

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

詩與社會：八〇年代笠詩社的政治關懷與文學對應

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC92-2411-H-343-005-

執行期間：92年08月01日至93年07月31日

執行單位：南華大學文學系

計畫主持人：阮美慧

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 93 年 11 月 3 日

## 摘要

七〇年代，台灣現代詩的發展，因受到國際局勢的丕變，以及台灣民主運動的勃發，致使現代詩風有了一個極大的轉折，呈現出不同於六〇年代的現代主義詩風，轉至以現實主義為主的現代詩表現。此外，七〇年代所引發的現代詩、鄉土文學等論戰，更迫使詩人在現代詩的寫作上有所反省。

因此，從七〇年代後期，現代詩承載了更多社會與政治上的責任，文學不再只是表現詩人個人內在的嚙語；抑或是精神的苦悶，文學成了社會改革運動的一環。而這樣詩的具體表現，從七〇年代後期一直延燒到一九八七年台灣解嚴前，形成一股強而有力的文學象徵。

本人近年來之研究，對笠詩社著墨甚多，博士論文更擴大以《台灣精神的回歸：七、八〇年代台灣現代詩風的轉折》為題，知道《笠》向來在野性格鮮明，具有濃厚的社會現實感及深沈的歷史意識，戰後更代表台灣現代詩另一個球根的紹繼與發展，在八〇年代，其政治關懷與文學對應，更表現出現代詩的反抗性及詩人強烈的批判精神，在此歷史時空中，突顯出異質知性的詩風，值得吾人注視。

本計畫擬就深化個人博士論文之研究，針對八〇年代笠詩社在政治關懷與文學對應上，作一翔實而深入的考察，檢視笠詩社在八〇年代有何特殊的表現，及在詩史上的意義為何，與其它同時期的詩社、詩作表現有何差別，此為本計畫研究重心之所在。

笠詩社在八〇年代的表現，為整個台灣民主運動的一環。個人相信，此計畫儻蒙通過，如期完成，當有助於我們對八〇年代台灣詩壇有更深刻的了解，同時也提供了不同面向的詩學探討。

**關鍵詞** 歷史意識 現實批判 政治詩 社會詩 社會運動 解嚴

## 一、前言

八〇年代為台灣政治、社會空前鉅變的關鍵時期。文學家自然不能自外這種激烈的震盪之外。此時，台灣的詩壇風貌，一方面承繼了七〇年代詩壇發展的脈動而來；另一方面則緊扣著八〇年代的社會變革，以及知識菁英民主化的要求，詩與社會的關係一時變得極為緊密，詩承載了更多的社會責任與政治批判，反應了當時國家處境、政治訴求、社會現實等問題，笠詩社長期以來，一直具有鮮明的在野性及抵抗性，從六、七〇年代開始，即有一些隱微而正面批判的詩作，比如陳千武先生一系列的「媽祖」詩作，以「媽祖」的意象，批判長期的威權統治，以及作為歷史見證的作品，如描寫日治時期「台灣青年志願兵」的悲歌〈密林〉、〈信鴿〉等。

而笠詩社世代傳承明顯，到了七〇年代戰後世代的崛起，如李敏勇、鄭炯明、陳鴻森、陳明台、郭成義、拾虹等，更為《笠》注入了新的力量，這一批年輕世代到了八〇年代已告成熟，他們以激越的聲調寫作了大量政治批判、社會議題的詩作，成為《笠》八〇年代最顯著的風格標幟。更重要的是，他們多年來的詩學教養，使得他們寫作的「政治詩」，既有高度的藝術性，這與當時一些「黨外雜誌」充斥的口號詩迥異其趣。再者，也與七〇年代興起的「新生代詩人」有別，笠戰後世代詩人更扎根在台灣本土之上，更具有濃厚的現實關懷與批判精神，紹繼日治時期以來的台灣新文學傳統的精神，表現知性、異質的詩風。此一研究，可為本土詩學圖像的建構，作一奠基的工作。

## 二、本計畫研究之目的

本計畫研究之目的，大抵有幾點如下：

1. 肯定「笠」詩社作為戰後本土詩人匯聚的文學場域，如何經過六、七〇年代隱微有力的耕耘，到了八〇年代成為台灣詩壇最有力的在野詩社，並且建立起獨特的詩學風格。
2. 探討「笠」詩社在八〇年代如何透過詩的表現，展現台灣詩壇另一種更深厚的「現實美學」，而別於當時一般在政治、民主運動或回歸鄉土口號下，附會時代潮流的作品。
3. 標舉「笠」詩社「戰後世代」（尤以《笠》第三代詩人）與七〇年代風起雲湧的「新生代詩人」--從一九七一年的「龍族」詩社以迄一九七九年的「陽

光小集」，以突出「笠」在世代傳承上的特殊表現，其作品更具有台灣的歷史意識與批判精神。

4. 作為台灣詩史論述的參考指標，打破歷來詩史論述太過強調詩作美學的迷思，而將其作品去脈絡化的缺失，同時，強調台灣戰後詩壇「兩個球根」的差異，各自開出不同的繽紛花朵，使詩史的論述更趨近翔實及客觀。

### 三、相關文獻探討

戰後台灣詩史研究，近來方興未艾，然而，歷來探討台灣詩史者，多以學院內外文系學者為主，如簡政珍、奚密、劉紀蕙等。其論點，大多站在文學本體之研究，因為，他們受到西方現代文學理論深厚的訓練，在作品的解讀上，常輔以理論架構加以分析，故對作品的意涵常能提出新穎的觀點。然而，這樣研究的盲點，在於對戰後台灣文學的發展「去脈絡化」。是以，他們對實驗風格強烈的作多持肯定、認同的態度。其研究，實有真知灼見之處，但卻也忽略了台灣文學與歷史發展的對話。因此，往往將文學作品擱置在歷史時空之外，使他們的觀點難有深厚的說服力。

而八〇年代台灣現代詩的研究，大抵以此觀點出發，故對八〇年代現代詩的觀察，也都很少言及或持正面的態度，對待那些仍在風聲鶴唳的年代，但已勇於表現具政治批判、社會意識的詩作，在天還未亮的時代，這些詩作猶如照亮黑暗的火炬，使詩不僅是個人內在的獨白或自我的嬉戲，更肩荷著更深沈的時代精神。

眾所周知，台灣文學發展向來就非在文學自律下生發、演化，它受到社會、政治多重的限制與影響，因此，台灣現代詩的研究，若去除了文學外在部分深入的探討，不僅容易太過專斷而單薄化，連帶地對詩史的認定也容易失之偏頗。故本計畫希望能在台灣現代詩的研究上，提供不同的思索觀點，以作為建構台灣詩史的另一個參照系。

### 四、本計畫之研究方法

本計畫擬以笠詩社八〇年代的政治關懷與文學對應，作為研究主題。其內容主要探究笠詩社此一文學團體，在八〇年代所參與的各項社會、文化活動，如何關懷當時的政治動向，緊扣時局的變化，導引社會、政治向上提升的力量，且為日後推動台灣文學茁壯的重要動因。其次，在詩的表現上，考察笠詩社在八〇年代，其文學主題、風格的變化與調整，尤其是戰後世代，他們旺盛的創作力、高

度的批判、異質的詩風，更是笠詩社八〇年重要的文學表現。他們重要的政治詩作，在精神上，呈現出詩與社會的密切關係；在藝術上，凝練激昂的政治情緒，使「政治詩」能夠避免淪為口號式的宣傳，這在戰後的台灣詩史上，具有重要的意義。是以，本計畫就笠詩社八〇年代的政治關懷、社會參與作一考察，另外，探究《笠》八〇年代對應時局的文學主張及創作，檢視其主題風格、思想內容、藝術技巧等特色，有何卓越之處。

此外，對於笠詩社八〇年代重要的文學大事，分析八〇年代台灣社會、政治、經濟等問題，對照同時期不同詩社的立場與觀點，亦不可偏廢，此一探究當可使八〇年代台灣詩文學圖像更為明晰。

## 五、本計畫研究之結果

本計畫預定就笠詩社八〇年代的政治關懷與社會參與作一考察，對應其文學的表現如何？尤以笠詩社戰後世代詩人，他們在八〇年代作為笠詩社的中堅分子，對外積極地展開文學活動及寫就具台灣歷史意識、政治批判、社會關懷的詩作，為《笠》注入了新的力量，樹立《笠》更鮮明的在野風格，並成為七〇年代以降台灣民主運動重要的一環。今已完成〈社會與政治：「笠」戰後世代詩人的現實詩學〉論文，於二〇〇四年十月二~三日「笠詩社四十週年國際學術研討會」（見附錄），宣讀於台南國家台灣文學館，內容簡述如下：

- 1 前言--所謂「戰後世代」，特別指戰後出生，七〇年代後開始在《笠》展開文學活動的一群，他們都以《笠》作為文學出發的舞台，算是《笠》的第三代詩人，因受前輩詩人耳濡目染的影響，使他們相較同世代的「新生代」詩人（七〇年代竄起的大量年輕世代詩人，從《龍族》至《陽光小集》等），在創作意識上，更具有其特殊的觀點與獨到的見解，如鄭炯明（1948~）、李敏勇（1947~）、拾虹（1945~）、陳明台（1948~）、陳鴻森（1950~）、郭成義（1950~）等。
- 2 「笠」戰後世代詩人的「現實意識」--他們大多出生在鄉村，具有實際親近土地的經驗，由於，現實意識相近，他們親炙本土前輩詩人，受到前輩詩人的精神感召，率先建立起台灣的歷史意識，寫出父叔輩受到日本殖民與戰後威權體制的生命軌跡的作品，表達本土詩人戰後的「邊緣」位置，其現實意識相較於同世代的年輕詩人，更見出異質的特色。

3 自覺與創新：建立另一種詩的現實美學——作為一種「介入詩學」，「笠」戰後世代詩人，更強烈地表現其批判性與諷刺性的作品，相異於八〇年代「黨外雜誌」口號式的批判作品；也迥異於只是描寫鄉土風俗、生活層面的現實作品，他們在詩的表現技巧與內容思想上，憑藉著他們多年的詩學教養，都能在一定的水準之上，成為《笠》八〇年代最顯著的風格標幟。

4 社會與政治：文學的創新與實踐——爬梳其作品，歸納出三點特色——批判威權的政治體制、凝視實存的現實境域、恢復失落的歷史記憶，作為「笠」戰後世代詩人詩學表現的異質成果。

## 六、參考文獻

### 專書部分

《時代的眼、現實之花：《笠》詩刊 1~120 期景印本》1~14 冊，台北：學生書局，2000。

陳鴻森、吳政上主編《笠詩刊三十年總目》，高雄：春暉出版社，1995。

文訊雜誌社主編《台灣現代詩史論——台灣現代詩史研討會實錄》，台北：文訊雜誌社，1996。

古繼堂《台灣新詩發展史》，北京：人民文學出版社，1989。

白萩 等主編《詩與台灣現實》，台北：笠詩社，1991。

呂興昌《台灣詩人研究論文集》，台南：台南市立文化中心，1995。

李魁賢《台灣詩人作品論》，台北：名流出版社，1987。

李魁賢《詩的反抗》，台北：新地文學出版社，1992。

周英雄、劉紀蕙主編《書寫台灣——文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田出版公司，2000。

孟樊《當代台灣新詩理論》，台北：揚智文化公司，1995。

孟樊主編《當代台灣文學評論大系——新詩批評》，台北：正中書局，1993。

林明德主編《台灣現代詩經緯》，台北：聯合文學出版公司，2001。

- 林瑞明《台灣文學的本土觀察》，台北：允晨文化實業公司，1996。
- 林耀德、孟樊主編《世紀末偏航—八〇年代台灣文學論》，台北：時報文化公司，1990。
- 奚密《現當代詩文錄》，台北：聯合文學出版公司，1998。
- 張文智《當代文學的台灣意識》，台北：自立晚報，1993。
- 陳鴻森主編《笠詩社學術研討會論文集》，台北：學生書局，2000。
- 焦桐《台灣文學的街頭運動(一九七七~世紀末)》，台北：時報文化公司，1998。
- 楊澤主編《狂飆八〇—記錄一個集體發聲的年代》，台北：時報文化公司，1999。
- 劉登翰、朱雙一《彼岸的繆斯—台灣詩歌論》，南昌：百花州文藝出版社，1996。
- 鄭明娉主編《當代台灣政治文學論》，台北：時報文化公司，1994。
- 鄭炯明主編《「笠」詩論選集—台灣精神的崛起》，高雄：春暉出版社，1989。
- 張默主編《七十一年詩選》，台北：爾雅出版社，1983。
- 蕭蕭主編《七十二年詩選》，台北：爾雅出版社，1984。
- 向明主編《七十三年詩選》，台北：爾雅出版社，1985。
- 李瑞騰主編《七十四年詩選》，台北：爾雅出版社，1986。
- 向陽主編《七十一年詩選》，台北：爾雅出版社，1987。
- 張漢良主編《七十一年詩選》，台北：爾雅出版社，1988。
- 李魁賢主編《1982年台灣詩選》，台北：前衛出版社，1983。
- 吳晟主編《1983年台灣詩選》，台北：前衛出版社，1984。
- 苦苓主編《1984年台灣詩選》，台北：前衛出版社，1985。

沈花末主編《1985年台灣詩選》，台北：前衛出版社，1986。

郭成義主編《當代台灣詩人選——一九八三卷》，台北：金文圖書公司，1984。

## 期刊論文

### 八〇年代重要詩刊

《陽光小集》1~13期(1979.12~1984.6)

《掌門》1~9期(1979.1~1982.10)

《笠》121期(1984.8~)

《現代詩》復刊~(1982.6)

《漢廣》1~10期(1982.3~)

《掌握》1~13期(1982.3~1986.10)

《詩人坊》1~7期(1982.10~1984.1)

《台灣詩季刊》1~9期(1983.6~1985.3)

《春秋小集》嘉義商工日報副刊(1983.7~1986.5)

《春風》1期~(1984.3)

《藍星詩刊》復刊~(1984.10)

《兩岸》1期~(1986.12)

向陽〈熱鬧非常，意義重大——一九八二年現代詩壇十大事件〉，《陽光小集》  
11期，1983冬春季號

林耀德〈不安的海域：八〇年代前葉台灣現代詩風潮試論〉，收入氏著《重  
組的星空》，台北：業強出版社，1991

焦桐〈八〇年代台灣詩刊的考察〉，《台灣詩學季刊》3期，1993年10月。

吳潛誠〈台灣在地詩人的本土意識及其政治涵義——以《混聲合唱——笠詩選》  
為討論對象〉，收入鄭明娟主編《當代台灣政治文學論》，台北：時

報文化公司，1994。

游喚〈八〇年代台灣政治詩調查報告〉，收入鄭明嫻主編《當代台灣政治文學論》，台北：時報文化公司，1994。

廖咸浩〈離散與聚集之間—八十年代後現代詩與本土詩〉，文訊雜誌社主辦「台灣現代詩史研討會論文」，1995年5月13日。

焦桐〈一場現代詩的街頭運動—試論八〇年代的政治詩〉，文訊雜誌社主辦「台灣現代詩史研討會論文」，1995年5月13日。

簡政珍〈八十年代詩美學—詩和現實的辯證〉，文訊雜誌社主辦「台灣現代詩史研討會論文」，1995年5月13日。

向陽〈八〇年代前期台灣現代詩風潮試論〉，《台灣史料研究》9期，1997年5月。

簡政珍〈詩與現實：早期台灣現代詩的現實關照〉，《興大人文學報》33期，2003年6月。

## 七、計畫成果自評

本計畫對《笠》八〇年代的政治關懷與文學對應進行研究，其實際的執行與最初之計畫大抵相符。其最重要的課題，「笠」戰後世代詩人的政治關懷與文學表現，今已寫成專文〈社會與政治：「笠」戰後世代詩人的現實詩學〉，宣讀於台南國家台灣文學館，二〇〇四年十月二~三日「笠詩社四十週年國際學術研討會」，預計二〇〇四年十一月分將出版研討會論文集。此外，關於八〇年代各「黨外雜誌」上所刊登的「泛政治詩」與《笠》八〇年代的作品有何相異，目下仍持續進行檢視與研究，期能來日寫定並加以發表。

本計畫的完成，不僅對台灣戰後現實詩學的表現，提出另一種觀點的研究；同時更是對「文學與政治」、「文學與社會」這些文學史的課題，作近距離的觀察，俾能對台灣本土詩學的研究建立新論，修正戰後台灣詩史的評價與書寫，使戰後台灣詩學的研究能朝向更多元、細緻的論述，此將不愧對本計畫給予建言、鼓勵的人及國科會給予的補助。

## 八、附錄

本論文研究之部分成果，已於二〇〇四年十月二~三日，宣讀於台南國家台灣文學館，「笠詩社四十週年國際學術研討會」，預計十一月分將出版研討會論文集。成果如下：

### 社會與政治：「笠」戰後世代詩人的現實詩學\*

#### 一、前言

台灣自七〇年代開始，隨著外在國際局勢及社會內部結構的變化，以往被執政當局刻意漠視的「台灣問題」，則隨著這波情勢的轉變，逐漸浮出地表，成為七〇年代最重要的討論議題，同時，也刺激當代台灣知識分子，重新思索台灣的前途及命運。

這波討論，率先由關傑明、唐文標揭起的「現代詩論戰」，他們宣稱現代詩「已遺毒太多了，它傳染到文學的各形式，甚至將臭氣閉塞青年作家的毛孔」<sup>1</sup>；現代詩人「以個人的方式去使用語文，反映出他那種疏離性格；只追求一種不負責任的生活，以求能專注於他自己的偏好所在；只不斷地製造出一個自我崇拜、自我壓榨、自我限制的個體，而終於又回到他自我去的一些象徵性的東西」<sup>2</sup>，當時引起詩壇沸揚揚的論戰，尤以《創世紀》為中心的詩人群表現最為激憤，《創世紀》三十一期(1972年12月)籌畫了「中國現代詩總檢討專輯」，指出「該文(關傑明〈中國現代詩的幻境〉)發表後數週內本刊接獲各方讀者投書多封，均認為關君言論過分偏武斷，字裡行間充滿了『聲音與憤怒』(sound and fury)，企圖抹殺全部歷史。」(頁13)此次論戰的意義，乃是透過關、唐對現代詩的質疑與詰難，引起台灣文壇向來背離現實、土地、人民的創作旨趣，重新獲得大眾的反省與檢討。

---

\* 本文為國科會補助研究計畫編號：NSC92-2411-H-343005 之部分成果，承蒙獎助，謹此致謝。

<sup>1</sup> 唐文標〈僵斃的現代詩〉，原載《中外文學》2卷3期，1971年1月。收入氏著《天國不是我們的》(台北：聯經，1976年)，頁144。

<sup>2</sup> 關傑明〈中國現代詩的幻境〉上，《中國時報》「海外專欄」，1972年9月10日。

繼之而來的是，七〇年代中期所爆發的「鄉土文學論戰」，更是「現代詩論戰」後的另一波高潮，將「現代詩論戰」還未揭開的議題，更尖銳地挑起，可謂是戰後台灣政治、文化、社會、歷史等各個層面的問題總檢討。同時，具有「民族性」、「社會性」的文學聲浪，也更進一步地標舉出來，成為七〇年代新的美學風格。隨著七〇年代的種種課題，到了八〇年代更清晰地展示了以台灣主體作為取向的社會依歸，緊接著一連串「社會運動」、「民主運動」登場，帶動了戰後以來國家民族的熱切追尋，有更多的文藝創作者也投身在這股濤濤不絕的洪流裏，成為戰後民主運動的一環。

而樣的影響效應，對詩壇而言，可以看到七〇年代「新生代」<sup>3</sup>詩人及「新興詩社」—以一九七一年創刊的《龍族》到一九七九年《陽光小集》為系譜—四處蜂起，這些「新生代」詩人將瞄頭對準過去現代主義的「前行代詩人」，炮口一致指稱「現代詩界的一個偏頗的現象，那就是個人的抒情，遠較對社會大眾的關心為多。形式技巧的講求遠較內容實用性的發揮最盛，這種偏頗現象的發生，固可咎於現實環境的局限性，而詩人自身的逃避責任，未嘗不是癥結所在。」<sup>4</sup>因此，從七〇年代之後，台灣詩壇在創作上，相較於五、六〇年代而言，則是一反原先的「反共」、「現代」的旗幟，轉而朝向「現實」方向，將凝視之眼，著落在台灣這塊土地之上。

此外，笠「戰後世代」詩人，所謂「戰後世代」，特別指戰後出生，七〇年代開始在《笠》展開文學活動的一群，他們都以《笠》作為文學出發的舞台，可算是《笠》的第三代詩人，因而受到前輩詩人耳濡目染的影響，這樣的文學歷程，使他們相較同世代的「新生代」詩人，在創作意識上，更具有其特殊的觀點與獨到的見解，如鄭炯明(1948~)、李敏勇(1947~)、拾虹(1945~)、陳明台(1948~)、陳鴻森(1950~)、郭成義(1950~)等。他們登場的時間，也恰逢是七、八〇年代台灣時局

---

<sup>3</sup> 所謂七〇年代的「新生代」詩人，即是指同樣崛起於七〇年代年輕、自覺的一代，但由於詩的學養過程與受教的對象不同，與笠「戰後世代」詩人的表現也略有差異。他們特別指成立於七〇年代以降，由年輕詩人所組成的詩人社群，如龍族(1971)、主流(1971)、暴風雨(1971)、風燈(1972)、大地(1972)、詩人季刊(1972)、綠地(1975)、詩脈(1976)、八掌溪(1976)、掌門(1979)、陽光小集(1979)等。(參考張默編《台灣現代詩編目(1949-1991)》，台北：爾雅出版社，1992)

<sup>4</sup> 存漢〈我們需要怎樣的詩〉之六，《龍族》14期，1975年4月，頁59。

轉向之際，與先前的「新生代」詩人相互重疊；但由於文學歷程相異，他們一方面承繼了戰前台灣文學傳統；另一方面積極開創戰後新局，同時，延續著「笠」前輩詩人的文學精神，繼續發展詩的另一球根，而別於大陸來台詩人的詩美學，他們更早具有台灣的歷史意識與批判精神，故在七、八〇年代的「現實美學」下，能夠別出新裁更具特色，且在文學史上具有承先啓後的意義，發皇了《笠》的現實精神，使《笠》的精神面貌更加突顯，同時，穩固了《笠》的在野位置。

再者，有關「現實詩學」中「現實」一詞的界定，在教育部國語推行委員會所編錄的《國語辭典》中，寬泛地「指存在於眼前的事實及狀況。」<sup>5</sup>此說意指：「存在於眼前」在現實生活中可之驗證的事物。若據此，則「現實」可界定為「人」在「社會脈絡」中，與之對應所產生的客觀行為及普遍性意義的事實。因此，有關個人主觀式的想像與「內在真實」的感知，將被排除在外。換言之，它指涉的是，外在社會現實中的客觀行動，而非個人特殊的、唯心的知覺感受。如簡政珍在〈詩與現實：早期台灣現代詩的現實關照〉中指出：

此時詩中的現實，有「當下此地」的現實與「當時彼岸」的現實。前者是「鄉土詩」的著眼點，後者則是「放逐詩」隔海望鄉的抒懷。前者大都是「本土」作家，後者大都是從大陸輾轉到此的詩人。前者的鄉土書寫經常夾雜抗議與潛在的吶喊，作品成為「目的論」的產物。後者有較高的美學成就，但卻是無視當下周遭生活情境的詩作。<sup>6</sup>

簡氏一向以現象學的哲學式思維作為詩評論的基點，將海德格的「人之存有」理論作為書寫的依據，是以，他所界定的「現實」，不管是「當下此地」或「當時彼岸」皆可視為「現實」存有的意涵。然而，簡氏的盲點，往往是將動態的歷史發展現象過度簡化或抽離，使得複雜的現實問題變得寧靜、沈默，「現實」成為純然形而上的思維與想像。因此，他對許多作家或作品的認知過程，則易偏於主觀、片面、單一，而失去了將作品放在動態歷史脈絡的精確性。反觀，笠「戰後世代」詩人所持有的「現實觀」，是立基於動態、客觀的生存現實之上，藉其

---

<sup>5</sup>《國語辭典》，教育部國語推行委員會編錄，1998年4月版，可上網查詢 <http://140.111.1.22/clc/dict/>。

<sup>6</sup> 簡政珍〈詩與現實：早期台灣現代詩的現實關照〉，《興大人文學報》33期，2003年6月，頁261。

作品去呈現現實時空下的客觀事實，他們認知到詩既是美學的問題，同時也是社會—歷史的問題。誠如盧卡奇所云：

在所有偉大的作品中，它的人物必須在他們彼此之間，與他們的社會的存在之間，與這存在的重大問題之間的多方面的相互依賴上描寫出來。這些關係理解得越深刻，這些相互的關聯發展的越是多面，則作品越是偉大的，因為，它是越接近生活實際的豐富。<sup>7</sup>

是以，當作品架構在「懷想」、「追憶」的模糊時空時，無形中也使得作品容易陷溺在個人、主觀的內心獨白上，在表現上，「形式」、「技巧」往往凌駕過「內容」、「意義」，導致詩的抽象難解，且遠離了真正的社會現實。本文以笠「戰後世代」詩人的作品及其文學活動，作為七、八〇年代台灣「現實詩學」的指標，即是企圖建立另一種詩美學的欣賞角度，同時，強調笠「戰後世代」詩人以文學作為實踐社會良知的表現，突顯其詩史上的意義與價值。

## 二、「笠」戰後世代詩人的「現實意識」

笠「戰後世代」係指戰後出生或成長的一代，他們的文學生命大多崛起於七〇年代，與同樣崛起於七〇年代的「新生代」詩人，皆為改革時代的尖兵；但笠「戰後世代」更早一步受到現實意識的啟蒙，因此，相較於七〇年代「新生代」詩人，在文學創作中，他們除了表達出鮮明的台灣意識之外，更以直接的行動，實踐現實詩學的豐富內涵。

笠「戰後世代」詩人，大多出生於鄉村，如李敏勇屏東縣恆春人、陳明台台中縣豐原人、陳鴻森高雄縣鳳山人、鄭炯明台南縣佳里人、拾虹南投縣竹山人、郭成義基隆市人，自幼與土地之間的情感濃厚，因此，當他們開始寫詩時，自然容易加入屬性相近的《笠》，而率先親近前輩作家，直接受到他們文學精神的感召，承襲笠第一、二代詩人的集團性格及精神意識。由於，笠前輩詩人大多生於戰前中後期<sup>8</sup>，故對被殖民的悲哀及戰後威權體制的艱困，感受甚深。因此，被

---

<sup>7</sup> 盧卡奇著，陳文昌譯《現實主義論》（台北：雅典出版社），1988年，頁29。

<sup>8</sup> 《笠》於一九六四年創刊，當時匯整了戰後零散、個別的本土派詩人，創刊的十二位創始人為：吳瀛濤(1916~1971)、詹冰(1921~2004)、陳千武(1922~)、林亨泰(1924~)、錦連(1928~)、白萩(1937~)、杜國清(1941~)、趙天儀(1935~)、黃荷生(1938~)、古貝、薛柏谷、王憲陽。

殖民的哀愁與對威權體制的抵抗，遂成爲他們創作的精神底蘊。如陳千武有小說《獵女犯》(1984)，詩作〈密林〉(1962)、〈信鴿〉(1964)、〈指甲〉(1986)、〈童年的詩〉(1963)等作品，皆是書寫自己戰前被征調至南洋作戰，在南洋密林中出生入死的經驗，以及受到殖民者威嚇的記憶。另外，戰後威嚇壓抑的年代，錦連五〇年代的作品〈鐵橋下〉：「彼此在私語著／多次挫折之後他們一直蹲著從未站起來／習慣於灰心和寂寞 他們／對於青苔的歷史祇是悄悄地竊語著」(節錄自《混聲合唱》，頁 161)，記錄戰後他們挫折委曲的一代，以及被抹滅的歷史痕跡，在隱忍的陰暗角落中竊竊私語時代的傷痛。

更進一步說，笠前輩詩人的殖民傷痕書寫，其意義：對於台灣過去歷史的「再現」，重新發現台灣主體性的存在。因爲，戰後高壓的威權體制，「台灣」一度成爲高度的禁忌，「戰後世代」如何能夠在風聲鶴唳的年代，以近距離去貼近台灣的歷史真相，重新思索台灣的處境，這與《笠》前輩詩人的親身經歷及其文學作品的灌輸，有不可分割的關係。若就「後殖民論述」而言，這些作品的價值在於：記錄及描寫台灣人民過去的「殖民傷痕」與「精神異化」的現象，重新反省台灣喪失主體性的悲哀，如杜潘芳格〈平安戲〉(1968 年)：「很多很多的平安人／寧願在戲台下／啃甘蔗含李子鹹／保持僅有的一條生命／看／平安戲」(節錄自《混聲合唱》，頁 138)，此詩以嘲諷批判的方式，斥責當權者的高壓統治，並非難多數者甘於被統治的命運，顯現人民精神被「閹割」、「異化」的無奈，以及被迫成爲順民的可悲。另外，與杜詩有異曲同工之妙的是，笠第二代詩人李魁賢的〈鸚鵡〉(1972)：「『主人對我好!』／主人只教我這一句話……(中略)主人有時也會／得意地對我說：『有什麼話你儘管說。』我還是重複著：『主人對我好!』」(節錄自《混聲合唱》，頁 351)，詩中正言若反地諷刺當權者的虛假偽善，人們在威權統治之下，導致內在精神的變形、扭曲的現象。縱觀這些在六、七〇年代微弱卻有力的書寫，正是導引笠「戰後世代」詩人更早貼近「台灣」歷史軌跡的印證。

是以，自幼生長的經驗與記憶，與親炙文學的前輩等養成過程，形成了他們創作意識的基盤，決定他們文學的表現「形式」與「內容」。他們將文學構築在社會、歷史、環境之上，所以，他們的創作意識，自然會與外在現實相連結，不會只就個人的經驗爲主，因爲，他們認知到：「身份和角色是社會體系的要素，所以，不管對我們或對他人而言，我們是誰，不在於自己本身，而是由我們對社會體系的參與以及學習如何參與的社會文化過程來決定的。這使『瞭解自己』不

僅限於心理學的關心領域，也成為社會學實踐的基本範疇。」<sup>9</sup>因此，笠「戰後世代」詩人，更早感受個人與社會現實的關係，體認到戰後政治權力與文化霸權的箝制，以及台灣從純樸的農村社會，轉變為快速的工商業社會，其繁盛美麗的榮景下，背後破敗、凋敝的發展軌跡，他們在創作意識與文學精神上，自是與其他文學社團相異其趣。他們修正了七〇年代之前的台灣詩風，將台灣詩風從重視主觀唯心、切割歷史發展與時間變化的「靜態詩學」，扭轉成具普遍客觀性意義的「動態詩學」。

雖然，「戰後世代」詩人並不像前輩作家，直接受到被殖民的悲哀，或戰後跨越語言的困境、白色恐怖嚴密的監視等；但由於世代精神、集團意識的傳承與紹繼，他們也間接地承襲到父叔輩的生命經驗與作品啓示，在戒嚴時期已率先具有台灣「歷史意識」，並成為日後創作的精神內裡。這與一般戰後成長、出生的年輕詩人，更容易探究到台灣過去歷史的發展軌跡，從歷史的傷痕中看見台灣的「過去」，由認知台灣的「過去」，建立觀看「現今」、眺望「未來」的視角。是以，笠「戰後世代」詩人以台灣主體性，去思考、構築的現實意識，必然更具有龐大的主題意識及其深厚的思想性。

因此，他們自然不會把詩視為吟咏風月、抒情遣懷的工具而已；而是以詩介入社會現實，成為一位知性、批判的詩人。如鄭炯明〈目擊者〉：「我是目擊者／一齣悲劇的目擊者／從悲劇的醞釀、發生以至進行／我是目擊者／以銳利的眼光／目擊事實的一切」（節錄自《蕃薯之歌》，頁 106）即是以第一人稱「我」來說明對台灣歷史的見證，戰後台灣人民面臨到空前的政治壓迫，歷經了通貨膨脹、二二八事件、白色恐怖、族群衝突等歷史傷痕，許多台灣青年的生命、青春，葬送在這段歷史的煙灰中。當詩人深知這樣的歷史悲情，必然如詩中最後所說的：「我是目擊者／我必需活下去／像一尾受困的魚／為被污辱的靈魂做見證」。

除了成長經驗、文學養成過程外，「笠」戰後的邊緣位置(position)，也是奠基笠「戰後世代」詩人現實意識的重要關鍵。戰後因政治力強力干涉文藝發展，使得主要的文學活動，皆是配合國家文藝政策的需要而發展的，本土作家或因語

---

<sup>9</sup> Allan G. Johnson 著，成令方、林鶴玲、吳嘉苓譯《見樹又見林：社會學作為一種生活、實踐與承諾》(台北：群學出版社，2002年)，頁 149。

言之故、或因經驗之故、或因政治恫嚇之故，一時間並無法參與戰後初期的文藝活動，因此，文學發展的生存空間十分有限。鄭明嫻曾說：「五〇年代任何一個作家一旦被文藝協會所摒棄的結果，正是被放逐在台灣的文壇上」<sup>10</sup>，顯示戰後官方文藝組織與文學發展的密切性，而台灣本土作家被放逐在台灣文壇之外自不待言。由於，笠位於「邊緣」位置，使得笠須凝聚強大的意志力，對外展現厚實的「集團性格」，藉著共同的文學理念、文學主張，去捍衛、開拓《笠》的生存空間，肯定自我的存在價值。這樣的意識，普遍深植在「笠」詩人的心中，如李豐楙也認為：「笠下詩人正是自覺其為邊陲化的處境，其集團內部的焦慮既表現為政治行動上的反抗性，自是也會激其高度自覺的創作本土性。」<sup>11</sup>對笠「戰後世代」而言，在此集體創作意識下，詩當然成為最主要介入政治、社會的形式，藉此尋找、重建「自我」的主體性與發言權。

此外，文藝資源分配不均，靠攏官方的優勢文化團體，掌控、占有了多數重要的傳播媒體，形成論述霸權的重要手段，向陽稱戰後文學傳播現象為「被扭曲被宰制的文學傳播脈絡」<sup>12</sup>，即是針對台灣戰後傳播媒體被國家機器所壟斷，「論述」大多為單向思考，皆是服膺於統制階級的「無害」思想。根據布迪厄(Pierre Bourdieu)文學「場域」的理論，更能清楚洞悉權力與利益之間的關係，所謂「場域」(Field)即是由擁有不同權力(或資本)的團體或個人，按照他們所在的不同位置，形成一種客觀關係的網絡或構造而言，<sup>13</sup>因此，權力與資本的多寡、有無，是取決於「場域」的占有的決定性力量。故戰後台灣的文學「場域」，靠近官方派作家與本土作家，各自擁有的權力與資本的比例，所形成的「場域」傾斜是昭

---

<sup>10</sup> 鄭明嫻〈當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，收入氏編《當代台灣政治文學論》(台北：時報出版社，1994年)，頁29。

<sup>11</sup> 李豐楙〈嘲諷與浪漫：「笠」戰後世代詩人的兩種精神面向〉，收入於陳鴻森編《笠詩社學術研討會論文集》(台北：學生書局，2000年)，頁2~3。

<sup>12</sup> 向陽〈打開意識型態的地圖—回看戰後台灣文學傳播的媒介運作〉，收入於鄭明嫻編《當代台灣政治文學論》，同前揭書，頁80。

<sup>13</sup> 關於「場域」(Field)理論，可參考 Pierre Bourdieu(1993)：“The Field of Cultural Production” UK, Polity press 一書。本文乃參考布迪厄著，劉暉譯《藝術的法則—文學場的生成和結構》大陸：中央編譯出版社，2001年3月版。

然若揭的。因此，《笠》自然對戰後的「中央論述」、「主流價值」、「文化霸權」採取一種抵抗的姿態，以批判性、敘述性、知性的詩風，作為《笠》存在的基本樣式。

舉例而言，《創世紀》詩人編輯六〇、七〇、八〇年代詩選，其中本土詩人所占的比例微乎其微，只具點綴性作用<sup>14</sup>；但這些詩選集，透過優勢的傳播管道，更易在閱讀市場流通，成為大眾閱讀現代詩的「範本」，讀者以此按圖索驥，去認知戰後現代詩的發展及詩人的作品，則那些被摒棄在外的詩人，勢必無緣進入「論述」之中，在「看見」與「不被看見」之間，其實充滿論述的吊詭，它非取自作品良窳；而是取決於優勢的文學「場域」。換言之，文學價值的高低、優劣，不僅取決於作品本身內在條件，更大部分則取決於獲得「場域」特殊利潤的控制。因此，戰後台灣詩美學的判定，常將獲得文學「場域」優勢的外省作家(包括外省第二代)，與處於「邊緣位置」的台灣本土作家相較，簡約成優勢／劣勢、細緻／粗鄙、高尚／低下的對立概念，致於背後複雜的藝術法則、文學場的生成及運作，則被忽視或隱匿不見，這樣的論述，是值得再進一步商榷與反思的。

綜上所述，《笠》在八〇年代以前的「位置」(position)是十分邊緣，而八〇年代以後，因台灣社會、政治、民主運動勃興，其「介入詩學」成為民主運動的一環，由於，《笠》的能見度提高，遂重新建立起戰後現代詩的「文化視域」(cultural perspectives)。換言之，《笠》以詩作為「文化抵抗」的形式，進行寫作與批判，其目的：即是透過詩建立自己的主體論述、歷史身分、自我再現等的「論述權」，重新建構以「台灣」作為主體性的文學世界。所謂主體性，代表寫作者本身必須具備批判意識與創作能力，而非依賴他人的價值理論或由他人代言的論述。《笠》這樣的發展軌跡，隨著時局的開放，由隱而顯，到了七〇年代登場的笠「戰後世

---

<sup>14</sup> 《六十年代詩選》(高雄：大業書店，1961年)共收入廿六位詩人，本土詩人占四位，有：白萩、林亨泰、錦連、黃荷生、薛柏谷。《七十年代詩選》(高雄：大業書店，1969年)共收入四十六位，本土詩人占五位，有施善繼、杜國清、林煥彰、白萩。《八十年代詩選》(台北：濂美出版社，1976年)共收入五十七位詩人，本土詩人占六位，有羊子喬、杜國清、吳晟、岩上、林煥彰、黃進連。這些本土詩人與《笠》關係較深，且影響到笠「戰後世代」詩人的，只有錦連、林亨泰、杜國清、白萩，其餘者要不很早即離開《笠》，關係不深；要不較晚加入，其影響在八、九〇年代以後；再者，可能是詩作特色不明顯，無法突顯《笠》的文學風格。

代」詩人的文學表現，正印證了這樣的結果。

笠「戰後世代」詩人受到第一、二代詩人的影響與感召，如同傳遞了父、兄輩的生命經驗，更早具備台灣的歷史意識，以此進行思考與創作，因此，詩作的選材與表現自然會以台灣現實為主軸，以明朗、精確的語言，表現「敘述性」、「思考性」、「批判性」、「知性」的詩風，其次，戰後文藝「場域」的傾斜，也使《笠》處在「邊緣」的位置，造成詩人內在精神的緊張與焦慮，他們凝聚鮮明的「集團性格」，抗衡戰後文藝論述的霸權，在七〇年代創作出知性、批判，詩質豐厚的作品，藉以鞏固自己的發展空間，這些詩作，有別於其它七〇年代的詩社與詩人，在詩史上具有前瞻性的意義。

### 三、自覺與創新：建立另一種詩的現實美學

笠「戰後世代」詩人受前輩詩人的感召與影響，其詩美學也沿襲前輩詩人而加以發展。由於，笠第一代詩人經歷過「跨越語言」的階段，深感語言能力被剝奪的痛苦，且因重新學習「國語」而使作品「語言」表現生澀，被認為粗俗、低下；反之，戰後大陸來台詩人因不需轉換語言，且取得較多的文藝資源，在「語言」的操作上較本土詩人熟稔，而成為高尚、優越的代表，常常以詩的「指導者」批評《笠》說：

他們對語言駕御多欠純熟，故句法不夠精練，詩中缺乏張力。他們敏於觀察而滯於想像，他們能體驗生活，但就詩論詩，如何使詩既具真摯性而又富超越性，亦如習武功的高手，如何使思想的內功由強勁而富魔力的語言打出，則仍需一番磨練。<sup>15</sup>

實際上，這樣的批評是站在文化優勢的地位，忽視歷史脈絡，純粹就「國語」操作能力所思考的。以語言使用的情形觀之，他們因為對「國語」較熟悉，反而容易陷入語言修辭性或文字墮性的缺失。然而，詩語言除了注重修辭的功能之外，更重要的是，要能開發語言的原始機能。對此，村野四郎表示：

語言機能的領域，不僅止作為被說，被寫的符號而已，自哲學與科學的

---

<sup>15</sup> 洛夫〈中國現代文學大系·詩輯序〉，收入《中國現代文學大系》詩第一輯(台北：巨人出版社，1972年)，頁21。

觀點來看，它乃是產生自人們意識的深奧之處的。忽略了語言的神祕的作用。單把語言當成符號去稱呼事物，去寫文章，將不可能寫出真正的詩來。

16

所謂「產生自人們意識的深奧之處」，意味著：語言存在一切修辭法之前，是一種認識事物本質的方法，它與作品中的思想性產生密切的關係，根據現實重新建立一種「新的關係」，而這種關係的建立，通常以「敘述性」、「知性」、「批判性」的語言來加以呈現。因此，《笠》會提出「寫什麼」更重於「怎麼寫」的詩觀，<sup>17</sup>即是率先對詩語言的機能有所認知，認為詩要能從現實之中，去發現並且建立起與人之間的新秩序，以此切入現實問題的核心。另外，村野四郎在〈詩的主題〉更提出：「詩的主題並非關聯於那些被採取的題材，而必須在我與實之間創造新的關係，因此賦與散亂在四處的現實有一則本來的秩序，以最根源性地，追求最普遍的主題才是。而且這似乎也可充實了於詩所有美學的根據。」<sup>18</sup>因此，一首詩的優劣並非以取自華文美詞而已，而是必須透過語言的設計、挖掘出語言的新機能，呈現詩深刻的精神性、思考性。

這樣的思考，可以戰後本土詩人錦連的詩作為證。錦連曾自述自己是「一隻傷感而吝嗇的蜘蛛」<sup>19</sup>，意指戰後因跨越語言的關係，使他喪失了最基本書寫與閱讀的能力。所謂「吝嗇」則是他對「語言」的態度，他說：「我珍惜往往祇用了一次就容易褪色的僅少的語彙」<sup>20</sup>，換言之，他不耽溺於語言的修飾性，而從人深奧的內在精神去挖掘語言與詩的關係，因此，錦連在「有限的」的語言中，其詩的表現並不會淺白、庸俗；而是充滿「對時代的強烈抵抗意識，對自身所背負歷史根源的思考，乃至人生恆久的鄉愁，現實的諦觀(凝視)和批判，充實了他

---

<sup>16</sup> 村野四郎《現代詩探源》(台北：文史哲出版社，1984年再版)，頁37。

<sup>17</sup> 如笠的第一代詩人陳千武曾說：「以藝術的思考、方法、感覺，注重「怎麼寫」詩，並非目前現代詩的重要課題。而從「寫什麼」詩，具有其「主題」的側面攻入現代的核心，才是詩人的重要使命吧！」(收入氏著《現代詩淺說》台中：學人文化公司，1979年)，頁108。

<sup>18</sup> 村野四郎著，桓夫、錦連合譯〈詩的主題〉，《笠》9期，1965年10月，頁9。

<sup>19</sup> 〈笠下影：錦連〉，《笠》5期，1965年2月，頁6。

<sup>20</sup> 同上註。

詩的內涵，擴大了他詩的視野。立基於自身存在時空的詩主軸之探測，更深化了他作品的內奧世界」<sup>21</sup>。是以，錦連因對生存實況深沈地體察與感悟，使得詩質豐厚綿密，並不受限於他有限的語言能力。

再者，就笠「戰後世代」詩人的語言來看，他們都在「國語政策」下教育，其「國語」能力並不像前輩詩人，經歷語言跨越的困難，在「國語」操作上，遠遠超過第一、二代詩人，然而，在文學語言風格上，卻出現與笠前輩詩人高度的一致性，其意涵顯示：

(笠)新世代所擁有的語言教育資源，基本上均已足以完全掌握所謂的標準『國語』，卻仍舊選擇傳續前行一、二代所經營出來的語言策略。如此就不涉及語言掌握能力的問題，而是嚴肅面對笠集團所發展完成的詩觀，鄭重選擇一種符合其內容的語言形式，嘗試以之實踐其詩思、表達其異於其他詩社的詩文風格。<sup>22</sup>

換言之，《笠》因具有的台灣現實意識，使他們在形式與內容的表現上有所自覺，「寧載台灣草笠，不載中國皇冠」<sup>23</sup>，揚棄以美文、修辭來表現詩的本體，而是直視詩與現實之間的新秩序。笠「戰後世代」到底延續、開創出什麼樣的詩觀？以下試舉幾家詩觀歸納之，鄭炯明詩觀為：

用與時代隔閡的語言寫詩，那是逃避的文學，寫現實中沒有的東西，那是欺騙的文學。我嘗試用平易的語言，挖掘現實生活裏，那些外表平凡的不受重視的，被遺忘的事物本身所含蘊的存在精神，使它們在詩中重新獲得估價，喚起注意，以增進人類對悲慘根源的瞭解。<sup>24</sup>

另外，拾虹的詩觀則為：

---

<sup>21</sup> 陳明台〈硬質而清澈的抒情—純粹的詩錦連〉，收入氏著《台灣文學研究論集》(台北：文史哲出版社，1997年)，頁251。

<sup>22</sup> 李豐楙〈嘲諷與浪漫：「笠」戰後世代詩人的兩種精神面向〉，收入陳鴻森編《笠詩社學術研討會論文集》(台北：學生書局，2000年)，頁18。

<sup>23</sup> 李敏勇〈寧載台灣草笠，不載中國皇冠〉，《笠》139期，1987年6月。

<sup>24</sup> 收入《美麗島詩集》(笠詩刊社，1979年)，頁217。

詩，除了像洪通做畫那樣令人感到『爽快』之外，它的價值就在它投影在人間現實的深度吧！如果不能感動，不能與當代的脈搏一同悸動，詩是不可能流傳下來的。<sup>25</sup>

檢視上述笠「戰後世代」詩人的詩觀，可以得知：以現實生活為底蘊，利用平易的語言，挖掘、傳達人類共同的情感，傳達時代的脈動，試圖喚醒被人遺忘的存在精神。這樣的詩觀對照前輩詩人陳千武的詩觀，恰可印證世代之間詩觀的密切性，及對詩的認知的相似性：

認清現實的醜惡變成的一種壓力，感受並自覺對其反逆的精神，意圖拯救善良的意志與美。

探求人存在的意義，不惑溺於日常普遍性的感情，追求高度的精神結晶。<sup>26</sup>

兩者對詩的寫作，皆是先立足在現實的自覺上，從客觀的現實中打破庸俗與沈悶，表現詩的知性、逆反精神，強化「思想性詩化」，以「明朗」、「精準」、「敘述」、「知性」的語言，去建立詩的精神意涵，呈現清澈、嚴謹的詩質；而非利用形容詞、或文字的斷連、變形，去製造詩句或填充意象，藉以表現稠密、晦澀的象徵意涵。以下，更進一步爬梳「前行代」詩人及七〇年代「新生代」詩人的「語言」表現，對照笠「戰後世代」詩人的不同，以突顯笠「戰後世代」詩人的詩美學的獨特性。

《現代詩》、《藍星》、《創世紀》等前行代詩社的經營方式，大多是以前行代詩人為主導，沒有明顯的世代交替、或因時制宜的策略，致使這些前行代詩人，在七〇代詩壇的詩美學轉向後，他們必須改弦易轍或大幅度修正自己的詩作，反之《笠》因世代交替明顯，七〇年代由笠「戰後世代」登場，而沈穩地度過現代詩論爭的風暴。「前行代」詩人的現象，可從洛夫大力修改自己的詩作看出一二，一九七〇年洛夫出版《無岸之河》詩集，總結他前三本詩集《靈河》(1965)、《石室之死亡》(1965)、《外外集》(1967)，在《無岸之河》序中，洛夫自稱：「凡早期

---

<sup>25</sup> 同上註，頁 227~228。

<sup>26</sup> 同上註，頁 226。

的作品幾乎都動過手術，有的竟改得面目全非。」<sup>27</sup>到底改得如何？奚密曾說：「《無岸之河》」最明顯就是篇名的改變。……另一顯而易見的不同是標點符號的大量省略，……《無岸之河》裡標點的簡化和詩人儘量將語言具體化、直接化，避免主觀情緒的介入的努力是一致的。」<sup>28</sup>假使從洛夫將詩作修改成「標點符號的大量省略」、「語言具體化、直接化」、「避免主觀情緒的介入」的問題，放到台灣的歷史脈絡來看，或許不會像奚密的觀察如此簡單，只是「前者乃對根本存在問題的玄思，艱澀深沈；後者乃對尋常事物的靜觀，平淡自然」<sup>29</sup>，而是有更深的歷史意義。七〇年代之後，台灣現代詩的發展，隨著時局趨力的改變，從脫離現實到轉向現實，洛夫的修正動作，可以見到這樣的現象風行草偃。

而七〇年代「新生代」詩人——一九七一年的《龍族》到一九七九年《陽光小集》之間的「新生代」系譜——的文學寫作，大多學習自「前行代」詩人，除了在形式語言、題材內容的表現不同外，基本上，他們的現實意識，仍然是一種間接、無害的表現，只根據外在現實的記錄，並未碰觸到台灣政治問題的核心。當「現代詩論戰」從原本詩的「形式」問題，轉變而為更敏感的「民族認同」問題時，到底回歸「民族」，應該回到哪一個「民族」？回歸「現實」？要回到什麼樣的「現實」？這樣「問題」箭在弦上，引起了七〇年代「新生代」詩人在「現代詩論戰」之後，亟待思辯與追尋的方向。七〇年代的「新生代」詩人，一方面對過去太過西化的現代詩風格有所不滿，希望建立出具有「民族性」、「現實性」的詩風；另外，他們對「前行代」詩人的盟主地位有所質疑，希望可以打破因襲的陋規，創造出「新」的風格。如陳芳明自稱(龍族詩人)是「新的一代·新的精神」，他說：

龍族的組成分子是以年輕人為中心，年紀最大的不超過卅三歲，最小的不低於廿三歲，其間的差距只有十年，在思想上和精神上都很難有所謂代溝的問題，恰好可自成一代。……

---

<sup>27</sup> 洛夫《無岸之河》(台北：大林文庫，1970年)，頁4。

<sup>28</sup> 奚密〈從靈河到無岸之河—洛夫早期風格論〉，收入氏著《現當代詩文錄》(台北：聯合文學出版社，1998年)，頁189。

<sup>29</sup> 奚密〈從靈河到無岸之河—洛夫早期風格論〉，前揭文，頁195。

龍族一向以『最有朝氣的詩刊』自我期許，這分朝氣不僅表現在年輕的衝勁上，同時也表現在它所容納的精神上。所謂龍族的精神，也就是開放的精神，兼容並蓄的精神。<sup>30</sup>

「代」的更替，意味著風格習尚、主流位置的更迭與轉替。從詩史的定位來看，七〇年代「新生代」詩人，取代了「前行代」詩人，在詩史上占有一席之地。他們將創作建立在「改革」與「創新」上，對「民族精神」、「現實意識」有較高的反省，他們不再只求語言形式的表現，而是藉詩來描繪存在的現實問題。然而，他們的「現實」如何呢？試以陳芳明〈高速公路上的蝴蝶〉略加比較說明：

遠遠就看見蝴蝶  
跌落在高速公路的右方  
掙扎的雙翼  
拍亂了廢鐵附近的  
風景  
(中略)  
工廠的囟煙  
團團掩蓋  
蝶的翅膀，曾經是艷麗的生命，起起落落  
如今牠的身軀  
和泥土的顏色一樣

(《龍族詩選》，頁 35-36)

這是一場車禍的場景，陳芳明以極為詩意的畫面，來處理血淋淋的現實問題，以翩翩的蝴蝶羽化損落的生命，將沈重、悲哀的情緒，提昇至更高層次，表現萬物終歸合一的形而上概念。詩中的意念，是詩人對外在環境的一種抒情感觸，透過意象的捕捉，將殘酷的現實予以詩化，使詩呈現一種淡淡的愁緒。檢視陳芳明早期的詩作，可以看到受余光中及葉珊(早年的楊牧)的影響頗深，<sup>31</sup>詩中常

---

<sup>30</sup> 陳芳明〈新的一代·新的精神—寫在「龍族詩選」出版之前〉(台北：林白出版社，1973年)，頁1, 3。

<sup>31</sup> 在陳芳明的第一本詩評論集《鏡子和影子》序中，說到：「『鏡子和影子』這個書名，是葉珊幫我想出來的，我覺得很適合我批評的個性。……葉珊最初的意思是，以『余光中研究』做為論集的重點，可是，到目前為止，我才發表兩篇，不可能成為一冊專書。因此，我只能把有關當代詩人的一些論評，以及和詩評性質相近的文字，收集在一起。」(台北：志文出版社，1978

藉舒緩的節奏，明朗的語言，傳達濃厚的抒情意味。當七〇年代詩風轉向追求現實，陳芳明也開始在「生活層面」上挖掘許多現實題材，拓展其關注的角度；但這些詩作顯然只停留在客觀現實的呈現上，並沒有牽涉到更敏感的政治現實。由於，這批七〇年代「新生代」詩人的詩的進路，大多學習前行代詩人，加上戰後台灣政治、社會，不允許具有「本土意識」的論述抬頭，因此，他們無緣去了解台灣的歷史發展，其現實作品，大多只能就「生活層面」挖掘，是可以理解的。就現實的表現方式來看，可分為靜態與動態兩種，所謂「靜態現實」，是指記錄感懷生活周遭的一切，而不具批判性；「動態現實」則是以詩作為介入社會的方式，除了具備詩美學外，更能具有批判性、思考性的作品。另外，同為七〇年代「新生代」詩人的林煥彰〈要回家的人〉，其作品的現實性亦與陳芳明的作品相似：

一個站牌  
一個站牌  
站著  
候車的人  
在街燈齊亮的瞬間  
四週更加灰暗  
我只看到大月的站牌  
公車的站牌  
站著  
很多  
要回家的  
人

（《龍族詩選》，頁 188-189）

七〇年代的詩風，在一片過度西化的撻伐聲中回歸樸實、明朗，此詩，林氏以「口語化」的方式，表現都市生活的單調與無奈。詩中一開始即是「一個站牌」、「一個站牌」的樹立在路旁，象徵著固定制式的工作模式，一成不變。夜間該是下班的時刻了，托著疲憊的身心，在街燈與四周的明暗對比下，更強烈感受到候車者歸心似箭的心情。林氏的詩，基本上並沒有過多的隱喻與象徵，純粹從事件去衍生詩意，因此，有時不免意象略顯單薄。而林煥彰原為「笠」的成員，與《笠》

---

年），頁 1~2。從序中可見，葉珊替陳芳明出版詩評論集，以及陳芳明醉心於余光中的研究，得知其關係匪淺。

風格接近，都是追求明朗、質樸的詩風，但不久即退出《笠》，之後，加入了象徵中國文化意涵濃厚的《龍族》，可見其現實意識乃構築在想像的「文化中國」之上，當七〇年代《笠》已漸漸確立了它的本土立場，開始著手建立自己的詩觀與詩史，如六十三期起(1974.10)，設立了「台灣新詩的回顧」專輯，由陳千武翻譯王白淵、巫永福等日治時期的台灣詩人詩作。另外，六十六期(1975.4)起，也有旅人撰寫的「中國新詩論史」。這樣的企圖，在於重新修正大陸來台詩人所建立的史觀，如紀弦宣稱自己將新詩火種帶到台灣來的謬說，一九七〇年，陳千武更在《華麗島詩集》後序中，提出「詩的兩個球根說」，重新釐清台灣新詩的發展脈絡。這些論述無疑宣告《笠》更清楚地扎根在台灣本土之上的意向，這樣的立場，使本土意識不夠鮮明的詩人，紛紛離去掛冠而去。

反觀，同為七〇年代共同世代的笠「戰後世代」(笠第三代)，他們因較早受到本土前輩詩人的洗禮，具有鮮明的台灣歷史意識，及對詩的表現方式、語言機能的認知、反省，雖與「新生代」詩人置身在同樣的時代氛圍，但隨著時局逐漸開放，笠「戰後世代」也漸次標示出鮮明、特異的詩風，強調詩的時代性、真摯性、批判性，與其它詩社有別。是以，環顧七〇年代詩壇，《現代詩》、《藍星》、《創世紀》已偃旗息鼓，而《笠》卻穩健地扎根於七〇年代，並穿越至八〇年代，成為建構台灣詩學重要詩社，「集團意識」及「世代交替」是不可或缺的重要因素。七〇年代，《笠》完成世代傳承、交替，中堅詩人接棒，成為「笠」在七〇年代演出的重要成員。其中，以鄭炯明、李敏勇、陳明台、拾虹、陳鴻森、郭成義等為代表。七〇年代，他們分別出版了：鄭炯明《歸途》(1971)、《悲劇的想像》(1976)，陳明台《孤獨的位置》(1972)，拾虹《拾虹》(1972)，郭成義《薔薇的血跡》(1975)，陳鴻森《雕塑家的兒子》(1976)等(皆由笠詩社出版)，這些作品所堅持的文學理念與創作立場，正是延續笠前行代詩人的精神意識。如鄭炯明〈我們·大地〉：

美麗的花爆開在殘酷的天空  
沒有根，只有我們  
奄奄一息的我們  
同樣是一條生命  
為什麼你必須受難？

哭泣吧  
如果你還有一絲力氣

你就哭泣吧

美麗的花爆開在遼闊的天空

沒有根，只有大地

已經死掉的大地

(《歸途》，頁 60-61)

笠「戰後世代」詩人受到前行代詩人的啓發甚多，他們更早具有強烈的台灣歷史意識，並以此作為創作的思考根源。此詩一開始用震撼力極強的「爆開」二字，象徵槍聲自胸膛穿過，爆裂開來的胸膛，流出殷紅鮮豔的熱血，染紅衣襟，猶如一朵綻放的紅花，鑲刻在胸前成為烈士犧牲的徽章。「美麗」卻「殘酷」的意象令人顫慄，因為，背後隱藏著台灣許多不幸的年代，二二八事件、白色恐怖，多少人因政治理想、真理公義，而含冤消失在歷史的地表上，只成為一縷孤魂。在高壓極權的年代，一切備感辛酸、無奈，唯一能做的只有「哭泣吧／如果你還有一絲力氣／你就哭泣吧」，更沈痛地指陳戰後威權體制的殘酷與肅殺。此詩，為鄭炯明的少作，雖然意象略感單薄，但背後所控訴的，卻是沈重而悲切的大時代問題。

笠的集團性格及歷史意識，經過前行代詩人幾經轉化、承傳，使得「笠」「戰後世代」的中堅詩人，以他們的詩觀及作品來具體實踐「本土意識」的理念，清楚地標示《笠》在七〇年代所站的位置，以及台灣的歷史現象。如李敏勇〈戰俘〉(1973)一詩，即是陳述台灣「祖國認同」的問題，深刻地刻劃出一位「中尉」矛盾的心聲。而這位中尉所代表的是，台籍日本兵的寫照，而這位台籍日本兵為何感到內心掙扎、痛苦？正是因為台灣的台籍日本兵，都曾生存在歷史的夾縫中，過去與現今竟使他們成為一群找不到國籍的人：

K 中尉沒有祖國

被俘的時候

他宣誓丟棄了

釋還的那天

他望著祖國的來人

默默地

想把他自己交給他們

武裝被禁止了

武裝沒有被禁止了

祖國已經沒有了  
祖國還有

雙重的認識論  
在 K 中尉身上實驗了  
說不定有一天  
會輪到你或我

世界在靜靜地擦著眼淚  
世界在靜靜地掉著眼淚 (引自《混聲合唱》，頁 580~581)

對於歷經兩個時代「跨越語言一代」的人而言，歷史的傷痕在他們身上所刻下的軌跡是鮮明的，他們更感受到戰前、戰後兩個不同的政權，其統治結果竟是如出一轍，都是以一種掠奪、壓制的方式，而非以台灣主體作為思考，致使戰後台灣非但沒有脫離「殖民狀態」；而是再度面臨「再殖民」的悲哀。像李敏勇這類替父叔輩代言的作品，更清楚地看到「笠」世代傳承、紹繼的風格。同樣再現台灣歷史情境的，如陳鴻森的〈魘〉(1973) (收入《混聲合唱》，頁 691~693)，同樣描寫戰爭經驗，詩一開始除了一段楔子外，即以一九五〇年--自己的誕生及終戰後「那些從戰場上僥倖地/活著回來的傢伙」並置重疊，詩人以他個人對現實狀況的觀察，沈鬱地傳訴那一群遭受傷痛的人的歷史經驗，而戰後這些幸存者「只剩下/行走在異鄉的感覺」，「他們遲滯的目光/照亮著近代史的暗茫」，「他們路上蕩著/成爲沒有季節沒有歸途的候鳥」。最後，詩人認為「是否我不經意描繪的/他/正是我那/不眠的前生呢」，將敘述者與自己取得同樣對等的位置，形成共同的命運體，直接去體認戰爭及被殖民的悲哀，此一主題的刻劃，爲陳鴻森不斷深化、延展的課題，日後，有〈歸鄉〉(1982)一詩，同樣表現那歷史的悸動感：「戰後的台灣/據說已從殖民的地位裡被解放了/然而，我們的死/卻深陷在次殖民的境地裡」。(《混聲合唱》，頁 696)由上作品，可以明顯看到笠「戰後世代」詩人的作品，對台灣歷史意識的認知，呈現一種逆反式的批判精神，深入挖掘人性的實存境況。反觀，七〇年代「新生代」詩人，對戰爭議題的書寫，如李弦(李豐楙)的〈變調〉(2)：

時間：七七戰後的二十二年  
地點：燈火輝煌的台北

那一雙手  
更多皺紋的那一雙手依舊握著那黑棒

從眾多期待的眼睛裏翱翔起來  
歌聲，繼續升起  
旗正飄飄，馬正蕭蕭  
槍在肩刀在腰 熱血熱血……  
歌聲呼喚著歌聲  
呼喚二十年前的國魂  
好男兒 好男兒 好男兒  
報國在今朝  
歌聲走出了歷史，走入  
閃爍著霓虹的市街

……

從污染的空氣中  
提煉出來的  
一種調子  
他站著 高高的站著  
在昏黃而沙啞的天空  
堅持著老而有力的  
那一雙手

(節錄《大地之歌》，頁 53~54)

此詩以時間、空間的今昔之比，映照出歲月的流轉，改變了許多的人事，昔日殺戮戰場的英勇戰士，如今轉眼已成佈滿皺紋的老者；昔日慷慨激昂的軍樂，如今卻變成「歡呼季節性的流行調子」，那一段青春難得的生命，那一種熱切獻身的情操，早已為人所淡忘流失，僅存的只是個人的緬懷與記憶。然而，縱使如此，最後他仍在「昏黃而沙啞的天空」下，無言而堅毅挺立著。同樣描寫「戰爭」，笠「戰後世代」詩人與七〇年代「新生代」詩人，都以現實觀察、生活體驗，作為寫作的首要條件，洗去亞流的超現實主義詩作的弊端。然而，兩者不同之處，在於有無台灣歷史意識的注入。《笠》世代承傳、凝聚的集團性格，使得同為戰後一代，笠「戰後世代」詩人，除了就現實社會的體察外，更能清楚得知到權力結構的傾斜及台灣歷史的悲愴，因此，他們不僅只是描摹社會現實的抒情感懷，更是對於政權的宰制、歷史的鄉愁、文化的失衡等更尖銳的問題，提出他們的省思與批判，藉此建立「本土詩學」的第一步。就整個七〇年代的詩作來看，他們這些率先表現「政治現實」的詩作，是具有高度的自覺與創新的。雖然，這樣的詩學，在七〇年代仍是隱微的，並沒有受到太多的注目，但是，隨著時局的變動，七〇年代中後期，追尋「本土」、「台灣」逐漸明朗化之後，這些嘹亮異質的聲音，在詩壇上更具有璀璨的意義。

#### 四、社會與政治：文學的創作與實踐

戰後台灣現代詩發展脈絡錯綜複雜，除了文學的問題之外，它與政治、歷史、社會、文化等因素相互糾葛纏繞，所以，「現代詩」內在發展的動向，充滿了許多外在因素的干預，致使戰後現代詩的分析、評價，若純粹只從形式美學來加以判定的話，往往會失之歷史的真確性。而《笠》從六、七〇年代開始，所關注的現實意識幾經轉折、拓展，已逐漸發展出獨特、沈穩的現實風格。笠詩人們藉著共同的藝術習癖，以相同的主題思想、語言形式，實踐共同的美學信念，反覆映襯現實生活中的不同層面。當這些頗具時代異數的作品，從零星、片斷成爲一系列「有機的系統」時，無形中在台灣詩壇上，建立了不同風格表現的空間，成爲一股鮮明強烈的「詩系」風格，與大陸來台詩人較偏向豐腴華麗的詩風有別。八〇年代之後，台灣社會、民主、政治議題沸沸揚揚，《笠》從第一、二代至第三代「戰後世代」詩人，所發揚、奠定的明朗、硬質詩風，呈現出深廣繁複的「有機詩系」，於戰後台灣詩壇上，展現了不同的詩美學標準，與現代主義詩學成爲戰後台灣詩學的鯨角。

細究八〇年代笠「戰後世代」詩人，可見李敏勇、郭成義從前輩詩人手中接棒主編《笠》，<sup>32</sup>積極、熱切地展開對外的工作，使「戰後世代」成爲《笠》主要的發聲者。同時，他們將關懷的層面擴大、延伸，加強對社會的關懷與對政治的實踐。一九八二年初，由笠「戰後世代」詩人鄭炯明、曾貴海、陳崑崙等三人，在高雄創辦了《文學界》(1982~88)，與《笠》、《台灣文藝》同爲建構本土文學的重要場域；一九九一年，鄭炯明等人再度於高雄創辦《文學台灣》，這個刊物持續至今，成爲當今建立、評論台灣文學另一個重要的園地，詩人由此更直接、有力地參與台灣文學建構的過程。故笠「戰後世代」詩人，別於七〇年代「新生代」詩人的地方，主要即在於行動的「實踐」，盧卡奇認爲：

人們的言語，他們的純主觀的思想感情，只有轉化爲實踐，只有在行動中經過檢驗，證明正確或者不符合現實，才能判定它們是真實的還是虛妄的，是誠實的還是假裝的，是偉大的還是渺少的。<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> 李敏勇主編《笠》102期~118期、125期~127期、141期，共21期。郭成義主編128~140期。

<sup>33</sup> 盧卡奇著，陳文昌譯《現實主義論》，前揭書，頁32。

從笠「戰後世代」詩人介入社會、文化的層面來看，他們的「現實詩學」不僅只是純粹寫作；更重要的是，他們投身於台灣歷史的洪流中，成為時代的一股逆流。另外，他們為了強化《笠》的立場，分別為文撰述相關文章，像鄭炯明〈八十年代的詩展望〉，藉此廓清戰後的詩史發展，「在探討台灣現代詩的源流與發展時，常常不能避免地，……忽略了原以台灣本土為活動中心，不斷透過日文或中文，努力於詩的探索的另一個泉源」(103期，1981年6月，頁45)，郭成義〈都是語言惹的禍——評蕭蕭「現代詩七十年」一文〉，針對蕭蕭對《笠》語言的批評，提出鄭重地反駁：「在笠上發表作品的詩人，大都具有追求真實語言的勇氣，這是據於一種共通體驗所投擲過來的基礎認同，站在實存環境的詩性鄉愁底下，畢竟是有所執著的一群」(106期，1981年12月，頁55)，一九八三年元月，李敏勇、鄭炯明、拾虹、陳明台共同座談〈現實論〉，檢討戰後台灣詩語言的問題，及加強外界對《笠》所要追求的詩語言的認知：

對語言的本質的認識，配合現實的認識也就是要脫離表象層次的思考，真正把握深層現實精神的基本條件，詩人在這一認識上，必須打破俗性與慣性的勇氣。<sup>34</sup>

這些工作與論述，無形中使《笠》成為八〇年代台灣意識傳播的重要據點，使《笠》成為台灣民主化過程有力的推手。其次，笠「戰後世代」中堅詩人，更以詩作為利器直刺社會問題核心。他們不斷在語言、題材上，積極表現社會現實與批判精神，成為八〇年代改造「社會思潮」的一環，直至解嚴之前，這股逆反精神的軌跡清晰可辨。在作品中他們表現一貫的詩性現實，他們將生活外在的現象，與詩人內心的心象，藉由一種關聯性、即物性，以逆反批判的精神將詩表現出來。如李敏勇〈暗房〉(1982)、拾虹〈探照燈〉(1983)、陳鴻森〈比目魚〉(1983)、鄭炯明〈烤鴨店〉(1985)等，皆可看到一種現實的機智，代表著反抗體制、挑戰權威、介入社會的企圖，使詩實際參與了整個台灣社會的改造運動，其特色具備了強烈的「運動性」與「批判性」。這樣的創作趨向，與八〇年代的黨外勢力抬頭、民主運動興起、政治評論蓬勃等一致，致使一場熱鬧的現代詩「街頭運動」

---

<sup>34</sup> 李敏勇、鄭炯明、拾虹、陳明台(記錄)，座談會「現實論」，一九八三年元月，收入《笠》117期，1983年10月，頁58。

於焉開展<sup>35</sup>。以下則分析、歸納笠「戰後世代」詩人，從七〇年代開始至八〇年代解嚴前--主要為奠定台灣民主化運動的時間--的詩作，檢視笠「戰後世代」的中堅詩人所呈現的風貌，標舉其詩在台灣解嚴前的歷史意義。

## 批判威權的政治體制

戰後台灣長期處於戒嚴狀態，威權的政治體制，使得「台灣」主體性，不僅被大力壓制，甚而被刻意扭曲。直到七〇年代，台灣島民才因外在局勢的丕變，開始一波追尋「台灣」的足跡。然而，直到一九八七年解嚴前，台灣的政治風氣，仍是瀰漫在一種低氣壓的氛圍；人們或是因為長期心靈被監禁，或是早已對政治懷有戒慎恐懼之心，因此，對於公共事務大多抱持著冷漠的態度。所以，鳥瞰整個戰後詩壇，七〇年代末之前，除了笠詩人群因具有鮮明的台灣歷史意識及現實精神，率先寫出政治批判的詩作之外；大部分的詩人對於威權體制，仍因無知或逃避政治壓力，而甚少觸及。然而，作家乃是知識分子，誠如薩伊德(Edward W · Said 1935~2003)對知識分子的看法，認為：

在扮演這個角色時必須意識到其處境就是公開提出令人尷尬的問題，對抗(而不是生產)正統與教條，不能輕易被政府或集團收編，其存在的理由就是代表所有那些慣常被遺忘或棄置不顧的人們和議題。<sup>36</sup>

基於這樣的理念，詩人寫詩並非只是個人內心的獨白；或置身於社會現實之外，而是要能對抗政治權力核心，使自己具有在野的精神，記錄、書寫當代人的悲愁，如愛爾蘭詩人葉慈(W · B Yeats, 1865~1939)，透過自己的詩作表現愛爾蘭境內的苦難與艱辛，如〈一名政治犯〉：「一如生息石崖且浮海的鳥鷺／浮海，也許就在空中頡頏／當它第一次自危崖窠巢／歎然沖天而出，聚精會神／注視浮雲片片的天幕，／傳自它風雨吹打的心胸深處／及時，正是大海空虛的揚呼。」(節錄)<sup>37</sup>詩中以浮海、危崖、天幕等意象，象徵橫逆於眼前巨變詭譎的外在現實，

---

<sup>35</sup>參考焦桐〈政治詩〉，收於氏著《台灣文學的街頭運動：一九七七~世紀末》，頁 149~152。

<sup>36</sup>薩伊德(Edward W · Said)著，單德興譯《知識分子論》(台北：麥田出版社)，1997年，頁 48。

<sup>37</sup>節錄自楊牧編《葉慈詩選》(台北：洪範書局)，1997年，頁 123。詩的政治犯「she」或許指的是昂德·岡昂(Maud Gonne)。據楊牧在導讀中介紹，當葉慈初識她時，「即刻為之深深傾倒，

然而，縱使現實環境驚淘駭浪，她亦無所畏懼，面對廣濶的大海，雖然身體被囚禁；但內心卻如同海洋一般自由開放。相對笠「戰後世代」的中堅詩人，在七、八〇年代亦可見到同樣對政治、權力充滿質疑，但內心卻昂揚、激憤的詩作，如鄭炯明的〈霧〉(1982)：

我們將往何處去  
今夜，啊不----  
被暴虐的影子操縱的  
我們的命運  
明天將往何處去  
你知道嗎？愛人

於是你輕輕安慰我說：  
「霧再濃也有散的時候  
何必為眼前的景象憂心」  
那麼，讓我們握緊手吧  
堅強地，一起走完這段  
模糊又艱辛的路

(節錄自《混聲合唱》，頁 657~658)

此詩寫於八〇年代初期，台灣正逢「美麗島事件」<sup>38</sup>巨大的震動，許多反對者受到一連串政治逮捕行動，頓時成爲驚弓之鳥，事件參與者最後皆以叛亂罪被起訴。此詩以迷濛的「濃霧」爲主要意象，象徵台灣政治環境的困窘與難明，詩中藉由兩位彼此心愛的人，相互扶持、鼓勵，堅定地走過黑暗、艱辛的路程，一起等待霧散清明的時刻到來。另外，此詩更可擴大推展至戰後台灣整個政治實況，在黑白顛倒、公理喪失的年代，如陳千武的「政治詩」以「媽祖」意象象徵霸權統制的形式，「媽祖喲／坐了那麼久 祢的腳／在歷史的檀木座上／早已麻木了吧」(節錄〈怨我冒昧〉，《混聲合唱》，頁 86)，諷刺戰後的萬年政權。而人

---

終生追隨她的美麗，慧韻，與強烈的革命意志不改，亦無由企及，構成詩人此後性格表現和整個藝術發展的顯影劑，左右了他對政治和文化的思索方向及判斷模式。」(導言，頁 12)

<sup>38</sup> 所謂「美麗島事件」，不單指一九七九年的高雄事件，而包涵了之後林義雄家的滅門血案，以及對反抗者一連串的逮捕、審判行動。

在這樣的時代氛圍中，感受到命運被操控的哀愁與茫然。由於，戰後台灣的歷史，被刻意的抹滅及消音，歷史真相被矇蔽，致使台灣人民多患有「歷史失憶症」，李敏勇在〈暗房〉(1983)中，藉由暗房漆黑不能感光的現象，隱喻台灣的歷史如同在黑盒子之中深不可知：「真理／以相反的形式存在著／只要一點光滲透進來／一切都會破壞」，來書寫威權時代的政治現象。

在這樣的政治體制之下，具有良知的知識分子，勢必在眾人瞠瞠之際，能發出振人昏瞶之聲，如同在深夜吠叫的狗，喚醒在黑暗中沈睡的人們：

我的主人給我戴上一個口罩  
好讓我張不開嘴巴吠叫  
吵醒大家的美夢  
-----我瞭解他的苦心

然而我是不能不吠叫的啊  
做為一隻清醒的狗  
即使吠不出聲  
我也必須吠，不斷地吠  
在我心底深谷裡吠  
從天黑一直吠到黎明

(節錄自《混聲合唱》，頁 648~649)

鄭炯明這首〈狗〉(1972)寫於仍在戒嚴時期的七〇年代，在七〇年代「新生代詩人」倡導回歸現實，開始描寫農村景象、都市風貌，如林煥彰〈城市〉：「不論是街／或路／或巷子／每一條都走向暗處／而人／在那裏／從第一次失足到無數次的／墮落／蛆蟲一般／繁殖／不知姓名」(節錄自《龍族詩選》，林白出版社，1973年，頁 189~190)，描繪人在城市之中的無奈與墮落。相對鄭炯明的〈狗〉，「狗」代表一位清明之士，在不可抗逆的壓制下，仍然要奮力勇敢地展現社會的真理與公義。就時代意義而言，前者作品較後者更對台灣的政治、歷史發展，提出更清亮的聲音。由於，笠「戰後世代」詩人，傳續了前輩詩人的精精與意識，能夠更早在七〇年代，即寫出具異質性的「反抗詩學」，成為台灣社會運動的先聲。

## 凝視實存的現實境域

人是社會的動物，因此，每個人的存在，很難從社會歷史環境中分割、抽離出來，成為一個「非歷史的」人。尤其是文學家的創作，通常來自於他實存的客

觀環境為基礎，篩選內化而來的一種想像的再現，故創作要全然是「靜態的」、「主觀的」、「形式的」描寫，就左派的文藝理論認為，似乎是不可能的。換言之，若純粹從形式及技巧來解釋文學作品，距離文學的本質是多麼遙遠。

六〇年代台灣詩壇曾高舉「超現實主義」詩學，強調自動寫作、表現潛意識等寫作風格，使台灣詩學曾經一度陷入虛無、蒼白的弊病，其因主要在於：現代詩背離現實精神太遠，對土地、國家的認同模糊不清，導致人心充滿虛無、失落之感。這樣的現象，直至七〇年代才有所轉向，重新提倡詩要回歸到現實層面，扎根在現實生活之上，強調詩不再只是形式技巧的實驗與創新；更重要的是，在詩的內涵中呈現出什麼樣的現實關懷，表現出什麼樣的現實批判。當人生活在一種抽離、無根的狀態下，最後將瀕臨崩頹、解構的危機，如盧卡奇(1885~1971)說：「當人的內在世界被等同一個抽象的主觀時，人的性格必然難逃瓦解的命運」。<sup>39</sup>這也是何以亞流的現代主義詩作，內容大多充斥著囁語、非邏輯性、蒼白無力的道理所在。

而《笠》因對土地認同度高，強調台灣的主體性，以台灣實存的環境，作為創作的基礎，因此，較能擺脫虛無的現代主義弊端。七、八〇年代，台灣正值改革動蕩之際，因笠「戰後世代」詩人具有極強的現實感，能對此時局的演變有更深刻的反省、凝視台灣的現實境域，真確地逼視中／台兩岸關係，及台灣的國際處境，以敘述、樸實的語言，重新挖掘、建立語言的深層思考，使詩能夠達到一種啓悟、觸發的效果；而非用華麗的語言來裝飾詩的內容。如拾虹〈船〉(1970)：「我們移動了數千年／爲了在地圖上尋回失落的名字／酸痛的脊椎骨接連著水平線／逐漸生鏽而腐蝕／使盡了力氣呼喊／仍然只有失望地看著陸地漸漸遠去／水平線斷了以後／我們開始在漫漫的黑夜裡／孤獨地航行」（《船—拾虹詩集》，頁 8~9）。七〇年代台灣面臨國際局勢丕變的困境，其處境頓時風雨飄搖，拾虹以「船」象徵台灣「孤島」及「孤兒」的形象，在尋求國家認同上的艱辛與失望，最後，在國際上只能如無根的浮萍飄流在漫無邊際的大海之中。

另外，同樣凝視台灣處境，以此作為意象出發點的詩作，如陳鴻森〈比目魚〉(1983)，以「比目魚」建立起一種新的意象與意義，藉此切合地諷刺台灣與大陸

---

<sup>39</sup> 盧卡奇著，陳文昌譯《現實主義論》，前揭書，頁 118。

的政治本質：

由於不同的視界  
和意識型態  
比目魚終於宣告分裂  
成為左右各別的兩個個體  
牠們各自拖著半邊的虛幻  
踉蹌地  
向著自己視界裡的海域  
游去  
.....  
三十多年來  
一直共有同一名字的  
左鯡右鱈  
由於異向的游程  
牠們之間終於形成了  
一個寂寥的海峽  
由於日日迎衝著橫逆的潮  
鯡的右眼因又逐漸右移  
回到了牠身軀的右側  
鱈的左眼亦逐漸地左移  
而回到牠身軀的左側  
如今，這已不再比目而行的鯡與鱈  
除了牠們先後移動過的眼  
略覺木然外  
牠們的形態  
則日益相一似

(節錄《混聲合唱，頁 707~708》)

詩人巧妙地以兩種神似的比目魚--「鯡」與「鱈」，比喻台灣與大陸之間的關係。兩岸之間彼此因視界與意識型態不同，終於宣告分裂，「成為左右各別的兩個個體」，「各自拖著半邊的虛幻」，利用政治的想像去架構自己政權、領土的完整性。然而，「中華民國」與「中國人民共和國」的對峙，並非本質上的不同，而是政治權力的爭奪使然，詩人早已察覺這樣的真相與矛盾，故對這兩個同質性極高的極左與極右政權，採取了知性而強烈的批判之聲，苦苓曾稱此詩：「以出

奇冷靜的態度處理極端激憤的情緒，是知感交溶的傑作」<sup>40</sup>。鄭炯明以「蕃薯」象徵台灣的悲苦命運及不畏艱難的意象，「從今天開始／我不再沈默／我要站出來說話／以蕃薯的立場說話／不管你願不願聽」（節錄自《混聲合唱》，頁 650），展現台灣主體的一種自信。

從笠「戰後世代」詩人的作品中，可以看到在七、八〇年代，他們已率先對台灣的位置與處境作一思考，呈現台灣的主體性格，這與同為七〇年代的「新生代」詩人，多注重在描寫外部現實事件有多不同，換言之，笠「戰後世代」詩人作品中的「現實性」，更具有對權威政治的挑戰與批判，使這些作品在七、八〇年代更具異質性，就「詩是表現時代問題」的觀點上，更有非凡的意義。

### 恢復失落的歷史記憶

台灣戰後長期的戒嚴，使得人們患有「歷史失憶症」或「政治冷感症」，對台灣的過去全然不知或戒慎恐懼，致使台灣的歷史長期被隱匿在黑暗中，如沈封地底的礦石等待被挖掘。李敏勇〈底片的世界〉(1983)一詩，即以沖洗底片的原理，說明戰後台灣的歷史黑白不分、真假莫知的現象，因此，台灣的現實風景、生死愛恨、歡愉憂傷全被冰凍在無知的歷史裡，只有當把「底片放入清水／以便洗滌一切污穢／過濾一切雜質／純純粹粹把握證據／在歷史的檔案／追憶我們的時代」（節錄自《混聲合唱》，頁 585）。

台灣曾經遭受日本殖民長達五十年，然而，被殖民的苦痛與悲愁，卻在戰後因「台灣意識」被刻意壓制下，消逝在歷史的煙灰中。但笠「戰後世代」詩人，因從父叔輩的經歷，更早去體認到被殖民的哀愁、無奈。如日治末期(1937~1945)，日本推動「南進政策」發動戰爭，征調大量台灣青年前赴南洋作戰，許多台灣青年的青春與理想，就喪送在烽火之中，成爲一段不可追憶的歷史；而倖存者則面臨到政權轉移、國家認同的問題，痛苦地在歷史夾縫中求生存。如李敏勇〈戰俘〉(1973，見頁 18)，刻畫這批「台灣青年志願兵」的矛盾與辛酸及國民政府來台接收時的橫暴。

而陳鴻森〈歸鄉〉(1982)更進一步以綿密深厚的意象，傳達他們的悲哀：「我們一批無法投遞而又不能掛失的郵件／我們是敗戰野死遺下的迎風的旗／我們

---

<sup>40</sup> 苦苓主編《1984 台灣詩選》(台北：前衛出版社，1985 年)，頁 126。

沒有昂然的權利／我們沒有可被憑弔的死／我們是神案上幾番取下復被供上的無名的木主……戰後的台灣／據說已從殖民地的地位裡被解放了／然而，我們的死／卻深陷在次殖民的境地裡」。再者，他的〈中元〉(1982)：「三十多年了／如今已經成爲這片土地的一部分／但我永遠不會忘卻／家鄉今夜是中元／躺在我身邊的木村大尉、飯島和岡田／他們這些真正的皇民／都已先後被接引回國／只有我們這些台灣人留下／駐守著被殖民的／歷史的悲愴」(節錄自《混聲合唱》，頁 694)，更去描寫這批被遺忘在歷史的台籍日兵，他們犧牲性命、青春，最後，卻獲得不了合理的終戰賠償的結果與悲哀。這樣的哀愁，如陳明台以纖細抒情的筆法所刻畫的〈月〉(1977)：「仰起頭在注視／高高地掛在敗北的灰色的天空上／漸漸被朦朧的烟霧模糊了的／哀傷的月／／深遠的夜 染得更黑了／沈浸在破滅的生的風景裡」(節錄自《混聲合唱》，頁 611)，詩中藉瀕死的士兵，將人生敗北與死亡的意象，每段起始以「哀傷的月」和「睜大眼睛在注視」疊映、迴旋，暈染出朦朧迷離的情調與生之哀愁。

其次，台灣戰後歷經二二八事件、威權體制、白色恐怖時期，這些歷史傷痕都留下難以抹滅的愴傷。笠「戰後世代」詩人因具有台灣的歷史意識，故能深入了解歷史傷痕背後的緣由與關鍵。因此，當他們在書寫時代現實時，往往較一些沒有台灣歷史意識的詩人要更鞭辟入裡，能夠發出時代的呼喊。猶如拾虹的〈邊緣〉(1983)，將戰後台灣的歷史位置，以詩化的意象加以呈現。

高聳直立的吊車  
投射著龐大的陰影  
橫過我  
到達碼頭岸邊  
我的位置是陸地的邊緣  
……(中略)  
我們在看不見自己的  
影子裡  
仰望權力的高度  
等待著夕陽西下  
黯然無語

暗去的天空  
逐漸包圍了整部吊車  
只剩下巨大虛幻的模糊形影

「陰影」象徵著龐大的威權體制，籠罩在整個台灣島嶼邊緣，它「壓扁了的我們的影子／重疊著我們的思緒與哀愁」，許多人的青春歲月，因滯悶的政治體治，而染有時代的哀愁，然而，八〇年代之後，台灣因加速民主運動的推動，使得日正當中的政權逐漸瓦解，猶如「夕陽西下」黯然的黑夜降臨，在巨大虛幻的陰影中，期待曙光的乍現。

笠「戰後世代」詩人，在戒嚴之前，所書寫的這些關於台灣歷史意識的作品，記錄了台灣過去的傷痕、哀痛與發展，正因有這些微弱的刻痕，使得戰後台灣的歷史，可以藉著這樣軌跡，逐漸喚醒台灣人民的記憶，成為日後台灣民主運動的一環，重新恢復台灣的主體性。

## 五、結論

笠「戰後世代」詩人，由於，他們的文學的學養過程親炙台灣前輩詩人，以及個人身分認同的肯定；其次，戰後台灣的文學場域的傾斜，也使得他們在極為有限的資源上，必須以強烈的「集團性」來穩固其創作空間，使其社團不致泡沫化。由於，他們接近了台灣前輩詩人，從父叔輩的生命經驗中，望見台灣過去的歷史傷痕，在草木皆兵的戒嚴時期，率先具有鮮明的台灣歷史意識，以其凝聚《笠》的現實意識，將創作扎根在台灣的土地與人民之上，呈現台灣社會、歷史、生活等多面向的問題，表達庶民共同的普遍性情感。

其次，他們在「國語」的掌握上，已較前輩詩人更加有能力；但在詩語言的表現，捨棄了華美、豔麗的文字束縛與約制卻，純粹就語言的原始機能加以挖掘、建立，使得語言重新獲得一種新的意義的安排，擴大語言的效能。換言之，這並非是語言能力的問題；而牽涉到他們對於詩美學的認識與抉擇，他們更重視的是，詩的詩質與意義，常以「敘述性」、「平淺的」語言，去表達「詩的思想性」，而非耽溺在形式或文字的雕琢上，使詩表面上看起來繁複、瑰麗。笠「戰後世代」詩人這樣的方法論，其實是更須要詩人真實面對自我，毫無掩飾地去挖深、擴大詩的深度與廣度，展現深厚、豐饒的情感內涵；否則在撕去文字的外衣時，易使詩流於淺白、通俗。

由於，他們詩的歷程和對詩美學的認定，與其它社群的詩人相異，因此，特別突顯出他們作品具有時代的異質性，著重在社會與政治的揭示與批判，在戒嚴

的時期，以他們的作品及行動，諷刺威權的政治體制、凝視台灣的現實時空、恢復台灣的歷史記憶，呈現以台灣為主體的另一種「現實詩學」，在七、八〇年代，成為推動台灣文學建構的重要力量之一，同時，也是台灣詩史上具有特殊價值的一頁。