

「流亡」與現代主義詩學： 雙重視角下的商禽與北島*

林巾力

國立臺灣師範大學台灣語文學系助理教授

提 要

「流亡」是構成兩岸現代主義詩歌最顯著的風景之一。「流亡」意味被迫離開家園，與它相關的情感不外乎鄉愁、邊緣與疏離。然而，流亡與寫作的關係，卻往往是苦澀與超越的不斷拉鋸。本文援引薩依德關於流亡「實際的」和「隱喻的」的雙重視角，將焦點鎖定戰後分別參與了台灣與中國的現代主義詩歌之崛起的商禽與北島，藉此觀察流亡與創作之間的動態關係。本文分成三個部分，首先是討論「流亡」的定義及相關理論的演繹，其次是觀察同樣經歷被迫遠走他鄉的商禽與北島如何在詩中表達流離的經驗與存在的辨證，最後則是從詩歌語言的角度分析作為隱喻的流亡概念如何結合於現代主義詩歌美學的實踐。透過商禽與北島作品的並置與分析，本文指出，兩位詩人的現代主義詩歌遠遠不是脫離了現實的懸空之物，而是對應了時代與生存經驗的關於人生與藝術的試探。

關鍵詞：流亡 薩依德 商禽 北島 現代主義

* 本論文承蒙匿名審查委員斧正並賜予寶貴意見，獲益良多，亦感謝編輯先生／女士之辛勞，謹此誌謝。

「流亡」與現代主義詩學： 雙重視角下的商禽與北島

林巾力

國立臺灣師範大學台灣語文學系助理教授

一、前言：作為「現實」和「隱喻」的流亡

「流亡」與「放逐」已成現代主義文學的顯著標誌之一，在台灣文學史相關論著中，葉石濤曾以「無根與放逐」描述 1960 年代現代主義文學；陳芳明則以「流亡」作為現代主義小說典型。「流亡」與「放逐」不僅是現代主義文學所熱衷的主題，更是創作者的實際經驗，環顧台灣戰後現代主義詩人多數有著隨國府流亡來台的背景，如紀弦、洛夫、痲弦、張默、余光中等等，縱使各人的文學氣質殊異，而其相似的身世遭遇，卻也促成詩歌創作的類聚性。然此非台灣現代主義詩歌界的特殊現象，被認為是中國 1949 年以來現代主義首度再現的朦朧派詩人，^①他們在文化大革命期間多少都有上山下鄉或流浪的經歷，並且在經過了七〇

① 在中國，以《今天》（1978.12~1980.9）為根據地的朦朧詩派被認為是戰後現代主義重返詩壇的最初標誌。朦朧詩的「朦朧」一詞原本帶有「晦澀難懂」的貶意，後來卻成為其身分標籤。所謂「朦朧」意謂加重意象（image）的使用，目的是避免情感的直接表露，而以含蓄、曲折的方式表現個人內心的複雜面貌。朦朧詩派在技巧與思想上的變革旋即招來批評聲浪，但也獲得不少學者與詩評家的支持，當中特別是三篇關於「崛起」的文章最有影響力：謝冕於〈在新的崛起面前〉宣告：「一批新詩人在崛起，他們不拘一格，大膽吸收西方現代詩歌的某些表現方式。」孫紹振也於〈新的美學原則在崛起〉呼應並補充：「與其說是新人的崛起，不如說是新的美學原則的崛起。」而兼具詩人身分的徐敬亞更在〈崛起的詩群——評我國詩歌的現代傾

年代末期的崛起之後，八〇年代開始也因不同理由而遠走他鄉，^②北島、多多、顧城、楊煉等人都先後離開中國，尤其 1989 年天安門事件，更是造成為數眾多的作家與知識分子漂流海外。

「流亡」與「放逐」在中文語意上不盡相同，流亡係指「離開固定的住所四處逃亡」，^③而放逐乃為「把罪人充發到遠方去，或驅逐出境。」^④但現下受到外國文學的影響，「流亡」與「放逐」皆作為 exile 的中譯而無嚴格區分。^⑤Exile 源於拉丁語 *exilium*，字首 *ex* 指「出外」，而字根 *solum* 含有「土地」或「家園」之意。^⑥塔柏里（Paul Tabori）的《流亡之解剖》是從語義及歷史脈絡來分析 exile 的先驅著作，書中試圖為複雜的 exile 現象整理出可堪解釋的定義：「流亡者是指一個人被迫離開家園（homeland）——儘管驅使他離開的原因可能是政治、經濟或純粹的心理因素，而無論那是源自身體上的逼迫或在沒有立即壓力下的自行決定，

向〉中直接點明朦朧派與現代主義的直接關聯：「我鄭重地請詩人和評論家們記住一九八〇年……這一年，帶著這強烈現代主義文學特色的新詩潮正式出現在中國詩壇。」前述三篇文章後來收入姚家華編：《朦朧詩論爭集》（北京：學苑出版社，1989 年）。總而言之，朦朧詩的審美風格打從一開始便被認為是受到西方的影響，並具有強烈的現代主義風格。

- ② 根據大陸學者趙毅衡的統計，八〇年代中國流亡異鄉的詩人至少就超過有五十人之多。參考趙毅衡：〈且說海外大陸詩〉，《詩探索》1996 年第 4 期，頁 149-152。
- ③ 見《國語辭典》（臺北市：臺灣商務，1981 年），頁 1545。其他如《辭海》的解釋：「離其故所，無定居也。」而較早之文獻記載如《詩·大雅·召旻》中有「瘠我饑饉、民卒流亡。」鄭玄箋：「病國中以饑饉，令民盡流移。」故此處流亡有「流移」之意。
- ④ 見《國語辭典》，頁 675。如《戰國策·魏策一》：「為政不善，而禹放逐之。」又《文選·司馬遷·報任少卿書》：「屈原放逐，乃賦離騷。」此處放逐作「摒逐」解。
- ⑤ 相關例證不勝枚舉，較具代表性如簡政珍《放逐詩學：台灣放逐文學初探》英文標題為 *Poetics of Exile: Preliminary Reading of Contemporary Exile Literature in Taiwan*，對應於 exile 的中譯為「放逐」；薩依德（Edward Said）名篇「Intellectual Exile: Expatriates and Marginals」在單德興的翻譯中作「知識分子的流亡——放逐者與邊緣人」，對應於 exile 的中譯為「流亡」；廖炳惠編著之《關鍵詞 200》則在 exile 的條目中以「放逐」為中譯，但行文中則是以「流亡」與「放逐」互為交替，如：「Exile……當前的文學觀念與用法之下，則多半成為在政治迫害之下，自願與非自願性的流亡與放逐。」而本文主要以「流亡」為 exile 之譯解，兼以「放逐」為交替。
- ⑥ Sophia A. McClennen, *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures* (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2004), p.14.

兩者在本質上並無不同。」^⑦無疑，「被迫離開家園」是塔柏里對 exile 所下的定義核心，其中包括內在與外在因素，同時也指向強制或自願的結果。而簡政珍則提出「內部的放逐者」概念作為進一步的補充，意謂儘管身處自己的國家土地，但已告別家園，像是遷居保留區的美國印地安人，而戰後從大陸來台的族群亦復如是。^⑧

流亡與文學自古便有著千絲萬縷的關聯，中國的屈原、李白，古羅馬詩人奧維德（Publius Ovidius Naso）以及義大利詩人但丁（Dante Alighieri），都在被迫離鄉時寫下不朽詩篇。二十世紀的現代文學，更是由一群自我放逐的詩人與作家扮演重要角色，艾略特（T.S. Eliot）、喬伊斯（James Joyce）、海明威（Ernest Hemingway）、納博可夫（Vladimir Nabokov）、奧登（W.H. Auden）、布羅茨基（Joseph Brodsky）等等，都曾漂流海外，書寫他鄉。而威廉斯（Raymond Williams）也指出，二十世紀初期參與西方前衛運動的藝術家，多數是來自異國的移民，是都會的異鄉人。^⑨可以說，現代主義的「無根」與「放逐」，在很大的程度上是源自作家本身的實際生活體驗。

除了文學創作外，二十世紀下半葉興起的後現代與後殖民論述也對流亡議題予以高度關注。流亡者跨越國家邊界與多元文化流動的身份，被視為顛覆西方自啟蒙運動以來所建構之統一主體的最佳代言，同時也被賦予從邊緣挑戰國族中心的形象。現代主義文學關於異化與流離失所的焦慮，到了後現代論者那裡，儼然成為一種嶄新的生活樣式。^⑩對於流亡議題在思想上的轉變，就如麥克列寧（So-

⑦ Paul Tabori, *The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study* (London: Harrap, 1972), p.37.

⑧ 簡政珍：《放逐詩學》（臺北：聯合文學，2003年11月），頁7。

⑨ Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists* (London: Verso, 1989), pp. 65-80.

⑩ 例如德勒茲（Gilles Deleuze）與瓜塔理（Felix Guattari）的 Nomadism 試圖以「流亡」的身分流動來瓦解僵固的認同，藉以肯定差異與多元的狀態。霍米巴巴（Homi Bhabha）則企圖從邊緣來挑戰中心，或以破碎的主體質疑僵固的認同，而 Julia Kristeva 也曾經提出「如果一個人不想陷入常識的泥淖，他就必須是自己國家、語言、性別與身份的陌生人。」見 Kristeva: "A New Type of Intellectual: the Dissident," p. 298.

phia A. McClennen) 所說：「異化已然不再召喚馬克思主義者對革命的共鳴，流亡者將異化當成嶄新的生存狀態而積極地活著。」¹¹

儘管部分的後現代與後殖民論者似乎有將流亡過度浪漫化的傾向，但本身即帶有流亡印記的後殖民理論家薩依德（Edward Said），則不忘再三重申流亡有其無可磨滅的社會與歷史根源，於此同時，他更擴大了「流亡」的定義範圍。薩依德強調「流亡」（exile）具有雙重面向——現實的（actual）和隱喻的（metaphorical）兩種情境。他認為，流亡不僅包括由政治或社會因素所造成的流離失所，同時也是一種隱喻，指向那些寧可居於權威或主流意識型態之外的知識分子的心理結構。流亡者總是處於中間的狀態（median state），既無法在所屬的社會裡感覺安適，也擺脫不了鄉愁的苦澀與焦慮。對薩依德來說，正是這種不被安逸與穩定生活所馴化的狀態，才是知識分子創造力的來源。而且，如此的流亡者往往能夠以其雙重或多重文化背景看待事物，他說：「就知識上而言，這意味著一種觀念或經驗總是對照著另一種觀念或經驗，因而使得兩者有時以新穎、不可預測的方式出現。」¹²

薩依德的雙重視角（double perspectives）深具啟發性，在其定義下，流亡與放逐既被賦予了積極的意涵，又不致被掏空其可能伴隨的痛苦含量。藉此來觀照流亡書寫，讓吾人得以更細緻地觀察詩人與作家如何擺盪於焦慮與創造、限制與超越之間。葉維廉曾以過來人的身份，將台灣五、六〇年代的現代主義與中國朦朧派詩歌並置進行觀察，而以「放逐」作為兩造詩學的特徵，他認為，正是詩人身心所處的放逐狀態驅策著他們不斷探問並追索自我的存在。¹³葉維廉對兩岸詩人的觀察與薩依德有關流亡的觀點隱然多有契合之處，本文亦循此理路續以雙重視角展開，並以兩位具有現代主義傾向的詩人——商禽與北島——作為討論的對象。商禽與北島雖屬不同世代，但分別參與了戰後台灣與中國的現代主義詩歌的崛起，

¹¹ Sophia A. McClennen, *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*, p.40.

¹² 艾德華·薩依德（Said, Edward W.）著，單德興譯：《知識分子論》（臺北：麥田出版，2004年1月），頁98。

¹³ 葉維廉：《中國詩學》（北京：人民文學出版社，2006年），頁355-371。

他們也先後在政治的動盪中離開家鄉，不僅體驗過流亡的生活，同時也在作品中表達了流離的狀態。透過商禽與北島的作品分析，本文試圖探討流亡的概念與意象是怎樣地參與了現代主義的詩學創造，也就是觀察詩人如何描繪流亡與相關的存在經驗，而如此的經驗又如何透過語言的創造而成爲寫作的張力與創意。

二、流亡經驗：存在的辨證

（一）商禽

商禽的生命歷程是一個動盪時代的縮影。1930年生於四川省，十五、六歲被迫從軍，自此輾轉中國南方各省。其間數度脫離軍隊逃亡，但最後總是擺脫不了被拉伕與囚禁的命運。1949年國民黨政府撤退來台，商禽亦隨陸軍來到台灣，繼續在軍中擔任低階士兵。自此兩岸相隔，家鄉成了回不去的地方。

來台之後，曾無逸樂可耽，都由於城鄉距離的縮短與語言的不適應，人的軀體已失卻了逃亡的機會，我只能進行另一種方式的逃亡：我從一個名字逃到另一個名字。然而，我怎麼也逃不出自己……一個人之為內心所拘囚確是夠悲哀的。「夢或者黎明」仿如自己逃亡的足跡……。¹⁴

流亡到台灣的商禽，發現自己不是來到自由的彼岸，而是被拋入另一個監禁的狀態。陌生的語言與缺乏安適的生活空間，再度將他拘繫。於是，商禽的流亡狀態從「軀體」（真實的流亡）而至「名字」（寫作、隱喻的流亡），¹⁵內心的探索成爲軀體不自由的另一種出口。可以說，商禽的逃亡既是時代加諸於個人的命運，同時也是詩人主動選擇的心智狀態，他既無法安頓，也不想安頓，他讓寫作成了

¹⁴ 商禽：〈「夢或者黎明」增訂重印序〉，《夢或者黎明及其他》（臺北：書林出版，1988年1月），頁2。

¹⁵ 早期的商禽曾經換過不同的筆名，如羅馬、夏離與壬癸等等。

逃亡軀體的延伸，替代軀體繼續逃亡。或許我們可以將商禽不斷的逃亡解釋為內心無法停止的探尋欲望，儘管了解逃亡並不必然導向自由，但在沒有出口的狀態下依舊不放棄逃亡的可能。

商禽的寫作始於紀弦發動「現代派運動」（1956）之前的《現代詩》，商禽與當時多數的大陸來台詩人不同的是，他未以戰鬥或懷鄉詩為創作起點，初期詩篇甚至還帶有憤怒、挖苦與顛覆的姿態。如〈暴徒外一章〉，詩人「闖進一倖存於二十世紀的古老園中／凝固了風／踏碎了花／溶化了雪／塗污了月……我是一個暴徒」。¹⁶不難看出這是商禽關於詩歌的宣言，他要搗毀已然不合時宜的古老樣式，並將風花雪月逐出詩的畛域。而以「暴徒」自居的商禽，也確實在作品中顯露了某種程度的叛逆：

當爵士的音樂與霓虹燈為橙色之中和
淫笑、呼號、海濤、風聲共一曲交響
當被遺忘於這一切之上的藍夜之銀星
照我於金色的島，我瘋狂地想著戰鬥
瘋狂地吻著被刻於槍托上的妳的名字¹⁷

「戰鬥文藝」是涵蓋台灣整個五〇年代的文學動向，最早於1949年由《新生報》首開其端，並在國民黨政府的主導下，從1954年開始透過「文化清潔運動」而將「戰鬥文藝」推廣至全國各界。¹⁸即使作為現代詩推手的《現代詩》與《創世紀》等重要詩刊，早期也不乏戰鬥與愛國詩大幅占據版面。但商禽這首寫於戰鬥文藝氣勢正盛的詩作，卻反將「戰鬥」與各類頹廢意象如「爵士樂」、「霓虹燈」、「淫笑」以及「瘋狂地吻著……妳的名字」以不加道德性批判的方式連結，進而將「戰鬥」的政治意涵挪用作為個人情欲的隱喻。從商禽早期的作品可以看出他

¹⁶ 商禽：〈暴徒外一章〉，《現代詩》第8期（1954年冬季），頁140。

¹⁷ 商禽：〈空間〉，《現代詩》第11期（1955年秋季），頁114。

¹⁸ 趙遐秋、呂正惠：《台灣新文學思潮史綱》（臺北：人間出版社，2002年7月），頁215-216。

對主流意識型態的游離，而這也是他有所意識地選擇的「逃亡」方式。

如果，不斷逃亡是商禽流亡生涯的寫照，那麼，這種身心無法安頓並且不讓自己固著於某種穩定視角的狀態，也提供了他對「國家」的另類思考。

火紅的太陽沉沒了，鎳白的月亮還沒有上昇，雲在遊離，霧在泛濫。於異地的黃昏，於夜合歡的葉隙擠落的風聲裡，我聽見一個聲音，隱約地，在向我詢問：「你是那裏人？」我常怕說出自己生長的小地名令人困惑，所以我答說：「四川。」那曉得我如此精心的答案對他似乎成為一種負擔。我隨即附加了一個響亮的說明：「就是那叫做天府之國的地方。」「天府之國？哈哈，難道你也相信天國麼？」這就太令人困惱了，連四川都不知道！那麼，我說：「中國。」這總不至於不知道了吧？「中國？」似乎連這都足引起他的驚愕。我已經有些不耐煩了。我說：「外國人叫她做 CHINA，面積一千一百餘萬平方公里，人口四萬萬五千萬，有五千年歷史文化，是世界五大文明古國之一……」「世界？請你不要用那樣狹義的字眼好嗎？」，「地球，」我說。「地球，這倒勉強像一個地方；你能再具體點嗎？」「太陽系！」我簡直生氣了。我大聲地反問道：「那麼，你的籍貫呢？」輕輕地，像虹的弓擦過陽光的大提琴的E弦一樣的輕輕地，他說：「宇——宙。」¹⁹

這是發表於 1957 年的散文詩〈籍貫〉。一般說來，「籍貫」在過去的歷史中多是指家族或父祖的長居之地，但現代國家成立之後，「籍貫」被納作國家治理的重要手段之一，而成為個人的出生地紀錄。在這篇幅不短的詩文中，詩人以對話的形式鋪陳了兩套語彙，一是與大自然相關的，諸如太陽、月亮、雲霧、彩虹、地球和宇宙等等，另一組語彙則是國家的衍生概念，如籍貫、四川、天府之國、中國、文明古國等等。在對話中，「我」被迫對自己的身分進行描述，但「我」卻也在這身分描述的過程中，揭露了那些由國家所定義的人為疆界的不確定性。於

¹⁹ 羅馬（商禽）：〈籍貫〉，《現代詩》第 16 期（1957 年 1 月），頁 9。

是，隨著對話的進展，詩人逐一消解了國家命名的權威，但同時也企圖重新安置人與大自然的關係。這裡頗堪玩味的是，五〇年代正值國府處心積慮於建立自身代表「中國」的合法地位，對於國家認同的建構與疆界的劃定——儘管不無虛擬的成分——乃被賦予了不容懷疑與挑釁的地位。而商禽作為國家建置的一員，卻在詩中反其道而行，將國家還原於無國籍的「自然」狀態。於是，這也正如學者劉正忠所說：「商禽把自己的籍貫由『四川』提稱為『宇宙』，把『中國』視為藐小狹義的字眼，即是以『詩人』的立場來破解意識形態的堅持。」²⁰

商禽透過帶有寓言色彩的散文詩，建構了一則在異地與異鄉人的對話，並從對話中透露其欲擺脫人為的國家與文化界限的願望，藉此也隱現而出詩人流亡的心理圖像。只不過，在現實的生活裡，越界逃離而投入更大的自由之中，恐怕也只是猶如「像虹的弓擦過陽光的大提琴的E弦」一般的美麗幻想。實際上，在詩中演繹拘禁與自由的辯證，一直都是商禽筆下反覆關注的主題。如〈界〉：

據說有戰爭在遠方。……

於此，微明時的大街。有巡警被阻於一毫無障礙之某處。無何，乃負手，垂頭，踱著方步；想解釋，想尋出：「界」在哪裡；因而為此一意圖所雕塑。而為一隻野狗所目睹的，一條界，乃由晨起的漱洗者凝視的目光，所射出昨夜夢境趨勢之覺與折自一帶水泥磚牆頂的玻璃頭髮的回聲所織成。²¹

〈界〉成於五〇年代末期，詩以「戰爭」拉開序幕，但隨敘事的開展，「戰爭」不再被提起，取而代之的是一個困惑的巡警、一道看不見的界限、一隻野狗與一位晨起之人。表面看來，相較「遠方」的戰場，「於此」不過是尋常的生活角落，

²⁰ 劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痲弦為主》（台北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2001年1月），頁106。

²¹ 商禽：〈界〉，《夢或者黎明及其他》，頁37-38。〈界〉曾收錄於1969年出版的《夢或者黎明》，根據Michelle Yeh（奚密）的“‘Variant Keys’ and ‘Omni-Vision’: A Study of Shang Qin”（*Modern Chinese Literature* 9, p.329）所示，此詩寫於1958年。

當中有巡警執行任務，以及晨起之人進行著例行的漱洗。然而，透過與「戰爭」的並置，「於此」卻也不免增添一份詭譎。因為「戰爭」意味的是國家疆界或政治勢力的爭奪與捍衛，而這個看似尋常的早晨，也可能正悄悄地進行另一種邊界的拉鋸。

大抵說來，巡警的職責不外乎透過巡邏與監視來維持社會秩序，但詩中的巡警卻「被阻於一毫無障礙的某處」而無法貫徹職務，其弔詭在於：無障礙卻受阻，執法人員反在大街受困。對此，詩人進一步藉由「野狗」的視線透露，這道困住巡警的「界」乃是由（反映昨日夢境的）「目光」與（折射於圍牆玻璃的）「回聲」所構成。換句話說，巡警乃是受困於某個「個人」的夢境及其所延伸的感知範圍中。再次地，我們無法忽略這首詩的潛在文本是當時台灣社會的高壓政治，控制與監看無所不在，因此，這道由夢境、目光與無聲的回音所交織而成的「界」，意味的是國家與個人之間的隔閡。只不過，詩人卻反將這道「界」把巡警困住，意謂儘管巡警代表的是國家所行使的監視權力，但「他」卻無法穿透人們的夢境、想像與感知。因而在商禽那裡，這道看不見的「界」既是一種禁錮，同時也是保護個人內在世界的一道防線。

如此一來，商禽既以「界」隔離了內心與外在的世界，同時也翻轉了監禁與自由的概念。我們或許可以將這首詩看作商禽關於政治與寫作的寓言：即使在全面受到監控的社會中，依舊可能透過「向內轉」的方式而維持住個人意識與內在不受打擾的空間。在商禽的流亡視域中，在沒有出口的逃亡中繼續逃亡是生命存在的姿態。這種薛西佛斯（Sisyphus）式的對荒謬的認識，反映在商禽詩歌作品上的，往往是一種不斷處於運動中的狀態。

死者的臉是無人一見的沼澤
荒原中的沼澤是部份天空的逃亡
遁走的天空是滿溢的玫瑰
溢出的玫瑰是不曾降落的雪
未降的雪是脈管中的眼淚
升起來的淚是被撥弄的琴弦

撥弄中的琴弦是燃燒著的心

焚化了的心是沼澤的荒原²²

學者奚密曾經指出詩中的環型結構，詩行的前後意象相互承接，環環相扣猶如一條鏈鎖，奚密認為它表現了強烈的死亡暗示與沒有出口的絕望。²³筆者在此一基礎上認為，這首詩雖然以死亡意象貫徹首尾，中間開展的卻是一個生機盎然、充滿律動的世界。詩中包含兩組不同屬性的意象，第一種是與死亡和靜止相關的，諸如「死者的臉」、「荒原中的沼澤」、「未降的雪」以及「焚化了的心」；第二種則是代表躍動與延續，像是「遁走的天空」、「滿溢的玫瑰」、「升起來的淚」、「被撥弄的琴弦」與「燃燒著的心」。兩組不同屬性的意象在彼此的扣合與糾纏中緊湊交織出情緒的衝突與生死的輪替。因此，詩的環型結構雖以「死者」為始「荒原」為終，但死亡與靜止之間，擁抱的是不安於平靜的生命以及不斷的變化與創造。可以說，這首詩正是很好地展示了生活的本質，那就是，即使生命的限制無可逃脫，然而生活本身卻是一個不斷逸出、變化與轉化的過程。

不可否認，對於無法回到故鄉的流亡者來說，鄉愁是沒有出口的。商禽早期直接述寫懷鄉的詩作並不多見，步入中年後才逐漸以象徵的手法將它顯現：「一對相戀的魚／尾巴要在四十歲以後才出現／間隔著一道鼻樑／（有如我和我的家人／中間隔著一條海峽）／這一輩子是無法相見的了／偶爾／也會混在一起／只是在夢中他們的淚」。²⁴詩人以「魚」作為眼睛的比喻，牠們在時光的流逝中改變形貌，彼此思念卻無法相見。整首詩沒有提及任何鄉愁的字眼，但詩人透過「魚」（魚尾紋）而形象地刻劃出歲月在臉上留下的痕跡，以及兩隻「眼睛」的相視、阻隔與不見，藉此道出流亡者思鄉的無奈。對商禽而言，比起阻隔兩地的空間距離，鄉愁更是來自於回不去的時間。

²² 商禽：〈逃亡的天空〉，《夢或者黎明及其他》，頁 77。

²³ Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917* (New Haven: Yale University Press, 1991), pp. 104-105.

²⁴ 商禽：〈五官素描〉，《商禽詩全集》（臺北：INK 印刻文學，2009 年 4 月），頁 273-274。

都快到家了。

當她以半世紀前的習慣，俯身在這條少女時代浣衣的溪畔，發現雙手竟然捧不起半點的清涼，而平如明鏡的水面照不出她絲毫的形影；這才想起兒媳們都作興上教堂，沒人為她唸經，她連一塊靈牌都沒有。

一瓣桃花從月牙上流過，外婆差點哭出聲來。她幾乎忘了自己是踏著茅草的波浪踏著蘆花的波浪踏著台灣海峽的波浪踏著洞庭湖的波浪回來的。²⁵

〈頭七〉雖是關於「女兒他們母親的母親」的敘事，但實際上更包括了商禽與大陸遷徙來台的一整代人的流亡故事。這首詩寫於 1987 年，彼時兩岸已稍可互通聲息，然而，儘管歸鄉成為可能，時間已然改變一切。詩中表達了兩種時間的概念，一是個人的生命歷史，也就是外婆從少女時代到死後成為鬼魂的時光消逝；另一是文化的易變，即從「念經」到「作興上教堂」的傳統斷絕。而命運與時間的殘酷，都被詩人濃縮在「一瓣桃花從月牙上流過」的意象中。此處「桃花」象徵青春，「月牙」代表周而復始的生命嬗替，而流水則是時光的永不復返。於是，即使外婆渡過了台灣海峽來到了故鄉的洞庭湖畔，時代的改變與生命形體的消逝，在在使得鄉愁無法緩解。

（二）北島

北島無疑是中國當代詩歌之中最響亮的名字。生於 1949 年的北京，文化大革命期間中斷學業，充當建築工人，而這段期間的地下詩歌活動亦成為他重要的文學啟蒙。1978 年與芒克等人創辦民刊《今天》，北島的創作從此浮上地表。《今天》的出現不但凝聚了朦朧詩派的形成，同時也標誌著中國當代詩歌的美學大轉向。它的崛起是當文革的動亂才剛結束，且詩歌在革命話語長期的操縱下已呈空洞與僵化。於是，朦朧派所面臨的是社會和語言的雙重危機，這令敏感的詩人開始對政治所帶來的劫難展開反思，並有意識地借鑒西方文學，透過象徵、隱喻與蒙太奇等手法為語言的創造進行探索。誠如王光東所說，這些啟發自現代主義的

²⁵ 商禽：〈頭七〉，《用腳思想》（臺北：漢光文化，1988 年 9 月），頁 44-45。

藝術手法為時代的集體經驗提供了個人化的聚焦，因而形成一種「既是個體的、又是集體經驗的審美表達」。²⁶北島的早期詩作正是帶有個人音調與時代共鳴的雙重特色。

卑鄙是卑鄙者的通行證，
高尚是高尚者的墓誌銘，
看吧，在那鍍金的天空中，
飄滿了死者彎曲的倒影
……
告訴你吧，世界
我——不——相——信！
縱使你腳下有一千名挑戰者，
那就把我算作第一千零一名。²⁷

〈回答〉以高分貝的「我不相信」震驚當時的中國，它明確表達了質疑與反抗，因此在長久受到壓抑的知識份子間引起莫大迴響。學者柏樺與余夏雲就曾提到：「這激情在震動北島的同時也徹底地震動我們，這是何等的聲音，幾乎不是聲音，是叫『地震』。」²⁸如此的震動來自於主體的覺醒，是從前一階段的極左意識型態剝離出來的自我發現，這樣的覺醒在文革後的百廢待舉中具有時代的特殊性。就某方面來說，北島的〈回答〉所呈現的叛逆精神與商禽的〈暴徒外一章〉頗為相似，不同的是，如果商禽是一個單打獨鬥的「暴徒」，那麼北島則是一名「挑戰者」，一個代表年輕世代挑戰權勢者的聲音。

²⁶ 王光東：〈第十五章新的美學原則的崛起〉，收於陳思和主編：《當代大陸文學史教程》（臺北：聯合文學，2001年8月），頁251。

²⁷ 北島：〈回答〉，《今天》創刊號（1978年12月），頁31。

²⁸ 柏樺、余夏雲：〈《今天》：俄羅斯式的對抗美學〉，《江漢大學學報（人文科學版）》27卷1期（2008年1月），頁46。

值得注意的是，北島的〈回答〉除了集體經驗的表達外，同時也包含了個人的隱晦意象。如「在那鍍金的天空中，／飄滿了死者彎曲的倒影」所呈現的形象既不存在於自然景物中，也無法透過既有的詩歌傳統召喚出特定的意義。這乍看絕非明白曉暢的詩句顯然不是寫給「大眾」看的，而是來自於個人的內在風景，是詩人的獨特創造。因此，當讀者面對這陌生的意象時，也被迫試著擺脫過去革命式的語言思惟，進而與詩人共同參與詩意的想像。就某種程度而言，這膾炙人口的詩作呈顯了北島的兩種游離趨向，一是對政治意識型態的反叛，再者是與主流文學的游離。儘管北島的反叛與游離帶有時代的公共性與英雄色彩，而他對外部世界的刻意疏離卻與時俱增，一平分析，北島詩風的晦澀乃緣其「清楚地鎖定個人與社會的界限，拒絕阻止外部社會進入，持守個人的孤立。」²⁹

我要到對岸去
河水塗改著天空的顏色
也塗改著我
我在流動
我的影子站在岸邊
像一棵被雷電燒焦的樹
我要到對岸去
對岸的樹叢中
掠過一隻孤獨的野鴿
向我飛來³⁰

北島的這首〈界限〉與商禽的〈界〉一樣都描述了「受阻」的狀態，惟商禽的「界」乃肉眼所無法目睹，而北島的「界限」則明顯是一條難以跨越的河流。河

²⁹ 一平：〈孤立之境——讀北島的詩〉，《詩探索》總第 51-52 期（2003 年 12 月），頁 146。

³⁰ 北島：〈界限〉，《守夜：詩歌自選集：1972-2008》（Hong Kong: Oxford University Press, 2009 年 7 月），頁 32。根據該書分期，此詩寫於 1979 到 1983 年之間。

水巨大的勢力不但足以改變真實的世界（天空的顏色），也足以搖撼並改變個人（我）。儘管「我」的欲望對象在彼岸，但河流的凶險阻斷了「我」的行動，使「我」陷入一種禁錮的狀態，猶如「被雷電燒焦的樹」一樣孤立、焦灼。詩人透過河水描繪出一個被阻絕的孤獨心靈，同時也反襯出個人對自由的渴盼與挫敗。這首詩雖然不若商禽那般呈顯了自由與禁錮的雙向辯證，但北島所著力描寫的孤獨情境，在個人被迫對集體進行表態的時代裡，是具有重大意義的。實際上，孤獨與疏離向來是北島詩歌反覆出現的主題，但與商禽一樣，那是阻止外界入侵的一種姿態，是保存自我完整的自覺。文革時期的北島曾經寫下：「用抽屜鎖住自己的秘密／在喜愛的書上留下批語」，^{③①}亂世中的知識份子是如此珍藏著秘密的抽屜，讓他們可以為自己的思想與寫作留下些許的餘地，^{③②}而這正是北島以及朦朧詩派文學實踐的起點。

從 1980 年代中期開始，北島作為詩人的地位已然確立，他開始頻繁受邀至海外參加文學活動，儘管出國手續繁雜費時，但基本上並無受到官方太多的阻撓。直到 1989 年 2 月，為了聲援要求大赦政治犯的異議人士方勵之，北島撰文並發起聯合簽名運動。此舉加上同年的學生運動將北島的詩歌作為抗議標語，更是升高了他與官方的緊張關係。六四天安門事件爆發時北島正滯留海外，但不久後他發現自己已列上黑名單且被拒於中國的大門之外，從此，北島被迫離開家人而展開流亡生涯。^{③③}不容諱言，北島因流亡而得以留在自由的國度，他的聲名也因此國際間更加響亮，但居無定所畢竟成了日常必須面對的現實。北島在 1989 年後的六年間搬過七國十五家，對此，他以秘魯詩人瓦耶霍（Cesar Vallejo）的詩句自況：

③① 北島：〈日子〉，《守夜：詩歌自選集：1972-2008》，頁 3。根據該書分期，此詩寫於 1972 到 1978 年之間。

③② 實際上，「抽屜文學」也是近年來經常出現的詞語，指的是非為公開發表而書寫的作品。陳思和近來以「潛在寫作」為「抽屜文學」重新命名，用來指稱文革期間因迫於嚴苛的政治環境而無法發表的作品。見陳思和：〈總序〉，《潛在寫作文叢·春泥裡的白色花》（武漢：武漢出版社，2006 年 1 月），頁 1-6。

③③ Maghiel van Crevel, *Chinese Poetry in Time of Mind, Mayhem and Money* (Leiden; Boston: Brill, 2008), pp. 149-150.

「我一無所有地漂泊。」³⁴大約此時，北島也開始在詩中書寫流亡。

我對著鏡子說中文
一個公園有自己的冬天
我放上音樂
冬天沒有蒼蠅
我悠閒地煮著咖啡
蒼蠅不懂得什麼是祖國
我加了點兒糖
祖國是一種鄉音
我在電話線的另一端
聽見了我的恐懼³⁵

〈鄉音〉具有雙重結構，並呈現出兩個不同的世界。³⁶單數詩行一律以「我」為開端，這個「我」一方面悠閒地聽音樂、煮咖啡，另一方面卻只能孤單面對鏡子說母語。而雙數詩行除了最後一句則是呈現環形的結構，每一個在詩句結尾出現的詞語都在下一個雙數詩行的開頭重複。詩人在雙數詩行中建構一個漠然而空洞的世界，他將公園、冬天、蒼蠅與祖國等毫不相干的意象並置連結，進而在詩的最後以「恐懼」描述了鄉音的同時也詮釋了鄉愁。

北島開始流亡後的詩作呈現出更複雜的視野，〈鄉音〉已無阻絕個人意志的凶險勢力，也不再英雄式的吶喊迴盪詩裡行間。這首流亡作品，描述的是同一時空裡交織的兩種不同心理圖景。北島的流亡雖然使他踏上自由的土地，但就如「鄉音」是烙印於個人身上的印記，是寄寓在流亡者身上的祖國縮影，無論身在

³⁴ 北島：《藍房子》（南京：江蘇文藝出版社，2009年5月），頁151。

³⁵ 北島：〈鄉音〉，《守夜：詩歌自選集：1972-2008》，頁82。

³⁶ Dian Li, *The Chinese Poetry of Bei Dao, 1978-2000* (Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 2006), pp. 42-42.

何處，「鄉音」在在是關於流離失所的痛苦提醒。北島在詩中所突顯的雙重心理圖像，正與薩依德對流亡知識份子的描述不謀而合，也就是那種既無法回到過去的安適生活、也無法與新環境合而為一的心理狀態。³⁷但這也成為詩人的寫作契機以及雙向視野的可能性。實際上，北島自身也曾提及流亡儘管痛苦，卻是突破創作困境的關鍵，他說：「當『朦朧詩』在爭論中獲得公認後，我的寫作出現空白，這一狀態持續了好幾年，如果沒有後來的漂泊及孤懸狀態，我個人的寫作只會倒退或停止。」³⁸

北島的雙向視野也令他有意識地對眼下的安逸狀態保持警戒，同時也避免讓鄉愁為祖國抹上浪漫的色彩。

黑傘下的少女
鐘舌般擺動
我悄悄地潛入森林
聽見聲響時回頭
那隻鹿已消失

月光為粗糙的冬天
塗著清漆
在地板的縫隙下
海水激盪不安
我正在和我
修復了的你的尊嚴
告別³⁹

³⁷ 艾德華·薩依德 (Said, Edward W.) 著，單德興譯：《知識分子論》，頁 90-91。

³⁸ 唐曉渡、北島：〈「我一直在寫作中尋找方向」——北島訪談錄〉，《詩探索》總第 51-52 期（2003 年 12 月），頁 171。

³⁹ 北島：〈祖國〉，《在天涯：北島詩選》（Hong Kong: Oxford University Press, 1993 年 5 月），頁 39。

這首詩同樣是寫於流亡期間，雖以「祖國」為詩題，內容卻無任何與「祖國」相關的意象或詞彙。第一段詩節描述少女模糊的身影與消失於林中的鹿，第二段是冬夜裡寒澈的月光與激盪的海水。儘管我們無法從字面掌握這些意象與「祖國」的關係，但是透過「擺動」、「潛入」、「消失」與「激盪」等詞語，卻不難感受詩人猶豫的心理與無法安頓的情緒。或許對北島而言，在經過流亡歲月的沖刷後，「祖國」已成為難以捉摸的形象。而詩人對「祖國」的感覺亦如寒冷的月光與搖擺的波浪，既無堅實明確的意義，亦非溫暖的召喚。於是，詩人以「告別」為這首名為「祖國」的詩劃下句點。北島在一次的訪談中提到「重返故鄉」的不可能性，他說：「你想回家，但回家之路是沒有的。這甚至說不上是失望，而是在人生荒謬前的困惑與迷失。」⁴⁰如果流亡具有現實和隱喻的雙重面向，那麼，流亡者關於「祖國」的概念也可能是重疊的，因為它既可能是指具體的國家，也可能是永遠無法抵達的歸屬狀態。流亡，在北島那裡已醞釀成為一個關於存在的（existential）詩學命題。

綜上所述，商禽與北島都在國家的動盪中遭遇遠離家園的命運。儘管就形態而言，商禽屬於沒有真正離開國家邊界的「內部流亡」，而北島則是被國家體制排除在外的政治流亡。然就另一層面而言，商禽的逃亡是一次又一次地將自己拋入禁錮之中，北島則從禁錮被逐出而流亡於自由的國度，在他們身上，自由與禁錮是一種流動的狀態，而這也成為兩人在詩歌創作上的重要命題。換句話說，儘管流亡伴隨的是流離與錯位的苦澀，但對詩人的創作而言，卻因此獲得了另類的觀察角度，也使得存在的辨證有了發展的契機。我們在商禽與北島的作品中看到了逃亡與監禁、個人與國族、空間與時間、乃至生死悲喜之間的張力。可以說，流亡除了是商禽與北島的實際生活經驗之外，同時也作為一種隱喻，詩人書寫放逐，而書寫的本身亦成為一場放逐。正如簡政珍所說：「作家不僅要從現實裡放逐，還要在書寫裡體驗另一層的放逐」。⁴¹尤其在面對體制這龐然大物時，詩人選擇疏離於主流，他們從中心的位置錯位開來，滑向邊緣。如此一來，詩人從被強

⁴⁰ 唐曉渡、北島：〈「我一直在寫作中尋找方向」——北島訪談錄〉，頁170。

⁴¹ 簡政珍：《放逐詩學》，頁219。

制賦予的命運到自主的選擇，流亡與放逐終究也在書寫的過程中取得了積極的存在意義。

三、語言的錯位：形變與斷裂

無論商禽或北島都被認為是具有超現實主義傾向的詩人，雖然關於超現實主義的定義仍有諸多討論空間，不可否認的是，兩人的詩歌創作均有著來自西方文學的啟發。商禽自學法文，並在五〇年代相對封閉而貧瘠的文學環境中，熱心收集法國超現實主義詩人布魯東（André Breton）、阿拉貢（Louis Aragon）與亨利米修（Henri Michaux）的中譯作品。⁴²而八〇年代初期，北島便已指出中國的詩歌正「面臨著形式的危機，許多陳舊的表現手段已經遠不夠用了」，對此，他認為隱喻、象徵、通感、改變視角與透視關係以及打破時空秩序等手法可以為詩歌提供新的前景：「我試圖把電影蒙太奇的手法引入自己的詩中，造成意象的撞擊和迅速轉換，激發人們的想像力來填補大幅度跳躍留下的空白。」⁴³不難發現，商禽與北島均有意識地通過西方文學——尤其是現代主義——的技巧來更新詩歌的可能性，而語言之所以成為詩人念茲在茲的最大課題，與當時的政治氣候不無關聯。

1949年兩岸分治後，台灣與中國分別被劃入冷戰體系的敵對陣營，雙方所面臨的不僅是意識型態的對壘，「國家」的重新建構亦被視為當務之急。於是，除了全面啟動「國語」和「普通話」的推廣外，「文藝」作為一種公共言說，更是成了意識型態鬥爭與國家建構的重要領域。這也是為何國民黨政府在五〇年代積極倡導反共文藝，企圖透過干預和獎勵來左右文學生產。而中國在建國之後則進一步強化毛澤東1942年延安文藝座談會上所定下的方針，並在經過一連串的政治漩渦之後，一種圍繞著革命的體制性語言——即李陀所稱之「毛文體」——業已滲入中國社會，幾十年來它大面積地控制著人們的論述與寫作。⁴⁴

⁴² 痙弦：〈踩出來的詩想——懷念商禽〉，《創世紀詩雜誌》165期（2010年12月），頁48-49。

⁴³ 北島：〈我們每天的太陽（二首）〉，《上海文學》（1981年5月），頁90。

⁴⁴ 李陀：〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》第5期（1998年9月），頁126-

職是，在政治最為嚴峻的時代中，語言不再是透明的載體，而是內含意識型態的工具，詩人在創作時所面臨的，若不是選擇進入語言系統並承受它所負載的意識形態，便是有所自覺地成為語言的異端，對之進行疏離與破壞。而現代主義在語言上的各種實驗，便成為台灣與中國現當代詩人創意的啟發。因此接下來，擬從詩歌語言的角度，分析作為隱喻的「流亡」概念如何結合於現代主義詩歌美學的實踐。本文以「形變」（metamorphosis）與「斷裂」（disruption）來分別概括商禽與北島的詩歌語言特色，而流亡、形變與斷裂所呈顯的皆為一種「錯位」的狀況，也就是從其原本歸屬的位置或穩定的常態中逸脫而出的現象。

（一）商禽的「形變」詩學⁴⁵

商禽的詩歌創作包括散文詩與自由詩兩種體式，早期以散文詩的數量居多。儘管不同意「散文詩」而傾向於紀弦「以散文寫詩」的說法，商禽確實以散文的形式創造出特殊的敘述體，使他得以相對自由地描繪一則故事或一種情境，同時也是這種特殊的形式，令商禽可以透過寫實的語言開展出超乎現實的世界。馬蘇菲（Silvia Marijnissen）指出，商禽的詩句雖然有時顯得冗長曲折，但仔細分析不難發現其句式大抵依循主語→動詞→受詞的正常語法。換言之，商禽的超現實異境並非緣於句法的崩解，而是語義層次上的刻意安排。⁴⁶奚密進一步指出，商禽的

142。關於毛澤東及伴隨其霸權所建立的體制性語言，學者李陀以「毛文体」概括，此外另有詩人與學者以「新華社語體」或「革命語體」為之命名。這一套體制性語言混合了意識型態話語、黨的宣傳用語、文學語言以及政治口號，它透過「雄渾符號」機制運作而將個人的肉慾、激情以及自我興趣等等加以壓抑或消除殆盡。參考柏樺、余夏云〈《今天》：俄羅斯式的對抗美學〉網路版（2012年11月5日，<http://www.jintian.net/jttuijian/baihual.html>）

⁴⁵ 學者翁文嫻多年致力於「變形詩學」（Deformed poetics）的研究，在現代詩多變的語言現象中析出句法、形相與觀念之複雜呈現，從而疏解並還原詩歌之瑰麗風貌，當中以「句與句之間的夢幻連接」歸納商禽之「變形」特色。代表論著見翁文嫻：〈在古典之旁辨解現代詩的變形問題〉，《創世紀詩刊》第128期（2001年9月）；〈「變形詩學」在漢語現代化過程中的檢證〉，《國文學報》（2011年6月）。本文參考翁文嫻研究成果而以「形變」（metamorphosis）作為商禽詩藝的概括，主要著重詩中形象之流轉以及隨形變所揭示的思想與人生面向。

⁴⁶ Silvia Marijnissen, *From Transparency to Artificiality: Modern Chinese Poetry from Taiwan after 1949*. Doctoral thesis (Leiden: University Leiden, 2008), pp.116-119.

詩句在語義結構上往往是字面（literal）與象徵（figurative）意義同時並存，既不相互抵消也不取代彼此，兩者相互作用的結果是激盪出一個怪異而荒謬的世界。⁴⁷以〈長頸鹿〉為例：

那個年輕的獄卒發覺囚犯們每次體格檢查時身長的逐月增加都是在脖子之後，他報告典獄長說：「長官，窗子太高了！」而他得到的回答卻是：「不！他們瞻望歲月。」

仁慈的青年獄卒，不識歲月的容顏，不知歲月的籍貫，不明歲月的行蹤；
乃夜夜往動物園中，到長頸鹿欄下，去梭巡，去守候。⁴⁸

詩中句法並無奇異之處，但描述的卻是現實中不可能發生的狀況。敘事循著兩條意義的軸線發展，首先是字面上的意義：年輕獄卒發現囚犯們的脖子隨著時間而增長，最後甚至變形成為長頸鹿。但資深的典獄長對此現象則以「歲月」與「瞻望」作解，這於是構成了敘事的另一條象徵曲線。由於年輕而單純的獄卒是生活在字面意義上的人，他沒有歷史的負擔，也不知歲月可以如何摧殘生命與理想，因此，「脖子增長」的現象在他的推理中，是直接與「窗子太高」的具體囚禁空間相關；相反的，典獄長則是深諳並懂得玩弄語言弦外之音的人，他跳過了「囚禁」的具體困境，而以抽象的「瞻望歲月」取代。商禽在詩中讓字面意義和象徵意義彼此遭遇，他讓年輕獄卒與典獄長各說各話，也讓囚犯與長頸鹿、監獄和動物園兩相並置。如此，在囚犯變形成為長頸鹿的超現實場景中，讀者對於「時間」、「自由」、「囚禁」、「等待」等抽象概念，也可能透過不同的形體與視角而獲得感悟。

因此，商禽的「超現實」並非來自潛意識的探索，而是在於他對既成概念與形體、景物進行不斷的拆解與變形。我們進一步可從其自傳式詩作〈池塘〉看出「形變」不僅作為詩歌的技巧，同時也構成詩人觀看世界的方式。

⁴⁷ Michelle Yeh, “‘Variant Keys’ and ‘Omni-Vision’: A Study of Shang Qin.” *Modern Chinese Literature* 9, p.340.

⁴⁸ 商禽：〈長頸鹿〉，《夢或者黎明及其他》，頁33。

小小從軍，十五歲起便為自己的一切罪行負完全的責任了。這就是所謂的「存在」。僅餘下少數的魂、少數的魄、且倒立在遠遠的雲端欣賞自己在水中的身影。深秋後池塘裡孑然的一支殘荷。⁴⁹

敘述者在短短的三行詩句中不斷進行著各種變化。詩人先是描述現實生活裡以軍人身份立足社會的「自己」，接著他讓自己搖身一變成爲倒立在雲端的魂與魄，最後則是在拉長的視線中將自己再度變形爲一株孤單的殘荷。詩人從軍人變成魂魄而至荷花，三種形象均爲獨立的實體，每一次的形體變化都是前一實體的中斷與錯位。但正是藉由形變，詩人能夠自在地跨越現實形體的疆界，從中取得更爲自由的觀看角度（如以「倒掛雲端」的方式表達疏離、另類的觀察），以及各種隱喻的效果（如以「殘荷」暗喻孤單、殘破但純潔的自我）。

然而，商禽的疏離與變形卻未必遠離了人生的現實，相反的，詩人往往藉此更能直探如實刻劃所無法抵達的深度。在〈醒〉這陳芳明所謂「商禽寫出最傷心也最勇敢的一首詩」當中，⁵⁰描述了手無寸鐵的受難者在極端的壓迫與折磨中靈魂出竅而去：

出竅而去，我的魂魄。

邂逅過各種各樣的願望，恐懼與憂傷；我的魂魄，自夢的鬧市冶遊歸來，瞥見躺在床上的，被人們改造得已經不成人形了的，自己的軀體；不出所料，開始時，我的確被他們的惡作劇怔住了；然而即使被塞以利刃的，我自己的雙手，亦不能嚇阻我，自己的魂魄，飄過去，打窗外沁人的花香那樣，飄過去把這：廝守了將近四十年的，童工的，流浪漢的，逃學時一同把快樂掛在樹梢上「風來吧，風來吧！」的；開小差時同把驚恐提在勒破了腳跟的新草鞋，同滑倒，同起來，忍住淚，不呼痛的！也戀愛過的；恨的時候，沉默，用拳頭擊風，打自己手掌的；這差一點兵此一生的；這正

⁴⁹ 商禽，〈池塘〉，《用腳思想》，頁32。

⁵⁰ 陳芳明：〈快樂貧乏症患者——《商禽詩全集》序〉，《商禽詩全集》，頁38。

散發著多麼熟習的夢魘之汗的，臭皮囊，深深地擁抱。^{⑤1}

透過神形分離，商禽將四十年的人生歲月鋪展在讀者面前，從兒時，到戀愛，而至低階軍官的歡樂與憂傷，讀者亦隨魂魄穿越時空，看盡人世的殘酷與美好。詩人在最後一幕以「沁人的花香那樣」深深擁抱著自己殘破的身軀，這裡儘管沒有北島早期那般的激情控訴，卻傳達了最撼動人心的情緒。可以說，透過「形變」，商禽揭露了他對生命最深刻的體認，也與人類的殘酷命運達成了最寬容的和解。

因此大抵而言，商禽的「形變」約有兩種形式，一是劉正忠所謂之「離形脫身」，^{⑤2}即脫離身軀而化作魂魄或鬼魂；另一是形體不斷變化，從某個形態蛻化成為另一種形象。在「離形脫身」的類型中，除魂魄離形外，商禽也透過鬼魂而創造一系列以現實歷史為基礎的超現實敘事。如前述的〈頭七〉是「外婆」死後回到魂牽夢繫的中國，卻在那裏迷失了記憶與方向；〈三七〉是葬身海底的「大舅父」，是「保密防諜」時代中的犧牲品；而〈五七〉的「外公」，是戰功彪炳的軍官在往生後「回煞」——中國民間所相信的死者最後一次回家——的過程。詩中的鬼魂講述的多是戰後從大陸來台世代的流亡故事，透過將具體的身軀轉為魂魄或鬼魂，詩人得以超越身體的物質限制而跨越時空，並將人生的斷片濃縮在詩歌的空間中。而另一種形變模式則是從某一種形體幻化成另一種截然不同的形體。如〈長頸鹿〉將囚犯變形成為長頸鹿，藉此，「時間」在變化的過程中得以成為可視之物；而〈阿蓮〉時而為詩人的情人，時而幻化為魚，甚至化作一座城鎮；〈鴿子〉從空中飛翔的雀鳥、鴿子、鷹鷂而成為雙手與兩臂；〈阿米巴弟弟〉更是目不暇地從阿米巴、食蟻獸、浣熊不斷替換，透過幻變的意象，人們彷彿窺見了男孩的情緒與渴盼。

「形變」在某種程度上顯露了商禽自我放逐的游移，也記錄了與他同一世代的人們的流亡人生，不僅如此，「形變」同時也構成商禽詩藝中最重要也最成熟的技巧之一。透過形象的流變，詩人打破事物既成的藩籬，挑戰了穩定世界的視角，藉

⑤1 商禽：〈醒〉，《夢或者黎明及其他》，頁132-133。

⑤2 劉正忠，《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痲弦為主》，頁43-46。

此揭示了生命的流動與不確定的本質，而這正是現代主義詩學中最為顯著的特徵。

（二）北島的「斷裂」美學

北島的詩風歷經明顯變化，一般是將他開始流亡的 1989 年作為前後期的分水嶺。⁵³ 此外另有研究者進一步以 1980 年為界，將北島的前期創作一分為二，⁵⁴ 如此也確實更可反映出北島在詩歌語言上的變化。⁵⁵

即使明天早上
槍口和血淋淋的太陽
讓我交出自由、青春和筆
我也絕不交出這個夜晚
我也絕不交出你
讓牆壁堵住我的嘴唇吧
讓鐵條分割我的天空吧
只要心在跳動，就有血的潮汐
而你的微笑將印在紅色的月亮上
每夜升起在我的小窗前
喚醒記憶⁵⁶

這是寫於 1976 年〈雨夜〉中的一段詩節。儘管北島的詩作很早就被冠上「朦朧」

⁵³ 陳大為：《中國當代詩史的典律生成與裂變》（臺北：萬卷樓，2009 年 2 月），頁 180。

⁵⁴ 一平：〈孤立之境——讀北島的詩〉，頁 144-163。

⁵⁵ 北島的詩歌寫作始於七〇年代初期，《今天》（1978）之前仍有大部分的詩作帶有濃厚的抒情，學者杜博妮（Bonnie McDougall）曾指出，「大自然」在北島初期的詩作如〈我走向雨霧〉（1972）、〈你好，百花山〉（1972）、〈微笑、雪花、星星〉（1973）等等佔據了很重要的位置，詩人在那裡找到壓抑與疲憊的避風港。參見 Bonnie McDougall, “Bei Dao’s poetry: Revelation & Communication,” *Modern Chinese Literature* 1:2 (1985), pp. 225-252.

⁵⁶ 北島：〈雨夜〉，《守夜：詩歌自選集：1972-2008》，頁 19-20。

的封號，但所謂「朦朧」僅為相對概念，是相較於朦朧詩派崛起之前——即由「現實主義+革命浪漫主義」模式所主導的詩歌階段——而言的。不難發現，〈雨夜〉的語言清晰，內含的訊息也算不上晦澀。與商禽手無寸鐵的受難者形象大不相同的是，北島刻劃了承擔苦難、不畏壓迫的英雄人物。詩中雖然使用「太陽」、「牆壁」、「鐵條」與「潮汐」等象徵，然寓意大抵不難辨認。

〈雨夜〉將愛情與國家敘事融為一體，而使這首詩有了個人與集體的雙重面向。北島早期的詩歌之所以引起廣大的迴響，與他當時的作品仍具有相當程度的可讀性與公共指向性不無關連。如前述的〈回答〉：「告訴你吧，世界，／我——不——相——信！／如果你腳下有一千名挑戰者，／那就把我算作第一千零一名」呈現的是「廣場式」的吶喊姿態，他將個人內心的懷疑訴諸公眾，而這種「個人」對「世界」的挑戰，在當時封閉而威權的時代中，具有非比尋常的社會意義。即便是「卑鄙是卑鄙者的通行證／高尚是高尚者的墓誌銘，／看吧，在那鍍金的天空中，／飄滿了死者彎曲的倒影。」其間的意象對當時的讀者來說雖是全新的經驗，但透過一連串的對立概念：「卑鄙／高尚」、「通行證／墓誌銘」以及「鍍金的天空／死者彎曲的倒影」等等，都令讀者可以相對容易地將自己的社會想像投射到這些衝突的意象中，而這也是為何北島早期的詩句直到1989年的學生運動時都還有著強大的渲染力。

然而，北島從八〇年代初期開始反省自己的創作態度，在自傳詩〈履歷〉中，我們看到他的自我陳述：

我曾正步走過廣場
剃光腦袋
為了更好地尋找太陽
……
自以為找到表達真理的
唯一方式，如同
烘烤著的魚夢見海洋
萬歲！我只他媽喊了一聲

鬍子就長出來了
糾纏著，像無數個世紀
我不得不和歷史作戰
並用刀子與偶像們
結成親眷，倒不是為了應付
那從蠅眼中分裂的世界
在爭吵不休的書堆裡
我們安然平分
倒賣每一顆星星的小錢
一夜之間，我賭輸了
腰帶，又赤條條地回到世上
點著無聲的煙捲
是給這午夜致命的一槍
當天地翻轉過來
我被倒掛在
一棵墩布似的老樹上
眺望⁵⁷

一如標題所示，這首詩是北島對自身創作的回溯。與前期詩作的差異在於，詩人以懷疑和嘲弄的語調對自我進行表述。例如他將「烘烤著的魚夢見海洋」的悖論連結於「真理」，藉此消解詩人過去所深信的「寫詩」乃是「表達真理的唯一方式」。因此，詩人不再「尋找太陽」或一味從「白紙」來「看到理想」，而是與商禽一樣，選擇以「倒掛」的方式，讓自己從正常的位置中錯位開來，採取異端的姿態觀看世界。詩人在心境與態度上的轉變，正也鮮明地反映在詩的開端與結尾，從「太陽」到「午夜」，從「正步走過廣場」的英雄姿態到「被倒掛在／一

⁵⁷ 北島：〈履歷〉，《守夜：詩歌自選集：1972-2008》，頁 36-37。根據該書分期，此詩寫於 1979-1983 之間。

棵墩布似的老樹上／眺望」的天地翻轉，這些都暗示詩人從「廣場」所代表的社會空間中撤退，而進入只屬個人的離群旁觀。

此外，若就語言的角度來看，〈履歷〉儘管以接近口語的方式寫出，但所傳達的訊息已不若早期之清晰可辨。「我不得和歷史作戰／並用刀子與偶像們／結成親眷，倒不是爲了應付／那從蠅眼中分裂的世界／在爭吵不休的書堆裡／我們安然平分了／倒賣每一顆星星的小錢」，這裡無論意象的連結或詩行之間的邏輯都呈現跳躍與斷裂，詩中所構築的恰如蒼蠅眼中分裂的世界，再也不是朝著某個意義的中心聚斂，而是持續的中斷與裂變。

我所從屬的那座巨大的房舍
只剩下桌子，周圍
是無邊的沼澤地
明月從不同的角度照亮我
骨骼鬆脆的夢依舊立在
遠方，如尚未拆除的腳手架⁵⁸

這首詩雖題爲「詩藝」，描述的卻是一場超現實的夢境，那裏有桌子、詩人、移動的月亮以及無邊際的沼澤。我們再也聽不到穿越廣場的激情吶喊，取而代之的是冷峻的沉寂。如果這是詩人關於詩歌技藝的寓言，那麼，詩中所暗示的今昔對比——「巨大的房舍」與僅存的「桌子」——是饒富興味的。或許我們可以將「房舍」視爲詩歌語言的比喻，即，這個曾經是詩人賴以與他者相遇、交流並且歸屬於其中的碩大建物，如今僅是孤懸的個人寫作空間。我們可以從北島流亡之後的許多作品看到其對語言的反思，他在〈寫作〉記下這樣一段：「打開那本書／詞已磨損，廢墟／有著帝國的完整」⁵⁹當中，「廢墟」與「帝國的完整」表面看似矛

⁵⁸ 北島：〈詩藝〉，《守夜：詩歌自選集 1972-2008》，頁 45。根據該書分期，此詩寫於 1984-1986 之間。

⁵⁹ 北島：〈寫作〉，《守夜：詩歌自選集 1972-2008》，頁 85。根據該書分期，此詩寫於 1989-1990 之間。

盾，但北島對語言的懷疑正是存在於如此的悖論中。對北島而言，由語言所建構的「書」，無論是指國家、社會或知識體系，往往以宏大、雄渾、完整、權威一如帝國的型態開展於吾人的面前。但詩人警覺到，這樣的「書」，也往往是由過度耗損的詞語以及空洞的意義所構築，它看似有著帝國的完整，實際上卻可能僅是一座了無生命的廢墟。語言作為社會與國家建置的一環，不可避免地充塞著各種規範、偏見與意識型態。於是，面對詩歌的創作，詩人的首要工作便是要瓦解那「有著帝國的完整」的語言本身。

阿多諾（Theodor W. Adorno）在《美學理論》（*Aesthetic Theory*）中提到，現代藝術所致力的是將溝通語言（communicative language）扭轉為模擬語言（mimetic language）。他認為，溝通語言的功能是再現並複製社會的規範，而模擬語言則是抗拒以溝通作為目的之屈從，並試圖找回在表達的過程中失去的個性。⁶⁰也因此，模擬語言拒絕集體記憶的複製，但它承載了藝術家個人的生命經驗與內在的風景。如此一來，溝通語言與模擬語言最大的不同在於，前者注重文字語言的整體訊息，而模擬語言則聚焦於文字和語言的選擇，語言本身即是藝術的目的，因此，它具有流動、鬆散、游牧、奇形怪狀與獨一無二等特徵。⁶¹

北島曾經反省他早期詩作中的語言：「現在如果有人向我提起〈回答〉，我會覺得慚愧，我對那類的詩基本持否定態度。在某種意義上，它是官方話語的一種回聲……這些年來，我一直在寫作中反省，設法擺脫那種話語的影響。對我們這代人來說，是一輩子的事。」⁶²北島對語言是有所自覺與反省的，而我們也不難看見他的作品在八〇年代中期之後逐漸朝向阿多諾意義上的「模擬語言」傾斜，他將自己從社會性的溝通語言中抽身而出，而更著重於自身語言的建構。在這當中，流亡的經驗正是起著關鍵性的作用，他說：「漂泊的好處是超越了這種簡單的二元對立，獲得更複雜的視角，因而需要調整立場，對任何權力與話語系統都

⁶⁰ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*. Edited and Translated by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann (London: Athlone Press, 1997), p. 112.

⁶¹ 陳瑞文：《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》（臺北：左岸文化，2004年2月），頁100。

⁶² 柏樺、余夏云：《〈今天〉：俄羅斯式的對抗美學》，《江漢大學學報（人文科學版）》，頁48。

保持必要的警惕。就這一點而言，『民族國家』的認同是危險的。」⁶³

北島對語言所負載的意識型態是有所警覺的，流亡提供了詩人必要的距離。在具體的實踐上，是反映在詩歌語言中的錯位現象，亦即，語意邏輯的「斷裂」與意象的「碎片化」，詩人探索的不是客觀事件或情感的再現，而是將語言的感覺還諸語言自身。

他睜開第三隻眼睛
那顆頭上的星辰
來自東西方向的暖流
構成了拱門
高速公路穿過落日
兩座山峰騎垮了駱駝
骨架被壓進深深的
煤層

他坐在水下狹小的艙房裡
壓艙石般鎮定
周圍的魚群光芒四射
自由那黃金的棺蓋
高懸在監獄上方
在巨石後面排隊的人們
等待著進入帝王的記憶

詞的流亡開始了⁶⁴

⁶³ 查建英：《八十年代訪談錄》（Hong Kong: Oxford University Press, 2006），p. 68.

⁶⁴ 北島：〈無題〉，《守夜：詩歌自選集：1972-2008》，頁 75。

若要從詩中尋出明確或具體的意義是困難的，而我們也很難將其間的意象拼湊成尋常意義中可供辨認的圖像。這首詩可能是來自於詩人行旅時的靈光乍現，或日常生活中的吉光片羽，甚至也可能是前夜夢境的片斷。詩人似乎無意在詩行之間製造連貫的邏輯，意義的光線也無法穿透字詞的縫隙。詩人欲從語言的溝通性與透明性逃逸的姿態是明顯的，也因此，「自由那黃金的棺蓋／高懸在監獄上方」中所謂的「自由」，在某種意義上已無法從政治的或現實的角度來理解，「自由」這個詞語在北島那裡，就像黃金打造的棺槨，金玉其表，內涵卻是死亡的本身，一如帝國的廢墟。於是，詩人鄭重宣告：「詞的流亡開始了」，意謂語言從此必須踏上流亡的路途，從它原本所屬的地方錯位而出。

四、結論

「流亡」是面對現代主義文學時無法略去不談的主題。「流亡」意味被迫離開家園，與它相關的情感不外乎鄉愁、邊緣與疏離。然而，流亡與寫作的關係，卻往往是苦澀與超越之間的不斷拉鋸。薩依德以「實際的」和「隱喻的」的雙重視角演繹流亡，正可以提供我們觀察流亡與創作的動態關係。「流亡」將詩人帶離尋常的位置，令當下的生活世界分裂為不同經驗與觀念的並／錯置，但是透過書寫，時空的並／錯置卻也帶來了對位思考的可能性。因此，「流亡」之於文學，既可能是作者自身的經驗表達，也可能是某種心理狀態或美學態度的展示。但是反過來看，我們也不難察覺現代主義的文學特質與流亡的情境有著某種程度的內在呼應：它們都有著背離「中心」的共同趨向，它們都在行動中成為體制與成規的「他者」。本文從如此的觀點出發，分別將焦點鎖定戰後兩岸現代主義的代表詩人商禽與北島，藉此展開進一步的觀察。

對商禽而言，流亡既是實際的生活經驗，同時也構成詩學的重要體會。他讓寫作成為逃亡軀體的延伸，流亡因而在寫作中轉化為內心無法停止的探尋。商禽的流亡書寫，是一個充滿動態的過程，國家與個人、監禁與逃亡、時空與生死，都在筆下呈顯了對立的超越。不若北島是漸次地經過浪漫與廣場式的詩歌階段，商禽一開始，便是作為單打獨鬥的個人。他的筆下沒有英雄形象，也無凜然的姿

態，而是卑微的小人物對社會與人生的另類觀察。不僅如此，商禽也在作品中繼續著另一層次的逃亡，那便是在語言與意象上不斷出現的「形變」。商禽打破事物與形體的界限，藉此跳脫尋常的穩定視線，在不斷的錯位與形變之中，他讓讀者看見存在的不同面向，以及生命恆常的流動與幻變。

而北島的詩歌創作有著明顯的過渡階段，從初期的浪漫至《今天》嶄露頭角後加重的現代主義色彩，而 1989 年的流亡更是成為鍛鑄詩歌語言的轉捩點。「孤獨」的主題雖早已內含於北島初期的詩歌裡，但在很大的程度上卻依舊迴盪著英雄式的宏大詞語，與帶有暴力色彩的革命語氣。然而，這種聲調在八〇年代中期之後銷聲匿跡，取而代之的是更為個人、內探、反思的語言。而流亡生涯也使得北島開始書寫鄉愁，惟不若商禽的鄉愁是思念是無奈更是時間的一去不復返，北島以極冷的音調來訴說。他謹慎對待思鄉的情緒，刻意與國族的意識形態保持距離。北島的詩歌語言在後期出現了更為明顯的錯位，儘管國家的勢力不再對詩人造成直接的壓抑，但語言作為意識型態與社會規範的載體，詩人亟欲擺脫的是語言中的霸權遺跡。於是，和商禽一樣，詩人必須在寫作中展開另一層次的自我放逐，從高大完整到斷裂與錯位，從溝通語言走向模擬語言，詩人塑造了另一種語言的可能性。

透過商禽與北島作品的並置與分析，不難看見兩位詩人的現代主義詩歌實踐遠遠不是脫離現實環境的懸空之物，而是對應了時代脈絡與生存經驗的關於人生與藝術的探險。

徵引書目

- 一平：〈孤立之境——讀北島的詩〉，《詩探索》總第 51-52 期（2003 年 12 月）。
- 北島：〈回答〉，《今天》創刊號（1978 年 12 月）。
- 北島：〈我們每天的太陽（二首）〉，《上海文學》1981 年第 5 期（1981 年 5 月）。
- 北島：《在天涯：北島詩選》，Hong Kong: Oxford University Press, 1993 年。
- 北島：〈熱愛自由與平靜——北島訪談錄〉，《新詩界》第 4 卷（2003 年 9 月）。
- 北島：《藍房子》，南京：江蘇文藝出版社，2009 年 5 月。

北島：《守夜：詩歌自選集：1972-2008》，Hong Kong: Oxford University Press, 2009年7月。

艾德華·薩依德（Said, Edward W.）著，單德興譯：《知識分子論》，臺北：麥田出版，2004年1月。

李陀：〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》第五期（1998年9月）。

查建英：《八十年代訪談錄》，Hong Kong: Oxford University Press, 2006年6月。

姚家華編：《朦朧詩論爭集》，北京：學苑出版社，1989年。

柏樺、余夏云：〈《今天》：俄羅斯式的對抗美學〉，《江漢大學學報（人文科學版）》27卷1期（2008年1月）。

柏樺、余夏云。2012。〈《今天》：俄羅斯式的對抗美學〉。《今天》文學雜誌網絡版。2012年11月5日。<http://www.jintian.net/jttuijian/baihual.html>

唐曉渡、北島：〈「我一直在寫作中尋找方向」——北島訪談錄〉，《詩探索》總第51-52期（2003年12月）。

商禽：〈暴徒外一章〉，《現代詩》第8期（1954年冬季）。

商禽：〈空間〉，《現代詩》第11期（1955年秋季）。

商禽：《夢或者黎明及其他》，臺北：書林出版，1988年1月。

商禽：《用腳思想》，臺北：漢光文化，1988年9月。

商禽：《商禽詩全集》，臺北：INK印刻文學，2009年4月。

翁文嫻：〈在古典之旁辨解現代詩的變形問題〉，《創世紀詩刊》第128期（2001年9月）。

翁文嫻：〈「變形詩學」在漢語現代化過程中的檢證〉，《國文學報》（2011年6月）。

陳大為：《中國當代詩史的典律生成與裂變》，臺北：萬卷樓，2009年2月。

陳思和編：《當代大陸文學史教程》，臺北：聯合文學，2001年8月。

陳思和編：《潛在寫作叢·春泥裡的白色花》，武漢：武漢出版社，2006年1月。

陳瑞文：2004《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》，臺北：左岸文化，2004

年2月。

葉維廉：《中國詩學》，北京：人民文學出版社，2006年。

痲弦：〈踩出來的詩想——懷念商禽〉，《創世紀詩雜誌》165期，2010年12月。

廖炳惠編：《關鍵詞200》，臺北：麥田出版，2003年9月。

趙遐秋、呂正惠：《台灣新文學思潮史綱》，臺北：人間出版社，2002年7月。

趙毅衡：〈且說海外大陸詩〉，《詩探索》第4期（1996年）。

劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痲弦為主》，
臺北：台灣大學中國文學研究所博士論文，2001年。

簡政珍：《放逐詩學：台灣放逐文學初探》，臺北：聯合文學，2003年11月。

Bonnie McDougall, "Bei Dao's poetry: Revelation & Communication," *Modern Chinese Literature* 1-2 (1985) .

Dian Li, *The Chinese Poetry of Bei Dao, 1978-2000*, Lewiston; New York: The Edwin Mellen Press, 2006.

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

Julia Kristeva, "A New Type of Intellectual: the Dissident," *The Kristeva Reader*, Edited by Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986.

Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Time of Mind, Mayhem and Money*, Leiden; Boston: Brill, 2008.

Malcolm Bradbury and James McFarlane, *Modernism: 1890-1930*, London: Penguin, 1991.

Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*, New Haven: Yale University Press, 1991.

Michelle Yeh, "'Variant Keys' and 'Omni-Vision': A Study of Shang Qin." *Modern Chinese Literature*, 9 (1996) .

Paul Tabori, *The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study*, London: Harrap, 1972.

Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London: Verso, 1989.

Silvia Marijnissen, *From Transparency to Artificiality: Modern Chinese Poetry from Taiwan after 1949*, Doctoral thesis. Leiden: University Leiden, 2008.

Sophia A. McClennen, *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2004.

Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*. Edited and Translated by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, London: Athlone Press, 1997.

Exile and Modernist Poetics: Shang Qin and Bei Dao under the Double Perspectives

Lin, Nikky

Assistant Professor,
Department of Taiwan Culture, Languages and Literature,
National Taiwan Normal University

Abstract

“Exile” is a recurring theme in modernist poetry both in Taiwan and mainland China. Exile has come to mean the compulsion to be compelled to leave one’s homeland, either by force or voluntarily. Nostalgia, alienation and marginalization are feelings evoked by exile. However, the relation between exile and writing is far more complex and dialectical in its struggles between anguish and transcendence, confinement and creativity. Applying Edward Said’s perspectives on exile as both an actual and metaphorical condition, this paper focuses on two modernist poets who both experienced physical exile - Shang Qin and Bei Dao, one Taiwanese and one Chinese respectively. It will examine how the poets’ descriptions of “exile” are not only the reflections of their own personal experiences caused by particular historical circumstances, but also serve as models to explore the universality of the human conditions, wherein lies the poets’ challenge to what poetry ought to be.

Keywords: exile, Edward Said, Shang Qin, Bei Dao, modernism

