

# 「詩」、「長詩」、「長詩美學」

## 義界的存真辨偽

蔣美華\*

### 〔摘要〕

首先，在「詩」的存真與辨偽方面，筆者認為：（一）「詩」的「空隙」語言與「逸軌」思維；（二）散文的實用語言與線性思維；（三）「詩」以意象為韻律；「歌」則著重於押韻。其次，檢視台灣 1956 年到 2004 年的「長詩」書寫，以「組詩」的義界為例：（一）有機結構的「詩系」，是「長詩」；（二）「組詩」中的各首若是各自獨立，而非一首有機結構的「長詩」，那麼筆者主張「組詩不是長詩」。最後，依長詩敘述結構的本質，將台灣長詩美學的層次分成三級：（一）線性敘述結構的長詩，是「散文」的語言；（二）抒情敘述結構的長詩，是「半詩半散文」的語言；（三）意象敘述結構的長詩，是「詩」的語言。「意象敘述結構的長詩」，是筆者所推崇的「長詩美學」典範——所謂的「意象敘述」並非詩中人／作者，在主導整首詩的結構；同時意象的「流動性」，也讓讀者有了專屬於「自我而足」的閱讀空間，體驗著「再創作」的「詩與思」之循環辯證。

關鍵詞：詩、長詩、長詩美學、意象敘述、詩系、組詩

---

\* 國立彰化師範大學國文系副教授

## 前言

「詩」與散文、歌謠的涇渭，「一首長詩」與許多首獨立的「組詩」之辨識，台灣「長詩美學」典範的精品細讀等，是筆者耕植「現代詩」場域的聚焦點。

〈「詩」、「長詩」、「長詩美學」義界的存真辨偽〉這篇論文，是筆者繼發表在《台灣詩學》學刊五號的〈新世紀台灣長詩美學的航向〉（2005年5月）後，再次探究：「詩」的「存真」與「辨偽」、「長詩」義界的「是」與「不是」、「長詩美學」線性／抒情／意象敘述的有機結構等詩思的語言與本質。（附記：本論文所徵引的長詩文本出處，俱見於【附錄：台灣長詩繫年（1956—2004年）】）

### 一、「詩」的存真與辨偽

何謂「現代詩」？以白話文寫成的分行的就是「現代詩」了嗎？以下分成詩的「詩化」與詩的「散文化」、檢驗「得獎」長詩的詩質，這兩小節論述「詩」的存真與辨偽。

#### （一）詩的「詩化」與詩的「散文化」

文學思想家簡政珍在《詩心與詩學》、《台灣現代詩美學》這兩本論著中，考察台灣現代詩的「義界」與「美學層次」，他的見解如下：

1. 「詩」和「歌」是不一樣的。「歌」本身強調的是押韻，要求文字在唱頌的瞬間就能讓聽者明瞭；而「詩」不只是押韻的問題，「詩」還要有內涵，是一種意象的思維。<sup>1</sup>
2. 理念的直接的傳輸是「散文」；以宣洩情緒的濫情之作也是「散文」；直接傳達政治或社會的意識形態所寫的，一樣是「散文」。<sup>2</sup>

---

1 胡衍南〈以意象思維體現生命的厚度——專訪詩人簡政珍教授〉，見《文訊》216期，2003年10月，頁87。

2 簡政珍，《詩是最危險的持有物》、〈「現代詩」和詩的都市化傾向〉，見《詩心與詩學》，台北：書林，1999年12月，1版，頁45、81。

3. 「詩」的語言建立在文字的前後激盪。<sup>3</sup>
4. 「詩」的朦朧性和未定性。<sup>4</sup>
5. 「詩」經由意象思維而表現詩趣。「詩」因此得以不流於「散文」化，文字也非只是交待過場。<sup>5</sup>
6. 「詩」的敘述是意象的敘述，也別於小說故事的敘述。<sup>6</sup>
7. 「詩」以空隙確認自身的存有，即使這個空隙是語言的縫隙。<sup>7</sup>
8. 「詩」如舞姿，是足跡小小的逸軌，在離開路面的瞬間，凝注於一種姿態。<sup>8</sup>

筆者承繼簡政珍的觀點，主張：

1. 「詩」的「空隙」語言與「逸軌」思維。
2. 散文的實用語言與線性思維。
3. 「詩」以意象為韻律；「歌」則著重於押韻。

試以朵思〈石箋〉33 之 30 與余光中〈敲打樂〉對照為例，前者是「詩的詩化」，後者為「詩的散文化」：

誰？跑到激動的情緒前面去哭

誰？執意拿出珍藏的眼睛

把黃昏閃爍的色調凝固

誰？把誰的灰髮用心情綰住，入詩（朵思，〈石箋〉33 之 30，《飛翔咖啡屋》，頁 139）

整肅了屈原，噫，三閭大夫，三閭大夫

---

3 簡政珍，《詩的語言和對話》，見《詩心與詩學》，頁 48。

4 簡政珍，《從符號到人生》，見《詩心與詩學》，頁 95。

5 簡政珍，《意象思維》，見《詩心與詩學》，頁 100。

6 簡政珍，《詩人的凝視》，見《詩心與詩學》，頁 114。

7 簡政珍，《結構與空隙》，見《台灣現代詩美學》，台北：揚智，2004 年 7 月，1 版，頁 185。

8 簡政珍，《詩的嬉戲空間》，見《台灣現代詩美學》，頁 243。

我們有流放詩人的最早紀錄

(我們的歷史是世界最悠久的!)

早於雨果早於馬耶可夫斯基及其他(余光中,〈敲打樂〉,《余光中詩選(1949—1981)》,頁215)

再以張默〈時間,我纏繞你〉40之22與鍾玲〈美人圖〉之「唐琬」對照為例,前者是「詩的詩化」,後者為「詩的散文化」:

時間,我追逐你

一張沒有密度的網

任你怎麼甩,也甩不掉

它的全部,以及全部的幾億分之一

在空空蕩蕩的長廊上

我拎著一尾清清冽冽的夜,如絮(張默,〈時間,我纏繞你〉40之22,《落葉滿階》,頁163)

你一把握緊我雙手

「他對你怎樣?

琬,他對你怎樣?」

他對我好又怎樣

.....

「琬,妳瘦了,

這個婆婆待妳如何?」(鍾玲,〈美人圖〉之「唐琬」,《芬芳的海》,頁108)

復以大荒〈採藥散記〉10之5「涕笑皆非」與張錯〈南台灣組曲〉6之3「棋盤石」對照為例,前者是「詩」,後者為「散文」:

我上醫院診治新起的背癱

醫生硬說那是鄉愁

一掌把我推進精神科

逼我以裸背在壁上行精神分析

（大荒，〈採藥散記〉組詩 10 之 5「涕笑皆非」，《台北之楓》，頁 136—142。）

我知道每次你定當棄我而去

在最短的時間悄然溜走

不留片言隻語

我終於體認到——

原來老去的容顏並非來自歲月

而是無可奈何的人事滄桑（張錯，〈南台灣組曲〉6 之 3「棋盤石」，《張錯詩選》，頁 280）

## （二）檢驗「得獎」長詩的詩質

藝術與政治的關係，何其糾葛！回到 1950 年前後台灣的政治/藝術氛圍，「反共文藝」、「戰鬥文藝」掛帥，在官方（黨、政、軍）所舉辦的徵文比賽當中，以中華文藝獎金委員會為例，「長詩」第一獎是一千元，第二獎是八百元，第三獎是六百元。<sup>9</sup>1952 年，紀弦以〈鄉愁〉一詩，得到中華文藝獎金委員會獎；1953 年，紀弦以〈革命革命〉再度得獎。1954 年，亞弦以〈冬天的憤怒〉獲得中華文藝會長詩第二獎。<sup>10</sup>上述的「政治抒情詩」，奚密在〈在我們貧瘠的餐桌上一—五〇年代的《現代詩》季刊〉一文中，視這些「口號標語詩」為現代詩的「非專業化」。<sup>11</sup>

1979 年，白靈以〈大黃河〉長詩獲國軍文藝長詩銀像獎（當年的金像獎從缺），並於雙十節在聯副全詩刊出；1980 年，白靈復以〈黑洞〉長詩獲中國時報敘事詩首獎。針對歷屆國軍文藝金像獎所應徵的「長詩」，洛夫認為「仍只是化

9 奚密，〈在我們貧瘠的餐桌上——五〇年代的《現代詩》季刊〉，見周英雄等編，《書寫台灣——文學史、後殖民與後現代》（台北：麥田，2000 年 4 月，1 版 1 印），頁 203。

10 奚密，〈在我們貧瘠的餐桌上——五〇年代的《現代詩》季刊〉，見周英雄等編，《書寫台灣——文學史、後殖民與後現代》，頁 206。

11 奚密，〈在我們貧瘠的餐桌上——五〇年代的《現代詩》季刊〉，見周英雄等編，《書寫台灣——文學史、後殖民與後現代》，頁 228、201

妝過的口號，而不是詩。」<sup>12</sup>羅門也強調，「寫這類型的歌頌詩，最容易犯上空洞八股之病。」<sup>13</sup>

考察白靈〈大黃河〉長詩，語末助詞與驚嘆號的大量使用，稀釋了詩質，如「本詩」的第九節：「難受啊，為人利用，難受的黃河／忍啊，孰可忍孰不可忍的黃河／怒啊，動怒激怒狂怒暴怒的黃河啊／一條潛龍跳下龍門再不回頭／再也不回頭的黃河啊／瀉——瀉吧——瀉／——一瀉千里，幾千里！」。

白靈〈黑洞〉長詩，更是濫情的、控訴的煽情之作，如「本詩」的第十三節：「許多人踐踏過去／／卡車開過去／許多重量壓住我／許多重量壓住我／許多水沖稀我／洗我，拭我／我的血，我的靈魂附著的血／逐漸，逐漸滲入地裡，土裡／而且一直下滴下滴」。

得獎長詩也有優質的，陳克華曾獲時報第四、五、六、八、九屆文學獎；全國學生第一、三、四、六屆文學獎；第一屆陽光獎。收錄在陳克華《長詩之路：星球紀事》中的七首長詩，只有〈列女傳〉是他「長詩中唯一沒得獎的例外」。考察陳克華〈星球紀事〉、〈愛情·神話紀錄〉、〈水〉、〈建築〉、〈病室詩抄〉、〈室內設計〉等六首長詩：林耀德在〈看騎鯨少年射虎摘星——論陳克華的詩〉一文中說：「陳克華是第四代中截至目前為止，極少數具有才情和氣魄經營長詩的代表人物；完整的『陳克華』風格，只有在長詩的結構和企圖中，能夠充分發揮、伸展。」

試以陳克華〈星球紀事〉長詩為例，其在台灣長詩史上的開創性有二：其一，台灣長詩在陳克華〈星球紀事〉之前，時空的經緯，大抵是立足於兩岸的現在與過去。而陳克華的〈星球紀事〉，卻是著眼於「地球」毀滅後的另一個「星球」，時空是未來的。其二，這首長詩有 767 行，算是從 1956 年以來，行數最多的一首詩。

這首長詩的結構，是屬於「按圖索驥」的「故事」與「對話體」。計四章：

第一章「劫後」（分成最後的對話、停泊、黑洞、雙星四節）；第二章「傳說」（分為玫瑰變種、薔薇戰爭、情寂、星爆四節）；第三章「人類的故事」（分成人字雁、西部公路、肉食植物、混血嬰兒、死囚之日、末日六節）；第四章（分成

12 洛夫，《大鄉土的擁抱》，見白靈《大黃河》，台北：爾雅，1986 年 4 月，1 版，頁 229。

13 羅門，《一首重量集的長詩》，見白靈《大黃河》，頁 235。

人類的故事、擊壤歌兩節)。

在這首長詩中，詩中人(「我」)和 WS，如「雙星」般，相濡以沫——

但是 WS，如果我們這個星球在另一個時空  
或曾我為你寫過一點點詩  
一點點曖昧朦朧不怎麼押韻對仗的文字  
請別因此鄙視人類，那是發展令人困惑的錯誤文體  
即使智慧如你也不曾體會的  
劇變下未曾秩序過的星球  
善美曾驅使它一度自焚  
為了適應冰冷，我們得摒絕陽光和雨水  
將詩的屍毒和  
愛，自此放逐(〈星球紀事〉長詩，〈第三章 人類的故事〉，〈肉食植物〉，  
25—34 行)

怎麼了。你不是說過永遠  
和平領導諸天體  
愛將駕馭群星嗎？  
回答我。WS (〈星球紀事〉長詩，〈第一章 劫後〉，〈最後的對話〉，46  
—49 行)

焚詩的肉食動物(〈星球紀事〉長詩，〈第二章 傳說〉，〈玫瑰變種〉，29  
行)

歷史的鎖呀沒有鑰匙(〈星球紀事〉長詩，〈第二章 傳說〉，〈薔薇戰爭〉，  
9 行)

WS，你的方向是命運無心寫下的謎(〈星球紀事〉長詩，〈第三章 人類  
的故事〉，〈人字雁〉，16 行)

之後我從一個無菌的星球醒來

（這你我都已厭倦的時空）（〈星球紀事〉長詩，〈第三章 人類的故事〉，〈死囚之日〉，56、57 行）

焚詩的肉食動物（〈星球紀事〉長詩，〈第二章 傳說〉，〈玫瑰變種〉，29 行）

這是一則童話。真實可考的童話。

我在這兒回想，如臨河

眺望遙遠的對岸

偶爾飄過一隻求救訊號的瓶子

一尾受傷奔逃的魚

皆不妨礙此時我靜美的沉思——（〈星球紀事〉長詩，〈第四章 新生〉，〈人類的故事〉，9 行）

這首長詩，或以「愛／詩」的意象環鍊：如「愛」的意象，在 32、48、110、143、178、297、299、318、385、415、421、523、560、572、608、661 等行；「詩」的意象，在 108、228、248、262、286、295、355、359、493、508、515、520、605 行等行。

又如這首長詩，或以「地球」的「記憶／遺忘」及「放逐」的意象敘述：如「地球／根／鄉」的意象，在 1、11、38、66、115、119、128、147、242、342、359、368、375、388、438、514、615、623、627、68 等行；「記憶」的意象，在 21、25、76、80、103、166、221、247、318、370、590、618、673、728 等行；「遺忘」的意象，在 26、56、81、111、114、293、308、729 等行；「放逐」的意象，在 113、307 行。

## 二、「長詩」義界的是與不是

當詩人要創作一首超過一百行的長詩時，在形式上，有下列幾項嘗試，如：

楊牧的〈輓歌一百二十行〉(1977年，120行)，通篇一氣呵成，並無「空行」，以區隔章節。(二)洛夫的《漂木》(2001年)長詩，計2952行，因此先分成四章：「第一章 漂木」、「第二章 鮭，垂死的逼視」、「第三章 浮瓶中的書札」、「第四章 向廢墟致敬」。(三)葉維廉的〈松鳥的傳說三部曲〉長詩(1977年，320行)，先分為三部：「第散落的鳥鳴」、「第二部 鳥狂」、「第三部 羽祭」。(四)林耀德〈軍火商韓鮑〉長詩(1995年，830行)，則是以「數字」的「0」到「60」編排，一共是61節。(五)簡政珍的〈失樂園〉長詩(1998年，317行)，則是以「空行」的形式，分為24節。(六)夏宇的〈十四首十四行〉(1990年，196行)組詩，由於各首都是獨立的，無法將這十四首聯結成一首有機的長詩，筆者並沒有將這一類的「組詩」，視為長詩。(七)陳義芝的〈出川前記〉(1986年，255行)組詩中的十首，是有機的串連的一首長詩，筆者則將其視為「詩系」，納入「長詩」的範疇裡。

檢視台灣1956年到2004年的「長詩」書寫，首先就「組詩」的義界而言：其一，有機結構的「詩系」，是「長詩」——吳潛誠在〈衡論詩的長短以及詩系〉一文中說：「當一組詩系的所有詩篇形成一個有機結構，獨立的各首詩之間便會產生動力的交織，其整體效果已不止是全部詩篇累加的總和，而可能是部分詩篇相加的和再加上部分相乘的積」；<sup>14</sup>在西方「過去二十年來，唯一真正被詩的讀者嚴肅接納的長詩是詩系」。<sup>15</sup>根據簡政珍的觀察，「詩系裡的每一首詩篇都是獨立的短詩；另一方面，每首短詩是整個詩系的環節，整體與個體是一個有機體」。<sup>16</sup>其二，「組詩」中的各首若是各自獨立，而非一首有機結構的「長詩」那麼筆

14 吳潛誠，《衡論詩的長短以及詩系》，見《當代台灣評論大系：文學理論卷》，台北：正中，1993年5月，1版，頁241。

15 吳潛誠，《衡論詩的長短以及詩系》，見《當代台灣評論大系：文學理論卷》，頁241。

16 簡政珍，《長詩的發展》，見《台灣現代詩美學》，頁338。

者則繼承張健、陳芳明、林耀德等人的觀點，主張「組詩不是長詩」。<sup>17</sup>張漢良在〈論詩的意象〉一文中也說：「一首詩——尤其是長詩——之所以失敗，往往便因為意象發展方向不定，意象結構缺乏有機體概念」。<sup>18</sup>

以下將先介紹「空行」的長詩；然後再分成三節，探究：以「數字」區隔章節的長詩；「詩系」是一首有機結構的長詩；各首獨立的「組詩」，不是一首有機結構的長詩——「長詩」義界的「是」與「不是」。

筆者在考察「空行」的長詩過程中，除了楊牧（1940—）〈輓歌 120 行〉（1977 年，120 行）沒有分行外，其他詩作總將一首長詩分成若干節，而在各節有其特定的指涉。

以楊牧〈行路難〉長詩（1982 年，128 行）的「空行」而言——第一節：11 行；第二節：7 行；第三節：10 行；第四節：9 行；第五節：12 行；第六節：13 行；第七節：8 行；第八節：18 行；第九節：9 行；第十節：31 行。節與節之間，以「空行」區隔，以其第一節末兩行和第二節首三行為例：

我陌生，孤單，渺小，虛幻  
不免在秦中自古的夕陽裡抖索

這時又有一驢車駛近，並且  
在我身邊停駐。紅牆上多了  
一條閃爍的鞭影，和疾駛的驢頭（楊牧，〈行路難〉長詩，《楊牧詩集（貳：1974—1985）》，頁 465。）

此外如：羅門（1928）的〈都市你要到那裡去〉（1986 年，163 行）；葉維廉（1937—）的〈夢與醒——一個知青的告白〉長詩（1981 年，134 行）；楊牧（1940—）的〈異鄉〉（1962 年，137 行）；簡政珍（1950—）的〈歷史的騷味〉長詩（1990 年，14 節，204 行）；馮青（1950—）的〈女角〉長詩（1989 年，124 行）；羅智

17 見余光中，《天狼仍曝光年外——《天狼星》詩集後記》，《天狼星》，台北：洪範，1976 年 8 月，1 版，頁 162；林耀德，《看騎鯨少年射虎摘星——論陳克華的詩》，《一九四九以後——論台灣新世代詩人初探》，台北：爾雅，1986 年 12 月，1 版，頁 226。

18 張漢良，《論詩的意象》，見《現代詩論衡》，台北：幼獅，1976 年 6 月，1 版，頁 7。

成（1955）的〈離騷〉長詩（1982年，25節，189行）；林耀德（1962—1995）的〈馬拉美〉（1990年，14節，156行）、〈時間晶石〉（1994年，15節，128行）等——上述的「長詩」，是以「空行」來區隔章節的。

以羅智成〈離騷〉長詩為例：這首長詩是以「空行」將其區隔成二十五節，考察其「南方／詩／詩人」的意象環鍊：第一節的「你知道，南方／是特經許諾的……／多情的巫祝很相信這些」；第四節的「又過了幾百年／霧靄後徹／雨季結束／楚已成為驕傲的南方」；第十一節的「當一首嶄新的詩作／把我舉向星空」；第十六節的「我來到內廷／只有幢幢的人影和諂媚的辭令／最後，我們見面／他指南方／眼裡沒有一絲遲疑一絲眷顧一絲牽掛」；第十九節的「而南方，你知道／是特經許諾的」；第二十二節的「我終得又以孩提的眼睛／初識了我熟識——／熱愛——／熱愛得疲憊已極的／國土／啊國土／我不禁老淚縱橫了」；第二十四、二十五節節的「但我堅信不疑／南方，是特經許諾的／值得我全部的愛／全部的苦楚／我將在流動的河水上／鑲下我的話語」。

復以馮青〈女角〉長詩為例：這首長詩是以「空行」的方式，將全詩區隔為七節，考察其「雨／淚」與「愛情／情欲／痛苦」所串連的意象敘述：第一節的「當時大雨傾盆已到了嚴重的程度／導演下令在海灘來一次美麗特寫的追逐／以藝術創作來面對你的苦難側影／如果鏡頭拉遠也可以看到／內心激越奔騰的海浪／強風吹奏正在嗚咽的木麻黃」；第二節的「我再度瞭解／愛是需要能量的／親愛的／不管我們是什麼人／們和其他人其實都很像／我想更恰當的是控制痛苦／而非焦慮」；第三節的「你卻要在心底／一再排拒那樣慾情和現實的對立／那是劇本無法描述的痛苦和詭異」；第四節的「你要再度強迫自己裸體在創作中記載一次完整的騙局／導演再度示範同樣的擁抱及作愛」；第五節的「你的眼淚不在劇中／卻放逐到千里之外／親愛的／雨的功能是連綴／冰冷而感性的對話及伏線」；第六節的「每一項藝術的創作／包括愛情／都接近痛點／而愛情事件實在太費筆墨」；第七節的「女角的惘然淡開／細雨滿天／愛情營營的虛線／延長／這是不需剪接的長鏡頭／實在聽不到／女角涉水前／任何一句真正的獨白及／淚光」。

再以林耀德〈馬拉美〉長詩為例：這首長詩是以「空行」的方式，將全詩區隔為十四節，考察其「詩／詩人」與「玫瑰」的意象環扣：第一節的「紅豔的玫瑰。／帶刺的枝條幾乎觸碰到／廿世紀的裙裾；／馬拉美／教父般尊嚴，不苟如

／鐘樓的穹頂」；第二節的「看：他嘎嘎掀揚／全巴黎的玫瑰雨」；第三節的「羅馬街八十九號，叢叢紅豔的玫瑰靜謐聆聽：／馬拉美幻想的節奏」；第四節的「矮小而拘謹的背影／他正徘徊玫瑰庭園」；第七節的「當地球老去文明衰敗／馬拉美將眾生的希望／與傷痛輕輕藏進睡袍袖口／『諸君：一句詩應該是，／而且僅僅是一個字。』／詩人他沉聲呢喃。」；第十三、十四節的「馬拉美突然打斷自己的河流／任諸生跌落退潮後凸露的岩石／以光的沉默為伴奏起身踱向庭園／玫瑰們驚惶睜開花瓣／牧神的啼聲悠幽踏過……／／若有所思詩人他微哂，抬頭說：／『所有的星子，／來自同一個母親。』」。

在介紹完上述「空行」的長詩後，以下將就：以「數字」區隔章節的長詩；「詩系」是一首有機結構的長詩；各首獨立的「組詩」，不是一首有機結構的長詩——等三節，來探究台灣「長詩」義界的「是」與「不是」。

### （一）以「數字」區隔章節的長詩

簡政珍在〈長詩的發展〉一文中說：「有時章節以數字規劃，長詩可以作為時間性和空間性的有機安排。」<sup>19</sup>以葉維廉（1937－）的〈太初之生——和山海塾舞展〉長詩（1984年，14節，208行）為例證——這首長詩分成：一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四，計十四節。以第一與二節為例：

#### （第一節）

虹  
彩給它自己看  
天彷彿攬鏡自  
藍  
在無法測量的  
太初裡

19 簡政珍，〈長詩的發展〉，見《台灣現代詩美學》，頁337。

(第二節)

天藍

無邊緣的垂幕

抖著

顫著

是什麼情事要生發？（葉維廉，〈太初之生——和山海塾舞展〉長詩，《留不住的航渡》，台北：東大，1987年4月，初版，頁48。）

此外如：羅門（1928）的〈第九日的底流〉（1960年，10節，142行）、〈死亡之塔〉（1963年，5節，264行）、〈板門店·38度線〉（1976年，6節，102行）、〈時空奏鳴曲〉（1984年，3節，188行）、〈大峽谷奏鳴曲〉（1993年，9節，245行）；葉維廉（1937—）的〈城望〉（1956年，6節，106行）、〈賦格〉（1960年，3節，101行）、〈醒之邊緣〉（1969年，5節，117行）、〈永樂町變奏〉（1970年，4節，121行）、〈驚馳〉長詩（1980年，6節，202行）、〈桂林山水十說〉長詩（1981年，10節，116行）、〈菊花的傳說〉長詩（1985年，5節，131行）、〈雀躍之歌〉長詩（1986年，10節，121行）、〈春日懷杜甫〉長詩（1986年，22節，118行）；楊牧（1940—）的〈淡水海岸〉（1961年，7節，107行）、〈傳說〉（1967年，8節，112行）、〈十二星象練習曲〉（1970年，12節，101行）、〈雷池〉（1975年，7節，114行）、〈出發〉長詩（1980年，14節，120行）、〈子午協奏曲〉長詩（1980年，9節，157行）、〈巫山高六首〉組詩（1983年，6首，130行）、〈狼〉長詩（1984年，4節，117行）；簡政珍（1950—）的〈流水的歷史是雲的責任〉長詩（2004年，11節，183行）；馮青（1950—）的〈雪原奔火〉長詩（1989年，4節，165行）；零雨（1959—）的〈我們的房間〉長詩（1999年，8首，162行）；陳克華（1961—）的〈愛情·神話紀錄〉（1981年，5節，341行）、〈水〉（1981年，3節，322行）、〈建築〉（1982年，3節，337行）、〈病室詩抄〉（1985年，6節，166行）；林耀德（1962—1995）的〈太平洋之薨〉（1986年，11節，262行）、〈鋁罐以及人類的身世〉（1995年，2節，128行）、〈軍火商韓鮑〉（1995年，61節，128行）等——上述的「長詩」，是以「數字」來區隔章節的。

試以羅門〈第九日的底流〉為例，這首長詩，分成 10 節：第一節是〈序曲〉（四小節，16 行），然後是「一」至「九」（都是 14 行）。

其一，這首長詩是以「車／路」意象牽引的敘述結構——〈序曲〉：「你是馳車，我是路／我是路，你是被路追住不放的遠方」；〈三〉：「獵車」；〈四〉：「兩輛車／兩條路」；〈八〉：「滑車／路／車外／站上」；〈九〉：「驅萬里車在無路的路上，輪轍埋於雪／聽車音走近，車音去遠，車音去遠」。

其二，〈第九日的底流〉，「流」意象牽引的敘述結構：〈一〉：「景色流來如酒／我便睡成底流／在冬日的流光裡」；〈三〉：「河流」；〈五〉：「激流」；〈六〉：「流注／流過」；〈七〉：「流失」；〈八〉：「流失」；〈九〉：「流光，流不回」。

再以零雨〈我們的房間〉為例：「房間」既是「空間」，也是「時間」，更是心房；而我們流轉於時空的變動之中，而生死，而聚散，而悲欣。「房間」的意象，環鍊著「我們的」一生：〈其一〉的「然後你關上大門，留下我／在這個房間」；〈其二〉的「是你的聲音，為我的房間／裝設了窗，構築了陽台／綻開一季的園圃」；〈其三〉的「然後延伸到身體／臉上——／失了焦的五官／就像來自同一個房間」；〈其四〉的「進入房間的父親／變成祖父了」；〈其五〉的「拿著不同的鑰匙／我進入這個房間／你也進入這個房間」；〈其六〉的「但他不住在這個房間／他住在每一個房間」；〈其七〉的「歷經一次次人情的劫掠／這房間空無一物了」；〈其八〉的「半嬰孩半老者的人／來到我們的房間／似笑（非笑）……／走入我們的房間／以及，房間之外」。

## （二）「詩系」是一首有機結構的長詩

簡政珍在〈長詩的發展〉一文中說：「『詩系』結合了短詩的抒情性以及單篇長詩綿長的敘述性」，造成「整體以及各篇的獨立性」，這「兩種功能圓柔接濟」。<sup>20</sup>以陳克華（1961—）的〈列女傳〉組詩（1983 年，5 首，213 行）為例證——首先，在「詩題」之後，為「他想：『／她是一則太過明顯的謊言。』」；其次為「楔子：台北的女人」、「一位送報的女子」、「落翅仔」、「情婦」、「變生女童工的故事」等節，每一節是「台北的女人」的取樣，藉由這些「女人」的生活模式，

<sup>20</sup> 簡政珍，〈長詩的發展〉，見《台灣現代詩美學》，頁 338、339。

烘托出「列女傳」的同中之異和異中之同。

再如：蓉子（1928—）的〈維納麗莎組曲〉組詩（1965年，12首，165行）；葉維廉（1937—）的〈沙田隨意十三盞〉組詩（1981年，13首，217行）、〈大漠遊愁〉組詩（1983年，4首，175行）；楊牧（1940—）的〈十四行詩十四首〉組詩（1973年，14首，196行）、〈九辯〉組詩（1978年，9首，231行）、〈盈盈草木疏〉組詩（1980年，14首，120行）；陳義芝（1953—）的〈出川前記〉組詩（1986年，十首，255行）、〈川行即事〉組詩（1988年，十首，249行）；陳克華（1961—）的〈室內設計〉組詩（1986年，22首，232行）；林耀德（1962—1995）的〈道具市殺人事件〉組詩（1994年，30首，128行）——上述的「詩系」，筆者視其為一首有機結構的長詩。

試以蓉子〈維納麗莎組曲〉的十二首組詩為例：（一）〈維納麗莎〉、（二）〈親愛的維納麗莎〉、（三）〈維納麗莎之超越〉、（四）〈關於維納麗莎〉、（五）〈肖像〉、（六）〈時間〉、（七）〈重量〉、（八）〈災難〉、（九）〈邀〉、（十）〈登〉、（十一）〈維納麗莎的世界〉、（十二）〈維納麗莎的星光〉：

其一，這首組詩是以「雕像／座像／肖像」的「塑造／形成／完成」，意象環鍊著這首長詩的敘述結構：（一）〈維納麗莎〉：「因你不需在炫耀和烘托裡完成／——你完成自己於無邊的寂靜之中」；（五）〈肖像〉：「你在雛菊與檀香木之間打著鞦韆／在過往與未來間緩緩地形成自己」；（八）〈災難〉：「一片愚頑的雲如此駐足在／你底座像之上」；（九）〈邀〉：「於是那晚或白日／你從平面的日常生活中浮出／像一座雕像 從尚粗糙的／雕座上浮起／任人瞭解 鑑賞或批判／一半正確或全然誤地」；（十二）〈維納麗莎的星光〉：「你自給自足 自我訓練 自我塑造」。

其二，這首組詩是以「花」的意象牽引，環鍊著這首長詩的敘述結構：（五）〈肖像〉：「雛菊／鳳仙花／檀香木」；（六）〈時間〉：「花香／茵花織錦」；（十二）〈維納麗莎的星光〉：「一簇繁花」。

其三，這首組詩是以「綠／青／金黃／黑」的意象牽引，環鍊著這首長詩的敘述結構：（七）〈重量〉：「倘交纏的紛煩爬滿高牆／現實的門鈴又不斷被按響／時間和你都瘦削／似黑色的雪折壓著意願的青枝／損傷了你屋宇的華美與莊嚴！」；（十）〈登〉：「黛綠偶然泛溢對我仍然淒寒」；（十二）〈維納麗莎的星光〉：「懼時間昂貴的紙張 一頁頁枯黃於此／瀚海不毛的喧嚷 棲息處／並無綠

蔭、水泉與溫柔的回響／沒有人為你添加甚麼 維納麗沙／（縱然一粒芥菜籽的金黃 就會）／金黃了你整個夢境」。

再以陳義芝（1953－）〈川行即事〉（返鄉詩十首）組詩為例，在這組詩系中，「台灣／中國」同為詩中人的母土與家園：十之一〈西飛重慶〉說：「一張張親切的臉在眼底閃過／其實是一座座村落，不知名卻感熟悉／如我兒時遠足行經的台灣鄉下／隔世重逢／始信江山如畫／時間的煙幕起起落落不能改變它／雲開是中國雲合還是」。十之五〈破爛的家譜〉說：「在臨江的紅薯飯館內／我為他點一道黃鱔、一盤炒腰花／他拿出那本破爛的家譜／指給我看／『從來萬物本乎天……』」。十之八〈如果十億同胞〉說：「不必徬徨費猜疑／不用擔心運動和整肅／如果十億同胞一起吐出胸中那口／積藏了幾十年的痰／我們，在台灣的同胞，那時／你出不出聲？怎麼應答？」。十之十〈待決的課題〉說：「飛機離地向南上升的速度壓住我上湧的氣血江山信美而不能為家田園廣大仍有許多待決的課題」。

### （三）各首獨立的「組詩」，不是一首有機結構的長詩

簡政珍在〈長詩的發展〉一文中說：「『組詩』最大的問題，是如何將各組成分子，在長詩的大結構下，自我宣示個別存在的必然性？」。<sup>21</sup>當筆者檢視台灣1956至2004年的所有「組詩」時，將有機結構的「組詩」，納入「詩系」的範疇；而將無法串連成一首有機結構的「組詩」，義界為「不是長詩」，如：余光中（1928－）的〈天狼星〉組詩（舊稿1961年2月，10首，626行；新稿1976年4月，590行）、〈墾丁十九首〉組詩（1986年，19首，207行）；張錯（1943－）的〈南台灣組曲〉組詩（1991年，6首，147行）；夏宇（1956－）的〈十四首十四行〉長詩（1990年，14首，196行）——上述各首獨立的「組詩」，筆者並未將其視為一首有機結構的長詩。

試以余光中〈墾丁十九首〉組詩為例：這十九首的詩題為〈大尖山〉、〈落山風〉、〈金色時辰〉、〈南灣之晡〉、〈討海人〉、〈銀夢海岸〉、〈問海〉、〈浪淘沙〉、〈風吹砂〉、〈貝殼砂〉、〈保力溪砂嘴〉、〈山海瀑〉、〈銀葉板根〉、〈風翦樹〉、〈牧神午

21 簡政珍，〈長詩的發展〉，見《台灣現代詩美學》，頁333。

寐〉、〈蜚蜚菊〉、〈灰面鷺〉、〈大白斑蝶〉、〈青蛙石〉——〈墾丁十九首〉中的各首都是獨立的；而這十九首並非是一首有機結構的長詩。

復以張錯〈南台灣組曲〉組詩為例：其六首的詩題為〈風吹砂〉、〈滄海亭〉、〈棋盤石〉、〈馬鞍藤〉、〈過青蛙船帆二石有感〉、〈海蝕溝——珊瑚礁與大海的對話〉——〈南台灣組曲〉中的各首都是獨立的；而這六首並非是一首有機結構的長詩。

再以夏宇〈十四首十四行〉長詩為例：這十四首的詩題為〈時間如水銀落地〉、〈在另一個可能的過去〉、〈他們所全部瞭然的睡眠和死亡〉、〈在命定的時刻出現隙縫〉、〈一些一些地遲疑地稀釋著的我〉、〈在港口最後一次零星出現〉、〈在牆上留下一個句子〉、「你幾幾乎總是我最無辜的噴泉」、〈我確實在培養著新的困境〉、〈讓我把你寄在行李保管處〉、〈當傾斜的傾斜重覆的重覆〉、〈所有愛過的人坐在那裡大聲合唱〉、〈而他說六點鐘在酒館旁邊等我〉、〈我的死亡們對生存的局部誤譯〉；同時這十四首的詩行內容，正如同詩題般，並無內在結構的環鍊。

### 三、「長詩美學」線性／抒情／意象的敘述結構

筆者在〈新世紀台灣長詩美學的航向〉一文中的「探索『意象·抒情·故事』三種長詩敘述結構的本質」一節，將台灣長詩分成線性敘述結構的「長詩」，抒情敘述結構的「長詩」，意象敘述結構的「長詩」三類：（一）線性敘述結構的長詩，是「散文」的語言；（二）抒情敘述結構的長詩，是「半詩半散文」的語言；（三）意象敘述結構的長詩，是「詩」的語言。所謂的「意象敘述」並非詩中人／作者，在主導整首詩的結構；同時意象的「流動性」，也讓讀者有了專屬於「自我而足」的閱讀空間，體驗著「再創作」的「詩與思」之循環辯證。

#### （一）「線性」敘述結構的長詩美學

所謂的「線性」敘述結構長詩，這樣的敘述方式是傾向於「散文」的「走路」思維，而非以時空跳轉、網絡環鍊的「意象並置」來呈現「詩」的「舞姿」「逸

軌」。<sup>22</sup>「線性」敘述結構長詩，首先，詩行大抵是以複沓的「機械排比」方式堆砌著詩行，而削弱了其「有機」的想像空間。其次，前「因」後「果」的「線性」敘述，形成順時性的「散文」思維。

根據筆者的考察：朵思（1939）《曦日》；大荒，（1930—2003）的〈九聲（組詩九首）〉長詩（2003年，777行）；白靈（1951）的〈大黃河〉（1979年，15節，319行）；陳義芝（1953—）的〈出川前記〉組詩（1986年，十首，255行）、〈川行即事〉組詩（1988年，十首，249行）；羅智成（1955—）的《夢中情人》長詩（2004年，2687行）；陳克華（1961—）的〈星球紀事〉長詩（1978年，4章，767行）、〈建築〉（1982年，3節，337行）；林耀德（1962—1995）的〈軍火商韓鮑〉（1995年，61節，128行）——上述的「長詩」，是屬於線性敘述結構的「長詩」。

「線性敘述」的長詩，是佔了台灣長詩史的極大篇縛幅。以下依序以（一）朵思《曦日》；（二）羅智成《夢中情人》；（三）大荒〈九聲〉；（四）陳克華〈建築〉；（五）林耀德〈軍火商韓鮑〉，這五首長詩為例證：

首先，以朵思，《曦日》（2004年，1246行），〈第四章 牽繫——母親〉為例，這一章，計九節，206行：首先，「機械排比」的結構，無助於詩心的層遞，如：

母親死了，卻沒有完全消失

她常在我左右

如石

如月

如山

如水

時時在我身畔

詮釋高風與亮節（《曦日》，〈第四章 牽繫——母親〉，頁72）

22 關於「意象並置」，請參見簡政珍，《台灣現代詩美學》，頁16、127—129；關於「散文是走路，詩是舞蹈」，請參見簡政珍，《台灣現代詩美學》，頁242。

「常在我左右」與「時時在我身畔」，是複沓的意象；「如石」、「如月」、「如山」、「如水」，則是以明喻的手法，表現出母親的「常在我左右」與「時時在我身畔」；也正因為母親的「如石」、「如月」、「如山」、「如水」，所以「母親死了，卻沒有完全消失」，「母親」的肉體雖然已火化，放在「骨甕裡」（162 行），但母親一生的行止無不體現著「高風與亮節」。對於母親一生行止的「高風與亮節」的刻劃，作者則是採前「因」後「果」的「線性」敘述，形成順時性的「散文」思維。例如：第一節的「光復初期／家家維生困難／父親心臟病發，無法執業行醫」（13—15 行）、第二節的「那個年代／我們居住的嘉義成仁街上／出了一個有名的女詩人張李德和」（42—44 行）、第四節的「有記憶以來／母親一直隱忍的把苦澀的愁顏張掛臉上／父親外遇時／空襲密布二次世界大戰家人逃難各自東西」（89—92 行）、第五節的「蘆薈是游盪在廿一世紀最熱門的保養品類／五十年代／母親卻早以把它拿來塗抹臉頰和頭髮」（109—111 行）。

第三，筆者認為在這一節中，安置在每一小節末的「括號的詩行」是畫蛇添足的贅語：

（那是父親參與的股份，其實大部份是借支）（《曦日》，〈第四章 牽繫——母親〉，頁 53）

這一小節末的「括號的詩行」，將前面的十一行，做了說清楚講明白的註腳。其他如：

（她的八字眉下有雙炯炯的眼睛）（《曦日》，〈第四章 牽繫——母親〉，頁 54）

（當時觀念，以理工為主，蔑視文人）（《曦日》，〈第四章 牽繫——母親〉，頁 57）

（逃家是父親過份嚴厲／使我無法正常呼吸）（《曦日》，〈第四章 牽繫——母親〉，頁 59）

以第七節為例，第二小節前四行為「夢見一隻小貓站在爐灶口／一身溼／牠忽然衝向火熱的爐內／燒成一小撮捲曲的炭屑」，末行則是：

（那是母親口述童年的記憶）（《曦日》，〈第四章 牽繫——母親〉，頁 66）

接下來的第三小節前兩行為「夢見一個農夫拿起鋤頭／向另一個農夫砍下去」，末行依然是複沓的手法：

（那是母親接受催眠得知的前世）（《曦日》，〈第四章 牽繫——母親〉，頁 67）

所承接的第四小節前兩行為「夢見溺斃的二姐埋怨：／我的泳衣怎麼穿在小妹身上」，末行還是以「括號的詩行」作結：

（那是母親頻頻夢見的實景）（《曦日》，〈第四章 牽繫——母親〉，頁 67）

其二，至於羅智成的《夢中情人》詩集，其「散文化」的故事敘述：首先，是以故事的主角作為主詞，然後敘述主角做了些什麼，說了些什麼。其次，是前「因」後「果」的娓娓道來，「線性」敘述的平鋪直敘。以〈第 42 章〉為例，這一章，計 13 節，73 行。每一節的主詞都是「夢中情人」（或是「他」）：

夢中情人

太執迷於用

文明和與氣度扳回

被殖民的過往

自視為族人某一時刻的代表

忙於奉獻他的優雅與慷慨（《夢中情人》，〈第 42 章〉，12—17 行）

這一章的故事敘述，是以「散文化」來細說兩個民「族」之間五十年的愛恨情仇，恩怨糾葛：在「異族徹退前」（1 行），「夢中情人」的「族」群是被「昔

日統治者」(5行)所「試圖貶抑的民族」(10行)。「夢中情人」在「我」眼裡，是個怎樣的「良人」呢：「他用日語 閩南語和中文／長篇大論向我解釋／戰後世界新秩序／和一知半解的／祖國文化的優越性／偶而帶著良人的權威／偶而帶著孩童的憧憬」(24—30行)——「日語」是「昔日統治者」的母語，「閩南語」是這座「島」(49行)的母語，「中文」則顯示著「祖國文化的優越性」，「夢中情人」擁有著這三種文化的薰陶：「深雋著東洋文明／嚴格的克己復禮／也保有南方漢人的／靈活心靈與軟心腸」(32—35行)，除了「高尚言行」(4行)、「雍容大度與高貴教養」(7行)之外，在「我」的心中：

最特別的  
是他和他的友人  
都有著和自己的社會  
與未來命運不相稱的  
龐大世界觀與  
夢想(《夢中情人》，〈第42章〉，36—41行)

與「龐大世界觀與／夢想」，「不相稱的」是現實，這使得「他們的樂觀／愈顯悲涼」(42、43行)：在「異族撤退」的「兩年後／他極力美化、修飾的／民族與文化／朝他開槍」(44—47行)，對「夢中情人」開槍的「民族」，竟是與他同文同種，「夢中情人」所魂牽夢繫的「祖國」！「更久之後／島上的族人／還是放任了他最憂懼／也最不情願的方式／扳回鬱卒的過往」(48—52行)——「歷史」(54行)的重蹈覆轍，「異族」與「祖國」，誰是「敵人」？誰是「友人」？(63行)「夢中情人」所期待的：

做一個精采的人  
遠比不停訴求在  
道德上作自我貼補的  
受害者  
精采多了  
他這樣說服自己(《夢中情人》，〈第42章〉，65—70行)

然而，這樣「精采的人」，在「新世紀才剛起步」(《夢中情人》，〈第37章〉，3行)的此刻：「但是那樣的榜樣／似乎在半個世紀前／被槍斃了」(71-73行)！

其三，再以大荒的〈九聲〉長詩中的〈第七章 搖頭族〉為例：

她走出公廁 有人追過來

小姐 你丟了一個嬰孩

她走了 頭也沒回 (〈九聲·第七章 搖頭族〉，1-3行)

「她」是「e世代的青年」(64行)，在詩中人的眼裡，都是「孩子們」(94行)：這些「孩子們」所置處的「多元化的社會」(46行)，其「民主」、其「自由」的真諦如何呢？詩中人如是嘲諷：「從國際機場入境/潘朵娜拉著她的匣子過關／一開匣便被海關留置／以走私病毒起訴／德先生患甲狀腺亢奮／拉先生長出六根指頭」(16-21行)，指鹿為馬。

價值觀的混淆，是否源於「教育改革」(4行)的多重馬車，朝令夕改，讓「孩子們」視白天的上學為「宿命的仇人」(74行)：「書包簡體化／課業繁體化／一個字要分三種唸法／一種用一套音標／話語是去分子式的化學／歷史與地理／大弔馬關條約之詭／昔日中國割台灣予日本／今日台灣割大陸予中國」(5-13行)。

這些「孩子們」顛倒日夜，當「美麗的月亮已經爬上了山坡」(61行)，這才是一天的開始；而當「太陽看見你們屁股了」(94行)，「孩子們」正酣睡著呢！「美麗的姑娘」(39行)是如何「勵行節約」(32行)呢？：「省布／省腰／褲子省而又省以至於堪堪掛住臀部／從深閨打出去／亮著隱喻性的肚臍／招搖過市旁若無人」(33-38行)；「辣妹」甚至「近乎高潮／嚎叫著／沒有性生活／教我怎麼活！」(56-59行)

對於伊甸園的「禁果」(49行)，「孩子們」振振有辭地說：

吾豈禁果也哉？

焉能熟而不食！（〈九聲·第七章 搖頭族〉，49、50行）

「孩子們」以「禁果」為宵夜，再佐以點心「K 他命」（53行）、「搖頭丸」（80行）、「FM 2」（84行）：「在網路聊天室與陌生人搭訕／虛擬一個寂寞的身分／然後吞一顆 K 他命去 PUB 赴約」（51—53行）；「搖頭丸是善良的催眠師／讓我卸下包袱／藉白色閃光進入太虛幻境／不聽 不想 不承認 不同意／FM 2 我知道 是墮落天使／但哈利路耶 此刻就讓我／如此跳如此親如此撫摸／不問誰是誰／不問識不識／蕩漾過今宵／明天就去見鬼」（80—90行）

詩中人對於「e 世代的青年」（64行）的「且放手玩過今夜！」（68行），以「清晨時分警車來了／營火熄滅 士兵全倒／剛剛進行過戰爭？／孩子們！太陽看見你們屁股了！」（91—93行）收結。「戰爭」的意象，呼應著前面的「馬關條約」（11行）；「屁股」的意象，呼應著前面的「臀部」（15行）；在「歡呼與尖叫」（69行）的「清醒」（76行）過後，怎不「憂傷地吟哦」（77行）？

其四，復以陳克華的〈建築〉為例：考察陳克華〈建築〉長詩的結構，是屬於「按圖索驥」的「線性敘述」——這首長詩，可以先分成三節，每一節細分為四小節，每一小節再以空行的方式區隔成若干節；無論是各節或是各小節，都有標題。第一節是「光廈」：有「工地秀」、「守墓者」、「信義路五段」、「光廈」四小節；第二節是「斜塔」：有「天窗」、「金字塔」、「拜月」、「斜塔」四小節；第三節是「空中花園」：有「B大廈」、「渴市」、「空中花園」、「雨景——記最後一棟建築」四小節。

首先，陳克華〈建築〉長詩的「機械排比」敘述結構，削弱了詩思「有機」的想像空間：如「金字塔」這一小節中，「一千次／五千層」的機械排比——第一節說：「據說，在我出世以前／許久許久便已動工了——而這次／是我第一千次流淚看著這一群工作得／近幾全裸的工人們……（呵，一千次是沒有感覺的。）／那位工頭戴著舊金屬圓框眼鏡，笑起來／像貓臉的胡適／他告訴我：／這裡是五千層大廈／的地基。我趴下去望——好深的谷哇！」；第四節說：「彷彿是土著們正從事史無前例的挖掘工作／考古學家們聲稱／出土了足以容納全人類的龐大墓穴／一座五千層的金字塔——」。再如「拜月」一節的第三節：「那次只是倒塌的第一千次。他卻哭著說我／說是因為我他記不得原來的形狀了——」。

其次，陳克華〈建築〉長詩前「因」後「果」的「線性」敘述，形成順時性

的「散文」思維：在「工地秀」的第三節說：「午夜我們同在懸掛紅燈的工地上行走／談論那些銷售不出的花園洋房，永遠無法竣工的公寓／此時低垂的怪手匍地排列，／如疲憊的駝隊——／他說它用盡了廣告學的手段／他說，他害怕／害怕他對我也是。／害怕我們互扣的環節一朝鬆脫／一朝礦坑災變——／他因為缺氧而腫脹／而泛著桃紅屍斑的屍身將在我清潔的思維裡／腐敗、生蛆……」；緊接著的第四節中，將「建築」擬人化，以「我」自居：「不會的。我伸手向市囂／向基隆路三段的馬路抓起一把塵土／靜謐的三張聲：我說：」；那麼，以「我」自居的「建築」，到底想說些什麼呢？「我」說：「是我在害怕。」（〈建築〉長詩，25行）

第三，陳克華〈建築〉長詩，其「詩」的性質接近於「歌」，語言的節奏感經常凌駕了詩質的深邃度：如「守墓者」中，「是啊。我用音樂回答她：我們的來世，／來世我們還是要如此快樂地守著墓——／我們是快樂的守墓族／我們是愛情的守墓族。」；疊詠著「天窗」中，「我們在歷史開始以前相遇；我和你／盲目恐懼卻又盲目快樂的／兩個做愛又做夢的原始人」。再如「信義路五段」中——「是他誠摯的相信，先已打動我了……。」（〈建築〉長詩，66行），與「是他童稚的雀躍，先已打動我了……。」（〈建築〉長詩，72行）的先後唱和；「從前崇拜陽具／現在崇拜建築」（〈建築〉長詩，79、80行）的餘音迴盪。

第四，陳克華〈建築〉稀釋了詩質：如「守墓者」中，「終究那建築站起來了。寬額的額下初睜的雙眼／學會了凝視——／一凝眸便是幾千年呵……」（〈建築〉長詩，53—55行）。「光廈」中，「終於，我立在兩只鼻翼賁張的通風口／底下，獨自承受／這建築呼出的二氧化碳／成風——我仰望終究發現/這沒有長臉的建築呵！」（〈建築〉長詩，66行）。「渴市」中，「以下的，那業已乾涸/孕育生命的海洋——／像是在和記憶中的母親對飲。而我／我只是在問：水呢？我好渴。」（〈建築〉長詩，286—289行）；「空中花園」裡，「（後來，我們終於就都能夠哭泣了。）」

（〈建築〉長詩，290行）。最後，在「雨景」中，「我們游泳到那兒，我說。／想像那兒是世紀末的方舟——拒絕人類上船的救生艇——」、「呵，我們被愚弄了，所有星球／的背面是一則背叛的神話……，而這毀滅的雨」、「相濡以沫。」（〈建築〉長詩，323—324，331—332，337行）。

其五，再以林耀德〈軍火商韓鮑〉為例：首先，這首長詩，是從第「0」節

編排到第「60」節，總計 61 節。對於「韓鮑」的稱謂，或是「單身軍火商韓鮑」（〈韓鮑〉，第 1、2、5、10、11、14、42、48、54、59、60 節）；或是「詩人」（〈韓鮑〉，第 4、6、10、12、14、21、23、39、42、48 節）。

再者，第「0」節與第「47」節的詩行是重複的——

「感謝主。」

（默頌《聖經號》）

「以十字聖架號，」

（右手姆指在額頭畫上十字）

「天主我等主」

（右手姆指在唇際畫上十字）

「救我等，於我仇；」

（胸前大十字）

「因父，及子，及聖神之名。」

阿門。」（〈韓鮑〉，第 0、47 節）

在第「0」節中，韓鮑「他正殷殷期盼一個妻子。／／一個妻子，能夠不吭氣地做愛，／優雅地懷孕，生育，完成一切／為他產子的程序。」（〈韓鮑〉，第 1、2 節）。至於第「47」節，則是回溯到韓鮑的童年，「母親垂首，默頌《聖經號》，「小韓鮑仰首凝視母親虔誠的眼神／壁龕中走出聖母潔白的步履／光暈在管風琴的樂聲中擴張／一排排琴鍵和音管交替奏鳴／那是童年／黑鍵 白鍵／永恒的寧馨／。」（〈韓鮑〉，第 47 節）

〈軍火商韓鮑〉長詩是以「線性」敘述結構的方式，刻劃韓鮑英年早逝的一生；同時林耀德在這首長詩後面的「註」中，也有清楚的交待。

考察林耀德〈軍火商韓鮑〉長詩，其一，「機械排比」的詩行，使得詩質

稀釋——例如第 38 節說：「憂鬱的金色絨毛／憂鬱的七 0 年代／憂鬱的八 0 年代／憂鬱的九 0 年代／，憂鬱向二十世紀倒數計時」；再如第 31 節中，「韓鮑曾經目睹」的四次排比；第 19 節中，「不再是」的五次重複；第 14 節中，「難道只因為我」的六次排比。

再者，在這首長詩中，林耀德也大量引用韓鮑的詩行，並以引號標示，頗有

吊書袋之嫌，而無法發揮畫龍點睛的加分效果。例如：第 3 節的——

「如果我要選擇一種歐洲洲的水，  
那將是又冷又黑的林中池沼。」

「空氣與形式濱臨垂死，  
合唱聲撫弄著夜與玻璃。」（〈韓鮑〉，第 3 節，48—49、52—53 行）  
再如第 29 節的「『我相信，我的地獄故事已經終結……』」等是。

第三，在林耀德〈軍火商韓鮑〉長詩中：如果是加上引號，詩中人為我，我是韓鮑；如果沒有引號，是旁知觀點，詩中人為他，他也是韓鮑。以第 12 節為例——

十九歲那一年，詩人韓鮑  
他激動地和上帝抗辯  
「，我用詩為這個世界盜火  
重建祢千禧年國度的讖語。  
向左右進擊  
一座座島嶼倒懸星際  
而我的靈魂卻 鈍重坍塌  
，在歐洲的所有口岸，聲名深深  
陷落 黑闇之淵。  
我將離棄詩，離棄魏蘭他腐敗  
而顫抖 而勃張 的肉體。」（〈韓鮑〉，第 12 節）

第四，在林耀德〈軍火商韓鮑〉長詩中，還有為數不少的「情感的慣性反應」：如「，你一度使我擁有／，不，不再依戀你／，我，愛你比恨你多／。但是，親愛的魏蘭／，半支火柴的恨／，足以毀滅／ 一整座宮殿的愛啊，」（〈韓鮑〉，第 22 節，370—376 行）；再如第 25 節說：「韓鮑和洗去顏料的小丑／倚靠柵欄交談。他不曾避諱：／『我總是夢見你。』／小丑不再是小丑，他只是／ 一個樸拙的世界公民。／『拋棄那張臉，韓鮑先生。』良善的／小丑說：『我反覆

拋棄自己的臉。這張或那張／，甚至不明白自己還剩下那一張臉；』／「那麼，」小丑的鼻翅上殘餘白粉／：『你夢見了哪一張臉。』／『我的夢』，韓鮑回答／：『被懸掛在遺失的星座上／它存在也不存在／但，我總是夢見你。』（〈韓鮑〉，第25節，第470—483行）

## （二）「抒情」敘述結構的長詩美學

楊牧在〈《有人》後記：詩為人而作〉一文中，說：「我對於詩的抒情功能絕不懷疑。……即使抒的是小我之情，因其心思極小而映現宇宙之大，何嘗不可於精微中把握理解，對於這些，我絕不懷疑。」<sup>23</sup>楊牧於2004年12月28日至12月31日（計四天），在《聯合報》副刊E7版，發表〈抽象疏離：那裡時間把我們遺忘〉一文，自剖其近乎50年詩齡的歷程與轉折。在這一篇文章中，楊牧「回顧自己於戲劇獨白體的創作，其實已近二十年」；「以隱喻浮現抽象」，「冀以發現普遍於特殊，抽象於具體」，「將個性疏離」，「將感性的抒情效應保留，使它因為知性之旅適時照亮」，是楊牧所持續追求的「美」與「真」。方思在《方思詩集》的〈後記〉中說：「拙作均為抒情詩。雖然所抒的情也許有所變易，其為抒情詩則一。事實上，我認為所有真正的詩均為抒情的。」（頁195）至於羅智成的「抒情」美學，朱雙一在《戰後台灣新世代文學論》一書中，將其歸之為「個人性、內向性和傾訴體」的「極鮮明的個人風格」<sup>24</sup>。筆者將楊牧的長詩，視為「抒情」的敘述結構。再者，如方思（1925—）的〈豎琴與長笛〉長詩（1958年，220行）；羅智成（1955—）的〈問耽〉組詩（1981年，6節，289行）、〈離騷〉長詩（1982年，25節，189行）等亦是。

楊牧迄今所創作的「抒情」敘述結構長詩，計20首：（一）〈淡水海岸〉（1961年，7節，107行）；（二）〈異鄉〉（1962年，137行）；（三）〈傳說〉（1967年，8節，112行）；（四）〈山洪〉（1969年，314行）；，《楊牧詩集：壹（1956—1974）》，頁433—442；（五）〈十二星象練習曲〉（1970年，12節，101行）；（六）〈十四行詩十四首〉組詩（1973年，14首，196行）；（七）〈林冲夜奔〉（1974年，186行）；（八）〈北斗行〉（1974年，266行）；（九）〈雷池〉（1975年，7節，114行）；

23 見楊牧撰，《楊牧詩集（貳）》，台北：洪範，1995年9月，1版，頁529。

24 見朱雙一，《戰後台灣新世代文學論》，台北：揚智，2002年2月，1版，頁158。

(十)〈輓歌 120 行〉(1977 年, 120 行);(十一)〈九辯〉組詩(1978 年, 9 首, 231 行);(十二)〈盈盈草木疏〉組詩(1980 年, 14 首, 120 行);(十三)〈出發〉長詩(1980 年, 14 節, 120 行);(十四)〈子午協奏曲〉長詩(1980 年, 9 節, 157 行);(十五)〈行路難〉長詩(1982 年, 128 行);(十六)〈巫山高六首〉組詩(1983 年, 6 首, 130 行);(十七)〈有人問我公理和正義的問題〉長詩(1984 年, 6 節, 129 行);(十八)〈狼〉長詩(1984 年, 4 節, 117 行),《楊牧詩集(貳: 1974—1985)》, 頁 391—400;(十九)〈妙玉坐禪〉組詩(1985 年, 戲劇獨白體, 206 行);(二十)〈失落的指環——為車臣而作〉長詩(2001 年, 128 行)。

以楊牧〈山洪〉長詩為例, 這首長詩或以「新娘」、「乳房」、「婦女／女人」等意象環鍊著「孕育生命」的敘事結構——「新娘」的意象, 如:「隔水揚起的獵角在暮色裡矜持地／懸著, 比晚雲的新娘還動人」(21、22 行), 蟬蛻成螢窺覷花嫁的新娘(178 行),「我新娘的瞳孔埋藏／十萬枝箭謀殺神的山脈」(205、206 行)。「乳房」的意象, 如:「你是靜止的子夜躊躇不前／而胸乳的建築, 風殘雨歇／遽然敗落」(47—49 行),「有一天也得用歲月格鬪, 建設碉堡／用它打耳光, 鼓掌, 握手, 敬禮／用它撫摩婦人的乳房」(109—111 行),「雷自小腹翻到雙乳」(236 行)。「婦女／女人」的意象, 如:「群山忽焉消瘦, 注千頃水份／給那沒有信仰的婦女」(210、211 行),「你如何振翅落羽讓我的女人／推門張望」(222、223 行)。

又如以「血」、「墓／棺槨」、「獄」等意象環鍊著「死亡」的敘事結構:「血」的意象在 15、38、96、107、130、141、150、180、289 等行,「墓／棺槨」的意象在 11、173; 19、196、197、202 行等行,「獄」的意象在 15、169、251、288 等行。

再如以「獵」、「木／竹」、「綠」等意象環鍊著「山」的敘事結構:「獵」的意象在 2、17、21、39、201、253、212、121、169 等行,「木／竹」的意象在 18、89、90、238、250、284、261、271、275; 50、82、271、282、291 等行,「綠」的意象在 42、86 行。

### (三)「意象」敘述結構的長詩美學

「意象敘述」是詩的語言。誠如簡政珍所云:「嚴格來說, 詩本身就是意象

敘述，但長詩更進一步檢驗詩人意象敘述的能力。所謂意象敘述，是用意象的視覺性來推展敘述，而非抽象性的說理。」<sup>25</sup>在檢驗一首「意象敘述」長詩的優質與否，筆者首先考察其「意象環鍊」的意象敘述結構——汪啟疆（1944—）的〈翅群的呼聲〉長詩（2003年，223行）、洛夫（1928—）的《漂木》長詩（2001年，4章，2952行）、〈石室之死亡〉長詩（1959年，8節，640行）；葉維廉（1937—）的〈愁渡〉（1967年，5節，160行）、〈松鳥的傳說〉（1977年，3節，328行）、〈台灣農村駐足〉組詩（1983年，20首，298行）；汪啟疆（1944—）的〈天命〉長詩（2002年，103行）；簡政珍（1950—）的〈歷史的騷味〉長詩（1990年，14節，204行）、〈浮生紀事〉長詩（1992年，5節，228行）、〈失樂園〉長詩（1998年，24節，317行）、〈流水的歷史是雲的責任〉長詩（2004年，11節，183行）、〈放逐與口水的年代〉長詩（2004年，4節，409行）——上述的「長詩」，筆者將之歸於意象敘述結構的「長詩」。

「意象」敘述結構的長詩，是筆者所推崇的「長詩美學」典範：所謂的「意象敘述」，並非詩中人／作者，在主導整首詩的結構；同時意象的「流動性」，也讓讀者有了專屬於「自我而足」的閱讀空間，體驗著「再創作」的「詩與思」之循環辯證；「意象敘述」是詩的語言。以下依序以（一）汪啟疆〈翅群的呼聲〉；（二）洛夫〈石室之死亡〉；（三）葉維廉〈愁渡〉；（四）簡政珍〈失樂園〉為「意象」敘述結構的例證。

其一，以汪啟疆〈翅群的呼聲——給林耀德及其同時期的伙伴們〉（2003年，223行）這首長詩為例，筆者嘗試以「詩史薪傳」的意象環鍊來解讀此詩：這首長詩，並沒有用阿拉伯數字來編序；以「黑點」，區隔成六節；每一節中，再以空行細分成小節；全詩總計六節，三十小節。這首長詩的副標題為「給林耀德（1962—1996）及其同時期的伙伴們」，環扣的主標題「翅群的呼聲」：

（耀德，你飛到那塊位置，月亮的

沼澤面積匝住多少和你一樣的雁）（〈翅群的呼聲〉，8、9行）

（耀德，我認知生命蛻化

---

25 見簡政珍，《台灣現代詩美學》，頁341。

這變貌的本質)(<翅群的呼聲>，162、163 行)

(耀德，你是這樣把生命插頭拔掉

驕傲保持沉寂飛翔)(<翅群的呼聲>，205、206 行)

詩中人以「鷗」、「鴻」、「雀」、「鷹」(122、124、125、126 行)等意象，緬懷著「林耀德及其同時期的伙伴們」，「飛翔一行優雅的詩句，由我們演出」(18 行)的詩史薪火相傳的承先啟後。從「前世的族群」到「後裔們」；從「父親」、「母親」到「兒女們」、「子孫」，前仆後繼「完成」著「飛翔」的「意義與繞動」。

首先，是「群飛」、「群翼」群翼、「集中鳴聲」這三組的「意象環鍊」：「我們群飛著／用本能而絕非僅僅以愛作燃續的禱告／(愛將燃盡而本能不會)」(37—39 行)；「季節裡，那些失蹤或未孵化的都啣了肉糜、種籽／隨著看不見的黑暗追上來／都宿入群翼之翎羽，無聲的／牠們全部追上來，努力粘合我們／夢比人類更為彼此相屬」(89—93 行)；「我們／集中的鳴聲，出入於夢境」(42、43 行)、「且集中鳴聲和彼此，用飛」(50 行)。

其次，是「父親」、「母親(母蛋)」、「兒女們」、「子孫」、「世代」、「前世的族群」、「後裔們」等綿綿瓜瓞的「意象環鍊」：「飛，是對父親母親的尋找吧／任何姿態方式維持未了前的飛行／父親仍以呼聲前導 告誡／兌現為未還完的承諾」(210—213 行)；「霧中，露其實是地球以母親的心獨坐時的淚滴／飛，是一接續的延長線 從蛋殼發軔／群鳥，存在於棲處，因翅的到達與數算，每一／隻都在」(82—85 行)；「注入天空，而地球召喚我們回來，回來如／黎明這般來臨且注入海洋，母親的搖籃／或，一粒蛋」(43—45 行)；「鳥就飛離，讓羽毛愈飛愈大的，縫衣／穿著一群一群意念和一段一段季節／一個躡隨一個，一族緊跟一族／比海和鳥嶼和大地還寬闊的子民／一隻萬隻存在一個心臟，昇到一個窒息高度／用所有羽毛來裹暖／一切。看視顫抖的，不自覺在冷卻的土塵／飛在地球表層接觸這粒母蛋，縫衣。為地球縫衣／上空澈響兒女們的叫聲」(153—161 行)；「我們的子孫，子孫們的子孫持續循呼聲而來／世代之夢的毗連用身軀來毗連上帝的曲譜、章節」(167、168 行)；「後裔們前進一波逼迫一波的海浪和，風的欲望／追上前世的族群，在舊了且撕破的神聖地址處／一封幾世紀的信沉澱後再飛起，風／花瓣帶著全身推開了窗口，風／全部生命在一起。飛行」(173—177 行)

再者，是「完成」的「意象環鍊」：「海因為浪花才揭動生動容貌，我問：／跟隨，又是以什麼附屬來完成飛翔意義與繞／動？」（77—79行）；「靈魂捨棄軀殼飛奔而來的，屬於痴、屬於壯闊／最重要的；過程與貼近／一部份，必須是宿屬於全部，使一隻鳥清晰於歸宿／完成肉軀美學，蛋和／地球以同一意義，等重的喚我們說話，且一再／對話」（94—99行）；「或者，這仍是完美／把肉交予你／把翅膀張給你／把飛還給完成後的你」（198—201行）。

這首長詩體現著「但燃燒卻是必須的」（182行）火浴鳳凰的珍貴傳承：「最具體的形軀與憧憬。神選擇鳥成為／任何曠野人聲沉寂都諦聽的醒來／鳥用自己為變冷的地球織就一件衣裳／以飛行熬熱的骨頭，中空的最輕骨頭／使整個身體燒起家族姓氏，燒出羽毛／使鳥成為大地／另一顆穀粒，翻撥塵土」（182—189行）。肉身道成的生命莊嚴處，就在於——「飛翔和雁字，低掠屋頂的天鵝，宿停的燕／一切旅鳥和地鳥彼此呼喚遠方，遠方啊／沒有國界、沒有標籤、沒有簽證卡」（106—108行）的大「愛」（214行）與「自由」（119行）！

其二，洛夫〈石室之死亡〉長詩，或以「樹」為意象牽引的敘述結構：我的面容展開如一株樹，樹在火中成長（第1首），沒有甚麼比一樹梨花之夭亡更其令人發狂啊（第64首），設使樹的側影被陽光所劈開（第2首），宛如樹根之不依靠誰的旨意（第3首），園子裡一棵樹的淒厲呼喊（第10首），便成為樹，成為虹，我們乃爭相攀援（第47首）。或以「鱗／蛇」為意象牽引的敘述結構，如第10、14、22、27、33、42、46、50首。或以「藍／淚」為意象牽引的敘述結構，如第4、17、19、20、33、45、56首。或以「鹽」為意象牽引的敘述結構，如第44、48、52首。或以「獸」為意象牽引的敘述結構，如第2、13、28、29、36、41首。或以「蝙蝠」為意象牽引的敘述結構，如第5、22首。或以「向日葵」為意象牽引的敘述結構，如第5、45、62首。或以「鞭」為意象牽引的敘述結構，如第43、47、59首。或以「雲」為意象牽引的敘述結構，如第45、47、58首。或以「銅環」為意象牽引的敘述結構，如第2、42首。

其三，葉維廉〈愁渡〉長詩，這首長詩或以「青鳥／白馬／昏鴉／鴿子／水鳥／海鷗」等意象牽引著敘述結構：「昏鴉澎湃，逐潮而去盡」（7行），「鴿子含著微雲而侵嶺路」（42行），「和鴿子在沙灘上的咕咕」（136行），「白天和鳥鳴如星細落」（49行），「鼓槌急墮，水鳥高飛」（80行），「好聽得如一隻殷勤的青鳥」（147行），「青鳥殷勤著母親」（157行），「看海鷗穿梭建築，夜壓奔潮」（144

行)，「一匹美麗的白馬穿時石隙而去」(128 行)，「棠兒有了白馬的行程」(154 行)。

或以「血脈／船渡／帆／舵／舷／解纜」等意象牽引著敘述結構：「而琉璃的航程緩緩駛進血脈裡／「風起了！快下帆！快把舵」(31、32 行)，「我們共聽血脈裡的潮湧(61 行)，渡頭上，依稀你曾說：／賜你我的血液，賜你棠兒」(107、108 行)，

「三桅船下水如玉」(6 行)，「她寧願那是一艘三桅船」(141 行)，「在窗外放剪花的船」(45 行)，「在船艙裡想果實的亡故」(78 行)，「任棠兒夢入舷邊的水裡(15 行)，往往在尖塔上，我們為星辰解纜」(76 行)。

其四，以簡政珍〈失樂園〉長詩為例：古添洪提及，「長詩」的最困難、最考驗詩人、也是「美學」關鍵所在的是——「結構」。「長詩美學」的「結構」，可以是一氣呵成；可以是波瀾起伏；可以是前後回溯；眾音並起，不一而足。<sup>26</sup>吳新發說，簡政珍〈失樂園〉「長詩結構」發展上，複向聯想的思辨、糾結、逆轉與消融，使得全詩充滿反思的辯證性張力。<sup>27</sup>陳建民分析，簡政珍對「長詩」的貢獻，在於強調「意象」與瞬間結合，將「意象」的靜態形相，視為瞬間轉變的時空通道，出現多重時空的互跳互轉。<sup>28</sup>費勇讚譽，簡政珍的「長詩」之所以值得重視，正是在於——立足於中國歷史的感受，透過「意象」的組織，建立了一個相當完整的「隱喻體系」。詩人對於中國社會現實的詩化處理，無論風格、語調、角度等，都是前所未有的；同時，這種「隱喻」的深刻過程，使得他人的詩作黯然失色。<sup>29</sup>熊國華推崇，簡政珍的「長詩」，以「抒情」為框架，取代了敘事為主的傳統格局，以完整的「意象」系統，創造了一個源於現實而又不同於

26 見古添洪《讓我們一起來寫長詩》，《海鷗詩刊》復刊 22 期，2000 年秋／冬號，頁 1。

27 吳新發，《定點浮動的期盼——試析簡政珍的〈失樂園〉》，見簡政珍，《失樂園·附錄一》，台北：九歌，2003 年 5 月，1 版，頁 191。

28 陳建民，《四種長詩的可能：從洛夫、簡政珍、陳克華、林耀德的長詩創作探索起》，見《文與哲》第二期，2003 年 6 月，頁 249。

29 費勇《詩和現實的辯證：論簡政珍的詩》，《創世紀四十年評論選 1954～1994·台灣》，1994 年 9 月，1 版，頁 265。

現實的奇妙的詩的空間，實現了對歷史的重整。<sup>30</sup>鄭明嫻認為，簡政珍「知感交融」的「長詩意象美學」，重新確定了詩的本格，其精製的形構，將「長詩」的發展，脫離出粗糙的白描和繁冗的敘述過場，而能緊湊拱顯出首尾貫徹的「意象」系統。<sup>31</sup>試以〈失樂園〉第七節為簡政珍「意象敘述」的觀察點：

雜草除盡後  
書頁又是一個表象貞潔的空白  
情緒和奔洩情緒的文字  
都是一種褻瀆  
不能寫或未曾書寫的  
是你我相互的尊重  
正如你可以假想  
我未曾傳遞  
那一個虛構的邀約  
如果需要  
我將宣誓立可白  
未曾在紙張上  
施虐（〈失樂園〉，第7節，78—90行）

從「標點在空白裡」（12行）到「留下的空地上」（17行）、「心裡的書寫空間/突然騰出一片空白」（124、125行）——「書頁」、「文字」、「紙張」的「褻瀆」，都可藉由「立可白」的塗抹，而恢復「表象貞潔」。

再如：從「我們必須／履行的契約」（37、38行）到「對一個女子／初次的邀約」（66、67行）、「又如一切的約定／可能變成雙向曲折的文本」（91、92行）、「我們細聲細語地／摸索即將成形的盟約」（122、123行）、「都已不是主要的文本」（129行）、「都在強光中反白／已書寫的文本」（176、177行）、「立下溫度

30 熊國華，《對生命的感悟和哲思——論簡政珍詩集《浮生紀事》》，見簡政珍，《浮生紀事·附錄一》，台北：九歌，1992年9月，1版，頁179。

31 鄭明嫻，《簡政珍論》，見簡政珍，《歷史的騷味·附錄一》，台北：尚書，1990年12月，1版，頁152、157、156。

不足的盟約」(192 行)——口頭的「邀約」可能爽約；白紙黑字的「契約／邀約／盟約／文本」也許悔約，從結婚證書到離婚協議書，從秘商到東窗事發，從商業買賣到對簿公堂，沒有法律背書的盟約，是何等的輕率戲言啊！

又如：問號的使用，是詩人深沉幽思的無解扣問：「這時你問／文字掀起的風暴／是否即將登陸？」(〈失樂園〉，106—108 行)；冒號的使用，是念茲在茲的正名視聽：「問題是：／誰需要上手術台？」(〈失樂園〉，154、155 行)；引號內的名詞，或屬引經據典，或語義的反諷：「你要儘量遠離／那個就地合法的『美國』學校」(〈失樂園〉，299、300 行)。

此外，在第二節中，「我應該寫下／文字對著時間倨傲的姿容／讓標點在空白裡／滑溜、翻滾成／堤坊崩塌的流水／我應該／在槭樹被拔起武竹被砍除後／所留下的空地上／畫一條長長的破折號／之後，加一個一個虛點／讓混凝土無法凝固／讓建築的砂石／也隨風起舞／組構各種符號」(〈失樂園〉，第二節，10—23 行)：頓號的逸軌，破折號的楚河漢界，逗號的持續書寫，刪節號的意內言外，標點／符號為漢字添上了生動的表情「姿容」，彼此相輔相成，在春秋史冊上龍盤虎踞著，馴服「倨傲」的「時間」流沙。

再以簡政珍〈失樂園〉長詩第十八節為例：

之後我們常為彼此的身分  
 燃燒一些繚繞的青煙  
 每天總是有人  
 在報紙洶湧的版面浮沉  
 如一條小溪裡的紙船  
 潮溼地為某個方向擱淺  
 有一個乘客  
 在風化的石頭上  
 尋找青苔剝落後所顯現的軌跡  
 他在淹沒時  
 以微笑書寫隕石的

風流韻事(〈失樂園〉長詩，第 18 節，238—249 行)

考察「風化」和「風流」、「韻事」與「軌跡」的轉喻：當流星「隕」落，不過是顆石頭罷了；隨著物換星移，海水會枯竭，「石頭」也將「風化」成海灘的一顆顆細微沙粒。人類的壽命不過百歲，或可藉由「書寫」將生平「韻事」記錄下來，聊供後世讀者茶餘飯後的談「笑」解悶。萬一「石」沉大海，也許這段「風流」歷史就成為絕響；又或者滄海桑田，當海洋變成了旱地，「石頭上」的「青苔」在陽光烤曬下一片一片的「剝落」，這時若是恰好「有一個」來此觀光旅遊的「乘客」，到這裡「尋找」蒐集考古遺物，如「風化的石頭」等等，也許就這樣因緣際會的發現了「石頭上」「青苔剝落後所顯現的軌跡」的一段關於已做古的「他」生前的「風流韻事」之秘辛。人事的「風塵」（207行）、「文字掀起的風暴」（107行）、政局「風雨」（110行）「激烈地敲打門戶」（118行），在「颱風」（116行）襲捲的當下，固然是「隨風而舞」（22行）、而「吟唱」（127行）、而「彈琴」（139行），隨著時光的流逝，終會漸漸平息，淡化成「微風拂動」（312行），輕悄如「一陣風吹來」（261行）的湖面，餘波盪漾之後，湖面又恢復的平靜，湖心也早已不留痕跡。

其次，探索「水」的意象群：「每天總是有人／在報紙洶湧的版面浮沉」，呼應著〈失樂園〉長詩的第五節：「而這裡／心情一直是蠢蠢欲動的章節／有人在翻轉街頭／在人群包圍下／以嘶喊演練瘡啞的手勢／背後拉長的身影／集結了夏日慣例流行的病毒／黃昏將至／有人仔細清點旗桿／為了晚間電視新聞的演出」（47—56行）——「這裡」的「夏日」，「群」眾的示威遊行，「翻轉街頭」；當人們無論是清晨上班前「翻」閱「報紙」，還是黃昏下班後回到家打開電視，無不瀰漫著「人群包圍下」的激烈肢體衝突，或是搖「旗」吶「喊」，或是聲「嘶」力竭，「人」事動盪就如同每年「夏」天「慣例流行的病毒」復發一般，來勢「洶」洶；同時宦海「浮沉」也如同大風吹一般的無常多變，早上才從「報紙」上得知某人入閣，到了「晚間電視新聞」，某人卻又黯然下台；「如一條小溪裡的紙船／潮溼地為某個方向擱淺」，也許就是為了政策的「方向」，遭到上級或是民代的壓力而「擱淺」，在詭譎的人事佈局中，「人」們如同「一條小溪裡的紙船」，一旦「溼」透了，「紙船」也解體了。

「小溪」的意象，上承〈失樂園〉長詩的第五、六節：「這是八月／一個水溝即將暴漲的季節／／但我們怎樣歸類／水中撈起的各種形體？／同一種皮膚／以腫脹的五官／認證什麼顏色的旗幟？」（57—63行）當屍體多如過江之鯽，

需要打「撈起」，這是何等悲切沉重的惡耗？「這裡」的「八月」，如果強颱侵襲，土石流肆虐，「水」位「暴漲」，我們總會聽到上游山區的居民，其身家性命如同大樹般被連根拔起，「腫脹的五官」的死者與我們是屬於「同一種皮膚」，也許是彼此的政黨取向不同；也也許是職業、性別、年齡、身分的不同，我們固然可以從名號頭銜上做不同的分類，然而死者與我生者的我們卻是生活在「這裡」的休戚與共的同胞手足。

再者，關於「身分」的探問，是要「我們常為彼此的身分／燃燒一些繚繞的青煙」呢？還是「在這裡／那些人以文字堅持：／我們仍然需要她們的淫笑／來肯定我們的身分」（234—237 行）？抑或是「於是人們恐慌地／到各地尋找身分／在陌生的人群裡／忐忑不安地拿著機票／尋找眼花撩亂的出口」（184—188 行）？——「身分」的族群認同，來自於慎終追遠的焚香祝禱，緬懷著「祖先當年漂泊的意圖」（232 行）；在「島國」的「這裡」，「她們」與「我們」的「身分」之性別歸屬、交易雙方的「身分」高低之「肯定」，詩中人扣問著——「你知道／島國的南方／姊妹被扭曲支解的肢體嗎？」（223—228 行）；如果「這裡」無法安居樂業，也只能「放逐」（5、168 行）他鄉，移民他國，「到各地尋找身分」，「尋找」新「樂園」，「移植」（200 行）到「陌生」的異域，「尋找黃昏的歸處」（301 行）。

又如〈失樂園〉長詩第十六節說：

之後我們的旗幟  
在機身上化成一朵梅花  
我們的飛機  
時常在天空自己點一把火  
是否要寫下  
火焰燃盡後  
我們如何在各個焦黑的臉孔  
尋找圖騰  
如何以軀體的碎片和血水  
界定疆界？（〈失樂園〉長詩第 16 節，216—225 行）

首先，是「蓮花」和「梅花」的意象牽引：當詩中人「失去花園」(198行)，之後，「接著挖土機製造風塵／接著水泥建築進駐後花園」(207、208行)，「花園」中的嬌嫩的繁花盛景不再，只有出淤泥而不染的「一朵蓮花」，無懼於「水泥」(7行)、「砂石」(21行)的肆虐侵擾，反而在「潑灑的餵水」的「餵養」下，欣欣向榮，「碩果僅存」，一枝獨秀。其次，反觀「梅花」，固然不畏嚴寒的霜雪，卻承受不住「火」劫而「焦黑」萎謝——「我們的飛機」，「在機身上」，不再是國旗的「旗幟」，而是鮮紅妍麗的國花「梅花」。「我們的飛機」雖然「機身」美侖美奐，可是卻「時常在天空自己點一把火」，以「一把火」將「一朵梅花」燒成焦黑，是多麼「苦澀的笑聲」啊！肇事的「飛機」，機上的乘客卻是不分膚色、不分國籍的，一旦「軀體」在空中瓦解，再「如何」的善後，也無法「尋找」還原成活生生的一個有護照、有「身份」的「人」來。

接著，從「死亡」的意象來追索：「水」患後，「同一種皮膚／以腫脹的五官／認證什麼顏色的旗幟？」(61—63行)；「火焰燃盡後／我們如何在各個焦黑的臉孔／尋找圖騰」(221—223行)；更有那「一切還沒有開始／就已經結束」(64、65行)的墮胎嬰兒，還沒有來到人間，就在「手術台上」(77行)由醫生直接將未成人形的胎兒從少女的子宮取出。少女像是一朵含苞待放的春天蓓蕾：「咬下青澀的果實之前／已經準備好心情／有些種子注定無法發芽」(72—74行)，偷嘗禁果的酸楚，其憂傷沉鬱的旋律，迴盪於詩行的「空隙」之中。

復以〈失樂園〉長詩第十節為例：

你可曾記得  
多年前風藉著夜色  
激烈地敲打門戶  
試圖跨越已經被規畫的門檻  
我們細聲細語地  
摸索即將成形的盟約  
一塊玻璃碎裂  
心裡的書寫空間  
突然騰出一片空白  
塗銷的文字難以返復

風的吟唱

盤碟的乒乓作響

都已不是主要的文本

黑暗即將來臨的一剎那

我們都看到

瞬間狂喜的燭光（〈失樂園〉長詩，第 10 節，117—132 行）

首先，要觀察的是「風」的意象的流轉：從自然界來說，是延伸上一節「颱風的意象美學」（116 行）；就現實環境來說，也是承接著「那個人」（103 行）「繼續吹動不安的氣流」（105 行），因而造成「文字掀起的風暴」（107 行）——「風」「激烈地敲打門戶」，導致「一塊玻璃碎裂」，這是否也意謂著兩造雙方的和解瀕臨破裂，彼此的戰爭引信一觸即發？而「玻璃碎片割傷了你的手」（143 行），受了「傷」的，又豈止是只有「你」一人呢？「我們」（144 行）又該「如何彌補傷痕」（145 行）呢？其次，是「盟約／書寫／文字／文本」的意象並置：彼此的和平「盟約」，在「多年」密使的往還下，悄然在「暗中」（113 行）「輕聲輕語地」進行著，「摸索」揣摩上意，卻屢屢好事多磨，天不從人願，總在「盟約」「即將成形」的「前夕」（110 行），「突然」曝光，功虧一簣，以致於「過去那些難以調理的情節／都在強光中反白／已書寫的文本／要在那一行折頁？」（175—178 行），這時，「才知道彼此／累積多年的理念」（146、147 行）就如同「終年積雪」（189 行）的高原山峰，無法融化。

其次，是「陽光／燭光」的轉喻：「陽光將在購買蠟燭前退隱」（112 行）與「但是閃電並不能／阻止那個人以金錢去購買危機」（169、170 行）。當「颱風」（116 行）即將「登陸」（108 行），在人們預先「購買蠟燭」（112 行）、食物，檢查「門戶」之「前」（112 行），「陽光」（112 行）的「退隱」（112 行），如同母親丟下了襁褓中的乳兒，讓人不禁為這個還沒有斷奶的嬰兒，而擔心而憂慮。

#### 四、小結

筆者對於台灣「長詩美學」的研究，踵繼於：吳潛誠《衡論詩的長短以及詩系》、古添洪〈讓我們一起來寫長詩——與簡政珍的長詩《失樂園》對話〉、簡政

珍《長詩的發展》、陳建民〈四種長詩的可能：從洛夫、簡政珍、陳克華、林耀德的長詩創作探索起〉、吳新發〈試析簡政珍《失樂園》長詩〉、余光中，《天狼仍睇光年外——《天狼星》詩集後記》、林耀德〈看騎鯨少年射虎摘星——論《陳克華的詩》〉、張漢良《論詩的意象》等前輩的基礎上，探勘著「長詩美學」的敘述結構本質，是筆者在閱讀完 1956 年至 2004 年台灣百餘首長詩後，所試圖建構的「台灣長詩美學」。在檢驗一首行數超過 100 行的「長詩」時，筆者嘗試以：「詩是舞蹈，散文是走路」<sup>32</sup>的詩語言，詩質的「意象稠密度」，<sup>33</sup>「意象環鍊」<sup>34</sup>的敘述結構等三個層面，來探索著「長詩美學」的堂奧款曲。

一首優質的長詩，必須具備「詩與思的辯證」；「舞姿」的詩質；翩翩首尾呼應的「圓轉」結構。值此新世紀的初始，展望台灣長詩美學的真理與美善航向，筆者殷切翹首！

---

32 簡政珍在《台灣現代詩美學》一書中說：「散文是實用性的語言，有其目的性；而詩是舞蹈，不是目的地的展現。」（頁 242）

33 簡政珍在《台灣現代詩美學》一書中說：「意象的稠密度，使所謂的常理敘述佈滿了奇異的風景。」（頁 342）

34 簡政珍在《台灣現代詩美學》一書中說：「長詩的敘述，是以意象的環鍊，彼此呼應，彼此映照而推展。」（頁 343）

## 【附錄：「長詩（100行以上）」繫年：1920—2005年】

### 【1920年】

郭沫若，〈鳳凰涅槃〉（1920年，240行），洛夫主編，《百年華語詩壇十二家》，北京：台海，2003年2月，1版1刷，頁3—12。

### 【1938年】

艾青，〈向太陽〉（1938年，401行），洛夫主編，《百年華語詩壇十二家》，北京：台海，2003年2月，1版1刷，頁15—30。

### 【1956年】

葉維廉，〈城望〉（1956年，106行），《三十年詩》，台北：東大，1987年7月，1版，頁28—35。

### 【1958年】

方思（1925—），〈豎琴與長笛〉長詩（1958年，220行），《方思詩集》，台北：洪範，1980年10月，1版，頁149—171。

### 【1959年】

洛夫（1928—），〈石室之死亡〉組詩（1959至1963年，640行），《洛夫石室之死亡及相關重要文獻》，台北：漢光，1988年6月，1版，頁8—71。

### 【1960年】

羅門（1928），〈第九日的底流〉（1960年，10節，142行），《羅門詩選》，頁36—46。

大荒（1930—2003），〈存愁〉（1960—1968年，220行），《存愁》，台北：十月，1973

葉維廉，〈賦格〉（1960年，101行），《三十年詩》，頁53—60。

### 【1961年】

余光中（1928—），〈天狼星〉（舊稿1961年2月，626行；新稿1976年4月，590行），《天狼星》，台北：洪範，1976年8月，1版；頁31—84（新稿）、85—146（舊稿）。

大荒（1930—2003），〈兒子的呼喚〉（1961年，170行），《存愁》，台北：十月，1973

楊牧，〈淡水海岸〉（1961年，107行），《楊牧詩集：壹（1956—1974）》，台北：

洪範，1978年9月，1版，頁143—151

**【1962年】**

楊牧，〈異鄉〉（1962年，137行），《楊牧詩集：壹（1956—1974）》，台北：洪範，1978年9月，1版，頁173—183

**【1963年】**

羅門（1928），〈死亡之塔〉（1963年，264行），《羅門詩選》，頁63—81。

**【1964年】**

余光中（1928—），〈敲打樂〉（1964至1965年，153行），《余光中詩選（1949—1981）》，台北：洪範，1981年8月，1版，頁208—220。

**【1965年】**

蓉子（1928—），〈維納麗莎組曲〉組詩（1965—1968年，12首，165行），《蓉子自選集》，台北：黎明，1978年5月，1版，頁27—49。

**【1967年】**

葉維廉（1937—），〈愁渡〉（1967年，160行），《三十年詩》，台北：東大，1986年7月，1版，頁150—161。

楊牧，〈傳說〉（1967年，112行），《楊牧詩集：壹（1956—1974）》，台北：洪範，1978年9月，1版，頁423—432

**【1968年】**

大荒（1930—2003），〈幻影·佳節的明日〉（1968年，220行），《存愁》，台北：十月，1973

大荒（1930—2003），〈首仙仙〉（1968年，200行），《存愁》，台北：十月，1973

**【1969年】**

楊牧（1940），〈山洪〉（1969年，314行），《楊牧詩集：壹（1956—1974）》，台北：洪範，1978年9月，1版，頁443—454

葉維廉（1937—），〈醒之邊緣〉（1969年，117行），《三十年詩》，頁169—177。

**【1970年】**

楊牧（1940），〈十二星象練習曲〉（1970年，101行），《楊牧詩集：壹（1956—1974）》，頁433—442

葉維廉（1937—），〈永樂町變奏〉（1970年，121行），《三十年詩》，頁206—214。

【1971 年】

蓉子，〈歡樂年年〉組詩（1971 年），《蓉子自選集》，台北：黎明，1978／5，頁 69—79

蓉子，〈寶島風光〉組詩（1971 年），《蓉子自選集》，台北：黎明，1978／5，頁 80—114

【1973 年】

大荒（1930—2003），〈採藥散記〉（1973 年，105 行），《台北之楓》，台北：采風，1990 年 9 月，1 版，頁 136—142。

楊牧（1940），〈十四行詩十四首〉（1973 年，196 行），《楊牧詩集：壹（1956—1974）》，頁 511—526。

【1974 年】

大荒（1930—2003），〈西楚霸王〉（1974 年，174 行），《台北之楓》，頁 89—97。

楊牧（1940），〈林沖夜奔〉（1974 年，186 行），《楊牧詩集：壹（1956—1974）》，頁 588—602。

楊牧（1940），〈北斗行〉（1974 年，266 行），《楊牧詩集：貳（1974—1985）》，台北：洪範，1995 年 9 月，頁 129—150。

【1975 年】

楊牧（1940），〈雷池〉（1975 年，114 行），《楊牧詩集：貳（1974—1985）》，台北：洪範，1995 年 9 月，頁 100—109。

【1976 年】

白靈（1951），〈黑洞——記天安門事件〉（1976 年，426 行），《大黃河》，頁 179—220

羅門，〈板門店·38 度線〉（1976 年，102 行），頁 175—181

楊牧，《吳鳳》詩劇（1976 年），台北：洪範，1979/4

【1977 年】

葉維廉（1937），〈松島的傳說〉（1977 年，328 行），《三十年詩》，台北：東大，1986 年 7 月，1 版，頁 407—430。

楊牧（1940），〈輓歌 120 行〉（1977 年，120 行），《楊牧詩集：貳（1974—1985）》，頁 188—196。

蓉子，〈花藝之什〉長詩（1977 年），《蓉子自選集》，台北：黎明，1978／5，頁

263—283

【1978 年】

楊牧（1940），〈九辯〉（1978 年，231 行），《楊牧詩集：貳（1974—1985）》，頁 241—262。

陳克華（1961—），〈星球紀事〉長詩（1978—1980 年，767 行），《長詩之路：星球紀事》（七首長詩），台北：元尊，1997 年 6 月，1 版 1 刷，頁 13—54

【1979 年】

白靈（1951），〈大黃河〉（1979 年，319 行），《大黃河》，頁 149—178。

【1980 年】

葉維廉（1937—），〈驚馳〉長詩（1980 年，202 行），《三十年詩》，頁 484—498。

楊牧（1940—），〈盈盈草木疏〉長詩（1980 年，140 行），《楊牧詩集（貳：1974—1985）》，頁 284—297。

楊牧（1940—），〈出發〉長詩（1980 年，196 行），《楊牧詩集（貳：1974—1985）》，頁 298—313。

楊牧（1940—），〈子午協奏曲〉長詩（1980 年，157 行），《楊牧詩集（貳：1974—1985）》，頁 314—330。

【1981 年】

葉維廉（1937—），〈沙田隨意十三盞〉長詩（1981 年，217 行），《三十年詩》，頁 503—519。

葉維廉（1937—），〈夢與醒——一個知青的告白〉長詩（1981 年，134 行），《留不住的航渡》，頁 95—103。

葉維廉（1937—），〈桂林山水十說〉長詩（1981 年，116 行），《留不住的航渡》，頁 109—117。

羅智成（1955—），〈問耽〉組詩（1981 年，6 節，289 行），《傾斜之書》，台北：聯合文學，1999

陳克華（1961—），〈愛情·神話紀錄〉（1981 年，341 行），《長詩之路：星球紀事》，頁 55—74

陳克華（1961—），〈水〉（1981 年，322 行），《長詩之路：星球紀事》，頁 75—94

【1982 年】

楊牧（1940—），〈行路難〉長詩（1982 年，128 行），《楊牧詩集（貳：1974—1985）》，頁 464—473。

羅智成（1955—），〈離騷〉長詩（1982 年，189 行），《傾斜之書》

陳克華（1961—），〈建築〉（1982 年，337 行），《長詩之路：星球紀事》，頁 95—116

【1983 年】

洛夫（1928—），〈血的再版〉長詩（1983 年，431 行），《釀酒的石頭》，台北：九歌，1983 年 10 月，1 版，頁 128—163。

葉維廉（1937—），〈台灣農村駐足〉組詩（1983 年，20 首，298 行），《三十年詩》，台北：東大，1987 年 7 月，1 版，頁 351—372。

葉維廉（1937—），〈大漠遊愁〉長詩（1983 年，175 行），《留不住的航渡》，頁 131—143。

楊牧（1940—），〈巫山高六首〉長詩（1983 年，130 行），《楊牧詩集（貳：1974—1985）》，頁 450—460。

陳克華（1961—），〈列女傳〉（1983～1986 年，213 行），《長詩之路：星球紀事》，頁 155—169

【1984 年】

葉維廉（1937—），〈太初之生——和山海塾舞展〉長詩（1984 年，208 行），《留不住的航渡》，台北：東大，1987 年 4 月，1 版，頁 48—64。

楊牧（1940—），〈有人問我公理和正義的問題〉長詩（1984 年，129 行），《楊牧詩集（貳：1974—1985）》，頁 331—340。

楊牧（1940—），〈狼〉長詩（1984 年，117 行），《楊牧詩集（貳：1974—1985）》，頁 391—400。

羅門，〈時空奏鳴曲〉（1984 年，188 行），《羅門詩選》，頁 182—194

白靈（1951），〈一九八四〉（1984 年，207 行），《大黃河》，台北：爾雅，1986 年 4 月，1 版，頁 51—62。

【1985 年】

葉維廉（1937—），〈菊花的傳說〉長詩（1985 年，131 行），《留不住的航渡》，頁 65—76。

楊牧（1940—），〈妙玉坐禪〉組詩（1985年，戲劇獨白體，206行），《楊牧詩集（貳：1974—1985）》，台北：洪範，1995年9月，1版，頁482—495

陳克華（1961—），〈病室詩抄〉（1985年，166行），《長詩之路：星球紀事》，頁117—128

### 【1986年】

余光中（1928—），〈墾丁十九首〉組詩（1986年，207行），《夢與地理》，台北：洪範，1990年6月，1版，頁92—111。

羅門（1928），〈都市 你要到那裡去〉（1986年，163行），（《在詩中飛行——羅門詩選半世紀》，台北：文史哲，1999年12月，1版，頁214—222。

葉維廉（1937—），〈雀躍之歌〉長詩（1986年，121行），《留不住的航渡》，頁186—195。

葉維廉（1937—），〈春日懷杜甫〉長詩（1986年，118行），《留不住的航渡》，頁203—213。

鍾玲（1945—），〈美人圖〉組詩（1986—1989年，10首，360行），《芬芳的海》，台北：大地，1988年1月，1版，頁79—128

陳義芝（1953—），〈出川前記〉組詩（1986年，十首，255行），《新婚別》，台北：大雁，1989年9月，一版，頁40—61。

陳克華（1961—），〈室內設計〉（1986年，232行），《長詩之路：星球紀事》，頁129—154

林耀德，〈太平洋之薨〉（1986年，262行），《妳不了解我的哀愁是怎麼一回事》，台北：光復，1988年4月，1版，頁53—78

林耀德，〈無限軌道〉（1986年，222行），《妳不了解我的哀愁是怎麼一回事》，台北：光復，1988年4月，1版，頁125—146

### 【1988年】

陳義芝（1953—），〈川行即事〉組詩（1988年，十首，249行），《新婚別》，台北：大雁，1989年9月，1版，頁77—98。

### 【1989年】

馮青（1950—），〈雪原奔火〉長詩（1989年，165行），《雪原奔火》，台北：漢光，1989年7月，頁14—27

馮青（1950—），〈女角〉長詩（1989年，124行），《雪原奔火》，台北：漢光，

1989年7月，頁44—52

馮青，〈致P書簡〉長詩（1989年），《雪原奔火》，台北：漢光，1989／7，頁88—100

### 【1990年】

簡政珍（1950—），〈歷史的騷味〉長詩（1990年，204行），《歷史的騷味》，台北：尚書，1990年12月，1版，頁98—112。

洛夫（1928—），〈天使的涅槃〉（1990年）長詩，《天使的涅槃》，台北：尚書，1990年4月，1版，頁103—125

洛夫（1928—），〈非政治性的圖騰〉長詩（1990年），《天使的涅槃》，台北：尚書，1990年4月，1版，頁85—102

夏宇（1956—），〈十四首十四行〉長詩（1990年，196行），《腹語術》，台北：現代詩季刊社，1991年3月，1版，頁82—97

林耀德，〈馬拉美〉長詩（1990年，156行），《一九九〇》，台北：尚書，1990年7月，1版，頁6—18

### 【1991年】

張錯（1943—），〈南台灣組曲〉組詩（1991年，6首，147行），《張錯詩選》，頁276—287

### 【1992年】

簡政珍（1950—），〈浮生紀事〉長詩（1992年，228行），《浮生紀事》，台北：九歌，1992年9月，1版，頁56—74。

張默（1930—），〈時間，我纏繞你〉組詩（1992年，40首，240行），《落葉滿階》，台北：爾雅，1994年1月，1版，頁149—176

### 【1993年】

羅門（1928），〈大峽谷奏鳴曲〉（1993年，245行），（《在詩中飛行——羅門詩選半世紀》，頁290—303。

朵思（1939—），〈石箋〉組詩（1993年，33節，132行），《飛翔咖啡屋》，台北：爾雅，1997年5月，1版，頁126—141。

### 【1994年】

杜十三（1950—），〈火的語言〉長詩（1994年），《火的語言》，台北：時報，1994年

林耀德（1962—1995），〈時間晶石〉（1994年，128行），《林耀德的長詩：不要驚動不要喚醒我所親愛》，台北：文鶴，1996年1月，1版，頁13—24

林耀德（1962—1995），〈道具市殺人事件〉（1994年，299行），《林耀德的長詩：不要驚動不要喚醒我所親愛》，台北：文鶴，1996年1月，1版，頁139—181  
【1995年】

林耀德（1962—1995），〈鋁罐以及人類的身世〉（1995年，315行），《林耀德的長詩：不要驚動不要喚醒我所親愛》，台北：文鶴，1996年1月，1版，頁41—66

林耀德（1962—1995），〈軍火商韓鮑〉（1995年，830行），《林耀德的長詩：不要驚動不要喚醒我所親愛》，台北：文鶴，1996年1月，1版，頁67—138  
【1996年】

零雨（1959—），〈大荒年——旅途·1996〉長詩（1999年），《木冬詠歌集》，台北：唐山，1999年12月，1版，頁101—110

朵思，〈心情筆錄〉組詩（1996年），《飛翔咖啡屋》，台北：爾雅，1997／5，頁19—33

【1997年】

夏虹（1940年），《觀音菩薩摩訶薩》，（1997年，26首，305行），台北：大地，1997年10月，1版，頁11—59

陳克華（1961年），《新詩心經》（1997年，272行），台北：歡熹，1997年8月，1版1刷

【1998年】

簡政珍（1950—），〈失樂園〉長詩（1998年，317行），《失樂園》，台北：九歌，2003年5月，1版，頁13—33。

【1999年】

張錯（1943—），〈六月〉組詩（1999年，30節，257行），《張錯詩選》，台北：洪範，1999年4月，1版，頁188—207

零雨（1959—），〈木冬詠歌集——追悼雙十年華〉長詩（1999年），《木冬詠歌集》，台北：唐山，1999年12月，1版，頁143—153

零雨（1959—），〈我們的房間〉長詩（1999年，162行），《木冬詠歌集》，台北：唐山，1999年12月，1版，頁165—179

夏宇，〈舞和音樂〉長詩（《Salsa》（1999年），台北：唐山，1999／9，頁44—54）

【2000年】

廖偉棠，〈波利維亞地獄記〉詩劇（2000年），《苦天使》，台北：寶瓶，2005年7月，1版1刷，頁156—201。

【2001年】

洛夫（1928—），《漂木》長詩（2001年，2952行），台北：聯合文學，2001年8月。

楊牧（1940—），〈失落的指環——為車臣而作〉長詩（2001年，128行），《涉事》，台北：洪範，2001年6月，頁114—129。

【2002年】

汪啟疆（1944—），〈天命〉長詩（2002年，103行），《九十一年詩選》，台北：爾雅，2003年4月，頁224—233。

奎澤石頭，〈熱遮蘭城〉長詩（《時光飛逝》（2002年），台北：唐山，2003／8，頁296—313）

周夢蝶，〈除夜衡陽路雨中候車久不至〉長詩（2002年），《十三朵白菊花》，台北：洪範，2002／7，頁154—163

【2003年】

汪啟疆（1944—），〈翹群的呼聲——給林燿德及其同時期的伙伴們〉長詩（2003年，223行），《創世紀》詩刊136期，2003年9月，頁38—43。

大荒，（1930—2003）〈九聲（組詩九首）〉長詩（2003年，777行），《創世紀》詩刊134期，2003年3月，頁28—43。

奎澤石頭，〈加露林魚木〉長詩（《時光飛逝》（2003年），台北：唐山，2003／8，頁85—108）

【2004年】

簡政珍（1950—），〈放逐與口水的年代〉長詩（2004年，409行），《創世紀》詩刊140—141期，2004年10月，頁320—328。

簡政珍，〈流水的歷史是雲的責任〉長詩（2004年，183行），《創世紀》詩刊138期，2004年3月，頁35—39。

朵思（1939—），《曦日》長詩（2004年，1246行），台北：九歌，2004年10月。

羅智成（1955—），《夢中情人》長詩（2004年，2687行），台北：印刻，2004

年 12 月，1 版

**【2005 年】**

丁威仁，〈新特洛伊（NEW TROY）行星史誌〉長詩（2005 年），《創世紀》詩刊 143 期，2005 年 6 月，頁 124—138。

愚溪，〈東北之作意緣，緣起於 2001 甚深記憶——小白鷺想念森林的家〉長詩（2005 年），《創世紀》詩刊 143 期，2005 年 6 月，頁 120—123。

愚溪，〈是夜 我和我的笑容在夢裡相遇——見牛 色純兮〉長詩（2005 年），《創世紀》詩刊 144 期，2005 年 9 月，頁 144—147。

## 主要參考書目

- 古添洪：〈讓我們一起來寫長詩〉，刊於《海鷗詩刊》復刊 22 期，2000 年秋／冬號
- 朱雙一：《戰後台灣新世代文學論》，台北：揚智，2002 年 2 月，1 版
- 吳潛誠：〈衡論詩的長短以及詩系〉，刊於《當代台灣評論大系：文學理論卷》，台北：正中，1993 年 5 月，1 版，
- 吳新發：〈定點浮動的期盼：試析簡政珍的〈失樂園〉〉，刊於簡政珍《失樂園》，台北：九歌，2003 年 5 月，1 版
- 余光中：〈天狼仍曝光年外：《天狼星》詩集後記〉，刊於《天狼星》，台北：洪範，1976 年 8 月
- 林耀德：〈看騎鯨少年射虎摘星：論陳克華的詩〉，刊於《一九四九以後：論台灣新世代詩人初探》，台北：爾雅，1986 年 12 月
- 洛 夫：〈大鄉土的擁抱〉，刊於白靈《大黃河》，台北：爾雅，1986 年 4 月，1 版
- 胡衍南：〈以意象思維體現生命的厚度：專訪詩人簡政珍教授〉，刊於《文訊》216 期，2003 年 10 月
- 奚 密：〈在我們貧瘠的餐桌上：五 0 年代的《現代詩》季刊〉，刊於周英雄等編，《書寫台灣——文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000 年 4 月，1 版 1 刷
- 張漢良：《現代詩論衡》，台北：幼獅，1976 年 6 月，1 版
- 陳建民：〈四種長詩的可能：從洛夫、簡政珍、陳克華、林耀德的長詩創作探索起〉，刊於國立中山大學中文系主編，《文與哲》第二期，2003 年 6 月
- 費 勇：〈詩和現實的辯證：論簡政珍的詩〉，《創世紀四十年評論選 1954～1994·台灣》，1994 年 9 月，1 版
- 熊國華：〈對生命的感悟和哲思——論簡政珍詩集《浮生紀事》〉，刊於簡政珍《浮生紀事》，台北：九歌，1992 年 9 月，1 版
- 鄭明嫻：〈簡政珍論〉，收於簡政珍《歷史的騷味》，台北：尚書，1990 年 12 月，1 版
- 簡政珍：《詩心與詩學》，台北：書林，1999 年 12 月，1 版

簡政珍：《台灣現代詩美學》，台北：揚智，2004年7月，1版

羅 門：〈一首重量集的長詩〉，收於白靈《大黃河》，台北：爾雅，1986年4月，1版

# The Differentiation on Poems, Long Poems, and the Aesthetics of Long Poems

Jiang, Mei-Hua\*

## [Abstract]

The distinctions of poems, prose, and ballad, the dissimilarities of a long poem and various set of poems, as well as the detailed study of the aesthetics of long poems of Taiwan are the central focuses of my study on modern poems. The central points that this paper intends to discuss are as follows: The existence and differentiation of poems, the true or false in the defined field of long poems, and the language and essentiality of long poem's linear, emotions, images that construct the organic structure of poetic thinking.

**Keywords :** Poem, Long poems, The aesthetics of long poems, Defined field

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Changhua University of Education.