

台湾当代诗的命名效力与诠释样态

——以“超现实”在台湾诗歌中的流变为例

郑慧如

(台湾逢甲大学 中国文学系,台湾 台中 40724)

摘要:在台湾当代诗的研究中,我们发现诠释力所涵盖的诗人群或诗潮相当程度地遮蔽了富于创造力与生命感却未必“与时俱进”的诗人个体。诗风或诗潮命名者的光环经常笼罩诗作的个别现象,时间久了,暂时性的权宜命名则鸠占鹊巢,变成恒常的指谓。命名关乎对文学现象内涵与外延的界定,用恰当的语词替诗作的各种元素命名,以建构诗史的诠释体系,则关系到诗体的认知选择与美学倾向。从名实问题入手,以洛夫为例,拈取具标杆性的超现实作品,可以讨论台湾当代诗中因诗潮而汇聚的诗风,并兼及因诗风涌现而累积的文学史议题——我们发现,洛夫在1950年代的《石室之死亡》,其“超现实”包裹着“事件的即兴演出”的“后现代诗”因子;1980年代之后方兴未艾的“后现代”时代,洛夫的《漂木》,不但显现“政治议题与文本交欢”的后现代特质,也涌动着“浮动在现实之上”的“超现实”影子。于是命名的权宜性与固着性令人深思,其中牵涉的命名效力与诠释样态,是我们应当思考的核心。

关键词:台湾当代诗;命名;洛夫;《漂木》;《石室之死亡》;超现实;诗风;诗潮

中图分类号:I207.25 **文献标识码:**A **文章编号:**1006-6152(2014)03-0047-06

一、引言

基于文本细读,在台湾当代诗的研究中,可发现诠释力所涵盖的诗人群或诗潮相当程度地遮蔽了富于创造力与生命感却未必“与时俱进”的诗人个体。诗风或诗潮命名者的光环经常笼罩诗作的个别现象,时间久了,暂时性的权宜命名则鸠占鹊巢,变成恒常的指谓。时过境迁,当繁荣表象下的失效命名演化为研究者无法置若罔闻的强固根基,在潮来潮往的夸夸其谈中,我们的再补一笔,便主要建立在以诗潮及诗风为考察物件的反思上。

台湾当代诗的相关论著,虽然不直接提及“命名”这个词汇,撰述的语气中却包括或隐或显的命名意图。分立的各种诗派即展现各式的命名方式:例如苏绍连在《吹鼓吹诗论坛》提出“无意象诗派”,以别于当代诗以意象别于其他文类的方式。^[1]而大陆学界对于“命名”这一文学史权力的重要议题则已有相当成果,如解志熙、刘洁岷、张厚刚、周志强以

诗史为主的讨论;刘锋杰以文艺心理学为基础的想法;席建彬、张福贵以文学史普遍性为思考点的意见;或陈爱中基于翻译问题的见解等等。^①大致上,大陆学界对于当代诗命名的基本共识有两处:其一,认为以共同价值与理念为基础的共名写作状态,在大陆诗坛约止于朦胧诗;其二,归类的、标签化的方式难以担当对多数当下诗作的综合命名。

命名关乎对文学现象内涵与外延的界定,用恰当的语词替诗作的各种元素命名,以建构诗史的诠释体系,则关系到诗体的认知选择与美学倾向。本文主要以洛夫为例,拈取具标杆性的超现实作品,讨论台湾当代诗中,因诗潮而汇聚的诗风,并兼及因诗风涌现而累积的文学史议题。

二、命名的名实问题

就主题、美学风格或思想趋向为诗命名,本是文学史的常态。然而清晰的命名概念通常不是命名的主要目的,为引起注意而创发的各种命名也就不足

为怪。此类命名,名称甚具装饰性,命名与诗体、诗作或诗风没有必然关连,名实是否相副也不是命名的重点。

命名在台湾,从政治、社会,到文化、文学,一以贯之的真相是:先占据版面再说。有以名之,曰,“搏版面”。版面而需奋力一搏方能屈居报刊一隅,“搏”既透显巧取豪夺的群雄争辉,亦可侧面彰显“搏版面者”的钻营能事。台湾当代诗的伪命名现象,或可参照媒体“搏版面”的现象,而得到较合理的解释。^②

1950年代,以纪弦为主导的《现代诗》杂志曾被命名为“现代诗派”,此种以杂志为命名的方式,和以《新月》杂志命名的“新月诗派”如出一辙,乃以作品载体为标志,姑且为一群文人划出源流,而诗作或诗人之间不具备决定性与必然性,属于他者的言说。^[2]这是名实不符的命名显例。

20世纪后半叶以降,随意冠上前称的某诗学、某运动,巧立名目,此起彼落,在台湾诗坛各立界碑、各有响应的小众,一段时间后也各自无疾而终;一旦无声凋萎,从此乏人问津,也都自然而然。真假参半的各式“诗学”,常常也是伪命名。20世纪末起,讨论当代诗语言结构之变异而有“变形诗学”;延伸感官论述、阐释当代诗各种负面情境的有“魔怪书写”。21世纪初的这十年,则有研究诗作与其他作品关系的“互文诗学”,有对照研究诗人手稿与发表后作品的“手稿诗学”,有以各种非文字素材演示诗作把诗带入生活细节的“行动诗学”等等。各类的“诗学”名字取得隆重堂皇,虚实掩映,却未必有知识性的基础作为后盾,而往往只是诗运动的学术化妆,或是一个人的喧天锣鼓。这个诗学那个诗学,“诗学”一词在台湾当代诗中用得如此轻易,“说得比唱得还好听”的“诗学”命名,却为何不沿袭1960、1970年代的文化风尚,以“运动”代替“诗学”一词,以求名实相副?正解难以印证,往往只是从晚近台湾社会民粹化与媒体主政的特殊现象推演,似乎炒热话题远比寻求真相重要。

主题式的命名法也是一种化约了的伪命名。评论者已设定制式的辨识系统,在肉眼的立即区辨之后,出于纯粹游戏的缺乏人生深度,论者经常为已经在播散中甚至消散中的意义,寻找主题上的意义,以弥补诗艺上的空缺,于是“这首诗主要在写什么”这类题旨上的解诗法,取代了突梯辗转、在诗行里以字寻字、以象寻意的阅读,用欠缺幽微观照的论笔来显

现。当我们说:女性诗、感官书写、都市诗、殖民诗等以主题区分的诗作是“后现代诗”的主要内涵;而非以“这首诗怎么写”来展现后现代的多重、随意、隐约、自省及自我涂销,即可知“后现代主义”关键性的思想因素并未浸润到论述者的思想里,内化而成为创作者与评论者观察作品、创作诗歌的要素。^③当我们认定:罗青、夏宇、林耀德是“后现代诗人”,往往从作品的形式上来认定,并且以诗作中违逆某种权力核心、巩固“边缘”的特质,做为“果然和后现代一样边缘”的担保,认为“后现代诗”是有目的的反叛。^④可事实并不如此。

三、先发命名:“超现实”的例子

台湾当代诗的命名现象,对诗作或诗潮具有相当大的引导作用,同时裹挟着意识形态和各种干扰,在诗与非诗、现实与心灵的纠葛中演进。与文学史中的各种命名内涵最大的不同在于:文学史的命名大抵是对于文学现象、文学流派或文体的总结;而台湾当代诗中的许多命名现象,显现的经常不是既定现象或文体的梳理,而是以横空而来的姿态刷洗当下的言说,体现为流行而非文体的命名。

既然以他者的论述介入而游走于成形中的诗风与诗潮,如果研究者一味以阐释学命名的游戏规则来规范,自然就会发现许多误读,特别是从西方传来的各种“主义”。因为诗人对于东渐的主义与流派之渗入诗潮,本不专意在亦步亦趋的学习拟仿,而无宁更在借着新奇一时的词汇掀起或者已然稍显平静的风浪;就诗人而言,将自己的语词经验汇入时潮的源语言,做不同语符之间的相互转换而别起新解,亦无妨视为语际交流的结果。

进一步而言,从台湾当代诗对各种命名的实践来看,诗人亟欲进入文学史的焦虑更甚于前朝历代,对于引起瞩目的文风或思想流派,许多诗人积极以创作实践他们宁可误读也不愿轻纵的决断力。

学者专家恒以归纳法研究文学史中的命名,并以归纳法为文体命名的正法,演绎王国维“自成习套”的文体理念^⑤,但是这种“今之视昔”的文风观察法,对于20世纪之后的台湾当代诗而言显然不足为训。而假如不以文学史中隐约的阐释权作为台湾当代诗命名的潜规则,那么就很难解释:在信息爆表的20世纪下半叶之后,诗人对翻译语境下的几种“某某主义诗”,为何还能有诸般牵强、皮相、穿凿的诠释与创作实践。以下即以超现实主义在台湾当代诗

创作中的流变为例。

超现实主义(surrealism)起于第一次世界大战后的法国,本为对资本主义文化的反动,后来衍为一场精神革命,范畴扩及文学、绘画、音乐,致力于探触潜意识,呈现深层的心象世界。最初的文学实践源于布鲁东,后起者藉以处理现实和梦境的对立状态;^⑥拉美作家阿思图里亚斯响应布鲁东所谓的超现实,认为在真实和非真实之间的第三个真实的范畴,融合梦境与幻觉,谓之魔幻现实。^⑦

1933年,杨炽昌创办“风车诗社”,即运用超现实的手法以逃避思想上的政治控制;与彼时的王白渊同有超现实诗人之称。到了1950、1960年代,超现实主义诗作以前卫创作的姿态盛极一时。纪弦创办《现代诗》时,曾号称该刊“包含了波特莱尔以降一切新兴诗派的精神与要素”;洛夫、痖弦、张默合资筹办《创世纪》,更直接打起超现实主义的旗帜。^⑧洛夫、商禽、罗英、痖弦等的早年创作就被印下“超现实主义”的注册商标。

台湾当代诗中,一般对于“超现实”的理解为“脱离现实”或“超脱现实”;翁文娴则认为“超现实”的“超”,意为“在现实之上”,故超现实即为“在现实之上”,可推演为“浮动在现实之上”;^⑨另一种说法,以为“超现实”的“超”有“更”的意思,“超现实”即为“更现实”、“最真实”^⑩。一词三转,台湾诗界对“超现实主义诗作”的理解,已在“晦涩”、“脱离现实”与“更现实”、“最真实”的两端,远非阐释者的常态定义。至于“以超现实主义的手法做为强权政治下的保护伞”一说,主要流行于解严不久的台湾文坛;在21世纪过了13年的今日,这样的目的论与1970年代台湾本土诗人对“超现实诗”“罔顾现实”的评论一样,差不多已成了笑话。^⑪诗风与诗人的性情、学养密切相关,丝毫勉强不得。

超现实主义诗作的定义和诠释,在台湾能够如此“兼容并蓄”,首先表现于“超现实”一词的思想流变。在以“超现实主义”枉称1950、1960年代某些读起来感觉“晦涩”的诗作时,“超现实”的基本书写倾向与美学原则尚未随着“主义”的流行而一并被框定。张汉良很早就认定,超现实主义在台湾不能以影响研究来看待;奚密则认为,台湾现代主义的前身应往1930年代的中国现代派去追寻。^⑫正因在“超现实”熏染下的诗作各有各的“超现实”,诗人试为沟通调和,以创作实现对时兴潮流的美好愿望与想象;学者则或观澜溯源,从认知的脉络理解、参照

以约定“超现实诗”的合法性,或借彼言此,透过作品阐释以验证文本的独立性。学者探讨超现实在台湾轨迹的文章,相当程度实现了他们的文体观察;对于仍然在发展中的“超现实主义诗”而言,论者探触水深的观察方式,在寻根溯源的霉味中也透着机巧。

然而,超现实主义或现代派的来龙去脉,如果不是对台湾当代诗起了革命性的作用,学者当不至于如此卖力地发落其根源。而即使诗人与学者经常借重波特莱尔、伯格森、弗洛伊德,或西协顺三郎的学说来阐述诗作的内在理念、评论其艺术价值,被圈定为“超现实主义诗作”的诗人总以受困委屈的姿态,期待有朝一日“沉冤得雪”。奈何,套一痖弦诗的名句“既被目为一条河总得继续流下去的”,在台湾当代诗史的曲折与起伏里,尽管后起之秀如黑夜里璀璨的点点星光,却从未能覆盖既定印象里,如洛夫、痖弦、商禽那样的“超现实主义诗人”。

即使一开始,“超现实”便以先发性的命名为台湾当代诗的辟开蹊径,诗人对于这一时流仍各自心领神会、各自表述,其千姿百态尤使得“超现实”的演绎生机无限。有些诗人将“超现实”引为作品的命题取向;有些诗人将之等同于象牙塔里封闭的意识;有的延展为现实世界的尾音。洛夫的《石室之死亡》可谓1950年代“超现实主义诗”的代表作;痖弦《深渊》里的“超现实”是内在活动的意象化;而大荒出版于1973的长诗《存愁》,则以“超现实”作为思维方式,观照以他者为主的当下人间。^⑬

超现实主义在台湾当代诗创作中葛藤缠绕,有时以为以超现实名家的诗人,不同时期的作品中也会展现迥异的“超现实”风景;洛夫就是一个例子。洛夫开发意象语言,在当代汉诗中成为“令人激动的名字”^[3],然而,以《石室之死亡》和《漂木》为思维的两端,洛夫展现了从内心意识转化到现实轮廓的极大变化^⑭。在反战、离散、漂泊等贯注时代性的标签性母题之外,洛夫在这两集长诗中展现招牌的雄浑与谐趣,并在撼人心魄的意象里刻画吊诡的人生。而就超现实的表现而言,最大的差异在于写作意识的变革。试以《石室之死亡》^[4]和《漂木》^⑮部分段落为例。

《石室之死亡》:

在清晨,那人以裸体去背叛死(第1首)

闪电从左颊穿入右颊

云层直劈而下,当回声四起

山色突然逼近,重重撞击久闭的眼瞳(第12首)

我确是那株被锯断的苦梨
在年轮上,你仍可听清楚风声、蝉声

我只是历史中流浪了许久的那滴泪
老找不到一付脸来安置

蓦然回首
远处站着一个望坟而笑的婴儿(第36首)

从灰烬中摸出千种冷千种白的那只手
举起便成为一炸裂的太阳(第57首)

《漂木》:

痔疮。久坐龙椅的后遗症
胆固醇。巷子里走出一位虚胖的哲学家(页40)

银行的数钞机。毛泽东急速翻脸
宾馆。五星级的情欲在房门后窥伺(页53)

诗人便笑了
笑声滴落在稿纸上湿了一片(第3章)

这两首发表时间相距四十余年的长诗,显示洛夫对于生命中潜隐或无奈的悲伤惯于笑中带泪,出以戏谑的仿写。但是从“我只是历史中流浪了许久的那滴泪/老找不到一付脸来安置”到“诗人便笑了/笑声滴落在稿纸上湿了一片”,仍可看出两者在镜像关系之外的显然区别。《石室之死亡》中,叙述声音浓缩为一滴流浪在历史里的泪,而诗人的精神自我则放到极大,亟言“尽在愁里老,不向死前休”的心情;在《漂木》里,叙述者自称诗人的语气安然自在,又化哭为笑,笑中带泪,用意更为深刻。“笑声滴落在稿纸上湿了一片”,笑声引发千般思绪,惆怅万端,所以诗人又哭又笑;不过从“滴落”和“湿了一片”可知笑与泪的比重,而只写笑而不写泪,笔法俨然是《共伞》前两句:“共伞的日子/我们的笑声就未曾湿过”的变文取意。^⑩对照之下,《石室之死亡》较以意气自许,《漂木》较深婉不迫;尤其《漂木》在日常琐细里润泽枯焦,言随意遣,初不似《石室之死亡》全力搏兔,读来更觉间不容发。

再就前举的个别诗行而言,《石室之死亡》的意象常常劈空而下,把感时、忧国、今昔、离合、生死的怀抱,透过重重提起的异常意象表现绝人的才藻。如“闪电从左颊穿入右颊”、“从灰烬中摸出千种冷

千种白的那只手/举起便成为一炸裂的太阳”,意象猛烈而不主故常,也不待诗行的首尾相衔以成其功。《漂木》的意象塑造则常以人情物理之变探生命造化之微,在悠扬不迫的情境中吐露一点点的自我解嘲之意。例如从痔疮到久坐龙椅、数钞机到毛泽东、宾馆与炽烈情欲的种种发想,所牵引及暗讽者两两相对,有青出于蓝之效;身体与政权、经济勃发与政治首脑、外宿与不伦欲望的关系,意象即出即止,不待反复折难而其理判然。两相比较,《石室之死亡》气焰独盛,意象叙述起伏顿错,更显矫健,第36首的“望坟而笑的婴儿”尤其可称当时超现实书写的绝唱,但诗人人从“那株被锯断的苦梨”到“历史中流浪了许久的那滴泪”,固然骇愕有余,亦可见两个隐喻之间,转圜相对生硬。

《石室之死亡》时期的超现实洛夫,找不到《漂木》里,像“痔疮”、“胆固醇”、“五星级的情欲”这种词汇;《漂木》倒可以寻觅《石室之死亡》修改过的惊人之语:比如《漂木》第2章的“我们的旅程/是命定,是绝对/是从灰烬中提炼出的一朵冷焰”与《石室之死亡》第1首的“我的面容展开如一株树/树在火中成长”;《漂木》第2章的“我们那幅宇宙的脸/栖息着/一颗庞大的泪/跌落海面/溅起千丈波涛”与《石室之死亡》第36首的“我只是历史中流浪了许久的那滴泪/老找不到一付脸来安置”等。对照相似句,《石室之死亡》的意象偏动态,《漂木》呈静态;《漂木》的语言也比较散文化,有时出现说明的句子。前后两首长诗的类似意象,见得洛夫得意于《石室之死亡》的造象,所以掩摭连通,自蹶其迹。

然而,撇开意象的自我蹈袭与开拓等问题,单就洛夫相隔近半世纪的两部长诗讨论“超现实书写”在“诗魔”洛夫的个人创作实践,可以看到,《石室之死亡》时期的“超现实”着意于意象的翻空出奇,重笔彩绘,往往拼贴遥远而不相称的两个现实,或出以梦魇般的神秘气氛,以翻出胸中的沉郁之气;《漂木》中意象的虚实关系则侧重在眼下外在环境的彼此呼应。《漂木》取景于开阔的大自然,以冷漠、疏离的荒原景观触发对日常事物的新看法,或以违逆事物的原理原则而造成荒谬感;《石室之死亡》取景于封闭而诡谲的石室,习于以分解或变形的事物跳脱日常世界的惯性,逼视内心世界里的幽暗死角。

倘若姑且以“超现实”一词在台湾的发展脉络考量,则《漂木》趋近于“浮动在现实之上”意义下的“超现实”。硬要比附的话,与其说《石室之死亡》是

1950年代被默认的“脱离现实”的“超现实书写”，不如说它趋近于魔幻现实的要素；“脱离现实”和“更现实”这两种对“超现实主义诗作”的阐释，对于甚具“台湾超现实主义诗人”代表的洛夫来说，都是失效的命名。《石室之死亡》里，例如诗中缩图、漫画一般的世界、比重相近的独门意象使得作品呈现向心性的风格、因焦点清晰而在读者的视觉上产生奇特效果、赋予诗作不安、澄澈、锐利的感受等等，比起1950年代台湾诗坛对“超现实”的解释，《石室之死亡》的这些创作手法无疑更贴近一般定名下，以实证幻、以幻衬实的“魔幻现实”^⑩。但是“魔幻现实”之于洛夫，似未曾被讨论过，包括一直以来深信《石室之死亡》是“超现实主义创作”的洛夫自己；不过严格说来，“魔幻现实”讲究立基于信仰而对现实有所突变或启示，以发掘神奇的现实而振奋人心，这种精神样貌也非洛夫的路数。这种情况下，假如我们仍然坚称、而且必为《石室之死亡》冠上“超现实”的帽子，那么这样的“超现实”，不但已经“在地化”，而且“洛夫化”。

四、结语

就台湾当代诗中对超现实的命名定义与创作实践发展，可知表象上以思潮作为诗史的截空断代，数十年之间的前后思潮往往互相掩映，不易实时定义。如1950及1960年代是超现实诗、1980年代以降是后现代诗，当思潮已远，诗潮猎迹而自创，演为进行中的诗风，就作品来实际论述，仍然是最可靠的方式。我们可以发现，洛夫在1950年代的《石室之死亡》，其“超现实”包裹着“事件的即兴演出”的“后现代诗”因子；1980年代之后方兴未艾的“后现代”时代，洛夫的《漂木》，不但显现“政治议题与文本交欢”的“后现代特质”，也涌动着“浮动在现实之上”的“超现实”影子。^⑪

从对台湾当代诗最大的利益着眼，各种诗潮或时兴的诗运动就像春天未曾稍歇的芳菲，它们各展姿容与香气，真正的效用在于共同落实春天的美好。然而在全球化呼声如此绵密的此刻，个体化的离同趋异也日益讲究，所谓“越全球，越分化”，诗史中的命名现象因而更值得我们一探虚实。

注释：

① 参见解志熙：《“好诗的历史主义”——关于新诗编选的标准及其他》，《诗探索·理论卷》，2011年，第2辑，第

41-46页；刘洁岷：《新世纪诗歌：那些“繁荣”假面下的失效命名》，湛江师范学院：《21世纪中国现代诗第6届研讨会论文集》（2011年12月），第183-188页；张厚刚：《新世纪诗歌的命名及其焦虑》，湛江师范学院：《21世纪中国现代诗第6届研讨会论文集》（2011年12月）；周志强：《“第三代”诗：命名与阐释》，《江汉论坛》，2012年，第6辑，第95-99页；刘锋杰：《“文艺心理学”的命名之难——新时期以来“文学的跨学科研究”学术考察之一》，《文艺理论研究》，2012年，第5期，第13-20页；席建彬：《在文学史“命名”的背后》，《文艺争鸣》，2007年12月，第16-20页；张福贵：《从“现代文学”到“民国文学”——再谈中国现代文学的命名问题》，《文艺争鸣》，2011年7月，第65-70页；陈爱中：《论中国新诗命名的异质性——基于翻译的视角》，《文艺评论》，2011年第11期第10-15页。

② 廖炳惠的系列后现代论述就比较文学与文化研究的角度着手，重视彼此交错而不直接依赖的面向，把后现代的格局放到更宽广的领域中，并依陆蓉之的看法，看待后现代为“历史解构重组而失序的时代”。相关论述可参见廖炳惠：《另类现代情》，台北：允晨出版社，2001年。

③ 刘纪雯在《后现代主义》一书中，首先评介了哈山、苏珊·朗格、李欧塔、詹明信的后现代观念，最后认为，后现代主义是发展中的抵中心、反本质化的多元论述，不可能以某个单一的定义限定。以附在论述后的例子，证明了一个理论引介兼文学诠释者对后现代主义的提问方式。在两首诗例之后，刘纪雯的导读借着问题与批注牵引读者的思考，提示方向而未给标准答案；尤值得注意的是：所指引的方向偏向主题而非美学或哲学的方向。然而后现代的精神是以主题论定吗？此书给了读者逆向的思索空间。参见刘纪雯：《后现代主义》，台北：文建会出版，2010年。

④ 有关台湾“后现代诗人”在专著中的个别讨论，可参考萧萧：《后现代新诗美学》，台北：尔雅出版社，2012年。书中专章讨论罗青、陈黎、夏宇、陈克华等人。

⑤ 王国维说过：“文体通行既久，染指遂多，自成习套，豪杰之士，亦难于其中自出新意，遂遁而作他体，以自解脱。一切文体之始盛终衰者，皆由于此。”

⑥ 本文有关超现实主义的理解，参考自霍普金斯：《达达和超现实主义》，江苏：译林出版社，2013年；柳鸣九：《未来主义·超现实主义·现实主义》，台北：淑馨出版社，1990年；陈正芳：《魔幻现实主义》，台北：行政院文化建设委员会，2010年。

⑦ 魔幻现实(Realismo M'agico)，台湾常见的翻译是魔幻写实，中国大陆的翻译则以魔幻现实居多。本文根据陈正芳：《魔幻现实主义》，台北：行政院文化建设委员会，2010年，第204页的意见。该书以为原文不只是描写现实的技巧，而以现实与魔幻之间的关系呈现为主，翻为魔幻现实较贴切。

⑧ 台湾学界对《创世纪》的历史定位已有共识，咸认为《创

世纪》创社之初,本以“确立新诗的民族路线”为宗旨,其后改为“提倡诗的世界性、超现实性、独创性和纯粹性”,1960年代时,全面以超现实主义担起台湾诗坛最前卫的位置。参见 <http://www.rti.org.tw/ajax/recommend/Literatorcontent.aspx?id=93>,2014年3月18日。

- ⑨ 参见翁文娟:《商禽——包裹奇思的现实性份量》,《当代诗学》,第2期(2006年9月),第116-128页。此文诠释“超现实”源自法文的 Sur' réalisme 的 Sur,认为有“在……之上”之意,故“超现实”即为“在现实之上”。而“超现实”一词的意涵,翁文以为,可能是更深的内质的现实飘了出来,浮动在现实之上。并说,中文若将“超”看做“超离”,再衍为“脱离”,只是抓到形貌而忽略深刻的内涵。翁文娟以为,法文的“在……之上”不一定是离开,其间有许多含混和梦的色彩;进一步说,即使曾经被诠释为“超脱现实”的“超现实诗作”,也应还原为“更现实”的美学本义:创作者要把表层和底层同时现出。不单做到表面的意象,还要把心理和脑中的一并呈现,才算是完整的“超现实”。对于超现实诗风的命名虚实,翁文娟此文提供相当具语源性的思考。
- ⑩ 商禽语:“我不是超现实主义者,而是超级现实或更现实、最最现实。”见商禽:《商禽诗全集》,台北:印刻出版社,2009年。
- ⑪ 颇有诗人对于自己在1960年代随着风潮实践“超现实”的作品,而后来被众多论者评为“晦涩难解”,并问及当时如此创作的原因时,诗人动辄以“高压政治下不得已的掩护方式”为由。事实上许多创作技巧,如象征、隐喻、暗示、转喻等等,都可以用来当作烟幕弹,“晦涩”原与“超现实手法”或“高压政治”不直接相干。“超现实主义”枉担台湾当代诗创作里的“晦涩”虚名,与“现实书写”枉担诗人必定勇于面对现实一样,都是应该拨云见日的误会。
- ⑫ 参见张汉良:《中国现代诗的“超现实主义风潮”——一个影响研究的仿作》,《中外文学》,第10卷,第1期(1980年6月),第161页;奚密:《边缘、前卫、超现实:对台湾五六十年代现代主义的反思》,收于《台湾现代诗史论》,台北:文讯杂志社,1996年,第247-264页;刘纪蕙:《前卫的推离与净化:论林亨态与杨炽昌的前卫诗论及其被遮盖的境遇》,收于周英雄、刘纪蕙主编:《书写台湾:文学史、后殖民、后现代》,台北:麦田出版社,2000年。其中,张汉良首先为台湾诗坛的超现实主义风潮下了时间的圈限,认为台湾诗坛的超现实主义风潮始于1956年纪弦在《现代诗》第13期的宣言,终于1965年痲弦离台赴越南。
- ⑬ 大荒的《存愁》评论者少,简政珍在《落实人间的意象美学——一个新世代诗学的建立》一文里,标举大荒及其《存愁》:“在诗艺的展现上,几乎每一首都媲美甚至超越痲弦的《深渊》”、“大荒是那个时代成就几乎最高,却是最被忽视的诗人。”
- ⑭ 洛夫自述:“1959年我在战火的硝烟中开始写《石室之死亡》,由于初次采用超现实的表现手法,读者一时极不

习惯这种过激的语式变形……创造了惊人的语言……我的诗歌王朝早已在创作《石室之死亡》之时,就已建成,日后的若干重要作品可说都是《石室之死亡》诗的诠释、辩证、转化和延伸。……《石室之死亡》虽富于原创性,达到某种精神高度,但在诗艺上的不成熟也很显然。为了补救早年在创作上的缺憾,也为了艺术生命的延伸与扩展,我终于在诗歌的征途上,又做了一次大的探险,走了一次更惊心动魄的诗的钢索。在日薄崦嵫的晚年(2000年),写下了一部三千行的长诗《漂木》。……在人文精神层面上,在透过意象思维方式以传达生命意义上,《漂木》与《石室之死亡》这两部时隔四十多年的诗集,竟是如此的思路贯通,一脉相承,但二者的语言风格与表达形式大不相同,《漂木》的语言仍能维持《石室之死亡》中的张力与纯度,但已尽可能摆脱《石室之死亡》诗中那种过度紧张艰涩的困境。”见洛夫:《镜中之象的背后——〈洛夫诗歌全集〉自序》,《洛夫诗歌全集I》,台北:普音文化出版,2009年,第14-26页。

- ⑮ 本文中的《漂木》诗句,取自《洛夫诗歌全集IV》,台北:普音文化公司出版,2009年,第162-442页。
- ⑯ 洛夫:《共伞》,原收于洛夫诗集:《酿酒的石头》,本文之引用见于《洛夫诗歌全集II》,台北:普音文化公司出版,2009年,第324页。
- ⑰ 参见黄诗涵:《交织“魔幻”于“写实”——论〈Khàng 姆仔 beh 起行〉》,《台湾文学评论》,第11卷,第4期(2011年10月),第65-72页;陈俊荣:《杜国清的新即物主义论》,《当代诗学》,第3期(2007年12月),第48-67页;毛蓓雯:《以实证幻,以幻衬实——从〈百年孤寂〉看魔幻写实》,《中外文学》,第31卷,第5期(2002年10月),第19-34页。
- ⑱ 参见孟樊:《台湾后现代诗的理论与实际》,台北:扬智出版社,2004年;廖咸浩:《悲喜未若世纪末——九〇年代的台湾后现代诗》,收于林水福编:《两岸后现代研讨会论文集》,台北:辅仁大学外语学院,1998年,第33-56页。

参考文献:

- [1] 苏绍连. 无意象诗·论——意象如何?如何无意象? [J]. 新地文学,2011(17):22-45.
- [2] 陈爱中. 论中国新诗命名的异质性——基于翻译的视角[J]. 文艺评论,2011(11):10-15.
- [3] 张默. 每片草叶都是你一条血管[M]//张默. 大河的雄辩——洛夫诗作评论集:第二部. 台北:创世纪诗社出版,2008:1-10.
- [4] 洛夫. 石室之死亡[M]. 台北:创世纪诗社,1965.

责任编辑:刘洁岷

(E-mail:jiemin2005@126.com)