

趙夢娜

在時間對面

——析陳黎、楊澤的兩首詩

1

「天地者萬物之逆旅，光陰者百代之過客」，生命的旅程是文學裏最常處理的對象之一。有時候它像一個主旋律穿梭其間，有時却又像零星的樂句閃爍而過。狄謹蓀（Emily Dickenson）的「因為我不能夠為死神停下」（Because I Could Not Stop for Death），以及痙弦的「一般之歌

「是兩個著名的例子。狄謹蓀在詩裏描寫死神前來造訪，帶領她坐上馬車，向前奔馳而去，他們路過學校，生長穀物的田野，西下的太陽，最後到達一座鼓出地面，形若墳墓的房屋。很顯然地，狄謹蓀用一天的行程來比喻人生的歷程，隨着馬車的飛馳，生命的無形射線也向前延伸，狄謹蓀在線上取了四點標出學校、田野、夕陽和墳墓的住置，將它們連成一個線段。在這段生命的線段上，死神始終在她的身旁，這似乎暗示出一出生即籠罩在死亡的陰影下，即使她企圖以平和輕鬆的態度來掩飾等待死亡的恐懼，但是在最後的一節裏還是說出了真話：

至今已無數個世紀，然而

却覺得比那天短暫——

我原以為馬首

是駛向永生的那天。

狄謹蓀描寫人生，快速地由童年推向死亡，並未刻劃點與點之間的發展；這種快速的推進，一方面代表馬車疾馳而過，一方面象徵人生的短暫迅速。因此我們得到的是一種抽象的概念，只是隱約感染了對死亡的迷惘和恐懼。

在中文文學第六卷第八期和第七卷第八期先後出現了兩首探討生命歷程的詩作——陳黎的「在學童對面」以及楊澤的「書包」。這兩首詩描寫的焦點都擺在由童年步向成年的生命線段上，正好為狄謹蓀的點與點之間做了一番詮釋。底下分別就兩首詩的發展來看詩人——或許也是每個人——成長的心路歷程，並且探討詩人對生命、成長以及時間的看法。

楊澤的「書包」在最後兩行點出了整首詩原來是個夢境。在睡眠當中，因為裝詩集的書包被打落在地，使詩人夢見了過去的某些經驗，他成了在大街上盲目尋找遺失的書包的學童。在尋見的過程中，他看到了一連串令他迷惘、恐懼、疑惑的景物：走失的孩童在百貨公司的六樓害怕地哭泣；一個拿着掃刀的大漢在鬧區的街心瘋狂地行走；一個形色醜陋的人突然闖出，抓住他的手，要他與同往某地；在那裏，他看到了電焊工人因操作氬氧吹管失當而引起大火，高架上的巨幅廣告突然倒塌，許多父母在街上尋找二十年前遺失的小孩；接着他走進一個神秘的世界：華西街蛇店內，殺蛇者把玩大青蛇。最後他想坐車回家，但是却找不到站牌，只好再繼續向前行走。天黑了，店打烊了，他在一家燈光黯淡的打鐵店前停下脚步。他看到年老的鐵匠錘打燒紅的鐵塊，打成所要的形狀。這時他突然驚醒，發現剛才那段駭人的經歷原來是一場夢。

在夢裏，詩人又回到學童時代，對他過去的生命歷程做了一番巡禮，也偷窺了未來的行程。在詩的開頭三行，我們會以為詩人企圖以孩童天真的口吻敘述，但是第四行開始却出現了文氣頗重的詩句：

忽然發現——相對於書包

課室以及校園構成的世界，我正被高速

拋進我的未來，手上握著

半截發黃的月票。

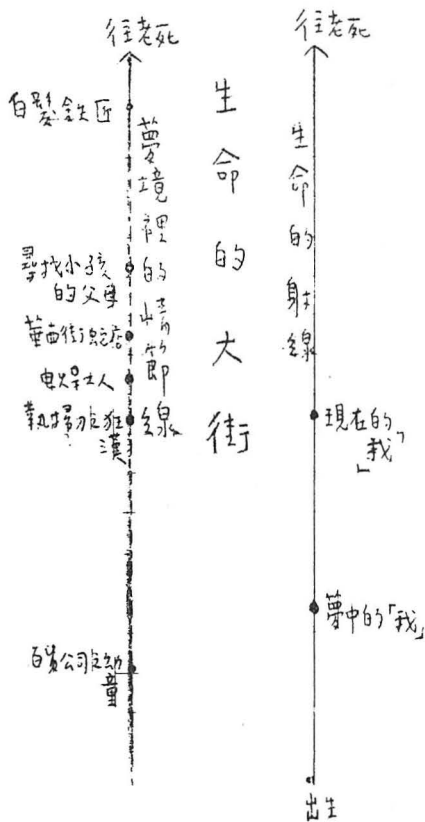
以後的詩句的用字、語氣和孩童說話的模式有相當大的出入；然而在敘述孩童所見所聞時，詩人却又從孩童好奇的觀點出發，把每一種經驗都描寫得十分精細，使人不禁想問：這種矛盾是互相排斥，還是互為輔助？整首詩寫生命的過程，如果用純粹小孩的口吻，除了讓讀者讀來略覺愛憐之外，勢難有深入的探討；如果以大人的口吻來寫，則全詩成為對生命的俯瞰，其間的內在發展就難細膩，因此詩人在一開頭採用孩童的觀點，但是隨着他旅程的開展，逐漸地加入成人經驗的潤飾，用成人的感受把過去的經驗加以重新詮釋。所以，詩中的「我」是一個不斷地在疑惑中成長的小孩，而且在旅程的尾聲經驗了某種痛苦的認知。

學童時代的孩子被「書包／課室以及校園構成的世界」保護着；書包掉了，對他來說是件大事，使他和這個安詳穩定的世界失去了聯繫，迫使他向另一個陌生的世界去探索追尋。如果書包所代表的世界像是子宮裏的羊水包裹着胎兒，那麼書包掉了就是一種誕生的儀式，進入大街搜尋書包使他開始了生命的旅程。當他邁向大街的第一步一跨出，他就被迫逐漸遠離了胚胎期的童真。市街的混亂正代表他成長過程中內心的惶恐。隨着他的前行，生命的射線一直向前延伸，他也跟着成長，但是我們在讀此詩時，應該隨時記住他到街上的目的是為了尋找失落的書包。從表面層次來說，我們看到他向前搜索；就象徵層次來說，他在成長過程中，心情是向後回顧的，即使不能做到，他也儘可能地把持自己，不願連自己也遺失了：

（在變動的事物中心，窒息的高速流失裡我緊緊的握住自己，看見人羣、車輛紛紛從我的眼前向四面八方流失，我緊緊的握住自己，在無數車輛的遷徙以及反射鏡的光速相乘裡，：

重複兩次的「緊緊握住自己」正是每個人共同的心願——不願長大，不願用單純安寧的童年去交換光影撩亂的成人世界。但是在一切發達的今天，生命的車輪似乎也不斷地改進研究，使得成長的速度不斷加速，在你還沒來得及站穩的時候，它已載着你在街道中心奔馳，你已經成為「急遊街景的一部份」了。要想流覽遊去的街景，只有偶而從反射鏡中去攫取一些破碎、模糊的景象了，因為這條生命的大街是條單行道，通往「老年」以致於「死亡」，即使你知道自己搭乘三十路的巴士回家，也是不能的：「再也尋不到搭車的站牌」，就好比你我一旦自母體誕生，即不可能再縮回子宮尋求庇護了。

這首詩裏的生命旅程可以圖解如下：



（夢中的「我」是流動的，其他點則是固定的）
這段旅程可說是充滿了險惡和焦慮。他首先看到

一個被遺失在百貨公司六樓

的孩童，充滿驚惶、恐懼的小臉像

一張被揉縐的紙團，斷續的哭聲

迅速被洶湧的擴音機與人潮淹沒。

小孩被遺落在百貨公司是一種成長的儀式，迫使他單獨面對外在熙攘嘈雜的世界，感到孤獨、恐懼、驚惶之後，他以哭聲來表達他的抗議（比起年齡較大的，孩童他是幸運多了）。如果小孩的心靈是一張單純的白紙，那麼那張像揉縐的紙團的小臉正告訴我們這個小孩正遭受成長經驗的蹂躪。「被遺失的孩童」是抽象、內在的孩童，暗指詩人（亦即每個人）已失落的童年。

走出了熙攘喧嘩的世界，他看到「一個端着掃刀的大漢如虬童一般／在鬧區的街心中狂行走」，楊澤在此用了宗教儀式的意象，把整個旅程抹上儀式的色彩，所不同的是這場儀式並不莊嚴，而是狂亂、恐怖且有幾分邪門。接着他被一個「形色臃腫」的人帶往另一個地方，那裏的「帶鐵面的工人在路旁的工地操作氬氣吹管，引起大火」，「高架的巨幅電影廣告在人羣上方停了一秒，猝然倒塌」——一個紊亂、不穩、缺乏保障的地方，而那個形色污穢的人可以說是「時間」先生的化身。在詩人眼裏，時間是一個躲在暗處，行事不正的人，他不聲不響地「從暗中走出」攫取人們的童真，而後把他們拋進紊亂的世界，任其掙扎或浮沉，那些滿街奔跑的父母就是他的傑作。他們紛紛尋找「二十年前遺失的小孩」，這個「小孩」可能是他們的兒女，可能是那個失落在百貨公司的小孩，可能是丟掉書包

的小孩，更可能是「從前的自己」，是他們早已失落的童真。在生命的大街上，小孩向前行去，而成人却又不不停地回顧，企圖尋回過去，這不啻是個諷刺。

在行程的尾聲，他還是沒有找到書包，倒是經歷了紊亂的世界，他變得有些少年老成了：

……我像一個大人一樣頻頻回首

去注視歲月的迷途，眼中充滿迷惘的燈色……

他於是想到回家去尋找一些庇護，却不能够，因為誰也沒法回到過去，除了在夢中。他只好繼續行走，最後在一家燈光黯淡的打鐵店前停下，在門外他看到了一幕深具意義的景象，預窺了自己的必然未來：

我看見一位鬚髮盡白的鐵匠正在打鐵

我看見，他從風箱中抽出一片殷紅的鐵塊

置於鐵砧上用力鎚打；我看見

那片鐵塊在苦痛中發出一種低低的呼喊

我看見它在苦痛中默默接受了

命運的安排，被打造成型——

在此，楊澤用「老鐵匠打鐵」的意象來描寫時間老人不停地敲打人們，在他的大鎚之下，我們只有屈服，默默地去承受命運的安排和生命的固定模式——出生到死亡，子宮到墳墓，用痠弦的方式表達，

則成了「一般之歌」裏的「安安靜靜接受這些不許吵鬧」。「苦痛」兩字被重複使用，總結前面詩節中「混亂」、「驚惶」、「恐懼」、「焦急」、「迷惘」等字眼，很顯然的，這種對生命之必然結果的認知是苦痛的。老鐵匠打鐵，但是在這動作的背後暗藏着另一層意義：時間像鐵匠打鐵一樣不停地敲打老人，老人本身即是一塊被「打造成型」的鐵。鐵塊「低低的呼喊」正是每個人在成長過程中不時發出的內在聲音，那是一種掙扎，一種回歸的渴望。

就在這種認知中，詩人驚醒了，發現自己已是個成人，書包並沒有掉，只是裝放詩集的書包散落在地。詩集之於詩人，猶如書包之於學童，學童追尋遺失的書包，而寫詩或許正是詩人用來保存一絲童真的方式吧！

3

陳黎的「在學童對面」也是探討生命的成長，但是表達的方式不同。張漢良在六十七年十月號的幼獅文藝裏，將此詩列為六十六年度十首好詩之一。誠如張漢良所說，這首詩是描寫學習外國語文的經驗，但是學英文只是作者的客觀投影，真正的主題則是探討成長所付出的代價。「書包」一詩使用外在的陰鬱意象來側寫人類內心的惶恐和痛苦的體認，「在學童對面」則使用較清新的意象來佈置詩的氣氛；楊澤藉夢境之歷程寫直線發展的成長過程，陳黎用對比的手法同時呈現生命中的三個階段：尚未就學的幼童，剛上國中的學童以及初執教鞭的老師，加以探討，正如詩題「在學童對面」所標示的。

的，他們豐富的想像力和未經開化的心靈使他們能够在各種環境中享受純感官的愉悅，而陳黎似乎認為這種愉悅是隨着年齡的增長以及教育的深入而減少，這就是為什麼國中學童看他們嬉戲時，很緊張地前來報告：「老師老師，有人攀折花木」，這也是為什麼老師的眼睛不敢「奪眶而出」——「眶」即暗指行為的規範。在生命的射線上，學童和老師的位置都已脫離草地的範疇，朝着新的領域前移，這新的領域就是禮教規範所建構而成的世界，「不可隨意踐踏草地、攀折花木」只是許許多多的規範之一，那一度曾是他們樂土的草地，如今竟成了「不敢踐踏的禁忌」，不能逼近的「陌生的新鮮」。

學童在生命射線上的位置是在草地之外不遠處；他們剛脫離純粹的童真，逐漸投入規範的世界。從第一詩節描寫學童打掃的情形，我們可以感知規範的陰影已在其背後走動：

牆外邊走過的大概是公民與道德先生

雲窺於樹顛，球網

參差圍住未來

「公民與道德先生」是規範的典型代表，他是時間的使者，被派遣前往攫取人類的童真。同樣的草坪，對幼童而言，是一片可隨意踐踏的天然草地，對學童而言，則是修剪整齊，經過人工整理的草皮。如果幼童代表零亂的原始之美，那麼學童則是規律、秩序的雛型。陳黎未敢否認教化的功用，他用了「大概是」三個字來暗示出：這座整潔的心靈校園和秩序的雛型從某些方面來說是「公民與道德先生」的傑作。當然公民與道德先生絕非僅指教該科的老師，他可能是任何一位老師，任何一位長輩，任何一種企圖使小孩納入規範，企圖修剪心靈之草的人為力量。這種人為的力量似乎是受到某種神秘的

自然力量所主宰——「雲窺於樹顛」。在生命的射線上，每一個小孩都是誕生在草坪裏，像野蠻的雜草，是無所謂規律、秩序的。隨着生命射線的箭頭指向，他們向前移動，逐漸長大，逐漸受到生命大剪的修剪，連帶地把古樸、天真的特質也剪掉了。而生命裏還有一種不成文的殘酷規定：拿着生命大剪的人都是從前曾遭受生命大剪修理的人；這種不成文的規定是人類社會中不可「打破」的「自然規則」。這正是詩中這位老師的困境。

老師在生命射線上的位置距離幼童相當遙遠，和學童也有一段距離，但是幼童和學童的經驗並未能從他的記憶中刪除。他在學生的身上看到了自己逝去的影像：

彷彿是同樣的黃昏留我發問

我也會耐心如池塘

困惑一如現在

傾盆的天空把整冊單字倒進雨中

這是貓。這是狗。這些不是蘋果。

那些是樹嗎？

後三行是國中一年級英語的典型句型，從現實層次來說，是老師教學生的內容（陳黎在此巧妙地用傾盆大雨的英文片語「It rains cats and dogs.」和簡單的英文句型把詩的背景以及詩中人的身份連貫在一起）：從另一方面來說，這三行緊接在「彷彿……」三句之後，在意義上可有雙重的作用：實指學生學英文的經驗，又暗示老師在教導學生時自己隨着雨聲陷入了回想的漩渦，彷彿他自己就是初學英語的國中生。突然，有人喊叫「老師老師，有人攀折花木」。老師聽到之後，立刻很本能地帶着

權威的口吻訓斥：

噫，何方之小子

大胆侵犯我們神聖的草坪！

這種文白夾雜的語言在日常生活中絕少使用，所以這也不可能是老師說出口的話，因此我們可以假想這是時間老人藉着他的口來傳達其聖諭。然而在他的內心仍殘存着不可磨滅的自然因子，使他對眼前的景象仍能有所感覺。幼童的鮮亮刺痛了他的心和眼，他意會到自己童真的喪失，那自己曾一度活躍其中的世界變得遙不可及，使他不敢踰越。「大雨兮刺刺」正是他內心情緒的外在寫照。

老師在面對學童，以及面對幼童時，反應並不一樣。透過學生的英文問題，他能够超越時空，讓想像力把他暫時帶返學童時代。但是在面對幼童時，他却無法歸返那純真的世界，只感到內心的刺痛，這暗示出我們心中的自然質素隨着年齡的增加而一層層地剝落殆盡，失落得越久，就越難重新拾回了。在生命的射線或大街上，或許到處可見失落的童真的殘渣，像「苦楝子撒滿一整片清潔區」；學生在紀律、秩序的權威下放棄了原來原始、零亂的本質，就好比在掃除時毫不珍惜地把落葉剷除，然而當他們走到射線的某一點，再回顧、却又發現走過的路上不見一絲童真的殘渣時，心中的感受必是悔恨、迷惘兼而有之。

第三詩節是老師（即詩人）的內心獨白，也把整首詩的主題披露出來。他手持教科書教導學生，然而在嬉遊的幼童身上他又重新學習一些久被遺忘的知識。「那不必是書……不必是一堆擔着意思的字句」，孩子的童真是與生俱有的，是不經人工教化的自然；對他們來說，「雨滴只有聲音／苦澀的落葉……只有形狀」自然的現象呈現給他們的就是純粹的自然，沒有隱喻的成份，也不會發生任何憂

鬱的聯想，因此唯有孩童才能享受純感官的愉悅，這是學童和老師所不能做到的，因為在成長過程中他們都已付出了相當的代價——童真的喪失，正如華滋華斯（Wordsworth）在 Tintern Abbey 一詩裏描寫舊地重遊的體驗，發覺人事的變遷使他再也無法像五年前那樣以狂喜、放任的心情投入自然了。

看到幼童，詩人敏感的問：「你們為什麼遊蕩到我的教室？」言外之意即是：難道你們也急於長大，學習規律、秩序？詩人似乎替他們的處境擔憂：

啊，我真想大叫

叫你們停在那裡：不追，不說

停在那裡

像任何一棵新樹

時間不必知道

饒舌的外國話不必聽懂

從詩的語調，我們可以看出陳黎認為幼童本身即是相當完美的創造物，是自足的，他們不必再去學習任何知識。英文對他們來說是外國話，而他們用他們自己的語言所寫成的自然，對我們這羣已喪失童真的人來說，又何嘗不是一種生澀陌生的語言呢？詩人對幼童的忠告：「叫你們停在那裏」，表達了和楊澤的「緊緊的握住自己」同樣的願望——希望永遠不長大，叫時間的脚步停下，好把純真的童年永遠挽留，像濟慈（Keats）一樣，在希臘古瓶上捕捉到了凍結成永恒的美好時刻。

一如一九四五年後英美歐陸詩壇普遍可見的風格，近八、九年來的中國現代詩也出現了一種反對晦澀、深奧，走向明朗、生活、直接語言的努力。這種新的寫作方式一方面能够一反過份矯作的舊詩風，帶給我們許多耳目一新的作品，但是在另一方面却又因為對比喻象徵語的排斥（乃至於對詩中結構之音樂作曲式的鑽營感到幾分厭惡），每每妨碍到它對藝術性應有的講求，因而也減低了詩的魅力。英國的拉金（Philip Larkin, 1922-）以及同輩的「運動派」詩人，美國的黑山派詩人（如 Robert Duncan, 1919-；Levertov, 1923-；Robert Creeley, 1926-），敲打派詩人（如 Ginsberg, 1926-；Ferlinghetti, 1929-；Jack Kerouac, 1923-），波蘭的 Tadeusz Rózewicz（1921-），蘇俄的 Yevtushenko（1933），這些都是二次大戰後崛起的中堅詩人，但是與二十世紀前半期的大詩人——從里爾克、葉慈、艾略特到孟德雷（Eugenio Montale, 1896-；義大利詩人）、瓦列赫（César Vallejo, 1895-1938；秘魯詩人）、聶魯達（Pablo Neruda, 1904-1973；智利詩人）——相比較，我們會發現他們在質的密度上似乎要比他們的前輩大師們略為遜色，這是一個頗值玩味的現象。在中國類似的情形也存在着，雖然年代必須後移，而成就的規模要小一些。我們不妨以活躍於一九五〇、一九六〇年代的紀弦、洛夫、痖弦、周夢蝶、羅門等等為第一代詩人，而以一九七〇年代成名的吳晟、羅青以後的詩人列為第二代：前者率皆取向前輩，借法西方；後者語言多半平易，取向生活。這種劃分法或許有武斷之嫌，但是可以幫助我們認識二十世紀詩壇上兩種

顯然有別的寫作方向。

我們在這篇文章裏討論到的兩位詩人——楊澤和陳黎，他們都出生於一九五四年，在年紀上屬於第二代，但是在技巧、情調上却念念不忘第一代的詩的人。楊澤詩大多企圖在浪漫與本土古典之間尋求表現，陳黎則企圖在寫實與象徵之間摸索真理，我們可以說在詩的表達方式上，他們似乎捨易就難，試圖與葉慈等所師承的浪漫——象徵（Romantic-symbolist）的傳統相銜接；而在題材取景上，他們却又不願跟現實生活脫節。以「書包」和「在學童對面」兩詩為例，他們敘述的情調，意象陳設的用心以及「時間」主題的運用都是很浪漫——象徵的，但是詩的背景仍然落實到現代生活為藍本，而「在學童對面」裏穿插的英文句型也具有相當的真實感。我們或許有理由以那些一九五四年前後出生的詩人為第三代中國現代詩的開始，如果在清楚看見第一代詩人豐富多樣的創作往往因為濫用意象，迷信晦澀而造成混亂之後，同時在察覺第二代詩人簡潔直接，新而有力的敘述方式在許多地方却因強調簡明而失之浮淺粗糙之後，他們能够走出一條廣博中和，不偏不廢，同樣豐富的詩的道路。

本社推介兩本可助您創造經濟奇蹟的企管叢書，它們分別是兩位創造了經濟奇蹟的實業鉅子的巨著，那即是本社出版的：

談經營管理

王永慶著

50元

經營心得

松下幸之助著

40元