Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Theses & Dissertations

Department of Chinese

2009

中文寫作與世界詩歌：北島詩歌研究

Sai Ho MA

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/chi_etd

Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

馬世豪 (2009)。 中文寫作與世界詩歌：北島詩歌研究 (碩士論文，香港嶺南大學)。檢自 http://dx.doi.org/10.14793/chi_etd.4

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Theses & Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

中文寫作與世界詩歌：北島詩歌研究

馬世豪

哲學碩士

嶺南大學

二零零九

中文寫作與世界詩歌：北島詩歌研究

馬世豪

此論文為中文哲學碩士學位課程之部分要求

嶺南大學

二零零九

論文撮要

中文寫作與世界詩歌：北島詩歌研究

馬世豪

哲學碩士

北島（趙振開 1949-）是當今中國最具代表性的詩人之一，於 1970 年開始創作。1978 年，他創辦《今天》及對外發表詩作，與芒克、多多、顧城和舒婷等年青詩人同受注意，被評論界譽為朦朧詩派的重要代表。然而，他的創作經歷不同階段，首先在 1980 年他主編的文學刊物《今天》被勒令停刊，其後又經過朦朧詩論爭，作品不斷被批評為晦澀難懂，1989 年後更流亡海外，足跡遍及歐美等地，直至 2001 年才得以短暫歸國探親，現任教於香港中文大學。

本篇論文將北島放入世界文學的視野，透過討論他在不同時期的詩歌創作。論文以宇文所安於 1991 年所寫的一篇書評“*The Anxiety of Global Influence: What is World Poetry?*”（中譯〈世界影響的焦慮：什麼是世界詩歌〉）的提問切入，探討北島怎樣在跨文化和跨語言的情況下創作詩歌。本文並不是論證宇文所安對北島的評論是否正確，但希望從他對世界詩歌和世界文學的論述，尋找討論北島的詩歌創作新的切入點。論文第一章是導言，說明研究題旨和範圍，簡述研究概況。第二章探討北島的創作經歷。第三章分析北島，身處的革命背景怎樣影響他早期的創作，討論詩歌如何表達革命意識。第四章討論北島怎樣運用現代主義進行中文詩歌創作。第五章討論北海流亡海外後的詩歌，透過表達懷鄉和放逐的主題，呈現回歸故地和流動異域的矛盾心理。第六章是結論。

聲明

本人謹此聲明，本論文為原創性之研究成果，所有已發表或未發表著作之引用，均已適當註明出處。

SIGNED

馬世豪

二零零九年九月二日

畢業論文核准頁

中文寫作與世界詩歌：北島詩歌研究

馬世豪

哲學碩士課程

論文審查委員會：

SIGNED

(主席)

許子東教授

SIGNED

(校外考試委員)

鍾玲教授

SIGNED

(校內考試委員)

梁秉鈞教授

SIGNED

(校內考試委員)

陳惠英博士

導師：

梁秉鈞教授

代教務會核准：

SIGNED

施雅德教授

研究及高級學位課程委員會主席

16-9-2009

日期

目錄

章節	頁數
謝辭-----	ii
第一章 導論	
第一節 研究題旨-----	1
第二節 研究範圍-----	8
第三節 研究概況-----	9
第二章 北島的創作經歷	
第一節 青年時期-----	19
第二節 轉變時期-----	24
第三節 流亡時期-----	27
第四節 小結-----	29
第三章 在革命氛圍下寫作——早期北島詩歌的革命意識	
第一節 北島早期詩作的範圍-----	30
第二節 革命意識的定義和形成-----	32
第三節 革命意識的體現-----	36
第四節 小結-----	53
第四章 在西方思潮碰撞下寫作——現代主義文學對北島詩歌的影響	
第一節 北島接觸西方現代主義文學的背景-----	54
第二節 西方現代主義文學對北島詩歌的影響-----	58
第三節 小結-----	87
第五章 在世界遷徙中寫作——流亡時期北島的詩歌探析	
第一節 流亡及其文學意義-----	91
第二節 失去空間和迷失身份-----	96
第三節 懷鄉和放逐主題-----	100
第四節 回歸和流動的矛盾心理-----	116
第六章 結論-----	119
附錄：北島年表-----	123
參考書目-----	127

謝辭

2007 年我自嶺南大學中文系本科畢業，留校繼續進修中文系哲學碩士課程。時光飛逝，轉眼已是畢業之時。兩年的研究佔我生命重要地位，除了學術外，更影響我對人生的看法。世界上所有的事情，只要你付出過努力和心血，得到的東西往往超過你的預期。兩年的研究生涯是體驗生命的歷程，只有對生命有真實的感受，才能寫出來的文字。

我感謝指導老師梁秉鈞教授對學生的支持和信任，並三番四次提出寶貴的意見，令學生受益匪淺。我感謝中文系的所有老師和辦公室職員對學生的教導和指正，你們對我的信任、鼓勵和提點是我完成論文的重要推動力。在論文答辯會上，鐘玲教授、梁秉鈞教授、許子東教授和陳惠英博士閱讀拙作鉅細無遺，提出不少值得的改善地方，指示不少日後可行的研究方向，令學生能夠深刻地作出反省和把論文修改。這兩年，嶺大中文系和人文學科研究中心籌辦不少學術會議，學生有幸參與，擔任工作人員，並在三個研究生會議上發表論文，擴闊學生的學術視野，也一併感謝。

最後，我要感謝父母和家人對我的體諒和支持，你們對我的包容使我可以一心一意進入研究的世界，這份論文是獻給你們的。朋友們的支持亦令我到鼓勵而順利完成論文，黎俊翹先生常常義助打字工作，馮卓奇先生協助本文最後的格式修訂，也一併致謝。

第一章 導論

第一節 研究題旨

本篇論文希望將北島放入世界文學的視野，透過討論他在不同時期的詩歌創作，研究他如何在世界詩歌的背景下，使用中文進行創作詩歌，探討他使用中文寫作與世界詩歌的關係。啟發本研究的是哈佛大學中國文學教授宇文所安(Stephen Owen) 於 1991 年所寫的一篇書評“The Anxiety of Global Influence: What is World Poetry?” (中譯〈世界影響的焦慮：什麼是世界詩歌〉)¹，文章的討論對象是世界詩歌。全文分為兩大部份，第一部份圍繞幾個關於世界詩歌的中心論題來論述，分析翻譯在塑造世界詩中扮演重要角色。他認為任何的文學寫作，作者心中是有一群想像的讀者。作者想把自己的作品傳播更為廣泛，他們必定要設法把它們譯成其他語言。因此，他認為作家創作時，必定會同時想象自己的作品被翻譯，使作品得以廣泛傳播。但是這卻會引起另外一個問題，因為西方的文學權威機構(諾貝爾文學獎)塑造一個「世界詩歌」的觀念，讓人覺得它代表一種國際的認同和光榮。但由於「世界詩歌」的觀念是以英文來衡量的，所以地方詩歌要進入「世界詩歌」的範圍，必定要譯成英文。所以，地方文學的作者為了遷就翻譯，同時亦從外國文學的翻譯來學習新詩，改變自己以迎合外國的文學標準和價值，滿足外國人對地方的想像，務求進入「世界詩歌」的範圍。所以，宇文所安批評這純粹為了滿足外國讀者對第三世界的政治和獵奇的閱讀角度，地方詩人亦為了迎合西方對非西方口味，販賣作為政治受害者的經驗以博取政治美德。

¹ 原文見 Owen, Stephen. “The Anxiety of Global Influence : What Is World Poetry?” *The New Republic*. Washington (Nov 19, 1990) Vol. 203, Iss. 21, p. 28-32，中譯見洪越譯，田曉菲校：〈什麼是世界詩歌〉，謝冕、孫玉石和洪子誠主編：《新詩評論》，2006 年第一輯，總第三輯，北京大學出版社，頁 117-128。下文談論這篇文章，一律以此為依據，在正文標明頁數。

第二部份宇文所安以北島的詩集 *The August Sleepwalker* 為例，討論當代中國詩人面對「世界詩歌」所衍生的創作問題。他批評北島的詩很容易被翻譯成英文，只靠譯者的翻譯而成名，質疑這是「但是擺在我們面前的是中國文學嗎？還是起始于中文的文學？這一詩歌的想像讀者是誰？」(頁 125)，從北島的案例引申到中國當代文學，認為它最大問題是失去歷史感和文化意識，討好外國讀者。當代詩人爲了個人利益，創作便於翻譯的作品，遷就國際市場以擴大作品在西方文學評論界的地位，以擠身世界文學的圈子內。因此，作品因爲「國際化」而變成西方批評系統中的「商品」，喪失固有的本土特色，藝術價值變得可有可無，當代中國文學只會失去自己的獨特價値。

這裏，本文先解說「世界詩歌」的定義。所謂「世界詩歌」，其實是從「世界文學」的範圍中演化出來。它認為世界上存在有一種普世認同的文學標準，只有地方上的文學能夠符合這個標準，它便可以歸入世界文學的範疇中。可見，「地方」和「世界」是「世界文學」主要協商的重要因素。引申至詩歌的討論，「世界詩歌」即是一種符合普世認同和標準的詩歌。但是，這裏便帶出一個令人關注的問題，即普世認同和標準是以那些原則來決定，爲什麼會這些認同和標準能成爲普世的文學價值，這亦是宇文所安在文章中所提出的主要質疑。

宇文所安的觀點引起一些爭論，不少學者均提出反駁²，其中奚密的〈差異的憂慮——一個回響〉是較重要的回應。她指出僵硬的二元對立觀是該文背後的主調，有礙理解中西詩學。宇文所安以中國和西方對立，民族詩歌和國際詩歌對立來出發，認為中國現代詩是西方詩歌拙劣的延襲，這種偏見忽略文學影

² 較重要的有奚密：〈差異的憂慮——一個回響〉，原刊於台灣《當代》59期，後來刊於《今天》，1993年第2期，頁94-96；後來收入《現當代詩文錄》(台北：聯合文學出版社，1998年)，頁197-201；周蕾：〈寫在家國之外〉，載《寫在家國之外》(香港：牛津大學出版社，1995年)，頁1-38；Gregory

B. Lee, *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism, and Hybridity in China and Its Others* (London: Hurst, 1996), pp. 93-101；Huang Yunte, *Trans-pacific Displacement: Ethnography, Translation, and Intertextual Travel in Twentieth-Century American Literature* (Berkeley: University of California Press, 2002), pp. 161-82.

響過程中的複雜性。奚密強調，接受者是基於內在需要來吸收外在的影響，她說：

「如果說浪漫主義和現代主義對中國現代詩起過相當重要的影響，我以為其主因在於兩者對中國詩人已進行發掘思考的問題提供了一些答案。」³

她認為強行把「民族」和「國際」的框架，先驗地加諸在欣賞中國現代詩之前是無必要的，反過來我們應該透過詩歌來認識背後的文化，看看它怎樣呈現文化。此外，她更反對宇文所安以一種詩歌認識的優越感，強加於對中國現代詩的理解。由於宇文所安強調中西文學的二元對立觀，並且以傳統古典詩的評價原則來理解中國現代詩。所以，當現代詩不同傳統詩時，必定是強行抄襲外國詩，忽視出自同一個民族的詩，可以呈現不同特點的可能性。所以，宇文所安的觀點，變相成爲一種詮釋的霸權觀，太快否定中國詩內部存在差異性。

宇文所安並沒有回應奚密的批評，他在 2003 年再寫了一篇文章“Stepping Forward and Back: Issues and Possibilities for “World” Poetry” (中譯〈進與退：“世界”詩歌的問題和可能性〉)⁴，進一步闡釋世界詩歌的論點，由世界詩歌的概念引申至世界文學的反省，他說：

「在中國，人們似乎開始意識到，所謂的世界文學或者世界詩歌都是在地方上形成的，是在歐洲或者美國，從一個根據自己的價值取向來做出判斷，進行中介的文化中心。」(頁 136)⁵

³ 奚密，〈差異的憂慮——一個回響〉，《現當代詩文錄》(台北：聯合文學出版社，1998 年)，頁 95。

⁴ 原文見 Owen, Stephen. “Stepping Forward and Back: Issues and Possibilities for “World” Poetry”. *Modern Philology*, Vol. 100, No. 4, (May, 2003), p.532-534，中譯見洪越譯，田曉菲校：〈進與退：“世界”詩歌的問題和可能性〉，謝冕、孫玉石和洪子誠主編：《新詩評論》，2006 年第一輯，總第三輯，北京大學出版社，頁 129-145。下文談論這篇文章，一律以此爲依據，在正文標明頁數。

⁵ Owen, Stephen. “Stepping Forward and Back: Issues and Possibilities for “World” Poetry”. *Modern Philology*, Vol. 100, No. 4, (May, 2003), p.540

因此，世界文學只是從西方的立場出發的文學論述系統，未能完全代表世界上所有的文學。綜觀宇文所安的兩篇文章，他對「世界文學」這個概念提出兩點質疑。第一，他認為「世界文學」體現西方中心主義的文化權力，是英美的文學權力機構所把持的概念，諾貝爾獎更成為操控世界文學的主要角色。他說：

「誰能決定哪種詩有價值，來判斷詩人的轉變好還是不好？是西方讀者還是中國讀者？誰的認可更有分量？中國現代文學的學者常反對將西方文學的尺度強加給中國文學。這是明智的審慎。」（頁 125）⁶

這種世界文學以英文作為媒介，所以地方文學進入世界文學的範圍，必定要通過翻譯成英文的過程，被西方讀者認識，得到國際認同。就北島的詩歌而言，確立他在「世界詩歌」的地位是通過翻譯後的英譯詩，這就會引起宇文所安對評定世界文學的準則的質疑。西方文學權力機構卻以自身的文化和文學準則，理解和選取進入「世界文學」的地方文學，體現西方中心主義的文化權力。因此，它們能否真正代表地方文學的真正價值便存有疑問。以北島的《八月的夢遊者》為例，大部分詩歌不太依賴於漢語文字排列、特殊語彙和音調效果等特點，意象卻在任何語言裏都是優美動人。但最終確立其「世界詩歌」的地位，卻是通過翻譯後的英譯詩，落實在英語的文字排列、辭彙和音調等特點上。宇文所安從北島詩的翻譯和傳播的問題，反思某一種語言和民族的詩歌進入「世界詩歌」的權力，是通過什麼途徑賦予的。

第二，因為「世界文學」以英美等西方國家的文學傳統和價值觀念，加諸於其他地方文學作為評論的標準，這便會忽略了地方文學本身有別於西方的獨特價值。在宇文所安的觀點下，中國現代詩雖然創造新的風格，但它的創作資源是來自西方，中國的詩人靠閱讀西方的翻譯詩歌來創造新詩，然後作品又被

⁶ Owen, Stephen. "The Anxiety of Global Influence : What Is World Poetry?" *The New Republic*. Washington (Nov 19, 1990), Vol. 203, Iss. 21, p.31.

翻譯回西方。同時，地方文學爲了迎合西方的文學標準，他們便要借鏡歐美浪漫主義和現代主義等，並要容易被翻譯，才可以容易進入西方世界。他說：

「世界詩歌應該游離於任何地區性的文學史之外，可結果是，它成為或者是英美現代主義、或者是法國現代主義的翻版；至於具體到某個國家中產生的‘世界詩歌’是哪種現代主義的翻版，要看是哪種殖民文化浪潮率先沖擊了當地的知識份子。這種現象並不奇怪，它體現了文化霸權的精髓：一個在本質上是地方性（英—歐）的傳統，被理所當然地當成了有普遍性的傳統。」（頁 118）⁷

因此，地方文學失去應有的歷史和文化意識，所謂的「世界文學」變成歐美浪漫主義、現代主義等各種主義的翻版，取而代之的是一種翻譯腔的本土文學，文學的獨特性便隨之失去。他多番強調翻譯只會令詩歌原有的東西喪失，因為詩不能在語言替換的過程中保留原先的價值。一旦詩歌以至文學能夠經翻譯成另一種語言而取得利益，這便會影響甚至主導創作，失去文學應有的價值，難以展現不同地方文化的獨特性。因此，中國的新詩便不能對世界詩歌以至世界文學的建構作出貢獻，「世界文學」觀念的普及，亦使中國文學的獨特性日漸失去。

由此可見，宇文所安認爲「世界文學」的概念，會帶來權力分配和保存傳統文化的問題。不少學者亦抱相近的看法，例如史書美在〈全球的文學，認可的機制〉亦指出世界文學的「認可機制」問題。她認爲，「認可機制」將一些文學列入世界文學的行列，但同時亦產生選擇標準的問題，思考所謂的「世界認同」是如何定義和被選取出來，從而反省背後涉及的文化、政治和市場機制的考慮。⁸其實，宇文所安並不認同以西方標準和價值觀作爲檢視準則。他認爲，「世界文學」的觀念既要尊重和保留地方文學的文化色彩，亦應超越具體的民族和國家的文化和歷史，建立普遍性和沒有地域和文化差異的文學，即他在〈進

⁷ Owen, Stephen. "The Anxiety of Global Influence : What Is World Poetry?" *The New Republic*. Washington(Nov 19, 1990), Vol. 203, Iss. 21,p.28

⁸ 詳見史書美：〈全球的文學，認可的機制〉，《清華學報》新第 34 卷第 1 期，2004 年，頁 1-30。

與退：“世界”詩歌的問題和可能性〉所言的「如何跨越語言界限以及如何可能跨越語言界限來構築詩的價值」(頁 130)⁹，融會和包容中國和西方的特色，探討一個普遍的詩歌書寫和閱讀方式及評論的機制。

然而，宇文所安所提的問題，的確是不少中國當代作家面對的難題。他們面對本國的文學傳統、西方的影響和個人經歷的轉變，作品傳播到西方的時候，西方讀者對他們的接受卻產生東方主義的想像。中國當代作家既要保留自己的創作特點，同時亦要考慮傳播引起的接受問題，而最能體現中國的特點就是語言，所以他們便會面對一個重要問題：如何在跨文化和跨語言的世界視域中進行文學創作活動。以詩歌為例，宇文所安批評中國的現代詩只是西方詩歌的附庸，因為它們放棄自己的文化和傳統，抄襲外國詩的內容和形式，以滿足外國評論者對中國的想像，同時亦令自己得以進入西方視域的世界文學圈子。中國現當代詩人對世界的想像則建構在外國的文學觀念中，失去了本身的文化。

事實上，自從上世紀八十年代以來，中國現當代作家尋求中國文學與世界接軌，但同時被批評為失去傳統文化，照搬西方的思想硬套在中國的語境中，只為滿足西方對東方世界的想像，宇文所安的文章正好帶出這點批評。所以，中國作家如何在全球化的創作環境不斷變化下，創作具特色的文學，並能夠恰當處理外來文化衝擊，立足於世界上不同的文學中，成為他們需要應付和解決的問題。

本篇論文以宇文所安的提問切入，探討北島怎樣在跨文化和跨語言的情況下創作詩歌，並以此作為例子，討論在全球化的語境之下，中文文學的創作形態和衍生的文化意義。本文並不是論證宇文所安對北島的評論是否正確，但希

⁹ Owen, Stephen. "Stepping Forward and Back: Issues and Possibilities for "World" Poetry". *Modern Philology*, Vol. 100, No. 4, (May, 2003), p.533.

望從他對世界詩歌和世界文學的論述，尋找討論北島的詩歌創作新的切入點，進一步思考北島如何在世界的視域中創作詩歌。「世界」和「中國」的概念是北島創作的重要元素，他對世界的想像隨不同的經歷而有不同的理解，透過具體的創作來回應世界。但究竟「世界」是什麼呢？其實，「世界」和「本土」常常被當作兩個對立的地理概念，但它們並非截然對立。「世界」和「本土」既可以包含地理上的意義，更是屬於觀念上的意義。作家以創作的手段和方法來參與世界的想像，對世界的理解也受到周圍的文化和語言環境的影響和制約，所以這是一個片面的想像。然而，任何人對世界的想像也是片面的，屬於個人於一時一地所造成的片面。就北島而言，「本土」即是中國，是他自小在國內的生活經驗，而「世界」是離開本土經驗的西方社會和文化的想像，跨文化和跨語言的世界既體現為本土文化存在的差異性外（即奚密所說，同一個民族內的詩，可以呈現不同特點的可能性¹⁰），更指跨國經驗對創作主體的刺激。

北島以中文寫作來貫穿中國和世界，中文成為他處理中國經驗和世界衝擊的中介，亦同時是他創作的最重要的基礎。八十年代以前，革命文學和西方現代主義的翻譯文學對他的詩歌創作構成有重要的影響。早年，北島生活在文化大革命和政治氣氛沉重的環境中，面對的世界是革命氛圍下的世界，作品無可避免地受到政治的社會環境影響，對現實世界作出回應，從而影響他選擇革命文學的作品作為創作資源，吸收和轉化政治抒情詩的特點進行創作。然後，他又透過閱讀黃皮書和翻譯文學，開啓了他對世界觀念的看法，不局限於國內的政治環境，接受西方現代主義文學的影響，使作品呈現現代主義的特點，幫助他面對中國的處境。1989年後北島流亡國外，他由國內轉到國外生活，對世界有更深一層的理解。流徙的經驗成為創作的原動力，使他對世界的理解改變，探求一種與世界更有距離和更深入內心的創作。所以，北島流亡後的詩歌亦因

¹⁰ 奚密，〈差異的憂慮——一個回響〉，《現當代詩文錄》（台北：聯合文學出版社，1998年），頁200。

爲他對世界的理解改變而呈現新的風格。

第二節 研究範圍

研究從北島出版的著作入手，早期的有《五人詩選》(北京：作家出版社〔合著〕，1986年)、《北島詩選》(廣州：新世紀出版社，1986年)和《北島詩集》(臺北市：新地出版社，1988年)；流亡後出版的《在天涯：北島詩選》(香港：牛津大學出版社，1993年)、《北島詩歌集》(海口市：南海出版社，2003年)和台灣九歌出版社替他出版的三本個人詩集《午夜歌手：北島詩選一九七二 — 一九九四》(1995年)、《零度以上的風景：北島一九九三 — 一九九六》(1996年)和《開鎖：北島一九九六 — 一九九八》(1999年)。誠然，北島一直也寫詩和發表詩歌，但1999年後他卻沒有再出版新作品的結集，所以《開鎖：北島一九九六 — 一九九八》是截至2009年爲止，北島最新出版的詩集(不計內地出版的精選集)，本文的討論便以此作下限。

有一點必須要說明，雖然本研究範圍下限以1998年爲止，但由於北島近年常常接受訪問，談及自己的創作，而且他的同代人也回憶不少他的過去經歷。因此，研究亦會輔以北島的五本散文集，即《藍房子》(臺北市：九歌出版社有限公司，1998年)、《午夜之門》(臺北市：九歌出版社有限公司，2002年，即內地版《時間的玫瑰》(香港：牛津大學出版社，2005年)和《青燈》(香港：牛津大學出版社，2006年)¹¹。北島在這些散文中，記述不少對過去的回憶和流亡生活的點滴，有助我們理解北島的生活和想法。所以本論文會引用他較近期的作品來討論，希望論述得較深入及全面。

¹¹ 散文集以港台出版的版本爲準，但亦會參考內地版，如《失敗之書：北島散文》(汕頭市：汕頭大學出版社，2005年)是《午夜之門》的內地版；《時間的玫瑰：北島隨筆》(北京：中國文史出版社，2005年)是《時間的玫瑰》的內地版。

第三節 研究概況

八十年代以來，北島因朦朧詩的爭論漸受大眾認識，不少中外學者曾研究他的創作經歷和詩歌，成為當代文學研究的重點作家。不少論文以討論北島的策略切入來剖析朦朧詩運動，亦有一些論文比較北島和其他「朦朧詩人」的差異，突出他的獨特性。此外，由於北島的詩歌創作一直沒有中斷，不少論文分析他在不同的創作階段作品所呈現的不同風格。這部份，將概述中外學者對北島的一些研究成果。

(一) 高級學位論文

中國國內研究北島的學位論文中，一種是以作家論方式研究，另一種是把他放入朦朧詩的框架內研究¹²。這些論文的所掌握北島詩歌的原文和其他原始資料不足，如馬牧野的〈主題的變奏和詩藝的呈現——北島國外時期詩作研究〉只使用南海出版社出版的《北島詩歌集》和其他刊登在《今天》的零碎作品討論，沒有使用台灣出版、紀錄北島離國後的詩集作研究材源，這便造成不少地方的觀點十分粗疏，欠缺深入分析。又例如石軍的〈北方的孤島——北島詩論〉未掌握所有需要討論的北島作品，卻「自稱」進行多角度和深層次的挖掘。資料不足造成國內的一些碩士論文存在問題。

香港的學界方面，較早期有莊柔玉在香港大學的碩士論文〈從困境到求索：中國當代朦朧詩研究〉(1990 年)，她的重點放在研究朦朧詩的發展、演變和藝術特點，抽取北島的詩歌作一例子，再加上楊煉、顧城、多多、舒婷和江河的詩逐一討論。這是較早一篇以北島的詩作學位論文的研究對象。由於論文出版較早，北島的詩歌探討只集中 80 年代的風格，當代朦朧詩的其中一個案例來觀

¹² 關於中國內地的高級學位論文，可參閱附錄表 1a。

察，放入朦朧詩的發展脈絡中討論。

至於浸會大學陳志宏的碩士論文〈《今天》詩群研究〉(1998 年)和香港中文大學趙麗霞的碩士論文〈《今天》(1978-1980 年) 詩歌研究〉(2003 年)的特點，則把北島放入當時的文學雜誌《今天》的發展和特點中研究，作為其中一個案例來觀察。就兩人的碩士論文而言，他們所探討的重點不是北島的作品而是《今天》的詩人群和活動情況，陳志宏選擇藉討論當時的詩人和詩作，研究 70 年代北京邊緣詩歌創作和發展。而趙麗霞則完全是研究《今天》雜誌在 1978 年至 1980 年的出現背景、發展經過和內容特色等，有助了解當時刊載於《今天》雜誌上的北島詩歌特點。

海外方面，華裔學者 Li Dian 的碩士論文 *The Chinese poetry of Bei Dao, 1978-2000 : Resistance and Exile*，是海外研究北島詩作的一本重要的參考書籍。他的論文分為七個部份，分別是 ‘Ideology and Conflict’、‘Exile’s Promise’、‘Unreal Imagery’、‘Playing with Keywords’、‘Paradox and Opposite’、‘Translatability as Critique’ 和 ‘Bei Dao’s Place’。不過，他的研究角度則重在政治性的解讀上，他在第一章便已經開宗明義說，北島的詩透露出對現實政治的高度關注，而全文便以這個基調出發來研究北島。

台灣方面，雖然學界沒有研究北島的學位論文，但大陸學者徐國源曾在 2002 年出版了《遙遠的北島：北島詩、人及其散文評論》。他以夾敘夾議的行文態度和傳記體的方式，收集北島的詩文作為材料，勾勒北島由成長到流亡的歲月，最後更探討內地後朦朧時期批判北島的問題，具有一定的參考價值。然而，徐國源評論具體作品的部份不多，加上他所掌握的資料不足夠，內容有不少商榷的地方，例如談論北島早期的創作時，在沒有具體證據下指外國學者以研究北島來找好處。

縱觀中國、香港、台灣和海外四地的高級學位論文，中國內地的數量最多，但質素參差，而且他們運用的資料亦有缺失，不夠嚴謹。香港方面，三份論文皆將北島放入當代中國詩歌的兩個大背景下討論（「朦朧詩」和「《今天》詩群」），至於海外華裔學者 Li Dian 的論文雖然資料充足，但是政治性的解讀過多，沒有處理北島詩中的非政治表述。

（二）單篇論文

1. 中文單篇論文

中文單篇論文散佈於中港台各大學術期刊、學報、專書章節、文學雜誌和報章等地方。這些論文無論是褒還是貶，多數是由作品的內容入手，集中討論作品的意義，這可以歸納為三個主要特點。

（1）以藝術風格的切入來討論北島的作品

這類論文的數目最多，主要分三個方向。

第一，突出北島前期詩歌和當時主流詩歌美學取向和內涵的不同。例如北大兩位退休教授洪子誠和謝冕從作品的意涵入手，把它們放置在當時的背景下作出分析，發掘這些作品的獨特性。洪子誠用「否定」、「懷疑」和「批判」等字眼形容北島早期的詩，他指出：「北島詩的“質地”是堅硬的，是“黑色”的。……這是因為他的詩表現了強烈的否定意識，強烈的懷疑、批判精神。這種懷疑和批判，不只是針對所處的環境，而且也涉及人自身的分裂狀況；這是

北島「深刻」的地方。」¹³而謝冕卻用「憂鬱」、「冷峻」和「詭奇」等字來形容北島的詩¹⁴，並認為他這些作品能「體現了他們這一代人對生活的思考」¹⁵。而較年青的國內學者程光偉的《中國當代詩歌史》更正面點明文革的背景與北島的對立關係，他指出：「從一開始，北島就表現出與“文化大革命”中非人化的文化現象甚至被人們普遍接受的生存價值觀念徹底決裂。尤其是在對社會歷史的觀察中，他具有一種常人所不及的深邃、透徹的眼光。」¹⁶

第二，研究北島流亡海外後作品藝術風格的改變。1989年北島流亡海外後，他的創作產生變化，一些評論家亦注意這個改變，發表不少相關的論文。較早的論文有楊小濱的〈今天的“今天派”詩歌——論北島、多多、嚴力、楊煉的海外詩作〉¹⁷，指出北島流亡後的創作表現了他對元歷史的反思和反省，並以「花朵」和「樹木」等本來表達理想的意象，反過來標示理想的喪失和滅絕，對比早期的不同。而近期的論文有林幸謙的〈無主之詞／一聲淒厲的叫喊——北島的流放語言和離散語境〉，他比較其他流亡海外的中國詩人，指出北島流亡後的作品所呈現的流放語言是較冷靜和收斂的，較少放縱情緒的表現，因而認為他的作品建立了「以理性為中心的流放空間和離散生涯」¹⁸，簡言之，即是以寫詩來內在流放。這篇文章用了不少「日神」、「酒神」、「阿波羅」和「狄奧尼索斯」等來自希臘神話的名詞來描述北島的詩，然而作者卻欠解釋，令文意有時不甚清晰，使本來用以解詩的論文變得難解，這是本文的缺點¹⁹。

¹³ 洪子誠：〈北島早期的詩〉，南海師範學院學報(社會科學版)，2005年第1期，頁7。

¹⁴ 謝冕：「北島的確有令人注目的憂鬱，他幾乎總是以耽於思慮的憂鬱症感染我們。他以冷峻的基本色調表現不能如願的人生、幻想的破滅、尋求的遺憾。他用詭奇的斷續的辭語，縫綴著一張破舊的風帆。」，見《中國現代詩人論》，重慶：重慶出版社，1986年，頁304。

¹⁵ 謝冕：《中國現代詩人論》，重慶：重慶出版社，1986年，頁305。

¹⁶ 程光偉：《中國當代詩歌史》(北京：中國人民大學出版社，2003年)，頁258。

¹⁷ 楊小濱：〈今天的“今天派”詩歌——論北島、多多、嚴力、楊煉的海外詩作〉，《今天》1995年第四期，頁244-261。

¹⁸ 林幸謙：〈無主之詞／一聲淒厲的叫喊——北島的流放語言和離散語境〉，《文學世紀》，2卷9期，2002年9月，頁17。

¹⁹ 李英豪早在《批評的視覺》撰文討論過「日神」、「酒神」、「阿波羅」和「狄奧尼索斯」等觀念用於詩歌討論上，可參考李英豪：《批評的視覺》(臺北市：文星書店，1966年)

另外，有一些論文亦有顧及討論北島作品流亡前後的變化，例如楊四平的〈北島論〉亦把北島的創作分流亡前和逃亡後，提出「廢墟上的星光」和「逃亡的刺猬」兩個命題來綜觀北島的詩作的不同特點，而羅雲鋒的〈北島詩論〉以八十年代末為分界，討論北島詩歌的思想轉變及呈現的特色，分析當中的演化和原因。這些討論集中作品的思想內容，但卻忽略了詩歌形式與內容及環境轉變的關係，使討論的角度有所不足和欠缺。

第三，探討北島作品的解讀方法和策略。北島的作品一向以解讀困難見稱，因此有些評論家便從解讀方法的角度來討論，例如歐陽江河的〈北島詩的三種讀法〉²⁰。他先指出西方學界對北島作泛政治的閱讀有所不足，繼而提出三種方法來理解北島的詩，分別是政治讀法、系譜讀法和修辭性讀法。他認為我們可以將這三種方法互相配合來使用，為研究者提供一個具參考價值的切合點來閱讀北島的詩。此外，歐陽江河的詩歌細讀方法留意到北島詩歌的細節描寫，這些討論也有助啟發研究者，江弱水便稱讚他的分析是「迄今為止對北島的詩學特徵作出了最為精確的描述」²¹。

(2) 探討北島的詩作與西方現代主義文藝的關係

這部份在國內外不少文學史書籍如劉登瀚編撰的《中國當代新詩史》和 Bonnie S. McDougall, Kam Louie 合撰的 '*The Literature of China in the Twentieth Century*' 亦有提及，成為討論北島詩作的一大方向。不少論文亦從這個角度出發，例如畢光明在〈北島與象徵主義和超現實主義：藝術對現實的超越〉一文中，指出北島的作品受象徵主義和超現實主義的影響，並以象徵主義和超現實

²⁰ 歐陽江河：〈北島詩的三種讀法〉，《站在虛構這邊》，北京：三聯書店，2001年，頁187-210。

²¹ 江弱水：〈孤獨的舞者，沒有佈景與音樂——從歐陽江河序談北島詩〉，《讀書人》，1997年6月號28期，頁44。

主義的特徵說明北島的作品如何跟它們吻合。又如另一位學者陳信元亦在〈大陸新詩潮與西方現代主義〉一文中討論了作家當時的封閉環境下（70 年代）怎樣吸收西方現代主義文藝，然而討論北島的篇幅太少，對他學習西方文學的經歷亦因資料不足而較少涉及²²。前人對這個角度的討論雖然不少，但較少分析北島如何吸收西方現代主義文學的藝術精神從事創作，北島和現代主義文學的關係如何的問題亦較少涉及。

(3) 政治性較強的批判北島論文

政治因素令北島自 1989 年後便一直流亡海外，不能回國。但是北島卻受海外評論界推崇，屢獲提名爭逐諾貝爾文學獎。所以，中國官方便有意發表文章批判北島，以圖透過學術手段對北島作政治打擊。例如陳紹偉的〈重評北島〉，全文以社會主義的文藝觀點出發，認為文學應有振奮士氣和激勵人心的作用，對北島的詩大加貶斥為個人主義，有違社會主義的精神，扭曲人性，以寫詩作為政治的手段而別有用心，希望年青學子能夠看清他的真實面目。

2. 英文單篇論文

自八十年代中國出現「朦朧詩」詩潮後，吸引外國研究中國文學和文化的漢學家注意，尤其是自從杜博妮於1984年發表了第一篇北島詩歌的英文學術報告，北島研究一直成為外國學界當代中國文學的重要課題。國外英文單篇論文散見於*Modern Chinese Literature*, *Europe-Revue Litteraire Mensuelle*, *Positions: East Asia Cultures Critique* 和*Literature Century*等英美和歐洲的期刊，由外籍的漢學家、華裔學者和研究詩歌的學者撰述。

²² 基本上，陳信元只用 4 頁篇幅提及這些內容，見陳信元，樂梅健編：《大陸新時期文學概論》（大林鎮〔嘉義縣〕：南華管理學院，1999 年），頁 295-298。

這些學術報告和論文以時間劃分，西方最早評論北島作品的學者是杜博妮 (Bonnie S. McDougall)，她於1984年在 撰寫的“ Bei Dao’s Poetry : Revelation & Communication”，她指北島的詩具有“actual”、“beyond”和“fate”等主題特點，指出理解上的複雜性²³。一類是介紹性的文字，數量較少，如德國漢學家顧彬 (Kubin, W) 的 “Three Chinese poets - Bei Dao, Shu Ting, Zhang Zao.”²⁴，一同介紹北島、舒婷和張棗三位詩人。另一類是北島個別時期作品的分析性文字，數量較多。此外，近年另一位華裔學者Li Dian 分別發表了討論北島詩歌的論文，他傾向從政治和個人處境對立和對抗的角度來分析，如他在 “ Ideology and Conflicts in Bei Dao’s Poetry ” 一文中，以政治的角度去審視北島早期刊登在《今天》的詩歌。他認為，北島寫作詩歌的目的是打破毛澤東主義對文藝的束縛和限制，從而透過詩歌作為一種對抗的方法²⁵。

另一方面，有一些英文論文認為北島以迎合西方讀者的口味為寫詩的原則，這並牽涉到翻譯的問題。其中最著名的是哈佛大學教授宇文所安 (Stephen Owen) 的文章“ The Anxiety of Global Influence : What Is World Poetry? ”。他以古典文學的美學傳統出發，否定中國的現代詩，認為它們只是西方詩歌的附庸，並舉出北島的詩歌作為攻擊的對象²⁶。他的言論一出，即引來不少爭論，其中學者奚密更寫了一篇文章〈差異的憂慮——一個回響〉來回應。她駁斥宇文所安對北島詩歌所抱持的觀點，認為他忽略作品背後的歷史。北島早期的詩歌有很大部份是寫於七十年代中後期，並非如宇文所安所言，北島的詩歌是為西方讀者而寫，她說：「這種抒發自我的堅持和忠於藝術的理想在同代詩人的散文裏也

²³ 詳細可見 McDougall, BS. “Bei Dao’s Poetry : Revelation & Communication.” *Modern Chinese Literature* 1:2 (Spring 1985), p.225-252

²⁴ *Akzente-Zeitschrift Fur Literatur* 45:1 (February 1998), p. 67-69.

²⁵ 原文：“he was simply announcing his commitment to the creation of a new poetic discourse that aimed at smashing the remnant of Maoism’s yoke on artistic expression.”，見 *Modern Chinese Literature (Boulder, CO)* 9, no.2 (Fall 1996), p.376.

²⁶ 詳細可見 Owen, Stephen. “Books & the Arts: What Is World Poetry?” *The New Republic*. Washington (Nov 19, 1990) Vol. 203, Iss. 21, p. 28-32.

常常流露出來。說北島在那樣的歷史環境裏是爲了國際讀者在創作，令人頗難理解。」²⁷。

3. 日文論文

日本的漢學界沒有專研究北島的學位論文，不過散論卻有數篇。據筆者在《東洋學文獻類目》翻查，有下列數篇論文涉及研究的題目：岩佐昌暲的〈朦朧詩の源流・雑誌《今天》につて〉、〈朦朧詩以後の中國現代詩〉、〈一九八〇年夏の〈青春詩會〉と朦朧詩批判〉、〈朦朧詩—《今天》から徐敬亞批判まで〉、〈朦朧詩文獻案内〉和是永駿的〈北島の第一詩集『見知らぬ海邊』について〉。大體而言，這些論文只集中討論朦朧詩，涉及北島的部份很少，僅得是永駿的文章是討論北島的第一本詩集《陌生的海灘》。由此可見日本學界將研究焦點放在北島早期的作品上，並多論當時外圍的詩歌發展背景。

(四) 小結

綜觀學界的各種討論文章，對北島詩歌的研究可從作家論、作品論、文學運動、文學思想、思潮流派等有關項目來看。單篇介紹性和專題性論文以作家論和作品論的研究最多，其次是把北島放入新時期詩歌發展和朦朧詩的文學思潮流派角度來探討。高級學位論文以後者的數量較多，但本地和台灣仍沒有專門研究北島詩歌的學位論文，這些地方的研究者多把北島放入文學史的角度來研究，探討他在朦朧詩和《今天》雜誌上的位置和價值。

不少論文集中討論他前期的詩歌，如洪子誠的〈北島早期的詩〉和杜博妮

²⁷ 奚密：〈差異的憂慮——一個回響〉，《現當代詩文錄》（台北：聯合文學出版社，1998年），頁200-201。

(McDougall, BS) 的 “Bei, Dao Poetry - Revelation and Communication.”。但是，近期的論文卻不斷重複舊有的觀點，對他流亡後的作品較少討論，尤其是九十年代以後的作品，至於討論流亡海外時期的文章較少，如林幸謙的〈無主之詞／一聲淒厲的叫喊——北島的流放語言和離散語境〉和 Janssen, RR 的 “What history cannot write: Bei Dao and recent Chinese poetry.”。上述這些文章少從研究詩人的整體藝術特色的角度來討論北島的詩。

不過，亦有不少論文能就北島於不同時期的詩作探討，既有朦朧詩時期，如楊四平的〈北島論〉、羅雲鋒：〈北島詩論〉和 Li Dian 的碩士論文 “*The Chinese poetry of Bei Dao, 1978-2000 : Resistance and Exile*”。然而，就他個人詩藝發展的討論卻不多，而 Li Dian 的論文顧及北島時間上的連貫，並從政治的角度切入閱讀北島的作品，以對抗、流亡和矛盾等的元素架構整篇論文。但是，北島曾借荷蘭國王馬丁作例子，認為西方讀者強調詩歌與政治關係，以此標準來解讀作品。從西方人道主義出發，關懷人的聲音，與禁錮這聲音的勢力作鬥爭。可惜並沒有放之四海皆準的真理。他反對詩歌與政治必然有關，以這種視角來看待中國詩人，因為「在被營救者看來，真正的反抗也許恰恰是讓詩歌疏離政治，疏離國家話語，從而擺脫歷史的惡性循環」²⁸。當然，這並不是要求我們要放棄從政治角度去閱讀北島的詩，正如我們不能全以政治標準來量度文學一樣，但我認為閱讀他的作品時，應以多角度來代替單一標準。

綜上所見，現存的研究多數以北島的個別創作階段的風格分析和個別作品的解讀，但較少關注北島如何在跨文化和跨語言的世界視域下創作詩歌，詳細分析他在不同時期的創作處境下進行創作的論文較少。因此，本文將從前人的研究基礎下，吸取他們的成果，對北島的詩作更深入的探討。本文將以宇文所安提出的「世界文學」的問題切入，將北島放入世界的視野，討論他怎樣由中

²⁸ 北島：《午夜之門》（臺北：九歌出版社，2002年），頁150。

國到世界環境，以創作中文詩歌面對世界。北島在不同時期下進行創作，受時代環境和個人認知的因素制約，影響他的具體詩歌創作。本文將細心研究他前期和後期的作品，探討北島怎樣在跨文化和跨語言的情況下創作詩歌，建構詩歌的意義和價值，並以此作為例子，討論當代中文詩在全球化的語境下的創作形態和衍生的文化意義。本文將會分析五、六十年代的革命文學、西方現代主義文學和 1989 年後的流亡體驗對北島的世界觀念影響，說明它們怎樣影響北島的世界觀，世界觀又怎樣影響他的詩歌中的藝術建構和思想表達，從而嘗試討論北島的創作歷程和世界的複雜關係，寫出一種不同於宇文所安定義的「世界詩歌」，希望能夠揭示他創作時背後的不同文化資源，在現有的研究基礎下，以新角度研究北島的詩歌。

第二章 北島的創作經歷

本章探討北島的創作經歷和他對世界想像關係。他對世界的看法受他所處的社會環境、文化氛圍和個人修養所影響。下文以時間為軸，說明北島四個創作階段，從中我們可以了解他不同的創作時期的特點，為進一步探討他怎樣在世界中創作詩歌作基礎。

第一節 青年時期

北島，原名趙振開，祖籍浙江湖州，1949年8月2日出生於北京一個幹部家庭，父親是保險公司職員，母親是護士，家中還有弟弟趙振先和妹妹趙珊珊。中學階段，他入讀專門取錄高幹子弟的北京市第十三中學。由於父親喜歡文學，家中藏有不少書籍，所以他自少比其他同齡的人，閱讀更多文學作品，養成閱讀的習慣²⁹。他是新中國第一代出生的孩子，得到政府主動栽培，又受到良好的教育，成長的條件很好。

可是，政治運動頻密，意識形態的爭鬥瀰漫在他成長的過程中，使他感到煩厭³⁰。初中畢業後，他進入當時北京著名高中、專收高幹子弟的北京四中讀書。可是，1966年中國爆發文化大革命，學校宣布全面停課，就讀高中一年級的北島也停止了學業，參加了紅衛兵，並且表現積極³¹。北島積極參與文化大革命，到全國各地串連，到處去貼大字報³²，這些經歷對年輕時北島的人生觀造成影響，使他的內心出現理想主義的思想，激動過他的內心。不過，現實的政治卻

²⁹ 成令方：〈訪北島〉，《聯合文學》第四卷第四期，頁107。

³⁰ 例如他曾回憶當年初中作文課時說：「政治開始進入寫作」，見北島：〈十三中〉，《明報月刊》，2009年1月，頁92。

³¹ 他回憶：「文化革命於我，最初是一場青春的狂歡節。」，見北島：〈三不老胡同1號〉，《明報·世紀版》，2008年3月19日。

³² 成令方：〈訪北島〉，《聯合文學》第四卷第四期，頁105。

跟北島的想法不同的，文革的鬥爭令北島產生厭惡，與原來理想的想法不同，萌生退出的念頭。1969 年，他分配到北京第六建築公司，擔任建築工人，免去跟知青上山下鄉的命運。同時，他亦開始寫作，他回憶當時的寫作環境是半封閉和絕對孤獨狀態³³，因此才可以深入寫作的內部核心。

70 年代，北京不少年青人組織地下文學和文化沙龍，形成一股地下讀書運動。他們透過串連互相接觸，交換作品和書籍，一起讀書和討論，促使不少年青人寫作，其中最重要的是白洋淀詩群。北島也參加了北京的地下讀書運動，並有自己所屬的沙龍，1970 年他轉到北京房山的工地，父母弟妹都在外地，他的家成為文學沙龍的聚會點。這時，北島透過串連而經常出入北京白洋淀，跟白洋淀詩人芒克和多多等人交流³⁴，從中看到不少中外文學，直接影響他投入文學創作事業，後來更促使他在 1978 年更聯同芒克等白洋淀詩人出版《今天》文學雜誌。自 1970 年代起，北島便開始有意識創作新詩，早期的作品以地下流通的方式，所以創作範圍只限知青和白洋淀詩人的朋友圈子中流通，沒有公開地對外發表作品。事實上，北島年青時已開始接觸文學，七十年代他便開始寫詩，但沒有發表。這裏有一點要留意，北島談及新詩創作生涯的開端時抱不同看法³⁵，觀乎筆者搜集到的資料，他的新詩創作生涯不會早過 1970 年代，但他早有

³³ 查建英：《八十年代訪談錄》（香港：牛津大學出版社，2006 年），頁 58。

³⁴ 例如 70 年代先鋒畫家彭剛指他曾跟北島一起去過白洋淀，見廖亦武，陳勇：〈彭剛、芒克訪談錄〉，收入劉禾編：《持燈的使者》，香港：牛津大學出版社，2001 年，頁 356。

³⁵ 這裏需要說明一點，北島其實對自己在何時開始寫作曾有過不同的說法，80 年代他接受訪問時的回答是 1970 年開始，之前寫舊體詩，見米歇爾·波南；讓·菲利浦·白夏：〈訪問北島〉，《爭鳴》，98 期（1985 年 8 月），頁 47；成令方：〈訪北島〉，《聯合文學》，四卷四期，1988 年 2 月，頁 106。但 1992 年他在倫敦大學「中國當代詩歌研討會」上卻特別指出，因為與芒克見面而「震動」，故「真正開始寫詩，其實應該說是一九七二年開始」，見劉洪彬整理：〈北島訪談錄〉，收入劉禾編：《持燈的使者》，香港：牛津大學出版社，2001 年，頁 326。不過，他在 2002 年接受《書城》雜誌社訪問，卻又回答是 1970 年，「就在那年春天聽了食指的幾首詩後」，見翟頤：〈游歷，中文是我惟一的行李〉，載北島：《失敗之書：北島散文》，汕頭市：汕頭大學出版社，2004 年，頁 290。後來，2008 年他在《今天》總 83 期亦再次表明自己是在 1970 年聽了郭路生的詩後才創作新詩。「我從 1970 年開始寫詩，至今已近 40 年了」。2003 年他接受《詩探索》訪問時，就替自己有過不同的說法作出解釋：「對我來說同樣是個謎，就像河流無法講述自己一樣。我試着講述自己寫作的開端，但發現每次都不一樣，於是我放棄回溯源頭的努力。我想，寫作是生命的潛流，它浮出地表或枯竭，都是難以預料的。」，唐曉渡，北島：〈“我一直在寫作中找尋方向——”北島訪談錄〉，《詩探索》第 3-4 輯，2003 年，頁 166。

創作經驗，曾經寫過舊體詩和小說，所以他的創作生涯並非始於新詩。

這段時期發生了一件打擊北島很大的事情。1976 年，北島的妹妹因在湖北游泳救人而不幸去世，對北島造成深重打擊，後悔自己對妹妹一直缺乏關心。這件事影響北島的創作心態，更曾創作詩歌對事件暗示。例如〈陌生的海灘〉：「一隻海鷗迎面撲來，／卻沒有落在你伸出的手上。」³⁶，海鷗象徵救助的力量，亦暗示環境在海上，下一句寫「你」伸手但接不上海鷗，寫出一個遇溺伸手求援的畫面，形象化地於詩中表達珊珊遇溺死亡。而這件事也影響了北島的人生觀和創作態度。他明言：

「我為什麼寫作？起因是對於生命和死亡的恐懼，試圖得到一種解脫，也是從塵世苦難中得到一種解脫。」³⁷

由此可見，他希望寫作能探究生死的人生問題，亦因為他留意死亡，所以他不少詩也描寫死亡，但卻未必跟生死的人生問題有關，例如〈見證〉：

「被理性肯定的夢境
是實在的，正如
被死亡肯定的愛情」³⁸

作者以死亡肯定愛情，表達夢境不能理性和實在，正如愛情一樣，否則就不是愛情的觀念。另外，他的詩亦有以死亡作為襯托意象的方法，例如〈隨想〉：

「墓穴裏，一盞盞長明燈

³⁶ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986 年），頁 35。

³⁷ 成令方：〈訪北島〉，《聯合文學》第四卷第四期，頁 106。

³⁸ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986 年），頁 45。

目睹了青銅或黃金的死亡」³⁹

作者以死亡來襯托青銅和黃金兩個意象，表達它們背後代表的價值已經過去，只能在「墓穴」中被照亮。由此可見，北島於詩中加入死亡的元素，未必一定探討生死，也有藝術上的需要。這個例子亦可見到，青年時期的北島創作，已十分重視個人意象的經營。無論他寫什麼的題材，他建立具個人色彩的意象，透過語言形式的安排，使詩的內在肌理充滿張力，突出主題本身的矛盾，因此他的作品能打動不少讀者。

北島於 1978 年之前的創作，屬於非官方認可下的活動，而且當時正值文化大革命，所以作品不能公開出版。中共建國後，成立中國作家協會和中國文聯，管理作家和他們的活動事務，對出版自由加以限制⁴⁰，只有中國作家協會和中國文聯的作家，才可以公開發表文章和作品。北島沒有參與官方作家組織，所以他只能透過文學沙龍來進行地下創作，以地下流通的方式傳播作品，流傳於不同的文學沙龍上，不少年青人也曾抄寫過他的詩。例如他第一本詩集《陌生的海灘》在 1978 年出版，收錄了北島早年的地下創作，但因為只自印 100 本，流通量不高，仍屬於較小圈子的創作活動，由此可見，早年在地下流通的詩歌傳播範圍十分狹窄，相對其他地下詩人和詩歌團體如食指和白洋淀詩群等作家，他的影響力仍然有限。

1978 年 12 月 23 日，北島跟白洋淀詩人芒克共同創辦《今天》，他才把這些文革期間寫成的詩歌正式發表⁴¹。《今天》是民間非政府承認的刊物，每期印二

³⁹ 同上，頁 120。

⁴⁰ 中國作家協會和中國文聯成立於 1949 年 7 月，原名中華全國文學工作者協會和中華全國文學藝術界聯合會，1953 年 9 月改為現名。

⁴¹ 關於北島和芒克策劃《今天》的過程，可參考劉洪彬整理：〈北島訪談錄〉，劉禾編：《持燈的使者》，香港：牛津大學出版社，2001 年，頁 325-335。

千份，頭三期以大字報方式貼在北京各主要地方，包括西單民主牆和各院校⁴²，後來才公開在報攤出售。這時北島才把些文革期間寫成的詩歌正式公開發表，對詩壇造成影響。這些作品反映出作者的文革背景經驗和世界觀，例如〈回答〉中寫：「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」⁴³，作者以直接呼告的方法，表示對現實世界不妥協和不退縮，爭取理想得以體現。這首作品最能代表北島的詩風，表達於文革成長的一代人在追求價值時的懷疑和否定態度。但當時他也有其他不同類型和題材的詩歌，例如愛情詩，如〈微笑·雪花·星星〉（「一切都在飛快地旋轉，／只有你靜靜地微笑。」⁴⁴）和〈桔子熟了〉（「讓我走進你的心裏／帶著沉甸甸的愛」⁴⁵），透過直接和簡單的文字，寫出男女相悅之情。

《今天》出版後，北島公開發表詩歌，日漸受到評論界重視，更受到海外注意。《今天》共刊登 33 首北島的詩，當中有不少是寫於文化大革命中後期和四人幫倒台，中國進入新時期的轉折階段。例如不少人認為創作於 1976 年的〈回答〉，其實初稿寫於 1973 年 3 月 15 日，本來的名稱是〈告訴你吧，世界〉，經過修改後才刊於《今天》第一期⁴⁶。從此以後，北島的作品亦漸漸進入官方的詩歌刊物。例如北島的〈回答〉原刊第一期《今天》，貼在西單民主牆上後，官方文學雜誌《詩刊》隨即選用刊登在 1979 年 3 月號上，使北島開始進入主流詩壇。不過，《今天》後來卻受到政治壓力而停刊。1980 年，公安局通知《今天》聯絡人劉念春，命令停辦《今天》，北島便以「今天文學研究會」內部交流資料名義再出版三期，但最終仍要停辦。

⁴² 黃子平回憶道：「《今天》不但在民主牆貼，也在各院校貼。」，見李歐梵等：〈《今天》的意義〉，《今天》第 1 期，1990 年，頁 65。

⁴³ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986 年），頁 26。

⁴⁴ 同上，頁 9。

⁴⁵ 同上，頁 62。

⁴⁶ 齊簡：〈詩的往事〉，劉禾編：《持燈的使者》，香港：牛津大學出版社，2001 年，頁 14-15。

第二節 轉變時期

雖然《今天》停刊，但北島已由地下走上地面。他先轉到《新觀察》雜誌擔任編輯，再於 1982 年進入政府機構工作，擔任外文局的《中國報導》編輯。1985 年，他成為中國作家協會的會員，正式進入國家的寫作體制機構，由一個地下刊物的作者，成為全國知名的作家，自始他的詩歌創作進入轉變期。不少評論家把他的作品與當時同期掘起的年輕詩人相提並論，與顧城和舒婷等年青詩人合稱「朦朧詩人」，後來發展成當代文學史上著名的「朦朧詩」論爭⁴⁷。北島是「朦朧詩」的重要作者之一，論爭使外界對他們產生濃厚的興趣，間接令政府承認北島等人的詩歌。然而，這段經歷卻未使他的詩歌創作藝術更進一步，創作自由受政治壓力而影響，他更有重複早期的創作風格的趨向，於詩歌思想和藝術上的提升不足。他指自己當時出現創作的真空期：

「記得八十年代中期，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。」⁴⁸

的確，北島當時的創作有重複的傾向，以〈空白〉和〈一切〉為例：

〈空白〉

〈一切〉

⁴⁷ 關於「朦朧」一詞的使用和討論，最早可見謝冕的文章〈在新的崛起面前〉，他說：「在重新解放的今天，人們理所當然地要求新詩恢復它與世界詩歌的聯繫……因此，一大批詩人(其中更多的是青年人)，開始在更廣泛的道路上探索……它帶來了萬象紛呈的新氣象，也帶來了令人瞠目的“怪”現象。的確，有的詩寫得很朦朧」，見謝冕：〈在新的崛起面前〉，載《詩探索》1980 年第 1 期，頁 11-14。這段文字中，謝冕簡述當代詩歌的發展狀況，並用「朦朧」來形容當時某些詩歌的特點，態度正面。另一位評論家章明的文章〈令人氣悶的「朦朧」〉則以負面態度，把「十分晦澀、怪僻，叫人讀了幾遍也得不到一個明確印象，似懂非懂」的詩稱為「朦朧體」，見章明：〈令人氣悶的「朦朧」〉，載《詩刊》1980 年第 8 期，頁 12。從此，「朦朧詩」的命名才正式得到確立和使用，文學史書多把「朦朧詩」的命名出於章明的文章，但其實謝冕已用「朦朧」來形容當時某些詩歌，特此說明。關於「朦朧詩」論爭的情況，詳細可參見姚家華編：《朦朧詩論爭集》(北京：學苑出版社，1989 年)。

⁴⁸ 唐曉渡：〈“我一直在寫作中尋找方向”——北島訪談錄〉，《詩探索》，2003 年第 3-4 輯，頁

「貧困是一片空白	「一切都是命運
自由是一片空白	一切都是煙雲
大理石雕像的眼睛裏	一切都是沒有結局的開始
勝利是一片空白	一切都是稍縱即逝的追尋
黑鳥從地平線湧來	一切歡樂都沒有微笑
顯露了明天的點點壽斑	一切苦難都沒有淚痕
失望是一片空白	一切語言都是重複
在朋友的杯底	一切交往都是初逢
背叛是一片空白	一切愛情都在心裏
情人的照片上	一切往事都在夢中
厭惡是一片空白	一切希望都帶著注釋
那等待已久的信中	一切信仰都帶著呻吟
時間是一片空白	一切爆發都有片刻的寧靜
一群不祥的蒼蠅落滿	一切死亡都有冗長的回聲」 ⁴⁹
醫院的天花板	
歷史是一片空白	
是待續的家譜	
故去的，才會得到確認」 ⁵⁰	

〈一切〉的形式單一，沒有分行分節，以「一切」作為開頭，某些句子表現兩種存在狀態的距離感，例如「追尋」卻「稍縱即逝」、「歡樂」卻「沒有微笑」、「苦難」卻「沒有淚痕」和「信仰」卻「帶著呻吟」，從而突出語言節奏上的張力。北島說，這首詩的悲觀情緒「也是個人生活中的巨大打擊之後產生的」⁵¹，全詩瀰漫一片悲觀的情緒，表達否定現實的意味。這種形式安排和內容在〈空

⁴⁹ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁29。

⁵⁰ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁146-147。

⁵¹ 成令方：〈訪北島〉，《聯合文學》第四卷第四期，頁107。

白〉中再次出現。全首詩沒有分行分節，以「空白」代替「一切」，無論是貧困、自由、勝利、失望、背叛、厭惡、時間和歷史等不同的正面和負面概念，皆只是空白一片，也表達出否定現實的意味。由此可見，〈空白〉承襲〈一切〉的思想和藝術形式，中心思想仍是來自〈一切〉的悲觀，意象的經營仍然。從這個例子可見，北島的創作進入了轉變和反省期。其中，他漸漸關注語言和寫作的問題，例如〈語言〉：

「許多種語言
在這世界飛行
語言的產生
並不能增加或減輕
人類沉默的痛苦」⁵²

作者以語言的意象來隱喻寫作，反思語言的功用性不是絕對的反映，反省語言反映現實的作用。所以，創作未能介入大眾的真實生活，不會對世事發出自己的聲音，對寫實主義對語言的反映論認識提出質疑，提供另一種理解語言功能的觀點。這種透過詩歌來反省寫作和自身創作的取向，成為後來北島流亡海外後的重要創作主題。

另外，由於創作上的空白和受政治影響，北島也開始接觸翻譯詩歌的工作，於 1987 翻譯《現代北歐詩選》，由湖南人民出版社出版。全本詩集共收入北歐五國 59 位詩人、超過 150 首的作品，顯示他翻譯詩歌的工夫。除了創作和翻譯之外，北島多了出外與其他國家的詩人交流，無疑擴大了視野，並且為日後的創作打下重要基礎。北島在國內嶄露頭角後，國外中國文學的研究者漸漸對他產生興趣，尤其是西方世界的漢學家和詩論家開始注意他的作品，例如瑞典漢

⁵² 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986 年），頁 165。

學家馬悅然 (Malmqvist)、澳洲學者杜博妮 (McDougall, BS) 和李歐梵曾先後在北京接觸他，並十分欣賞他的詩歌。馬氏和杜氏更將他的作品譯成外文出版。1983 年，杜博妮翻譯了北島的〈太陽城劄記〉成英文 'Notes From the City of the Sun : Poems'，由美國康奈爾大學出版。同年，馬悅然也選譯了北島和顧城的部份詩作成瑞典文出版 'Stranden och det bortskämda barnet : dikter' (中文意思是《北島與顧城詩選》，正式向海外介紹北島的詩，加深海外讀者對他的認識。此外，他也開始參加海外的一些作家活動。1985 年，北島首次出國，到訪荷蘭鹿特丹詩歌節，使他得以被世界其他作家認識，自始他也經常參加國際性的詩歌交流活動，使他在國際文壇漸漸建立地位和名聲。1988 年他更受中英基金邀請，遠赴英國杜倫大學訪問一年，研究英國當代詩歌，使西方學界可以直接認識這位中國作家，最終使他踏上國際的文壇的舞台。他回憶當時的體驗說：

「除了研究外，更主要是生活，比較產生了困惑，作為人的困惑，這點比研究詩歌更重要。」⁵³

遊歷令他對人生多了一重的認識，繼而反省文學對生命和社會的意義，比較東西方社會，明白文學要和人性 and 生命有關，並且要注重作品的文學性，這無疑對北島的創作觀產生影響，使他後來的創作越來越強調文學的獨特價值。

第三節 流亡時期

1989 年，北島參加美國愛荷華大學國際作家寫作計劃後，再到德國柏林訪問。期間，中國卻發生了民運活動，繼而發生「六四事件」。雖然北島沒有直接參加民運活動，但由於他一向被內地政府視為自由主義作家，「六四事件」發生後，北島被迫流亡海外，不能返回內地。自始以後，他先後寄居德國、瑞典，

⁵³ 成令方：〈訪北島〉，《聯合文學》第四卷第四期，頁 104。

挪威、丹麥、荷蘭和美國等歐美國家，到 1993 年才搬到美國，1995 年於加州戴維斯定居，和家人團圓。他曾嘗試返回中國，1994 年曾到過北京，但卻在入境時被扣留，遣送回美國。自始之後，他沒有再「硬闖」內地，並在海外分別擔任過不同院校的駐校作家和訪問教授，過著流亡和四處遷徙的生活。

北島面對流亡海外、飄泊不定和居無定所的生活，並沒有使他的詩歌創作活動中止，他繼續寫詩和出版詩集，更積極參與文學活動。1990 年，北島聯合李陀、查建英、劉索拉、高行健和陳邁平等流亡和旅居海外的作家和學者，於挪威首都奧斯陸開會，一致決定重新出版《今天》，並於同年 8 月出改《今天》復刊號，把它辦成一個跨地域的漢語文學先鋒雜誌，北島成為新《今天》的社長。另一方面，他在國際詩壇上的地位也日漸提升，並獲頒不少詩歌獎項。1990 年，他榮獲瑞典筆會的圖卓爾斯基文學獎 (Tucholsky Prize, Swedish PEN) 和美國西部筆會中心自由寫作獎 (Freedom to Write Award, PEN American Center)。1990 年，美國藝術文學院選他為終身榮譽院士 (Honorary member of American Academy of Arts and Letters)。1998 年，他擔任摩洛哥詩人之家榮譽會員 (Honorary member of the House of Poetry in Morocco)，於 2002 年獲他們頒發阿格那國際詩歌獎。除此之外，北島曾多次獲提名諾貝爾文學獎，雖然最終未能成功，但他已成為海外學界認識中國當代詩歌的重要地標。

2001 年，流亡海外已達十二年的北島，終於可以返回中國。北島雖然流亡海外，但他的父母仍然留在北京。當年，他的父親病重，基於人道立場，他終於獲准回國探親，打破了北島與中國政府的對立局面。自此以後，內地對北島和他的作品慢慢「解凍」。2003 年，海口市南海出版社替北島出版《北島詩歌集》，這是自 1987 年後，他首次在國內出版詩集，其後他的詩集和散文集也陸續在內地出版。2008 年，北島更正式重返中國的土地生活，受香港中文大學之聘，擔任人文學科講座教授。

這階段的北島出版不少著作，截至 1998 年為止，他在香港出版了《在天涯》(1993 年) 和在台灣出版《零度以上的風景：北島一九九三 — 一九九六》(1996 年)和《開鎖：北島一九九六 — 一九九八》(1999 年)。1998 年後，北島繼續創作，除了發表新詩於海外主編的《今天》，更多了寫散文，出版了《籃房子》、《午夜之門》、《時間的玫瑰》和《青燈》等散文集，發表不同題材的散文，既有回憶舊事，又有個人生活點滴，更會討論翻譯問題，風格多樣化，成為他另一種重要的創作體裁。

第四節 小結

以上從青年時期、轉變時期和流亡時期三個階段來概述北島的創作生涯，可見他的創作受社會背景和思潮影響，重而改變了他的創作和作品內容。但是，他的詩仍能跟時代保持一種距離和靜觀的態度，在複雜混亂的時代下，傳達了一種獨特的觀察和美學風格，流亡經驗更令北島的創作觀念有更深一層的看法，尋求更純粹的文學，追求內心的更真實和直視的反映，成為貫穿這三個創作階段的共同特徵。

第三章 在革命氛圍下寫作——早期北島詩歌的革命意識

北島成長於文化大革命的時代，受到當時社會背景和個人經歷影響，形成具革命意識的世界觀，追求革命和改變既定體制和意識形態，認為社會要經過不斷鬥爭才能進步。早期北島的詩歌創作也受這種觀念影響，選擇革命文學資源，受到中國當代政治抒情詩歌風格影響，吸收和轉化政治抒情詩的形式和語言。我們在北島早期的詩歌可以找到它們影響的痕跡，充滿革命文學的風格。另一方面，他的作品也表達反抗主流政治意識形態的思想，反抗主流話語和擺脫意識形態。本章以北島早期的詩作為討論重心，分析他身處的革命的背景怎樣影響他的創作，並討論北島早期的詩歌如何表達革命意識的內容。

第一節 北島早期詩作的範圍

北島於 1970 年代正式創作新詩，但由於當時正值文化大革命，他一直沒有機會公開發表這批作品，直至文革結束後，這批作品才得以刊登。1978 年 12 月 23 日，北島和芒克主編的《今天》正式出版，編輯方針是盡可能發表文革中的地下文學作品⁵⁴，因此它刊登不少北島早期作於 70 年代文化大革命時期的詩歌。現表列如下⁵⁵：

表一、北島於《今天》刊登作品：

期數	作品名	數量
一	微笑·雪花·星星(1973)；回答(1976)；一束；黃昏，丁家灘——	5

⁵⁴ 唐曉渡：〈芒克訪談錄〉，載廖亦武主編：《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》，烏魯木齊市：新疆青少年出版社，1999 年，頁 347。

⁵⁵ 資料主要參考鄂復明：〈《今天》編輯部出版發行刊物總目〉，廖亦武主編：《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》，烏魯木齊市：新疆青少年出版社，1999 年，頁 449-455。

	贈 M.和 B.；在廢墟上(短篇小說，以筆名石默發表)	
二	你好，百花山(1972)；眼睛(1972)；星光(1972)；冷酷的希望(以筆名艾珊發表)(1973)；歸來的陌生人(短篇小說，以筆名石默發表)	5
三	太陽城劄記(1974)；小木屋裏的歌——獻給珊珊二十歲生日(1973)；雲呵，雲；一切；走吧——給 L	5
四	雨夜——給 F；陌生的海灘——給 P(1973)；波動(中篇連載小說，以筆名艾珊發表，共發表 3 期)	3
五	船靈銘睡吧，山谷——給 F(1972)；是的，昨天；日子	3
六	候鳥之歌(1974)；岸	2
七	旋律(小說，以筆名艾珊發表)	1
八	無題(把手伸給我)；橘子熟了；紅帆船；習慣；迷途；宣告；無題(我已不再年輕)	7
九	結局或開始(1975)；港口的夢；稿紙上的月亮(短篇小說，以筆名石默發表)	3

表二、北島於「今天文學研究會」內部交流資料刊登作品：

期數	作品名	數量
「今天文學研究會」內部交流資料之一	和絃；住所	2
「今天文學研究會」內部交流資料之二	沒有	0
「今天文學研究會」內部交流資料之三	楓葉和七顆星星；無題	2

從表中可見，《今天》和「今天文學研究會」內部交流資料，共收錄北島 33 首詩歌和 4 篇小說。詩歌作品一直沒有在國內結集出版，1982 年他也完成另一本自行印製的詩集《峭壁上的窗戶》，內裏的作品有不少也作於文化大革命時期。後來，這些作品一併選入 1987 年出版的《北島詩選》，本章將以上述的詩歌作為討論材料，從中窺探他早期詩歌的風格。

第二節 革命意識的定義和形成

從文學發展的背景來看，1949 年後中國內地的正統文藝思想和官方文藝政策，以毛澤東的文藝觀為理論指導。他的文藝思想主要體現於 1942 年他在延安文藝座談會上的講話。他認為：

「在現在世界上，一切文化和文學藝術都是屬於一定的階級，屬於一定的政治路線的。為藝術的藝術，超階級的藝術，和政治並行或互相對立的藝術，實際是不存在的。」⁵⁶

⁵⁶ 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，《延安文藝叢書·文藝理論卷》（長沙：湖南人民出版社，1984 年），頁 5。

他整個文藝思想核心是放在「政治標準第一，文藝標準第二」⁵⁷的標準上量度。在「文藝為政治服務」的理念下，形成革命文學的傳統，造成革命文學的整體語言結構。這個講話內容成為日後文藝發展方向的金科玉律，作家的創作必需以實踐講話的內容為大原則，為政權服務。所以，官方意識形態在文學作品中建立了一套革命話語系統，作為鞏固政權的合法性和穩定性的工具。然而，當「革命」成為統治者的話語，它便與原先的意思有所不同了。

「革命」有兩重含意，第一個意義是推翻和取代現行體制，這是屬於政治學上英文 Revolution 的解釋。它源自拉丁文 'revolvere'，原來指行星的週期，到 16 世紀文藝復興後期才開始被用於政治，衍生出政治上的含義⁵⁸。但另一方面，革命和叛亂 (rebellion) 的意思又十分接近，梅篤斯 (T. T. Meadows) 認為，叛亂是指反抗暴君的行為，但革命則是指反抗現行政治原則和體制，這成為革命的重要理解⁵⁹。第二個意義是中國共產黨官方意識形態話語所建構的「革命」，以這種方式來維護政權的合法和合理性。這種將「革命」作為鞏固政權的方法，始自中國共產黨創辦人之一毛澤東。1927 年，他在〈湖南農民運動考察報告〉中說：

「革命是暴動，是一個階級推翻一個階級的暴烈的行動」⁶⁰

他將本來不屬於任何政治思想和立場的「革命」，解釋為階級鬥爭的工具，陳建華認為毛澤東的定義，體現了馬克思主義的階級鬥爭和暴力革命的結合⁶¹，這種對革命的理解，賦予了它暴力和戰鬥的意義，成為 1949 年後「革命」在中國的

⁵⁷ 同上，頁 7-9。

⁵⁸ 查默斯·詹隼著，郭基譯：《革命：理論與實踐》（臺北：時報文化，1993 年），頁 2。

⁵⁹ Meadows Thomas Taylor, *The Chinese and their rebellions, with an essay on civilisation and its present state in the East and Wes*, Shannon, Ireland : Irish University Press ; New York : Barnes & Noble Books, 1972.

⁶⁰ 毛澤東：〈湖南農民運動考察報告〉，《毛澤東選集·卷一》（北京：人民出版社，1969 年），頁 17。

⁶¹ 陳建華：《「革命」的現代性：中國革命話語考論》（上海：上海古籍出版社，2000 年），頁 4。

特殊意義。我們不想在這篇論文對「革命」一詞作太多定義和理解，但由上述分析可見，革命含有暴力和推翻體制的意義，並不屬於任何政治思想。就中國當代史的發展而言，共產黨明白自己依靠「革命」獲得政權，但一旦成為體制，他們便有機會受到另一種權力的挑戰，所以只有將「革命」成為體制的一部份，才可以確保政權的合法和合理性，從「革命正統」的位置出發，壓制其他被認為是非正統的革命。

文學作品上的革命意識的特點，呈現暴力和戰爭想像，表達反抗意識形態和體制，從而重新建立新秩序的中心思想。早期北島的詩能夠體現以政治抒情詩的形式和語言，表達反抗官方意識形態支配下的革命思想，不為政權正統服務，所以他的作品充滿革命意識。我們亦可以從《今天》創刊號的創刊詞〈致讀者〉，了解北島思想上的革命意識。〈致讀者〉出自北島的手筆，他以前進的時間觀念，說明現在是改變的適當時機，並說：

「而今天，在血泊中升起黎明的今天，我們需要的是五彩繽紛的花朵，需要的是真正屬於大自然的花朵，需要的是開放在人們內心深處的花朵。」⁶²

他以「血泊中升起黎明」這句帶有暴力想像的句子，引出對未來埋藏著希望的花朵的期盼，並引用馬克思的話，說明時代改變，文學的形式亦要改變，以一種橫的眼光來環視周圍的地平線了。最後，北島再以「我們的今天，植根於過去古老的沃土裏，植根於為之而生、為之而死的信念中。」這句激進的句子，表達創作和出版《今天》的決心⁶³。基本上，這是以政治改變帶動文學改變和邏輯關係，從另一個角度重申「文藝為政治服務」的革命文藝觀，並保留戰爭的文學取向。這些思想實有助解釋北島早期的革命文學的形式和內容傾向。

⁶² 《今天》編輯部：〈致讀者〉，載洪子誠主編：《1945-1999 中國當代文學史·史料選》，武漢：長江文藝出版社，2002 年，頁 57。

⁶³ 同上，頁 58。

北島早期的詩深受革命話語的影響，表達強烈的革命意識。革命意識是思維方法，它體現於作品的內容和思想的傾向，充滿戰爭和暴力的想象。北島早期的詩歌的句法結構、意象和用詞皆能體現具戰爭想象和暴力傾向的革命意識。

另一方面，早期北島詩歌的革命意識，除了孕育於上述的社會環境外，更與當時政治抒情詩的文學傳統有關。政治抒情詩是 1949 年後中國當代詩歌的主要特點，它的出現可以追溯到 40 年代抗戰詩和七月詩派的傳統。詩人艾青和臧克家等人向民歌學習，以現實主義反映大眾生活實況為內容主調，以簡明節奏的朗誦體的藝術形式，達到鼓動民眾的情緒，對抗日本侵略。這種重視詩的朗誦效果和思想傾向的基層大眾的美學取態，直接影響 1949 年後中國主流詩壇的發展，以政治抒情詩作為主流。1958 年毛澤東在成都會議上提出「學習民歌」，他說：

「中國詩的出路，第一是民歌，第二是古典，在這個基礎上產生出新詩來。形式是民歌的，內容是浪漫主義和現實主義對立統一，太現實了就不能寫詩了。」

64

「形式是民歌」即重視朗讀性，內容要求「浪漫主義和現實主義」即要求內容要反映現實，成為政治抒情詩的內容和形式基礎。關於它的具體特點，榮光啓歸納出三點：

「一、取材的強烈政治性、時事性，直接表現詩人對時代、對社會鬥爭和重大社會問題的認識、評價；二、在藝術形式上，講究政論性和激情的結合。必須為抽象的政治理念尋找形象、詩意的外衣，必須為激越的政治豪情尋找一種與之相適宜的節奏；三、要求有強烈的政治鼓動性和感染力，要能夠朗誦」⁶⁵

⁶⁴ 轉引自洪子誠：《中國當代文學史》（北京市：北京大學出版社，1999 年），頁 179。

⁶⁵ 榮光啓：〈政治抒情詩〉，載洪子誠：《當代文學關鍵詞》（桂林：廣西師範大學出版社，2002 年），頁 123-124。

他在第一點說明政治抒情詩歌的內容取向，第二和第三點是勾勒了藝術特徵。它透過詩的形式來表達作者對重大政治事件的看法和感受，題材廣泛涉及政治主題。因此，政治抒情詩是依從政治出發的文學類型，講究作品的宣讀和朗讀效果，作家以代言身份投入詩歌內容的表達，吸引更多讀者的注意，達到宣傳效果，以文學作為實踐階級鬥爭的武器。所以政治抒情詩的藝術特質亦因應內容而有所不同，句式排列長短相間，運用激昂的詞匯和誇張的形容詞，使宣傳效果能夠將信息表達得豪邁奔放、富有理想和具有信心。⁶⁶由此可見，政治抒情詩體現了文學作為政治工具的理念，成為政治抒情的中心思想邏輯。

在這種政治和革命濃厚的氛圍下，北島的創作難以不受影響。他從革命的環境出來，他明白革命底下的意識形態如何壓抑人性和自由，因此他對革命與人生、革命與社會的複雜關係特別敏感，透過創作詩歌來表達心目中的革命意識。

第三節 革命意識的體現

北島早期的創作受所屬的時代和環境影響，作品以政治抒情詩的形式，表達強烈的革命意識，反抗官方意識形態支配下的革命思想，不為政權正統服務，所以他的作品充滿革命意識。下文將透過典型的例子，分析北島如何運用政治抒情詩的形式，表達革命意識。

(一) 以句法形式表達革命意識

1. 從〈告訴你吧，世界〉和〈回答〉的版本來討論

⁶⁶ 謝冕：《謝冕論詩歌》（南昌：江西高校出版社，2002年），頁92。

早期他的作品以口耳相傳的傳播方式為主，所以影響力只能局限於知青圈子中，讀者群是知青和身邊的寫作朋友，作品反映大家共同擁有的生活經驗，所以他能夠表達成長於文革中的「一代人」心聲。不過，北島寫於 1972 年之前的作品，大部份後來都沒有公開發表，亦沒有收錄到後來的詩集中，我們很難知道他早年的詩作。但是，齊簡（史保嘉）收藏了北島〈回答〉的最早版本〈告訴你吧，世界〉⁶⁷，這就引起一個有趣的現象：他怎樣修改原作？他加入了什麼內容？削減去了什麼內容？原因是什麼呢？這些都是值得大家去討論，以理解他如何表達革命意識。

〈回答〉最初的版本是北島寫於 1973 年的〈告訴你吧，世界〉，後來他修改成〈回答〉，刊登於《今天》創刊號上，然後再轉載至全國性的刊物《詩刊》上。北島有意將作品和時代背景拉上關係，所以他在〈回答〉結尾加上「1976 年」這個創作年份。雖然我們不能證明〈回答〉是否真的寫於 1976 年，但由於〈回答〉公開發表的關係，所以北島有意將這首詩連繫 1976 年的背景，希望評論家和讀者能注意，對作品增加一層社會性的解讀，深化了它的解讀層次。現在比較兩首詩全文如下：

〈告訴你吧，世界〉

「卑鄙是卑鄙者的護心鏡
高尚是高尚者的墓誌銘
在這瘋狂瘋狂的世界裏
——這就是聖經

〈回答〉

「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。

⁶⁷ 齊簡：〈詩的往事〉，載劉禾：《持燈的使者》（香港：牛津大學出版社，2001 年），頁 14。

冰川紀過去了
爲什麼到處都是冰凌
好望角已經發現
爲什麼死海裏千帆相競

哼，告訴你吧，世界
我——不——相——信！
也許你腳下有一千個挑戰者
那就把我算作第一千零一名！

我不相信天是藍的
我不相信雷的回聲
我不相信夢是假的
我不相信影子無形

我憎惡卑鄙，也不稀罕高尚
瘋狂既然不容沉靜
我會說：我不想殺人
請記住：但我有刀柄」⁶⁸

冰川紀過去了，
爲什麼到處都是冰凌？
好望角發現了，
爲什麼死海裏千帆相競？

我來到這個世界上，
只帶著紙、繩索和身影，
爲了在審判之前，
宣讀那些被判決的聲音。

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。

我不相信天是藍的，
我不相信雷的回聲，
我不相信夢是假的，
我不相信死無報應。

如果海洋註定要決堤，
就讓所有的苦水都注入我心中，
如果陸地註定要上升，
就讓人類重新選擇生存的峰頂。

⁶⁸ 同上，頁 14-15。

新的轉機和閃閃星斗，
正在綴滿沒有遮攔的天空。
那是五千年的象形文字，
那是未來人們凝視的眼睛。」⁶⁹

〈告訴你吧，世界〉初稿寫於 1973 年 3 月 15 日，今日見到的〈回答〉是修訂於 1976 年。首先在外在形式方面，〈回答〉是從〈告訴你吧，世界〉的形式擴展而成。〈告訴你吧，世界〉共有五節，每節四句，每句字數相若，形式均稱。〈回答〉則加多兩節，每節仍保持四句。兩首詩的第一節和二節相近，〈回答〉的第四節和五節，也跟〈告訴你吧，世界〉的第三節和第四節相近，只改變某些字眼。從內容而言，〈回答〉的張力比〈告訴你吧，世界〉強，這除了因為加長節數以表達更豐富內容的原因外，更重要的是它的結構形式使用更多的假設性語法。〈告訴你吧，世界〉的結構形式以直述語法為主，較少假設性的句子，但〈回答〉卻以假設性語法的技巧，於詩的內在邏輯中製造反問和反詰的語法效果，加強了感情表達的語氣。例如詩中的第六節以海洋決堤和陸地上升的假設性提問，突出作者不懼現實困阻的決心，引申出第三節對未來前途的關懷之感，並以一個未來人的「眼睛」意象，表達一種劫後希望的感覺，引起更深入的思考。相比之下，〈告訴你吧，世界〉的最後一節以威脅式的文字「我會說：我不想殺人／請記住：但我有刀柄」結束，表達對黑暗的現實的不滿。但是，詩歌渲泄情緒之後，卻沒有進一步探索，減弱內容表達的複雜性。

事實上，北島有意將時代背景連結〈回答〉來理解作品，所以他於詩中列明創作於 1976 年。因此，這亦可以解釋〈告訴你吧，世界〉的張力較弱的原因，因為它只是於地下文壇流通，只需要表達知青文人的情緒，不用作更多深入複雜的反省。所以就兩首詩的內容意識而言，〈告訴你吧，世界〉表達較多的個

⁶⁹ 北島：《北島詩選》（廣州：花城出版社，1986 年），頁 25-26。

人情緒，但〈回答〉表達較多社會的整體情緒，表達反抗社會既定思想和制度的思想。所以，〈回答〉最後兩節透過海洋決堤和陸地上升兩個極端的意象，表示革命和反抗的決心，並認為「新的轉機和閃閃星斗，／正在綴滿沒有遮攔的天空」，以星星比喻未來的希望，以它綴滿天空來暗示希望將會到來，表達改變社會現況的積極思想和轉機，將會在世界得到革命後出現，有如黑暗的天空出現點點星斗。最後兩句以中國文字最初的形態「象形文字」，比喻為未來人凝視的眼睛，表達樂觀的希望，將文字當作希望的隱喻，創造未知的未來。

基本上，兩首詩表現否定和懷疑的思想，但〈告訴你吧，世界〉對未來比較消極和迷惘，相比之下，〈回答〉卻以較積極和樂觀的態度，嘗試尋求革命來改變現實黑暗。北島公開發表它後，更標明它的創作年份是 1976 年。雖然我們不能證明〈回答〉是否真的寫於 1976 年，但是北島有意將這首詩跟 1976 年的背景連繫起來，引導評論家和讀者對作品增加一層社會性的解讀。1976 年是當代中國的重要一年，周恩來和毛澤東先後逝世，更發生因拜祭周恩來而引發的四五事件。同時，1976 年亦是文革結束的一年，中國進入一個新的階段，種種因素皆會驅使北島在這篇公開發表的詩中標明創作年份，與社會背景扣上關係，希望引來更大的迴響和影響力，正是作品中尋求改變現狀的革命意識的具體顯現。

從文學批評的角度理解，如果我們抽空北島所處於的時代背景來理解他的作品，我們仍能透過文本細讀的方法來理解作品的內容和藝術技巧。但明顯地，北島在詩中加上寫作年份，說明了他的作品需要配合時代背景來分析和解讀。這個年份在文本的功能，就像接受美學理論家伊瑟爾 (Wolfgang Iser) 提出的「召喚結構」(Appellstruktur/ Appeal Structure) 的功能一樣。他認為文學的語言是屬於描寫性語言，存在很多意義不確定和空白的地方，成為讀者理解作品的關鍵。作品的意義要在讀者閱讀的過程中才能出現，所以文本中意義不確定和

空白的地方，成為創作意識和接受意識的接合地方⁷⁰。依照這個觀點，〈回答〉的寫作年份正好是文本中意義不確定和空白的地方，它引導讀者從社文化的背景來理解作品。由上述的分析可見，北島公開表作品時，為了增加作品在社會和大眾中造成更大的影響力，他會透過一些修改的方法來改寫原作，正如〈回答〉是由〈告訴你吧，世界〉的基礎而來，加入更多令人作社會性解讀的細節，加強作品的革命意識。

2. 從歌謠體的句子形式來討論

另一方面，〈回答〉也吸收了政治抒情詩的歌謠體的句子形式，表達它的革命意識。正如上文所言，政治抒情詩透過歌謠體的形式，體現了文學作為政治工具的理念，作為鞏固政權的合法性和穩定性的意識形態工具。政治抒情詩的形式整齊，以民歌和口號詩為基礎，重視詩的朗誦性，這些特點在〈回答〉上能夠體現出來。其實，〈回答〉的句法結構受到食指（郭路生）的〈相信未來〉啟發，而這種處理形式的方法，可以追溯至五十年代末郭小川的〈告訴我的孩子〉。

郭小川是五十年代著名的政治抒情詩詩人，他的〈告訴我的孩子〉首刊於1956年11月9日的《人民日報》⁷¹，現列舉如下：

「孩子，我要帶你去示威，	說真的，你已經不錯了
雖然你的年齡只有六歲，	你還在你爸爸的身旁
拉上你那冰涼的小手，	而那些埃及的小朋友呀
我的眼睛就跳出兩滴淚。	卻在帝國主義的炸彈下死亡

⁷⁰ 詳細可參看沃爾夫岡·伊瑟爾 (Wolfgang Iser) 著，李澤厚主編，金元浦、周寧譯：《閱讀活動：審美反應理論》（北京：中國社會科學出版社，1991年）。

⁷¹ 同上，頁216。

你在我們共和國中誕生，
周圍是一片友誼和和平，
可曾在夢裏想到過嗎？
這世界還有血火的戰爭。

走吧，孩子，走吧！
去呼喊，去憤怒，去憎恨。
在迫不得已的時候，
做爸爸的還要教你去殺人！」⁷²

今天，最愛孩子的爸爸
不能不教你學會憎恨，
並非我願意玷污你純潔的心靈，
而是爲了你未來的命運。

全首詩分爲五節，每節四句，每句字數相若，形式整齊，以「我」作爲階級代言人的身份，從第一身的角度出發，述說一個父親向兒子教育反帝國主義的內容，將反戰和反西方的情緒表達出來，政治色彩濃厚。全首詩的語調亦以宣讀性爲主，句子與句子之間的意思聯繫密切，直接將內容表達出來，這是典型的新民歌敘事體詩歌形式，朗讀起來具有感染力。另外，它也使用不少接近口語和口號表達形式的警句，例如「走吧！孩子，走吧！／去呼喊，去憤怒，去憎恨／……／做爸爸的還要教你去殺人！」，協助描述一個對抗帝國主義的意思。這首詩具備典型的政治抒情詩特點，以均稱的句子配合口號式的警句，令全詩達到強烈的感情和政治渲染色彩，符合革命浪漫主義的理念。

食指接受這種句子結構安排的手法，他的名作〈相信未來〉也繼續沿用。〈相信未來〉寫於 1968 年⁷³，與〈告訴我的孩子〉一樣分爲五節，每節四句，每句字數相若，但句子的長度增加，詞語和詞語的對立造成閱讀上的錯落和轉折效

⁷² 郭小川著：《郭小川全集·1》（桂林：廣西師範大學出版社，2000 年），頁 216-217。

⁷³ 詩末標明寫作年份，見洪子誠，程光燁編選：《朦朧詩新編》（武漢：長江文藝出版社，2004 年），頁 81。

果，加強音樂感，引導讀者深思，如「我要用手指那湧向天邊的排浪／我要用
手掌那托住太陽的大海／搖曳著曙光那枝溫暖漂亮的筆桿／用孩子的筆體寫
下：相信未來」，層層遞進的技巧鋪排，以強化最後的結論。基本上，〈相信未
來〉是以均稱的詩歌形式表現各種的對立，從而突破對立以表達最後以口號呼
叫「相信未來」的樂觀宏願，感動不少受文革傷害的人。

政治抒情詩的形式在食指的筆下，成為振動人心和對抗現實黑暗的動力來
源，影響北島對詩歌形式的思考，而〈回答〉的句法結構更直接受食指的〈相
信未來〉啟發，表達革命意識。郭路生影響了北島那代人的創作，北島弟弟鄭
先(趙振先)指出：

「郭路生可以說是從文化大革命廢墟上站起來的第一位歌手，他的詩影響了
一代人，其中包括了北島。」⁷⁴

事實上，北島早已表明郭路生對他創作的影響，他說：

「我的七十年代就是從那充滿詩意的春日開始的。當時幾乎人人寫舊體詩，
陳詞濫調，而郭路生的詩別開生面，為我的生活打開一扇意外的窗戶。」⁷⁵

他的回應很概括，我們當然不能就此認定他的詩受到郭路生的影響。以下將分
析北島的〈回答〉的句法如何接受食指的〈相信未來〉影響。〈相信未來〉全首
詩分為七節，每節四句，均稱的形式使節與節的張力更加強大，爆炸力較自由
體的形式更大。現列舉它首四節：

「當蜘蛛網無情地查封了我的爐臺
當灰燼的餘煙歎息著貧困的悲哀

⁷⁴ 鄭先：〈未完成的篇章〉，《今天》總第 24 期，1994 年，頁 3。

⁷⁵ 北島主編：《今天》，總 83 期，2008 年，頁 26。

我依然固執地鋪平失望的灰燼

用美麗的雪花寫下：相信未來

當我的紫葡萄化爲深秋的露水

當我的鮮花依偎在別人的情懷

我依然固執地用凝霜的枯藤

在淒涼的大地上寫下：相信未來

我要用手指那湧向天邊的排浪

我要用手掌那托住太陽的大海

搖曳著曙光那枝溫暖漂亮的筆桿

用孩子的筆體寫下：相信未來

我之所以堅定地相信未來

是我相信未來人們的眼睛

她有撥開歷史風塵的睫毛

她有看透歲月篇章的瞳孔」⁷⁶

〈相信未來〉首三節每節的頭三句寫絕望，第四句「相信未來」對頭三節作出逆轉，透露出一絲困境的曙光。至第四節便把絕望過渡到希望，把「相信未來」定位成主體，並在後四節顯示出相信的決心，最後一節以「相信未來、熱愛生命」作結，生機在絕境中出現。跟上引〈回答〉比較，全首詩分爲七節，每節四句，但第二、第三和第四節的參差感較大，但基本上每句字數相若。全首詩透過不斷的提問和反問，呈現一個反叛者的自我形象，這種形式結構主要來源於食指郭路生的〈相信未來〉。首三節所表現的絕境更比〈相信未來〉爲甚，

⁷⁶ 周國強編：《北京青年現代詩十六家》，桂林：灕江出版社，1986年，頁7-8。

沒有透露曙光。然而，第四節對頭三節所營造的困境，作出反差極大的回應，並且以口號「我一不一相一信！」作為全詩的中心基調。李歐梵指出：

「我認為這只是幾句口號，而不是詩。當然，念起來，用北京青年那股京片子腔調，『我一不一相一信！』（重音應該放在『不』字，並故意拉長）這幾個字的挑戰——甚至造反——的表情十足，令人想起了『反權威』、『反封建』的教條語境，但是純以詩的立場來讀——至少從一個外界的旁觀者而言——就有點索然無味了。」⁷⁷

他認為〈回答〉的「我一不一相一信！」只是一句口號，然而它作為全首詩的中心主調，以直接呼告的方法，運用口號詩的形式來寫詩，這顯然得到歌謠體重視宣讀效果的影響，用以將反抗和革命的聲音直接表達出來。

所以，後四節便注入這種徹底懷疑的態度，處處反抗一些既定的規範，如天空的顏色，期望一種新秩序的來臨。這種內在關懷配合特定的形式，突出以革命的姿態來否定「革命」的官方話語的中心命題，渲染力可以達到〈告訴我的孩子〉的結句「做爸爸的還要教你去殺人！」的藝術效果。北島的〈回答〉是以革命詩歌的形式，以口號和評論的句法結構，力竭聲嘶地呼喝個人的聲音，突破革命文學形式的藝術效果，表達個人面對社會黑暗而出現革命意識。

另一方面，北島也吸收和轉化〈相信未來〉的形式背後所盛載的思想。食指的作品表達了文革殘害的一代的心境，觸動了集體的文化心理，就〈相信未來〉而言，全詩以「相信」作為全詩的詩眼，表達了文革殘害的新一代，面對未知的未來所存在的希望，替這種感覺建立具體的形象，如它的第二節：

「當我的紫葡萄化為深秋的露水

⁷⁷ 李歐梵：〈既親又疏的距離感——序《午夜歌手》〉，收北島：《午夜歌手》，台北：九歌出版社，1995年，頁11。

當我的鮮花依偎在別人的情懷
我依然固執地用凝霜的枯藤
在淒涼的大地上寫下：相信未來」⁷⁸

作者以紫葡萄和鮮花兩個具體意象，暗喻自己對未來的希望，雖然它成為「露水」和依偎於別人，暗示未來的希望不可靠，但作者堅定立場，以「凝霜的枯藤」在「淒涼的大地」寫上「相信未來」，直接表示不懼困難和對未來充滿信心的呼喊，然而呼喊背後的迷惘憂戚仍然存在。北島年青時背過〈相信未來〉⁷⁹，詩中的感情和表達感情的方法跟北島當時的心境配合，因此北島的作品亦有以建立具體的形象的方法，表達對未來的希望，例如〈紅帆船〉：

「如果大地早已冰封
就讓我們面對著暖流
走向海
如果礁石是我們未來的形象
就讓我們面對著海
走向落日
不，渴望燃燒
就是渴望化為灰燼
而我們只求靜靜地航行
你有飄散的長髮
我有手臂，筆直地舉起」⁸⁰

⁷⁸ 食指：《中國當代名詩人選集·食指》（中國：人民文學出版社，2006年），頁10。

⁷⁹ 他說：「我記得三十年前背誦過的食指的詩『當我的紫葡萄化為深秋的淚水……』」，見北島：《午夜之門》（台北：九歌出版社，2002年），頁164。

⁸⁰ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁63。

北島以冰封的大地和礁石的意象暗示前路和未來受阻和困難，但他卻以海的意象來表達另一條未來的途徑。既然陸地已經險阻重重，只有走向大海和走向大海遠處的落日，才能繼續尋找心中的理想，以無邊際的大海暗喻未知的未來。結句又以舉起手臂的動作來表現「我」堅毅不屈的形象，表達對追尋未來的信心。北島的〈回答〉卻從相信轉變到我不相信，這種觸動是受他所處的環境和心態改變而造成。然而，他正因為不相信，所以便要尋找改變，以革命意識貫穿整首〈回答〉的題旨。

(二) 以意象表達的革命意識

此外，北島也善於透過運用具革命象徵意義的意象，表達革命意識，最明顯的例子是〈宣告——獻給遇羅克〉。「意象」(Image)是詩歌的重要組成元素，詩人以形象思維的方法，將主觀感情注入客觀的事物上。朱光潛於〈詩的意象與情趣〉提及意象是「個別事物在心中所印下的圖影」⁸¹。其實，意象是詩歌的重要表達方法，因為詩歌的行文表達有異於一般性的文句，不以敘述性的文字架構中心意義，反而透過不同的意象系統來呈現具有暗示及不規定性的象徵意義，提升藝術效果。意象是表達作品意思的重要媒介，作者建立意象系統，呈現具有暗示及不規定性的象徵意義。

在〈宣告——獻給遇羅克〉中，北島運用血的意象，呈現一個暴力和戰爭狀況的情境，從而表達革命意識，並受到芒克的作品影響。芒克是北島創辦《今天》的同路人，他曾受芒克的短詩啟發，寫出形式短小的組詩。芒克善寫組詩，例如〈路上的月亮〉、〈太陽落了〉和〈城市〉。這些組詩在一個總題目之下，再設小標題和分節。它們既可以作為一個整體去理解，又可以分開獨立分析。北島的組詩〈冷酷的希望〉正受芒克的〈城市〉啟發。至於運用意象方面，芒克

⁸¹ 朱光潛：《朱光潛全集·第九卷》(合肥：安徽教育出版社，1993年)，頁369。

也十分擅長在詩中建立具爆炸性和張力的意象⁸²，尤其是血的意象，令人往往想到鬥爭的畫面。這種藝術手法在革命文學中十分常用，左翼革命詩人殷夫寫於 1929 年的詩〈血字〉，是一首紀念「五卅慘案」的革命詩，開首以「血液寫成的大字」⁸³作先聲，務求激起群眾情緒，將「血」作為鼓動民眾的藝術手段。芒克吸收了前人運用「血」的意象的方法，例如寫於 1973 年的〈天空〉，以「血」的意象來形容太陽，例如首節寫：

「太陽升起來
天空血淋淋的
猶如一塊盾牌」⁸⁴

太陽升起本來是生機勃勃的，但芒克卻用血淋淋的意象來代表天空，又用盾牌來比喻天空染血的情景，將整個畫面的張力渲染出來，否定太陽所帶來的希望。最尾一節又寫：

「太陽升起來
天空——這血淋淋的盾牌」⁸⁵

最後一句「天空——這血淋淋的盾牌」再一次強調世界渲染成血淋淋的恐怖畫面，令本來帶給人希望和生機的天空，也變得絕望，反諷的效果極強。事實上，這首詩的主題是絕望的生機，表達「我」在不斷追求生機的過程中，遇到一次又一次的失望，因此令「我」不斷反問「沒有人來問我」、「希望變成了淚水」、「美好被打掃得乾乾淨淨」和「希望／請你不要去得太遠」⁸⁶，血的意象正好將

⁸² 奚密：《現當代詩文錄》（台北：聯合文學出版社，1998 年），頁 310。

⁸³ 中國青年出版社編：《革命烈士詩抄》（北京：中國青年，1959 年），頁 60。

⁸⁴ 唐曉渡編選：《在黎明的銅鏡中·朦朧詩卷》（北京：北京師範大學出版社，1993 年），頁 165。

⁸⁵ 同上，頁 167。

⁸⁶ 同上，頁 165-167。

絕望感加強。〈宣告——獻給遇羅克〉也有這個革命意象的運用方法，全首詩如下：

「也許最後的時刻到了
我沒有留下遺囑
只留下筆，給我的母親
我並不是英雄
在沒有英雄的年代裏，
我只想做一個人。」

寧靜的地平線
分開了生者和死者的行列
我只能選擇天空
決不跪在地上
以顯出劊子手們的高大
好阻擋自由的風

從星星的彈孔裏
將流出血紅的黎明」

全首詩共有三節，最後一節「從星星的彈孔中／將流出血紅的黎明」，明顯受芒克的〈天空〉的影響，以血的意象來寫黎明，然而這個意象卻將全首詩的中心思想推向尋求革命，掙脫黑暗的思想。血的意象配合其他戰爭的意象，如「生者和死者的行列」、「劊子手」和「彈孔」，加強了意象之間的張力。全首詩以抒情的筆觸，以「我」的個人獨白，述說自己勇敢無悔面對死亡，寫出烈士行將死去的悲壯。但是，為什麼「我」會被「劊子手」處死呢？正是因為「我」

不願跟他們同流合污，所以他說自己「決不跪在地上」，以革命來回應黑暗的現實。所以，血的意象正好顯示出尋求革命的決心，一方面血有死亡的意思，暗示今日的革命會以死亡來結束，另一方面血的意象是用來形容黎明，它本來是含有光明希望的意思，但北島以血來寫黎明，以兩個悖論性的意象表達以革命的血，換取未來的希望的堅定意志。對比芒克於〈天空〉中運用「血」的意象的表達方式，北島的處理顯得更複雜。

事實上，〈宣告〉是北島寫給文革遇害的友人遇羅克，全詩透過建立一系列的革命意象來歌頌他，不屈服於「劊子手」之下，以這些意象來表達「否決革命」的中心命題。因此，〈宣告〉是以革命文學的藝術抗爭手段，反抗革命的本身，造成極強的不協調，但同時亦把反諷推向極點。

(三) 以詞彙連用表達革命意識

最後，北島也會透過連用暴力而感情強烈的詞彙，直接呈現和刻劃暴力的畫面，從而表達革命意識。北島的早期詩作吸收了政治抒情詩運用詞彙的方法，用字充滿暴力而感情強烈的字眼，以進進步迫的文字氣勢來深化讀者感受，坦率暴露地抒發情緒。暴力的字眼把詩歌的感情推向高潮之餘，背後的邏輯亦與革命浪漫主義的原理一樣，作出革命的文藝鬥爭手段。例如郭小川的名作〈刻在北大荒的土地上〉，以戰鬥的思維來架構全首詩的邏輯，所以處處以戰爭和暴力的詞彙來表達戰歌的題旨，例如：

「還是吹起軍號啊！橫掃自然界的各色“敵人”，
放一把大火燒開通路，用雪亮的刺刀斬草除根！
還是唱起戰歌呵！以注滿心血的聲音呼喚陽春，

節省些口糧作種籽，用扛慣槍的肩頭把犁耙牽引。」⁸⁷

北大荒位於東北三省和內蒙古東部，1958 年後中國積極投入人力和物力，開發當地，但由於十分荒蕪，所以開發人員面對很大的困難。這首詩正在這個背景下寫成。就上述引文而言，郭小川以暴力而感情強烈的詞彙，用來激動開發人員的「聲音呼喚陽春」決心，將他們比作軍人，困難當作敵人，鼓勵他們用各種方法打倒「敵人」。

北島早期的詩作亦帶有這種文字風格，他的詩充滿暴力的動詞和形容詞，以戰爭的邏輯來表達革命意識，其中最典型的例子是〈結局或開始——給遇羅克烈士〉。它是一首長詩，共有十一節，每一節的句子長度不一，形式自由，中心思想圍繞着北島對他的好友遇羅克，於文革遇難死去而表達的感受。全首詩渲染一片強烈的對立和鬥爭的氣氛，以煽情直率的文字，強烈突出所否定的政治世界。例如：

「我，站在這裏／代替另一個被殺害的人

「以太陽的名義／黑暗公開地掠奪……默默地永生／默默地死去

「難道連黃河繃夫的繩索／也像崩斷的琴弦／不再發出鳴響

「必須承認／在死亡白色的寒光中／我，戰慄了」⁸⁸

「殺害」、「灰燼」、「繃斷的琴弦」和「鮮血」等暴力和用字，渲染一片強烈的對立和鬥爭的氣氛，以煽情直率的文字，強烈突出所否定的政治世界，組成了全首詩的沉重和暴力的風格。可是，它們的意義並不僅停留於暴力風格的層次上，北島借助暴力的詞彙，於第一至第九節呈現一個價值崩潰、失去人性和社

⁸⁷ 郭小川：《郭小川全集·2》（桂林：廣西師範大學出版社，2000 年），頁 142。

⁸⁸ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986 年），頁 75-79。

會秩序的世界，對應現實世界經歷文化大革命，突出現實世界處於一個非常危險和黑暗的境況。然後，北島在最後兩節表達反抗和建立新秩序的思想：

「我，站在這裏
代替另一個被殺害的人
沒有別的選擇
在我倒下的地方
將會有另一個人站起
我的肩上是風
風上是閃爍的星群

也許有一天
太陽變成了萎縮的花環
垂放在
每一個不朽的戰士
森林般生長的墓碑前
烏鴉，這夜的碎片
紛紛揚揚」⁸⁹

「我」雖然被殺，但卻有另一個我在我死去的地方起來反抗，表示政權以至意識形態的壓力，未能將其他尋求改變的人嚇倒。最後一節營造一個陰冷、荒涼和恐怖的情境，太陽萎縮了，不能照耀大地，烏鴉在天空飛揚，所有尋求改變的戰士也死了，只留下墓碑。不過，這只是「也許有一天」可能會出現的情況，縱然面對失敗，但是也不能讓「我」卻步，「死亡」雖然是暴力和打壓的結果，但「我」卻仍然尋求反抗和對抗，「閃爍的星群」的意象，象徵希望仍然存在。

⁸⁹ 同上，頁 78-79。

由此可見，北島透過詩中的敘事主體不懼暴力威脅，間接地表達堅守革命的中心思想。

第四節 小結

藝術和生活的關係是，作家的生活環境影響他對藝術的追求，但作家追求藝術又往往對現實有所超越而不局限於生活環境之中。北島前期的詩歌重新提倡個人的價值，力圖表現個人的主體性來反抗革命的集體意志。但雖然有反革命的傾向，但作品的用詞、意象和句法等方面均滲透和流露出革命文學的影子。這是因為文革的大背景所影響。李歐梵說：

「北島早期詩作的政治性是和當時的政治境遇密切相關的，這種政治的大環境無形中變成了他詩中的語境。」⁹⁰

北島的個人經驗與革命有關係，這亦可以替作品流露的社會和歷史痕跡作例證，上文亦已逐一分析。運用心理分析的術語來解釋，在北島潛意識中，他有意無意受革命的歷史語境影響思維，因此他以革命文學的形式來寫詩，而作品卻對他所依賴的革命文學作出排斥。他的革命意識反映在詩歌的語言形式上，植根於過去革命文學的歷史語境，但卻一直被評論者忽略。所以，這點發現將有助研究他詩歌中的隱藏革命痕跡。北島突破革命文學的形式對詩歌造成的局限，抒發個人的感受和聲音，並在往後繼續嘗試探索和突破詩歌的藝術形式和美學，這點無疑是他將創作理解對現實的一種超脫，既不排斥現實，又不受現實限制創作。

⁹⁰ 李歐梵：〈既親又疏的距離感——序《午夜歌手》〉，收北島：《午夜歌手》，台北：九歌出版社，1995年，頁12。

第四章 在西方思潮碰撞下寫作——北島詩歌對現代主義文學的接受和轉化

本章討論西方現代主義文學如何影響北島的詩歌創作，分析他怎樣運用現代主義進行中文詩歌創作。雖然北島在國內生活，但他從正統和非正統的途徑接觸翻譯文學和黃皮書，開啓了他的世界觀念，不局限於國內的政治環境。他受翻譯文學所體現的現代主義文學啓發，嘗試脫離政治和革命語言和意識的影響，使作品呈現另一種現代主義的特點。現代主義文學對北島的影響正是以複雜的方式進行，他有選擇性地接受現代主義文學的影響，以表達他的中國生活和經驗。本章先說明北島接觸西方現代主義文學資源的背景，然後分析他從那些途徑接觸它們，討論北島如何接受它們的影響以創作詩歌。

第一節 北島接觸西方現代主義文學的背景

要了解北島如何接觸西方現代主義文學，先要從 1949 年後的國內政治環境如何影響西方文學譯介的角度討論。中共建國後，內外處於困難局面。外交上，1950 年韓戰爆發，由於中國支持北韓入侵南韓，所以聯合國對中國實施禁運。中國在國際社會上，也只有蘇聯充當盟友。然而，1962 年後中蘇決裂，令中國在國際孤立情況加劇。內政上，中共建國後政治運動頻仍，於 1951 至 1952 年發生三反、五反等政治批判運動，雖然在 1957 年曾有一段「大鳴大放，百花爭鳴」的政治開明時期，然而只維持很短促的時間⁹¹。在這種背景下，西方文學譯介也受到影響，以意識形態作考慮來決定引入那些作品。至 1966 年發生文化大革命，文學翻譯活動全面停止，外國文學只能透過地下傳播的形式流通。因此，政治標準和意識形態對建國後西方文學的譯介工作產生影響，影響北島接受西方文學的客觀環境。

⁹¹ 關於 50 年代的政治運動資料，可參閱錢理群：《拒絕遺忘：“1957 年學”研究筆記》（香港：牛津大學出版社，2007 年）；沈志華：《中華人民共和國史第 3 卷，思考與選擇：從知識分子會議到反右派運動，1956-1957》（香港：香港中文大學當代中國文化研究中心，2008 年）。

(一) 譯介方針

首先，譯介外國文學的方針上，採取政治正確的標準來評定選擇譯介作品。1959年，卞之琳、葉水夫、袁可嘉和陳棻發表聯署文章〈十年來的外國文學翻譯和研究工作〉，回顧中共建國頭十年翻譯外國文學的具體情況，清楚指出中共建國後對文學翻譯的三個標準：

「重視蘇聯社會主義現實主義文學，重視歐洲現實主義和積極浪漫主義文學，特別是俄國批判現實主義文學，重視東歐被壓迫民族的文學。」⁹²

該文指出「蘇聯作品差不多沒有一種重要的沒有我們的譯本」⁹³，並具體列出數字，從1949年10月到1958年12月，中國翻譯出版的外國文學共5356種，其中俄蘇文學作品有3526種，佔這時期翻譯出版外國文學藝術作品總數65.8%，佔整個外國文學譯本總印數74.4%⁹⁴。由這些數字可見建國頭十年，俄蘇翻譯文學一直佔重要的位置，數量繁多，足以顯示它的影響力。

明顯地，當時側重譯介西方現實主義和浪漫主義文學，但現代主義文學卻相對忽視。1949年前，西方現代主義文學已開始傳入中國，並出現譯本。但中共建國後，政治環境改變，認為現代主義屬於資產階級和帝國主義的產物，帶有頹廢和消極的思想，不切合共產主義的原則，所以〈十年來的外國文學翻譯和研究工作〉指出「解放後由於社會性質的改變，這些貨色失去了市場。」⁹⁵。官方的譯介方針側重政治考慮，對英美等資本主義的文學作品的翻譯作出排斥

⁹² 卞之琳、葉水夫、袁可嘉和陳棻：〈十年來的外國文學翻譯和研究工作〉，《文學評論》1959年第5期，頁41。

⁹³ 同上，頁45-46。

⁹⁴ 同上，頁47。

⁹⁵ 同上，頁46。

⁹⁶，影響大眾接受外國文學的選擇和取向。

然而，中共建國後卻建立一套內部發行的圖書系統，用以出版一些涉及非主流意識形態的內部參考讀物，流通範圍亦以政治內部和幹部階級為主，這就是所謂的黃皮書。它在特殊的政治背景下，以特殊形式翻譯出版發行的「內部圖書」，用作內部傳閱的需要，不公開發售。事實上，出版黃皮書的原意是跟政治環境的變化有密切關係。黃皮書出現的原因是「政治任務」的需要，配合 1963 年開始的中蘇論戰的「反帝反修」的政治任務。由於中蘇就修正主義的問題有不同立場，開始交惡，中共中央宣傳部要求文化出版界配合反修鬥爭，周揚和林默涵等人組織了社會科學和文學藝術兩個反修班子小組，起草反修文章，並且籌劃出版黃皮書。這些內部發行的書籍發行人數很少，不講究包裝，按內容性質不同，書皮便分為黃、灰兩種，黃色是黃皮書，內容以文學為主，灰色是灰皮書，內容以政治為主。它們由世界知識出版社、人民文學出版社和三聯書店等出版社，有計劃地出版蘇聯修正主義、西方資本主義的著述及文藝作品，供政府內部傳閱，作為反面教材供批判⁹⁷。

(二) 譯介情況

其次在具體譯介情況上，建國後的外國文學翻譯情況可從公開發行和內部發行來觀察。在公開發行方面，以蘇聯作品為先。正如〈十年來的外國文學翻譯和研究工作〉一文指出，這些作品有很多是俄國的浪漫主義文學和革命文學，還有不少是西歐的古典文學名著。另外，據《1949-1979 翻譯出版外國文學著作

⁹⁶ 雖然如此，但英美文學仍能以不同的策略翻譯到中國，詳細分析可見查明建：〈意識形態、詩學與文學翻譯選擇規範：20 世紀 50-80 年代中國的(後)現代主義文學翻譯研究〉，香港：嶺南大學哲學博士論文，2003 年，頁 96-121。

⁹⁷ 詳細情況可參考沈展雲：《灰皮書，黃皮書》（廣州市：花城出版社，2007 年）；蕭蕭：〈書的軌跡：一部精神閱讀史〉，廖亦武主編：《沉淪的聖殿中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》（烏魯木齊：新疆青少年出版社，1999 年），頁 4-16。

目錄和提要》記載，外國文學翻譯的種類中，蘇俄文學亦佔了大多數，不過集中古典文學和具有共產主義色彩的革命文學。不過，自從 60 年代中蘇關係決裂，政治環境的改變影響譯介方針，蘇聯文學的翻譯工作漸漸減少，並由公開出版轉作內部出版，作內部傳閱和批判之用，避免大眾接觸。例如從 1961 年公開出版 22 種，內部出版 4 種，到 1963 年公開出版 10 種，內部出版 10 種，而 1964 年後停止公開出版蘇聯翻譯文學，只作內部出版⁹⁸。

另一方面，雖然中共建國後主力譯介西歐古典和蘇聯文學，但亦有譯介英美現代文學和蘇聯人道主義文學，作為內部發行的黃皮書。據《1949-1986 年全國內部發行圖書總目》記錄，從 1949 年 10 月至 1986 年 12 月，共出版 18301 種「內部書籍」，包括社會科學、哲學、軍事、經濟、文化和科學等 24 種類別，其中文學類共 903 種⁹⁹。翻查文學類的黃皮書，下面再細分條目，其中世界文學有 59 種，蘇俄文學有 112 種，英國文學有 12 種，法國文學有 13 種，其他歐洲文學有 16 種，美國文學有 24 種。

這些外國文學的書籍為兩種，一種是文學名著¹⁰⁰，另一種是文學理論。它們往往作為政治批判功能，以便政治官員作政治批判和攻擊西方資本主義之用。例如《托·史·艾略特論文選》，它雖然是建國後出版的第一本歐美現代主

⁹⁸ 宋炳輝：《方法與實踐：中外文學關係研究》（上海：復旦大學出版社，2004 年），頁 129。

⁹⁹ 中國版本圖書館編：《1949-1986 年全國內部發行圖書總目·編輯說明》（北京：中華書局：新華書店北京發行所，1988 年）

¹⁰⁰ 據整理，這批作品包括加繆(Albert Camus, 1913-1960 年)的《局外人》(孟安譯，上海文藝出版社，1961 年)、奧斯本(John Osbourne, 1929 年-1994 年)的三幕劇《憤怒的回顧》(黃雨石譯，中國戲劇出版社，1962 年)、克魯亞克(Jack Kerouac, 1922 年-1969 年)的《在路上》(黃雨石等譯，作家出版社，1962 年)、尤琴·尤奈斯庫(Eugène Ionesco, 1912 年-)的荒誕派戲劇《椅子——一曲悲劇性的笑劇》(黃雨石譯，中國戲劇出版社，1962 年)、J.D.塞林格(Jerome David Salinger, 1919 年-)的《麥田裏的守望者》(施咸榮譯，作家出版社，1963 年)、讓-保爾·薩特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980 年)的《厭惡及其他》(鄭永慧譯，作家出版社上海編輯所，1965 年)、薩繆爾·貝克特(Samuel Beckett, 1906 年-1989 年)的《等待戈多》(施咸榮譯，中國戲劇出版社，1965 年)、弗·狄倫馬特(Friedrich Dürrenmatt, 1921 年—1990 年)的《老婦還鄉》(黃雨石譯，中國戲劇出版社，1965 年)、欽吉斯·艾特瑪托夫(Чынгыз Айтматов, 1928-2008 年)的《艾特瑪托夫小說集》(陳韶廉等譯，作家出版社，1965 年)、卡夫卡(Franz Kafka, 1883-1924 年)的《審判及其他》(包括《判決》、《變形記》、《在流放地》、《鄉村醫生》、《致科學院的報告》、《審判》)(李文俊、曹庸譯，作家出版社上海編譯所，1966 年)。

義的理論文集，但並非作文學和理論探究的功能，只為政治批判的作用。它的譯本〈出版說明〉中指出：

「艾略特在我國未形成什麼“氣候”，但在四十年代間，國內報刊上曾介紹過他的一些作品。為了配合我們當前反對資產階級反動文藝思潮和現代修正主義文藝思潮的鬥爭，我們選了他的有關文化思想和文學理論的一些主要文章，編成這個文選，為國內文學藝術研究者、批評工作者提供一點對立面的材料，以便徹底批判與揭露艾略特的反動的政治面目。」¹⁰¹

由上文可見，《托·史·艾略特論文選》的出版，正配合「反對資產階級反動文藝思潮和現代修正主義文藝思潮的鬥爭」。同年，袁可嘉配合批判活動，撰文指出艾略特是「一個死心蹋地為美英資本帝國主義盡忠盡孝的御用文閥」¹⁰²，批評他打擊社會主義、反現實主義、傳播反動思想和宣揚頹廢藝術¹⁰³，不值得大家學習。由此可見，官方以政治審查來批評 T.S.艾略特和現代主義是帝國主義和資本主義的「走狗」，我們亦從官方對他的批評中見到，當時正統的文藝思想是服從社會主義和現實主義，傳播集體主義意識。英美文學透過內部發行形式，以「被批判」的文學傳入中國，雖然未被公開和政治認同，但無疑打開了一個窗口，於 60 年代末、70 年代初對部份社會上層幹部和青年的思想發展造成影響。

由此可見，1949 至 1966 年國內譯介西方文學，基於政治考慮，以翻譯蘇俄文學和西歐古典文學為主，同時也為了政治需要而內部出版英美現代文學和蘇聯人道主義文學，這為北島接觸西方文學思想提供了一個客觀環境。接下來將具體分析北島怎樣接受西方現代主義文學的影響，從而轉化為自己的創作。

第二節 西方現代主義文學對北島詩歌的影響

¹⁰¹ T.S.艾略特：《托·史·艾略特論文選》，上海文藝出版社，1960 年，頁 3。

¹⁰² 袁可嘉：〈托·史·艾略特——美英帝國主義的御用文閥〉，《文學評論》1960 年第 6 期，頁 14。

¹⁰³ 同上，頁 29。

不同的資料同時指出，北島在成長過程中，接觸不少西方現代主義的翻譯文學。它們透過翻譯成中文，傳入中國，對包括北島在內的六、七十年代中國作家帶來影響。他在 2003 年的一篇訪問中指出：

「1949 年以後一批重要的詩人與作家被迫停筆，改行搞翻譯，從而創造了一種游離於官方話語以外的獨特文體，即“翻譯文體”，六十年代末地下文學的誕生正是以這種文體為基礎的。我們早期的作品有其深刻的痕跡，這又是我們後來竭力擺脫的。在這一點上，我想這是個真問題，至少對我個人而言。」¹⁰⁴

2007 年的另一篇訪問中，北島再強調翻譯文學影響過他和同代人，但我們需要問：這些作品如何具體影響他的創作呢？可見現代主義的翻譯文學對北島的影響值得深入探討，尤其是它如何影響北島的世界觀，並按自己的需要選擇吸收現代主義文學。

北島從翻譯文學的途徑，接觸到西方文學的主題思想和創作方法，促使他借鑒和轉化西方現代主義文學的創作，包括主題思想和藝術手法，以下逐一分析。北島不是以一種具系統的方法來學習和接受現代主義文學，反而以一種綜合方法，學習西方文學的過程是以作品為中心，透過閱讀不同作品，直接吸收所需要養份。北島從正統的官方渠道和非正統渠道接觸翻譯文學，這部份將分析他如何接受從不同的翻譯文學接收西方現代文學的養份，轉化為他的詩歌創作。

（一）正統途徑的翻譯文學

正如上文所言，北島不乏接觸西方文學的機會，但他從主流的教育上只能

¹⁰⁴ 唐曉渡：〈“我一直在寫作中尋找方向”——北島訪談錄〉，《詩探索》，2003 年第 3-4 輯，頁 169。

接觸到蘇俄和西歐古典翻譯文學，類型較單一，接觸西方現代主義文學的機會相對較難。然而，中共建國後並沒有排斥所有西方翻譯文學，出版《譯文》和《世界文學》等介紹和譯介外國文學的期刊，北島能夠從中學習西方現代主義文學。另外，他也透過一些官方出版的翻譯詩集來學習，這些詩集的譯者往往在 1949 年前是創作中國現代主義詩歌的主要。

1. 波特萊爾的〈惡之花〉：借鑒象徵主義的創作方法

早在 1946 年，戴望舒已翻譯過〈惡之花〉，發表在唐弢主編的上海《文匯報·筆會》上。1949 年後，〈惡之花〉曾被視為毒草而禁止傳播，到 1957 年，《譯文》¹⁰⁵雜誌在七月號出版波特萊爾專輯，當年是〈惡之花〉初版發行一百周年，為紀念此事，《譯文》便辦了一個波特萊爾專輯，刊載了九葉派詩人陳敬容從〈惡之花〉選譯的 9 首詩，分別是〈朦朧的黎明〉、〈薄暮〉、〈天鵝——致維多克·雨果〉、〈窮人的死〉、〈秋〉、〈仇敵〉、〈不滅的火炬〉、〈憂鬱病〉和〈黃昏的和歌〉¹⁰⁶。另外，《譯文》亦刊登兩篇外國評論文章，即蘇聯人列維克的〈波特萊爾和他的“惡之花”〉和法國人阿拉貢的〈比冰和鐵更刺人心腸的快樂——“惡之花”百周年紀念〉，編者還特別為波特萊爾作出簡介，這是 1949 年後主流刊物首次介紹波特萊爾及其作品。

早年，北島曾透過該期《譯文》，抄寫陳敬容翻譯的波特萊爾〈惡之花〉。北島說：

「(陳敬容)她譯的波德萊爾的九首詩散見於五六十年代的《世界文學》，被我們大海撈針般搜羅到一起，工工整整抄在本子上。那幾首詩的翻譯，對發端於

¹⁰⁵ 《譯文》是建國後第一本專門刊登外國翻譯文學的雜誌，1953 年 7 月創刊，1959 年 1 月起改名《世界文學》。

¹⁰⁶ 皆見茅盾主編：《譯文》，1957 年 7 月號，頁 133-143。

六十年代末的北京地下文壇的精神指導作用，怎麼說都不過份。」¹⁰⁷

由此可見，波特萊爾的詩透過手抄本的形式，影響北島的詩歌創作。此外，阿拉貢肯定波特萊爾的文章，吸取了阿拉貢對波德萊爾的分析，並學習波德萊爾的寫詩方法。作為西方象徵主義的其中一個最重要作家，本文有理由相信北島從這些譯詩上，學習象徵主義的風格。

首先，北島吸收了〈惡之花〉的感通寫法，打通了各種感觀的寫作特色，移植到自己的具體創作中。早在1946年，陳敬容在上海已翻譯過波特萊爾的〈惡之花〉部份篇章，刊於報上，並曾打算出版，但因戰亂和移居關係散失稿件¹⁰⁸。她對波特萊爾的詩歌風格和特點了解很透澈，她說：

「波特萊爾不僅講求詩律的嚴謹，注重形式的完整，而且將許多活生生的形象引進了詩歌，運用顏色、聲音、香味等對詩的氣氛着意渲染。是波德萊爾最早發現並提出“通感”，他認為自然界和人類社會上諸多事物之間存在着相互感應的現象，詩歌應當能有所反映。」¹⁰⁹

從上述的引文中，可見她掌握了波特萊爾詩作重視通感和象徵的寫作方法特點，將不同感官的訊息加以互動，這是現代詩的基礎寫作方法，而她又有寫現代詩的習慣，因此她翻譯〈惡之花〉時便能夠保留原文的特點。此外，波特萊爾是法國象徵主義詩人的代表人物，他的〈惡之花〉表現出象徵主義詩歌的最大藝術效果，善於運用不同性質的意象，陳敬容的譯本保留這個特色。另一方面，〈惡之花〉之所以出色，除了藝術手法上的經營外，更由於它觀察和直視現實生活，並以詩歌語言再造一個藝術世界。縱然詩中充滿唯美和陰暗色彩，但內裏並非頹廢主義，反而表現了社會和人性的陰暗面，拒絕虛妄的表象，從而

¹⁰⁷ 北島：《時間的玫瑰》（香港：牛津大學出版社，2005年），頁97。

¹⁰⁸ 陳敬容：《圖像與花朵》（長沙：湖南人民出版社，1984年），頁3。

¹⁰⁹ 同上，頁4。

「返回存在的本質層次，以藝術家的身份去面對真正的命運」¹¹⁰。由此可見，波特萊爾透過通感和象徵的方法，描寫當時巴黎社會的各種病態情況。陳敬容明瞭這種寫作方法和目的，因此她能譯出〈惡之花〉的真正意味，〈黃昏的和歌〉正好能夠表現：

「時辰到了。在枝頭顫慄著，
每朵花吐出芬芳像香爐一樣，
聲音和香氣在黃昏的天空迴盪，
憂鬱無力的圓舞曲令人昏眩。

每朵花吐出芬芳像香爐一樣，
小提琴幽咽如一顆受創的心；
憂鬱無力的圓舞曲令人昏眩，
天空又愁慘又美好像個大祭壇！

小提琴幽咽如一顆受創的心，
一顆溫柔的心，它憎惡大而黑的空虛！
天空又愁慘又美好像個大祭壇，
太陽沉沒在自己濃厚的血液裡。

一顆溫柔的心，它憎惡大而黑的空虛，
從光輝的過去採集一切的跡印！
天空又愁慘又美好像個大祭壇，
你的記憶照耀我，像神座一樣燦爛！」¹¹¹

¹¹⁰ 程抱一：〈論波特萊爾〉，《外國文學研究》1980年第1期，頁59。

¹¹¹ 茅盾主編：《譯文》，1957年7月號，頁143。

全詩分爲四節，每節四句，形式整齊，先描畫了黃昏的自然景色，但卻渲染一層哀愁的氣氛。陳敬容把握到原文善用通感，聯繫不同事物特點的寫作方法，從小提琴聲如哭泣、天色陰暗和日落等聽覺和視覺感觀，抒寫詩人內心的感情低落。所有的大自然意象皆多了主觀的感覺，並表達詩人抗拒「惡大」和「空虛」的不著邊際，尋求人心美善的希望。事實上，有論者已經指出，「陳譯波德賴爾，注重的不是描繪畸形醜怪事物的篇什，而是飽含憂鬱孤寂情調的抒情詩」¹¹²，〈黃昏的和歌〉的確顯示出憂鬱孤寂情調，這正是〈惡之花〉的內在意蘊。另一首詩〈憂鬱病〉更能顯示憂鬱孤寂情調如何配合象徵主義的寫作方法，以密集而有系統的意象建構詩的內在世界：

「當低重的天空像一個大蓋，罩住
被無盡的厭倦所折磨的幽咽的心；
當環抱一切的天涯向我進射
一道比夜還愁慘的黑光；

當大地變成一間潮濕的牢房，
在那裡，希望像蝙蝠樣飛去，
一面拍著懦怯的翅膀碰打四壁，
又把頭向朽壞的屋頂敲擊；

當雨水灑潑下無數的綫條，
仿倣著大監獄的鐵欄的形狀，
一群啞默的骯髒的蜘蛛

¹¹² 張松健：〈“花一般的罪惡”——四十年代中國詩壇對波德賴爾的譯介〉，《中國現代文學研究叢刊》2005年第2期，頁81。

走來在我們的頭腦裡結網；

幾口鐘一下子瘋狂起跳起

朝空中進出一聲可怕的尖叫，

就像那些無家可歸的遊魂，

突然發出固執的哀號。

——幾個長長的送葬行列，沒有簫鼓，

在我靈魂裡慢慢地整隊；希望受了挫折

在哭泣；殘酷的暴戾的愁苦

在我低垂的頭上豎起了黑色的旌旗。」¹¹³

全詩的形式十分整齊，共分五節，每節四句，以低重的天空、幽咽的心、黑光、潮濕的牢房、骯髒的蜘蛛和黑色的旌旗等意象，營造一個陰沉絕望的世界。這就是城市黑暗和醜惡的景物。全詩不直接和客觀地寫城市醜惡，而以暗示和聯想的方法，表達詩人眼底下的城市。這種方法正是象徵主義的主要特徵。讓·摩拉埃 (Jean Moreas) 發表的〈象徵主義宣言〉指出：「象徵藝術的基本特徵就在於它從不深入到思想觀念的本質……所有具體的表象都不表現它們自身」¹¹⁴，所以作品不會直接表達感情，而是通過象徵的方法，「利用暗示的方法來展現這些思想與感情」¹¹⁵。就〈憂鬱病〉而言，它仍保留浪漫主義重視感情直抒奔放的特質，最尾一節以大膽表露詩人面對困窘的愁苦，但用豎起的黑色旌旗的意象，曲折地突出愁苦的嚴重情況。北島於地下詩壇中抄寫了陳敬容的譯本，無疑啓發了他的創作實踐。

¹¹³ 茅盾主編：《譯文》，1957年7月號，頁142-143。

¹¹⁴ 黃晉凱，張秉真，楊恒達主編：《象徵主義·意象派》（北京：中國人民大學出版社，1989年），頁45。

¹¹⁵ 原文見 Charles Chadwick 著，張漢良譯：《象徵主義》（台北：黎明文化事業公司，1973年），轉引自何欣：《現代歐美文學概述》（台北：書林出版公司，1996年），頁7。

北島發揮通感這種創作技巧，從外在的事物和大自然的景象中，尋求可以感應作者感情的不同感官訊息，提升藝術感染力。例如〈回憶〉：

「燭光
在每一張臉上搖曳
沒有留下痕跡
影子的浪花
輕擊著雪白的牆壁
掛在牆上的琴
暗中響起
仿佛映在水中的桅燈
竊竊私語」¹¹⁶

全詩沒有分節，共有九句，內容沒有特定所寫之事，亦沒有明顯地表露感情傾向，但從詩中最尾四句兩組視覺和聽覺的感官描寫中，我們可以看出這首詩的主題是關於「記憶」和「過去」。燭光和影子是視覺，它們搖曳和輕擊卻沒有為臉和牆壁造成痕跡，琴聲是聽覺，響起後竟引來桅燈竊竊私語。桅燈沒有聲音，而且水不能傳聲，怎能竊竊私語呢？作者運用通感的寫作方法，把視覺和聽覺訊息加以互動，配合詩的標題「回憶」，彷彿說明人縱然有回憶，但亦只是一些不可靠的東西。事實上，北島不少詩作也以通感的方法創作，例如〈界限〉：

「我要到對岸去
河水塗改著天空的顏色
也塗改著我

¹¹⁶ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁32。

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」¹¹⁷

詩人借助「通感」的方法，融和了顏色、聲音、嗅覺和觸覺等感受，從河水塗改天色，再塗改我提升詩的文本世界中成一個完備的藝術的世界。另外，他也吸收了〈惡之花〉運用意象於詩中營造象徵主義的藝術效果，並在實踐於創作上。例如〈雨夜〉：

「當水窪裏破碎的夜晚
搖著一片新葉
像搖著自己的孩子睡去
當燈光串起雨滴
綴飾在你肩頭
閃著光，又滾落在地
你說，不
口氣如此堅決
可微笑卻洩露了內心的秘密

低低的烏雲用潮濕的手掌
揉著你的頭髮

¹¹⁷ 同上，頁 85。

揉進花的芳香和我滾燙的呼吸
路燈拉長的身影
連接著每個路口，連接著每個夢
用網捕捉著我們的歡樂之謎
以往的辛酸凝成淚水
沾濕了你的手絹
被遺忘在一個黑漆漆的門洞裏

即使明天早上
槍口和血淋淋的太陽
讓我交出青春、自由和筆
我也決不會交出這個夜晚
我決不會交出你
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」¹¹⁸

整首詩有固定結構，首兩節九句一節，第三節有十二句，全詩營造一種沉鬱的氣氛，「破碎」、「滾落」、「烏雲」和「辛酸」等字眼顯示詩人處於一個情緒低落的环境中，唯一可見的出口亦「被遺忘」。不過，雖然看不清未來的路應如何走，但詩人在第三節表現極度的自信和決心。我們可以想像，一位年青和思想獨立的詩人，大聲疾呼：就算有「槍口」和「血淋淋」的威嚇，失去自由和

¹¹⁸ 同上，頁 52-54。

青春的價值，「我決不會交出你」。從這首詩上，我們看到一個努力擺脫現實困境、決心尋求真愛的青年形象。北島將外在的景物化為主觀情緒的表達，從外在的低沉色調折射出作者的感情同樣哀傷。

這種表達方法受象徵主義的創作方法影響。象徵主義的創作方法，要求外在客觀世界化為主觀感受，所以作者要經營一個自給自足的文本世界，〈雨夜〉的抒情方法明顯受〈惡之花〉影響，洪子誠也說：「寫大雨中的感覺，好像是被雨的牆和鐵條所堵住和分割，置身於監牢之中。這種想像方式和意象方式，讓我們想起波特萊爾的〈惡之花〉。」¹¹⁹例如〈雨夜〉的「讓牆壁堵住我的嘴唇吧／讓鐵條分割我的天空吧」，形象地透過雨水被牆和鐵條分隔和阻擋，置身於監牢的感覺，這種寫雨的方法來自〈憂鬱病〉的「當雨水灑潑下無數的綫條，／仿倣著大監獄的鐵欄的形狀」。但同時，北島又保留自我價值追求的部份，因此〈雨夜〉第三節寫詩中的主人公不會屈服和不會忘記的決心，以直接的口吻表達「我也決不會交出這個夜晚／我決不會交出你」，這是北島獨有的思想情緒，有別於〈憂鬱病〉透過「黑色的旌旗」的暗喻，間接地表達愁苦情緒。

北島吸收了〈惡之花〉的通感和象徵主義創作方法，在作品中刻劃一個黑暗和孤寂的文本世界，正好是文革後黑暗現實的反映。這種處理的現實方法吸引了北島，所以他的詩雖然不直接表明所指的景況，但其實不離他身處的社會，以象徵主義的方法表達他對現實社會的不滿。

2. 洛爾伽的《洛爾伽詩鈔》：詩歌的形式和內在節奏安排

另外，北島也受洛爾伽的《洛爾伽詩鈔》啟發創作。洛爾伽 (Federico García Lorca) 是西班牙著名的現代詩人，他對詩歌有深厚的認識，並且創造一種全新

¹¹⁹ 洪子誠：〈北島早期的詩〉，《海南師範學院學報(社會科學版)》，18卷1期，2005年，頁8。

的詩體，將現代詩和西班牙民間歌謠結合，創造出了節奏優美哀婉，形式多樣，詞句形象，想像豐富，民間色彩濃鬱，易於吟唱，同時又顯示出超凡的詩藝。戴望舒是將洛爾伽帶入中文世界的重要人物，他於 1933 年到西班牙旅行，接觸到洛爾伽的抒情詩，因而產生譯介成中文的想法。因此，他回國後著手翻譯，但他未及完成卻於 1951 年因心臟病而逝世。戴望舒生前的好友施蛰存便代為處理餘下的工作，於 1956 年編輯《洛爾伽詩鈔》出版。北島輾轉從 70 年代地下詩壇中，透過換書形式得到。他不懂西班牙文，但他從戴望舒的翻譯中，接觸到洛爾伽的詩，他回憶當中經過說：

「最初讀到戴望舒《洛爾伽詩鈔》是七十年代初。那偉大的禁書運動，加深了我們的精神饑渴。當時在北京地下文化圈有個流行詞『跑書』，即為了找本好書你得滿世界跑。為保持地下渠道的暢通，你還得擁有幾本好書作交換資本。一本書的流通速度與價值高低或稀有程度有關。遇到緊急情況，大家非得泡病假開夜車，精確瓜分閱讀時間。當《洛爾伽詩鈔》氣喘吁吁經過我們手中，引起一陣激動。洛爾伽的陰影曾一度籠罩北京地下詩壇。」¹²⁰

此外，北島在散文集中也說明《洛爾伽詩鈔》對他的重要性，他說：

「由於戴望舒的翻譯，洛爾伽成了我們那代人的啟蒙老師，對我們一生都有重大影響。」¹²¹

由此可見，北島十分重視《洛爾伽詩鈔》，並且認為洛氏的作品對他們整代人也有重要的影響。具體而言，《洛爾伽詩鈔》對北島抽象的創作思維以至具體的寫作方式也有啟發，影響北島詩歌的形式的表達和節奏的安排。他從《洛爾伽詩抄》吸收一種納為己用的文學資源，更把它對的文化和世界的理解和觀念，移植到創作上。

¹²⁰ 北島：《時間的玫瑰》（香港：牛津大學出版社，2005 年），頁 2-3。

¹²¹ 北島：《午夜之門》（台北：九歌出版社，2002 年），頁 145。

在詩歌形式方面，洛爾伽將現代詩和西班牙民歌體的形式結合，創造出一種獨特的詩歌形式，既保持現代詩應有的含蓄凝練，又能發揮民歌體的優點。他善於以疊句重複的方法，將詩的音樂性和節奏感表現出來，形式明朗分明，具備吟唱效果，兼容抒情和敘事的風格，例如名作〈夢遊人謠〉發揮這種方法的優點，現引第一段說明：

「綠啊，我多麼愛你這綠色。
綠的風，綠的樹枝。
船在海上，
馬在山中。
影子纏在腰間，
她在陽臺上做夢。
綠的肌膚，綠的頭髮，
還有銀子般清涼的眼睛。
綠啊，我多麼愛你這綠色。
在吉普賽人的月亮下，
一切都望著她，
而她卻看不見它們。」¹²²

全首詩的結構和句子組合自由，以轉化自吉卜賽的歌謠的詩句「綠啊，我多麼愛你這綠色」來展開敘述。「綠」既是顏色的意義，更借代為吉卜賽女郎。然後，詩以一系列意象來呈現夢幻的感覺，然後在第三和四節加入兩個男人對話的敘事成份，最後一節再與首節呼應，貫徹歌謠體迴環後復的效果。北島曾撰文讚賞這首詩¹²³，他的詩亦受洛爾伽這種詩歌處理的方式啟發，學習結合現代詩和

¹²² 戴望舒譯，施蛰存編：《洛爾伽詩鈔》（北京：作家出版社，1956年），頁45。

¹²³ 北島：《時間的玫瑰》（香港：牛津大學出版社，2005年），頁17-23。

民歌體的詩歌形式。例如〈習慣〉除第三節外，其餘每節均以「我習慣了」作開頭，第一節「我習慣了你在黑暗中爲我點煙」、第二節「我習慣了你坐在船頭低吟」和第四節「我習慣了你在山谷中大聲呼喊」，造成重複的效果。詩中運用很多細節描寫，描寫了「我」和「你」的生活細節，十分細膩地寫出「我」和「你」的感情關係，而第五節：

「是的，我習慣了
你敲擊的火石灼燙著
我習慣了的黑暗」¹²⁴

北島在「我習慣了」前加上「是的」，將語調平和下來，淡化了頭四節的步步爲進的語氣表達，然後回應了第一段「你總是悄悄地問／猜猜看，我燙傷了什麼」，燙傷了的原來是習慣了的黑暗。這種迴環往復的效果不但有助平衡感情過露，而且又使內容含蓄而不失抒情效果。

此外，洛爾伽的詩常常將說話寫入詩中，並以感嘆句式來表達，例如〈水呀你到哪兒去？〉中「水呀你到哪兒去？」、「海呀你到哪裏去？」和「赤揚呀，你呢，你做甚麼？」¹²⁵等句，直接將感情顯示於讀者面前。北島的詩亦有所取法，例如：

「我猛地喊了一聲：
“你好，百——花——山——”
“你好，孩——子——”
回音來自遙遠的瀑澗」〈你好，百花山〉

¹²⁴ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁66。

¹²⁵ 戴望舒譯，施蛰存編：《洛爾伽詩鈔》（北京：作家出版社，1956年），頁31。

「回答我，／星星永遠是星星嗎？」〈微笑・雪花・星星〉

上述兩首詩，直接將對話寫入文句中，並且使用說話式的口吻，發揮歌詠吟唱的特點。但另一方面，北島將對話寫入詩中，也爲了表達上的需要，想像不同的聲音以建立更爲複雜的語境，引發讀者的思考。

在節奏方面，施蛰存在《洛爾伽詩鈔》〈編者後記〉中指出洛爾伽的詩：

「原文大多數謠曲都是半趁韻……運用文字聲音的美來表達意象的美」¹²⁶

洛爾伽善於透過文字的排列和組合，建立詩體內部的節奏感，使詩讀來發揮瑯瑯上口的傳達效果。重視詩歌節奏的原則成爲北島的詩的主要特點，尤其是他吸收了這種節奏安排的方法，表達詩中的抒情效果，例如〈一束〉：

「在我和世界之間
你是海灣，是帆
是纜繩忠實的兩端
你是噴泉，是風
是童年清脆的呼喊

在我和世界之間
你是畫框，是窗口
是開滿野花的田園
你是呼吸，是床頭

¹²⁶ 同上，頁 139。

是陪伴星星的夜晚

在我和世界之間

你是日曆，是羅盤

是暗中滑行的光線

你是履歷，是書籤

是寫在最後的序言

在我和世界之間

你是紗幕，是霧

是映入夢中的燈盞

你是口笛，是無言之歌

是石雕低垂的眼簾

在我和世界之間

你是鴻溝，是池沼

是正在下陷的深淵

你是柵欄，是牆垣

是盾牌上永久的圖案」¹²⁷

全首詩分爲五節，每節五句，每句的字數相若。每一節的第一句都以「在我和世界之間」開始，語調平和，並用了十多種不同的意象來描述「你」。它的節奏簡單，每一節的音節位置相同，以「在我和世界之間／你是...，是...／是....的..／你是...，是...／是....的..」的節奏安排方法，保持節與節和句與句之間的音樂性。〈一束〉正透過上述文句所呈現的音樂性，將作品的內在情緒表達出來，富

¹²⁷ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁29。

有韻味。這首詩表達「我」和「你」心理上若即若離的微妙關係，詩人一方面以意象作為若即若離的具體呈現，更以詩歌的節奏感來表現主題，正是得到洛爾伽的詩歌啟發。

此外，洛爾伽也善於透過嚴密的意象和重複句子的方法，營造詩歌節奏上的壓迫感，視點上的遊移亦加深了詩的視野和深度。例如他的長詩〈伊涅修·桑契斯·梅希亞思輓歌〉，現引第一節第一和第二段分析。

「正好在下午五點鐘。
一個孩子拿來白床單
在下午五點鐘。
一筐備好的石灰
在下午五點鐘。
此外便是死。只有死
在下午五點鐘。

風帶走棉花。
在下午五點鐘。
氧化物散播結晶和鎳
在下午五點鐘。
現在是鴿與豹搏鬥
在下午五點鐘。」¹²⁸

全首詩以「在下午五點鐘」的疊句安排，造成節奏上的壓迫感，並描寫不同的意象和細節，形成類似蒙太奇剪接的效果，把死亡的氣氛營造得相當出色。事

¹²⁸ 戴望舒譯，施蛰存編：《洛爾伽詩鈔》（北京：作家出版社，1956年），頁80-81。

實上，〈伊涅修·桑契斯·梅希亞思輓歌〉的主題是透過一位鬥牛勇士的死亡來展現死亡的美，全首詩便從節奏和文字的安排來表現死亡的節奏。這種處理題材的方法啓發了北島的創作，又例如另一首詩〈可疑之處〉：

「歷史的浮光掠影
女人捉摸不定的笑容
是我們的財富
可疑的是大理石
細密的花紋
信號燈用三種顏色
代表季節的秩序
看守鳥籠的人
也看守自己的年齡
可疑的是小旅館
紅鐵皮的屋頂
從長滿青苔的舌頭上
淌落語言的水銀
沿立體交叉橋
向著四面八方奔騰
可疑的是樓房裏
沉寂的鋼琴
瘋人院裏的小樹
一次次被捆綁
櫥窗裏的時裝模特
用玻璃眼睛打量行人
可疑的是門下

赤裸的雙腳

可疑的是我們的愛情」¹²⁹

全首詩的形式自由，沒有分節分行，但結構仍是有跡可尋的。基本上，它透過五組「可疑的是……」的疊句結構於詩中不斷重複，表達從第五句起，至第二十三句，以不同的否定意象，質疑世界，一方面加強了「可疑」的力量，另一方面也從中建立節奏，將詩的張力層層遞進。

另外，洛爾伽經營句子結構的方法上也影響了北島。洛氏善於運用疊句和重複句子，使詩歌的節奏變化得宜。例如〈冶遊郎〉的第一節和第六節是重複「冶遊郎，／小小的冶遊郎。／你家裏燒着百里香」¹³⁰這句文字，使詩歌達到吟唱的良好效果。〈小夜曲——獻祭洛貝·特·維迦〉也透過重複四次「花兒為愛情而亡」¹³¹來表達既輕快又感情的節奏效果，北島也吸收了這種寫作方法，〈桔子熟了〉第一節和最尾一節的文字和句式重複「桔子熟了／裝滿陽光的桔子熟了」的寫法，帶有洛爾伽的〈冶遊郎〉影響。除此之外，北島也常常於詩中運用重複句子的方法，例如〈走吧〉重複五次「走吧」、〈船票〉重複五次「他沒有船票」，加強詩中的節奏感，有助內容表達。

由上述的分析可見，北島吸收和轉化了《洛爾伽詩鈔》的詩歌的形式和在節奏安排方法，但這並非純技巧上的取法。正如上一章所言，北島早期的作品受政治抒情詩的歌謠體影響，重視宣讀效果和節奏的安排，協助作品抒發感情。但當他接觸《洛爾伽詩鈔》後，發現不一定以政治詩的形式來抒情。所以，《洛爾伽詩鈔》彷彿開啓了北島創作的另一道門，幫助他在詩作中建立和表達個人的抒情聲音。

¹²⁹ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁154-155。

¹³⁰ 戴望舒譯，施蛰存編：《洛爾伽詩鈔》（北京：作家出版社，1956年），頁23。

¹³¹ 同上，頁24-25。

(二) 黃皮書

除了正統的翻譯文學外，北島也從內部發行的黃皮書，接觸西方的翻譯文學。由於文化大革命的關係，不少黃皮書散落民間，北島從地下詩壇獲得這些作品，從而影響他的詩歌創作。

1. 《在路上》：反叛意識下的精神危機感

《在路上》英文名是‘On The Road’，它是美國「搜索的一代」¹³²(The Beat Generation) 的代表作品，作者是美國人杰克·克茹亞克 (Jack Kerouac) 的代表作品。中譯本於1962年由作家出版社出版，譯者署為石榮，即黃雨石、施咸榮合譯。不過，這個譯本只是中文節譯本，而且它是作為內部發行的「黃皮書」，只有少數人才能讀到。然而，文化大革命爆發後，不少「黃皮書」流落民間，秘密傳閱著這些「黃皮書」，其中就包括《在路上》。經歷「文革」造反運動的年輕人，甚至手抄了這部幾十萬字的作品。儘管它流傳的範圍並不大，僅限於北京、上海知青群體中的少部分人，但引發的精神裂變的力卻是難以估計的。北島正在這時候接觸它。他說：「我們青年時代為《在路上》著魔，甚至有人能大段大段地背誦。」¹³³，可見北島受到《在路上》的思想影響，啟發他詩歌的

¹³² 不少人把(The Beat Generation)譯為「垮掉的一代」，這是錯的。李英豪早在 1963 年，以筆名冰川在《好望角》發表〈搜索的一代加洛克〉，將它譯為「搜索的一代」，見冰川：〈搜索的一代加洛克〉，《好望角》第四號，1963 年 4 月 20 日，頁 4。後來，胡菊人也把‘The Beat Generation’譯成「搜索的一代」，然而他同時認為這個中譯只是眾多譯法中較好的一個，後來他再把 beat 譯作「疲脫」，含有「疲困、求解脫」的意思，見胡菊人：〈詩僧寒山的復活〉，《明報月刊》1966 年 11 月號，頁 9-11。後來，鍾玲在《美國詩與中國夢》中，也依從「搜索的一代」這個說法。她引用理查·格雷(Richard Gray)的話：「搜索者看中以下這些人的觀點：被疏遠的，被遺棄的，甚至是那些名義上是瘋癲的人——這些人是由周界來看正常的！方正的社會。這些人否定此社會的紀律及法規。」，見鍾玲：《美國詩與中國夢：美國現代詩裏的中國文化模式》(台北：麥田出版公司，1996 年)，頁 20。因此‘The Beat Generation’是試圖突破社會舊有規範的一代人，從所謂的邊緣位置審視中心思想，這與中譯名「垮掉的一代」傳達的意義不同。

¹³³ 北島：《藍房子》(臺北：九歌文庫，1998 年)，頁 24。

內容趨向。

《在路上》對北島的思想啓悟大於具體的文學技巧上的影響，而他的思想亦會在具體的詩作中反映出來。它是西方現代主義的重要作品，表達「搜索的一代」(The Beat Generation) 的反叛意識，具體地呈現城市文明帶來的精神危機感。北島正吸取這種思想，因為經過文革洗禮後，他當時同樣對世界帶有表達冷漠、虛無和價值失落的情緒，《在路上》正好契合他的主觀感受，因而接受它。例如〈回答〉：

「我不相信天是藍的，
我不相信雷的回聲，
我不相信夢是假的，
我不相信死無報應。」¹³⁴

北島以呼告的方式，使用「我不相信」這個強烈感情呈現的字眼，直接將自己對世界的反叛意識表現出來。此外，〈一切〉也是以否定句的方式，表達作者對現實中的各種價值的反叛態度。另外，〈無題〉也抒發了反叛下帶來的精神危機：

「積怨使一滴水變得混濁
我疲倦了，風暴
擱淺在沙灘上
那桅杆射中的太陽
是我內心的囚徒，而我
卻被它照耀的世界所放逐
礁石，這異教徒的黑色祭壇

¹³⁴ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁25。

再也沒有什麼可供奉

除了自己，去打開或合上

那本喧囂的書」¹³⁵

這首詩的語調深沉，詩中的「我」充滿怨忿，對世界的一切事物採取反叛的態度，尤其是反抗被認為光明的太陽，暗喻現實政治環境和社會不少被認為正確的東西其實也值得懷疑和否定，正如光明的象徵太陽一樣，可以用桅杆射擊它。然而，「我」卻被陽光照耀的世界放逐遠處的海灘，只剩疲倦身體。雖然「我」以異教徒自居或與宗教有關，但是這只是比喻自己位於邊緣位置，產生自身存在現實世界中出現的危機感。不過，詩人也同時肯定生命的寶貴，因為「我」以自己作為祭品供奉，可見他雖然身處危機，但心理上仍是對生命有一絲希望。由此詩可見，北島受《在路上》的思想啟發，書寫文革後的時代對人的自價值產生的危機意識。

2. 卡夫卡《〈審判〉及其他》和薩特《〈厭惡〉及其他》

北島於地下詩壇中換來卡夫卡 (Franz Kafka) 《〈審判〉及其他》和薩特 (Jean-Paul Sartre) 《〈厭惡〉及其他》這兩本西方現代主義文學和存在主義文學的經典作品。《〈審判〉及其他》是由李文俊和曹庸翻譯，1966 年於上海作家出版社出版，包括了卡夫卡的長篇小說《審判》和中篇小說《變形記》在內的六篇小說。《〈厭惡〉及其他》是由鄭永慧翻譯，1965 年於上海作家出版社出版，包括了薩特中篇小說《厭惡》等三篇中短篇小說。卡夫卡的小說表達人與社會的疏離感，薩特的作品表達深刻的存在主義精神，對北島的創作思想構成重要的影響，後來不少作品的思想受到它們的啟發，有現代主義和存在主義的傾向。

¹³⁵ 同上，頁 116。

北島從現代主義文學中，吸收了西方的個人主義和存在主義精神，並轉化從自身處境出發、以自身思想和表達形式的思想。現代主義文學的思想特點可從兩方面分析。首先哲學底蘊方面，它跟二十世紀初出現的弗洛伊德 (Sigmund Freud) 的心理分析學說、柏格森 (Henri Bergson) 的直覺主義、海德格爾 (Martin Heidegger) 的存在主義學說和尼采 (Friedrich Nietzsche) 的權力意志哲學觀關係密切，突破舊有世界觀從而探討另一種解釋世界的方法。而這些學說進入文藝思想的領域則構成現代主義的理論底蘊。其次，內容意識方面，由於它的思想傾向質疑客觀世界和反省人性內心深處，自由、挑戰、自發，個性就一直是現代主義的核心¹³⁶。所以，它重視人性和文化的探索，表現主觀的真實，展示人的內心世界和揭示生存的荒誕性和人的異化，強調個人主體性。這些特點能在北島的詩找到相關的對應。

跟北島同年代的作家嚴力曾指出西方文學對當時年青詩人的創作影響時說：

「當時我們既想用現代一些的手法但又下意識或有意識地擔心因文字而被定罪，所以寫的時候有時會多拐幾個彎，但那種被壓抑的憂愁氣氛在詩裏從頭貫穿至尾。現代手法或稱對西方現代詩的模仿反過來讓我們對放入的情感有種慰藉，就好像這種形式才是適合靈魂躺進去休息的軀殼。」¹³⁷

基本上，北島的詩與西方文學的關係亦可以上述的評論解釋。例如北島寫於 1974 年的小說《波動》，顯示出存在主義的思想，透過描寫幾位經歷過文化大革命的年青人的遭遇，表達價值崩潰對他們造成的影響，從而反思人的責任、自由和煩惱等問題，這正是存在主義對人的存在的其中一個重要反省，但背景卻從西方的工業化和城市化對人的內心帶來的衝擊，改變為文化大革命對人的存在意

¹³⁶ 阿爾弗雷德·卡津著，劉豫譯：〈西方現代主義文學的背景〉，載柳鳴九主編：《從現代主義到後現代主義》（北京：中國社會科學，1994 年），頁 438。

¹³⁷ 嚴力：《我也與白洋淀沾點邊》，《詩探索》1994 年第 4 期，頁 156。

義造成的打擊。由《波動》的例子可見，北島轉化西方現代主義文學精神。現從個人主義和存在主義精神兩方面分析他的詩如何吸收這兩個精神。在技巧以外，他的詩也受到現代主義文學的思想精神影響，並啟發了自身處境的反省，表達獨特的個人感情色彩。

2.1. 北島對卡夫卡《〈審判〉及其他》的接受：疏離感

北島曾經閱讀卡夫卡的〈變形記〉和〈審判〉，這令他感受到人與人處身世界的疏離。卡夫卡是西方現代主義的文學大師，他的作品探討了人性陰暗而真實的一面，並且表現了現代主義反省人性、向內心挖掘和重視潛意識的思想。例如在〈變形記〉中，他透過一位推銷員變成跳蚤的故事，反省人性和真實世界的存在。蘭伯林 (Robert Langbaum) 指出，現代主義是表達一種對歷史和文化的觀念，改變人類對大自然以及自身處境的看法¹³⁸，〈變形記〉正好讓人反省自身思考的角度，改變固有思維。所以，北島曾經說過他初讀〈變形記〉時表示「不知他在講什麼」，因為它正要求我們用另一個角度思考生活，但他又說：「還是能感到心理現實特別接近。從西方現代主義，我們找到了某種精神上的對應物。這與我們的寫作幾乎是同步的」¹³⁹。他從〈變形記〉上，找到精神和思想契合的地方，受它所表達的人際疏離和自我分裂的思想啟發，影響北島的創作，例如〈無題〉：

「對於世界
我永遠是個陌生人
我不懂它的語言

¹³⁸ 詳情可參閱 Robert Langbaum, 'The Modern Spirit: Essays on the Continuity of Nineteenth- and Twentieth-century Literature'. New York: Oxford University Press, 1970.

¹³⁹ 郭玉潔：〈北島：變革年代的詩人〉，原刊《生活》雜誌，見下列網頁：
<http://www.jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-2157>

它不懂我的沉默
我們交換的
只是一點輕蔑
如同相逢在鏡子中

對於自己
我永遠是個陌生人
我畏懼黑暗
卻用身體擋住了
那唯一的燈
我的影子是我的情人
心是仇敵」¹⁴⁰

全首詩分為兩節，每節七句，形式勻稱。詩中的「我」對客觀世界提出種種質疑，並且表示不懂得「世界」的語言。其實，詩人以語言作為隱喻，暗示其實連自己的語言也不懂得，從客觀進入自己的內心，才有對於自己也會陌生的感嘆，反省內心真實，並以我與內心的對比顯示出來。全首詩由質疑世界到質疑自己，表達了現代主義思想冷漠和虛無的人性內心世界。可見他受卡夫卡的小說所表達人的異化的觀念和自我分裂的思想啟發，透過創作重新認識自己和世界的關係。

2.2. 北島對薩特《〈厭惡〉及其他》的接受：存在主義

從現代主義的世界觀切入，北島更從具體的作品中感受到存在主義的思想。存在主義是構成現代主義的重要思想，他早年讀過薩特的〈厭惡〉和卡夫

¹⁴⁰ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁148。

卡的〈變形記〉，這兩本書表達的存在主義 (Existentialism) 觀念影響了他的詩歌的思想傾向。事實上，從文革的背景中成長的北島，於 70 年代正面臨價值崩潰和重塑的探索階段。政府於文化大革命中顯示出極大的失誤和問題，造成北島那一輩的年青人面對國家、民族、文化、社會和自身的困境，極左的政治思潮否定人的自我價值，社會和秩序亦受破壞。他說：「中國向何處去？我們以往讀書爭論，有過懷疑有過動搖，但從未有過這種危機感」¹⁴¹，這種危機亦於心靈上呈現，反映內心價值觀的巨大真空狀態。因此，北島以寫作來反思固有的價值觀，思考人的存在的基本問題，重新肯定人的價值，表達個體意識的醒覺。薩特的《厭惡》代表了他早期的思想，故事通過一位神經質的孤獨知識分子洛根丁的眼睛，透視一個令人感到孤獨和空虛荒謬的現實世界，表達世界是荒誕和人生是虛無的存在主義哲學觀點，人的努力終究是徒勞無益。這種人生的荒謬感令北島有所同感，並且結合自身經歷和過去，轉化成他的作品中呈現的人生存在反思。所以，北島的詩如〈日子〉、〈一切〉、〈履歷〉和〈觸電〉等受到存在主義的啟發，表達他對異化、絕望、荒誕、自審和自由等「人」的存在命題的反省和思考。例如〈迷途〉：

「沿著鴿子的哨音
我尋找著你
高高的森林擋住了天空
小路上
一顆迷途的蒲公英
把我引向藍灰色的湖泊
在微微搖晃的倒影中
我找到了你

¹⁴¹ 北島：〈斷章〉，《今天》第 83 期，2008 年，頁 28。

那深不可測的眼睛」¹⁴²

全首詩沒有分行分節，表達一個尋找的主題。詩中的「我」透過哨音的指示、蒲公英的引路和湖泊的倒影找尋「你」，然而你卻有「深不可測的眼睛」，這雙眼正是「我」的眼睛。其實整首詩是隱喻人的存在的問題，觀念正來自存在主義「存在先於本質」的哲學命題。現世的人往往借助其他東西來表達自身的意義和價值，但是人的存在其實並不需要其他的東西，人只是因為內心被蒙蔽才未發現自己。但正如〈迷途〉所言，原來客觀世界的「你」卻是我，表達客觀世界的存在是由主觀的「我」所體現出來，顯示出現代主義探討人的存在的問題。

又例如〈觸電〉：

「我曾和一個無形的人
握手，一聲慘叫
我的手被燙傷
留下了烙印
當我和那些有形的人
握手，一聲慘叫
它們的手被燙傷
留下了烙印
我不敢再和別人握手
總把手藏在背後
可當我祈禱
上蒼，雙手合十

¹⁴² 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁82。

一聲慘叫

在我的內心深處

留下了烙印」¹⁴³

這首詩表達的正是從上文〈無題〉(對於世界)最後一句「心是仇敵」的延伸，從人性內心的探索引發至〈觸電〉所表達的人類存在之思考。全詩以「我」和無形的人和有形的人握手後，卻被電擊燙傷。「我」從此不和人握手，並合十祈禱，但原來自己的內心，卻因雙手合十燙傷而留下烙印，表達了存在主義哲學中「存在先於本質」的思想。「我」想透過與其他人握手來證明自己存在，但其實「我」已經是一個存在物，所以雙手接合已可證明自己存在，「觸電」成為存在的隱喻。

3. 其他

1981 年，北島在《上海文學》，談論過他早期使用西方現代主義文學技巧的情況：

「詩歌面臨著形式的危機，許多陳舊的表現手段已經遠不夠用了，隱喻、象徵、通感、改變視角和透視關係、打破時空秩序等手法為我們提供了新的前景。我試圖把電影蒙太奇的手法引入自己的詩中，造成意象的衝擊和迅速轉換，激發人們的想像力來填補大幅度跳躍留下的空白。另外，我還十分注重詩歌的容納量，潛意識和瞬間感受的捕捉。」¹⁴⁴

他認為，舊有的表現手段已不能滿足新的內容的表達，有必要使用新的詩歌形式和藝術技巧。「陳舊的表現手段」是指過去直率坦露、欠缺藝術性經營的技巧，但這它們已不能滿足像北島一樣的年青詩人的需要，所以有必要引入更多樣化的藝術手法，從而提升詩歌的水平。從他的具體創作中，亦能體現這些現代詩

¹⁴³ 同上，頁 163。

¹⁴⁴ 北島：〈我們每天的太陽〉，《上海文學》，1981 年第 5 期，頁 90。

的技巧。

北島很重視將電影蒙太奇的方法，用於詩歌創作中。蒙太奇(Montage)原本是建築學的術語，本來指構成和裝配。後來，蘇聯導演愛森斯坦 (Sergei Mikhailovich Eisenstein) 把它用於電影拍攝上，作為電影的表現手法，將兩個以上的不同鏡頭重新併貼，形成新的連續影像，從而創造新的意義。北島將蒙太奇的方法用於詩歌創作上，尤其是用來建立意象系統，因此詩中的意象十分密集紛繁，組織十分複雜，常以性質相異的意象並置，突出它們的張力以引發讀者深層的聯想，例如〈一束〉：「在我和世界之間／你是日曆，是羅盤／是暗中滑行的光線」¹⁴⁵，以代表時間、空間和方向意思的意象並置，建立了悖論的意象組織，表達懷疑的心理狀況。

此外，他也善於捕捉瞬間感受化為具體的詩句，表達獨特的感情。他十分喜歡寫短詩，並以精煉的文字表達獨特的思維邏輯。例如他早期的組詩〈太陽城劄記〉，全詩以生命、愛情、自由和孩子等十四組不同的命題組成，這些組詩的寫作形式是受芒克的影響。這十四組詩，既可以作一個整體去看，亦可以作個別來閱讀，以一句至四句止，以簡短的句子來捕捉詩人對命題的當下理解。例如〈生命〉只有一句「太陽也上升了」，以太陽來比喻生命力的熾熱，〈自由〉以「飄／撕碎的紙屑」，以紙屑飄於空氣中的描述，表達自由這個抽象的概念。而最為精煉的是〈生命〉的「網」，以一個單字「網」來突出現實對個人的生活造成網一般的包圍和限制。事實上，「網」的意象在北島的詩中也十分常見，例如：

〈冷酷的希望〉：「夜／湛藍的網／星光的網結」

〈路口〉：「而網住髮辮的霜花，／和夜露一起緩緩地流。」

¹⁴⁵ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁29。

〈別問我們的年齡〉：「誤入城市之網的汽車／爬上水泥的絕壁」

〈雨夜〉：「用網捕捉著我們的歡樂之謎／以往的辛酸凝成淚水」

「網」的意象作為限制和阻止的意思，洪子誠指出：「可以看到，“網”、“柵欄”，“殘垣斷壁”等，在他的詩中，都在表示對人的正常的、人性的生活的破壞、阻隔，對人的自由精神的禁錮。這是他對人的生存環境的理解。」¹⁴⁶葉輝以「網狀組織」來理解北島詩中網的意象，他說：

「既是分隔所形成的破碎，也是破碎的連結；既是『空間佈置』的框架，也是思想感情的囚籠。」¹⁴⁷

由此可見，北島捕捉了「網」的意象來表達他對現實世界的看法，抱悲觀態度，並統一地貫穿於他其他詩中，充份說明了他以形象化的方法，表達個人感情對現實的理解，捕捉瞬間感覺並化為整體感受。

(三) 小結

北島曾在 80 年代一次訪問中，指出他接受西方文學的影響是有限的，他說：

「主要影響還是要求充分表達自己內心自由的這種需要。我覺得形式與內容是同一的，就是要表達這種內容時，必然要找一種相應的形式。我們同西方青年一代面臨的大問題是差不多的，如人與自然的關係，人與人的關係，人與歷史的關係，個人與社會的關係。」¹⁴⁸

雖然他嘗試說明個人的內心自覺較西方文學的影響重要，但本文認為他的確從

¹⁴⁶ 洪子誠：〈北島早期的詩〉，《海南師範學院學報(社會科學版)》，18 卷 1 期，2005 年，頁 8

¹⁴⁷ 葉輝：〈北島詩的「網」和「網狀組織」〉，《詩話：詩緣與教詩》(香港：麥穗出版有限公司，2008 年)，頁 214。

¹⁴⁸ 米歇爾·波南；讓·菲力浦·白夏：〈訪問北島〉，《爭鳴》，98 期，1985 年 8 月，頁 47。

西方現代文學，感受到西方現代主義文學對人性和文明的反省和質疑，與他當下心中的感受產生契合，將它轉化為自己對文革後的社會、文化和人類生存的感受。北島借用現代主義的思想和方法，表達自己的人生觀和價值觀。他說：

「我們的詩歌是本身的產物，不是模仿的產物，出自於內心的需要，逐漸造成了一種現代的風格。」¹⁴⁹

現代主義和它所引伸的思想，與當正追求新的價值觀的北島契合，受到啓發。正如上文所言，他處於一個價值真空的歷史變化階段，加上正值青年期，他對國家、社會和人生有所反思，現代主義正如適合北島當時的實際需要。事實上，文化大革命造成年青一代人的價值觀真空，社會秩序破壞，人性被壓抑，整個社會文化呈現人際疏離和對未來的不安情緒。因此，北島身處這種環境，傳統的寫實主義已不能滿足創作上的需要，社會環境改變，令詩人產生一種美學傾向的改變，他便轉向探索內心和人性複雜處的現代主義文學，受到現代主義的啓發。因為它所表達的世界觀和觀察世界的方法，吸引到當時正值尋求人生價值的北島注意，所以他便慢慢使用現代主義的創作方法來寫詩¹⁵⁰。王光明亦曾指出：

「『朦朧詩』從內心經驗看，主要來源他們從狂熱、消沈、迷惘，到思考覺醒的心歷程；而從文化與藝術來源看，則得力於「地下讀書熱」中對來源不一的

¹⁴⁹ 同上，頁 47。

¹⁵⁰ 本章要補充一點，除了現代主義文學外，北島最容易接觸俄國的浪漫主義文學。當時蘇俄文學作為具有進步和積極思想的文學，受官方推崇而在學校推行，所以北島讀書時也要學習俄文和蘇俄文學，構成他理解外國文學的重要基礎。雖然北島沒有明確表示受過那本俄國文學影響，但他曾在一個訪問中指出：「當時，我也大量地閱讀了十九世紀西歐和俄羅斯的古典名著，大部份是浪漫主義，我抄了不少，受了不少的影響。……七零年開始，早期的浪漫主義情調很明顯，有模仿痕迹，很不成熟。」，見米歇爾·波南；讓·菲利浦·白夏：〈訪問北島〉，《爭鳴》，98 期（1985 年 8 月），頁 47-48。翻查資料，中共建國後，的確翻譯不少西歐和俄羅斯的古典名著，例如當時最重要的俄國文學譯者是查良鏞（穆旦），他翻譯普希金全集。北島從這些譯本中學習西方浪漫主義文學，從而轉化成自己的創作資源。不過，由於這裏涉及的問題較複雜，而且範圍也非本文所能完成，所以本文沒有處理它，但這並不代表北島沒有受到浪漫主義文學影響，特此說明。

思想著作和文學作品的不系統閱讀。」¹⁵¹

由上述的分析可見，北島早年從正統與非正統的渠道吸收西方翻譯文學的養份，對北島詩歌的思想精神和藝術手法帶來影響，並在創作的早期階段啟發了他，並加以吸取和轉化，使他的詩建立有異於主流詩歌、流露個人風格的效果。從此以後，北島一直探索西方現代主義文學藝術，並且發展成更豐富的藝術風格，以反省具體的中國時空下的現實問題。

不過，現代主義背後代表的城市發展，造成都市人的疏離感和冷漠感並沒有出現在北島身上。正如陳思和所言：

「這些詩從意象到情緒，都帶有濃厚的現代主義色彩。但其語義可能與西方現代主義有所差別，也許要還原到中國“文革”中的具體語境來理解。比如，同樣表達一種冷漠、虛無、價值失落的情緒，中國青年一代的幻滅感直接來自於文革這樣的革命烏托邦破滅後形成的價值真空，由此導致的是對人性、文明等等的呼喚，這與西方現代主義直接起源於對人性、文明等等的質疑有根本的不同。」¹⁵²

現代主義之所以受北島採納和使用，主要原因仍是自我探索的動力促使而做成。所以，我們在北島的詩中看到很多「我」對自己的反省和人格分裂的描寫，例如〈觸電〉、〈空間〉、〈迷途〉和〈履歷〉等詩，主要是探索人性內心的複雜。然而，北島並沒有深入了解西方現代主義的內在反思人類文明和價值的核心理念，他只是從現代主義的某些譯作抽取對應主觀感情的東西。正如上文的分析，北島面對主體價值的崩解、自我存在的質疑和人際疏離的問題，現代主義便與這些情緒暗合，北島以詩歌的載體，借現代主義的方法來表達自己的人生觀，當中必然涉及現實政治。從他的具體詩歌創作中，我們可以看到他受

¹⁵¹ 王光明：〈地下讀書熱——「朦朧詩」與「文革」之二〉，《大公報·文學》，第220期，1996年9月25日。

¹⁵² 陳思和：《中國當代文學史》（上海市：復旦大學出版社，1999年），頁173-174。

外在環境和內在心理的改變，使詩歌的風格從明朗轉變成複雜，傾向以現代主義的詩歌美學。

第五章 在世界遷徙中寫作——流亡時期北島的詩歌探析

1989 年後北島流亡海外，至 2001 年才得以探親回國。不少評論指出，北島流亡後的詩歌風格改變了，主題與早年的詩有所不同。歐陽江河說：「早期作品中常見的那種預言和宣告口吻、那種青春期的急迫形象已經甚少見到。」¹⁵³的確，北島流亡後的詩，風格變得內斂和冷靜，然而題材卻更為含混和晦澀。相對於在國內以革命文學和西方現代主義文學來進行世界的想像，流亡體驗成為北島尋求進一步的創作原動力的重要途徑。他離開中國，流徙於不同的國家，旅行的經驗使他改變了世界觀念和看法，對離開家國和懷鄉的主題作多角度理解，構成流亡中的世界想像，但詩歌的主題仍以他過去的中國經驗來構成。

本文從流亡的角度，討論北島流亡海外後的詩歌，透過表達懷鄉和放逐的主題，呈現回歸故地和流動異域的矛盾心理。作為一個跨國的流亡作家，北島的流徙經驗使他一直以來反省的存在和身份問題得以進一步闡釋。自身的創作經歷與身份認同的不斷探索的心路歷程，有著錯綜複雜的關係。而流亡的經驗和跨文化的思維怎樣在他的具體詩歌創作的各個層面如何互相指涉，成為本文要解答的問題。

第一節 流亡及其文學意義

流亡是一種生存的狀態，具有政治放逐的意思。從語源上分析，流亡 (exile) 的希臘文 Ψυγη 有逃亡、畏避、放逐、補救、避難所的意思。流亡也跟離散 (diaspora) 的意思接近，它的語源也出自希臘詞 diasperien，dia 是跨越，sperien 是散播種子的意思，字義上有散開 (disperse) 和分散 (scatter) 的意思¹⁵⁴，中文「離散」一詞

¹⁵³ 歐陽江河：〈初醒時的孤獨〉，載北島：《零度以上的風景》（台北：九歌，1996 年），頁 14。

¹⁵⁴ Alexander Kitroeff, "The Transformation of Homeland-Diaspora Relation: the Greek Case in the 19th-20th Centuries", in Fossey J.M, ed., *Proceedings of the First International Congress on the*

的意義，林鎮山指出表面語意有「離開」、「散去」和「分離」的意思，內裏有人心的向背和乖違的涵意¹⁵⁵。劉小楓也指出：「流亡就是被放逐，被迫離開處身之地。」¹⁵⁶。不過，其實離散跟猶太人被巴比倫人的強迫放逐（galut）有密切關係。羅馬人攻佔耶路撒冷趕走猶太人後，「流浪猶太人的意象與離散便成為特定族群的印記與創傷」¹⁵⁷，可見原本是描述基督教興起後猶太人的離散和流亡的現象，後來卻用來泛指一切的流亡現象，以一個民族的放逐與族群被迫搬遷的經驗來描述所有的流亡經驗¹⁵⁸。但是相對而言，流亡著眼於個人經驗為主，但離散是指族裔的整體經驗，所以討論作家本人因政治因素而離開國家的寫作，傾向以流亡作為切入點。

中國傳統典籍也有記載跟西方「流亡」接近的概念。較早的文獻記載「流」的用法是《國語·周語》：「王不聽，於是國莫敢出言，言年乃流王於彘。」，又：「諸侯不享，王（周厲王）流於彘。」，韋昭注：「流，放也。」¹⁵⁹，明確說明「流」有放逐的意思。然後，《史記·屈原賈生列傳》也使用這個用法：「屈平既嫉之，雖放流，睠顧楚國，繫心懷王。」¹⁶⁰全句指屈原被楚懷王流放，但仍對楚國顧念，一心忠於懷王，這裏的「流」便是作流放解，有放逐之意。此外，「謫」亦可解作流放，例如「賈生既以適居長沙」¹⁶¹，「適」讀作「謫」，解賈誼被流故居於長沙。「流」和「謫」正有流放和放逐的意思。

由此可見，中國的「流放」概念和西方的「流亡」同樣顯示中心和邊緣的

Hellenic Diaspora: from Antiquity to Modern Times: Montreal, 17-22.iv.1988; Athens, 26-30.iv.1988, Amsterdam: J.C. Gieben, 1991, volume2, p.233

¹⁵⁵ 林鎮山：《離散·家國·敘述：當代台灣小說論述》（台北市：前衛出版社，2006年），頁12-13。

¹⁵⁶ 轉引自劉小楓：《流亡話語與意識形態》，《這一代的怕和愛》（北京：三聯書店，1997年），頁165。

¹⁵⁷ 廖炳惠：《關鍵詞200》（南京市：江蘇教育出版社，2006年），頁72。

¹⁵⁸ 詳細可參看 James Clifford, "Diaspora", *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997, p.244-277.

¹⁵⁹ 徐元誥撰；王樹民，沈長雲點校：《國語集解》（北京：中華書局，2002年），頁13-14。

¹⁶⁰ 司馬遷撰；裴駰集解，司馬貞索隱，張守節正義：《史記·卷八》（北京：中華書局，1959年），頁2485。

¹⁶¹ 同上，頁2496。

心態，從中心走到邊緣位置，以中心的心態來感受邊緣生活，自然產生感嘆。然而，兩者亦存有差異，西方的流亡有離開母國、散居外地以至國家破滅的意思，流離失所和失去依靠，但中國傳統文化的流放基本上仍然是在母國內的流放，並沒有離開國家。兩者雖然同樣涉及政治，但是西方的流亡卻多了離國遷徙的意義。基於這個分別，以流亡來討論更適合北島離國後詩歌創作的情況，因為北島的詩他在個人的政治流亡經歷中的創作，流亡給予他流徙和旅行個人經驗，成為影響創作的重要因素。

就文學的範圍而言，流亡也一直是文學的重要主題，不少作家更擁有流亡經驗。西方一直有流亡文學的傳統，從荷馬 (Homer) 和但丁 (Dante Alighieri) 開始，不少偉大作家都有流亡背景和經驗。二十世紀初以來，流亡文學的作家更和現代主義的關係十分密切，例如卡夫卡 (Franz Kafka)、喬伊斯 (James Joyce)、卡謬 (Albert Camus) 和布羅茨基 (Joseph Brodsky) 等現代主義作家都擁有流亡的背景，對他們的創作所體現對文明的質疑和人性內心的反省，正跟他們的流亡經驗有密切關係。流亡使作家離開祖國，以距離來觀看世界，一方面為流亡作家提供了反思的可能，另一方面也使流亡作家獲得了深刻的孤獨體驗，成為文學作品的重要素材。李維(Harry Levin)在〈文學與放逐〉指出，放逐作家以錯置時空對抗認同危機帶來的不安，因此便在文本建立一個失去的空間 (Placelessness) 通往永恆的時間 (Timelessness)¹⁶²。作家從的流亡的過程中產生放逐的意識，產生文化認同的危機和懷鄉的情緒，造成不安感。

另一位學者愛德華·薩依德 (Edward Said) 亦曾仔細分析知識份子流亡後的心態和視野的改變，認為他們處於若即若離的困境狀態，「既非完全與新環境

¹⁶² 原文：‘placelessness became a path to timelessness and isolation a pedestal for stature.’ Levin, Harry, “Literature and Exile”, *Refractions: Essays in Comparative Literature*, New York: Oxford University Press. 1966, p.66.

合一，也未完全與舊環境分離」¹⁶³，複雜的處境賦予他們雙重視角 (double perspective)，能從多角度反思自身處境。他說：

「對任何事情都不視為理所當然……因為流亡者同時以拋在背後的事物以及此時此地的情況這兩種方式看待事情，所以有著雙重視角 (double perspective)，從不以孤立的方式來看事情。新國度的一情一景必然引他聯想到舊國度的一情一景。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，因而使得二者有時以新穎、不可預測的方式出現」¹⁶⁴。

雖然知識份子離開了故鄉，流離失所，但有助他們以更廣闊的視野來理解世界，不受位置上的局限。因為他們的位置遊移不定，所以能夠以新角度理解事物。過去和現在的分析問題的方法，同樣影響他們思考當下的處境。因此，流亡未必只是具體的政治放逐，它也是一種精神上的放逐，提醒人們不局限於單一的視角理解世界。愛德華·薩依德說：

「即使不是真正的移民或放逐，仍可能具有移民或放逐者的思維方式，面對阻礙卻依然去想像、探索，總是能離開中央集權的權威，走向邊緣。」¹⁶⁵

這種破除中心思維迷思的視野，令知識份子發掘更深入的內在心理狀況，從而超越俗見，表達獨立思考。由此可見，無論是政治上的流亡，造成客觀環境上的流離失所遠走他鄉，以至精神上的流亡，造成的遊移不定的思維，流亡帶來的放逐意識對知識份子的視野和眼光帶來開拓，將放逐轉化為創作動力外，更可以日常生活的思維模式，以保持知識份子面對現實世界的獨立思考。

「放逐文學」和「雙重視角」的觀點有助理解北島流亡後的創作。北島的流亡意義，包含兩個層次。首先，他是政治意義上的流亡，在政治環境改變下，

¹⁶³ 薩依德著，單德興譯：《知識份子論》(台北市：麥田出版，1997年)，頁87。

¹⁶⁴ 同上，頁97-98。

¹⁶⁵ 同上，頁101。

他不得不受權力體制的排斥而離開國家，不能返回祖國。其次，他也屬於內在心理的流亡，精神上的自我放逐。李歐梵指出：

「內心放逐是一種自願的個人行為，為了保持私人的精神空間，遠離國家權力的影響。……這是個人為了抵制外界的壓力而特意創造的一個精神世界。」¹⁶⁶。

流亡使北島流徙於不同國家，獲得了一種特殊的距離，介乎於流亡主體與主流中心之間，既可來自生存空間，又可來自精神空間。北島既是政治的流亡，亦是精神的流亡。身在外地既受西方經驗的影響，同時亦重新受到中國傳統文化的感悟，反思自己與傳統的複雜關係。因此，流亡對於北島的意義，除了現實政治造成遠走他鄉外，亦對他的創作產生內容上和美學上影響。他說：

「記得八十年代中期，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。」¹⁶⁷

他明確地指出，流亡產生的「漂泊及孤懸狀態」對他的創作造成重要的影響，使他真正感受悲哀。他並認為這種生活的改變才促使自己尋找抒發悲哀的文學載體，以詩歌來寫出流亡的感情。2006年他接受查建英訪問時，亦回憶自己因流亡和漂泊而在內心得到審視世界的新視角。他說：

「『漂泊』的好處是超越了這種簡單化的二元對立，獲得某種更複雜的視角，因而需要調整立場，對任何權力以及話語系統都保持必要的警惕。」¹⁶⁸

¹⁶⁶ 李歐梵：〈在中國話語的邊緣〉，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》（臺北：麥田出版股份有限公司，1996年），頁475-497。

¹⁶⁷ 唐曉渡：〈“我一直在寫作中尋找方向”——北島訪談錄〉，《詩探索》，2003年第3-4輯，頁171。

¹⁶⁸ 查建英：《八十年代訪談錄》（香港：牛津大學出版社，2006年），頁68

的確，流亡讓北島能以保持距離的狀態來看待事物，將深入作者內心、複雜而難以論說的感情，透過詩的藝術化語言和形式建構一個想像空間，以藝術超越現實生活。

第二節 失去空間和迷失身份

北島以空間的問題，表達因流亡而重新追求和建立自我和肯定個人存在探索歷程。空間和個人身份的探索有重要的關係，有助進一步反思自身存在和自我身份追尋的問題。所謂「空間」是指存在狀態的具體描述，對現實和外客觀的事物進行有意識的呈現。段義孚指出，空間和地方不是客觀的描述，它只能表達地理知識而不能表達地方性質的整體意義，滲透了不同表述地方的人士對地方的不同理解。他認為人是從「地方」的角度認識空間，所以不同的地方影響人理解空間的意義¹⁶⁹。假如有人不斷遊走遷移於不同的地方，這就會影響他對空間的認識。此外，空間的理解也可以用來探討人的精神意識層面，尤其是由人對空間的態度來思考人對自身存在的問題，因為空間是人於當下存在的重要證明。空間在北島的詩佔有重要的位置，他從流亡者的眼光到旅行者的視角，透過詩中的空間處理，反省比較過去和當下的空間立足點。

1989 年後，北島流亡海外，輾轉居於不同的歐美國家，失去一個固定停留的空間。他頓然產生了被中心丟棄而置於邊緣而感到不安感，當下的位置變得模糊。因此，他失去控制和理解空間的能力，從而產生了迷失和失去身份的存在懷疑，最明顯的例子是〈信〉：

「你在哪兒

¹⁶⁹ Yi-Fu Tuan(段義孚)著；潘桂成譯：《經驗透視中的空間和地方》(臺北：國立編譯館，1999 年)，頁 3。

玫瑰的海岬在哪兒
穿過火焰的路在哪兒
不記誓言的山峰在哪兒
身體像蚌殼般合上的
那顆珍珠在哪兒
末日前的狂歡節在哪兒
旗幟上的尅星在哪兒
大霧的中心在哪兒
你在哪兒
我們在哪兒」¹⁷⁰

這首詩的形式令人想起他早期的作品〈一切〉。〈一切〉以直述句來表達內容，而〈信〉則以疑問句的方式。兩首詩也是以呈現意象，引起讀者思考的表達方式。就〈信〉而言，它呈現不少意象，從大自然的景物到人爲的景物，例如海岬、火焰、山峰、誓言和狂歡節等，但作者使用這些意象的目的主要不在意象的背後的意義，反而突出「在哪兒」的疑問效果。借用羅蘭巴特 (Roland Barthes) 的語碼(Code) 理論，「在哪兒」是詩中的「疑問語碼」(hermeneutic code)¹⁷¹，全首詩以它來建立內容意義，加強「我們」失去立足點而對周圍的空間出現懷疑的感覺。〈信〉直接表達了「我們」失去立足的空間後，對位置的失落引起的存在之思。另外，他也在不同的詩中表達遷移的主題，從而反思表達了流離異地對自己的存在價值，例如〈走廊〉：

「那些啤酒瓶蓋
那流動的大街輸送到哪兒

¹⁷⁰ 北島：《在天涯》(香港：牛津大學出版社，1993年)，頁37。

¹⁷¹ 羅伯特·蕭爾斯著；孫秋秋，高雁魁，王焱譯：《結構主義與文學》(瀋陽：春風文藝，1988年)，頁230-231。

那年我翹課，在電影院
在銀幕無盡的走廊裏
我突然被放大
那一刻是一把輪椅
其餘的日子推著我遠行——

全世界自由的代理人
把我輸入巨型電腦：
一個潛入字典的外來者
一名持不同政見者
或一種與世界的距離

走廊盡頭，某些字眼冒煙
被偷走玻璃的窗戶
面對的是官僚的冬天」¹⁷²

詩的開首以「流動的大街」點出移動和遷移的處境，並且也寫「送到哪兒」，效果跟〈信〉的「在哪兒」一樣。「走廊」的意象暗示人生的旅途又如走廊，充滿不明確和未知的因素。全首詩的語調是一種被動的語氣，不由自主地被其他的力量加以描述，例如「被放大」、「推著我」和「把我輸入」等，成為外來者和不同政見者，「我」只有與世界保持距離。這其實代表北島反省個人流亡處境的描述，流亡後他面對「官僚的冬天」，不欲被另一種政治和現實操控，嘗試脫離不自主的境況。另一首詩〈告別之詞〉也指出：

「轉身向幸福

¹⁷² 同上，頁 54。

哦，陌生的立場

遷徙的時刻

誰能記住火焰的姿態

像變質的痛苦

笑，先於憐憫之情」¹⁷³

遷徙後沒有幸福了，只有「變質的痛苦」，以笑來逃避流亡的現實，顯示作家對於空間的失去的惶恐心情。因此，不少作品也表達重返空間的嘗試，減輕當下位置的不安感，例如〈折疊方法〉：「貓回到原處……我回到原處……石頭回到原處……意義回到原處」¹⁷⁴，不斷重複回到原處，突顯重返固定和最初空間的意願。由此可見，北島對空間的敏感引起身份的反思，既放逐於祖國以外，但又不是成為外國人，被他們冠以流亡者和異見者的身份。他在〈在天涯〉指出：

「休息吧，疲憊的旅行者

受傷的耳朵

暴露了你的尊嚴」¹⁷⁵

北島自稱自己為「旅行者」，並以耳朵受傷來比喻自己的尊嚴受損，原因正是到處遷移對身心做成的疲憊而造成，所以也自嘆一聲「休息吧」，停止流亡。不過，北島在寫給女兒田田生日的詩，自稱是「逃亡的刺猬」¹⁷⁶，仍以放逐的心態造成的流亡者自況。事實上，北島在一些散文中也使用無家可歸的「流亡者」自況¹⁷⁷，而從上述的詩歌中，我們可以見到他在作品以自我再現的方法，透過藝術手法和內容經營來再現流亡者的形象，由此可見失去空間的立足點對他理解

¹⁷³ 同上，頁 74。

¹⁷⁴ 同上，頁 83。

¹⁷⁵ 同上，頁 70。

¹⁷⁶ 同上，頁 32。

¹⁷⁷ 北島：《藍房子》（臺北：九歌文庫，1998 年），頁 60。

身份構成重要影響，流徙令北島重新思考身份認同的問題，並在詩中建立流亡者和旅行者的形象，突出懷鄉和放逐思索的主題。

第三節 懷鄉和放逐主題

在放逐和雙重視角的影響下，流亡為北島帶來創作力和新經驗，詩歌表達懷鄉和放逐的主題，透過具體的創作回應作者從外在的政治流亡到內在精神流放的心理，下文將討論北島如何在詩中表達懷鄉和放逐的主題。

1989 年後，北島因「六四事件」的政治因素，使他流亡外國。雖然當時北島身處德國柏林，沒有直接參與天安門廣場上的絕食抗議和靜坐，但是「六四事件」發生後，中國政府對知識份子採取嚴厲的控制，北島因曾發表支持學運的言論，被政府禁止回國，令他不得不滯留柏林，開始十多年的流亡外國之旅。幾年間，他的足跡遍及德國、荷蘭、法國、西班牙和美國等地，到 1995 年才得以在美國加州戴維斯定居，和家人團圓，雖然生活可以暫時穩定，但美國始終不是祖國，客居異國始終會影響北島的思想。至 2001 年，他才獲准回國探親。

然而，由於外在環境改變，北島遇上人生上的大轉折，經歷十二年的漂泊歲月後，流亡多個國家而沒有定居之地，使他的內在心境改變，思緒和感情產生回鄉的心態，鄉愁和懷念祖國之情漸漸在作品中顯示出來。事實上，流亡前他只有少數作品以故鄉和祖國為題材，例如〈太陽城劄記·祖國〉：「她被鑄在青銅的盾牌上／靠著博物館發黑的板牆」¹⁷⁸，以形象化的方法來描寫祖國，有如博物館內所放置的展品，展現沒有活力的形象。他流亡海外後，流亡異國的經驗造成北島詩歌創作上的推動力，亦令北島思考如何把懷鄉和放逐的主題表達出來。在懷鄉主題方面，流亡文學往往會表達作者對故鄉和祖國的眷念，因

¹⁷⁸ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986 年），頁 23-24。

此「家」和「祖國」的描寫成為作家所關注的重要對象。放逐主題則令主體因失去定位而產生不安和焦慮，產生自我認同的危機。所以，他在作品中以語言和記憶交錯的思考來呈現主題，令懷鄉和放逐的抽象思維落實於較清晰的問題上，引申個人身份定位的思索，表達自我尋找、肯定和存在的主題和個人存在的探索歷程。

(一) 語言

日本學者是永駿曾分析中國作家流亡後面對的創作語言問題，他說：

「六四以後，『流亡』海外的詩人們所面臨的詩歌語言的問題，對於離開了中國這種具有民族回歸向心性的土地的他們來說，正日益成為嚴重的問題。」¹⁷⁹

雖然是永駿沒有進一步說明海外詩人們面臨怎樣的語言問題，但是語言的確是他們重要的思考和創作的重要考慮。語言是詩的重要組成元素，北島對語言十分敏感和自覺，從早期他突破舊時代的局限，刻意找尋個人語言的表達，建立一套主體性的詩歌語言系統，已見他是一位對語言自覺性很強的詩人。流亡海外後，外在複雜的漂迫生活對他的創作取向有影響，更深的體會語言問題。他身處海外的英語世界之中，卻用中文寫作，造成語言運用的張力，因為中文成為他最重要反省生命和當下處境的工具，只有在寫中文詩的過程中，才能獲得文學創作的愉悅。他說：

「我在海外常被問到這樣的問題，你在外面漂泊久了，是否和母語疏遠了？其實恰恰相反，我和母語的關係更近了，或更準確地說，是我和母語的關係改變了。對於一個在他鄉用漢語寫作的人來說，母語是惟一的現實。」¹⁸⁰

¹⁷⁹ 是永駿：〈試論中國當代詩〉，《今天》1997年第1期，頁153。

¹⁸⁰ 唐曉渡：〈“我一直在寫作中尋找方向”——北島訪談錄〉，《詩探索》，2003年第3-4輯，頁164。

他指出在海外使用母語寫詩，反而更能反省和深入理解「現實」。事實上，反省意識是北島早期的詩最重要的特色，對現實社會作強烈的批判和否定，例如〈回答〉的「我不相信」¹⁸¹和〈一切〉的「一切都是沒有結局的開始」¹⁸²，深入反省了社會現實和個人之間的矛盾。由語言到語言背後的深入文化意義的領悟，是由於他長期身處海外非中文的語言環境之下而造成的。因為他身處海外的關係，造成文化差異，其中最能突顯差異的是語言的問題。外國的語言環境是英文，英文報刊、書籍，他出外謀生，聽的和說的也是英文，但只有寫作才是中文，這種語言環境令他重新思考傳統的問題，反思個人存在和語言的複雜關係，引致的身份認同和自我存在的問題，從而觸動了他的懷鄉和放逐情緒，例如〈鄉音〉：

「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
於是我們迷上了深淵」¹⁸³

¹⁸¹ 北島：《北島詩選》（廣州：新世紀出版社，1986年），頁26。

¹⁸² 同上，頁29。

¹⁸³ 北島：《在天涯》（香港：牛津大學出版社，1993年），頁28。

這首詩寫於北島剛剛流亡不久的時間，他十分敏感地將語言作為懷鄉的最重要引發點。祖國已是一個遙不可及的形象，所以能夠勾起祖國的事物只能依靠說中文，將祖國作為異鄉生活中的「鄉音」，對抗周圍的語言環境。可是，事實上卻沒有傾訴和聆聽的對象，只能對鏡子說。這是作者流亡後的生活反映，他處於一個文化和語言異於祖國的環境，心理上產生疏離，只能靠中文來提示自己與祖國的聯繫，所以鄉音成為祖國，嘗試開脫不能回鄉的情緒。但由於他離開祖國已久，鄉音卻和實際的中國存有距離，因為語言並不能如實將經驗世界反映出來，所以他在詩中以「恐懼」來回應母語，更迷上語言環境失去的當下「深淵」，諷刺自己將語言當作真實。因此，語言觸發了他鄉愁和放逐不安的感受，這種寫作方法在另一首詩〈無題〉也繼續使用：

「在母語的防線上

奇異的鄉愁

垂死的玫瑰

玫瑰用莖管飲水

如果不是水

至少是黎明

最終露出午夜

瘋狂的歌聲

披頭散髮」¹⁸⁴

詩一開始寫出由母語引致的鄉愁，母語不能完全代替真正的故鄉，它只是「垂死的玫瑰」。本來，血紅色的玫瑰是讓人感受到活力和具有生命力，但鄉愁下的

¹⁸⁴ 同上，頁 80。

紅玫瑰卻失去這些光彩，間接地呈現主觀的懷鄉情緒，使外在客觀的事物變得消沉。此外，北島亦會探討具體的語言操控活動「寫作」，從而思索流亡主體與外在客觀世界的關係。由此可見，母語雖然可作為故鄉的代替，但它始終不是真正的故鄉，真正的祖國，反而會引起更深入的懷鄉和放逐情緒。

此外，放逐亦是北島流亡異國後作品的重要主題，雖然，北島很少在作品中直接表明流亡，但從他一些作品中，亦能見到他對自己作為流亡者的反諷，例如〈畫〉（——給田田五歲生日）：

「穿無袖連衣裙的早晨到來
大地四處滾動著蘋果
我的女兒在畫畫
五歲的天空是多麼遼闊
你的名字是兩扇窗戶
一扇開向沒有指標的太陽
一扇開向你的父親
他變成了逃亡的刺猬
帶上幾個費解的字
一隻最紅的蘋果
離開了你的畫
五歲的天空是多麼遼闊」¹⁸⁵

這首詩本來是北島女兒田田五歲生日，寫給她的作品，頭七句的內容是關於女兒的日常生活情況，但第八句卻寫自己是「逃亡的刺猬」，刺猬的身體生有不少刺，用以在弱肉強食的大自然保護自己。北島將自己流亡比喻為刺猬，顯示他

¹⁸⁵ 同上，頁 32。

身處令人不安的流亡處境中，內心極需要安全感。而語言引起的放逐意識亦是他的詩作中的主要關注點。放逐是失去依靠和本位的生存狀態，正如上文所言，流亡產生的「漂泊及孤懸狀態」¹⁸⁶，他也在其他的訪問表示流亡之苦，面對文化反差、語言限制和個人與世界疏離的困難¹⁸⁷。因此，寫作成為北島應付外在流亡之苦的方法。作者對母語的忠誠和對文化的反叛構成的矛盾的情境，使寫作主體和語言的關係越來越緊張，例如〈寫作〉正表達母語和寫作之間的關係：

「始於河流而止于源泉

鑽石雨

正在無情地剖開

這玻璃的世界

打開水閘，打開

刺在男人手臂上的

女人的嘴巴

打開那本書

詞已磨損，廢墟

有著帝國的完整」¹⁸⁸

詩的第一句「河流」意象有重要的意義。本來河流是由一個源頭向周圍擴展，表達一個流動和游移的意思，暗示了作者的流亡，但最後河流卻返回和止於「源

¹⁸⁶ 唐曉渡：〈“我一直在寫作中尋找方向”——北島訪談錄〉，《詩探索》，2003年第3-4輯，頁171。

¹⁸⁷ 轉引自顧彬著，成川譯：〈預言家的終結〉，《今天》，1993年第二期，頁144。

¹⁸⁸ 北島：《在天涯》（香港：牛津大學出版社，1993年），頁40。

泉」，顯示由流徙而產生的歸鄉心態。可是，這是一種不能實現的願望，所以被「無情地剖開」。然後，詩風以超現實主義的筆鋒一轉，描寫一節潛意識的自由聯想，打開水閘和女人嘴巴刺在男人手臂，呈現作者內心活動複雜的一面。接着，詩又返回思考母語和寫作之間的關係，「詞」代替了抒情的主體位置，它已經磨損成為廢墟。書寫是一個詞和世界互相觸碰的過程，而書則是書寫過程的具體形式和結果。但是，假如詞的組合成為書的意義來源，這卻反而將本來獨立的詞所隱含的意義破壞而「磨損」，以滿足表象世界保持一種如帝國般的文化完整性。作者以寫作來反思放逐，正是尋求逃脫意義規範的過程，使自我得以消除中心觀念的限制。

但是，寫作同樣是自我流亡的具體呈現，北島是一個反省意識很強的作家，雖然語言深處盛載文化意義，反映了人的記憶經驗，但是擁有語言操控的權力卻並不在作家手中，所以只在透過自我放逐來開放主體，拆解精神的規範才能夠達至真正自由。黃子平說：

「北島的詩句堅執地拒絕流暢和旋律，總是刪略必要的連接，充份使用截斷的句式與詞的多義複合，處處是語義的移位和偏離，在在對應了詩人與詩在語言中的生存狀況。」¹⁸⁹

黃子平認為，北島刪削句子的連接，特意製造句子不通順，配合多義的詞語，透過句子和詞語的安排，呈現他於現實漂泊不定的生存狀況。〈二月〉正好體現這個特色，暗示了北島在異域用母語寫作帶來的放逐感受：

「夜正趨於完美
我在語言中漂流
死亡的樂器

¹⁸⁹ 黃子平：《害怕寫作》（香港：天地圖書有限公司，2005年），頁238。

充滿了冰

誰在日子的裂縫上

歌唱，水變苦

火焰失血

山貓般奔向星星

必有一種形式

才能做夢

在早晨的寒冷中

一隻覺醒的鳥

更接近真理

而我和我的詩

一起下沉

書中的二月

某些動作與陰影」¹⁹⁰

全首詩分爲四節，句子參差不齊，句子之間的連貫亦沒有必然的邏輯和上文下理的關係，但是這些形式和語法上的特點卻呈現了「詩人與詩在語言中的生存狀況」。第一節第二句已表明「我在語言中漂流」，拆解了語言作爲反映現實功能，因爲語言已成爲現實，它可以離開現實的意義，組合成詩的文本。所以，流亡亦由現實生活的流亡成爲內在精神的自我放逐，「在日子的裂縫上」、「水變苦」、「火焰失血」和「山貓奔向星星」等的脫離現實的自由聯想成爲必要的意象，表達離開中心的企圖。「而我和我的詩／一起下沉」就加強了「語言中漂流」

¹⁹⁰ 北島：《零度以上的風景》（台北：九歌出版社，1996年），頁56-58。

的張力，具體呈現出放逐視野下的世界觀。不過，未必每首呈現現實的生存狀況的詩，也必定每一句也刪削連接，例如〈無題〉：

「他睜開第三只眼睛
那顆頭上的星辰
來自東西方相向的暖流
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裏
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」¹⁹¹

除了最後一句的出現較突然和欠缺連接外，這首詩句與句之間的連接，基本上也有跡可尋。不少人以這首詩的最後一句「詞的流亡開始了」來說明北島的流

¹⁹¹ 北島：《在天涯》（香港：牛津大學出版社，1993年），頁15。

亡¹⁹²，但卻忽略了詩的上文下理的整體理解。我認為，可以從意象的處理來理解這首詩的放逐意識。第一句突出詩中人看世界的行為，世界由不少重疊的空間互相構成，抒情主體游移在不同的空間。然後，全詩建構了一個複雜的意象世界，星辰、拱門、落日、山峰、煤層、艙房、魚群、棺蓋和監獄等的意象同時存在，但彼此的關係卻互相抽離，但「壓」正說明意象與意象之間的關係是互相擠壓，使詩中的空間十分壓迫。這種壓迫亦同時代表詩人身處放逐空間所面對的生活壓迫感。所以，只有流亡才能夠從固定的空間，把壓迫開放出來，因此只有「詞的流亡」才能將所有的意義對外開放，不再局限在現實指涉的對應上。由此可見，流亡既是外在世界的放逐，同時亦是文本世界的放逐，重新組織意義。事實上，詩歌寫作是要用可言說的詞，表達不可言說的意義。但誰擁有決定什麼詞表達什麼意義的權力呢？〈早晨的故事〉提供了一個思考：

「一個詞消滅了另一個詞
一本書下令
燒掉了另一本書
語言的暴力建立的早晨
改變了早晨
人們的咳嗽聲」¹⁹³

它明確地表示，「語言的暴力」正是控制詞和意義表達背後的權力，造成詞被消滅和書被燒掉。所以，只有將「詞」流放和漂流，使它不再進入權力關係，才可以對「詞」作為主體。因此，北島以詞的流放來表達放逐，最終目的正是解放外在權力對個人主體的操控，與早年的作品重視尋求主體性和批判集體主

¹⁹² 例如林幸謙說：「這詩句成為這首名為無題詩作的巨大聚集點，以致這首詩中其他的詩句都被放逐到邊陲。」，〈當代中國流亡詩人與詩的流亡〉，《中外文學》第30卷第1期，2001年6月，頁55。

¹⁹³ 北島：《在天涯》（香港：牛津大學出版社，1993年），頁16。

義的特色一脈相承。

語言成爲了解北島流亡後重要的問題，在懷鄉和放逐的情緒下，他嘗試透過語言在進入兩者的核心，從而尋求突破語言和現實的指涉關係，正如馬悅然 (Malmqvist) 所言，語言世界和現實世界並非相符相合，語言的本身和它內部的意義是沒有必然的關係¹⁹⁴。所以，雖然北島的詩以語言問題來表達懷鄉和放逐的主題，但同時他也反省語言作爲主體的獨立地位，保持冷靜的距離。

(二) 記憶

此外，記憶亦是探討懷鄉和放逐的重要元素。記憶在作品中的呈現，往往會對真實的歷史產生重構的關係。過去的事情在文本中成爲記憶，它看似和真實的歷史一樣，但事實上並不一樣。舊事已不再是過去的事實 (fact)，舊事已在敘述的過程中，經過文本化而成爲故事 (story)。舊事即是「歷史」，它在文本內已成爲文學故事。以胡塞爾 (Husserl) 的意向性觀點理解，記憶並非一件純粹活動而不涉內容，「每個表述不僅僅表述某物，且它也在言說某物」¹⁹⁵。北島對記憶問題的關注，源於對自己的過去和歷史的重新思索。在流徙的旅途上，只有把握歷史才能夠找到當下的自己的存在，繼而重新建立個人和世界的關係。事實上，北島離國後絕少提及自己的過去，人們亦只能透過他在 80 年代的幾篇訪問了解他的過去。然而，他的詩顯示北島對自己過去的重視，並視之爲認識當下的重要前設。

北島處理過去的記憶方法，往往先寫過去的現實情景，然後他會意識到自我無法擁有這個過去，便以戲劇性的意象，呼起潛在作者內心的放逐意識。例

¹⁹⁴ 馬悅然：〈論詞語與沉默〉，《明報月刊》，2008 年 3 月，頁 76。

¹⁹⁵ 胡塞爾：《邏輯研究》第二卷第一部份(上海：上海譯文出版社，1999 年)，頁 44。

如〈在歧路〉：

「從前的日子痛斥
此刻的花朵
那使青春驕傲的夜
抱著石頭滾動
擊碎夢中的玻璃

我為何在此逗留？
中年的書信傳播著
浩大的哀怨
從不惑之鞋倒出
沙子，或計謀

沒有任何準備
在某次會議的陳述中
我走得更遠
沿著一個虛詞的拐彎
和鬼魂們一起
在歧路迎接日落」¹⁹⁶

詩的第一句以追憶性的文字開頭，「從前的日子痛斥」點出了過去存在，但同時亦已經失去。可是，北島卻用「石頭滾動」和擊碎玻璃的動態意象，提醒自己過去「青春驕傲的夜」的美好時光已經破滅了，同時「滾動」亦有流動的意思，暗示被隱藏的主體流放不停。所以，喚起了詩中的「我」為何在此逗留的疑問。

¹⁹⁶ 北島：《零度以上的風景》（台北：九歌出版社，1996年），頁65-66。

詩到這裏，直接將詩的情調轉向放逐意識中，哀怨和不惑成為了書信中的主要內容。面對流徙和放逐，「我」不得不自我放逐至更遠和更深入的內心世界。歐陽江河曾以北島一首作品〈另一個〉為例，指出「最低限度自我」成為北島近作的重要形象，越來越關注向下而低調處理的自我，迴避過去攀升向上的自我¹⁹⁷。我們借助這個觀點，有助了解北島因內心放逐而達至「最低限度自我」的境界。由此可見，北島透過創作解構他過往創作上風格的高昂自我，使他的作品自我反諷意味加強，更有效表達自我放逐的主題。

人是靠過去和記憶來肯定現在，作為當下的我的存在依據。但是，假如當下處於遊移不定的狀態，過去的記憶卻成為引起懷鄉和放逐不安的另外一個重要引發點。例如〈舊地〉：

「死亡總是從反面

觀察一幅畫

此刻我從窗口

看見我年輕時的落日

舊地重遊

我急於說出真相

可在天黑前

又能說出什麼」¹⁹⁸

這裏出現了兩個空間，一個是「此刻」，另一個是過去年輕時，「窗口」和「舊地重遊」直接和間接地指示回憶的過程。從當下回溯過去，作者急於對年輕時

¹⁹⁷ 歐陽江河：〈初醒時的孤獨〉，載北島：《零度以上的風景》（台北：九歌，1996年），頁18-20。

¹⁹⁸ 北島：《零度以上的風景》（台北：九歌出版社，1996年），頁103-104。

見過的「落日」說出真相，可見詩中由兩個空間所延伸的兩個時間觀念，卻將真相的追尋變得次要。正如歐陽江河所言：

「問題不在詩中的“我”究竟是置身於現實還是隱匿於一幅畫作裏觀看落日，也不在“我”看着此刻的落日時是否真的看到另一個落日，問題在於作者所暗示的真相可以互換的。」¹⁹⁹

日落既存於現實，亦存於過去，兩次的觀看日落的畫面重疊一起，真與假也變得不重要，因為作者已透過逆向思維(從反面觀察一幅畫)將過去和現在的隔阻消除，再從詩的字面意義轉化到引申意義，我們就會明白作者將過去成為當下的一個部份。雖然它沒有提及故鄉和祖國，但透過上述的分析，可見作者嘗試打開回憶來將祖國和當下重疊，使故鄉能夠在想像中存在詩人的回憶中。

不過，祖國的回憶卻未必能夠開解當下的懷鄉之情，反而會演變成一種不安和壓力，例如〈回家〉：

「往事令我不安
它是閃電的音叉
伏擊那遺忘之手的
隱秘樂器

而此刻的壓力
來自更深的藍色
拐過街角我查看
天書和海的印刷術」²⁰⁰

¹⁹⁹ 歐陽江河：〈讀北島近作《舊地》〉，《站在虛構這邊》(北京：三聯書店，2001年)，頁212。

²⁰⁰ 北島：《開鎖：北島1996—1998》(台北市：九歌出版社，1999年)，頁135-136。

由於記憶的往事不能遺忘，對比「此刻」，直接寫出懷鄉引起的不安和壓力，既是由隱秘樂器發出的閃電般吵耳的音叉，以聲音比喻懷鄉來來的不安。的確，過去的回憶成為當下的負擔，引發鄉愁和放逐的不安。北島面對當下的放逐的不安，他只有寄託記憶過去來尋找安慰和減輕痛苦。例如〈懷念〉：

「回到敘述途中
水下夢想的潛水員
仰望飛逝的船隻
漩渦中的藍天

我們講的故事
暴露了內心的弱點
像祖國之子
暴露在開闊地上」²⁰¹

詩的標題「懷念」已直接總括了內容是懷念過去。「回到敘述」直接表明記憶過去，但回憶的過程有如潛水員在水底望向水面的船隻和藍天，被水所折射，一些往事被折射和排除於記憶中。北島以「祖國之子」代指自己，本來是屬中國的土地上，但現在卻「暴露在開闊地上」，暗示離開祖國置身更廣闊的世界。直接面對過去的過程中，卻把弱點暴露，它就是作者坦誠面對過去時，內心產生的不安感，並由懷鄉引伸到放逐處境的思索。由記憶產生鄉愁，繼而引起放逐的感嘆，〈致記憶〉正好寫出流亡引致的不安：

「你步步逼近

²⁰¹ 同上，頁 117-118。

暗含殺機
而我接受懲罰
所有的審判
是一種告別儀式」²⁰²

「記憶」成爲一個脅迫者，使流亡在外的「我」感到「暗含殺機」，過去與現在一旦比較，突下放逐異域帶來的傷悲，只有不逃避過去，以面對審判的心態來接受回憶，這才能真正「告別」過去給予主體的壓力，轉化放逐感帶來的不安。因此，北島便要在周圍遷徙和旅行的路途上，主動地修正和選擇「記憶」，把它重塑一個完整世界來抗衡外在的流亡，修正過去對當下的流亡狀態引起的不安感，質疑過去的自我存在，尋求肯定當下自我的方法。例如〈背景〉：

「必須修改背景
你才能重還故鄉
時間撼動了某些字
起飛，又落下
沒透露任何消息
一連串的失敗是捷徑
穿過大雪中寂靜的看臺
逼向老年的大鐘
而一個家庭宴會的高潮
和酒精的含量有關
離你最近的女人
總是帶著歷史的愁容
注視著積雪、空行

²⁰² 北島：《在天涯》（香港：牛津大學出版社，1993年），頁38。

田鼠們所堅信的黑暗」²⁰³

北島嘗試在詩中建構一個漂泊於過去和時間經驗的主體。每一個人都擁有過去的「背景」，詩人追尋過去點滴，企圖和記憶中過去某個場景接軌。可是，這是沒有可能發生的，因此他以一連串超現實的非邏輯性意象，突顯了重返美好過去的不可能，只是「一連串的失敗是捷徑」。雖然美好的記憶在現實中落空，但沒有追尋和印證，個人彷彿無法肯定過去的真實。唐曉渡曾在一次訪談中，詢問北島〈背景〉的含義，北島說它是悖論，他進一步解釋：

「所謂“修改背景”，指的是對已改變的背景的復原，這是不可能的，因而重返故鄉也是不可能的。這首詩正是基於這種悖論，即你想回家，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。」²⁰⁴

的確，詩人借修改過去的歷史而重返故鄉舊地，主體離開放逐的處境是沒有可能的。北島一方面重構記憶，尋找回歸過去的方法，但重構的過程亦令他明白流亡和放逐才是真正面對當下困境。流亡者的過去在放逐的生活和環境中重疊，由外在的流亡內化為精神的流亡，加深了當下的放逐意識。

第四節 回歸和流動的矛盾心理

正如上文分析流亡文學的意義部份所言，知識份子身處流亡時，他們會以雙重視角來審視當下的放逐處境，北島正好將過去和現在的視角一同來思考懷鄉和放逐的意識中，因此出現了一種矛盾的心理狀態。黃子平說：

「語詞與道路的精警組合，構成北島近年詩作中，歷史情境與個人情境最密

²⁰³ 北島：《零度以上的風景》（台北：九歌出版社，1996年），頁48。

²⁰⁴ 唐曉渡：〈“我一直在寫作中尋找方向”——北島訪談錄〉，《詩探索》，2003年第3-4輯，頁170。

切交織的關鍵意念。」²⁰⁵

黃子平指出，他的詩以「道路」和「語言」的意象的組合，揭示了個人面對歷史時出現的重要反應。「道路」是具有流動性的，並且由一個出發點向周圍擴充和延伸，帶到很遠的地方；「語言」則是一種靜態和相對固定的概念，背後往往有文化和族群的指向，例如某人說某種語言時，他便會被納入該語言背後的文化系統中。北島流亡後的詩充滿「道路」和「語言」的意象，分別代表回歸故地和回歸故地的矛盾心理，藉着具體的創作呈現出來，顯示主體內心徘徊於歸去和離去的思索。例如〈遠景〉：

「若風是鄉愁
道路就是其言說
在道路盡頭
一隻歷史的走狗
扮裝成夜
正向我逼近」²⁰⁶

「道路」本來是一條離開「鄉愁」的途徑，可是它的盡頭竟然是「歷史的走狗」，暗示主體在流徙的過程中不能擺脫過去的陰影，正如走狗一樣向主體步步進迫。因此，流亡引起鄉愁和不安，詩人唯有將放逐的體驗轉化成創作的力度，在語言中尋求和建構一個自足的世界，透過語言肯定過去，回應當下流徙對主體造成的漂泊。寫作正好把語言重新組合和創造新意義的過程。北島身在異國的流亡旅途上，遠離熟悉的文化系統，只有語言才能喚起他的家國的意識，找尋歸屬感，所以他在〈閱讀〉中說：

²⁰⁵ 黃子平：《害怕寫作》（香港：天地圖書有限公司，2005年），頁237。

²⁰⁶ 北島：《零度以上的風景》（台北：九歌出版社，1996年），頁129-130。

「一隻手是誕生中
最抒情的部分
一個變化著的字
在舞蹈中
尋找它的根」²⁰⁷

北島以舞蹈來比喻字詞所含的意義變化不定，但偏偏卻要在這個變化的環境中尋找它們的「根」，最原初的出發點所盛載的意義。詩人在流亡的過程中對主體的身份產生的質疑，所以他便透過語言回歸過去的文化系統，同時卻因為客觀環境的變化。由此可見，北島流亡時期的詩在懷鄉和放逐的主題中，呈現回歸故地和流動異域的矛盾心理。由此可見，雖然北島離開中國，在遷徙中寫作，直接面對世界詩歌的語境，但透過上文的分析，他仍然以中國的經驗和記憶進行創作，並堅持以中文寫作來回應世界詩歌的影響，尋求包容中國和世界的具體詩歌創作。

²⁰⁷ 北島：《開鎖：北島 1996—1998》(台北市：九歌出版社，1999 年)，頁 37-38。

第六章 結論

透過上述各個章節的分析，本文對北島從 1970 到 1998 年的詩歌創作歷程作深入了解。北島身處不同的環境時，他的詩歌創作呈現不同的風格和特色。正如論文第一章所言，本研究是探討北島怎樣在跨文化和跨語言的情況下創作詩歌，從而討論現當代中文文學作家，在全球化的語境下的創作形態和衍生的文化意義。以下先就第一個問題作簡要的初步總結。

首先，70 年代北島生活在文化大革命和政治氣氛沉重的環境中，面對革命氛圍，作品無可避免地受政治的社會環境影響。透過討論北島早期的作品的藝術形式和內容特點，並具體分析幾首他早期重要的詩歌，本文認為北島早期詩歌的句子結構、意象和詞彙運用皆有政治抒情詩的影子，並且受到郭小川、食指和芒克的作品啟發。然而，北島卻運用這些政治抒情詩的形式，表達反抗和否定官方意識形態的革命意識，但恰好政治抒情詩的作用本來是用來維繫官方意識形態，如郭小川的作品是維繫和鞏固官方意識形態，歌頌黨、國和人民，並以階級鬥爭為表達的中心，尋求官方意識形態支配下的「革命」的合法性，這正好是北島早期詩歌主要反對和否定的觀念。因此，早期北島的詩歌形式受政治抒情詩影響，但是他的內容意識卻表現反革命意識，反抗官方意識形態的局限。

後來，北島明白早期的詩是一種革命話語的體現，但後來他從不同的渠道接觸黃皮書和翻譯文學，吸收創作技巧和思想，受西方現代主義文學影響，使他的創作帶有現代主義的文學風格。現代主義主張個性解放和自我發現，對北島固有的革命文學表達形式和思想產生矛盾，所以他要極力掙脫革命話語的影響，探求一種更為純粹表達的詩歌形式。他在一個意識形態控制嚴密的環境中接觸西方文學，既回應他美學上的追求，同時亦開啓了他的文學和人生體驗，

以創作來反省當下中國現實產生的問題。他感受到西方現代主義文學對人性和文明的反省和質疑，與他當下的感受產生契合，將它轉化為自己對文革後的社會、文化和人類生存的感受。洪子誠說：

「他們普遍經歷了簡單而幼稚的信仰的動搖、破滅、到迷惘、探求、覺醒的曲折路程，充份體驗了人生的各種滋味，並充份地看到生活在剝落表面塗飾之後的真實面貌。」²⁰⁸

正是基於這種文革後的心態，北島借用現代主義的思想和方法，表達自己的人生觀和價值觀。因此，北島能夠從西方現代主義文學啟發探討人性內心和自我真實的思想。然而，他沒有對西方現代主義所針對的人類文明和人性提出對應的質疑，北島主要基於他的個人需要來決定他如何接受現代主義文學，表達文革後社會存在的人性價值崩潰，質疑個人存在價值的和人際關係的思想。

另外，本文從流亡文學的角度，討論北海流亡海外後的詩歌。他的作品以空間的問題切入，表達失去空間和迷失身份的憂慮，透過藝術手法和內容經營來再現流亡者的形象。北島也突出作品的懷鄉和放逐思索的主題，在放逐和雙重視角的影響下，流亡為北島帶來創作力和新經驗，詩歌表達懷鄉和放逐的主題。他透過具體的創作回應作者從外在的政治流亡到內在精神流放，呈現回歸故地和流動異域的矛盾心理，具體分析了流亡的經驗和跨文化的思維怎樣在他的具體詩歌創作的各個層面互相指涉，顯示他的生活狀態。他經歷了生命中最重要轉變，流亡海外，使他直接生活在海外的環境中，亦令他所面對的世界大為擴闊。他一方面將流亡的體驗轉化為創作的原動力，另一方面他也對身處的世界保持距離，減低作品的地域色彩和異國特色，所以他流亡後的詩透過表達懷鄉和放逐的主題，呈現回歸故地和流動異域的矛盾心理，絕少指涉現實社會。

²⁰⁸ 洪子誠：《當代中國文學的藝術問題》（北京：北京大學出版社，1986年），頁216-217。

我可以進一步思考現當代中文文學作家，在全球化的語境下的創作形態和衍生的文化意義。以北島為例，他出身在政治意識強烈的中國土地上，後來受到西方現代主義的啟發，嘗試脫離政治的影響。可是，他後來又經歷流亡異國的經驗，外界以政治標示他的身份，由此至終他也難以真正發出來自內心的聲音，身處現實和內心的抗衡中，既要脫離現實，又要接受現實。但是，北島在跨文化和跨語言的世界視域下，堅持以母語——中文來寫作和創作詩歌，保持自己的民族和文化身份，中文亦成為最能體現他的中國身份的真實顯現。中國和西方是互有對立面的，但北島卻用中文寫作來作為兩者中介，從而呈現他的文化身份。他的語言亦顯示他的文化身份，從早期充滿中國當代現實意味的革命語言。到後來現代主義開啓了他的世界觀念，但語言的內在指向仍不離中國現實。當他流亡海外，他的詩歌語言內涵仍以中國的記憶作為主體，更以語言呈現流亡的自身狀況，和現實環境盡量保持距離。因此，語言得以自覺和獨立，成為跨文化和跨語言的世界視域下創作的重要因素。所以，現當代中文文學作家要透過中文來呈現和表達作品的真實，只有真正掌握語言，不放棄本土文化和過去傳統的中國作家，才能真正立足世界。

另一方面，從北島的例子，可以引申討論中國當代作家的作品，由傳播產生接受的問題。不少中國的優秀作家的作品，透過翻譯進入和傳播到外國。北島在國內成名後，作品陸續譯成外文出版。1983年，澳洲學者杜博妮(McDougall, BS)翻譯了北島的〈太陽城劄記〉成英文‘Notes from the City of the Sun : Poems’，由美國康奈爾大學出版。同年，瑞典漢學家馬悅然(Malmqvist)也選譯了北島和顧城的部份詩作成瑞典文出版‘Stranden och det bortskämda barnet : dikter’ (中文意思是《北島與顧城詩選》，正式向海外介紹北島的詩，加深海外讀者對他的認識。可是，當作品經過翻譯而成為另一種文字後，作品意義的詮釋權亦開放予接受者。接受者往往依據閱讀前的想像，把作家的創作風格定型，以某一個

特定角度來對他們的作品偏讀。外國的譯者和讀者往往從政治迫害的角度來理解北島的詩，例如 1990 年，杜博妮把 1986 年廣東新世紀出版社替北島出版的《北島詩選》譯成英文，以詩選內其中一首作品〈八月的夢遊者〉命名為英文版的書名‘*The August Sleepwalker*’，她在序言中指出北島對現實政治的對抗一面，不過她也強調他的作品重視普世價值的一面²⁰⁹。但後來一些譯本越來越強調北島和政治的關係，例如 1994 年 David Hinton 的譯本 *Forms of Distance* 中的導言，仍然強調北島是當今著名的異見詩人，處於中國現實政治的對立面²¹⁰。不是每位外國讀者也看得懂中文現代詩，但透過翻譯卻能被外國讀者閱讀。可是，翻譯卻不能把語言內部複雜的地方呈現出來，但這正是北島對詩歌語言內部探討最著力的地方。這種情況亦是中國當代作家面對的困境，他們一方面以中文來經營一個複雜的文本世界，但當作品經翻譯傳播到外國後，外國讀者往往接受政治一面而沒有留意語言的問題。宇文所安提出的疑慮正正是針對這個問題，本土作家要進入世界視野，既要保留本身特色，同時亦要顧及世界對文學抱持的標準和接受的問題。因此，中國當代作家以中文寫作面對世界時，除了面對自己創作風格上的轉變外，也要面涉及傳播和接受的翻譯問題，更要應付出版和市場等的外圍因素的制約，這相信是另一項資料更多和更複雜的研究。

²⁰⁹ Bei Dao ; translated and with an introduction by Bonnie S. McDougall, *The August Sleepwalker*, New York : New Directions Books, 1990, c1988, p.9-14.

²¹⁰ David Hinton, ‘Bei Dao is by well-known as the most prominent literary voice in China’s political opposition.’ Bei Dao; translated by David Hinton, *Forms of Distance*, New York : New Directions Books, c1994, p.vii

附錄：北島年表

日期	個人事件
1949 年 8 月 2 日	出生於北京，原籍浙江湖州，取名趙振開 中國人民共和國成立
1962 年 (13 歲)	小學畢業，考上北京十三中（男校）
1965 年 (16 歲)	初中畢業，考上北京四中
1966 年 (17 歲)	文化大革命爆發(1966 年-1976 年)，學校宣布全面停課，他參加紅衛兵活動，到處串連
1969 年 (20 歲)	被分配到北京第六建築公司，擔任建築工人，一做 11 年
1970 年 (21 歲)	轉到北京房山的工地 父母弟妹都在外地，他的家家成為朋友聚會點(沙龍) 北島自述在這年聽了食指的幾首詩後，開始有意識創作新詩
1973 年 (24 歲)	父母從湖北幹校搬回北京，更改聚會點 結識住在 1 號樓的翻譯家馮亦代 開始透過收音機學英文
1974 年 (25 歲)	完成短篇小說《波動》初稿
1976 年 (27 歲)	周恩來和毛澤東先後病逝，四人幫被遞捕，文革結束
1978 年 (29 歲)	完成第一部詩集《陌生的海灘》，自行油印出版，印數 100 本。 12 月 23 日，北島跟白洋淀詩人芒克和黃銳等人共同創辦《今天》， 《今天》的英文名由馮亦代譯為‘The Moment’，強調時代的緊迫感。 第二期黃銳將它改回“TODAY”。
1979 年	4 月 8 日，《今天》在玉淵潭公園舉辦了第一次詩歌朗誦會，朗誦者中有陳凱歌。 10 月 21 日在同一地點舉辦了第二次朗誦會。 《詩刊》三月號發表〈回答〉

1980 年 (31 歲)	<p>秋天跟邵飛結婚，搬離三不老胡同 1 號。</p> <p>《今天》被勒令停刊，他們給北京文藝界的名人發了一兩百封呼籲信，希望得到他們回應，後來收到蕭軍的回信表示支持。</p>
1980-81 年	擔任《新觀察》雜誌編輯
1981-86 年 (32 歲)	擔任外文局的《中國報導》編輯
1982 年	完成詩集《峭壁上的窗戶》
1985 年 (36 歲)	<p>完成詩集《八月的夢遊者》</p> <p>獲北京大學五四文學獎</p> <p>加入中國作家協會成為會員</p> <p>初次出國，參加荷蘭鹿特丹詩歌節</p>
1986 年 (37 歲)	<p>完成了長詩〈白日夢〉</p> <p>應英中文化協會和杜倫大學之邀，到英國研究英國當代詩歌</p> <p>北京市作家出版社出版《五人詩選》，收錄他在內的五位年青詩人作品</p> <p>廣州新世紀出版社替他出版首本個人詩集《北島詩選》</p> <p>擔任《國際詩歌》副主編輯</p>
1987 年 (38 歲)	<p>出版《北歐現代詩選》，由湖南人民出版社出版</p> <p>反資產階級自由化運動展開，北島的創作受壓</p>
1989 年 (40 歲)	<p>參加美國愛荷華大學國際作家寫作計劃</p> <p>身處德國期間，六四事件爆發，開始流亡外國，先暫居德國柏林，再搬到挪威奧斯陸</p>
1990 年 (41 歲)	<p>《今天》在海外重新出版，北島任總編輯</p> <p>詩集《八月的夢遊者》由外國學者杜博妮 (Bonnie S. McDougall) 翻譯出版‘<i>The August Sleepwalker</i>’</p> <p>搬到瑞典斯德哥爾摩</p> <p>榮獲瑞典筆會的圖卓爾斯基文學獎(Tucholsky Prize, Swedish PEN)和美國西部筆會中心自由寫作獎(Freedom to Write Award, PEN American Center)</p> <p>完成詩集《舊雪》</p> <p>於丹麥奧爾胡斯大學教書</p>

1992 年 (43 歲)	任荷蘭萊頓大學駐校作家 《舊雪》翻譯出版‘ <i>Old snow</i> ’ London : Anvil Press Poetry, translated by Bonnie S. McDougall and Chen Maiping 完成詩集《走廊》
1993 年 (44 歲)	8 月份開始任東密西根大學客座教授，搬到美國居住 出版詩集《在天涯：北島詩選》(香港：牛津大學出版社，1993 年)
1994 年 (45 歲)	任密西根大學國際中心訪問藝術家 英譯詩集‘ <i>Forms of distance</i> ’出版 參與創建國際作家協會，擔任理事 曾返回中國，在北京入境時被扣留，遣送回美國
1995 年 (46 歲)	搬到加州戴維斯定居，和家人團圓，任加州大學戴維斯分校東亞系客座教授 出版詩集《午夜歌手：北島詩選一九七二 — 一九九四》(台灣：九歌出版社)
1996 年 (47 歲)	出版詩集《零度以上的風景：北島一九九三 — 一九九六》(台灣：九歌出版社)，並譯成英文出版‘ <i>Landscape over zero</i> ’, New York : New Directions Pub., translated by David Hinton and Yanbing Chen 美國藝術文學院選為終身榮譽院士(Honorary member of American Academy of Arts and Letters)
1998 年 (49 歲)	出版散文集《藍房子》(台灣：九歌出版社) 榮獲古根海姆獎(Guggenheim Fellow) 任摩洛哥詩人之家榮譽會員 (Honorary member of the House of Poetry in Morocco)
1999 年 (50 歲)	出版詩集《開鎖：北島一九九六 — 一九九八》(台灣：九歌出版社)
2000 年 (51 歲)	在巴黎蓬皮杜藝術中心任訪問藝術家 秋天起，於美國威斯康辛柏洛伊特學院任駐校詩人，於英文系教授創作課 《開鎖》譯成英文出版‘ <i>Unlock</i> ’ New York : New Directions Pub. Corp., translated by Eliot Weinberger and Iona Man-Cheong

2001 年 (52 歲)	因父親病重，獲准回國，自始內地慢慢對他解禁。
2002 年 (53 歲)	出版散文集《午夜之門》(台灣：九歌出版社) 任加州大學柏克萊分校東亞系客座教授 獲摩洛哥詩人之家阿格那國際詩歌獎 宣佈退出“中國人權”
2003 年 (54 歲)	海口市南海出版社替他在《北島詩歌集》，自 1987 年後首次在國內出版詩集
2004 年 (55 歲)	任加州大學戴維斯分校英語系客座教授
2005 年 (56 歲)	出版散文集《時間的玫瑰》(香港：牛津大學出版社) 榮獲德國讓內特・斯考肯文學獎(Jeanette Schocken Literary Prize)
2006 年 (57 歲)	出版散文集《青燈》(香港：牛津大學出版社)
2008 年 (59 歲)	赴香港中文大學，擔任人文學科講座教授

參考書目

一、北島著作

A. 北島詩歌著作：

1. 《五人詩選》，北京：作家出版社(合著)，1986 年。
2. 《北島詩選》，廣州：新世紀出版社，1986 年。
3. 《北島詩集》，臺北市：新地出版社，1988 年。
4. 《在天涯：北島詩選》，香港：牛津大學出版社，1993 年。
5. 《午夜歌手：北島詩選一九七二 — 一九九四》，台北市：九歌出版社，1995 年。
6. 《零度以上的風景：北島一九九三 — 一九九六》，台北市：九歌出版社，1996 年。
7. 《開鎖：北島一九九六 — 一九九八》，臺北市：九歌出版社，1999 年。
8. 《北島詩歌集》，海口市：南海出版社，2003 年。

B. 北島散文著作：

1. 《藍房子》，台北市：九歌出版社，1998 年。
2. 《午夜之門》，台北市：九歌出版社，2002 年。
3. 《失敗之書：北島散文》，汕頭市：汕頭大學出版社，2004 年。
4. 《時間的玫瑰》，香港：牛津大學出版社，2005 年。
5. 《時間的玫瑰：北島隨筆》，北京：中國文史出版社，2005 年。
6. 《青燈》，香港：牛津大學出版社，2006 年。

C. 北島小說著作：

1. 《波動》，香港：中文大學出版社，1985 年。

D. 北島著作精選集：

1. 《2000 年文庫 — 當代中國文庫精讀：北島卷》，香港：明報出版社，2000 年。

二、學位論文

A. 碩士論文

1. 中文

1. 王亞寧：〈詩歌作為言說：80 年代新詩話語研究〉，華東師範大學，2007 年。
2. 石軍：〈北方的孤島—北島詩論〉，安徽大學，2006 年。
3. 殷穎：〈北島出國後詩歌研究〉，上海交通大學，2007 年。
4. 馬牧野：〈主題的變奏和詩藝的呈現—北島國外時期詩作研究〉，吉林大學，2006 年。
5. 張濤：〈論七十年代末和八十年代的新詩〉，鄭州大學，2003 年。
6. 莊柔玉：〈從困境到求索：中國當代朦朧詩研究〉，香港大學，1990 年。
7. 陳志宏：〈《今天》詩群研究〉，香港浸會大學，1998 年。
8. 趙麗霞：〈《今天》(1978-1980 年) 詩歌研究〉，香港中文大學，2003 年。

2. 英文

Li, Dian. *The Chinese poetry of Bei Dao, 1978-2000 : Resistance and Exile*. Lewiston, N.Y. : E. Mellen Press, c2006.

三、中文專著

1. 中國版本圖書館編：《1949-1986 年全國內部發行圖書總目》，北京：中華書局：新華書店北京發行所，1988 年。
2. 中國青年出版社編：《革命烈士詩抄》，北京：中國青年，1959 年。
3. 毛澤東：《毛澤東選集·卷一》，北京：人民出版社，1969 年。
4. 毛澤東：《延安文藝叢書·文藝理論卷》，長沙：湖南人民出版社，1984 年。
5. 司馬遷撰；裴駰集解，司馬貞索隱，張守節正義：《史記·卷八》，北京：中華書局，1959 年。
6. 朱光潛：《朱光潛全集·第九卷》，合肥：安徽教育出版社，1993 年。
7. 老木編：《青年詩人談詩》，北京：北京大學五四文學社，1985 年。
8. 宋炳輝：《方法與實踐：中外文學關係研究》，上海：復旦大學出版社，2004 年。
9. 李陀編選：《昨天的故事：關於重寫文學史》，香港：牛津大學出版社，2006 年。
10. 李英豪：《批評的視覺》，臺北市：文星書店，民國 55 年，1966 年。
11. 沈展雲：《灰皮書，黃皮書》，廣州市：花城出版社，2007 年。
12. 周國強編：《北京青年現代詩十六家》，桂林：漓江出版社，1986 年。
13. 林鎮山：《離散·家國·敘述：當代台灣小說論述》，台北市：前衛出版社，2006 年。
14. 南帆主編：《二十世紀中國文學批評 99 個詞》，杭州市：浙江文藝出版社，
15. 姚家華編：《朦朧詩論爭集》，北京：學苑出版社，1989 年。
16. 查建英：《八十年代訪談錄》，香港：牛津大學出版社，2006 年。

17. 查默斯·詹隼著，郭基譯：《革命：理論與實踐》，臺北：時報文化，1993年。
18. 柳鳴九主編：《從現代主義到後現代主義》，北京：中國社會科學，1994年。
19. 洪子誠、程光煒：《朦朧詩新編》，武漢：長江文藝出版社，2004年。
20. 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史》，北京市：北京大學出版社，2005年。
21. 洪子誠：《當代中國文學的藝術問題》，北京：北京大學出版社，1986年。
22. 洪子誠主編：《1945-1999 中國當代文學史·史料選》，武漢：長江文藝出版社，2002年。
23. 洪子誠等：《中國當代文學概觀》，北京：北京大學出版社，2000年。
24. 洛爾伽著；戴望舒譯；施蛰存編：《洛爾伽詩鈔》，北京：作家出版社，1956年。
25. 胡塞爾：《邏輯研究》第二卷第一部份，上海：上海譯文出版社，1999年。
26. 食指：《中國當代名詩人選集·食指》，中國：人民文學出版社，2006年。
27. 唐曉渡編：《在黎明的銅鏡中·朦朧詩卷》，北京：北京師範大學出版社，1993年。
28. 奚密：《現當代詩文錄》，臺北：聯合文學出版社有限公司，1998年。
29. 奚密：《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》，上海：三聯書店，2008年。
30. 徐元誥撰；王樹民，沈長雲點校：《國語集解》，北京：中華書局，2002年。
31. 徐國源：《遙遠的北島：北島詩、人及其散文評論》，台灣：黎明文化，2002年。
32. 常文昌主編；郭旭輝編選：《中國新時期詩歌研究資料》，濟南：山東文藝出版社，2006年。
33. 張永健主編：《中國當代文學史參考資料》，武漢：華中科技大學出版社，2001年。
34. 張明策劃；廖亦武主編：《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》，烏魯木齊市：新疆青少年出版社，1999年。
35. 郭小川著：《郭小川全集》，桂林：廣西師範大學出版社，2000年。
36. 陳信元，樂梅健編：《大陸新時期文學概論》，大林鎮(嘉義縣)：南華管理學院，1999年。
37. 陳建華：《「革命」的現代性：中國革命話語考論》，上海：上海古籍出版社，2000年。
38. 陳炳良，梁秉鈞，陳智德編：《現代漢詩論集》，香港：嶺南大學人文學科研究中心，2005年。
39. 陳敬容：《圖像與花朵》，長沙：湖南人民出版社，1984年。
40. 童志剛，張小東，夏武全主編：《融合與超越》，武漢：長江文藝出版社，1989年。
41. 黃子平：《害怕寫作》，香港：天地圖書有限公司，2005年。

42. 黃晉凱，張秉真，楊恒達主編：《象徵主義·意象派》，北京：中國人民大學出版社，1989年。
43. 廖炳惠：《關鍵詞 200》，南京市：江蘇教育出版社，2006年。
44. 劉小楓：《這一代的怕和愛》，北京：三聯書店，1997年。
45. 劉禾：《持燈的使者》，香港：牛津大學出版社，2001年。
46. 謝冕：《中國現代詩人論》，重慶：重慶出版社，1986年。
47. 鍾玲：《美國詩與中國夢：美國現代詩裏的中國文化模式》，台北：麥田出版公司，1996年。
48. 薩依德著，單德興譯：《知識份子論》台北市：麥田出版，1997年。
49. 羅伯特·蕭爾斯著；孫秋秋，高雁魁，王焱譯：《結構主義與文學》，瀋陽：春風文藝，1988年。
50. 沃爾夫岡·伊瑟爾著，李澤厚主編，金元浦、周寧譯：《閱讀活動：審美反應理論》，北京：中國社會科學出版社，1991年。

四、中文論文

1. 一平：〈孤立之境——讀北島的詩〉，《詩探索》，2003年Z2期，頁144-163。
2. 也斯：〈當代中國新詩中的青年形象〉，《文藝》(香港)，1986年3月號，頁44-53；重印於集思編：《梁秉鈞卷》，香港，三聯書店(香港)有限公司，1989年，頁297-324。
3. 卞之琳、葉水夫、袁可嘉和陳桑：〈十年來的外國文學翻譯和研究工作〉，《文學評論》1959年第5期，頁41-77。
4. 王干：〈北島：孤獨的島，真誠的島〉，《當代作家評論》，1988年第4期，頁29-35。
5. 王干：〈歷史·瞬間·人——論北島的詩〉，《文學評論》，1986年第3期，頁53-59。
6. 王光明：〈論“朦朧詩”與北島、多多等人的詩〉，《江漢大學學報(人文科學版)》，頁5-10。
7. 王亞斌：〈自嘲與反諷——論北島海外詩歌的一種風格〉，《齊齊哈爾大學學報(哲學社會科學版)》，2期，2006年，頁82-83。
8. 北島：〈三不老胡同1號〉，《明報·世紀版》，2008年3月19日。
9. 北島：〈三不老胡同一號〉(一至七)，《明報·世紀人文·關懷·視野》，2008年3月17日至20日。
10. 北島：〈我們每天的太陽〉，《上海文學》，1981年第5期，頁90。
11. 北島：〈斷章〉，《今天》第83期，2008年，頁25-41。
12. 史書美：〈全球的文學，認可的機制〉，《清華學報》新第34卷第1期，2004年，頁1-30。
13. 冰川：〈搜索的一代加洛克〉，《好望角》第四號，1963年4月20日，頁4。
14. 向明：〈北島驚人的「回答」〉，《詩網絡》，15期，2004年6月，頁88-90。

15. 宇文所安著，洪越譯，田曉菲校：〈什麼是世界詩歌〉，謝冕、孫玉石和洪子誠主編：《新詩評論》，2006 年第一輯，總第三輯，北京大學出版社，頁 117-128。
16. 宇文所安著，洪越譯，田曉菲校：〈進與退：“世界”詩歌的問題和可能性〉，謝冕、孫玉石和洪子誠主編：《新詩評論》，2006 年第一輯，總第三輯，北京大學出版社，頁 129-145。
17. 江弱水：〈孤獨的舞者，沒有佈景與音樂——從歐陽江河序談北島詩〉，《讀書人》，23 期，1997 年 6 月，頁 43-53。
18. 吳曉東：〈“走向冬天”——北島的心靈歷程〉，《讀書》，1987 年第 1 期，頁 53-59。
19. 李林展：〈震響之後的真實——北島研究綜論〉，《佛山科學技術學院學報(社會科學版)》，22 期，2004 年，頁 46-51。
20. 李焯雄：〈中心與迷宮之間·一種讀法的追尋——顧城·北島詩作〉，《現代詩》，12 期，1988 年 7 月，頁 8-19。
21. 李歐梵：〈在中國話語的邊緣〉，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》，臺北：麥田出版股份有限公司，1996 年，頁 475-497。
22. 李歐梵：〈既親又疏的距離感——序《午夜歌手》〉，《午夜歌手》，台北：九歌出版社，1995 年，頁 9-22。
23. 李歐梵等：〈《今天》的意義〉，《今天》第 1 期，1990 年，頁 65-72。
24. 杜博妮：〈朦朧詩旗手——北島和他的現代詩〉，《九十年代月刊》，172 期，1984 年 5 月，頁 94-97。
25. 周蕾：〈寫在家國之外〉，載《寫在家國之外》(香港：牛津大學出版社，1995 年)，頁 1-38。
26. 林幸謙：〈無主之詞／一聲淒厲的叫喊——北島的流放語言和離散語境〉，《文學世紀》，2 卷 9 期，2002 年 9 月，頁 14-18。
27. 林幸謙：〈當代中國流亡詩人與詩的流亡〉，《中外文學》第 30 卷第 1 期，2001 年 6 月，頁 33-64。
28. 林賢治：〈北島與《今天》——詩人論之一〉，《當代文壇》，2007 年第 2 期，頁 23-28。
29. 波特萊爾：〈惡之花〉，載茅盾主編：《譯文》，1957 年 7 月號，頁 133-143。
30. 施雨：〈詩如其人——談北島、黃翔與楊平〉，《文學世紀》，5 卷 1 期，2005 年 1 月，頁 58-61。
31. 是永駿：〈試論中國當代詩〉，《今天》1997 年第 1 期，頁 150-162。
32. 洪子誠：〈北島早期的詩〉，《海南師範學院學報(社會科學版)》，18 卷 1 期，2005 年，頁 4-10。
33. 胡菊人：〈詩僧寒山的復活〉，《明報月刊》1966 年 11 月號，頁 9-11。
34. 唐曉渡：〈北島：沒有福祉，只有自由和平靜〉，《當代作家評論》，3 期，2004 年，頁 18-20。
35. 徐曉：〈北島與革命話語〉，《華文文學》，2006 年第 5 期，頁 91-94。

36. 袁可嘉：〈托·史·艾略特——美英帝國主義的御用文閥〉，《文學評論》1960年第6期，頁14-29。
37. 馬悅然：〈論詞語與沉默〉，《明報月刊》，2008年3月，頁76-79。
38. 高行健：〈中國流行文學的困境〉，《文學的將來及華文文學的前途討論會文集》，香港：嶺南學院現代中文文學研究中心編，1993年，頁54-58。
39. 張松健：〈“花一般的罪惡”——四十年代中國詩壇對波德賴爾的譯介〉，《中國現代文學研究叢刊》2005年第2期，頁76-100。
40. 張閔：〈北島，或關於一代人的“成長小說”〉，《當代作家評論》，6期，1998年，頁86-94。
41. 張新穎：〈中國當代文化反抗的流變：從北島到崔健到王朔〉，《文藝爭鳴》，3期，1995年，頁32-39。
42. 陳紹偉：〈重評北島〉，《文藝理論與批評》，1991年第5期，頁120-124。
43. 湯擁華，羅雲鋒，賈鑒：〈北島三人談〉，《華文文學》，2006年第5期，頁86-90。
44. 程抱一：〈論波德萊爾〉，載《外國文學研究》1980年第1期，頁58-63。
45. 黃燦然：〈粗率與精湛——評北島改譯戴望舒〉，《香港文學》，257期，2006年5月，頁61-67。
46. 楊小濱：〈今天的“今天派”詩歌——論北島、多多、嚴力、楊煉的海外詩作〉，《今天》1995年第四期，頁244-261。
47. 楊四平：〈北島論〉，《涪陵師範學院學報》，21期，2005年，頁25-32。
48. 葉輝：〈北島詩的‘網’和‘網狀組織’〉，《九分壹》(香港)，2、3期合刊，1987年5月，頁19-22，重印於葉輝：《詩話：詩緣與教詩》，香港：麥穗出版有限公司，2008年，頁210-218。
49. 榮光啓：〈政治抒情詩〉，載洪子誠：《當代文學關鍵詞》，桂林：廣西師範大學出版社，2002年，頁121-132。
50. 蔡炎培：〈不連續的斷句在尋找不連續的人——北島印象〉，《文學世紀》，3卷3期，2003年3月，頁57-58。
51. 黎風：〈詩話六題——讀北島後期詩作偶感〉，《西南民族學院學報（哲學社會科學版）》，21卷6期，2000年，頁49-53。
52. 歐陽江河：〈初醒時的孤獨〉，載北島：《零度以上的風景》，台北：九歌，1996年，頁7-35。
53. 羅雲鋒：〈北島詩論〉，《華文文學》，2006年第5期，頁70-79。
54. 嚴力：《我也與白洋淀沾點邊》，《詩探索》1994年第4期，頁155-158。
55. 顧彬著，成川譯：〈預言家的終結〉，《今天》，1993年第二期，頁133-145。

五、中文訪問

1. 成令方：〈訪北島〉，《聯合文學》第四卷第四期，台北，頁 103-108。
2. 朱朱：〈北島訪談〉，載《今天》總 79 期，香港：牛津大學出版社，2007 年，頁 157-159。
3. 米歇爾·波南；讓·菲力浦·白夏：〈訪問北島〉，《爭鳴》，94 期，1985 年 8 月，頁 47-48。
4. 明蕾：〈現代派詩人北島訪問記〉，《爭鳴》，119 期，1987 年 9 月，頁 60-63。
5. 唐曉渡，北島：〈我一直在寫作中尋找方向——北島訪談錄〉，《詩探索》，2003 年第 3-4 輯，頁 164-172。
6. 張弘：〈北島：回憶是寫作的開始〉，《南方日報·閱讀》，2008 年 3 月 28 日。
7. 郭玉潔：〈北島：變革年代的詩人〉，原刊《生活》雜誌，見下列網頁：
<http://www.jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-2157>
8. 翟頤：〈游歷，中文是我惟一的行李〉，載北島：《失敗之書：北島散文》，汕頭市：汕頭大學出版社，2004 年，頁 290。
9. 劉洪彬整理：〈北島訪談錄〉，載劉禾編：《持燈的使者》，香港：牛津大學出版社，2001 年，頁 325-335。

六、英文專著

1. Bonnie S. McDougall. *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949-1979*. University of California Press, 1984
2. Bonnie S. McDougall, Kam Louie. *The Literature of China in the Twentieth Century*. Columbia University Press, New York, 1997
3. Goldman Merle. *Modern Chinese literature in the May Fourth Era*. Cambridge : Harvard University Press, 1977
4. John M. Fossey. *Proceedings of the First International Congress on the Hellenic Diaspora : from antiquity to modern times : Montreal, 17-22.iv.1988; Athens, 26-30.iv.,1988, Amsterdam : J.C. Gieben, 1991*
5. Joseph S.M. Lau and Howard Goldblatt. *The Columbia anthology of modern Chinese literature*. New York : Columbia University Press, c1995
6. Li, Dian. *The Chinese poetry of Bei Dao, 1978-2000 : Resistance and Exile*. Lewiston, N.Y. : E. Mellen Press, c2006.
7. Meadows Thomas Taylor, *The Chinese and their rebellions, with an essay on civilisation and its present state in the East and Wes'*, Shannon, Ireland : Irish University Press ; New York : Barnes & Noble Books, 1972
8. Yeh, Michelle. *Modern Chinese poetry : theory and practice since 1917*. New Haven : Yale University Press, c1991

七、英文論文

1. Chen, Xiaomei. "'Misunderstanding' Western Modernism: The Menglong Movement in Post-Mao China." *Representations* 35 (1991): 143-163.
2. Chen-Andro C. "The poetry of Bei Dao, or doubts asserted." *Europe-Revue Litteraire Mensuelle* 80:883-884 (November - December 2002): 274-279.
3. Gleichmann, Gabi. "An interview with Bei Dao." *Modern Chinese Literature* (Boulder, CO) 9, no.2 (Fall 1996) 387-393.
4. Janssen, RR. "What history cannot write: Bei Dao and recent Chinese poetry." *Crit Asian Stud.* 34:2 (June 2002): 259-277.
5. Kubin, W. "About Bei Dao." *Akzente-Zeitschrift Fur Literatur* 52:5 (2005): 436-437.
6. Kubin, W. "Three Chinese poets - Bei Dao, Shu Ting, Zhang Zao." *Akzente-Zeitschrift Fur Literatur* 45:1 (February 1998): 67-69.
7. La Piana, Siobhan. "An Interview with Visiting artist Bei Dao: Poet in exile." *The Journal of the International Institute* (January 1999).
8. Li, Dian. "Ideology and conflicts in Bei Dao's poetry." *Modern Chinese Literature* (Boulder, CO) 9, no.2 (Fall 1996) 369-385.
9. Li, Dian. "Meanings between the opposites: the function of paradox in Bei Dao's poetry." *Sungkyun Journal of East Asian Studies* (Seoul) 5, no.1 (Apr 2005) 77-95.
10. Li, Dian. "Paradoxy and meaning in Bei Dao's poetry." *Positions: East Asia Cultures Critique* (Durham, NC) 15, no.1 (Spr 2007) 113-136.
11. Li, Dian. "The floating body and the disappearing border: contemporary Chinese poetry in exile." In: Yeoh, Brenda S.A.; Charney, Michael W.; Tong, Chee Kiong, eds. *Approaching transnationalisms: studies on transnational societies, multicultural contacts, and imaginings of home*. Boston, Mass.; Dordrecht, The Netherlands: Kluwer Academic, 2003. xxiv, 392p. 2003 187-202.
12. Li, Tuo. "Four views on Bei Dao." *Literature Century* 5:3 (March 2005): 60-69.
13. McDougall, BS. "Bei, Dao Poetry - Revelation and Communication." *Modern Chinese Literature* 1:2 (Spring 1985): 225-252.
14. McDougall, BS. "Zhao Zhenkai's Fiction: A Study in Cultural Alienation." *Modern Chinese Literature* 1:1 (1984): 103-130.
15. Owen, Stephen. "Books & the Arts: What Is World Poetry?" *The New Republic*. Washington: Nov 19, 1990. Vol. 203, Iss. 21; p. 28-32.
16. Owen, Stephen. "Stepping Forward and Back: Issues and Possibilities for 'World' Poetry." *Modern Philology*, Vol. 100, No. 4, (May, 2003), p.532-534
17. Patton, Simon. "Review Article on Bei Dao." *Modern Chinese Literature* 9:1 (1995): 139-145.
18. Wai, Isabella. "Bei Dao's 'Theme Song'." *Explicator* 57:3 (Spring 1999): 184-186
19. Wang, Yin. "Bei Dao's 'The book of failure.'" *Literature Century* 5:3 (March

2005): 70-73.

九、日文論文

1. 岩佐昌璋：〈朦朧詩の源流・雑誌《今天》につて〉，《文學論輯》，32 卷，1986 年，頁 115-147。
2. 岩佐昌璋：〈朦朧詩以後の中國現代詩〉，《季刊中國研究》，8 卷，1987 年，頁 39-63。
3. 岩佐昌璋：〈一九八〇年夏の<青春詩會>と朦朧詩批判〉，《文學論輯》，33 卷，1987 年，頁 102-122。
4. 岩佐昌璋：〈朦朧詩—《今天》から徐敬亞批判まで〉，載《季刊中國研究》，20 卷，1991 年，頁 1-24。
5. 岩佐昌璋：〈朦朧詩文獻案内〉，載《季刊中國研究》，20 卷，1991 年，頁 175-183。
6. 是永駿：〈北島の第一詩集『見知らぬ海邊』について〉，《相浦杲先生追悼中國文學論集》，東京：東方書店，1992 年，頁 109-125。