

楊牧、楊澤與羅智成詩中的現代抒情風貌

楊宗翰ⁱ

摘要

洛夫、余光中、鄭愁予等前輩作家在台灣新詩史回歸期（1972～1983）創作風格丕變，對彼時的青年詩人應當頗有啟發。與那些猶在詭奇超現實中耽溺不前者不同，楊牧（1940-）、楊澤（1954-）、羅智成（1955-）三人的作品，提供與喚醒了閱讀中文抒情詩的美好經驗——儘管「瓶中稿」、「薔薇學派」、「鬼雨書院」都帶有一定密教性質及遍佈個人化語碼。詩史「回歸期」時年方二、三十歲的楊牧、楊澤與羅智成，三人詩作中既有現代的抒情性，亦富抒情的現代感。他們仨的抒情詩作在寄意託古與刺入現實間游離擺盪，聲音與節奏至為迷人。三位詩人輕易躍過現實主義路線與現代主義路線的傾軋鬥爭，一新彼時台灣現代詩的抒情風貌。

關鍵詞：台灣新詩史、回歸期、楊牧、楊澤、羅智成

ⁱ淡江大學中國文學學系助理教授。

The Modern Lyric Style in Contemporary Poetry of Yang Mu, Yang Ze and Luo Zhicheng

Yang, Tsung-Han

Abstract

Luo Fu, Yu Guangzhong, Zheng Chouyu are the predecessors in the history of Taiwan's new poetry history (1972 ~ 1983), their creative style is so different that breaks tradition, inspiring the young poet at the time. Yang Mu (1940-), Yang Ze (1954-), Luo Zhicheng (1955-) their three works provide and wake up the reading of Chinese lyric poems with better poetic experience - Although the "bottle of the draft", "rose school", "ghost rain academy" are with a certain nature of the secret and throughout the personalized code. In the period of the return of new poem, Yang Mu, Yang Ze and Luo Zhicheng, who were both in their twenty's and thirty's, had both modern lyrical and rich lyrical modernity. They are the lyrics of the travels and the piercing reality between the free swing, the sound and the rhythm is so charming. Three poets easily jumped on the realist line and the modernist line between style struggle, a new era of modern poetry in Taiwan lyrical style.

Key words : History of Taiwanese Modern Poetry, Return period, Yang Mu, Yang Ze, Luo Zhicheng

一、前言

以十年為一期的「竹節式分期」，在台灣詩壇與學術界長期佔有權威地位。殊不知此一看似便利的詩史／文學史分期法，嚴重阻礙了歷史書寫的多樣及可能。再加上越來越多好以「殖民／後殖民／再殖民」或「1949年以前／1949之後」這類依託政治變遷，來定位文學發展的歷史著作，不禁讓人憂心：在當代詩史／文學史書寫中，創作的尊嚴與文學之自主（autonomy）是否已蕩然無存？倘若如此發展下去，文學史豈不淪為沒有文學的歷史，詩史亦成了詩歌缺席的記錄？

我始終認為，詮釋框架若不改變，生產再多部《台灣文學史》或《台灣新詩史》恐怕都無甚意義——一冊又一冊沒有「異議」的歷史書寫，終究只是不斷徒勞地複寫故事（old story）罷了。往昔我曾發表〈台灣新詩史：一個未完成的計畫〉、〈台灣新詩史：書寫的構圖〉、〈被發明的詩傳統，或如何敘述台灣詩史〉等多篇文章，嘗試跳脫前說、另闢蹊徑，將台灣新詩史分為以下七期：¹

第一期：冒現期（1924年～ 追風發表日文詩作〈詩的模仿〉、隔年張我軍出版中文詩集《亂都之戀》）

第二期：承襲期（1933年～ 《風車》創刊，鹽分地帶詩人逐漸崛起）

第三期：鍛接期（1953年～ 《現代詩》創刊）

第四期：展開期（1959年～ 《創世紀》改版，積極發展超現實主義）

第五期：回歸期（1972年～ 「關、唐事件」，同年羅青出版後現代先驅之作《吃西瓜的方法》）

第六期：開拓期（1984年～ 夏宇出版後現代詩集《備忘錄》，眾多「新世代詩人」首部詩集陸續面世）

第七期：跨越期（1996年～ 迎接數位文學與跨界詩風潮）

¹ 楊宗翰，〈台灣新詩史：一個未完成的計畫〉，《台灣史料研究》23期（2004.08），頁121-133；楊宗翰，〈台灣新詩史：書寫的構圖〉，《創世紀詩雜誌》140、141期合刊（2004.10），頁111-117；楊宗翰，〈被發明的詩傳統，或如何敘述台灣詩史〉，《當代詩學》1期（2005.04），頁69-85。

其中台灣新詩史「回歸期」起訖年為1972至1983，可以回歸傳統、正視現實、關懷鄉土、肯定明朗、擁抱民族五項為主要特徵。傳統、現實、鄉土、明朗，分別對應詩的源流、風格、題材、語言；其所欲對抗者，當為之前詩壇風行的惡性西化、超現實詩、內心風景、晦澀聾牙。至於所謂「民族」，最初高舉之大纛與認同的對象，彼時實是「中國」而非「台灣」——在鄉土文學論戰未爆發、台灣出生的戰後世代詩人待成長以前，台灣意識與本土論述一直隱而未顯，未曾躍上詩壇成為焦點議題。就算是陳千武提出的「兩個根球」說（聲稱承續自日本殖民地時期台灣詩人及其精神的本土根球，有別於紀弦等自中國帶來的「現代派」根球），也僅能視為1970年他替笠詩社建構本土根源、重定正朔的努力，我曾指出應將之視為一種「被發明的詩傳統」。²

要判斷「回歸期」詩運詩潮的興衰起伏，端賴仔細評量詩人們在此階段的創作表現。雖面臨空前外交變局、文學論戰四起、詩社詩刊湧現等各股力量的擠壓傾軋，前行代詩人仍相當活躍，洛夫、余光中、鄭愁予三人最可代表。此一時期以洛夫著作最豐，計有《魔歌》、《眾荷喧嘩》、《時間之傷》、《釀酒的石頭》四部詩集；余光中亦有《白玉苦瓜》、《天狼星》、《隔水觀音》三部；鄭愁予先有總前期創作大成之《鄭愁予詩選集》，繼而推出新作《燕人行》。經過現代主義洗禮的三人，不可能滿足於素樸的「以詩反應現實」，卻也不願陷入超現實及無意識書寫之誘惑。三位詩人改以創作來反思一九五〇年代「橫的移植」以降之侷限，但他們所求，既非仿古、更非復古，而是想從中國古典文學之意象、節奏、聲韻、詞彙乃至抒情方式中汲取資源，再鑄新詩。更明顯的轉變，應是重新結合「詩」與「歌」之嘗試，「以詩入歌」遂成為彼時「民歌運動」的一大特色。³

² 陳千武〈台灣現代詩的歷史和詩人們〉原為《華麗島詩集》（東京：若樹書房，1970）後記，曾刊於與同年12月出版的《笠》，後收入鄭炯明編：《台灣精神的崛起——「笠」詩論選集》（高雄：文學界雜誌，1989），頁451-457。批評意見可參考楊宗翰，〈被發明的詩傳統，或如何敘述台灣詩史〉。

³ 1975年6月6日，台灣大學畢業的楊弦在台北中山堂的創作發表會上，演唱了八首由余光中的詩譜曲之作。不久後他又發表《中國現代民歌集》專輯，開了台灣民歌運動的第一槍。這張專輯的歌詞大都來自余光中詩集《白玉苦瓜》（1974），〈鄉愁〉、〈江湖上〉遂成為傳唱一時的名作。余光中受到英美搖滾樂的影響，此時期作品刻意用類似民謠的詩語言，重視句型、節奏與聲音效果，既可歌、亦可吟，堪稱最能結合中西之長處，兼容詩樂之優點。

洛夫、余光中、鄭愁予這些前輩作家的創作風格丕變，對彼時的青年詩人應當頗有啟發。與那些猶在詭奇超現實中耽溺不前者不同，楊牧、楊澤、羅智成三人的作品，提供與喚醒了閱讀中文抒情詩的美好經驗——儘管「瓶中稿」、「薔薇學派」、「鬼雨書院」都帶有一定密教性質及遍佈個人化語碼。詩史「回歸期」時年方二、三十歲的楊牧、楊澤與羅智成，三人詩作中既有現代的抒情性，亦富抒情的現代感。他們仨的抒情詩作在寄意託古與刺入現實間游離擺盪，聲音與節奏至為迷人。三位詩人輕易躍過現實主義路線與現代主義路線的傾軋鬥爭，一新彼時台灣現代詩的抒情風貌。

值得注意的是：前行代詩人多被劃分為現代詩、藍星、創世紀、笠等不同詩社陣營；楊牧始終未曾加入任何詩社，楊澤與羅智成則僅有年輕時創辦校園詩社團體的經驗。⁴不加入詩社組織，當然無損創作者的詩光芒，也不該影響其在詩史中的評價。可惜台灣新詩史／文學史書寫者好用「詩社」這類便利標籤來替作家分門別派，如此簡化與偷懶很容易判斷失當，錯將「情感結合」的詩社之重要性，凌駕在個人創作成果之上。

二、楊牧詩作中的現代抒情風貌

對身在美國西雅圖華盛頓大學任教的詩人來說，1972是重要的一年——捨棄了舊筆名「葉珊」，首度啟用新筆名「楊牧」於《純文學》第62期發表〈年輪〉。此作後結集為揉合散文與詩作的創作集《年輪》（1976），獲得首屆詩宗獎的〈十二星象練習曲〉亦溶入其中。創作於1970年的〈十二星象練習曲〉長達百行，以戰爭、死亡、性愛交織出一座龐大的象徵體系。彼時楊牧在加州柏克萊大學攻讀學位，該校是反戰運動的重要陣地，抗議美國政府介入越戰甚力，詩人卻因為是外籍學生，「無論我於情如何介入，於法我不得申訴」（楊牧，1982：178）。後乃有借助參戰男子口吻訴說之〈十二星象練習曲〉，援十二天干的時辰連綴與十二星象的空間挪移為線索，以詩記錄下一個充滿困惑的年代，卻也留下多處難以解釋的罅隙。《年輪》一書可謂總結了詩人在柏克萊與

⁴ 羅智成在高中時期（師大附中）辦過詩社，唯該社今日早已不復存在。此外，《藍星季刊復刊號》於1974年12月發行至1983年10月停刊，總共發行了17期。羅智成曾主編過該刊第15期，但他始終不是「藍星詩社」核心人物。

西雅圖兩地間的顧盼、覃思與猶疑，在形式與文體上之實驗堪稱前衛。

1972年楊牧卅二歲，剛結束了自1966年起在加州柏克萊的求學生活，開展全新的西雅圖華大教師生涯。柏克萊時期的「葉珊」著作頗豐，共出版了文集《葉珊散文集》（1966）、譯作《西班牙浪人吟》（1966）、詩選集《非渡集》（1969）、第三部個人詩集《燈船》（1966）與充滿費解隱喻的第四部個人詩集《傳說》（1971）。西雅圖時期的「楊牧」詩風丕變，從苦悶憂愁步向凝練含蓄，並更多地欲以文字介入現實、叩問社會、寄託期待。以詩而觀，這個階段他共繳出《瓶中稿》（1975）、《北斗行》（1978）、《禁忌的遊戲》（1980）、《海岸七疊》（1980）四部詩集與一部現代詩劇《吳鳳》（1979）。值得注意的是，楊牧彼時不但以創作頻頻發聲，他還擔任《現代文學》第46期「現代詩回顧專號」特約主編（1972）、麻薩諸塞大學*Micromegas: Taiwan Issue*主編（1973）、替《聯合報》副刊選刊現代詩投稿（1975）、共同創辦洪範書店出版社並任《文學評論》和「洪範文學叢書」編輯委員（1976）、編輯整理《中國近代散文選》、《豐子愷文選》等書（1981起），應是有以編選行動傳播文學觀念之志。

我認為西雅圖時期的「楊牧」生命出現了兩大變化，對其詩歌創作影響甚鉅：一為個體新生（跟前妻離婚，與夏盈盈女士結婚並迎接長子出生），二為國族之痛（對當下政治局勢的懷憂悲憤，美麗島事件及林宅血案後升至最高峰）。柏克萊時期的「葉珊」作品《燈船》，常見第一、二部詩集《水之湄》、《花季》之甜蜜憂愁與欲語還休，可謂是年少情懷的延伸擴大，敘述脈絡依然可辨；到了《傳說》，詩人改用隱喻製造閱讀屏障，將苦悶的情緒化為費解的詩篇。〈預言〉、〈蛇的迴旋曲〉、〈十二星象練習曲〉堪為代表，在死亡與性愛交織而成的意象群中，遍佈著空虛絕望的負面情緒。西雅圖時期的「楊牧」不再如同以前那般自覺「人地不宜」，《瓶中稿》裡雖仍留有繁雜隱喻及苦悶憂愁，但畢竟提供了更多細節供人追索，讀者或可如〈情歌〉所云：「浪漫的懷想／已經變成一首辛澀的歌／這時候請你／走向我」。1973年作品〈讓風朗誦〉將前期之停滯及困頓，一舉翻轉為流動與溫暖：

那時我便為你寫一首
春天的詩，當一切都已經
重新開始——
那麼年輕，害羞
在水中看見自己終於成熟的
影子，我要讓你自由地流淚
設計新裝，製作你初夜的蠟燭

那時你便讓我寫一首
春天的詩，寫在胸口
心跳的節奏，血的韻律
乳的形象，痣的隱喻
我把你平放在溫暖的湖面
讓風朗誦

全詩共分三章，此為最末章。以「假如我能為你寫一首詩」開篇，自夏而秋、冬，於四季流轉中愛情經歷磨難與試煉。到第二章敘述者呼喊「你終於屬於我」，乃發現「夏依然是／你的名字」。開端的「假如」暗指兩人間親密關係仍待確認，及至走過考驗、愛意滋長，最末節終見舒坦自在：「那時我便為你寫一首／春天的詩」、「那時你便讓我寫一首／春天的詩」。恐口說無憑，在胸口寫詩成為愛情最好見證，「心跳的節奏，血的韻律／乳的形象，痣的隱喻」二句是想像詩歌與身體結合，抽象的愛遂高度形象化起來。

由前引詩亦可看出，詩人嫻熟於以聲響及節奏控制來推進詩篇，並藉此將中、長篇作品加入敘事及戲劇因子。⁵例如《傳說》中〈延陵季子掛劍〉，詩人首度嘗試以「戲

⁵ 藉聲響及節奏控制來推進詩篇，在楊牧此期情詩中屢屢可見。效果可與〈讓風朗誦〉比肩者當屬〈蘆葦地帶〉：「那是一個寒冷的上午／在離開城市不遠的／蘆葦地帶，我站在風中／想像你正穿過人羣—

劇獨白」(dramatic monologue)作詩；至《瓶中稿》所錄〈林冲夜奔〉寫悲劇英雄林冲落草為寇，內容取材自《水滸傳》，形式援引元雜劇，並依關目結構分為四折：一、二、四折分別由風、山神、雪以全知觀點來敘述，第三折則為林冲之「戲劇獨白」。〈林冲夜奔〉有一副題為「聲音的戲劇」，其實是「聲音」遠多於「戲劇」，藉聲響構築及詩句結構牽引情緒起伏，第一折「我們是滄州今夜最焦灼的／風雪」、「我們是今夜滄州最急躁的風雪」、「你是今夜滄州最關心的雪」與第二折「我枉為山神是／親見的」、「我枉為山神都看得仔細」、「我枉為山神，靈在五嶽／這一切都看得仔細」皆是顯例。以混聲交響、觀點替換來逐步推進，楊牧此作可謂一新台灣抒情詩之技巧及面貌。經此作後，1979年方有長篇敘事詩暨「現代詩劇」《吳鳳》誕生。

《北斗行》、《禁忌的遊戲》中多數作品瀟灑著低盪情緒，應與楊牧身陷婚姻問題有關。跟前妻離婚後，1978年楊牧在回台期間偶然認識了夏盈盈，隔年十月便在台灣舉行婚禮，1980年相偕赴美生活。新婚與迎接長子出生，讓楊牧的抒情詩面貌完全改變，全本幾乎皆屬情詩的《海岸七疊》最是明顯。⁶那些生命中無法排遣的苦悶，終因這位「你是我們家鄉最美麗／最有美麗的新娘」(〈花蓮〉)獲得緩解。堅定自信、溫潤可親成為楊牧抒情詩的新貌：「我在／研究室裡打字，試論／文學批評的方法和態度／明天早上松鼠和小鳥／也會出來在雪地上打字／論核桃，翅膀，和童謠」(〈第一場雪〉)、「網球場上有老人在溜狗／春雨似乎已經停了否則／你沒帶傘下課怎麼樣走／英文會話能應付就行了／我把書推開張望你的車／只要你平安回家就行了」(〈會話〉)這些詩句都在寫與愛妻間的互動，用語之平易，實在頗不「楊牧」。但這並非意味，楊牧只會寫這樣的情詩。同時期的〈盈盈草木疏〉就是詩人轉化了古典詩學之賦比興手法，出之以現代詩語言的一則則寓言。這篇組詩以竹、白樺、山毛櫸、山楂、林檎、梨、柏、山杜鵑、松、蕨、辛夷、薔薇、杜松、常春藤這十四種草木為子題，讓一座現實花園衍為愛情與生活之象徵，又能扣回楊牧最關切的傳統文學世界，與其長年研究的《詩經》文本。

一／竟感覺我十分歡喜／這種等待，然而我對自己說／這次風中的等待將是風中／最後的等待」。

⁶ 《禁忌的遊戲》與《海岸七疊》雖同於1980年印行，但《禁忌的遊戲》只有〈華府雨中落櫻〉寫於1979年，其餘都是1978年以前作品。《海岸七疊》所錄作品，皆為1978年後所寫。

婚姻帶來的「個體新生」之外，因憂慮政治局勢而生的「國族之痛」，更讓楊牧不再沉默疑懼，選擇勇於以詩介入現實。1979年12月10日時值國際人權日，高雄發生自二二八事件後規模最大的警民衝突。事發後警備總部大舉逮捕黨外人士並舉行軍事審判。台灣省議會議員林義雄被警總軍法處以叛亂罪起訴，拘禁於景美軍法看守所候審期間，住家竟發生重大兇殺案件，六十歲母親游阿妹及七歲雙胞胎女兒林亮均、林亭均被刺身亡，九歲長女林奐均身受重傷。美麗島事件及隔年林宅血案點燃了詩人不可遏止的怒火，罕見地在極短時間內完成〈悲歌為林義雄作〉：

逝去的不祇是母親和女兒
大地祥和，歲月的承諾
眼淚深深湧溢三代不冷的血
在一個猜疑暗淡的中午
告別了愛，慈善，和期待

逝去，逝去的世人和野獸
光明和黑暗，紀律和小刀
協調和爆破間可憐的
差距。風雨在宜蘭外海嚎啕
掃過我們淺淺的夢和毅力

全詩分兩章，首章中楊牧將林宅血案由殊相化為共相，受害者遂不僅是母女，刀所刺傷的是愛與慈善等人類普世價值。故鄉花蓮對楊牧而言，是美善之泉源與情感棲息地；林家故鄉在宜蘭，外出子弟竟遇此劫，「掩面飲泣的鄉土」亦同感大悲。本詩首章以「上一代苦，下一代不能／比這一代更苦更苦」作結，乃盼此代之苦難不必再延續，願後代能安穩生活、不再受驚，以今日亡者之逝換取未來生者之途。〈悲歌為林義雄作〉展現了一位弘毅知識份子雖身在異國，絕不願置身度外之心志。第二章末尾由敘述者替受害

母女禱告，將「回歸宜蘭那片多水澤和稻米的平原故鄉」句構不斷變化，佐以節奏與聲響配置，宛如一闕寫給受害母女、更是寫給島上所有人的安魂曲：

請子夜的寒星拭乾眼淚
搭建一座堅固的橋樑，讓
憂慮的母親和害怕的女兒
離開城市和塵埃，接引
她們（母親和女兒）回歸
多水澤和稻米的平原故鄉
回歸多水澤和稻米的平原故鄉
回歸平原，保護她們永遠的
多水澤和稻米的平原故鄉
回歸多水澤和稻米的
回歸我們永遠的
平原故鄉。

受限於台灣肅殺的政治環境，人在美國的楊牧有所忌諱，此作選擇1980年9月15日在香港《八方文藝叢刊》第三輯上發表，後來也沒有收入一九八〇年代任一部個人詩集中。一直要到解嚴後的九〇年代初，〈悲歌為林義雄作〉方於國內《聯合文學》雜誌正式發表。1995年詩人自編《楊牧詩集II：1974-1985》，終將其歸入「有人」一卷，結束一段坎坷的返鄉路。詩當然可以避開、繞過或跳脫現實政治，但現實政治不一定會放過詩。⁷

⁷ 唯〈悲歌為林義雄作〉畢竟是激憤下的直接產物，藝術價值並非第一位之追求。〈悲歌為林義雄作〉完成後四年，回台灣大學客座的楊牧收到一封年輕人充滿困惑的信。期末考時，學生在台下奮力作答，他在台上低頭振筆疾書，寫下〈有人問我公理和正義的問題〉一詩權充回覆。同樣是介入與回應，此作較〈悲歌為林義雄作〉更為節制凝練且結構完備，藝術成就實較前作為高。

三、楊澤詩作中的現代抒情風貌

倘若捨棄極端超現實主義的晦澀詭奇，又不取末流現實主義的直白平庸，一九七〇年代的台灣新詩可以走什麼樣的路？面臨既有價值崩解的危機，感知島內浮現「國家未定」與「都市特質」，一個詩人究竟該怎麼表意抒懷、拮抗世俗？楊澤以永遠「在路上」（On the road）的浪蕩不羈姿態，藉《薔薇學派的誕生》（1977）、《彷彿在君父的城邦》（1979）兩部詩集作出了回答。⁸七〇年代中、後期的台灣，外有退出聯合國與台美斷交後的外交困局，內有經濟快速起飛及邁入資本主義社會的轉換焦慮，讓二次世界大戰結束後方出生的世代，更欲致力於重建傳統文化，對抗庸碌現實。小城嘉義長大，後北上就讀台灣大學的楊澤，在外文系及碩士班求學期間，寫出許多奇特地揉雜了猶移徘徊及滔滔雄辯的詩篇。其筆下規範的理想世界，是一個或能與困窘現況對應的「詩裡中國」。分成十二章的〈漁父·1977〉即為一例，可看出楊澤如何將腳下土地與古典世界同置於一：

撈沙石的機器轟轟作響，沒有
可供尋問的漁父。一雙鞋
一雙疲憊的鞋從武昌街步下漢口街復在
長沙、衡陽一帶徘徊、猶疑
天空是古代的雲夢大澤
在夢與現實間選擇了——
兩千年後繼續流放的命運

武昌、漢口、長沙、衡陽，無一不是中國大陸地名，也屬台灣現實街道。兩千年後

⁸ 《彷彿在君父的城邦》有兩個版本，初版 1979 年 12 月由龍田出版社印行。作者自承「由於出書時的匆忙侷促，我一直沒有定稿的感覺」，遂在高信疆夫婦協助下，1980 年 8 月於時報文化推出新版，刪訂原版本並「收束少作」（楊澤，1980：7）。後來楊澤長期肩負媒體副刊編務，詩作更為量少質精，詩選集《人生不值得活著》（1997）所錄，主要還是前兩部詩集之精華。詩人耗二十年磨一劍，以時間為主題終結集一冊《新詩十九首——時間筆記本》（2016），憑藉突出的音樂性與節奏感，回應及變奏「古詩十九首」。

在台北街頭尋漁父不遇的詩人，以穿梭各章內「撈沙石的機器轟轟作響」一句，提醒這已然為工業化的當下，是真正「多河流的南方」，還可看見養蚵人家、公車站牌及高爾夫果嶺。詩中諸多問句，是楊澤慣用的藉有疑而表篤定：「相對於大海，千古的良苦詩心是否只意味著／一種無效的抗辯？」、「愛者如何能在愛中靜逝／流放者在流放中找到意義？」、「相對於大海——啊詩人／我們如何重新向漁父肯定河流的意義？」詩所規範的理想世界畢竟只能是「理想」，〈漁父·1977〉藉這個「並不怎麼遙遠的古代」，表述兩千年後知識份子「在場」的處境與心態：

一些女子在市井邊搗衣，在水湄

浣春天的紗，浣夏天的紗

浣春天夏天秋天冬天的紗。

而兩千年後，我仍然在此——

觀望，猶疑；

啊，一株無言的落葉木

從觀望、猶疑到自比為「無言的落木林」，抒情主體向內收縮，不斷反思行動的可能及其侷限：「我的詩如何將無意義的苦難化為有意義的犧牲？／我的詩是否只能預言苦難的陰影／並且說——愛……」（〈在畢加島1〉）。他畢竟還是愛的信仰者，儘管一直「獨立對抗整座陌生的城市／整座顛預昏庸的系統」，還是欲用「夢中溺水的雙手／緊緊抓住的發光的詩行／啊，發光的愛……」（〈在畢加島2〉）。當不成二千年前行吟澤畔的屈原，至少要掌握住身邊當下之美善——「瑪麗安」遂在楊澤詩中誕生。她可能是詩人曾經傾慕的女子，可能是「年輕、陌生而美麗的母親」（〈給瑪麗安〉），可能是世間一切美好之象徵，也可能是抒情主體內在分裂後的「自我」。無論何者，詩人寫給瑪麗安的詩句中，總是寄託了無限憐愛：「瑪麗安，我忽然心痛願意／自己是把最親愛妳的梳子……」（〈1976記事1〉）、「瑪麗安，你知道嗎？我已不想站在對的一邊／我只想站在愛的一邊……」（〈1976記事4〉）。「瑪麗安」代表著抒情主體的

傾訴對象，她是詩人需要的「理想讀者」。⁹楊澤在1975年詩作〈煙〉中，便揭示了讀者的重要性。詩人所求者寡，唯盼外界能「努力讀我」：

我是縮影八〇〇億倍的一個
小寫的瘦瘦的i
請讀我——請努力努力讀我
我是生命，我是愛，我是不滅的
靈魂，焚屍爐中熊熊升起的一片
一片獨語的煙

由〈煙〉可知，詩人既渺小，亦龐大；既自謙，復自豪。詩人希望被接納了解，渴求能相伴行動（「世界還很年輕，我們／我們為什麼枯坐在此？」，見〈1976記事1〉）。在潮聲偃息與黑夜靜默下，詩人自比為孤獨旅者，聲聲呼喚永不消逝的「理想讀者」：

黎明很遠又很近，瑪麗安
你一直是我懷中的一株夢裡帶淚的薔薇。
瑪麗安，我能否把你種植成一片祥和溫馨的
薔薇色黎明，在來世的夢裡……。

（〈1976記事2〉）

瑪麗安既等同「一株夢裡帶淚的薔薇」，詩人遂毅然宣告〈薔薇學派的誕生〉，誓向庸庸碌碌的「人們」證明空氣中薔薇幻影的存在：「『為了向人們肯定一朵薔薇幻影的存在，／我們必要援引古代、援引象徵／甚至辯論一朵薔薇的存在？』」。薔薇固然

⁹ 對詩人而言，這樣的「理想讀者」必然是陰性，還得抵抗時間進逼（「瑪麗安，你能否了解回途上我的恐懼——／我的恐懼時光不再，你或已垂垂老去」，見〈1976 記事1〉），怕催老了瑪麗安讓他依戀的「美麗的，無政府主義者的肉體」（見〈在畢加島 1〉）。這些線索或可提供女性主義學者，進一步思考該怎麼看待此一七〇年代後期的「案例」。

可作詩與美的化身，但亦可是「擊傷我們的世界的薔薇」，它帶著「宿命的悲傷」，彷彿承載著抒情主體的焦灼與憂悒。¹⁰

楊澤的詩以突出的音樂性見長，但絕非台灣民歌運動所偏好，像〈鄉愁四韻〉那類可歌、可吟、方便傳唱的現代詩。楊澤更擅長利用句法、聲響、韻律、節奏的交替錯落，推進詩篇章，開展詩視域——這方面他比較接近前輩詩人楊牧，遠離詩樂歌三者兼容的余光中。同為傑出的抒情詩人，晚生的楊澤在創作時，沒有楊牧中、後期詩的玄學傾向，所謂「皆屬一派」之說實在僅是美麗的巧合。¹¹楊澤反覆吟詠的詩與愛、薔薇及城邦、畢加島和瑪麗安，若非有獨到且強烈的音樂性在支撐，恐怕不過只是一場青春的華靡幻夢，終將在下一代的詩歌記憶中消散。幸有如下兼具音樂性及律動感的詩行，楊澤雄辯地證明了自己的無可取代：

在風中獨立的人都已成為風。／在風中，在落日的風中／我思索：一個詩人如何證實自己／依靠著風，他如何向大風唱歌（見〈在風中〉）

我已歌唱過愛情——／如今我將長久保持沈默。／喜悅以及悲傷——除非／大陸淪陷成海，海／淪陷成荒原，荒原／開出玫瑰而她向我走來——／我將，啊，永遠不再復活（見〈我已歌唱過愛情〉）

一千隻潔白得沒有任何寓意的海鳥從昔日／我們眺望的燈塔飛航出去／／飛航出去。一切事物／皆從我們肉體混亂的港口出發／一千隻潔白的海鳥，瑪麗安／曾象徵了一千種崇高的目的／而一千種崇高的目的，在碼頭熙攘的人群裡被證實／啊，源自同一個曖昧的動機。（見〈1976記事3〉）

¹⁰ 楊澤〈薔薇騎士的插圖〉：「而薔薇，擊傷我們的世界的薔薇啊／多麼雷同於／我們心中的一種／宿命的悲傷」。

¹¹ 把方思、方旗、方辛、方娥真這「四方」並舉，或將楊牧、楊澤、楊子潤等抒情詩人同列，無論「方家」或「楊家」，相信只是姓名（或筆名）上美麗的巧合。個別詩人間的書寫特質本有差異，就算真有師承或授課（如教授楊牧之於學生楊澤），輕率地把他們同列「一派」都極度危險。

楊澤作詩不懼議論，不避標點，不畏長句，多以「我」或「我們」作為敘述觀點，或慷慨陳詞，或低吟私語，往往能在中、長篇詩作裡造出宏大氣勢。其短詩或小詩創作則崇尚直接明快，立決勝負，如〈拔劍〉：

日暮多悲風。
四顧何茫茫。
拔劍東門去。
拔劍西門去。
拔劍南門去。
拔劍北門去。

語言上毫無扭捏黏滯，內容則假託古詩形貌，寫的卻是現代知識份子之憂憤。欲拔劍者若是一介俠客，東門、西門、南門、北門皆位於台北市區，此詩豈不是直刺古代俠情在今日世界的必然失落？當代知識份子將何去何從？憂憤猶豫，進退失據，〈拔劍〉頗能道出七〇年代中、後期台灣作家的心境。「浪子」楊澤雖以詩自詡「我一定要到另外一個地方去」（見〈浪子回家篇〉），但他的手段顯然不是「革命」，終究還是繫之於「愛」：

夜裡的每顆星子都是一面窗
我憑著敞開的窗子遙指過去
「而那裡，吾愛
那裡便是沒有愛的死去已久的地球。」

（〈光年之外〉）

面對七〇年代的嚴峻現實，「愛」真能拯救危局嗎？恐怕連詩人自己都沒有把握，才會寫道：「『為了愛……』我囁嚅的／回答，感覺自己有如一位昏庸懦弱的越戰逃兵」

(見〈在畢加島1〉)。文藝青年筆下、行吟歌者唇間的「愛」若屬無效，那什麼才是解答？楊澤在七〇年代末期的台北找不到，故選擇負笈美國紐約攻讀學位，一去就是十年。

四、羅智成詩作中的現代抒情風貌

羅智成是最不甘於只當詩人的詩人。插畫、攝影、設計，以及語錄、故事、旅遊書寫……這些之於他並非一時興趣，而是一個個持續長久的志業。他的寫作生涯在在證明了：從詩出發的自己，終是一個無法歸類、亦拒絕被歸類的創作者。¹²羅智成就讀師大附中期間便開始發表作品，進入台灣大學哲學系後，又與同窗廖咸浩、楊澤、苦苓、詹宏志、方明等合力創辦「台大現代詩社」。早在1975年他便自印出版首部詩集《畫冊》，內容多寫於就讀師大附中時期，可見其傲視同代人的早慧善感。但這本書也是他最不願意再版、無法直面的少作，「就像是日後創作生涯一部不知剪裁的草圖」(羅智成，2012：2)。¹³我認為從古典元素到現代玄思，這部《畫冊》委實乘載太雜、負擔太重，也跟詩人日後「一書一主題」的企畫理念相背離。但《畫冊》畢竟是一切的起點，羅智成日後詩作中最親密的傾訴對象、第二人稱的「寶寶」，便於此時期初現蹤跡：

夜更低了。

我們枯坐石階，

雪像一路翻滾而下無聲的銀鈴

寶寶，這是銀箔包裝的夜。

你的臉頰冰冷冷，睡意，是溫熱的。

(〈點絳脣〉)

¹² 從詩出發，跟羅智成一樣難以歸類者的同輩創作者，至少還有杜十三與夏宇。

¹³ 與《畫冊》創作時間相近者，尚有遲至1989年方印行的語錄體散文《泥炭紀》。羅智成習慣一再修訂舊作，對象多為出版未久的書，甚至可以花十餘年時間為之，同名作品往往就有多個版本。就像他在《傾斜之書》修訂版後記所言：「修訂工作在出版後立即進行，正如以往的作品」(1999：211)。

「點絳脣」是詞牌名，取自江淹〈詠美人春遊〉詩中「白雪凝瓊貌，明珠點絳脣」一句。羅智成不走仿古一路，只是借此詞牌為題，虛構一個純潔天真的永恆女性或情人，可與楊澤筆下「瑪麗安」並觀。來自嘉義的楊澤與台北的羅智成，兩位抒情詩人素有「南楊北羅」之稱。兩人雖同樣出身台大（楊為外文系、羅為哲學系）、同樣留學美國、創作起步時間相仿，其實他們詩風與觀念並不相同。楊澤倡議的「薔薇學派」與羅智成創設之「鬼雨書院」，雖然都是容納詩思與想像奔馳的虛構殿堂，但「隱藏作者」楊澤像是欲救蒼生的豪俠，帶有一定市井氣味；相較之下，「隱藏作者」羅智成則根本是排拒他人的精神貴族，貌似中世紀修道院裡一名獨行的僧侶或智者。¹⁴都是二十歲左右的大學時期「少作」，楊澤的抒情詩作不忘寄意託古，並以反對者姿態批判庸俗現實；羅智成的抒情詩卻直接跳過了「現實」，以神秘深邃的詩行，擘畫與建構理想世界的輿圖。「南楊北羅」之說雖是並稱，我以為還是太簡化了兩位傑出抒情詩人間的差異。

台大哲學系畢業前後誕生的《光之書》（1979），代表著羅智成創作的標竿。¹⁵兼具情人形象與傾訴對象的「寶寶」，於〈一支蠟燭在自己的光焰裡睡著了〉再次出現：

一支蠟燭在自己的光焰裡睡著了。

時間的搖籃輕輕地擺

死亡輕輕地呼吸

我們偷偷繞過它

寶寶，緊緊懷著我們向永恆求救的密件。

讓我們到沙灘上放風箏！

¹⁴ 「隱藏作者」指讀者從文本中建構，並藉以理解作品之產物。

¹⁵ 受過哲學系訓練的羅智成，作品常被視為具有濃厚的哲學思考。詩人卻表示：若說他的創作有受到哲學影響，可能不是來自於課堂。他不諱言自己當時「對台大哲學系的幻滅」，而且「對學院的生產方式沒有耐心」。他認為哲學終究「應該跟人格與心智有關」，可惜這顯然不是該系師生的探索重心。另一個幻滅源頭，則純屬筆者推測：1974年成為台大新生的詩人，籠罩在彼時「台大哲學系事件」的連續餘震下，豈能盼望政治化校園內殘留什麼哲學氛圍？（楊宗翰，2012：38-41）。

從流星在夜幕所突破的缺口

探聽星星們的作息

讓我們到你髮上去滑雪

一切，請不要驚動了我們的文明。

這種揉合了溫柔天真與呢喃絮語的詩行，散見於羅智成寫給女性的作品——寶寶、Dear R與第二人稱的「妳」皆是。羅智成筆下的愛情，時常遭受外來物威脅（如這首的「死亡」），敘述者勢必得跟詩中女性展開一場奇異歷險。詩中云「寶寶，緊緊懷著我們向永恆求救的密件」，其實詩人也說過「而永恆只是死亡最美的詞藻」，那豈不是在向死亡求助？¹⁶以羅智成崇尚的黑色美學來看，死亡及黑暗其實並不可懼，甚至應該表示歡迎，正如〈上邪曲〉中所云：「在最黑暗的時刻，萬物接二連三的碎裂／這時候為什麼我們不喜極而泣呢？」¹⁷羅智成此時期偏愛以燭火及睡眠入詩，除了說「一支蠟燭在自己的光焰裡睡熟了／寶寶，用妳優美嘴型吹滅它」，還有最末處：「寶寶／但妳美麗又困倦，睡前／那些情懷，妳歪歪斜斜地排置妝桌上」。吹滅了燭火，將迎向整片的黑暗，寶寶（可以是詩人心中的理想女性，或詩人自我內在人格的潛意識投射）即將入睡，在黑暗中與我相伴。同書所錄〈觀音〉亦然：

柔美的觀音已沉睡稀落的燭羣裏

她的睡姿是夢的黑屏風；

我偷偷到她髮下垂釣，

每顆遠方的星上都大雪紛飛。

這裡所謂「觀音」指八里觀音山，山名來自形象如一躺臥或趺坐的觀音。觀音山上

¹⁶ 見收錄於《光之書》的〈異端邪說〉：「但我仍要壓低嗓子／像醉人底惡夜／湊近你豐滿的脣／說：／而永恆只是死亡最美的詞藻」。

¹⁷ 〈上邪曲〉收錄於《畫冊》，是對古詩〈上邪〉的現代詮釋。前引詩來自「天地合」一節：「愛我之後，就註定不再有妳的故事了／可是有沒有我的呢？／我是那麼的少。／可是四周更荒涼／在最黑暗的時刻，萬物接二連三的碎裂／這時候為什麼我們不喜極而泣呢？」

有不少廟宇，稀落的燭群或可指廟內燭火，夢的黑屏風則是夜晚的觀音山樣貌，夢與睡亦可相連。此作寫從淡水這岸遠眺夜間觀音山，以實筆開篇；柔美的觀音已沉睡，敘述者偷偷到觀音山髮下垂釣，所獲者竟為「每顆遠方的星上都大雪紛飛」，這就是韻味無窮的虛筆了。〈觀音〉寫於1975年，七〇年代的淡水八里遠不如今日這般喧鬧嘈雜，故此作帶有羅智成少見的寫實色彩。但詩人就是有辦法不滯於實，在燭火與睡眠間，以一幅奇特的超現實畫面作結。¹⁸該作亦可視為情詩來解讀，借觀音「她」的聖潔形象及柔美姿態，敘述者「我」讚頌與思念的，實為全詩中並未出現、卻又無所不在的「妳」。

羅智成在《光之書》裡收錄了十五首以手寫注音方式呈現的小詩，這成為日後出版詩集《寶寶之書》的底本。¹⁹他應是台灣新詩界以手寫注音方式特意呈現的第一人，最早的作品還可追溯到《畫冊》中〈髮際〉一詩。《畫冊》的〈異教徒手札〉，也開啟《光之書》內諸多語錄作品之先河，最終發展出一部語錄體散文《泥炭紀》。相較於這些短小篇章，羅智成還有更大的書寫企圖：敘事詩的經營。〈一九七九〉、〈那年我回到鎬京〉、〈問聃〉、〈離騷〉皆在此列，俱收入羅智成離台赴美唸書後出版的《傾斜之書》（1982）。由高信疆主編的《中國時報·人間副刊》，為提倡與鼓勵中文敘事詩創作，自1978年起在「時報文學獎」內創設「敘事詩」一項，羅智成曾多次獲獎。²⁰作為一種文類傳統，西洋文學中的敘事詩是敘述（narrative）與詩歌（poetry）的結合，文學史上更有許多超過千行的敘事詩創作。與西洋文學相較，中文敘事詩創作並不發達，且無論新詩、古詩皆是如此。²¹七、八〇年代嘗試敘事詩寫作者眾，羅智成的敘事詩勝在能將傳統素材結合現代精神，透過細膩的心理描寫或內心獨白，將自己對歷史的詮釋及文化的思索融合於一。正如〈那年我回到鎬京〉中所述：「為寂靜的歷史印象／造訪一些滅

¹⁸ 以燭火與睡眠入詩者，《光之書》內尚有1978年作品〈蒹葭之3〉：「風／冷冷地向我們取明的燭火瞥了一眼／那乍暗而未復明的一瞬／妳華麗的愛情／驚惶地向我探詢／「聽，」／我說。／風吹奏著群山……」。

¹⁹ 《寶寶之書》主體完成於1979年，卻到1986年才整理補足，1988年方正式出版。

²⁰ 〈一九七九〉獲得第二屆時報文學獎敘事詩優等（1979年），〈問聃〉獲得第三屆時報文學獎敘事詩佳作（1980年）。該獎「敘事詩」一類停辦後，羅智成仍以〈離騷〉獲得第六屆時報文學獎新詩推薦獎（1983年），以〈說書人柳敬亭〉獲得第九屆時報文學獎新詩推薦獎（1986年）。

²¹ 蔡英俊（1986：33）在考察中國文化與古典文學的脈絡後指出，原因在於古典詩多以抒情為志，輕敘事結構，終導致抒情詩蔚為主流。

絕了的鄉音」，詩人透過重探中國歷史、神話、寓言等題材，經營結構與氛圍，將自己對遠古時代及典範人物的體悟，置入歷史敘事的情節發展中。他對文化及歷史的詮釋無疑是厚重的，卻總能出之以委婉細膩之筆調，成功糅合了抒情語言與敘事想像兩者，進而替中文歷史敘事詩擴展出偌大格局。分別於1981及82年創作的〈問聃〉與〈離騷〉，前者揣想孔子與老子的對話，後者為屈原心繫楚懷王之獨白，堪稱達到此類型作品之顛峰。兩詩結尾都充滿了無窮餘韻：

因此我毋庸多問了
走到微霧的室外
晨曦還沒照到最高的枝頭
「不要急！」
像一個緊緊靠在身邊的人，他說：

「中國的古代才開始……」

（〈問聃〉）

但我堅信不移
南方，是特經許諾的
值得我全部的愛
全部的苦楚

我將在流動的河水上
鏤下我的話語。

（〈離騷〉）

中、長篇歷史敘事詩在羅智成筆下展現了驚人的抒情魅力，他八〇年代前期的敘事詩收入《傾斜之書》（1982），八〇年代中、後期的敘事詩則收入《擲地無聲書》（1988）。

這類寓古典素材於現代精神的敘事詩書寫，其實在楊牧〈延陵季子掛劍〉（1969）、〈林冲夜奔〉（1974）、〈鄭玄寤夢〉（1977）等作即可見端倪。深邃的心理描寫，迷人的敘述語調，跌宕起伏的情節推展……，羅智成是繼楊牧之後，一九八〇年代歷史敘事詩最重要的創作者，並建構出台灣新詩史上最具創造力的一系列「先秦圖象」。²²九〇年代又出現了擅長「以詩疑史」的陳大為，用帶有後設技巧的歷史書寫策略，透過詩行不斷詰問及瓦解歷史敘事的正當性，堪稱是羅智成之後最重要的歷史敘事詩創作者。

五、結論

正視現實、肯定明朗、關懷鄉土、擁抱民族是台灣新詩史回歸期（1972~1983）的主要特徵。論其成因，則與詩作風格丕變、文學論戰四起、詩社詩刊湧現、空前外交變局密切相關。詩人開始積極思考自我身份及過往詩潮流弊，揚棄「世界性」、「超現實性」、「純粹性」等現代主義主張，改朝「民族性」、「社會性」、「世俗性」等現實主義路線發展，進行書寫與行動的雙重實踐。而洛夫、余光中、鄭愁予等前輩作家的創作風格丕變，對彼時的青年詩人應當頗有啟發。與那些猶在詭奇超現實中耽溺者不同，本文指出楊牧、楊澤、羅智成三人作品，提供與喚醒了對中文抒情詩的美好閱讀經驗——儘管「瓶中稿」、「薔薇學派」、「鬼雨書院」都帶有一定密教性質及遍佈個人化語碼。

詩史「回歸期」時年方二、三十歲的楊牧、楊澤與羅智成，三人詩作中既有現代的抒情性，亦富抒情的現代感。他們仨的抒情詩作在寄意託古與刺入現實間游離擺盪，聲音與節奏至為迷人。三位詩人輕易躍過現實主義路線與現代主義路線的傾軋鬥爭，一新彼時台灣現代詩的抒情風貌。必須指出的是：前行代詩人多被劃分為現代詩、藍星、創世紀、笠等不同詩社陣營；楊牧始終未曾加入任何詩社，楊澤與羅智成則多為創辦校園詩社團體的經驗。這點正提醒我們，詩史撰寫不應以「詩社」這類便利標籤來替作家分門別派，以免錯將「情感結合」的詩社之重要性，凌駕在個人創作成果之上。

²² 「先秦圖象」一語借自陳大為〈虛擬與神入——論羅智成詩中的先秦圖象〉，所謂「先秦圖象」是指羅智成從1975年〈西狩獲麟（上卷）〉起，到1983年寫下〈莊子〉共七首、達八百行的中長詩篇。此一圖象「在古典印象中與現代語言化合為一，在歷史的共同記憶裡融入個人的視野與創意。更重要的是羅智成在刻畫人物性格的同時，營造出作為敘事基礎的當代哲學氛圍」（陳大為，2001：4）。

【附錄：《台灣新詩史》草擬之章節與分期】

第一章 緒論

第二章 冒現期

（第一期：1924年～

追風發表日文詩作〈詩的模仿〉、隔年張我軍出版中文詩集《亂都之戀》）

- 2.1 追風、施文杞、張我軍
- 2.2 賴和與虛谷
- 2.3 楊華與陳奇雲
- 2.4 楊守愚
- 2.5 王白淵

第三章 承襲期

（第二期：1933年～

《風車》創刊，鹽分地帶詩人逐漸崛起）

- 3.1 水蔭萍
- 3.2 利野蒼與林修二
- 3.3 吳新榮與郭水潭
- 3.4 楊雲萍
- 3.5 林亨泰與詹冰
- 3.6 錦連、陳千武、吳瀛濤

第四章 鍛接期

（第三期：1953年～

《現代詩》創刊）

- 4.1 紀弦
- 4.2 覃子豪
- 4.3 方思
- 4.4 楊喚
- 4.5 吳望堯
- 4.6 黃荷生
- 4.7 余光中（一）與夏菁
- 4.8 鄭愁予（一）與白萩（一）

第五章 展開期

（第四期：1959年～

《創世紀》改版，積極發展超現實主義）

- 5.1 痲弦
- 5.2 洛夫（一）
- 5.3 葉維廉
- 5.4 商禽
- 5.5 碧果
- 5.6 羅門
- 5.7 余光中（二）
- 5.8 管管與大荒
- 5.9 楊牧（一）
- 5.10 周夢蝶
- 5.11 白萩（二）
- 5.12 李魁賢
- 5.13 方莘與方旗
- 5.14 陳秀喜

5.15 蓉子

5.16 林冷

5.17 夏虹

第六章 回歸期

（第五期：1972年～

「關、唐事件」，同年羅青出版後現代先驅之作《吃西瓜的方法》）

6.1 羅青（一）

6.2 洛夫（二）

6.3 余光中（三）

6.4 鄭愁予（二）

6.5 楊牧（二）

6.6 楊澤

6.7 羅智成（一）

6.8 吳晟

6.9 林煥彰

6.10 向陽（一）

6.11 蕭蕭

6.12 渡也

6.13 非馬

6.14 張錯

6.15 席慕蓉

6.16 方娥真與溫瑞安

第七章 開拓期

(第六期：1984年～

夏宇出版後現代詩集《備忘錄》，眾多「新世代詩人」首部詩集陸續面世)

- 7.1 夏宇
- 7.2 杜十三
- 7.3 羅青(二)
- 7.4 林耀德
- 7.5 陳克華(一)
- 7.6 羅智成(二)與陳黎(一)
- 7.7 簡政珍
- 7.8 陳義芝
- 7.9 劉克襄
- 7.10 李敏勇
- 7.11 蘇紹連(一)
- 7.12 白靈
- 7.13 杜潘芳格與利玉芳
- 7.14 朵思與羅英
- 7.15 馮青與零雨
- 7.16 汪啟疆與尹玲
- 7.17 許悔之與鴻鴻
- 7.18 洛夫(三)
- 7.19 楊牧(三)
- 7.20 張默
- 7.21 辛鬱
- 7.22 向明

第八章 跨越期

(第七期：1996年～

迎接數位文學與跨界詩風潮)

- 8.1 陳黎(二)
- 8.2 路寒袖
- 8.3 瓦歷斯·諾幹
- 8.4 陳克華(二)與焦桐
- 8.5 顏艾琳與江文瑜
- 8.6 陳育虹與羅任玲
- 8.7 詹澈與江自得
- 8.8 唐捐
- 8.9 陳大為
- 8.10 孫維民與李進文
- 8.11 鯨向海、李長青、林德俊
- 8.12 林婉瑜、楊佳嫻、隱匿
- 8.13 洛夫(四)
- 8.14 楊牧(四)
- 8.15 餘論：未來的詩與詩的未來

參考書目

專書

- 余光中，《白玉苦瓜》（台北：大地，1974）。
- 陳大為，《亞細亞的象形詩維》（台北：萬卷樓，2001）。
- 楊牧，《傳說》（台北：洪範，1971）。
- 楊牧，《瓶中稿》（台北：志文，1975）。
- 楊牧，《年輪》（台北：四季，1976）。
- 楊牧，《北斗行》（台北：洪範，1978）。
- 楊牧，《吳鳳》（台北：洪範，1979）。
- 楊牧，《禁忌的遊戲》（台北：洪範，1980）。
- 楊牧，《海岸七疊》（台北：洪範，1980）。
- 楊牧，《楊牧詩集II：1974-1985》（台北：洪範，1995）。
- 楊澤，《彷彿在君父的城邦》（台北：龍田，1979）。
- 楊澤，《彷彿在君父的城邦》（台北：時報，1980）。
- 楊澤，《人生不值得活著》（台北：元尊，1997）。
- 楊澤，《新詩十九首——時間筆記本》（台北：印刻，2016）。
- 蔡英俊，《比興物色與情景交融》（台北：大安，1986）。
- 鄭炯明編，《台灣精神的崛起——「笠」詩論選集》（高雄：文學界雜誌，1989）。
- 羅智成，《畫冊》（台北：作者自印，1975）。
- 羅智成，《光之書》（台北：龍田，1979）。
- 羅智成，《傾斜之書》（台北：時報，1982）。
- 羅智成，《擲地無聲書》（台北：少數，1988）。
- 羅智成，《泥炭紀》（台北：少數，1989）。
- 羅智成，《傾斜之書》（台北：聯合文學，1999）。
- 羅智成，《光之書》（台北：聯合文學，2012）。

論文

- 楊宗翰，〈台灣新詩史：一個未完成的計畫〉，《台灣史料研究》23期（2004.08），頁121-133。
- 楊宗翰，〈台灣新詩史：書寫的構圖〉，《創世紀詩雜誌》140、141期合刊（2004.10），頁111-117。
- 楊宗翰，〈被發明的詩傳統，或如何敘述台灣詩史〉，《當代詩學》1期（2005.04），頁69-85。
- 楊宗翰，〈羅智成：教皇歸來，王者再臨〉，《聯合文學》338期（2012.12），頁38-41。