

複數的本土： 向陽的詩藝歷程與展演ⁱ

涂書瑋ⁱⁱ

摘要

歷經六〇年代現代主義疏離於現實的前衛實驗，七〇年代先後爆發的「現代詩論戰」與「鄉土文學論戰」，台灣新詩風潮轉向了關懷社會、正視現實、認同土地、走向群眾的文化景觀。作為當時初入詩壇的戰後第一代詩人向陽，也約略於這個時間點，在遭遇時代潮流（回歸鄉土）與個人生命經驗（父親病重）的激盪之下，也開啟了其「台語詩」的寫作，扭轉了遭受中文／華語貶抑為方言的「台語」，其邊緣、附從於主流官方語言的存在境況，亦正式開啟了顛覆自身國族認同的「邊緣」位置、賦予「現實」更為深刻「本土」認同意涵的書寫行動。而在台灣承受後現代詩潮衝擊的八〇年代，向陽亦展現其充滿本土意識的詩藝涉世參與，連結本土關照與後設擬仿，融合歷史重構與敘事解構，於 2005 年出版的詩集《亂》，即是此一詩觀與風格建構工程的體現。

向陽本土論生發於母語、根植於民間，但其「本土詩學」的形塑策略與構圖方式，並非僵化固著於單一的語言／國族中心或採取簡化的中心／邊緣的話語操作。本文認為，向陽整體創作歷程其實就是「複數的本土」此一思維內涵的具象展演，詩藝歷程與展演方式大體上可拆分為「寫實／現代」圖示與「後殖民／後

ⁱ 本論文初稿，曾宣讀於國立台北教育大學台灣文化學研究所主辦之「陽光升起的所在：台灣文學、文化與傳播暨林淇濤教授榮退學術研討會」（台北：國立台北教育大學，2021 年 5 月 1 日）。本論文之改寫與修訂，承蒙會議特約評論人國立台北教育大學大台灣文化研究所謝欣苓副教授，以及論文審查期間兩位匿名審查人之細心審閱，獲致諸多極為珍貴之修訂意見，謹此致謝。

ⁱⁱ 國立台灣大學台灣文學研究所博士

來稿日期：2021 年 3 月 31 日；通過刊登：2021 年 8 月 19 日

現代」圖示。向陽的詩藝歷程與創作展演，最終圍繞、也一直在處理的是「本土／前衛」的融合問題。「複數的本土」（思想）有效地收納諸多語言技巧（前衛），縫合後殖民與後現代兩種思潮在美學本體論與方法論的矛盾與分化，另一方面，「複數的本土」不但使向陽在「寫實／現代」此一內在構圖做出成功的融合，也促使後殖民——台灣主體性建構與多族群、語言、文化的雜揉性，與後現代——反本質和寫實、顛覆單一真理、去／抵中心，出現了「本土／在地化」思維圖示的感覺綜合。

關鍵詞：複數、本土、寫實、現代、後殖民、後現代

Multiple Nativism : Poetic Art History and Performance of Xiang-Yang

Tu, Shu-Wei*

Abstract

Xiang-Yang's nativism was born in the mother tongue and grass-root society, but the discursive strategy was not rigidly fixed to a one-dimensional language/nationality or adopted simplified centered/peripheral language representation in his "nativist poetics". In general, Xiang-Yang's poetry is actually a concrete performance of "multiple nativism" and its methodology is revolved around and have been dealing with the integration of nativism and avant-garde. His poetry writing history can be divided into two ways of thinking: "realistic/modern" and "postcolonial/postmodern". "Multiple nativism" (thought) effectively incorporates many language skills (avant-garde), and resolves the contradiction and differentiation of aesthetic ontology and methodology between postcolonial and postmodern thoughts. On the other hand, "multiple nativism" not only makes Xiang-Yang successfully integrate the internal composition of realism and modernism, but integrate post-colonialism (the reconstruction of Taiwanese subjectivity and the hybridity of multiple ethnic groups, languages, and cultures) and post-modernism (anti-essentialism, anti-realism, de-centrism, subversion of Truth), which appears the synthetic sense of "nativism and localization.

Keywords : multiple, nativism, realism, modernism, post-colonialism, post-modernism

* Ph.D., Graduate Institute of Taiwan Literature, National Taiwan University

一、前言：向陽詩藝歷程與展演概述

歷經六〇年代現代主義疏離於現實的前衛實驗，七〇年代先後爆發的「現代詩論戰」與「鄉土文學論戰」，台灣新詩風潮轉向了關懷社會、正視現實、認同土地、走向群眾的文化景觀。作為當時初入詩壇的戰後第一代詩人向陽，也約略於這個時間點，在遭遇時代潮流（回歸鄉土）與個人生命經驗（父親病重）的激盪之下，也開啟了其「台語詩」的寫作，扭轉了遭受中文／華語貶抑為方言的「台語」，其邊緣、附從於主流官方語言的存在境況，亦正式開啟了顛覆自身國族認同的「邊緣」位置、賦予「現實」更為深刻「本土」認同意涵的書寫行動。

向陽從一個生長於南投鹿谷、喜愛默誦複讀屈原《離騷》的少年，直到一九七四年大學時期，正式展開詩的路途，在詩裡尋求屬於自我的符號與聲音：

我尋求屬於我的符號系統，從腳下的土地；尋求聲音，從祖先傳下而在我業已瘡啞的喉嚨。經過兩年的摸索，終於找到了一片可以翻耕播種的田園。在這塊田園中，我同時而分別地播撒『十行詩』和『台語詩』的種苗，嘗試著為台灣現代詩蔚培新的風景，更多的是探索我的生命。¹

因此，回顧向陽的創作歷程，「我用十七年光陰，勞神苦心才初步完成的『十行詩』與『方言詩』兩大試驗，原來早已存活在十七年前我字字抄寫的『離騷』中——它們一來自傳統文學的光照，一出於現實鄉土的潤洗，看似相拒相斥，而其實並生並濟」²，為排遣處於禁抑年代憂思悲憤，從向陽首部詩集《銀杏的仰望》（1977）承接的即是屈騷神話式的浪漫主義傳統，結合強烈的鄉愁與現實感懷，一個隱隱然的「鄉土」開始浮現，初步奠定其新詩創作的基調性。到了《種籽》（1980）

¹ 向陽，〈折若木以拂日——自序〉，《向陽詩選：1974-1996》（台北：洪範，1999），頁 2。

² 向陽，〈土地：自尊和勇健〉，《土地的歌：向陽方言詩集》（台北：自立晚報，1985），頁 188。

內的長篇敘事詩〈霧社〉，演繹莫那魯道與殖民者抗暴的心智與情感；《十行集》（1984）雖致力於試驗以「十行」為形式的現代新詩格律，但試圖在紛亂錯動的島嶼政治時空中找到屬於自身的話語聲音與認同歸屬，仍是清晰可見；《歲月》（1985）在繁複的象徵詩語中寫出對腳下土地與現實的感受與觀察；《土地的歌》（1985）裡「台語詩」的鄉土人情與色調；《四季》（1988）除了再現台灣島嶼「四季」的興衰榮枯，也有以節氣重塑政治寓言的意圖；最後，《亂》（2005）在台灣承受後現代詩潮衝擊的八〇年代，向陽亦展現其充滿本土意識的詩藝涉世參與，連結本土關照與後設擬仿，融合歷史重構與敘事解構，《亂》即是此一詩觀與風格建構工程的體現。

以上，不難發現「鄉土」、「現實」、「歷史」、「認同」等內在意識始終以「種籽」、「四季」、「節氣」或「地景」轉譯為某種程度的政治寓言或現實批判，或是結合特定的言說方式，比如「形式」（十行）、「聲音」（台語）或技巧（後現代視閥），傳達自身以詩涉世的關懷與感觸。從上述各詩集的概述，一種由個人情感的「鄉土」到國族建構的「本土」的過程隱約可見。

另外要補充的是，強調多元、跨界、後設、擬仿的後現代主義，在台灣の後現代新詩生產歷程之中，並非只是對一切宏大敘事的「解構」，也是基於世代交替意涵的「建構」。如同孟樊指稱：

台灣後現代時期的主要詩作，也不純然一味的只在「反」、只在「破」，雖然詩人（尤其是新世代詩人）本著符號政治或文本政治的立場出發，在反經典、反傳統、反主流、反權威、反體制之餘，也未必沒有「建」或「立」的企圖，這當中存在有「積極性」、「肯定性」的一面。³

³ 孟樊，《台灣後現代詩的理論與實際》（台北：揚智文化，2003），頁 87。

建立在西方資本主義物質條件與社會形態上的「後現代主義」及其標舉的「解構」性，經過台灣社會對「後現代」理論與思潮的傳播、移植與受容的「在地化」過程，整體上具備了一定的「建構」意義。尤其在向陽的《亂》中，「本土」意識適度人融和了「後現代」技巧，以後現代技巧展演「本土詩學」，表現了後現代主義「建構性」與「積極性」的一面。

二、何謂「複數的本土」？

承「前言」，以「本土」作為主要關懷歸趨的新詩寫作，適逢 1987 年的解嚴與「後殖民」語境的展開，後殖民語境使得台灣複雜的族群認同政治浮上檯面，也使得解嚴以降不少作家投入了歷史記憶的重述與建構的書寫工程。陳芳明以為「在官方還沒有宣布解嚴之前，新世代作家已經率先解嚴」⁴，早在戒嚴正式解除前，以戰後出生世代的作家，以性別、同志、政治、原住民等邊緣意識，挑戰著國民黨的權力支配，作為戰後世代重要詩人之一的向陽，自然不外於此。

若仔細檢視向陽的詩藝發展歷程，後殖民重構國族歷史，與後現代去中心、異質多元、戲耍身份認同，皆可以在向陽的詩作之中看見兩者融合的軌跡，印證了劉亮雅對於解嚴以後「後殖民」與「後現代」兩個文化思維「並置」(juxtaposition)的方法論：「後殖民與後現代的匯集便又激盪出多元身份認同，乃至於身份認同(從國家、族群、鄉土，到性別、性取向)成了解嚴後台灣文學的一大主題」⁵，「後殖

⁴ 陳芳明，《台灣新文學史》(台北：聯經，2011)，頁 601。

⁵ 劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》(台北：麥田，2006)，頁 56。附帶說明的是，如同陳芳明在 2017 年新再版《後殖民台灣》的「序言」中提及：「……接受西方後現代主義的衝擊，在一定程度上也是一種後殖民的特色。畢竟，這也是帝國權力在海島的知識分子身上發生了作用。當某些學者在主張後現代主義時，其本身恰恰就是後殖民的特質。這種矛盾性格，並非只發生在學界而已，整個台灣社會很早就已經被整編到晚期資本主義的範疇。當我們在強調消費社會、資訊爆炸、性別越界這樣的名詞時，就已經顯示台灣社會的雙重性格。一方面是後現代的，一方面也是後殖民的。」以此來看，八〇年代以降，台灣重層疊加的被殖民歷史與全球資本主義的滲透，在整體感覺結構、歷史意識與現實生活上，台灣文化場域確實承受著「帝國權力」(日本、遷佔國民黨政權、美國)不同程度的影響。尤其在「解嚴後」這個時空，「後殖民」與「後現代」兩個文化思維的「並置」現象，更為明顯。因此，劉亮雅論證的雖是小說，但就現代詩而言，亦可適用。

民」與「後現代」兩者「並置」的文化語境，構成了向陽詩藝歷程與展演的主要背景。

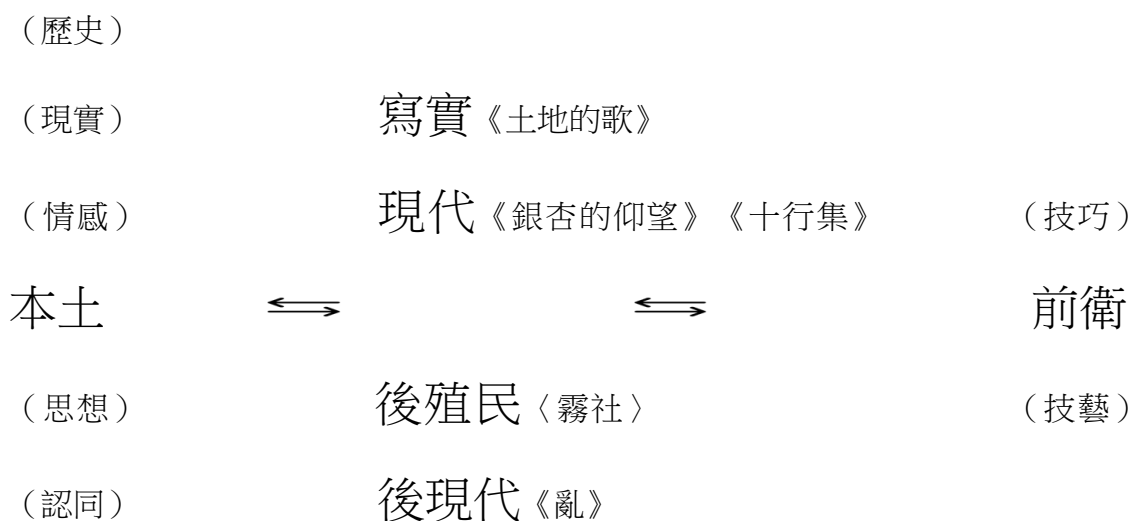
鑑於歷來前行研究對向陽詩作已有相當累積⁶，本文聚焦向陽寫作的內在認同構圖——「本土」(nativism)與前衛(avant-garde)。從「鄉土」到「本土」、「寫實」到「現代」、「後殖民」到「後現代」，向陽的詩藝歷程與展演，表現出「本土」的認同，但以「前衛」作為符號再現的機制，兩者共生、融合、互文。我認為，陳黎《島嶼邊緣》與向陽《亂》是台灣九〇年代「本土詩學」參與後現代新詩景觀的雙翼，只是相較於陳黎部分作品往島嶼的地方／「空間」拓殖，向陽則較為聚焦在歷史／「時間」。

我認為，向陽整體創作歷程其實就是「複數的本土」(multiple nativism)此一思維內涵的具象展演，向陽很早就自覺地以母語寫詩，亦曾長於期任職黨外媒體《自立晚報》，對社會脈動體察深厚、反體制與民間性格鮮明，其「本土」意識自不待言。更重要的是，向陽的「本土」思維建立在對台灣這塊土地的歷史、現實與情感的基礎之上，能夠輻射出更為多元、寬闊的認同光譜（底層、生態、原住民），亦能夠參照前衛（現代、後現代）表現技巧，使得其「本土」（認同）

⁶ 例如從文本分析爬梳「創作類型」，見林于弘，〈向陽新詩創作類型論〉，《國文學誌》10期（2005.6），頁303-325；以「台語詩」的用字慣性解讀向陽台語詩，見林香薇，〈論向陽台語詩的用字：斷面與縱面的觀點〉，《國文學報》42期（2007.12），頁237-273；從媒介特性與影音建構，談向陽的散文詩與台語詩，見白靈，〈詩的影音建構——以向陽的散文詩和台語詩為例〉，《當代詩學》7期（2011.12），頁1-29；從「後現代視閥」的「去中心」或「多元」的角度解讀向陽作品，見宋紅嶺，〈後現代視閥中的向陽詩歌〉，《當代詩學》7期（2011.12），頁31-49；從結構主義文論「陌生化」以開啟「接受延緩」的觀點，見余境熹，〈狂歡·延緩·重複：向陽詩集《亂》析讀〉，《當代詩學》7期（2011.12），頁51-72；從「他者」綿延的時間徵象討論向陽《歲月》的自我與時空意識，見劉益州，〈他者的綿延：向陽《歲月》中自我與生命時間意識的表述〉，《當代詩學》7期（2011.12），頁73-101；探討向陽詩作的歷史與文化喻象及其內涵，見陳鴻逸，〈「騷」與「體」：試論向陽《亂》的歷史技喻與文化圖像〉，《當代詩學》7期（2011.12），頁103-139；從「形式」的效果與變形論證《亂》的政治、歷史、社會關懷的多重張力，見岩上，〈亂中的秩序——析論向陽詩集《亂》〉，《當代詩學》8期（2013.2），頁209-242；關於「鄉土詩」的演繹方式與內涵，見方耀乾，〈為父老立像，為土地照妖：論向陽的台語詩〉，《台灣詩學學刊》3期（2004），頁189-218與楊宗翰，〈詩如何詮釋鄉土？——以林煥彰、吳晟、向陽作品為例〉，《台灣詩學學刊》30期（2017.11），頁121-127；從「黑色」的色彩字詞運用及其意象空間經營，見王文仁、李桂媚，〈向陽現代詩的黑色意象〉，《文史台灣學報》14期（2020.10），頁165-204；等等。

在「前衛」（技巧）的拉扯下，免於狹隘、單一的福佬民族主義文化意識形態，呈現「複數」（寫實本土／現代本土／後殖民本土／後現代本土）的動態美學景觀與文化圖像。

本文將向陽的詩藝歷程與展演方式，拆分為「寫實／現代」圖示與「後殖民／後現代」圖示，兩個圖示並非按照創作時間先後，而是從作品的內容與形式作為劃分考量。從《銀杏的仰望》、《十行集》、《種籽》、《歲月》、《四季》等詩集，體現的是「寫實／現代」圖示，向陽表現出「本土」不等於「寫實」，也可以使用「現代」的手法加以表現。另外，在〈霧社〉及《土地的歌》、《亂》詩集中，向陽的「本土」認同構圖，經由融合後殖民與後現代兩種思潮，而形成「複數的本土」此一總體思維圖示。如下圖所示：



依上圖，「本土」與「前衛」不斷地相互拉扯、碰撞、也互相指涉與融合，「前衛」刺激著「本土」的「歷史」、「現實」與「情感」，上升到「思想」與「認同」的構圖，而「本土」也進一步將「前衛」的純粹「技巧」，提升到表述思想與認同的「技藝」。向陽在「本土」的意涵上能夠參照台灣多族群融會的歷史，

並未固著於單一族群史觀而展現多元的包容性，在創作意識上也能夠呼應寫實、現代、後殖民與後現代思潮，展現本土／前衛、寫實／現代、後殖民／後現代、建構／解構的有機融合，擴充了「本土」的藝術價值光譜，呈現「複數」（寫實本土／現代本土／後殖民本土／後現代本土）的本土意涵。

三、「寫實／現代」圖示：《銀杏的仰望》、《十行集》、《歲月》與《四季》

向陽的創作歷程中，首先處理的是如何將鄉土／寫實與中國古典詩歌傳統，以現代主義的語言加以表現的問題。從〈銀杏的仰望〉起始，承續自屈原《離騷》辭藻瑰麗、託物寓意、在壯闊天宇與深邃神秘的想像之間蘊含獨立人格建構的典範遺風，導致向陽賦形於萬物而抒情敘懷的傾向鮮明。詩人凝視扇形的銀杏葉與秋後的金黃，收納其強烈的鄉愁：

從來不曾想到風風雨雨會釀成
秋，從來不曾想到漂漂泊泊竟也展軸如
扇，更從來不曾想到日日夜夜你
陽光的仰盼月的孺慕和山山水水的踏涉
均化做千千萬萬縷縷幅射的鄉愁⁷

這時候，向陽的「本土」是其個人鄉愁的「故鄉」。向陽在詩首揭示：「故我的鄉思也是／扇形的，浪遊自浪遊，奔逸自奔逸／終究如銀杏一般根植而且／歸軸」⁸，秋天在銀杏葉上停駐，寓意主體感知亦停駐其間，收攏著主體飄泊無定的心緒：「……你是一把奔波的扇／那泥土和鄉村呵！是閤你的，軸」⁹，如同劉益州指稱：「向陽

⁷ 向陽，〈銀杏的仰望〉，《向陽詩選：1974-1996》，頁14。

⁸ 同上註，頁13。

⁹ 同上註，頁15。

在此詩中將銀杏視為『你』的『他者』，透過對話、修辭種種形式的架構，將對於時間、生命、鄉愁的生命時間思想及意志以隱喻的內容呈現出來」¹⁰。銀杏的形態與顏色，在詩人內心轉換成思鄉的軸線，銀杏葉在風雨漫漶的時刻裡展軸，恰似離鄉旅人向故鄉的回望。

同樣的，《十行集》分別選入前期的《銀信的仰望》與後期的《種籽》中的作品，展現了極強烈的現代主義式的形式思維。《十行集》以「十行」的形式調節紛亂的外部時空帶給內心的衝擊，在此一詩集之中，「本土」的認同構圖在後期（《種籽》）的寫作較為明顯。向陽〈試以十行寫天地〉一文：

《銀杏的仰望》中所收二十首十行而言，如〈小站〉寫思鄉、〈懷人〉念故舊、〈窗盼〉寫情、〈未歸〉寫閨怨、〈山月〉寫愛……大抵偏向於小我之情……而在「種籽」中所收的三十首十行，便出現了〈飛鳥〉的高曠、〈森林〉的直拗、〈原野〉的剛健、〈草根〉的強韌、〈風燈〉的執著、〈種籽〉的追尋、〈傷痕〉的現實……等一類象大我之情的詩作，語言也隨之放淡，使用的技巧則以「賦」為多，其輻射層面亦廣及天地。¹¹

〈種籽〉：

但擇居山陵便緣慳於野原空曠
棲止海濱，則失落溪澗的洗滌
天與地之間，如是廣闊而狹仄

¹⁰ 劉益州〈他者的綿延：向陽《歲月》中自我與生命時間意識的表述〉，《當代詩學》7期（2011.12），頁88。

¹¹ 向陽，〈試以十行寫天地？——我為何及如何從事十行詩創作〉，收錄於蕭蕭，《現代詩入門：寫作與導讀》（台北：故鄉，1982），頁234-235。

我飄我飛我蕩，僅為尋求固定
適合自己，去扎根繁殖的土地¹²

〈立場〉：

你問我立場，沈默地
我望著天空的飛鳥而拒絕
答腔，在人群中我們一樣
呼吸空氣，喜樂或者哀傷
站著，且在同一塊土地上

不一樣的是眼光，我們
同時目睹馬路兩旁，眾多
腳步來來往往。如果忘掉
不同路向，我會答覆你
人類雙腳所踏，都是故鄉¹³

《十行集》裡，整體寫作方式是將個人於戒嚴禁抑年代下愁苦的個人心智與情感，做出抒情化的政治轉喻。向陽以「種籽」自況，寄寓自身／島國在飄零流徙的命運之中，仍懷有強韌的生命意志。或以「立場」，質問某種省籍意識或族群情結的封閉性，以「人類雙腳所踏，都是故鄉」總結自身「本土」意識來自其多元族群／歷史／認同混合的構成。在這裡，不論是賦寫萬物（種籽），還是以議論構詩（立場），「土地」、「現實」總是向陽投射意象思考的所在，而「十行」此一追求新詩

¹² 向陽，《向陽詩選：1974-1996》，頁 99。

¹³ 同上註，頁 108。

「形式」的實驗傾向，所有賦予「本土」的詩意思考必須在「十行以內」完成，將原本散文化或過於自由的句式與句法進行有效的收束、限制與鍛煉，「十行」因而也成為了向陽獨特的「格律」與「文法」，使其「本土」更具有「形式」的工整之美。因此，承〈立場〉最末一行，向陽詩裡的「本土」除了來自更為普遍、多元參與的集體，也就是來自異質語言、族群、文化、信仰的個體所組成，「十行」此一「形式」的追求，成為其「複數的本土」中的現代／本土。

又如在《歲月》裡的〈走過我們的海岸〉：

走過夢、愛，走過海岸——
走過這塊土地與人民的悲歡
漁民撒開了他們堅實的網
牡蠣養殖者心煩於低潮線
鹽田上曝曬的是笠下的血汗
有人逐沙灘尋貝養家，有人
守終日以記高蹺鳥行跡……
朝朝夕汐，月落日昇，何時
我們能夠保育厚生，無愧地
走過我們的海岸我們的愛¹⁴

延續〈歎息〉、〈寒流〉、〈形象〉與〈種籽〉等抒情的政治轉喻，〈走過我們的海岸〉是向陽「編輯生態保育刊物《大自然》時，對於台灣環境的憂心」¹⁵，這首詩裡有著「海岸」、「鹽田」（景物）與「家國」、「土地」（概念）的細緻觸覺，展現充分的「寫實」主義精神，但詩裡的整體情境營造卻充滿象徵與隱喻的情節與意象所

¹⁴ 同上註，頁 200-201。

¹⁵ 向陽，〈歲月：苔痕與草色〉，收於《歲月》（台北：大地，1985），頁 171。

構成，如此又是相當「現代」的。如同簡政珍的評價：

向陽所謂的「民族詩風」事實上是對形式的自省及對古典詩格律的反芻。《十行集》就是一個顯著的例子。……《十行集》裡的詩可以說是制約的浪漫，而《歲月》則是從這種浪漫向現實趨近。¹⁶

〈走過我們的海岸〉讓人性尊嚴的追求與土地的母性光暉合而為一，也是向陽從歷史、文化的中國，轉向地理的、現實的台灣的認同轉折：「對於地理的、現實的台灣，則從鄉里情結的追思膠著，逐漸進入生活環境的省視前瞻」¹⁷。在此，現實關懷（本土）與現代技巧（前衛）融合在一起，演繹「複數的本土」的寫實／本土。從《十行集》的格律化到《歲月》的趨向散文化，語言的收放之間，共同演示了向陽淺層（景物賦形）／深層（政治寓言）的內在構圖。

到了寫於八〇年代中期的《四季》，向陽對二十四的「節氣」的時空刻畫，體現出台灣那個時代的變動騷亂，落實到詩語言中的想像秩序。林耀德指出《四季》所蘊涵的「八〇年代的淑世精神」：

讀者自表面意義衍生深層意義的過程，也就是自原始寓言（節氣與地景之關係）衍生出再生寓言（即隱匿的政治寓言）的過程，必須仰賴讀者對於八〇年代的現實以及自八〇年代開始回溯的種種背景知識，才能順利完成。¹⁸

《四季》裡部分詩作，完成於向陽旅居愛荷華、參與「愛荷華大學國際寫作計畫」（International Writing Program）期間。包含〈立冬〉：

¹⁶ 蘇紹連等著，簡政珍編，《新世代詩人精選集》（台北：書林，1998），頁 275-276。

¹⁷ 同上註。

¹⁸ 林耀德，〈八〇年代的淑世精神與資訊思考——論向陽詩集《四季》〉，《不安海域》（台北：師大書苑，1988），頁。亦收於向陽，《四季》（台北：漢藝色研，1985），頁 176。

像啄木鳥敲叩著清晨，一樣
陽光敲叩在中央山脈的背上
放眼左右，望北向南
百餘座山頭爭相探入
海拔三千公尺以上的高空
危哉險矣！北風也因而驚懼
岩岸之後是大洋
砂岸之前是海峽
冬，畏畏縮縮在雲中
忍不住叫出：Ilhas Formosa¹⁹

〈立冬〉中除了最後一行的「Ilhas Formosa」是「本土」認同的宣示，其餘意象的呈現其實並未對原有物象加以劇烈變形，是相當「寫實」的手法，但就「整體」情境與氛圍營造而言，尤其是透過賦予「節氣」特定的形象，以及風土意象之間的蒙太奇調度，「節氣」與「風土」呈現高度的時空壓縮，這樣的手法又相當的「現代」，顯示出寫實／現代融合的構圖。顯然，向陽在《四季》中意圖透過現代主義語言傳達台灣島嶼四季的「節氣」之美，並以這樣根植於「本土」的「美」，與當時的社會時空對話。

關於《四季》的寫作意圖，向陽自陳：

……我嘗試刻畫土地、人民之愛，我嘗試拍攝風物、自然之美；我也嘗試諷諭都市、環境之隳，嘗試針砭時事、政情之亂，嘗試掌握時空、心靈的定位……或者透過象徵、隱喻，或者經由歌詠、鋪排，或者假借反諷、直

¹⁹ 向陽，《四季》，頁 99；《向陽詩選：1974-1996》，頁 251。

陳——在《四季》的依序易序中，我期望這些詩作表現出八〇年代台灣的多重形貌。²⁰

向陽對島嶼二十四節氣的賦形、展示內在世界的幽微情思，已然與當時一九八〇年代中期喧囂、浮躁、逐利的社會氛圍，畫出了一條精神的界線，這個界線的基準，就是前現代社會先民賴以掌握時間感的「節氣」。因此，陳政彥認為「在《四季》中，我們可以看到兩種時間觀的交錯，一是作為社會時間的中國傳統時間觀，一是反映向陽內在時間的八〇年代當下感受，從時間的反省中洞見盲目追求經濟成長的迷思」²¹，印證了詩人自陳「力求突破古典中國的文學四季、創造現代台灣現實四季之過程」²²。向陽借道四季節氣此一「傳統」時間軸，除了為島嶼台灣鋪排內在精神秩序的美與善，也在節氣明暗暖寒、生靈動靜的規律中，確立了自身「本土」意識的美學構圖。

而林耀德在其〈遊戲規則的塑造者——綜論向陽其人其詩〉一文中，總結了向陽《歲月》以前的創作特質：

- （1）在擬古風格以及「氣韻畫面」（Luftperspektive）的控制上不讓儕輩，成為繼楊牧之後鍛接傳統的一環。
- （2）對於處理有關現實環境的題材，有穩妥的表現，證明此類作品亦可能具有高度的藝術價值。尤其向陽每每能自特殊的個案中提鍊出普遍性的、對人類的關懷與愛心。
- （3）向陽在現代詩有關聲韻、節奏、格律等技術面繼志承烈，重新探尋可行的路線。

²⁰ 向陽，〈後記：色彩·四季·心〉，《四季》，頁 135。

²¹ 陳政彥，《台灣現代詩的現象學批評：理論與實踐》（台北：萬卷樓，2012），頁 179。

²² 向陽，〈後記：色彩·四季·心〉，《四季》，頁 137。

(4) 他作品的整體性，不論就外延面或內涵面而言，皆有意把握七〇年代以降時代的脈搏和氣數。²³

以上，除了(4)有意表達向陽作為「陽光小集」創辦人之一的民族、社會、鄉土取向，而(1)可以視為向陽轉化古典資源為現代詩語的寫作立場。(2)則是對向陽持「寫實」信念以趨近社會觀察，但不抱持「寫實」的教條，而在詩裡以現代主義技巧力圖呈現對「寫實」的吸納或超越。而(3)則是呼應《十行集》固定行、句數，以及從結構上對平仄、押韻、對偶的佈局與運用，做出的妥適安排，如同蕭蕭言及「向陽是一個詩的形式的堅持者」²⁴，展現了向陽對「形式」的堅持。

總合如上，〈銀杏的仰望〉的「本土」仍較限縮於因「鄉愁」而生的感知結構；到了《十行集》，以抒情化的轉喻方法與嚴謹的「十行」形式處理來自「土地」、「現實」種種問題，顯示向陽此時的「本土」來自於更為普遍、多元參與的集體；而後，《歲月》則是向陽從歷史、文化的中國，轉向地理的、現實的台灣的認同轉折；《四季》描繪島嶼節氣與萬物的互動，確立了自身「本土」的意識構圖。向陽曾言「追求詩義上的『為時而作』與追求詩藝上的『為詩而作』，都同樣困難；要將載道與言志並治於一爐更不簡單」，以此來看，「為時而作」(寫實)與「為詩而作」(現代)的整合，一直以來都是向陽所關注的核心。因此，不論是《十行集》的形式取向，還是《歲月》與《四季》在主題、取材上的創新，皆是「寫實／現代」構圖的延伸。

²³ 林耀德，〈遊戲規則的塑造者——綜論向陽其人其詩〉，《一九四九以後》(台北：爾雅，1986)，頁 81-112。

²⁴ 蕭蕭，〈悲與喜交集的新律詩——論向陽〉，《燈下燈：中國現代詩評鑑專集》(台北：東大出版，1980)，頁 128。

四、「後殖民／後現代」圖示：〈霧社〉、《土地的歌》、《亂》

寫於 1979 年的敘事史詩〈霧社〉，以詩的敘事性承擔美麗島的創痛身世與歷史，展現十足的後殖民「歷史重構」思維。全詩描述馬赫坡社頭目莫那魯道及其族人的抗暴始末，有著與「美麗島事件」一樣追求民主與自由、終結威權統治與戒嚴體制的承擔意識。詩的起首「子·傳說」，始於「泰耶」神話世界的穿透：

傳說泰耶降時，天上太陽歛其光色
皓然皎潔，倏忽夜色星影一同降臨
唯其夜色降臨，萬物各得闔眼憩息
百花解除僵斃的武裝夜鶯放膽歌唱
不受炙烤，族人歡欣若狂擊鼓而舞
聖哉泰耶神靈之子，露滴欣欣草木²⁵

承受殖民者勞役剝削與種族歧視的賽德克族人，寧願選擇尊嚴的反抗，也不願屈就羞辱的安適。當月色低垂，向陽在歷史想像與語言調度方面做出高技巧的穿插，寫出了一幕時代設色、氛圍極富層次感與協調感，情感鋪陳亦皆相當凝鍊的作品：

他們走在月光拂照下的
街道，四週的高山低垂
櫻樹詭異的枝桠戳入碧海似的
青空，油火在遠近的房舍搖曳
隱隱有笳聲，低迴，順著
水聲流過來——有人看到殞星

²⁵ 向陽，〈霧社〉，《向陽詩選：1974-1996》，頁 54。

隨即右前方的窗間嘶聲啼泣地
一個嬰兒降生了。降生了
多麼不是時候，嘆息
在悲涼的回風裏，苦苓葉簌簌
下墜。多麼不是時候！前頭的
青年垂頭說道：我們不也是嗎
在殘酷的統治下追求所謂正義自由
多像樹葉！嘶喊著向秋天爭取
翠綠，而後果是，埋到冷硬的土裏²⁶

從形式看，鄭愁予以為〈霧社〉「長行凝練，短句鏗鏘，長短互濟之間，又看出語助詞巧妙的潤滑作用。古典辭彙與現代意象揉合，對話與白描交相行進，都很清晰準確」²⁷。而從詩人內在的認同構圖來看，〈霧社〉則是向陽施展後殖民歷史重構詩思、拓寬其「本土」意涵的絕佳範例。在這首詩中，向陽揭示主體性的建立不可忽略多元族群、不同文化與信仰脈絡的抗暴史，勉勵讀者不可遺忘原住民族流過的鮮血。

而鄉土根性濃郁的《土地的歌》，與其古典性格的「十行詩」，是向陽「朝向『提升人間尊嚴』奔翔的兩翼，缺一而不可」²⁸。在《土地的歌》中，向陽發揮其母語詩人的要素，也就是從最原始的習得語言——閩南語入詩，由母語構築的聲線，成功地讓逐漸凋零的母語，在文學世界裡重生。此外，除了前述在《十行集》、《歲月》、《四季》寫實／現代構圖所生成的：以象徵與隱喻（現代）收納「寫實」的意圖，《土地的歌》裡「本土」意識也被賦予了「聲音」意涵，如同白靈指出，

²⁶ 同上註，頁 64。

²⁷ 鄭愁予，〈為詩獎拔起高峰的一首詩——向陽的〈霧社〉〉，收於向陽，《歲月》，頁 160。

²⁸ 向陽，〈土地：自尊和勇健〉，《土地的歌：向陽方言詩集》，頁 189。

對照文字化的台語詩（隱的台灣）在當時少人寫、亦沒有發表空間，而向陽的母語詩是「詩的影音建構」（顯的台灣）²⁹，以聽覺與聲音打動群眾、連結鄉土，亦如同楊宗翰「在『敘事詩』的構史宏圖與『十行詩』的新格律體之外，向陽成功融合鄉土氛圍及民間口語的『台語詩』，才是其作品跟台灣這塊土地最緊密的連結」³⁰。

〈在公佈欄下腳〉，「」與（）裡將兩種不同權力位置與話語的並置，隱含了殖民者與被殖民者（經濟宰制）、都會與鄉土之間，不同的異質話語彼此融混（ambivalence）、交涉、協商與翻譯的問題：

「經過董事會不斷投資挽救，

（奇怪，頂個月猶講是全國賺上濟？

「上個月虧損已達一千數十萬，

（我目睛有問題否？明明聽講是賺哪！

「又遇銀行緊縮銀根，融資困難，

（欲賺欲賠隨在伊，什麼銀行什麼公司？

「在萬分不得已的情況下，不得不斷然宣佈：

（也有這款代誌？

「自本月卅日起正式停車，

（啊？啊！定去囉！

「敬請全體員工體諒公司處境。

（誰來體諒員工的心情？

「本公司決定照勞動基準法資遣員工，

（我做布二十外年的退休金呢？

²⁹ 白靈，〈詩的影音建構——以向陽的散文詩和台語詩為例〉，收於黎活仁、白靈、楊宗翰主編，《閱讀向陽》（台北：秀威資訊科技，2013），頁 30-31。

³⁰ 楊宗翰，〈詩如何詮釋鄉土？——以林煥彰、吳晟、向陽作品為例〉，《台灣詩學學刊》30 期（2017.11），頁 125。

「拖欠員工五月、六月薪金，近期發放，

（七月、八月食自己？

「情非得已，敬希全體員工多多體諒。

（體諒體諒，……

「此佈。」

（敢真正得轉去賣布囉？）³¹

在這首詩裡，向陽的「本土」認同構圖朝向社會經濟關係中擴展，向陽認知到殖民關係並非只是政治權力的宰制，也往資本空間、社會關係、意識形態網絡中滲透。如同史碧娃克（Gayatri Spivak）〈底層人民（從屬階級）能否發言？〉所揭示的「被壓迫的主體」的多重發話困境，以及其主體性被優勢階級藉由權力／慾望／利益話語所遮蔽的問題。當然，向陽寫這首詩跟其試圖為「底層人民」發聲的動機有關，體現了以庶民為主體的「本土」意識，具備一定程度上的「邊緣／庶民」抵抗「中心／權力者」此一「政治抵抗」意義。如同孟樊：「……方言詩中多的是政治詩，這或許和用方言來書寫本身就是一種政治性的抉擇有關（即以地方性語言挑戰進而顛覆支配性的國語），這也是又一次的『從邊緣出發』」³²。

〈在公佈欄下腳〉寫的是在那個經濟起飛的時空中，關於資本主義畸形的發展與社會經濟的分配正義的問題。企業經營者的投機逐利、超貸、財報造假，卻罔顧勞工權益將營業風險無預警轉嫁給多數勞動者的社會現實。公佈欄的「」是公司高層的「官方說法」（華語），而（）內的文字則是勞工的具體感受（台語），兩者呈現極大的「資訊不對稱」，勞資關係、勞動尊嚴被資本家爾虞我詐、虛應故事的言詞所犧牲。向陽並未以知識菁英的身姿為（）內的底層人民話語「代言」，而是適度讓（）內的話語做出客觀的再現，讓其話語的「異質性」說話，不但體

³¹ 向陽，《向陽詩選：1974-1996》，頁 183-185。

³² 孟樊，《台灣後現代詩的理論與實際》，頁 128。

現華語和台語在「語言階序」上不對等的文化宰制問題，也經由此詩在語言上的拼貼與並置效果，間接實踐了史碧娃克（Gayatri Spivak）稱之的「被殖民的底層主體是無法被回復的異質主體」³³。更重要的是，這首詩在社會寫實的主敘事之中，融入了後殖民（擺脫經濟宰制）與後現代主義美學異質話語「拼貼」的手法，後殖民／後現代出現了思維（內涵／後殖民）與再現（形式／後現代）的融合。

向陽自言：「如果說《十行集》是我感應於文化中國的結晶，《土地的歌》便是我思索於現實台灣的產物，《歲月》則是我面對這兩者不管在題材上或在精神上的綜合」³⁴，又如簡政珍：

……《土地的歌》是向陽在風格上和《十行集》背道而馳的作品。《十行集》因緣古典，《土地的歌》取道鄉土。向陽在這本詩集中用台語方言寫詩，使詩生活化，散發泥土味。描寫的範圍從鄉間到城市，從親屬到鄰里，從個人的成長到外在世界的蛻變。……（《土地的歌》）也許這是向陽最「寫實」的詩集³⁵。

因此，〈在公佈欄下腳〉既寫實與後殖民（內容）又「後現代」（形式），加上母語的聲道，是向陽呈現寫實／後殖民／後現代「本土」認同構圖的開始。

《亂》是向陽以後現代的「形式」，賦予島嶼後殖民／本土「意涵」的代表作，也是向陽的「本土」認同構圖出現了明顯國族建構意向的詩集。除了〈我有一個夢〉寫島國的未來願景，〈野百合靜靜地開——寫給參加三月學運的台灣青年〉寫野百合學運與土地之愛，〈亂〉寫島嶼的憂患與躁動。其他各篇，不論政治批判還

³³ Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?" in Morris, Rosalind C. ed. *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. (New York: Columbia University Press, 2010), pp. 38.

³⁴ 向陽，〈歲月：苔痕與草色〉，收於《歲月》，頁 170。

³⁵ 蘇紹連等著，簡政珍編，《新世代詩人精選集》，頁 276。

是社會關懷，皆灌注了後現代的技巧在裡頭。

例如〈一首被撕裂的詩〉：

一六四五年掉在楊州、嘉定

漢人的頭，直到一九一一年

滿清末帝也沒有向他們道歉

夜空把□□□□□□

黑是此際□□□□□

星星也□□□□□

由著風□□□□□□□

黎明□□□

□夕陽□□□□

□□唯一□□□

□遮住了□□

□雨敲打□□□□

的大□

□帶上床了

□□的聲音

□□眼睛

□□尚未到來

門

一九四七年響遍台灣的槍聲

直到一九八九年春

還做著噩夢³⁶

〈一首被撕裂的詩〉裡，向陽後殖民的內在構圖引導了□□的空白、無法言說，是島國住民被遺忘的身世記憶，是被官方的「正史」所刻意忽略、抹去甚至竄改的真實歷史，□□的缺席召喚出權力者的在場。這首詩也引導讀者「開放」式的參與文本的意義構成，初進入文本中，任何性別、階級或國族意識形態屬性的讀者，皆可以在□□中填入文字。誠如李歐塔所言：「後現代知識並非單純是權力者的工具，它提煉了我們對於諸多差異的感性」³⁷，開放式、參與式、遊戲性的□□，就是在抵抗權力者再現於歷史結構裡的權力，也召喚了不同現實情境中的讀者其彼此差異的感性。作者適度的退出了對文本意義的生成與闡釋，解構作者中心的意圖明顯，遊戲性與嚴肅性兼具，具強烈的後現代特質。

又如〈發現□□〉，「被匿名」的□□——台灣，呼之欲出：

在有限的四方框內

空空洞洞的 □□

□□ 葡萄牙水手叫她 Formosa

□□ 荷蘭賜她 Zeelandia 之名

□□ 鄭成功填入明都平安

□□ 大清在其上設府而隸福建

³⁶ 向陽，《向陽詩選：1974-1996》，頁 364-265。

³⁷ Lyotard, Jean-Francois. tr. Bennington, Geoff. and Massumi., Brian. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1984), pp. xxv.

□□ 棄民在此成立民主國

□□ 日本種入大和魂

□□ 現在據說是中國不可分割的肉

在無數的符號之中

懵懵 懂懂的 □□

什麼都是的□□

什麼都不是的□□

猶似紅檜，在濃濃霧中

找不到踏腳的土地

所有的鳥競相插上羽翅

所有的獸爭逐彼此足跡

發現□□成為一種趣味

尋找□□變做閒來無事的遊戲

□□被複製

在一九九一年冬付梓的

以及部份被付之一炬的

選舉公報中

□□被發現

在□□圍起來的□□中

在空洞的□□裡

□□以□□為名

終至於連□□也找不到了³⁸

〈發現□□〉展現後殖民歷史重構的史識與後現代的表現技巧，□□的挖空設計，除了展現後現代式的解構意圖（解構華語讀音的連續性），也隱含台灣（□□）的「名實」，持續被殖民者宰制的歷史事實。在這裡，向陽心中的「本土」已然正式進入了國族主體的重建範疇。

而〈咬舌詩〉，則是向陽在台灣承受政治轉型與社會變遷的過程中，試圖以常俗、活潑的母語，「朗誦」出對腳下土地的款款深情：

快快樂樂。做牛就愛拖，啊，做人就愛磨。

平凡的我們不知欲變啥麼蜚，創啥麼碗粿？

城市在星星還沒出現前已經目暈花花，飽仔看做菜瓜，

黃昏在昏黃的陽光下無代誌罔掠目蝨相咬，

這是啥麼款的一個世界？一個啥麼款的世界？

這是一個怎麼樣的年代？怎麼樣的一個年代？³⁹

〈咬舌詩〉則是剖符合《亂》的中心意涵，帶向了霍米·巴巴（Homi Bhabha）的後殖民重構國家和族群身分與殖民擬仿（colonial mimicry）：「後殖民擬仿的不確定性、含混、似是而非……，就是附著於殖民權力的策略構圖進行不相容、差異與嬉戲的符號表記，並對其話語監控、常規知識與歸炫權力帶來巨大威脅」⁴⁰。

在這裡，被殖民者以「咬舌」的母語對華語進行雜燴式的解構與重構，擾亂、

³⁸ 同上註，頁 276-278。

³⁹ 同上註，頁 295。

⁴⁰ Bhabha, Homi. *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), pp. 86.

戲弄著殖民統治者話語（華語）的權威性。文本裡母語（粗黑體字部分）的片段，向陽以「聲音」（咬舌）的繞舌打結，不斷阻礙、介入讀者對整體「意義」理解的過程，除了試圖表達一種價值錯亂的台灣社會時空（九〇年代），喧嘩、多元、富裕有餘，但並未產生具有主體性的價值信念與公共意識的問題，也暗指「華語」霸權對於「本土」意涵與認同形構的語言宰制問題。

以上，從〈霧社〉，向陽開始碰觸島嶼歷史傷痕，以敘事史詩重構馬赫坡社頭目莫那魯道及其族人的抗日史，向陽選擇了原住民抗日史詩參與其「本土」的認同構圖，拓寬了「本土」意涵；《土地的歌》後殖民／後現代出現了思維（內涵）與再現（形式）的融合，「本土」意識也被賦予了「聲音」（台語）的認同意涵；〈一首被撕裂的詩〉、〈發現□□〉呈現後殖民史識與後現代表現技巧的融合，向陽心中的「本土」已然正式進入了國族主體的重建範疇；而〈咬舌詩〉則是以母語介入華語霸權的秩序生成，一方面也有對當時的社會進行文化批判的意圖，也間接指涉語言賦權上的不對等問題——「華語」霸權對於「本土」／母語認同形構的語言宰制。

五、結論：「複數的本土」——「本土／前衛」的融合

向陽本土論生發於母語、根植於民間，但其「本土詩學」的形塑策略與構圖方式，並非僵化固著於單一的語言／國族中心或採取簡化的中心／邊緣的話語操作。向陽本土論的開展來自於七〇年代五大新詩風潮：「重建民族詩風」、「關懷現實生活」、「肯認本土意識」、「反映大眾心聲」、「鼓勵多元思想」⁴¹，與其於七〇年代末《陽光小集》「政治詩」的文化實踐有關。

向陽詩裡的本土意涵具有更異質、多元、寬廣的文化認同脈絡，是「複數的本土」，也就是「本土／前衛」此一思維內涵的具象展演。因此，在藝術實踐上，

⁴¹ 向陽，〈七十年代現代詩風潮試論〉，《文訊》12期（1984.6），頁63-65。

從《銀杏的仰望》、《十行集》、《種籽》、《歲月》、《四季》等詩集，體現的是「寫實／現代」圖示，也就是如何以「現代」的語彙涵納其「寫實」意圖，但其「寫實」意圖的背後，已經具備了一個隱然未揭的「本土」認同構圖。另一方面，從〈霧社〉及《土地的歌》、《亂》詩集中，向陽兼容並蓄，或揭露歷史的建構性、或前衛式地拼貼、或顛覆中心權威，展現後殖民／後現代、建構／解構的有機融合。

本文認為，向陽的詩藝歷程與創作展演，最終圍繞、也一直在處理的是「本土／前衛」的融合問題。本土意識（思想）的內涵是「複數的本土」，有效地收納、運用諸多語言技巧（前衛），不但以「現代」深化「寫實」、豐富了「寫實」的藝術表現，也縫合了「後殖民」與「後現代」兩種思潮在美學本體論與方法論的矛盾與分化，呈現「複數」（寫實本土／現代本土／後殖民本土／後現代本土）的「本土」動態美學景觀與文化圖像。「複數的本土」不但使向陽在「寫實／現代」此一內在構圖做出成功的融合，也促使後殖民——台灣主體性建構與多族群、語言、文化的雜揉性，與後現代——反本質和寫實、顛覆單一真理、去／抵中心，出現了「本土／在地化」思維圖示的感覺綜合。

參考書目

專書

- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge., 1994.
- Lyotard, Jean-Francois. tr. Bennington, Geoff. and Massumi., Brian. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?" in Morris, Rosalind C. ed. *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. New York: Columbia University Press, 2010.
- 向陽,《歲月》(台北:大地,1985)。
- 向陽,《土地的歌:向陽方言詩集》(台北:自立晚報,1985)。
- 向陽,《四季》,(台北:漢藝色研,1985)。
- 向陽,《向陽詩選:1974-1996》(台北:洪範,1999)。
- 林耀德,《一九四九以後》(台北:爾雅,1986)。
- 林耀德,《不安海域》(台北:師大書苑,1988)。
- 孟樊,《台灣後現代詩的理論與實際》(台北:揚智文化,2003)。
- 陳芳明,《台灣新文學史》(台北:聯經,2011),頁 601。
- 陳政彥,《台灣現代詩的現象學批評:理論與實踐》(台北:萬卷樓,2012)。
- 劉亮雅,《後現代與後殖民:解嚴以來台灣小說專論》(台北:麥田,2006)。
- 蘇紹連等著,簡政珍編,《新世代詩人精選集》(台北:書林,1998)。
- 黎活仁、白靈、楊宗翰主編,《閱讀向陽》(台北:秀威資訊科技,2013)。
- 蕭蕭,《燈下燈:中國現代詩評鑑專集》(台北:東大出版,1980)。
- 蕭蕭,《現代詩入門:寫作與導讀》(台北:故鄉,1982)。

期刊論文

- 方耀乾,〈為父老立像,為土地照妖:論向陽的台語詩〉,《台灣詩學學刊》3期(2004),頁 189-218。
- 王文仁、李桂媚,〈向陽現代詩的黑色意象〉,《文史台灣學報》14 期(2020.10),頁 165-204。
- 白靈,〈詩的影音建構——以向陽的散文詩和台語詩為例〉,《當代詩學》7 期(2011.12),頁 1-29。
- 向陽,〈七十年代現代詩風潮試論〉,《文訊》12 期(1984.6),頁 47-76。
- 宋紅嶺,〈後現代視閥中的向陽詩歌〉,《當代詩學》7 期(2011.12),頁 31-49。
- 余境熹,〈狂歡·延緩·重複:向陽詩集《亂》析讀〉,《當代詩學》7 期(2011.12),頁 51-72。

林于弘，〈向陽新詩創作類型論〉，《國文學誌》10期（2005.6），頁303-325。

林香薇，〈論向陽台語詩的用字：斷面與縱面的觀點〉，《國文學報》42期（2007.12），頁237-273。

岩上，〈亂中的秩序——析論向陽詩集《亂》〉，《當代詩學》8期（2013.2），頁209-242。

劉益州，〈他者的綿延：向陽《歲月》中自我與生命時間意識的表述〉，《當代詩學》7期（2011.12），頁73-101。

陳鴻逸，〈「騷」與「體」：試論向陽《亂》的歷史技喻與文化圖像〉，《當代詩學》7期（2011.12），頁103-139。

楊宗翰，〈詩如何詮釋鄉土？——以林煥彰、吳晟、向陽作品為例〉，《台灣詩學學刊》30期（2017.11），頁105-130。

