

意象中國：

1970 年代戰後第一世代詩人的國族符號建構

解昆樺ⁱ

摘要

戰後第一世代詩人在 1970 年代為對應國族危機與 1960 年代現代主義書寫弊病，透過籌組詩刊提出一系列詩聲明，他們在詩刊所發表之詩作正是其聲明的實踐。在詩中他們大量運用中國符號匯意成象，本身即存在以詩文本為再現國族的空間，藉反覆捏塑中國意象以實現建構理想國族的企圖。然而，就詩美學與歷史意象生產的角度來看，世代群體對中國符號的運用本身還包括擇選、應用，甚至隨文化心理意識的轉化衍生出差異的紛繁現象。本文即在檢視戰後第一世代詩人在 1970 年代如何運用中國意象符號成就國族，以及後續所發生的意識歷程轉變。

首先，檢視戰後第一世代詩人詩作所初步呈現之具抒情特質的中國古典情境，探討藉語言經驗中國的方式裡頭所存在的現代寫作主體課題。其次，則分析神州詩社馬華詩人執戀中國符號架構自我生存空間的現象，耙梳其與前行代詩人余光中凝視故宮博物院式中國符號所呈顯出的夢境視域之脈絡關係。進而比較同世代台灣本島詩人如何以自我時代在地經驗，辨析出中國意象內在傳統／現代／現實的細微光譜架構，突顯出戰後第一世代內不同社群詩人於 1970 年代中期後彼此對中國符號運用上的細膩差異。

透過逐層論述可以發現戰後第一世代詩人並非以哀矜的遺孤（民）姿態進行意象中國書寫，他們既以詩架構出中國意象空間孕化自我主體性，亦有意識地以中國意象為鏡，並在其上敲撞出國族危機的裂縫，投射入時代現實光芒，在那迴返的色澤中顯影、反思自我主體。

關鍵詞：戰後第一世代詩人、中國意象、國族、主體性、書寫意識

ⁱ 中興大學中文系副教授。

The Image of China :

Construction of National Symbols of Postwar Poets of the First Generation in the 1970's

Hsieh ,Kun-Hua

Abstract

As a response to the national crisis and the writing maladies in the 1960's affected by Modernism, the postwar poets of the first generation in the 1970's had proposed a series of claims of poetries through organizing poetry journals. The poetries presented in the journals were a practice of their claims, in which images were formed based on meanings through a large number of Chinese symbols. With their actions involving the room of representing the nation through poetry texts, these poets reiterated their ambition of constructing the ideal nation through repetitive forming of the image of China. Nonetheless, with regard to poetry aesthetics and historical image creation, the utilization of Chinese symbols by generation groups also involve choices, applications and even the different complex phenomena derived from the transformation of cultural and psychological perspectives. This research paper aims to study how the postwar poets of the first generation in the 1970's accomplished the nation via applying Chinese image symbols and the changes of perspective process took place sequentially.

First of all, this paper views the Chinese classical scenarios with sentimental qualities presented primarily by the postwar poets of the first generation, discussing the theme issues of modern writings existed in the Chinese way based on language experiences. Secondly, this paper analyzes the strong passion for Chinese symbols and construction

of the self-survival space of the Malaysian-Chinese poets from Shen Zhou Poetry Club, whose contextual relation with the dream vision of Guang-Jhong Yu, the postwar poet, after he contemplated the NPM-style Chinese symbols is then analyzed. Moreover, this paper further compares the way Taiwanese poets proposed the subtle conventional/modern/practical spectral structure of the Chinese image through their local experiences of the era. This highlights the minor discrepancies between the applications of Chinese symbols of the postwar poets of the first generation in the 1970's from various poetry clubs.

It can be discovered from detailed discussions that the postwar poets of the first generation had not produced their works of the Chinese image from the viewpoints of descendents (orphans) sorrowfully. Instead, they constructed the room of the image of China via poetries and gestated their sense of self-subjectivity. In addition, they consciously referred to the reflection of the image of China and produced a crack of national crisis on the mirror of reflection, injecting the practical light of the time and introspecting their self-subjectivity which was reflected in the lingering tincture.

Keywords : Poets of the first generation postwar, Image of China, Nation, Subjectivity, Writing perspective

一、前言

在後現代詩學理念未抵達台灣現代詩壇的前夕，意象是為現代詩文本的書寫重心（鎮）所在。意象可視為詩人對萬物的認識評價的結果，詩人藉此提取身體內部對萬物真實感受的奧義。然而意象終由語言構成，只要體驗物理歷史的連續性，及其於現代詩文體內部長期處於書寫作業的重心位置，我們便不能否認每個現代詩意象詞彙在使用上都非純淨無暇的。

漫長的文學史使每個意象詞彙都具有了歷史性，擁有豐富如地層的歷史詞義。一如德希達對「書寫」的譬喻：在紙張製作不發達的時代，人們在小羊皮繁複地書寫、擦拭、再書寫的動作，久之，儘管如何努力擦拭，但是再書寫的文字上總隱然留有前書寫的痕跡——這正是「書寫」的本質——所有的書寫都是在過往語字上的重寫。即便是意象書寫，也是如此。每個「當下」的意象書寫都充滿著過往又模糊又熟悉的斑駁前景，這使書寫成為一種沈澱物，擁有文字考古力量的讀者，都可從中拓撲出意象的歷史地層輪廓。即便是中國意象，亦復如斯。

在 1970 年代的戰後第一世代詩人群¹（以下簡稱戰後一世詩人）的詩文本結構中，我們可以發現中國意象本身帶有明顯的符號性能，中國的成意成象，不只使之成為詩學的審美對象物，更成為「建築」詩文本的重要素材。但是筆者卻要回到情感結構的層次，對戰後一世詩人的 1970 年代詩作進行以下的叩問：

在由一系列書寫與再寫建構的中國意象地層中，其指涉符號與指涉對象間是穩定的嗎？

書寫不僅僅只是一單純的重寫，書寫者對所處文化系統的意識，以及其所肩負的語言獨創之責，終會牽動中國意象地層在 1970 年代發生變化。在此，延續 1970 年代初戰後一世詩人於《龍族》、《大地》與《草根》追尋中國性的詩學聲明看來，他們對中國意象符號所進行的書寫動作本身，「理論上」便是對其詩學聲明的實踐。他們循著聲明中的詩學知識本源——中國古典傳統，連帶進行中國

¹ 指 1940 年代末至 1950 年代末出生之詩人，具代表性者有李敏勇、李豐楙、白靈、莫渝、蘇紹連、陳義芝、向陽、劉克襄等。

意象符號的書寫就邏輯看來本無疑義，但若從戰後一世詩人在 1970 年代初到 1980 年代初這段時間的實際文本呈現現象看來，卻未必顯然如此穩定。

不容否認，在 1970 年代初戰後一世詩人為展現對國族的認同，其詩作普遍都帶有中國意象符號，但這書寫現象在 1970 年代中末期則開始產生了微妙的分化。觸動戰後一世詩人的中國意象符號地層內部產生分裂斷層的原因，主要乃是：（1）書寫技術面的課題與（2）文化系統認同的課題——此正是語體與國體的課題。只是我們又該如何在國族象徵與個人獨創性的思考下，面對戰後一世詩人在 1970 年代初到 1980 年代初這段期間，所生產建構的中國意象符號地層內部所涉及之認同、矛盾甚至分裂的複雜問題？筆者以為，必須從意象完成的素材，亦即「經驗」入手。

由於戰後第一世代詩人為對抗前行代詩人主導形成的 1960 年代台灣現代主義詩風潮，也在 1970 年代籌辦了《龍族》、《大地》、《詩人季刊》、《草根》、《神州》、《綠地》、《陽光小集》等一系列新興詩刊，因此 1970 年代新興詩刊可說是包括此一世代詩人詩聲明以及體現其詩聲明的文本庫。本文即檢視戰後一世詩人所籌編之 1970 年代新興詩刊，此一最能呈現其自主精神的傳媒空間中所刊登的詩作進行討論，透過兩個層次進行論證推進。

在第一部份的論述中，筆者將分析戰後第一世代詩人藉由具有中國特質的符號進行中國國族意象經營的寫作工程，分析這些符號的來源、運用以及文本初步成果。

從符號能指、所指的角度，探討戰後第一世代詩人於 1970 年代戒嚴時期絕大多數在沒有實際接觸中國大陸的時空經驗下，如何從文化教育場域獲取中國意象的語言符號資源，一方面以詩想像中國，一方面則藉語體再現國體。而這樣擇選中國符號組織詩作的過程中，戰後一世詩人運用了怎樣的修辭形式，其詩境特質對精神主體的中國文化意識有何延變、擴編都是我們論述的焦點。

在第二部份的論述中，筆者將以比較前後世代與戰後第一世代不同群體詩人之詩文本的方式進行論述，藉以突顯出中國意象本身的立體感。

在實際論述操作上，首先筆者以戰後一世馬華詩人在台灣籌組的神州詩社作為論述基準，探討其如何以中國符號建構自我的居室，成就一孕化自身中國屬性主體的子宮空間，以及連帶在詩作中展現的主體與情境。而神州馬華戰後一代詩人此一中國符號與含括符號空間的建構，何以可從余光中〈白玉苦瓜〉等故宮古物書寫找到一前源脈絡？筆者將對此進行細部比較，探討其中涉及的相發、延續的關係，以及其中馬華詩人中國主體性建構過程中所身陷意識困頓的僵局。

其次，筆者將以台灣本島戰後一世詩人在 1970 年代中期以後同樣以故宮為主題的詩作予以分析，藉以進行同世代與前行代詩人詩作的交叉比對，探討中國符號的意象建構上在 1970 年代中期以後產生怎樣的意識光譜層次？以符號組構中國意象的國族書寫動作其所意喻對中國的追尋儀式，何以在戰後第一世代不同群體的詩人中逐漸介入對比的修辭動作，產生了神聖、傷別、放逐感以外的文本效果，這內在涉及的意識流動正是筆者論述的重點。

二、若將中國視為一符號：如何經驗中國與栓鎖中國意象零件？

主體的經驗如何能完成？乃是主體經歷時間與空間中的事件後，透過語言方式進行一系列的記憶、紀錄。但必須注意的是，主體所遭遇的時空事件，除了是實體化、個體化的實際經歷外，也可以是透過他者語言（包括聽聞、閱讀等）的管道來獲得。在 1970 年代受限兩岸政治禁制的原因，戰後一世詩人對於中國的經驗，主要正是透過語言來完成的。是以戰後一世詩人的中國意象符號內部的符號具與符號義的繫聯關係，會因為書寫者中國語言經驗的管道以及對一系列反省而產生差異，其中又特別在族群這個論述介面上，明顯呈現出此一世代詩人內部在中國意象上疏離與緊密的光譜。

透過上述方法論的反省，以下筆者即以文學史的順時性脈絡進行討論。其中又特別鎖定在 1970 年代中末，戰後一世詩人內部在中國意象符號上發生語體與國體之脫勾、背離的這個關鍵階段，進行詩文本的深入探析。

戰後反共戰鬥文藝盛行的 1950 年代，中國意象已大量出現。在粗糙、吶喊的句式語法中，中國意象被簡單構建秋海棠、梅花等國族符號，這一系列意象可視為官方國徽建制工程的一部分，其政治功能是很明確的。

但在 1950 年代末期現代主義啟動之際，中國意象呈現較複雜的發展狀況。帶有國徽化國體特性的中國意象自然不可違棄，但在這波大量引渡西方現代主義的西化年代裡，其古典語體卻成為詩人們宣言與口號等詩學聲明中遺棄的目標。直至 1960 年代，現代詩壇現代主義確實成為一強勢的知識系統，中國古典傳統則透過學校系統等官方機制以伏流姿態延續其影響的可能。

不過，值得注意的是，就實際創作來說，（曾）被目為現代主義的現代詩人，如余光中、洛夫等，以及本身便與現代主義有距離的詩人，如鄭愁予、周夢蝶，在這時期卻也開啟了一連串細膩的中國意象創作。因此儘管中國古典傳統明顯不為詩壇美學主流，但實際上，此時中國意象著實比起 1950 年代有突出發展。

1970 年代初，戰後一世詩人本身便有意識抵抗 1960 年代現代詩的晦澀語法，以及面對中國（台灣）的國際政治危機，因此在詩學聲明與詩創作上呈現一貫地追尋中國性的立場。但這並不意謂此一世代詩人於此建構的中國意象地層上是穩定的。可以發現，戰後一世詩人在 1970 年代初符號化運用是很明顯的，主要乃是此時他們自我的書寫技術未全然成熟，必須依賴前文本的模倣與記憶來支援文本的推進。因此，其文本總散見著前述前行代詩人乃至於中國古典傳統文本的陰影。當然，為了回應、面對 1970 年代初政局，他們襲取過往中國古典傳統的語言零件，在書寫中拴鎖、重組的中國意象，本身多少也帶有如戰鬥文藝般的氣息。雪柔的〈月亮〉便如此寫到：

如果

如果征衣染著壯麗的血圖

最後浮烙的

是家 以及海棠葉的影子

便請故鄉那一枚最最溫柔的月亮

撫慰著撫慰著……

安安心心地闔目

——《綠地》第4期（1976.9.25）

這首詩透過「如果」這個假設句，「假想」出一個靜止的場（願）景：一個赴國難而死的戰士，亟待身上能為全整的國族影像所「浮烙」，最後在故鄉明月這溫柔的光源下閉目（幕）。我們可以很容易地擇出詩句中分散的戰鬥文藝式與國族意象的符號零件如「征衣」、「海棠葉」，這展現詩中主體以中國意象符號作為指涉（覆蓋，也可說是包裹）自身的符號具意欲。在語言技術面上，這雖是「假想」，但卻也「直覺」透過語言回映出彼時詩人對自身國體屬性的感覺結構。

這樣帶有戰鬥氣息的作品在 1970 年代重要國際政治危機事件爆發時，便會緊密出現。這樣的中國意象，本身接濟了近代國族（難）史，也便捷地連帶為自身個體書寫中建構出一國族觀看的位置。不過相對來說，1970 年代初到 1970 年代中，戰後一世詩人在中國意象的表現上，以陳瘦桐〈南歌子〉這樣的作品較為大宗，在該詩中陳瘦桐如此寫到：

芒鞋過處

草衰於額際

夕陽一片江流去

飄泊的古調

遠在曲折的水域

淡了

岸邊，斷破橫地

秦宮漢殿的容顏

丹青破碎的舊事

野戍那夜，掌燈如豆

夢裡不知身是客

強自說是

平沙萬里絕人煙

煙外，一朵野菊

無可奈何地瘦了

桃花露井的歲月

荒苔收葉般積了一身

克開涼月松門

年年還如雲中樹

杜陵老隱

兀自飄霜

也未必如此悵然

只怕

——《綠地》第 10 期（1978.3.25）

文本語序是一空間上的行動，主體移動的空間則是汲取中國古典文本的古都殘園等一系列符號建構而成的。但是全詩中卻始終隱匿了主詞「我」，使得行旅者的身份隱晦不明。「我」儘管曖昧地空缺席了，但詩末尾藉由「杜陵老隱／也未必如此悵然」完成了一個喻依，並與所擇選的瘦菊、飄霜樹等場景符號進行景、物的交相串連，而得以一窺其屬性。在這一系列中國意象符號的包裹貼飾中，微妙地在抒情語句中為主體建構出一個歷史傷亡者的形象。

詩中帶有淡、缺特質的意象，使此一行過殘破古都的歷史行旅者更顯得老病蒼涼。就此看來，詩人在修辭意識上本就不在為歷史行旅者，甚至作為書寫的自身建構出一雄闊的品性。以憑弔作為姿勢的他們終然只是歷史的挫敗參與者，沾染了滿身歷史遺孤的情緒，行過歷史廢墟。全詩雖無詠史字句，但確實透過中國殘破的古都符號，啟動了懷古主題。在詩中的歷史廢墟雖存而實無，他提供了另一種空曠感，讓歷史行旅者裊裊如竄繞其間的孤魂。

歷史體質不只以意象鋪就，還依賴字句維繫其語感，戰後一世詩人如陳瘦桐〈南歌子〉的此類詩作，²就句式修辭經營來觀察，在四字句、二字句、三字句、押韻的交錯運用，便可以「很自然地」完成這樣的作品。這樣的白話與文言的搭配，倒真抵去 1960 年代台灣「現代主義」的語言修辭精神，戰後一世詩人羅智成曾提及：「初中以後很迷古典詩詞，主要是詞。然後是詩經、楚辭。剛開始我

² 如雲沙（王健壯）〈黃花瘦〉，見《主流》第 2 號（1971.10）；尹凡〈鏡花緣〉，見《詩人季刊》第 13 期（1979.10.25）；春泥〈鷓鴣天——譯姜夔詞「元夕有所夢」〉，見《大地詩刊》第 12 期（1975.3.25）；江南樵〈夕陽紅〉，見《綠地》第 12 期（1978 年 9 月 25 日）；方俊成〈典雅十五行〉，見《掌握詩頁》第 5 期（1982.3.1）等。

喜歡寫一種文白夾雜，駢文般的文體……。」³課本與課本外交相一體的中國經典閱讀，本是國家文化知識生產機制的一部份，他們初期文白夾雜的語言，本身便是他們書寫前之閱讀記憶的再現。只是詩人若在字句搭配失手，這些前閱讀便會以「引文」狀態，破壞著詩文本的創作，試看搖煙發表於《詩人季刊》第 12 期（1979.3.15）的〈下江陵〉一詩：

朝辭白帝彩雲間，千里江陵一日還；

兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山。

1. 猿啼

我在濤聲中喊你而你的名字已在千山之外

等那人愈去愈遠了

歌聲不斷，舟痕不散

這山城遠遠 在雲霧深處

方不停的舉一丸紅日呼喊

歸來——歸來

但不要催我，魚龍迷路

我是今晨白帝最最遲鈍的猿啼

留的住歸來，留不住歸去

全詩一開始便直引李白〈下江陵〉，這種「格式」本身便帶有把古典詩人的前文本設為本文之標的物或引注物。只是進入本文中，在一首詩最重要的起頭句，詩人卻又沈浸到另一現代詩人的前文本陰影中。「我在濤聲中喊你而你的名字已在千山之外」極其明顯地奪胎換骨於洛夫《外外集》〈煙之外〉：「在濤聲中呼喚

³ 《長廊詩刊》第 9 號（1982.5），頁 16。

你的名字而你的名字／已在千帆之外」一句。⁴由此可發現古典與現代的前作在本文中成為厚重的霧景，詩人在書寫過程中注定要在擦拭各種過往前文本的痕跡，發展自我詩行的書寫。而全詩的風格也將決定於詩人對書寫的意識，在他無論如何都必須身處的重寫位置中，他可能有意識的積極改寫，或無意識（不自覺）的消極摹寫。

從後續營造的情境看來，詩人選擇的似乎是後一條路。詩人從李白的詩句中提取了行旅主題，進一步作視角更動，在自我作品改為望別、送別主題。在技巧上則多取用洛夫《外外集》，筆者曾論及：「（洛夫《外外集》）吸收了中國傳統畫的留白美學，使其詩作畫面中的意象、景緻有了更深邃的層次分別，製造出虛實交映的空間感；亦在對事理物象不斷外乎其外的思索中，傳達了『實存』『虛存』並置迴返的中國道禪美學。」⁵在本詩中也的確大量運用遠視角，在不斷放大場景空間的同時，也將離去者微物化，而瀰漫雲霧不只稀釋紅日的光源，也消泯了影像的實存感。上述修辭技巧，不斷在釋放送別者與離去者間的距離，兩岸「猿啼」成為送別者惆悵又宏大的心聲。但終究「留得住歸來，留不住歸去」，離去者⁶在天地間自在來去的江面身影，終在戀慕者內在留下了感情的鑿痕。

像上述戰後一世詩人這樣憑仗著前文本經典詩句孳乳自我文本內的詩行，本身除了透過轉引展現對前文本的認同外，還帶有對前文本的遙譯。這與學術研究不同之處，在於其目的在藉「詠」這樣的說話方式來抒發個體情志，例如王灝〈遣懷〉這首詩便如此寫到：

（前略）

江楓深處是漁火

是幽幽鐘聲

⁴ 注意洛夫《外外集》即為其 1960 年代中後期作品的結集。

⁵ 解昆樺，《青春構詩：1970 年代新興詩社與戰後一世詩人的詩學建構策略》（台灣苗栗：苗栗縣文化局，2007），頁 635。

⁶ 也可視為前文本〈下江陵〉中李白的身影。

而鐘聲揚起時
就有山寒葉颼颼
颼灑一江寂寂
一夕寒露冷霜

城在遠方
在客舟行處的水聲中
今夜
驚起山鳥的片月
是我底無聲客夢
我底夜泊

全詩在經歷詩人熟練的意象、情境的整體經營後，語句順讀下來不覺有礙，但詳其詩作內部古典前文本的出處，便會呈現出嵌合前作之感。整體來說，全詩乃是張繼〈楓橋夜泊〉「江楓漁火對愁眠」一句的結構放大，末段在製造閱讀抒嘆中，又兼用王維〈鳥鳴澗〉「月出驚山鳥」的意象。詩人以較淺白的白話「翻譯」了古典前作，確實製造了舒緩綿長的語感節奏，藉以悲歌遣懷其客途寄旅的蒼涼感。黑格爾《美學》曾提及：「詩的想像，作為詩的創作活動，不同於造形藝術的想像。造形藝術要按照事物的實在外表形狀，把事物本身展現在我們面前；詩卻只是使人體會到事物內心的關照和觀感，儘管它對實在的外表形狀也須加以藝術處理。」⁷詩人援前文本以自況，為自身一時之情「造形」。全詩最後兩句的「我底」，以自我主體直接與原文作者交相取代，這置換轉折的動作，試圖在精神面上與古人同一。但將戰後一世詩人這類文本投放入其 1970 年代詩史結構看來，當這些「今之古人」如此頻繁地假古典文本之便，建構出這樣類似的心之造型時，實長期擱置了對自身現實主體之身體經驗的探述。

⁷ 黑格爾，《美學》第 3 卷・下冊，頁 187。

檢視前述戰後一世詩人一系列擇選拼貼中國意象符號，製造出主體與空間交相統一的中國精神形象的詩作，再對照反省其詩學聲明，我們必須問的是，這便是一個「理想詩型」的實踐案例嗎？若真如此，在戰後一世詩人對前行代詩人所進行的系譜追認，應直取鄭愁予（而且是《夢土上》時期的）即可，何以仍發生如此繁複的辯證過程呢？因此對於戰後一世詩人這類作品，筆者以為，若無對自我現實主體發生辯證、回饋，那麼都可視為是此一世代詩人嘗試期的作品。

固然，從古典吸收精華，藉以轉化獲得書寫可能是書寫策略，但是誠如同屬戰後一世的詩評家張春榮在〈鎔成——從古典詩詞到現代詩〉所言：「將原作演譯成現代詩句而已，不但沒有賦予新鮮的情味，並且又沖淡了原作精簡的詩質。」⁸但「轉化」的最終目的，或者他要創造出的「可能性」，並不是一首詩的完成，而是創生自我個性化的語言。原本是資料庫的經典，有時反成為無法揮棄的語言陳疴，遮蔽了自我主體詩話語的生成，因此在汲用一系列中國意象符號時，詩人在主體精神面與語言技術面上的權衡就顯得重要。筆者以為溫德生（林野）（1949—）〈情人的花雨傘〉在這方面的表現便顯得相當成功，詩人如此寫到：

落雨時，我倆將世界縮版成一小小宇宙

在傘下，在天空的蔭影下

來，與我合抱一個玲瓏的愛字

看它如何柔情滿懷

如何軟香盈袖

打唐朝起，雨就這般落著

在長安，我必撐一把紙傘

穿過貞觀年間青石街道上溜滑的馬蹄聲

獨飲在酒肆的閣樓

⁸ 《詩人季刊》第10期（1977.4.15），頁2。

鎮口神馳

欲幻化為一隻蛺蝶之翩翩

飛過庭院深深

飛入妝鏡中之嫣然

或者暗地差遣一個書僮

約妳三更時分提著一顆忐忑的心

如提一盞明明滅滅的燈籠

繞過西廂後的梧桐

在濛濛的月色裡尋覓

在我語言混亂的眼中驀然垂首

雨霽後

我倆都要醒在現代的喧囂

那麼，就趁早攀登七色橋的繽紛

遠去人間的攘擾

而且想想如何將今夏製成標本

——1976.10.11 青年公園

詩人在全詩起頭便製作了一耐人尋味的意象，宇宙乃是極大的時間與空間，詩人藉傘「縮版」壓縮出一個中國古典文本以及情人為運轉核心的「抒情宇宙」。而這傘內舒張的想像，則擁有一個現實的啟動點，那便是雨天。自第二段起，詩人便開始擇選容納中國古典文本符號，以建構傘內兩人共享的「柔情」、「軟香」的時間與空間。首先，那唐朝青石街道那達達的馬蹄，早已為鄭愁予寫出。至於殿後的蝶幻意象，出於莊周夢蝶之典，但這並不在於藉此驚醒作者道家對存在意義的反思，相反地，是要透過進行文學化、抒情化的應用，企圖將「我」幻化為

蝶飛入妝鏡，與那庭院深深裡的佳人共貼花黃。第三段，則透過西廂文本情境，把我投放入那梧桐月色之間，細膩化地展現傘內的才子佳人忐忑的情緒。

但這一系列的想像，終止於現實世界的雨霽之後。雨停收傘，長安雨巷、西廂梧桐須臾幻滅，情人重返現實中的青年公園，自「現代的喧囂」醒來。可以說，傘的張與闔，是情人的夢與醒。在本詩中，現代現實不是干擾、拉扯，而是完全阻斷、中止了詩人的古典想像。這看似破壞了文本在古典氣氛經營上的完整性，但筆者以為，這首詩內精神想像過程中發生的延入與中斷、復返，正略現 1970 年代中此一世代詩人內部在中國意象光譜中疏離的那一端。

三、故宮與子宮：故宮博物院式的中國詩書寫

（一）戰後第一世代在台馬華詩人對中國意象符號的國族主體組構

1970 年代中戰後一世詩人對中國符號的再現工程，初步可看到語體之組裝所可能存在對國體的渴求。以中國古典傳統文本為憑藉物所生產的詩文本，並不單純只是一個創作，他們本身也具有對前存話語，乃至於官方敘事設定的政治文化位置的追認效能。因此這類作品其文本性，不只是文學的，更是文化的。詩人在此中國意象符號的書寫系統中走向認同的極致，往往展現對中國意象符號物極端的迷戀與崇仰，其中以戰後一世的馬華詩人最具代表性。面對 1970 年代初（台灣的）中國一連串的國際政治危機後，1975 年 3 月 13 日溫任平在這封給陳芳明的信件中這樣寫到：

三年前我曾經披髮戴花過，我的血液除了紅色，其他都是流浪的質素。許多事情我不敢細想，不忍去想，我怕自己會在一個談笑的場合上，忽然靜止，像一個斷了線的木偶。還是穿著縷金的袍服，還是塗花了的臉，還是虛弱地晃著手足的玩偶，但那種晃動畢竟是沒有意義的。⁹

⁹ 見《龍族》第 12 期（1974.7.7），頁 24。

溫任平以斷線的無神木偶自喻，此一失魂者形象自晚清以來可說並不匱乏。晚清以來，國勢面對夾帶現代化力量的帝國主義而顯得極其動盪，處此局勢提出現代化方案再造國族的知識份子，本身不只呈現對西方現代知識系統的翻譯轉引，本質上，可能還呈現他們對自我「國家本體」堅實的想望，連帶地，轉移至文學場域則展現對失落的國族符號的追求與改造。1970 年代初，溫任平身陷的困境看似延續了過往國體衰斃的經驗傳統，但是那失魂者身上卻隱然存在遺民者的品行，那五四諸子現代啟蒙者的身份卻反顯得黯淡。

以遺民文學名台灣戰後文學部份現象者，除王德威外，亦有黎湘萍，但兩位重要學者為論的案例向以小說等敘事文本為大宗，現代詩的部份卻所論稀微。到底在李永平等馬華小說家之外，在台馬華詩人其以社群為單位其所建構意象系統又呈現怎樣的發展？筆者以為顯然是必須細論的課題。王德威曾指出：

遺民指向一個與時間脫節的政治主體。作為已逝的政治、文化的悼亡者，遺民的意義恰巧建立在其合法性及主體性搖搖欲墜的邊緣上。……遺民深懷覆巢之痛，雖生猶死，從來就潛藏著幽靈意識。是在後遺民論述中，這幽靈被推向台前。君父的本體（ontology）的亡佚頹敗，是遺民的原罪負擔。¹⁰

然而對溫任平這一系統的馬華詩人而言，他們更感受到空間之隔。他們在自己出生的東南亞故鄉感受到了華人被壓抑的族群經驗，更加深刻地銘刻出他們邊緣者的形象。馬華詩人至台，不是回到地理上的中國，而是語言上的中國——1970 年代初台灣官方以一連串語言符號建構的中國。語言中國終究是隔閡的，身體上無法拓展完成的中國經驗，在詩文本中成就了被隔閡者與失憶者的形象。主流第 12 期（1976.1.31）溫瑞安〈送別〉：

¹⁰ 王德威，《後遺民寫作：時間與記憶的政治學》（台北：麥田，2007），頁 47-48。

於是雲就浮遊到那邊去了
追隨遠道而來的故交歸去
我揚不起巾
尋不著長亭
未曾植柳
只能極目踟躕
遙望遠遠而鬱鬱的，
城牆
啊那道萬里的城牆
(後略)

此首句脫化自李白〈送友人〉「浮雲遊子意」而來，第二句用「歸去」不用「而逝」，說明遠道而來的故交之去處乃是故鄉，故浮雲去處自然亦為歸鄉。其後「尋不著長亭」又用李白〈菩薩蠻〉「何處是歸程，長亭更短亭」，更加強化白雲蒼狗自由越阻（萬里城牆）而歸，以及主體受侷限而寸步難歸的遠望形象。溫瑞安 1976 年在台灣寫下的〈送別〉中，那抹浮雲隱喻了他歸向中國願望，但那道萬里城牆卻又停止了他對中國觀看，因此他只能依繼續賴語言想像向自我歸處（中國）前進。周清嘯的〈重來〉則呈現主體對國族符號遺忘，卻又依稀記憶起的模糊感：

想起夜裡輕迷的霧色
荻花在山坡上悄悄吵起了
彷彿牽涉到遠古時候
一條清溪鋪成一道狹徑
綴著凋花或水花

看燈火點點疏落冒出來
人間仍充滿煙雲的飄逸呵
安寧似一幅遠景
為增兩相隔底思量
風聲，草色滋漫如常

時日就那樣一圈圈盪開

流轉著黃葉，落

什麼樣的故事沾滿淚

坐在崖上和濃暮談星星

迷糊中又回到了遠古時候

蕭歌似有似無

若墓頭清冷地爇香

（後略）

意象經營中本都潛藏譬喻辭格的應用，藉此物與物，乃至於物與詞發生關連與聚焦。¹¹但在這首詩裡的譬喻詞格卻不斷進行分散模糊主體對物象關連的聚焦效果，此詩中「彷彿」這雙音節喻詞，以致於「似有似無」等逆反的喻代詞，都使得譬喻並不帶有果決的語意感。因此詩文本中的場景輪廓，也連帶呈現時間（歷史）的刷痕，此暗示主體正處於意象真幻不定的情境中。所以可以發現，詩文本中的主體儘管回憶過往夜景，但卻不斷在意識「迷糊」、「彷彿」間不斷被飄送至遠古。

主體在意識流動中「神遊」遠古，若扣題〈重來〉二字，理論上主體應該明確地知道自我所遊乃千古前的故土。但在前述帶有不確定感的喻詞連綴下，主體顯然在意識上已混淆了今昔界線飽含疑問，也因為意識上的不確定，使得主體透過疑問詞的反詰中，在前世／今生的場景反覆跳動。面對前世古典記憶，主體顯然坐實了失憶者的身份。這「遺」失記憶之「民」，正是馬華詩人周清嘯的精神形象。

對當時馬華詩人來說，在語言中國（台灣）駐足的失魂者並非無國可歸，他們擁有方向，只是沒有舉步的可能。無法超越的國族政治結構，使得他們只能退守至自我的語言空間，以籠鳥檻猿的尷尬姿態，在進行自我的空間建構同時，或生成自我主體的精神形象，或修復自我的歷史記憶。溫瑞安曾如此描述當時神州詩社馬華詩人共同租賃的宿舍樓房——試劍山莊：

¹¹ 當然若特定的關連與聚焦過度實用，意象便容易僵化、疲乏，失去使用的效能。

（試劍山莊）內廳還有一棟紙牆，旁書兩行大字：「風聲雨聲讀書聲聲聲入耳」、「家事國事天下事事關心」。這說是振眉詩牆，每逢詩牆出刊，旁邊都堆滿了稿件……山莊第一間房子是「振眉閣」。「振眉」是我的別號，這房子當然是我的房間。……凡是我看重的新秀，都進過「振眉閣」來……「中秀」的社員們要是解決不了的困難、悲怨、苦痛，也會到振眉閣來傾吐，而在振眉閣中也是我與他們共商大計、交囑重任、分析情勢的地方。「老秀」入振眉間，氣氛不是極輕鬆就是極凝肅……老頭子入振眉閣，更是一談澈宵；有時則敲個門報告或請示一下。黃昏星是外務聯繫，故此一天進來少說也有七八次。……山莊第二個房間是「黃河小軒」這是在莊裡最溫暖的地方。莊裡最多人的地方自然是大廳，又名「聚義堂」；但更多人往黃河小軒鑽。……山莊裡第三間房是「長江劍室」，從前是幾個小組調練的地方，小娥自永和及景美的「絳雪小築」搬回來後，這地方便是她閨房。……山莊上面，便是五樓天台，又名「七重天練武場」……「試劍山莊」乃取「試劍天下」之意，歡迎天下人來管天下事。¹²

神州詩人振眉絳雪以為號，長江黃河以為居，復有詩牆以行吟，又有練武場以強身。面對他們所「感應」到的國族傷悲覆巢危卵情境，他們拴鎖中國符號把一棟單純的樓房建構出一個名曰中國的立體語言空間。對比台灣此時外部文化場域中東西文化符號並列的實景，便可以發現試劍山莊這全然的中國符號，本身在建構前便已歷經一個符號「擇選—排除」的過程，因此其東西文化符號的辯證性是在空間建構之前，而不是在空間建構之中。這對特定符號的篩選拴鎖，在語體的凝結中，本身便有對參與、共居的群體進行國體建構的強烈意欲。

仍叫林耀德的林耀德在 1970 年代末的經驗〈浮雲西北是神州〉：「第一次到神州是廖三哥（按：廖雁平）開的門。……他介紹了詩社的每一部門，長江劍室，黃河小軒及振眉閣。每一個門口都有簡短的小史，三哥說那字的飛揚是大哥

¹² 溫瑞安[編]，《坦蕩神州》（台灣台北：長河，1978 年），頁 148-150。

的。」¹³亟於在空間旁敘史以誌的溫瑞安，可能還不在於妝點那中國空間，而企圖透過歷史敘事的改編、綴補動作，將空間以及身體歷史化，藉以突顯自我在可傳之統中接應位置。溫瑞安發表於《天狼星詩刊》第2期（1979.4.1）的〈紅塵〉便如此寫道：

我曾寂寞地活過

向人招手，愛上層樓

曾經把荒山野嶺變成我

手心的版圖。在哀涼的嶺峯

我懷念的仍是那怒江春水

國破的山河，我提劍吹開雪花

愛在武俠小說裏加我自己的一段

（後略）

這首詩中的曾、仍等詞，已突顯文本中所具備的過往時間向度，山河國破已成不可挽回的此刻，詩人為已成曾經的璧全家國設下懷念的禱詞。此外，詩人也企圖在不可扭轉的正史外，自撰另一可替代的傳奇—武俠小說，把自己投放進去，滿足自我參與、改寫歷史的願望，此也間接突顯出詩人的自我理想形象模態與其行動特質。筆者以為，溫瑞安對群體空間乃至自我詩文本的進行一連串中國意象符號的栓鎖，在將遺民敘事改編為英雄敘事的同時，也進一步呈現出君子淑世天下、武俠快意恩仇的形象。

值得注意的是，神州詩人對中國意象符號的迷戀，也促成他們對語言中國的信仰。因此在神州詩人中語言中國—或者說，由神州詩社「掌門人」溫瑞安栓鎖的中國意象符號系統形成一個超我系統，成為群體內部的秩序。中國的信仰既成為了超我系統，在神州詩社內部呈現如武俠門派般的階級位等關係，依其精神邏

¹³ 溫瑞安[編]，《坦蕩神州》，頁267-268。

輯監督神州群體的身體與語言活動。

儘管在此山莊住著方娥真與陳劍誰等女神州詩人，但試劍山莊仍是一個由男性英雄敘事主導的空間。因此在《坦蕩神州》裡方娥真儘管在此英雄敘事系統中連連笑場，¹⁴但她仍遵循著此一空間紛圍的邏輯勉力建立「她」的男性形象。儘管她在詩文本自主轉換出一柔情似水的古典美人，但卻也總不脫那望君早歸的等待情緒。在女性主義論者看來，方娥真當然失守了她的女性身份，但她卻成全了神州詩人們對語言中國的共同想像。試劍山莊內鋪建的語言中國空間魔力不僅於此，在筆者的訪談中，黃昏星如此提及：

一個台南公車站的站長為了我們這個中國神州的理想，都可以把他妻子、事業丟掉，更何況我們是在核心裡面。如果當初你在核心裡面，你能夠講真話嗎？……在那個情境裡面根本不可能發生的事情，所以你現在看回去神州，其實神州真的是一個很神奇的一股力量，這股力量我們也不知道說，它既是愛國的，它既是愛祖國的，那這個祖國它可以是文化鄉愁的祖國，也可以是我們所謂的青年中國的祖國，也可以是一心嚮往台灣，文學或者是文化的祖國。我們為什麼會出那麼多，什麼青年中國、歷史中國，這個跟我們整個理想的脈絡都有關係的，不可能找幾個僑生去做這些很無聊的東西，在我們現在看起來是很無聊的東西，可是它就發生在七十年代初至八十年代末。¹⁵

神州詩社試劍山莊這空間固然全心全意地以象徵理想中國為依歸，但我們不

¹⁴ 溫瑞安〈十一怪人傳〉：「剛才提到的方娥真，抱歉的是這十一怪人傳裡面，也有嬌弱的她的份。方娥真又名方小娥，又叫方小鴨，又叫方小貓，總之，小動物都有她的份……聚會中有強迫她寫詩，她就拿著紙拿著筆到處來吵我說『江女才盡』，要『投江自盡』……方娥真的『豆腐十八式』及『棉花拳』與『鴨腳步法』不是好惹的。」引見《神州詩刊》第1號（1976.12.1），頁261。此外，溫瑞安[編]《坦蕩神州》中刊列方娥真與神州詩社女社員著武術道服練武之照片亦可為例證。

¹⁵ 見解昆樺《七〇年代新興詩社及其核心詩人與詩刊訪查研究》（台北市：國家文化研究基金會九十五年度第二期審核獎助之調查研究計畫，2009年11月）。

能忽視他與官方敘事間的同質性，使得其空間在外部得到國族政治文化結構的支援，加之以神州詩社積極的編輯傳播、校園演講等活動，使得這語言空間更見魅力。它對當時初步學習詩創作的文學青年的魔力正在於，他建構了一個中國符號系統，一方面滿足了人們對語言中國的想像與意欲，使得嚮往建構自身中國主體者得以進入這如子宮般的空間，孕化成就自我的國族主體。另一方面他又似乎提供了一個以語言中國為理論核心的「超我」系統，規劃寓居者身體並使現實主體得以貼近想像中國。因此筆者以為，神州詩社那語言中國的空間既擁有父親的權威形象，也擁有母親的子宮功能。

語言對空間與主體的雙重建構本身，誠如前章對戰後一世詩人知識系譜的考察，顯然以余光中對此一世代馬華詩人影響最巨。其中又以〈白玉苦瓜〉一詩最可以看到作為一個前行文本，其對後續馬華詩人的預視、延伸與象徵。

余光中〈白玉苦瓜〉一詩是詩人於觀賞故宮博物院所珍藏的白玉苦瓜後所寫的作品，作者之所以以白玉苦瓜入詩，誠如序言所說的：「我當然也歎賞鬼刀神工的翠玉白菜和青玉蓮藕之類，但是以言象徵的含意，仍以白玉苦瓜最富。瓜而曰苦，正象徵生命的現實。」¹⁶以及一般論者所述，乃是意在透過賦物之法，擇選中國符號將之意象化，以隱託其對中國的想望。然而筆者以為，論者似乎沒有注意到詩人是在怎樣的視域，推動其觀看與賦物，進而探討詩人文本內在意欲與外在空間之間相輔相成或交相箝制的關係。

余光中〈白玉苦瓜〉首行「似睡似醒，緩緩的柔光裡」即點出「夢與醒的視線」，此或真或假的視線，烘托出一似真似幻的執意觀看，也時時牽引其內在潛意識的意欲。這潛意識的觀看方式，及所成就白玉苦瓜等一系列中國意象符號成為余光中個人書寫史，乃至於其接續者神州詩人等群體書寫史中最重要的文本特質。也可以說，白玉苦瓜這一系列中國古（故）物意象符號系統那賦物互喻，本身就在成就了一個夢境象徵。

這夢境象徵性透過兩個書寫工程來完成：

¹⁶ 余光中，《白玉苦瓜》（台北：大地出版社，1974年）序言。

第一、在夢與醒的視線中，順從自我潛意識的意欲，將白玉苦瓜誤看成母親的乳房。在賦物為鏡的書寫策略中，賦物終是託辭，詩人一吐心中意旨方為真，詩人在此揉合了其親近母體與鏈結中國的主體慾望，但更重要的是這慾望還伴隨著全整符號碎物的企圖。詩人由戀慕中國符號，進而透過繁複的語言賦物技法，打造全整的母土與父邦。使得故宮在空間上，不只是單純地在儲藏古物，他還帶有子宮孕生詩人國體的語言性能。

第二、在夢與醒的視線中，發現自我現實的位置，發現自我與這隱喻母親乳房的白玉苦瓜，中隔櫥窗玻璃的「位置關係」。在詩人的目光想像中，儘管將苦瓜乳房化，但其潛在嚼食吸吮的慾望卻這樣被隔絕了。因此在賦物中越精緻美好的苦瓜，其實反而暗示了詩人越無法實踐的痛苦。也可以說，詩人因為無法實踐，把慾望利比多投射在苦瓜與乳房的藝術經營，藉視線與書寫來完成口慾的滿足，以重返其帶伊甸園特質的中國。

兩個書寫工程內在衝突已可想見，儘管余光中自言：「神匠當日臨摹的那隻苦瓜，像所有的苦瓜，所有的生命一樣，終必枯朽，但是經過了白玉也就是藝術的轉化，假的苦瓜不僅延續了，也更提昇了真苦瓜的生命，生命的苦瓜成了藝術的正果」¹⁷但筆者以為白玉苦瓜提煉的正果，不在昇華苦瓜實物，而是為此一系列靜物雜揉了完整與破碎、指代與本物、涉入與隔絕等一連串的衝突張力。對白玉苦瓜本身的精雕細琢之修辭行為，是余光中以中國性為主題的系列作品（如〈唐馬〉）中所普遍得見，與其說是書寫策略，不如說是一精神儀式。

余光中在〈白玉苦瓜〉中透過賦物凝視，渴望以對中國物件想像重組作為減低現實空間距離的方式，本身隱藏著台灣式現代主義內在發展的薛西弗斯懸崖與樓梯原型意象。想像確乎成為通往母土中國的方式，但其實本身帶有「權就」、「姑且」意味，賦物的儀式行為在文本藝術完成時就停止，主體勢必回到真實空間，即使進行文本重讀，其內也只一種純化的（篩選性）的秩序感回憶。主體現實空間無法替換，主體本身的焦慮就不會停止，就如同現代主義懸崖一般落下，主體

¹⁷ 余光中，《白玉苦瓜》（台北：大地出版社，1974年）序言。

在文本感覺的抵達親附，在閱讀與書寫結束時，又恢復到他原本的距離。如此看來，余光中這主題系列作品，本身雖與現代主義書寫間有著告別分手的裂痕（〈告別，虛無〉），辯證性地指出台灣現代主義本身的語意流動系統之特性。

余光中賦物構形這一書寫儀式，儘管無法調理「現實」的衝突。但在對儀式專心致意地的推進過程中，對現實（歐美、台灣本土）等異質符號進行有效的「擱置」，以文辭準確地烘托出賦物的焦點，並為書寫意識找到上通國族悲劇的缺口。如此就能累積悲劇般的文本美感，使對國族符號的迷戀感得到崇高化的可能，這正是此一書寫與閱讀過程中的儀式秘旨。

只是，這儀式所構築的崇高感與整體性，如果成為一個不容質疑的書寫目標，那麼，這儀式同時也可能會成為一個堅實的防禦隔離現實經驗的機制。很不幸地，神州詩人 1970 年代中末的書寫便呈現這樣的傾向。

在故宮，余光中在隔離空間中，對故物、碎片化的中國符號所呈現拼組完整（滿）以及嚼食意欲的企圖。很明顯地，與前述戰後一世的馬華神州詩人在自我居室、敘事空間中所進行的中國意象符號建構，存在準確地接續、比對的關係。筆者要進一步追問的是，為何馬華詩人特別對余光中的書寫模式，存有這樣強烈的認同呢？

這原因主要乃是，神州詩人在母（華）語書寫上被禁絕經驗，與余光中偏離母土的禁絕經驗極為相似。多出身於霹靂州的神州詩人本身 1960 年代中末在馬來西亞時，正經歷馬來西亞華文教育史重大的獨中改制階段，他們所經歷母語（中文）禁止使用。因此書案上他們所能撰寫的語字，便幾乎等於故宮館藏的古中國文物。是以神州詩社，乃至於天狼星詩社，與台灣日治時期的古典詩社般，其對中國意象符號的痴迷，都潛藏著語言符號的文化企圖——他們本身不只在保留中文在生活上陳說、書寫的熟悉感，更重要的還意在透過對中文符號的保留與考古中，維繫住背後的文化指涉與精神敘事。

在這樣帶有召喚儀式特質的詩文本中，在意象符號與指涉物的頻繁對換過程中，彷彿主體的國族精神便得以孳息、強化。溫瑞安《山河錄》中第三輯「山

河篇」中以戰後一世詩人所慣用的組詩架構，洋洋灑灑地寫出〈長安〉、〈江南〉、〈長江〉、〈黃河〉、〈峨嵋〉、〈崑崙〉、〈武當〉、〈少林〉、〈蒙古〉、〈西藏〉，本身不只帶有余光中器物書寫的特質，更帶有「博物」的企圖，藉以建構壯盛的中國圖景。只是當時的雄心建構，在另一個時代看來，卻成為瞭解構的起點。張錦忠《南洋論述：馬華文學與文化屬性》指出：

對溫瑞安等人來說，「中國文學」等同「中國」。文學成為想像中國或延續古典文化中國鄉愁的方式。或者說，文學取代了現實政治與地理實體，提供了神州同仁的「中國想像」空間。但是到了七〇年代中葉以後，台灣在聯合國的「中國」席位早已被中華人民共和國取而代之，失去了想像中國的空間，加上海外保衛釣魚台運動的發酵，本土主義（包括鄉土文學運動）和民族主義逼使生活在這塊土地的人們正視現實，漸漸無法藉唐詩宋詞或六〇年代現代詩等「中國文學」想像「中國」。「中國想像」成為迷思，成為《山河錄》中的假山假水。¹⁸

以語言想像的「中國經驗」勉力而鋪排的「山河篇」，其在題名以語言符號羅列召喚中國山川名都，在缺乏實際地理經驗的書寫背景下，詩人在其中插入的，依舊是那俠客佳人間留別傷逝的戲碼，藉以為漫長的組詩提供敘事骨幹。在追蹤中國性上，溫瑞安「山河篇」反成負面教材，鋪建古典中國空間的「執念」，讓溫瑞安完成了語言中國的想像地圖。此或一遂其潛意識對超我圖景的追求，但那完整的中國風格背後，其實卻對現實經驗產生強烈的防禦機制，隔離了現實符號的涉入可能。於是語言文本貌似完整的古典時空，便與現實空間產生嚴重的時差與斷層。

（二）戰後第一世代台灣本島詩人對中國意象符號的現實辯證

馬華詩人溫瑞安「山河篇」裡含那色樣豐富的中國意象符號，或許禁不起戰

¹⁸ 張錦忠，《南洋論述：馬華文學與文化屬性》（台北：麥田，2003年），頁139。

後一世台灣本島詩人辛牧〈什錦火鍋〉如此一問：「到今天，我們到底產生了多少篇有『中國味』的作品？難道文字上的長安、洛陽、圓通寺等等就等於中國？」¹⁹辛牧 1973 年的詩學反詰早於溫瑞安 1975-1976 年的詩，筆者要凸顯的是：相對於前行代詩人與馬華詩人對中國符號物聚精會神、目不轉睛的凝視，戰後一世詩人固有繼承此一精神上的癡戀者，但不少詩人在這中國符號的崇高儀式中因對在地現實中國（台灣）的關注而分了神。且看同在故宮的 1950 世代本島詩人苦苓〈在故宮〉一詩：

發現自己站在時光隧道的入口
猶豫不敢回到古代的中國
盛唐。兩漢。商周。
玻璃櫥窗裡青銅和玉器靜默不語
殺伐的刀斧均已鏽去
溫潤象徵美德的玉也有些黴暗
一群學童在其間追逐嬉玩
驚動卷軸上沈睡的字
那些已逐漸不能辨識的字啊
記載許多光榮與羞辱
許多陌生
「歷史，只是現實的追認」
年輕的講師有憤懣的額
緊握的拳頭顫抖舒開
悻悻拿起板擦
用力抹去滿牆歷史

¹⁹ 《龍族》第 10 期（1973.9.9），頁 4。

歷史已經抹去
僅有這些器物書畫能夠見證
一個似曾存在的時代
如果這一切在火紅的夕陽中
緩緩焚燃
與所有的興亡成毀

聖賢和豪傑同樣成為灰燼
獨留一艘精緻的核舟
一個自足世界
在滔滔的人潮中漂流
獨留我面對異國的遊客
吃力地解說這不是
這不是你們想像中的
那一個中國
（不知道沉默的講師你啊
你還會怎麼說？）
——1982.6

〈在故宮〉一詩中，詩人以他者、旁觀者的姿態，觀看裡頭擺置的故宮文物、近代史講師、外國遊客，所一同推演而出那近乎符號建構的儀式。對詩人來說，不只是故宮空間本身現代的（防盜、保護）措施所連帶產生觀看隔絕，甚至故宮收藏的中國意象物本身就存在著時間距離感。相對於余光中與馬華詩人努力的綴補，詩人反倒呈現出潛在的碎裂意欲。這樣的意識反映在詩文本的書寫上，便是有違前述類似主題詩作中超高比例的抒情策略，詩人改以諷刺筆法通貫全詩。因此原本在這神聖的符號精神儀式中應當扮演監視者，同時也可視為監禮者的守護

人竟打著瞌睡，這與目光炯炯專注凝視的觀看者，乃至已藉物神馳中國遙想當年的迷戀者，本身就形成一極端的諷刺。

不過值得注意的是館員「瞌睡低垂的頭」與帝王書房內懨落的陽光這帶諷刺意味的譬喻鍊，本身還是用以形容近代史講師雙眼迷茫的神色。在本詩中，這近代史講師始終扮演一個具衝突性的角色。「年輕」的近代史講師，負責依官方敘事範本解釋「古老」的過去歷史，他以及他的工作本身就鋪就了一個時光今昔的兩岸。中國意象符號與故宮空間彼此配套，為近代史講師講述的歷史提供情境，看似自給自足無有間縫。但近代史挫敗的脈絡到底該與往昔的榮耀接軌，顯然不是這近代史講師所能回答的問題。

特別是在故宮面對的不只是中國(台灣)人，還有外國人。詩中的外國人，不只是異邦他者，同時也是促成近代史殘缺記憶的「兇手」，在故宮(國)中幫助他們完成對自我的語言想像，想來便不免荒謬。所以近代史講師他只能將「緊握的拳頭顫舒開」，把自己用語言文字在黑板上鋪就的中國悻悻抹去，在他握拳呼喊「歷史，只是現實的追認」之後。

記錄往事的歷史只在追認現實，說來拗口，析理其文意，或許應該說：為了提供現實的秩序，為了「合理」解釋現實，官方製作了歷史。那麼，連帶地，近代史講師在故宮中矛盾地抹去官方歷史，自然暗示現下的現實，似乎早已非過往的敘事邏輯所能解釋。與時(實)不合的歷史被抹去了，徒留故宮與一系列中國意象符號等待新的歷史方案與精神儀式。這也暗示了自 1970 年代中以來，中國古典與現代(實)間所存在的衝突裂痕。此一衝突裂痕，可能還不在發動空間上的小(台灣)大(陸)之辨，而在逼使詩人面對政治、文化與歷史中國，析離出孰為鏡像孰為現實。

若有似無地，在詩中近代史講師與我關係，似乎正是過往自我與現今自我間的關係，因此我檢視近代史講師，諷刺外可能還存在更多的憐憫之意。我已是過來人，他已走出「近代史講師」這一身份所隱喻的國體鏡像階段。正如《草根》第 8 期(1975.12.1)戰後一世的本島詩人林衡〈民謠的迴響〉的反省：「每次讀

余光中鄉愁感的現代詩，都有一份說不出的感動。其實如我，一個二十歲甫逾的年輕人，自幼生長在秋海棠外的一小島上，何曾真正瞭解所謂的『鄉愁』？只是透過了詩人灼熱真摯的筆尖，我模糊的染上了那分燒痛。」²⁰這段話其實明確地點出「閱讀」余光中鄉愁現代詩的同時，本身就在參與了余光中那「似睡似醒」的故宮書寫文本儀式。但林衡已發現那參與是模糊的，亦即是一個語言經驗的參與，與他本身擁有故鄉「小島」的身體（成長）經驗無法相互鏈結。這不只析理出自我語言與身體的經驗差異，更在對中國鏡像進行辨識，如嬰兒在想像的崩解中，區分出你／我／他一般，戰後一世詩人也辨析出原本與己融一的中國其傳統／現代／現實的層次。

不獨苦苓、林野，羅青在〈夢遊博物院〉一詩中也這樣寫道：

坐在冷汽車裏
經過外雙溪外
偶一抬頭
竟看到一個古帽古服守拿枯杖的老者
正一步一杖的，走入山中
把峰巒林木流水雲霧
一一踩在腳下，踩扁踩平
踩得死死的
統統採入了蒼蒼茫茫的暮色之內
漫連成一張模糊不清的南宋立軸
無聲無息，矗立在我面前
有如一堵彈孔刀痕累累的
古牆

²⁰ 《草根》第8期（1975.12.1），頁22。

猛然！心中一驚
我連忙用力揉了揉眼睛
才發現自己正站在
冷氣涼涼光明潔淨的博物館內
隱約聽到
擴音器在千年古物的肅立圍拱之中
悠悠播送著：
「各位觀眾
參觀時間還剩下
五分鐘」
——《草根》第 32 期（1978.4.1）

本詩詩題的「夢遊」二字，已明示文本中主體乃一精神上的魂體。他以主體與魂體的意識游動，對應了余光中與馬華詩人那「似睡似醒」的視線。肉體的睡與醒，隱喻的不是生命的生與死，往往是意識與潛意識的流動，進而有意識地對主體慾望進行坦白，以釋放其精神壓力。魂體的「遊」覽，若依據余光中與馬華詩人的文本邏輯，自然乃是企圖在故宮中尋找、建構中國意象符號，藉以成為自我「魂體」託付的「身體」。

但同一題材、內容，卻會因寫法的差異更變其詩行推動。羅青在詩中改以超現實筆法進行「表現」，不只是顛覆了前行代與馬華詩人詩文本在故宮的精神儀式，也突顯了中國意象物本身在現實中的地位。〈夢遊博物院〉全詩以「猛然驚醒」是一分野，在此前半部詩人以超現實筆法寫主體看見故宮外有一古代老者一步一杖入山。但奇怪的是，山中風景竟不斷為老者「踩扁踩平」最後不只被踏入暮色之中，而且還化為「模糊不清」的「南宋立軸」。這暗示了什麼？

南宋山水畫向以馬遠、夏圭為代表範式，他們的山水畫往往瀰漫雲霧，使得畫內風景總呈現片段輪廓，此尚不在烘托空靈的境界，而在表現他們心中山水的

殘賸。因此，如果余光中、馬華詩人透過「似睡似醒」的視線，在一片模糊的夢幻中建構他們癡戀的中國美物。那麼，羅青的超現實目光，被老者踐踏的山水，既在隱喻鐵蹄下的中國，而所看到一角半山的南宋山水，也更在暗示中國符號，乃至中國語言空間的破敗——這正是「近代史」的中國影像。

巧妙的是，在超現實技巧向來緊湊的物象調動轉換節奏中，這南宋山水畫旋又化成「一堵彈孔刀痕累累的／古牆」這自然強化、坐實筆者前論，但值得注意的是，那魂遊的主體與那道古畫牆間那面對面的空間位置。牆壁，這一意象符號，向有區隔、阻絕的含意，在本島詩人的中國意象建構中，他成為詩人精神壓抑的喻物，例如柳曉《主流詩刊》第1期（1971.7.30）〈黑書〉：

（前略）

我便被無緣無故禁錮成

宋唐的山水

裱在壁間

柳曉無法解釋自己為何會被嵌入牆內的中國山水圖景，表露了自我主體受困於中國圖景，乃至歷史敘事中，自身不知如何行動的精神矛盾。但在羅青的場景中，困牆已然頹圯，魂體似已無須束手於殘破的南宋山水。只是解放的魂體又當魂歸何處？對這夢境內行將湧至的疑難，詩人卻「適時」地夢醒了。

詩人大夢初醒，從想像的中國進入現實的故宮，他發現自身處在纖（戰）塵不染的故宮，在國族古物環繞共築的舞台中，我們固然不知那魂體所歸何處，但此時擴音器傳來「參觀時間還剩下／五分鐘」的叮嚀，我們知道下一刻詩人就將步出為余光中所鋪建那帶有子宮特性的故宮了。

從現實、實物的外在觀點書寫故宮的輪廓，本身就不帶有子宮特性。付費觀賞的限時（現實）性，打斷了詩人這趟故宮夢遊，也進而破壞了這想像空間中魂體對國體可能發展的想望與寄託。〈夢遊博物院〉一詩拆解了對中國語言想像的

美好，詩人已意會故宮，乃至於前述故宮書寫中對國族符號的凝視，終究只是在消費性、現代性的框架中行禮如儀。

苦苓〈在故宮〉、羅青〈夢遊博物院〉透過反諷與超現實技法，一再釋放余光中、馬華詩人等故宮書寫中所抹消的現實距離。這些書寫突顯崇高儀式本身的不完整，在文本衝突感的完成同時，成就了一個反崇高儀式，也穿越過了主體內在的中國鏡像階段。現（近）代中國與古典中國終而經歷鏡像階段脫勾，使戰後第一世代詩人辨析出自我位處的現實中國（台灣）的位置。

四、結語

為對應 1970 年代初的國族危機以及 1960 年代西化風潮，追尋中國性成為在 1970 年代發展詩寫作的戰後第一世代詩人 1970 年代詩作特質之一。而在詩文本中擇選、運用中國符號，建構出帶國族屬性的中國意象正是他們重要的書寫策略。

運用中國符號以成就自身主體乃至於國族意象，儘管目的明確，但實際上並不穩定。主要乃是絕大多數戰後一世詩人在 1970 年代初缺乏實際的中國大陸時空經驗，他們主要從政治文化教育場域乃至於官方大敘事系統中已然交織羅佈的中國語言符號作為意象素材加以擇選運用。是以在 1970 年代初戰後一世詩人藉詩建構國族以及追尋中國本身就是一個語言再製的工程，其意象中國的過程不只是一個想像中國的過程，更是一個辯證自我世代與中國的過程。

從詩文本來看，戰後一世詩人意象中國主要以組構中國語言符號的修辭形式進行文本操作，而最明顯的成果便是詩文本中的古典情境。由於其所擇用的中國文化符號本身外涉於政治文化教育場域的公眾語境，因此他們在 1970 年代初所拴鎖、重組的中國意象，本身除與近代國族（難）史大敘事有緊密關係，多少也帶有如戰鬥文藝般的國族政治觀看視角。此外，詩人或有耽溺於那帶有濃厚抒情意味的古典中國文本情境者，不過許多詩人仍有意識以抒情傷別的筆觸勾勒出暗

示現下國族空間感的殘破古都，以及寄寓自身精神主體的歷史行旅者形象。

然而，戰後一世詩人把中國古典詩人的前文本設為自身詩作本文之標的物或引注物，乃至於脫（轉）化中國古典詩人與帶中國古典意味的前行代現代詩人詩句，除傳達了對文化中國的認同，但還存在自我有意識地遙譯、改寫動作。這些書寫動作，除避免使自己陷溺在重寫位置中，還藉此反思自我主體的現代（在）以發生時代新意，而介入自我感受到的中國（台灣）現實性遂成為重要的切入點。

正因為戰後一世詩人這樣的反思，使得意象中國的意義光譜，不僅止於古典與現代之間，還介入了現在與現實的層次。這在詩文本所產生的連帶反應，便是詩文本古典情境交錯著延入、返復與中斷的動態狀況。當然，此一古典與現代（實）交錯變動幅度，也會隨戰後一世詩人內部個別詩人不同的族群時空經驗而發生差異。

在戰後一世詩人群體當中，神州詩社在台馬華詩人對中國意象符號展現最深的執戀以及對國族的嚮往，因此他們詩作中的中國意象符號風格極其穩固、統一。在 1970 年代初台灣僑務教育政策的推動下，至台神州馬華詩人抵達了一個台灣官方以中國語言精神符號架構各場域的中國台灣，而不是擁有地理實物能與中國古典文本交互指認的中國大陸。神州馬華詩人身體上無法拓展落實完成的中國經驗，在詩文本中以被隔閡者與失憶者的形象具像顯影。

儘管他們以中國意象符號拴鎖詩作內情境時空的作業，更「向外」落實在他們對自我居室空間「試劍山莊」的建構。但這份對中國的意象與想像在 1970 年代中末期終究無法更超越於其座落於台北的試劍山莊之外，特別是對比此時台灣文化（學）場域激烈論駁的鄉土文學論戰。

此更突顯出他們失憶者所呈現「遺」失記憶之「民」的遺民身份屬性，遺民者如魂在語言中國（台灣）縈繞，面對無法超越的國族政治結構儘管有著對中國的想像方向，終無法以肉身落實對中國的前抵想望。詩文本內在的意象中國空間成為他們為自身主體搭建的子宮，除自孳中國意象以生成自我主體形象或修復自我的歷史記憶外，還試圖將遺民敘事改編為英雄（武俠）敘事，憑想像壯遊大陸山河江湖。

神州馬華戰後一世詩人詩文本的意象中國所帶有的子宮特性，實與余光中所發展一系列故宮中國古物書寫存在相發、延續的關係。這主要乃是神州詩人在母（華）語書寫上被禁絕經驗，與余光中偏離母土的禁絕經驗極為相似。但也正因為這樣的脈絡，凸顯出神州詩人看似風格完整、幅員遼闊的意象中國詩作，實則存在一隔離遠視的目光，以及其中國符號本身故物、碎片化的質地，與將之拼組完整（滿），進而嚼食、內化於自我主體的精神意欲。

相對於前行代詩人余光中與神州馬華詩人的故／子宮書寫對中國符號的專注凝視，戰後一世本島詩人中固有承此癡戀目光者，但在 1970 年代中後期也有不少詩人因對在地現實中國（台灣）的關注，而在中國符號的崇高儀式中分神。

因此戰後一世本島詩人的詩作「也發現」了自我與中國語言符號間可能存在的時空間距離，但卻也指出古典中國符號的儀式反覆召喚的古典時空或國族情緒，本身排擠、異化了非中國符號，而其中有悖於戰後一世本島詩人的現實（鄉土）經驗與歷史經驗。因此相對於余光中與馬華詩人以抒情筆法進行綴補，他們改以諷刺、超現實、對比等方式進行文本修辭。

這顯露出古典中國在 1970 年代中後期所要面對的現代與現實課題，也凸顯了中國符號在現實政經場域中的被消費狀態，以及對中國古典符號的故／子宮儀式之可悖性與荒謬感。戰後一世本島詩人所擁有另一份不同的經驗與過去，終將使他們在也曾於 1970 年代初建構的意象中國，更細緻地投射入鄉土中國（台灣）的意象符號，擴編其詩文本內的世界觀與國族書寫系統。

參考文獻

專書

- 丁迺庶，《中華文化復興論文集》（台北市：五洲，1968年）。
- 王德威，《想像中國的方法：歷史·小說·敘事》（上海：生活·讀書·新知三聯書店，1998年）。
- 文訊雜誌社[編]，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》（台北市：文訊雜誌社，1996年）。
- 古添洪，《記號詩學》（台北市：東大出版社出版：三民總經銷，1984年）。
- 李瑞騰，《文化理想的追尋》（南投：投縣文化，1995年）。
- 呂正惠，《戰後台灣文學經驗》（台北市：新地文學，1992年）。
- 呂正惠，《文學經典與文化認同》（台北市：九歌，1992年）。
- 吳潛誠，《感性定位：文學的想像與介入》（台北市：允晨，1994年）。
- 邱天助，《布爾迪厄文化再製理論》（台北市：桂冠文化圖書公司，2002年）。
- 林于弘，《台灣新詩分類學》（台北縣：鷹漢文化，2004年）。
- 林明德[編]，《台灣現代詩經緯》（台北市：聯合文學，2001年）。
- 林果顯，《中華文化復興運動推行委員會之研究——統治正當性的建立與轉變》（台北市：國立編譯館，2005年）。
- 林淇養，《書寫與拼圖：台灣文學傳播現象研究》（台北市：麥田，2001年10月）。
- 林耀德[編]，《當代台灣文學評論大系·2.文學現象》（台北市：正中書局，1993年）。
- 孟樊，《當代台灣新詩理論》（台北市：揚智文化，1998年）。
- 孟樊[編]，《當代台灣文學評論大系·新詩批評卷》（台北市：正中書局，1993年5月）。
- 孟樊、林耀德[編]，《世紀末偏航：八〇年代台灣文學論》（台北市：時報文化，1994年）。
- 洪三雄，《烽火杜鵑城：七〇年代台大學生運動》（台北市：自立晚報，1993年）。
- 柯慶明，《中國文學的美感》（台北市：麥田，2006年）。
- 奚密，《現當代詩文錄》（台北市：聯合文學，1998年）。
- 陳大為，《亞細亞的象形詩維》（台北市：萬卷樓，2001年）。
- 尉天驄[編]，《鄉土文學討論集》（台北市：遠景，1980年）。
- 陳芳明，《鏡子與影子——現代詩評論》（台北市：志文，1974年3月）。
- 陳義芝，《聲納——台灣現代主義詩學流變》（台北市：九歌出版社，2006年）。
- 張春榮，《詩學析論》（台北市：東大出版社出版，1987年）。
- 張漢良，《現代詩論衡》（台北市：幼獅文化，1977年6月）。
- 張誦聖，《文學場域的變遷》（台北市：聯合文學，2001年）。
- 張默[編]，《台灣現代詩編目 1949-1995》（台北市：爾雅，1996年）。
- 張錦忠，《南洋論述：馬華文學與文化屬性》（台北市：麥田，2003年）。
- 張雙英，《二十世紀台灣新詩史》（台北市：五南文化出版公司，2006年）。

- 渡也，《新詩補給站》（台北市：三民書局，1995年）。
- 黃俊傑，《戰後台灣的轉型及其展望》（台北市：台灣大學出版中心，2006年11月）。
- 黃錦樹，《馬華文學與中國性》（台北市：元尊文化，1998年）。
- 黃錦樹，《文與魂與體：論現代中國性》（台北市：麥田，2006年）。
- 焦桐，《台灣文學的街頭運動》（台北市：時報文化，1998年）。
- 游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》（台北市：前衛，1996年。）
- 楊宗翰，《台灣現代詩史——批判的閱讀》（台北市：巨流，2002年）。
- 楊澤[編]，《七〇年代——理想繼續燃燒》（台北市：時報文化，1994年）。
- 葉維廉，《歷史、傳釋與美學》（台北市：東大出版社出版，1988年）。
- 解昆樺，《詩不安：七〇年代新興詩社及詩人之精神動員與典律建制》（苗栗市：苗栗縣文化局，2006年）。
- 解昆樺，《青春構詩：七〇年代新興詩社與1950年世代詩人的詩學建構策略》（苗栗市：苗栗縣文化局，2007年）。
- 趙天儀，《台灣文學的週邊——台灣文學與台灣現代詩的對流》（台北市：富春文化，2000年）。
- 趙天儀，《時間的對決——台灣現代詩評論集》（台北市：富春文化，2002年）。
- 廖咸浩，《愛與解構：當代台灣文學評論與文化觀察》（台北市：聯合文學，1995年）。
- 廖炳惠，《台灣與世界文學的匯流》（台北市：聯合文學，2006年）。
- 劉小楓，《現代性社會理論緒論：現代性與現代中國》（香港：牛津大學，1996年）。
- 劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫——文化符號的徵狀式閱讀》（台北縣：立緒文化，2000年）。
- 鄭鴻生，《青春之歌：追憶1970年代台灣左翼青年的一段如火年華》（台北市：聯經文化出版公司，2002年）。
- 鄭毓瑜，《文本風景：自我與空間的相互定義》（台北市：麥田，2005年）。
- 潘麗珠，《現代詩學》（台北市：五南，2004年）。
- 盧建榮，《分裂的國族認同：1975-1997》（台北市：麥田，1999年）。
- 簡政珍，《台灣現代詩美學》（台北市：揚智，2004年）。

外國學者

- 班納迪克·安德森（Benedict Anderson）[著]吳叡人[譯]，《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》（台北市：時報文化，1999年）。
- 薩德賽（D. R. SarDesai）[著]蔡百銓[譯]，《東南亞史》（台北市：麥田，2002年）。
- 愛德華·薩依德（Edward W. Said）[著]王志弘等[譯]，《東方主義》（台北縣：立緒，2004年）。

霍布斯邦（Eric Hobsbawn）等[著]陳思仁等[譯]，《被發明的傳統》（台北市：貓頭鷹，2002年）。

期刊論文

李癸雲，〈詩和現實的理想距離——一九七二至一九七三年台灣現代詩論戰的再檢討〉，台南市：《台灣文學學報》第七期（2005年12月）。

李瑞騰，〈文學中國：以台灣為中心的思考〉，台北市：《台灣文學觀察雜誌》第8期（1993年9月）。

李瑞騰，〈文藝雜誌學導論〉，台北市：《文訊》第213期（2003年7月）。

李豐楙，〈傳統純詩與現代詩——現代詩的初步考察之三〉，台北市：《大地詩刊》第19期（1977年）。

李豐楙，〈新詩四十年的詩社與詩運〉，台北市：《幼獅文藝》第437期（1990年5月）。

李豐楙，〈民國六十年（一九七一）前後新詩社的興起及其意義——兼論相關的一些現代詩評論〉，林耀德編，《當代台灣文學評論大系.2.文學現象》（台北市：正中書局，1993年）。

李豐楙，〈七十年代新詩社的集團性格及其城鄉意識〉，文訊雜誌社[編]《台灣現代詩史論——台灣現代詩史研討會實錄》（台北市：文訊雜誌社，1996年）。

江寶釵，〈重省五〇年代台灣文學史的詮釋問題——一個奠基於「場域」的思考〉，花蓮：《東華漢學》第3期（1995年5月）。

林淇養，〈從「小圈圈」到「大圈圈」——試析台灣現代詩的傳播困境〉，台北市：《文訊》81期（1992年7月）。

林淇養，〈七〇年代台灣現代詩風潮試論〉，林耀德編，《當代台灣文學評論大系.2.文學現象》（台北市：正中書局，1993年）。

林淇養，〈微弱但是有力的堅持——七十年代現代詩的回歸風潮〉，文訊雜誌社主編，《台灣現代詩史論——台灣現代詩史研討會實錄》（台北市：文訊雜誌社，1996年）。

林淇養，〈文學·社會與意識型態——以七〇年代「鄉土文學論戰」中的副刊媒介運作為例〉，師大國文系編，《台灣文學與社會》（台北市：台師大，1996年）。

林淇養，〈八〇年代台灣現代詩風潮試論〉，《台灣史料研究》第九號，（1997年5月）。

林淇養，〈長廊與地圖——台灣新詩發展的定位〉，林明德編，《台灣現代詩經緯》，（台北市：聯合文學，2001年）。

林瑞明，〈戰後台灣文學的再編成〉，封德屏[編]《台灣文學出版——五十年來台灣文學研討會論文集（三）》（台北市：文建會，1996年）。

林耀德，〈八十年代現代詩世代交替現象〉，文訊雜誌社主編，《台灣現代詩史論——台灣現代詩史研討會實錄》（台北市：文訊雜誌社，1996年）。

奚密，〈回顧現代詩論戰：再論「一場未完成的革命」〉，「青春時代的台灣：鄉土

- 文學論戰二十週年回顧研討會」，台北市：《中國時報人間副刊》（1997年10月）。
- 陳大為，〈當代馬華文學的三大板塊〉，香港：《香港文學》第231期（2004年03月）。
- 陳建忠，〈尋找台灣詩的航向——試論戰後多次現代詩論戰的時代意義〉，高雄市：《文學台灣》第36期（2000年10月）。
- 陳建忠、沈芳序編，〈台灣新文學雜誌年表初編（一九二五～二〇〇三）〉，台北市：《文訊》第213期（2003年7月）。
- 陳義芝，〈另裁偽體親風雅：一九七〇年代台灣新詩的轉向〉，中華發展基金管理委員會主辦、佛光人文社會學院文學系承辦「兩岸現代文學發展與思潮學術研討會」會議論文（2004年10月29-30日）。
- 張春榮，〈鎔成——從古典詩詞到現代詩〉，台中：《詩人季刊》第10期（1977年4月15日）。
- 張默，〈三十年來全國新詩期刊縱橫談--從「新詩週刊」到「春秋小集」（一九五一～一九八三）〉，台北市：《創世紀》第62期（1983年10月）。
- 張雙英，〈七〇年代台灣新詩論述的流變〉，中華發展基金管理委員會主辦、佛光人文社會學院文學系承辦「兩岸現代文學發展與思潮學術研討會」會議論文（2004年10月29-30日）。
- 黃錦樹，〈幽靈的文字——新中文方案、白話文、方言土語與國族想像〉，廖炳惠、黃英哲等[編]《重建想像共同體》（台北市：行政院文建會，2004年）。
- 陳義芝，〈另裁偽體親風雅：一九七〇年代台灣新詩的轉向〉，中華發展基金管理委員會主辦、佛光人文社會學院文學系承辦「兩岸現代文學發展與思潮學術研討會」會議論文（2004年10月29-30日）。
- 廖咸浩，〈逃離國族——五十年來的台灣現代詩〉，台北市：《聯合文學》第十一卷第十二期（1995年10月）。
- 劉紀蕙，〈故宮博物院 vs. 超現實拼貼——台灣現代讀畫詩中兩種文化認同之建構模式〉，台北市：《中外文學》25：7期（1996年12月）。
- 鄭明嫻，〈鍛接的鋼——論現代詩中古典素材的運作〉《文訊》第25期（1986年8月）。
- 鄭慧如，〈從敘事詩看七十年代現代詩的回歸風潮〉，文訊雜誌社[編]《台灣現代詩史論——台灣現代詩史研討會實錄》（台北市：文訊雜誌社，1996年）。
- 鄭慧如，〈狂戀福爾摩沙（上）——詩社、詩選與族群認同〉，台北市：《台灣詩學季刊》第20期（1997年9月）。
- 鄭慧如，〈狂戀福爾摩沙（下）——詩社、詩選與族群認同〉，台北市：《台灣詩學季刊》第21期（1997年12月）。
- 鄭慧如，〈隱藏與揭露——論台灣新詩在文化認同中的世代屬性〉，台北市：《台灣詩學季刊》第32期（2000年9月）。
- 蕭阿勤，〈民族主義與台灣一九七〇年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記

憶變遷的探討》，台北市：《台灣史研究》第 6 卷第 2 期（2000 年 10 月），頁 77-138。

蕭阿勤，〈世代認同與歷史敘事：台灣 1970 年代「回歸現實」世代的形成〉，台北市：《台灣社會學》第 9 期（2005 年 6 月）。

蕭阿勤，〈台灣文學的本土化典範：歷史敘事、策略的本質主義與國家權力〉，台北市：《文化研究》第 1 期（2005 年 9 月）。

蕭蕭，〈台灣詩刊概述〉，台北市：《文訊》第 213 期（2003 年 7 月）。

學位論文

阮美慧，〈台灣精神的回歸：六、七〇年代台灣現代詩風的轉折〉，台南市：成功大學中國文學研究所博士論文，2001 年。

劉正忠，〈軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痲弦為主〉，台北市：台灣大學中國文學研究所博士論文，2001 年 1 月。

鄭慧如，〈現代詩的古典觀照——一九四九～一九八九〉，台北市：政治大學中國文學研究所博士論文，1995 年 7 月。