

戰後第一世代詩人李弦〈古城行〉與 林梵〈某個時間的對位法〉之國／古 都歷史敘事辯證

解昆樺

中興大學中國文學系助理教授

摘要

本文探討1970年代中末到1980年代初，戰後第一世代詩人在台灣文學場域鄉土文學意識發生駁議論戰之際，是如何透過敘事詩考掘國都台北與國族敘事交互生產的關係。李弦和林梵從國都台北出發，開展自身的城鄉經驗，以及古都台南的書寫，恰呈顯戰後第一世代詩人的精神史轉折現象。

李弦〈古城行〉以身體繞著台北古城的「北門—西門—南門—東門」遺跡而行的活動，建立一環狀的內外遊觀結構。詩人不只共時性地呈顯國都當下紛雜的建築符號，還透過「明清版圖與復原圖」、「營建商藍圖」兩種地圖發展歷時性的觀看。林梵〈某個時間的對位法〉則透過音樂對位法概念，發現古都台南所存在「國族／地方／學院／知識分子」的聲部對應，進而觸動其邊界詩學的辯證。

可以發現，戰後第一世代詩人在敘事詩中任身體在國都台北、古都台南遊走，以實際的感官體驗考掘官方歷史敘事製作中被排除的歷史符號。在國都與古都敘事詩書寫中進行對位、辯證，深刻呈顯他們重構歷史起源與主體空間的意識。

關鍵詞：李弦、林梵、敘事詩、城市書寫、對位、邊界

The First-Generation Postwar Poets Li Hsien's “*A Visit to the Ancient City*” and Lin Fan's “*The Country's Counterpoint at Certain Time*” : The Dialectical Narrative of the History of Ancient Cities

Hsieh Kun-Hua

Assistant Professor
Department of Chinese Literature
Chung Hsing University

Abstract

This paper explores how the first-generation postwar poets dug out the inter-production relationship between the national capital Taipei and the country's narrative through the epics from the late 1970s to early 1980s. Li Hsien embarked from the national capital Taipei to expand his own urban and rural experiences, and Lin Fan devoted himself to writing the ancient city Tainan. Both of them represent the turning-point phenomena of spiritual history of the first-generation postwar poets.

In his “*A Visit to the Ancient City*” Li Hsien's action of encircling the ancient city Taipei from the North Door, West Door, South Door to the East Door, established a ring-like, internal and external visiting structure. Lin Hsien not only synchronically represented the national capital's disorderly architectural symbols, but also developed a diachronic gaze via two maps-- “*The Layout and Reconstruction of Ming and Qing Dynasties*” and “*Construction Blueprint*.” As for Lin Fan's “*The Country's Counterpoint at Certain Time*,” Lin Fan used the concept of counterpoint in music discovering the counterparts of “Nation/Local/Academy/Intellectuals” existing in the ancient city Tainan, and fur-

thering his dialect on border poetics.

It shows in their epics that the first-generation postwar poets Li Hsien and Li Fan roamed around in the national capital Taipei and ancient city Tainan respectively and employed their sense experiences to examine the cities' historical symbols, which had been eliminated in the process of documenting official history narratives. The poets also applied the “counterpoint” and “dialectical narrative” in their epic writings on the national capital Taipei and ancient city Tainan to show their strong consciousness of reconstructing the origins of history and space.

Keywords: Li Hsien, Lin Fan, Epic, Urban Writing, Counterpoint, Boundar



戰後第一世代詩人李弦〈古城行〉與林梵〈某個時間的對位法〉之國／古都歷史敘事辯證

一、城市是歷史景觀？還是建築歷史的觀點？

城市，特別是國都，是觀看人類歷史最重要的位置。作為國都，台北無疑是政治家們最主要的創作，透過磚瓦鋼筋、旗號標語、樣色圖示等軟硬體符號作為表達其政治理念的形式。

而國都台北本身不只突顯了空間建設對在此生活的主體，其生命體驗的形塑力。更突顯了國都空間建設如何在形就主體生活慣習後，進而無意識地養成居／國民對國家（體）的認同。進入文學書寫場域，一個文學創作者本身在書寫自我空間中，也可能會對之以文字進行無意識地描摹複製。對文學乃至於史學、社會學等研究者來說，如此「空間——文字」等質量轉換，忠實展現了國都空間設計者們對群體空間的設計意圖，同時也可以考估主體對空間內在符號系統的參與狀況。

但，筆者以為，真正具洞見的作者，特別是以語言突破為職志之詩人，其運用文字對空間的再現層次並不僅止於此。絕佳的詩人，是在語言中展現、重建，進而批判空間符號系統的操作狀況。他們是在自己的詩文本中擔任作者，而不是政治家國都空間文本的抄寫者。對空間深有意會的詩人理解抄寫與再現的差異，因此，使其更積極於空間再現中克服外在、前置符號之制肘。而詩人抵抗的符號形態，主要包括了（一）空間本身內部的符號系統，以及（二）再現空間系列文本中的前作。是以，在國都台北空間的寫作中能創造自我風格的詩人，本身就不由自主地在更動原初的政治空間概念，讓自我想像力奪取政治權力。也正因為文學書寫有如此強悍、綿密地移轉空間中既定記憶系統的力，政治家們時常必須介入文學系統，試圖影響其書寫形式與內容。

台北被不同年代生活其中的各世代文學家，以語言凝塑出不同的感官質地。前在詩人勉力開創的國都城市意象歷歷在目，我們固然要釐清其語言文本上的差異，不過，更重要的，顯然還在於如何在順時性脈絡中，理解各版本國都台北空間書寫彼此間所存在的轉型意義。鄭毓瑜《文本風景——自我與空間的相互定義》指出：「城市意象的轉變既然是社會關係結構中相互拉鋸、調協的結果，必定是在人物、事例、環境施造上都有系列性的變革與發展，亦即是身心內外、尊卑上下成系統的游移、變位而漸漸被『看』出新輪廓的有意味的空間形式。」¹由此看來城市意象的變化，並非單純只是「空間外觀——主觀感知」這機械化的連鎖反應，而是以空間為書寫平面，建立一個對社會結構的隱喻。因此空間意象的層次感，不在於呈現空間的地址與地貌，而在於作者如何透過語言所再現的空間，隱喻自我意識到的社會結構，以及主體在其中的位置（階）。

詩人對空間想像的奪權，可能以更動具社會結構隱喻力的城市意象作為重點。但若實際深入1950、60年代乃至1970年代初位處國都台北的詩人所呈現之城市意象，我們可以發現空間意象本身的質地還涉及时代氣氛與寫作風尚。

1960年代痙弦〈如歌的行板〉（1964）鋪列與西方相同的現代城市生活片段場景以建構台北圖景，展現現代主義者虛無感的世界冷戰後情緒。若非自我肉身侷促地受限在此不可違的時空境地，文本內那連綿的「之必要」，可能只是種種「未必要」。詩人在1960年代戒嚴體制的台北依規行止，如戲偶般，唱了一齣身不由己的城市生活大戲。值得注意的是，〈如歌的行板〉最後如此寫到：

而既被目為一條河總得繼續流下去的
世界老這樣總這樣：——
觀音在遠遠的山上

1 鄭毓瑜，《文本風景——自我與空間的相互定義》（台北：麥田出版社，2005.12），頁82。

罌粟在罌粟的田裡²

河流意象雖向有綿延、奔動、不絕的意涵，但在此詩中主體之隱喻物「一條河」，卻隨著詩人於其上下句密集部署的「既」、「總得」、「老這樣」、「總這樣」，暗示主體隱喻物——河流並非活水，同時也呈現在台北「活動」的主體本身莫由自主、百無聊賴的精神處境。由種種「之必要」形式完成的雀躍音響，所迴盪出的樂念與詩意竟只是更深的寂寞。在終需終止的詩文本中，要如何為複沓「之必要」所形就那漫如川流的存在無奈感，設下休止符？詩人選擇以景寓意發展書寫。

詩人以台北盆地外環繞的觀音山作為空間創作的意象點，進而藉「罌粟田」此一意象與「觀音山」形成對比。在「觀音山／罌粟田」的並置中，所形成「高山／平地」、「空靈／墮落」的對比結構，正是詩人所感觸到的國都台北的詩意空間結構。如果「遠遠」地於台北盆地邊際座落的「觀音」暗示救贖的不可能，天堂的遙不可及；那麼以台北盆地為田畝，在人間大地滋長的妖豔罌粟，豈不就正是台北版的波特萊爾惡之華？

同樣在呈現1960年代台北空間的冷戰切面，1968年余光中〈在冷戰的年代〉（1968）不同於痲弦〈如歌的行板〉（1964）所呈現那彷彿西方現代主義式的空間觸感，而以彼時官方政治軸心的國族敘事，作為其台北空間書寫的骨幹。該詩首段如此寫到：

在冷戰的年代，走下新生南路
他想起那熱戰，那熱烘烘的抗戰
想起蘆溝橋，怒吼，橋上所有的獅子
向武士刀，對岸的櫻花武士
「萬里長城萬里長，長城外——
是故鄉」，想起一個民族，怎樣

2 痲弦，《痲弦詩集》（台北：洪範書店，1961.04），頁201。

在同一個旋律裏咀嚼流亡

從山海關到韶關。

(後略)³

「他想起」這過去式引領句，追述的正是國族敘事中最重要（或光榮的）八年抗戰此一章節。但是，平心而論，單看「他想起」引領出的「那熱戰，那熱烘烘的抗戰」至「從山海關到韶關。」一段，其意象、語感表現只是平泛的反共文藝詩句。這對國族敘事的追憶，是因為其啟動的方式，亦即全詩首句「走下新生南路」主體在台北空間的移動，才具深刻地辯證意義。筆者以為，此中對國族敘事的辯證至少有兩個層次：

- (一) 政治建設者對「新生」南路的命名意識，本身便隱含了以台灣（北）為復興舊毀、不全國族的政治計畫。詩人讓詩中的「我」如此「走下」，不正暗示「我」在那未來國族的重生之路上，無法繼續前行？
- (二) 「我」的肉身無法在新生南路前行，其卻「思路」卻反向地追蹤過去。這不只在突顯「我」的遲步不前，還在點出「我」僅能沈湎往日的疲心憊志。復興國族的大義任重而道遠，老邁的「我」難道是在感嘆時不我予？

上述兩個逼問，讓我們對主體「我」何以尷尬地身處在國族敘事與台北空間彼此交叉的位置，有著滿腹的好奇心。也可以說，國族敘事與台北空間的交叉，不只未使我的歷史主體形象更益明晰，反而使之失焦模糊。我們發掘了此詩中歷史主體身陷的疑難，同時也才發現，詩人已在本詩題名、開頭首句揭示的「在冷戰的年代」一句，本身所具備的破題效力。「在冷戰的年代」作為一個潛在、待分析方得以呈現其破題作用的詩句，暗示了詩人已意識到看似充滿「光明正大」遠景的國族復興大業，其實與1960年代國際左右翼、美蘇兩強間詭譎的冷戰局勢絲縷牽纏，終而可能只是自囿於台北城內的紙上談兵。

3 余光中，〈在冷戰的年代〉，《在冷戰的年代》（台北：純文學出版社，1984.02），頁76。

二、改寫國都與考掘古都

且不說1960年代末余光中〈在冷戰的年代〉（1968）透過台北街道地名與國族歷史敘事的交互辯證，本身在修辭策略上的獨創性以及與1980年代洛夫〈車行讀杜甫〉（1986）、林耀德詩〈交通問題〉（1988）可能存在的互動與影響關係。我們要關注的是，在1970年代另一種現實國都類型的寫法。這種類型的出現，主要是戰後第一世代詩人所開發，因此也連動性的牽涉世代詩美學觀點的問題。

緊接1960年代，1970年代初的戰後第一世代詩人接榘了余光中那國族焦慮感，但轉以現實修辭書寫方式重省／寫國都，進而以更為在地體驗觀點揭顯出台北城內那東、西方符號在政治文化層次上，彼此間所存在對抗、遮蔽狀況。這個發展路線具有推展層次性，追尋可涵括、蘊養國族的城市空間，顯然是此時戰後第一世代詩人的強大意欲。例如楊澤這首詩名本身就是一隱喻辭格的〈彷彿在君父的城邦〉，其正在省略喻體的過程中，啟發讀者去尋找對父祖——自我空間的定義。另外，羅智成〈那年我回到鎬京〉則逆時回溯遙遠商代，身處國族敘事中那歷史起源點鎬京的主體，如何在對被定位為父祖本源空間中進行種種試探，其所引發的陌生感，更令人對國都台北屢起疑竇。

不得不說的是其中的特例，同樣歸屬於戰後第一世代詩人的馬華詩人溫瑞安，其神州式的〈山河錄〉書寫，不在寫（臨時）國都台北，但在國都台北藉想像越界，於鋪構大陸名城過程中以文字讓身心體意欲於間。〈山河錄〉在現下國都遙想古都名勝，在想像界域洋洋灑灑以巨幅文字篇製完成大陸版圖，反倒突顯了歷來台北書寫本身在現下情境，運用「符號」拼組中國版圖的弔詭與不完整性。

可以說，現實觀看是在台灣出生的戰後第一世代詩人突破痼弦、余光中，甚至是同世代詩人溫瑞安台北書寫的方式。只是「現實」是否能作為一種「修辭方式」呢？對崇尚（耽緬）於語言巧變的詩人來說，確乎是不可思議的論題。這乃是因為「現實」語言在1960年代台灣式現代主義詩典律系統中，被目為直截、平淺的常規語言。非常規語言不在生活中棲息，並不意謂其聲響便是天籟，對筆者來說，只能保證詩人本身對非常規語言的創造力。過度反對常規

語言，只是投射詩人潛意識內部對慣性的驚懼憎恨以及連帶的暴力性格。

1970年代是戰後台灣精神史重要的轉型期，傳統的戒嚴國族歷史敘事本身發生鬆動，無論是法理邏輯還是敘事內容都被嚴重挑戰。羅蘭·巴爾特（Roland Barthes）曾指出：「正是在歷史被排斥之處，文學的表現才最為明顯。」⁴就現代詩文體來說，在當時這種緊迫歷史感並沒有以更具脈絡性的方式被敘述。台灣戰後第一世代詩人普遍的空間成長經驗在台灣島內，這生命中最真實的部分卻沒有被之前的現代詩文本言說。因此對戰後第一世代詩人來說，化解影響焦慮之道，其實就在完成自己未被體現的台灣城鄉經驗。因此改造這以現代主義為主軸概念的現代詩文體，便成為台灣戰後第一世代詩人主要的訴求，進而啟動1970年代新興詩社運動。

戰後第一世代詩人的「現實」詩書寫，其對城鄉空間如實的書寫方式，便展現前在書寫系統本身對國都台北此一歷史場景所進行的語言遮蔽，並同時展開古都台南的書寫。戰後第一世代詩人的現實詩書寫並非只是對事情的平鋪直述，而是試圖融入敘事性概念，進而累積出各類型敘事詩（Narrative Poem）文本。敘事詩（Narrative Poem）在西方與中國詩中即已存在傳統，例如西方荷馬史詩、但丁〈神曲〉，中國《詩經》中部分的雅頌篇章、〈孔雀東南飛〉等。然而進入近現代，由於文言—白話的轉變使用，以及傳譯西方經典中內蘊的政治文化意識，使「敘事詩」產生定義與想像的問題。啟動這問題正是胡適，作為白話文學運動的重要領銜者，胡適在《白話文學史》曾指出：「故事詩（Epic）在中國起來的很遲，這是世界文學史上一個很少見的現象。」⁵此故事詩即敘事詩，但問題在於他以Epic注釋，而Epic在西方指的是「史詩」，多為描述民族開創史或英雄史的長篇敘事詩。至此，遂產生了敘事詩與史詩的混淆。仔細追究，可以發現敘事詩（Narrative Poem）實則涵蓋史詩

4 羅蘭·巴爾特（Roland Barthes）著，李幼蒸譯，《寫作的零度：結構主義文學理論文選》（台北：時報文化出版企業公司，1991.02），頁17。

5 胡適，《白話文學史》（台北：啟明書局，1957），頁63。

(Epic)⁶。因此，胡適在敘事詩翻譯上的差池，可能是在敘事詩書寫潛存、投射著五四知識分子的國族建構意欲使然。

解昆樺〈尋找李弦及1970年代新興詩社——訪談李豐楙教授〉中，曾向李弦（李豐楙）提問到：「那時候發展出敘事詩，其實也有一定的脈絡可尋，在中國時報的敘事詩之外……現實經驗若非用敘事詩這種方式否則很難表達……詩人會開始發展這種敘事性，是不是有一種在意象之外，抓到另外一種武器好表達這些現實經驗的考量在？」⁷李豐楙對此問題回答：

戰後世代詩人是反純粹性，而走現實性跟敘事性，現實性跟敘事性是不可分的。在語言上，走抒情性，跟走純粹性是不一樣……戰後世代詩人就在台灣各職場工作，在那邊生活，所以真正的鄉土跟現實主義思潮，被他們落實了。但是在台灣的詩論中，最不受重視就是這一批詩人……。⁸

從中確實可以發現在1970年代中期以後，戰後第一世代詩人確實同樣如五四青年，有意識地在經營敘事詩的書寫，以再現台灣政治經濟的劇烈轉型。因此，敘事詩並非單純在詩中描述事件，事實上，一首敘事詩的深刻與否，往往取決於文本中是否存在戲劇張力、對事件問題的透澈力之上。檢視1970到80年代的敘事詩類型，有從中國古典傳統文本、中國歷史人物、台灣鄉野底層人物、城市空間等進行發揮者。但筆者以為，城市空間主題更具突破性，體現此一世代的歷史精神。其中最具代表性的正是李弦（李豐楙）〈古城行〉與林梵（林瑞明）〈某個時間的對位法〉。李弦〈古城行〉以詩述自身參加台北市政府舉辦「古城行」路跑之事，林梵〈某個時間的對位法〉則以詩述自身深入台南田調考察鹿耳門所在之事，兩詩就事件內容、觀點與戲劇意象張力來看，實

6 蘇美文，〈從「史詩」到「敘事詩」：看中國敘事詩的起源說〉，《中華技術學院學報》32期（2005.06）。朱我芯，〈中國敘事詩早期發展的限制——從中國敘事詩的定義談起〉，《東海大學文學院學報》42卷（2001.07），亦皆持此一看法。

7 解昆樺，〈傳統、國族、公眾領域——台灣1970年代新興詩社研究〉（台北：台灣師範大學國文所博士論文，2008），頁693。

8 同註5。

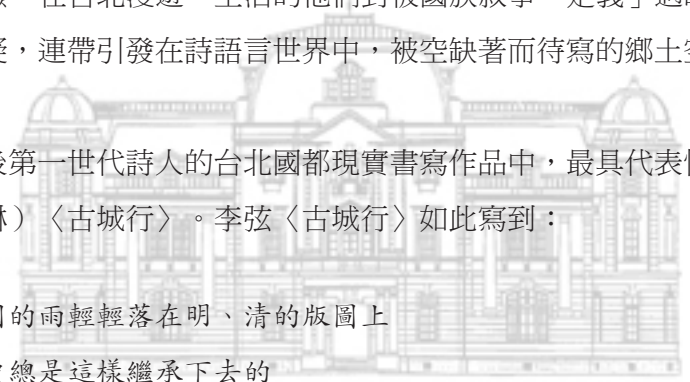
為以歷史空間為主題的精彩敘事詩。

而李弦〈古城行〉、林梵〈某個時間的對位法〉在不同空間的展演裡，存在怎樣的敘事詩脈絡軸線關係，從中又能反映怎樣的詩學與歷史課題呢？以下筆者即對兩詩人詩文本進行精讀分析，藉著對位式閱讀透顯其中文學／化的指涉層次。

就時間上來說，李弦〈古城行〉發表於《長廊詩刊》第6期（1979），林梵〈某個時間的對位法〉則發表於《陽光小集》6期（1981.07.20），恰正在台灣1970與1980年代的重要轉折之交。兩首詩作以台北與台南進行城市空間書寫，主體在其中的漫遊與移動，不只拉展出不同的空間圖景，還提供了一個國都與古都的歷史辯證。從中正考掘出台灣歷史的版本性，更透顯各版本間取代、遮蔽、交錯的細膩狀況，細膩反映了彼時知識分子對國族歷史理解軸線的微妙轉折。

國都台北其強大的教育經濟磁吸力，使得多數戰後第一世代詩人都有一份台北經驗。在台北漫遊、生活的他們對被國族敘事「定義」過的國都台北空間開始起疑，連帶引發在詩語言世界中，被空缺著而待寫的鄉土空間之書寫意識。

而戰後第一世代詩人的台北國都現實書寫作品中，最具代表性者莫過於李弦（李豐楙）〈古城行〉。李弦〈古城行〉如此寫到：



民國的雨輕輕落在明、清的版圖上
歷史總是這樣繼承下去的
紅磚紅瓦的中國式官署與
歐洲風的日本建築終將淪為一則則典故
祖先們生活在自築的城裡
工作、戰爭、戀愛與死亡
新的一代又一代也密集在沒有城牆的城裡
祖先做過的我們做兒孫也做
君不見祖先們從荒埔中堆疊起一座四方城

君不見日本人硬闖進城拆毀城隍衙門又拆城牆

君不見青天白日底下——

拆古厝 蓋樓房 遷街坊 闢街巷

一條條新闢的大道帶來了汽車、小孩與貓狗

這裡以及那裡

新建工地的天空紅色綠色的彩旗隨風飄盪

或者在營造商手中展現一幅全新的藍圖

(中略)

出北門 過西門 過西門 繞南門 繞南門 向東門

東門轟然高聳為仿北方宮殿式的樓閣

行程一小時踏出一段悠悠遠遠的回憶

歷史就是如此這般傳遞下去

築城的歲月

毀城的歲月

浮浮沈沈如螢光幕上再三搬演的府城舊事

人們日日忙於晨跑、溜狗以及吃館子等等

在新的城市學習一種新的生活

穿衣或工作或雨中兀立同一站牌等候同號公車

這是寫實的台北生活

亞熱帶的驟雨在兩岸的街谷急急潑下

一輛急馳的公車潑刺潑刺駛過

隔雨相望的是文藝復興式的博物館

據復原圖說：這裡就是天后宮

櫥窗展覽著臺灣開拓的歷史

(中略)

走過明鄭的馬清朝的轎子

日軍出征的馬鞋也雜雜沓沓走過

微雨黃昏 潑刺而來潑刺而去的

國產的裕隆——福特的合製車——也有進口的豪華轎車——
我們撐傘躑躅於高樓寬大的陰影中
晚來急旋的風和雨瑟瑟颳起一股涼意
歷史 歷史永遠是一條河
生活要繼續 戰爭要繼續
(後略)⁹

李弦〈古城行〉為一長詩，表面來看，意在以漫長的詩行格局，建構、再現與之對應的城市結構。不過細加閱讀可以發現其內在有一敘事動機，乃是針對1970年代當時台北市政府所舉行的「古城行」市民晨跑路跑活動。城市裡縱橫交錯的綿密街道本身就是一種織物，在其中，每一個市民都依自己的生活方式與意願各自漫遊。

由於「古城行」是繞著台北昔日古城的「北門——西門——南門——東門」遺跡而行的活動，因此「古城行」路跑路線的設計，本身就是意欲在現代化的城市格局之外，梳理出一個市民乃至國民在國都中「共有」的歷史行進方向。透過市民共同的身體走動，營造一在歷史中的共進感。這個對市／國民共同的歷史體感的製作意識，針對的乃是1960年代以來台北現代化、資本主義化過程中，市民對國族敘事的失憶。此外，他也是1960年代末國民政府針對大陸文化大革命推展的文化復興運動概念的一種延伸。這個路跑本身所規劃的路線就是一個國族史的動線，在其上跑步的主體彷彿與國族歷史共進。在實際的身體運動中，建立他者意欲為其所投注的歷史感官，正是典型台灣1960年代末起，官方所推動中華文化復興運動¹⁰的宗旨，藉以抵禦社會過度西化，並與大陸文革相別。

9 李豐楙，〈大地之歌〉（嘉義：嘉義市立文化中心，1999.11），頁181-186。

10 中華文化復興運動乃於1966年11月由孫科、王雲五、陳立夫、陳啟天、孔德成等近一千五百人政商學界人士聯名所發起。該活動要求將每年國父孫中山誕辰日11月12日訂為「中華文化復興節」，於1967年7月其成立中華文化復興運動推行委員會，後改名為中華文化復興運動總會，由當時總統蔣中正任會長。由於獲得國家機器支持，使得中華文化復興運動得以透過相關文化生活準則的擬訂、專屬機關刊物的傳播，以及一系列中國傳統經典的重編詮釋，向國民學校教育體制乃至於社會生活場域進行延伸、影響。

在城市道路上進行投足路跑，乃是市民身體與城市空間最實際接觸。路跑有別於搭乘交通工具，是一非現代化的移動。事實上「古城行」本身就不在製造快速移動感，而希望主體肉身能在緩慢中，建立、恢復對國都台北空間的歷史凝視。相對來說，落實在詩書寫上，詩人也不在以奇想方式，規避對現實台北城市的感覺，而是藉著緩慢移動身體，將城市街道從僅為主體的過渡地帶，轉化為一共融的場所，細膩地鋪展各種對城市的感官生活體驗，以呈現1970年代主體與台北空間符號的共棲體驗。

對應於那古城各門的繞行，這首詩本身內在也依身體感官的視覺、步行乃至於思考中，建立一環狀結構。為具體呈現其文本結構現象，筆者將之整理為「圖1：李弦〈古城行〉文本環狀運動結構示意圖」。

在這身體於環狀路線中前行時，主體也發展了他的觀看以及基本的視覺秩序，向道路左右兩旁，或者應當說路線之內外進行觀看。這個觀看大抵可概分為對內的歷史中心觀看，以及對外的資本主義觀看，無論向內還是向外，詩人都透過視覺將各種符號挾帶入〈古城行〉這詩文本中。因此，在城市中環狀移

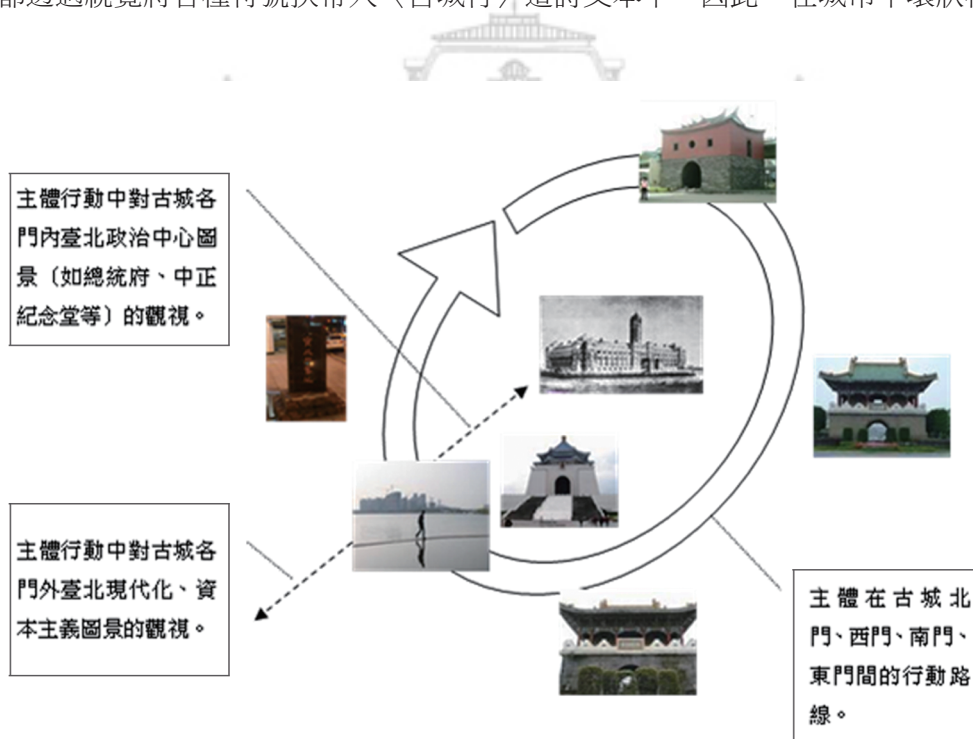


圖1 李弦〈古城行〉文本環狀運動結構示意圖

動的身體，彷彿旋轉木馬般，其兩畔盡是符號圖像盤旋縈繞。

但這個地景的觀看，並不僅止於此，還涉及了地圖。地圖使得其「現實觀看」超越了現下的時間限制，得以進入時代脈絡，啟動古今乃至於未來的交相對照。但地圖不僅止於時間修辭的作用，更具有營建想像共同體的功能。班納迪克·安德森（Benedict Anderson）《想像的共同體》之「人口調查、地圖、博物館」一章便指出：

以這樣的形狀，地圖遂進入了一個可以無限再生產的系列之中，能夠被轉移到海報、官方圖記、有頭銜的信紙、雜誌和教科書封面、桌巾、還有旅館的牆壁之上。因其立即可以辨認與隨處可見的特質，作為識別標誌的地圖深深地穿透到群眾的想像之中，形成了正在孳生之中的反殖民民族主義的一個強而有力的象徵。¹¹

相對於紙媒（課本、政治宣傳品）的官方建製，城市空間本身遠非一單純的紙上作業，他必須面對現實地理、既成地景、庶民習俗等限制，去編排一個歷史敘事版本。因此主體在國都城市空間對官方國族敘事的感／接受，本身便有別於紙媒文本閱讀、聽聞，可能便會感受不同版本的歷史符號彼此疊蓋、並置的現象。在〈古城行〉的地圖正是提供類型化歷史敘事版本的來源，具體來說，其中的地圖包括了兩種版本。第一種版本是明清版圖與復原圖，其指向的是過去的時間。第二個版本則是營建商的建築藍圖，它指向的是未來的時間。兩者都是在語言符號的擬想／像介面中，去發展構圖。

問題就在於地圖的功能顯然已被詩人所意會，因此刻意進行復原圖與藍圖的交相對照，遂使政治與經濟這兩種不同意圖的地圖想像，在此發生衝突。地圖從不是沉默的符號，他不只是以寸尺微幅的面積隱喻國族史的規模，還更以其線條、標記、著色等作為修辭，引動更為深刻的對位思考。李弦〈古城行〉正是以不同版本的地圖提供差異的、實虛的空間符號，使得身處在現下時

11 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布》（台北：時報文化出版企業公司，1999.05），頁193。

空端點的身體，面臨各種時間想像的嘩然衝撞，而產生不穩定的勞頓感。因此詩人有意識地對應於痲弦1964年〈如歌的行板〉的台北書寫：「歐戰，雨，加農砲，天氣與紅十字會之必要／散步之必要／溜狗之必要／薄荷茶之必要」、「而既被目為一條河總得繼續流下去的」，寫下他此時1970年代末的台北城市感覺「歷史 歷史永遠是一條河／生活要繼續 戰爭要繼續」。¹² 在這樣的詩行字句中，國都台北的歷史除了繼續勞頓奔流，回映主體瑣碎奔忙的生活外，更呈顯出城市的生活與歷史內在所形成多層次交戰的聲部。

古城行的路線與地圖，在主體的走動中形成了一多聲部歷史的對位。具體來說，在歷史動線中移動時，環狀路線內由各種國族建築所構成圖景中，其國家大敘事符號交疊縈繞自成旋律，意欲將資本主義、文革論述等以不諧和音的方式隔絕於外。但從詩人「拆古厝 蓋樓房 遷街坊 闢街巷」短截三字句運用所產生的快速躍動感，可知現實中於環狀路線外部環伺的資本主義藍圖是如何在其外部拓展版圖，並試圖向內進行延伸，甚至直接左右官方歷史論述為其服務。

問題是不只現下地景在現代化過程快速變化，連內部的官方歷史建設，也因為古地圖所提供的國族敘事版本性，而自行發生了衝突。這衝突不會摧毀現下的國都中心地景，卻會引發主體對歷史的重估。在〈古城行〉詩中，詩人正是以「文藝復興式的博物館／天后宮」的辯證來進行表現。古地圖提供歷史想像，他與現下地景形成有無對照的關係。兩棟建築依據地圖文本為介面形成虛實對應，也在這虛實之間，譜建了彼此間歷時性關係。詩人發現到同一地點，於不同時代就有不同的建築交互疊蓋盤據，這份弔詭正是對政治史的隱喻。所以詩人以「君不見」為引領句重複三次，藉以考掘隨政治轉換的城市空間版本，以及一系列歷史符號與資本主義符號。

國都古城行因為台北這座城市的空間特性，終使得〈古城行〉文本空間注定不可能「放空」(libre)。只會隨主體在路線的拓展循環，以及不同版本的地圖對看中，考掘出越來越繁複的國族政治、資本主義符號，終而在歷史的

12 痲弦，《痲弦詩集》，頁198。

下游產生淤積。也可以說，在路線前行與地圖對照中，本身就是一種自我與空間、時間的交互辯證、疏濬。地圖與空間就是主體的鏡子，不只具體地指出我位在何處，更指出現下的我位在哪個時間版本的地圖位置之處。使得主體以此為中心指認周遭空間的今昔版本地景，產生心靈對「此在」陌生、混雜、辨析的情緒，以及新的對應態度。透過這鏡像的辨識到調適，主體終於脫離他者賦予自我的歷史想像，成就自我歷史主體。

地圖如鏡，而觀視不同版本地圖的主體，就在其中渡過他歷史身體的鏡像階段。因此，李弦〈古城行〉這首詩對國都台北城所產生古今未來，以及政權版本與資本主義對抗的時間辯證書寫，實已預演了1990年代朱天心的〈古都〉。李弦〈古城行〉的「現實」直觀將主體從他者賦予的歷史主體想像中解放出來，把膚觸可及卻被典律系統、非法化的歷史空間符號一一釋放。「現實書寫」這在1960年代現代主義詩風潮中，曾被棄如敝屣的修辭策略，反倒帶我們在國都空間中開展了重看歷史的蹊徑。

當李弦提供一個被改寫的國都，以見證自己所生活的台北城時，以現實修辭為自己的詩立基的戰後第一世代詩人，也紛紛將詩書寫擴展至自我的鄉土。在此之前，這些台灣各縣市鄉土書寫因為並非詩壇廣泛經營的主題，因此在1970年代便成為一獨特的書寫現象。可以說，當時鄉土詩書寫的獨特性，是導因於之前未被詩人廣泛陳述。細加反思，這些鄉土經驗又是自我如何由幼而長一點一滴親身累積而就。詩反應真實，但為何真實的體驗成為前在1960年代台灣現代詩典律排擠的內容，這著實透顯出一種詩史典律在運作上的吊詭性。不過，當戰後第一世代詩人發展鄉土詩書寫時，我們要注意的是，與國都台北進行對襯／比思考的，不只是鄉鎮，也可以是城市。

筆者以為，城市是國家歷史最佳的瞭望臺。不同的城市，將看到不一樣的歷史起點。且不說台北／高雄之間的國都與港都可能的對比。如果國都台北都可以從地圖中挖掘到他的古城／都層次，那麼，作為明鄭時期台灣開發起點城市的台南，更可以看到那潛存古都的規模。或者應該說，比起台北更能肩負古都的豐富意涵，從中啟動另一有別官方版本的歷史敘事。然而，在1970年代以前，古都台南幾乎沒有進入現代詩書寫脈絡中，成就出具代表性的歷史書寫。

這份空缺，既是現代主義典律，也是由國家機器所主導的遺忘。

可以發現，在1970年代戰後第一世代詩人開始大量發展台南書寫的詩作。例如陳寧貴〈紅毛城〉、黃進蓮（黃勁連）〈回鄉偶書〉、秋客（黃泰郎）〈台南懷古〉，而林梵（林瑞明）〈某個時間的對位法〉也正是這台南古都系列作品的代表作之一。

如果國家機器是以政治經濟教育體制，去收（整）編國土版圖與國民個體，那麼，詩人則是以思想、書寫去收（修）復這土地與自己。彷彿在紙張上不停拉展片牘篇幅，就能索討回那他者定調／義而消逝的領土。以詩意象代替國家象徵符號，反覆在空間乃至身體涉入自我風格化的戳記與命名，消滅夢想與場所遭逢的國家暴力。並藉此發現國都與古都之間那差異的歷史版本，以及內在涉入的歷史遮蔽、考掘議題。

三、敘事與對位作為掘顯歷史地／意圖的方式

1970-80年代間戰後第一世代詩人這些古都台南書寫的作品，總埋設了回返者、參訪者的敘事脈絡。這實與國都台北書寫中那些遷旅者、漫遊者在主體姿態上存在著細微差異。古時台灣漢人將毛髮泛紅的洋人稱為「紅毛」，連帶台灣史中與西班牙、荷蘭有關的器物建築往往都冠有「紅毛」之名。例如1946年荷蘭於高雄小港駐紮開設的港口稱為紅毛港，建設的赤崁樓亦有紅毛樓之名。而所建設的紅毛城，則以台南安平古堡與淡水聖多明哥城著稱。陳寧貴〈紅毛城〉即以台南安平古堡為題材，詩人如此寫到：

那天，我和黃昏
同時到達那兒
生鏽的鎖
生鏽的大門
把我推入屈辱裡
黃昏卻爬牆而入
我只好把身子倚在城牆

冰冷的時空浪濤，突然

把我捲襲到

荒蕪的歷史海岸

（後略）

——1983.2.23¹³

近代隨著新興國家的出現，連帶使國族神話大量被創作與重寫，意圖從潛意識層次建構或解釋國族群體的本源。但在這首詩中，詩人尋索到的卻是那受損、封鎖的古都空間。詩人便以此隱喻原本為自身所想像的台南，這有別台北的另一個歷史本源，於1970年代那如廢墟的實況。

詩中生動以擬人法寫黃昏，並讓尋訪歷史的主體與黃昏一同到古城牆。相對黃昏得以翻越過牆，主體一個人則被排除在被封鎖的歷史牆腳之外。而黃昏的離去，在歷時性的脈絡中，則暗示此時天色必然入夜。由此更凸顯主體全身為夜闇吞滅的晦暗形象，以及體內那越界衝動與不安思緒。沒有歷史感、沒有光源的主體無助地依靠城牆，在湧湧然的冷冽時間浪潮中尋求一份依賴，但最終只能被捲襲拋棄至「荒蕪的歷史海岸」。因此在〈紅毛城〉中回返者所感覺的古都，終然只是一座縈繞隔離、漂流意象的歷史廢墟。

比較李弦〈古城行〉與陳寧貴〈紅毛城〉的台北與台南書寫，兩者間在空間與主體質感上的細微差異，已預示了戰後第一世代詩人的台南古城書寫，終將呈現一個更為不穩定，更需要考掘、辯證的象徵符號系統。不過，這首詩也讓我們注意到，戰後第一世代詩人在台北／南書寫上，都主要以「敘事詩」作為重要的歷史修辭手段。

敘事詩在1970年代末到1980年代初有一波寫作風潮，這固然是與時報敘事詩獎的提倡¹⁴有關，但是若疊合著戰後第一世代詩人主導的1970年代新興詩刊觀察，可以發現他們也扮演了重要的推動者的角色，例如《詩人季刊》15期


13 陳寧貴，〈紅毛城〉，《綠地詩刊》11期（1978.06），頁111。

14 此獎項設置期間為1979-1982年，共四年。

(1980.4.25) 推出敘事詩特刊¹⁵、《陽光小集》11期(1983.02.19)亦推出敘事詩專輯。戰後第一世代詩人所以著力於敘事詩的書寫，乃是在1970年代初起對「純粹性／敘事性」詩學反省，力圖透過敘事詩滿足反應現實脈絡的書寫需求。進而對1960年代台灣現代主義詩風的反省，啟動現代詩的文體改革。

因此，在敘事詩中「敘事」是詩修辭，並不單純只是一種平鋪直述。敘事一方面提供、解釋文本動機，另一方面則為文本架構了不需細述的時空場景。但敘事更重要不只在敘「事」，也可以說，詩人在敘事詩實驗上潛在的焦慮，就在於如何自別於敘事文本，保有其詩文體的核心位置。否則在根本上，就是否定詩的存在必要性。因此敘事詩的寫作，往往以完成具戲劇化特質的「事件」作為基本目標，並以此啟動後續的感動與思考。

從時報敘事詩獎與1970年代新興詩刊敘事詩專輯的作品，明顯可以看到當時敘事詩主要為「社會現實書寫」、「文化歷史場景表現」這兩種主題類型，而古都台南書寫恰正能同時含括這兩種型態的書寫。秋客(黃泰郎)〈台南懷古〉便這樣寫到：



一列朱門 沉默
永不知苦的石柱鎮守三百年
古都歲月
於開臺的第一斧

是深院足音，或
是門裡佳人的輕喚
誰知只是郡王叫我
一觸及他幽怨的瞳仁
我又回到福爾摩莎的年代了

15 在該專輯中林梵(林瑞明)亦發表有〈媽祖婆〉一詩。

前頭拍岸不止的浪潮
載著紅髮藍眼睛的異族
後頭荒無煙跡的莽地
載著最最難尋的原始
再怎麼想也不是
唯有對準港外船上的號角
等待海的鹹味傳來攻擊令
去為我的鄉土流憤怒的血
歲月才會容易地
使我也成為下一代的鄉土
(中略)
奇遇也好惡夢也好
都該是告辭的時候了
趁著公路局車人少
回去，還趕得上
十點十五的「根」
——1978.4.5¹⁶

秋客〈台南懷古〉這首詩與陳寧貴〈紅毛城〉一般，是透過古都空間隱喻古都歷史版本質態，因此空間的質態往往就等同詩人對歷史最具體的感覺。可以發現，秋客〈台南懷古〉一開始對對於古都宮殿的架構，不是透過其外型的描繪，而是透過營造其沉默的氛圍來完成。如此更能透顯出古都的質感，以及予人的感覺。

這沉默的空間其實暗暗傳達了一個「發聲」的意欲，在在誘發主體於其中製造聲響的衝動。詩人如何讓歷史發聲？他採取一個迂迴的進路，將書寫焦點轉移至同樣沉默的郡王塑像。塑像不言不語，但詩人卻透過其如稜鏡般的目

16 秋客，〈台南懷古〉，《綠地詩刊》11期（1978.06），頁215。

光，穿越了時空限制，看見了歷史的戰／現場實況，並挾攜回那烽火號角的陣陣殺伐巨響。似乎通過這歷史烽火的洗禮、認證，主體就能與鄉土建立臍帶般的認同鍊結關係。詩人寫到「我也成為下一代的鄉土」是一譬喻辭格，暗示鄉土與主體間的互喻關係。鄉土既成為主體本質化的內容，自然表達主體對鄉土一個本體上認同，而這也緩緩直指一個本土論述的生成。

鋪展這樣的古都空間感後，問題便已不再是古都是怎樣的歷史空間，而在於詩人如何應對古都台南中這令人戰慄的歷史迴響？細讀這首詩的結尾，可以發現作為答案的主體行徑，似乎隱然含有一種諷刺。因為隨著一日將終，詩人以「都該是」強化兜轉古都歷史戰場的主體，仍舊必須從中撤身而回的姿態。在在暗示主體終然只是一個「遊客」，從古都撤退回到自己的家，好趕回家準時收看電視影集「根」。細加追究可以發現詩中提到的「根」，乃是1977年1月23日美國廣播公司所播出，改編於美國黑人作家阿曆克斯·哈利同名小說，描述三百年前被賣到美洲為奴的西非黑人如何重返非洲尋根的影集。該影集後創下當時美國電視最高收視率，並獲得第29屆艾美獎的肯定。就內容來看，「根」是典型的後殖民論述文本，也使得這首就寫在鄉土文學論戰前後的〈台南懷古〉也滲染了後殖民的多重質地。

首先，這暗示主體儘管精神上預先冠帶著戰後官方的語言歷史版本，但以身體實際走過古都，他終將領受到現實空間中四散歷史符號對既成論述的撞擊。其次，影集化的後殖民論述，以及連帶使主體終然成為古都訪客的結尾，似乎也尋根文化的可消費性，逼使讀者更深地去進行反思其中已然在激烈對決的鄉／本土論述。

比較陳寧貴〈紅毛城〉與秋客〈台南懷古〉，無論是禁閉的古都，還是沉默的古都，都可以發現詩中主體都試圖透過自身種種感官的發想與舉止，打破這凝固噤默的古都。以話語行止去觸碰那沉默的古都空間，本身傳達了使歷史空間發聲、活動的意欲。藉此使得歷史與交互隱喻的古都空間得到發言、鼓動的可能，以回復其原初的喧嘩實景，讓被封鎖的歷史空間對現下情境發生迴盪聲響。這些舉止便是以台南為書寫題材的古都敘事詩之「事件」，但必須指出的是，這些「事件」不只提供敘事詩戲劇性，還表達主體對歷史課題的理解與

應對方式。因此，如何營造主體與空間的話語行止以引發事件，顯然成為古都書寫中詩人著墨之處，這也恰正是考察詩人敘事詩修辭之優劣的判準所在。

林梵〈某個時間的對位法〉正是一特殊的音樂對位法作為敘事詩修辭概念，打開這沉默禁閉的台南古都。在詩人林梵的〈某個時間的對位法〉對位式閱讀中，國族史以城市為單位，進行國都台北與古都台南進行交互對位，誘發了一個不同版本的國族記憶。在這首初次發表於《陽光小集》6期，而後收錄於《流轉》的詩作中，詩人這樣寫到：

風與海輕輕招呼
我們騎著腳踏車
前往郊區，尋訪
國姓爺登陸的地點
春天挾著魚塭鹽田
撲面推開新鮮的風景
整整經過三百二十年
臺江內海浮了上來
昔日地形已一無可尋
妳回頭問我，鹿耳門
到底是在今天的顯宮
還是土城？為什麼
多年來，爭論不停？
其實我亦無從回答
只知荷蘭古文獻記載
當時北線尾距安平
北北西十一至十三里
我的老師二十年前
曾親自前來查勘
論斷即今 顯宮里附近



雖然也有學者，一再
堅持相反的意見
地方派系跟著捲入後
聽說兩個村里的人
長久不論婚嫁了
而現實政治總考慮
選票比較多的一邊
我也是歷史老師
廟裡長老，拿出
很多證據，來證明
他們有理

這一切暫且先擺開
我很明白個人的歷史
請用溫柔的愛與微笑
來征服荒涼的時間
回歸我們美好的從前
啊，未經任何掙扎
懷著愛心，登陸
妳不設防的心中
以後屬於我們的日子
不必再經任何考證
脈絡都極為清楚
府城的遺跡，每一處
都充滿難忘的記憶
我們的秘密戀情
遠比臺灣文化史
還要深刻綿長



(後略)

——1981.3.26¹⁷

戰後第一世代詩人的敘事詩寫作，往往演繹出一大型詩文本。在這一系列古都台南的書寫中，詩人鋪衍漫漫詩行，勾勒細膩脈絡，架構雄偉情景，誘發敘事衝突。這在在是以一種具體的史詩長詩形式，指出人們銘刻於精神意識中對古都的想像景觀是如何遼闊，藉此建構相對雄偉性的歷史敘事。但〈某個時間的對位法〉的書寫策略並不僅止於此，以下筆者將進行細述。

可以發現前述國都台北書寫中，李弦〈古城行〉那主體的身體行動感也在這首古都台南詩書寫的文本中出現。相對於李弦詩中遵照官方提供繞行古城的環狀動線、復原圖，啟動主體對動線內外國都空間的視覺辯證。林梵〈某個時間的對位法〉則在另一種官方——也曾統治過台灣的荷蘭政府官方文獻中，自己建構古都動線，進行實際的田野調查。

在歷史敘事中，訴諸過往時間往往是建構現下，甚至是未來的重要書寫策略之一。進一步轉換為歷史空間的說法則是：追蹤古都本身，有可能就是尋索未來烏托邦的最佳進路。問題是在這首詩追尋古都鹿耳門地點的詩作中，「過去」充滿歧路。因為泥沙淤積，過去海面上鹿耳門已非一穩固不變的時間地點，只能在人們的話語中漂流。因此，詩人對古都鹿耳門的田野調查，並不是在觀察田野實地景觀，而是不同人們話語中對古都鹿耳門的想像景觀，以及在那其中交纏的歷史。

相對李弦〈古城行〉台北城內「中國／西洋列強／東洋日本」語言文化符號的「跨國」競爭，林梵〈某個時間的對位法〉歷史爭議的「格局」則微妙緊縮在「國（島）內」鹿耳門一地。但林梵從中釋放出卻是「台灣」、「福爾摩沙」的歷史記憶——這長期為國民黨政府戒嚴體制被排除，日後並與官方中國史交互競爭較量的歷史版本。

在1970年代將偏近於敘述文體的敘事概念，加諸於現代詩文體之中進行

17 林梵，〈某個時間的對位法〉，《陽光小集》6期（1981.07），頁54。

應用，本身最大的目的，就是意圖將原本被台灣1960年代現代主義典律排斥的日常詞彙投注入現代詩語言地層中。透過常民日常語言來折顯歷史語境那帶迫切感實況，並以這些日常歷史詞彙形成一陳述與組織歷史系統。因此在敘事詩中，總帶有極強烈的「再現」意圖。因為政治乃至詩典律的「禁制」、「排擠」，使得「被說出來」具有高度、多重的文本政治意涵。他是一種意欲，是一種獨創性的展現，更有其社會行動意涵。

但細看這首詩可以發現，詩人並不滿足只是點出「漂流」、「被壓抑」的古都。他提供了一個含蘊著「衝突」，並且極其不穩定的古都台南。誠如前述，敘事詩往往以「事件」作為戲劇性的來源，在這首詩中，詩人顯然以架構衝突事件作為他重要的修辭策略。

古都台南是島嶼台灣歷史的另一個根球，對意欲單純地藉閱讀古都台南書寫營造新歷史崇高感的作者，在閱讀這首詩時，可能不禁產生失望感，這歷史古都怎麼可能有如此不連貫、碎裂的衝突？這座隱喻另一套足以對抗官方版本的歷史敘事怎能如此存在間隙，產生不連貫的文本構築感呢？

我們如何解釋詩人在詩文本寫作策略上，刻意埋設衝突的思考呢？筆者以為，在詩題中直接指出的「對位」，實為詩人對此詩之修辭法與寫作策略的「明示」，成為我們深入理解、研究本詩的方法論思考點。著名的文學研究家薩依德（Edward Waefie Said）便以「對位」作為其後殖民批評概念，他曾如此指出：

是什麼因素在此（後帝國主義）論述中，激發和鼓勵了責備的修辭法和政治學。……一個後帝國主義的知性態度，如何能夠擴建宗主國和先前被殖民的社會之間的重疊社群。以對位的角度來檢視不同的經驗，組合出一套我稱之為交織且重疊的歷史……。¹⁸

對位是音樂術語，係指「同一時間中發生的不同旋律」，在概念上接近

18 愛德華·薩依德（Edward W. Said）著，蔡源林譯，《文化與帝國主義》（台北：立緒文化事業公司，2000.12），頁55。

「和聲」。不過和聲乃是次聲部對主聲部的依附、配合、烘托。對位則強調各聲部有其自身的旋律性。各聲部並不全然只會附和主聲調，甚至擁有對其的顛覆性。「對位」為文本建立另一差異化觀點，有助於發現文本內裡可能存在不同聲部的「交織」事實。

而薩依德認為對位式的觀點，在研究上：「能夠把差異的經驗放在一起思考和詮釋，各個經驗有其特殊的程序和發展的進度、有其自身內在的形成、有其內在的一致性和外在關係體系，而它們全部也都與其他彼此共存和互動。」¹⁹ 對位閱讀本身最基本的功能，就在於彰顯原初或特定觀點對文本要處理的對象所介入的排除、放大、縮小種種修飾（辭），閱讀出文本的旁側、前背、俯仰、表裡等差異層次。對位除了拓寬原本歷史解釋的單一路徑，更重要的，還在於將文本拉出二次元平面，檢視出各聲部間疊蓋、組構所形成的立體化狀態。但對位並不是對抗，對位仍需要建立文本秩序，使各聲部得以在線性時間中完成旋律。因此，對位重點不在於並置，而在於對位如何經由文本秩序的協調，產生音樂、意義的迴盪旋律。

詩人以對位法檢視古都台南，不只單純進行二元對立的劃分，還細膩地從歷史現實情境中，檢視出「國家²⁰／地方²¹／學院²²／知識分子²³」這四種不同聲部，而這不同聲部間還存在競爭、掩蓋、調和等關係。這正指出無論官方／反官方、歷史製作者／重製者對古都台南，刻意或不經意的純質化想像。詩人正意圖在這多聲部中創造文本的旋律，拉展出古都多聲部的語意辯證空間。在對位閱讀中，不穩定的古都版圖儘管充滿裂隙、不諧和音，但倒清晰地指現了各種歷史意圖介入空間場所的事實。只是詩人該如何體現、辯證這不同聲部間的對位關係，正是筆者後續分析的重點所在。

19 同註11，頁77-78。

20 即詩中的「現實政治」。

21 即詩中的「顯宮」、「土城」、「地方派系」、「廟裡長老」。

22 即詩中「我的老師」、「學者」。

23 即詩中的「我」。但要注意的是，「我」即詩人林梵，本身是「台南人」，「也是歷史老師」。因此本身實交織著「地方」、「學院」、「知識分子」這多重身份。

四、爭執或愛的歷史：「邊界」作為歷史詩學課題

鹿耳門在此與彼間的競爭中移動，其無法定位（標）的狀況，正呈現出此與彼並非共同體，而是分踞兩端，間隔一道「邊界」的事實。詩人林梵的台南書寫走的不是名勝古蹟式的書寫，因此主體的身體移動感，不在肢體的活動中發展。而是將自己投置於一系列話語爭駁去表現，並從中進行歷史田野調查，以勘定那極度不穩定的鹿耳門。

詩人原初的歷史知識不能從在地體驗中得到驗證，如果〈古城行〉建立了一個環狀內外觀視的文本結構，以對應主體國都身體經驗；那麼，〈某個時間的對位法〉中用以對應主體身體那隨「推論—疊合—爭論—衝突」推進過程的感覺結構者，便是一「流動的邊界」。也可以說，「流動的邊界」就是〈時間的對位法〉中最核心的古都空間象徵。而所有文本中的各聲部也以此為核心進行交互對位、衝突，使得位處於邊界的主體本身產生自我歷史身份的恍惚、迷惑感，並以此引動省思。

不過從一系列國族歷史敘事書寫中，可以發現地理學關鍵字，如：「地勢」（terrain）、「疆域」（territory）、「區段」（blocks）、「區域」（region）進駐其中，作為標示差異空間之界線的「邊界」正是其中之一。地圖的種種細節，如符號、用色、比例尺、擺置方位，本身都呈現了人對空間的詮釋或潛意識。而「邊界」究竟呈現了怎樣的空間意欲，使詩人以之作為理解古都重要的概念呢？

邊界，特別是在東亞、中東，幾乎是政治經濟意義的界分，這個界分是以族群為單位，進行彼此各層次符號系統激烈對決後的暫時結果。如果國體與國土是互涉的隱喻，那麼，地圖上的邊界便是國體的輪廓線。邊界向外的進與退，都決定國體或健壯或羸弱的姿態。邊界不是一條準確的界線，他模糊而為政治、經濟、文化所統括的歷史所介入，越明晰的邊界越來自於反覆的爭鬥、協議。但政治主體間的爭鬥永遠不會止歇，彷彿也暗示了邊界恆存的流動性，以及邊界永遠不可能成為定案的事實。

經典的空間文本²⁴ 象徵往往能提供其中生活者心理上的安全感，相對來說，尚待發展、未被定型的空間文本，暗示此地文化的方向感、認同感——這一系列文化方位系統本身的不穩定狀態。基於利益、信念或者神話，我們各自想像自己的邊界。因為缺乏協議，因此你的邊界與我的邊界向彼此越界，圈豢出一重疊的邊境。終於導致彼此投入各種記憶知識、刀戎兵器進行生產。邊界總在不同族群的話語中或進或退，因此不會有真正能夠定稿的地圖。

處身話語爭議中的詩人就是從「漂泊的邊界」，體認到座落於穩固地理上古都本身的動態性。詩人發現不穩定的邊界正是既成國族敘事閃現的一道裂痕，從中流洩出種種流動的意義。事實上，真正的邊界並不在地圖體現，而是在人們彼此間的精神衝突上落實。

在〈某個時間的對位法〉中的邊界，其對位展現「國族／地方／學院／知識分子」的衝突格局，確實存在著彼此交織的現象，特別是在「國族」與「地方」的部分。具體來說，其交織現象可以分為兩點來說：

第一、在詩作脈絡中，「顯宮」與「土城」村鎮間對鹿耳門的爭奪，與其說是對歷史正統，反而更接近於一種名勝古蹟的爭奪。

第二、「顯宮」與「土城」間對鹿耳門的爭奪過程，所後續涉入的，不只包括學院間不同的研究評斷，更包括地方派系族群的衝突，這更強化了國族論述與在地言說間一種辯證關係。

可以發現，相較中國核心的國族神話以特定典故、意象形就的穩固架構，以及外在的政經文化場域的交互支援。在1970年代末，新的以台灣為核心的國族神話儘管在戰後第一世代詩人詩人的對位觀看中，已初步浮現其被遮掩的身影。林梵、陳寧貴在台南古都書寫中呼喚「福爾摩沙」、「台灣文化史」本身就正開啟新的「喻體」，引導後續文本發展各種喻依，完成一個對比國都台北為核心的新集體意象系統。

但在1980年代初，其符號系統仍處於亟待摸索、未臻熟練普及的狀態，由粗糙、模糊的字句中，緩慢地為戰後第一世代詩人進行歷史修辭，聚焦意象。

24 這裡不只指涉文學作品還包括建築、雕塑等其他類型的「創作」。

基本上都是在有別於國都台北的「鄉土」——亦即地方城市鄉鎮作為考掘、思索、組織之場所。矛盾的是，在「現實」中的「鄉土」，反而充滿地方派系間的爭議。誠如詩人所言：「多年來，爭論不停／其實我亦無從回答」無法定論的「鄉土」，使得另一種足以影響、傾軋原本威權，甚至定型模組化歷史版本的古都，都遭了解構。

但現在問題已不在於古都台南書寫中，怎能有地方派系「攪局」這對「雄偉」的古都歷史想像，而在於：地方派系何以被投置於古都台南書寫中，並且如何影響、啟動對古都台南的歷史辯證？

霍布斯邦在〈一九七〇至一九一四年歐洲大量創造的傳統〉中曾指出：「統治者企圖弱化各種反對力量，將其納入社會的附屬之下：使這些力量成為統治者轄下的相對自主團體，但是卻控制其內部成員，金字塔式的科層體制和權力系統，使得社會階層分明，各守其『份』等等。」²⁵ 在1950年代戒嚴時期，國民政府在台灣主要是「以一種所謂的恩庇——侍從主義維持他的威權統治」²⁶，透過政治、經濟利益來獲得原本各地方已有實（勢）力的派系支持。經由地方縣市選舉與地方政治制度的設計，一方面收編既有地方派系，強化國民黨政權統治的正當性（legitimacy），另一方面地方派系也因擁有地方政經利益得以生存。

不過，有時一地方不只一個派系，地方不同派系的對抗所發生的抵銷，有時對中央政治核心而言，反有助於國家機器對地方的控制，這也體現在對國族敘事（神話）的製作上。歷史學家普拉姆（J. H. Plumb）曾論及：「政權一旦建立，必定要建構一個安全而有助穩定的過去。」²⁷ 在國族（史）的製作中，關於記憶的修辭是軸心所在。如果有被刻意放（壯）大的記憶，就有被蓄意的遺忘。「製造遺忘」本身也是生產記憶的工程內容之一，班納迪克·安德森（Benedict Anderson）在《想像的共同體：民族主義的起源與散布》

25 霍布斯邦等著，陳思仁等譯，《被發明的傳統》（台北：貓頭鷹出版社，2002.10），頁331。

26 陳明通，《派系政治與臺灣政治變遷》（台北：月旦出版社，1995），頁3。

27 J. H. Plumb, "The Death of the Past" in *The Death of the Past*. (Boston: Nial Ferguson, 1970), p.41.

便指出：「依據其自身的性質，所有意識內部的深刻變化都會隨之帶來其特有的健忘症。在特定的歷史情況下，敘述（narratives）就從這樣的遺忘之中產生。」²⁸ 古都台南既有的歷史敘事是什麼？最偏近於國民政府「播遷」來台者，莫過於台灣明鄭時期政治史。

晚明鄭成功建立「復興基地」台灣以對抗滿清，企圖恢復明代政權的記憶固然可取。但是這反攻復國的故事時間太短暫，最後又流於失敗，本身就是一個具有生產性的復國敘事素材。因此相較之下，以寡勝眾成功的「田單復國」，比起明鄭故事，更常做為反共光復大陸的歷史敘事「引文」的對象。

筆者以為〈某個時間的對位法〉中各聲部對位現象其細膩之處，不只是在呈現「過去地方」的歷史與「現下國家」的歷史之遭逢、互動，而在於國家如何權借派系等方式，對於地方敘事的預先介入。亦即：透過派系的鬥爭來啟動遺忘，模糊尋索古都的路線與意圖。派系間的對抗話語，若從空間進行譬喻的話，就像沒有方向、製造路線衝突的迷宮，使人盲行、沒有方向感，無法啟發人存有的視野與浩瀚感。與國家機器具協同關係的地方派系，正透過如迷宮般的鬥爭話語，創造遺忘以滌除阻礙原本國家神話的雜質，並深化邊界的存在。

固然〈某個時間的對位法〉所製造的「國族／地方／學院／知識分子」各聲部對位衝突事件，體現了薩依德「學術—政治—空間」論述間共謀與交互製作的關係，似乎崩毀了原本戰後第一世代詩人對古都台南歷史敘事的期許。但這首敘事詩的戲劇性是否就在完成？或者對古都敘事的想像就在此告終？不，詩人林梵是以這衝突邊界為據點，導向一個更深刻愛的辯證。

事實上，歷史學家的區域田調所追求的，既不是身體勞頓，也不是二元結構式的歷史敘事版本標準，而在於那些與已中心知識化的書本字面發生繁複衝突的經驗。筆者以為，這變動不居、充滿爭議的古都鄉土現場，使得幻想與現實得以發生衝撞。

語言指涉經驗，經驗完成語言。從現代詩文體發展史的角度來看，1970-

28 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布》，頁222。

80年代戰後第一世代詩人推動的敘事詩書寫，其重視常民話語的轉化與現實脈絡的表現，確實使現代詩文體反映了公眾話語與情感結構的細微變化。敘事詩所折顯了1970年代中期以來，以龍為喻依的國族神話大舉後退的現象。國族不只恢復成一個在神話製作前混亂的語句狀態，還因戰前文學傳統的復歸、鄉土文學論戰的引爆，而在此語言地層中添加了新的鄉／本土詞素。

從中可以發現，官方國族敘事的「中國」不再是共有的本源回憶。在戰後第一世代詩人對國／古都史進行考古學式的多層次考察中，鄉土本土詞素在詩文本中的匯入組構，使中國不再是「唯一」，而是「一種」文化語言版本，端視讀者如何在歷史光譜中自行選擇。

但被光譜化的不只是中國，還包括鄉土。當我們有意架構鄉土時，有可能也在進行一種知識的製作，充滿著對鄉土的假想。詩比歷史更真實，對於兼具歷史學家身份的詩人林梵來說，古都台南那在多聲部對位中漂流的鹿耳門並不會使他失落，因為越是能理解、發現歷史語境中駁議的烽火，才越能向真實進逼。

所以我們的詩人林梵這樣寫到：「請用溫柔的愛與微笑／來征服荒涼的時間」邊界爭議影響就這樣以兩村的不通婚、不往來進行連續性的擴散，由此可見邊界界線的動詞性能，不只是在於分界，還具有這樣暴力性撕裂兩半的作用。一條邊界的界線卻裂展出這樣心理上廣陌的距／疏離感，如果古都台南緣以「邊界」這種動詞性能發展其城市空間建築，必然只會發展出以柏林圍牆為景觀的古都。問題是：我們要以這種古都隱喻我們的歷史嗎？

邊界的爭奪是否必要？或者應當問：古都的，或我們的歷史就只是要在空間書寫中，明晰、確證出人我間這條區分的界線，才能得到穩定共存的場所感嗎？

重重畫下的邊界，只是讓空間越畫越狹小，戒嚴時期的國族敘事彷彿就這樣減滅著島的意義。從台北「臨時」首都的定位，可以發現島嶼台灣總是被視為一種暫時性的主體。在落實國族敘事的終點遠景之意欲上，島嶼總隱存著終然成為他者的身分。對比於大陸，島嶼是個減縮、斷裂的空間嗎？諾伯舒茲（Christian Norberg-Schulz）在《場所精神》這樣寫到：

水也同樣衍生出特殊種類的空間型態：島嶼、海岬、半島、海灣和峽灣，所有這些空間型態都必須視為是最明顯的自然場所。因此島嶼是一個最出色的場所，像是一個「孤立的」，清楚界定的圖案。就存在的意義而言，島嶼引導我們回到起源：島嶼係由任何事物皆由此而生的元素中產生出來的。「半島」表示「幾乎是島嶼」的意思，語言表達了重要的空間結構。海灣也是強烈的原型的場所，可以描述成「退縮的半島」。²⁹

我們的國族史總使得詩人都必須處理這樣大陸島嶼空間與自身身份交叉定位的課題，啟動另一種型態的小大之辨。戰前世代詩人中最具代表性的書寫，莫過於商禽〈籍貫〉：「我大聲地反問道：『那麼，你的籍貫呢？』／輕輕地，像虹的弓擦過陽光的大提琴的E弦一樣的輕輕地，他說：『字一宙。』」³⁰正是透過視野的放大，突顯出此一總逼人表態的國族敘事課題其狹小的格局。因此，詩人林梵該如何超越、轉化「國族／地方／學院／知識分子」的邊界對立聲響，轉出新的對位旋律，才是〈某個時間的對位法〉這首敘事詩真正戲劇張力³¹所在。

戲劇張力並不只能在拉扯中被表現，「有張力」並不只意謂駁回外部壓力的力量，更包括吸納轉化那壓力的柔軟性。因此，面對各聲部對位衝突所浚深的裂痕，詩人林梵選擇以另一種替代性的書寫去處理，以文化、以愛填平邊界。以合鳴，而不是噤聲，撫平對立爭議。在古都台南以愛的融合與合（共）鳴，形成場所幸福感。是以在詩中詩人將兩人羅曼史上溯台灣文化史，兩者持之一貫得以匯通的脈絡正是「愛」，也唯有愛才能使家國歷史得以續存、綿延。就空間論述上，「邊界」的上一層次的字詞，應當是「緊鄰」。「緊鄰」的連動系列字眼為何不能是「共融」，而必須發展出「界線」的分割（隔）？

29 諾伯舒茲（Christian Norberg-Schulz）著，施植明譯，《場所精神》（台北：田園城市文化事業公司，1995），頁37，39。

30 商禽，《商禽詩全集》（台北：印刻文學出版公司，2009.04），頁50。

31 「張力」是物理學用語，但在文學研究範疇中被應用，他意謂各種形式間往來力量形成的動能。反覆的抵抗，或在反覆中加強力道，可以是文本張力。但在有無之間，衝突與融合做為兩端之間的書寫，也能成為文本張力的形式。

我們難道不能對邊界投以更豐富的空間想像力與創造力嗎？開展邊界的意義浩瀚感？以亭臺、花園這開放共融（存）性的空間，替代沉默的牆？

因此，如果邊界引發的爭議，如果是歷史的，也只是歷史的雜音，並非歷史真正的內裡之聲。古都固然也曾是西方大航海時代的東亞歷史戰場，震顛著陣陣砲火巨響。但詩人林梵心中，歷史真正的聲音是愛與和平。因此他以合鳴作為〈某個時間的對位法〉最終的修辭，在古都台南平撫著躁動邊界，重新開啟島嶼的海洋史視野。

五、小結

城市本身就是一種政治創作，成為國家機器捏塑生活其中的常民之政治認同，乃至於國族共同體的手段。因此城市實為國家政策與庶民生活間，一系列貫徹、控制、調適後的空間成果。特別是對於國都型城市，國家機器會採取更強力、不容置疑的手段，減低其協調可能性，以彰顯自身的政治意志與權力合法性。是以國都空間的創作性不只在於景觀上，而是內裡所牽涉的政治話語系統，以及所隱喻的時代政治圖景。就感覺結構的概念看來，國家機器對城市空間的設計，本身就是透過生活空間進行無意識的政治概念控制。

因此以詩書寫城市空間，對透澈空間層次與政治機制運作的詩人來說，便是一再現課題。但再現從不是複製，而是一種對表現對象的介入，以折顯作者的個性、洞見與風格。所以對於具備積極藝術創作意識的詩人來說，理解、揭顯城市空間前／潛在的政治寫作，避免自身城市書寫成為對政治機器所建築城市文本的抄寫，本身就能克盡詩人語言獨創性、風格化的天職。

正因為詩文本再現的景觀，是通過主體而重建的場景，所以詩人一旦解析原初國家機器那不容他者更動的空間概念，便同時能讓自我想像力潛越、奪取政治權力。這也是為何國家機器必須透過文藝控制的手段，一再干預文學場域中的文學創作。在這樣問題意識的反省下，本文即在討論1970-80年代之間戰後第一世代詩人李弦、林梵對國／古都台北、台南的敘事詩書寫。

1970-80年代是戰後台灣政治文化觀念抗爭、轉化的重要區間，除了鄉土文學論戰，戰後第一世代詩人還在這一時期中，歷經現代詩論戰以及對前行代

詩人的抗爭。這個抗爭的層次，由於他們的現實精神，使其一直從創作觀念上溯至對政治文化概念的重省。因此，隨著現代詩論戰與鄉土文學論戰的發生，戰後第一世代詩人李弦、林梵如何重寫國／古都，解析背後的時代景觀與感覺結構，恰正提供一個切入點，透顯戰後第一世代詩人們政治文化精神，在1970-80年代間細微的轉變狀態。

整體來說，國都景觀的建設本身就是國族敘事的實踐，國都景觀的具體空間的狀態以及讓人在其中活動的儀式，使得國族敘事信而有徵地鞏固中心歷史敘事。信而有徵更意謂著，空間景觀已符號化，翻拓於各種型態的歷史物／文件上，而成為文本反覆地複製、再現，誘發國民意識或潛意識對立的崇高感，或者系列性的焦慮。因此，作為文本的國都，其城市架構景觀本身也代表一種理解特定時代歷史的觀點。

戰後第一世代詩人透過敘事詩與現實書寫，讓身體在城市中移動，其真實空間顯現過往遺缺及其意圖，這也使得他們在漫遊國都台北之外，意欲透過尋訪古都，辯證城市空間所潛存共同體製作。因此他們透過現實的敘事詩書寫，書寫他們在城市實際的身體移動感受，藉著龐大詩行格局兌換想像的烏托邦在現實中真實的城市圖景。

是以，李弦在〈古城行〉中建構了一個環狀路線，讓其中移動的主／身體對國都台北進行一內外觀視的辯證。林梵〈某個時間的對位法〉則讓主體古都台南內鹿耳門不穩定的邊界中進行田野調查，析理在其間喧囂的歷史話語爭議。由此可以發現，如果一系列國族史文本的寫作乃至於修築，乃是透過書寫修辭動作本身，創造一個國族群體「共有」的歷史根源。那麼，戰後第一世代詩人國／古都書寫並不只是在創造懷舊的氛圍感，而在透過對國都與古都的城市書寫，辯證那些被國家機器「定稿」的歷史敘事。

所以無論是李弦〈古城行〉環狀遊觀的身體，還是林梵〈某個時間的對位法〉邊界移動的身體，都是一趟拓展遺缺的歷史敘事的冒險。他們既不斷以現實感官夾帶被排除、梳理過的歷史空間物件，還在從中進行辯證、調節。而在國都與古都敘事詩書寫中所產生的現實對位效力，以及與現實空間結構相對應的語言結構，都足以為詩人與讀者凝塑一新的歷史主體，以及一歷史想像的本邦。

參考資料

一、專書

- 王 榮，《中國現代敘事詩史》（中國北京：中國社科出版社，2004.03）。
- 李 弦，《大地之歌》（嘉義：嘉義市立文化中心，1999.11）。
- 余光中，《在冷戰的年代》（台北：純文學出版社，1984.02）。
- 林 梵，《未名事件》（台北：鴻蒙文學出版公司，1986.07）。
- ，《流轉》（台北：鴻蒙文學出版公司，1986.07）。
- 林淇濱，《書寫與拼圖：臺灣文學傳播現象研究》（台北：麥田出版社，2001.10）。
- 胡 適，《中國白話文學》（台北：啟明書局，1957）。
- 商 禽，《商禽詩全集》（台北：印刻文學出版公司，2009.04）。
- 陳明通，《派系政治與臺灣政治變遷》（台北：月旦出版社，1995）。
- 程相占，《中國古代敘事詩研究》（中國廣西：師範大學，2002）。
- 楊小濱，《歷史與修辭》（中國蘭州：敦煌文藝出版社，1999.10）。
- 鄭毓瑜，《文本風景——自我與空間的相互定義》（台北：麥田出版社，2005.12）。
- 簡政珍，《台灣現代詩美學》（台北：揚智文化出版公司，2004.07）。
- 伊塔羅·卡爾維諾（Italo Calvino）著，吳潛誠譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》（台北：時報文化出版企業公司，1996.02）。
- 科瑞斯威爾（Tim Cresswell）著，徐苔玲、王志弘譯，《地方：記憶、想像與認同》（台北：群學出版社，2006.11）。
- 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布》（台北：時報文化出版企業公司，1999.05）。
- 理查·桑內特（Richard Sennett）著，黃煜文譯，《肉體與石頭：西方文明中的人類身體與城市》（台北：麥田出版社，2003.04）。
- 雪倫·朱津（Sharon Zukin）著，徐苔玲、王玥民、王弘志合譯，《權力地景：從底特律到迪士尼世界》（台北：群學出版社，2010.12）。
- 愛德華·薩依德（Edward W. Said）著，蔡源林譯，《文化與帝國主義》（台北：立緒文化事業公司，2000.12）。
- 著，王淑燕等譯，《東方主義》（台北：立緒文化事業公司，1999.10）。
- 著，薛綸譯，《世界，文本，批評者》（台北：立緒文化事業公司，2009.10）。

諾伯舒茲（Christian Norberg-Schulz）著、施植明譯，《場所精神》（台北：田園城市文化事業公司，1995）。

霍布斯邦等著，陳思仁等譯，《被發明的傳統》（台北：貓頭鷹出版社，2002.10）。

羅蘭·巴爾特（Roland Barthes）著，李幼蒸譯，《寫作的零度：結構主義文學理論文選》（台北：時報文化出版企業公司，1991.02）。

C. Hugh Holman, *A Handbook to literature*（台北：文鶴書局，1981）。

J. H. Plumb, *The Death of the Past*（Boston: Nial Ferguson, 1970）。

二、論文

（一）期刊論文

朱我芯，〈中國敘事詩早期發展的限制——從中國敘事詩的定義談起〉，《東海大學文學院學報》42卷（2001.07）。

江乾益，〈《詩經》中的敘事詩文學類型及其發展〉，《國立中興大學台中夜間部學報》3期（1997.11）。

林梵，〈某個時間的對位法〉，《陽光小集》6期（1981.07），頁54。

秋客，〈台南懷古〉，《綠地詩刊》11期（1978.06），頁215。

陳寧貴，〈紅毛城〉，《綠地詩刊》11期（1978.06），頁111。

蘇美文〈從「史詩」到「敘事詩」：看中國敘事詩的起源說〉，《中華技術學院學報》32期（2005.06）。

（二）學位論文

卓玉娟，〈林梵早期的文學歷程及其現代詩研究〉（高雄：高雄師範大學國文教學碩士論文，2002）。

解昆樺，〈傳統、國族、公眾領域——臺灣一九七〇年代新興詩社研究〉（台北：台灣師範大學國文所博士論文，2008）。