

羅青《錄影詩學》重探

李 蘋 芬*

提 要

羅青於1980年代提倡「錄影詩學」，創作與理論並行，出版《錄影詩學》(1988)以建構新形式、新內涵的現代詩品類。其錄影詩理論能追源至詩、畫關係，藉由詩行實踐視覺經驗，蒙太奇拼貼手法亦被大量而靈活地運用。目前學界多將羅青此時期的作品視為形式超越內涵的嘗試之作，較少細究內裡的後現代精神。本文發現，《錄影詩學》體現1980年代臺灣現代詩的後現代徵狀，不僅在讀法上力求新穎突破，主體游移甚至消失的狀態也時時存在詩的底蘊中。錄影詩學實為羅青一部分的後現代文學史改寫計畫，雖未能綿長延續至今，卻能為1980年代現代詩史標定新一層意義。

關鍵詞：羅青、錄影詩學、影像詩、視覺經驗

本文105.08.25收稿，106.01.22審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系碩士班二年級。感謝臺灣師大國文所博士候選人許舜傑與二位匿名審查人，提供詳盡而寶貴的建議。

Further Reflections on Luo Qing's “Video Poetics”

Li Ping-fen*

Abstract

Luo Qing advocated a new genre of Taiwanese modern poetry through his “Video Poetics” in 1988, which explores the implications of the electronic media and the importance of visual image. He proposes ‘theory of video poetics’ by analyzing the differences of the perspective between traditional Chinese painting and western painting, combining with ideas of post-modernism that also ‘introduced’ to Taiwan by Luo Qing. However, the spirit in “Video Poetics” is hardly investigated before this study. In fact, as a Chinese painting artist at the same time, Luo Qing added the visionary experiences into modern poetry through created new ways of writing and reading. This project offers further reflections on “Video Poetic”, illuminating its meaning and position in Taiwanese poetry during 1980s.

Keywords: *Luo Qing, video poetics, video poetry, Visual experience*

* Master student, Graduate Institute of Chinese Literature, National Taiwan University.

羅青《錄影詩學》重探

李 蘋 芬

一、前言

「錄影詩學」最早為羅青（1948-）提倡，1988 年出版詩集《錄影詩學》，收錄序詩〈錄影詩學宣言〉和後記〈錄影詩學之理論基礎〉，企圖使攝影鏡頭語言的手法融入現代詩。1980 年代嘗試融合媒體與現代詩者，羅青並非唯一。例如林群盛（1969-）《超時空時計資料節錄集 I·聖紀豎琴座奧義傳說》（1988）標舉「PTV」創作，即 Poetry-TV 的實驗，長詩如〈宇宙被高密度的噴嚏撐醒（PTV）〉創造電影般的科幻敘述體。¹ 基本思路與羅青不同，相對於林群盛猛烈噴發式的詩文本挑戰，羅青的錄影詩形式較保守，借助詩理論的創建與後現代內蘊觸發更深廣的錄影詩意義。本文旨在釐清錄影詩學的理论源流，考索錄影詩學在臺灣的發展脈絡，細讀羅青詩作並而觀之，期能從理論、詩作二方面重新檢視錄影詩學的意義與位置，並發掘錄影詩學の後現代精神。

解嚴以後，臺灣社會面臨各方面的巨變，「資訊」成為科技研究的最高指導原則，錄影機與錄影帶普遍流行，乃至數位電視開始上市。知識傳播方式轉型，

¹ 林群盛的 PTV 概念與羅青或有相通處，林氏更著重音響與文字本身的圖像效果，以作品為主要實踐方向，羅青則較偏重溝通東西方詩學原理，理論與創作並行。

從聽覺（廣播）轉為視覺與聽覺並行（彩色圖像、有聲影片等），羅青認為上述皆為後現代社會的現象，而藝術上「通俗與嚴肅合而為一」更是此階段的重要轉變。² 羅青〈古今中外二十年〉一文也指出自己詩集的共通點：一、打破純文學與通俗文學的界線，二、探討文學與科技，特別是影像複製科技的關係，例如《隱形藝術家》（1978）結合攝影與現代詩，他創辦的《草根詩刊》也同時刊載畫作與詩。

羅青早年透過詩創作、詩評論、理論譯介，推動後現代主義（Postmodernism）詩學不遺餘力，高度實驗性的語言為其標誌。⁴ 1972年處女詩集《吃西瓜的方法》被余光中譽為「新現代詩的起點」，⁵ 1986年在國立中山大學發表「七〇年代新詩與後現代主義的關係」演講，並發表〈詩與後工業社會：「後現代狀況」出現了〉等文，⁶ 或認為羅青是將後現代主義詩引進臺灣的先聲。⁷ 錄影詩學固

² 羅青：《什麼是後現代主義？》（臺北：五四書店，1989年12月再版）羅列臺灣資訊、傳播、工農產業、藝術、商業方面的「後現代狀況」，他認為後現代文化是後工業社會的反映，並強調這種生活、生產方式的強大「複製」能力，如工廠大量製造產品、複製技術影響傳播形式。見前揭書，頁316-323。

⁴ 林耀德評論羅青：「當代最前衛的語言實驗家之一，往往能苦思出前人所未想的語構規則與形式表現。」見氏著：〈前衛海域的旗艦——有關羅青及其「錄影詩學」〉，《文藝月刊》198期（1985年12月），頁53。後輯錄於氏著：《一九四九以後》（臺北：爾雅，1986年12月）。

⁵ 余光中認為，羅青的出現象徵著「六十年代老現代詩的結束，和七十年代新現代詩的開啟」。見余光中：〈新現代詩的起點——羅青的「吃西瓜的方法」讀後〉，收入張漢良、孟樊編：《現代詩導讀·批評篇》（臺北：故鄉出版社，1979年），頁409。

⁶ 據陳義芝：《聲納——臺灣現代主義詩學流變》（臺北：九歌，2006年），演講記錄載於1986年5月19日《民眾日報》，後收入羅青：《詩人之燈》（臺北：三民，1988年），並改題為〈詩與後設方法：「後現代主義淺談」〉。

⁷ 陳義芝認為羅青於1986年的演講和後續發表的相關文章，使「後現代」成為臺灣詩壇標榜的口號。但他和孟樊皆指出，早在羅青演講之前，1970年代末至1980年代初，夏宇（1956-）已寫出後來成為「後現代經典」的現代詩：〈連連看〉、〈歹徒丙〉和〈社會版〉。孟樊進一步提到，直至孟樊的〈臺灣後現代詩的理論與實際〉一文為後現代詩「正名」，新世代詩人始「刻意」創作後現代詩。見孟樊：《臺灣後現代詩的理論與實際》（臺北：揚智文化，2003年），頁22-23。

然可視為繼《吃西瓜的方法》之後，詩人推廣、實踐後現代詩的作品，然而，這樣的分類框架卻讓錄影詩學和中國詩語言、詩美學之間產生斷裂。如蕭水順將《錄影詩學》納入羅青推動臺灣後現代主義詩學的進程，羅青詩集收錄真正使用「後現代詩」命題的詩作，有意藉此書寫「倡導後現代詩的作品」。⁸

蕭芳珊則為羅青詩作風格分期，從語言技巧、詩作形式和後現代特性方面，建立羅青詩藝的面貌，她將《錄影詩學》創作年代劃入「非常實驗時期(1984-1988年)」，延續《不明飛行物來了》(1984)、《螢火蟲》(1987)創新的語言實驗，多形式突破。⁹ 與蕭蕭的觀察角度相似，蕭芳珊以為錄影詩學是羅青後現代理論的實踐運動。此外，游正裕借鑑德勒茲(Gilles Deleuze, 1925-1995)的電影符號學著作《電影 I：運動——影像》與《電影 II：時間——影像》分析羅青和夏宇詩作中的電影符號。他認為羅青強調的「用機器眼代替肉眼來觀察、再現，紀錄世界」，完全呼應俄國導演維爾多夫(Dziga Vertov, 1896-1954)的電影眼(Kino eye)理論，意即：「電影眼優於人的肉眼，攝影機可以捉到肉眼看不到的細節，而且透過電影眼的觀察，人們才有機會穿透事件的核心、理解並呈現最真實的一面。」¹⁰ 但我認為，羅青並未否定肉眼對細節的觀察能力，而是要思考鏡頭語言作為詩語言的可能性。游正裕去脈絡化的檢視，削弱《錄影詩學》與社會背景的聯繫，除了考察錄影詩學的理论淵源，1980年代前後的臺灣社會背景亦為本文參照對象。

林耀德(1962-1996)則專文討論錄影詩學，視羅青及其作品為文壇「前衛海域的旗艦」，對於錄影詩學，他闡發如下：

⁸ 蕭蕭：〈羅青與溫室效應：後現代主義的前鋒論述〉，《後現代新詩美學》(臺北：爾雅，2012年2月)，頁34-35。

⁹ 蕭芳珊：《羅青詩藝研究》(臺中：逢甲大學中國文學系碩士在職專班論文，2007年)。

¹⁰ 游正裕：〈從羅青、夏宇的詩探索臺灣詩作的電影符號〉，《高雄師大學報》第37期(高雄：國立高雄師範大學，2014年)，頁68。

所謂的錄影詩學，並不僅僅放置在將現代詩製作成錄影帶的考慮上，¹¹ 羅青的真正意旨，在於將電影的技巧、構成和美學觀點有機地溶入詩的形式和結構中，使得語言的抽象記號和影像的具體記號建立聯盟的關係。¹²（粗體為筆者加註）

羅青確實在〈錄影詩學之理論基礎〉中表示：「因其（按：錄影詩）寫作的過程與結果，與拍攝錄影帶的腳本有許多相通之處，故也可經由導演將之加以適當的轉化，變成錄影帶。」¹³ 但錄影詩學更重視的是建立語言和影像的聯繫。處於「用機器眼代替肉眼來觀察、再現，記錄現象世界」的機器語言時代，¹⁴ 他運用「鏡頭語言」創作現代詩，企圖達到「讓出現的文字意象，能夠相互輝映，相輔相成，產生複雜的『言外之意』」的效果。¹⁵ 具體而言，詩人所說的「言外之意」指向什麼？羅青並未言明，但他指出，鏡頭語言為詩帶來不同的思考模式，如正方形定點式透視和手卷式散點式透視的思考。¹⁶

本文討論的重點，有以下數端：一、由詩與畫的融會開始，討論《錄影詩學》如何實踐一種新的視覺經驗；二、詩集作於 1980 年代，也是羅青宣稱臺灣「後現代狀況」出現的時期，論者多批評「後現代主義」在臺灣僅為理論的橫向移植，並未與臺灣當代的語境產生辯詰與轉化，因此所謂後現代作品多是形式炫技。然而從羅青的錄影詩中，則可見擺脫形式追求的後現代底蘊。三、檢

¹¹ 林耀德對錄影詩的定義、與羅青《錄影詩學》是臺灣影像詩（video poetry，或稱錄影詩、電影詩或銀幕詩）的濫觴，見陳徵蔚：〈跨界獨舞：臺灣影像詩試論〉，收入《吹鼓吹詩論壇》第 16 期，頁 263-264。

¹² 林耀德：〈前衛海域的旗艦——有關羅青及其「錄影詩學」〉，《文藝月刊》，頁 54。

¹³ 羅青：《錄影詩學》，頁 274-275。

¹⁴ 羅青：〈錄影詩學之理論基礎〉，《錄影詩學》（臺北：書林，1988 年 6 月），頁 284。又，臺灣的錄影機和錄影帶約在 1985 年開始普及流行。見羅青：《什麼是後現代主義》，頁 317-318。

¹⁵ 羅青：《錄影詩學》，頁 272。

¹⁶ 羅青：《錄影詩學》，頁 272-273。

視詩人如何透過詩集實踐「錄影詩學」，詩作是否能達到理論所追求的效果？最後將收束於《錄影詩學》諸作的美學效用，考察其在臺灣 1980 年代詩學譜系的位置。

二、詩與畫的流動：《錄影詩學》的視覺實踐

羅青從中國詩畫與西方詩畫論汲取養份，建構錄影詩學，本節將檢視《錄影詩學》的視覺經驗如何成為可能，他透過詩作了何種嘗試，進而達到詩畫關係的平行對話與融會？〈錄影詩學之理論基礎〉從中西語言的區別出發，從詩學、繪畫層面論述東西方藝術表現的差異。¹⁸ 中國語言和詩的關係，最能凸顯錄影詩學的概念，中國語言傾向「直觀、直陳、直探本源，而不走細密分析的路線」，¹⁹ 動詞也無時態，因此，可任意破壞時空次序的抒情詩是中國詩的主流，敘事詩則否。他進一步提出「手卷思考」，概括中國詩學、繪畫的視點，例如馬致遠（1250-1321）〈天淨沙·秋思〉：「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯。」便是手卷思考的代表，無法套用西方繪畫中的「定點透視」。²⁰ 事實上，羅青雖未表明對葉維廉詩詩學的承繼，二者卻

¹⁸ 主要指透視法、光源理論和明暗法在歐洲文藝復興時期發展完備，奠定「定點透視」的基礎，注重前景、中景和遠景的設計。中國繪畫則在六朝以後發展出「手卷」形式，如顧愷之《女史箴圖》。至宋代，手卷形式繼而表現為「散點透視」，如張擇端《清明上河圖》。見《錄影詩學》，頁 266-272。

¹⁹ 羅青：〈錄影詩學之理論基礎〉，《錄影詩學》，頁 266。

²⁰ 羅青認為，若以定點透視的方法，讀者的視覺體驗只能到「古道西風瘦馬」，至「夕陽西下」就已經是透視學中的「消失點」，因此無法再看見「斷腸人在天涯」。反之，手卷思考能解決上述問題。見《錄影詩學》，頁 271-272。

擁有相近的血緣可循，倘以葉維廉的比較詩學為輔，錄影詩學將有更清楚的面貌。²¹ 從具有序詩位置的〈錄影詩學宣言〉來看，可見企圖：

暫時

先不談理論

且看我

如何運用這支

由電子攝影鏡頭所改裝的

新型畫筆

拍攝出一首

既古典又現代的

視覺詩²²

「暫時／不談理論」一節，看似背離詩集名稱——以「詩學」建立詩的方法論與美學的意圖，但觀察此詩在整本詩集的位置，是將作品挪到理論之前，恰好避免了理論先行。「鏡頭」、「畫筆」分屬於攝影與繪畫，在此作者運用詩語實踐視覺經驗，詩與影像的對話關係需要被詳細檢視。按照羅青的提法，這樣的寫法之所以稱為「錄影詩學」，從〈錄影詩學之理論基礎〉討論中西語言的區別可見。他認為，中國語言和詩的關係，最能凸顯錄影詩學的概念，中國語言傾向「直觀、直陳、直探本源，而不走細密分析的路線」，動詞也無時態，因此，可

²¹ 參葉維廉：〈東西比較文學中模子的應用〉，收入《葉維廉文集》卷1（安徽：安徽教育出版社，2002年），頁26-47。〈語法與表現——中國古典詩與英美現代詩美學的匯通〉，收入《比較詩學》（臺北：東大，2007年9月二版），頁27-86。

²² 羅青：〈錄影詩學宣言〉，《錄影詩學》，頁9。

任意破壞時空次序的抒情詩是中國詩的主流，敘事詩則否。他進一步提出「手卷思考」，概括中國詩學、繪畫的視點，例如馬致遠（1250-1321）〈天淨沙·秋思〉：「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯。」便是手卷思考的代表，無法套用西方繪畫中的「定點透視」。而錄影詩的目的之一，便是讓上述二種特徵相互溝通：「正方形定點透視的思考，也可以做手卷是散點式透視的思考……鏡頭語言以取景而論，可以讓中西兩種不同思考模式綜合起來。」²³

〈錄影詩學宣言〉中，羅青又提出「視覺詩」，事實上「視覺詩」僅是一個大類別，包括圖像詩與具象詩，圖像詩指「利用漢字的圖象特性，將文字加以排列，以達成圖形寫帽的具象作用，或藉此進行暗示、象徵的詩學活動的詩。」²⁴ 羅青所謂「視覺詩」與圖像詩無涉，指的是如同電影運鏡一般著重視覺呈現的詩作。《吃西瓜的方法》初試啼聲後，余光中評之：

典型的現代詩偏重一字一語的經營，羅青卻集中注意力於整體的結構。
典型的現代詩五色繽紛如野獸派畫面，羅青的詩卻線條乾淨光影分明如蒙德里安和尼柯爾孫。典型的現代詩嚴肅到歇斯底里的程度，羅青的詩卻充滿好奇，富於同情，洋溢著幽默感。²⁵

余光中提舉羅青詩簡明質樸的語言，並著重整體的經營，內涵方面，不延續超現實主義的「老路」，從他力倡後現代主義、融合詩畫的路子來看，「新現代詩」在八〇年代的詩壇具有一定程度的影響。

²³ 羅青：〈「錄影詩學」之理論基礎〉，《錄影詩學》，頁 272。

²⁴ 丁旭輝：《臺灣現代詩圖像技巧研究》（高雄：春暉出版社，2000 年），頁 1。

²⁵ 余光中：〈新現代詩的起點——羅青的《吃西瓜的方法》讀後〉，收入李瑞騰編《中華現代文學大系（一九七〇—一九八九）評論卷二》（臺北：九歌，1989 年），頁 948。

孟樊則認為，由於媒介與傳播方式並未改變，錄影詩的革新程度有限：「只是從使用『錄影機』的視角，領悟並改變詩的視角，讓文字開展一如鏡頭推移」²⁶ 事實上，若直面《錄影詩學》的詩作，羅青對視覺經驗的把握與展現，能超越「錄影機」視角的評斷。詩畫集《不明飛行物來了》中，羅青寫道：「我的畫／就像空林中的一把椅子／／讓雜亂無章的風景／有了焦點」（〈在空林中放一把椅子〉）²⁷ 具有定焦作用的「椅子」，在紛雜擾攘的視覺經驗中，為整個視野訂定基礎色調，於下開展的視覺描寫，更有了清楚的聚焦作用，再看〈大英博物館驚艷——遊古埃及〉：

一名黑髮垂肩的女子
 白貓般的臉蛋
 金蛇般的身材
 雙眉如遠去的飛鳥
 眼線如浮水的游魚
 她，雙掌平伸
 交叉在胸前
 兩片豐厚的嘴唇
 微笑成一彎新月²⁸

²⁶ 孟樊：《後現代新詩美學》（臺北：爾雅，2012年），頁130。

²⁷ 羅青：〈在空林中放一把椅子〉，《不明飛行物來了》（臺北：純文學出版社，1988年6月初版二刷），頁3。白靈則推論此詩受史蒂文斯（Wallace Stevens）〈瓶的軼事〉啟發：「我放一隻瓶子，在田納西／渾然而圓，在一座山上／瓶遂促使好凌亂的荒野／圓拱那座山岡」（余光中譯），白靈認為「椅子」「讓世界因其出現而『騷動』一陣子，而重新有了新的局面和秩序。」見氏著：《煙火與噴泉》（臺北：三民，1994年6月），頁247-249。

²⁸ 羅青：〈大英博物館驚艷——遊古埃及〉，《錄影詩學》，頁80-81。

從題目與內容而言，這首詩其實在描寫靜物，並渲染大量詩人自己的想像。萊辛的《拉奧孔》指出，詩不宜描寫物體，「因為詩對於物體美也只能間接地暗示而不能直接地描繪，因為美是靜態，起於諸部份的配合和諧，而詩用先後承續的語言，不易使各部分在同一平面上現出一個和諧的配合來。」²⁹ 拉辛的討論對象多半是西方詩劇和敘事詩，若要在中國韻文的範疇而論，他所反對的「歷數事物形相的寫法」其實在中國詩反而有很好效果，³⁰ 例如賀鑄〈青玉案〉：「一川烟雨，滿城風絮，梅子黃時雨。」透過描寫物景便能引起清晰的圖像，生發詩的意境。羅青這首寫靜物的詩有與賀鑄不同的表現手法，細究其「視覺」的安排方式，從女子的外貌開始，一一將其身體部位譬喻為動物，隱然將靜／動、死／生相互聯繫，白貓、金蛇、飛鳥、游魚除了帶來繽紛色彩的展示與想像，也賦予「黑髮垂肩的女子」一靈動曲折的身體姿態。

相較於古典韻文，現代詩的體式自由，較少專注「歷數事物形相」的表現，詩人更積極加入動態描寫，這與羅青藉由錄影詩欲達成的目標十分接近。以下節錄〈禿鷹——加爾哥達所見〉：

禿鷹越飛越高
 影子散落成細碎的烏鴉點點
 鴉陣抬來暮色一張
 草草把小黑牛覆蓋
 在落日紫紅腫脹的獨眼裏
 那隻盤旋而上的禿鷹
 正在用巨大的雙翼

²⁹ 朱光潛：《詩論》，頁 171。亦見萊辛（Gotthold Ephraim Lessing）著，朱光潛譯：《詩與畫的界限》（臺北縣：蒲公英出版社，1986 年），頁 111-122。

³⁰ 朱光潛：《詩論》，頁 180-181。

細仔撫摸這人口近千萬的加爾哥達³¹

此節有三組類疊字，如「越飛越高」、「點點」、「草草」表現音韻效果，文字本身的音樂性讓讀者彷彿觀看一部有聲影片，由此可見羅青所言「視覺詩」，事實上不僅只濃縮於視覺表現，音樂性也是他實踐錄影詩的手法。「暮色一張」、「巨大的雙翼」都是鋪天蓋地式的畫面佔據，分鏡再度切換，禿鷹的雙翼與加爾哥達之間產生微妙的互動關係。前一節「大嚼一陣之後／驟的升騰而上／成為一朵黑色的雲／呵不，一隻展翅的禿鷹」已為禿鷹的出場設下伏線，因此禿鷹的「細仔撫摸」別具意義，孱弱、窘困的加爾哥達對比昂然飛翔的禿鷹，形成羅青詩的批判力道。值得一提的是，此詩的動態感亦相當強烈，實現了一種動態的視覺經驗，並消除靜／動的界限，實象、幻象皆栩栩如生。

我將錄影詩學的實作過程聯繫電影的蒙太奇手法，詩賴以成立的意象建構出詩的隱喻，而這種意象的建構方式正是一種拼貼：「意象的出現如鏡頭取景，因此更應合了拼貼 (montage) 『蒙太奇』的弦外之音。既是蒙太奇，是詩人『發現』意象的轉喻，而非隱喻的『發明』。」³² 詩人如何「發現意象的隱喻」？且看〈星期天的早上——臺北速寫〉：

然後，他穿窗而入
環視凌亂的客廳
目光犀利，有如閃亮的手術刀
但見大烟灰缸裏塞滿了
一截截夭折的時間
拼花地板上零散著

³¹ 羅青：〈禿鷹——加爾哥達所見〉，《錄影詩學》，頁 51-52。

³² 簡政珍：《臺灣現代詩美學》（臺北：揚智文化，2004 年），頁 255。

一張張弄髒的紅桃
而臥房附近
有一張發皺的老 K
輕輕壓在一張光滑的皮蛋上³³

詩的描寫對象本是日常風景，因為並置了「閃亮的手術刀」、「夭折的時間」、「弄髒的紅桃」、「發皺的老 K」和「光滑的皮蛋」五個意義上相鄰較遠的意象，隨著詩行行進，表現層遞的畫面跳接與閃現，形成奇謬的非日常狀態。透過詩中主體「他」的連續動作和空間移動，帶來迅捷的節奏感，也打破星期天早上本應具有的寧靜、慵懶與和平。「他」就像走進週末狂歡夜隔日的災難現場，塞滿煙灰缸的的烟蒂、髒皺的撲克牌堆疊成現代生活縱情、靡爛的片段。八〇年代的詩作中，不乏這一類反諷都市與現代文明的作品，如洛夫〈讀報〉：「眼鏡後面是一座座／塵囂的城市／冷色的城市／大家樂而我不樂的城市／遊行隊伍湧動如泡沫的城市／電腦靈活而人腦空白的城市／酒店與子宮從不打烊的城市」³⁴ 人們心靈空乏，僅剩追求聲色與慾望的本能，「我不樂」是因為我作為一個透析事物表象的醒者，也是羅青詩中的「穿窗而入」之人。

綜合而論，羅青以文字創造詩與畫的流動，可以說文字、畫與影像之間具有共通的元素，即意象的揀選與使用。然而，若僅依靠意象構造畫面感，其實難以消弭詩畫界限，我們應關注羅青錄影詩的內在底蘊，存在一種甚為鮮明的運鏡意識，而這種意識，恰恰來自他極力倡導的後現代精神。

³³ 羅青：〈星期天的早上——臺北速寫〉，《錄影詩學》，頁 139-140。

³⁴ 洛夫：〈讀報〉，《月光房子》（臺北：九歌，1990年3月），頁 206-207。

三、後現代嘗試：「錄影詩」的表現

《錄影詩學》詩集的开篇作〈天淨沙——舉例之一〉將枯籐的形象聯想、類比為電線，透過枯籐與電線的意象比附，顯見作者有意識融合古典／現代、自然／科技，如他在〈錄影詩學宣言〉中表明：「暫時／先不談理論／／且看我／如何運用這支／由電子攝影鏡頭所改裝的／新型畫筆／／拍攝出一首／既古典又現代的／視覺詩」。³⁵ 以下節錄〈天淨沙——舉例之一〉：

枯籐：鏡頭從
 一條電線
 移到一團
 或緊或鬆或糾纏不清的電線
 然後跟著出現
 一朵被千萬條電線
 五花大綁的白雲
 出現出現
 不斷的出現³⁶

詩中電線從「一條」、「一團」到「千萬條」，數目無限擴張，意象從孤立到豐盈，一直到「出現出現／不斷的出現」，畫面感由簡潔單純至繁複盛壯。隨著電線接著出現的卻是「白雲」，斷裂的意象切換令人玩味。藉由「鏡頭」移動，詩人理

³⁵ 羅青：〈錄影詩學宣言〉，《錄影詩學》，頁 9-10。

³⁶ 羅青：〈天淨沙——舉例之一〉，《錄影詩學》，頁 15。

出一條由現實引渡至幻想的路徑，即從被電線交錯切割的天空中，想像並框限出一幅圖景，進而看見雲被電線「五花大綁」的景象。

「雲」的意象在羅青詩中並不少見，如「眠眠，猜得到嗎？／我的手，竟會是白白的雲朵哪／一朵是軟軟的枕，一朵是暖暖的被／一朵一朵，一朵又一朵，輕輕輕輕／輕輕將落在你四周」（〈睡神〉）、³⁷「紅槭樹紅著臉／在流雲中／躲躲藏藏的／跑來」（〈橫貫公路八首〉）、³⁸「誰能寫盡／一片雲中／所有的比喻／／背面：雲像……」（〈奇句〉）³⁹等，相較〈天淨沙——舉例之一〉中被五花大綁仍不斷出現的白雲而言，雲對羅青更是溫柔輕巧、變幻萬端同時自由莫測的意象。

我將羅青對「雲」意象的運用，理解為現代主義與後現代主義的差異，麥克哈爾（Brian G. McHale）指出，現代主義關心「我如何詮釋個我在其中的世界？有什麼要知道的？」後現代主義則問：「這是什麼世界？在這樣的世界裡能做什麼？是什麼樣的世界，如何構成？」⁴⁰後現代主義的雲呈現〈天淨沙——舉例之一〉中多樣而不穩定的狀態，「白白的雲朵」和掩映紅槭樹的雲是詩人對世界的詮釋，是知覺與經驗的描寫，另一方面，被人工物網縛卻兀自湧生、浮現的雲則像不停流動的能指（signifier）。論者批評臺灣的後現代文學評論僅關注外表形式，遺漏內在的美學與精神，⁴¹《錄影詩學》的詩作也不乏後現代詩的

³⁷ 羅青：〈睡神〉，見氏著：《吃西瓜的方法》（臺北：麥田，2002年），頁121。此集詩作創作於1969至1971年，筆者參考版本為重印的三十週年紀念版。

³⁸ 羅青：〈橫貫公路八首〉，《吃西瓜的方法》，頁66。

³⁹ 羅青：〈奇句〉，見氏著：《一本火柴盒》（臺北：民生報社，1999年），頁24。

⁴⁰ 簡言之，麥克哈爾認為現代主義是知識論的尋求，後現代主義則是本體論的探問。轉引自簡政珍：《臺灣現代詩美學》，頁146-147。

⁴¹ 如陳光興評論羅青《什麼是後現代主義》時說：「羅青再度炒作對號入座的伎倆，這次以簡化的科技決定論為主導，發明新的五點指標，然後再次引現象就位。『臺灣版』粗略的炒作方式至此已狂飆到極點。」《自立晚報》，1990年2月23日。又如奚密指出孟樊《臺灣後現代詩的理論與實際》對德希達解構理論「普遍的誤讀和誤用」，見

外表形式，如〈多次觀滄海之後再觀滄海〉、〈一首有關規律觀念的格律詩〉，參照哈山（Ihab Hasan）從文藝及社會科學領域區辨現代主義、後現代主義，諸如目的／遊戲、設計／機會、創造與整體性／反創造與解構、有中心／分散等，⁴²從《吃西瓜的方法》至《錄影詩學》諸首作品，可見羅青著力後現代詩的實踐。除上述二首，其餘詩作則能擺脫畫地自限的外表形式，將後現代精神寄寓詩作本身。

進一步觀察此詩內容，〈天淨沙——舉例之一〉反思科技與人造物對自然的干擾，類似的主题，也見畫家洪天宇（1960-）〈空白風景〉系列，⁴³畫中臺灣風景的明媚山水被生硬地填上白色色塊，這些色塊可能是橋墩、天線、怪手或棄置的人造垃圾，直指都市文明之戕害自然。羅青眼中被電線切割的天空與雲，與洪天宇〈空白風景〉具有對話關係，洪天宇的意圖與表現手法十足坦率，而羅青的詩語相對含蓄，從此開啟我們理解詩畫界線的視野。朱光潛論萊森（Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781）的詩畫論時提到：「圖畫敘述動作時，必化動為靜，以一靜面表現全動作的過程；詩描寫靜物時，亦必化靜為動，以時間上的承續暗示空間中的綿延。」⁴⁴詩所描繪的動態與時空的拓展，很可能是《錄影詩學》企圖抵達的目的。例如〈夜訪東大寺——奈良夜遊〉：

古松彎腰

伸手做了個請字

但見石板一列

氏著：〈後現代的迷障——「臺灣後現代詩的理論與實際」的反思〉，《當代》第 71 期（1992 年 3 月），頁 55-56。

⁴² 伊哈布·哈山（Ihab Hassan）著，劉象愚譯：《後現代的轉向》（臺北：時報，1994 年 11 月初版二刷），頁 153-154。

⁴³ 畫作見洪天宇個人部落格：<http://tienyuhung.pixnet.net/blog>。最後瀏覽日期：2016 年 12 月 26 日。

⁴⁴ 朱光潛：《詩論》（臺北：德華出版社，1981 年），頁 169。

排隊出得山門
一寸寸的
向我伏拜而來⁴⁵

從這一節可以看出羅青著力將夜中靜物「古松」、「石板」化靜為動，「出得山門」、「一寸寸的／像我扶拜而來」則暗示時空延展與行進性。作者也有以「寫詩」為題，自省創作過程與態度的作品：「寫詩，就是把自己的／頭腦身體四肢／變成一個活生生／變成一個活生生／會走路會思想會表演／會到身體外面去冒險的字」⁴⁶（〈喂！你在幹什麼呀〉）頗能與此詩呼應，詩人將感官變成能逸離個體、自由的「冒險的字」，思索「在這樣的世界裡能做什麼」的答案。且觀餘下詩行：

暗道一聲慚愧
我關上隨身聽
閃身讓至一旁
謙卑如一名抱琴的童子

童子抱琴
尾隨滿月一輪
踩著雲一般的腳步
悄悄通過了
兩尊怒目金鋼鎖把手的巍峨山門

⁴⁵ 羅青：〈夜訪東大寺——奈良夜遊〉，《錄影詩學》，頁 72。

⁴⁶ 羅青：〈喂！你在幹什麼呀〉，《錄影詩學》，頁 241。

不料，又被迎面而來的
 松濤，沖洗成一顆
 青綠的松子
 滾落在大雄寶殿的階前⁴⁷

作者化身抱琴童子，將自身化入景物之中，末二節延續早期詩作的典雅，並強調物象之間的動作，「如何表現」顯然是羅青持續關注的問題，但詩句已脫去少時滯澀、不自然的文言語彙，不復見「方一出峰——／即有墨雲捲雪之勢／魚龍暗驚，泉石驟醒／筆力所及——／群葉慌慌向四處聚散奔逃／且走且戰八方伏躍之龍嶺」⁴⁸（〈詠風季〉）之類尷尬的文、白語言扞格。《錄影詩學》中中更見。最後一節中，隨著空間推移，抱琴童子被迎面而來的松濤「沖洗成一顆／青綠的松子」，由作者到童子、再到松子，從靈活的「變形」過程，也像前引詩作中的「出現出現／不斷出現」的雲，變形是進行式，不穩定則是常態。再看〈喂！你在幹什麼呀〉：「有時候，寫詩／就是把世界上所有的朋友／組織起來成為一個馬戲團／而你則是那個喜歡表演／高難度特技的／空中飛人」⁴⁹ 羅青確實將自身化為表演的主角，企圖參與世界、經驗世界，尋找問題的答案。

《錄影詩學》中大量詩題下附有副標題，詩人使用「所見」（〈禿鷹〉）、「速寫」（〈女媧血戰大怪手〉、〈災變再度發生之後〉）、「寫真」（〈黑貓見聞錄〉）、「掃描」（〈鐵板燒專門店〉）等與視覺相關的詞彙，不難想見，長於繪畫的羅青對視覺乃至空間佈局的思索相當深細。1975年羅青創立草根詩社，發表〈草根宣言〉：「對過去，我們尊敬而不迷戀，對未來，我們謹慎而有信心。我們擁抱傳統，

⁴⁷ 羅青：〈夜訪東大寺——奈良夜遊〉，《錄影詩學》，頁 72-73。

⁴⁸ 羅青：〈詠風季〉，為〈玉山引十首〉之二，《吃西瓜的方法》，頁 46-47。

⁴⁹ 羅青：〈喂！你在幹什麼呀〉，《錄影詩學》，頁 242。

但不排斥西方，過度擁抱與過分的排斥，都是變態。」⁵⁰ 明白宣示兼容東西方傳統的理念，反對單方面學習和拒斥，嘗試在詩中實踐東西方詩學的「融合」。1985年復刊後的《草根》不採一般刊物的裝訂方式，改用海報形式發行，海報正面輪流刊登水墨畫和西畫，背面則是詩作和詩評，希望達成跨媒體的整合，同時陸續提倡「科幻詩」、「錄影詩」和「環保詩」等後現代詩的創作。⁵¹ 從《草根》的刊物形式來看，跨媒體的創作活動一直為羅青關注，「錄影詩」更是這樣的關懷底下，詩人嘗試實踐的環節，以〈天淨沙——舉例之一〉的「流水」一節為例：

然而高架橋下的黑色流水
 在翻滾一陣子之後
 仍若無其事的流下去
 鏡頭推近
 特寫並分析水質
 成份是：腳踏車、機車、轎車
 大卡車、軍車、警車
 於是鏡頭一陣伸縮
 在舊的淡水河上
 一條新的淡水河
 以蒙太奇的手法
 五顏六色的正式宣告誕生⁵²

⁵⁰ 羅青：〈文件冊：草根宣言〉，《羅青散文集》（臺北：洪範，1983年8月五版），頁131。

⁵¹ 參解昆樺：《青春構詩：七〇年代新興詩社與一九五〇年世代詩人的詩學建構策略》（苗栗：苗栗縣文化局，2007年），頁34。

⁵² 羅青：〈天淨沙——舉例之一〉，《錄影詩學》，頁20-21。

暫且不論「鏡頭推近」、「特寫」、「鏡頭一陣伸縮」等可以劃入簡政珍所言後現代「外表形式」的用語，「錄影詩」實驗的侷限之一，是文字、影像如何相互匯流而貫通？二者都能當作獨立的文本，相互對話固然可能，實際操作上卻較難具體化。前文提到，「錄影詩」是建立在後現代精神之下的詩類，外表形式可以成為論題，但不會成為最大焦點，只有脫去外表形式的框限，後現代詩才有進一步探索的空間。或者說，「錄影詩」作為「詩」而非「錄影」，也將擁有更多可能。

四、錄影詩實踐：未完的後現代文學史改寫計畫

當今詩壇，羅青高聲疾呼錄影詩宣言的姿態已淡去，一同樹立後現代詩學的林耀德早逝後，他頓失重要戰友，詩創作與理論皆逐漸沈寂，潛心繪畫。我們不禁要問，在這個「錄影帶」僅為科技發展陳跡的當今，談論錄影詩的意義何在？「錄影詩」一名，和八〇年代時其他詩種的劃分同樣具有權宜性。當時實驗性詩作大行其道，詩人嘗試結合詩與媒體傳播，也面臨詩風繼承或背離的抉擇。前代大師龐然的陰影猶在，面向未來與銘記過去的焦慮深刻影響著下一代創作者：該將美學典律束之高閣或重新變異、表演？林耀德的描繪甚為精準：「詩壇備受各種思想模式和意識型態之交互激盪，猶似一不安海域，暗潮洶湧，明浪飛騰。」⁵³ 他也指出，羅青彙編〈臺灣地區後現代狀況大事年表 1960-1987〉是「一種重新書寫歷史的欲望」，⁵⁴ 而錄影詩學正是他重寫後現代文學史的策略之一。

⁵³ 林耀德：〈不安海域——臺灣地區八〇年代前葉現代詩風潮試論〉，《文訊》第 25 期（1986 年 8 月），頁 119。後收入氏著：《不安海域》（臺北：師大書苑，1988 年 5 月）。

⁵⁴ 林耀德：〈八〇年代現代詩世代交替現象〉，《臺灣現代詩史論》（臺北：文訊，1996 年 3 月），頁 429。

基於上述背景，檢視《錄影詩學》的詩作，不難發現理論先行的現象。以〈野渡無人舟自橫〉為例，1985年首次發表於《草根詩刊》，⁵⁵是當期「科幻詩專題——走向未來的景深」八首科幻詩之一，後被羅青收入《錄影詩學》並作為開頭的「錄影詩學舉例」。此詩運用太空元素，並特意加入「鏡頭」說明，以下節錄：

野 渡

銀河閃亮

流過太空

(鏡頭拉近)

閃亮的是無數

大大小小的太空船

無 人

太空船與太空船之間

相互感應著各種電訊

發射自

各種不同型號的

電腦(特寫)「方舟一號控制中心」

機器人(特寫)「方舟二號船長室」

⁵⁵ 《草根詩刊》第45期(1985年5月20日)，本刊為全版海報，無頁碼，其他作品包括許常德〈上帝箴言〉、黃麗芳〈浩劫後〉、林婷〈未來神話Ω〉、楊笛〈以此類推〉、陳克華〈末日紀〉、林耀德〈U235組曲〉和陳勇志〈星星一度流落的城市〉。

特寫所有的哺乳動物靈長類在零下一
 ○○○度的冷藏中安睡（淡出）
 「無夢睡眠自動實驗檢驗器」裝置在
 冷凍鋼門的右側 螢光幕上顯示出
 「一千光年後醒來」的指示
 鋼門左側「實驗結果欄」中 一片空白⁵⁶

藉由拆解韋應物的詩句，讓「野渡」、「無人」和「舟自橫」各自成為三個子題，除了服膺他挪用中國古典詩「手卷式思考」的視覺展現，也使本詩在形式上更接近影片腳本。隨著文字的行進，讀者能在腦中搬演一齣科幻短片，又受到我稱之為「鏡頭說明」的提示，讓這首「科幻詩」兼有錄影詩的特徵。第三段「舟自橫」有更大量的鏡頭說明：

舟自橫
 圓形記憶螢幕板上
 有圓形的星在閃爍
 （鏡頭拉近）
 一顆藍色的行星
 （再拉近）
 一條藍色的山脈
 （再再拉近）
 喜馬拉雅山聖母峯

 聖母峯的懷裏

⁵⁶ 羅青：〈野渡無人舟自橫〉，《錄影詩學》，頁 30-31。

臥著一艘
原始的方型木船
半埋在大雪之中
露出來的部分
結滿了堅硬的寒冰
有如一方黑色的鏡子
（鏡頭不斷拉近）
鏡子上面
隱隱約約
映照出
銀河細長的
尾巴
（閃閃）
（爍爍）
（爍閃）
（閃爍）⁵⁷

〈野渡無人舟自橫〉作為「錄影詩學舉例」的示範作，詩人企圖以科幻元素擴大詩的內容和格局，並以括號中的鏡頭說明作為一種後設技巧。然而，弔詭的是《錄影詩學》中其餘詩作皆未出現鏡頭說明，箇中原因很可能是〈野渡無人舟自橫〉既然為錄影詩學的示範作，羅青為透過此詩凸顯錄影詩的概念，採取最為直接的寫作策略，因此將括號中的鏡頭遠近說明「暴露」於詩行間。羅青

⁵⁷ 羅青：〈野渡無人舟自橫〉，《錄影詩學》，頁 32-33。

也可能意識到，如此容易落於粗疏的手法將抹煞詩意，因此在其他詩作中不復使用，鏡頭說明終究處於實驗階段，未有更進一步深化。

1985年〈前衛海域的旗艦〉中，林耀德認為羅青錄影詩加入視覺、音響與分鏡表，展露現代詩形式的可能性，亦採用「技術性語言」、降低傳統的「巫術式語言」成分，更直指錄影詩的根本在於表現20世紀末的都市精神。⁵⁸ 隔年，另文肯定錄影詩，強調它能融會純藝術與通俗藝術：

（錄影詩）突破現代詩的三大類型（分行詩、分段詩與圖像詩），呈露現代詩形式上的新貌。……無疑是對於創作上有關高度藝術性及通俗大眾性的兩難命題，別闢一道有折衷可能的路徑。⁵⁹

值得注意的是，1990年他以「解構」觀點修正舊論，指明錄影詩實踐上的問題：「所謂『錄影詩』不過是在一般詩篇中加入了諸如『特寫』、『請伸縮鏡頭』、『剪接快速跳動』這一類的詞藻。」倘若刪除以上「機械語言」，也無損詩意旨趣，林耀德直言它們十分可能是「贅字」。⁶⁰ 1980年代，揮舞著後現代主義大旗的羅青提倡錄影詩、科幻詩等新興詩種，同時以「世代」劃分臺灣詩人。⁶¹ 如林耀德所說，這些無非是他基於重新書寫歷史的欲望所展開的計畫，然而這項計畫隨著時代演進逐漸沈寂，面對此狀，張錯說道：「隨著時間考驗，多元傳播也

⁵⁸ 林耀德：〈前衛海域的旗艦〉，《一九四九以後》，頁4-5。〈不安海域——臺灣地區八〇年代前葉現代詩風潮試論〉一文也強調錄影詩能彰顯「都市精神」。

⁵⁹ 林耀德：〈不安海域〉，《重組的星空》（臺北：業強出版社，1991年），頁31。原載於《文訊》第25期（1986年8月）。

⁶⁰ 林耀德：〈八〇年代臺灣都市文學〉，《重組的星空》，頁229-231。原載於《香港文學》第71-72期（1990年11月至12月）。

⁶¹ 根據〈草根宣言第二號〉，羅青按出生、成長年代將詩人分為四代，論者認為他是為了讓「新世代能夠借用後現代主義的名義，進行『世代交替』的計畫，卸除了歷史帶給新世代詩人的負擔。」見王文仁：《現代與後現代的游移者——林耀德詩論》（臺北：秀威資訊科技，2010年11月），頁99。

有與詩歌未能配合之處。譬如一度喧囂塵上的『錄影詩』或『科幻詩』，都未因有厚實創作為後盾而雷大雨小。」⁶² 羅青選擇的詩美學取向，顯然有濃厚的極端、新穎、非傳統成份，錄影詩也曾盛極一時，多少代表了八〇年代臺灣詩壇紛雜多聲道的「混亂」情狀，顯出那一時代人們對於政治、科技、文化乃至社會氛圍的思索。然而，我認為上述二家可能忽略的，是支持詩作建構起來的內在精神，若以革命成功與否的角度觀之，難免進入成功／失敗的評斷。錄影詩文本內部的主體游移、對世界與存在的質疑，以及對文明、科技、都市社會的再思考，是形式背後精神表現的核心。

五、結語

本文嘗試從細讀《錄影詩學》發掘其中的內在精神，不同於前人論述的未完成的後現代革命，錄影詩學實具有值得探索的意義。首先由詩畫的關係討論錄影詩的書寫策略，羅青一改前代詩人超現實的路子，轉往後現代情境。他重視意象並置、音韻節拍與蒙太奇手法的畫面剪輯效果，從此我們看見詩人將西方繪畫的透視法和中國詩畫的手卷式表現法融合起來，藉由錄影詩表現影像的同時，兼顧詩的批判與隱喻性。

從作品來看，可見羅青對現代主義與後現代主義的思索，或許詩人並未言明，其精神卻隱伏在詩行之間，本文將這樣的思緒抽取出來，發掘錄影詩不僅具備後現代「形式」而已，更進一步呼應後現代主義的精神。林耀德認為羅青種種提倡後現代主義的舉措，是一種重寫歷史的欲望，而在臺灣卻因為後現代未能與社會實況貼合，落入空有形式的名詞。羅青寫錄影詩，固然有其較缺乏

⁶² 張錯：〈抒情繼承：八十年代詩歌的延續與丕變〉，《臺灣現代詩史論》，頁 429。

深細思考的一面，倘若突破形式的框架，錄影詩的意義其實有相當豐富的討論層面。如詩集的最後一首詩〈多次觀滄海之後再觀滄海〉：

平平坦坦的大海上

好像什麼都沒有

好像什麼都沒有的大海上

居然真的什麼都沒有

就是因為原來什麼都沒有

才知道根本什麼都沒有

可是平平坦坦的大海之上

的確什麼都沒有嗎？

什麼都沒有的海上啊

當然是什麼都沒有

平平坦坦的大海之上

果然渾然自自然然的是什麼都沒有⁶³

大海上究竟有什麼呢？果真經過多次觀看以後什麼都沒有嗎？或者，這最後的「沒有」畢竟是經過反覆辯詰、質疑、屢經複寫又抹消的存在，接續著疑問、

⁶³ 羅青：〈多次觀滄海之後再觀滄海〉，《錄影詩學》，頁 258-259。此詩原與〈一封關於訣別的訣別書〉於 1987 年刊載於《中外文學》，題為「後現代詩兩首」。見《中外文學》第 15 卷 11 期（1987 年 4 月），頁 118-122。

體悟道：「好像」、「居然」、「的確」、「當然」、「果然」，是一連串針對自身與世界提出的問題，該去哪裡追尋答案？答案將會是什麼？錄影詩就像這排山倒海而來，沒有正確、單一答案的問題本身，參與了後現代狀況的實踐可能。

參考書目

一、近人論著

- 丁旭輝：《臺灣現代詩圖像技巧研究》，高雄：春暉出版社，2000年。
- 王文仁：《現代與後現代的游移者——林耀德詩論》，臺北：秀威資訊科技，2010年。
- 白靈：《煙火與噴泉》，臺北：三民書局，1994年。
- 白靈主編：《草根詩刊》第45期，1985年5月20日。
- 朱光潛：《詩論》，臺北：德華出版社，1981年。
- 李瑞騰編：《中華現代文學大系（一九七〇—一九八九）評論卷二》，臺北：九歌出版社，1989年。
- 孟樊：《後現代新詩美學》，臺北：爾雅出版社，2012年。
- 孟樊：《臺灣後現代詩的理論與實際》，臺北：揚智文化，2003年。
- 林群盛：《超時空時計資料節錄集 I·聖紀豎琴座奧義傳說》，臺北縣：自印，1988年。
- 林耀德：《不安海域》，臺北：師大書苑，1988年5月。
- 林耀德：《重組的星空》，臺北：業強出版社，1991年。
- 林耀德：《臺灣現代詩史論》，臺北：文訊，1996年3月。
- 林耀德：《一九四九以後》，臺北：爾雅出版社，1986年12月。
- 洛夫：《月光房子》，臺北：九歌出版社，1990年3月。
- 奚密：〈後現代的迷障——「臺灣後現代詩的理論與實際」的反思〉，《當代》第71期，1992年3月，頁55-56。
- 張漢良、孟樊編：《現代詩導讀》批評篇，臺北：故鄉出版社，1979年。

- 陳義芝：《聲納——臺灣現代主義詩學流變》，臺北：九歌出版社，2006年。
- 陳徵蔚：〈跨界獨舞：臺灣影像詩試論〉，《吹鼓吹詩論壇》第16期，臺北：臺灣詩學季刊雜誌社，2013年3月，頁261-267。
- 游正裕：〈從羅青、夏宇的詩探索臺灣詩作的電影符號〉，《高雄師大學報》第37期，高雄：國立高雄師範大學，2014年，頁63-77。
- 葉維廉：《比較詩學》，臺北：東大圖書股份有限公司，2007年二版一刷。
- 葉維廉：《葉維廉文集》卷1，安徽：安徽教育出版社，2002年。
- 解昆樺：《青春構詩：七〇年代新興詩社與一九五〇年世代詩人的詩學建構策略》，苗栗：苗栗縣文化局，2007年。
- 蕭芳珊：《羅青詩藝研究》，臺中：逢甲大學中國文學系碩士在職專班論文，2007年。
- 蕭蕭：《後現代新詩美學》，臺北：爾雅出版社，2012年2月。
- 謝佳娟：《萊辛之《拉奧孔：詩與畫的界限》——「詩畫同律」在十八世紀美術概念中的轉變》，桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2000年。
- 簡政珍：《臺灣現代詩美學》，臺北：揚智文化，2004年。
- 羅青：《一本火柴盒》，臺北：民生報社，1999年。
- 羅青：《不明飛行物來了》，臺北：純文學出版社，1988年6月初版二刷。
- 羅青：《什麼是後現代主義？》，臺北：五四書店，1989年12月再版。
- 羅青：《吃西瓜的方法》，臺北：麥田出版，2002年。
- 羅青：《錄影詩學》，臺北：書林出版，1988年6月。
- 羅青：《羅青散文集》，臺北：洪範書店，1983年五版。
- (美)伊哈布·哈山(Ihab Hassan)著，劉象愚譯：《後現代的轉向：後現代理論與文化論文集》，臺北：時報文化，1994年初版二刷。

(德)萊辛(Gotthold Ephraim Lessing)著，朱光潛譯：《詩與畫的界限》，臺北縣：蒲公英出版社，1985年。

二、網路資料

洪天宇：個人部落格「空白視界」：<http://tienyuhung.pixnet.net/blog>。(最後檢索時間：2016年12月26日)