

台灣女詩人夏宇詩作研究

洪珊慧
通識中心

摘要

夏宇詩作從詩集的出版方式、詩的編排方法、詩的語言、和詩的內容，都展現了屬於夏宇的「獨特性」，雖然詩集的產量不多，但是每一本詩集問世都呈現了獨幟一方的風格。這些風格的變異與獨特，使夏宇成為詩評與詩論重要的研究對象，並將「後現代」、「後設」、「女性意識」等等與之關聯，雖然這些關聯都沒有得到夏宇本人的承認。但「詩之魅力正是它的歧異性」，因此本文擬以八〇到九〇年代出版的《備忘錄》、《腹語術》兩本詩集為主要討論文本，關注夏宇詩的獨特性與其獨特性表現引帶出來的歧異性，並探討夏宇詩作中的語言實驗及運用互文指涉與諧擬產生新文本之顛覆性。

壹、緒論

一、研究動機

夏宇詩作從詩集的出版方式、詩的編排方法、詩的語言、和詩的內容，都展現了屬於夏宇的「獨特性」，諸如第一本詩集《備忘錄》以手工製作的方式「限量」出版，與工業生產製造、大量複製的情形大異其趣，手工詩集的自我完成，有著詩人對於詩作的個人想法。第三本詩集《·摩擦·無以名狀》以剪輯拼貼的方式自第二本詩集《腹語術》進行「再創作」，甚至出版品本身都保留了剪輯和拼貼的痕跡，將作者創作與「再創作」的過程和痕跡表現於詩集之中。第四本詩集《Salsa》保留某些紙頁之間的連結，換言之，它不像一般書籍通過機器切割整齊、可以一頁接著一頁順利翻閱，有些頁數尚未裁剪完成，頁與頁之間連結無法翻閱，須靠讀者親自用手撕開方能看見下一頁的真章，甚至，一不小心，還有撕毀詩集的疑慮，讓讀者帶著探索詩的世界的行為，行進於讀詩這個動作之間。《Salsa》除了創作詩作之外，夏宇還自己設計了封面、內頁插畫，插畫以透明紙半覆蓋住詩作，放在詩作之中，切割詩作，造成文字與圖像的曖昧關係與詩作的朦朧模糊，這些設計，都顯示了夏宇對於現代詩創作的個人觀點。

這些風格的變異與獨特，讓夏宇成為詩評與詩論重要的對象，並將「後現代」、「後設」、「女性意識」等等與之關聯，雖然這些關聯都沒有得到夏宇本人的承認，但「詩之魅力正是它的歧異性」¹，於是夏宇詩的獨特性與由獨特性表現引帶出來的歧異性，是值得討論和關注的議題。

二、研究目的

本研究以八〇到九〇年代出版的《備忘錄》、《腹語術》兩本詩集為主要討論文本，從中探討夏宇一些難以理解的詩作，試圖勾勒出夏宇對於現代詩的語言實驗及其顛覆性。

¹ 此乃夏宇受訪時對於他者對自己詩作理解的看法，原刊於《現代詩》復刊第十二期（1988，7），亦載於《腹語術》（台北：現代詩季刊社，2005），頁 99-116。此處引《腹語術》，頁 102。

貳、結果與討論

一、夏宇詩對語言文字的顛覆性

台灣文壇最初出現「後現代」特色的詩，是夏宇寫於七〇年代末、八〇年代初的〈連連看〉、〈歹徒丙〉、〈社會版〉三首（陳義芝 2000：385）。其中，〈歹徒丙〉（1982）整首作品中，除了題目訴諸文字之外，全詩以一幅男子畫像圖為內容。林耀德認為《備忘錄》中的〈歹徒丙〉及〈社會版〉二首「有圖無詩」，「嚴格說來，《備忘錄》只能算五十首。」（1986：127）。但是，詩人夏宇既然將〈歹徒丙〉收入詩集目錄中，顯然已視之為詩作。只是，〈歹徒丙〉這樣一首全然沒有文字、只有圖畫的詩，該如何解讀？夏宇以詩作挑戰傳統文字書寫系統，也挑戰讀者的反芻。詩除了用文字傳情表義之外，是否存在其他的可能性？

一種可能的閱讀策略是將〈歹徒甲〉、〈歹徒乙〉、〈歹徒丙〉視為一系列的「組詩」來看，在〈歹徒甲〉中描寫的正是詩人內心的自白，但他實在是一個好人

只不過寫了一些壞詩
但，「所謂真實，」他把聲音壓低
充滿莊嚴的歉意：
「詩的缺憾源於生命
生命不
不曾圓滿。」
但真的
是一些壞詩
押韻的壞詩
但他繼續寫
怎麼辦
那是他道歉的方式 （1986：82-83）

夏宇在詩中坦然道出：「詩的缺憾源於生命／生命不／不曾圓滿。」生命原就不曾圓滿，所以詩人必然將在詩中留下缺憾，無法有十全十美的詩存在，這就是真實，所有的詩必帶著缺憾無法完美。這樣寫了一些壞詩的詩人，但實在是一個「好人」，最後詩人帶著歉意說：「但真的是一些壞詩／押韻的壞詩／但他繼續寫／怎麼辦／那是他道歉的方式」雖然詩人已為自己的「壞詩」辯駁，但是對照命題「歹徒甲」，寫了一些壞詩的「詩人」，還是可能變成人人心中的「歹徒」。既然「批評的悲劇性格是：它們必須客觀，可是真正的『客觀』永遠不可能」²，那詩人又何必為寫壞的詩辯駁？所以詩人「繼續寫」，一個似是「道歉」，然而也是表現「真實」的方式。所以詩人是無法偽裝的，因此〈歹徒乙〉道出真實與裝扮的矛盾：

因為整容失敗
他顯得尖銳

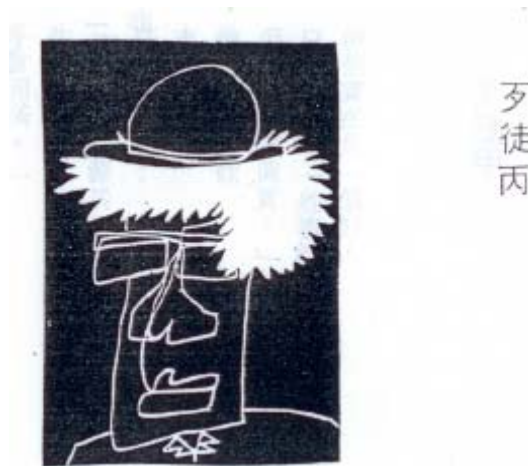
²夏宇在訪談中提到，「詩之魅力正是它的歧異性」，眾人認為的壞詩但作者卻不以為然。因此，「評論」也無所謂真正的「客觀性」。正文中引號引用文字乃夏的論述。原刊於《現代詩》復刊第十二期（1988，7），亦載於《腹語術》（台北：現代詩季刊社，2005），頁 99-116。此處引《腹語術》，頁 103。

不合情理
在靠近他們的時候

如果能裸著
最好就裸著
至少那樣子
他能夠感覺自己
有一部分是真的
但是一完事
他就穿上衣服了
於是

一切變得
非常猥瑣 （1986：84-85）

「歹徒乙」表面上似乎指控著一個不懂細緻感情、只顧完事結束的身體，這樣不懂溫存細膩的情人，也是有罪的「歹徒」。而這樣的情形亦可見證於「詩人」，詩人之不能偽裝，乃至於「整形」，詩人只有「裸著」，才是「真的」，才能感覺「自己是真的」，但寫詩的手，醞釀詩的心卻不能就這樣長長地裸著，所以詩一寫完，就得掩飾、偽裝，「不喜歡和自己的詩的關係太近」³，但這樣的詩人，卻又落於「不真誠」的窠臼之中，不真誠的詩人，「變得猥瑣」。行進至「歹徒丙」，只剩下圖像：

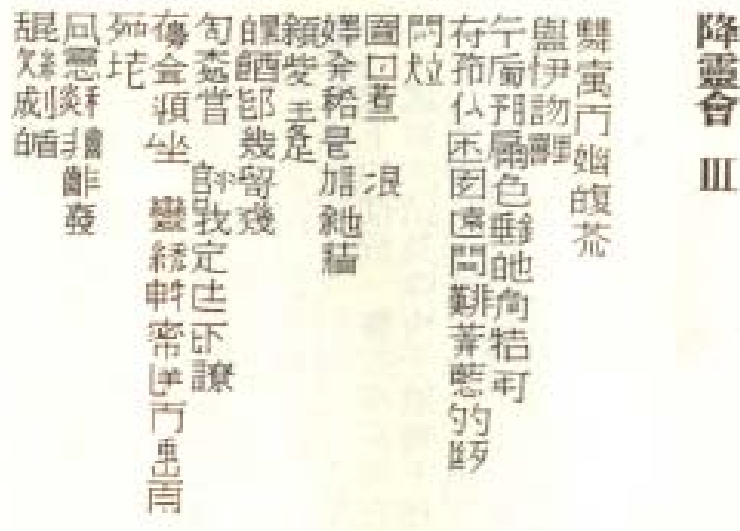


這樣的作品，像是可以懸掛在牆上展示的速像畫，又仿若告示牆上的通緝犯通告（反白的版面可不斷複製……）；「歹徒丙」究竟是「圖像」，還是「詩作」？因為出現在詩集裡，所以我們可以將之認定為「詩作」，而且可能是台灣詩壇最早出現只有圖像、沒有文字的「詩作」。

³ 夏宇受訪時的話，原刊於《現代詩》復刊第十二期（1988，7），亦載於《腹語術》（台北：現代詩季刊社，2005），頁99-116。此處引《腹語術》，頁100。

若仔細審視「歹徒丙」這幅圖像（詩作），類似告示牆上的通緝犯畫像，也許「歹徒丙」並非燒殺擄掠、罪大惡極的通緝要犯，但是，他可能「搶劫」了某人的心靈感受，「偷竊」兩人的誓約諾言，「背棄」了過往青春的理想；若再仔細凝視「歹徒丙」，也許他過大誇張的鼻子與厚唇就是「整容失敗」的結果，而長方形的臉龐加上五官，恍然有個「丙」字顯現。⁴這樣的文學效果，提供了一個遊戲的空間，讓讀者自由參與聯想，形成詩作的多重可能性與多元解讀性。而「歹徒丙」的創作方式，容易讓人聯想起二十世紀法國藝術家杜象（Marcel Duchamp）的「現成物」（ready-made）創作，杜象最知名的作品「噴泉」（Fountain），就是只在小便桶簽上「R.MUTT」字樣⁵，將顛倒反轉的小便桶陳列於展示場，杜象說這並非惡意地打算「讓社會大眾人士大吃一驚」，而是想證明事物並非依靠其本身而存在，一切事物都取決於思想和意圖；任何事物在新的標題及新的觀點下，都會喪失原有的功能和意義，而變成另一個全然不同、嶄新的意義。（Isabella Ascoli 1993：32）而且，「作品」所在的「位置」，亦賦予「作品」另種不同的新意。杜象認為：藝術家乃是一個媒介，而所謂的藝術品即是取決於創作者及觀看者雙方，而且觀者所扮演的角色非常重要。如果沿用杜象的創作概念來看夏宇的〈歹徒丙〉，寫了壞詩的詩人是不是歹徒、猥瑣不真的詩人是不是歹徒、而畫像上的詩人是不是歹徒？讀者認為是就是，認為不是就不是，但「真正的『客觀』永遠不可能存在」，所以到底要說畫像上的人，是歹徒，還是詩人，也就隨「詩之自由」了。

夏宇的三首〈降靈會〉，再一次透露出「創作」的不耐，一種「後設」的況味。



〈降靈會Ⅲ〉通篇充斥著八十八個無法辨識字形字義的「符號」，它們可能源自漢字部首部體的變形，或重新拼貼拆解而成。這些超越日常文字經驗的「符號」，讀者又該如何解讀呢？我們只好再回到詩題〈降靈會〉尋找一絲線索（既然那是整首作品唯一可辨識的文字）。「降靈會」上的靈媒，正是介於人、鬼世界之間的中介者，靈媒交際於鬼神之間使用的語言，鬼神的話語無人能解，不同於人間用語的規範，詩的形式準確戲仿了降靈

⁴ 以上討論於 2006.5.30 中大課堂上，「丙」字的概念為陳威宏語。

⁵ 杜象在訪問稿中曾提及 Mutt 命名的由來。他說：「Mutt 之名，源自當時的衛生器材大製造商 Mott Works，但我不想直接引用 Mott 之名，太親近了。正巧那時每天播放的卡通『Mutt and Jeff』非常流行，一般人對劇中那個肥短滑稽的 Mutt，和高瘦的 Jeff 都相當熟悉，……於是我用了 Mutt 之名。至於 R. 的典故則出自於：我想找個老式名稱，Richard 是法語中對錢袋的俚稱，在英文中 Rich 恰是匱乏的反義字，又不像 much 那麼多，因此我選定了 R，簽上 R. Mutt。」見《杜象訪談錄》，頁 151。

會的形式。(焦桐 1998:99)或許可將〈降靈會Ⅲ〉裡的文字視為「陰文」⁶，這是還沒翻譯成人間世的話語，就像「鬼畫符」一樣，凡人的肉眼自然沒有一字可能辨識，而詩的妙趣亦在此。於是，夏宇像是一個擁有召喚鬼神、異次元空間時間的女巫，用著癡狂的姿態，穿梭在失去符徵與符旨的介面，傳達另一世界的鬼神話語，這些或缺邊旁、或重字雙疊的超現實語言降舞在紙頁上，演出了一場凡人不能理解的集會（降靈會）與意義。

對於文字的觀感，夏宇曾表示：「七歲的時候開始認識字，世界分裂成兩個，一個是文字的，一個是非文字的。模糊地意識到兩個截然不同的存在至今不相信所謂『寫實』這件事」(2005:103)。則〈伊爾米第索語系〉⁷此作似乎是夏宇對於詩的語言的一種看待與思索，這種「陌生的語言」必須花十年學習才能懂得如何示愛，再花十年的時間學會辯論：「準確而不經意地涉及各種生猛的字眼」，再花十年練習可以寫詩了，進而「發現對字的肉慾的愛」，但最終仍舊得擲筆、微笑、嘆息，「為了那人性中還未曾被任何語系穿透的部分」。是文字無法寫「實」，還是「實」無法以文字「寫」，但是「即使是已如此親愛如此嫻熟的伊爾米第索語」，還是無法書寫「那人性中還未曾被任何語系穿透的部分」，則怕是「實」無法寫吧！所以夏宇的〈降靈會Ⅱ〉說：「雖然我們都如此／偶然地涉身其中但也不能不因之而不具體表達」，接續的〈降靈會Ⅲ〉，自然無寫實的文字。透過〈降靈會Ⅲ〉，詩人表達了她想表達的，而讀詩的人沉思之後也有所了悟，但這中間，是不必驗證的方式。

二、由互文指涉與諧擬表現之顛覆性

克莉絲蒂娃 (Julia Kristeva)⁸的《複語術》(Polylogue)與里法特 (Michael Riffaterre)《詩的符號學》(Semiotics of Poetry)，都將巴赫汀 (Mikhail Bakhtin) 有關「多音」和「接觸域」(zone of contact) 的理論加以發展。他們認為文本會利用交互指涉的方式，將前人的文本加以模仿、降格、諷刺和改寫，利用文本交織且互為引用、互文書寫，提出新的文本、書寫策略與世界觀。後現代詩中的「引用的詩學」(poetics of quotation)，或是故意採用片段零碎的方式對其他文本加以修正、扭曲與再現，都是具有顛覆性的「文本政治」。(廖炳惠 2003:143)而互文指涉 (intertextuality) 這樣的顛覆性也可見於夏宇的某些詩作中，例如：〈也是情婦〉、〈某些雙人舞〉，透過與前輩作家的作品「交互指涉」，或與文本平行對照，加以補充，或再度延伸、轉化、甚且顛覆，使自己的作品獲得另種新意。

⁶ 焦桐語，2006.5.30 中大課堂上。

⁷ 原詩：「(行走在陌生的語言的邊緣。／像一件試穿過的新娘禮服／突然失蹤了在婚禮的／前一個晚上。)突然想用一種完全不懂的語言／表達自己而且是深刻的表達並／用及所有偏僻危險的字眼好譬如就是伊爾米第索語系／他們也用伊爾米第索語辦報紙編纂／學童課本發行旅行指南發明填字遊戲等等／我應該下定決心花10年時間懂得怎樣／用伊爾米第索語示愛跟隨公園中的／大提琴手回家用彼此的母語教對方／一些成語和繞口令／如果你會燉我的燉凍豆腐你就燉我的／燉凍豆腐如果你不會燉我的燉凍／豆腐你就不要／燉壞了我的燉凍豆腐—豆腐 完全不可自拔的／豆腐且用草繩拴著—／再花10年的時間學會辯論 準確／而不經意地涉及各種生猛的字眼／如同某些蟹類／無法藏匿牠們的螯／又花10年可以寫詩了當滑膩的／音節逼近喉嚨通過舌尖／引發出純粹感官感官感官 的／愉悅(發現對字的肉慾的愛)：搜索尋覓 使用／一切暱稱 擲筆 微笑／嘆息 為了那人性中還未曾被／任何語系穿透的部分／即使是已如此親愛／如此嫻熟的／伊爾米第索語」(夏宇 1991:31-33)

⁸ 克莉絲蒂娃在《詩語的革命》(Revolution in Poetic Language)中用到"intertextuality"這個名詞，專指符號系統的越界互換(inter-transposition)；但在《符號學》(Séméiotiké)裡，"intertextuality"指的是文本所賴以建構的引文的雜湊互嵌，接近巴赫汀的「對話論」(dialogism)。見 Michael Payne 2005:340。

一九七八年夏宇創作的〈也是情婦〉發表於《創世紀》詩刊，⁹〈也是情婦〉可視為對鄭愁予〈情婦〉文本的交互指涉。〈也是情婦〉除了對鄭愁予〈情婦〉文本的交互指涉外，亦諧擬了「男性」詩人的觀點。鄭詩的情婦是在男性觀的語境下形成的，而夏詩的情婦乃於女性觀的語境下孕育而成。雙方不同觀點與立場，也因發出文化互文性的趣味。男性觀的情婦是善等待的，女性觀的情婦是主動開發的；男性觀的女性的愛情是被動地守候候鳥的來臨，女性觀的愛情則是積極主動的培植，所以開發了屬於亞熱帶的肥沃，來滋養愛情；男性觀的男性是遊走的候鳥，女性觀的男性則是根植肥沃的亞熱帶的不動的植物。〈也是情婦〉表面上的戲謔之作，實質顛覆了「男性中心的愛情觀」，但若直接書寫「女性中心的愛情觀」，則反而無引人思索咀嚼之處，夏詩諧擬前輩詩人〈情婦〉的手法，使更能表現出其顛覆性。

另一個例子是〈某些雙人舞〉，詩的開頭以李清照的閨怨詞¹⁰為起始，然後卻將時空背景移動進入現代社會：

香冷金猊
被翻紅浪
起來慵自梳頭
任寶奩塵滿
日上簾鉤

當她這樣彈著鋼琴的時候恰恰恰
他已經到了遠方的城市了恰恰
那個籠罩在霧裡的港灣恰恰恰
是如此意外地
見證了德性的極限恰恰
承諾和誓言如花瓶破裂
的那一天恰恰恰
目光斜斜

在黃昏的窗口
遊蕩的心彼此窺探恰恰
他在上面冷淡的擺動恰恰恰
以延長所謂「時間」恰恰
我的震盪教徒
她甜蜜地說 她喜歡這個遊戲恰恰恰
她喜歡極了恰恰 （2005：8-9）

⁹ 一九八四年初版的《備忘錄》收錄〈也是情婦〉，但《備忘錄》一九八六年再版時，卻刪去此詩。

¹⁰ 李清照，〈鳳凰臺上憶吹簫〉：「香冷金猊，被翻紅浪，起來慵自梳頭。任寶奩塵滿，日上簾鉤。生怕離懷別苦，多少事、欲說還休。新來瘦、非干病酒，不是悲秋。休休！這回去也，千萬遍陽關，也則難留。念武陵人遠，煙鎖秦樓。惟有樓前流水，應念我、終日凝眸。凝眸處、從今又添、一段新愁。」

這首詩猶如電影鏡頭，第一段從古典閨怨接引至第二段現代社會男女關係，似鏡頭般將影像並呈，只是李清照原作中女性單純且一味地等待情人的閨怨演化至八〇年代，卻變調地「承諾和誓言如花瓶破裂」，愛情是如此不可信任。到了第三段，又再次進行對男女關係的顛覆描寫，這偷情的男人正遊蕩在另一女子當中，對照於第二段彈琴等待的女人，第三段的女子遊蕩於情慾之中，在上面擺動的男人事實上是受下面女人的指揮的，「我的震盪教徒／她甜蜜地說 她喜歡這個遊戲恰恰恰／她喜歡極了恰恰」，這冶遊的女人正掌控著性的主控權，顛覆了「男上女下」的權力關係，對照著只想延長時間「壓抑」自我熱情的男性，那女子是享樂的勝利者，配合著「恰恰、恰恰恰」的節奏，整首詩響起荒腔走板的現代愛情舞步。

古典閨怨作品慣從女性閨房為起始場景，李清照〈鳳凰臺上憶吹簫〉以「香冷金猊，被翻紅浪，起來慵自梳頭。任寶奩塵滿，日上簾鉤。生怕離懷別苦，多少事、欲說還休。新來瘦、非干病酒，不是悲秋」來訴說女子面對遠行情人的離情愁緒，平行對照〈某些雙人舞〉引用李詞第一段之後，夏宇顛覆了閨怨傳統中女性一廂情願的離愁別恨與專注等待，當女子靜靜等待對方歸來的同時，對方早已趁機偷腥、另覓溫柔鄉了。然而男人也不見得是永遠的得利者，當他執意於所謂的「男性」自尊時，反而被另一女人所利用、馴服。夏宇運用互文指涉，對李清照詞作加以修正、改寫、再現，顛覆了傳統女性閨怨與男女權力關係。

此外，〈上邪〉一詩亦可看出夏宇對漢樂府〈上邪〉諧擬（parody）的企圖，以及對於愛情追求的嘲諷與顛覆。台灣現代詩以漢樂府〈上邪〉為對象作不同的諧擬與互文指涉大有人在。其中，以羅智成的〈上邪曲〉（1973）最早¹¹，另有後起者夏宇〈上邪〉（1977），曾淑美〈上邪曲〉（1985）、林婷〈戀愛物語 I：上邪注〉（1985）、林耀德的〈上邪注〉、陳義芝〈上邪〉（1999）¹²等。前列多位詩人皆以〈上邪〉為骨架而再鑄新詞，延續追求愛情的主題與詮釋¹³，其中或有情慾的變形參與¹⁴，但大抵是與樂府〈上邪〉進行平行對話。以羅智成〈上邪曲〉為例：

上邪 在最黑暗的時刻醒來，祝福妳。
 誰也看不見眼前的深淵呼吸。
 我投下一枚石子，去探測妳美目的深度
 回響在一片森林裏迷失。
 不復起

我欲與君相知 群山起伏如被窩零亂
 但一片漆黑

¹¹ 林耀德指出：「羅智成的〈上邪曲〉為始作俑者。」，見〈積木頑童－論夏宇的詩〉，《一九四九年以後》（台北：爾雅，1986），頁136。

¹² 羅智成〈上邪曲〉見《畫冊》（鬼雨書院，1975年）頁69及《光之書》（台北：天下，2000）頁75-80。夏宇〈上邪〉，見《備忘錄》（1984）頁9-10。曾淑美〈上邪曲〉見《草原》詩刊2卷2期，1985年7月。林婷〈戀愛物語 I：上邪注〉見《商工日報》「春秋小集」，1985年12月15日。林耀德〈上邪注〉見《銀碗盛雪》（台北：洪範，1987），頁31-35。陳義芝〈上邪〉見《聯合文學》183期，2000年1月，頁107。

¹³ 關於羅、曾、林的〈上邪〉詩分析，鄭明嫻〈評析三首「上邪詩」〉、〈現代詩中古典素材的運用〉有詳細論述，收入《當代文學氣象》（台北：光復，1988）。

¹⁴ 如林婷〈戀愛物語 I：上邪注〉：「然我已決定讓你進入／以優越的魚游姿勢探索生命／你的、我的」；林耀德〈上邪注〉：「在上位的情人啊／請容我 容我喚醒你警覺的盲點／那柔軟密閉的山脈結構／請容我 容我悄悄揭露自己青色的魔性／虐殺一枚枚螢亮的細絨」

當觸及冰冷的腳趾我堅實的感覺
 如落水的石子
 浪花侵洗若即若離的島嶼
 手游過喉嚨和呼吸
 只有絲綢的聲音
 斷而復續
 最黑暗的時刻我依舊感到妳身影晃動
 「喔，請護衛我」

.....
天地合 愛我以後，就註定不再有妳的故事了
 可是有沒有我的呢？
 我是這麼的少。
 可是四周更荒涼
 在最黑暗的時刻，萬物接二連三的碎裂
 這時候為什麼我們不喜極而泣呢？

乃敢與君絕（2000：75-80）

曾淑美、林婷、林耀德皆循此模式，引用古樂府〈上邪〉原詩句，再加上自己的想像與詮釋鑲嵌入內，造成互文指涉或諧擬前人作品的效果。陳義芝在世紀末以〈上邪〉為誓言寫給愛妻¹⁵，雖脫去上述幾位詩人的方式，但在詩末仍留下線索：「我怕劫後挖出我的身體／水已乾糧已腐／就在一塊殘瓦上刻了天地合三個字／留給她」字裡行間還能找出一些〈上邪〉的影子。反觀夏宇一九七七年的〈上邪〉，除詩題之外，找不到任何與古樂府〈上邪〉相關的痕跡：

祂乾涸了，他們是兩隻狼狽的槳。

他描述鐘，鐘塔的形狀，繪畫的，有一層華麗的幻象的窗。垂首的女子細緻像一篇臨刑的禱文。

類似愛情的，他們是彼此的病症和痛。

他描述鐘，鐘聲暴斃在路上。

遠處是光，類似光的。類似髮的，光肯定為一千呎厚的黑暗；他描述鐘聲，鐘聲肯定鐘，鐘是扶持的長釘。肯定的鏽，以及剝落。

剝落是肌膚。石器時代的粗糙，他們將以粗糙互相信賴。仍然，祂不作聲，他描述戰事，佔據的鐘塔，他朝苦修的僧袍放槍。鐘聲暴斃在路上。

祂仍然不作聲。謠言祂乾涸了。他們主動修築新的鐘塔，抄錄禱文，戰後，路上鋪滿晴朗的鴿糞。

類似笑的，他們把嘴角划開，去積蓄淚。（1984：9-10）

林耀德論〈上邪〉時，指夏宇另一詭奇的操作法是「文不對題」，以「結構」觀點視之，是為「藏匿主題」；從「解構」的角度來看，則係「剝離主題」。羅智成、曾淑美、林婷的詩大抵沿襲樂府〈上邪〉原句中透露的形上情操，根據原〈上邪〉主題的象徵系統而

¹⁵ 〈上邪〉的後記寫道：為紅媛而寫。《聯合文學》183期，2000年1月，頁107。

衍義，然而夏宇違反了約定俗成的「上邪觀」，換以全知觀點的形下敘事，即非原「上邪」樂府的衍義又非再詮釋，實乃顧左右而言他。夏詩以「類似笑的，他們把嘴角划開，去積蓄淚」做結，和原「上邪」樂府末句「乃敢與君絕」根本風馬牛不相及。（林耀德 1986：137）

基本上，林耀德已點出夏宇利用「文不對題」、「藏匿主題」或「剝離主題」作為操作策略，但論及夏詩「風馬牛不相及」的看法則有商榷之處。這首〈上邪〉看似以「風馬牛不相及」的方式，動搖傳統詩歌的語言的意義系統，初看時，漢樂府〈上邪〉是對原始仰望的上天發出追求愛情永恆的虔心祈禱，而夏宇的〈上邪〉似是對西方宗教信仰中的「上帝」發出呼喊，用「祂」、「鐘塔」、「遠處是光，類似光的」來暗示西方宗教的背景。第一句「祂乾涸了，他們是兩隻狼狽的槳。」帶著衝突性，乾涸了的，是「祂」——一個被祈求的對象；被祈求的對象都乾涸了，那祈求者則無能於所求了。夏宇的現代詩〈上邪〉，雖取漢樂府〈上邪〉的詩名，但漢樂府〈上邪〉的詩意是對永恆愛情的許諾，夏詩在第一句就顛覆了，「乾涸了」的是愛情，文對題了，只是不再是原來的「題」，而是夏宇顛覆了的「題」。「類似愛情的，他們是彼此的病症和痛」，這兩句欲蓋彌彰，書寫愛情卻反用愛情為擬，夏宇倒轉詩六義的「比」，卻比直用來的有詩意。

一九八六年再版的《備忘錄》所收錄的〈上邪〉一詩，刪去原作的三句結尾「類似笑的，他們把嘴角划開，去積蓄淚」。這三句同前面「類似愛情的，他們是彼此的病症和痛」一樣以「類似」開頭，後文直接呼應前文，本是常見於詩作中迴盪詩意的寫法，也點出全詩主題乃著眼於「類似愛情的」，但再版時夏宇將之刪去了，或有將「愛情」的意旨藏起來的意圖，讓詩和詩題更加「風馬牛不相及」，更加「文不對題」，然詩人以「上邪」為題，不應只是操弄與手法而已。筆者認為，刪除了「類似笑的，他們把嘴角划開，去積蓄淚」讓詩作的解讀更加模糊，這三句其實貫穿全詩，詩眼俱現，「類似笑的」則不是笑的，那「積蓄淚」自然而合理，這淚來自於「病症和痛」，但積蓄的淚，卻又可能可以解決了「乾涸」呼應首句，只是用「蓄淚」解「乾涸」，未免太痛，但人世間的愛情，何嘗不是如此。夏宇在這裡清楚地顛覆了漢樂府〈上邪〉詩一味永恆堅貞的愛情觀，更深刻地挖掘愛情的真實與痛苦。

參、結論

《聯合文學》於一九九五年在其第一二六、一二七期中連續刊出了夏宇的四十五首詩作，包括了同年出版的《·摩擦·無以名狀》詩集中的所有作品，以及詩集中夏宇的〈逆毛撫摸〉序文與羅智成的詩評〈詩的邊界〉，刊登篇幅之長之完整，詩壇少見。然而，同年由「現代詩季刊社」選編的《八十四年詩選》中，在編審會議上經與會編委討論、投票後，卻以「對既有語言規則懷有恨意、蓄意破壞」、「經常形成一堆無意義的文字」¹⁶等評語，刪除了初選及複選所選入的兩首夏宇的詩。由此可見當年兩種文學媒體對於夏宇詩作中的語言實驗截然不同的態度。

八〇到九〇年代出版的《備忘錄》、《腹語術》兩本詩集，無論是嘗試顛覆語言文字的可能性或運用互文性與諧擬產生新文本之顛覆政治，都在申論詩是充滿無限新意與創意的。第三本詩集《·摩擦·無以名狀》根據《腹語術》上的字詞剪貼、拼湊而來，甚至連頁碼都沒有，充分展示「詩」之「自由存在」。夏宇說：「這本詩集是上一本詩集的

¹⁶ 白靈，〈詩的夢幻隊伍——《八十四年詩選》上場〉，《八十四年詩選》（台北：爾雅，1995），頁6。當時的編委為向明、余光中、辛鬱、洛夫、梅新、痲弦。

再生轉世有共同的胎記。」(夏宇 2001)然而,平心而論,夏宇對於詩的語言實驗以及探討企圖導致有時會模糊了詩的意義,面對《·摩擦·無以名狀》的詩作,的確令多數讀者不知所措,因此羅智成於〈詩的邊界〉說:「藉由她的實驗,我們經歷到詩創作一次夠大夠遠的可能性冒險。夠高,夠遠,所以我們可以回頭了。」(夏宇 2001)含蓄地暗示夏宇進行如《·摩擦·無以名狀》拼貼、後設的語言遊戲該「適可而止」了。雖然如此,我們還是不能忽視及否認夏宇創作企圖的意義和開拓性,以及屬於夏宇的「獨特性」。夏宇顛覆了「傳統」認為現代詩該有的文字樣貌,對夏宇而言,顛覆語言的表意系統,以不同方式生產意義,是她始終追求的,而詩是自由的、詩是不斷創造的,所以她積極開發現代詩的各種可能性。也留給作者本身與讀者讀詩時的空間,進行一種有別於創作時詩意的探索。

引用書目

1. 卡邦(Cabanne, Pierre)著,張心龍譯,《杜象訪談錄》,台北:雄獅,1986年。
2. Isabella Ascoli 主編,黃文捷譯,《杜象》,台北:錦繡,1993年6月。
3. Michael Payne 著、李爽學譯,《閱讀理論—拉康、德希達與克莉絲蒂娃導讀》,台北:書林,2005年二版。
4. 白靈,〈詩的夢幻隊伍—《八十四年詩選》上場〉,《八十四年詩選》(台北:爾雅,1995)。
5. 孟樊、林耀德編,《世紀末偏航—八〇年代台灣文學論》,台北:時報,1990年。
6. 孟樊,〈台灣後現代詩的理論與實際〉,《世紀末偏航—八〇年代台灣文學論》(台北:時報,1990)。
7. 孟樊,《台灣後現代詩的理論與實際》,台北:揚智,2003年。
8. 林耀德,《銀碗盛雪》,台北:洪範,1987年。
9. 林耀德,〈積木頑童—論夏宇的詩〉,《一九四九年以後》(台北:爾雅,1986)。
10. 夏宇,《備忘錄》,自印出版,1984年9月。
11. 夏宇,《備忘錄》,自印再版,1986年。
12. 夏宇,《腹語術》,現代詩季刊,2005年二版六刷。
13. 夏宇,《·摩擦·無以名狀》,唐山出版社發行,2001年二版四刷。
14. 夏宇,《Salsa》,唐山出版社發行,2004年初版五刷。
15. 陳義芝,〈台灣後現代詩學的建構〉,《解嚴以來台灣文學國際學術研討會論文集》(台北:萬卷樓,2000年9月)。
16. 陳義芝,《聲納—台灣現代主義詩學流變》,台北:九歌,2006年3月。
17. 焦桐,〈前衛詩〉,《台灣文學的街頭運動》(台北:時報,1998)。
18. 萬胥亭、夏宇,〈筆談〉,原刊於《現代詩》復刊第十二期(1988年7月),亦收錄於《腹語術》(台北:現代詩季刊社,2005),頁99-116。
19. 廖炳惠,《關鍵詞 200》,台北:麥田,2003年9月。
20. 鄭愁予,《鄭愁予詩集 I》,台北:洪範,1994年。
21. 鄭明嫻,〈評析三首「上邪詩」〉,《當代文學氣象》(台北:光復,1988)。
22. 鄭明嫻,〈現代詩中古典素材的運用〉,《當代文學氣象》(台北:光復,1988)。
23. 羅青,《什麼是後現代主義》,台北:學生書局,1989年10月。
24. 羅智成,《光之書》,台北:天下,2000年。