

# 有趣的悲傷： 夏宇〈乘噴射機離去〉書寫過程中 發展之諧趣語言\*

解昆樺

中興大學中國文學系助理教授

## 提 要

夏宇詩語言向有諧趣特質，為回應楊牧詢問其創作悲傷的可能，夏宇撰寫長詩〈乘噴射機離去〉擬寫悲傷。儘管夏宇在開頭架構出感情主體相互對峙的悲傷場景，但隨其後詩行之推動，仍不禁流洩諧趣語言。全詩歧轉出的「哼唱通俗歌曲乘噴射機離去」、「睡袋字謎遊戲」、「外文會話與數學教本」三個諧趣段落，都帶有超越破壞開頭悲傷場景的快感，使文本語意路線逐次逸離原初的悲傷場景。夏宇自述〈乘噴射機離去〉書寫過程中歷經六次重新謄寫與續寫而後定稿，呈現向起始悲傷反覆回圈與推進的文本運動性。而這份運動性，也外延至夏宇被「詩的聲光」改編為詩劇文本的〈南瓜載我來的〉。夏宇透過「運用標點符號夾注聲

---

\* 本文為國科會專題計畫「一九七〇年代台灣現代詩人詩劇文本研究」（102-2410-H-005-053-）研究成果之一。同時感謝兩位匿名評審的寶貴審查意見，每一次書寫都不可能天衣無縫，藉著審查意見之修改，讓本文論述得到重密編織的種種可能。

響」、「反襯指現結構內的機制秩序」兩種諧趣修辭，為僵固的悲傷結構蔓枝歧路，終使〈乘噴射機離去〉全詩產生悲傷／諧趣對位複調的聲響效果。

**關鍵詞：**夏宇 女性書寫 長詩 諧趣語言 謄寫 戲劇張力

# 有趣的悲傷： 夏宇〈乘噴射機離去〉書寫過程中 發展之諧趣語言

解昆樺

中興大學中國文學系助理教授

## 一、乘噴射機離去的愛情唐吉軻德： 問題意識與研究方法的提出

即使進入二十世紀現代文學史的脈絡，多數現代女詩人仍長期處於戰前冰心與戰後蓉子所代表的詩語言版本，以主題溫情、語言溫婉為特質。

夏宇於 2005 年獲選由臺北教育大學語文與創作學系所舉辦之當代十大詩人票選，若整合對比一九七〇年代初、末兩次當代十大詩人之名單<sup>①</sup>，夏宇是唯一的女性詩人。十大詩人的票選不免有評選機制於實際運作上可能存在的問題，但就此之外，從夏宇於 1980 年代起詩集之廣受好評，頻被引用、改編<sup>②</sup>，確實都能與其入選現象相交印證。但夏宇獲選最大的詩學意義，筆者以為尚不在於她的女性身份，更在於她為我們更新了女性詩人語言形象的版本。

---

① 一九七〇年代兩次當代十大詩人票選活動分別由創世紀與陽光小集所主辦，在一九七〇年代如此密集地進行十大詩人的票選活動，本身實涉及了戰後第一世代詩人與前行代詩人們間的典律競爭。

② 例如 1986 年「詩的聲光」詩展演將夏宇〈南瓜載我來的〉改編為詩劇，1995 年歌手陳珊妮將夏宇〈乘噴射機離去〉改編為歌曲。

就主題來說上，儘管夏宇仍多以女性詩人們著墨最深的愛情為其書寫主題，然而她改以後現代方式關注愛情本身及其結構，因而呈現其對愛情若即若離的語言姿態，檢視、凸顯愛情固著的儀式性<sup>③</sup>。誠如鍾玲《現代中國繆司》所言：「她（按：夏宇）徹底反叛了婉約風格的傳統。」<sup>④</sup>夏宇那樣對愛情戲謔慧黠的口吻，明顯已與其前現代女詩人們溫柔企盼之語調大異其徑。不過，更重要的，筆者認為還在於其對愛情主題的形（格）式表達上，除使用符號物件進行跨文本的操作外，比起其他女詩人更常以長詩進行寫作。

若再整合形式、內容進行聚焦觀察，可以發現傳統女詩人在文本體式上，主要以中小型詩作來書寫愛情。而對於現代長詩體式的操作、探求則往往多為男詩人，並藉此表現對歷史大敘事或弱勢群體的書寫，若稍加統計一九五〇年代戰鬥文藝長詩以及一九七〇年代中國時報敘事詩文學獎作品，便可發現其中極少有女詩人投入參與。這是否暗示了：女詩人不諳長詩，或者愛情此一主題無法以長詩形式、雄偉的體式反覆掘探？

事實上，就蔣美華教授〈「詩」、「長詩」、「長詩美學」義界的存真辨偽〉整理之【附錄：「長詩（100 行以上）」繫年：1920-2005 年】來看，共收錄 119 筆詩人長詩詩作，其中女性詩人共佔 16 篇，比例為 13.4 %。若以夏宇創作寫作〈乘噴射機離去〉的 1983 年向前推算，則有 58 篇，女性只佔 4 篇，比例僅有 6.8 %。不過，這份附錄仍難免有所疏漏，例如夏宇〈乘噴射機離去〉、〈南瓜載我來的〉，以及張秀亞長詩〈她呵，我們的好母親〉<sup>⑤</sup>、〈水上琴聲〉<sup>⑥</sup>也未收錄，但其投入大量心力收集近 85 年新詩史料進行估算，實有極大學術貢獻。<sup>⑦</sup>

③ 最具代表性的作品莫過於〈腹語術〉一詩。

④ 鍾玲：《現代中國繆司：臺灣女詩人作品析論》（臺北：聯經出版公司，1989 年），頁 355。

⑤ 此詩曾獲 1950 年臺灣婦聯會徵文首獎。

⑥ 此詩初寫於 1941 年，原以之為其小說〈白鳥的歸來〉之開篇插曲，共 640 行。該詩透過琴聲音景帶出三月風景，其中多用希臘神話與雪菜〈雲雀歌〉、濟慈〈夜鶯歌〉之典故。後結集入《水上琴聲》時，則刪節至 440 行。

⑦ 為呈現女性長詩書寫傳統筆者以蔣美華教授〈「詩」、「長詩」、「長詩美學」義界的存真辨偽〉整理之【附錄：「長詩（100 行以上）」繫年：1920-2005 年】為統計基礎，並增添其未

就此來看，可以發現相對男性，女性詩人投入長詩者仍有相當比例的差距。以夏宇創作出長詩〈乘噴射機離去〉的 1983 年來看，投入長詩之女性詩人，於 1983 年以前主要是蓉子、張秀亞，在其後 1986 年起則有鍾玲、馮青、朵思、零雨、龔虹。<sup>8</sup>

在戰後台灣女性長詩史中，1983 年夏宇〈乘噴射機離去〉確實為一具界分意義的作品。1983 年以前少見的女性長詩，諸如張秀亞長詩〈水上琴聲〉、〈她呵，我們的好母親〉與蓉子〈維納麗莎組曲〉、〈歡樂年年組詩〉、〈寶島風光組詩〉，書寫題材主要為對藝術品、民間傳說、島嶼風光的觀想，語言採取組詩方式推展，風格則仍屬溫婉。具有破壞、更新前述女性詩史溫柔話語印象的，依舊是夏宇。夏宇第一本詩集《備忘錄》中便有許多長詩，〈乘噴射機離去〉<sup>9</sup>、〈坐著南瓜來〉等長詩在「去來」之間，說明了女詩人也可以用諧趣、叛逆話語成就不分組長詩，並以長詩寫情訴衷，成就漫漫心史。<sup>10</sup>

轉就夏宇自身書寫史的角度來看，夏宇《備忘錄》中這些不容稍忘的長詩，從文本主題、結構與夏宇自身寫作發展史等角度反覆檢視，以〈乘噴射機離去〉一詩最具辯證性。這或許可以從此詩的背景故事說起，在夏宇《腹語術》的筆談中，夏宇曾回憶道：

記得那是 1983 年，楊牧在臺大客座，開一門叫做「抒情傳統」講英詩，我跑去旁聽。我記得下了課他問我：「你的詩裏總想要表現一些好玩的事，

---

錄之資料進行分析。其中筆者具體以夏宇寫作〈乘噴射機離去〉的 1983 年為切入點，藉此分別檢視夏宇〈乘噴射機離去〉於長詩脈絡與女性長詩脈絡的位置。

<sup>8</sup> 鍾玲 1986 年撰有〈美人圖〉（360 行），馮青則在 1989 年後發表一系列長詩〈雪原奔火〉、〈女角〉、〈致 P 書簡〉，朵思則在 1993 年後有〈石箋〉組詩等長詩創作，零雨在 1996 年後有〈大荒年〉等長詩創作，龔虹在 1997 年則出版《觀音菩薩摩訶薩》長詩集。

<sup>9</sup> 這首詩之詩題名與美國鄉村歌手 John Denver（1943-1997）經典名曲〈Leaving on a Jet Plane〉（1966）同名。

<sup>10</sup> 在夏宇之前的蓉子詩作本身也存在女性自覺的批判性，在此筆者更細部聚焦在夏宇〈乘噴射機離去〉有別於蓉子長詩，所具有之諧趣叛逆話語以及其不分組的特性。

你會不會寫悲傷的詩呢？」我馬上下決心要寫一首悲傷的詩，這就是『乘噴射機離去』開始的主意，起先很短很悲傷，只有四十幾行，寫完後，一直謄，愈謄愈長，謄第六遍的時候，變成一百三十多行，就是現在這個樣子，又變成一首好玩的詩了。唉，我到底會不會寫悲傷的詩呢？又，我專注的能力為什麼這麼差呢？但它可能是到目前為止，我自己比較喜歡的一首詩。不管，我堅持認為它是一首悲傷的詩。<sup>11</sup>

夏宇不只表述了〈乘噴射機離去〉的寫作動機，更隱然呈現了一個影響論的議題。引動夏宇〈乘噴射機離去〉的楊牧，其所代表的不單是「一個」臺灣十大詩人對「另一個」臺灣十大詩人的影響，還是「男性」詩人對「女性」詩人<sup>12</sup>的影響。楊牧以「總想要」突顯出夏宇早期詩作的諧趣趨向，他對夏宇的追問引動出〈乘噴射機離去〉兩個層次的書寫動機：首先，帶動出的便是夏宇對自己「慣性書寫策略」的挑戰。其次，則是「如何面對莊雅的抒情傳統」慎重地寫一首詩，處理一份感情。對比夏宇，楊牧擁有著外在、男性、前在世代、前在經典詩人<sup>13</sup>等多重身份，這使得以楊牧提問作為啓航點的〈乘噴射機離去〉，一開始在書寫上，便有一份蓄意為之的動機。夏宇在〈乘噴射機離去〉中要叛逆的，已不再是別人而是自己，她不只要蓄意逆反自身的書寫調性，還得蓄意悲傷。

但動機往往不等於結果，詩語言因為本身所內蘊的曖昧流動性能，使得詩的寫作計畫在落實過程，從來就充滿著變化。在〈乘噴射機離去〉中，夏宇以悲傷為終點，向雄偉目標進攻著，唐吉軻德般。夏宇在自身少有悲傷的寫作史中尋找悲愁、故作哀傷，就像唐吉軻德在一個早沒有騎士的時代追逐著夢幻騎士。預設的、非夏宇書寫本質的悲傷一如巨大風車，鼓舞哀傷的風勢虎虎襲向前行的夏宇，引得夏宇勉力進攻，力持〈乘噴射機離去〉的航線。

然而閱讀完〈乘噴射機離去〉裡綿延的詩行，我們知道夏宇對愛情的感傷依

<sup>11</sup> 夏宇：《備忘錄》（臺北：自資出版，1985年），頁120。

<sup>12</sup> 特別是夏宇長期被論者視為女性主義詩人。

<sup>13</sup> 楊牧在一九七〇年代兩次十大詩人票選活動便已獲選。

舊無以為繼，儘管她努力行之，但仍半途分神，歧路走出一道道諧趣的路線。於是，原本理應專注於悲傷的〈乘噴射機離去〉竟中途錯雜了笑聲。夏宇對悲傷的努力與失敗，使得〈乘噴射機離去〉在閱讀之時顯得複雜，其文本弔詭之處在於：一個悲傷的動機，卻成就出一個間雜諧趣的內容。對此，身為讀者的我們到底該感傷，還是要快樂以對？

無法在文本中完成預設的愛情悲傷結局，本身理應是個悲劇。但〈乘噴射機離去〉中混雜文字遊戲所帶來的愉悅，卻又極富諧趣效果。可以說，正因為夏宇〈乘噴射機離去〉中這向悲傷努力前航的文本過程，充滿著由悲而喜的流動感，使得這首長詩文本在落實上，顯現出一悲喜交錯的意象圖景。

儘管夏宇成為現代詩研究中的重要命題，累積了大量論述篇章，但〈乘噴射機離去〉一詩卻極少被專論。固然一些單篇論文有其主題取向難以顧及，可是在一系列大篇幅專論夏宇的學位論文中，〈乘噴射機離去〉一詩亦難現其蹤，例如陳柏伶〈據我們所不知的：夏宇詩研究〉（2004年成功大學碩論）完全未論及，林苡霖〈夏宇詩的歧路花園〉（2009年清華大學碩論）僅以註腳方式簡略提及歌手陳珊妮演唱夏宇〈乘噴射機離去〉，沒有繼續發掘該詩可能存在的跨文本潛能。不過，在蔡林縉〈夢想傾斜：「運動一詩」的可能——以零雨、夏宇、劉亮延詩作為例〉（2010年成功大學碩論）這篇把重心放在操作德勒茲論述機制以理解夏宇的學位論文中，則透過轉引白瑞梅（Parry）的研究稍與〈乘噴射機離去〉碰觸。

白瑞梅《虛空屏幕彼方的詩：對現代主義文化群的諸種介入（Poetry from Beyond the Empty Screen: Interventions into Modernist Cultures.）》之研究動機，主要是建立在臺灣與美國間在相互認知的不對稱（unbalanced）上，因此試圖透過比較觀點建立兩文化系統間更細密的脈絡。儘管夏宇詩意象具隱密多義特質，但她發現夏宇〈乘噴射機離去〉詩題實直譯於美國當代流行歌"Leaving on a Jet Plane"。就此而觀，雖然夏宇全詩內容並沒有援引這首歌，但其卻也是一種將美國當代文化進行一種碎片（fragment）化的再創作，散佈、調和於臺灣日常生活。<sup>14</sup>因此，

---

<sup>14</sup> 白瑞梅《虛空屏幕彼方的詩：對現代主義文化群的諸種介入（Poetry from Beyond the Empty Screen: Interventions into Modernist Cultures.）》對夏宇此詩與美國流行歌曲的觀察，也促成本



白瑞梅針對「能量不滅」去探索文本中角色間符號、情節的匯聚與試探，以「無法撲滅」<sup>15</sup>理解其中無限延展的動力，成為我們理解夏宇在反覆書寫開展文本面向時，內在所可能積累的潛意識慾望能量。

相較之下，同屬於長詩的夏宇〈南瓜載我來〉較多被討論，可對應性地提供本文進行方法論思考。

李元貞《女性詩學：臺灣現代女詩人集體研究（1951-2000）》注意到夏宇〈南瓜載我來〉對童話故事結構的重寫，洪淑苓〈臺灣女詩人的童話論述〉則進一步指出這首長詩對童話的解構與嘲諷。由於〈南瓜載我來〉、〈乘噴射機離去〉俱為長詩，簡政珍《台灣現代詩美學》對長詩的專門探述，亦足資本文深化探論夏宇長詩推展與語意推進的問題。

對於長詩，簡政珍提出「文本的互植」的概念<sup>16</sup>。文本互植所產生時間與空間的流變，往往會使文本在多層次的互涉與辯證中逼向潛存的主題。楊小濱《歷史與修辭》則指出：「夏宇的抒情主體往往是以失語的方式在別處或他人處發出聲音的。」<sup>17</sup>並看簡政珍、楊小濱之論，使筆者注意夏宇〈乘噴射機離去〉中咖啡館沈默場景，內在與感情發生（聲）的互植關係。

簡政珍另指出長詩在書寫過程時，對於詩人意象敘述的考驗<sup>18</sup>。對此，筆者以為可與陳俊榮〈夏宇的後現代語言詩〉所指出夏宇詩語言的物質性<sup>19</sup>，與前述白瑞梅對夏宇「能量不滅」的探論，以及翁文嫻〈《詩經》「興」義與現代詩「對應」美學的線索追探——以夏宇詩語言為例探研〉關注夏宇藉「興應」變體，創造不斷移動中的真相之意見<sup>20</sup>相互辯證。藉此關注夏宇如何在詩意象的物質變化中，

---

文其後觀察夏宇詩中「voilà」語言與法國 Françoise Hardy 〈Voilà（就這樣）〉間的比對觀察。

<sup>15</sup> Parry, Amie Elizabeth（白瑞梅），*Interventions into Modernist Cultures: Poetry from beyond the Empty Screen*.（Durham & London: Duke University. 2007），pp. 87.

<sup>16</sup> 簡政珍：《台灣現代詩美學》（臺北：揚智文化，2004年），頁346。

<sup>17</sup> 楊小濱：《歷史與修辭》（蘭州：敦煌文藝，1999年），頁71。

<sup>18</sup> 同前註16，頁341。

<sup>19</sup> 陳俊榮：〈夏宇的後現代語言詩〉，《中外文學》第38卷第2期（2009年6月），頁197。

<sup>20</sup> 翁文嫻：〈《詩經》「興」義與現代詩「對應」美學的線索追探——以夏宇詩語言為例探研〉，《中國文哲研究集刊》第31期（2007年9月），頁139。



在不斷的否定與迴避中累積敘述量能，並推動長詩的字句鋪衍。

透過上述文獻檢討，可以發現少為論者所關注，卻又潛存探述意義與可能的〈乘噴射機離去〉，確實值得以單篇論文格局專論其文本鋪衍發展現象。因此，本文即以前述研究文獻為基礎以及省思起點，追蹤〈乘噴射機離去〉中夏宇那抹努力悲傷卻不禁鬆懈下來的笑容。另外，更進一步探述夏宇創造這般曖昧語言表情的修辭技術，以及諧趣與悲傷間相互對應的修辭意識。

首先，筆者要分析夏宇〈乘噴射機離去〉在謄寫過程逐次成就的文本架構中，諧趣、悲傷之語言、意象的分佈狀態。特別是在寫作過程中，夏宇何以在不禁重蹈其離題書寫的調性後，復又努力扭轉詩語脈絡回到前定之悲傷架構，將是筆者關注重點。

其次，在此基礎上，筆者將探述夏宇在〈乘噴射機離去〉的文本發生過程，在修辭技術面上所進行的書寫歷程以及符號運用，如何促引夏宇發動離題書寫？而其所帶動出的諧趣戲謔性如何具有反結構慣性的後設性能？甚至，使詩語言產生滑動，扭轉了原初〈乘噴射機離去〉所預先設定的悲傷架構。最後要提及的是，儘管筆者以〈噴射機離去〉一詩進行文本細探，但在論述過程中不拘囿於此詩，將旁及夏宇《備忘錄》以及後續相關詩作進行回圖印證。

## 二、前進著並且回來著的迴廊：文本中諧趣與悲傷的分佈

### （一）哀傷的基調：首尾的悲傷架構

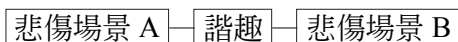
在〈乘噴射機離去〉中，夏宇對那蓄意為之的悲傷，何時開始啞然失笑？

從前引之夏宇筆談自陳，可知全詩在謄寫發展過程中至少有 6 個歷程。最初 40 幾行極悲傷的歷程，其後經歷 6 次謄寫，放大至 137 行，則又轉變成幽默的版本。儘管有詳細的「數據」資料，但追蹤詩中的「我」何時漾起憋藏不住的笑容，絕不是一則數學計數問題。我們無法直接就這 137 行的詩作，從頭數到第 40 行，便「果決」、「敏銳」地以第 40 行作為悲傷與諧趣的分水嶺，截然判定第 40 行以前為悲傷，40 行以後為諧趣段落。

細讀〈乘噴射機離去〉可以發現，這首長詩就如同其不標分節記號一般，並不存在前段為悲傷，後段則為諧趣，這樣截然二分的界分點。〈乘噴射機離去〉中悲諧趣的關係看似為共時性，實則更存在著歷時性。具體來說，一開始的哀傷版本是〈乘噴射機離去〉的基礎架構，其後則是以類似後現代式空間的概念，於此原初悲傷架構周圍散佈各種諧趣元素。

後續的書寫歷程磁吸匯聚了這些諧趣元素並推演各段落詩行後，創造出一個逸離原初悲傷書寫的現象，但夏宇仍試圖抵達原初設定的哀傷動機。比較文本最初與末尾的悲傷場景可以發現，逸離原初悲傷書寫許久的夏宇，與其說是在最後重抵悲傷書寫的文本旅程，不如說她是在末尾「創造」一個「仿似」原初悲傷架構。藉以讓偏航許久的詩語言脈絡，完成對原初預設「悲傷」的抵達，或者說，完成那由楊牧而起的悲傷書寫動機。

因此整體來說，我們可以初步將〈乘噴射機離去〉的文本語意質素結構圖繪如下：



其上呈顯出夏宇試圖在〈乘噴射機離去〉所營（擬）造首尾悲傷場景交互呼應的文本基調。接下來的問題顯然則在於：此悲傷書寫的內涵是什麼？特別是「悲傷場景 A」與「悲傷場景 B」間有無差異？

首先，我們必須探述作為起點的「悲傷場景 A」。其次，則必須探述在文本中逸離於諧趣的經驗，如何影響了「悲傷場景 B」的塑造。如此，才能探述夏宇為何以「悲傷場景 A」為本，故意複製出一帶有瑕疵感的「悲傷場景 B」。

在〈乘噴射機離去〉開始，夏宇架構的悲傷場景乃是一個咖啡館男女感情對峙的空間。夏宇在本詩第 1-5 行這樣寫到：

總會遇見這麼人的有一天  
隔鄰的桌子陰暗的小酒館  
陌生的語言當中

筆直的對角線分別屬於

完全相反的象限

在咖啡館平面空間內，詩人所突顯那筆直、不容曖昧之對角線的銳利刻畫下，男女雙方於「完全相反的象限」對峙著。在這精密、理性的數學用語清楚界定下，呈現出一個侷限空間內兩個感情主體的分隔狀態。

透過界劃咖啡館以形就文本空間模態，在一九七〇年代後的現代詩作品時常出現。其中最具代表性的是李敏勇〈後冷戰年代的夏日午後〉，透過咖啡館內／外界分，突顯「咖啡館內」文雅氣氛的虛假與「咖啡館外」激盪衝突的現實之間的對比。李敏勇藉以諷刺當代詩人的布爾喬亞品味，以及現代詩文學社會功能的不彰。但在此詩中，夏宇的焦點則集中於咖啡館內部的象限，以進行對比式的區分。

在咖啡館內，「你」、「我」僅數步之遙的距離，由於女性的「我」受限社會傳統性別上男動女靜的形象規範，使其無法主動超越此空間限制。遂益加使這具體可見的感情對象，成為無法落實的愛欲他者。咖啡館內對角象限所創造出那咫尺天涯、可觀難觸的複雜感受，正是其悲傷感的基調之一。

「我」的主體受限，並不意味〈乘噴射機離去〉內的咖啡館場景是幅靜態畫作。事實上，夏宇試圖在其中置放入許多動態意象，使詩文本的咖啡館場景成為一劇場空間，並藉由靜動對比搭配，形就出一深邃悲傷感，例如第 10-17 行：

這樣一個人

和我

沒有任何明顯的理由

在同一個屋子裡

傾斜的影子遠遠的

守著，在偶然的移動間

會合，落在一個

羅馬尼亞人的皮鞋上

在此段落中，夏宇以與「我」一樣靜默，但顯然比困守在象限內的「我」，擁有更多移動可能的影子作為意象核心。儘管「你」、「我」的肉身無法超越界分彼此的象限，但「你」、「我」各自的影子似乎在咖啡館內物品、光源角度的隨機調動中，而能在某個彼此對應搭配關係下，得以用接觸交錯的方式，代替肉身相聚。這影子的傾斜本身似乎象徵了女性詩人感情主體的普遍姿態，誠如李元貞所言：「（女詩人們）不否定愛情，不拋棄母性，卻也從『傾斜』的角度來達到控訴和反諷的結果，不完全接受既存體制對愛情與母性的桎梏而有相當深入的意義展現。」<sup>21</sup>不過除了此影射女性感情主體的扭曲敲倚，筆者以為這段描摹影子的細膩之處還在於：

第一、影子的遷移是一不具重量感的移動，它畢竟是肉身衍生出的「身影」<sup>22</sup>，是虛體而非實體的。

第二、「我」的身體不能移動，但隨身體、光源而生的影子其實也沒有自由意志，它是依賴咖啡館內的光源、物品，才得以折曲、延伸。

因此，「我」以影子形式向「你」的聚首，本身既充滿隨機性，亦沒有實存感。

除此之外，夏宇最後更讓「你」、「我」聚首的影子落在「羅馬尼亞人的皮鞋上」，強化、反襯出自我無法舉足移動的狀況，以及光影遊走的隨機性。在「你」、「我」所「同處」的空間中，最後竟要在一個「異鄉」人的皮鞋上，才能擁有這感情的會合，這裡實隱存對命運弔詭的無聲嘲弄。用來代替「我」前抵「你」的，還有更激烈的形式，在第 21-32 行夏宇寫到：

遊行的行列走過  
七隻鼓錘興奮激昂的  
斷裂，何人縫製的鼓  
春天裡那樣強烈

---

<sup>21</sup> 李元貞：〈臺灣現代女詩人的自我觀〉，《中外文學》第 17 卷第 10 期（1989 年 3 月），頁 36。

<sup>22</sup> 在身、影關係的書寫上，李白〈月下獨酌〉：「月既不解飲，影徒隨我身」亦寫得極其細膩。

可怖的貞潔 啊蜻蜓 蜻蜓  
飛了出去，舞者走進來  
無話可說的人繼續喝茶  
黃昏裡一聲嘆息，沿著  
溫暖的空氣傳遞  
應該是無意的，但也不妨  
一些了解 一些  
能量不減——遇見這一個人

這段的核心意象是「鼓錘」，「鼓錘」代表賁張強烈動感的音樂，在詩人筆下，其飽漲、繃裂的音質鼓舞策進了遊行的行列。影子代替形體靜默的移動，鼓聲的擴散傳達則帶有躁動意味，影射主體內在意識狀態。更值得分析的，不在於為什麼鼓錘是「七隻」？而在於下一行的「鼓一鼓錘」與「你一我」間的對應關係。

首先，在描述鼓時，夏宇強調其存在春天那樣強烈「可怖的貞潔」之質地。這即在強烈暗示那男性化倫理學秩序，如何像鼓內被緊密封存的空間，封閉壓抑女性身體內如春天飽滿的愛欲情緒，並且也暗暗解釋了何以女性的「我」始終無法主動跨越象限向「你」前行。其次，表面問何人縫鼓，其實還隱藏了是何人敲觸的提問。夏宇透過「鼓一鼓錘」兩者在物理表現（演）的關係，也隱微暗示「你一我」間，在感情命題上被動與主動的關係。

空間內的蜻蜓鼓翅而去，舞者閒步而來，他們既無有、無涉於我的感情困局，當然能於咖啡館象限自由來去。對襯於鼓音熱烈迴盪以及蜻蜓舞者的自由行動，「無話可說的人繼續喝茶」既在強調「我」的「無言」，還在強調「我」「只能坐在座位」上繼續喝茶的困境。蜻蜓、舞者的去來之間，更讓我們聚焦在「遊行的行列走過」一句上。咖啡館外的遊行隊伍為了信念行列而過，但對「我」來說，真正需要的是咖啡館內微妙的感情革命。

情動於中形於言，在「我」的想像中，「你」內心情感終於形於一聲嘆息。嘆息的音聲微小得不足以充滿咖啡館的空間。但對「我」而言，這已足夠，因為輕盈的嘆息所投注的能量，已足夠破壞「你」、「我」間無聲許久的僵局。足夠

「我」依此對「你」有更多的猜測，更多的想像，甚至更多的把握。對「我」來說，「你」所傳來的嘆息亦屬於其主體的一部份，它是主體鼓盪自身所發出的感情聲響，彷彿只要把握這聲響的質地，「我」便能理解，甚至重構「你」輕盈的主體性。

透過前面對第 10-17 行「這樣一個人……」與第 21-32 行「遊行的行列走過……」兩段的分析，可以知道「悲傷場景 A」的悲傷感不只來自於：界分「你」、「我」主體的咖啡館象限，與在無可逾越的靜默對峙中，所夾帶感情失溫的創傷。而更來自於：唯我以外的他者，包括一系列具像、抽象的「影子」、「皮鞋」、「鼓錘一鼓」、「蜻蜓」、「舞者」如何自由向其湧進，代替「我」進行愛欲行動。

在「我」主體肉身靜止中，這一系列具有對襯性能的意象，依「我」內在意念之所向而亢奮移動。詩人企圖藉頗具層次的反差，呈顯受限於傳統性別體制規範，女性主體那難以表達的內在慾望。首先，其動態突顯了「我」本身的靜態——包括身軀的「靜止」以及聲音的「安靜」。其次，那也只是一種「代替」，並不能實際完成「我」對於象限彼端之「你」的意欲。所以在這不斷向對方（「你」）湧進的世界中，就只有女性主體（「我」）找不到一個前行的藉口。這說明了即使在小小的咖啡館裡，也有一段如天涯海角般遙遠，難以抵達的愛情。

上述分析之「悲傷場景 A」正是全詩最基礎的悲傷骨架，也成為我們後續論述的參照系。我們將兩版本進行疊合，可以發現分佈於〈乘噴射機離去〉末尾第 113-137 行的「悲傷場景 B」，與「悲傷場景 A」共用了部分語言意象符號，但它亦有與之不同之處。這些差異並非天外飛來的靈感所突兀成就，而是透過「悲傷場景 A」後在寫作過程中陸續產生的四個版本<sup>23</sup>詩行，所歧出開發的諧趣語言意象、情緒，逐次沉澱以得。可以說，〈乘噴射機離去〉諧趣語言一方面轉化原初「悲傷場景 A」的性質，另一方面更引發出其另一層次的「悲傷場景 B」。因此，以下筆者將對〈乘噴射機離去〉中的諧趣書寫進行詳細分析。

<sup>23</sup> 誠如前引夏宇自言〈乘噴射機離去〉這首詩謄寫六次完成，因此除卻第一次的初樣草稿以及最後一次的定稿，可以得知其在謄寫過程中間有四次謄寫歷程。



## （二）戲謔的變調：諧趣的脈動快感

「悲傷場景 A」類似多芽根生的馬鈴薯，飽含著澱粉與營養，提供多樣（向）諧趣語言孳生。這些諧趣語言的成分，主要都是來自於「悲傷場景 A」中，「我」對咖啡館象限界線無可逾越的嘲諷與質疑。就形式上來看，在這全部共 137 行的〈乘噴射機離去〉詩作中，諧趣語言主要分佈在中間前後段落。具體來說，分別為以下三段：

第一段：第 40-46 行之「四下突然安靜，唯剩一支……得到教訓」。

第二段：第 52-72 行之「我想把你的地址寫在沙灘上……淺淺的西瓜漬」。

第三段：第 88-113 行之「沮喪的中國女子散步回來……陰暗的小酒館」。

此三個諧趣段落共 41 行，約佔全詩 29.9 %。整體來說，這些句子都帶有戲謔性的表情，但裡頭的書寫意欲並非以搗蛋、製造笑料為務。以下筆者即依各段落先後，分析其詩語言所潛存之諧趣性。首先檢視〈乘噴射機離去〉第一個諧趣段落第 40-46 行，詩人如此寫到：

四下突然安靜，唯剩一支  
通俗明白的歌：  
「乘噴射機離去」  
哼著哼著  
想讓自己隨意的悲傷  
在淺薄的歌詞裡  
得到教訓

這段前三行所形就的對比感，延續了「悲傷場景 A」末尾。但其喻意不僅止於「突然」「安靜」與「只剩」「一首歌」的對比性，亦即：描寫驟然靜謐中僅餘的一首歌，其聲響如何異常的清晰明亮。而在於詩人對這首歌的歌名「乘噴射機離去」，所進行的趣寫應用。這歌名同時是本詩的題名，亦是本詩第一個具體的諧趣段落的核心，都說明了其在文本中強大而多重的符徵性能，使我們必須進行細



密分析。具體來說，「我」「哼著」「通俗明白」的「乘噴射機離去」這首歌，本身有三個層次感：

第一、噴射機擁有強大推進力與豐沛動能，以其為器，為「我」帶來的是現下感情困境的快速撤離。對比「我」陷處困境的黏膩感，噴射機強疾飛逝帶來的是超離（越）悲傷僵局的快感。

第二、通俗明白的歌詞不只對比了前述悲傷的困惑難解，還突顯出悲傷在語意上的重量感。「淺薄的歌詞」能給予「我」超越感情困局的詞義，或者所謂的「教訓」，乃是主體意識到自我因執戀他者而喪失個性的狀況。

第三、「通俗明白的歌」是對困惑難解之悲傷的叛逆，但此一叛逆是非攻擊性的，這可從「哼」此一動作得見。比對悲傷的慎（厚）重，隨意歌唱的歌聲，本身展現了兩種「輕」。首先，「哼」是「輕鬆」的，更是對厚重悲傷的輕忽以對，這任性的態度使「我」卸卻哀傷如釋重負。其次，「哼」也是「輕快」的，「哼」輕逝飛去的字眼，使悲傷之沉重被釋放，而呈現一種輕盈。

上述對「哼著」「通俗明白」的「乘噴射機離去」這首歌所蘊含諧趣性的分析，說明了「我」對所位處那近乎凝固的象限對峙場景，開始產生定止姿態以外的動作。誠如米克（Joseph Meeker）所言：「喜劇方法並不是永遠好笑，幽默有的時候是喜劇經驗的表現方式之一，但它卻不是喜劇的必要條件。喜劇應該是一種面對自我和生活的態度，也是一種處理問題和痛苦的方法。」<sup>24</sup>初步來看，第40-46行這裡的諧趣符號成為詩行續寫下去的動（活）力來源。夏宇的諧趣成分不在於引人發噱，而在於戲謔、解構為生活場景所能夾帶的笑容。「遺缺與失去」儘管會帶來悲傷感，但這不意味只有與之相對的「完滿與擁有」能帶來諧趣感。夏宇詩中的世界就正告訴我們，她的諧趣感是來自於「快感」。

可以說「乘噴射機離去」這首歌展現的，不是在音量上對比出悲傷的「安靜」，而是在速度上對比出悲傷的「靜止」，以及其本身諧趣快感產生的突破效

---

<sup>24</sup> Meeker, Joseph W, *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic* (Tucson: U of Arizona, 1977), pp.12.

力。但在筆者看來，〈乘噴射機離去〉的戲劇性並不止於此，它還有另一不易被察覺之戲劇性，即：「乘噴射機離去」「終究」只是一首「歌名」，它只是一個歌的符徵。因此，它對突破悲傷的行動只是語言的指涉，終究不是一個具體的實踐。歌聲裡種種的超脫想像，在歌止後，仍然要回到現實的起點。

從上述對全詩第一次出現之諧趣段落內在語意的結構分析，已可看到其「悲一喜一悲」的脈絡，以及所形塑悲／諧趣之間，那離而復回、輕而復重、上揚與墜落、明白與難解、崇高與通俗的高度辯證性。值得注意的是，「乘噴射機離去」既突顯現下自我困境，另外更提供可「暫且爲之的實踐」，這種快感式的諧趣語言其所存在的超離作用，在其下各段中反覆出現。例如在第 52-60 行，夏宇如此寫到：

我想把你的地址寫在沙灘上  
把你留在我的睡袋裡  
在睡前玩一遍  
填字遊戲  
藏匿你在我的書包裡  
連同一本新編好的詩集  
連同我的登山鞋  
望遠鏡和  
潛水艇

上一段帶諧趣快感的歌曲「乘噴射機離去」，初步解放「我」形體當下的困境，藉著自我解嘲以解放自身受限的生命力。而第 52-60 行這段的快感，可能更在於對抒情對象「你」的佔有，以及感情願望的達成。在第 52-60 行中「你」共同參與「我」的填字（語言）遊戲，共享一種解謎的歡樂。但細看之下，「你」容納於「我」的睡袋，正如文字包容在填字空格中。「你」的肉身與文字成爲並列語，肉身的「你」成爲填字遊戲空格亟待容納的物件，在這意象機制中主（肉）體成爲語字，可以被遊戲文本容納。「你」成爲字謎的答案，成爲了解字謎的快感內

容。

「睡袋」與「填字遊戲」，以及被容納、填入的「你」，其實已初步呈顯出夏宇詩思中肉與字之間的等量性，亦即肉身與精神間的可交替性。後來夏宇於1999年出版的詩集《Salsa》中，〈牽羊悔亡：給一隻叫混（1982-1997）的狗〉這首詩表現得更為明確：「我狂喜狂悲進退皆險／真真不如市集裏村人／以物易物自生自滅肉與字」這肉與字間等量、等質的交易，暗示了「你」既是「我」失卻的語字，同時也是「我」所追尋的肉身。

關於如何容納「你」，除了使用「睡袋」，夏宇還使用了「書包」這個形式。鄭慧如〈一九七〇年代臺灣新詩中的身體觀〉曾指出：「表裡關係劃分你我，區隔內外，凸顯了身體的界限問題……。」<sup>25</sup>夏宇運用這些帶有容納概念的名詞，本身便有意藉此將「你」、「我」這種在使用上，本身帶有界分概念的代名詞，予以揉抹消去。但她復將容納空間細分成「睡袋」、「書包」兩種，使「容納你我」帶有更複雜的含意。

初步來看，「睡袋」含蓄地代表對你「肉身」的佔有，「書包」則代表「精神」的佔有。但從書包中所容納物件進行分類（析），未必就能如此單純地截然二分。其中的「詩集」當然可視為語言精神方面的物件，但是「登山鞋」、「望遠鏡」在直覺上則屬於旅行探險的物件，其寓意要透過對其後飛筆而入的「潛水艇」之分析才能得知。誠如別林斯基所言：「喜劇的內容，是不含有任何合理的必然性的偶然事件。喜劇的要素是生活現象和生活實質、生活目的之間的矛盾。」<sup>26</sup>突兀出現的「潛水艇」，本身是如何能帶有諧趣快感，以及對矛盾的指陳、破壞呢？

首先，如果不是「我」的「書包」具有超現實的質地，作者容許想像力將其無限擴大，使之能容納一艘可於海平面沈浮上下潛航戰鬥的潛水艇，不然就是詩中的潛水艇就只是一個在小孩手中擺弄的玩具。其次，「潛水艇」不只是帶有想

---

<sup>25</sup> 鄭慧如：〈一九七〇年代臺灣新詩中的身體觀〉，《逢甲人文社會學報》第16期（2002年5月），頁48。

<sup>26</sup> 華諾文學編譯組編：《文學理論資料匯編》（臺北：華諾文化公司，1985年），頁657。

像力的玩具，在文本結構上，它還呼應著前面第 40-46 行的「噴射機」。

「噴射機」、「潛水艇」兩者間的並列，並不是爲了建立天上／海下那種文本空間結構感，或者飛天遁海地的動態感，而是兩者共同顛倒、超越、撤離原初設建之悲傷格局的功能。至此可以得知，選用「登山鞋」、「望遠鏡」在文本的擺放上，是著墨於該物件本身輔助主體進行活動的助動性。

整體來看，相對於席慕容〈一棵開花的樹〉：「如何讓你遇見我／在我最美麗的時刻／爲這／我已在佛前求了五百年／求他讓我們結一段塵緣／／佛於是把我化作一棵樹／長在你必經的路旁（後略）」，以及對岸的舒婷〈致橡樹〉：「我必須是你近旁的一株木棉，／作爲樹的形象和你站在一起。」兩作中作爲女性主體的「我」，竟不約而同地將自身植物化、靜態化。如此使女性主體侷限於靜待男性—「你」—垂青的位置，幾乎成爲傳統現代女詩人的意象慣性。由此看來，更能細緻呈現出夏宇在此段藉動態物件的運用，使女性主體洋溢著不單單守候，而極具動態感的「主動性」本身特殊價值之所在。

主體「我」藉著噴射機與潛水艇的物件，在快意超離咖啡館象限困境的過程中，拉展出意義上的觀視距離。在第 88-113 行，夏宇這樣寫到：

沮喪的中國女子散步回來  
坐在窗前練習  
法文會話：「這是一匹馬呢  
或者這是一頂草帽？」  
這是一枚炮彈  
炮彈在黎巴嫩落下  
激烈的改革者溫馴的  
回家吃晚飯  
等邊三角形切過  
圓的時候  
雞和兔子不明白  
為什麼牠們會在同一個

籠子裡；  
「而且，郵局在銀行的對面  
在醫院的左邊  
河水在橋下流過  
人在橋上走」  
我們是否可以放任自己  
在會話裡  
在銀行的對面  
在橋上走  
或者  
乘噴射機  
離去  
回到開始  
陰暗的小酒館

第88-113行的諧趣焦點，在於對「法文會話」與「數學教本」的諷刺。詩中的「中國女子」學習法文，儘管她再怎麼熟悉其本國語及其國語所表達的世界，但要學習法文此一異國語言，仍必須從最基礎的生活會話開始。這段文字的幽默之處在於，中國女子以不再年輕的肉身重新牙牙學（外國）語，將自己拋置於另一話語系統中，重新經驗世界或調整對世界的經驗方式。但諷刺之處也在此，因為會話練習教本中制式、無華的規範語言，幾乎使語言學習者被「異化」為一台翻譯機，無意識地播送語言。

另一個作為發散戲謔感的書寫點，則是對幼童數學試題教本的運用。詩裡頭的「雞和兔子不明白／為什麼牠們會在同一個／籠子裡」乃是對國民數學教本經典試題「雞兔同籠」的援引改寫，至於「不明白」則傳達詩人一種帶笑的憐憫。隨著「雞兔同籠」成為經典試題（文本），詩人哀憐雞與兔彷彿命定般，被創題者拘禁在文本中的籠——亦即語言之牢中，被無數經歷過國民數學教育機制的人們，反覆瀏覽、觀視、計算。對「我」來說，在文本起點「悲傷場景 A」的僵局

中，其自身又何嘗不是那牢中的雞兔呢？因此對「雞兔同籠」的不明白與疑惑，其實還另有戲謔自嘲「我」自身的作用。

兩種會話與數學教本所存在的規範與牢籠，彷彿再現了「悲傷場景 A」的限制感。誠如夏宇所寫：「我們是否可以放任自己」，以逼問的方式展現出一種任性的態度。於是，詩中他任性地讓自己在原本被限定的繪畫裡自由走動散步，甚至就以這樣充滿快感、任性為之的姿態「乘著噴射機離去」。「我們」的「離去」並非對話語僵局的超脫逸離，對自身所陷入的感情悲傷進行自我赦免。因為，夏宇繼續寫到「回到開始／陰暗的小酒館」。這顯示看似充滿快意的「乘噴射機離去」，並非是一種對悲傷的離逝，而是一種對悲傷場景的回航，此中顯然有著更細膩的問題必須探述。

詳知夏宇寫作文本的論者定然知道，「離題」幾乎是夏宇的天性、個性與慣性。夏宇《備忘錄》即如此自道：「我沒有別的意思，我只是想寫一些離題／的詩，容納各種文字的陋習。」而〈野餐〉亦言：「我總是離題太遠，忘了回來」，並轉換出如〈連連看〉、〈失蹤的象〉等一系列作品。總是在書寫中離題的夏宇，突顯了傳統文論所訴諸之要有組織、具架構、要明晰的典律霸權。在〈乘噴射機離去〉的脈絡中，這便表現為對男性、學院式詩學悲傷傳統的挑戰。

楊小濱在〈解讀兩岸當代詩的後現代性〉一文中曾以夏宇等後現代詩人為例，論及：「奔向歷史終極的生命慾望消失於徒勞所致的『疲倦』，有目的的『走』便降為隨意性的『走動』。」<sup>27</sup>在無中心概念的文本中，作者在向意旨前進中，更多的其實是在發展一段逸離預設意旨、創造距離感的寫作歷程。因此，與其說夏宇有意挑戰所謂的「中心」，還不如說夏宇對中心的信仰疲憊與缺乏專注力。正因為夏宇離題的特性，使得本詩這樣向起點動機的回返，顯得非常特殊。可以說，由於對因楊牧而預設下之悲傷使命的記憶，使得第 88-113 行演譯了前述第 40-46 行潛存的辯證性。

在第 88-113 行末尾，夏宇具體地讓「我」結束歌曲中的逸離臆想，發展出了

<sup>27</sup> 楊小濱：《歷史與修辭》（蘭州：敦煌文藝，1999 年），頁 68。



重返文本起點悲傷的動作。這般向悲傷場景回航，似乎克盡了寫作悲傷的動機與義務，也似乎消泯了夏宇的書寫個性。但比較文本的開頭與末尾，可以發現「我」在第 113 行以後要回到的，並非作為文本起點的「悲傷場景 A」，而是夏宇所另創與之仿似的「悲傷場景 B」。「悲傷場景 B」不是「悲傷場景 A」的絕對複製，「悲傷場景 B」與「悲傷場景 A」間的差異，乃在於其中沈澱了第 40-46 行之「四下突然安靜，唯剩一支……得到教訓」、第 52-60 行之「我想把你的地址寫在沙灘上……潛水艇」、第 88-113 行之「沮喪的中國女子散步回來……陰暗的小酒館」一系列的諧趣逸離經驗。

以下筆者正要聚焦於第 112-137 行的「悲傷場景 B」進行探討：

1. 夏宇如何透過謄寫動作與符號運用等書寫修辭技術，藉所混雜的喜感、快感與多向性逸離經驗，發生（動）出這帶有離題復返的文本架構？
2. 諧趣戲謔性如何產生反結構慣性的後設性能，使喜感、快感與多向性逸離經驗於「悲傷場景 B」，產生怎樣的沈澱？而這帶疑惑感的「悲傷場景 B」又有何意涵層次？

### 三、謄寫所帶動出對悲傷場景的後設觀看與諧趣修辭技術

#### （一）謄寫所呈現之文本發生歷程及其運動性

〈乘噴射機離去〉中的咖啡館空間，彷彿演繹出一個小型、現代化牛郎織女傳說的文本空間。咖啡館所存在性別與情感的界線性，成為主體悲傷感的來源。而噴射機、潛水艇等物件的運用，則提供了一超越形式，藉想像暫時遂成願望，並產生了諧趣快感。但我們要更敏銳地指出：夏宇是採取「手寫謄寫」的方式，推動此一文本機制。

儘管論夏宇者多以後現代界定其特質，但事實上，長期以來在文本寫作，夏宇維持著「手工業」的狀態，藉手工製作進行前衛藝術之舉。從前述訪談資料可知，夏宇〈乘噴射機離去〉是在反覆謄寫的過程中完成的。因此要探問〈乘噴射機離去〉文本結構，以及內在所存之「快感」、「離題復返」特質，是如何進行



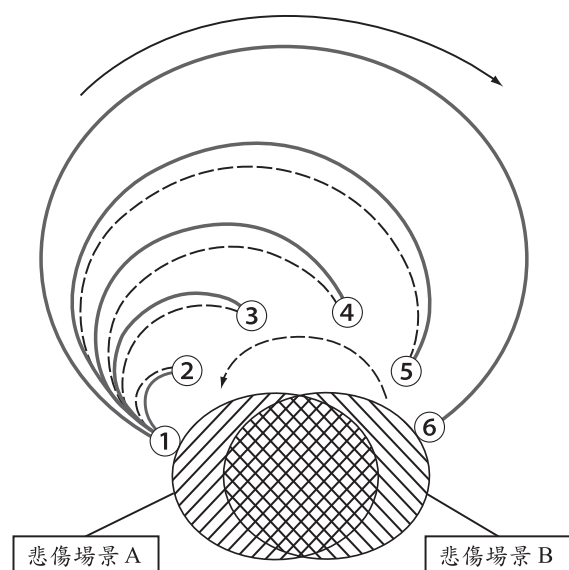
發生，還必須從文本藉「謄寫」而「發生」的現象著手。

檢視夏宇的詩寫作，可以發現她主要是透過謄寫進行文本的言意生成，在《Salsa》中她曾如此論及：「慢慢把那些片斷謄出來修改潤飾排列裝置直到每一個片斷找到它們最好的位置有些片斷不停地走遠迷路到了最遠變成另一首詩……」<sup>28</sup>夏宇在其文本語言發生的物理書寫方式——謄寫運作過程中，往往會連帶產生語意上的離題現象。但在皮埃克馬克·德比亞齊（Pierre Marc de Biasi）著《文本發生學》的研究方法取徑下，整合前述夏宇《腹語術》之筆談、《Salsa》自白以及筆者本文前面的探述，我們更注意到夏宇〈乘噴射機離去〉在謄寫過程中不止向外逸離，還存在「回返」原初「悲傷場景 A」，然後再推進的現象。

因此，儘管夏宇〈乘噴射機離去〉在語意上主要呈現出「悲傷場景 A—諧趣—悲傷場景 B」的意旨區段結構，但是若就文本謄寫發生歷程，則本詩共經歷四次「逸離—回返—推進」，並產生出六次謄寫歷程。現在的問題在於，該如何具體呈現出夏宇在謄寫過程中，所伸展出的謄寫細節樣態？以解析「悲傷場景 B」所積累的寫作發生經驗。對此，筆者將夏宇〈乘噴射機離去〉之文本發生歷程圖繪於下：（見次頁）



在逸離與回返之間，夏宇在歷程①以後藉著重新謄寫孳乳文本，推進拉展出〈乘噴射機離去〉的文本空間格局。〈乘噴射機離去〉全詩內在文本空間，因為其在謄寫過程中由逸離與回返形成之運動性，使之並非一個封閉靜態的空間。在文本運動中所呈現圓周形的推進過程裡，可知詩人並非那在磨坊中肩負推磨的騾子，看似不斷前行，實則僅繞著石磨周轉，無法走離磨坊。詩人在新舊謄寫版本的轉換之間，仍重回作為起點的「悲傷場景 A」，在規循自己先前已發展的寫作軌跡時，不由自主地投置新的意象語言，發展出可能的歧路。但在走入歧路，將文本帶離悲傷的脈絡之際，卻又對原初悲傷寫作動機念念不忘，於是復又將之拉回起點「悲傷場景 A」。

<sup>28</sup> 夏宇：《Salsa》（臺北：唐山，1999年），頁142。



附圖 01：夏宇〈乘噴射機離去〉六次謄寫歷程中「逸離—回返—推進」示意圖

圖標說明：

- ◆ 「悲傷場景 A」為一開始夏宇寫出的悲傷版本，亦即起點悲傷，在最後〈乘噴射機離去〉定稿中位處於前段位置。「悲傷場景 B」位於最後〈乘噴射機離去〉定稿終末段的位置，亦即末尾悲傷，與「悲傷場景 A」間互有同異。
- ◆ 「悲傷場景 A」與「悲傷場景 B」間交疊成網狀部分，表示兩者相同處。「悲傷場景 A」與「悲傷場景 B」間未交疊且各帶不同方向斜紋處，則表示兩者相異處。
- ◆ 小圓圈標號分別代表〈乘噴射機離去〉的版本，〈乘噴射機離去〉由初稿到定稿分別有六個歷程，故分別以①～⑥進行表示。
- ◆ 版本①即為起點「悲傷場景 A」，歷程②則為夏宇進行謄寫時新推進發展的部分，實線「—」即代表此一推進，虛線「---」代表謄寫推進暫告一段落向起點「悲傷場景 A」的回返。
- ◆ 版本②～⑤皆具有此一「逸離—回返」的書寫推進歷程，故以「」表示這逸離的趨力，以「」表示這回返的趨力。
- ◆ 版本⑥並無回返，為整合「悲傷場景 A」、「悲傷場景 B」以及兩者間推衍文字之定稿。

「悲傷場景 B」作為「悲傷場景 A」的「再現」，最大的功能便是創造一個仿似「悲傷場景 A」的文本終點，使逸離發展的文本既無須重返「悲傷場景 A」，又可完成原初因楊牧而起的悲傷寫作動機。正因為「悲傷場景 B」是「悲傷場景 A」的「再現」，所以「悲傷場景 B」並非「悲傷場景 A」單純地重抄。如果在〈乘噴射機離去〉文本發生歷程中，夏宇最初所完成，同時也是歷程②～⑤虛線所返抵的「悲傷場景 A」，是最接近因楊牧而設下的悲傷寫作動機。那麼，「悲傷場景 B」除混雜對原初寫作動機的許諾外，更帶有夏宇個人內在逸離悲傷的意念。

所以在文本「逸離—回返」之間所存在的運動性，本身除展現了「釋放—收束」的意義張力外，還呈現了夏宇在〈乘噴射機離去〉文本發生過程中，由楊牧所代表的悲傷寫作動機，以及夏宇自身的諧趣逸離意欲間的拉扯。這般在諧趣與悲傷間的拉扯張力，在反覆重返「悲傷場景 A」的過程中，如何重新檢視「悲傷場景 A」？並如何生產出新的意義，發展出再（新）進的路徑，影響著夏宇最後對「悲傷場景 A」的「再現」，以及終點「悲傷場景 B」的內容？將成為筆者下文的論述重點。

## （二）引文與歧異：謄／續寫於悲傷場景 B 沈澱的疑惑感

作為〈乘噴射機離去〉在文本發生上最重要的寫作方式，「謄寫」促引文本在發生過程中產生運動性。謄寫並不單純只是一種繕寫或抄寫，在〈乘噴射機離去〉文本發生過程所產生的各歷程中，謄寫這個動作還重複在「發生」，因此謄寫本身還意味著「續寫」。謄／續寫的運動過程，所以能對前在完成之文本歷程架構產生語意辯證，乃是因為其內在繫連著「引文」與「歧異」兩個細部動作。

歷程②～⑤的發展過程中，每當詩行推展到極限而中斷，夏宇便「重返」文本起點企圖再進行續寫發展。此「重返」動作「最基本」的內容，便是對「悲傷場景 A」的重複引文。在謄／續寫中，引文「悲傷場景 A」並不只是對「悲傷場景 A」的複製，夏宇曾提及：

我所能夠了解的後現代最多就是引號的概念（copy 就是一種引號）。這就是一個大量引號的時代，我們隨時可能被裝在引號裡，頭上腳下各一個上

引號和下引號，不著天，不著地，飄著、盪著，被命定，被解釋，被象徵，被指涉、介中，被後設，亂箭穿心，聲嘶力竭。<sup>29</sup>

因此，對「悲傷場景 A」的重複引文，夏宇一再重返「悲傷場景 A」的動作，展現的並非是對「悲傷場景 A」的耽溺。相反地，引文使夏宇一再重新檢視起點「悲傷場景 A」的架構，以及對主體「我」的框架限制作用。特別是從續寫角度來看，夏宇並非以渾然無旅程記憶的姿態回返起點。她總是飽富前次歷程向諧趣的書寫旅程記憶回返起點，特別是在歷程②～⑤中逐次拓展出對「悲傷場景 A」而言，那些帶有諧趣叛逃意味的歧異書寫經驗。

因此附圖 01 的箭頭虛線所代表的——對「悲傷場景 A」進行一再重返，並重複以「悲傷場景 A」為起頭的引文動作——反而使夏宇在一再重看中，翻檢出「悲傷場景 A」的結構性與可解構性。所以，引文既是對於「悲傷場景 A」的重複記憶，也是對「悲傷場景 A」的重複解構。在這一系列的「重返、重引、重看」動作中，重引所代表的引文實具有關鍵的樞紐位置。現在的問題是，從總體結構來看，即使「悲傷場景 A」的主體哀感一再於引文中被重複記憶，但為何尾隨「悲傷場景 A」後重現的，還有那些帶諷刺意味的笑聲？

這讓我們注意到，在〈乘噴射機離去〉的文本發生過程中，引文的內容除了最基本的「悲傷場景 A」外，還有其後一系列在逸離「悲傷場景 A」時不斷歧出生產的諧趣詩行。這些歧出的詩行如筆者前文所分析，包括了：「哼唱通俗歌曲乘噴射機離去」、「睡袋字謎遊戲」、「外文會話與數學教本」。這三個諧趣段落在引文中接踵重現，在在重現對「悲傷場景 A」的逸離與超越。

因此，與其說夏宇是透過對「悲傷場景 A」無意識重複，展現對「悲傷場景 A」執戀意欲。不如說夏宇〈乘噴射機離去〉的快感來源，乃在於一再解構那不斷重現的「悲傷場景 A」。在謄寫中反覆重現的「悲傷場景 A」，無法使悲傷崇高，反而讓夏宇發現到悲傷如何以陳腔濫調（cliche）的形式進行傳遞。同時，也使夏

---

<sup>29</sup> 夏宇：《腹語術》（臺北：現代詩季刊社，1991 年），頁 118-119。

宇關注被陳腔濫調反覆重述的「悲傷場景 A」本身的可疑。

然而，「悲傷場景 A」卻也是原初悲傷寫作的動機，所對應出來的初步成果。對悲傷動機以悲傷寫作，似乎是再也正確不過的事了。但是，一再重看「悲傷場景 A」的封閉架構，夏宇顯然厭倦再以書寫強化、擴建其架構，規循悲傷寫作的邏輯與儀式。隨著書寫歷程的複查衍生，夏宇並非束（空）手而回這悲傷的、感情的囚室（咖啡館），她夾帶了逐次醞釀的笑聲回抵咖啡館。誠如赫茲利特所言：「自然流露的笑的主要泉源，是一種企圖獲得解放的願望，也就是一種力求從社會的束縛中解脫出來的願望。」<sup>30</sup>前述咖啡館內呈現的不只是「我」跟「你」的感情困局，而是藉此象徵社會對男／女性在感情上，各自應扮演主／被動角色的慣性認知。夏宇每次重啓對未完成的〈乘噴射機離去〉之續寫時，創造笑聲往往成為她逸離悲傷以及諷刺社會感情互動觀的最佳書寫策略。

所以我們更能循此看出，附圖 01 中的箭頭虛線乃是代表著夏宇夾帶諧趣嘲諷的笑聲，向著她仍記憶著的「悲傷場景 A」所進行的回返。至於附圖 01 中的箭頭實線代表的，不只是對過往未完成歷程中那些已夾雜諧趣書寫軌跡的重蹈，還包括在重新謄寫的字句中發現可戲謔之處，並投注字句使詩行得以繼續向前逸離推進。

奚密曾指出：「夏宇的詩泰半以愛情為主題。但是放眼現代詩史，像夏宇這樣徹底剔除浪漫理想主義和感傷濫情成份的詩人，並不多見。」<sup>31</sup>因此接下來引我們聚焦討論的，還在於這些笑聲是如何能創造逸離「悲傷場景 A」的路線？亦即，這些笑聲是以什麼樣的修辭手段，被夏宇投注於文本發生的歷程之中，完成對濫情悲傷的沖刷，並產生逸離「悲傷場景 A」的效果？對此，筆者將對前面「哼唱通俗歌曲乘噴射機離去」、「睡袋字謎遊戲」、「會話與數學教本」三個重要的諧趣段落進行整合性的討論，探析其中為笑聲創造逸離效應的修辭技術。透過比對分析，筆者認為其修辭技術有二：

第一、在既定詩行推進中運用標點符號夾注聲響，為文本內的悲傷僵局製造出一具續寫力的話語：

<sup>30</sup> 同註 26，頁 652。

<sup>31</sup> 奚密：《現當代詩文錄》（臺北：聯合文學，1998 年），頁 217。

由於一再重回起點「悲傷場景 A」進行〈乘噴射機離去〉的謄寫發展，使得夏宇恆保對悲傷書寫動機的記憶，因此在新的拓展書寫中，夏宇往往會將續寫之詩境向悲傷漸漸延伸，使文本再度陷入如「悲傷場景 A」那樣帶有極端感的情（絕）境。例如第 40 行的「四下突然安靜」這遽然無聲情境，第 64 行「當所有的花都遺忘了你睡著的臉」那群體全數對「你」的遺忘。以致於第 80-87 行「我們在各自的／不同的象限裡／孤單的／無限的擴大／衰老死掉／永遠永遠／不能夠／交會」彼此在各自空間不斷膨脹然後衰老而亡，卻絕無交互觸碰彼此的可能。在面對這些詩中絕境，夏宇往往試圖新增夾注聲響，使詩行找到逸離以及再推進的可能。

周夢蝶曾當面跟夏宇說：「妳的詩我看了二十遍還是不懂。」可能傳達了周夢蝶面對夏宇詩作或許存在的疑惑<sup>62</sup>；但轉換成女性詩人席慕蓉看夏宇詩時，這種疑惑感則化爲一種懸疑惑。席慕蓉《迷途詩冊》〈我愛夏宇〉中便這樣指出：

我愛夏宇因為她並不想教化……不知道這次她要怎樣設定有些時候只是跟  
她去港口郵局寄一封信但是也有可能忽然轉換成奇怪的物質跟她去外太空  
旅行無論怎麼躲閃無論是五十公尺還是三萬光年她都會擊中我或者故意不  
擊中我的要害使我在莞爾之際忽然淚下……<sup>63</sup>

席慕蓉這段感想，特意不使用標點符號，似乎也在實驗著標點符號有無對語言展現的效果。並且以此戲擬夏宇語言風格的方式，指出夏宇的詩境如何以讀者難以細察的速度，進行快速轉換的現象。在〈乘噴射機離去〉一詩中，我們可以發現這種詩境快速轉換的技術，正在於對標點符號冒號（：）、引號（「」）的運用。

冒號（：）用於總起下文，或舉例說明上文。引號（「」）則用於標示引語，特別指稱或強調的詞語。冒引號進行連用（：「」），還具有標示主體說話內容

<sup>62</sup> 當然周夢蝶所稱對夏宇詩作的不解也有可能只是一種謙稱，這是在讀者反應論中必須注意的課題。

<sup>63</sup> 席慕蓉：《迷途詩集》（臺北：圓神出版社，2002 年），頁 96-97。



的作用。面對文本發生過程中，對於「悲傷場景 A」的重複引文，以及其後續寫的僵局，夏宇往往複合運用這些符號，具體開展出一個新的話語聲響。例如：面對前述第 40 行的絕對寂靜，第 41-42 行使用冒號（：）投入一支以引號（「」）特別強調的歌曲「乘噴射機離去」。可以說，引號強調了在那寂靜情境中帶劃破性、力量感的發聲動作，而引號則引領讀者去注意歌名「乘噴射機離去」內「噴射機」與「離去」的突兀感與超越性。而在面對第 80-87 行「你」「我」極端隔絕的情境，夏宇則運用冒號（：），努力讓沮喪的中國女子<sup>34</sup>發出練習說外國語法文的聲響，試圖以語言的跨國性尋找跨越疆（僵）界之可能性。

從中可以看到，面對文本發生過程中反覆重引、再發展的悲傷，夏宇如何複合運用冒號與引號投置新聲，解放在悲傷僵局中被僵化禁錮的主體。另外，從夏宇此時利用標點符號開展詩境的技巧，也讓我們注意到她已略現的後現代徵兆。第二、使諧趣語言帶有戲謔反襯的修辭效果，藉新增話語意象指出前在詩行的結構封閉性，同時產生對結構話語機制的質疑：

夏宇為續寫發展出的悲傷絕境，所創造出這一系列具移轉性的新路，本身不時還帶有翻轉前徑的效果。這樣的翻轉，表面來看，乃在於扭轉語言秩序與語言意象物件的空間（位置）時間（速度），並藉此帶有語言「快／慢」、「聲響／寂靜」、「行動／凝止」等一系列帶反差對比的調動快感。但這些快感還夾雜著語意層次的破壞性，使我們注意到原來悲傷所存在的結構性以及那僵化感的製作邏輯。

例如全詩最一開始的歧異點，同時也是第一個諧趣語言段落第 40-46 行之「四下突然安靜，唯剩一支……得到教訓」。夏宇藉著「哼唱通俗歌曲乘噴射機離去」意象，慧黠地吟唱〈乘噴射機離去〉企圖召喚歌名內的噴射機，藉著噴射機的快速離去，反差呈現「悲傷場景 A」內的世俗感情邏輯方式，與對感情主體所造成的禁錮對峙感。

此外，全詩第二個諧趣段落第 52-72 行之「我想把你的地址寫在沙灘上……

<sup>34</sup> 此一女子可能就是在暗示那個在悲傷場景 A 咖啡館中的女子「我」。



淺淺的西瓜漬」中，夏宇在第 68-75 行寫到「第 8 頁第 9 行：／『事情就是這樣決定了。』／決定了。／句點下面／淺淺的西瓜漬。西瓜生長／在沙地裡，在最炎熱時／成熟爆裂，如同你曾經／之於我……」句點代表語意終結的符號，詩人寫到「決定」後標上了「句點」，似乎要表達「我」下定決心斷絕想望「你」的決心。然而夏宇偏偏要再重複一次「決定了。」並且以西瓜圓滾形象比喻句點。此中須注意的是，西瓜往往連帶有瓜瓞綿綿、不中斷的意涵。這個看似「不精準」的意象經營，反而正在指出「被動地」任風翻頁至「第 8 頁第 9 行：」，以其上的字句「事情就是這樣決定了。」決定自己感情的荒謬性。這也正在透過對帶終止意味的句號進行語言延展，反顯了：（1）以他者<sup>35</sup>語言這樣隨機機制，終結決斷具主體多變性的感情的形式，本身的不可能與可笑，以及（2）身陷這樣語言感情機制中，主體的「被動」與「反動」。

這些反詰中，最能展現回看悲傷結構封閉感，並投注對其結構性之反省者，莫過於全詩第三個諧趣段落第 88-113 行之「沮喪的中國女子散步回來……陰暗的小酒館」中，對「雞兔同籠」數學試題的書寫。夏宇刻意運用數學試題進行詩行演展，告訴我們面對試題時，我們似乎都過於乖乖就範，無意識地、慣性地進入試題語言脈絡中去回答它。克莉絲·維登（Chris Weedon）《女性主義實踐與後結構主義理論》曾指出：「話語存在書寫與口述的形式中，並存在於每日生活的社會實踐中。它們存在我們的機構——諸如學校、教會、法庭及家庭——的物質設計中。」<sup>36</sup>誠如前述，夏宇寫道：「雞和兔子不明白／為什麼它們會在同一個／籠子裡：」這道數學試題，其實正呈現她一貫地對既定話語結構、秩序那置身事外的姿態。<sup>37</sup>夏宇顯然要告訴我們的是，面對題目時我們只知道要去回答它，忘了試題本身也是一個社會結構的「文本」，我們也可以對問題進行提問。而這個能對

<sup>35</sup> 這個他者也包括了女性主義所批判的男性話語機制。

<sup>36</sup> 克莉絲·維登（Chris Weedon）著，白曉紅譯：《女性主義實踐與後結構主義理論》（臺北：桂冠，1994 年），頁 132。

<sup>37</sup> 最具代表性的詩例，包括夏宇的〈榜外記〉、〈詩人節〉、〈蜉蝣〉。其中〈榜外記〉為紀念其民國 64 年度大專聯考落榜紀念的詩作，發表於《草根》第 6 期（1975 年 10 月），並未收於夏宇詩集中。

包括問題在內任何事物的提問能力，正是我們不能失去的權力與興趣。夏宇跳出了雞兔共處的語言之籠，也讓「我」跳出了她陷入「悲傷場景 A」的感情習題。這除了同樣存在檢視其語言結構與邏輯秩序的效能，更帶有針砭意味地指出，感情主體何以就得宿命地重複進入這體制，回答、拆解那些感情的計算？

透過上述論述，我們具體分析出夏宇諧趣話語意象中所具有之「運用標點符號夾注聲響」，以及「反襯指現結構內的機制、秩序」兩種修辭技巧。可以說，在語意策略上，這兩種修辭不只夾注了帶質疑意味的諧趣笑聲，並且與悲傷話語相替出現，在全詩中形成悲／諧趣對位複調的聲響效果。夏宇《摩擦·無以名狀》〈●跳舞●跳死為止〉：「（不）特別想虛擲／並（不）知道傳遞／（不）做任何辯解／（不）證明顛覆……」正是承續這樣技巧，表達主體對外在世界意義秩序的虛應與猶疑。筆者以為，悲傷／諧趣這樣對位複調藉著其「解構快感」與「呈現結構邏輯」的修辭效能，告訴我們所有看似絕對穩定（僵固）的事物其實都仍尚待選擇。於是筆直僵固、已見終點的「悲傷場景 A」，因為這份質疑，在其後一再蔓枝衍展出歧路。在文本發生過程中，也因為這樣「逸離一回返」而鼓漲著悲／諧趣張力。

在筆者看來，檢視夏宇的詩寫作過程，文本不只是一種文字積累，更像一種織物，在重複、交紡中一再推進詩行。由於有著上述對〈乘噴射機離去〉文本發生歷程中所涉及的謄寫與續寫之分析，我們知道，儘管夏宇在全詩的末段第109-113行，才寫到：「或者／乘噴射機／離去／回到開始／陰暗的小酒館」但是我們知道夏宇早就回抵四次。但在「引號」、「夾注號」的運用下，夏宇對〈乘噴射機離去〉的謄寫並非是單純的引文，她在每一次的重複中，還無意識夾帶新增的物件。夏宇的離題書寫使其悲傷書寫充滿雜質，這些雜質是對應於純粹的悲傷而言，包括了由諧趣修辭所推動對悲傷結構的戲謔質疑聲響。

李元貞《女性詩學》曾論及：「夏宇是對語言的衍異及文本重寫頗為精通的詩人。」<sup>98</sup>這段話為我們指出在夏宇的重寫衍異的修辭技術作用中，可以發現本詩

<sup>98</sup> 李元貞《女性詩學：臺灣現代女詩人集體研究（1951-2000）》（臺北：女書文化，2000年），頁330。

的結尾「悲傷場景 B」儘管運用起點「悲傷場景 A」的「素材」進行重寫，但也在修辭上介入許多運作，使之發生衍異，而非複製貼上。例如起點「悲傷場景 A」之第 22-23 行「七隻鼓錘興奮激昂的／斷裂，何人縫製的鼓」，在末尾「悲傷場景 B」之第 120-124 行「有人讀到這裡／有人會問我：／『你是鼓／還是鼓錘？』／唉那是愚笨的問題」上面所引兩段落，正告訴我們「悲傷場景 B」並非全然等同「悲傷場景 A」，「悲傷場景 B」是「悲傷場景 A」的「再現」。在文本的發生過程中，因為不斷向「悲傷場景 A」的逸離，終而使夏宇必須再現出一「彷彿」「悲傷場景 A」的「悲傷場景 B」，藉以完成原初書寫悲傷詩作的動機。

初步來看，作為「悲傷場景 A」的再現，「悲傷場景 B」沈澱著由前面諧趣修辭所發展出的質疑情緒。例如「悲傷場景 A」中「鼓與鼓錘」的隱喻，至「悲傷場景 B」則轉以「你是鼓／還是鼓錘？」這樣帶詰問筆觸進行再現。諧趣語言的質疑感在「悲傷場景 B」中發生沈澱，並不需要依賴問號才能標明，疑問並不一定要透過標注疑問號，或以問句方式呈現。在全詩最後第 126-137 行，夏宇寫到：

我只想說我可能遇到的一個人

一開始我是誠心誠意的

而且是悲傷的

但後來事情有了變化

事情

總有一些

變化

有一天

可能

非常可能

Voilà

在上引詩行中，最後的「可能／非常可能」與前面「我可能遇到」一句相呼應，並透過「非常」一詞強化語句中「可能」在語意上的重心位置。做為長詩最終段落的關鍵字，「可能」二字呈顯了夏宇對這段以漫漫詩行辯證感情悲諧趣之詩作的總結。因此，在論述上，探勘此一詞彙之語義地層自有其必要性。

可以發現，在本段詩行上下語脈中，「可能」除具有「已實現」<sup>39</sup>的意思，還有「或許、難道」的猶疑語意<sup>40</sup>。這必須要透過細析才能體現的語意，說明了「悲傷場景 B」內所隱存的問號結構。特別是在最後一句的「可能」後，詩人還特意加上「voilà」一詞。

「voilà」是語義模糊帶多義性的法文詞語，隨著情境與語境的差異，往往有著不同的含意，像是：「就是這樣吧、可不是嗎、瞧啊、終於……」<sup>41</sup>在這首詩中，乃是「當事情暫告一段落」後的一種情緒感嘆。由此可見，對文本發生過程中一再被重返、再現的咖啡館，她最終所含蘊百無聊賴的口吻。對於那僵固的悲傷，「我」儘管透過諧趣修辭自我逸離，但悲傷終究「就這樣」木已成舟，自己也就只能這樣在自我意識世界裡，在種種想像中反覆的逸離與回返。除了這帶有對原初困守悲傷結構的情緒猶疑，她另外針對（1）悲傷書寫動機，以及（2）悲傷隱喻之社會話語系統中的性別感情秩序，展現了自我疲頓無奈的語言姿態。這也正是在「附圖 01：夏宇〈乘噴射機離去〉六次謄寫歷程中「逸離—回返」推進示意圖」在結尾「悲傷場景 B」中，與開頭「悲傷場景 A」間重複交疊之外的側暈處所指涉的語言內容。

## 四、結論

長期以來，女性現代詩人的詩語言，主要以冰心、蓉子所代表溫情、短詩形

<sup>39</sup> 例如李商隱〈井絡〉：「堪歎故君成杜宇，可能先生是真龍。」

<sup>40</sup> 例如許渾〈晚自朝臺津至韋隱居郊園〉：「西下磻溪猶萬里，可能垂白待文王？」

<sup>41</sup> Françoise Hardy 在 1967 年的〈Voilà（就這樣）〉這首歌詞即寫下：「Voilà, je regarde les autres（就這樣，我看著別人）／Pourtant, je ne leur trouve rien（然而，我卻對他們無動於衷）／C'est comme ça（人生不就是這樣？）……。」

式的特質為主。夏宇作為戰後臺灣三次當代十大詩人名單中唯一的女詩人，其最大的意義不只在於其女性身份，還在於她超越傳統「女性」詩語言版本，所呈現主體「個性」化特質。

在臺灣，長詩原本主要為男性詩人在進行實驗，且「連帶」地藉以表現歷史、國族、弱勢主題書寫。然而夏宇在第二本詩集《備忘錄》中即不避（懼）長詩寫作，並在夏宇實驗下更新了其版本性。以本文探討的夏宇長詩〈乘噴射機離去〉來說，其實驗性有二：

第一、夏宇並未將她的愛情主題置放在國族大歷史背景中，她是採取長詩這樣巨大的語言體式，成就精緻的小場景。對比於國族大敘事書寫傳統，夏宇〈乘噴射機離去〉展示了自我愛情也可賦予一種長詩格局進行書寫的可能性與合法性。

第二、夏宇原初書寫動機不只在表達自我，本身還在與「男性」「經典」詩人楊牧對其詩作，所給予「偏向諧趣語言，是否能嘗試悲傷書寫」的探問進行對話。儘管夏宇的諧趣語言本身具備了叛逆傳統女性詩人溫情語言慣性，但這次夏宇要叛逆的，是自己也慣性化的諧趣書寫。

因此，夏宇〈乘噴射機離去〉這首詩的實驗性，乃在於面對外部書寫傳統以及自我諧趣慣性，進行多層次地回觀、解構。檢視夏宇〈乘噴射機離去〉文本內悲諧趣的分佈結構，其在起始第 1-5 行建構了一咖啡館內「你／我」分據不同象限，彼此進行感情對峙的「悲傷場景 A」。另外，在文本末尾第 126-137 行架構與起始「悲傷場景 A」相呼應的「悲傷場景 B」，透過這樣首、末段悲傷交相呼應，初步形成文本帶有緊密、禁錮感的悲傷架構。在此悲傷架構中間則夾雜著諧趣段落，分別為第 40-46 行之「四下突然安靜，唯剩一支……得到教訓」、第 52-72 行之「我想把你的地址寫在沙灘上……淺淺的西瓜漬」、第 88-113 行之「沮喪的中國女子散步回來……陰暗的小酒館」三個段落。

這些諧趣段落突兀地藉歌名中的噴射機，以及戲取背包內的玩具潛水艇，於上天下海之際，展現「我」對「悲傷場景 A」那窒悶對峙的咖啡館之超越快感。另外，透過字謎遊戲肉與字的兌換，以「你」作為語言遊戲中的「正解」，將「你」視為「我」失卻、追索著的語字肉身，展現「我」對「你」的佔有快感。



面對感情肉身的禁錮僵局，詩人轉從其精神想像面進行詩語言發展，夏宇不只完成了那悲傷，還藉著戲謔的諧趣意象使悲傷變得有趣，給莫可奈何的哀傷一次笑容。對比亞里斯多德詩學論述，夏宇告訴我們，諧趣並非單純地只在模倣人生醜態。諧趣笑聲不只慰解了悲傷困局，還藉著對困局的模倣戲擬力，為我們提供了另一種對困局的想像力。誠如楊小濱於《否定的美學》在解讀馬庫色與審美革命間的關係中所指：「藝術通過想像超越了現實壓抑，在想像中，自由的形象重新煥發了。」<sup>42</sup>夏宇對悲傷的諧趣想像幅度，同時也呈現了感情主體本身短暫的自由度。

夏宇〈乘噴射機離去〉前中後三個段落看似清楚呈現「悲—喜—悲」的語意結構。但是若從文本發生學的角度進行細析，則可以發現，裡頭有更為細密的悲諧趣的辯證，以及文本內在運動的細節。夏宇曾於《腹語術》筆談自述到〈乘噴射機離去〉在文本發生過程中，是以「謄寫」這種手工方式進行謄稿，謄稿六次後定稿，足見謄稿是夏宇〈乘噴射機離去〉在文本發生過程中，具有重要樞紐地位的寫作方法。首先，謄寫可視為一種引文的動作，每一次謄寫勢必會對起始「悲傷場景 A」進行重複引文。其次，隨著歷程的增加以及詩語言的推進續寫，引文的內容也開始包括了後續發展出之具逸離悲傷效能的諧趣語言。

誠如筆者「附圖 01：夏宇〈乘噴射機離去〉六次謄寫歷程中「逸離—回返」推進示意圖」所整理畫構，〈乘噴射機離去〉內在實存在著逸離與回返兩種趨力，產生了悲諧趣間相互拉扯的張力。因此，在文本發生過程中「謄寫」本身實存在著具有相當矛盾意識：（1）謄寫既是對因楊牧而起之悲傷寫作動機的反覆回憶，（2）但重新謄寫過後所續寫的詩行，卻又似乎遺忘了悲傷寫作動機，一再發生諧趣語言，沈溺在逸離、毀壞原初悲傷架構的快感。

夏宇於〈乘噴射機離去〉中段分佈的諧趣語言，無意識地夾帶新增的物件，打開前設近乎囚室的悲傷咖啡館，透過遊戲性語言快意解放悲傷的僵固性。〈乘噴射機離去〉的戲劇張力，也可於與之有參照互文關係的〈南瓜載我來的〉得見，是以成為 1980 年代「詩的聲光」詩劇改編的文本對象。只是這快感的形式如何透

<sup>42</sup> 楊小濱：《否定的美學》（臺北：麥田出版社，1995 年），頁 224。



過細部的修辭動作發生？比較全詩三個諧趣段落，可以發現主要透過：

第一、在既定詩行推進中運用標點符號夾注聲響，為文本內的悲傷僵局製造出一具續寫力的話語。

第二、使諧趣語言帶有戲謔反襯的修辭效果，藉新增話語意象指出前在詩行的結構封閉性，同時產生對結構話語機制的質疑。

藉著上述兩種修辭策略，夏宇在反覆謄寫、自我引用的過程中，重複進入那悲傷的場景，習慣那整座悲傷咖啡館的架構邏輯。於是利用冒號（：）、引號（「」）甚至是潛藏的問號「？」，創造可資質疑性語言介入的裂縫。這一系列符號具有包裹語言訊息與發動對話的效用，提供感情主體在對峙困局中彼此的溝通可能。

因此，在〈乘噴射機離去〉中，標點符號創造的裂縫不只是一道傷痕，而是一座流洩的通道。夏宇的笑聲並非宏大聲響，而是在裂縫中以細微瑣碎的音量，傳來帶質疑超越快感的笑聲。其意圖不在製造一種悲諧趣間的二元搏鬥、對抗的結構感，而是要在僵固的悲傷結構外形塑問答，形成悲／諧趣對位並列的複調聲響。使文本在重返與續寫中，反覆積累對悲傷的辯證，而這其中衍生對起始「悲傷場景 A」的質疑，也影響了末尾的「悲傷場景 B」。

「悲傷場景 B」不是「悲傷場景 A」的複製，而是「悲傷場景 A」的「再現」。是以，表面看來，夏宇在〈乘噴射機離去〉全詩最後，不禁重蹈其離題書寫的調性，努力扭轉詩語脈絡回到前定之文本架構。但實則是透過「悲傷場景 B」藉以讓為諧趣修辭意象帶動，偏航於「悲傷場景 A」之外的語脈，完成對悲傷的「假抵達」。亦即：在逸離於「悲傷場景 A」之外，而早難以整裝回航「悲傷場景 A」的文本場景中，即地假造一個仿似「悲傷場景 A」的「悲傷場景 B」，勉強完成那由楊牧而起的悲傷寫作動機。

沉澱全詩中段諧趣修辭對「悲傷場景 A」質疑感的「悲傷場景 B」，不只在欺騙自己或讀者已完成對悲傷的抵達，還以「可能／非常可能」、「voilà」詞語，傳達夏宇對所要面對之悲傷結構的無奈疲頓感。這份無奈疲頓感反顯了諧趣修辭的本身，並不是對全然歡樂的指涉。夏宇諧趣修辭的遊戲性與戲劇性，更多的是一種後結構的觀看，藉以懷疑、嘲諷悲傷結構的本身，以及感情主體舉步維艱的

局面。

因此，〈乘噴射機離去〉是從悲傷的土壤開出的諧趣的花朵，無論笑得如何開懷，最後都仍以那無能克制（服）的哀傷為根源。所以，夏宇〈乘噴射機離去〉中的悲傷不會因為諧趣修辭的逸離而萎縮，反而強化那感情創傷的力道，展現近乎囚室的咖啡館，所隱喻之社會話語系統對性別感情的箝制力。因此，夏宇〈乘噴射機離去〉中那份無奈曖昧的笑容，只是表達了她對男性經典詩人楊牧所提問的悲傷書寫，她曾有的一次挑戰，以及曾有過的一份無由的、本能的放棄。

## 徵引文獻

### 1. 專著

朱光潛 1994 《文藝心理學》，臺北：臺灣開明書店。

（德）克莉絲·維登（Chris Weedon）著，白曉紅譯 1995 《女性主義實踐與後結構主義理論》，臺北：桂冠。

呂正惠主編 1998 《文學的後設思考》，臺北：正中書局。

李元貞 2000 《女性詩學：臺灣現代女詩人集體研究（1951-2000）》，臺北：女書文化。

亞里士多德（Aristotle）著，劉效鵬譯 2008 《詩學箋註》，臺北：五南。

奚密 1998 《現當代詩文錄》，臺北：聯合文學。

席慕蓉 2002 《迷途詩策》，臺北：圓神出版社。

華諾文學編譯組編 1985 《文學理論資料匯編》，臺北：華諾文化公司。

楊小濱 1995 《否定的美學》，臺北：麥田出版社。

鄭明嫻主編 1993 《當代臺灣女性文學論》，臺北：時報出版社。

鍾玲 1989 《現代中國繆司：臺灣女詩人作品析論》，臺北：聯經出版公司。

簡政珍 2004 《台灣現代詩美學》，臺北：揚智文化。

### 2. 期刊論文

李元貞〈女性詩學與女性詩選的發現〉，《婦女與兩性研究通訊》，第 59 期，2001 年 6 月。DOI：10.6256/FWGS.2001.59.10

李元貞〈臺灣現代女詩人的自我觀〉，《中外文學》，第 17 卷第 10 期，1989 年

3 月。

李癸雲〈不可知的黑暗排列——以夏宇「擁抱」為例談現代詩評的侷限與可能〉，  
《臺灣詩學》，6 號，2005 年。

洪淑苓〈臺灣女詩人的童話論述〉，《臺灣文學研究集刊》，第 3 期，2007 年 5 月。

翁文嫻〈《詩經》「興」義與現代詩「對應」美學的線索追探——以夏宇詩語言為例探研〉，《中國文哲研究集刊》，第 31 期，2007 年 9 月。

陳俊榮〈夏宇的後現代語言詩〉，《中外文學》，第 38 卷第 2 期，2009 年 6 月。

陳義芝〈從半裸到全開——臺灣戰後女詩人的情慾表現〉，《中外文學》，第 25 卷第 7 期，1996 年 12 月。

鄭慧如〈一九七〇年代臺灣新詩中的身體觀〉，《逢甲人文社會學報》，第 16 期，2002 年 5 月。

蔣美華〈「詩」、「長詩」、「長詩美學」義界的存真辨偽〉，《文與哲》，第七期，2005 年 12 月。

### 3. 學位論文

林苡霖《夏宇詩的歧路花園》，新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，2009 年。

陳柏伶《據我們所不知的：夏宇詩研究》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2004 年。

蔡林縉《夢想傾斜：「運動——詩」的可能——以零雨、夏宇、劉亮延詩為例》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2010 年。

### 4. 外文部分

Meeker, Joseph W. *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*. Tucson: U of Arizona, 1977.

Parry, Amie Elizabeth (白瑞梅). *Interventions into Modernist Cultures: Poetry from beyond the Empty Screen*. Durham & London: Duke University, 2007.

# **Witty Sadness: Comedic Rhetoric in Shia Yu's Transcription of "Leaving on a Jet Plane"**

*Hsieh, Kun-Hua*

Assistant Professor,  
Department of Chinese Literature, National Chung Hsing University

## **Abstract**

Shia Yu's poetry has long been noted for its characteristic of comedic and humorous discourse. To reply Yang Mu's inquiry into the possibility of tragic writing, Shia Yu tries to write about sadness in a long poem, "Leaving on a Jet Plane." Though piling up a tragic scene about the confrontation between affective subjects in the very beginning of the poem, Shia Yu cannot but reveal comedic discourse in later context. Three comedic paragraphs, "Humming popular songs, leaving on a jet plane," "Crossword game in a sleeping bag," and "Foreign language conversation and mathematics textbook" deviated from the whole poem, all bring about a pleasant sensation that overthrows and destroys the sadness in the beginning and in turn make contextual pathway escape from the initial tragedy.

Examining the writing process of "Leaving on a Jet Plane" from contextual development, it is found that Shia Yu undergoes six transcriptions and continuing writings before giving a final text and shows repeated lingering and impetus toward the tragedy in the beginning. However, her return to the initial tragedy does not mean her continuing

writing only the replication of former description. Instead, through two kinds of comedic rhetoric, “using punctuation marks to separate and note the sounds” and “contrasting and indicating the order of mechanism in a structure” in every transcription and continuing writing, Shia Yu branches out a new route from tragedy’s stiff structure and makes “Leaving on a Jet Plane” unfold a sound effect of tragedy/comedy polyphony.

**Keywords:** Shia Yu, feminine writing, long poem, comedic rhetoric, transcription, dramatic tension