

# 第一章 緒論

## 第一節、研究動機

零雨<sup>1</sup>截至目前為止，發行過六本詩集，分別是《城的連作》（1990）、《消失在地圖上的名字》（1992）、《特技家族》（1996）、《木冬詠歌集》（1999）、《關於故鄉的一些計算》（2006）、《我正前往你》（2010），其中收錄了148首詩作，在質與量上都有一定的水準。此外，考察各詩選的編撰情形：《新詩三百首》<sup>2</sup>、《二十世紀臺灣詩選》<sup>3</sup>、《天下詩選 1923-1999 臺灣》<sup>4</sup>、《新詩讀本》<sup>5</sup>皆有收錄零雨的詩作。以詩選作為考察，只是提供一個參考依據。畢竟，詩選的編選背後，有相當複雜的運作機制，這當然不是本論文所試圖深入的焦點，但在上述眾多詩選當中，至少可以讓我們發現到，零雨在詩壇受到肯定的情況。

然而，歷來對於零雨的長篇論述幾乎沒有，大部分停留在短篇的討論上。對於零雨詩作空間書寫的著墨，更是少見。造成這樣的結果，筆者以為這和零雨詩作的迷離難解有相當大程度的關係。零雨的詩作習慣以：詩行斷句的短而急促，書寫文法和邏輯的跳躍連結，以及文章形式上一連串換喻的流動所構成，但在文章的美學主旨卻往往走向隱喻性的心靈情境。換句話說，閱讀零雨的詩作並不是一個友善的抉擇，詩人內斂且著重抽象思維的創作手法，歧義多元的意象空間，時而有意避開具體的感覺基礎，將心靈上的美學地圖導入極為藝術的思維層次。閱讀零雨的詩作，有很多時候像在暗夜中遠眺港岸的漁船，小燈忽明忽滅，

---

<sup>1</sup> 零雨，本名王美琴，生於1950年，台灣台北縣人。台大中文系畢業後，至美國威斯康辛大學東亞文學系攻讀碩士。曾任《現代詩》季刊主編，現任教職。

<sup>2</sup> 參見張默、蕭蕭編：《新詩三百首》（上、下）（臺北：九歌，2002三版）。

<sup>3</sup> 參見馬悅然、奚密、向陽編：《二十世紀臺灣詩選》（臺北：麥田，2005二版）。

<sup>4</sup> 參見痲弦：《天下詩選 1923-1999 臺灣》（I、II）（臺北：天下遠見，1999）。

<sup>5</sup> 參見蕭蕭、白靈編：《新詩讀本》（臺北：二魚文化，2002）。

光影撲朔零星，又如觀看十二釐米的默片，所有的畫面帶有懷舊色澤。零雨的迷離和迷人之處，同樣在於諸多冷酷象徵的遍地開花，有些詩語言因為過多的聯想而枝蔓橫生；有些則抽脫自形象表層的聲色，富於抽象的哲思，直契思考之境，提供豐富飽滿的解讀空間。這正可以作為本文最簡要的核心概念：對一位質量相當，意象歧義豐富，哲思飽滿，但卻鮮少被深入討論的詩人詩作文本，提供另一種解讀的角度和可能。空間美學的概念和思維將與零雨詩文本重新結合，這正是本文的研究動機。

零雨的詩作永遠是個過程，而不是結論。即便如此，筆者依舊試圖從這些游離的過程中，整理出零雨詩作的兩大脈絡：空間書寫和否定美學。這兩個脈絡作為本文核心概念下的兩個主要支線，本論文也是立基於這兩個面向加以開展。筆者以為，在零雨詩作的多元面向中，對於空間的不同書寫手法以及始終以否定的姿態在詩作中展現詩人的社會觀察以及處世態度，蘊含著超越既存現實之上的某種「希望」形式。詩作中的現實是立基於現實社會上的一種空間期望，這種期望意在否決現存社會，旨在追尋更合理的社會空間。在表現的過程中，詩人不欲提供結論，這正是零雨詩作的獨特意脈，透過空間場景的置換流轉，物象片段的運轉斡旋，語言議論的辯證反覆，建立起詩人獨特的美學走向。

論及詩人的美學走向，在此，請允許筆者的論述走得更遠一些，這會有助於我們更為貼近零雨詩作的美學構成基模：懷疑、逃離、建構、崩潰、重返。週而復始，在追尋本質的路上——一路拋棄，一路建構新的廢墟，又隨即被過程否決，永遠沒有結論。這種美學的起點始於對生活的懷疑，這種懷疑落實在詩語言上，引發一連串的辯證。懷疑的最初形式來自：「詩」是什麼？我們大可庸俗一點說，它是「苦悶的象徵」、「人生的縮影」或者「情感的出口」，但以上的解釋都無從窺見也無從體會，詩作為一種文學體裁，也許只是單純的提供一種辯護，關於我們存在情境中十分尷尬的片刻——相較於正義、公理、法律、政治、世局乃至

於天氣、情緒或者愛情——詩成爲一種脆薄的話語，躍然於紙上，在某個關鍵上，紙外的歷史太過龐大，而所有的投射都勢必空洞。

對於現實的辯護，以及辯護所產生的空洞感，構成對現實的懷疑態度。因此，想像似的逃離、象徵性的建構成爲一種必要。「然而，不知道爲什麼」<sup>6</sup>，零雨詩作中這種辯護的最初和最終，都是否定的，詩人所試圖逃離和建構的，都只是追求的過程。換句話說，對於零雨而言，寫作的最初並沒有良好的動機和預期的終點，詩人不欲也不能爲動機及終點做出足夠良好的準備或者鏗鏘的答辯。「創作意識」對於零雨來說，是一種懷抱姿態，詩人懷抱著某種懷疑，走向渾沌未清的前方，該如何清楚的界定「意識」；相同的悖論是，如果詩人能清楚的知道自我的創作意識，那之前(或之後)的懷抱姿態就顯得多餘且虛假。這種小心翼翼的懷抱姿態和永遠相互辯證的過程，幾乎涵括了零雨詩作的美學面貌。如果說，詩創作是在反映或者建構一個我們所熟知的世界，零雨的詩作則恰恰相反，永遠在辯證和走向一種「不知道」的心靈世界。

詩人所試圖告訴我們的正是：所有的問題都來自對生活的一種懷疑，追求問題的意識或是解答，不如回頭去愛問題的「本身」。就像里爾克(Rainer Maria Rilke)諄諄誨人並自誨的悟解：「親愛的先生，我要盡我所能的請求你，對於你心裏一切的疑難要多多忍耐，要去愛這些『問題的本身』，像是愛一間鎖閉了的房屋，或是一本用別種文字寫成的書籍。現在你不要去追求那些你還不能得到的答案，因為你還不能在生活裡體驗它們。一切都要親身生活。現在你就在這些問題裏『生活』吧。」<sup>7</sup>求真，是我們對生活的期待，也是對詩的，而詩裡面的「真」，與其說是「真實」，不如說是「真誠」。哲學家康德早就告訴世人，真正客觀真實

---

<sup>6</sup> 引自零雨：〈冬天的囚犯(代序)〉，《城的連作》(台北：現代詩季刊社，1990年5月，頁8。)

<sup>7</sup> 引自 Rainer Maria Rilke 著，馮至譯：〈第四封信〉，《給一個青年詩人的十封信》(臺北：帕米爾書店，1992)，頁25-6。

的那個世界，是不可知的「物自身」。推而言之，一般所說的真實，不過是個人瞬間感官的印象。於是，回到問題自身，我們只能沉默，且學會「忍耐」。

基於此種美學態度，空間的建構為詩人心中美好的本質提供避難所。零雨在建構詩作空間的過程中在在透露出對原初本質的渴望，對傳統充滿期待，對現存世界充滿消極的意願，卻不願積極的詆毀。懷念初識沈默的最初：對一個抽象的、虛擬的、原真的烏托邦，充滿幻想：

在神話來臨之前

我們仍然維持著

毫無風格的婚姻生活

只在一個雨水充沛的夏日早晨

瞥見了花架下

堅持著詩的蹤跡<sup>8</sup>

英文中的神話(myth)一詞從希臘文的 mythos 一詞而來，其原文含意包括「語詞」、「言說」、「故事」及「虛構故事/小說」等<sup>9</sup>。在文學理論中，神話是某種永恆的人類真理的故事或象徵，這種永恆真理通常屬於道德的或美學的範疇，具有跨文化的意義。宗教與文學有極其相似的社會功能，就是把這種永恆的真理的價值觀透過故事的形式傳遞。在這裡，詩的起點顯然和神話享有同樣永恆且尊貴的血統，它僅現於一個「雨水充沛的夏日早晨」，由於莫名所以的堅持，由於

---

<sup>8</sup> 引自零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 42。

<sup>9</sup> 在不同的學術研究中，「神話」這術語有三種主要用法，即禮儀/人類學用法、文學用法及符號學用法：(1)禮儀/人類學用法認為神話是一種匿名創作的敘事，它提供了世界為何是現在這樣及人們為何如此行事的解釋，它是將自然變為文化的一種重要的手段，是人類嘗試對自我身份的一種解釋，故有其當中的文化意涵。(2)在文學理論中，神話是某種永恆的人類真理的故事或象徵，這種永恆真理通常屬於道德的或美學的範疇，這種象徵或原型具有跨文化的意義。宗教與文學有極其相似的社會功能，就是把這種永恆的真理的價值觀透過故事的形式傳遞。(3)符號學對神話的理解有別以上兩種用法，它是指一系列連接而不相合的相關概念，某種文化中的成員靠著這種概念才能理解某些對人類重要的主題，神話在無意識與主體間性的狀態運作，使文化自然化。

某種自發性的不安叩問，詩會因為對生活的堅持而現身。對受制於「現實」的理性主義或經驗主義的意識型態，詩人直觀與先驗的心態提供了一種生動的批判。詩作成爲另一種完整、可資採用的意識型態，對正義社會的幻想，往往轉化成無能的懷舊之情，眷戀古老、「有機的」神話思維，生活成爲一種普遍的象徵，在一個動盪不安的社會裡，一旦宗教漸漸無法提供足以整合一切的「混凝土」、感情價值、和基本神話時，詩作乃被建構成一種更有力的意識型態言說，承擔失落的意識型態包袱。詩人本質意識形態的失落正是詩作中懷疑的起點。零雨寫到：

我們在城市的地下道裡

互相懷疑

互相指引迷失的方位

互相搶劫信心

我們相識於

毫無故鄉的車站<sup>10</sup>

「地下道」之於城市空間的存在關係，本身即是一種辯證。城市空間如果所指的是我們生活的真實空間，那麼地下道便是一種象徵性的存在空間，這兩者之間的對立關係正好在於它們的相依相存。也就是說，地下道既是城市空間的一環，同時也獨立其外，隱而不彰。相對於現實空間，象徵空間的意義正在於此，既根植於現實，而顯然又在此之外。「我們」從一個現實空間轉移到象徵空間的聚集，懷抱著「互相懷疑」的姿態，所有的懷疑語氣都不能免除懷疑者本身「已然」或「既然」的強硬立場。懷疑成爲一種「必然」的手段，我們必須「互相指引」、「互相搶劫信心」，「迷失」成爲一種注定，一種已然也是既然如此的事實之物，「懷疑」終將因爲我們的「相識」而曝露出它的無效性，但也唯其我們理解了懷

---

<sup>10</sup> 引自零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 42。

疑的無效，才能正當的回歸懷疑本身，即是對生活的一種辯護。這種辯護之於有機社會，正如雷蒙·威廉思（Raymond Williams）所言，唯一確定的事實是，它已一去不復返。有機的社會不過是應便造出的神話，用以攻擊現代工業資本主義的機械化生活，至於「傳統」這個複雜的問題，「只能用一根長線放置於天際，任風吹拂。這個風箏終有一天，消失於眼前。」<sup>11</sup>

讓我們回頭審視一下思路的脈絡。誠如上文所言，筆者以為零雨詩作美學形式是由如下幾個基模構成：懷疑、逃離、建構、崩潰、重返。基於本質的意識形態的失落感，其詩作總懷抱著懷疑的態度逃離既存的現實，並試圖建構象徵的空間提供避難所，去呈現生活的辯護態度，辯護是沒有結果的，但是詩作美學的張力正在這種拉扯和永恆的追尋中得以建立。詩人對於美學的態度，與其說是批判我們所熟知的世界，不如說是對「不知道」的辯解。與崛起的方向相反，零雨的詩作是一種向下的運動，這種運動方式具體表現在空間的崩潰中，是對瓦解和災難的把握。從這個意義上說，重返就成了一個假設的，暫時的終點，諭示著下一次懷疑以及逃離的開始。具體一點說，零雨詩作動機基於懷疑，就像神話初臨，誠如林泠所說的「從這兒數過去/七倍的距離，向南——」<sup>12</sup>，對於時間的遐想一開始便是寄值在空間中：「那是一顆/傳說已久的，還未命名的星星」<sup>13</sup>，對於空間的探求，使得想像的美感更為現實的呈現。這種美好感的產生是異於日常生活的感官經驗，它是問題，流動在生活裡。然而，如果我們安於事物自身，不去追究美感何得以產生？何得以保存？有一種可能是，有一天，我們不再欣賞它了。我們對它的閱讀或者欣賞可能僅出於個人的偏見，如果它在別人身上找不到共同的感應以及共鳴，文本對我們的意義就會消失殆盡。顯而易見的，事實並非如此，人們喜愛閱讀紅樓夢，確實不只是出於偏見，問題在於，它魅力永駐的原因為何？

---

<sup>11</sup> 引自零雨：〈代序，有美尾、落羽松的雪夜—獻給 AC〉《我正前往你》（臺北：唐山出版社，2010.10），頁3。

<sup>12</sup> 引自林泠：〈星圖〉《林泠詩集》（臺北：洪範書店，1983.1），頁29。

<sup>13</sup> 引自林泠：〈星圖〉，頁29。

一如某電視廣告打著：「鑽石恆久遠，一顆永流傳。」它顯然訴諸某種普世價值的建立，如果我們輕易相信了，就如同愚笨的相信「詩如神話初臨」般的原始有機。簡單來說，這樣的意識帶有偏見，但這些偏見不是個人的，而是社會的，歷史的。

換言之，零雨詩作中多麼抽象難解的美感形式，都是對現實的把握，即使曖昧未明但絕不遠離。零雨的詩作是什麼？撇去浪漫或神秘的口吻，借用蘇聯批評家羅曼·雅克慎(Roman Jakobson)的話：「對日常語言有組織化的暴力」，一如語言學家專門的說法：符徵與符旨之間的不對稱。在閱讀過程中，文本早已脫離作者，成爲一部機器，「生產」著我的感動，換句話說，我們可以回過頭研究、拆解以及重組它。換句話說，我們每天在迎接的告別的，都不可能脫離生活以及話語。「話語直接由生活本身補充並且不失去其自身涵義」<sup>14</sup>，詩當然來自這些生活話語，卻有別於此，因爲它帶有更深的一層批判：「一件藝術品是好的，只要它是從『需要』裡產生。這樣，它的根源便包含著它的評判：別的地方是沒有的。」<sup>15</sup>是的，詩的根源是一種批判，這種批判來自對詩的需要，以及在「神話來臨」之前的懷疑。我們的閱讀和思索只是「婚姻生活」，毫無風格的一種維持，只有在某一個早晨，它忽然的隆起，逼我們爲此駐足，才發現懷疑早已盤根錯節，對我們的生命有著長遠的涉足，懷疑透過批判的手，將詩(藝術品)產生於紙上，呈現透明的空洞感，提供空白，讓其喧囂，讓其對話。

零雨的詩作就充滿了這種辯證式的懷疑，這正是本論文選擇她(它們)作爲論文討論素材的理由之一。我們回頭省視歷來討論零雨的文章，大多集中在其「女性主義」的思維、「後現代」的手法、「知性」的筆調和「冷」的抒情等等<sup>16</sup>。然而，誠如前文所提及的，詩歌作爲一種體裁，正在對生活提供一種辯護，一個

<sup>14</sup> 引自巴赫汀：〈生活話語與藝術話語〉，《周邊集》（河北：河北教育出版社，1998），頁 83。

<sup>15</sup> 引自 Rainer Maria Rilke 著，馮至譯：〈第一封信〉，《給一個青年詩人的十封信》，頁 11。

<sup>16</sup> 這些討論將在下文中有更清楚的開展。

詩人的創作歷程，勢必緊密勾聯著她的生命情境。從八〇年代開始書寫迄今，每個斷代都隱瞞著、也透露著詩人的弦外之音，這種充滿不安的對存在的叩問、隨處可見的戲劇展演、以及不斷奔走又迷失，那不就是整個時代所賦於詩人獨特的腔調，是一種新的話語體系的建構，是一種應答世界的實踐活動，形式成爲內容的形式，對生活提供一種對話式的辯護，批判的懷疑，透過城邦、地圖、馬戲團、廣場、森林、火車廂等諸多的變形，對戒嚴以降的主流話語進行的回應。

零雨提出「隱士」的角色加以回應，背後隱含著對「失控的進步」的社會的一種逃離，從盲從的隊伍離開——「留一些空白給神祕的未知」<sup>17</sup>雖然，就某些層面而言，零雨確實是個嚴謹的本質論者，對傳統充滿期待。她說，心目中真正的詩人應該「要有一顆既熱烈又冷靜的心。熱烈，故能回歸本心，不向集體形勢妥協；冷靜，故能體察人類與萬物生存的處境。」<sup>18</sup>誠如艾略特(Thomas Stearns Eliot)一般，對一個喪失集體信念和深陷個人主義歧途的社會所有的奇談怪論充滿批判。在零雨心中，有機的社會畢竟留存，只是在集體的無意識之中，也許心靈之中有某些深層的象徵和節奏，某種歷代不變的原型，詩都可以觸及，使之復活。但是，在工業社會中，語言已經陳腐無用，不宜寫詩，所以零雨兩行一段的短句，邏輯性強烈的辯證，或大量破折號運用，意象堅實，像軍官嚴厲的號令。「對詩的寫作，我總是很霸道。短句、長句、破折號，都看寫作當下的心情。或說是憑著一種直覺。也許是音樂性，也許是形象性，難以明說。」<sup>19</sup>

然而，詩人的閃避意識，卻恰恰帶來更爲堅實的空間結構，抒情主體被涉入很深的位置，不純然只是現代主義式的逃離，而是置身其間的戲劇展演，展演的內容不再是一種外在的意義，而是顯現於形式的。個人與社會之抽象對立被轉

---

<sup>17</sup> 引自孫梓評：〈「未完成」的美學--零雨談《我正前往你》〉，《自由時報電子報》，2011.03.01。(網址：<http://www.libertytimes.com.tw/2011/new/mar/1/today-article2.htm>)。

<sup>18</sup> 引自孫梓評：〈「未完成」的美學--零雨談《我正前往你》〉。

<sup>19</sup> 引自孫梓評：〈「未完成」的美學--零雨談《我正前往你》〉。



化爲抒情詩與現代工業社會之間的具體對立。在零雨的詩作中，「逃離」從來不是一個純個人主義的範疇，而是一個社會範疇，它的個體性正由於它的社會性，而它的社會性亦由於它的個體性，形成一種相反相成的關係。一連串的空間書寫，自一個空間逃至另一個空間，建構又隨之摧毀，企圖用詩對異化的存在建構一個避難所，然而所奔馳的前方隨時的處於否定的崩解中，將「空間」徹底的物質化，以其對抗充滿「物化」的世界，佔有的同時意味著失去，流浪是歸宿的流浪。簡言之，零雨詩作的空間是美學的空間，零雨詩作的美學是空間的美學，而「否定」的辯證法是貫串在這兩者之間的「中介」。不斷置換的空間以及辯證式的否定，恰恰構成了零雨詩作獨特的美學形式。因此，確切的說，本篇論文的基調便根植於此，零雨詩作中的空間書寫以及否定美學的展現。

## 第二節、文獻探討與回顧

目前學界對零雨的論著並不多，大部份都停留在短篇論述上。然而，在諸多的短篇論述中，我們也看到了歷年來批評家對於零雨的詩多少都投注了關愛的眼神，不同的批評方法，也從不同的角度建構出零雨詩作的美學面貌。

洛夫、梅新、痲弦、商禽、張默等前輩在評論零雨之詩，泰半不自覺地以「現代主義」的面向作為切入視角。在批評用詞方面，則廣見新批評術語，諸如：張力、意象、反諷、字質、語境等。洛夫在評論零雨八十二年獲得年度詩獎的詩作〈特技家族〉時，便有這樣一段評論：

這首詩的實驗性很強……尤其在句構方面……其效果乃可見於戲劇張力的擴展，而最後使整首詩推向一個純知性的語境，但耐人尋味的是，最後一節卻凸顯出一種反邏輯的矛盾情境(事實上，這也是詩的另一種張力)……<sup>20</sup>

評論角度從詩的句構方面進入，談到戲劇張力。洛夫認為這首詩中充斥著戲劇動作(dramatic action)和戲劇獨白(dramatic monologue)，因而減少了抒情性的語言和修辭的意象語。雖然有些字句難免流露出印象式批評的主觀性，但也點出了零雨詩作的美學特徵，也就是本文所提到的：辯證的過程與否定式的結尾。

將零雨詩作至於女性主義框架下討論的有鐘玲<sup>21</sup>、李元貞<sup>22</sup>、李癸雲<sup>23</sup>等人。鐘玲的討論只是點到為止，分散零碎，稱不上完整論述。李元貞從「性別敘事」、

<sup>20</sup> 參見零雨：〈特技家族〉(臺北：現代詩季刊社，1996)，頁12)。

<sup>21</sup> 參見鍾玲：《現代中國謬思——台灣女詩人作品析論》(臺北：聯經，1989)。

<sup>22</sup> 參見李元貞：《女性詩學：台灣現代女詩人集體研究 1951-2000》(臺北：女書文化，2000)。

<sup>23</sup> 參見李癸雲：《朦朧、清明與流動——論台灣女性詩作中的女性主體》(臺北：萬卷樓，2002)。

「女性身分」、「語言實踐」等幾個方面討論了台灣現代女性詩人的寫作體現，雖然零雨的詩作只是被零星的提及，但也讓我們看到了零雨詩作的多元面向。至於李癸雲，則是結合西方的女性理論，由身體/性/政治研究女性主體性的意義，探討女性主體如何被文化與社會所塑造，以及如何在外在建構與自我身份間認同、掙扎、解構，和重塑。文中對於零雨詩做的討論，相對於前者明顯增多，集中在零雨〈木冬詠歌集〉以前四本詩集中的 11 首作品，強調詩作中的這種禁閉性和壓迫性的女性書寫意識，強烈影響女詩人觀看生存的角度。雖然其論述幾乎直接將詩作中的敘述者「我」等同於零雨本身，就是一位女性在觀看這個世界的角度，這種對於詩作中性別暴力式的解讀，難免有把詮釋角度窄化的危險，但是論述中提出的三個階段進程：他者、整體與特殊的自我，其實正好構成零雨詩作的美學走向，提供筆者諸多啓示。

林怡翠<sup>24</sup>從身體情慾與權力關係的辯證作出發，關注的是台灣女性詩人身體及情欲書寫的政治面，也就是透過女詩人使用的詩語言，分析這一套話語背後性/性別的權力結構，特別是在特定的時空背景中，究竟是哪些機構和它們所宣稱的話語和知識，組織成性/性別的意識形態，而女詩人又必須使用怎樣的話語策略和戰略位置，來鬆動父權儼然而成的架構，把零雨擺入台灣現代詩史八〇年代以降的論述脈絡中討論。雖然龍套般的介紹絕非其關懷主軸，又因為詩人身為女性，而建構起她文本中的性別意識，難免流於意識先行的假象中，然而也讓我們看到了，不管從哪個角度詮釋，對於零雨詩作的美學結論，皆走向於：「藉著肉體的空虛表達人類現代社會處境的作品，都呈現出了詩的現代主義中，強烈的自我搜尋，對崇高卻孤獨、孤立的靈魂的矛盾情感。」<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> 參見林怡翠：《詩與身體的政治版圖——台灣現代詩女詩人情欲書寫與權力分析》（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002）。

<sup>25</sup> 參見林怡翠：《詩與身體的政治版圖——台灣現代詩女詩人情欲書寫與權力分析》，頁 106。

楊宗翰從性別議題出發，提供了重新思考以及解讀零雨詩作的可能角度。楊氏並不強調的女性書寫，相反的他認為「男/女生而成之的二元對立模式是筆者深切懷疑的」<sup>26</sup>，男性或者女性書寫「根本就是一個被建構而成的『話語』」<sup>27</sup>。楊氏十分注重所謂批評家的權力位置以及話語建構過程中的發言高度，進而形成一種論述氛圍，使其忽略了文本本身的多元性，用他自己的話說就是「淪為雙重邊緣化的處理」<sup>28</sup>。楊氏欲以尋求差異為旨，去閱讀零雨詩文本——尤其是其中的色欲的部份——如何在作者或許不甚知之的情況下顛覆了「現代主義偉大道統」的僵化性別/性慾意識。

但是，細究此文，楊氏在解構其他批評角度的同時，同樣落入一種「後設建構」的迷失，為了從性別議題出發，楊氏亦排除了文本的其他可能性，比如零雨作品內容中的政治性：

零雨第一、二本詩集分別收創作於 1982 至 1987 年、1987 至 1990 年的詩，兩者間幾乎完全看不到任何政治性題材的探索或創作尺度的驟變，可見解嚴此類政治事件對詩人創作的影響極微。零雨的詩很少（實在可以說是沒有）能與任何當下社會新聞、政經動盪直接結合的可能，在八〇年代那種節慶氣氛中自然絕非顯眼。<sup>29</sup>

楊宗翰從詩作內容投射角度，試圖去解釋零雨詩作欠缺系統性論述的可能原因，然而零雨的詩作真的和八〇年代的狂歡節慶氣氛掛不上鉤嗎？零雨曾在訪談中明白自剖：「……我對政治相當關心，可能從潛意識當中，就有了這樣的表

---

<sup>26</sup> 參見楊宗翰：〈零雨的啓示——關於台灣現代詩中性別議題的思考〉，《創世紀詩雜誌》120 期，1999 年秋季號。

<sup>27</sup> 參見楊宗翰：〈零雨的啓示——關於台灣現代詩中性別議題的思考〉，頁 111。

<sup>28</sup> 參見楊宗翰：〈零雨的啓示——關於台灣現代詩中性別議題的思考〉，頁 112。

<sup>29</sup> 參見楊宗翰：〈零雨的啓示——關於台灣現代詩中性別議題的思考〉，頁 120。楊氏所指的前兩本詩集為《城的連作》、《消失在地圖上的名字》，兩者分別收錄了 1982-1987、1987-1990 的創作。

達方式也說不定……寫作的過程，往往不是作者自己能控制的，也許潛意識牽引著你而不自知……有時我自己也會有這種經驗。當我在寫作時，不由自主地由潛意識，或別種東西引導，而完成作品。」<sup>30</sup>依此看，楊氏的論點其實是有爭議的。依循楊宗翰的論述脈絡，一方面既極力批判前輩詩評家帶有男性意識竊據「現代主義」的詞語道統所帶來的窄化的閱讀困境，一方面又直指性別書寫的不可能，轉而強調零雨詩作中的「色慾」書寫意識。然而，光就前兩本詩集《城的連作》、《消失在地圖上的名字》而言，便能考察到不少（可謂俯拾即是）與政治、社會互通聲息的橋段。儘管如此，楊宗翰對於性別議題做出更寬廣的思考，提出的「正/變」模式，益加彰顯了性別流動嬉戲的可能，也提醒了我們，任何一種企圖用性別議題去解讀零雨詩作的框架，都無法全面的看見零雨詩作的運行機制。

其實，零雨的詩作中的女性主體不太明顯，我們可以發現到，角色或者敘述者都沒有確切的性別，即使連帶有性別區分性質，如「妳」、「她」等字眼都絕少出現，這應該是出自詩人的一種刻意迴避。這種符號化的性別意識，誠如詩人所言，似乎較晚才意識到。但是否真的是「過於渾沌而天真的」，以及寫詩時回到「最基本的人的狀態，未曾考慮過性別」<sup>31</sup>？或者我們該說，這是一種更為寬廣的書寫策略應用，對性別議題的逃避，提供讀者想像/解讀更為寬廣的空間。

此外，部分論述則集中在零雨詩作的後現代表現手法上。例如楊小濱的〈表演與虛無：讀零雨詩集《特技家族》〉<sup>32</sup>一文裡，試圖說明零雨文本中透過表演去抗拒虛無的存在，既來自虛無，又朝向虛無；它反抗虛無，又迷戀虛無，自

<sup>30</sup> 參見零雨、曾淑美：〈二丘之貉——談女性詩人的創作〉，《現代詩》復刊期，1995.2。

<sup>31</sup> 參見楊小濱：〈書面訪談錄——楊小濱專訪零雨〉，收入零雨《特技家族》（臺北：現代詩季刊社，1996），頁 162-63。零雨自剖對於「女性」的意識很晚才能體會。對於性別方面的認識，也過於渾沌而天真。不過卻也因此寫詩之時，能回歸到最基本的人的狀態——單純從「人」著眼，未曾考慮性別。再者，零雨還表示，純粹的「女性詩」無法取悅自己，她無疑希望能從更寬廣的詩或美學的角度來談詩，對於詩本身而言，會較有助益。由此番談話，亦可看出零雨的詩觀及其創作動機。

<sup>32</sup> 參見楊小濱：〈表演與虛無：讀零雨詩集《特技家族》〉，《歷史與修辭》（蘭州：敦煌文藝，1999.10），頁 230-32。

我表現的同時是自我壓制的生存宿命：「可以說，通過審視生命的表演形式來揭示生存的困境和對生存之謎的困惑構成了詩集《特技家族》的基本面貌。」<sup>33</sup>。黃文鉅<sup>34</sup>的討論，沿承了楊小濱在〈解讀兩岸當代詩的後現代性〉一文「歷史寓言」的思考脈絡加以開展，分三個面向剖析零雨從《城的連作》以降，至晚近《關於故鄉的一些計算》之詩作意含，在論述上較能擺脫性別主義的框架，回歸到文本自身，看見零雨詩作中的空間運轉，直指其作品的歷史寓言性質。黃氏認為，這些地理的黑洞，終將流於一種歷史宿命的發酵與回歸：「在零雨的詩中，一切形而下的空間寓意，不論城市或箱子云云，所指涉的都是一個活生生的「孤島」狀態：閉鎖、孤絕、四面楚歌。因此，零雨對於「孤島」的強烈執著（極度「政治正確」），除了能被（有心人士）順水推舟附會成「愛台灣」之餘，是否也具備了某種不足為外人道、走不出孤島、遂只能「孤芳（島）自賞」的駝鳥矛盾？」<sup>35</sup>他的結論是，零雨以及八〇年代的詩人在劫難逃。即使我們假設，這個大論述或許不完全錯，卑之，勿甚高論，零雨詩作是否能夠如此一貫、完整又系統的呈現出連貫的歷史寓言，依然是存疑的。不過，值得注意的是，這幾乎是歷來所有對於零雨的討論中，較全面的也是遲來的對零雨空間書寫的注視。

這種注視在沈曼菱〈閉鎖與開放——論零雨詩作中的「房間」隱喻〉<sup>36</sup>的文章中得以延續。沈曼菱意圖詮釋零雨空間書寫中的兩個相對性質「閉鎖」與「開放」。相對於以往的論述印象，一般集中在其詩作中的黑暗意識，閉鎖、消解、邊緣、困頓等等的意象經營，沈曼菱要討論的是零雨詩作中「房間」的開放意涵。文章的論述企圖廣大，從空間與身體、時間與潛意識和零雨的自我空間等討論，然而或許限於篇幅，許多問題未能深入。再者，此篇論文把零雨的空間意識和女

<sup>33</sup> 參見楊小濱：〈表演與虛無：讀零雨詩集《特技家族》〉，《歷史與修辭》，頁 232。

<sup>34</sup> 參見黃文鉅：《記憶的技藝：以夏宇、零雨、鴻鴻為考察》（台北：國立政治大學中文研究所碩士論文，2008）。

<sup>35</sup> 參見黃文鉅：《記憶的技藝：以夏宇、零雨、鴻鴻為考察》，頁 74。

<sup>36</sup> 此論文收錄於《第四屆全國台灣文學研究生學術論文研討會文集》（台南：國家台灣文學館，2007）。

性意識加以連結，卻沒有深入論述兩者之間的展演關係，主題中「開放」的意象幾乎消失。「閉鎖」與「開放」的辯證在稍後劉士民的論文中變形名為〈零雨詩作中封閉與逃離的思辨〉<sup>37</sup>。封閉可以對應沈文中的「閉鎖」，逃離當然是一種「開放」的出走意識，結合以往論者對零雨詩作中「知性」、「超現實」、「冷」等特徵，提出「硬式抒情」的觀察角度，從敘述與意象的層面試圖釐清零雨硬式抒情的風格構成，採用敘事理論，也有別於以往討論零雨的既定論點。然而，從敘述的表達內容轉為討論敘述主體「如何表達」、「怎麼表達」的詩作分析時，會不會有見樹不見影的疑慮？這一點還值得討論。這個思考意識後來發展成劉士民的碩士論文《零雨詩的硬式抒情與敘述語言》<sup>38</sup>，因紙本和電子全文目前尚未公開，未能細讀，十分遺憾。不論如何，這是第一本以零雨詩作為論述對象的系統論文。

綜上所述，過往對零雨詩的探討，從一開始附和其上的女性主義，到以後現代主義的表現技巧解讀，到就空間面向切入，或者從抒情的質地討論的，在在顯示出零雨詩作的多元歧義。英國文化理論家伊果頓（Terry Eagleton）在《理論之後》（*After Theory*）寫下一段饒富趣味但發人深省的感嘆：「後現代主義的歷史太短，所以它記不起一個曾經有過（謠傳的）真理、同一性與真實的時代，因此，它感覺不到腳底有令人暈眩的深淵。它已經習慣踩在晴空之中，所以不會有任何暈眩的感覺。在一種顛倒的幻肢症狀中，似乎有某種根本不存在的東西不見了。」<sup>39</sup>這也適合用來反省台灣八〇年代之後現代詩的文本生產與學術研究狀況：解構思潮影響下，如何在意義浮動、消解的氛圍之中，回到詩歌語言理解與認識的根本問題上？論述的認識層次如何揭示詩歌本體論層次的存有與美學價值？同樣的，在零雨詩作中，「空間」是被反覆操演進而建構出抒情主體的書寫意識，零雨的詩作建基在空間的運作以及變形上，諸如城邦、箱子、籠子、房間或者火

<sup>37</sup> 此論文收錄於《東方人文學誌第8卷第1期》（2009年3月，頁201-26）。

<sup>38</sup> 逢甲大學中國文學研究所碩士論文，2010。

<sup>39</sup> Eagleton Terry 著，李尚遠譯：《理論之後》（臺北：商周出版，2005），頁79。

車……都是「空間」形象的弱化、強化、變形以及再造。換句話說，在這個空間裡，展演內容和展演形式同等重要。

### 第三節、研究進路

讓我們以零雨在〈冬天的囚犯〉中的一段話，作為本節的開始：

旅途比預期險惡。在荒野的迷途中，黑夜迎上我。我穿上黑衣，奔跑呼嘯，與他展開惡鬥。撕下一張一張面具，赤手痛擊一個又一個肉體。然而，那卻是我，面目全非，身受重創。然而，不知道為了什麼。<sup>40</sup>

詩作節錄中，我們可以作一個承先啓後的分析，從中透露了零雨詩作的兩個基本原型：持續移動的空間以及通往靈光消逝的廢墟之路。在此，旅途的意義被否定的目的一再解構，向前奔跑的經驗在迷途的荒野中不斷貶值。「黑夜迎上我」，本是生命與無生命，人與客體(自然)，乃至於人與人之間基於某種感性，自然的，未經意識防衛的「回望」本能，在此卻是消失中的凝視。「無家可歸」的現代靈魂，漫遊在城市這座「象徵」的森林時，心中所盼望的熟悉回望已然一去無返，只能靠著不斷的「撕下」以及「赤手痛擊」企圖召回遠離的形象，「然而，那卻是我」，屬於回憶的思鄉的一種病症，企圖尋找自我經驗的內在重構。在奔逃的過程中，已然「面目全非」，回憶中的光暈消失無蹤，然而，不知道爲了什麼？

#### (一) 空間書寫是「都市詩」的延伸思考

---

<sup>40</sup> 引自零雨：〈冬天的囚犯(代序)〉，《城的連作》，頁8。



從現今台灣戰後現代詩的文本來看，被指認而定位為與空間相關的現代詩，創作主題包含了鄉村與自然的景色描寫、反應台灣社會開始工業化下，種種現代化與現代性的後果。當然，還有永恆的地方感——鄉愁以及懷舊，這些文本都從不同角度對空間做出詮釋。除此之外，由於經濟因素的改變，台灣社會型態開始從農業社會轉型為工業化社會，建立起以台北為首的現代都市空間。從一九八〇到九〇年代之間，文壇也開始大量出現了有關於都市生活的的作品和創作，這一類型的文學風格，甚至被歸類成爲一種「都市文學」。

其實，台灣光復前的新詩裡，就已經出現過空間書寫的作品，例如張我軍的〈亂都之戀〉(1925)、楊華的〈女工悲曲〉(1932)、楊熾昌〈毀壞的城市〉(1936)、楊雲萍的〈巷上盛夏〉(1943)等，他們透過對台灣土地的感情與認知，寫下了這些出色的詩作，透過直接的吶喊，文字質樸而真摯，透過寫實的描寫把當時自己所體會的時空觀再現出來。再將時間推至民國四〇、五〇年代間，吳瀛濤<sup>41</sup>的詩中，也出現了許多都市成長的經驗，可以說是都市詩的先聲。總體來說，台灣新詩中的空間書寫，幾乎都是「都市詩」現象與相關的延伸思考。如今，台灣已經從工業化的社會，又漸漸轉型成後工業的型態，「都市」的概念與以往書寫的空間已經有所差異。零雨生於1950年，在1983年始創作新詩，詩人對於自身所處的地方產生不同的反省和回應，而這個觀看、體現都市空間的演變過程，是本文的問題意識之一。

台灣新詩在歷經1957年的「現代派論戰」、1977年的「鄉土文學論戰」，現實與想像在經過一番拉鋸之後，八〇年代後呈現一個多元書寫語境。一九八〇年是台灣文學史上，具有指標意義的年代，經過鄉土文學論戰、美麗島事件之後，政治的威權鬆動，傳播媒體與資訊的發達，經濟上則轉型為資本主義社會，全島

---

<sup>41</sup> 吳瀛濤有許多以台北市作為藍圖的都市詩，如〈都市素描〉、〈都市這是一幅油畫〉、〈都市四章〉等等，皆收入《吳瀛濤詩集》（臺北：笠詩刊社，1970年。）

都市化的形成，及後工業社會的隱然成形。文學作品，可視為作家們在現實空間和想像空間辨證下的產物。那麼，空間做為隱喻或符號，成為意象和思維的媒介，成為反映現實的形式。空間書寫再現了作家們的記憶、歷史意識、或是各種生命與經驗的累積，在空間與文學的頻頻互動之下，空間激起了文學，而文學也創造了另一個與現實、客觀地理時而交會、時而平行的想像空間。

八〇後的台灣社會進入一個重要轉捩點。林耀德在〈不安海域——八〇年代前葉台灣現代詩風潮試論〉<sup>42</sup>的論述中，曾以向陽〈七〇年代現代詩風潮試論〉<sup>43</sup>為基礎，鋪陳出八〇年代前葉現代詩風潮的五大特色：

1. 在意識型態方面，政治取向的勃興
2. 在主題意旨方面，多元思考的實踐
3. 在資訊管道方面，傳播手法的更張
4. 在內涵本質方面，都市精神的覺醒
5. 在文化生態方面，第四世代的崛起

林耀德認為前三項可視為七〇年代的詩潮特質的延續，第四、五項則是八〇年代所興起的改變。如果以十年為一代，戰後出生的第二～三世代詩人，正好在八〇年代嶄露頭角。這一世代的詩人們，不是成長在飽含歷史題材的一代，少了戰火、飢荒、鄉愁，但更強調個體經驗及個人化寫作的結果，其風貌及作品的藝術承載量，已頗具規模，而成為詩壇結構的新勢力。

---

<sup>42</sup> 參見林耀德〈不安海域——八〇年代前葉台灣現代詩風潮試論〉《不安海域》（台北：師大書苑出版，1988），頁1。

<sup>43</sup> 向陽所歸納的新詩五大特色為：「反身傳統，重建民謠詩風」、「回饋社會，關懷現實生活」、「擁抱大地，肯認本土意識」、「尊重世俗，反應大眾心聲」、「崇尚自由，鼓勵多元思考」《文訊》，第12期，1984.6。

就社會層面而言，在美麗島事件之後，解嚴之前，「黨外活動」的成長：民間政治勢力的集結、形成，進而孤注一擲要求民主的社會運動，直接挑戰國民黨官僚威權體制，人民不斷地發動抗爭，尤其於一九八四年前後，黨外政論的蓬勃發展，言論空間開始擴大，政治避諱與歷史黑幕被突破，紮根於現實的作家源於使命感，使得政治文學甘冒禁忌形成風潮，而表現反體制、抗議體制的「政治詩」，便是帶著叛逆的色彩紛紛現身詩壇、文壇<sup>44</sup>。

就經濟層面而言，過去以農業為主要的經濟核心，在順應世界情勢和國家政策之後，核心產業漸漸改變，成為以工業為主的經濟型態，因此造成「城鄉移民」(unban-ruralmigration)和城鄉差距的狀況出現。另一股巨大的伏流便是全島都市化(urbanization)<sup>45</sup>的形成，台北、台中、高雄北中南三大都會區已然成型，直至一九八五年為止，台灣的都市人口已經佔總人口數的 50.2% 之多<sup>46</sup>。此外，隨著國際市場競爭的加劇，企業已經由勞力密集朝向技術密集轉型，並且由於勞力密集產業逐漸喪失競爭優勢，在台幣升值、工資上漲的危機之下，朝向資本、技術密集的升級與服務業的擴充，經濟重心逐步移轉至服務業。蓬勃的發展在八〇年代後期日益高漲，繼股市狂飆、世界名牌輸入、大家樂風(瘋)行的熱潮，走向金錢遊戲的狂歡與耽溺。

---

<sup>44</sup> 參見焦桐：〈政治詩〉《台灣文學的街頭運動》(台北：時報出版，1998)，頁 148。

<sup>45</sup> 都市化是所有國家從農業社會轉變為工業社會所經歷的過程。不同的都市化水準也因此反應不同層次的經濟發展。快速的都市成長率最初出現的就是十九世紀工業革命時的領導國。由於經濟有效的創造和使用能源，例如蒸汽機、電力、瓦斯和石油等的發現和應用，以及各種機器和工藝技術的廣泛使用，使得生產活動集中、勞力密集，造成眾多的財貨生產與勞務提供皆在都市進行。因此，都市化可指社會與經濟活動尺度之擴大與複雜化之過程，或就人類行為規範層面所言，亦可指朝向新的行為規範或文化體系的過程。參見孫清山：〈戰後台灣都市之成長與體系〉，收錄於蔡勇美、章英華主編：《台灣的都市社會》(台北：巨流，1997)，頁 70-5。

<sup>46</sup> 張清富、謝高橋：〈城鄉連結—遷移人口的特性與適應〉，收錄於蔡勇美、章英華主編：《台灣的都市社會》，頁 263。

就資訊層面而言，八〇年代中期的台灣已是個高科技、商品化的社會<sup>47</sup>，各種新興傳播媒體的介入：1975年影印機開始普遍流行，它標幟著人工抄寫時代的結束；1981年八位元個人電腦漸漸進入家庭；1985年十六位元電腦快速普及；1988年政府解除報禁，新報紛紛誕生；1994年政府開放有線電視系統；1998年台灣個人電腦普及率由1988年的4%提升到32.3%。文學藝術的表現要透過各個發表場域快速對外傳送，而發表場域的取得與否，攸關創作者文學活動的開展。於是當詩人面對場域本身既有的現實利益和權力關係時，就會構成比較特殊的書寫方式。新世代詩人當中，有的已主掌編輯要職，有的已晉入文學獎中擔任評審委員，有的是文藝營、講座中的指導老師，對於現代詩的發展，是具有牽動性的。觀察八〇年代現代詩的風潮，向陽歸結了三項線索：

八〇年代前是本土詩，後期則是台語詩；八〇年代中期崛起的後現代：先以都市詩的倡言與內容別關於本土詩，在通過標榜後現代與強調形式以區別於本土詩；而於後現代詩與本土詩兩者擺盪之間，是與社會大眾結合的大眾詩，構成了現代詩的三格游浮色塊，呈現一看似多元的面貌，而在八〇年代的政治詩、都市詩、台語詩、大眾詩以及後現代詩等詩學擠撞下，風潮延續進入堪稱資訊時代的九〇年代，多元的議題才正式在此時，百家爭鳴，眾聲喧嘩。<sup>48</sup>

可以說，文學書寫場域概念的形成就是在八〇年代後。「場域」(field)是布迪厄(Pierre Bourdieu)社會學的一個重要概念：「一個場域可以被定義為在各種位置之間存在的客觀關係的一個網絡(network)，或一個構型

---

<sup>47</sup> 參見詹明信(Fredric Jameson)著，張旭東編譯：《晚期資本主義的文化邏輯》(香港：牛津大學，1996)，頁332-36。關於「後現代」社會的討論，他採用曼德爾對資本主義發展分期的看法，從社會經濟進程的角度，認為六〇年代的美國已經進入跨國資本主義階段，此一階段展示了歷史感的消褪、自我的去中心化等後現代的文化風格。

<sup>48</sup> 參見林淇瀟：〈八〇年代台灣現代詩風潮試論〉，收錄於《台灣史料研究》(1997年5月)，頁115。

(configuration)」<sup>49</sup>。都市場域的興起，使詩走向大眾，以孟樊的說法「即是脫離票房毒藥，被大眾喜歡或接受的詩」<sup>50</sup>，李敏勇則強調大眾詩「與經濟條件相關，特別與商業條件，具有高度消費主義激發出來的文化商品性格」<sup>51</sup>這樣的界定，來自於八〇年代台灣社會人們疏離的現象，一個「異化的社會」，而大眾詩便是一種「城市經驗」製造出來的文化現象。大膽一點說，都市的興起，使得文學書寫趨向空間。而空間書寫，也是從現代跨越道後現代的一個關鍵。後現代詩中「想像空間」對本土化的泛政治化逃逸，台灣的後現代詩，克制浪漫濫情與打破寫實迷障，但不拒絕鄉土文學的寫實潮流，基本上是非政治的與本土有種既趣味又緊張的關係。台灣的後現代具有：「一、反寫實主義；二、國際取向；三、宏觀政治取向；四、都市取向；五、未知未來取向；六、多語混雜；七、多元議題」<sup>52</sup>等特色，所有後現代詩的創作者，都有採取文本策略檢視語言、質疑再現的經驗；台灣的後現代詩仍偏重宏觀的政治議題；對城市的態度，則是著迷又有點輕微厭惡，語言的混雜使用，應用非文學的語言；相對於本土詩淹沒個人特質的一元傾向，後現代美學是唯美、頹廢且離散的。

## (二) 「城市」和「鄉野」的空間概念形成

蕭蕭曾經提及現代詩中的「城鄉對立」、「時空設計」<sup>53</sup>兩個現象。在〈現代詩裡的城鄉衝突〉文中，蕭蕭提到：

我們可以將古詩的題材分為鄉愁、歷史、詠物、邊塞、別情、閨怨、田園、亂離、自然、社會……等類，卻無法從其中尋求以「都城」為主題的詩作……

<sup>49</sup> 引自 Pierre Bourdieu 著，李猛、李康譯：《實踐與反思》（北京：中央編譯出版社，1998），頁 134。

<sup>50</sup> 參見孟樊：〈大眾詩學〉，收錄於《當代台灣新詩理論》（台北：揚智出版，1995），頁 196。

<sup>51</sup> 參見李敏勇〈戒嚴下的風景〉，收錄於《戰後台灣文學反思》（台北：自立晚報文化出版部，1994。）

<sup>52</sup> 參見廖咸浩：〈離散與聚焦之間——八〇年代後現代詩與本土詩〉，收錄於《台灣現代詩史論》（台北：文訊出版，1996），頁 443。

<sup>53</sup> 參見蕭蕭：《現代詩學》（台北：東大，2003.3 三刷），頁 123-46。

土地開闊的古中國……都市就座落在腹地深廣、郊野空曠的中央地帶，人口集中，商務鼎盛的情況，容易為廣大的綠疇平野所消融，都市的特色不易凸顯出來。<sup>54</sup>

蕭蕭認為，對於都市空間的書寫，要降及近代才逐漸成型。都市的空間書寫基本上就源自「城鄉衝突」的心理矛盾，他並借用羅門的「第三自然觀」說到：

第一自然與第二自然，是我們實際生存的空間。第一自然乃天之所造，地之所設，第二自然則為人類文明的累積。前者是鄉，後者是城，因而衍生出的就是「第三自然」，由詩人與藝術家模擬自然而成。<sup>55</sup>

其實，一九六〇年代開始，羅門創作〈都市之死〉（1961）<sup>56</sup>，成為他首度書寫都市詩的開山之作。羅門主要的詩作概念簡單的說，「第一自然」代表的是接近「田園山水型的生存環境」，而「第二自然」代表的是高科技發展下物質文明的「都市型的生存環境」，他以「第二自然」作為主要的對話對象，展開對都市文明的書寫，而最終的藝術層次是超脫前二者的「第三自然螺旋形架構」生存境界。羅門認為，當詩人與藝術家以卓越的心靈，將一切生命與事物導入第三自然的佳境，獲得其無限延展與永恆的生機，「這便等於是在執行著一項屬於上帝的工作了。」<sup>57</sup>

蕭蕭的結論是，第二自然模擬第一自然而產生，人為的一切均是模擬自然而來。第二自然與第一自然的衝突，激生了第三自然，文中以吳晟和羅門作為鄉土詩人和都市詩人兩個對比又對立的例子，討論他們詩作中的都市隱喻以及詩人所見的現代性之惡。在〈現代詩中的時空設計〉一文中，則從古典詩的空間設計

<sup>54</sup> 引自蕭蕭：〈現代詩裡的城鄉衝突〉，收錄在《現代詩學》，頁 123。

<sup>55</sup> 引自蕭蕭：〈現代詩裡的城鄉衝突〉，收錄於《現代詩學》，頁 130。

<sup>56</sup> 羅門：〈都市之死〉，《羅門創作大系：（卷二）都市詩》（台北：文史哲，1995），頁 17-19。

<sup>57</sup> 轉引自蕭蕭：〈現代詩裡的城鄉衝突〉，收錄在《現代詩學》，頁 131。

為引，討論時間與空間的交相流動和相互對映，分為「時間的變動」、「空間的遷移」、「時空的交融」三個部份。但是全文多著墨於時間，其中的空間作為時間的媒介，呈現了詩人書寫時間的各種變異、流動之貌，對詩作的選擇上以及解讀上也缺乏系統。不過從城鄉衝突的角度解讀現代詩中的空間書寫，張漢良在〈都市詩言談——台灣例子〉文中，繼續發展了城鄉對立的概念。

張氏從原型批評的角度切入，借用傅萊的看法，認為都市是一原型象徵，所有的都市詩都可以「泛田園」論之。張氏認為在台灣空間書寫中的最初，乃基於城/鄉對立，基於一浪漫主義式「田園詩（牧歌）」的形而上與心理慾求，根據這種對立的「神話」，都市與鄉村也分別被賦予對立的道德含意，其結果便是「被譴責的都市」。基於自然/文明、城/鄉對立的二元價值，所謂的都市已經是一個被書寫了的空間現象。張氏嘗試從都市詩中的符號與變異過程，重新界定都市詩的意義：「我們要談的台灣的都市詩，與其說是『正文裡的都市/都市裡的正文』（the city in the text / the text in the city）的辯證，毋寧說是『正文作為都市/都市作為正文』（the text as city / the city as text）的辯證」<sup>58</sup>主要辯證的意義在於，解釋都市符號和詩符號的符碼轉移，也就是將都市正文轉移為詩正文的過程。筆者的解讀是，都市空間作為一個可被書寫出來的空間，這樣的空間文本可以反映或是象徵著文本所書寫的都市。張氏接著說到：

台灣都市詩的大宗師羅門，始終懷抱著象徵主義「迷思」，相信文字的魔術與規模功能，詩作為第三自然，中介了、化解了，也超越了互相衝突的第一自然（原始的大自然）與第二自然（都市）；而新生代的都市詩人，如林彧、林耀德，卻往往對語言的功能質疑。如果我們要以貫時性觀點討論台灣都市文類語碼（genre code）如何透過斷代語碼（period code）轉

---

<sup>58</sup> 引自張漢良：〈都市詩言談——台灣例子〉，收錄於孟樊編：《當代台灣批評大系（卷四）新詩批評》（台北：正中書局，1993），頁163。

換，詩人對語言信念的改變是一個值得逼近的方向。<sup>59</sup>

筆者認為張氏所要說的，是都市詩從現代風格到後現代風格的詩符號的符碼轉折。羅門所說的第三自然，就是「第三空間」，也就是詩作中的象徵空間。這個象徵系統是由不同詩人的主觀情感組織、再造的。台灣詩學發展至今，大概不會有人輕易把詩中的現實輕易的和外在現實劃上等號，相同題材在不同詩人的表現下，因為各有獨到的意義追求，表現效果也不一樣。詩文本在都市的第一自然和第二自然間建構出的第三自然，是理想與現實之外的象徵空間。然而，到了後現代的書寫中，象徵空間的語言本身也成為拼貼、解構、遊戲的主角。

關於都市的空間書寫，經歷了多次的轉變過程。在第一階段，張氏列舉了吳晟、余光中的作品，說明早期的都市空間書寫，多以局外人的觀點控訴都市，化約式的城/鄉對立。在台灣往往被變奏為南北對立，透過擬人法的語碼轉移（semantic transcoding），控訴都市發展的弊端。到了第二階段，是人的主體介入，以羅門和林或為例，說明都市即是現代人眼中的自然，人的視角中介了都市和自然之間的衝突。張氏認為，在這個階段，詩人對凝視現象開始有了自覺，這便是都市作為正文的開始。也就是說，人的主體從立於空間之外的控訴角度，轉而進入都市空間之中，去擁抱、反映以及書寫，詩人的凝視中介了都市與自然的衝突，它們互為主體與互為正文書寫正是這階段空間書寫的一大特色。第三階段，則是科幻類型的介入，以林耀德為首的一連串有別於前行代詩人的書寫模式，如同一場形式革命，人的主體不僅融入都市，互為主體，也融入都市的科技。林耀德以嶄新的書寫語言，使得語言/文字符碼有了新的規模方式，更以諧擬、模仿的戲謔手法，企圖進入有別於前行者的都市創作，開啓了後現代的空間書寫模式。八〇年代台灣社會在政治、經濟上的快速變遷，進一步影響了鄉土文學作

---

<sup>59</sup> 引自張漢良：〈都市詩言談——台灣的例子〉，收錄於孟樊編：《當代台灣批評大系（卷四）新詩批評》，頁 165-66。



家的創作。隨著政經變遷的直接影響連帶造成鄉土文學的式微，許多作家轉而書寫眼前熱烈活躍的都市生活。八〇年代的台灣正具備政經方面的條件與空間，催生都市文學的現身。

張漢良這篇文章直接影響了林耀德的都市觀念。林氏在〈八〇年代台灣都市文學〉<sup>60</sup>文中大力提倡並全面的為都市文學做出自己的定義和論述，文中指出所謂「都市」——去懷疑那「鄉土、田園對立的地域和某些特殊屬性的人群的集散市場」的都市定義，並認為「正如同過去在歷史中曾經成為某些城市象徵中心的建築與雕塑一般，它們已經無法繼續扮演它們原本中介的價值體系」<sup>61</sup>——強調人們生存環境的差異與特色。都市本身便呈現並時、多重編碼的特殊空間結構，一切曾被時間所界定的事物，在奇異、脫離田園模式的多重空間再現、變形，都市詩便向我們揭示都市化過程中，所牽連出的各式社會樣態。林耀德認為「都市本身即是正文——一種非書寫符號構成的正文。」<sup>62</sup>文中，林氏以都市結構和結構中心的變遷，連結到八〇年代文學語境的變遷：

文學史，特別是在一種由讀者決定論出發而非社會學所衍生的史觀下，它的中心點在不同時代轉移、更替、凝聚或潰潰，也決定了中心點周邊結構的改變，這種周邊結構和中心點的區別，原本是一種未分化的無政府狀態，造成區別的不單純是作品本身的某些特質，而是批評家的品味。當然，有時候形成正文特質的主體和製造品味的主體會合而為一，這種特殊的情況只可能發生在當代。<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> 參見林耀德：〈八〇年代台灣都市文學〉，收錄於孟樊、林耀德編：《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》（台北：時報文化出版社，1990），頁363-411。

<sup>61</sup> 林耀德：〈八〇年代台灣都市文學〉，頁364。

<sup>62</sup> 林耀德：〈八〇年代台灣都市文學〉，頁366。

<sup>63</sup> 林耀德：〈八〇年代台灣都市文學〉，頁367。

換句話說，在當代的書寫中，許多時候創作者兼及評論家的角色，文學創作在這個歷史進程中，無論置於社會脈絡中觀看與否，都難免不流於一種泛讀者反應的批評視角，主文類和次文類，正文與編年史之間的相對性與權宜性，也漸漸消弭了文類的界線。正因如此，林耀德說：「在此筆者賦與「都市」一詞一個非常武斷的定義——流動不居的變遷社會。」<sup>64</sup>依此脈絡，我們知道，八〇年代的都市空間書寫，並非僅僅依靠都市建設、資訊科技的發展而因勢利導，創作者本身對新文體的創造智慧、顛覆意識也是關鍵。同樣的，都市的興起也影響了書寫的意識和模式，八〇年代的都市文學恰好形成一種反價值體系，「無論是詩或者小說，很明顯地凸顯現代主義/後現代主義的過渡性格。」<sup>65</sup>都市文學呈現了舊價值體系崩潰下所形成的解構潮流。

陳大為在他的碩士論文《存在的斷層掃描——羅門都市詩論》<sup>66</sup>研究了羅門的都市詩，從存在主義思想切入，分析了羅門詩中的三種都市空間結構，分別是：雄渾、方形和窗，兩大重要的母題是「性慾」和「物慾」，基本上掌握了羅門的思想：以存在主義式的思維與都市空間對話。羅門以都市作為媒介，以都市作為書寫現代性的座標，在羅門的詩中，都市往往有所隱喻和標記。誠如他自己所說：都市文明等於製造「物慾和性慾」<sup>67</sup>。

陳大為持續關注都市空間在現代詩中的演變，並且把視野擴展到全亞洲，作為他的博士論文《亞洲中文現代詩的都市書寫（1980-1999）》<sup>68</sup>，文中選擇了十個亞洲地區的現代詩創作，並且從特定空間：街道、消費場所、住商大廈與都市生活之圖景、現代人的存在思考等等作討論。陳大為的論文要討論的時空維度

---

<sup>64</sup> 林耀德：〈八〇年代台灣都市文學〉，頁 368。

<sup>65</sup> 林耀德：〈八〇年代台灣都市文學〉，頁 374。

<sup>66</sup> 陳大為：《羅門都市詩論》（臺北：東吳大學中國文學系碩士論文，1996。）

<sup>67</sup> 羅門：《羅門創作大系：（卷二）都市詩》，1995，頁 3。

<sup>68</sup> 陳大為：《亞洲中文現代詩的都市書寫（1980-1999）》（臺北：台灣師範大學國文研究所博士，1999。）

和幅度皆十分浩大，並且用了人文地理學和消費理論、雄渾理論、存在主義等等去詮釋其論述，討論範圍廣泛，是結合空間與現代詩研究的首例，也是空間研究結合現代詩文本之創舉。

### （三）後現代空間的形成

筆者認為，零雨詩作中的空間書寫，幾乎就是都市空間的一種模式的再組織和衍異。都市空間成爲零雨詩作中的象徵空間。我們可以運用法國社會學家列斐伏爾(Henri Lefebvre)於1992年出版的重要著作《空間的生產》<sup>69</sup>的相關概念加以釐清。列斐伏爾在一九六〇到七〇年代間，從事過一系列的都市研究和日常生活批判，列斐伏爾從都市社會學的研究切入，批判資本主義將空間轉化成商品、玩物。列斐伏爾在書中提到，空間的形成基本上是建構在社會運作過程中，特別是在都市、資本主義的運作過程中，需要透過地理與空間的物質形式整合。他並以真實生活/構想、「真實」與「想像」，物質世界和我們對於該世界的思考，提出了「三元辯證空間」，也就是三個重要的空間概念：一、抽象空間的再現（構想的空間），意指國家的都市設計和經濟分析等，將空間再現成一種可被管理、控制的空間；二、空間實踐（感知的空間），意指生產、再生產以及空間設置，以這樣的方式形構個別社會認同與實踐的範圍。他認為在日常生活中，空間往往被再現成一個都市設計的抽象空間，日常生活中，我們會透過個人實踐，對此形成抗拒並重新建構。三、再組織的日常空間（生活的空間），意指一個延展、跨越與之伴隨的意象、象徵的空間，是作家、藝術工作者、民族學家、精神分析師所使用與居住的空間，是對日常空間的再現和再組織的方式。

這三個空間性的辯證，在列斐伏爾的論點中，他特別提到了「再組織的日常空間」的各種特性，並且根據其特性做出一連串的延伸。這個空間與前兩類空間不同，但又包含了前兩類空間。接著他又說：「這是被支配的、因而是消極經

---

<sup>69</sup> Henri Lefebvre, Nicholson-Smith trans, *The Production of Space*, USA: Wiley-Blackwell, 1992.

驗或屈服的空間，是（屬於言語的，但主要是非言語的部份，譬如理性知識或想像）屬於私密的生活之中，產生改造與顛覆種種企圖的想像空間。它疊覆於實質空間之上，在象徵上使用其客體」，並且傾向是「多少具一致性的非言語符號和象徵系統」<sup>70</sup>。譬如，我們雖然不能直接指稱藝術是一種空間符碼，但卻可以換個方式說，藝術是再現空間的符碼／編碼之一。由此來看，文學作品與藝術相同，在三元空間中，屬於「再組織的日常空間」的範疇。都市空間的形成，本來是一個空間的設計和管理，進一步形成都市文化，人的主體在這樣的空間中實踐著認同或者批判。然而，在再組織的日常空間，卻是詩人透過書寫的方式，企圖改造和挪用另一種生活的空間，隱含著革命與創造的無限潛能。本文也藉由這個空間概念，過度到後現代空間書寫的討論。

對於再組織的日常空間的書寫，儼然在都市詩身上得到很好的創作實踐，都市詩也成為一九八〇年代新詩發展史上不能缺少的一環。換言之，八〇年代台灣社會在政治、經濟的重大變遷之下，都市化的蓬勃發展，喚起了詩人們對於都市作為重要的物質空間與生活方式的注視，因而在詩創作上有大量以都市為焦點的作品出現，使得都市詩已然成為當時多元格局的文學場域中不容忽視的新景觀。「都市」作為現代詩中的一個反覆被書寫的符號，呈現多元面貌，存在著現代主義以來的各種現代性特質，甚至更承接了後現代主義的風格。林耀德在〈不安海域——八〇年代前期台灣現代詩風潮試論〉一文當中，便認為相對於一九五、六〇年代的都市詩巨擘羅門之後，一九八〇年代再現的都市詩可以視為「後（post）都市詩」：

筆者以為八〇年代新興的「都市詩」其實應稱為「後（post）都市詩」，蓋其取向已與五〇至七〇年代所謂「都市詩」有所不同…早期「都市詩」作品，詩人通常以總體的觀察角度來看都市，特別是人性與物性的對立，一直是最被詩

---

<sup>70</sup> 王志弘等譯：《第三空間》（台北：桂冠圖書，2004），頁 89-91。

人關切的問題。八〇年代興起之「都市詩」，其作者多為年輕一代的詩人，大部分出生或者生長於都市系統之中，因此他們對都市除了批評之外有擁抱，除了總體的觀點外有局部的體驗。所謂八〇年代的「都市詩」，並非以都市相關題材之有無做歸類原則，而易以「都市精神」的存在與否做劃分的標準…<sup>71</sup>

也就是說，八〇年代的空間語境構成和都市文學有著密切的關係。在鄉土文學逐漸沒落之後，都市文學正以浩大的聲勢亟欲取而代之。「都市」顯然已經成為文學變遷不可磨滅的新座標。而都市空間已經成為作家表達市民意識的一個重要的隱喻結構，化身在各類文學作品的結構之中。都市文學的創作顯然是作家更為自覺地掌握都市生活的運作。

總而言之，本論文的研究進路，就是以零雨的詩文本出發，以理論為輔，討論零雨空間書寫與台灣現代詩中的空間書寫之間的扞格與融合關係。空間概念在不同的詩意之中仍有不同的演繹形式，而空間書寫將透過寫實主義、現代主義、後現代主義等等的手法，有其不同的符號和符徵，都在其隱喻中表現詩人的精神與想像。這些轉變模式在零雨詩作中的表現為何？又發展出怎樣的一套空間美學？這正是本文接下來幾章要討論的問題重心。

---

<sup>71</sup> 林耀德：〈不安海域——八〇年代前期台灣現代詩風潮試論〉，收錄於《重組的星空：林耀德評論集》（台北：業強，1991），頁34。



## 第二章 八〇後台灣詩壇空間書寫的演變模式

本章所欲討論的是八〇後台灣詩壇空間書寫的演變模式。在進入零雨的詩文本之前，這顯然是個無法迴避的起點。誠如前文所言，零雨詩作裡清楚展現的空間感，其實不單只是展現了她的個人美學，這樣的美學更是展現在歷史裡的。馬克思說過，人的本質，在其現實性上，是一切社會關係的總和。在歷來對於零雨詩作的討論中，從空間書寫的角度就不多見，對於空間書寫的社會成因討論，幾乎是沒有的。本章企圖對這一現象作檢討和回顧，從「空間書寫」涉及批評言談所形構出來的社會成因，作為零雨文本中空間書寫的發生橋樑。

回歸正文標題：「八〇後台灣詩壇空間書寫的演變模式」，很明顯是由「八〇後台灣詩壇」、「空間書寫」、「演變模式」這幾組詞彙組成的複合名詞。就本章所討論的空間書寫而言，上述問題可以被化約成以下幾項：（一）何謂八〇後台灣詩壇的空間書寫？它是否已經成爲一種書寫類型？構成此類型和其他系統——基於社會、經濟、政治等支系統——構成何種辯證關係？（二）更基本的問題是，「演變模式」的概念怎麼構成的？當然不會是先驗的，那麼被後設語言所界說和建構的種種不同立場、觀點、理論或方法、言說策略，在眾聲喧嘩後又呈現怎樣的面貌？更確切的說，會不會所有的書寫都帶有空間的味道？那本文又該將零雨的空間書寫放在那一個歷史層面？意義何在？

在研究進路中，筆者提到法國社會學家列斐伏爾的三元空間辯證，其中「再組織的日常空間」指的就是作家、藝術工作者、民族學家、精神分析師所使用與居住的空間，亦即詩文本的象徵空間。筆者以爲，所有詩文本中的空間書寫，都具有對日常空間的再現以及想像空間的理想寄託兩個基本特質，只是在處理手法上，各有不同。以下就針對工產/大廈的生產空間、都市/自然的對立空間、烏托

邦/反烏托邦的異想空間，討論八〇後台灣詩壇的空間書寫演變模式，以對應空間書寫從寫實主義、現代主義到後現代主義的風格轉變，作為帶引出零雨詩作中空間書寫模式的橋樑作用。

## 第一節、工廠／大廈：生產空間

### （一）生產空間的概念釐清

生產空間原本是指一間間被具體規劃的，可被控制、可茲管理的具體空間。生產空間存於時間與社會之中，並且存有不同的空間組織與類型，每一種生產的空間結構都牽涉了社會的分化形式。都市的結構過程，與經濟發展和國家政策息息相關。台灣大型都市的興起，來自經濟型態的轉變。台灣自六〇年代初開始實施外匯改革、放寬進口、鼓勵出口以及獎勵投資等政策，七〇年代的「十大建設」，加速了台灣的經濟發展，穩固了資本主義經濟型態。生產結構的改變，使得大量的農業勞動人口被擠向工業。都市的興起，人們從開放空間走向集體空間，由此銜接往後所發展出的都市型態結構，和現代化有著密切的關係。我們必須注意的是，雖然生產空間的興起，與社會形成不同的聯繫和意義，並帶來不同的影響，這和文學並沒有直接的關係。但是，生產空間參與了大部分台灣現代化過程，造就了都市文化和社會認同，就影響了文學中空間的書寫。英國社會與人文地理學瑪茜（Doreen Massey，1944～）在《空間分工》<sup>72</sup>一書中對於空間的定義，使得生產空間趨於一種樹狀的分布，而並非只是線性單一狀態。社會群體的建構是從空間層次上進行，勞工群體的位移與就業地理（geography of employment）不應該以一種平面（空間）上的模式來做分析，應該解釋為一種「社會——經濟過程在空間裡的運作的結果」<sup>73</sup>。然而，「生產空間」在以往的討論中，多半被置於現

<sup>72</sup> 轉引自 Richard Peet 著，王志弘、張華蓀、宋郁玲、陳毅峰合譯：〈第五章：結構化、實在論與地域研究〉，《現代地理思想》（台北：群學，2005），頁 280-86。

<sup>73</sup> 引自 Richard Peet 著，王志弘、張華蓀、宋郁玲、陳毅峰合譯：〈第五章：結構化、實在論與



實主義的傳統論述中，如解昆樺的〈七〇年代鄉土文學論戰後台灣左翼/勞工現代詩—七〇年代末李昌憲《加工區詩抄》、陌上塵「黑手詩抄」初探〉<sup>74</sup>，從左派思想長期缺席台灣文學發展情況下，將李昌憲與陌上塵的創作至於一九七〇年代鄉土文學論戰後的時代脈絡下來分析，關注其中的現實主義傳統；還有一類，則是集中在工業意象的討論，如劉淑玲的碩論《論現代詩中的工業化意象》<sup>75</sup>，從一九二〇年代胡適直到一九八〇年代的林耀德等，皆有剖析。但較少或者沒有意識到這樣的生產空間除了在文本中如實的呈現工業經驗或者以一種意象作為表現手法外，它背後帶動的生活型態、價值觀、文化等其中意識的改變，以及這些意識又是如何進一步的影響了文本的創作，而這也是筆者所試圖關注的。

## （二）工廠空間

台灣新詩中，對於生產空間的書寫，「工產」空間的書寫代表如關心勞工階層並且同樣也曾身為勞工階層的現代詩人李昌憲。其詩作提供了一個觀看的窗口，看我們窺得生產、出品、製造、加工以及出口的諸多生產空間。台灣農業歷經數次的改革，逐漸走向現代化的生產方式，另外，由於國際經濟型態的影響，台灣加入了出口市場的生產行列，工業人口需求量大增。

李昌憲的成長期在農業鄉村，就業期見證了青年集體由鄉村走向都市討生活，過著有如整部機器裡的一顆小零件般，漫長、單調又寂寞的生活；生活的速度也被迫在生產線上，隨著那忙碌不停的輸送帶，週而復始，有期盼卻無希望地過下去。置身於加工區的生產空間，每天在工廠中所聞所見，成為他親身經驗的勞工心聲。也因為進入工廠與許多作業員一起工作，才能體會他們所處的社會位置和心境。《加工區詩抄》收錄李昌憲在 1977 至 1980 年間陸陸續續寫下的工

---

地域研究〉，《現代地理思想》，頁 282。

<sup>74</sup> 解昆樺：《青春構詩：七〇年代新興詩社與一九五〇年代詩人的詩學建構策略》，（苗栗：苗栗縣文化局，2008），頁 131-54。

<sup>75</sup> 劉淑玲：《論現代詩中的工業化意象》，（台北：輔仁大學中國文學研究所碩士論文，1994）。

廠體驗，詩集中共有 29 首詩，分爲四輯：「期待曲」、「牆裡牆外」、「女工心聲」、「嫁給輸送帶的阿霜」。由於加工區的工廠大部分雇用的是女性，因此詩集中佔了大部分的篇幅都是通過女性的角度去寫作。這些詩作大部分首先在《笠》、《陽光小集》、《台灣文藝》上發表，這些詩在當時看相當具有實驗性質，在語言方面雖沒有相當精鍊的筆法，但卻真實、鮮明地反映了在時代下藍領階級的生存壓力。李昌憲對於書寫環境生態的議題也頗有涉獵<sup>76</sup>，他所關心的層面、創作的題材恰巧也符合他自己農村出身到都市環境所見所聞的生命過程。使人感到所見歷歷的原因在於，李昌憲多用第一人稱去書寫筆下的人物和感情。林廣在文章中提到，「當李昌憲在創作時，他並不是站在客觀的立場，去描述她們生活的悲苦，而是遁入其中，化爲一滴淚，來閃爍那等深深纍纍的黑，暗。」<sup>77</sup>趙天儀也對於李昌憲以第一人稱的方式書寫表示肯定，「他畢竟以一個介入者的姿態，操作具有戲劇性的突出的表現，令我們容易產生共鳴，並瞭解我們勞工同胞的處境。」<sup>78</sup>李昌憲和他的詩集作爲討論「加工區」此一生產空間的文本。李昌憲在高雄楠梓加工出口區工作，在其《加工區詩抄》裡所見證、描寫的勞工困境，大部分的焦點關注現實生活裡，最基本的生存問題。在台灣曾經創造出經濟奇蹟的同時，龐大的勞工族群默默耕耘，付出勞力與青春供雇主和資本家支配運用。在工廠裡他們是不具有權力和保障的一群，資方與管理者以「控制」作爲回應廣大競爭和市場力量的手段。因此在詩中讀到加工區裡不同的心聲：懷孕婦女爲了家計、夜校生半工半讀、遭到謠言或誤會而被退婚的女工、在薪資與物慾間徘徊矛盾的窘困心情、自殺未遂、未婚懷孕、加班、裁員、想念家鄉…等，面顯示出勞工問題必須正視，除了在加工區裡的問題，在加工區之外，社會大眾對於勞工們的不平等對待，也是作者極力揭櫫的議題。

---

<sup>76</sup> 第二本詩集命爲《生態集》，收錄他在高雄時，於工業區所觀察體會到的工業污染，內容多與環境保護、生態關懷議題相關。可參考李昌憲，《生態集》（高雄：春暉，1993。）

<sup>77</sup> 林廣：〈把淚捲在花蕊裡的「初綻」〉，收錄在李昌憲，《加工區詩抄》，頁 17。

<sup>78</sup> 趙天儀：〈勞工的心聲〉，收錄在李昌憲，《加工區詩抄》，頁 1。

李昌憲的詩，基本上就是以寫實的角度，第一人稱的方式，比較忠實的反映出工產空間的情況。這是生產空間的一個面向，也是極為寫實而使人淒然的時代縮影之一。

### （三）大廈空間

此後隨著經濟、社會型態的改變，現代都市與資本主義的建立「工業台灣」，使得台灣出現了相當多的中小企業。這些企業中的員工，文化資本與社會資本薄弱，過著朝九晚五的生活。他們的生產空間不在工廠裡，而是在都市裡的公司中開著大大小小的會議，加班、裁員、考核等等狀況，沒有因為坐在辦公室中而稍有減免。「大廈」空間的書寫代表首推林彧（1957～），在一九八〇年代初期，他的都市詩和工作經驗談經常刊登於報刊上，後來收在第一本詩集《夢要去旅行》之中，第二本詩集《單身日記》也有許多代表性的作品。林彧在專科畢業退伍之後，在 1981 年進入報社公司擔任過校對、採訪記者，從事編輯相關的工作，因此他算是真實地體會過公司裡上班族的心情和生活，「以上班族的主觀經驗為經，以詩人的客觀思考為緯」<sup>79</sup>，這個以都市中上班族群心情所書寫的詩作，在兩本詩集中都可見一番。林彧 1981 至 1986 年間創作的現代詩收錄在這兩本詩集中，其中與都市生活、空間相關的作品成為他現代詩鮮明的代表作。林彧詩中對於白領階級精神層面的描摹，林耀德認為「自我個性的喪失」是一再出現的主題，而余光中卻是從詩中閱讀到了林彧對於在人群中維護自身意識的慾望。此處筆者認為，在個人意識上「保留和喪失」兩者之間的矛盾和猶疑，便是林彧在走進都市生活中最深沉的焦慮，也是他不停質問自己的一個疑問。

在當時，許多人從鄉鎮縣市的家鄉出發，來到台北從事工作、繼續升學，詩人作家盡自己寫作的志願，大有人在，在文壇與社會現象當中，這樣的例子十分常見。他們離鄉背井地朝都市前進，因工作、升學、婚嫁等等因素遷移與更換

---

79

生存環境的現象，如今仍舊存在著。以林彧為例，離開家鄉到大都會工作的經驗，曾經在他的作品中，發表許多自己親身經歷的工作情況和都市中上班就職的心情。

與李昌憲有著不同工作經驗的林彧，其「上班族詩鈔」，則表現出現代人在都會生活中所遇到的另一種衝突和衍生的問題：不公平的裁員、性騷擾和失業心情等。不同的生產空間中，有不同的體驗和感知。林彧所代表的是從農村來到都市，進入職場的知識份子，在地理空間上的位移之外，原有的地方認同開始與都市空間產生對話、抗衡，或是作者的自我意識與工作上的經驗和制度產生衝突，而使得有矛盾、焦慮的情形產生。

總而言之，李昌憲的《加工區詩抄》關注勞工大眾的生存，林彧的上班族詩抄則來自都市與農村、自然與現代科技、自我意識與工作環境的牴觸、精神上的焦慮與恐閉。由此能夠得知生產空間的意義，除了反應時代精神，也影響了空間書寫模式的改變，這樣的時代空間縮影，在零雨的詩作上又有怎樣的變形，也將是後文所關注的重點之一。

## 第二節、都市／自然：對立空間

### （一）對立空間的概念釐清

都市空間的興起，影響了都市詩的空間書寫。在空間書寫的過程中，詩人透過對空間的理解，重新建構自我的詮釋模式。也就是說，相對於都市空間，有其對立的自然空間書寫存在。這種對立色彩，在都市空間形成後才得以呈現。在台灣新詩創作中，以都市作為空間範疇，提及都市空間以及現代人的精神意識，此類創作則在一九八〇年代被視為台灣現代詩空間書寫的主要類別。關於都市詩的

沿革和發展脈絡，在一九五〇至一九六〇年代間，詩人吳瀛濤的詩中，已經出現了許多在都市成長的經驗，可以說是創作都市詩的先聲<sup>80</sup>。接後，吳望堯的〈都市組曲〉<sup>81</sup>（1958）也是都市詩的先行代，吳望堯的詩作，可視為開啓都市詩書寫的里程碑，代表了都市詩的深化與開拓。張漢良〈都市詩言談——台灣例子〉（1988）提到了城鄉對立之於都市詩的本質意義<sup>82</sup>：

假設都市詩的興起果然是基於城／鄉對立，基於一浪漫主義式「田園詩（牧歌）」的形而上與心理慾求，正如它在西方被視為肇始於浪漫主義運動，那麼讓我們逆歷史之流漫步到台灣「田園模式」大敘述，意即我當時惘然的情形。根據這種城／鄉對立的神話，都市與鄉村也分別被賦予對立的道德含意…（頁 44-45）

與都市空間切入對照另個空間——自然空間，指向的是建立在人工營造空間以外，存有自然生態和自然景觀的空間，例如農村、鄉村的空間結構。再者，都市中的河川、山坡，也都屬於實質的自然空間。實質的城鄉空間對立，不但是台灣社會結構一直存在的矛盾，背後衍伸而來的意識型態更是不容小覷。都市與自然之間的衝突對立，牽涉了地理環境、社會經濟、國家政策種種的原因，這兩種不同的地理位置各自代表不同的符號和意義，例如都市代表現代化以降的種種現象和狀態，而自然代表了反思現代化後的懷鄉意識與危機意識。

---

<sup>80</sup> 參見阮美慧：〈第七章：分論（五）——其他：巫永福、吳瀛濤、羅浪〉，《笠詩社跨越語言一代詩人研究》（臺中：東海大學中國文學系碩士論文，1996），頁 251-57。

<sup>81</sup> 吳望堯，〈都市組曲〉，《地平線》，（台北：藍心詩社，1958）。

<sup>82</sup> 張漢良，〈都市詩言談——台灣例子〉，《當代》32 期，1988.12，頁 38-52。後收錄在孟樊編，《當代台灣批評大系（卷四）·新詩批評》（台北：正中書局，1993），頁 157-171。

夏鑄九以曼威·柯司特（Manuel Castells，1942～）「依賴都市化」<sup>83</sup>的觀念為主軸，提醒了我們台灣因為經濟的發展，傳統農業受到衝擊，大量的農業人口受到生產模式改變、經濟型態的影響，相繼進入大型現代化都市如高雄市、台北市謀取工作和薪資。換言之，城鄉移民是一種城鄉差距所造成的都市集中現象，原因也就是來自於台灣的經濟發展和工業化過程。台灣經濟發展與政府所實施的國家政策這些層面對於整個社會文化系統、台灣文壇的影響。夏鑄九在〈全球經濟再結構的台灣區域空間結構變遷〉文中，提到台灣都市化的趨勢以及隨之而來的問題：

台灣現存的特殊的工業化過程是台灣都市矛盾之根源，台灣的都市之結構性矛盾並未因經濟發展而自然解決，因為兩者是平行存在的。台灣特殊的經濟發展所造就的依賴都市化（dependent urbanization）情境是：經濟發展了，工業也發展了，但是都市與區域的結構性矛盾並未解決。<sup>84</sup>

台灣過去以農業為主要經濟核心，順應世界情勢和國家政策而漸漸改變，成為以工業為主的經濟型態。然而，大型都市被建立的同時，農村正在加速萎縮與大量流失人口。逐漸地，社會文化、價值觀也連帶造成了位移、改變的狀況。李豐楙的〈七十年代新詩社的集團性格及其城鄉意識〉（1995）<sup>85</sup>，提及在一九七〇年代興起的新詩集團，有別於一九四〇、五〇年代以來詩語言的晦澀和隱喻，建立了新的典範和新的意象。更重要的是他觀察到了詩人對於城鄉意象的不

---

<sup>83</sup> 「依賴都市化」（dependent urbanization）是指某一地區的都市化來自於社會對某種利益的依賴，導致都市化發展並不均衡，城鄉差距也因此而生。夏鑄九舉例了曼威·柯司特依照不同形式和類型將依賴關係分為：「殖民依賴」（colonial dependency）、「商業依賴」（commercial dependency）、「金融依賴」（financial dependency）、「工業依賴」（industrial dependency）、「技術依賴」（technological dependency）、「地緣政治依賴」（geo-political dependency），這些依賴類型有時是並存的，而並非單一線性的方式進行，詳細原文可以參考夏鑄九：〈空間形式演變中之依賴與發展——台灣彰化平原的個案〉收錄於《空間，歷史與社會論文選》（台北：台灣社會研究季刊社，1993），頁167。

<sup>84</sup> 收錄於夏鑄九：《空間，歷史與社會論文選》（台北：台灣社會研究季刊社，1993），頁282。

<sup>85</sup> 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》，（台北：文訊雜誌社），1996，頁325-355。

同詮釋。李豐楙認為一九七〇年代出現了許多描寫城與鄉對立的作品，是因為從民國六十幾年開始台灣社會的經濟類型轉變使得人口大量遷徙，從農村生長的詩人們來到都市中，對於都市的水土不服與懷鄉，致使詩人在描寫都市空間時有更多的現實批判意識。

以城鄉移民的社會背景來看，一九六〇年代開始漸漸建立的台灣「經濟奇蹟」，在另一面也促成城鄉移民的現象和隨之而來的社會文化位移，城鄉意識的對立開始在一九七〇年代形成，直至一九八〇年代。在 1972 至 1978 年一連串發生的鄉土文學論戰，對於現代詩的發展上影響甚鉅，成為下個世代創作風格的延續與丕變之前因，而在回歸現實成為當時時代風潮之際，也能觀察到文壇的典範更迭與移轉持續進行。鄉土文學論戰是一場官方與在野之間文學思想、政治立場的辯難，卻也勾勒出當時另一面社會現象：城鄉差距逐漸拉大，自然與都市之間的扞格逐漸形成，整個社會結構和文化層次產生移動。

林淇瀟〈「台北的」和「台灣的」——八〇年代以降台灣文學的「城鄉差距」〉<sup>86</sup>（1995）中，則不只是討論實際地理位置帶來的對抗。而是從早期農村為主而改變以都市為中心之變遷，以及進入文學商品化的一九八〇年代台灣社會總體趨勢下，「台灣的」與「台北的」兩大文學社群之間的「城鄉差距」，在這篇文章中已經不再只是地理位置「城市」與「鄉村」的區別，而更多是討論關於文化認同和語言操作下的主體認同差異。在進入一九八〇年代後，都市更成為詩人經常使用的符號，不但已經隱含地理位置的差距，也形構成兩股歧異的文化認同和主體思維。這樣的思維也影響了後來的政治詩寫作，都市化持續在一九八〇年代進行著，並且開始出現一些伴隨著國際分工和工業加工而來的危機，例如住宅不

---

<sup>86</sup> 參見林淇瀟：〈「台北的」和「台灣的」——八〇年代以降台灣文學的「城鄉差距」〉，收錄於《書寫與拼圖——台灣文學傳播現象研究》（台北：麥田，2001），頁 179-91。

足、環境惡化等等。而社會發展也在國際情勢與經濟結構、政治現象中不斷地向前邁進。

由上文得知，台灣城鄉移民的過程是都市化的主因，但是農業被納入世界市場卻造成農業的不穩定，更加強了城鄉移民的模式。都市化與農村、自然環境的關係如同一體兩面。在進入一九八〇年代之前，回顧一九七〇年代台灣現代詩創作，可以發現陸續出現了許多詩社集團，其中隱含了詩壇內部的改革和遷移<sup>87</sup>。同時，更重要的是，詩人們在歷經社會結構變遷之下，展開對台灣土地的反省與思考。

## （二）自然空間

在台灣詩壇中，自然空間做為具體的例子，首先提到的是鄉土、農村。現代化對於農村、鄉鎮，甚至是自然生態所帶來的影響和汙染，漸漸在現代詩中出現，在都市空間成為詩人吟詠對象的同時，也出現了對於都市負面形象的書寫，如吳晟〈路〉、余光中〈控訴一支煙囪〉、沙穗〈失業〉等等。筆者認為不可不注意這些現代詩文本的主體意識和內容，進一步地說，可能藉此更能宏觀分析出城鄉空間之間的消長和意涵。

以吳晟（1944～）為例。生長於彰化縣溪州鄉，年少時即有文學創作，詩集《吾鄉印象》<sup>88</sup>（1985）收集了他在一九七〇至一九八〇年代的創作，內容真切地書寫對於鄉村農地的關懷。在時興讚頌與諷刺都市文化與文明之際，吳晟則是樸實安靜地，寫下他對於台灣自然空間的祈慕和認同。在其作品之中，描寫了農民與農地互動的經過、現代化對於農村的衝擊、農民生活等等主題。自然空間孕育他的生命情調，成為他詩中永恆的母題、生命中的最終歸屬。

<sup>87</sup> 參見彭瑞金：〈回歸寫實與本土化運動〉，收錄於《台灣新文學運動四十年》（高雄：春暉，1997，頁 196。）

<sup>88</sup> 吳晟：《吾鄉印象》（臺北：洪範書店，1985）。



在夏鑄九考察吳晟所處之彰化平原的空間結構發展中<sup>89</sup>，他提到一九六〇至一九七〇年代的彰化平原農業人口被大量擠出，簡而言之，此一時期的新生勞動力幾乎全部轉向工業，並且因為就業機會的缺乏而導致人口外移。可知吳晟所處的傳統的農業社會組織逐漸改變，文化和社會向心力、傳統習俗也逐漸潰散，詩人的憂慮其來有自，懷舊感（nostalgia）因而在現代化之際逐漸產生。由於對於過去的文化與社會結構抱持著憧憬和懷念，因此將所居之空間美化、陰柔化、浪漫化。除了抒情與懷舊之外，吳晟的創作理念立基於農民、土地之上。不可遺漏的是，他並非單純地描寫鄉土景物，在背後存有批判當時社會情勢的色彩和立場。

都市化持續在 1980 年代進行著，並且開始出現一些伴隨著國際分工和工業加工而來的危機，例如住宅不足、環境惡化等等。而社會發展也在國際情勢與經濟結構、政治現象中不斷地向前邁進。在〈不安海域——八〇年代前葉台灣現代詩風潮試論〉裡，林耀德接續林淇養的看法，對 1980 年代的詩壇風潮作一耙梳，他依據主題歸納了幾種詩類，並且依類別舉出幾個代表性的詩人。並認為政治詩也是城鄉對立意識形態的變形，並且在此背後有更深的意涵，也就是台灣／中國意識的對立。在林耀德之後，林淇養也繼續書寫了〈八〇年代台灣現代詩風潮試論〉（1997）<sup>90</sup>，文中提及了一九八〇年代前葉的特性，乃是延續了一九七〇年代以來寫實主義、鄉土文學的走向，如「政治詩」便是挑戰官方威權體制之一例。政治詩書寫現實的尖銳，達到高度的政治、社會關懷，也因此受到官方的打壓和關注，但是仍舊在短時間之內形成一股不容小覷的風潮。而林淇養文中一個指標性的分析是，認為一九八〇年代後興起的「都市詩」，與政治詩正好處於相互對立的兩種意識形態上。

---

<sup>89</sup> 夏鑄九：〈空間形式演變中之依賴與發展——台灣彰化平原的個案〉，《空間、歷史與社會：論文選 1987-1992》，頁 165-232。

<sup>90</sup> 林淇養，〈八〇年代台灣現代詩風潮試論〉，「第二屆現代詩學研討會」，彰化：彰化師範大學，1997。

政治詩於其後隨著解嚴後逐漸式微，但是環境生態詩卻急起而成爲另一書寫類別，兩者互相消長轉化之間的關係，筆者認爲十分微妙。在意識形態上，環境生態詩雖然沒有政治詩來得強烈對比，但是和都市詩的空間意象比起政治詩來，卻更加相互對映。

環境生態詩的自然空間書寫，可以劉克襄爲例。一九八〇年代持續出現「環境生態詩」一類的書寫，這一直是劉克襄非常關心的範疇，他還是一位著名的鳥類生態觀察家。他的詩主題大多圍繞在關懷自然生態、批評現實社會上頭，筆法技巧寫實，他早期的詩集內容以直敘社會現象爲主，晚期則多寄情於自然環境。詩集有《河下游》（1978）、《松鼠班比曹》（1983）、《漂鳥的故鄉》（1984）、《在測天島》（1985）、《小鼯鼠的看法》（1988）、《最美麗的時候》（2001）等等。在前面，筆者提到了吳晟對於城鄉對立、現代化的觀察面向，是在農村之中關心著自然空間的發展；而劉克襄則是在都市郊區，城市的邊緣中，看見現代化過程如何產生污染，侵犯自然環境，甚至危害了自然生態。劉克襄以現實生活入詩，他針貶政治、批判社會現象，善於用敘事的方式開展詩中議題。雖然在一九八〇年代後政治詩漸漸式微，但是崛起的生態環保問題與生態環保詩，其立場和意識型態值得深入思考，以空間的角度加以觀察，可以視做城鄉對立的環節之一。

### （三）都市空間

最後，也是最重要的，我們看到一九八〇年代風靡詩壇的創作類別——都市詩。都市詩的書寫首推羅門，他對都市的定義是：

現代詩人，不斷從現代「都市文明」中體驗到現代生存的現代感、新穎性與前衛意識，所寫的或多或少或深或淺同「都市」有關的「都市詩」——

具體化與實際化了「現代詩」特殊的創作精神與思想型態。同時尚可說是寫與「都市」生活經驗有關的現代詩，都可說是廣義的「都市詩」。<sup>91</sup>

由此可見，城鄉對立的問題在一九八〇年代開始也進入一個新的階段，更加地深化、意象化。羅門將其都市詩的創作價值提高為「所有詩型中，最能貼切地表現與傳真現代人在都市中生存的生命真況與實踐」<sup>92</sup>，他對於都市空間的觀察與觸碰在〈都市之死〉（1963）首度出現，領悟現代化、都市空間對於現代人精神意識的影響，他自剖這首詩是「針對人類所面臨的生存危機與精神上的死症，提出了警示性的批判與指控」<sup>93</sup>。

羅門對於都市詩的推廣與創作不遺餘力，他從一九七〇年代開始，豐沛的創作這一系列的主題，後來集結收錄在《羅門創作大系》<sup>94</sup>其中一輯《都市詩》。都市中被容納建立起來的新穎消費系統，成為詩人對於文明與文化抱持著隱憂態度的來源。羅門營造出的都市空間，往往帶著消費性質的物慾與感官的性慾，並且使文本中現代人的面孔淪落為失去自然空間、精神虛無之面貌。

因此，在重新審視的結果可以發現，一九七〇年代有人在台北市描寫五光十色的繁華景觀，同樣地有人在農村安靜的鋪寫田園情懷；有人在一九八〇年代不斷地書寫環保議題，有人卻已經在一九八〇年代宣稱後現代已經巨大而強勢地到來。作者所處的地理位置和空間結構，基本上都立足在台灣這塊土地上，因而本文所提出的當代空間書寫語境，是由許許多多現象和事件的拼湊還原而成。關

---

<sup>91</sup> 羅門：〈談都市與都市詩的精神內涵〉，《羅門創作大系（卷八）·羅門論文集》（台北：文史哲出版社，1995），頁 92。

<sup>92</sup> 羅門：〈談都市與都市詩的精神內涵〉，《羅門創作大系（卷八）·羅門論文集》，頁 92。

<sup>93</sup> 羅門：《長期受著審判的人》，台北：環宇，1974，頁 179。

<sup>94</sup> 羅門創作大系依序共分十卷：《戰爭詩》、《都市詩》、《自然詩》、《自我·時空·死亡詩》、《素描與抒情詩》、《題外詩》、《麥堅利堡》特輯、《羅門論文集》、《論視覺藝術、燈屋·生活影像》。

鍵在於，以什麼樣的姿態去面對、觀察這些文學現象，這甚至也牽涉到某一種立場的歷史意識。

從探討都市空間與自然空間的扞格過程，並且從不同的詩人的空間書寫之中，比對了兩種空間中曾經出現過不同意識。這些意識被詩人們捕捉，也使得筆者藉以還原時代氛圍下的切片經驗。由此發現，在時代語境的遞嬗下，「都市」或「自然」兩種不同的空間，它們甚至是作為象徵符號，在文本中不斷位移，承載了不同的指涉對象和意識形態。自然空間在與都市空間的相對之下，除了懷舊的抒情模式之外，也隱含了如劉克襄從環保生態的角度批判都市空間的觀感。都市空間則在不斷壯大、進步之中，吸吮自身所散發的雄渾與豐富，但也必須面對自身的複雜與矛盾，甚至是來自於詩人們針貶與逃避的眾多意識。這兩個空間不斷地在時代下相互對照、參看，進而召喚出不同的書寫情境。

### 第三節、烏托邦／反烏托邦：後現代的差異空間

#### （一）差異空間的概念釐清

承上所述，都市空間成書寫的新框架。對於空間的書寫，已從具體的地理位置、空間描述的生產空間，過度到自然/都市的對立空間。這其中的意義為，詩人感知空間的態度已從現實空間延伸到意識形態空間上的操作。這樣的轉變關鍵在於因政經局勢的改變而興起的都市空間。都市空間不再只是一個直接被書寫或反映的空間，而是被詩人們營造和建構出來的「再現空間」。林耀德以都市文學為大蠹，從都市空間中汲取文學的養分，他將文本視為再現空間（the text as representational space），如都市小說、電影，現代詩等等，以都市作為正文，也意味著將都市空間視為一個書寫的單元或形式，具有各式各樣具象的比喻。不可諱言地，一九八〇年代台灣詩壇的確逐漸注意到了空間在文學上的重要性，雖然

當時是以都市空間為最主要的書寫對象，但是以都市為主題的都市文學，在相當大的程度開啓並且影響了文壇。可以說，一九八〇年代至少開啓了空間書寫的重要年代，也拓展了詩文本對於空間的書寫嘗試。在時代演化下，詩壇過去十年或二十年以來所建立起來的現代詩典律（canon），必須接受下一個世代的詩人挑戰、顛覆，這無疑是解構，也是再度建構的一個過程。其中，文學商品化與消費主義，成為台灣社會與文化可供辨認的兩大特性。「輕薄短小」式的文學作品、商品推陳出新，視覺刺激、大量的影像和圖片正逐漸取代了過去讀者的閱讀文字習慣，與後現代精神不免有些貼合。新一世代創作者的創作風格持續偏向實驗性，或走向小敘事與私密化、陌生化、去中心化，詩壇走向新的多元分歧形式，在 1987 年 7 月台灣正式解嚴之後，分水嶺尤為明顯。

台灣後現代詩與更多引介後現代主義的推手，一般歸於來自羅青的演講〈七〇年代新詩與後現代主義的關係〉，以及後續發表諸多篇相關的文章<sup>95</sup>。前行研究者孟樊也持續觀察這個時期的變化，在〈台灣後現代詩的理論與實際〉<sup>96</sup>一文中，便已經替「後現代詩」做一統合整理，而後在《台灣後現代詩的理論與實際》（2003）<sup>97</sup>更重新出版修改後的文章，專論了台灣後現代的發展和特徵，蒐集後現代詩的類別與相關意涵。孟樊以〈台灣後現代詩史〉<sup>98</sup>為開端，將一九八〇年代至九〇後現代詩發展的狀況總體而論，再從梳理前行研究對於「後現代詩」的定義與論述，論及台灣後現代語言詩的文本政治與敘事模式。本書最重要的觀點在於提出了主流論述的史觀，與詩史作為一論述（poetry history as a discourse）

---

<sup>95</sup> 羅青的演講在 1986 年 4 月於中山大學發表，題目為〈七〇年代新詩與後現代主義的關係〉，演講記錄發表於 1986 年 5 月 19 日高雄《民眾日報副刊》，後收錄於羅青，《詩人之燈》，改題為〈詩與後設方法：「後現代主義淺談」〉，台北：光復書局，1988，頁 261-271。以及為創立於 1985 年的詩社「四度空間」之成員合集《日出金色：四度空間五人集》所作之序〈總序：後現代狀況出現了〉，同收於《詩人之燈》，頁 237-251。皆是台灣文壇中重要的後現代相關文章。

<sup>96</sup> 孟樊：〈台灣後現代詩的理論與實際〉，收入林耀德、孟樊編，《世紀末偏航：八〇年代台灣文學論》，台北：時報文化，1990，頁 145-221。

<sup>97</sup> 孟樊：《台灣後現代詩的理論與實際》，台北：揚智文化，2003。

<sup>98</sup> 孟樊：《台灣後現代詩的理論與實際》，頁 14-179。

的過程，當中都不免涉及了政治性<sup>99</sup>，也不可避免會流於一偏之見。一九八〇至九〇年代所出現的斷代詩史意義，在於對主流論述的詩史產生斷裂與隔閡，此時文本與過去典律的關係斷裂。

林耀德使用傅柯(Michel Foucault, 1926~1984)的「差異空間」(heterotopias, 也另譯作差異地帶、或是異質空間)的概念，並且引申成為都市文學的一種定義：

多稜鏡的每一片鏡面都是朝向某一個別的主體(在敘述中成為客體)開放的場域，使得各別的「我」或「他」在自己缺席之處(自我並非真正進入鏡片內部)看見自己的存在和結構。這種場域十分接近傅柯所提出的差異地帶(heterotopias)。如前述，都市本身可以視作一種正文，只是它並非以文字的符徵書寫下來，而是以各種具體的物象作為書寫的單元，這些具象的符徵指向各個時代變異、遷徙中的權力結構和生產方式，同時也透過空間模式延展、規模出當代人類的知覺形態和心靈結構。<sup>100</sup>

依循林耀德的脈絡，都市的空間結構在這個時候已經成為一種正文，影響了書寫的單元，也建構出特殊的時代語言，反映當代人類的知覺和心靈。差異空間簡單來說就是後現代的空間表現模式。根據傅柯的概念，我們所居住、使用的空間裡融合了我們自身的個人生命、歷史、時代，而這樣的空間存在於文化之中，藉由一個個特殊的空間——傅柯稱之為「基地」，比如咖啡座、電影院——加以呈現。在個別基地中的主體與客體存在著關聯性，又與其他個別基地產生矛盾、對立的特性，因而成為「差異空間」。

---

<sup>99</sup> 「不論是以殖民、再殖民、後殖民作一九二〇年代以迄於八〇／九〇年代的台灣文學發展史分期，或是用現代、寫實及後現代來為一九六〇、七〇及八〇年代的台灣詩史定位，都是出於論述的一種政治性選擇」，孟樊，《台灣後現代詩的理論與實際》，頁 15。

<sup>100</sup> 林耀德〈八〇年代台灣都市文學〉，收入林耀德、孟樊編，《世紀末偏航：八〇年代台灣文學論》，頁 384。

## （二）烏托邦與反烏托邦

與「差異空間」相對的是「同質空間」。傅柯說明到：

有一類是虛構地點「烏托邦」（utopia）。虛構地點是那些沒有真實地點的基地。它們是那些與社會的真實空間，有一個直接或倒轉類比之普遍關係的基地。它們或以一個完美的形式呈現社會本身，或將社會倒轉，但無論如何，虛構地點是一個非真實空間。<sup>101</sup>

簡單來說，烏托邦是一個傅柯察覺到的「同質空間」，相對於現實社會中的空間相互對立，「同質空間」來自虛構的基地。「異質空間」則確實存在於文化與現實之中，但是有所差異。換言之，「異質空間」不同於完全虛構、幻想中的理想國般的「同質空間」，而是一種意識的再現或對立，具有融合又獨立的特殊性。要言之，傅柯所云的空間，首先是為虛構地點的烏托邦，具有同質和穩定性；第二個則是對立的基地，也就是差異空間，具有異質性和雙重性。傅柯認為差異空間存於既定社會之中，可以被分析、成為研究對象、描繪、敘述、閱讀，甚至藉由差異空間找出不同於此類基地的空間範疇。至於同質空間和異質空間之間的交會點，傅柯認為是一種鏡像關係。鏡子作為無地點基地，一個虛構地點。在鏡面中，主體看到自我的存在，又是非我的存在。主體在鏡子裡的同時又是缺席的。主體必須藉由不在場，才得以窺見。從那個凝視開始，凝視的客體從一個虛擬的空間朝主體靠攏，主體再度開始凝視自己的空間，並在這個真實的空間中重構自己。那瞬間，同質空間讓主體所存在的異質空間成為絕對的真實，又是絕對的不真實，因為差異空間必須透過同質空間而呈現為真實。

---

<sup>101</sup> Michel Foucault, "Texts/Contexts of Other Space.", 陳志梧譯：〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉，夏鑄九、王志弘編譯：《空間的文化形式與社會理論讀本》（台北：明文書局，1994），頁 402-03。往後以此譯本為主。

這也就接近我們所要說的：烏托邦與反烏托邦。以傅柯的概念來看，烏托邦就是「同質空間」，它是虛構的理想形式，象徵一種靜止的、永恆存在的理想空間模式。若將烏托邦的概念置入現代詩以及語言敘事發展的方向來看，可以發現大部分的新詩，藉由烏托邦的抒情情境，而經常被使用的烏托邦意境來自於中國古典典律，最具代表性的空間符號是陶淵明的桃花源。張漢良在〈現代詩的田園模式——「八十年代詩選」序〉（1976）提及：

田園模式的追求，其立足點是現世的，詩人的觀點是世故的。他身處被科技文明摧殘的現實社會，懷念被城市文化與成年生活取代的田園文化與童年生活，於是藉回憶與想像的交互作用，透過文字媒介在詩中再現一個田園式的往昔，其本質是反科學的、反歷史進化的。<sup>102</sup>

田園山水、自然空間的寧靜與和諧感接近烏托邦式的理想世界。烏托邦追求的是一種普遍性的正義與和平，因此時間感在總體來說，是靜止的、永恆的。這些極致的理想發展中其實也隱含了本質化、教條式、專制統一的可能性，使烏托邦在另一個面向上來說也就是不貼近現實、妄想、虛幻、流於膚淺的虛構地點。一旦把理性、科學、現代化的力量，視作為讓社會進步的現實策略和手段，科技與現代社會將人們帶入了另一個高密度的文明社會，文化與思考模式也隨之移轉或被龐大的知識整體影響，關於烏托邦的想像也隨之翻轉。人們所賦予烏托邦的內在定義或訴求產生細微地改變，發現了追求理想進程裡不可避免的矛盾性，那麼詩人們極力開創與實驗新的空間形式，是漸漸將想像空間的表現形式有意識地再生、再製出來。要言之，烏托邦最初是基於一種空間聯想，在過去它是詩中的一個遙遠的神祕境界，一個未被發現的地方。但是在時代的演變之下，烏托邦的內在涵意逐漸改變，隨著現代性的矛盾性質，以及後現代的意識逐漸風靡，烏托

---

<sup>102</sup> 張漢良：〈現代詩的田園模式——「八十年代詩選」序〉，收錄於《八十年詩選》（台北：爾雅，1976），頁 82。



邦必須拓寬以包含自身反面的意義。烏托邦的概念進入後現代的時代之後，已經不再強調一個中心性而是一個全新的體驗和感受，並且是一個挑戰性的、反思性的虛構場景。

從理想的烏托邦之中，延伸出另一個空間形式，也就是異質空間。連結到傅柯的概念，我們進一步理解到，這類型的空間有互相鏡映的特質，或者只對某些人開放的限制，或是在某些時間才開放的限制，也或者是讓許多空間在同一個地點存在的特點，以及與真實空間互相產生鏡映的特質。傅柯對於差異空間的第一個分析是：

這在一個既定的社會中，可以成為研究對象，分析、描述與「閱讀」這種差異空間，或這種不同空間。作為我們生活空間的某種並存之神話與真實的論爭，這種描述可稱為差異地學（heterotopology），它的第一原則是：或許在這個世界上，沒有任何文化不建構差異地點。這對任何人類群體都是不變的。但是差異地點明顯地有相當不同的形式，同時，或許不可能找到差異地點的絕對普遍形式。<sup>103</sup>

沒有任何文化不建構差異地點。然而，它將具備不同的形式，出現在各個文化、社會結構之中。藉由某些特定空間（甚至設定為某一些特定的人群使用的空間）出現。第二個原則是，如每一個社會歷史所展現的，可以讓既存的差異地點用非常不同的方式去運作；因為每個社會中，各種差異地點都有它精確而特定的功能，而且，相同的差異地點，會根據它所在之文化的共時性，而有不同的作用。第三原則是差異地點可在單一地點中，並列數個彼此矛盾的空間與基地。傅柯認為「劇院在長形的舞台上，可一個接一個地引入一系列彼此無關的地點」

---

<sup>103</sup> Michel Foucault 著，陳志梧譯，〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉，夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 405。

<sup>104</sup>。在此思考下，電影院作為一個長形房間，在一端的二度銀幕上，使觀眾看到一個三度空間的投影，出現了不同的各種空間。差異地點第四原則是：差異地點通常與時間之片刻相關——這也就是說，它們對所謂的（為對稱之故）差異時間（heterochronies）展開<sup>105</sup>，除了永恆的時間性，另外還有一個絕對瞬間（chroniques）的差異時間，例如渡假村或是遊樂園。第五原則是差異地點經常預設一個開關系統，以隔離或使它們變成可以進入的，例如監獄、軍營。然而，差異地點的最後特徵第六個原則，是它們對於其他所有空間有一個功能。這個功能開展了兩種極端：一方面，它們的角色，或許是創造一個幻想空間，以揭露所有的真實空間，（即在其中人類生活被區隔的所有基地）是更具幻覺的（或許，這就是那些著名妓院所扮演的當今我們被奪取的角色）；另一方面，相反地，它們的角色是創造一個不同的空間，另一個完美的、拘謹的、仔細安排的真實空間，以顯現我們的空間是汙穢的、病態的和混亂的。

美國人文地理學家索雅（Edward W. Soja，1941～）在其著作《後現代地理學——重申批判社會理論中的空間》（1989）認為，差異空間也就如列斐伏爾（Henri Lefebvre）所言的「空間實踐」，實際上是以實踐並由社會創造的空間，在同一時間具體又抽象，形成一種具有雙重聚焦性質（bifocal）的視野，也就是以傳統方式將空間視為不是一種心理形式，就是一種物質形式。<sup>106</sup>傅柯的差異地學（heterotopology）提供另一個觀察的角度，在現代詩的空間書寫中，成為理想與異想的一個再現過程。

---

<sup>104</sup> Michel Foucault 著，陳志梧譯，〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉，夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 405。

<sup>105</sup> 傅柯解釋為第三原則的特性為：「當人們到達一種對傳統時間的絕對劃分時，差異地點才開始全力作用。這種情境顯示：對個體而言，當墓園開始了這種奇怪的差異地點，生命的喪失，以及它在城市中心的經常基地開始消失瓦解，而準永恆性昇起的一刻，墓園才真正地成為高度的差異地點。」，Michel Foucault 著，陳志梧譯，〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉，夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 406。

<sup>106</sup> Edward W. Soja 著，王文彬譯：《後現代地理學——重申批判社會理論中的空間》（北京：商務印書館，2004），頁 27。

筆者的結論是，在這一章節中，筆者將凝視焦點聚集在台灣詩壇八〇後空間書寫的演變模式，較小範圍的針對八〇以降這個歷史斷代，討論空間的轉變藉以貼近零雨作為這一斷代的新興詩人在書寫上的潛在意識和策略發展。其中，「都市詩」的興起無疑是這個斷代在空間書寫上的一大轉變，這也可以用以理解，零雨在 1983 年開始創作的一系列圍繞著「城」的概念而完成的詩作。都市空間的確在這個歷史潮流中，值入了詩人的書寫語境裡。正因如此，對空間感的敏銳感應程度，相對於前代詩人是有劇烈變異的。本章節討論了八〇後台灣新詩的三種空間模式：生產空間、對立空間、差異空間等幾個概念。生產空間中的逃離意識，對立空間中的建構和抗拒意識，差異空間中流動、鏡像、舞台等意識，也構成了零雨美學的幾個面向，正如筆者在緒論中提到的零雨詩作的美學構成基模：懷疑、逃離、建構、崩潰、重返。

都市空間的興起作為一個大前提，分衍出以上這三種空間關係。因為都市的興起，工業生產模式的改變，勞動力被集中管理，分配至一個個被規劃好，有系統性、統管性的生產空間裡。在詩作中的表現，對於生產空間的書寫，基本上抒情主體和空間客體是兩者合一的；主體在客體之中，並寫實的反映空間現象。對立空間，則是來自城/鄉之間不同的觀看模式，抒情主體在空間客體之外，書寫模式從寫實的空間反映，到意識形態上的空間建構。異質空間，則帶領我們進入後現代的空間書寫模式，抒情主體在空間客體之上，介於同質空間與異質空間之間的流動，空間書寫既是處在社會之中，對於現實空間的一種反應；又是從一個又一個不同基地中再度異化出來，作為對同質空間的追尋，這樣的追尋建立在對異質空間的否定上。由此進入後現代語境，空間書寫是個不可忽視的環節，而這點在零雨的詩作中有多元豐富的展現。



### 第三章 零雨詩作的空間書寫

筆者以為零雨的美學形式正是建構種種的空間書寫上。透過這樣的討論，在後現代高度資本發達的時期，詩人對於空間的不同觀照，有助於我們理解其對文學和社會之間關係的思索。

「空間」，原本屬於地理學的研究範疇。與人文聯繫在一起討論之後，出現「文化地理學」<sup>107</sup>(cultural geography)的概念。空間便開始與特定的族裔、城市、社會等概念連結在一起。一九九〇年代以來，西方的後現代主義研究者，更全面性地接收了「空間」作為首要討論的議題。但是空間之於台灣文學，在文學作品上經常被忽略，在一直以來，只能夠算是各類文本的「背景」。在學術研究上，我們不自覺的使用很多關於空間和地理相關的隱喻，用來強化我們所要聚焦的論點，諸如：中心/邊陲、核心、位置、場域、邊界等。但卻很少意識到這些都和「空間」息息相關，也和我們所處的社會關係、階級、歷史意識都存在著一定的關聯性。各種空間譬喻都存在著主體建構、認同以及分析他者並透過他者界定自己的界限。也就是說，零雨透過不斷的空間書寫，所建構起的美學主體，即展現在各種空間的崩壞中。此外，空間中存在著社會脈絡和對應的時間面向。用巴赫汀(Mikhail Mikhailovich Bakhtin)的口吻說，空間的描寫中總帶有些時間的味道，在這樣的空間型態的形塑過程中，勢必隱含著某種社會的側面，以零雨的詩作而言，空間書寫脫胎於八〇年代以降的都市空間，又有別於此，展現不同的美學面貌。

零雨透過重覆不斷的空間書寫：房間、火車、島、城、箱子，以及各個旅

---

<sup>107</sup> 文化地理學關注群體差異的形式、物質文化，以及令其結合、使之一致的概念。文化地理學注重不同過程在特定地方集結的方式，以及這些地方如何對人產生意義。有時候，我們可能會以一個全球性的規模來關注某個過程，有時候我們或許感興趣的是居住環境的「微觀地理學」(micri-geography)，亦即構成人群日常世界的各種熟悉而私人的事物。以上參考 Mike Crang 著，王志弘，余佳玲，方淑惠譯：《文化地理學》，(台北：巨流出版社，2004)，頁3。

行的空間移動，揭示了她對某些空間型態的執著與好奇，形成所謂的「去疆界」(deterritorialization)，這種空間上的遊牧氛圍，是一種去除國家與身體具體疆界的現象。讓原本固定的現實空間變成一種遊牧空間，人對於自己原本安身立命的家園或者城市，都存在著一種去疆界的虛擬想像。空間書寫在零雨的詩作中成為種種流動的符碼，語言的意義也就在這樣的流動與顛覆下去除了既有的疆界。在零雨的詩作中，空間變成了介於社會空間與理想空間中的某種落差空間，在公共/私密、男人/女人、左/右二元對立空間之外的「第三空間」。二元空間之間的相互辯證也相互否定的關係，正是零雨詩作獨特的凝視視野。

從零雨的六本詩集《城的連作》(1990)、《消失在地圖上的名字》(1992)、《特技家族》(1996)、《木冬詠歌集》(1999)、《關於故鄉的一些計算》(2006)、《我正前往你》(2010)，我們不難發現作者對於「空間」隱喻描寫的執著和慣習。從對於「城市」空間的系列連作、箱子系列、房間到火車連作、鐵道系列等。筆者以為，零雨詩作中的空間書寫變形自上節提到的台灣空間書寫的三個模式：生產空間、對立空間以及異質空間，又有新的開展——空間是持續不斷的逃離、空間是黑暗的自我封閉、空間是沒有終點的旅行。本章也將從這三個面向，討論零雨詩作的空間書寫。

#### 第四節、空間是持續不斷的逃離

零雨的第一本詩集《城的連作》發行於 1990 年，收錄了她從 1982-1987 年之間 15 首詩作。這本詩集中的空間書寫，表現出零雨詩作的第一個基本原型：空間是持續不斷的逃離。零雨把詩的意象同空間的想像連結在一起，連結著逃離的手法，以建構一個象徵森林：

前面的荒野過去該是一座初雪覆蓋的森林。此刻，卻有茫茫的霧氣降臨額際。地平線的黑夜也在趕路，在森林盡處，我們即將碰頭。<sup>108</sup>

荒野是相對於文明的另一個空間，意謂著抒情主體對邊緣的探究。森林是未加開

<sup>108</sup> 引自零雨：〈冬天的囚犯(代序)〉，《城的連作》(台北：現代詩季刊社，1990年5月，頁7。)

拓的荒野，相對於城市空間的象徵空間，詩作中抒情主體逃離的意識方興未艾，逃離的目標所並不明朗。初雪覆蓋成爲一種逃離的旗幟：在黑夜中，在茫霧裡繼續趕路。森林成爲現存空間的邊緣，「我們即將碰頭」則是一種對理想空間的想望。短短幾句便表達出抒情主體的處境：困居囚牢又遭受放逐，雖邊陲卻充滿希望。這種逃離式的辯證美學構成了零雨詩作空間書寫的特色。

以下，筆者將以零雨〈城的歲月〉<sup>109</sup>這組長詩爲主軸，佐以其他詩作爲輔，討論零雨詩作中的空間逃離意識。對於零雨來說，逃離是對於現實空間的把握。

零雨〈城的歲月〉長詩中，涵括了生產空間中工產空間到大廈空間的變形模式。工作地理（geography of job）反映了生產在空間上的組織方式。也就是瑪茜所說的「生產的空間結構」，這個術語暗示了空間不是被動的平面，讓社會關係映繪其上，不是負面限制（要被跨越的距離），而是生產的積極、整合條件。經濟結構影響空間結構，空間結構影響生產結構，生產結構也影響了書寫結構，我們可從這幾位詩人的生產空間書寫中，發現到明顯的變形過程。

### （一）逃離是錯置

（她們曾經把漂亮的衣服放置在書包裏  
像放置一個十八歲的生日宴  
而她們只有十六  
在這裏  
生命隨時聞到遺忘的氣味）<sup>110</sup>

數字的錯置來自時間感的削弱，而這種削弱則來自「空間」的快速變遷。「在這裏」，城市空間的興起，一個特殊的時空由此產生。城市生產著時間，生

<sup>109</sup> 參見零雨：《城的連作》，頁 23-50。全詩 332 句，筆者將以節錄方式加以討論其中的空間書寫。

<sup>110</sup> 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 23-4。

產著空間，也製造遺忘和錯置的氣味。至於零雨錯置了什麼呢？我們可以從李昌憲的一首詩中得到線索：

走出校門，踏入  
新奇有趣的工廠  
我是卑微的女作業員  
開始學習適應  
工作，不停地工作  
加班，不斷地加班  
面對機械化的大量生產  
枯燥而單調的八小時  
加上日積月累的加班  
難以言喻的疲憊  
啄蝕身心  
忍不住的痠痛<sup>111</sup>

《加工區詩抄》收錄李昌憲在 1977 至 1980 年間陸陸續續寫下的工廠體驗，詩集中共有 29 首詩，分為四輯：「期待曲」、「牆裡牆外」、「女工心聲」、「嫁給輸送帶的阿霜」。由於加工區的工廠大部分雇用的是女性，因此詩集中佔了大部分的篇幅都是通過女性的角度去寫作。「校門」是教育生產空間的概念，一個一個的年輕靈魂被生產成物品，輸送到「工廠」的生產空間裡，勞力和生產力之間冷漠和疏離，幾乎是機械化下無意識的產物。在李昌憲的筆下，生產空間就等同於工產空間的現實反應，十分寫實的反映出因為城市空間的興起，女作業員在機械化下卑微的身影和命運。

這種空間意識的到了零雨產生了以下的變形：「校門」變形為「書包」，年輕而卑微的女工，枯燥還有酸痛的記憶被疲憊遺忘，「錯置」卻成為城市空間中

---

<sup>111</sup> 李昌憲：〈困〉《加工區詩抄》（台北：德華，1981），頁 13-14。



不可缺少的一部分，背後往往隱含著對未來的理想模式——被期待的生日宴會。城市空間被建構於這種對於未來的錯置假象中。抒情主體在現存空間的缺席，必須藉由錯過才能確立現存空間的荒謬感。這首長詩是零雨第一本詩集中體制龐大的作品，完成於八〇年代初期。這一時期的台灣，現代都市空間方興未艾，工業的興起，使得台灣出現了相當多的中小企業，這些企業中的員工，生產空間從工廠進一步窄化為都市公司裡的辦公室，「白領」<sup>112</sup>階級成爲一個持續增加中的新興階級。「上班族」<sup>113</sup>角色的出現，使得「自民國七〇年代以降，有許多的中堅詩人與新一代詩人，各自集中火力於特殊屬性主題」<sup>114</sup>。上班族的出現，在空間上的意義來說，就是從「工廠空間」轉移到「大廈空間」。這兩個空間基本上都是於「生產空間」，都是經由人爲制度所建構出來的非自然空間，人的主體被置入在這樣的空間中，成爲這個空間中被管理的「一個零件」，形成一種反諷式的錯置，在零雨詩作的開頭，反諷意味就在於，十八歲生日宴會本是成人的一個階段性指標，但是一旦成人之後，「生命」就在那個空間中被「遺忘」了，就像一個個已經完工的零件，被依次的送達生產空間的現場，成爲其中的一環。因此，

---

<sup>112</sup> 白領族，是一個從西方傳來的生活型態定義，經常拿來代表領較多薪水的專業人士。這個詞可能最早是從 1928 年啓用的，當時是代表非體力勞動的工作者，如公務員、教職人員等。是與藍領族互作為對比的族群。白領族較少從事勞力工作，在公司裡的職業階層也往往是行政或是正式職員，並有專業的工作能力，如醫生或律師等。在一些社會學的研究裡，經理階級的有時也被歸為白領族之一。白領的隱喻是從傳統上班服裝裡白色領子而來，用以與藍領區分，帶有「白色領子是相當容易被弄髒的，因此用白領族代表他們工作「不會容易弄髒領子」之意。也有「上班時必須衣著整齊、不可隨便」之意。不過近幾年，白領族的穿著逐漸多樣化，許多公司也大幅放寬上班服裝規定，不再限制於女性套裝，男性西裝打領帶的刻板條約，大多公司開放了休閒服或是牛仔褲的穿著規定，新設立的公司甚至有些完全沒有服裝規定。所以白領族的外觀大幅度更改了。（資料來源：維基百科，網址：<http://zh.wikipedia.org/wiki/白領>）

<sup>113</sup> 上班族（日文：サラリーマン，英文：Salary man），在辭彙和字典裏並沒有明確定義；字面解釋是「上班人士的族群」。日文「上班族」一詞形容在城市裏爲企業工作的受薪階層，受日本動漫文化影響，其英語翻譯詞(Salaryman)後被英語國家接受爲等同白領階層的辭彙，泛指都市裡受雇於企業的受薪階級人士，狹義的認定是指穿套裝，在辦公室內工作的中產階級；廣義則可以指在大都會裏任何進行通勤的在職人士，例如教師、文員或甚至是體力勞動者都可以是上班族。（資料來源：維基百科，網址：<http://zh.wikipedia.org/wiki/上班族>）

<sup>114</sup> 引自林耀德：〈藍色輸送帶—李昌憲與其「加工區詩抄」〉，《笠》244 期，(2004.12)，頁 91。

「她們只有十六歲/在這裏」，這句便充滿反諷式的喜感，十六歲的她們把期待錯置在一個主體被遺忘的空間中。

然而，更為荒謬的是，城市空間的運作便產生於情感的錯置上：

有時人們麇集在  
無力移動的高樓裏  
在寫著字而沒有名字的站牌裏  
那些特別美麗的草  
從六月掙扎到八月  
現在是十二月了  
愛好變成了神  
去寵愛花園裏帶露的球  
和慵懶的四肢  
嬰兒的幼年  
那些捲動著太陽陰影的滑輪  
奇妙地  
捲著星球的軸心<sup>115</sup>

台灣農業歷經數次的改革，逐漸走向現代化的生產方式，另外，由於國際經濟型態的影響，台灣加入了出口市場的生產行列，工業人口需求量大增<sup>116</sup>。年輕人力湧入工廠，從開放的、私我的走向集中的、可滋管理的空間中去。「麇集」代表

<sup>115</sup> 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 24。

<sup>116</sup> 蔡敦浩、張永佶，在〈戰後高雄地區產業發展歷程〉中提到高雄設立加工區的時代背景：「1960年代在發達國家已經無利可圖的傳統工業部門，大量向發展中國家轉移，而此時的美國、日本電子技術亦高速發展，新產品層出不窮，部份工序需要大量人工的電子產品遂始美國、日本的電子公司在世界各地尋覓廉價勞動力。...因此 1966 年 12 月創立的高雄加工出口區以及 1971 年 4 月完成的楠梓加工出口區遂在此種國際背景下創立，不僅吸引了大量的人口湧入高雄，同時也帶動了整個高雄產業的發展，改變了整個高雄的產業結構。」參見蔡敦浩、張永佶：〈戰後高雄地區產業發展歷程〉，《高雄與文化》第 3 輯（1996 年 10 月），頁 214。

著人口的集中管理，高樓的無法移動顯然象徵著逃離的挫敗。在這個空間中，人的主體成為空間的一環，無力移動。因此，面孔消失，即使在象徵流動的「站牌」下等待，依然是麻木的，名字在流動或者不流動的都市生產空間中，都被錯置成「寫著字而沒有名字的站牌」。愛好變成了神，斷裂式的錯置，把原本一種具體的、可親的對於空間的愛好，抽空到形上的層次，幾乎只能冥想了。掙扎，則是逃離的弱化，因為無法逃離，所以「從六月到八月/現在是十二月了」持續性的掙扎。原本的愛好被架空了，現今的愛好被錯置在「花園裏帶露的球」、「嬰兒的幼年」、「捲動著太陽陰影的滑輪」等空間現象中，充滿了和諧的錯置感。

美好感是錯覺的投射城市的空間集中在「無力移動的高樓裏」，持續生產：

城市被物品建造起來  
在燈光的四壁裏  
人們重複著各種迴聲  
有時跳舞，有時躺下  
向多目的年輕的道路  
有時用繩索試驗  
上昇  
有時下降  
那些做雲的背景的  
廣告看板  
有人在畫雲<sup>117</sup>

城市被物品建造起來，而物品的生產則來自人力。生產空間持續掌握主導權，支配著人的動作。這一段零雨用了許多動作——跳舞、躺下、上昇、下降——以表現出「錯置」的荒謬感。人在這個空間中看起來自由極了，左右上下的移動，重覆各種迴聲。事實上，依然是美好情感的錯誤投射，「燈光」、「廣告看板」，

---

<sup>117</sup> 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 25。

都成了人自我建置的空間物品，而自我建置的空間卻反過來束縛了人的活動。鋼筋水泥的高樓大廈是都市現代化的一個重要特徵，甚至可視為一條明確的天際線，在這條天際線底下居住的市民，都市發展史對他們而言，是虛無的；他們活在辦公大樓與商業大樓交織而成的社會網絡中，現實生活物品般被儲存在鋼筋水泥的龐然大物之中，這種生命的磨坊，對他們來說才是真實的。在物質層面擁有最為燦爛壯麗的建築風貌，而精神上也主導著城中人類的生產活動。

生產空間帶給人類的壓迫感，在李昌憲詩中的表現是：

越漲越高的食衣住行  
煩惱波濤似地湧至  
被生活包圍起來的汗珠  
還能說些什麼  
說些什麼呢？<sup>118</sup>

「生存」所帶來的包圍，是現實的，生活的。和零雨不同的是，李昌憲的語言相對寫實許多。看不到「錯置」效果的安排，把人們包圍起來的是生活的汗珠，非常寫實的呈現出生活的煩惱因為經濟結構的改變而日益增多，在這樣的空間中，人因為煩惱而無語。以第一人稱的敘述語言書寫空間，和零雨的旁觀有很大的不同。其中，也看不到有「逃離」空間的意圖，而零雨則展現了逃離的視野，廣告看板後的雲，對於詩中的抒情主體而言，那才是真正的空間。對遠方寄託凝望的眼神，錯置感和逃離意識也在這個凝望中被凸顯出來。

李昌憲對於生產空間的無語，在另一首〈心情〉亦可看到：

整個困倦的身體  
被生活緊緊裹住

---

<sup>118</sup> 李昌憲：〈期待曲〉《加工區詩抄》（台北：德華，1981），頁7-8。

落魄的站在蕭瑟風中

吞嚥麵包和謊言

再咳嗽幾聲

顫抖的雙手，竟被塞滿宣傳單

候選人的政見

從宣傳車上一路重申保證

要為我們爭取勞工福利

多年前，一樣的宣傳一樣的保證

多年後，我們仍然站在蕭瑟風中<sup>119</sup>

生活，是空間的。生活空間的緊縮，也剝奪了人的時間和存在感。「困倦」的身體被空間緊緊包圍，詩中人在蕭瑟的風中，用現實的「麵包」和政見的「謊言」裹腹。這首詩中，在寫實的手法上稍稍有所不同的，從「謊言」兩字開始。麵包是寫實的裹腹食物，謊言則是精神層面的。整首詩要討論的不是麵包，而是圍繞著謊言開展，以表現出一種精神上的貧瘠。這種貧瘠是來自空間的，這時候對於空間的「錯置感」才稍稍出現：「多年前，一樣的宣傳一樣的保證/多年後，我們仍然站在蕭瑟風中」。值得注意的是，這種錯置感的產生，是伴隨著逃離的。「再咳嗽幾聲」代替了回答以及極為微弱的抗議感。無言的指證和沉默，深深地表達出勞工階級對現實的困鬥、被食衣住行所束縛的窘境。

這種精神與肉體的「消化不良」的困境在零雨的詩作中，呈現出全然「錯置」的意象：

小心地

---

<sup>119</sup> 李昌憲：〈心情〉《加工區詩抄》（台北：德華，1981，頁9-10。）

用肥沃的農藥培育  
劇毒的水果  
餵養著過度肥胖的孩子  
我們混淆了健康與病  
仍然在擺弄動物結實的身體  
我們用尺畫出直線的混亂  
畫不出單純的圓  
我們默誦著書本裏  
已然埋葬的金句  
大量服用知識的  
安眠藥<sup>120</sup>

農藥是「肥沃」的，水果是「劇毒」的，孩子是「肥胖」的，直線是「混亂」的，圓是「不單純」的。在這個生產空間中，所有的現象都混亂了。最大的「錯置」則在於，我們的態度是「小心翼翼」的。這裡強烈的反諷感正在於此，我們苦心經營的，用各種制度、物品、知識所建立起來的「空間」，呈現的竟是全然錯亂的意象。信任感被輕易的解構了。人們把小心謹慎的態度投置在錯亂的空間中，進退失據。和李昌憲詩作不同之處在於，李詩中的情感錯置是對於現實生活的期待，把期待的情感投射在一個謊言之中，以及在謊言如風一般消逝後的不知所措。在李詩中，空間感是凍結的，有錯置，但幾乎讀不到逃離的意象，即使反抗也是微弱的幾聲咳嗽。零雨這一段詩作中的「錯置」則是來自空間。也就是說，情感的期待錯置在「謊言」上，謊言消失後我們是知道的；但是錯置在「空間」中，我們卻無法看到這個空間的混亂和荒謬。也是基於這樣的意識，零雨對於生產空間的抗拒以及逃離，才得以成立。從現實的生產空間變形，在這樣的空間中，生產著種種意識，在空間的過度上，我們可以窺得從空間書寫上焦點的轉

---

<sup>120</sup> 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 26。

變：從物到人，以及人在空間中所被生產出來的意識——即身心皆在這樣的空間裡「錯置」，一如謊言消逝在等候的風中。

## （二）逃離是反抗

在登山的小徑上

擠滿了看海的人

遠方

值得更多瞭望與想像<sup>121</sup>

逃離來自情感的錯置，詩人敏銳的發現，城市空間中的人總把情感投置在錯誤的空間中，空間封閉了瞭望的視野。在〈城的歲月〉這首長詩的前面諸多小節，詩人安排了許多錯置的場景：隨時聞到遺忘氣味的「生日宴」、龐集的無力移動的「高樓」、沒有名字的「站牌」、燈光的「四壁」、雲的背景的「廣告看板」等。詩人一貫冷調、詼諧的語氣中並不是全然的絕望，「那些令你生病的/微笑/那些傳染著寂寞的/招呼/連熱天裏也寒冷的血脈/藍色地/撫摸著地心裏的渴」，即使微笑和招呼，是城市生產空間中被社會化、一致化過的符號，依舊可以藍色而冷調的撫摸地心裏的渴。從冷漠空間的人群交集中，找到隱藏的溫暖，其中已經蘊含了「反抗」姿態，對生產空間的反抗。從「登山」對照「城市」，已然表現出逃離的姿態。城市中被物品建造起來的生產空間，是一個封閉的空間。遠方的海值得更多的瞭望和想像，在登山的過程中具體的實踐，空間在這裡不只是依附在時間中的期望視野，而具體的形成一種「空間感」，人的主體對於此一空間產生主觀和情感上的依附。

這在李昌憲的空間書寫中幾乎是看不到的。我們試引一段：

臉都冒烟

---

<sup>121</sup> 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 27。

捲起褪色的工作服  
議論紛紛  
唉！我們都是被貶謫的一群  
想想還是趁現在逃  
出加工區的圍牆

那牆外投進來的眼光  
暗藏何種色彩  
把姐妹的婚約再退回  
花開花落  
每一句謠傳是一支匕首  
刺進加工區女孩的心臟<sup>122</sup>

生產空間，其實正涵蓋了台灣幾十年來，經濟型態從農業轉向工業與資訊產業的歷程。生產空間的結構不只是單純由結構必然性（如資本的需求）施加上去的，而是透過經理、勞工及政治代表之間的政治經濟策略，才得以建立、鞏固和改變。其中人類因著生存與生活的相互牽制，不得不也跟著外在環境的變遷而轉向，代價是付出了美好青春和勞力。在長期超時的工作下，所得仍舊必須追趕著不斷上漲的物價，其衍生出來的諸多血淚史，交替出李昌憲詩歌的現實感。

李昌憲用寫實的語言，第一人稱的敘述角度，極富同理心的表現出參與現代化過程中的勞工們的細微感受。穿著工作服在工廠做事的年輕女孩們，沒有多餘的時間，沒有社會地位，也沒有優厚的條件和背景，她們擁有的僅僅是短暫青春，和由於貧窮而不得不早熟，與現實搏鬥的心思。在輸送帶單一而沉悶的節奏之中，年華正一點一滴消逝，對於婚姻也許抱有期待，但是社會大眾對於加工區

---

<sup>122</sup> 李昌憲：〈女工之怒〉《加工區詩抄》（臺北：德華，1981），頁 35-36。



裡的女工仍舊存有負面而不平等的對待和印象，而屢屢使得女工們的社會地位被打壓，更顯低微。也因此李昌憲才會寫下「每一句謠傳是一支匕首／刺進加工區女孩的心臟」這樣色彩悲烈的詩句。但是零雨不同，零雨對於生產空間的書寫，是以冷眼旁觀的角度，在語氣上的詼諧的，充滿混亂的悖論。在李昌憲的詩中，令人感覺封閉的是人物受到壓迫的心，但是在零雨的詩中，令人覺得壓迫的是來自空間。

也就是說，李昌憲對於生產空間書寫中，詩語言儼然成為生產中的一環，空間是舞台，是沉默的背景，看寫實語言搬演其上，詩中見不到詩人的忿怒和犀利的批判，只是一連串對於現實空間的展示以及生產——既是寫實的，也是語言的。透過人物的外在困境描述以及內心的「反抗」意識，表現出空間的壓迫：「想想還是趁現在逃／出加工區的圍牆」。但是零雨則恰恰相反，她對於生產空間的書寫，空間是主角，人物是背景。人物的動作愈加表現了空間的壓迫和封閉，逃離不只是心靈上所想的，而是落實在具體的行為上：「登山」、「看海」，尋找另一個空間，以逃離，以反抗來表現對生產空間的不滿意。

另外，值得一提的是，筆者以為，李昌憲空間書寫中對於生產空間的反抗，隱含著懷舊的「田園心境」。莫渝說：「他的詩作大體擺盪在都會的工業現實與鄉村的田園心境。」<sup>123</sup>筆者的解讀是，李昌憲的反抗依舊抱持著城鄉對立的傳統立場，將都市視作摧毀田園的魔手，因為都市興起而形成的生產空間，在詩人的寫作意識中帶有某種原罪。李昌憲在文本裡頻頻召喚純樸良善的原鄉，直接批判冷漠的都市機器對於人性的扭曲斷傷。在李昌憲的詩作中，我們看到詩人幾乎以代言者的身份，表達了在工廠空間中工作的工人心聲，換句話說，詩人的主觀意識很強烈、直接的介入書寫中，表現出他對生產空間的批判態度。零雨則不同，她書寫空間對人的主體的介入，亦是相對於李昌憲詩作中主體介入空間的位移關

---

<sup>123</sup> 參見莫渝：〈工業社會下不安定的牧歌詩人——讀李昌憲的詩〉，《台灣詩人群像》（台北：秀威資訊科技，2007，頁253。）

係。也就是說，零雨以書寫和建構另一個空間來反抗居住的空間，詩中的抒情主體以逃離的姿態，逃向另一個詩人自我建構出來的理想空間中，而不是對鄉野空間的懷念。將人依附在空間的理想模式中，建構自我的時空觀。

我們挨過了  
眼淚清洗過的街道  
在唱著不安的午夜  
有人用夢遊的姿態  
走路  
用鮮花織成的地毯  
很快就褪色  
有人用針去刺  
那些壯烈與淒厲  
貯藏在肩膀上的  
夢想  
從指尖開始  
旅行<sup>124</sup>

詩作從對一連串混亂空間的錯置書寫，到達這段，逃離中的反抗旗幟已高高揚起。眼淚、不安、夢遊分別暗喻了這個空間的壓迫氛圍。透過清洗、針刺、夢想和旅行，使得空間轉變為一個具有自治性與自律性的地域團體。這樣的激進意識蘊含著一種革命式的篡奪口氣，藉由夢遊以旅行表現出潛意識中的逃離，以一種近乎妥協的遊戲方式展現反抗：在午夜裡示威遊行，用針尖去刺痛「那些」壯烈與淒厲。從上下詩文中，讀者無法明確得知「那些」是指何物？一種莫名所以的壯烈與淒厲，一種夢囈般的反抗語言，也在在表現出逃離的失敗。但是這種以非合法力量（夢想）試圖取得空間統治權，空間也因此具有反抗威權的革命色彩。鮮花象徵鮮血，很快就褪色，則隱喻革命的記憶很快就會遭受遺忘或者竄改。

---

<sup>124</sup> 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 35。

儘管如此，詩中人仍要我們從「指尖開始旅行」，逃離是零雨空間書寫中持續不斷的動作。由此看來，零雨的空間書寫思索城市/空間/人類三者間種種互動的關係，在〈城的歲月〉中也奠定了詩人日後空間書寫的模式。

在不被太陽照到的心靈空間  
有人蓋起巍峨廣廈  
有人在逃亡  
有人不能忍受一張白色的圖畫  
有人睡在鋪著奶臭的小床上  
有人賞識斷了骨頭的人  
有人用牲品交換悲憫  
每個人都很富有  
解放了舌頭和關節  
不必再裝潢  
避免所有設計的缺點<sup>125</sup>

這一段中，詩人很清楚的點出「心靈空間」。這正是詩人所建構出來要與外在的生產空間對抗的「逃離空間」。詩中連續用了六個「有人」，暗示逃離意識的擴散。每個人用了不同的動作去反抗心靈空間之外的生產空間。「蓋起巍峨廣廈」是圍困式的逃亡，使詩的意象趨向內斂緊張；「逃亡」則是外露的反抗，一正一反，一強一弱，表現出空間中人類主體的病態：有的「不能忍受一張白色的圖畫」、有的「睡在鋪著奶臭的小床上」、有的「賞識斷了骨頭的人」、有的「用牲品交換悲憫」。前兩個「有人」是描述反抗的動作，後面四個「有人」則強調反抗的態度。「每個人都很富有」是反諷意味的提昇，表示反抗的無效，因為逃離始終是種錯置。就像前文詩句中，「小心地」栽培劇毒的水果，餵養過度肥胖的孩子，混淆健康與病。詩人對於逃離的結果始終是悲觀的，因為心靈空間是對現實空間的錯置，自我封閉或是外放，都無法真正的解脫。筆者以為，這也是零雨空間書寫的最大特色：一直在進與退、封閉與開放、逃離與妥協間反覆搖擺，辯證。用

<sup>125</sup> 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 33。

否定的姿態達到對外在空間的反抗意圖。

蟑螂抓完了

聰明的人知道

該抓甲蟲了

簡單的頭腦體操

勢之所趨

就有了多采多姿

就有了生活

（新與舊是兩個血腥的懸崖）<sup>126</sup>

繼之而起的詩句，再一次表現出「逃離」的挫敗。心靈的貧瘠來自於空間中的人永遠是個趨勢主義者。追求趨勢、附和流行遠比動頭腦簡單。抓蟑螂或是抓甲蟲是個假命題，同樣的目標可置換成「老鼠」、「貓」、「狗」所有類似概念。也就是說，重點不在抓什麼，而在於為什麼抓？詩中的解答是：「聰明的人知道」、「勢之所趨」。動作意義在這個空間中的消失，正是詩中抒情主體病態、矛盾的起因，也是結論。簡單的體操是空間中勢之所趨的動作，這樣持續的動作成為一種制約反應，穩定了空間秩序：簡單的趨勢所趨。多姿多采的生活是被空間動作所設計的產物，也就削弱的反抗意識。筆者以為，零雨對於都市中生產空間造成人類心靈的桎梏憂心忡忡，透過空間中各種面孔動作的描述，以反諷式的手法表現出對現存空間的不滿和逃離意圖。

對於文明

我們只能駐足圍觀

我們只能在猜拳聲中

---

<sup>126</sup> 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 33。

讓時光痛擊  
逐漸潰瘍的胃  
那些鬆弛的官能  
與皮膚  
在子夜鐘響後  
浮腫的燈光下  
輕輕的搖晃  
新來的皺紋  
牆角有餓死的蟑螂  
桌上孤獨的章句  
和典雅在交談  
在不透氣的房間裏  
我們手裏握著地圖  
指著世界一個一個角落  
去征服，從腳底  
不斷生長的山  
用掌紋計量人群的歷史  
咀嚼，從愛欲的屍體  
剝離的詩句<sup>127</sup>

顯而易見的，文明在這幾行詩句中被視為一個可被觀看、討論的客體，指的也就是因為都市興起而形成的「生產空間」。詩人在這幾行中移動了敘述位置，成為一個旁觀者，之於那個「文明」空間中你們的種種行為，「我們只能駐足圍觀」。這裡交構著「你們」與「我們」的辯證，就空間來說，有個文明空間，就有相對於此的理想空間。「我們」正要不斷的逃離才可以到達。「我們」和「你們」時

---

<sup>127</sup> 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 46-8。

而分離，時而合體，時而妥協，時而清醒。「猜拳」成為一種莫可奈何的動作，讓機率決定「我們」或者「你們」。簡單來說，零雨的空間書寫總是表現出一種對於現狀的不滿，總透過一種敘述者呼喊口氣：「讓我們駐足圍觀」、「讓時光痛擊」、讓我們「去征服」，寄託一種逃離意識。但是對於逃離的方向以及目標，詩中的抒情主體永遠沒有結論。

讓我們在回顧一下生產空間書寫從李昌憲到零雨的轉變：（一）敘述口吻從第一人稱到第三人稱的轉變；（二）反抗態度從對傳統空間的懷舊到對理想空間的建構。李昌憲詩作的「逃離」來自對空間差異的無法認同；零雨的「逃離」則是試圖更積極的去建構一個可被期待的空間。〈城的歲月〉透過龐大的空間意象群帶出生產空間所造成的外物與內在的相悖。空間是持續不斷的逃離。逃離是一種錯置，同時也表現出反抗。簡單來說，就是對於現狀的不滿意。空間感的建立來自消失中的角落，從生產空間中產生的錯置，期待的落空，到出走、想像、以及反抗的運動過程，也開啓了零雨空間寫作的向度：不斷的摧毀、持續的找尋、以及以最終的否定，但從不停止逃離。就像她在本詩中最後所說的：

我們慢慢地趕路  
在夢境鮮明  
而記憶依然時  
我們呼喚<sup>128</sup>

### 第五節、空間是黑暗的自我封閉

《城的連作》裏最密集出現的寓意，是「空間情感的錯置」與「對於現存空間的反抗」。逃離成為持續的動作，想要去追尋另一個空間。這種追尋在零雨接下來的詩集中也持續展現，《消失在地圖上的名字》這本中最受矚目的詩作，

---

<sup>128</sup> 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 50。

諸如〈旅館〉、〈籠子〉、〈梯子〉、〈箱子系列〉、〈幻覺系列〉等，都和空間有關。這裡的轉變在於，在《城的連作》中，我們只讀到詩人想逃離至某個空間的意識，沒有看到具體的空間概念，但是在《消失在地圖上的名字》這本詩集中，詩人設計了「箱子」、「籠子」等空間概念，讓我們看到抒情主體從城市空間的大型格局，逃離至一個閉鎖的邊緣空間。並在這個空間裏，藉由與外在空間的對立，去認清地勢，從而找到自己的定位，以及尋索發起抵抗的路徑。

零雨建造了一個莫須有，但有具備普遍性的「箱子」居住。這是空間的具體概念。零雨建構出一個內斂封閉的空間，以做為逃離的居所。〈箱子系列〉的詩組又分為五個子題：「用一隻箱子的空間呼吸」、「我的記憶是四方形」、「既不前進也不後退」、「你感到幸福嗎」、「這凌厲的光線毫不留情」為題藉以探索——當代秩序井然而居住空間在表象的統整下，所形成的非理性、甚至是反理性的空間結構。簡單來說，零雨用「箱子」的概念建構出一個與外在世界對立的空間，以呈現逃離中的反抗。詩中的抒情主體從對於「空間」的旁觀者，轉變為置身在封閉空間中的主體，既非斥責亦非讚美，乃是某種置身其中的反諷。表現出幾個層次的轉變：第一層是抒情主體對「箱子」形成的象徵空間的抗拒；第二層是抒情主體對象徵空間的認同；第三層是詩中人和「箱子」融合成一個主體，表現對外在空間的對立。以下，筆者將就這系列的詩組分別討論。

吃力地

鑿開宇宙的一角

我呼吸

肺生病了

由於身體

在箱子裡<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> 引自零雨：〈箱子系列——用一隻箱子的空間呼吸〉，《消失在地圖上的名字》，頁 38。

從城市空間逃離，零雨書寫的空間急速的窄化。在箱子系列中，我們所熟知的人的主體，我們靠著知覺所辨識的事物、世界觀已經被推至邊緣地帶，空間的存在與交互作用一躍成為敘述中心最重要的元素。一如〈城的歲月〉中出現的詩句：「有人蓋起巍峨廣廈/有人在逃亡」，這裡的抒情主體則是躲進一口「箱子」中，封閉自己，把生命空間退化至最低點的可能。帶有某種密閉空間強迫症般，即使生病了，仍眷戀箱子。

我聽見一二句人聲  
——他們不明白  
這是箱子。我聽見  
黃昏的陰影鞭打  
我的脊骨，但不能  
再低下了  
我已經——貼近宇宙最邊緣  
人的形狀<sup>130</sup>

「我聽見一二句人聲/——他們不明白/這是箱子。」這是空間之外的第三者。是空間的「觀眾」。當抒情主體意識到觀眾的剎那，便已涉入「看」與「被看」的拉鋸心理。透過看客的角度，以展現抒情主體內在靈魂的孤獨與無語，因為他們並不明白。這裡出場的人物，性格的弱化，臉孔的消失，只是相對於空間存在的一個問號，他們不僅不明白，更不會明白。這個空間也不需要那種明白，因為箱子中的抒情主體「我已經——貼近宇宙最邊緣/人的形狀」，人的主體何其渺小，且始終不會有人明白。空間的對立感以及悲劇張力油然而生。對於空間之外的存在，只是一群可填充、刪改和置換的道具。最後，人的主體甚至完全的被空間制服、訓化：「我是箱子，那就/用箱子的空間呼吸」<sup>131</sup>，在空間的制約

<sup>130</sup> 引自零雨：〈箱子系列——用一隻箱子的空間呼吸〉，《消失在地圖上的名字》，頁 38。

<sup>131</sup> 引自零雨：〈箱子系列——用一隻箱子的空間呼吸〉，《消失在地圖上的名字》，頁 39。



下產生刺激/反射功能的箱子居者，被格式化的無知覺的生活，在閉鎖的心靈空間中形塑記憶，對空間的態度，從恐懼到制約到認同。

外面的世界，有關的傳說  
是這樣的：也日漸變成  
四方形  
那麼就給我一杯四方形  
咖啡，給我一頓四方形  
早餐。黃昏，必然也是  
四方形。萬一落日也生  
成四方形。我的抽屜就  
日趨完整<sup>132</sup>

箱子裡的空間只剩下記憶以及時間，空間是個凝固的靜止物，空間趨向完全崩潰的邊緣。但也正因如此，本是極為重要的，關於外在世界記憶/傳說的線索，在這裡顯得滑稽可笑，「關於世界/我的記憶是四方形/關於榮譽。也是/愛情——蜷縮在角落/也是的」<sup>133</sup>進退失據，佔據不了任何關鍵的位置，任由空間擺佈玩弄，面目全非。

那人向我走來  
打開箱子  
我的世界跟他的世界  
沒有兩樣  
我還是留在箱子裡

---

<sup>132</sup> 引自零雨：〈箱子系列——我的記憶是四方形〉，《消失在地圖上的名字》，頁 40。

<sup>133</sup> 引自零雨：〈箱子系列——我的記憶是四方形〉，《消失在地圖上的名字》，頁 40。

我說

他的眼神惶惑如昔

不知該走向哪隻箱子<sup>134</sup>

他者的來臨或者介入，是真實空間的變形。抒情主體所寓居的空間透過「被發現」而成為一種既存的、可被書寫的事實，是空間記憶的社會化過程。而透過了這個空間的發現過程，讓空間得以流動，這是從邊緣的回流。只是「我的世界跟他的世界/沒有兩樣」，看得出抒情主體進退失據的尷尬。進一步說：「他的眼神惶惑如昔/不知該走向哪隻箱子」他的惶惑和箱子中的「我」如出一徹，預告著空間建構的失敗。就算抒情主體苦心建構自我的空間，那也只是外面世界千千萬萬個「箱子」中類似的一個。空間的建構指向必然的崩潰，然而卻不得不如此。每個人都走向一個屬於自己的箱子，和外在空間構成對立的逃離，自欺的同時也欺人。

每一個抽屜都有

一個日曆

每天你都要解決一個

矛盾，你練習按時

上廁所。按時上辦公廳

練習在黑暗來臨前

跑步回家，以免錯過

黃昏

以免走錯門<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> 引自零雨：〈箱子系列——我的記憶是四方形〉，《消失在地圖上的名字》，頁 41。

抒情主體的進退失據，最後選擇靜止。這個子題為〈既不前進也不後退〉，時間和空間呈現靜止狀態。抽屜中的日曆只是提醒抒情主體，按時解決一個「矛盾」。這個矛盾顯然就是「前進」或是「後退」。抒情主體表面上看跟隨時間流動的，每天撕去日曆，按照時間解決矛盾。事實上，日復一日的解決只是徒勞的流逝，真正在置換的只有空間。換言之，時間是空間位移的錯覺。對零雨而言，箱子是鎖詩人於其中的抽屜、沒有出路的迷宮、死亡的棺材。奚密則認為，箱子象徵對於自然的一種暴力扭曲，束縛了人類與生俱足的潛能：「最可怕的還不是詩人與外界的隔絕，而是在習慣了有限空間的徹底孤獨後，她已沒有意欲或勇氣出去和外面世界建立關係。這種孤獨與封閉奇怪地為她帶來某種安全感與慰藉。」<sup>136</sup>於是，在箱子中「盤算著二氧化碳，和平以及/練習雲朵的屋脊，老是盤算著/出發，寬廣的河口以及更寬廣的/地方。」<sup>137</sup>，盤算著種種外在世界的事，在回歸與對立之間搖擺掙扎，「還有一種害怕，難以說明」<sup>138</sup>，這種害怕無法形容，因為缺乏行動的勇氣。逃避成了這個對立空間中最後的選擇。其實，箱子系列的勇氣恰恰建立在這種封閉的空間中，是詩人展現自我的空間定位。「箱子」是自我世界地圖的繪製，透過這種認知繪圖，詩人才能再次掌握區分個別的存在空間和外在空間的對立，只有對立構成了，自我才會日趨完整。

筆者以為，這種對於空間的建構過程也是零雨詩作中抒情主體的自我建構。試看 1990 年零雨參觀了「行築幻乘」的展覽之後所寫的〈籠子〉：

我坐下來

在陌生的市中心陌生的四壁

---

<sup>135</sup> 引自零雨：〈箱子系列——既不前進也不後退〉，《消失在地圖上的名字》，頁 42。

<sup>136</sup> 參見奚密：〈詩人之死——當代中國與台灣的詩與社會〉，收錄在《現當代詩文錄》（臺北：聯合文學，1998），頁 255-56。

<sup>137</sup> 引自零雨：〈箱子系列——這凌厲的光線毫不留情〉，《消失在地圖上的名字》，頁 42。

<sup>138</sup> 引自零雨：〈箱子系列——這凌厲的光線毫不留情〉，《消失在地圖上的名字》，頁 44。

人群當中我坐下來  
發現自己——與許多不認識的別人  
一樣，在重重關門的籠子之內  
彼此驚惶四顧  
我們合力把窗簾拉上，打開胸口  
——雖則它們迅即癒合——我們  
合力清點地上的落日 在黑暗中  
我們摸索 前進 摸索  
並急急命令另一個自己  
離去——彷彿一場連夜而來的殺戮計畫  
即將到臨<sup>139</sup>

相對於外在空間，抒情主體在「陌生的市中心陌生的四壁」坐下，這是空間的第一層對立：四壁之外/四壁之內。在四壁建構起來的空間中，與不認識的人錯肩，而彼此對空間的「驚惶四顧」卻有志一同，這是整體的，也是個人的。在這個四壁建構的空間中，我們呈現同一張臉譜。我們必須「合力把窗簾拉上」，透過這個動作，策略性的再現意識形態中的空間。這和已存於外的「自然空間」已經產生對立感。於是，「我們摸索 前進 摸索」，透過具體的動作實踐，重新繪製認知繪圖，去建構出「另一個自己」的自我空間。而這一切總是處於變遷狀態中的。這也反應，無論從籠子或是箱子系列，詩人詩作中的空間建構，都處於一種未完成的狀態，這種未完成就是處於對立的緊張關係中。空間再現具有實質影響，它介入且修改了由有效的知識和意識形態所支持的空間現況，因此，空間再現對於空間的生產必然有其實質角色和特殊影響力，箱子或籠子，都象徵一個「暫時性」的無出路空間，它們藉由建構的方式，來介入我們的存在，或者說，我們藉由它們的建構過程，重新建構著我們的主體。套用 Bachelard 的話說：「詩人給出了

<sup>139</sup> 引自零雨：〈籠子〉，《消失在地圖上的名字》，頁 32。

一種十分普遍的心理現象的具體樣態，也就是說：闔上的盒子裡面，會比開啟的盒子裡頭擁有更多的東西。證明與核實，會讓意象死亡，想像（imaginer）總是比生活（vivre）更豐富。……」<sup>140</sup>我們把這段話稍稍抽換幾個詞面藉以解釋零雨的對立空間。對立空間建立在封閉系統中，抒情主體闔上「箱子」會比走出「箱子」擁有更多東西。外在空間的具體與核實，讓那個空間了無生趣，死氣沉沉。因而，抒情主體躲入自我搭建的空間中，以想像反抗外在空間，以寓居辯證自身的存在價值。

## 第六節、空間是沒有終點的旅行

零雨從第一本詩集《城的連作》開始，就展演了一系列的空間書寫。分別表現出空間的逃離、錯置、反抗、建構、對立等意識。到了《特技家族》以降的詩集裡，空間更進一步的轉向——從靜態到動態——成為一系列動態的展演。動態空間是展現在時間的旅程中的空間化遐想，成為一趟沒有終點的旅行。

「旅行」是零雨詩作中動態空間書寫屢試不爽的主題，最明顯的意象就是零雨一系列對鐵道、火車的描寫。這也將是本節關注的重點所在。火車在不同的空間中移動，也移動在時間的歷史中。車廂裡、車廂外正好形成「同質」與「異質」的兩個空間：一是詩中抒情主體念茲在茲卻不可及的烏托邦根源，也就是前文提及的傅柯所察覺到的「同質空間」，代表著一個完美空間的雛型，也意謂著流動不居的社會真實空間的相反狀態。「同質空間」是沒有真實地點的心靈基地。是社會真實空間的對立面，象徵著心靈旅程的最終基地，一個永恆的、靜止的精神原鄉。「異質空間」則代表抒情主體自身存在的依據。它是存在於真實與虛構基地間的流動空間。換句話說，這個空間是呈現各種流動空間之中的「差異」，抒情主體根據差異去判斷空間的置換，進而建構自我的空間意識。例如，我們分

---

<sup>140</sup> 參見 Gaston Bachelard 著、龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化，2003，頁 162。）

辨「電影院」和火車「車廂」的空間差異，不是根據空間中所擁有的，而是去尋找它們所缺乏的。更明確的說，電影院之所以和火車車廂不同，不是因為它有巨型的投影布幕，而是因為火車車廂上的缺乏而成立。零雨的空間書寫就擁有這種差異的特性，藉由火車特有的空間轉換，密閉黑暗，起點終點等意象，連結出她的家族記憶、空間意識以及理想追求。

在一九九六年出版的《特技家族》中，收有〈鐵道連作〉六首的組詩。這一組詩包括了六個子題：母親、父親、祖母、童年、前世以及死亡。這樣的意象在三年後《木冬詠歌集》中有一樣的延續，包括兩首火車旅行的詩，以及另一首連結家族記憶的〈父親在火車上〉；火車的意象收合於二〇一〇年出版的《我正前往你》中〈我和我的火車和你〉。本節筆者將以這首詩作為主，就自我記憶的建構和理想空間的追尋兩個面向，討論零雨詩作中空間是沒有終點的旅行這一主題。

### （一）自我記憶的建構

題名為〈我和我的火車和你〉，基本上就包含了三個結構：我、我的火車、你。「和」則是一個連結，一如火車的各節車廂，連結出自我記憶的建構。

我——有兩天沒睡好覺  
內心糾葛。等一下可能會嘔吐

火車站一排大理石座椅上  
我看著小書——裏面有波赫士  
——或許他  
和我的行李  
——可以安慰我<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> 引自零雨：〈我和我的火車和你〉，《我正前往你》，頁 51。

抒情主體「我」，因為兩天沒睡好覺，因此等下可能會嘔吐。但是最重要的關鍵卻在於「內心糾葛」，這幾句話代表從身理不快到心理糾葛的跨越。暗示著，火車就要來了，該不該上車？火車站台是一個真實的社會空間，火車車廂卻構成流動的差異空間。置身在流動的車廂中，代表抒情主體的自我記憶建構的開始。

這樣的糾葛辯證可以用詩人的另外一首交叉比照：

無關痛癢的悲喜

在月台上流動

我的前世從月台走來

經過我的身旁

進入另一節車廂

所有臉孔迅速沒入

一個龐大的記憶庫

這是我們認識的人

那是我們不認識的人

起起落落的哈欠

互相推擠 張大嘴

卻無言以對

但我心裡知道

他要毀滅了自己之後

才認識我

抒情主體的知覺在充滿移動性的火車之中流動著，使得幻覺與現實在一瞬間相互

碰撞。火車能夠前進或倒退，記憶亦同，甚至藉由差異空間而延伸出另一個不屬於現在和過去的「異域」。「月台」是社會現實空間，流動其上的人、事、物都無關痛癢。「我的行李」裡面裝載著的私人物品，與外在空間是隔絕狀態。「書」則代表一個和外在脫離的想像時空。然而，這裡的悖論正在於，恰恰是與外在空間對立、隔絕的物品才「可以安慰我」。抒情主體的逃離意識昭然若現，追尋「一個龐大的記憶庫」。在空間考古的過程中，為過去與未來撬起一扇任意門：「我的前世從月台走來/經過我的身旁/進入另一節車廂」，與前世錯身而過，可見得追尋的記憶庫來自某種家族記憶。這種家族記憶的散見在〈鐵道連作〉六首的組詩中：「幾座家屋散落平原/唔，留意一下黃昏的廚房/母親蹲在爐火前搥著什麼」，「眼前攤開一張地圖/童年/跑在前方……忽焉在後……」，「父親在火車上/帶著一群陌生的家人」，「但我忽然看清楚/我盲眼的祖母/不知不覺走遠了」……抒情主體透過散落各個差異空間中的家族記憶，去拼湊自我主體的空間臉譜。抒情主體對這些追尋的記憶感覺熟悉，不是因為「在場」，而是透過這種「不在場」的觀看，才得以呈現。都物換星移了，只有「我」才能認清。藉著火車的軌道和差異相遇，延伸了心理形式的追尋過程。

我很想回家  
但火車站每個人更像親人  
我想站起來向他們微笑  
但沒有人打擾我  
我秘密地  
把翅膀打開<sup>142</sup>

「火車站每個人更像親人」那是因為家族記憶中，「父親說/這車上的人都是你的親人」<sup>143</sup>，但是「我總在尋找一些流淚的屋子/試試黃昏的光影在他們身上的變化」<sup>144</sup>。我們所居住、使用的空間裡融合了我們自身的個人生命、歷史、時代，在這些出現於我們生命之中的不同時空，因此具備了關係：每個人看起來都像「親人」，翅膀的開展意謂著空間的變異，一如火車的開動。

<sup>142</sup> 引自零雨：〈我和我的火車和你〉，《我正前往你》，頁 52。

<sup>143</sup> 引自零雨：〈鐵道連作 3〉，《特技家族》，頁 114。

<sup>144</sup> 引自零雨：〈鐵道連作 3〉，《特技家族》，頁 114。



啼哭是一種自救  
火車開了  
淚滴到窗上  
一行一行  
有的不太合作  
好像有些疼痛分段  
進行<sup>145</sup>

「啼哭」原是暗喻火車啓動前的鳴笛，「自救」則代表著不得不展開的記憶追尋。也就是說，火車必須以開動才能開啓抒情主體的自救過程。「啼哭」的意象，延續「流淚的屋子」，抒情主體必須透過哭才能指認出記憶空間。在〈夢魘系列 2〉中，我們讀到如出一徹的記憶指認：「祖父在屋子裏/年輕的祖父在屋子裏/沒有人認得他，直到我/走上前去/指認，直到/他哭起來。眾人/才驚覺這哭聲/睽違已久/卻如此熟悉」<sup>146</sup>。在哭泣之間，空間中的主體是不具意義的，沒有人認得。這也可以用來解釋為何「啼哭」作為一種「自救」，啼哭的必要也象徵著透過差異的動作來建構出空間的必要。就像前文所提到的，不是空間中擁有什麼，空間的「被發現」在於它的缺乏。詩中的「火車」是空間的異常包裝，它可以從一個固定空間藉由時間的移動，轉移到另一個固定空間。因此，它成爲一種暫時性的居所，連結兩個不同的基地，在基地與基地的界定之間，存在一種重新認知和詮釋的疼痛。這種疼痛在一站又一站的月台移動中，被切割、分段進行。「窗」作為一種中介物，界定了兩個空間——現實的與流動的——的差異，生活中的基地被區隔開來。

這讓人想起陳黎的一段類似描述：

他們的驚訝和我們的是一樣的：坐在自己的家裡看電視，看到自己的家在電視裡出現；坐在奔跑的火車看窗外，看到自己的搭乘的火車在窗外奔跑。

<sup>145</sup> 引自零雨：〈我和我的火車和你〉，《我正前往你》，頁 52-3。

<sup>146</sup> 參見零雨：《特技家族》，頁 105。

莫非那是兩列平行，對開的火車？或者是兩種家？但確實只有一個（電視上清楚地播著），並且不是鏡的反映。

啊，我們坐在自己的座位上，看自己的家在窗外奔跑。啊我們，坐在一列長長長長的火車中間，在轉彎的地方，看到前面、後面的車廂拖著一條條街道、一間間房子、一台台冰箱，在時間的鐵道上奔跑。

穿過荒野的暗夜的火車

是旅客們集體的家<sup>147</sup>

在電視中觀看他人的經驗，或是在電視中發現別人觀看著我們寓所的可能，都是非常後現代的感知經驗。「寓所」等同於零雨詩作中的「家屋」意象。抒情主體藉由家屋的空間，妥善的寄存著被壓縮過的時間。陳黎的〈家〉所陳述的便是一種看似瞬間卻又的確可能發生的謬論，透過兩種不同的空間觀點鋪陳形式，一個來自於家中電視，一個來自於火車，再來是以火車內與火車外的不同視角互相觀看，最後稱火車「是旅客們集體的家」作結。

傅柯在其文章〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉（1986）文中提及差異空間有兩種特定的形式，一個為「危機的」一個是具「偏差的」。傅柯談到了「無處」，又稱「無地點」（nowhere），是介於同質空間和異質空間中的交會點，一種鏡像關係。此處的火車便是「無地點」所指涉的空間形式。一方面它通往烏托邦式的精神原鄉，一方面又與外在流動的差異空間構成一種鏡像關係。火車是個深為人知的運輸工具，然而它也是一個可以移動的空間，一個不固定的空間，無法被標示出穩定的地理位置。它是構成基地與基地之間關係的特殊工具，從一個定點到另一個定點，短暫停留然後再度移動離開或者抵達。抒情主體在火車此一空間中，建構出自我的歷史記憶。陳黎的〈家〉可察覺在家、電視、火車三個不同空間相互跳躍的連結關係，零雨則集中在火車內與火車外兩個空間的交互運動。

---

<sup>147</sup> 陳黎：〈家〉，收錄在《家庭之旅》（臺北：麥田，1993），頁 154-55。

雨打在路過的玻璃  
窗上。逗點跑進來  
句子貼滿牆壁

列車——著火了  
正在切碎黃昏  
從每個不同的站抓來詩人  
故鄉是要  
從何說起呢<sup>148</sup>

窗玻璃允許我們去看，而鐵軌，允許我們行過。它們是兩種互補性的隔離模式，外在的雨和內在的逗點，第一種，製造出的觀看者的距離：你不該觸碰；看得越多，掌握越少——剝奪手裡以換取眼裡更大的軌跡。第二種銘記著，無限期的，通過的指令。因為你知道也是僅僅所能掌握的只有，空間的變遷。火車將抵達另外一個空間，寫在單一卻無盡的軌道上：走，離開，哪兒都不是你的鄉土。

## （二）理想空間的追尋

「離開」的意識持續出現在零雨火車空間的書寫中。故鄉是流動的，對於家族記憶的建構是抒情主體「重返家園」不可或缺的試煉。也就是說，「離開」是爲了「重返」，指涉了現實空間的「不返」。追尋理想空間的結果在過程中已被否定。零雨的空間美學總是展現的否定辯證中。

還好。天有點昏暗。暗得  
像退回到十八世紀

沒有收音機。燈泡  
打更者剛留下幾道霜風<sup>149</sup>

<sup>148</sup> 引自零雨：〈我和我的火車和你〉，《我正前往你》，頁 59。

<sup>149</sup> 引自零雨：〈我和我的火車和你〉，《我正前往你》，頁 54。

「退回」就是重返的動作。火車向前移動，卻好像是在重返一個古典空間「十八世紀」。「打更」與「收音機」形成兩組對比的意象，理想空間與現實空間的意象也被凸顯。精神原鄉是一種追憶，鋪滿懷舊的色澤。追憶並不紀錄具體時間的綿延，只是沿著抽象的時間序列思考它。「十八世紀」只是一種抽象時間的象徵，已無任何厚度可言。具體展現時間的逆旅居所，唯有透過空間。接續上文曾經討論過的意象安排，如果「啼哭」是記憶空間的發現。「打更」則成為古典空間的再現。打更的古典時代，抒情主體靠著空間中傳來的打更聲辨識時間的更迭，形成和諧一致的時空體驗。收音機是現代化過程中出現的現代媒介工具。由於現代化的介入使得空間與時間的概念逐漸位移。人們無法透過收音機的報時精準的貼近空間，感受時間。這裡代表一種對現存空間的「拒絕」。抒情主體置身在火車裡，我們無法也不想透過「收音機」，與火車之外的空間——世界各地的氣候、文化、社會行爲——有所關聯。

一種存在的突顯：隱士

黑色的頭巾——

渦狀的雲彩，還是雪中的

柴扉，在燃燒——

我的心臟滾動，藏匿

在這座山中——

天翻地覆之後——葉子

落盡

伸手接住了樹枝——

幼小的獸漫行——我的

童僕，脆弱地挾一具琴

順著我的腳印，山路

蜿蜒

我的主要動脈——瀑布

傾瀉而下<sup>150</sup>

理想空間的不可追，抒情主體遂在身體空間上建構一種存在姿態：隱士。這是身體空間——「黑色的頭巾」，與理想空間——「渦狀的雲彩，還是雪中的/柴扉，在燃燒——」的融合。身體空間中滾動的心臟，藏匿在理想空間「這座山中——」，天翻地覆的動作代表身體空間與理想空間的交構。隱士的姿態更為圓熟的出現：「幼小的獸漫行——我的/童僕，脆弱地挾一具琴」，象徵生命自此延續不息，空間意象更為擴大、飽滿。人的「腳印」與「山路」空間互為主體，一起「蜿蜒」。「瀑布」更成為「我的主要動脈」。抒情主體已經完全成為空間的一部分，也由此窺見零雨空間書寫的最終期盼：烏托邦式的理想空間。

炊煙。村子的心跳

我們羞於啟齒的永恆

都在其中

「野」這個字——是我的

故鄉<sup>151</sup>

因為「隱士」的姿態介入，村子才具有心跳。象徵物我合一的理想狀態的出現。基於這種狀態的出現，原本因為渺不可及而「羞於啟齒的永恆」才被重新提及。「『野』這個字——是我的/故鄉」則是對前引詩句「從每個不同的站抓來詩人/故鄉是要/從何說起呢？」的具體回應。也再一次表明，原來「烏托邦」不是存在於外的具體空間，而是心靈上的理想模式。這幾乎是傳統空間抒情模式

<sup>150</sup> 引自零雨：〈我和我的火車和你〉，《我正前往你》，頁 59-60。

<sup>151</sup> 引自零雨：〈我和我的火車和你〉，《我正前往你》，頁 62。

的一種回歸。我們可以用女詩人夏虹（1940～）的這首〈則你是風景〉（1976）短詩為例：

則你是風景

此地滿是藍，浩浩的沉寂

我們返回最初，正是冬

掌心無有風雨

東籬以東，菊開菊謝

而為我神者，一度將我提升

玉石的額上，酣夢千年

則成山林之形，醒後的時代

而你是可愛的風景

若你前來，由起自紅橋蜿蜒小徑

無有琴音始綻的驚震

此地是浩浩的沉寂

小小菊花開，小小菊花謝

冬日的輝影，投自林外<sup>152</sup>

這首詩中，烏托邦性的理想交疊著田園模式，展現出空靈祥和的氣息。在本首詩中，能夠察覺詩人將理想化的典型與理想化的意境交相重疊在一起。「則你是風景」，身體空間和理想空間的融合為一，並且將此一理想化的目標，比擬為特殊的一種理想式的風景。此一文本裡所形塑出的空間，有其靜止地永恆的時間感，是一種內在的抽象形式。作者將對於理想的憧憬，將理想投射在自然景物之中，

---

<sup>152</sup> 夏虹：〈則你是風景〉，《夏虹詩集》（臺北：大地出版社，1976），頁 66-7。

形構靜謐緩慢的恬適，「東籬」、「菊花」帶著陶淵明的古意脫化而來，處處有古典的影子。鍾玲稱夔虹早期詩中有兩個重要的象徵：即「藍」和「蛹」。其中「藍」所象徵的是女詩人理想中半人半神化的意中人<sup>153</sup>。此詩的第二句即是「此地滿是藍」，將人物與空間重疊化，在書寫抽象的自然空間也填充了精神上對另一個對象之皈依。依循著傳統抒情田園模式，並且投射一己之感情，開創出另個高宏雋永的意境。

田園山水、自然空間的寧靜與和諧感接近烏托邦式的理想世界。烏托邦追求的是一種普遍性的正義與和平，因此時間感在總體來說，是靜止的、永恆的。零雨對於理想空間的追尋，表現在異質空間中對於家族記憶的建構，從而延伸出一種試圖「重返」的態度。在一節又一節的火車空間中，透過玻璃窗中介了異質與理想空間，進而衍繹出現代與古典的時空對照。玻璃窗的鏡像特質，混合交匯了這種經驗，在鏡面中，我看到了不存在於其中的自我，處在那打開表層的、不真實的虛像空間中；我就在那兒，那兒卻又非我之所在，是一種讓我看見自己的能力，使我能在自己缺席之處，看見自身。藉由缺席看在存在的突顯，對於零雨來說，那就是對「隱士」的主體。可以說，零雨透過了種種空間的描寫，乍看之下，是種種疏離的、後現代式的異質空間展演，但是本質的、伏流的卻是對於一種形上、理想的「同質空間」的想望。在心靈上建立一個隱士的樣貌，對理想空間投以深遠的、懷舊的凝視。在這種「凝視」中，從火車空間投射到車廂外的空間的交叉作用裏，在非我之處重新建構自我。詩人心靈的故鄉終究是永恆的、靜止的、有機的田園。

如果說，符碼的改變與語言敘事軸線的替換、重置，一再地顯示了一九八〇年代新詩版圖推移換置的現象，而後現代也成為台灣文壇一九八〇年代末至一九九〇年代最使人矚目的風潮，那麼零雨卻顯然是個回歸者。可以說，她的空間書寫散發著後現代異質空間混合、錯置的氣味，但是她所書寫的空間背後的美學走向卻是極為古典的。林耀德〈八〇年代現代詩世代交替現象〉（1996）<sup>154</sup>提到

<sup>153</sup> 鍾玲：〈五十年代清越的女高音〉，《現代中國謬司——台灣女詩人作品析論》（臺北：聯經，1989），頁 174。

<sup>154</sup> 林耀德：〈八〇年代現代詩世代交替現象〉，《台灣現代詩史論》（台北：文訊雜誌社，1996），

世代交替是八〇年代詩壇最顯明的一個現象。科技、電腦程式、終端機等等是此一年代中，象徵時代精神的符碼之一，意圖在表現詩人的歷史想像與塑造個人意識，或為批判或為擬仿，世代交替的過程以及新世代的崛起可視為一個「擴張的隱喻」。然而零雨卻在異質的表層下藏著本質、同質的理想空間期待，可以說是六、七〇年代傳統抒情模式的一種回歸。



## 第四章 零雨詩作的美學走向

在上一章節中，我們討論了零雨空間書寫模式的變形過程。一方面既是依附在八〇年代空間書寫語境的發展過程中，一方面又是一種獨特的洄游，上溯和諧的、古典的抒情空間。在以往對於零雨詩作的討論，除卻女性主義外，不外乎其知性的敘述語調，或其空間中的閉鎖意象，以及後現代式的廢墟傾向，當然我們無從否認這些「虛無」的朝向，畢竟零雨詩作中的暗調色彩，負面象徵，捆綁意識，以及不斷的空間逃亡，的確覆載著這樣的空間追尋，但是追尋的背後，筆者以為，零雨有著深深的，對本質傳統的迷戀和期待。

然而，在零雨的詩作裡，烏托邦崩潰了。確切的說，虛妄的人的形象（主體）在空間的追尋和逃離中，不斷的自一個個封閉的空間中出走，又進入另一個封閉的空間，週而復始，用不斷的自我否定達到自贖。通過對生存空間的否定，詩人同時否定了他自身。這種否定的美學讓人直覺聯想到法蘭克福學派中班雅明的美學理論。這也是本章所試圖引援的理論之一。法蘭克福學派的理論基本上是社會的美學理論，它有別於傳統的馬克思主義理論，試圖說明藝術的社會性不是運用藝術形式的媒介所表達的東西，而是藝術形式本身所擁有的。這是一種形式的藝術社會學，既強調藝術的自律形式，同時又強調這種自律的形式所具有的社會意味。聚焦一點說，零雨的空間美學，既是社會的，也是形式的。一方面在現實生活的空間中喪失了生命自然，另一方面卻通過逃向私人的內心幻覺獲得鴉片式的滿足。當然，這並不意外著零雨詩作從根本上棄絕了烏托邦。恰恰相反，正是由於對偽烏托邦的厭棄，對偽烏托邦城邦的不信任，零雨透過空間的變換易形，企圖摧毀偽烏托邦語言的構築和基石。然而，所有對於烏托邦的描述，從來就是，為偽烏托邦服務的，因而任何對烏托邦的肯定性的企圖只能寄託於偽烏托邦的假設之中。零雨的解決方式是：用空間建構一個美學的避難所，製造一個美

的幻象，像懸放一顆氣球在天空和地表之間，可望而不可及。因為烏托邦不是一個在世的事實，非語言能夠觸及的實在，透過美學的形式，內容不再是一種外在的意義，而是顯現於形式的。對於這種美學，零雨說到：「這種美學，我稱之為一種未完成的美學——也就是不依賴人本身的才能，留一些空白給神祕的未知——就因未完成，所以它的能量不竭，具有再衍生、再發展、再想像的可能。」<sup>155</sup>。在這樣的書寫空間中，對偽烏托邦的否定和對偽烏托邦的根除，便成為接近烏托邦的唯一方式。

我想起零雨的喃喃自語：「我建造一座城堡，用堅固溫暖的白雪；在這迷途的中點。」<sup>156</sup>因為烏托邦的不可及，對存在的迷途，選用隨時都即將溶解的，最脆弱異變的建築材質——白雪——建構溫暖的廢墟。以班雅明的觀點來看，現代藝術作品的作者是現代社會中的一個「遊蕩者」。對班雅明來說，「遊蕩者」的典型是波特萊爾。零雨詩作中的抒情主體，就是遊蕩於理想與現實之外的「第三空間」的遊蕩者。在廢墟的空間上孑然獨立，這是零雨詩作最明顯的身影，剩下的就是怎麼表演的問題。詩人的表演無疑是空間的表演，即用空間來顯示個體自身的一切。

## 第一節、空間是巨大開放的舞台

零雨〈特技家族〉一詩受到詩壇相當的關注。多位評論者與詩人分別指出此詩所呈現之「戲劇性」和「表演性」。痲弦言〈特技家族〉：「是想以技藝的悲哀征服人生的悲哀」<sup>157</sup>；而喬禽則說「〈特技家族〉是一首演出的詩。而且它

---

<sup>155</sup> 引自零雨：〈有美尾、落羽松的雪夜——獻給 AC/代序〉，收錄在《我正前往你》（臺北：唐山出版社，2010年10月），頁3。

<sup>156</sup> 引自零雨：〈冬天的囚犯(代序)〉，《城的連作》（臺北：現代詩季刊社，1990年5月），頁8。

<sup>157</sup> 引自零雨：〈特技家族「小評」〉，收錄於《特技家族》，頁14。

也真的上演過」<sup>158</sup>。洛夫和向明的看法比較深刻，洛夫認為〈特技家族〉在兩個方面展現了詩人的突破：一是取材上的突破，即零雨「不採用女詩人慣用的柔性（感性）題材，以致知性高揚，抒情性減弱」，因此找到了一種嶄新的切入點，使讀者「體悟到另一層面的存在情況」；二是表現策略的突破，透過「戲劇動作」和「戲劇獨白」，使得詩的整體結構沒有「因缺乏抒情性和意象這兩項詩的要素而鬆垮成一堆散文」<sup>159</sup>。向明則點出了此詩所可能內爆的巨大能量：「她的詩，一伸手，就有股動力，直刺我們的要害，那麼凝聚，那麼深入，使人一陣驚寒，就像看特技表演時遇到的許多危險的臨界點」<sup>160</sup>。面對這種詩語言的「表演特質」，洛夫從中嗅到「生命本身的荒謬性和無常無奈的悲劇意識」<sup>161</sup>，楊小濱則認為：「對於零雨來說，表演是存在的基本形式，它來自虛無，又朝向虛無；它反抗虛無，又迷戀虛無。」<sup>162</sup>雖然，以往論者皆從「表演」的概念來說明零雨的此首詩作，但分析其「如何進行表演」、「通過怎樣的程序、姿態來演」的詩評文字卻相當罕見。此外，也完全不見對展演空間「廣場」意象的討論，彷彿表演者是主體，空間是舞台、背景。筆者以為恰恰相反，在這個表演空間中，怎麼表演是其次問題，更重要的應該是在怎樣的空間表演，以及為何會在這樣的空間中表演，空間透過這樣的表演展現了怎樣的美學。

1

兩隻手抓住兩隻腳

向前跳           （到前面廣場）

向後翻滾       （屁股朝向人最多的

廣場）

向前翻滾       （在人最多的廣場愈縮

<sup>158</sup> 引自零雨：〈特技家族「小評」〉，收錄於《特技家族》，頁 15。

<sup>159</sup> 參見零雨：〈特技家族「小評」〉，收錄於《特技家族》，頁 12。

<sup>160</sup> 引自零雨：〈特技家族「小評」〉，收錄於《特技家族》，頁 15。

<sup>161</sup> 引自零雨：〈特技家族「小評」〉，收錄於《特技家族》，頁 13。

<sup>162</sup> 引自楊小濱：〈表演與虛無：讀零雨詩集《特技家族》〉，頁 230。

愈小)

向後翻滾 (愈縮愈小)

向前翻滾 (愈縮)

向後跳 (愈小)

.....

被踩在腳下 (只剩下眼睛)

(廣場以屁股遮天)

這首詩的一開頭，就點出這首詩的兩個概念的辯證：表演者和空間。在詩的一開始，表演者就被空間抹去臉孔。「兩隻手抓住兩只腳」，表演者是誰並不重要，重要的是空間需要怎樣的表演：「廣場以屁股遮天」。換句話說，抒情主體在這樣的空間中並不重要，空間的位置決定了人存在為部份或是整體。不論是向前或向後的動作，抒情主體總是愈縮愈小。

本詩接下來的八小節，作者分別展演了各種不同的特技表演動作。包括「離地飛翔」、「劈磚」、「吞火」、「空中飛人」、「跳火圈」、「耍球」、「幻術」以及「逃脫術」等戲碼，這顯然是扣合主題〈特技家族〉該有的表演動作。也暗示了抒情主體在空間中努力掙扎的過程，然後最後主體依舊被空間制約，進退失據。空間成爲一個巨大的開放舞台，隨時接受生命動作的重新排演。

值得注意的不是這些表演者如何展現過人的技巧，而是這些特技被搬置廣場展演而不在馬戲團，以及其中變形的空間意涵。選擇「廣場」而不在「馬戲團」，這顯然是一個物理空間上的橫向拓展，這樣的轉變至少具有兩種性質。就空間而言，「馬戲團」是密閉的限縮的空間，它封閉、擁擠，保有大部分的隱私，只對有購票能力的觀看者開放，特技展演在舞台上，台上/台下界線清楚，井然有序

的階級秩序：表演者/消費者，觀看/被觀看。但是「廣場」不同，它是開放的多元的，諸色人等平等遇合。在這裡，階級消弭，角色的混淆互換，形成狂歡和戲謔，每一個人都是表演者也同時是觀看者，「廣場以屁股遮天」，臉孔消失，凝視消失。另一性質在於時間，「馬戲團」的時間是相對靜止的，與外在的世界形成差異，隨著空間的開/閉而決定流動或者停止，每日定時搬演固定的戲碼，表演服裝整齊一致，節目流程、小丑的笑聲，都是符號化過內趨緊張的時間形式，扮演著提醒區分的功能，一個段落以及另一個段落。但「廣場」的時間在空間裡發生作用，它帶著空間的表情，與之一同成長或衰老，空間則被捲入時間、情節、歷史的運動之中，時間的標誌要展現在空間裡，空間則要通過時間來理解與衡量。

2

貼近心窩的地方

撐一支棍子

棍子那端撐一個

貼近

心窩的地方

貼近心窩的地方

有一點重量因為有一點

重量所以他們飛翔

張開兩隻手，兩隻腳

他們飛騰因為一根

棍子的緣故因為貼近

心窩的地方

因為重量，因為貼近心窩，表演者才得以「飛翔」。飛翔是個假命題，詩人要表達的恰恰是抒情主體的「無法飛翔」。「飛翔」的痛苦正在於「貼近心窩的地方/撐一隻棍子」，在心窩的地方撐一個棍子，暗示抒情主體對於飛翔的渴望。而這樣的飛翔也因為「棍子」的支撐才得以成型。飛翔的意義不在於逃離原本的空間，而是在塑造新的空間。即使那樣的空間是假性的、短暫的，是十分痛苦的。期待飛翔卻無法飛翔，意味著在現實世界中失落的自然經驗；無可挽回的事物。也可以說就是有生命與無生命，人與客體，乃至人與人之間基於某種感性，自然的，未經意識防衛的「回望」本能。班雅明的解釋說道：「氣息的經驗就建立在對一種客觀的或自然的對象與人之間的關係的反應的轉換上。這種反應在人類的種種關係中是常見的。我們正在看的某人，或感到被看的某人，會同樣地看我們。感覺我們所看的對象意味著賦予它回過來看我們的能力。」<sup>163</sup>然而，在零雨的詩作中，表演者眼中只有棍子，以及地面，沒有觀眾。觀眾眼中所關注的是表演者撐了一根棍子得以飛翔的動作，並不是表演的主體。在知覺上，表演者撐起棍子在空間中展演飛翔的同時，空間也藉由「棍子」這個中介物飛翔了起來。然而，詩人想表達的，正是整個社會型態已儼然形成由戒備森嚴的目光底下所壟罩的巨大機制時，表演是表演，觀眾是觀眾，空間中的迷人回望已然消失。

### 3

右手凌空飛起

切入切入 切

入轉頭最脆弱

的位置

---

<sup>163</sup> 班雅明著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。（台北市：臉譜出版，2002），頁 230-231。

爆破的磚頭四散  
逃逸又以最尖銳  
的身體飛起找到  
右手

第一行的「右手」和最後一行的「右手」形成互文效果，代表動作的快速交替和不斷持續。「切入切入 切/入」應用短句以及強制性的斷行，形塑出短促、急躁的不和諧美感。暗示著抒情主體在存在空間中的破碎、不統一性。抒情主體的「右手」在涉入空間物「磚頭」時，這種衝突形式被尖銳化，這裡對和諧展演形式的嚮往，不是來自「等待果陀」<sup>164</sup>式的烏托邦訴求，而是一種衝突、挑戰以及批判。被「爆破的磚頭四散/逃逸又以最尖銳/的身體飛起找到/右手」，這樣的震驚體驗下蘊含著整體空間的破裂，空間中尖銳逃逸的磚頭碎片，是抒情主體精神上逃亡的寄託。一如棍子之於飛翔，這裡抒情主體對於空間的抗拒，透過劈開磚塊具體化，蘊含著深層的對於理想空間的期待。零雨的空間美學便在此展現出「憂鬱」（spleen）的特質，這是一種對現代世界中的破碎感、震驚感、孤獨感的赤裸裸的展示。班雅明對「憂鬱」的詮釋說到：「如果客體在憂鬱的凝視之下變成了寓言，如果憂鬱使生命從中流淌出來，給它留下死的軀殼，但卻永遠地得到保障。那麼，它就暴露給寓言家了，它就無條件在他的掌握之中了。這就是說，它現在已經沒有任何能力發放自身的意味或意義；它所具有的意義，現在則要從寓言家那裡獲得。」<sup>165</sup>班雅明的憂鬱是立於十九世紀中葉的法國，對於天主教傳統充滿感性的凝視。零雨詩作中則透過表演者快速的動作把對於烏托邦的期待，以藝術形式加以取代，進而成爲一位寓言家。

<sup>164</sup> 《等待果陀》是一充滿「存在主義」色彩的荒誕劇，作者是愛爾蘭之貝克特，於 1969 年獲諾貝爾文學獎。「果陀」暗喻全人類或一切事物的救星，劇中之救星遲遲不來，落幕時最後只剩下「等待」。

<sup>165</sup> 班雅明著，陳永國譯：《德國悲劇的起源》（北京：文化藝術出版，2001），頁 151。

4

一張口，就吐出

火焰。為了四處的黑暗

為了黑暗來得

太早為了

向你挑釁。從體內

自動燃燒從扭曲的甬道

竄出越過廣場為了

每一個著火的人認出了

同路人

寓言的表現乃是藉助隱喻（Mataphor）。班雅明指出，古典主義的象徵手法作為對觀念的啓示是與隱喻相對立的。隱喻的對象是被忘卻者，「火燄」隱喻著對光明的渴望，而這種渴望是被遺忘的。因此，抒情主體化為寓言家，引路人，「一張口，就吐出/火焰。為了四處的黑暗/為了黑暗來得/太早為了/向你挑釁」。這裡隱含著某種悲劇心理——黑暗來了，而「你」不知道。悲劇的寓言內涵透過隱喻的形式所呈顯的並不同於類似警世故事般的教條思想，而是存在於「廢墟的寓言」，對於現實空間災難的深刻反省。零雨詩作中「憂鬱的凝視」，是從喪失生命力的陳腐意義中，潛入寓言的對象內部，進而揭露於空間心理的僵死意象——「我」點火是爲了「挑釁你」。火焰作為一種光，它的衝突點在於它的異樣照明。這裡的對立手法與棍子之於飛翔，磚塊之於右手。因為來得太早的黑暗，而這樣的照明便直接指向詩人對於烏托邦的意象渴望。黑暗在這樣的照明中呈現一種原始的面貌，在這樣微弱的、被刻意製造出來的光源中，重新認識了這個空間。



5

是什麼人掠過這廣場？

用飛行的速度？

兩隻手向前擁抱

虛空就伸出手來

是繩子在動嗎？

還是肉體？

（總是面帶笑容）

在預定的轉角

擁抱彼此的軀體

便擦身而過

是由於速度嗎？

還是確實的擁抱？

降落對方的位置

（總是面帶笑容）

互相凝睇

對方的虛空

這裡所描寫的是「空中飛人」的特技表演。爲了抵抗引力，爲了實現飛翔。因此藉由另一個主體的介入，兩個人互相擁抱，互相把握，這個表演動作才得以完成。

不同於前幾個小節的個人表演，這裡表現出主體的增值，從「我」到「我們」的跨越。儘管如此，飛翔最終還是宣告失敗。「兩隻手向前擁抱/虛空就伸出手來」不論向前或向後，總被虛空擁抱。零雨的美學總是在前進與後退的辯證中產生。對於空間的擺脫，對於理想空間的追尋，似乎才剛剛出現增值的希望，虛空就伸出手來，迎接抒情主體的降落。在擦肩中的軀體，是速度？或是擁抱？其實是「凝視」的移情作用，因為碰撞、擦肩而得到的溫暖，而這種移情的產生，來自位置上的錯置，即「降落對方的位置」。也宣告飛翔終究是失敗的。

## 6

頭與手臂之間。火是翅膀。旋轉

頭。手臂

平衡。找到方向

擺盪在樓梯與

街道之間。一個傴僂的人

走向黃昏的廣場

擺盪。遠方的鴿群

振翼並銜接他們的臂膀

旋轉。火。旋轉。所有的翅膀

飛向空中。手臂。所有手臂

舉起。頭舉起。傳達一個

淨土的信仰。舉起。火。舉起

翅膀。鴿群返回並棲止於籠中

所有的人傴僂走離黃昏的廣場

這段描寫的是「火球」特技表演。表演者站在中心點，繩子的兩端綁著兩顆火球。接著，表演者開始規律的用動兩顆火球，形成各種弧線。火像飛行的翅膀一樣。這是「火」和「飛翔」兩個意象的結合。火本來是爲了驅趕黑暗，蘊含對理想空間的光明期待，飛翔也意味著逃離，對於現存空間的抗拒。因而找到現實與理想的平衡點，找到烏托邦的追尋方向，直到——「一個傴僂的人/走向黃昏的廣場」——這種和諧的假象又隨即崩潰。火焰製造的飛翔假象再一次被空間中「傴僂」的背影打敗。歷史透過複製，再現，與其說是永久生命進程的形式，毋寧說是不可抗拒的衰落的形式：「所有的人傴僂走離黃昏的廣場」。當歷史被寓言化之後，廣場便是以現代廢墟的面貌成爲了反諷對象的城市烏托邦。

7

我完全知道命運 如何

掌握兩隻手

右手拋出 悲 左手

拋出 喜 右手拋出

悲 左手拋出 喜

悲 喜 悲 喜

右手左手右手左手

悲喜悲喜悲悲喜喜

右左右左右右左左

手手手手手手手手

我完全不知道命運 如何  
掌握兩隻手

這一段描寫的是耍球的特技。這一節中上下兩段類似的詩句，構成回文。也就是說，對於命運的掌握，抒情主體總是處在「知道」與「不知道」之間。空間中的動作代表了辯證的過程，悲/喜/悲/喜，互相掌控，互相制約。左手複製右手，右手抄襲左手，最終完全失控，左右手的關係建立在一種受虐以及施虐的過程之中。用無理性的方式，使得主體無意識的屈服於這樣的空間之中，並在這種動作過程中得到滿足。

8

十幾隻手確實是十幾隻手伸進來  
拉我刺我搥我戮我捏我

我退到黑暗的角落再退到黑暗  
的角落黑暗的角落黑暗

角落檢查我的肉體。肉體它  
沒有傷口只是沒有理由地生出  
翅膀生出翅膀

一躍而出我在掌聲中一躍而出把  
昨日的我留在那裡我只是把  
昨日的我留在

那裡

這段描寫的是箱子魔術特技。我以不斷的「退回」姿態，到黑暗的最角落，形成秘密的隔絕。零雨詩作中的空間二元對立，也愈來愈分明。抒情主體最終逃離不了退後、封閉自己的命運。不管逃得多遠，總在某個關鍵時刻，被現實硬生生的召回。這就是一種以否定的姿態對形成抗拒的美學姿態，也表現了零雨美學的走向：烏托邦不是追尋未來，而是回歸過去。「我」在掌聲中一躍而起，用語調的重複，意謂「昨日的我」在那，而抒情主體也終究是要回去的。

9

於是松了綁

留下一根迅速癱瘓的繩子

推開門再推開門門外是一個門

的世界推開門再推開門走下

一個狹小的樓梯間推開門

再推開門。走上一個狹小的樓梯間

推開門再推開門。上面

是一個門的世界 推開門

再推開門眺望門外到達不了的地域

推開門

再推開門

觸摸到一根黑暗中的繩索

緩緩捆綁自己

全詩的最後，最後的一場表演，是魔術中的掙脫術。表演者被繩子緊緊束縛，在有限的時間內，自我脫逃。以「繩索」為結，隱喻一個方向，象徵一種新的可能。然而，「迅速癱瘓的繩子」則意謂著方向的無效，抒情主體最終無法逃離這個空間，「推開門再推開門門外是一個門」空間是一個又一個的交疊模式，「抒情主體」觸碰存在的邊際，藉由一層又一層的推開去拆穿存在的謊言。然而只是空間不斷的窄化。這反應出零雨空間美學的典型辯證關係：在不斷的自我否定建構主體。抒情主體通過種種考驗，不論是穿越了光怪陸離的空間場域，或是虛無的表演，最終都是抒情主體置身其間的反諷。一切存在於這個表演空間中的，賴以思索的主體存在依據，悉數遭到否決。

空間是巨大的開放舞台，抒情主體透過種種特技表演，表現出一種否定的美學姿態。這些表演終於是朝向虛無的，飛翔的失敗，擁抱的虛空，最終退回黑暗之中。值得注意的是，「繩子」的意象，是抒情主體精神上的「抽象之線」，亦適合來描繪零雨整體詩語言書寫所繪製的「地圖」：詩中的「表演主體」在語言特技的「空間展演」下，美學的運動走向。試看零雨〈俘虜〉一詩：

這根繩子是從我腹腔剖開  
取出卻綁在我身上。繞著柱子  
我的心懸在前方卻咬嚙不著  
整座屋子  
用打碎的腦殼建造，常常  
下雨就滴水

〈特技家族〉裡的意象，「繩子」的迅速癱軟代表著美學走向否定。向下是對否定的一種美學把握。〈俘虜〉一詩中「繩子」的出場與表演則更驚人。抒情主體

在現代空間的疏離中分裂，從腹腔取出的繩子，連結了自身主體與存在空間。抒情主體與表演場景（房子）產生了聯繫，「變成」了「整座屋子」。此時這場表演又瀰漫一股怪異的氛圍，一種詩主體隱形的分裂，「我」與「我」之間の間隔與距離。不論是我或是屋子，都呈現一種破碎感。這種破碎感在〈特技家族〉一詩中就以出現，如「爆破的磚頭四散/逃逸又以最尖銳/的身體飛起找到/右手」。破碎感讓我和自身各個器官也出現分離的可能。屋子從整體的「我」脫離只剩下腦殼，且其他的物質（雨水）也可能滲入，整個運動狀態從「我」變成「屋子」再變成「腦殼」（我身體的一部分），且主體又向其他物質敞開。支離又漏水的屋子，佈滿傷痕的身體。抒情主體透過自縛，介入空間的姿態去產生一種疼痛的破碎感。否定的美學從而產生。

我在計算傷痕的時候被推進戰場  
尋找我的肢體我走出百貨公司  
在鬧區我和我的同伴例行被罰逛街  
我們拖著沉重的刑具緩緩  
拋出鈔票——等在號誌燈前  
那群人穿上我們購買的衣服  
我認出其中一件在隔離房間  
我親手縫製黑夜與白晝的兩色條紋  
並且以我的傷口設計  
手臂的花樣

詩的第二節屋子又變成（回）我，但馬上又被推至另一個空間：戰場。俘虜的意象因而有了明確的線索，即象徵著現實空間對於抒情主體的精神肢解，抒情主體是被現實俘虜的敗將殘兵，對於空間的抵抗讓「我」傷痕累累。生活在大城市空間的街井居民則僅就機械性地沉溺於個人的私利追逐當中。我的傷口來不及計

算，便被空間繼續肢解，並被處罰般的逛街、拋出鈔票。這裡對大眾的體驗不是一種對立的，敵對的因素。正是這個大眾給城市居民帶來了具有強烈吸引力形象。戲劇性的轉折在「那群人穿上我們購買的衣服」一句，「我們」這些演員暫時又成了「觀眾」看著另一群人組成的「演員」。「他們」穿上「我們購買的衣服」。這時大約可以猜測所謂「刑具」可以是鈔票亦可能是買來的衣服。在「我」仔細觀看凝視下發現其中一件的「花紋」與「花樣」。於是，「我的局部」——傷口，又變成了「衣服的局部」——手臂的花樣，抒情主體又以極不易發覺的狀態和空間中的物件融為一體。

每天我拆卸我的骨頭

加以重組——再取下這根繩子

我們互相咬住——咬住

一條長長的隊伍，等在櫥窗門口

替烘乾的人形麵包

貼上標籤<sup>166</sup>

「我的骨頭」和「繩子」一起成為被把玩的對象，「骨頭」也變成「道具」。若對照第一節從「腹腔取出的繩子」，「抒情主體」帶動著「器官」和「道具」一併鬆動自身的定義或功能。那櫥窗前「一條長長的隊伍」似是等著「替自己烘乾」、「替自己貼上標籤」。「人形麵包」此意象亦十分巧妙，游走在人和麵包的形象之間而不固定。在現代城市空間裡，人群的聚集與移動就經濟層面的考量而言不外乎是主要基於商業結構的驅使：櫥窗門口，一條長長的隊伍。於是人群的意象在這個意義上來說，便只是一種彷如數字般的存在，而相對地壓迫扭曲了人性的基本價值。

---

<sup>166</sup> 引自零雨：〈俘虜〉，收錄於《特技家族》，頁 53-54。



在這一節中，我們討論了零雨空間美學的第一個走向：抒情主體走入空間之中。空間成爲一個開放的展演舞台。抒情主體在這個空間上，展演各種虛無的動作，表現各種抗拒的姿態。但是最終是失敗的。零雨的美學是把抒情主體寄值在空間之中，不討論怎麼表演的問題，而藉由書寫空間去檢討和思索抒情主體在空間中的表演位置。表演在空間中註定是失敗的，無效的。

## 第二節、空間是貼近邊緣的散步

零雨空間美學的第二個走向，是對邊緣的試探。除了在現實空間中的躲藏、封閉、妥協的消極態度，對邊緣的試探意象則代表一種更爲積極的美學態度。

前文筆者曾經討論過傅柯的「同質空間」和「異質空間」。烏托邦（utopia）在差異地學中屬於文化中虛設的虛擬空間，它代表的是與真實社會中相對立的理想境界，具有同質和永恆性。差異空間則是在真實社會中真正存在的基地，他們存於文化之中，與真實相互融合又抗拒，充滿了流動和雙重性質，在時代的演變之下，同質空間與差異空間也出現了新的可能性，空間的結構存於文化之中，詮釋著不同時代下的意義和空間性。異質空間是處於理想空間與現實空間的中介空間，也就是說異質空間處於兩個空間的邊緣。對邊緣的探試，在零雨〈失眠晚課〉的組詩中有了清楚的表現。

1

穿著黑衣走過冬天臨海的街道

默誦著防風林之外還有防風林之外還有防風林

這樣現代的詩句

這樣不快樂然則身世亦不夠淒涼

後來魔咒來了  
還有海及波的羅列  
還有海及波的羅列  
這樣容易誤解誤讀一百遍的詩句  
除非過著隱居生活在這臨海的小漁村  
這漁村短短的長街黃昏散步  
已經沒有其他的事  
並且危險地走在惡劣的水域直接望向中心點  
用黑暗的眼睛  
痛擊長夜<sup>167</sup>

散步者行走在「臨海的街道」，是介於街道與海洋的交界地帶。「海洋」象徵著理想空間，「街道」則象徵著現實空間。散步者是臨界於邊緣地帶的流動主體。向著理想空間投以渴望的凝視。最後兩句很難不讓人想到顧城〈一代人〉中的詩句：「黑夜给了我眼睛/我卻用它尋找光明」，與其將這樣的相似點擴張成「抵制國家主流話語的侵蝕」<sup>168</sup>。不如說是一個抒情主體對於「凝視」視野消失的反抗和恐懼。意謂心靈視野被黑暗遮蔽，無法凝視心中的理想空間。我們需要掌握幾組意象加以開展：「臨海的街道」、「誤讀」以及「黃昏的散步」。「防風林之外還有防風林之外還有防風林」以及「還有海及波的羅列」來自林亨泰的現代詩句，持續的默誦和複誦，代表一種對思想的實踐過程，這個過程展現在「散步」的行動中，具體化在「臨海的街道」。思想，作為一種詮釋的過程，也就是——表現、展開、破解、翻譯一個符號。翻譯、破解、展開，這些就是純粹創造的形式。「這樣誤解誤讀一百遍的詩句」，誤讀經典成爲一種必然，沒有什麼比清楚觀念更具有明確的含義。但意義只蘊含於符號之中；如果說思想擁有解釋符號，

<sup>167</sup> 引自零雨：〈失眠晚課〉，收錄在《特技家族》，頁 10。

<sup>168</sup> 引自黃文鉅：《記憶的技藝：以夏宇、零雨、鴻鴻爲考察》，頁 66。

並將它展現於一個理念之中的能力，這正是因為理念已經以一種被包含和被蘊藏的狀態存在於符號之中，存在於那種迫使我们思考的事物的模糊狀態中，在這種情況下。「散步」成爲異質空間，是對現實空間與理想空間的一種反映。「防風林之外還有防風林」、「海及波的羅列」引自林亨泰的詩句。這代表著書上的想像空間，在散步的過程中加以實踐，並具體起來。

2

外面仍在下雨

和幻覺的水晶宮跳舞

蠟燭剛才離開

牆上貼滿謎題

室內傳出歌聲如昨夜散步於一個鋪滿符咒的偏僻小村

這樣不快樂然則身世亦不夠淒涼

去冬的沙灘又充滿腳印

說的話很快又忘了

臉在黑夜中引退且憂鬱

天亮以後真好孤僻真好

人生依然向前

真好<sup>169</sup>

「這樣不快樂然則身世亦不夠淒涼」是複誦的節奏，是動態的「抽象之線」，貫穿在每一節的詩句中。呈現美學的曖昧之態，彷彿是說，離開的理由不夠悲壯，留下的理由又無法快樂。相對於現實空間與理想空間，思考成爲邊緣運動，將「鋪滿符咒」的不可知感，轉化爲一切「可感知」的形式。這樣一來，「散步」和「語言」、「思想」變產生連結，空間化的運動便成爲思想的指向——那就是，持續

---

<sup>169</sup> 引自零雨：〈失眠晚課〉，收錄在《特技家族》，頁 10。

不斷的散步。「天亮以後真好孤僻真好」。天亮代表黑暗的退去，暗示思想的運動讓內心復歸明亮，對理想空間的凝視重新出現。消亡的過去在我們身心中有一種未來，即生氣勃勃的形象的未來，「人生依然向前/真好」，凝視的回歸代表思想的前進，充滿希望的未來形象。

3

貪愛著藍色紅色桃紅青春剛離去冬天的海  
還有一種別的東西盛開  
在臨海的島上  
沒有行人的島上  
這樣不快樂然則身世亦不夠淒涼  
即使是誤解也無妨  
沒有人走進黑暗的夢境  
即使是沉默也無妨  
臉還沒掛上笑的時候總是莫測高深  
總是愛著那個島  
爬滿了蝨子低音胡琴變樣的筆記  
搜尋著親密的敵人  
他失蹤而復返  
他失蹤而復返回時疲憊且發誓在幸福的槍口下繳械  
變把窗子調向海  
靠海的位置由他佔據  
由他看守孤獨的黃昏散步和背誦<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> 引自零雨：〈失眠晚課〉，收錄在《特技家族》，頁 11。

臨海的無人島，就是烏托邦的象徵。遠遠可見，但無法靠近。只能尤自猜想，在五顏六色的春日「還有一種別的東西盛開」。這種對於理想空間的想像，抒情主體說：「即使是誤解也無妨」、「即使沉默也無妨」，因為「總是愛著那個島」，情感的展示來自對理想空間的嚮往，以及懷舊。美好感的充盈在心中理想空間感的組成。一個剛離去冬天的海以及靠海的島，身體在這樣的網絡中形成跨越的緯度。在特定的力度或介於此種力度的限度內能夠產生情感，緯度是由一定能量之下的強度部分構成的，而經度是由一定關係之下的廣延部分構成的。建立在我與他者的關係下，「靠海的位置有他佔據」，也正是因為這種佔據，讓自我的主體在失去中得到彰顯。

4

曠野裏有人失眠且受苦世界在為他受苦

臨海的天空能容納幾個天窗上面寫幾個正義的字

如詩出自於這邊陞漁村的枕畔

這樣不快樂且身世亦不夠淒涼

怎麼有可能脫身除非排隊買到船票離開了島

但都早聽了先知的話延長著黃昏的散步

討論不知名的詩句為它哭泣或沉默或繳上分裂的精神作業

然後躺在臨海的天空縱情製作的謎題裏

彼此猜測心意

慢慢微笑

聚集失敗的人從中做一點小規模的樂趣

溫習經典且散步<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> 引自零雨：〈失眠晚課〉，收錄在《特技家族》，頁13。

在〈失眠晚課〉的最後一節中，散步依舊是一種探試邊緣的行為。情感持續發酵：「這樣不快樂且身世亦不夠淒涼」。這個矛盾的意象在四組詩中重覆出現。代表著抒情主體處於邊緣，對於懷舊的、失落中的烏托邦空間與現實空間的矛盾情緒加深了，該是離開或者持續散步（追尋）。抒情主體永遠不可能被替代，追尋必須被迫延長，一種未完成卻不願放棄的行動持續。因為「早聽了先知的話」，「散步」和「溫習經典」成了這個流動空間中現實與理想的美學反映。在克蘭恩的〈地方或空間〉<sup>172</sup>之中，提到，「地方」指出了歸屬感，人群並非定出自我的位置，同時也藉著地方感的形構來認同自我：「透過遷移、度假、從事田野考察，才能了解這些模式多麼具有地方特殊性。…空間『歷久』之後，轉變為地方。這些空間的過去與未來，連結了空間內的人群。這種生活聯繫凝聚了人群與地方；讓人能夠界定自我，與他人分享經驗，並組成社群。」筆者以為，零雨透過詩中抒情主體對於邊緣的探試，透過「散步」這個具體動作的描述，進而重構心中的地方感。在現實空間與理想空間之中，界定自我的美學方向。

### 第三節、空間是走向純粹的語言

前兩節，筆者討論了零雨空間美學中的消極和積極兩種面向。消極面，把抒情主體視為空間中的表演者，無論保持怎樣姿態的表演最終都被空間吞噬以及否定。抒情主體在融入空間和抗拒空間之中產生辯證、妥協、反抗、壓縮等緊張關係，表現出破碎的、不和諧的美感。既然抒情主體不能透過具體的行為建構或重現心中的理想空間，在第二節的討論中，我們看到了零雨空間美學的轉向。即透過異質空間中流動的意象，塑造出心靈的理想圖像。在這種美學模式中，不是消極的抵抗，而是把心靈置於邊緣，反映出「既不淒涼也不快樂」的美學狀態。在這一節中，筆者要討論的是，零雨詩作在經過消極抵抗與積極追尋的兩個辯證

---

<sup>172</sup> Mike Crang 著，王志弘、徐苔玲譯：〈七、地方或空間〉，《文化地理學》（台北：巨流，2004），頁 133-157。

之後，最終的走向，是語言的存有。純粹語言是傳遞所謂客觀性的最適宜的中介，是不顧物質世界消長的意識話語。內在理想空間的建構，唯有透過文學語言，才能完滿達成。

純粹語言就是班雅明所謂的本體語言。在這個意義上的語言不再是傳達客體意義的工具，語言本身就是客體。人的主體需要寓於語言而非通過語言表達自己。語言成爲一種精神實體，至於現實空間就是作爲一種文本被我們閱讀。我們可以從這篇收錄於零雨《關於故鄉的一些計算》中的代序〈亂世的你盛世的他〉爲例：

你撲向他，向他作一個手勢，又退回，遠遠的退回——這更像是一個招呼。然後回到你畫的圓圈。在那裡鋪下床單、餐桌。他凝視你。這凝視產生力量。總是不能迴避。你用鏡子讓他看你變動的身體。你種花。讓他知道你擁有鋤頭。黑污的指甲。

多半時候，你憤怒、疑慮、擔心來自各角落的音響。那些紙糊的獸、陷阱、紅綠燈。你時常被擾亂。右邊，左邊。向前，向後。十字路。重疊又中疊。你把圓圈畫得小一些。但混亂、干擾，沒有變少。

你想像他是一個慈愛寬大的物體。隨時等在身旁，應允所有需求。一個取款機。水龍頭。或是新型的手機。綠建築。最高科技的幽浮。他永不落伍。知曉一切。一切人類尚未走到的方向。人一轉身，就看到他走在更前。更前的遠方。他會暫時把你的手臂變長。為的是發現他。這讓你安心。這種安心像做一個回到故鄉的夢。你在其中生活。修道院，圖畫室，窗口長滿植物，古羅馬的廢屋。河流。你沿著海岸行走。這些都在真實的夢中。讓

你回頭。發出人的氣味。人的氣味可以吸附自由基，可以讓房子變新，讓夢恢復活力，故鄉重被找出。看到大師的眼睛。眼睛裡的海洋。

幻覺比記憶真實，記憶比現在真實，現在比語言真實，語言比書寫真實……一場沒完沒了的比賽。最終將回到弔詭的修辭表層。你要離開「比賽」這個普世的精神相逼，令人焦慮的流行詞語。回到他的身邊。

但他走得很怪。他不讓你抓到。他只會把你變化。於是你就時而地面，時而空中，時而四面，時而八方，與他周旋。他會說，我的恍惚之神，這樣好看一些。他在旁邊這樣說的時候，你就會以為他終於愛你了。但你並未沿著線索去深究。你比較確知的是你一直愛他。<sup>173</sup>

最真實的往往不可觸及，寄託在最為形下的書寫上面，而書寫的本質從語言出發。詩人學者簡政珍在《詩心與詩學》裡寫著：「詩人在生活的空間上，蓋設生命的屋宇。詩人經由語言肯定存有。詩的語言從周遭粗俗的口語中掙脫，而在平地上展現空間存有的形式。<sup>174</sup>」誠如海德格（Martin Heidegger）向我們訴說的一樣——語言是存有之屋宇：

語言是：語言。語言說話。如若我們一任自己沉入這個命題所指示的深淵中，那我們就沒有淪於空洞。我們落到一個高度，其威嚴開啟一種深度。這兩者測度出某個處所，在其中，我們就會變得遊刃有餘，去為人之本質尋覓居留之所。<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> 引自零雨：〈亂世的你盛世的他/代序〉，收錄在《關於故鄉的一些計算》。

<sup>174</sup> 引自簡政珍：《詩心與詩學》（臺北：書林，1999年），頁73。

<sup>175</sup> 引自 Heidegger, Martin 著，孫周興譯：《在通向語言的途中》（北京：商務印書館，2004年），頁4。



爲了呼喚、發現「本質」而投入「語言」的深度之中，在裡面覓得了自身的「存有」，我們投入語言之中尋獲自身的存有，也唯有通過對存有的深刻體察，詩語言的生命方能開展：「詩人和語言充分的融通，而突破文字的框限。那是詩人的生命和語言生命的兩相契合。文字造景，使詩人從現實原有侷促的觀點跳開，變成一種靈視。」<sup>176</sup>

詩語言使詩人得以靈視自我生命，而閱讀詩歌的過程中所感知到的生命深度同樣是通往生命屋宇的路徑，在靈光圍繞之中得以安居：「幻覺比記憶真實，記憶比現在真實，現在比語言真實，語言比書寫真實……一場沒完沒了的比賽。最終將回到吊詭的修辭表層。你要離開「比賽」這個普世的精神相逼，令人焦慮的流行詞語。回到他的身邊。」

然而，「通往語言的路途」並不是條康莊大道。「但他走得很怪。他不讓你抓到。他只會把你變化。於是你就時而地面，時而空中，時而四面，時而八方，與他周旋。」必須通過遮蔽。海德格說：「存在者之無蔽從來不是一種純然現存的狀態，而是一種生發（*Geschehnis*）。無蔽狀態（即真理）既非存在者意義上的事物的一個特徵，也不是命題的一個特徵。」<sup>177</sup>也就是說，真理的本質，亦即無蔽，是由一種否定而得到徹底貫徹的。但這種否定並非匱乏和缺憾，彷彿真理是擺脫了所有遮蔽之物的純粹無蔽似的；倘若果真能如此，那麼真理就不再是真理本身了。

這種以雙重遮蔽方式的否定屬於作爲無蔽的真理之本質。真理在本質上即是非真理，「真理」不可能赤裸裸地向我們展露，故「純粹無蔽」在海德格的論述裡面則是種過於天真爛漫的想法。「無蔽」非得繞道、遮掩、拒絕或是偽裝，

---

<sup>176</sup> 引自簡政珍：《詩心與詩學》，頁 77。

<sup>177</sup> 引自 Heidegger, Martin 著，孫周興譯：《林中路》，頁 40-41。

存有者在朦朧裡所見的「澄明」中間去而復返之運動當中，「真理」方以某種「非真理」的形式斡旋而生。語言與存有，真理與無蔽，海德格再從中拉扯出美學的軸線，美即是無蔽此真理本質的現身方式：「自行遮蔽著的存在便被澄亮了。如此這般形成的光亮，把它的閃耀嵌入作品之中。這種被嵌入作品之中的閃耀

（Scheinen）就是美。美作為無蔽的真理的一種現身方式。」<sup>178</sup>這是怎樣一條通往語言的道路？確認語言的存有，並在存有之中層層遮蔽間重現澄明的「無蔽狀態」，我們發現「真理」，而「美」則透過作品讓「真理」現身。也就是說，若我們嘗試接近「美」，回到「美學」認識論架構，那我們似不得不朝向「語言的存有」——朝向「詩的存有論」範疇。

零雨的詩美學無疑是一種靠近「詩」本身，從這篇代序中，可以讀到她看待美學的最終態度。透過空間的描述，展現美學的對話：「你想像他是一個慈愛寬大的物體。隨時等在身旁，應允所有需求。一個提款機。水龍頭。或是新型的手機。綠建築。最高科技的幽浮。他永不落伍。知曉一切。一切人類尚未走到的方向。」相對於你，或者我們，未來的「他」顯然更為慈愛寬大，無所不能，也無所不包，而我們的現在，資本主義的歷史加速了生活的匱乏，透過各種變形展現在空間裡。

這樣的空間同時指向未來，也是回歸過去。「這讓你安心。這種安心像做一個回到故鄉的夢。你在其中生活。修道院，圖畫室，窗口長滿植物，古羅馬的廢屋。河流。你沿著海岸行走。這些都在真實的夢中。讓你回頭。發出人的氣味。人的氣味可以吸附自由基，可以讓房子變新，讓夢恢復活力，故鄉重被找出。看到大師的眼睛。眼睛裡的海洋。」很明顯的，對於未來的想像，帶有烏托邦的色彩，回返是最終的期待。在那裡，生活空間（修道院、圖書館、廢屋）和時間（河流）都接近原真（authenticity），生活及其事件對地點有固有的附著性、黏合性，

---

<sup>178</sup> 引自 Heidegger, Martin 著，孫周興譯：《林中路》，頁 43。

在一個「具體」空間中，有著「無限綿長」的時間，「修道院，圖畫室，窗口長滿植物，古羅馬的廢屋。河流。」這些統一的意象群，沖淡時間的「界線」，幾乎是一個靜止的、有機的時空。而「沿著海岸行走」成爲此中唯一的感受時空流動的動作，也恰恰是一種昇華的情感，此時，人與空間是完全貼合的，那種原真性讓人散發氣味，空間與人的活動之間關係緊密，與其相對立的，是一個抽象的、龐大的、疏離的、機械性的、利己的世界，需要新的基礎、態度去改造和教育自己，以便找到一個新的，可以囊括全人類的集體，那就是大師「眼睛裡的海洋」。

筆者以爲，這篇代序正可以總結零雨的空間美學走向。不僅僅只是思考新的形式，而且需要打破的恰恰是這樣的思考形式本身，相對於「亂世」，無法迴避，只能面對，或者說，在面對中迴避，用班雅明（Walter. Benjamin）的話語來說：「人的目光必須克服的遙距愈深，從凝視中放射出的魔咒就會愈強。」<sup>179</sup>這樣的「凝視」才是有力量的，它真正所要企及的並非只爲單純地滿足於熟悉的眼光慰藉，而是必須進入到目光戒備過重的社會負擔中，從「最近的角度」投射到「凝視的深處」。「無家可歸」的現代靈魂，漫遊在城市這座「象徵的森林」時，如何心心念念盼喚回那「氣息的氛圍」的熟悉想望。而它自然不僅僅產生於「藝術」專屬的「靈光」範疇當中，它同時也可能包含了人與人，乃至人與物之間共同反應的「回望」關係上，就像感覺我們所看的對象意味著賦予它回過來看我們的能力一樣。這裡的空間經驗便是屬於召回遠離的過去形象，它的內在組成即是屬於「回憶」的「思鄉病」：「那種使我們在美好之中的歡悅永遠得不到滿足的東西是過去的形象，即波特萊爾認爲被懷舊的淚水遮住的東西。」我們幾乎在零雨詩作中看到同樣的思鄉病，非常本質的對「回望」的期待，當整個社會型態已儼然形成由戒備森嚴的目光底下所壟罩的巨大機制時——那裡充滿各種擾亂你的「來自各角落的音響。那些紙糊的獸、陷阱、紅綠燈。」——人的目光穿行於

---

<sup>179</sup> 引自班雅明著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人——論波特萊爾》（臺北：臉譜出版，2002年），頁242。

「象徵之林」，原來「熟悉的眼光」也就不禁變得分外陌生，其賦予注視的回望能力也就隨之日益衰退，因此，盛世的他不在未來，而在過去，亂世的我對消逝中的靈光充滿想望。

城市的空間廣泛意義底下的物質性空間組成，它透過建築、街道、場所來塑造現代化的實質象徵，而個體、生活、事件、現象則構成「有機」存在的組織部分。零雨在《關於故鄉的一些計算》後記中寫到：

語詞有它相互的限制、無奈與矛盾，但也因此激起它的有機製造體系。例如因限制而不斷延伸的探索，因無奈而極力開展的震盪，因矛盾而必須證明的確定，在在使語詞的譜系愈加繁衍茁壯。

你不知它何時空洞化，何時遞補、填充，何時孕育、撞擊、跳躍。從邊緣到中心，從嵌入到退隱。以及由繁到簡，以簡馭繁等等錯綜複雜的生命過程。

但你隱隱與它感應，彷彿一種宿命的玄學。並如此期待著——在最深沈的黑夜，最終顯露它的神性。<sup>180</sup>

對詩人來說，對於理想空間的感應來自語詞。關於空間的論述形成往往必然牽涉到許多不同的觀察媒介，空間可以區隔出感覺與意義，它對應於某些特定文本的實踐意涵。作為搜尋索引現代情境的地圖，面對各種符號集結的關係網路，它一再意味著空間的實體如何被閱讀：「你不知它何時空洞化，何時遞補、填充，何時孕育、撞擊、跳躍。從邊緣到中心，從嵌入到退隱。以及由繁到簡，以簡馭繁等等錯綜複雜的生命過程。」而在現代社會中，空間與時間的環節持續

---

<sup>180</sup> 引自零雨：〈後記〉，收錄在《關於故鄉的一些計算》，頁 157。

受到緊縮壓迫，城市的歷史軌跡也就隱然成爲了集體記憶的消化儲存槽。然而，「在最深沈的黑夜，最終顯露它的神性。」零雨的美學是建立在「語言」觀念的基礎上的。烏托邦與其說是一個對未來的幻想，不如說是對過去的回憶。而抒情主體必須透過語言，去突破空間的限制，達到一種「神性」的救贖。

零雨在擔任《現代詩》編輯之際，曾宣揚其理念：「一個『名』『實』不能相符的社會，詩人必須像商人一樣高聲叫賣，或像政客一樣競相喧嘩，才能獲得讀者的青睞，那麼這個社會、詩人以及讀者，毋寧是可悲的。」<sup>181</sup>這段話明顯表現出，零雨並非是現實的絕緣體，她同樣看見了社會中名實難符的齟齬，只是她堅持詩語言的純粹。對於零雨來說，「語詞」，「詩的存有」，「我的空間」，「表演主體」的空間展演即是「詩語言空間」之特技演出。不管是「我」或是「我們」終將「變成」一種純粹的語言。

綜上所論，本章就空間是巨大開放的舞台、空間是邊緣的散步以及空間是純粹的語言三個部份討論了零語空間美學的走向。從置身空間之中的虛無表演，到對於邊緣的探試，最終回歸抒情主體內部的純粹語言。瀏覽了零雨空間書寫經由「表演」、「散步」以及「語言」上所織就的空間地圖。這種持續的出走以及找尋凝望的動線意識，在詩人的第一本詩集《城的連作》（1990）中就已現端倪。在〈城的連作〉中，詩人向我們展示了她在這不知名土地上所建造的「虛構之城」。城的通道指向的不是方位，而是抽象的形式：「城的外面，四通八達輻輳而成形的道路，都通向開始，也通向結束。」<sup>182</sup>如同整個造城的計劃——開始和結束在一種動態序列中反覆行進永無止息。

---

<sup>181</sup> 參見零雨：〈從復刊第九期說起〉，《現代詩》復刊 20 期，1993 年 7 月。

<sup>182</sup> 零雨：《城的連作》，頁 94。

到了詩集《特技家族》，這種辯證並未消失。〈野地裏早餐——胃痛時致 P〉：  
「你不曾停止製作城市／地圖指南針／重新規畫地平線／向星球推進 你住在  
／劇本裏面也喜歡逃脫」<sup>183</sup>不停的建構一個心靈的空間，是零雨空間書寫中不曾  
停止的意識。

零雨空間美學的最終走向，呈現在語言抽象之線所勾勒出的弧彎之中。不論是多麼奇異的空間展演或超現實的空間變形，終將被捲入「我們」——詩語言的存有空間，以「複數」的形態棲居於「角落」。可以說，零雨詩作中的空間終將翻轉自身的涵義並進入一種「內」、「外」持續運作的迴圈中。延續這種思維，「遠方」與「不遠」間的關係也同樣建立一種螺旋運動。零雨的空間考古指向過去，但方式卻是現在的；零雨的空間美學，走向否定，卻從來不是虛無的。當抒情主體陷在存有之內，零雨透過空間的建構努力的走出去；而當所有的人努力自外於存有時，零雨又提醒我們應該不斷努力回歸空間的內部。這是一種空，但不是無，而是虛擬，容納所有可能的粒子，並抽拉出所有爲了立刻消逝而浮現的可能形態，既無一致性亦無參考點，只提供走向而沒有結果。這是一種誕生與散逝的無限速度，零雨的空間美學正是提醒著我們，如何在獲取一致性，並賦予一種虛擬所專有的一致性的同時，保有這無限的前進速度。至於「烏托邦」，便該透過語言的、思想的線持續靠近。用她自己的話說：「只能用一根長線放至於天際，任風吹拂。」<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> 零雨：《特技家族》，頁 157。

<sup>184</sup> 零雨：《我正前往你》，頁 6。

## 第四章 結論

本文的討論脈絡分爲兩大部份，一是零雨詩作中空間書寫的模式演變，一是空間書寫中所展現出的美學姿態。並從空間書寫是「都市詩」的延伸思考、「城市」和「鄉野」的空間概念形成、後現代空間的形成等三個面向討論八〇後台灣詩壇書寫模式的改變，作爲研究進路。開啓本文的第二章和第三章的論述脈絡。第二章筆者將凝視焦點聚集在台灣詩壇八〇後空間書寫的演變模式，較小範圍的針對八〇以降這個歷史斷代，討論空間的轉變藉以貼近零雨作爲這一斷代的新興詩人在書寫上的潛在意識和策略發展。討論八〇年代以降，以都市詩爲概念所發展出來的空間書寫模式：「生產空間」、「對立空間」、「差異空間」等，對零雨空間書寫模式的具體影響。第三章，則回歸文本，具體討論零雨詩作中諸多空間系列的書寫模式的發展和變異。零雨詩作中的空間書寫變形自第二章提到的台灣空間書寫的三個模式：生產空間、對立空間以及異質空間，又有新的開展——空間是持續不斷的逃離、空間是封閉的對立、空間是沒有終點的旅行。試圖系統的窺見零雨空間書寫的整體面貌；第四章，爬梳零雨在大量空間書寫背後的美學走向，從空間是巨大開放的舞台、空間是邊緣的散步以及空間是純粹的語言三個部份討論了零語空間美學的走向。從置身空間之中的虛無表演，到對於邊緣的探試，最終回歸抒情主體內部的純粹語言。瀏覽了零雨空間書寫經由「表演」、「散步」以及「語言」上所織就的空間地圖。看她透過形塑的空間，身體又是如何生出相應的配置之道，與之安在。

如果說，本雅明（Walter Benjamin）闡述波特來爾（Baudelaire）筆下的巴黎經常出現遊蕩者（flaneur）的角色，那麼我作爲本論文的敘述者，一樣是個遊蕩者，做了一次零雨詩文本歷史的遊蕩。

遊蕩的最初來自一種朦朧的懷疑，對於文學、創作或者閱讀，總有些模糊的不安，當我在零雨的詩作中發現同樣的光暈，當她說：「火車就這樣被我看到且乘坐」<sup>185</sup>，我忽然感知，生命中某些渾沌的片刻不需要理由，所有的說法都流為一種圓謊的過程。有些美好被遇見，且被乘坐，因此離開，成了一種必要。只是，離開的背後往往潛藏著一種期待，對正義社會的幻想，往往轉化成無能的懷舊之情，眷戀古老、「有機的」神話思維。在宗教沒落，信仰消逝的時代，書寫顯然成為承接的手段。書寫從來就不是個人的，而是社會的，歷史的。詩的根源是一種批判，這種批判來自對詩的需要，懷疑透過批判的手，將詩(藝術品)產生於紙上，呈現透明的空洞感，提供空白，讓其喧囂，讓其對話。

零雨的詩作就充滿了這種辯證式的懷疑，從八〇年代開始書寫迄今，每個斷代都隱瞞著、也透露著詩人的弦外之音。這種充滿不安的對存在的叩問、隨處可見的戲劇展演、以及不斷奔走又迷失，那就是整個時代所賦於詩人獨特的腔調，是一種新的話語體系的建構，是一種應答世界的實踐活動。形式成為內容的形式，對生活提供一種對話式的辯護，批判的懷疑，透過城市、地圖、馬戲團、廣場、森林、火車廂等諸多的變形，對戒嚴以降的主流話語進行的回應。這樣的回應機制建構在「空間書寫」上，在零雨的詩作中，一連串的空間書寫，自一個空間逃至另一個空間，建構又隨之摧毀，企圖用詩對異化的存在建構一個避難所，然而所奔馳的前方隨時的處於否定的崩解中。佔有的同時意味著失去，流浪是歸宿的流浪。

在歷來對於零雨詩作的討論中，從空間書寫的角度就已不多見，對於空間書寫的模式構成，幾乎是沒有的。因此，筆者試圖在八〇後台灣詩壇空間書寫模式中為零雨的「空間書寫」找到對應模式。筆者歸納出零雨文本的三個空間特色並與八〇後台灣的三大空間書寫模式：生產空間、對立空間和差異空間，作為呼

---

<sup>185</sup> 零雨：〈後記 1〉，收錄於《我正前往你》，頁 223。



應。意義在於，空間意識以及書寫不是一個假設性論述，也並非後設批評所建構出來的言語情境，而是展現在歷史時空裡有跡可循的匯流，這也提供了討論零雨詩作空間書寫的現實基礎。

最後，筆者聚焦在零雨空間書寫背後的美學走向。零雨空間書寫模式的變形過程，一方面既是依附在八〇年代空間書寫模式的發展過程中，一方面又是一種獨特的洄游，上溯和諧的、古典的抒情空間。零雨對於理想空間的追尋，表現在異質空間中對於家族記憶的建構，從而延伸出一種試圖「重返」的態度。在一節又一節的火車空間中，透過玻璃窗中介了異質與理想空間，進而衍繹出現代與古典的時空對照。這始終是個辯證的過程，回歸最初，出自一種對生活辯證式的懷疑。零雨詩作中的空間書寫最終翻轉自身的涵義並進入一種「內」、「外」持續運作的迴圈中，零雨的空間考古指向過去，但方式卻是現在的；零雨的空間美學，走向否定，卻從來不是虛無的。當認知主體陷在存有之內，零雨透過空間的建構努力的走出去；而當所有的人努力自外於存有時，零雨又提醒我們應該不斷努力回歸空間的內部，零雨的空間美學正是提醒著我們如何在獲取一致性並賦予一種虛擬所專有的一致性的同時保有這無限的前進速度。



## 參考書單

### 一、詩（選）集

1. 零雨，《城的連作》，臺北：現代詩季刊社，1990.5。
2. 零雨，《消失在地圖上的名字》，臺北：時報出版，1992.9。
3. 零雨，《特技家族》，臺北：現代詩，1996.6。
4. 零雨，《木冬詠歌集》，臺北：作者自印，1999。
5. 零雨，《關於故鄉的一些計算》，臺北：作者自印，2006.11。
6. 零雨，《我正前往你》，臺北：唐山出版社，2010.10。
7. 吳望堯，《地平線》，台北：藍心詩社，1958。
8. 吳瀛濤，《吳瀛濤詩集》，臺北：笠詩刊社，1970。
9. 龔虹，《龔虹詩集》，臺北：大地出版社，1976。
10. 張漢良編，《八十年詩選》，臺北：爾雅文化，1976。
11. 陌上塵，《玉香集》，高雄：德馨，1978。
12. 李昌憲，《加工區詩抄》，臺北：德華，1981。
13. 林冷，《林冷詩集》，臺北：洪範書店，1983。
14. 林彧，《夢要去旅行》，臺北：時報文化，1984。
15. 林彧，《單身日記》，臺北：希代，1986。
16. 吳晟，《吾鄉印象》，臺北：洪範書店，1985。
17. 羅門，《羅門創作大系：（卷二）都市詩》，台北：文史哲，1995。
18. 痲弦，《天下詩選 1923-1999 臺灣》（I、II），臺北：天下遠見，1999。
19. 蕭蕭、白靈編，《新詩讀本》，臺北：二魚文化，2002。
20. 張默、蕭蕭編，《新詩三百首》（上、下），臺北：九歌，2002 三版。
21. 馬悅然、奚密、向陽編，《二十世紀臺灣詩選》，臺北：麥田，2005 二版。

## 二、國內評論

1. 羊子喬、陳千武編，《亂都之戀》，臺北：遠景，1982。
2. 羅青，《詩人之燈》，台北：光復書局，1988。
3. 林耀德，《不安海域》，台北：師大書苑出版，1988。
4. 林耀德，《重組的星空：林耀德評論集》，臺北：業強，1991。
5. 鍾玲，《現代中國謬思——台灣女詩人作品析論》，臺北：聯經，1989。
6. 孟樊、林耀德編，《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》，台北：時報文化出版社，1990。
7. 孟樊編，《當代台灣批評大系（卷四）新詩批評》，臺北：正中書局，1993。
8. 孟樊編，《當代台灣新詩理論》，臺北：揚智出版，1995。
9. 孟樊編，《台灣後現代詩的理論與實際》，臺北：揚智文化，2003。
10. 王德威，《閱讀當代小說》，台北：遠流，1991。
11. 夏鑄九，《空間，歷史與社會論文選》，台北：台灣社會研究季刊社，1993。
12. 夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，台北：明文書局，1994。
13. 李敏勇，《戰後台灣文學反思》，台北：自立晚報文化出版部，1994。
14. 羅門，《羅門創作大系（卷八）·羅門論文集》，台北：文史哲出版社，1995。
15. 楊小濱，《否定的美學：法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，臺北：麥田，1995。
16. 文訊雜誌社主編，《台灣現代詩史論》，臺北：紅螞蟻，1996。
17. 蔡敦浩、張永佶：《高雄與文化》第 3 輯，1996.10。
18. 彭瑞金，《台灣新文學運動四十年》，高雄：春暉，1997。
19. 蔡勇美、章英華主編，《台灣的都市社會》，臺北：巨流，1997。

20. 奚密，《現當代詩文錄》，臺北：聯合文學，1998。
21. 焦桐，《台灣文學的街頭運動》，臺北：時報出版，1998。
22. 簡政珍，《詩心與詩學》，臺北：書林，1999年。
23. 楊小濱，《歷史與修辭》，蘭州：敦煌文藝，1999.10。
24. 李元貞，《女性詩學：台灣現代女詩人集體研究 1951-2000》，臺北：女書文化，2000。
25. 林淇瀟，《書寫與拼圖——台灣文學傳播現象研究》，台北：麥田，2001。
26. 李癸雲，《朦朧、清明與流動——論台灣女性詩作中的女性主體》，臺北：萬卷樓，2002。
27. 賴芳伶，《新詩典範的追求——以陳黎、路寒袖、楊牧為中心》，臺北市：大安出版社，2002。
28. 蕭蕭，《現代詩學》，台北：東大，2003.3 三刷。
29. 鄭慧如，《身體詩論》，臺北：五南，2004。
30. Richard Peet 著，王志弘、張華蓀、宋郁玲、陳毅峰合譯，《現代地理思想》，台北：群學，2005。
31. 莫渝，《台灣詩人群像》，臺北：秀威資訊科技，2007。
32. 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，2008。

### 三、國外評論

1. Rainer Maria Rilke 著，馮至譯，《給一個青年詩人的十封信》，臺北：帕米爾書店，1992。
2. Fredric Jameson 著，張旭東編譯，《晚期資本主義的文化邏輯》，香港：牛津大學，1996。
3. 巴赫汀，錢中文主編，《周邊集》，河北：河北教育出版社，1998。
4. 巴赫汀，白春人、曉河譯，《小說理論》，河北：河北教育出版社，1998。

5. Pierre Bourdieu 著，李猛、李康譯，《實踐與反思》，北京：中央編譯出版社，1998。
6. 班雅明著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北市：臺灣攝影出版，1999。
7. 班雅明著，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》，臺北：臉譜出版，2002。
8. Gaston Bachelard 著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，臺北：張老師文化，2003。
9. Heidegger, Martin 著，孫周興譯，《在通向語言的途中》，北京：商務印書館，2004。
10. Heidegger, Martin 著，孫周興譯：《林中路》，上海：上海譯文出版社，2008。
11. Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》，台北：巨流出版社，2004。
12. Edward W. Soja 著，王文彬譯，《後現代地理學——重申批判社會理論中的空間》，北京：商務印書館，2004。
13. Eagleton Terry 著，李尚遠譯，《理論之後》，臺北：商周出版，2005。
14. Deleuze Gilles 著，姜宇輝譯，《普魯斯特與符號》，上海：上海譯文出版社，2008。

#### 四、期刊論文

1. 向陽，〈七〇年代現代詩風潮試論〉，《文訊》，第 12 期，1984.6。
2. 羅青，〈現代詩的草根性與都市精神〉，《草根》復刊九期，1986.6。
3. 蔡源煌，〈西方現代文學中的城市〉，《聯合文學》第 21 期，1986.7。
4. 零雨，〈從復刊第九期說起〉，《現代詩》復刊 20 期，1993.7。

5. 零雨、曾淑美，〈二丘之貉——談女性詩人的創作〉，《現代詩》復刊期，1995.2。
6. 陳大為，《羅門都市詩論》，臺北：東吳大學中國文學系碩士論文，1996。
7. 阮美慧，《笠詩社跨越語言一代詩人研究》，臺中：東海大學中國文學系碩士論文，1996。
8. 林淇瀟，〈八〇年代台灣現代詩風潮試論〉，《台灣史料研究》，1997.5。
9. 陳大為，《亞洲中文現代詩的都市書寫（1980-1999）》，臺北：台灣師範大學國文研究所博士，1999。
10. 楊宗翰，〈零雨的啓示——關於台灣現代詩中性別議題的思考〉，《創世紀詩雜誌》120 期，1999 秋季號。
11. 林怡翠，《詩與身體的政治版圖——台灣現代詩女詩人情欲書寫與權力分析》，嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002。
12. 王金城，〈零雨の後現代詩歌寫作〉，《台灣研究期刊》第 2 期，2005。
13. 沈曼菱，〈閉鎖與開放——論零雨詩作中的「房間」隱喻〉，《第四屆全國台灣文學研究生學術論文研討會文集》，台南：國家台灣文學館，2007。
14. 黃文鉅，《記憶的技藝：以夏宇、零雨、鴻鴻為考察》，台北：國立政治大學中文研究所碩士論文，2008。
15. 劉士民，〈零雨詩作中封閉與逃離的思辨〉，《東方人文學誌第 8 卷第 1 期》，2009.3。

## 五、其他

1. 孫梓評：〈「未完成」的美學--零雨談《我正前往你》〉，《自由時報電子報》，2011.03.01。(網址：  
<http://www.libertytimes.com.tw/2011/new/mar/1/today-article2.htm>)。