

跨越散文的邊界——論夏宇散文的空間書寫

王羽禾*

摘要

關於夏宇(1956年-)的詩作研究,著述甚多;然而關於散文,卻鮮少人提及。推測主要原因可能是因夏宇的散文散逸於各報章期刊,並未集結成冊;且創作時間較早,故較少學者研究。然而,夏宇散文亦毫不遜色於其詩、歌,為值得細細探究的佳文;並具有與其他作品對讀、研究的可能。因此,本文將蒐羅、連貫、對應夏宇不同體裁與作品與散文的關係,希冀藉由空間視角切入,近一步歸結其散文的形式——結構鋪排、文句複沓、色塊意義帶出的「詩化空間」;以及從文本的空間內容——歷史空間、城市空間以及性別空間,既反映散文紀錄當時的「社會空間」,透過詮釋夏宇散文的形式特點,去瞭解夏宇散文創作中的藝術特質,並深化詩意與實體空間書寫的省思;同時展現夏宇個人「心理空間」獨特的抒情與哲思體察。與此同時,本篇作為初探夏宇散文與其詩的邊界,希冀拓展其文學史地位上的多面性——並非僅為一位詩人,以及有關夏宇研究的種種可能。

關鍵詞：夏宇、童大龍、散文、空間、女性

* 國立臺灣師範大學國文學系碩士班學生。

一、前言

研究夏宇無異是行走於潘洛斯階梯。¹

於是，每當以為離夏宇更近同時，也似乎離她更遠了，像一直在無限樓梯中兜轉，也轉不出框架。而樓梯的高低是陷入過去的經驗，解釋夏宇是陷入既有的印象；那些印象本是夏宇試圖打破的，而研究論文卻是建構出這個合理又詭異的樓梯，建構一條理性的路，其實是被困在裡頭。正如以視覺認為樓梯是立體的，但它是平面的；認為她是詩人、是作家，實際上她卻是不折不扣的藝術家，以符號、圖像、行為呈現她的藝術展演，不停地跳脫理論與詮釋。總有上述種種問題，研究只能接近、探究，而無從知曉結論，只有詮釋。動機理由出於千百種：喜愛、景仰、癡迷，等如此主觀強烈的動機；最終，歸結於紙本現實時，仍需客觀地以理論解構、建構出一個樣貌，因此顯得一篇合理又詭異的論文就此呈現，自潘洛斯階梯上不斷地不斷地走，期盼能走出矛盾之中。

關於夏宇的詩作研究，著述甚多；然而關於散文，卻鮮少人提及²。推測主要原因可能是因夏宇的散文散逸於各報章期刊，且大多集中於其創作前期，後來以詩歌作為主要創作方向。然而，夏宇散文仍具有不可抹滅的價值值得探討；如楊牧編著的《現代中國散文選》便收錄夏宇的〈交談〉，並於前言說明收錄標準之一為「大體屬於文學感性，知識體悟，和社會觀察的範疇。」³由此可知，夏宇散文在當時也具有一定的價值，且文字的精練程度、意象運用、細膩鋪排等藝術性不亞於詩。

故本文探討的文本主要為夏宇的單篇散文，就目前筆者所能蒐集到的完整篇

¹ 潘洛斯階梯 (Penrose stairs) 是一個幾何學悖論，運用視覺產生的錯覺，平面上描繪出一個始終向上或向下但卻無限循環的階梯，在此階梯上永遠無法找到最高的一點或者最低的一點。

² 關於夏宇的前人研究學位論文諸如：陳柏伶：〈據我們所不知的——夏宇詩研究〉(臺南：成功大學碩士論文，2004年)、〈先射，再畫上圈：夏宇詩的三個形式問題〉(新竹：國立清華大學博士論文，2013年)、林苡霖：〈夏宇詩的歧路花園〉(新竹：國立清華大學碩士論文，2009年)、宋淑婷：〈後現代詩之互文性：以夏宇為對象〉(臺北：國立臺北大學碩士論文，2011年)等。期刊諸如：楊澄靜：〈黑與白的愈混愈對——從《這隻斑馬》、《那隻斑馬》看夏宇歌詞與詩之間的關係〉，《臺灣詩學學刊》(2012年11月)，頁27-60、洪珊慧：〈夏宇早期詩作的語言實驗及其顛覆性〉，《臺灣詩學學刊》(2010年12月)，頁253-277、翁文嫻：〈台灣後現代詩觀察：夏宇及其後的新一代書寫〉，《台灣文學研究》(2012年6月)，頁251+253-302、劉建志：〈現代詩的音樂化實踐——以夏宇詩／歌混融的作品為例〉，《臺大中文學報》(2021年12月)，頁151-203等。可見研究夏宇的方向以詩為大宗，歌次之，而散文較無人著墨。

³ 楊牧編：《現代中國散文選》(臺北：洪範出版，1996年)，頁8。〈交談〉一文收錄於頁910-916。發表以「童大龍」為筆名。

章有：〈交談〉⁴、〈遊牧〉⁵、〈六百顆痲子〉⁶、〈蕾一樣的禁錮著花〉⁷、〈場景〉⁸、〈溫和的夢想家〉⁹、〈本事〉¹⁰、〈結局〉¹¹、〈隨機組合——關於舞台劇「社會版」〉¹²、〈超人〉¹³共十篇。¹⁴而夏宇後收錄於詩集前序、後記的散文，諸如：〈寫歌〉¹⁵、〈痛快很痛快樂很快貓最重要〉¹⁶、〈逆毛撫摸〉¹⁷、〈行邁靡靡 中心遙遙〉¹⁸等，則為次要引證材料。¹⁹透過文本分析，解構夏宇散文的形式與內容，並以空間作為切入、另闢蹊徑，使得詮釋層面更為多元；詩與散文的互文對照下，可以使得作品內涵變得更加深邃、飽滿，作品間猶如兩面鏡子相照，產生無限的迴盪與可能，其中意境更為遠闊。並且夏宇的散文屬於她創作前期的風格，因此閱讀、剖析夏宇散文，也可說是閱讀夏宇詩的一種認識途徑。

二、時代意義之考察

在談論夏宇散文此一文體的形式與內容之前，首先需要回到文學史的脈絡來看，一個時代的背景與作家、文學作品必然息息相關，固然不可忽視當時文壇風氣下女性書寫的特質、陰性書寫的興起，與散文、詩形式劃界的意義轉變，或多或少會影響到夏宇於散文的創作方式與考量。因此，以下分別從這兩個層面討論夏宇散文之於時代的意義。

（一）女性散文之對比

⁴ 夏宇：〈交談〉，《中外文學》第6卷1期（1977年6月），頁144-149。

⁵ 夏宇：〈遊牧〉，《中外文學》第7卷10期（1979年3月），頁74-78。

⁶ 夏宇：〈六百顆痲子〉，《中外文學》第8卷1期（1979年6月），頁112-117。

⁷ 童大龍：〈蕾一樣的禁錮著花〉，《中國時報》第8版，1980年4月10日。此篇獲得第二屆時報文學獎散文優等。

⁸ 童大龍：〈場景〉，《中國時報》第8版，1980年7月6日。此篇刊載於「七七特輯」中，為當時人間副刊追思七七（盧溝橋）事變主題。特輯簡介為：「今日刊出『獅橋恨』散文組曲，由七位散文作家撫弦擊節，慷慨嘯歌，歌聲砌成了華夏壯志的堅毅長橋。」

⁹ 夏宇：〈溫和的夢想家〉，《中國時報》第8版，1981年3月25日。

¹⁰ 夏宇：〈本事〉，《聯合報》第8版，1982年3月8日。

¹¹ 童大龍：〈結局〉，收於向陽主編：《每日精品》（臺北：蘭亭書店出版，1982年），頁210-212。

¹² 童大龍：〈隨機組合——關於舞台劇「社會版」〉，《中國時報》第8版，1982年9月1日。

¹³ 童大龍：〈超人〉，《聯合報》第8版，1984年3月26日。

¹⁴ 夏宇散文作品未出版成冊，為筆者親自搜集資料，若有缺漏、疑問敬請來信指教：skyblue0215@yahoo.com.tw。

¹⁵ 李格弟/夏宇：《這隻斑馬》（臺北：夏宇，2011年）後序。

¹⁶ 李格弟/夏宇：《這隻斑馬》（臺北：夏宇，2011年）後序。

¹⁷ 夏宇：《摩擦·無以名狀》（臺北：夏宇，2012年）前序。

¹⁸ 夏宇：《脊椎之軸》（臺北：夏宇，2020年）的後記。

¹⁹ 筆者認為夏宇書寫生活情境的散文，與作為出版作品補敘性質的序與記，有著不同的性質、情感與書寫目的，故在此篇論文中加以區分，但仍可作為互相補足的對話材料。

關於女性散文詳盡的淵源流變與研究可參閱陳芳明、張瑞芬主編的《五十年來台灣女性散文》，其中記載 1950 年至 2000 年多篇的女性散文。²⁰然而夏宇的散文卻未被選入，筆者推測為因夏宇創作作品數量少，不符合編選的體例：「入選作者，以至少出版一冊散文集為底限，為集結者，例不選入。」²¹不過，筆者認為夏宇散文的個人特質十分鮮明，並且符合「語言之鍛鍊、句法之實驗、想像之開發、意境之烘托、風格之塑造」及「注重女性散文對時代的回應，在女性意識上的發展，及女性書寫的美學特質」²²。於形式來論，夏宇散文大量使用詩化的句法，去呈現個人獨有的散文語言風格；於內容來論，夏宇散文本身更有別於當時女性的視角，突破出個人風格的特色在於帶入男性或是全然無性別的客觀者去回應這個時代的種種議題與省思。

諸如：〈隨機組合——關於舞台劇「社會版」〉書寫的背景本是夏宇從生活體悟女性於當時社會空間的安危、壓迫；不過夏宇於編劇時，選擇的主角卻是男性：「我設想一個男人，在這樣的社會裏，他的愛戀、他的忿恨、他的依賴、干擾，高尚和自卑。」²³又如〈本事〉一篇刊載於三八婦女節特輯《形體中的女人——女詩人散文特輯》²⁴大多刊載於同篇文章的女詩人更著重於女性主體「我」的情感上；夏宇選擇描述的方式是以第三人稱視角書寫「他」與「她」的互動關聯，在凸顯女性「她」於空間中的境遇的同時，也可以讓人試著去理解「他」的行為動作有著不可逃脫的社會框架存在其中。在當時女性意識崛起的時代風氣下，夏宇仍嘗試將自己放入社會男性中的框架，或者以一個全然第三者的視角試著去理解對方背後的動機、理由，並嘗試以這樣的方式表達抵抗，乃是夏宇散文中性別意識的魅力之所在。

因此，夏宇散文不僅可以對照其自身作品討論，亦可以將其放入女性散文史的脈絡中研究，爬梳其與當代其他女性作家的對比或影響；然關於夏宇散文前人幾乎無提及，且囿於篇幅宜當另文處理，本文先著重於夏宇散文本身的面向，在此先不涉及。

²⁰ 《五十年來台灣女性散文》頁 25-26 提及與夏宇（1956 年）同時期的八〇年代散文家的特點為：「書寫帶有強烈的越界色彩，思考內容也變得多元繁複……她們大膽嘗試散文與小說之間的文類交雜，在事實與虛構間讓想像來回穿梭。」而夏宇也亦將散文與詩結合，使得詩化的語句建構虛的空間想像，與具體發生的事實，如：時代背景、事件去呼應。

²¹ 陳芳明、張瑞芬主編：《五十年來台灣女性散文》，（臺北：麥田出版，2006 年），頁 10。

²² 陳芳明、張瑞芬主編：《五十年來台灣女性散文》，（臺北：麥田出版，2006 年），頁 10。

²³ 童大龍：〈隨機組合——關於舞台劇「社會版」〉，《中國時報》第 8 版，1982 年 9 月 1 日。

²⁴ 夏宇：〈本事〉，《聯合報》第 8 版，1982 年 3 月 8 日。

（二）散文與詩之邊界

我們彙整夏宇的單篇散文刊載時間都集中於 1977 至 1984 年間，大多一到二年刊載一篇散文。時值 1975 年楊牧的〈詩與散文〉中提倡現代散文應具有藝術潛力、文言文基底，與歐西散文的語法和布局；1978 年張秀亞〈創造散文的新風格〉提倡不以時間為脈落，以象徵隱喻為之的散文；1980 年余光中〈繆思的左右手——詩和散文的比較〉、洛夫〈詩與散文〉等²⁵，都在界定散文的形式與內容，並鼓勵現代散文形式的轉變，且這風潮與夏宇散文刊登時間接近，或許影響著夏宇創作嘗試的方向，因此於夏宇散文中多處可見詩化散文的特質。

接著回到作者本身來談，一位創作者選擇的文體形式也意味著截然不同的意義、想傳達的內容；夏宇本人也嘗試許多種的載體：詩、歌、文、畫等，去進行藝術性的嘗試。而我們可以注意到夏宇於不同的文體創作時，其筆名也會有所不同，可看出作者本人也是有意識的去定位這些文體之於他自己的意義。並且以「夏宇」作為筆名書寫的散文²⁶內容主要比較偏向個人經驗，而「童大龍」的則多有劇本或社會省察。因此寫散文、劇本的童大龍，撰文、作詩的夏宇，填詞的李格弟，這些不同角色形塑的面向都是不容忽視的，方能更瞭解夏宇個人的整體風格，彼此間相互對照、補足，及其中的異同。

最後，回到各類文體的作品本身。關於夏宇散文的研究，仍離不開詩的參照、辯證，所以透過作品中的互文性，拓展夏宇作品間的廣度與厚度；不論是夏宇的散文與散文，或是詩與散文間，皆可觀察到夏宇所隱藏的互文性，往往將一個概念交織於各篇文章中。譬如詩與散文間的互文可回溯至夏宇於 1984 年問世的第一本詩集《備忘錄》於 1984 年問世，此書目錄便是依照年份收錄 1976 至 1984 年的詩作，而一些年份下分別註記的字句和散文的內容幾乎吻合，譬如《備忘錄》的〈1977〉：

於是我就退隱到我自身最最隱密的角落去、誰的聲音都無法進來，我開始像一支圓規，不斷的重複和陷溺，而你知道，人們怎樣以一支圓規來滿足他們象徵的癖好……。²⁷

便與 1977 年〈交談〉其中一段相似：

25 此段摘要自張瑞芳：《臺灣當代女性散文史論》（臺北：麥田出版，2007 年），頁 25-26。

26 其中以「夏宇」刊登的為〈交談〉、〈遊牧〉、〈六百顆痲子〉、〈溫和的夢想家〉、〈本事〉。本文將以現今夏宇較廣為人知、較常使用的筆名來論述，不另稱其為「童大龍」。

27 夏宇：《備忘錄》（臺北：夏宇出版，1986 年再版），頁 7。

於是我就退隱到我自身最最隱密的角落去，誰的聲音都無法進來，我開始像一支圓規，不斷的重複和陷溺，雖然誰也沒有要求我必須像一支圓規不斷的重複和陷溺。你知道人們怎樣以一支圓規來滿足他們象徵的癖好，人們認為那種圍繞著一個定點而存在的事實是好的，關乎堅貞等等美德。²⁸

又如〈1978〉²⁹與1979年的〈六百顆痲子〉，以及〈1981〉³⁰與〈溫和的夢想家〉都有相仿的段落。以上種種例證可推測出：夏宇創作散文的時間也都集中創作前期；並且在當年創作詩的同時，散文的創作或是靈感也是一併進行的。起初可能在創作詩作之餘，有靈感便將一段擴寫成一篇散文，並融入自身生活樣貌、感悟等。

而散文與散文間的關聯，如〈遊牧〉提及：「全身的痲子都好了。」³¹呼應到下一篇〈六百顆痲子〉；而〈六百顆痲子〉又提及「夏天是最美的遊牧季節」³²；〈蕾一樣的禁錮著花〉提及「國王的新衣」與新劇本的形式，呼應夏宇戲劇之作〈國王的新衣〉³³；又如〈遊牧〉：「你心裡想：這就是結局了嗎？深夜你窗口的燈不滅，全世界的詩和疾病都是這樣開始的。」³⁴首要展現對於結局與開始的納悶，而後自〈隨機組合——關於舞台劇「社會版」〉表明創作結局時的想法論述：「我設想了五種結局，因為總共要演出五天。我的意思是，如果要演出十天，我將要設想十種不同的結局。」並且夏宇接受朋友們給的意見，設立了不同的結局；爾後衍生出〈結局〉一文，繼續承接講述對結局的執著與結局跟開始的對應，而《腹語術》中便有組詩〈開始〉³⁵與之相應。

由此可見，在閱讀夏宇的作品，一文皆是下一文的預告，故事中永遠仍藏有故事，故事之間的角色會出現在其他篇章中，他們不會只有單一、平面的身份，他們將是彼此的場景，是開端也是結局。作品間的情境空間會互相穿越，似迂迴無盡的迴廊，令讀者穿梭於夏宇所構築出的種種空間；顯示出夏宇對於散文、詩、詞中文類、體裁的邊界穿越，一切都是有著跨越的可能性，達到作品最大幅度的完成。

²⁸ 夏宇：〈交談〉，頁148。

²⁹ 夏宇：《備忘錄》，頁15。

³⁰ 夏宇：《備忘錄》，頁41。

³¹ 夏宇：〈遊牧〉，頁75。

³² 夏宇：〈六百顆痲子〉，頁116。

³³ 童大龍：〈國王的新衣——四幕劇〉，《中外文學》第9卷6期（1980年9月），頁49-87。

³⁴ 夏宇：〈遊牧〉，頁76。

³⁵ 夏宇：《腹語術》（臺北：夏宇，2017年），頁76-80。

三、形式搭建之迴廊——夏宇散文的詩意結構

以散文與詩的體裁而論，散文的篇幅往往比詩作大，而在更多字句的使用中，倘若塞入過多的意象，恐怕會過於繁複而難以進入。因此，夏宇如何善用穩固的結構去鋪排起散文中的敘事，不致使雜亂難懂；進而延展詩的質地，與搭建出與詩不同的空間，便是值得探究之處。

下文將梳理夏宇散文中的形式承載著各作品間的互文之處，並從文本中的結構、韻律、色塊層面剖析夏宇散文的形式藝術。

（一）結構鋪排

夏宇詩作表面上與後現代主義的一些特質相符：反對整體化趨勢，作品呈現零散化、拼貼形式，以此在語言遊戲中創造與眾不同。實際上，夏宇在散文中所展現的語言遊戲與拼貼，與詩相形之下仍屬保守的，並且仍可在結構中發現夏宇有意地重複拼貼某些文句，誠如夏宇表示：「重複可以讓我幸福」³⁶，在她為數不多的散文中也看得出她善於多數以上排比、類疊構成的文句，充斥各種結構完美細膩的安排。如此一來，使得內文縱使看裡來離題、龐雜、詞不達意，實則夏宇行文中不停地旁敲側擊相似的節拍、字句、符碼於她的散文中，可以以此些種種符碼歸結出此「有意味的形式」³⁷，是有架構、體系與固定美學的，故楊牧曾評夏宇散文：「於無結構處見結構。」³⁸，如〈蕾一樣的禁錮著花〉中夏宇便做了一場「結構的愉快」的實驗：

這樣一種「結構的愉快」，一個頭、兩隻眼睛、兩扇耳朵、兩個鼻孔、一個嘴巴、兩邊肩膀、膝蓋、十個腳趾頭——對稱的愉快。是這樣認識世界的，心也不用說了，肝也不用說了，只是這樣，沒有心肝的愉快。……完整的三一律，完整的結構，然而我在街上懷疑結構的愉快是不是源於一種報復呢？停下來綁鞋帶，後面的人潮馬上淹過來了，對峙於人潮的，我的鞋帶一個孔穿過一個孔，有牢固的排列和美麗的結；對峙於人潮的，綁好鞋帶的我站起來迅速變得謙卑了——這樣洶湧急促和混亂的一條街、一個世界。綁好鞋帶的我，站起來：頑固、暴躁、近視眼、鼻塞、十二指腸潰瘍並且只剩下二十六顆牙了……我具備的各種孤僻的條件——結構，不可

³⁶ 夏宇：《Salsa》（臺北：夏宇，2018年），頁84。

³⁷ 〔美〕蘇珊·朗格（Susanne Langer），劉大基、傅志強、周發祥譯：《情感與形式》（臺北：商鼎文化出版，1991年），頁23-24。

³⁸ 司馬中原、吳魯芹、楊牧：〈天才的筆調——散文優等獎「蕾一樣的禁錮著花」決審意見〉，《中國時報》第8版，1980年4月10日。

能是一種美德了，結構的愉快，萬一，只是一種反叛的愉快……。³⁹（底線為筆者所加）

如此手法，在夏宇散文中並不少見，其中排比、類疊作為結構的骨架；摹寫作為感知的肉身；譬喻、轉化作為詩化的妝點，營造出精煉、豐沛的詩化語境。依循此段文意可以明確羅列屬於她獨特的散文風貌——「結構的愉快」、「對稱的愉快」、「反叛的愉快」，充滿濃烈色彩的詩意散文。「結構愉快」這母題中包含更多細小的子題，如一般美學中對稱結構概念，透過篇章結構的架設、對應、前後呼應等方式，建構出基底；然而這種中規中矩的形式仍潛藏一種「沒心肝的愉快」，在滿足形式表面中，夏宇嘗試從人潮、普遍大眾的印象美學做突破，立足屬於自己「完整的結構」，儘管人潮洶湧，「我」仍無所畏懼的與之對峙，穩穩妥貼地綁出自己「牢固的排列和美麗的結」，猶如意味著寫出自己穩固、喜愛且獨有的作品，以報復的方式走出「反叛的結構」。

觀察夏宇散文主題皆環環相扣，宛如俄羅斯娃娃，大的主題包覆中的主題，中的主題包覆小的主題；看似混亂、主題意義不明的散文，就章法與修辭歸結出一個結構上的規律。又好比〈遊牧〉一文中，此篇共分五節，標題分別為：1.遊牧、2.劇說、3.文明、4.食慾、5.幻覺。第一節〈遊牧〉的四百多字中，就不停重複好幾組的類疊如開頭：

喜歡走路。喜歡走路時短暫美麗的 plot。……

我喜歡走路；只有浪費時間可以征服時間，只有走，可以征服路。……

我是不是應該繼續走路，走路時是百分之百不操心什麼的自己；受了傷依然完整的愛。⁴⁰（底線為筆者所加）

就不停透過「走路」這動態行為連動整段，引領著讀者在文中行走、切換場景；此外「走路」這組類疊串連的過程，甚至還有其他組的類疊，如「完美的午餐」在該節重複三次。以及與其他節連結的句子，譬如：「鶯不飛草不長雜花不生樹，……安靜、焦急、暴烈、溫情和孤獨，為什麼我又同時可以肯定它們是愉悅的。」，和最後第五節〈幻覺〉的結尾處，首尾呼應：

鶯不飛草不長雜花不生樹，地老天荒的走著；我整起腳看到將來，安靜、焦急、暴烈、溫情和孤獨，而我同時可以肯定它們是愉悅的，那已經是我

³⁹ 童大龍：〈蕾一樣的禁錮著花〉。

⁴⁰ 夏宇：〈遊牧〉。

最大的幻覺。⁴¹

除了如此句式整齊的疊句、疊字外，夏宇的散文亦會出現改變語法、語氣、拆解方式的類疊，譬如第二節〈劇說〉該段：

白天，橋下落滿鴨糞，橋上是魚一樣游過的車子，人畜的氣味混雜不分，真有過那樣的寬容。其實非常窮的，單車失竊記裡的丈夫除了載妻子，還得裝了大棉被上當舖；義大利的當舖在那個年代裡滿坑滿谷的被子。……沿著河岸兩排燈火，仔仔細細的；猶疑和等待的燈火，真有過那樣寬容嗎？有一天我在路上遇到一個人講完話就離開了，你是自由的，我是自由的，事件本身是第三個自由，自由的衍生和結果。果然是寬容的。⁴²（底線為筆者所加）

又或運用伸縮文句、交錯語次，譬如第二章節〈劇說〉、第三節〈文明〉、第四節〈食慾〉都分別以導演費里尼為主角、羅馬作為背景去串連：

我站在街邊想像費里尼怎樣選擇了一塊磚色的天空開始拍羅馬。……那是費里尼，他拍羅馬。⁴³（〈劇說〉）

費里尼選擇了一塊磚色的天空開始拍羅馬。⁴⁴（〈文明〉）

整個羅馬是一張老饕的胃壁，兇猛的消化和吸收，好的壞的全是養分，也鬧胃病，也便秘——費里尼的鏡頭是這樣準確和細膩的抓住了羅馬的食慾。⁴⁵（〈食慾〉）

（底線為筆者所加）

以反覆相同的一句話，改變語調營造反覆自問自答，以及辯證的形式，出現在不同的大段落，以不同的「興」景，形塑不同的對應，儘管場景不同、前後文不連貫，亦會以「興」的連結，使得文章對內、向外皆有所連結：

「興」的模式更自由地顯示，「物」與「心」之間彼此吸引、追逐、可以結

⁴¹ 夏宇：〈遊牧〉。

⁴² 夏宇：〈遊牧〉。

⁴³ 夏宇：〈遊牧〉。

⁴⁴ 夏宇：〈遊牧〉。

⁴⁵ 夏宇：〈遊牧〉。

合的因素；但又同時顯示，「物」與「心」之間的彼此獨立性、分離性，或隨時準備與另外一件物結合的可能性。⁴⁶

同時因為彼此吸引、追逐、顯示，夏宇散文中的「興」不單單作為「興」而是有可能變成「應」，譬如方才舉隅：「鶯不飛草不長雜花不生樹」的例子，在第一次出現時，作為「興」帶入情景至首段，之後在尾段出現的時候，便形成與首段相「應」的部分。

最後，每一節的篇題看似格格不入、打不著邊際，在段落間都藏著關於「文明」的句子，暗暗牽引的伏筆：

生活真的是比較殘忍的文明。⁴⁷（〈劇說〉）

文明啊文明，所有的驚慌都沉澱了……文明啊文明，有一天我們和我們無憾的繁華也都要過去。⁴⁸（〈文明〉）

那樣長和完整的文明。⁴⁹（〈食慾〉）
（底線為筆者所加）

「文明」此符碼在文中便具有興的意味與應的意義。諸如此類文句的拼貼，營造出文章的氛圍，於是發現〈遊牧〉具有細膩且令人意想不到的邏輯存在於中，且不止於三、四組，使得夏宇散文中的結構瑰麗繁複且變化無常。

此篇章結構鋪排的過程，產生「運動性」⁵⁰，其中一種是畫面感的運動，一種是音韻所營造的，待下節說明。畫面感的運動乃因夏宇的散文將時間、劇情、想法等流動切斷，使得語言產生零散化的傾向，再透過其他具體的地點、景象、動作、人物行為的跳躍或串連。⁵¹同時「興」不只作為興發觸動的起頭，亦使得與「應」間產生的情感填補那些空隙；同時讀者也會經由自身想像帶入情境，營造流動變化的畫面感。一種接近意識流的敘事語法，使得畫面跳轉時，產生意想不到的承轉、接續效果；換言之，「這使得文字看是靜態的停留在紙上，卻表現

⁴⁶ 翁文嫻：〈「興」之涵義在現代詩創作上的思考〉，收於翁文嫻：《創作的契機：現代詩學》，（臺北：唐山出版，1998年），頁81。

⁴⁷ 夏宇：〈遊牧〉。

⁴⁸ 夏宇：〈遊牧〉。

⁴⁹ 夏宇：〈遊牧〉。

⁵⁰ 〔美〕蘇珊·朗格（Susanne Langer）：《情感與形式》，頁26。

⁵¹ 可參閱夏宇詩集《第一人稱》（臺北：夏宇，2016年）其攝影日常的視角，與創作詩文習慣的對照。好比該詩集的相片會有晃動、傾斜的拍攝視角，有如呈現行走時人看過景象的殘影，也類似於其詩中的運動性的寫法。

出一種永不停息的變化或持續不斷的進程」⁵²，再進步產生蘊含生長、發展、消亡的規律，如同音樂呈現、展開、重複、加強無時不強烈反映出生命的這一特徵「生長性」⁵³。而這些生命沒有哪句是一篇散文真正的主角。每一次閱覽時，都會發現不同的視角，看似第一人稱的敘事者視角，卻也涵括各種人物視角。每個人物獨立於他們自身的故事，也同時是他人世界的配角，連同夏宇本人也不例外。

總而言之，無論是單純寫景，首尾呼應或是營造氣氛；強調主題，以不同的語句帶出複數以上的主角；劇情的推演，改變語句的內容；抑或是作者心思的辯證，也運用語氣的承接調整，帶出不同效果。夏宇成功地透過篇章，展現透徹的「結構的愉快」，在相同或不同的段落，以相同的句式，不同的語法，對稱且反叛，「確信一切都可以變成詩的形式也就索性全心全意地揮霍。」⁵⁴運用許多等句與斷句的運用、擬聲詞的重複、用典問句的重複等皆由傳統的形式轉變為新的樣貌，呈現不同詩的目的，「那種變幻莫測或支離破碎才是一個整體效果」⁵⁵具有暗示性彷彿魔咒，在讀者耳邊暗暗呢喃著。而不同於《詩經》一句以抽換字詞，轉成三種樣態，那種反覆的效用，夏宇的詩是以結構設計與朗誦方式，反覆不一定指意象的堆砌，而只是主題音樂的不斷出現與變奏，換一句話說，「這種反覆的語法的使用強調了詩人主題意識」⁵⁶；並達到多種樣貌與意境，展現獨屬她的魅力。

（二）文句複沓

除了上述主體內容的迴環往復、主旋律的背景基調，夏宇亦將其其在詩歌創作的「節奏性」⁵⁷於散文的方式展現出來，突破散文文體的限制，建樹出獨樹一格的美學意趣。散文語句斷裂時所帶來的節奏性，如同詩文的節奏一方面來自形式，例如跳行、空格、停頓、押韻即聲音的應和。此段主要乃是談論夏宇散文延續篇章結構中，閱讀朗誦時夏宇運用句式、文法、標點符號所帶來的音韻性和複沓感，使得文章主題緊密、氛圍一致、情感強烈及音韻節奏，以〈蕾一樣的禁錮著花〉的其中一段欣賞：

有什麼不一樣？有吧，他們不大可能再因炎熱而頹喪——我還想說：「有

⁵² [美] 蘇珊·朗格 (Susanne Langer)：《情感與形式》，頁 28。

⁵³ [美] 蘇珊·朗格 (Susanne Langer)：《情感與形式》，頁 25。

⁵⁴ 夏宇：《Salsa》，頁 141。

⁵⁵ [美] 蘇珊·朗格 (Susanne Langer)：《情感與形式》，頁 304。

⁵⁶ 楊牧：《傳統的與現代的》（臺北：洪範出版，1979年），頁 123。

⁵⁷ [美] 蘇珊·朗格 (Susanne Langer)：《情感與形式》，頁 26-27。

五〇種方法……」那是葛芬柯的歌，一個人因不因為炎熱而頹喪都應該聽聽這首歌；有五〇種方法。

這個歌名終於讓我覺得有點希望。我去燒了一壺水，看著它，等它沸騰，放一撮茶葉，慎重的聞了它的香味，是龍井。龍井在沸水裡肥胖的長起來了。我們之間沒有爭吵，只有汗，我發現我的頭越過了他的肩膀而我正在思索我們——長鏡頭；只剩下一扇窗子了，窗外的草原，草原上苦苦紅紅的春天。春天裡，汗的狂喜印證的，肌膚的陌生和甜……

這樣近的一個人。

曾經是汗的狂喜，而不是炎熱，不是現在開始的這種安靜，安靜的時候多麼像一座天空，自信的寬和廣，未知，以及虛無——專心的等什麼沸騰的那種安靜。⁵⁸

其中使用類句強調文章開頭的背景基調：「炎熱而頹喪」具有溫度與情緒，又或以音樂歌詞「有五〇種方法」並於之後的段落也一直提點，宛如一個重複播放的音樂副歌。而就整個的段落句式亦可發現，段落與段落之間的鋪排，在較長的句子：「這個歌名終於讓我覺得有點希望」至「肌膚的陌生和甜……」藉由刪節號營造話語未完的餘韻，本以為醞釀的情緒將宣洩而出，卻突然以單獨一句「這樣近的一個人」作為新的一段。因此帶出節奏上的落差，使得閱讀上的頓下來，保有餘韻的力度，彷彿靠近那一個人、將要觸及那人的胸前之時，戛然而止，並接續回應前文：「曾經是汗的狂喜」，段落又慢慢拉長。

進一步談及，夏宇也擅於打破文句本身其原有的語言句型、文法：

以詩人的筆調強調的句型與節奏感，重新調整斷句的地方，而使節奏感變化，也令語言表現詩意部分特意凸顯出來。⁵⁹

層層閱讀下發現，其中一節的句式長短比較：「這個歌名終於讓我覺得有點希望。」談及歌名的主題較下段泡茶的畫面來得短：「我去燒了一壺水，看著它，等它沸騰，放一撮茶葉，慎重的聞了它的香味，是龍井。」此句式又可見更為細小的斷裂，較長一段中也是以許多小短句構成，所帶出其中的節奏性：

我去燒了一壺水（7字），看著它（3字），等它沸騰（4字），放一撮茶葉（5字），慎重的聞了它的香味（9字），是龍井（3字）。龍井在沸水裡肥

⁵⁸ 童大龍：〈蕾一樣禁錮著花〉。

⁵⁹ 李翠瑛：〈敘事的與非敘事的——論夏宇詩中「情節式意象」作為敘事策略之呈現〉，《臺灣詩學》第21期（2013年5月），頁57。

胖的長起來了。⁶⁰（13 個字）

起初，泡茶的動作以一字「燒」、「看」、「等」、「放」顯得俐落簡潔、步調輕快，絲毫沒有多餘的字眼或連接詞去解釋行為，而到了慢鏡頭時，才開始使用形容詞去拉長句式，並且也是精妙可愛的：「慎重的聞」、「肥胖的長起來」，而後在九個字的中長句，又以短句「是龍井」三個字變重音量停頓下來，接續再用「龍井在沸水裡肥胖的長起來了」，慢慢加節奏拉長。短與長、快與慢、緊縮與舒展間可歸結出夏宇句法、語氣使得內容反覆提點功效之際，也具有朗誦韻律效果，有如敘事視角的拉長鏡頭、聚焦，使空間之擴大，時間之延綿，情感之醞釀。

（三）色塊意義

此處提點閱讀夏宇散文時，亦可將「意義色塊色彩學」的概念帶入欣賞；意義色塊色彩學是羅智成序文中提出的說法⁶¹，主要概念是每個文字或是詞彙都有屬於它自己的顏色，聽起來抽象且主觀，然而情感情緒也是如此。又如夏宇在其創作的《那隻斑馬》變運用彩色應刷不同的字體，賦予每一個字一個顏色，也是承襲此概念。此套理論同樣適用於敘事更加完整的散文，帶來的效果形成鮮明的畫面感；亦可以參照以馬蒂斯為首的野獸派畫家的概念：

野獸派繪畫的基本理念是拒絕忠實於現實的色彩，也就是反對所謂物體的固有色。他們在畫面平塗出純粹、熾熱、尖銳、相互對比的強烈色彩還有畫家感情的忠實傳達。這種對色彩的狂熱，也是為了進一步擴大觀察自然時所追求並獲得的心靈衝擊。⁶²

由此可見，野獸派運用色彩的幾項要素：拒絕忠於現實、強烈對比、感情傳達。比起穩妥地使用與大眾相同的顏料盤，夏宇選擇自己創造自己的調色盤：簡明、大膽、清晰且令人意想不到，賦予色彩全新的意義。此種手法跳脫後現代的意義，潛藏一頭野獸的性格恣意創作。而於散文中，縱使我們無法清楚得知夏宇是如何定義每一個字的顏色，但我們也可以明顯看出她替每一個文字賦予新的意義，譬如開始重新定義一般對白色純潔的印象：「我翻開日記本，無法想像那片窮凶極惡的潔白，將要負載怎樣的龐大和沉重。」⁶³此外，將靜態的顏色賦予動

⁶⁰ 童大龍：〈蕾一樣禁錮著花〉。

⁶¹ 詳見夏宇：《摩擦·無以名狀》（臺北：夏宇出版，2012年），羅智成所寫序〈詩的邊界〉。

⁶² 羅成典：《西洋現代藝術大師與美學理論》（臺北：秀威出版，2010年），頁79。

⁶³ 夏宇：〈遊牧〉，頁75。

態的畫面：「燭火在長夜裡被凍成金黃色的花。」⁶⁴以一個「凍」將搖曳的燭火凝結住，並且無比契合花的形態。抑或運用擬人或擬物將顏色賦予性格，譬如：「墨綠近乎寶藍的果敢。」⁶⁵、「女人坐在小板凳上修剪白菊，跟那些送別的白菊一樣安靜。」⁶⁶；以及強烈的色彩對比：「博物館門前的、一輛車的、無可理喻的紅色，停在一排黑色欄杆旁邊，於是彷彿被安撫了。」⁶⁷於是，文章建構的空間、畫面所激發的情感乃由色彩構成，運用轉化、擬人、譬喻這些色彩的首要特徵，使顏色具有情感，情感具有顏色，並再創色彩的詩意空間。

用豐沛斑斕色彩上揮灑的情緒，是難以單純如色彩界定情緒的色號，夏宇的散文以主觀、強烈而迫切的，筆觸表現出來的作品，兼具浪漫飽滿的單純與嚴肅內涵的追求。以色彩學僅作為一個欣賞詮釋的角度，我們宛如看到紅、黃、藍、綠等恣意的色塊，隨心所欲如天真的孩童拿出顏色塗抹一番；其中卻隱藏意想不到的精妙哲思，而在此也難以二分法區分所謂的感性與理性，活生生拆解情緒。所有這些感性、理性、主觀存在的可分割的要素，構成內在生命的東西，透過符號與生活的碰撞，激盪出令人意想不到的色彩。在細緻的素描構圖上的是豐沛飽滿如同野獸派般情感——強烈、瘋狂、大膽和不加以掩飾的堆疊上去。確實在實踐「寫詩的人最大的夢想不過就是把字當音符當顏色看待。」⁶⁸又或「字是黃金、乳香和沒藥。字是肉桂。肉和桂。因為這兩個音的奇異組合我甚至願意喜歡它的氣味。」⁶⁹作為夏宇行文間潑灑的顏色，展現充沛的情緒，對讀者而言有大量的經驗是可以認識、感受引起共鳴。因此本章節應用色彩學的發想，談及夏宇散文的情緒，再講述夏宇情感的特質，透過文本可以發現夏宇時常保有對愛情的體會、生命的熱忱、時代的擔憂、自身的格格不入等諸多情緒，飽含在同一篇中。

四、內容構築之社會——夏宇散文的實體空間

由上文可知，與詩相比夏宇的散文字裡行間的規則仍是有跡可循許多，散文的背景來自清楚明確的生活樣態，陳述的口吻以第一人稱，描繪出的大背景都來自大家熟悉、共有的生活行為——反覆地走路、搭公車、交談等；而這些種種生活情景對應、交融或是衍生，使得來自生活感觸的情感便也容易引發人們的共鳴。

⁶⁴ 夏宇：〈交談〉，頁 144。

⁶⁵ 夏宇：〈溫和的夢想家〉。

⁶⁶ 夏宇：〈六百顆痲子〉，頁 113。

⁶⁷ 童大龍：〈蕾一樣的禁錮著花〉。

⁶⁸ 夏宇：《摩擦·無以名狀》序〈逆毛撫摸〉第 4 節。

⁶⁹ 夏宇：《摩擦·無以名狀》序〈逆毛撫摸〉第 1 節。。

尤其夏宇透過書寫記錄至今仍共同必經的課題⁷⁰，以熟悉的生活作為開端書寫的內容，往往從平淡的生活意念中，萌發與眾不同的想法，以濃烈的情緒迸發而出。

而在這些整飾的形式建構中，夏宇透過不斷地抒發各種情感，將內容充盈、建構出社會中所見所聞的空間，並於其中闡述關於歷史、社會、性別、情感等大議題藏於空間中，反覆提點每個時代都勢必碰到的問題意識，不加以做理論的說服，而是以某些隱密的意象，讓讀者自由地想像與推測。這也是閱讀夏宇散文的意趣之所在：從她所創造的空間，找尋到讀者自己所存在的居所，並從中獲得安定。因此，下文將走入夏宇文中有關空間議題、情感的書寫——歷史的、城市的、性別的，進而感受其與詩夢境般空間不同的風格⁷¹，更貼近現實的一面。

（一）歷史之石獅

〈場景〉一文，為《中國時報》「七七特輯」，報章當時的簡介為：「今日續刊出「獅橋恨」散文組曲，由七位散文作家撫弦擊節，慷慨嘯歌，歌聲砌成了華夏壯志的堅毅長橋。」因此邀請作家們⁷²來以此歷史題目作文。其他作家的文章大抵緊扣著主題書寫：〈獅子的沈思〉、〈夢裡盧溝〉、〈期待您的第二次吼聲〉等。由這篇報紙主體設計關於「盧溝橋」地景的書寫也是一件具有歷史空間書寫意義的事情，藉由文學書寫召喚有些甚至未曾去過盧溝橋的讀者，進入這個歷史的場所精神。這幾篇作品都作為追索故地已逝的地標石獅去慨嘆烽火悲憤、書寫民族精神等；反觀夏宇以其獨特風格，看似離題的書寫著日常下雨天街道的場景、公車上的一個侏儒、童話故事的聯想；正當讀者甚至忘記自己是在讀一篇盧溝橋事件的專欄時，作者以一個忽然想起的口氣提點讀者，並將前文的意象都一貫連接起來：

我想起我必須為一座橋上的石獅子寫文章，關於歷史、苦難和戰火，但是我想先寫一條街的，在一條街上，一個雨天裡，也有遠行的船像雨裡的鞋子，理髮廳、義大利餐館、侏儒，我們必須重新檢討童話。⁷³

並且對於書寫歷史地景場景這個意識，表達創作者的想法：

⁷⁰ 夏宇於歌詞集《這隻斑馬》中的後序〈痛快很痛快樂很快貓最重要〉也提及：「永遠需要新的歌重新解讀那些一代一代不停重複的情感狀態。」

⁷¹ 關於夏宇詩的空間研究有陳義芝：〈夢想導遊論夏宇〉，《當代詩學》第2期（2005年11月），頁157-169。與林芳儀：〈與日常碎片一起漂移：夏宇詩的空間與夢想〉（臺北：秀威經典，2018年）。以巴拉舍的《空間詩學》、《夢想的詩學》解釋夏宇詩中的空間。

⁷² 七位作家分別為：菁菁、周玉山、張拓燕、李默、林文義、童大龍、楚山青。

⁷³ 童大龍：〈場景〉。

我寫它們的時候，我感覺它們只是一些場景，白色的、藍色的、巧克力色的、橄欖色的，人在顏色裡，也有氣味，汽油在雨裡的，或是雨在灰塵裡的，也有聲音，有光，有劇情，倫理、犧牲、愛情，像過去的每一個時代。

74

這些場景不論歷史或日常，在作者書寫眼中都市有著各種顏色，虛幻飄渺，隱含著各個時代大的意義於其中，但下筆書寫時，一切看起來都十分輕巧，讓作者在創作過程中，才能慢慢警覺與意識到，這件歷史事件的背後，並非虛構的電影場景，而是確實發生過的戰爭事件：

但是要經過多久，我才能了解，它們不是場景，不只是顏色、氣味、光和聲音，文字之外也存在著，我努力要去證實，我果然，並不是一個味覺或者觸覺敏銳的觀眾正在看電影。它們不是電影。⁷⁵

如同現今作者生活的場景，一切都是距離生活空間這麼近，將實際的街景、虛構的電影、浪漫的童話空間，去帶出強烈歷史的空間，使得盧溝橋事件發生的時間、空間，與作者書寫時的空間——下雨天的街道、在公車上構思，及讀者閱讀時的時空重疊在一起，彷彿現在說的不是遙遠的歷史，而是日常隨時會發生的事件。於是，下文接續串起橋上的石獅、下雨天鞋子、撐傘的侏儒等意象：

如果他們是某一個年代某一條橋上的石獅子，流過汗流過淚流過血；如果它們是暴晴的七月裡一排排的槍彈；如果它們是雨裡的鞋子，鞋裡有遠航的幻覺，如果它們也是一把傘，傘下有一個侏儒，從來沒有讀過童話。⁷⁶

沒有悲慨的情感、抖擻的口號，字裡行間反而是以一種日常的對話的方式，在娓娓訴說，而正也是如此輕描淡寫的口吻，更能凸顯此歷史事件的貼近，縱使讀者未能看過那些石獅、不曾踏過那座橋；但我們所走的街道，彷彿延綿接續到了那座橋，因為七七事變的砲擊，它過往其他的意義旋即被刮除重寫（palimpsest）⁷⁷，成為一個抗戰意義的地景。如今，即使橋上石獅已不在，以文字的形式，呈

⁷⁴ 童大龍：〈場景〉。

⁷⁵ 童大龍：〈場景〉。

⁷⁶ 童大龍：〈場景〉。

⁷⁷ [英]邁克·克朗（Mike Crang）：《文化地理學》，頁 27：「刮除重寫一詞衍生自中世紀的書寫材料。這指涉的是刮除原有的刻，再寫上其他文字，如此不斷反覆。先前銘寫的文字永遠無法徹底清除，隨著時間過去，所呈現的結果會是混合的，刮除重寫呈現了所有消除與覆寫

現出空間感，必隱含著歷史故事，供後人指認。因此，文章一開始沒有直接回到歷史事件本身，不代表夏宇就缺乏對歷史的關心；相反地，夏宇的離題反而透過一個極度寫實性的場景描述，來說明歷史與現在的距離不在於時間，而在於感知。這個離題的場景對夏宇而言，首先是一個構作的場景，「我寫它們的時候，我感覺它們只是一些場景」；但當它與 1937 年砸在石獅橋上的炮彈並置時，它暗示了一種歷史感，讓人意識到這種與讀者距離親密的寫實場景如同歷史一樣，「它們不是場景，不只是顏色、氣味、光和聲音，文字之外也存在著」⁷⁸，並且「如果他們是某一個年代某一條橋上的石獅子，流過汗流過淚流過血」⁷⁹般隨時可以成為那樣的歷史。以這樣的方式，夏宇完成對於歷史的記憶，以及當時歷史事件的回望。

顯而易見地，相較於同一副刊中其他男性作家的書寫方式大多都是使用較為激勵、憤慨的語氣，以及帶有政治、戰爭意味的敘事：「所有的血迸出一聲吼：中國，救中國！」、「抗戰到底！」或是寫史似、數字化的文句：「四十三年前」、「這座兩百三十五公尺長，近九公尺的結構。⁸⁰」、「這二十六尺寬的水泥地。」；夏宇看似不著邊際的寫景更將過往與當今時空連結，字裡行間流露一種對於此場域的悲憫，而那情感源自並不僅止於對戰爭的「恨」；脫離了特定的一種意識形態，而是關注在當歷史「場景」僅變成報章的一角，而人們不再記憶起當時的事件，彷彿幻覺、童話、傳說，那將更令人哀傷；以及一種用雲淡風輕口吻訴說故事，嘗試用文字撫平傷痛的寬慰。⁸¹

（二）城市之漫遊⁸²

承第二章可知：夏宇時常在散文中以「走路」作為書寫狀態的背景形式，猶如拿著一隻輕鬆的鉛筆，隨處步行、記錄、素描整個城市、行人的樣貌。她的散文中用支離的意象，淆亂修辭「展現城市人惶惑的感官生活中倏然而過的驚乍（shock）經驗。抒情詩人既是時代的見證，但也同時代的病徵。」⁸³

夏宇以詩人的眼，以散文的形式表現，一來第一人稱會使讀者覺得這個空間

的總合……指出地景是隨著時間而抹除、增添、變異與殘餘的集合體。」

⁷⁸ 童大龍：〈場景〉。

⁷⁹ 童大龍：〈場景〉。

⁸⁰ 報紙上本寫作「傑」構，以為誤字，故更改之。

⁸¹ 陳芳明、張瑞芬：《五十年來台灣女性散文·選文篇》（臺北：麥田出版，2006年，頁14）提及：「與男性的作家對照之下，自然可以發現女性作家與政治權力是比較疏遠的。其中最大的差異，在於前者偏向於強調時間意識，而女性的空間意識則較為鮮明。」

⁸² 夏宇《脊椎之軸》中有詩：「是一個漫遊者/正在消失/正在絲綢的睡袋裏/被夜晚蠶食」。

⁸³ 本句出自王德威：《現代抒情傳統四論》（臺北：臺大出版，2016年），頁27。原為作者書寫班雅明評波特萊爾詩歌的語句。

與自己更加貼近；一來散文較詩容易被讀懂，且內容多接近現實，使人更能如臨其境於那空間中去省察裡面的情景，對應自身走入城市、街巷、家屋等的場景。

〈遊牧〉的行文形式來說幾乎每隔一段都會一直提及「走路」、「喜歡走路」⁸⁴，如詩的散文句式的「每一次重複，都是永恆走近和邀請」⁸⁵，與此同時，讀者都藉由反覆地閱讀渴望遁入這一空間。並從中更貼近的理解我們這個時代、這個城市的徵兆，並又藉此更認知到自己是如何在這樣的城市生活，產生各種變化。

城市漫遊的觀察都是起自生活興起的感悟，擴大到生命的種種念想，如：〈六百顆痲子〉開頭「突然在擁擠的公車上想到……」興起走路過程的聯想；〈蓄一樣的禁錮著花〉有感「七月的時候我們困於炎熱而頹喪」，繼續自〈遊牧〉走到〈六百顆痲子〉，將過程更深處的省思傾瀉而出，僅僅在走路過程，自輕描淡寫中爆發意想不到的意念想法，因此簡單卻豐富。

如〈溫和的夢想家〉一文，作者以各種短句式的意象羅列出對於城市形象的素描，描繪他所經歷的世界是：「一種瀑布的，或者颱風似的快樂」、「一種叫『欖仁』的樹的葉子的顏色」、「博物館門前的、一輛車的、無可理喻的紅色，停在一排黑色欄杆旁邊，於是彷彿被安撫了」等。而如詩的內容，呈現出夏宇個人主觀對於城市的想像，而因為描述不是具體細膩，也呈現自身的「私密感」使得讀者藉由閱讀夏宇所寫的城市後，停止閱讀，再度去看到自己的城市街道，遠離原本的作品，從讀者的回憶中去一一對應作者所建構出的空間。

由瞬間經驗及其喚起的回憶引發，描述的時間絕非成直線進行。有著斷奏(staccato)的步調，展現了「片段化城市」的經驗。裡頭沒有依時序定位的事件或因果的清楚敘事。……接連不同地方的敘事軸線，出乎意料地碰撞或交錯，展現了城市的多重性，以文本的形式，促動了日常生活的節奏。閱讀文本變得有如自己走在人行道上，而不是觀看別人行走。這麼一來，作品就不僅是描述城市的文本，而成為都市經驗與文本自身的融合。這已不再是單一論述，而且包含了城市經驗的多重性。⁸⁶

此外，從夏宇漫遊城市中摘錄的碎裂的意象中，我們可以拼湊出現代性生活的感覺結構，陌生的群眾充斥城市的現象產生了疏離感，表現出當時的城市經驗，而夏宇變化身為「孤獨的漫遊者在眾多人群與遭遇中來去，但永遠無法掌握這整

⁸⁴ 關於行走、旅行的描寫亦可見夏宇詩集《脊椎之軸》的後記〈行邁靡靡 中心遙遙〉亦有相關句子。

⁸⁵ 宇文所安著，程章燦譯：《迷樓：詩與慾望的迷宮》（臺北：聯經出版，2006年），頁31。

⁸⁶ [英]邁克·克朗(Mike Crang)著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》，頁75。

座城市」⁸⁷。而在描寫這些時代文明的變遷、消逝與興起，夏宇常以眾多意象接連堆疊，帶出時間的快速變動，有如生活種種新聞、社會、自身事件的跑馬燈；而對於這種快速變遷的焦慮、惶恐、擔憂等情感，放入當今科技日新月異的時代來閱讀，夏宇的文字也吻合現代人的心境，以及提供一個思考的途徑，讓現代人注意到如何在這樣快速時代自處的調適。如〈蕾一樣的禁錮著花〉由社會空間環境所激發的想像，仍會回歸自身在群體中的無奈、不安、遐想：「生活充滿隱喻/保證你作為一個普通人」⁸⁸同時，對於瞬息萬變的社會中省思自己處於社會的渺小短暫，譬如：明確談及到「自身」與「群眾」的問題：

我綁好鞋帶了，一天看三份報，關心時事，充滿改革的慾望——仍然，我發現自己是一個「群眾」。

那陣子正提倡排隊運動，常常有一些短褲童軍襪的國中生舉著標語牌，苦巴巴的在一邊守候著，於是，我是一個群眾了。走馬路、目睹車禍、打噴嚏、坐馬桶、做夢、對一些畫實在沒有任何感覺、把右膝蓋疊上左膝蓋、打瞌睡、上鬧鐘發條……隨時隨地，我是一個「寂寞的群眾」，「盲目的群眾」，充滿了「群眾的力量」……

「啊！無辜的群眾！」

當我感覺無辜，無可置疑我又是一個群眾了。⁸⁹

作者透過關心時事，想要積極改革整個社會，試圖讓自己成為一個與眾不同的人；卻像群眾一樣看報，像群眾一樣的排隊、等候，像群眾一樣對一些事漠不關心。當我們越想脫離「群眾」的概念時，我們反而越被限縮，當人身處於社會，無可奈何地順應、盲目，同為「無辜的群眾」。所有的群眾聚集在小小的城市空間中，每個人追逐個人利益時可怕的冷漠，那種不關心他人的獨來獨往就越讓人難受，越使夏宇對於此城市空間感到憂慮、感慨以及依依不捨。《這隻斑馬》也提及：「啊有時候我確實感覺與這城市完全地志同道合沆瀣一氣。」⁹⁰儘管作者處在城市中引起的情緒是錯綜複雜的，她仍確確實實與城市環境產生共感。又〈蕾一樣的禁錮著花〉除了談論此議題，背景充斥著當代的音樂、電影、卡通、廣告等，成為一種「音景」⁹¹，帶出當時時代的空間氛圍，諸如：

⁸⁷ 本句出自〔英〕邁克·克朗（Mike Crang）：《文化地理學》，頁73。原為作者書寫波特萊爾作品的論述。

⁸⁸ 夏宇：《羅曼史作為頓悟》（臺北：夏宇，2019年），頁30。

⁸⁹ 童大龍：〈蕾一樣的禁錮著花〉。

⁹⁰ 李格弟/夏宇：《這隻斑馬》（臺北：夏宇出版，2011年）見於後記〈寫歌〉。

⁹¹ 音景（Soundscape）為聲（Sound）音加上景觀（scape）的合成字，翻成中文可稱之為「聲音景觀」或「聲音風景」簡稱為「聲景／音景」。

換上 Rod Stewart，「來愛我吧，狗屎」粗野的嗓子喊著，電吉他一路叫囂沖天而去，所有的奢靡、懶惰、專注，以及因為要逃避一種陳腐而導致的另一種陳腐都在這兒；Rod Stewart，一個蒼老的孩子，全身是過時的花招捨不得放棄。⁹²

然後是姜成濤的民歌了：「茶也清哎，水也清哎，」香氣會漸漸的浮上來，我沉澱著一種靜靜的痛，在下午，民歌調子的下午，這樣不可預料的近。

93

透過符號將經驗形式化，並通過這種形式將經驗客觀地呈現出來，以供人們觀照、邏輯直覺、認識和理解的重大功能。⁹⁴以很細小隱密的暗線，娓娓道出環境，但也以象徵地區符碼，如地名（忠孝東路、水源路）、地標、特徵、環境等可以帶給身處相同環境的讀者共感，或者透過日常生活而滋生出的情感，寄託作者的任何企圖，藉由這些片段的記憶關鍵字，喚起讀者對於城市空間的注意與體察。

而關於時代聞名的承載外，夏宇也會零散紀錄許多大大小小的社會事件好比難民、飢餓、車禍、太空實驗等，其中的混沌、髒亂、血腥，都赤裸裸地摘記出來：

我所知道的世界真相開始要責備我了，那些戰爭、流亡和污染的真相——死亡的海、饑餓的難民、一天一千五百噸的全臺北市的垃圾；婦職所裡又有十個女孩子逃走了，連體嬰分割成功開始排氣了；蘭嶼；蘭嶼的土著希望有一條全新的環島公路……⁹⁵

這使得夏宇感到無奈，對於自身渺小存於時代洪流中掀起小小的感嘆與體悟：

F 走過來，「世界已經那麼混亂了，」他說：「你為什麼還要加速它呢？」這是不是一個出家的理由？當 F 是一個敵人，這是革命的理由，然而 F 是一個情人，這只是剪髮的理由。我有一頭和我的心思完全叛逆的髮型，我看著他，幽默感還沒有恢復過來，「一個大的時代就要來臨了。」我微弱

⁹² 童大龍：〈蕾一樣的禁錮著花〉。

⁹³ 童大龍：〈蕾一樣的禁錮著花〉。

⁹⁴ [美] 蘇珊·朗格 (Susanne Langer) 著，滕守堯譯：《藝術問題》(南京：南京出版社，2006 年)，頁 147。

⁹⁵ 夏宇：〈蕾一樣的禁錮著花〉。

的抗議。⁹⁶

可見夏宇在與友人F討論的過程，心中仍想著各種理由，仍保有自己的反叛與執著，對於時代的混亂與無奈還耿耿於懷，最後，她仍想與整個時代抗衡，然而無能為力僅能微弱的抗議。人如何在如此快速、變動的城市中去適應其中呢？於是夏宇不停地行走，並以紙筆記錄其行走的軌跡，表達對空間的種種回應。

（三）女性之棲身

〈隨機組合——關於舞台劇「社會版」〉為夏宇於某天半夜兩點散步於熟悉的小路走接著對於此空間的害怕與恐懼：

因為是一個人，也因為是一個女人……而當我猛然驚覺這些事實時，來路已經十分遙遠，似乎同樣埋伏著某些不能想像的惡意。⁹⁷

顯然當時的社會空間對於獨自走在路上的女性有著危險的意義。於是夏宇開始描寫她所想像到的社會空間，呈現與她的樣貌：

我開始冒冷汗了，我的腦中掠過社會新聞裡那些字眼：強姦、謀財、害命……那些耳熟能詳，幾乎讓人無動於衷的字眼，四周有樹、樹影，每隔一段路就立著一個告示牌——我真的熟悉它們的，在強自鎮靜中，我流利的背誦那些牌子上的文字：「團結就是力量」、「守望相助」、「請勿隨地吐痰」、「大家都愛國人人有禮貌」之類，但顯然，它們在此刻無法提供任何幫助。⁹⁸

即使是熟悉的空間、樹木、告示牌，然而最後這樣的空間使她「拔腳就跑，我從來不相信自己會有這樣兇狠強勁的起跑速度。」也因此激發他隔天將此事書寫成一齣劇本，去記錄「那些無微不至、不假思索的標語，出現在我們的城市裡，許許多多的街口、牆上、天橋上、電線桿上，以及公園的草坪、椅背上。」並且對於這樣的空間提出質疑與反省：

我是不是該羨慕它們之如此無遠弗屆，做為一個選擇文字當做表現工具的人而言，我是不是也該覺得慚愧，為它們這樣容易、醒目、卻又讓人完全

⁹⁶ 童大龍：〈蕾一樣的禁錮著花〉。

⁹⁷ 童大龍：〈隨機組合——關於舞台劇「社會版」〉。

⁹⁸ 童大龍：〈隨機組合——關於舞台劇「社會版」〉。

視若無睹？⁹⁹

究竟那些標語的地景是使得空間更加安全了，抑或是一種提醒與警示，反而使得行走於中的女性感到不安？彷彿如此正常、不該做的日常道德，淪為需要處處提醒的事件；以及這些時常出現的標語並未能真正解決社會事件的擔憂與顧慮。

除了描寫整體社會中女性所處空間的不安全感，又有另一篇〈本事〉為聯合報〈形體中的女人：女詩人散文專輯〉中刊載的一文，聚焦書寫女性在家屋中的形象與身體的姿態。而家中的日常使用空間訴說著我們所相信的社會關係，以及支持這些關係的日常行為¹⁰⁰，可以看出夏宇於描寫描述一對夫妻「她」和「他」，而「她」因為很愛「他」漸漸地「變得馴服」。緊接著在女性同意被馴服後，他們才決定共同可以擁有的家，不僅是一個單純的空間，而是具有誓約意義的、局限性的空間¹⁰¹：

於是似乎可以開始一個家了，一個更寬大的屋頂和一個更牢固的誓約。他們租了一個房子，到舊家具店去選購了床和一些木頭的桌椅，在家具店的走廊上，撫摸著桌面上粗糙的紋路，坐在椅子上試探了各種姿勢：看報的、抽煙的、與朋友聊天的等等，設想不妨也養養貓狗之類的寵物。

102

然而，這個家的空間並非安穩的，是用「租」的，並且裡頭的傢俱都是「舊」的二手物件，猶如隱隱道出兩人間的關係並非真的十分穩妥、有足夠的經濟條件去構築出一個家屋，但兩人仍想形塑這樣家的形象，以證明彼此間的情感。然而，在兩人共同想擁有的「同一個門戶裡」後，「她」反而對「他」感到陌生，除了「他」僅負責「犯老毛病，一種皮膚搔癢症」、「看武俠小說」、「說同樣的笑話到第五遍」、「偶爾寫的一些奇怪的詩」，未曾看見「他」對於這個家實體的付出、經營；反而看到「她」負責做家務，並配合著男性的期待，依靠「她」的本事打掃屋子：

她每天打掃屋子，地板清潔發亮，窗簾漿過又燙直，垂得低低的，燈扯開，他準時回來她愈來愈愛，緊膩的跟隨同意他，沿用他的口頭語，他說話的

⁹⁹ 童大龍：〈隨機組合——關於舞台劇「社會版」〉。

¹⁰⁰ [英]邁克·克朗(Mike Crang)：《文化地理學》，頁37。

¹⁰¹ 「馴服」的英文是 domesticate，源自字根 domus 意即「房屋」。

¹⁰² 夏宇：〈本事〉。

方式。¹⁰³

此時，「他」與「她」的家屋意義似乎變成了一種截然不同的對比：

住宅的這一套男與女、光明與黑暗、高與低、自然與文明的對比，還與更廣闊的宇宙論互動。因此，男人會在破曉前離開房子，外面是男性空間，屋內則被女性化。¹⁰⁴

「她」於家中的姿態像服貼、柔軟、低垂、隨風搖擺的「窗簾」一樣；學習男性的口頭語與說話方式，展現一種既附屬於「他」的姿態，又想與「他」有共同話題的平等渴望。她所做的動作都因對「他」的迷戀與恐懼似乎謀取了支配的地位。¹⁰⁵因此嘗試為了在這個家中有一席之地、獲得「他」心中舉足輕重的空間，她努力地去精進自己的「本事」，諸如：「彈鋼琴、做健美操、皮膚保養，又生了兩個孩子，還學插花。」，試圖以這些室內、個人、符合社會框架的行為，挽留男性於家屋中，甚至還可以說是以此沾沾自喜，因為目前仍是有挽留著「他」；然而，結果是無論「她」如何努力地想和他平等地共處於一個空間中，總是有她無法達到的地方：

她美麗、甜蜜，努力讀懂了他偶爾寫的一些奇怪的詩，他實在不能不滿意了，他因此躲到他怪誕詭異的夢境裡去，每個晚上，他愈來愈容易入睡了，而她窺伺著，那是她的禁地。¹⁰⁶

男性的「他」即是滿意這樣——符合社會期待、在家中美麗、甜蜜、歸順——的女性形象，但仍保有自身的夢境空間與嚮往，並且越發常躲進那些幽微、不可告人的潛意識夢境中；反觀女性的「她」仍不停地企望所能構築出男性願意歸家的形象，存在於中的無奈，與內心既渴望被愛，仍認為自身有機會地在窺伺著，反而更凸顯此為「她」的癡迷與引發其他女性對她的同情。

上述的空間不論社會中女性對於社會空間危險的焦慮，又或是處於日常家屋中安定到難以覺察的身體姿態，都展現了夏宇對女性棲身之處的一種反思與顧慮：訴說出空間的危險並非僅只於外面的社會空間，同時也有可能具有家屋幸福形象

¹⁰³ 夏宇：〈本事〉。

¹⁰⁴ 〔英〕邁克·克朗（Mike Crang）：《文化地理學》，頁 40。

¹⁰⁵ 〔英〕琳達·麥克道威爾（Linda McDowell），王志弘、徐苔玲譯：《性別、認同與地方：女性主義地理學概說》（臺北：群學出版，2006 年），頁 51。

¹⁰⁶ 〔英〕邁克·克朗（Mike Crang）：《文化地理學》，頁 40。

包裝下的憂慮。

五、結語

平面的結論透過不存在的樓梯，從虛空、單薄的，構築出立體、鮮豔的。而關於夏宇，最終，潘洛斯樓梯將走出新的樣貌或空間；因此最合適的結論或許就如其所說：

結局應該是袋狀的，慢慢成形，每一個結局都各有不同的寬度、柔軟度、鬆緊度，裝著時間、事件和人物，沒有底，深不可測，保管著生命的真實。

107

若說夏宇的詩是作為符號與圖像的創造，散文也可發現其中所蘊含許多夏宇特色的符碼，以及創作習慣；而詩作為夏宇天馬行空的幻想跳躍呈現，散文可說是溫馴許多，但字裡行間仍看出她善用的遊戲文字，不停跳脫與挑戰散文的框架，慢慢自由奔放的樣態如：「如果我駕著光，這世界會像什麼樣子？」¹⁰⁸她在詩或散文中確實都乘著光抵達難以捉摸的遠方；不過就散文內容比起詩，作為初步瞭解夏宇風格時更為平易近人。

總而言之，以空間的視角走入夏宇散文中，可以看出其書寫的形式特色，以及其中的哲學思考：大至時間流逝、時代印象、世界變化，小至群眾、個人等，象徵、意象、隱喻皆言在此而意在彼，也因此同一篇文章，同樣的一句話，同樣的空間給每個人不同的感觸與美感經驗，這也正是閱讀夏宇散文中的樂趣；與此同時比起詩中跳躍的夢境空間，更有著踏實行走在社會中，對各種議題的關懷與悲憫。

此篇研究作為研究夏宇散文的開端，自空間的角度初步窺探夏宇散文創作的樣貌，儘管作品數量不多，內容複雜隱微，透過此篇論文層層分析創作背景、生活取材、情緒乃至結構，都希望能擴充夏宇研究的面向，以及其中美學意涵的範疇；再牽涉到散文與詩邊界的種種面向：散文是詩的註腳、詩是散文的靈光。

¹⁰⁷ 童大龍：〈結局〉。

¹⁰⁸ 夏宇：〈溫和的夢想家〉。

徵引書目

(一) 夏宇作品 (依年代排序)

1. 詩集

- 夏宇：《備忘錄》，臺北：夏宇出版，1986年。
夏宇：《腹語術》，臺北：夏宇出版，2017年。
夏宇：《摩擦·無以名狀》，臺北：夏宇出版，2012年。
夏宇：《Salsa》，臺北：夏宇出版，2018年。
李格弟/夏宇：《這隻斑馬》，臺北：夏宇出版，2011年。
夏宇：《羅曼史作為頓悟》，臺北：夏宇出版，2019年。
夏宇：《脊椎之軸》，臺北：夏宇出版，2020年。

2. 散文

- 筆名依照刊登時的名稱為主，以提供辨明。
夏宇：〈交談〉，《中外文學》第6卷1期，1977年6月。
夏宇：〈遊牧〉，《中外文學》第7卷10期，1979年3月。
夏宇：〈六百顆痲子〉，《中外文學》第8卷1期，1979年6月。
童大龍：〈蕾一樣的禁錮著花〉，《中國時報》第8版，1980年4月10日。
童大龍：〈場景〉，《中國時報》第8版，1980年7月6日。
夏宇：〈溫和的夢想家〉，《中國時報》第8版，1981年3月25日。
夏宇：〈本事〉，《聯合報》第8版，1982年3月8日。
童大龍：〈結局〉，收於向陽編：《每日精品》，臺北：蘭亭書店出版，1982年。
童大龍：〈隨機組合——關於舞台劇「社會版」〉，《中國時報》第8版，1982年9月1日。
童大龍：〈超人〉，《聯合報》第8版，1984年3月26日。

3. 劇作

- 童大龍：〈國王的新衣——四幕劇〉，《中外文學》第9卷6期，1980年11月。

(二) 專著

- 王德威：《現代抒情傳統四論》，臺北：臺大出版，2016年。
翁文嫻：《創作的契機：現代詩學》，臺北：唐山出版，1998年。
張瑞芳：《臺灣當代女性散文史論》，臺北：麥田出版，2007年。
陳芳明、張瑞芬主編：《五十年來台灣女性散文》，臺北：麥田出版，2006年。
楊牧：《傳統的與現代的》，臺北：洪範出版，1979年。
楊牧編：《現代中國散文選》，臺北：洪範出版，1996年。

羅成典：《西洋現代藝術大師與美學理論》，臺北：秀威出版，2010年。

〔英〕邁克·克蘭（Mike Crang）著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》，臺北：巨流出版，2003年。

〔英〕琳達·麥克道威爾（Linda McDowell）著，王志弘、徐苔玲譯：《性別、認同與地方：女性主義地理學概說》，臺北：群學出版，2006年。

〔美〕蘇珊·朗格（Susanne Langer）著，滕守堯譯：《藝術問題》，南京：南京出版社，2006年。

〔美〕蘇珊·朗格（Susanne Langer），劉大基、傅志強、周發祥譯：《情感與形式》臺北：商鼎文化出版，1991年。

〔美〕宇文所安（Stephen Owen）著，程章燦譯：《迷樓：詩與慾望的迷宮》，臺北：聯經出版，2006年。

（三）期刊與專書論文

李翠瑛：〈敘事的與非敘事的——論夏宇詩中「情節式意象」作為敘事策略之呈現〉，《臺灣詩學》第21期，2013年5月，頁39-64。