

參差對照的愛情變奏

——析論夏宇的互文情詩

李癸雲

國立清華大學台灣文學研究所副教授

摘 要

愛情書寫與互文性是夏宇多元詩風的兩種鮮明特色，當其交疊時，前文本與夏宇情詩文本因不同時代語境與文化背景的對映，產出許多細緻的「參差對照」。本文針對夏宇的互文情詩展開析論，除了意圖指出夏宇愛情書寫的幾點具體形貌，也將從夏宇情詩的現代語境中，探查其如何補充、修正、對話、共鳴經典文本或流行文化，讓引用成為原創，進而與夏宇本身流動雜揉的詩風相互映襯。此外，本文將嘗試說明夏宇詩作的影響性，若夏宇有意以互文策略來重啟一種抒情模式，當後起書寫者也以夏宇為互文對象，那麼是否意味著「經典」正在移轉中，而「夏宇」與「夏宇的詩」亦成為寫入文學傳統的抒情「符號」。

關鍵詞：夏宇情詩、互文性、台灣現代詩

* 本文為國科會專題研究計畫「參差對照與脫胎換骨：論夏宇的兩種互文書寫」(編號 NSC 100-2628-H-007-022) 的部分研究成果。在此感謝兩位審查委員寶貴的意見與建議。



一、緒論

詩跟愛情的關係，我只能說兩點。一個就是說如果今天晚上有個約會，但是又湊巧很有靈感可以躲在家裡寫詩的話，我一定還是去約會。另外則是聽說我所有的詩都被歸類於情詩，但我覺得我從來沒辦法專心地為一個人寫詩，通常就是當我坐下來，想要好好為某某人寫詩的時候，我第一行寫的是他，第三行第四行我已經想到別人了，所以我不知道是靈藥還是毒藥，我不知道。¹

夏宇這段話暗示讀者：她的「情詩」註定無法「專一」，而且「情」總是優先於「詩」。讀者可以在夏宇的詩作裡發現大量的「情詩」（不論作者自己如何歸類）書寫，也明顯可見她對愛情有著各式各樣的姿態，運用各式各樣的語言——嘲諷、戲謔、執著、冷然旁觀、反思……。當某種書寫達致多元流動、漫無邊界時，研究者還可以釐定出怎樣的「一種」風格來？這是本文面對的其中一個挑戰。

另一個挑戰是，台灣現代詩學界對夏宇的熱愛持續不退，「夏宇（1956—）是一文學行徑獨特的詩人，很少在公開場合露面，詩作不常在主流媒體發表，詩集捨棄商業出版社發行，並拒絕許多詩選收錄她的詩。夏宇的詩風很獨特，看不出受誰影響，和新詩傳統始終保持著若有似無的關係，既不和前輩詩人相同，也不和同輩詩人相似。不論用什麼語法處理什麼題材，她確實是能把詩寫得又好又不一樣的人。夏宇的詩句很多人能夠背誦，『夏宇現象』已成為文學界的一則傳奇。」²陳義芝這段話涵括了夏宇的獨特性與魅力所在，然而不只是有廣大的讀者喜愛夏宇的詩風³，評論者也紛紛投入解釋夏宇詩作的行列⁴，夏宇絕對是一九八〇年代之

¹ 夏宇，夏宇等人：〈詩，如何過火？想詩、談詩、念詩、玩詩——《中外文學》三十週年系列講座之二〉，《中外文學》第32卷·第1期（2003年6月，頁145-176），頁173。

² 陳義芝：〈第九章：夏宇的達達實驗〉《聲納：台灣現代主義詩學流變》（台北：九歌，2006年），頁197。

³ 詩人席慕蓉也愛夏宇，曾有一詩〈我愛夏宇——Salsa讀前感〉（《迷途詩冊》台北：圓神，2002



後最受青睞的詩人。因此，面對各式各樣的討論熱潮⁵，本文還能如何殺出一條血路，直搗夏宇研究的空白處？

另一個文本內部的挑戰是——夏宇的不安於「詩」。其變本加厲的遊戲，使得詩作越來越不可讀，近作的《粉紅色噪音》以昂貴的透明賽璐璐片製作，全書三十三首詩全是從英文網站摘錄下來的句子，透過翻譯軟體譯成中文，夏宇加以排列、改寫，甚至放回軟體，再翻幾次。閱讀過程，書頁層層疊透，文字彼此干擾，成為噪音。然而夏宇的讀者群卻無視於「詩」是否成「屍」，仍趨之若鶩。「她讓我們領悟到，讀詩的群眾，已杳如黃鶴——大家要的只剩詩的表象，沒有人關注純粹的詩本身。換言之，不管是人腦原創、鬼腦幫腔，甚至電腦軟體加工，都無所謂了。但凡『夏宇』既出，誰與爭鋒！」⁶其實許多詩評家在《●摩擦●無以名狀》時已露出疲態，找不到其詩的意義⁷，如羅智成在《●摩擦●無以名狀》的序文便曾發問：「我們該拒絕討論——即使這樣的討論怎麼看都像是牽強的合理化而已？如果現有的文學理念拒絕或無法討論它們，我們可以換什麼方式來面對它們？」⁸

在現有的理論與批評已難以言詮夏宇的同時，「以夏宇寫夏宇」的創作式批評也逐漸形成風潮⁹，已貼上身的「後現代詩」「女性詩人」標籤則愈發牢實。究竟

年，頁 96-97）模仿夏宇《Salsa》的句法寫出對夏宇的喜愛；年輕詩人鯨向海也有〈Excuse my poem——寫給「我的」夏宇〉（《通緝犯》台北：木馬文化，2002 年，頁 165-167）一詩，對夏宇致意。

- ⁴ 有關夏宇詩作的完整研究書目，筆者另有整理，本文因篇幅所限，不詳列。
- ⁵ 對於目前為止研究夏宇的論述爬梳，可參見拙著〈不可知的黑暗排列——以夏宇〈擁抱〉為例談現代詩評的侷限與可能〉（《台灣詩學》學刊六號，2005 年 11 月，頁 179-191）和魏偉莉，〈安那其·女性·逃逸路線：夏宇詩作相關論述的再論述〉（《第三屆全國台灣文學研究生學術論文研討會論文集》，2006 年 8 月，頁 11-30）。
- ⁶ 黃文鉅：〈破壞與趨俗：從「以暴制暴」到「仿擬記憶/翻譯的態」——以《●摩擦●無以名狀》、粉紅色噪音〉為例，〈《臺灣詩學學刊》15 期（2010 年 7 月，頁 199-234），頁 216。
- ⁷ 1995 年由「現代詩季刊社」編選之《八十四年詩選》，夏宇因「對既有語言規則懷有恨意、蓄意破壞」和「經常形成一堆無意義的文字」（詳見〈詩的夢幻隊伍——《八十四年詩選上場》〉，台北：爾雅，1995 年，頁 6）等評語未入選。
- ⁸ 羅智成：〈詩的邊界〉（夏宇，《摩擦，無以名狀》台北：自印，唐山發行，1995 年初版，2001 年二版四刷。無標明頁數）。
- ⁹ 新生代研究者劉柏廷有極犀利的觀察：「她燃亮了華文新詩論述戰火天空的一蕊多義信號彈，『誤』



該如何討論夏宇？夏宇詩作的意義？翁文嫻曾力挽狂瀾的將我們拉回古典詩學轉化的路徑：「筆者以為，夏宇是現代詩人中，極少數可以用解古典詩的嚴謹角度來閱讀，詩句每一個字，看似日常生活動作，看似口語化和無典故，事實上每字的聲音、氣味、輕重、色澤，都內循一高度嚴謹的律則進行。她的斷句方式、標點符號，都極其講究含有意義。自一九八六年第一本詩集《備忘錄》面世以來，便如在台灣悄悄進行著一場語言文字的革命。」¹⁰並作出精彩而深富意義的詮釋示範。可見夏宇未必是「正宗飛碟」，也可能是「窈窕淑女」。研究者仍能在紛擾的「噪音」之中，細聽其意義。

緣於以上幾點思考，以及筆者對夏宇的持續閱讀與觀察，本文認為夏宇情詩的互文性（intertextuality）現象尚未被完整的討論¹¹，而此現象卻是夏宇詩作的重要特色。夏宇詩作所呈現的「互文性」隨著詩集出版先後越形複雜，從對一個「確文本」的引用與對話（如《備忘錄》的〈上邪〉、〈姜嫄〉、〈南瓜載我來的〉等詩是對古詩、《詩經》和童話等的互文），到自我解構、自我引用（如《●摩擦●無

裡看花，她亦是我們頂上的一頭『誤』水，而她是需要進一步被釋疑以及擦拭的。幾年下來，顯學『夏宇』催生了幾部青年研究生的論文……他們通常稱自己叫做『以夏宇寫夏宇』（以詩人/創作的的方式來批評），這些附魔似的論文寫法對於能熟記夏宇背景知識（語句、軼事）的讀者來說，笑意/效益最大」（〈她的純淨與極致與善意—夏宇「體」現其另一種創作道德的文本與欲望〉《臺灣詩學學刊》15期，2010年7月，頁268）。

¹⁰ 翁文嫻：〈《詩經》「興義」與現代詩「對應」美學的線索追探——以夏宇詩語言為例探研〉，《中國文哲研究集刊》第31期（2007年9月，頁121-148），頁133。

¹¹ 與本文相關的討論，目前有洪珊慧的〈夏宇早期詩作的語言實驗及其顛覆性〉（《臺灣詩學學刊》16期，2010年12月，頁253-277）文中第三節「由互文指涉與諧擬表現之顛覆性」曾針對〈也是情婦〉〈某些雙人舞〉〈上邪〉三首詩來指出「當女性遇上男性」「當現代遇上古典」，得出夏宇詩作的顛覆性與戲耍性的結論，我認為討論文本不夠全面，結論也缺乏開拓性；宋淑婷的《後現代詩之互文性：以夏宇為對象》（台北：國立台北大學中國語文學系碩士論文，2011年，修改中）針對夏宇整體詩作的互文現象作出討論，然而立論於「後現代性」於本文觀點不同，此外，此文只有一節論及愛情書寫。所舉詩例為〈開罐器〉、〈腹語術〉、〈莫札特降E大調〉、〈紫色地下〉、〈舌頭〉，與本文截然不同。然而，等此文修改完成，筆者會審慎閱讀，避免觀點之重覆；孫瑋駢：〈海妖的歌聲——淺談夏宇愛情小詩〉，《國文天地》248期（2006年1月，頁13-18）專就夏宇的情詩作論述，指出一些書寫風格卻無論點開關，如「愛情，本該是一場浪漫纏綿的華爾滋，或是輕快明朗的小步圓曲，然而夏宇卻用她獨特的自編曲，恰恰地跳出自己出色的舞步，戲弄愛情、挑釁愛情，一反抒情的傳統味道和優美語調，將愛情的另一種風華展露無遺，留下令人駐足觀看，不捨離去的餘味。」（頁18）



以名狀》整本詩集的詩作來自於《腹語術》的拆解與再造），再到借用與轉譯社會文本、文化文本，重塑為文學文本（《粉紅色噪音》引用網路文字進行翻譯與改寫）。夏宇五本詩集¹²的互文書寫隱然呼應了互文性批評理論裡的狹義與廣義的內涵，亦即確定文本的彼此對話和社會話語的滲透影響。本文試圖針對狹義的互文情詩書寫——在愛情主題中，以詩作對一個確定文本的改寫、轉換、互釋，整理剖析夏宇情詩的幾點特質，至於夏宇詩作中廣義的互文現象則留待日後延伸研究。

奚密曾從女性詩學的角度評論夏宇的愛情書寫：「愛情誠然是夏宇作品中最重要的主題，而且她也從一個女性的視角來書寫它。但是，令我們驚訝的是，在她的作品裡我們找不到一般情詩的元素。她的意象既是日常的、平凡的，也是荒誕而詭奇的，她的語氣既是平淡低調的，也是矛盾而充滿張力的。其作品的取向全然是反（通俗意義上的）浪漫主義的。」¹³奚密察覺了其愛情書寫的「特殊」之處，但是筆者認為不只是「女性」、「意象」、「語氣」或「作者取向」的問題，夏宇筆下的愛情經常刻意通過「互文」的策略來達致幽微曖昧的形貌，既是情詩，卻又在「情」之外，前文本對詩的作用有極大的差異性與必要性。

愛情書寫與互文性是夏宇多元詩風的兩種鮮明特色，當其交疊時，前文本與夏宇情詩文本因不同時代語境與文化背景的對映，產出許多細緻的「參差對照」。本文針對夏宇的互文情詩展開析論，除了意圖指出夏宇愛情書寫的幾點具體形貌，也將從夏宇情詩的現代語境中，探查其如何補充、修正、對話、共鳴經典文本或流行文化，讓引用成為原創，進而與夏宇本身流動雜揉的詩風相互映襯。此外，若夏宇有意以互文策略來建立一種抒情模式，當後起書寫者也以夏宇為互文對象，那麼是否意味「經典」正在移轉中？「夏宇」與「夏宇的詩」是否亦成為寫入文學傳統的抒情「符號」？

¹² 這五本詩集為《備忘錄》、《腹語術》、《摩擦，無以名狀》、《Salsa》和《粉紅色噪音》。2010年10月，夏宇出版了《這隻斑馬》和《那隻斑馬》（此二新作的內容相同，印刷方式不同，內容為歌詞創作的合集），因為內容為歌詞，與前五本詩集的研究切入點有所不同，將留待日後另啟研究視角。

¹³ 奚密著、米佳燕譯：〈夏宇的女性詩學〉，收入鮑家麟主編：《中國婦女與文學論文集》（板橋：稻鄉，1999年，頁273-305），頁276-277。



二、互文性批評與互文批評

舉凡文本，皆為互文。……互文性作為所有文本的構成條件，很明顯地不能被完全化約到泉源或影響等簡單的問題上。¹⁴

互文性(intertextuality)一詞在一九六六年由後結構主義學者克麗絲蒂娃(Julia Kristeva)所提出，互文性後來被頻繁的使用在跨文本文化研究的批評視角裡。克麗絲蒂娃創造這個詞的用意，是為了綜合索緒爾(Ferdinand de Saussure)的結構主義符號學以及巴赫汀(Mikhail Mikhailovich Bakhtin)的對話主義(dialogism)，前者探討符號如何從文本的結構中產生意義，後者則研究不同文本之間和詞組中的歧義現象。互文性通常被用來說明兩個或兩個以上文本間發生的互文關係，由此探討一個確定文本與由它而來的引用、改寫、吸收、擴展，或在整體上加以改造的其他文本之間的關係，從而開展不同文本的對話關係。所謂互文性批評，就是強調對文學文本與各類文本自由對話的批評語境。

一般對互文性的界定分為狹義和廣義兩種。狹義的定義以熱奈(Gérard Genette)為代表，這種定義揭示所謂「互文性」是指一個文本與可以論證存在於此文本中的其他文本之間的關係。廣義的定義則以巴特(Roland Barthes)和克麗絲蒂娃為代表，這種定義認為「互文性」是任何文本與賦予該文本意義的知識、符號、語境等的複雜結合關係，文本即是一個龐雜的意義網絡。「在巴特看來，任何文本都只不過是一個鋪天蓋地巨大意義網絡上的一個紐結；它與四周牽連千絲萬縷，無一定向。這便是『文互涉關係』(intertextuality)。」¹⁵美國詩人艾略特(T.S. Eliot)對創作的觀點也印證了互文性理論，他以為一位詩人的特色在於他把先前文學涵括在自己作品之中的能力，讓過去與現在的話語同時共存。「我們常常會發

¹⁴ 羅蘭·巴特：《文本理論》(Theory of the Text) (轉引 Jacques Aumont & Michel Marie 著，吳珮慈譯：〈電影分析與電影史：論一篇分析的印證〉，《當代電影分析方法論》(台北：遠流，1997年)，頁276。

¹⁵ 汪耀進：〈前言：羅蘭·巴特和他的《戀人絮語》〉，收入羅蘭·巴特著，汪耀進·武配榮譯：《戀人絮語：一個解構主義的文本》(台北：桂冠圖書，1996年)，頁15。



現：在他的作品中，不僅最好的部分，而且最具有個性的部分都是他前輩詩人最有力地表明他們的不朽的地方。」¹⁶然而，互文性批評與影響研究卻有所不同，「屬於文學研究範疇的影響主要涉及作者、作品以及傳統之間的關係，互文性向文化研究拓展，將流行文化、社會風尚、意識形態以及個人意識等統統入其研究領域」¹⁷。換言之，不只停留於文學本身的討論，互文性批評傾向多元的影響，並強調先文本與後文本、文學與文化之間的對話性，具有強大的包容性。對於夏宇這樣豐富而曖昧的詩人，互文性批評角度應能提供更深刻的觀察。

熱奈對互文的定義乃是按照抽象、蘊涵以及概括程度的順序分為五種類型的跨文本關係¹⁸：第一種是「即兩個或若干個文本之間的互現關係，從本相上最經常地表現為一文本在另一文本中的實際出現。其最明顯並且最忠實的表現形式，即傳統的『引語』實踐（帶引號，註明或註明具體出處）」（頁 69）；第二種類型由一部文學作品所構成的整體中正文與只能稱做它的『副文本』部分所維持的關係組成」（副文本如標題、副標題、前言、跋、告讀者、插圖等，頁 71）；第三種類型稱為「元文本性」，「人們常把元文本性叫做『評論』關係」（頁 73）；第四種類型，被命名為「承文本性」，「以此表示任何聯結文本 B（我稱之為承文本）與先前的另一文本 A（我當然把它稱做藍本了）的非評論性攀附關係。」（頁 74）；第五種是最抽象和最暗含的類型——「廣義文本性」，「這裡指的是一種純粹秘而不宣的關係，最多由副文本提示一下，是純粹的類屬關係。」（頁 73）針對這五種類型，熱奈特自言：「不要把跨文本性的五種類型看做是封閉的、相互之間沒有交流或切割的等級。相反，它們之間存在著眾多的有時甚至是決定性的關係。」（頁 77-78）如廣義文本屬性經常通過副文本標志的渠道來宣示；承文本也經常具有評論價值等等。夏宇整體詩作的互文書寫涵蓋了這五種類型，然而本文限於篇幅與研究聚焦，欲進行探討的互文關係接近於熱奈所定義的第一、二種類型，並限於情詩主題的詩作，亦即明白凸顯互文脈絡的書寫方式，傳統的「引語」實踐或在「副文本」明確標示互文對象。在此定義之下，更能集中窺探夏宇刻意引用的意

¹⁶ T.S. Eliot, *The Sacred Wood*. (London: Methuen, 1920), pp.48.

¹⁷ 李玉平：〈「影響」研究與「互文性」之比較〉，《外國文學研究》第 2 期（2004 年），頁 1-7。

¹⁸ 熱拉爾·熱奈特著，史忠義譯：〈隱跡稿本〉，《熱奈特論文集》（天津：百花文藝，2001 年），頁 68-80。



圖，兩個文本的對照關係更能具體激盪。

互文性的研究視角提醒了幾個重要的觀念：提醒讀者「前文本」存在本身的經典性與重要性；在當前跨界與互涉頻繁的文學語境裡，創作者如何從文學或文化傳統裡複製/浮貼己身的創作路徑？同時此路徑如何對話前文本？互文研究不僅是兩種文本的參照討論，更細膩的問題是，當經典文本已成成規或符號時，後人的引用與重釋將使得原本固定而封閉的意義空間，界限重新開放，讓絕對成為相對。夏宇的互文情詩透露出詩人如何創造性的吸收、修改、再現前人的文學積累，看似影響實是創造的曲折書寫。

筆者深知定義夏宇的「情詩」是多麼危險的事，除了夏宇自言「聽說我所有的詩都被歸類於情詩」，無限放逐詩的主題邊界；愛情的面向何其繁多，愛情的心緒何其多元細微，情詩是寫「愛情」（愛情之前，愛情之後，愛情之外）的詩，還是在愛情之中所寫的詩？為避免陷入後設式自我解構的困境，也為解決定義框架裡「圓規悲劇」¹⁹的難處，文本將情詩理解為具體提及愛情的詩作²⁰。那麼「互文情詩」，即為——以「引語」方式讓兩個或兩個以上的文本同現的情詩書寫。基於以上的收束，本文即將展開剖析的互文情詩為下節列表之十三首詩，這些詩集中在《備忘錄》、《腹語術》和《Salsa》三本文學性與可讀性較強的詩集。

當互文性的研究視野展開時，筆者同時發現夏宇許多自我言說的創作觀隱隱與「互文」相關，而這些話語經常被論者援引，成為研究者的「前文本」。於是「夏宇」與「夏宇批評」也形成互文關係，交錯交響，各自表述。

「離題的詩」？「我沒有別的意思，我只是想寫一些離題的詩，容納各種文字的惡習。」²¹

「多次元宇宙的折射世界觀」？「一剎那間，舉一反三，一呼百應，從此很放心，在文字和現實之間找到一種折射的關係——『每一種虛構的相關世界的可

¹⁹ 夏宇在《備忘錄》（自印：1986年再版）詩作間有這一段文字：「於是我就退隱到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，人們怎樣以一隻圓規來滿足他們象徵的癖好……」（頁5）。

²⁰ 至於夏宇其他具有上述互文定義的詩作，如《備忘錄》裡的〈象徵派〉、《腹語術》裡的〈頹廢末帝國I〉、〈失蹤的象〉、《Salsa》裡的〈純淨與極致與善意〉、〈最熟最爛的夏天〉、〈舞與音樂〉、〈牽羊悔亡〉和〈聽寫〉，中心主題明顯指向其他，便不在研究範圍。

²¹ 夏宇：《備忘錄》，頁129。



能性，以及暗中的互相抵消』——這個例子也許不盡準確，但確實讓我如釋重負，在『每一個』世界裡來去自如。於是，在這樣的『世界觀』裡我認為語言是，應該有其規則體制的，每一種敘事辦法都是一個『新的世界的可能』，規則等等因之有了獨特專制以及被無限質疑的魅力。」²²

「以暴制暴」？「我贊成遊戲，但我不認為我的詩都是語言遊戲，相對於某一層面的人格結構，可能在方法上有點傾向於『以暴制暴』」²³。

「女性髒話」？「簡單的說，我並不介意我必須騎女用自行車或故意穿男襯衫什麼的，但身為女人，我發現我們沒有自己專用的髒話，這是非常令人不滿的——當然並不只因為這樣，所以我寫詩。」²⁴

「透過 copy 來創造 original」？「寫詩十幾年，忽然有人說它就是『後現代』，……我所能夠了解的後現代最多就是引號的概念（copy 就是一種引號）。這是一個大量引號的時代，我們隨時可能被裝在引號裡，頭上頭下各一個上引號和下引號，不著天，不著地，飄著、盪著，被命定，被解釋，被象徵，被指涉、介中，被後設，亂箭穿心，聲嘶力竭。」²⁵

這些引語被引用的次數不下於夏宇的詩作。關於「離題」，奚密認為夏宇所收集的文字「惡習」在於那些無法閱讀的非文字的發明上，如〈降靈會Ⅲ〉²⁶；而「折射的世界觀」被奚密詮釋為「她對書面文字的迷戀具體表現在她如何從流行文化和菁英文化中挪用眾多意象和用語」，藉此達成創新詩歌語言的嚴肅努力²⁷；奚密認為夏宇拒絕後現代標籤的回答，意涵為：「在 copy 和 original 之間其實並沒有固定明確的界線，它們都不可避免地依賴其具體語境，隨著語境的改變而衍生新的意義。」²⁸筆者也曾針對夏宇「離題」的自白，扣連法國女性主義者西蘇（Hélène Cixous）「陰性書寫」的概念，「女詩人若能從語言層面開始顛覆詮釋成規，女性

²² 夏宇：《腹語術》（台北：夏宇出版，唐山經銷，2010年四版一刷），頁103。

²³ 同上註，頁104。

²⁴ 同上註，頁110。

²⁵ 同上註，頁114。

²⁶ 奚密：〈夏宇的女性詩學〉，頁302。

²⁷ 同上註，頁302。

²⁸ 同上註，頁301。



主體便能遠離男性秩序的制約」²⁹。同樣具有強烈女性主義批評意識的還有陳雀倩所提出的「破壞性」，她認為夏宇的創作思維正是如科幻文學的多次元宇宙觀，「異想天開」之處，正是陰性書寫裡「破壞」（穿透）線性邏輯的語言策略³⁰。新生代研究者如黃文鉅則直接引用，拼貼成論：「夏宇是個擅用形似性知識的發明家。她一再挑戰我們的忍耐極限。她不斷改寫、改版，乃至於剪貼、翻譯等等『以暴制暴』的行為，都可視作是一種記憶的技藝（craft）：透過 copy 來創造 original，『完全機械、陳腔濫調，卻驚人的『原創』（夏宇語）』（筆者不免感嘆雙層引號在現代知識界已不敷使用）。黃文鉅深入夏宇詩作最深最混亂處，抽出極精奧之發現，也近於「擅用形似性夏宇知識的批評家」。而在雙方互來互去的批評現象中，也有論者站出冷眼批判的立場：「以夏宇的話說，也不過就是『逆風混聲合唱』或『回聲交疊』罷了。」³¹劉柏廷不同意「互文」式的觀看，卻引用了夏宇的話語來澄清言說，示範了「互文批評」的參差性，並再次提醒「前文本」之重要與經典地位。

本文下節的討論，將在夏宇互文情詩的析論中，盡量加入這些「互文批評」的共鳴交響，讓前後文本打開夏宇互文情詩的理解視野。

三、參差對照的愛情變奏——夏宇互文情詩析論

夏宇的互文情詩	互文類型	前文本
〈上邪〉（《備忘錄》1984初版，頁9）	標題	古樂府詩〈上邪〉
〈也是情婦〉（《備忘錄》，頁19-20）	標題，意象引用「低窗口」「藍衫子」「候鳥」「菊花」	鄭愁予〈情婦〉
〈我所親愛的〉（《備忘錄》，頁29-31）	前言引語（「耶路撒冷的眾女子啊/我指著羚羊或田野的母鹿囑咐/你們	《聖經·雅歌》第三章

²⁹ 李癸雲：《朦朧、清明與流動——論台灣女性詩作中的女性主體》（台北：萬卷樓，2002年），頁208。

³⁰ 陳雀倩：〈女性書寫的延異與衍異——以羅英、夏宇、顏艾琳詩為例〉，《問學集》9期，（1999年6月，頁117-136），頁125。

³¹ 劉柏廷：〈她的純淨與極致與善意——夏宇「體」現其另一種創作道德的文本與欲望〉，頁273。



夏宇的互文情詩	互文類型	前文本
	不要/驚動不要叫醒/我所親愛的/等他自己/情願.....」)	
〈南瓜載我來的〉(《備忘錄》，頁 40-62)	標題(童話裡有南瓜車)、前言(「根據童話」、引語(「根據童話，你應該/愛上我的鞋，終於找到我，/然後我們過著快樂的生活。」我仍決定躋身到童話裡去/我吻了他/終於，吻醒了他」)	童話《灰姑娘》、《睡美人》
〈姜嫄〉(《備忘錄》，頁 107-108)	前言引語(「厥初生民/時維姜嫄/生民如何/克禋克祀/以弗無子/詩經生民」)	《詩經·生民》
〈蜉蝣〉(《備忘錄》，頁 145-159)	前言引語(「蜉蝣之羽/衣裳楚楚/詩經蜉蝣」)	《詩經·蜉蝣》
〈某些雙人舞〉(《腹語術》1991 初版，頁 8-9)	引語(「香冷金猊/被翻紅浪/起來慵自梳頭/任寶奩塵滿/日上簾鉤」)	李清照〈鳳凰台上憶吹簫〉
〈嚇啦啦啦〉(《腹語術》，頁 23-24)	註文引語(「一尺之棰/日取其半/萬世不竭/莊子『天下』」)	《莊子·天下篇》
〈安那其(男性的苦戀)〉(《腹語術》，頁 46-47)	註語(「寫不出像『港都夜雨』『魂縈舊夢』這樣的歌拾些牙慧，向老歌致敬」)	歌詞〈港都夜雨〉、〈魂縈舊夢〉
〈你就再也不想去那裡旅行〉(《Salsa》1999 初版，頁 36-43)	前言引語(「女巫澆酒雲滿空/玉爐炭火香馨馨/海神山鬼來座中/紙錢窸窣鳴旋風/李賀『神絃』」)	李賀〈神絃〉
〈Salsa〉(《Salsa》，頁 92-94)	引語(「我的命運在西班牙文裡」)	波赫士〈致德意志文〉
〈太初有字〉(《Salsa》，頁 95-98)	前言引語(「桓公曰 然則有鬼乎 曰 有 沈有履 竈有髻 戶內之煩壤 雷霆處之 東北方下者倍阿 鯨躍之 西北方之下者	《莊子·達生》



夏字的互文情詩	互文類型	前文本
	則汜陽處之 水有罔象 丘有峯 山有夔 野有彷徨 澤有委蛇 /莊子達生 第十九」)	
〈05/06/1995〉(《Salsa》， 頁 124)	註文引語(「楞嚴經：則汝 身中 堅相為地 潤溼為 水 暖燭為火 動搖為 風」)	《楞嚴經》

(以下不另註詩作出處頁數)

古人的對照不是絕對的，而是參差的對照，譬如說：寶藍配蘋果綠，松花配大紅，蔥綠配桃紅。³²

因為我用的是參差的對照的寫法，不喜歡採取善與惡，靈與肉的斬釘截鐵的衝突那種古典的寫法，所以我的作品有時候主題欠分明。³³

張愛玲對人生與人性的掌握逼近真實，傾向於曖昧而充滿雜質的深刻描繪，展現既華麗又蒼涼的文風，成為華語文壇的一則傳奇。筆者認為夏宇的情詩與前文本的關係，既不是全然依附，成為「齊一」的「同一個文本」，也不是全然脫離，變為不相干「獨立」的「兩個文本」，呈現的是「類張愛玲」³⁴的參差對照式的變奏。如〈姜嫄〉一詩，夏宇以《詩經·大雅·生民》篇的前五行為詩序，以「姜

³² 張愛玲：〈童言無忌·穿〉，《流言》（台北，皇冠，1989年第18版），頁13。

³³ 張愛玲：〈自己的文章〉，《流言》（台北，皇冠，1989年第18版），頁23。

³⁴ 夏宇曾撰一詞〈另眼相看——歌贈張愛玲〉向張愛玲致敬：「華麗到了絕頂就是蒼涼/蒼涼到了盡頭就是絕望/有人徹底狂歡/有人遠走流放/她呢？她是愈聽愈聽愈淡。//她閉眼坐在雲的頂端/看（寫）盡浮浮世間男女磨難/冰雪聰明 欲死欲仙/她每次凝神傾聽/那風，在時代後面惶惶追趕。//精緻的靈魂是宇宙的弦/輕輕撥弄萬物原音重現/她呢甚至不用移動/只需要淡淡呼喚/就是一片燈海繁華無限/ /不要費心到處尋她/因為躲避，她幾乎變啞/月圓時候終於安靜躺下/走進傳奇/不帶走一粒砂/ /原想尋一段靜好歲月/適不過生命百般曲轉/都付與了浪 那一曇灰/她才不要/不清不楚糾纏/ /口白：『她不會迎合你 你要迎合她 也是休想』」《聯合副刊》第37版（2000年9月14日）。



嫵」為詩中敘述者，卻剪接成一個性慾自主的女子獨白，雖不服膺於歷史中沉默而被動的姜嫵形象，也不解消姜嫵的歷史身分，讓「詩經·生民」與「夏宇·姜嫵」互釋互補，形成不整齊的對照關係。

因此，夏宇常以戲謔的手法進行重寫，其意義不只是後現代的解構中心或顛覆、戲耍，更有以下隱微的書寫意涵：「借鑑已有的文本可能是偶然或默許的，是來自一股模糊的記憶、是表達一種敬意、或是屈從一種模式，推翻一個經典或心甘情願地受其啟發。」³⁵ 換言之，夏宇展開的是多元、差異、個別…等細膩的對話關係，實是難以一一安置，對號入座。然析其互文情詩的愛情內涵實有交響變奏的傾向，故本文整理出以下三條理解路徑。

（一）我們的身體呢？——填補、轉移與落實的性愛書寫工程

夏宇詩中的情慾書寫已是當代詩評不斷闡釋的議題，不管是暴露禁忌的女性戰鬥內涵，或是顛覆中心的後現代姿態，「身體」和「性」已被視為夏宇書寫的重要題材。身體書寫可能是一種抵抗的策略，也可能只是經典情詩中空隙補充。如備受注目的〈也是情婦〉在詩的後半段明白道出：一九七九年夏天阿洛/阿洛你已經開發/亞熱帶無可/無可置疑的肥沃/ /亞熱帶 無可/置疑/不適合/等候」。鄭愁予的「情」婦，因「有情」而甘於「無慾」，夏宇的「情」婦因不欲壓抑「慾」，而讓「情」再出軌（情婦若是正常婚姻體制下的歧出，「也是情婦」便是雙重背叛）。情婦私底下的「真相」補充，讓前文本的「表象」顯出幻想與自我投射的陰影：「祇有一畦金線菊，和一個高高的窗口/或許，透一點長空的寂寥進來/或許……而金線菊是善等待的/我想，寂寥與等待，對婦人是好的。」（鄭愁予〈情婦〉）〈也是情婦〉既有補充的意義，也有轉移的意義，因為兩首詩的寫作背景大異其趣，抗戰結束初期（1954）—男性—鄭愁予，到了現代（1978）—女性—夏宇，「情婦」的符號意涵變動中，愛與性的合體，讓情婦心聲更人性化、現代化。

參差對照的同時，我們也可察覺奚密所言的：「作為戲擬，夏宇的〈也是情婦〉

³⁵ 蒂費娜·薩莫瓦約著，邵焯譯：《互文性研究·引言》（天津：天津人民出版社，2003年），頁1。



暴露了一些通常被視為理所當然的假定和前提。」³⁶那些超驗法則就是情婦應該是被隱藏的，她們甘心為愛等候，情人的出現將滿足情婦的心靈空虛等，正如鄭愁予另一首膾炙人口的詩〈錯誤〉其中詩意最飽滿的末兩行：「我達達的馬蹄是美麗的錯誤/我不是歸人，是個過客……」，浪子與閨婦的傳統關係完全符合想像。這種等待良人的模式在傳統詩詞裡充分實踐，夏宇出入古今，在〈也是情婦〉之外，〈某些雙人舞〉也啟動了轉移與修補的愛情書寫工程，召喚身體。

香冷金猊
被翻紅浪
起來慵自梳頭
任寶奩塵滿
日上簾鉤

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

在黃昏的窗口
遊蕩的心彼此窺探恰恰
他在上面冷淡的擺動恰恰恰
已延長所謂「時間」恰恰
我的震盪教徒
她甜蜜地說 她喜歡這個遊戲恰恰恰

³⁶ 奚密：〈夏宇的女性詩學〉，頁 300。



她喜歡極了恰恰

李清照的〈鳳凰台上憶吹簫〉寫的是別情：「休！休！這回去也，千萬遍《陽關》，也則難留。」丈夫趙明誠出任萊州，她未同行，詞裡訴盡千愁百苦、無心打理一切。「終日凝眸。凝眸處，從今又添一段新愁。」視野裡盡是那缺席的人，愛情徒留龐大的空缺，因「不在」而仰望「在」，愁苦層層相疊。古代女詞人的不朽愛情心緒（書寫恒久遠，一首永流傳），夏宇在當代臨摩時，不免發問：「我們的身體？」如同陳義芝所析：「夏宇在此不是當引子用，而是當成詩的第一節，對照古代百無聊賴的孤寂女性處境，逼出了其後熱烈的、具有解放性意識的現代『雙人舞』夢幻。」³⁷孟樊所指出的雙重畫面更令人莞爾，一是「去到遠方的男人，在霧裡的港灣尋歡」，另一是「在家彈琴的女人也在延長另一男人的擺動中享受遊戲的甜蜜」³⁸，專情痴心而含蓄典雅的「思良人」情詩，被補入了現代情愛的註腳，兩人各自背叛，雙雙尋肉體之樂。此詩不只是女人的情愛化被動為主動，其中更暗示了女人情慾的偽裝，以及男人對「時間」與「主動權」之執著，反成女人掌控男性情慾的方式。

同樣具有戲仿意味的長詩〈南瓜載我來的〉，夏宇依然找出太多空白來填補並落實。童話裡王子與公主肉體接觸的最大尺度，大約只能擁抱與親吻，因為「童話」的閱讀對象主要是孩童，具有道德訓示、啟童孩童人格的養成、某種心理治療³⁹……等作用。但是童話所建構的愛情方式（公主需由王子拯救、愛情是一種命運等）與截然斷裂的完美結局（從此過著幸福快樂的日子便劃下句點），讓讀者即使離開童年，依舊固著成等待完成的「理想愛情」。有多少人抱著期待，就有多少人註定失望，夏宇的挪用與詮釋不是為了響應，如洪淑苓對此詩的討論：「這不也

³⁷ 陳義芝：〈夢想導遊論夏宇〉，《當代詩學》2期（2006年9月，頁157-169），頁164。

³⁸ 孟樊：〈夏宇的後現代語言詩〉，《中外文學》38卷2期總號425（2009年6月，頁197-227），頁205。

³⁹ 「如果我們用童話來做治療，我們是將我們的心像放入一個發展過程中，這過程本身充滿了希望，結局是難題終究獲得解決。」（維瑞娜·卡斯特（Verena Kast）著、林敏雅譯：《童話治療》，台北：麥田，2004年，頁17）。洪淑苓的〈台灣女詩人的童話論述〉（《台灣文學研究集刊》3期，2007年5月，頁141-168）一文對童話的相關問題與當代女詩人與童話的對話有很詳盡的討論，文中指出，「這些女詩人的童話論述，共通的現象是：對公主形象的認同或不認同，對經典情節的複述或變調；特別對『後來』的庸俗想像，最能解構童話的神聖與完美。」（頁163）



是對整個現實世界的嘲弄——這是個沒有英雄的時代，也是沒有童話的時代。」⁴⁰ 夏宇進行的書寫工程是填補與落實所有應該存在而不存在的部分，尤其是後續的日常細節與凡人舉措。如童話中已結婚的王子與公主，兩人若是無性生活則無法想像，往下續寫便遭遇了「幾句想說/而終於不必說的話/一張床/一種儀式 原始的/儀式」。然後，因為「這座城市」太糟，「(我決定了，不生小孩/終止/這場進化。)」但是，不幸的，「這不是我一個人的錯 可是/『——我懷孕了。』他正夾起一塊肉/肉停在空中：『至少，可以等飯後——』/他正傾全力於消化/情感脆弱。「性」的部分沒有出現在童話中，「愛」顯得單純而幼稚，足以安全無虞的讓孩子們投射並認同。成人版「性愛合體」的愛情故事，非常真實非常大眾，卻遠離了「夢中城堡」，進入「暴雨城市」，兒童不宜。詩的結尾，兩人有了孩子：「遠處有音樂傳來/孩子跑過/草木生長/落日溫暖/疲累/『我愛你。』/我坐著/安靜坐著/流淚/伸手想要挽留/挽留/這一切/ /『如果可以重新開始……』」。續寫至此，此處的「我愛你」已不是原來的「我愛你」，詩中「我」與夏宇，都對童話產生愛情的「鄉愁」。

除了愛情書寫的前文本，夏宇也對照了《詩經》，〈生民〉與〈蜉蝣〉。〈生民〉原詩是后稷的故事，不是姜嫄的故事。后稷是周人的祖先，他的出生經歷充滿傳奇性，他是周民族的祖先，也是農業與祭祀之祖。姜嫄在詩中只是傳達上帝旨意的媒介，她因兒子而留名，並且永遠留在歷史的同一個位置。〈生民〉是一首史詩，不是情詩，夏宇的〈姜嫄〉也看似無「情」，卻透露了「慾」是主、「情」是客的愛情結構。因為「慾」被撩撥而情動，「婚配」意義便形成，詩中「我」/姜嫄便以原始生物本能來解釋她貴為后稷之母的緣由，以「情慾」轉移了「神諭」。「每逢下雨天/我就有一種感覺/想要交配繁殖」。此詩對歷史中心表達出強烈顛覆性，歷來也多被印證討論，如陳雀倩認為：「在〈姜嫄〉中以《詩經》〈生民〉具有輝煌生殖綿序意義的舊典，對照現代人『性愛』觀乃是『交配』觀，『繁殖』觀，並以一種『象徵秩序』下不可違逆的傳宗接代觀，締換成『獸』的交媾觀。」⁴¹這種置換即具藉由書寫身體來強化主體的意味，夏宇〈姜嫄〉一出，舊姜嫄於是有了新位置。「文化被解釋為女性天生性慾的自然產物，而非男性智慧與征服的結果。」

⁴⁰ 洪淑苓：〈台灣女詩人的童話論述〉，頁 155。

⁴¹ 陳雀倩：〈女性書寫的延異與衍異——以羅英、夏宇、顏艾琳詩作為例〉，頁 128。



至於朝生暮死的「蜉蝣」，在《詩經》裡被借喻為人生之短，而蜉蝣透明的薄翼，巧妙的象徵了生命外表華麗而內在脆弱的現象。原詩藉物寓意，傳統曾釋為「刺奢」（〈詩序〉）或詩旨隱晦「難以臆測」（《詩經原始》）。夏宇〈蜉蝣〉的書寫架構是劇場內外的虛無，將原詩短短三章（共十二行）鋪演成十二段的現代敘事詩。在幕前，「他在繁複的壁飾前/站定，手持一朵鬱金香/他是忠貞脆弱的/情人把花拋向我/金黃的花瓣深深埋著/橘紅的心 燈熄 幕落」，戲劇性的愛情故事，在幕後，「換裝、喝水、擦汗/匆忙的吻她的耳垂、胸脯/在凌亂的道具間做愛/踢翻一口新造的井/意志屈服於/節奏 放大為/肉體」。所謂「詩無達詁」，先民含蓄的言語，被夏宇填補成衝突性強烈的愛/性對立的長詩。「蜉蝣」被注意的是牠生命的短暫，以及「衣裳楚楚」，這些特點，夏宇發揮成一齣「愛掩飾著性」的人生戲劇。

綜合以上詩作的討論，西蘇那篇充滿激勵與魅惑的名文〈美杜莎的笑聲〉，力促女性去書寫、去書寫身體，以成就一種「陰性書寫」，在此處成了最佳註腳。

幾乎一切關於女性的東西還有待於婦女來寫：關於她們的性特徵，即它無盡的和變動著的錯綜複雜性，關於她們的性愛，她們身體中某一微小而又巨大區域的突然騷動。……為什麼文本這麼少呢？因為到目前為止只有這樣少的婦女贏回了她們的身體。婦女必須通過她們的身體來寫作，她們必須創造無法攻破的語言，這語言將摧毀隔閡、等級、花言巧語和清規戒律。她們必須蓋過、穿透並且超越那最終的保留話語……⁴³

（二）你的愛情不是我的愛情——由普世經典降生為個體文本

祂乾涸了，他們是兩隻狼狽的槳。

⁴² 奚密：〈夏宇的女性詩學〉，頁 291。

⁴³ 埃萊娜·西蘇：〈美杜莎的笑聲〉，《當代女性主義文學批評》（北京：北京大學出版社，1992年），頁 200-201。



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

類似愛情的，他們是彼此的病症和痛。

他描述鐘，鐘聲暴斃在路上。

遠處是光，類似光的。類似髮的，光肯定為一千呎厚的黑暗；他描述鐘聲，鐘聲肯定鐘，鐘是扶持的長釘。肯定的鏽，以及剝落。剝落是肌膚。石器時代的粗糙，他們將以粗糙互相信賴。仍然，祂不作聲，他描述戰事，佔據的鐘塔，他朝苦修的僧院放槍。鐘聲暴斃在路上。

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

類似笑的，他們把嘴角划開，去積蓄淚。

夏宇〈上邪〉與古樂府〈上邪〉的互文關係，很早便被注意到，也被視為與前文本最不「平行」的改寫版本。最早提出這種看法的是林耀德，他先申稱：「除了『瓦解主題』外，夏宇另一詭奇的操作法就是文不對題。以『結構』觀點視之，是為『藏匿主題』；從『解構』角度來看，則係『剝離主題』。」⁴⁴然後以詩為例，說明「上舉諸詩⁴⁵大率沿襲『上邪』原句中透露的形上情操，根據原『上邪』主題的象徵系統而衍義……然而夏宇違反了約定俗成的『上邪觀』，換以全知觀點的形下敘事，即非原『上邪』樂府的衍義又非再詮釋，實乃顧左右而言他。」⁴⁶洪珊慧的接續討論，也認為：「前列多位詩人皆以〈上邪〉為骨架再鑄新詞，延續追求愛情的主題與詮釋，其中或有情慾的變形參與，……但大抵是與樂府〈上邪〉進行

⁴⁴ 林耀德：〈積木頑童：論夏宇的詩〉，《一九四九以後》（台北：爾雅，1986年，頁127-140），頁135。

⁴⁵ 林文的整理為羅智成、曾淑美、林婷等三人的「上邪」書寫，而洪珊慧之文（〈夏宇早期詩作的語言實驗及其顛覆性〉，《臺灣詩學學刊》16期，2010年12月，頁253-277）則補上林耀德與陳義芝。

⁴⁶ 同註44，頁137。



平行對話」⁴⁷。不過，洪文修正林文的「文不對題」論點，她以為「文對題了，只是不再是原來的『題』，而是夏宇顛覆了的『題』」⁴⁸。

古樂府〈上邪〉是一段男女愛情的誓言，其中不朽性深深打動人心：「上邪！我欲與君相知，長命無絕衰。山無陵，江水為竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢與君絕！」其中之核心命「題」，是愛情的永恒堅貞，不惜以天地性命來作證。這個「題」從遙遠時代「無名氏」筆下，不斷被複誦，不斷續寫擴寫成一則普遍的愛情問「題」——你會永遠愛我嗎？讀者被感動被說服，進而相信愛情之中有這種精神，也希望經典愛情成為「我的愛情」。而夏宇的〈上邪〉只是不相信「上邪」這一聲呼喚立誓，便能成就普世而不衰的愛情。換言之，夏宇無所謂「顧左右而言他」，正是正視了愛情這主題，方知古詩〈上邪〉這種愛情，「不是我的愛情。」

因此童話裡封閉的愛情世界也被夏宇打開，每個人都可以進入想像扮演的愛情角色，不是夏宇自己的愛情。「『根據童話，』他說/『你不應該是一個如此/敏於辯駁的女子。』/涉水/我們正走過暴雨中的城市/城牆轟然/塌毀/『可是我已經/前所未有的溫柔了。』/我說/遠處似乎有橡皮艇出沒/……/『根據童話，』他說/『你不應該老——不可能/老，我覺得，/有所，/虧欠……』/『對童話？』/『對你。』」（〈南瓜載我來的〉）夏宇讓男女主角降生於當代現實，面對自己的童話，有自己的故事，並讓原本的童話失聲失焦，即使最後沒有幸福快樂的日子，男主角沒有拯救女主角，他們是自己的文本。

〈南瓜載我來的〉裡男主角那句「對你」已讓普世經典降生於個體文本，而「他」是夏宇的腹語，夏宇其實說的是她個人的愛情觀。夏宇一再戲仿經典，轉貼自己的詮釋，意圖索取「另一個開始」。「文明要重新開始，衣裳/耕種，吃肉飲酒，各有/一個帳篷，群集為/部落，真的，這不妨又是/一個開始/於是犯錯/好讓自己記得。」（〈蜉蝣〉）先民開始了一種文明，夏宇「犯錯」，讓主體性深植、強化、記憶，然後開始另一種文明。因此，「犯錯」之必要，「離題」之必要。

不僅對中國古人「不敬」，夏宇說的話也與阿根廷詩人波赫士（Jorge Luis Borges）不同。她的〈Salsa〉有一段：

⁴⁷ 洪珊慧：〈夏宇早期詩作的語言實驗及其顛覆性〉，頁 269。

⁴⁸ 同上註，頁 271。



像許多女人會愛上的切·格瓦拉說的
我穿上印有他頭像的T恤睡覺
對那種再也愛不到的男人只能如此
真想去摸摸他的頭髮
替他點一根煙
為他找治氣喘的草藥
革命我懂一點
沼澤的水淹沒長征的膝蓋
他愛的唐吉訶德我也懂
……
我正要解放整個南美
而且我說出了我早已學習準備好
的西班牙文，我只會一句
也是引自波赫士：
「我的命運在西班牙文裡」
但是我接著說 用他不懂的中文：
「我跟你一起去革命
但是允許我隨時可以逃走」
這首詩這麼膚淺
不免被所有人恥笑

波赫士〈致德意志文〉⁴⁹訴說的是不同語言的特質及其背後文學傳統，學習的過程如同求愛：「但你，溫柔的德意志文/我選擇了你，苦苦把你追求/文法書與孜孜的研讀/通過詞尾變化的荊棘，通過永遠/說不出意義之微妙差別的字典/我一步步向你靠近。」然而，最終，非命定（非母語）的體悟浮現：「德意志文，你是你自己的偉大篇章：/愛交織在你的混聲合唱裡/包含了刻意的希臘六音步/以及夜與叢林的暗流。/一度，我曾擁有你。但是在/在疲憊的歲月這一端，我覺得/你已消

⁴⁹ Jorge Luis Borges，張系國等譯：《波赫士詩文集》（台北：桂冠，1993年），此詩為楊澤譯。



失在我的擁抱之外/像代數與月」。所以，波赫士在詩的開頭第一句就說：「我的命運是西班牙文」，夏宇便以此句引入詩中，以中文 vs 西班牙文，來參差對照波赫士的西班牙 vs 德文。夏宇轉移了命運說，偷偷補上中文：「我跟你一起去革命/但是允許我隨時可以逃走」，這才是「我」的愛情。對於再也愛不到的男人，只能帶著一點點的理解去追隨他，但是「革命」這種宏大並帶有犧牲意圖的概念，必須補入個人的處境，不可統一處理。原作並非情詩，但是擁有愛情抒情口吻，〈Salsa〉是情詩，卻借用革命的胸懷，去除浪漫性，自我揶揄。

夏宇在波赫士詩中擷取關鍵詩句，加以摹仿，讓自己的詩和愛情產生波赫士的溫度，底下是夏宇的身體。「摹仿意味著我從這一句中取某種富有特徵的方式，如簡練、斷然肯定和隱喻性等，以提高表達的速度；其次意味著我以這種方式（這種風格）表達另一種常見的或不常見的意見」⁵⁰，在〈Salsa〉裡引語確實產生了一種氣氛與節奏，以便讓夏宇歧出。

夏宇不僅不服膺於一種集體而習見的愛情方式，她甚至夏宇懷疑集體意識所共同投射的那個心念——「愛」。〈太初有字〉其中兩節：

1

想像從來沒有什麼過般地愛你
而且很想向你顯示軟弱
所愛上的你包括所沒有愛上的你
而奇怪的事也只不過更加
「回到自己」甚至也懂得了
你還不懂得的那一面所
懂得的你

4

「我喚他
他回答 是 怎麼樣
我說 沒事 只想確定你在

⁵⁰ 熱拉爾·熱奈特著：〈隱跡稿本〉，頁 77。



他並不常存在
 我也是 不常
 有些稀有時刻
 剛好都在
 就慎重地稱之為愛」

第一節透露想要一種沒有「歷史」的愛，並讓「我所愛的」和「我所不愛的」都見到我最軟弱的一面，讓所謂的愛，乾淨純粹全面原始的發生。但是，反而讓「自己的愛」凸顯，超越「我們的愛」，進而，在層層的意識空間裡發現了「你的愛」。第四節，很有趣很日常的指出相當形而上的哲學命題，「愛」不是定則定矣的塊狀物，而是你我同時皆「在」的某個稀有時刻的交會，如兩種氣體碰撞的熱度，隨即又不見。這種愛情觀所引用的是《莊子·達生》的文本脈絡，〈達生〉，意為暢達生命，共由十一個寓言故事組成，引語出自第七節，主要鋪寫齊桓公心神不寧而病生，心神釋然而病除，比喻養神的重要。桓公問有無鬼？皇子告敖（齊國賢士）告訴他，到處都有鬼，如「澤有委蛇」，桓公再問：「委蛇長得什麼樣子？」皇子告敖於是虛構了委蛇形貌，最後說：「見之者殆乎霸」（看到的人要成霸王），桓公開心的笑說：「這就是我所看到的。」桓公因此不藥而癒。夏宇以此闡明文字的意義就像那些鬼，無處不在，「我」既像心神不寧的齊桓公，又有皇子告敖的機智，既明白「愛」/「鬼」來自於己，又忍不住讓揣想具形，符合各自所思。「委蛇」是虛構的，那麼「愛」呢？

在前文本的細讀與後文本的參差對照中，筆者發現「頑童」是個過於單純簡化的定義，涵括不了夏宇複雜的書寫特質，她深入既有的知識體系，擷取精華，練氣養身，然後打出一記化有形於無形的太極拳。這種功力，奚密曾領略：「愛情的無常本是文學最普遍的主題之一，中國古典與現代詩亦不能例外。…夏宇明顯一有時甚至是令人驚訝地有別於其他詩人。通過平淡、理所當然的語氣，世俗的意象，簡潔而率直的口語，與精煉獨特的譬喻，她創造了一種奇妙而含蓄的風格」⁵¹，這也是為什麼夏宇的愛情書寫無法以接續「傳統」來定位的原因，因為夏宇的「愛情」，並非那個大寫的「愛情」。

⁵¹ 奚密：〈夏宇的女性詩學〉，頁 283。



(三) 我們仍不免是庸俗的——在純粹中淬取雜質的文字技藝

那些詩

我發現它們會隨著光線變化

像貓眼

——〈太初有字〉第7節

承續上面〈太初有字〉之討論，文字/詩/意義的鬼影幢幢，讓虛構的「委蛇」成為讀者的「委蛇」，見之者殆以為詩。以之論愛情，當「愛」不免需要有皇子告敖的言語為證時，「愛」的本質便被摧毀。

首先是情人形象的「去偶像化」，鄭愁予詩中的浪子是平面偶像海報，永遠定格為無奈而瀟灑的藍色身影（藍衫子），到了〈也是情婦〉便立體化了，有細節有動作：「他是捲/髮，胸前有毛，一輩子/不穿什麼藍衫子。也不像候鳥/不留菊花/是一頭法蘭西的河馬/善嚼」。食、色性也的情人形象出現，當然難以營造不食人間煙火的愛情境界。〈我所親愛的〉裡的「他」，還做出了浪漫情詩不會出現的「剪指甲」事件：

第三天

耶路撒冷的眾女子啊

早晨

我把聲音繃緊

提防被一些柔軟的東西擊潰

除了美麗

沒有更深的惡意了

第六天

我所親愛的

他終於自己情願

第六天



我所親愛的
他只剪了指甲
其他惡習均在

我所親愛的
他的指甲
利利
生生
像分別
六天的愛

《聖經·雅歌》是描述所羅門王和情人的愛情故事，第三章的標題是「新婦尋求新郎」，大意为女子遍尋不著「我所心愛的」/良人，等找到後便帶領他到「母家」、到「懷我者的內室。」接著，便是夏宇所引用的「『耶路撒冷的眾女子啊/我指著羚羊或田野的母鹿囑咐/你們不要/驚動不要叫醒/我所親愛的/等他自己/情願……………」⁵²。《聖經》在此句後有註：「不要叫醒云云或作不要激動愛情等他自發」。解經者通常將此詮釋為人要自發相信神⁵³，夏宇則直取文義，援引為女子等男子「自己情願」。雖然愛情與宗教信仰皆有「觸動」「感發」等精神性，但是夏宇的〈我所親愛的〉則獨有物質性。「我」等待的，提防著，不願勉強「他」，除了帶著心機的「美麗」。直到第六天，「自發」出現了，此時若不是天雷勾動地火，也該有某種神啟，印證某種心靈層面的互通，而他只是「剪了指甲」，「其他惡習均在」，轉變性不大。美麗而矜持的等待沒有等值的回應。所以，詩中說「他的指甲/利利/生生」，尖銳、異質，彷彿那還沒愛的六天。

夏宇把等待愛情發生的虔誠，以及發生後的受傷感受，用《聖經》脈絡的對照做了這麼寫實動魄的揭露，無疑暗示著，我們仍不免是庸俗的。凡人愛情充斥雜質，未必能與「神性」對等。而〈某些雙人舞〉裡的愛情成分，也摻雜了李清

⁵² 這段引文同時在《雅歌》第二章出現，標題為「新郎新婦相愛」，夏宇註為第三章。

⁵³ 參見《台灣聖經網》之《雅歌講義》（士林錫安堂·劉秀慧牧師）

<http://www.taiwanbible.com/index.jsp?page=bible/viewStudy.jsp?ID=659>



照詩裡原本排除的任何「純愛」以外的雜質。夏宇的書寫技藝如同設法從純粹中淬取雜質，展示給讀者，驗證駁雜流動方是愛情之本質。她的情詩所抒之情為：愛情不只是有愛，還有很多潛在的不愛，以及再也回不來的東西。如〈嚇啦啦啦〉一詩：

於是他們唱歌：嚇啦啦啦
於是他們唱歌：嚇啦啦啦
雖然他們保持矜持他們
唱歌：嚇啦啦啦

他們並不更淫猥，在怨懟之後，
親愛的，溫柔的，在反射著彼此的光
的眼中，面對面的，命定
而嚴謹的

於是他們唱歌：嚇啦啦啦
於是他們唱歌：嚇啦啦啦

他們也許將永遠
不可能遇見，如果根據數學：
日取距離之半，再取其半
再半、再半……永遠不可能
擁抱：不停地分割下去的空間
嚇啦啦啦
嚇啦啦啦
嚇啦啦啦

《莊子·天下》篇末敘述辯者惠施的「辯者二十一事」，其中「一尺之捶，日取其半，萬世不竭（一尺長的杖，可以無限分割，沒有窮盡）」這類的論題成為天下好辯者的命題。原文帶著諷刺與批判，說明機巧言辯已凌駕真正的道理。夏宇



將此思想轉化為男女間隙的無法消除。「在怨懟之後」，即使兩人掩飾，試圖保持一種重複的同步節奏，並伴奏著如同流行歌詞常見的副歌語助詞（嚇啦啦啦），但是兩人再也不可能回到怨懟之前的距離。愛情一旦拉開縫隙，再怎麼努力挽回，都是「日取其半，萬世不竭」，所以「永遠不可能/擁抱」。前文本並非情詩，夏宇藉以喻情，引語的意義在於輔助。〈05/06/1995〉詩裡的引語，也具相同的作用：

再致 J. W.

我問：你在想什麼

他說：音樂。柴可夫斯基

一張用力揉皺

又再小心地攤開的錫箔

堅相為地

潤溼為水

暖燭為火

動搖為風

詩末註記「楞嚴經：則汝身中 堅相為地 潤溼為水 暖燭為火 動搖為風」，經籍原文意在說明妙覺明心是空是虛，不會壞滅，但是被地水火風的識知形體所縛，所以體相體形遮蔽了「心」。夏宇將此佛理帶入詩中，作為反證，用以註釋前兩句「一張用力揉皺/又再小心地攤開的錫箔」，一旦毀壞的形體，再怎麼修復也不可復返，即使只是虛空的表相，形壞心壞。這個呼應又成詩序的註解，那個動搖的、改變的東西來自於我與你對話中的某種端倪：當我試圖了解你的心思時，你回答，而此回答卻像一張皺巴巴的錫箔，失去原貌，無法「忠實」的反映心思。這首詩應該要逆向閱讀，從《楞嚴經》往回一路參照。愛情裡幽微難言的念頭太精細並稍縱即逝，夏宇引經據典（「莊重」的經典），無非為了證成愛情的雜然性，經典成了愛情表述的啦啦隊。

這些互文情詩還處處顯示愛情的庸俗性。如〈南瓜載我來的〉裡的故事場景不是雄偉的城堡，而是淹水的城市。「『這真的是我為你/規畫、設計的城市嗎？』



／『恐怕是的，』我放下望遠鏡：『排水不良／——戀愛時的出路／總是這樣滂沱／感傷。』』現代男女是被童話放逐的人，同時是童話的參照本，一是浪漫理想，一是平庸現實。〈Salsa〉裡的「我」，也坦言接續波赫士的詩句：『我跟你一起去革命／但是允許我隨時可以逃走』／這首詩這麼膚淺／不免被所有人恥笑』，愛情畢竟不是真的革命。而〈安那其（男性的苦戀）〉更是直接向流行歌詞致敬：

怎樣我又擱來到昔日苦戀的港邊
找尋我美麗的安那其風吹微微
再想再想也是伊

枉費半生思索
性命本體與生活表相之差異
多少時空的逆旅又來到
我蒼白的青春熱烈的安那其

我詭異的安那其運命是彼日的
酒場還是今宵港都寂寞的雨
為著前程放捨的
安那其秋夜月暗暝船螺聲響
穿透滴血的心肝我
飄零的安那其
惘然惘然的安那其今日純情
怎堪明日海上的風雨怎樣我又擱
來到昔日談情的樓窗
看見我虛幻的安那其
風吹微微再想再想
也是伊

夏宇拾了台語老歌「港都夜雨」和國語老歌「魂縈舊夢」的牙慧，「空思夢想」她的「安那其」（無政府）／浪子。這些老歌訴的是苦戀純情，並不符合夏宇的愛情



觀，她難以步隨，於是她以自己的「安那其」曲風，唱自己的大眾與庸俗。

萬胥亭曾經說夏宇：「你的詩令人驚異的一個主要因素就是不避諱陳腔濫調（cliché），而且透過對 cliché 的模擬引述來創造新意。」⁵⁴完全切中夏宇互文流行歌詞之意義，而夏宇自己認為不避諱 cliché 的原因，是因為模擬中有一種「橘越准而為枳」的普普樂趣⁵⁵，也就是在老歌是浪子，越界到了夏宇筆下則是安那其的弔詭「膺品政治」——在刻意模擬中區分出差異。

夏宇不避諱的不只是陳腔濫調，胡言亂言式的巫言，也成為她的愛情話語。李賀的〈神絃〉記述了女巫做法事召鬼神的過程，將鬼神的降臨和動態描寫的栩栩如生，然而李賀在詩行間飽含諷刺之意，他說旁人都沒見到什麼鬼神，只有女巫變著臉色，以示鬼神來去喜怒，如此而已，「神嗔神喜師更顏」。李賀所嘲諷的女巫神情正是夏宇想冒用的敘事面具：

銅是你的金屬蠟是你的象徵
你可以慢慢走向他
然後你會被愛和倒置
你的顏色就是芥末黃

我不預測你將如被燒烤的童女
但你確實被一再折疊許久以來
他的顏色是黎明灰當他終於離開
他的元素是火傾向於恐嚇式的揮霍

但你發現你極愛極愛他
願意跟他盲目地旅行

.....

我承認預言的失敗魔法的解體
但確實我留下了令人難忘的空隙

⁵⁴ 萬胥亭，夏宇：〈筆談〉（《腹語術》），頁 111。

⁵⁵ 同上註，頁 114。



……（〈你就再也不想去那裡旅行〉）

詩中的「我」如同〈神絃〉裡的「女巫」，吐露天機，溝通神鬼，在兩個不同次元的空間穿梭，揭示預言。即使女巫已明言「他」之威脅性，「你」仍然願意跟他盲目旅行。夏宇冒用女巫卜算口吻，「瞎扯」了諸多「象徵」，道出男女關係的前因後果，其中多處隱含玄機，如「常去的墓園出現一架縫紉機/那絕對是一個隱喻——隱/而尚未知何喻」、「而那個晚上如果你竟然沒有死去/你再一次發現所有你今天聽到的話/都不是真的」、「徵兆一再顯示在尋常事物的左邊」等，預示兩人結局的悲劇。但是詩中持續複沓的「但你發現你極愛極愛他/願意跟他盲目地旅行」，成為逆反天意的動能，最後預言失敗、魔法解體。為愛求卜，不免是庸俗的，然而其「盲目」之處是深陷愛中的男女所「看不見」的。為愛目盲，也不免是庸俗的說法，夏宇以庸俗說庸俗，讓愛情中人成為最怯懦謹慎的聆聽者，敬拜愛情如鬼神。相對的，那呼風喚雨，讓天地變色的女巫，才是真能駕馭「鬼神」、窺知「真相」之人。

四、結論：抗拒「愛情」的情詩？

當然有另外一些字
從來沒有等到過任何
可以嵌入的情況
也無以理解它們是不是在等待
等待像我這樣的人
強制他們變成一首詩的開頭——夏宇〈太初有字〉

從來不曾被「嵌入」的一些字，是否在等「我這樣的人」，重啟書寫？這節詩句讓人不得不聯想到夏宇書寫的某種意圖。

本文在緒論處曾引奚密之言，指陳夏宇的情詩違反傳統意義的浪漫主義，顯露出一種「疲於抒情後的抒情方式」。夏宇的互文情詩，依然具有抵抗的意涵，然



而更細膩的討論，不僅在於其抵制前文本之封閉與純粹性，更在其顛覆與戲耍裡，發現某種致敬、啟發、闡明的互文書寫痕跡。夏宇不欲跟隨一個集體的、覆蓋性的「愛情」，所以她「離題」，但是她又在經典閱讀裡滋生眾多靈感，以引語讓前文本為其愛情見解背書作證。於是其互文書寫的路徑便展開如張愛玲般「參差對照」的幽微交錯。然而最終，她所形塑的愛情樣貌，是夏宇式的，而非任何前文本的影子，明白展露不止於影響而更是曲折創造的互文性意涵。

由本文所釐析歸納的三種互文情詩的書寫傾向，得以呼應夏宇整體詩作風格，也能具體理解夏宇式抒情的幾個面向：情慾化、個體化與通俗化。其中對前文本的召喚，也喚醒了文學積累的情感系統，讀者既讀到了夏宇，也讀到了《詩經》、《莊子》、《聖經》、《楞嚴經》等典籍；古樂府、李賀、李清照、波赫士、鄭愁予來到詩中，流行老歌和童話成為背景。這些知識系譜紛紛成為夏宇愛情的的潛文本，團結力量大，「夏宇式抒情」愈發搶眼壯大。

夏宇情詩的「互文性」是本文主要關切的內涵，另一條意義闡發支線則是「女性書寫」。愛情主題的詩作往往呈現性別關係，夏宇引用前文本時，同時暴露前文本的性別觀點，而在轉移與修補其性別位置時，經常取代以身體意識，即身體—主體—文本三位一體的書寫策略。「她通過身體將自己的想法物質化了；她用自己的肉體表達自己的思想。」⁵⁶而在「引用」的概念上，夏宇也幾近於「語言竊賊」(thief of language)，「她攫取男性主導的語言以確認和捍衛她自身的創造性和複雜性，在此過程的同時也暴露了『男性特權的符碼化』。」⁵⁷奚密在夏宇的女性詩學裡歸納了如此結論：「夏宇賴以創作的能量和其成果在在闡明了法國女性主義者西蘇所說的女性內在的『無限流動的揉雜性』……綜述夏宇作品的特色，可說是對男性中心詩歌創作及詩歌批評傳統之局限的超越，致力於一更貼切、更彈性地表達內在世界之語言的創造，同時在此過程中得以凸顯現代女性的本質。」⁵⁸夏宇不僅是女性，也是現代女性，更準確的說，是現代女性詩人夏宇。她的作品從「夏宇」出發後，個體鮮明的特質，層層推演，既代言了「現代女性」，也帶領了性別位置的「女性」超越格局，因此成為女性主義研究者鍾愛的對象。夏宇的女性書

⁵⁶ 西蘇：〈美杜莎的笑聲〉，頁 195。

⁵⁷ 奚密：〈夏宇的女性詩學〉，頁 296。

⁵⁸ 同上註，頁 305。



寫特質正因為有參照文本（多為男性作家的作品），更凸出「女性」特質。

此外，在前文本與夏宇文本的激盪之外，本文希望能交集更多的「互文」套圈：夏宇詩觀與引用者的對話、夏宇前行研究與本研究的對話、夏宇詩作與本文之元文本性等。互文交響再往外輻射，無疑的，「夏宇」與「夏宇情詩」，也成為台灣當代詩壇的「經典」與「前文本」，供人使用、致敬與對話。如席慕蓉〈我愛夏宇——Salsa 讀前感〉模仿夏宇《Salsa》的句法寫出對夏宇的喜愛⁵⁹：「我愛夏宇因為她一點也不愛我並且一點也不在/意我要不要擁護她更不在意我有沒有準備好去/研究她的詩她讓我完全自由即使我不懂很多也/可以等於懂了一點點即使我好像懂了也可以並/不怎麼懂。」；鯨向海〈Excuse my poem——寫給「我的」夏宇〉：「你大我二十歲/已經穿牆而過/這裡已經相當炎熱/你說應當有更燒灼之處/……你說詩是上好的青銅器/我說你是一種被燒毀的質地/我輕聲威脅：/『你能不能只是/我的夏宇？』」⁶⁰。另外，夏宇〈背著你跳舞〉裡的「屏東東港不老橋」和「背著你」是熱門引用詩句，成為經典的愛情話語⁶¹，後起響應的如鯨向海〈車過東港不老橋〉⁶²；「背著你」的意象頻頻出現於蘇打綠歌曲〈背著你〉裡：「背著你讀書 背著你寫字 你再不會責備我不夠用功/背著你傷痛 傷痛關於我的 快樂 嗯/背著你沉默 背著你穿洞 你再不會讓我看潮起潮落/……」⁶³，意象、語調與愛情觀，皆有神似之處。以上現象再次印證巴特的話，所有文本，皆是互文。在此同時，弔詭的是，夏宇的互文情詩原本具有逆向與抗拒固定詮釋的意涵，後來卻成為他人互文的「經典」與「模式」，「抗拒」反而成了一種迷人的姿態，誠

⁵⁹ 席慕蓉：《迷途詩冊》（台北：圓神，2002年），頁96。

⁶⁰ 鯨向海：《通緝犯》（台北：木馬文化，2002年），頁165-167。

⁶¹ 夏宇：〈背著你跳舞〉《腹語術》（台北，夏宇，2010年），頁59-61。「背著你負疚把海灘走遠走彎/背著你套上一個銅指環/在夜裡你就可以一一責備我，一邊飲酒/……/背著你流眼淚/背著你不時縱聲大笑/不經意又走過一遍/屏東東海不老橋/再也不能再也不能/我們再也不能一起變老/……/你再也再也不會責備我/背著你背著你哀愁/哀愁我的快樂」。

⁶² 鯨向海，《精神病院》（台北：大塊文化，2006年），頁23-25。詩中有「變老和變憂鬱/是這麼傷心的事情/千里迢迢來到不老橋/幾段秘密交往中的戀情/靈魂錯過的渡口/被製成夢，被製成淚水/彼此忘記是多麼不容易啊」。除此，還有飛翔海洋〈屏東東港不老橋〉：「不曾/老去如鏡子裡的自己/橋不老/我們無法一起變老」。http://blog.udn.com/flyocean/2101491

⁶³ 詞曲皆由吳青峰所作：《小宇宙》專輯（台北：林暉哲音樂社，2006年）。



如她自言的一開始只想當「地下詩人」⁶⁴卻很快便夢碎了。

夏宇被引用的互文現象，或許成為本文後續研究的方向，至於夏宇詩作廣義性互文的討論，也是筆者日後繼續探索的課題，如《●摩擦●無以名狀》裡的自我解構與引用、《粉紅色噪音》借用與轉譯社會文本、文化文本，重塑為文學文本，這些書寫如何牽動符號表義系統的規則、反映當代台灣文學發展的什麼現象，又如何開拓夏宇整體創作的「遊戲」脈絡，期待未來能繼續深化。

參考書目

一、創作

夏宇：《備忘錄》，自印，1984年初版，1986年再版。

夏宇：《腹語術》，台北：夏宇出版，唐山經銷，2010年4版1刷。

夏宇：《摩擦，無以名狀》，台北：自印，唐山發行，1995年初版，2001年2版4刷。

夏宇：《Salsa》，台北：夏宇出版，唐山發行，1999年初版。

夏宇：《粉紅色噪音》，台北：夏宇出版，田園城市文化發行，2007年初版。

夏宇：《這隻班馬》《那隻班馬》（兩書內容重複，印刷方式不同），台北：夏宇出版，2010年。

Jorge Luis Borges，張系國等譯：《波赫士詩文集》台北，桂冠：1993年。

張愛玲：《流言》台北，皇冠，1989年第18版。

席慕容：《迷途詩冊》，台北：圓神，2002年。

鯨向海：《通緝犯》，台北：木馬文化，2002年。

鯨向海：《精神病院》，台北：大塊文化，2006年。

⁶⁴ 夏宇：〈筆談〉《腹語術》，頁108。



二、論述

- 埃萊娜·西蘇：〈美杜莎的笑聲〉，《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學出版社，1992年，頁188-211。
- 羅蘭·巴特著，汪耀進·武配榮譯：《戀人絮語：一個解構主義的文本》，台北：桂冠圖書，1996年。
- 奚密著、米佳燕譯：〈夏宇的女性詩學〉，收入鮑家麟主編：《中國婦女與文學論文集》，板橋：稻鄉，1999年，頁273-305。
- 林耀德：〈積木頑童——論夏宇的詩〉，《一九四九以後》，台北：爾雅，1986年，頁127-140。
- 陳雀倩：〈女性書寫的延異與衍異——以羅英、夏宇、顏艾琳詩為例〉，《問學集》9期，1999年6月，頁117-136。
- 熱拉爾·熱奈特著，史忠義譯：《熱奈特論文集》，天津：百花文藝，2001年。
- 羅智成：〈詩的邊界〉，收入夏宇：《摩擦，無以名狀》，台北：自印，唐山發行，1995年初版，2001年2版4刷。
- 李癸雲：《朦朧、清明與流動——論台灣女性詩作中的女性主體》，台北：萬卷樓，2002年。
- 蒂費娜·薩莫瓦約著，邵焯譯：《互文性研究》，天津：天津人民出版社，2003年。
- 夏宇等人：〈詩，如何過火？想詩、談詩、念詩、玩詩——《中外文學》三十週年系列講座之二〉，《中外文學》第32卷·第1期，2003年6月，頁145-176。
- 李玉平：〈「影響」研究與「互文性」之比較〉，《外國文學研究》第2期，2004年。
- 維瑞娜·卡斯特（Verena Kast）著、林敏雅譯：《童話治療》，台北：麥田，2004年。
- 李癸雲：〈不可知的黑暗排列——以夏宇〈擁抱〉為例談現代詩評的侷限與可能〉，《台灣詩學》學刊六號，2005年11月，頁179-191。
- 孫瑋駢：〈海妖的歌聲——淺談夏宇愛情小詩〉，《國文天地》248期，2006年1月，頁13-18。
- 陳義芝：〈夢想導遊論夏宇〉，《當代詩學》2期，2006年9月，頁157-169。
- 陳義芝：〈第九章：夏宇的達達實驗〉，《聲納：台灣現代主義詩學流變》，台北：九歌，2006年，頁197-208。



- 魏偉莉：〈安那其·女性·逃逸路線：夏宇詩作相關論述的再論述〉，《第三屆全國台灣文學研究生學術論文研討會論文集》，2006年8月，頁11-30。
- 洪淑苓：〈台灣女詩人的童話論述〉，《台灣文學研究集刊》3期，2007年5月，頁141-168。
- 翁文嫻：〈《詩經》「興義」與現代詩「對應」美學的線索追探——以夏宇詩語言為例探研〉，《中國文哲研究集刊》第31期，2007年9月，頁121-148。
- 陳俊榮：〈夏宇的後現代語言詩〉，《中外文學》38卷2期總號425，2009年6月，頁197-227。
- 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》16期，2010年12月，頁253-277。
- 黃文鉅：〈破壞與趨俗：從「以暴制暴」到「仿擬記憶/翻譯的態」——以《●摩擦●無以名狀》、《粉紅色噪音》為例〉，《臺灣詩學學刊》15期，2010年7月，頁199-234。
- 劉柏廷：〈她的純淨與極致與善意——夏宇「體」現其另一種創作道德的文本與欲望〉，《臺灣詩學學刊》15期，2010年7月，頁265-290。
- 宋淑婷：《後現代詩之互文性：以夏宇為對象》，台北：國立台北大學中國語文學系碩士論文，2011年。

三、外文書目

- T.S. Eliot, *The Sacred Wood*. London : Methuen , 1920.
- Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984.
- Allen, *Intertextuality*, Routledge, London, 2000.



Try to analyze Hsia Yu's intertextual love writing

Lee, Kuei-Yun (李癸雲)

Love writing and “intertextuality” are two bright characteristics of Hsia Yu’s poem. The first text and Hsia Yu’s love poem text deliver many carefully “the diverse comparison” in the different time linguistic environment and the cultural context to reflect. This article launches in view of Hsia Yu's love poem mutually analyzes theory, points out Hsia Yu’s love writing except the intention several spot concrete appearance, also from Hsia Yu love poem's modern linguistic environment, how will investigate it to supplement that the revision, the dialog, the sympathetic chord classical text or the pop culture, let quote into the original, then realized how Hsia Yu mixed multi-dimensional skills to her style. In addition, if Hsia Yu intends by the article strategy to establish one kind to express feelings mutually the pattern, when young or up and coming generation write also by Hsia Yu mutually article object, then whether to mean that “the classics” are being shifted. “Hsia Yu” and “Hsia Yu’s poem” whether also to become a lyric “sign” in the literature tradition.

Keywords: Hsia Yu’s love poem, intertextuality, Taiwan modern poem

