

Text of the Moment:
a Cultural Interpretation of “Haiku-like Poems” in Taiwan

Yang, Ya-Hui
Department of Chinese Literature
National Sun Yat-sen University

Cultural Politics and Taiwan Cultural Policy: After 1990

Date: May 20-21th 2006

This Conference is
Hosted by:
College of Liberal Arts, National Sun Yat-sen University
Humanities and Social Science Center, National Sun Yat-sen University

Co-Hosted by:
National Museum of Taiwan Literature

And Sponsored by:
Office of Research Affairs, National Sun Yat-sen University
Department of Foreign Language and Literature, National Sun Yat-sen University
Department of Chinese Literature, National Sun Yat-sen University
Department of Music, National Sun Yat-sen University
Department of Theatre Arts, National Sun Yat-sen University
Center for Humanities Research, National Science Council
Department of International Cooperation, National Science Council
Bureau of Cultural Affairs, Kaohsiung City Government
Ministry of Education
The Shui-Lai Chen Foundation

瞬間文本：

臺灣「俳句式新詩」文化解讀

楊雅惠

國立中山大學中國文學系

摘要

俳句原是日本的傳統詩型之一，現已跨越日文藩籬，在世界各地以不同的語言表現。臺灣九〇年代之後，《聯合報》副刊與《中國時報》人間副刊先後刊登與俳句形式有關的新詩或譯詩，引起了一陣俳句風。本文擬探討在臺灣以漢語書寫的「俳句式新詩」（三行詩）如何將日本俳句吸收、轉化、新變而為一混融文類，藉此觀察臺灣新詩對日本俳句的接受距離，並思考這種混融的文類在文化脈絡上的意義何在。而俳句式新詩又如何與最前衛的後現代主義接軌？走向後現代的臺灣俳句式新詩所吐露的詩意意涵，可以解讀出甚麼樣的後現代景觀？

關鍵詞：俳句、新詩、零度書寫、後現代、延異

一·現代俳句風

俳句原是日本的傳統詩型之一，現已跨越日文藩籬，在世界各地以不同的語言表現，儼然成為國際性的文學型式。這約是 19 世紀後半，歐美的日本研究者始將俳句介紹到西方，而後在二次戰後，以北美為中心在全球散播開來。¹作為一種傳統定型詩，其生命力之活潑頑強，令人驚奇。數百年來，不僅未隨時代變遷而消失，至今仍普及日本社會各階層，報章雜誌都闢有專屬版面。而各國亦風靡於此「世界最短詩型」，文藝創作者紛紛投入鑽研，探尋以本國語言創作俳句之可能性。其移植的層面相當可觀。

當九〇年代網路興起，英語網路文學界中更掀起一股「俳句熱」。對於外國人而言，由翻譯理解俳句情境，進而感受其中力量，確比其他文類譯作容易。當然，俳句形式短小，但帶來巨大的感動，在資訊爆炸的時代中，無疑像是一清流穿過亂石，自吸引了英語網友紛紛創作與討論。²

臺灣自日治時期即有日本傳統短歌俳句的詩社在各鄉鎮林立，³詩人如郭水潭⁴、王登山⁵、巫永福⁶等都曾以日文創作傳統短歌俳句；而新詩方面，楊華的小詩如《黑潮集》、《心絃》等俱是仿俳句式的新詩。臺灣戰後像「臺北歌壇」、「臺北俳句會」仍盛行傳統俳句創作，並有老詩人如詹冰、蕭翔文等試作漢語俳句發表於《笠詩刊》。⁷九〇年代之後，《聯合報》副刊與《中國時報》人間副刊先後刊登與俳句形式有關的新詩或譯詩，也引起了一陣俳句風。1990 年二月起，聯合副刊推出《多寶格》新輯，⁸其中有柏谷一系列對日本俳句名家之譯作。《人間》副刊則自 1993 年二月 4 日起以「現代俳句」為題，廣為徵稿。⁹副刊以眉端的一

¹ 菅原克也〈俳句の翻訳と国際化：文学ジャンルは、いかにして普遍性を獲得するか〉，《國際比較文學東亞會議》，國立高雄第一科際大學外語學院應用日語系、輔仁大學比較研究所主辦，2004.11.26。其中舉足輕重者，如英國雷吉納多·布萊斯（Reginald Horace Blyth, 1898-1964）對俳句的理解與研究。又參見彭恩華著《日本俳句史》第八章俳句對世界文壇的影響，對法國影響較大者有 Paul Louis Couchoud 等，對英美影響較大者則為 T. E. Hulme 及 Ezra Pound。學林出版社，上海，2004.4。

² 須文蔚〈短詩異國情·網路俳句熱〉，《中國時報》1998.5.7.41 版《開卷》。

³ 其詩會、詩刊盛況可見於郭水潭著〈臺灣日人文學概觀〉。《郭水潭集》，臺南縣立文化中心出版，1994，臺南縣。

⁴ 郭水潭於十五歲（1922 年）在佳里公學校高等科時即已從事日本和歌的寫作，以短歌受知於北門郡守酒井正之。1930 年加入「新珠短歌會」（あらたま），發表短歌於該會歌誌。見呂興昌〈郭水潭生平著作年表初稿〉，《郭水潭集》，臺南縣立文化中心出版，1994，臺南縣。

⁵ 1982.12.08《聯合報》8 版聯合副刊，羊子喬〈「鹽村詩」王登山的詩與人：落魄江湖載酒行〉：「先生一九一三年生於台南縣北門鄉，為光復前鹽分地帶的中堅分子。他初攻俳句，後來受到郭水潭的影響，改寫新詩。」

⁶ 其俳句作品見《巫永福全集》，台北市，傳神福音，1996 年。

⁷ 巫永福《林建隆俳句集》序，前衛出版社，臺北，1997。

⁸ 1990.02.06《聯合報》29 版聯合副刊。

⁹ 副刊 2 月 3 日一小啟云：明日改版，新增「現代俳句」。據詩人陳黎說：「今年初，詩人楊澤為了替人間副刊注入新活力，問我作現代俳句之可能。我覺得這個主意很好」。陳黎《小宇宙：現代俳句一百首》序，《陳黎詩集 I》，書林出版有限公司，1998.8，臺北。

行詩形式外，數量稍多者則特闢一方篇幅，許多知名詩人相繼一試身手，先後有陳黎、洛夫、鄭愁予、杜十三、李敏勇、張默、陳克華、渡也、蕭蕭……等等，造成「新俳句運動」。2001年聯副又有歐洲漢學家、瑞典皇家院士馬悅然連載其中文俳句創作。¹⁰這些現象都對臺灣的俳句式新詩具推波助瀾之效。而創作數量稱多者則為陳黎¹¹與木心¹²、林建隆¹³等。¹⁴

對於這股俳句風，也有論者持遲疑的態度。或者認為：源自日本的俳句，自有其源流過程。其中音節的問題、季語的限制，並非一般自由短詩。¹⁵這是從傳統俳句出發的保守角度。或者認為：許是對數年前競寫長詩的反動，一行詩俳句蔚然成風。短詩未嘗不能如泰戈爾具現深邃浩瀚的世界，但今多流於向廣告警句學步……。¹⁶這則是從新詩的角度，質疑是否該提倡這樣的風氣。

就傳統俳句而論，各國固以審慎態度受容；但其實在日本本國，俳句卻也因現代化的影響，而有了變貌。明治時代，正式將發句稱為俳句；正岡子規以降，俳句就進行革新運動。其門下由河東碧梧桐（1873-1937）以至於荻原井泉水（1884-1976）便有所謂的「俳句界の新傾向運動」，井泉水提出：「季題無用、定型無視」¹⁷，約大正四年之後俳句的創作就不受季題、定型、文語的約束，此即自由律俳句的誕生。¹⁸往後的俳句逐漸分流：傳統俳句依然保持五·七·五音數韻律、季語和季題；而現代俳句則打破了傳統俳句所使用的五·七·五格律，且可不用季語，沒有季題。¹⁹可見一文學類型隨時代而衍化乃是歷史的必然，更何況是傳播到異文化的文學圈中。在臺灣，臺北俳句會等遵守傳統俳句的規則，²⁰但「俳句式新詩」則較近於現代俳句系譜。

¹⁰ 後結集《俳句一百首》，由聯合文學出版，時媒體曾大幅報導。見2002.10.12《聯合報》14文化版。

¹¹ 陳黎除於1993出版《小宇宙I：現代俳句一百首》，皇冠出版公司；於2006年2月又有《小宇宙II：一百首三行詩》上網，見<http://www.hgh.hlc.edu.tw/~chenli/poetry9.htm>《陳黎文學倉庫》網頁。二輯合一的《小宇宙：現代俳句二百首》，二魚文化出版，臺北，2006.6。本文引陳黎詩《小宇宙I·第n首》以〈I·n〉標注，《小宇宙II·第n首》以〈II·n〉標注。

¹² 木心則先前在聯副早已發表俳句之作（時在美國紐約東陞），1985.07.30《聯合報》8版聯合副刊。另見《瓊美卡隨想錄》〈俳句〉，洪範書店，臺北，1986。本文引90年代前木心俳句以〈木〉標注。1993年在俳句創作潮時木心也有新作〈一路春山〉，1985.07.30《聯合報》8版聯合副刊。

¹³ 林建隆則於1997年出版《林建隆俳句集》（並因此獲頒臺灣「陳秀喜詩獎」，還獲得美國T.Otto.Mall文學創作獎肯定，見《中國時報》1998.5.10.26版報導）。後陸續有《生活俳句》於《自立晚報》連載，結集由探索文化出版，1998，臺北。又1999年《鐵窗的眼睛》（月旦出版，臺北）俳句式新詩集問世。本文引林建隆詩以「林〈詩題〉」標注。

¹⁴ 本文俳句新詩除木心之作刊於《聯合報》，其餘多出自《中國時報》，故但標日期，不另標《中國時報》。

¹⁵ 如簡白〈短詩獨木橋攀架俳句陽關道〉，《中國時報》1993.11.4.42版。

¹⁶ 「文學決不能以短長論高低，但是流行的詩教也以造句練習為能事，就離詩旨太遠了。」鴻鴻〈一年來的詩運考察〉，《聯合報》1993.06.24.38版。

¹⁷ 遠藤嘉基等著《注解日本文学史》，頁185-187，中央圖書，2003年九訂版，京都。

¹⁸ 久保田 淳編《日本文学史》第三章文學的近代の成立——明治末期～大正期，第二節自然主義の革新（詩歌）：自由律俳句の誕生。頁326-327，おうふう株式會社，1997年初版，2004年八刷，東京。

¹⁹ 《日本文學大辭典》741頁，〈俳句 HAIKU〉，人民文學出版社，2005.3，北京。

²⁰ 巫永福〈林建隆俳句集〉序，前衛出版社，臺北，1997。

莊裕安謂陳黎的「現代俳句」，在「詩史」的時間定點上，應可發現是二十世紀九〇年代的作品。²¹詩人林建隆也說：俳句非常適合後現代，冀望能讓年輕人因此再度迷戀於詩。²²本文擬探討在臺灣以漢語書寫的「俳句式新詩」（或謂三行詩）與日本俳句在詩意呈現上有何異同？藉此觀察臺灣新詩對日本俳句的接受距離，並思考這種混融的文類在文化脈絡上的意義何在？而其又如何與最前衛的後現代主義接軌？走向後現代的臺灣俳句式新詩所吐露的詩意意涵，可以解讀出甚麼樣的後現代景觀？

二·溯源：日本俳句的詩學

追溯日本俳句的起源，是由多人合詠的「連歌」而來。一首連歌有三十六句，長句（十七字音）與短句（十四字音）交替，開頭第一句稱為「發句」，加上「季語」（表現季節的辭語）和「切字」（一定的斷句助詞或助動詞），使之成為獨立的十七字音的短詩，就稱為「俳句」或「俳諧」。²³

俳諧的結構，分初句（初五或上五）、二句（中七）、結句（座五或下五），²⁴也就是常說的「五、七、五」字音。而要在這極有限的空間要傳達一種詩意，（日）川本皓嗣說：從作者的角度來分析，他所能採用的基本手段有二：1.以意象傳達，避免將感情意念直接表現。2.力求語言之多義性、富表現力，具言外之意。²⁵於是俳句便具有這樣的特點：具象性、即物性，富言外意傾向。

關於第一點——具象性、即物性，日本俳人正岡子規（1867-1902）就曾主張「寫生」概念。他說日本文學史，上世階段表現主體美感的文學較多，後世則愈加深入表現客觀美的境界，「不直敘成為結果的情感，惟注重描寫作為原因的客觀事物，從而打動讀者。」（《俳人蕪村》）²⁶川本皓嗣更援引雅克慎（Roman Jakobson, 1896-1982）的說法，謂十九世紀俄國現實主義作家的技巧是：「用非本質的特徵來表現特色」，從不重要的瑣碎細節，讓人有真實的感覺。²⁷俳句也是如此，以一細節讓人有真實感。

²¹ 原載陳黎《小宇宙：現代俳句一百首》，皇冠出版公司，1993.10。

²² 見《中國時報》1998.5.10.26版報導。

²³ （日）川本皓嗣 *Ryme or Reason-A Case for Negative Capability*，《國際比較文學東亞會議》，國立高雄第一科際大學外語學院應用日語系、輔仁大學比較研究所主辦，2004.11.26。又見其專著《日本詩歌的傳統》中說：日本俳句的源流，最初既可追溯到和歌、連歌。專業歌人發展出「俳諧連歌」此一餘技，或作為外行的隨意遊戲，或作為和歌、連歌的入門階段。（日）川本皓嗣著、王曉平等譯《日本詩歌的傳統：七與五的詩學》〈俳句的詩學〉，頁96，譯林出版社，南京，2004.3，原著《日本詩歌の伝統——七と五の詩学》，俳句の詩学，日本岩波書店出版，1991，東京。

²⁴ 《シグマ新國語便覽》頁162〈俳諧の修辭〉，株式會社文英堂，東京，2001。

²⁵ （日）川本皓嗣著前揭書，頁96。

²⁶ 轉引自（日）川本皓嗣著前揭書，頁98。

²⁷ 轉引自（日）川本皓嗣著前揭書，頁100。雅克慎原著以捷克語發表於1921年《論藝術中的現實主義》。

所以俳句作品整體應是一栩栩如生的畫面。但，這畫面不必然是現實既有的，而是一建構的畫面。因詩所使用的材料不是現實世界，而是語言；所以重點就在於語言結合的方式。詩不是一事物的結果，而是事物開始的出發點。從讀者的角度說，無論事實上作品是否以寫生方式創作，讀者也只能以語言為線索去體會作品。²⁸這便牽涉到第二點。

關於第二點，言外之意即對傳統詩語有極大的依存性，因傳統詩語將帶來豐富聯想功能。日本傳統詩語——和歌「歌語」，初始即為追求純粹抒情而發生，它向抒情方向徹底傾斜，是排除政治、經濟、社會等紛雜事物之後而作的一種取舍選擇。若與漢詩士人慷慨言志，抒發對人倫、社會、歷史的主題相較，日本和歌是更為純粹的詩。又和歌中各題材都有其歌詠的緣由，如「時雨」傷感人世的變化無常，「春雪」是瞬間消融的象徵。這些和歌中的「本意」、「本情」嚴密規定了對主題的理解和抒情的方向。所謂「本意」、「本情」是某一事物本具的性質以及與之相符的情趣和應有的樣態。但事物本身的性質，是在歷史中逐漸確定。所以重要的不是事物本身，而是語言的表達方式。俳諧對傳統和歌歌語的本意本情有極大的依存性。²⁹

但「俳諧」本身的詩法乃在於與傳統「和歌」對峙而創造出一種新的美學。俳諧連歌從室町末期興盛起來，其與純正連歌不同點，乃如其名「俳諧」所指，純在於滑稽。「俳言」是指歌語以外的所有詞彙——俗語、流行語、漢語、佛教用語、外來語等等。在純粹的雅語行文中混雜著俗語，這本身是一種魯莽、褻瀆，因而也是種滑稽。³⁰與和歌歌語的純粹典雅是迥然不同。俳諧即在一方面既對傳統詩語有依存性，另一方面又須冒犯揶揄傳統詩語的弔詭下，開創出新的詩學空間。

俳諧自然給沉滯的和歌世界帶來世俗的活力，它推開傳統的束縛，帶來吟詠新詩的自由。語匯的刷新使抒情詩作為現代詩而復蘇。如同英法浪漫派對古典主義的解放，也是始於詩語的自由化，以及對日常語言的大膽使用。《三冊子·白》一段記載就說：「詩（漢詩）、歌（和歌）、連（連句）、俳（俳諧）皆為風雅，前三者所餘之處俳諧無所不至。」³¹

俳句的語意結構，可分為「基底部份」與「干涉部份」，「基底部份」指占據俳句中心，以鮮明的文體特徵吸引讀者；「干涉部份」則指對前者發生作用，並與之一起指引、示意作品整體的意義之部份。如芭蕉著名的俳句：

山里は万歳遅し梅の花

（寂寞的山里／「萬歲」姍姍來遲／梅花多豔麗）³²

²⁸（日）川本皓嗣著前掲書，頁 107。

²⁹（日）川本皓嗣著前掲書，頁 109-111。

³⁰（日）川本皓嗣著前掲書，頁 111。

³¹轉引自（日）川本皓嗣著前掲書，頁 112。《三冊子》作者為服部土芳。

³²漢譯見（日）川本皓嗣著前掲書，下同。

此寫寂寞鄉野中遲來的賀歲之聲，而梅花盛開。「山里は万歳遅し」是基底部份，「梅の花」是干涉部份。可以說基底部份是意義單一方向、線性書寫去而不返的語句，而干涉部份意義指歸方向則是回顧映照基底部份。這有如漢詩「起興」的「興句」和「應句」關係，但漢詩應句常為人事倫理方面，意旨較顯豁；俳句的干涉部份則只是隱微迴映作用而已。

這極簡短的詩以最短距離表達事物，似乎意義只能採取典型性，而無法太具有特殊性；也就是說，對一切現象都只能採最典型模範的表達方式，完全無餘力照顧到「個別」殊相的微妙涵意。但，其實與表達的方式相反地，它所帶給讀者的感受卻追求表現個個事物所具有的特殊而微妙的含義。這就需由語言連綴的意外性而生之文體趣味，也需典型的修辭方法：誇張法（hyperbole）和矛盾法（oxymoron）。前者使表義達到典型的極點、絕對；後者使處於矛盾狀態的語句勉強結合引人注意，並捕捉到前此不曾注意的真實。³³如以幾首芭蕉俳句為例：

白露もこぼさぬ萩のうねりかな
（一滴露珠／也不會墜落的／輕柔的萩草）

基底部份「白露もこぼさぬ」（一滴露珠也不會墜落的）就是一種誇張法。而像：

須磨寺や吹かぬ笛聞く木下闇
（須磨寺裏／無人吹笛聲聞／樹陰下）

「吹かぬ笛聞く」（無人吹笛聲聞）七字中其矛盾中自身蘊藏著更深切的真實，猶如「大音希聲」，包含著一種對真理主張的逆說性質。又如：

朝露によごれて涼し瓜の泥
（夏日朝露重／瓜落田中一身泥／更有涼意）

鶯や餅に糞する縁の先
（是黃鶯／施糞於餅／在房檐）

這兩首俳句中「糞」「よごれて」（髒）使人產生不快，這與和歌、連歌的優雅抒情背道而馳。而「餅」與「糞」的相配本是俗物之間的對立，再加上與優雅性質的「鶯」組合，又產生一新的矛盾。但「餅」與「糞」兩相接觸所產生的衝擊，因「鶯」與干涉部份「縁の先」（椽頭）而得到充分緩解，使人感受春日融融中可笑又可愛的情趣。可以說，矛盾法常使俳句與傳統的美意識相背離，以此來突顯其文類的個性。

干涉部份的選擇和推敲，主要考慮如何將基底部份蘊含的意境盡可能發揮出

³³（日）川本皓嗣著前掲書，頁129。

來，也就是說如何將基底部份昇華出引人入勝的意義。最單純的形態有兩種：用季語、名勝定下感情基調，或根據需要添加「や」等助詞。干涉部份的機能尤在於通過某些「重複」³⁴或回映以明示作品的意義。如：

明けぼのや白魚しろきこと一寸
(天際白／透明小銀魚／一寸長)

基底部份的趣味核心已在於重複「白」的誇張表現，干涉部份「白魚しろきこと一寸」以銀魚的透明感又重複了逐漸亮起來的「天際白」，既表現銀魚令人憐愛柔弱的生命，又具溶入冬天清晨的清新美麗，而囊括天地的「明けぼの」(黎明)與「一寸」的對比更添情趣。而這樣意義的重複，其實便造成一種意義的映襯或迴響。

簡言之，日本俳句的詩學，首先以具象性、即物性的意象傳達，避免將感情意念直接表現。其次，力求語言之多義性、具言外之意，詩意構成與本意、本情有很大的依存性，但其實又在此中建立其詩意空間。所以語言上雅俗參用，意義上突破典型性，尋求誇張與矛盾的表現，這些都是常見手法。但無論如何誇張矛盾，干涉部份必透過與基底部份的某些重複，使人得到一意義指歸的方向。俳句簡約的美學，也就奠基於此。

至於俳句節奏與表現感的關係，據(日)松浦友久的研究，日本古典詩歌以四音為一拍，因此不管五音字或七音字，音數雖異，拍數卻同為兩拍；其表現感的差異，只在於休音的位置與多寡。俳句因缺少短歌(5.7.5.7.7)後半部(二句四拍)，節奏略呈不穩定性，遂有滑稽諧謔感之產生。這是因為俳句終結部出現五音句，是最多休音拍，所以產生流動性、行進性的效果，也是欲罷不能的不穩定節奏結構。這種不穩定的矛盾節奏感，較易滋生滑稽諧謔味道。³⁵

又為填補空白而產生餘白表現的規格化——具體手段為「切字」。節奏因切字而受到抑制、停頓時，同時又能聯動地持續強化該處的意象。例如：「行春や鳥啼魚の目は泪」(芭蕉)中「や」即是切字，如換為「に」節奏會不停地延續到下句，惜春傷春的意象便大為削弱。³⁶切字之作用由此可見。

切字的位置可以主智、自覺的態度意識到相應的節奏、意象的斷續、速度的緩急。休音的多寡決定了二句一聯化的容易與否。5.7.5三句中，第二句只有一休音，所以二、三句較易一聯化；也因此，切字之位置以置於第一句句末為正格，若置於其餘位置則為變格。³⁷由切字切開的前半部份與後半部份相對應，這也常是前文所分別的語意結構「基底部份」與「干涉部份」。

³⁴ 見(日)川本皓嗣著前掲書，III 意義的指向。〈俳句の詩学〉(意義の方向づけ)。

³⁵ (日)松浦友久著、石觀海等譯《節奏的美學——日中詩歌論》第四篇〈作為詩型的俳句〉，遼寧大學出版社，瀋陽，1995。原著松浦友久著《リズムの美学——日中詩歌論》，〈詩型としての「俳句」・付「漢俳」考——“余白の制度化”と生命力〉，明治書院，1991 出版。

³⁶ (日)松浦友久著、石觀海等譯《節奏的美學——日中詩歌論》第四篇〈作為詩型的俳句〉。

³⁷ (日)松浦友久著、石觀海等譯《節奏的美學——日中詩歌論》第四篇〈作為詩型的俳句〉。

以上大抵是傳統俳句的定型律、外在律。但傳統俳句經松尾芭蕉的典雅風格、與謝蕪村的人文清韻、小林一茶的人間個性的漸次衍化，到正岡子規，乃產生一些根本性的變革。俳句革新運動除了季題季語的取消外，節奏定型的破格影響尤大。其後的新傾向俳句以至現代俳句，都是以自由律、內在律來看待俳句的節奏韻律。井泉水即主張廢除十七音，不用文語，提倡「自由律」和「一句一律」。其《自然之扉》前言說：「格律存在於自然印象之中。這就是中心點和暈染點、發光點和暗影點、濃點和淡點、張點和弛點。它顯示了對於作者心靈的強烈或微弱的吸引，以及作者生活脈動是以何種方式與該物體發生接觸的。以言語的微妙感襯托出這一印象律的律法就是俳句的詩律。」³⁸當然，必有人非難這是短詩而不是俳句，但井泉水答道：「從俳句發生的理由及其發展的歷史之角度觀之，我們的作品是俳句。」（〈新俳句提唱〉）他認為以往的俳句只不過是作為詩意義的課程和階段，但世人卻將形式誤解為本質。³⁹這「自由律俳句」其實正與近代自由詩的內在節奏韻律不謀而合。

因此如從自由詩之意象節奏上來考察，依松浦友久之說：定型詩的二句一聯，相當於自由詩的一行。古典短歌或俳句的定型律，是超越作者／讀者意志喜好的客觀存在，而自由詩的自由律，一行＝一拍要以幾音來唸，則完全由作者／讀者主觀地自由構築。所以自由律（內在律）形成的要點即是定型拍節的自由化。否定了定型韻律而讓意象節奏優先，自由律的實際狀態是：一行一拍（非定型、非等時）的基調，時或可融合一行多拍（非定型、非等時）的變調。在分行的自由詩裡，「行」本身具有意象的節奏單位與意象的韻律單位功能，意象的展開就成為節奏的展開，意象本身的節奏化自成長短自在的斷續感。⁴⁰

總之，定型詩（傳統和歌俳句）是以他律的拍節性來進行其節奏化，新傾向俳句自由律則由意象本身自律的節奏化。近現代俳句的變革，所爭取的焦點乃在於：意象節奏是否可能達到瞬間意境的簡約空靈，而不在於字數的多寡、韻律的定型。這關鍵焦點不僅牽涉到古今語言的發展，對俳句傳到東西各國的影響也幅射甚廣。否定定型律之後的自由律現代俳句，自有其適應於現代的寬裕空間。節奏與意象律動的內在結合，乃使俳句更廣延地行之於現代各國語言的翻譯與創作之中。

三·混融的文類：臺灣「俳句式新詩」之變貌

一文學作品，尤其是詩歌，當其誕生於所發源的語境，也藉由活用此語言的

³⁸ 彭恩華著《日本俳句史》第七章近百年來的俳界，頁104，學林出版社，上海，2004.4。

³⁹ 彭恩華著《日本俳句史》第七章近百年來的俳界，頁104，學林出版社，上海，2004.4。

⁴⁰ （日）松浦友久著、石觀海等譯《節奏的美學——日中詩歌論》第五篇〈自由詩的節奏〉（〈自由詩〉のリズム—“イメージのリズム化”ということ）。

傳統詩學而得以成型。今俳句跳脫了日語語境，成為全世界共享的文學形式；從原有解釋共同體中脫離，在另一解釋共同體中，重新獲得生命，此間傳播的過程、接受的渠道，必有許多複雜的社會文化因素存在，也有許多不可思議的偶然機緣與動力作用。俳句傳到臺灣，九〇年代化入以現代漢語書寫的現代詩系譜，其中約可分析出接受、轉折與新變的三層次：

(一) 接受：追尋前現代母音的記憶

俳句是日本前現代時的產物，它代表著東方文明進入現代前的一胎記，其中包含著對母體原始的記憶。「前現代」的世界觀是大小周天的神奇密合，「天人合一」在文藝表現上是「情景交融式」，詩中擬人、擬物等轉化的修辭是常見的手法。俳句小詩便使人能在瞬間達到同一的和諧。臺灣一些俳句小詩也遵循此道。如下面這些詩例：

櫻花對細雪說：／請多愛我們一些，因為／明天我們就要逝去... (高大鵬〈俳句一束·流螢小唱〉1993.5.11.27版)

一絲絲浮雲般的嫩芽／從老樹軀幹的根部，緩緩探出頭來 (春)

哇！那是竊竊私語的落葉嗎？／怎麼，一陣風，也激不起它靈感的漣漪 (秋) (以上二首張默〈俳句小集·四季〉1994.5.2.39版)

詩中用了擬人、擬物等轉化的修辭，誇飾地寫出對自然的細膩觀照，使人讀之心領神會，在瞬間達到與萬物同一的和諧。這可說是前現代式的詩心，追尋著未進入現代文明的母體記憶。

如大陸來臺的詩人鄭愁予〈匡廬八景俳句〉，以三行形式，句式頗長，用語則純中國古典風格：

我之來也揮洒淋漓的雲夢雨／廬山本是一筆大寫意／又何嘗有過甚麼真面目 (其一 寫意)

之所以稱俳句，一由於寫於1993年新俳句運動時，但也由於詩意追尋物我合一的鄉愁記憶，與俳句之精神類同。

但在臺灣的歷史文化脈絡之下，現代俳句之出現另有一特殊性的意義。歷經日治殖民50年的臺灣，戰後長期對日本文化的壓抑，在解嚴之後的九〇年代模仿俳句，就更是為了追尋深層母音的記憶，那是中生代本土詩人的一種母性空間 (Chora)。

所謂母性空間 (Chora)⁴¹是母親與小孩共用、未分化而有如子宮般的地方，它安置一非邏輯中心的地方和關係，以對抗支配性的象徵秩序。這一空間的論述及存有模式，乃是母性的、有節奏的、初發的，以及先於語言的。那是一種「原

⁴¹ Chora 源出柏拉圖，或譯「子宮間」，或譯成「場」、「空間」，為一種母性容器，一永恆場所。它無法命名，無法見著，先於唯一、上帝，因而否定形而上學。柏拉圖賦予這「意義樣態」若干母性的內涵，提到這一能提供營養、碎散又不斷變幻的「儲存所」，視其為「一切生成的載體」。克莉絲蒂娃認為這涉及某種尚未確定下來的語言，像原子一樣處於一持續運動的騷動狀態，所以她提出「子宮間的符號態」。見(法)Julia Kristeva(克莉絲蒂娃)著、納瓦羅(Marie-Christine Navarro)訪談《思考之危境：克莉絲蒂娃訪談錄》，頁145-147，麥田出版，臺北，2005。

初」空間，「一切主體都從其中浮現」。⁴²（法）克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）認為，此母性空間並非一真實的母親。它屬於前象徵期，不確定、無法命名和言說；它是符號向象徵轉化的中介。其訴諸於一更緊密地連結母性、語言兒童期的意義作用之超語言樣態；且就具體呈現在語言的詩性體驗裏。⁴³

因著歷史的走向，臺灣一直便是多元文化的場域，對臺灣的認同，必然包括了殖民時代所留下來的種種記憶。中生代本土詩人，父母皆從小歷經日治時期的教育，日本文學根深蒂固於上一輩的文化記憶裏。陳黎曾記載其向父親請教小林一茶的日文資料時，其父即刻背出一首俳句，說是日據時代讀公學校時教的。⁴⁴昭和十七年8月30日發行的第四期公學校用國語讀本卷十二第十課〈俳句〉⁴⁵，就選了八首俳句：

元日や一系の天子富士の山
（元日啊／萬世一系的天子／富士山）⁴⁶

長き日をさへづり足らぬひばりかな
（長長の日／啼也啼不盡的／雲雀哪）

初幟こゝに日本男子あり
（初升的旗幟／這裏也有日本／男子在）

負うた子に髪なぶらるゝ暑さかな
（背著孩子／髮絲被玩弄著／這麼熱哪）

とんぼづり今日はどこまで行つたやら
（捕蜻蜓玩……／今天已是那兒／去了呀）

明月や池をめぐりて夜もすがら
（明月呀／迴繞著水池／整整的一夜）

寒月や枯木の上の一つ星
（寒月呀／枯木之上／一顆星）

長々と川ひと筋や雪の原

⁴² Prter Brooker *A Glossary of Cultural Theory*, 王志弘、李根芳譯《文化理論詞彙》，巨流圖書公司，臺北，2003。

⁴³ 見（法）Julia Kristeva（克莉絲蒂娃）《思考之危境：克莉絲蒂娃訪談錄》，頁145-147。

⁴⁴ 見陳黎散文〈一茶之味〉，《中國時報》1993.9.3.35版。

⁴⁵ 《景印日治時期臺灣公學校與國民學校國語讀本》第四期第十二卷，南天書局有限公司，臺北，2003。

⁴⁶ 筆者漢譯，下同。

(長長的／一道河川／雪地的原野)

這是許多受過日本教育的臺灣人之共同記憶。儘管臺灣在殖民時期為日本統治壓迫，但戰後政權壓迫的形勢一旦解開，去除了邏輯中心的父權象徵，尚存的便是柔性的文化記憶。而以此教育新生的一代，日本歌謠童語中的詩性體驗自然成了這一代母子共用的「母性空間」。

當然，臺灣戰後因國民政府的語言政策，使日文受到壓抑，許多日治時期的詩人（如詹冰、林亨泰等）都須成跨越語言的一代，方能創作；更多詩人則就此廢筆（如水蔭萍）。所以，這母性空間未必是語言的實際言說，而乃是一精神氛圍。

陳黎對俳句的興趣是相當濃厚的。《小宇宙 II》第一首：「生中繼——／我的母親電話中問我：／要不要回來吃飯？」其自註：「生中繼，日語，即實況 (live) 轉播。」這自是扣緊俳句「即興演出」的特點，但其實蘊藏著眷戀母音這樣的深義，尤其置於開宗明義的第一首。而當我們讀到另一首：「母親教我的歌，用夢的睫毛膏／用夜寫歌詞，唱給花的／姊妹聽，唱給我的女兒譜新曲」(II·76) 則更應證了這樣的解讀。

陳黎接受了這樣的「母音」，並研究或翻譯過日本俳句。在譯作《世界情詩一百首》⁴⁷也譯了俳聖松尾芭蕉 (1644-1694)、千代尼 (1703-1775)⁴⁸的俳句。詩集《苦惱與自由的平均律》⁴⁹中有〈千代尼註釋〉一詩，選譯千代尼俳句數首，並以自作俳句式新詩一一呼應原詩；如：

蚊帳的一角
鬆開：
啊，月亮

如何以四條魚談
三角戀愛
而結局圓滿？

其另有〈俳句的趣味〉⁵⁰、〈一茶之味〉等文介紹俳句，⁵¹《小宇宙》有些詩並明顯受他所譯俳句風格的影響。如：

1. 他洗馬，用秋日海上的落日（正岡子規）
他刷洗他的遙控器，／用兩棟大樓之間／滲透出的月光。(I·1)
2. 他們也許在閒聊迷霧的日子——田野上的馬群。(小林一茶)

⁴⁷ 陳黎、張芬齡譯《世界情詩一百首》，九歌出版，臺北，2005。

⁴⁸ 千代尼 (1703-1775)，又稱加賀之千代，日本俳句女詩人，俳聖芭蕉的再傳弟子。

⁴⁹ 九歌出版，臺北，2005。

⁵⁰ 〈俳句的趣味〉收於《小宇宙 I：現代俳句一百首》。

⁵¹ 陳黎認為一茶俳句是其個人生活的反映，擺脫傳統以悠閑寂靜為主的俳風，赤裸裸表現對生活的感受。他的語言簡樸無飾，淺顯易懂，經常運用擬人法、擬聲語，並且靈活驅使俗語、方言；題材雖然平凡，但透過他批判的眼光以及同情的語調，呈現一種動人的抒情性。見陳黎散文〈一茶之味〉。

它們也許在談論／落日——屋頂上／那些交頭接耳的天線。(I·98)

3·露珠的世界是露珠的世界／，然而，然而……(一茶)

朝露的人生，朝露的／人生，然而，然而／那照著的陽光是好的……(I·15)

陳黎在序裡也提到，有一部分俳句是對古典俳句的致敬或變奏。從這我們可看出臺灣俳句新詩，除了容受了日本俳句追憶前現代詩心之特質，而且又因殖民時代所殘存的記憶，讓本土詩人之作俳句，有著「追尋母音」的文化深層意義。

(二) 轉折：經現代主義洗禮的「意象迭加」及「微型寓言」

俳句西傳至歐美，以英語翻譯俳句為 haiku。而造就「俳句」的解釋共同體與成立「haiku」的解釋共同體並不一致；因此，由特殊性通往普遍性，需要的是賦予某種更普遍的邏輯，乃可使後者涵蓋前者。早期布萊斯(R. H. Blyth, 1898-1964)是透過「禪」的思維，讓俳句達到普遍化。⁵²至如意象派現代詩人龐德(Ezra Pound, 1885-1973)，⁵³則發現了一種「迭加」(Superposition)的手法。比喻性意象不用連接詞直接與所修飾的的意象疊在一起。在龐德及當時新詩運動的詩人眼裏，這便是日本俳句常用的技巧。龐德1914年〈旋渦主義〉⁵⁴對此有明確的解釋：「(俳句)是一種意象迭加形式……是一個思想放在另一個思想之上。」事實上，在龐德之前，休姆(T. E. Hulme，意象派最早發動者，也是俳句的愛好者)就說：「兩個視覺意象形成一個可稱之為視覺和絃的東西，它們聯合起來暗示一個不同於兩者的新的意象。」⁵⁵在俳句中，確有許多干涉部份與基底部分迭加，形成一對視覺和絃或意義和絃。

臺灣現代詩，經歐美現代主義洗禮，龐德的意象派也影響了臺灣詩壇。許多詩人之初識俳句，皆由英語論著進入。⁵⁶因此龐德此一技巧並不陌生，在創作中也顯而易見。如林建隆在美國留學時專攻詩學，接受過意象派詩人 Diane Wakoski (1937-) 的指導，⁵⁷故其俳句亦有意象派風格：

撲向火海／燃燒的玫瑰／一隻純白的粉蝶(林〈撲火〉)

從自己的翅膀／飛出蝴蝶／夢的還原(〈毛毛蟲〉)

用四隻腳畫出／沙灘上／春天的尾巴(〈烏龜〉)

追逐在／屋頂，抓破紅瓦／初春的利爪(〈貓〉)

從屋簷射向閃電／折返時／嘴角的春雷(〈燕〉)

⁵² (日)菅原克也〈俳句の翻訳と国際化：文学ジャンルは、いかにして普遍性を獲得するか〉，2004.11.26。

⁵³ 龐德是先接觸日本俳句，於1913年左右寫了一些仿俳句詩，然後轉向中國詩。見趙毅衡《詩神遠遊：中國如何改變美國現代詩》，第一章現代美國的中國詩群，第四節各國影響的對比分析，6.龐德的俳句。上海譯文出版社，上海，2003。

⁵⁴ Fortnightly Review, 1914。轉引自趙毅衡《詩神遠遊：中國如何改變了美國現代詩》，頁228-232。

⁵⁵ T. E. Hulme: *Further Speculations*, 1953。轉引自趙毅衡《詩神遠遊：中國如何改變了美國現代詩》，頁230。

⁵⁶ 如林建隆由英語學習俳句，見《林建隆俳句集》巫永福序。

⁵⁷ 見李魁賢〈林建隆的俳句世界〉，《文學臺灣》28期，1998.10。

朝露沿鐵窗滴下／路過昨夜的星辰／生鏽的淚（《鐵窗的眼睛·62》）
這些詩都是兩個意象並置或迭加，如第一首燃燒玫瑰是比喻性意象，插在所修飾意象之中，並未用連接的喻詞。迭加意象不作解釋性描述，只呈現畫面。林建隆詩意境簡短，多不出此法。其《鐵窗的眼睛》即以意象的疊合並置⁵⁸，型塑獄中苦樂悲喜對比的張力。

陳黎⁵⁹詩作則讓兩迭加意象互有變化：

春日有毛：／愛人啊，你沒有刮乾淨鬍子的／嘴巴，又來吻我了。（I·8）

繞著黃昏旋轉的直升機：／我們常常抓著一條電線／等候拉回青春的風箏（I·11）

辭典裡夾了一隻死蟲：／陽光下翻閱，變成了／一個新字（I·33）

列車故障：我們懸宕在／肥胖肥胖的雲朵／和斷了梯的白日夢之間（II·20）

春日光芒紛披與愛人未刮鬍子的嘴巴，一為靜態意象，一為動態事件，構成一實一虛靈活的映襯效果。因詩中採用迭加的手法，並無連接詞，所以何者為主要喻體意象，實在很難判斷。可以說，其實是兩者互相詮釋、互相映照，已無賓主之分。

陳黎除受西方現代詩主流影響外，於第三世界詩學亦頗多留意；在1980年代初即已翻譯發表墨西哥詩人塔布拉答（Tablada, 1871-1945）的六首俳句詩，⁶⁰其中一首〈西瓜〉：「夏日，艷紅冰涼的／笑聲：／一片西瓜」後也曾舉例於〈俳句的趣味〉一文中；又墨西哥詩人帕斯（Octavio Paz, 1914-1998）的幾首俳句詩也深得其心。⁶¹後又譯有帕斯詩選，其中俳句詩數首⁶²，如〈芭蕉庵〉為帕斯訪隅田川畔芭蕉庵而寫：

整個世界嵌／入十七個音節中／你在此草庵

母音與子音／子音與母音的交／織：世界之屋

我說出的這／些，勉強湊成三行：／音節的草庵

另如拉丁美洲詩人聶魯達（Pablo Neruda, 1904-1974）的《疑問集》⁶³亦簡短如俳詩，這對陳黎之創作現代俳句都有影響。所以台灣俳句新詩一方面取法於對日文俳句的閱讀與翻譯，一方面則接受經日本俳句影響的歐美或第三世界（拉美）的俳句詩，實具眾聲多彩、多源融匯的情狀。

歐美現代主義詩其實便是將意象不斷繁複迭加而來。俳句式新詩因簡短，所以迭加隱喻仍不違日本俳句的基本精神：尚未有現代性邏輯中心主義的傾向，而

⁵⁸ 其將鐵窗喻為鏤空的墓碑（4）、絃琴（36）、微濕的信紙（39）、水壩（70）、飛行的魔毯（79）、相思的月曆（80）、竹筏（72）、狗籠（83）、花格子夏布（85）、電視（91）等等。

⁵⁹ 陳黎初識一茶俳句，乃透過英語介紹，見〈一茶之味〉。

⁶⁰ 收錄於《拉丁美洲現代詩選》，書林出版公司，1989.5，臺北。

⁶¹ 〈白日的手打開〉、〈幽靈〉、〈遙遠的鄰人〉等見1989年出版的《拉丁美洲現代詩選》。

⁶² 陳黎、張芬齡譯《拉丁美洲詩雙璧》中如〈靜物練習〉、〈亂石集〉，皆為俳句詩，花蓮縣文化局出版，花蓮，2005。

⁶³ 見陳黎、張芬齡譯《拉丁美洲詩雙璧》。

是不讓意義有固定凝聚方向，採上下疊映的不確定感，以逼近「在場」的具體性。然臺灣俳句新詩另有一類，則已超越日本俳句的本色，而直是現代詩的縮寫形式。它具有對統整性和完整性消失的焦慮，希望能擁有個人神話與統一性、一貫性、優雅與純粹風格，強調國家或英雄式的論述。這樣的風格已經走入文明的「現代性」。

「現代性」是人與事物產生了距離，科技、資本形成人與外在世界的複製關係。在文藝表現上，是一種「後設敘事的寓言」，詩中有一後設基準的隱喻修辭或「宏大敘事」是常見的手法。篇幅短小的詩或寓言小品，也企圖使人能在瞬間達到一對世界觀的「知性喻解」，而非前現代物我合一的「和諧」。臺灣現代主義的大將如洛夫、杜十三、張默等，不免在俳句小詩中也是宏大敘事的意旨，可稱為「微型寓言」：

我在尋找一雙結實的筷子／好把正在沉淪的地球扶起來（洛夫）
一尾被釣起的魚／身在半空仍嘀咕不休：／這是我一生最重要的選擇，
可不能出錯（洛夫）⁶⁴

他在樹下禪坐之後忘了把腳印帶走／腳印穿過大街小巷到處找他／「你
為甚麼老去一些我沒有去過的地方呢？」／——他低下頭來對著自己的
腳大聲斥責（杜十三〈腳〉）⁶⁵

在夢中，我抗議：上帝給的太少！／醒來後，才發覺我的拳頭始終是緊
握的。（林或）⁶⁶

這些詩具有一種「託寓」(allegory) 功能。託寓通常有四個義涵系統，如以林或〈放手〉來看：字面意（拳頭）、託寓（自我堅持）、道德義涵（許多抗議與抱怨的原由，其實是自己造成的）、世界觀（上帝一直在賜予我們恩典，但人要放棄自我才能領受）。這些詩具有明顯的道德諷諭，讓人讀後即刻對世界有一知性的理解。但若寫得過多，已如寓言詩一般，杜十三的現代俳句便有此現象。

日本俳諧史上，談林派也曾學莊子之文章而提出「寓言論」。但其「所謂寓言，乃將我心所思之事，比物托事而言之意也。」雖將意旨比物托事，但又須「協調有事無事」。⁶⁷今微型寓言已超出傳統俳句之處在於：傳統俳句簡短，事件只是一發展未完成的小片段；但微型寓言的敘事卻是讓故事完整發展，因必須如此乃能托寓。但如此實與俳句之只作為「發句」的本質悖離了。所以如何在微型寓言的完整故事中只切下片斷，才是好的俳句新詩，這是現代主義洗禮後的詩人創作俳句所必須考慮的。

如王德威說：現代主義到台灣，本身就是一則與島有關的寓言。島不只是作

⁶⁴ 洛夫詩先刊於《中國時報》1993.2.24.27版，後收於《雪落無聲》改題〈絕句十三帖〉，爾雅，1999.6，臺北。下同。

⁶⁵ 杜十三〈現代俳句〉1993.4.30.35版。下同。

⁶⁶ 林或〈俳句十首·放手〉1993.6.24。下同。

⁶⁷ 葉渭渠、唐月梅著《日本文學史·近古卷》第八章俳諧俳論興起與革新，第二節貞門、談林的論爭與俳論，頁340-346，昆侖出版社，北京，2004。引語乃出自岡西惟中的《俳諧蒙求》(1675)及《俳諧或問》(1678)。

家安身立命的環境，也更是他們創作境況的象徵。⁶⁸然則，現代主義的種種風貌，都是詩人對生命處境及歷史存在的託寓。在此歷史意旨的託寓環境之下，俳句新詩之成為宏大敘事的微型寓言，便是臺灣現代詩本身發展脈絡所必然造成。但對俳句譜系而言，則為一巨大的轉折了。

（三）新變：後現代的「文本間性」

而最近後現代主義興起之後，後現代的詩意邏輯與俳句又不謀而合，則成為當代「俳句」由特殊到普遍的新變通徑。

在西方後現代主義的關鍵學者之一（法）羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915—1980)，為了顛覆語言的政治性無邊統御，長久即苦思寫作的零度、原意的自然、符號的烏托邦等觀念，卻又只能局限於抽象理論層面的尋思；在旅日後，發現俳句的特性：片斷性寫照、寫作時機因緣巧遇隨興而作、題材平淡介於有意無義……等，頗有相見恨晚的驚喜。在其有關日本之散文集 *Empire des signs*（《符號帝國》）⁶⁹就有四篇討論俳句。可見俳句的先在天賦與後現代主義是不謀而合。

「後現代性」乃因資訊景觀普及，文化形式全球化、商品化而生。其與「現代情境」形成相互對話。戰後缺乏統一的現象，已成既定事實，因此不再焦慮，反是慶祝，強調流動、多元、邊緣、差異與含混。「後現代」的世界重尋集體性的魔魅，也充滿多元的變數。⁷⁰文藝表現上常是集體而又多元的「文本間性」或「互文性」，詩中拼貼諧擬、多音交響等雜語修辭是習見的手法；更常以小詩、短語、斷章，使人能在瞬間對固有意識形態產生顛覆性的變化。

臺灣自八、九〇年代，開始輸入了西方後現代主義思潮，詩壇中無論理論或創作上均掀起極大的波瀾；而「俳句式」的新詩也在此間承勢而起，其表現手法當然也涵蓋了前現代、現代、後現代的三重性。工業文明或資訊時代的意象，是現代進入後現代的重要標誌。如陳克華詩（1994.7.7.39 版）：

電腦總是利用人類下班後的時光思考／雖然只是暗暗地靜靜地／淺淺地，敲動了一枚無意義的鍵盤

偽裝成辦公大樓的太空船發射塔／終於被一根焦慮的煙蒂／點燃了。人類深不可測的思惟與機器無意義的矛盾結合。玻璃帷幕的現代大樓與人焦慮煙蒂之微妙對抗，這些詩意是現代的，也是後現代的。由陳黎《小宇宙 I》到《小宇宙 II》的演變更可以看出端倪。《小宇宙 I》有許多如：

它邀請我進入電視機，／在我離開的座位上／我發現一棵沒有葉子的金屬樹。（9）

忽強忽弱的迴旋曲：／虛無共和國的抽水馬桶又在演奏／它們含糊不清的國歌……（99）

⁶⁸ 王德威〈是誰在水深處施放聲納？〉，陳義芝《台灣現代主義詩學流變》序，九歌 2006。

⁶⁹（法）羅蘭·巴爾特(Roland Barthes)著、孫乃修譯《符號帝國》，商務印書館，北京，1996。
Empire of signs, translated by Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1982。

⁷⁰ 見廖炳惠編著《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》，麥田出版，臺北，2003。

這些意象表現出不同論述元之間的衝突、荒謬與虛無。如「電視／人（「沒有葉子的金屬樹」象徵「人的異化、空心化）」、「抽水馬桶（現實的卑微）／虛無共和國國歌（虛構的莊嚴）」，都已頗富後現代性。在《小宇宙 II》則展開了更為多元的論述：

行動電話，閃爍的關係：／大哥大膽，小妹小心。中間是／有時必須沈默以對的語音信箱（10）

囚：你看到與你視訊對話的裸裎／的我嗎？遙遠時間空間的窺淫者／透過文字進行網交的思想的共犯（68）

報紙上說天文學家宣布發現太陽系第十顆／行星：你終於注意到餐桌上五顆蘋果，四顆／水蜜桃外，滾得遠遠的那一顆我送的苦梨（56）

寫 e-mail 給沒養過滑鼠的曾祖母／談愛與死：她回我（並且要我轉寄）／閃電寫成的最古老的電子郵件（92）

手機與現代人複雜／曖昧的人際網絡、日新月異的電腦與人類無窮的欲望、思想、「天文科學對宇宙天體的無盡發現」與「人際間的吸引／排斥的互動」之對比、現代便捷的 e-mail 通訊與古老的生命課題之交纏……，這些多元複雜論述，在這極短的詩中呈現，的確須以一種有別於前現代的天人和諧語法或現代的知性「統一性」語法，而改採「互文」的方式。資訊工業文明所造成的「文本」，與「文本」之外生命現實的辨證，再加上與詩媒介本身語文符號的戲耍……，重重文本交互於這短到極限的場域。《小宇宙》的互文性更已超越自身之內，而與其他詩互文，產生的閱讀時間的差互。如這兩首分別出現在前後輯：

我等候，我渴望你：／一粒骰子在夜的空碗裡／企圖轉出第七面。（I·14）

一粒骰子在夜的空碗裡／轉出第七面：／神啊，你居然在（II·25）

可謂互相較勁。另有許多互文詩例，可見於陳黎自註及其後記。文本間性的多元拼貼，論述出文本交互的後現代景觀。

至於在節奏上，俳句式新詩是否仍需與日本傳統俳句的長度一致（如林建隆的《生活俳句》每首詩的平均字數為 17.6 字）⁷¹？其實十七音乃日語俳句的古典平均律。而漢語為單音，日語為複音，如以語系差異考量，十七字漢俳⁷²內容量必多於日語。但無論日語或漢語，就文言與口語比較，文言用語簡約，拍節短捷；而口語語彙句法都較繁複，拍節也就隨之增多加長。因此如由文語和口語的節奏差距而論，等量的意象、意境移到口語表達中，一般情況都會延展得更多音，且句式更長。因此由語言的現代性衍化來衡量，現代俳句一行一拍的音數多少，實無需嚴守傳統俳句的五、七音，或只停留於其上下相當的音數；伸縮自如的自由律似更足以呈顯現代世界／心境的速度與律動。

⁷¹ 見江文瑜〈詩的捷運·捷運的詩——讀林建隆《生活俳句》〉，收於林建隆《生活俳句》。

⁷² 漢俳（漢式俳句）是中國詩人近代以來與日本俳句詩人交往中所產生的一種詩體，大部份為文言。參照日本俳句十七音（5.7.5）的形式（另有五言絕句式、減字定型三五三式、七言二句式、三四三式、四六式、三五式……等），加上韻腳，形成三行十七字的短詩。（日）松浦友久著《節奏的美學——日中詩歌論》第四篇〈作為詩型的俳句〉。

臺灣俳句式新詩，它是日治時期遺留下來的的一個文化記憶，但經過戰後臺灣自身的環境波盪，西方潮流、本土草根特性都在在影響了這文類的生成。歷經接受、轉折與新變，它具有前現代的基因，但也流著現代的血液，波盪著後現代的韻律。猶如臺灣受殖過的文化身份，是一種混融的血緣，臺灣俳句式新詩，也是如此一種烙印了文化身份交纏的混融文類。

四·零度書寫的美學

雖說臺灣俳句式新詩是一種混融的文類，但我們仍認為「俳句／haiku／現代俳句／三行詩」屬於廣義的俳句系譜，其原因在於它保持了最短詩型，及因短到極限而所必然的零度書寫修辭美學。

就俳詩的意象性、即物性這點而言，在以前可比擬於繪畫，然在今日，則更接近於瞬間性、隨機性的攝影。羅蘭·巴特《明室：攝影雜記》⁷³就將攝影的不可發展、只能一再自我重複的特性比擬作日本俳句。因俳句的寫錄也是不可發展的：該寫的都寫了，沒有任何想望再作修辭上的發揮。兩者都是「活躍的靜止狀態：涉及一項細節（一引爆器），在文章、相片中爆裂，有如玻璃窗上的小小星狀裂痕。」⁷⁴他所謂的「細節」，也就是他所創的術語：「刺點」。

巴特認為：知面與刺點是可以共存的形式。⁷⁵知面所依藉的文化是創作者與消費者之間的合約，它代表一種教養。刺點則通常是一細節，一局部物體；雖突如其來，卻具有潛在的擴展力，這一力量常是換喻性的。它使人超越攝影媒介符號，直接領會指稱對象本身。⁷⁶刺點就在被拍的畫面裡，無所逃避，卻又是上天的恩賜。它不一定能說明攝影家的技藝，卻能指出攝影家曾經「在場」。⁷⁷

以此原則，則看待一首俳句如觀看一張照片，也可區分一文化興趣領域（知面）及偶而穿越其中之意外交錯（刺點）。在傳統俳句詩學中，所謂「本意、本情」，即如「知面」，是歷史文化約定俗成的。但俳諧的特點便常是以「刺點」來戳破「知面」。臺灣俳句新詩也可找到這最基本的刺點。如：

寒冬野地小便：／瑟縮的星，暗中／迸發做熾熱的瀑布（I·13）

寂寥冬日裡的重大／事件：一塊耳屎／掉落在書桌上（I·18）

小指頭破了個洞，不能挖鼻孔／今夜的星光，就像點點鼻屎／黏在暗暗

⁷³ 羅蘭·巴特《明室：攝影雜記》許綺玲譯，臺灣攝影工作室，臺北，1997。

⁷⁴ 羅蘭·巴特《明室：攝影雜記》許綺玲譯頁 59。

⁷⁵ 羅蘭·巴特對攝影的興趣乃基於兩個因素共存。第一項元素「知面」(Studium)：是一延伸面，一個場或畫面的擴展，以文化知識背景可駕輕就熟地掌握。對照片的感動乃經由道德政治文化的理性中介所薰陶的情感。第二項元素乃「刺點」(punctum)：打破知面，騷擾知面，或標出抑揚頓挫。知面是我去尋它，意識注入知面的場內；刺點正好相反，不是我去尋它，而是它從景象中彷彿箭一般飛來，射中了我，而使我有道傷口或裂痕。頁 34-36。

⁷⁶ 羅蘭·巴特《明室：攝影雜記》許綺玲譯頁 56。

⁷⁷ 羅蘭·巴特《明室：攝影雜記》許綺玲譯頁 58。

的鼻孔，不肯掉下來（II·63）

「寒冬星夜」、「寂寥冬日」、「今夜星光」，都是非常具有高情雅緻的知面，但「小便」、「耳屎」、「鼻屎」，卻像刺點一般刺破了知面，透過身體產生的即臨感讓我們讀詩時有一種瞬間的震盪，讓我們從尋索象徵意涵的知面中穿過，直面真實本身，之後會心一笑。

刺點也未必是鄙俗的意象。一細節、一局部物體，只要突如其來，衝擊力撼動了原來主控我們知面的中心者皆是。如：

(1) 赤子意象

看不見病房的白／小女兒盯著祖父／床頭的紅蘋果（林〈探病〉）
不再咳嗽／室外孩子們的笑聲／開啟他的窗戶（林〈祖父〉）
一個小孩走在大路上 還這麼小 誰家的啊（木）

(2) 點景意象

記憶的海浮現／突然思想起恆春半島的燈塔／對著我亮了（李敏勇）⁷⁸
北方的鐵路橫過濃黑的小鎮 就只酒店裡有燈光（木）
月亮升高 纖秀的枯枝一齊影在冰河上（木）
教堂的尖頂的消失 永遠在那裡消失（木）

(3) 自然微物

停車路邊，臥看鼻外清澄的藍天／一隻小蟲在我鼻尖，彷彿在峰頂／此際，我的軀體是家鄉的一列山（II·57）
蜜蜂撞玻璃 讀羅馬史 春日午後圖書館（木）

(4) 偶發瑣事

春朝把莖苔煮了 晾在竹竿上 為夏天的粥（木）
壁爐前供幾根永遠不燒的松柴的那種古典呵（一路春山）

(5) 殘餘細節

旋轉旋轉 各種驚險娛樂 滿地屍腸般的電纜（木）
為何廢墟總是這樣使我目不暇接（一路春山）

「赤子」原為成人世界微不足道者，非世界之中心，但卻喚動成人的心腸；「點景」也並非整個山河大地的中心，但卻是特別勾人想念的。所以，一日常偶發的細節、一物體的局部特寫，簡練活躍，蓄勢待發，便足以讓整個閱讀出神。刺點扎了一下，激起心中的震盪。刺點的撼動，讓我們剎那一陣空。

俳句之空無給人以誘發，讓我們揚棄意義。這是對意義極大的挑戰。符號、隱喻和寓意幾乎都用不著，只有幾個詞語、一個意象、一段情愫。它在一瞬間語言出現休止，無聲的斷裂勾勒出簡潔空靈的形式。所以俳句中並非一語言簡潔的問題，⁷⁹而是一影響到意義根基的問題。它是一驀然找到適合自己形式的簡單事件。其中有某種意義的旋律：純淨性、圓體性和音樂調子的空靈性。如回響般，

⁷⁸ 〈現代俳句十首〉1993.9.16.27版。下同。

⁷⁹ 簡省能指符號，而不減損所指內容的密度。

在意義空無之下畫出一條線。⁸⁰傳統俳句詩學所強調的言外之意，其實也在於以語言沒來由的中止，讓人騰空躍出語言之外，頓然一悟。俳句式新詩中抑制意義的例子如：

朝露的人生，朝露的／人生，然而，然而／那照著的陽光是好的……(I·15)

回力球般急旋入夢，反彈／復反彈的／深夜的狗吠。(I·53)

在一枚夾在書頁中的／枯葉和圓月間／無可言喻的虛無(I·88)

這幾首我們可以說意義完全空無，只見感官感覺的捕捉，有著意義純淨性、線條立體性和調子空靈性。

意義的空靈，意象與意象間可如和絃般共鳴，也可如不和諧音般騷動。雅俗混雜（或戲擬），造成意義的乖破，這是日本俳諧的本色，在臺灣俳句新詩中也常見：

我倦欲眠：／輕聲些／如果你打電動(I·2)

海岸教室：／無鷹不起立，有浪才翻書／其餘一律自由活動(II·18)

吾不如老圃：我畫地／自限，以筆翻鋤，為／幾株新品種的惡之華(II·19)

耳順，知天命的曠野／青春拔營而去／青春痘的樁釘仍在(II·24)

這些詩引用了典故雅言，但另外加進去的俗語冗談，讓古典的意義乖破，「莊嚴」之意瞬間消解，意義的重力頓失，而使人直面生存或存在的真實現象。鄙俗的刺點在《小宇宙》前後輯各有不同的表現。前輯刺點如上所舉，尚屬描繪性的；後輯中則更放肆於「話語」的直白——粗話、俗語、冗談等都能回收為詩，如詩自道：「幹什麼把粗話變成詩話？幹什麼把／生活回收成情歌？」(II·73)顯現其以話語刺點戳破知面的雜語修辭力道較前輯更強。

抑制了意義在並時軸的向上建構，必然會朝向歷時軸的方向發展。俳句比其他抒情詩型，的確更具有具體的「時間」(季語)和「空間」(地名)指涉和關聯性。也因此，易讓人有臨即感。但俳句不只抑制了意義在並時軸的向上建構，在歷時軸上也不一洩無遺地延伸發展。所以它與史詩、敘事詩之類的長詩比較，發展性就顯得極其隱微。前節所說日本俳句的誇張法與矛盾法，其所造成的意義張力強度，都不是為了繼續發展或追縱懸念。俳句的根本精神既是語言的休止，因此在歷時性上也無發展性。

俳句的這種極限特性讓巴特非常推崇。巴特在《符號帝國》引莎士比亞之語：「感覺之光放射出來的時候，伴隨著一道閃光，這道閃光揭開肉眼所看不見的世界。」但俳句的一閃卻甚麼也沒照亮，甚麼也沒揭示。可以說，俳句不是刻意要透過小世界去感知大宇宙、透過微觀去感知宏觀，它只是刻寫在時間上面模糊不清的凹痕。⁸¹有些詩似有若無的事件具有「小說意味」的故事功能，但也都是偶

⁸⁰ (法)羅蘭·巴爾特著、孫乃修譯《符號帝國》，18揚棄意義。

⁸¹ (法)羅蘭·巴爾特著、孫乃修譯《符號帝國》，20.這樣。

然、剎那間的洞察，可說是俳句式的「極限小說」⁸²，如：

有樂町／相逢的驛站／飲盡杯中的咖啡／話別初秋（羊子喬
1993.9.16.27 版）

窗前的蠟燭／海上的漁火，不斷搖動／今晚的風（林〈有兆〉）

正欲交談 被打擾了 後來遇見的都不是了（一路春山）⁸³

重見何年 十五年前一夜而蒼黃的臉（木）

傍晚 走廊裡的木屐聲沒有了（木）

摸著門鉸鏈塗了點油 夜寂寂 母親睡在隔壁（木）

開始是靜 靜得不是靜了 披衣摸鑰匙（木）

以上詩看似有種發展的姿態，但又戛然而止。故事動機（母題 motif）彷彿將要展開，但卻又沒說出甚麼。究其原因，它們都有時間與空間的指涉，且彼此有關聯性，足以引起懸念。但又及時切斷，讓故事就兜下一段空白。

只是一動作系列，而未構成情節；時間雖有所延展，但其中卻甚麼事情也沒發生。這樣的俳句不為後設意旨而敘事，它只是讓人一悟，到達語言之前的清醒。常見時間詞的自然流出，如：

鳥語 晴了 先做什麼（木）

流過來的溪水 因而流過去了（木）

蟬聲止息 遠山伐木丁丁 蟬又鳴起來（木）

因此俳句雖多用季語、地名、切語，但只是達到單純指稱作用。此一痕跡建立起「不帶評論的視景」。⁸⁴這視景完全屬於個人；而語言常見的評論完全中止。其特質（言外之意）在賦予它的一瞬間，又失去了，進入意義中止狀態——這是最稀奇的事。俳句之敘事也不為任何文學上的目的服務，只是為了書寫而書寫。

俳句不描寫甚麼，也不為甚麼下定義，簡化到純粹運用指稱的程度。其筆觸極其飄忽、極其簡潔，甚至連接詞也是多餘的。意義僅是光的一閃、一擊而已。指示性姿態，只如小孩指物說：「那！」而動作直接（無任何中介環節，諸如知識、命名、乃至占有）。俳句告訴我們：沒有特殊的東西，事情不是按照種類來命名。符號痕跡被塗抹，既無波紋，也無意旨的流動。⁸⁵在以下詩作，可看到這種純粹指稱：

對於駐足在鬧區工地鷹架上的／蝴蝶，我能說甚麼？／除了啊、啊……
（I·7）

春雨：屋簷下／一個小孩掌上比雨響得更急的／電動玩具（I·31）

石榴，在雨中／潮濕地綠著，／彷彿有話要說。（I·87）

這些俳句式新詩只是一種絕對的音調，成為在人生之頁、語言之網上飛快一觸

⁸²（日）夏目漱石亦有所謂「低迴趣味」的「俳句的小說」，參見久保田 淳編《日本文学史》第三章文學の近代の成立，第二節自然主義の革新（詩歌）：自由律俳句の誕生。頁 327。

⁸³ 木心 1985 寫的俳句例更多，如：「還沒分別 已在心裡寫信」、「車站話別 三天後一封信 感謝我帶著鬍鬚去送行」。

⁸⁴（法）羅蘭·巴爾特著、孫乃修譯《符號帝國》，20.這樣。

⁸⁵（法）羅蘭·巴爾特著、孫乃修譯《符號帝國》，20.這樣。

而留下的淡淡的皺痕。它不是描寫，而是對事物的一種醒悟；是「事件」而不是「質料」，從而達到語言的前岸。

俳句因數量和分散性，又因簡潔性和彼此間的互不相涉，似把世界分裂以至無限，建構起一完全由零碎斷片組成的空間，無一能由含意轉移而凝聚、組合，也無一中心以指揮或結束斷片和事件。所以俳句的時間沒有主體：閱讀行為中的自我就是一切俳句中的自我，此自我經過無數折射，只不過是閱讀的場所；一切俳句的共同體即一張綴滿露珠的網，露珠重重迭映，如此以至無限。其中並無一可掌握的主要核心。⁸⁶如莊子所云：「聖人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏。」此鏡只是攝取其他鏡子的影象，而且這種無限反射本身就是空。許多詩只是把我們從未發現的事物提示給我們；我們從中認出一沒有來源的擬象，一沒有原因的事件，一沒有主體的回憶，一段沒有主旨的語言……。

俳句近乎零度的書寫美學，似有言外之意，卻又抑制意義；三言兩語，終又欲言又止。或借由刺點，乖破本意本情與知面；或借由調性的純粹，到達意境的空靈。在共時軸上反描寫、反定義，在歷時軸上又反發展、反敘事。單一視之，極簡極微，只是人生之網上的淡淡皺痕。然整體觀之，卻又如一無限的露珠之網，沒有自我的主體，卻是所有人的閱讀場域，是使存有事物醒悟的空無之境。

五·延異閱讀：後現代詩意斷章

俳句的基調在於近乎零度的書寫美學，起落之間，意猶未盡筆已斷。「俳句式新詩」則從現代詩系譜，將俳句吸收、轉化，新變而為一混融文類。問題在於：日本傳統詩學以「物哀」的美感容易近入「空無」的境界，⁸⁷但現代人在背負了沉重的意義之殼後，是否可能將之脫落而回純然空無的境界？

現代文明排山倒海之勢，人在此間常表現的是「焦慮」；但後現代卻只覺一切都「耗盡」。如木心就常借偶發事件表達現代人的「疲倦意識」：

上午晴暖 下午陰晦起風了 很像人的心情
看鷹迴旋翱翔 心事重重似的
人生苦短 而疲倦卻是長途巴士中的那種疲倦
落市的菜場 魚鱗在地 蕃茄十分疲倦

「疲倦意識」解構了生命中所謂宏偉崇高的意義，便成意義空無的前奏。而俳句本具叛逆性格，是對鴻篇巨製的逆反；歷經現代性的宏大敘事之後，俳句式新詩正吟出「後現代」人們心中的一點想望。不同於前現代傳統俳句「同一性」的直

⁸⁶ (法)羅蘭·巴爾特著、孫乃修譯《符號帝國》，19 偶發事件。又如巴特說他自己的極限寫作，見他自己的另外一本書「羅蘭·巴特自評」(Roland Barthes par Roland Barthes)，桂冠圖書公司。

⁸⁷ 日本和歌本意的形成，多以「沉靜」與「感傷」、「悲秋」與「暝色之戀」、「慨歎」、「悲傷」與「寂寞」。見川本皓嗣前揭書〈秋日黃昏〉(秋の夕暮)。

觀頓悟，後現代俳句式新詩之意義空無乃以解構方式，拆解人類的曠世鉅作。

解構思維的鎖鑰在於「延異」(differance)。如德希達 (Derrida) 所說：並無任何東西是先於延異與空白，主體性與客體性一樣是延異的後果。空白就是時間化、迂迴、延緩；由於此，直觀、知覺、圓滿完成總是被遲延，被差異原則所遲延。主體（尤其是有意識與說話的主體）是依賴於差異系統與延異運動。⁸⁸在延異之前主體並不顯出，只有在與自身分離、變成空間間隙、拖延時間遲延的過程中才能建立起來。

所以後現代俳句式新詩意義之空無，最基本的是以「延異」(空間差異、時間延遲)的方式——時間意識懸宕耽延，空間意識則隨機偶遇、剪貼湊合。如：

再見 雪花著地即非花 (一路春山)

連結孤峰與孤峰的，／是孤寂，以及／黑鳥、白鳥的目光。(I·35)

每一條街是一條口香糖，／反覆咀嚼，但／不要一次吃光。(I·30)

靜默的豆漿：日復一日，／從我的碗流到我的體內的／空白的音樂。(I·67)

夜橫在那兒像一把梳子：／梳我體內毛髮半禿的／樹林嗎？秋天。(I·69)

這些詩藉著意象與意象的差異剪貼 (雪花／花、孤峰／孤寂、黑鳥／白鳥、一條街／一條口香糖)，意境與意境的延遲衍化 (豆漿的物質性／音樂的抽象性、秋夜的天籟感／中年的無聊感)，耽延擱置了獨斷意旨的生成。它其實無有任何宏大的意旨，也就沒有任何霸權的「我」來統治閱讀的存在活動。

然而以上這觀察，猶然偏於對「所說」的分析；但「延異」主要還在「說話的主體」的差異延遲。主體的延異可由視角的生成來觀察。在瞬間文本中呈現出的主體延異，使後現代的種種景觀在閱讀瞬間生成，也使後現代的詩意成為可能。

(一) 迷失在鏡子花園：內外無定的視角

現代性世界是採定點的視角。定點透視是源於笛卡爾思惟模式，也就有一意識中心。現代主義想要表達的是「絕對」，詩人責任就在使語言純化；對於如何突破媒介、語言與表達，常處於焦慮狀態。藝術是無言的焦慮，主體是封閉的自我。後現代則以「耗盡」意識代替焦慮意識，變形的外部世界沒有自己的存在。自己是一非中心化的主體，意識是零散化，無法使自我統一。⁸⁹所以後現代的視角是不定點的視角——內外不定，或流動、或飄浮……。

傳統俳句多半為抒情獨白的視角與聲音。視角是獨一的，聲音也是自我的。但後現代的延異書寫，便使視角多元、聲音複調，詩中常見內外無定的聚焦。如《小宇宙 II》中有非聚焦 (11.14.89-91)、外聚焦 (37)、固定內聚焦

⁸⁸ 差異原則意味著，一因素能夠具有功能，能意指，能具有意義、傳遞意義，僅是因指涉了另一過去或未來的因素；延異則使某種無意識的計算進入力學領域。(法) Jacques Derrida (德希達) 著、楊恆達、劉北成譯《符號學與書寫學：與克利斯蒂娃 (Julia Kristeva) 的談話》，《立場 Positions》，桂冠圖書公司，1998。

⁸⁹ 詹明信《後現代主義與文化理論 *Postmodernism and Theories of Culture*》頁 173, 195。

(5.7.27……)、不定內聚焦(22)等敘述體。在固定內聚焦除以第一人稱自我的聲音外，尚有以第二人稱似與內在自我所作的虛擬對話(23.33)、以阿美族女聲的44.45、以原住民聲音的83-88，以女兒聲音的78……，十分多元。整體而觀，便覺視角內外游移，聲音此起彼落交互穿梭，形成多音交響的繁複主體。

(二) 水溶於水：空間深度的消失

視角既無固定方向，空間深度感便取消，而產生無差別性的新平面感。舊有的深度模式包括：現象與本質、表層與深層、能指與所指、本真與非本真等等的距離深度，而今所有的兩極對立所產生的深度距離都取消了。⁹⁰

當各種固有空間深度模式消失，一切只是文本或形象。「文本」不能界定何為內在，何為外在，它超越二元對立的邏輯。⁹¹文本或形象就是現實，一切都經過語言所虛構。藉由各種語言文本，我們而有各種空間形式。如：

我們對詩的形式愈陷愈深，而世界／依然像拔地而起的巴別塔愈築愈亂
／依賴虛構，我們維持了一本傾斜之書(II·99)

啊，波特萊爾，／何其寬廣舒適的／感覺的沙發。(I·79)

大逃亡：讓我藏身在你／裡面，像水溶於水，被／全世界看見，又沒有人發現(II·8)

語言或文本是這樣一個空間，它讓我們藏身，讓我們安舒，它讓我們揭露，又讓我們隱蔽。在詩中，可以看到對「現實」的省思，對「文本」的肯定。

既無一外在的基礎，符號和物體的聯繫便是任意的，這導致了認知上的流動感——思想和意義游來蕩去，在不同的可能性間飄浮。意義總是被推遲、延後。事物的開放、意義的推延、書頁上注釋的空白、談話間的時間間隔，都給出一空間，讓物使之然。⁹²在《小宇宙》中我們看到很多這樣的實驗：

眼淚像珍珠，不，眼淚像／銀幣，不，眼淚像／鬆落後還要縫回去的鈕釦。(I·21)

秋風中有人——／我是說，秋風中有人看到說／秋風中有人。(I·16)

多年後重扣心房，我說芝蔴開門，所有／食物已從你詞庫刪除。我徒勞地置換／關鍵字：黑砂，寶貝，抱歉，愛我……(II·75)

文法家的燕子用剪刀把愛剪成靈類／和肉類，卻忘了區分動、名詞：／愛人愛做愛人愛，我愛不愛我……(II·82)

能指的任意性揭示了文本和思想的流動性，這開啟了意義，開啟了認識現實的新方法。世界只是一大話語、大文本，符號和符號互指，思想的痕跡交織在文本中。語言不能直接通到真實，或將真實呈現；人在語言中，猶如「寂靜的囚犯：我們

⁹⁰ 詹明信《後現代主義與文化理論 *Postmodernism and Theories of Culture*》頁 199-203。北京大學出版社，北京，1997。

⁹¹ (法) Jacques Derrida (德希達) 著，楊恆達、劉北成譯〈涵義：與龍斯 (Henri Ronsse) 的談話〉，《立場 *Positions*》。

⁹² Jacques Derrida (德希達) 著，劉北辰、李曉光譯〈延異〉，收於《言語與現象 *La Voix et le Phénomène*》，桂冠圖書公司，臺北，1998。

用言語擊碎／透明的牆，又被迫／用呼吸夾回每一片被打破的沈默。」(II46)

詩中我們可讀出常見具體的語言嬉戲：

1· 語音方面採同音雙關⁹³、諧音析字、誤讀或延宕等修辭法，造成語意的重層空間，或閱讀行氣的分岔位移：

雲霧小孩的九九乘法表：／山乘山等於樹，山乘樹等於／我，山乘我等於虛無……(I·51)

在剪髮時醞釀詩：剪髮／是減法，減掉蕪雜的／思想，剩下安靜的絲／詩(II·28)

海涅(或海德格)說：人生／煩悶。海捏著鼻子歌唱說：／放夢，放夢……(II·80)

行動電話，閃爍的關係：／大哥大膽，小妹小心。…(II·10)

2· 字形語符方面，採化形析字辭格或符號圖象，形成語符的視覺空間，以此推開意義的直線指陳方向：

人啊，來一張／存在的寫真：／ (II·58，餘如 II·67、68 皆是「囚」字的化形詩意)

家鄉的命名：花蓮。洄瀾／奇萊。哆囉滿。里奧特愛魯／「」(II·14)⁹⁴

3· 不同語系差異距離的剪輯，使不同的讀者群可有不等的詮釋距離：

此谿名神秘，泰雅人稱白齒／水石相聚合，時間齒縫間流／我在水中坐，腳趾微笑如齒(II·13)⁹⁵

你們翻做七腳川：我們的部落多薪柴／兩隻腳上山砍柴，兩隻腳跨舟捕魚，兩隻／落地跳舞還有一隻翹起來等「卡陰」(II·83)⁹⁶

4· 辭格警策，或以喻依的倒轉形式產生喻體意義上的弔詭，造成有如拓樸學般語義空間的迴旋：⁹⁷

蝸牛腳下伸展／老樹的枝極／老樹腳下匍匐／玉山的頂峰(林〈頂峰〉)
手在紙上畫了一個蛋／蛋孵出了一隻手／被孵出的手在畫蛋的手上又畫了一個蛋(杜十三〈俳句十帖〉1993.12.13)

5· 語序折繞，突破固有形式，造成文本空間的迷失：

愛

死：古往今來，代代接續的兩人三腳遊戲(II·3)

愛

⁹³ 關於語音的尚有 26、41、42、43、47、48、51、80。

⁹⁴ 又(II·15)：「山水／家庭之旅：／凹水凸山磨合後／回歸的巨大空白」承前詩引號「」而生之詩意。

⁹⁵ 79-91 首皆是。

⁹⁶ 註：七腳川，為阿美族語 Cikasooan 之音譯，原意為「薪柴甚多之地」。卡陰(kayin)，阿美族語「姑娘」。這類寫原住民語言與漢語的差異之詩在《小宇宙II》中尚有很多。

⁹⁷ 又如：「兩腳抖著／抓緊／銅像的權杖」(林〈寒鴉〉)「我曾死過／這回重來，子宮門外／滑溜梯的心情」(〈生〉)「不只是狗／月亮也會跌落／門前那條臭水溝」(〈月娘2〉)又木心：「年輕人穿衣之目的是為了脫衣」、「俳句流行 一派晚上吃早餐的光景」。

生活在此方散步在此方眺望在此方流汗在此
方碑／盾牌／信簡／家／盤鍵／板滑／舟方

此在葬埋方此在寫書方此在動騷方此在叛背（II·74）

前首以兩個「愛」與「死」字的三角關係示意，後首則詭譎地採順讀與逆讀（意義或有正反之別）的回文方式，而交會重疊在中間一行中心的「家」。讓閱讀視線固有的方向迷了路。

此外，在章法空間上，以數量最多的陳黎《小宇宙》為例，第一輯尚如一網，露珠滿綴，零散紛披，重重映照在世之中的塵影天光；第二輯則或為自身俱足的獨立小室，或為互相通連的套房（suite 或作組曲）；讀者出入其中，覺得各室之間似隱有相通之情節或氣氛。⁹⁸這樣的含糊曖昧空間感，如詹明信（Fredric Jameson）所論後現代的新超級空間。它不再是對烏托邦世界寄存的幻想。「作為主體，我們只感到重重地被困於其中，無能力有不逮，我們始終無法掌握偌大網絡的空間實體，未能於失卻中心的迷宮裡尋找自身究竟如何被困住的一點蛛絲馬跡。」⁹⁹而陳黎也說：「整組一百首三行詩就是一個大房間，一個小宇宙。不同的讀者在不同時候進入其間，可能組合出不同的大小套房。如何樂在其中，成為這個大囚室裡快樂的囚犯，是上帝這個典獄長賜給我們的最大恩典。」¹⁰⁰這企圖創造一整體的空間、一完整的世界、一微型的都市。在此新經驗模式裏，人來人往、聚合離散，身體與行動體現了宏觀混雜的敘述典範。但它既非傳統生活的散步「敘述體」，亦非現代性的主體對客體的侵略性權力關係的宏大敘事，而是與生活裏新的集體實踐息息相關的實存空間。這樣混雜的文本空間，正是後現代的空間感。

德希達說：「文本就是一串有差異的特徵，一系列流動的能指、一組隨著終究無法破譯的互文本而拖長的複雜符號，一組供語法、修辭學和（幻覺）參指自由遊戲的場所。」¹⁰¹俳句式新詩的方寸之地提供了語言符號嬉戲的最初場域，由一而多，藉以呈現無固定深度的文本空間。

（三）等世界翻面：非時性的「瞬間」意識

同一性主體的時間意識，是在「此在」的直觀範圍下。在詩作中我們可看到對各種時間向度的質疑。如：

滴滴嗒嗒的鐘／啄木鳥在時間的樹上穿孔／愈是夜深愈是響亮（李敏勇）

時間的洪水／衝出了鐘面…我們／滑著指針遠游去吧！（高大鵬〈流螢

⁹⁸ 參見陳黎《小宇宙：現代俳句二百首》後記。

⁹⁹ 詹明信 Fredric Jameson《晚期資本主義的文化邏輯》頁 497，張旭東編，陳清僑等譯，牛津大學出版社，北京，1997。

¹⁰⁰ 參見陳黎《小宇宙：現代俳句二百首》後記。

¹⁰¹ （英）Richard Kearney（卡尼）著〈德希達簡論〉，摘譯自《Modern Movements in European Philosophy》（Manchester University Press，1986），收於（法）Jacques Derrida（德希達）著、楊恆達、劉北成譯《立場 Positions》一書附錄。

小唱))

配戴夏與秋的獎牌／老年，無法拒絕／冰雪塵土的冬季運動會 (I·22)
古寺鐘聲……退化／心跳單調的鬧鐘……退化／無聲無息的電子錶 (I·59)

前兩首已可見經典時間的解構。後兩首則是對於青春、年歲、死亡的思索，對自然時間與人文時間之辯證。這些非經典時間性的「瞬間」，《小宇宙》中隨處可見。或將時間意識空間化。如：

打開燈，打開／囚禁在牆壁與家具間的／逝者的眼睛 (I·70)
魚翻躍成鳥：／大海企圖以倒映的藍／網回失去的記憶嗎？ (I·72)
急馳的火車上翻閱／追憶似水年華：窗外／一大片沈默的海 (I·73)

或將時間意識具體擬物：

他們把夢壓得薄薄的／像一張金融卡：等候捉襟見肘／的夜，帶著密碼，前來提款 (I·78)

到哪裡找合適的撲滿／存放那些正面白日背面黑夜的／時間的硬幣？
(I·100)

這說明「此在」的某種時間體驗，切斷了時間之流，擺脫了邏輯鏈條，只停格在現時瞬間，然而靜述的話語流卻可向空間迂迴、延緩與無限延伸。

「此在」的同一性猶賴詩中三行的表現。俳句的三行，有人以三段論法來檢視其閱讀的時間歷程。¹⁰²但俳句畢竟非邏輯推理，倒比較像書法之「一波三折」。¹⁰³俳句三行原則是一句，似也呈演這時間藝術「一畫」最基本的形式秘密。為了一起始的「定音」不凡，第一行便需考慮是否具有開啟下兩行的能量。又為使結尾餘音迴響，末行仍需回映前兩行內容，如：

紫色的黃昏：／最後一桌飲下午茶的諸神／不小心打翻了葡萄酒架
(II·10)

黃昏由下午而生，天色變化也讓人想到是「諸神」所造成；故首行已蘊藏次行的許多內容；「葡萄酒」迴顧首行的「紫色」及次行的「午茶」，故末行又回映了前兩行。如此「藏頭護尾」，是所謂「一波三折」的時間感。這一波三折的文本時間實已脫離線性時間而空間化了。傳統俳句及俳句式新詩常以此法在這三行瞬間，舒卷句法與詩意。而這也形成閱讀主體「同一性」的基本時間感。

而俳句式新詩因句數不多，通常只看到基底部份與干涉部份，存在著理解意識的空白。新詩中常見「：」區隔下的基底部份與干涉部份，有著理解意識的時間空隙。如上引迭加意象 (I·11)、(I·33)、(II·20) 的詩，因兩意象的銜接超出語意場之外，形成意境懸宕，而扭曲時間透視。時間空隙雖距離較大，但仍為可以一直覺主體作「隱喻關係」的喻解，時間感基本上仍在「同一性」的此在內。那麼較具後現代傾向的詩，如何在文本時間中呈顯後現代的時間特性？

¹⁰² 見菅原克也〈俳句の翻譯と国際化：文学ジャンルは、いかにして普遍性を獲得するか〉。

¹⁰³ 書法在談單純一畫時，認為書寫固是一次性，但又強調「無垂不復、無往不收」，起筆藏鋒逆入，收筆迴鋒，如此方可將氣韻涵留在筆畫之中。

詹明信說相對於現代主義著重於時間意識的問題，後現代主義則著重於空間意識的問題。¹⁰⁴也就是說，前此的時間空間化都還是在「存在」的時間軸上，後現代卻是一種「非時性」的現在。空間深度的消失也包括時間透視的消失。所以當現代探討了歷史傳統與個人記憶，後現代則認為歷史只是一堆文本、檔案、記錄。關於過去的歷史感消失，一切只存在於非時性的現時。在此現時中，注意的只會是差異。¹⁰⁵在作品中則表意鏈崩潰，只留下一連串的能指——破碎、零散化的能指系列。在詩中，每一句子都存在於「現時」，句子間可以無因果或邏輯連續。

所以真正屬後現代性的時間延宕是：不以相似性的隱喻關係解讀，而以鄰近性換喻關係為起點，強調文本的差異，甚而分裂，如此讓閱讀主體逐漸位移或產生震盪。如：

車過屏東，響起老歌手詠唱過的／一連串地名。相隔 25 年，啊行吟者
／以如此緩慢的方式，陳黎到達陳達（II·38）

上午強烈地震把化妝台上母親的／珍珠耳環震不見了。下午強烈／地震
又把母親的珍珠耳環震回來（II·64）

前首借由語音的差異流行（陳黎到達陳達）而形成閱讀時間延宕，令人思考老歌手與新詩人間的傳承，在延宕中也產生主體位移；後首由敘述頻率造成時間的微震。前文提到傳統俳句抑制歷時性的發展，使意境空靈；情節在若有若無之間。而陳黎在此借雙次敘述一件事（正反兩面）表達若有若無的故事情節，宛若兩鏡相對，又如倒帶重播，呈現一種後現代「非時性」的時間感。

另外，語音遊戲所造成的意義迴路，是後現代「非時性」閱讀時間感的另類實驗：

一二僧嗜舞／移二山寺舞溜溪／衣二衫似無（II·42）

嬉戲錫溪西／細細夕曦洗屣躡／嘻嘻惜稀喜（II·43）

前首將三行「五、七、五」十七字語音完全壓縮為與數字同音的扁平哈哈鏡中，但在其中又可依稀辨認出字義所代表的意象。類似情形又見次首。這都取消了正常語言的線性，線性代表時間之矢的不可逆性，閱讀只適合一次性。但這詩卻因強調橫讀的旁逸之關係（數字順序、同音），讓閱讀時間產生了迴路。

在現代主義的後設敘事之下，「微型寓言」並不算成功的俳句。視景如何不帶評論，寓言如何鬆綁寓意，是俳句新詩在後現代的時間課題。陳黎慣用虛實相參法，時空意識則在虛構與現實交織下，呈顯「文本間性」的非理拼貼，如此以「四兩撥千斤」的黑色幽默，將現實沉重的苦難消融，化為文本話語的輕鬆談笑：

我的父親在花蓮監獄服無期徒刑假釋回來／我的弟弟在花蓮監獄服無
期徒刑假釋回來／我在蚊蟲愛咬眾癢難消的肉身服刑，尚未假釋（II·
65）

沒有人寫信給曾母暗沙：南方之南沙子們說／明亮的南島語言。沒有人

¹⁰⁴ 詹明信《後現代主義與文化理論 *Postmodernism and Theories of Culture*》，頁 243。

¹⁰⁵ 詹明信《後現代主義與文化理論 *Postmodernism and Theories of Culture*》頁 233。

暗殺曾祖母：她已經連同曾曾祖父曾曾祖母躺在島內許多年（II·99）前首嘲弄真實的監獄服刑可以假釋，但虛擬的肉身服刑卻不可假釋；後首兩段話語的拼貼，完全以語音倒轉滑移的差異關係，彷彿可寓含嚴肅的統獨政治問題，但又只似遊戲。這樣虛實片段拼貼，不將情節完整敘述，讓「微型寓言」回歸到俳句「協調有事無事」的瞬間性特質。

《小宇宙 II》多見文本的虛構時空的拼貼，如台灣島視訊會議實況轉播（II·89）不僅是虛構場景，其實更是漫畫式的「文本空間」。而匯集地名的這首：

島嶼明後日路況預報：汐止白沙，鶯歌／林邊，暖暖春日，萬里美濃；
尖石集集／通霄烏日，番路八堵，水上霧峰（II·91）

由分號可分為兩截，分別代表島嶼明日與後天路況由好轉壞，玄機暗藏卻又只是語符遊戲場域。而這時間與空間都只是一種「文本時空」。

以上的實驗便常突破「同一性」主體尋求意旨的中心，而讓時間意識因延遲而產生意旨的推延，沿平面方向不斷離析以至於嘲弄著深刻意旨。這看似虛浮的能指遊戲，卻讓我們逐漸推拓存在的邊緣，窺向「不在」的秘區。後現代景觀在「顯在」與「不在」間游移，種種時間延宕與裂縫都為探索那未知的「不在」。它問的是：關於存在的經驗之後呢？如這詩所言：

我讓陰影坐在我的搖椅上入睡／偷偷穿走它的鞋子／到唱機旁——等
世界翻面（I·89）

未來與不可知的，我們不知道奇蹟是否會發生。那將要來到的，時間總是讓它延遲發生。我們只能等待，等「顯在」的世界翻面為「不在」。

「不在」是神秘、不可言說之物，但我們卻生活在其懷抱之中。正因它超越既定形式、時間，所以「詩」便成了一種神聖之事：

神以一言／創造天地，這是／俳句的根據（高大鵬〈詩心與俳句〉）
寫下這一行字，在神或者／你自己干預前，完成／這首詩如完成一間光
之屋（II·62）

八九丈清風／四方而來：／我甘心做一支神的口琴（II·5）

唯詩可以表達神秘之事物，而俳句式新詩因以瞬間探向「不在」，更是生之瀾漫、驚喜之流淌。詩中自由飛濺的視角，旋起旋滅，讓我們體驗生命如露如電的震盪。

（四）集體受孕的轟趴：後現代景觀

主客體延異，視角無定、空間深度取消、時間為非時性的瞬間，使後現代景觀呈現集體無意識的湧流，所有的現象都有無限可能契機，可以內爆式的誕生出無限世界。一如詩中所說：「風的公寓：準備讓／一萬個伴侶集體／受孕的花粉的轟趴」（II·17）。解構固有的視角位置與時空模式，我們學習以新的方式面對世界。

視角既不定，自我與他人的界限，便由本來的內外隔閡而變為游移、交混。現代所賴以肯定世界存有的「主體」，此時變得不確定了。俳句新詩中對自我主

體的遲疑，如：

我是人，／我是幽暗天地中／用完即丟棄的一粒打火機。(I·86)
午寐時，在我身上來來去去的／螞蟻是一堆未定的詩稿中／不安的標點
符號 (I·96)

當人驚覺到自我只不過是「用完即丟棄的打火機」，自我便沒有確定的主體，而只是燃燒過程的一閃光亮。螞蟻與文字符號的隱喻，引人對詩人（說話的自我）與詩集文字（所說的自我）之間的類種差異與時間延異之思索。又如：

擦槍擦了四十年的老班長／於今坐在搖椅上／輕輕地刮著滿身的鐵鏽
(洛夫)

快速而下行的滑奏：／有人在我童年的窗口／放了一把梯子。(I·6)
時間不斷快速滑行，童年稍縱即逝；生命的變化不能保存任何「永恆不朽」的自我記錄。自我主體也許只如一部傳奇，一不斷演進更迭的建構。在與自身分離、時間推遠之後，都可將它一層層刮開……。

主體尋找自我的過程是一矛盾。為了與他人建立關係，我們不得不放棄自我的某些部份。但又只有這樣，我們才能找到自我。詩中不乏這樣的探索：

手套和手套握手／在裡面，乳酪般／愈擠愈模糊的我們的臉 (I·43)
除了床，我們還能選擇／什麼樣的潛水艇，／自現實的大海潛入夢境？
(I·48)

在深井中／看見自己的影子／竟像是，別人（高大鵬〈流螢小唱〉）
日間人際交往中，與他人的界線模糊了；夢中遇著自己最深層的潛意識，照見自己最隱密的面容。但又驚訝：自我竟是陌生的他者！他人其實是無意識的自我。所以自我必須依賴他人，才能發現自我。自我與他人是相互定義。

後現代發現：自我是一開放的問題，其有許多層面，有的是有意識，有的是無意識，其真相都深藏不露。時而我們在親屬間映照自我：

兒童節早晨：我們遠足到／時間的岬角，等候遠足遲歸的／祖父們騎落日回來。(I·45)

回到童年的國小接我的女兒，／幾千個相同的學童從操場湧過來：／迷失在鏡子花園的一隻蛺蝶。(I·23)

這些詩中的「我」的面容身份是由最親近的他人（親人）而界定。時而我們在愛戀與欲望對象中照見自己。愛戀欲望，使我們將他人呼喚成「你」：

我於你一如白牆上的搖曳樹影（〈一路春山〉）

用杯子喝你倒的茶，／用杯子喝從你指間流下的／春的寒意。(I·26)

另有一種陌生的「他者」，與自我相異的族類。在話語中，我們都可發現這種與他人的關係。如：

風熄後，蜘蛛忙於修補／那張由別人夢魘織成的網／最後連自己的不幸也織了進去（洛夫）

他們常常在按摩院門外，／拉兩條繩子，舉行／大小毛巾們的手語演講比賽。(I·77)

前詩寫出倫理並非冠冕堂皇的抽象之道，而是織著痛楚的網絡；後詩不以俯角表示對聾盲的憐憫接受，而是以仰角表達熱情讚賞。當我們對異類的「他者」可以敞開胸懷、找到了書寫入詩的意義，這才是對自我的深層解放。因此，後現代主義有一內外互嵌的倫理維度。

由此衍生而有不同族群所產生文化差異也是應該以交融的視角，來彼此尊重對待。如以下的詩，都呈現多元族群異彩紛陳的現象：

在巴黎一間老闆大陸人，夥計／台灣人的麵館吃麵，找回一張／破爛油膩，黏補過的歐元鈔票（II·32）

樹葉和風的對話／寫成於落地的瞬間／泥土貯存了那聲音（李敏勇）¹⁰⁶

鬱金香開了／荷蘭帶回來的球根變成在／風車的影子裏有牛糞的味道（李敏勇）¹⁰⁷

又如林建隆《生活俳句》第四部〈來自邊緣的聲音〉也集合了各種弱勢者的告白。在交融的新空間中，不同文化族群的讀者可有自由詮釋的距離與視野。這都是臺灣後現代眾聲喧譁的蓬勃景觀。

另外，無深度模式的新空間帶出向來被壓抑的女性視角。女性主體的視角不以邏各斯為中心，而是一積極而神秘性的虛靈空間，是創造、構想和孕育的地方，饒有意蘊、富有詩意。女性視角創造這種母性空間，帶出了詩性語言。它存在於每個人身上，是幽深的生命之井，如果實般內蘊深厚，可以流出喜悅的母音。當二元對立總是不容於對方，母性空間意識卻允許自相矛盾。如詩中說：

母親的藍絲巾：／夏夜深奧／而潮濕的星空。（I·61）

和七十歲的母親在外吃早餐／淋上陽光的生菜沙拉中／她十七歲的笑容（II·21）

那空間是既隱密又寬廣；時間是既年老又年輕。它超越男女爭權奪勢的鬥爭，解放兩者的差別而達到真正融合。

母性空間表現為欲望、感覺，因它反對理性和邏輯的霸權形式，也就無一固定的中心透視點，世界是如無深度透視的肉身空間，我們以感覺去書寫：

握住你乳房的我的手，是兩隻叮咚作響的鈴／我併攏兩掌喝水，我的手杯變成你的乳杯／我透過子音勺喝水，整夜它勾拂著你的乳頭（II·96）

歪曲的比喻，不倫的／倫理：仁慈的／詩的愛（II·97）

無關倫理，不涉道德，也非政治權力所可統御。在無定點透視的世界（母性空間），我們才有了新的詩性形式。

因空間深度模式的消失，後現代則對真理的存在提出了質疑，不僅對「甚麼是真理」有所懷疑，且對「誰的真理」抱持玩世不恭的態度。俳句式新詩中對「真理」便多方的解構，能指在文本表面的隨意飛躍，慶祝誤讀。

解構神聖、神話者如：「奔月，是否／一種向上的／墮落？」（高大鵬〈中秋

¹⁰⁶ 〈樹風問答〉為日治時期王昶雄之詩，原載於《臺灣新民報》文藝欄，1941.4。

¹⁰⁷ 此詩暗示日治時期風車詩社之命名，乃乞靈於當時西歐的超現實主義詩風，而今則在臺灣本土中播種。

俳句組曲〉1993.9.30.27 版),「因為打個噴嚏／寺廟裏的燭火便都熄滅了／我伸手在黑暗中找到一撮光的灰燼」(杜十三);解構歷史、政治家如:「後來樓梯腐了,朽了,垮了,／歷史就在我們攀不著的閣頂生苔。」(林或〈危樓〉),「人人每天都要刷牙／而國會麥克風的牙齒從來不刷／任細菌擴散」(洛夫);最後為對死亡的解構,如:

頭蓋大對獎:／集滿「生老病死」四字／兌換最新戀愛指南一冊。(I·64)

向死亡致敬的分列式:／散步的鞋子工作的鞋子睡眠的／鞋子舞蹈的鞋子……(I·29)

讓死亡在你的口袋民宿一夜／體會你對它的好奇與膽怯:／可以試吃試睡,但非正式營業(II·98)

小病,是一種享受／像在死亡的岸邊／—玩水、洗腳!(高大鵬〈流螢小唱〉)

這些詩解構了死亡的避諱,粉碎陰間的權力,在短短文本中,以語言戲耍死神,是人對終極界限的勝利。解構揶揄「誠實」的真理,超越了舊有的「應然」之辨,而提出一些嶄新概念,使人生活在變動不居的當代社會當中。

傳統俳句在瞬間達到和諧,雖然語意上呈現誇張與矛盾,以對固有的本意本情產生乖謬,但那誇張與矛盾都還是在一主體「此在」直觀的範圍之下。但現代性情境的宏大敘事已讓矛盾與誇張達到了極致,主體越是誇大統一性,其與客體的矛盾就越大。所以後現代俳句新詩,便企圖拆解這樣的統一性:以差異分離空間,以延異拖延時間。知覺總是被質疑,直觀總是被延遲。在與舊有的主體(知覺、直觀)分離之後,新的主體才有可能生成。不同於傳統俳句以誇張矛盾修辭來構成詩意,後現代俳句採用「空間差異、時間延遲」的方式來爆開詩意。這些充滿後現代實驗精神的俳句新詩,挑戰了我們的認知與直覺——在頃刻之間,讓我們開啟前所未有的視角,生出無懼的力量,在生命如流的「顯在」中歡慶「未知」的到來。

六·由「起興」、「俳諧」到「狂歡」

俳句源於和歌,和歌源於漢詩。俳句既為發句,則有類於漢詩所謂的「起興」功能。漢詩開始的「興句」,只為引發下文的「應句」主體,實屬附屬功能,但俳句則單純引以為可讀可誦的獨立詩體,未近入主體部份即已結束,有點像絕句,但比絕句更短,描寫「一地之景色、一時之情調」的文本空間比絕句更精簡。如果說絕句的四行是起興的偶數原則,俳句的三行則是基於奇數的原則。而漢詩

言志，必有公共宏大的視角；和歌緣情，較易偏向私己個我的視角。俳句更因屬「起興」之句，無關經世大業、不涉倫理主旨，只以一私己的視角、流動的視域，筆斷意連地書寫。

從日本自由律俳句誕生的背景來看，自由律俳句獨特的精神更在於：近現代以來的「私我」主體意識得以藉之表現與彰顯。相對於短歌之向度（詩人個性較難在詩中表現，差異特性被大略概括，人類社會審美意識等在此成為意識的世界，雅與俗、美與醜等價值對立存在於世界根源），自由律俳句是放下人的意識，與自然融合的境界，具有一超脫人的社會規定意識世界，而尋求自由闊達境界之傾向。¹⁰⁸雖然用語、型式的破格，捨棄到最後只剩是具有俳句精神的短詩，但卻帶動尋求現代「私我」主體的全球振幅。

然則俳句是有著一種叛逆性格，對占有主體的霸權中心主義的逆反，以自甘居於邊緣極限卻又能獨立自足的視角來觀看世界。俳句的這特性實可象徵臺灣的處境。日治時期楊華的《黑潮集》，即以俳句式小詩，期許臺灣居於邊緣卻又能引動全球的視角，拓展開闊視野：

時想引黑潮之洪濤，環流全球！／把人們利己的心洗滌的乾淨。／唉！

洪濤何日發漫流？／唉！世人何日回頭？

臺灣地理位置雖僻處一海角，在精神上、文化上卻冀望能瞬間崛起，引領世界風潮。在今全球化的文化潮流中，形式短小的俳句新詩，對臺灣而言，也具有這樣的身份象徵意義。

俳句私己的視角、流動的視域使「隨機偶發的特殊性」達到最高度，而與「全景視角掌控一切的普遍性」形成兩極對立。當臺灣戒嚴時期，國家機器全景視角的監視下，私己視角只能被壓抑在現代主義之下，以超現實詭異的句法或潛意識流的自動書寫，隱匿地呈現。而解嚴之後，私己視角重新返回現實生活世界，俳句式新詩提供了極佳的舞臺，讓個己流動的極限視角自由地在陽光下展開，如同在節慶中百無禁忌地狂歡。

俳諧本具有這樣的特質：它敢於冒犯本意本情，敢於滑稽、嘲弄。近古談林派岡西惟中的俳論已提出：「如今所作俳諧也胸有成竹，面向天地之外，運籌自由變化之趣，協調有事無事，應知此生動自由的句體，是真實的俳諧。」¹⁰⁹至近世小林一茶的俳句更是這理想的實踐。陳黎自己說：「對我而言，一茶的俳句更具魅力的是那些以超脫的逸氣和詼諧，化解貧窮、孤寂的陰影，泯滅強與弱，親與疏，神聖與卑微的界限者。」¹¹⁰陳黎詩確與之有暗合之處；尤其《小宇宙 II》放浪於語言的激湍，更具有「一茶調」嬉笑怒罵、皆成文章的特質，可謂承繼了俳諧一貫的精神。

¹⁰⁸ 久保田 淳編《日本文学史》第三章文学の近代の成立——明治末期～大正期，第二節自然主義の革新（詩歌）：自由律俳句の誕生。頁 327。

¹⁰⁹ 引語乃出自岡西惟中的《俳諧蒙求》（1675）。葉渭渠、唐月梅著《日本文學史·近古卷》第八章俳諧俳論興起與革新，第二節貞門、談林的論爭與俳論，頁 341。

¹¹⁰ 陳黎〈一茶之味〉。

而根據(俄)巴赫金考察認為：¹¹¹文學中的譏笑和穢語形式，常與死亡形象、生命復蘇形象聯繫在一起。在被譏笑的舊事物形象中，人民譏笑統治制度及其壓迫方式；在新事物的形象中，人民寄託自己最美好的夙願與追求。笑謔彷彿是記錄這交替的事實。於今世紀之交，象徵所有的舊事物即將死亡，新的世界即將來臨，這也讓嬉笑怒罵的形式肆無忌憚地湧現。而俳句本具的「滑稽俳諧」先天特質，自然成為後現代詩人選擇摹仿以為笑罵的最佳形式。這初看似甚粗鄙，然如以巴赫金對長篇小說的複調雜語觀之，狂歡能生出一無所畏懼的力量。參加者感到自身在時間中的統一、與世界整體不可分割的延續性。整體中無恐懼的位置。¹¹²所以詩中使用這些話語，似有呈現社會整體話語流的真誠意圖。這個世界(社會)整體原是由文明與野蠻、風雅與鄙俗、神聖與猥褻雜揉而成；從他人的面容我們可照見自己的一面，在他人話語中我們也可聽到自我無意識的聲音。俳句新詩所要表現的也許就是人世之間如網中露珠般互相映照的景象、宇宙家庭多音交響之共感同情吧！

九〇年代臺灣俳句式新詩的出現，標記著現代臺灣主體性尋求過程的一里程碑：唯一母音的局面打破了，多元文化將成多音交響的母音合唱。隨著時間推移，當中國的母音只能是繚繞不盡的鄉愁，臺灣人似乎想到，在記憶深處另有一個母音；如同陳千武的「兩個球根」之說，臺灣現代詩其實是這兩個(甚至是多個)球根的盤根錯結。這另一母音沖淡了中國鄉愁。過去的殖民創傷可以化為淡淡的痕跡；威權統治只留下茶餘飯後談笑之資；強勢的西潮洪流使島嶼載浮載沉……，所有這些都吸收包容而為這靈光乍現的瞬間文本中。

如果文本的選擇也有一種「集體無意識」，九〇年代之後俳句式新詩的風潮現象，其「文本無意識」所要告訴人的是甚麼聲音？是否寓指：臺灣在全球視野景觀中所想望的選擇？——以一小小視角，不依附霸權而可自由獨立的希望與渴求？或許，如德希達所云，不能命名的東西，它不會有唯一的名字：

在想像它時，絕不應有任何『鄉戀之愁』(nostalgia)，也就是說，必須在純粹母系或父系語言的神話之外來想像它。而且，我們必須從歡歌笑語來肯定它。¹¹³

從中國詩學的「起興」、日本詩學的「俳諧」，到後現代詩學的「狂歡」，臺灣俳句式新詩，我們看到了文化意涵多重解讀的無限可能。

¹¹¹ (俄)巴赫金〈諷刺〉，苗澍譯，見《巴赫金全集》，河北教育出版社，1998。亞里斯多德認為喜劇源於抑揚格的辱罵歌曲，其意與此同。

¹¹² 見《巴赫金全集》第六卷〈弗朗索瓦·拉伯雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化〉第三章拉伯雷小說中民間節日與形象。

¹¹³ Jacques Derrida (德希達)著，劉北辰、李曉光譯〈延異〉，收於《言語與現象 *La Voix et le Phénomène*》。

參考文獻舉要

一·專書

- 木心《瓊美卡隨想錄》，洪範書店，臺北，1986。
- 林建隆《林建隆俳句集》，前衛出版社，臺北，1997。
- 林建隆《生活俳句》，探索文化出版，1998，臺北。
- 林建隆《鐵窗的眼睛》，月旦出版，1999，臺北。
- 洛夫《雪落無聲》，爾雅，1999.6，臺北。
- 陳黎《小宇宙 I：現代俳句一百首》，皇冠出版公司，臺北，1993。
- 陳黎《小宇宙：現代俳句二百首》，二魚文化出版，臺北，2006。
- 陳黎《苦惱與自由的平均律》，九歌出版，臺北，2005。
- 陳黎、張芬齡譯《拉丁美洲現代詩選》，書林出版公司，臺北，1989.5。
- 陳黎、張芬齡譯《拉丁美洲詩雙璧》，花蓮縣文化局出版，花蓮，2005。
- 陳黎、張芬齡譯《世界情詩一百首》，九歌出版，臺北，2005。
- 彭恩華著《日本俳句史》，學林出版社，上海，2004。
- 葉渭渠、唐月梅著《日本文學史·近古卷》，昆侖出版社，北京，2004。
- （日）久保田 淳編《日本文学史》，おうふう株式會社，1997 年初版，2004 年八刷，東京。
- （日）遠藤嘉基等著《注解日本文学史》，中央圖書，京都，2003 年九訂版。
- （日）川本皓嗣著、王曉平等譯《日本詩歌的傳統：七與五的詩學》，譯林出版社，南京，2004。原著《日本詩歌の伝統——七と五の詩学》，日本岩波書店出版，東京，1991。
- （日）松浦友久著、石觀海等譯《節奏的美學——日中詩歌論》，遼寧大學出版社，瀋陽，1995。原著松浦友久著《リズムの美学——日中詩歌論》，明治書院，1991 出版。
- （法）Julia Kristeva（克莉斯蒂娃）著、納瓦蘿（Marie-Christine Navarro）訪談《思考之危境：克莉斯蒂娃訪談錄》，麥田出版，臺北，2005。
- 趙毅衡《詩神遠遊：中國如何改變美國現代詩》，上海譯文出版社，上海，2003。
- （法）羅蘭·巴爾特（Roland Barthes）著、孫乃修譯《符號帝國》，商務印書館，北京，1996。
- （法）羅蘭·巴特《明室：攝影雜記》許綺玲譯，臺灣攝影工作室，臺北，1997。
- （法）Jacques Derrida（德希達）著、楊恆達、劉北成譯，《立場 *Positions*》，桂冠圖書公司，1998。
- （法）Jacques Derrida（德希達）著，劉北辰、李曉光譯，《言語與現象 *La Voix et le Phénomène*》，桂冠圖書公司，臺北，1998。
- （美）詹明信 Fredric Jameson《晚期資本主義的文化邏輯》，張旭東編，陳清僑等譯，牛津大學出版社，北京，1997。
- （美）詹明信《後現代主義與文化理論 *Postmodernism and Theories of Culture*》，

北京大學出版社，北京，1997。

(俄) 巴赫金《巴赫金全集》，河北教育出版社，1998。

二·論文

羊子喬〈「鹽村詩」王登山的詩與人：落魄江湖載酒行〉，1982.12.08《聯合報》8版聯合副刊。

呂興昌〈郭水潭生平著作年表初稿〉，《郭水潭集》，臺南縣立文化中心出版，臺南縣，1994。

李魁賢〈林建隆的俳句世界〉，《文學臺灣》28期，1998.10。

須文蔚〈短詩異國情·網路俳句熱〉，《中國時報》1998.5.7.41版《開卷》。

郭水潭著〈臺灣日人文學概觀〉，《郭水潭集》，臺南縣立文化中心出版，1994，臺南縣。

(日) 菅原克也〈俳句の翻訳と国際化：文学ジャンルは、いかにして普遍性を獲得するか〉，《國際比較文學東亞會議》，國立高雄第一科際大學外語學院應用日語系、輔仁大學比較研究所主辦，2004.11.26。

(日) 川本皓嗣 *Rhyme or Reason-A Case for Negative Capability*，《國際比較文學東亞會議》，國立高雄第一科際大學外語學院應用日語系、輔仁大學比較研究所主辦，2004.11.26。