

新世紀台灣長詩體製的新變——簡政珍 〈放逐與口水的年代〉詩小說探索

蔣美華*

〔摘要〕

「詩小說」，是以意象稠密的詩語言，意象迴環的圓轉結構，延展著虛實相生、時空跳轉的曲折情節。在簡政珍〈放逐與口水的年代〉詩小說中，以意象呼應著「死亡」事件的脈絡；以意象牽引著「語言」的情節鋪排；以留下或是離去擺盪著雙方的衝突與和解。以「悲劇喜感」的詩藝，體現出政治隱喻的全球化關懷。

關鍵詞：簡政珍、詩小說、台灣現代長詩、口水、語言、放逐

* 國立彰化師範大學國文系副教授

一、文類越界的新變

探索簡政珍長詩征途的逆折回川：1990年〈歷史的騷味〉，1992年〈浮生紀事〉，1998年〈失樂園〉，2004年〈流水的歷史是雲的責任〉、〈放逐與口水的年代〉¹——句句有如短詩詩質的意象稠密，網絡圓轉的意象敘述；迥異於長期以來台灣「散文化」長詩的鬆垮與散漫。

簡政珍於二〇〇四年三月二十八日完稿的「詩小說」——〈放逐與口水的年代〉長詩（409行），為台灣「現代長詩」確立了「文類越界」²的體製。「文類越界」是文壇的趨勢，緣起於單一文類無法承載作家的豐盈思潮。「長篇散文的小說化」，如楊牧《奇萊前書》；³「長篇小說的散文化」，如高行健《靈山》⁴等都是。簡政珍〈放逐與口水的年代〉長詩（409行），則是台灣詩史上第一首「詩小說」。

「詩小說」的本質異於「傳統長詩」：前者的「詩」與「小說」是二合一的；就如同木瓜牛奶汁，已經是木瓜與牛奶經過調配後的新產品。後者書寫的視角，大抵是「詩中人」等同於「詩人」，以「詩人」的單一視角直抒胸臆。「詩小說」則不然：以「意象稠密」的詩語言，意象迴環的圓轉結構，延展著虛實相生、時空跳轉的曲折情節。

考察這首詩小說的主角有兩人：「我」與「妳」的親蜜關係，也許是夫妻，也或許是同居伴侶——這從「角落暗處／一個掉了耳朵的咖啡杯／召集了一群螞

1 簡政珍，〈放逐與口水的年代〉長詩（409行），見《創世紀》詩刊140-141期，2004年10月，頁320-328。

2 「跨越邊界」一詞，見於張堂錡〈跨越邊界——現代散文的裂變與演化〉，《文訊》，1999年9月；張瑞芬，〈散文的下一輪太平盛世——2000-2004台灣散文現象〉（《文訊》228期，2004年10月，頁27-35）提及，「現代散文的文類，其文體義界（文體邊界）向來妾身未明，於是而有出位、跨文類之說。」（頁29）根據筆者的觀察，不僅是「現代散文」有「文類越界」的現象，「現代詩」、「現代小說」亦然。

3 楊牧《奇萊前書》一書，於2003年1月，由洪範出版。

4 高行健《靈山》一書，於1990年12月，由聯經出版。

蟻，嗅聞／妳的足跡，舔舐／妳口齒的餘香」(11-15行)可以看出今昔聚散的端倪。

這首「詩化現實」的詩小說，發生時間：始於「九二一」，如詩行中的「九二一曾經考驗我們一度的盟約」(112行)。繼而「島國」的兩次總統大選、SARS——「這裡，那一年／春天的花季裡長滿了意外的小蟲／有人在／蟲繭裡翻身進入總統府」(119-121行)，「那個人以杜撰的槍聲竊取島國的風雨」(399行)；「到了新世紀第三個春天／……／一個陌生的病毒佔領了整個島嶼」(273、277行)。

再如：「紐約」的九一一與「中東」兩次「戰爭」，種族之間的冤冤相報——長期以來，回教沙漠的反美情結，遂有「那一年／載滿乘客的客機被設定成炸彈／紐約兩棟摩天大廈並肩化為塵土／五千個遊魂瞬間充塞錯愕的虛空」(202-205行)；「於是，戰爭在阿富汗伸出／漫長的火舌」(228、229行)，「另一場戰爭攻擊古文明心臟／以牛仔拔槍的姿態」(242、243行)。至於撩起東、西方烽火的罪魁禍首呢？「那一個據說將紐約雙子星術數千個遊魂／播撒在星空中的『撒旦』／仍在洞窟裡遊走，仍在黃沙中／醞釀另一個天國」(238-241行)；而那「牛仔帝國」(246行)以受害者姿態，控訴著這個「古文明心臟」(242行)的國家，「大量製造毀滅性武器」(247行)；不僅是匹夫無罪，懷璧其罪，「地底下油亮的烏金提供七一一〇個出兵的理由」(245行)；「如今證實搜尋的是自己製造的謊言」(390行)。

至於這首詩小說，所指涉的空間：「留下」的「我」在「島國」，「放逐」的「妳」在「洋人」的國度。前者的政經局勢，「口水氾濫」，後者又必須承受「種族」歧視。如詩行中說：「此地生活的嘴臉，大都是披戴紙尿布的政客」(134行)；「此刻，妳在哪裡呢？／當初遠渡重洋不知道是追尋天邊的浮雲／還是逃避島國季節性的洪汛」(214-216行)

這首詩小說的高潮，在第三部「到了新世紀第三個春天」(273行)，「一個陌生的病毒佔領了整個島嶼」(277行)：詩中人「我並不後悔那一天／伸手去扶持一個手握綠色旗幟的老人」(329、330行)，以致於詩中人受到了飛「沫」感「染」(334行)，於是「我躺在病床上」(343行)。

在詩小說的最後一部中：原來「留在」「島國」的男子，已病逝；女子奔喪返台，竟緣鏗一面——「我總是遲了一些，而你已在／來世裡召喚，你所留下的是／我心中難以平息的波濤」(365-367行)。前三部，是以男子為「詩中人」，到

了第四部，「詩中人」則是未亡人。

試以〈放逐與口水的年代〉，這首詩小說為例：詩題點出了這是一個「口水」氾濫的「年代」，以傳媒與「政客」為最；導致在科技昌明的區區地球村，人心「放逐」如轉蓬浮萍。在簡政珍的這首詩小說中——從天災的洪「水」患、飛沫傳染的 SARS；再到官商民代的「口」沫橫飛、言偽而辯。無端掀起種族戰火，黎民顛沛；海峽兩岸，一夕數驚。芸芸「眾生」的我們，何去何從？信土雖美兮，洵非我土，堅持「留下」來的詩中人說：「家在這裡等待，雖然陪伴晨昏定省的是／毛骨悚然的喧囂」（136、137 行）。這首詩小說，是簡政珍困心衡慮，悲懷憫世；「生年不滿百，常懷千歲憂」的潛心焦慮發憤之作！

相較於簡政珍在新世紀的第一篇詩小說；楊牧對於「戲劇獨白體」的長詩體製創作，已近二十年，「一方面建立故事情節，促成其中的戲劇效果；一方面於細部絕不放鬆，期能將言志抒情的動機，在特定的環境背景（包括時間、場域，和人際互動的關係）表達無遺。」⁵楊牧嘗試著以角色流轉開拓「抒情」長詩的格局，以他的〈妙玉坐禪〉為例：詩中人「我」是「妙玉」，「他」則是以「妙玉」的視角，所觀照到的賈寶玉：「他自雪中來／一盞茶。又向雪中去／屋裡多了一層暖香／些許冷清的詩意。我留他／不住，大紅猩猩氈裡／青燈古佛像下，免不了／受罪的靈魂自有／受罪的／歸宿」。⁶

相較於簡政珍「意象敘述」的詩小說；陳建民〈四種長詩的可能：從洛夫、簡政珍、陳克華、林耀德的長詩創作探索起〉一文，就認為「陳克華與林耀德，

5 楊牧，〈抽象疏離：那裡時間把我們遺忘〉，《聯合報》副刊 E7 版，2004 年 12 月 28 日-12 月 31 日（計四天），說：「詩的形式，毫無問題，除為抒情言志之外，也合為敘事與戲劇表現所用。」「在戲劇性的獨白體式裡：一方面建立故事情節，促成其中的戲劇效果；一方面於細部絕不放鬆，期能將言志抒情的動機，在特定的環境背景（包括時間、場域，和人際互動的關係）表達無遺。」簡政珍在《台灣現代詩美學》說：「楊牧的長詩，除了顯著的抒情外，敘述成分經常有巧妙的佈局。雖然不是寫小說，但詩的意象敘述確有類似情節安排的巧思。」（頁 343）亦可參見楊牧，〈複合式開啟〉一文（《中國時報》副刊，2005 年 3 月 26 日-3 月 29 日）。

6 楊牧，〈妙玉坐禪〉，見《楊牧詩集（貳：1974-1985）》，台北：洪範，1995 年 9 月，初版，頁 487、488。

他們的詩則比較傾向於散文敘述的小說」。⁷至於簡政珍的詩小說，則是「以意象的稠密度變化，編織意象環鍊式的敘述。」⁸例如，林燿德〈軍火商韓鮑〉云：「憂鬱的金色絨毛／憂鬱的七〇年代／憂鬱的八〇年代／憂鬱的九〇年代／，憂鬱向二十世紀倒數計時」⁹——這首長詩，是藉由「憂鬱」的機械排比，雖然延展了篇幅，卻只是造成了詩質的大量稀釋。再者，在這首長詩中，林燿德也大量引用韓鮑的詩行，並以引號標示，頗有吊書袋之嫌，而無法發揮畫龍點睛的加分效果；如：「『空氣與形式濱臨垂死，／合唱聲撫弄著夜與玻璃。』」；「『我相信，我的地獄故事已經終結……』」等是。再如，陳克華〈星球紀事〉說：「WS，有一天／我的詩、我的惡夢、我的失落、我的我的／可憐的自憐／終將要成為過去，那時／讓我們共同往赴一顆尚未定名的水行星／讓我們幻想及焚詩的永久居地／並將往昔的輝煌遙遙指成／漸冷漸沉寂的星河」¹⁰——陳克華的詩，其性質接近於歌，語言的節奏感經常凌駕了詩質的深邃度。

簡政珍於二〇〇四年三月二十八日完稿的「詩小說」——〈放逐與口水的年代〉長詩（409行），為台灣「現代長詩」確立了「文類越界」¹¹的體製。在這首

7 陳建民，〈四種長詩的可能：從洛夫、簡政珍、陳克華、林燿德的長詩創作探索起〉，《文與哲》第二期，2003年6月，頁237。

8 陳建民，〈四種長詩的可能：從洛夫、簡政珍、陳克華、林燿德的長詩創作探索起〉，頁237。

9 林燿德，〈軍火商韓鮑〉（1996年）長詩，〈第38章〉、〈第3章〉、〈第29章〉，見《不要驚動不要喚醒我所親愛》，台北：文鶴，1996年1月，一版，頁118、73、109。這首長詩，計61章，830行。

10 陳克華，〈星球紀事〉（1978-1980年）長詩，〈星爆〉（第2章，第4節，第2小節），見《星球紀事》，台北：元尊文化，1997年6月，初版一刷，頁33。這首長詩，計4章，16節，767行。

11 簡政珍，〈長詩的發展〉（《台灣現代詩美學》，台北：揚智，2004年7月，初版，頁329-356）認為，「詩小說要能兼顧故事敘述與意象的稠密度」。在簡政珍看來，「以詩小說當著眼點，若是林燿德稍微朝意象的稠密度偏移，楊牧和陳克華稍微朝故事敘述上著力，兩者的折衷點將是詩小說美學的所在之處。」（頁350）關於「詩小說」的詩質，簡政珍在〈長詩的發展〉（《台灣現代詩美學》，台北：揚智，2004年7月，初版）一文中認為：「詩小說在故事敘述下，還能兼顧意象的稠密度。」（頁350）在評介林燿德的長詩時，陳建民於〈四種長詩的可能：從

詩小說中，簡政珍是以「悲劇喜感」¹²的詩藝，營造出既有「小說」事件的曲折脈絡，而又保有意象稠密的敘述語調。就拿詩中人和「妳」（或是你）的相處情況來說：「桂花巷」（353行）曾經是雙方的「家園」（101行），或許是因為「一隻麻雀在紅瓦上醞釀不安」（3行），「日子設計這場詭譎的風雨」（30行），「妳」（或是你）未雨綢繆著「變臉家園」（101行）、「變色天地」（126行）、「唇舌人間」（131行）、「島國風暴」（149行），雙方產生爭執與歧見——

看了政客們迷似的笑容／你怎麼還能和花園裡的小鳥對話？（81、82行）
「妳」（或是你）說。

我們為何要把室外的洪水／變成屋內的風雨？（93、94行）

「翻開報紙」，「雙手」「抖動」（83行）的「我」說。於是，從「皸裂的鏡面」（22行）；到「我們在無聲的對峙中，／攪拌記憶，過去的觸角／隨著午後的雷鳴／糾纏成我們黏滯的心網」（63-66行）；再到「我在洋人的人行道上揣測島國的風暴」（149行）；最後「我為你點燃三柱香」（407行），餘音嫋嫋！

洛夫、簡政珍、陳克華、林耀德的長詩創作探索起）（《文與哲》第二期，中山大學中文系，2003年6月）一文中說：「林耀德將小說敘述與詩結合一體，這種顛覆的設計，使小說敘述立即獲得了存在的意義，而且小說式敘述正好提供了詩行的流暢接續性。」（頁249）至於「意象敘述」的內涵，簡政珍於〈意象和敘述〉（《語言與文學空間》，台北：漢光，1989年2月，初版）一文中說：「意象是形象空間靜態的轉形，敘述則是事件時間性動態的進展。意象和敘述的結合，因此混合語言的時空性。」（頁111）

12「悲劇的喜感」一詞，見於佛羅，〈王國維詩學研究〉（北京：北京大學，1999年1月，二版一刷），頁318。《史記·滑稽列傳》言及，「滑稽」的功能，「談言微中，亦可以解紛。」（《史記七十列傳評注》，見台北：國立編譯館，1996年1月，初版，頁1418）《文心雕龍·諧隱》說，「諧」的功能，「辭雖傾回，意歸義正。」（見台北：國立編譯館，1986年10月，初版，頁277）亦可參照朱光潛的「悲劇的詼諧」（見《詩論》，台北：正中，1962年9月，初版，頁31）；簡政珍的〈詩的嬉戲空間〉（見《台灣現代詩美學》，台北：揚智，2004年7月，初版，頁221-246）；布魯克斯撰，袁可嘉譯，〈反諷——一種結構原則〉（見趙毅衡編選，《新批評文集》，天津：百花文藝，2001年9月，一版一刷）。

「故事敘述／意象稠密度的雙美」，是這首 409 行「詩小說」的特色，如：「留下／離去」的故事敘述衝突、「長句」鋪排的意象稠密度、人稱代詞的「角色」流轉、意象呼應的「死亡」事件脈絡、意象牽引的「語言」情節鋪排、「妳在哪裡」圓轉結構的舞台時空——等「小說」和「詩」文類的交融與新變。本論文的撰述，以〈新世紀台灣長詩體製的新變——簡政珍〈放逐與口水的年代〉詩小說探索〉為題，正文分成——意象敘述的「詩小說」結構、單一意象的繁複指涉、網絡環鍊的意象並置、悲劇的喜感、政治隱喻的「全球化」關懷等五節，以下即分別論述之：

二、意象敘述的「詩小說」結構

關於簡政珍〈放逐與口水的年代〉，其意象敘述的「詩小說」結構，可在細分為：「留下／離去」的故事敘述衝突、「長句」鋪排的意象稠密度、人稱代詞的「角色」流轉、意象呼應的「死亡」事件脈絡、意象牽引的「語言」情節鋪排、「妳在哪裡」圓轉結構的舞台時空——

（一）「留下／離去」的故事敘述衝突

簡政珍在〈放逐與口水的年代〉的「詩小說」裡，以「留下」與否，作為「故事敘述」的「衝突」伏筆。對於「離去、遠去、遠離、遠渡重洋、離開、脫離、出走」，而不願意「留」在「家園」的詩中人所摯愛的「你（或是）妳」，詩中人「等待」著對方的「回音」（128 行）。

在〈放逐與口水的年代（詩小說）〉「第一部」中，「留下」、「出走」、「離去／遠去」舉棋不定著：「季節留下一隻的蟬」（〈口水〉長詩，第 1 部，第 1 節，第 1 行）；「年華如急速失溫而頑固的鳥糞／在擋風玻璃上留下難以塗消的刻痕」（〈口水〉長詩，第 1 部，第 9 節，第 109、110 行）；「我在冰箱的底層留下一把鑰匙」（〈口水〉長詩，第 1 部，第 9 節，第 115 行）——這是「留下」的理由。至於「所以我必須出走」（〈口水〉長詩，第 1 部，第 9 節，第 107 行）的苦衷，或由於「妳的離去是否意謂我過往的葷食」？（〈口水〉長詩，第 1 部，第 4 節，第 55 行）；或因為「並不是因為你的心已經漂浮／如那些找不到昆蟲而遠去的斑鳩」（〈口水〉長詩，第 1 部，第 7 節，第 84、85

行)。

在〈放逐與口水的年代(詩小說)〉「第二部」裡，「遠離／遠渡重洋」「等待」、「留下」躊躇徬徨著：對於已經不在「島國」的「你(或是妳)」，「請你遠離那些漩渦」(〈口水〉長詩，第2部，第3節，第150行)；「妳能循著黑夜星星的走向／找到妳當時遠離時的航班嗎」？(〈口水〉長詩，第2部，第12節，第269行)；「當初遠渡重洋不知道是追尋天邊的浮雲／還是逃避島國季節性的洪汛」(〈口水〉長詩，第2部，第9節，第215、216行)。「家在這裡等待」(〈口水〉長詩，第2部，第2節，第136行)的終日守候的詩中人。只能藉由「為照片留下一個奇異的身段」(〈口水〉長詩，第2部，第10節，第231行)，「留下浪漫的色彩」(〈口水〉長詩，第2部，第12節，第264行)。

「思鄉正像此地清冷的街心」(〈口水〉長詩，第2部，第9節，第218行)：然而當「島國」「翻轉死亡的鄉音」(〈口水〉長詩，第2部，第10節，第229行)時，權貴子弟卻「口水繼續噴灑／來遮掩一個特准遠離營區的預官，一個／告假離開「抗煞」陣線的醫生」(〈口水〉長詩，第3部，第1節，第285-287行)，「這些訊息是否能讓你更輕盈地融入虛空／正如遠山脫離浮雲的投影」？(〈口水〉長詩，第4部，第2節，第394、395行)。對於「留下」的「我們」而言，「盼望／我們的行程能為這一個變臉的家園／展望地平線慢慢出現的風帆」(〈口水〉長詩，第1部，第8節，第100-102行)：所摯愛的親人，無論是選擇「留下」，抑或是毅然「遠去」，對彼此而言，都是「難以平息的波濤」——「你所留下的是／我心中難以平息的波濤」(〈口水〉長詩，第4部，第1節，第366、367行)；「你的遠去讓我少了晨昏的韻律」(〈口水〉長詩，第4部，第3節，第404行)。

(二) 「長句」鋪排的意象稠密度

新世紀以來，簡政珍的長、短詩創作，「長句」的頻繁出現，顯示出：一、詩行空間構築從寬的延展到長的縱深，呈顯出在同一時間內事件的錯綜變局。二、標點符號的有形空隙，已被稠密意象所稀釋，甚至是蒸發。

考察在〈放逐與口水的年代(詩小說)〉中，20字的詩行，如：

(一) 在母親沾滿血跡的頭巾下睜著大眼睛隱藏心事 (〈口水〉長詩，第 2 部，第 10 節，第 235 行)

(二) 地底下油亮的烏金提供七一〇個出兵的理由 (〈口水〉長詩，第 2 部，第 11 節，第 245 行)

(三) 凱達格蘭大道那棟紅色建築所掌控的語言體系 (〈口水〉長詩，第 3 部，第 1 節，第 281 行)

(四) 生命最後的奢望是政客的唇舌能有具體的輪廓 (〈口水〉長詩，第 3 部，第 1 節，第 283 行)

(五) 據說凱達格蘭大道繼續以口水洶湧成浪 (〈口水〉長詩，第 3 部，第 5 節，第 346 行)

如將這 20 字的一個詩行，分成兩、三個詩行：一則文字的空間化，延遲了事件從發生到落幕的迅雷不及掩耳；再則意象稠密度的稀釋與蒸發，減弱了詩小說的戲劇張力，及其跌宕情節的層疊意象蜂湧。

(三) 人稱代詞的「角色」流轉

試以簡政珍〈放逐與口水的年代 (詩小說)〉，第四部，第二節為例：

那個噴灑口水的人
是我們存在必然的日影嗎？
遲滯現實裡的風景
會拉下你已無足跡的步幅嗎？
你知道嗎？
此時浮雲已退卻成無止盡的藍
當三月成排的花樹
要去檢回四年前錯落的繽紛
那個人終於被迫走出那棟紅色的建築
雖然我們必須去清除
他在這個島嶼所燻染的異味
太平洋的那一邊牛仔已經槍枝走火

他將自己的名字

放在自己的槍靶上（〈口水〉長詩，第4部，第2節，第376-389行）

簡政珍在人稱代詞的角色流轉時：或是「同名異實」，以「他」為例，可以是個平凡百姓、「島國」的總統，又或者是「牛仔」大兵；又或是「異名同實」，「他」與「那個人」，指涉著同樣的一個特定人士。

拿「同名異實」的「他」來說：

（一）他在這個島嶼所燻染的異味（〈口水〉長詩，第4部，第2節，第386行）

（二）我慶幸已經無力在報紙裡閱讀他的嘴臉（〈口水〉長詩，第3部，第5節，第348行）

（三）他將自己的名字／放在自己的槍靶上（〈口水〉長詩，第4部，第2節，第388、389行）

（四）我並不後悔那一天／伸手去扶持一個手握綠色旗幟的老人／也許他是從口水部隊／感染到身心炙熱的燃燒／也許他在效法噴灑口水時／已經沾染了口水的病毒／但我必須護送他去醫院／去完成我必然的歸宿（〈口水〉長詩，第3部，第4節，第329-336行）

（一）與（二）的「他」，是「島國」的總統；（三）的「他」，是「牛仔」大兵；（四）的「他」，是「手握綠色旗幟的老人」。

上述（一）與（二）的「他」，也可以是「那個人」，這是「異名同實」人稱代詞的角色流轉：

（一）那個噴灑口水的人／是我們存在必然的日影嗎？（〈口水〉長詩，第4部，第2節，第376、378行）

（二）那個人終於被迫走出那棟紅色的建築（〈口水〉長詩，第4部，第2節，第384行）

（三）那個人以杜撰的槍聲竊取島國的風雨（〈口水〉長詩，第4部，第3節，第399行）

(四) 據說凱達格蘭大道那個人繼續以口水洶湧成浪 (〈口水〉長詩，第3部，第5節，第346行)

上述四則的「那個人」，與——

(一) 他在這個島嶼所燻染的異味 (〈口水〉長詩，第4部，第2節，第386行)

(二) 我慶幸已經無力在報紙裡閱讀他的嘴臉 (〈口水〉長詩，第3部，第5節，第348行)

中的「他」，是指涉著同一個特定人士的。

(四) 意象呼應的「死亡」事件脈絡

簡政珍〈放逐與口水的年代(詩小說)〉說：「這裡死亡一再展示她修長的身姿」(〈口水〉長詩，第3部，第2節，第290行)，「死亡的魅影化成嗡嗡的耳語」(〈口水〉長詩，第3部，第5節，第345行)。「死亡」，或因「戰爭」，或因「病毒」、「地震」海嘯等天災，又或是「經濟」蕭條所導致的自殺。以「島國」為例：天災如：「電視遠鏡頭裡八掌溪裡翻騰的生命」(〈口水〉長詩，第2部，第1節，第124行)；「一個陌生的病毒佔領了整個島嶼／……／當眾生相繼以死亡為神經麻痺的系統作見證」(〈口水〉長詩，第3部，第1節，第277、284行)；「誰想到世紀大地震後」(〈口水〉長詩，第3部，第3節，第318行)，「九二一曾經考驗我們一度的盟約／但是我們卻無以敷平劫難後／自己製造的傷口」(〈口水〉長詩，第1部，第9節，第112-114行)。人禍如：當「經濟的秋霜已經偷襲人的臉龐」(〈口水〉長詩，第2部，第5節，第161行)，詩中人痛心著，「當我一再看到高樓下墜後扭曲的軀體」(〈口水〉長詩，第2部，第6節，第169行)的民胞物與。

至於國家、種族、宗教等歧見對峙。所引發的如：「那一年／載滿乘客的客機被設定成炸彈／紐約兩棟摩天大廈並肩化為塵土／五千個遊魂瞬間充塞錯愕的虛空」(〈口水〉長詩，第2部，第8節，第202-205行)；「於是戰爭在阿富汗伸出／漫長的火舌，翻轉死亡的鄉音」(〈口水〉長詩，第2部，第10節，

第 228、229 行)；「於是底格里斯河及幼發拉底河／潺潺流著各種血型的水聲／……／炸彈的爆裂是死神微笑後從容的咳嗽」(〈口水〉長詩，第 2 部，第 11 節，第 249、250、255 行)——「新世紀」(213 行)以來，「戰爭」(242 行)連年，「人間編織猜忌，隨時／準備網羅不同膚色的人種」(206-207 行)。

(五) 意象牽引的「語言」情節鋪排

在簡政珍〈放逐與口水的年代(詩小說)〉中，以——

- (一)「言語」(含「謊言」、「謠言」、「誓言」、「耳語」)
- (二)「語言」
- (三)「口水」(含「口沫」、「口號」、「唇舌」、「嘴臉」)
- (四)「文字」(含「書寫」、「速寫」、「句型」、「語碼」、「符號」)
- (五)「赴約」(含「盟約」)
- (六)「聲音」(含「聲勢」、「聲息」、「聲浪」、「回音」、「尾音」)
- (七)「喧囂」(含「叫囂」、「噪音」、「呼嘯」、「吶喊」、「噪音」)
- (八)「沉默」(含「無聲」、「默不作聲」、「瘖啞無聲」)
- (九)「對話」(含「話題」)
- (十)「訊息」(含「消息」)

等十種相關意象群，為意象環鍊的主軸。環扣著詩題「放逐與口水的年代」：「新世紀」的傳媒(如「報紙」、「電視」等)、「政客」，無不以「口」舌作秀，騙取選票，慫恿「戰爭」以牟利。

以簡政珍〈放逐與口水的年代(詩小說)〉，第一部中的「言語」意象所牽引的情節鋪排為例：「也許這時隨風而來的暴雨／可以洗刷言語難以消化的顆粒」(〈口水〉長詩，第 1 部，第 2 節，第 19、20 行)，只是「言語飄忽如閃爍的霓虹燈」(〈口水〉長詩，第 1 部，第 9 節，第 111 行)，若是雙方無法產生共識，「是否要隨著我們急促的言語／重新定義黃曆例行的書寫」？(〈口水〉長詩，第 1 部，第 5 節，第 58、59 行)

再以簡政珍〈放逐與口水的年代(詩小說)〉，第二部中的「語言」意象所牽引的情節鋪排為例：

我已經瘖啞無聲
當我一再看到高樓下墜後扭曲的軀體
我怎能看待自己語言的思維
「語言是存有的屋宇」
但是凱達格蘭大道上的唇舌
為人們昏睡的眼神攪扮明天，用來遮掩
內心金光閃閃的慾望
語言的架構崩塌
債務人變成債權人
國營的經營權被財團收養為私生子
我們看到口水從語言屋頂的裂縫裡滴落
去沖刷街角四處的血跡，去慫恿
另一種自己也不相信的言語
這是新的語言定律：
口水越能氾濫成河，越能
鼓動海峽的浪濤越能
演出一齣「台灣之子」的戲劇（〈口水〉長詩，第2部，第6節，第168-184行）

詩中人所痛心疾首的是——「語言是存有的屋宇」的珍貴價值，已遭政商勾結的口蜜腹劍，「崩塌」敗壞：「雨季是語言的隱喻」（〈口水〉長詩，第2部，第1節，第123行），「語言是閃爍寒光的利劍」（〈口水〉長詩，第2部，第3節，第151行），「語言尋求語言的報復」（〈口水〉長詩，第2部，第8節，第208行），這樣的漫天大「謊」，「口水」「氾濫成河」，中外皆然，不分國界：「牛仔帝國的語言邏輯是／大量製造毀滅性武器後／禁止他人擁有類似的武器」（〈口水〉長詩，第2部，第11節，第246-248行）；而「當年搜尋對方禁忌的武器／如今證實搜尋的是自己製造的謊言」（〈口水〉長詩，第2部，第11節，第390、391行）。當「日子是一再翻尋後空洞的凝視／冬寒已經滲入秋

涼的縫隙」，詩中人渴求著——「我需要語言的溫度面對季節」（〈口水〉長詩，第2部，第9節，第221-223行）！

最後以簡政珍〈放逐與口水的年代（詩小說）〉，第三、四部中的「口水」意象所牽引的情節鋪排為例：

到了新世紀第三個春天
一切都重疊成排水溝里裡的排泄物
語言的殘渣如滯留的污水加速滋養病菌
當春花還未落盡
一個陌生的病毒佔領了整個島嶼
人們終於知道過往春花秋葉三度的輪迴裡
語言是細菌的溫床
人們驚恐似地搜尋口罩
凱達格蘭大道那棟紅色建築所掌控的語言體系
繼續以更多的口水描繪口罩的幻影
生命最後的奢望是政客的唇舌能有具體的輪廓
當眾生相繼以死亡為神經麻痺的系統見證
口號宣讀成國策，口水繼續噴灑
來遮掩一個特准遠離營區的預官，一個
告假離開「抗熱」陣線的醫生
讓他們在家族裡匯集更多的口水（〈口水〉長詩，第3部，第1節，第273-288行）

詩中人以「佔領」形容著這個「陌生的病毒」，如同生化武器般，其飛「沫」傳染與政客的「口水」「噴灑」、競選承諾的空「口」大話、「國策」的朝令夕改，在在讓「眾生」「見證」到國家的龐大行政機制已經「神經麻痺」：「據說凱達格蘭大道那個人繼續以口水洶湧成浪／發誓要讓一些人成為翻覆的小舟」（〈口水〉長詩，第3部，第5節，第346、347行）；「那個噴灑口水的人／是我們存在必然的日影嗎」（〈口水〉長詩，第4部，第2節，第376、377行）——詩中人感時憂戚著。而當「也許他是從口水部隊／感染到身心炙熱的燃燒／也

許他在效法噴灑口水時／已經沾染了口水的病毒」（〈口水〉長詩，第3部，第4節，第331-334行）時，「因為防護衣和安全口罩／早已是在口水漲潮的暮色裡／流進瘡啞無聲的海域」（〈口水〉長詩，第3部，第2節，第292-294行），導致「商場騰空」、「機場騰空」（300、301行），「認命是人們仰望蒼天僅有的言語」（295行）！

（六）「妳在哪裡」圓轉結構的舞台時空

簡政珍〈放逐與口水的年代（詩小說）〉的舞台時空，是以圓轉結構的生生不息，自我而足的。試以「在哪裡／足跡／方向」的意象群為例，「你（妳）在哪裡」？是詩中人的永恆追憶：「這時風起了／而妳在哪裡？」（〈口水〉長詩，第1部，第1節，第9、10行）；「妳在哪裡呢／妳在天涯規畫我對雲天的翹首」（〈口水〉長詩，第2部，第7節，第185、186行）；「此刻，你在哪裡呢？／當初遠度重洋不知道是追尋天邊的浮雲／還是逃避島國季節性的洪汛」（〈口水〉長詩，第2部，第9節，第214-216行）。而當詩中人所置處的「這裡死亡一再展示她修長的身姿」，「妳在哪裡呢？」（〈口水〉長詩，第3部，第2節，第289、290行）又當「另一個世界對我輕輕的召喚」，「在我意識裡一再湧現的／是我們桂花巷裡的足跡／這一刻的當下／妳在哪裡？」（〈口水〉長詩，第3部，第5節，第351-355行）；又或者天人永隔之際，「也許我要步上你的身影／雖然天色已經沒有你的足跡／我為你點燃三柱香／請告訴我：／你在哪裡」？（〈口水〉長詩，第4部，第3節，第405-409行）

至於「你的足跡」（妳），可以追蹤而至嗎？：「角落暗處／一個掉了耳朵的咖啡杯／召集了一群螞蟻，嗅聞／妳的足跡」（〈口水〉長詩，第1部，第2節，第11-14行）；「那些散落的芒草／匆匆催促我不知方向的足跡／明月曾經在妳的信柬上／尋找妳天體的走向」（〈口水〉長詩，第2部，第7節，第195-198行）；「妳能循著黑夜星星的走向找到妳當時遠離的航班嗎？／寒意的街上，我的足跡／需要妳的影子」（〈口水〉長詩，第2部，第12節，第269-272行）——簡政珍〈放逐與口水的年代（詩小說）〉，以「妳在哪裡？」為序幕，最後也以「妳在哪裡？」為全劇終，「足跡」邈杳，恰似折翼紙鶴，又如雪泥鴻爪，漂泊無根，葉落他「鄉」（229行）！

在簡政珍「詩小說」〈放逐與口水的年代〉裡，當此口水「氾濫成河」（182

行)的年代,「此地」(130行)的居民,有人選擇「留下」(1行),有人則放逐他鄉。試以製造/傷口的意象,敘述其「放逐」¹³(註13)的曲折始末:

所以我必須出走,必須
 從你現實的風光裡反顧自己暮色裡的姿容
 年華如急速失溫而頑固的鳥糞
 在擋風玻璃上留下難以塗銷的刻痕
 言語飄忽如閃爍的霓虹燈
 九二一曾經考驗我們一度的盟約
 但是我們卻無以數平劫難後
 自己製造的傷口
 我在冰箱的底層留下一把鑰匙
 當你從菜餚餿味的表情裡

13關於簡政珍的「放逐」觀,請參見其《放逐詩學》(台北:聯合文學,2003年11月,初版)一書。至於薩伊德的「流亡」觀、高行健「逃亡」觀,皆可與簡政珍的「放逐」觀相參照:宋國誠,〈精神的流亡,形上的困惑——後殖民文學的文本世界〉(《自由時報》,47版,2004年12月26日)說:「到了20世紀,移民遷徙和跨國流動成為全球社會的普遍現象。……作家與民族,實際上是一種「隱喻關係」,更是一種象徵的連結。在某種意義上,流亡文學是繼現代主義之後一場嚴酷的精神實驗形式,它涉及對世界的重新認知和集體經驗的重塑。對一個試圖從歷史失憶、殖民創傷、文化失音、母語失聲的逆境中,尋求民族復甦的作家而言,其所建立的「文本世界」,往往不是一個經驗的真實世界,而是一個「隱喻的」、重建的「意義世界」,因而也是一個缺乏歷史傳遞、文化傳承和不可言說的世界。……家園只是一綑隨身攜帶的文化資產,而不是居住的有形空間。……對離散最貼切的描繪,就是花落離枝。然而,對離散最刻骨的體驗,不是漂泊,也不是陌生,而是你永遠不能回家了。離散不是有家歸不得,而是無家可歸去。遺忘是痛苦的美感,反遺忘是不醒的美夢。這種交戰——反抗遺忘於遺忘之中,美感與噩夢的無止盡碰撞,是一場形上的困惑,永恆的流離。」對於薩伊德的「流亡」觀,他做了如上的詮釋。至於高行健的「逃亡」觀,劉再復,〈高行健的人格碑石——精神囚徒的逃亡〉(《聯合報》,E7版,2004年12月26日)說:「我把《靈山》也解讀為逃亡。從政治牢房逃向邊陲自然與邊緣文化之中。與其說是尋找靈山,不如說是精神逃亡。」

看到往事的湖光山色

我心靈的匙孔並沒有鏽蝕(〈放逐與口水的年代〉,第一部,第九節,107-118行)

首先,詩中人連用了兩次的「必須」,顯示出「我必須出走」的理由與決心;與這一節中的兩次「留下」(110、115行)形成強烈的反差:關於「離去/遠去」(55、85行)的初衷,詩中人反思著——

妳的離去是否意味我過往的葷食?(〈放逐與口水的年代〉,第一部,第四節,55行)

每逢候鳥過客此地,總有人「在焚風翻越的山凹裡/吃過那一串烤焦的小鳥」(49、50行),詩中人連用了兩次的「錯誤」(54、70行),感歎著「鳥的存在/是否在製造人的錯誤」(53、54行)?「錯誤」是人為的,人們為了自身的利慾薰心,犯下了「重複」(72、91行)的「錯誤」,而這些「錯誤」都是經過「刻意」(90行)的「設計」(30行),也因此詩中人說:「日子設計這場詭譎的風雨」(30行)。

其次,現實的「急」速遭到破壞,與理想落實的緩「慢」,兩者的拉踞,讓人心「漂浮/如那些找不到昆蟲而遠去的斑鳩」(84、85行):此地的生活節奏是「急」促的,「政客們」(81行)所駕駛的「那些壯碩的車隊」(97行),或因車速太快,導致於肇事率居高不下,街角「佈滿傷痕」(96行);或政策朝令夕改,令人「無法辨明雨中的路標」(41行)。「年華如急速失溫」(109行)形容著時間的荏苒;人們「急促的言語」(58行)意味著人際交流的疏離;「急行的車輛分往南北傳遞消息」(8行)則造成的人心惶惶。政策的缺乏高瞻遠矚,政策的不能長治久安,讓人們躊躇於「十字路口」(99行),一則,詩中人連用了兩次的「盼望」——

盼望路燈能改變臉色,盼望

我們的行程能為這一個變臉的家園

展望地平線慢慢出現的風帆(〈放逐與口水的年代〉,第一部,第八節,

100-102 行)

相較於「現實」(95、108 行)「人間」(6 行)的「一列列急駛的貨櫃車」(39 行)，我們所期待的「風帆」的願景，是顯得多麼地平穩緩「慢」啊！對於已然「變臉的家園」：詩中人雖然「盼望」自己是「舵手」，航行於安全的路線；是「紅燈的製造者」，使「錯誤」的政策翻盤，讓人們焦慮的「臉色」轉趨鎮靜。無奈，「我不是舵手，因而無以探望信天翁的走向／我也不是紅燈的製造者，不能為／我們生活急駛的車流／踩住煞車」(103-106 行)

第三，「冰箱」在第一部中，也連用了兩次：從食物的意象群中，咖啡的「餘香」(15 行)、「綠豆已發芽」(18 行)、「廚房牆壁的油漬」(60 行)、「葷食」(55 行)、「菜餚餛飩味」(116 行)，呈顯出詩中人與「你(或是妳)」或許曾經是親蜜恩愛的關係，隨著時空的睽隔，寫著住址的信封早已「遺失」(42 行)，而陳跡的「信柬」也「招惹塵埃」(56 行)。「有些記憶／強冷的冰箱也不能冷藏」(16、17 行)，正如爭吵時「急促的言語」(58 行)；而「無聲的對峙」(63 行)，又「攪拌記憶」(64 行)；當詩中人「在冰箱的底層留下一把鑰匙」(115 行)，除了期待對方的歸來外，是否也試圖在「時間無底的黑洞」(44 行)中，「過去和現在相互的咬痕」(38 行)裡，「只希望你在鏡中現身」(25 行)！

第四，「放逐」的意象敘述，在第一部中，是藉由「你(或是妳)」、「我」敘述人稱變化的角色易地而處衍生的對話，而展開「放逐」的追憶與始末。例如，第一節的最後兩行是——

這時風起了

而妳在那裡？(〈放逐與口水的年代〉，第一部，第一節，9、10 行)

「這時」，意謂著是秋天吧！因為第一行是這麼說的，「季節留下一隻沙啞的蟬」(1 行)，記得〈秋蟬〉的民歌，歌詞是這樣的：「聽我把春水叫寒，看我把綠葉催黃。」詩中人所置處的空間，是「紅瓦」(3 行)厝的房「屋」(2 行)，「花園」(82 行)中「麻雀」(3 行)吱喳，花木扶疏，「落葉」時而飄向「小巷」(78 行)的兩旁；再前面是「急行的車輛分往南北」(8 行)的道路；更前方則是「山頭」(5 行)，更高處則是「天邊」(6 行)。再如——

看了政客們迷似的笑容

你怎麼還能和花園裡的小鳥對話？

翻開報紙，我抖動的雙手

並不是因為你的心已經漂浮

如那些找不到昆蟲而遠去的斑鳩(〈放逐與口水的年代〉，第一部，第七節，81-85行)

敘述人稱從「妳的離去」(6行)流轉為「你」的「遠去」：「看了政客們迷似的笑容」、「翻開報紙，我抖動的雙手」，透露出「你」放逐異國的緣由。對於「留下」(1行)的人而言，儘管「街上旗幟的色彩不是我們生活的色調」(88行)，儘管「如此重複的晨光／不時帶來突然的陰雨」(91、92行)，詩中人扣問著對方，「我們為何要把室外的洪水／變成屋內的風雨」(93、94行)？

三、單一意象的繁複指涉

在簡政珍的詩作中，其「單一意象」的同名異實，饒富正反辯證，多重意義。試以其「被」字意象，所呈顯的命運之身不由己為例：在《莊子》一書中，提到「義」與「命」是人倫無所逃遁的先燕與宿命的關係：前者，如國家、如民族；後者，如母子、如父女。一個人因為好逸惡勞而三餐不繼，固然是不值得同情；但如果是客觀環境的做法自斃，造成經濟(161行)不景氣，「失業」(268行)率居高不下，人民的命運不能操之在己，就只能如木偶般「被」牽制、「被」操控了。在簡政珍〈放逐與口水的年代〉詩小說的第二部中，場景是「這裡」(119行)，「這裡」是個「島國」(149行)；年代是在「春天的花季裡長滿了意外的小蟲／有人在蟲繭裡翻身進入總統府」(120、121行)的「那一年」(119行)；由於「政客」(134行)與「財團」(160行)的沉瀆一氣；導致「有人」(165行)自殺，誠如詩中人「一再看到高樓下墜後扭曲的軀體」(169行)所言；詩中人還以「有人在街頭巷尾巡視忘了上鎖的門戶」(164行)，調侃著「偷」(162行)竊搶劫的人身侵「襲」(161行)之案件的層出不窮。莫道詩中人喟歎著——

這裡，那個人在凱達格蘭大道

對著群眾描繪虛構的太陽，陽光被

背後站著一排財閥吸走成為蕭瑟的秋果（〈放逐與口水的年代〉，第二部，第五節，157-159行）

當「經濟的秋霜已經偷襲人的臉龐」（161行），父母因為繳不起子女的營養午餐費而哭喪著臉時，對比著「政客們迷似的笑容」（81行）及「財團的微笑」（160行），人們就像是「無主的落花」（130行），無依的孤雛啊！

但是凱達格蘭大道上的唇舌

為人們昏睡的眼神攪拌明天，用來遮掩

內心金光閃閃的慾望

語言的架構崩塌

債務人變成債權人

國營的經營權被財團收養為私生子（〈放逐與口水的年代〉，第二部，第六節，172-177行）

挾持執政的優勢，天花亂墜著空頭支票，讓國家的赤字遽增，舉債高築，所謂竊國者侯，一旦做了「總統」（121行），大肆酬傭輔選有功的抬轎者；卻無動於衷著「電視遠鏡頭裡八掌溪裡翻騰的生命」（124行）。詩中人所觀察到的「島嶼」（127行）「人間」（131行），是「充滿唇舌」（131行）的「喧囂」（137行）；詩中人所體察到的「現實」（95行），是「此地生活的嘴臉，大都是披戴紙尿布的政客」（134行）；詩中人所憂心忡忡的是，「口水越能氾濫成河，越能鼓動海峽的浪濤，越能演出一齣『台灣之子』的戲劇」（182-184行）！

上述是詩中人對於「東方」「失業看板上閃爍的數字」的驚心動魄，至於西方呢？簡政珍〈放逐與口水的年代〉詩小說，也以「被」字的意象敘述著人們的無辜——

那一年

載滿乘客的客機被設定成炸彈

紐約兩棟摩天大樓並肩化為塵土
五千個遊魂瞬間充塞錯愕的虛空
人間編織猜忌，隨時
準備網羅不同膚色的人種
語言尋求語言的報復
炙熱燃燒既有的燃燒
影子拉長被追蹤影子
中東的臉孔必然解讀成問號
路口、暗巷、機場隨時暗藏驚嘆號
當新世紀已經被詮釋成固定語碼的符號（〈放逐與口水的年代〉，第二部，
第八節，202-213 行）

在這一節中，「被」、「號」字連用三次，「語言」、「燃燒」、「影子」複沓兩次，詩行的節奏，帶著行軍曲般的韻律感：從「被設定」、「被追蹤」到「被詮釋」，是受害者與加害者的冤冤相「報」；從「問號」、「驚嘆號」到「固定語碼的符號」，是「不同膚色的人種」的原罪，移民「紐約」的「中東」人，頓成了被懷疑、被嫁罪、被仇恨的戴罪羔羊，風聲鶴唳，草木皆兵。置身「帝國大廈」（141 行）的「此地」（218 行），宛如「人間」煉獄般，白種人與非白種人之間「編織猜忌」。「牛仔帝國」（246 行）的官方，隨時「準備網羅不同膚色的人種」；並且「以牛仔拔槍的姿態／制服言語結巴的族群」（243、244 行）。九一一的發生，使得美國人民的愛國主義「燃燒」沸騰，情緒高亢；而官方見民氣可用，遂將其導往愛國法西斯的方向，進而「被」操控縱為民粹法西斯情緒的年代，且據此對外侵略，掩飾其「地底下油亮的烏金提供七一〇個出兵的理由」（245 行），而當「底格里斯河及幼發拉底河／潺潺流著各種血型的水聲」（249、250 行）時，詩中人扣問著——「中東的沙漠裡發出惡臭」（267 行），你（或是妳）「看到」（261 行）了嗎？聽見了嗎？「知道」（266 行）了嗎？

「新世紀」初始的九一一事件，美國評論家蘇珊·桑塔格（Susan Sontag，1933-2004）「力陳世貿事件，是美國自詡為超級強國於外交結盟立場（指支援以

色列)帶來的惡果」¹⁴對於九一一事件的主導者,詩中人是這樣形容他的:「那一個據說將紐約雙子星數千個遊魂/播撒在星空中的『撒旦』/仍在洞窟裡遊走,仍在黃沙中/醞釀另一個天國」(218-241行);從伊斯蘭國家來看,美國一方面是伊斯蘭世界的侵略者(以色列的盟友);另一方面又在伊斯蘭國家培植叛教者組織政府,「美國才是撒旦的化身」。¹⁵

簡政珍在〈放逐與口水的年代〉詩小說裡,以世界公民的一份子,以無緣大慈同體大悲的宗教情懷,關切著「人種」、「族群」、「膚色」的平等與和平,超越國界種族,超越意識形態,你我都是地球村的街坊鄰居。薩伊德在《東方主義》中指出,「白人意識是一種權威形式,在它的面前,非白種人,甚至是白種人自己,不得不溫順俯首稱臣」;宋國誠認為「白人意識是一種集體意識,它具有倫理分界、種族區別以及二元化表述立場的功能」。¹⁶

讓我們反思「東方」「島國」人們的心態:自幼就開始牙牙學英語,汲汲於全民英檢;通過《大不列顛百科全書》來認識世界;喝可口可樂,吃麥當勞,看好來塢電影;讀洋文書,乃至留美拿學位。以英語操作來獲取文化資本,以英語的熟悉與認同來運作身分權威。或是輕忽鄙視自己母體社會的歷史文化及語言文字;或是如詩中人所云,「遠渡重洋」「是追尋天邊的浮雲」(215行)?抑或是「以洋人統籌度日的牛奶麵包統計日落的速度」(133行)?

四、網絡環鍊的意象並置

簡政珍詩小說的「意象網絡」就如同人體神經系統的精密佈署,以人文詩心為中樞,即使是細微枝節的系統末梢,依然是十指連心:牽一髮而動全身,意象在首尾環環相扣的同時,是以「意象並置」¹⁷的詩藝,自發性的推衍出有機結構

14陳耀成,〈不滅的悲憫——懷蘇珊·桑塔格〉(上),見2005年1月10日,《自由時報副刊》。

15見21世紀研究會編,李尚霖譯,《伊斯蘭的世界地圖》,台北:時報,2004年5月,初版一刷,頁21。

16見宋國誠,《後殖民論述——從法農到薩伊德》,台北:擎松,2003年11月,初版,頁381。

17關於「意象的並置」之義涵,請參見簡政珍,《台灣現代詩美學》(台北:揚智,2004年7月,初版),頁16、127:簡政珍認為,「由於意象的並置,詩行的起承轉合充滿了流動性。」(頁

的輻射狀，展延開來其立體的深淺顯隱肌理。試以〈放逐與口水的年代〉，第二部，第七節為例：

妳在哪裡呢？
妳在天涯規畫我對雲天的翹首
那些燕子已經無法帶走的消息
如工廠浪板的鏽蝕
在體內成為難以消化的影像
每日我試圖在妳的書信裡尋找空隙
以鏡子裡邈遠的顯影
反思過去可能的缺口
但填補意味我們必須再度
撿拾那些已經刻意遺忘的章節
那些散落的芒草
匆匆催促我不知方向的足跡
明月曾經在妳的信柬上
尋找妳天體的走向
並將一顆沒有光芒的星星
隱藏在地平線上
作為我思緒裡翻滾的謎題(〈放逐與口水的年代〉，第二部，第七節，185-201行)

在這一節中：「在哪裡」、「在天涯」、「在體內」、「在妳的書信裡」、「在妳的信柬」、「在地平線上」，這六組「在」複沓著詩中人對「妳」空間召喚的「追尋」(215行)。「尋找空隙」、「尋找妳天體的走向」，或是詩中人、或是妳(你)擺盪於「過去」、「每日」、未來，時間歷程中的「刻意遺忘」與「記憶」(16、64行)「冷藏」(17行)的「遮掩」(156行)和「填補」。

16) 簡政珍進而將「意象的並置」詩觀，推衍而為「轉喻的逸軌」，請參見〈不相稱的美學〉，《台灣現代詩美學》，頁251—257。

「妳在哪裡呢？」(185行)、「此刻，妳在哪裡呢？」(214行)、「這時風起了／而妳在哪裡？」(9、10行)、「這一刻的當下／妳在哪裡？」(354、355行)、「請告訴我：／你在哪裡？」(408、409行)——詩中人慣常在每一節的首行，扣問著對方的「足跡」；同時也在每一節的末行，銘記此上窮碧落下黃泉的「尋求」(208行)、「翻尋」(221行)、「找到」(270行)的無解與懸念！

「妳在哪裡呢？」(185行)——詩中人問道：「妳是否在某一個海邊／速寫一隻海鷗傾斜的角度」(259、260行)？對方回以：「當你翻閱那一封招惹塵埃的信柬時／我已經在一個不知名的小巷探索日月星辰」(56、57行)。「此刻，妳在哪裡呢？」(214行)——詩中人問說：「當初遠渡重洋不知道是追尋天邊的浮雲／還是逃避島國季節性的洪汛」(215、216行)？所謂天上人間，對比於「現實」(95行)中「變臉的家園」(101行)、「變色的天地」(126行)，在我們的心中是多麼希冀著「色彩在天邊揮霍一幅幅超現實的人間」(6行)，在這「一幅幅」(6行)想望的「風景」(34行)中，「陽光就在妳眼前的海平面／留下浪漫的色彩，讓妳微笑，讓妳／為晚風設想新的題材」(145-147行)。「若是現實敞開冰冷的胸懷」(95行)呢？對方回以：「所以我必須出走，必須／從你現實的風光裡反顧自己暮年裡的姿容」(107、108行)；「我在洋人的人行道上揣測島國的風暴」(149行)。

「家在這裡等待」(136行)——在「家」中的「角落暗處」(11行)，「一個掉了耳朵的咖啡杯／召集了一群螞蟻，嗅聞／妳的足跡，舔舐／妳口齒的餘香」(11-15行)，而當對方走在他鄉「冷清的街心」(218行)的同時，「留」(1行)在「此地」(218行)的詩中人呼喚著：「寒意的街上，我的足跡／需要妳的影子」(271、272行)。「等待」對方如候鳥般回航的詩中人，分別以「鳥」(53行)、「水鳥」(261行)、「海鳥」(219行)、「斑鳩」(85行)、「燕子」(187行)、「海鷗」(260行)等意象，「展望」(219行)對方如「海鳥的翅膀」(219行)般，「能飛越」(220行)返鄉。

「以鏡子裡邈遠的顯影／反思過去可能的缺口」(191、192行)——體現著詩中人，自伯之東，首如飛蓬，豈無膏沐，誰適為容；士為知己者死，女為悅己者容的形單影隻之慘淡愁容。「以鏡子裡邈遠的顯影」(191行)，遙應著第一部第二節的「晦暗的鏡子是意識灰朦的投影／駁裂的鏡面是多重日子壓擠的顯像／鏡花水月裡吐納的是彼此濁重的呼吸／無意再凝視自己唇齒的輪廓／只希望你

在鏡中現身」(21-25行)。既然彼此(23行)再不能於「廚房」(60行)共進三餐，「每日」(190行)當「菜餚餿味」(116行)「在體內成為難以消化的影像」(189行)時：「我試圖在妳的書信裡尋找空隙」(190行)，則接續著第一部的「一張遺失信封的信紙」(42行)、「一封招惹塵埃的信柬」(56行)；對比出「但填補意味我們必須再度／撿拾那些已經刻意遺忘的章節(193、194行)的「記憶」(16行)不能「遺忘」(194行)以及「攪拌記憶，過去的觸角／隨著午後的雷鳴／糾纏成我們黏滯的心網」(64-66行)。對方的「離去」(55行)，是緣於詩中人「過往的」(55行)行徑嗎？詩中人「反思」(192行)著：「而我曾經在焚風翻越的山凹裡／吃過那一串烤焦的小鳥嗎？／那一根竹子穿過鳥的肢體／穿過它鄙夷的眼神／鳥的存在／是否在製造人的錯誤？／妳的離去是否意味我過往的葷食」(219行)——「意味」(219行)串連起第一部第四節與第二部第七節的意象牽引。

「那些燕子已經無法帶走的消息／如工廠浪板鏽蝕的悲歌」(187、188行)，則是詩中人對於「口水」(128行)的年代所吟唱的放逐「悲歌」(188行)：「此地生活的嘴臉，大都是披戴紙尿布的政客」(134行)，在詩中人看來，「政客」(134行)「醞釀不安」(3行)，就如同「撒旦」(239行)「醞釀另一個天國」(241行)，而這「天國」(241行)卻紛紛令人避之唯恐不及，遙扣著第一部第七節的「看了政客們迷似的笑容／你怎麼還能和花園裡的小鳥對話？／翻開報紙，我抖動的雙手／並不是因為你的心已經漂浮／如那些找不到昆蟲而遠去的斑鳩」(81-85行)——「燕子」(187行)、「斑鳩」(85行)的意象牽引著對方的「離去」(55行)、「遠去」(85行)、「遠離」(150、270行)、「出走」(107行)。

「明月曾經在妳的信柬上／尋找妳天體的走向／並將一顆沒有光芒的星星／隱藏在地平線上／作為我思緒裡翻滾的謎題」(197-201行)——隨著地球的公自轉，我們的形「體」也隨著年代的變動而漂泊於「天涯」(186行)，浪跡於「海邊」(259行)，當「妳」(或是你)「在一個不知名的小巷探索日月星辰」(57行)之後，可還「能循著黑夜星星的走向／找到妳當時遠離時的航班」(269、270行)嗎？詩中人設問著妳(或是你)我。

五、悲劇的喜感

「悲劇」的沉重，如果是以「喜感」¹⁸的方式來呈現，那麼舉重若輕的效果，出其不意的餘響，更能發人深省。試以〈放逐與口水的年代〉，第三部，第二節為例：

妳在哪裡呢？

這裡死亡一再展示她修長的身姿

那些人穿著單薄的雨衣去對抗病菌

因為防護衣和安全口罩

早已是在口水漲潮的暮色裡

流進瘖啞無聲的海域

認命是人們仰望蒼天僅有的言語

每天在綠色的旗幟下走過

吶喊伴隨威嚇的聲勢描繪日夜顛倒的黑白

除了聲音，一切如早到的冬寒

街道上計程車是一條停滯的長龍

商場騰空讓店員對著鏡子檢視分叉的頭髮

機場騰空為了凝視滲透的病毒

飛機不再起落，因為少了

斑斕的晨光（〈放逐與口水的年代〉第三部，第二節，289-303行）

18 「悲劇的喜感」一詞，見於佛難，《王國維詩學研究》（北京：北京大學，1999年1月，二版一刷），頁318。《史記·滑稽列傳》言及，「滑稽」的功能，「談言微中，亦可以解紛。」（《史記七十列傳評注》，見台北：國立編譯館，1996年1月，初版，頁1418）《文心雕龍·諧隱》說，「諧」的功能，「辭雖傾回，意歸義正。」（見台北：國立編譯館，1986年10月，初版，頁277）亦可參照朱光潛的「悲劇的詼諧」（見《詩論》，台北：正中，1962年9月，初版，頁31）；簡政珍的〈詩的嬉戲空間〉（見《台灣現代詩美學》，台北：揚智，2004年7月，初版，頁221-246）；布魯克斯撰，袁可嘉譯，〈反諷——一種結構原則〉（見趙毅衡編選，《新批評文集》，天津：百花文藝，2001年9月，一版一刷）。

首先，讓我們觀察詩中人是如何以「悲劇的喜感」的詩藝，來「展示」著「死亡」的「身姿」？——「這裡死亡一再展示她修長的身姿」，詩中人將「死亡」擬人化為「她」，「她」有著「修長的身姿」，將「這裡」視為流行時尚的伸展台，「一再展示她」纖穠合度的體態。一舉手一投足，撩人風「姿」；一顰一笑，引人遐思。「這裡」又是「哪裡」呢？——「當春花還未落盡／一個陌生的病毒佔領了整個島嶼」（276、277 行），「島嶼」是「這裡」的空間指涉；「到了新世紀第三個春天」（273 行），則是風情萬種的「她」，翩然乍到「此地」（130、134 行）的吉日良辰；「一個陌生的病毒」的「她」，猶如一笑傾人城，再笑輕傾人國的紅顏禍水，以不費吹噓之力的美人計，「佔領了整個島嶼」（277 行），卻無損於「她」方的一兵一卒。「她」方有備而來，「島嶼」的「那些人」卻沒能事先做好「防」範措施，保「護」不了大家，無法提供人們「安全」的保障，手無寸鐵的人們像是以卵擊石般，「去對抗病菌」，讓「一些人成為翻覆的小舟」（347 行）。

「死亡」的意象，除了「病毒」造成之外，還包括了地震、水患等天災：在〈放逐與口水的年代〉第一部中，詩中人追思著「世紀末大地震」（318 行）未癒的「傷」（114 行）痕——「九二一曾經考驗我們一度的盟約／但是我們卻無以數平劫難後／自己製造的傷口」（112-114 行），這是地震所帶來的「死亡」。「雨季是語言的隱喻，匯集成／電視遠鏡頭裡八掌溪裡翻騰的生命」（123、124 行），「這是島國季節性的洪汛」（216 行）所帶來的例行性，如颱風，如土石流等的「重複」（72 行）的「死亡」「事件」（72 行）。「島國」（149 行）由於地理環境與特殊地形，每年都可能面臨躲不過的種種天災：地震所釀成的地質改變，超級颱風可以在短短幾天之內，帶來「島國」近一年的平均雨量；然而若干人禍，也讓這些災情更形擴大，如大家最老生常談的山坡地濫墾、超限利用、過度開發、沿海鈔抽地下水、河川地濫挖、盜採河床砂石、河川疏濬不及或整治不當……沒有一樁是新生的問題，都是沉積了幾十年的老問題，也讓「這裡」永遠存在著盤根錯節，無法解決的人禍。每次的災後，只要電視 SNG 災區實況，先是官員爭先恐後赴災區巡視，接著就是迫不及待的「搜尋」（280 行）禍首，看是責在中央還是地方，責在中央的就是叫人下台，責在地方的就是群起炮轟地方首長。各方都懂得先聲奪人，搶先召開記者會發新聞稿檢討別人。有時「佔」在第一時間以高分貝罵人，事後再低調的地說，現在救災最要緊。「政客們」（81 行）更是

見縫插針，火上添油，到處趕場做秀：開記者會者有之，上電視「call in」、「call out」有之，難怪詩中人會感嘆著「此地生活的嘴臉，大都是披戴紙尿布的政客」（134行），其行徑如同包裹著「紙尿布」的嬰孩，思想幼稚，行為缺乏自制的的能力。其項莊舞劍的居心，不言可喻。而當人們「生命最後的奢望是政客的唇舌能有具體的輪廓」時，詩中人所觀察到的官場現象是，「口號宣讀成國策，口水繼續噴灑」（285行）。

這些問題並不是用政治「口水」就可以解決的，卻都在政治「口水」中被淹沒了：詩中人在第二部中說：「因為島嶼的等待／無法從口水得到回音」（127、128行），「口水越能氾濫成河，越能／鼓動海峽的浪濤，越能／演出一齣『台灣之子』的戲劇」（182-184行）——呼應著第三部中的「早已是在口水漲潮的暮色裡／流進瘖啞無聲的海域」（293、294行）。「島國」的「風暴」（行149），所帶來「死亡」的陰影，已從天災人禍蔓延到戰爭的「死亡」威脅。

〈放逐與口水的年代〉第二部說：「這裡，那個人在凱達格蘭大道／對著群眾描繪虛構的太陽，陽光被／背後站著一排財閥吸走成為蕭瑟的秋果／除了財團的微笑／經濟的秋霜已經偷襲人的臉龐／有人在街角偷襲人的臉龐／有人開著賓士去領失業救濟金／有人在街頭巷尾巡視忘了上鎖的門戶／有人爬上高樓對著下面的車陣，想像／下墜與高飛都是同樣的起步，想像／來世將如何避開島國的輪迴／／我已經瘖啞無聲／當我一再看到高樓下墜後扭曲的軀體」（157-169行）——「翻開報紙，我抖動的雙手」（83行），不正是人們的心情嗎？失業的父親、繳不起房租的母親，帶著稚齡子女自殺的「新聞」（359行）時有所聞；在此同時，卻也「有人」不肯好好地去工作，或以「偷」竊營生，或虛耗社會福利的成本，「有人開著賓士去領失業救濟金」，對比於「必須」（107行）半工半讀的清貧學童，其「悲劇的喜感」，渲染著強烈反差的人生之揶揄與嘲諷。「當我一再看到高樓下墜後扭曲的軀體」呼應著「這裡死亡一再展示她修長的身姿」，「一再」呈顯著「死亡」悲劇的經常發生：或因「經濟」而從「高樓下墜」；或因即將捲起的兩岸風雲，而「陷入」（401行）「戰」「死」的「惡夢」（401行）之中。詩中人不禁扣問著「是我們存在必然的日影嗎」（377行）？

「對著群眾描繪虛構的太陽」，複沓著「凱達格蘭大道那棟紅色建築所掌控的語言體系／繼續以更多的口水描繪口罩的幻影」（281、282行）、「吶喊伴隨威嚇的聲勢描繪日夜顛倒的黑白」——所描繪的場景，又從「島國」的鏡頭，轉向

了第二部的「光影裡，語言是半黑半白的遊戲」(142行)：在這裡，「死亡」的發生，是因為宗教、種族等衝突：〈放逐與口水的年代〉第二部說：「那一年／載滿乘客的客機被設定炸彈／紐約兩棟摩天大廈並肩化為塵土／五千個遊魂瞬間充塞錯愕的虛空」(202-205行)——如果說，基地組織本是阿拉伯「攻擊」(242行)以色列的後台，那麼基地組織「攻擊」「紐約」可不可以算是民「族」主義的報復？所謂以牙還牙，以眼還眼，「於是戰爭在阿富汗伸出／漫長的火舌，翻轉死亡的鄉音／斷腿的孩童在瓦礫堆裡／為照片留下一個奇異的身段／一個遺失右臂的女孩／微笑地從鏡頭這邊接受一片麵包／一個僵硬赤裸的嬰孩／在母親沾滿血跡的頭巾下睜著大眼睛隱藏心事」(228-235行)，在「政客」意識形態的操控下，「紐約」的「五千個遊魂」與「阿富汗」、「古文明的心臟」(242行)的百姓，何其無辜，只因「膚色」(135行)的「白」、「黃」(122行)、「黑」之分，宿仇的「累世」(375行)就讓「人種」(207行)與「人種」之間，「族群」(244行)與「族群」之間的對立，永遠地「被設定」(203行)嗎？迄今，「阿富汗」至少有超過三成以上的孤兒，一半以上的人們營養不良，八成的文盲，孰令致之？詩中人在〈放逐與口水的年代〉第二部中，又說：「另一場戰爭供攻擊古文明的心臟／以牛仔拔槍的姿態／制服言語結巴的族群／地底下油亮的烏金提供七一一〇個出兵的理由／牛仔帝國的語言邏輯是／大量製造毀滅性武器後／禁止他人擁有類似的武器／於是底格里斯河及幼發拉底河／潺潺流著各種血型的水聲」(228-235行)——「牛仔帝國」的種族優越感，視「古文明的心臟」為「言語結巴的族群」，挾其「大量製造毀滅性武器」的軍事實力，意欲消滅「四千年」(253行)的「古文明」、「古宮殿」(251行)、「古城牆」(252行)。事後證明，「白宮」(392行)開「戰」的藉口，「古文明的心臟」「擁有類似的武器」，根本是子虛烏有，向壁虛構。而「中東的沙漠裡發出惡臭」(267行)此舉，更點「燃」(209行)了伊斯蘭世界的怒火，激起了層出不窮的恐怖「攻擊」「事件」(72行)。上述詩行中的「一個遺失右臂的女孩／微笑地從鏡頭這邊接受一片麵包」，「紐約兩棟摩天大廈並肩化為塵土／五千個遊魂瞬間充塞錯愕的虛空」，以及「炸彈的爆裂是死神微笑後從容的咳嗽」(255行)——「阿富汗」小「女孩」的「微笑」、在「古文明的心臟」的「死神微笑」、「紐約」的「五千個遊魂」的「錯愕」不解，這三層意象的並置，其空間含攝了東／西的兩個「半球」(143行)，「死」者的「語言」不同、「文字」(253行)不同、國家也不同，所遭遇的

無辜命運，在詩中人的「死亡」意象錯落安排中，讓「悲劇的喜感」無時或已，著實令人中心悵悵！

六、政治隱喻的「全球化」關懷

詩是「隱喻」¹⁹的復活，在新千禧年開端之際，「全球化」²⁰理念已將世界形塑成一個共同的社會空間的「他性關懷」²¹的命運共同體，誠如亞里斯多德所言，人是「政治」²²的動物，亦即人天生要共聚而生。

19所謂「隱喻」，請參見簡政珍，〈隱喻及換喻——以唐詩為例〉，《詩心與詩學》（台北：書林，1999年12月，一版，頁193-214）：在這一篇文章中，簡政珍援引雅克慎（Ronan Jakobson）的說法，「隱喻（metaphor）是基於語言間的相似性；轉喻（metonymy）是基於毗鄰性。」（頁193）又耿占春，〈隱喻〉（北京：東方，1993年8月，一版一刷）云：「在隱喻現身之際，日常語言與意識中隱匿和消亡了的意識的雙重視點、雙重視野、雙重影像又被魔幻般召回。」（頁303）另外，束定芳，〈隱喻學研究〉（上海：上海教育出版社，2000年9月，一版一刷）一書，亦可參看。

20Dayid Held等撰，沈宗瑞等譯，〈全球化大轉變〉（台北：韋伯，2001年1月，出版）說：「全球化理念的時代，已經來臨。由於經經濟與技術影響力的廣泛作用，世界迅速被塑造成一個共同的社會空間。」（頁1）又俞正樑等撰，〈二十一世紀全球政治範式研究〉（台北：雁山，2003年5月，出版）云：「二十世紀九〇年代以來，全球化幾乎成為所有人文社會科學領域有論必及的話題。全球化指的是世界捲入相互依賴網路的一種狀態。」（頁49）

21見宋國誠，〈後殖民論述——從法農到薩伊德〉（台北：擎松，2003年11月，初版，頁381），提及薩伊德於1993年出版的《文化與帝國主義》一書的重要性，在於塑造一種「他性關懷」的人文素養（頁523）。而薩伊德《東方主義》一書，通過「反寫」策略，揭穿了西方對東方的「知識宰制」和「專業統治」（頁25）。南方朔在《後殖民論述——從法農到薩伊德》一書的序中，說：「對於東方主義和東方學的批判反省，其實乃是南／北關係與西方反主流運動裡的重要環節，如黑色尊嚴、黑色創傷、黑色運動學、黑色精神病理學的反省。至於東方主義和東方文學的反省，以及後殖民論述的出現，所代表的乃是一種知識的抵抗。」（頁8）

22關於「政治」的理解，孟樊撰，〈後現代的認同政治〉（台北：揚智，2001年6月，初版一刷）說：「日常生活中的每一件事都可能是政治；每一件事情在某種意義上來說都是政治的。人身

〈放逐與口水的年代〉，第四部，第二節說：

遠方曾經下雨
遠方曾經翻飛成狂風
我們的經歷是語言所撒下的種子，長成
這一生山岳海洋所切割的惡果
難道語言是我們必須承擔的宿業
必須進入累世的輪迴？
那個噴灑口水的人
是我們存在必然的日影嗎？
遲滯現實裡的風景
會拉下你已無足跡的步幅嗎？
你知道嗎？
此時浮雲已退卻成無止盡的藍
當三月成排的花樹
要去檢回四年前錯落的繽紛
那個人終於被迫走出那棟紅色的建築
雖然我們必須去清除
他在這個島嶼所煉染的異味
太平洋的那一邊牛仔已經槍枝走火
他將自己的名字

的便是政治的。」(頁 328、330) 又彭芸撰，《新聞媒介與政治》(台北：黎明，1992 年 7 月，初版) 說：「政治的現實絕大部份是透過大眾傳播、人際溝通所中介而傳遞的。」(頁 6) 亦可參考以下諸書：(一) 孟樊撰，《後現代的認同政治》(台北：揚智，2001 年 6 月，初版一刷) (二) 鄭祥福撰，《後現代政治意識》(台北：揚智，1996 年 9 月，初版一刷) (三) 李培元撰，《政治商品化理論》(台北：揚智，1997 年 9 月，初版一刷) (四) 李普塞撰，張明貴譯，《政治人——政治的社會基礎》(台北：桂冠，1982 年 1 月，初版) (五) 南方朔撰，《反的政治社會學》(台北：久大，1991 年 2 月，初版) (六) 秦典華等譯，《亞理士多德——政治學》(台北：知書房，2001 年 1 月，一版一刷)。

放在自己的槍靶上

當年搜尋對方禁忌的武器

如今證實搜尋的是自己製造的謊言

白宮已經換了另一個主人

應襯凱答格蘭大道紅色建築清洗後的面目

這些訊息是否能讓你更輕盈地融入虛空

正如遠山脫離浮雲的投影？（〈放逐與口水的年代〉，第四部，第二節，370-395行）

在這一節中，讓我們來探索〈放逐與口水的年代〉長詩裡，關於「色彩」的「政治隱喻」，以及詩中人無緣大慈，同體大悲的人文關懷。首先，是「紅」色意象的隱喻：在〈放逐與口水的年代〉長詩，第一部，第一節，序幕云：

季節留下一隻沙啞的蟬

在屋簷邊看著葉子一片片翻臉

一隻麻雀在紅瓦上醞釀不安（〈放逐與口水的年代〉長詩，第一部，第一節，1-3行）

隨著政黨的輪替，對於選擇「留下」來的人們而言，「必須」接受變天的事實，這就如同「綠」（330行）葉到了秋天「一片片翻臉」成「黃」（240行）色的，是「天體」（198行）的自然循環，人事代謝。「一隻」吱吱喳喳的「麻雀」，隱喻著「這裡，那一年／春天的花季裡長滿了意外的小蟲／有人在蟲繭裡翻身進入總統府／當年的口沫洶湧成民意的水流」（119-122行），是巧合吧！這隻「小蟲」的名字裡，也有一個「水」字；自從「那個人」「翻身進入總統府」以來：「雨季是語言的隱喻，匯集成／電視遠鏡頭裡八掌溪裡翻騰的生命」（123、124行）；「凱達格蘭大道上的唇舌」（172行），為「島國」（167行）「製造」了「新的語言定律：口水越能氾濫成河，越能鼓動海峽的浪濤，越能演出一齣『台灣之子』的戲劇」（181-184行）。所謂屋漏偏逢連夜雨，除了「島國季節性的洪汛」（216行）之外；「到了新世紀第三個春天」（273行），「一個陌生的病毒佔領了整個島嶼」（277行）時，「口水繼續噴撒灑」（285行），「因為防護衣和安全口罩／早已是

在口水漲潮的暮色裡／流進瘖啞無聲的海域」(292-294行)，彼時的「島嶼」「暮色」沉沉，「因為少了斑斕的晨光」(303行)。

「凱達格蘭大道那棟紅色建築所掌控的語言體系」(281行)，隱喻著「島國」「新世紀」以來執政的「政」府：「總統府」的「那棟」「建築」是「紅色的」；至於執政黨的黨旗，則是「綠色旗幟」(330行)。在〈放逐與口水的年代〉長詩，第一部裡，「泡在水中的綠豆已發芽」(8行)、「夢境裡將不再有眼睛發出綠光的黑貓／對我們窺伺」(79、80行)中的「綠豆」與「發出綠光的黑貓」與「綠色旗幟」有著意象的呼應——當「街上旗幟的色彩不是我們生活的色調」(88行)時，有人選擇了「放逐」他鄉，移民海外；而「留下」(1行)來的人們，所接收到的「訊息」是「夾雜了各種新聞裡鏗鏘的色彩」(359行)，所謂的「鏗鏘」，意謂著社會的暴戾：「每天在綠色的旗幟下走過／吶喊伴隨著威嚇的聲勢描繪日夜顛倒的黑白」(296、297行)，「這裡叫囂的日子／一再再勾起往日我們在湖水裡清淨的倒影」(308、309行)；而當「死亡的魅影化成嗡嗡的耳語／據說凱達格蘭大道那個人繼續以口水洶湧成浪／發誓要讓一些人成文為翻覆的小舟」(345-347行)——「翻覆的小舟」意象牽引著上述的「一片片翻臉」(240行)、「翻身進入總統府」(121行)、「翻騰的生命」(124行)。

至於「每天在綠色的旗幟下走過／吶喊伴隨著威嚇的聲勢描繪日夜顛倒的黑白」(296、297行)詩行中「日夜顛倒的黑白」，呼應著〈放逐與口水的年代〉，第四部，最後一節中的「那個人以杜撰的槍聲竊取島國的風雨／以隱行的黑手撥弄水流的漩渦」(399、400行)，這裡的「黑白」指涉著「人間」(398行)的真理和正義；其意象牽引著種族的「黑白」：「那裡，一個牛仔攻進白宮／播撒黃沙與草氓文化／哈德遜河不再瞻仰幽雅的落日／帝國大廈必須撤走它歪斜的影子／光影裡，語言是半黑半白的遊戲／為半個地球展望晨曦／為另一半個地球塗寫黑夜／在白晰的臉孔上塗抹化妝品／在另一個膚色上刻畫打結的縐紋」(138-146行)，「應襯」東方「島國」總統府的「那棟紅色建築」，西方的「白宮」則是「牛仔帝國」(246行)的總統府。如果說「島國」有著省籍的衝突，「牛仔帝國」也有著種族的歧視。所謂的「牛仔帝國」，不也是對於這個標榜著民主體制的國家對外軍事侵略的隱喻的反諷嗎？九一一事件之後，「黃」種人的東方民族，在「紐約」的處境是：「周遭詭異的眼神」(154行)，迫使「黃」種民族，「經常在日落時外出／這樣我可以遮掩尷尬的膚色」(155、156行)。

「那裡，一個牛仔攻進白宮／播撒黃沙與草氓文化」(138、139行)，其「播撒黃沙」的意象，呼應著「當牛仔的軍隊在曠野、在城鎮／以殘碎的肢體檢驗現代武器的效率／那一個據說將紐約雙子星數千個遊魂／播撒在星空中的『撒旦』／仍在洞窟裡遊走，仍在黃沙中／醞釀另一個天國」(236-241行)。「黃沙」：「牛仔帝國」與「中東」都有；「撒旦」的膚色，又何嘗有分「黑」、「白」、「黃」呢？「那個」「仍在洞窟裡遊走」的「撒旦」是「黃」種人；同「撒旦」一樣在「醞釀不安」(3行)的「那個人」，在這個「島嶼所燻染的異味」，「所噴灑的口水」，其「以杜撰的槍聲竊取島國的風雨」(行399)，其行徑又何嘗不是「撒旦」的翻版呢？再者，「太平洋的那一邊牛仔已經槍枝走火／他將自己的名字／放在自己的槍靶上／當年搜尋對方禁忌的武器／如今證實搜尋的是自己製造的謊言」，這個「白宮」的「主人」以「自己製造的謊言」，發動了不必要的「戰爭」，「留下」的是「中東」幾個四分五裂的貧窮國家，其操縱民粹的法西斯的叵測居心，與「撒旦」何異？

七、結語

當「我們看到口水從語言屋頂的裂縫裡滴落」(178行)時，詩人藉由詩在為我們重建家園；詩人的重建家園意味著創世；也由於詩的創造，我們遂重新有了語言來作為家；而宇宙之道，正是體現於詩或語言的創造活動之中。

The New Transformation of the Modern Long Poems in Taiwan of the New Century: to Analyze Jian Zheng-zhen's Poetic Novel *The Era of Spit and Exile*

Jiang Mei-hua *

{ Abstract }

"Poetic Novel" in general builds its false and true and uncertain space-time's intricate plot with the poetic language of dense imagery as well as the spherical structure of circular imagery. In Jian Zheng-zhen's poetic novel *The Era of Spit and Exile*, it applied imagery to respond the event of "death" and to direct the plot arrangement of "language". It also suggested the question focusing on whether one should stay or leave to emphasize the conflict and reconciliation. Finally, it used the poetic beauty of "humor of the tragedy" to express the metaphorical political concern to the whole world.

Keywords: Jian Zheng-zhen, poetic novel, the modern long poems in Taiwan, spit, language, exile

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Changhua University of Education.

