

身體與空間：

論向陽詩中記憶形式的生成與演變

[臺灣] 沈曼菱*

目 录

- 一、引言
- 一、身體、空間與記憶
- 三、個人記憶：自傳性質
- 四、集體記憶：歷史性
- 五、結論

一、引言

向陽（本名林淇養，1955-）自13歲接觸《離騷》之後，深受影響，因而對文學、創作開始有了關注。從1973年開始朝現代詩的世界出發¹⁾，並在1977

* 台中人，國立中興大學跨國文化與台灣文學系碩士畢業，現為國立中興大學中國文學系博士生。曾任晨星出版社執行編輯、國立台灣文學館《錦連全集編纂》計劃執行助理。主要研究領域：現代詩、現代主義、空間理論，碩士論文為《現代與後現代——戰後台灣現代詩的空間書寫研究》（2009）。曾於研討會發表論文有：〈閉鎖與開放——論零雨詩作中的「房間」隱喻〉（2007），〈勞與牢——論李昌憲《加工區詩抄》、林或「上班族詩鈔」中的生產空間〉（2008），〈記憶與時空之延展——論陳義芝詩作中的土地經驗與鄉愁書寫〉（2009），〈論鴻鴻《黑暗中的音樂》仿童話詩的暴力書寫〉（2011）等。

1) 〈聯想之外——屬於月的〉是向陽大學時正式發表的第一首現代詩，刊登於《中外文學》2卷7期（1973.12）59。後收於詩集《銀杏的仰望》。參考黃玠源，〈附錄2：向陽現代詩寫作日期及重要大事繫年〉，《向陽現代詩研究：1973-2005》（高雄：國立中山大學中國文學系碩士論文，2007）189。

年出版第一本詩集《銀杏的仰望》後，陸續出版《種籽》（1980）、《十行集》（1984）、《歲月》（1985）、《土地的歌》（1985）、《亂》（2005）等詩集。不但是刊物《陽光小集》²⁾的發行人之一，除此之外，也曾在自立報系擔任總編輯、總主筆³⁾。一九七〇年開始活躍於文壇，回顧當時台灣文壇的發展，依其評論〈康莊有待：七十年代現代詩風潮試論〉（1985）⁴⁾和〈微弱但是有力的堅持：七〇年代臺灣現代詩壇本土論述初探〉⁵⁾，以及〈長廊與地圖：台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉（1999）⁶⁾中論及，現代詩社集團林立，現代主義與現實主義兩種文學風格仍相互較勁，在一九七〇年到一九八〇年之間，台灣文學逐漸開始尋找自己的定位，在文化層面上再一次地反省和深思。

在此當下，向陽的筆觸向來以關懷土地出發，對於故鄉的關懷不遺餘力，可以說故鄉是他創作的謬思、最常出現的地理意象。因而可以說，滋養其文思與生命歷程的最大來源，乃是反覆在其詩中出現的「土地」、「泥土」意象，詩形式的特點之一，是向陽對「十行詩」形式的追求。在前行研究方面，也已有多篇著述朝土地、形式、聲韻和語言方面剖析。《文訊》19期（1985）中，有一系列的「作家綜論」，這一期輯錄許多評論向陽的文章，收錄了游喚⁷⁾、林耀德⁸⁾、王灝⁹⁾、陳煌¹⁰⁾、林文義¹¹⁾等人的作品。而蕭蕭在〈向陽的詩，蘊蓄台

2) 由向陽、陌上塵、張雪映、林野、李昌憲、陳煌、莊錫釗等人共同創辦，於1979年12月創刊，《陽光小集》創刊時原為同仁作品合集，1980年7月夏季號第三期改為詩刊形態，1981年3月春季號第五期後，革新為「詩雜誌」，其同仁分佈全島，來自國內各詩社。1984年6月停刊，共出版13期。

3) 先後於《自立晚報》和《自立早報》服務，時間從1982年6月至1994年10月。參考〈向陽寫作年表〉，向陽工坊網頁：<http://tea.ntue.edu.tw/~xiangyang/chronology.htm>

4) 林淇養，〈康莊有待：七十年代現代詩風潮試論〉，《康莊有待》（台北：東大，1985）49-86。

5) 林淇養，〈微弱但是有力的堅持：七〇年代臺灣現代詩壇本土論述初探〉，收入文訊雜誌社編，《台灣現代詩史論》（台北：文訊雜誌社，1996）363-375。

6) 林淇養，〈長廊與地圖：台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，收入林明德編《台灣現代詩經緯》（台北：聯合文學，2001）9-63。

7) 游喚，〈十行斑點·巧構形似——評介向陽新詩《十行集》〉，《文訊》19期（1985.08）184-195。

8) 林耀德，〈陽光的無限軌跡——有關向陽詩集《歲月》〉，《文訊》19期，（1985.08）

灣的良知》¹²⁾中，將向陽的詩作做了一次全面性宏觀的耙梳，並論其從嚮往《離騷》到心繫台灣的創作過程。此外，學位論文中以向陽與其詩作為研究對象者，目前有數本著作已然見世，分別是李素貞¹³⁾、江秀郁¹⁴⁾、孟佑寧¹⁵⁾、黃玠源¹⁶⁾等人，皆有詳盡討論。本文的焦點，將回歸於文本內部，從詩人賦予時間的詩意中，找尋其意義。

在「記憶」(memory) 範疇中所要談論的內容，首先必須意識到，是一個關於時間的問題。在時間的範圍之下，記憶經常會透過空間，或是時間的脈絡在意識之中被延續下來，透過敘述 (narration / narrative) 展現。筆者將從文本中關於記憶之命題，探究其文本內容的辯證關係。因此，更進一步地說，記憶其實與生命中的歷史、時空等經驗息息相關。經驗與作者所創作的文本是進入主體 (subject) 的一個途徑，相反地說，透過書寫，才能看見其主體的存在。主體存於身體 (body) 之中，經驗與感知是構成記憶的一部分因素，而在身體與空間 (space) 的相互作用之下，記憶才能顯現於書寫。

一、身體、空間與記憶

向陽曾在《歲月》中替自己的創作觀下了簡短的時空定義，「在時間上，

211-220。

- 9) 王灝，〈不只是鄉音——試論向陽的方言詩〉，《文訊》19期 (1985.08) 196-210。
- 10) 陳煌，〈我看向陽和《康莊有待》〉，《文訊》19期 (1985.08) 221-226。
- 11) 林文義，〈銀杏下的沉思者：試寫向陽〉，《文訊》19期 (1985.08) 180-183。
- 12) 蕭蕭，〈向陽的詩，蘊蓄台灣的良知〉，《臺灣詩學季刊》32期 (2000.12) 141-160。
- 13) 李素貞，《向陽及其現代詩研究：1974-2003》，(台南：國立台南大學語文教育學系教學碩士論文，2006)。
- 14) 江秀郁，《向陽新詩研究》，(彰化：國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2006)。
- 15) 孟佑寧，《向陽新詩創作歷程研究》(台北：國立臺北教育大學台灣文學研究所碩士論文，2007)。
- 16) 黃玠源，《向陽現代詩研究：1973-2005》，(高雄：國立中山大學中國文學系碩士論文，2007)。

係從我對文化中國的心儀中來；在空間上，則從我對現實臺灣的熱愛中來」¹⁷⁾。文化中國指的是少年所嚮往之《離騷》，空間的關注上投射在自己生存的這塊土地上，從詩集的名稱《銀杏的仰望》、《種籽》、《歲月》、《土地的歌》、《四季》等，可以看出向陽對於歲月（時間）與土地（空間）的欽慕與關注未曾斷歇，並且將內在的精神和外在的空間，透過寫作的過程連接起來。寫作的內蘊與精神相關，精神是身體（body）當中一個匯集的構成，而精神包含概念和印象，以寫作組成無數的聚合體。時間與空間是透過「我」來界定的，這個「我」是主體（subject），「主體超越自我，並且也反映自我」¹⁸⁾，主體在自己所定義的時空中突顯出來，而時間和空間都在精神中聚集，空間是方向的延伸，時間是序列的延伸。延伸本身的概念便具有空間的意義存在，因此身體與空間，前者成為內部，空間成為外部，在此範圍下，寫作因而有了承接與延伸的意義。

德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）在〈逃逸的文學〉中，提到文學與生命的關係，「寫作是一個關於生成的問題，它總是未完成的，總是處於形成之中，超越了任何可經歷的和已經經歷過的體驗之內容。它是一個過程，即一個穿越了可經歷的和已經經歷過的生活的生命過程」¹⁹⁾，既然寫作是一個超越經歷和已經經歷的過程，在詩人的經驗之中，或許能夠從其文本內部的結構，將詩人的經驗放到更為宏觀的範圍來加以討論。按照雷蒙·威廉斯（Raymond Williams, 1921-1988）的解釋，「經驗」（experience）代表現代意涵偏向個人的存有（being）以及完整的意識²⁰⁾，對事物和生命的思想從經驗中汲取，在這個過程之中，主體如何在精神中形成的呢？透過情感與聯想兩

17) 向陽，〈歲月：苔痕與草色〉，《歲月》（台北：大地出版社，1985）170。

18) 德勒茲（Gilles Deleuze），〈經驗主義與主體性〉（*Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature*），《哲學的客體——德勒茲讀本》（*The Objects of Philosophy: A Gilles Deleuze Reader*），陳永國編譯（北京：北京大學出版社，2010）73。

19) 德勒茲，《哲學的客體——德勒茲讀本》243。

20) 雷蒙·威廉斯（Raymond Williams），〈關鍵詞——文化與社會的詞匯〉（*Keywords: avocabulary of culture and society*），劉建基譯（北京：三聯書店，2005）128。

個原則的影響下，主體才能在精神中構成自身²¹⁾。

在身體與空間的框架之下，本文選擇從「記憶」(memory)的層面分析向陽的詩作。探討記憶的西方哲學脈絡淵遠流長，從柏拉圖(Pareto, 427 BC-347 BC)、亞里斯多德(Aristotle, 384 BC-322 BC)、再到尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)和海德格(Martin Heidegger, 1889-1976)，柏格森(Henri Bergson, 1859-1941)、哈布瓦赫(Maurice Halbwachs, 1877-1945)和德勒茲皆對於記憶有其觀點。然而，記憶存於個體，但卻能透過個體再回到群體裡，凝聚(或驅逐)某一種存於文化、文學中的思考。哈布瓦赫對於記憶定義如下：

記憶是一項集體功能，因此，還是讓我們將自己置于群體的角度。…這也許可以促使我們區分出兩種包含在社會思想之中的活動：一方面是記憶，一個由觀念構成的框架，這些觀念是我們可以利用的標誌，並且只指向過去；另一方面是理性活動，這種理性活動的出發點就是社會此刻所處的狀況，換言之，理性活動的出發點是現在。記憶只有在這種理性控制之下才發揮其功能。²²⁾

正是在理性活動之下，記憶才能透過自我的觀念讓過去與現在接軌。從經驗裡，在已逝去的時序之中，透過記憶，過去不斷地與現在銜接。但實際上的情形是，重新回憶起以前發生過的某件事情，卻好像體驗另一次新經驗，因為在每一次的回憶裡，第一次與第二次的記憶不可能完全相同。重複溯往下，其中一定會有某些遺漏的片段和細節，然而，當中的差異就在重複之中顯現，並且透過重複，才能看出差異。這也就是德勒茲所提過柏格森的一個重要命題，關於記憶所代表的過去與現在：

記憶不是某事的再現，它什麼也不再現，它就是實在。而如果我們必

21) 德勒茲(Gilles Deleuze)，《哲學的客體——德勒茲讀本》89。

22) 莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)，《論集體記憶》(*On Collective Memory*)，畢然、郭金華譯(上海：上海人民出版社，2002)304。

須要談再現的話，那麼，「它不再向我們呈現已經存在過的東西，而只是現在所是的东西，…它是現在的記憶」²³⁾

每一個記憶與其他的記憶都不相同，是每一次都具有獨特性質的存在，而記憶也不能擺脫群體，因它本身便是一個多項因素組合而成。同時，記憶處於身體與空間之中，在內部與精神、經驗連結，並且以外部的環境標記。接著將進入向陽詩文本，進一步分析記憶的形式在其作品中的各種樣貌。

三、個人記憶：自傳性質

哈布瓦赫將記憶又區分為自傳記憶 (autobiographical memory) 和歷史記憶。自傳記憶是在過去親身經歷事件的記憶²⁴⁾，由此出發，這一章節的主要討論將從個人記憶著手。首先，與故鄉相關的意象在向陽詩中佔有極大的比重，鄉愁與記憶、甚至是親人與家族史的回溯如何被書寫出來。其次，也將探究情感與記憶，兩者之間的連結關係，在時間的層次中不斷被營造，過去直至現在以及未來的凝聚和散佚，主體如何匯集綜合起來的時間。內在情感與外在環境的相互編織關係，將為此處之主要軸線。

1. 故鄉、家族與記憶

詩人從創作現代詩開始，便從成長之故鄉汲取其符號與意義，表覽無遺的懷鄉之情，在〈銀杏的仰望〉(1975)²⁵⁾之中逆灑：

23) 德勒茲、瓜塔里，〈柏格森的差異觀念〉，《游牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》(Nomad Thinking)，陳永國編譯(長春：吉林人民出版社，2003) 17-18。

24) 莫里斯·哈布瓦赫 (Maurice Halbwachs)，《論集體記憶》42。

25) 向陽，〈銀杏的仰望〉，《銀杏的仰望》(台北：故鄉出版社，1977) 9-11。

(節錄)

從來不曾想到風風雨雨會釀成 / 秋，從來不曾想到飄飄泊泊竟也展軸
如 / 扇，更從來不曾想到日日夜夜你 / 陽光的仰盼月的孺慕和山山水水的
踏涉 / 均化做千千萬萬縷縷輻射的鄉愁 // 你遂冷然頓悟：你是一把奔波的
扇 / 那泥土和鄉村呵！是閤你的，軸

不管如何忙碌奔波，那「泥土」和「鄉村」所代指的故鄉，是成長過程中所圍繞的記憶核心，也是在事物之後終極的想望。林文義在〈銀杏樹下的沉思者〉也提到這本詩集予人耳目一新的清新風格²⁶。向陽的抒情基調與土地上的自然意象息息相關，如這首詩前小序所云，從故鄉的銀杏林以及銀杏葉片形狀入詩，用銀杏做為鄉思之比擬²⁷，另外一首〈未歸〉「自從去年下廚總記得用雪花 / 當做調味的鹽巴，每道菜 / 都標出鞋的里程與風的級數」則書寫旅途艱苦與歸期不可知，可謂為鄉思之反面寫照。

鄉愁的範疇中與空間相關，「空間是在可見和可觸物體的排列中發現的」²⁸，狹義地說，鄉愁也就是來自於對某些成長中所經歷的具體場景的渴望和慾求。陳明台的〈鄉愁論——台灣現代詩人的故鄉憧憬與歷史意識〉（1990）²⁹中曾提到「詩人總有兩個故鄉，一個是他所歸屬的，一個是他所真正生存的」³⁰，不管存於外在或是內在的故鄉，皆為曾經放眼所及之處，如今因為這些景致消失在生活之中，而成為心中緬懷、嚮往之所。在〈立場〉（1984）一詩中有云「人類雙腳所踏 / 都是故鄉」，向陽對於故鄉的定義，採取較為廣義

26) 「故鄉版的《銀杏的仰望》，在眾多當年仍然晦澀的現代詩裏，向陽的詩是令人為之清爽的一泓泉水」，可參考林文義〈銀杏樹下的沉思者〉《文訊》19期（1985.08）180。

27) 向陽，〈銀杏的仰望〉，《銀杏的仰望》9-11。

28) 德勒茲 (Gilles Deleuze)，《哲學的客體——德勒茲讀本》79。

29) 陳明台，〈鄉愁論——台灣現代詩人的故鄉憧憬與歷史意識〉，《心境與風景》（台中：台中縣立文化中心，1990）1-31。

30) 原文：「詩人總有兩個故鄉，一個是他所歸屬的，一個是他所真正生存的。第一個層面「他所歸屬的」可以說是比較狹義、確定而具體，限制了存在的空間而設定的。第二個層面「他真正生存的」可以說是比較泛泛的說法，曖昧而精神的，不拘束於時空座標而設定的。如果說前者是外在的指陳，則後者可以說是內面的呈示。」陳明台，〈鄉愁論——台灣現代詩人的故鄉憧憬與歷史意識〉1。

的態度，而〈銀杏的仰望〉的情感，立基於對成長故鄉的憧憬，並且在歸軸中領悟生的歡愉，〈立場〉和〈銀杏的仰望〉，皆與陳明台在廣義的鄉愁定義中所闡述的意義不謀而合³¹⁾。

更大的範圍來說，每個人心中都存在著某些空間場景，這些特定的場景休謨 (David Hume, 1711-1776) 稱之為「具體場合」，它們被稱作是歷史的核心³²⁾，透過具體場合能夠串連起回憶片段。具體場合之於向陽，以及當下的時代感，這一個立足於現實經驗中的書寫過程，可謂為向陽對其個人記憶初步的表現。

鄭慧如〈從敘事詩看七〇年代現代詩的回歸風潮〉(1996)³³⁾指出一九七〇年代的詩歌創作在「關懷現實」與「回歸傳統」兩大方向中前進，「懷鄉」在時間的序列上是回溯過往經驗，與回歸中國傳統之間的關係十分微妙且密切。但另一方面，從一九七〇年代開始，「鄉土」的定義逐漸落實於指涉台灣本土，中國是故鄉，台灣更是養育與成長的故鄉，造成了「鄉土」的雙重性，終於在認同感的定位上爆發了齟齬與歧見，產生的影響直到一九八〇年代後，成為台灣歷史上重要的轉折。回顧這一波回歸的風潮，也正好是向陽開始創作現代詩的時間，對於向陽來說，生於斯、長於斯的土地是他最早的思念，也是最無法割捨的情感。

而從本質上更加地朝鄉土的方向發展，則是向陽的閩南語詩。向陽以閩南語創作的年代，正是台灣七〇年代文學論戰(1977-1978)³⁴⁾處於爭辯「鄉土

31) 「鄉愁作為誕生的根源象徵，作為人發祥源地，由此而產生「生的憧憬」或藉此連接生的鄉愁意識。這種憧憬即使立基於自身活著的時空座標，而能充分感覺時，也可能發生，可以擴大而具有一般共通的性格。…其三是鄉愁與歷史意識，經由故鄉的憧憬，引發對於以時空為座標、自身所背負的歷史淵源追蹤的心情，或者對於延綿不絕的傳統的尊崇、親切感、省察等等，亦即經由對於自身所背負之傳統與歷史的凝視而產生的鄉愁意識。」可參考陳明台，〈鄉愁論——台灣現代詩人的故鄉憧憬與歷史意識〉2。

32) 德勒茲 (Gilles Deleuze)，《哲學的客體——德勒茲讀本》89。

33) 鄭慧如，〈從敘事詩看七〇年代現代詩的回歸風潮〉，文訊雜誌社編，《台灣現代詩史論》(台北：文訊雜誌社，1996) 377-397。

34) 1977-1978年的鄉土文學論戰，相關資料可參考彭品光編，《當前文學問題總批判》(台北：中華民國青溪新文藝學會，1977)。尉天驄編，《鄉土文學討論集》(台北：尉天驄出版，1978)。

何處」的時刻，《土地的歌》也許是詩人自己對於這一時代所做出的回應，同時也不可避免的在這個時代下對自己創作再一次的嘗試與實驗³⁵⁾。在《土地的歌》裡，「家譜」的企圖便是對家庭歷史的回溯，也再次敘述家族之間對親人的記憶³⁶⁾。特點在於，用特定的形象符號和稱呼做為每首詩的主輪廓，例如〈阿母的頭髮〉（1976）³⁷⁾：

做姑娘的時陣，阿母的 / 頭髮，烏金柔軟滑溜 / 親像鏡同款的溪仔水 / 流過每一位少年家的心肝頂 // 嫁與阿爹的時陣，阿母的 / 頭髮，活潑美麗攏可愛 / 親像微微的春風 / 化解了一度浪子的阿爹 // 生了阮以後，阿母的 / 頭髮，端莊親切又溫暖 / 親像寒天的日頭 / 保護著幼嬰軟弱的阮 // 阮大漢了後，阿母的 / 頭髮，已經失去光采 / 親像入秋的天頂 / 普通的景色內一層收成的偉大

從頭髮開始講述母親一生，側寫歲月在身體留下痕跡，時間在母親的面容之中移轉，而詩人在母親的模樣裡鋪陳出記憶的軌跡。在身體之內尋其記憶，在身體之外想像空間，以「溪水」、「春風」、「日頭」、「收成」等等意象比擬母親的頭髮與意義。女性的頭髮是一種女性的符號，將村景與自然和對於母親的記憶編織在一起，母親形象融於鄉土景致之中，也使人聯想到屬於大地母性的一面。哈布瓦赫指出家庭記憶中的特性：

家庭記憶就好像植根于許多不同的土壤一樣，是在家庭群體各個成員的意識中生發出來的。即使是當家庭成員都彼此生活在一起的時候，每個人也都是以他自己的方式來回憶家庭共同的過去，而當生活使他們相互遠離的時候，更是如此。³⁸⁾

35) 林淇養，〈從民間來、回民間去：以臺語詩集「土地的歌」為例論民間文學語言的再生〉，《臺灣詩學季刊》33期（2000.12）：121-137。

36) 在詩集卷一的「家譜」，分為血親和姻親篇，血親篇有〈阿公的煙吹〉、〈阿媽的目屎〉、〈阿爹的飯包〉、〈阿母的頭髮〉；姻親篇有〈愛變把戲的阿舅〉、〈落魄江湖的姑丈〉、〈搬布袋戲的姊夫〉。可參考向陽，《土地的歌》5-20。

37) 向陽，〈阿母的頭髮〉，《土地的歌》（台北：自立晚報社，1985）11-12。

詩作透過稱呼和特定意象，將親人的形象描摹出來，在其他首詩也使用「阿公、阿媽、阿爹」等閩南語的稱呼方式，召喚出稱呼之後的印象與記憶，在其中塑造出熟悉感，經過詩作而凝聚出屬於家人們的記憶。讀者在閱讀時以群體的方式參與詩人記憶內容，並且延伸到自己個體對於家庭的記憶，使讀者也被引導至親屬關係的記憶裡去。〈阿公的煙吹〉在形式上也與〈阿母的頭髮〉相仿，敘述的順序從「古早古早」到「現此時」，再到「四十年後」，透過回憶的方式將過去、現代、未來三個序列並置聚焦於那只「煙吹」上，「頭髮」和「煙吹」是記憶的中介，透過這些符號，將過去與現在連繫起來。記憶不僅僅是由身體與空間的關係出發，也以他人的身體作為自己記憶中的符號，甚至是憑藉他人身體與空間的關係作為延伸，經由書寫進而再度輻射出去。

2. 情感與記憶

從鄉愁到家族的記憶，凡與記憶所相關，首先向陽詩的第一個特徵是以營造的地方感之內顯現。除了上述作品之外，在其他詩中也可看見其文字根基紮於農村中樸實的景色，用以譬喻抽象的時間序列，如「歲月跟著永恆輪迴地繞 / 圓柔的鐘面是生命的枷 / 熟透的花果在十二月凋 / 土底的種籽正開始抽芽」〈歲月跟著〉（1978），用時鐘的形狀、植物生滅的次序，道出生命的循環永不息止，透露出一股生生不息的意味。又或者讓時間化為衣裳物品，「水湄或蹲或站的婦女 / 也在晨曦中默默刷洗著青春」（村景）（1982）青春是身上穿戴的那一抹亮麗色澤，青春也是一去不返的流水，而婦女是村景的一隅，以段義孚（Yi-Fu Tuan, 1930-）的話來說，人對於鄉土的附著性來自於個體在土地上的活動，而非客觀的地理知識³⁹⁾。也就是說，在土地上的人際關係和互動經驗，乃是鄉土情感當中非常重要的連結原因。在這些日常生活垂手可得的印

38) 莫里斯·哈布瓦赫 (Maurice Halbwachs)，《論集體記憶》95。

39) 段義孚 (Yi-fu Tuan)，《經驗透視中的空間與地方》(Space and Place : The Perspective of Experience)，潘桂成譯 (台北：國立編譯館，1997) 143。

象中，一點一滴累積並且提煉為創作靈感的來源。正如詩人曾云，「我尋求屬於我的符號系統，從腳下的泥土；尋求聲音，從祖先傳下而在我業已瘖啞的喉嚨」⁴⁰。

詩人在平凡的事物裡領會時間的意義，並在記憶之中細細咀嚼內在世界的情感變動，如「逝去的昨夜挽留著將來的明天 / 落葉則在霧靄裏翩翩飄墜」（心事）。未來是現在所延續的想像，將來的明天餘留著昨夜，詩中緩慢的基調讓「心事」彷彿慢動作般漸漸浮出，又如同一層一層落葉，積載已深。落葉和思念之間的比喻也出現在另一首詩中，「思念有時像小雪。有時 / 更像落葉，不融不化 / 只是慢慢腐萎」（小雪），記憶的圖景在緩慢中顯現，時間的意義在已逝之景當中，被主體經驗所召喚出來。在抒情的筆觸之下，從景物之中衍生出情感。

而在〈在大街上走失〉（1996）⁴¹則用另一種方式書寫思念，一改前期的風格，「在大街上走失的思念 / 鬼魂一樣 / 惦記著前世 / 濕漉漉的窄巷 / 如果還有明天 / 也不再 / 不再想他了」，思念如何走失？原意應是迷失於思念之中的人們徬徨迷惘，心中有一種對於思念莫可奈何的鬱悶，透過這首詩顯露出來。那麼，對於無以名狀的思念，該如何是好？「在大街上走失的思念 / 找不到明天 / 只好把他的名字 / 當成黑漆漆的馬路 / 狠狠地踢」在前面所提到的思念，在這裡演變為走失的意象，詩中添入了空間感。而〈想念〉則從對內心發生的蟲蛀現象形容心被想念齧碎，「像螞蟻一隻一隻 / 一行一行齧著嘴咬過他們行經的地板 / 一樣，這深深埋在我胸中的 / 想念」，不但表達出被動而無奈的心情，並且強調身體在時間中被不斷重複的記憶折磨，如同蟲齧。主體在感官中感受到記憶襲來，被一點一滴的消蝕，時間是緩慢進行的，螞蟻是想念的譬喻，而想念是記憶的譬喻，記憶正是透過聯想原則和情感原則所構成。通過現實的當下來標記一個過去曾經發生過的當下，在此過程之中，它才能夠成為過去。

40) 向陽，〈折若木以拂日——自序〉，《向陽詩選（1974-1996）》（台北：洪範書店，1999）2。

41) 向陽，〈在大街上走失〉，《亂》（台北：印刻文化，2005）94-95。

再看一首與記憶相關的題材，與其說它與記憶相關，不如說是描述一種進行記憶的狀態，〈遺忘〉（1998）⁴²：

當兩停歇下腳步時 / 雲朵才剛開始起航 / 留下來待在原地靜止不動的
/ 是風 / 拋到地面的葉片。枯黃 / 並且不屑 / 於所有的湧動 // 雲，湧動 /
水，湧動 / 聲音，湧動 / 憶念，湧動 / 還有那些生命中難忘的臉容 / 都像
漣漪一般地 / 湧動 // 最後連遺忘也漣漪一樣 / 迅速地湧動開來

首段隨著詩人的敘述，詩彷彿從幾個鏡頭出現了：兩停、雲起航、靜止不動的風、枯黃的葉，這些看似毫無關聯的符號被詩人線性地開展，最後停在「湧動」之上。接著雲、水、聲音、憶念、面容等等符號一一在第二個段落中出現，記憶的輪廓從何而來？班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在一篇論普魯斯特的文章中曾提到非自主性記憶（*memoire involontaire*）的形式：

對於回憶著的作者來說，重要的不是他所經歷過的事情，而是如何把回憶編織出來，是那種追憶的佩內羅普（Penelope）的勞作，或者不如說是遺忘的佩內羅普的勞作。難道非意願記憶，即普魯斯特說的*memoire involontaire*，不是更接近遺忘而非通常所謂的回憶嗎？在這種自發性的追思工作中，記憶就像經線，遺忘像緯線，難道這不是佩內羅普工作的對等物，而非像似物嗎？在此，白日會拆散黑夜織好的東西。每天早上我們醒來，手中總是攢著些許經歷過的生活的絲縷，哪怕它們往往是鬆散的，難以辨認的。這張生活的掛毯似乎是遺忘為我們編織的。然而我們日常生活中有目的的行為乃至有目的的回憶卻將遺忘的網絡和裝飾拆得七零八落。⁴³

漣漪激起一個接一個的記憶，在拼湊不出一個完整的過去時，遺忘竟也悄悄襲

42) 向陽，〈遺忘〉，《亂》112-113。

43) 本雅明（Walter Benjamin），〈普魯斯特的形象〉（The Image of Proust），《啟迪——本雅明文選》（*Illuminations: Essays and Reflections*），漢娜·阿倫特（Hannah Arendt）編，張旭東、王斑譯（香港：牛津大學出版社，1998）198。

來，成為另一朵漣漪。透過雲、水兩個一組的相似概念，喚起共有的感覺，接續聲音、憶念、臉容這三個為一組的回憶代稱，如「漣漪」一般迴旋並且一個接一個的延續下去，而這五個並置的符號都以「湧動」進行。「湧動」是這首詩最彰顯的動作，這些符號的湧動指向的是什麼？便是「遺忘」，以湧動形容記憶／失憶的產生，並且以各種液體的流動將記憶／遺忘特徵化，普魯斯特所指的非自主性記憶，德勒茲認為在更深一層次談非自主性記憶的狀況，是在相似性中指向某種性質的同一性⁴⁴，可以以向陽〈遺忘〉詩中雲與水、聲音、憶念和臉容的相似性，都指向「湧動」的過程，便是一次感覺，以及時刻的同一性（identity）。而這個同一性在於性質上，以及過去與現在共通的同一⁴⁵。

個人（自傳性）的記憶，首先從記憶中的故鄉〈銀杏的仰望〉，到與譜寫家族記憶，除了代表家族記憶之外，〈阿母的頭髮〉在語言的向度中代表更細微的一層記憶與語言之間的關係。接著，再從在個人經驗上，以「思念」消解了個人意識並且跨越到共識層面上的情感現象。並且在〈遺忘〉中顯示了非自主性記憶的特質，這些不同形式的記憶指向一個重要的核心：時間。在下一個部分，將從集體記憶所代表的形式接續討論。

四、集體記憶：歷史性

歷史記憶是一種集體記憶（collective memory），對於歷史事件，個人參與的方式並不是親身經歷，而是在閱讀、口傳、紀念活動或節日當中，相關的記憶才間接地被激發出來，這也就是哈布瓦赫所說「現代的一代人是通過把自

44) 「不自覺的記憶看起來首先是建基於兩種感覺、兩個時刻之間的相似性之上。然而，從更深層次上來說，此種相似性把我們只像某種嚴格的同一性：兩種感覺所共有的某種性質的同一性，或兩個時刻（當下的和過去的）所共有的某種感覺的同一性」。德勒茲（Gilles Deleuze），〈記憶的次要地位〉，《普魯斯特與符號》（*Proust et les signes*），姜宇輝譯（上海：上海譯文出版社，2008）60。

45) 雷諾·博格（Ronald Bogue），《德勒茲論文學》（*Deleuze on Literature*），李育霖譯（台北：麥田，2006）95。

己的現在與自己建構的過去對置起來而意識到自身」⁴⁶⁾。在這個部分將可以看到兩種不同的方式，用以處理與歷史相關的集體記憶。

1. 線性發展的歷史敘述

與上一個部分所討論的個人記憶不同之處在於，接下來要討論的記憶移到了「集體」(collective)的範圍，但是和歷史事件相關的記憶從何而來？首先，與歷史相關的記憶是間接形成的，透過史料、報導、文章、知識、收集資料之後，才能夠與之相連。再者，透過特定的節日、祭典、舉行活動或是追思，也能夠使人對於歷史事件有所記憶。社會中有不同的職業與階級，每一個社群都會擁有自身的脈絡，當然，也會擁有自己的集體記憶。向陽在〈霧社〉(1979)⁴⁷⁾所寫的是「霧社事件」泰雅族的酋長莫那魯道率領眾人抵抗日軍的壯烈經過⁴⁸⁾。〈霧社〉是一首長達340行的敘事詩，架構上分別以「子、丑、寅、卯、辰、巳」六個地支標記時間以及事件發生的前後順序，也就是在時間上採取線性觀點，詩的內容其實不正面地陳述事件經過。卻致力在神話傳說「泰耶」，以及外在景色和人物——莫那魯道與花崗的內心獨白，巧妙地將史料運用於文本之中。這首獲得時報敘事詩獎⁴⁹⁾的作品，充分展現向陽對於古典

46) 莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)，《論集體記憶》43。

47) 向陽，〈霧社〉，《種籽》(台北：東大，1980) 133-156。

48) 台灣泰雅族人反抗日本理蕃政策的經過。主要是日治昭和5年(1930)10月27日為日本「台灣總督府」政府為紀念北白川宮能久親王被斃命於台灣而舉行「台灣神社祭」，霧社地區照例舉行聯合運動會。趁霧社地區晚秋季節之破曉時分，當日人警察及其眷屬，尚在酣睡之際，由霧社群馬赫坡社頭目莫那·魯道首先發難，壯烈犧牲。1973年中華民國政府將其遺骸恭迎回霧社安葬，國民政府亦於光復後興建霧社山胞抗日紀念碑，題為「碧血英風」。可參考鄧相揚，〈霧社事件始末〉，霧社事件七十週年紀念網站：<http://www.puli.com.tw/wushi/index.htm>

49) 1980年1月獲得時報文學獎敘事詩獎優等，當時的評審鄭愁予所寫的文章也收錄至《歲月》附錄之中，可參考鄭愁予，〈為詩獎拔起高峰的一首詩：向陽的〈霧社〉〉，《中國時報人間副刊》(1984.10.27)。後收入向陽，《歲月》(台北：大地出版社，1985) 155-161。

意象與文字上的琢磨與精煉，以及對歷史敘述的企圖心，詩的主題則旨在於族群要能平等，互相尊重方為和平之道。用對話來增添歷歷在目的歷史情境：

（節錄）青年垂頭說道：我們不也是嗎 / 在殘酷的統治下追求所謂正義的自由 / 多像樹葉！啣喊著向秋天爭取 / 翠綠，而後果是，埋到冷硬的土裏

是以歷史作為素材，而非歷史本身，它中間隱含了一些框架但卻未曾被察覺，在這些鋪陳的細節之中，營造的是一種臨場感，將過去與現在結合，經由此一過程設想現在的自身，這個自身指向永恆性的意義，也就是詩旨意在訴說某一意念，關於「族群平等」或「相互尊重」。而「霧社事件」所經歷的人事已遠，但是透過此一事件，詩人在未曾經驗過的歷史記憶之中，透過書寫過程中召喚某些群體，用集體的框架去抒發個體在歷史事件中企圖營造、捕捉的某一個場景畫面，並且企圖引起共鳴與聯想。但是它卻以非常中國古典語言運用於其中，這也許是某一段詩人創作期內的獨有風格，也可能是在文化時代下的一種風潮，不管如何，它屬於當時寫作時間內的模樣——屬於過去的，並且對於更早的過去以及尚未到來的將來做出回應。對於書寫〈霧社〉的年代以及當時心境，可以透過向陽回憶的文字再次追溯：

二十三歲時，我在車馬人聲隆隆的台北賃居處，揮汗寫敘事詩〈霧社〉，寫日治時期泰雅族抗日的悲歌，在一行一行逐句推衍的詩的錯愕、頓停和慨歎之中，台灣的歷史、被殖民者的悲哀，幽渺的鐘聲一樣，侵襲並挫傷著年輕的夢，而詩成兩個月後「美麗島事件」發生，更彷彿是霧社的註腳……⁵⁰⁾

敘事史詩在向陽的詩作中並不多見，從文字與內容可想見詩人對於歷史記憶的致力刻劃，它曾試圖從個體記憶介入集體的記憶。筆者認為它的效力有限，

50) 向陽，〈折若木以拂日——自序〉，《向陽詩選（1974-1996）》3。

「霧社事件」在台灣歷史曾經存在，從文學介入歷史的層面來說，無關乎其真實面貌。透過不同形式與不同年代的文學文本與其對話、塑造的過程，集體記憶在每一個年代、每一個族群的面向上皆有其差異。李育霖曾以歷史的「鬼魅性」與知識和歷史之疊層來談⁵¹⁾。〈霧社〉也同樣是一次知識與歷史交混的產物，作品中呈現一種遠離真實的夢境感，似曾相識，卻又惚恍。〈霧社〉形式作為進入一九八〇年代的標記，標誌著作者與歷史對話的一個過程。

2. 後現代的歷史敘述

距離〈霧社〉寫成十年之後，〈一首被撕裂的詩〉(1989)⁵²⁾出現了，相異於〈霧社〉對於集體記憶的擴張與想像，這首詩一改形式，除了首末兩段之外，中間的詩句幾乎以去性質的符號「□」代替了語言文字。在第一個層次上，首先造成了詩句上的空白與斷裂；但是在第二個層次來說，寫作動機在首末兩段的暗示下，使讀者了解這是一種嘲諷的筆法；第三個層次上，這樣的空白，其實隱含了更多的開放性質，作者將意象擱置的狀況之下，讀者有了介入詩文本的可能。整詩的原貌如下：

一六四五年掉在揚州、嘉定 / 漢人的頭，直到一九一一年 / 滿清末帝
也沒有向他們道歉 // 夜空把□□□□□□ / 黑是此際□□□□□ / 星星也□
□□□□ / 由著風□□□□□□□□ / 黎明□□□□ // □夕陽□□□□ / □□唯一
□□□□ / □遮住了□□ / □雨敲打□□□□ / 的大□□□□ // □帶上床了 / □□的
聲音 / □□眼睛 / □□尚未到來 / 門 // 一九四七年響遍台灣的槍聲 / 直到
一九八九年春 / 還作著噩夢

51) 李育霖，〈對位翻譯與幻影歷史：以津島佑子《太過野蠻的》為中心〉，《跨國的殖民記憶與冷戰經驗：台灣文學的比較文學研究》，陳建忠主編（新竹：國立清華大學台文所，2011）81-104。

52) 向陽，〈一首被撕裂的詩〉，《亂》18-20。

據向陽自云，第一段是摘錄1985年行政院長俞國華答詢立法委員的回答⁵³，其實內容是在針對1947年所發生的228事件⁵⁴被當時的政府隱瞞、加以汙名化的現象作出批判。哈布瓦赫曾云，「每一個集體記憶，都需要得到具有一定時空邊界的群體的支持」⁵⁵，這首詩從一開始就以幾種符號將集體記憶鑲嵌入。如「漢人的頭」、「滿清」兩組符號說明官方與民眾之關係，另外「1947」、「槍聲」等則暗示出228事件。整首詩其實只有三段，二、三、四段可以依照接續的文句對應出所有的句子，也就是「夜空把夕陽帶上床了 / 黑是此際唯一的聲音 / 星星也遮住了眼睛 / 由著風雨敲打尚未到來 / 黎明的大門」。由首末兩段的引述，中間此段對於歷史真相無法清晰的狀態再一次地表達出來。

此首詩曾引起一陣討論，如李敏勇也曾以「被撕裂的其實不是詩」為題評述⁵⁶，向陽本人曾以文本越位的角度曾分析過其詩意義⁵⁷。此外，孟佑寧曾經將本詩的超文本形式並置比較⁵⁸。而詩中的沉默意義有其必要再闡述，哈山 (Ihab Hassan, 1925-) 在其著作《後現代的轉向》⁵⁹提及，沉默的文學內容並非完全沉默，在〈沉默的文學〉(1967) 所云，「負面的超越也是一種形式的超越。因此文學中的沉默未必預示著精神的死亡…」⁶⁰。有時候這種沉默

53) 孟佑寧，〈文本與超文本的邂逅——以向陽「一首被撕裂的詩」為例〉，《臺灣詩學學刊》5期 (2005.06) 247。

54) 1947年2月27日，台灣省專賣局台北分局緝私員，因查緝林江邁販賣私菸，在執行公務間以槍尖毀傷林氏，並且開槍打傷民眾導致喪命，引起民眾不滿。2月28日，引發群眾發動示威，3月9日起軍隊開始鎮壓民眾，在全台灣大舉捉緝滅殺，是為228事件。

55) 莫里斯·哈布瓦赫 (Maurice Halbwachs)，《論集體記憶》40。

56) 李敏勇，〈被撕裂的其實不是詩——評向陽〈一首被撕裂的詩〉〉，《自由時報副刊》(2000.02.24)。

57) 向陽對於這首詩在網路版本上的討論，可參考林淇養，〈逾越 / 愉悅：資訊、文學傳播和文本越位〉，羅鳳珠編，《語言、文學與資訊》(新竹：國立清華大學，2004) 575-597。

58) 孟佑寧，〈文本與超文本的邂逅——以向陽「一首被撕裂的詩」為例〉243-263。

59) 伊哈布·哈山 (Ihab Hassan)，《後現代的轉向：後現代理論與文化論文集》(The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture)，劉象愚譯 (台北：時報出版，1993)。

60) 伊哈布·哈山 (Ihab Hassan)，〈沉默的文學〉，《後現代的轉向：後現代理論與文化論文集》21。

的形式是為了要對現況產生反動和諷刺。如此一來，略帶戲謔的沉默，即是一種對於現實的拉鋸以及反思，甚至是一種反抗舊有既定形式的策略。

筆者對此首詩的另一個看法是，撕裂的重點在於以一種與過去不同的形式，去反映在人群中集體記憶的模糊性，甚至是空白性。這個形式將詩本身的主體毀壞，甚至是集體記憶的毀壞。而它正巧不以全知的觀點書寫歷史記憶，處處遺漏與空白的形式，代表了這段歷史事件的真實性，從書寫〈一首被撕裂的詩〉之前，早已是一個畸零的存在。除此之外，文本語句的連貫性因符號的取代造成斷裂，原本一個段落拆解成三個段落，延遲、甚至隱蔽符號所指的意義。

在〈發現□□〉(1992)⁶¹不但同樣相似的情形，更變本加厲地欲用一種不在場的方式形塑出一個具有懸疑性質，(不)存在的「□□」：

□□被發現 / 在一九二〇年出版的 / 多份發黃而枯裂的新聞紙上 / 在
歷史嘲弄的唇邊 / □□業已湮滅 / 啄木鳥也啄不出什麼 / □□之中 / 空空
洞洞 // 在她飄移的裙緣 / □□靜候填充 / 駭浪怒潮左右窺伺 // 懵懵 懂
懂 // 在有限的四方框內 / 空空洞洞的 □□ / □□ 葡萄牙水手叫她 / □
□ 荷蘭賜她之名 / □□ 鄭成功填入明都平安 / □□ 大清在其上設府而
隸福建 / □□ 棄民在此成立民主國 / □□ 日本種入大和魂 / □□ 現在
據說是中國不可分割的肉 / 在無數的符號之中 / 懵懵 懂懂的 □□ // 什
麼都是的□□ // 什麼都不是的□□ / 猶似紅檜，在濃濃霧中 / 找不到踏腳
的土地 / 所有的鳥競相插上羽翅 / 所有的獸爭逐彼此足跡 / 發現□□成為
一種趣味 / 尋找□□變做閒來無事的遊戲 // □□被複製 / 在一九九一年冬
付梓的 / 以及部分被付之一炬的 / 選舉公報中 / □□被發現 / 在□□圍起
來的□□中 / 在空洞的□□裡 // □□以□□為名 / 終於連□□也找不到了

儘管能夠倚靠著推敲文意的方式知道這首詩的「□□」符號，代表的應該是「台灣」，作者卻讓「台灣」從整首詩中隱匿，造成整首詩所指涉的主要對象消失，又一次造成意義的斷裂。也許能透過文體脈絡和剩下的語句作為線索，去

61) 向陽，〈發現□□〉，《亂》46-49。

理解詩人為何將□□隱藏，題目雖以「發現」為始，詩的最後一句卻是「終至於連□□也找不到了」，宣布發現的對象已然喪失。更深一層面地說，被隱匿起來的「台灣」二字所象徵的主體再也找不到了，縱使所鋪陳的歷史片段與記憶仍舊存在，例如葡萄牙、荷蘭、鄭成功、滿清、棄民、日本等等線索，都能幫助讀者將台灣與□□相連繫，不過，詩人仍舊從頭到尾不提二字。

創作雖是詩人個體的行為，但在詩中所回溯的歷史記憶，構成了「一旦一個回憶再現了集體知覺，它本身就只可能是集體性的」⁶²狀態，更說明在〈發現□□〉本身的次序是從刻意造成的失憶當中，諷刺現今對待過去歷史充滿虛偽、斷裂性質。雖然看似鋪陳歷史，但是實際上是處於對現在時空中的某些意識感到不滿，依照文本脈絡，應該是詩中所寫「1991年冬付梓的 / 以及部份被付之一炬的 / 選舉公報中」才是引發「□□」符號出現的最大因素。

在發現中遺失，乍看是弔詭的敘述，卻能夠說明〈發現□□〉的書寫意義。讀者只能從未曾出現的主體中去反思它存在的可能性。詩中陳述主體的消失，與〈霧社〉的敘述方式完全不同。〈霧社〉是以營造共識的目標，對歷史場景的細節諸多描摹，詩中軸線主要在於泰雅族抗日的經過，是一段經由詩人製造的集體記憶，它其實更多的是符號，許許多多的符號組成。〈一首被撕裂的詩〉企圖以斷裂取代完整而穩定的結構，但是主軸依舊清晰可見——228事件，集體記憶僅僅存於「1947年響遍台灣的槍聲」這個標記出來的時間與動作，而〈發現□□〉所採取的策略，□□是在現實層面上，各方致力發現當中被遺失的主軸，卻也是在書寫的層面上，透過缺席的方式彰顯其在場。因此，〈霧社〉、〈一首被撕裂的詩〉、〈發現□□〉雖然內容題材同是書寫與政治、歷史相關的集體記憶，但是形式各有層次上的差異，風格的轉變也許和詩人經歷相關⁶³，最明顯的是詩意的銳減從〈霧社〉到〈一首被撕裂的詩〉再到〈發現□□〉。在題目的命名上，這三首也正巧是從具體到崩解的過程，但文本的空

62) 莫里斯·哈布瓦赫 (Maurice Halbwachs)，《論集體記憶》284。

63) 「面對高度政治性的新聞工作，隨著台灣政治與社會的變化，跌宕起伏，繃緊神經，詩的想像之巢已為政治的鳩鳥所占，隱喻也被直言批判所瓜代。」向陽，〈亂序〉，《亂》11-12。

間性卻由小至大，從固定於霧社事件與228事件的歷史記憶，再到直指台灣主體何存的延伸。

五、結論

在德勒茲的說法中，身體作為一個融匯聚集的概念，身體之中包含精神，而精神包含記憶，記憶不但在身體之內，又透過某些管道呈現於身體之外，例如：書寫。書寫是一個穿越可經歷和已經經歷，總是未完成的生命過程。主體如何在精神內部構成自身，必須透過聯想原則和情感原則連繫方能看見。透過書寫，才能覺察主體的如何運作，透過書寫，才能了解精神在身體裡如何回應外在空間。

在書寫中，記憶是一個框架，助人理解經驗在身體與空間之中如何生成，時間存於精神之內，也存於精神之外。在記憶之中，過去的時間與書寫的當下連結起來，也就是說，過去的時間在現在時間中透過記憶接軌，主體界定時空，也存於時空之中。從過去的經驗，主體由創作與書寫裡頭現身，身體作為經驗外在世界的工具與管道，藉由精神裡的記憶去表現其個體性，然而，當集體讀者參與作家書寫的文本內容，個體的記憶則又將以不同程度上回到集體記憶，這便是由個人回到集體記憶的一個過程。也正如哈布瓦赫所說，記憶必定不能單獨存在。

因此，本文延續哈布瓦赫對於記憶的分類，將其文本分析區分為自傳記憶和歷史記憶兩個部分加以討論。首先，從個人性質開始，由土地印象造成的聯想與情感，在〈銀杏的仰望〉中可以看見其面貌，銀杏是故鄉的標記，也是詩人標記自身的符號，藉由帶有記憶的銀杏將個人與土地連接起來，是為鄉思，也是鄉愁；接著，以閩南語詩〈阿母的頭鬢〉為例，談鄉愁到家族的記憶形式，特定符號與名稱的結合，可以看出語言和記憶息息相關，「阿母」的稱呼指涉特定的家族關係，母親與子女的關係，藉由回憶「頭鬢」書寫時間次序。

個人記憶的另一個重要的層面，主體透過書寫情感和聯想出現，在〈心事〉、〈小雪〉之中寫思念如何令人聯想到外在環境，甚至從外在環境聯想到情感。直到思念在〈在大街上走失〉的文本出現新的形式，而〈想念〉和〈遺忘〉之中，討論記憶與失憶之間的關係，如何被相互表現出來，並帶入另一個記憶的層次，也就是非自主性記憶的特性。情感與記憶，兩者之間的連結關係，在時間的層次中不斷被營造，過去直至現在以及未來的凝聚和散佚，主體如何匯集綜合起來的時間。內在情感與外在環境的相互編織關係，乃是第一個段落主要軸線。

相異於自傳記憶是在過去親身經歷事件的記憶，歷史記憶是一種集體記憶。對於歷史事件，個人參與的方式並不是親身經歷，而是在閱讀、口傳、紀念活動或節日當中，相關的記憶才間接地被激發出來。因此書寫歷史事件也必須透過某些訊息，才能傳達出歷史記憶存於詩中。在第二個段落，從集體記憶的構成，觀照詩人如何書寫歷史情境，從結構完整的早期敘事詩〈霧社〉，透過符號堆疊與塑造歷史情境，到出現空白的〈一首被撕裂的詩〉和〈發現□□〉，以缺漏和斷裂形塑另一種記憶的形式，構成詩人批判社會文化的策略。雖然都是書寫歷史，但也各自成為不同時間點所創作的風格，這三首詩分別呈現不同的內在特質，在層次上也各不相同。詩人將身體與空間的連結片段化，進一步地說，將相關的集體記憶肢解開來，開放了書寫中主體與客體的界線，而透過將這三個文本連接起來之後，它與過去相關，卻相異於過去。更深層地說，記憶作為過去的符號，拼湊成一個由現在所組成的過去，它連結過去，卻仍舊是屬於現在的，但也指向未來。

參考文獻

BEN

本雅明 (Benjamin, Walter) . 《啟迪——本雅明文選》 (*Illuminations: Essays and Reflections*) , 漢娜·阿倫特 (Hannah Arendt) 編, 張旭東等譯, 香港: 牛津大學出版社, 1998。

BO

雷諾·博格 (Bogue, Ronald) . 《德勒茲論文學》 (*Deleuze on Literature*) , 李育霖譯, 台北: 麥田, 2006。

CHEN

陳煌. 〈我看向陽和《康莊有待》〉, 《文訊》19期 (1985.08) : 221-226。

陳明台. 〈鄉愁論——台灣現代詩人的故鄉憧憬與歷史意識〉, 《心境與風景》台中: 台中縣立文化中心, 1990, 1-31。

DE

德勒茲 (Deleuze, Gilles) . 《哲學的客體: 德勒茲讀本》 (*The Objects of Philosophy: A Gilles Deleuze Reader*) , 陳永國、尹晶主編, 北京: 北京大學出版社, 2010。

———. 《普魯斯特與符號》 (*Proust et les signes*) , 姜宇輝譯, 上海: 上海譯文出版社, 2008。

———. 《法蘭西斯·培根: 感官感覺的邏輯》 (*Francis Bacon: Logique de la Sensation*) , 陳蕉譯, 苗栗: 桂冠圖書, 2009。

德勒茲、瓜塔里 (Deleuze, Gilles, Guattari, Felix) . 《游牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》 (*Nomad Thinking*) , 陳永國編譯, 長春: 吉林人民出版社, 2003。

DUAN

段義孚 (Tuan, Yi-Fu) . 《經驗透視中的空間與地方》 (*Space and Place: The Perspective of Experience*) , 潘桂成譯, 台北: 國立編譯館, 1997。

HA

哈布瓦赫, 莫里斯 (Halbwachs, Maurice) . 《論集體記憶》 (*On Collective*

Memory), 畢然、郭金華譯, 上海: 上海人民出版社, 2002。

哈山, 伊哈布 (Hassan, Ihab). 《後現代的轉向: 後現代理論與文化論文集》
(*The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*), 劉象愚譯, 台北: 時報出版, 1993。

HUANG

黃玠源. 《向陽現代詩研究: 1973-2005》, 高雄: 國立中山大學中國文學系碩士論文, 2007。

JIANG

江秀郁. 《向陽新詩研究》, 彰化: 國立彰化師範大學國文學系碩士論文, 2006。

姜宇輝. 《德勒茲身體美學研究》, 上海: 華東師範大學出版社, 2007。

LI

李敏勇. 〈被撕裂的其實不是詩——評向陽〈一首被撕裂的詩〉〉, 《自由時報副刊》(2000.02.24)。

李素貞. 《向陽及其現代詩研究: 1974-2003》, 台南: 國立台南大學語文教育學系教學碩士論文, 2006。

李育霖. 〈對位翻譯與幻影歷史: 以津島佑子《太過野蠻的》為中心〉, 《跨國的殖民記憶與冷戰經驗: 台灣文學的比較文學研究》, 陳建忠主編, 新竹: 國立清華大學台文所, 2011, 81-104。

LIN

林于弘. 〈仰望日光的幾種想法——向陽新詩創作類型論〉, 《國文學誌》10期 (2005.06): 303-325。

林文義. 〈銀杏下的沉思者: 試寫向陽〉, 《文訊》19期 (1985.08): 180-183。

林淇養. 〈康莊有待: 七十年代現代詩風潮試論〉, 《康莊有待》台北: 東大, 1985, 49-86。

———. 〈微弱但是有力的堅持: 七〇年代臺灣現代詩壇本土論述初探〉, 《台灣現代詩史論》, 文訊雜誌社編, 台北: 文訊雜誌社, 1996, 363-375。

———. 〈從民間來、回民間去: 以臺語詩集「土地的歌」為例論民間文學語言的再生〉, 《臺灣詩學季刊》33期 (2000.12): 121-137。

———. 〈長廊與地圖: 台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉, 《台灣現代詩經緯》林明德

編, 台北: 聯合文學, 2001, 9-63。

——. 〈逾越 / 愉悅: 資訊、文學傳播和文本越位〉, 羅鳳珠編, 《語言, 文學與資訊研討會論文集》(2004): 575-597。

林耀德. 〈陽光的無限軌跡——有關向陽詩集《歲月》〉, 《文訊》19期(1985.08): 211-220。

——. 〈遊戲規則的塑造者——綜論向陽其人其詩〉, 《文藝月刊》200期(1986.03): 54-67。後收入《一九四九以後》, 台北: 爾雅出版社, 1986, 81-112。

MENG

孟佑寧. 〈文本與超文本的邂逅——以向陽「一首被撕裂的詩」為例〉, 《臺灣詩學學刊》5期(2005.06): 243-263。

——. 《向陽新詩創作歷程研究》, 台北: 國立臺北教育大學台灣文學研究所碩士論文, 2007。

SHEN

沈曼菱. 《現代與後現代——戰後台灣現代詩的空間書寫研究》, 台中: 國立中興大學台灣文學研究所碩士論文, 2009。

WANG

王灝. 〈不只是鄉音——試論向陽的方言詩〉, 《文訊》19期(1985.08): 196-210。

WEI

威廉斯, 雷蒙 (Williams, Raymond). 《關鍵詞: 文化與社會的詞匯》(*Keywords: avocabulary of culture and society*), 劉建基譯, 北京: 三聯書店, 2005。

XIAO

蕭蕭. 〈向陽的詩, 蘊蓄臺灣的良知〉, 《臺灣詩學季刊》32期(2000.09): 141-160。

YOU

游喚. 〈十行斑點. 巧構形似——評介向陽新詩《十行集》〉, 《文訊》19期(1985.08): 184-195。

ZHENG

鄭愁予. 〈為詩獎拔起高峰的一首詩：向陽的〈霧社〉〉，《中國時報人間副刊》
(1984.10.27)。後收入向陽. 《歲月》台北：大地出版社，1985，
155-161。

鄭慧如. 〈從敘事詩看七〇年代現代詩的回歸風潮〉，《台灣現代詩史論》，文訊
雜誌社編，台北：文訊雜誌社，1996，377-397。

<Abstract>

Body and Space :

Study for the Memory Form of Production and Development on Xiang Yang's poems

Shen, Manling

This paper explores modern Taiwanese poetry with the memory form of Halbwachs. To make the discussion, this paper not only analyzes autobiographical memory, but also attempts to explain the connection between historical memory and collective memory by the Taiwanese poet, Xiang Yang(LIN QI-YANG,1955-). When the collective reader participated in the text, this was by returns to the collective memory personally a process. Develops from the autobiographical memory to the historical memory, therefore its poetry the mass variation, may be called the model of Taiwanese poetry history.

Key Words : memory, body, space, subject, experience

투 고 일 : 2011. 9. 10. / 심 사 일 : 2011. 9. 26. ~ 2011. 10. 10. / 게재확정일 : 2011. 10. 20.
