臺大中文學報　第三十一期
2009年12月　頁311～360
臺灣大學中國文學系

洛夫前期詩的體液書寫

——以《石室之死亡》與《魔歌》爲焦點

劉　正　忠*

提　　要

本文以洛夫前期作品爲對象，而尤聚焦於《石室之死亡》與《魔歌》兩部詩集，闡釋體液符碼如何扮演自我、文本與世界交涉的重要媒介。在具體的論述策略上，係以體液因素串連藝術技巧、歷史背景、創作主體等課題，進行內外交織的探索。特別是對於主體的分析，在並不忽略精神意識的前提下，適度考慮生理的作用，期能擴展詮釋空間。我們發現，非僅淚水，洛夫把其他諸種體液也視爲抒發情感的資源。同時，體液以其堅強的穿透力，成爲詩裏變形與越界的奇妙契機。

關鍵詞：體液、現代詩、洛夫、石室、變形

本文於98.08.31收稿，98.11.25審查通過。
＊國立清華大學中國文學系助理教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

Body Fluids in Lo-Fu's Early Poems: Focus on *Shishi Zhi Siwang* and *Mo Ge*

Liu Zheng-zhong*

Abstract

This paper takes Lo-fu's early works as its main subject, focusing especially on two poetry anthologies, *Shishi Zhi Siwang (Death of a stone cell)* and *Mo Ge (Demonic songs)*, to explain how body fluids function symbolically in the nexus among self, text and world. The concrete strategy for implementing this study is to begin with imagery related to bodily fluids, and with this common thread, string together the use of artistic devices, historical background, and the subject material of the literary works, subsequently examining inside and out the way in which these factors interweave. It is hoped that by analyzing the subject matter of the literary works with a commitment to their spiritual dimension, while at the same time considering physiological phenomena when appropriate, this study will broadly expand interpretive space. It is not only tears that Lo-fu makes use of; various kinds of body fluids serve as 'resources' by which to express emotion. At the same time, body fluids, with their power to permeate, become a marvelous hinge-point for transformation and a medium for penetrating borders in poetry.

Keywords: body fluids, modern poetry, Lo-fu, stone cell, deform

---

* Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University.

臺灣大學學術期刊資料庫

洛夫前期詩的體液書寫

——以《石室之死亡》與《魔歌》爲焦點*

劉　正　忠

一、前　　言

洛夫 (1928-) 前期的作品，向來被視爲詩質稠密、意念繁複而索解困難。因此，自七〇年代以來，即有許多重要評論家提出各種讀法。顏元叔雖肯定洛夫在語言運籌上的才氣，但也指出他時常陷入「結構崩潰」的窘態。[1] 張漢良從神話原始批評的視角，釐清洛夫若干被視爲晦澀的主題和表現，並理出其風格由壓縮到放鬆的演變軌跡。[2] 簡政珍也認爲洛夫的語言與意象具有高度創發性，能通過精細的「置換」技巧，達成「主客易位」的靈視，又時以「偶發性因素」掙脫僵化的結構觀念。[3] 葉維廉則更著重從心靈層面來考察，指出由於

* 本文爲國科會計劃 NSC95-2411-H-007-03 研究成果之一，初稿曾宣讀於臺大中文系、清大人社中心主辦「天、空間、自然」研討會（ 2008 年 9 月）。修改過程，承蒙劉人鵬教授及本刊兩位審閱者惠賜卓見，特此致謝。

1 顏元叔：〈細讀洛夫的兩首詩〉[1972] ，《談民族文學》（臺北：學生書局，1973 年 2 月），頁 207-233 。

2 張漢良：〈論洛夫近期風格的演變〉[1973] ，《現代詩論衡》（臺北：幼獅文化公司， 1979 年 6 月），頁 177-212 。按當時所謂「近期」，係指六〇年代後半葉到七〇年代初期的作品，以今觀之，仍屬「前期」。

3 簡政珍：〈洛夫作品的意象世界〉[1987] ，《詩心與詩學》（臺北：書林出版社， 1999 年 12 月），頁 252-305 。

臺灣大學學術期刊資料庫

詩人「被逐入一種文化虛位、生存抽空的孤絕狀態」，承受強烈的禁錮感，終於不得不外顯爲狂暴、撕裂、扭曲的形象。[4]

以上除顏元叔較多針砭之外，大多給予頗高的評價。我們知道，洛夫在六〇年代經常蒙受虛無、晦澀、紊亂、反理性的指責。張漢良和簡政珍的文章，主要從藝術表現與現實體驗的層面，提出縣密的辯護。惟葉維廉較多地將這些負面因素聯繫到歷史文化與精神創傷，考索其成因與意義。近年來大陸學界對洛夫的主要評論，大抵即採取類似觀點，而尤著重於對所謂「悲劇意識」的掘發。[5] 兼顧語言技巧、歷史背景、創作主體，進行內外交織的考索，應爲較可行的詮釋路徑。然而所謂主體，也不能太偏向於精神面立說。事實上，具有極爲敏銳而強烈的身體感知，正是洛夫區別於其他背景相似者的重要特質。在並不忽略精神意識的前提下，適度考慮生理的作用，當有助於擴展詮釋空間。

本文即以洛夫詩裏或顯或隱的體液符碼爲對象，考察它們如何扮演身體與世界交涉的重要媒介，在抒情、象徵、變形等面向上發揮奇效，成爲驅動詩意生產的有力資源。在論述策略上，則有如下幾個重點：首先，在各種身體意象的支援之下，以體液作爲觀察焦點，避免身體觀念被過度泛化。其次，爲凸顯洛夫在現今所謂身體書寫上的前驅意義，把討論範圍限定在其早期，而尤聚焦於《石室之死亡》（以下簡稱《石室》）與《魔歌》這兩部力作。最後，我還將超越題材新變或情緒舒放的層次，重新闡發其「詩學」意義，著力探討體液符碼與詩質、風格與技法之間的關聯性。

[4] 葉維廉：〈洛夫論〉[1988]，附錄於洛夫：《因爲風的緣故》（臺北：九歌出版社，1988 年 6 月），頁 317-372。

[5] 任洪淵：〈洛夫的詩與現代創世紀的悲劇〉[1989]，附錄於洛夫：《天使的涅槃》（臺北：尚書文化公司，1990 年 4 月），頁 173-204。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、石室內的身體：阻塞與流出

（一）禁錮空間與流出想望

洛夫在抗戰時期度過青春歲月，才剛考上湖南大學，旋因國共內戰而被迫放棄學業，斷離故鄉與血親，隨軍來臺 (1949) 。政工幹校畢業後，分發到海軍服務，旋與張默等人創立創世紀詩社 (1954) ，成爲推動戰後臺灣現代詩發展的重要社團。他的第一本詩集《靈河》(1957) ，大抵延續了三、四〇年代漢語新詩的抒情風，顯得較爲感傷而薄弱。軍官外語學校畢業後，派任金門聯絡官，起筆撰寫「石室的死亡」前面數節 (1959) 。詩人在戰地雖僅停留十個月，即調返臺北海軍總部。但前此才發生過八二三砲戰，雕堡間仍充滿砲聲、煙硝與血光。此一經驗與個人的時代感受相結合，在往後數年間不斷被聚焦或渲染，蔚爲詩集《石室》(1965) 的主旋律。

在兩本詩集之間，詩人經歷了一場極爲劇烈的「現代轉向」。無所不在的禁錮感是一致的，但抒情自我的因應之道卻並不相同。《靈河》的關注焦點是愛情、青春、夢想，「封閉的園囿」是其中最常見的意象。[6] 美好的事物被橫暴的力量給凍結住了，[7] 而淚水就成了其中最主要的流動意象。舉例如下：

> 「記憶的河床」裏淤積著泥沙。
>
> 「情緒的河床」裏氾濫起春潮。[8]

---

[6] 奚密：〈從靈河到無岸之河——洛夫早期風格論〉，《現當代詩文錄》（臺北：聯合文學出版社， 1998 年 11 月），頁 190 。

[7] 集內有〈贈聖蘭〉十章，禁園意象出現最爲頻繁。下面這條「詩人動態」，或可視爲本事：「聖蘭被關在家庭的鐵幕裏。據說要待兩年，而洛夫則採堅忍政策，願他們能有一個開花的春天。」見〈詩人俱樂部〉，《創世紀》第 6 期（ 1956 年 6 月），封底內頁。

[8] 洛夫：〈我曾哭過〉[1955] ，《靈河》（高雄：創世紀詩社， 1957 年 12 月），頁 8 。

臺灣大學學術期刊資料庫

原想繫上那隻小船，載著一艙青天
但不能，我怕潮水把「意志的纜」沖斷。[9]

燭火隱隱，壁上畫幅裏的青煙繚繞，
唉！又是簷滴，滴穿了長廊的深沉。[10]

在諸種體液之中，淚向來連繫著情感，不僅是肉身的產物，更被視爲直通心靈深處，而順理成章地成爲「詩意的」(poetic)。第一例藉由「情緒的河床」此一具備轉喻結構的詞組，帶出「春潮—淚水」的符號聯結。相同的「潮」，又見於第二例，製造了「情緒」與「意志」的對比。第三例說得較隱約，但煙雨引發「簷滴」，簷滴聯結「淚水」，也屬古來慣見的一種隱喻映射機制。綜合看來，多愁善感的年輕心靈經常「情不自禁」地流淚，無暇多加蘊釀與調節。因此，與淚相伴生的文字，趨向於熱烈、滾燙而氾濫，較接近於浪漫主義的詩意生產模式。

《靈河》裏有詩題爲〈我曾哭過〉，也許可以這樣說，整本詩集原就布滿了「我曾哭過」的淚痕。十餘年後，詩人曾以中年之姿大舉「疏濬」自己的青年之作，不僅刪去「冗言贅語」和「陳腔濫調」，同時也盡量抑斂了諸如「愛」和「夢」的成份。[11] 由此看來，氾濫的詩意是淚，氾濫的詩語也是淚，中年的刪改，反映出在美學技術改變之後，急於回頭擦拭「昨日之淚」的願望。事實上，這種轉變很早便已開始。在《石室》這本備受爭議的詩集裏，面對戰爭的死傷威脅、拔離母土的命運以及陰暗凝滯的時代氛圍，抒情主體陷入一種

[9] 洛夫：〈街景〉[1955]，《靈河》，頁 24。
[10] 洛夫：〈小樓之春〉[1956]，《靈河》，頁 22。
[11] 刪改後的部份作品見《無岸之河》（臺北：大林出版社，1970 年 3 月），以後洛夫各種個人選集收錄的所謂早期作品，都出自這個中年修改版。關於兩個版本的比較，參見蕭蕭：〈那寂靜的鼓聲——「靈河」時期的洛夫〉，《大地文學》第 1 期（1978 年 10 月），頁 365-368；以及奚密：〈從靈河到無岸之河——洛夫早期風格論〉，頁 188-195。

臺灣大學學術期刊資料庫

極度緊繃而瀕臨爆炸的境地。典型的「流－淚」模式，已不足以抒此鉅變之情。洛夫乃走向兩個相互連鎖的表達策略：一是使用被泛稱爲「超現實」的非理性技法，來描述流出的慾望；二是召喚了其他各種體液來支援，甚或取代淚水的作用。也就是說，詩人持續「流－淚」，但「流」的方式與「淚」的範圍，都變得更加繁雜了。

首先，我們看到，他似乎把眼淚連繫到整個體液系統。同樣出現「水」或「河」，但指涉已有所不同：

> 第一回想到水，河川已在我的體內氾濫過千百次
> 而靈魂只是一襲在河岸上腐爛的褻衣
> 如再次被你們穿著，且隱隱作痛
> 且隱隱出現於某一手掌的啓閤之間
> 火曜日，我便引導眼淚向南方流[12]

動詞「回想」有追溯生命本源的意思，詩人發現，體內的河川——各種內分泌與外分泌——居然支配著生命的行止與樣態。這裏的「氾濫」之液，遠較《靈河》時期更爲複雜。相對於此，「靈魂」被比喻爲污穢的、可替換的、外裹的「褻衣」，其優位性是被否定了，言下不無反諷與自傷之意。「你們」代表社會群體，而「某一手掌」指向命運、神或世界，兩者合而爲洛夫筆下常見的「加害者」，而「我」自然是「受難者」。在命運的安排下，我的靈魂失去了純淨與自主性，被他人所「穿著」。對照於前面詩行，淚在這裏，不再僅是感傷的產物，更是生命汁液的表徵。

人不自主地被「生／殺」，面對這種情境，詩人常感忿恨。於是，他以相應於「扭曲心靈」的「變形技術」，來描述「流」或「被流」的歷程：

> 你懂得如何以眼色去馴服一把黑布傘的憤怒？
> 痴立鏡前，一顆眼珠幾乎破眶而出

[12] 洛夫：《石室之死亡》（臺北：創世紀詩社，1965 年 1 月）第 19 首，頁 51。按出版《靈河》時，創世紀詩社之社址在高雄左營；出版《石室之死亡》時，已遷至臺北內湖。

臺灣大學學術期刊資料庫

別推開一扇門似的任意把靈魂推開
而我只是歷史中流浪了許久的那滴淚
老找不到一付臉來安置[13]

「眼」通常連繫著具意向性但乏行動力的精神主體，被視爲靈魂之窗。「黑布傘」則以其陰沈、遮蔽、哀悼的形象，表徵了強烈的負面體驗。它像是怒張於體內的黑色狀態或黑色物質，難以「馴服」。「眼珠一破眶而出」是對「眼淚一奪眶而出」的想像性模擬，因爲後者已經難以說明瀕臨爆炸的情緒，而前者更能表現「主體／身體」破裂的狀態——這裏的「眶」代表身體與世界的檻界。因爲，憂憤緊緊附著於血肉之軀，排憂遣憤的過程，便被轉化爲剔除血肉的自殘想像。換言之，流出者與流出物之間不能被簡化「主—客」結構，例如在這裏，眼珠與眼淚便相互融合而難以分離。故後面兩行便把自己說成失去身體（臉）的體液（淚），也就是將情感投射到流出物，呈現失根無依的被遺棄感。隱然意味著，自身已失去「流淚」的主動性，而成了「被流之淚」，這時流出者就可能指祖國母土了。整個來講，短短五行便構成豐富的序列結構：「國族—身體（臉）—眼珠—淚」，前端排出後端，兩端又相互模仿。在垂直軸上構成隱喻：國族就像身體就像眼珠就像淚。在平行軸上構成轉喻：國族流出身體，臉流出眼珠，眼流出淚。——流出物又被流出再流出，形成多層次的驅逐，絕難回歸了。

居於客體位置，被流出是悲哀而無告的；居於主體位置，流不出則有阻塞的鬱悶感——我們認爲，《石室》裏的身體，兼含主客意義。按發源於希臘的西方傳統醫學，直到十八世紀，仍然十分依賴諸如此類的「排出式」手段：放血、發汗、催吐、發疱、通便及解痛。[14] 其基本認知在於，體內各種液體或物

[13] 《石室之死亡》第 33 首，頁 65 。第三行「破眶」，原版詩集作「破框」，當爲誤植，據《無岸之河》校改。

[14] 杜菲（John Duffy）著，張大慶等譯：《從體液論到醫學科學：美國醫學的演進歷程》（青島：青島出版社， 2000 年 10 月），頁 7 。

臺灣大學學術期刊資料庫

質的過份積累、阻塞，將會造成機能的失調。於是「放血術」在古代的希臘，甚至中國，都曾被視爲紓解疼痛、排除毒素的重要治療方法。不過，栗山茂久曾做了一個有意思的歸納：

> 中國的醫生擔憂身體的孔洞會成爲入侵的管道，希臘的醫生則僅僅將孔洞視爲排泄的通道，排除過剩物質的開口。（……）因此，放血與針灸療法的區分在於不同的恐懼：一者恐懼腐敗，一者恐懼耗竭；一者恐懼囤積，另一者恐懼流失。[15]

醫療行爲涉及積累於文化體系中的內在想像，類似的恐懼就像一種神話元素，在文學隱喻裏不絕如縷。《石室》的說話主體，幾乎陷在附魔發狂的狀態，流血固是受難，但也似乎是自我療救之法。因此，我們看到，他刻意而誇張地在詩行裏演練傷亡。[16] 這一方面是藉由操作「放血」的想像，發洩層層淤積的腫毒般的情緒；一方面卻也藉由凝視「失血」的畫面，寄寓哀悼不捨的情懷。

整組詩起筆於「砲彈嗖嗖」的金門地下坑道，而其主體結構則陸續完成於臺灣，題材、情境和語言都屢有變遷。其中，開篇第一節保留了較多的原始場景：

> 祇偶然昂首向鄰居的甬道，我便怔住
> 在清晨，那人以裸體去背叛死
> 任一條黑色支流咆哮橫過他的脈管
> 我以目光掃過那座石壁
> 上面即鑿成兩道血槽[17]

---

[15] 栗山茂久著，陳信宏譯：《身體的語言》（臺北：究竟出版社，2001 年 1 月），頁 242-243 。

[16] 根據統計，六十四首系列作品，共有三十四首出現「死」字，十五首出現「血」字。其他雖未直接使用此類字眼而實際涉及傷亡者，更遠過此數。見唐文標：〈詩的沒落——香港臺灣新詩的歷史批判〉，《天國不是我們的》（臺北：聯經出版公司，1976 年 5 月），頁 175 。

[17] 《石室之死亡》第 1 首，頁 33 。

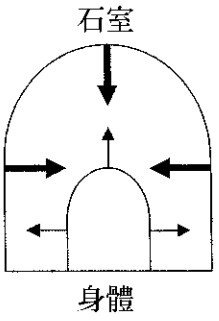
臺灣大學學術期刊資料庫

論者已採用各種觀點作了並不一致的詮釋，這裏想增益的，仍是「體液閱讀」的視域。首先，事件的主要場所「石室」，既是代表殘酷現實的禁錮空間，也是儀式行爲常見的「神祕空間」，故「甬道」同時具有「產道／墓道」的意義。就禁錮空間「墓穴—石室」而言，兩種質素——肉身與石頭——形成了基本的對峙關係。「裸體」，回歸生命原始的肉身存在，強調了主體的血肉成份。體液是肉身與石頭主要差異點，因此也就成了肉身回應石頭的有力方式。石室代表向內壓縮的力量，體液代表向外釋放的想像。其中最具儀式性功能的是「血」，又可分爲兩種：首先是「那人」的死者之血（黑色支流，因死的作用而「由紅轉黑」）是生命乾涸之前對石室、對命運、對死亡的最後抵抗，故曰「背叛」。至於「我」的生者之血，並非從傷口流出，而是從眼睛裏「看」出來的——可以視爲對死者之血的一種呼應。「石壁」阻絕了生機與自由，「目光」之急切推移，顯現主體極力掙脫空間束縛的願望。詩人用「鑿」字誇大「觀看」的結果，實則反襯出肢體行動之失能。當肉體被石頭所禁錮，觀看與流血成了被囚者最後的能耐。鑿成「血糟」，但終究難以鑿穿石壁，其間蘊含著無聲的劇痛。就像血流出身體，卻流不出石室，實際上也呈現了一種「體液阻塞」的鬱悶經驗。

血肉被封鎖於石室的意象，反映了洛夫的戰地經驗。軍隊裏的身體，依照傅柯的說法，在社會支配與權力控管之下，常被製作爲理智而可用的工具。[18] 洛夫對於體液符碼的大肆運用，對暴力場景的刻意模仿，便具有「抗拒」的意圖。這裏我們看到，屬於公共身份的被規訓身體，屬於私我身份的自主性身體，相互疊合、滲透或抗衡的關係。「石室情境」在現實領域裏限縮了身體，但也正是基於一種反彈心理，身體反而在想像層面上嘗試進行逃逸。其間對峙關係，大約可以圖示如下：

[18] 軍隊及其他規訓機構對肉身的宰制過程，詳傅柯 (Michael Foucault) 著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰》（北京：三聯書店，1999 年 5 月），頁 154-190 。

臺灣大學學術期刊資料庫



現實的血肉之軀無法推開鐵的紀律與石的囹圄，詩則提供可能的施展空間。但在《石室》時期，「身體」幾乎背負著「石室」在行走——實際上，「具體石室」僅出現於少數幾節，[19] 廣義的「情境石室」則不斷被深化與擴展。也就是說，石室仍佔有絕對的優勢，現實的血肉之軀根本無力擺脫。[20] 詩人乃極力操演各種「超現實」想像，具體而言，則是用各種方法「解散」血肉。其基本型是「體液流出」，更進一步（詳下文討論）則是製造肢解、燃燒或爆破的意象，後續的發展則是施展變形的幻術。凡此種種，大抵反映了有限形軀在久困無助之餘，穿透石室的願望。

（二）黏液和灰燼的辯證

人的空間感受，有兩種極端：一是墓穴狀態，主體被空間所侷迫；另一則是子宮狀態，主體被空間所滋養。體液或類體液之物，則是促使「墓穴—石室」向「子宮—石室」轉化的主要觸媒。[21] 換言之，死滅（墓穴或枯骨）的特

[19] 除了前舉第 1 首之外，還有第 30 首的「首次出現於此一啞然的石室」，第 43 首的「石室倒懸，便有一些暗影沿壁走來」。分別見《石室之死亡》，頁 62 、 75 。

[20] 美國漢學家陶忘機 (John Balcom) 把「石室」譯爲 “stone cell” ，凸顯了狹迫、隱祕、禁錮的形象，可以引出無所不在的「一個人的牢房」的詮釋方向。見 Lo Fu, *Stone Cell*, trans. John Balcom (Chicago: Zephyr Press, 2009).

[21] 特納曾經以在非洲所進行的田調資料，細膩闡釋坑道作爲空間象徵的二重性（墓穴／子宮），以及代表「血／精」的「紅色／白色」物質在這儀式過程中的重要作用。參見 Victor Witter Turner, *The ritual process : structure and anti-structure*, (Chicago : Aldine Publishing, 1969), pp.27-33.

臺灣大學學術期刊資料庫

徵是「灰燼」，存活生息的特徵則是「水份」。故寫生者之如死，云：「你確信自己就是那一甕不知悲哀的骨灰」。[22] 石室就像「骨灰甕」，在其中存活的身體即便仍有體液，卻無生機、無感覺，也就如同骨灰般。同一首詩裏，寫死者復活的願望，則云：「亦將在日落後看到血流在肌膚裏站起來」。[23] 詩人之特意渲染血液，也就可以理解爲主體意圖轉化客體，從石室中找回肉身質素的行動。

然而「骨灰」既然可以是指一種心理狀態，它跟充滿「體液」的生理狀態，便有可能並存。它們在一體之內，形成既衝突又和諧的奇特關係：

> 棺材以虎虎的步子踢翻了滿街燈火
> 這眞是一種奇怪的威風
> 猶如被女子們折疊很好的綢質枕頭
> 我去遠方，爲自己找尋葬地
> 埋下一件疑案
>
> 剛認識骨灰的價值，它便飛起
> 松鼠般地，往來於肌膚與靈魂之間
> 確知有一個死者在我內心
> 但我不懂得你的神，亦如我不懂得
> 荷花的升起是一種慾望，或某種禪[24]

「棺材」與「燈火」之間的死生對比，經由「虎虎的步子」的聯結而形成一種動態過程，就像「魏延踢倒七星燈」一樣。「猶如」所帶出來的一行，可以視爲前面兩行及後面兩行「共用的喻依」。換言之，「女子們一綢質枕頭」一方面表示「死亡」居然有著美好的觸感與魅力。另一方面，其間所蘊含的床第意象，也成了「如死」之「我」最合適的「葬地」。處於性的迷惑與死的絕望之

[22] 《石室之死亡》第 14 首，頁 46 。
[23] 《石室之死亡》第 14 首，頁 46 。
[24] 《石室之死亡》第 11 首，頁 43 。

臺灣大學學術期刊資料庫

間，生命本身就是一件待埋而無法破解的「疑案」。故換段之後，仍然頻頻動用悖論式表述。中間由「確知」帶出的一行仍可視爲屋脊，有助於我們對前後兩翼的理解。往前看，「在我內心」的那個「死者」，本質上如同「骨灰」，但在作用上卻像血氣勃勃的「松鼠」，跳躍於魂與體的枝葉間——這也暗示著，「我」雖仍是飽含體液的活物，但感覺上「骨灰」早已在體內蠢動了。再往後看，活體內部的「死者」究竟含容什麼意義？詩人認爲，「死」就像「神」一樣奧妙而難解。正如「荷花」作爲一種符徵，有人獲取玄妙的禪意，有人想到勃發的性器。這同時也暗示，「死」之爲物，兼具禪的妙悟與性的耽溺。

在一種現代文學的隱喻模式裏，性有時是死的模仿，有時是死的反動。正因如此，在精神緊繃的石室情境中，會出現看似肉身放縱的性愛想像。事實上，《石室》之中可以跟「灰燼」抗衡的「水份」，除了較顯著的血淚之外，還有精液。這個元素寫得比較隱晦，但應該是詮釋若干詩篇的重要關鍵。例如：

> 從灰燼中摸出千種冷千種白的那隻手
> 舉起便成爲一炸裂的太陽
> 當散髮的投影扔在地上化爲一股煙
> 遂有軟軟的蠕動，由脊骨向下溜至腳底再向上頂撞
> ——一條蒼龍隨之飛昇
>
> 錯就錯在所有的樹都要雕塑成灰
> 所有的鐵器都駭然於揮斧人的緘默
> 欲擰乾河川一樣他擰乾我們的汗腺
> 一開始就把我們弄成這付等死的樣子
> 唯灰燼才是開始[25]

[25] 《石室之死亡》第 57 首，頁 89 。第八行「汗腺」，原版詩集作「汗線」，當爲誤植，據《無岸之河》校改。

臺灣大學學術期刊資料庫

就敘述結構而言，前段是果，是自我救贖的儀式；後段是因，是生命苦難的溯源。我們不妨就先從後段看起，如前所述，洛夫常以多漿汁（體液）的「樹」表述生命或身體的飽滿狀態（肉身），而以「灰燼」（骨灰）指稱由極熱到極冷的死滅狀態（石室）。後段第一行，便把「樹在生長→砍斲成塊→雕刻成形→燃燒成灰」的繁複歷程，直接壓縮爲「雕塑成灰」，不僅將方生方死的劇烈流變加以戲劇化，同時也暗示「漿汁／灰燼」近乎一體之兩面。遭斲的樹是被宰制者，斲樹的鐵器也是；不動聲色的「揮斧人」同於前文提過的「某一手掌」，乃是「雕塑成灰」的元凶。詩人雖未明言，但在《石室》裏，萬物的加害者常常也就是造物者。「他」給了「我們」漿汁，又在其中預設化爲灰燼的指令，此謂之「等死的樣子」。詩人藉由「汗腺」之被「擰乾」，也就是體液被世界無情榨取的過程，描述生命之趨於死滅。而肉體之瀕死，可能意味著精神之再生，這便須要回到前段來看。

前段五行似乎重寫了「火浴鳳凰」的神話母題，只是將鳳凰置換爲蒼龍，並將「宇宙戲劇」凝縮爲個人的「身體表演」。[26] 比較特別的是，整個描寫與身體成份（手、髮、脊骨、腳）連繫起來，藉由「摸出」、「舉起」、「炸裂」、「蠕動」、「頂撞」等動詞，隱約影射一種生理經驗——看似練功行氣，又彷彿對應於與性相關的體驗。可以這樣說：造物者／加害者不斷在「擰乾」體液，使「我們」陷入「槁木死灰」的存在狀態。但說話主體並不屈服，仍操作著那一開始就被「雕塑成灰」的身體，試圖找出流動的元素來突破存在的困境。於是，一種亢奮的身體感，便被誇稱爲「蒼龍飛昇」，而有了火浴鳳凰般的重生意義。這幾行原是總題「太陽手札」的幾首詩的開端，顯見洛夫十分崇尚陽剛主體及其象徵秩序。常在有意無意間把身體放在類似於菲勒斯(phallus) 的位置，因而也部份地模仿了其行動與慾望。上述諸例裏的爆發類動詞，也可以視爲陽物化身體／主體對於自身存在與能量的一種聲言。然則飛

[26] 有關「火浴鳳凰」的形象，及其做爲「宇宙戲劇」的闡釋，參見黃冠閔：〈巴修拉論火的詩意象〉，《揭諦》第 6 期（ 2004 年 4 月），頁 187-191。

臺灣大學學術期刊資料庫

昇的蒼龍並不單指生理意義的快感，更是在被石室情境長久壓抑的精神狀態下，所欲想的一種釋放衝動。

關於「灰燼」，我們還應注意到，整部《石室》也有很豐富的火意象。許多衝突、演變、化合都來自「水與火的辯證關係」。首先，戰爭即是世界之火的極端代表，橫暴而具毀滅性，堪稱「三界無安，猶如火宅」的集中展示；其次，身體之中同樣充滿了各種形式的火，包含激情、夢想、慾望等等；而就語言風格與創作意識而言，洛夫筆下的「雄性之火」其實頗爲暢旺。[27] 衆火彙聚於「火宅—石室」之中，這種封閉空間裏的火，必然引發恐怖的災難、瘋狂與吶喊，而使肉身趨於毀滅。但巴什拉也曾經把「火」詮釋爲「去物質化，去實在化」而「變成精神」的淨化意象，「灰燼」則是它遺留下來的物質渣滓，如同屍體般。[28] 也就是說，化爲灰燼可以是形蛻的契機，精神飛昇的必要歷程。由此推演，富含體液有時是生命力的象徵，有時卻成了阻礙超越的關鍵，有身之患的恐怖證據。

然而，從灰燼中抓出太陽，使靈魂化成蒼龍，仍爲超現實想像。但要想擺脫體液的拘執，進入一種如光如煙的自由狀態，並不容易。大致同時完成的另一首詩，便透露別的訊息：

幾乎對自己的驕傲不疑，我們蠢若雨前之傘
撐開在一握之中只使世界造成一陣哄笑
一朵羞澀的雲，雲是背陽植物
床亦是，常在花朵不停的怒放中呼痛
痛，黏黏地，好像決不能把它推開一般

---

[27] 巴什拉 (Gaston Bachelard) 曾總結若干古代文獻說：「對於科學前精神而言，一切精液的原則是火。」因此，他居然在關於火的專著裏細談精液，而在論水之書則罕及之，這似乎是比較著重其精神或想像的面向，而非物質面。參見巴什拉著，杜小眞、顧嘉琛譯：《火的精神分析》（長沙：岳麓書社，2005 年 10 月），頁 55。

[28] 黃冠閔：〈巴修拉論火的詩意象〉，頁 185。

臺灣大學學術期刊資料庫

兩臂將我們拉向上帝，而血使勁將之壓下
乃形成一種絕好的停頓，且搖蕩如閒著的右腿
閒著便想自刎是不是繃斷腰帶之類那麼尷尬
我們確夠疲憊，不足以把一口痰吐成一堆火
且非童男[29]

相對於前詩之主寫「灰燼」，此詩是更著墨於體內的水份，或應說是「黏液」。前段五行設定了烏雲凝滯的背景，暗示處於暴雨將來卻遲遲不來的情境裏。過敏似地有所待的「雨前之傘」，固然明指肉身；但根據第四、第五行「床亦是」、「黏黏的」等字眼的暗示，它也隱約導向性器的聯想，可以視爲「陽物化身體」——百無聊賴地被「生存」或「慾望」給「硬撐」起來，其實是一種愚蠢的「驕傲」，顯得滑稽可笑。床和烏雲同爲陽光的反面，陰暗而沒有希望；床上不停「怒放」的花朵則指性愛，讀來只見煩悶，沒有太多快感（常言以「心花怒放」指極樂，這一行詩「召喚」而又「置換」了此語）。詩人似乎是用「呼—痛」來暗喻「射—精」，而將「痛」具體化爲「黏黏地」體液。這種黏性，還被進一步闡釋爲「不能推開」的悲哀，正如身體無法驅逐體液的作用。

後段寫出短暫而無力的掙扎：「兩臂」上拉的動作類似前詩舉起的「那隻手」，「上帝」則與「太陽」同屬正面價值。這也就是說：屬靈的力量把人往上提昇，血氣的因素卻橫暴地逼人下沈。肉身何等沈重，而體液可能是其重量的主要來源。這種上昇與下沈的「拉鋸」是悲哀的，但詩人居然耍弄了一個「擬之不倫」的修辭技術，隱約把它聯結到性愛的動作。「閒著便想」這一行，再次把死亡（自刎）與下半身的衝動（繃斷腰帶）相互類比，凸顯了一種荒誕感。接下來，藉由「疲憊」、「童男」等詞彙的暗示，應可判斷「痰」與「火」爲精液的兩個喻象：前者卑下污穢，黏稠可觸，代表其物質面；後者高尚純淨，但不可把捉，代表其精神面。此處殆謂，我們無法藉由「性」從如痰

[29] 《石室之死亡》第 58 首，頁 90 。

臺灣大學學術期刊資料庫

的陰暗病態裏生出如火的純淨能量。

洛夫筆下的性影射，游移於紮實與虛無，超越與沈淪之間，且往往更偏向於後項。因此，在相應的隱喻操作上，他更著力於發揮「性體液」的黏滯特質，也就是「如痰」的面向。例如：

> 有時也有音響，四隻眼球糾纏而且磨擦
> 黏膩的流質，流自一朵罌粟猛然的開放
> 裸婦們也談論戰爭，甚至要發現
> 肢體究竟在那個廂房中叫喊
> 口渴如泥，他是一截剛栽的斷柯[30]

「裸婦們也談論……」這個句型帶有輕蔑的意味：男性在沙場上的「戰爭」充滿「肢體」碎斷的畫面，女性卻只能理會床笫之事，後者是前者的諧仿。性愛帶給「他」短暫的落實，進入「剛栽」的狀態；但戰爭帶來的根源性傷害，則使他終究是無根的「斷柯」。回頭看第一行，不直接寫血肉交歡的畫面，而寫「眼球」的廝磨，其意殆謂：肉慾源自眼球所生的幻象，眼球卻執迷地陷泥其中。性的聲色，被這樣分解地呈現出來，不像美事而更像是愚行。以花朵喻女性性器在人類文化中有很豐富的例證，詩人在此則選用「罌粟」來表述其「既香且毒」的性質，加上「猛然開放」的描寫，可與前一首詩裏的「花朵怒放」相互印證。至於「黏膩的流質」與前一首裏的「黏黏地」類似，應指與性相關的體液，在此既與所謂「罌粟」相連繫，則當發自女體。

《石室》裏的說話主體，習慣自比於陽剛之物。其間的女性形象大多指向原始而蒙昧的慾望，糾纏黏膩而令人厭煩——她們也常常被拿來表徵詩人所面對的現實生活世界，這其中不無厭女情結 (misogyny) 的作用。此外，沙特曾以「黏滯」(visquesux) 來描述現代人的一種存在感受，並指出：一個黏滯實體（如樹脂），本質地表現爲混濁的，流動性正在其間緩慢地消失。它是柔軟的、難以擺脫的、不平衡的實體，帶著一種變形的煩惱。碰觸黏滯的東西，彷

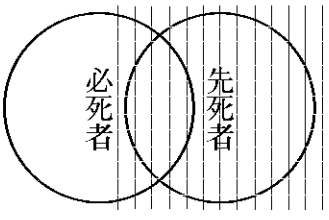
[30] 《石室之死亡》第 8 首，頁 40 。

臺灣大學學術期刊資料庫

佛就有被稀釋爲黏滯的煩惱。[31] 我們知道，這個時期的洛夫不僅充滿受難意識，更有很強的虛無傾向。他筆下的淒慘畫面，無論被割鋸爲「碎塊」，或焚燃爲「灰燼」，都還具有斷然死滅的「痛／快」感。更令人難以忍受的，反而是一種「生死兩不堪」的感覺狀態，詩人即以性體液的黏滯性來加以表現。由此可見，體液書寫可以寓有較複雜的思維與體驗，並非總是舒憤懣、洩血氣而已。

（三）身體渣滓與犧牲想像

洛夫及其他散落軍伍的詩人，面對斷裂破碎的人生體驗，常有一種被消耗、糟蹋、遺棄的感覺，從而形成一種「受難意識」。[32] 在《石室》的個別篇章裏，曾以「我」、「我們」、「你」、「你們」、「他」來稱呼受難的主人翁，這些代名詞都可以（但未必）聯結於「抒情自我」本身。造成時而置身其中、時而抽身旁觀的效果，敘述者與受難敘述的關係也顯得更加多樣。但無論怎麼說，受難主體的基本結構大致如此：



也就是說，詩中的生命狀態，經常游移於「死著」與「死了」之間。以開篇第一首來說，「任一條黑色支流咆哮橫過他的脈管」的「那人」，便是先死者；「以目光掃過那座石壁」的「我」，則是倖存的必死者——那人的屍體像揮之

31 沙特（Jean-Paul Sartre）著，陳宣良等譯：《存在與虛無》（臺北：貓頭鷹出版社，2000 年 2 月），頁 586-600 。

32 相關分析，詳劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、瘂弦爲主》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，柯慶明先生指導，2001 年 1 月），頁 19-38 。

臺灣大學學術期刊資料庫

不去的陰影，預示著我的肉體也必將演變到那種狀態。[33] 最有意思的例子是悼念楊喚的三首詩，恰好分別使用「我」、「他」、「你」來指稱楊喚這個具有代表性意義的先死者。各摘錄三行如下：

我想我應是一座森林，病了的纖維在其間
一棵孤松在其間，它的臂腕上
寄生著整個宇宙的茫然[34]

他曾打扮舒齊，在日午
去拾取那散落在平交道鐵軌的脊樑上
一撮自己的毛髮[35]

你用說「否」的唇埋怨說「是」的眼
我都飲過，飲過你
——一杯被吸盡了個性的下午茶[36]

在後來一種修改版本裏，這三首詩被合併爲一首，指涉楊喚的「我」、「他」、「你」一律被更換爲「他」。這種修改代表洛夫對於《石室》的一種自我解讀，而事後的統整也反襯出先前的淆亂。例如「我想我應是一座森林」，被改寫成「我想他應是一座森林」。[37] 由此推想，「他／我」在原版《石室》裏，

[33] 本文關於「必死者」的說法，主要借用海德格爾（Martin Heidegger）所謂：「人之所以被稱爲終有一死者（die Sterblichen），是因爲人能夠承受作爲死亡的死亡。唯有人赴死而且只要人在大地上，在天空下，在諸神面前持留，人就不斷地赴死。」見孫周興譯：〈築・居・思〉，收於《海德格爾選集》（上海：上海三聯書店，1996 年 12 月），頁 1193 。

[34] 《石室之死亡》第 16 首，頁 48 。

[35] 《石室之死亡》第 17 首，頁 49 。

[36] 《石室之死亡》第 18 首，頁 50 。

[37] 洛夫：〈早春——悼楊喚〉，《無岸之河》，頁 97-99 。由於原版《石室》挾泥沙以俱下，天機暢然，但也常常人機失控，洛夫曾多次進行改寫。收在《無岸之河》裏的版本，留下較多改寫的痕跡，但並沒有成爲最後定稿。後來洛夫自訂的各種選集，仍多選自原版。

臺灣大學學術期刊資料庫

應是常相滲透的。於是我們看到，「寫著詩、當著兵的必死者」以及「寫過詩、當過兵的先死者」，形成了參差離合的辯證關係。如第二例，死前「打扮舒齊」的「他」居然能夠「拾取」死後的「自己的毛髮」。[38] 這既是時空疊合的技巧，也可說是把「悼者／被悼者」壓縮成一體了。再如第三例，「唇」與「眼」的意向在「你」的身上形成分裂，卻又同時被攝進「我」的內部。這可以解釋爲：先死者的精神仍然出入於倖存者的身體。而毛髮、唇、眼這些身體微物，常是體與體相融合的中介結構。

論者已經指出，《石室》裏常見「墳墓－子宮」並陳的結構，顯見「詩人領悟到生死同衾的原型觀念」。[39] 不過，洛夫的書寫重點似非哲理上的了悟，而更傾向於表現對殘酷現實的忿恨。他固然有看似超脫的警策語句：「驀然回首／遠處站著一個望墳而笑的嬰兒」，[40] 迅捷有力地焊接了衝突的兩端。但這「笑」並不風平浪靜，更非一步到位，而是蘊藏著詭異與騷動。我們必須更多地考量到，整組詩其實充滿身體被傷害的描述。嬰兒是必死者的前身，墳墓是先死者的歸穴。就現實情勢而言，橫跨於「身體／屍體」兩端的「我」不可避免地往後端演進；詩人確實不斷地再現這種情境，但並不意味著接受或屈服。相反的，他正聲嘶力竭地嘗試通過語辭逆轉現實：從灰燼中發現體液，從墳墓中找到嬰兒，把屍體推回身體。

整個《石室》的主導情緒是「憤怒」，其作用不全是消極的，更在於凸顯身體尚非槁木死灰，具有向「迫害者」示威的意義。身體既是劇場，也是演出者。洛夫常能將種種對立與衝突，壓縮爲器官與體液的運動：

---

[38] 按詩人楊喚（1930-1954）在趕赴西門町一場勞軍電影的途中，因闖越平交道而死於鐵軌上，得年二十五歲。見葉泥：〈楊喚的生平〉，收於歸人編：《楊喚全集》（臺北：洪範書店，1985 年 5 月），頁 528 。不過，也有人認爲楊喚是「臥軌自盡」，參見林燿德（以編輯部名義）寫的楊喚簡介，附錄於林享泰：《跨不過的歷史》（臺北：尚書文化公司，1990 年 5 月），頁 217 。

[39] 張漢良：〈論洛夫近期風格的演變〉，頁 184 。

[40] 《石室之死亡》第 36 首，頁 68 。

臺灣大學學術期刊資料庫

猶之一換皮的巨蟒
春天的城市散落著帶傷的鱗甲
你們圍睹，繼而怨尤，嫌街面不夠亮
誘使我把一隻眼睛挖出掛在電線桿上
神哦，我所能奉獻於你腳下的，只有這憤怒[41]

巨蟒「換皮」的形象，表達了急於擺脫現狀（身體或身份）的願望。主體既有的邊界正在消亡，它的某些部份——例如「鱗甲」——正被疼痛地放棄而成爲客體。這一齣自傷的演出，原在分離出敗壞成份以確立主體的地位；但事實上，「我」努力重建的主體，終究仍是「你們」急於剝離、傷害、利用的客體。詩人還精心安排了一場自我被社會群體戕害的誇張戲碼：「他人之眼」構成的一種「圍睹」的暴力，對於「我的受難」抱持著樂觀其成的態度。那不僅是冷漠而已，更含有幫兇助惡的意味。「我」必須拉高自殘的強度，乃能回應世界的「期待」。

前面在討論「一顆眼珠幾乎破眶而出」時，我們提到：「眼」通常連繫著具意向性卻缺乏行動力的主體核心。它與作爲主體邊際成份的「鱗甲」（皮膚），仍有內外輕重之別。此外，這裏的「挖出眼睛」的動作也比「破眶而出」多了一種忿恨（就像滿帶怨念的伍子胥要求死後要把眼睛掛在城頭）。在「他人之眼」的合力催促下，「自我之眼」被排擠出來。我們注意到，被挖出的僅是「一隻眼」，則身體上仍鑲著另一隻眼。這也就造成了能視主體的分裂：他既從外部的賤斥物發出視線，也從內在的賤斥者角度觀看。最後一行，又使用了悖論式語言來表述「神」和「我」的關係：正面動詞「奉獻」，帶出了負面名詞「憤怒」。依前文看來，「這憤怒」當即蘊含於被挖出的「眼睛」。那麼，在詩裏破壞身體並且呈現其殘塊，便成了自覺的抒情表意的行動。

這裏我們看到，「迫害—受難」的體驗，被隱喻爲一種「獻祭行爲」：相對於祭壇兩端的被祭者（神）與祭祀者（社會），詩人毋寧自居於兩面受敵的

[41] 《石室之死亡》第 46 首，頁 78 。

臺灣大學學術期刊資料庫

「犧牲」本位。按在祭祀的神聖／暴力儀式中，「替罪羊」被剝奪了主體性，身體淪爲一種工具性的物件。洛夫著力從這個位置上觀看、馳想、發言，便具有爭取主體性的意義。除了「被宰割」的描寫之外，其中還常見「被攝食」的意象，試舉三例：

我便會有一次被咀嚼的經驗
我便會像冰山一樣發出冷冷的叫喊
「哦！糧食，你們乃被豐實的倉廩所謀殺！」[42]

於是你們便在壕塹內分食自己的肢體
如大夫們以血漿撰寫論文，以眼珠換取名聲[43]

我把遺言寫在風上，將升的太陽之上
在一噴嚏中始憶起吃我的竟是我自己[44]

前一例是說，個體（麥子）爲了滿足體制或機構（倉廩）的利益（豐實），被迫失根離土，割斷生機，成爲等待被吃的「糧食」。豐收的另一種說法，居然是「謀殺」。後兩例則涉及「自食」的悖論，這種吃與被吃的淆亂，反映了近乎精神分裂的主體狀態——這使我們聯想到魯迅筆下「自嚙其身」的長蛇。「大夫們」可以用（別人的）器官和血液搏取利益，而作爲籌碼的「你們」卻只能享用被榨盡菁華的「自己的肢體」。殘肢剩體是迫害者眼中的渣滓，卻是受害者自己的食物，其中寄寓著自憐。最後一例裏的「我」，起先自居於「被吃」的死者，但因還發出「噴嚏」這一種身體感應，乃驚覺自己同時也是「吃人」的活者。值得注意的是，無論「同類自食」或「同體自食」，不僅是恐怖的「戕害」行動，其實也是另類的「哀撫」儀式，具有挽回根器、留住體液的意義。

42 《石室之死亡》第 15 首，頁 47 。
43 《石室之死亡》第 24 首，頁 56 。
44 《石室之死亡》第 45 首，頁 77 。

臺灣大學學術期刊資料庫

「神」與祭祀者的共犯結構，吃掉了祭品的青春、幸福、血氣。詩人從犧牲本位發言，固然著力哀挽失落的菁華，但更重要的，還在於重新發現渣滓的價值，展開「反賤斥」的行動：

從此便假寐般臥在自己的屍體上
且在中間墊一層印度的黑色，任其擴展
任其焚化，火葬後的黑色更爲固體
如果火焰一直上昇而成爲我們的不朽
燒焦的手便爲你選擇了中央的那個人[45]

這個主體似乎與「自己的屍體」保持著若即若離的關係，既不斷然排拒，也不全然收納。「印度的黑色」是死亡的物質化描述，彷彿有一種絨布墊般的質感，可以安詳地棲止。接下來，在以火焚屍的「淨化」行動中，主體並不「選擇」上昇的潔淨的煙（不朽的靈魂），而是下沈的污濁的灰燼（燒焦的肉身）。嚴格來講，這並不是一首哀悼之作，而是在描摹一種游移於「肉身」與「屍體」之間的存在感受。或者說是，必死者藉由想像的模擬，與先死者達成短暫的合體。

三、魔怪主體之歌：轉化與漫衍

（一）體液與「受難—創造」結構

《石室》出版之後，洛夫旋即參予「援越軍事顧問團」，被派駐到另一個戰火與血光之地。駐越期間 (1965-1967)，完成了《外外集》(1967) 的主要作品；返臺後兩年之內，則陸續完成描寫西貢經驗的系列詩篇，編入《無岸之河》(1970)——以上兩集，基本上屬於過渡與整編的性質。往後幾年，詩人在國防部連絡局工作直至退伍 (1973)，生活稍趨穩定，乃推出另一本備受矚目

[45] 《石室之死亡》第 50 首，頁 82 。

臺灣大學學術期刊資料庫

的詩集《魔歌》(1974)，大致奠立了詩史上的地位。事實上，隨著生活、年齡、心境的改變，從《石室》到《魔歌》，風格與技巧也經歷了不小的演進。依照張漢良的說法：前者意象擁擠而詩質稠密，後者則較爲疏朗而灑脫；前者著力於生死的形上討論，後者則逐漸走入日常生活。[46] 前文既已藉由《石室》討論了體液的內涵意義，這裏將試著以《魔歌》爲核心，進一步探討體液如何向外擴大指涉的功能。

在《石室》裏，我們看到說話主體處於困居的狀態。透過體液的流淌，身體展現了擴展出去的慾望；但由於世界被凝縮爲一堅牢而冷酷的石室，體液的流動性總是受到侷限。爲了走出《石室》情境，詩人刻意進行一種遊離於「外」的想像——體外、室外、物外、形外、事外，從而構成了《外外集》的主軸。例如：

> 如一根燒紅的釘子插在鼓風爐的正午
> 我們是一籃在戀愛中受傷的桃子
> 我們把皮肉翻轉過來承受鞭打
> 而任血液
> 在體外循環[47]

詩行較《石室》放鬆許多，意象也不再那樣糾纏。同時，固執的「身體—自我」似乎也有稍稍打開之勢。這裏描寫血肉生命在青春昂揚的時刻，被採摘、攝食的傷痛。其間設計了一個怵目驚心的想像：「皮肉」一旦「翻轉」，鞭打的痛感更趨於尖銳，身體的內外界限也爲之破壞。詩人用「循環」來描述血液在「體外」流淌的狀態，具有一種活動的生息，而非澌滅死寂。這種「血液」行於「體外」的想像，實際上也就擴大了感官所及的領域，使痛感由身體延伸到世界。

但上面這首詩，主要仍在表現「受難過程」，並沒有進一步描述血在體外

---

[46] 張漢良：〈論洛夫近期風格的演變〉，頁 188-192 。

[47] 洛夫：〈菓與死之外〉[1967]，《外外集》（臺北：創世紀詩社，1967 年 8 月），頁 17 。

臺灣大學學術期刊資料庫

如何運作。到了《魔歌》時期，詩人更自覺地把身體置入「受難—創造」的結構裏，「血」乃取得非凡的意義：

我的頭殼炸裂在樹中
即結成石榴
在海中
即結成鹽
唯有血的方程式未變
在最紅的時候
灑落

這是火的語言，酒，鮮花，精緻的骨灰甕，俱是死亡的修辭學

我被害
我被創造爲一新的形式[48]

身體因素被分爲兩部份：「頭殼」作爲有形身軀，可以變化爲萬物。「炸裂」是傷害歷程，「結成」是創造結果。相對之下，「血」則對應於主體的精神或個性，具有一種恆定的本質性。「血的方程式」頑強地存在，顯示自我絕不泯除，而是滲透到各種物象與語字之中。這裏儼然把「死亡」當成一種修辭手段，而其效果則是創造與再生。「我被害」，本爲《石室》經常描寫的內容，主要指涉在現實世界所遭逢的慘痛命運，故充滿絕望而憤懣的情緒。至於「我被創造」的描寫，同樣見於早期：「如裸女被路人雕塑著／我在推想，我的肉體如何在一隻巨掌中成形」。[49] 創造者（神或命運）也就是迫害者，「我」則淪爲被支配的對象。但在這首詩裏，受難體驗被聯結到藝術創作，從而產生了

[48] 洛夫：〈死亡的修辭學〉[1973]，《魔歌》（臺北：中外文學月刊社，1974 年 11 月），頁 119-120 。
[49] 《石室之死亡》第 30 首，頁 52 。

臺灣大學學術期刊資料庫

積極的意義。「我被害」、「我被創造」都採用了被動句式，但仔細玩味全詩，主動者仍然是「我」。也就是說，「我」藉由傷害「我」來創造出新的「我」。破碎的身體成了組構詩篇的材料，不變的體液則成了維繫主體存在的黏合劑。

對於這種創造方法，詩人在《魔歌》自序裏曾提出一套闡述。他除了引用了「應無所住，而生其心」、「贊天地之化育，與天地參」等話頭來詮釋自己的境界，更明白展開所謂「與物同一」的論述：

> 詩人首先必須把自身割成碎片，而後揉入一切事物之中，使個人的生命與天地的生命融爲一體。作爲一個詩人，我必須意識到太陽的溫熱也就是我血液的溫熱；冰雪的寒冷也就是我肌膚的寒冷；我隨雲絮而遨遊八荒；海洋因我的激動而咆哮；我一揮手，群山奔走；我一歌唱，一株果樹在風中受孕；葉落花墜，我的肢體也碎裂成片；我可以看到「山鳥通過一幅畫而溶入自然的本身」，我可以聽到樹中年輪旋轉的聲音。[50]

其中確實有一種感通模式，論者也常順著這個脈絡，以莊子美學與禪宗思維來加以詮釋。[51] 但我們應該注意到，這種「融合」其實頗具暴力色彩——「割成」、「揉入」、「激動」、「碎裂」，絕不從容靜定。看來更像是「主體」對「客體」進行佔領，是「我」的膨脹。驗諸「我被害／我被創造爲一新的形式」這類語句下所含容的「被傷害情結」，則更傾向於執泥，而非超脫。假如這裏眞有什麼莊禪成份的話，那應該也是經過「魔怪式調整」(demonic modulation) 的莊禪。

從被害式的「他傷」到創造式的「自殘」，可說是藝術對人生的「暴力模仿」。血，不再只是被傷害的後果，更是創造的根源。正因如此，對於流血，他也就展現出既咀咒復迷戀的雙重情緒。而在《魔歌》裏，他更是許多流血事件的「發動者」：

---

[50] 洛夫：〈自序〉，《魔歌》，頁 4 。

[51] 費勇：〈洛夫詩中的莊與禪〉，《洛夫與中國現代詩》（臺北：東大圖書公司，1994 年 6 月），頁 137-173 。

臺灣大學學術期刊資料庫

你再猜
我掌中隱藏些甚麼
（……）
只有血
要求釋放

我猶豫一下
我狠狠把雙手插入樹中[52]

「掌」代表「我」能所擁有或支配的，其間並無任何外物，而只有內發的「血」。這樣的手掌，依照此詩前文，有可能生長出「百合，金雀花，黑色的迷迭香／或一隻吃自己長大的蛺蝶」，[53] 可說是充滿變化的潛能。血「要求釋放」，也就暗示著有限形軀是一個牢籠，必須加以突破，才能自由變化。問題是，血如何流出舊體，而又如何進入新的存在形式呢？我們看到，詩人演示了這樣的畫面：作爲主體的「我」將雙手「狠狠一插入」作爲客體的「樹」。急於放血的掌，似乎成了一種凶器或性器；這也再次驗證：融入外物的途徑，充滿了強佔的意味。

看來「血的方程式」隱含著自我繁衍的慾力，它被進一步轉化爲「精的方程式」，似乎是勢所必然的。在許多想像中，精是血的進一步提鍊或昇華，被視爲男性特有的一種生理資產。作爲《魔歌》的壓軸之作，〈巨石之變〉這首「論詩詩」頗具總結作用，詩人把自己比喻爲一顆水火合成的巨石，並提到：

我撫摸赤裸的自己
傾聽內部的喧囂於時間的盡頭
且怔怔望著
碎裂的肌膚如何在風中片片揚起

[52] 洛夫：〈掌〉[1972]，《魔歌》，頁 126。
[53] 洛夫：〈掌〉，《魔歌》，頁 125。

臺灣大學學術期刊資料庫

晚上，月光唯一的操作是
射精[54]

詩思由形成到表現的精神歷程，被類比於男性的性慾。身體碎裂的形象，則再度成爲徹悟的表徵。上面兩個段落，大致對應於「蘊釀—爆發」的描述。只是傳統上文思「泉湧」的地理隱喻，一變而爲「射精」的身體意象，使其含帶著更多生理上的快感，以及私祕、褻瀆、狂放的氣息。

緣於強烈的受難意識，洛夫在詩裏，始終熱衷於身體傷亡的表演。只是早年的書寫，像是在受難現場的呼嚎與咀咒，顯得迫促而悽厲。漸入中年，則多了一種「痛定思痛」的敘述筆法。以《魔歌》而言，詩人經常從日常場景裏的瑣物細節出發，故意保持從容淡漠的語調，冷不防間，忽然丟出一個驚心的畫面。例如組詩〈黑色的循環〉，係在描寫日常生活揮之不去的潛在悲哀，全詩這樣起興：「再過去／就是中華商場／屋頂上那隻輕氣球／仍在栽一株／向日葵」。[55]表面上的靜定，其實是爲了反襯內在的騷動，情境很快被帶到一種非常狀態：

我的意義
當鞦韆揚起某種高度時起了變化
而在——
用水菓刀一片片削的
夏季
（……）
我用鏟子挖開肉身
埋下去
一盆紅炭的夏季

[54] 洛夫：〈巨石之變〉[1974]，《魔歌》，頁 191。
[55] 洛夫：〈黑色的循環・日曜日之歌〉[1971]，《魔歌》，頁 68。

臺灣大學學術期刊資料庫

我渴
我來回走動
我掉頭向一堆灰塵跑去
我把冷卻後的思想
全部從性器管中
排出[56]

鞦韆揚到高處，暗示那是「出神的瞬間」，擺脫了此處現在，進入超現實的馳想。接下來，詩人以肉身作爲變化的媒介，表演了「進—出」的歷程。「夏季」代表熾熱的物色與訊息，「我」也隨之激昂起來，一片片削水果沾鹽吃，是故作舒緩貌，但並不能眞正「消暑」。於是這股熾熱被凝縮爲「一盆紅炭」，以強悍而刻意的方式——經由「挖開」、「埋下」，而非從自然的孔竅——進入肉身。換段以後，藉由徒倚彷徨的動作，表述「我」與「炭」相搏鬥的歷程，而其結果則是「思想」。詩人在此又出人意表地，宣稱是用「性器管」將它「排出」，如精或尿。無論這是把「思想」給卑賤化，或者賦予卑賤物崇高之名，都製造了強烈的反諷。

詩常被視爲崇高的心靈產物，而聯結於心、志、情、韻等概念。洛夫的思路，基本上並不與此相違。但在個性、經驗與時代氛圍等多重因素的作用下，他有更尖銳而熾烈的身體覺知。這種覺知被不斷凸顯出來，形成一種不在感官之外空談心靈的傾向。以「精」和「血」來喻詩，看起來像是把詩「壓低」到生理層次。但細察其脈絡，則喻旨仍繫於「情」與「思」，也可以說是把體液拉高到心理層次。事實上，古希臘人已有「四體液」支配吾人「氣質」(temperaments) 的想像，[57] 而中國古代也有把身體元素對應於各種形上概念

[56] 洛夫：〈黑色的循環・月曜日之歌〉，《魔歌》，頁 70-71 。

[57] Guido Majno, *The Healing Hand: Man and Wound in the Ancient World*, (Cambridge: Harvard University Press, 1975), p.395.

臺灣大學學術期刊資料庫

的「關聯式思考」。[58] 因此，洛夫前述詩行所展現的特色，主要不在於「精血—詩—情思」的名詞聯結，而是表演了種種激烈昂揚的「排出」手段——寫血則充斥被害、自殘以及「與物偕傷」的景象，寫精則在積蘊之後大膽爆發，同時又都賦予一種能動的創造性。這是銘刻著受難記憶的暴力身體，同樣講形下體驗，但更誇大瘋狂變異的剎那，已經不同於凡常之軀了。

（二）體液行於天地與歷史

吾人之認知世界，原本即常動用到身體元素及其內蘊的體驗。醫學人類學家斯圖瓦德與斯特拉森指出：

> 體液和體物質的觀念展示了一幅圖象：既包含了生理上的物質及其斂聚和消散，流動和凝滯；同時也展示了吾人活躍的稟性，以及體驗到的、塑造形象的，且意圖加以支配的宇宙。在這樣的宇宙中，人們既被宇宙制作而又在其中製作自身，從而意識到自己的存活。[59]

它們從人的體內發出，既是生理的，又是社會的，既含帶著各種訊息或情感，而又展現了生物體自我延伸的欲力，有助於「體現」(embodiment) 觀念的形成與運作。在《石室》時期，體液符碼受限於無形的牆壁，只能用以呈顯困窘的存在處境，難以推展開來。《魔歌》時期猛然化「魔」的主體，有一種移開壓抑後的自我膨脹，體液由蹇澀趨於滑順，施用的層面更加廣闊而多樣。用身體來類比世界的傾向，不僅表現之於「創作觀」，同時也被拿來詮釋山河大地與歷史流變。這裏擬分別援舉若干「寫物」與「敘事」的作品，觀察洛夫如何將體液因素展布在空間和時間的軸線上，擴大其指涉。

長篇組詩〈清苦十三峰〉試圖「以十三種風格來寫十三種關於山的貌與

---

[58] 參見費俠莉 (Charlotte Furth) 著，甄橙主譯：《繁盛之陰：中國醫學史中的性 (960-1665) 》（南京：江蘇人民出版社，2006 年 7 月），頁 20 。

[59] Pamela J. Stewart and Andrew Strathern, *Humors and Substances: Ideas of the Body in New Guinea*, (Westport, CT: Bergin & Garvey, 2001), p.146.

臺灣大學學術期刊資料庫

神，十三種山的隱祕」。[60] 其方法則是將自己的感官焊接於自然，將外物納入血肉的範疇。使筆下的宇宙創生，充滿了體液運行的氣息。例如：

黑
是一種過程
變白
是另一種
太陽授精
於大地的湧動中

一切事物靜待著
痛楚
在純粹的燃燒中發聲
說有光
便有了光
只要一棵樹
走近另一棵樹
便結了菓子

日出
群山驚呼[61]

此詩展現了洛夫慣於操作的二元結構：把「黑色—大地」給女體化，慾望對象化；並將自我投射於「白色—太陽」，賦予一種陽剛主體的地位。這既是在詮釋大自然運轉的法則，但也暗含著前面提過的主客遇合的創作過程。乾父坤母，本爲較普遍的原始思維；以日月光輝對應於天地精華，也隱約見於部份神話及小

[60] 洛夫：〈清苦十三峰・後記〉[1972]，《魔歌》，頁 111。
[61] 洛夫：〈清苦十三峰・第二峰〉，《魔歌》，頁 97。

臺灣大學學術期刊資料庫

說。洛夫則藉由「太陽授精」此一大膽的語言聯結和意象創造，把這類思維予以「生理化」，帶出了「陽光是一種精液」的隱喻。詩行裏鑲進〈創世紀〉所謂：「說有光，便有了光。」旋即又回到了播粉結菓的意象，這意謂著：神聖主體（上帝、太陽、身體）發出的神聖訊息（語詞、陽光、精液），具有「生產」宇宙萬物的能力；而萬物或群山，無論「靜待」或「驚呼」，都只須被動配合這美好的創造過程。相對於「授精」，洛夫還預設了「受孕」的隱喻結構。例如：「我們安排一株桃樹／在風中／受孕」，[62] 又如：「所有河流／都發源於我莽莽的額角／而桃金孃／因我的一支歌而懷孕」。[63] 這種物我感通的模式，雖被說得生機流暢，終不免落入所謂「男性本位的創造神話」。[64] 先把精子想像成堅強而精粹的生命之源，再把「我」生產出來的思想和情感類比於精子。於是精益求精，在「提鍊」的過程，其實也就「排除」掉更多的可能性。

在「爲事而作」的詩裏，亦見體液的流痕。如〈月問〉一詩，副題「爲阿姆斯壯登陸月球而作」，描述因科技文明介入宇宙而產生的失落感。詩人擴展舊詩詞的聯想，月亮被視爲故鄉、母親、古典的符徵。因此，全詩以一種孺慕的語調對月傾訴：

夜夜：

你在水中舞著

我在攪乳器中吼著

你在鏡中醒著

我在血中鹹著

你在車上蹲著

---

62 洛夫：〈大地之血〉[1973]，《魔歌》，頁 124。

63 洛夫：〈清苦十三峰・第一峰〉，《魔歌》，頁 93。

64 古芭指出，許多男性作家把創作想像成「陰莖之筆在處女膜之紙上書寫」，這種傳統把男性規定爲創作主體，並女性從文化創造中驅逐出去。參見 Susan Gubar, "'The Blank Page' and the Female Creativity," *in The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory*, ed. Elaine Showalter, (London: Virago, 1986), p.295.

臺灣大學學術期刊資料庫

我在輪下唱著
太陽一再下沉而歌聲永續不絕
不絕若一高拔的孤煙
我裊裊而上
向你
純白的深處[65]

文明機巧未涉足以前，月亮常與「水」、「鏡」相聯結，保有一種崇高而玄祕的氛圍，「天之感人」近乎無言。至於「人之應天」，則充滿了激昂的情緒，那主要是透過兩種體液意象展現出來的：「攪乳器」在原地空轉，暗示了把「在水中」、「在鏡中」的月亮視爲飽含母乳而不可觸及的乳房。[66]她引發了一種血緣的繫念，「鹹著」是因爲血中鹽份的作用，而鹽在洛夫詩裏，常是生命力的表徵。詩人顯然是把現實世界中「遙遠而隔斷」的母親形象投射到古典月亮的身上。在此段的後文，他還把這種孺慕具體化：孤煙一般的歌聲（詩）是抵抗黑色命運（日落）的方法，它來自心靈深處，經由創作轉化爲氣態之白（孤煙），終於提昇到宇宙高處固態之白（月亮）。這種「白色視域」，當然不必是物理事實，更多的是心理運作的結果。

人類登月的行動，嚴重褻瀆了古典而唯美的「母親—乳房—月亮」形象。詩人以誇大的口吻，訴說這種不幸：

這是初夜，他們狠狠踐踏你的私處
讓你

[65] 洛夫：〈月問〉[1970]，《魔歌》，頁 14-15。

[66] 巴什拉曾經分析「月」加上「水」如何引發「乳汁」的氛圍。並且強調是白色感覺引發白色視象：「白色只是隨後而至，白色是推斷出來的。白色是由名詞帶來的，在名詞之後出現的形容詞。在夢幻世界裏，欲想一種顏色像乳汁一般白色的詞意是騙人的。夢幻者接觸到乳汁，他的雙眼朦朧欲睡，有時所見到的是白色。」見巴什拉著，杜小眞、顧嘉琛譯：《水與夢》（長沙：岳麓書社，2005 年 10 月），頁 133。

臺灣大學學術期刊資料庫

痛成歷史

這是新郎的腳印
這是陷落的腳印
這是燃燒的腳印
這是授精的腳印

鼓聲，痛

鼓聲，痛

今夜，當我仰首向你
我的淚便順著髮根往上流
流向天河[67]

把阿姆斯壯所謂「人類的一大步」暗喻爲男性性器，又把月亮給「處女化」。於是登月行動被貶低爲一種未經許可的性侵犯，而「我」則只能默默用「往上流」的淚水撫慰受害的「你」。其中用語，如「燃燒」、「授精」以及「痛」，都是前舉那首〈清苦十三峰〉曾經出現過的，但同樣的性影射，在前詩是創造性，在此詩則變成破壞性。詩人彷彿跳出了男性本位的觀點，譴責了授精行爲的自大與橫暴。不過，「精液—玷污—處女」這個隱喻框架，本身便含蘊著父權體制的貞操迷思。詩人同時把月亮當作神聖母親／純潔處女的表徵（兩者不無扞格），而後努力維護這種想像，其實反射了一種慾望以及隨之而來的失落感。

接著要談體液在敘事詩〈長恨歌〉的特殊作用。這首詩長達134行，係對白居易原作的一種變奏，同樣述說唐玄宗與楊貴妃的生死離合，但加入許多現代詮釋。首先，詩人認爲，是內分泌與外分泌催動了人的行動、命運與歷史。身體是凝縮的大地，每一個人都是一道河，一個體液系統：

而象牙床上伸展的肢體

[67] 洛夫：〈月問〉，《魔歌》，頁12。

臺灣大學學術期刊資料庫

是山
也是水
一道河熟睡在另一道河中
地層下的激流
湧向
江山萬里
及至一支白色歌謠
破土而出[68]

山水和血肉，形成一種隱喻關係。某些權威個體的體液，竟可以滲入萬里江山，支配他人的體液。所謂「白色歌謠」，不僅是指哀輓的氛圍，更暗指男性之體液。特別是這裏的動作「破土而出」，符應白色體液意象特有的爆發性，其中當然也隱含著一種蠻橫。而以美好的「歌謠」指稱卑下的體液，暗示了「液以體貴」，聖軀九竅所出盡爲純淨之物，具有反諷意味。

白居易原作寫性，程度大約止於「芙蓉帳房度春宵」，這在古詩是理所當然的含蓄手法。洛夫新製則詳其所略，一方面把「性慾支配歷史」的主題前景化，另一方面也使用現代型態的暗示手段，最著名的片段是以具象排列的（在床上）「蓋章／蓋章／蓋章／蓋章」的雙關語，誇張表演了「從此君王不早朝」的行徑。但更細緻的技巧，還在側寫男性的「憂愁」：

他是皇帝
而戰爭
是一攤
不論怎麼擦也擦不掉的
黏液
在錦被中
殺伐，在遠方[69]

[68] 洛夫：〈長恨歌・Ⅱ〉[1972]，《魔歌》，頁 136 。
[69] 洛夫：〈長恨歌・Ⅴ〉，《魔歌》，頁 138-139 。

臺灣大學學術期刊資料庫

把「戰爭」喻爲「黏液」，奇險而富歧義。前文提過，黏液本爲洛夫的慣用意象，常在表示糾纏、陷泥、食之無味卻又揮之不去的存在狀態。這裏用來寫玄宗，故意把他的荒淫寫成「不得已」，造成寓嘲弄於同情的效果。身爲「皇帝」，他有權以體液沾黏國家、歷史與他人。但似乎存在著一個比他更有權更橫暴的宇宙主宰者，也在分泌體液、排泄穢物，汚染他的大小空間（江山與錦被）。後文描述：「鼙鼓，以火紅的舌頭／舐著大地」，即帶出食色行爲的侵犯性，彷彿火舌也會像他一樣，分泌出貪婪的唾液。

然而，慾望仍在體內「交應」世界的橫暴，形成狼狽爲奸的關係。即使烽火滿天、屍橫遍野，體液仍要頑強地流：

> 河川
> 仍在兩股之間燃燒
> 仗
> 不能不打
> 征戰國之大事
> 娘子，婦道人家之血只能朝某一方向流[70]

「戰爭」與「性愛」在本詩裏幾乎被畫上等號，因此，所謂「仗／不能不打」及「征戰國之大事」除了是指具體的安史之亂，同時也表述了荒淫皇帝對於床笫之事的「認眞執著」。他不僅忙於宣洩「仍在兩股之間燃燒」的慾望的「河川」，還須爲戰禍纏身的江山尋找決癰潰疽的出路。而其共同答案，都是「婦道人家」。這裏的「血」，主要是指殞身喪命之血，「娘子」被迫扮演了「替罪羊」，以死亡領受著消解罪惡、責難與恐慌的重任，使衰竭的秩序重歸蓬勃。[71] 但似乎也可兼指女性專有的經血，合起來便是說，女人之喪命就如同經血流出般，那是一種週期性的必然的排汚過程，其間帶著「沒什麼大不了」的語氣。

---

[70] 洛夫：〈長恨歌・VI〉，《魔歌》，頁 139 。

[71] René Girard, *Violence and the Sacred*, (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1977), p.276 。

臺灣大學學術期刊資料庫

前舉數例，無論寫山、寫月或歷史人物，都可見體液元素的作用。它們就像一種交流媒介，頻繁地往來於身體與世界之間，構成詩意生產的重要動能。這類文本的敘寫焦點，由「我」轉移到外物與他人，暫時擺落了受難情結的糾葛，展現了相對多元的面貌。寫山一首所含帶的「精液優位觀」，後來被延續到論詩詩裏。寫月一首導入乳汁慾想，不再把精的擴展視爲當然，雖沒有撼動其優位性，至少稍稍擴展思慮的面向。最成功的要算是古典新詮的一首，女性身體仍然一貫地被物化，但藉由冷眼旁觀的敘述視角，演示了男性體液如何愚頑地驅動歷史。這種思路假使能夠反推到那些以「精」自豪的篇章，也許會有更爲開放而多元的面貌。

（三）魔化、破體與變形

顏元叔曾經批評《無岸之河》裏的若干作品，「意象語的創造乃走火入魔了」。[72] 這原是就技術層面來說，意指詩人求新求異之心太切，以致未能有效統合字與字、詞與義、句與句的組合關係。洛夫面對外來的批評，反而更加自覺地以「魔」自居，並把它發展爲一套創作意識。他曾對《魔歌》的命名提出釋義：一爲魔鬼之「魔」，一爲魔法之「魔」。[73] 前者描述了瘋狂變異的主體狀態，而後者則涉及謬忽幻異的藝術技巧。至於所謂「歌」，便指驚心動魄的血和詩，也就是「入魔」之後所發出的重組萬物秩序的履行性言語 (performative utterances)。魔的意識與方法，乃是形塑洛夫體液書寫面貌的重要關鍵。

事實上，早在《石室》時期，洛夫便認定現代詩「在傳統中擔任一個背叛、魔性的角色」。[74] 這主要是指蓄意違離公共價值，並爲主流社會所鄙棄的處境。表現於具體詩篇，則是脫軌離常的句法，以及瀆神犯忌的主題。反覆出現的性影射意象是手段之一，對神或上帝、道德與公義的質疑也是。我們追索

[72] 顏元叔：〈細讀洛夫的兩首詩〉，頁 233 。
[73] 洛夫：〈自序〉，《魔歌》，頁 13 。
[74] 洛夫：〈詩人之鏡〉[1964]，《詩人之鏡》（高雄：大業書店， 1969 年 5 月），頁 32 。

臺灣大學學術期刊資料庫

洛夫詩裏說話主體變化的軌跡，可以發現：「魔」乃是由「替罪羊」演化而來。在《石室》時期，身體是暴力的承受者，常呈現爲被「毀形」(disfigured) 的面貌，但詩人筆下的替罪羊也常表露一種破體而出的願望。《魔歌》裏的魔，其實就是衝出石室情境的「我」，久禁重錮之下累傷懷憤，一旦出籠竟乃不斷膨脹，乃把這毀形手段轉施於外物，形成各種奇特的「魔法」。

洛夫前期創作的整體傾向，綜合諸多評論意見，可以概括如下：一是充滿虛無、否定、玄祕的思維，扣觸心靈禁忌的主題；二是採用脫軌離常，彷彿模擬潛意識世界的，未經格式化的語言；三是呈現打破現實侷限，隨機變換形體的，奇詭變異的想像。這些元素常被廣泛地比附於「超現實主義」，然而洛夫等詩人，其實更多地模仿超現實繪畫的非理性構圖，而非超現實詩的自動語言。[75] 那些所謂虛無的思想，也有更複雜的內因外緣。假如暫時撇開需要縣密資料相佐證的影響研究，[76] 而改從詩人本身的精神狀態著眼，那麼部份被泛稱爲超現實的思維與方法，實可視爲特定詩人群體「解決自身當下危機」的一種「變形」手段。

神話裏所謂變形，係指突破既有的類別、性質、形體的限制，由某一事物變化爲另一事物。詩人常通過細密的設計與狂野的構想，再現這種巫術思維，以表達現實圖像所難以詮達的思感。樂蘅軍曾扼要地指出：

> 自邃古原始神話到後世詩人的創作，變形是從物質的呆形上升到精神境界的努力；變形所表現的，是從有限到無限的一個創造，是否定生命僅爲形式存在的一個雄辯。[77]

---

[75] 相關研究，參見劉紀蕙：〈超現實的視覺翻譯：重探臺灣現代詩「橫的移植」〉，《孤兒・女神・負面書寫》（臺北：立緒文化公司，2000），頁 99。

[76] 張漢良在〈中國現代詩的「超現實主義風潮」〉一文之中，曾經通過「倣作」，質疑了影響研究的可行性。見所著《比較文學理論與實踐》（臺北：東大圖書公司，1986 年 2 月），頁 87。

[77] 樂蘅軍：〈中國原始變形神話試探〉，《古典小說散論》（臺北：純文學出版社，1976 年 3 月），頁 2。

臺灣大學學術期刊資料庫

洛夫和他的同志們，被禁斷的時代情境帶回一種新的蠻荒裏，經歷生死的恐慌與絕望。如前所述，在詩裏操作「解散」血肉的想像，便成了突破形軀拘執的一種手段。特別是體液大量流出的剎那，身心飆到激昂的狀態，常是化凡軀爲魔體，由平常進入幻異的關鍵。

變形想像，每始於放棄舊有的形軀。例如背景與洛夫相似的詩人商禽(1930-)，就常在詩裏使其靈魂脫離此身、現在、這裏，變爲新的卑瑣之物而暫時轉移其傷痛。但石室時期的洛夫，常固守於「我身」，因此受難的場面也就趨於慘烈，例如：

> 我曾是一座城，城堞上一個射口
> 當浪漫主義者塞我的靈魂於燒紅的砲管
> 今天的嘯聲即將凝固爲明天的低吟
> 騎樓上只懸掛著一顆鬚眉不全的頭顱
> 你們或因絞刑機件的過於簡單而歡呼[78]

「我」在這裏，先是變化爲城池意象——可以視爲石室化的身體，在戰爭攻防間受到折磨。「靈魂」被當成砲彈來使用，代表生命的精華被剝離出去。最後是梟首示衆的意象，騎樓上那顆頭顱（梟首後掛售？）應是自身的投射。整個看來，這五行經營了典型的「肢解」圖像，而「我」完全無法逃離，也就承擔了全部的痛感。

神話裏有兩位身體被撕裂的英雄，可以用來闡釋現代文學的抒情基模。一是逆天盜火的普羅米修斯 (Prometheus)，被天帝鎖在懸崖，反覆遭受惡鷹裂身開膛，琢食臟器的痛楚。另一則是樂音動鬼神的奧菲厄斯 (Orpheus)，入冥府救妻未果，乃縱酒狂歌，終爲野地狂女人所撕碎。前者爲群體而受難，具有淑世意義；後者因所愛而頹廢，富於自我色彩。[79] 大致說來，《石室》裏的受

---

[78] 《石室之死亡》第 23 首，頁 55 。

[79] Walter Strauss, *Descent and Return: The Orphic Theme in Modern Literature*, (Cambridge: Harvard University Press, 1971.) pp.11-12.

臺灣大學學術期刊資料庫

難身體是普羅米修斯式的，被鎖在有限空間裏，接受無止盡的折磨——雖然並無盜火般的事蹟，但詩人自認（寫詩的行爲本身）忤逆神威，冒犯禁域。至於《魔歌》裏，碎裂自身而揉入事物的創造性身體，顯非詩人自以爲的莊或禪，而更接近奧菲厄斯式的。

奧菲厄斯的歌聲可以感發萬物，使鳥獸屏息，草木起舞，這也差不多就是洛夫所謂：「我一歌唱，一株果樹在風中受孕」，[80] 這種向外延伸的抒情魔力，可以作爲「魔歌」一詞的註腳。另外，奧菲厄斯散裂於大地的肢體，能夠轉化爲新生命，創造新能量，就像充滿暴力與狂歡的酒神祭典 (sparagmos)。[81] 洛夫所謂「死亡的修辭學」也再現了這種「肢解—復活」的結構：身體或其中一部分藉由受傷或死亡，脫離現狀，化不可能爲可能。但在實際操作上，洛夫至少有兩項特質區別於原型：首先，他的「歌」並不和諧悅耳，反而充滿詭異而淒厲的尖銳感。外物之響應，乃是被「魔」所強力挾持，而非感發。其次，他常著迷般誇大傷亡的記憶，使那肉身被撕裂的「瞬間」，不斷被延展或重覆。就此而言，他毋寧是以普羅米修斯式的受難方式，結合了奧菲厄斯的創造能力，融鑄出一種酒神般的非理性詩學路向。

作爲早年的論敵，余光中曾以「自我虐待狂」暗指洛夫崇尚虛無晦澀的寫作風格。[82] 多年以後，則以「苦肉計」具體稱呼洛夫常用的一種詩藝：

> 在這一類對抗運動的詩裏，洛夫最愛做也是最善於做的，便是把命豁出去，不惜犧牲自己，危害自己的器官，以完成那一幕幕壯烈而狂熱的場面。（……）不過，這種驚心動魄的自虐劇，無論多麼有效，給人的印象

[80] 洛夫：〈自序〉，《魔歌》，頁 4 。

[81] Robert McGahey, *The Orphic Moment: Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé*. (Albany: State University of New York Press, 1994).pp.18-19. 酒神肢解儀式的創造意義，另可參看尼采 (Friedrich W. Nietzsche) 著，劉崎譯：《悲劇的誕生》（臺北：志文出版社，1985 年 12 月），頁 72-73 。

[82] 余光中：〈古典詩到現代詩〉[1962]，《掌上雨》（臺北：時報出版公司，1985 年 12 月），頁 199 。

臺灣大學學術期刊資料庫

多麼深刻，卻不宜再三演出。[83]

一方面肯定這種技法在安排意象、製造張力上的功效，另一方面也隱約點出其侷限——肉體不可能凝固在極強烈的傷亡瞬間裏，操作太頻，將造成感覺的遞減、思維的僵化。不過，余光中採用「苦肉計」這個詞彙，似乎認爲這是出於「刻意設計」的一種表演技術，驚歎之餘，言下頗有「未必是眞」的意思。依照前文對於「犧牲本位意識」的探討，我們認爲，這種「自虐」書寫不僅屬於技巧層次，同時更是連繫於詩人生命經驗的核心主題。[84] 問題是，這個主題是否有足夠的內在理據，可以發展數十年而不歇？即便作爲技巧，它是否能夠展現多層次的變化，生產出豐富的內容？

洛夫六〇年代的作品，場景多設在房間、床褥、墓室、戰壕、教堂，是在「受著傷」的存在感受之下發言。七〇年代以降的作品，石室意象已隨生活變化而自行鬆落了——《魔歌》裏的空間，已轉移到較開闊的天地、山水、小鎮與院落，身體卻仍然念念於「受過傷」的記憶。最顯著的，莫過於隨處可見的「揭開傷口」的意象，例如：「除了傷痕／霍然，如眼睜開」、[85]「等於由傷口喊出

[83] 余光中：〈用傷口唱歌的詩人——從「午夜削梨」看洛夫詩風之變〉[1978]，收於蕭蕭編：《詩魔的蛻變》（臺北：詩之華出版社，1991 年 4 月），頁 104。按余氏此文雖褒多於貶，與論戰時期不同。惟所褒者多爲洛夫七〇年代以後作品，殆仍認定石室時期的「苦肉計」不夠圓熟。

[84] 對於洛夫魔術式的寫法，論者多表讚賞。余光中、顏元叔則稍有保留，羅青更直接指出：「詩人雖有權在詩中行使神力，去達到詩人所想要達到的任何效果，但這種背駁常理的『神力』在使用時，還是以謹愼小心爲宜，絕對不可濫用。像時下某些流行的二流詩人，常喜歡一下子『狠狠把雙手插入樹中』，一下子又『把空氣抱成白色』，終身沉迷於這種膚淺式的『驚人舉動』，可則可矣，奇則奇矣，初讀雖然『嚇人』，再讀則令人作嘔。」見《從徐志摩到余光中》（臺北：爾雅出版社，1978 年 12 月），頁 260。所舉詩例皆出自《魔歌》，羅青僅將此「神力」視爲一種修辭術，故有此惡評；惟本文認爲，此種「神力」尚有內在意識與歷史脈絡可待解讀。

[85] 洛夫：〈巨石之變〉[1974]，《魔歌》，頁 192。

臺灣大學學術期刊資料庫

的那聲／危險」、[86]「而傷口／驚惶地張著／不說一句話」、[87]「沒有嘴的時候／用傷口呼吸」、[88]「在花朵綻裂一如傷口的時刻／你才辨識自己」。[89]綜合來看，傷口在他的詩裏實具有一種主動性，如眼睛、如嘴、亦如鼻，能視聽、能喊叫、還能呼吸。就像是可以開在身體任意位置的第十竅，形成重要的管道，接收並發送豐富的訊息。用傷口所「看到」的世界，必是異常而扭曲的；用傷口所「說出」的語言，也必是疼痛而淒厲的——就像血一般。

傷口不僅是可摘舉的字眼，這裏還想進一步探討，它如何成爲洛夫詩裏「導常入幻」的情境裂縫。傷口是一種「不自然」的孔竅，它打開身體的邊界，破壞了穩定的系統，而流血即是這種失衡狀態的表徵。「我的傷口／除了流血之外甚麼也沒說」，[90]算是較正常的敘述句法。但除此特例之外，洛夫在多數情況下，寫到「傷口」，就不直接提及「血」，而是悄悄將它化爲隱喻。相反的，當他提到「流血」時，又通常不明講「傷口」。例如：

在鏡子裏
種下一把爛鬚
看吧！血便手指般
從裂縫中伸了出來
我抓起窗檻上的
刮鬍刀
怒視著
一臉皺紋的天空[91]

「爛鬚」暗示自己的衰老或頹靡，而所謂「種下」，當係指剛刮完鬍子而使得

[86] 洛夫：〈水〉[1970]，《魔歌》，頁 29 。
[87] 洛夫：〈致詩人金斯堡〉[1971]，《魔歌》，頁 56 。
[88] 洛夫：〈渴姆之歌〉[1968]，《無岸之河》，頁 28 。
[89] 洛夫：〈蟹爪花〉[1973]，《魔歌》，頁 113 。
[90] 洛夫：〈心事〉[1971]，《魔歌》，頁 88 。
[91] 洛夫：〈黑色的循環・水曜日之歌〉[1971]，《魔歌》，頁 73 。

臺灣大學學術期刊資料庫

鬍渣散落在鏡子裏。這時忽然發現，皮膚被刮傷了，但通過鏡子的映射，詩人把「流血者」從自我轉移給對象——這是洛夫常用的「主客易位」的寫法。經此設計，原本只是從皮膚傷口滲出的血滴，竟被誇大爲「手指」從鏡子的裂縫裏伸出來的恐怖畫面。血和手指之間，很難找到相似性，因此也可以視之爲一種變形。這段情節所蘊含的意思是，從日常生活的小傷聯想到自身昔日的大傷，或者說，跟血有關的悽慘記憶猶纏繞至今。「我」很想對命運提出抗議，或者進行整修，於是有後面四行「持刀看天」的動作。天空暗指命運的法則，但也可能含帶自我生命的投射。

鏡子的「裂縫」類比於傷口結構，作爲怪變的起點，尚屬有跡可循。但在某些情況下，卻是「流血」而找不到明顯的傷口結構。例如：

九個籮
一個箕
無論擱在甚麼地方
輕輕一按
便是滿把血

伸掌
對著燈火一照
嘿
繭中徐徐游出了
十隻鱷魚[92]

詩人故鄉湖廣一帶有諺云：「九籮一笄箕，騎馬上階基。」意謂十指如有九個螺旋狀指紋，則爲極富貴之命。他即藉此嘲弄自己就算有好命相，也難逃血色的生涯。因爲主觀認定自己身心皆傷，便覺指觸所及，萬物都能喚起流血的體驗。所謂「滿把血」，即在誇飾傷口之無所不在。見「血」之後，照例帶入

[92] 洛夫：〈指紋〉[1970]，《魔歌》，頁 73。

臺灣大學學術期刊資料庫

「非常」情境。燈下自照，乃「看到」奇詭的畫面：「繭」是肉身被生活磨損的痕跡，「鱷魚」含帶靜默、冷血而可厭的形象。意思是說，只有在暗處才悄悄流血，在明處則被用冷而硬的外表把傷口包藏起來。

這兩首詩所敘述的內容都頗爲突兀，但卻能夠用迅捷的句法加以黏合。先就前一首來看，一進（種下）很順暢地引發一出（伸了出來），彷彿眞有因果關聯。中間插入「看吧！」這個故作輕鬆的短語，製造「不出所料」的氛圍，有助於消解情調的緊繃。而後一首詩，也用「嘿」這個代表冷笑的語氣詞，試圖舒緩有些生硬的急轉。此外，血在兩首詩的變形敘述裏，都擔當了重要的功能。洛夫生產詩意的公式大約如此：凡流出處常爲傷口，凡有傷口處即是裂縫，凡有裂縫則有「如血」的奇幻事物流出。

我們知道，在神話敘述中，水向來被視爲飽含著豐富的意蘊、神聖的力量。水中的洗禮，便相當於一種形式的瓦解。水域的象徵同時指向死亡，也指向再生。[93] 洪水突破江海的承載，氾濫於大地，那是一種可怕的錯置，但也是萬物變化、秩序重組的關捩。[94] 體液之於身體，正如水之於世界。身體，以其相對固定的形狀與邊界，提供了主體存在的場所，但也侷限了主體伸展的空間。體液則因具有穿越身體的能力，成了突破邊界的重要媒介。有時是心靈的延伸，有時卻是引發突變的催化劑。當體液過量或不正常地流出，就像洗禮或洪水一般，常常具有重組器官、解構意識、變化物質的作用。就詩而言，也就成了破體與變形的契機。

---

93 伊利亞德 (Mircea Eliade) 著，楊素娥譯：《聖與俗——宗教的本質》（臺北：桂冠圖書公司，2001 年 1 月），頁 173。

94 洪水只是最極端的例子，其實各種水多具這種功能。在巴什拉的元素詩學中，就曾特別強調水的流動與變形的密切關係。相關闡釋，參見黃冠閔：〈音詩水想——倫理意象的一環〉，《藝術評論》16 期（2006 年 3 月），頁 101-107。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、結　　語

身體書寫在上個世紀末以降的臺灣，蔚爲可觀的風潮。惟累積下來的創作文本，乃至研究論述，雖然姿采各異，似乎存在著兩個極端的問題：一是過度將焦點集中於「情色－身體」或「性別－身體」，造成腹地狹促的局面，也把身體給「窄化」了。另一則是大量參考各種層面的身體論述，引出許多延伸性的解釋，卻也因爲體外求體、一體適用，而有將血肉因素導向「泛化」的危機。在這種背景之下，像洛夫那樣在封閉凝滯的年代，時時展現「破體而出」的慾望與能量，便顯得格外值得注意。他用全幅打開的「身體」進行思考、感應和寫作，乃是在「石室情境」的壓迫下，意圖解決自身存在危機的嘗試，而非僅是炫耀慾望或理念。

嚴格說來，身體很少成爲洛夫詩裏的主題，但卻始終是一個重要的認知場域。特別是居於核心位置的體液符碼，經常有力地串連了世界、文本、身體，並涉及時代背景、精神意識與藝術技術。以《石室》而言，在禁錮感受與流出想望的相互對顯之下，我們才能更具體地把握到：爲何詩裏的主體會趨於憂狂變異，語言與意象會趨於緊張，而整體情境經常趨於破碎、悽厲、扭曲。以《魔歌》而言，那個宣稱「與物合一」卻又「縱我成魔」的分裂主體，又是如何留下體液漫衍的漬痕，在世界標記著身體的版圖，並且在精神激昂的狀態下，成爲擺落各種外在拘執的重要手段。

然而洛夫奉精血爲至上，握身體如筆桿的觀念，原本有執守於「陽物理體中心主義」(phallogocentrism) 的傾向。好在他又時時展現「破一體（身體與文體）」而出的解構慾望，從「犧牲本位」發展到「入魔狂喜」，向神聖與庸俗兩面作戰。他的創作能量就源於這種矛盾：既執泥於身體感知的領域，卻又著迷於崩解其結構。用雕刀與身體對話，血乃氾濫而出；不規則的傷口取代了天然的孔竅，可以觀看、呼吸、言說。筆既毀矣，墨汁橫流。體液書寫所體現的「非理性」思維，反過來質問了「理體」的可靠性。換言之，體液是材料，

臺灣大學學術期刊資料庫

也蘊含著方法。洛夫開啓了一種新的筆墨模式，雖然不無缺陷，但也頗多新意。鍊「血」求「精」，使他成爲臺灣現代主義詩學的重鎮；毀「形」破「體」，則又使他從中劃出一條非理性美學的新徑。

（責任校對：陳建男）

引用書目

一、近人論著

巴什拉 (Gaston Bachelard) 著，杜小眞、顧嘉琛譯：《火的精神分析》（長沙：岳麓書社，2005 年10 月）。

巴什拉著，杜小眞、顧嘉琛譯：《水與夢》（長沙：岳麓書社，2005 年10 月）。

尼　采 (Friedrich W. Nietzsche) 著，劉崎譯：《悲劇的誕生》（臺北：志文出版社，1985 年12 月）。

伊利亞德 (Mircea Eliade) 著，楊素娥譯：《聖與俗——宗教的本質》（臺北：桂冠圖書公司，2001 年1 月）。

任洪淵：〈洛夫的詩與現代創世紀的悲劇〉[1989]，附錄於洛夫：《天使的涅槃》（臺北：尚書文化公司，1990 年4 月）。

余光中：〈古典詩到現代詩〉[1962]，《掌上雨》（臺北：時報出版公司，1985 年12 月）。

余光中：〈用傷口唱歌的詩人——從「午夜削梨」看洛夫詩風之變〉[1978]，收於蕭蕭編：《詩魔的蛻變》。

杜　菲 (John Duffy) 著，張大慶等譯：《從體液論到醫學科學：美國醫學的演進歷程》（青島：青島出版社，2000 年10 月）。

沙　特 (Jean-Paul Sartre) 著，陳宣良等譯：《存在與虛無》（臺北：貓頭鷹出版社，2000 年2 月）。

臺灣大學學術期刊資料庫

洛　夫：《天使的涅槃》（臺北：尚書文化公司，1990年4月）。
洛　夫：《外外集》（臺北：創世紀詩社，1967年8月）。
洛　夫：《石室之死亡》（臺北：創世紀詩社，1965年1月）。
洛　夫：《因爲風的緣故》（臺北：九歌出版社，1988年6月）。
洛　夫：《無岸之河》（臺北：大林出版社，1970年3月）。
洛　夫：《詩人之鏡》（高雄：大業書店，1969年5月）。
洛　夫：《魔歌》（臺北：中外文學月刊社，1974年11月）。
洛　夫：《靈河》（高雄：創世紀詩社，1957年12月）。
唐文標：〈詩的沒落——香港臺灣新詩的歷史批判〉，《天國不是我們的》（臺北：聯經出版公司，1976年5月）。
奚　密：〈從靈河到無岸之河——洛夫早期風格論〉，《現當代詩文錄》（臺北：聯合文學出版社，1998年11月）。
栗山茂久著，陳信宏譯：《身體的語言》（臺北：究竟出版社，2001年1月）。
海德格爾 (Martin Heidegger) 著，孫周興編選：《海德格爾選集》（上海：上海三聯書店，1996年12月）。
張漢良：〈中國現代詩的「超現實主義風潮」〉，《比較文學理論與實踐》（臺北：東大圖書公司，1986年2月）。
張漢良：〈論洛夫近期風格的演變〉[1973]，《現代詩論衡》（臺北：幼獅文化公司，1979年6月），頁177-212。
傅　柯 (Michael Foucault) 著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰》（北京：三聯書店，1999年5月）。
費　勇：〈洛夫詩中的莊與禪〉，《洛夫與中國現代詩》（臺北：東大圖書公司，1994年6月）。
費俠莉 (Charlotte Furth) 著，甄橙主譯：《繁盛之陰：中國醫學史中的性（960-1665）》（南京：江蘇人民出版社，2006年7月）。
黃冠閔：〈巴修拉論火的詩意象〉，《揭諦》第6期（2004年4月）。
黃冠閔：〈音詩水想——倫理意象的一環〉，《藝術評論》16期（2006年3

臺灣大學學術期刊資料庫

月）。

葉　泥：〈楊喚的生平〉，收於歸人編：《楊喚全集》（臺北，洪範出版社，1985年5月）。

葉維廉：〈洛夫論〉[1988]，附錄於洛夫：《因爲風的緣故》。

劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、瘂弦爲主》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，柯慶明先生指導，2001年1月）。

劉紀蕙：〈超現實的視覺翻譯：重探臺灣現代詩「橫的移植」〉，《孤兒・女神・負面書寫》（臺北：立緒文化公司，2000年5月）。

樂蘅軍：〈中國原始變形神話試探〉，《古典小說散論》（臺北：純文學出版社，1976年3月）。

蕭　蕭：〈那寂靜的鼓聲——「靈河」時期的洛夫〉，《大地文學》第1期（1978年10月）。

蕭　蕭編：《詩魔的蛻變》（臺北：詩之華出版社，1991年4月）。

簡政珍：〈洛夫作品的意象世界〉[1987]，《詩心與詩學》（臺北：書林出版社，1999年12月）。

顏元叔：〈細讀洛夫的兩首詩〉[1972]，《談民族文學》（臺北：學生書局，1973年2月）。

羅　青：《從徐志摩到余光中》（臺北：爾雅出版社，1978年12月）。

Lo-Fu, *Stone Cell*, trans. John Balcom, Chicago: Zephyr Press, 2009.

René Girard, *Violence and the Sacred*, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1977.

Susan Gubar, "'he Blank Page' and the Female Creativity," in *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, ed. Elaine Showalter, London: Virago, 1986.

Guido Majno, *The Healing Hand : Man and Wound in the Ancient World*, Cambridge: Harvard University Press, 1975.

臺灣大學學術期刊資料庫

Robert McGahey, *The Orphic Moment: Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé*, Albany: State University of New York Press, 1994.

Walter Strauss, *Descent and Return: The Orphic Theme in Modern Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1971.

Pamela J. Stewart and Andrew Strathern, *Humors and Substances: Ideas of the Body in New Guinea*, Westport, CT: Bergin & Garvey, 2001.

Victor Witter Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, Chicago: Aldine Publishing, 1969.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫