



臺灣詩人的
囚與逃

夏婉雲

以商禽、
蘇紹連、
唐捐為例



夏婉雲

臺灣詩人的囚與逃

——以商禽、蘇紹連、唐捐為例

爾雅叢書 617

囚是「此」，逃是「彼」，尋常人活在非此即彼中，而詩人們則在此與彼之間跨與互動，尋求本真。他們來往於囚與逃之間，始終「朝著什麼」前進，一直活在過程中，不一定要獲得什麼結果，這既是詩的本質，也是詩一代代產生的原因。

前行代詩人泰半認同遠土，中生代詩人對本土的認同度最為紛雜，新生代詩人希望能跳脫前兩代，進入網路的幻土之中。

本書透過「梅洛龐蒂說」、「拉康說」、「左右腦」等哲學、科學觀點，探討一甲子以來，臺灣三世代詩人特殊的囚逃現象，他們不同的認同、糾葛與掙扎。

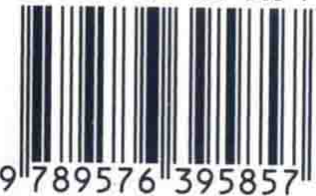
作者是集教學、研究、創作於一方的三合一混凝土，入乎三個詩人的個別天地，又能超出鳥瞰六十年中的詩界變革，成就卓犖不凡。

——楊昌年（臺灣師範大學國文系教授）

本書發現不同世代的詩人在時空環境下囚、逃關係與其生命背景，搭配現象學與精神分析的理論，將人、理作交互比較，此書是詩學的一把解剖刀。

——須文蔚（國立東華大學華文文學系系主任）

SBN 978-957-639-585-7



00380



9 789576 395857

爾雅出版社印行

夏婉雲 著

臺灣詩人的囚與逃

——以商禽、蘇紹連、唐捐為例

爾雅題字：王北岳 爾雅篆印：張慕漁

有版權·翻印必究 封面設計：嚴君怡

臺灣詩人的囚與逃——以商禽、蘇紹連、唐捐為例（爾雅叢書之 617）

著者：夏婉雲

校對：夏婉雲·彭碧君·喬城

發行人：柯青華

出版·發行：爾雅出版社有限公司

臺北郵政三〇一一九〇號信箱

臺北市中正區一〇〇八二

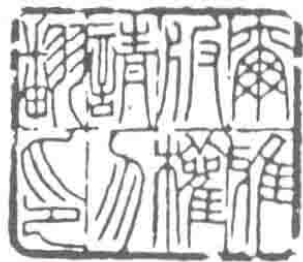
廈門街一三巷三十三之一號一樓

電話：二二六五四〇三六 傳真：二二六五七〇四七

郵政劃撥：〇一〇四九二五一一

網址：<http://www.elitebooks.com.tw>

E-mail: elite113@ms12.hinet.net



法律顧問：蕭雄淋律師（北辰著作權事務所）

臺北市潮州街一一六號六樓

印刷者：崇寶彩藝印刷股份有限公司

新北市中和區圓通路四三五巷二之十二號

二〇一五（民一〇四）年四月二十日初版

行政院新聞局版臺業字第〇二六五號

定價 380 元（如有破損或裝訂錯誤請寄回本社更換）

ISBN 978-957-639-585-7

臺灣詩人的囚與逃

——以商禽、蘇紹連、唐捐為例

夏曉雲

九仞之成（序一）

楊昌年 七

解碼跨世代詩人的黑暗之心（序二）

須文蔚 一五

第一章 詩的迷霧與探照

第一節 根結追索：土地認同與形神分合

二一

第二節 從站在邊界的詩人開始

二六

第二章 永恆的命題：囚與逃

第一節 各種時空下的囚感與逃感

三二

第二節 臺灣三個世代詩人的困境

五二

第三節 逃離中心：站在邊緣書寫的三位詩人

六八

第三章 遠土的眺望：商禽的原質追索和變位書寫

第一節 遠土的激盪及突現說

八一

第二節 商禽的逃亂現象與原質追索

九七

第三節 商禽的守望、飛行與生命變位

一三四

第四章 本土的固守：蘇紹連的主體建構與雙聲發音

第一節 鄉土之爭、本土的歧出與文化衝撞

一六七

第二節 孤島現象與主體建構中的蘇紹連

一九六

第三節 界線的消解與蘇紹連的雙聲發音

二二六

第五章 幻土的游離：唐捐的魔怪書寫與混搭合唱

二五七

第一節 幻土說、分進說與唐捐詩風的生發

二五九

第二節 以父之名：教化的身體

二八六

第三節 從病根到魔怪、從幻土到狂歡

三〇七

第六章 回眸與瞻望

三四五

後記 詩人的手套

三五三

關於本書作者

三五七

引用書目

三五八

爾雅出版社印行

夏婉雲 著

臺灣詩人的囚與逃

——以商禽、蘇紹連、唐捐為例

謹以此書獻給

家父夏秉誠先生

家母呂淑謙女士

以及

他們那個苦難的年代

本書榮獲

台灣詩學學刊所頒
台灣詩學研究獎



九仞之成

楊昌年（臺灣師範大學國文系教授）

文學藝術的創作者既是人類，那它當然就是人類的肖子，遺傳因子中具備著一如人類的宿命。今為一述：

文學三律

不全性：凡是人類就都有缺點，是以「完人」只是一根矗立千萬年而永遠無人到達的寂寞標竿。文學之例如浪漫主義之想像豐奇卻與不切實際同在；寫實主義以它的廣度大好深度不足形成為優缺互見的一體兩面；唯美主義耐人尋味偏又不免於深奧難懂。

生物性：人類與生俱來最大的宿命在不免於死亡，這在文學肖子亦然，既無不死之人，也就絕無不僵的文學。例如古典文學中由唐詩—宋詞—元曲的遞嬗之跡，迄至現代，這些

木乃伊分明俱在，只是它們已魂飛魄散，僅供研究、傳承而再也不能有創作復活的精靈之舞。儘管歿藥之香與泥金之彩仍具色香，但那再難恢復的生動卻使吾人慨歎懷念無已。

反動律：新興的風貌常是前一風貌的反動。時間殺手漸使文學青春老化龍鍾，後浪洶湧推動淹沒前浪。新興的雖能以其新力解構、顛覆前者，但無可避免的是它的宿命仍在，仍具有不全性，仍將在生物性的軌跡上老化凋零萎落。一如朝露豐潤、花葉招展之引領注目，卻少有人會想起它在日落之後即將辭柯墜泥的黯然。文學史上的反動之律，即以唐詩為例：如恣放精采的浪漫詩，在它取代了格律嚴整的古典詩之後，又被表徵當代的寫實詩轟下擂台，再由唯美象徵崛起而一統江湖。

這就是文學中的「囚」與「逃」不斷角逐前行之理，架構這本書的高樑大柱，就是以上所述的「文學三律」。1 同樣的另一條轍跡是「守常」與「求變」。不僅是一流的作家，就是二三流的被罩在守常大帽之下，被關在舊格的高牆牢獄之中，全都是心有不甘，一心想著要丟帽換戴，突出牢籠，無時不在精心設計著「逃」的細節。一如植物特性之永遠向上、向陽，這本是人類高貴的、崇尚自由、伎求自我伸張的原型。只是，孫悟空扯爛了高帽子之後那帽箍仍然嵌在頭上。這道理說明了「逃」並非完全棄卻「囚」的種種，它的本質是為鎔舊鑄新的承祧與開展。

三世代

打從五四新文學肇始，詩文學主流風貌起落遞嬗的軌跡十分規律而且明顯：由反動古典的自由（白話）詩通過橋梁作用的小詩進展到格律、象徵詩。抗戰軍興，時代劇變影響詩風，寫實、朗誦詩大興。沒等到大戰結束，就在敵人敗象已逞，國人勝利信念已奠之時，詩風即已提早改變為婉約抒情。²而在一九四九海峽兩岸動亂播遷之後，安定超過了一甲子的臺灣，詩風的蛻變卻不能如前那樣以風貌之不同來區分。今日詩風若以最突顯的藍星（抒情）、創世紀（超現實，承接了現代派的精神和部分主張）、笠詩社（本土）三國鼎立來說，又因是同時存在，時間先後不分，誰能堪當未來主流也是難定。

如此，臺灣一甲子詩史的歷程，究應如何區劃？大抵上依詩作傾向分做三個世代是可行的。

遠土期：首先是早年的威權、戒嚴時代，曩昔領受過對方文藝統戰的破壞之力，到此餘悸猶存，不得不小心控管。把文藝交由忠貞的軍中最高為放心。「放下槍桿，拿起筆桿」，戎馬半生的詩作者，以及大難來臺暫息，等待返鄉而「薄遊成久遊」的國人，幾乎全無例

1 見拙作《初明集》〈文學三律〉，二〇〇一年十二月二十四日，聯合報副刊。

2 見拙作《現代詩的創作與欣賞》，一九九五年二月，文史哲出版社出版。

外地懷念著一水之隔的遠土。

本土期：其次便是臺灣合情的怨尤。一八九四清德宗光緒廿年中日甲午黃海之戰，腐敗的清廷海陸師燬，翌年訂立馬關條約，把臺、澎、遼東半島割讓給日本。迄至二戰勝利，一九四五年臺灣光復。恍若敗家狠心的父母出賣子女，淪落殖民五十年後始得恢復抬頭的臺人，難怪會自嘲為「亞細亞孤兒」。再者，與本島卅年戒嚴相對的是大陸卅年土改清算、鬥爭、抗美援朝、文化大革命的翻騰。在在都使一水之隔的我們觸目驚心。在孤兒怨尤、敵對恐懼之下，自然產生的便是自謀生存的本土意識，在文學上表現的是比素樸純真的鄉土精神更為狹小的本土強調。

幻土期：只是孤兒悲情，強大恐懼都將隨著時間的進展，情況的改變而紓緩漸淡，多災多難的廿世紀過去了，臺灣在安定了一甲子之後，迎接的是一個嶄新的二十一世紀。稍有識見的國人都能意識到悲情不可沉湎，本土不免狹隘，是必應以積極樂觀的心態走出去與對岸善處、與世界接軌。文學方面，接受當今歐美創新的理論（如由實及虛）與手法（如魔幻、拼貼），開始有了更新，更多樣的展現。

這，便是婉雲這本書寫臺灣現代詩自廿世紀五十年代迄今的歷程了。不僅是三位代表詩人的「囚」與「逃」，亦是臺灣詩人詩作改變的共同經歷；更可說是臺灣的一部現代文學史，或是文學社會史。

重虛輕實

如前所述，廿世紀八十年代「後設小說」恍若彗星奇采閃降，至此文學創作「重虛輕實」已成共識。沒想到的是後設此一急流恁地短促，僅僅十稔即已湮失。誰都知道它在閱讀美學與啟發讀者上的好處，又誰也都知道它的意識不明招致讀者難有所得而誤以為淺陋，囿於閱讀舊習，排斥新向，將它束之高閣。近二十年來，常想到湮失的急流或竟有一日會再冒土而出終必匯成滾滾江河。此一新向缺失何在？如何改進？其實那答案早已明見。它的缺點即在「虛而失實」，它的改進之途即是如前所述的「虛中有實」。

本書所選的三家都是擅用超現實「虛」的高手；詩作形式因濃稠而連結，不用分行而用分段以保持其彈性密度；又都是早早就知「虛中有實」能有寄托引領省思者。歷經遠土、本土、幻土三個世代，「囚」與「逃」的永恆拔河經常在三人詩作之中表徵，尤以唐捐顯見具體如：「想要在場（囚）又想要離去（逃）」³、「精神的境界（神、逃）顯然攸關生理（形、囚）」⁴、「人在言說中發現了自己（逃）同時也拘囚了自己（囚）、詩植根於現實（囚）卻又抗爭著現實（逃）」⁵、「父親的痰（過往、不捨、囚）我的詩（今後、前行、逃）」⁶。

3—5 見唐捐《暗中》後記（不在場證明）。

6 見唐捐〈我的詩和父親的痰〉，一九九八年度詩獎作品。

此文撰就時已是二〇一三年十一月底的已涼天氣未寒時，商禽已長去天國，紹連已屆耳順，就連最幼的唐捐也迥非昔日的青春年少了，儘管如此，我們分明都能看到他們三位在臺灣詩史上劃下過的光芒，那樣的熠熠已然長留於吾人心頭，見證文學，人生中「囚」與「逃」永不止息的進展，見證這島上六十年風雲中的苦樂悲涼。由回顧而前瞻，深信我們仍將在感慨中賡續前行。

九仞之成

在我所指導的研究生中，夏婉雲是與眾大不同的一位。

研究生與指導教師之間的生態約有三種：一類是研究生爭氣，大綱商定之後即可循序進行，準時繳卷，偶需改正也不必大刀闊斧。這一類的教師有如牧者，只須放羊吃草就行，好辦！第二種有如父母對待幼稚園小班的兒女，他們的依賴心強大而又狀況不斷，好不容易拉拔到論文完成，實在是「有夠累」。第三類是異數，其人自制力強，勤力驚人，較之上述第一類尤有過之。會使得教師反過來擔心「這樣太累了吧！」以上三類，前二類我已閱人多矣，第三類則直到最近才有幸遇到，就是早期敝國文系畢業的夏婉雲。

時下文科論文已是離不開使用西方理論：一般研究生大都是「找帽子」型的就論文性質去找相配的。這婉雲在此又大不同，她不是「找」來的而是「鍊」過的。如現象學梅洛

龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) 與精神分析學派雅克·拉康 (Jacques Lacan, 1901-1981)，她可是去紮實上課，精研過的。之所以能在文本中信手拈來，是拜她「腹笥甚廣」之賜，大不同於一般研究生的湊合。

婉雲正也是集教學、研究、創作於一方的三合一混凝土。由於她本就對臺灣中生代詩人十分熟稔，以此人脈認知追溯、延伸來搜材立論，入乎三詩人的個別天地，又能超出鳥瞰六十年中的詩界變革，成就卓犖不凡。此外筆者還又很讚許她的圖表設計，這一項也是少見的珍罕，由於圖表的指示簡明，對解文本自有大助。

還又有一項是與我相似而為我所深喜的：論評文學的語言不能僅以明晰扼要為滿足，也需能有相當的美好，「況為文復能精緻如斯」此一讚語婉雲足稱。屬於她的工積力久，惟其勤宣所以績懋，九仞之成不差一簣，可喜可慰，又深知其人心性，本書之成只是她人生長途的一處過站，她正在賡續前行，可信在今後必能以更為熠熠的作品再上層樓，交代一己。

有了隱地兄的慨允出版，遂使此一文本光采，價值大增，欽佩他的識鑒，在此致敬致謝。

是為序。

解碼跨世代詩人的黑暗之心

須文蔚（國立東華大學華文文學系教授・系主任）

讀夏婉雲老師《臺灣詩人的囚與逃》時，我有著不同的想像。眼前浮現的是花蓮的山風海雨中，一個剛下課的小四女孩，為了補貼家用，沒有時間張望奇萊山的浮雲，也不知道七星潭的遼闊，她在家旁菜園挑水、施肥、除蟲與等待收成。父親從戰火裡逃亡的經驗，讓這個叫做夏婉雲的女孩異常早熟與易感，經常把自己放逐在童話、文學的世界裡，只有在文學裡，她才是自由與快樂的。

我也曾想像，從中小學退休的夏婉雲，搭著花東線的火車，往來臺北與臺東，經過清水斷崖的碧海藍天時，或是途經池上起伏如海浪的稻田時，她疲倦，但她必然欣喜於囚禁在移動的風景中，迎向臺東兒童文學研究所裡一場一場豐盛的知識饗宴。

下一個場景是在楊小濱教授的政大課堂，博士生夏婉雲坐台下修課，台上娃娃臉的詩人不自覺會皺眉，他論道：「放逐的快樂只有在經歷了囚禁的痛苦之後才能獲得。同樣，對於一個深知語言如何在枷鎖中掙扎的人來說，沒有什麼比逃離這種枷鎖更快慰的事了。也就是說，對於曾經只有將『痛楚』昇華為『堅忍』一詞才能說出他肉體苦難的人來說，直接說出『痛楚』是一次極樂的經驗。但是，這一次說出卻是沒有聽眾的，正如上一次虎視眈眈的聽眾一樣令人沮喪。」仿若沒有聽眾的安靜如猛虎撲上夏婉雲，突然她感到疼痛，為父親，為商禽，為徘徊在放逐與囚禁的那一代人。

或許更可以設想，發願讀博士班後的夏婉雲，挑燈夜戰，戴著眼鏡，在電腦上一字一字把現象學的艱澀思維輸入筆記中。也穿越時空遇見雅克·拉康，在無數個長夜和拉康辯論精神創傷後，現代人會如何記憶？反應？或是轉化為詩？於是夏婉雲憶起父親和商禽那一代人流離的創傷之核（traumatic kernel），也反覆咀嚼蘇紹連、唐捐和她自身作為老師所處的「實在域」（the real）。原本艱深的詩篇，在雅克·拉康解密後，原本潛藏於無意識中的創傷，詩人卻在一次次衝擊下，以一種扭曲、破碎的方式顯現出來，於是夏婉雲理解了，在語言符號之外另有一顆顆黑暗之心，那正是臺灣詩人苦心造詣孵育的詩情。

不要套用理論，也不武斷地宣稱「臺灣現代主義詩」已經消亡，夏婉雲老師透過商禽（一九三〇—二〇一〇）、蘇紹連（一九四九—）、唐捐（一九六八—）三個個案的分析，重新反思

臺灣現代詩中的超現實與現代性的展示，就像一條伏流，始終占據著不同世代傑出作家的寫作主題。

誠如先前研究的發現，臺灣現代主義詩人並不著力批判現代化的都市或工業文明，特別是一九五〇—七〇年代的創作中，總是建構了一個抽離於現實的鄉愁空間，馳騁超現實的想像力與詩意，所以臺灣大批套用西方美學理論的論文，總是很難以打動讀者，更難進入詩人複雜與多情的心靈。夏婉雲老師的論文是抒情也具有理論的創見，她以三人的詩作品為對象，建構出一套「囚」與「逃」的理論框架，談論現代詩人肉身與意識透露出的困境，亦即囚；以及以詩作進行逃逸的方法，亦即逃。進行三個世代詩人的交互比較，搭配了現象學與心理學的理論框架，展現出具有說服力的觀察，不但發現臺灣不同世代的詩人在時空環境下的囚、逃關係與其生命背景有關，更呈現出臺灣現代詩人的現代性反思並非沿襲於西方的美學思潮，而有其形與神之間的在地因素。

我總以為這本《臺灣詩人的囚與逃》不僅僅是詩學的論述，更是一把解剖刀，把家族和國族流離、轉折與苦痛密碼，一一展現在世人面前，相信喜愛現代詩的讀者，或是研究現代文學的學者，一定會從中獲得更多深意。

臺灣詩人的囚與逃

——以商禽、蘇紹連、唐捐為例

夏曉雲

九仞之成（序一）

楊昌年 七

解碼跨世代詩人的黑暗之心（序二）

須文蔚 一五

第一章 詩的迷霧與探照

第一節 根結追索：土地認同與形神分合

二一

第二節 從站在邊界的詩人開始

二六

第二章 永恆的命題：囚與逃

第一節 各種時空下的囚感與逃感

三一

第二節 臺灣三個世代詩人的困境

五二

第三節 逃離中心：站在邊緣書寫的三位詩人

六八

第三章 遠土的眺望：商禽的原質追索和變位書寫

第一節 遠土的激盪及突現說

八一

第二節 商禽的逃亂現象與原質追索

九七

第三節 商禽的守望、飛行與生命變位

一三四

第四章 本土的固守：蘇紹連的主體建構與雙聲發音

一六五

第一節 鄉土之爭、本土的歧出與文化衝撞

一六七

第二節 孤島現象與主體建構中的蘇紹連

一九六

第三節 界線的消解與蘇紹連的雙聲發音

二二六

第五章 幻土的游離：唐捐的魔怪書寫與混搭合唱

二五七

第一節 幻土說、分進說與唐捐詩風的生發

二五九

第二節 以父之名：教化的身體

二八六

第三節 從病根到魔怪、從幻土到狂歡

三〇七

第六章 回眸與瞻望

三四五

後記 詩人的手套

三五三

關於本書作者

三五七

引用書目

三五八

第一章 詩的迷霧與探照

第一節 根結追索：土地認同與形神分合

詩令人著迷，也令人困惑。對於無法詮解的詩，常有既愛又怕又恨的「痛心感」。由於教育體制的關係，臺灣的愛詩人沉浸於古典詩遠多於現代詩，因此對於看不懂的現代詩，尤其是五、六〇年代被視為「虛無」的詩作多半避而遠之，何況，那些詩讀來多半是令人痛苦的。由於筆者年輕時因緣際會受過一些哲學薰陶並研讀過諸多西洋文學作品¹，個性中，對諸事不能追根究柢探得其源，總是難以釋懷。越難解的詩好像越藏了什麼奧祕，其中一定有個線頭或鑰匙，即使找到的只是疑似線頭或鑰匙，也總比棄之不顧要令自己心安。後來初習新詩創作，因從事的是兒童教育，乃從兒童詩、兒童文學著手，但對現代詩仍不時施以關愛的眼神，偶爾也寫幾首聊以自慰。而從小生長於臺灣邊緣地帶的花蓮，成

1 讀花蓮師專時期同時參加了「愛智社」與「綠洲文藝社」，後來曾擔任「愛智社」社長。期間研讀柏拉圖的《饗宴》深深為哲學著迷，研讀莎士比亞及許多西洋小說而對文學與詩的可能性印象深刻。

長於眷村，生活清苦，且家中父親、大弟皆為軍人，在眷村從小聽過太多父執輩在上世紀三〇、四〇年代他們如何逃亂的故事，但獨獨對詩人何以寫成如此，仍耿耿於懷，尤其對碧果、商禽等超現實主義詩之難解、不可解產生極大的困惑。一九八七年解嚴後，父執輩幾度絡繹於回鄉之途，形成長達十餘年的返鄉熱潮，然而最終仍困在有家歸不得。原來數十年朝思暮想的「母土」「故土」「夢土」，從一開始離家起就已是「遠土」了，因此不只是「西土」的現代思潮是一想像，連原初的「母土」也僅能聊供回憶而已。而他們在臺灣數十年又無法融入當地人的語言和生活體系，加上政客多年操弄族群議題，讓來臺長達一甲子的長輩及同一代的前行代詩人心情低落、不寧難安，他們肉體的「形」與意識的「神」從一九四九年起就處在分裂、斷裂狀態，這與另一批跨語言的本省籍前行代詩人幾乎都處在一生難以取得日語、臺語、國語平衡的境況相當類似。此種心境及原因若非當事人，實難以盡解，但對大陸來臺詩人而言，卻是更折磨的，家的永恆失落早在離鄉的那一天就開始，而與母體的斷裂是人真正成長的肇端，且一直是難解的哲學議題。而諸多在國共內戰後大遷移大變動的前行代詩人為何會有「集體湧現」的所謂「突現」現象，他們由「逃」出大陸山河到「囚」在臺灣海島，對土地的認同度與跨語言一代顯有不同，而由「母土」轉向「西土」求援，兩種「遠土」產生何種激盪和矛盾？如能透過文學作品了解其過程，透過哲學了解其形成及原因，應是令人深深著迷的。

尤其到了今天，他們之中深受「西土」影響的難解作品，如商禽、洛夫等人的早期作品都不曾消失，反而被列為經典，那就更令人如鯁在喉了。筆者讀師大國文系以經史子集為主，畢業後由於教中小學之故，後來讀臺北市教大國民教育所及臺東大學兒童文學研究所，大部分時間花在兒童詩、兒童文學，但對新詩興致始終不曾減弱。而近十年長期在政大、臺大、淡江、耕莘青年寫作會研習哲學、文學、美學課程，且對西方哲學及現代詩始終興趣高昂，因此亟欲由最難的商禽作品著手，盼一吐心中之「塊壘」。

而七〇年代起，本土意識、臺灣主體意識在族群裂隙間抬頭，理所當然成為政治熱和社會議題，於是中生代族群和戰後嬰兒潮出生的詩人們因家庭背景和社會環境的不同，遂有了統與獨的意識型態區分，他們被明顯地區分為外省第二代和本土詩人，不同的身分讓他們詩的內涵和書寫題材有了分別，關懷的範疇有了大小鄉土的差異，書寫的語言也從純粹中文、國語走向與臺語對抗或並馳，本土環境、當下性、現實性成了檢驗詩人對土地的認同度，這無非是活在當下、寫在當下的現實主義由隱而顯的必然趨勢。然而由於臺灣地理位置的特殊性，使得島嶼能始終處在東方西方文明交錯點、資本主義與共產主義、民主與極權相執不下的不確定位置，由是「完全獨立的本土或臺灣」成了政治事實上的不可能，而詩人處在這樣「搞不定」的位階自然是焦躁不安的，「本土」像個本可形神合一、名實相符的關係，卻又像是個只拿來當政治的工具而難立即實踐的招牌，這也使得他們對於方

言文學、國語與臺語的該不該用和如何使用產生糾葛和矛盾，此自傳統中原文化為主然後又支生出異於主幹的「歧出」現象，越後來越明顯，且在本省籍詩人身上比在外省第二代詩人要來得顯明。彼等對「大鄉土（大陸）小鄉土（臺灣）」及「本土」一詞的認同度與前行代遂有巨大的差別，且前期受到一元中華文化思想教育的影响、中期受到鄉土文學運動的衝擊、後期受到資訊數位化的變革，使得他們的詩作有變有不變，這就產生對中原文化與「本土」文化觀念「囚」與「逃」的矛盾和困境，因此詩風變化與前行代詩人詩作有所區隔，其異同的探索也是一項有趣的課題。

自一九四九年後六十餘年，若以新詩週刊出現（一九五二·一一）、現代詩社在臺創社（一九五三·二）算起，約略一甲子，可區分為三代：

- 一、出現並活躍在五〇、六〇年代的前行代詩人。
- 二、出現並活躍在七〇、八〇年代的中生代詩人。
- 三、出現並活躍在九〇和新世紀之初的新生代詩人。

九〇年代出現並活躍於詩壇的詩人正值網路資訊時代的大變革，資訊取得和通訊方式大幅度變化使得平媒和網媒產生了「分進」（分頭並進）的現象，而且網媒越來越取得優勢。他們詩作的變化和發展從來也不停留，而且與後現代虛擬化、無中心、遊戲化、狂歡化的

特質相呼應。他們並不如第一代大陸來臺詩人一生在「母土」與「西土」遙控的「遠土」中憂憤似地「形神斷裂」、第二代詩人的追求與「本土」（當下土地）現實結合的「形神求合」、眼看到手又難以徹底實踐，第三代詩人他們在追求自由民主的氛圍中，嘲笑主流平媒又不能完全捨棄，他們看似自如「形神遊走」於世，卻宛如面對的是一片難以確切捉摸並予以定義的「幻土」或「戲土」。從「遠土」（突現期）到「本土」（歧出期）再到「幻土」（分進期）三個世代詩人，約略可歸結如下圖「1」：2

從一九四九年後的這三個世代詩人，一代代的發展，面貌看似越走越不同，其間的系譜和傳承卻依舊有跡可尋，對於他們如何變化，本是一個龐大難以處理的論題，本書擬去繁就簡，就每一代取一位邊緣型（非主流詩形式或詩風）的詩人為代表，就其個別詩人的傳承、關懷層

2 作者自行製作。

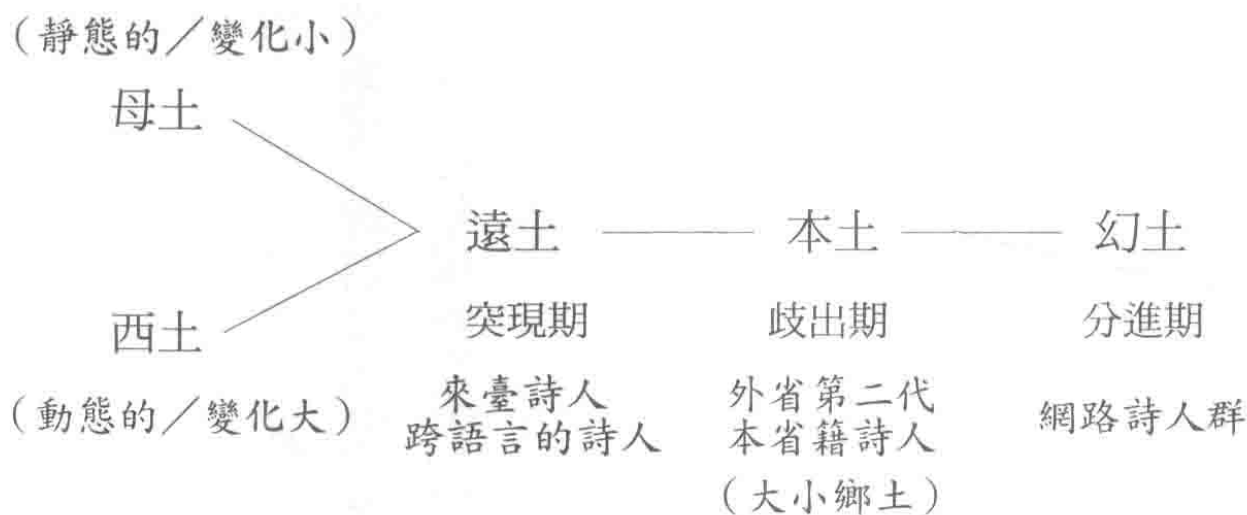


圖 1-1 臺灣三個世代詩人土地認同文化認同的變化

面、書寫題材和技法、詩作的特質、與時代的關係、或時空意涵加以討論，藉以看出他們共同或不同困境（囚）和相近或相異的突破（逃）。

第二節 從站在邊界的詩人開始

耙梳臺灣三代詩人不能不有所舉證，本書是取樣商禽、蘇紹連、唐捐三人的詩作品加以探究，期以撥開歷時一甲子詩的迷霧。他們都是較同時代詩人「囚」得較厲害、風格較奇特、藉助語言也「逃」得較厲害的詩人，因此針對「囚」與「逃」落差較大的此三位詩人，在政經情勢、社會及國際環境的巨大變化中，研究其寫詩的軌跡、身體知覺是如何運轉，肉身（形）與意識（神）透露出怎樣共同、不同的困境（囚）和彼此是否有相近、相異的逃逸方式（逃）？此研究範圍面對六十年一甲子，商禽（一九三〇—二〇一〇）、蘇紹連（一九四九—）、唐捐（一九六八—）恰好跨過三個世代。前行代詩人商禽一九四九年來臺、中生代蘇紹連一九六九年發表詩作、新生代唐捐一九九四年新詩獎奪魁，二〇一二年出版第四本詩集。而三位皆受超現實主義的影響，也皆寫散文詩。

於此漫長的一甲子中，臺灣社會由動盪中開始戒嚴，經歷解嚴再到完全自由民主，詩人有所感而創作詩，代與代間必有同有不同，研究此三位詩人正是研究臺灣詩的嬗遞，研

究詩人寫出一些艱難的詩的過程，其如何出入實與虛、囚與逃、物質與能量之間？如何出入現實與超現實之間而寫出超現實詩。

三位詩人都是「宅男」，身凝凍囚住，心則潰散逃逸，遊走在縹緲的意識、潛意識中。商禽是被抓夫來臺的，由逃兵變憲兵，現實太荒謬絕倫，他是身、心在逃與囚之中反覆掙扎的詩人，是繼踵楊熾昌與紀弦，在一九四九年以後以超現實主義詩、散文詩行走詩壇的先行者。中生代蘇紹連成長於臺中沙鹿鄉下，一生於原鄉教書，愛為弱勢發聲，如同商禽愛寫小孩、小兔、昆蟲，此皆是原初經驗的代表物；其後受鄉土運動、本土思潮影響，更關切臺灣土地事物。由於不善與人交往，早期的他自我孤立，中年後逃逸變身為「米羅·卡索」，以電腦為介面，在網路世界和新世代詩人暢快交流。

行至九〇年代，新生代唐捐出身寒微，而能細寫卑瑣，他也為切身的小人物發聲，在寫作上承續前賢，但有影響的焦慮，除了意識、潛意識在遊走，意識流更走向地獄、煉獄、鬼魅冥冥的異世界，把超現實推寫至魔幻現實及暴力美學地帶，此皆和他的出生遭遇、原初經驗，即梅洛龐蒂的運動的第一時刻有關³。

3 梅洛龐蒂 (Merleau-Ponty, Maurice)，姜志輝譯，《知覺現象學》(Phenomenology of Perception) (北京·商務書局，二〇〇五)，頁一三五。

三位詩人所書寫的詩形式使他們大異於同時代的絕大多數詩人，在詩體上不是跨散文與詩之間的散文詩體，要不即跨散文詩與詩的「類散文詩體」，其造成的效果，一般呈現出抒情成分的降低（而並非沒有）、透過戲劇性演出常造成超現實效果。比如論者在談到商禽時說：「他寧放棄節奏、壓制直接抒情，就為了呈現畫面；白話詩在分行時，畫面容易中斷。商禽詩出現所謂法國的超現實方式，來恢復心與腦與表象並存的『感覺之真實』」⁴，「白話詩在分行時，畫面容易中斷」說的應是連續句或稍長句速度較快，而短句或分行速度慢，畫面釋放速度也較緩，或許這即是三位詩人為使畫面不易中斷，以是皆好用散文詩體（商禽、蘇紹連）或「類散文詩體」（唐捐）的重要原因。而為了扣緊「囚」與「逃」的主題，在討論他們的作品時，並不限於散文詩體，將也包括分行詩，乃至相關的信札或散文等。

此書主要是藉現象學中的「意向性」、「我能」、「能動性」、「身體—主體性」等學說來審視詩人求取的本真實踐力，並藉拉康的精神分析，尤其是他的語言觀與大小他者的看法來理解詩人在囚與逃間跨與互動的緣由（較詳細的說明見第二章）。同時藉現代智能科學針對人的左右腦功能的差異及其與人之意識與潛意識的關係，去理解人之大腦奧秘與精神分析、現象學研究可能有一些連結，並試圖將囚逃說、拉康說、梅洛龐蒂說與左右腦功能關係做系統性的結合後，做為此書主要的立論根據與分析文本時的重要方法。同時就

相關文學史料及不同學者的研究中，分析出其可能的不足處，儘可能地予以補充，同時也儘可能就個別詩人有疑惑、乃至難解的詩作做一另類的文本分析。

4 翁文嫻，〈商禽——包裹奇思的現實性分量〉，《當代詩學》二期（二〇〇六·〇九），頁一二一。

第二章 永恆的命題：囚與逃

從古迄今，「囚」與「逃」是個永恆的命題，人類之身體既無所「逃」於天地之間，即永遠只處在某個時空的某個大環節之某個小環節之中，經歷著幾億年來所有生物乃至非生物相類似的成住壞空、也經歷著幾百萬年來人類演化當中相似的生老病死，即使權傾中土的秦始皇能努力的不過是將壽命延長、將死亡向後延宕而已。因此不論是「可見的領土」之天文時空、物理時空、生物時空、歷史時空，都是「囚」之所在，即使由一星球「逃」至另一星球，也只是另一形式的「囚」，因此「世外桃源」是不存在的，只要人始終「不安」，不知如何安頓自己，即使旅行全世界，浪蕩漂泊一生，依然是形式不同、程度不一的不安之「囚」。

不只是生物、非生物亦然，今日科學的探索已知，所有看似「有限」的物質無不是「無限」的細小元素因緣粘合成，一八毫升的水（360滴，等於一莫耳／1 mole）竟有多達 6.02×10^{23} 的水分子，何況分子中的元素又是細微之質子、中子、電子乃至微中子、介子

等等所組合，其真正的根本尚未可知；而即使布滿星辰星系可能多達五百億條星系、每一星系又有十萬至千億星球的太空，而這些竟然又非天文時空的全部，它們有可能只占太空的5%，其餘可能是暗物質暗能量，於是真正的根本也未可知。於是「至大無外，至小無內」不是哲學語錄或文學語言，它是事實，於是表面上「可見的領土」仍然是「不可見的領土」的暫態，全因因緣際會而短暫粘合出現於當下，於是人類根本就活在「無外」與「無內」的「兩個不確定」之間，或掙扎、或奮鬥而生、或抑鬱、自墮而亡。本章即探討此「囚」與「逃」與詩產生的關聯，其在哲學或科學可能求取的解脫之道或方向，以及臺灣三世代詩人面對不同時空變化的對應方式作一探索。

第一節 不同時空下的囚與逃

面對上述「囚」與「逃」的困境，絕大多數的人或生物是無計可施的，只能依著生物時空、歷史時空的方向「被輪迴給輪迴掉」，少數人或藉助科學研究（求真）、宗教信仰（求善）、文學（藝術）創作（求美）、哲學探索（求真善美）獲得「逃」的能量、動力、和短暫解開「囚」的困擾。雖然有可能從一暫時「囚」的狀態「逃」至另一層次暫時「囚」的狀態，其意向性卻在其中、能動性在其中、綻放也在其中。比如液體加熱上升成蒸氣逃逸，「囚」

是凝聚，「逃」是潰散，逃至極限，又凝聚囚禁回來成為液體，這形態的改變，都侵蝕了原樣態，固體與液體狀態的轉換亦然，這些轉換重要的是在過程，能動性即產生在逃與囚不斷變化中、潰散與凝聚不斷轉換中。很少人會去注意，當固液轉換（如冰與水）或液氣轉換（如水與蒸氣），在狀態未完成其轉換時，其溫度有一段時間是穩定不變的，要到兩狀態並存（如冰與水同時存在）的其中一狀態（如冰）完全消失前，它們皆可穩定地維持在兩態共存的溫度（如冰與水共存在 0°C ），而且可以極慢或極快的速度任意地操控此兩態互為變化的速度。

1 而兩狀態可各自看作是另一形式之「囚」或「住」，因科學家意向性地介入其間，使得能量的介入或釋放可存在於兩狀態互相轉換的「界面」，既可意向於此狀態、也可意向於彼狀態，唯一不同的是其能量究竟是要給予或要釋放，於是在「兩囚之間」竟有了可短暫「逃」或可短暫「不住」的空隙、自由和驅動的空間。問題是要在兩狀態間獲得暫時的穩定，必須是「跨」在兩狀態之間，必須使兩狀態處在不斷轉換或「互動」間。「跨」兩領域、兩狀態，透過「互動」使物質改變其原狀態（囚/住）至另一狀態（仍是囚/住），只是為了方便說明在兩「囚」（住）之間如何「逃」（不住）的可能。

詩人藝術家又何嘗不是如此，身和心靈總要逃逸，逃離政經操弄、逃離社會制約、逃

1 Douglas C. Giancoli, 張天錫譯, 《普通物理》上冊 (臺北: 東華書局, 110111. 九), 頁七七六—七八

離自己身體與不安的羈絆，囚囚逃逃、反反覆覆，此和整個宇宙物質與能量的互動是一樣的，逃至極限成為能量，此能量有可能進入陰暗面，成了暗物質、暗能量。囚是實、是物質、是色、是有、是景是象、是形是多，是在看似有限的形式中暫住；而逃是虛、是能量、是空、是無、是情是意、是神是一，是在看不見似乎無限的層次中存在（無所不住）或不存在（不住），詩就「跨」在這住與不住的界面間，透過「互動」而生發，既可意向於此，也可意向於彼。詩跨在物與心間、跨在質和能間、跨在有和無間、跨在色和空間、跨在景和情間、跨在象和意間、跨在形和神間、跨在多和一間、跨在法（技）和道間、跨在有限和無限間，產生能動性，所以詩的生發即在「虛」和「實」的轉換、交錯、可逆性之中。有一則猶太人流傳古老諺語說：

世界沒有悲劇和喜劇之分，

如果你能從悲劇中走出來，那就是喜劇，

如果你沉緬於喜劇之中，那它就是悲劇。

「沉緬」像是「囚」，「走出來」像是「逃」，但對不同性格的人來說，說不定剛好相反。所以何謂「囚」、何謂「逃」，是相對性的；同樣的，何謂「住」、何謂「不住」，當然也是相對性的，要朝哪個方向行去，始終沒有個準則，重要的是過程，是跨與互動，

而非結果。猶太人的諺語告訴我們的應是：不必執著什麼，人生必須是動態性的，隨時準備從一端離去，向另一端出發。我們總是在兩者之間不停擺動，不斷地在「囚」與「逃」、在「聚」與「散」、在「得」與「捨」、在「悲」與「喜」、在「哀」與「樂」、在「生」與「死」之間「跨」與「互動」。保持動態性的「跨」與「互動」即是維持「不確定」狀態，同時執住虛／實、色／空、有／無、質／能、左腦／右腦、文／圖等兩端，而不執著某一單極，即是令自身至少當語言在左腦／右腦、邏輯思維／形象思維兩系統中能維持「不即不離」、「不囚不逃」、或來往於「囚逃之間」，時時處在一種「曖昧的」、「未定」狀況，卻是更全方位的、「整體性張望」的視野，也是詩能成詩，而地球能持續有火山與地震（沒有一刻是完全安靜的）、宇宙能繼續質能互換（隨時皆有星起星滅）、保持活潑潑運轉的奧祕，詩即是宇宙這「囚／逃」關係的縮影。這是一甲子以來，臺灣三個世代詩人雖處在一個所謂「臺灣地位未定論」狀態下，依然能持續維持強旺傳承力、創發力、續航力的基礎。

波蘭女詩人辛波絲卡說：「我們何其幸運，無法確知自己生活在什麼樣的世界」，「無法確知」才有好奇，才可以有「匱乏感」，才產生「能動性」，臺灣詩人對此句一定深有同感。二〇一三年「雲門舞集2」推出「春門」幽默之作，就叫《搞不定》，其主標題即是「搞不定，就是我們的大自由！」在「囚」與「逃」之間「跨」與「互動」，不就是

詩人所要的「大自由」嗎？

因此以行動，以身體知覺這個世界，然後將經驗世界寫入語言系統，詩人所做的而且唯一能做的經常是：要以詩語言反抗日常語言系統不同意識型態的大他者，因此他們往往是持子之矛攻子之盾的一群人，三世代詩人詩語言要不斷地更新它表現的方式，乃成為必然。以上所述，可簡示如圖 2-1（左頁）²。

圖中之所以分為二元系統，並標注一邊為「囚」、「住」，另一邊為「逃」、「不住」，實非得已，其實有可能是相反，如前所述，它們都只是「暫態」，因此不宜執著其區分，最重要的仍在彼此二元之間的「跨」與「互動」關係。「跨」是同時向兩邊張望或跨住兩領域，「互動」是來來回回於此二元之間，而不執著於其一端。

而人類處在自然、社會、個人的三角位置，面對歷時與共時的各種資料和訊息，其實即面對各種歷代以來外塑、探索的各種時空³，這些時空有「被動探知的領域」，如天文時空、物理時空、生物時空、歷史時空，是人類存在、站立的或大或小的「可見的領土」，即使其中存在不可確定或不可知的領域，其予人的是無所逃於天地之間、使人有或大或小之「囚感」的部分。但也有可「主動探知的領域」，如文學（藝術）時空、哲學時空、宗教時空、科學時空，是人類感受到自身的微渺，而欲在看似「不可見的領土」上有所作為，因而注意到「時間性」，亟欲綻放自身、獲得某種或短或長或超脫之「逃感」的部分。而

2 參考白靈關於質能虛實有限無限的討論而另自製之圖，參見白靈，〈宇宙大腦的一點燐火——癡弦詩中的神性與魔性〉一文，見其《桂冠與荊棘》（北京：作家出版社，二〇〇八），頁四五—八二。

3 曾霄容，〈時空論〉（臺北：青文出版社，一九七二），頁一五四—二四〇；並參考拙作《童詩的時空設計》第二章的論述（臺北：富春出版社，二〇〇七），頁一九—四五。

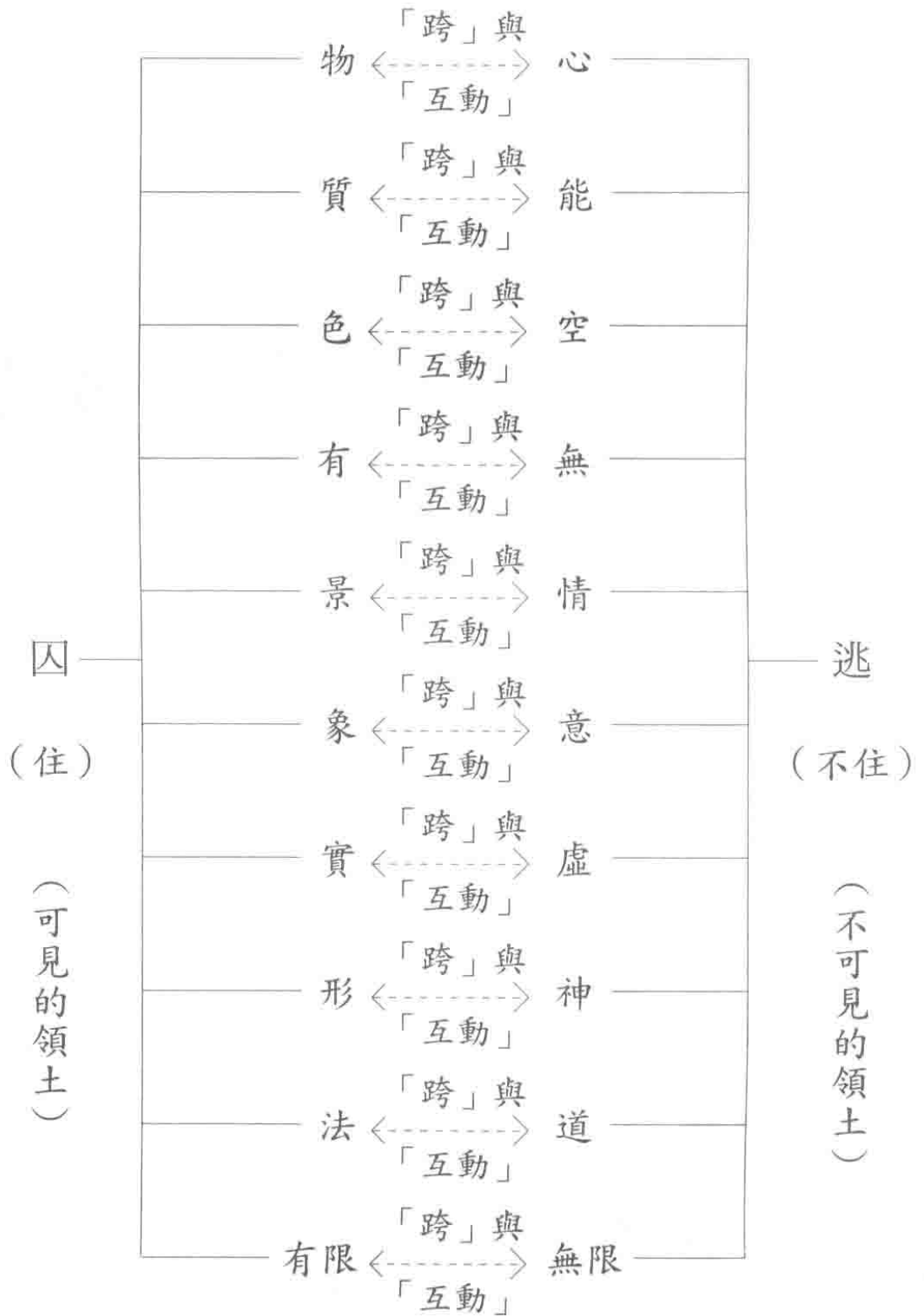


圖 2-1 詩發生在囚與逃兩領域之間的「跨」與「互動」中

只有我們的心理時空有機會介入或出入於囚感與逃感之間。可簡列如下表 2.1:

表 2.1 囚感逃感與不同時空的關係

囚感（可見的領土）	歷史時空、生物時空、物理時空、天文時空	被動探知的領域	心理時空介入（或出入於） 囚感與逃感之間
逃感（不可見的領土）	文學（藝術）時空、哲學時空、宗教時空、科學時空	主動探知的領域	

說心理時空可介入（或出入於）囚感與逃感之間，是指心理不能離開身體，而身體的有限性、沉重性之「囚感」使人心理不安地隨時處在「逃感」之中，由此而生發各項的可能，即使由這個「囚感」到下一個「囚感」有任何縫隙，恐都想方設法要獲得一點可呼吸的「逃感」，以是各種時空均可說是以這個人類「身體—心理」或「身體—意識」共在的原點出發。上述說明或可簡示如圖 2.2（左頁）⁴。

詩的生發是基於「囚」而「逃」，是根源於「囚感」而後有「逃感」，是不斷在「囚感」與「逃感」之間動態地「跨」與「互動」，因此所有的「逃感」最終都要回落到「囚感」之中。詩人若不甘於此，「逃感」必然再起，如此反覆地走完其一生。世上的詩作品即由此諸多「跨」與「互動」之「過程」中發生，使讀者產生驚奇感，詩使讀者感應到或

召喚其知覺經驗，產生鮮活的感受，詩讓作者和讀者的內心世界有了想像之「逃感」的翅膀，是在「當下」而有了「跨」領域（現實／超現實、過去／未來、天／地、色／空、景／情、實／虛、有／無、形／神……）的「過程感」，而我們的「身體—心理」或「身體—意識」即在此「界面」上與之「共在」。

上述提及諸多「跨」與「互動」之「過程」、「囚」與「逃」的複雜糾葛若以西方現象學中的「意向性」、「我能」、「能動性」、「身體—主體性」的理論來重予審視或更

4 此圖參考拙作，《童詩的時空設計》第二章之圖2-2，頁六一。此處另添加囚逃觀於圖中。

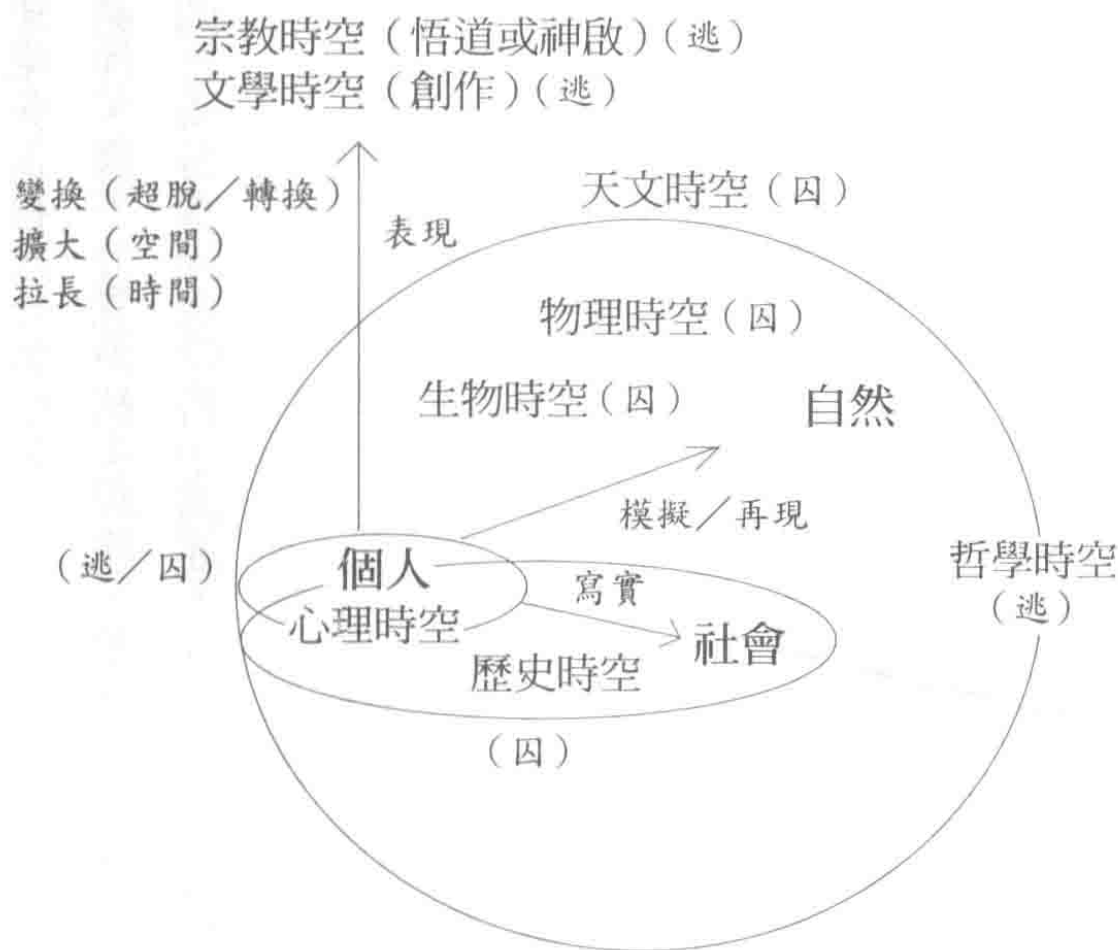


圖 2-2 不同時空的囚感與逃感

具實踐力，更細微的討論則似可以拉康的精神分析理論，尤其是他的語言觀與大小他者的分析予以探照，或更具豐富性。此外，現代智能科學針對人的左右腦功能的差異及其與人之意識與潛意識的關係，是近二、三十年來先進科技分析研究成果，對理解人之大腦奧秘與精神分析、現象學研究可能有一些聯結性。底下分先做初步說明，並就其間的關聯性試著繪圖做一假設性預測。更細緻的討論則有待各章提及時再予論述。

一、梅洛龐蒂的身體——主體性

本書首先將就法國哲學家梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）的學說做一簡述。傳統的經驗論／理性論、或唯物論／唯心論之二元對立，乃把外在世界當做原初的存在，或把內在心靈當做原初的存在，沒有理解到它們都是建立在更原初的存在之上的，而現象學對身體——主體的理解則提供了超越這種二元論的可能性。梅洛龐蒂認為認識活動相對於知覺是第二性的或者是後發的，必須以身體的知覺為前提和基礎。他的「身體——主體性」反對「意識的主體性」，卻不排斥意識本身，它是一個身心的統一體，人的意識行為只有伴隨著身體的視看和動作才能進行，我們對事物的意識必須立足於對事物的視看和動作上，只有視看和動作本身才使事物的本來面貌顯現出來。而純粹「意識的主體性」的認

識活動則只是一種靜觀，認識世界事物時已經不再是伴隨著我們身體的動作而顯現的事物，而是或多或少都經過了某種「加工」，是成為對象化的、與身體分離開來的事物。

梅洛龐蒂身體——主體（或肉身的靈化、靈的肉身化）的觀點已超越傳統的身體和心靈、精神和物質、主體和客體之間的二元對立。也即本書前面所述，詩的生發必須建立在身體／心理或身體／意識、乃至色／空、有／無、形／神的「跨」與「互動」上，是將二元對立予以融合的努力和呈現，是意向著、試圖回到更原初的存在的最自然現象。因此對梅洛龐蒂而言，現象是原初的存在，是還不存在主客對立的存在，因此，身體和非生命的存在雖然不同，身體和非生命存在還都是屬於現象的存在，生存身體具有知覺能力並不須把它從現象世界分離出來。他甚至把身體本身視為事物的一部分，認為構成身體的材料與構成世界的材料原即同一的，世界即是身體的擴展和延長，由此，相對於意識的單向性，身體——主體具有「可逆性」的特點。即身體對自身的知覺也就是對世界的知覺，它通過知覺世界來知覺自身，同時通過知覺自身來知覺世界，因為身體與事物的關係不是絕對的主動性與被動性的關係，是動作將身體與事物結合為一個整體，使作為主體的身體與作為客體的事物沒有對立起來。正如梅洛龐蒂所說：「是我的目光支撐著顏色，是我的手的運動支撐著物體的形狀，更確切地說，我的目光和顏色結合在一起，我的手與堅硬和柔軟結合在一起，在感覺的主體和感性事物之間的這種交流中，我們不能說一個起作用，另一個接受作用，

不能說一個把意義給予另一個」。5

梅洛龐蒂在論述了其現象學身體觀後，以此為出發點逐一討論了空間、時間、他人、語言、事物、意識等問題，並得出了不同於傳統哲學的答案。傳統的哲學與心理學在探討空間經驗時，僅止於客觀的對象問題，忽略主體建構空間的能力，但梅氏的「身體—主體」既是「主體」也是「客體」，身體與世界之間相容相滲透的情境關係，使得空間離不開身體—主體的知覺與經驗世界，離不開人的主觀心境：

物體和世界是和我的身體的各部分一起，不是通過一種「自然幾何學」，而是一種類似於與存在在我的身體的各部分之間的聯繫，更確切地說，與之相同的一種活生生的聯繫中，呈現給我的。6

因此，此空間性是空間本身與身體—主體所共構。是身體與知覺客體對象的「共存」(co-existence)而形成空間。因此身體與知覺對象間的共存所招致的所有感知的空間性除了可見的實質空間性外，亦包含著感覺、體驗、或所引發的想像的虛擬空間性，「在空間本身中，如果沒有一個心理物理主體在場，就沒有方位，就沒有裡面，就沒有外面」7。就像外界客體或「空間感覺」(spatial sensations)之空間性，空間性並不是位置上的空間性，而是「情境的空間性」。「每一個物體都是所有其他物體的鏡子」、「每一個物體就

是其他物體『看到』的關於它的東西」。⁸

梅洛龐蒂的身體——主體是「我能」的哲學，具有「跨」與「過程」的特質，因此具有「當下性」，以是在他看來，時間是「處於運動中的觀察者看來的景象的展開」、「過去和將來的事件在眼前的世界中」⁹，「眼前的世界」說的即是身體——主體具有「當下性」。因此他的「主體性」觀念是與「時間性」緊密相聯的，主體被時間所滲透，他也是時間的意義過程本身。實際的現在被視為是過去的未來，相伴隨著緊鄰的未來，也擁有圍繞著它的過去界域部分。因此實際的現在被視為是未來的過去，透過保留和延伸之「雙重界域」，我的現在不再是一個很快地被時間潮流所沖走與破壞的實際現在，而變成一個在客觀時間中固定且可確認的點。¹⁰「在現在存在，就是始終存在和永遠存在」，¹¹這都說明了梅洛龐蒂的身體——主體如何透過「我能」而意圖「在現在存在」，努力完成屬己、綻放自身、得到「澄清」的任務。

身體的主體性在梅洛龐蒂被確立之後，其所開展出來的世界自然是以肉身主體的能動意向性為基礎的，亦即是個在世存有的肉身主體在意向活動中所涵蓋的意義領域所構成的世界，由於肉身主體的現實性面向，意義領域的展開模式必定是交互主體的，是肉身主體

5—11 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，頁二七四—二七五，頁一六三，頁二六三，頁一〇一，頁五一五，頁一〇二，頁五二九。

的表意活動與被表意對象合一的世界，主體直接涉入情境產生行動，同時也是情境成就行動之意義。

而意義累積形成的知識、文化系統（包括語言），以致人文世界，都是以肉身主體親臨實踐為根基，世界的意義轉為在實踐中成就，而不再只是與主體產生隔閡與斷裂，需要被主體理性說明或建構的世界。世界的意義不再只是以知識論的態度被呈現，而是在實際活動的當下意義才被聚合，主動性與被動性是一體的，而主體的意義也是在其中發生。主體走入了與其他主體共同行動與實踐的世界，共同展開存在意義，以往「思維主體」的意涵，現在轉為「行動主體（肉身主體）」，開啟了另一新的世界與主體的意義領域。

二、拉康的語言觀與大小他者

對法國心理學家拉康·雅克（Lacan Jacques, 1901-1983）來說，「我」這一指稱或者所謂自我（ego）不過是一幻象，它是無意識的產物，而無意識的「簾子後面什麼也沒有」。拉康認為佛洛伊德所謂的無意識的主體（S）是不存在的，取而代之的是一個假自我（a）。起初嬰兒出生時只是一個非主體的自然存在，是內在的統一體，受本能「需要」的驅使，帶著濃厚的生物特性，易於得到實現和滿足，此過程為「實在域」：「實在是一

種永遠『已在此地』的混沌狀態而又在人的思維和語言之外的東西，因此她是難以表達、不能言說的，它一旦可以被想像、被言說，就進入了想像域、象徵域¹²。實在域既是一個原初統一體存在的地方（心理的而非物理的），就不存在任何的缺席、喪失、或者缺乏，於其中的任何需求圓滿具足。既如此則不存在也不須使用語言，因圓滿或具足即永遠超越語言的，也不能夠以語言加以表徵。所以拉康才說語言總是涉及喪失和缺席，只有當你想要的客體「不在場」時你才需要言詞。如一切具足，需要的皆「在場」，即不需要語言。

而「想像域」即他「鏡像理論」所說最初鏡子中（包括他人目光，尤其是母親）的「我」的影像，其後的「我」即向此自身身體形象之「想像」——鏡式形象——認同，使「我」成了「假自我」（自我之異化）。¹³此處的他者即起初拉康所區分出來的「小他者」，於是想像域成了以假自我與小他者構成的世界。「小他者客體」的缺乏（與母親合一的不可能）也就是缺席的概念。「小他者」向兒童闡釋了缺乏、喪失和缺席的概念，向兒童表明無論是在其自身中還是關於其自身它都不是具足的「需求」（請求）。此一事實也成了一個通向象徵域的秩序、通向語言的門徑，因為語言本身就是由缺乏和缺席的概念所引入的。而拉康的「象

12 黃漢平，《拉康與後現代文學批評》（北京：中國社會科學出版社，二〇〇六），頁二五。

13 沈麗娟，《從拉康「鏡像說」解讀「他者」的含義》（《瀋陽師範大學學報》六期，二〇〇八），頁八六—八七。

徵域」則指人們通過語言交往而構成的世界，其核心是欲望（欲求）、要件是語言或者概念，代表了社會化的部分。所以在象徵域中，個人只有通過語言系統才能尋求自身的主體地位。如此異化後再度異化的第一個層面就是命名。父母尤其是父親（泛指社會／制度／文化）通過命名對主體報以期望，主體就在眾人的期望中被建構。從眾人開始用一個名字對孩子進行稱呼時，孩子便踏上了為父母的期望而奮鬥的路途，即把他人的欲望（欲求）當成是自己的欲望。此處之欲望，拉康是指：「欲望既不是對滿足的渴望，也不是對愛的要求，而是來自後者減去前者之後所得的差額，是它們分裂的現象本身」。¹⁴

所以個人欲望本質上就是大他者欲望的欲望，要不是成為另一個欲望物件的欲望，即是被另一個欲望所承認的欲望，通過欲望他人所欲望的物件，使得他人承認我的價值所在。¹⁵而拉康所謂的欲望是永不被滿足的，也無法成為控制系統的欲求本身，就如沒人能夠控制語言或者語言規則。因此對拉康而言並沒有所謂所指，或沒有一個能指能表出最終所指本身。能指鏈永遠處於遊戲之中，滑動、漂移、迴圈，一個能指只指向另一個能指，永遠無法指向一個所指。拉康就是這樣將佛洛伊德的無意識圖像作了語言學的翻譯，成了一個永遠漂移不定的驅力和欲求之混沌的王國。於是一個成年人、一個成就自我的過程就是力圖將能指鏈加以固定、穩定——包括「我」之意義——使之得以可能但永不可能的過程。即此一可能性僅僅是一個幻象，於是走向文明化的成年人必然嚴重喪失其原初的統一體、

未分化的存在、也必然喪失與他者（特別是母親）融合的可能，卻又不斷處在欲求之中。而「象徵域」是「大囚」，「想像域」是「小囚」，在兩「囚」之間不斷地「跨」與「互動」即是「逃」，原初統一體（與母融合）所在的「實在欲」則永遠地「不在場」。

三、左右腦差異及與拉康、梅洛龐蒂的關聯

科學家們經由中風患者、癲癇患者的腦部研究，逐漸瞭解了左右腦功能的差異。比如左腦掌管語言和文字等經由制約學習的符號，將五官之聽覺、視覺、觸覺、嗅覺、味覺等收到的訊息，以堆積之方式轉換成語言，進行條理、邏輯的思維，思考數學性事物，按照線性處理訊息。最直接之證據是由「正子射出斷層攝影」（PET），比如當右撇子正進行語言試驗時，其左腦即「有強烈的活動」而右腦則「相對靜止」¹⁶。由此得知左腦控制著知識、判斷力、思考，被稱為「知性腦」，「和顯意識有密切關係」¹⁷，是社會性／大他

14 拉康，褚孝泉譯，《拉康選集》（上海：上海三聯書店，二〇〇一），頁七二。

15 嚴澤勝，《穿越「我思」的幻象——拉康主體性理論及其當代效應》（上海：東方出版社，二〇〇七），頁一五二。

16 大衛·科恩（David Cohen），唐韻譯，《思維的時態》（The Secret Language of the Mind）（臺北：知書房出版社，二〇〇四），頁四七。

者的「囚」。而一九八一年獲諾貝爾醫學獎的美國神經心理學家史貝利 (Roger Wolcott Sperry, 1913-1994) 的研究則證明人的右腦負責空間形象記憶、直覺、情感、身體協調、視覺、美術、音樂節奏、想像、靈感、頓悟等，於是形象思維有關，是人的「逃」的趨向所在。只要圖像在眼前閃過，就可以記住細微的部分，也因此「右腦又被稱為『藝術腦』，右腦運作能力強的人比較適合成為畫家、演奏家和作家」。18 此種左右腦功能的不同，主要是通過著名的割裂腦實驗，證實了大腦不對稱性的「左右腦分工理論」，史貝利的研究證實大腦兩半球在機能上是分工的，由割裂腦實驗得知：左半腦思維方式具有連續性、延續性和分析性。因此可稱作「意識腦」、「學術腦」、「語言腦」。右半腦之思維方式則具有無序性、跳躍性、直覺性，因此有企劃力、創造力、想像力，乃至有與宇宙共振共鳴的機能，如第六感、透視力、直覺力、靈感、夢境等等，幾乎像萬能博士，善於找出多種解決問題的辦法，許多高級思維功能取決於右腦。把右腦潛力充分挖掘出來，就可表現出人類無窮的創造才能。因而又稱為「本能腦」、「潛意識腦」、「創造腦」、「音樂腦」、「藝術腦」。

一般研究認為制式的教育過於偏重左腦功能發展的活動，重點均擺在閱讀、語言表達、書寫、計算這些運用左腦的科目上，尤其大部分的人還習慣使用右手，以是左半腦在成長中佔有極大優勢，右腦功能的開拓遂受到忽略，此嚴重傾向左腦的「偏側性」，使大約十

歲左右兒童的繪畫能力及創造力、直覺力受到嚴重影響，正因為「符號系統開始取代感知，並干擾這些感知」¹⁹。大腦思維模式隨著年齡變化在幼年即因受教而使創造力大幅滑落，²⁰此趨勢將發生「功能固著作用」，即人在日常生活中，習慣於將某種物件的功能或用途看成是該物件固有的，同時也產生「心理定勢作用」是指對事物的認識採取某種固定的模式。²¹而這些均是使上述左右腦優劣趨向於「定勢」、「固著」，而使創造力無法發揮的原因，此皆與拉康所謂象徵域的社會性作用有關。北川民次建議要改善此現象，必須「致力於不破壞他們心中的內部世界」，把兒童的感情生活拉回小時候那種內容豐富的時期，以遊戲和自由的氣氛讓兒童提高興趣。²²而這正是詩人藝術家要致力回到童年、保持「能如嬰兒乎」的天真，而現象學家要人本真地生活，致力於能動性、意向性、「前邏輯」地回到事物本身的原因。

人類的左腦與右腦在認知事物時的「不對稱」，大致可看出詩創作正是藉占優勢的左腦與語言／文字（囚）去表達占劣勢的右腦之感性的、直覺的、注重當下的與圖象畫面

- 17 許素甘，〈展出你的創意：曼陀羅與心智繪圖的運用與教學〉（臺北：心理出版社，二〇〇四），頁九。
- 18 七田真，劉天祥譯，〈超右腦革命〉（臺北：中國生產力中心，一九九七），頁九四。
- 19 Betty Edwards，張索娃譯，〈像藝術家一樣反轉思考〉（臺北：時報出版社，二〇〇五），頁七九。
- 20、21 參考岳曉東，〈青少年創造力培養——思考與研究〉圖1-2（香港：香港城市，二〇一一），頁一七。
- 22 北川民次，李英輔譯，〈兒童的繪畫與教育〉（臺北：世界文物，一九九一），頁一四三。

(逃)，不管是現成的、自創的、或重組的畫面。因此詩是左右兩半腦合作的產物，而右腦正是創造性形象思維的主要範疇，文字從左腦被挑出來在右腦進行直覺地比對，其創造性由此而生。

史貝利的研究可以在哈佛大學醫學院從事研究的腦神經學博士吉兒·泰勒 (Jill Bolte Taylor, 1959-) 的親身經歷中得到旁證。她對右腦驚人的體會幫我們對拉康所說的實在域、以及梅洛龐蒂的澄清說的可能，有一進步的認知。她是迄今第一個能將親身經歷一場嚴重傷及左腦功能的「中風」經驗予以詳述的專家，一九九六年三十七歲時她左腦的一根血管破裂，之後四小時，腦功能徹底退化——無法行走、說話、閱讀、寫字，乃至記不得自己的人生。她復原後以腦神經學專家的身分寫了《奇蹟》一書，並於二〇〇八年獲選美國《時代》雜誌當年的百大影響人物，書中她根據左右大腦的結構與功能生動地描繪了自己左右腦內部當時細微的變化，並自述自中風、手術到長達八年復原期細膩的心理與生理感受。

²³她敘述當她左腦因中風而「關機」，右腦卻獲得「開機」時，幾幾乎回復成為一個嬰兒狀態，她發現：

我意識到自己不再能清楚的分辨出自己身體的疆界，分辨不出我從哪裡開始的，到哪裡結束。……我感覺自己是由液體組成的……已經與周遭的空間和流體混合在一

起了。24

一如她另外在TED網站上演講〈你腦內的兩個世界〉時說：

一開始我被大腦安靜的程度嚇到了，不過我的注意力很快又集中在周圍那片能量海。因為我感受不到我身體的界線，我覺得我好巨大，好像在膨脹。……所以我覺得巨大、膨脹，像神燈精靈那樣。我的靈魂像鯨魚般在極樂的大海中遨遊，一切都很和諧。25

「覺得巨大、膨脹，像神燈精靈那樣」、「靈魂像鯨魚般在極樂的大海中遨遊，一切都很和諧」，這不正是回到母胎，回到與母合一乃至與宇宙天地合一的狀態？吉兒·泰勒強調的「徹底的安靜」，是因「感覺到的只有能量」，是因進入「周圍那片能量海」中，而感受不到「身體的界線」，因此覺得「好巨大，好像在膨脹」，覺得「和周遭所有的能

23 林欣誼，〈吉兒·泰勒的大腦「奇蹟」〉，《中國時報·開卷周報》二〇〇九年三月十五日，B1。

24 吉兒·泰勒 (Jill Bolte Taylor)，楊玉齡譯，《奇蹟》(My Stroke of Insight—A Brain Scientist's Personal Journey) (臺北：天下文化，二〇〇九)，頁三三三。

25 吉兒·泰勒，〈你腦內的兩個世界〉，參見 <http://www.youtube.com/watch?v=imPDyTx-08>，二〇一二年四月一日查詢。

量融合成一體」。一個腦解剖學家昏迷前四小時對自己左腦「關機」與右腦「開機」的爭執變化中對右腦有生動的描述，她讓我們深刻感受到理性左腦（囚／象徵域／像固體／有限／迴路感）在日常生活中對感性右腦功能（逃／實在域／像流體／永恆感／合一感）長期的壓制，右腦顯然比左腦具有更大的能量、更強的聯結力和更大的快樂，過度理性或壓抑就不可能快樂。當然一般人不可能將左腦「關機」，只能由其中逃脫，意向性向右腦逃去，短暫地獲得「澄清」。由此也可以看出在左右腦正常運作的狀況下，尋常人之所以會迷於影音聲色因此是可以理解的，而「偏向左腦」平面印刷體的表現形式，逐漸朝「偏向右腦」之電子化、超文本化、影音化的轉向，已是時代所趨。但人又不可能全然地「右腦化」（逃），因為隨時都有左腦「理性的提醒」。而詩人（像嬰兒／小孩般）就只能站在左腦語言思維與右腦形象思維之間求取「跨與互動」，來來回回於有／色／實／形（囚）與無／空／虛／神之間，無非自象徵域一再逃出，卻只能逃入想像域，向實在域張望罷了。上述的說明或可將囚逃說、拉康三域說、梅洛龐蒂澄清說／我能說、及左右腦功能說等系統地聯結如圖2-3（左頁）：

第二節 臺灣三個世代詩人的困境

將近百年的兩岸新詩歷史曾出現過三次混亂無序後的突現現象，26第一次是一九一七

26 「突現」意謂在混沌邊緣——即停滯和混亂之間——不斷變動的戰鬥區。在混沌邊緣，複雜體系能自動自發的運作、富適應性，並且充滿活力。而當許多小的組成分子（如眾多來臺的詩人）彼此相互作用後，會讓整體「突現」出一個新的、獨特的性質（因此創造了五、六〇年代新詩的奇蹟）。參見沃德羅普（M.M. Waldrop），齊若蘭譯《複雜》（臺北：天下文化，一九九五），頁III及頁七。

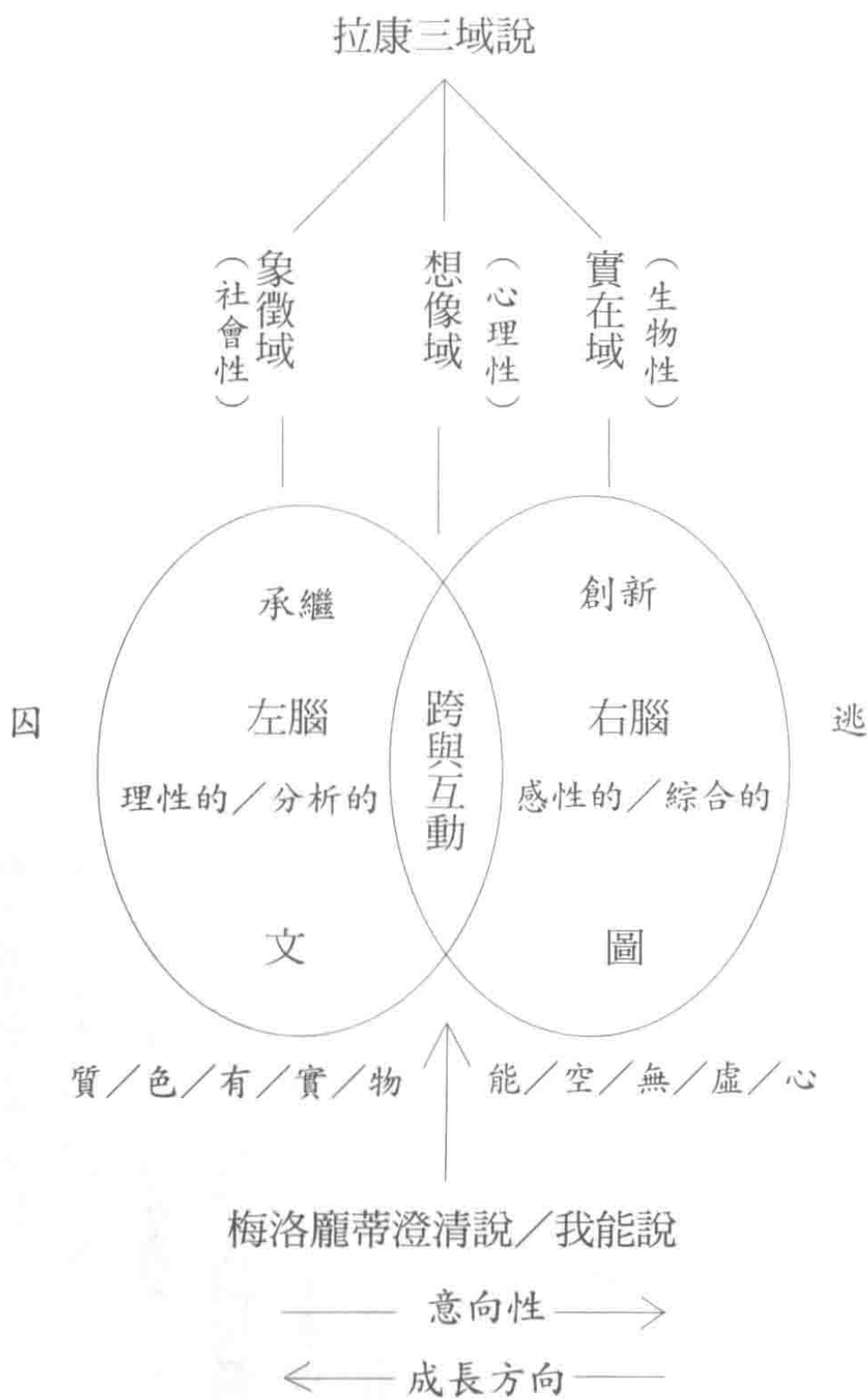


圖 2-3 囚逃說、拉康說、梅洛龐蒂說與左右腦關係

年胡適發表白話詩起之五四運動（一九一九—）時期，第二次是一九四九年國民政府退守臺灣後兩年之一九五一年，由自立晚報的「新詩週刊」開其端，第二次是文革（一九六六—一九七六）後的一九七八年大陸朦朧詩人引發的新詩潮。27 有趣的是，中間皆相隔近三十年，而且都是在整個社會陷入大混亂大無序、人人無所適從、從紛亂中企盼求得一新秩序新解脫的時節。第一次突現成就了白話文學運動和沈尹默、俞平伯、劉大白、冰心、徐志摩、聞一多等詩人；第二次突現成就了紀弦、覃子豪、余光中、洛夫、周夢蝶、商禽、張默、痲弦等詩人；第三次突現成就了北島、舒婷、顧城、多多、歐陽江河等詩人。由於本書著重在臺灣一甲子以來三代詩人的傳承和互動，即第二次突現時期及對其後兩代臺灣詩人的影響、發展和變化，因此對其餘第一、第三兩次突現現象只能略而不談。而出現在第二次突現時期之後的臺灣三世代詩人（指出現在五、六〇年代的前行代／出現在七、八〇年代的中生代／出現在九〇年代之後的新生代）始終處在各種「認同」（囚）的干擾中，如何由其中「逃逸」，成了他們一生努力的重要目標。

一、兩岸本位史觀的「囚籠」

一九四九年可說是近百年的兩岸新詩歷史之重要分水嶺，那一年起，中國大陸新詩的

發展受到了政治極大的壓抑，除了零星的詩人和詩作外，之後近三十年的成績與臺灣詩人的成就形成了極大的落差，在新詩的成就上幾乎繳了白卷。此三十年的「空白」正好由逃難流落至臺灣、今日稱為前行代詩人加以填補，且在中國大陸所編的新詩史處處可見到這縫補的痕跡。比如大陸大型網站的「中國詩歌庫」，在有關「中國現代詩歌發展概述」項目下，五、六〇年代只列出「中國現實主義」、「現代派詩群」、「藍星詩群」、「創世紀詩群」四個，臺灣前行代詩人社群就佔了三個，而入列之二十八位詩人中臺灣就有二十三位、大陸只有五位，但自七〇年代朦朧詩派起列舉的二十九個詩群詩派，臺灣一個也沒有，亦即全無臺灣中生代及新生代詩人的位置。²⁸其餘如「中國現代詩歌大全」網站選入五一九位詩人²⁹，「中國現代詩歌精品資料庫」網站選入三〇八位詩人³⁰，或靈石島網站的「新詩庫」共選入二七四位詩人³¹，臺灣前行代詩人無不大放異彩、占據重要地位，但中

27 白靈，〈從科學觀點看臺灣新詩經典化的幾個現象〉，《桂冠與荊棘》（北京：作家出版社，二〇一〇），頁二二—四二。

28 參見大陸「中國詩歌庫」網站，<http://www.shigeku.org/>，二〇一二年四月一日查詢。

29 參見大陸「中國現代詩歌大全」網站，<http://www.shixue.org/xlib/xdsgdq/index.htm>，二〇一二年四月一日查詢。

30 參見大陸「中國現代詩歌精品資料庫」網站，<http://www.shigeku.org/xlib/xd/zgsg/>，二〇一二年四月一日查詢。

31 參見大陸「靈石島」網站 <http://www.lingshidao.cn/>，二〇一二年四月一日查詢。

生代及新世代詩人卻莫不遭受忽略。32 因此才有下列的譏諷和批判：

一群在五、六〇年出現在臺灣的詩人「幸運地」成了大陸新詩史的「救火隊」、「消防員」，而承繼了他們的真傳並真正予以發揚光大的臺灣中生代詩人卻成了「大陸新詩史的朦朧隊伍」，幾乎難見蹤影，而與臺灣前行代關係不那麼密切的朦朧詩群及第三代詩人反倒順理成章地「似連實斷」地「接枝」了其後的詩史，不能不說是新詩史上極大的「戲謔」或「玩笑」。33

這種刻意接收所該接收的、忽略所想忽略的，是大陸文學界普遍存在的本位史觀所使然。即便對臺灣新詩曾做過長期深入研究的大陸詩評家陳仲義亦不能免俗、不能避免這樣的史觀，比如他在二〇一〇年出版的《百年新詩百種解讀》一書中，選入一百多首詩中，臺灣前行代只選了紀弦、余光中、鄭愁予、洛夫、痲弦、羅門幾位，中生代選了席慕蓉、夏宇兩位，八人共八首詩，並不約而同將這些詩均歸為第一輯之「五四」朦朧詩前的作品，亦即將他們均歸屬於一九七八年朦朧詩年代前的人物或詩作，34 剛好與上述「補白」大陸詩史五、六〇年代之空缺若合符節。問題是其中所選洛夫的作品〈邊界望鄉〉寫於一九七九年訪港時，席慕蓉的〈悲喜劇〉寫於一九八一年之後，而夏宇的〈甜蜜的復仇〉寫於一九八〇年，如此「削足適履」以符應大陸普遍的新詩史觀，果然是兩岸新詩史上極大

的「戲謔」或「玩笑」。

二〇〇九年由大陸學者吳思敬、臺灣詩人簡政珍、香港詩人傅天虹共編，而由作家出版社出版的《兩岸四地中生代詩選》，是大陸首度接受臺灣「中生代」一詞並將臺灣與大陸香港澳門中生代詩人按比例並列的詩選，³⁵試圖從「橫切面」的角度扭轉過去大陸史觀的極度偏頗，將兩岸四地中生代詩人置於同一平台加以互相較量。但若以上述詩選對照二〇一〇年才由臺灣文學館編纂出齊、為數多達六十六冊「臺灣詩人選集」來看，似乎又突顯了不同史觀下的不同傾斜方向。此項由國家文學機器主導的大部頭詩叢之編纂時間長達八年，歷經三位臺灣文學館籌備處主任、兩任國立臺灣文學館館長方完成，卻有超過一半的入選詩人皆屬於集團性格極高之本土詩人群「笠詩社」的成員，而《兩岸四地中生代詩選》中選入的十三位臺灣中生代詩人，卻僅蘇紹連與陳義芝兩位被列入六十六冊「臺灣詩人選集」中；同樣的，本土性格強烈的向陽、陳黎、路寒袖、渡也等詩人也未被列入《兩岸四

32 參見大陸「中國現代詩歌三百首」網站。<http://hi.baidu.com/ofelie/blog/item/2b8e9bec348e692662d09f94.html>，二〇一二年四月一日查詢。

33 白靈，〈平行與交錯——《兩岸四地中生代詩選》出版的意義和影響〉，見《新詩評論》（北京：北京大學出版社）二輯（總第十二輯）（二〇一〇·一二），頁一二五。

34 陳仲義，〈百年新詩百種解讀〉（安徽文藝出版社，二〇一〇）目錄，頁一一三。

35 吳思敬、簡政珍、傅天虹主編，《兩岸四地中生代詩選》（北京：作家出版社，二〇〇九），頁一一四。

地中生代詩選》中。

如此，即使到今日，此種基於意識型態或統獨（兩種極端且對立的大他者）立場，刻意接收所該接收的、忽略所想忽略的，依然普遍存在於兩岸新詩史觀中，即使近百年兩岸詩的發展始終是或斷或連、有時平行有時交錯、糾葛不清的，卻方便了史家從其中「上下其手」，主觀地掏取所需。如此在政治意識型態上企圖以不同符號系統的「大他者」建構其各自勢力範疇，在兩岸各自詩壇均已發生，恐未來也會成為常態。

不論是臺灣或大陸，強烈的本位史觀不見得是兩岸詩人們所樂見的，絕大多數的詩人皆是被動地被歸納或被收編於他們或者認同或者不認同的史觀範疇，如此並非純粹基於作品藝術性的考量，卻只因各自的中心與邊陲思維的堅持、各自大小土地面積的分配觀念、或主觀的自尊心、政治意識型態的操作或偏執等等之作祟，而非以共存共構、交相互動的心態去面對，而這正是歷代詩人既在乎又不在于、既想打破卻又無力打破的「囚」其身心之籠，末了他們不得不想方設法由其中「逃」出逸出。

二、自認同中「逃逸」

新詩的薪傳於一九四九年幸運地暫時轉移到了臺灣，在半封閉的社會中獲得了休養喘

息的機會，詩的火種由紀弦、覃子豪、鍾鼎文等當時處在青壯時期的詩人帶到了島上並加以煽風點火，且由於自大陸各地逃亂至臺灣的諸多年輕詩人或準年輕詩人之大集結大互動、在他們不斷添薪加柴和彼此共同關注下，由一九五一年起出現並逐漸湧發了五四運動之後的另一波新詩大潮。在起初的十年間，出現了現代、藍星與創世紀三大詩社，現代派成立、大量西方現代主義思潮、超現實主義、西方文學被引介或譯介至臺灣，詩人的創作朝向西方極度傾斜，剛好與官方主流面對共產黨強敵而必須強調攸關當下島嶼命運和現實的「戰鬥文藝」形成強烈對比。

同時期，由日據（日治／日制）時代活躍的本土詩人由日文過渡到光復（終戰）後的中文世界，都被迫暫時失聲或必須學習中文語言的表達方式，由官方主導的「國語」（北京話／普通話）取得優勢，要到八、九〇年代時日據（日治／日制）時期的文學才重新出土。由於臺籍菁英分子對二二八事件所引發的高壓威權統治極度反彈、對戒嚴時期的白色恐怖治理形式高度不滿，在其後的數十年逐漸形成暗潮洶湧的政治角力和統獨思維的藍綠壁壘，「再殖民」、「後殖民」的觀念由此而成，因此直至九〇年代才完成的打破威權、實踐民主化的過程既漫長又驚心動魄。臺灣三世代詩人面對由威權到完全民主的大變動、由農業而工業而高科技的政經社會變化，可說波瀾起伏、心情高高低低，活得既精采又痛苦，有的選擇積極投入，有的乾脆消極淡出。

數十年間的臺灣三世代新詩人不得不一而再、再而三地陷入「名稱之爭」（現代詩／新詩／現代漢詩、中國／臺灣、臺語／閩南語、日據／日治／日制、光復／終戰）、「源流之爭」（五四傳承說／兩根球說／三源流說）、「路線之爭」（古典／現代、民族／西化、現實主義／現代主義）、「分期之爭」（殖民—再殖民—後殖民／現代主義—現實主義—後現代主義／兩個遠方—兩個鄉土—兩個詩壇），而詩人們則試圖透過「命名的消解」、「文體的跨界」、「論述的抽離」、「流派的出位」、「主客的互融」等等不同的對抗或「逃逸」方式，跳脫或「逃」出「囚」其身心、必須認同什麼的「牢籠」，找到安頓自身的表現形式或內容：

（一）命名的消解

臺灣在一九四九年後以中國正統自居，後以「自由中國」區別與其處於敵對、人民深陷「水深火熱」、「鐵幕」之中的「共產中國」。因此凡文學選集、文學活動均掛上「中國」二字。詩壇亦然，曾很長時間以「中國」和「現代詩」的名稱主導，比如直至一九八五年舉辦的「中國現代詩季」³⁶，邀約當年老中青三代詩人數十位，卻並不包含大陸詩人在內。其間甚至為了「中國現代詩」或「現代中國詩」何者為是曾有過爭論。要到一九八七年解嚴之後，由於開放觀光後與大陸來往頻繁，「臺灣」與「新詩」的名稱才逐漸突顯，卻也常以「中華」兩字取代「臺灣」的狹小範疇，唯為區別現代性與傳統，詩人在口頭上

仍愛使用「現代詩」。直到近年「漢語新詩」、「現代漢詩」、「漢詩」名稱由對岸傳來，為突顯「新詩」非唯用中文寫作、尊重其他地方語言或族群語系，此岸學者在討論兩岸新詩時也接受「現代漢詩」一詞，並以之涵蓋原先以漢語創作的各地詩作作品。³⁷如此在「命名」上由現代詩到新詩到現代漢詩，由自我張揚到開始謙虛、自我壓縮涵蓋面和定位、去除自我中心，正是詩在發展過程中認識到多元性可能的更超越的視野。而如「日據／日治／日制」、「中國或臺灣／兩岸／兩岸四地」、「中文／華文／漢語」等名稱的演變或範疇之擴大或縮減、或取消或中性化，均具視野超越及「逃」出命名之「囚」的趨向。

(二) 文體的跨界

一九四九年來臺的詩人在五、六〇年代主導臺灣的詩壇，其影響力及至二十一世紀仍未削減，卻絕大多數寫作分行詩，除了偶作，少以散文詩形式或所謂分段詩作為他們創作的主軸，可能他們早年受到大陸諸如艾青、何其芳、冰心、馮至、戴望舒、徐志摩、聞一多等人分行詩的寫作形式的影響，很少以魯迅的散文詩為師。而商禽是其中的例外，他很早在文體上「跨界」且做為創作形式的主軸，終以散文詩形式建構其在詩壇突出的形象。

36 由杜十三與白靈策劃，於一九八五年七月在新象藝術中心舉辦。

37 如唐捐（劉正忠）的論文集稱為《現代漢詩的魔怪書寫》即是一例（臺北：學生書局，二〇一〇）。

中生代蘇紹連、渡也、向陽雖繼踵其志，但後二者最後仍以分行詩成就其風格，唯蘇紹連能承繼商禽超現實詩風，以散文詩形式「逃」出分行詩的既定形式，最後還以「臺語」（閩南語）、「漢語」雙聲帶並進的獨創方式呈現散文詩新形式，唐捐的詩形式介在散文詩與詩之間，皆是對既有規則的不耐。而主力在散文的簡媜、張曉風、王鼎鈞、隱地等作家跨界寫詩，甚至小說、散文、詩難以界分，皆是對既有文體的有意或無意越界。

（三）論述的抽離

近年的詩學論述除碩博士論文的探索方向已由前行代漸移至中生代、乃至新生代、網路詩人，前行代詩人的個人研討會按其歷年的成就已陸續在兩岸召開多場，中生代詩人相關的研討會也依序上場。³⁸從此由早期印象式批評、單篇詩作詩評、詩集評介、詩刊集體墮落式的吹捧某詩人等論述形式朝向較嚴謹的學術論文移動，加上相關詩社舉辦詩學研究論文的競賽等等，使早年酬庸式的詩評大幅度轉向具理論背景和論點闡發的批評，使詩創作與詩批評互補互撞，對詩的意涵、生發、教學和傳播均發揮了高度的催化作用。雖然不免有文學被「體制化」之譏³⁹，但回到詩與詩人本身的討論，至少使詩暫時抽離非詩的干擾。而上述三代詩人在「歷時」的論述中常被詩史將其詩風的演變以「歷時」的「線性史觀」歸納，如對岸學者歸納的十年分期法「播種奠基期—西天取經期—回歸傳統期—多元

發展期—亂象叢生期」或更籠統的「一元到多元發展期—矛盾交織亂象叢生期」⁴⁰，或此岸學者歸納的「現代主義—現實主義—後現代主義」⁴¹、或較籠統的「兩個遠方—兩個鄉土—兩個詩壇」⁴²，或陳芳明文學史觀中歸納的「殖民—再殖民—後殖民」三時期的後二期，但如今不論「現代主義」或「後現代主義」都被認為均尚「未完成」，與「現實主義」始終「共時」性地互為消長，不斷處於「共構詩學」⁴³的狀態，或處於一種交互滲透變貌繁複的「共時性結構」⁴⁴，即使它們不斷「歷時」性地以「新興的—支配的—殘餘的」方向三階段性地⁴⁵發展。而新世代的學者以「身體」、「女性」或「病理」梳理三代詩人身

38 如彰師大曾於二〇〇五年舉行中生代詩人研討會，隔兩年出版了林明德主編的《臺灣新詩研究：中生代詩家論》一書（臺北：五南出版社，二〇〇七）。由香港大學黎活仁曾舉辦過蕭蕭（二〇一〇）、白靈（二〇一〇）、向陽（二〇一一）的研討會，二〇一二年則舉辦羅智成的研討會。

39 按是應鳳凰的說法。

40 古遠清，《臺灣當代新詩史》自序（臺北：文津出版社，二〇〇八年），頁三。

41 孟樊，《共構的新詩美學》（推薦蕭蕭新書《後現代新詩美學》（臺北：爾雅出版社，二〇一二）的篇章），《聯合報》副刊，二〇一二年三月十七日，D3。

42 白靈，《桂冠與荊棘——全球化趨勢下臺灣新詩的走向》，《桂冠與荊棘》，頁三一—二一。

43 蕭蕭在《後現代新詩美學》等相關論述中一再使用的觀點。

44 唐捐，《現代漢詩的魔怪書寫》，頁四。

45 孟樊在《共構的新詩美學》一文中對蕭蕭共構論點的一點意見補充。

心靈和性別等主體意識發展及其意涵的著作越來越蓬發⁴⁶，乃至引用西方跨領域的學理如現象學批評重新審視臺灣現代詩⁴⁷，或結合東西方魔怪「摩羅」鬼物的邊緣詩觀跨世代跨兩岸地論述五四時期及臺灣現當代詩人，不避屎尿惡露體液，稱其論述之結集為「渣滓之書」⁴⁸。凡此等之「抽離」前有之論述方式，均具爭議空間，亦無非對傳統、所謂正統、正派論述之「囚」之反，既反抗又反省的一種「逃」的方式。

(四) 流派的出位

早期臺灣詩壇從現代派及超現實主義對官方戰鬥文藝的反動開始，現代詩（一九五三・二一）／藍星（一九五四・三一）／創世紀（一九五四・一〇一）三大詩社及詩刊扮演了詩壇主導的角色，其後六〇年代出現的本土笠詩社（一九六四一）、提倡明朗的葡萄園詩社（一九六二一）即是對向西方及晦澀風傾斜的反思及平衡角色。即使七、八〇年代報紙副刊最蓬勃的時期，龍族（一九七一）、主流（一九七一）、大地（一九七二）、後浪（一九七二）、詩人季刊（一九七四）、草根（一九七五）、陽光小集（一九七九）、四度空間（一九八五）、地平線（一九八五）等眾多詩社陸續出現，對回歸大小鄉土等議題不斷提出宣言和建言，卻也熱鬧數年後旋起旋滅。九〇年代後出現的詩社大量銳減，報刊不限張後競爭激烈而大半關門，新興詩社只有臺灣詩學季刊社（一九九二）、乾坤詩社（一九九七）迄今仍能存在，

前者在出刊四十期後，分為臺灣詩學學刊與吹鼓吹詩論壇（詩刊）兩刊物，並成立大型網站，企圖聯結中生代與新世代，後者則將古典詩與新詩並置發行，兩者均容納藍綠同仁、擱置爭議和只強調詩的議題和專題。此外，其間曾出現的蕃薯（一九九一）、植物園（一九九五）、女鯨（一九九八）等詩社均未能持續，臺語詩和客語詩等方言詩則間斷被強調或出版。尤其九〇年代中葉網路介入詩壇，後續再創的新興詩社更為有限，直至近期衝勁較可觀的如衛生紙詩刊（二〇〇八）、風球詩社（二〇〇九），前者主張：

詩指的不是文體，崇尚作為文體的詩沒有意義。詩只是一種路徑，一種方法，一種行為的呼喚，一種可能，去到我們想去的地方。然後可以如衛生紙般，用過即棄。49

強調要丟棄「無理而妙」的詩、改追求如衛生紙「有用之用」、用後可丟的詩。後者則以強勁的行動力聯結全臺高中、大學年輕詩人百多位、舉辦各項巡迴詩展、讀詩會，創辦的刊物彩色印製並以書形式發行，與前者一樣，網上網下聯成一氣、進入臉書、部落格，

46 如中生代學者焦桐、陳義芝、鄭慧如、李元貞、李癸雲等的論述趨向。

47 陳政彥二〇一二年的新著，《臺灣現代詩的現象學批評》（臺北：萬卷樓圖書，二〇一二）。

48 唐捐，《現代漢詩的魔怪書寫》，頁一八。

49 鴻鴻在每期《衛生紙十》詩刊的徵稿說明。

這與過去講究主義流派和美學、以詩為文學正統、標榜學術或小眾少數特質的詩傳統落差極大，以邊界之姿卻又試圖與大眾站在一起，此種發展與傳統純平面印刷傳播方式極大不同，藉由網路「逃」進「詩只是一種路徑，一種方法，一種行為的呼喚」的新進路，是新詩未來發展會不斷「出位」（包括影像詩）的一新指標。

(五) 主客的互融

八、九〇年代之後，臺灣的政治在長期的歷史情結和政客的操弄下逐漸走向族群對立、藍綠壁壘分明的狀態，但新詩卻不再可以明確區分主流或非主流、正統或邊緣，面貌趨於多元並列、各擅勝場的景況。八〇年代時政治詩、都市詩、科幻詩、方言詩、後現代詩，到九〇年代時女性詩、身體詩、數位詩、多媒體詩等不同主題或形貌，再到廿一世紀的生態詩、同志詩、影像詩等的出現，以至網頁／部落格（博客）／臉書／推特／Youtube／智慧型手機／iphone／ipad等電子媒介、行動裝置的介入日常生活，寫詩人已由被壓抑的主體大大解放，成為作者即讀者即評者即選者，各自將自身深入外在客體或他者之中，乃至跨領域、跨地域、跨時差、跨性別、跨媒介地使主體即客體之一、客體容許或必須主體參與方能運作，主客互動、相侵相襲、互相融化，已難分彼此。人在電子網路的光速運行中，自傳統的各种困擾和「認同」裡徹底「出位」，卻又陷入了既逃之於此又囚之於彼的矛盾

和新困境中。

然而不論是怎麼樣的「逃逸」、消解或抽離，都必然要回落及跳躍於「此囚」與「彼囚」之間，永遠面對或背對一個或數個乃至一系列的「大他者」、且不能不把持或環繞一個想像的或不在場的「小他者」，否則當徹底地「逃逸」而致「完全放逐」時，或自原體系脫逸而去時，能動性或「我能」可能也遭到消滅，或將如楊小濱所感受到的漂泊感：

語言個體的命運永遠徘徊於囚禁與放逐之間：要麼被那個體系捕捉，成為執意反抗的或者以逕自的、出軌的遊戲來藐視體系規範的不安分的囚徒而時時遭到懲罰，要麼被那個體系所忘卻，享受最自由的無限空間，卻因孤獨無疾而終。⁵⁰

以是長時間的「最自由的無限空間」可能是最令人恐慌的，只有「我說故它在，我寫故它在」，或反過來「它說故我在，它寫故我在」⁵¹，「我說」「我寫」是主動的，「它說」「它寫」是被動的被分派的甚至被管束被籠絡的，不管這個「它」在外或在內、巨大或微小，屬於大他者或小他者、是幽靈或小事物、象徵或想像，詩人都必須說或寫、被說或被寫，人才有身體——主體之感，與世界和事物共在之感。因此所有的「囚」與「逃」不

50—51 楊小濱，《語言的放逐：楊小濱詩學短論與對話》（臺北：釀出版社，二〇一三），頁一一。頁八—

是時時等距或無縫的或遙距的，而是動態化的，活在此「動態化的囚感與逃感」之間，就像生活中活在現實（囚）與夢（逃）之間，去一則不能，成了詩人永恆的命運和命題。

第三節 逃離中心：站在邊緣書寫的三位詩人

一九九九年三月，臺灣文學界曾舉辦過「臺灣文學經典」學術研討會，以精選出的三十本所謂「臺灣文學經典」為研討對象，包括小說十本，新詩及散文各七本、戲劇與評論各三本。新詩類計有鄭愁予（一九三三—）《鄭愁予詩集一九五一一一九六八》、痲弦（王慶麟，一九三二—）《深淵》、余光中（一九二八—）《與永恆拔河》、周夢蝶（一九二〇—）《孤獨國》、洛夫（一九二八—）《魔歌》、楊牧（一九四〇—）《傳說》、商禽（一九三〇—）《夢或者黎明》等七本入選。52小說類則有白先勇、黃春明、王禎和、張愛玲、陳映真、吳濁流、王文興、七等生、李昂、姜貴；散文類有梁實秋、陳之藩、楊牧、王鼎鈞、陳冠學、簡媜、琦君；戲劇類有姚一葦、賴聲川、張曉風；評論類有夏志清、葉石濤、王夢鷗等，而楊牧同時入選新詩及散文類。其中大陸來臺作家十八人（張愛玲只來臺訪問過幾天），超過六成，在臺出生有十一人，不足四成。這之中除了散文家簡媜、陳冠學，小說家李昂，戲劇家賴聲川等四位為中生代作家外，其餘二十五人均屬一九四九年後在臺第一代作家，大多

數與現代主義或多或少或寡有所牽連，與臺灣本土真正有密切互動的只有黃春明、王禎和、吳濁流、葉石濤等四人。⁵³上述七位入選詩人全是男性詩人，但沒有一位中生代詩人入選，亦即三十本文學經典中只有四本與七、八〇年代前後有關，有二十五本均產生於、或源自五、六〇年代（張愛玲例外），比例奇高，而七本前行代詩人的新詩經典則與該兩年代直接連動，因此可以說五、六〇年代根本是臺灣作家的「突現期」並不為過。這些出現在「突現期」的作家直接形成了後兩代作家另一形式的「大他者」，對他們造成了威脅和影響的焦慮，尤其新詩這一文體。

但上述二十世紀後半葉所謂「臺灣文學經典」並非沒有遭到反對的聲音，尤其是新世代的寫作者，二〇〇一年由楊宗翰主編的《文學經典與臺灣文學》以「臺灣文學經典再辯」主題方式刊載了〈內爆臺灣文學經典〉（楊宗翰）等文章⁵⁴，對上述經典提出嚴重質疑。

所謂「經典」在新世代的寫作者看來是：「經典的存在，以排除大眾為代價」⁵⁵、「經典之名不過是一件美麗而無實質助益的糖衣」⁵⁶、「拉爾夫·華爾杜·愛默生有句名言是

52 | 53 陳義芝主編，《臺灣文學經典研討會論文集》（臺北：行政院文化建設委員會、聯經出版事業公司，一九九九），頁五〇七。

54 見楊宗翰主編，《文學經典與臺灣文學》（臺北：富春文化事業出版公司，二〇〇一），頁七—四九。

55 林德俊，〈霸權對抗中失聲的大眾〉，見楊宗翰主編，《文學經典與臺灣文學》，頁三三。

56 諸葛俊元，〈「臺灣文學」期待經典化〉，見楊宗翰主編，《文學經典與臺灣文學》，頁二五。

這樣說的：『除了你自己心智的裡外合一之外，沒有其他東西是根本神聖的』，這句話非常適合我們用來討論一切與經典有關的事物。」⁵⁷此時「經典」對新世代而言等同於重新樹立權威、律法，而且竟然歷經五十年仍屹立不搖，可以視之為比威權的「政治的大他者」還久長的、純父系的「文學的大他者」（尤其七位入選詩人沒有女性），雖然末了可能成了新世代詩人要批判、打倒或繞過的對象，但迄今勢力範疇未見消滅，影響力甚至深入大陸詩壇及華文或漢語世界，這樣的結果恐遠超出他們當年才出發時的預期。

然而當年在「政治的大他者」獨樹一幟、寫作者猶有顧忌的年代，詩人可以說是站在社會的邊緣書寫，對於立在政經社會中心的當權者只能隱晦地表達他們的不滿。上述七位所謂的「經典詩人」中，周夢蝶與商禽更可以說是「邊緣之邊緣」的詩人。周氏宛如出家的賈寶玉，「不負如來不負卿」⁵⁸，外冷內熱，紅塵裡修行，在街邊以禪悟心境書寫生命困頓；而商禽起初即以好與主流正統站在對立面的魯迅《野草》、與惡站在同一邊的波特萊爾為師，取偏鋒跨界的散文詩體為創作主力形式，這種「邊緣形式」書寫又加上深得超現實主義技法精髓，如今已宛然兩岸「散文詩教主」⁵⁹，他可以說是五、六〇年代「突現期」邊緣型詩人的代表。而在原有政治「絕對的大他者」出現裂縫，國際外援崩解，大小鄉土論述紛起，原初政權遭受自下而上的挑戰，「中國結」開始受到「臺灣結」的挑戰，直到一九八七年結束戒嚴，蘇紹連的書寫年代主要即在此政治上「絕對的大他者」逐漸走

向威權衰弱之「相對的大他者」時期，他以「鄉土小鎮」為題材對象，融合了超現實主義技法，如同商禽在前行代詩人中的表現一樣，也成了七、八〇年代大小鄉土「歧出期」唯一以散文詩體為創作主力的邊緣型詩人。而唐捐成長及書寫時期則在「絕對的大他者」開始隙裂、受到挑戰、以至完全崩解的九〇年代前後，「相對的大他者」或範疇、認知、符碼皆不同的「對抗的大他者」開始各自建構，也是臺灣進入政治民主化以及大混亂、族群大對抗、經濟停滯、人民焦躁不安的時期。唐捐藉對父親從同情到對抗到逃離的書寫，凝縮其生死愛欲的心境，他的出生地和背景成了臺灣的一個縮影，「父親大他者」的陰影如影隨形，他開始進入乩童咒語陰曹地府、身體體液惡露寫作以顯其想逃而不可逃的心境。他的詩體冗長晦澀，介在散文詩與詩之間，是九〇年代以後電子網路發達各種主題多元分進交錯之「分進期」、承繼超現實乃至魔幻寫實技法以「類散文詩體」為創作主力的邊緣型詩人。

本書即是借著上述三位邊緣型詩人商禽、蘇紹連、唐捐的詩作，耙梳寫詩的軌跡是如何運轉，身體知覺是如何運轉？六十年一甲子，商禽（一九三〇—二〇一〇）、蘇紹連（一九四

57 江江明，〈沒有根本的神聖〉，見楊宗翰主編，《文學經典與臺灣文學》，頁四二。

58 周夢蝶有評點《紅樓夢》之書取名《不負如來不負卿》（臺北：九歌出版社，二〇〇九）。

59 白靈有悼商禽詩，名為《散文詩教主》，《吹鼓吹詩論壇》十一期（二〇一〇·九），頁一八。

九一）、唐捐（一九六八—）剛好跨過三個世代。前行代詩人商禽一九四九年來臺、中生代蘇紹連一九六九年成名、新生代唐捐一九八九年開始奪魁新詩獎。研究此三代詩人是研究臺灣詩的嬗遞，研究詩人寫出其每首詩的過程，其如何出入實與虛、囚與逃、物質與能量之間？如何出入現實與超現實之間而寫出超現實詩。

三位詩人到最後「亂」的時代都成了「宅男型」，身凝聚囚住，心則潰散逃逸，遊走在縹緲的意識、潛意識中。如以遠土的囚與逃來形容商禽、借本土的囚與逃來形容蘇紹連、以幻土的囚與逃來表徵唐捐，這樣的比較很明確，茲簡述如下：

一、遠土的囚與逃：「突現期」邊緣型的商禽

商禽由逃兵變憲兵，而憲兵是專抓逃兵的，這種現實荒謬絕倫，故他說他的超現實非常現實，他真是身、心在逃與囚之中反覆掙扎的詩人。他譬喻自己像獄卒，其實是頭頸嚮往自由能如長頸鹿般愈伸愈長的囚犯，由大陸滇黔蜀邊緣地帶逃出的他，穿山越水、沿路兵慌馬亂，離原鄉越來越遠的「外逃」。一旦被鎖在島上，就有動彈不得的束縛感，又有被「囚」的無望感。「母土」成了一生的想望，只有「西土」的思潮藝術是救火隊，兩個「遠土」（大陸與西方）的相互救濟成了「突現期」的特色。而在島上是身體的「囚」，鄉

愁煎熬，政治高壓是心靈的「囚」，身心受擠壓的，稍喘息後人人都想「外逃」，在有具體行動（比如留學、出國訪問考察、移民）之前，他說：「來臺之後，曾無逸樂可酖，都由於城鄉的距離及語言的不適應，人的軀體已失卻了逃亡的機會，我只能以另一種方式逃亡：我從一個名字逃到另一個名字」⁶⁰。詩人便由羅顯炳的本名，改為羅燕、羅硯，又以羅馬、夏離、壬癸、丁戊等為筆名，「然而，我怎麼也逃不出自己」⁶¹，道出了那年代多數來臺詩人的困境。於是「遠土」中的原鄉事物、小景小情、母親和對西方現代事物與文學內容的想像成了他們的「小他者」，他們藉助小聚交換鄉愁憂思和獲得西方現代文學思潮資訊，因而能持續保持旺盛的能動性。之後商禽即成了繼日據時期的楊熾昌、現代派的紀弦之後，於一九四九年以後將超現實主義技法付諸徹底實踐的先行者。

商禽的「逃」和「囚」代表了處在兩岸斷裂、社會封閉的時代，他幼年、青年以大陸經驗為主，由大的可見領土落至小的可見領土，青年至老年是臺灣經驗，而心中始終有大陸和西方兩個遠土，乃由現實逃至超現實，逃至不可見領土（以超現實為現實），商禽代表的是他年輕時的大陸經驗和極為完整的臺灣一甲子經驗。

60 | 61 商禽，《夢或者黎明及其他》序文（臺北：書林出版社，一九八八），頁一一三。

二、本土的囚與逃：「歧出期」邊緣型的蘇紹連

中生代詩人蘇紹連生在戰後臺灣臺中沙鹿鄉下，成長在臺灣逐漸遭國際政治孤立的年代，青年時期正值「大小鄉土選擇問題」之「歧出期」，其後統獨問題及本土化思想紛擾，又不善與人交談或交往，大半生很少離開臺中沙鹿小鎮。早期的他自我孤立，形成如當時臺灣般處境的「孤島現象」，宛如他即臺灣的縮影。「孤島現象」是一種「囚」，此種「囚」有雙重「大他者」的性質，一層是國際形勢（包括歐美日和大陸）的刻意孤立，一層是本省籍詩人在早期青幼年成長環境或受到國民政府政權的壓抑，包括不准說方言（母語），且接受大量文化中國的名詞和事物。因此二〇一一年他出版的最新詩集的每首詩均以中文／方言雙聲帶並陳，可說是對自己母語的重予認同和拾回自信。他早年以超現實寫散文詩，中年後自現實中逃逸，變身為「米羅·卡索」（米羅與畢卡索），以電腦為介面，滑鼠是他延伸的手，在網路世界和世人暢快言語，言出一片圖文並茂的超文本網站，建構了三世代詩人皆無人能及的詩的天空，包括進入二十一世紀後建立大型詩網站「吹鼓吹詩論壇」，包羅萬象，其後發行同名稱的平面詩刊，結合網上網下三世代詩人，但依然少與人當面交往、溝通，必須藉助虛擬網路才能「跨媒介」、「跨代際」與「互動」，形成了其「逃」的方

式。他和商禽一樣，為弱勢發聲、關心卑微的邊緣人，因自認卑小，他愛寫小孩、小丑、土地、鄉鎮，如同商禽愛寫小孩、小鵝、昆蟲，此皆是幼年原初經驗的代表物，或可說是他的「小他者」。

蘇紹連的孤島似的「囚」和建構主體的「逃」代表了他那一時代詩人處在此岸孤立、資訊半封閉社會時代，幼年、青年以臺灣農業向工商社會轉型的經驗為主，且在擁抱大小鄉土的選擇中遭遇困境，其個性自我孤立的特質使之從現實逃至超現實，由小的孤島現象的可見領土，逃向不可見具更大可能領土的超現實和中年以後如魚得水的網路經驗中，往返網上網下和三代詩人的虛擬溝通之間。與商禽不同，蘇紹連囚逃經歷代表的是他幼年、青年、中壯年的孤苦心聲以至退休後活躍於虛擬網路中暫獲解放，形成其極為完整的臺灣一甲子本土經驗。

三、幻土的囚與逃：「分進期」邊緣型的唐捐

行至九〇年代「網上」「網下」各自一片天，已來到各式關懷主題多元分進交錯、甚至「分眾」的「分進期」，做為新生代詩人唐捐，面對前賢，影響的焦慮比前兩代詩人還嚴峻，於是不得不另闢蹊徑，對抗抒情或寫實主流，站到邊緣另出奇策成了他的選擇。他

出身寒微，生長在嘉義鄉下的小村落，父母以山林動植物的捕捉和栽植為生，極為辛苦的勞動生存方式使他能細寫卑瑣、逆轉卑微，他也為切身的小人物小動物發聲。且他又身處九〇年代起政治紛亂、族群對抗、少數人投入多數人走避的時期，唐捐乃走進書房，成為典型電子時代「宅男現象」的一員。自從他被代表傳統典型父親的「大他者」的「痰」「吐出家門」⁶²後，即進入學院門牆，「囚」中兼「逃」，書寫方向卻返回年幼，走向與廟會民間信仰以至乩童通靈有關的傳說神話，包括地獄、煉獄、屍身、肢解、蒸烤……等鬼魅啾啾的靈異世界，把超現實推至魔幻現實、暴力美學及醜陋美感中，此皆和他的出生遭遇有關。唐捐寫身體惡露、不避穢污已追索到原初的臺灣小鄉落山林野地經驗，即與梅洛龐蒂的運動的第一時刻有關⁶³，在白虐與被虐中謀求平衡。小蛇、小狐、竹筍、廟寺、傳說、乩童咒語是環繞他或他環繞的「不在場」的「小他者」，他靠著虛擬信眾建構他一己的血肉體液書寫風格。

唐捐的「宅男現象」和「囚與逃」代表了處在資訊開放社會的電子時代和網路世界各式關懷或批判多元紛呈中，所採取的一種要從爆炸性的資訊（另一種無形的「媒介的大他者」）當中「逃」的策略，他試圖不斷返回幼年，處在臺灣鄉間的山林野獸和靈異經驗中，進入他生下來即與不可見的領土糾葛不清的奇異境域中，且以之再度返回現實、嘲諷嬉笑怒罵現實。

此章由囚與逃與各種時空的關聯切入，指出囚／逃與實／虛、有限／無、色／空、形／神等的關係，乃人恆定地要在其間跨與互動求取平衡。其後藉現象學中的「意向性」、「我能」、「能動性」、「身體—主體性」等來審視詩人求取的本真實踐力，並藉拉康的精神分析，尤其是他的語言觀與大小他者的看法來理解詩人在囚與逃間跨與互動的緣由。同時藉現代智能科學針對人的左右腦功能的差異及其與人之意識與潛意識的關係，理解人之大腦奧祕與精神分析、現象學研究可能有一些較系統性的聯結。

再其次，就數十年間的三代詩人一而再、再而三地陷入「名稱之爭」（現代詩／新詩／現代漢詩、中國／臺灣、臺語／閩南語、日據／日治／日制、光復／終戰）、「源流之爭」（五四傳承說／兩根球說／三源流說）、「路線之爭」（古典／現代、民族／西化、現實主義／現代主義）、「分期之爭」（殖民—再殖民—後殖民／現代主義—現實主義—後現代主義／兩個遠方—兩個鄉土—兩個詩壇）的自解提出說明，他們則試圖透過「命名的消解」、「文體的跨界」、「論述的抽離」、「流派的出位」、「主客的互融」等，跳脫或「逃」出「囚」其身心的「牢籠」，找到安頓自身

62 唐捐散文篇名〈有人被吐出家門〉，《大規模的沉默》（臺北：聯合文學，二〇〇九），頁二八五—二八八。

63 梅洛龐蒂，《知覺現象學》，頁一三五。

的表現形式或內容。

末了就商禽、蘇紹連、唐捐三人肉身侷隅臺灣，最終皆是朝向意識或潛意識逃亡的囚逃過程做簡要說明。而潛意識或夢或實在域，此不可見領土可能更縹緲遠大，更吸引邊緣型詩人孤獨的靈魂。日人加藤諦三謂「低孤獨」的人有依賴性的「依愛心理」，⁶⁴它會糾纏另外一個人，久而久之，便會失去獨立性、偏離自我和自由。「高孤獨」則是一種不易為他人所困惑，能掌握自我方向，此種孤獨，也正是追求生活意境之所需⁶⁵。他們三位詩人因對現實的不安而產生擾動，於是紛紛從現實的「實際」逃向臆想的夢境的超現實的「虛擬」，從所處的「外現的時空」，逃逸為一「內化的時空」。亦即詩人透過其擬物的描寫，打破時序或物理視野，以達成感受上、「虛擬」的時空移動或交融。詩人寫詩正是要從「外現的時空」之時間造成的「結果」，「意向性地」轉向時間流動的「過程」，使其有如當下正在持續進行的行為，即是詩之所以成為詩的重要關鍵。如何截取經驗中「擾動的瞬間」，使之能「由當下向過去與未來伸展」，成了將經驗「綻放」為詩的重要途徑。

囚是實的物質，逃是虛的能量，詩就在物質和能量之間產生能動性，所以詩即在「虛」和「實」的轉換、交錯之中生發，再大的「大他者」所建構的囚繭亦可自我逃逸，何況已一層層剝落的？他們三位表現的技藝，常是透過變形、拉長、縮小、擴大等不同手法，展現出自我的創新性，因而常處在超越現實的「未定點」或曖昧之中。而如能以身體的「知

覺過程」(時間的過程化)體現時空的存在感，而非獲得一種「結果」，亦即若以人之「意向性」所具有「我能」之生命能力去呈現當下，常是詩之所以成詩的關鍵，而這知覺經驗會「電」到我們，產生閱讀的驚奇感。

64 土居健郎(DOI Takeo, 1920-)，黃恆正譯，《日本式的愛——日本人「依愛」行為的心理分析》(臺北：遠流出版公司，一九八五)，頁八六。

65 加藤諦三，《自立與孤獨的心理學》(未註名譯者，臺北：培林出版社，一九九四)，頁一四。

第三章 遠土的眺望：

商禽的原質追索和變位書寫

商禽在〈臺北·一九六〇年〉一詩中說：「我們都是沒經過窯燒由自己燃就的木炭」¹，這句詩一語中的地道出了由戰亂和時代因緣際會所造就的一整代一大批優秀的詩人群之命運和其悲歡。「窯燒」是被安排被鑄造被溫控的，品質穩定而一致，「自己燃就」是偶然地自燃，是機緣使然，更正確地說，應是命運篩選所餘、死裡逃生、無法預期、意外地互相撞擊摩擦而燃就，是因互動互牽互引互燒而發光發熱的。「我們都是」則表示非獨自一人，是命運偶然造就，是野生的，非制式的。

上一章述及商禽與其同時代的詩人是一九四九年後臺灣新詩一甲子中之「突現期」的

1 商禽，〈夢或者黎明及其他〉（臺北：書林出版社，一九八八），頁五七。

詩人，此處所謂「突現」並非商禽及這批詩人可獨自為功，而是時代的整個形勢來到一個臨界的所謂「混沌邊緣」時所產生的集體爆發。此種因臨界「混沌邊緣」才會產生的「突現現象」正足以說明商禽這一代詩人何以能突出在整個新詩史上、乃至兩岸文學史上，本章即擬對兩個「遠土」及其所帶動出的「突現說」及「混沌邊緣」概念加以描述，並應用現象學及拉康精神分析學，討論商禽以其散文詩形式站立邊緣寫作，而得以從同代詩人中突顯其重要性的緣由。

第一節 遠土的激盪及突現說

「遠土」一詞對一九四九年來臺詩人群而言指的是「母土」（大陸）和「西土」（西方）。兩個「遠土」對五、六〇年代臺灣詩壇扮演了極其關鍵性的激盪力量，此兩個「遠土」正是同時期大陸詩壇所未具有的或將之切斷的，但在臺灣它們卻像兩支強力的攪拌器，猛力地攪動著這一大群詩人的腦漿，由此而生發出人意表的「突現」、爆發出一大片草原的詩之花朵來。

一、遠土、匱乏說與欲望說

跨海來臺那一大群詩人本來以為喪失的「母土」只是暫時性的，豈知時日一久，則成了永難觸及的「故土」、「夢土」，他們唯有靠回憶、聊天、想像、作夢、寫作才能稍稍觸碰到那越離越遠的返鄉夢。由「母土」而成「故土」、「遠土」、「夢土」的過程，即由「在場」而乍然成為「不在場」。

(一) 由乍然到永恆地「不在場」

「母土」乍然的「不在」是一種快速崩解產生的匱乏，對每個來臺詩人均具有強大的驅力和決定性力量，雖然背後是他們不能抵抗的政治所操作，只能任由其擺布。於是匱乏者只好自行設法自各種管道填補彌蓋此種匱乏，此時較近的「遠土」是由老大陸詩人羣的作品中汲取營養，於是徐志摩、聞一多、李金髮、戴望舒、何其芳、冰心、馮至、綠原、艾青……紛紛暗地成為學習模倣改造的對象，而寫作內容不能不時與「母土」的景致人事物密切聯結。

其後由於一九五六年一月紀弦揭櫫的現代派運動，六大信條強調的「不是縱的繼承，

是橫的移植」，因而引入了另一個「遠土」，西方思潮和現代主義令那「遠在天邊」代表進步和民主現代、規模更為龐大的「西潮」被大量引進臺灣，這個具有進步力道的現代主義除了文字和影像，仍是一觸摸不著、全得運用龐大想像力建構的「遠土（西土）」，成為其後一、二十年間臺灣新詩進入「突現期」最大的「明的攪拌器」，而老大陸的一切則是另一支「暗的攪拌器」，雖然除了語言和思想，對在臺的詩人群而言它們都是「不在場」的，要不斷藉助它們碰撞、攪拌、填補詩人們胸中巨大的空洞或空無感。

不論是拿「母土」來填補、或拿「西土」來攪拌，即使對「西土」的一切是「一知半解」、「囫圇吞棗」、甚至「誤讀式」的，都顯現了來臺詩人群心中巨大的不安、慌亂和莫名所以的空無感。他們像是被子宮擠出，已徹底與其母斷裂。在子宮內是帶著濃厚的生物特性，易於得到實現和滿足，拉康說此時是一個非主體的自然存在，是與母體處於內在的統一體，受本能「需要」的驅使，此過程即在人的思維和語言之外的「實在域」，難以表達、不能言說的，它一旦可以被想像、被言說，就進入了「想像域」、「象徵域」。²於是「母土」這個「遠土」對來臺詩人群而言成為越來越不易觸及的「夢土」，到末了即像是一個失去了一個原初統一體存在的地方（心理的而非物理的），讓他們一輩子掛心、尋找，卻永遠地喪失，此後他們即在世界各地（包括一九八七年解嚴後回鄉）不斷尋找「家感」、「原鄉感」，卻早已永恆地喪失，成為「不在」和一切「匱乏」的源頭，他們當年的集體大

「逃」亡未了成了另一種心理上永無法擺脫的「囚」。此後他們即進入「想像域」、「象徵域」中，與另一個「遠土（西土）」始終處在以語言競爭地表達的場域。

而兩個「遠土」中的「母土」比起「西土」而言，力道其實是更強悍的，比如辛鬱在離家十七、八年的一九六六年，以「古渡」為名寫給在臺東大武守海防之商禽的信中即提及：「……故土在受劫中，我們有深長的痛苦感受，……你說，我現在從事的工作，有權利在文字上駁斥極權，使你心羨不已，但我常為自己做不好這工作，而深感痛苦。我真不知該怎樣把我們的心聲透過電波傳出去，讓故土上我們的父母兄弟得到心靈的慰藉？我常常想著，他們是怎樣在一種期待中活著，那期待的線索，經過了這麼些年，是怎樣的若隱若現啊？……該是行動的時候了！這句話常常在我心中湧現，作為一個戰士，我現在的年齡是還可以走在隊伍前頭的，但它不會停留，所以我期盼著，我的手指能扣動槍機，我願意在那片土地的任何一個角落含笑死去。」³

辛鬱給商禽的信，以〈背景——寫給我的朋友們〉為題⁴，說的就只他們二人而已，

2 黃漢平，〈拉康與後現代文學批評〉（北京：中國社會科學出版社，二〇〇六），頁二五。

3 辛鬱，〈背景——寫給我的朋友們〉第三封信，見張默編，〈現代詩人書簡集〉（臺中：普天出版社，一九六九），頁一四六。

4 此信原刊於一九六七年十一月出版的《草原》創刊號上，據許芳儒，〈《草原》概述〉（臺北：《文訊》雜誌第二四〇期，二〇〇五年十月），頁一〇三—一〇六。此文應為四封信件所輯，且早於此發表時間。

而是那一大票詩人群。「除非自身在霉爛，否則，我們心靈中的繩索，那一端必然是牢牢拴在那故土上的」、「我願意在那片土地的任何一個角落含笑死去」，說的是被連根拔起出走海島的苦痛和巨大的匱乏。「該是行動的時候了！」、「我感到除了戰鬥，別的毫無意義」，成了支持他活著的一個「背景」，即使「這種等待類似一條被廢棄的道路」，根本就等待不到一群人的腳步「多像鼓錘般播響它」，即使背景「漸漸隱退」，「故土」成了永恆的「夢土」。因為「行動」、「戰鬥」都不是他們主動能完成，即使是一個「象徵域」中「絕對的大他者」（當權者）送給當時人們「空洞」、「空無」的口號，卻是支持這些詩人群活著的一個「背景」。背景即便「漸漸隱退」卻無物可取代，在臺灣被認為是融入不了本土的「外省人」（很少會說臺語），一九八七年終能回鄉卻被認定是「臺胞」，兩頭均似外鄉人、漂泊者，加上九〇年代後臺灣族群對立，乃有「二度漂流」之感。「原鄉」之不可得，內心之「囚」之「匱乏」非肉身之「逃」可解，「逃」非其所願，卻又是必然，他們是百年新詩史上最大一群失了根的浮萍，藉著相互搓摩吐沫取暖、互動，繼而引燃出新詩史最燦爛的火焰和能量。

(二)「匱乏」驚人的動力

所以拉康才說語言總是涉及喪失和缺席，只有當你想要的客體「不在場」時你才需要

言詞。如一切具足，需要的皆「在場」，即不需要語言。而拉康正是把自我看作空無，把欲望定義為「存在的匱乏」(lack of being)的哲學家。在他看來，「匱乏」才能促使人們為了自身的存在，為了他人的承認而奮爭。在透過不斷地吸收、內化他人欲望的過程中獲得自我的建構。拉康繼承的是西方巴門尼德、柏拉圖、斯賓諾莎等觀念論哲學家「否定性本質」的哲學理論傳統，認為「不在」與存在相關，「不在」(如上帝)又往往有決定性力量，「不可見的」的往往決定著「可見的」，也就是一切決定性作用都是否定性的，他用黑格爾哲學改造了佛洛伊德的理論，佛洛伊德認為「力比多」是人最終的動力，本我就是「力比多」的大容器。而拉康則認為「匱乏」、「不在」或「空無」才是真正的動力，它促使自我填補自身的空虛。以是，他認為欲望並不存在於我們內心之中，欲望存在於我們外部之間。欲望不是生物性能量的迸發，而是人際間的交流。後來一九五九年的現代派運動由現代詩社向創世紀詩社轉移，正見證了這種「匱乏」驚人的爆發力量，和所謂欲望來自「外部」、來自人際間交流(即「跨」與「互動」)，是藉不斷地吸收、內化他人欲望的過

而由第三封提到「在你還沒到東部以前，我們常常談著那草原以及故土上的一切嗎」(《書簡》，頁一四六)，因此應是辛鬱寫給商禽個人在臺東服役的信，發表時才有主標題和副標題。而商禽於一九六七年即與羅英結婚並退役，且「第一屆現代藝術季展」於一九六六年由辛鬱、秦松、羅馬、楚戈、李錫奇、顧重光等共同發起，在中美文化中心舉行時，羅馬(即商禽)人在臺東未參與盛會。

程中獲得自我建構的意義。

一九五六年三月洛夫觀察當時五〇年代流行的新詩類型時，說主要有「商籟型」（應是泛指固定型式，如新月派豆腐乾體，與徐志摩、馮至有關，余光中倡導）、「戰鬥型」（官方倡導）、「現代型」（法國波特萊爾詩風，紀弦倡導）三種，並謂除第三種外「餘均不值一談」⁵，而其中第一種「商籟型」既與大陸的「遠土」有關，也與西方浪漫主義的「遠土」有關；第二種「戰鬥型」則與官方倡導對「收復國土」的政治企圖或幻想有關；第三種「現代型」則與西方現代主義的「遠土」有關，也可以說洛夫觀察的這三種類型全籠罩在一片「母土」「西土」的影響下。這些遙遠的西方詩形式、技巧及思維方式遙遙操控了一大票在臺詩人群，當年加盟現代派者一開始八十三人，後增至一一五人，包括方思、林亨泰、鄭愁予、李莎、白萩、錦連、葉泥、林冷、商禽、季紅、黃荷生、辛鬱等，其陣勢之龐大恐怕是新詩史上空前絕後的。

但起初的現代派運動成員中卻不包含創世紀詩社的洛夫、張默、痲弦等三人，那時他們對現代派能「獨立」、「正從事新興詩體之創作」⁶是欽羨的，感覺到那正是自身所「匱乏」的，對自己詩社所正追求的「新民族詩型」的「中國風」、「藝術的」、「天人合一」、「入世精神」不免有創意不足，仍難從傳統之「囚」中「逃」出，最終因「主張的境界過高而難以實踐」、「陷入十字路口的窘境」⁷。而紀弦領導的現代派運動卻是不斷

刺激他們的「外部」力量，使創世紀詩社整整蟄伏並虎視眈眈了三年，直到一九五九年三、四月間才有機會填補了此「匱乏」。現代派健將、後來與白萩、錦連等轉而創辦笠詩社、屬於跨語言一代的本土詩人林亨泰觀察到：

「現代派運動」由於經費的短絀，直至一九五九年三月發行了第二十三期《現代詩》季刊之後，就不得不停了下來。剛好一個月之後的四月，《創世紀》季刊自第十一期起以嶄新的面貌出現，並對現代主義表示出非常積極的態度，於是《現代詩》季刊停擺之後，形同接棒。本來活躍於《現代詩》季刊的主力軍，就轉移陣地到《創世紀》季刊上來發表作品，兩師會合之後更激起了「現代派運動」的另一高潮。《創世紀》季刊並沒有發布什麼宣言或信條，但，自從改版以後，《創世紀》季刊早已替代了《現代詩》季刊，成為繼續推動詩改革的一股力量是毫無疑問的。因此，我曾把「現代派運動」的演變過程分為前後二期。即：現代派正式成立的一九五六年一月至發行《現代詩》第二十三期後停擺的一九五九年三月為一個時期，即為「前期現代派運動」。接著，《創世紀》第十一期進行改版時的一九五九年四月至第二

5—6 洛夫，〈建立新民族詩型芻議〉，《創世紀》五期（一九五六·〇三），頁二。

7 解昆樺，〈臺灣現代詩典律的建構與推移〉（臺北：鷹漢文化企業股份有限公司，二〇〇四），頁四〇。

十九期暫時停刊的一九六九年一月為另一個時期，即為「後期現代派運動」。前者以現代詩社為中心來推動的詩運動，為期約三年。後者以現代詩社與創世紀詩社匯流共同推動的詩運動，為期大約十年。⁸

「前期現代派運動」在現代詩社，「後期現代派運動」在創世紀詩社，轉換期間僅僅一個月，創世紀詩社等於接續了現代派的旗幟、部分成員及成果，而且「兩師會合」，匯流共同推動詩的運動，期間更長達十年，將現代派推至了高峰。

創世紀詩社在這期間快速接收了現代詩社所創造的成果，使該詩社「比『現代派』更『現代派』」⁹，也令「六〇年代」成了「《創世紀》的黃金時代」¹⁰，甚至是「這一次現代派運動最大的受惠者」¹¹。

二、混沌邊緣與突現說

痙弦在〈他的詩他的人他的時代——論商禽《夢或者黎明》〉一文曾說在臺灣所謂超現實主義能充分發展（即使是一知半解式的），得歸功於一個詩社、兩個畫會和一名憲兵。一個詩社指的當然是現代派領導人紀弦的現代詩社（一九五四年成立），兩個畫會指的是劉國

松，莊喆、楊英風等組織的「五月畫會」（一九五七年五月成立），和李仲生和他的學生們成立的東方畫會（一九五七年十一月），一個憲兵指的即是商禽。尤其是詩人們與兩個畫會的畫家們的互動中，「商禽的談鋒最健，他討論起文學來滔滔不絕，觀念新銳、見解獨特，舉座為之傾倒。漸漸地，他成了這批朋友中的理論家，一個新觀念的傳播者。」¹²而詩人與畫家大規模跨領域（當年並無此名詞）、也跨地域（分別來自大陸不同省分，他們本身對其他人而言就是具體而微的「母土」）的互動交流，正是激盪火花、創發新格局的交會點。

（一）集體大爆發

因「異場域碰撞的交會點」正是不同領域和文化的構想交流與激盪，最後引發新發現的地方、碰撞出驚人創新的現象，即稱為「梅迪奇效應」(Medici Effect)。此「梅迪奇效應」與上世紀八〇年代「複雜性理論」(Complexity Theory)所討論的「混沌邊緣」和

8 林亨泰，〈現代派運動與我〉，《現代詩季刊》復刊二十期（一九九三·〇七），頁一二一—一七。

9 林亨泰，〈臺灣現代派運動的實質及其影響〉，《中時晚報》《時代文學》周刊，一九九二年五月三十一日。

10 張默，〈追風戲浪五十年〉，見《他們怎麼玩詩》序文（臺北：二魚文化事業有限公司，二〇〇四）。

11 林亨泰，〈臺灣現代派運動的實質及其影響〉。

12 痙弦，〈他的詩·他的人·他的時代——論商禽《夢或者黎明》〉，《創世紀》詩雜誌第一一九期，一九九九年六月，頁二二。

「突現」現象極為類似。白靈曾以混沌學、複雜科學、耗散結構、協同理論等科學觀點解釋了五、六〇年代經典作家、詩人集體湧出的現象¹³，其中的「混沌邊緣」、「突現」等觀點，頗能符應本章討論商禽等詩人群透過「跨與互動」因而能集體大爆發的現象。

十五世紀的「梅迪奇效應」即義大利佛羅倫斯的銀行家族梅迪奇（Medici）家族¹⁴，他捐助大型公共建設、資助過眾多不同範疇的創作家，將雕刻家、科學家、詩人、哲學家、金融家、畫家和建築家匯聚於佛羅倫斯，因彼此交會、學習，打破不同領域與文化的界線，其後合力打造出一個嶄新觀念的新世界，是文藝復興時期最重要的藝術贊助者，這種策略稱之為「梅迪奇效應」（The Medici Effect）。而其產生的背景即是在黑夜與黎明交接、戰亂與安定之間、「混沌」（失序）與「秩序」轉換之際，即所謂的「混沌邊緣」，如一九一九年五四運動前後、一九四九年國府敗逃臺灣、一九七六年文革結束後等均處在類似失序後擬待重整秩序的當頭，新詩總是領頭產生變革，其後即生發集體「突現」的時點。「突現」是1+1>2，整體大於局部、集體大於個人，經常發生在「混沌邊緣」，生命因彼此跨界跨地跨域而有了互動性、戰鬥性、超越性、創新力和不可思議的語言自我組織過程，因而產生了他們獨自不能、必須彼此「跨與互動」才能發生的現象：

當許多小的組成分子彼此相互作用後，會讓整體「突現」出一個新的、獨特的性質。

在混沌邊緣，嶄新的想法及創新的遺傳形態永遠在攻擊現狀，儘管是最警衛森嚴的舊勢力都終將瓦解。

許多各自獨立的物體以多種不同的形式，彼此互動。

尋求相互適應及自我調和的物體以某種方式超越了自我，獲得群體特性，例如生命、思想及意向，這是他們個別可能無法擁有的。它們會主動的把發生的情況轉變為自己的優勢。¹⁵

一如大自然或生命「彼此相互作用後，會讓整體『突現』出一個新的、獨特的性質」、「獲得群體特性，例如生命、思想及意向，這是他們個別可能無法擁有的」、「主動的把發生的情況轉變為自己的優勢」。這些論述的重點即在「單獨」皆不具效應，必得「複合」才具效應。這也是在大混亂後的「混沌邊緣」才易有的「突現」(emergence)或「湧現特

13 參見白靈，〈從科學觀點看臺灣新詩經典化的幾個現象〉，《臺灣詩學學刊》六期(二〇〇五·一一)，頁一一九。

14 提姆·帕克斯(Tim Parks)，吳家恆譯，《義大利紅頂商人梅迪奇所家族的金權傳奇》(臺北：時報出版社，二〇〇六年)，頁九—一〇。

15 沃德羅普(M. M. Waldrop)，齊若蘭譯，《複雜》(臺北：天下文化出版公司，一九九五)，頁三及五—七。

性」¹⁶的奇異現象，或許也就是「經典」作家和詩人常能於大動亂後集體呈現的原因。

(二)「盜火者」商禽

瘖弦稱商禽這個憲兵是一個「斷裂年代的盜火者」¹⁷，大動盪才有「斷裂年代」，大動盪才造成產生人口快速流動、碰撞，進入「遠離平衡」的「混沌邊緣」，卻必須有「資訊」可傳遞，處在「受約束」的「半開放狀態」才有機會產生「突現」，一九四九年後的大陸文壇卻缺乏「半開放」的「資訊」傳遞，「跨與互動」在詩壇根本不可能，因此無以產生「突現」。商禽一九四九年前在大陸逃兵被囚時，早已因緣際會閱讀過魯迅和冰心，尤其魯迅散文詩集《野草》對他一生影響最大，來臺後由於長期在陽明山老總統官邸值勤，工作之餘在官邸附近圖書館找到大量禁書可讀，這個「火」即是指「禁書」，內容正是同時包容了兩個「遠土」：

幾年下來，這個小小憲兵，把館中的名典要籍，特別是三十年代左翼作家的書，都翻遍了。飽覽之餘，他還做了不少讀書札記及手抄本，偷偷攜了出去給朋友們傳閱，這種盜火的行徑，在那個斷裂的年代是要冒很大危險的。

所有接觸過的文學作品中，商禽對法國文學最感興趣，對梁宗岱譯的梵樂希，卞之

琳、盛澄華譯的紀德、戴望舒譯的波特萊爾及現代法國詩，印象特別深刻。在文學思潮方面，他特別喜歡布列東等人提倡的超現實主義，並花了很多時間去研究，長期的浸淫之下，他的詩受到該派很大的影響。說商禽是超現實主義的詩人，大概就是從這個時候開始的吧。¹⁸

在商禽文學成長的歷史中，我發現他受中國三〇年代文學影響很大：他對魯迅的敬意多年來始終未減，對卞之琳、馮至、廢名、戴望舒的詩都非常熟悉並有他個人獨特的詮釋。在俄國哲學和文學方面，他涉獵尤廣，據我所知，他讀過不少的普希金、克魯泡特金、巴古寧、蒲力漢諾夫、魯那卡爾斯基、涅克拉索夫、馬雅可夫斯基等人的著作。這些虛無主義與社會主義思想家，對他都有過影響，……。¹⁹

由此可看出商禽接收了「母土」作家三〇年代文學的奶水，又接受了「西土」法國、俄國哲學和文學深沉的洗滌，這些「火種」即「資訊」，被帶入與其他詩人群、畫家們的「互動」中，加上紀弦在前帶頭，且商禽早已對紀弦的超現實詩傾心，可說「以紀弦的〈吠月之犬〉為師」（見下節）。他對一九二四年發表「超現實主義宣言」的布列東（法國，André

16 陳天機等，《系統視野與宇宙人生》（香港：商務印書館，一九九九），頁四二。

17—19 痙弦，〈他的詩·他的人·他的時代——論商禽《夢或者黎明》〉，頁二二，頁二三，頁二八。

Breton, 1896-1966) 之超現實思潮最為傾心，後來此火種帶至左營，與痙弦彼此交換「禁書手抄本」，互相研討，「我們逐首討論，從布列東、阿拉貢、聶魯達到許拜維艾爾，每一個發光的名字對我們都產生莫大的引力。」²⁰這也成為一九五七、一九五八兩年痙弦從「前現代」寫〈乞丐〉、〈紅玉米〉等「母土」人物景致為主的「野苧期」（一九五三、一九五八）與寫〈芝加哥〉、〈巴黎〉等現代感十足之「深淵期」（一九五七、一九五九）交匯的關鍵。

21商禽一九五六年參與紀弦的現代派，一九五九年加入成為創世紀同仁，他應也是《創世紀》一九五九年四月第十一期會即時轉型擴版的重要轉折人物，從此該刊「新民族詩型」的主張乍然止住，轉而提出詩的「世界性」、「超現實性」、「獨創性」與「純粹性」等主張，一躍而為前衛性詩刊。而「可能是洛夫作品中對人性挖掘最為深刻的一首詩」的〈我的獸〉²²和痙弦〈從感覺出發〉即發表在第十一期，由第十二期則開始連載洛夫早年的代表作〈石室之死亡〉，同期尚有痙弦〈深淵〉以及商禽散文詩二題：〈長頸鹿〉、〈滅火機〉和〈創世紀〉（後改題為〈塑〉）等，屬於臺灣的超現實詩於焉集體、集中地產生，他們來自「母土」不同角落，到了一個相同的地方，似乎都進入了《梅迪奇效應》作者所說異場域碰撞的交會點，他說：「當你站在不同領域、不同專業或不同文化的交叉點時，你可以將各種現有概念合成，形成大量非凡的新概念。」在那裡找到新構想，改變了詩壇走向，這個交會點就是不同領域和文化的構想交流與抱著「母土」與「西土」的想像相互激盪，

最後引發傑出新作品群集「突現」，成了臺灣新詩迸發跳躍的開路先鋒。

第二節 商禽的逃亂現象與原質追索

商禽這一代詩人是百年新詩史上最大一群失了根、又漂浮得最遠的浮萍，而且藉著大規模的「逃亂」，竟然因緣際會、也可說是陰錯陽差、非常偶然地集中在臺灣這座島嶼上。頭幾年在驚魂甫定、心境卻動盪起伏、不知未來將如何中惶惶度日，卻又希望局勢迅速穩定，可以趕快回老家。在此暫獲喘息時段，他們藉著偶爾小聚、相互引介、以信件互通有無，彼此交換逃難經驗、小道消息、讀山讀水讀報讀書心得，但又必須小心謹慎、低調行動，逐漸在幾年中調養生息，相互搓摩吐沫取暖、互動，繼而引燃出新詩史最燦爛的火焰和能量。

20 痙弦，〈他的詩·他的人·他的時代——論商禽〈夢或者黎明〉〉，頁二三。

21 見白靈，〈宇宙大腦的一點燐火——痙弦詩中的神性與魔性〉一文的討論，為二〇〇五年七月四日應邀於武漢舉行之「痙弦與二十世紀華文文學研討會」發表的主題演講論文。

22 陳芳明，〈孤獨是一匹獸〉，《聯合文學》二七九期（二〇〇八·〇一），頁一〇—一五。

一、「背景」的反思：人的位置與生命「原質」

一九六九年張默編的《現代詩人書簡集》中除了收進上節提及的一九六六年左右辛鬱寫給商禽以〈背景——寫給我的朋友們〉為題的四封信外，還收了商禽同時寫給辛鬱的三封信，在《書簡集》中以〈背景——致辛鬱〉的標題印出。在這些信件中，「背景」二字是他們彼此之間對當下生活現實、時代精神脈絡、謳歌與責難等如何書寫（應該包括臺灣戒嚴現象）的討論字眼。「背景」二字原有四義：(1)圖畫、攝影中襯托主體的景物。(2)戲劇舞台上的布景。(3)比喻可作倚靠的人物或勢力。如：「人事背景」。(4)對事物起作用的歷史情況或現實環境。如：「歷史背景」、「時代背景」。

此處顯然意指第四義「歷史情況或現實環境」，並兼有第三義「人物或勢力」。均指外在的，對人有「約束」或「外鑠」的力量。

(一)「人」的地位之思索

辛鬱寫信給商禽，曾自責作品「傾向自我情緒的訴願」，認為應當向外「面對」而直書（但又不能不有忌諱）：「唯有面對生活的背景，寫出的作品才有分量，才不僅限於自我情

緒的訴願。」²³這幾句文字不說「面對生活」，卻另加「背景」二字，顯然有「歷史情況或現實環境」的隱喻，也恐與當時的時代需求、高壓政策和檢查制度有關，皆與拉康象徵域的大他者有關，欲望著別人的欲望。辛鬱寫道：「讓我們活在彼此的友愛中」，以「相濡」緩和「背景」的加壓。並舉某詩人的詩句說痛苦是「危險的營養」，「長久咀嚼」即使「增加精神的鈣質」，也會使骨頭「變成海綿」，末了並說「摒棄痛苦，讓我們去尋找快樂，唯有以快樂為背景，我們的生命才能永遠長青」，顯然意指商禽不應自陷痛苦中。但商禽則以為並非如此，他在回函的第二封信中說：

朋友，也許你在埋怨我這次遠涉是咎由自取，你不是在上次的信上提到要面對生活的背景嗎？我卻有不同的看法，現在我且不說什麼有所為有所不為的那種論調，難道這個時代不是一個使我們要更把握自己的時代而是一個使我們全盤（原為『般』）放棄自己的時代？難道連一點正面的象徵都要予以拋棄嗎？朋友，我決非向你發牢騷，我也沒有菲薄你的意思，我當寫這些話的時候猶能發現自己的怯懦……²⁴

「這次遠涉」指他「幾近被貶調」至臺東守海防一事，「面對生活的背景」即隱含「面

23 | 24 張默編，《現代詩人書簡集》，頁一四五，頁一五二。

對、承認乃至屈服於生活背後的權力或掌控者」，即拉康所言的大他者，向社會的象徵符號低首稱服，或服從於德塞托所言「規訓空間者」。商禽則認為應「更把握自己」而非「全盤放棄自己」，「全盤放棄」即完全服膺於大他者的規則之下，意即「順服」即有可能得到「以快樂為背景」的生活，否則當然面對的是痛苦，以及「心理與生理上所受的衝擊」²⁵。商禽無法因「全盤放棄自己」而得到「以快樂為背景」的生活，因為「在他早年沒有『快樂』這種東西」，也無法「憑想像而獲取」，他「判定自己是一個『快樂想像缺乏症』的患者」²⁶。此說，等於道盡了他「在慢火煙煙中匍伏前進」的一生經歷。

一九六七年他與「相戀九年的羅英」結婚，一九六八年退伍，因為「我要做父親了」，一九六九年其女已週歲。二十餘載竟皆是「沒有尊嚴的日子，所以從軍中永遠逃亡了」。「軍中」是大他者規訓、檢束一個人最徹底的場域，也成了束縛商禽一生青春歲月的大牢，卻也是打亮他藝術生命的大錘，「抵抗」與「逃亡」成了他身體與精神矛盾的礪石。

他是要從別人（大他者）所設定「生活的背景」不斷逃亡的人，為的是要「更把握自己」而非「全盤放棄自己」。他在另外兩封信件中則提及人要「把自己塑造成形」不能「閉著眼」盲目進行，這是他對「把握」而非「放棄」自己的最佳註解：

我發現，不管我要以何種角度來寫，很明顯的我只有那麼一個角度，就是我懣懣終

日，引以為自苦的，對「人」的地位這個問題的思考。27

你或許以為自己已經看清了眼前的事物，但是對事物的精神內貌，你卻忽視了。

……我以為一切的創作藝術其目的都在企圖找出生命的原質，……把明朗還原為明朗，晦澀還原為晦澀，而且按照自己的氣質去從事創作吧。28

這兩封信指出商禽在乎的不是人人所見的當下生活現實，那只是「在事物的外在繞圈子」，創作之目的是為探索精神內貌、「企圖找出生命的原質」。

(二)「我」是一切的開始

對「生命的原質」同樣有興趣，而且能談得更振振有詞、理路更清晰的是詩人畫家秦松（一九三二—二〇〇七），加入東方畫會、中國現代版畫會，一九五八年獲美國國際版畫藝術協會收藏獎，一九五九年，二十七歲即獲得巴西聖保羅雙年展榮譽獎，卻又因同年畫作

25 辛鬱，〈我們這一伙人〉（臺北：文訊雜誌社，二〇一二），頁一一一。

26 商禽，〈商禽詩全集〉（臺北：印刻雜誌社，二〇〇九），頁二六。

27 商禽寫給古渡（即辛鬱）的一封信，未標明年月，見張默編，〈現代詩人書簡集〉，頁一五四。

28 商禽寫給古渡（即辛鬱）的一封信，未標明年月，三封信總題也為〈背景〉，此為第一封，見張默編，〈現代詩人書簡集〉，頁一五〇。

〈春燈〉中藏有倒寫的「蔣」字，有「倒蔣」污辱元首的嫌疑，秦松參展的畫作遭到查扣，並受到情治單位的調查，後因藝文界前輩的奔走才倖免於難。此人也是詩人，詩作常發表於《現代詩》、《藍星》、《創世紀》等詩刊，²⁹一九六六及一九六七年還主辦過兩屆「現代藝術季」詩畫聯展，與商禽等人是共同發起人。其言談更是直截，由他的論述可看出他們兩人對「人的地位」和「生命原質」的共識和追求。秦松認為那時社會所討論「神的死亡」沒有什麼好爭論的，探討「人的生命」較有意義也較積極，因為：

我們不必去尋找神，也不必去宣判『神的死亡』，神是有也是無，因為他就存在我們的心裡，如果沒有我也就沒有神。所以我說：我們必須尋求我。³⁰

這種論述非常像現象學對存在問題未知部分的「懸擱法」(suspend, 將其置入括弧(bracketing))。現象學「懸擱法」主要是：(1)意味著由自然態度轉向現象學的態度，轉向現象學的還原；(2)從我們所關心的一般性目標「離開」，「回到」一個較為受限的觀點，一個僅對準意向性的觀點；懸擱意味著中止判斷，這種使我們的根本信念暫停作用的動作，稱為「存而不論」(epoche)；(3)懸擱之目的不是否認世界的存在而是改變我們對世界的認識，是一種價值轉換。³¹而商禽與秦松就有這種懷疑態度，他們對事物的判斷會保留，說他們應該克制判斷，直到證據非常清楚，他們思索著「人的地位」，彼此在互動中早已對「不

必去尋找神」，「不必去宣判『神的死亡』」、
「沒有我也就沒有神」有定見，因此「神」基本上已被「懸擱」，不必再追究。「我們必須尋求我」乃成了「一個老問題」，值得他們追索的大哉問。秦松首先說「人」為什麼是一個問題：

我在那裡？我是什麼？這也許是，或者不成其為問題，但是對我來講，他乃是一個問題。我是一切的開始，一切的元本，既單純又複雜，不是一成不變的。³²

這段話等於「商禽的疑惑」的說明書，商禽說：「我懣懣終日，引以為自苦的，對『人』的地位這個問題的思考。」神的地位問題被「懸擱」、存而不論後，「人的地位問題」成了存在的中心，這也是商禽詩創作的核心，從最早期的五〇年代的〈籍貫〉、〈塑〉到八〇年代〈用腳思想〉、〈人的位置〉皆如此。因此秦松明知原質的「尋求」不論由何處「皆找不出他的完整的歸趨」，因此乃有「不斷的尋求」、「不斷的發展與成長」。這段話與商禽所說，幾乎如出一轍：「我以為一切的創作藝術其目的都在企圖找出生命的原

29 辛鬱，〈現代詩畫雙棲的前行者——略說老友秦松〉，辛鬱，〈我們這一伙人〉，頁一九一—一九二。

30 秦松，〈我在那裡？我是什麼？〉，張默編，〈現代詩人書簡集〉，頁三五八—三五九。

31 羅伯·索科羅斯基 (Robert Sokolowski)，李維倫譯，〈現象學十四講〉（臺北：心靈工坊文化公司，二〇〇四），頁八一—八二。

32 秦松，〈我在那裡？我是什麼？〉，張默編，〈現代詩人書簡集〉，頁三五八—三五九。

質。」

同為五、六〇年代詩人評論家葉維廉追述當時在逃亂的慌張心境下時，使詩人在面對不定的未來及西方思潮的再度衝擊，感受到中國文化的游移不定及可能的全面瓦解。³³

或許是六〇年代存在主義盛行之故，「在哪裡？」、「我是誰？」這些問題的「追索」到了秦松、商禽的語彙裡就是「本質」或「原質」。

(三) 形與神的「分進合擊」

而同樣是「在哪裡？」、「去哪裡呢？」、「我該怎麼辦？」、「我是誰？」這些問題的「追索」在商禽的語彙裡則就是「原質」、「地位」、「位置」，而且一問就問了一輩子。從最早的〈籍貫〉一詩便展開了「商禽的疑惑」：

火紅的太陽沉沒了，
 鏤白的月亮還沒有上昇，
 雲在游離，霧在氾濫。
 於異地的黃昏，
 於夜合歡的葉隙擠落的風聲裡，
 我聽見一個聲音，
 隱約地，在向我詢問：
 「你是哪裡人？」
 我常怕說出自己生長的小地名令人困惑，
 所以我答說：
 「四川。」
 哪曉得我如此精心的答案對他似乎成爲一種負擔。
 我隨即附加了一個響亮的說明：
 「就是那叫做天府之國的地方。」
 「天府之國？哈哈，難道你也相信天國麼？」
 這就太令

人困惱了，連四川都不知道！那麼，我說：「中國。」這總不至於不知道了吧？「中國？」似乎連這都足引起他的驚愕。我已經有點不耐煩了。我說：「外國人叫她做 CHINA，面積一千一百餘萬平方公里，人口四萬萬五千萬，有五千年歷史文化，是世界五大文明古國之一……」

「世界？請你不要用那樣狹義的字眼好嗎？」

「地球，」我說。「地球，這倒勉強像一個地方，你能再具體點嗎？」

「太陽系！」我簡直生氣了。我大聲地反問道：「那麼，你的籍貫呢？」

輕輕地，像虹的弓擦過陽光的大提琴的E弦一樣輕輕地，他說：「字——宙。」

34

這首詩既自卑又自大，個人出生的小地方必須依附在具有強大文化地理「背景」的象徵符碼中，否則好像不存在一樣，這是指「我」或「人的原質或位置」宛如在出生的一端是極微小的，就如同不被「命名」或找到依附就渺微如浮塵般，必須飄落到一個「背景」上才存在似的。但沒想到即使自己想依附的「背景」或符碼（四川／四億五千萬人口）卻被「一個聲音」所一一否認，就連將自己籍貫「自大」到「地球」、「太陽系」都似乎成不了依

33 葉維廉，〈臺灣五十年代末到七十年代初兩種文化錯位的現代詩〉，《臺灣文學研究集刊》二期（二〇〇六·一一），頁一二九—一六三。

34 商禽，〈商禽詩全集〉，頁四九—五〇。

附的「背景」，而這個「聲音」卻以「虹的弓擦過陽光的大提琴的E弦」，說他出身自「宇宙」。此處的「E弦」應是「低音大提琴」最粗最低沉的一根弦，與劉半農一首〈E弦〉的詩所指小提琴最細最高音的弦剛好相反。如此低沉的「低音大提琴」的「E弦」是對於「我」的「生氣」和「大聲地反問」，表示這個「聲音」之「背景」的龐偉和不慌不忙。這種戲謔式的自問自答正是商禽對「人的地位」或「位置」的一種反思，而且是置放在一個曖昧不明的時點和空間裡：「火紅的太陽沉沒了，鏗白的月亮還沒有上昇，雲在游離，霧在氾濫。於異地的黃昏，於夜合歡的葉隙擠落的風聲裡」，好像只有在這種明暗交界處——或者說隱喻「命運的交關處」——一切都還沒穩定的模糊地帶，「雲在游離，霧在氾濫」，其實即當時整個政經文化社會現實的處境。

商禽由極微的「小地方」將之「極大化」為無所不包的宇宙，莫非正是其古神國燹人的天性，不只是燹人，而是「宇宙人」了！商禽此詩又可說是前述秦松所說「是萬有也是全無」的一種詩化表現，秦松說：

我之本質或生命的原質，是萬有也是全無，乃由於我之為我，因我而我。我非你，你非我，故有你，也有我。

既渺微如「全無」，又獨特可上通宇宙如「全有」，而這正是詩人秦松、商禽等人對

當時曖昧不明之「雲在游離，霧在氾濫」之「逃亂」心境最好的解脫或者說「抵抗」方式。因常人所認知泛指的地理事或人處身的名詞可能都是「亂」之源，無所藏身或逃逸：

「世界？請你不要用那樣狹義的字眼好嗎？」

「地球，這倒勉強像一個地方，你能再具體點嗎？」

而只有對這些「亂」之源有所凌駕超越，才有安身立命之可能，或乾脆說，根本就無所逃於天地之間。於是他只有透過「一個聲音」與「宇宙」取得的「嶄新關係」，至少讓他暫時脫離社會政經系統「象徵域」的控制，因與有統合關係的宇宙（即使是虛擬的）取得宛似「實在域」的「合一感」，指出新的生命意識上的「意向性」，因而暫時獲得了「澄清」。商禽可說所有的詩作皆朝向這種「自我澄清」的「意向性」路徑不斷地努力，並不管能不能達成。³⁵

又比如〈塑〉一詩更是藉其「意向性」渡過逃亂中所受的折磨與痛苦：

於福壽酒色的黃昏。於自己不被腐蝕的額際，在我自己的眼中，耳裡，將我的身影投在她的面前，將她整個的掩蓋。

35 梅洛龐蒂，《知覺現象學》，頁一〇三。

她是一個雕刻家。她創造聲音在她自己的聽道裡；而我起始便說過：「我來，並非投入於你；乃是要自你的手中出去的。」但是，她把我的胸像倒置著塑，唉，被倒置著的我遂在黎明中醒來，並且勝過黎明。記憶裡，她玫瑰色的纖手已是淡紫的了。³⁶

「在黎明中醒來」可說即「在痛苦中醒來」，「勝過黎明」即「勝過痛苦」。此詩相較於〈籍貫〉一詩顯然要高明許多，其審美特質即建立在不明說意圖，而只說「她」（雕刻家）與「我」（被塑物）兩者的互動和矛盾，被動者「我」藉著詩中「額際」、「眼中」、「耳裡」、「身影」、「胸像」等身體的局部採取有意識具「意向性」的抵抗，並不管可否成功，因此是局部的身體透過各自的努力，代表全體發聲，這就是梅洛龐蒂的完形看法（Gestalt Outlook），每一「部分」都牽涉「全體」。³⁷商禽以破碎難以完整之「我」對抗塑像者，「不被腐蝕」、「將她整個的掩蓋」、「非投入於你」、「要自你的手中出去」、「勝過黎明」等等均意味著「以不動制動」、「以意識代替行動」的「抵抗哲學」——或者說「形神分離」成了他「勝過黎明」或「勝過痛苦」的有力手段。

前面曾舉葉維廉所說那時代的詩人「試圖通過創造來建立一個價值統一的世界，哪怕是美學的世界，來彌補那渺無實質的破碎的中國空間與文化，抗衡正在解體的現實」，但

在黎明後、痛苦中卻是緩不濟急的，比如當商禽處在〈醒〉一詩所描述的當下：

他們在我的臉上塗石灰／他們在我的全身澆柏油／他們在我的臉上身上抹廢棄的剎車油／他們在我的兩眼裝上發血光的紅燈／他們把齒輪塞入我的口中／他們用集光燈照射著我／他們躲在暗處／他們用老鼠眼睛監視著我／他們記錄我輾轉的身軀³⁸

任何人在這種肉身的折磨中很少意志仍能挺住而不趨於崩潰，但商禽卻能藉助魂魄「出竅」、夢的「冶遊」而獲取氣息薄弱卻未嘗服輸的勝利，〈醒〉詩的後半段為：

出竅而去。我的魂魄。

邂逅過各種各樣的願望，恐懼與憂傷；我的魂魄，自夢的鬧市冶遊歸來，瞥見躺在床上，被人們改造得已經不成人形了的，自己的軀體；不出所料，開始時，我確被他們的惡劇怔住了；然而，即使被塞以利刃的，我自己的雙手，亦不能嚇阻我，自己的魂魄，飄過去，打窗外沁入的花香那樣，飄過去把這：廝守了將近四十年的，童工的，流浪漢的，逃學時一同把快樂掛在樹稍上「風來吧，風來吧！」的；開小差時向把驚恐提在勒破了腳跟的新草鞋，同滑倒，同起來，忍住淚，不呼痛的！也

36 商禽，《商禽詩全集》，頁五四。

37 梅洛龐蒂，《知覺現象學，前言》，頁三一六。

38 商禽，《商禽詩全集》，頁一六一—一六二。

戀愛過的；恨的時候，沉默，用拳頭擊風，打自己手掌的；這差一點便兵此一生的；這正散發著多麼熟習的夢魘之汗的，臭皮囊，深深地擁抱。39

〈醒〉詩後半從「把這：」二字開始到「臭皮囊」三字中間的四整行都是拿來形容「臭皮囊」。當他說軀體「被人們改造得已經不成人形了」然而，即使我自己的雙手「被塞以利刃」，也「不能嚇阻我」，要用魂魄去把自己那樣糟透了的「臭皮囊，深深地擁抱」，意即「形神分離」是形與神「分進合擊」對付、面對逃亂的方式，「神」末了對「形」仍要感激致意。而上述的「神」就彷彿進入一種「超現實」的夢幻狀態，但卻是商禽逃亂時痛苦的現實，這或是他的超現實詩能比別人深入突出的原因之一。

二、荒漠中昇高自身：商禽的抵抗意識

善於「追索」生命「原質」和人的「地位」、「位置」的商禽，在比他小三歲的辛鬱看來，是睿智的、具看見事情本質內涵之穿透力的，因此非常珍惜兩人共處時光，這也透露了前行代詩人們相濡以沫、共渡艱難歲月的珍貴友誼。辛鬱寫給商禽的信中說：

朋友，與你相識，與你共守星辰的出沒，與你坐觀日午的轉位，在我，這是一件無

言形容，也不能以笑容或眼淚舉證的事實，那日子雖已遠颺，而我總會像孩子玩積木一般，把它建起，把它推翻，又把它建起。40

這一段說兩人一九五六年在紀弦「現代派」成立茶會上與商禽、楚戈相識後「在會場上結為知己」41，其共處的笑淚均不能舉證大伙兒「無言形容」的愉快，雖然那日子「已遠颺」，卻令人懷念不已，還常拿出來在心中翻攪反芻。這正見證了辛鬱所說「我們這一伙人」所共創「突現」的文學大浪潮。

(一)商禽的「能動性」

辛鬱在第四封信中接著引述了商禽的一些話，對其所說的皆欽佩景仰，說他是「一片大草原」，講的話如同草原上「繁茂」的「植物」，如下列有破折號的部分應皆是商禽的話語：

——一種壓服的力量，必將使一切情性，於倏忽間，變形為串串清露，而你，願意

39 商禽，《商禽詩全集》，頁一六一—一六二。

40 張默編，《現代詩人書簡集》，頁一四七。

41 辛鬱，《以生命本真書寫生命——略述商禽其人其詩》，《我們這一伙人》，頁一一九。

成為其中的一滴嗎？

——我們不是雲朵般的旁觀者，那麼，為什麼要架空行走呢？

——活著，就是一個笑容，即使不是活著，那笑容仍是可愛的，問題只是在你是不是經久的詢問自己是不是夠標準做一個無為的勇者；在人世間你的生存的意願，能否從一片荒漠中升高？

——你知道一粒米，一握水的來源嗎？一寸布容涵幾許纖維？

——勇者，當火藥與煙硝佔據青苗茁長的大地，風帆們不再在河中或海面與魚族合唱，雁不再長歌秋空，你是默許這景象的存在呢？還是你也像森林一般舉起手臂，作為反抗者呢？⁴²

上引商禽的話語共五段，商禽用極其控制的，散文詩出欄筆法，去表達出最深沉的對生命的思索。比如第一段是對「壓服的力量」的反擊，因為它使「一切情性」倏忽間「變形為串串清露」，整齊劃一，一目了然，「而你，願意成為其中的一滴嗎？」這是商禽問辛鬱的話，自然是不願，那麼就得準備接受遭受的貶調。第二段「我們不是雲朵般的旁觀者」是說不夠如雲朵般來去自由、可以旁觀。那麼又如何可以架空自己，無骨氣、無生之意志般地行走？這是指必須活出生命地存在，不能空架子般地行走於世。

這同時又呼應了第二段所說活著要有「笑容」，那麼「即使不是活著，那笑容仍是可愛的」，意思是連死亡皆不可怕，保持「笑容」極重要。而要能如此，必得經久的自我詢問：

自己是不是夠標準做一個無為的勇者；在人世間你的生存的意願，能否從一片荒漠中昇高？

這說明了商禽對自身極嚴苛的要求，可以「無為」卻必須是一位「勇者」，要有「意願」自「一片荒漠中昇高」。「無為」、「荒漠」說的是存在的「匱乏感」，「勇者」、「昇高」說的是商禽的「能動性」。

第四段則說「一粒米」、「一握水」、「一寸布」皆非易得，如只容許荒漠存在，則必無所得，連纖維都進不了一寸布中。因此第五段說一個「勇者」，是不許「火藥與煙硝佔據青苗茁長的大地」、不許「風帆們不再在河中或海面與魚族合唱」，不許「雁不再長歌秋空」，不能是默許者，而要「像森林一般舉起手臂，作為反抗者」，即不許荒謬和「匱乏」存在，而自身毫無行動。一如他在回辛鬱的信中所說：「我們不但活得無愧，更預見死得無愧。」⁴³

42—43 張默編，《現代詩人書簡集》，頁一四七，頁一五三。

這是商禽一生最清楚明白的生命基調：寧是一個無為的勇者，也要從一片荒漠中昇高自身，而決不為荒漠所「囚」。他面對「人」與「生命」原質所展現的「追溯」，最後都回到自身。第六段說：「如果你膽怯了，該用一切髒字眼射擊自己！」這是多嚴苛的自我要求。

(二)〈鴿子〉的原型

第七段這幾句剛好可與他的名作〈鴿子〉對照著看，此詩被註明寫於一九六六年四月六日⁴⁴，與辛鬱這些信發表的時間接近，也與商禽一九六七年結婚的時間接近，因此信中引用的第七段商禽句子應是〈鴿子〉的原型，格外有意義：

因此在射程之中，我的右拳常憤怒的狙擊——我的左拳，而淚眼是第三種力量，猛烈的向一張秋海棠的裸體上擊出。

這幾句中並未出現「鴿子」二字，「因此在射程之中，我的右拳常憤怒的狙擊——我的左拳」，在自己可以看得到或掌握到的「射程」或「範圍」，我只能以右拳「憤怒的狙擊或突然攻擊」我的左拳，此處「射程」或「狙擊」均是當時軍人身分常用的軍事用語，放在此處有自己控制不住地自虐以洩憤怒之意。而「淚眼是第三種力量」說的是次要的力

量，「秋海棠」通常代表中國大陸地形，「裸體」是軍人常藉性洩慾消解情緒的對象物，因此「猛烈的向一張秋海棠的裸體上擊出」說的或是傷心難過想家時便以眼淚（或精液）「猛烈攻擊」如秋海棠般的裸體。因此這幾句要表示的或是對「匱乏」如何自我「填補」的方式，要不是「自我狙擊」，要不即「以淚向外猛擊」。當一個人不願成為「壓服的力量」下「其中的一滴」，也要成為「無為的勇者」，上述方式即是「無為的」，卻要是「勇者」的表現。

而其後這幾句話轉化成〈鴿子〉一詩時，則是更進一步想要完成「也像森林一般舉起手臂，作為反抗者」的意願，但卻省略或隱藏了「猛烈的向一張秋海棠的裸體上擊出」的意象，也有可能這一句隱藏於「鴿子」此一隱喻中。「鴿子」有可能是商禽一個極重要的「小客體」，隱藏了故土（秋海棠）、裸體（女性、母親）於其中，而故土或現實若是「荒漠」，那麼「鴿子」有可能是它自其中自我「昇高」的超現實或「更」現實的載體。他自象徵域大他者（林隼／鷹鷲）「逃」出，藉著想像域「小客體」（裸體／鴿子）向實在域「匱乏」的、已被斷裂的故土／母親尋求合一感，試圖作某種精神上的填補。

在進一步討論〈鴿子〉一詩前，可先了解一下他對「鴿子」此一物象的情感。

二〇〇六年他接受乾坤詩刊女詩人紫鵲訪問時，談到他喜歡畫畫時曾說：「我曾經自

我練習畫手，很早以前像發瘋似地喜歡畫畫。九歲十歲之間，喜歡畫鴿子。因為鴿子的胸部美得不得了，線條又很難表現，我一直重複不停的畫它。鴿子也像女人的胸部一樣，剛好就好，大小要勻稱。然後，我又對著指頭學素描，畫風有點像[?]的細線素描。」⁴⁵

訪問中說「九歲十歲之間，喜歡畫鴿子」，而且「鴿子的胸部美得不得了」、「鴿子也像女人的胸部一樣」，顯然從小對「鴿子」情有獨鍾，而且與女性胸部有聯想，卻因為「很難表現」，便「一直重複不停的畫它」，這個自幼小誕生在「母土」、「遠土」的偏愛，竟是著魔似的偏愛，恐怕出一般人意料之外。而他提及克利（Paul Klee, 1879-1940），是一個德國籍的瑞士裔畫家，擅長簡化繪畫技巧到如兒童畫一般的明瞭與直接。猶如小孩將小生物和東西擬人化，克利也很樂於將人物、動物、植物、鳥兒和小昆蟲變化為漫畫形象，企圖以簡單純粹的形式表現複雜圓熟的觀念，具有童真般繪畫風格、卡通或童話的特質。這些特質顯然也與商禽的詩風、畫風有關。

他後來也在一些詩中運用了「鴿子」這物象，比如：

這些沒有煙囪的金屬的屋宇；
雄性獸欄。號碼在任性的灰模糊；
屋頂在昇高。回憶：
小島；瓦和鴿子，和它的瑪瑙色的小爪，
而就為了這我羞紅了臉，
我是多麼地害臊。
金屬傳熱復傳冷。漆是絕緣體之一種。
屋宇在人的疲憊中愈昇愈高。（〈事件〉第五

節) 46

猛然間回想起異國的鳴禽

校園中邂逅的金髮女子

她眼睛有斑鳩的顏色

胸肺飽滿猶如一隻鴿子（〈解嚴夜〉第二段） 47

……而後向南，沿新店溪上空飛行，沖散一群鴿子後進入五重溪山區，引起一隻隼
隼升空偵察，不喜歡袋中人、畜、蟑螂的喧囂嘆怨，急忙避開但仍保持警戒（〈飛行
垃圾〉第二段部分） 48

牠還以為剛才從這邊陽台看到那邊陽台的

鴿子便是時間，以為時間是灰色的翱翔（〈背著時間等時間〉第二段） 49

〈事件〉中鴿子出現在「我」在「雄性獸欄」的「回憶」中，而且有「瑪瑙色的小

45 紫鵲訪問，〈玫瑰路上的詩人——詩人商禽訪談錄〉，《乾坤詩刊》四十期（二〇〇六·一〇），頁六一—四。

46—49 商禽，《商禽詩全集》，頁八七，頁三一八—三一九，頁三七二—三七三，頁三八五。

爪」，而「就為了這我羞紅了臉，我是多麼地害臊」，則鴿子再一次使他與異性和性聯結。〈解嚴夜〉中亦然，「胸肺飽滿猶如一隻鴿子」的異國女子出現在一九八七年解嚴夜的回想中。〈飛行垃圾〉中當垃圾袋沿新店溪上空飛行，卻「沖散一群鴿子後」進入山區，而引起一隻林隼升空偵察和警戒，則如下舉〈鴿子〉一詩一樣，當代表有掌控權的「一隻」林隼或鷹鷲出現時，「一群」鴿子總居於躲避或被趕追的對象，雖然牠們也出現在天空中。〈背著時間等時間〉是指陽台上的貓等待時間造成牠眼睛眯和睜的變化，以為時間是外圍環境造成的，乃至「鴿子便是時間，以為時間是灰色的翱翔」。

(三) 〈鴿子〉：想像域的「小客體」

鴿子的一切彷彿即是他嚮往的世界，卻恐也只是他「像森林一般舉起手臂，作為反抗者」的可能象徵，商禽的心境是沉重的、逃亂的、荒蕪的，但他藉助心中潛藏的童真般的眼光，看待殘酷的世界，重塑這個世界，完整「飽滿猶如一隻鴿子」的世界是他所「匱乏」，他卻像克利一樣以人物、植物、鳥兒和昆蟲的變化來重塑這個世界，也是他從「荒漠」般的「匱乏」中「昇高」其自身「能動性」的方式。但克利是喜劇式、幽默式的，商禽卻是悲劇式的。〈鴿子〉一詩如下：

忽然，我捏著右拳，狠狠的擊在左掌中，「拍！」的一聲，好空寂的曠野啊！然而，在病了一樣的天空中飛著一群鴿子：是成單的或成雙的呢？

我用左手重重的握著逐漸發散開來的右拳，手指緩緩的在掌中舒展而又不能十分的伸直，祇頻頻的轉側；啊，你這工作過而仍要工作的，殺戮過終也要被殺戮的，無辜的手，現在，你是多麼像一隻受傷了的雀鳥。而在暈眩的天空中，有一群鴿子飛過：是成單的還是成雙的呢？

現在我用左手輕輕的愛撫著在抖顫的右手：而左手亦自抖顫著，就更其像在悲憫著她受了傷的伴侶的，啊，一隻傷心的鳥。於是，我復用右手輕輕地愛撫著左手……在天空中翱翔的說不定是鷹鷲。

在失血的天空中，一隻雀鳥也沒有。相互倚著而抖顫著的，工作過仍要工作，殺戮過終也要被殺戮的，無辜的手啊，現在，我將你們高舉，我是多麼想——如同放掉一對傷癒的雀鳥一樣——將你們從我雙臂釋放啊！

此詩各個詩評家有不同解讀。比如：羅青說「病了一樣的」、「暈眩的」、「失血的」天空，以及「遨翔的鷹鷲」，指向破壞、毀滅、殺戮的戰場，刻畫的是飽經戰亂人的心。50曾進豐說：「手」和「雀鳥」是與其所處環境處於敵對狀態之象徵，受傷的禽鳥，

乃詩人身不由己的悲慘命運之投射，表達了存在的荒誕與哀傷。51

張雙英則對〈鴿子〉的寫作手法有詳盡的推衍，正可看出商禽手法的「繁複」和其「心理活動」的複雜變化：「手」的描寫是詩的焦點，主要採取間接的「對照」和「比喻」手法，而且是「有層次」的「一物多喻」。首先由「鴿子」和「手」對照（首段），再轉為「比喻」加「對照」（二段），再由一般敘述句改為疑問語句、由懷疑與憂慮，頓時引爆出強勁的張力（三段）。末了轉成「直接抒發」，前三段佔有極重要地位的「鴿子」、「雀鳥」與「鷹鷂」等不見了，惟一出現的是「手」，稱呼它們為「你們」，而「我」的內心則因充滿了不平與氣悶，所以抒洩出來的語氣也是強悍的：「我」將釋放「你們」！但諷刺的是，釋放的動作竟然只能是高舉雙手而已（四段）。此詩呼應了商禽新詩的主要特色：詩中充滿了「我」的色彩；詩的內容或其言外之意，就是「我」的「心象」與「意象」。

52陳芳明則說：「從鴿子跳接到雙手，再連繫到生活中的工作與殺戮，隱指政治環境制约下人的宿命，而天空與曠野，是自由空間的隱喻，雙手擊掌則是抗議，也是慾望，要試探天空與曠野之遼寬」。⁵³這些不同解讀角度，無疑均豐富了原詩的意涵。

而前文則從辛鬱的信中引出「鴿子」有可能是商禽一個極重要的「小客體」，隱藏了故土（秋海棠）、裸體（女性、母親）於其中，而故土或現實若是「荒漠」，那麼「鴿子」有可能是它自我「昇高」的超現實或「更」現實的載體。他要自象徵域的大他者（林隼／鷹鷂）

「逃」出，藉著想像域「小客體」（裸體／鴿子）向實在域「匱乏」的、已被斷裂的故土／母親尋求合一感，試圖作某種精神上的填補。因此從「病了一樣的天空」，到「暈眩的天空」，再到「失血的天空」，正是其心理狀態的二階段變化：從有鴿群「飛著」（時間長），到鴿群「飛過」（時間短），到可能有「鷹鷲」出現、使得一隻「雀鳥」也無。而天空的景物變化也同時對應著地面「左右手」的惱怒和相互安撫，而眼見天空一隻雀鳥也無、可能又有「鷹鷲」，但我卻敢高舉雙手，將其如「傷癒的雀鳥一樣」釋放，雖然必是一種無效、又可能引來自我傷害的釋放，那又何妨呢？前頭所引商禽的話正是他此一釋放的最佳詮解：

——勇者，當火藥與煙硝佔據青苗茁長的大地，風帆們不再在河中或海面與魚族合唱，雁不再長歌秋空，你是默許這景象的存在呢？還是你也像森林一般舉起手臂，作為反抗者呢？

——如果你膽怯了，該用一切骯字眼射擊自己！⁵⁴

50 羅青，〈商禽的「鴿子」〉，《從徐志摩到余光中》（臺北：爾雅出版社，一九七八），頁二五八。

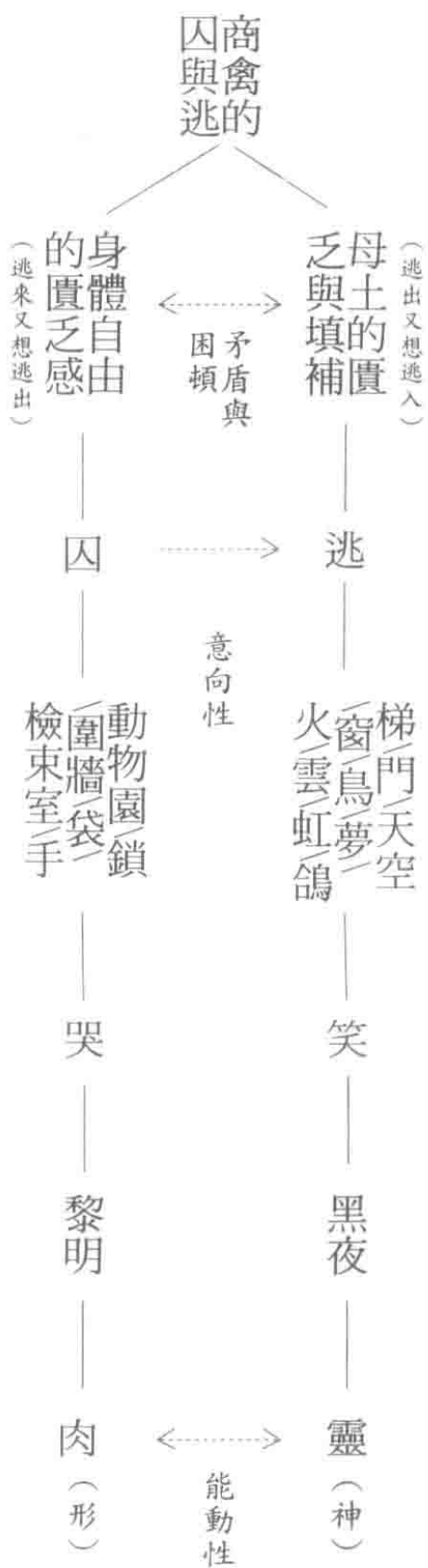
51 曾進豐，〈荒謬世界的孤獨者——商禽詩的死亡意識〉（「第一屆生命實踐學術論文研討會」論文集，私立華梵大學，二〇一二·一〇）。

52 張雙英，〈試論二〇世紀六〇年代臺灣「現代主義」新詩的特色——以商禽的詩為〉（「中國文學學系暨研究所」會議論文，淡大，二〇一一·五·一）。

53 陳芳明，〈快樂貧乏症患者〉，商禽，《商禽詩全集》序文，頁二八—四五。

因為鴿子不存在的天空令他無法「默許這景象的存在」，他必須像「森林一般舉起手臂，作為反抗者」！因為如果他「膽怯了」，他「該用一切髒字眼射擊自己」！因為遠離母土的「匱乏」（此詩中是鴿子消失）和身體自由受限的「匱乏」（此詩中是手必須工作和殺戮），此「雙重匱乏」構成他一生始終填補不盡的大坑洞，因此也只能「我的右拳常憤怒的狙擊——我的左拳，而淚眼是第三種力量，猛烈的向一張秋海棠的裸體上擊出」。因此「鴿子」或正是故土（秋海棠）、裸體（女性、母親）的綜合象徵，卻比秋海棠更遠離象徵域，也更接近其童年，也更能些微填補其始終大大匱乏的實在域，也因而在此種「意向性」的移動中獲得短暫的「澄清」。或可用圖3-1簡示商禽的囚與逃、雙重匱乏、意向性、能動性：

圖3-1 商禽的囚與逃、雙重匱乏及意向性、能動性關係



三、從紀弦〈吠月之犬〉到商禽的〈阿米巴弟弟〉

紀弦一九四二年在大陸時期的一篇名作是商禽除魯迅《野草》外最佳無言的導師，商禽在〈閱讀紀弦的詩——並致他八十大壽〉⁵⁵一文即提及，他曾在一九五八或一九五九年尾當著喝得微醺的紀弦面前說他最喜歡紀弦的就是下列這首〈吠月之犬〉，紀弦也當他面說這是一首「超現實詩」。此詩的精神和技巧即由商禽加以繼承，並由創世紀詩社高舉的「超現實」旗幟加以發揚。

(一)以紀弦〈吠月之犬〉為師

〈吠月之犬〉一詩的手法在今日看來仍是非常現代的，商禽對這首詩的注意和詮解正說明整個現代派運動的種子自名字還叫路易士的紀弦（當時稱他為「老朋友」）早就種下了，比我們所理解的現代派宣言還早了近十四、五年，而此詩正隱含了前述的商禽所謂「無為的勇者」的精神。紀弦的〈吠月之犬〉：

54 張默編，《現代詩人書簡集》，頁一四七。

55 商禽，〈讀紀弦的詩〉，《現代詩季刊》二十期（一九九三·〇七），頁三〇。

載著吠月的犬的列車滑過去消失了。

鐵道嘆一口氣。

於是騎在多刺的巨型仙人掌上的全裸的少女們的
有個性的歌聲四起了……

不一致的意義，

非協和之音。

仙人掌的陰影舒適地躺在原野上。

原野是一塊浮著的圓板哪。

跌下去的列車不再弧形地平線爬上來了。

但打擊了鍍銀的月亮的淒厲的犬吠卻又被彈回來，

吞噬了少女們的歌。

商禽說此詩「意象悽美、神秘，確有超現實繪畫的味道」，與米羅同名畫作在「月、犬、列車（其實是梯子）」相同，但「全裸的少女，仙人掌」卻是詩中有而畫中沒有的。米羅的此畫是其「夢的繪畫」時期的作品，流露出幻想、嬉戲特質，又帶有隨意、抽象的符號組合，是受到表現主義畫家克利（Paul Klee）畫風影響，克利正是商禽喜愛的畫家。而

米羅曾與主要以詩人為首的法國超現實主義成員接觸，認為創作的目標就在於超越造型以達到詩意之境，甚至嘗試在畫面上書寫文字，且常以詩句命名畫題。這對以美術為業、又在一九三六年前往日本習畫的紀弦極具吸引力，曾自述停留於日本時：「直接間接地接觸到世界詩壇與新興繪畫，這使我眼界大開，於是大畫特畫立體與構成派的油畫，也寫了不少超現實的詩」⁵⁶。二〇年代由楊熾昌所倡導的風車詩社（Le Moulin）（一九三三—一九三六）所引介的超現實詩風⁵⁷，與三、四〇年代的大陸藝壇的現代派移轉到五〇年代臺灣藝壇的現代派中的超現實畫風，其實均是臺灣超現實運動的前驅。而且，無論是文字或是視覺藝術，輸入的管道都不是直接銜接法國的文藝界，而是透過日本的文藝界，側面輾轉傳入，紀弦創作超現實詩作得力於日本的轉介，自然也不例外。

超現實主義的興起是第一次世界大戰之後，以法國為首的西方知識分子對現代科技文明的撻伐，揚棄社會成規、反抗現實和理性傳統，企圖尋求精神的自由解放，達到思想的全然自由。一九二四年法國布列東於〈第一次超現實主義宣言〉即聲明：

56 紀弦，〈三十年代的路易士〉，《聯合報》副刊，一九九三年八月二八—二十九日，D3。

57 一九三三年六月間成立於臺南市，一九三六年夏季停止活動。主要成員有楊熾昌、林永修、李張瑞、張良典、岸麗子、戶田房子等人。並於一九三三年十月起創刊《Le Moulin（風車）》詩刊，不定期刊，至一九三四年十二月止，總計發行四期，為同仁詩刊，每期只印行七十五份。另於一九三四年十一月、十二月編輯有《風車同仁集》兩冊。

我們仍然受邏輯的支配，但是邏輯推理在今天只用來解決次要問題。如今仍盛行的絕對的理性主義不容許考慮與我們的經驗並非密切相關的任何事實。……在文明的幌子下，藉口進步，所有被視為幻想或迷信的東西，不論其為正確與否，都以置之腦後，一切不合慣例的探求真理的努力都受到排斥。58

「邏輯推理的支配」或所謂的理性主義（大他者／象徵域／偏向優勢左腦）是二十世紀初葉歐美科技先進國家普遍的主流思維，這對支持超現實主義者而言，理性是綑綁並束縛其身心自由之枷鎖。但理性與邏輯並非唯一的真理，種種由制度、秩序、規定所建立的龐大社會體系，其實是偽善者與政客的謊言所建立的禮教網絡，超現實主義者則試圖透過夢境、拼貼、自動書寫等手法，在作品中再現暴力，表達人性中野蠻殘酷、非理性的成分（直覺／實在域／偏向劣勢右腦），掙脫或破壞理性與成見的宰制，揭露文明社會無所不在的支配，提醒理性（邏輯／象徵域／偏向優勢的左腦）並不符合人性，漠視與壓抑人性中非理性成分將導致人類的災難。因此超現實文學和藝術會對精神病症、瘋狂、死亡、屍體的偏好，以及強調怪異、陰暗、突兀、詭譎等的美感，正是為了破除理性主義所強調的平衡而和諧的僵化傳統。而米羅的畫、紀弦的詩〈吠月之犬〉以及其後商禽對〈吠月之犬〉一詩的鍾愛和其創作的〈阿米巴弟弟〉等難解的詩，正是此超現實文學藝術以非理性（非協和／不一致／感性／右

腦)對理性(協和/一致/制度/秩序/左腦)的抵抗，而之後整個時代潮流，不論是思想或文藝的趨向果然是由左腦逐漸走向右腦，由絕對的理性逃逸出來，向感性方向偏轉，由文走向圖，由現代走向後現代，已是時代不可逆轉的趨勢。

米羅的畫此處不擬細加討論，紀弦的詩至少改動了米羅的梯子成鐵道，而且吠月的犬在米羅的畫中處在梯與月壓制下的三角位置，紀弦詩中的犬(作者我的代言人)卻被列車載走了，而就在鐵道嘆氣時，多刺的「巨型仙人掌上的全裸的少女們的有個性的歌聲四起了……」，這是此詩的關鍵詩句，「巨型仙人掌」本不可騎，卻有「全裸的少女們」甘願騎在上頭(應是被迫)，顯見「吠月之犬」除了吠月外也暫時性抑住了這些少女「有個性的歌聲」。「全裸的少女們」理應是純真的，卻騎在「多刺」(多槍刺?至少是荊棘艱難環境或可怕對象的代表)巨型仙人掌，還唱出有個性的歌聲，「有個性」理應是反諷，否則紀弦也不會說這是「不一致的意義/非協和之音」(不協調/非理性)，而且連「仙人掌的陰影」都「舒適地躺在原野上」。而有「仙人掌的陰影」的原野就成了「一塊浮著的圓板」，高於一切視野，讓從浮板「跌下去的列車」再也爬上來了。然則「打擊了鍍銀的月亮的淒厲的犬吠卻又被彈回來/吞噬了少女們的歌」，月亮鍍銀表示其虛假，故被犬吠、打擊，不僅如此，

58 布列東，〈什麼是超現實主義〉，伍蠡甫、林驥華編，《現代西方文論選——論現代各種主義及學派》(臺

北：書林出版社，一九九二)，頁一七五。

連「淒厲的犬吠」都大膽地彈回來（由遠處地平線下或由鍍銀的月亮上），將非協和之音的少女們的歌聲吞噬了。

這是紀弦非常具現實反諷性的超現實詩。月亮的堅固、圓滿和永恆、仙人掌的多刺和巨大、少女們全裸引人且又集體有個性的歌聲，加上原野成為浮板的幫襯，四者合在一起宛如群體哄抬，不論其所代表是何等宏大的力量⁵⁹或大他者，小小一犬卻基於本能，敢無畏地淒厲地吠叫。這與商禽強調的「無為的勇者」的基調是相近的，他並且注意到了紀弦的犬「月夜、犬吠」早已是紀弦詩中的「象徵符號」，而且在不同的時期有不同的意義：

忽有啞啞的犬吠了／還有更夫手中破啞的鑼（一九三四，〈夜〉）

今晚，我聽見了原野上／飄來的幻異的犬吠／和救火車急促的警鐘聲（一九三七，〈寒夜〉）

星空下，我的疾走，招致了狗的疑竇和賭徒們的不安（一九四四，〈夜行〉）

為什麼老是有一條狗（一九四五，〈絕望〉）

紀弦這許多有關月夜、犬吠的詩句，商禽注意到它們前後的一致性和「生活化」：「並非全然受了米羅之畫的影響，而是由詩人的生活中、生命中衍生出來的。有時是現實的，有時又是一種幻異的。開始時這些意象來自外部，可能是恐懼，而在詩人的內部世界則是

孤獨。而有時某些意象還可能異化，外界的事物忽然與詩人的自我換位。在〈吠月的犬〉一詩中，詩人已經由被吠換位為吠者。到了民國五十三（一九六四）年，再由「犬吠轉化為狼？」他說：「被吠換位為吠者」是由被嚇到轉為不怕不懼者，由「外鑠」轉而為「內發」，由人而及於其它事物，比如由人而犬而狼，此是他所謂的「換位」，亦即此文下節要討論「變位」的一種方式。

商禽注意到「叫」的必要，除了紀弦〈狼之獨步〉的叫之外，還要「尖銳的叫／絕望的叫／孟克的『叫』／恐怖的叫／二十世紀的叫／人類的叫」（〈榕樹，我，大寂寞〉）。其中孟克（Edvard Munch, 1863-1944），為北歐挪威最重要的藝術家，他的畫作主題具有強烈精神和感情。⁵⁹他的「叫」是指他一八九三年著名的〈吶喊〉（The Scream），這個

59 有謂此詩是紀弦表達他的文學立場，他在三〇年代加入除「國民黨作家群」與「左翼作家聯盟」之外的「第三種人集團」（以「現代派」成員為首）。而紀弦所加入的現代派陣營，顯然有意區別於以政治思想主導文藝創作的左、右翼集團文以載道的思想，而走上藝術至上、護衛文藝自由的第三條路線。但如此解釋，反而限制了讀者的想像空間。

60 孟克（Munch, 1863-1944），生於挪威，表現主義的先驅人物，也是北歐最重要的藝術家，對於二十世紀早期的繪畫產生重大的影響。一〇〇〇八年在紐約 Sotheby，孟克的「吸血鬼」以約合台幣十二億五九三六萬拍出。孟克聞名全球的名作「吶喊」，是對自我靈魂的研究，流動不安、與前景相衝突的背景將前方精神病患造型的主角，推到觀者面前，面部表情簡潔，有力地表現出個人情感痛苦與精神的狂亂。http://vr.theatre.ntu.edu.tw/finheart/painter-wt/munch/munch.htm，二〇〇三年七月十一日上「視覺素養學習網」查詢。

「叫」不是個人的，而是「二十世紀的叫／人類的叫」，這些又都與商禽心儀之魯迅的《吶喊》遙相呼應。

(二)〈阿米巴弟弟〉的矛盾

然則商禽自年少至中年退伍，長達二十餘年的軍人，尤其後來成了軍規限制最嚴的憲兵，被抓的逃兵成了抓逃兵者，這種逆行的現實，成了人生極大諷刺的「換位」。因此商禽並不能像紀弦那樣浪漫那樣任意「換位」吠犬成為狼，敢大膽地「二十世紀的叫／人類的叫」乃至「淒厲已極地長嗥」。他幾幾乎是被壓抑到反其道而成了「無為的勇者」，他只能憤怒、左掌擊右掌、像「森林一般舉起手臂，作為反抗者」，要不即是在黑夜中逃亡以保持「生命的原質」、「人的位置」，他是內傷型的詩人，他是軍人，他無法「叫」。他的〈阿米巴弟弟〉可以從這個角度去詮解：

拉著我草綠色衣角的小孩，哭打著從樓梯上退下來的阿米巴弟弟，對他的邀請我支吾地拒絕了。這簡直是一隻嗥月的獸，他的頸子說：為什麼不到樓上我的家去？那時你看見梯子，又細又長，你在城裡有一個窩和一些星子嗎？

我奇怪人有一個這樣的弟弟「是既乾淨又髒的？」像一隻手，浣熊的，我想其掌心

一定像穿山甲的前爪。一個人有個阿米巴弟弟既像浣熊又像穿山甲，而我在夜半的街頭有數十個影子。61

一九六五年在〈變調的鳥〉一文中李英豪認為阿米巴弟弟指的是「我」，因此是「自我」變形的符號，62卻無法解釋小孩與阿米巴弟弟的關係。奚密則在〈變調與全視〉一文中說：「就第一句的語法分析，我卻以為『哭打著從樓梯上退下來的阿米巴弟弟』是修飾『小孩』的名詞片語。因為穿著軍服的『我』拒絕留下（陪他玩？），小孩哭鬧著。『嗥的獸』及（伸長的）『頸子』的意象傳神地勾勒出小孩苦苦挽留的神態。」63且也指出此詩「嗥月的獸」的意象脫胎自米羅一九二六年的名畫「吠月的犬」和紀弦曾在一九四二年的同名詩作，但皆未指出浣熊的頸、穿山甲的前爪、乾淨和髒、數十個影子、梯子等的關聯性。底下則試著予以說明：

先是阿米巴弟弟與小孩與「我」等的關係或是：

小孩 || 阿米巴弟弟 || 嗥月的獸 || 像一隻手 || 像浣熊的手 / 掌心應像穿山甲前爪 || 既乾淨（浣熊）又髒（穿山甲） || 有梯有家有窩有星 || 生命的原質

61—62 商禽，《商禽詩全集》，頁一六五，頁一六五—一七八。

63 商禽，《世紀詩選》，頁一八。

我||草綠衣的兵||隱忍(無為支吾地拒絕)而心靈受傷||在夜半的街頭有數十個影子||「我」才是「阿米巴弟弟」的變形苟活於世

亦即因此前兩句是等價關係，「拉著我草綠色衣角的小孩」，就是「從樓梯上退下來」而且「哭打著」的「阿米巴弟弟」，這一點奚密應是正確的。所以前兩句可視為下列句子之倒裝與重組：「從樓梯上退下來的小孩——阿米巴弟弟，拉著我草綠色衣角哭打著。」

「哭打著」(所以說「簡直是一隻嗥月的獸」)的內容是說：「為什麼不到樓上我家去？」那裡有「梯子，又細又長」，你在城裡會像我家「有一個窩和一些星子嗎？」而這些正是「我」所欲望所匱乏的。佛洛伊德及拉康均曾提及人的力比多(Libido)就如同阿米巴變形蟲的偽足，是力比多朝向外投的變形，這個偽足伸出之後，會立即縮回。拉康說，這個非常薄的器官，不是一個真實的器官，會在拉康三域的實在域(與母合一的匱乏處)以一種避開我們的方式說出自己。而我們卻常會加以抗拒，此即拉康所說主體的分裂。

因此詩中的「我」會覺得「奇怪人有一個這樣的弟弟『是既乾淨又髒的？』」，乾淨是說其純潔如小孩、或如愛清潔的浣熊(習慣清洗其食物)，髒的是說如穿山甲愛鑽地洞(用前爪)。而此處「像一隻手」的「阿米巴弟弟」或有二解：

(1)是與性有關：如男性性器的變化，經常騷動不安，「簡直是一隻嗥月的獸」，而對

他的「邀請」，我「支吾地拒絕了」，寧可壓抑自己、去街頭閒晃，面對自己「數十個影子」。而商禽詩中「阿米巴弟弟」正是「以一種避開我們的方式說出自己」，而「我們卻常會加以抗拒」。

(2)與米羅和紀弦的「吠月的犬」相似：米羅畫、紀弦詩中的「吠犬」即「我」的代言人，但商禽不同，詩中不論是「拉」衣角、「哭打著」、「一隻嗥月的獸」、用「他的頸子」抗議「我」的拒絕等，均是「嗥月的獸」對「我」的怯懦和退縮提出一連串的質問：不是有梯子可通上樓嗎？你還有別處有窩和星子如我有的嗎？阿米巴弟弟的抗議分裂了「我」，使主體「我」宛如空殼般，只能在夜半街上追逐自己數十個影子，用那些影子取代了浣熊的手和穿山甲的前爪，但沒有一個影子可真正代表「我」是存在的。或者說人有一隻嗥月的獸」，正是代表本真或生命原質的阿米巴弟弟，但卻不敢觸碰，剩下的也只有稍稍安慰自己的影子而已。

然則二者皆說明了商禽的「無為勇者」一說中的「無為」與「勇者」的矛盾，其實一直處在一種難以平衡、形（無為）神（勇者）爭論不休的矛盾中。

第三節 商禽的守望、飛行與生命變位

來到臺灣後，人的身體被固定，再也無從逃亡，商禽採取了沒有固定的筆名和在詩中「變位」的策略，「用頭行走」繼續飄泊不定的一生。但即使採取了「另一種方式的逃亡」（不斷改變筆名），卻無補於事，「然而，我怎麼也逃不出自己」的「商禽之嘆」，也是命運與他相似的「一代人之嘆」，「母土」已斷裂乃至原貌已逝，數十年後仍無從追尋。這種形在此、神在彼的大分離大斷裂，正是「用頭走路」的真正意涵，再「走路」也無從尋得「遠土」了，以「頭」代「腳」走路深刻描繪了人性因壓抑而扭曲而試圖由其中逃逸的痛苦。

一、從混亂到約束：突現之必要

以趙翼「國家不幸詩家幸」來形容此一整代詩人「集體湧現」的現象最恰當不過了。但並不是「國家不幸」就一定「詩家幸」，八年中日抗戰中太過混亂不易有詩，又不及休兵養息即生國共內戰，內戰結束一方敗退臺灣，生養數年進入前述的「混沌邊緣」，小地

方大互動方才「突現」，卻非一人可為功。另一方則從此展開各種政治運動和鬥爭，三十年不得安寧，如何有詩？

(一)「突現」的兩項原則

白靈在比較兩岸這種差異及「突現」何以只發生在一方時，曾用「突現現象」的兩項原則討論此種特殊狀況，此兩項原則一是「約束原則」，二是「湧現原則」，要點大致可歸納為：64

(1) 約束原則：於「混沌邊緣」大混亂後重回秩序中，能倖存能適應該時空的行動者會依簡單的規則進行行動和相互作用，聯繫與作用越多，穩定性便越大，自由度就越小，此過程即「受約束的生成過程」(constrained generating procedures)。

(2) 湧現原則：只有在沒有中央控制下，「自組織」65適應系統的突現機制才會產生，突現性質是自主地進化的，因此必須是「自發的多樣性原理」(the principle of spontaneous variation)，如文學、繪畫、攝影交互作用。類型越多，或行為的多樣性和變異性越大，

64 白靈，〈約束與湧現——商禽詩的形式式及精神意涵〉，《臺灣詩學學刊》十六期（二〇一〇·一一），頁七—二八。

65 指初始的獨立組成間因相互作用，而導致一個全局的相干模式。

它就越能對抗環境的干擾，從而存活的機率就越大。66

由此兩項原則觀察，值此際若約束原則過大，則趨於窒息，自由度成零，或有中央完全控制完全指導，如一九四九年之後的大陸文壇即是。但幸好臺灣在大部分的「約束」中仍有小幅度的自由，或並不完全由中央掌控，而允許文人藝術家局部性「跨與互動」，因此當年的「約束」是必然的、甚至必要的，對成為「集體突現」的必要條件，亦即有約束方易突現，使在行動者的相互作用中不斷約束這個狀態空間。當相互聯結成一網路時，突現與複雜性便由此而產生。

當時，在臺灣完全不知大陸任何消息，則臺灣島即使可活動，也等於「一座監獄，常年落著鎖」。但商禽處理相似心境就不那麼直接，而是更注重它的內在意義，並予以藝術化、深刻化、乃至加入其抵抗意識，而不單純只是接受，亦即他即使「無為」，還是要想辦法當一名「勇者」。如〈門或者天空〉像一齣舞台劇的寫法，一開始交待時、地、人，然後像序幕似的起始，比如此詩首段：

時間 在爭辯著

地點 沒有絲毫的天空

在沒有外岸的護城河所圍

繞著的有鐵絲網圍

繞著沒有屋頂的圍牆裡面

人物 一個沒有監守的被囚禁者。

被這個被囚禁者所走成的緊

靠著圍臨下

的一條路。

在路上走著的這個被囚禁者

終於 離開了他自己腳步所築

的路

他步到圍牆的中央。

他以手伐下裡面的幾棵樹。 67

「一個沒有監守的被囚禁者」如同王容「一座無人查考的監獄」，既受約束、受限在圍牆內，又沒有監守，顯然有部分自由。於是被囚禁者「終於離開了他自己腳步所築的路」

66 顏澤賢，〈突現問題研究的一種新進路〉，見中國社科院哲研所網頁 <http://philosophy.cass.cn/chuban/zxyj/yjgqml/05/07/yj0507018.htm>。二〇一二年十二月十日查詢。

67 商禽，《商禽·世紀詩選》，頁一五三—一五四。

並且「步到圍牆的中央」，且「以手伐下裡面的幾棵樹」，開始他在「中央」「築門」的膽大作為，此詩中間二段（此處略）即像默劇一般敘述他用牙齒和雙手把樹和藤做成一扇門，只有門框，而且還綁它在一株大樹上，真的像演一齣劇般，思索一番後「他推門／他出去」。末了動作越來越劇烈：

在沒有絲毫的天空下。在沒有外岸的護城河所圍繞著的有鐵絲網所圍繞著的沒有屋頂的圍牆裡面的腳下的一條由這個無監守的被囚禁者所走成的一條路所圍繞的遠遠的中央，這個無監守的被囚禁者推開一扇由他手造的僅有門框的僅僅是的門

出去。

出來。

出去。

出來。出去。出去。出來。出來。出去。

出。出。出。出。出。出。

直到我們看見天空。68

此段重複首段，他在「由他手造的僅有門框的僅僅是的門」進進出出，好像在檢驗自己的所作所為，並向外（大他者／象徵域）試探可能的後果，末了發現沒事，才採取最後的步

而商禽描寫軍中體罰的〈藍〉（「五彩友誼」之三）一詩便有尉氏所稱的「痞」字風格：

謝謝你這同情的一腳

我踢翻轉來

使我能再看一次

天

又高

又遠

又藍
70

「我痞故我在」不是一個人，而是一票人、一整群人，一起「痞」一起「跨與互動」，這是「約束原則」而非「窒息原則」才允許的，因此方有集體的「跨與互動」的可能，集體地呼喊「湧現原則」的付諸實踐。尉天驄在紀念文中說到這種空前絕後的「跨與互動」，「像《水滸傳》裡的梁山那樣把大家聚集在一塊」，這是何等壯觀的行列，「也不記得是怎樣的力量，大家就滾雪球那樣彼此熟識起來」，滾雪球是說到後來力道之大，大家都控制不住。

從混亂到約束，從約束到突現，其過程及效應是全體大於部分之和、集體大於個人，

後來個人之所以獲得重視或矚目，往往是各種因緣際會所致，非一個人所獨立完成。但個人的認知和特質仍是重要的。比如可由早年商禽寫給施善繼的信函中予以揣度一二。⁷¹

此封信是說回憶（如鄉愁）易流於傷感和浮誇，擁抱當下事物才能攫住其神髓、且能「賦予事物以我們自己的精神」，嘗試達至「天人合一」。這就如同上舉〈門與天空〉一般，非只感傷「一個沒有監守的被囚禁者」或如同王容「一座無人查考的監獄」一樣，光是感嘆而已，而是營造一個新的可能，以「能動性」賦予這個「囚」以我們自己的精神；「門」的可能、「逃」的可能，因而完成自己的「我能」，即使身體的「形」被網住、動彈不得，也怯懦得懶得反抗，神仍是要逃脫的。巨大的分離感、分裂感早就存在了，他們不過是再虛無一次而已，也就這樣，一次又一次地藉各式各樣創作「集體地」完成他們的人生。

二、商禽的守黑、重複與變位

商禽那代人來臺後，當「母土」成為「遠土」，即使歷經數十年，他們不只是「形神分離」乃至「形神斷裂」的狀態又何嘗改變？「形神斷裂」是他們的命運，竟也是商禽他

70 尉天驄，〈那個時代，那樣的生活，那些人——懷念商禽〉，《文訊》二九八期，頁四四—四五。

71 一九六八年三月二十五日商禽寫給施善繼的信，見張默編，《現代詩人書簡集》，頁一五五。

對付殘酷現實的武器！

(一) 與黑色相關的字眼

他在整本《商禽詩全集》中，經初步統計，與夜晚或黑色事物相關的字眼重複出現的次數舉例如下：「夜：一一五次，月：七十六次，星：六十六次，黑：六十五次，影：四十六次」而與白天事物相關的字眼重複出現的次數舉例如下：「白：五十八次，日：四十八次，太陽：十六次」。

明顯地他對夜晚事物的偏好遠遠勝過了白天的明亮的一切。他是「守黑」的人，似乎那裡讓他感覺安全、不易被檢查、易於躲藏、可與周圍融為一體，而且安靜、便於思索、便於躺下，比如以〈溫暖的黑暗〉為例：

就這樣，在感覺中緩慢而實際超光的速度中上昇。就這樣一個人看見他消逝了的年華，三十歲、二十歲、十八歲、十七歲……淺海中的藻草似的，顏彩繽紛，忽明忽暗的，一一再現，直至僅屬於我們一己的最初——那極其溫暖的黑暗。72

這是與女性身體結合時，可能只停留短暫的時程中，即如坐著時光機可快速回溯歲月感覺回到「一己的最初」、「溫暖的黑暗」的描述，這是透過身體知覺，體會與人合一的

感受，卻從來無法維持太久這種「溫暖」和「黑暗」，因此成了人永遠填補不完的存在
的匱乏感。這樣的詩作在他前期的作品中重複出現多次，又比如〈阿蓮〉的詩：

如果是夜，阿蓮

在你子宮般溫暖黑暗裡

我可點燃一絲意念

照亮那唯一的小溪

漂流在你柔細的髮中

遊魚，以你赭色的尾

拍擊我的左心房

使嘔出了幾乎半個春天

……

看見黑暗在寂靜的庭院中

如何被那些燈光

琢成一粒無光的黑寶石

我綠色的手臂交又在上

並死在那裡。但是

阿蓮，你不知有人正偵視你

有人在你的腹中

用風塑了些新的名字

在你子宮般溫暖黑暗裡⁷³

「子宮般溫暖黑暗裡」可使人彷彿「嘔出了幾乎半個春天」的快樂，但當意識稍微回轉，你卻隱約感覺不知是不是「有人正偵視你／有人在你的腹中／用風塑了些新的名字」，身體（形）與意識（神）又開始進入分裂狀態。又如〈無質的黑水晶〉：

「我們應該熄了燈再脫；要不，『光』會留存在我們的肌膚之上。」

「因了它的執著麼？」

「由於它是一種絕緣體。」

「那麼，月亮呢？」

「連星輝也一樣。」帷幔在熄燈之後下垂，窗外僅餘一個生硬的夜。

屋裡的人於失去頭髮後，相繼不見了唇和舌，接著，手臂在彼此的背部與盾與胸與腰陸續亡失，腿和足踝沒去得比較晚一點，之後，便輪到所謂「存在」。

NETREPAS。他們並非被黑暗所溶解；乃是他們參與並純化了黑暗，使之：「唉，要製造一顆無質的黑水晶是多麼的困難啊。」⁷⁴

此詩以對話體完成，將黑的「純」與「無質」做了哲學式的辯證。任何「光」（包括人為的燈光，自然的月光甚至遙遠的星光），都像是一種危險或對「純化」人之本質的危害，因此「它是一種絕緣體」，商禽不允許它們停留在皮膚上，絕對要去之而後快，否則都是「生硬」的，即使在夜晚，但夜晚畢竟要進入純質的黑是較容易的。「NETREPAS」，女主角說「不要被」黑暗所溶解，好像身體「存在」全黑裡會被黑所溶解，作者辯證式地安慰說，「他們參與並純化了黑暗」。全黑中若沒有身體的參與是空洞的、不具生命感和意義性的。此處「無質的黑水晶」宛如是一種男與女要努力在防制一切的干擾下消溶自身，要進入「與母合一」之「實在域」所作的一切努力，但在短暫的時刻後，仍要回到文明的世界來，因此那只能是朝向想像域的努力，匱乏永遠存在。

(二) 自我辯證似的重複

如此，所有朝向黑夜的努力，皆是孤獨之行、短暫的「澄清」的旅程，是一時的

73—74 商禽，《商禽詩全集》，頁九七—一〇〇，頁一六三—一六四。

「逃」，仍要回到商禽始終認為是「囚」的文明世界來，比如他晚期的詩〈應〉中說：

用不著推窗而起

向冷冷的黑

拋出我長長的嘶喊

熄去室內的燈

應之以方方的黯⁷⁵

「冷冷的黑」代表獨自一人，「長長的嘶喊」和「方方的黯」說的皆孤寂至不行的心之淒涼，那其中只有被「冷卻無盡藏起」的過去，即使是一支「火把」，如〈冷藏的火把〉一詩：

深夜停電飢餓隨黑暗來襲，點一支蠟燭去冰箱尋找果腹的東西。正當我打開冰箱覓得自己所要的事物之同時突然發現：燭光、火焰珊瑚般紅的，煙長髮般黑的，祇是，唉，它們已經凍結了。正如你揭開你的心胸，發現一支冷藏的火把。⁷⁶

電冰箱中小「燭光」如「火焰珊瑚般紅的」，卻又說它如「煙長髮般黑的」，如凍結

在胸中的「一支冷藏的火把」，這是他對「光」「紅」與「黑」等值的意象，對他來說，那是欲望的凍結，也是對生命存在的質疑。他一生對「黑」純化為「無質」的反覆追索，到後來是宣告失敗的，但追索的發生畢竟是必然要發生的，那至少是他追討「生命原質」的必然過程。而他一生一再「追黑」的「重複」現象（著名的作品還有如〈電鎖〉一詩），對拉康來說，代表了某一他所欲望的客體盤據於心中，而客體一再的匱乏，心生壓抑，於是只能一而再產生自我辯證似的重複現象。

因此即使到一九八六年，商禽仍然會寫下「形」與「神」相互「尋找」的〈用腳思想〉、〈手腳茫茫〉、〈尋找心臟〉、〈人的位置〉等作品，〈手腳茫茫〉說：「我們的左手／找不到／我們的右手」、「右腳出發／去尋找／找不到右腳的左腳」、「左腳／右腳／右手／左手／在茫茫的空中茫然的探索」⁷⁷，因人已「變位」（「變形」扭曲，「移位」不在原有位置），早非原貌，自然無從尋找，卻不甘願，尋找自成無止盡的茫茫盲目的行動。如〈尋找心臟〉一詩：

飄浮在空中／我們都是尋找心臟的／肢體／……／肢體在空中飄浮／直到肢體與肢體／繞成一個不分左右只有溫暖的心臟／飄浮在冷冷的空中⁷⁸

75—78 商禽，《商禽詩全集》，頁一四六，頁一六六，頁一九三—一九四，頁一九五—一九六。

二詩均趨向概念化、散文化，由題目即略可知其餘，均非成功的作品，的確「詩質稀疏已經接近散文」⁷⁹，卻深有寓意。也可視為同時期成功之作〈用腳思想〉一詩的重要參考。他在此二詩中對「肉身」與「心（意識）」的分離感是其一生或者說那一代人巨大的恐慌，從來沒有癒合過，〈尋找心臟〉的結尾三句尤其強調「心臟」已經遺落，只能靠「肢體與肢體」去「繞成一個不分左右只有溫暖的心臟」，像在說商禽那一代人只能靠「身體與身體」彼此取暖，去「繞成一個不分左右只有溫暖的母土／母親」似的，而事實上「心臟」不存在，「溫暖」也不存在。此種宛如「與母合一」的不可能的表達分式，在後期很白的分行詩中也可略見一二，比如〈溫水烏龍〉中就寫路遇「失散多年的戰友」，邀回家話舊，茶沒喝完，戰友就急著回家的心境，後二段說：

老友說妻兒沒有帶鑰匙／堅持不在我家中用飯／茶也沒喝兩口／就起身要告辭／直
到把客人送走咋嗒關上鐵門／最後一片茶葉才終於沉到杯底⁸⁰

力邀晚餐，卻遭拒，加上話舊不熱絡，「失散多年的戰友」竟陌生得可怕，人走了泡的「最後一片茶葉才終於沉到杯底」，此末句也有終於了一樁心願之意（失散的戰友像左手找不到右手）。對他的戰友而言，好像從前種種噩夢，再也不可觸碰似的。那種「陰影」若不能面對，即榮格心理學中所說人無以成熟、無法「個體化」，或陷在「象徵域」的大他者

中太深，無法透過想像域去追索失落的「心臟」（母親／母土／原質），如此說他的戰友再也沒有能力去把失散四方的肢體或魂魄尋回。此詩說的是其戰友到老仍驚懼猶在，無法以其意識指向生命「原質」，過的是非本真的生活。

（二）〈用腳思想〉的不同解讀

此系列探索人因時代催逼而形神分離的作品中，〈用腳思想〉一詩是相當成功的作品：

找不到腳	在地上
在天上	找不到頭
我們用頭行走	我們用腳思想
虹	垃圾
是虛無的橋	是紛亂的命題
雲	陷阱
是飄緲的路	是預設的結論
在天上	找不到頭
找不到腳	在地上
我們用頭行走	我們用腳思想 ⁸¹

原詩即以左右兩列橫排來呈現，可由左至右一行行閱讀，也可左右兩列分開來讀。例如倒數一至三行：「在天上 找不到頭／找不到腳 在地上／我們用頭行走」或者「在天上／找不到腳／我們用頭行走」。

「頭」可思想、即「神」所依附，「腳」是身體、即「形」所依附，再一度二者的分離，此時不只是「我」而是「我們」，這是他

79 簡政珍，〈層層迂回的想像〉，《臺灣現代詩美學》（臺北：揚智出版社，二〇〇四），頁四三—四五。
80—81 商禽，〈商禽詩全集〉，頁二六四—二六五，頁二九一—二九二。

始終關心的「生命原質」、「人的地位」的背離形式，此時似乎再也不是逃亂時「他對付殘酷現實的武器」，而竟像是當下現實的狀態描述。

陳芳明認為這首詩是諷刺臺灣怪現狀，悖離知行合一，「在價值混亂的歷史，在怯於實踐的時代，他看到的是用頭行走、用腳思想的荒謬人物。如果說，這首詩在於總結他一生的真實體驗，則長年來他忍受的殘酷體制與屈辱人生，無疑是最大的悲劇。」⁸²他說的是商禽「看到用頭行走、用腳思想的荒謬人物」，而蕭蕭則認為此詩「頭與腳，在不恰當的地方相對性的存在」、「『用頭行走』所造成的傷害也不過是『虛無飄渺』而已，但『用腳思想』才是這個時代最大的致命傷」⁸³。

陳、蕭二氏所說都可能只是此詩讀法之一，因商禽說的是「我們」而不是「他們」，則理應包含他自身在內。然則如果對照他早年所寫〈事件〉一詩即有「我用腦行走」的字眼，或可得到一些訊息，〈事件〉第一節說：

一整天我在我的小屋中流浪，用髮行走。長腳蜈蚣。我用眼行走；有幾公克的燐為此付出代價。我用腦行走。閉眼，一塊磚在腦中運行，被阻於一扇竹門；然後運轉於四壁；在玻璃瓦下面因發現這個問題而停住了：檢束室是沒有頭骨蓋的思想；陽光——整個太陽的行為都是對蜘蛛的模仿。⁸⁴

此詩中從「用髮行走」到「用眼行走」到「用腦行走」均是因在「小屋中流浪」是不可能的，但「流浪」卻是必要的，否則待久了將如「檢束室是沒有頭骨蓋的思想」，而那將是最不堪的，意思是能「用髮行走」到「用眼行走」到「用腦行走」至少保住了人的尊嚴。因此「長腳蜈蚣」、「陽光」或「我」都一樣，必須相互模倣在「小屋中流浪」。或亦如他在〈透支的足印〉中所說「行行復行行」才可感覺「時間在我無質的軀體中展布」，而且將來可以「收回我生前的步步足印」、因而回到「沒有時間」、「沒有話語」的狀態。85

如〈用腳思想〉一詩或可有另兩種解讀法：

(1) 對照〈手腳茫茫〉、〈尋找心臟〉、〈人的位置〉等三首詩來看，商禽說的仍是他那一代人的現在過去未來，而不一定是指「看到用頭行走、用腳思想的荒謬人物」。「用腦行走」或「用頭行走」是他對身體受阻時（如在小屋或檢束室）一貫的思索方式，說的或是在解嚴前之寫作此詩的一九八六年，他們仍未得回鄉的所有大陸來臺者的心聲，當時回鄉路仍如「虹」虛無如「雲」飄渺。而「用腳思想」其實可視為「用腳思『鄉』」的隱喻。

82 陳芳明，〈快樂貧乏症患者——《商禽詩全集》序〉，頁四四。

83 蕭水順（蕭蕭），〈生命撞擊下的空間詩學——論《商禽詩全集》的空間對比與隱蔽〉，《臺灣詩學學刊》十六期（二〇一〇·一二），頁一四三—一七〇。

84—85 商禽，〈夢或者黎明及其他〉，頁五一—五二，頁三九—四一。

對他們而言，經過近四十年的斷裂和折磨，再也沒有一個「家」是他們的「家」，沒有一個「鄉」是他們的「原鄉」。他們的「遠土」，他們的「母土」末了竟像是一個不曾存在過的夢（即使後來回鄉後），他們原有的「家」「鄉」，再也不存在這個世上，而成了消失了永恆地「匱乏」的「遠土」「夢土」，他必須不斷地「在路上」、透支一生的足印，他們形（腳）神（頭）永不可合一了，這豈不是洛夫所寫的他們這一代人是「漂木」，必須永被放逐？他們必須一生「用腳思想」！必須一生「用腳思『鄉』」！商禽說的是他那一整代人的命運！而「用頭行走」則是漂木感既無所歸依，就只能用「頭」（腦）行走，回到「母土」所在的過去之中，那是不用「思想」的，而只需翻出右腦幼時的存檔，即可一步步「走」回去了。此即是他說的：「只有出發才是歸去」（〈出峽而去〉），只有用「腳」才會思「鄉」。

(2) 「用腳思想」是其年少在大陸逃亂經驗的縮寫，「用頭走路」是其青年到中年在臺灣當兵經歷中人被制度壓抑扭曲（變位，即變形和移位）而試圖由其中逃逸的縮寫。一九四五年年初，年屆十五歲的商禽與哥哥羅顯永離家出走，來到成都準備從軍參加抗日戰爭，當年他中學尚未畢業。三年的軍旅生活隨著抗戰勝利而結束。可惜好景不常，他後來在成都被當地的國民黨部隊拉伕，隨部隊赴重慶途中雖然成功逃脫了，但隨即亦展開了他的逃亡生涯，輾轉流落兩廣、兩湖、雲貴川等地，在抓去當兵與逃亡的更迭中共達六、七次之多。

這樣難得的人生歷練自然是身體是手是腳的歷練，也是「腳」尋找「頭」不得的歷練，記錄於人的肉身，成了思想的重要組成。⁸⁶其後他赴臺，他說：「來臺之後，曾無逸樂可耽，都由於城鄉距離的縮短以及語言的不適應，人的驅體已失卻了逃亡的機會，我只能進行另一種方式的逃亡：我從一個名字逃到另一個名字。」他先後用商禽、羅硯、羅燕、羅馬、任癸等筆名從事文學創作，當中最為人熟悉的當然是「商禽」。單從商禽沒有固定的筆名，讀者就可以推想他飄迫不定的一生。即使採取了「另一種方式的逃亡」，商禽仍然慨嘆：「然而，我怎麼也逃不出自己。」這種形在此神在彼，往不可能處逃亡，正是「用頭走路」的另一形容，是其青年到中年在臺灣二十年當兵經歷之中整個人被最嚴格之憲兵制度壓抑住，人性因而扭曲因而試圖由其中逃逸的縮寫。「虹／是虛無的橋／雲／是飄緲的路」說的正是形體動不了，只能以「頭」代「腳」走路的深刻描繪。

與〈用腳思想〉同時期的〈人的位置〉一詩雖然仍較概念化，但正可見出他一生追求「人的地位」的堅持：

有人在人中人在其中 有人在其左 其右有人

有人在其右 其左有人 其人在人中

86 鄭友貴，〈功成名就流浪中——記臺灣詩人商禽的坎坷人生〉，《華人時刊》五期（一九九四），頁五二。

人在人心中 有臉在其中 有臉在其上 有臉在人中
 有人有臉 有臉有眼 有眼有眼 有淚在眼中
 有淚在臉上 有人在淚中⁸⁷

前兩行是批判，指人無自己面貌的狀況，即對「生命原質」和「人的地位」（其實是對大他者無言的抵抗）無知時，則別人進駐在其心中、或在其左、或在其右，左右其心。後三句則是對人有自覺的描述，此時人之心有人之標竿，有臉有眼有淚，淚中有他人的存在。這是商禽一生思索不盡的「人的哲學」。

三、商禽之折疊、飛行與解脫

商禽在他詩作中反覆地以身體的五官表現他的生命感受，其重複的次數之多，令人驚異，比如：「手／指：一七七次，腳／足：七十次，眼／目：一二三次，臉：三十次，髮：三十一次，鼻：二十二次，耳：十四次」。

商禽每次在使用時，雖有「重複」部分但也帶出「差異」部分，由此可以隱約看到他不斷地朝外在世界（向外）開展，又透過內心世界（向內）、即返回自身、找尋生命內在意義

的過程。

(一) 解褶與打褶

這或可用德勒茲「褶子論」中有關「向外」即「解褶」、向內即「打褶」的相關理論說明。一般所謂褶子或皺褶 (fold)，是指比如衣服皺痕、皮膚皺紋、地層之起伏所生皺褶，甚至人的左／右腦中新皮質也有可觀皺褶痕跡，皆是經由某種褶疊機制或折皺力量可將作用物折疊成或搓揉成某種皺紋狀的事物或現象。德勒茲則是從哲學高度抽象和昇華了「褶子」，乃指宇宙萬物的固有本性與內在本原，是宇宙萬物生發的根本性動力，經由折疊、折皺、彎曲、疊加、累積、重複和建構，乃有了此刻可見或不可見的宇宙全體。褶子的這一特性源於萊布尼茨的「單子論」，德勒茲「褶子論」加以擴展。單子的性質是「思」⁸⁷「道」(thought)，這廣延的世界就是有無限多的單子構成。單子中的「一」被視為具有「打褶」(向內包裹)和解褶(向外展開)的潛能，因此，「每個單子的深處都是由無數個在各個方向上不斷自生又不斷消亡的小褶子(彎曲)所構成的。世界的微知覺或代理者就是這些在各個方向上的小褶子，是褶子中的褶子，褶子上的褶子。」⁸⁸亦即，真正的知識就是

87 商禽，《商禽詩全集》，頁二九七。

88 德勒茲，于奇智、楊潔譯《福柯·褶子》(長沙：湖南文藝出版社，二〇〇一)，頁二七九。

要窮究一物的可能性，物質不是由顆粒構成的，而由越來越小的褶皺構成的，褶子是構成事物的內在本原。而且每一個褶子均在「重複」中有「差異」，世上沒有褶皺相同的兩樣東西，即使兩片葉子、兩塊岩石、兩個雙胞胎亦然。如此我們生活世界本身就是一個不斷開展又不停內褶的浩瀚的褶子。褶子象徵著「重複」中彼此的「差異」可共處，其中蘊涵了「差異」哲學觀和現代「全息論」。於是「異質」與「異形」雙重變化乃宇宙生命之必然，比如凡被打褶為一粒種子的，其褶子之展開即是一棵大樹，毛毛蟲伸展成蝴蝶的其後蝴蝶必折疊回毛毛蟲，精卵開展為兒童為成人有朝一日又折疊回精卵而「重複」不已，但其「重複」之中必有微小的「差異」。89

比如筆者已詳細討論過的〈鴿子〉一詩，與下列這首〈手套〉比較起來，前者顯示了對外在世界（鷹隼）保持高度警覺，「手」雖憤怒常擊拳，也要透過想像將之如鴿子般釋放，但〈手套〉一詩則呈現了另一風貌：

有一次，我在做完工後，回到寢室裡，先脫下一隻手套，向床上一扔；然後，掏出一支香菸來啣在嘴上，並且，已擦燃了火柴，正準備吸時，忽然，我從火焰尖端的黑煙燻飄中透過，凝視著那隻躺在床上的被黃土染黃了的黑土染黑了的被黃土和黑土染成了赭褐的白粗的手套。

此刻，那隻手套，因離了我的手，自然是空癟的；食指成三十度地斜曲著，小指被疊壓在無名指和中指之下，已看不見，甚至，簡直像斷了一個指頭。呵，它是如何地充滿了孤獨的哀傷之情。我急急摔滅了火柴，把另一隻手套脫下來，很快地丟在它旁邊。

第二隻手套，卻是仰臥著的。手指都無力地攤開來，指尖向著原先那隻，距離約十公分成為一個直角；說是休息著哩卻又煞像哆嗦；就這樣，一雙赭褐色的粗白色手套，唉，再也沒有比這更能象徵出：沒有希望的希望，絕對的空虛的悲哀，與千萬萬分的頹廢的人。即使是一個未亡人擁一襲外套跳慢板的華爾滋。⁹⁰

此詩透過人觀察手套成單和成雙時不同的形狀和互動的姿勢細節，將人在必須工作、屈服於環境的過程，極細緻的描述出來，充滿了自傷和無奈，宛如不是手套的演出，而是人的手的演出。「被黃土染黃了的黑土染黑了的被黃土和黑土染成了赭褐的白粗的手套」，說的是手套，但戴手套、使用手套、染上黃土、黑土的是人，說明了工作環境的巨大勞動量和辛苦狀況。「簡直像斷了一個指頭」、「無力地攤開來」說的也是手套，卻是戴手套

89 德勒茲，于奇智、楊潔譯《福柯·褶子》（長沙：湖南文藝出版社，二〇〇一），頁一五九—三七五。

90 商禽，《商禽詩全集》，頁一七六—一七七。

之人工作後勞累的形象，「沒有希望的希望，絕對的空虛的悲哀，與千萬萬分的頹廢的人」更是極度地形容工作內容的無意義和沒有未來性。末句「即使是一個未亡人擁一襲外套跳慢板的華爾滋」是倒裝句，與前幾句的對比，表示即使是未亡人擁外套的形象都比手套及其戴者要更有溫暖感。此詩寫出了由農業社會轉型到工業社會中做為一個學經歷均不高的詩人求生的不易，在生活壓逼下人的異化、非人化，這與其做為一個詩人的形象，形成極強烈的對比，詩人透過他的筆記錄了那個時代威逼下一般工農階層的卑微和無力感。下列這首一九九五年的詩作更是如此：

星期天，我坐在公園中靜僻的一角一張缺腿的鐵凳上，享用從速食店買來的午餐。啃著啃著，忽然想起我已經好幾十年沒有聽過雞叫了。

我試圖用那些骨骼拼成一隻能夠呼喚太陽的禽鳥。我找不到聲帶。因為牠們已經無須啼叫。工作就是不斷進食，而牠們生產牠們自己。

在人類製造的日光下

既沒有夢

也沒有黎明（～雞～）91

此詩前兩段是小說事件般的過程，末段三行像是評語或附註。詩中的「雞」無疑即「我」的影射，也是工業化的「現在」（雞和我）和農業社會下的「過去」（雞和我）的強烈對比。首段「缺腿的鐵凳」和「速食店」的出現是對現代社會勾勒似的評價，因快速生產，硬質的「鐵凳」於是極易就「缺腿」了，「雞」於是成為工業生產的一環，不需「啼叫」和「聲帶」，因已無必要，只需「進食」和「工作」，為了「生產自己」，長大以被吃掉，工作為了被吃、進食為了被吃，人亦如是，這是極度荒謬的事。二段「我試圖用那些骨骼拼成一隻能夠呼喚太陽的禽鳥。我找不到聲帶」，是努力要幫雞回復其形體，但找不到「聲帶」，即使找到，也不為了啼叫，「呼喚太陽的禽鳥」是昔日生物面對自然最自在生活的情况，正是商禽的存在匱乏處。

(二) 商禽飛行的眼淚

他對工業大他者、政經社會大他者的批判，可以下列他一九九九年的〈飛行垃圾〉一詩作為例證：

風乍起。

先是一張舊報紙，昨天的新聞，今天的歷史，被吹翻，送往馬路的那邊再度被踐踏；而後才是一只塑料袋，淡紅色條紋，近乎透明，騰空而起，擦著台電大樓而上；人們的眼光跟著它昇降搖擺，而後向南，沿新店溪上空飛行，沖散一群鴿子後進入五重溪山區，引起一隻林隼升空偵察，不喜歡袋中人、畜、蟑螂的喧囂嘆怨，急忙避開但仍保持警戒。

垃圾袋繼續往白雞山方向航行，彤雲在西天寫著孽窠大字。92

「舊報紙」包含的「昨天的新聞，今天的歷史」被吹翻，「送往馬路的那邊再度被踐踏」，這是諷刺到不行的寫法，而飛行的「塑料袋」中「沖散一群鴿子後」還「引起一隻林隼升空偵察」，「林隼」竟不喜歡袋中的「人、畜、蟑螂的喧囂嘆怨」，這是商禽式的幽默，而他自己當然也在袋中，「塑料袋」的控制者監視者直指有引導一切的「林隼」，此隼或鷹在〈鴿子〉一詩中已出現過，商禽歷經數十年仍將之視為眼中釘。「塑料袋」是工業生產物，人們將不要的垃圾均丟入其中，包括鄙棄、想丟的「人、畜、蟑螂的喧囂嘆怨」，卻沒引起關注，僅能當垃圾繼續飛行，這是現代人的鬱卒和悲哀。另一首詩〈飛行眼淚〉則是換一個角度：

空山不見人。

在濃密的羊齒叢中，電鋸猖狂地咆哮，松鼠在高枝上驚叫，飛鼠展開肉翅，白鼻心的顫抖勝過樹幹的震動，龍爪的枝桠，鳳翅的樹冠都在驚懼中狂舞，都在電鋸的咆哮中傾斜，時間，一百年，三百年、一千年變成木屑在空中飛舞，時間，一千年、兩千年轟然倒下。過去倒下，未來倒下。

被砸碎的小草流淌鮮綠的血。

打著素白的羽傘到遠方去播種哀愁

蒲公英是飛行的眼淚⁹³

「電鋸猖狂地咆哮」中，松鼠、飛鼠，白鼻心均展開逃亡，「龍爪的枝桠，鳳翅的樹冠」均嚴重傾斜，木屑飛舞，幾千年努力的植物們轟然倒下，瞬間即毀了過去與未來。被砸碎的小草流淌鮮綠的血。但那是明顯可見的，而不可見的、或一般人不注意的更多小生物遭的殃必更是嚴重，比如「打著素白的羽傘到遠方去播種哀愁」的「蒲公英」即是其一，以此自喻微不足道的小百姓總是默默伏生又伏死。他們皆只是「飛行的眼淚」，由古迄今莫不如此，由小喻大，寫來冷靜而充盈悲憂，正是商禽的強項。若以前面簡述的褶子論並

92—93 商禽，《商禽詩全集》，頁三七二—三七三，頁三七四—三七五。

將已舉或未舉的詩例簡化呈現，則可以圖3-2表示。

商禽代表他那一代人被兩岸政治的大他者所壓逼而終至流離終生、形神斷裂的一群詩人。他自始至終均以破碎難以完整之「我」對抗著他生命無以反擊的塑像者，詩是他唯一能做的反擊。然而「形神分離」看似悲劇，卻也成了他「勝過黎明」或「勝過痛苦」的有力手段，「形神分離」是形與神「分進合擊」對付痛苦、面對逃亂的方式，「神」末了對「形」仍要感激致意。他的「神」是彷彿能進入一種「超現實」的夢幻狀態，但卻是商禽逃亂時的殘酷現實，這或是他的超現實詩能比別人更深入更突出的原因之一。

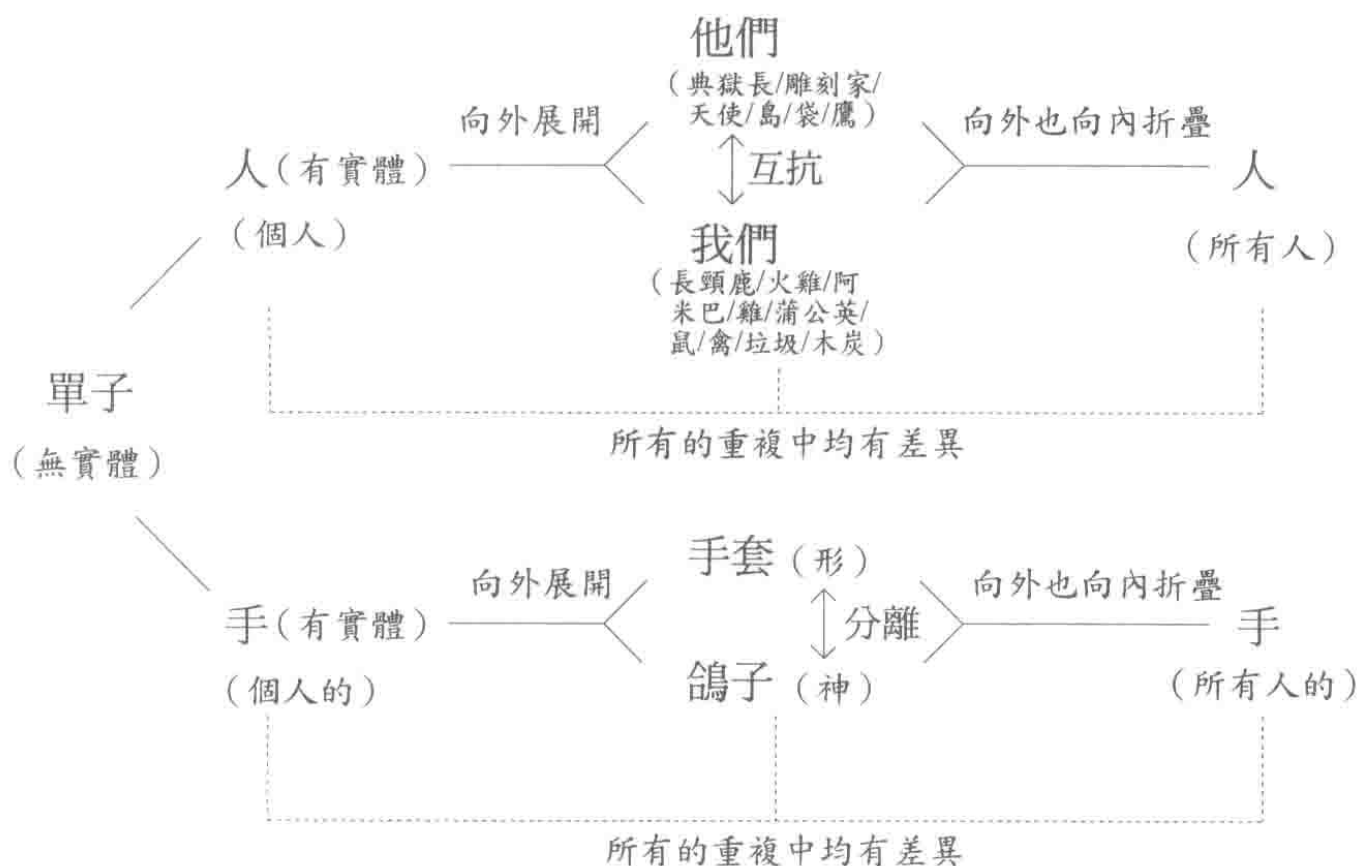


圖 3-2 以商禽的人和手之向外及向內折疊說明褶子論

寧是一個無為的勇者，也要從一片荒漠（指命運或生活現狀）中昇高自身（「逃」），是商禽一生最清楚明白的生命基調，卻又決不為荒漠所「囚」，他面對「人」與「生命」原質所展現的「追索」，最後都回到自身。他說的「我們不但活得無愧，更預見死得無愧」代表農業與工業轉型間知識分子的自我堅持和良知良心，即使他一直有遠離母土的「匱乏」和身體自由受限的「匱乏」的「雙重匱乏」，那構成他一生始終填補不盡的大坑洞，只能在「意向性」的移動中獲得短暫的「澄清」。

他的詩中透過超現實呈現的現實，也記錄了由農業社會轉型到工業社會中在生活壓逼下人的卑微、無力感和異化，與其做為一個詩人的形象，形成極強烈的對比。他終生也活在這兩極的囚與逃，和掙扎、矛盾中。

第四章 本土的固守：

蘇紹連的主體建構與雙聲發音

一九九七年蘇紹連在〈騎上白馬看看去〉一文中說：「在精神上，我是一名憂鬱的異鄉人。……我在和自己的影子競賽，向著光，我永遠超前。回首，才知我的影子停留在本土哀嚎。」¹這幾句話道出了臺灣籍戰後一代詩人的精神困頓和內在心聲。精神上「是」但身體「不是」異鄉人，這是指「認同感」失去方向、「無所歸屬」的感受。「我的影子停留在本土哀嚎」，「形」超前，「影」跟隨不了，而且「哀嚎」，蘇紹連說的「影」彷彿是他的「憂鬱」所在，「異鄉人」似「無所歸屬」的「精神」，有難以面對自我和這塊土地，失落感深重之意。這塊土地彷彿被什麼力量「囚」住，所有人皆住在那上頭，卻因

1 蘇紹連，〈騎上白馬看看去〉，《我牽著一匹白馬》序（臺中市立文化中心，一九九八），頁八。

認同不同或名實不符，而都感覺沒真正住在上頭，精神到處飄蕩、「逃」逸，始終追尋著要名實相符、形神求合（有人要「統」有人要「獨」）的美夢或理想。

對戰後一代出生的知識分子而言，「文化認同」與「土地認同」造成「無所歸屬」的「不確定性」，一直是臺灣島嶼上一九四九年前後出生的文化人一生共同的精神魔咒或無法迴避的政治難題，而這顯然是歷史創傷、教育灌輸、家庭背景因素所致、或沿襲自前代知識分子的巨大影響。「中國結」、「臺灣結」、「大小鄉土」、「本土」、「統獨」等這些符碼不似上一代詩人能夠那麼壁壘分明，到了中生一代就更形錯綜複雜，而由蘇紹連作品中的移動軌跡大抵可以看出中生代詩人文化認同的變化趨向、矛盾、衝突乃至糾葛和痛苦。本章即擬對「本土」觀念在他們身上不斷「歧出」地「生長」，最終枝繁葉茂逐步取得主流位置，並帶動出臺灣「主體」的建構方式乃至華語臺語「雙聲」發音的變化加以描述，並應用現象學及拉康精神分析學，討論蘇紹連作品吸收了商禽一輩超現實主義的精髓並多方向表現其形式，是他能孤挺地站立於邊緣位置寫作，而得以從同代詩人中突顯其重要性的緣由。且由於討論蘇紹連散文詩作品的論文甚多，常忽略他占更多量的分行詩，也較少涉及他詩風詩路與鄉土本土的關係，本章擬對此多加著墨。

第一節 鄉土之爭、本土的歧出與文化衝撞

在臺灣八〇年代以前，「本土」一詞對戰後出生的詩人群而言，是相當陌生的。八〇年代前後較常出現的詞彙或用語是「鄉土」而不是「本土」，那就像當時最常當做一個詩活動或詩選抬頭的是「中國」而非「臺灣」一樣。「本土」是「鄉土」的一支，「本土」一詞進入詩人們的意識是由「鄉土」一詞開始的，那時節，當「回歸」成了七、八〇年代多數詩人和文化人的共識後，「回歸鄉土」一詞彷彿成了文化界共同認可的最大公約數，至於是指「大鄉土」（中國，包含臺灣）或「小鄉土」（臺灣）則各有所本、心照不宣，直到「本土」一詞逐漸「歧出」、直到八〇年代中期後「臺灣」二字在各領域逐步取代了「中國」二字，或者說由「中國」還原成「臺灣」。「本土」（即臺灣）一詞要到九〇年代才取得了優勢，而由「遠土」（「母土」及「西土」）到「鄉土」到「本土」正是戰後世代詩人一生曲曲折折行經的路徑，其題材和形式歷經多樣、多元、繁複的變化，與前行代詩人乃就有了明顯的不同。

一、兩種鄉土、認同和其流動

「兩種鄉土」指的就是七、八〇年代所說的「大鄉土」（大陸）和「小鄉土」（臺灣本土），到上世紀末還被稱為「（中國）大陸」和「臺灣」，如今已常被簡約成「中國」及「臺灣」，不論何種簡稱，總有一部分人高興，另一部分人氣憤填膺。即使到了二〇一三年，仍然不時有民調單位會公布關於族群認同的數據，此一而再再而三調查「認同問題」的現象在世界上並不易見。當民調提出的問卷是較寬鬆或可多重選題（非二選一）時，還看不出「兩種鄉土」意義對立的尖銳度，此時「文化認同」、「族群認同」的成分會多一些²。而一但二選一時，「兩種鄉土」的意義就成了「土地認同」乃至「統獨」的對決³。而不論哪一種提問方式，隨著前一代人（如大陸來臺外省籍詩人）逐漸凋零及中國崛起，所有有關於「兩種鄉土」任何認同的民意調查，結果皆顯示，其「認同流動」已明顯地向臺灣本土傾斜。此種「認同流動」在全體前行代大陸來臺詩人中幾乎不易見到，跨語言一代的本省籍詩人早就只認同本土或已快速向本土傾斜，戰後出生世代的中堅代詩人，不論本省籍或外省籍詩人則幾乎皆有程度不一向「本土」（小鄉土）傾斜的「認同流動」現象，彼此的差距也非常複雜，有的極端明顯，有的隱微不易見。身為本省籍土生土長的蘇紹連（一九四九

」，即屬於後者，卻又可透過他詩作表現的內涵和手法之蛛絲馬跡，見出其「認同流動」隱密的變化。

(一)「中國」即「臺灣」的年代

所謂「兩個鄉土」的「認同流動」，在七、八〇年代由於仍處在戒嚴時期，實際上本

就是隱密地在變化著，只是「小鄉土」的聲音越來越清晰而已。以後世代的讀者大概會很難理解，當其時，由於大陸在各方面仍未興旺，「臺灣即中國」（至少是「自由中國」）的聲音始終占著優勢，對「大鄉土」（大陸）的認同遠遠高過只對「小鄉土」（本土）的認同。因此很自然的，即使在一九七七年鄉土文學論戰到一九八〇年代中葉，臺灣詩壇以「中國」為名的詩選和活動還正熱鬧地演出，以「中國」為名的大部頭詩選如《中國當代十大詩人選集》（張默等主編，源成文化，一九七七）、《中國當代青年詩人大展專號》（綠地詩刊，一九七八）、《當代中國新文學大系（詩卷）》（瘴弦主編，天視出版，一九八〇）、《中國當代新詩大展》（蕭蕭、向陽等主編，德華出版，一九八一），以「中國」為名的活動如「中國詩人的道路」

2 見中國時報二〇一三年五月十日A4版。

3 見童振源，〈兩岸和平指標觀察——和平需要政治共識與互信〉報導文，《旺報》二〇一二年十二月十五日。

座談會（聯合報，一九七八）、「西方文學與中國現代詩」比較文學會議（中央大學，一九八一）、「中國現代詩與民歌欣賞會」（陽光小集詩社，一九八三）、「中國現代詩劇發表會」（河洛劇坊，一九八四）、「一九八五中國現代詩季」（新象藝廊，白靈、杜十三策劃，一九八五），這些詩選和活動中一個大陸詩人都沒有。

同一時期，以「臺灣」為名的詩選、出版或活動則聲音小得多，如《臺灣現代詩集》（日文）（北原政吉主編，三十家笠詩社詩人，一九七九）、《一九八二年臺灣詩選》（李魁賢主編）、《一九八三年臺灣詩選》（吳晟主編）、《一九八四年臺灣詩選》（苦苓主編）、《一九八五年臺灣詩選》（沈花末主編，以上均為前衛出版社）、第一屆「臺灣詩獎」（「臺灣詩」季刊主辦，一九八四）、《臺灣詩人選集》三十冊（笠詩社，一九八六）、《臺灣詩人作品論》（李魁賢，名流出版，一九八六），此種出版或活動主要由本省籍詩人、同仁人數龐大的笠詩社主導，明顯地與以「中國」自居的創世紀／藍星／現代詩社等詩人對抗。針對此種「兩頭均是偏頗」的命名現象，有評論者評論：

如此一端敢以「臺灣」占據全「中國」之名，一端竟又以部分「臺灣」詩人成員自居全「臺灣」之名，形成了一名實均不相稱、但背後卻又有其政治悲情、文化斷裂、地域特殊等因素促成之奇異景致。

此種混亂，到了一九八九年前後達到了短暫的高峰和整合，此後開始逐步壁壘分明，族群關係分道揚鑣。至二十世紀末，臺灣進入經濟高峰後期、政治逐漸陷入內耗空轉，大陸則擺脫六四事件、一步步走向高經濟成長率。一落一起之間，也逐漸顯現在文化、文學的表現和影響層次上，包含詩人對待此種起伏變化的心境和題材選擇……。

(二) 認同的困頓與角力

蘇紹連等詩人群在七〇年代正值二十歲上下，就逐漸碰觸到敏感的政治問題的神經線，所有的詩人幾幾乎都被迫在「現實」中醒了過來，先是由西方回返東方的鄉土文學論戰，再一步步由大鄉土與小鄉土之爭，也進入詩社詩刊詩集蜂湧而出的黃金時代，詩壇的此種「現實主義」詩風到八〇年代中後期的「政治詩」達到高峰，此後就「不再是詩壇上主要的詩潮了，繼起的厥為後現代詩的挑戰」（孟樊）⁵，然而身處臺灣的詩人皆知：八〇年代鼓倡的多元思想到了二十世紀結束後又逐步侷限成有條件的、內容決定形式——與本土化有關方為「政治正確」的主流路線。因此成長於七、八〇年代的詩人們可以說是面對「兩個鄉土」或「本土」問題最感困頓的一代，他們不能不重新檢視、面對、或調整個人的意

4 白靈，〈中華現代文學大系·詩卷〉序（臺北：九歌出版社，二〇〇三），頁一〇。

5 孟樊，〈臺灣後現代詩的理論與實際〉（臺北：揚智文化，二〇〇二），頁一三三。

識型態，以適應社會菁英知識分子挑戰國家機器操控的龐大意識型態（大他者的象徵符碼）系統時所產生的變化，然後逐步對鄉土或鄉愁、對當下土地、對統獨、乃至對母語形成一系列的看家，或願自囚其中，或極力迴避之，不同的詩人遂有了不同的流動和調整⁶。

提倡回歸傳統與關切現實「敲自己的鑼打自己的鼓」的龍族詩社，是蘇紹連在一九七一年參與、創辦的，這是在發表第一首詩作〈茫顧〉（一九六九）的後兩年，一九七二年退出，重整母校臺中師專的後浪詩社⁷，出版《後浪詩刊》，計十二期（一九七二·九—一九七四·七），一九七四年改版易名為《詩人季刊》，共出十八期（一九七四·十一—一九八四·八），直到一九七八年他才出版第一本詩集《茫茫集》，「茫茫」二字或即代表了面對未來時他的疑惑、焦慮與挫折，卻也預見了時代其後風起雲湧的變化。而他在詩集《茫茫集》裡已涵蓋了他散文詩、四言詩、分行詩、長詩等形式，並見到了他受西方超現實主義技巧深厚的影響，卻也同時看出他轉化古典的努力（四言詩系列），以及對土地沉重的無力感，西方、中國和本土、現代和傳統，再度在一個詩人身上產生了強度極大的角力，其間的掙扎與思索，宛如扮演「囚」與「逃」關係，先是要自西方脫離「逃」回到鄉土，又從大鄉土向小鄉土靠攏，又恐為之所「囚」，貼得過近，其間的拿捏互動相當微妙。

但他在參與此三種詩刊時期（一九七二—一九八四）發表的詩作，卻要到一九九〇年才一次出版了《童話遊行》（九首長詩）、《驚心散文詩》及《河悲》（四言詩）三本詩集，一九

九七年出版《隱形或者變形》（散文詩）、一九九八年出版《我牽著一匹白馬》（分行詩），將詩的不同形式分門別類收入不同詩集中，可以看出他對詩形式的執著和堅持。因而一九八八年《我牽著一匹白馬》中的五十二首詩作有五十一首收入的竟然是一九七三到一九八八年的作品，出版離最早發表詩作時間最長的相隔了二十五年，這就如同他一九八四發表的臺語詩要到其二〇一〇年出版《蘇紹連集》才見收入，忍功一流，令人側目。而此一九八八年《我牽著一匹白馬》詩集中過渡的正是他從西方走向東方、從中國走向臺灣、從鄉土走向本土、從華語走向母語、從超現實向現實擺盪的「認同流動」與「兩個遠土」強大之中西「文化衝撞」所留存的斑斑路徑，卻又始終保持一種含蓄、不明說、象徵性強過寫實性的風格。蘇紹連說：

在這座現代詩的島嶼上，鄉土是我的畫面。但我堅持從內裡寫起，不單單只寫外表；而寫內裡必寫到最深處。因此，看見我多麼的超現實，而看不見我多麼的鄉土。詩之

6 參見向陽：〈微弱但有力的堅持——七〇年代臺灣現代詩壇本土論述初探〉，《臺灣現代詩史論》（臺北：文訊雜誌社，一九九六年三月），頁三六五。然而七〇年代真正關於新詩「本土的論述」極為稀少，只零星提出「本土」二字，並未真正有論述，要到一九八二年起才有較具體的論述。

7 一九六九年三月，當時還在念師專的蘇紹連、蕭文煌、司徒門（洪醒夫）等人發起創立「後浪」詩社，當時「後浪」詩社只是一個提供社內成員切磋交流詩藝的學生社團，尚未發行刊物。

所以為詩，不在於內容是什麼，不在於技巧有什麼。詩，在於它自身的存在位置，是
否能建築於人的心靈裡。我逐漸有一些些體認時，歲月恍惚已過二十數年。8

此段話中：「看見我多麼的超現實，而看不見我多麼的鄉土」，恐怕是他最想說的，
「多麼的鄉土」等字表達了「鄉土」二字在當時社會眼光中的分量和重要。「超現實」是
西方的，「鄉土」不論大小均是東方的，包含當下的民間文化加上他年少時對中國文化的
傾慕，三方向的「文化衝撞」不能說不劇烈。但因「堅持從內裡寫起，不單單只寫外表；
而寫內裡必寫到最深處」，「外表」即客觀寫實，蘇紹連不願為之所「囚」限，使得多數
人在讀他的詩時只看到他的「超現實」（以為他仍「逃」至西方），而看不見他有「多麼的鄉
土」（東方）。讓許多人在他早期詩作中讀不出他表達的現實面；以及當他說「不在於內容
是什麼，不在於技巧有什麼」、「在於它自身的存在位置」時，他更在乎的是詩的藝術成
果，他題材寫實，但寫法、思考其實是現代主義，現以一九七四年他寫的〈觀光客〉為證：

留得青山呵留不得愈綠愈遠的路

整個門在嘴裡呼喊。走了車呵走不了輪痕

你睡一夜的床是她的皮膚。舉起螫呵，

舉不起憤怒

她，是門牌上的號碼

你是觀光客呵不是未歸人

整個窗在眼裡呼喊。望見地平線呵望不見方向

天亮時一隻鞋子也沒有醒來。吹倒牆頭草呵

吹不倒悲哀

——她死的方法是

放開雙手放不開頸……

離開小鎮呵離不開鎮上的流言⁹

小鎮自然是在都會大城市之外，與鄉土已相當接近，寫的與土地上發生的現實相關，因此說他寫的是鄉土之事似無不可。此詩寫於一九七四年八月，那一個月中他至少寫了十首詩，這是他回鄉教書的大豐收。本詩表面上很像是寫一樁小鎮某一女性被觀光客謀殺的案件，事實上很有可能是寫文明如觀光客湧進小鎮，破壞了她的純樸，宛如將之謀害了一般。寫來既驚悚又含蓄，乍看語焉不詳，僅有提綱契領的幾筆（共十二行）交代，卻宛如一

8 蘇紹連，〈騎上白馬看看去〉，《我牽著一匹白馬》序，頁一一。

9 蘇紹連，〈觀光客〉，《我牽著一匹白馬》，頁五—六。

篇寫給小鎮的哀悼詞。而若將「你」比作「觀光客」，則「你」成了看小鎮的「她」步入死亡的旁觀者，則此旁觀者即是無能為力的「我」或我的朋友，亦即面對文明一步步將臺灣各個小鎮（不只是自己居住的）殘害殆盡的見證者。

(三) 〈觀光客〉的三種讀法

由於〈觀光客〉一詩使用超現實技法，使詩生歧義，不免晦澀、模糊。如此也使此詩可由三種觀點切入：

1. 以謀殺案的觀點

本詩手法沿用他的超現實技巧（整個門在嘴裡呼喊、你睡一夜的床是她的皮膚、整個窗在眼裡呼喊、她死的方法是／放開雙手放不開頸），題材內容卻是現實面的——一個小鎮的一個謀殺案件（她死的方法、一隻鞋子也沒有醒來），事件的女主角應是妓女或小鎮女子（她，是門牌上的號碼），男主角是開車的暫時居住的人或觀光客（走了車呵走不了輪痕／你是觀光客呵不是未歸人），此人個性似乎悲觀（地平線呵望不見方向、吹不倒悲哀）、充滿憤怒，說不定個性暴躁或性慾強烈（整個門在嘴裡呼喊、整個窗在眼裡呼喊），亟欲將此憤怒找到發洩口，於是路、門、窗、她的皮膚、牆頭草均是他想擊倒和搬開的對象，像是渾身不對勁，在女人身上又自卑感沉重（舉起螫呵，舉不起

憤怒），無法盡興，「吹倒牆頭草呵」或是女人安慰他沒關係的話，「吹不倒悲哀」或指他心理不健全、生理也力不從心。末了觀光謀殺客走了，「輪痕」留下來，關於此案的「流言」流傳不已。

2. 以哀悼小鎮之死的觀點

「她」即是小鎮，「你」是文明的現代機器，由轟隆隆卡車載來，「留得青山呵留不得愈綠愈遠的路」指只剩青山還在，「愈綠愈遠的路」皆為文明此一「觀光客」所殘害。「整個門在嘴裡呼喊」、「整個窗在眼裡呼喊」指原有門窗全為現代鐵皮鐵欄杆所破壞，而「走了車呵走不了輪痕」是破壞的機械怪手走了，破壞的痕跡斑斑可見。「你睡一夜的床是她的皮膚」，機器手破壞的是小鎮純樸的面貌。面對此景狀，小鎮人（包括作者）只能「舉起螫呵／舉不起憤怒」，「螫」是動詞當名詞用，指含有毒腺的蛇、蟲等用牙或針鉤刺人畜，面向機器手自然「舉不起憤怒」。「天亮時一隻鞋子也沒有醒來。吹倒牆頭草呵／吹不倒悲哀」指所有小鎮的人（鞋子）都不願醒來，「牆頭草」是猶疑不決、耳根軟的鎮民，所有人面對小鎮之死皆無有作為。末段是指控，指出小鎮之「死的方法是／放開雙手放不開頸」，無力掙扎也無力呼吸，「離開小鎮呵離不開鎮上的流言」，機器怪手（觀光

客)離去，對小鎮的改變，大家議論紛紛。

3. 以旁觀者觀點

很像出外遊學或到城裡讀書偶然回鄉的人，對小鎮純樸之風的改變，心痛不已，但只能像是「觀光客」一樣，「不是未歸人」，僅能表層看看，因「你睡一夜的床是她的皮膚。舉起螫呵，／舉不起憤怒」，對「你」而言，「她，是門牌上的號碼」而已，則又似乎對「你」有責備或調侃之意。

由上面的分析可看出，如果是第一種觀點，則小鎮的現實並未變形，此似非作者原意。第二、三種觀點則同時對「觀光客」（文明進入或遊子旁觀）有所不滿及對「她」（小鎮）的滅亡有所哀悼。證諸他後來所寫對沙鹿小鎮的改變的自述可以印證當年他的無力感：

小時候的印象中，它單純樸素，有著村婦一樣的面容……初中以後，它就變得像工廠女工一樣的面容，住家環境遭到機器的侵略，沒有生活品味，大小工廠漸漸興起，家就是工廠，客廳也是工廠，每一塊地就像是生癬一樣，都是工廠的痕跡。我返鄉任教以後，沙鹿鎮已搖身一變，成為濃妝艷抹的女推銷員了……商業興起，處處都是販賣與貿易……10

一九六三——一九六五年他讀清水中學初中部（此時工廠生癩一樣出現），一九七二年夏服完兵役（奢侈風氣瀰漫鎮上的每個角落），即回到老家沙鹿，先後任教於北勢國小和沙鹿國小，因此上引所言沙鹿小鎮由村婦搖身一變成工廠女工、以致成為濃妝艷抹的女推銷員，均在寫作〈觀光客〉之前即已發生。然則其變化之速並非沙鹿一地而已，「黃土路、油菜田……」在臺灣大城周邊及其附近的小村落何處不是相似景象？沙鹿只是其一。「工廠女工一樣的面容，住家環境遭到機器的侵略，沒有生活品味」正是臺灣一甲子以來的最痛，迄今除少數高級地區少有改善。「處處都是販賣與貿易，人患與車患在鎮上的主要街道與市集氾濫」，奢侈風氣與炫耀形式充塞每個角落迄今何有改善？而遠在一九七四年蘇紹連其實即以此詩宣告了「臺灣面容之死」，何止只是沙鹿一鎮而已。他以他的詩藝早就介入了的「鄉土」，豈能不予以強調？

此〈觀光客〉詩還七次使用時空對比的手法造成句型的相似性重複：「留得／留不得」、「走了／走不了」、「舉起／舉不起」、「是／不是」、「望見／望不見」、「放開／放不開」、「離開／離不開」。傳達了「你」與「她」既疏離又有所互動的反覆糾纏關係。

10 蘇紹連，〈沙漠上的小鹿——為沙鹿的小孩而寫〉，《聯合文學》七卷三期（一九九一·〇一），頁七九。

對拉康來說，「重複」的現象可以突顯潛意識的動力學結構，也可以因能量分布的不平衡，此時某一些行為或行為結構就會發生重複，其後面有可能還有一個主體最核心的位置是他被他所欲望的客體的欲望結構所盤據。其意是指「她」（小鎮）是他所欲望的客體，卻無力使之扭轉而走向死亡，因此為其所欲望的客體（小鎮的原貌）的欲望結構所盤據（由純樸走向庸俗化、商業化、景觀破壞化的），這個結構在動力上因為客體的匱乏（她／小鎮之死／純樸的消失）而使作者產生壓抑（惋惜難受卻無可如何），進而產生七次自我辯證似的重複現象。所以上述「留得／留不得」是小鎮的青山和綠路、「走了／走不了」是進出小鎮的車子留下的，是壓在她身上的輪痕、「舉起／舉不起」是對傷害了小鎮產生的憤怒、「是／不是」指進出小鎮不起作用的人、「望見／望不見」是小鎮的方向和未來、「放開／放不開」是小鎮注定走向死亡、「離開／離不開」是小鎮的一切流言。只是一首詩即盤旋著蘇紹連想留卻也留不住的純樸小鎮舊時光。

（四）〈芽〉：極早的臺灣生態詩

而一九七五年他寫的散文詩〈芽〉將鄉土與鄉土人物結合，寫出他對工業文明快速發展時影響臺灣兒童未來的擔憂：

工廠裡，在地上斜列交錯的幾十條煙囪影子之間，有一個穿紅裙的小女孩獨自玩著跳方格的遊戲，而幾萬條黑煙的芽從四周竄升起來。一會見，芽生長得巨大無比，把天空遮蔽到只剩煙囪口那麼小，小女孩抬頭一望，就跳入天空裡，再也跳不出來。

我向工廠的老闆抗議，老闆不但不理，還說：「為了生產，我們要使這世界成為黑煙的森林。」後來，我夜夜含著淚，用我慈悲的刀去把那些芽砍得鮮血淋漓。¹¹

〈芽〉比起上述〈觀光客〉一詩當然易讀多了，顯然其散文詩比起他的分行詩較不那麼斷裂跳躍，在畫面的聯結上易於跟上。此詩說「幾十條煙囪影子之間」，有「幾萬條黑煙的芽」，此種景象在今日臺灣中南部的工業區並未完全消失，「穿紅裙的小女孩獨自玩著跳方格的遊戲」的獨自，暗示父母就在工廠裡勞動，成為製造黑煙的幫凶，跳方格最後跳進黑煙四布的天空裡，一方面暗喻小女孩成了黑煙的犧牲品，一方面又能提早加入製造黑煙行列，變成全民總動員製造黑煙之芽的一分子。「我向工廠的老闆抗議，老闆不但不理」而且還要「使這世界成為黑煙的森林」，意指老闆背後有國家機器的「大他者」當靠山，是政策支持了一切，詩人如何與之對抗？只好「夜夜含著淚，用我慈悲的刀去把那些

11 蘇紹連，〈芽〉，《驚心散文詩》（臺北：爾雅出版社，一九九〇），頁二六。

芽砍得鮮血淋漓」。這是寫得極早的臺灣生態詩¹²，支持呼喊鄉土文學的詩人，把本土叫得哇哇響的詩人，恐都難以分量相等的詩作與之對抗！

如此當蘇紹連說：「鄉土是我的畫面」時，一點都不誇張，上述兩首詩還只是初步而已。因此，當蘇紹連說大家只「看見我多麼的超現實，而看不見我多麼的鄉土」，他說的「多麼」二字既是一種自信，也是一種不被人知的感嘆。

二、本土歧出；意識型態與差異論述

法國哲學家·馬克思主義理論家路易·阿爾都塞（或譯阿圖塞·Louis Pierre Althusser, 1918-1990），他受到拉康影響極深，曾將意識型態定義為人與現實之間關係的想像性表述。其認為人作為社會的一員有如一台社會大機器上的齒輪和螺絲釘，根本無足輕重，面對的實乃是一「空無」的面目，而為了擺脫煩惱空虛，我們通常不得不把自己想像為主動的、重要的人，從事著有價值的活動。這樣才能為我們的生活賦予意義和價值，而使我們的自我理想化的思想體系就是意識形態。意識形態掩蓋了我們的實際性質和與外界的真實關係，把我們置身於一個虛幻的中心位置，使我們處於對現實的「無意識」狀態之中。正是這種掩蓋或想像為信仰者創造了一個積極的心理空間，使他可以克服生活中的缺陷、困惑、不

足與空虛，使一個充實而完美的自我，一個統一的、理想化的主體得以誕生。¹³意識型態因此人人皆有，它是中性名詞，但既是想像性的表述，則免不了有虛構性，於政治上不免遭到政客操弄身分認同和本土意識，使現實與想像的距離拉大，方便他們製造縫隙，藉以上下其手謀取權力和利益。但本省籍詩人對臺灣本土身分認同的流動過程有其歷史和政經環境變化的因素所致，此流動過程會由大中國到本土情結的變動、會從回歸鄉土到本土的改變，其實與一個人成長中認識自我的變化相似，經常是以他者當作自己，由「誤識」到「認識」。

(一) 「誤識」到「認識」

此即拉康「鏡像理論」中關於自我如何形成的過程，這是他以一歲左右的嬰兒對鏡時通過鏡像而產生對自我虛假的圓滿感覺。所作的探究嬰兒由鏡中認出自己所感覺到的手足看起來是完整的，但他身體所體驗的卻是還不靈活的破碎感。鏡像比真實的自我更完全、更完善，即是一種「誤識」，誤以為的認識，因而他對自我的「識別」是由鏡像的自我「誤

12 要到二〇一二年十二月，蕭蕭等人才出版第一本《臺灣生態詩》詩選集（臺北：爾雅出版社，二〇一二）。

13 阿爾都塞，陳越編譯，〈意識形態與意識形態國家機器（研究筆記）〉，見《哲學與政治——阿爾都塞讀本》（長春：吉林人民出版社，二〇〇三），頁三二〇—三七五。

識」開始的，此「誤識」若投射到他者，比如抱著他的母親，則更成了自我理想化的對象，並開始向其認同，然後逐漸在成長中認識到自我與此理想化鏡像是有區別的，並非眼之所視即真，而鏡像或理想自我是我站在「他者」的立場上想像出來的目光，「我」成了「他者」，於是形成一個自我認同與抗拒「他者」同時競爭，到要將之分離拉開但始終沒有完成的主體性建構過程。

本土意識的建構過程即是要由對「大鄉土」（中國大陸）的認同中拉出，從本省籍人心中的「他者」中分離出。比如：說臺語的小孩向說國語的大人小孩認同、如工農向當年來臺的外省籍居於要職的認同、小鄉土民間文化向大鄉土中國文化認同，即「歧出」屬於其自我的「小鄉土」（臺灣）。

誤識到認識，即使此「認識」也充滿了想像性，自我認識仍可能是另一程度的誤識，此誤識或認識總是借助於「他者」，由我最在乎的「他者」開始，然後將之推離自身，即由誤認二者存在的巨大「差異」而向「他者」認同，等到看出二者的「差異」為本然而開始尋回自身，即使其中的「差異」仍有其他的「他者」當參照系，因此仍充滿想像性和虛構性，尤其在宗教信仰和政治傾向上，極易形成充滿不同「他者」介入的「意識型態」。

(二) 「差異化」的區分與論述

因此自我認同的過程總是藉著與他者的「差異化」來進行區分，而區分的因素有時是地理性的（國界、地區、自然山水阻隔），有時是生理性的（血緣、種族、膚色、性別），也有可能 是人為性的（宗教、民族、政治社群、移民先後、人口多寡）。但不論是地理性、生理性或人為性，其區分及差異方式，都可藉助論述（discourse）來強調，強調自我與他者之間的差異。

比如強化復興中華文化的論述、提倡國語為官方語言的論述、古典文學經典的論述、河山如何錦繡的論述等等，均有利於在臺灣本島中建構正統中國的主體；無形中形成了本省／外省的文化差異化、語言差異化、疆土山川壯麗的想像性論述。就外省籍為主建構的政權來說，在戒嚴時期，掌握論述權力，即可操作此差異的想像性論述，有利於取得臺灣政治、經濟、文化的主導權，以及透過國家機器的權力進行學校、社會、媒體等種種文化機制的運作，形成整體共識與社會價值觀，以對人民進行控制。國府藉由這種無形的國家權力，在臺灣本島上操縱大中國論述以使本省籍／外省籍的區分論述隱含其中，使其政權能穩固並有效的統治。也有利於將本省的人事物景，形容為有侷限而難以參照的另一形式「他者」，而使本省人始終處於劣勢的、無法發言的「他者」。等到國際情勢遽變、經濟環境提昇、鄉土文學論戰開打，此論述權透過各種管道逐步釋出，則自然時移境轉。到八〇年代末報禁解除，不久世界局勢大變，東歐蘇聯共黨倒臺、遊行示威四起，昔日的「他者」論述權轉向了本省籍人士，並與原有舊論述擁有者產生對抗，族群意識被推向兩極，

乃由於論述者各自將對方視為「他者」，希望擁有完全的論述權，加上選舉頻仍、政客助瀾，各擁群眾，強化各自意識型態，其族群不分裂也難矣。

這二十多年來是臺灣族群意識形態兩極化最深重的時期，政治操弄「本土」的口號和意識達到頂峰，族群撕裂了老百姓。老中青三代詩人在此氣氛下，各有各的焦慮和求解之道，有人明顯地見出其對族群或本土身分認同的傾向，有人只能隱約地由其作品中見出，如蘇紹連即是一例。

即使到了二〇一三年，幾乎在媒體上仍會出現本省籍和外省第二代（今日五十至六十五歲）對臺灣地位「不確定」的心聲：比如年長蘇紹連兩歲的中生代詩人李敏勇（一九四七—，屏東人，生於高雄）仍堅定其理念說：「臺灣要有動人的建國運動」、「描繪真實的、小而美的新國家願景」、「在殘餘、虛構、他者的『中華民國』體制下，民主化只會是一場空虛之夢，只會是虛妄的政治權力邏輯，無法建構一個真實國家」¹⁴。「在殘餘、虛構、他者的『中華民國』體制下」這句話即是擁有部分論述權的本土作家站在本土立場，希望將臺灣六十年來的「『中華民國』體制」視為必須徹底與之「差異化」，劃清界線，將此種過去鏡像式的「他者」完全鏟除，他無法與之認同，因此它們也只剩下「殘餘」、「虛構」的部分，再不足提供想像性敘述。這當然出於李敏勇個人的選擇，必須予以尊重。而由於原擁有主論述權者實際上並未消亡，「殘餘、虛構、他者的『中華民國』體制」也未消失，

本土論述者也仍生存在此體制下，並未完全擁有主論述權，而且本土論述在七〇年代末、八〇年代才興起，「本土」論述可視為由「鄉土」論述又出，因此將七、八〇年代中出現並活躍於詩壇的詩人群，視之為新詩的「歧出期」似無不可。

而幾乎在同時，在二〇一三年同一月分，報紙以顯著標題刊載《少年Pi的奇幻漂流》導演李安（一九五四—，祖籍江西德安縣，生於屏東）「嘆臺灣如無根漂流島，像他也像《Pi》」的訊息，說臺灣在他心裡，是座漂流的孤島，一座不被承認為國家的島嶼，沒有明確的定位。臺灣處於特別的政治現況，一切都處於未定的狀態，「就這樣漂流著，像我一樣，像Pi一樣，一生漂流」¹⁵。乍看本省籍和「最後的外省第二代」皆有「無所歸屬」，且越來越接近對同一塊「土地」（本土）認同的深切感受（這與一九四九年大陸外省籍來臺者不同），但政治理念及「族群認同」、「文化認同」、「文化鄉愁」未必相近，似乎本省籍所受「精神壓抑感」特別深重，「最後的外省第二代」則似乎「精神（乃至身體）漂流感」更為嚴峻。

但由於中生代詩人中本省籍如李敏勇（一九四七—）、蘇紹連（一九四九—）、簡政珍（一

14 李敏勇，《文明之光，國家之影：一個詩人的臺灣守望二〇一一—二〇一二》之〈關於本書〉介紹，《笠詩刊》二九四期（二〇一三·〇四），頁一〇六。

15 徐定遠報導，見中國時報 D6版，二〇一三年四月二十八日。電影《少年Pi的奇幻漂流》敘述一少年與一老虎於海上漂流二二七天，李安於二〇一三年因此片獲奧斯卡最佳導演獎。

九五〇—）、渡也（一九五三—）、陳黎（一九五四—）、向陽（一九五五—）、路寒袖（一九五八—），或外省籍第二代詩人如羅青（一九四八，出生於青島）、馮青（一九五〇，出生於青島）、陳義芝（一九五三—）、羅智成（一九五五—），各人所處環境、地區及家庭、教育影響甚為複雜、錯綜，乃至糾葛不清，比起前行代本省或外省籍第一代詩人更不易釐清，其詩中所呈現的「鄉土」成分和關懷度、「本土」意識和認同度、及「意識型態」的差距，在在都影響他們創作的傾向和內容。

這也是為何大鄉土認同感始終一致的外省籍第一代詩人如洛夫、痲弦，會移民加拿大，前者有「二度漂流」、「天涯美學」的論述及撰寫長詩集《漂木》¹⁶，他們心中的「鄉土」或「本土」自然與臺籍詩人心中的「鄉土」或「本土」等詞範疇出入極大，而這「兩種鄉土」對他們而言均不時有無以安頓自身的恍惚感受，漂流感何能不重？而本省籍戰後一代的李敏勇會如前所說「臺灣要有動人的建國運動」，但同為本省籍的簡政珍（一九五〇—，新北市瑞芳鎮金瓜石人）卻會有「放逐詩學」的論述，且認為即使生為一個土生土長的臺灣人，但從小就著迷於一個想像的江山，尤其是中國古典詩詞中意境的豐盛，添增他想像「故國家園」的依據，然則畢竟「現實的中國」和「想像的中國」根本註定無法結合，此種宿命地因「想像」與「現實」的斷裂和失落，讓他產生一股無法抹去的「鄉愁」，血液裡不免要流著「放逐」的因素。¹⁷此種因時空錯失的「放逐感」所產生的書寫方向，乃其對個人

存在的哲學思考所致，並無意鼓吹什麼。然則他們在文化／族群／土地等的認同上，一如臺灣老百姓，在時間的移動中或大或小都會產生程度不一的「認同流動性」，這顯然與各自的家庭、環境、所受的文化衝撞內容差異有關。

上述兩代詩人，不論本省籍或外省籍，包括此章主角蘇紹連所說的「憂鬱的異鄉人」、「影子停留在本土哀嚎」，均展現了兩代人強烈的「無所歸屬」的深刻苦悶。而認同錯亂和認同不斷「流動」的「不確定性」，一直是百餘年來臺灣人民長期面對的課題和命運。一甲子以來，臺灣在國際強權環伺下，一直處在政治地位「不確定」的氛圍中，而兩岸長期斷裂隔絕，也方便為政者採取戒嚴政策，形成一個枯守孤島的大他者、論述權掌握在少數人手上，遂對不同族群「在心靈上造成巨大的傷害」，乃有所謂「孤臣文學」與「孤兒文學」二詞¹⁸的誕生。前者原指第一代大陸來臺作家失去母土卻有強烈的文化認同所產生的作品，後者原指跨語言一代的本地作家，立於斯土而失去文化認同所產生的作品。然而，對二戰後出生的外省第二代、或本省籍第二代言言，仍然多多少少綿延了類似的文化和族

16 蔡素芬，〈漂泊的，天涯美學——洛夫訪談〉，收於洛夫，〈漂木〉（臺北：九歌出版社，二〇〇一），頁二八四。

17 簡政珍，〈放逐詩學〉（臺北：揚智出版社，二〇〇一），頁一一三。

18 陳芳明，〈奇異之花：現代主義的美學〉，臺北：《文訊》雜誌三十一期（二〇一三·〇五），頁一六一—一八。

群認同問題，雖然並不像前行代詩人的壁壘分明、終身矢志不移，但在臺灣中生代詩人身上，光譜條紋混雜難分，甚至因時代變化、政權更張、教育環境、族群通婚等因素，產生了更大的矛盾和衝突。因此中生代詩人的「中國結」、「臺灣結」、「鄉土」、「本土」、「統獨」等符碼錯綜難辨，常常枱面上隱而不說，卻在他們的作品中看出其文化認同的趨向、矛盾、乃至變化軌跡。

(三) 蘇紹連回歸「本土」的變化軌跡

即使是要表現此「本土」論述自「大鄉土」論述中「歧出」而生「差異化」的觀點，使詩創作能獨立存在，皆是本省籍詩人甚大的挑戰，此意識型態是如何發生作用的？當蘇紹連由早年對西方文化及中國文化的吸收和認同，此二者即「我向著光，我永遠超前」中「向著」的「光源」，到提出「縱的接生」¹⁹觀念（見下節），已有要自中國傳統再造重生的味道，到認同開始向本土流動至「回首，才知我的影子停留在本土哀嚎」²⁰，其中影子即其與本土聯結的原生面貌。一九八三年左右可說是他從超現實技巧向寫實主義貼得最近的時候，此後又開始「盪開」，找到二者之間的平衡點，這有可能是為何他的超現實散文詩「驚心」系列寫在七〇年代，之後相隔十餘年到九〇年代再回頭動筆寫另一批超現實散文詩「隱形與變形」系列，中間七、八〇年代之間十餘年是他先向「大鄉土」再向「本土」

（小鄉土）回歸的時期，此時他也一度寫了幾首「臺語詩」，較純的「本土」成了他詩路途中一度「歧出」的寫作方向，近年才再次調整語言，以華語與臺語「雙聲」演出，終於將超現實與本土合併展現，使之取得平衡（見第三節）。而一九八三年寫的〈岸，你沉沉的睡著〉、〈月，在黑夜中的光芒〉、〈圍巾〉、〈鄉土，你是我的畫面〉等詩是他語言最平淺易讀的時候，也代表了當時整個社會由「大鄉土」論述逐漸朝向「本土」論述前進並開始傾斜的趨勢。其中〈鄉土，你是我的畫面〉一詩語言是上述詩作中最鬆弛的，並非成功之作，輕易即可看出與他在七〇年代超現實詩作有巨大的差異，現在摘其末段，可看出受到社會現實與本土思維潮流巨大的感染力：

旅途的最末一站，

竟然是我的故鄉，我回來，

三十年了，我說不出多麼高興啊。

我的故鄉，它在轉變中，

當它用新的面目注視我時，

19 蘇紹連曾以管黠的筆名發表〈縱的接生〉一文，指出現代詩的是「接生而非繼承；是目的而非手段；是現代而非古典」的看法，見《後浪詩刊》第二期（一九七二·一一）。

20 蘇紹連，〈騎上白馬看看去〉，《我牽著一匹白馬》序，頁八。

我發現，
它不變的，
就是我的畫面。21

此詩長六十二行，藉繪畫工作者不曾開過畫展，敘述其緣由，乃因仍在摸索、只好藉助各種途徑「構想自己的畫面」，於是「在歐美的街頭徘徊，／一幅幅各種主義的框子，／把我的腦袋套住了」、於是注視「宇宙的光影，變幻莫測，／世界的叫喊，此起彼落」去尋找、或者「我妄想在歷史裡找老師，／給我一點點營養」、或者「站在鏡子前面，／把自己的衣服一件件的褪去，／盡可能裸裎自己，／甚至把毛髮肌膚褪去／讓我只剩一顆淌血的心臟，／在鏡子裡怦怦跳動著」，卻不免「孤獨而晦澀」、「奧祕而痛苦」，只好「再一次出去追尋」，直到「最後一站」發現了「故鄉」。其餘均是他「向著光，我永遠超前」的追尋過程，直到二十年後「回首，才知我的影子停留在本土哀嚎」²²的整個歷程，而這正是本省籍詩人們如渡也、向陽、路寒袖等人相近的詩路歷程，只是時間早晚有別罷了。此詩只有「把毛髮肌膚褪去／讓我只剩一顆淌血的心臟，／在鏡子裡怦怦跳動著」一段仍保留了超現實畫面，其餘等於他的「鄉土告白書」，「向故鄉輸誠」的宣言。但「本土」二字仍藏在「影子」裡，未浮出檯面。

一九八八年一月一日臺灣開放報禁，言論走向完全自由，一月二日他寫下了〈再爬升起來的太陽〉一詩，其中隱約可看到詩中「影子」代表的意義和力量——本土或本來面目或歷史真相或怨氣——卻又再度超現實化了他的寫作方式：

這次

從落下去的位置

從西方

爬升起來的

太陽

回到光明熱烈的白天

正如我的影子

從地上站起來

把我擊倒

影子拖著倒在地上的我

一步一步

21—22 蘇紹連，〈鄉土，你是我的畫面〉，《我牽著一匹白馬》，頁七三—七七。

艱苦地

走在歷史的大路上

向東方的源頭走去²³

此詩等於「我的影子停留在本土哀嚎」的反證或紓解，藉著時光倒回（落下去的太陽從西方重新升起），或由於言論自由化而可往歷史回溯，終有機會還其「光明熱烈的白天」的面貌，使黯淡的、消逝的、冤屈的又有機會回到其光亮清晰的狀態。於是原來趴在地上的「我的影子」不但「不哀嚎」了，而且分成三步驟展現了它的力道：

1. 從地上站起來，不再如原先匍匐的卑膝低下，展現了其反抗精神，原先被視為不重要的「他者」取得有力的論述位置，至少平行、對立；

2. 把原來「向著光，永遠超前的『我』給『擊倒』」，這是論述權逆轉，優劣位置的換位，代表主客力道瞬間反轉，「影子」成了主要論述者；

3. 「影子拖著倒在地上的我」指論述權歸於「本土」一方，「走在歷史的大路上／向東方的源頭走去」指歷史記憶逐漸回復，諸多冤屈開始平反，還原歷史真相。

「本土」二字要比「鄉土」二字顯然具有更強烈的意識型態，在論評方面，蘇紹連並不常提及，詩作方面蘇氏仍儘可能將之隱而不說，即不願為之所「囚」，如上述（再爬升

起來的太陽」幾乎看不出。頂多在序文或後記中提到，一九九七年他寫道：

遺忘已經開始，傷口忘記了執刀的那隻右手。結成疤的，也許有一天都一一還原為血和痛。二十一世紀的詩人怎麼看待我們現在這一代？我們怎麼走下去？涉水無聲，踩泥無跡，蹄過無痕？這些問題在詩史上只變作一兩個註解罷了。就像一兩滴眼淚，何必在乎！²⁴

「傷口忘記了執刀的那隻右手」是他難以吞嚥的，而藉著「再爬升起來的太陽」方有機會使「結成疤的，也許有一天都一一還原為血和痛」，即使未來「蹄過無痕」、即使「詩史上只變作一兩個註解」、即使「就像一兩滴眼淚」又何妨？重要的是「影子」仍要站起，把現實不敢作為的「我」打倒，在地上「拖著」，使「疤」還原為「血和痛」，蘇紹連的本土性於此詩中顯露出來。

也可以說，首先蘇紹連對他的「本土」所知是有限的，他隨著時代趨勢和詩風「逃」至超現實的高難度技巧中，或迷於中國古典「四言詩」的形式；基本上是隨著前行代詩人「逃」逸至「西土」和「母土」（中國）。等到回歸鄉土之風起，他從「精神的異鄉人」之

²³ 蘇紹連，〈再爬升起來的太陽〉，《我牽著一匹白馬》，頁六二—六三。

²⁴ 蘇紹連，〈騎上白馬看看去〉，《我牽著一匹白馬》前言，頁一〇。

對鄉土的認識所知有限，乃開始審視腳下的鄉土面貌，由中國「母土」「逃」回來「鄉土」。

第二節 孤島現象與主體建構中的蘇紹連

二〇一一年三月出刊，由蘇紹連主編的《吹鼓吹詩論壇》第十二期訂定了「百年阡陌；國家·詩專輯」，刊出了老中青三代詩人共有郭楓、羅門、向明、朵思、汪啟疆、非馬、陳克華、陳鴻逸、辛牧、阿鈍、葉子鳥、負離子、阿米……等四十二家的詩作，統獨藍綠齊聚，各自彰顯其意識型態，比如標題〈『紹連，國家和人民您要我說什麼？』〉、〈如何書寫「臺灣」？如何定位「島國」？〉、〈在國與國之間〉、〈我這一族〉、〈百年誕辰〉、〈一邊一國〉、〈理想國〉、〈蝦米世界〉、〈豔電——兄為其易，弟為其難（汪精衛致蔣介石）〉、〈私處〉、〈我的腸胃很莒光〉……，由標題大致即可見出痛心疾首者有之、愛之深責之切者有之、主張建國者有之、以史鑑今者有之、漠視國家存在者有之、極盡調侃諷刺能事者有之……，可說針對臺灣地位及本土問題所集聚的多元言論堂，較之立場鮮明的詩刊，此專輯採完全開放態度，無不暢言成詩，尺度之大、觀點差異之巨大，恐為詩壇所僅見。雖由年輕詩人莊仁傑輯稿，但策劃主其事的是蘇紹連，也好像對老中青二

代詩人做了一次意識型態的大調查。蘇紹連在此專輯也寫了〈我的身體我的國家〉一詩（見第三節的討論），正可看出其「本土情懷」的深重。此節探討臺灣的不確定地緣對蘇紹連詩作的影響及變化，而蘇紹連處於詩壇邊緣一如臺灣國際地位邊緣化的「孤島現象」，以及如何一路透過「異想」的創造，建構其本身詩國及「本土關懷」的「主體」。

一、缺位的必要：隱藏、凝視與擬態

林耀德為蘇紹連《童話遊行》撰寫序文時約在一九八九年十月，林氏對當時詩壇「往往發言權最大的作者群也碰巧是創作力最薄弱的世代，他們通常家喻戶曉，或以結社造勢，或以資歷鎮懾」、「在創作上展現才力的作者形同『缺席』，無法被正視」²⁵的現象，提出批判，意指含蓄沉默寡言於詩壇活動力小的如蘇紹連則「形同『缺席』，無法被正視」，有如「隱藏作者」（林文指不標舉自身的作者）。²⁶在詩壇「形同『缺席』」，表示雖然「在場」卻彷彿「不在場」。此種現象對蘇紹連而言，已是常態、頗為習慣，不論是在朋友聚集的場合、詩壇活動、他待在沙鹿對小鎮風貌巨變的觀感、乃至他對本土歷史、人事物所受的對待，皆有相近的感受——他在人群中、土地上、歷史潮流中皆「在場」卻恍如「不

25 | 26 林耀德，〈誰在寫詩〉，見蘇紹連，《童話遊行》序，頁二一四，頁六。

在場」，像他所說的「精神上是一名憂鬱的異鄉人」。像默立一旁被移來的植物，對周遭環境的新鮮空氣和美感作出貢獻，卻有如沉默的一群。於是他用他的詩表達他的苦痛、悲劇感和抵抗。

林耀德此文並對七、八〇年代「鄉土文學」一詞的濫用有所批評，顯然也為蘇紹連叫屈：

長久以來，藝術自主的觀念被政治自覺所滲透，以致於意識形態的表露往往造成種種反美學的美學標準，似乎一個政治抗爭者以其勇氣指數即可搏取輝煌的文名，坐牢、絕食以及政治迫害幾乎保證了作家的「偉大」；讓文學歸屬於任何一種政治性教條的審判，都可能是我們臺灣文化最大的悲哀，「鄉土文學」、「反共文學」、「樣板戲」，無非是某種泛政治意識形態的工具。²⁷

此段文字最可注意的是「意識形態的表露往往造成種種反美學的美學標準」這幾句，「表露」即造成「反美學」，正是蘇氏所極力避免的。林氏說一旦顯露或標明「鄉土」、「人權」，就有可能如同高舉「反共」一般，內容不符合「美學標準」。而蘇紹連對此步步為營、保持高度警覺，深懼陷入「某種泛政治意識形態的工具」，而且擇居邊緣位置，回到家鄉海邊小鎮教小學生美術，走向不「放射」自身的道路。

(一) 「隱藏作者」的向內凝視

蘇紹連在〈從楊喚到我的年少詩情〉說到自己：

我捨下功名爵祿的冀望及學業的深造，（中師的人全在準備考律師）純粹生活和寫詩。無非我的內向個性使然，淡泊無為。我不慣於向外放射，只是安於向內凝視。我吸納著光，而不是映照著光。所以近在周圍的人感覺不到我的存在……。²⁸

「許多中師的男生都在準備考律師」他卻「捨下功名爵祿的冀望及學業的深造」，蘇氏說的的確是實情，據說當年師專生相傳一事，有某報登先友後婚的啟事，母代女兒寫的條件是「婚大專生，師專生除外」。那年代小學男老師地位甚低，蘇氏卻能不隨俗，不考律師，「甘於內斂、向內凝視」，呈現出了一個林耀德所謂「隱藏作者」發展的軌跡²⁹。

「向內凝視」四個字別人是難以觸知的，恍如進入一種不可見的世界，有點像梅洛龐

27 林耀德，〈誰在寫詩〉，見蘇紹連，〈童話遊行〉序，頁六。

28 蘇紹連，〈從楊喚到我的年少詩情〉，見《少年詩人夢》（臺北：秀威出版，二〇一二年），頁六五—六六。與另題為〈騎上白馬看看去〉雖為同一文，但未加「中師的人全在準備考律師」，顯為後來所加入。〈騎上白馬看看去〉收於《我牽著一匹白馬》（臺北：臺中市立文化中心，一九九八年），頁五—一一。

29 林耀德，〈誰在寫詩〉，蘇紹連，〈童話遊行〉序，頁三。

蒂說「不可見的凝視」，透過這些凝視將會更易於重新「安排」我們可見可觸的世界。因為在可見性的基礎之下，有某種內在的驅力介於我們的身體運動、視覺、觸覺與既有的世界影像記憶的相互「混搭」侵越之間，它推動、選擇的，不僅僅只是再現外在世界的影像，還指向了世界影像系統閃動在蘇氏所說「吸納著光」與「映照著光」之互動或互斥抵抗、出入其內外分野之際時出現的不可見部位。³⁰讓「周圍的人感覺不到我的存在」，則進入一種「在場」彷如「不在場」的「自我抽離」狀態，一如他詩中的隱形或變形，以其他形貌另行表達此種「自我空位」。

梅洛龐蒂的遺著《可見與不可見》一書給了拉康極大的啟發，梅洛龐蒂在此書中強調，現象學不僅要關注可見世界，不可見世界也是它應該關注的領域。換言之，他的現象學不僅包括由主體的「看」所構成的視覺現象學，而且更是要去探討主體在「被注視」的狀態下所形成的現象學。當然，主體被注視，並非指被哪一個具體的主體所注視，而是說，主體在向外观的同時總是被大家所注視，總是處於一種被來自四面八方的「看」所包圍的狀態中。也就是從我的視覺角度來說，我只能從一點上往外看，而我的存在，卻被四面注視著。

拉康在透過視覺理論的觀念，將「凝視」(gaze)的概念定義為自我和他者之間的某種鏡映關係。在拉康的論述中，「凝視」並非字面上所呈現：注視別人或被注視的意思，而是自我如何被他人的視野影響，是一種慾望投射的狀態。觀者觀看之前，便存在著一種

「他者的凝視」或「前存在的凝視」(pre-existence of a gaze)——我只看一個定點，而我被全面觀看。主體所觀看到的，不僅是由他的眼睛所決定，而且是由他的期待所決定。我所遭遇的凝視，是被我想像的大它者場域的凝視。這個凝視是他人的在場，是使我羞愧的他人，是客觀世界。³¹

比如「許多中師的男生都在準備考律師」他卻「捨下功名爵祿的冀望及學業的深造」，此種無意於世俗性競爭，背後必須承受極大社會期望的壓力，這就如同拉康說的「想像他者觀看我的方式看待自己、約束自己」。因此「想像的凝視屬於他者」，如此想像的社會壓力反而會使「我們不斷地針對匱乏」，即不足之處「投射」另一類的「想像」以補足此種「匱乏」來「試圖達到完整」。也就是在此處「不能」必得以在彼處「能」來填補。這種想像的凝視和匱乏的填補一如他在一九七六年〈草場〉一詩所寫的：

草場上的草天天運動不停，原來，在草中有一位跑圈子的選手。空曠的草場青青濕濕長長地被風吹進了發號員的一響槍聲裏，原來，每根草中都有一位賽跑的選手。我覺得競爭沒什麼意思，便推動割草機，慢慢地割著那些草。

30 參見梅洛龐蒂，羅國祥譯，《可見與不可見》（北京：商務印書館，二〇〇〇），頁一九一—一九二。

31 拉康 (Jacques Lacan)，褚孝泉譯，《拉康選集》（上海三聯書店，二〇〇一），頁二五九。

從發現「在草中有一位跑圈子的選手」開始，到發覺「每根草中都有一位賽跑的選手」，跑圈子的不只一位，原來每根草裡有一位，而且充滿整個草場（代表社會），這是由身邊現象的挖掘到整個社會風氣的普遍性，而且人人皆期待「發號員的一響槍聲」，此種強大的趨勢和潮流對早年男性形成極大的壓力。幸好他自身個性內斂、不好競爭，但又不能不採取行動，完全無視於這些社會壓力（一種無形的大他者），於是便「推動割草機，慢慢地割著那些草」，「割草機」即是他「針對匱乏，不足之處投射想像」的自我保全裝備。此時「割草機」成了另一「慾望著」的東西，那是他另一世俗價值之外的欲望、另一種想像，此種想像就是他欲望的支撐，仍然象徵著另一類「他者的權威」，可以使那些在世俗「競賽生長」的選手從眼前消失，「割草機」即是他能抽離世俗價值而「向內凝視」的最堅強裝備，顯然就是他的筆，乃至他對整個詩壇轟轟轟發動力道的「想像」，每寫一首詩就如同推動一次「割草機」，立即聞到割草後草的香味。因此，即使不「欲望社會期待（一種名利的大他者）的欲望」，但屬於心靈的戰場其實仍是另一種「欲望成為詩人（另一種語言創造集體形成的大他者）的欲望」在「支撐」著他，以避免他被世俗的「草」所淹沒。也就是，此岸的匱乏必得以彼岸的期待予以填補才行，「割草機」轟轟轟的發動象徵了他在詩壇有所作為的期待，即使只是一位默默寫作的隱藏作者。

(二) 擬態：非自願的生存之道

根據拉康的說法，當凝視展現出來成為影像或作品時，它們就很像昆蟲假裝成樹葉或其他形狀的「擬態」(mimicry)，因此「向內凝視」也不例外，仍是一種被大他者凝視後想像的投射。在一般生物學中，「擬態」是指生物的形態擬似另一種生物或非生物，使生物個體能夠提高存活率的現象。有些擬態是讓生物個體融入周遭的環境中，使擬態的生物不易被發現，這種擬態的情形，廣義的說，也屬於保護色與偽裝的一種，稱為具隱蔽效果的擬態。有些生物的擬態則以動物為模仿對象，具有較積極的嚇阻作用，警告獵食者不要輕易捕捉，此類擬態稱為標識性擬態。³²保護色與偽裝的一種接近「隱形」，積極有模仿對象改變自身的一種接近「變形」。

「擬態」是拉康取用了「鏡像階段理論」中「擬態」的概念，由於嬰兒在「鏡像階段」的發展中會認同自身之外不論是真實的形象或者是另一個嬰兒的形象來做為主體建構的依據，使自我獲得對身體進一步的掌控能力，從這個觀察中，拉康主張有機體被某個外在形象所引發的想像所俘虜的情況，如同生物以「擬態」的行為讓生物個體融入周遭環境的習

32 矢島稔，宋碧華譯，《不可思議的昆蟲世界》（臺北市：大樹文化，一九九九），頁二二一。

性。從這個觀察中，拉康主張有機體被某個外在形象所引發的想像所俘虜的情況，如同生物以「擬態」的行為讓生物個體融入周遭環境的習性。³³而拉康所說的「擬態」不同於演化生物學的躲避掠食說，而是從擬態行為的「凝視」與「被凝視」揭示了主體建構中，潛意識欲望結構的顯現。拉康所指的是：擬態昆蟲牠自以為自己是這樣，而牠也相信那些觀看牠的敵人也會向牠所想的一般如此看牠。所以，當昆蟲覺得被觀看的同時，牠就會自動擬態。

因此「擬態」常非自願而是生存之道，但人對自己從早就從眾或「擬態」其實並不自覺。因此自覺是否常常「擬態」地活著，並非容易，蘇紹連即常以他的自覺（如讀中師的不從眾考律師、不從眾爭取名利、走上孤寂的創作道路、和詩作中對大他者的抵抗、對本土的情懷……）提醒我們常人的不自覺，以及警告我們自覺的痛苦、或不「自動擬態」的下場。如一九七五年寫的〈空氣〉一詩：

他們本來已伸出手準備拍擊空氣，製造無限久的掌聲，只是我不該作此結語：『你們分不清層次，因為我在最深的一層。』竟使他們把我從講臺上推下去，趕出室外。我凝結在層層的空氣裡，有人天天呼吸空氣，但有誰能擊碎空氣，看見我呢？³⁴

詩中的「我」本來站在講臺上，如果他從眾講一些「他們」（代表大他者）期待的諸

如好聽的、讚美的、譁眾取寵、或冠冕堂皇的話，則自可得到「無限久的掌聲」，但「我」卻忤逆眾意，說出「你們分不清層次，因為我在最深的一層」這樣傷了大眾自尊、又自我標榜的結語，也不管說的是否為真，自然下場淒慘，從此「凝結在層層的空氣裡」，再也無人看見「我」了。這是不願「擬態」的後果，也指出「擬態」（包括語言）和「自我缺位」（在場卻宛如不在場）在社會中的普遍性、必然性，以及因自覺而對其反擊的困難了。

二、蘇紹連的異想：擬態二式與以孩子為師

蘇紹連在上節〈空氣〉一詩中說：「我凝結在層層的空氣裡，有人天天呼吸空氣，但有誰能擊碎空氣，看見我呢？」這個「我」不只指作者自己，可以是任何人，對蘇氏及本省籍詩人而言，更可以指「本土」的聲音、冤案的刷洗、臺灣人當家作主，甚至可以指「臺灣」這個命名。「我」明明「在場」，卻「凝結在層層的空氣裡」，彷彿「不在場」，即使「天天呼吸空氣」也看不見聽不見觸不著，有如被「囚」而不可見，這是蘇紹連到一九

33 Darina Leader·龔卓軍譯，《拉岡》（臺北：立緒文化，一九九八），頁一九—二〇。

34 蘇紹連，《驚心散文詩》（臺北：爾雅出版社，一九九〇），頁二一。

九七年仍要說「在精神上，我是一名憂鬱的異鄉人」³⁵的重要原因。

上一小節所述的「擬態」成了「憂鬱的異鄉人」可能的出口，那是「缺位」、「匱乏」的重要填補方式，是以「想像」補足「匱乏」來「試圖達到完整」，是「囚」的反方向「逃」的方式，於是讓「囚」與「逃」之間產生了互動。但如生物照著某種圖案擬態改變其外貌，並不是單純要使自身與環境背景和諧，而在於欲望的驅使使自身成為一種斑點或圖案。拉康說在這個擬態狀況之下，製造圖案是一個表象，創作人不僅要提供這個圖畫讓人看，更是要看的人放棄其凝視。主體如同畫家，提供了供凝視者觀看的圖畫，此圖畫使凝視者「可以放下凝視，如同放下武器」。主體要提供大他者所要的形象，以便大他者可以放開其凝視、監督式之武器，因而鬆懈其要求。藝術家所製造的影像是為了要博取大他者的愉悅與欲望、以及大他者的觀看，如同向神的獻祭。

創作者總是以自身的一部分作為作品的材料，但是，此身上的部分卻已經轉變，而不再被辨識。而畫面上呈現的是什麼樣的欲望？是什麼欲望降臨此畫面？拉康說，這不是他先前所說的人對於大他者之欲望的欲望，而是屬於大他者的欲望。

大他者可以放開其凝視之武器，鬆懈其要求，說的是只要從眾，擬態成為眾人之一，即可避免遭殃，這是「隱形」的保護色與偽裝。而屬於大他者的欲望則是說改變自身讓自已「變形」，積極模仿某一形象（如成為甲蟲、兔子、蜘蛛……），卻非自己所欲望，而是獻祭、

犧牲，成為大他者（可指國家機器）要求的樣子或形象（異化自我）。

因此在蘇氏詩中的擬態可分為「保護色式」及「標識式」二種：前者是使人看不到（隱形），包括與弱勢者尤其小孩認同，進入與環境同一化，使自己彷彿「不在場」，避免大他者的檢查、巡邏、勘驗和凝視，較易自在遊戲、自由行動、發揮局部創意，這也是他貫其一生一定要與小孩認同，對於孩子被大人污染、或揠苗助長深惡痛絕的部分。後者是要大他者看得到，讓自己與原有形象完全不同（變形），有向大他者自我獻祭自我犧牲，以換取更大轉圜空間。綜合如下圖 4-1 所示：

關於「擬態二式」可分別舉例討論如下：

(一)「保護色式」的「擬態」（隱形）：

35 蘇紹連，〈從楊喚到我的年少詩情〉，《少年詩人夢》，頁六五。

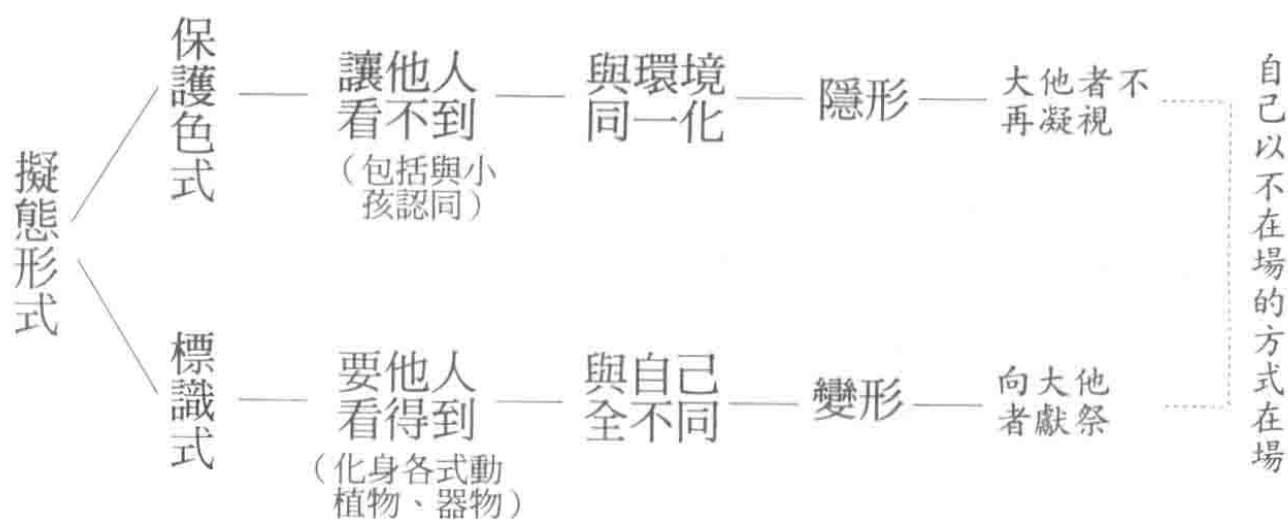


圖 4-1 蘇紹連的擬態形式及與隱形／變形的關係

又或可分為兩項：

1. 從眾式的「擬態」：

以使己身融入群眾，不與人相異，藉以保護原想保護的，並非完全出於自願，以符合大他者（尤其國家機器）希望他扮演（非他想扮演）的角色。可舉〈變色蜥蜴〉為例：

我一直幻想有一天我蛻身成一隻變色蜥蜴，就可以加入任何群體，而不被孤立。加入草原，和他們一樣綠；加入海洋，和他們一樣藍；加入冰雪，和他們一樣白；加入土地，和他們一樣黃。試想，我加入鈔票堆裡，會變成什麼顏色？

有一天，我在社會上果真蛻身為一隻變色蜥蜴，人們說：「社會是一個大染缸。」我被染了嗎？不，我為了保護自己，必須逼迫自己和他們同樣顏色。其實，我是隻孤獨的變色蜥蜴，如此生活，為的是尋找我的永恆色。我到處去找，找到了我要的顏色，附著之後，必須立即死亡，讓顏色永遠留在我的身上。36

「幻想有一天我蛻身成一隻變色蜥蜴，就可以加入任何群體」是對在身上塗抹保護色的羨慕（因從眾而與人同使無差異），其實是因「擬態」後若不自覺，則失其童心和本真，因此

仍有「抗拒」。直到「有一天，我在社會上果真蛻身為一隻變色蜥蜴」，而被懷疑成為染缸的一分子。「我被染了嗎？不，我為了保護自己，必須逼迫自己和他們同樣顏色」，說明大他者透過群眾產生的力道太強，不能不保護自己。但因童心本真未泯，故如此生活所作所為，無非增長俗世現實的歷練，增益本身所不能，為的是尋找「我的永恆色」。到處去找，直到找到了「我要的顏色」，我們當然不清楚其要的顏色為何？但顯然與其終極關懷有關，會是代表本土臺灣的顏色嗎？但由其結尾所說「找到了我要的顏色，附著之後，必須立即死亡，讓顏色永遠留在我的身上」，並非不可能，需進一步探究。當然「我要的顏色」也有可能是以自身的一部分作為作品的材料，但是，此身上的部分卻已經轉變，而不再被辨認，連那顏色是什麼，說不定只有與之相撞的那一天，才知道那是什麼，在此之前，有可能自己也不能辨識。

2. 示弱式的「擬態」：

與小孩認同，融於其中，很像成為弱勢族群或女性角色，使敵人或使大他者削弱其敵意，以避免不必要的傷害或過度委屈自己，並因保存了童心和本真，而得以倖存，像小學老師及美術老師無關於思想傳授的角色，正是蘇紹連極大的優勢。

36 蘇紹連，《隱形或者變形》（臺北：九歌出版社，一九九七），頁一四一—一四二。

與小孩認同是蘇紹連示弱式「擬態」的大宗，如寫在七〇年代的〈錄影機〉：

我把那孩子的影子錄入錄影機裡。每天，我把那孩子播放出來，他便走向我，以一種孤獨的音符走向我。我倒退，向後倒入我自己的影子裡，那孩子便從我的身上走過，以一種迴響的姿勢消失而去。

後來，我牽著那孩子走在錄影帶上，踏著聲音，一面走，一面倒轉自己的影子。37

「孩子的影子」可以播放出「孩子」（表示形影相合），「以一種孤獨的音符走向我」，表示其真實的、獨特的、本真的，我因而「倒退」，也「向後倒入我自己的影子裡」，表示「我」也因而保有了本然的「形影相合」，於是那孩子便「從我的身上走過」，以一種「迴響的姿勢」消失而去，「迴響的姿勢」表示「我」獲得孩子的「認同」。末了，我與孩子終能一起「一面走」「一面倒轉自己的影子」，即我「認同」孩子，反而不比孩子「認同」我、肯定我的、「迴響」我來得重要。「形影求合」即「形神求合」，向孩子認同是向他們學習，「以孩子為師」，成了他一生最重要的功課！

明朝思想家李贄（一五二七—一六〇二，字卓吾）有名的〈童心說〉，其謂「失卻童心便失卻真心」。蘇紹連恐怕是所有中生代詩人中對〈童心說〉體認最深的一位，也是他本土關

懷中用力最深的一部分。他對八〇年代末期開始，臺灣一些鄉鎮的兒童，在種種文明迅速變化的壓力下成長、因而喪失天性中純真無邪的現象憂心忡忡。即使他們不生活在城市中，但由於大自然及田野快速消失，即使小鄉小鎮也找不到寬廣的草地奔馳嬉戲、提供孩子馳騁他們天生豐盈的與萬物互動頻繁的創意。因此他在《童話遊行》的〈臺灣鄉鎮小孩〉這首組詩及後來另外結集的同名詩集《臺灣鄉鎮小孩》中，描述的正是他龐大的焦慮，這些孩子反過來，在成長中很快地「以電玩為師」、「以歌星為師」、「以城市為師」、「以有錢人為師」，不再有正常童年。這些鄉鎮小孩，讀貴族小學的有之，打電動的有之，在攤販下蹲著的有之，癌症的有之，啟智班的有之，在黃色理髮廳待著的有之，另外還有單親、隔代、原住民、外配、父親做組頭、家設神壇等等，與過去鄉鎮純樸風俗，相差不可道里計，蘇紹連面對了嚴峻的挑戰，他說：「這些小孩背後的家庭，正是八〇年代末期臺灣鄉鎮社會問題的縮影，怎麼樣的家庭往往也就有怎麼樣的小孩。做為小學教育工作者，怎能不為這些小孩憂慮呢？」³⁸

因此到了九〇年代他仍對「孩子對他認同」特別感動，也生怕自己有一天失去對孩子的認同。他在〈手套〉一詩中說：

37 蘇紹連，《驚心散文詩》，頁三一。

38 蘇紹連，《童話遊行》（臺北：尚書文化出版社，一九九九），頁二二五。

秋風吹來了，我趕緊注視自己那雙沾有墨跡的手，好像兩片枯黃的葉子，從我手臂的末端飄落，落在木桌上的稿紙堆裡。有一個小孩來取稿紙寫詩，他以為我的雙手是一副手套，就順便拿走了。

我看見小孩白白嫩嫩的十根手指頭伸進我的雙手裡，在皮層下穿越，穿越。啊！我的手被套在小孩的手上，然後握著筆，開始寫詩。小孩寫下了我的詩、我的淚、我的愛，不知是用他的手，還是我的手？³⁹

「沾有墨跡的手，好像兩片枯黃的葉子，從我手臂的末端飄落」，表示自身的枯乾或老去，沒想到竟有小孩來取稿紙寫詩，以為「我的雙手是一副手套，就順便拿走了」。「我的手被套在小孩的手上，然後握著筆，開始寫詩」這是蘇氏一生最熟練的手法，表達了孩子對他部分認同，寫出來的詩自然「不知是用他的手，還是我的手」所寫。再一度，他表達了向孩子認同，更重要的是孩子也向他認同，此種一生皆能與童心良好互動，恐是其詩作源源不絕的重要原因。

由這些詩可看出他從七〇年代開始到九〇年代，始終不斷回頭關注每一世代的小孩，以之審視是否偏離初衷，卻也成為回頭瞻望並編織其童年的另一種方式。⁴⁰而在這些作品中，不同世代的小孩像天使也彷如以先知的形象反覆地出現，「散發著光芒、熱以及愛」

41，成為穩固其赤子之心的最堅強支柱。

(二)「標識式」的「擬態」(變形)：

指明顯可見，就是明目張膽的變形「擬態」，成為大他者所設定或預期的，卻可能為自身所排斥。又或可分為兩項：

1. 不能辨識型的：

指全然變形至自身不可辨識，常成為社會大他者的傑作，非自身欲望所熱衷，是身不由己的，被塑造的，讓自身都難以辨認何處出了問題。在七〇年代如〈壁燈〉一詩：

臥房裡的燈光呈葉羽狀分裂，我成為一顆露珠，滑落在茸茸的地毯上，然後，我看見自己跳了一步，陌生而可怕，全身雪白，長長的耳朵，短短的尾巴，上唇中裂，兩眼裡撲出紅紅的淚光。

39 蘇紹連，《隱形或者變形》，頁四九。

40 蘇紹連，《臺灣鄉鎮小孩》後記（臺北：九歌，二〇〇一），頁二一九。

41 焦桐，〈隱形或者變形評介〉，《臺灣詩學季刊》二七期（一九九九·〇六），頁一七六。

從這壁撲到那壁，撲來撲去，撲得臥房裡都是火蛾。壁燈像紅蘿蔔從壁紙內鑽生出來，被撲上去的一隻白兔，咀嚼著，慢慢地，燈光陰暗。42

由燈光的羽狀分裂使我成為一顆「露珠」，滾落後在燈光的影響下而一再轉變自身形狀，到末了自己都不認識自己，由「兩眼裡撲出紅紅的淚光」可看出此轉變造成的傷害、痛苦和懊惱。末段則開始狂亂，撲得身影四處宛如火蛾四飛，直到將光源如紅蘿蔔般咀嚼，至消滅了燈源為止。此處燈源有如禍源或大他者，是「我」被一再異化的開端，其後至其不可忍處即展開反撲。此詩也暗示了任何事物都有其底限、壓抑至極限時，其後果常始料未及。此種變形和狂亂行為正符應大他者的預期而非「我」所能自主。

又如寫於九〇年代的〈冷熱飲販賣機〉：

站在走廊下，面對著發炎腫痛的街道，我身上的冷與熱，如何裝成一杯一杯，或一罐一罐，讓需要的人投入錢幣，喝一杯我的熱，飲一罐我的冷。這是我每日的思考，我如何讓冷血與熱血在同體循環。

現在有一個面目黧黑的小孩向我走來，他枯乾的兩眼窪地，嵌著兩枚被燃燒過的瞳仁。他向我走來，沒有錢幣的他伸出瘦弱的雙手向我乞討，我彷彿是無動於衷的，

許久，他失望的走了。而我，內部早就忍不住的激動著，彷彿是冰山崩毀，火山爆裂。沒有人知道，我為了一個貧窮的小孩，一座冷熱飲販賣機自動的故障了。⁴³

此詩亦然，「販賣機」的「擬態」成固定循環之冷與熱是被社會設定的，而且面對「發炎腫痛」的人世，展現出的是一板一眼中規中矩的商業性作為、或利益導向，「我」只是公式化按表操課。但背後顯現的其實是無法泯滅的被壓抑的人性和情感。被物化為販賣機，必須每天冷靜思考如何使冷血與熱血在體內同體循環，以因應不同人的需要，正說明屬於象徵域理性規則的強大力量，其內部／外部、感性／理性、熱血／冷血間有著強烈對比的衝突與矛盾，卻要在自體的保持良好循環和平衡，又難以逾越、沒有彈性。而此種冷酷的規則卻因面對一個小孩而失衡了；小孩如一枚致命的開關，小孩雖因貧窮而兩眼乾枯、瞳仁被燃燒過，卻輕易地因他的伸手乞討，販賣機徹底崩解、故障，這說明了以純邏輯左腦理性所設計的科技世界，只徒具外表冷靜卻殘忍無情，無法理解人性深層的、屬於右腦的感性世界，其力道非左腦理性所易觸及。其次，「發炎腫痛」的人世所設計出的「冷」與「熱」竟與情感的冷熱無涉，只會炙傷貧窮與瘦弱的孩子，因此販賣機的「冷熱平衡」「良

42 蘇紹連，《驚心散文詩》，頁一〇。

43 蘇紹連，《隱形或者變形》，頁六五。

好循環」反而對比出了「冷熱失衡」的社會，理性設計根本無法調節感性的意外狀況、或思慮人世情感的複雜糾葛。

2. 可部分辨識型的：

指雖已變形，但自身在事後或行進間仍可局部辨識我的存在。此亦是社會大他者的傑作，也非自身欲望所熱衷，雖身不由己，想抵抗此被塑造的傾向，卻不可必得。在七〇年代如〈削梨〉一詩：

右手拿著一把雪亮的小刀，從巷口裡走出來，我面目漆黑，步步逼近左手中的一顆水梨。我旋轉刀子，斜刮水梨，聽到梨樹在呼喊。一層一層的梨皮逐漸削去，裸出水汪汪的白肉，香氣四溢，然而，右手拿住的刀子卻沾滿了血。

左手一直憤怒著，五指齊向掌心彎曲，抓壓，陷入梨肉中，捏緊，破碎無聲。後來，才發覺手中並沒有水梨，只是一個拳頭就像一層一層的梨皮逐漸剝落。⁴⁴

詩中的「水梨」其實是「左手」及「我」一開始均不能辨識，應為社會大他者所期許，起初「我」也不知此變形與「我」有關，乃至是「我」身體的一部分。直到深入其內，為

其所吸引，並加以收納、改造、乃至傷害（如詩中削去梨皮，刀子卻沾了血）。而「我」並不明白自己「左手」的憤怒（必須「擬態」成水梨），直至它無法忍受，與其所「擬態」者（水梨）一起毀滅（抓壓，陷入梨肉中，捏緊，破碎無聲）。末了才知是「左手」的錯覺，亦即以為「擬態」成水梨是必要的生存條件，卻可能是社會大他者無形恫嚇所致，或「我」的誤識所致，以為大他者正在「凝視」它，希望「左手」以「水梨」的姿態出現。以致才會有「我面目漆黑，步步逼近左手中的一顆水梨」的誤認和其後對它（水梨／左手）的傷害。

三、異鄉人、孤島現象到主體建構的悲劇感

「在場」卻彷彿「不在場」，其極致即是「精神上的異鄉人」，這是蘇紹連一生的困境和難題，這是他的「囚」，也是他要由其中「逃」出的動力和原因。於是他改以各式「擬態」的方式代替自己，使自己彷彿也「在場」。但當他不論以各種形式「擬態」時，其實皆是他所不自覺的各式大他者（父親／社會／文化／教育／政治經濟）對他的壓抑所造成，沒有人記得那被壓抑的「原始創傷」為何，但他說自己「無鋒可藏，無光可含，我只能以玩著隱

形或者變形的遊戲催促我的創作養分，藉隱士之名悄悄掩飾自己的鈍拙和晦暗」⁴⁵時，皆是與「他者」比較而來，而且皆是大他者對他的評價和影響。他必須藉助「恍神」由語言世界控制的左腦暫時進入他的右腦中截取圖像、或解構或重組，就在恍神之際他從中獲取了生命的能量。

(一)〈茫顧〉的示弱：使自己「不在場」的方式

因此當他說：「通過幻想玩起『將自己隱形』的遊戲，讓週遭的人看不見我，也許隱藏在某一個物品裡面，也許隱藏在某一個生命體裡面；或玩起『將自己變形』的遊戲，也許變成動物的形體，也許變成物品的形體，如此來觀察世界、體驗生存環境、感受生命價值。」⁴⁶其實皆是對他想像的「大他者」凝視、控制的現實世界的消極抵抗，只是暫時的使他自己「不在場」的方式，進入內心，去凝視此大他者如何使自身進入一種隱形或扭曲變形的狀態。而以「角色扮演」的戲劇性演出即是他的強項，但多半是動物、植物、器物、小孩、女人，皆是弱勢的，即使「在場」也彷彿「不在場」。卻很少有大人，那正是他畏懼、使自己「不在場」的大他者，即使有人出現，也是處境與他接近的落難或弱勢的他的化身或所同情者。

即使在他早年第一首發表的詩作〈茫顧〉（一九六九），他就已示弱了，使他示弱的，

表面上是自己，其實是大他者無形有形的力道，示弱是他存活的方式，是他存有本真的哲學。如〈茫顧〉一詩是難解的，詩分四段，先看前二段：

我原想長成月亮或者太陽，但我種下的卻是一粒不會發芽的星，在心中慢慢成屍，化為磷火而已。化為磷火而已。樹的爪沒料到它永遠抓不著落葉，而山只能靜觀群樹蔚成悲哀的天候，那紛落的葉子，只在前面的路程紛落。

流浪的房屋向來是——風築的牆壁，雲蓋的屋頂——那種於地平線拋弧便家鄉非家鄉的。便家鄉非家鄉的。我從毫無相對的意義裡走出來，超速地走過冷冷的洪水又是冷冷的齒音，一齒一齒的，啃碎了母親的叮嚀。47

此詩的大他者有二，是解此詩關鍵：一是大自然的大他者，以「冷冷的洪水」為代表；另一是社會的大他者，以「冷冷的齒音」即冷言冷語為代表。此二個大他者即是使他由「想長成月亮或者太陽」到只能「種下的卻是一粒不會發芽的星」到「在心中慢慢成屍，化為磷火而已」的原因。也是由「風築的牆壁，雲蓋的屋頂」（它們擅長「於地平線拋弧」）的洪水

45—46 蘇紹連，〈孤寂的遊戲〉，《少年詩人夢》，頁七五。

47 蘇紹連，〈茫茫集〉（彰化：大昇出版社，一九七八），頁八。

造成「流浪的房屋」的原因，災難過後，自然是「家鄉非家鄉的」。而「我從毫無相對的意義裡走出來，超速地走過」這一切，「毫無相對的意義」或即「絕對就是」、或「根本就是」毫無意義，指的是經「冷冷的洪水又是冷冷的齒音」洪劫後，一切均無絲毫意義，於是「一齒一齒的，啃碎了母親的叮嚀」，對於母親的撫慰根本聽不進去。這也是首段他會說「樹的爪沒料到它永遠抓不著落葉，而山只能靜觀群樹蔚成悲哀的天候」的原因。首段由目標明顯（成太陽月亮）到目標尋常（成星），這是首度示弱，「在心中慢慢成屍，化為磷火而已。化為磷火而已」，這是進一步的示弱，讓自己從眾人眼前一下子消失，末了只短暫存在一下下而已，有點像有些人的短暫童年。「磷火」至少顯示了自主性，比「不會發芽的星」似乎更有個性，是自我消滅，卻放出原有本真的光芒，這是示弱式「擬態」的持質。此時他是「樹」，伸手抓不出自己擁有的葉子，於是「山」只能看身上群樹醞釀悲哀景象。示弱即失落，說的盡是失落感，卻以景致的迅速變化代言他的失落。再看後二段：

我要忘記我是在忘記

那時，我將把雙手丟上哭泣的臉

迴繞著的血啊，請噴出我的太陽穴，噴且凝。髮以下盡是回頭的茫顧，盡是鄉糧，一田一田地送進我的眼睛。我渴望。我渴望我乃捏水為花，祈露。家啊，因一種鳥

聲如延續的火，焚過林野焚過我心，災後一片淒涼區。48

第三段「我要忘記我是在忘記」說的是對什麼大他者均無從反擊，就乾脆「把雙手丟上哭泣的臉」，有「把手帕丟給哭泣的臉」之意，意思是說「還哭什麼，趕快用雙手擦擦臉吧」。第四段是哭後的領悟和祈禱，血噴出太陽穴是行動力的展現，「噴且凝」，要看清楚，過去如「回頭的茫顧」，因為「鄉糧一田一田地送進我的眼睛」，使我不能不有所行動和渴望，底下數句即其渴望：要「捏（洪）水為花」為「露」，想起「家啊」就如想起「一種鳥聲」綿延不斷，焚過一切如焚過林野和我心成為「災後一片淒涼區」。既失落又傷感又想有作為、又不能，只能祈禱自然的大他者能放過這群受災者。此段他寫人處於「此」（外地）卻想「彼」（家鄉），「不在場」卻恍如很想「在場」，僅能以心焦如焚形容。

如果說想起家就有「不在場」卻恍如「在場」，而他更多的詩卻是「在場」又有如「不在場」，比如他對沙鹿小鎮原貌（土地認同）已失的感覺，比如他對臺灣本土的身分地位未定論的關注等。前者像是本土的「形」在過去的歲月中已流失殆盡，這也是另一位本省籍

48 蘇紹連，《茫茫集》（彰化：大昇出版社，一九七八），頁八。

詩人路寒袖所謂「三千公尺的憂鬱」⁴⁹的感嘆。而後者像是本土的「神」，對中生代許多本省籍詩人而言（尤其是笠詩社的成員），那是未來式的。其主體建構的悲劇感幾乎是以「不在場」的方式「在場」，如圖 4-2 所示：

圖 4-2 蘇紹連主體建構的悲劇性



(二)精神的〈異鄉人〉與漂浮的〈島嶼〉

蘇紹連早在一九七三年他就已宣告自己上述的痛苦了，如〈異鄉人〉一詩：

一個人，也許是姿勢難看，才成為一支拐杖
 行走時，兩邊的手流著眼淚，也許是一種疲憊
 也許那人是一條漫長的路

看著天空
總是翻起破舊的鳥聲
總在一架飛機下
聽到嬰兒的臉
向自己的眼睛裡掉落

路上連綿的鞋印
也許是那人的姿勢的

繁殖

開滿

沉重的嘴唇，垂倒下來，吻著衰退的泥土
垂倒下來，深深埋入故鄉裡。

羅門評此詩時說首句是寫「失去了故土做為依據的異鄉人的生命形態」，其「難看」猶如「拐杖」⁵⁰，羅氏應是指大陸來臺人士才有「失去了故土」的可能，因而成為「異鄉人」。但以蘇紹連性格的敏感和多情，應更與他自身「年輕時離家至臺中師專讀書，常會

49 見路寒袖的書名，《憂鬱三千公尺》（臺北：聯合文學，二〇〇三）。

50 蘇紹連，《我牽著一匹白馬》，頁一七一—一八〇。

讓我有想家的痛苦」有關，表面上他生長的沙鹿離臺中師專僅二十幾公里，但以當年的交通不便，仍是遙遠的漫漫長路。因此本詩的「異鄉人」就有了多義性，一是大陸來臺人士讀它可以是寫「失去故土者」，二是對出外工作讀書流浪者就像寫漂泊的心境，三是引申義，可與臺灣本土人士（原住民／本省籍世居數代者）的心境和命運聯結。當年對他們而言，站在自己的土地上，因掌管分配權力和社經資源的大多數是外省籍人士，因此甚至以「外來政權」視之，此時對本土人士而言，就算「在場」，真的就像「不在場」，彷如「異鄉人」了。

此詩說「姿勢難看，才『成為』『一支』拐杖」而不說「才『拄著』『一支』拐杖」，因此實情有可能拄也可能不拄，其實都是說異鄉感沉重，步步為艱，難以舉足行走。「兩邊的手流著眼淚」當然比「兩邊眼睛流著眼淚」或因拄杖「兩邊的手流著汗水」要高明，而顯然兼有其意。「也許那人是一條漫長的路」亦然，不說「也許眼前是一條漫長的路」或「也許那人踩的是一條漫長的路」，都指向了心境和做為人一生行走的艱困。而其下句子是蘇氏典型的超現實手法，其中有兩組「過去式」與「現在式」的對比意象：

故鄉——衰退的泥土——破舊的鳥聲——嬰兒的臉——自己的眼睛
 異鄉——拐杖／長路——一架飛機——鞋印／姿勢的繁殖——沉重的嘴唇

「故鄉」即使是「衰退的泥土」卻有「破舊的鳥聲」，卻有「嬰兒的臉」重新掉入「自己的眼睛」，提醒自身故鄉雖有不足卻有天真的面容，對比當下的「異鄉」則處處難以舉步，充滿現代事物，又暫時難以回頭，只得以「沉重的嘴唇，垂倒下來，吻著衰退的泥土」、「垂倒下來，深深埋入故鄉裡」，在回想中尋求故鄉的慰藉。此時的「故鄉」就不是沙鹿一地而已，而是受壓抑的語言、本土風俗和有關臺灣的一切，尤其在當年存在主義流行風潮的尾端，現代的虛無感四竄，「故鄉」的最深處應是回到母體的子宮吧。

到了上世紀末，蘇紹連的「不在場感」並沒有消除，仍彷彿「異鄉人」，仍彷彿「孤島」在漂流，這像是本省籍或外省詩人共同被命定的「無所歸屬」的一環，如寫在九〇年代的〈島嶼〉一詩：

沾水筆在信紙上寫下最後一筆後，倒在光滑的玻璃墊上，是一根浮槳了。這時，我才發覺我俯在桌面的上半身是一座憂鬱的島嶼，看著自己的倒影，以及自己寫的一封長信。／於是，島嶼浮動起來了。／我拿著沾水筆，不，是一根槳，在玻璃墊上划行，我成為漂流的島嶼，流到無人所知的海角。桌面留下一張信紙，密密麻麻的字，記敘了一座島嶼如何的自我放逐啊！⁵¹

51 蘇紹連，《隱形或者變形》，頁八九。

在語言書寫中「發覺我俯在桌面的上半身是一座憂鬱的島嶼」，為它寫了「一封長信」，才自覺到「島嶼浮動起來了」，「密密麻麻的字」裡「記敘了一座島嶼如何的自我放逐」，說的正是本省籍戰後一代詩人對本土關懷始終有形與神無法合一（名實相副）的焦慮感。

第三節 界線的消解與蘇紹連的雙聲發音

蘇紹連的第一本詩集《茫茫集》是他所有詩創作的原型或母體。其中輯三「茫的微粒」是他「悲情而激昂並趨向寫實與本土的創作型態」，其中有大型組詩，其後他也寫了許多這樣的組詩或長詩，包括《童話遊行》詩集裡的九首作品，或是《我牽著一匹白馬》詩集裡，乃至發展自一九八〇年代〈小丑系列〉和一九九〇年代的〈呼喊自己〉等作品而擴充改寫出版於二〇一一年的《學生小丑的吶喊》華語臺語「雙聲」發音詩集，都可視為其與「寫實與本土」有關的聯軍大隊。漫漫歲月，到了二十一世紀他開始認真地思考「臺灣國語」的可能。其整個詩創作的歷程，正印證了一位本土詩人思索其寫作方向與現實的關聯，不管他有沒有使用超現實的技巧。即使如此，他重視語言更重於寫作的主题，使得他的意識型態始終不站在臺前，頂多在背後支撐他，他重視詩的藝術性永遠超越他詩的政治性和

寫實性。本節擬對他回到本土的歷程和試圖消泯現實／超現實、華語／臺語、鄉土／本土、身體／主體界線的努力予以探究。

一、移植與接生：裂紋與界線的出現或消泯

一九七四年蘇紹連即曾以詩作自覺或不自覺地預言了小鄉土（本土）與大鄉土（大陸）的意識型態終將出現裂隙，亦即本土思維將有自大鄉土思維中「歧出」的可能（本土詩學論述到一九八二年後才正式形成），而寫成〈水瓶〉一詩：

我是一株水瓶裡的

不一樣的青草

供放的水瓶有一肚子的根鬚糾纏而發炎

遠因是我怕被抽去，帶一身血，不得不猛青綠

在白壁上的裂紋是地圖吧，慢慢的裂

未裂至最後，我聽見水瓶也有剝裂的聲音了

近因是我怕赤身露體的死去，不得不抓住水瓶

在根鬚愈來愈多的時刻

水瓶已漸漸裂成地圖

水聲哭泣，淚從裂痕裡滲出

有一條裂痕是長江，江上有母手捶擊

有一條是黃河，河中有胎兒出聲

清脆的最後一口氣啊

水瓶碎裂

裸出

紅腫的根鬚，糾纏的醜態⁵²

(一)「容器」的裂隙及縱的接生

此詩中的「水瓶」可以視作國家機器或大他者提供的意識型態的「容器」，「我」之所以必須抓住它，在其中生長，而且猛冒青綠地生長，有遠因與近因：「遠因是我怕被抽去，帶一身血，不得不猛青綠」、「近因是我怕赤身露體的死去，不得不抓住水瓶」，遠因近因皆同一原因，即怕無所歸屬。遠因是生的本能，必須積極表現活力不能死去，值得

大他者允許待在容器裡，近因是死的本能，要死也要死在某個大他者提供的容器裡。因此容器是最重要的，勝於一切。但因「我」是「不一樣的青草」，在供放的水瓶中偏偏「有一肚子的根鬚糾纏而發炎」，使得原已有「裂紋」（或可視作兩岸政治制度的不同或人民的分離）的水瓶也有了「剝裂」的聲音，其後根鬚較多、水瓶出現地圖，淚自「裂痕」中流出，地圖形似黃河長江，而「我」繼續成長，終至如胎兒降生，使「水瓶碎裂／裸出／紅腫的根鬚／糾纏的醜態」。原來的容器和由此產生的地圖均不能容納「我」之根鬚，因「發炎」而迸裂水瓶、而裸出「紅腫」和「糾纏的醜態」。此時水瓶白壁上的地圖自然也碎裂崩解，因一新的「胎兒」已降生，也脫離了前頭怕無所歸屬的遠因與近因了。

蘇紹連上述這首詩可以說消解了附有中國「地圖」、原先操控政經教體制的大他者所加予他的意識型態，從「不得不抓住水瓶」到因自身成長力道而自然而然由其中迸裂而出，有「胎兒出聲」而且是帶著「清脆的最後一口氣」，既死去又誕生，可以說不畏死而後才有新生命。

但大陸學者站在其大中國的思維說這首詩：「用以小見大的手法，表現出哺育自己成長的黃河、長江，沒有狹隘的地域觀念，有很強的中國性」⁵³，這是大陸學者習慣性地以

52 蘇紹連，《我牽著一匹白馬》，頁一九。

53 古遠清，《臺灣當代新詩史》（臺北：文津出版社，二〇〇八），頁四五七。

統戰的意識型態做前導的解讀方式。但如果仔細解讀，似乎可以發現結果並不同。原來附有中國地圖的「容器」（代表大鄉土的意識型態）已非絕對必要。

如果對照蘇紹連在一九七二年面對當年詩壇現代／傳統、移植／繼承、西化／回歸的討論，他曾自創了一新詞「縱的接生」，以符應他自身對六〇年代進入七〇年代思潮由西方轉回東方的變革。他所謂「縱的接生」包括了「繼承」和「移植」兩方面，既「繼往開來」也「承先啟後」，亦即要以「今接古」、以「古生今」，以「內接外」、以「外生內」，以「新接舊」也以「舊生新」。他對「縱的接生」並提出解釋，強調的「是接生，而非繼承」、「是目的，而非手段」、「是現代的，而非古典的」的原則，要追求「縱的接生」可以向舊詩借題、借材或用現代手法來改寫。⁵⁴「是接生，而非繼承」的看法即上述〈水瓶〉一詩的發端，它已包容了移植與繼承的新種。一如他後來類似的看法：「在現代詩的島嶼／島嶼上唯一的一棵檳榔樹／突然忘記自己是移植的／還是土生土長的」⁵⁵，顯然與時俱進，沒有什麼可以是原生的，一切新的皆包容了多方面的影響，看似「本土」的根鬚自「中國」的「水瓶」迸裂而出，看似裂痕和「歧出」，其實是「混種」，分不清是「移植」、「繼承」還是「土生土長」，看似已與原生種有別，其實那正是二者的混合並將其「界線」消泯，因此他的「本土」，並非一般固守自己「囚」似的，而是有所承繼的。

(二)〈簷〉的陰影及離「岸」而去

他其後寫於一九七六年的〈簷〉一詩，則以民族圖騰入詩，藉此思索傳統／現代、遠古／當下、虛幻／現實、中國／臺灣本土的對比和意義：

勃起而遮住天空的簷角上一隻龍雕昂揚地昂揚地昂揚地在我心中翻滾下去；燕子，飛來簷下築巢，在巢中有張振翅撲動的臉仰舉地仰舉地仰舉地，在我心中垂喪下去。於是我用流淚攝取了，照片。56

在照片中，雨不停落著，一個賣傘的老者，遞出一把勃起的傘給我，我與燕子在傘下喙築一個巢，我仰舉臉，看到一隻龍雕在傘上呼喊：「中國。」57

此詩以簷上的中國「龍雕」與簷下築巢的臺灣本土「燕子」作對比，一為遠古圖騰，一為當下生活景象，前者為傳統習俗文化未曾見過的巨大符號、代表象徵域大他者難以突

54 管黠（即蘇紹連），〈縱的接生〉，《後浪詩刊》二期，（一九七二·一一）。管黠：〈苦悶的爆發〉，《後浪詩刊》六期，（一九七三·〇七）。

55 蘇紹連，〈現代詩的島嶼〉，《我牽著一匹白馬》，頁一四〇。

56—57 蘇紹連，〈簷〉，《驚心散文詩》（臺北：爾雅出版社，一九九〇），頁六八。

破的力道，故以「勃起」二字當起句，顯示如君王強壯對子民有壓制控管力的象徵。後者燕子是眼前尋常生物，具活潑生存力的鳥類，卻是易生易滅之物。詩中二者意象的對比可示意如下：

勃起——簷角——龍雕——昂揚——翻滾下去（在上面）

——簷下——燕巢——臉仰舉——垂喪下去（在下面）

勃起——雨傘——燕築巢——我仰舉臉——龍雕在傘上呼喊（原求獨立，後又籠罩）

簷角上一隻龍雕圖騰原先「昂揚地昂揚地昂揚地」卻「在我心中翻滾下去」，「昂揚地昂揚地昂揚地」三次重複語詞，更加深對國族強盛的殷切深盼之情，可是句末卻頓挫的在心中「翻滾下去」，看似一氣呵成，結尾卻撕裂了順理成章的因果關係，而以突兀有別的結局，拉大前後極度反差的關係（昂揚／翻滾，後半段的仰舉／垂喪亦同），詩人文字駕馭使語句濃縮，既是「昂揚地在我心中」卻也「在我心中翻滾下去」。同時用了三次「昂揚地」代表外在形象的可觀，但實質卻不然，只因整個圖騰所代表的民族仍背離了現代化的潮流，看不出其生機何在。因此生活在其陰影下的燕子也只能「振翅撲動的臉仰舉地仰舉地仰舉地，在我心中垂喪下去」，此處又重複了三回「仰舉地」以顯示當下所見雛燕景象，實質處於其上的圖騰卻庇護不了他們。於是到第二段「賣傘的老者」宛如智慧老人，「遞

出一把勃起的傘給我」，使燕可築巢（實際上不可能），我可躲雨，眼看完成了一個小天地，暫獲喘息，因之可使「我仰舉臉」，沒想到抬頭一看，龍雕圖騰又來傘上呼喊其代表的中國。顯示傘下天地雖小，本可自足，然則中國強大的文化大他者仍以其各種符碼籠罩著一切，一時要完全脫離其影響，恐極其不易。詩中幾度以含蓄的烘托手法，使「截然相反的兩種情感相互烘托、反襯，形成對比，從而使詩的情緒更加凝聚、強烈，使詩的思想更加含隱、深沉」⁵⁸，於是原先屬於政治意型態相關的沉重主題，得以具創造性的畫面，像以簡單幾個線條，就描繪出了不易說清楚的本土詩人潛藏內心的渴望。但中國事物的影響一直向後延續到八〇年代，且在一九八七年解嚴前蘇紹連即勇於說出了他的企望，只是與一般政治詩的寫法不同，但詩的技巧不免多少受到現代主義影響。

一九八三年他寫下近五十行的〈岸，你沉沉的睡著〉一詩，其實已宣告與中國（母親）的分離，雖然寫的內容很像游泳逃離大陸的眾多青年之一，但那僅是煙幕，比如〈岸，你沉沉的睡著〉後半的部分詩句：

你一定要沉沉的睡著，／因為你擁抱著城市和田園，／然而，這些我都離遠了，／包括你，中國的岸。／我漂得多遠啊，／在地球的旋轉中，／天空永遠沉默，／我

58 謝文利、曹長青，《詩的技巧》（臺北：洪葉文化，一九九六），頁二〇〇。

也不能說什麼。／做為一根浮木，／或一個空瓶，／這並不是悲哀，／我要遠去，
／向一片處女地登陸。／海水愈來愈冷，／然後停在我的鼻尖結凍，／我含笑的沉
下去，／中國的岸，你又失去了一個人。／你不必驚醒，只要沉沉的睡著，／因為
你的上面，／還有我的親人。59

詩中說離遠的是「中國的岸」及其上頭的一切，「浮木」、「空瓶」代表待在中國岸
上的空洞，因此要「遠去」要「向一片處女地登陸」，「中國的岸，你又失去了一個人」
但不必驚訝，只要繼續沉睡即可，其回歸本土的意圖清晰可見。

(三)「月」的虛假與以馬祭海

比上首詩晚一個月發表、長七十餘行的〈月，在黑夜中的光芒〉一詩，傾向亦然，詩
中藉小孩發現月亮的光芒是假的（藉助太陽反射）開始，也懷疑中國民間傳說是虛假的，因此
月亮那張「臉」當然是假的，小孩到處宣揚他的發現，告訴弟弟說：

它撒下來的光蓋住了我們的想像，／還蓋住了我們的身邊，／使我們不能成長。
在這裡的孩子／發育不良，在這裡的孩子／要堅強的爬出它的光芒。60

月光阻礙「成長」，使孩子「發育不良」，因此「要堅強的爬出它的光芒」，其對中國事物的遠離已形成強烈的驅力。之後當他告訴母親時，結果：

母親說：孩子的話是真確的證言，／但是不能講出來，萬一／它聽到了，它那一張臉生氣起來，／就不再流傳中國的故事了，／中國就到此為止。61

因為怕那張「臉」（月亮的臉即中國的臉）生氣，中國故事就不流傳了，「中國就到此為止」仍是一種損失。但小孩很執著，仍到處說，結果人們有的縮身躲在門後、有人「驚慌而逃」，弄得自己也「發抖、畏縮」、「趴在草席上掙扎」，但又對中國（月亮）勇敢的說：「我不該是一個懦弱的發現者」，然後累了，不得已只得暫時地：

我在故事中睡著，／故事掩飾了它的一切，／母親抱我回安全的夢裡，／雖然黎明把黑夜洗白，／我還是忘掉那永恆的發現：／月亮的光芒是假的。／太陽啊，／你快把借出去的光芒收回，／因為，我夜夜都會發現：／月亮借了你的光，／迷惑了整個中國。62

59 蘇紹連，〈岸，你沉沉的睡著〉，《我牽著一匹白馬》，頁七八—八一。

60 | 62 蘇紹連，〈月，在黑夜中的光芒〉，《我牽著一匹白馬》，頁八二—八七。

小孩只好先「在故事中睡著」，因為「故事掩飾了它的一切」，但卻仍堅信自己的發現，並想請太陽把光芒收回，因為「月亮借了你的光，／迷惑了整個中國。」末了即此詩主旨，他要的是自己的發現，而非文化的大他者藉助自然的大他者，告訴他、教化他、迷惑他。

到了一九九〇年，他在近五十行的〈九〇年代我牽著一匹馬〉一詩裡敘述他的詩寫作的歷程，代表詩的這匹馬是他十七歲自楊喚的〈童話裡的王國〉（騎著白馬去的）和〈二十四歲〉（白色小馬般的年齡）那裡「牽」過來的，蘇氏騎著此白馬一路去了詩的王國⁶³，一路經歷種種波折，到九〇年代他發現繞著臺灣島嶼找一片草原，結果沒有草原，想把馬「寄養在唐朝的百馬圖中啊／卻被擠出來／逼到懸崖上」，最後想以馬祭海、祭陵墓的歷史人物，似乎都不成，末了「馬迷失不見了」：

我回頭，從地上牽起一匹光澤的影子

腿長頸長，尾部有鬃毛

仔細一看

竟是人頭馬身呀

我牽著牠

牠是我的影子

我必須牽著牠走

朝向有光的地方

牠就能活著

沒有光時

我自己舉起生命的火把，在九〇年代末期

讓牠活著⁶⁴

此詩說「從地上牽起一匹光澤的影子」，又再度是典型的蘇氏超現實，而且帶有光澤、且是「人頭馬身」，「我牽著牠／牠是我的影子」，而非純粹的人影，其中顯然隱涵了西方「橫的移植」、中國「縱的接生」而來的、以及本土自我生長等三方面的影響，在他身上重新做了一個融合，那已非別人說的純政治意識型態性的本土化了。

63 蘇紹連，《我牽著一匹白馬》，頁五。

64 蘇紹連，《九〇年代我牽著一匹馬》，《我牽著一匹白馬》，頁一四八—一五一。

二、身體與語言的關係、可能與限制

二〇〇五年蘇紹連計劃性寫作了詩集《草木有情》，他在〈草木部落——《草木有情》詩集前言〉中藉草木的特性，寫了他自己及植物乃至臺灣人「生根」及「本土化」的意涵；我的性格像植物，生了根就不想走，但草木有時也要面對移民或流浪的命運，從歐洲到臺灣，從美洲到臺灣，從南洋到臺灣，遷徙到我的花園裡成為一個部落，問起身世，問起故鄉，問起親人，總讓我落淚。我從圖像到文字，在文字裡找到他們本土化的意象時，總又讓我落淚。

有云：「人非草木，焉能無情？」草木無情嗎？我曾看到草木在黃昏時候凝視夕陽思親，曾聽到草木在晚風吹拂中低語呼喚，他們，何嘗不是人類的身影？長期沉默的草木，是地球上所有生命中最大沉默的一群，他們生，他們死，芸芸眾生裡來去，就在你我的四周佇立，卻為人類所忽視。65

他「尋覓草木，走入草木，化身草木，與草木在季節的更迭中共枯榮」66。

(一) 草的宣言及其節制

《草木有情》近七十首全寫植物的詩作傳達了臺灣植物不管自何處移民或流浪來，終究可找到「本土化的意象」，「他們，何嘗不是人類的身影」，「就在你我的四周佇立，卻為人類所忽視」，說的正是「生了根就不想走」，「性格」像他像「植物」，是「所有生命中最大沉默的一群」，一如他「在場」又彷彿「不在場」，他說的是站立在這土地上如草一根卑賤生長的一群人，〈草〉詩如下：

編織著臺灣這片土地／快樂的根／慌張的根／逃亡的根／受傷的根／甦醒的根／復原的根／堅強的根／守護著臺灣這片土地⁶⁷

這首小詩寫得並不成功，但卻深切說出兩點：一是他寧願如沉默小草中的一員，不會自我高大化、也堅守不會退怯；二是「草」的命運和艱辛歷程即是這土地上人民的象徵，由原先移居的「快樂」到「慌張」到「逃亡」到「受傷」到「甦醒」到「復原」到「堅強」極為漫長的植根過程，他說的當然不只是草，他說的是臺灣人的命運和歷史，也是他自身

65 蘇紹連，〈草木部落〉，《草木有情》後記（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，二〇〇五），頁一五七—一五八。

66 蘇紹連，〈草木有情〉，頁一五七—一五八。

67 蘇紹連，〈草〉，《草木有情》，頁一三一。

詩路尋索的歷程。這樣的「草的宣言」他不輕易說，怕落入他所諷刺的「政治詩」的「囚」牢中，比如二〇〇七年他在〈朋黨——致以文學為名的政治〉一詩就寫道：

我的書房格局不大

難以形成峰迴路轉的場域

藏匿於文學類下層的政治類書籍

因一隻蠹蟲，騷動不止

我伸手抽出其中一冊的面目

全非，散落成一地的文字

張牙舞爪成一首詩

撿起這樣的政治詩

置入一個透明的玻璃缸裡

每日複誦著水中的句子：

「此輩清流，可投濁流。」

魚兒魚兒水中游

書房封鎖了聲音

我的電話鈴聲不響

桌燈不知書的分類與分裂

怎麼決定照亮哪一本

文學類書籍底下的陰影？⁶⁸

此詩明顯諷刺政治對文學之傷害，先是副題理應是「致以文學為名的政治詩」，卻說成「致以文學為名的政治」，表示以「朋黨」相結群集體寫的「政治詩」光有「文學之名」，卻不是詩，只是「政治」。此話意有所指，尤其已是在二〇〇七年，而非八、九〇年代。這正顯露了蘇紹連怕為政治所「囚」，其關心「本土化」或寫有關本土的詩，出發點與他們不同，非純粹建築於或熱衷在政治理念上，而是像草木般地生活，「看到草木在黃昏時候凝視夕陽思親」，「聽到草木在晚風吹拂中低語呼喚」的所見所聞所觸之後，自然想寫下的東西。

此詩說政治類書籍壓在文學類下，乃閱讀習慣使然，首段以書房太小不適合堆放政治書籍（此處暗指包括政治詩），因搞政治常須「峰迴路轉」的手腕，政治書籍受不了空間侷限

68 蘇紹連，〈朋黨——致以文學為名的政治〉，《吹鼓吹詩論壇》四期（二〇〇七·〇二），頁六九。

於是「因一隻蠹蟲，騷動不止」，有小地方容不了大廟、不宜擺放此處之寓意。「藏匿」二字有過去大家避諱、不輕易顯露一己意識型態，且兼有不適合書房氣氛的味道。第二段則指一般政治詩的形成宛如隨意將「散落成一地的文字」粘合即可「張牙舞爪成一首詩」，「張牙舞爪」說明政治詩若意圖過於明顯反易於自傷。於是將這些政治詩「置入一個透明的玻璃缸裡／每日複誦著水中的句子」，意謂與我氣味不同，或只宜「此輩清流，可投濁流」，要慢慢觀察「魚兒魚兒水中游」，看他們想變出什麼花樣。末段「書房封鎖了聲音」、「電話鈴聲不響」，指書房天地大，不想聞問是非，「不知書的分類與分裂」暗指社會的族群分類或分裂非其所願，因此政治隱藏的陰影，只好繼續讓它「藏匿」，則自有「甦醒」「復原」到「堅強」的一日。

此詩表現了蘇紹連對「表象」的「純政治詩」的諷刺，詩人的責任應該是：挖掘、記錄、表現這土地上所發生的由「慌張」到「逃亡」到「受傷」到「甦醒」的悲劇過程，詩人只需當個「隱藏作者」，像草木「凝視」夕陽般「凝視」這塊土地，無須「張牙舞爪」，只須像照顧草木般關懷周遭人事物，自然可適切地展現：

像栽植一座花園，終於有了花神進駐，心思是根蒂，情感是枝梗，語言是葉芽，文字是花朵，還有，我的身體是泥土。……我且以詩栽植他們成為一部落，花神來進

駐，笑容是陽光，眼淚是露珠，語言是漣漪，文字是蝴蝶，還有，我的身體是詩集。69

後記的首段從「像栽植一座花園，終於有了花神進駐」到「語言是葉芽，文字是花朵，還有，我的身體是泥土。」後記的結尾從「我且以詩栽植他們成為一部落」到「語言是漣漪，文字是蝴蝶，還有，我的身體是詩集。」全文首尾相應，以「身體」與詩的成長、語言文字的產生密切連動，「身體」與「泥土」同義，可見蘇氏經營其詩與文字的巧心。

(二) 身體是「意義的紐結」

梅洛龐蒂認為身體是在與世界交往過程中的實現自身，它是「意義的紐結」或「意義的發生場」，必須以身體挺身於世界，世界的意義才會在身體知覺的感知中不斷的拓展、延伸，身體和世界聯繫的範圍也因此不斷擴大，最終成為一種休戚相關的關係。而對深居簡出、不熱衷出外活動的蘇紹連而言，當他說「我的身體是泥土」，凡心思、情感、語言、文字均成長自其中，而當他說「我的身體是詩集」，則笑容、眼淚、語言、文字均是身體這詩集各種活潑表情的表現，蘇氏是以當下所體驗的真切進行發言，這顯然與《驚心》時

69 蘇紹連，〈草木部落〉，《草木有情》後記，（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，二〇〇五），頁一五七。

期充滿身體自傷、碎裂有所不同，至少他接受了自己的身體，便不再活在前期寫作（七、八〇年代）把身體做各種解離撕裂的痛苦中了。

對他而言，既然此身為此土所生養，則身體活動和表現自難脫離這土地上所發生的由「慌張」到「逃亡」到「受傷」到「甦醒」的所有過程，是再自然不過的事。因此梅洛龐蒂的現象學才會強調「身體—主體」，即強調以身體表達存在，凡被表達的存在不離表達者的身體，因此被表達的事物也不離表達者而存在。所以被表達的事物，必然是內在地與表達者打成一片，或者說只有透過身體才能表達整個存在，它不是被表達的事物之外的陪襯者，而是因為存在只有在身體內才能形成。⁷⁰因此當蘇紹連說「我的身體是泥土」和「我的身體是詩集」不是虛語或形容，而是一種行動，是現象學所說透過「我能」（I can）而與人事物與世界「共在」（co-existence）的方式。

詩既是以語言文字向外呈露，則語言交流的核心即不是觀念間的傳播，而是身體間的交融。梅洛龐蒂既把言語視為一種身體行為，是身體姿勢的一種，而身體與世界密切相關，因而言語與意義之關係，即世界與身體之關係，亦即語言即與生存方式乃聯繫於一處，要求的是親身經歷或設身處地，語言交流於是即意謂著「身體間性」，「他人作為這一共現的延伸而出現，他和我就像是單一的身體間性的器官」⁷¹，即我與他人的互動必須是共在的、當下的，這或即蘇氏要以與本土相關事物表達其存在的原因。但身體如同語言，不免

有其不可完全可理解或可顯現部分，梅洛龐蒂說：

就像身體的作用一樣，語詞或繪畫的作用也非為我所知：呈現給我的語詞、線條和顏色如同我的行為那樣離開我，它們通過我所想說的離開我，就像我的行為通過我想做的離開我。在這個意義上，在任何表達中都有一種不經過命令的自發性，雖然這些命令不是我想給我自己的命令。⁷²

他的意思是，語言如同身體，有一種含糊、不透明性（非全可釐清楚），非我們可全然掌握，「不能容忍命令」，其意是「被說的語言」（接近散文／透明）不如「能說的語言」（接近詩／不透明）重要，後者好像自動就會表現什麼似的。比如二〇一一年蘇紹連以語言與身體同時表達他本土情懷的〈我的身體我的國家〉一詩：

有一種思想，會引發／悲哀，會從身體裡／叫出靈魂，像消逝的／洪水，使我的體重沉沒／頭和眼淚都在漂浮／這些都是曾經。我不再／思想，現在激流乾涸／我的靈魂自由／／但是，光線一直增加／我的靈魂接受訓練／有了堅強的意志和一系列／槍

70 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，頁一八七—一八九。

71 梅洛龐蒂，楊大春譯，《哲學贊詞》（北京：商務印書館，二〇〇〇），頁一五三—一五四。

72 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《符號》（北京：商務印書館，二〇〇三），頁九一。

枝，瞄準一朵朵菊花／悲傷和絕望的影子／一個爆炸，寫在詩人的／筆記裡，那些文字／是我出生的土地／世紀之交的夜晚／失去的土地，暗中返回／在黎明發表一面旗幟／像上升的靈魂，張開／眼睛，俯瞰汪洋大海／水不如此之廣，思想／就不如此浩瀚／不如此，就有一種悲哀／颯颯的悲哀，大雁蒼鳴／就會回到我的身體裡，躺下／變成我的靈魂，注視著／我的身體／變成國家⁷³

由這首他的近作即可看出，他的「身體感」與他的「語言感」是同步的，此詩較輕快的節奏，與他早年語言的凝澀與文字呈現身體的破碎感，有極大差異。此詩分四段，首段說年輕歲月的形神分離，肇因於有巨大思想受控的悲哀，此悲哀「叫出靈魂」，像叫出「消逝的／洪水，使我的體重沉沒／頭和眼淚都在漂浮」，身體與靈魂極度分離或相殘。二段說形神相互鍛鍊、逐漸靠近，語言文字暫代了他的身體成了他「出生的土地」。三段說政權轉移，形神合一，四段說政權再度轉移，悲哀如靈魂又回到身體，再一次向內凝視「我的身體／變成國家」。因此第三段是本詩最大轉折，二〇〇〇年臺灣政權首度移轉，遂有「失去的土地，暗中返回」之感，彷彿「在黎明發表一面旗幟／像上升的靈魂，張開／眼睛，俯瞰汪洋大海」，宛如面向大海、春暖花開，因為若「水不如此之廣，思想就不如此浩瀚」，末段的再度黯然（二〇〇八年政權再度移轉）也成了必然。此詩不避諱意識型態的傾

向，只是點到為止，以語言與身體的互動表達了深厚的本土關懷。但其中身體的表達與語言的表達是同步的，顯現了兩者的含糊性或不透明性，其與靈魂、思想、悲哀等感性語詞說不清楚的關係，也正是它們的可能與限制。

三、雙聲的必然：語言的不可譯性

眾所皆知，詩之難譯，世界各國皆然，唐詩一譯，宛如跌破七層寶塔，幾難卒讀。即使是一地區之地方性的方言與官方語言之間，仍有其難以盡譯的困境。蘇紹連在〈地方性〉一文中提到詩的語言有「地方性和族群性」，少具「個人性和世界性」的成分，而且不同語言易表達「同一種思想」，卻難有不同語言的詩可傳達「同一種情緒或感情」。其後他提到「母語」：

每個詩人都無法斷絕自己的母語，也無法自外於所生活的地方和族群。詩人所要寫的詩，也無非是寫給自己的地方和族群看，那麼表達的語言文字，將也以適用於地方和族群為原則。……地方性的語言包裹著個人性的語言，這正是詩人得以形成其

個人語言風格的方法之一。74

(一) 母語的必然

這大致上已可看出他對「母語」（臺語，即閩南語）的情感。他在二〇一一年出版《學生小丑的吶喊》詩集呈現的正是他的母語與官方語言（華語／中文）在同一首作品中並呈之特殊形式的詩集。由卷一到卷二，每篇詩作都有兩位敘述者，「小丑弟弟」以華語說出詩句，傾訴的語氣近似獨白，緊接著小丑哥哥以臺語翻譯小丑弟弟的詩句；卷四則是華語分行詩，前三卷的敘述者小丑哥哥、小丑弟弟，在卷四成為被注視、被描述的兩個角色「小蘇和小連」，每首詩中小蘇小連各自行動，又時有對照、對話。此集後記中蘇紹連說：「沒有什麼叫做單一而純正的語言，尤其在詩的創作上，語言永遠是要呈現開放的狀態。我的學生語言將合力拉開門門，像兩隻翅膀一起平衡地飛出去」⁷⁵。

然則蘇紹連其實早在一九八四年於《詩人季刊》就發表過「臺語歌謠詩」三首〈漂飄〉、〈風雨燈〉、〈小窗口〉等⁷⁶。而所謂「臺語歌謠詩」較接近韻文詩，與自由體臺語詩形成二大趨勢，在其自七〇年發展以來，蘇紹連並未積極參與⁷⁷。而其實臺灣詩人以臺語創作的詩作及歌詞在一九七五年前乏善可陳，僅有一九六五年起由林宗源寫了〈病了，又攔無錢〉等幾首「近似臺語自由體現代詩」，成績並不是很可觀⁷⁸。到向陽在一九七六

年寫下〈阿爹的便當〉等臺語詩「為自由體現代詩打下了寬廣大路」，一九七七年，向陽的〈青盲雞啄無蟲說〉「預示了臺語韻文詩的無比潛力」此二形式才逐步上路⁷⁹，而向陽還比蘇紹連小了六歲。宋澤萊後來對此二形式的發展（區分為「自由體現代詩」與「韻文詩」）略作了回顧：

溯自七〇年以迄八〇年代，臺語詩即形成自由體現代詩及韻文詩二條路線。七、八〇年代，自由體詩以林宗源、向陽最好，是一書寫小人物的寫實詩，九〇年代竄起了李勤岸、胡民祥，他們專寫政治詩，注目在民主政治及國體改造上，技巧更加自由靈活，結構更嚴密，共同打造了自由體現代詩的基礎。在韻文詩方面，八〇年代

74 蘇紹連，〈地方性〉，《少年詩人夢》，頁五四—五五。

75 蘇紹連，〈磨練三十年才成型的一本詩集〉，《學生小丑的吶喊》後記（臺北：爾雅出版社，二〇一一），頁一七二—一七四。

76 見《詩人季刊》十七期（一九八四·〇三），頁四四—五八。

77 後來在一九九八年三月《臺灣詩學季刊》第二十二期發表了〈我兮臺語詩〉五首：〈旗仔〉、〈黑暗兮時代〉、〈受傷兮空喙〉、〈樹仔〉、〈困佇野外〉。一九九八年六月《臺灣詩學季刊》第二十三期發表〈我兮臺語詩〉六首：〈歷史學家〉、〈歌舞〉、〈符號語言〉、〈提煉後兮語言〉、〈汗〉、〈轉化〉。

78—79 宋澤萊，〈試介李勤岸、胡民祥、莊柏林、路寒袖、林沈默、謝安通、陳金順、藍淑貞的臺語詩——九〇年代臺語詩的一般現象〉，《臺灣新文學》十二期（一九九九·〇七），頁二六七—二八六。

林央敏、黃勁連的天下，大量的詩表現在政治、思鄉場域上，篇篇傑作。九〇年代竄起莊柏林、路寒袖，尤其路寒袖細膩化的技巧使韻文詩更為精緻，實是一大收穫。⁸⁰

其中並無蘇紹連，但不少本省籍詩人以「母語」為名，舉起的詩本土化的大旗，迄今仍在方興未艾之中。

(二) 母語的不可譯性

梅洛龐蒂即曾認為不同語言之間有其不可譯性，而母語是具有獨一性的。⁸¹「我們能說好幾種語言，但只有一種語言是我們始終生活於其間的語言」，對蘇紹連而言當然是臺語，因為一種語言有它專屬難以傳譯的該語言「表達的世界」，以是「我們不能同時屬於兩個世界」。這句話道出了眾多本省籍詩人的心痛處！因為在過去到今日為止，臺灣的環境中「說臺語（閩南）母語」的人總是比「說國語（普通話）」的人多很多，但早期在公開場合卻是被壓抑、隱聲的，因此「文字化的臺語詩」極少人寫，沒有報紙副刊敢刊登，很像「隱的臺灣」；最多拿到少數人面前朗誦，卻往往獲得大大出乎意表的回響，它比較不是看的詩，而是讀的詩，而讀的聲音詩是由右腦的感性區接收，因此被讀出的臺語詩若加上詩人表情影像，則成了「影音化的臺語詩」，效果往往比官方語言生動精采倒像是一閃即

逝的「顯的臺灣」了，但一直要到許多年後才逐漸真正獲得彰顯。

因此對於語言的壓抑，拉康尤其強調它是最不可忽視的對主體壓制的大他者：

主體的挫折來自於語言，來自於一切以誤識為基礎的確信，來自於他最終發現他總是以他人為自我建構的起點。主體持續被他自己所建立的真誠面貌而遠遠帶離他自己，這必然導致失望與挫折。這個面貌，是他為「他者」所建立的。而這個朝向他人所建立的面貌，一個在鏡子前客體化的自我，則必然與自己慾望疏離，卻滿足了他者的慾望。⁸²

早期臺灣不能或不鼓勵在公開場合說母語，這段話放在臺灣，最能看出大他者的力道。

比如「最終發現他總是以他人為自我建構的起點」這句，華語壓過臺語時，華語就成了以「他人」語言為建構自我的「起點」，而且持續地被「遠遠帶離他自身」，當然是與想用母語表達自身的慾望「疏離」，卻滿足統治的大他者的欲望（乖乖說所謂「國語」）。比如蘇

80 宋澤萊，〈試介李勤岸、胡民祥、莊柏林、路寒袖、林沈默、謝安通、陳金順、藍淑貞的臺語詩——九〇年代臺語詩的一般現象〉，《臺灣新文學》十二期（一九九九·〇七），頁二六七—二八六。

81 梅洛龐蒂，〈知覺現象學〉，頁二一五。

82 拉康（Jacques Lacan），褚孝泉譯，〈精神分析學中的言語和語言的作用和領域〉，見《拉康選集》（上海：三聯書店，二〇〇一），頁二五九。

紹連的《學生小丑的吶喊》詩集中的〈小丑仔的喙〉，其華語部分：

小丑哥哥，我沒有權利笑。我的身體藏在大地裡，迸血！只為能在大地上開一張嘴。
小丑哥哥，我也沒有權利說話。我的嘴，偷偷開在大地上，呻吟；綿延的呻吟，只能淺淺如溪流自我追逐。⁸³

表面上這首詩寫小丑在馬戲團中、觀眾面前及社經地位的卑微，以取樂別人逗人開心為職業，因此身體非自己原貌、臉不是、起臥坐跳皆非自身，說的話也不是自己想說的，他與其自身是分裂的。他說的悲哀其實與想說母語而不能說母語的心境是相似的。此詩的臺語部分：

小丑仔弟弟，汝無權利通笑。汝的身軀藏佇土跤底，迸出血來，滾絞的血水，只為了會當佇土跤頂開一個喙！

小丑仔弟弟，汝亦無權利講話。汝的喙，偷偷仔來開佇土跤頂，哼呻；拖長拖棚的哼呻，干但淺淺親像溪流水自我走相迆！

其中臺語的「土跤底」及「土跤頂」比起中文的「大地裡」、「大地上」兩詞生動得

多，「拖長拖棚的哼呻」也比「綿延的呻吟」有力得多，這是蘇紹連一詩雙聲的新嘗試，而且還試驗了一部詩集。其中〈小丑仔的武器〉、〈小丑仔佇雨澹水滴的鄉鎮上〉、〈小丑仔恰受傷的樓仔厝〉、〈小丑仔的厝〉、〈小丑仔想欲變成人〉、〈小丑仔是阿Q〉等詩均是現實批判性極強、對當權者抵制力強悍的雙聲詩作。而當對未來融華語臺語為一體的「臺灣國（華）語」的自我期許，均可見出做為一位本土詩人的擔當和期許，也不必去計較「本土」二字究竟是不是像「遠土」二字一樣，在未來會不會成為另一種幻象。

對於本省籍中生代詩人如蘇紹連，「認同感」失去方向、「無所歸屬」宛如「異鄉人」的感受貫串其一生，在二〇〇〇年臺灣兩黨政權轉移前，始終有難以面對自我和這塊土地，失落感深重之意。這二十多年來是臺灣族群意識型態兩極化最深重的時期，「本土」的口號和意識達到了頂峰，族群「被撕裂感」劃在每個人身上。老中青三代詩人在此氣氛下，各有各的焦慮和求解之道，有人明顯地見出其對族群或本土身分認同的傾向，有人只能隱約地由其作品中見出，如蘇紹連即是一例。

他從詩集《茫茫集》開始，即已隱含了對本土未回歸的不滿，卻以不同的散文詩、分行詩、雙聲發言等形式，將此憤悶和渴望深藏，以之為驅力，提昇並見到了他受西方超現

實主義技巧深厚的影響，卻也同時看出他轉化中國古典的努力（四言詩系列），以及對土地沉重的無力感。西方、中國、本土，現代和傳統，在蘇紹連身上產生了強度極大的角力，其間的掙扎與思索，宛如扮演「囚」與「逃」關係，先是要自西方脫離「逃」回到鄉土，又從大鄉土「逃」向小鄉土靠攏，但又恐為之所「囚」，貼得過近。因此在詩學上主張自中國「縱的接生」，在技巧上又不避諱西方超現實橫的移植，其間的拿捏互動相當微妙。

一九八三年左右可說是他從超現實技巧向寫實主義貼得最近的時候，此後又開始「盪開」，找到二者之間的平衡點，這有可能是為何他的超現實散文詩「驚心」系列寫在七〇年代，之後相隔十餘年到九〇年代再回頭動筆寫另一批超現實散文詩「隱形與變形」系列，中間七、八〇年代之間十餘年是他先向「大鄉土」再向「本土」（小鄉土）回歸的時期，此時他也一度寫了幾首「臺語詩」，較純的「本土」成了他詩路途中一度「歧出」的寫作方向，到了上世紀末，蘇紹連的「不在場感」並沒有消除，仍彷彿「異鄉人」，仍彷彿「孤島」在漂流，這像是本省籍或外省籍共同被命定的「無所歸屬」的一環，其中顯然隱含了西方「橫的移植」、中國「縱的接生」而來、以及本土自我生長等三方面的影響，此三重奏的影響，在他身上重新做了一個融合，那已非別人說的純政治意識型態性本土化的自「囚」。

挖掘、記錄、表現這土地上所發生的由「慌張」到「逃亡」到「受傷」到「甦醒」的

悲劇過程是本土詩人如蘇紹連的責任所在，他只想當個「隱藏作者」，像草木「凝視」夕陽般「凝視」這塊土地，並不「張牙舞爪」，只想像照顧草木般關懷周遭人事物，因此他「以孩子為師」，以「擬態」隱形或變形，表現其與大他者的周旋和抗衡。「擬態」的結果是「在場」有如「不在場」，這是他的「囚」，也是他要由其中「逃」的動力和原因。而因長期華語壓過臺語，華語就成了以「他人」語言為建構自我的「起點」，而且持續地被「遠遠帶離他自身」，於是蘇紹連近年積極以臺語與華語並列寫詩，乃成了他理所當然的趨向，華語與臺語「雙聲」演出，終於將超現實與本土合併展現，使之取得了平衡，而這正是他在西方、中國、本土三方面或「逃」或「囚」之間不斷地跨與互動，最終尋得合乎其本性的蘇氏「本土觀」了。

第五章 幻土的游離：

唐捐的魔怪書寫與混搭合唱

二〇一一年十二月，唐捐出版他的第四本詩集《金臂勾》¹，他接受楊佳嫻專訪時，曾提到面對優秀的前賢，他承認有影響的焦慮，這焦慮比前兩代詩人還嚴峻，於是不得不另闢蹊徑，對抗抒情或寫實主流。他說：「就是因為這些詩的父親，他們力量太强大了，當兒子的忍不住就要叛逆，要弑父。跟隨父親，很難超越，唯有殺死父親，還有其他可能。」²楊佳嫻在上述專訪時則懷疑道：「如此割烹前輩，肢解經典，莫非是內心有不可

1 前三本詩集分別為，《意氣草》（臺北：詩之華出版社，一九九三），《暗中》（臺北：文史哲出版社，一九九七），《無血的大戮》（臺北：寶瓶文化公司，二〇〇二）。

2 楊佳嫻專訪，〈舉世皆囚——訪問唐捐談新作《金臂勾》〉，《自由時報副刊「書和人」專欄》，二〇一二年二月十五日 D9 版。

抗拒之恨？」³ 她的意思是：難道只是影響的焦慮嗎？很明顯的，唐捐極為自覺的「弑父情結」在與他同代詩人中可說是最為突顯的，此與他成長背景中父兄的影響有極深的淵源，其他詩人在「症狀」上顯然都比他輕。他在詩中所作的實驗走的是偏鋒，類似魯迅、商禽、蘇紹連這一脈的相承，隱喻的批判性不遑多讓，嚴肅性、歷史性則減輕極多。因此可據此查看他的承傳和突破。

他從一九八九年開始發表詩作，正是臺灣族群從一元而二元而至多元、資訊網路世界大開放的時期，且已來到各式主題可多元分進交錯的「分進期」，他則是承繼了超現實乃至魔怪技法，並以「類散文詩體」為創作主力的邊緣型詩人。楊佳嫻質疑他詩風的前衛不只是影響的焦慮，他為什麼會寫出魔怪詩作？那應不單是由影響焦慮之「囚」中設法「逃」出，令筆者更感興趣的是他的魔怪詩風如何生發、如何形成？本章即擬用前四章已提及的理論，加上民俗學、德勒茲、卡夫卡等來探究他的囚與逃如何跨與互動；並探究新世代「網路」此一可「遊戲」的「幻土」和傳統「平面媒體」的兩個「分進」的詩壇，與唐捐詩風不變的關聯。

第一節 幻土說、分進說與唐捐詩風的生發

新世代詩人是活躍在網路上的詩人，既追求網路無拘無束、無需通過檢驗的自由氛圍，又不能捨棄主流平面媒體，他們「形神遊走」於網路與平媒，比起任何時代、任何前輩詩人群都擁有更多的自由，但卻更像面對的是一片虛渺的「幻土」，網路這不可見的領土超出任何時代任何詩人的體驗，也完全沒有「網路詩」的任何傳承經驗。這可讓新世代詩人的感知更能穿梭飄搖在如上天入地、無所不可能、可容鬼神可容地獄的戲土或幻土，他們的意識遊走、冒險，自然而然會造成詩風的快速流轉變換，這種奇特的視聽經驗造就了更多宅男宅女型詩人，戲土或幻土成了上世紀九〇年代之後出現的詩人之必然經驗。

一、幻土說與分進說

一九四九年兩岸斷裂，商禽等前行代處在國家主義至上的一言堂、一元論的威權時代，本書第三章第一節（以下簡稱三之一）就曾舉辛鬱寫給商禽的信為例：「該是行動的時候了！」

3 楊佳嫻專訪，〈舉世皆凹——訪問唐捐談新作《金臂勾》〉，《自由時報副刊「書和人」專欄》，二〇一二年二月十五日 D9 版。

作為一個戰士，我的手指能扣動槍機，——我感到除了戰鬥，別的毫無意義」⁴，說明國家機器加在人身體上思想上的深重力道，後來大規模戰鬥當然沒有發生，「母土」幾十年也回不去，「故土」、「遠土」被兩岸政權蠻橫地割斷，只能在夢中重現。彼時，「象徵域」中永遠有一個「政治的大他者」要反共復國，他們只好借「西土」來解「母土」匱乏的渴。本省籍的跨語言一代則始終處於語言的劣勢，及權力的不平衡對待，外省籍和本省籍前行代詩人只好均以詩做為他們手上唯一可抵制當權大他者的武器。到了七〇年代回歸鄉土現實，臺灣的小鄉土要到八〇年代才由中國大鄉土逐漸「歧出」，因而走入大陸／本土的二元論時期，這些論爭歸結成統／獨問題，迄今並未終止。然則解嚴後的自由化民主化多元化的來臨，使得新世代詩人不再在他們的詩中討論蘇紹連所說「回首，才知我的影子停留在本土哀嚎」⁵這樣的歷史包袱。由於網路的虛擬和無遠弗屆使他們更可接受「不確定」，他們要的很可能是自己的位置，而不一定包括臺灣的位置、本土的位置。

(一) 沒有英雄的年代

不只是詩人，自古以來人類都在尋找自己的位置，古代人以為地球是宇宙的中心，從科學得知，人類、地球以及太陽的誕生純屬偶然，太陽也不是宇宙的中心；宇宙至少有一三〇億年，偉大的地球漸被消解，地球、人類皆不是中心。此種現象最直接的後果是我們

失去英雄，沒有了英雄，此一無中心、無主流、去中心化等概念已透過科學教育深植於現代人心中⁶，後現代主義消解了歷史感、英雄；因無英雄崇拜，人人皆平等、皆平凡。國家機器的大他者再無法任意壓在他們身上，新世代的詩人之無歷史重擔或責任成了最自然不過的事，他們活在電玩的超現實、魔幻、虛擬實境的遊戲中。以電腦網站、電動遊戲、臉書、推特為生活重心是新時代新人類的必然，這種遊戲設施皆是構築於虛幻的世界，在現實中雖非常態，只因情節是偶然發生，且在現實中是避免發生的，但在電影、電玩中卻成了一再出現的常態。如此，即使「逃」到網路的世界去，若深陷其中，又何嘗不是另一種「囚」？

於是以「幻土」為現實，他們幾乎已不在乎中國／臺灣或母土／本土等強烈政治意識型態必須選邊站的老問題，兩個政治大他者及兩個遠土（大陸／西方）皆已縹緲遙遠，原來屬於文化、政治、社會、教育、性別的象徵域（左腦領域）之大他者，凡行「教化人」的諸多制度，正在快速瓦解；因此他們要抵抗的頂多是社會、家庭、制度中的不公不義、或假父權之名、行壓制之實的一些潛藏的意識型態，甚至包括詩壇的大他者。上述從堅固的一

4 辛鬱，〈背景——寫給我的朋友們〉第三封信，語見張默編，《現代詩人書簡集》，頁一四六。

5 蘇紹連，〈少年詩人夢〉卷二〈少年的詩人札記〉，頁三。

6 黃碧端，〈沒有了英雄〉，《沒有了英雄》（臺北：九歌出版社，一九九三·〇五），頁五九。

元到對抗的二元再到解構中的多元變化，就在臺灣光復後的六十年中逐步發生，剛好是詩發展過程中由遠土、到本土、到幻土的變化，或可以圖 5-1 表示：

圖中多元的虛線較易任意跳脫，屬於一元或二元的實線則很難跳脫。以前在巨大的國家機器、民族主義或意識型態的社會架構下，極易透過教化產生巨大的符碼（或能指），壓在所有人頭上，因此造成不同時代有不同的歷史承擔，比如前兩代詩人一旦將寫詩當作志業，不少詩人即將西方的杜斯妥也夫斯基或本國的杜甫當作書寫蒼生的典範。但新生代這種符碼變多變雜了，任人選擇，崇高性就大為降低，而且已意識到各種大他者、甚至意識型態都很空無，拋棄掉它們轉而回到自身，才會注意到「身體」的研究及寫作。過去難以解決的諸多問題，如今均已採取類似現象學所說的「懸擱法」，將之暫時加上括弧，進入網路四處滑動遊走，彷彿可以在幻土中經營一切，更年輕的女詩人曾琮琇在其碩士論文中說：「詩人們為了宣洩其遊戲衝動，以諧擬（parody）的手法改寫那些傳統典故、童話、寓言、神話故事中既定的遊戲成規，讀者們因此可以從那些教條中被釋放出來。」⁷ 在新世代的網路虛擬世界

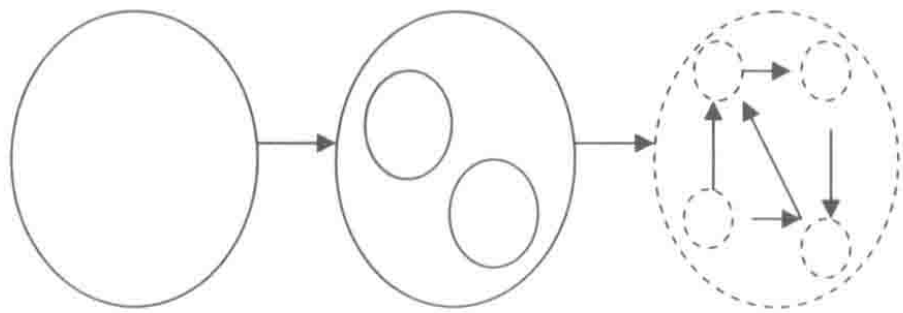


圖 5-1 從堅固的一元到對抗的二元再到解構的多元變化

中，現實中不可見的幻土顯然更縹緲遠大、更無所不能，早已吸引住所有孤獨的靈魂。

一般人或有意或無意或故意求取虛幻於電影、電玩、網路、及各種行動裝置、社群網站中，進入虛擬中尋找幻土，但唐捐卻與他們不一樣，他在現實世界中早就有了人與神與魔的神祕經驗、乃至與之掙扎互動，他自幼可說即已生活在與幻土的接觸中，其詩之走入魔怪起於極早年的經驗，不單純與科技有關。

(二) 新世代詩人之夢

詩壇是一個無形的大他者，由具創意的語言所建構，每個時代重要詩人出沒的地區或城市，詩壇或詩的流派好像就在那裡隱約形成。從古典詩到現代詩，詩壇往往也只有流派、詩社、地域之分，但皆是平面媒介的、以紙張或印刷物流通詩讀物，形成所謂的詩壇。約從九〇年代中期以後，網路詩界誕生，詩的發表管道生態不變。網路和平媒詩壇兩者「分進」（分頭並進），而且隨著電子媒介、行動裝置的發展，網路詩壇隨著進入瀏覽的年齡層逐漸擴散，已成了不能回頭的趨勢，這是數千年以來傳統詩壇所難以想像的事。

若加上影音媒介的參與、添加和擴散，詩人的詩作也正「享受」著亙古以來未曾有過

7 曾琮琇，〈嬉遊記——八十年代以降臺灣遊戲詩論〉摘要，〈國立成功大學中文研究所碩士論文，二〇〇六〉。

的大量複製、傳播、在未來甚至可以快速影音化。正因為影像媒介是指以聲音、畫面為特徵的傳播媒介，主要包括現代科技催生下的電影、電視、電腦、通訊衛星、網路等電子媒介⁸，影音正是右腦領域所管轄，其吸引力自然比純文字（左腦）更大，而詩以其輕薄短小及易與音樂結合成歌及與影像結合成影像詩，在未來的時代，發展不可限量。新生代詩人正值網路時代的大變革，手機、電視、數位相機大幅度變化使得平媒和網媒產生「分進」現象，網媒越來越取得優勢已無力阻擋。如此，新世代的詩作與後現代虛擬的特質豈能不相互呼應、若合符節？

今日除了官方網站「詩路」，諸多私人藝文網站也開始大張旗鼓，比如《臺灣詩學·吹鼓吹詩壇》就標榜著：「吹響詩號，鼓動詩潮」，雖由蘇紹連主其事，所有各分站站主全是活躍於網路的新新世代年輕詩人，這正代表臺灣新世代新勢力網路詩場域的力道。以前詩社同仁需要時常聚首討論，現在詩的網友則都在網上進行，不需聚會，他們非但舉辦「每月詩選」，還辦「每月論壇區」、「新世代詩社大展」專輯、「詩戰場」、「詩品味」評論專欄徵稿、「全國研究生、大學生聯合的詩創作及交流園地」、「大學詩園」創作主力群、以及高中學生聯合的詩創作及交流園地，⁹活躍其中的皆是大學生、研究生或年輕人，各個版主、台長分頭設立繽紛的區塊。如此繽紛多元，新世代創作者豈能不投身到網路世界中，去尋找新的讀者群？¹⁰

關於網路詩的歷史，年輕詩人鯨向海在〈網路詩妖社群簡述〉中說得很清楚：「約從一九九五年以後，網路詩作的發表主要以BBS為主，——直到『詩路』出現『塗鴉區』，出版網路情詩選，在『每日一詩』選刊塗鴉區作品，出網路年度詩選，才開始吸引了許多www的新詩寫手。」¹¹鯨向海又對二〇〇〇年初誕生的《明日報》「個人新聞台」認為是另一個新起點。他說：「雖然隔年明日報已宣布解散，但約由一萬五千個新聞台在眾多台長們的奔走下得以存活。——以『我們這群詩妖』社群網為例：『它由三十三個台長組成，平均每日更新十到二十篇文章不等，皆是詩作、詩活動訊息、詩生活雜感。——其台長群如阿芒、林德俊、楊佳嫻、洪書勤、銀色快手、曾琮琇、紫鵑、劉志宏、鯨向海等人得過文學獎、出版個人詩集；——整個新聞台組織尚有更多類似的詩站台會來交流，如陳黎、鴻鴻、代橘、丁威仁、李長青、楊宗翰等不勝枚舉。』」¹²

由於科技的進步，使影音的承載輸送更易在網路進行，於是圖文並茂的網路詩、影像詩、超文本詩使平媒都瞠乎其後；唐捐深諳其理，他改用文字構築嶄新的詩意圖象，甚至

8 李紅秀，〈圖像時代的文學書寫〉，《文藝理論與批評》（二〇〇八·〇二）。

9 蘇紹連主辦，《臺灣詩學·吹鼓吹詩壇》<http://www.taiwanpoetry.com/phpbb3/index.php>。

10 須文蔚，〈新世代詩人的活動場域——從商業傳播市場轉向公共傳播環境的變遷〉，《臺灣詩學季刊》三十二期（二〇〇九·〇九），頁六八—七七。

11—12 鯨向海，〈網路詩妖社群妖性簡述〉《乾坤詩刊》二十期（二〇〇〇·一一），頁一〇九—一一一。

以非詩為詩，看似固守文字領域，其實是對文字形成詩意版圖的擴充，有朝一日，等到圖象設計比今日更易操作時，我們難保唐捐不會冒出新的文字與圖混搭的作品來。商禽（一九三〇—二〇一〇）就曾預言著：「詩人創作，是用文字來描述詩的意象，把文字視覺化。現代詩現在多半是視覺化，而不再是聲音化。所以每一個詩人大概最終的願望，就是做一個畫家兼導演，把聲音、形像、色彩全部表達出來。」¹³

他的意思是詩人以文字「視覺化詩的意象」，卻不夠重視「聲音化」，他指出，詩人腦中的意象太奇妙了，不把聲音、形像、色彩「全部表達出來」實在不過癮。這是「商禽之夢」，蘇紹連已在他年過五十時才將之超文本化，部分實現而且成了「蘇紹連之夢」，何時成為「唐捐之夢」雖未可知，然則成為新世代詩人之夢，確實也不遠了，這是在進入「分進期」的「兩個詩壇」形成前，沒有哪個過去世代的詩人所可預知的吧？

臺灣詩壇「分進期」已經蒞臨，網路寫手和平面寫手不遑多讓，兩個詩壇之間終會有一支強力的攪拌器，猛力地攪動著網路和平媒這兩大族群的詩人腦漿，爆發出繁花似錦的詩的未來。

二、異質的開端：唐捐詩的生發

唐捐一九六八年生於嘉義縣，十六歲開始寫現代詩，大學以及碩士班讀高師大國文系，臺大中文所取得博士後，曾任教東吳中文系，現為清華大學副教授。寫作三十一年來出版五本詩集《暗中》、《意氣草》、《無血的大戮》、《金臂勾》、《蚱哭蝻笑王子面》，散文集《大規模的沉默》，皆是他反覆沉澱後的成果。另外兩本新詩論述《軍旅詩人的異端性格——以洛夫、商禽、痲弦為主》以及《現代漢詩的魔怪書寫》是他的力作，頗有可觀。唐捐獲獎無數，曾獲九次全國學生文學獎，五四文學獎、年度詩獎、時報文學獎、聯合報文學獎、梁實秋文學獎等。14 一九九四年九月，以〈暗中〉和〈暗中三首〉同時奪魁聯合報散文獎和新詩獎，成為當年文壇津津樂道之美事。15 唐捐獲得雙首獎這一年才二十

13 紫鵲訪問，〈玫瑰路上的詩人——詩人商禽訪談錄〉，《乾坤詩刊》四十期（二〇〇六·一〇），頁六一—四。

14 陳文芬，〈詩人沒有出書機會只好靠比賽激勵，唐捐鼓勵有志者 得獎要趁早〉，《中國時報》。一九九九年十一月九日十一版。

15 林子弘，〈桂冠加冕——X世代詩人的書寫策略〉，《臺灣詩學季刊》三十二期（二〇〇〇·一二），頁五二—六六。

五歲。對許多致力於創作，盼能獲獎的學子來說，他似乎變成他們努力的標的。林子弘將一九六五至一九七四年出生的稱為X世代，他認為此世代族群普遍都有強烈追求自我覺醒的傾向，X世代詩人利用文學獎發聲以取得地位，其作品甚至會引起某種潮流或風氣。¹⁶

(一) 被淹沒的原鄉

唐捐出生於今日嘉義曾文水庫底下他自稱的「紅花園」，後來家鄉遭水庫淹沒，只得往上搬到水庫邊緣住，他在群山環抱的鄉野度過童年。令人感興趣的是，若溯向他早年意識發生地，會不會找到他為何這樣寫，而不像一般與他同年齡層那樣寫的原因？如果能「找」到這樣的線端、或貼近詩人意向性的源頭，或較易理解他詩作整體的底蘊。

黃文鉅在〈魔鬼化或逆崇高——唐捐身體詩再探〉¹⁷一文中謂唐捐是在「影響的焦慮」下所展現出強者的詩篇，魔怪化的詩作是他的一種自我期許，在魯迅、楊牧等詩前輩陰影下，另外再殺出一條血路。但影響的焦慮應是所有他同年齡層共同的焦慮，故應非唐捐魔怪詩的生發之源。

鄭慧如在《身體詩論》中謂唐捐詩作形與神有出入可能有兩個媒介，「一為父親，一為白日夢」。¹⁸白日夢的詩大多為想像、回憶組成，讓唐捐的意識在前理解中遊走、翻滾；另一則為父親的巨靈，他自己一輩子和父親辛苦地交纏互動。¹⁹但若說他詩作的生發媒介

歸因於父親和白日夢，這個父親應更擴及至他成長的土地、環境和他者（包括父母親人和民間鄉人），其生長環境的特殊性與一般單純父親的影響有所不同，對唐捐而言更是特殊。

同一世代的作者處理題材有其相似和相異處，此又與該世代生長時的政治氣氛、社經環境有關，更關係著個人的世界觀、及介入和抽離現實的態度，因此不能不觸及其所處時代的歷史體驗和地理因緣的個別影響。而唐捐從童年到青少年他身體知覺過的「曾文水庫經驗」，必然在他的詩中扮演最關鍵的角色，那是一座小小的盆地，有湖的村落，20熱鬧過也淹沒過的「紅花園」，由於父親身分特殊，是否在他的詩中成了或大或小的符徵？這樣的符徵是否使得他的詩與臺灣其他新世代詩人有別？是否也使得他介入和抽離現實的方式與他人大大的不同？這是值得探討的方向。

唐捐的散文集《大規模的沉默》及詩集《暗中》在在透露其父親是鸞生（乩童），但詩

16 張維中，《聯合報文學獎三十周年特載·靜靜的生活 訪唐捐》訪問稿，《聯合報》副刊二〇〇八年十月二十九日。

17 黃文鉅，《魔鬼化或逆崇高——唐捐身體詩再探》，《臺灣詩學學刊》八期（二〇〇六·一一），頁二〇。

18 鄭慧如，《身體詩論》（一九七〇—一九九九·臺灣）（臺北：五南圖書公司，二〇〇四·〇七），頁二六四。

19 唐捐，《大規模的沉默》（臺北：聯合文學出版社，一九九九·〇八），頁八。

20 唐捐，《意氣草》後記，（臺北：詩之華出版社），一九九九年五月），頁一五八。

文只有傳統式讀法嗎？要做純粹文本的開展還是包括作者身分、家庭的追究？該如何讀他的詩文？從柯慶明（一九九九）、劉紀蕙（一九九九）、施慧敏（二〇〇七）到薛聖月（二〇一三）等幾乎所有研究者都以文解文、以詩解詩，以其角色和內容做如此判斷，父親是鸞生這個命題是否為身分上的誤讀？或許唐捐寫的是一本傳統式散文？

而施慧敏有一種甚佳的說法：將唐捐的父親分為「凡軀之父」、「病軀之父」、「神軀之父」三者來談，²¹筆者也想探究唐捐要通過創作「故意」建構了什麼？他不斷給父親「鸞生化」想要傳達的意義是什麼？父親、兒子、神這三者之間的「跨與互動」是什麼？應如何立體化來看待此事。這三者之間的神秘對應關係，理應即是他「創作美學和思維內涵的精神底蘊」²²，這或才是建立「唐捐美學」的重要價值，茲以圖5-2表示之：

唐捐身體知覺過的「童年大埔」和「神軀之父」的經驗，必然在他的詩中扮演最關鍵的角色，由於鄉野環境、或許父親是位通靈人，而使得他度過一個特殊的童年，他諸多詩中約略可嗅出他對生命的悲憫，而「童年情境、民間信仰、神軀之父」這三者是否在他的詩中成了眾多意象的符碼？這樣的符碼特色是否使得他的詩與其他詩人有別？

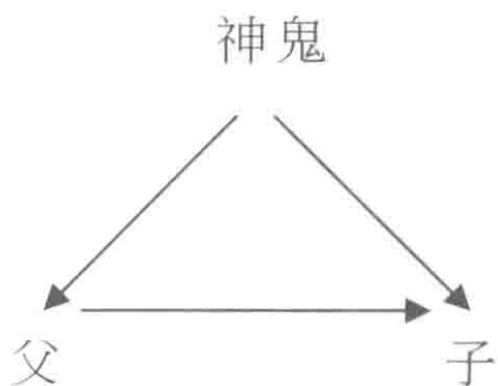


圖 5-2 父、子、神鬼的「跨與互動」關係

(二)創作的礦床

民間佛、道信仰是歷史的集體潛意識，有歷史的延展性，從古一直流洩至今。唐捐成長的時空是在四面環湖的山窪村落度過童年，青年期則在嘉義高中附近賃居。道教信仰一直是民間鄉里安定的力量，唐捐和鄉間勾連在一處，成了他潛意識的一部分；於是神話、民俗、祭典、巫術一輩子和他的如影隨形。

唐捐八歲時翻閱過道家贈閱的月刊上連載著地獄十殿圖，見到下地獄的慘狀。他在詩集後記說，身體是介面，時空、意識、精、氣皆在此碰觸，人似乎在陰曹地府仍有知覺，痛感更尖銳，地獄痛苦畫面多年來似乎揮之不去。幼童所見民間佛、道信仰，既是他意識所見、也彷彿是歷史的集體潛意識，這些鄉里民間信仰成為他創作的礦床、也是能量之源。²³

從他有意識以來，父親就不時日夜咳嗽，這咳痰肺病已纏身二十多年，²⁴且神軀之父

21—22 施慧敏，〈「凡軀之父」、「病軀之父」、「神軀之父」——論《大規模的沉默》中「父親」的多重意義〉，《東華中國文學研究》，（花蓮縣：國立東華大學中國語文學系，九一年），頁一九，頁二一。

23 唐捐，〈無血的大戮〉後記，（臺北：寶瓶文化公司，二〇〇二年十二月），頁一七一。

24 唐捐約一至二歲時，父親就得肺病，在他大二時父親肺病過世，家中有病父的陰影約二十年。

作乩童時會為別人開藥方，卻無法給自己開藥。父親一生在深山種竹筍，竹筍深深紮根於泥地，得一層一層的撥挖，如挖掘靈魂般要小心翼翼深層地挖，這種經驗給唐捐很多啟示。他和父兄夜宿筍寮，訓練了他觸覺、聽覺的靈敏；和父兄一起割筍砍柴、斬藤採石、獵鼠養螺，²⁵以至販煮山產時親眼站在穿山甲開腸破肚的旁邊、聽到山羌慘厲的哀號，彷彿自然中有神、鬼在周圍出入，獵物的靈魂在空間浮動飄忽。如此特殊又有點神祕的成長背景，開啟了唐捐獨特的視聽經驗，他透過回憶、想像、重組，轉化為文字，那是他不得不的自我釋放，所以唐捐在《暗中》詩集後記中說：「逃亡，否則提筆。書寫，否則就要老去。」

「提筆」即「逃亡」的一種方式，「書寫」即避免「老去」的一種招數。顯然，許多早年經驗、本土經驗圍困著他，「囚」住他，他必須自其中遁「逃」。

梅洛龐蒂認為，早年身體的觸覺及運動感覺，將成為人一生其他較高層次的意識活動之基礎。²⁶身體不單具有傳統中「位置的空間性」，更具有所謂「處境的空間性」或「情境的空間性」²⁷。空間不只是思想活動之客觀與表象所建立的空間，而且也會預示在我的身體結構中，與其不可分地相連著，以是詩人早年的空間經驗必也預示了其後創作時的情境，而曾以身體徹底蹭磨過的體驗更是具關鍵性：

在一個運動的每一時刻，以前的時刻並非不被關注，而是被裝入現在，……運動的

每一時刻包含了運動時刻的整個長度，尤其是第一時刻，運動的開展開始了一個這裡和一個那裡、一個現在和一個將來的聯繫，而其它的時刻僅限於展開這個聯繫。²⁸

此敘述中最宜注意的字眼是「第一時刻」，是指任何經驗的最初一次，比如初生嬰兒和母親「第一時刻」的接觸，而其後其他類似接觸時刻，將僅會此這關鍵第一次聯繫之展開。此後它只是被反覆再三地「裝入」詩人後來的時刻中，即使其後認出的過去早就「可能已經改變了原先的過去，同樣，我在將來可能認不出我目前經歷的現在」²⁹。

這是梅洛龐蒂細心分析著身體像不說話的記憶體般，可以認出很多的運動第一時刻（對唐捐而言亦然），雖然人的意識早已無從記憶，但身體不然，它早已儲存著，且不可避免地將「裝入」後來的其他時刻中。因此梅洛龐蒂將空間情境化，視「空間性」是空間本身與身體主體所共構的，此乃是時間「內在意識」的延伸，是當下身體與知覺客體對象（第一時刻所碰撞的）「共存」（co-existence）³⁰所形成的空間。因此梅洛龐蒂說：

25 柯慶明，〈馳感入幻的世紀末書寫〉，收入為《大規模的沉默》序文，（臺北：聯合文學出版社，一九九九年八月月初版，頁七。

26 | 29 汪文聖，〈現象學與科學哲學〉（臺北：五南出版社，二〇〇一），頁九〇，頁一三五，頁一八六，頁一〇二。

30 梅洛龐蒂，〈知覺現象學〉，頁一〇三。

每一個物體都是所有其他物體的鏡子，當我注視我的桌子上的檯燈時，我不僅把在我的位置上可以看到的性質，而且也把壁爐、牆壁、桌子能「看到」的性質給予檯燈，檯燈的背面只不過是向壁爐「顯現」的正面。31

於是身體與知覺對象間之共存所引發之感知和空間性除了可見的實質空間性（桌子上的檯燈和壁爐、牆壁）外，亦包含著感覺、體驗、或所引發的想像的虛擬空間性（如檯燈的背面是肉眼未見，卻可能是壁爐、牆壁、桌子能「看到」的性質）。梅洛龐蒂對人此種身體知覺能力的極度重視，於詩藝術的感知意涵上具有非常重要的意涵。

兒童對「時空」的認知必然從「自己的身體」與「其他的身體」（尤其是母親）或運動第一時刻的空間（尤其是幼年的居處）之互動開始。另一現象學家加斯東·巴舍拉在《空間詩學》中即認為：

我們誕生的家屋，並不只是讓一個居所有了身體（活了），它也是讓種種的夢有了身體，它的每一個角落都是作日夢的棲息處——，即使這棟家屋消失後，這些價值仍留存下來。無聊的、孤寂的、日夢的集中地，匯流為一，形構出夢的家屋。32

巴舍拉把身體擴大來看，彷彿一切均是身體的延伸（誕生的家屋讓一個居所有了身體），於

是童年的家屋是人們夢的寄託，且能幫助我們回到當初的居處（即使是夢境），「即使這棟家屋消失後，這些價值仍留存下來」，「形構出夢的家屋」，而這也正是梅洛龐蒂強調知覺的首要性和身體——主體的重要性的原因。因此唐捐在第一本詩集《意氣草》中後記才會說：「我的故鄉是一座小小的盆地，其中有湖，湖邊有高地。我曾經慨嘆他面積之狹隘，形勢之封閉。然而當我一旦遠離，嘎嘎振翅，最掛念的還是故鄉的草木風雨。是是，那是我靈魂的巢穴，夢的子宮，詩的發祥地。」³³

這些句子大致上已形容出他封閉的家鄉雖然當初像囚禁了他，一再想逃出，卻也是其後他的夢土，詩的發生處。

（三）那個父與鸞生

唐捐通過「創作」所建構的那個父，即本小節要討論的「父」與「神鬼」之間互動、神秘往返的關係。在唐捐的文章中，父親此一名詞常被稱為「那個父」³⁴，那個父若以鸞

31 梅洛龐蒂，《知覺現象學》，頁一〇一。

32 加斯東·巴舍拉，《空間詩學》（臺北：張老師月刊社，二〇〇二·〇九），頁一三七—一三九。

33 唐捐，《意氣草》後記，（臺北：詩之華出版社），一九九三年，頁一五八。

34 首次出現在劉紀蕙，《以死人似的眼光，賞鑑這路人們的乾枯》文中稱：「『那個父親』，是一個問題」。唐捐，《無血的大戮》（詩集），（臺北：寶瓶文化公司，二〇〇二），頁六。次見薛聖月，《唐捐詩文

生身分出現，唐捐要與眾人一起面對這是鸞生父親的複雜感受。

一般人只生活在人世間，特殊人的特殊心智結構或許才能和神鬼交通，然而鸞生的身分又是如何？兒子對此種父親的歸屬感又如何呢？宗教信仰的某些神祕部分為我們常人理性所難以理解，就像第二章所述及的吉兒·泰勒，她若未遭逢左腦中風，根本難以了解「左腦關機」後「右腦才打開」「進入涅槃」圓寂的廣闊世界的不可思議感受，這是一般人難以觸及的、也難以真正體會的。因此宗教性的所謂靈異現象，我們就很難以單純迷信視之。比如道教認為天是一大周天、人是一小周天，其收聽系統和密碼訊號是相通交流的，即人的心波會接通天的神波。神明在人間各種場合上，與人心保持交感，人若有起意，神明即知，完全是人的心波發出，感交神波，這是左腦的理性觸及不到的。鸞生的工作是為信徒扶鸞傳達神意；扶乩是中國各教派共同的人神溝通工具，扮演人、神的交通，直接轉播天意和神意，在寧靜中產生靈覺去領受神意，使神氣貫注於心上，才能確實瞭解神意，然後揮起木筆寫字出來，扶鸞此方法是神靈和人靈結合為一體產生聖靈的。³⁵

而「鸞生」是一種靈媒，臺語稱「童乩」，是道教儀式中，神明跟人或鬼魂跟人的媒介，雖然被稱為乩「童」，但實際上也有年紀很大的。臺灣關於乩童有神明可上身的信仰、民俗和活動，是「由原鄉閩、粵一帶，傳入臺灣」³⁶，一七一七年周鍾瑄《諸羅縣志》論臺灣漢人之風俗中所謂「好巫、信鬼、觀劇，全臺之敝俗也」³⁷，一八〇七年謝金鑾的《續

修臺灣縣志》也說：「……俗信巫鬼，病者乞藥於神」³⁸，其中的「巫」就包括了乩童，如此在臺灣流傳少說也已數百年。

乩童閩南語讀為 *dang-gi* (童乩)。神明上身時稱為「起乩(起童)」，整個過程稱為「扶乩」。即使到了現代，他們仍是最具爭議的現代民間人物，但這樣的民間信仰卻不曾消失。在臺灣常見附身乩童的神明，有王爺神、三太子、天上聖母、濟公、齊天大聖、關公。乩童可以分為文乩與武乩，文乩起乩大致以吟唱、口述的方式，幫信眾醫病、解惑；武乩主要要幫信徒鎮鬼安宅，宮廟慶典時在路上手執五寶(七星劍、鯊魚劍、月斧、銅棍、刺球)巡街繞境的乩童，就是武乩。他們在早期的社會中主要的職責之一是醫療工作，至於問神以知進退、甚至看清過去、預知未來，則已近乎通靈人。但乩童也曾被歸納其「病因」為：「鬼神降禍、厲鬼作祟、沖犯兇神惡煞、祖先作祟、符咒與巫術、靈魂受驚、道德因果、身心

醜惡風格研究》第二章第一節標題「那個父親」，(國立高雄師範大學中國文學研究所碩士論文，二〇一三)，頁一六。

35 李豐楙、朱榮貴主編《儀式、廟會與社區》(臺北：中央研究院文哲所，一九九六)，頁一六八—一七二。

36 林富士，〈「乩童研究」的歷史回顧〉，收入林氏當《小歷史——歷史的邊陲》(臺北：三民書局，二〇〇〇)，頁四〇—六〇。

37 周鍾瑄，《諸羅縣志》(南投市：臺灣省文獻會，一九九三)，卷八，〈風俗誌〉，頁一三六。

38 謝金鑾，《續修臺灣縣志》(南投市：臺灣省文獻委員會，一九九三)，卷一，〈地志、風俗〉，頁五一。

與生活失常等八因。」³⁹其複雜和不可盡解或理性分析，可以想見。

唐捐的父親是「武乩」，是會出現在迎神廟會前表演，為人鎮鬼安宅、收驚，偶爾也替人看病開藥方。少年Q（《大規模沉默》散文中男主角的少年時期）形容鸞生起乩時的狀況是：

「是誰讓父親的手盲目地抖動？蒼白的嘴唇冒出奇怪的泡沫。」「是誰」二字是一大哉問，他是在問是神、或是鬼降臨在他神軀之父身上？否則人怎會如此發癲？「蒼白的嘴唇冒出奇怪的泡沫」，此種常人非大病或極異常狀態不可能出現的景象，這令少年Q難以接受、感覺怪異、質疑此時還是「那個父」嗎？唐捐在《大規模的沉默》〈感應〉篇寫道：「那具血肉是我所熟悉的。雖然他手上的刀斧是我感官範疇以外的事物；他操持往背部砍去的動作，更是我思維系統難以接收的景象。刀斧和血肉碰撞，鮮紅的液體從黝黑的脊背上滑落。火一旦碰觸鞭炮的軀體，貯藏在內裡的巨大聲響就會衝出，敲打人們的耳膜和心神；刀斧一旦和血肉碰觸，撼人的景象使鼻梁上的眼鏡變得沉重起來。」⁴⁰

唐捐寫出撼人的景象豈止使眼鏡沉重，連女眾心都在淌血，何況人子經常在噩夢中驚醒、心悸不已。那個心疼父親的人子，也只好抱著貓咪問痛不痛。⁴¹

唐捐少年Q形容起乩後的狀況是：

神明附著在父親的心肌腦髓，如芝菌附生於枯木，吸吮其間殘餘的精氣。神明的臉

色逐日紅潤，父親卻逐日蒼老了。42

鸞生彷彿修行人，和主神之間一直在調頻率，愈調整頻率愈強，他們從可見的空間踏入到不可見的空間，那神秘的空間，堂奧深似府。在《儀式、廟會與社區》書中〈鸞堂宣傳的傳統與變遷〉一文裡說：「鸞堂表面無稽悠繆的俗尚，實乃憂國憂民的深沉關懷；在真理不是人理，事實不像真實，用一些訛言承載真實，至少也沒多大損失。」⁴³「靈動感應」竟有「憂國憂民的深沉關懷」，必然會使他們惶惶然活得不安，經常在噩夢中驚醒，心悸不已。唐捐的那個父是武乩，唐捐文中常幻想做一名「文乩」，神軀之父對唐捐而言，必然心有所囚，似也逼自己「不得不」舞弄出魔怪的文墨來⁴⁴。

39 林富士，〈「乩童研究」的歷史回顧〉，收入林氏，《小歷史—歷史的邊陲》（臺北：三民書局，二〇〇〇），頁四〇—六〇。

40 唐捐，〈感應〉，《大規模的沉默》，頁一三五—一三六。

41 唐捐自述：「我筆下的世界愈來愈悽厲可怕，我的感官卻愈來愈鮮猛利銳。」詳見，《大規模的沉默》後記，頁二一六。

42 唐捐，〈黑色素〉，《大規模的沉默》，頁五七。

43 李豐楙、朱榮貴主編《儀式、廟會與社區》，頁一〇九。

44 唐捐，《大規模的沉默》後記，頁二一一。

(四) 父、子、神的跨與互動

神鬼降臨在「導電體」的神軀之父身上，同時會不會也降臨在不可能是「絕緣體」（因體質有可能傳承）的少年Q身上？「父」、「子」、「神鬼」三者之間會不會有某種難用理性去了解、釐清的關係？當然在理性強烈的某一時刻，他也會有人與神之間到底是真溝通或假溝通的疑問：「到底神龕上坐著的，是神，是人，是魔，還是物呢？也許，少年Q想，也許神像裡沒有半點神靈，不痛不癢，無喜亦無瞋，一切都只是幻象罷了。然則是誰讓父親的手盲目地抖動……？」⁴⁵

如此，這父、子、神三者之間的「跨與互動」到底是什麼？這三者之間的神秘始終難以說明白，會不會就成了我們了解現代社會電影、小說、電玩中「神魔滿天飛」的開端，理解人竟得要上天入地去尋找，或去創造天堂地獄的「創作美學和思維內涵的精神底蘊」，以一窺其神祕⁴⁶？這是否可以當作建立「唐捐美學」乃至「幻土學」的重要價值？

然而神軀之父所代表的文化大他者、神所代表的不可見的天地大他者，應該始終壓迫著所有的人子吧？既想搞清楚他們的實情，又想極早從無法明白的狀態中逃出，唐捐正是由這個「囚」於其中（人到底怎麼回事？天地到底怎麼回事？）到想「逃」出其中（難有答案，那就將之「懸擱」。）的一個極端例子。就在這父／子／神三者之間的跨與互動中產生了能動性，

感受到「神魔的時空」虛擬地出入人間和身體做移動做交融。

三、虛實與左右腦、囚逃與障礙

物質是看得見、是實的、是能量暫時的「囚」，能量是看不見的、是虛的、是物質暫時「逃」出的形態，神魔應是看不見的能量，與人可見的身體交會時，豈不是就如一首詩般，就處在虛／實互動、空／色交會、無／有相撞，也就是在物質和能量之間不停「跨與互動」的狀態？如此我們寫詩的狀態豈不即如——「文乩」開始「扶乩」一般，雖不致於進入狂亂，但其不同，會不會只是程度有別而已？如此人要進入「幻土世界」豈不也如乩童進入「靈異世界」一般？只是乩童可以「左腦完全關機」，而我們只能「左腦部分關機」，說不定他們可以「右腦完全開機」，而一般人不能。一如吉兒·泰勒所說的，自己形成一能量體，產生無窮潛在力，可與天地冥合為一。吉兒·泰勒是腦神經科學家，她以親身經歷及八年的療養寫下她所體會，因此我們對右腦此一「不可知的領土」實不能小覷。

45 唐捐，〈黑色素〉，《大規模的沉默》，頁六一。

46 施慧敏，〈「凡軀之父」、「病軀之父」、「神軀之父」——論《大規模的沉默》中「父親」的多重意義〉，《東華中國文學研究》（花蓮縣：國立東華大學中國文學系，二〇〇七），頁三九—五八。

(一) 障礙之必要

唐捐對靈異本身的好奇乃是摻雜了對父親及大自然的「畏」與「懼」，想進入又很難進入，那是在「虛」和「實」的轉換、交錯之中形成一個巨大的障礙，令唐捐想逃逸又想留下看個究竟，末了可能令他形成自我囚繭。精神分析認為認知事物最深刻和最好的方式正是「將其藏匿起來」、「不僅是我們藏了些什麼，而是我們如何藏匿它們」⁴⁷。而「如何藏匿」需要「障礙」當指標，「潛意識慾望的對象」乃以「障礙」加以代表⁴⁸，因為「障礙的用途在於隱藏——或者停止——潛意識的慾望」⁴⁹，因為唯有「障礙才能揭示慾望是什麼」⁵⁰，因為「差勁的障礙使我們貧乏」⁵¹。於是唐捐的「神、人、子」三角之間構築了難以跨越的「障礙」，唐捐想探索父與神究竟「溝通了沒？」看似冷酷無情，其實正是企圖看清或找出其真相和在生命中的位置，於是唐捐構築的「幻土」正展現了這種強烈的企圖，那卻是常人難以割捨和害怕面對的，而對這種高難度神人溝通「障礙」的「追尋」（或逃避，比如不想面對），皆能構成弔詭式的樂趣：

對於障礙的追尋——以及他們熟悉的時間與空間的形式加諸於事物上的需要——是對於客體本質無盡且艱難的探求的一部分。我藉由發現阻擋於我以及另一人或另一事物之間的東西而瞭解這個人或事物。⁵²

我們一旦把障礙想成是道路，而不是道路上的障礙——則我們會發現障礙就像潘朵拉的盒子，充滿了不尋常以及禁忌的東西。……障礙提醒了我腦子裡一部分想要忘記的東西。53

「我藉由發現阻擋於我以及另一人或另一事物之間的東西而瞭解這個人或事物」，說的正是唐捐的困頓和無助，因為他的「障礙」太高大，卻是必要的探索，如果「把障礙想成是道路」的話。他在詩中不斷設下的「阻擋」或「障礙」，實即他處於試圖在神軀之父與神間鋪出「道路」，表現在詩中則是呈現了：親情的逃避、浪子的行跡（國中就出外求學）、神與父的崇拜、慾的渴望、信仰的化妝、語言的試驗等等可能或不可能事項的組合。而且此「障礙」在語言中有機會形成象徵，而象徵物在高達美（H.G. Gadamer，或譯加達默爾）看來並不是一物說明另一物的比喻，卻是「在一種個別而具體的東西中顯示出一種對映的整體希望」，54它們不會只是個人的障礙或象徵，而可能是一代人在特定時空下隱匿的集體潛意識。「幻土」正是唐捐這一代人在後現代時空下隱匿的集體潛意識。

47—53 亞當·菲立普（Adam Philips），陳信宏譯，《吻、搔癢與煩悶》（臺北：究竟出版社，二〇〇〇），頁四四—四五，頁一五四，頁一五一，頁一五二，頁一五九，頁一六五，頁一五五。

54 王岳川，《現象學與解釋學文論》（山東：山東教育出版社，一九九九），頁二二三。

(二)「人人有片幻土」的世代

父、子都因不安而產生擾動，從「實際時空」到靈異或臆想的「虛擬時空」，從人自身所處的「外現的時空」，逃逸至一不可見的神人交通之「靈界時空」？會不會他們就是由左腦進入右腦的「內在的時空」中，其中充滿了不可知的宇宙的訊息？唐捐透過其白描和擬物的描寫，打破時序或物理視野，以達成感受上、「虛擬」的時空移動或交融，比如下列描寫即使是一段散文也充滿了詩的隱喻：

夜裡，父親忽然鼓躍而起，面容波動如大湖，飛濺朵朵慘白的浪花，衰弱的肢體如同風中的枝椏，飄搖震顫，落葉繽紛。不是落葉，那是喃喃而出的話語——斑駁，瑣碎，凌亂不整。家人急切地將它們掃聚成堆，吃力地組合辨解，終於知道神明藉父親的舌頭指示：明日有難，不宜外出。55

「面容波動如大湖，飛濺朵朵慘白的浪花」這是狂亂之態，「衰弱的肢體如同風中的枝椏，飄搖震顫，落葉繽紛」這是奄奄一息，但展現的卻是可見與不可見交會時的不可解的世界。然則在那個父自身看來，會不會像腦神經學專家吉兒·泰勒所說一樣，此時是左腦「關機」、右腦「開機」：「覺得巨大、膨脹，像神燈精靈那樣」、「靈魂像鯨魚般在

極樂的大海中遨遊，一切都和和諧」。起乩時「肢體如同風中的枝椏，飄搖震顫」的狀況就如同中風的吉兒·泰勒說「感覺到的只有能量」，是因進入「周圍那片能量海」中，而感受不到「身體的界線」，覺得「和周遭所有的能量融合成一體」，其間的差異何在？是暫時回到右腦、回到母胎、回到實在域，還是只是純粹身體的狂癲，而與神魔或能量無關？這個終其一生的疑惑，當然是大障大礙，唐捐的寫作是病根書寫，自然是最真實感受。當神鬼降臨時，人、神、魔之間的跨與互動疑問，有誰說得清呢？別人可以完全懸擱，對唐捐而言，當然不能，他面對的不是一般的父親，自小對他來說，那從來就是一個大障礙阻於眼前、根植於心，在其後構成一種「不得不」的創造驅力。⁵⁶而既然認知事物最深刻和最好的方式正是將無解的障礙「藏匿起來」，但不能予以妥善安排，因為「不僅是我們藏了些什麼，而是我們如何藏匿它們」，這個「如何藏匿它們」形成一個大難題，加上敏銳體質、優柔個性、獨特的思維美學訓練，他在魯迅、商禽、蘇紹連身上找到可以連通的近於「幻土」的超現實，那是與光明、正大的世界站在對立面的邊緣世界。

唐捐知道書寫可以是一個巨大的虛擬世界。當他吃麵、聊天、看人用敏捷的手法剝掉

55 唐捐，〈黑色素〉，《大規模的沈默》，頁二三。

56 摘錄自「詩觀語言的廟會」，收入於李瑞騰編，《我們一路吹鼓吹：臺灣詩學季刊社同仁詩選》，（臺北：爾雅，二〇〇七），頁二六九。

蛇皮……，卻同時看到「一場（蛇的）喪禮交織著（新娘的）婚禮。」而他在夜市吃麵，看到來來往往的人群，幾乎是狐狸變成的；他的朋友看不到，說：「見鬼！」有時他也能看到的幻土世界是：「曾經當選十大傑出老鼠的新郎挽著號稱模範貓的新娘，走過布置豪華的陰溝，在一個名是叫天堂的小鎮。」⁵⁷

他「把那些抽象逼成具體，從渾沌中逼出線條」。只有他可以感覺到「某種生命在電腦書桌櫥櫃的背後洶湧」，這是因為人、神鬼的磨合思索，使得他的詩進入了虛擬世界。總之，唐捐貧窮、封閉的家鄉雖是囚，他一再想逃出，卻也是他的夢土，記憶所在，詩的發祥地，這有如拉康的實在域，永遠想和他合一。對任何人而言，不也有這或大或小的「巢穴」或「子宮」，值得我們紀念，其後構築出「或大或小的幻土」來？唐捐預示了這一代人已經來到了「人人有一片幻土」的世代。

第二節 以父之名：教化的身體

嬰兒一脫離母體，父權社會總以父親的姓來命名新生兒。父姓在拉康的學說中就成了人類社會化的根基、法律的基礎，也是人類語言、象徵秩序的參照物，亦即他三域說的象徵域，屬於左腦的理性區。人子卻想回到溫暖母體的實在域去，此屬於右腦的感性區。但

父親、語言、文化與社會中所習得的全是象徵域，永遠兜不在一起，只有一些特殊身分在通靈或扶鸞時，可以部分關閉左腦，回到右腦的真實域去轉圈圈。這其中的「幻土」非一般人所謂夢境、神魔電影、科幻片、電玩遊戲等可比擬，在唐捐身上的「幻土」思維是一極端，大可引發我們去思索他的幻土。

一、視差轉換：語言、經驗與幻土

凡人度日，除了生理需求、安全需求，就是愛與歸屬的需求、社會尊重的需求等基本領域，人幾乎都活在馬斯洛（Abraham Harold Maslow, 1908-1970）基本需求的前四層次之內，如唐捐的父親為了生計日日挑重擔百斤、卻又夜夜逐戰方城，或肇因於在愛與歸屬的需求、社會尊重的需求無法滿足，就想喝酒、賭博，從左腦象徵域逃到右腦的世界去歡愉，以尼采的話語就是從日神逃到酒神中去麻醉，以獲得短暫欲望的滿足。

（一）教化的力量

唐捐在他的散文集中以甚多篇幅言及其父，而對哥哥的描述盡在與詩集同名的〈暗中〉

篇中。除了其父會扶鸞，唐捐的哥哥也有靈異之氣。哥哥約大他六歲左右（中間尚有一姐），他在嘉義小鎮上中學時，哥哥在臺南唸書、在金門當兵，他喜歡宗教，多所涉及靈異世界。〈暗中〉曾言哥哥的靈異之事：一日，唐捐和母親倉促南下，哥哥盤坐桌上，他不斷打嗝，進入出神狀態，精神恍惚、全身震顫，突然身體拔起，口中喃喃自語，當場揮毫寫出神諭。⁵⁸ 看似神靈附身，進入中樞系統，使其失去意識，但唐捐知道其兄陷入苦痛深淵中，多年的鬱結一時爆發，他的神諭寫的是內心陰鬱的世界。後來家人帶他去看西醫，注射鎮靜劑吃安神藥，使中樞系統受抑制，鬼神無法操控神經，慢慢帶出神祕領域。那應是唐捐不曾到達的右腦世界，但「在精神海域的底層，他也有相同的漩渦在運轉」⁵⁹，可見人之「認知基模」(schemata)的架構，隱含了基因的遺傳。

如此即可以從他的筆名「唐捐」來研究唐捐有沒有像兄一樣的漩渦感。唐捐筆名出自《法華經·觀世音菩薩普門品》：「若有眾生，恭敬禮拜觀世音菩薩，功不唐捐。」唐，空虛。捐，棄。唐捐的意思是「白費」，可見他心中潛藏了人生本是虛無，再努力也是虛空的認知。

那個兄所領會的神魔和那個父不同，和唐捐更不同。然而一個事件甚難同時從理性角度及經驗角度來看，且因理性分析與經驗總結是兩個不同的領域，它們不能真正互相翻譯。⁶⁰ 唐捐對神魔的體驗沒有臨在、親臨感，或許此方面的「慧根」遠不及其父兄，他永遠無

法體會父兄的大腦狀態，他受完整的教育，象徵域中左腦理性的力道會壓制他右腦的實在域，因為唐捐在白晝活動時部分的無意識被語言控制，被教化、被壓到底層不見了，只有特殊的鸞生白日（非夜晚）可以進入不受左腦控制有較大領域的右腦狀態去轉圈圈。

唐捐在散文〈暗中〉篇提及：兄弟倆在居家湖畔談論死生和鬼神，兄長說：「死生只是靈魂的移居。」他說：「鬼神乃天地陰陽之氣的變化。」⁶¹意思是兄長說人死後靈魂移居至天上或陰間，而唐捐是讀書人，他說話背後有經典作根據，認為靈魂鬼神一事不可盡信，頂多歸於陰陽之氣的變化。兄弟倆視角不同，一個有臨在感、一個沒有；一個用經驗體驗，一個用理性分析，如此實乃一個領域與另一個領域並不相通，難以真正交流。

（二）語言與視差轉換

他們兄弟之間的差異也就是紀傑克（Slavoj Žižek，大陸譯為齊澤克）所說的「視差轉換」問題。二〇〇六年初，紀傑克發表了一部力作《視差轉換》（*The Parallax View*）。此視差轉

58—59 唐捐，〈暗中〉，《大規模的沉默》（散文集），頁七八—七九，頁七九。

60 參見呂彤鄰，〈齊澤克，拉康，真實與象徵秩序〉，《國外文學》四期（二〇〇七），頁三一—九。「視差之見」，也有人譯作「視差視野」、「視差轉換」、「視差分裂」等。

61 唐捐，〈暗中〉，《大規模的沉默》，頁七七。

換就是：

由於視角的變化，物體本身的位置似乎發生了變化。這種變化表面看來是客觀的，但實質上卻完全是主觀的。綜合這兩種分析是不可能的，因為它們就像一枚硬幣的兩個不同的面，碰不到一起去。從根本上說，語言是人類理解真實世界的管道。⁶²

紀傑克最常用的概念就是拉康所謂的實在域（the real），什麼是實在或真實？對其他動物來講，並無真實與虛假的分別。此區分來自於人類的語言，而語言屬於象徵域，象徵秩序的產生旨在解釋自然環境（實在域／右腦），因而產生了各式語言表現的語句、法律、文化等象徵符號。因此一方面，沒有象徵秩序的語言就沒有方法去傳達真實，另一方面，在象徵域與實在域之間存在著一個「難以兼容的鴻溝」，這種對抗始終「懸而未決」，它們有「視差轉換」是「我們接近經驗總體的唯一途徑」⁶³。

人類把現實轉化為語言的過程本身就是一種視差轉換，因語言系統和真實世界屬於兩個互不接軌的領域，對客觀世界的理解不可避免地要通過語言的視差轉換把客觀世界概念化。⁶⁴其實即不同系統有自己的規則，與其他表達方式溝通時也造成視差。如果硬要把兩個領域的表達方式擰在一起，以消除這種視差，根本是不可能的。⁶⁵

因此唐捐用他訓練有素象徵秩序的語言，要去解釋神鬼等自然環境，父兄也用他有限

的語言要去解釋他們所領會的神鬼等自然環境現象，其間必然產生嚴重的視差轉換；即使父與兄之間，恐也有程度不同的視差轉換。以唐捐受過完整教育象徵秩序的語言去理解這些現象，等於是左腦未開機、右腦未真正開機的狀況，當然永遠也無法體會父、兄左腦可能接近關機、右腦可能已開機的體驗，也可以說：父的幻土V兄的幻土V唐捐的幻土，父兄腦中的幻土比唐捐要來得宏大，唐捐的幻土實乃是想像域的，仍在象徵域嚴格的監督之下。若以其父兄與唐捐的幻土作比較，可以圖5-3的左右腦及拉康三域的關係說明他們之間的視差轉換。

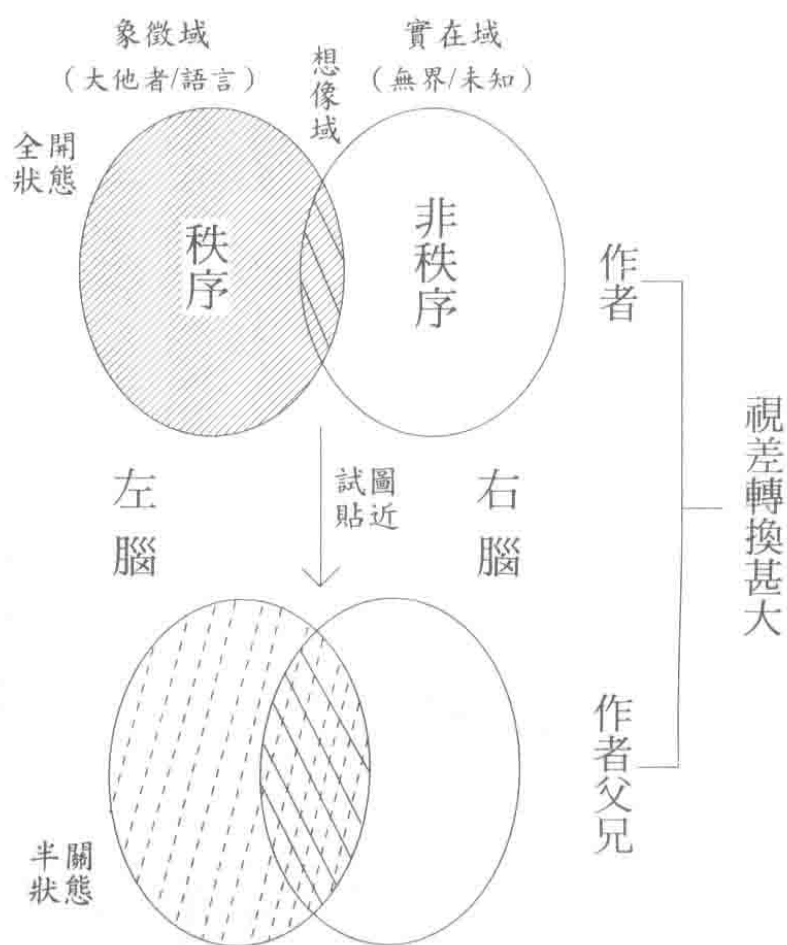


圖 5-3 以左右腦及拉康三域說明人與人的視差轉換

62 參見呂彤鄰，〈齊澤克，拉康，真實與象徵秩序〉，頁八—九。

63 齊澤克 (Slavoj Žižek)，薛羽譯，〈視差之見〉，《國外理論動態》九期 (二〇〇六)，頁四—四五。

64—65 呂彤鄰，〈齊澤克，拉康，真實與象徵秩序〉，頁八—九。

由圖 5-3 可看出，唐捐在全開的左腦象徵域是較受嚴控的（以實線代表），而父兄易進入半開半閉狀態（以虛線代表），另外唐捐與其右腦的交叉區範圍可能較小（以交叉線代表想像域），而其父兄可能較大。這或即是上述紀傑克所說「語言系統和真實世界屬於互不接軌的領域，在兩者間存在不可逾越的鴻溝」的緣由。如此即表示其父兄在右腦不受控的感性區範圍更大（以交叉線代表的領域較大）。因此，我們和唐捐或任何人之間必然也有視差轉換，人人心中的幻土也必不同，於是彼此誤識成為必然，所以語言永遠是說不清楚的，這是拉康不說，紀傑克說得較清楚，而這也是梅洛龐蒂說語言有它的含糊性和不透明性的緣由，人與人溝通的語言永遠「言不盡意」，其本身就是一種視差轉換。

即使如此，父兄的幻土他無法介入，他永遠無能確知，永遠兜不在一起，但他的基因與他們相似，如唐捐說：「在精神海域的底層，他也有相同的漩渦在運轉」。因此有視差轉換也無妨，唐捐可用語言任意描述，幫父兄書寫，而唐捐的書寫也只是「唐捐式」的魔怪書寫，畢竟他們之間的幻土是不同的，其間一定存在著極大的視差轉換。

二、不在場之必要：病根、內化與無所不在

無論哪一個層面的父親都是「大他者」的象徵，是崇高、偉大、高地位的象徵符碼。

佛洛依德從原始神話弑父的角度看，死後的父親反而成了想像的權威象徵，比生前更有影響力。這種權威的形成，象徵性的父親，實際上隱喻著父親的缺失。父親的肉體已經死亡，而代表父權的超我只存於兒子想像中。

(一) 父親的缺席

父親形象代表的是社會我、超我象徵，是左腦理性系統，象徵域強大的大他者，若因為父親的肉體已不復存在，社會我或超我就僅僅是個象徵或招牌，後面空空蕩蕩，但由於背負原罪或歉疚的後代將之內化而變得越來越強大。此「父親之名」會讓社會成員在想像域（左右腦互動區）中盡可能去滿足他的要求，而正因為他是想像出來的，此「父親之名」或超我於冥冥之中像一個強大的魔咒，其要求漫無止境，幾乎無所不在。⁶⁶「父親之名」凝視著我們，成為一個難以逃脫的精神的大他者。「其他人的知情會一直都讓你煩惱，折磨著你」，這個「其他人」⁶⁷，「父親之名」是最大的「一」。

父親的缺席或「父親之名」巨大的凝視，在尤里西斯、拉康、魯迅身上皆可覓得。喬

66 呂彤鄰，〈齊澤克，拉康，真實與象徵秩序〉，頁三。

67 紀傑克，格林，戴里（G. Daly），孫曉坤譯，《與齊澤克對話》（江蘇：江蘇人民出版社，二〇〇五），頁九五。

伊斯在《尤里西斯》書第一章即描述青年斯蒂芬離開生身之父，尋覓一位精神上的父親布盧姆這一情節⁶⁸。而父親的缺席，即代表象徵域是有缺陷的，拉康認為語言是父親象徵域的符號，而拉康父親身體不好，父之名也是虛弱的。魯迅亦如是，自稱作了封建的「孝子」，惟其如此，對「孝」之為物所做的抨擊也最激切。⁶⁹魯迅對父親的病也是愛恨交織，病弱的父親，父之名虛弱，這「大寫的他者」是無臉他者。魯迅在〈父親的病〉中甚至說：「父親的喘氣頗長久，連我也聽得很吃力，然而誰也不能幫助。我有時竟至於電光一閃似的想道：『還是快一點喘完了罷。……』立刻覺得這思想就不該，就是犯了罪；但同時又覺得這思想實在是正當的，我很愛我的父親。便是現在，也還是這麼想。」⁷⁰

「還是快一點喘完了罷」，這聽起來實在大不敬，但也可以看出魯迅心靈的複雜。⁷¹研究魯迅的唐捐或許對這段印象深刻，他在散文〈藥〉（二〇〇二）中，將這段引文作篇首，通篇皆在寫「病軀之交」買藥、煎藥、服藥的無奈。

這個病軀之父，也是「凡軀之父」。唐捐少年時，無意間在床緣摸出一張發黃的照片，一張父親年輕時和一位女性的裸照，⁷²雙方都赤裸裸的無衣蔽體，這女性分明不是他媽媽，他看見照片非常驚嚇，父親一向是面色蠟黃、卑微、粗鄙，而現在卻是有精神的掛著笑容；這張照片或許是朋友間嬉鬧，或者是父親開玩笑拍的；這無疑是「大他者」的崩潰，大他者是不允許酒神的愉悅、肉體的歡愉；父親這難得的笑顏逐開是絕對的愉悅（Pere-

jouissance 或 Pressure)，父親的「絕爽」是絕對的愉悅；他形容父親的笑容是「淫晦」的笑容，他不是用「淫穢」、「隱晦」、「淫悔」，「淫晦」是唐捐自己造出來的字，「淫穢」、「隱晦」、「淫猥」都被置換掉，紀傑克說：「從原始社會神話的弑父角度看，父親奪其所愛，既粗暴又獨裁，獨佔著包括女性在內的一切」⁷³。現在父親的肉體已不復存在，超我僅僅是個招牌，後面空空蕩蕩，儘管這個超我並不真正知道自己到底要什麼，卻能讓一般人在想像中盡可能去滿足這個要求，而正因為他是想像出來，也就是拉康所說的「你欲望著別人的欲望」。

(二)「父親之名」的欲望

唐捐父逝，他也為了贖罪、負罪，內化的父親變得強大。父親的肺病，日夜震撼唐捐

68 卜倫 (Harold Bloom)，高志仁譯，《西方正典》(臺北：立緒文化公司，一九九八)，頁二二六—二四〇。《尤里西斯》為喬伊斯代表作。

69 劉正忠，《現代漢詩的魔怪書寫》(臺北市：臺灣學生書局，二〇一〇·〇二)，頁六五—六六。

70 魯迅，《父親的病》，《朝華夕拾》，(香港：三聯書店，二〇〇一·七)，頁七二。並見於唐捐，《藥》，《聯合文學》二〇九期(二〇〇二·〇三)，頁六〇—六三。

71 魯迅的父親大他者又被引申是國族，有中國毀滅再重生之意。

72 唐捐，散文集《大規模的沉默》，頁八。

73 呂彤鄰，《齊澤克，拉康，真實與象徵秩序》，三一—九頁。

耳膜與幼小心靈的咳嗽，是他想要逃離卻又無法掙脫的現實枷鎖，「啃食他父親肺葉的蝸蟪，會分泌大量黏液，湧向他的腦海，而使他急急遠離家門，用力地以詩與情慾來對抗父親的咳嗽與悲劇。」⁷⁴但即使他的身軀已逃離家門，他的精神心靈卻早已被禁錮在無形的牢籠中。父親的痰是生命力和侵入到體內的細菌戰鬥，是「植根於現實卻又抗爭著現實」⁷⁵。唐捐之詩文便是他蓬勃的生命力受到壓制時產生了「苦悶」而生發。

我的父親是一棵樹，樹上結滿了咳嗽，想摘下一顆來吃，摘下來的卻是螞蟻窩……：76

這螞蟻窩象徵著「骯髒、搔癢」複雜多重的意思。與父親的關係是唐捐從起初就不斷想要處理的，從〈有人被家門吐出〉、〈蔭〉兩首開始，唐捐說：「我的寫作是病根式寫作，——病根會指引一個作者去關心什麼問題，病會引發對『世界』的關心。」這「世界」是哲學的名詞，是指各種大大小小的外在事物。而其中〈有人被家門吐出〉二至四節，尤值得探討，引文如下：

2

失去年輪的樹幹在咀嚼一個人／那人掙出一隻手撫我的臉／臉色滾沸如火鍋。眼球是蛋／有黑色的六鵠鳥裂殼而出／舉翅退飛，飛入心的地脊／咬回一疊長苔的幻燈

片／在腦的暗房裡放映／我跑進去看，卻被丟出來／而那人已被木頭消化。木頭／
正滿意地頂著鼓鼓的肚皮

3

有人被家門吐出，濃稠／冷澀，如一口痰／他的夢想意志紛紛滲入地面／只有一聲
嘆息向上／蒸發，從窗口傳回家裡／燙傷家人的肌肉。家門／斑駁，如長瘡的嘴巴。
舌頭／舌頭是嚼不爛的輓歌，齒牙／在疼痛裡動搖／家門生鏽，如便秘的／肛門，
無法排泄一腔憤懣／哀傷。胃腸脹痛。有人／有人被家門／吐出

4

把腳種入父親的皮鞋／有血液向上湧動／雙手高舉，成一片枝桠／有白鴿啣輓歌來
棲息／風雨在提拔愛恨的種苗／夜色在地面留下西移的刮痕／雙眼緊閉，如保守的
花苞／含住一股高亢的意氣／舉步向前雄步，感覺／肌膚與地殼一起變動／天空縮
成斗笠咬住頭顱／有人對我喊父親的名字 77

74 劉紀蕙，〈導讀〉，《無血的大戮》，二〇〇二·一〇。

75 唐捐，《暗中》後記，頁二七四。

76 唐捐，〈蔭〉，《意氣草》，頁四七—四九。

77 唐捐，《暗中》，頁二三五。

在〈有人被家門吐出〉這首看似描寫父親從下葬、腐化、返魂，無形中他在學習著出殯過程的詩，可以感覺詩人抱著沉痛的心情描寫。此處所舉，包括：「失去年輪的樹幹在咀嚼一個人」指開始腐化，「那人掙出一隻手撫我的臉」指彷彿猶想有「生命之氣」，但卻逐步「臉色滾沸」「舉翅退飛」，最終只「咬回一疊長苔的幻燈片」，這些影像，自己又看不清楚，又「被丟出」，因「那人已被木頭消化」了，描繪得如骨肉腐化的動態影片。

第三節，「那人」成為「有人」，成為「如一口痰」「被家門吐出」，且「夢意志」皆消泯，「只有一聲嘆息向上蒸發」，還「傳回家裡」「傷家人的肌肉」，「虛」燙傷「實」，表示其影響的力道。只因「家門」仍「斑駁」、「生鏽」，但「舌頭」有「輓歌」想唱而「嚼不爛」，「一腔憤懣」如便秘，阻在肛門，便「胃腸脹痛」，很想被家門吐出。是「那人」，想再去將「憤懣吐出」的，既是「那人」，也是活著的某個「有人」。這也是唐捐心中之痛、其「輓歌」、「痰」、「便秘」，所有父親的殘像皆遺留給了他，他要「去幫「父親之名」完成其「欲望」，他「欲望」著父親的「欲望」，也是一切「父親之名」的欲望。

到了第四節，「把腳種入父親的皮鞋／有血液向上湧動／有雙手高舉，成一片枝椏／有白鴿啣輓歌來棲息」。自然是父親的兒子把腳「種入」父親的皮鞋，有親子關聯的血液，自然向上衝，慢慢長成一棵樹，長成一片枝椏，自然有鴿子停駐。鴿子引伸出白鴿，白鴿

就會「啣來輓歌」來「哀悼」。

第四節後半，「風雨」提拔「愛恨的種苗」，「種苗」自然是「把腳『種』入父親」的皮鞋，有繼父志之意。其後「花苞」含住「高亢的意氣」、「雄步」，「肌膚」與父親地底在「地殼」下的變化「一起變動」。最後整座天空已如可以把握，宛如神靈似的「斗笠」降臨，將自己「頭顱」咬住，承繼了不僅是父志、乃至父靈，跟天地有所互動，甚至「有人」對他（作者）喊，喊的卻是「父親之名」。父親的欲望透過他的「意氣」、歷經風雨提拔、夜色刮痕的考磨，而得以完成其欲望。如此，他會寫《意氣草》、《暗中》前二詩集，實屬必然。彷彿「暗中」有父有神之助，助其種苗、助其「草」，得父神之「意氣」而得成枝成極而苞成花，終有了初步的成果。

唐捐到了《無血的大戮》仍寫了〈我的詩與父親的痰〉，足見他對父親不能忘懷，並且將其視為他寫作的根源之一，他的詩就是一種病徵一種痰，或者是各式各樣的體液，然而到了這裡，病已經無藥可救，既然他的詩就是一種病徵，那寫作的目的也就不再是治病，而是不斷營造擴大甚至表演、展演這些病徵，為父贖罪，父親未完成的象徵符碼，唐捐幫著完成。所以他會說：「我不能確認詩篇表現了什麼，但知道他們紀念著什麼。」可以想見是為紀念他的故鄉及人事的風風雨雨才不斷吐出文字。

二十年來「病軀之父」都為病魔所苦。為何生病成為病魔？古代人以為生病是神魔的

懲罰，故要消災解厄趕魔驅魔降魔，使陰邪之物不再附身。對唐捐而言，魔∥病，病∥死，都是現實世界中他天天要面對的事。病軀之父已往矣！但他說：「午夜被一聲聲咳嗽驚醒，慌忙倒好一杯溫開水，才發現父親已經不在了」，足見「父之名」何等巨大的影響。

三、城堡與幻土：唐捐不可能的「父之名」

在一般子女眼中的父親，大多是上班、居家、看報，跟一般群眾並無互動，但唐捐的那個父則是常在祭典儀式上、在民俗現場中表演，所有的人都圍著他看。別人是在觀看，他則是在「凝視」那個父親。他凝視的父親，是包括別人如何看他父親，凝視的角度是他的想法再加上四周圍別人的想法。他的情感既錯綜又幽微，那個父既是「凡軀之父」又是「病軀之父」，甚至是「神軀之父」，每一個父都有視差轉換，都和他分別極大。

(一) 在場或不在場

當起乩時，神明是虛是實，凡人並不知，是在場或不在場只有神軀之父知道。

凡軀之父明明在場，手舞足蹈，卻不像是他的父親。「神軀之父」無法控制的舞動投入，肉體仍在，但會在何處？父親的身體與靈魂如何安置？是與神靈共在，還是鬼魂在父

身上狂亂舞動？那瞬間，他對那個父的欲望是匱乏的（不是父），卻是眾人欲望的客體。那個父是真的在場，還是在表演？從來他無從得知，此種知的匱乏是沒有任何知識可以填補或洞悉，那是一座他心中的「幻土」。

或許只能揣測，起乩後彼時的瞬間，那個父有三種可能：

1. 神軀之父：父不見，神在身上，那個父只是靈的附體。

2. 神融軀之父：父和神融合在一起，有父又有靈。

3. 凡軀之父：那個父在演戲，父還在。

至於何者為真，或交相存在，成了永恆的謎。

那個父在他讀大學的時候逝世，他至少看那個父表演過十年以上，從兒童、少年到青年，每一個成長歲月，對於那個父扶鸞的經歷，他應都有視差轉換的體認，他應有想與父親做身體錯位交換的衝動。他的心思理應在裡面千迴百轉，「不得不」將問題當為「障礙」，是想消除它，又永難以消除，那是何等大的「障礙」。他不能不發而為文字，他說：「詩是活過、愛過、掙扎過的痕跡，詩也可以是逸離時空證據，可以神遊萬里、思接千載。」⁷⁸他「神遊」非只是常人的想像，而是「欲望」著神軀之父的「神遊」，卻又不能，

78 唐捐，〈不在場證明〉，《暗中》後記（高雄市：文化局，一九九九年，頁二六八—二六九）。

此種「神遊」的「障礙」成了他永無法達至的「匱乏」，永無法使之「在場」的「欲望」，於是神軀之父永遠高於他這一方，是「不平衡」的，現實中唐捐只處於用有限的想像域「裝飾」（裝飾的意義在失卻自己）的位置。

中年以後，他採取要由爆炸的資訊（另一種無形的「媒介大他者」）中「逃」的策略，他試圖不斷返回幼年山林和靈異經驗，進入他生下來即與不可見的領土糾葛不清的奇異境域中。他在〈意氣草〉後記中也在問自己那是什麼力量在作祟：「什麼力量呢？在詩的裡面勃勃躍動。讓詩像一顆生鮮不已的果實，有豐滿的形貌色彩，有甘美的氣息味道。那是詩意，像果汁般充實著語言的果肉。它來自詩人生命的核心，是一股超越的精神，植根於現實，卻又超越了現實。」⁷⁹

「植根於現實，卻又超越了現實」，這是超現實主義者皆說過的，於是「幻土」不是幻土，成了如人飲水、冷暖自知的親臨經驗，是無法相互傳遞、或以語言形容的。

（二）美醜等值：勃勃運動力

運動力（mobilité，法文。英文mobility）這個詞是氣、意念、流動力、生動力，本身就是一股「大詩意」，是以之抵抗「以父之名」代表的象徵域在主體身上「劃了一槓」，那是在人身上的點點滴滴所「勃勃」欲動（呼應？或抵抗？）的生命力。哲學家柏格森（法國：Henri Be-

erson, 1859-1941) 所說的「mobile」一詞，有「動情力」、「潛在力」之意，乃生命從「內在深處體驗生命，內在生命是一長流，絕不變遷永遠繼續」⁸⁰。它先於表現 (representation)，也有感覺、表演狀態、有方向性之意，這和之前所言梅洛龐蒂的能動性或「我能」相近，那是生物與生俱來的能力。唐捐的這種能之力強勁，才能轉換為不得不寫的衝力，他可以在與父兄通靈時來往的神、魔之間探索，感受他們的感受，卻有囚也有逃，他最想經驗的恐是父兄經驗過的神魔之境或「幻土」吧？卡夫卡的小說《城堡》，測量員始終進不去的城堡，一直到死亡為止，因為這個門、或關卡根本只為他而設計，德勒茲解釋卡夫卡的小說末了竟是喜劇的，並非必然是痛苦的。因此對唐捐而言，以語言系統去描述那樣不管進不進得去的「幻土」，本身即是一行動、一「mobile」，重要的在過程不在結果，不是一定要獲得什麼結果。因此描述或試圖經驗「父之名」的過程不太可能有成果，他尋求父兄的「幻土」將永是卡夫卡筆下進不去的「城堡」，這個「不完成」一生便會想方設法去「完成」，即使「幻土」永遠是「幻土」。

唐捐在散文集《大規模的沉默》裡處理「父親」的主題，曾從死亡後的追思開始，再現父親的影像，以及奇特的扶鸞經驗。如有一次他看見前面的佛像，變成了父親的臉。而

79 唐捐，〈意氣草〉後記，〈意氣草〉，頁一六一。

80 吳康，〈柏格森哲學〉，（臺北：臺灣商務印書館，一九六六·五），頁二六一—二七。

其他詩集，亦一而再呈現父親的言行、病痛和鬼神降臨，如《無血的大戮》後記中說自己：「無法輸入鍵盤，默默退回心臟。像奉旨遊覽地獄的鸞生，一旦歸來，振筆疾書；書之既畢，亟欲放空殘酷的見聞而不能，惟有坐任奇景異象磨損自己的腦神經。……站在陰與陽、善與惡、痛與快的交集地帶，慶幸自己的病根還在，時日一到，鬼神還將降臨。」⁸¹

無論思想或寫作，他一直想在「陰與陽、善與惡、痛與快的交集地帶」跨與互動，「慶幸自己病根還在」，病根對他而言是「囚」或「逃」呢？病根是障礙也是道路，他深悉在此「交集地帶」跨與互動中必定有「詩意」，寧願浸淫在詩語的縫隙裡進進出出，而因病根還在，鬼神說不定有可能降臨。⁸²其散文集首篇〈魚語搜異誌〉既虛構又真實，他是一個幽暗意識者，不迴避人性中的陰暗面，他說：「唯有正視悲哀，我們才能在世上找到真正的愛與生存的力量。」⁸³他不迴避卑微、鄙陋，他要的是「正視悲哀」。唐捐到了《無血的大戮》仍寫了〈我的詩與父親的痰〉一詩，原文甚長，末四行是：

他說過的話語將永遠捏弄我的舌頭 像風提拔著火 火雕塑著木頭

他吐出的痰 痰裡的愛恨悲歡 呸 早已悄悄融入我的腦漿

當一口痰在詩裡流淌 渲染 擴散 就像枯竹彎腰舔舐著新筍

紮實的醜陋餵養虛無的美感 我的詩和父親的痰⁸⁴

詩中的「我」與「父親」是至近又極遠的糾葛，表現了親情的實境，寫父親即在剖析自我。「我的詩」和「父親的痰」這兩個不同時空的景象變成互為關係，亦既是呂西安、高德曼（Lucien Goldman, 1913-1970）所言世界觀不是一種立即的事實，而是作者在表達觀念時，不可或缺的概念性運作的假設，唐捐心中自有要表達的概念。

筆者找出此詩的二元對立的結構是「清明、污穢」。「詩和痰」是唐捐「精神的病」的產出，是他以前自覺不清明的、污穢而令自身難受的景象和心境（包括父親是乩童、家是神壇、又捕捉獵物、「開腸剖肚」的山產店，以及複雜糾葛的民間信仰等等），鬱結糾纏於腦、心或精神之中，必得書寫以澆心中的塊壘。污穢的屎尿是日常的象徵，是現實的，要逃出來。「清明」是詩歌的代表，它是偶然顯現，瞬間的綻放。屎尿痰等污濁，人人想脫離，唐捐的脫離方式是詩，詩是想像域的。「父親的痰」是父親「身體病」的產出，是不清明的、乃至令他自身覺得污穢而難受的，鬱結糾纏於喉中，必得不吐不快，而須出之以痰的方式嘔於口外的污穢物。清明是心境，污穢是身體。而詩「吐」後，精神獲得短暫的清明，父親的痰

81 唐捐，《無血的大戮》後記（臺北：寶瓶文化公司，二〇〇二·一二），頁一七四。

82 劉正忠，《現代漢詩的魔怪書寫》（臺北市：臺灣學生書局），二〇一〇·〇二，頁七九。

83 唐捐，《大規模的沈默》（臺北：聯合文學出版社，一九九九·〇八），頁一六〇。

84 唐捐，《無血的大戮》（臺北：寶瓶文化公司，二〇〇二·一二），頁二八一—三二。

「吐」後，身體也獲得短暫的舒適。

但畢竟痰是污穢、低下不堪，是生病的自然產物；而「詩」不會被視為污穢之物，反而讀後讓人有清明之感。但父親因為不識字，卻可能以他登載詩作的報紙承裝他污穢的痰。詩的產生與父親的一生糾纏不清，是自我由其中拔出的象徵，卻不是父親所能理解的。

人人之間都有視差轉換，「我」想逃避的一切（包括父親的挖筍、打牌、靈籤、生痰等等），恐也非「我」所能理解。因此污穢的痰與清明的詩相互包裹，結果是「我」與「父親」是至近又極遠，卻又糾葛不清，表現了世世代代親情的實境。當此詩的意涵結構是「清明與污穢」時，它們同時也隱含了「聖與俗」、「美與醜」、「秩序與混亂」的辯證。

唐捐不斷分泌的「惡露」也漸漸蔓延至唐捐營造的父親形象中，他說：「直到有一天他的身體融為一口痰／被青面獠牙的家門吐出／滲進深深的泥裡 爬上高高的電線桿如精靈／……他說過的話語將永遠捏弄我的舌頭像風提拔著火 火雕塑著木頭」。這是承繼了前面舉過的〈有人被家門吐出〉類似的意象，他的重複相似意象表示那才是他最想說的，不能不說的，其中有東西「囚」住他，重複即如呻吟，可暫解疼痛，獲得喘息。但前後二次吐出的重複，卻已有了「差異」，後來他不避諱他的「筆」與「痰」等同，且狀態如同父親以扶乩的「筆」寫神諭，吐出或寫出（畫符一般），離開身體才得舒適。他終於「正視悲哀」，把「捏痛」他「舌頭」的病根名寫在自己生命史的病歷上！

唐捐喜用「脆弱的」、「徒勞地」、「掙扎」來表示人子的無奈、從筍農的辛苦到人與土地的著墨；「煤油燈如觸網的烏賊，在漆黑掙扎」更多隱喻是臺灣辛苦的勞動者，農業的實在面。

痰於父親等於鬼神異物，於唐捐等於詩之不易解，其故意用污穢展出，同是污穢、附著、鬱結，故需傾吐。痰是身體的鬱結，詩是精神鬱結，難受的鬱結，傾吐就舒適，故曰「我的詩和父親的痰」，其間對等與等值，代表美與醜之間的糾葛和複雜、難以釐清的緊密關聯。

第三節 從病根到魔怪、從幻土到狂歡

前一節言及童年的家屋是唐捐夢的寄託，而詩的功能，就是能幫助回到那個夢境或夢屋。唐捐的詩是一種病根書寫，寫作是對父兄有愧疚之心，展演這些病徵，為補償父兄未完成象徵域（以語言展現）的遺憾，唐捐做了視差轉換、負罪內化而代父書寫，幫著完成。唐捐在《無血的大戮》後記說得很清楚：「我願意陷入廟會式的文字陣頭，體驗痙攣的美感，以筆代法器、血薦神靈。」⁸⁵他要上天入地遊走，神遊到地獄幻土，任誰也囚他不住。

⁸⁵ 唐捐，《無血的大戮》後記（臺北：寶瓶文化事業有限公司，二〇〇二·一二），頁一七三。

他以「身」試法，以「筆」神遊行走，末了他發現這社會到處皆是病根、無地不是魔怪聚集之處，而且常以語言形式控制著一切，「幻土」不在別處，在語言裡，語言即幻土幻象所在，於是他展開了語言復仇計劃。

一、異端書寫的開展：病根魔怪與身體

唐捐長期接受完備的文學薰陶，他的書寫自有經典的承傳，搜神錄鬼的傳統自古有之，談玄遊仙更是文人寄寓心志之方，從屈騷至李賀的鬼怪、從唐傳奇至志怪小說，皆是他們涉足玄妙域界之處，及至近人魯迅作《中國小說史略》才開啟志怪小說方法的研究，唐捐本來受父兄神魔體質所染、早就不離神怪，這些思想自然更啟迪了唐捐可以「以筆代法器、血薦神靈」的通天大門，乃深深潛掘了詩人神祕幽微之心，使得他魔怪書寫走得既深且遠。

(一) 暴其氣：非理性的詩學視域

魯迅的逆反詩文創作更開啟了他魔怪書寫的領域，這是非理性詩學的另一視域，故魯迅是他在文學上真正的父親，魔怪書寫是繼病根之後，找到文學的另一能更開拓病根領域的寫作方向，從一己之病根到團體、詩壇、文化、社經制度無不「病根叢叢」，拓啟了他

文學的志業。而唐捐魔怪書寫日後如能由創新到繁複、深耕到深刻，追根究柢，不得不歸功於他找到他「文學之父」——魯迅，他的魔／鬼交融的醍醐灌頂。⁸⁶

唐捐所撰寫〈魔／鬼的交融與廟會文體——魯迅詩學的非理性詩學〉論文，是他「最有代表性」的研究之一——研究魯迅和他的非理性詩學。在早期西方文獻中，「魔」是誘惑人犯罪的邪惡角色，而為衛道者所引以為戒，中世紀以降，則不斷與民間信仰結合演化：一方面匯集眾惡，繼續為人所鞭笞；一方面也為部分淫邪者所奉祭，形成撒旦崇拜的儀式。甚至在許多文學藝術作品中，其形象已由畸零醜怪變為高大俊美，性情與思維也更加人性化。如電影《暮光之城》人變成吸血鬼，角色皆高帥俊秀，電影賣座極佳，接著又拍了三集。而中國也一直有異端精神，魯迅認為可把童年時期的民俗體驗與「志怪傳統」結合起來，找出「魔／鬼」的型態與內涵，於是促成了他極富創造性的行動。如原本〈鑄劍〉內容是：「干將莫邪為了報恩，殉身鑄劍，『燦身以成物』。魯迅在〈鑄劍〉裡，以超現實情境再加以衍化，人可以把自己的頭顱和寶劍交給信任的人，最後三顆頭顱在沸湯之內追逐互咬，其間所展露的對抗意志與毀滅手段，如怨鬼，如巫蠱，明顯繼承了志怪體的魔怪因素。⁸⁷

86 唐捐，〈魔／鬼交融與廟會文體——魯迅詩學的非理性視域〉，《清華大學學報》新三十九卷第三期（二〇〇九·〇九），頁四二九—四七二。

87 魯迅，〈鑄劍〉《故事新篇》（香港：三聯書店，二〇〇一·七），頁八八—九四。

而鬼及周邊的事物，作為非理性世界最有力的表徵，不僅像是富足滿溢的意象倉庫，更像是墾掘不盡的思想礦脈，有著神話一般的能量。按常理，中國詩學傳統詮釋路徑是「平和的」，或可名之曰「持其志」的詩學。那麼，唐捐在魯迅身上看到的詩學，卻充滿了「暴其氣」的傾向。暴，係指狂野馳縱的行動；氣，則指情意、飽滿的生命力。持其志，導致一種澄定、冷靜、節制的抒情傳統；暴其氣，則打開了「非理性詩學」的通道，馳向「無意識」與「超現實」的視域。

比如傳統民俗的《地獄遊記》寫作用意在於「醒世」，在遊記之後往往會附上許多「善有善報，惡有惡報」的故事，目的即是讓大眾駭於地獄之恐怖而促成行善的想法，然而唐捐則就是要「繞過」那個附會，達到他魔怪書寫的目的：「操之愈熟，對於眼前一切虛幻不實的事物，竟無端起了大歡喜。就像，就像蒼蠅把美食想成糞土，卻更亢奮地振翅搓足，猛烈舔食起來。」⁸⁸

唐捐「操之愈熟」自喻為蒼蠅，無端起大歡喜，把美食想成糞土，以醜為美，見出唐捐亟欲擺脫自桎、他桎，達到「後現代」無中心、去中心、離中心、遠離所謂正道所謂主流的的目的。這些因緣，雖與他的自小在父兄身上看到的幻土體驗有關，但追根究柢，仍不得不歸功於他文學之父魯迅對魔／鬼交融的先行經驗。

但是，唐捐和他的「文學之父」仍有所不同。魯迅當年對病根社會心焦如焚的思想，

比如他正在辦《新青年》的彼時，似乎無人表贊同，他感到寂寞，在《吶喊》的自序上說：「假如一間鐵屋子，是絕無窗戶而萬難破毀的，裡面有許多熟睡的人們，不久都要悶死了，你怎麼辦？」他選擇獨自清醒地待在鐵屋裡，醒著、等著、眼睜睜看著大家一起死。這是最痛苦的一種，你什麼都看到了，卻又什麼都不能做。魯迅花了九年，抄寫古代碑文麻醉自己，度過等待期。直到錢玄同說：「幾個人既然起來，你不能說絕無毀屋希望。」他開始「吶喊」，多叫醒一些人來毀壞鐵屋，因為「希望」是在「將來」，「將來可能有」總比「將來不會有」的說服力大。⁸⁹

而唐捐，他宛如文丑奉旨遊地獄之後，卻只負責振筆疾書地獄圖象，不負責拯救地獄眾生，不做英雄，絕不賦予自己崇高的使命。他冷眼看眾生，這種視角有別於魯迅，魯迅在鐵屋絕無窗戶而萬難破毀時，他要多叫醒一些人來毀壞鐵屋，唐捐則不想悲天憫人、不擬救世濟民，他收放自如，甚至與地獄裡的男女共同沉溺於無血的大戮與大歡喜之中。

(二) 演奏自己的身體

然則這一切之所以發生，不能不追究到他早年身體運動的第一時刻產生的豐富知覺，

88 唐捐，《大規模的沉默》後記，頁一五二。

89 林賢治編註，《魯迅小說全編》（陝西：陝西師範大學出版社，二〇〇六·一），頁五。

沒有那個現實，後來的魔怪都形成空幻。因此他後來所有的意識、潛意識都早已粘附在他這個身體——主體上，梅洛龐蒂說：「正是通過把他的身體借給世界，畫家才把世界改變為繪畫」、那是「視覺與運動的交纏」⁹⁰，自我是：「從看者到他所看、從觸者到他所觸、從感覺者到所感者，透過混淆（confusion）、自戀、固著而形成，這種自我，掛搭在萬物之間，有正面也有背面，有過去也有未來……」⁹¹

說的正是唐捐的「過去」和「未來」之「混淆」而無法區分。比如他一九九三年所寫《意氣草》中的〈子夜經驗〉一詩：

彷彿萬瓦的聚光燈

潛入眼球，深深深

子夜的經驗如水銀

在神智的銅鉢裡搖滾

所以面色如土

微微蠕動是透明的蚯蚓

不是蚯蚓。是記憶的

鋼筋逐漸形成，是想像
的水泥凝定。不能更改

除非很大很大的地震⁹²

這是他少年、青年期和父兄在深山割筍砍柴、斬藤採石，晚上在竹寮裡休息的經驗，子夜的經驗是這麼深沉。這一篇的場景和〈毛血篇〉文的場景相同，皆是子夜懷鄉，一從月色，一從如聚光燈的記憶，可是作者為何會寫出那麼深的子夜經驗。〈毛血篇〉從月色寫起：作者延續一貫的懷鄉，想起山林中父親獵山鼠，從捕獵物的過程，處理山鼠畫面背後，描摹沉靜山林間、山鼠的聲音與父親的喘息、咳嗽聲。而這篇萬瓦的聚光燈不是真的有聚光燈那麼明亮，而是太深的記憶，以萬瓦的光亮，照亮了我的眼球，記憶可以深深的往內挖掘，在我深沉的神智裡撲通撲通的撥弄、刺激、搖滾、迴盪我。在子夜，我甚至可以聽到透明蚯蚓的微微蠕動聲，蚯蚓扭動身軀如意識網扭動延伸，這記憶也滴水穿石慢慢「成鋼成筋」成一條一條的「鋼筋水泥」，如形成了數十億條腦神經纖維束，這是不可能更改的，所以有地震也是假相。所以當他說：「我耽愛文字本身的豐饒美好，但也常常因

90—91 梅洛龐蒂，龔卓軍譯，《眼與心》（臺北：典藏藝術家，二〇〇九），頁八〇，頁八一。
92 唐捐，〈子夜經驗〉，《意氣草》，一二一五頁。

為脫離現實而感到虛浮不安」。那個現實並不曾離去。

進一步說，唐捐詩的特色之一是站在現實經驗上作白日夢，其詩帶有由此到彼此的意向性，有清楚的意向性掌握，「帶引讀者不斷在進展中」⁹³，他能感覺現實到超現實的情境，他能由此時此地到逸離時空，他的意識由身體出發在衝浪、冒險，未了還是回到身體上來。他的作品即是通過身體知覺塑造出全新的、有血有肉的、活生生的自己的生命，五官在子夜全張開，在子夜聽聲音、聞味道、觸物件；其中，藝術通過書寫表達了超越物體本身的东西，知覺轉換為精神（詩中呈現的），精神又轉化為新的知覺（讀者對子夜和自己身體的重新體認），而這就是藝術的雙重奧妙之所在，虛實之間的詩，如《暗中》的〈形影神〉、〈蛇喻〉、〈暗暝七發〉，今以〈暗暝七發之七〉為例：

夕陽頹廢如賽後的足球

汗水撥弄著皺紋，手指彈打著

肌肉。我在演奏自己的身體

感觸沿肋骨攀升，在頭蓋骨

附近與冷氣邂逅，纏綿

遂生出夜色。挾呻吟歎息

向西流。衝倒三棵樹 94

這是〈暗暝七發〉詩作的最後一段，身體是一個載體，他對知覺過的身體特別有感覺。唐捐和兄長一樣是研究宗教、身體、精、氣、神的人，「神」是人在世存有的生動能力，人的精血、體液往上衝，衝出了夜色，詩人執意的、篤定的說，夜色是靠氣衝出來的，身體的氣從下往上衝出，挾著呻吟、歎息聲，此聲氣與外面的冷氣邂逅，力量其大無比，居然可以衝倒三棵樹，生出了夜色，對精氣神的想像力，真是神奇無比。

這詩像是一個電影畫面，取景於黃昏蒼茫的情境中，首先是夕陽「如賽後的足球」的特寫鏡頭，呈現了一天忙碌競逐後的「頹廢」狀態。然後鏡頭折回主角身體的動態特寫，如「汗水撥弄著皺紋」、「手指彈打著肌肉」，我們似乎感受到這是運用慢動作的拍攝手法，汗水滴滴如珠，皺紋如波盪漾，肌肉彈跳如彈簧。唐捐在此寫盡了身體的影像美。

底下這句：「我在演奏自己的身體」，更讓我們感受到這是一個大指揮家，在指揮自己的大型樂團場面。除了「感觸沿肋骨攀升，在頭蓋骨／附近與冷氣邂逅，纏綿」這些詩句外，真的再也找不出可以描述或形容聆聽演奏的感覺了。最後「遂生出夜色」，應和第

93 陳慧樺，〈唐捐詩中的意識網〉，唐捐，〈暗中〉附錄（臺北：文史哲出版社，一九九七，〇五），頁二七七。

94 唐捐，〈暗暝七發〉，〈暗中〉頁二二一。

一行「夕陽」，以合理的時間過程，作為「演奏自己的身體」的結束。而「挾呻吟歎息以俱西」是餘韻，「衝倒三棵樹」則是意外，你可能無法理解的意外。唐捐的〈暗暝七發〉共分七節，每節七行，合計四十九行，形式經過精心設計，以身體為意象，馳騁想像，技巧繁複，堪足為優良的身體詩。

年輕時的唐捐在《意氣草》後記，常在探討詩的美學底蘊、詩的形式，他在《意氣草》後記說詩的意識是：「飄來飄去，如透明的蛇龍。用有力的形象，輕輕將我撥弄。我舉手抓取，把握不住它的實體；閉目呼吸，感受得到它的本質。那麼平實而奇幻，陌生而習慣。使我懷疑，音樂是否來自遠方，玄虛迷惘，會不會只是一股意念，從心的火爐裡升起，在感官的作業區盤桓。是內發的聲色，而我汲汲向外張望。」⁹⁵

他認為自己的作品是從「生命底層」出發的，題材並不新，然而出發後尋找的是「新的表現形式」，所以「雖然看來是超現實，可是我的心情卻是以現實為主體的。」此處的「生命底層」指成長環境、體質、個性，因此構成一種「不得不」的創造驅力。

此外，身體——主體並不一定如我們想像的是完整的。拉康的主體的大S會分裂，一分為三，分裂成「生物我、心理我和象徵我」，即是「實在域、想像域和象徵域」分屬三個不同身分。拉康認為「我即是他人」，我的潛意識是他者，故無純粹統一的主體，主體是動態性的主體，能指一進去就換，換成另一個能指，一直處在變動中。以梅洛龐蒂的互為

主體性來言：傳統的哲學與心理學在探討空間經驗時，僅止於客觀的對象問題，忽略主體建構空間的能力，但梅洛龐蒂重視客體與身體的結合，我的身體既非單純的主體，也非單純的客體，它不再是傳統哲學中與心靈相對的另一極，而是兩者的統一。梅氏的「身體—主體」既是「主體」也是「客體」，身體與世界之間相容相滲透的情境關係，使得空間離不開身體—主體的知覺與經驗世界，離不開人的主觀心境，那是人原初保留的「內在的聯繫」、「無名的集體性」的自動延伸。「物體和世界是和我的身體的各部分一起，不是通過一種『自然幾何學』，而是一種類似於與存在在我的身體的各部分之間的聯繫，更確切地說，與之相同的一種活生生的聯繫中，呈現給我的。」⁹⁶此即他所說的「情境空間性」是空間本身與身體—主體所共構。

唐捐愛做荒誕的變身，也常是身體—主體與空間所共構出的。如《暗中》〈忘形篇〉有組詩兩首，一為〈搭車〉一為〈飲酒〉：

1. 〈搭車〉

從公車裡出來，你變瘦變矮。好像一份半生不熟的食物，差點被胃腸消化。你的表

95 唐捐，《意氣草》後記，頁一五七。

96 梅洛龐蒂，《知覺現象學》，頁二六三。

情也有些扭曲，原來是在剛才的推擠磨擦中，改變了身心耳目的結構。難怪你感覺越來越不像自己。

於是你又跑上公車，想要找回原來的自己。司機問你忘了什麼東西。你只是默默地往裡面擠擠擠，擠擠，擠。直到每一個人都變成你：十天沒刮鬍子的你、懷孕的你、衰老的你、騷擾人的你，啊，還有我被騷擾的你、你你、你你你。97

2. 〈飲酒〉

拿起酒瓶，往嘴裡栽。那香醇的液體進入血脈，輕飄飄的感覺就充實了全身；但似乎也有些東西從體內輸入瓶中。

呃，我飲牠，牠也飲我。酒入我口，精淚血汗卻進入瓶口。酒瓶愈來愈胖，我愈來愈瘦。我終於變成酒瓶，牠終於變成我。

牠將我輕輕提起，放到冰箱裡。並且貼上標籤。98

〈搭車〉詩中，「你感覺越來越不像自己，你又跑上車，想找回原來的自己。」這分兩層意思，以積極性言：他怕被改造，以積極性言：我可以自由的改造自己。這也是梅洛龐蒂的互為主體性、主體間性。「你變成公車上每一個人，公車上每一個人變成你」、

「我似乎也有些東西從體內輸入酒瓶中，我飲牠，牠也飲我。牠將我輕輕提起，放到冰箱裡」。這些即是「每一個物體都是所有其他物體的鏡子」，或是「情境空間性」，是空間本身與身體主體所共構。公車上你總是小一點或多一點，「你少刮了鬍子、我懷孕。」就是有這種關係，才能產生唐捐書寫的遊戲性和愉悅感。「身體——主體」既是「主體」也是「客體」，身體與世界之間相容相滲透的情境關係，使得空間離不開身體主體的知覺與經驗世界，離不開人的主觀心境，那是人原初保留的「內在的聯繫」的自動延伸。

管管的詩亦多此類，今以管管〈鬼臉〉比對之：

突然一個夏闖進來／把一車廂的臉，／熬成了糯米稀飯，／只有一些黑棗兒在稀飯裡浮動著。／那個急急要下車的女子，／只好用手捧著那張臉，／擠了出去，／大勢去矣！／那張捧在手裡的臉已經有一些自指縫裡溜掉！／流在月台上那株梨樹上。／而且還多捧了別人一把鬍子。／而另一個跳車的少年，／卻只捧了一張臉，／把鼻子眼睛和眉毛，／忘在車廂那鍋稀飯裡一株荷花的臉上／一株荷花的臉上！⁹⁹

本詩具有濃厚的超現實意味，幾乎像一齣精采的短劇或極短篇，從「夏」的擬人化闖

97—98 唐捐，〈忘形篇〉，《暗中》，頁一三二，頁一三三。

99 管管，〈鬼臉〉，《管管·世紀詩選》（臺北：爾雅出版社，二〇〇〇·〇七），頁六一。

入到車廂擁擠成粥、人頭成黑棗，擠得出去還得靠一點本領，女子「多捧了別人一把鬍子」說的是對留鬍乘客的印象極深，第二個擠下車的少年暗指作者自己，「鼻子眼睛和眉毛」忘記帶走，自然是對還在車上有荷花臉女子印象難去。寫來趣味兼幽默，即在其能將諸多人事物的「界線」輕易地即予抹除，管管善以女性為軸線，使讀者一路讀來興味十足。以拉康來言：大寫的主體S不存在，是分裂的，分屬不同的身分，分裂的我當然有些碎片、有些流失，所以「捧在手的臉可以自指縫裡溜掉一些」。拉康認為「我」潛意識是「他者」，故無純粹統一的主體，主體是動態性的主體，能指一再被換，時刻處在變動中。「女子怕被改造」，被改造的身體解構再重組，找了半天還是別人的身體；而少年以積極性言可以自由的改造自己，變成貼在一株荷花的臉上，也是他所願意的愉悅。

除了〈鬼臉〉，管管又寫了〈車站〉，寫車站上每一個臉是一張張同樣的舊報紙，而小孩是舊報紙臭魚新聞之外的「號外」，也等於自嘲了戒嚴時期的窘困和難受，既無法脫身，又不得不魚貫尾隨，直到「發現」了「小孩」這張「號外」，才驚喜有個不受大他者壓抑的小他物。兩人的詩參照，興味不同，主體的統一相似的。

二、逆崇高及魔怪書寫

「崇高」一詞在以前是精神追求的象徵符號，等於「偉大」、「偉業」、「偉績」。到了沒了英雄、沒了偉人、大他者崩解的後現代，卜倫 (Harold Bloom) 把「崇高」和「淫穢」已放在同一個位子，這位耶魯大學講座教授的宏論《西方正典》說崇高 (sublimely) 是逆崇高或魔鬼化，即崇高 \parallel 逆崇高。他說：「米爾頓《失樂園》以撒旦為中心，他是這部詩集最耀眼的光芒，最具莎士比亞風格的人物，這個反叛英雄是馬克白等反派的繼承人，也延續了哈姆雷特較陰沉的一面。」¹⁰⁰

主角站在崇高的對立面，反而更突顯了人性的複雜、糾葛，更符合了人性、也符合了科學「不確定原理」的本質。崇高在康德、李歐塔也談了很多，惟魔之為物，畢竟帶有西方悲劇英雄的色彩，崇高壯烈而遠於常俗，反而不免有些幽渺。如此，不和諧、怪異反成了後現代主義向之傾斜的一方、甚至是目標。

(一) 崇高 \parallel 逆崇高：變神聖為妖孽

¹⁰⁰ 卜倫 (Harold Bloom)，高志仁譯，《米爾頓的撒旦與莎士比亞》，《西方正典》(臺北：立緒文化公司，一九九八)，頁二三七。

魯迅是唐捐的文學之父，從上一小節已可以得知，魯迅是在進行「變神聖為妖孽」的行動¹⁰¹。唐捐也是一樣，他和楊佳嫻的對說話中說：「將抗神、敗德、尚力的魔，視為詩的核心元素，實已偏離了風雅無邪云云作為詩質的路向，聖體在這裡，既是被膜拜的，也是被戕害的、被攝食的對象，因此它也是『犧牲品』。」¹⁰²

唐捐在和楊佳嫻對話時就認為「變神聖為妖孽，必須先有一個『聖體』先於我的『魔體』而存在，我才能加以蹂躪、毀容、污染。」¹⁰³這種說法比「崇高∥逆崇高」要高明許多，也比黃文炬「影響的焦慮」要有說服力。黃文炬認為唐捐是對文明社會發出不平之鳴，此屬實，如果說為調節自我書寫的焦慮就太看輕了唐捐，他乃是要站在崇高的對立面而挖掘各式各樣的病根或戴了善良面具的魔怪而暴其氣、而書寫。

於是有了前期身體意識的遊走，才奠基了他後來二〇〇二年風格的不變。先看他較早及後來兩首題材類似卻詩風全然不同的詩作，他如何暴其氣。如以他在第一本詩集《意氣草》中〈奔馳〉為例：

在空洞的油缸裡注入／兩加侖的孤獨，那種／膩手難除，易燃的／孤獨。我們起動吧！

我們啟動了，讓左腳／毅然宣布；讓右手／緊緊地握住一把速度／頻頻催促。催促

／兩畔的景物

不要頭盔，不必手套／我要與大風完全抵觸／——刺入風的胸膛／撕開風的衣扣／
醞釀風的血腥／崩卸風的骨肉／騎住機車，紮實騎住／一種存在的感觸／萬物都是
遊移的線條／真實的惟有速度／加速加速

讓我在速度中頓悟¹⁰⁴

此首詩還不算「逆崇高」。〈奔馳〉中著重的是奔馳的意象營造，在意象的轉換變形之中流轉奔馳，在讀者的想像視界中給予一個一個形象化的抽象概念，也就跟詩人進行了一趟意象的幻變旅程。然而在第三本詩集《無血的大戮》中的〈我的弟弟是狼人〉中，就是真正的「逆崇高」：

不安的少年騎士騎上不爽的機器狼／離開荒涼的首都來到繁華的草原／向前狂奔：
130、150、170……／啊，神經的末梢已悄悄鑽入電瓶／他剛剛成熟的性器和灼熱的

101 唐捐，〈魔／鬼交融與廟會文體——魯迅詩學的非理性視域〉，《清華大學學報》新三十九卷第三期（二〇〇九·〇九），頁四二九—四七二。

102—103 楊佳嫻，〈唐捐VS楊佳嫻——詩的胎骨與轉換〉（誠品好讀，二〇〇三·〇三），頁七四—七五。
104 唐捐，〈意氣草〉（臺北：詩之華出版社，一九九三·〇五），頁二五—二六頁。

火星塞／一起冒火。不安的血和不爽的油／以曠男怨女的姿態，激烈地交流／當時水裡浸泡著一對明月，蒼白肥腫／如溺者的乳房。於是他的心裡開始／發毛臉上發毛胯下發毛胸膛發毛發毛／190、210、230km/hr——。他低俯上身／雙腿夾得緊緊，不斷挺進挺進／直到身體一寸吋陷落。嗷——鳴——／天搖地顫，從草原上湧出亢奮的野火¹⁰⁵

此詩充滿感官性，大量運用與性有關的詞語，甚至整首詩彷彿寫的是人與機器性交的過程，「他剛剛成熟的性器和灼熱的火星塞／一起冒火」，機器被擬人化，而跨騎機車的動作也被看成性交的姿勢；人和機械的界線被模糊甚至消失，人的神經觸角和電瓶的線路無異，性器如同火星塞，而在人體內運作的血液，是發動機械的汽油吧！讀者在這看到「人機合一」的神話，等於以機器貶低了人的崇高，可謂逆崇高。

在散文集《大規模的沉默》裡又有一篇散文〈喔，機械狼〉承接上詩，其中有更為逆崇高的延寫：「緊緊抱著機械狼，靜靜體會天地的流動。左轉，加速，超車。當右手催動油門，意志早已滲入機械，血管漸漸與油管接通。車與人融為一體，同時產生一種劇烈的亢奮，疾中馳向前向前，速度越快，胯部與坐墊貼得越緊密，身體開始一寸吋淪陷。血由心臟注入油缸，血熱的油也灌滿急速膨脹的血管。」¹⁰⁶

感官的散文句很像李昂小說《看得見的鬼》¹⁰⁷的五個不同時代之鬼，其中〈不見天的鬼〉言鹿港富商閨秀被迫嫁流浪漢而投井，這位少女怨鬼，夜夜騎在不見天屋簷上雙腳夾緊摩蹭著。這意象和上面「雙腿夾得緊緊，不斷挺進挺進。嗷——鳴——天搖地顫」身體自淫雷同，也和散文句「胯部與坐墊貼得越緊密，身體開始一寸寸淪陷／產生一種劇烈的亢奮」一樣，兩人都把自慰寫得細密鮮活，再度以機車、屋簷貶低了慰安的異性，這篇散文也是逆崇高。

逆崇高寫得最炫最顯著的書是《無血的大戮》，父親逝世後，「祂」成為更大的、不必實際存在著的象徵域，在此書中隨處可見逆崇高的企圖，他引用魯迅《野草集》中〈復讎〉的句子放在卷首就可以看出他的用心：

以死人似的眼光，賞鑑這路人們的乾枯，無血的大戮，而永遠沉浸於生命的飛揚的極致的大歡喜中。¹⁰⁸

- 108 107 106 105
 唐捐，《無血的大戮》（臺北：寶瓶文化事業有限公司），一九九七，頁九八。
 唐捐，〈喔，機械狼〉，《大規模的沉默》（臺北：聯合文學，二〇〇九・〇六）
 李昂，《看得見的鬼》（臺北：聯合文學，二〇〇四・〇一），頁四十。
 唐捐，《無血的大戮》卷首，頁五。

就可知他希望重新建構美學的範疇，希望先作「人的重建」、「我的重建」。而語言變革就要用「死人眼」、「地獄」，賞鑑這路人們的「乾枯」，無血的「大戮」、「地獄是生命的飛揚、勃勃動情力大歡喜」等意象，故意堆砌誇飾詞藻，將逆崇高運用在語言觀上。

作為意象本體與外顯符號關係的比喻，他也以狀似崇高、逆向手法襯出情感。如唐捐《大規模的沉默》〈黑色素〉中形容主角少年Q因為眼角一顆痣象徵剋父，是故Q遂拿起刀試圖刮除那痣，他這樣寫道：「他並不覺得痛楚，反而有如搔癢一般舒爽。受傷的是痣，不是他的皮肉。就像一株被火折騰的蠟燭忽然止熄，熄滅的是火，不是蠟燭。」¹⁰⁹

以刀刮除眼角痣，他從「痛」的感覺開始，由心痛到不痛，痛感可以飄出身體。極力刮除那顆痣源自剋父的象徵，然而，當動手時，因心理上有了自我安慰也移除了痛，取而代之為一種快感，一如少年自慰的快感；作者轉喻的聯想詞是「蠟燭熄滅」，此意象作為本體與外顯符號關係的比喻，也以逆向手法書寫。唐捐不是鸞生，只是父兄通靈的基模在他血液中流動，作為「巫覡的血親」他說：「我在鬼神之際落筆，清楚地感知鬼神的干預，他們或者扶著我的手，教我寫東或寫西，或者粉墨登場，在我的筆下遊走如鳥和魚。有時相互爭吵如累世之宿敵，有時好，又如新婚之夫妻。總之他們穿梭於眼耳鼻舌，請託我、鼓舞我、脅迫我四面張開廣闊的感應網，於一切事物，體認其為鬼為神的質素。」¹¹⁰

唐捐用神格化的「祂們」扶著我的手，教我寫東、寫西，他幫父親做鸞生，去感受「鸞生易感，神明易降」、去體驗「痙攣的美感」、去感受「我佛設教，廣開法門，無論利根鈍根，都能找到適合自己的路徑。」他的感覺敏銳幾乎就成了鸞生，「這種鬼神和身體碰撞的詩學，惟恍惟惚，充滿隱喻」。所以他會作「偽乩童詩」¹¹¹，將逆崇高策略運用在語言觀。所以能寫出「鬼魂、妖孽、腐體殘軀、毒蟲病菌」的詩意，呼喚出「奔突嘶嚎，出入於人天之邊緣」的意氣。

(二) 釋放內心的惡靈

基於上述認知，底下嘗試以「魔怪意象」(demonic imagery) 為討論起點，重新梳理唐捐詩蘊含的後現代潛能的一個面向。所謂魔怪意象，依照弗萊(Northrop Frye)的界定，係指：人的願望徹底被否定的世界之表現：這是夢魘和替罪羔羊的世界，痛苦、迷惘和奴役的世界；它是處於人的想像還未對之產生任何影響的世界，諸如城市、花園等人的願望的意象還未牢固地確定起來的世界；這裡到處都有摧殘人的刑具，愚昧的標記、廢墟和墳

¹⁰⁹ 唐捐，〈黑色素〉，《大規模的沉默》，頁五六。

¹¹⁰ 唐捐，〈大規模的沉默〉後記，頁二一五。

¹¹¹ 以上此段所有引號內的詞句，皆是《無血的大戮》後記中的話語，見《無血的大戮》，頁一七一—七七四。

墓、徒勞的和墮落的世界……魔怪意象的中心主題之一是嘲仿 (parody)；即藉由含蓄地指出其對「真實生活」的模仿來諷嘲的藝術。¹¹²在挪用傳統文學的技巧方面，弗萊又有「魔怪式調整」(demonic modulation) 的移用技巧，那也就是「蓄意違背」原型與傳統道德的聯繫（例如故意將蛇描繪為純潔），著墨於被稱之為猥褻、淫穢、腐敗、下流和褻瀆神靈的質素，從中獲取文學的愉悅。¹¹³

唐捐的魔怪書寫是「人／神／魔」共構。海德格的存有學，生存的事實性向死存在，在常人沉淪的世界中，死是視而不見的，其實死亡是存有的方式，遲早皆會發生，海德格言向死存在，天、地、神、人，四重奏思想¹¹⁴，唐捐詩的特色也是向死存在，尤其其詩在二〇〇二年《無血的大戮》時，向死存在更為慘烈，此時已人、神、魔、鬼不分，虛實真假難分、殘酷與撫慰不分，鸞生玩遊戲娛神，在神明前戲耍，唐捐也在玩遊戲，在讀者前揮兵如雨。他寫作的主題關注身體、土地、鬼神，在暴露醜惡反而華麗的寫作美感中遊走；唐捐寫地獄、陰暗、寫陰晦、醜惡美，有時逼你噁心反胃，唐捐的詩多是一個黑色的沼澤，處處充滿黏滑、腥膩、污濁、死亡、腐敗的景象，其中豐富的感官描述、身體細讀，而落筆又奇冷魔化，敢於逼視內心的幽微。

魔怪書寫的搜神錄鬼、談玄遊仙自古有之，但唐捐之於鬼神不是宗教概念，而是一種思考的向度。將宗教作為觀看世界的重要方法，文學上的鬼神即具有特殊象徵與圖騰的功

能。鬼神是探索人性幽暗國度的指南針，指向神祕幽微的詩人之心。身體是載物，等待鬼神的翩然降臨，他要深掘思維裡的骨血毛髮，形成鬼神與身體碰撞下的暴力詩學。

佛道言天地間有三十六種鬼道，在收氣、體液、痰液、氣味。地獄的十八層在古代佛道界早已建好，此是不能動的「象徵域」，動則不敬，對地獄的不敬等於對人間的不敬，唐捐如對人間耍不動，就去耍地獄，地獄可衝撞，衝撞地獄等於衝撞人間。故唐捐建構了「強度的汗穢」，用「賦」的概念來解釋，漢朝的「賦」恢宏狀大，王宮描寫豪華富麗，描寫濃密，地獄的描寫也如皇宮，從如寫皇宮般轉入寫地獄自然恢宏細膩。

意識型態是人與現實之間關係的「想像性表述」，在這裡亦可改成「唐捐與地獄之間關係的想像性表述」，唐捐建構了「強度的汗穢」，建構了富麗恢宏的地獄。唐捐許多詩寫自我釋出進入客體（如蛇、蜘蛛等動物），把「我」隱藏，以客體的動感來鋪陳，僅以〈宇宙論〉來析論之：

112—113 弗萊，(Northrop Frye) 著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯，《批評新的解剖》(天津：百花文藝出版，一九九八)，頁一八一。

114 張祥龍，《海德格·二十世紀最原創的思想家》，(臺北：康德出版社，二〇〇五·四)，頁三三一—三三三。

1. 天空挺著鼓鼓的肚皮／懷孕我們／還沒出生，還沒活過／我們只是渾沌的受精卵／不知誰弄大母親的肚皮？／祂可在外頭等我們出去？／風雨雕刻我們的軀殼／烈日打造了心情——／我們被完成。靈魂／被排泄到天地之外／身軀被母親開除／茫茫星海，找不到父親／成為流浪的宇宙塵

2. 群星如釘，狠狠打進／天空的深處／從未出世，早已入土／世界是一座堂皇的瑩墓／保養著死屍。不讓腐味／洩漏，侵擾高枕上的神／從未作人，早已成鬼／愛與恨只是蛆蟲的運動／哭與笑則是它的排泄物／所有的行為都叫 腐爛／所有的事物都叫 棺木／神說過：有一天／祂要來開棺驗屍¹¹⁵

「風雨雕刻軀殼」、「烈日打造心情」、「茫茫星海」、「找不到父親」、「流浪的宇宙塵」。這些譬喻環環鮮活、自信滿盈。「靈魂／被排泄到天地之外／身軀被母親開除」，「排泄」的詞彙很有獲諾貝爾獎的波蘭女詩人辛波絲卡的味道，像是從辛波絲卡「我吞食天空 我排泄天空」的詩句轉化而來。「靈魂被排泄，身軀又被母親開除」，身心都無法安頓，這就是他因困不安的證明。「茫茫星海，找不到父親／成為流浪的宇宙塵」，

天空何其浩瀚，我們只是一粒宇宙塵。「群星如釘，狠狠打進／天空的深處」群星在天空一閃一耀，好像亮晶晶的釘子，釘子要用釘槌打入，所以他用狠狠打進，打進天空的深處。詩人借其身體去敏銳感知世界，卻在宇宙中闡釋了人類的渺小。唐捐把時空內化到景物中，可說做到時空、身體和任何萬物的一體感的情景交融。他認為宇宙是無限存在的，把宇宙寄意託興於其所構成的時空場景中，有如蛆蟲的運動、存在於排泄物、腐爛棺木裡，它無所不在、無所不包，詩境中的意涵透過小與大「時空存在之同質」而達成了「思索整體」的渴想。

梅洛龐蒂說身體的知覺是藝術創造的關鍵，它是理性介入前的所謂「前理解」區域，因為它可直觀地將「可見的」轉換為「不可見的」，同時又把「不可見的」轉換為「可見的」，它實現了兩個世界的「雙重轉換」，正如唐捐對「宇宙」（不可見）和「自己身體」（可見）的相互轉換，他也以身體的「知覺過程」（排泄物、腐味、棺木）體現了時空的存在感，而非獲得一種「結論」，而這正是上述人之「意向性」所具有的生命能力，「身體空間是思想居住的空間」、「肉體穿透我們，囊括我們，使我們在藝術維度中去思考」。116

115 唐捐，《暗中》，頁四八—五一。

116 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，頁一〇六。

唐捐的魔怪書寫背負著魯迅的幽靈，他丟掉孔子、地藏王菩薩¹¹⁷之後，「夫子道入膏肓」，儒家所信仰的道此時變成了一種病，「經書上有血清，廟堂中有淫聲」，詩人對孔子不斷發出疑問，感嘆「夫子終日如喪考妣，傷腎乾肝焦肺，正是道入膏肓的徵候。」¹¹⁸唐捐不追求道，追求魔鬼書寫使地獄成了膏腴之地。

陳大為很誇許他的魔怪書寫，因為很多創作者不敢釋放自己，唐捐有了魔怪這張面具，才能肆無忌憚地遣詞運藻，塑造理想中的文學地景。陳大為說：「我們不能用『故事新編』來矮化『輯二：地藏法門』的動機與成果，故事只是一張面具，方便『人魔』，以釋放內心的惡靈。其實，這隻『惡靈』就是『絕對自由的創作意識』。」¹¹⁹

唐捐去中心化、去大敘述，除了寫凡軀之父的「淫照」，也寫那個母的「淫情」，他認為如目連救母戲中破獄救母，救出來的其實是「不想出來」的母親，讓地獄成為永恆，卻讓狂歡取代痛苦，阿母成了「卑賤的聖母」，「在原本蘊含親情，倫理的『母親』意義上，又多了情人、受虐者、施虐者、引誘、拋棄者的意義」、「既無私神聖又充滿生命慾望，既良善又淫邪」¹²⁰。唐捐的魔怪書寫是「走一趟人間道方知地獄生活真美好，／刀山上攜幼扶老 油湯裡左擁右抱」¹²¹認為到地獄是享福，到人間反而才是受苦，所以黃巢的大屠殺其時才是悲天憫人的行為，這種上下顛倒、模糊界線是唐捐化身鸞生，在「人間、地獄」遨遊之所致，唐捐只是一個這陰陽兩界的記錄員。

唐捐的魔怪書寫看似低俗、腥羶，有研究者認為他走前衛的詩觀，體液的狂歡太感官，然而波特萊爾的詩寫了甚多醜陋、神怪、地獄，但丁的神曲，有〈天堂〉、〈地獄〉、〈煉獄〉三篇，文學無妨寫人類的壞、醜、臭。魔怪書寫從魯迅到莫言到唐捐有一定的續接，魯迅和唐捐一樣，愛看善書、愛看上刀山、下油鍋，殺生拔舌。魯迅的幽靈出現在《野草》、《朝花夕時》、《故事新編》三本書裡，《野草》是唯一的一本散文詩集，也是商禽和唐捐的聖典。

唐捐初期把魔怪詩作的「人來人往」看成「狐來狐往」、「有人飄來又飄去」，此鬼影是人一分為二，¹²²此皆是不存在的人或物，是人或物的分身或變身。其後則是「鬼來鬼往」，並且那種地獄圖又帶有狂歡嘉年華的氛圍，如此唐捐所呈現的並非他的「批評」，而是繁花盛開群魔亂舞的整個世間。曾馨霈認為：「以鬼神寫身體，或說是透過鬼神去刺

- 117 唐捐，〈楚墓殘簡：論語唐捐篇〉，《無血的大戮》，頁五六。
- 118 唐捐，《無血的大戮》，頁八二。
- 119 陳大為，〈為何推開地獄之門——唐捐《無血的大戮》詩集〉，中國時報，二〇〇三年三月十六日。
- 120 莊士玉，〈卑賤的聖母——論唐捐詩中卑賤姿態的呈現以及母親意象的雙重性〉，《臺灣詩學學刊》十四期（二〇〇九·一二），頁一八五—一八六。
- 121 唐捐，〈逆召魂：帶妳回地獄〉，《無血的大戮》，頁七五。
- 122 唐捐，〈上元節出門所見〉，《暗中》，頁九〇。

探事物表象下的真理，是為了挖掘強創人性裡的暴力本質，展露人類幽微隱藏的部分。故意寫醜陋的一面是可以展露人類隱藏的部分。」¹²³

他的魔怪鬼神是探索人性幽暗國度的指南針，指向神祕幽微的詩人之心。身體是載物，等待鬼神的翩然降臨。唐捐魔怪書寫的目的是要如他所自喻的蒼蠅，「操之愈熟」越能擺脫桎梏、翩翩自人間起舞，向他心中的那個父看齊。

三、「混搭」合唱：幻土到狂歡

現在的社會既要全球化又要在地性，文學的在地性，用狂歡、混搭的方式最易表現。狂歡、混搭是巴赫汀（Mikhail Mikhailovich Bakhtin）的文化術語，「狂歡節」（carnival）與「狂歡化」（carnivalization），用在文學上就是指對話的喧聲、眾聲喧嘩。¹²⁴

（一）語言的廟會式狂歡

上一小節中討論到「不知誰弄大母親的肚皮？」的〈宇宙論〉一詩，如果我們用狂歡化來分析可能又有新角度：獲諾貝爾獎的波蘭女詩人辛波絲卡曾作大氣魄的詩，名為〈天空〉，有「我不必等待繁星之夜／不必引頸／仰望／我已將天空置於頸後」；商禽寫宇宙

的詩名為〈籍貫〉，有「地球，你能再具體點嗎？／太陽系！／我生氣了／我大聲地反問道：那麼，你的籍貫呢？／他說：『字—宙。』」，他們都是「很正常」的寫宇宙，而唐捐此詩則顯得「不正常」，充滿狂歡化的喧鬧：「不知誰弄大母親的肚皮？」、「祂可在外頭等我們出去？」這是很唐捐化的句子，雖尊敬地稱呼他為神的「祂」，卻也是反諷希臘神話宙斯的味道，天神風流好色、到處撒種之後，甚至連他也說：「不知誰弄大母親的肚皮？」

辛波絲卡的天空和商禽的宇宙都是表述作者中心思想為依歸，他們是傳達思想給讀者，這是「單聲式」(monologic)，到了現代接受美學則是邀讀者共同來完成寫作，眾生喧嘩的理性作者的意識不再凌駕於人物意識之上，而是採取新的對話立場(dialogic position)，讓人物自行發展自己的「最終看法」(final word)。¹²⁵

巴赫汀以杜斯妥也夫斯基的小說為研究文本。他認為，對杜斯妥也夫斯基而言，重要的不在於筆下的人物(主角)如何出現在這個世界，而首先是這個世界對主角而言是什麼。

123 曾馨霈，〈惡露不斷·鬼神降臨——唐捐與他的詩〉，《幼獅文藝》六一〇期(二〇〇四·一〇)，頁九八。

124 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》(臺北：麥田出版社，一九九五·〇五)，頁二六八。

125 艾布拉姆斯(M. H. Abrams)·哈珀姆 Geoffrey Galt Harpham·蔡佳瑾譯，《西洋文學術語手冊》，(臺北：新加坡商智學習亞洲私人公司臺灣分公司)，頁一一二—一一三。

人物不是這個現實世界的一個部分而已，他具有自己的看法與意識，不但會去思考自己和生活周遭的關係，還會評價自己在這個世界上的角色。¹²⁶唐捐在《大規模的沉默》中，就有詼諧的一面，到了《金臂勾》、《蚱哭蝻笑王子面》更是百無忌憚的怪醜髒汗。如在《大規模的沉默》的〈感應篇〉中，他想及鬼神，想到信仰，諸如託夢傳聞，報明牌的神蹟等等，如他說父老談論鬼神託夢、惠示明牌的事情。夢中所見，諸如三犬耕田、二蛇繞鍋、煙囪積水、頭髮著火，都充滿超現實藝術的趣味。這些象徵的符碼幾乎老嫗能解；舉例言之，蛇在生肖中排第六，鍋為圓形，故一蛇繞鍋即 260，可攻中獎即得二十倍的「特仔尾」。他以略帶玩笑卻流露一絲渴盼的口氣寫道：

也許有些人的大腦皮質較宜於夢的塗染吧，我寧願體內的精血是一種媒介，可供鬼神顯靈。說不定父親偶爾賭氣，不能忍受跟一大堆祖宗擠在那塊老舊的公媽牌仔中，就會到我的血脈裡蹣跚一下哩。¹²⁷

這種說法和前面所言相似：「清楚地感知鬼神的干預，祂們或者扶著我的手，教我寫東或寫西」雖交揉一點趣味腔調，這也顯示出欲與父或神「對話」的另類抒情方式。

西方的「對話的喧聲、眾聲喧嘩」，唐捐改為「本土」意義「廟會式」狂歡喧嘩的書寫方式，唐捐「模仿」魯迅童年經驗中的地獄圖象、迎神遊行、目連戲等民俗成分，¹²⁸這

何嘗不是唐捐眾聲合唱的作法？唐捐形神既然四處遊走，他展演的技法是混搭，人間地獄之混、神聖污穢之混、古典和現代之混、國語臺語之混，混搭之後自然產生絕對的爽快（enjoyment or jouissance），混搭的絕爽、絕對的歡娛，達到愉快的嘻鬧，唐捐就是刻意要做這種表演。

關於扮鬼的嘻鬧、附魔的狂歡，唐捐的大埔家鄉和魯迅紹興家鄉一樣，都有「迎神賽會，兒時難忘的盛事，遊行的鬼物、鄉野的目連戲、喧嘩的號筒聲，都被寫得熱鬧、鮮活而充滿眷戀之情」。¹²⁹中國的農業社會，向來講究平和，尚儉，好禮，飲食作息多所節制。一旦進入特定的節日慶典或祭祀活動中，久經壓抑、束縛、扭曲的人性遂趁勢尋求紓解，甚至變本加厲，表現出癡狂而放肆的一面。從非常的穿著到非常的飲食，經由儀式化程序，人類得以打破陳規、常軌，迅捷地進入「怪力亂神」的世界：裝神弄鬼的遊行及祭祀，儀式性的打鬥、拚搏，肆無忌憚的狂歌極飲。這些原為官方支配性文化所禁制的，節慶祭典則提供一種暫時合法的、被允許的抗議方式與機會，超越禮法、禮性，這種顛覆、反動、

- 126 艾布拉姆斯 (M. H. Abrams)，哈珀姆 Geoffrey Galt Harpham，蔡佳瑾譯，《西洋文學術語手冊》，（臺北：新加坡商智學習亞洲私人公司臺灣分公司），頁二二一—二二三。
- 127 唐捐，〈感應〉，《大規模的沉默》，頁一四五。
- 128 此又可與夏濟安所謂「鬧劇式的誇張修辭法」相互對照。見夏濟安，《夏濟安選集》，頁一六。
- 129 唐捐，〈魔／鬼交融與廟會文體——魯迅詩學的非理性視域〉，頁四二九—四七二。

狂亂的表演正是民俗文化的特性。

唐捐詩作運用許多形式上的實驗，後期《無血的大戮》、《金臂勾》等詩集中更化為不斷諧擬、戲耍的語言遊戲。唐捐使用的語言大約來自四個系統，(一)文言文，起於他本身的古籍修養；(二)佛經用語；(三)口語與成語的誤用；(四)國(華)語與臺語、日語的混用。在他筆下越到晚近詩作的語言越出現順暢的白話，多存在著口語的變形或者成語的化用，舉例如：「君無出門，君竟出門；出門而死，投訴無門」¹³⁰，是改自《箜篌引》「公無渡河，公竟渡河；墮河而死，當奈公何。」除了變形的習慣語外，再加上繁複的「裝神弄鬼」的意象，就成了唐捐詩作最明顯的特徵。

每一個生老病死始終處在「進行」中，而非「結果」，乃有移動的空間感產生。而且在時間上是「現在式」的，甚至包含過去與未來，始終綿延不絕行進中，透過「當下」而又同時掌握「持存」與「突向」。¹³¹再則，詩中的時空是交感的，詩中時間和空間，有時是糅合交綜，有時是互為表裡，在時空處理上極靈活，這種時空混融的手法，往往能造成情思綿邈、錯綜幻化的意趣。¹³²唐捐詩常和傳統典籍產生互文性，改編傳統的典籍，諧仿古典意象，對古典類型進行「脫胎換骨」，如《遊仙》、《召魂》，對詩作亦作諧仿，如辛笛的《流浪人語》，他摘引詩作變成《鸞鳥自歌》的卷首語。戴望舒曾作《我用殘損的手掌》一詩，唐捐借用戴望舒的詩題卻完全改寫了《我用殘損的手掌》。

人類競相追逐科技的結果，在二十世紀末，已知悉科技並非萬能，宇宙太過浩大幽渺，人類對之無能為力，詩人只好回到神祕玄思之境，從古代神話、神祇找符碼、原型、神話等，它們承載了人類的集體潛意識。唐捐這位學院詩人，從生活所感出發，對生命不斷挖其病根，將之魔怪化，以提出大哉問，如〈幾希矣〉一詩中對大法官釋字第六一七號的解釋文提出同樣冗長如法律條文的質疑、冷嘲熱諷、極盡調侃之能事，幾乎將大法官等同於妖魔了才罷休，甚至把一些詩人名字以諧擬方式狂歡化地引述，茲節錄〈幾希矣〉如下：

人是可性交的，但不可以吃／獸是可吃的，但不可以性交

……

我吼著說：「這就是獸！這就是獸」！小學生們都嚇哭了。G C E。

我哭著說：「這不是肯德基！這不是肯德基！」雞們都笑了。G C E。／白牙森森，狼群噴吐粉紅氣。「見了生人活剝皮……」。G C E。／黑齒霍霍，野人流出鮮紅液。「見了炸雞不剝皮……」。G C E。

130 唐捐，〈遊仙〉，《無血的大戮》，頁三三。《箜篌引》「公無渡河，公竟渡河；墮河而死，當奈公何。」

見崔豹《古今注》：「《箜篌引》者，朝鮮津卒霍里子高妻麗玉所作」。

131—132 拙作《童詩的時空設計》（臺北：富春出版社，一九九七·〇五），頁四九，頁一七。

今日的霧是昨日的雲。原創之異於抄襲者。G C E。……

在畢加島，我感傷的旅行的終站，我邂逅了安塞斯卡來的半獸人，……

我怎能分辨 何必清楚 交配的是牠而吃掉的是他／啊 這不是肯德基 人肉鹹鹹

偶宜戲 芥末沾下去／啊 這不是肯德基 羊皮白白卡瓦伊 愚根植進去 133

這首詩可用 Rap 來唱，「幾希矣」英文標其聲 G C E，是當作間奏。唐捐以「食、色性」為主題，以重口味寫出現實的荒謬。他要傳達表面的事物皆是虛假、鄙俗的，他把「聖」貶到「俗」，認為「聖」只是一個招牌、只是一個神主牌位，這個大他者的後面什麼都沒有。所以，人沒有多高尚，獸也沒有多卑賤。

唐捐贊成孟子所說：「人之異於禽獸者，幾希矣」，人和獸沒什麼差別。大法官釋憲人獸交是犯法的，而唐捐也幫著大法官進一步說明：「人獸交不可以，而人人交可以，但不可以人人互吃。因為獸是可吃的，人是不可交獸的。」他又諧擬狂歡化了詩人，如「紹連」音近於「少年」、「焦桐」音近於「鳥頭」（臺語諧音）。他又玩耍音韻：「瘋」之異於「空」者，「瘋」、「空」韻符同、聲符近，「瘋」為雙唇音、「空」為舌根音。

除了戲耍詩人，他又戲耍詩句。蘇紹連的名詩〈獸〉，他取詩意，吼著說：「這就是獸！這就是獸！小學生們都嚇哭了」，而唐捐則在詩中哭著說：「這不是肯德基！這不是

肯德基！」這是電視廣告台詞，闡述學生們只愛吃肯德基，所以雞們才會笑了。怎麼吃呢？吃相是：「白牙森森，狼群嘔吐粉紅氣」、「見了生人活剝皮」、「見了炸雞不剝皮」、「黑齒霍霍，野人流出鮮紅液」。怎麼分辨什麼可吃？什麼可交呢？「我怎能分辨 何必清楚 交配的是牠而吃掉的是他！」他故意用淺白口語如：「啊 這不是肯德基 偶宜戲 人肉鹹鹹 芥末沾下去」，「偶宜戲」是日語「很好吃」，「芥末沾下去」這是口語白話文法，人肉要沾著芥末更好吃。

除了可吃，就是可交。「羊皮白白卡瓦伊」：「羊皮白白」形容女生皮膚白皙可愛似羊，「卡瓦伊」是可愛，這是國語與日語的混用。「今天的貼在昨天的告示牌上」本來是癡弦的詩句，唐捐抄襲改成「今日的霧是昨日的雲」，所以他指原創之異於抄襲者，幾希矣。「在畢加島，我感傷的旅行的終站，我邂逅了安塞斯卡來的半獸人」這三句是諧仿了楊澤的詩作〈在畢加島〉。詩快要結束時，還夾雜著周杰倫的歌詞「古堡」、「吸血」，這是很新潮卻無厘頭的詩歌語言。過去詩人作品中不曾如此，若加上使用濃稠或白話相交的語言進行，節奏既暴烈又衝突，意象既繁複又震撼。

唐捐一直在做角色扮演，從偽乩童角色到無血大戮的角色，最後到金臂勾，他不斷穿

梭在各個角色中。前期詩一直反抒情傳統，詩瑰麗而濃稠，從陰暗黑沉的逼視中，透視出生命本質的力量。後期諸多脫離形體，怪誕、魔化、變身的自我演出，更像是具體而微的巫符號哲思的體現，這構成了唐捐詩語言的一特色。唐捐在《無血的大戮》時期是很用力的書寫，可見到雕斧之痕，到了《金臂勾》就自如一些，其最大的特色應屬運用後現代風格修辭，大量強烈的感官色彩，不迴避血腥殘酷的影像，層層包裹圍繞最原初樸實的情感。

總之，唐捐心儀商禽，以偏鋒的散文詩體為主力，加上深得超現實主義技法精髓，擅於做各種前衛式的試驗，走上時代尖端，雖是極端，卻仍是新世代「分進期」詩人中頗具實驗性的代表。

唐捐的出生背景是臺灣地方特色、民間信仰的一個縮影，其幼年處在臺灣鄉間的山林野獸和靈異經驗中，生下即與不可見的領土糾葛不清，青、中年試圖進入魔幻虛擬世界，父親「大他者」如影隨形，他進入魔怪書寫以顯其想逃而不可逃的心境。他的幻土早已出現在現實生活中，出現在人神魔的掙扎互動中。他的形、神遊走向不可見的、縹緲遠大之幻土。

唐捐他明白根本沒有中心，即使有也是無，他的去中心、去大敘述是必然，唐捐的形神遊走飄忽，它的中心就是身體道場，道場可以崇高，也可以逆崇高，他故意用卑鄙、污穢、體液來做各種異端展演，因為地獄是人性之惡、內心殘忍的投影，所以需要肢解。對

唐捐而言：身體這個道場這個肉身就是幻土。

父親過世，唐捐對父兄有愧疚，在象徵域中有未完成的缺陷和「尊嚴」，唐捐要用書寫幫他們完成。唐捐由囚到逃試著體會他們，用錯位做身體交換，他用書寫「凝視」了父兄生命對他的意涵與價值。以魯迅為師，以逆崇高，對生命對社會不斷挖其病根，將之魔怪化、混搭化、狂歡化。

第六章 回眸與瞻望

回眸一九四九年之後臺灣新詩一甲子的起伏與波折，瞻望詩的可能與走向，始知詩人實是人類中「心靈震幅」較大、也較劇烈的一群人，尤其是不服主流，走在邊緣的少數極端型詩人。由這些詩人與土地、囚逃、色空、有無、左右腦間跨與互動等關係之意義及演變，及由一甲子三個世代詩人所抽樣的三位詩人之表現，大致可撥開一點點詩的迷霧，探照出些微的詩的奧義，即使真正詩的奧義是神祕難知究竟的。比如由本書的追索至少可歸納出下列幾個觀點：

一、在囚逃之間不斷跨與互動才具大自由

詩以左腦的語言，描繪右腦重組創造的形象，詩乃出入邏輯思維／形象思維兩系統，能維持「不即不離」、「不囚不逃」、或來往於「囚逃之間」，使時時處在一種「曖昧

的」、「未定」狀況，才是更全方位的、「整體性張望」的視野，也或是詩能成為詩的奧祕，詩即是宇宙這「囚／逃」乃至「色／空」、「有／無」、「質／能」關係的縮影。

一甲子以來，臺灣三個世代詩人雖處在一個所謂「臺灣地位未定論」狀態下，依然能持續維持強旺傳承力、創發力、續航力的基底。因為「不確定」才生匱乏，匱乏生欲望，欲望必有障礙，障礙越大能動性就越旺盛，因此「不確定」才生「大自由」，「不確定」才能在「囚」與「逃」之間始終以不同形式「跨」與「互動」。一甲子三個世代詩人以詩語言反抗（或逃出）語言系統中不同意識型態的大他者，因此他們往往是持子之矛攻子之盾的一群人，詩語言要不斷地更新它表現的方式，乃成為必然。

二、走向解構：三個世代詩人在新詩發展上的差異與意涵

三個世代詩人（前行代／中生代／新世代）在整體思潮影響下的變化是：由遠土（母土／西土）而本土而幻土的過程，大致符應一般所謂上世紀五、六〇年代的「現代主義」的影響、到七、八〇年代「現實主義」、再到九〇年代以後「後現代主義」的演進，但後者的此種分法並看不出其與土地關係與時代精神的變化。其中在兩個「遠土」（故土與西土）部分，「西土」最終取得優勢。在「本土」部分，「小鄉土」（臺灣）比「大鄉土」後來居上，取

得優勢。在「幻土」部分，代表了民主與科學同時取得最後勝利，尤其網路科技「無國界」、「無框架」、「實境與虛擬不分」的精神。更代表了劇烈地「跨」與「互動」已是世界未來最不可抵擋的大潮流。

此外，三個世代詩人可分期為：由突現期到歧出期再到分進期。「突現期」代表了出現於五、六〇年代的詩人受時代性由混亂無秩序進到秩序期之「混沌邊緣」現象，擁有集體湧現的大變化優勢，表現最突出，影響性最大，後兩代詩人難以超越。「歧出期」代表回歸鄉土時期本來潛湧的「本土」思維的逐漸強大，在八〇年代才真正由一片「鄉土」的符碼中歧出，而非一開始即提出。「分進期」代表網路世代逐漸與傳統平媒分進且逐漸取得優勢，也代表新生代不再固守前行代中世代原有的特質，非詩質素、跨媒介的加入都還在部署、起步之中。

三、範疇的開拓：抽樣的三位詩人作品的相似處與意涵

三位詩人商禽（一九二八—二〇一〇）、蘇紹連（一九四九—）、唐捐（一九六八—）的作品除了大致上符應了上述前二大項的變化外，三人均在一般詩人使用的分行詩形式外，還擅長使用散文詩形式或其變體，或與分行詩混合使用、或愛用冗長詩句，形成了三人特殊的文

體形式，均與一般詩人不同，加上「非活動力」極強的性格，宛如站在詩壇邊界，造成他們詩風的詭異特質。

三人均擅長超現實詩風，不走抒情詩路線，知性強烈、冷峻、批判性強烈，受魯迅散文詩及與主流站在對立面的直接或間接影響，敘事性、小說性、戲劇性張力更大更具彈性，或反諷、暗諷、不明說或明說，比分行詩及抒情詩反擁有更大的自由度、包括分行詩體與散文詩體混用的變體。

由於詩形式運用範疇的擴大，變體的使用、獨白和對話和戲劇、乃至被視為非詩成分的加入，使詩在不同文類間、異形式間的「跨與互動」更早得到實驗和實踐。

三人相近的陰性質，展現了更多的痛、苦與傷，使隱藏在現實下整體社會被掩藏的真貌得以更早的被挖掘、揭發與適度的批判，尤其是政治、社會、文化乃至語言符碼的大他者底層的虛矯、偽善、空洞。

由於上述相近的陰鬱特質，和痛、苦與傷，使得他們擅長以身體的器官包括手腳眼耳鼻舌甚至五臟六腑的分離或自傷，表現語言傳達不出的傷痛。或反過來要求身體與土地或家屋合一的深切期盼。

四、一切皆是過程：抽樣的三位詩人作品的相異處與意涵

所抽樣的三位詩人的作品大致上符應了上述前三大項的變化外，其不同的部分和意涵包括了：

(一) 形神方面

商禽一輩子的形在此、神卻在大陸母土（技巧部分在西土），形成強烈的「形神斷裂」；蘇紹連則在潛隱的建構本土意識中想望人與土地「形神求合」的期待。到了唐捐他明白根本沒有中心，即使有也是無，唐捐的形神是不斷飄忽遊走的，是對靈異、網路等不可見的幻土有深切期待，其「形神遊走」的衍生意義是，當遊走至社會中各種不同層面時，發現其中有諸多不合理的、或顯或隱的意識型態和大他者，他們都可能也是或大或小的幻土，值得挖掘，向他們挑戰。

(二) 身體表達方面

三者雖皆是自傷型詩人，但在以身體表達痛苦方面仍有不同，由於商禽出自大他者對

其身體實際的傷害，又礙於處在威權時代，早期詩作多以視覺的夢境式、隱喻式、象徵式間接表達，中後期改以身體頭、手、足、心彼此茫茫互尋不著的無所安放感表達早年為政治的軍隊的大他者施加的傷害。蘇紹連則起初即因本土的無所歸屬、故鄉小鎮原貌的失落，擅以異鄉人身體的流離、器官的割裂自傷表達一己之痛，或與物或與動植物、小孩相互換位，中後期無所歸屬感依然強烈，多半處在身體即其國家的感受中。唐捐則完全無所顧忌，精液尿液汗液痰液等各種體液及五臟六腑之解構成爲其書寫策略的基礎。三人身體書寫的演進也代表了政經社會環境的改變和科學、民主思潮在臺灣的發展變化。

(三) 詩形式方面

由商禽、而蘇紹連、而唐捐之詩形式對散文詩體，皆較其他詩人賦予較多關注，到了唐捐更沒有固定的趨向與文本形式。唐捐甚且質疑「詩意」的可被說明，並期望加入更多非詩的成分。其對詩與非詩的分界也完全站在開放性的角度看待，勇於拉入非詩成分或質素、或打破原分行詩與散文詩形式的分界，挑戰詩壇舊勢力。

(四) 語言方面

由於超現實技巧的使用，夢境式和自動性寫作使得他們的詩風在部分詩作中有一定的

晦澀程度。商禽早期受魯迅與紀弦影響明顯，部分詩作有一定的晦澀，中後期明顯轉變。蘇紹連早期詩作亦然，到了中後期此現象大為減輕。但唐捐因有完整的中文訓練，其起初文字的濃烈晦澀變本加厲，近年則大玩文字的混搭與狂歡。此外蘇紹連後期將華語與臺語並列，唐捐則乾脆讓二者混搭狂歡式地使用。

(五) 批判方面

商禽對政治的大他者、工業文明的大他者反應和批判強烈，蘇紹連對二二八事件及其後續影響關注性強，對臺灣本土地貌、人民素樸風俗的改變反彈極大和批判強烈，但其意識型態傾向是潛藏的。唐捐以己身的病根書寫、靈異幻土傾向出發，擴及到對社會、文化、公司、家庭，其中隱藏了各式的病根和戴了面具的魔怪特質，唐捐愛好使用冷嘲熱諷方式展開冗長辯證式的批判。

所抽樣的三位詩人的作品大致上符應了臺灣三個世代（五、六〇年代／七、八〇年代／九〇年代以後）詩風的不同演變，他們的寫作風格與主流詩人相較，即使是站在對立面或邊緣性，卻見證了時代推進中，詩人們更大的自由度、更拓展的視野和更具實驗風格的創造力，即使一切實踐的最後，可能仍是幻土。

因為生命的結果與究竟有何意義並不重要，重要的是過程，一如到底何方是囚、何方是逃並不重要，重要的是能在囚與逃，乃至在質與能、色與空、有限與無限，甚至只是在左腦與右腦之間不斷地「跨」與「互動」，而且是不可終止地、大自由地「跨」與「互動」。

後記

詩人的手套

蘇紹連有一首〈手套〉詩，寫一位小孩以為紹連的雙手「是一副手套」，小孩以自己白白嫩嫩的十根手指頭伸進紹連的雙手裡，「在皮層下穿越，穿越。」我從小就常常伸入父親的手套裡，體會父親的感覺，以此作為行為準則，不，是體會所有眷村叔伯阿姨的感受，各省的逃亂、各家的傷痛，所以寫商禽、寫辛鬱、秦松那個年代再自然不過，猶如寫隔壁的王伯伯。

秋風吹來了，我和蘇紹連同樣讀師專、同樣住校；猶記得在花蓮師專，我夜晚幾次從女舍走到教室長廊，只為聽一男生的笛聲；他向著點點星空，悠悠揚揚的吹出如泣如訴的笛聲，道盡那年代師專生的苦悶，我感覺星子們都低下頭來傾聽，那身影、那長廊四十年後仍在我皮層下穿越，穿越裡有嗚嗚咽咽的寂寥。那個清苦的年代，做師專生是再自然不過的事，研究小學老師的紹連猶如把我的手，套進他的手套裡，猶如寫沾有墨跡的自己。

吹冬風的下午，猶記得洛夫等三人從臺北來花蓮座談，那年我十八歲，撐場面囁囁嚅嚅地提問：「詩中要表現哲學嗎？詩中可以表現什麼哲學，要如何表現哲學？」洛夫說了什麼我也聽不懂，那時我酷愛哲學。

肇因是十三歲讀花蓮女中，孫孚之老師對全校演講：「明天是今天的未來，昨天是今天的過去」……這兩句話我莫名興奮地吟哦了兩週。讀師專時同時參加了「愛智社」與「綠洲文藝社」，後來還擔任「愛智社」社長。期間研讀柏拉圖的《饗宴》，深深為哲學著迷，研讀莎士比亞及西洋小說也印象深刻。但對詩人何以把詩寫得很難讀仍耿耿於懷，尤其對碧果、商禽等超現實主義的詩產生極大的困惑。

喜好哲學，真的是可以溯源的，溯江而上是花蓮鄉野的空寥廓大，充滿能動力的莽莽蒼蒼，使我後來讀碩士時，不知不覺藉現象學的「意向性」來審視《臺灣童詩的時空》。

「意向性」促使我繼續讀博士，「意向性」為何如此重要？試以杜甫的〈旅夜書懷〉解釋之，詩中「星垂平野闊」比「星閃平野闊」好，而「月湧大江流」也比「月照大江流」好，好就好在「意向性」不同。

「星垂平野闊」中的「垂」字使「星」點的空間朝「平野」的平面空間移動，以是，「星」與「平野」的關係就始終處在一種朝著什麼「進行的」、「過程的」關係之中，而非成為某種「結果」，其間乃有移動的空間感產生。「垂」字在時間上是「現在式」的、

「當下」的，甚至是包含過去的累積與預期的未來，始終處在行進的懸延不絕的時間之中。

同理，「月湧大江流」的「湧」字使「月」的球體空間自「大江」的長條平面空間中移出，或說是「大江」自「月」中洶湧移出亦無不可。其互動模式是不確定的、曖昧的、纏繞不清的，且也是處在「過程」而非「結果」之中；「湧」字在時間上其「現在性」、「當下性」要比「星垂平野闊」的「垂」字更具有強烈懸延不斷的動態感。

而「朝著什麼」、「始終還在行進」，即自此向彼，沒有停止，不會停止，一直處在「過程」之中，而不是一定要獲得什麼「結果」，這就是現象學最核心的觀念：「意向性」。

人活在世上理應始終處在一種「進行的」、「過程的」關係之中，而不為當下處境所「囚」，也不定要自該處境中「逃」出，定要「逃」進另一處境方才罷休，到時另一處境也會是另一形式的「囚」了。若是能「意向性地」在不同處境（也包括身分／地域／心情）之間適恰地「跨」與「互動」，乃至只是「跨」在現在與過去回憶之間，自然就會有不可思議的收穫。這也是書中的唐捐在民俗與鄉野、人間與地獄、自我與父兄之間不斷「意向性地」互動，而能創造出不同於其他青壯詩人的詩作。

這是此書所以會在「囚逃說」、「梅洛龐蒂說」、「拉康說」、乃至「左右腦說」等不同說法中來來往往，不願拘於其一，但願在其間「跨」與「互動」，能始終處在追求「過

程的「關係之中，而不必非產生什麼「結果」不可。

而在研讀諸位詩人的詩作時，我的手就是不斷套入不同詩人不同形式的手套裡，讀詩就像讀取詩人不同的體溫和感受，而且同一詩人不同階段的詩作，就像不同季節的運轉，或溫或熱或冰或涼，沿著手臂我可以「意向到」他們臉上不同的姿容。

讀到蘇紹連的〈手套〉詩：「小孩寫下了我的詩、我的淚、我的愛，不知是用他的手，還是我的手？」我感動到淚光盈盈，我也不知是用他們的手，還是我的手促使自己寫下此三百七十多頁的書，即使刪減了五分之一。

本書能夠出版，必須感謝以下諸師：王邦雄、何金蘭、張雙英、趙衛民、楊小濱等教授的授業，渡也、方群、洪淑苓老師提供了意見，尤其感謝楊昌年、袁保新兩位業師的大力指導，也感謝楊老師及須文蔚老師賜序。在九十歲父母日漸體衰之際出版此書深具意義，祝願他們可以活過百歲，也感謝我的家人姐弟女兒們的支持，同時要感謝外子白靈提供了大量現代詩、詩史的資料。最後必須感謝隱地先生在文學出版業極度艱困之際仍願慨允出版此書，也謝謝編輯彭碧君辛苦地校稿。此書必有不足或缺漏之處，還祈方家正之。

關於本書作者

夏婉雲，原籍湖北鄂城，生於屏東潮州，成長於花蓮。花蓮師專、師大國文系畢業，臺東大學兒童文學碩士、淡江大學中文系博士。現任輔大、明道、淡大等校兼任助理教授、中華民國兒童文學學會常務監事。曾任國中、國小教師、教務等三處主任共計三十年、語文科輔導團團員及耕莘青年寫作會秘書、耕莘文教基金會董事。

作品曾獲洪建全童詩首獎、大墩文學獎童話首獎、金鼎獎、楊喚兒童文學獎、兒歌百首優等獎，臺灣省兒童文學童話獎，臺北文學獎、花蓮文學獎、臺北縣文學獎、二〇一三年臺灣詩學研究獎等十餘種獎項，童話作品入選國小國語翰林版教本。著作有詩集《坐在雲端的鵝》、《兒童文學創作集》《穿紅背心的野鴨》、《愛吃雞腿的國王》、《用想像力玩作文》、《婉約詞人李清照》、《老殘遊記：帝國的最後一瞥》等十四本，及論著《臺灣童詩的時空設計》等三本。

引用書目

壹 三位詩人出版詩、文集

一、商禽已出版詩集

- 商禽，《夢或者黎明》（臺北：十月出版社，一九六九）。
- 商禽，《用腳思想》（臺北：漢光文化公司，一九八八）。
- 商禽，《商禽·世紀詩選》（臺北：爾雅出版社，二〇〇〇）。
- 商禽，《商禽集》（臺南：臺灣文學館，二〇〇八）。
- 商禽，《商禽詩全集》（中和：印刻出版社，二〇〇九）。

二、蘇紹連已出版詩文集（依出版年代順序）

- 蘇紹連，《茫茫集》（彰化：大昇出版社，一九七八）。
- 蘇紹連，《驚心散文詩》（臺北：爾雅出版社，一九九〇，初版）。
- 蘇紹連，《河悲》（臺中：臺中縣立文化中心，一九九〇）。
- 蘇紹連，《隱形或者變形》（臺北：九歌出版社，一九九七，初版）。

- 蘇紹連，《行過老樹林》（臺北：三民書局，一九九八，初版）。
- 蘇紹連，《雙胞胎月亮》（臺北：三民書局，一九九八，初版）。
- 蘇紹連，《我牽著一匹白馬》（臺中：臺中市立文化中心，一九九八）。
- 蘇紹連，《童話遊行》（臺北：尚書文化出版社，一九九九，初版）。
- 蘇紹連，《臺灣鄉鎮小孩》（臺北：九歌出版社，二〇〇一，初版）。
- 蘇紹連，《草木有情》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，二〇〇五，一版）。
- 蘇紹連，《大霧》（臺中：臺中市文化局，二〇〇七，初版）。
- 蘇紹連，《私立小詩院》（臺北：秀威資訊科技，二〇〇九）。
- 蘇紹連，《散文詩自白書》（臺北：唐山出版社，二〇〇七）。
- 蘇紹連，《學生小丑的吶喊》（臺北：爾雅，二〇一一）。
- 蘇紹連，《少年詩人夢》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，二〇一二）。

三、唐捐已出版詩文集

- 唐捐，《意氣草》（臺北：詩之華出版社，一九九三）。
- 唐捐，《暗中》（臺北：文史哲出版社，一九九七）。
- 唐捐，《大規模的沉默》（臺北：聯合文學出版社，一九九九）。
- 唐捐，《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痲弦為主》（國立臺灣大學中國文學研究所博士論文／二〇〇〇）。
- 唐捐，《無血的大戮》（臺北：寶瓶文化公司，二〇〇二）。
- 唐捐，《現代漢詩的魔怪書寫》（臺北：臺灣學生書局，二〇一〇）。

唐捐，《金臂勾》（臺北：蟹樓出版社，二〇一一。）

貳 華文文學、藝術、哲學專書

- 二間瀨敏史（ふたませ，としふみ），劉麗鳳譯，《圖解時間簡史》（臺北：世茂出版社，二〇〇四）。
 土居健郎（DOI Takeo），黃恆正譯，《日本式的愛——日本人「依愛」行為的心理分析》（臺北：遠流出版公司，一九八五）。
 仇小屏，《古典詩詞時空設計美學》（臺北：文津出版社，二〇〇二）。
 方勵之，《宇宙的創生》（臺北：亞東書局，一九八八）。
 王岳川，《現象學與解釋學文論》（山東：山東教育出版社，一九九九）。
 王建元，《現象詮釋學與中西雄渾觀》（臺北：東大圖書出版社，一九八八）。
 加斯東·巴舍拉，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》（臺北：張老師月刊社，二〇〇二）。
 加藤諦三，《自立與孤獨的心理學》（未註名譯者）（臺北：培林出版社，一九九四）。
 史蒂芬·霍金（Stephen Hawking），吳忠超譯，《時間簡史》（臺北：藝文印書館，一九九〇）。
 狄奧（Harold Hopper Tiaus），譚振球譯，《哲學入門》，（臺南：王家出版社，一九八六）。
 李豐楙、朱榮貴主編《儀式、廟會與社區》（臺北：中央研究院文哲所，一九九六）。
 艾布拉姆斯（M. H. Abrams），哈珀姆（Geoffrey Galt Harpham），蔡佳瑾譯，《文學術語手冊》（臺北：新加坡商智學習亞洲私人公司臺灣分公司，二〇一一）。
 弗萊，（Northrop Frye）著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯，《批評的解剖》（天津：百花文藝出版，二〇〇六）。
 白靈，《一首詩的誕生》（臺北：九歌出版社一九九一，初版）。

- 白靈，《一首詩的誘惑》（臺北：河童出版社，一九九八，初版）。
- 白靈，《一首詩的玩法》（臺北：九歌出版社，二〇〇四，初版）。
- 矢島稔，宋碧華譯，《不可思議的昆蟲世界》（台北市：大樹文化，一九九九）。
- 古遠清，《臺灣當代新詩史》（臺北：文津出版社，二〇〇八）。
- 吉爾·德勒茲，于奇智，楊潔譯，《福柯·褶子》（長沙：湖南文藝出版社，二〇〇一）。
- 朱剛，《二十世紀西方文學文化批評理論》（臺北：揚智文化股份有限公司，二〇〇二）。
- 余德慧，《詮釋心理現象學》（臺北：心靈工坊文化公司，二〇〇一）。
- 何金蘭，《文學社會學》（臺北：桂冠圖書公司，一九八九）。
- 吳康，《柏格森哲學》（臺北：臺灣商務印書館，一九六六·五），頁二六一—二七。
- 亞當·菲立普（Adam Philips），陳信宏譯，《吻、搔癢與煩悶》（臺北：究竟出版社，二〇〇〇）。
- 拉康（Jacques Lacan），褚孝泉譯，《拉康選集》（上海三聯書店，二〇〇一）。
- 李德爾（Darina Leader）、葛羅維斯（Judy Groves）、龔卓軍譯，《拉岡》（臺北：立緒文化，一九九八）。
- 黃作，《不思之說——拉康主體理論研究》（北京：人民出版社，二〇〇五）。
- 格爾達·帕格爾（Gerda Pagel）、李朝暉譯，《拉康》（中國人民大學出版社，二〇〇八）。
- 納塔莉·沙鷗，《欲望倫理：拉康思想引論》（灑江出版社，二〇一三）。
- 福原泰平，王小峰、李濯凡譯，《拉康——鏡像階段》（河北教育出版社，二〇〇一）。
- 黃漢平，《拉康與後現代文學批評》（北京：中國社會科學出版社，二〇〇六）。
- 齊澤克（S. Zizek，即紀傑克），格林、戴里（G. Daly），孫曉坤譯，《與紀傑克對話》（江蘇：江蘇人民出版社，二〇〇五）。
- 紀傑克（S. Zizek），朱立群譯，《幻見的瘟疫》（臺北：桂冠圖書公司，二〇〇四）。
- 紀傑克（S. Zizek），蔡淑惠譯，馬康莊校，《傾斜觀看——在大眾文化中遇見拉岡》（臺北：國立編譯館，二〇〇

〇八)。

- 林于弘，《臺灣新詩分類學》（臺北：鷹漢文化，二〇〇四）。
- 林賢治編註，《魯迅小說全編》（陝西：陝西師範大學出版社，二〇〇六）。
- 阿爾都塞（Louis Pierre Althusser），杜章智譯，《列寧與哲學》（臺北：遠流出版公司，一九九〇）。
- 孟 樊，《臺灣後現代詩的理論與實際》（臺北：揚智文化，二〇〇二）。
- 海德格（Martin Heidegger），陳嘉映、王慶節譯，《存在與時間》（臺北：唐山出版社，一九八九）。
- 海德格，《人，詩意地安居》（上海：遠東出版社，一九九五）。
- 海德格，孫周興譯，《走向語言之途》（臺北：時報文化出版，一九九三）。
- 路寒袖，《憂鬱三千公尺》（臺北：聯合文學，二〇〇三）。
- 高達美（H. G. Gadamer），洪漢鼎譯，《真理與方法》（上海：譯文出版社，二〇〇四。商務印書館，一九九八）。
- 梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty），姜志輝譯，《知覺現象學》（北京：商務印書館，二〇〇一）。
- 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《符號》（Signes）（北京：商務印書館，二〇〇二）。
- 梅洛龐蒂，楊大春譯，《哲學贊詞》（北京：商務印書館，二〇〇〇）。
- 梅洛龐蒂，羅國祥譯，《可見與不可見》（北京：商務印書館，二〇〇〇）。
- 梅洛龐蒂，龔卓軍譯，《眼與心》（臺北：典藏藝術家，二〇〇九）。
- 陳天機、許倬雲、關子尹主編，《系統視野與宇宙人生》（香港：商務印書館，一九九九）。
- 陳政彥，《臺灣現代詩的現象學批評》（臺北：萬卷樓圖書，二〇一一）。
- 張祥龍，《海德格·二十世紀最原創的思想家》（臺北：康德出版社，二〇〇五·四）。
- 黃永武，《中國詩學——設計篇》（臺北：巨流圖書公司，一九七六）。
- 夏婉雲，《童詩的時空設計》（臺北：富春出版社，一九九七）。

- 馮友蘭，《中國哲學史新編》（臺北：藍燈出版社，一九九一）。
- 楊大春，《梅洛龐蒂》（臺北：生智文化股份有限公司，二〇〇三）。
- 楊昌年，《風裡芙蓉自有姿——楊昌年論評選集》（臺北：文史哲出版社，二〇〇八）。
- 德勒茲，于奇智，楊潔譯《福柯·褶子》（長沙：湖南文藝出版社，二〇〇一）。
- 詹姆斯·施密特（James Schmidt），尚新建等譯，《梅洛龐蒂——現象學與結構主義之間》，臺北：桂冠出版社，二〇〇三，初版二刷）。
- 翟德爾（Herbert Zettl），廖祥雄譯，《映像藝術》（臺北：志文出版社，一九九四）。
- 德穆·莫倫（Dermont Moran），蔡錚雲譯，《現象學導論》（臺北：桂冠圖書，二〇〇五）。
- 簡政珍，《詩的瞬間狂喜》（臺北：時報文化，一九九一）。
- 羅伯·索科羅斯基（Robert Sokolowski），李維倫譯，《現象學十四講》（臺北：心靈工坊文化公司，二〇〇四）。
- 蕭蕭等人《臺灣生態詩》詩選集（臺北：爾雅出版社，二〇一二）。
- 謝文利、曹長青，《詩的技巧》（臺北：洪葉文化，一九九六）。

參 期刊論文、報紙、其他

- 卜 倫（Harold Bloom），高志仁譯，〈米爾頓的撒旦與莎士比亞〉，《西方正典》（臺北：立緒文化公司，一九九八），頁二二七。
- 丁旭輝，〈從蘇紹連的「七尺布」談起〉，《國文天地》一九四期（二〇〇一·〇七），頁五七—六〇。
- 布列東，〈什麼是超現實主義〉，伍蠡甫、林驥華編，《現代西方文論選——論現代各種主義及學派》（臺北：

書林出版社，一九九二），頁一七五。

白靈，〈平行與交錯——《兩岸四地中生代詩選》出版的意義和影響〉，《新詩評論》（北京大學出版社）二輯（總第十二輯）（二〇一〇·一二）。

白靈，〈從科學觀點看臺灣新詩經典化的幾個現象〉，《桂冠與荊棘》（北京：作家出版社，二〇一〇），頁二二—四二。

白靈，〈約束與湧現——商禽詩的形式及精神意涵〉，《臺灣詩學學刊》十六期（二〇一〇·一二），頁七—二八。

白靈，〈中華現代文學大系·詩卷〉序（臺北：九歌出版社，二〇〇三），頁一〇。

朱雙一，〈我的肚腹發散出螢螢的綠光——蘇紹連論〉，《臺灣詩學季刊》二十七期，一九九九·〇六。

何金蘭，〈論詩歌的社會性——兼論其社會功能〉，《臺灣詩學季刊》十八期（一九九七·〇五）。

何金蘭，〈洛夫〈清明〉詩析論——高德曼「發生論結構主義」方法之應用〉，《臺灣詩學季刊》五期（一九九三·一二），頁一〇四—一二二。

李癸雲，〈戰爭·囚禁·逃亡——試探商禽的戰爭創傷書寫〉，《臺灣文學研究學報》十三期（二〇一〇·一〇）。

李癸雲，〈蘇紹連詩中的存在悲劇感〉，《臺灣詩學季刊》二十七期（一九九九·〇六）。

李紅秀，〈圖像時代的文學書寫〉，《文藝理論與批評》（二〇〇八·〇二）。

李英豪，〈變調的鳥——論商禽的詩〉，商禽，《夢或者黎明及其他》（臺北：書林出版社，一九八八·〇一）。

李翠瑛，〈割裂的自我——論蘇紹連詩的創作手法與生命向度〉，彰化師大《國文學誌》十期（二〇〇五·〇六）。

宋澤萊，〈試介李勤岸、胡民祥、莊柏林、路寒袖、林沈默、謝安通、陳金順、藍淑貞的台語詩——九〇年代台語詩的一般現象〉，《臺灣新文學》十二期（一九九九·〇七），頁二六七—二八六。

宋光宇，〈從正宗書畫社這個案例談乩是什麼〉李豐楙、朱榮貴主編《儀式、廟會與社區》（臺北：中央研究院文哲所，一九九六），頁一八七。

呂彤鄰，〈齊澤克，拉康，真實與象徵秩序〉，《國外文學》四期（二〇〇七），頁三一—九。

沈麗娟，〈從拉康「鏡像說」解讀「他者」的含義〉，《瀋陽師範大學學報》六期（二〇〇八）。

秀陶，〈簡論散文詩（一）〉，刊登於《新大陸詩刊》三十五期（一九九六·〇八）。

秀陶，〈簡論散文詩（二）〉，刊登於《新大陸詩刊》三十六期（一九九六·一〇）。

秀陶，〈簡論散文詩（三）〉，刊登於《新大陸詩刊》三十七期（一九九六·一二）。

孟樊，〈蘇紹連的散文詩〉，《臺灣詩學學刊》十五期（二〇一〇·〇七），頁七一—三〇。

林子弘，〈桂冠加冕——1-X世代詩人的書寫策略〉，《臺灣詩學季刊》三十二期（二〇〇〇·一二），頁五二—六六。

林欣誼，〈吉兒·泰勒的大腦「奇蹟」〉，《中國時報·開卷周報》二〇〇九年三月十五日，B1。

林美茂，〈也談散文詩的可能性——不僅僅只是與余光中前輩的偏見商榷〉，《梧州學院學報》二十卷五期（二〇一〇·一〇）。

林耀德，〈黑色的自白書——蘇紹連風格概述〉，《文藝月刊》二〇八期（一九八六·一〇）。

施慧敏，〈「凡軀之父」、「病軀之父」、「神軀之父」——論《大規模的沉默》中「父親」的多重意義〉，《東華中國文學研究》五期（二〇〇七·〇六），頁三九—五八。

紀弦，〈三十年的路易士〉，《聯合報》副刊，一九九三年八月二十八—二十九日，D3。

唐捐，〈藥〉，《聯合文學》二〇九期（二〇〇二·〇三），頁六〇—六三。

唐捐，〈魔／鬼交融與廟會文體——魯迅詩學的非理性視域〉，《清華大學學報》新三十九卷三期（二〇〇九·〇九），頁四二九—四七二。

唐捐，〈帶商禽去當兵——向阿米巴弟弟推介《夢或者黎明及其他》〉，《文訊》一七七期（二〇〇〇年

七月)，頁三八—四〇。

黃碧端，〈沒有了英雄〉，《沒有了英雄》（臺北：九歌出版社，一九九三·〇五），頁五九。

夏婉雲，〈身體、纏繞與互動——從向明的童詩看文學時空的指向〉，《儒家美學的躬行者——向明詩作學術研討會論文集》，《臺北：萬卷樓，二〇〇七·一二》。

夏婉雲，〈時間的擾動〉，《臺灣詩學學刊》七期（二〇〇六·〇六）。

夏婉雲，〈照亮與吞滅——試論簡政珍〈火〉詩的意涵結構〉，第四屆「有鳳初鳴——漢學多元化領域之探索」學術研討會（二〇〇九·五·二六）

夏婉雲，〈當下、空間情境化與童詩寫作〉，《臺灣詩學學刊》八期，（二〇〇六·一二）。

奚密，〈「變調」與「全視」：商禽的世界〉，《商禽·世紀詩選》，（臺北：爾雅出版社，二〇〇〇·〇九）。

翁文嫻，〈商禽——包裹奇思的現實性份量〉刊登於《當代詩學》二期（二〇〇六·〇九），頁一一六—一二七。

翁文嫻，〈《詩經》「興」義與現代詩「對應」美學的線索追尋——以夏宇詩語言為例探析〉，刊登於《中國文哲研究集刊》三十一期（臺北：中央研究院中國文哲研究所，二〇〇七·〇九），頁一二七—一四八。

翁文嫻，〈新詩語言結構的傳承和變形〉，刊登於《成大中文學報》十五期（二〇〇六·一二），頁一七九—一九八。

尉天聰、李錫奇、陳芳明、阿翁、劉正忠等執筆，「商禽紀念特輯」，見《文訊》二九八期（二〇一〇·〇八），頁四〇—六九。

張春榮，〈回憶如鬼，想像如神——唐捐《大規模的沉默》〉，《文訊》一八三期（二〇〇一·〇一）。

張雙英，〈試論二十世紀六〇年代臺灣「現代主義」新詩的特色——以商禽的詩為例〉（「中國文學學系暨研究所」會議論文，淡大，二〇一一·五·一）。

張健，〈唐捐小說中的詩意語言——以「感受」為例〉，《藍星詩學》十二期（二〇〇一·一二）。

- 張維中，〈聯合報三十周年特載·靜靜的生活 訪唐捐〉訪問稿，〈聯合報〉副刊，二〇〇八年十月二十九日E 3版。
- 梅 廣，〈釋『修辭立其誠』：原始儒家的天道觀與語言觀——兼論宋儒的章句學〉，《台大文史哲學報》五十五期（二〇〇一·一一），頁二一三—二三八。
- 莊士玉，〈卑賤的「聖」母——論唐捐詩中卑賤姿態的呈現以及母親意象的雙重性〉，《臺灣詩學學刊》十四期（二〇〇九·一二）。
- 陳芳明，〈快樂貧乏症患者——《商禽詩全集》序〉，頁四四。
- 陳允元，〈命名、記憶與詮釋——戰後臺灣現代詩的「街道命名」書寫〉，《臺灣詩學學刊》七期（二〇〇六·〇六），頁五七—八三。
- 陳允元，〈徬徨者與信仰者——論七、八〇年代之交的楊澤詩及其時代意義〉，《臺灣詩學學刊》十三期（二〇〇九），頁五七—八二。
- 陳慧樺，〈唐捐詩中的「意識網」〉，《幼獅文藝》四六二期（一九九二·〇六）。
- 陳巍仁，〈〈驚心〉設計下的典律？——臺灣當代散文詩美學特徵再檢視〉，《中國現代文學》十七期（二〇一〇·〇六），頁六一—七八。
- 陳文芬，〈詩人沒有出書機會只好靠比賽激勵，唐捐鼓勵有志者 得獎要趁早〉，《中國時報》，一九九九年十一月九日十一版。
- 陶保璽，〈濁世中以腳思想者的蒼涼戰叫——解析商禽詩作並談閱讀及欣賞〉，《創世紀詩雜誌》一二一期（一九九九·一二），頁八七—一〇六。
- 曾馨霈，〈惡露不斷，鬼神降臨——唐捐與他的詩〉，《幼獅文藝》六一〇期（二〇〇四·一〇），頁九六—一〇一。
- 湯舒雯，〈一首散文詩的工夫：訪秀陶〉，《文訊》二八五期（二〇〇九·〇七），頁三二—三八。

- 紫鵬，〈玫瑰路上的詩人——商禽訪問錄〉，《乾坤詩刊》四十期（二〇〇六·一〇），頁六一—一四。
- 須文蔚，〈華語現代詩抒情式批評初探〉，《海南師範大學學報》（社會科學版），六期（二十一卷九十八期）（二〇〇八·一二），頁四六—五一。
- 須文蔚，〈新世代詩人的活動場域——從商業傳播市場轉向公共傳播環境的變遷〉，《臺灣詩學季刊》三十二期（二〇〇〇·〇九），頁六八—七七。
- 須文蔚，〈商禽、孟樊對談：現代詩創作與理論的鴻溝——詩與藝的對話〉紀錄，《創世紀詩雜誌》一〇七期（一九九六·〇六）。
- 焦桐，〈隱形或者變形評介〉，《臺灣詩學季刊》二十七期（一九九九·〇六），頁一七六。
- 尉天驄，〈那個時代，那樣的生活，那些人——懷念商禽〉一文，《文訊》二九八期（二〇一〇·〇八），頁四一—五〇。
- 黃文鉅，〈魔化、變身、支離、痙攣美感：論唐捐詩中的身體思維〉，《臺灣詩學季刊》五期（二〇〇五·〇六）。
- 黃文鉅，〈魔鬼化或逆崇高——唐捐身體詩再探〉，《臺灣詩學季刊》八期（二〇〇六·一一）。
- 黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》三十四卷二期（二〇〇五·〇七），頁一五八—一八六。
- 楊佳嫻，〈舉世皆凹——訪問唐捐談新作〈金臂勾〉〉，《自由時報「書和人」專欄》，二〇一二年二月十五日D9版。
- 楊佳嫻，〈唐捐 vs 楊佳嫻——詩的胎骨與轉換〉（誠品好讀，二〇〇三·〇三），頁四二一。
- 楊宗翰，〈臺灣散文詩美學再議〉，《臺灣詩學季刊》二三三期（一九九八·〇六），頁九三—九八。
- 楊昌年，〈翹首天南看五新——評介九十年代五位散文新銳〉，《國文天地》一四二期（一九九七·〇三），頁五八—七〇。

- 楊雅儒，〈唐捐散文中「父親形象」的書寫〉，《國文天地》二四九期（二〇〇六·〇二），頁五七—六二。
- 楚戈、張漢良、陳義芝、林明理、洛夫、奚密、痲弦、張堃等執筆，「商禽紀念特集」，見《創世紀詩雜誌》一六五期（二〇一〇·一二），頁二九—五二。
- 痲弦，〈他的詩·他的人·他的時代——論商禽「夢或者黎明」〉，《創世紀詩雜誌》一一九期（一九九九·〇六），頁二二—三三。
- 葉維廉，〈超乎現實歷史同時入乎現實歷史：商禽的顛覆策略〉，《創世紀詩雜誌》一七〇期（二〇一二·〇三），頁一五四—一六七。
- 齊澤克（Slavoj Žižek，即紀傑克），薛羽譯，〈視差之見〉，《國外理論動態》九期（二〇〇六），頁四—四五。
- 劉正忠，〈違犯·錯置·污染——臺灣當代詩的屎尿書寫〉，《台大文史哲學報》六十九期（二〇〇八·一一），頁一四九—一八三。
- 劉正忠，〈暴力與音樂與身體：痲弦受難記〉，《當代詩學年刊》二期（二〇〇六·〇九），頁一〇〇—一二五。
- 劉正忠，〈墳墓，屍體，毒藥：新月詩人的魔怪意象〉，《清華中文學報》二期，二期（二〇〇八·一二），頁一一九—一六〇。
- 魯迅，〈鑄劍〉《故事新篇》（香港：三聯書店，二〇〇一·七），頁八八—九四。
- 魯迅，〈父親的病〉，《朝華夕拾》，（香港：三聯書店，二〇〇一·七），頁七二。
- 蕭蕭，〈臺灣散文詩美學（上）〉，《臺灣詩學季刊》二十期（一九九七·〇九），頁一二九—一四二。
- 蕭蕭，〈蘇紹連的生命主軸與藝術工程〉，《臺灣詩學季刊》二十八期（一九九九·〇九）。
- 隱地，〈一幢獨立的臺灣房屋——評《臺灣新文學史》〉，《聯合報》副刊，二〇一一年十二月十日。
- 鴻鴻，〈散文詩的革命宣言：讀秀陶《一杯熱茶的工夫》〉，刊登於《文訊》二五六期（二〇〇七·〇二），頁一一四—一一五。

羅青，〈商禽的「鴿子」〉，《從徐志摩到余光中》（臺北：爾雅出版社，一九七八），頁二五八。

顏崑陽，〈用詩，是一種社會文化行為模式——建構「中國詩用學」初論〉，刊登於《淡江中文學報》十八期（二〇〇八·〇六），頁二七九—三〇二。

鯨向海，〈我們這群詩妖特輯——網路詩妖社群妖性簡述〉，《乾坤詩刊》二十期（二〇〇〇·一一），頁一〇九—一一二。

蘇紹連，〈沙漠上的小鹿——為沙鹿的小孩而寫〉，《聯合文學》七卷三期（一九九一·〇一），頁七九。

蘇紹連，〈騎上白馬看看去〉，《我牽著一匹白馬》序（臺中市立文化中心，一九九八），頁八。

蘇紹連，〈朋黨——致以文學為名的政治〉，《吹鼓吹詩論壇》四期（二〇〇七·〇二），頁六九。

蘇紹連，〈我的身體我的國家〉，《吹鼓吹詩論壇》十二期（二〇一一·〇三），頁七〇—七一。

蔡素芬，〈漂泊的，天涯美學——洛夫訪談〉，收於洛夫，《漂木》（臺北：九歌出版社，二〇〇一），頁二八四。

簡政珍，〈層層迂回的想像〉，《臺灣現代詩美學》（臺北：揚智出版社，二〇〇四），頁四三—四五。

鄭友貴，〈功成名就流浪中——記臺灣詩人商禽的坎坷人生〉，《華人時刊》五期（一九九四），頁五二。

肆 學位論文

余欣娟，〈一九六〇年代臺灣超現實詩：以洛夫、痲弦、商禽為主〉，〈私立東海大學中國文學系碩士論文，二〇〇二〉。

吳祚昌，〈現象學美學中的「境況身體」——梅洛龐蒂身體現象學研究〉，〈國立臺灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，二〇〇七〉。

- 李癸雲，《朦朧、清明與流動：論臺灣現代女詩人作品中的女性主體》，（國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，二〇〇〇）。
- 李癸雲，《詩和現實的辯證：蘇紹連、馮青、簡政珍之研究》，（臺中：東海大學中國文學系碩士論文，一九九六）。
- 李逢銘，《試析羅智成、蘇紹連對一九七〇年代現代詩論戰的迴響》，（臺北：淡江大學中國文學系碩士論文，二〇〇八）。
- 沈美慧，《蘇紹連散文詩研究》，（臺北：國立臺北教育大學語文與創作學系語文教學碩士班碩士論文，二〇一一）。
- 林子弘，《解嚴後臺灣新詩現象析論：一九八七—二〇〇〇》，（國立臺灣師範大學國文學系博士論文，二〇〇〇）。
- 林佩珊，《詩體與病體：臺灣現代詩疾病書寫研究（一九九〇—）》，（國立中興大學，臺灣文學研究所碩士論文，二〇一〇）。
- 邱俊達，《朝向詩意空間：論巴舍拉《空間詩學》中的現象學》，（國立中山大學哲學研究所碩士論文，二〇〇八）。
- 曾淑伶，《蘇紹連詩作的辭章結構分析》，（彰化：國立彰化師範大學國文學國語文教學碩士班碩士論文，二〇一一）。
- 張葦菱，《土地、現實、自然——蘇紹連、劉克襄、王宗仁研究》，（臺中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，二〇一〇）。
- 陳義芝，《臺灣現代主義詩學流變析論》，（國立高雄師範大學國文學系博士論文，二〇〇四）。
- 陳巍仁，《臺灣現代散文詩研究》，（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，一九九八）。
- 彭巧華，《洛夫詩中身體書寫之探討》，（花蓮：國立花蓮教育大學中國語文學系碩士論文，二〇〇七）。

彭雨潔，〈蘇紹連童詩研究〉，（新竹：新竹教育大學人資處語文教學碩士論文，二〇一一）。

曾琮琇，〈嬉遊記——八十年代以降臺灣遊戲詩論〉，（臺南：國立成功大學中文研究所碩士論文，二〇〇六）。

劉正忠，〈軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痲弦為主〉，（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，二〇〇〇）。

蔡明展，〈臺灣散文詩研究〉，（南投：國立暨南國際大學中國語文學研究所碩士論，一九九七）。

蔡桂月，〈蘇紹連及其現代詩研究〉（高雄：高雄師範大學國文教學碩士班碩士論文，二〇〇八）。

游淑倩，〈蘇紹連詩研究〉（彰化：彰化師範大學國文學系碩士論文，二〇〇七）。

薛聖月，〈唐捐詩文醜惡風格研究〉，（國立高雄師範大學中國文學研究所碩士論文，二〇一三·一）。

伍 網站

視覺素養學習網 <http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-wt/munch/munch.htm>

〈臺灣詩學吹鼓吹詩論壇〉 <http://www.taiwanpoetry.com/phpbb3/index.php>

中國社科院哲研所網頁 <http://philosophy.cass.cn/chuban/zxyj/yjgqml/05/07/yj0507018.htm>

爾雅新書

- | | |
|---------------------------------|------------|
| 547 · 詩人——圖文版新文化苦旅2(全彩) | 余秋雨著 |
| 548 · 大唐——圖文版新文化苦旅3(全彩) | 余秋雨著 |
| 549 · 鬱悶——圖文版新文化苦旅4(全彩) | 余秋雨著 |
| 550 · 遠方——圖文版新文化苦旅5(全彩) | 余秋雨著 |
| 551 · 人文——圖文版新文化苦旅6(全彩) | 余秋雨著 |
| 552 · 風雲舞山(新詩) | 隱地著 |
| 553 · 神來之筆——散文·書畫(全彩) | 侯吉諒著 |
| 554 · 春風夢田(評論) | 張瑞芬著 |
| 555 · 讀書會加油站——百變讀書會 | 林貴真著 |
| 556 · 都市心靈工程師——隱地的文學心田 | 蕭蕭·羅文玲編 |
| 557 · 文心萬彩——王鼎鈞的書寫藝術 | 張春榮著 |
| 558 · 現代女詩人選集(1952-2011) | 張默編 |
| 559 · 學生小丑的吶喊(新詩) | 蘇紹連著 |
| 560 · 論語隨喜——附DVD(散文) | 薛仁明著 |
| 561 · 我遇到一位女士——愛亞續寫極短篇 | 愛亞著 |
| 562 · 一日神(散文) | 隱地著 |
| 563 · 一個人·九十九座山(散文) | 章武著 |
| 564 · 那些深沉靈魂女子的情與慾(中篇小說·解讀) | 虹影著·瞿庭涓解讀 |
| 565 · 桃花流水杳然去——王鼎鈞散文別集 | 王鼎鈞著 |
| 566 · 悅讀隱地·創造自己(作文方法) | 蕭蕭·羅文玲編 |
| 567 · 天下事，猶未晚(胡蘭成致唐君毅書八十七封) | 薛仁明編 |
| 568 · 冷熱(散文) | 周志文著 |
| 569 · 孩子的小口袋——回到一九五七年 | 汪榭著 |
| 570 · 長夜之旅——詩和寫詩的故事 | 景翔著 |
| 571 · 歌聲越過山丘(散文) | 陳義芝著 |
| 572 · 一棟獨立的台灣房屋及其他(雜文) | 隱地著 |
| 573 · 梅遜談文學(論述) | 梅遜著 |
| 574 · 阿鏗閒話——一位音樂人談音樂·文學·中醫和家庭教育 | 黃輔棠著 |
| 575 · 萍水相逢——蔣勳的第一本散文集 | 蔣勳著 |
| 576 · 悅讀王鼎鈞·通澈文心(作文方法) | 蕭蕭·白靈編 |
| 577 · 後現代新詩美學(評論) | 蕭蕭著 |
| 578 · 一整座海洋的靜寂——新詩·攝影(全彩) | 羅任玲著 |
| 579 · 台灣生態詩(詩選) | 白靈·蕭蕭·羅文玲編 |
| 580 · 度有涯日記——「王鼎鈞回憶錄四部曲」域外篇 | 王鼎鈞著 |

- | | |
|----------------------------------|-----------|
| 581 · 隱地及其出版事業研究(評論) | 陳怡君 著 |
| 582 · 世紀吹鼓吹——網路世代詩人選 | 蘇紹連 編 |
| 583 · 天堂與地獄(長篇小說) | 丘穎哲 著 |
| 584 · 古文觀止化讀(讀書隨筆) | 王鼎鈞 著 |
| 585 · 單身溫度(短篇小說) | 王鼎鈞 著 |
| 586 · 悅讀琦君·筆燦麟麟(作文方法) | 蕭蕭·羅文玲 編 |
| 587 · 秋葉——短篇小說集 | 歐陽子 著 |
| 588 · 重臨(新詩) | 丁文智 著 |
| 589 · 向島嶼靠近——詩畫協奏曲(全彩) | 劉梅玉著·李若梅繪 |
| 590 · 2012 / 隱地(日記) | 隱地 著 |
| 591 · 掩映——新詩(全彩) | 陳義芝著·葉紅媛繪 |
| 592 · 書註——書緣小品(全彩) | 張騰蛟 著 |
| 593 · 小孩老人一張面孔——鄉愁的生與死(散文·小說) | 桑品載 著 |
| 594 · 荷塘雨聲——當代文學評論 | 張瑞芬 著 |
| 595 · 讀書會玩書寫(散文) | 林貴真 著 |
| 596 · 心理師的單行道(散文) | 舒霖 著 |
| 597 · 不落幕的文學愛情電影(影評) | 吳孟樵 著 |
| 598 · 東鳴西應記——作家心靈(訪問集) | 王鼎鈞 編 |
| 599 · 悅讀余秋雨·生命譜新曲(作文方法) | 白靈·蕭蕭 編 |
| 600 · 生命中特殊的一年——隱地2013年札記(小品·散文) | 隱地 著 |
| 601 · 哭廟(史詩) | 楊鍵 著 |
| 602 · 散文隱地——隱地散文創作觀及其實踐 | 林雪香 著 |
| 603 · 老子這樣說(論述) | 梅遜 著 |
| 604 · 千年畫緣——長篇小說(全彩) | 姚白芳 著 |
| 605 · 王鼎鈞書話——書話(半彩) | 隱地 編 |
| 606 · 我的詩沒有蜂蜜(新詩) | 薛莉 著 |
| 607 · 滿江紅——長篇小說(半彩) | 姚白芳 著 |
| 608 · 荆棘裡的亮光——《文訊》編輯檯的故事(全彩) | 封德屏 著 |
| 609 · 越界後，眾聲喧嘩——北美文學新視界 | 姚嘉為 著 |
| 610 · 小說大夢——「年度文選」再會 | 隱地 編 |
| 611 · 詩路(新詩) | 林明德 著 |
| 612 · 早起的頭髮(新詩) | 向明 著 |
| 613 · 出版圈圈夢(散文) | 隱地 著 |
| 614 · 六個女人在紐約(長篇小說) | 張滌生 著 |
| 616 · 清晨的人——爾雅四十周年回憶散章(散文) | 隱地 著 |
| 617 · 臺灣詩人的囚與逃——以商禽、蘇紹連、唐捐為例 | 夏婉雲 著 |

國家圖書館出版品預行編目資料

臺灣詩人的囚與逃：以商禽、蘇紹連、唐捐為例
/ 夏婉雲著. -- 初版. -- 臺北市：爾雅，民
104.04

面；公分. -- (爾雅叢書；617)

ISBN 978-957-639-585-7 (平裝)

1. 臺灣詩 2. 新詩 3. 詩評

863.21

104005584

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename":
  "5Y+w5rm+6K+X5Lq655qE5Zua5LiO6YCD5Lul5ZWG56a96luP57uN6L+e5ZSQ5o2Q5Li65L6LXzEzODczNDM3LnppcA==",
  "filename_decoded": "\u53f0\u6e7e\u8bd7\u4eba\u7684\u56da\u4e0e\u9003\u4ee5\u5546\u79bd\u82cf\u7ecd\u8fde\u5510\u6350\u4e3a\u4f8b_13873437.zip",
  "filesize": 37849425,
  "md5": "935d6b98fd5784b1c6a62ddd6fb0045",
  "header_md5": "9d9b6a1920e9e1d2ccdd789c16f8afcb",
  "sha1": "e4384b37671bb8a40663a2c61db5fb092a749589",
  "sha256": "b9e9f355f11889aab46e91719ccc7e82bb85f328d937d377bf5f3cd9b0b2f803",
  "crc32": 538017755,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 48850334,
  "pdg_dir_name": "\u53f0\u6e7e\u8bd7\u4eba\u7684\u56da\u4e0e\u9003\u4ee5\u5546\u79bd\u82cf\u7ecd\u8fde\u5510\u6350\u4e3a\u4f8b_13873437",
  "pdg_main_pages_found": 372,
  "pdg_main_pages_max": 372,
  "total_pages": 381,
  "total_pixels": 1383355424,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```