

從「石室之死亡」到「天涯美學」——洛夫論

◎ 陳祖君

一 關於「二十世紀中國文學史」

二十世紀九十年代以來，文學史研究界提出了「非連續性」、「斷裂」等概念，與「文本批評」、「結構詩學」一樣，這些理論對於個體作品或某一文學現象的獨立研究，展示了某種前所未有的自由前景。然而我們很快就發現，在這樣的研究中，各個「孤立的事件」漸漸代替了「變化」，「靜止」代替了「運動」，歷史精神在專執於「個體性」的過分強調中喪失了。

羅貝爾·埃斯卡皮說：「十九世紀、二十世紀仍然是文學史的世紀。」¹二十世紀的中國文學研究中，編寫新文學史（或曰現當代文學史）乃是最主要的內容之一，有不少論者已把「重寫文學史」的問題提了出來。但如何「重寫」？尚還沒有令人滿意的解答和試驗。綜觀已出版的種類紛多的《現代文學史》、《現代小說史》、《當代文學史》、《中國新詩史》著作，不難發現我們的文學史研究大多仍是一種「概述+作家作品」的老範式。稍進一步的做法，是或抓住「主要文學現象」，從「堆砌作家生平瑣事」到熱衷於「羅列史實」，或單純就文學形式上的不同特點，乾脆把文學史寫成了文體史。總之，不是突出作家，就是突出文學現象，仍是當前的兩種「治史」傾向。誠然，九十年代之初，就已經有學者注意到了影響文學主要形式特徵的「最主要的文化因素」，並認為深入且抓住這種文化因素是「可行的路子」。²但至今我們仍然沒有能讀到一部突出文學精神的承繼與發展的《現當代文學史》！

「文學史是歷史的一個分支嗎？」瓦爾特·本雅明1931年提出這一問題並說道：「我們今天似乎很快會找到答案，因為，所有的文學理論家大約都承認文學具有歷史性。」³但文學史畢竟不同於一般的歷史，作為人類文化史的一個組成部分，它甚至還包容和接納了藝術史、心理史等。單從史料的角度去陳述「事實究竟怎麼一回事」，只能將自己居留於文學之門外而絮絮叨叨。文學史家不是炫耀藏品的收藏家（嚴格說來，也不是考古學家），他鑒賞、他批評，目的乃在於發現文學發展的精神軌跡進而抓取文學歷史的本質。然而一個文學史家的「史識」，當還應包括其對文學、時代、人類心靈與希望的敏感和卓越的悟解能力。一句話，他應有歷史學家的謹嚴敏銳而又有藝術家獻身於理想的焦灼與善感。他首先必須是一位詩人——因為他要突入文學現象和作家的內在精神；其次才是一位歷史學家。

上個世紀八十年代末，「二十世紀中國文學史」的概念被提了出來，主張「以一百年的文學為單位」而不是慣常的十年、二十年、三十年「對文學的總體觀照的方式」，⁴來考察中國新文學的歷史，這雖然似是一個時間性的提法，卻可以說是上個世紀末的豐厚饋贈——因為它遠比「近現代文學」、「現當代文學」這些帶著明顯的隔斷性質的概念來得準確（或者說科

學)。中國新文學自然可以上溯到十九世紀末的「詩界革命」，而一種新的精神——「少年中國」⁵的精神——的宣言書，則是二十世紀第一個黎明迸發出的呼號，這呼號既是對「老大帝國」的第一聲「吶喊」，也給二十世紀的中國文學奠下了一個充滿期待、渴求新生的反叛基調。「新民」、「改造民族靈魂」，是其基本觀念。而「二十世紀中國文學史」這一概念，不僅僅意味著一種時間上的「打通」，似更應包括空間上的「打通」。艾青先生1988年7月2日作的《序〈台灣新文學史初編〉》說：「中國新文學史，沒有台灣，怎能算完整？怎不覺遺憾？」⁶然而甚麼才是「完整」？我覺得艾青先生在這裏的「完整」概念，仍類似於那種除夕夜之「團圓」觀——無疑，它是一種真摯、溫馨的中國式的家庭理想。但是，在文學的廳堂中（準確地說，是在「中國文學」的殿堂中），對於因為歷史、地域和政治原因而被「隔絕」的港澳台及海外華人文學，僅僅一種客套的「請客入席」式的填空補缺，顯然是太不夠了，那樣一種「一半加一半」地安插座位的文學史寫作範式，確是到該打破的時候了。編寫幾本《台灣文學史》、《香港文學史》，非但不讓人感到它們與「另一半」（大陸）的「相加」，反倒讓人更增悲涼的「隔斷」感，就文學精神和文學歷史的實質與發展而言，這樣的做法其實毫無意義。

文學史作為歷史，乃在於「過去與現在（包括將來）的關係」之中。這看起來是老話題，但這話題也正因為我們一直沒能真正地去實踐和完成而仍將是我們在新世紀的難題和任務。二十世紀文學史研究的貢獻除了對「文本批評」、「結構詩學」與「非連續性」的重視外，尚有注重接受的「讀者的文學史」理論。哈拉爾德·魏因利希說：「作品一旦存在，便開始了與各個歷史時期讀者的漫長對話。文學史的寫作意味著描述這一對話的歷史。」⁷這裏的「各個歷史時期讀者」，包括了作為讀者的各個時代的作家。或者，正是這種對話的影響、變化和發展，構成了文學藝術的歷史。

基於以上觀點，我們或可以打通已經習慣了的「隔斷」狀態（包括時間和空間的分隔）來談論洛夫的詩作——尤其是其長詩《石室之死亡》與《漂木》，來給「而我只是歷史中流浪了許久的那滴淚／老找不到一副臉來安置」（《石室之死亡》第33首）的「那滴淚」找出其「流浪」的軌跡及在歷史之「臉」中的定位。詩人蕭蕭說：「台灣現代詩，無疑的，是承繼胡適以降中國新詩的再突破、再精進。」⁸而在作為「二十多年來我國最有份量的詩人之一」⁹的洛夫身上，這種承繼是極為明顯的。

二 從「鐵屋裏的吶喊」到「石室之死亡」的宣告

塞繆爾·約翰遜在談論莎士比亞作品集時說¹⁰：

有一些作品……它們的價值不是絕對的和確切的，而是逐漸被人發現的和經過比較後才能認識的；這些作品不是遵循一些論證的和推理的原則，而是完全通過觀察和體驗來感動讀者；對這樣的作品，除了看它們是否能夠經久和不斷地受到重視外，不可能採用任何其他標準。人類長期保存的東西都是經過經常的檢查和比較而加以肯定的；正因為經常的比較證實了這些東西的價值，人類才堅持保存並繼續珍愛這些東西……人們崇敬壽命長的著作並不是由於輕信古人較今人有更高的智慧，或是由於悲觀地相信人類一代不如一代，而是接受了大家公認的和無可置疑的論點的結果，就是大家認識最長久的作品必然經過最長久的考慮。而考慮得最周到的東西勢必被讀者了解得也最深刻。

讓我們先來看長詩《石室之死亡》。洛夫的《石》詩發表以來已四十年，而三十多年來它所引起的爭論和批評延續時間之長（至今未斷），正證明了它的「經久和不斷的受到重視」。李英豪先生在《石》詩集出版的前一年曾預言：「《石》詩的真正價值當在十年、二十年、三十年或數十年後始被估認，而從《石》詩中，我們可見出中國現代詩，必然愈趨於純粹而又繁複相剋，必然更趨於精神上之深沉秘奧；理念的詩底時代必然過去，而只有個別平行深入的發展。」¹¹他對於現代詩未來的斷語固然顯得大膽和偏頗，但卻道出了《石》詩在中國現代詩歌史上的獨特意義及重要地位。

1. 爭論與批評

圍繞《石室之死亡》的紛爭，是與關乎台灣現代詩的爭論聯結在一起的。侯吉諒在《大師的雛形·編者序》中說：「在《石室之死亡》創作的年代，即民國四十八年至五十二年（1959—1963年），是我國現代詩最為內憂外患的時代，各種主義並陳對立，勢同水火，而《石》詩的出現，使原已激烈的局面更見火爆，但也因此加速了爭論的結束，並使現代詩得以較『平順』的成長。」¹²

這些林林總總的爭論與批評，涉及詩的語言、技巧、思想和美學，從早期的帶有鑒賞解釋性質的分析和詰問，到著眼於詩人的風格演變及詩學特徵，其中也不乏討論洛夫詩與古典詩歌及英美詩的「聯姻」及對超現實主義詩歌的借鑒與揚棄之篇章。但綜觀三十年多來的論爭與探討，絕大多數都是在作品與詩人的內在世界之中進行一些展扇點評式（請原諒對於如此大氣的詩人我們卻只能用這樣嬌小的字眼來形容那些曾加於他的批評）的「詮釋」，真正稱得上「論」的文字並不多，而稱得上「史論」的文字更是少而又少。當然，在一個新技巧和新現象紛至沓來，以致人們的視野不斷地被分隔和局限在各個「階段」（「時期」）與「區域」的時代，文學史眼光的喪失，似乎可以責有旁誣。而在多元化、全球化甚至是「後全球化」視境下的今天，一個尋找多面歷史的時代已然來臨。

錢理群先生在論述「五四」新詩運動時說：「沒有外國詩歌形式的輸入，就沒有中國現代新詩。……在『五四』時期，世界文學史上不同歷史階段、不同國家、不同藝術傾向、不同形式的詩歌流派同時傳入中國，為不同政治傾向、美學要求和個性的詩人所接受，這是形成『五四』時期新詩不同流派競相發展局面的一個重要原因。」¹³這一論述同樣適合於台灣的五、六十年代，故台灣關於現代詩的兩次論爭：「橫的移植」、「縱的繼承」與「晦澀難懂」、「鄉土詩」，其實可以說是「五四」時期關於新詩討論的進一步演變（近二十年後我們又看到大陸同樣熱鬧非凡的關於「朦朧詩」與「第三代詩」的爭論，似乎仍可在胡適等人的著作中找到底注）。文學的世界性和民族性問題，乃是開放的二十世紀中國文學貫穿始終的一個基本命題，展開些說，「五四」前後東西文化問題的論戰及其在二十世紀的延續與深化，則是其深層的文化哲學背景和根本出發點。

在這裏不擬重述關乎洛夫《石室之死亡》及台灣現代詩論爭的內容，而只想指出，必得運用歷史的眼光，才能看到洛夫的詩歌探索在整個二十世紀中國文學運動中的真實意義及美學意味。

2. 從「毀壞」的吶喊到「死亡」的宣告

魯迅先生在《吶喊·自序》中，曾把舊中國比作一間「鐵屋子」，言「然而幾個人既然起

來，你不能說決沒有毀壞這鐵屋的希望」，這無疑是「五四」新一代作家反帝、反封建的宣言書和對新文學的「啟蒙」理想的詩意表述。魯迅等人的「有時候仍不免吶喊幾聲，聊以慰藉那在寂寞裏奔馳的猛士，使他不憚於前驅」，也正道出了他們對於前一代人的承繼，他們「改造國民性」的文學觀與二十世紀初梁啟超等人的「新民」說及「文學救國」的主張，實有著直接的內在傳承。即使是創造社作家的「為藝術而藝術」，似也可以從上一代知識分子王國維強調「超然於利害之外」的「文學自己之價值」找到其觀念聯系。錢理群先生對二十世紀初的文學觀有極為精到的論述¹⁴：

梁啟超與王國維的文學觀看似絕然對立，趨於兩個極端，實際上是傳達了時代精神的兩個側面：反對帝國主義列強的民族主義情緒與反對封建專制思想統治的民主主義要求，表現了本世紀初的民族的覺醒與文學的覺醒，存在著內在的一致性。

可以說，二十世紀的中國文學，便是在這種對立和統一中艱難地探索前行，一方面是重於社會性的「文以載道」、「救國救民」觀（包括梁啟超式的對於文學功用的極度夸大）；一方面又是強調文學自覺、文學獨立的「藝術至上」。既視文學為「群治」之手段，又講求文學藝術獨立的精神和價值。

以反帝反封建、掃蕩舊事物和解放思想為中心的中國新文學運動，經由幾代作家的吶喊和抗爭，以其摧枯拉朽的偉力粉碎了「老大帝國」的舊觀念，給中國文化史寫下了嶄新的一頁。而歷史竟選擇了一位被放逐、脫離於文化大陸母體之外的詩人來宣告此「鐵屋」／「石室」之死亡，進而完成了「少年」——「青年」——「老年」的圓圈：

少年——「吾心目中有少年中國在」

青年——「做著好夢的」、「吶喊」的

老年——「而我確是那株被鋸斷的苦梨／在年輪上，你仍可聽清楚風聲、蟬聲」

請留意其中的轉調：從「惟思將來」、「生希望心」、「如朝陽」的「少年」和「做著好夢」、「吶喊」的「青年」（雖「未能忘懷於自己的寂寞的悲哀」，但聲調卻仍是高昂響亮的），突而轉入了「在麥場被秋風遺棄的午後／你確信自己就是那一瓮不知悲哀的骨灰」（《石室之死亡·第14首》），這當中包含了怎樣的歷史傷痛及怎樣的「時間之傷」！其視角的轉換又包涵了怎樣的一個世紀命題？

在這裏，容我對圍繞《石》詩的爭論做一個小小的補充。關於《石》詩的題目，三十多年的爭論中雖然常有論者提及，但均未能作深入的探討——無論是從創作「立意」的角度還是從「接受」的角度。原因是《石室之死亡》首次發表時詩前附有一個題記，大意是說「詩不需要題目，題目就像大衣左邊的一排鈕扣，僅供裝飾之用，可有可無」。但洛夫先生在給筆者的一封信裏曾說：「後來我發現，《石室之死亡》，這個題目十分重要，因為它是全詩的一把鑰匙，譬如：『石室』象徵一種封閉，一種禁錮。『死亡』則象徵一種舊的絕滅和新的誕生。」（1995.4.26）此言看起來似乎前後矛盾而詩人後期確實創作了一些「隱題詩」，但在《石》的時期，洛夫的詩均是有標題的，且詩人在《石》發表前後的其它作品中，「死亡」的主題——「死生同衾」的原型觀念——也一再出現，如長詩《雪崩》、《我的獸》及《外外集》、《無岸之河》等集子中的一些詩作。或者可以說，詩人洛夫在寫作時憑著一種藝術直感「隨便」給詩安上一個題目（如同一個富於創造性的服飾設計師憑直覺給衣服安上鈕扣），而後作為讀者和批評家的詩人卻又慢慢地感到它不可或缺與無可替換（乃純然由作品的整體感所決定）。羅伯特·魏曼說：「文學的歷史性恰恰應當從生產與作用的歷史和審美

相關性去理解」，而「文學史寫作的困難正在於對這種相關性的描述」。當然，如果我們完全按照詩人自己的觀點去理解和「接受」作品，亦同樣無法正確、客觀地「描述」出這種「相關性」而落於舊有的窠臼（作家的觀點＝作品）和盲點。

現在讓我們來面對洛夫悲愴的「轉調」中「我以目光掃過那座石壁／上面即鑿成兩道血槽」（《石·第1首》）的無可奈何及憤怒的「視角的轉換」。如果我們肯定二十世紀的文學革命既是文學自身發展的必然趨勢，也是外來文學思潮影響的結果，如果我們肯定「五四」新文化運動直接影響了台灣的新文化運動——我們可以從台灣的新舊文學的論爭（1923-1925年）、張我軍與賴和的創作、「應聲會」與「新民會」的創立（1919；1920）及《台灣青年》、《台灣民報》的創刊（1920；1923）、美術界「決瀾社」畫家移居台灣而播下了台灣現代美術運動的種子等事實中看到新文化遷移、發展的軌跡——和「五四」作家、詩人（尤其是現代派詩人）對於台灣新文學的影響，我們就可以清楚地看到台灣新文學與「整個中國新文學的源流關係」及「與母體血肉相連，命脈與共的關係」。¹⁶由於地理、歷史的原因，台灣對於外來文化有較強的接受與吸收能力。「一九四九年的一場遽變，……傳統文化與日本文化熏陶下形成的殖民文化造成了歷史性的會合」，¹⁷而幾十年來世界各種思潮的「東漸」，更使台灣的文化與學術具有一種世界的眼光。可以說，正是傳統文化與西方文化的雜糅、融匯，促使台灣進而成為中國文化的重鎮。葉維廉先生說：「現在我們已接受台灣為我們文化的重要根源。」¹⁸然而正是葉氏所言的「游離困苦」，正是歷史文化的「隔斷」與「世界眼光」的交結（可悲？可喜？），使得洛夫等人對於「五四」、對於中國新文學的承繼和發揚更加可泣可贊！

首先，由於「游離」、「隔斷」，這種承繼是低調和沉郁的，而其對於舊中國傳統的反叛卻更為激烈和徹底。既不再是「少年」對於「老大帝國」的慨嘆和斥責，也不是「青年」希望毀壞鐵屋的「吶喊」，而是毅然決然地宣告「石室之死亡」！葉維廉曾在一種「歷史整體性眼光」的透視中分析了洛夫「孤絕」、「傷痛」的聲音的蛻變，把《石室之死亡》與魯迅《野草》中《影的告別》、《墓碣文》及聞一多《爛果》、穆旦《我》作對照，道出現代中國知識分子對傳統、對西方文化的「既愛猶恨說恨還愛」的文化情結（「郁結」）和「虛位」境況。¹⁹我以為，洛夫之把自己認同於這「死亡」的「石室」，還與他「齊物我」、「生死合題」的詩歌觀念有關，而其「生即是死，死即是生」的思想，又明顯地繼承了郭沫若《女神》、聞一多《死水》及魯迅《野草》等新詩傳統的「新生」主題：在一片天塌地陷的「雪崩」之聲中尋求再生（「涅槃」）的希望。

如果我有仙人掌的固執，而且死去
旅人遂將我的衣角割下，去掩蓋另一粒種子
——《石·第7首》

我不再是最初，而是碎裂的海
是一粒死在寬容中的果仁
是一個，常試圖從盲童的眼眶中
掙扎而出的太陽
——《石·第16首》

美麗的死者，與你偕行正是應那一聲熟識的呼喚
驀然回首

遠處站著一個望墳而笑的嬰兒
——《石·第36首》

錯就錯在所有的樹都要雕塑成灰
……唯灰燼才是開始
——《石·第57首》

其次，正是因為「孤絕」、「隔斷」及「世界眼光」的「視角轉換」及「局外人」的陌生感與游子的離異感交錯混雜（包括互替），使詩人的「既愛又恨」情結爆發出巨大的張力，並進而在冷靜的反思中呈現為一種罕見的歷史深度。如果文化變遷、思想演變也可以算作歷史的一部分或者說是本質的一部分，瑪麗·麥卡錫之「超越了現實的時空界限」和龐德「包含歷史」²⁰的關於史詩的界定——艾倫·金斯伯格進一步把龐德的觀點發展為「史詩須包含現階段的史實」²¹——代表了史詩的「兩個端點」及史詩須要有「史詩的體積、規模、重量」²²的論斷可以確立的話，我們或可稱《石室之死亡》為一首史詩性的詩歌或「現代史詩」，因為它不僅有「重壓感」，而且還描述了戰爭、情欲（作為影響了二十世紀思潮和現代人生存的元素）；它不僅宣告了一個「老大帝國」、「石室」（作為一個時代和社會的象徵）的死亡，而且還展現了它在當下時代的「斷柯」、「斷臂」境地：

光在中央，蝙蝠將路燈吃了一層又一層
我們確為那間白白空下的房子傷透了心
某些衣裳發亮，某些臉在裏面腐爛
那麼多咳嗽，那麼多枯乾的手掌
握不住一點暖意
——《石·第5首》

口渴如泥，他是一截剛栽的斷柯
——《石·第8首》

世界乃一斷臂的袖，你來時已空無所有
——《石·第53首》

我是一只握不住掌聲的手，懦怯如此
茫然如此，滿室游走如一失戀之目
——《石·第54首》

由此看來，歷史選擇一位流離、隔斷於文化大陸母體之外的詩人來繼承二十世紀中國新文學的精神並進而徹底宣告「石室」之死亡，絕非偶然，而是二十世紀特定文化史發展的必然。二十世紀乃是一個東西方文化交接、匯合的世紀——或者說是一個人類多元文化相互作用和「對話」的世紀，世紀初以來的東西文化之爭，其實正表明了中國知識分子對於文化「隔斷」和「失根」的焦慮。從論爭的開始直到今天對傳統和「東方」的重新認識與評價，我們看到這種深刻的焦慮足足困繞了中國一個世紀，整整一個世紀以來中國的文化、藝術無不打上它的印記並具有了一種「世紀的憂慮」。

聞一多先生說²³：

歷史的價值是按照成績折算的。……時賢所提出的「本位文化」這名詞，我不知道能否

用到物質建設上，但談到文學藝術，則無論新到甚麼程度，總不能沒有一個民族的本位精神存在於其中。可惜在目前這西化的狂熱中，大家正為著摹仿某國或某派的作風而忙得不開交，文藝作家似乎還沒有對這問題深切地注意過。即令注意到了，恐怕因為素養的限制一時也無從解決它。因為我指的不是掇拾一兩個舊詩詞的語句來妝點門面便可了事的。……要的是對本國歷史與文化的普遍而深刻的認識，與由這種認識而生的一種熱烈的追懷，拿前人的語句來說，便是「發思古之幽情」。一個作家非有這種情懷，決不足為他的文化的代言者，而一個人除非是他的文化的代言者，又不足稱為一個作家。

可以說，正是「放逐」、「孤絕」，使得我們的詩人有了這種「熱烈的追懷」，而一種永遠的「之外」感和真實的疏離境遇，使他站在更為開放的世界高度來觀照「本國的歷史與文化」，故他的「嚴重的內傷」（《邊界望鄉》）、他的憤怒和懷疑（「我是多麼不信任這一片燃燒後的寧靜」《石·30首》），使他成為「他的文化的代言者」。他唱道：

猶未認出那手是誰，門便隱隱推開
我閃身躍入你的瞳，飲其中之黑
你是根，也是果，集千歲的堅實於一心
我們圍成一個圓跳舞，並從中取火
就這樣，我為你瞳中之黑所焚

你在眉際鋪一條路，通向清晨
清晨為承接另一顆星的下墜而醒來
欲證實痛楚是來時的回音，或去時的鞋印
你遂閉目雕刻自己的沉默
哦，靜寂如此，使我們睜不開眼睛
——《石·第51首》

此詩是洛夫題獻給自己初生女兒的三首作品之一，原題為《初生之黑》，但在一首歌頌「新生」的詩裏，卻充滿了光明（「瞳」、「火」、「清晨」）與黑暗（「黑」、「沉默」、「寂靜」），歡欣與痛楚，「根」與「果」，初生的生命與「千歲的堅實」，「來時的回音」與「去時的鞋印」，初升的太陽與「另一顆星的下墜」等多重矛盾，結合著意象的生發與展開——「手」與「門」、「躍」與「墜」、「取火」與「被焚」、「閉目」與「睜眼」，矛盾的兩極相互對立而又平行共生，最後在肅穆得「使我們睜不開眼睛」的靜寂中達致一種生命的莊嚴。這讓我們想起魯迅《野草》裏的對稱邏輯：

「當我沉默著的時候，我覺得充實；我將開口，同時感到空虛。」（《題辭》）

「我不過一個影，要別你而沉沒在黑暗裏了。然而黑暗又會吞並我，然而光明又會使我消失。」（《影的告別》）

「絕望之為虛妄，正與希望相同。」（《希望》）

「於浩歌狂熱之際中寒；於天上看見深淵。於一切眼中看見無所有；於無所希望中得救。」（《墓碣文》）

這些邏輯（悖論）的核心，其實就是中國佛家的「有」與「空」。魯迅雖受尼采「超人」哲學影響，但他童年時期拜和尚為師、看目連戲的經歷以及後來師從主張「不執一己為我，而

以眾生為我」（《建立宗教論》）的章太炎，又使他的思想與佛教（尤其是原始佛教）更為接近。他以「鐵屋子」象徵封閉黑暗的中國現實社會，並進而稱之為「無物之陣」：「要有這樣的一種戰士。……他走進無物之陣，所遇見的都對他一式點頭。……但他舉起了投槍。他終於在無物之陣中老衰，壽終。他終於不是戰士，但無物之物則是勝者。」（《這樣的戰士》）所以竹內好先生說：「魯迅文學的根源是被稱為『無』的某種東西，獲得了那種根本的自覺，才使他成為文學家。」²⁴其中的「無」或不如譯為「空」來得準確，因為在《〈野草〉英文譯本序》中，魯迅更明確地說道：「這地獄也必須失掉。」魯迅對人世（「非人間」）常起「疑心」的「習性」以及他「一個都不寬恕」的論戰，也與佛教「苦」的觀念及「時刻意識到論敵的存在」²⁵的論辯特質頗為接近，他道：「她赤身露體地，石像似的站在荒野的中央，於一剎那間照見過往的一切：飢餓，苦痛，驚異，羞辱，歡欣，於是發抖；害苦，委屈，帶累，於是痙攣；殺，於是平靜。……又於一剎那間將一切並合：眷念與決絕，愛撫與復仇，養育與殲除，祝福與咒詛。……她於是舉兩手儘量向天，口唇間漏出人與獸的，非人間所有，所以無詞的言語。」（《頹敗線的顫動》）「他屹立著，洞見一切已改和現有的廢墟和荒墳，記得一切深廣和久遠的苦痛，正視一切重迭淤積的凝血，深知一切已死，方生，將生和未生。他看透了造化的把戲；他將要起來使人類蘇生，或者使人類滅盡，這些造物主的良民們。」（《淡淡的血痕中》）而他「過客式」的探尋，實是一個由「空」到「有」而復由「有」到「空」的過程。——「我能獻你甚麼呢？無已，則仍是黑暗和虛空而已。」（《影的告別》）「我常常覺得惟『黑暗與虛無』乃是實有。」（《兩地書·四》）正是在這樣的層面上，我們說洛夫「石室之死亡」的宣告乃是對「鐵屋裏的吶喊」的回應，是對中國新舊文學傳統的承繼與發展。

洛夫《石室之死亡》分六十四節，每節十行，詩中各種的象徵光明與暗示黑暗的意象繁複交錯，形成了一種黑白交混、生死同衾的「魔幻」特質。太陽、白、白晝、清晨、星子、火、種子、嬰孩、眼瞳、子宮、荷、葵、孔雀等等「生之系列」與夜、黑、灰、暗影、靜寂、盲瞳、青苔、灰燼、棺材、骨頭、墳、碑、瓶花、罌粟、烏賊、黑蝙蝠等等「死之系列」，矛盾對立而平衡並行，最後卻轉化而為懷疑與抗爭後的「空白」、「空格」：

首次出現於此一啞然的石室
我是多麼不信任這一片燃燒後的寧靜

飲於忘川，你可曾見到上流漂來的一朵未開之花
故不再蒞臨，而空白依然是一種最動人的顏色
我們依然用歌聲在你面前豎起一座山
只要無心捨棄那一句創造者的叮嚀
你必將尋回那巍峨在飛翔之外
——《石·第30首》

倘雪站了起來，且半轉著身子
我們就喜愛這種剝光的存在
用力呵我們擊掌，十指說出十種痛
我們一口咬定那漢子就是去年的雪，因為很白
因為他在眼中留一個空格
——《石·第63首》

因由「不信任」，「啞然的石室」竟與「燃燒後的寧靜」等同，所幸這「靜寂」已並非「空

無所有」，因為在「忘川」裏曾漂來過「一朵未開之花」，「故人」雖不再蒞臨，「而空白依然是一種最動人的顏色」。在這種「剝光的存在」（即「空」）中，只要我們無心捨棄「創造者的叮嚀」，「用力擊掌」，依然可能「用歌聲在你面前豎起一座山」，故也必有可能「尋回那巍峨在飛翔之外」。此處，「留一個空格」其實就是留存「有」的信念，而「倘（若）」一詞在一開始又否定了（「不信任」）這種「剝光的存在」。可見其「空」而「有」、「有」而「空」的命題與「不再蒞臨」的「故人」在文化觀念上的深層維繫。

張漢良先生在談到《石室之死亡》時說：「就結構的龐大、氣勢的恢宏，與主題的嚴肅而言，它都可以算是一部突出的作品；而其意象的複雜與懾人，在中國現代詩壇上，更是獨樹一幟的。」²⁶而我更願意引用T. S.艾略特關於龐德《詩章》的一句話來作為本節文字的結尾：「在當代詩人的作品中，這些詩章是唯一的給我以享受並令我肅然起敬的『有一定長度的詩』。」²⁷

三 「詩魔」的蛻變：東方禪思與「天涯美學」

「詩魔」洛夫在不同時期的詩歌風格及其演變，幾十年來評論家們已經作了不同層面的歸納與分析。應該指出的是，不僅洛夫的詩作展現和思索了我們時代的文化境況，他的詩歌探索之旅及在美學趨向的「蛻變」，亦在一定程度上表徵了二十世紀中國知識分子四處求索的漫漫心路。洛夫曾不只一次地強調這種「過程」對於他的重要性，他說：「數十年來我從事現代詩的探索歷程，也正是我在成長中持續演變的創作過程。早期擁抱現代主義的狂熱，中期重估傳統價值的反思，以及晚期抒發鄉愁，關懷大中國，落實真實人生的丕變，每一階段都是一個新的出發，一種新的挑戰。藝術的追求本無止境，我早就發現，我一生追求的不是詩的甚麼目的，而只是一個複雜多變的過程。」²⁸

不管我們是說《石室之死亡》後的洛夫已「不夠先鋒」或是言其「浪子回頭」，他的「回歸」都是一個頗具文化歷史意味的精神事件。二十世紀中國知識分子先是向西方去「求真理」、「求取藝術」，最後復回到「傳統」之中，發現「真理」、「藝術」乃「自家的寶藏」。（梁啟超《歐游心影錄》中謂西方人責怪中國人道：「你們家裏有這些寶貝，卻藏起來不分點給我們，真是對不起人啊！」²⁹雖有自夸之嫌，卻也有一定代表意義。）「文化認同」的危機及由它所引發的「斷裂」感，乃是知識分子「尋根」和「重返」欲求的精神表徵，而洛夫詩歌的「複雜多變的過程」，恰恰是此「由西向東」軌跡的具體反映。

任洪淵先生在《洛夫的詩與現代創世紀的悲劇》一文中道：「中國詩人有誰不是天生的歷史家？」「洛夫生命中最痛楚的『時間之傷』是歷史之傷。」³⁰可以說，這「歷史之傷」其實是所有二十世紀中國知識分子心中的隱痛，而由隔岸的洛夫「在灰燼之外」用傷口「唱」出來了：

你曾是自己
潔白得不需要任何名字
死之花，在最清醒的目光中開放
我們因而跪下
向即將成灰的那個時辰

而我們甚麼也不是，紅著臉

躲在褲袋裏如一枚贗幣

你是火的胎兒，在自燃中成長
無論誰以一拳石榴的傲慢招惹你
便憤然舉臂，暴力逆汗水而上
你是傳說中的那半截蠟燭
另一半在灰燼之外
——《灰燼之外》

我不贊成把洛夫的「鄉愁」理解成由於「詩人的年紀」的原因而「思鄉」，因為他的「鄉愁」和「回歸」不是「暮歸」，而是一種開放性的反思。他的蛻變，不獨具有「東方化」、「中國化」的詩學意味，而且有一種廣納宇宙的「世界終極學」的深度。洛夫說：「詩人不但要走向內心，深入生命的底層，同時也必須敞開心窗，使觸角探向外界的現實，而求得主體與客體的融合。」（《我的詩觀與詩法》）「我對於超現實主義的反思與修正，目的在探索一種可能性——超現實主義精神的內涵與技巧的中國化。」（《超現實主義的詩與禪》）——於此，劉登翰先生主編的《台灣文學史》裏說得好：「這種變化，主觀上是來自對自己藝術實踐從不滿足的省思，即所謂永遠求新、求變的現代藝術精神；客觀上是對整個現代詩運動的批評所引發的對民族傳統的重認。詩人前此對現代主義『超時空』藝術把握方式的體認，與中國人文傳統中『天地與我為一』、『我與天地同在』的觀念融通起來，從而使超現實主義泛化為一種廣義的東方化的審美方式。」³¹

古繼堂先生言洛夫在《石》之後開始調整語言、改變風格：「洛夫《外外集》時期的作品，比《石》時期的作品至少有這樣一些區別：一、意象比較單純明朗；二、語言比較明白灑脫；三、詩中很少出現斷層和歧義。這正是由西向東的一種變化的顯示。」³²這自然是對洛夫詩歌外在特徵變化的一種描述。其實，流亡海外（洛夫自謂為「二度流放」）之後，洛夫詩歌迎來的更是一個質的飛躍，即由與「虛無」抗爭的「執」走向佛禪「空無」的「釋」，超越中國情結的「大鄉愁」與「小鄉愁」而進入一種他稱之為「天涯美學」的詩學之旅。洛夫認為，「天涯」其實不只是指「海外」，也不只是指「世界」，它不僅僅是空間的含意，也是時間的，更是精神上和心靈上的；而「天涯文學」應具備兩項重要因素：一是悲劇意識，它往往是個人悲劇經驗與民族悲劇精神的結合，一是宇宙境界，漂泊的心境不但可擺脫民族主義的壓力，而且極易捕捉到超越時空的永恒性。「一個人只有在大寂寞大失落中才能充分感受到人與大自然的和諧關係。人在天涯之外，心在六合之內，『天人合一』的境界在天涯美學中已不再是一種抽象的概念，而是一種實質。」³³

任洪淵先生曾不無洞見地把洛夫的詩歌創作劃分為「黑色時期」（《石室之死亡》）、「血色時期」（《魔歌》）、「白色時期」（從《時間之傷》開始）三個時期：「黑色」是「無色無形無我無物的原始混沌」；「白色」是「無色無形無我無物的終極的虛無」；而「中間，瞬息即逝的，是有色、有形、有我、有物」的「血色」的生命。並認為「黑色／血色／白色」這三原色「構成了洛夫所有詩篇色的節奏和旋律」，分別表現「生命的苦悶——燃燒——升華」。³⁴但洛夫對這種大包大攬感覺式的劃分法並不以為然，說自己寧願老老實實把將近六十年的詩歌創作生涯分為五個時期：一、抒情時期（1947-1952），二、現代詩探索時期（1954-1970），三、反思傳統，融合現代與古典時期（1971-1985），四、鄉愁詩時期（1985-1995），五、天涯美學時期（1996- ）。他道：「我從事現代詩創作二十多年後，漸漸發現中國古典詩中蘊涵的東方智慧（如老莊與禪宗思維）、人文精神、生命境界以及中華

文化中的特有情趣，都是現代詩中較為缺乏的，我個人日後所追求的正是為了彌補這種內存的缺憾。……現代詩強調知性，強調直接介入現實人生，這固然有其時代意義，但有時我也覺得現代詩太過犬儒與冷酷，不能與時空保持超然的距離。」³⁵向西方詩與古典詩借火，在洛夫看來都不過是在追求中國詩現代化過程中的一種權宜之計，既不能留連異邦而忘返，寫毫無東方智慧的「外國詩」，而事實上又不可能「回歸傳統」而寫語體的舊詩。所以，洛夫的「蛻變」並不是所謂的「浪子回頭」，乃是「浪跡天涯」。

綜觀洛夫《石室之死亡》之後的詩作，可以看出其美學探索的幾個層次：

其一，現實鄉愁向文化鄉愁的轉換。

以「鄉愁」題材而論，洛夫早期的鄉愁詩似乎讓我們看到聞一多「長城下的哀歌」式的那種因為感情的重壓而爆裂的「發現」：「時間之傷在繼續發炎」「至於我們的風箏／被天空抓了去／就沒有一只完整地回來過／手中只剩下那根繩子／猶斷未斷」（《時間之傷》），「病了病了／病得像山坡上那叢凋殘的杜鵑／只剩下唯一的一朵／蹲在那塊『禁止越界』的告示牌後面／咯血」「我被燒得雙目儘赤，血脈賁張」（《邊界望鄉》）。在1979年所作的《邊界望鄉》一詩中，洛夫更以細節化的手法，為我們刻寫下其觸目驚心的「內傷」的過程：

霧正升起，我們在茫然中勒馬四顧
手掌開始生汗
望遠鏡中擴大數十倍的鄉愁
亂如風中的散發
當距離調整到令人心跳的程度
一座遠山迎面飛來
把我撞成了
嚴重的內傷

然而詩人並沒有在這種富於煽動性的「內傷」中停留太久，他清楚地意識到，對人類恆有精神資源的共享或文化煽情並不能創新和推進詩歌，故而他由現實「闖進」歷史，走進痛楚的中心去傾聽「那一聲淒絕的哀嘯」（《猿之哀歌》），以現代人的意識觀照和撞擊歷史，「從水聲裏／提煉出一縷黑發的哀慟」（《長恨歌》）。古今互喻互證而又相互駁詰，「今天瓦解了歷史。現代瓦解了古典」。³⁶而詩人所表現的，乃是游子深致的文化孺慕，是那種「我走向你／進入你最後一節為我預留的空白」（《走向王維》）的飢渴與焦慮。

其二，東方禪思：超現實主義的詩與禪。

在洛夫看來，禪是詩中的一個美學問題，甚至是詩中的哲學，而「詩與禪的結合絕對是一種革命性的東方智慧」，他說，「詩和禪都是一種神秘經驗，但卻可以從我們的日常生活中體驗到。我對禪的理解是：從生活中體驗到空無，又從空無中體驗到活潑的生機。詩與禪都在虛虛實實之間……」³⁷如前所述，其實《石室之死亡》即已頗具佛意，只因意象過於繁複，意蘊深藏難覺，而其「體積、規模、重量」又與中國的短詩傳統有「隔」，故讀者只見「存在主義」之「虛無」而不見佛禪之「空無」。洛夫後來採用生活題材寫的許多詩作，因意象單純而含義在若現若隱、似有似無之間，故被詩評家稱為「現代禪詩」。³⁸如《金龍禪寺》：

晚鐘
是游客下山的小路
羊齒植物
沿著白色的石階
一路嚼了下去

如果此處降雪

而只見
一只驚起的灰蟬
把山中的燈火
一盞盞地
點燃

詩與禪，是唐代以來中國藝術思想史中的一個重要命題。關於作詩與參禪的異同，錢鍾書在《談藝錄》二八《妙悟與參禪》一節中說：「夫『悟』而曰『妙』，未必一蹴即至也；乃博采而有所通，力素而有所入也。學道學詩，非悟不進。……禪與詩、所也，悟、能也。用心所在雖二，而心之作用則一。了悟以後，禪可不著言說，詩必托諸文字；然其為悟境，初無不同。且悟即『造』之至『深』；如須『深造』，尚非真悟。」³⁹即其相同處在於「悟」或「妙悟」上，不同處在禪可「不著言說」、「不立文字」，詩則必「托諸文字」。而何為「悟」？「悟」到了甚麼程度才謂「真悟」？《說文》：「悟，覺也。從心、吾聲。」徐增《唐詩解讀》卷五說：「行到水窮處，去不得處，我亦便止，倘有雲起，我便坐而看雲起，坐久當還，偶值林叟，便與談論山間水邊之事。相與留連，則不能以定還期矣。於佛法看來，總是個無我，行無所事。行到是大死，坐起是得活，偶然是任運，此真好道人行履，謂之好道不虛也。」⁴⁰【王維《終南別業》詩云：「中歲頗好道，晚家南山陲。興來每獨往，勝事空自知。行到水窮處，坐看雲起時。偶然值林叟，談笑無還期。」】由此可見，「悟」乃覺者、悟者對於「無我」與事物機緣的悟。季羨林先生說：「總之，要講悟，悟到了『無我』，還不夠。必須再提高一步，要悟到『空』。……悟得的東西低層次的是『無我』，高層次的是『空』。禪宗的思想是大乘空宗。因此悟空對中國禪僧和禪學詩人，是至關重要的。」⁴¹

龍樹的《中論》第二十四品說：「眾因緣生法，我說即是空。亦為是假名，亦是中道義。」「法」，指事物。一切事物都是因緣生成，本身是不存在的，故稱之為「空」。「假」，指假施、假設。因為無固有不變的自性（空），所以才假設某個名詞或概念來指稱（假有），而因為是假施設，才是空。用這種方法來看待緣起法就是「中道觀」——既不著有（實有），也不著空（虛無的空）。從佛教的發展源流看，這種「性空幻有」的中觀思想雖然從「空」發展而來，但並不把「空」發展到「零」，連「佛性」、「真如」都偏激地否定掉；但也對主張「說一切有」的一派（把凡是從因緣而生的法，都說成是實有）進行批判。

「中」由「空」而來，有空觀而不著空觀，乃是綜合「空」與連帶產生的「假」，發展成一種既非實有又非簡單的虛無的新的「空」。其實《金剛經》裏的「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀」、「佛說般若，即非般若，是名般若」等，講的全都是性空幻有的問題。而龍樹的學說傳入中國後，對中國的佛學產生了極為深遠的影響，乃至中國佛學的幾個主要宗派及禪宗，都以龍樹作為祖師。⁴²故禪宗的所謂「有宗」、「空宗」之分，其實是對龍樹學說裏「有（自性）」和「（自性）空」這兩個層面各有側重而呈現出來的

「略略不同」（因為其根本教義均是「空」）。印順法師在談及「三法印」（即「諸行無常」、「諸法無我」、「涅槃寂靜」）時說：「無常故苦，苦故無我，是依有情而說。如擴充三法印而應用到一切，那就如大乘所說的『無常故（無我）空』了。空是無自性的意思，一切法的本性如此，從眾緣生而沒有自性，即沒有常住性、獨存性、實有性，一切是法法平等的空寂性，這空性，經中也稱為法無我。此法無我的我，與有情執我的我略略不同。實在的、常住的、獨存的，這個我的定義是同的；但有情所執自我，即在此意義上，附入意志的自由性，這即不同。從實在的、常住的、獨存的意義上說，有情是無我空的，諸法也是無我空的。本性空寂，也即是涅槃。」⁴³精辟地道出了「有」與「空」的表異本同。

《金龍禪寺》一詩的主體，由「晚鐘」而「小路」，由「羊齒植物」而「石階」，由「灰蟬」而「燈火」，唯獨不見（現）詩人的「我」，此為「無我」；而「晚鐘是游客下山的小路」，「羊齒植物沿著白色的石階一路嚼了下去」，既是超現實手法通感（前者）與聯覺（後者）的運用，亦是相因相緣，此為「空」。「如果此處降雪」獨立作為一節，既與「白色的石階」有因緣關係，又強調了其偶然與任運。最後一節的「而只見」、「驚起」既交代因緣，也暗示了「無我」；「灰蟬」之驚飛產生「點火」的錯覺，其「灰」尚有由果到因（「燃」）、反常合道之「無理而妙」；「山中的燈火」一盞盞地燃起與「灰蟬」之間，有的不僅僅是時間上（「晚鐘」）的巧合，「鐘」的聲音與「游客」下山的腳步均是「驚起」的緣因。詩名《金龍禪寺》則暗示了一種更廣大的「空」：金龍禪寺正因為有游客、晚鐘、羊齒植物、白色的石階、灰蟬、山、燈火以及降雪或下雨的可能這諸般因緣，才成其為「法」，成其為金龍禪寺。《金剛經》強調：「不應住色生心，不應住聲香味觸法生心，應無所住而生其心。」色、聲、香、味、觸，即「五欲」。故整首詩傳達的，並不是基於詩人視點失落及情感消亡（主體性隱退）後的「物我冥合」，不是「思」消融於「境」，「人」化解於「物」，而是無我無物的「法空」（「般若性空」）思想。

洛夫說：「經過多年的追索，我的抉擇近乎金剛經所謂：『應無所住，而生其心』。我們的『心』本來就是一個活潑而無所不在的生命，自不能鎖於一根柱子的任何一端。一個人如何能找到『真我』？如何求得全然無礙的自由！又如何還原為灰塵之前頓然醒悟？對於一個詩人而言，他最好的答案是化為一只鳥，一片雲，隨風翱翔。」⁴⁴化為一只鳥，一片雲，同樣自不能鎖於任何一端。洛夫的《臨流》一詩唱道：

站在河邊看流水的我
乃是非我
被流水切斷
被荇藻絞殺
被魚群吞食
而後從嘴裏吐出一粒粒泡沫
才是真我

我定位於
被消滅的那一頃刻

這樣的詩，用「以我觀物」或「以物觀物」顯然解釋不通。而以「禪則直接進入物體本身，從裏面來看。要了解一株花，須變成這株花，去做這株花，去享受陽光雨露的恩澤，能夠把握、感受到生命的全部律動」⁴⁵的觀點來看，似仍是「無明」。十七世紀日本詩人芭蕉

(1644-1694)著名的俳句「當我細看／啊，一棵薺花／開在籬牆邊！」強調的並不是必須變成這棵薺花，去做這棵薺花，而是一種人與自然之間謙卑的認同與合一。在「物我反觀」、「天人合一」的背後，其「無我」或者更接近於禪宗裏的「有宗」。而洛夫則偏於「空宗」一路，他說：「詩人首先必須把自身割成碎片，而後揉入一切事物之中，使個人的生命與天地的生命融為一體。」⁴⁷所以，站在河邊看流水的我（本我）當然不是真我，那被流水切斷、被荇藻絞殺、被魚群吞食，而後從嘴裏吐出一粒粒泡沫（短暫的、不穩定的、「空」的），才是真我——「我定位於被消滅的那一頃刻」。

又如《隨雨聲入山而不見雨》：「啄木鳥 空空／回聲 洞洞／一棵樹在啄痛中迴旋而上 || 入山／不見雨／傘繞著一塊青石飛／那裏坐著一個抱頭的男子／看煙蒂成灰 || 下山／仍不見雨／三粒苦松子／沿著路標一直滾到我的腳前／伸手抓起／竟是一把鳥聲。」當中物我之間也不是那種穩定的一對一的關係，而是一「我」與不確定且短暫的多「物」之間投射、對應，遨遊於甚至無法物我互證的眾相之間，正是「無住」、「無念」和「任性」的表徵。灰、啄木聲、鳥聲之「空」「洞」，似也暗示了洛夫所追求的「悟」，並不僅僅是「無我」，而是更高層次的「空」。六祖慧能說：「於一切法不取不捨」，「若見一切法，從不染著，是為無念」。此一異於其他「現代禪詩」實踐者的特點，在洛夫的眾多禪詩（包括他自創的「隱題詩」）中均有體現。

陳仲義先生認為，「禪思詩學」是打通「古典」與「現代」的奇妙出入口，但「十分可惜的是，五四新詩運動在徹底破除舊詩詞格律枷鎖後，竟也把千百年來裊裊不息的禪思香火給掐滅了，翻開新詩編年史，專司於斯的詩人鳳毛麟角，1917年至1949年三十年間，大概只能找出廢名一人。而後才是入台的周夢蝶……再後是部分的洛夫和孔孚」。⁴⁸若不談「以禪入詩」與「以禪喻詩」的區別，我以為從總體的趨向上看，廢名與周氏、孔氏傾向於前述的「有宗」（即「性宗」），而洛夫獨鐘情於「空宗」。個中的原因，或是前三者多直接從中國詩入禪，洛夫則飽受西方現代主義詩歌的洗禮，尤其是經由存在主義之「虛無」與超現實主義之「自動性」（automatism）轉而回佛入禪之故。這使得洛夫「天涯美學」時期的詩作呈現出一種東西交匯、色空混成的風格。

其三，「天涯美學」：有趨於無，色歸於空。

1999年，洛夫出版了詩集《雪落無聲》，書名與他在2001年出版的長詩《漂木》恰好成了一個對照。這兩個具有特殊意義名字，一是東方式的寧靜，一朝向無根的存在，似乎反映了詩人在世紀之交的特有心態。他說：「近十年來，我常有『夕陽無限好』的驚悚，詩裏面難免不時透露出一股蕭散冷肅的味道……不過這並非意味著頹廢和放棄，事實上反而是對生命有著更全面的觀照，對歷史有著更強烈的敏感。」⁴⁹或許前一部詩集裏《白色的喧囂》一詩，已經預告了洛夫創作新里程的到來：

棲於最高點

而滿身涼嗖嗖的一輪冷月

正是我

去年秋天收割的

唯一的一句詩

半夜

心中皎然

我沿著四壁稔走

心驚於

室外逐漸擴大的

白色的喧囂

一列火車從雪原上迤邐遠去

有即是無，無即是有，色即是空，空即是色，大寂靜遂變而為喧囂，喧囂反變為寂靜。「鳥鳴山更幽」在這裏被改寫為「車喧雪更寂」，流放遠洋而愈要「走向王維」。「皎然」，是心境，亦是「沿著（地球）四壁稔走」所追尋的理想。從洛夫詩歌常用的「白」、「黑」意象看來，「室外逐漸擴大的白色的喧囂」似乎與「石室之死亡」有著某種遠距離呼應。這是否可以視為詩人美學大爆發的「引子」？——早在《石室之死亡》出版二十載的1986年，洛夫曾許下「全面改寫」的宏願，⁵⁰而經過「二度流放」的發酵，此情結終於在步入二十一世紀時發作而寫下結構龐大、氣勢恢宏的三千行長詩《漂木》。

《漂木》承接了《石室之死亡》的意蘊，在內容上經由對當代大中國文化和現實的批判進而對中華民族人文精神的反思，更以其中國式的意象語言與「禪思」思維，將這種反思上升到對於整個人類命運及文明進行形而上的哲學思考，浩浩蕩蕩，包容時空，堪稱跨世紀的詩歌巨獻。而詩人以東方禪思來構筑規模龐大、融詩歌與哲學為一體的長詩，實是對中西詩歌文化史的一大挑戰，世界上或只有龐德的《比薩詩章》堪為先例。三千行長詩共分四章，以禪觀詩，似可從四個層面進入其「天涯美學」。

1. 「無住無念」 在第一章《漂木》的開篇，長詩就鋪定了其「於一切法不取不捨」的「無住」、「無念」基調：

落日

在海灘上

未留一句遺言

便與天涯的一株向日葵

雙雙偕亡

一塊木頭

被潮水沖到岸邊之後才發現一只空瓶子在一艘遠洋漁船後面張著嘴 唱歌。也許是嘔吐

……

木頭，與天涯的魚群，海鷗，水藻

同時心跳

木頭在漂浮中，看見了青臉的孕婦、台風、西瓜、選舉、痔瘡、蟑螂、信用卡、胃潰瘍、麥當勞、減肥手冊、停電、毒蘑菇、標語、衛生麻將、大地震、冷氣機、牛仔褲、基因突變、總統府、廣場、謠言、友誼、信仰……世間一切「法」無不在變化無常的過程中，所以它唱道：「相濡以沫／不如／相忘於／江湖」，「確曾離開過／走得很遠／現又回到這個舊的磁場／院子裏滿地的白雲／依然無人打掃」。羅甚說：「物無定相，則其性虛」（《維摩注》）。在這裏，色、聲、香、味、觸之「苦」（「無常故苦」），儘歸於「無常故空」：風是「一片沒有家的落葉」，而「唯一的信仰是荒年牙縫間的地瓜味」。

2. 「無我無物」 長詩第二章《鮭，垂死的逼視》寫的本是一次觀賞鮭魚洄游的經驗，卻力避

西方長詩的敘事寫法，用極其純粹的意象思維，把思想探求的知性之旅融入鮭魚令人驚嘆的「儘是血跡」的回家之路中。起句「……我們不能放棄懷疑」不乏存在主義色彩，「水中的動物／大多是孤獨的隱者／而用一只腳獨立在危崖上的禿鷹／據說是一個王者／飛起，羽翼洒落一身冷傲／而我們，畢竟只是／大海中的過客／夢中常看到的／天空／像一塊大玻璃轟然砸在頭上／卻聽不到一點音響」則很有「假名故空」的況味。夢中無聲的天空像大玻璃轟然砸在頭上，既合於「無理而妙」的中國詩學，也可理解為超現實主義式的「未經意志的檢查與選擇而將其（潛意識）原貌赤裸裸托出」的「自動語言」，洛夫認為，超現實主義的詩進一步勢必發展為純詩，「純詩乃在發掘不可言說的隱秘，故純詩發展至最後階段即成為『禪』，真正達到不落言詮，不著纖塵的空靈境界，其精神又恰與虛無境界合為一個面貌，難分彼此」。他雖然聲稱自己對超現實主義者視為主要表現手法的「自動語言」尤為不滿，並檢討其過於依賴潛意識及「自我」的絕對性以致形成「有我無物」的乖謬，但「卻永遠迷惑於透過一種經過修正後的超現實手法所處理的詩境，這種詩境只有當我們把主體生命契入客體事物之中時，始能掌握」。所以他說，所謂「真我」，就是把自己化為一切存在的我。由於我們對這個世界完全開放，我們也就完全不受這個世界限制而求得「絕對的自由」。⁵¹正如他在本章末節所唱：

神在遠方監視，看著我們
把腐敗的肉身
一絲絲分配給每一個子女
吸吮血水就夠了
淚則留給我們自己
我們需要一些鹽，一些鐵
一堆熊熊的火
我們抵達，然後停頓
然後被時間釋放

「腐敗的肉身」，即「色」，「血」、「淚」表明此金蟬脫殼的「苦樂」過程，「鹽」、「鐵」、「火」乃涅槃之必需，「我們抵達，然後停頓」，而涅槃的終極在於「釋放」——「無我無物」。這就是洛夫在「男男女女各色人種」與「成千上萬尾鮭魚」之對視中的所「悟」。

3. 「不離不執」 《漂木》第三章《浮瓶中的書札》共有四個部分。洛夫《〈漂木〉創作紀事》裏說他提筆寫《瓶中書札之一：致母親》時「便覺十分沉重，構思時有點把握不定，陷於一種由猶豫與警惕相互交錯而成的困惑中」，這困惑一方面在於須警惕重復自己追悼亡母的舊作《血的再版》，另一方面則是要「向普遍性的母愛這個方向開展」，「想朝冷靜，理性，超現實這個路子走」。⁵²所以詩人既寫「冷冷的時間／已把你壓縮成一束白發」的個我的母親，又寫「而你已超越了子嗣與宗廟與族群，與／一箱又黑又破的裙子／超越了房屋與錢幣／超越了榮譽與羞辱／……超越了遺忘」的「母親的母親的母親的母親」。尤其值得注意的是，詩人不獨書寫生命之母，更書寫文化之母，書寫「大中國母親」的現世境遇：「世道貧瘠，全城的嘴長滿霉菌／講演，格言，選票／色情網絡，滿街始亂終棄的狗仔／你在傷風的電視機前貓著」；「在那病了時代／貧血，便秘，腎虧，在那以呼萬歲換取糧食的革命歲月中／我唯一遺留下來的是一條綴了一百多個補丁／其中喂養了八百只虱子的棉襖／和一個偉大而帶血腥味的信仰」。禪宗一方面主張「不離世間」、「有情是依報」（《大品經》曰：「不可離有為而說無為，又不可離無為而說有為」）；一方面又主張「無所住

心」、「無情有性」。這種「不離不執」的思想，在「瓶中書札」之二《致詩人》、之三《致時間》及之四《致諸神》中，層層開展，呈現出一種有無互證、虛（玄）實輝映的詩境：

銜一根草葉，思接千載／飲一杓冷泉，視通萬里／而後捨棄一切相忘一切／看到蒲公英忘了大地／看到浮雲忘了天空／看到月亮忘了鏡子／看到魚忘了網／看到岸忘了船，看到／一隊倉皇而行的螞蟻／忘了飢餓，看到／從左耳斜斜掠過的雁群／忘了日落後的性沖動……

詩人沒有歷史／只有生存，以及／生存的荒謬／偶爾追求／壞女人那樣的墮落／其專注
／亦如追求永恒

——《瓶中書札之二：致詩人·5》

有時因為風，風是我們唯一的家
夢從來不是，夢是墮落的起點
狗仔追逐自己的尾巴，我們追逐自己的影子
時間在默默中
俯視世界緩緩地墜落

——《瓶中書札之三：致時間·27》

我知道你在那裏／在蟬鳴／蟬鳴的空寂裏／在濃霧／濃霧的空茫中／在晚秋的落葉／落葉孤寒的魂魄中……

神啊，我知道你在那裏／在並不存在／卻又無所不在／遙不可及而又／隨手可觸的／萬物的／深不可測的幽微處

——《瓶中書札之四：致諸神·2》

4. 「萬物自虛」 《漂木》第四章《向廢墟致敬》卷首引《金剛經般若波羅密經》「般若實相，非一相，非異相，非有相，非無相，非非無相，非非有相，非非一相，非非異相，非有無俱相，非一異俱相，離一切相，即一切法」，實已經暗示了長詩「空」起「空」收之輪回。而此章首尾（第1節與第70節）之「空」，又自成一個輪迴中的輪迴：

我低頭向自己內部的深處窺探／果然是那預期的樣子／片瓦無存 || 只見遠處一隻土撥鼠踮起後腳／向一片廢墟／致敬

我來／主要是向時間致敬／它使我自覺地存在自覺地消亡 || 我很滿意我井裏滴水不剩的現狀／即使淪為廢墟／也不會顛覆我那溫馴的夢

詩人寫作此章時雖然有意於「文化批判」和「心靈懺悔」，對兩岸享樂文化、貪瀆文化、地攤文化及股市文化的猖獗所導致的價值觀紊亂和道德律崩潰進行抨擊與反諷（反省），⁵³但長詩「輪迴之輪迴」的繁複結構，更向我們昭示了「佛心清淨」、「萬物自虛」的「畢竟空」邏輯。何為「畢竟空」？羅甚說：「本言空以遣有，非有去而存空。若有去而存空，非空之謂也。」（《維摩注》卷三），湯用彤先生評曰：「甚公學宗《般若》，特尊龍樹。……自漢以來，精靈起滅，因報相尋，為法之根本義。魏晉之世，義學僧人談《般若》者，亦莫不多言色空。……羅甚之學主畢竟空也。甚公以前之《般若》，多偏於虛無。羅甚說空，簡料前人空無之談。……遣有謂之空，故諸法非有非無是空義」，而「畢竟空者掃一切相。既遣於有，又復空空。既非有非無，亦無生無滅。小乘觀法生滅為無常義，大乘以不生不滅為無常義。……畢竟空，即大乘無常之妙旨也。」⁵⁴可見「畢竟空」指的是把原來所執

的「空」也拋棄掉，以求得真正無礙的「清淨」或「寂靜」，求得那個永遠鮮活的「空」。鈴木大拙道：「禪的『虛無』不是全然的否定。禪有其獨特的肯定。這種肯定是具體的、自由的、絕對的、無限的。禪永遠是『活』著的。禪的全部目的是和生命融合，捕捉人生各個方面的永恒的價值。……要想達到禪的真理就必須拋棄『空無一物』的觀念。一般而言，當斷定空無一物即『無』時，佛陀便顯現了，但為了佛陀永駐又必須拋棄佛陀即必須拋棄

『無』。這是徹悟禪的唯一的道路。否則，禪便會遠遠地離開我們。」⁵⁵這就是《漂木》中的文化批判不同於西方的虛無主義之處，也是洛夫探索的「天涯美學」的精髓與終極所在。

另外，從以上的分析我們還看到，在語言結構方面，洛夫詩歌經營的重心有了一個明顯的變化，即從煉字、煉句過渡到對於「篇章」的注重。前引「一座遠山迎面飛來／把我撞成了／嚴重的內傷」之「撞」，「羊齒植物／沿著白色的石階／一路嚼了下去」之「嚼」及「我以目光掃過那座石壁／上面即鑿成兩道血槽」之「鑿」，「世界乃一斷臂的袖，你來時已空無所有」等，堪稱現代詩中「煉字」、「煉句」的典範。《石室之死亡》由一個統一的內在主題連結，節與節之間的關係是平行的，像是音樂中的組曲或套曲，飄墜的音符與靈動的樂思，其神秘有如肖邦的《夜曲》；《漂木》則一浪又一浪（不是一個樂段到一個樂段）地向前翻滾，有肉的喧騰、血的狂嘯，更有智的冥想、靈魂的飛升，像馬勒的《悲劇交響曲》

（長詩第二部分寫小溪裏擠滿了成千上萬尾垂死的大鮭魚，其「骨頭受折磨的聲音」⁵⁶穿透鱗背）。稍感遺憾的是洛夫為避「再次陷入《石》詩那樣的緊張與晦澀」而「調整語言的習慣用法」，⁵⁷致使後者的意象密度較前稀疏，未免讓一些偏愛「詩魔」煉金魔方的讀者覺「餘癮未儘」。

二十世紀中國文化史的最後幾年，「後現代」、「後解構」、「後殖民」、「後國學」、「後東方」等口號不斷翻新，這些新名詞似乎一夜之間在中國大陸甚囂塵上。二十一世紀可曾為我們預留下「最後一節空白」？時尚口號過後是否依舊是那來時的「空無所有」？「石室」死亡了，新的曙光已然照臨，「以目光掃過石壁」而奮身「自燃」的「真的猛士」，前行！因為，僅僅因為：「空白依然是一種最動人的顏色」！

註釋

- 1 埃斯卡皮(Robert Escarpit)著：〈文學史的歷史〉，載於沛選編：《文學社會學》（杭州：浙江人民出版社，1987），頁236。
- 2 陳平原：《小說史：理論與實踐》所輯之附錄之三：《〈二十世紀中國小說史〉討論紀要》（北京：北京大學出版社，1993），頁289。
- 3 赫爾穆特·紹伊爾著，章國鋒譯：《文學史寫作問題》，收《世界文論》編輯委員會編：《重新解讀偉大的傳統——文學史論研究》（北京：社會科學文獻出版社，1993），頁118。
- 4 謝冕：《二十世紀中國文學叢書·總序——世紀末：中國知識分子的思索》，《新世紀的太陽——二十世紀中國詩潮》（長春：時代文藝出版社，1993）。
- 5 梁啟超：《少年中國說》，發表於1900年2月10日《清議報》第35冊。
- 6 公仲、汪義生：《台灣新文學史初編》（南昌：江西人民出版社，1989），頁1。
- 7 轉引自赫爾穆特·紹伊爾著，章國鋒譯：《文學史寫作問題》，收《世界文論》編輯委員會編：《重新解讀偉大的傳統——文學史論研究》（北京：社會科學文獻出版社，1993），頁148。

- 8 蕭蕭：《那麼寂靜的鼓聲——〈靈河〉時期的洛夫》，收蕭蕭主編《詩魔的蛻變——洛夫詩作評論集》（台北：詩之華出版社，1991），頁301。
- 9 余光中：《用傷口唱歌的詩人》，收蕭蕭主編《詩魔的蛻變——洛夫詩作評論集》（台北：詩之華出版社，1991），頁99。
- 10 轉引自邁克爾·泰納《時間的檢驗》，陸建德譯，收《重新解讀偉大的傳統》（北京：社會科學文獻出版社，1993），頁200。
- 11 李英豪：〈論洛夫《石室之死亡》〉，原載香港《好望角》雜誌第十一期，見侯吉諒主編《洛夫〈石室之死亡〉及相關重要評論》（台北：漢光文化事業股份有限公司，1988），頁90。
- 12 李英豪：〈論洛夫《石室之死亡》〉，原載香港《好望角》雜誌第十一期，見侯吉諒主編《洛夫〈石室之死亡〉及相關重要評論》（台北：漢光文化事業股份有限公司，1988），頁3。
- 13 錢理群等：《中國現代文學三十年》（上海：上海文藝出版社，1987），頁154。
- 14 錢理群等：《中國現代文學三十年》（上海：上海文藝出版社，1987），頁3。
- 15 轉引自赫爾穆特·紹伊爾：《文學史寫作問題》，章國鋒譯，收《重新解讀偉大的傳統》（北京：社會科學文獻出版社，1993），頁149。
- 16 公仲、汪義生：《台灣新文學史初編》（南昌：江西人民出版社，1989），頁4。
- 17 陳履生：《台灣現代美術運動》（北京：人民美術出版社，1989），頁17。
- 18 葉維廉：《中國詩學》（北京：三聯書店，1992），頁223。
- 19 見葉維廉：《洛夫論》第二節，收蕭蕭主編：《詩魔的蛻變——洛夫詩作評論集》（台北：詩之華出版社，1991），頁12-22。
- 20 轉引自麥錢特（Paul Merchant）著，王星譯：《史詩》引言（北京：昆侖出版社，1993），頁1。
- 21 陳侗、楊小彥選編：《與實驗藝術家的談話》（長沙：湖南美術出版社，1993年），頁388。
- 22 轉引自麥錢特（Paul Merchant）著，王星譯：《史詩》引言（北京：昆侖出版社，1993），頁1、5。
- 23 聞一多：《悼瑋德》，孫敦恒主編：《聞一多集外集》（北京：教育科學出版社，1989），頁123-124。
- 24 竹內好：《魯迅》（杭州：浙江文藝出版社，1986），頁60。
- 25 孫昌武：《佛教與中國文學》（上海：上海人民出版社，1988），頁238。
- 26 張漢良：《論洛夫後期風格的演變》，收《詩魔的蛻變》（台北：詩之華出版社，1991），頁109。
- 27 轉引自麥錢特（Paul Merchant）著，王星譯：《史詩》引言（北京：昆侖出版社，1993），頁117。
- 28 洛夫：《詩魔之歌——洛夫詩歌分類精選·導言》（廣州：花城出版社，1990），頁1。
- 29 夏曉虹編：《梁啟超文選》（上集）（北京：中國廣播電視出版社，1992），頁426。
- 30 任洪淵主編：《洛夫詩選·代序》（北京：中國友誼出版公司，1993），頁17，21。
- 31 劉登翰等主編：《台灣文學史·下卷》（福州：海峽文藝出版社，1993），頁175。
- 32 古繼堂：《台灣新詩發展史》（北京：人民文學出版社，1989），頁255。
- 33 《洛夫訪談錄》，刊《詩探索》2002年第1-2輯。
- 34 任洪淵主編：《洛夫詩選·代序》（北京：中國友誼出版公司，1993），頁6-7。
- 35 《洛夫訪談錄》，刊《詩探索》2002年第1-2輯。
- 36 任洪淵主編：《洛夫詩選·代序》（北京：中國友誼出版公司，1993），頁19。

- 37 《洛夫訪談錄》，刊《詩探索》2002年第1-2輯。
- 38 陳仲義：《扇形的展開——中國現代詩學譚論》（杭州：浙江文藝出版社，2000），頁113頁；沈奇《詩魔之禪——讀〈洛夫禪詩〉》，收《洛夫禪詩》（台北：天使學園網路有限公司，2003），頁37。
- 39 錢鍾書：《談藝錄》（北京：中華書局，1984），頁98-101。
- 40 轉引自賴永海：《佛道詩禪》（北京：中國青年出版社，1990），頁156。
- 41 季羨林：《禪和文化與文學·作詩與參禪》（北京：商務印書館國際有限公司，1998），頁12。
- 42 參見呂澂：《印度佛學源流略講》第三講「初期大乘佛學」（上海：世紀出版集團·上海人民出版社，2002），頁101-151。
- 43 印順：《佛法概論》（上海：上海古籍出版社，1998），頁86-87。
- 44 洛夫：《我的詩觀與詩法》，《詩魔之歌——洛夫詩歌分類精選》（廣州：花城出版社，1990），頁150。
- 45 張錫坤等：《禪與中國文學》（長春：文史出版社，1992），頁62。
- 46 孟祥森譯，見鈴木大拙、佛洛姆：《禪與心理分析》（北京：中國民間文藝出版社，1986），頁18。
- 47 洛夫：《我的詩觀與詩法》，《詩魔之歌——洛夫詩歌分類精選》（廣州：花城出版社，1990），頁151。
- 48 陳仲義：《扇形的展開——中國現代詩學譚論》（杭州：浙江文藝出版社，2000），頁109-113。
- 49 洛夫：《雪落無聲》代序〈如是晚境〉（台北：爾雅出版有限公司，1999），頁4。
- 50 據龍彼德：《飆升在新高度上的輝煌——喜讀洛夫長詩〈漂木〉》，收洛夫：《漂木》（台北：聯合文學出版社有限公司，2001），頁272。
- 51 洛夫：《詩人之境》、《我的詩觀與詩法》，《詩魔之歌——洛夫詩歌分類精選》（廣州：花城出版社，1990），頁142-143，152-153。
- 52 洛夫：《漂木》（台北：聯合文學出版社有限公司，2001），頁259。
- 53 洛夫：《〈漂木〉創作紀事》，《漂木》（台北：聯合文學出版社有限公司，2001），頁264。
- 54 湯用彤：《漢魏兩晉南北朝佛教史》（北京：北京大學出版社，1997），頁222-224。
- 55 鈴木大拙：《禪的真髓》，未也譯，《禪者的思索》（北京：中國青年出版社，1989），頁25-27。
- 56 評論家評：《悲劇交響曲》語，轉引自林逸聰主編《音樂聖經》（北京：華夏出版社，1993），頁214。
- 57 《洛夫訪談錄》，刊《詩探索》2002年第1-2輯。

陳祖君 男，壯族，1966年11月出生於廣西忻城。曾就讀於廣西民族學院中文系及北京大學中文系中國文學進修班。現為廣西師範學院中文系現當代文學教研室副教授、華文詩歌研究所常務副所長。自1986年7月始，已在海內外發表詩歌、散文近百首（篇）及中國現當代文學研究論文三十多篇，著有詩集《月亮筆記》，專著《兩岸詩人論》，教材《中國當代文學史》（撰寫詩歌部分）。

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第二十五期（2004年4月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。