

中國語言及文學系
2018/2019 年度「專題研究」論文

邱剛健詩研究

導師：黃念欣教授
學生：賴展堂
學號：1155079475

提要

邱剛健（1940-2013），著名電影編劇，曾獲金像獎及金馬獎。相比之下，他的詩人身份長期受到忽視。直至近年，因為晚期詩作結集出版，邱剛健作為詩人重新「出土」，逐漸引起一些研究者的興趣。他身後的紀念活動和出版雖仍以電影為主，亦帶動了詩作的傳播。學界與民間現已累積一定數量的材料，有助從整體評估他在港台現代詩中的位置。

邱剛健的現代詩創作可分為三個階段：六十年代初至中期的台灣時期，六十年代末至七十年代的香港時期，以及零三年重新執筆至逝世的晚期。如此斷斷續續而跨度極大的創作生涯，發生了兩次文體變異，語言歷經簡化與繁化，題材涵括宗教、革命和歷史。有意思的是，情色與死亡卻始終貫穿他的創作，構成現代主義式的母題。本文以此為軸，分析他在不同階段調動聖經、政治思潮以及中國古典文學等資源，進行情色與死亡的變奏，並配合詩作發表的文化場域，嘗試說明當中與社會政治、文藝思潮等外部語境的互動，勾勒出一道從西方現代歸返中國古典的旅程。然而西方現代與中國古典並非絕對的二元對立，在邱剛健的早期創作中，中國性的缺席毋寧是一種刻意的壓抑；及至越趨坦蕩的晚年作品，兩者終而融合，揭示其詩學的全貌。

關鍵詞：邱剛健；現代詩；情色；死亡

目次

第一章 引言	1
第二章 現代的時差：台灣時期	1
第一節 《劇場》的翻譯行動	1
第二節 《現代文學》的美學與政治	3
第三節 神聖的顛覆	4
第三章 過度的白話：香港時期	6
第一節 檢討現代詩	6
第二節 生活化及其極限	7
第三節 情慾與／或革命？	9
第四章 悼亡的越界：晚年「再淫蕩出發」	11
第一節 回歸中國性	12
第二節 死亡與戀屍	13
第三節 歷史的殘骸	15
第四節 重寫詩／屍體	17
第五章 結語	19
參考書目	21

第一章 引言

本文將邱剛健（1940-2013）的現代詩創作劃分為三個時期：六十年代初至中期的台灣時期，六十年代末至七十年代初的香港時期，以及 2003 年重新執筆至逝世的晚期。在台灣六十年代現代主義高峰期中，邱剛健扮演的最重要角色當然是《劇場》的主腦，同樣值得注意的是，在 1965 年《劇場》創辦前，他已經參與現代主義大本營《現代文學》的編輯工作，並在該刊初次發表詩作，有強烈的現代派特色。¹邱剛健於 66 年離開台灣、來港任職邵氏編劇後，也告別了現代主義標籤式的晦澀曲折，69 至 72 年間發表於《盤古》、《70 年代》等雜誌的詩作，以簡潔的「白話體」勾勒荒謬的生命情境。此後，邱剛健要等到 2003 年才重新寫詩，這批晚期作品結集為《亡妻，Z，和雜念》與《再淫蕩出發的時候》，風格再次變異，大量鑄造中國意象，與其早期的西化主張截然不同。

雖然經歷多番風格的轉折，邱剛健的詩作始終著迷於情色與死亡。這組母題在台灣時期的詩作體現為對宗教傳統的反叛，在香港時期的詩作中則與全球青年抗爭結合，在晚期作品中一方面具體連結他的生命經驗，悼念 1995 年逝世的妻子，另一方面大舉熔冶中國古典文學與歷史，作出充滿異色的詮釋，展現了既私人又歷史化的維度。本文通過語境化這條特殊的書寫路徑，考察邱剛健詩的創作與文化場域及個人經歷的關係，並配合巴塔耶（Georges Bataille）的情色理論，分析邱剛健的詩學母題。

第二章 現代的時差：台灣時期

作為外來的文藝思潮，台灣六十年代現代主義不能避免地上溯西方「原型」為參照點。陳芳明指出它是遲到的，落後西方半個世紀；卻也是早熟的，催生現代主義的現代性在當時的台灣社會遠未成熟。²邱剛健在六十年代參與的《現代文學》與《劇場》，便是在這種時差中開展現代主義運動。本章通過考察兩本雜誌「橫的移植」的實踐及其背後的精神結構，說明邱剛健台灣時期的五首宗教詩的歷史條件，並以巴塔耶的理論分析詩中瀆神的反叛意義。

第一節 《劇場》的翻譯行動

在六十年代全面性的現代主義文藝運動中，僅維持短短三年的《劇場》是最激烈地貫徹「橫的移植」的雜誌之一——每期有九成內容都是外國影劇的劇本及相關文章的翻譯，比例之高十分罕見。《劇場》如此重視翻譯，與邱剛健在台灣現代化進程上引發的遲到的焦慮有關。

¹ 邱剛健從 1963 至 65 年間在《現代文學》上發表了五首詩，包括〈以馬內利〉（第 18 期）、〈神，讓我們來一起禱告〉（第 18 期）、〈瑪利亞〉（第 19 期）、〈拋棄〉（第 21 期）及〈洗手〉（第 23 期）。

² 陳芳明：〈台灣現代主義的再評價〉，《文訊》第 230 期（2004 年 12 月），頁 7 至 8。

當時現代主義的蓬勃，受到美援文化的影響。在冷戰對峙的格局下，美國除了利用政經資源收編國民政府，亦贊助民間雜誌宣傳自由主義，進行文化傾銷。³的確，現代主義是在新殖民結構下大規模輸入，但其興盛更是因為回應了知識分子在白色恐怖下長期受挫的求知慾。在國民政府的高壓統治下，知識流通受到嚴苛規管，台灣的知識分子無法跨過歷史斷層上承中國的新文學傳統，同時被反共文藝政策束縛而與當下的台灣現實疏離，⁴造成台灣主體性的匱乏，因此邱剛健在一封私人書信中寫到：「台灣是一個 Void，我們剛想填些沙，使成沙漠，然後後人種仙人掌」⁵。在那樣的文化真空中，知識分子希望藉此填補空洞，從台灣戰後的文化廢墟中築起現代主體。⁶邱剛健在 1963 年獲得美國國務院獎學金，到夏威夷大學東西文化中心修讀戲劇，節衣縮食把「所有的錢都拿去買戲劇和電影方面的書」⁷，翌年回台即籌辦《劇場》，可以想見留學生活的文化衝擊。

現代主義不僅讓邱剛健看見台灣的希望，它更指向西方「原型」的先進，在在提醒了他台灣與西方的歷史差距。他對台灣的「落後」份外敏感，翻譯因而成為一種出路，正如《劇場》早期成員劉大任憶述雜誌的策略：

以百分之九十以上的篇幅，大量翻譯介紹現代西方的戲劇和電影。邱剛健甚至主張，這種一面倒的做法，至少要做它十年、二十年！理由很簡單，我們太落後了。⁸

作為《劇場》的主腦，邱剛健幾乎策劃了每一期的內容，雜誌的大多數譯稿選自他從國外帶回或訂購的的書刊。⁹如此龐大而專門的翻譯工程，¹⁰其存在不僅是作

³ 陳芳明：《台灣新文學史》（台北：聯經出版，2011 年），頁 347。

⁴ 陳芳明：〈台灣現代主義的再評價〉，頁 8

⁵ 轉引自張世倫：〈六〇年代台灣青年電影實驗的一些現實主義傾向，及其空缺〉，《藝術觀點 ACT》第 74 期（2018 年 5 月），頁 119。原文出自邱剛健寫給李浩昌的信，1965 年 9 月 30 日。

⁶ 弔詭的是，這一場現代主義運動竟被寄望生產現代性，一個它本應拒絕以至敵視的對象。西方的現代主義，原是對爛熟的現代性的抗議。馬泰·卡林內斯庫（Matei Calinescu）分有資產階級現代性以及審美現代性，後者的一種體現即為現代主義，對前者作出質疑與反思。馬泰·卡林內斯庫著、顧愛彬、李瑞華譯：《現代性的五副面孔》（北京：商務印書館，2002 年），頁 48。但在邱剛健以至當時大多數的現代主義者心中，二者的紐帶卻悖反過來。「早產」的台灣現代主義因而被現實主義陣營抨擊「蒼白無力」，缺乏本土的物質基礎，甚至成為文化帝國主義的共謀。趙遐秋、呂正惠編：《台灣新文學思潮史綱》（台北：人間出版社，2002 年），頁 296。

⁷ 喬奕思、羅卡：〈邱剛健談青年時期的創作〉，載羅卡、喬奕思、劉嶽編：《美與狂——邱剛健的戲劇·詩·電影》（香港：三聯書店，2014 年），頁 360。

⁸ 劉大任：〈《劇場》那兩年〉，《人間思想》第 6 期（2014 年 4 月），頁 195-198。在 1969 年的一次訪問中，邱剛健更加尖銳地批評台灣的主流戲劇，而強調翻譯的重要性，價值判斷之分明近於偏頗：「不過要演也應該多演點翻譯劇本。盡量把外國東西介紹過來，再吸收，變化。那總比自己創作一百個都是爛劇本好得多。譬如那些什麼勾踐、精忠報國的古裝戲之類，何必再演呢？」李國威、關永圻、陸離專訪：〈由戲劇到電影——邱剛健訪問記〉，《中國學生周報》第 908 期（1969 年 12 月 12 日），頁 11。

⁹ 莊靈：〈永遠的《劇場》老夥伴〉，載羅卡、喬奕思、劉嶽編：《美與狂——邱剛健的戲劇·詩·電影》（香港：三聯書店，2014 年），頁 22。

¹⁰ 《劇場》譯介的對象絕大多數是現代主義影劇，帶有鮮明的作者論色彩，例如法國新浪潮的雷奈（Alain Resnais）、高達（Jean-Luc Godard）和楚浮（François Truffaut）、美國地下電影的安迪·沃荷（Andy Warhol）、前衛電影的馬雅·黛倫（Maya Deren）、殘酷劇場的阿爾多（Antonin Artaud）、荒謬劇場的貝克特（Samuel Beckett）等，標示了極其堅定的前衛美學傾向。

為譯作、更是作為整體性的行動本身，灌注了主體追回時差的強烈意志。¹¹邱剛健坦言《劇場》的譯文粗糙，¹²這一方面當然因為譯者經驗不足，譯文質素的不穩定同時也透露了其過重的負擔。《劇場》幾乎把全部版面託付於翻譯上，目標無疑是追求廣度，把盡可能多的西方現代「精魂」引渡至台灣的空殼。事實上，在兌現為《劇場》的翻譯以前，這種意志已可見於邱剛健 1963 至 65 年間於《現代文學》上初試啼聲的五首現代詩。

第二節 《現代文學》的美學與政治

《劇場》的翻譯策略，模仿了《現代文學》「每一期都有對外國作家的全面介紹」的堅持。¹³邱剛健創辦《劇場》前已參與《現代文學》的編務，台灣時期的五首詩亦發表於此，他的「全盤西化」，可以追溯到這本現代主義文學的核心刊物。

當時知識分子對現代主義的接受不僅是美學上的選擇，更是一種政治抑鬱的文化徵狀。《現代文學》標榜文學的純粹性，選稿不問政治立場，作品亦不涉及時政。但是這個構想的美學烏托邦其實是被戒嚴體制步步逼退的寸土，呈現一種去政治化的政治性。白先勇曾明確指出當時風聲鶴唳下的避忌，¹⁴加上前文論及的歷史斷層，台灣知識分子難以擺脫孤兒式的精神鬱結。一批創作者從「西方現代主義作品中叛逆的聲音、哀傷的調子」中得到啟發，¹⁵轉向內心探索，以此迴避政權的嚴苛審查；作品處理的主題從「社會性」抽離至「人性」，¹⁶抒寫困身時代迷局的惘然不安。邱剛健發表在《現代文學》上的五首宗教詩〈以馬內利〉、〈神，讓我們一起禱告〉、〈瑪利亞〉、〈拋棄〉與〈洗手〉也呈現這個現象。這五首詩在抽象的層面上對神學命題進行逆向操演，以暴烈意象刻劃上帝死後的秩序崩解。詩中失去最高指引的人物的徬徨虛無，可以視為創作者自身「政治無意識」的轉喻，又反覆以情色與死亡褻瀆宗教權威，叛離了戒嚴文化的道德規範，對官方意識形態作出曲折的抵抗。¹⁷

¹¹ 「行動」的概念，引自劉淑貞：《林中路：現代主義小說的抒情徵狀及其倫理性實踐》（國立政治大學台灣文學研究所博士學位論文，陳芳明指導，2014年）。

¹² 邱剛健口述、重返後街工作小組採訪整理：〈熱情·純真·無知及感謝〉，《人間思想》第6期（2014年4月），頁183。

¹³ 「我們堅持每一期登一個完整的電影或者話劇劇本，對作者作比較周詳的介紹。《現代文學》每一期都有對外國作家的全面介紹。當時我們學他們的。只不過我們接觸的是電影和戲劇。」喬奕思、羅卡：〈邱剛健談青中年時期的創作〉，頁362。

¹⁴ 「當時台灣的政治氣候還相當肅殺，《自由中國》、《文星》動一下也就給封掉了。我們不談政治，但心裡是不滿的。虛無其實也是一種抗議的姿態，就像魏晉亂世竹林七賢的詩酒佯狂一般」白先勇：〈不信青春喚不回〉，載白先勇編：《現文因緣》（台北：聯經出版，2016年），頁24。

¹⁵ 白先勇：〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉，載白先勇編：《現文因緣》（台北：聯經出版，2016年），頁33。

¹⁶ 趙遐秋、呂正惠編：《台灣新文學思潮史綱》，頁273。

¹⁷ 此觀點延伸自陳芳明對現代主義小說家的評價：「七等生的挑戰道德，歐陽子的挑戰倫理，王文興的挑戰父權，白先勇的挑戰歷史，都說明了現代主義運動對戒嚴文化的反撲。」陳芳明：〈台灣現代主義的再評價〉，頁9。

例如〈神，讓我們來一起禱告〉改寫聖經記載摩西用手杖擊打磐石便有水流出，轉為「如果他是一塊堅貞的磐石／你揮杖擊之／在你的膝前／血必汨汨而流」，把水置換為受虐的血，突顯上帝的殘忍。¹⁸劉紹銘在《現代文學》的發刊詞中為現代主義這種「破壞的建設工作」建立的正當性基礎，在於「舊有的藝術形式和風格不足於表現我們作為現代人的藝術情感」。¹⁹邱剛健的這五首詩在這方面著力甚深，透過高度壓縮的意象去轉譯內心的繁複皺摺，又挪用聖經典故再將之改寫，意義經過多重迴圈而越加隱晦。這幾首詩亦刻意提煉語言，運用書面化的、甚至古澀的文法經營深沉的腔調，例如以「之」代「的」，以生僻的「髻髻」代替「彷彿」，以日語詞「舞踊」指稱舞蹈，選詞用字崢嶸或好用倒裝如「囂肆」、「割闖」、「再降」，製造了一個變形蜷曲的語言介面，力圖符號化書寫主體的內在漩渦。

第三節 神聖的顛覆

當時的現代主義文學，熱衷開拓人性的幽微深處，勘探苦悶、耽溺與流離等慾望與情緒，挑戰反共文藝的官方規訓。邱剛健台灣時期的詩作，借陳芳明的形容，「以『反』與『否定』的姿態出現」²⁰。本節應用巴塔耶的「反神學」中對「神聖」的考察，分析這幾首詩的瀆神意味。

巴塔耶的理論模型建立於動物世界、世俗世界與神聖世界的劃分。人類透過建立對排泄物、性以及死亡的三大禁忌，否定自然的動物性以確立人性。²¹巴塔耶對世俗世界的功利性持批判態度，提出「否定的否定」，逾越（transgress）世俗禁忌而追尋原始狀態下的混沌快感。但從現實情況出發，神聖已經分裂為二：「一個是上等的天堂、神聖的世界，一個是劣等的解體王國、惡魔的世界」²²，上層是經過體制化及同質化的、純潔的基督教，在巴塔耶的思想體系中，污穢、異質性的下層才是解放性的領域。²³廖偉棠修正邱剛健自冠的「中國第一個宗教詩人」為「中國第一個異端宗教詩人」，²⁴因為邱剛健的這五首詩對聖經的「故事新編」，以神聖下層顛覆了神聖上層。

無來由的暴力主導了這五首詩：災難導向殘酷的死亡，信仰化成錯亂的情慾，暴露宗教的偽善與無能。最早發表的〈以馬內利〉從詩名開始已是反諷：「以馬內利」（Immanuel）意指「上帝與我們同在」，詩中卻描繪被上帝背叛的後末日亂世。啓示錄預言的末日「大焚燒」後，神諭並沒有帶來希望，反而把信眾的主體無情傾

¹⁸ 邱剛健：〈神，讓我們來一起禱告〉，《現代文學》第18期（1963年9月30日），頁60-61。

¹⁹ 劉紹銘：〈《現代文學》發刊詞〉，《現代文學》第1期（1960年3月），頁2。

²⁰ 陳芳明：《台灣新文學史》，頁384。

²¹ 【法】巴塔耶著、賴守正譯：《情色論》（台北：聯經出版，2012年），頁84-85。

²² 【法】巴塔耶著、胡繼華譯：〈薩德的使用價值——致我同時代同人的公開信〉，載汪民安編：《色情、耗費與普遍經濟：喬治·巴塔耶文選》（長春：吉林人民出版社，2003年），頁8。

²³ 但這並非在說巴塔耶提倡徹底廢除宗教體制的禁忌，相反，禁忌是逾越的前提。他在《情色論》第一章中指出「逾越超越禁忌但並不廢除它」，二者的辯證運動形成無盡而守恆的慾望追逐。巴塔耶著、賴守正譯：《情色論》，頁89。關於這點，《情色論》譯者賴守正在譯序第六節有仔細闡述。

²⁴ 廖偉棠：〈東西南北人、生死愛慾雪〉，<https://p-articles.com/critics/271.html>（2018年9月28日瀏覽）。

軋，甚至連自殺也無能為力。詩的最後一節虛構了零餘者瑪利亞向神的無助求救，失去神的庇護後，她的貞潔被惡徒所覬覦，成為性癮的祭品：「挈我上烤架／說，惟有火才能增添你的嬌麗／說，你的純潔／終久會像大麻瘋一樣侵蝕／我們的肌、膚、肉、骨」。²⁵〈神，讓我們來一起禱告〉則以賤斥物嘲諷神跡：死而復生的拉薩路在神膝前再次死去，污穢與邪惡寄生於其屍身，以死亡驅力映襯祈禱的無力。²⁶〈瑪利亞〉再次刻寫聖母的淪落，遍佈眼波、下肢、髮梢、雙乳等肉身意象，淹沒形而上的超越，而她流血的呼聲，神只是毫不在乎地「欠伸聽見」。²⁷〈拋棄〉以「缺腿的木偶」、「殘餘的雙臂」、「鐵鏽的咒語」、「塵封的子宮」砌成上帝缺席的廢墟，敘事者只得向虛空發出乾渴的慾求：「靈泉何時能再湧現／自祢花似的胯間」。²⁸

然而，這個時期的邱剛健並未完全認同其漫漶於詩中的暴力、情慾與死亡，更多是藉此彰顯受難者的痛苦，詰問遙不可及的上帝。對信仰的執念以悖反的方式呈現，那甚至是一種倒錯的虔誠。〈洗手〉是這批新手之作中較成熟的一首，邱剛健詩中的色情狂主體在這首詩中第一次現身。前述四首詩的敘事者隱於集體性的旁觀位置，〈洗手〉中的高亢慾望則輻射自具體的「我」。這首詩把信仰的精神性置換成狂放的肉慾，以上帝為客體，凡人的神學追尋演變為情慾的逼近。「無」與「有」的衝突是全詩結構的核心，第一節為了反襯無形的信仰無能負荷有形的肉身，動用多組具象化的比喻，例如連結母體的「臍或女陰的形」、腐壞的「刃傷的口／安靜於暴起的膿中」以及褻瀆性的「婦人安靜於祢及祢父神的精液」。第二節進一步顛倒潔淨與骯髒，把上帝比喻為「瘡內之汁」，受其洗滌的人民的臉卻「晦暗如私處」。「我」因而放棄「進入」虛無的信仰，「游出」的動作最後喚起上帝「用洪水統治」的革命性暴力，完成從神聖上層轉向神聖下層的儀式。²⁹

對台灣的遲到念茲在茲的邱剛健來說，異端化的西方宗教發揮了「走在時代前端」的符號功能。現代主義運動中，王文興、白先勇等作家的一個常見手勢，是以西方現代價值批判中國封建傳統；張誦聖亦留意到另一批受前衛主義影響的作家，借用西方文化意象以經營一種「舶來知識氛圍」，流露對另類文化的浪漫化渴求。³⁰邱剛健這五首詩中更徹底的破壞慾卻呈現了一種時／視差：他直接排除中國經驗，挪用西方以叛逆西方，同時體現了他的洞察與盲點——他敏銳地分辨到西方內部的前衛與傳統，並以前者否定後者，上升到一種更絕對的「西方現代」；可惜這個辯證的運作始終高蹈凌空，五首詩對現實的過分抽離，錯失了與在地基礎對話的時

²⁵ 邱剛健：〈以馬內利〉，《現代文學》第18期（1963年9月30日），頁59。

²⁶ 邱剛健：〈神，讓我們來一起禱告〉，頁60-61。

²⁷ 邱剛健：〈瑪利亞〉，《現代文學》第19期（1964年1月30日），頁69。

²⁸ 邱剛健：〈拋棄〉，《現代文學》第21期（1964年6月30日），頁28。

²⁹ 邱剛健：〈洗手〉，《現代文學》第21期（1965年2月1日），頁74。

³⁰ 張誦聖：《現代主義·當代台灣：文學典範的軌跡》（台北：聯經出版，2015年），頁82-83。

機。³¹不過，這個遺憾至少佐證了邱剛健將自身擲向「西方現代」的最前沿、建構一個想像的文化空間的努力。

第三章 過度的白話：香港時期

邱剛健在 1965 年投入《劇場》的工作，擱置了詩歌創作。1966 年，邱剛健接受邵氏電影公司編劇負責人宋淇的招攬而進入香港電影業，《劇場》停刊。然而邱剛健在邵氏並非一帆風順，³²到了 1969 年再度寫詩，至 1972 年間穩定發表了 19 首詩。³³香港時期的這批詩作與台灣時期出現明顯斷裂，表現為一種直白、口語化的「白話體」³⁴。這個轉變可視作六、七十年代台灣詩壇典律位移的邊緣個案，但若以這批詩作的「明朗化」³⁵論證其「去現代化」，將流於過於簡化的二元邏輯，忽視了作者接受文藝思潮過程的能動性。本章提出，邱剛健一方面受到現實主義陣營檢討現代詩的影響，簡化語言形式，但他對極限經驗如情慾及死亡的癖好未有減損，呈現出一種巴塔耶意義上的「過度」（*excess*）狀態，賦予白話體一種特殊的「現代」品質。

第一節 檢討現代詩

現代主義主導了六十年代的文壇，現代派詩人對「純粹性」的追求逐漸氾濫，惹人質疑現代詩已流於自我沉溺的語言遊戲，缺乏更深刻的反思。台灣在七十年代遭遇一連串內憂外患，包括保釣運動、中華民國被迫退出聯合國與世界石油危機引

³¹ 孫松榮認為《劇場》「嚴格而言卻無法為表徵自身文化與歷史脈動的種種電影影像類別開展出深具思想動力或批判視野的分析」，引介的現代主義影劇「被一一簡化甚至錯譯為陰萎的無力感或虛妄的被動性」。邱剛健台灣時期詩作的抽象與耽溺，與《劇場》「不合時宜甚至失語的時代尷尬」相去不遠。孫松榮：〈《劇場》的電影銀幕：非評論的影迷創世紀〉，《藝術觀點 ACT》第 41 期（2010 年 1 月），頁 39。

³² 邱剛健在 1970 年原有機會執導，但連續兩部電影《我為情狂》及《乾坤大醉俠》在開拍後被中止。邱剛健在邵氏不得志的 1970 至 1972 年，詩作明顯多產。羅卡：〈他在影劇詩之間徘徊蕩漾〉，<https://p-articles.com/critics/277.html>（2018 年 9 月 28 日瀏覽）。

³³ 邱剛健在香港除了寫詩也有譯詩，後者包括《70 年代》第 21 期（1971 年 7 月）中的〈譯詩：第九首情詩（Jack Spicer）〉，以及《羅盤》第 2 期（1977 年 2 月）「東歐詩小輯」中的波蘭詩人羅斯維茲（Tadeusz Różewicz）以及捷克詩人荷魯（Miroslav Holub）的詩選。本章集中討論邱剛健的原創，共 19 首，發表在《70 年代》上的有 11 首，《中國學生周報》上的有 4 首，《盤古》上的有 3 首，《知識分子》及《秋螢》上各有 1 首。

³⁴ 本文以「白話」概括邱剛健香港時期詩作的文體，倚重其富含張力的「現代」意義：以六、七十年代的現代詩發展來看，白話以其淺白曉暢之姿，撥反六十年代精英化的現代主義的脫離現實；但其口語化、民主化的性格其實可追溯到五四運動：對立於文言文，白話被構想為「現代中文」，也就是說，白話幾乎「先天」地銘刻了現代性。本文認為邱剛健的白話體是對現代主義的轉化，沒有喪失而是更新了內置的現代性，很能切中「現代」作為相對性的劃分、隨著歷史進程而不斷發生的「本質」。詳見黃錦樹：《文與魂與體：論現代中國性》（台北：麥田出版，2006 年）及劉淑貞：《林中路：現代主義小說的抒情徵狀及其倫理性實踐》（國立政治大學台灣文學研究所博士學位論文，陳芳明指導，2014 年）。

³⁵ 杜家祁：〈現代主義、明朗化與國族認同——香港六十年代末「創建學院詩作坊」之詩人與詩風〉，《文學論衡》第 18、19 期合刊（2011 年 6 月），頁 109-122。

發的經濟重創等，激發知識分子的社會意識。³⁶現代詩內部的不足以及社會環境的外部巨力，催生了七十年代文壇回歸民族與鄉土的浪潮。作為 1977 年鄉土文學論戰的「前哨戰」，1972 年關傑明與唐文標主將的現代詩論戰批評了現代詩逃避現實與盲目西化。在《龍族》等新興詩社詩刊的宣揚下，現代主義的影響逐漸消退，台灣詩壇的主流詩風轉向民族與寫實。³⁷

香港亦有作家參與台灣這場現代詩的大規模檢討。古蒼梧以本名古兆申寫成的〈請走出文字的迷宮——評《七十年代詩選》〉發表於 1968 年的《盤古》第 11 期，在台灣亦引起不少迴響，是檢討風潮的先聲之一。邱剛健來港後首次發表詩作，是在 1969 年的《盤古》第 25 期的〈焦姣〉及〈新娘〉，詩風大變。邱剛健香港時期詩作的明朗化略早於於七十年代檢討風潮的全面爆發，本文推測是《盤古》的影響。《盤古》的核心成員古蒼梧與戴天在六十年代後期開始反思現代主義，批判現代派的晦澀而提倡明朗化的詩風。³⁸邱剛健選擇在《盤古》發表重啟之作，透露了重要的轉型意義。

作為白話體的初期實踐，〈焦姣〉及〈新娘〉略嫌淺薄，但可為我們指出新風格的端倪。其一是文體的明朗化。這兩首詩語調舒坦並口語化，文句平白堪稱一目了然，意象不經玄思迴路而近於直觀；比起台灣時期的隱喻密林，其閱讀門檻大幅下降。其二是情色的主題化。台灣時期的詩作中，情慾是用以質疑信仰，重心仍在宗教；相反，香港時期的這批詩作藉瀆神與犯禁來彰顯情慾，例如〈焦姣〉對月經的想像，經由邱剛健強大的情慾凝視，賤斥物竟勃發神秘的性吸引力。³⁹

值得指出，邱剛健對明朗化的接受是選擇性的，他有意無意地忽視了「回歸傳統」的倫理召喚。古蒼梧或台灣現實主義陣營的論述，都或多或少滲透了民族主義，要求對中國傳統有義務繼承。邱剛健當時雖簽署了《盤古》因應保釣運動而發起的愛國聯署，⁴⁰但其詩創作未有觸及國族認同的問題。有趣的是，他不久後發表在《中國學生周報》與《70 年代》上的詩作，倒顯出國際主義的視野。⁴¹

第二節 生活化及其極限

明朗化主要指語言形式上的簡化，意在打破現代派的精英文化，重新與大眾連結。邱剛健的文體向口語發展是意料中事，正如淮遠的形容，「是用說話的語言」

³⁶ 趙遐秋、呂正惠編：《台灣新文學思潮史綱》，頁 300。

³⁷ 趙遐秋、呂正惠編：《台灣新文學思潮史綱》，頁 301。

³⁸ 但在相同詩觀背後，二人的根源大有不同，古蒼梧著重中國左翼傳統，反對惡性西化，戴天的學習對象則是美國六十年代民歌。詳見杜家祁：〈現代主義、明朗化與國族認同——香港六十年代末「創建學院詩作坊」之詩人與詩風〉，頁 114。

³⁹ 邱剛健：〈焦姣〉，《盤古》第 25 期（1969 年 7 月 10 日），頁 21。

⁴⁰ 〈反對「台獨運動」宣言〉，《盤古》第 31 期（1970 年 3 月 20 日），頁 1。

⁴¹ 邱剛健香港時期的政治詩有三首，發表於《中國學生周報》第 909 期（1969 年 12 月 19 日）的〈早上〉及《70 年代》第 12 期（1970 年 8 月 16 日）的〈靜立一分鐘〉分別寫越戰及韓國青年抗爭，與〈靜立一分鐘〉同期發表的〈鎗斃〉則表現一種無地域性。

42。明朗化的語言經常被預設寫實的傾向，對於所寫的現實，邱剛健沒有選擇「民族風格」的中國經驗，而取徑日常生活。他香港時期的詩充滿生活意象，例如〈給母親的第一首詩〉寫女性主導的家庭領域，把母親的心比喻為「大同牌」舊冰箱，抒寫親情；⁴³〈早上〉的刷牙情節⁴⁴、〈夫人〉的約會流程⁴⁵以及〈有人在天花板上做愛〉的家居場景⁴⁶，皆貼近現實生活，語言顯現為透明的載體，並不拒斥讀者，避免了現代派曲高和寡的問題。

但是，邱剛健並不滿足於生活經驗的文字副本，他往往以異常的戲劇性去詮釋日常的情感與行為，過度的慾望從平靜的表象綻裂而出，使「生活」的光譜拉向極限。巴塔耶認為過度是超出理性刻度的暴力，在耗費性的行徑中導向超越性的享樂。⁴⁷〈給母親的第一首詩〉把母愛化為肉體意象，通過吃掉母親的肝和腸而「知道你愛我」，但也不敢生吃「血淋淋」的母愛，揭露了戀母情結中既親密又抗拒的矛盾。⁴⁸〈禱告詞〉的本質上是一首情詩，邱剛健卻把陽具比喻為機關槍，使情慾暴漲至瀆神的強度：「我」對「耶和華上帝」「咯咯咯／三發一放」，同時弒神與射精，是邱剛健詩中色情狂主體的一次標誌性演出。⁴⁹〈有人在天花板上做愛〉展示不可思議的性愛雜技，場景包括天花板、冰箱、湯、唱片、燈泡、電話、電視、天空、風、馬路、戰場和抽水馬桶。性愛的過度行為與空間的日常功能之間形成張力，前者一方面挑戰後者，邱剛健卻未有完全廢棄現實邏輯，後者同時反制前者，形成了逾越與禁忌的循環。⁵⁰

這批詩作以生活化的情景為中介，曝光了現代生活中被壓抑的慾望。這種過度的狀態，促使我們重思邱剛健文體演化的意義。台灣時期宗教詩的晦澀，根源在於隱喻的經營，字面背後還隱藏著至少一層內面。香港時期的白話體則走到了反面，用詞不再深奧，意義將自身裸陳於字面，表現為一種語言的暴露癖。這個看似斷裂，毋寧是一種漸進。台灣時期的邱剛健必須借助現代主義技藝，才能從戒嚴文化的集體壓抑中洩露深層慾望；香港的相對開放，則為他省去了製作謎語的工序，慾望得以釋放到表層的日常語言與經驗。邱剛健對「現實」的問題化有兩個層面，一

⁴² 廖偉棠：〈七十年代就寫微博的人——訪淮遠〉，載廖偉棠：《浮城述夢人——香港作家訪談錄》（香港：三聯書店，2012年），頁142。

⁴³ 邱剛健：〈給母親的第一首詩〉，《盤古》第27期（1969年10月10日），頁36。

⁴⁴ 邱剛健：〈早上〉，《中國學生周報》第909期（1969年12月19日），頁6。

⁴⁵ 邱剛健：〈夫人〉，《知識分子》第63期（1970年10月16日），封底。

⁴⁶ 邱剛健：〈有人在天花板做愛〉，《70年代》第20期（1971年5月），頁25。

⁴⁷ 【法】巴塔耶著、賴守正譯：《情色論》，頁222。「只要暴力戰勝理性，過度就現身。」理性體現為生產性的工作，「工作一旦開始就不可能回應慾望驅力的立即索求」，必然會約束人的原始衝動。巴塔耶著、賴守正譯：《情色論》，頁94。這種暴力導致過度本身的定義「無法有哲學的基礎：因為過度超越了此一基礎；過度首先意味著在所有限制之外。」因此「過度是例外、過度是神奇、奇蹟……；過度意味著吸引力——所有超出自身的吸引力；如果不是恐懼的話。」巴塔耶著、賴守正譯：《情色論》，頁316。

⁴⁸ 邱剛健：〈給母親的第一首詩〉，頁36。

⁴⁹ 邱剛健：〈禱告詞〉，《中國學生周報》第909期（1969年12月19日），頁6。

⁵⁰ 這一點在公共領域中最為典型：「有人在馬路上做愛／誰違反規則／交通警察會罰款」。邱剛健：〈有人在天花板做愛〉，頁25。

是上述的情慾暴露，二是政治事件。〈早上〉寫尋常無比的早上刷牙，生活流程卻在轉開水龍頭的一刻變形：流出了越戰中被殺美國士兵的血。這無疑呼應了六、七十年代全球的反戰浪潮，邱剛健從革命與戰爭中提煉極端意象，把「實」的邊界推至一個被日常邏輯掩埋的恐怖他方。香港日常及他方異常的拼貼形成對比的過度，產生荒唐的不真實感：此下的安樂與遠方的災難，究竟何者才是真實的？⁵¹

第三節 情慾與／或革命？

邱剛健跟羅卡的通信中談到離台來港的動機：「我不是去邵氏的，我是去香港的」，當時香港在冷戰結構的縫隙中獲得弔詭的自由，「是國際都市，看得多，接觸多」，成為邱剛健逃離台灣戒嚴體制的出口。⁵²「明朗化」之於邱剛健，不僅是文體的，亦可指政治題材的再現——邱剛健在香港最重要的發表園地，正是高度政治化的《70年代》。這本青年自主刊物刊載了他這個時期過半數的詩作，陳子謙留意到雜誌編輯頗看重邱剛健，例如為他設立唯一的詩歌專欄。⁵³邱剛健的這批詩作沿用簡潔的白話體，題材卻更趨大膽，這與《70年代》作為文化場域的前衛性息息相關。

《70年代》在當時全球青年反文化（Counterculture）的革命浪潮中應運而生，在香港同時代的雜誌中尤顯激進，不單大量引介無政府主義及托洛茨基主義（Trotskyism）等左翼思潮，宣揚反殖意識，更有鮮明的行動面向，例如動員讀者參與中文運動。⁵⁴同時，《70年代》十分重視文藝，陳智德指其「超出了『副刊』的從屬位置」⁵⁵。《70年代》刊登的文學作品以詩為主，不少具有強烈社會性，積極回應時政。邱剛健吸收了雜誌的國際主義⁵⁶，寫出他少數幾首政治詩。此外，《70年代》對文學作品的尺度有極大包容，邱剛健一批最激越的情慾詩即發表於此。政治與情慾在邱剛健這個時期的詩作並非絕緣，而保持曖昧的離合，本節分析二者關係，考察邱剛健如何擴大白話的載量，表現現代生命的荒謬處境。

⁵¹ 邱剛健：〈早上〉，頁6。

⁵² 邱剛健、羅卡：〈羅卡與邱剛健通信摘錄〉，載羅卡、喬奕思、劉嶽編：《美與狂——邱剛健的戲劇·詩·電影》（香港：三聯書店，2014年），頁446。

⁵³ 陳子謙：《「火紅年代」青年刊物的身分探索與文學探索——《盤古》、《文學與美術》、《文美月刊》與《70年代》雙週刊研究》（中國語言及文學課程哲學博士論文，樊善標指導，2016年），頁127。

⁵⁴ 羅永生認為《70年代》最能代表中文運動中比較激進的取向，其動員更在運動的第二階段中「扮演了關鍵的角色」。羅永生：〈冷戰中的解殖：香港「爭取中文成為法定語文運動」評析〉，<http://www.thinkinghk.org/v602>（2019年3月21日瀏覽）。

⁵⁵ 陳智德：〈覺醒的肇端：《70年代》初探〉，載侯萬雲：《1970s：不為懷舊的文化政治重訪》（香港：進一步多媒體有限公司，2009年），頁223。

⁵⁶ 核心編輯吳仲賢以筆名毛蘭友回顧《70年代》時清晰指出雜誌的意識形態：「《70年代》雙週刊〔……〕最初是從國際主義出發，所以初期把焦點放在捷·瓦華拉（Che Guevara）、放在拉丁美洲、放在越南、放在南非、放在比亞法拉，卻忽略了中國問題，忽略了群眾接受能力的基礎。」毛蘭友：〈香港青年學生運動總檢討〉，《70年代》第29期（1973年7月），該期無頁碼。

同期發表的〈靜立一分鐘〉與〈鎗斃〉是邱剛健最直接處理革命的詩作。兩首詩同樣把情慾與革命者的死亡並置，序列安排卻大有異趣，在〈鎗斃〉中含混難分的性與死，在〈靜立一分鐘〉中卻涇渭分明：

南韓有一個青年人因為辦地下報紙給槍斃了。

人。

請靜立一分鐘。

愛入肉穴的年輕人

請抽出你的雞巴

靜立一分鐘。⁵⁷

〈靜立一分鐘〉以一則世界新聞開始。南韓的民主運動在八十年代爆發，而在〈靜立一分鐘〉發表的 1970 年仍受壓於朴正熙的軍人威權政體，⁵⁸詩中青年人的死因不言自明。突然其來「請靜立一分鐘」的命令，受語者是「愛入肉穴的青年人」。沉迷性愛者與死者是兩個分離的客體，情慾書寫者邱剛健在這首詩中卻反思了情慾的享樂性質，後者在革命者的犧牲面前應該退避。因此詩末重申「請抽出你的雞巴／靜立一分鐘」，要求一場荒謬的悼亡：暫停性愛以默哀死者。

同樣寫被處死的政治犯，〈鎗斃〉越過〈靜立一分鐘〉的道德超我，而刻劃主客邊界模糊的內在風景。詩歌原本使用第三人稱，以上帝視角透視政治犯被處死前一刻的念頭。詩歌接著懸宕「排槍齊放」的一瞬，在時間的真空中情慾化死者的內心，旁觀者與被處決者之間形成可疑的親密關係。理性的句構碎裂成迷亂短促的節奏，在旁觀者與被處決者的意識之間跳躍。詩歌忽然改以第一人稱道出被處決者的精神掙扎，時而抗拒如「不要伸手摸我」，時而邀請性如「這是我的肉」，主客始終無法合一，道出革命者與群眾的疏離。革命者希望成為牆以超脫肉身的脆弱，但終究「有人拆掉牆」、「打破磚頭」、「刮光青苔」，敵不過政權的鐵腕。最終群眾只能渺茫地「尋找他的哭喊」——儘管革命者「還來不及叫媽」便遭處決。⁵⁹

然而，邱剛健這個時期的大部分詩作並未直接指陳革命，反而浪蕩於情色烏托邦。名為〈情詩〉與〈情書〉的詩作，以暴烈的意象與戲謔的語調去試煉抒情性的極限。發表在第 9 期的〈情書〉以排泄物為愛情的至高證物：「我愛你的大小便／你的嘔吐／我張嘴接受」。⁶⁰發表在第 15 期的〈情詩〉，刻劃一種介乎沉溺與拒絕、生與死的「中間狀態」，詩中「他」對情慾及死亡的拒絕，同時弔詭地召喚了二者。第一節中「他」死後靈魂出竅，拒絕再去聽及看自己的死狀，其後幾節同樣以「他拒絕再……」的句式開始，但是性與死的奇異記憶，正是經由這反覆的「拒絕」才得以浮現，比如第二第三節寫與情人的性愛，皆祭出戀物癖式的感官細節。

⁵⁷ 邱剛健：〈靜立一分鐘〉，《70 年代》第 12 期（1970 年 8 月 16 日），頁 7。

⁵⁸ 【日】森山茂德著、吳明上譯：《韓國現代政治》（台北：五南圖書出版股份有限公司，2005 年），頁 38-51。

⁵⁹ 邱剛健：〈鎗斃〉，《70 年代》第 12 期（1970 年 8 月 16 日），頁 7。

⁶⁰ 邱剛健：〈情書〉，《70 年代》第 9 期（1970 年 6 月 16 日），頁 9。

⁶¹作為幽靈的「他」一方面拒絕正視死亡，一方面拒絕活人的「勃起」與「愛」，在生死的夾縫中，「拒絕」毋寧是修辭性的咒語，經此迂迴開展一場記憶漫遊，品鑑情慾的殘影。⁶²更直接的表達，可見另一首發表於第 21 期的〈情詩〉。詩中以交換器官交流情感，「我」與「她」相互凝望、互換眼睛，最後「我」甚至發問「我可不可以和你換一個頭／你的頭有我全部的溫柔」，想像愛之存有的終極形式：肉體意義上的主客相融。⁶³這種主客相融的慾望，在第 18 期的〈夜行〉中體現為暴烈的性愛。詩中「我」以「肉」借代情人，橫溢對肉慾的癡迷，而主體投注於情人器官的過度慾望，導致局部與整體的倒錯：「永遠是你黑色的奶頭一次一次／把你挺給我」。對性愛之沉溺使「我」把交合比作祈禱，情人比作神明，產生被母體吞噬的受虐快感：「慢慢慢慢在你裡面摺疊成一個傷口」。⁶⁴

從整體看這批詩作，我們可將之理解為二十世紀初中國文學「革命加戀愛」的變種。劉劍梅追溯這種寫作模式的譜系時，指出革命與情愛的互動，由於文本生產的特定歷史時期而複雜變化；但大體而言，「革命加戀愛」未曾脫離民族主義的宏大語境。⁶⁵〈靜立一分鐘〉與〈鎗斃〉某程度上展現了「革命至上」的取態，情慾面對革命創傷需要克制自身，否則只會遭受挫敗。但我們也需注意《70 年代》更傾向國際主義而非民族主義，邱剛健所需負擔的集體壓力並不如二、三十年代的左翼文人般沉重迫切，而留有更多個人主義的餘裕，為其情慾詩提供了生產與發表的條件。從這個脈絡出發，發表於第 19 期的一首無題詩，便有了兼容小我與大我的意味。相比邱剛健大部分追求狂熱慾望的詩作，這首詩罕有地暴露了書寫主體的危機：「字和肉我都不能控制」。詞與物的離散，慾力的匱乏，主體與外界的鏈軌鬆脫，因此「愛與革命我都不敢投入」。但邱剛健最後似乎承認了慾力是個人情愛與革命激情的同源，詩中畏首畏尾的主體最後仍期望「誰推我一把」，既「尋找一個人」也「殺死一隻鳥」，情慾與革命不再是必然的衝突，而浮現雙重履行的可能。⁶⁶邱剛健發表於《70 年代》的詩作溢出「現實」的範疇，捕捉革命時代下個體的內心掙扎，不少詩作更閃現超現實奇想，進一步發展情色與死亡的母題，以白話體實踐了現代主義的創新精神。

第四章 悼亡的越界：晚年「再淫蕩出發」

邱剛健香港時期的最後一首詩作發表於 1972 年，此後歷經三十年的空白，他才在 2003 年再次開始寫詩。七十年代台灣詩壇「回歸傳統」的新成典律在邱剛健共時的詩創作中缺席，他的晚期作品卻展現了顯赫的中國性。其間的三十年裡，

⁶¹ 如「他拒絕再想最初的陽光／閃爍在她齒上」、「他拒絕再咬她黑色的奶頭／鉛和炸藥的味道」。

⁶² 邱剛健：〈情詩〉，《70 年代》第 15 期（1970 年 11 月 16 日），頁 11。

⁶³ 邱剛健：〈情詩〉，《70 年代》第 21 期（1970 年 8 月 16 日），頁 30。

⁶⁴ 邱剛健：〈夜行〉，《70 年代》第 18 期（1971 年 2 月 1 日），頁 21。

⁶⁵ 劉劍梅：《革命與情愛：二十世紀中國小說史中的女性身體與主題重述》（上海：三聯書店，2009 年），頁 13-39。

⁶⁶ 邱剛健：〈（無題）〉，《70 年代》第 19 期（1971 年 3 月），頁 18。

邱剛健在八十年代踏入編劇事業鼎盛期，九十年代到紐約發展遭受挫敗，二千年代回流中國大陸，客居北京。地理上的回歸，為邱剛健提供了豐富的創作素材，但他所醉心的情色與死亡始終與國家意識形態相左，使其詩中再現的中國性充滿異質，在倫理與美學之間呈現複雜的關係。中國古典詩學的技术成為情色書寫的部署，以此哀悼個體生命與國族歷史的災難與死亡。

第一節 回歸中國性

邱剛健在 1992 年前往紐約，可惜發展不順，多個工作計劃夭折；⁶⁷其後妻子蔡淑卿在 1995 年逝世，造成他在晚期詩作中不斷回返的一個創傷結構。⁶⁸在事業與家庭的雙重低潮中，邱剛健有兩年獨自避居紐約小鎮，「不為生活工作，也不見朋友，只是讀書、沉思、散步」，⁶⁹儼如中國古代隱士，讀的是唐詩、宋史等古書。

70

邱剛健晚期寫作的直接動機是悼念亡妻，而他這一系列的寫作正正吸收了中國古典文學的滋養，那在他的早期創作中一直壓抑的部分。邱剛健幾乎不曾公開談論自己的文學觀，《美與狂——邱剛健的戲劇·詩·電影》載錄他晚年與劉大任的私人通信，填補了這方面的空缺。他曾在信中描述自己的創作方法：「我自己是盡量全盤西化我的『中國才情』」，並以「西方才情」和「中國才情」審視自己與劉大任的創作。⁷¹「中國才情」可理解為一種含蓄的抒情性，深嵌於儒家「溫文敦厚」的倫理體系，而「西方才情」的「狂氣」吻合現代主義的反傳統性格，追求個人對道德規範「大不韙」的超越，一種典型表現是過度的慾望。事實上，「西化的中國才情」在邱剛健的電影劇本中極易觀察，從邵氏時期的大眾古裝武俠片，到較自主的《唐朝豪放女》⁷²、《唐朝綺麗男》⁷³及《阿嬰》⁷⁴，都以駭麗奇情改寫中國文化想像。由此對照，即使邱剛健在七十年代的詩中展露其「西化的中國才情」，也未必能容於「民族風格」的新正統，那「西化」的激進情慾甚至構成對前者的侵犯。

⁶⁷ 劉嶽編訂：〈邱剛健創作年表〉，載羅卡、喬奕思、劉嶽編：《美與狂——邱剛健的戲劇·詩·電影》（香港：三聯書店，2014年），頁478。

⁶⁸ 以至直接入詩：「十一年前配偶蔡淑卿子宮頸癌死亡／（1940—1995）。」邱剛健：〈有時候走入胡同〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁26。

⁶⁹ 劉大任：〈想到邱剛健〉，載羅卡、喬奕思、劉嶽編：《美與狂——邱剛健的戲劇·詩·電影》（香港：三聯書店，2014年），頁388。

⁷⁰ 劉嶽編訂：〈邱剛健創作年表〉，頁479。

⁷¹ 「在那篇寫癡呆老人的故事，我建議老人最後誤認他的小孫女兒就是他以前的情人，企圖和她做愛，你的中國人的溫文敦厚，也認為這是大不韙的事，可是在『西方才情』中，這可能是最悲慘動人，也最合理的事。」「《前緣》幾乎有『西方才情』的狂氣了（像卡佛的狂）。」邱剛健、劉大任：〈劉大任與邱剛健通信摘錄〉，羅卡、喬奕思、劉嶽編：《美與狂——邱剛健的戲劇·詩·電影》（香港：三聯書店，2014年），頁418。

⁷² 《唐朝豪放女》，方令正導演，夏文汐、萬梓良、張國柱、谷峰主演，邵氏兄弟（香港）有限公司，1984年。

⁷³ 《唐朝綺麗男》，邱剛健導演，夏文汐、張世、楊帆、張國柱、鈕承澤主演，學彥有限公司，1985年。

⁷⁴ 《阿嬰》，邱剛健導演，王祖賢、高捷、黃耀明、單立文主演，高仕電影股份有限公司，1990年。

⁷⁵邱剛健所對象化的中國性，並非興衰一時的文壇範式，它眺望一種更恆遠的時間性。他的晚期詩作頻繁化用古典意象，以文化母體的修辭地層鑄造抒情空間，為哀悼場景帶上異色的沉鬱，比如「這是千年的曲水。／你的亡妻赤足，輕輕踢給你盛載霜，雪和塵埃的羽觴。」⁷⁶，或「我看見／新的地獄，新綠的火：／萬縷千絲／亮馬河畔／倒懸的柳煙，／溶入溶出的臉。」⁷⁷即使是寫給新情人 Z 的〈西湖春夢 I〉，幽深的古典意象把文化地標籠罩於傷情中，詩中殘城野鬼的景象，顯示「未亡人」邱剛健仍糾結於亡妻的陰影。⁷⁸

第二節 死亡與戀屍

死亡對晚年的邱剛健來說變得切身可感，亡妻遺下的深刻創傷，誘惑他在詩中反覆越過生的界線試探死亡。這種死亡情結在邱剛健詩中有兩種主要體現：對死亡經驗的想像與焦慮，以及對他人的悼念。

巴塔耶為死亡與文學搭建了親緣性，他在《文學與惡》中宣告文學是「惡」的表現，「惡」以逾越實踐，也就是人而對世俗禁忌的顛覆。⁷⁹作為最重大的世俗禁忌、最極致的內在經驗，死亡的弔詭性在於：一旦抵達死亡，狂喜同時達到巔峰與喪失。巴塔耶因此訴諸死亡的擬像，例如原始獻祭為觀眾表演祭品的死亡；而文學繼承了獻祭的虛擬性，讀者能夠在閱讀中滿足「對毀滅、迷失自己並從正面觀照死亡的憧憬」。⁸⁰邱剛健將文學視為極限經驗的載體：「極痛之下的叫聲沒有不深刻的。作家就是要撲捉人的極痛（或狂喜）的情景和所發出的叫聲、笑聲。」⁸¹其理念與巴塔耶之同構令人驚訝。⁸²邱剛健的詩在死亡中發掘超越的快感，例如〈死〉以輕盈的升空比喻死者的解脫：「一瞬間／有人抽掉地心的吸力／讓你飛起來」。⁸³〈陽臺〉細緻刻劃一個自殺者的心理，不僅將死亡合法化、更將之審美化，自殺的每個步驟都蘊含精妙意蘊，成為一種不摻雜世俗功利，純粹的藝術行為：肉身之「有」不足以承擔死亡之「無」，因此自殺者需要陽臺的「空」間「把虛空框起來」；

⁷⁵ 某程度上來說，三十年的延時為邱剛健提供了對「民族風格」預設的意識形態更充裕的批判距離。本章第三節「歷史的殘骸」會再回到這點。

⁷⁶ 邱剛健：〈有時候走入胡同〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁15。

⁷⁷ 邱剛健：〈早春〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁101。

⁷⁸ 邱剛健：〈西湖春夢 I〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁109。

⁷⁹ 【法】巴塔耶著、董澄波譯：《文學與惡》，（北京：燕山出版社，2006年），頁2。

⁸⁰ 【法】巴塔耶著、劉暉譯：《色情史》，（北京：商務印書館，2003年），頁87。

⁸¹ 邱剛健、劉大任：〈劉大任與邱剛健通信摘錄〉，頁419。

⁸² 巴塔耶一次觀看一張清朝末年被凌遲的男人痛苦又狂喜的神情，受其顛覆性的暴力震撼而出神。邱剛健並置極痛與狂喜，二者的一體兩面可謂精準地說明了巴塔耶的經驗。另外，笑聲亦正是巴塔耶認為內在經驗的一種可能形式。賴軍維：〈巴塔伊（G. BATAILLE）之內在經驗：出神（extase）、未知（non-savoir）與情色（érotisme）〉，《外國語文研究》第22期（2015年6月），頁14。

⁸³ 邱剛健：〈死〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁121。

這種虛空的「妄動」正是流竄的死亡驅力，魅惑他為生命極致之美殉身，摔地身亡的衝力「撞出宇宙的第一聲音響」，以死亡重演創世時刻。⁸⁴

但巴塔耶也指出，內在經驗並非全然的歡愉，它還會經歷焦慮，因為逼近死亡是一個脫離理性知識世界、進入物我合一的「非知」領域的越界行為，主體喪失穩定的疆界而「自我迷失」。⁸⁵〈幾乎從天橋的臺階上摔下去〉寫一次失足意外，邱剛健借佛教術語把踩空瀕死的一瞬形容為「無用罣礙」的超脫，卻不由自主地感到恐怖，當「埋伏在地下的黑影跳起來／迎接我」，他抗拒沒入無名的鬼魂群體，迷失自我的焦慮促使他留戀人間：「不／要剪斷我和太陽的臍帶」。⁸⁶

〈小學〉在邱剛健死亡書寫的譜系中所佔席位，在於它重現了一個原初場景，標示邱剛健死亡情結的一個可能起點。這首詩的副題是「（1948，鼓浪嶼）」，羅卡根據邱剛健成長經歷推測其自傳性。⁸⁷這首詩花費一半篇幅描寫一個男孩——童年的邱剛健？——竭力攀上學校操場後一間空屋的窗口，想要偷窺前夜在屋中自殺的「一個內地逃難到鼓浪嶼的青年」。國共交戰的歷史創傷化為一具流離的屍體突入男孩的生命，起源性的暴力誘發他對屍體的旺盛窺淫慾。屍體揭露了死亡禁忌背後的神聖深淵，蘊含著對人類理性規範的反作用力，因而遭到避忌。⁸⁸詩中的男孩卻流露出一種違禁的迷戀，他對屍體的好奇與雀躍如同無意識的性衝動，這首詩因此寫出了一種不可能的啟蒙，一種朝向死亡的性啟蒙：「死亡第一次在一間屋子裡／向他吐出陰涼的舌頭。」⁸⁹

〈小學〉中對陌生屍體的慾望仍處於初發階段，當死者具體化為亡妻，邱剛健的悼念為其戀屍癖提供了更豐厚的土壤。巴塔耶指出情色與死亡的本質相似，性愛毫無節制地耗費人的能量，就如死亡的毀壞性暴力，同樣在探索生命的極限，法國人因而俗稱性高潮為「小死」（*La petite mort*）。⁹⁰戀屍癖同時踰越性禁忌與死亡禁忌，邱剛健在這種變態情慾的強度中越渡生死界限，幾乎是以詩之惡為死者贖回了肉身。〈*Frederrecke*〉中的性愛表現為一種後遺的病徵，「我」以亡妻的骨灰穿透其他女人的身體，性高潮竟成為死者的證明：「你躺在我太太用她的骨灰鋪陳的床單上／我到你裡面的時候，／讓你高潮的，／是她不肯粉碎的殘骸。」⁹¹〈夜動II〉同樣把哀思傾注於屍骸意象，邱剛健想像「死亡唾吐你出來」，亡妻的背部皮膚被掀起，他在狎昵的觀看中將之客體化為「每一條青黑的青灰的靜脈」，但屍體

⁸⁴ 邱剛健：〈陽臺〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁62。

⁸⁵ 賴軍維：〈巴塔伊（G. BATAILLE）之內在經驗：出神（*extase*）、未知（*non-savoir*）與情色（*érotisme*）〉，頁11。

⁸⁶ 邱剛健：〈幾乎從天橋的臺階上摔下去〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁126。

⁸⁷ 羅卡：〈他在影劇詩之間徘徊蕩漾〉，<https://p-articles.com/critics/277.html>（2018年9月28日瀏覽）。

⁸⁸ 【法】巴塔耶著、賴守正譯：《情色論》，頁97。

⁸⁹ 邱剛健：〈小學〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁64。

⁹⁰ 【法】巴塔耶著、賴守正譯：《情色論》，頁289。

⁹¹ 邱剛健：〈*Frederrecke*〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁73。

的死亡暴力終究傾軋過主體，因此靜脈反過來「跳起來糾纏我」。⁹²在明確列出妻子死亡信息的〈有時候走入胡同（在豹房胡同）〉⁹³中，生殖與死亡已經交雜難分，剩下的只有情慾的無度耗費：「『我多想聽到你羊水破裂，奔潰的聲音，／／且喝乾它們。』」⁹⁴

邱剛健的晚期詩作從中國傳統翻掘資源，以「全盤西化」的情色美學重釋「中國才情」的文化倫理。〈早梅〉的靈感來自唐宋詠梅詩，邱剛健卻置換了梅花的氣節象徵，豐腴的花體喚起的是亡妻腳趾的形象。賞花寄懷異變為性癖圖騰，口腔的親密接觸連結生死：從含住妻子腳趾的性愛回憶，聯想到與屍體接吻，吞下亡妻的最後一口氣。⁹⁵〈夜動 IV〉則以死亡為軸，展開東西文化遐想。邱剛健把死亡預感具象化為一直跟隨身後的「暗色的女人」，以女性為死神形象，流露一種親近母體的死亡想像。⁹⁶有趣的是，女神／死神竟也逃不過邱剛健的戀足癖凝視，其足部更承載了中國原始、封建與現代的歷史碎片：「赤足，天足，三寸金蓮，匕首的高跟／踩入我頭頂的百會？」女神的賜死卻導向聖經式的西方想像，噴薄而出的腦漿是「雅各的雲梯」，上下有「光耀的天使」，邱剛健又以佛教術語「攀緣」雙關「攀援」，⁹⁷東西宗教皆轉化為死亡的修辭，以回歸母體作為情慾的飛昇。⁹⁸

第三節 歷史的殘骸

邱剛健不僅以情色與死亡驅動個人抒情，更將之延伸到歷史詮釋。然而，邱剛健的這些詩作一反「民族風格」尋根式的懷舊與鄉愁，而描繪歷史暴力下的破敗身體，以諷刺為哀悼。〈山墳〉刻劃農村的饑荒，曝光了民族風格對文化中國的浪漫化認同中所少敢直視的社會苦難。貧瘠的土地「從來沒有收割過一粒甜的玉米」，失收的糧食無法支撐農村生育的過剩人口：「土太肥了，我們厚殖的是千千萬萬代的子孫」。荒唐的是，人餓死了卻能當飽鬼，因為人每年都會「餵飽他們描金的紙錢」。詩末情慾凝視下的天真相象，因而是災難的徵狀：

（你看見一個十六歲的少女

⁹² 邱剛健：〈夜動 II〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁142。

⁹³ 邱剛健寫了大量同題詩作，包括「有時候走入胡同」系列以及本章第三節會分析的「長城」系列。為免混淆，本文正文提到這些詩作時，會於原詩題後用括號引述原詩第一句，注釋則保留原詩題不變，標明頁碼以作辨識。

⁹⁴ 邱剛健：〈有時候走入胡同〉，頁26。

⁹⁵ 邱剛健：〈早梅〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁54。

⁹⁶ 在「夜動」系列中，〈夜動 III〉與〈夜動 IV〉最為相似，同樣寫到「暗色的女人」。〈夜動 III〉第二節列舉多個女性人名，邱剛健在寫給劉大任的信中解釋：「王六兒等是金瓶梅的淫婦（我的變態），許如真我祖母，戴賜恩我母親，都是我暗色的女人，都死了。」所謂「暗色的女人」，可說是把死亡與情色連結到母性形象。邱剛健、劉大任：〈劉大任與邱剛健通信摘錄〉，頁401。

⁹⁷ 上注引述的同一封信中，邱剛健解釋本詩：「踩入百會穴，腦漿噴射，所以有雲梯，有蒼莽的纖維，想攀緣升天。」邱剛健、劉大任：〈劉大任與邱剛健通信摘錄〉，頁401。在另一封信中，他憶述「以前對台灣大部份詩的批評是窮迫意象，看不到詩人內在的邏輯。」邱剛健、劉大任：〈劉大任與邱剛健通信摘錄〉，頁399。從邱剛健為〈夜動 IV〉的現身說法，可見其「內在邏輯」的自我要求。

⁹⁸ 邱剛健：〈夜動 IV〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁144。

每天晚上走出來
站在比她還矮的丁香樹叢
對著月亮吐出丁香的舌頭：
她相信一千萬個月圓之後
它會變成一粒甜甜的太陽
讓她生吞下去。）⁹⁹

少女受饑餓煎熬而精神紊亂，只能以幻覺為食，把月亮和太陽想像為一粒玉米，期望終有一日藉此填飽肚子。天體與玉米的巨大反差更顯個人的無力與徒勞，本應邁向成熟的青春身體，只得夜復一夜受到殘酷現實的虛耗。

邱剛健的「長城」系列，更是叛逆了萬里長城長久以來的積極意義，揭示背後的權力壓迫。作為守衛中原的偉業，長城經常被建構為愛國的象徵，包括現代派大將洛夫轉型後的鄉愁詩〈我在長城上〉，也藉神遊長城發出沙啞濫情的民族吶喊。相比之下，邱剛健的「長城」系列站在被壓迫者一方，流露批判意識。長城所背負的戰爭罪孽，在〈長城（二千年戰死的叫聲都在空山中）〉延宕為無法超脫的士兵遊魂，慘叫聲二千年後仍在迴盪，¹⁰⁰在〈長城（如果我沒有記錯）〉中則體現為不願消解的屍骸，「我」時至今日還能看見遍地「礫礫的黃牙」。¹⁰¹〈長城磚頭〉把磚頭喻為死者之臉，諷刺暴君為了修築長城把百姓奴役至死，直指長城索求的沉痛代價。¹⁰²長城本身因而成為災難事件的物證，〈長城（那麼多拒絕被簡體的漢字）〉以「拒絕被簡體的漢字」為被壓迫者刻碑，彰顯對苦難本真的堅持。¹⁰³

難得的是，邱剛健突破了漢人本位的文化視角，得以更宏觀地反思長城的歷史債務，正如〈長城（野蠻人已經進來了）〉的崇高視界：「從太空上面／你可以看到一根象牙白的斷骨。」殘骸的意象濃縮了長城的歷史暴力，漢族與遊牧民族的對立使「我終於明白了野蠻和文明的辯證」。¹⁰⁴〈長城（這不是我們建的）〉就此加以發揮，這首詩虛構了一個平民的集體敘事聲音，稱長城「不是我們建的。／這是羌夷戎狄契丹回鶻匈奴吐蕃建的。」點出中原主體工程的內在矛盾：隔離性的長城，卻只有建基於異族他者的在場才會成立。¹⁰⁵

⁹⁹ 邱剛健：〈山墳〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁77。

¹⁰⁰ 邱剛健：〈長城〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁24。

¹⁰¹ 邱剛健：〈長城〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁47。

¹⁰² 邱剛健：〈長城磚頭〉，載邱剛健：《再淫蕩出發的時候》（台北：蜃樓出版社，2014年），頁80。

¹⁰³ 邱剛健：〈長城〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁49。

¹⁰⁴ 邱剛健：〈長城〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁17。

¹⁰⁵ 儘管詩中平民的日常生活與政治絕緣，但天朝中心觀造成的歷史創傷以靈異現象復返，侵擾他們的安寧，導致他們呼喊痛悼外族的犧牲：「這是一千萬匹汗血的天馬！／這是一千萬匹汗血的天馬！」面對這場悲劇性的耗費，邱剛健以另一種光榮的耗費彌補。色情狂主體「我」在最後一節現身，敘述自己和一個下鄉女知青爬上長城做愛——在耗費的意義上，褻瀆其實構成了救贖：戰爭試圖把整體資源據為己有、納入局部的生產迴路，終致超負而爆破，是一種慘敗的、災難性的耗費；不求回報的性愛則是一種相反的行動，它對剩餘能量的自願揮霍，疏通了戰爭邏輯的瘀結，導向超越性的快感。因此當女友笑稱「我從來沒有睡過這麼長，這麼長的床」，那輕蔑恰是哀悼，放蕩的情慾才能披覆歷史的殘骸。【法】巴塔耶著、汪民安譯：〈《普遍經濟論》：理論導言〉，載汪民

第四節 重寫詩／屍體

邱剛健的晚期詩作對字本身有異常自覺的投注，其慾力之大穿過符號的內在界線，把能指帶向所指層，使所指產生了物體的性質。〈寫詩〉只有兩行：「有字。／／沒有字。」幾乎懸宕了書寫外在及物的表意運動，而後設地剝露出詩有如骨骼的本體，亦即字。¹⁰⁶當他賦予形式以內容的重量，他為文字雕塑出了肉體——就其死亡情結而言，更準確地說——屍體的象徵意義，逼現一種書寫的存有論：以詩體銘刻屍體。早自香港時期的〈一個男人突然衝向開來的車子〉，已見其書寫存有論的雛形：整首詩就是為一個激烈的自殺者「記下一些具體的東西」，以詩存屍。¹⁰⁷到了《亡妻，Z，和雜念》的壓卷作，〈他是一行安靜的詩句〉把百科全書式的死亡時刻皆結晶為「安靜的詩句」，更是以屍為詩、以詩為屍。¹⁰⁸

由此觀照，無怪乎邱剛健會進行一系列對中國古典文學與歷史的重寫。文言文那終被現代性風暴吹散的字體，及其結構而成的詩文，無疑是中國性最精緻的屍體，而邱剛健的重寫正為揭露其中的死亡驅力。作為邱剛健最重要的互文資源，韋應物的字／詩體被他改造為越渡死域之舟。〈豔雪〉的晚年自白，建基於韋應物〈答徐秀才〉中的「豔雪」二字。邱剛健把「豔雪」的能指與所指鑄為一個元意象：雪落的字，而日益衰老的他即將走到生命盡頭，憂慮自己沒有餘裕去「銷熔」或「留存」哪一個字。這既能如實解作一個晚年詩人在寫作上未竟的遺憾，也指向人生易逝的詩學母題。¹⁰⁹〈讀韋應物「焚香滿空虛」〉把原句的虛實意境重釋為一種內在經驗：「這是將空虛具體的一個舉動；／你在世界的任何地方／卸下你的行裝／坐下來聞／所有死者和神祇的肉香。」死亡作為一種在場的缺席，它對主體的魅惑需要「將空虛具體」；主體卸下世俗負擔，恢復孑然一身的原初狀態，赤裸的感官導向出神，深入神聖與卑賤合一的「死者和神祇」的世界，靜態化的場景凝結了「肉香」的快感。¹¹⁰

安編：《色情、耗費與普遍經濟：喬治·巴塔耶文選》（長春：吉林人民出版社，2003年），頁147-149。邱剛健：〈長城〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁27-28。

¹⁰⁶ 邱剛健：〈寫詩〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁96。

¹⁰⁷ 「趕來攙扶他的人接住他急喘的聲音／牆上的可口可樂廣告／糊住他的頭髮／他的鞋子他的眼鏡他的手錶他的腦漿／他的肉／他的指甲他的牙齒他的痣」邱剛健：〈一個男人突然衝向開來的車子〉，《中國學生周報》第1002期（1971年10月），頁6。

¹⁰⁸ 包括「他腦袋中槍，死在刑場的時候」、「他的心臟一陣絞痛，死在候機室的時候」、「他全身被汽車撞飛起來，死在道路的時候」、「他注射過量的海洛因，死在樓梯間的時候」、「他們燒炭自殺，相擁死在榻榻米上的時候」、「他們死在水災，火災，戰爭和礦難的時候」。邱剛健：〈他是一行安靜的詩句〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁159-160。

¹⁰⁹ 值得補充，這首詩中的字具有從天而降的崇高意義，人類只是被動的接受者，可見字在邱剛健創作中的超越性。邱剛健：〈豔雪〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁21。

¹¹⁰ 邱剛健：〈讀韋應物「焚香滿空虛」〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁22。

邱剛健不僅重寫詩體，更以詩體重寫屍體，把死亡從消極意義中昇華。時間的凍結，抒情的瞬間，這是他三首具體重寫中國悲劇的詩的必要技術。〈迎兒小女（十九歲，未嫁）〉的重寫對象是《金瓶梅》中武松殺嫂的情節，〈在景山崇禎皇帝縊的山坡〉與〈宮體：另一位皇帝的死亡〉則取材史實，分別重寫明朝崇禎帝與梁簡文帝蕭綱的亡故。這三首詩幾乎沒有實際事件發生，而把人物的死亡時刻封存起來，呈現一種凝滯的現在時態。這種設計在歷史或小說原著已成定局的實存面上，鑿開了虛構的重新介入的裂縫。

重寫《金瓶梅》武松殺嫂的〈迎兒小女（十九歲，未嫁）〉中，「我」作為敘事者介入現場，向迎兒小女「你」發語。¹¹¹「我」以死亡的逾越性重構人物的行為邏輯，指武松是刻意把潘金蓮的斷頭留給迎兒，因為「知道你從心底裡垂涎她腮幫子上的這一顆美人痣已經好久了」。死狀慘烈的屍體再現為美的純粹客體，斷頸露出色彩斑斕的筋脈血管「是盛開後的曇花」，引發敘事者兒時母親採摘曇花燉作甜品的回憶，再跳躍為香軟濕潤的情慾意象：「那許多曾經軟媚在我舌頭上的女人舌頭，是一瓣瓣煮爛了的優曇鉢華。我把她們吞下去。」旺盛的情慾甚至無需依附生命，化為歌聲從潘金蓮的屍體中傳出，唱詞是柳永被稱為淫詞之首的〈菊花新·欲掩香幃論繾綣〉¹¹²。¹¹³

〈在景山崇禎皇帝縊的山坡〉聚焦崇禎帝上吊自殺的片刻，但他在執行上吊的步驟時不斷走神，忠心追隨至死的太監王承恩從旁協助時，他想起的竟是二人隱秘的狎昵關係：「（他和他睡過嗎？／一次兩次或很多次／在皇后和妃嬪都無法排遣他的積鬱的時候？）」。這不合時宜的性愛回憶——且是不為生殖、快感主導的同性戀——使崇禎帝的殉身從歷史的悲劇定論中，昇華為耗費性的享樂。¹¹⁴

「走神」同樣可見於〈宮體：另一位皇帝的死亡〉。詩中蕭綱在瀕死的一瞬擔心自己失禁弄髒長髮，¹¹⁵由此記起盡得宮中女性寵愛的親密時光：

皇后，皇妃，皇太后
舞女及燕姬，倡樓復蕩婦，¹¹⁶
曾經爭著用鑲金和榴火的瑪瑙梳子
將他黑漆漆直梳到地下。

¹¹¹ 迎兒是《金瓶梅》在《水滸傳》基礎上加入的人物，是武大郎與前妻生下的女兒，後遭到潘金蓮的虐待。相同的情節，為何選擇《金瓶梅》而非《水滸傳》，除了因為邱剛健採用迎兒的視角，本詩題記引用的《金瓶梅》原文也有一定提示：武松殘殺潘金蓮及王婆的血腥場面，本身已是對《水滸傳》中武松的正直形象的重寫。這無疑更符合邱剛健對「人的極痛（或狂喜）的情景和所發出的叫聲、笑聲」的癖好。

¹¹² 【清】李調元《雨村詞話》：「柳永淫詞莫逾於〈菊花新〉一闕。」唐圭璋編：《詞話叢編》第2冊（北京：中華書局，1986年），頁1391。

¹¹³ 邱剛健：〈迎兒小女（十九歲，未嫁）〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁88-89。

¹¹⁴ 邱剛健：〈在景山崇禎皇帝縊的山坡〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁36-37。

¹¹⁵ 據《南史》記載，蕭綱「須鬢如畫，直髮委地」。【唐】李延壽：《南史》（北京：中華書局，1975年），頁232。邱剛健此詩以《南史》為藍本，情節與用字皆有參照。

¹¹⁶ 引自蕭綱〈執筆戲書〉。邱剛健在此詩中亦大量徵引蕭綱詩作。詳後。

她們又愛撥弄他

連錢入背，左旋的項毛。¹¹⁷

可以看出邱剛講對蕭綱抱有極深同情，虛構這段情節，塑造其至死不改優雅的品性。這段不無宮體色彩的身體記憶，以其輕暖的氛圍、綺麗的物象及母性的形象，撫慰了蕭綱後半生的沉痛命運；那是抒情的救贖，詩的救贖。這也許能夠解釋邱剛健為何耗費近半篇幅徵引蕭綱詩句——當災難擴散為日常，詩體便成為生命唯一可能的物證。邱剛健裁剪《南史》化史為詩，記載蕭綱被侯景幽禁時因沒有紙而在牆上寫下大量詩文，王偉卻「惡其辭切」¹¹⁸而悉數刮除，隨從者悄悄背下幾首才幸得流傳，包括邱剛健引述的自序「有梁正士，蘭陵蕭綱」¹¹⁹及〈被幽述志詩〉的「闕里長蕪沒，蒼天空照心」。蕭綱自知死期已至，豁然接受彭儁、王修纂與王偉的進酒，最終被後者以裝滿沙土的袋子壓死，¹²⁰在醉與死之間，詩中的蕭綱記起的是自己的〈歌〉與〈變童〉中的姣豔影像。為了印證蕭綱「七歲有詩癖，長而不倦」，邱剛健接連徵引蕭綱的〈夜遣內人還後舟〉、〈詠內人晝眠〉、〈和人愛妾換馬〉、〈美人晨妝〉、〈贈麗人〉及〈倡婦怨情〉。對有個人史企圖的書寫來說，如此密集且直白的引用，¹²¹彷彿把漢字作為時間的刻度，詩體以其精純的形式印證生命與死亡。邱剛健引用帶有佛教意味的〈水中樓影〉收結：「風生色不壞，浪去影恒留」，詩中不變的「色」與「影」是佛教思想中的虛幻之物，水影上的樓影究其本質只是「空中之空」。¹²²在人世的重重幻象下，「他曾經寫過」的詩體才是存有的據點，成為一種象徵性的屍體。在此前提下，邱剛健以重寫為中介，為既定的歷史劫難虛構快感的痕跡，在中國傳統的抒情美學中抵達了神秘的內在經驗。¹²³

第五章 結語

逝世前三個月的一次訪談中，邱剛健頗值得玩味地否定了自己與「現代主義」的關係：他把「現代主義」嚴格理解為二十世紀初期的西方現代主義運動，指「現代跟現代主義是兩回事」，而他認同的是更為廣泛的「現代」。¹²⁴當然，這並不代

¹¹⁷ 改自《南史》「項毛左旋，連錢入背。」【唐】李延壽：《南史》，頁 232。

¹¹⁸ 直引《南史》。【唐】李延壽：《南史》，頁 234。

¹¹⁹ 原文應為「有梁正士蘭陵蕭世纘」，「世纘」是蕭綱的字，邱剛健可能為方便讀者理解而改用其名。【唐】李延壽：《南史》，頁 234。

¹²⁰ 「既醉寢，偉乃出，儁進土囊，王修纂坐其上，乃崩。」【唐】李延壽：《南史》，頁 233。邱剛健精簡為「陰人進土囊。坐上。」

¹²¹ 邱剛健並未將這部分的引用詩句融入情節，而直接現身表示「以下是一些『傷於輕靡，時號宮體』的詩題和詩句：」。

¹²² 田曉菲：《烽火與流星——蕭梁王朝的文學與文化》（台北：國立清華大學出版社，2009年），頁 160。

¹²³ 邱剛健：〈宮體：另一位皇帝的死亡〉，載邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》（台北：赤粒藝術，2011年），頁 82-84。

¹²⁴ 邱剛健口述、重返後街工作小組採訪整理：〈熱情·純真·無知及感謝〉，頁 186。

表我們不能將他的詩作置於台灣六十年代現代主義的語境下，視其幽折文體與瀆神話語為對文化匱乏與政治壓抑的反映與反應，「橫的移植」本身是病徵也是治療。

邱剛健這番宣稱的更大價值在於提供了一個更開闊的視域，去貫通與容納他後來非典型「西方現代」的詩作。他對現代主義的「去主義化」，也可以解讀為「去地域化」甚至「去本質化」。這因而是處理時差的一種辯術，它消弭了同一範疇內「原型」與「副本」的從屬關係，為遲到者減輕其歷史債務，開放實踐上的更大空間。香港時期的白話體得以歸入「現代」的系譜，基於其更新的動態：形式上，明朗化之於自身台灣時期的晦澀；內容上，情慾與國際革命的極限經驗之於詩壇生活化與民族風格的新主流。

換句話說，邱剛健的「現代」抽空了對「起源」的具體歷史場景的倫理責任。如果我們將之對位到其晚期寫作，他的中國性回歸便有必要與七十年代詩壇的集體鄉愁區分，後者想像的故鄉母土終被「物化」為邱剛健的美學資源。這種書寫的底牌很可能是邱剛健的離散經驗，他一生在中國大陸、台灣、香港與紐約之間游移，未有形成一套穩固的認同。¹²⁵在那國族超我空缺之處，情色與死亡的內在驅力凌駕一切，指導了邱剛健的書寫。

但也正在這種意義上，中國性溢出了單純的美學位置，進而成為邱剛健的書寫存有論的「物質基礎」。文化母體提供一種超驗性空間以安放個人經驗，中國性因而成為戀物癖的崇高客體，它的表徵是對漢字的迷戀。¹²⁶邱剛健的晚期書寫呈現相似的軌跡，但其內裡存在一種關鍵的差異：他對中國性的投注是戀屍癖。那淬煉的詩體作為祭物並非為了離散主體的認祖儀式，而歸屬更高的耗費，亦即利用文學想像的權利，寫出神聖的情慾並投向死亡的深淵。「救亡」在邱剛健的個案中因此有了另一層詮釋，它逾越祛除死亡危機的定見，而透過情色書寫把個人與歷史的死亡從一般的負面意義中救贖而出。對死亡本身的平反以至肯認，形塑一種情色與死亡相融的內在經驗，銘刻於字體之中作為對具體人事的悼念。

當我們得見邱剛健三個時期的詩作，無論文體的斷裂仍反覆回到同一組母題，從「西方現代」到「中國古典」的美學歷程其實標示了主體身心寓居的痕跡。而那貫徹始終的情色與死亡的書寫實踐，其「反倫理」的性格終而顯現一種倫理意味：以非歷史的原初慾望去克服時差，引導書寫在個人情境中紮下存有的根基。這也許便是邱剛健「現代」詩學的核心。

¹²⁵ 石琪在回顧文章中形容邱剛健為「變種異客」，強調其跨界文化特質；文中寫到二人見面，邱剛健自言「在香港被認為是台灣人，在台灣則被當成香港人，好像兩邊都不算自己人。」石琪：〈變種異客邱剛健：影人移植影壇轉型的那些年〉，羅卡、喬奕思、劉嶽編：《美與狂——邱剛健的戲劇·詩·電影》（香港：三聯書店，2014年），頁324。「流離」是廖偉棠認為邱剛健詩作的四大主題之一，其餘是「放佚、通古與修煉」。廖偉棠：〈東西南北人、生死愛慾雪〉，<https://p-articles.com/critics/271.html>（2018年9月28日瀏覽）。邱剛健逝世前一年寫下的〈海葬〉以浪與浪之間搖晃的墳墓為核心意象，可作為自我寫照。邱剛健：〈海葬〉，載邱剛健：《再淫蕩出發的時候》（台北：蜆樓出版社，2014年），頁75-76。

¹²⁶ 黃錦樹在《馬華文學與中國性》的緒論中指，中國性之於李永平、張貴興與陳大為等旅台馬華作家是「一種戀物式的前提」。黃錦樹：《馬華文學與中國性》（台北：元尊文化，1998年），頁34。

正文字數：16275

全文字數：25002

參考書目

作品：

1. 邱剛健：〈以馬內利〉，《現代文學》第 18 期（1963 年 9 月 30 日），頁 59。
2. 邱剛健：〈神，讓我們來一起禱告〉，《現代文學》第 18 期（1963 年 9 月 30 日），頁 60-61。
3. 邱剛健：〈瑪利亞〉，《現代文學》第 19 期（1964 年 1 月 30 日），頁 69。
4. 邱剛健：〈拋棄〉，《現代文學》第 21 期（1964 年 6 月 30 日），頁 28。
5. 邱剛健：〈洗手〉，《現代文學》第 21 期（1965 年 2 月 1 日），頁 74。邱剛健：〈焦姣〉，《盤古》第 25 期（1969 年 7 月 10 日），頁 21。
6. 邱剛健：〈新娘〉，《盤古》第 25 期（1969 年 7 月 10 日），頁 21。
7. 邱剛健：〈給母親的第一首詩〉，《盤古》第 27 期（1969 年 10 月 10 日），頁 36。
8. 邱剛健：〈早上〉，《中國學生周報》第 909 期（1969 年 12 月 19 日），頁 6。
9. 邱剛健：〈禱告詞〉，《中國學生周報》第 909 期（1969 年 12 月 19 日），頁 6。
10. 邱剛健：〈情書〉，《70 年代》第 9 期（1970 年 6 月 16 日），頁 9。
11. 邱剛健：〈靜立一分鐘〉，《70 年代》第 12 期（1970 年 8 月 16 日），頁 7。
12. 邱剛健：〈鎗斃〉，《70 年代》第 12 期（1970 年 8 月 16 日），頁 7。
13. 邱剛健：〈夫人〉，《知識分子》第 63 期（1970 年 10 月 16 日），封底。
14. 邱剛健：〈情詩〉，《70 年代》第 15 期（1970 年 11 月 16 日），頁 11。
15. 邱剛健：〈夜行〉，《70 年代》第 18 期（1971 年 2 月 1 日），頁 21。
16. 邱剛健：〈情詩〉，《70 年代》第 21 期（1970 年 8 月 16 日），頁 30。
17. 邱剛健：〈（無題）〉，《70 年代》第 19 期（1971 年 3 月），頁 18。
18. 邱剛健：〈有人在天花板做愛〉，《70 年代》第 20 期（1971 年 5 月），頁 25。
19. 邱剛健：〈一個男人突然衝向開來的車子〉，《中國學生周報》第 1002 期（1971 年 10 月），頁 6。
20. 邱剛健：《亡妻，Z，和雜念》，台北：赤粒藝術，2011 年。
21. 邱剛健：《再淫蕩出發的時候》，台北：蜃樓出版社，2014 年。
22. 羅卡、喬奕思、劉嶽編：《美與狂——邱剛健的戲劇·詩·電影》，香港：三聯書店，2014 年。

專書：

1. 田曉菲：《烽火與流星——蕭梁王朝的文學與文化》，台北：國立清華大學出版社，2009 年。
2. 【唐】李延壽：《南史》，北京：中華書局，1975 年。

3. 【清】李調元《雨村詞話》，唐圭璋編：《詞話叢編》第2冊，北京：中華書局，1986年。
4. 張誦聖：《現代主義·當代台灣：文學典範的軌跡》，台北：聯經出版，2015年。
5. 陳芳明：《台灣新文學史》，台北：聯經出版，2011年。
6. 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1988年。
7. 黃錦樹：《文與魂與體：論現代中國性》，台北：麥田出版，2006年。
8. 黃錦樹：《馬華文學與中國性》，台北：元尊文化，1998年。
9. 趙遐秋、呂正惠編：《台灣新文學思潮史綱》，台北：人間出版社，2002年。
10. 【法】巴塔耶著、董澄波譯：《文學與惡》，北京：燕山出版社，2006年。
11. 【法】巴塔耶著、劉暉譯：《色情史》，北京：商務印書館，2003年。
12. 【法】巴塔耶著、賴守正譯：《情色論》，台北：聯經出版，2012年。
13. 【美】馬泰·卡林內斯庫著、顧愛彬、李瑞華譯：《現代性的五副面孔》，北京：商務印書館，2002年。
14. 【日】森山茂德著、吳明上譯：《韓國現代政治》，台北：五南圖書出版，2005年。
15. 【美】劉劍梅著、郭冰茹譯：《革命與情愛：二十世紀中國小說史中的女性身體與主題重述》，上海：三聯書店，2009年。

文集論文：

1. 白先勇：〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉，載白先勇編：《現文因緣》，台北：聯經出版，2016年，頁29-38。
2. 白先勇：〈不信青春喚不回〉，載白先勇編：《現文因緣》，台北：聯經出版，2016年，頁18-28。
3. 陳智德：〈覺醒的肇端：《70年代》初探〉，載侯萬雲著：《1970s：不為懷舊的文化政治重訪》，香港：進一步多媒體有限公司，2009年，頁218-224。
4. 廖偉棠：〈七十年代就寫微博的人——訪淮遠〉，載廖偉棠：《浮城述夢人——香港作家訪談錄》，香港：三聯書店，2012年，頁138-145。
5. 【法】巴塔耶著、胡繼華譯：〈薩德的使用價值——致我同時代同人的公開信〉，載汪民安編：《色情、耗費與普遍經濟：喬治·巴塔耶文選》，長春：吉林人民出版社，2003年，頁1-16。
6. 【法】巴塔耶著、汪民安譯：〈《普遍經濟論》：理論導言〉，載汪民安編：《色情、耗費與普遍經濟：喬治·巴塔耶文選》，長春：吉林人民出版社，2003年，頁143-162。

期刊論文：

1. 〈反對「台獨運動」宣言〉，《盤古》第31期（1970年3月20日），頁1。

2. 毛蘭友(吳仲賢)：〈香港青年學生運動總檢討〉，《70年代》第29期(1973年7月)，該期無頁碼。
3. 王家琪：〈也斯的七〇年代香港新詩論述——以台灣現代詩檢討風潮為燭照〉，《台灣文學研究》第11期(2016年12月)，頁93-142。
4. 古兆申(古蒼梧)：〈請走出文字的迷宮——評《七十年代詩選》〉，《盤古》第11期(1968年2月)，頁23-27。
5. 李國威、關永圻、陸離專訪：〈由戲劇到電影——邱剛健訪問記〉，《中國學生周報》第908期(1969年12月12日)，頁11。
6. 杜家祁：〈現代主義、明朗化與國族認同——香港六十年代末「創建學院詩作坊」之詩人與詩風〉，《文學論衡》第18、19期合刊(2011年6月)，頁109-122。
7. 邱剛健口述、重返後街工作小組採訪整理：〈熱情·純真·無知及感謝〉，《人間思想》第6期(2014年4月)，頁181-194。
8. 孫松榮：〈《劇場》的電影銀幕：非評論的影迷創世紀〉，《藝術觀點 ACT》第41期(2010年1月)，頁36-39。
9. 張世倫：〈六〇年代台灣青年電影實驗的一些現實主義傾向，及其空缺〉，《藝術觀點 ACT》第74期(2018年5月)，頁119-129。
10. 陳芳明：〈台灣現代主義的再評價〉，《文訊》第230期(2004年12月)，頁7至9。
11. 劉大任：〈《劇場》那兩年〉，《人間思想》第6期(2014年4月)，頁195-198。
12. 劉紹銘：〈《現代文學》發刊詞〉，《現代文學》第1期(1960年3月)，頁2。
13. 賴軍維：〈巴塔伊(G. BATAILLE)之內在經驗：出神(extase)、未知(non-savoir)與情色(érotisme)〉，《外國語文研究》第22期(2015年6月)，頁1至21。
14. 羅卡：〈從台灣《劇場》到香港影壇——邱剛健及其他〉，《越界》第10期(1991年8月)，頁64-66。

學位論文：

1. 陳子謙：《「火紅年代」青年刊物的身分探索與文學探索 ——《盤古》、《文學與美術》、《文美月刊》與《70年代》雙週刊研究》，香港中文大學中國語言及文學課程哲學博士論文，樊善標指導，2016年。
2. 劉淑貞：《林中路：現代主義小說的抒情徵狀及其倫理性實踐》，國立政治大學台灣文學研究所博士學位論文，陳芳明指導，2014年。

網絡資料：

1. 廖偉棠：〈東西南北人、生死愛慾雪〉，<https://p-articles.com/critics/271.html>（2018年9月28日瀏覽）。
2. 羅卡：〈他在影劇詩之間徘徊蕩漾〉，<https://p-articles.com/critics/277.html>（2018年9月28日瀏覽）。
3. 羅永生：〈冷戰中的解殖：香港「爭取中文成為法定語文運動」評析〉，<http://www.thinkinghk.org/v602>（2019年3月21日瀏覽）。

其他資料：

1. 《唐朝豪放女》，方令正導演，夏文汐、萬梓良、張國柱、谷峰主演，邵氏兄弟（香港）有限公司，1984年。
2. 《唐朝綺麗男》，邱剛健導演，夏文汐、張世、楊帆、張國柱、鈕承澤主演，學彥有限公司，1985年。
3. 《阿嬰》，邱剛健導演，王祖賢、高捷、黃耀明、單立文主演，高仕電影股份有限公司，1990年。