

# 臉上風華，眼底山水

— 余光中詩中的表情及其時空意涵

白 靈

---

作者簡介：白靈 (Bai Ling)，男，1951生於臺北，福建惠安人。美國新澤西州史蒂文斯理工大學碩士。現為臺北科技大學化工系副教授。著有詩集、詩選集、童詩集等共十種，散文集三種，詩論集四種，曾獲中山文藝獎、國家文藝獎等十多種獎項。曾主編《草根詩刊》、《臺灣詩學季刊》、《中華現代文學大系1989-2003詩卷》等，「詩的聲光」創始人（1985年起），建置「白靈文學船」等七種網頁（<http://www.ntut.edu.tw/~thchuang>），現為臺灣年度詩選編委。

內容題要：文以身體圖式的動態完形特性和時空觀的論點，對余光中詩中出現過的各種不同形態的「眼」部和「臉」部變化，觀察其如何擺盪在「情」與「土」的兩端，而得以呈現出他豐富多變化的詩風。他詩中的表情以臉和眼的變化最具特色，間雜了各式的哭與笑，隱含的時空意涵可歸納為：面對原鄉時具時空轉換性、面對人事物時具時空象徵性、面對政經社會時具時空嘲諷性、面對未知時具時空超越的企圖。

關鍵詞：余光中、臉、眼、身體圖式、時空

---

## 一、引言

「情」與「土」是余光中（1928- ）詩書寫中始終抓緊不放的兩大主軸，他詩中這二者的內容一直處在動態的變化、添增或扭曲中，因而能時時顯現不同的形貌。但對這兩者的堅持，都與他童年的原初情感經驗和土地經驗有關，其後也深深影響他的文化經驗與時空經驗。

雖然有一度他也從其中逸離出去，對現代與西方充滿了幻想和遐思，並於

其中矛盾、掙扎，這從他在《白玉苦瓜》之前的諸詩集名稱中古典與現代名詞交叉出現即可見出，「天國」的夜市、「萬聖節」、「天狼星」、「敲打樂」等西方名詞的中間或前後夾雜了「舟子」的悲歌、「五陵少年」、「蓮的聯想」、「紫荊賦」、「隔水觀音」等東方想像的名詞。對東方古典的想像就如同他被迫逸離的原鄉，於後半生也成了他所倚靠和凝望的另一個遠方。但無論何者，他的詩都是他長年東方、西方的「身體經驗」所搓摩出來的、與之互動出來的<sup>1)</sup>，而絕非純粹知識性的吸收、書房式的理解所可比擬。漫長的時間的風和刀子在他詩的臉上留下深刻豐富的表情，多變的空間的輪子和翅膀在他詩的眼底移動，建構出廣闊的自然、社會、人文影像。

對他而言，從童年開始，他的「家」就不曾在什麼固定的地方，他的「腳」就是他的「家」，尤其1949年離開大陸後，他的生活就是要繞著他自己也無法說清的一個什麼中心的外緣旋轉，不肯停下，不能停下，像時針繞著時鐘中心，即使大半歲月都無法靠近，這是時空環境在時代輪軸轉換的大切變時所造成，那是任誰也無法逆轉的浪潮和悲劇。但無法靠近那中心（土、情、文化、原初時空、傳統等等）所造成的「欠缺」，卻是余光中一生藉創作要不斷去補足的。因此當他說：「我寫作，是因為感情失去了平衡，心裡失去了保障。心安理得的人是幸福的：繆思不必再去照顧他們。我寫作，是迫不得已，就像打噴嚏，卻平空噴出了彩霞，又像是咳嗽，不得不咳，索性咳成了音樂。我寫作，是為了鍊石補天。<sup>2)</sup>」他想「平衡」的情有大半是早被時間抽走的，他想「保障」的心理是早遭空間所阻隔斷裂的，同時彼此兩端都在衍變，也就永遠回不到原點，幾乎陷落如同黑洞。亦即，他想「平衡」想「保障」的，是無法靠近上述那中心所造成的「永恆的欠缺」，因此不能「心安理得」、因此「迫不得已」、因此「不得不」。

他著名的眾多鄉愁詩不僅膾炙人口，並成為為數不少的論文討論的重心，然而很少論文會去注意「鄉」（土）與「愁」（情）與他童年生活原初身體體驗的關聯，也較少會去注意他詩中欲展現補足的「欠缺」，是他自身的欠缺，還是時代的欠

1) 「我在美國五年，第一次一年，得詩三十三首 第二次二年，只得十九首 第三次也是二年。卻減為六首。」余光中，《余光中詩選1949-1981》（臺北：洪範書店有限公司，1981）頁5。

2) 余光中，《安石榴》（臺北：洪範書店，1996）扉頁。

缺？是他透過「臉」去感受時空的風向、用「眼」去看山山水水事事物物？還是時空、山水、事物透過他的「臉」、「眼」在注視、感受他？是不是像梅洛-龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) 說的有時「角色互換」了、「事物在注視他們」、「難以區分誰在看、誰被看」<sup>3)</sup>？本文即擬以身體圖式的動態完形特性、和時空觀的論點，對余光中詩中出現過的各種不同形態的「眼部」和「臉」部變化，觀察其如何擺盪在「情」與「土」的兩端，而得以呈現出他豐富多變化的詩風。

## 二、臉和眼之早年經驗的重要意涵

很少有哪一位詩人的詩會像余光中的詩那樣貼近他的生活，或者說，很難得有哪個詩人的生活會像余光中的生活一樣，那樣地貼近詩，他是前行代詩人中極少數能與英美文學、詩教學廝磨一輩子的詩人。過去筆者曾說他大概是臺灣詩人群中最常坐飛機在島嶼的上空「高來高去」的一位了<sup>4)</sup>，他很像從臺北派遣出去的「文化巡撫」、自謫凡間的仙人或趁願度人的菩薩，自願發放到文化邊緣地區，與那些篤實樸直的人群為伍，一字一句在他們耳邊誦唸文化經典，直到他們因感動而感化為止，有十年住香港，後二十餘年住高雄，如今在海峽兩岸之間每年十來趟飛來飛去，皆無非如此。卻能依然創作不懈，這樣的動能和行徑，在其他前行代詩人群中極為少見。他詩中與自然、人、歷史、文化的互動成份，要大於其他同代詩人悲苦、自嘲、自殘、孤寂的成份，形構起的自我與他者因此也較完整，這與同時代詩人遂有了分隔和差異，恐怕也是他詩作能源源不絕的原因之一。

他是前行代詩人中少數於1949年後與父母同行來臺的詩人<sup>5)</sup>，其餘大多為隻身來臺的年輕軍人和流亡學生。臺灣「偏安七子」(包括洛夫、余光中、周夢蝶、痲弦、商禽、鄭愁予、楊牧等人) 中<sup>6)</sup>，軍人即有四位，楊牧生於臺灣花

3) 梅洛-龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty), 《眼與心》，龔卓軍譯 (臺北：典藏藝術家, 2007) 頁90。

4) 白靈, 〈安石榴先生〉, 《中央日報副刊》1998年10月27日, 22版。

5) 他先到香港一年, 1950年才來臺。傅孟麗, 《茶葉的孩子—余光中傳》(臺北：天下遠見出版社, 1999) 頁29。

6) 參見白靈, 〈遊與俠—鄭愁予詩中的遊俠精神與時空轉折〉一文, 「鄭愁予與二十世紀國際華文

蓮，余光中與鄭愁予均以流亡學生身份來臺，由於有父母同行，因此此後他們兩位鄉愁的內容與情感的孤絕度，即與四位軍人身份來臺者有極大的不同，他們人生的障礙和要克服障礙的方式，也有顯著差異。表現在余、鄭兩人的詩中的，溫馨成份要遠大於悲絕成份，尤其余光中十歲以前在江南母親娘家的情感記憶，兩度逃難過程眼睛所見、身體所觸、和母親長期相依逃亡的體驗等等<sup>7)</sup>，皆建構了他詩中想像物不同於其他詩人的內容。

由於身體被認為不再如笛卡兒 (René Descartes, 1596-1650) 與意識形成對立面的二元系統，不再是像一物體在空間一樣只是現實的，而是一可能的行動系統，身體的位置乃由其任務與處境來決定<sup>8)</sup>，因此，早年身體直接具體的知覺，尤其是觸覺和運動感覺，被認為是人一生其他較高層次的意識活動的基礎<sup>9)</sup>。身體不只具有所謂「位置的空間性」，更具有「情境的空間性」<sup>10)</sup>，空間不是建立思想活動的客觀與表象的空間，而是預示在我的身體結構裡，和其不可分地相連。由此身體空間經驗不斷累積，即形成所謂的「身體圖示」<sup>11)</sup>。於是詩人早年的空間經驗預示了他後來詩作的情境的相關性，尤其是曾以身體徹底磨過的體驗，梅洛-龐蒂說：

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。<sup>12)</sup>

此處的「運動」是指身體在時空中運作的知覺，在敘述中最可注意的是字眼是

文學研討會」發表論文，廣東信誼，2006年4月。「七子」指「臺灣文學經典」三十冊書中被選入的七位詩人。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，1999) 頁507。

7) 見傅孟麗《茱萸的孩子—余光中傳》第一章相關內容。傅孟麗 頁1-30。

8) 汪文聖，《現象學與科學哲學》(臺北：五南出版社，2001) 頁95。

9) 汪文聖 頁90。

10) 梅洛-龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty), 《知覺現象學》(姜志輝譯, 北京: 商務印書館, 2001) 頁135。

11) 梅洛-龐蒂, 《知覺現象學》頁100。

12) 梅洛-龐蒂, 《知覺現象學》頁186。

「尤其是第一時刻」，它將被一而再、再而三地「裝入」詩人後來的每一時刻中，雖然我在現在看到的過去有「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」<sup>13)</sup>，但畢竟因為「以前的姿態和運動每時每刻都提供一個現成的尺度標準」<sup>14)</sup>。

由於「身體圖式」有「完形」的特質，有如一個人遭受部分截斷肢體時，病人仍產生「幻肢」現象，會以整體的方式試圖運作他已不存在的肢體，此種不因心理或聯想改變身體已存在的綱要圖，而以「整體運作先於部分運作」的原理，是自發的、非思維地透過身體的感應去與環境、生活對話的重要方式<sup>15)</sup>。而且它還是「動態的」、對生活空間的處境不斷覺察、不斷想像投射、不斷辯證，因而也成為日後創造動力的主要來源。因此當余光中說：

秋天拾楓葉，春天養蠶 / 一縷靈魂，曾經是一張臉 / 是我記憶中  
最早的形象 / 早於這世界，早於月，早於太陽 / 一張臉，曾經是一雙  
眼，一種笑容 / 小時候，是我唯一的氣候<sup>16)</sup>

他說的是他最早的「身體圖式」，那其中隱藏了他一生驚人的「完形」特質。他眾多詩中表現出較其他詩人正向、溫馨、積極、愛的完整的特質，與由母親所獲得的「認同感」有極深關聯。以是母親幾乎是他「幸福」的代名詞並不為過：

最後我們分手 / 我送你以大哭 / 而你答我以無言 / 關天，閉地 /  
矛盾的世界啊 / 不論初見或永別 / 我總是對你大哭 / 哭世界始於你一  
笑 / 而幸福終於你閉目<sup>17)</sup>

「幸福」告終於母親閉目，並非誇飾的修辭，即使余氏此時已有家室妻小，他的童年的江南經驗、逃難、渡水過山大半個中國的歷程，全與母親一起度過，嚴肅

13) 梅洛-龐蒂，《知覺現象學》頁102。

14) 梅洛-龐蒂，《知覺現象學》頁185。

15) 梅洛-龐蒂，《知覺現象學》頁51-80。龔卓軍，〈身體與想像的辯證：尼采、胡塞爾、梅洛龐蒂（七）〉，《文明探索》35卷，2003年10月，頁36-61。

16) 余光中，〈母親的墓〉，《高樓對海》（臺北：九歌出版社，2000）頁28。

17) 余光中，〈矛盾世界〉，《高樓對海》頁59。

公務在外的父親是缺席的，此種早年經驗也使他於詩中展現出較他人心理健全、不致於憤世疾俗、過度偏執頑強的人生觀、世界觀，也是他同時代詩人較為罕見的。此應是由他與母親的良性互動開其端的，也成為他詩作的重要立基點：

但兩次哭聲的中間啊 / 有無窮無盡的笑聲 / 一遍一遍又一遍 / 迴盪了整整三十年<sup>18)</sup>

前行代詩人能母子互動時能「有無窮無盡的笑聲」，恐不多見，而且多半陷落在大陸老家，生死不明，至母親老死始終難再相見的普遍皆是。於是1958年7月4日當余母過世時，竟也成了余光中詩作向上跳躍的開始，他的童年、故土從此與母親此時已連成完整的一大片、無窮無盡的相思的黑洞，也成為後來其鄉愁詩、對抗西化的虛無、鄉土文學論爭、乃至一切詩作更廣袤的源頭，雖然一度也曾是他追尋西化、現代主義的起點。

當然造成詩人人生歷程轉彎的外在事件或現實固然有其重要性，但其本身被認為不具備太大意義，重要的反而是當事者如何處理此困境的方式。面對相似困境，有人沮喪、必有人憤怒、但也有人樂觀以待，處理時則得透過「和他自己的自我交談」<sup>19)</sup>才能解決，外在事件並非決定的因素，透過「內心對話」探求自我的存在此時反而是個良機。而同一年6月10日其女余珊珊方出生，也因此1958年7月31日余光中致痙弦的信中才會說：

站在生與死的平交道上，我有太多的感慨，理智收到的消息，情感要咀嚼，反芻良久始能消化。直到現在，我仍然不明白那個賜我以生命為何竟已終止。……為何我的神話時代竟永遠消逝了？然後抱住珊珊的時候，我想：「這無中生有，硬要參加我的生命！她是從哪兒來的呢？是從母親去的地方來的嗎？當她的眼睛與我的相遇時，兩個不同的世界在交通了。」介於搖籃裡的哭聲和病榻上遺囑之間，我開始悟出「輪迴」的意義了。<sup>20)</sup>

18) 余光中，〈今生今世〉，《高樓對海》頁57。

19) 潘密拉·E·布特勒(Pamela E. Bulter),《自我對話的藝術》(*Talking To Yourself*), 鄧文華譯(臺北：生命潛能出版, 1993) 頁10。

20) 張默編,《現代詩人書簡集》(臺北：普天出版社, 1969) 頁233。

「當她的眼睛與我的相遇時，兩個不同的世界在交通了」的是父與女，而前舉詩例「一縷靈魂，曾經是一張臉 / ….. / 一張臉，曾經是一雙眼，一種笑容」的是母與子，下兩代與上兩代之間的表情與眼神是多麼相似啊。而且皆是在生命的「第一時刻」，至少是初始，人不可磨滅的「身體圖式」便是自此開端，而且影響其一生，梅洛-龐蒂因此說：

當能見與所見之間、在能觸與所觸之間、在一眼與另一眼之間、在手與手之間，某種交融發生，人的身體就出現了；當感覺者—被當感覺者之間的火星點燃，人的身體就出現了；當這把不會停止燃燒的火，讓身體鬆脫出任何偶然都無法達成的偶然之舉，人的身體就出現了。<sup>21)</sup>

「在一眼與另一眼之間」使「人的身體」出現，說的是，視覺內容中臉和眼之早年經驗的重要意涵，亦即現在客體之所呈現包含著客體過去留存到現在的部分，而未來客體之所呈現亦包含著現在留存到未來的部分。知覺客體之時間的連續性，促使身體的視域中的視覺對象是過去、現在與未來所共同交織的意義世界。

因此未來的小小視覺內容都會喚起上述身體的整體回應，比如他在香港一待十年，卻是：

看山十年，恨這些青山擋在門前 / 把那片朝北的夢土遮住 / 只為了  
小時候，一點頑固的回憶 / 看山十年，竟然青山都不曾入眼<sup>22)</sup>

十年看山「竟然青山都不曾入眼」，猶不如「小時候，一點頑固的回憶」，也呼應了「肉眼是世界的計算機」<sup>23)</sup>的必然，尤其在「第一時刻」的肉眼，余光中早已走過大半個中國，以身體與之搓磨、臉上映過的風華、眼底裝進的山水不計其數、尤其與母親、與大地上眾多人群互動的歷程，更是具有儲蓄其一生詩作源頭的重要意涵。

21) 梅洛-龐蒂，《眼與心》頁83。

22) 余光中，〈十年看山〉，《紫荊賦》（臺北：洪範書店，1986）頁188-189。

23) 梅洛-龐蒂，《眼與心》頁85。

### 三、臉和眼、哭與笑的生命建構

問題在於余光中攜有的「身體圖式」，此後並非緩慢前進或停滯在原點而已，他對自身採取的動態式增添法，較其他詩人更為積極，早在眾多詩人還在臺灣追尋捕捉現代主義的尾巴和虛無光影時，1958年10月8日他已去了美國留學，卻也開始了此後十多年「尋尋覓覓，追求歸宿」的過程。在詩集《五行無阻》的「後記」中他坦承：

六〇年代，不少「難懂」的詩，或虛無，或晦澀，往往以此自許，但是真能傳後的傑作寥寥無幾。當年在那樣的風氣下，我也曾寫過這樣的玄想詩句：「你不知道你是誰，你憂鬱 / 你知道你不是誰，你幻滅」當時讀來，似乎也有點哲理。王國維曾引宋詞三段來印證人生事業的三個境界。我覺得，要印證生命，也不妨用前引的兩句，再續以這樣的第三句：「你知道你是誰了，你放心。」

中年時代，我一直在「你不知道你是誰」與「你知道你不是誰」之間尋尋覓覓，追求歸宿，那探險熱烈而緊張。葉慈所謂：「與自我爭論，乃有詩。」正是此意。到了〈白玉苦瓜〉一詩，才算是「你知道你是誰了」，於是曾經「是瓜而苦」的，終於「成果而甘」。<sup>24)</sup>

〈白玉苦瓜〉一詩寫於1974年，離他首度赴美已有十六年，中間至少經歷了《五陵少年》、《蓮的聯想》、《天狼星》、《敲打樂》、《在冷戰的年代》等不同風格的洗禮和歷練，擺盪在東方與西方、傳統與現代、文言與白話的矛盾、衝突、和試圖對話之間。而如果沒有前述第一時刻的身體圖式，則小小白玉苦瓜的視覺內容就不足以引發「整體運作先於部分運作」。而若沒有上述不同風格、經驗的動態式洗禮和修正、補充，則「成果而甘」就不可能出現在此詩上。

當他以「眼」重新建構常人所見的「白玉苦瓜」時，他建構的就不只是一個國寶的形貌而已，而是詩人內在的生命，同時也是所有人接觸此作品時可能獲得的生命重構：

24) 余光中，〈後記〉，《五行無阻》（臺北：九歌出版社，1998）頁177-178。



似醒似睡，緩緩的柔光裏 / 似悠悠醒自千年的大寐 / 一隻瓜從從容容在成熟 / 一隻苦瓜，不再是澀苦 / 日磨月磋琢出深孕的清瑩 / 看莖鬚繚繞，葉掌撫抱 / 哪一年的豐收像一口要吸盡 / 古中國餓了又餓的乳漿 / 完美的圓膩啊酣然而飽 / 那觸角，不斷向外膨脹 / 充實每一粒酪白的葡萄 / 直到瓜尖，仍翹着當日的新鮮 // 茫茫九州只縮成一張輿圖 / 小時候不知道將它疊起 / 一任攤開那無窮無盡 / 碩大似記憶母親，她的胸脯 / 你便向那片肥沃匍匐 / 用蒂用根索她的恩液 / 苦心的悲慈苦苦哺出 / 不幸呢還是大幸這嬰孩 / 種整個大陸的愛在一隻苦瓜 / 皮靴踩过，馬蹄踩过 / 重噸戰車的履帶踩过 / 一絲傷痕也不曾留下 // 只留下隔玻璃這奇蹟難信 / 猶帶着后土依依的祝福 / 在時光以外奇異的光中 / 熟着，一個自足的宇宙 / 飽滿而不虞腐爛，一隻仙果 / 不產在仙山，產在人間 / 久朽了，你的前身， / 唉，久朽 / 為你換胎的那手，那巧腕 / 千晒萬暎巧將你引渡 / 笑對靈魂在白玉裡流轉 / 一首歌，詠生命曾經是瓜而苦/被永恆引渡，成果而甘<sup>25)</sup>

「那手，那巧腕」既是雕匠、也是后土、更是母親的綜合象徵。詩中的「你」既是「被看」、「被琢」的「白玉苦瓜」，也是「正在看」此寶的人。如此「苦」而「甘」、「被永恆引渡」就不只是「白玉苦瓜」了，也是寫下此詩的人了，「在時光以外奇異的光中」正是作者自我暗喻，此時「白玉苦瓜」就相當於他的作品。「千晒萬暎」說的是「眼」的無比專注、無悔、和內在時間必須的延宕，「笑對靈魂在白玉裡流轉」說的則「臉」表情的欣悅和顯現情境空間的豐富。

如此「白玉苦瓜」與「你」幾乎處在一種對等的、自如地互動的價值感中，那是「白玉苦瓜」得以「如其所是地存在」的最佳狀況，也是「你」能「本真存在」地存在的最佳狀態。更是梅洛-龐蒂所說得以「使世俗視覺以為不可見的事物，變成可見的存在：它讓我們不必一定要有『肌膚感』，就能夠擁有世界的量感與浩瀚感。此一吞噬萬物的視覺，凌越於『視覺給出物』」，<sup>26)</sup>這些話雖是針對繪畫，但若據以說明此詩，效應亦然。「視覺給出物」即是白玉苦瓜本身，他已被余光中再創造了，使其中的不可見性顯現為可見性，並「解放囚禁在自身中的魅影」。<sup>27)</sup>

25) 余光中，〈白玉苦瓜—故宮博物院所藏〉，《白玉苦瓜》（臺北：大地出版社，1974）頁147-150。

26) 梅洛-龐蒂，《眼與心》頁87。

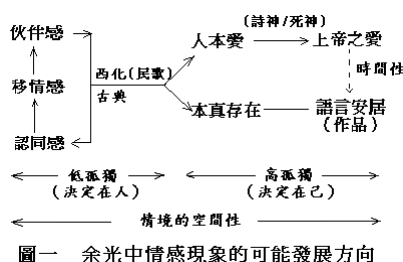
27) 梅洛-龐蒂，《眼與心》頁89。

余光中能達至這樣的境地，自然是歷經上述三度訪美、向西方學習、追逐過西化和虛無、以及多次出入古典、傳統、不斷與歷史文化辯証的結果。如果由生命建構或自我對話、追求本真存在的角度來看，余光中一生努力的均是不斷想辦法向最初固著的「身體圖式」(尤其在童年和少年眾多新鮮經驗的第一時刻)靠近、更要想盡辦法脫離的矛盾過程，既逼近又要遠離，此種朝向過去又向未來奔去的兩難，形成了創發的阻礙，阻礙反過來卻也是助力，如此不斷旋轉向上，最終乃得以突破「生命恨北囚，藝術思南征 / 靈魂的邊境無數次南北戰爭」的困境。

他童年最初固著在原鄉與母親身上 (江南和四川為主，實際是流動的、不定的) 的「認同感」，他在少年、青年追尋繪畫、地理、地圖、天文、文學的「移情感」，他與同學、詩友、戀人、婚姻的互動中產生的「伙伴感」，比起其他同時代詩人而言，算是較為完整、順利、得意的，卻也是極為渴切的、熱情的、強烈相濡以沫的，比如：

沒你的日子像沒劍的劍鞘， / 是多麼空虛而悠長！ / 我變成一個精神的殘廢， / 找不到精神的手杖。 / 精采的笑話，神祕的感覺， / 在胸中不斷地滋長， / 但是照不到你溫暖的微笑， / 又紛紛在心谷凍僵。<sup>28)</sup>

這是寫給同性友人的詩作，表現了年輕心靈渴望互動的焦慮。另外更大的一部分的情詩、給妻小的詩、寫給詩友夏菁、黃用、吳望堯等懷人詩也都展現相近的渴求。但畢竟是「伙伴感」較強的作品。



圖一 余光中情感現象的可能發展方向

28) 余光中,《給劉鑾》,《天國的夜市》(臺北:三民書局,1969)頁8。

馬克斯·謝勒 (Max Scheler, 1874-1928) 認為人的情感是有意向性的，一般是由原初的「情感認同」(親情 / 也是余光中失落感較輕的部份)，再發展到 (重視個體差異、「如其所是」的愛)，末了才到「精神位格的愛」(含上帝之愛)<sup>29</sup>，後兩者困難度較高。由於余光中早年有較完整的「認同感」、「移情感」、「伙伴感」(且三者固著性較強)，再歷經三次訪美，歷經西化與古典的來回灌頂，知見漸豐、智慧逐步成熟，因此其情感發展的一部分能量似乎還能轉折向「人本位的愛」(重視個體差異、「如其所是」的愛)，但似乎是因對「詩神」(繆思 / 屈原 / 神話)、「死神」(大限 / 時間性) 的不斷內省，才稍稍向「精神位格的愛」(含上帝之愛) 靠近。有另一部分能量則試著向「本真存在」靠近，同時也以「語言的安居」(包含萬物同一感) 為詩人最終的安頓之所。如上圖所示，其中「移情感」、「伙伴感」、「人本位的愛」三者，是在時間中就能消解掉的孤獨被稱為「低孤獨」，常須糾纏住另外一個人，依賴性是根深蒂固的。尤其「我們真正尋找的是父母式的關懷」(被動的愛 / 依愛)<sup>30</sup>，更像一道「魔咒」般糾葛我們一生，形成永世的孤獨感，除非倚靠內在自我的力量 (常是自我內心的對話) 去提昇，否則難以消解。經由自覺不斷發展的孤獨，被稱為「高孤獨」，是追求生活意境之所需<sup>31</sup>，能掌握自我，不易為他人所困惑。常人容易陷在低孤獨中，他獲得的自由感是在與他人建立起關係的滿足中得到的，只能說是一種被動的自由，也是對父母愛深層心理的一種補償。從事藝術創作的人則來往於低孤獨與高孤獨之間，而且充滿了矛盾和掙扎，試圖建立一種媒介、一種環境、以及一種關係，以便抵禦此種依愛，但確立自己的高孤獨所冒的風險才是「自己可能擁有的自由」，「這種藝術家的某些特質在精神分析中通常視為反常或甚至是精神變態」<sup>32</sup>，卻是創意人的「理想的自我」。因此低孤獨是外部指向，

29) 馬克斯·謝勒 (Max Scheler), 《情感現象學》(*The Nature of Sympathy*), 陳仁華譯 (臺北: 遠流出版事業, 1991) 頁127。

30) A·佛洛姆 (A·Fromm), 《自我影像》(*Our Troubled Selves: A New and Positive Approach*), 陳華夫譯 (臺北: 問學出版社, 1978) 頁16。

31) 箱崎總一 (HAKOZAKI Sōichi, 1928- ), 《孤獨心態的超越》, 何逸塵譯 (臺北: 巨流圖書公司, 1981) 頁133。

32) 亞當·菲立普 (Adam Philips, 1954- ), 《吻、搔癢與煩悶》, 陳信宏譯 (臺北: 究竟出版社, 2000) 頁78。

決定在人者；高孤獨是內部指向，決定在己者，「本真存在」、「語言的安居」或「人本位的愛」（重視個體差異、「如其所是」的愛），「精神位格的愛」（含上帝之愛）等的靠近尋求，均不能不朝向高孤獨發展。但與修道人守高孤獨而摒棄低孤獨不同，創作人則常往返於二者之間，且充滿矛盾和衝突，這也成了他們創作的源泉和動力。前節「身體圖式」的「動態性完形」過程，既是一「情境空間性」下的行動系統，就沒有完成的一天，它可以包含上述全部的內容，也可以僅是其中的一部分，而對創作者而言，朝向「本真存在」、「語言的安居」進展就顯然是必要的，此時臉和眼、哭與笑的任何動作，都會牽一髮動全身，都是詩人生命建構的展現、調整、修正、和變形，而不再是一部分的小動作而已。

比如下列兩首寫九〇年代終得回鄉的作品：

但排開海報上的一切美景 / 假日酒店，長江大橋 / 和燈火滿城的  
艷艷夜色 / 一下子就將我捉住的 / **是你滄桑而深刻的眼神/總是羣叢與  
魚鳧的後人** / 我從未見過你，卻感到 / 一見如故，無比熟稔 / 順著你  
專注的凝神，我就能 / 回到自己小時候，有時見你 / 在茶館裡跟人擺  
龍門陣 / 有時在朝天門的碼頭 / 你頂著峻斜的石級 / 挑著重擔，向坡  
勢仰蹬 / 汗滴在燙腳的石上，有時 / 向春水田裡你低頭插秧 / 秧歌跟  
布穀高低呼應 / 有時，你抬我坐著滑竿 / 跟後面的轎夫一接，一傳 /  
「天上有顆星，地上有個坑」 / 長竿軋軋，只見重壓下 / 你汗溼的雙  
肩起起伏伏 / 蜀道之難由你來擔負 / 而在趕場的日子，有時 / 在土沱  
或是在悅來場 / 石板的街邊你蹲守著攤位 / 賣新編的蒲扇或是草鞋 /  
一正如此刻在海報上 / 有一搭沒一搭，你抽著旱煙 / 多少年了，又與  
你見面 / 我這把秤啊久已失衡 / 又找到了秤砣，秤出斤兩 / 一縷鄉魂  
是多少重量 / 記憶倒潮成揚子江水 / 逆三峽而回溯，不知 / 你不朽的  
旱煙筒可不可能 / 在嘉陵江口等待 / 一去就半個世紀，整整 / 有誰啊  
還能夠指認 / 滿頭霜雪，這下江人<sup>33)</sup>

記得在河的上游 / 也就是路的起點 / 有一個地方叫從前 / 有一盞  
桐油燈亮著 / 燈下有一個孩子 / 咿唔念他的古文 / 如果我一路走回去  
/ 回到流浪的起點 / 就會在古屋的窗外 / 窺見那夜讀的小孩 / 獨自在

33) 余光中，〈不朽的旱煙筒〉，《高樓對海》頁98-101。

桐油燈下 / 吟哦韓愈或李白 / 在未有電視的年代 / 如果在戶外的風中 / 在風吹草動的夜裏 / 在星光長芒的下面 / 我敲窗叫他出來 / 去閱歷山外的江海 / 不知吃驚的稚臉 / 會不會聽出那呼喚 / 是發自神秘的未來? / 當黑髮乍對着白頭 / 七分風霜如流犯 / 三分自許若先知 / 會不會認出是我? / 如果我向他警告 / 外面的世界有多糟 / 下游的河水多混濁 / 他能否點頭領悟? / 他的時間還未到 / 又何必唐突天機 / 打斷他無憂的夜讀 / 何況誰又能攔阻 / 他永遠不下山來 / 於是我重尋出路 / 暫且(或者是永恆?) / 留他在夜色的深處 / 在河之源, 路之初 / 去獨守那一盞 / 漸成神話的桐油燈<sup>34)</sup>

「是你滄桑而深刻的眼神」一有著如三星堆文明蠶叢後代遺族大如魚眼—是前一首詩的焦點，說的是當上海報上人物的普遍性，正是年少時的我頻繁接觸的人物，全詩寫來今昔穿插、立體與平面人物相互滲透，寫兩人（一只出現海報一出現在過去）就了幾十年多少人的互動，整個時空也因而立體起來，一個「眼神」竟建構了幾十年的時空歲月。同樣的，後一首則「不知吃驚的稚臉」是整首詩的焦點，反而當下出現的「白頭」的「我」成了配角人物，是要干涉天機的「流犯」或「先知」，此種重返年少欲言又止，其實充滿了矛盾，想冒險又惶恐，呼應了上圖「如其所是」、追尋真我而不宜阻攔的人性的情感特質。二詩均以一點牽動全體，於「情」與「土」中夾雜了歷史時間的深度，自與一般的鄉愁詩不同。

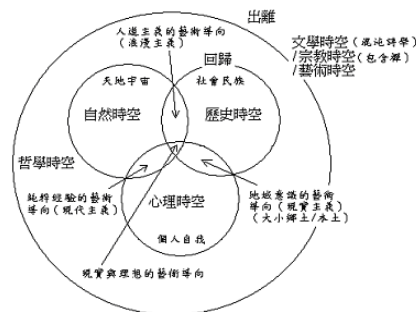
#### 四、臉與眼等表情的時空意涵

詩人面對社會、自然、和個人時，會處在不同的時空範疇中，其大要如圖二所示，如欲逸離既定的宇宙時空，唯有文學、藝術、宗教時空較有可能<sup>35)</sup>。人由於身體圖式本身的先驗特質，因此由知覺身體開始，其實與創作開端的無

34) 余光中，〈桐油燈〉，《五行無阻》頁104-107。

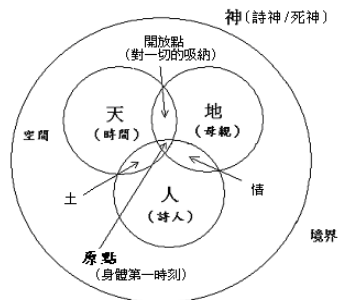
35) 「混沌詩學」為筆者一系列論文的論點之一，此處暫不論，可參見白靈，〈回歸與出離—洛夫《漂木》的時空意涵〉，洛夫長詩漂木國際學術研討會，2007年11月，湖南鳳凰。

以名之的特殊感受相近，當逐漸成型為作品時，即一由混沌到秩序的過程，個人對時空環境的任何變化，不論主動或被動的變化，能採取開放的態度（即使是半開放）是最必要的，當然先決條件是整體系統不能處在完全封閉系是一個關鍵。如此個人和群體允許資訊、參數進入，從而較易引發群體互動而使個人達到自身不可能單獨達到的突現或創新，因此任何一個大詩人都不會是個人單獨自我完成的，個人與全體系統之間始終是糾纏不清、相互牽引的，而唯有此糾纏不清才有「障礙的設置」、「一種必需的盲點」，由忍受中加以認知、揭示<sup>36)</sup>，從而在試圖跨越中自我提升，這也是前述身體圖示的完形性和動態變化性。如果參照圖一、圖二可再畫成圖三，如此由天地神人所溶合交錯的特質，即可見出「對一切的吸納」，即個人對外在世界的不間斷開放，使其在詩創作歷程中具有豐富的形式、手法、內容、貼近生活等等特質，而根本的原因即在於其根深蒂固的身體圖示之完形性和能保持動態變化性有關，因此涵蓋的時空範疇才能既廣且深。



圖二 混沌詩學的時空範疇

36) 亞當·菲立普 頁159。



圖三 余光中詩作的可能時空範疇

他詩中的表情以臉和眼的變化最具特色，間雜了各式的哭與笑，其隱含的時空意涵有不同取向，可分別舉數例說明之：

### 1. 面對原鄉時具時空轉換性

面對原鄉時，常以今昔的對比轉換處理他體驗過的時空，是余光中書寫土與情的重要方式，有時是以今入昔，有時是以昔吞今、移今、識今，那土與情交錯的「原點」成了他不可移易的美好代表。寫個人，但牽動的卻是整個時代、歷史、和文化的巨大缺口。如下列例子：

1. 當我死時，葬我，在長江與黃河 / 之間，枕我的頭顱，白髮蓋着黑土 / 在中國，最美最母親的國度 / 我便坦然睡去，睡整張大陸 / 聽兩側，安魂曲起自長江，黃河 / 兩管永生的音樂，滔滔，朝東 / 這是最縱容最寬闊的牀 / 讓一顆心滿足地睡去，滿足地想 / 從前，一個中國的青年曾經 / 在冰凍的密西根向西瞭望 / 想望透黑夜看中國的黎明 / 用十七年未饜中國的眼睛 / 饜饜地圖，從西湖到太湖 / 到多鷓鴣的重慶，代替回鄉<sup>37)</sup>

37) 余光中,〈當我死時〉,《敲打樂》(臺北:九歌出版社,1986)頁55-56。

2. 疑真疑幻向燈下回顧 / 老花眼鏡我扶了又扶 / 似乎有一道斜長的坡梯 / 古舊的石級一級落一級 / 落向茫茫的江水，白接天涯 / 一個抗戰的少年，圓顛烏髮 / 就那樣走下了碼頭，走上甲板 / 走向下江，走向海外，走向 / 年年西望的壯年啊中年啊暮年<sup>38)</sup>
3. 似曾相識她唇上和手上 / 喃喃，她的土腔我茫然 / 只識她展顏一笑/臉紋深處波動那眼神 / 舅母曾經，外婆也曾經 / 每一座山縣和水村，在江南 / 每一個老嫗在灶下，井邊 / 鄉音婉轉依稀那神情 / 那眼神，走近去走進去 / 就走向我的童話我的根<sup>39)</sup>
4. 當寂寞來襲時，我閉上了眼睛， / 在疎星的晚空下低喚着你的名字； / 拉下了靈魂深紫的窗帷向內返視， / 我重新清晰地窺見了你的面影： / 一對淡褐的眸子像學生的精靈， / 躲在天堂的窗後正向我暗做手勢； / 栗色的長髮掩住白如象牙的頸子，半似誘惑又半似拒絕我的嘴唇。  
啊，下午我分明在車站為你送行， / 悵望那長嘯的怪獸攫你而去。 / 為何你每次剛自我眼中消隱， / 便立刻又逃回我心裡來潛居？ / 只是此時你臉色黯然，欲語無聲， / 像西天日落，東方浮現的月輪。<sup>40)</sup>
5. 時常我發現最小的女兒，在陽臺上 / 向早春的花園怔怔出神，時而 / 無意識地喃喃自語，時而 / 向一些不知名的什麼傻笑 / 從我坐的角度我看不清楚 / 她眼中所見的究竟是什麼 / 但從她眼中的反光，可以確定 / 她所見的世界比我的要美麗 // 曾經，像這個女孩，我也有過 / 被太陽旗遮暗的，一段童年 / 記憶裡有許多路，許多車，許多船 / 許多狗叫，許多停電的夜晚 / 和陰濕的防空洞深處 / 地下水一滴滴如斷續的永恆 / 抗戰的孩子，眼中，也曾有反光 / 但反映的不是陽光，是火光，我希望 / 這女孩的回憶比我的要美麗 / 希望她父親送給她的這世

38) 余光中，〈嘉陵江水〉，《五行無阻》頁103。

39) 余光中，〈旺角一老嫗〉，《與永恆拔河》(臺北：洪範書店，1979) 頁13。

40) 余光中，〈當寂寞來襲時〉，《天國的夜市》頁125-126。



界 / 比我父親送給我的更像一件玩具<sup>41)</sup>

首例以未來的期待與「曾經」的過去聯結，以過去閱吞過的地圖渴求希望在未來能落實，也展現了時間穿不透空間，唯想像才能自由轉換時空的無奈。二、三例都與今昔對比和回憶有關，錯覺被當下認為是美的、可暫時填補時間空缺的。四例是真實、想像、今與昔、內省與回憶交叉進行的時空轉換，並以天空景象日月變化對映人臉的映象。末例是今昔之我的「眼」和「反光」對照女兒今與未來的可能變化，三代聯結不斷，難以完全切割，卻又欲切割，反映了當下的期待和焦慮。

## 2. 面對人事物時具時空象徵性

任何生活中的人事物，在余詩中皆可輕易入詩，且常能不沾不粘，既入又出，擅長逸離式的想像、緩急適中的戲劇動作式書寫，尤其比喻和象徵有傑出表現。小事物牽動時空的大象徵，是能成功的重要因素。如下舉例証：

1. 這是母親的一縷白髮， / 疲倦地伏在我掌上。 / 如此纖細的弱絲已經 / 縛不住時間的翅膀， / 但是它依然緊緊地繫住 / 我泊於夢境的童心； / 它叫我重訪深邃的記憶， / 像一條曲折的幽徑。 / 多麼古老的記憶！像人類 / 回想伊甸園的晨霧。 / 我恍如秋日瓶中的插花， / 在懷念四月的泥土。 / **往日我曾為少女的雲鬢 / 哭暗了眼中的亮光**， / 但如今一彎白髮却激起我更深的悵惘。 / 正如一張野心勃勃的幼葉， / 從地下直爬上樹尖， / 等到捕倦了空幻的雲影， / 又落回樹根來安眠。<sup>42)</sup>
2. **當你愛我時，你的眼睛** / 便時時來尋找我的； / **當你恨我時，你的眼睛** / 便留心將我的躲避。 / **這一對淡褐的敏感的眼** / **原是你靈魂的觸鬚**， / 從它們的方向我可以探知 / 你靈魂每刻的消息。<sup>43)</sup>

41) 余光中，〈時常我發現〉，《在冷戰的年代》（臺北：純文學出版社，1970）頁99-100。

42) 余光中，〈白髮〉，《天國的夜市》頁133-135。

3. 想起鄉國，為何總覺得 / 又餓又冷又空又濶大 / 不着邊際的風終夜在吹 / 隱隱有一隻古月在吠 / 路愈走愈長層樓愈遙遠 / 一枝蕭，吹了一千年 / 長安也聽不見，長城也聽不見， / 腳印印着血印，破鞋，冷鉢 / 回頭的路啊探向從前 / 也乞食新大陸 / 也浪蕩南半球 / 走過江湖流落過西部 / 重重疊疊的摩天樓影下 / 鞭過歐風淋過美雨 / 闖不盡，異國的海關與紅燈 / 世界在外面竟如此狹小 / 路長腿短，條條大路是死巷 / 每次坐在世界的盡頭 / 為何總聽見一枝蕭 / 細細幽幽在背後 / 在彼岸，在路的起點喚我回去 / 母性的磁音喚我回去 / 心血叫，沸了早潮又晚潮 / 一過楚河，便是漢界 / 那片土是一切的搖籃和墳墓 / 當初搖我醒來 / 也應搖我睡去 / 回去又熟又生那土地 / 貧無一寸富有萬里 / 那土地，憑嗅覺也摸得回去 / 不用狗牽何須杖扶 / 膝印印着血印，似爬似跪 / 盲丐回頭，一步一懺悔 / 腿短路長，從前全是錯路 / 一枝蕭哭一千年 / 長城，你終會聽見，長安，你終會聽見<sup>43)</sup>
4. 當世界太喧囂而我太疲勞 / 何處能找到一只仙枕呢? / 一只可以安眠的仙枕 / 按摩可憐的耳神經 / 且把焦灼的眼球啊 / 引入一個深沉的夢境 / 但試了無數次才了解 / 如此的仙枕世間所無 / 除非讓這沉重的腦袋 / 偎在你含笑縱容的膝蓋 / 窩我的煩惱在你胸懷 / 用纖纖的手指梳我的亂髮 / 更輕輕撫攏我的眼睫 / 哼一曲特效的催眠歌 / 母性的鼻音令人恍惚 / 一個分神竟然被睡魔 / 推進了烏何有黑甜之鄉 / 而如果你憐我轉側不安 / 怕我睡得還不夠熟穩 / 可以再俯下身來，美目 / 在魅黑的髮叢裡明滅若星 / 向我的倦睫蓋下一吻 / 把我反鎖在無夢的至境 / 無夢的恬然，無憂，無懼 / 要夢做什麼呢，你的暖懷 / 不正是一切美夢的歸宿? / 若最後你要我醒來 / 最神奇的方式，該是 / 向我的焦唇輕沾一吻<sup>45)</sup>

43) 余光中，〈靈魂的觸鬚〉，《天國的夜市》頁121-122。

44) 余光中，〈盲丐〉，《白玉苦瓜》頁74-77。

45) 余光中，〈仙枕〉，《高樓對海》頁185-187。

5. 為什麼老遠一個人 / 要搬來南部定居呢 / 每一提起 / 臺北的朋友就會有 / 怪我的語氣為了一個鄰居，我說 / 為了他豪爽的性格 / 住在他的隔壁 / 一點也不覺得擠 / **他浩藍的眼神只要 / 偶然一瞥** / 就忘了圍困的市區 / 他最會無中生有了 / 變出許多條船來 / 還會趁你不留意 / 一條又一條 / 把舢舨都收了回去 / 全憑一根 / 水平線的玄虛<sup>46)</sup>

一、四兩例以物喻人，但象徵的是其背後時空的記憶，而非止於人本身，一點觸動全身、喻中加喻，使物有了飽滿的時空內涵和其普遍性，寓全體於一人一物，可讀性大為提昇。二例以靈魂（虛）的觸鬚（實）喻眸，遂有人的特性和靈動可探的內涵，三例「盲」字指無所見，「丐」指無所有，說「世界在外面竟如此狹小 / 路長腿短，條條大路是死巷」，以大時空移動象徵心的容納是有選擇性的，真正擁有不在時空的位置，而在心的安頓，思鄉人之急切焦心可知。末例以海的大空間大動作、能把時間魔幻化，象徵己心的內在時空能與之相呼應，而此內外時空的焦點和變化唯「眼神」可掌控，寫海也寫了人的心胸。

### 3. 面對政經社會時具時空嘲諷性

政經社會環境非老百姓可左右，且常只是歷史因素、政治人物長期撥弄的結果，詩人面對時無可著力，只能或諷或刺，為當下時空留下證詞，也以其文學性呼應其他時空的相似情境，即以「一」呼應「多」，如下舉數例：

1. 縱河是拉鍊也拉不攏兩岸 / 縱這邊的鷓鴣鳴叫那邊的鷓鴣 / **做了眼眸就不能不安慰暮色** / 地平線一拉響 / 就牽起青山一列列的青山 / 猶鷓鴣啼咕鬱孤臺的啼咕 / 而忘川怎樣流陰陽就怎樣分界 / 皇冠歸於女王失地歸於道光 / 既非異國 / 亦非故土 / **而無論望夫石或是望鄉石的凝望** / 一寸邊境一寸鐵絲網 / 所謂祖國 / 僅僅是一種古遠的芬芳 / 蹂躪依舊蹂躪 / 患了梅毒依舊是母親 / 有一種泥土依舊開滿 / **毋忘我毋忘**

46) 余光中，〈海是鄰居〉，《五行無阻》頁25-26。

我的那種呼喊 / 有一種溫婉要跪下去親吻 / 用肘，用膝，用額際全部的羞憤 / 鐵絲上，一截破血衣猶在掙扎 / 天國的門是地獄的門 / 而無論向南走或是向北<sup>47)</sup>

2. 大吊燈還勉強維持著場面 / 氣氛已顯得有點闌珊 / 觀眾不安，有人在看錶 / 臺上的要角雄辯猶滔滔 / 呃喝呃喝呃喝 / 流利的修辭，儼然的睥睨 / 繼續蹂躪一排又一排 / 疲憊的耳鼓，乾澀的眼睛 / 我的廉價座偏遠又靠邊 / 愈加擔心那虛張的聲勢 / 那些假面當真的表情 / 直到空廳迴盪的話音 / 呃喝呃喝呃喝 / 徒然嘵嘵，不再有任何意義 / 暗中乃舉起觀劇鏡 / 把焦點調整，眯起眼睛 / 從一張油臉到另一張彩面 / 默讀臺上掀動的嘴唇 / 忽開忽合，而訝然頓悟 / 那一切慷慨激昂，仰天發誓 / 呃喝呃喝呃喝 / 並非出自嘈嘈的口齒 / 而是深垂的紅絨幕後 / 另有一張嘴，誰啊，在提詞<sup>48)</sup>
3. 第一次見你，也就是最後的一次 / 孩子，是在大漩渦的中心 / 全世界不敢相信的眼神 / 都被捲進去滾動的焦點 / 最逼真的夢魘，當歷史 / 一下子脫去面具，就在那一瞬 / 你轉過臉來，表情悲傷而憤怒 / 激昂的亂髮隨風飄舞 / 露出纏頭的白巾黑字 / …… / 夢想生下民主的幼嬰 / 而六月一翻臉，把童話翻了過去 / 天安門一變臉變了地獄門 / 為何，今年的秋天提早降臨? / 這季節最英勇最敏感的孩子 / 一夜之間被戮於白霜 / 還留下多少給凜凜的寒氣 / 等待肅殺的秋後算帳? / 今年的暑假，媽媽啊 / 有幾個孩子回得了家呢? / 如果你傷了，年輕的生命 / 歷史的傷口願早日收口 / 好結一朵壯麗的紅疤 / 如果你死了，好孩子 / 這首詩就算一炷香火 / 插在你不知有無的墳上<sup>49)</sup>
4. 將你對偶像過份的崇拜 / 留一份下來尊敬你自己。 / 與其多一個虛偽的

47) 余光中,〈自從嫁給戰爭〉,《在冷戰的年代》頁136-138。

48) 余光中,〈讀唇術〉,《五行無阻》頁121-123。

49) 余光中,〈國殤〉,《安石榴》頁90-95。

權威，/ 不如多一人瞥見真理。/ 你跪在巍巍的偶像腳下，/ 低頭去俯  
 吻他的腳尖；/ 但是你不曾舉頭仰視，/ 就仰視也看不清他的臉。如果  
 有一天你站直了自己，/ 或是走上了智慧的石級，/ 你將要如此，如此的  
 訝異— / 也許你發現他的大嘴，/ 也許你發現他的近視，/ 也許你發  
 現他戴了面具<sup>50)</sup>

5. 有客自遠方來，眉間有遠方的風雨 / 我要他講一些可驚的事情 / 「那  
 些面孔! 沒有什麼比那些更可驚」 / 他說。「一張臉是一個露體的靈魂  
 / 敏感如花，陰鷲如盾，/ 猙獰如傷口 / 或美，或醜，讀一張，就一次  
 戰抖 / 終於每一個夢都用臉，那些臉，組成 / 那些臉，臉的圖案，  
不，臉的漩渦 / 在我四周瘋狂地旋轉」 / 「不要再說了!」我哀傷地哭  
道 / 埋自己的臉，惶然，在掌間 / 「也沒有什麼比一張臉更深」那怪  
 客 / 鬚間隱隱有雷聲的那怪客，他說 / 「有一張我讀過，像一口古井  
 / 下面旋轉着迴音，令人心悸 / 曾經，我翻遍所有的史藉 / 找那古國  
 最難忘的一頁 / 直到有一晚，忽然，我發現 / 那一頁竟是一父親的臉  
 / 於是一夜間，我讀遍那些紋路 / 從最早的神話到最近的戰爭 / 那些  
 紋路! 那些交錯的皺紋! / 一條天橋如蛟，一條如櫻樹 / 彎彎的一條如  
 刀，割人如割草 / 災難的輪轍輾過去，痕迹縱橫 / 這樣的一口井，不  
 能久看 / 怕看井的人一張口，心就落井 / 就這樣，惡夢延長，直到卯  
 辰 / 一轉身，就出現那孩子的臉 / 晶亮的眼睛流溢着驚異 / 可笑，可  
愛，不怎麼耐看 / 新得像一朵雛菊，一個預言 / 我看見那張臉向我仰  
起 / 似乎在慶祝一件事要過去 / 我看見那張臉舉起了信仰 / 像一朵雛  
 菊自一畝荒田……」 / 說着，他眉間透出了陽光 / 我認出失蹤的，很  
 久以前 / 我認出自己失蹤的兄弟 / 有客自遠方來，自遠方的風雨<sup>51)</sup>

首例是說詩人只能以「眼眸」去「安慰暮色」，其餘所受的歷史對待和屈辱均  
 非詩人能力所及，於是身體其他部位的「手」、「膝」、「足」只好拿來在當下

50) 余光中，〈偶像〉，《天國的夜市》頁71-72。

51) 余光中，〈讀臉的人〉，《在冷戰的年代》頁113-116。

空間下跪，祭拜過去歷史時間所造成的謬誤，顯露了「眼」在時空中的特殊地位。二例以生動的臉部表情和聲音，嘲弄傀儡和其操控人，將時空的表面和內部的奔突和可笑予以嘲弄，富表演性和音樂感。三例和五例是針對父權社會壓迫百姓的特殊行為予以揭露和嘲弄，是對所有時空長年不變的專橫予以無情的曝現。四例表面寫打倒偶像、提倡自覺，但其實內在是對當下時空（指五、六〇年代白色恐怖時期）不可盡信的偶像崇拜的加以暗諷。上述後三例中「臉」在時空中的動作變化，均占有關鍵位置和深刻意義。五例中說：「我看見那張臉舉起了信仰」，代表了新生力量的誕生，是余詩在各種時空環境中始終能保有的大能量，這與他「身體圖式」的完形動態特質極為有關。

#### 4. 面對未知時具時空超越性

冥冥時空中不可預知的未來，詩人見得要去猜測，但時間的有限性和隨時可能的阻攔、掌握於己的詩才的不讓死神和詩神拿走，是詩人面對未知、災變、神話、宗教等議題時，經常會思索的主題，並試圖由其中獲得超越。如此，上述的未知反而成了詩人必須時時自我惕勵的動力。如下舉數例：

1. 在世紀將盡的倒數聲中 / 不信還會有什麼驚喜 / 無非是愈緊愈密 / 一連串逼人而至的限期 / 而在不安的猜測裏 / 縱使能躡到大謎的背後 / 我豈敢貿然探手 / 仰面拍他高阻的肩頭 // 承受他回身一瞥 / 唯先知能解 / 而烈士敢接 / 那樣懾魄的，哦，眼神<sup>52)</sup>
2. 絕非另有企圖的政客 / 也非見異思遷的浪子 / 絕非海誓無邊的口惠 / 更非不舉或不堅的無能 / 輕易贏得了你粲齒一笑 / 或者更有幸，憑一線天機 / 能親眼驚艷完美的裸裎 / 不，輕狂與急躁都不可能 // 除非是甘願長為你獨身 / 縱使桂枝桂葉被攀盡 / 也趕不走這白髮情人<sup>53)</sup>

52) 余光中,〈未來〉,《五行無阻》頁132-133。

53) 余光中,〈繆思〉,《五行無阻》頁134-135。

3. 四十歲時他還不斷地仰問 / 問森羅的星空，自己是誰 / 為何還在這下面受罪 / 難道高高在上的神明 / 真的有一尊，跟他作對？ / 而今六十都過了，他不再 / 為憂懼而煩惱，他的額頭 / 和星宿早已停止了爭吵 / 夜晚變得安靜而溫柔 / 如一座邊城在休戰之後 / 當少年的同伴都吹散在天涯 / 有誰呢，除了桌燈，還照顧着他 / 像一切故事說到了盡頭 / 總有隻老大眷眷地守候 / 一位英雄獨坐的晚年 / 有燈的地方就有側影 / 他的側影就投在窗前 / 後半夜獨醒着對着後半生 / 聽山下，潮去潮來的海峽 / 一樣的水打兩樣的岸 / 回頭的岸是來時的岸嗎？ / 水光茫茫正如時光茫茫 / 有什麼岸呢是可以回頭的嗎？ / 問港上熱鬧的燈火，那一盞 / 能給他回答，只有對峙的燈塔， / 在長堤的盡頭交換着眼色 / 而堤外，半泊在海峽 / 半浮在天上，那一艘接一艘 / 貨櫃舢舨排列的陣勢 / 輝煌的層樓終夜不熄 / 水上的燈陣應着天上的星圖 / 有意無意地通着旗語 / 光與光一夜問答的水域 / 安靜而溫柔如永生，他不再 / 仰面求答了，一切的答案 / 星隕成石都焚落他掌心 / 天上和掌上又何足計較 / 此岸和彼岸是一樣的浪潮 / 前半生無非水上的倒影 / 無風的後半夜格外地分明 / 他知道自己是誰了，對着 / 滿穹的星宿，以淡淡的苦笑 / 終於原諒了躲在那上面的 / 無論是那一尊神<sup>54)</sup>
4. 光譜在天壁上迷幻地旋轉 / 鍊金，鍛赤，一把霞火燒成了紫灰 / 只剩下淡淡的青色在慢慢地褪 / 這便是陰陽輪迴的儀式麼？ / 是誰安排這華貴的典禮，黃昏 / 給所有在下面詫仰的眼神？ / 安靜的時辰，這是，安慰的時辰 / 低頭，一切的叛徒 / 回頭，一切的浪子 / 一切無助的無神論者啊，五體都投地 / 這是一切都撤防的時辰 / 我的心是一座無雉堞的邊城 / 四門和八道敞向古今 / 就最薄的那一片暮色傳來 / 不動聲色也輕易將它佔領<sup>55)</sup>
5. 他和這世界的不快已經吵完 / 即使下面還有些噪音 / 起自幾個喋喋的

54) 余光中，〈後半夜〉，《安石榴》頁84-87。

55) 余光中，〈最薄的一片暮色〉，《紫荊賦》頁9-10。

報販 / 也只像山腳下的荒村 / 三兩聲偶然的狺狺 / 再傳也不到皓皓的  
 絕頂 / 這上面，風說，已逼近空無 / 上山的路，少年辛苦的腳印 / 有  
 時蹣跚，有時迷途 / 都掩埋於安慰的雪遺忘的冰 / 寂寞嗎？冷落嗎？  
 他反問自己 / 似乎是帶着回甘的苦笑<sup>56)</sup>

首例寫死神的可畏，和不可輕易與之碰頭，甚至只是「一瞥」，「死」的具體大限、清楚可見，閃躲和不冒犯也只能短暫地超越，而詩卻是唯一可能的超越方式，由是若能保持此種「暫避」且創新不斷，則能在時空中超越再超越。二例即說明對美的死忠獨身，是贏得青睞的唯一方式，是提醒自身於時空中要獲得詩才源泉，即需排拒時空中其他的誘因。兩例一拒一迎，正是可能的消解方式，也是超越自身時空侷限的誓詞。三例寫自覺、找到真我的漫長路徑和方式，也是自我在有限時空中不斷超越的自省。四例寫脫塵而去、與自然時空合一的高妙感受，五例是說處在絕頂可能的清寂和不得已。五個例証均表現了余光中藉「臉」、「眼」的「一點」卻能牽動「全身」，乃至「全體」的可能表情或動作，也突出了他企圖超越時空的手法和絕技。

## 五、結語

余光中的詩充滿了貼近生活的「臨在感」，有一顆活潑亂跳的赤子之心，身旁的尋常事物「一不小心」就入了他筆下，寫來很像孩童驚訝的報告書。他又能以磅礴的氣勢仔細經營他的土與情，原鄉即使已回去了，但他仍「病」得很深，「病」了一輩子，當初有兩百萬人跟他有一樣的病根，無藥可解，時間不行，空間也不行，就算把童年、鄉土、親人都還他也不行，年輕時愛情說不定還是暫時的一帖藥，久了照樣會失效，心理學也不夠解釋這樣人類的病。

本文是以身體圖式的動態完形特性和時空觀的論點，對余光中詩中出現過

56) 余光中,〈高處〉,《安石榴》頁35-36。



的各種不同形態的「眼」部和「臉」部變化（包含哭笑等），觀察其如何擺盪在「情」與「土」的兩端，而得以呈現出他豐富多變化的詩風。他常能以一點牽動全體，於「情」與「土」中夾雜了歷史、文化、和時間的深度，因此能與一般的鄉愁詩不同。他詩中的表情以臉和眼的變化最具特色，間雜了各式的哭與笑，隱含的時空意涵可歸納為：面對原鄉時具時空轉換性、面對人事物時具時空象徵性、面對政經社會時具時空嘲諷性、面對未知時具時空超越的企圖。

<Abstract>

There is a Picture in the Face and Landscape in the Eyes

- Facial Expressions in Yu Kwang-chung' s Poems and its Time-space Significance

Bai Ling

Associate Professor, Department of Chemical Engineering, National Taipei University of Technology, Taipei, Taiwan

Based on an approach using the human body configurations of movements and motional totality as well as notions of time and space, this article studies how Yu Kwang-chung uses changes in the “eyes” and the “face” in a pendulum-like swing between two elements- “sentiments” and “the land”- to create a rich and diverse poetic style. The most distinct facial expressions in his poems are changes in the face and the eyes, mingled with different forms of laughter and tears. The implicit significance of time and space can be deduced as follows : there is an interchangeability of time and space when the topic is about the land he calls home ; there is symbolic significance when the topic is Man and matter ; there is satire when the topic involves politics and economy ; and there is an intent to transcend time and space when one is faced with the unknown.

Key words : Yu Kwang-chung, face, eye, body configurations, time and space