

# 人體代謝與天體代御

## 一 論余光中展現的身體詩學

蕭 蕭

---

作者簡介：蕭蕭，原名蕭水順，1947年生，臺灣省彰化人，任臺灣明道大學中文系主任。先後參加過水晶詩社、龍族詩社、後浪詩社（詩人季刊）。曾獲第一屆青年文學獎、創世紀詩社創立二十周年詩評論獎、中國青年寫作協會30周年優秀文學青年獎。先後畢業於輔大中文系、師大國文研究所；曾任教於中州工專、東吳大學。著作有71種。

內容題要：以「身、心、靈」三者而言，一般詩人會在心靈能量上多所探索，少在身體物象上著墨，總以為往心靈能量上探索，是一種向上提升的力量，往身體物象上追索，則會有一股向下沉淪的污濁之氣。詩人寫「人」時寧願在杳無形跡的「精、氣、神」繪聲繪影，卻很少落實於四肢、軀幹、臟腑、骨肉、氣血、筋脈等實存物上。本文試圖透過余光中詩中的身體意象，探討其文化思想面貌，逐步探討他在人體與天體接觸時，選擇交戰或合一？物體與肉體對峙時，選擇對待或替代？甚至於身體的美或醜，余光中如何攫取？最後觸及到肉身是否可以超越，虛體與實體的文化裁量。

關鍵詞：余光中、身體、天體、文化詩學、臺灣現代詩

---

### 一、前言：身體是一切思想活動的輻射源

「人類的身體」包含了各種族群、身分、性別、年齡的不同身體，甚至於有著健壯、羸弱、美妍、老醜之別，就像草木蟲魚鳥獸一樣，是文學家可以自由應用的素材。身體隨著人類自主或不自主的意願而移動，移動的身體改變了人類的視野與風景，也改變了人類所據有的空間及其含蘊的意義，例如城市裡的身體與山谷中的身體，同樣以孤獨來看待，顯然具有不同的形象與暗喻；同一個人，當

他是一個清醒的身體或一個醉酒的身體時，樓梯對他的意義是截然不一樣的。

西方學者認為：「統治階級的身體意象構成了我們的歷史書寫，讓我們無法接觸到伊甸園外的身體知識，他們想要傳達身體的完整性，把身體當成一個系統，並且把由身體所支配的自然環境與身體一起結合成一個單位。整體性、一元性以及一貫性：這些都是權力語言中的關鍵字彙。1)」詩人對於他所創造的文學世界，利用什麼樣的（身體）意象，一樣構成了屬於詩人個人的歷史書寫，築造了一個可以跟外界互有往來的、自成格局的系統。

就「身、心、靈」三者而言，一般詩人會在心靈能量上多做探索，少在身體物象上著墨，總以為往心靈能量上探索，是一種向上提升的力量，往身體物象上追索，則會有一股向下沉淪的污濁之氣。以余光中（1928- ）所創作的詩作來看，從1952年的首本詩集《舟子的悲歌》，到2000年的第十八本詩集《高樓對海》，七百多首詩中真正以身體書寫為重心的，不過二、三十首，數量極微，但早在1978年陳鼓應（1935- ）即選取〈吐魯番〉、〈鶴嘴鋤〉、〈火山帶〉、〈雙人床〉、〈如果遠方有戰爭〉、〈海軍上尉〉等六首詩為證例，指陳余光中具有「頹廢意識」與「色情主義」的傾向，引起極大的爭議與論辯2）。雖然這樣的論證已有多人為文反駁，但至少證明身體書寫容易被誤導為向下沉淪，詩人因而怯於凝視身體，摸索身體，書寫身體。

「天、地、人」三才普遍為詩人所關注，特別是「人」，但詩人寫「人」時寧願在杳無形跡的「精、氣、神」繪聲繪影，卻很少落實於四肢、軀幹、臟腑、骨肉、氣血、筋脈等實存物上。《本質或裸體》的作者余蓮（Francois Jullien, 1951- ）強調「中國人對解剖學沒太多興趣」，他說：「中國人對形態學的成分如器官、肌肉、肌腱、韌帶等的指認或特徵的興趣遠不如對『內』與『外』之間的交流品質乃至維繫人體本身的生氣感到興趣。3）」傳統詩人侈談「神與物遊」，有的偏於「神」，關注緣心感物、直覺思維、玄鑒神思等審美意識4）；有的偏於「

1) 理查·桑內特 (Richard Sennet, 194- ), 肉體與石：西方文明中的人類身體與城市《Flesh and tone: theody and theyty in Westernivilizatio, 黃煜文臺：麥田出版, 200頁32。

2) 陳鼓應, 〈評余光中的頹廢意識與色情主義〉, 《這樣的「詩人」余光中》(臺北：大漢出版社, 1978) 頁10-42。

3) 余蓮 (Francois Jullien, 1951- ), 《本質或裸體》(De L'essence ou du nu), 林志明、張婉真譯 (臺北：桂冠圖書公司, 2004) 頁70。

物」，在天地、日月、山岳、水流、草木、動物等自然物上尋找靈光，或在鋤犁、風箏、羅盤、紙張、象棋、印刷等自然以外的人文智慧上尋找精神家園<sup>5)</sup>。他們遊於玄妙的「神」或具象的「物」之間，樂此不疲，卻疏於反身回顧自我的存在，這一身皮囊所可能蘊具的深廣意涵。

近取諸身，遠取諸物，「在一切事物當中，『身體』是最貼近我們生命的概念，但就像俗語所說的：最近身的東西往往最看不清楚。我們很早就忘了身體是支撐我們一切思想活動的母胎，是所有感知活動的輻射源，是作為『此世存有』的人與世界的輻輳地，是縮結了形體之上（所謂形而上）與之下（所謂形而下）的所有人文活動的體現者。<sup>6)</sup>」因此，省思詩人如何假借四肢、軀幹、臟腑、骨肉、氣血、筋脈等實存物，憑以構成個人生命的歷史書寫與歷史記憶，甚至於族群文化的當前態勢與當前模式，已經成為文化思考的重要議題。本篇論文即以余光中的詩作為觀察對象，進行思索與辯證。

## 二、觀點的抉擇：人體與天體的交戰與合一

司馬遷 (135 BC-87 BC) 一生信守的承諾與職志：「究天人之際，通古今之變，成一家之言」<sup>7)</sup>已經成為所有思想家、文學家企圖達及的理想，終其一生無不孜孜矻矻為尋索「天道」與「人事」間的互動關係，覷定歷史發展之規律與準則而努力。分開來說，「究天人之際」或可約言為「哲學」(求真) 的主要義涵，「通古今之變」則是觀覽「史學」(求善) 的終極目標，「成一家之言」乃成為「文學」(求美) 創意的展現。但就文學而言，文學與史學、哲學同樣都是以「人」為中心、為主體、為本位，具有延續性、延展性，一無疑義，因而文學被定位為「人」的文學—以「人」為中心、為主體、為本位的文學，是奠基於「人性」所開展的藝術。

4) 成復旺,《神與物遊—論中國傳統審美方式》(臺北:商鼎文化出版社,1992)。

5) 成復旺,《神與物遊—論中國傳統審美方式》(臺北:商鼎文化出版社,1992)。

6) 楊儒賓、何乏筆,〈序言:從身體體現社會〉,《身體與社會》(臺北:唐山出版社,2004) 頁1。

7) 司馬遷 (135BC-87BC),〈報任少卿書〉,《文選》卷四十一,蕭統 (501-531) 編、李善 (1686-1762) 注 (臺北:華正書局,2000) 頁581。

「人性」二字，其實已涵括「究天人之際」所觸及的「文學思想性」或「文學題材論」的議題，蓋因「性」是天之所命，「人」卻有依違之舉，「天人之際」其實就是天人糾葛之處，哲學家在這糾葛之處洞悉人性的根本與內涵，進而發現「道」；史學家則希望從中看見人性的尊嚴與沉淪，理解人性的或趨或避，從而建立屬於自己的「史觀」與「史識」；文學家既要內斂哲學家的「為何（人性）」，又要外燦史學家「如何（人性）」，因而選擇戲劇化的情境（何人、何時、何地、何事）去鋪展人性的糾葛，詩、散文、小說、戲劇雖屬性質不同的文類，卻無不以人性的糾葛作為感人動物的素材。

文學創作者必須「究天人之際」，窮究天人糾葛之處，其實可以分為兩個步驟，第一步是觀察、思索天人糾葛之處，體會人生，建立自己的「生命觀」，也就是讓作品有著屬於自己的文學思想性；第二步則是觀察、尋索天人糾葛之處，如何應用天地萬象，創造意象，表現人生，樹立自己的文學面貌，顯現風格。換言之，文學家的人格與文格，端看他如何「究天人之際」，以及「究天人之際」的成效如何。能「究天人之際」的創作者其實也就能繼續「通古今之變」以「成一家之言」，「究天人之際」是本，「成一家之言」是末，緊緊守住根本，花繁果碩的豐收季也就近在眼前。余光中說：「一位作家的才氣，在於對生命的敏感和對文字的敏感。所謂『才盡』，就是對生命不再敏感，也就是題材枯竭，或者對文字不再敏感，也就是形式僵化。」<sup>8)</sup> 題材要能不枯竭，形式要能不僵化，所謂「敏感」云云，也不過是終其一生持續「究天人之際」而已。

所謂「人」，涉及人事、人性、人情，指涉龐雜，因此在這篇論文中專指「人體」，「天人之際」指的是人的身體與大自然的糾葛在余光中詩中的發展態勢，大體上可以歸納為兩大方向：

## 1. 天人交戰

自古以來，人以身體與天爭，與獸爭，與大自然搏鬥，與旱潦、風雪、瘟疫、災難作戰，深刻的文學作品大抵與此相關，具體呈現全部爭鬥過程，有著

8) 余光中，〈剖出年輪三十三—代自序〉，《余光中詩選》（臺北：洪範書店，1981）頁6。

寫實傾向。余光中早期的詩作如〈海燕〉(1952)，以歌謠的形式表達不懈的意志，以單薄的身體抵禦強烈的惡勢力：

暴風雨中的海燕啊， / 你為何不把倦翅暫停？ // 不！不！ / 狂風能  
吹折我的翅膀， / 吹不折我前進的決心！<sup>9)</sup>

疲極倦極的翅膀與狂風、暴雨，形成最大的對比，特稱的「倦翅」借代為全稱的「身體」，具體的「身體」又借代為抽象的「人物」(海燕所譬喻的人)，塑造出剛健積極的前進意志，這種意志貫串余光中一生的行事風格與詩作氣勢，蕭蕭曾引用《易經》〈乾卦·文言〉：「大哉乾乎！剛健中正，純粹精也。六爻發揮，旁通情也。時乘六龍，以馭天也。雲行雨施，天下平也。」說這種剛健中正、雲行雨施的形象顯現，余光中奔流一樣的詩生命、自強進取的詩精神，就是絕佳的標竿<sup>10)</sup>。中國詩評家李元洛(1937-)則以「創造性藝術思維」這一命題指稱這種逆風振翅的毅力，析分為：

(一) 求異性：「詩歌創作中求異性思維活動的特點就是創造，是對新穎性、獨立性、創造性的想像的尊重與追求，而不是原封不動的繼承，陳陳相因的蹈襲，不厭其煩的重複。」

(二) 多向性：「藝術思維的多向性，就是有多個思維指向，多個思維起點，一方面它能促使詩人保持對生活的敏感，不斷開拓新的題材領域，拓廣精神和表現的世界，同時，它又能使作者在表現同樣的題材和主題時，具有抗壓性與自變性的心理因素。」

(三) 側向性：「側向性是創造性思維的一個重要特徵，它是從離主旨很遠的其它領域取得訊息啟示的思維方法。……這種思維的高度發展，有賴於廣闊的學識視野，豐富的聯想，以及積極的創造心理所形成的大腦皮層的『優勢興奮灶』，在詩歌創作過程中，聯想與想像處於高度活躍的狀態，而側向思維則有助於新異構想的獲得和新穎意象的創造。」<sup>11)</sup>

9) 余光中，〈海燕〉，《余光中詩選》頁24。

10) 蕭蕭，〈臺灣新詩的入世精神—從儒家美學看余光中詩作的體現〉，《臺灣新詩美學》(臺北：爾雅出版社，2004) 頁32。

11) 李元洛，〈余光中的詩藝〉，《璀璨的五采筆—余光中作品評論集(1979-1993)》，黃維樑編(臺

這樣的訊息在早期的〈海燕〉詩中以五四的遺風、浪漫的意象，呈現逆風迎浪的英姿，預示余光中未來文學的創造力。這樣的詩作尚未顯現求異性、多向性、側向性，後期詩作如〈五行無阻〉(1991)，才以繁複的多重稜鏡映現這種積極搏鬥的求勝精神：

或者我竟然就土遁回來 / 當春耕翻破第一塊凍土 / 你不能阻攔我  
 / 從犁尖和大地的親吻中躍出 / 或者我竟然就金遁回來 / 當鶴嘴啄開  
 第一塊礦石 / 你不能阻攔我 / 從剛毅對頑強的火花中降世 / 或者我竟  
 然就木遁回來 / 當鋸齒咬出第一口樹漿 / 你不能阻攔我 / 從齒縫和枝  
 柯的激辯中迸長 / 或者我竟然就火遁回來 / 當霹靂擲下第一閃金叉 /  
 你不能阻攔我 / 從驚雷和迅電的宣誓中胎化 / 或者我竟然就水遁回來  
 / 當高潮激起第一叢碎浪 / 你不能阻攔我 / 從海嘯和石壁的對決中破  
 羊<sup>12)</sup>

不再是跟具象的暴風雨爭鬥，而是跟看不見的死神做生死對決；不是跟單一的天象奮戰，而是跟象徵巨大災難的死神做最後的搏擊。傳統五行用以解釋萬象生剋，余光中的五行卻無一不是人類的生門，可以土遁回來、金遁回來、火遁回來，可以假借鋸齒、霹靂、高潮，可以從剛毅對頑強的火花、齒縫和枝柯的激辯、驚雷和迅電的宣誓中獲得新生，正是多向、側向、異向的「創造性藝術思維」。詩中的「我」以「降世」、「胎化」、「破羊」來顯示身體的新生，死神所不能阻攔的是我的身體、我的生命的更新與復活。

## 2. 天人合一

司空圖 (837-908)〈與王駕評詩書〉中提出「思與境偕」乃詩家之所尚者，將詩人內在情思與宇宙存在的天體物象和合交融，視為詩家最高境界，指陳哲學家天人合一的理想落實於詩歌中的具體事實。南宋黃昇 (生卒年不詳) 編《中興以來絕妙詞選》評論史達祖 (1163-1220?) 之詞何以奇秀清逸時，又有「融情

北：九歌出版社，1994) 頁15-41。

12) 余光中，〈五行無阻〉，《五行無阻》(臺北：九歌出版社，1998) 頁51-52。

景於一家，會句意於兩得」<sup>13)</sup>之論，自此，情景交融的觀念幾乎成為詩歌創作的潮流。王國維（1877-1927）《人間詞話》可以說是傳統詩詞理論的集大成者，「境界說」開宗明義就說：「詞以境界為上。有境界則自成高格，自有名句。<sup>14)</sup>」境界是實指嗎？是實有的空間嗎？王國維在《人間詞話》的第六則裡強調「境非獨謂景物也，喜怒哀樂亦人心中之一境界。故能寫真景物、真感情者，謂之有境界，否則謂之無境界。<sup>15)</sup>」「刪稿」第十則也說「昔人論詩詞，有景語、情語之別，不知一切景語皆情語也。<sup>16)</sup>」從「境非獨謂景物也」、「一切景語皆情語也」兩句話中可以得知，所謂「境界」一詞其實也要從「情景交融」去設置。

藉著王國維「境界說」中「物」與「我」的關係，「有我之境」（以我觀物，故物皆著我之色彩）、「無我之境」（以物觀物，故不知何者為我、何者為物）的區隔，朱光潛（1897-1986）雖然將「有我之境」易名為「超物之境」，「無我之境」易名為「同物之境」，但他以西方美學的「移情作用」（empathy）解釋「物」與「我」的關係，仍然認為二者諧和，不可兩離：「在移情作用中，人情和物理打成一片，物的形象變成人的情趣的返照。<sup>17)</sup>」我們把美感經驗中的我和物分開來說，只是為解釋方便起見，其實我和物的分別在美感經驗中並不存在，美感經驗的最大特徵就是物我兩忘。<sup>18)</sup>他認為移情作用的發生是「由於我在凝神觀照事物時，霎時間由物我兩忘進而至物我同一，於是以在我的情趣移注於物；換句話說，移情作用就是『死物的生命化』，或是『無情事物的有情化』。<sup>19)</sup>」研究中國詩學的黃永武（1936-）歸納傳統詩的內涵依然是定位於「情、景」二事，他將引導情感注入景物的方式別為四法：「有時情與景一致，借景喻情，產生一種聊以自慰的感慨；有時情與景相反，借景反襯，造成一種物我衝突的張力；有時以景裁情，每以抒情未盡之時，忽然寫景，外貌看來好像情景對峙、

13) 黃昇編，《中興以來絕妙詞選》（四部叢刊·正編）卷七（臺北：臺灣商務印書館，1979）頁72。

14) 王國維，《人間詞話》，徐調孚校注本（臺北：漢京文化公司，1980）頁1。

15) 王國維 頁3。

16) 王國維 頁3。

17) 朱光潛，〈近代美學與文學批評〉，《談美》（臺北：金楓出版社，1991）頁220。

18) 朱光潛，〈近代美學與文學批評〉，《談美》頁219。

19) 朱光潛，〈詩的隱與顯〉，《談美》頁148-149。

不相連貫，實則在景物的背後，有更多的情在奔放；有時情景交融，情中寫景、景中寫情，包蘊密切，使景中含蘊著飽和的情感。<sup>20)</sup>四法有別，卻仍然是「情 / 景」或「我 / 物」或「人 / 天」的交互作用。

余光中的新詩創作自然可以納入此一美學系統，「天人合一」的「人」依然以「身體」來借代，從早期的〈呼吸的需要〉(1959) 可以感受到人的身體與大自然的親近、和諧。此詩一開始，余光中以暗喻的方式將自己譬喻為「一棵鄉土觀念很重的雙葉科的被子植物」，「鄉土觀念很重」用以呼應詩之最後的「抓住泥土」、「雙葉科」用以呼應「肺葉」，使得詩之最後的「手指」之與「世界」、「肺葉」之與「空氣」－「人體」之與「天體」有著柔和的調適作用：

因此，我是如此的 / 想把握這世界， / 而伸出許多手指來抓住泥  
土， / 張開許多肺葉來深呼吸 / 早春的，處女空氣<sup>21)</sup>

深深呼吸，讓早春的處女空氣佔滿肺葉，讓大自然的氣息周流全身，這樣的詩意在中期的〈最薄的一片暮色〉(1982) 卻以屏住呼吸開始：「山和海和天和落日一齊屏住的 / 是我此刻也屏住的呼吸」，而以「心」敞向古今、讓暮色佔領，改寫柳宗元 (773-819) 〈始得西山宴遊記〉之「心凝形釋，與萬化冥合」的意境，直入內心深處，直接讓心與萬化冥合。

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>22)</sup>

天人交戰與天人合一，不同的觀念與書寫方式，余光中在詩中以身體開向天體，持續做著不同的努力。

20) 黃永武，〈用心於筆墨之外〉，《中國詩學：設計篇》(臺北：巨流圖書公司，1976) 頁223-224。

21) 余光中，〈呼吸的需要〉，《余光中詩選》頁110-111。

22) 余光中，〈最薄的一片暮色〉，《紫荊賦》(臺北：洪範書店，1986) 頁8-10。



### 三、角色的安排：物體與肉體的對待與替代

余光中散文中的「他」往往寫的就是自己，如〈地圖〉(1967)：「只有它們才瞭解，他闖過哪些城，穿過哪些鎮，在異國的大平原上嚙過多少州多少郡的空寂。只有它們的折縫裡猶保存他長途奔馳的心境。<sup>23)</sup>」整篇文章裡的他，完完全全是余光中的想法與經驗，彷彿靈魂出竅的余光中靜靜地審視自己，客觀地評述自己，這時可以真實地回憶自己的過往，也可以用今天的我反省昨天的我，主觀客觀相互關涉，頗有一舉兩得之功。

但在現代詩裡，余光中的「詩中人」卻不是人與人、或者我與己的對待與替代，早期寫葡萄與葡萄酒：「青紫色的殭屍早已腐朽，化成了草灰，/ 而遺下的血液仍如此鮮紅，尚有餘溫 / 來染濕東方少年的嘴唇。<sup>24)</sup>」(1955) 很清晰地以物體 (葡萄與葡萄酒) 與肉體 (殭屍、血液、嘴唇) 相互對待與替代。再如〈森林之死〉(1963) 是將臺灣的歷史、中國的歷史、我的歷史與森林神木的身體相呼應，哀悼森林之死猶如感傷自己生命的結束：「我跪下 / 彌留的木香中，數你美麗的年輪 / 偉大的橫斷面啊，多深刻而秘密 / 多秘密的年鑑！這一年，鄭成功渡海東來 / 這一年，太陽旗紅如血，紅得滴血 / 血滴在海棠紅上！這一年，我戀愛 / 在一個孤島上，孤島在海外 / 這一年，這一年…… / 我死的一年押在哪一圈上，啊森林！<sup>25)</sup>」這首長詩將文化鄉愁與臺灣現實，假借物之個體與人之肉體疊合在一起誌哀，更讓讀者感受到切膚之痛！

後期詩作如〈老樹自剖〉(1994)，以人的肉體意象寫樹根向下紮體、樹幹向上輸血，以開膛剖心寫鋸齒的腰斬、年輪的艱難，前半溫馨，後半驚心，樹猶如此，人何以堪？

沛然盤踞的不僅是五體投地 / 沃土是深根探討的主題 / 暗暗把富  
足的傳統 / 用週身的血脈向上傳送 / 發表到風起雲湧 / 藍澈澈金朗朗  
的半空 / 地下水是胚前的記憶 / 旋轉上升蔚為青翠的靈感 / 花季是一

23) 余光中，〈地圖〉，《望鄉的牧神》(臺北：純文學月刊社，1968) 頁61-69。

24) 余光中，〈飲一八四二年葡萄酒〉，《余光中詩選》頁69。

25) 余光中，〈森林之死〉，《五陵少年》(臺北：文星書店，1967) 頁96-97。

場又一場妙夢 / 召來頌夢的歌鳥與鳴蟬 / 旱災或雨季, 豐歲或凶年 /  
一部寂寞的斷代史 / 祕密的等高線繞著童年 / 一圈圈, 烙著太陽的胎  
記 / 只有用鋸齒來回咀嚼 / 才能將驚心的橫切面 / 開膛剖出<sup>26)</sup>

樹的「五體投地」、「週身血脈」、「胚前記憶」、「開膛驚心」, 太陽的「胎記」, 這不僅是文學創作的擬人化而已, 而是人的身體器官的總動員, 身體意象的大創作。早在1978年余光中評論洛夫 (1928- ) 的〈午夜削梨〉, 就曾指出洛夫以梨皮喻人膚、以梨心喻人胸、以梨肉喻人肉, 是用傷口唱歌的詩人, 說這種虐待自己身體的「苦肉計」, 是洛夫詩中咄咄逼人迫人久而難忘的意象手法, 將這種自虐手法與傳統成語「肝腦塗地」、「肝腸寸斷」、「摧肝裂膽」等駭人想像的誇張意象相比<sup>27)</sup>。顯然余光中清楚知道「梨肉」與「人肉」、「樹身」與「人身」的類比譬喻, 可以造成讀者「摧肝裂膽」的震撼。在《五種身體》(*Five Bodies: The Human Shape of Modern Society*) 書中, 多倫多約克大學社會學教授歐尼爾 (John O'Neill, 1933- ) 強調「擬人論—而非理性主義—才是人類社會所必經的第一個階段。」<sup>28)</sup> 他引述維柯 (Giambattista Vico, 1668-1744) 的話: 「值得注意的是在一切語種裏大部分及無生命的事物的表達方式都是用人體及其各部分及用人的感覺和情欲的隱喻來形成的。<sup>29)</sup>」(朱光潛譯文) 中外不同種族的語種裏用人體來隱喻其他事物, 臺灣兩大詩人洛夫、余光中的詩作中也用「人肉」、「人身」悚慄人心, 物體與肉體的對待與替代, 竟是天下血肉之軀之所同!

余光中與洛夫在物體與肉體的對待與替代上有所不同, 洛夫得力於超現實主義之感性聯想, 集中火力於一焦點, 形成驚悚式的爆點, 如〈午夜削梨〉<sup>30)</sup>; 余光中則以知性、感性兼具的類比譬喻, 長期醞釀, 讓人處於顛悸之中而不自

26) 余光中, 〈老樹自剖〉, 《五行無阻》頁168-169。

27) 余光中, 〈用傷口唱歌的詩人—從「午夜削梨」看洛夫詩風之變〉, 《分水嶺上—余光中評論文集》(臺北: 純文學出版社, 1981) 頁21。

28) 歐尼爾 (John O'Neill, 1933- ), 《五種身體》(*Five Bodies: The Human Shape of Modern Society*), 張旭春譯 (臺北: 弘智文化, 2001) 頁21。

29) 歐尼爾 頁21。蕭蕭, 〈放逸型的現代主義—洛夫詩中新陳代謝的象徵意涵〉, 《現代新詩美學》第五章第二節 (臺北: 爾雅出版社, 2007) 頁226-234。

30) 洛夫, 〈午夜削梨—漢城詩鈔之七〉, 《時間之傷》(臺北: 時報文化出版公司, 1981) 頁25-26。

覺，如〈老樹自剖〉(1994) 裡「樹身」與「人體」的同體共悲，〈等待黎明—龍坑〉(1989-1990) 中「地母」與「人子」的產前惶急：「為何從夜的最深最底 / 不安地，傳來一陣胎動? / ……天邊列陣的危岩絕壁 / 都緊張地把背聳起。」<sup>31)</sup>

這樣的身體書寫合乎莫里斯·梅洛-龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) 對「身體」的看法，他認為：「身體」是屏除「客體—主體」對立的主張，是人與物能夠相互參融的一個場域<sup>32)</sup>。「這個身體不是分開物我相對、靈肉分立的身體，它是一個含有開顯義、含有『客體—主體』關連性的身體。而這樣的身體，可以與物相感應，使物中有我，我中有物，漸漸進入一種『物我兩忘』之境界，這個時候，人與物不再是主體與客體相互的對待，不再是主動與被動(主體與客體) 的關係，而是一種互為主體性，使物我真正達到圓成交融，深邃玄秘之意境，這便是美學上所稱的『物我合一』。<sup>33)</sup>

不過，莫里斯·梅洛-龐蒂的《知覺現象學》也知曉：身體做為一個觀念可能是真的，但不能做為一個物體。物體可以在我們的眼前呈現、消失，身體卻留在我們所有知覺的邊緣，與我們同在；物體可以被觀察，身體被觀察時卻已經不是原來的身體<sup>34)</sup>。將這兩點觀念放在一起，身體是含有「客體—主體」相關連性的存在，卻存在於知覺的邊緣，身體詩學就是從這樣的基點開展出來，可合可分，呈現多歧的蛛網現象。

從這節所舉的余光中詩例來看，葡萄是青紫色的殭屍，遺下鮮紅血液；鋸齒是肆虐的，巨樹橫斷；老樹自剖，場景是開膛而驚心的，物體與肉體的對待與替代是建立在痛覺之上。從身體的知覺出發，痛覺和觸覺遍佈全身，形成自我的邊界，「因為視覺只在身體的一部分發生，無法形成身體的整體內外區位化統覺，而痛覺和觸覺卻是『遍佈全身』的雙重化反感受，有了這層屬於身體自身的『本體感受』，『自我』界域的形成，也是因為身體觸痛覺使得身體在感受到做為世間『物質』一

31) 余光中，〈等待黎明—龍坑〉，《安石榴》(臺北：洪範書店，1996) 頁132-133。此詩為〈鏡中天地—題我存攝影十題〉之第八首。

32) 周翊雯，〈解構或是實踐：由郭象注莊中的身心關係論其逍遙境界〉，《天體、身體與國體：迴向世界的漢學》，祝平次、楊儒賓編(臺北：國立臺灣大學出版中心，2005) 頁108。

33) 周翊雯，注腳文字 頁108。

34) 莫里斯·梅洛-龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)，《知覺現象學》(*Phénoménologie de la Perception*)，姜志輝譯(北京：商務印書館，2005) 頁126-134。

員的同時，也有了超越物質層面的『身體自我反身感』，這種在身體之中和之上具體發生的『身體自我反身感』，並不是漂浮於事物之外的視覺能夠比擬的。<sup>35)</sup>這是洛夫之詩之所以殘虐自己，以傷口唱歌的緣故；這是很少抒寫負面情緒的余光中，他的身體詩學不能不在呼痛聲中完成的緣故。

不過，物體與肉體的對待與替代也有愉悅的經驗，余光中的詠物詩往往讓人有驚艷之感，如〈芒果〉(1989)以女體歌詠果體的豔紅與豐隆，不能不以「外遇」的聯想而結束：

冰箱裏剛取出來的芒果 / 撲鼻的體香多誘人啊 / 還有豔紅而豐隆的體態 / 豈是畏妻的禁令所能抵擋 / 一刀偷偷地剖開 / 觸目的隱私赤裸得可怕 / 但一切已經太遲了 / 懷着外遇的心情，我一口 / 向最肥沃處咬下<sup>36)</sup>

又如〈宜興茶壺〉(1988)以人體模擬壺體，則在語言的柔美旋律中體認到弧度的順與暢：「這麼精巧的一把紫砂壺 / 掀開壺蓋，其內空空 / 俯聽壺口，其聲甕甕 / 把弄壺身，其外融融 / 圓滿的輪廓從任何角度 / 都用流暢的線條勾成<sup>37)</sup>」物我合一而無間，聲色兼具而有情，余光中的「身體詩學」在呼痛聲中仍能保有整體印象裡呼快的幸福感。

#### 四、現象的攫取：自體與女體的尊崇與推崇

余光中的詩一向給人向陽、向明、向善、向上的感覺，長於視覺而拙於痛覺，就身體詩學而言，余光中發揮他的專長，描摹視覺裡的身體美善多於痛覺裡的身體煎熬。

「作為愛恨親仇各種情感的對象」，身體，「既是我們自己，也可以說是他者。」有學者強調：「對於精神分析學來說，它是主要的自戀對象。而對於虔

35) 龔卓軍，〈身體感的構成與還原－胡塞爾的構成分析與梅洛龐蒂的病理學還原〉，《身體部署－梅洛龐蒂與現象學之後》(臺北：心靈工坊，2006) 頁44-45。

36) 余光中，〈芒果〉，《安石榴》頁28-29。

37) 余光中，〈宜興茶壺〉，《安石榴》頁75-77。

誠的禁慾主義者來說，它是阻礙精神圓滿的危險的敵人。<sup>38)</sup>真是這樣嗎？在這一節裡，我們試圖指陳：余光中作息正常、思慮正常，不是精神分析學專家，但「身體」卻是余光中詩中自戀的對象；余光中也非禁慾主義者，跟一般文學創作者一樣重心靈而輕身體，但身體卻不是阻礙他精神圓滿的危險敵人，他不敵視身體、不將身體視為肉慾的載體，他反而珍視女體，歌詠女體，視女體為靈性的化身。

### 1. 尊崇自體

余一光一中，余光中其人、其名、其詩都明示著：我就在光之中。詩集裡每一首歌詠自我的作品，都將自我塑造為特立無二的發光體云云，重要者如〈我之固體化〉、〈在旋風裡〉、〈白玉苦瓜〉、〈獨白〉、〈五十歲以後〉、〈不忍開燈的緣故〉、〈後半夜〉、〈五行無阻〉等等均是。在《五行無阻·後記》裡，余光中對於這些述志詩有著如此的自覺：「〈五行無阻〉一詩也屬於這種自勵自許的肯定之作，不過語氣堅強，信心飽滿，一往直前，有如誓師。如果〈後半夜〉對生命是苦笑承受，而〈白玉苦瓜〉對永恆是破涕的敬禮，則〈五行無阻〉應是對死亡豪笑的宣戰。不消說，那心境正是『我知道我是誰了』。不管詩中的自我是小我或是大我，其生命是形而下或形而上，臨老而有如此的鬥志，總是可以面對繆思的。<sup>39)</sup>五十歲以後，每過整數壽辰余光中就會有自勵之作，老而彌堅，鬥志昂揚，繼續以詩以文在華文世界發亮發光。

余光中自尊自信，他確信「自戀是一個人終身的羅曼史」，他清楚：「自述詩當然不盡是自戀，也可以寫成自勵、自傷、自暴或自嘲。但是不管如何掩飾，其為自戀之變奏則一。<sup>40)</sup>余光中自尊自信之作所稱美的「我」，是一個具體的、肉身的我，去象徵文化理想中的我，是一個足以鼓舞他人趨光向善的我。最早的〈我之固體化〉(1959)，設想自己是國際雞尾酒裡「一塊拒絕溶化

38) 布魯克斯 (Peter Brooks, 1938), 〈敘述與身體〉, 《身體活—現代敘述中的慾望對象》(Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative), 朱生堅譯 (北京: 新星出版社, 2005) 頁1。

39) 余光中, 〈後記〉, 《五行無阻》頁179。

40) 余光中, 〈後記〉, 《五行無阻》頁180。

的冰—常保持零下的冷 / 和固體的堅度。41)」藉此以喻東方文明的高度，維繫中國人的尊嚴，保有自我的特徵。這首詩雖未直接以身體入詩，但已懸好其後所有述志詩的尊榮，立下中流砥柱無可沖毀的形象。

〈我之固體化〉寫後第二年的〈五陵少年〉(1960) 雖非述志之作，但以身體各部位不同的器官特質，去寫少年的狂傲與失落，為身體書寫開鑿許多可能的出口：

1. 血管：我的血系中有一條黃河的支流 / 黃河太冷，需要摻大量的酒精
2. 五官：我的怒中有燧人氏，淚中有大禹 / 我的耳中有涿鹿的鼓聲
3. 關節：千金裘在拍賣行的櫥窗裡掛著 / 當掉五花馬只剩下關節炎
4. 氣管：重傷風能造成英雄的幻覺 / 當咳嗽從蛙鳴進步到狼嗥
5. 心肺：肋骨搖響瘋人院的鐵柵 / 一陣龍捲風便自肺中拔起 42)

其後塑造的身體意象很容易成為文化氣旋的中心，旋轉出動人的風雲，如〈在旋風裡〉(1965) 有「透明的肋骨 / 結滿透明的冰柱」沿襲〈我之固體化〉的硬頸精神，有「仰臉一聲噴嚏，狂飆從四面旋起」的壯麗<sup>43)</sup>。如〈獨白〉(1978) 與〈不忍開燈的緣故〉(1984)，都在天地悠悠中「只一個不寐的人 / 一頭獨白對四周的全黑」<sup>44)</sup>，「只一頭白髮 / 凜對千古的風霜」<sup>45)</sup>，鮮明而堅毅，即使是一頭獨白也勇於面對空間上四周的全黑、時間裡千古的風霜，其中透露出生命的期許、尊崇的自信、永不屈服的意志。

## 2. 推崇女體

關於「身體意象」，從1920年代施爾德 (Paul Schilder, 1886-1940) 開始，

41) 余光中，〈我之固體化〉，《余光中詩選》頁112-113。

42) 余光中，〈五陵少年〉，《五陵少年》頁25-27。

43) 余光中，〈在旋風裡〉，《敲打樂》(臺北：九歌出版社，1986) 頁61-63。

44) 余光中，〈獨白〉，《與永恆拔河》(臺北：洪範書店，1979) 頁36-37。

45) 余光中，〈不忍開燈的緣故〉，《紫荊賦》(臺北：洪範書店，1986) 頁129-130。

傾向以心理學、社會學的理论架構，來探索個體對於自己身體的覺察與體驗，在施爾德所著的《人體的意象與外觀》(*The Image and Appearance of the Human Body*) 一書中，他認為身體意象不只是一種認知架構，還包括他人的態度以及與他人的互動<sup>46</sup>)。余光中不是一個意識形態掛帥的詩人，因此他詩中的「身體意象」適合從文化詩學或美學的觀點加以審視，特別是「推崇女體」的詩傾向於抒情、唯美、浪漫，不同於「尊崇自體」詩作的剛毅自信，不必置入太多社會訊息。

以〈雪崩〉(1975) 為例，〈雪崩〉這首詩假借大自然的現有名詞，婉約描述女子皓白的頸項，既無現實裡雪崩之災難，亦無想像中雪崩之暗喻，前六行以「雪」呼應頸項美白，後六行以「崩」暗示笑浪迷人：

怕羞的頸項是你的怕癢的項頸 / 怕鬚，怕唇 / 怕觸角銳敏的手  
指 / 怕嘯息嫋嫋若遊絲 / 而整座白象山脈的靜和平衡 / 竟雪崩於一纖  
怕癢的神經 / 風景因一呵而傾斜而彎曲 / 令人情感的笑聲 / 起伏沿地  
平線一波波傳來 / 在象牙山的迴坡上我迷了路 / 此刻還不曾回來 / 不  
想回來，不，不再可能<sup>47</sup>

這是一首單純歌詠女體的作品，顯示著余光中對女體的態度、與女性互動的經歷，讓讀者興起愉悅舒適的美感。讀這樣的一首詩，無需認知現實社會大環境，不必窺探詩人小祕聞，只要純粹從詩人的身體描寫獲得心靈的一時滿足即可。

余光中的身體詩學推湧出女體外觀的弧線之美、色彩之美、光澤之美、音韻之美，不去深究社會學的意義。他不是女性主義的擁護者，但也非自閉於男性沙文主義裡的一份子。自古以來，基督教文化與希臘文明都有性與身體（女體）為不祥之物的傳統，「在基督教思想中，性貞潔—原則上只有通過獨身才能獲得—成為心靈潔淨、有利於靈魂的對世界及肉體的離棄以及上帝之光的最高標誌。<sup>48</sup>」余光中並不贊同，否則就不會有藉著性的描寫以傳達反戰思想的詩

46) 葛羅根 (Sarah Grogan, 1959- ), 〈序論〉, 《身體意象》(Body Image), 黎士鳴譯 (臺北: 弘智文化, 2001) 頁1。

47) 余光中, 〈雪崩〉, 《與永恆拔河》頁109-110。

作〈吐魯番〉、〈鶴嘴鋤〉、〈雙人床〉等。「希臘傳統的特徵被保存下來，性欲仍被認為是異常行為，它也同女性的行為相關。由於刺激了男性的慾望，女性身體應受懲罰，成為一種同復活相反的肉體、罪、死亡的標誌，成為同光明相反黑暗。<sup>49)</sup>」這種壓抑性欲、懲罰女性、違反自然的戒律，也非余光中所能苟同，否則不會有〈雪崩〉、〈小褐斑〉、〈芒果〉諸詩，甘心受女體之美所誘惑且引以為樂。

臺灣青年評論家唐捐 (1968- ) 曾為文論述臺灣當代詩的惡露書寫，他認為「惡露」出自佛典，「惡，為憎厭之義；露，即分泌物。至於其具體內容，則可包含屬於『水大』之涕、淚、涎、唾、尿、汗、血、經、膿，以及屬於『土大』之鼻屎、膚垢、耳聾、目眇、糞便等等。」他並選定陳黎、孫維民、陳克華、林耀德四位詩人之詩為例，歸納為三種主要類型：「其一、鬱糞填膺型，以惡露為魔鬼罪惡的隱喻；其二、潑糞阿婆型，以惡露為反社會的武器，其三、玩屎不恭型，以惡露為神奇變幻的遊戲。<sup>50)</sup>」余氏作品反其道而行，自尊而尊人，以尊崇自體為前提而推崇女體，為女體之美善而頌；以推崇女體為目的而尊崇自體，為眾人身體的美善、靈魂的提昇而歌。

## 五、肉身的超越：虛體與實體的或然與適然

身體，做為一種概念，我們可以認知到「生物性身體」與「文化性身體」的區隔，有形的身體會造致許多無形的影響，文化性身體可以引發其他文化性或非文化性的現象，因此，現象學家「莫里斯·梅洛-龐蒂」寫道：『身體是我們所能擁有世界的一般媒介。有時，它被局限於保存生命所必需的行動中，因而它便在我們周遭預設了一個生物學的世界；而另外一些時候，而闡釋這些重要

48) 安德魯·斯特拉桑 (Andrew J. Strathern), 〈精神、身體和靈魂〉, 《身體思想》(Body Thoughts), 王業偉、趙國新譯 (瀋陽: 春風文藝, 1999) 頁74

49) 安德魯·斯特拉桑 頁74。

50) 唐捐, 〈逾越·錯置·污染: 臺灣當代詩的惡露書寫〉, 《兩岸後現代詩學學術研討會》, 中央研究院·中國文哲研究所編 (臺北: 中央研究院, 2007) 頁1-2。



行動並從其表面意義前進到其比喻意義的過程中，身體通過這些行動呈現出一個新的核心意義。」上述區分並不意味著要貶低我們生物性身體中生命的重要性。我僅僅想加深生物學和文化之間的聯繫；這一聯繫之所以興起恰恰是因為人類身體是一種交往性身體，其直立姿態和視聽能力的結合拓展出了一個符號世界，這極大地豐富了我們的經驗並使我們超出其他生命形式的範疇。」<sup>51)</sup> 這是兩種範疇，同以「身體」為媒介的兩種路向，但余光中卻在「有身」與「無身」之間思考，以身體詩學發展出另一種文化詩學。

余光中曾寫過〈夸父〉(1982)一詩，為夸父苦苦挽救黃昏、窮追落日，發出感慨，詩中敦勸夸父回身揮杖，「迎面奔向新綻的旭陽」<sup>52)</sup>。這首詩已開啟余光中對虛實的思考：一個「實有」的肉體如何去追上擋不住的消逝的「虛存」時間？在這段時間裡，余光中有關虛實的辯證詩作極多，如〈望海〉(1985)一詩以「比岸邊的黑石更遠，更遠的 / 是石外的海潮 / 比翻白的晚潮更遠，更遠的 / 是堤上的燈塔」這樣的句型一直翻滾出去，將望海的視野越推越遠，最末、最遠的一句卻是「比黯黯的陰雲更遠，更遠的 / 是樓上的眼睛」<sup>53)</sup>，「樓上的眼睛」何以比實有的黑石、晚潮、燈塔、貨船更遠？何以比無形的汽笛、長風、陰雲更遠？因為眼睛所望是望向實有之外的「無」。再如〈甘地之死〉(1983)，希望一切從印度來的要還給哀傷的印度：「檀香木燒得化的 / 還給印度的天空 / 骨灰鏝裝得下的 / 還給印度的河水 / 連印度也裝不下的 / 沛然而大的靈魂 / 就還給整個人類」<sup>54)</sup>，詩中「檀香木燒得化的、骨灰鏝裝得下的」，都是甘地實有卻會朽壞的「生物性身體」，「印度也裝不下的」卻是甘地「沛然而大的靈魂」、不會腐朽的「文化性身體」。在這些詩作中，余光中所體會的是：虛、空，才是真正沛然而大！

〈夸父〉，以「肉體」去追逐時間；〈望海〉，以「眼睛」去眺望遙遠；〈甘地之死〉，以身體去對比靈魂，但身體並未具體呈現，而是以「檀香木燒得化的、骨灰鏝裝得下的」方式「虛化」身體，以「虛化的身體」去對比靈

51) 歐尼爾,〈導論. 我們的兩種身體〉,《五種身體》頁4-5。

52) 余光中,〈夸父〉,《紫荊賦》頁16-17。

53) 余光中,〈望海〉,《余光中詩選第二卷. 1982-1998》(二版,臺北:洪範書店,2007)頁75-76。

54) 余光中,〈甘地之死〉,《紫荊賦》頁98-2-100。

魂。而時間、遙遠、靈魂，何其巨大！虛、空，何其巨大！

「裸體，襯托出『單純的人』，將其獨立於所有脈絡，它畫出人的本質，人之所唯一是的飽滿狀態。<sup>55)</sup>」法國學者余蓮對「裸體」—去掉所有人為裝飾的身體，減之又減、損之又損的身體，已經有著「人之所唯一是的飽滿狀態」的讚嘆，則其對於「空無」的身體又將如何對待？

余光中的詩〈松下有人〉<sup>56)</sup>與〈松下無人〉(1982)<sup>57)</sup>對看時，可以發現他以「空無」的身體超越實有的肉身，是長期奉行儒家美學的余光中少數蘊含禪意的詩作，值得珍視。〈松下有人〉：即使坐禪已忘機，吐出去的「嘯聲」依然反彈了回來，虛空、虛名，在未真正看透、悟空時，實力仍大，松下真有人。〈松下無人〉：啾啾囀囀的鳥聲無法落到心上，心通透，人通透，所以回報的是對面的「山色」，松下無人。〈松下無人〉要以〈松下有人〉做襯托，身體從有到無的透明感才能彰顯出來，那是「真有其體」卻又能「空無其身」的文化修持。

戴斯蒙德·莫里斯 (Desmond Morris, 1928- ) 在《裸女》(*The Naked Women*) 書中曾指出，佛教徒眼中「肚臍就是宇宙的中心」：「佛教徒所說的『意守丹田』總會遭到曲解，被誤認為是以自我為中心的、向內心探索的冥想行為，但實際上，『意守丹田』四個字的含義正好走上了上述誤解的反面，它的真實含意是嘗試著湮沒自我，將注意力經由宇宙的中心點，關照整個宇宙。<sup>58)</sup>」余光中的〈松下無人〉為人身的虛體與實體，或然與適然，在文化詩學上走出試探的一步。

## 六、結語：身體是所有思想活動的輻輳地

最早，人類以自己的身體構思宇宙，因此有了神話；以宇宙現象反思身體，因此有了科學。神話與科學之間，游移著詩。

55) 余蓮 頁69。

56) 余光中，〈松下有人〉，《紫荊賦》頁81-82。

57) 余光中，〈松下無人〉，《紫荊賦》頁83-84。

58) 戴斯蒙德·莫里斯 (Desmond Morris, 1928- )，《裸女：女性身體的美麗與哀愁》(*The Naked Women*)，施棣譯 (北京：新星出版社，2006) 頁265。

那時，天與人可能交戰，天與人也可能合一，余光中的身體詩學就從這樣的起點出發，逐漸發展出基本的觀點如何抉擇：是以人體與天體的交戰，或是人體與天體的合一，作為自己的生命觀、文學觀？繼而思考余光中詩中的角色如何安排：物體與肉體什麼時候選擇對待，什麼時候選擇替代？甚至於身體的美或醜的現象，余光中如何攫取？自體與他體的尊崇如何去取？這就是余氏詩學的文化探討。

余氏詩學的文化探討不一定找到正解，因為人類所有的思想活動永遠是現在進行式，人體的新陳代謝工作一直進行著，天體的運行沒有片刻休止。因此，最後觸及到肉身是否可以超越，虛體與實體，多少或然？多少適然？都不一定可以得到滿意的量化數字。唯一可以確定的，或許是：身體是所有思想活動的輻射源，身體也是所有思想活動的輻輳地，輻射源與輻輳地之間，繼續游移著詩。

<Abstract>

On the Superseding of the Human Body by Heavenly Bodies  
- A Discussion of Yu Kwang-chung's Poetics of the Body

Shiao Shui-Shun

Assistant Professor, Mingdao University, Changhua, Taiwan

Given the three entities of "body, heart and soul", poets in general would explore the "heart" and "soul" energies more, and body images less as they tend to think that the former would bring about the power of ascension, while a quest along the line of bodily images would bring about sinking and degradation due to the turbidity. When describing Man, poets prefer to depict in lyrical detail the intangible "spirit", "energy" and "mind" over the more physically tangible limbs, trunks, internal organs, bones and sinews, blood and breath, and pulse and ligaments. By studying the body imagery in Yu

Kwang-chung's poems, this article attempts to explore his cultural and ideological outlook and takes an analytical look at his choices : when human and heavenly bodies come into contact, does he choose conflict or integration? When objects and bodies confront one another, does he choose co-existence or superseding of one over the other? And how does he resolve the question of beauty and ugliness of the body? Lastly, it will touch on the issue of possible transcendence of the body, and a cultural weighting of the intangible and the tangible.

Key words : Yu Kwang-chung, Body, heavenly body, cultural poetics, free verse in Taiwan