

聽聽那傘語：意綿綿、憾漣漣

葉瑞蓮

作者簡介：葉瑞蓮 (Sui-lin IP)，女，生於香港，廣東南海人。香港大學博士。現為香港教育學院中文系助理教授、香港大學、武漢大學與徐州師範大學所策畫為期十年的「中國新詩研究合作計畫」成員，譯著有《攀越高峰》、《跨越幽谷》、《成為我異象》等。

內容題要：形式是內涵的具現。人的內心世界往往透過身體衣飾或隱或現地展現出來。同樣，詩歌的信息也每每靠著具體的語言手段或明或顯地傳遞出去。論文透過分析余光中的〈記憶傘〉與〈親情傘〉，探討他如何以「傘」，這個衣飾意象作為「個人」與「環境」溝通的介面，配合多重複句結構，在過去、當下、未來的時空中盤旋穿梭，撐開由綿綿暖意與漣漣悵惘交織而成，難以名狀的曲折迂迴的內心世界。

關鍵詞：余光中、衣飾、傘詩、情、複句結構

一、引言

形式是內涵的具現。人的內心世界往往透過身體衣飾或隱或現地展現出來。同樣，詩歌的信息，也每每靠著具體的語言手段，像語法、修辭等，或明或暗地傳遞出來。論文透過分析余光中 (1928-) 的兩首傘詩：〈記憶傘〉¹⁾與〈親情傘〉²⁾，探討他如何以「傘」，這個衣飾意象作為「個人」與「環境」溝通的介面，在過去、當下、未來的時空中盤旋穿梭；並剖析他怎樣以多重複句來曲盡難以名狀的內心世界。

1) 余光，〈記憶傘〉，《紫荊賦》(臺北：洪範書店，1987) 頁75-76。

2) 余光中，〈親情傘〉，《紫荊》76-78

二、身體、衣飾、自我、語言

中華民族對身體相貌一向敏感，他們的姿態、表情、動作，與國家民族的社會價值觀息息相關。冠、婚、葬等重要場合上的衣冠服飾與舉止行藏，都有著嚴格的成文規限，不能越雷池半步³⁾。身體不單是肢體器官的歸宿，世界也不單是身體的盛器。身體不斷捕捉世界的脈搏，再根據所感知的，調控肢體器官、選擇服裝衣飾，從而表現自己，重塑世界。由此可見，知覺、身體與世界三者關係緊密⁴⁾。

身體藏在社會政治文化的經脈內⁵⁾，受時間與空間制約。它不僅是自然實體，也是一個透過外觀對社會價值加以編碼的文化概念⁶⁾。它被認為是「思維的媒質」、「精神修養的場域」、「權力展現的場所」⁷⁾。服飾伴隨文明而來，是身體外觀重要的一環；它收藏身體、保護身體，也是身體自我傾訴的語言。由於兼具功利與審美的雙重功能⁸⁾，身體衣飾既是個體的鏡子，也是歷史的鏡子。

服飾較其他社會文化現象更敏感，變化迅速，一日千里⁹⁾。它不斷改換面貌，反映個人與社會變幻不定的情緒。每個人的身體器官雖大同小異，衣飾卻可有天淵之別；大家利用不同風格的服飾來突顯自己流動的身份 (identity)，向世界不同的領域宣示自我形象¹⁰⁾。由此可見，身份雖然不能夠取代自我 (self)，卻是構成自我的重要成份。

-
- 3) 埋田重夫 (UMEDA Shigeo, 1957-), 〈從視點的角度釋白居易詩歌中身體姿勢描寫的含義〉, 李寅生 (1962-) 譯, 《欽州師範高等專科學校學報》15卷1期, 2000年3月, 頁16。
- 4) 丁亮, 〈《老子》文本中的身體觀〉, 《思與言》44卷1期, 2006年3月, 頁201-203。
- 5) 黃俊傑 (1946-), 〈中國思想史中「身體觀」研究的新視野〉, 《中國文哲研究集刊》20期, 2002年3月, 頁563。
- 6) 卡瓦拉羅 (Dani Cavallaro, 英國人, 文化理論學者), 〈社會身份：身體〉, 《文化理論關鍵詞》(Critical and Cultural Theory : Thematic Variations), 張衛東等譯 (南京：江蘇人民出版社, 2006) 頁104。
- 7) 黃俊傑 頁541。
- 8) 李方明, 〈服飾審美的社會性〉, 《安徽師範大學學報》22卷, 1994年4期, 出版月份不詳, 頁479。
- 9) 于培傑 (1942-), 〈服飾美學手記〉, 《學術論壇》1995年4期, 1995年, 出版月份不詳, 頁80。
- 10) Gregory P. Stone : "Appearance and the Self," *Dress, Adornment, and the Social Order*, eds. Mary Ellen Roach & Joanne Bubolz Eicher (New York : John Wiley & Sons, 1965) 223.

服飾是中性的，但影響著服飾的設計與選擇的，卻是主觀的個人意識。著裝，不單是「自然的人」(physical being) 的一種基於禦寒、防濕的生理需要，也是「社會的人」(social being) 的一種精神需求。透過物化了的形象，本來深藏的，不易覺察的抽象自我便展現在人前¹¹⁾了。「自我」其實是一個通過身體外在形象表現深藏價值和意義的「再現的自我」¹²⁾。無怪乎哲學家維特根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951) 謂，「人的身體是靈魂的最佳圖像」¹³⁾，美國心理學家詹姆斯(William James, 1842-1910) 深信身體與衣服的地位舉足輕重，他甚至認為西方古諺所云，「人是由靈魂、身體與衣服所構成的」，絕非戲言¹⁴⁾。

服飾約定俗成，是一種靜態語言，表現跟文化傳承不可割裂的情感意義。經過衣履裝裱後的身體與語言之間的關係，糾纏不清。一方面，身體器官給「語言」借用作陳述的工具(bodily thinking)；另一方面，「身體」本身也是一種在說話的「語言」(body thinking)¹⁵⁾。詩歌是抽象的、精神的，身體衣飾是實在的、物質的；然而二者並非主客對立。詩歌透過身體衣飾把詩人主觀的意識與感情物態化，具象化；而身體衣飾也因為詩歌的加工，搖身而成為直觀的，具藝術意境的心象。身體除佔據位置空間(a spatiality of position)，也佔據處境空間(a spatiality of situation)¹⁶⁾；因此，詩人墨客在作品中所構築的情境，往往是過往以血肉之軀蹭磨過的空間經驗¹⁷⁾。

11) 華梅(1951-)，《人類服飾文化學》(天津：天津人民出版社，1995) 頁320, 331。

12) 特納(Bryan S. Turner, 1945-)，《身體與社會》(*The Body and Society*)，馬海良譯，(瀋陽：春風文藝出版社，2003) 頁34。

13) 維特根斯坦，《哲學研究》(*Philosophical Investigations*)，尚志英譯，(臺北：桂冠圖書股份有限公司，1995) 頁280。

14) William James, *The Principles of Psychology* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1890) vol.1292.

15) 黃俊傑 頁547。

16) Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge & Kegan Paul, 1974) 100.

17) 白靈(1951-)，〈介入與抽離－從簡政珍的詩看中生代詩人的說與不說〉，《臺灣詩學》學刊 9 號，2007年6月，頁7。

三、服飾隨件：傘

服飾可分為服裝、佩飾與隨件三方面。「隨件」雖是衣飾以外的物品，但由於是日常「隨身之物」，因此也是構成整體服飾藝術形象的元素¹⁸⁾。常見的隨件有傘、背包、手帕、手杖、烟斗、傳呼機、移動電話等。「隨件」跟「佩飾」一樣，與著裝沒直接的關係，但卻不像佩飾般屈居點綴的層次，可有可無；它具實用價值，能應付著裝者的具體需要。隨件時隱時現，不必時刻緊隨著裝者出現；即或單獨置放，同樣能表現出本身獨立的形象與價值¹⁹⁾。

芸芸隨件中，傘是最常見，最普遍，最重要的了。傘，據說由中國人發明，距今已有三千多年歷史。歷代以來，造型變化不大。「傘」，亦可寫作「繖」；《說文解字》云：「繖，蓋也，從系，散聲」，是「蓋」的別稱²⁰⁾。「蓋」最初指皇帝出巡時車頂上的華蓋，象徵聖上威儀，源於黃帝，與平民百姓的日常生活關係不大²¹⁾。後來，「張帛避雨」亦謂之「繖蓋」²²⁾。泛指遮陽防雨的「傘」，也可稱為「笠」。據《說文解字》，「笠，笠蓋也，從竹，登聲」²³⁾；而「笠」則「笠，無柄也，從竹，立聲」²⁴⁾。《河工器具圖說》云：「笠笠以竹為之，無柄曰笠，有柄曰笠……笠笠備雨器也。」²⁵⁾傘骨通常用竹子造，傘面主要為鳥類羽毛、絲綾布帛等。元魏時，魏人曾以竹碎與油紙造傘，便於步行、騎馬²⁶⁾；到了明代，造傘的專用紙稱為「皮紙」²⁷⁾。

18) 華梅 頁503。

19) 華梅 頁503。

20) 許慎 (58?- 147?, 東漢[25-220]人),《說文解字》(北京:中華書局, 1995) 頁278。

21) 《格致鏡原》有「一曰繖，一曰傘，皆蓋之別稱。《風俗通》，黃帝與蚩尤戰涿鹿，常有五色雲氣、金玉葉止於帝上，因作華蓋。」陳元龍 (1625-1736, 清朝[1644-1912]人),《格致鏡原》(《四庫全書》1031冊, 上海:上海古籍出版社, 1987) 頁463。

22) 陳元龍 頁465。

23) 許慎 頁97。

24) 許慎 頁97。

25) 麟慶 (1791-1846, 全名顏麟慶),《河工器具圖說》,《中國科學技術典籍通彙》(第4分冊:技術卷),華覺明編,據《守山閣叢書》影印,(鄭州:河南教育出版社, 1994) 頁4: 565。

26) 陳元龍 頁464。

27) 據《天工開物》載「凡糊雨傘與油扇，皆用小皮紙」，可知當時已有用來製作傘面的專用紙張。宋應星 (明朝[1368-1644]人, 生卒不詳),《天工開物》(揚州:江蘇廣陵古籍刻印社, 1998)

平民百姓所用的傘，據云乃魯班（姓公輸，名般[或班、盤]，字若，春秋[前770-前476]末魯國人，前507?-前444?；為工匠世家「公輸族」之後）妻子所發明。《格致鏡原》引《玉屑》謂，傘乃「魯班之妻造之，謂其夫曰：君為人造居室，故不能移，妾為人造能移千里之外」²⁸⁾。於是造了兩把蘑菇模樣的器具，一把架在家門前的空坪上，讓魯班能免受日曬雨淋，安心工作；另一把小巧玲瓏，供魯班外出遮陽擋雨。

傘的發明還有另一則傳說，也是跟魯班有關的。據云，魯班和妹妹賭賽，看誰能做出件好東西，讓大家無懼風雨之阻，能安心暢遊西湖。魯班搭建了許多座大大小小的涼亭，而妹妹則做了一把狀似蘑菇，可收可放，方便隨身攜帶的器具；結果自然是妹妹勝出。

不管傘是由魯妻，還是魯妹所發明，兩則傳說均指出心細如塵的女性充滿智慧，工藝超凡，巾幗更勝鬚眉。此外，傘的蘑菇形狀及其作為「可移動居室」的功能—遮風擋雨，讓家人彼此靠攏，在以上兩則傳說中也是一致的。事實上，在許多民俗遺存和民間故事裏，傘是一種跟家園觀念密切相依的文化符號²⁹⁾。

四、余光中的「傘詩」

或情之所鍾，或由於臺港兩地潮濕多雨，余光中有許多以「傘」為題的詩歌，例如〈雨傘〉³⁰⁾、〈六把雨傘〉（〈遺忘傘〉、〈音樂傘〉、〈記憶傘〉、〈親情傘〉、〈友情傘〉、〈傘盟〉³¹⁾）、〈給傘下人〉³²⁾、〈傘中遊記〉³³⁾等。此外，內容提及傘的也不少，如〈浪子回頭〉³⁴⁾、〈起飛〉³⁵⁾等。

頁341。

28) 陳元龍 頁464。

29) 凌春輝 (1963-)，〈《傘》民俗的文化意蘊及其象徵意義〉，《廣西右江民族師專學報》15卷1期，2002年2月，頁42。

30) 余光中，〈雨傘〉，《隔水觀音》（臺北：洪範書店，1990）頁141-142。

31) 余光中，〈六把雨傘〉，《紫荊賦》頁73-80。

32) 余光中，〈給傘下人〉，《與永恆拔河》（臺北：洪範書店，1986）頁97-98。

33) 余光中，〈傘中遊記〉，《紫荊賦》頁171-174。

雖是同一主題的反覆變奏，每一首詩都是獨特的，就像同一個太陽，卻每天光景常新；又像同一株花樹，每年都是新的綠葉紅花³⁶。余光中的傘詩，物人一體³⁷，能把隱閉的內心世界撐開。限於篇幅，論文只能選取〈記憶傘〉與〈親情傘〉兩首，揉合「身體思維」的不同涵義討論，把身體衣飾編碼成含義豐富獨特的「符號」，鋪展為溝通「個人」與「環境」的界面³⁸。

五、記憶傘下的鄉情

1937年「七七蘆溝橋事變」後，八年抗戰開始了，當時只有九歲，居於家鄉南京的余光中隨母逃難，輾轉抵達上海。1939年初，身處重慶的父親來信，著母子倆馬上動身，走水路到重慶與他回合，余光中與母親遂倉皇上路。抵達四川與父親團聚時，恍若隔世，那時余光中已11歲。

於是六年的中學生活開始，草鞋磨穿，在悅來場的青石板路。令人涕下的抗戰歌謠。令人近視的教科書和油燈。桐油燈的昏焰下，背新誦的古文，向鬢猶未斑的父親，向紮鞋底的母親，伴著瓦上急驟的秋雨急驟地灌肥巴山的秋池……鐘聲的餘音裏，黃昏已到寺，黑僧衣的蝙蝠從逝去的日子裏神經質地飛來³⁹。

1945年8月，抗戰結束後，余光中隨父母順長江返回家鄉南京。七年客居四川的生活令他對四川產生了深厚的感情，就像第二故鄉般；兒時的山中歲月不時無端爬上心頭，特別在黃梅時節，四月撐傘的日子：

34) 余光中，〈浪子回頭〉，《高樓對海》（臺北：九歌出版社，2000）頁23-27。

35) 余光中，〈起飛〉，《白玉苦瓜》（臺北：大地出版社，1985）頁119-120。

36) 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（1947-），（臺北：九歌出版社）頁19。

37) 錢學武（1968-），《余光中詩題材研究：自足的宇宙》（香港：柏江出版有限公司，1998）頁67。

38) 黃元鉅，〈魔化、變身、支離、痙攣美感：論唐捐詩中的身體思維〉，《臺灣詩學》5號，2005年6月，頁196。

39) 余光中，《逍遙遊》（臺北：九歌出版社，2000）頁202。

兩天長，灰雲厚 / 三十六根傘骨只一收 / 就收進一把記憶裏去了 /
 不知在哪扇門背後 / 只要我還能夠 / 找到小時候那一把 / 就能把四川
 的四月天撐開 / 春雨就從傘邊滴下來 / 蛙聲就從水田裏 / 布穀鳥聲就
 從遠山 / 都帶著冷颼颼的濕意 / 來繞著傘柄打轉 / 喔，雨氣好新鮮
 (《記憶傘》，1983年1月初刊載在台灣《聯合報·副刊》) 40)

童年的回憶像封鎖了的百寶箱般。一經打開，藏著的點點滴滴便頓時躍動起來，奔湧而出，在詩人眼底渲染成一幅幅小品水墨畫；抹上去的不是烽火，而是鄉愁風味。不經意開啟這個百寶箱的，不是甚麼鑰匙，而是充滿著家園意識，予人安全感的「記憶傘」。撐開這把「記憶傘」的，不是甚麼柄，而是一個復現的「充分條件複句」結構⁴¹⁾—「只……就」、「只要……就」。

三十六年⁴²⁾來的雨天，都是惱人的，是灰雲沉甸甸的日子，「三十六根傘骨只一收 / 就收進一把記憶裏去了」。然而，只要一收傘骨，便像神仙棒揮過般，詩人馬上能遁回昔日安全的小天地去，擺脫紛爭與迷惘，享受心靈的慰藉。

三十六年前，戰雲密布，一家人能整整齊齊蝸居大後方，委實難能可貴。要重味昔日溫馨的時空，詩人不得不尋回小時候的那把傘，只要它還在，只要把它張開，「就能夠把四川的四月天撐開 / 春雨就從傘邊滴下來 / 蛙聲就從水田裏 / 布穀鳥聲就從遠山 / 都帶著冷颼颼的濕意 / 來繞著傘柄打轉」。前面的分句「只要我還能夠 / 找到小時候那一把」領著後面並列的，紛呈鋪排的四個分句，營造出刻意繁富的情調。一切鋪張揚厲的美⁴³⁾在前面分句所擬定的情況出現時，便會舞動起動，翩然而降；否則，一切只為泡影。

「只要…就」是一種「條件式強調」複句，前面分句陳述條件，是全句的

40) 余光中,〈六把雨傘〉,《紫荊賦》頁75-76。

41) 「充份條件複句」是「條件複句」的一種。在這種複句內，前面分句提出的是「有了就可以」的條件，後面分句所說的，是在具備這條條件後所必然產生的結果。唐秀玲,《語法與詞匯》(香港:香港教育學院,2004)頁127。

42) 流沙河(1931-)認為不管新式或老式，傘骨的數目只會是八的倍數，「三十六根傘骨」不合情理，余光中是在1946年離開四川的，由是推出此詩寫在1982年，即余光中一別蜀國36年後寫成的。流沙河選釋,《余光中一百首》(香港:香江出版社,1989)頁183。

43) 李軍指出，「成分的鋪呈就是大肆排列同類的結構成分，刻意繁富，以達到濃重強烈的效果」。李軍,〈論余光中散文的句法特點〉,《廣州師院學報》(社會科學版),1994年4期,出版月份不詳,頁40。

關鍵；後面分句表達在條件出現後，對未然事情的推測，或對已然事實的總結⁴⁴⁾。詩人宣稱，幼時的那把傘曾撐開四川的四月天，令在傘邊滴下像銀鈴般的春雨、在水田響起的蛙聲、在遠山傳來的布穀啼鳴，紛紛繞著傘柄打轉，打轉：這些都是已然的事實，千真萬確。奈何現在一切只能蟄伏在記憶中，靜待小時候的那把傘給它們喚醒，帶回現實，這是詩人對未然事情的推測與期待。

只要余光中找到小時候那把傘，就能撐開「是愛，是暖，是希望」⁴⁵⁾的人間「四月天」。春雨、蛙聲、布穀聲、水田、遠山、冷颼颼的濕意、好新鮮的雨意，一切像信手拈來，沒刻意鋪展，沒蓄意經營，筆觸淡而遠，寫出迷迷濛濛記憶中的那份遙遠感與模糊感⁴⁶⁾。

隔了三十六年之久，八千里之遙，那一把小時候的傘，還可以在哪扇門背後尋著呢？詩人的遺憾似淡實濃，似虛還實。記憶雖能使時間折返，令已逾半百的詩人瞬間回歸孩童；手上的傘雖能召喚記憶中的傘，把埋得深遠的美麗版圖提取出來；但這些透過心靈上的視覺與聽覺交疊而來的意象，卻在時間和空間無法渾然合一的情況下，無情地崩裂⁴⁷⁾：眼前的空間斷然否定腦袋中的設想，一切只能是已然事實的總結，無緣再臨，美夢難成真。「雨是一種回憶的音樂，聽聽那冷雨，回憶江南的雨下得滿地是江湖下在橋上和船上，也下在四川在秧田和蛙塘，一下肥了嘉陵江下濕布穀咕咕的啼聲，雨是潮潮潤潤的音樂下在渴望的唇上，舔舔那冷雨。⁴⁸⁾」一切只有隨冷雨落在回憶中吧。

記憶的版圖越熱鬧，越美麗，心靈便越淒切，越惘然；記憶傘跟眼前傘拼在一起，益覺其小與遠，但由於心靈的現實較眼前客體的現實，更令詩人感到親切，意義也就更大，更近，更真，更美⁴⁹⁾。「時」與「空」畢竟不是由量度而

44) 邢福義，《漢語複句研究》（北京：商務印書館，2001）頁281。

45) 據梁從誠，原來的詩句為「是愛，是暖，是希望」，後來林徽音才把「是希望」改為「是詩的一篇」。林徽音（1904-1955），〈你是人間的四月天——一句愛的讚頌〉，《林徽音詩集》，梁從誠（1932-）編選，（臺北：天上遠見股份有限公司，2001）頁55-56。

46) 流沙河，〈傘趣——余光中「雨傘」、「六把雨傘」〉，《隔海說詩》（北京：三聯書店，1985）頁154。

47) 簡政珍（1950-），〈余光中：放逐的現象世界〉，《璀璨的五采筆：余光中作品評論集》頁119-120。

48) 余光中，〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》（臺北：藍星出版社，1974）頁36-37。

49) 余光中，〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》（臺北：藍星出版社，1974）頁36-37。

致的距離⁵⁰，「遠」、「近」、「大」、「小」純粹只是個人的心靈觸覺⁵¹。詩人的文化身份就這樣由存於歷史和記憶中，永遠實踐不來的真我構築而成⁵²。這種文化身份編織成永遠的鄉愁，宿命的鄉愁；這樣的鄉愁絕對不會因為終於有一天能夠返鄉而消失⁵³。簡政珍謂，余光中作品的母題是「歸」，但真正的主題是「歸不得」⁵⁴。千傘萬傘，不若小時候的那一把；千山萬山，無法尋回那扇門背後的一把。

六、親情傘下的眷念

祖籍福建永春，在南京出生的余光中，由於母親是常州漕橋人，故常跟著回江南探親，因此童年大半的時間都在江南度過。江南水鄉風光旖旎，彩色繽紛，別富人文氣息，不似永春的「黑白肅穆」，加上舅家人多熱鬧，表兄弟姊妹經常玩耍，令余光中渡過了溫馨愉快的童年；因此，身為閩南人的余光中後來常以江南人自居，「這永春小孩，一直到最後都沒學好永春話，他的口音帶江南風，他後來的鄉愁也是江南的。⁵⁵」鬢髮已白，余光中還是經常魂縈那多橋多水多亭的江南：「當我死時，願江南的春泥覆在我身上。當我死時。⁵⁶」

「杏花春雨江南，那是他的少年時代了。⁵⁷」深印詩人腦海，不能磨滅的江南印象不是「日出江花紅勝火，春來江水綠如藍」⁵⁸的景致，甚至也不是

50) Martin Heidegger (1889-1976): *On the Way to Language*, trans. Peter d. Hertz (San Francisco: Harper & Row, Publishers, 1971) 104-105.

51) Maurice Merleau-Ponty 261.

52) Stuart Hall(1932-): "Cultural Identity and Diaspora," *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Joanthan Rutherford(London: Lawrence & Wishart, 1990) 226.

53) 焦桐,〈臺灣心和中國結〉,《結網與詩風—余光中先生七十壽慶論文集》,蘇其康編,(臺北:九歌出版社,1999) 頁52。

54) 簡政珍,〈余光中:放逐的現象世界〉 頁103。

55) 傅孟麗,《茱萸的孩子—余光中傳》(臺北:天下遠見出版有限公司,2001) 頁5。

56) 余光中,《逍遙遊》頁203。

57) 余光中,〈聽聽那冷雨〉 頁32。

「較富母性的溫柔，容易親近」的江南水鄉的阿姨、姑媽之類⁵⁹，而是柔弱遊走的春花——一把油紙傘。

最難忘記是江南 / 孩時的一陣大雷雨 / 下面是漫漫的水鄉 / 上面是閃閃的迅電 / 和天地一吐的重雷 / 我瑟縮的肩膀，是誰 / 一手抱過來護衛 / 一手更挺著油紙傘 / 負擔雨勢和風聲 // 多少江湖又多少海 / 一生已度過大半 / 驚雷與駭電早慣了 / 只是颱風的夜晚 / 卻遙念母親的孤墳 / 是怎樣的雨勢和風聲 / 輪到該我送傘去 / 卻不見油紙傘 / 更不見那孩子 (〈親情傘〉，1983年1月初刊於臺灣《聯合報·副刊》)⁶⁰

余光中曾寫過好幾首悼慈之作，像〈奇蹟〉⁶¹、〈憂鬱的短髻〉⁶²、〈招魂的短笛〉⁶³、〈白髮〉⁶⁴、〈登圓通寺〉⁶⁵、〈母親的墓〉⁶⁶、〈母難日〉(三首)⁶⁷等。余光中的母親生於1906年，歿於1958年七月四日，骨灰最初安放於圓通寺，後移往碧潭永春公墓歸土安葬。

某些發生於年代久遠的事情，會像青苔深深，令當事人終身難忘；然而，這些信息仍有賴特殊的提取綫索 (retrieval cues) 把它們從塵封的記憶庫中牽引出來⁶⁸。雨、油紙傘，就是這樣的一道綫索，把余光中帶回江南，帶回母親懷裏去。串連這道線索，把詩人說不清的綿綿意緒撐開的，是兩個遞進複句。

江南多雨，一年中有一半日子都在雨水裏泡著。「杏花、春雨、江南」⁶⁹是江南的地域特徵。江南的雨，說下就下，來無蹤，去無跡；所以江南人即使

58) 白居易 (772-846), 〈憶江南詞三首·其一〉, 《白氏長慶集》(《四庫全書》1080冊, 上海: 上海古籍出版社, 1987) 頁391。

59) 傅孟麗 頁5。

60) 余光中, 〈六把雨傘〉, 《紫荊賦》頁76-78。

61) 余光中, 〈奇蹟〉, 《余光中詩歌選集(一): 鐘乳石》(長春: 時代文藝出版社, 1997) 頁207-208。

62) 余光中, 〈憂鬱的短髻〉, 《余光中詩歌選集(一): 鐘乳石》頁209。

63) 余光中, 〈招魂的短笛〉, 《余光中詩歌選集(一): 鐘乳石》頁212-213。

64) 余光中, 〈白髮〉, 《天國的夜市》(臺北: 三民書局股份有限公司, 1999) 頁133-135。

65) 余光中, 〈登圓通寺〉, 《五陵少年》(臺北: 大地出版社, 1981) 頁53-55。

66) 余光中, 〈母親的墓〉, 《在冷戰的年代》(臺北: 藍星書社, 1969) 頁28-30。

67) 余光中, 〈母難日〉(三題, 〈今生今世〉、〈矛盾世界〉、〈天國地府〉), 《高樓對海》頁57-62。

68) 張厚燦, 《大學心理學》(北京: 北京師範大學出版社, 2001) 頁150。

69) 虞集, 〈風入松·寄柯敬仲〉, 《元明清鑒賞辭典》(上海: 上海辭書出版社, 2002) 頁120。

在不下雨的日子，出門之時，行囊裏總會塞著一把油紙傘⁷⁰。

油紙傘源於中華民族，歷史悠久，起於元魏⁷¹，樣式古樸，竹為骨架，油紙蒙頂，傘面描畫，製作考究，體積龐大，合著猶如一段木筒，打開卻予人婉約的感覺。「油紙」，「遊子」，每撩人鄉愁之思。油紙傘的製作工序凡三十餘項，由選竹至繪傘面，主要靠賴人手完成；即或熟練的工匠，一天平均也只能完成一把。油紙傘雖給江南人擋過無數暴風驟雨，卻始終敵不過工業時代機器的轟鳴，為自動的尼龍傘取代。

〈親情傘〉分兩節，結構相若，互相呼應。前節寫兒子阻雨，慈母擎著油紙傘相接。那是驀地而來的漫天雷電霖雨，這個寄居於江南的異鄉孩子頓時給嚇破了膽。他獨個兒瑟縮著，彷徨著，或在橋底，或在悠長又寂寥的雨巷。就在這時，有人涉水走過來，「一手抱過來護衛 / 一手更挺著油紙傘 / 負擔雨勢和風聲」；「一手……一手」的是母親。這個「一手……一手」為意義相等，表述一致的並列複句句型⁷²；母子雖共傘，但卻不是母與子都能避過風吹雨打。母親兩隻手為兒子奉上了，後面分句中的「更」，把詩句從「並列」帶往「遞進」⁷³去：母親不單「一手抱過來護衛」，更躬著身，任背部承受風雨拍打，以自己的身軀來護衛兒子；兩人共傘，卻是兒乾母濕。母親安然滿足、溫柔堅韌的形象活畫紙上，比起那「一手扶我的踉蹌， / 一手把堅定的傘柄 / 舉成了一個大盾牌 / 抵擋猖狂的雨箭」⁷⁴的知己更見果毅。油紙傘就是母親，母親就是油紙傘。在這裏，雙重影象、雙重意涵「同現」：疊合、交叉、滲透，天衣無縫地轉化出新的意思來⁷⁵。

自從江南那場大雷雨後，詩人一生已過大半，從傘面蜿蜒而滴的，不單是雨水，也是滄桑。「杏花春雨已不再，牧童遙指已不再」⁷⁶。不要說是漫漫的

70) 柯平，〈消失的精緻〉，《中國國家地理》(江南專輯) 557期，2007年3月，頁84。

71) 陳元龍 頁464。

72) 丁力，〈複句三分系統分類的心理依據〉，《漢語學報》2006年3期，2006年8月，頁26。

73) 遞進複句的分句，後面的比前面的有更進一層的意思，即後一分句的意思在程度、數量、時間、範圍等方面都有進一步的變化。唐秀玲 頁124。

74) 余光中，〈六把雨傘·友情傘〉，《紫荊賦》頁78。

75) 耿佔春，《隱喻》(北京：東方出版社，1993) 頁170。

76) 余光中，〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》頁32。

水鄉，不要說是閃閃的迅電，不要說是咤咤的重雷，即或多少江湖又多少海，即或驚雷與駭電，他早已習慣，不再瑟縮。想不到的是，這麼多年來，每逢颱風的夜晚，詩人的思緒仍禁不住飛去，在江南到碧潭公墓間馳騁、徘徊。他想起那長眠地下，為他負擔過幾許「雨勢和風聲」的母親：「只是颱風的夜晚 / 卻遙念母親的孤墳 / 是怎樣的雨勢和風聲」。

從抱到揸，從扶到推，從拉拔到提掖，字典上凡是手字部的操勞，哪一樣母親沒做過在孩子身上⁷⁷⁾。瀟瀟冷雨下，該有人跑過來給在孤墳下伶仃獨睡的母親挺傘護衛。誰去？前一節既寫慈母給「我」送傘，後一節既先述「我」對慈母的不住眷戀，義不容辭的，當由「我」來給慈母送傘吧。

「輪到該我送傘去 / 卻不見油紙傘 / 更不見那孩子」。又來一個轉折複句常用的關聯詞語－「卻」，寸草沒報春暉的悵惘、遺憾、無奈，頓時活現紙上，也否定了前面一直寫來，理所當然的設想，表現與邏輯相悖的情理⁷⁸⁾。曲折的表述突顯了不尋常的關係，增強詩歌的「可感性」，令讀者不斷從彼此關係矛盾的能指與所指間倘佯，詩歌的張力遂大大加強⁷⁹⁾。曾在前節的轉折複句中，表現遞進關係，強調堅韌母愛的進深表現的關聯詞語－「更」，現在忽然搖身一變，標示「遞退」的情愫。不單傳統柔韌的油紙傘已被荏苒的光陰吞噬，更糟更堪的是從前純真憨直的孩子早也「不見」。接連幾個關聯詞語就這樣把人帶進濕漉漉，滴滴淋淋的冷雨去。以有限的文字，有限的篇幅包孕盡可能稠密的內涵，表現盡可能豐富的思想感情的「密度美」⁸⁰⁾，一向為余光中所勝長。

那孩子哪裏去了呢？他成為「鼓浪嶼鼓浪而去的浪子」，變成「一把懷古的黑傘 / 撐著清明寒雨的霏霏 / 不能去墳頭上香祭告 / 說，一道海峽像一刀海峽……」⁸¹⁾。春日遊花般的油紙傘消失了，眼前的是一把曾漂涉過多少江湖又

77) 余光中,〈日不落家〉,《日不落家》(臺北:九歌出版社,1999)頁219。

78) 邢福義認為轉折複句陳述思維表述的對立關係及事物間的逆轉關係,有時還會表現主觀信賴程度的逆向制約(《漢語複句研究》,頁45-47)。

79) 鍾麗茜,〈隱喻與存在〉,《河南師範大學學報》(哲學社會科學版)29卷5期,2002年,出版月份不詳,頁79。

80) 錢學武,〈論余光中詩的語言藝術〉,《結網與詩風—余光中先生七十壽慶論文集》,頁124。

81) 余光中,〈浪子回頭〉頁24。

多少海，給幾許驚雷與駭電轟打過，不再瑟縮的沉沉笨笨，古老呆滯的「黑傘」。終有一天，這把「黑傘」會把昔日的「油紙傘」安然送回江南—那個母與子曾共渡美好時光的江南：「春天來時，我將踏濕冷的清明路，/ 葬你於故鄉的一個小墳。/ 葬你於江南，江南的一個小鎮。⁸²⁾」

余光中處理天倫題材時，每採用二元對照方式，而不是聚焦在某一定點上層層透析⁸³⁾。全詩透過一把傘，以常與非常、今與昔、生與死、在與不在、老與少、天真與世故，期待與失望等對比映襯手法，把鏡頭在不同的時空遠近拉扯、重疊、對換。層層疊疊的對比，環繞著的，都是「時間性」這課題。海德格(Martin Heidegger, 1889-1976) 強調，「時間」(time) 具「時間性」(temporality)⁸⁴⁾，是包含「過去」、「現在」、「未來」三個焦點的一個整體；在生存意義上，三者相互緊扣；每一個焦點隱括著其餘兩個，在「過去」中可找到「現在」與「將來」，在「現在」中也能找到「過去」與「將來」，同樣，在「將來」中，「過去」與「現在」亦會出現⁸⁵⁾。可惜，教人唏噓的是，在這首詩中，詩人雖能在「現在」中尋回「過去」，「過去」卻無緣與「將來」邂逅。

七、總結

艾略特(T.S. Eliot, 1888-1965, 英國詩人及文學批評家) 認為表達情意的唯一藝術方式，是找出「意之象」(objective correlative)，即一組物象、一個情境、一連串事件；如此一來，這些訴諸感官經驗的外在事象出現時，該種特別的情意便會馬上給喚引出來⁸⁶⁾。所謂「意之象」就是「客觀對應物」—表達情

82) 余光中，〈招魂的短笛〉 頁212。

83) 鄭慧如，〈余光中的親性歌吟及其文學史意義〉(下)，《臺灣詩學季刊》26期，1999年3月，頁101。

84) 海德格(Martin Heidegger, 1889-1976)，《存在與時間》(Being and Time)，陳嘉映、王慶節譯，(臺北：桂冠圖書股份有限公司，1998) 頁405。

85) 夏婉雲，〈時間的擾動—從意向性與時間性分析兩首童詩〉，《臺灣詩學》6號，2006年5月，頁33。

86) 黃維樑在〈艾略特和中國現代詩學〉中把艾氏的“objective correlative”譯為「意之象」。黃維樑，《中國文學縱橫論》，(臺北：東大圖書公司，1988) 頁120。T.S. Eliot(1888-1965)：

意的藝術形式。各種物象都有自己的特徵，對各種意緒信息有不同的承載能力。詩人墨客選擇某一象態符號，往往是因為這符號的某些特徵契合了某方面的意緒信息⁸⁷⁾；而每個出現在文學文本的語詞，意義都是多面與模糊的，超越固定概念的本義⁸⁸⁾。

注視是一種選擇行為，一直以來，人所注視的，都不是事物本身，而是事物與事物，與人，與自己之間的關係。我們的視線不斷搜尋、移動、建構當下呈現在我們眼前、腦海中的景象⁸⁹⁾。同樣，讀者閱讀詩歌時，也是不斷在搜尋、移動，選擇供可供停駐的意象，重建詩人昔日眼底的景象。詩人對生命敏感，對文字敏感，能打破人我，甚至物我的界限⁹⁰⁾；在森羅萬象中，他選擇「傘」來書寫永恆的溫馨、失落的溫馨，這固然因為傘的造型與意義，一直以來十分穩定，是象徵家園與保護的符碼；也因為一切由傘而生的回憶，對詩人而言，都是無比美麗的，是現實無法重塑的。

兩首傘詩所呈現的身體書寫，不是一貫的以身體服飾為武器，向社會發出個人的聲音，力圖抵抗「大敘述」(grand narratives) 聲音的洪流；更不是以個人官能的感知體系來溝通外界，建構流動的情慾身體和意念身體，向四周幅射⁹¹⁾的書寫。一千個故事是一個故事，那主題永遠是一個主題⁹²⁾；同樣，一千把傘是一把傘，那主題永遠是一個一情。同一個題材，同一個主題經得起反覆的書寫，是因為詩人把傘情鄉愁乘以時間的滄桑⁹³⁾。這份滄桑不但是個人的，也是民族的⁹⁴⁾。

“Hamlet and His Problems,” *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism* (London : Methuen, 1960) 100.

87) 馬經標,〈詩歌象態系統的編碼：意境營造〉,《福州大學學報》(社會科學版), 1997年7月, 頁42-43。

88) 王先榮 (1965-),〈文學語言的特徵與表現形態〉,《石河子大學學報》(哲學社會科學版) 20卷3期, 2006年6月, 頁53。

89) 約翰·柏格 (John Berger, 1926- , 英國文化評論學),《觀看的方式》(*Ways of Seeing*), 吳莉君譯, (臺北：麥田出版社, 2005) 頁11。

90) 林耀德,〈雙目合視乃得—專訪余光中〉,《自由青年》7卷2期, 1987年8月, 頁58-59。

91) 黃文鉅,〈魔鬼化或逆崇高—唐捐身體詩再探〉,《臺灣詩學》學刊8號, 2006年11月, 頁192。

92) 余光中,〈致讀者〉,《在冷戰的年代》頁1。

93) 余光中,〈後記〉,《五行無阻》(臺北：九歌出版社, 1998) 頁173。

94) 柏樺,〈從主體到身體—關於當代詩歌寫作的一種傾向性〉,《當代文壇》2005年5期, 出版月份

「我寫作是為了煉石鋪天」⁹⁵⁾，余光中自承寫作是不得已的，是因為感情失去平衡，心理失去保障，不得不執筆來調適，意圖彌補人生的遺陷。想來他在詩篇中屢次打傘、尋傘，無非是為了重溫那屬於永恆的故事吧。點點滴滴，滂滂沱沱，意綿綿，憾漣漣。

<Abstract>

Listen to the Words of the Umbrella
: Linger Sentiments and Ripples of Regrets

IP, Sui-lin

Associate Professor, Department of Chinese, Honk Kong Institute of Education, Hong Kong

Form is the manifestation of content. The inner world of a person is often revealed through the body or clothing, evidently or in a roundabout way. This thesis analyzes Yu's 記憶傘 *Memory Umbrella* and 親情傘 *Umbrella of Family Love*, and explores how he uses the "umbrella", an accessory, as a medium of communication between the "individual" and the "environment"; how he uses the compound sentence structure to ply between the past, the present, and the future, and opens up a meandering, intriguing inner world formed by lingering and heartwarming thoughts and ripples of wistful laments.

Key words : Yu Kwang-chung, clothing, umbrella poetry, passion, compound, sentence structure

不詳，頁44。

95) 余光中，〈前頁〉，〈安石榴〉(臺北：洪範書店，1996)。