

現代詩中的山水——以余怒詩作為例

聶 豪*

摘 要

中國古典山水詩的美學傳統，在余怒的詩作中得到一種另類的延續。之所以說是另類的延續，乃因余怒並非像其他詩人那樣一開始就將詩歌傳統奉為主臬，而是依據自身的存在處境向古典詩歌的美學傳統提出質疑，甚至顛覆之。這也導致了余怒筆下的自然山水具有某種迂迴。雖然最後其渾沌詩歌的主張與古典詩歌中物我相契的詩情有共通之處，但由於加入了身體這一維度，使其詩歌更能彰顯存在的深度。

關鍵詞：余怒、現代詩、山水、渾沌、身體

* 作者就讀國立中央大學中文系碩士班。

E-mail: ambroise7749@gmail.com

Landscapes in Modern Poetry: Taking Yu Nu for Example

Nieh Hao*

Abstract

The aesthetic tradition of Chinese classical landscape poetry has been given an alternative continuation in the poems of Yu Nu. The reason why it is a continuation of the alternative is that it is not like other poets to treat poetry tradition as a standard. Instead, he questioned and even subverted the aesthetic tradition of classical poetry according to their existence. This also led to some kind of detour in the natural landscape under the anger pen. Although in the end, its propositions of chaotic poetry have similarities with poetics in classical poetry, but because of the added dimension of the body, poetry can better demonstrate the depth of existence.

Keywords: Yu Nu, poetry, landscapes, chaos, body

* Graduate student of Chinese Literature Department, National Central University.
E-mail: ambroise7749@gmail.com

現代詩中的山水——以余怒詩為例

聶 豪

前言

以自然山水作為書寫題材的詩歌，向為中國古典詩歌的大宗。六朝鍾嶸在《詩品》序言裡提及：「氣之動物，物之感人，故搖盪性情，行諸舞詠。照燭三才，暉麗萬有」，此乃我國古代早期給予詩歌明確定義的詩論之一，而氣物感通，情景往還的詩歌發生模式，在山水詩中尤為凸顯。山水詩的起源可追溯至詩歌傳統剛剛形成之前，但學者咸認為，有所自覺地將山水作為主要書寫對象，直至蔚為時代風氣，其濫觴源自魏晉到六朝這段時間。《文心雕龍·明詩》說：「宋初文詠，體有因革，莊老告退，山水方滋」，魏晉崇尚清談的玄風及玄言詩，乃是六朝山水詩形成的背景。楊儒賓認為六朝時期的山水詩與玄言詩的興盛期有互相重疊之處，這個時期的詩歌所表現的山水可稱為「玄化山水」，「玄化山水」不是一般意義下「詩緣情」的感性產物，而是帶有一種工夫論的身心轉化意涵，天機盈溢大道流行的山水，只向詩人的玄心、賞心開放。楊儒賓指出，山水詩大家謝靈運的詩句「賞心不可忘，妙善冀能同」、「將窮山海跡，永絕賞心晤」，在運用「賞心」一詞時，「與其說是觀照的

成分較多，還不如說是兩相印合的情況要濃一些」¹，這意味著詩人並不完全是主動地去觀照山水物象，而更多是與自然山水偶然遇合，互契互入。

楊氏的論述十分精當，令人不禁聯想，這種藉由山水體道的詩歌模式，應用於詮釋現代詩歌適合嗎？假如物我感通乃是一種千年不易的詩歌發生學，那麼在現代詩歌詭譎動盪的大變局之中，又會產生何種變化呢？本文將以大陸當代詩人余怒作品中的山水作為詮釋範例，從事更進一步的探討。

在進行更深入的探討之前，要先釐清上述的第一個問題，進行相關前人研究文獻的梳理。關於現代詩中的山水，臺灣的研究專著不多。在國家博碩士論文網上，試以「現代詩」及「山水」作為關鍵詞，進行不限範圍的搜尋，共檢索出 234 筆資料，其中大半是屬於古典詩詞或其他領域的研究，與本文所關切之主題相合的資料，計有陳信安、羅任玲等人的研究論文，雖然僅有寥寥數筆，但已足證「山水」不僅是一個古典詩詞的研究範疇，在當代新詩的發展歷程之中，亦有類似的迴響。

本文的論述的重心將放在回答第二個問題。根據筆者的觀察，「山水」作為詩歌傳統的特定美學模板，在今天科技日新月異的後工業社會中，不可能完全沒有變化。倘若我們想要考察「山水」、「山林」等自然意象在現代詩中產生的質變，就必須先修正自己研究方法的切入角度和取材對象。陳信安、羅任玲所研究的楊牧、鄭愁予、葉維廉、周夢蝶等詩人，其詩歌特質大抵近於婉約抒情²，是

¹ 楊儒賓，2014，〈山水詩也是工夫論〉，《政大中文學報》第 22 期，（臺北：政治大學中文系），頁 15。

² 羅任玲，2005，《臺灣現代詩自然美學：以楊牧、鄭愁予、周夢蝶為中心》（臺北：

以論者往往從詩人與自然山水之間交融無礙的狀態來理解他們的詩作³。然而，我們不禁要發問，身處工業都市中的現代人，果真能如此輕易地從山水景物之間體會大道嗎？抑或，那只是詩人在詩作中給予自己的特定人設，或從生活的諸多面向之中選擇性地展露給讀者的唯美身姿呢？羅任玲認為，我們應該要分別文學中的「自然寫作」與「自然美學」。「自然寫作」是以自然為主體，包含了「自然語言的使用」、「實際的自然經驗」以及「環境意識」等三個面向；而「自然美學」則是將詩人與自然放在同等的高度，「探勘詩人如何在尊重而不侵犯自然的原始狀態下，以其感性的靈魂或理性的思維，體會大自然的美感，且與大自然兩相交融」⁴。羅任玲的分判非常精確，但其研究視角仍然擺脫不了一個最初的預設，即「詩人的心靈自然而然地就能與大自然交互相融」，這種物我感通的能力在羅任玲及以往學者的論述裡，幾乎是每一位詩人先天具備的感性條件。而本文則試圖從舊有論點的反面來思考：現代人果真還具備一種如此健全的感性，能夠輕易與大自然進行物我感通嗎？蓋置身於高度都市化的社會之中，我們難以設想一種從未經受過科技工業影響的審美心靈。縱然詩人可以透過一定的修養工夫來澄懷靜慮，但也不可能完全免除各種高科技在他身上下留下的烙印，以及他置身於後工業社會的事實。科技時代殘破的山水與現代人殘缺的感性是相輔相成的。從都市到山水之間，或許還有一種艱難的過渡，若非

爾雅），頁 14。

³ 陳信安，2013，〈以山水體道：從冥契觀點考察現代學者詩人的山水體驗〉，《彰化師大國文學誌》，第 27 期，（彰化：彰化師範大學國文學系），頁 155-205。

⁴ 羅任玲，2005，《臺灣現代詩自然美學：以楊牧、鄭愁予、周夢蝶為中心》（臺北：爾雅），頁 16-18。

經由詩人有意識地美學習練，是無從達致物我感通之詩境的。

相較於葉維廉、周夢蝶、楊牧及鄭愁予等人的詩作一開始便被論者認為具有情景交融的傳統詩美學色彩。余怒帶有存在主義氛圍的詩作，充滿了種種人存窘境的特徵，這與前人書寫的出發點不盡相同，而余怒的詩歌也是由此種種困窘、荒謬的生存異境裡，逐步修復自己受傷的感性，漸漸尋回曾經在他詩作中失落的山水。由於余怒獨特的詩學主張，使他的詩作不僅想反映現代人的生存之艱，同時也揭露了一種被他稱之為「渾沌」的原初的存在真實。「渾沌」與傳統詩論中物我感通的詩歌境界相似，但卻是取道另一條較為崎嶇的僻徑，繞了一個大彎，方才達致對此物我相合之詩情的迴返。總體而言，早期余怒詩作中若出現自然景物的描寫，多伴隨著一定程度的批判性諷喻，要一直到近年的詩作，我們才得以一窺余怒面對自然山水時那份恬淡與靜謐。本文接下來將採取新批評、現象學批評及文學社會學批評等方式，從不同的角度來探討余怒詩歌如何從都市到山水，以及詩人心靈在詩作中留下的掙扎、轉化痕跡。另外，由於在不同論者那裡，對於自然山水詩的定義不盡相同，本文傾向於從寬認定，即山水乃是自然景物的統稱，故余怒詩歌中與自然景物相關的描寫，都會被納入本文的思考範圍。

一、不可能的山水

十七、十八世紀在歐洲興起的啟蒙運動，相信人類可以透過運用知識，最大限度地掌握並解決生存的各種問題，讓自然界的一切為人所用。於是科學技術逐漸興盛，過去主宰人類身心的神話遜位。然而這個除魅化的世界，似乎又迎來了新一輪的宰制。那就是

啟蒙本身變成一種理性的神話，接替了原本神話所象徵的非理性對人類身心的統治地位。阿多諾明確地指出了這樣的現象：「人們以他們與行使權力的對象的異化，換來了自己權力的增大。啟蒙精神與事物的關係，就像獨裁者與人們的關係一樣。獨裁者只是在能操縱人們時才知道人們。科學家只是在能製造事物時才知道事物」。因此實用主義掛帥的結果是「科學家在運用事物的過程中，總是把事物的實質看成為他掌握的實體。這種等同性構成了自然界的統一性」。⁵事物的可控性是科學家在觀看世界時最基礎也是最終極的考量。而對可控性的信仰發展到極致，則會形成另一種誇張的荒謬。例如 1957 年到 1962 年間，由毛澤東發起的「大躍進」運動，對於人力、地力、物力所作出的各種不合理的估算、消耗與壓榨，造成了一場空前的大飢荒，直到 1966 年文化大革命爆發，部分錯誤政策仍在延續。時至今日，當時的錯誤政策對於大自然、人類的殘害亦未完全消滅。大躍進與文革的肇因雖然是政治成分居多，但為那些荒謬政策背書的人當中，亦可見到科學家的身影。小說家孔捷生根據自己文革時期上山下鄉的經驗所寫的《大林莽》⁶，描述了一群被分配到海南島的知青，他們被授命在當地砍伐森林，種植橡膠樹。而濫墾濫伐的結果當然是使原有的地貌、植被及森林生態系破壞殆盡。書中的知青們昂揚著一股征服自然的意志，這獨屬於那個時代的理想主義氛圍，既是啟蒙精神在東方的變異，也是造成自然危害的主因。

1966 年出生的余怒在文化大革命的背景下成長，也許正因如

⁵ 上述引用參見：Max Horkheimer、Theodor W. Adorno（著），洪佩郁、蘭月峰（譯），1990，《啟蒙辯證法》（重慶：重慶出版社），頁 7。

⁶ 孔捷生，1985，《大林莽》（廣州：花城出版社）。

此，余怒的詩中充滿著對人性的警惕。根據余怒的寫作年表顯示，他曾經仿寫古典詩詞，只是由於個人的美學取向，他捨棄了傳統詩歌與一般寫作者習以為常的審美符碼，改以現代人當下的生存處境作為詩歌創作的切入點，走上了不同的詩歌道路。而在余怒可以稽考的早期作品中，我們很難發現他的詩裡提及確切的地名，以及吟詠自然山水的部分，大多是鋪張揚厲的意象的狂歡所建構而成的異質詩境。這與其早年醉心於現代主義的外國文學有關，而對外國文學的習閱也導致他的詩作呈現去本土化、非在地化的傾向，形成了一種意象至上的寫作風格。對於意象的注重一方面讓他的詩歌具有一種普遍性，就算讀者不熟悉余怒其人，也能被他的詩歌意象所感染；而另一方面，過度注重意象的結果是一旦詩歌的意象經營失敗，讀者就比較不容易去感知詩歌的內容。余怒詩歌早年的意象經營在長詩〈猛獸〉達到高峰，寫於〈猛獸〉前後的詩作，充斥著大量與疾病有關的隱喻，容或正如詩人在〈網〉裡所說的：

七點鐘，我得趕上頭一班車，我不能
 無故遲到。一個人的一生
 只能劃分為上班時間
 與短暫的病假兩個部分
 因此病假顯得可貴
 你不能不亮出你的底牌⁷

（節錄）

疾病是為謀生而工作的人從體制的操控下逃逸的藉口，因此生病的

⁷ 余怒，1999，《守夜人》（臺北：唐山出版社），頁 56。

身體即是詩歌中的「我」藉以對抗現實的底牌。身體的病態反映著受傷的心靈。由此受傷的心靈望出去，是一片扭曲反常的世界：

我長大了，肉眼可以看見細菌了
受傷時我聽到一片葉子
在吱吱叫。太可怕了，一樹的葉子

——〈歷程〉（節錄）⁸

我脫下衣服是虛假的
我滿身汗臭，我怕光
我怕魚刺
我怕老鼠
我怕嗚嗚叫的警車，一聲不響的
嘴巴，暴跳的金牙

我活著是暫時的，狗在曠野裡
閹豬在刀下

——〈禿鷲〉（節錄）⁹

就如黃梁所指出的，「在余怒的詩裡『余怒』彷彿是他人，同他人一樣是微渺的、可憐的存有者」¹⁰。正是現實中人與世界的異化，造成了詩歌中「我」與自然的異化。這個時期在余怒詩中出現的自然景物，多是作為人存實況的間接的隱喻，呈露出一種可怖的狀態。〈歷程〉中的「我」具有超乎常人的視力，能以肉眼看到細

⁸ 同上，頁 37。

⁹ 同上，頁 64-65。

¹⁰ 同上，頁 XI。

菌，乃至當「我」受傷時，居然聽到一樹葉子上的細菌都在發出吱吱的叫聲。人類當然無法直接用肉眼看到細菌，除非借助顯微鏡的幫助；而現實中的細菌也不會吱吱作響。但在余怒的詩中，吱吱作響佈滿細菌的樹葉，與「我」反常的優越視力，兩種超現實的情境互相合理化，營造出一種密集的吞嚥感，彷彿外界充滿著細菌，隨時都會撲上來吞嚥「我」傷口中的血肉。而〈禿鷲〉中的「我」以「狗在曠野裡」自比，更是突顯出主體處於一種孤零無告，淒涼如狗的處境之中。「曠野」的寬廣不能帶給詩中的「我」豁然開朗的心曠神怡之感，只是喻示著生命情境的荒涼與漠然。

在面對人存的無意義及荒謬感之餘，早期的余怒偶爾也有直接提及山水及自然景物的詩作，然而大多是一種表態及反思：表明自己對於既有美學傳統的反叛心態，以及反省既有詩歌在描述自然之美的不足之處。請看：

〈游廬山記〉¹¹

古鐘破裂

我涼爽

〈另一面〉¹²

你說：廣袤

你說：樹

你說：雨中群星

但我眼前的事實是

炎熱、群居、運動

¹¹ 余怒，2004，《余怒詩選集》（北京：華文出版社年），頁 224。

¹² 同上，頁 225。

唐朝的李白曾經描寫廬山的景色道：「廬山秀出南斗傍，屏風九疊雲錦張，影落明湖青黛光。金闕前開二峰長，銀河倒掛三石梁。香爐瀑布遙相望，回崖沓嶂凌蒼蒼。」（〈廬山謠寄盧侍御〉）詩中的廬山充滿明媚秀麗的風光；宋朝蘇軾的「不識廬山真面目，只緣身在此山中」（〈題西林壁〉）、「廬山煙雨浙江潮，未到千般恨不消」（〈觀潮〉）等詩句，在廬山景物中寄寓了作者個人的生命哲思，亦是後人琅琅上口的佳作。異代的詩人所吟詠的未必是現實五嶽中的同一座廬山，他們詩中的廬山卻已逐漸構織成一個美學符碼，形成許多讀者共同的文化記憶。但由共同的文化記憶所建構的符號體系，卻變成了某種美學的牢籠，語言的陳套，而這正是余怒所要摒棄的。〈游廬山記〉中的古鐘，便象徵著綿延的美學傳統對人的包圍性及遮罩，使人受困其中，無法煥發個體的獨特感受。古鐘的破裂則意味著美學傳統的中斷或失效，詩中的「我」不再受制於傳統文化符碼，而是重新獲得了再創文化的可能性及主動權，因而感到一股新生的涼爽。涼爽作為膚覺的體現，破裂作為視覺的反映，彼此互相交疊蘊含，形塑出一個以「我」的身體為中心的情境化空間，使表面看似物我疏離的詩歌意象，隱藏著另一層更深入的意義維度，提供了情景交融的可能，亦為之後向自然的復歸埋下伏筆。

然而，為何余怒執意要反叛既有的美學傳統呢？榮光啟認為，余怒不同於「非非」、「莽漢」等打著反傳統、反文化旗幟卻「行為大於文本」的詩歌流派，他指出：「余怒不是為反對而反對什麼，他所指向乃是存在的真實，這一指向是唯一的，至於什麼手段，是次要的。所以我們很難標明余怒的詩歌的風格，他不一定口語化，也不一定反抒情，反崇高反理性等等都不是目的，用語言抵達存在

的瞬間真實、個體真實的生存狀態才是唯一的」¹³。余怒顯然並非為反而反，而是既有詩歌傳統中幾近僵死的文化符碼不再能傳遞鮮活的生命實感，達不到他對還原真實存在的要求，因此不得不割捨之。在〈另一面〉中，不斷發話的「你」所提到的三種景象，都是讀者熟悉的自然，也是既有美學傳統給予讀者的自然符碼，但「我」眼中的世界卻不是「你」所言的那樣。「炎熱、群居、運動」才是「我」眼中的真實世界。這令人聯想到大陸的「城中村」現象，由於都市化的發展進程太快，不斷擴張的城市版圖將原本位於城市近郊的村落併吞進都會圈內，然而相應的配套措施來得太慢，未能針對城中村的土地所有權進行妥善規劃，因此城中村的土地名義上是由村落人口共有，不屬於城市的土地，也就不被納入城市政府公共服務的範圍。缺少政府介入的結果是城中村充滿俗稱「握手樓」的低矮擁擠的違章房舍，公共衛生普遍比較差，但由於租金及消費低廉，故吸引了許多外地打工的人居住，大量的流動人口造成了管理不易的治安死角，而周邊卻緊鄰著象徵城市高度資本化的百貨公司，兩者突兀的對比形成中國大陸特有的城市景觀。直至今日，城中村的改建仍然在進行。筆者曾經走訪廣州市的瀝滘村，親身體會到城中村與周圍繁華的高樓大廈的落差。而在余怒曾經求學上海，亦存在著多處城中村。將城中村現象對照余怒的詩作，我們便不難理解余怒在詩中所做出的反思。另外，若從詩句結構的角度來說，因為下雨天是難以觀星的，故「雨中群星」的不合理性，也為詩中的「我」做出反駁預留了線索。

¹³ 榮光啟，2004，〈解開身體的死結——論詩人余怒的寫作（代序）〉，收入《余怒詩選集》（北京：華文出版社），頁 11。

綜結而言，在余怒早期的詩作中，自然山水並非他最關注的主題，人的生存境況及原初的存在真實才是他想表達的。但從現代詩中的山水這個角度切入，來閱讀余怒詩歌，則會發現自然景物在余怒詩歌中往往以反常的面貌出現，成為其反抗既有美學傳統及表達存在真實的諷喻。本文所謂的「不可能的山水」，指的即是余怒所透露的寫作傾向：因為自然山水作為既有美學傳統的符碼，已經不能滿足表達現代人生存處境的需求，故須另闢蹊徑，方能抒發個體的獨特感受，完成語言中詩意的更新。而由此詩意的更新造成了兩方面的結果。一方面，余怒在組詩〈枝葉〉及若干中期詩作裡，表達了對於自己生存的世界的深刻關懷，這種對於世界的關懷意識在情感上是複雜的，混合了各種自相矛盾的情緒在內，其所關懷的對象不特指自然，卻包含了自然；另一方面，余怒在近年創作的組詩〈蝸牛〉裡，則頻繁地提及動植物的學名，以自然景物襯托詩歌主體內省的靜謐感。外顯的關懷意識和內省的靜謐感構成了余怒詩歌朝自然的復歸，接下來會在第二、三節一一分別論述。

二、外顯的關懷意識

在余怒的中期詩作中，出現了復歸自然的祈嚮，而這種傾向又集中表現在他獻給妻子吳圓圓的組詩〈枝葉〉裡。〈枝葉〉每一首皆以「2-2」的分行方式呈現，共有 222 首，詩風簡潔明淨，大量運用自然界中的山水、動物、植物等，來表示各種情感，其中有潤澤的關愛，也有捉摸不定的感傷。雖然難以用既定的概念去框限詩義，但我們仍能發現余怒對於自然山水的描寫，從前期的反常扭曲，逐漸發展為悠遠綿渺。例如〈枝葉〉第 41 則：

41

在開闊處

傾聽松果落地

嚮往著

飛鳥與晴空的結合

松果在微風輕拂下幾近無聲的悄然落地，彷彿松樹在播撒自己的後代，象徵著大自然的勃勃生機。但這股勃勃生機最初是從何興起的？是否為陰陽化成？詩中人在此並不說破，只展示給讀者一種嚮往的姿態。原本飛鳥只是飛鳥，晴空只是晴空，但在詩中人的嚮往之下，它們卻有了物物融通的可能。而詩中人的嚮往又是從傾聽松果落地興起的。其中存在一條奇異的因果鍊，彷彿松果不是松樹的後代，而是晴空與飛鳥結合之後受孕所誕下的。這個從天而降的松果沒有落在別處，而是落在了敞亮的「開闊處」。不同於早期詩作〈禿鷲〉「狗在曠野裡」那種令人感到荒涼無助的寬廣。〈枝葉〉裡的「開闊處」由於詩中人的嚮往、飛鳥與晴空的結合而帶著一絲親密感。「晴空」一詞點亮了「開闊處」，將早期詩作中屬於曠野的灰暗基調一掃而空。如果在〈枝葉〉第 41 則，人與自然的親密感還只是似有還無若隱若現，那麼到了〈枝葉〉的壓軸，詩人就乾脆直白地道出了他對世界的關懷。請看第 222 則

222

地球不轉動

應有其緣由

我只知道愛

圓圓之所在

「圓圓」既作為名字指涉詩人的妻子，又作為形容詞來描述人類所處的橢圓形的地球，更是人與世界之間的和諧氛圍。「我」沒有因為地球停轉而驚懼，詩中的地球也沒有因為停轉而傾毀，一切都懸停在星體靜止的一刻。在萬物常寂宛如真空的詩境裡，「我」對世界的愛所具有的能動性卻益形彰顯，形成了余怒詩歌中外顯的關懷意識。然而余怒詩歌的關懷意識並不通往宗教性、絕對性的超越境界。這種關懷意識本身是有限的、相對的、屬人的，混雜了許多愛恨交織的情感在內。在另一首〈願上帝保佑翅膀〉，即是此關懷意識的深化與複雜化：

〈願上帝保佑翅膀〉

如果你一夜繞地球轉他七圈，你會發現
這個讓你傷心的星球原來是靜止的，從來不轉動的。
而如果有人叫你交出靈魂，馬上從這裡滾蛋，你又會
不樂意，不肯降落，也不肯飛往他處。

「地球停轉」這個意象再次出現，然而我原先對地球這個「圓圓之所在」的愛，卻替換成了一種跡近喟嘆的無奈。即使這個停轉的地球曾讓「我」感到傷心，但「我」還是選擇了留在這個星球。從「地球停轉」的詩歌事件中，我們隱約可見早年余怒以自然事物作為批判性諷喻的延續，似乎是以地球停轉來暗示現實中的種種不合理。但在這首詩裡，地球的停轉和「我」的能動性是相輔相成的。或許地球並非停轉，只是因為詩中的「我」在一夜之間繞了地球七圈，超過了地球自轉的速度，從而讓尚在自轉的地球在「我」的眼裡呈現停轉的狀態。假如我們將這首詩裡的「翅膀」與〈枝葉〉中

的「愛」對照，就會發現它們都代表著某種具有能動性的關懷意識。但〈枝葉〉也許受限於「2-2」的分行方式，無法寫得更加深入，詩中的「我」對「圓圓之所在」的「愛」較為扁平片面，表現出一種不假思索的關切，這種缺乏自省的善意，有可能發展為自身的反面——就像〈願上帝保佑翅膀〉的「我」搥著過動的翅膀繞著地球飛了七圈，導致地球停轉一樣。祈願上帝保佑「翅膀」所代表的個體能動性，乃是因為個體的能動性發展到極端或有某種風險，從而造成「地球停轉」所隱喻的種種不合理的現實情狀。因此，「我」對世界的關懷意識本身包含著自我消解的傾向：為了不讓「我」的關切過度介入世界的運行，那麼在「我」對世界表達了適度的關切之後，「我」就必須退場。而「我」的退場往往是藉由辯證式語法的自嘲反諷來完成。對世界懷有戒心的自嘲反諷與對世界懷有歸屬感的善意關切，共同形塑出余怒詩中愛恨交織的矛盾心態，也讓「我」與「世界」的互相周旋變成價值對立項互相衝突的解釋漩渦。

那麼，這種由多股情緒匯集而成的關懷意識是否有其源頭呢？海德格曾對人的情緒何以產生提出一種存有學的解釋。他將人存的結構稱為「Sorge」，這個詞在德文中有擔心、擔憂的意思，在英文中被翻譯為「care」¹⁴，在中文被翻譯為「關念」¹⁵、「牽念」、「牽掛」¹⁶、「慮」¹⁷或「煩」¹⁸。海德格在描述此有的存有同時定義了

¹⁴ Martin Heidegger, 2008, Tr. by John Macquarrie&Edward Robinson, *Being and Time*(New York:Haper&Row).

¹⁵ 參見：陳榮華，2006，《海德格存有與時間闡釋》（臺北：臺大出版中心），頁139。

¹⁶ 參見：張祥龍，1996，《海德格爾思想與中國天道：終極視域的開啟與交融》（北京：三聯書店），頁117。

Sorge：「此有的存有意指，先行於自身的存有——早已在（世界中），且作為靠前的存有（遭遇世界中的存在者）」¹⁹。所謂到了自己之前的存有，指的是人作為此有(Dasein)²⁰是不斷地領會(understanding)存有的動態存在，這種對於存有的領會具有延續性，讓我們一邊從一個無可名狀的某處向世界靠近，一邊與世界中的存有者相逢。此有的動態存有不是從物理空間的 A 點移動到 B 點，而是採取「呈示自身」義，類似於《周易》乾卦所言的健動不息的天行，此有不斷湧現出對世界的領會，故我們說它總是已經在世界之中並且向世界而去。這蘊含著此有的存在不是一個封閉的結構，而是對外敞開、向外投射的。向外投射的存有狀態不是一往不返，它會造成一種對己身的回溯，正是這種領會的洄瀾，開顯出我們的存有其實早已在世界中發生了。據此，海德格所提出的 Sorge 可以說是察覺到了人與世界之間有一種幽微的牽連，它不是心理活動，卻是所有心理活動的源頭，因為它就是此有的存有本身，在基礎存有論的脈絡下，Sorge 是人與世界相關聯的前反思狀態，也是一種對存有綿延不絕的領會運動。

從海德格對此有的闡釋反照余怒「詩歌與存在渾然一體，因此詩歌也無法承擔對本質的追問及說明」、「混沌詩歌以邏輯的隱退為

¹⁷ 參見：陳鼓應，1999，《存在主義》（臺北市：臺灣商務印書館股份有限公司），頁 142。

¹⁸ 參見：Martin Heidegger（著），王慶節、陳嘉映（譯），1998，《存在與時間》（臺北市：桂冠圖書股份有限公司），頁 263。

¹⁹ 此句參考了陳榮華的中譯、John Macquarrie&Edward Robinson 的英譯。

²⁰ Dasein 在海德格的基礎存有論脈絡中，指的是存有(Being)藉人的存在(exist)以顯現自身。也就是說，會追問及探求存有意義的人，如同一個存有的標誌，標示出「這裡有存有」、「存有在這裡」。

先決條件，它不要求詩人回答『是』或『否』，它只要求呈現『它在』」等詩學論點，我們可以發現余怒詩歌中的關懷意識所關懷者，並非一般意義下的自然生態或社會人文，毋寧說是一種可以含括上述兩者的存在狀態，就像榮光啟所指出的那樣。而關懷這種存在之瞬間真實的意識本身，也就不同於一般心理的情緒活動，更不是一種有意為之的認識行為，其更接近於海德格所談的 *Sorge*，乃是一種對世界的動態領會所構成的人存情狀。由於這種關懷意識就如同海德格的 *Sorge* 一樣是不斷外於自身到達世界之中去的，故本文稱之為外顯的關懷意識。而本節開頭指出余怒詩作中具有復歸自然的祈嚮，這裡所謂的自然也並非逍遙無礙的自然，而是在海德格關於 *Sorge* 的基礎存有論結構之下、在余怒「詩歌即存在之渾沌的呈現」²¹論點之下，一種人與世界之間具有本源性之幽微牽連的自然。

那麼，余怒的詩歌具體如何表現人與世界之間具有本源性之幽微牽連的自然呢？既然詩歌和存在渾然一體，那麼它與世界之間顯然就不是從符徵通向符旨的關係。用以維繫語言符號系統的連結在詩歌裡失效了，語言文字轉變為一種中性的媒材。語言的物化將表達推向了極限，也就是「言無言」。「言無言」並不是什麼都不說，語言的表意功能在詩歌中依然存在，而是指經過有選擇地剔除一般的成見與價值判斷之後，語言已經從我們所熟知的那種日常語言轉化為通往另一種未知事物的過渡。由是，余怒的詩歌語言便呈顯出一種陳義逐漸消隱，新意逐漸萌生的居中地帶。但由於語言中過往

²¹ 參見：余怒（著），黃梁（編），1999，〈從有序到混沌〉，《地下的光脈》（臺北市：唐山出版社），頁 85-87。

的陳義並未完全隱去，萌生的新意也尚未完全成形，因此，詩歌這片語言的居中地帶也是語義的灰色地帶。於是，詩歌作為一種通往未知維度的過渡性言語，引導著讀者去構造新的意涵。習於日常語言的讀者面對余怒詩歌時，不得不放下自己那碰壁的成見，轉向內心尚未顯露的部分。本文將此種閱讀狀態稱之為內省的靜謐感。必須說明的是，這分內省的靜謐感不獨在讀者處發生，同樣的它也是詩歌作者委身於語言中寫作時的寫作狀態。透過文本的橋接，讀與寫的兩造可以共同分享、翻新這分內省的靜謐感，就如如日內瓦學派的喬治·普萊在《批評意識》中所說：「為了體會過去曾經體會過的感情，不見得必須是那個曾經體會過這感情的人，批評家的感情是被批評的作者的感情的真實的復甦」²²。靜謐並不是指沒有物理學上的聲音，它具有多義性，既可以指通過詩歌的過渡性言語即將面臨未知事物的摒息，也可以指成見止息的心境，或者是語言的歷史性不再佔據我們的聲音。總之，藉由詩歌語言所營造出內省的靜謐感，會提醒人們關注、覺察自己的獨特感受。余怒的近作〈蝸牛〉系列組詩，即出現大量詩歌主體與自然事物（動物、植物、山林景觀）照面的情景，雖然在強調詩歌主體的侷限性這一點上與前期詩作相同，但早期詩作中反常可怖的自然事物，在〈蝸牛〉中卻被歸還了它們的本來面貌，詩歌主體與自然事物之間，藉由語言中的詩意更新，獲得了一種重新釐定的關係，甚至使得他的詩歌隱約有了幾分禪語「隨說隨掃」的意味。

²² 喬治·普萊（著），郭宏安（譯），1997，《批評意識》（南昌：百花洲文藝出版社），頁16。

三、內省的靜謐感

中國山水詩最初的形成，不僅是六朝崇尚清談玄學的時代風氣所推動，同時也有賴於詩人靜觀天地之道，妙悟山水之理的玄心、賞心。假設舊有的山水詩表達模式，已經不再能夠適應現代的科技工業社會，必須經由對舊有語言傳統的破壞、重組方能再次賦予語言以詩意，那麼，在現代詩裡還存在著類似古典山水詩的玄心、賞心嗎？以下將以余怒的詩作〈蝸牛〉為例，嘗試說明之。

在 2018 年 2 月 4 號飛地書局南頭店的詩歌座談會中，余怒提及關於〈蝸牛〉的創作概念：「〈蝸牛〉更多的是納入一些自然物象，因為文學化的緣故，自然物象容易陷入陳詞濫調，一寫就俗，是一種危險的寫作。但我想嘗試一下：我寫自然物象與其他詩人有何不同。」²³那麼究竟在余怒的筆下，自然物象有何不同呢？請看：

〈依傍篇〉²⁴

六月初的草色和河面上
薄膜似的光，水獺在水中的
那種光滑，一種對立之後醒悟過來
的內部安寧，像母鳥和雛鳥，相依
相傍，像中心和邊緣。除了看到的。

²³ 出自：2018，〈余怒詩歌座談會專訪〉，飛地傳媒，URL=<http://wemedia.ifeng.com/48577469/wemedia.shtml>（2018/4/8 瀏覽）

²⁴ 參見：2001，〈「余怒@界限」〉，詩生活，URL=<http://www.poemlife.com/showart-77146-1277.htm>（2018/4/9 瀏覽）

此時我的感受與過去的人們一樣，相信
有花神、太陽神，照着這裡，
砂泥蟻丘、紅漿果荊棘、一年生花叢，
不管什麼存在都允諾以顯現。

全詩以夏季的草色與河面上的浮光起興，作者給予河面浮光以「薄膜」的比喻，並且將此薄膜似的光定調為具有光滑觸感的特性。而這種光滑的觸感就相當於人們目擊水獺以其適合分水破浪而行的流線型身軀在水中自在優游一樣。同樣是描寫觸覺的意象，我們可以將余怒在西元 2017 年寫就的〈依傍篇〉與西元 1995 年的早期詩作〈觸覺〉作一比較。〈觸覺〉裡用「一個人在兩條魚的夾縫間走著」、「剛剛長出感官的嬰兒滑動著」、「齒輪在雨中緊咬著」²⁵等事物，展現出一種黏膩、窄迫、粗礪的觸覺印象。回顧早期詩作不僅可以讓我們見證余怒的詩風由著重描寫負面事物向描寫自然景物的轉變，同時也有助於我們理解〈依傍篇〉的下一句「一種對立之後醒悟過來的內部安寧」。究竟是什麼事物曾經處於對立的兩端呢？詩中沒有說破，任由讀者自行想像。我們可以將之連同上文一起解釋。根據詩句給出的河畔觀者的視點，六月初的草色與被比喻成薄膜的光原本皆是被觀看的對象，光被強行賦予的薄膜比喻，亦是觀者與自然景物之間的一層隔膜。但隨著「水獺在水中的那種光滑」出現，縮合了薄膜所可能具有的滑溜觸感，與視覺上可見的光，捕捉到了河畔觀者內心瞬間的感受。此處的「光滑」既是指一種優游自得的體驗，同時也進一步修飾了「薄膜」這個喻依，使其不再孤

²⁵ 余怒，1999，《守夜人》（臺北：唐山出版社），頁 33。

立地出現，而是作為整個詩歌有機體的一部分存在。

當我們承認光可以看起來是滑的，承認有一種觸覺與視覺錯位的瞬間，此時我們就不再停留在最初河畔觀者與河岸景物的主客對立的格局之中，而是擺脫了一覽無遺的視覺所賦予世界的透明性，這種視覺上的透明性乃是主客對立的前提，由於我們相信所見即真實，方才產生一種能夠為眼前的事物強加比喻的話語權力，光才可以被我們說成薄膜似的光。然而詩歌的下文旋即出現了整首詩的詩眼「除了看到的」，否定了詩歌開頭那種在觀者視野裡一覽無遺的透明性，這讓讀者無法肯定詩裡所描寫的自然究竟是外在物象抑或內在心象。而整首詩的基調也從透明性往不透明性靠攏。從具有透明性的一般視角，轉向到具有不透明性的想像視野，這也意味著最初的主客對立格局被打破。在不透明的瞬間想像裡，人與物的界線變得模糊。這種界線消泯的一團渾沌，使得原本對立的兩極關係有所轉化，變得如同「母鳥與雛鳥」一樣親密。若從精神分析理論來看余怒用親子關係作為經過轉化的主客關係的隱喻，我們可以更加清楚地體會到這種物我不分的渾沌情狀。李娜指出，從「二十四孝」的「嚙指痛心」及許多類似的孝道故事可以看出，在中國「已經和母親分離的孩子，無論年紀，在孝文化的外衣下繼承了重返渾沌拯救母親的使命」，「因此，家庭中母親與孩子的關係，似乎不能像西方那樣進入主客分離的狀態，而是總存在著母子連心的同體之幻想。這個幻想是原初的渾沌化幻想，在那裏母親與孩子是不分彼此，是同呼吸共命運的」²⁶。反照余怒詩歌藉由否定簡單的所見即

²⁶ 李娜、徐佳軍，2017，《渾沌與創傷：渾沌心理與精神分析的相遇》（四川：四川大學出版社），頁 193。

真實，引出世界具有不透明的一面，在那裏想像與現實彼此混雜的渾沌情狀，使得每個存有者之間都具有那種母鳥與雛鳥之間互相依偎的親密感。即使如「花神」、「太陽神」等虛構的存在，也和「砂泥蟻丘」、「一年生花叢」等現實的存在具有同等的地位，得以在我的感受裡顯現。而詩中的「我」的感受乃是「一種對立之後醒悟過來的內部安寧」，這既意味著透明的主客對立格局被不透明的詩意思象所破解，也像是余怒本人的創作歷程，從早期詩作多為描寫負面的自然事物，一直到晚近詩作不再於詩中刻意破壞自然事物，這也是詩人解除了自己與自然之間的對立，從而回歸到世界之內，回歸到物我不分的渾沌情狀裡與自然萬物互相依傍。

〈依傍篇〉的「一種對立之後醒悟過來的內部安寧」，作為〈蝸牛〉系列的主旋律，分布在各首詩作的字裡行間。這種安寧靜謐，並不是毫無聲音，毋乃更貼近余怒在另一首〈山間詩〉所說：「心中某種遼闊的東西／不是寧靜、仁慈，而是歡愛般的／白雲翻滾舒卷下的無所思」²⁷。詩人將自己的心境比擬為舒卷無心的白雲，跡近於莊子「無思無慮始知道」，成見止息的道心。而日常語言與現實世界之間原本猶如鏡像對稱的關係，在詩歌中則轉化為一種試圖表達前存在狀態的道言，也正是余怒所標舉的渾沌詩歌²⁸。在語言結構裡，從意符到意旨的過程具有某種指向性。而余怒的渾沌詩歌則是對這種語言文字指向性的破壞與再造。語言在詩歌中獲得全新的指向性，這種全新的語言指向性不再是與言說主體分離的

²⁷ 參見：2001，〈「余怒@界限」〉，詩生活，URL=<http://www.poemlife.com/showart-77727-1277.htm> (2018/4/9 瀏覽)

²⁸ 余怒（著），黃梁（編），1988，〈從有序到渾沌〉，《地下的光脈》（臺北：唐山出版社），頁85。

工具化傾向，而是一種與言說主體貼近乃至融合的內化。在此意義下，我們可以說渾沌詩歌是一種與身體密切相關的語言。它是一種肉身化的語言，也是一種語言化的肉身。之所以能夠如此，乃在於渾沌詩歌裡各種語義的錯置具體地表現出梅洛龐蒂的身體現象學中所謂的「可逆性」或「肉」，即「它是可見的盤繞在正在看的身體之上，可觸的盤繞在正在觸的身體之上」²⁹。假如能觸者也是可觸者，那麼我們可以說，在語言中的指向性既是一種從意符到意旨的「能觸」，同時也可以部分地捨棄其指向性，讓語言物化還原為「可觸」的某種物體。語言結構的指向模式繼承了身體結構的觸覺模式，就如《我們賴以生存的隱喻》所指出的，身體在世界中的空間性是語言生成的基礎³⁰。無論語言在日常規約下指向何物，在渾沌詩歌中的語言不僅保留了它原本的指向之物，同時還包含從指向他物到指向自身的這種逆轉，使得語言自身也還原為世界的一部分，不再是那個用以將萬物分類切割的工具，在此意義下的余怒詩歌，方具有本文所謂的「內省的靜謐感」。而這也正是六朝謝靈運的山水詩裡「賞心」、「玄心」的現代迴響

四、結論：顯山露水的身體

余怒的〈依傍篇〉「除了看到的」這句話，告訴我們眼見未必為憑，需得用生命去體驗、感受存在之混沌，那物物不分的境界。

²⁹ 梅洛·龐蒂（著），羅國祥（譯），2016，《可見的與不可見的》（北京：商務印書館），頁 180。

³⁰ George Lakoff & Mark Johnson（著），周世箴（譯），2006，《我們賴以生存的隱喻》（臺北：聯經出版社），頁 27。

但不分，未必就意味著相融，就如余怒在「詩觀十六條」寫的另一句話「破碎符合存在的真實」³¹。那麼我們該如何理解這種在邏輯上的對立項失效，但又是破碎的弔詭存在呢？假如參考佛教天台宗知禮對「生死即涅槃」、「煩惱即菩提」的「即」之一字所做的詮釋³²，我們可以說在余怒所謂的存在之混沌裡，原本在邏輯上看似對立的事物之間雖然被取消了原本的對立，但取而代之的新關係卻並非「背面翻轉」（指同一種物體之正反兩面）或「二物相合」（指兩種事物和合而成的一種事物），毋乃更接近「當體全是」，給予世界萬物以一種絕對的肯定，無論善惡、美醜、好壞，均有其存在的意義，在此絕對肯定的態度下，方能如〈依傍篇〉所言：「不管什麼存在都允諾以實現」。所謂當體全是，在本文裡指的是這樣一種矛盾的狀態：語言既是在世界的內部發生，但同時它也充當這世界的外部，或者顯示出可能有一個外部。這也就是為什麼我們說一種指向道的語言，乃是語言的否定性向肯定的回歸，因為它回到了最初命名的當下，在那個人與世界水乳交融的一刻，人作為世界的一部分幫世界的另一部分命名。通過這種命名活動而出現的語言，由於自始至終都是在世界的內部發生的，所以我們說它帶有一種內省的靜謐感。不是人在內省，而是世界在內省，人只是世界得以內省的觸媒。而指向大道的詩歌就是一種世界的內部語言，由於它與萬物一體，所以它是靜謐無聲的，好像說了些什麼，但其實什麼都沒說，因為它也只是萬物之一。這種試圖超乎邏輯，捐棄傳統的詩歌祈禱，指向了一種新價值的建立。本文將此余怒筆下的自然逕稱為

³¹ 余怒，2004，《余怒詩選集》（北京：華文出版社年），頁471。

³² [宋]知禮，1928，《十不二門指要鈔》，Cbeta Vol. 46。

「顯山露水的身體」。

顯山露水的本意為顯露自己的才能，而在本文用「顯山露水的身體」來指稱余怒詩歌中意識到身體乃是最為根本的東西，並且以此作為詩意的基礎，讓大自然的事物能夠透過我的身體來顯現，而我的身體也通過置身於大自然的事物之中而獲得自我定位及呈露，可以說我的身體與大自然之間，恆處於一種互相轉化的關係。在此互相轉化的關係之中，大自然是被身體的種種感觸所情境化的空間，而身體本身也是大自然造物的一環，與其他事物環環相扣。古典山水詩的美學涵義在余怒這裡獲得了一種著重身體經驗的現代性。無論語言及世界，都具有一種身體間性。世界是身體與身體間的世界，語言是身體與身體間的語言。因此，余怒在〈夏日篇〉中說：「詩人依據詩人的身體得到喜悅／不是依據詩」³³。余怒詩中對於人與自然之間互相轉化的反思，體現出現代詩中的自然山水所可能到達的存在的深度，可以說是海德格基礎存有論脈絡下「除距」的極致，此在對工具世界的取用、思考，最終會導向一種前存有狀態的視野，在那裡人對世界的既有認識不起作用，只是與一切事物並肩漫遊於存在之混沌之中。

³³ 2001，〈「余怒@界限」〉，詩生活，URL=<http://www.poemlife.com/showart-77321-1277.htm>（2018/4/9 瀏覽）

參考文獻

一、中文書目

- 孔捷生，1985，《大林莽》，廣州：花城出版社。
- 李娜、徐佳軍，2017，《渾沌與創傷：渾沌心理與精神分析的相遇》，四川：四川大學出版社。
- 余怒，1999，《守夜人》，臺北：唐山出版社。
- _____，2004，《余怒詩選集》，北京：華文出版社。
- _____，黃梁（編），1999，〈從有序到混沌〉，《地下的光脈》，臺北：唐山出版社。
- 榮光啟（著），余怒（編），2004，〈解開身體的死結——論詩人余怒的寫作（代序）〉，《余怒詩選集》，北京：華文出版社。
- 陳信安，2013，〈以山水體道：從冥契觀點考察現代學者詩人的山水體驗〉，《彰化師大國文學誌》第 27 期，彰化：彰化師範大學國文學系。
- 陳榮華，2006，《海德格存有與時間闡釋》，臺北市：臺大出版中心。
- 陳鼓應，1999，《存在主義》，臺北：臺灣商務印書館股份有限公司。
- 楊儒賓，2014，〈山水詩也是工夫論〉，《政大中文學報》第 22 期，臺北：政治大學中文系。
- 羅任玲，2005，《臺灣現代詩自然美學：以楊牧、鄭愁予、周夢蝶為中心》，臺北：爾雅。

張祥龍，1996，《海德格爾思想與中國天道：終極視域的開啟與交融》，北京：三聯書店。

〔宋〕知禮，1928，《十不二門指要鈔》，Cbeta Vol. 46。

喬治·普萊（著），郭宏安（譯），1997，《批評意識》，南昌：百花洲文藝出版社。

梅洛·龐蒂（著），羅國祥（譯），2016，《可見的與不可見的》，北京：商務印書館。

Max Horkheimer、Theodor W. Adorno（著），洪佩郁、藺月峰（譯），1990，《啟蒙辯證法》，重慶：重慶出版社。

Martin Heidegger（著），王慶節、陳嘉映（譯），1998，《存在與時間》，臺北：桂冠圖書股份有限公司。

George Lakoff&Mark Johnson（著），周世箴（譯），2006，《我們賴以生存的隱喻》，臺北：聯經出版社。

二、外文書目

Martin Heidegger, 2008, Tr. by John Macquarrie&Edward Robinson, *Being and Time* (New York: Haper&Row).

三、網路資料

2018，〈余怒詩歌座談會專訪〉，飛地傳媒，URL=<http://wemedia.ifeng.com/48577469/wemedia.shtml>（2018/4/8 瀏覽）。

2001，〈「余怒@界限」〉，詩生活，URL=<http://www.poemlife.com/showart-77146-1277.htm>（2018/4/9 瀏覽）。