

余光中詩歌嗅覺書寫的七大類型

——兼論兩例三位一體嗅覺意象組合模式

史 言

提 要：本文是對余光中詩歌作品裏數量頗多、卻被長期忽略的“嗅覺”意象的一次集中關注和梳理。我們將從余光中詩歌身體書寫的研究盲點談起，進而定位“嗅覺意象”作為“身體感意象”的內涵，然後歸納出詩人嗅覺書寫的七大類型，及兩例三位一體嗅覺意象組合模式，以求為將來的深入分析做一鋪墊。

關鍵詞：余光中；新詩；身體書寫；嗅覺意象；身體感意象

一、引言：對現有“余學研究”身體議題的反思

本文嘗試圍繞“身體感”範疇的“嗅覺”議題，集中審視余光中詩作為數眾多、卻被長期忽略的嗅覺意象，著重對此類意象進行梳理整合，進而歸納出詩人嗅覺書寫的七大類型，及兩例三位一體嗅覺意象組合模式。本文更多的是試圖從概述及爬梳的角度出發，為將來余學研究在“身體”課題方面做一奠基。

目前學術界有關余光中詩歌創作的論介、文章、專著多不勝數，研究大至家國情懷，小到聯句疊字，涵蓋了余氏詩歌議題的諸多層面。然而，面對“身體”^①這一近年來為學界重視的詩學論題，現今的“余學”研究卻顯得

① 近年來，不論東方或是西方，不論社會大眾還是學術界，都在努力提高對“身體”（the body）的認識，“身體”已經成為很多學科以及媒體日漸注意的焦點。尤其自20世紀下半葉以來，在人文社會學科和文化理論裏，“身體”成為一個引起眾多興趣的主題。斯威尼（Sean Sweeney）、霍德（Ian Hodder），〈緒論〉（“Introduction”），《身體》（The Body），斯威尼、霍德主編，賈俐譯（北京：華夏出版社，2006），2。拉圖爾（Bruno Latour），〈身體、控制論身體物體和肉體的政治〉（“Body, Cyborgs and the Politics of Incarnation”），《身體》，120。

十分欠缺與不足。余光中新詩裏的身體書寫，其實很早便為學界注意，特別是其早期作品中的情欲題材，是歷來論爭的焦點，曾經一度掀起不小的風波，主要集中在〈吐魯番〉（1960）、〈海軍上尉〉（1961）、〈火山帶〉（1965）、〈雙人床〉（1966）、〈如果遠方有戰爭〉（1967）、〈鶴嘴勑〉（1971）等數首。從創作時間看，這些作品恰好處於臺灣身體詩的發生及拓展期（1950-1970年代）。對余光中此類詩作，評論界可謂譏譽參半，基本有兩派截然不同的意見。一派視之為“色情詩”，是“猥褻”、“淫穢”的“色情主義”，引起道德上的疑慮，被貶為“一無是處”^②。而另一派則認為此類作品反映出“現代主義之下，文人緊繩的、濃烈的、不安全的、一往情深的清貴思想”，詩作情境對準當下，充滿了“實錄精神”，呈現出“符合當時的人文關懷”和風格獨具的“個人特質”，在余光中給讀者的一般印象裏，“提供了另一種閱讀角度”，絕非“色情主義”^③。

針對余光中詩歌裏的身體書寫，這場20世紀60、70年代的“色情與藝術之爭”，不論“褒”或“貶”，幾乎都僅僅是局限在“情/欲”、“性/愛”範疇的討論，很可惜沒有在更高層次的“身體”課題下做更深入的探討。這不但無形中建構了解讀余詩身體論述的研究模式和方向，同時也使人們對臺灣詩壇早期身體書寫的關注焦點完全朝向了情欲一題。這場論戰無疑在一定程度上造成了解讀的思維定勢，弱化了人們對余光中詩歌情欲之外身體書寫的關注，轉移了學界對余詩其他身體觀議題的視線。其結果不難設想，“情欲研究”成了“身體研究”的代名詞，一旦對前者的爭辯得到了公認的答案，似乎後者的問題便自然而然的解決了，此種錯誤的邏輯致使余詩“色情與藝術之爭”塵埃落定的一刻，也宣判了余詩身體議題討論的終結。這就是為什麼自80年代以來，當文學上的“身體”研究在臺灣詩壇蓬勃興起，以及情欲書寫和愛欲討論逐漸取得強勢的時候，余光中及其詩歌卻再未成為身體詩論研討的重點，甚至在此領域呈現“缺席”與無人問津的趨勢。但這並不能表示其新詩作品中沒有外於情欲的其他主題，也不能證明這些主題不具研

^② 陳鼓應，《這樣的“詩人”余光中》（臺北：大漢出版社，1978），30-34，85-87。唐文標，〈什麼時代什麼地方什麼人：論傳統詩與現代詩〉，《龍族詩刊》9（1973）：217-28。

^③ 錢學武，〈余光中的詩傳播色情主義？〉，《璀璨的五采筆：余光中作品評論集，1979-1993》，黃維樑編（臺北：九歌出版社，1994）237-46。徐學，〈余光中性愛詩略論〉，《福建論壇·人文社會科學版》6（2007）：94-98。鄭慧如，〈身體詩論（1970-1999·臺灣）〉（臺北：五南圖書出版股份有限公司，2004），54-55。

討價值。不得不承認，這確實是余詩研究中的一大“盲點”和有待填補的課題，值得學界思考。余詩數量極豐，除了情欲主題，在身體研究領域仍具有廣闊的開拓前景，我們對大量嗅覺意象的關注，正是希望能夠予以補充。

二、作為身體感書寫的嗅覺意象

嗅覺（smell）是由有氣味的揮發性物質引起的，這些物質以分子狀態接觸嗅腔嗅覺感受器，使人產生神經興奮，經嗅束傳至嗅覺皮層部位，進而產生嗅感覺。氣味的明顯程度通常與溫度高低有關，溫度越高的物質，分子運動越激烈，作用於嗅覺器官的效果就越明顯。又因為氣化物靠空氣擴散，不必直接與刺激起源相接觸即可產生嗅覺，所以嗅覺是距離性感覺^④。氣味刺激不單純是感官的活動與辨識，也牽涉到情緒和記憶，經由氣味鏈結的記憶常常伴隨着個體不同的生活經驗而摻雜了獨特的情感成分^⑤，當人們嗅聞某些東西時，會自然而然的賦予氣味很多情緒上的、或者快樂或者厭惡的聯想，從而產生所謂的嗅覺記憶（olfactory memory）^⑥，艾克曼（Diane Ackerman）說：“世上沒有比氣味更容易記憶的事物。^⑦然而，氣味常在舌尖，卻和語言距離很遠，甚至要向未曾嗅過某種味道的人描述此種氣味時，由於缺乏形容的字彙而幾乎成為不可能，稱嗅覺是“沉默的知覺，無言的官能”確實不算過份^⑧。

嗅覺與記憶的密切關聯，體現出人體感官經由感覺綜合知覺的認知過程。但本文對嗅覺意象的定位，並不想將其設置為“感官意象”、“感覺意象”或“知覺意象”，這種定義方式更接近心理學的研究題目而非文學的。

^④ 彭聃齡，《普通心理學》（北京：北京師範大學出版社，2001），117。張春興，《現代心理學》（上海：上海人民出版社，1994），103。廖汝文，〈視覺與嗅覺之關聯性研究：以香水包裝為例〉（碩士論文，中原大學，2005），30-32。

^⑤ 郭心怡，〈氣味的基本屬性之探討〉（碩士論文，明新科技大學，2006），2。

^⑥ Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place* (London: Routledge, 1994), 64-65.

^⑦ 艾克曼（Diane Ackerman），《感官之旅》（*A Natural History of the Senses*），莊安祺譯（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2007），18。

^⑧ 艾克曼，《感官之旅》，19。

心理學方面，“意象”一詞的含義強調過去的感覺或已被知解的經驗在心靈上的再生或回憶，“意象”便是意識中的記憶，換言之，人們將心裏的記憶和各種性質關聯的印象揉合在一起產生的反應造成“意象”^⑨。應該說，文學範疇的意象也的確與感知、記憶等不可分割，但假若延續這條思路，所推演出的嗅覺意象，雖然可以突顯嗅覺所獨有的重新尋回以往失去記憶的作用，但是卻很容易使嗅覺書寫淪為一種“記憶意象”或“再現性意象”。同時，作家與詩人廣泛使用氣味的意圖則簡單化為純粹的記憶喚起，讀者的閱讀也隨之降格成了某種程度的聯想。我們對嗅覺意象的定位，首先就是要超越這種記憶層面的“再現性喚起”，而強調創造性或預見性的想象層面，並進一步視之為“身體感意象”^⑩，本質上來說，就是要在想象的平臺上，以想象與感知的詩學思辨作為終極論述目標。

法國詩學家巴什拉（Gaston Bachelard）本體論意義上的想象觀及其對想象與感知、想象與意象的獨到見解，頗具啟發意義，尤其是對“感知—想象—意象”三者之關係的闡述。巴什拉否認想象力是形成意象的能力，而認為想象力是改變知覺提供意象的能力，它使人們從常規性的意象中解放出來。一方面，對具體物象的關注退居到十分次要的地位，因為想象力的變形能力就體現在對物體融入個人主觀感受的過程，透過想象將事物的形態加以變化，發揮一種個體的主觀能力。這無疑強調了想象力不是來自客觀經驗與

^⑨ 章勒克（René Wellek）、華倫（Austin Warren），《文學論：文學研究方法論》（*Theory of Literature*），王夢鷗、許國衡譯（臺北：志文出版社，1976），303。袁行霈，《中國詩歌藝術研究》（北京：北京大學出版社，1996），49。

^⑩ “身體感”概念還沒有為學術界一致認可的定義，根據龔卓軍現象學方面的研究，當有如下的特點：（1）“身體感”可以說是種種身體經驗中不變的身體感受模式，即習成身體感受；（2）“身體感”是一個在內與外、過去與現在之間難以名狀的現象；（3）“身體感”不僅來自過去經驗的積累，也指向對於未來情境的投射、理解與行動。龔卓軍說，“身體感”涉及的問題具有高度“特殊性”，因為它在主動與被動、主觀與客觀之間是個“活的（vivant, living）中間界面”，甚至觸及了“身體運作經驗是否可能產生時間意識”的問題。身體感作為一個“特殊的中間界面”是否也同樣處於想象主體與詩歌意象之間，是值得考慮的側面。一般來說，在詩歌中，“身體感”是借助與身體有關的意象來傳達的。隱喻研究家羅傑斯（Robert Rogers）認為，詩歌中存在的身體意象具有刺激大腦活動、使讀者的大腦在創造性理解詩歌過程中產生特有、複雜的認知和情感方面的反應。龔卓軍，〈身體感與時間性：以梅洛龐蒂解讀柏格森為綫索〉，《思與言》1（2006）：50-53，56。Robert Rogers，*Metaphor: A Psychoanalytic View* (Berkeley: U of California, 1978), 67.

邏輯思維，而是屬於心靈世界、精神世界的產物^⑪。意象源自人類內心世界，源自一種人類共同的“內在感受”，是一種潛伏在人心深處的“先天心象”。人們對大自然的感受，僅僅借助物象的客觀輪廓來解釋，是明顯不足的，並非對現實的認識或知識使人們熱愛現實的東西，而是出於感受或情感，這才是根本的首要價值^⑫。除了將感知與想象的“內在性”相對比，巴什拉還將感知與想象的另一個面向放在一起討論：想象的“嶄新性”。嶄新就是創意、新意、創新、創造，巴什拉主張想象的全新的創造力必須從顛覆“感知”中獲得^⑬。此處有必要強調，實現想象的創造力，使創意迸出火花，並不是摒棄感知，而是要摒棄感知的慣常習性，習性是創造性想象力的反論，習慣性的意象停滯想象力^⑭。相反，唯有能令心靈翻新的“原初意象”才是真正的文學意象（即巴什拉所謂“詩意象”），才能引發“意象的爆炸”。這類意象往往隱而不彰，是外在感官無法覺察的，唯有想象力豐富且有詩人敏銳感受的作家方可發現、感覺此類意象帶來的內在經驗，一旦隱蔽在人類內心深處的原始意象被解放出來，知覺給予想象力的限制才最終得以打破。巴什拉對“內在感知”的強調，幾乎是建立在貶低“視覺”的基礎之上，詩人所感動和陶醉的是那些看不到的、非視覺化的成分，而非外在形式與顏色的形體物象^⑮。嗅覺與視覺感知層面上的不同，使嗅覺在很多情況下為人們提供了更多“看不見的成分”、“非視覺特性的成分”，這些成分與意象融合使意象超越“被感知的”層次，而成就創新的、原初的意象。

三、余光中詩歌嗅覺書寫七大類型

綜合前文，整理余光中筆下為學界忽視的“嗅覺”書寫，我們首先堅持

^⑪ Gaston Bachelard, *Air and Dreams : An Essay on the Imagination of Movements*, trans. Edith R. Farrell and C. Frederick Farrell (Dallas : Dallas Institute Publications, 1988), 1. 彭懋龍，〈巴什拉的想像力與在 Jean-Pierre Jeunet 電影《艾蜜莉的異想世界》的運用〉（碩士論文，淡江大學，2007），6，10-11。

^⑫ 巴什拉，《水與夢：論物質的想象》（*Water and Dreams : An Essay on the Imagination of Matter*），顧嘉琛譯（長沙：岳麓書社，2005），127。

^⑬ Gaston Bachelard, *Air and Dreams : An Essay on the Imagination of Movements*, 3.

^⑭ 彭懋龍，〈巴什拉的想像力與在 Jean-Pierre Jeunet 電影《艾蜜莉的異想世界》的運用〉，13。

^⑮ 巴什拉，《水與夢：論物質的想象》，132-34。彭懋龍，〈巴什拉的想像力與在 Jean-Pierre Jeunet 電影《艾蜜莉的異想世界》的運用〉，18。

將其作為身體感意象看待，這意味着區別於古典心理學範疇的“看見的”、“複製的”、“在記憶中保存”的意象，而是作為“想象的直接產物”進行觀察，亦不打算糾纏於“情欲書寫”或“權力論述”，就“嗅覺”主題更避免重蹈“嗅覺與性”的覆轍，因而將側重對余光中詩歌裏為數極多的正面嗅覺意象進行觀測，這便有別於以往的情欲或權力論述將精力放在那些負面身體意象上。下文嘗試對余光中詩作裏的重要嗅覺類型予以梳理舉列，歸納為七個項目，逐一進行述論。

(一) 香花芳草的氣味

1948年余光中發表第一首詩作〈沙浮投海〉，迄今為止已出版詩集近20冊，以“香花芳草”為核心的嗅覺意象可以說貫穿余光中作品，是最為關鍵的嗅覺書寫之一，其呈現階段可分為形成、擴充、成熟和延展四個過程。

1. 香花芳草嗅覺意象的形成

余光中早期詩作裏，香花芳草是通常吟詠的對象，且尤其重視嗅覺感受，在1950年以前及50年代詩歌創作的“起步”階段（經歷了由寫實與浪漫風格向現代主義的過渡）^⑯，對此類氣味的書寫便已十分突出，例如下面的詩句：“我彷彿嗅到湘草的芬芳^⑰”；“落花上可嗅到逝去的春天？^⑱”；“像一隻金色的蜜蜂/戀着清香的花瓣^⑲”；“以猶怯的鳥啼，以猶欲避人的草木清芬。^⑳”上述幾項詩例無疑是從正面直接對香花芳草氣息的書寫，至於側面的變體則有〈怯〉中的“樹香”^㉑等。〈雪崩以後〉對花香的寫法更採取了以“香料”借代“花蜜”的方式：“而持陽傘的蝴蝶夫人/亦將翩然，為了選購香料，/飛來趕色彩們的市集”^㉒。總體來看，這些詩句，無論是意

^⑯ 錢江，〈論余光中詩藝成熟的軌跡〉，碩士論文，安徽大學，2004，3-7。劉斐蒂，〈論余光中詩風的演變〉，《璀璨的五采筆：余光中作品評論集，1979-1993》，46-50。

^⑰ 余光中，〈淡水河邊弔屈原〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·舟子的悲歌》（長春：時代文藝出版社，1997），21。

^⑱ 余光中，〈尾聲〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·舟子的悲歌》，37。

^⑲ 余光中，〈新月和孤星〉，《天國的夜市》（臺北：三民書局，1969），53。

^㉑ 余光中，〈四月〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·鐘乳石》（長春：時代文藝出版社，1997），168。

^㉒ 余光中，〈怯〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·鐘乳石》，169。

^㉓ 余光中，〈雪崩以後〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·萬聖節》（長春：時代文藝出版社，1997），268。

象的營造，還是句法的編排，都可以說或多或少受到中國古典詩歌的影響，例如“香草美人”意象系統等，但余光中此時的詩歌在處理這類意象時，技法尚不甚成熟。

根據劉斐蒂等學者的研究，余光中1950年代或之前的創作，又可細分成三個階段：“最早的格律詩時期（1949-1956）”、“現代化的醞釀時期（1957-1958）”和“留美的現代化時期（1958-1959）”^㉓。格律詩時期對中國舊體詩的認同，除了在形式上的模仿外，在香花芳草的嗅覺意象上，也可看出余光中向中國詩歌傳統的致敬。現代化醞釀時期和留美時期詩風上的細微變化，考察嗅覺意象的經營，同樣可以得到一些印證。例如把抽象的西洋音樂以相對具象的嗅覺表現在詩歌中，即是創作的進步。〈《萬聖節》後記〉中的一段文字更是將嗅覺類型與“鄉愁”聯繫起來：“一種令人止步嗅之再三的松果清香招呼着我的鼻孔，鄉愁遂被曳得很細很長。……在異國，我的懷鄉症進入第三期的嚴重狀態。^㉔”這一方面預示了日後余光中鄉愁詩的出現，另一方面也為我們解讀詩人懷鄉詩歌提供了新的分析角度和啟發。

2. 香花芳草嗅覺意象的擴充

60年代，以〈森林之死〉和詩集《蓮的聯想》為代表的作品，則出現較大改觀，其中“香花草木”的意象不但是“香花芳草”嗅覺意象的變體，更在技巧上相對圓潤許多，同時也不再是流於表面的單一讚賞，而多了私密、圓整、幸福等多維心理反應。例如〈森林之死〉“彌留的木香”^㉕、〈啊太真〉“輪迴在蓮花的清芬”^㉖、〈幻〉“香紅千瓣”、“每一朵芬芳”^㉗等。此外，對遍布花草之香的空間意象，也成為全新的嘗試：“面對滿池清芬/面對靜靜自燃的靈魂/……/還有一瓣清馨，即夏已彌留”^㉘。又如以蓮花的“清芬”轉喻情人的體香^㉙，再如，“稻香”^㉚這一古典意象的借鑒，都值得注意。

^㉓ 劉斐蒂，〈論余光中詩風的演變〉，48-49。

^㉔ 余光中，〈《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·萬聖節》後記〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·萬聖節》，272。

^㉕ 余光中，〈森林之死〉，《五陵少年》，96。

^㉖ 余光中，〈啊太真〉，《蓮的聯想》（臺北：時報文化出版企業有限公司，1980），35。

^㉗ 余光中，〈幻〉，《蓮的聯想》，48。

^㉘ 余光中，〈永遠，我等〉，《蓮的聯想》，67-68。

^㉙ 余光中，〈等你，在雨中〉，《蓮的聯想》，10。

^㉚ 余光中，〈遺〉，《蓮的聯想》，55。

“聯覺”技法的運用是余光中早期嗅覺書寫常用的手段。所謂“聯覺”，是指不同感覺間相互作用的現象，是一種感覺引發另一種不同感官的感覺，像聲音、芳香可以引起顏色的感覺^⑩。詩歌創作借助聯覺，使多種感覺產生連鎖反應，能夠極大地刺激起接受者的審美想象，以達到渲染意境的目的^⑪。余光中早期詩作以嗅覺寫聽覺是較為常見的策略，如〈聽鋼琴有憶〉將聽覺引發的聯想寫成一段林間旅途^⑫，又〈波蘭舞曲〉也是用“花香”來寫聽覺^⑬，〈安全島上〉^⑭則聯覺了嗅覺與視覺。就意象編排的複雜性而言，至60年代的創作，運用嗅覺來寫聽覺依然是主要的手段，但日趨繁複，更融合進了視覺、味覺等其他感官享受，如〈月光曲：杜布西的鋼琴曲 Claire de Lune〉“廈門街的小巷纖細而長/用這樣乾淨的麥管吸月光/涼涼的月光，有點薄荷味的/月光。在池底，湖底”^⑮。而在〈迷津〉一首有“蓮生，蓮死，蓮葬。看一縷餘香/冉冉昇起，蓮的幽靈/冉冉昇起，自寒冽的波上/啊，這淒涼！”^⑯，則是借助視覺感受描繪“餘香”的裊裊之狀。需要強調，詩人60年代後半期（1964-1969）作品裏出現了鄉愁詩意象的一個重要萌芽，並與嗅覺書寫關聯甚密，即〈臘梅〉中以“臘梅香”比擬母親的“體味”^⑰。

另外，此時余光中經營嗅覺意象有一個新的特點，即不同的氣味，甚至是完全相反的嗅覺體驗會被糅和在同一首詩或同一詩節，以形成鮮明對比，刺激讀者感官想象，如〈每次想起〉^⑱中明寫的“花香”與暗寫的“傷口”

^⑩ 何俐，〈普通聯覺與審美通感的比較研究〉，《重慶工學院學報》1（2007）：27-32。李賢軍，〈審美聯覺中的感覺轉換探析〉，《畢節學院學報》3（2006）：1-4。

^⑪ “聯覺”與“通感”的關係，學界目前尚存在一定爭議，術語運用上仍不算規範，“通感”有時也叫“感覺挪移”、“移覺”或“移就”，一般視為修辭格的一個類型，而“聯覺”往往構成此種修辭格賴以建構的心理機制。本文討論的重點並不試圖刻意將二者區分，側重將“聯覺”作為廣義上的創作技法處理。錢鐘書（1910-1998），〈通感〉，《文學評論》1（1962）：13。史瓊，〈鼻裏聞聲，耳中見色：淺談通感的心理機制〉，《修辭學習》5（1999）：32。

^⑫ 余光中，〈聽鋼琴有憶〉，《天國的夜市》，37-39。

^⑬ 余光中，〈波蘭舞曲〉，《天國的夜市》，151-152。

^⑭ 余光中，〈安全島上〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·鐘乳石》，203。

^⑮ 余光中，〈月光曲：杜布西的鋼琴曲 Claire de Lune〉，《蓮的聯想》，39。

^⑯ 余光中，〈迷津〉，《蓮的聯想》，97。

^⑰ 余光中，〈臘梅〉，《在冷戰的年代》（臺北：純文學出版社，1970），19-20。

^⑱ 余光中，〈每次想起〉，《在冷戰的年代》，84-85。

腐臭形成嗅覺感官上的衝突。類似的例子還有〈一武士之死〉中“花香”與“墓地”的意象組合^⑩等，甚至對同一個嗅覺字眼，詩人也賦予完全不同的感情色彩，例如同是“焦味”，在〈火山帶〉與〈如果遠方有戰爭〉就是一種“硫礦”和“難聞”的負面體驗^⑪，而在〈弄琴人〉一首，則是“好聞的”、“黃玫瑰”的“芬芳”^⑫。

3. 章法圓熟的“花香草氣”

花草樹木的香氣作為余光中慣用的嗅覺意象，發展至70年代，幾近大成，與早期這一意象的營造形成不小的反差。例如，同樣是“弔屈原”，此時的詩句是“把名字投在風中的/衣帶便飄在風中/清芬從風裏來，楚歌從清芬裏來/美從烈士的胎裏帶來”^⑬、“千年的水鬼唯你成江神/非湘水淨你，是你淨湘水/你奮身一躍，所有的波濤/汀芷浦蘭流芳到現今”^⑭；同樣是寫空間的香氣，此時的創作為“從你來回搖轉的柔腕/便有滿塘的荷香浮動/一陣陣送來，恍惚南風”^⑮，無論是意象的密度還是詩歌情感的鋪排，質量都比之前高出許多。而在〈菊頌〉一首，我們見到“霜後的清香”、“淡而愈遠”的茱萸香氣、“流芳”的茶香與酒香等多種香氣組合^⑯。這類嗅覺意象往往又與“夜”或“夢”配合，烘托一種幽靜的詩歌意境。

許多評論者認為70年代後期，詠“黃昏”、“黑夜”的詩作成為余詩的一大題材，表現了余光中的“向晚意識”^⑰，這一觀點大概也可以從“夜”意象與嗅覺書寫的搭配看出，如：“深更永夜，茉莉和薄荷淡淡地香起”^⑱；“我倦了，一覺該睡到星老月蝕/……淡茉莉的暗香裏讓我沉入夢底”^⑲這兩例若算是一種淡漠的花香，那麼〈哥本哈根〉“北歐的初夏鬱金

^⑩ 余光中，〈一武士之死〉，《在冷戰的年代》，120。

^⑪ 余光中，〈火山帶〉，《敲打樂》（臺北：九歌出版社，1986），39-40。余光中，〈如果遠方有戰爭〉，《在冷戰的年代》，40。

^⑫ 余光中，〈弄琴人〉，《在冷戰的年代》，60。

^⑬ 余光中，〈水仙操〉，《白玉苦瓜》（臺北：大地出版社，1974），117。

^⑭ 余光中，〈漂給屈原〉，《與永恆拔河》（臺北：洪範書店有限公司，1979），171。

^⑮ 余光中，〈折扇〉，《與永恆拔河》，119。

^⑯ 余光中，〈菊頌〉，《與永恆拔河》，140-141。

^⑰ 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》（香港：香江出版有限公司，1998），208。

^⑱ 余光中，〈天望〉，《與永恆拔河》，102。

^⑲ 余光中，〈發樹〉，《與永恆拔河》，108。

香繡成”^④則帶給讀者一種濃郁的嗅覺衝擊，編織了一幅充滿濃濃花香的黃昏風景圖，將嗅覺與視覺揉為一體。

4. “香花草木”在知性層面上的延展

不少余學研究者都認為，從1974開始至1985為期近11年的“香港時期”^⑤對余光中來說，是創作生涯中“完成龍門一躍”的時期^⑥，主要原因之一在於其詩作題材的變化，即鄉愁之作減少，關注大陸狀況之作增多，特別是大陸的政治社會狀況，反映在詩風上，則是明顯的知性書寫多於感性書寫^⑦，這無疑影響了80年代余光中筆下的嗅覺意象。

實際上，早在60年代的詩集《敲打樂》裏，含有知性意味的嗅覺書寫便可尋端倪，〈《敲打樂》新版自序〉將其中19首詩“分成兩類，一類比較偏於感性，例如〈灰鴿子〉、〈單人牀〉、〈雪橇〉等作；另一類則兼帶知性，如果讀者不識其中思想及時代背景，就難充分投入，例如〈猶力西士〉、〈黑天使〉、〈哀龍〉、〈有一隻死鳥〉、〈敲打樂〉等作”^⑧。到了70年代的《與永恆拔河》，知性書寫的成分更小具規模，而80年代的《隔水觀音》、《紫荊賦》、《夢與地理》和《安石榴》則延續和發展了這一特點，可以從探索中國歷史文化的詩作裏得到驗證，如詠中國歷史人物〈梅花嶺：遙祭史可法〉的“這千樹清香逆風的剛烈”^⑨，又如悼念印度聖雄的〈甘地之死〉中的“檀香木”等^⑩。按詩人的說法，這些嗅覺意象確實需要識得其中思想及時代背景，方能充分投入。而以往的慣常嗅覺意象“臘梅香”，在80年代也不僅僅再是單純指涉屬於個人情懷的戀家或戀母意識，更反映出對當時中國政治局勢的關注和反思：“有臘梅古香的消息/從陌生的故鄉吹來/那刻骨穿心的清芬/紅衛兵的呼喝和蹂躪/唐山痙攣的地震/再也驅不散的清芬/凌江越海，自對岸吹來”^⑪。此類“香花草木”嗅覺意象，具有知

^④ 余光中，〈哥本哈根〉，《與永恆拔河》，90-91。

^⑤ 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》，190-191。

^⑥ 流沙河（余勛坦），〈詩人余光中的香港時期〉，《璀璨的五采筆：余光中作品評論集，1979-1993》，135。

^⑦ 劉斐蒂，〈論余光中詩風的演變〉，76。

^⑧ 余光中，〈《敲打樂》新版自序〉，《敲打樂》，8-9。

^⑨ 余光中，〈梅花嶺：遙祭史可法〉，《紫荊賦》（臺北：洪範書店有限公司，1983），59。

^⑩ 余光中，〈甘地之死〉，《紫荊賦》，99。

^⑪ 余光中，〈春天渡過海峽去〉，《隔水觀音》（臺北：洪範書店有限公司，1983），132-133。

性層面上的意涵，有時或許可以配合負面的嗅覺書寫來解讀，例如〈故鄉的來信：悼舅家的幾個亡魂〉裏的“腥味”，便可以給予我們某些理解上的助力^⑨。當然，偏重感性的花草樹木氣息在這一時期也頗為可圈可點，像“紫竹的清芬”^⑩、“水仙花的暗香”^⑪、水仙花“高貴的芬芳”^⑫、“淡淡的荷香”^⑬、松子“淡遠的清香”^⑭、松針的“清香”^⑮、“松果滿地的清香”^⑯等。從前文不難看出，以香花芳草氣味為核心的嗅覺意象及其變體，在余光中50年代至80年代的作品裏，佔有相當大的比重，至80年代中後期達到書寫的巔峰勢態，在此之後雖亦有出現，但呈遞減趨勢。

(二) 大地泥土的氣味

第二大類型是大地泥土的氣味。以泥土氣息為核心的意象，同樣大量出現在余光中早期的作品，且與呼吸的意識緊密相連。如50年代的詩作裏有：“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。”^⑰；“波蘭芬芳的泥土”^⑱等。這一範疇內，以土地的氣味來比喻情人的體香，是值得關注的創意：“很久沒有蹙我的鼻孔/以你香料群島的氣息了”^⑲。嚴格來說，“群島”並不完全屬於大地的概念，其中亦揉合了海洋的意象，而在余光中之後的詩歌，湖、海等“水”的氣味漸漸成為一個重要的意象組合，此時期便有明顯詩例：“當風來時，我輒停步，/嗅有無中國海上的清芬”^⑳，這一點後文再作詳論。順便一提的還有〈鬥牛士〉中“擲滿薔薇和香巾的圓場”^㉑和〈音樂季後〉的“睫毛濕了，將秘密交給香巾”^㉒等

^⑨ 余光中，〈故鄉的來信：悼舅家的幾個亡魂〉，《隔水觀音》，15-16。

^⑩ 余光中，〈隔水觀音：淡水回臺北途中所想〉，《隔水觀音》，25-26。

^⑪ 余光中，〈空城夜〉，《隔水觀音》123-124。

^⑫ 余光中，〈水仙節〉，《隔水觀音》，136。

^⑬ 余光中，〈髮神：席慕蓉畫中所見〉，《隔水觀音》，169-170。

^⑭ 余光中，〈孤松：贈答管管〉，《紫荊賦》，56。

^⑮ 余光中，〈松壽〉，《紫荊賦》，109-110。

^⑯ 余光中，〈山中一日〉，《紫荊賦》，114。

^⑰ 余光中，〈呼吸的需要〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·萬聖節》，111。

^⑱ 余光中，〈波蘭舞曲〉，《天國的夜市》，151。

^⑲ 余光中，〈真空的感覺〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·萬聖節》，115。

^⑳ 余光中，〈當風來時〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·萬聖節》，250。

^㉑ 余光中，〈鬥牛士〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·鐘乳石》，182。

^㉒ 余光中，〈音樂季後〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·鐘乳石》，206。

詩句，其中“香巾”作為飾物，同樣可歸併至體香的考量視野。與身體飾品相關的意象還有〈當八月來時〉的“檀香念珠”^⑦等。與起步階段的“香花芳草”嗅覺意象相同，1950年以前及50年代余光中對大地泥土氣味的書寫仍缺乏縝密的安排和深刻的情思，技巧較為單一，缺乏靈活的變化。儘管如此，大地泥土嗅覺意象在余光中的詩作十分典型，為以後的拓展定了一個基準音。

“泥土芳香”繼之在60年代的詩歌裏出現，例如頗為特殊的“香料群島”^⑧意象、沒腔的“草香”^⑨等。但有所不同的是，“泥土芳香”更多地負載了“家”、“國”等嚴肅話題，像：〈帶一把泥土去：致癌弦〉^⑩、〈自從嫁給戰爭〉^⑪、〈有一個孕婦〉^⑫等。

70年代後的泥土香氣，則在抽象與具象兩個方面加以了昇華。抽象的泥土之香即不以任何喻象明寫泥土的氣味，但從字裏行間可以讀出詩人對土地的眷戀：“那片土是一切的搖籃和墳墓……//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”^⑬；“周稼漢耕，醒鼻的泥土”^⑭。具象泥土之香當首推〈鄉愁四韻〉，這首詩可以說是余光中早期核心嗅覺意象群的一大綜合，也是鄉愁意識與嗅覺書寫真正在余詩裏登上舞臺的標誌，對此我們將在後文詳論。晚近的詩作〈永念肖邦〉亦看到對泥土之香的突顯：“親身帶去異鄉的泥土/不再回頭是浪子的遠路/祖國的泥香，母親的廚房……”^⑮

(三) 對“體香”的書寫

繼“花香草氣”、“泥土之香”，“體香”作為余光中嗅覺意象的重要一環，直到最近一本詩集《藕神》，仍具有相當蓬勃的生命力，依照時間順序，可以分三個層面予以剖析。

^⑦ 余光中，〈當八月來時〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·萬聖節》，252。

^⑧ 余光中，〈神經網〉，《敲打樂》，34。

^⑨ 余光中，〈敲打樂〉，《敲打樂》，83。

^⑩ 余光中，〈帶一把泥土去：致癌弦〉，《在冷戰的年代》，1。

^⑪ 余光中，〈自從嫁給戰爭〉，《在冷戰的年代》，137。

^⑫ 余光中，〈有一個孕婦〉，《在冷戰的年代》，98。

^⑬ 余光中，〈盲丐〉，《白玉苦瓜》，76。

^⑭ 余光中，〈旺角一老嫗〉，《與永恆拔河》，13。

^⑮ 余光中，〈永念肖邦〉，《藕神》（臺北：九歌出版社有限公司，2008），33。

1. 頭髮的香氣

早期余詩對頭髮的描寫並不僅僅局限在氣味，頭髮的顏色、手感、樣態等都是經常出現，但頭髮的香氣無疑是詩人極為看重的。50年代的作品已經顯示了詩人對髮香的情有獨鍾：“我依稀還嗅到你的髮香”^⑩；“飄出了一陣陣清爽的髮香”^⑪。余光中詩歌這一時期對髮香意象的捕捉，在性別上並沒有刻意的偏重，但對女性的髮香要較為明顯和集中，後來的詩歌在這一點上基本沿着這一趨勢發展。

2. “乳香”與“母親懷中的氣味”

對女性體香的書寫，70年代之前，大致呈現兩個方向，其一，是在“情人”“乳間”呼吸以尋求“安全感”的意願，如《萬聖節》裏〈真空的感覺〉一首：“躺在你乳間的象牙谷地，/睡一個呼吸着安全感的/千年小寐。^⑫”其二，母親的體味，一種依戀的心理，如“那是少年時熟悉的一種香味/像母親生前繫圍裙的身上/曾經嗅到的那種”^⑬。70年代，余光中似乎刻意在第二個方向上加大了發揮的力度，並且將母親的體香具體化為“乳香”，這是為鄉愁意識的深化所做的鋪墊，只要對〈小時候〉^⑭、〈大江東去〉^⑮、〈投胎〉^⑯、〈白玉苦瓜〉^⑰諸詩作略加省察，便不難發現。詩集《白玉苦瓜》中可以說“乳汁”意象非常豐富，早已被人們注意，不少評論者都曾撰文談及，認為“母親”與“乳汁”的頻頻出現，是“回歸故土搖籃的民族意識”，也“在潛意識中透露出回返子宮母體的衝動”^⑱。筆者認為若從“乳香”意象出發，配合余光中詩作的嗅覺書寫，似乎還可得到更為深入的理解。

3. 嬰孩體香與“童年”追憶

余詩的“向晚意識”，我們在討論“香港時期”的嗅覺意象時，有所留

^⑩ 余光中，〈初別〉，《天國的夜市》，87-88。

^⑪ 余光中，〈山霧〉，《天國的夜市》，111。

^⑫ 余光中，〈真空的感覺〉，《余光中詩歌選集（一），蓮的聯想·萬聖節》，114-115。

^⑯ 余光中，〈臘梅〉，《在冷戰的年代》，19。

^⑰ 余光中，〈小時候〉，《白玉苦瓜》，7-8。

^⑱ 余光中，〈大江東去〉，《白玉苦瓜》，86。

^⑲ 余光中，〈投胎〉，《白玉苦瓜》，111。

^⑳ 余光中，〈白玉苦瓜〉，《白玉苦瓜》，147-148。

^㉑ 劉斐蒂，〈論余光中詩風的演變〉，74。

意，也注意到了學界對余詩“黃昏”、“黑夜”意象的重視。而考察90年代的兩部詩集《五行無阻》及《高樓對海》，“向晚意識”也體現在對童年的追憶。當歲月老去時，童年的回憶往往會使人們具有更加細膩的感情^⑩，童年永遠深藏在每個人心中，是一種不能磨滅的心靈狀態^⑪。雖然，余光中在〈《白玉苦瓜》後記〉裏曾寫道：“繆思，好像是不喜歡中年的，更無論老年了。……相形之下，西方的詩觀似乎強調青春，中國人就似乎看得淡些。……華滋華斯和史雲朋，到了晚年，還在詩中津津樂道童年，中國詩人則絕少這種現象。相反地，中國的古典詩歌詠中年的哀樂和老年的感慨，最多傑作。”^⑫但是，觀察余光中90年代至今的創作，提及“童年”和“童年回憶”的詩卻頻頻出現，並體現了強烈的回歸童年意願，構成余詩“向晚意識”的重要成份，如〈為孫女祈禱〉^⑬、〈燦爛在呼喚：寫在夏菁七十歲生日〉^⑭等。在嗅覺意象上，則反映出對新生嬰孩體香的敏感及讚美。1993年，余光中喜得外孫飛黃，並寫〈抱孫〉一詩，可為引證：“懷裏，是從前的稚嬰/同樣是乳臭咻咻，乳齒未萌”^⑮。1995年，詩人又為剛出生的孫女創作了〈抱孫女〉，有如下詩句：“奶香與溺臭，體溫與脈搏/勻稱的呼吸隱隱起落”^⑯。

由此，我們看到余光中詩歌裏“向晚意識”的另一番趣味，而按照詩人自己的解讀，則仍將對“童年”的追憶放在“鄉愁”議題之下，並作為一種“鄉愁變奏”，“如今引入詩中，成了童年的神話”，令詩人“低迴”^⑰。〈《高樓對海》後記〉裏說：“那正是大陸的方向，對準我的童年，也是香港的方向，對準我的中年；餘下來的歲月，大半在這島上度過……十五年來如此倚山面海，在晚年從容回顧晚景，命運似乎有意安排這壯麗的場景，讓

^⑩ 巴什拉，《夢想的詩學》（*The Poetics of Reverie: Childhood, Language, and the Cosmos*），劉自強譯（北京：三聯書店，1996），146。

^⑪ 巴什拉，《夢想的詩學》，166。

^⑫ 余光中，〈《白玉苦瓜》後記〉，《白玉苦瓜》，167-168。

^⑬ 余光中，〈為孫女祈禱〉，《高樓對海》（臺北：九歌出版社，2000），38-39。

^⑭ 余光中，〈燦爛在呼喚：寫在夏菁七十歲生日〉，《高樓對海》，54-56。

^⑮ 余光中，〈抱孫〉，《五行無阻》（臺北：九歌出版社，1998），111-113。

^⑯ 余光中，〈抱孫女〉，《高樓對海》，35-36。

^⑰ 余光中，〈《五行無阻》後記〉，《五行無阻》，173-174。

我在西子灣‘就位’。”[◎]可見，詩人晚年雖“就位”臺灣，卻時時北望，北望香港時期的中年、童年時代的大陸。

(四) 家之香氣

自60年代後半期開始，對“家”的氣味書寫漸漸成為余光中嗅覺意象的一項嶄新領域，而且幾乎均是正面描摹，這可從如下三點看出。

1. “家之香氣”的雛形

“食物的香味”以及“廚房的味道”無疑構成了余光中筆下“家之香氣”的雛形，在60至70年代的詩作裏尤其突出：“一股開胃的蔥味從那邊的廚房/然後是淡淡的油墨從一份晚報”[◎]；“人間飯香，天上仙饌”[◎]而愈是後來的作品，對童時飯香的回憶則愈是突出，例如：“放學回家，母親熱烘烘的竈頭/一縷飯香派到籬外來接我”[◎]。這一類型下，還有一些作品，雖然沒有明確寫出“家之味”，但詩句裏也不乏“飯香”為核心的家的氣息，如〈秋興〉：“又月滿中秋，菊滿重陽/炒栗子和螃蟹新肥的引誘/又飄滿這港口的街角和酒樓”[◎]，明顯是籍街頭巷尾的“飯香”表達佳節團圓的願望。又如〈呼喚〉：“就像小的時候/在屋後那一片菜花田裏/一直玩到天黑/太陽下山，汗已吹冷/總似乎聽見，遠遠/母親喊我/吃晚飯的聲音”[◎]，雖明寫聽覺，但蘊含着“飯香”的韻味。

除“飯香”以外，“家之香氣”與前文提及的“花香草氣”亦是慣常搭配，〈大寒流〉一首有：“寒流寒流你剛來自家鄉/該知道家鄉發生的近事/我朝南的那扇窗子，來時/外面的一樹梅，愈古愈清香”[◎]。“臘梅香”與“家”、“故鄉”在詩人的創作意識中結合相當緊密，若跟前文“母親的體香”配合來看，當頗具研究啟示。

2. “家”的氣味與“文化鄉愁”

香港時期（80年代）余光中的鄉愁之作雖然減產，但鄉愁仍在，只是以

[◎] 余光中，〈《高樓對海》後記〉，《高樓對海》，208。

[◎] 余光中，〈或者所謂春天〉，《在冷戰的年代》，47。

[◎] 余光中，〈炊煙：劉鳳學舞，張萬明筆〉，《在冷戰的年代》，110。

[◎] 余光中，〈大寒流〉，《白玉苦瓜》，154。

[◎] 余光中，〈秋興〉，《與永恆拔河》，57。

[◎] 余光中，〈呼喚〉，《白玉苦瓜》，83。

[◎] 余光中，〈大寒流〉，《白玉苦瓜》，155。

往那種注重感性的直抒的鄉愁，被一種婉轉的懷鄉所取代，更多的表現為一種“文化的鄉愁”，這是對鄉愁題材的擴展和刷新。例如〈登高〉中的“栗子香”^⑩，便是一則全新的嗅覺書寫。70年代〈《與永恆拔河》後記〉詩人曾寫道：“近年論者評我的詩，頗有幾位指出，憂國懷鄉的主題不宜一再重複，以免淪於陳腔。這勸告是對的，任何主題原經不起再三抒寫，而能否刷新題材，另拓視野，也往往成為詩人的一大考驗。”^⑪可見，減少鄉愁題材是余光中有意為之，目的在於避免懷鄉主題一再重複而淪於陳腔爛調^⑫。在嗅覺意象的處理上，突破“家屋”、“廚房”空間局限，成為最明顯的改進，如〈廈門街的巷子〉^⑬這首相對寫實的懷鄉作品，“月餅”的香氣、“白菜”的氣味、“菜市場”的氣味一同夠建了“家”的氣味。“這一切，不就是所謂的家嗎？”詩人有此反問，可見與之前由單純的“飯香”、“廚房”的氣味組成的“家”之氣息相比，足見多了不少知性的用心。〈《隔水觀音》後記〉余光中還說：“沙田的山精海靈，對我的繆思原也不薄，但廈門街的那條窄長巷子，詩靈似乎更旺。”^⑭“廈門街的那條窄長巷子”比“沙田的山精海靈”或許正是在知性上刺激了詩人的“詩靈”吧。又如〈蜀人贈扇記〉“一場驟雨過後，揀不完滿地/銀杏的白果，像溫柔的洞油燈光/烤出香熟的嘰嘰剝剝”^⑮。“蜀人”即四川著名詩人流沙河（余勛^⑯）^⑰，詩歌的題記是“問我樂不思蜀嗎？/不，我思蜀而不樂”^⑱，之所以‘不樂’，流沙河親自點評說，余光中“少年時期流寓四川重慶，五十年代之初去臺”，“此詩落款特誌今年九月九日。這天該是他的生日，滿五十九。生日動鄉愁，哪能快樂呢？”^⑲與其說生日牽動鄉愁，不如說“銀杏白果”烤出的“香熟”氣息永遠存留於詩人内心深處，充滿詩人“少年的盆地”，果香濃縮了兒時的幸福回憶，這種感性的幸福在50年後的知性現實面前顯得無比

^⑩ 余光中，〈登高〉，《安石榴》（臺北：洪範書店有限公司，1996），116。

^⑪ 余光中，〈《與永恆拔河》後記〉，《與永恆拔河》，203。

^⑫ 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》，200。

^⑯ 余光中，〈廈門街的巷子〉，《隔水觀音》，88-89。

^⑰ 余光中，〈《隔水觀音》後記〉，《隔水觀音》，175。

^⑱ 余光中，〈蜀人贈扇記〉，《夢與地理》（臺北：洪範書店有限公司，1990），137-140。

^⑲ 余光中，〈《夢與地理》後記〉，《夢與地理》，192。

^⑳ 余光中，〈蜀人贈扇記〉，《夢與地理》，136。

^㉑ 流沙河，〈讀《蜀人贈扇記》〉，《夢與地理》，143。

美好，無奈的是，一切在“敵機炸後、文革劫寵”無緣再見，詩人只能向虛幻與想象中找尋“少年時我的天府”，知性的憂思化作詩人懷鄉的“不樂”。

3. 病榻粥香與“母親/妻子”

90年代及90年代至今，對“家之香氣”的書寫又出了一層變化。詩集《五行無阻》中〈木蘭樹下〉^⑩的嗅覺意象堪稱頗具新意。詩節中穿插了木蘭樹的“異香”、“荷葉新煮的粥香”、滿湖“荷香”，其中“粥香”是非常引起我們注意的一則嗅覺書寫，向前追溯，它與60年代出現的“飯香”遙相呼應，而在最近的兩部詩集《高樓對海》、《藕神》，“粥”的形象往往與溫暖而幸福的意識相關聯，如：“她從爐竈邊出來/圓面的石桌忽然/佈滿了閩南口味/熱騰騰的地瓜粥/是我鄉愁的安慰”^⑪。“粥香”在晚近的作品裏，更突顯了詩人對它的讚頌，而此時的書寫方式是將其設置在家中病榻的空間背景下：“直到老來，在無助的病中/愛妻將剛剛調熱的藕粉/端來夜色迷離的書齋/那表情和步態，恰似小時/也是在病中為我送來/一碗蓮羹香甜的母親”^⑫。老來病臥，一縷“粥香”牽動詩人兒時的幸福回憶，伴在詩人病榻旁邊的，幼時是母親，此刻是妻子，重返童年的願望與向晚意識融合在熱粥的香氣中，母親與愛妻疊合為一，詩人分不清楚也似乎不試圖分清，這種心境在〈粥頌〉^⑬一首也得到了淋漓盡致的表達。“粥香”的出現證明余光中創作的活力並未枯竭，我們看到“粥香”在余詩，與回歸童年、向晚意識以及女性形象正逐步結合、日漸緊密，將來會有標誌性的突破和發展亦是未知之數，筆者以為它是詩人近來詩作裏頗具潛力的嗅覺書寫之一。

(五)呼吸“水”氣

所謂“水”氣，我們專門用以指稱江河湖海等與水相關的意象所包涵的嗅覺書寫。在早期詩集《五陵少年》中，“向攤開的奧德賽，嗅愛琴海/十月的貿易風中，有海藻醒來”^⑭；“推開面海的/落地長窗/深呼吸那種/浩瀚的

^⑩ 余光中，〈木蘭樹下〉，《五行無阻》，18-21。

^⑪ 余光中，〈廈門的女兒：謝舒婷〉，《高樓對海》，17-20。

^⑫ 余光中，〈千手觀音：大足寶頂山摩崖浮雕〉，《藕神》，201-202。

^⑬ 余光中，〈粥頌〉，《藕神》，107-109。

^⑭ 余光中，〈重上大度山〉，《五陵少年》，48-49。

晴美/與藍”^⑯等詩例，便皆與“海洋”的氣味有關，這一點可以追溯到早前“香料羣島”中含有的海洋指涉。而如果說《五陵少年》的後半部及《蓮的聯想》正是余光中“和虛無精神分手，重入中國古典之境的探索”^⑰，那麼對正面嗅覺意象的歌頌，當屬一個重要的標誌。《五陵少年》至少從〈重上大度山〉開始，便頻頻穿插着正面嗅覺感知所引發的幸福意識。儘管70年代以前余詩湖、海等“水”氣意象一直處於寫作的邊緣地位，是其他氣味的點綴品和輔助物，但在70年代則一躍成為嗅覺書寫的重要議題之一。先是〈車過枋寮〉時，眾多瓜果香氣裏劈面而來“最鹹最鹹”的“海”味^⑱，進而是〈碧湖〉中亦迷亦幻的“湖氣”：“沁涼的湖氣裏，青山如睡”^⑲。到了《與永恆拔河》，對“水”氣的摹寫顯得更為細緻，具象化為“雨水”，而且伴隨着某些“迷惑”心境，如〈給傘下人〉“雨像淺淺的薄荷酒冰過的薄荷/……誘人用深呼吸細細讚美/……行人走不出傘的迷惑”^⑳。同時，在余光中的詩裏，“水”氣也是送來其他氣味的特殊媒介：“綠陰庇亞熱帶岸上植物的清香/海氣裏一陣陣送來的暗涼”^㉑。“憂國懷鄉”作為余詩70年代創作的一個核心思想，與“水”氣關聯亦非常密切，〈漂給屈原〉等作品多多少少都借助了“水”氣意象，或許正如詩人所說：“涉沅濟湘，渡更遠的海峽/有水的地方就有人想家”^㉒。雖然這一時期也不乏諸如對“山嵐海氣”的視覺描摹^㉓，但偏重嗅覺書寫的筆墨無疑佔了主流。

（六）瓜果之香

《白玉苦瓜》和《與永恆拔河》兩本詩集基本上收錄余光中70年代的作品，按照學界較為普遍的說法，前者對應余光中“樸素的民謡風格時期（1970-1974）”，後者則對應“歷史文化的探索時期（1974-1981）”^㉔。雖然70年代，特別是前半期，余光中極為重視新詩創作上的“音律”，即聽覺

^⑯ 余光中，〈警〉，《五陵少年》，85。

^⑰ 劉斐蒂，〈論余光中詩風的演變〉，58。

^⑱ 余光中，〈車過枋寮〉，《白玉苦瓜》，48。

^⑲ 余光中，〈碧湖〉，《白玉苦瓜》，165。

^㉑ 余光中，〈給傘下人〉，《與永恆拔河》，97-98。

^㉒ 余光中，〈海魘〉，《與永恆拔河》，117。

^㉓ 余光中，〈漂給屈原〉，《與永恆拔河》，171。

^㉔ 余光中，〈沙田秋望〉，《與永恆拔河》，51-52。

^㉕ 劉斐蒂，〈論余光中詩風的演變〉，72，76。

效果，曾以“豐富中國現代音樂的生命”自許^⑯，但是，嗅覺意象的書寫也基本邁入了一個相對穩定和成熟的階段。這一階段的嗅覺意象，在余詩整個嗅覺書寫中的充當了承前啟後的角色，極其豐富，“瓜果之香”是無論如何也不能忽略的。

其實余光中對水果意象的關注，味覺書寫要先於嗅覺。創作於1972年的〈車過枋寮〉中“甜甜的甘蔗”、“甜甜的西瓜”、“甜甜的香蕉”^⑰都更加傾向於味覺的禮讚。但70年代中期之後，對水果嗅覺的書寫漸漸成為主要的寫作對象。如：“秋是一冊成熟的詩選/翻動時滿是瓜香和果香”^⑱；“……童話的名都/山楂共栗樹的飄香”^⑲。對瓜果香氣的讚頌，在余詩可謂時隱時現，一直接續到80年代末，詩集《安石榴》對果香的書寫達到極致。

前文曾分析，感性的嗅覺意象與知性的詩歌主題相融合，形成了余光中“香港時期”嗅覺書寫的主要特點，這在1985年返回臺灣之後創作的《夢與地理》和《安石榴》兩冊詩集中依然得到了延續，並且也是詩人立志追求的創作目標。在余光中看來，好的詩歌應該是感性和知性的交融，情感的抒發和哲理的思考要相得益彰^⑳，《安石榴》一輯對瓜果之香的讚嘆已不再是《天國的夜市》裏“禁果誘鼻的清香”^㉑那樣的少年愁緒與曖昧，也不是《與永恆拔河》裏的一帶而過，更深刻的，是對藏於瓜果內部、神秘但又安逸的幸福意識的夢想，是對圓整世界的夢想，正像〈削蘋果〉中的詩句：“好像你掌中轉着的/不是蘋果，是世界”^㉒。類似的還有〈蓮霧〉^㉓、〈南瓜記〉^㉔、〈芒果〉^㉕諸首。

^⑯ 余光中，〈民歌的常與變〉，《青青邊愁》（臺北：純文學出版社，1978），109-115。

^⑰ 余光中，〈車過枋寮〉，《白玉苦瓜》，45-48。

^⑱ 余光中，〈秋興〉，《與永恆拔河》，57。

^⑲ 余光中，〈哥本哈根〉，《與永恆拔河》，91。

^⑳ 余光中，〈散文的感性與知性〉，《余光中散文》（杭州：浙江文藝出版社，1997），434-47。朱智偉，〈感性與知性的相融及其藝術表現：論余光中詩歌〉（碩士論文，湖南師範大學，2006），34-35。

^㉑ 余光中，〈山霧〉，《天國的夜市》，112。

^㉒ 余光中，〈削蘋果〉，《安石榴》，11。

^㉓ 余光中，〈蓮霧〉，《安石榴》，14-15。

^㉔ 余光中，〈南瓜記〉，《安石榴》，16-17。

^㉕ 余光中，〈芒果〉，《安石榴》，29。

如果說，60年代余詩的鄉愁是“地理上的懷鄉”，70年代的鄉愁是“文化上的懷鄉”[◎]，那麼80年代的詩篇則是對脚下每寸泥土的回歸，是對臺灣濃厚的鄉土意識和歸屬感的表現，它的深層指向則是“永恆的童年”與“休息之夢”。1985年返臺開始，余光中的詩歌在題材上從“關注中國”轉向“就位臺灣”[◎]，風格上則轉向本土化，轉向對脚下所踏的樂土——臺灣——的關注與歌詠，心態上則越顯平和與“放松”[◎]。80年代，中國呈現穩定開放的局面，已然構不成像60、70年代那種緊迫的張力下的鄉愁主題，詩人也驚覺臺灣原本就是樂土、樂園，之前曾經錯過，現在要珍惜補償。錢學武、黃維樑等學者在總結余光中離港返臺之後的創作思想及心態時寫道：“人生是快樂的旅程，他（余光中）不想再做一個了望臺上北望故鄉，窺探童年的望遠的人，他要腳踏實地的生活，因臺灣、因生命都來得不易，都彌足珍貴。”[◎]

（七）風中“香火”

在考察余詩70年代以降的嗅覺意象時，我們便已發現，對一位詩風日趨繁複且綜合的詩人，很難以某個或幾個中心意象來涵蓋一段時期內嗅覺書寫特點。余詩的嗅覺意象，往往復合了多種嗅覺體驗，有的是在早前意象上的積澱和發展，有的則是全新的氣味議題，還有的甚至同時包含着其他感官的書寫。本節所要討論的風中“香火”，也是余詩70年代以來逐步形成的重要嗅覺書寫類型。風中瀰漫的“香火”之氣，在70年代的作品裏主要有兩個範疇，其一是寺院或廟宇中的“香火”：“日落時/風把一柱香靜靜接去/如果有有一拂飄飄的僧袖[◎]”；“文公久逝，潮州不遠/香火繞韓廟的威靈常在。[◎]”其二是以墓地“香火”為核心的嗅覺意象組合，或以悼念亡靈為主的此類意象的派生意象，如〈蔡元培墓前〉：“香火冷落來天南的孤島/高階千級仰瞻的孺慕……一連陣松風的清香過處/恍惚北京是近了[◎]”；〈清明前

[◎] 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》，226。

[◎] 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》，219。

[◎] 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》，224。

[◎] 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》，224-225。

[◎] 余光中，〈慈雲寺俯眺臺北〉，《白玉苦瓜》，61。

[◎] 余光中，〈海祭〉，《與永恆拔河》，198。

[◎] 余光中，〈蔡元培墓前〉，《與永恆拔河》，34。

七日〉：“扇也扇不盡的白雲/鍊不出一丸紅日/卻扇來，快關窗吧/又一地好冷好濕的爐香”^⑭。兩個類型的“香火”之氣，在一定程度上同樣反映出余光中的“向晚意識”，尤其是後者，更成為80與90年代此類嗅覺意象的萌芽，〈念李白〉^⑮、〈國殤〉^⑯等80年代的詩作不乏廟堂或墓地“香火”的形象。

“香火”意象的變體則是融入“茶香”或“藥香”等新元素：“最清的泉水是君子之交/最香的茶葉是舊土之情”^⑰；“一壺苦茶獨味着老境”^⑱；“書齋裏恍惚浮起了藥香/……/醇厚的藥香中，我獨自飲着”^⑲。“香火”、“茶香”、“藥香”構成的空間嗅覺意象，與70年代的書寫方式相比，亦反映出富有理趣的特點。〈夜游龍山寺〉^⑳、〈紗帳〉^㉑、〈贈壺記〉^㉒、〈霧失沙田〉^㉓等作品中嗅覺經營的共同點在於引出對“人生”、“宇宙”、“禪理”、“時間”等問題的思考，是“寓理於事”的詩^㉔。流沙河分析，這類詩作出現的原因之一是詩人步向暮年，那種嘆老的“向晚意識”得不到紓緩，“便不得不向道家的曠達觀念靠攏”，所以寫了一系列從前不寫的“看淡世情的詩”^㉕。對生命價值和時空思索的感悟，屬於一種知性的傳達，使原本感性的嗅覺意象帶上了知性的色彩。

90年代及90年代至今，墳塋香火與“向晚意識”成為更加緊密的組合，兩部詩集《五行無阻》及《高樓對海》中，考察“向晚意識”與嗅覺意象的關聯，不難發現，90年代余詩在這一方面，基本上繼承了80年代的特色，並且多與悼念亡父、亡母題材詩作中的“墳墓”意象配合書寫，例如〈浪子回

^⑭ 余光中，〈清明前七日〉，《與永恆拔河》，56。

^⑮ 余光中，〈念李白〉，《隔水觀音》，60。

^⑯ 余光中，〈國殤〉，《安石榴》，95。

^⑰ 余光中，〈宜興茶壺〉，《安石榴》，77。

^⑱ 余光中，〈深宵不寐〉，《安石榴》，154。

^⑲ 余光中，〈夜飲普洱〉，《安石榴》，112-113。

^⑳ 余光中，〈夜游龍山寺〉，《隔水觀音》，21。

^㉑ 余光中，〈紗帳〉，《隔水觀音》，93。

^㉒ 余光中，〈贈壺記〉，《隔水觀音》，161-162。

^㉓ 余光中，〈霧失沙田〉，《紫荊賦》，131-132。

^㉔ 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》，209。

^㉕ 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》，209。

頭〉的“上香”、“香灰”^⑯等。黃維樑等學者認為，“詩人年紀漸大，對生死之思自然較多”，其中，親情的主題“自是最上心的了”^⑰，而在余光中看來，對亡故父母的懷念，最好的辦法就是在墳頭的靜穆中借“香火”之氣來傳達，試看〈周年祭：在父親陵前〉一首：“但願在火中同化的/能夠相聚在火中/……願風中的縷香細細/接得通你的亡魂”^⑱。香火之氣除了抒發“向晚意識”，對於兩岸關係的感觸及由“鄉愁”深化而來的“鄉痛”，也成為“向晚意識”的協奏：“把鄉愁燒成絕望的鄉痛/……兩岸同是拜你的信徒/為何要把溫馨的香火/燒成令你落淚的戰火”^⑲；“一炷香自在地上升，流芳了千年/怕什麼風吹呢什麼運動？”^⑳

新世紀出版的詩集《藕神》裏面，悼念詩仍可見“萬世香火供一表忠貞/你的一炷至今未冷”^㉑、“四足銅鑄的香燭迎風/仍牽動所有禱客的思念”^㉒等句。而“焚香”的意象成為新的亮點，如：“卜者為我擲筊問神明/告誡我，要多誦金剛經/宜焚香靜坐，不宜遠行/……/且焚香靜坐，念此生之悠悠”^㉓；“幾乎，每一次仰瞻妙顏/我都會焚香叩拜，即使不便/也必然默獻一瓣心香/虔誠的祈願，隨着香火/想必嫋嫋都上達了天聽”^㉔。

四、余光中筆下三位一體嗅覺意象組合模式

對余詩嗅覺書寫的釐測過程中，最為引人注目的，是兩則三位一體式的嗅覺書寫：“花香草氣—泥土之香—體香”與“雨的氣味—泥土之香—果香”。由於其中各個項目在前文的梳理過程中有較為詳盡的列舉，因此這一部份的詩例選取以標誌性和典型性為主，不再逐一重述。

(一) “花香草氣—泥土之香—體香”

從意象組合定型的時間來看，“花香草氣—泥土之香—體香”要較另一

^⑯ 余光中，〈浪子回頭〉，《高樓對海》，23-25。

^⑰ 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》，233。

^⑱ 余光中，〈周年祭：在父親陵前〉，《五行無阻》，93-94。

^⑲ 余光中，〈禱問三祖〉，《高樓對海》，93-94。

^⑳ 余光中，〈成都行·出蜀〉，《高樓對海》，118。

^㉑ 余光中，〈草堂祭杜甫·秋祭杜甫〉，《藕神》，166。

^㉒ 余光中，〈藕神祠〉，《藕神》，194。

^㉓ 余光中，〈入出鬼月：to Orpheus〉，《藕神》，187-191。

^㉔ 余光中，〈千手觀音：大足寶頂山摩崖浮雕〉，《藕神》，201-202。

則為早。標誌性詩句可以從余光中創作於1970年代的〈鄉愁四韻〉中找到：

“給我一朵臘梅香啊臘梅香/母親一樣的臘梅香/母親的芬芳/是鄉土的芬芳/給我一朵臘梅香啊臘梅香”^⑯。此作堪稱余氏早期“鄉愁詩”的代表，余光中也因此贏得了以下的稱譽：“對中國大陸的文化鄉愁，四十年來的臺灣現代詩壇，余光中無疑是其中表現的最委婉沉痛，最淋灑盡致的一位。”^⑰而其中“臘梅香”、“母親的芬芳”和“鄉土的芬芳”這一嗅覺意象組合正是成就此詩的一大原因。

“花香草氣—泥土之香—體香”意象的出現，並非突如其来，只要考察余光中1970年代之前的嗅覺書寫，不難發現，這則三位一體的嗅覺意象頗有來龍去脈。花草香氣的意象在余光中1950年代的詩作裏已頻頻出現，只是其他嗅覺意象組合的情況不多，但將香花與泥土氣味結合，在50年代已經看到了初步的嘗試，如〈波蘭舞曲〉利用“聯覺”的創作技法以嗅覺寫聽覺^⑱。到了1960年代，花香與泥香的搭配趨於明顯，如〈圓通寺〉舊稿：“躺在軟軟，而且軟軟的四川盆地/而且在合攏的睫下/把菜花的眩黃和豌豆花的紫/嗅進肺的每一個角落”^⑲。60年代，也出現了花香與體香的間接結合，像“遂見蓮蓬飄舉，盪起滿池芬芳/你上風而立，舉國皆香”^⑳。較明顯的“花香—體香”嗅覺書寫要到了60年代後半期才出現，如前文所舉〈臘梅〉一詩，就是以“臘梅香”比擬母親的“體味”。

與“泥土之香”的結合，“體香”比起“花香草氣”來要早得多，但在“誰的體香”這一問題上發生了明顯的轉變。50年代，體香多來自年輕的女體，並與含有土地意象的氣味搭配，像〈呼吸的需要〉、〈真空的感覺〉等。1960年代“泥土之香”與“體香”的結合並不明顯，但“體香”的主體已發生了轉變，這一點可由〈臘梅〉一詩看出，但所寫是“少年”時的嗅覺記憶，是母親衣服上的味道。直至1970年代，母體的氣味才完全取代了之前

^⑯ 余光中，〈鄉愁四韻〉，《白玉苦瓜》，159-160。

^⑰ 蕭蕭（蕭水順），〈余光中結臺灣緣——《夢與地理》的深情〉，《璀璨的五采筆：余光中作品評論集，1979-1993》，174。錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》（香港：香江出版有限公司，1998），188。

^⑱ 余光中，〈波蘭舞曲〉，《天國的夜市》，151。

^⑲ 余光中，〈圓通寺〉（舊稿、新稿），《天狼星》（臺北：爾雅出版社，1976），95，37。

^⑳ 余光中，〈兩棲〉，《蓮的聯想》，71。

情人的體味，並且具體化為“乳香”，嗅覺記憶也從“少年”時代變為了“童年”時代。我們可以找到大量的例子證明這一轉變，如〈小時候〉、〈大江東去〉、〈投胎〉、〈白玉苦瓜〉等詩均十分明顯。對於童年嗅覺記憶的集中書寫，是對“永恆童年”的呼喚。

1960到1970年代鄉愁意識下“花香草氣—泥土之香—體香”的嗅覺意象，在1980、1990年代也有所發展，比如《紫荊賦》裏詠中國歷史人物的〈梅花嶺——遙祭史可法〉。但明顯看出知性書寫的成分多於感性書寫，據黃維樑等學者的觀點，這與鄉愁之作減少、關注大陸的政治社會狀況增多有關^⑩。不管怎樣，從嗅覺意象上考察，“花香草氣—泥土之香—體香”的組合自1980年代以來被詩人漸漸拆解、淡化。

（二）“雨的氣味—泥土之香—果香”

這則三位一體式的嗅覺書寫，在收錄1980年代詩作的《安石榴》中，得到了突出體現，與上文“花香草氣—泥土之香—體香”比起來，要稍微晚一些，數量上也較少，但卻是1980年代嗅覺意象組合方式的代表，試看：“無論是倒啖或者順吃/每一口都是口福/……用春雨的祝福釀成/和南投芬芳的鄉土/必須細細地咀嚼”^⑪；“說不出這青蓋的小白鑊子/裝的是香茗還是清酒/只覺得一嚼就清香滿口/……‘不咬檳榔，怎麼會曉得/南部的泥土有什麼祕密？……’”^⑫“雨的氣味”可以說是我們討論過的呼吸“水”氣的一個變體，前文略有提及。在余光中1960年代的詩作裏，已經有“在雨季/還呼吸釀着雨水的空氣”^⑬等詩句，1970年代的作品裏更加明顯，例如把“雨”比喻為“淺淺的薄荷酒冰過的薄荷”，並說“下下來，空氣那樣清真/誘人用深呼吸細細讚美”^⑭。而當“雨的氣味”與“泥土之香”聯合時，對後者的體現，是伴隨着“廚房飯香”為中心的“家”的意象來書寫的：“天上黯黯，地上流漾着反光/倒映放學的孩子走過/巷底有濕瀝瀝的迴聲/——這樣子的

^⑩ 錢學武、黃維樑，《自足的宇宙：余光中詩題材研究》，200。劉裘蒂，〈論余光中詩風的演變〉，《璀璨的五采筆：余光中作品評論集，1979-1993》，76。

^⑪ 余光中，〈埔裏甘蔗〉，《安石榴》，3-4。

^⑫ 余光中，〈初嚼檳榔〉，《安石榴》，6-7。

^⑬ 余光中，〈音樂會〉，《蓮的聯想》，32。

^⑭ 余光中，〈給傘下人〉，《與永恆拔河》，97-98。

半下午/葱油的香味來自廚房……”^⑯

“果香”的意象，在1950年代〈山霧〉一首便已有涉及^⑰，只是此時詩歌中不免帶着一些少年的愁緒和情欲的曖昧。1970年代中後期，對瓜果香氣的禮讚逐步成為嗅覺書寫的重要對象，類型上也有所突破，並且可以找到“露”、“霜”等與“雨”相關的水的意象，如：“白露為封面，清霜作扉頁/秋是一冊成熟的詩選/翻動時滿是瓜香和果香”^⑱。在“雨的氣味”出現之前，“海水的氣味”也是與“果香”搭配的一個策略，如〈車過枋寮〉，眾多“甜甜的”瓜果香氣裏就摻有旁面而來的“海”味^⑲。

瓜果生於泥土，“果香”與“泥土之香”的關聯似乎是不言自明的。《紫荊賦》裏有如“不如且坐在老樹根上/呼吸松果滿地的清香”^⑳，這意味着“松果”將“清香”帶給大地。《安石榴》裏先是看到兩者明顯的結合：“他家的果園我曾經去過/花香，果味，和肥料的氣息/都令我着魔”^㉑，然後便是如前文所引的那樣，“果香”與“泥土之香”已是互為對方的代名詞了。“雨的氣味—泥土之香—果香”所展現的，或許正是詩人對大地泥土的夢想，對圓整世界的夢想和安逸的幸福意識。

白靈（莊祖煌）曾說：“‘情’與‘土’是余光中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。^㉒”余氏的大地書寫，在眾多評論中，早已為人注目，我們觀測的兩則重要嗅覺意象組合亦證明，“泥土之香”確實是十分關鍵的一環。然而，白靈同時指出，目前的余詩研究，“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

^⑯ 余光中，〈雨季〉，《白玉苦瓜》，51-52。

^⑰ 余光中，〈山霧〉，《天國的夜市》，111-112。

^⑱ 余光中，〈秋興〉，《與永恆拔河》，57。

^⑲ 余光中，〈車過枋寮〉，《白玉苦瓜》，48。

^⑳ 余光中，〈山中一日〉，《紫荊賦》，115。

^㉑ 余光中，〈南瓜記〉，《安石榴》（臺北：洪範書店，1996），16-17。

^㉒ 白靈（莊祖煌），〈臉上風華，眼底山水：余光中詩中的表情及其時空意涵〉，《韓中言語文化研究》5（2008）：59。

缺，”^⑩。將“泥土之香”視作一則文學意象進行分析，就是因為它不僅代表了余光中嗅覺書寫的一大特色，它或許也是揭示“情”與“土”之關係的一個重要切入點。

五、餘論

本文主要對余光中詩歌裏出現的諸多嗅覺意象，進行了梳理和歸納，並將著眼的重點放在正面的嗅覺書寫，即諸多好聞的氣味上，從而歸納出七大類型以及兩例三位一體式嗅覺意象。劉斐蒂曾說：“談論余光中的作品往往有拆毛線衣千頭萬緒不知從何抽理之感，經常是找到一個線頭，一路抽絲便一發不可收拾。”^⑪我們也頗有同感，所以在進行整合工作時，一些與嗅覺有關的議題也不得不舍棄，而只能為余光中不同時期的嗅覺書寫勾勒一個大略的草圖，更無法保證涵蓋余詩嗅覺意象的所有方面，但我們相信，這對下一步的研究深具幫助和啟發意義，特別是以“泥土之香”為核心的嗅覺書寫組合模式，應如何予以看待？隨之引出的大地形象、情土關係又當怎樣審視？這都將納入我們下一步研究的視野。

（史言 香港香港大學中文學院）

^⑩ 白靈，〈臉上風華，眼底山水：余光中詩中的表情及其時空意涵〉，60。

^⑪ 劉斐蒂，〈論余光中詩風的演變〉，81。