

余光中詩歌與童年的夢想

以巴什拉的安尼瑪詩學作一分析

黃珠華

作者簡介：黃珠華 (Chu-Wah WONG)，女，生於香港，江蘇太倉人，香港大學中文系碩士研究生。

內容提要：兒童的想像力在他們長大時漸漸消失，但是詩人心裡始終有一塊寧靜和自由的天空，讓他像孩子一樣繼續在夢想的宇宙裡飛翔。為此，法國哲學家巴什拉根據C.G.容格的深層心理學分析，展開對詩人嚮往童年夢想的研究。本文嘗試以巴什拉的安尼瑪詩學理論，配合余光中詩句裡關於孤獨、季節、燈光和水的種種回憶，解釋童年的夢想和詩人的夢想之間的連續性。

關鍵詞：余光中、加士東·巴什拉、童年夢想、安尼姆斯、安尼瑪

一、前言

對於寫作的靈感，余光中 (1928-) 說：「我不要煙酒，不要咖啡，不要任何道具，除了一枝筆，一疊紙，一個幽暗的窗¹⁾。」在〈回憶〉裡，他說：「當我傍晚在河邊走過，/ 或是深夜在房中獨坐，/ 往事像一隻疾奔的刺蝟，/ 忽然闖進了我的心窩。²⁾」

幽暗的窗，沉靜時的回憶，讓詩人在寧靜獨處時浮想聯翩，也讓詩人的眼睛穿過一扇透氣的窗，看到未來、現在和遙遠的過去。詩人在夢想，在回憶：

1) 余光中，〈我的寫作經驗〉，《余光中集》，卷7 (天津：百花文藝出版社，2004) 頁79。

2) 余光中，〈回憶〉，《天國的夜市》，版3 (臺北：三民書局，1974，) 頁25-26。

「記憶深藏在靈魂的洞裡， / 像一隻怯光的蝙蝠！ / 但是到暮色漸濃的黃昏， / 便潛出洞來飛舞。 / 人們的耳朵不能夠聽見 / 它那痛苦的尖叫， / 也無法張網去將它捕捉， / 不讓它飛回舊巢。3)」在回憶的夢想裡，花落知多少？

1. 集體無意識裡的原型

瑞士心理學家C.G.榮格 (Carl Gustav Jung, 1875-1961)，是當代精神分析奠基者之一。他對心理學的重要貢獻是「集體無意識」的發現。弗洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 認為一個人的無意識是被遺忘、壓抑而從意識中消失了的內容，其性質完全是個人的。但是榮格認為除了個人的無意識內容之外，人的心理中還有一部分內容從來不曾在意識中出現過，因此不可能是被遺忘或受到壓抑而從個人意識中消失了的內容。這部分內容並非來自個人的經驗和學習所得，是通過遺傳而先天地存在的4)。

榮格也不同意弗洛伊德將無意識僅僅當作意識的殘餘和廢棄物的儲藏庫，他認為無意識是母體，是意識的基礎，心理不是此刻才存在的，其根源可以回溯到遠古洪荒時代。榮格要探索個人無意識 (Personal Unconscious) 之外的那些非個人的無意識內容。他把無意識區分為兩個層次：表層的，具有個人特性的無意識是個人無意識，其內容主要是情結 (complexes)；深層的，非個人的無意識則是集體無意識 (Collective Unconscious) 5)。

個人無意識由一些曾經一度被意識，後來又被忘記的心理內容所組成，集體無意識卻是人的一生中從未被意識到的內容。它是一個儲藏所，儲藏了所有被榮格稱之為原始意象 (primordial images) 的潛在的意象。原始 (primordial) 指的是最初 (first) 或本源 (original)，原始意象因此涉及到心理的最初發展，人從他的祖先 (包括他的人類祖先、前人類祖先和動物祖先) 那兒繼承了這些意象。這些意象的繼承並不意味着一個人可以有意識地回憶或擁有他的祖先所曾擁有過的那些意象，而是一些先天傾向或潛在的可能性，因而會採取與自己的

3) 余光中，〈記憶〉，《天國的夜市》頁81-82。

4) 劉耀中 (1934-)，《榮格》(臺北：東大圖書股份有限公司，1995) 頁45。

5) 劉耀中 頁47-48。

祖先同樣的方式來把握世界和做出反應，例如人類對蛇和黑暗的恐懼，就是先天的傾向，我們之所以具有怕蛇和怕黑暗的先天傾向，是因為我們的原始祖先對這些恐懼有着千萬年的經驗，這些經驗於是深深地鑲刻在人的大腦中⁶⁾。

人類在歷史進程裡，從集體經驗所獲得的內容，成為集體無意識的內容，也就是原型。原型是無限的，生活裡有多少典型情境就有多少原型，較常見的有生命原型、死亡原型、上帝原型、魔鬼原型、英雄原型、兒童原型、智慧老人原型和大地母親原型、等等⁷⁾，較為人熟知的是安尼瑪和安尼姆斯，即「永恒的女性」(anima) 和「永恒的男性」(animus) 原型，這種男性和女性原型在分析文藝作品裡的男女性形象時，有一定的意義⁸⁾。

容格學派的法國哲學家加斯東·巴什拉 (Gaston Bachelard, 1884 - 1962) ⁹⁾ 在他的詩學研究中，曾經以煉金術的氣、火、土和水四大物質元素寫成多本重要的詩學論著¹⁰⁾，1960年出版的《夢想的詩學》¹¹⁾則借助C.G.榮格深層心理學裡「永恒的女性」原型，作為詩學論據，探索詩人的夢想和想像力。

2. 安尼姆斯與安尼瑪

巴什拉認為人類心靈具有深沉的二元性，在任何人的心理中，無論是男性還是女性，都能發現有時合作有時又齟齬的「安尼姆斯」與「安尼瑪」¹²⁾。

6) 霍爾 (C. S. Hall)、諾德貝 (V. J. Nordby), 《榮格心理學入門》(*A Primer of Jungian Psychology*), 馮川譯 (北京: 三聯書店, 1987) 頁40-41。

7) 霍爾、諾德貝 頁44。

8) 黎活仁 (1950-), 〈「永恒的女性」的投射: 林語堂《風聲鶴唳》的分析〉, 《林語堂、痙弦和簡嫻筆下的男性和女性》(臺北: 大安出版社, 1998) 頁9。

9) 加斯東·巴什拉 (Gaston Bachelard, 1884-1962) 是法國二十世紀著名的科學哲學家，新認識論的奠基者，也是詩學理論家和詩人。

10) 巴什拉關於物質的想像的著作有《火的精神分析》(*The Psychoanalysis of Fire*), 1938、《水與夢》(*Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*), 1942、《空氣與幻想》(*Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*), 1943、《土地與意志的夢想》(*Earth and Reveries of Will: An Essay on the Imagination of Matter*), 1948、《燭之火》(*The Flame of a Candle*), 1961等。

11) 加斯東·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)。

「安尼姆斯」與「安尼瑪」簡單的說來，一個陽剛，一個陰柔；一個理性十足，一個充滿感性。陰陽協調是人性最原始和最理想的心理狀態。

對於人性本質裡的陰陽二元論，余光中亦有相同的看法，早在1952年，余光中在散文〈猛虎與薔薇〉裡說：「原來人性含有兩面：其一是男性的，其一是女性的；其一如蒼鷹，如飛瀑，如怒馬；其一如夜鶯，如靜池，如馴羊。所謂雄偉和秀美，所謂外向和內向……所謂駿馬秋風冀北，杏花春雨江南……陽剛和陰柔，都無非是這兩種氣質的註腳。兩者粗看若相反，實則乃相成。實際上每個人多多少少都兼有這兩種氣質，只是比例不同而已。」¹³⁾又說：「完整的人生應該兼有這兩種至高的境界。一個人到了這種境界，他能動也能靜，能屈也能伸，能微笑也能痛哭，能像廿世紀人一樣的複雜，也能像亞當夏娃一樣的純真。」¹⁴⁾

在現實生活中，詩人和普通人一樣，他的行動和思考往往受制於社會許多成文或不成文的規定，使他必須表現得很「安尼姆斯」或者很「安尼瑪」，但是當詩人獨處，他的思想可以自由飛翔時，自然而然的會在「安尼姆斯」和「安尼瑪」的心理中尋找平衡，這時候詩人是雜亂無章的胡思亂想，還是做着安寧愉快的白日夢？

3. 陽剛與溫柔

巴什拉把人的心理活動分成兩類，在睡夢與夢想，幻夢與幻想，記憶與回憶這三組思想活動中，將前者的心靈狀態歸於陽性，後者屬於陰性¹⁵⁾。以「夢」來說，睡夢多數雜亂無章，令人疲倦和煩躁，正如余光中想盡了方法都睡不安穩的晚上，他不禁為好夢不來，惡夢連至而大發牢騷：

12) 「安尼姆斯」與「安尼瑪」是拉丁文 *animus* 與 *anima* 的音譯。原意為氣及人身的主要活力，後來引申為心智、心靈，也就是容格深層心理學中永恒的男性和永恒的女性原型。巴什拉將兩詞加以大寫區分：*Anima* 指心靈，*Animus* 指心智，前者為陰性，後者為陽性，與我國所謂的陰陽特徵相似。見劉自強譯註《夢想的詩學》頁23, 27。

13) 余光中，〈猛虎與薔薇〉，《左手的繆思》（香港：文藝書屋，1975，版2）頁156。

14) 余光中，《左手的繆思》頁158。

15) 巴什拉 《夢想的詩學》頁37。

卻依然多夢，亂嚙吞吐 / 有時更舂磨牙，把床伴 / 無辜的黑甜
之鄉咬成 / 鋸齒齟齬的不規則形狀……

凡我所愛的面孔或景觀 / 母親的慈顏，童年的玩伴 / 嘉陵江邊古
陋的小城 / 江南運河多橋的水鄉 / 始終都不肯為我入夢來 / 醒時的苦
念夢中不補償 / 卻牛鬼而蛇神，鷄零而狗碎 / 出沒無常來崇人夢鄉 /
追記，卻從來說不清楚 / 只覺得幻境咄咄逼人¹⁶⁾

亂七八糟的夢令人心緒不寧，清醒的白日夢卻使人增加生命的力量。因此，帶有種種謀劃與焦慮的思想屬於陽性的「安尼姆斯」¹⁷⁾，溫馨、悠然自得的夢想則是陰性的「安尼瑪」的心態。

「安尼姆斯」和「安尼瑪」並不是對立的。巴什拉的研究指出，無論是男人抑或女人，只要進入夢想，在夢想的世界中，和諧的陰陽同體性都保留着原始的功能，一種使人的夢想保持平靜的功能。但是陰陽同體性一旦離開原始的所在處—深沉的夢想所在處—就會失去平衡，陷入搖擺不定中。直到夢想漸趨深沉，這種搖擺逐漸減弱，心理才又恢復了性別的和平¹⁸⁾。所以對一個嚮往夢想的詩人來說，心靈的平靜和安寧最為重要，這裡我們可以找到余光中自己的說明：「我寫作，是因為感情失去了平衡，心理失去了保障。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¹⁹⁾。」

為了平息內心的騷動，詩人拿起筆寫作，這是古今中外的詩人寫作的最大原動力。在解釋上，巴什拉認為詩人追求的是心底的安寧，德國的學者海德格爾 (Martin Heidegger, 1889-1976) 則把詩的創作比喻為建造心靈的安樂窩，他說：「詩是真正讓我們安居的東西。但是我們通過甚麼達於安居之處呢？通過建築 (building)。那讓我們安居的詩的創造，就是一種建築。²⁰⁾」詩人藉文字的建構展示了夢想，另一方面，何嘗不是為了尋找更適當的詞語表達心事，而讓詩人走進更深入和更溫柔的夢想裡，特別是這個夢想如果與回憶有關？

16) 余光中，〈老來多夢〉，《高樓對海》(臺北：九歌出版社，2000) 頁161-163。

17) 巴什拉 《夢想的詩學》頁81。

18) 巴什拉 《夢想的詩學》頁75-76。

19) 余光中，〈我為什麼要寫作〉，《安石榴》(臺北：洪範書店，1996) 卷首語。

20) 郇元寶選譯，《人，詩意地安居：海德格爾語要》(桂林：廣西師範大學出版社，2000) 頁71。

4. 猛虎與薔薇

對詩人來說，在他安靜的獨處時，只要他沿着夢想的斜坡往下走，都能在心底的隱密之處找到一種陰性的安寧。在這種無憂無慮，沒有野心，沒有任何方案和計劃的陰性安寧中，詩人得到他的夢想。即使這種清醒平靜的白日夢染上了憂鬱的色彩，也是令人安寧的憂鬱，一種使詩人的安寧延續不斷的和藹可親的憂鬱²¹⁾。因此，當詩人沉醉於回憶，或者觸景生情，浮想聯翩時，這種具有魅力而且溫馨的心靈活動就是「安尼瑪」的心靈活動，是溫柔深沉的安尼瑪把詩人帶到詩的夢想，詩的回憶和詩的想像裡。

余光中的詩在「英氣、盛氣、霸氣之餘，靈氣亦並不匱乏，而在不追求氣勢與魄力的時刻，意態從容，所謂『色彩與情調』，在余光中詩裡也不時繽紛閃現。²²⁾」陳幸蕙所言甚是，陽剛豪放雖然是余光中的詩的本色，但是他同時有許多詩寫得委婉深情，例如已成為情詩經典的《蓮的聯想》²³⁾便是。詩人的作品每有不同的面貌，這一點余光中為最清楚，所以他在〈猛虎與薔薇〉這篇散文中，舉了蘇東坡（1037-1101）和辛棄疾（1140-1207）的詞為例：寫「大江東去²⁴⁾」的蘇東坡，何嘗不寫「笑漸不聞聲漸杳，多情卻被無情惱²⁵⁾」？還有以沉雄見稱的辛棄疾，也寫哀怨纏綿的「羅帳燈昏，哽咽夢中語²⁶⁾」，可見每個人氣質裡都有陽剛的猛虎和陰柔的薔薇存在，至於有所偏重，這是因為各人心裡的猛虎和薔薇所成的形勢不同。即使是猛虎，有時也不免給那一片薔薇的花香醉倒²⁷⁾。印證於巴什拉的詩學理論，當猛虎醉倒於薔薇花香時，不正是詩人在美好寧靜的安尼瑪狀態中自由地夢想嗎？

21) 巴什拉，《夢想的詩學》頁80。

22) 陳幸蕙（1953-），《悅讀余光中一詩卷》，（臺北：爾雅出版社，2002）頁74。

23) 余光中，《蓮的聯想》（香港：文藝書屋，1968）。

24) 蘇東坡（蘇軾，號東坡居士），〈念奴嬌·赤壁懷古〉，《歷代詞選集評》，徐珂（1868-1928）選輯（香港：商務印書館，1959）頁56-57。

25) 蘇東坡，〈蝶戀花〉《歷代詞選集評》，徐珂選輯，頁56。

26) 辛棄疾，〈祝英臺近·晚春〉，《稼軒詞編年箋註》，中華書局編輯部編註（臺北：中華書局，1968）頁83。

27) 余光中《左手的繆思》頁158。

5. 安尼瑪的夢

帶有安尼瑪屬性的夢想中，嚮往童年的夢想是一個重要的課題，當我們回憶，讓夢想為我們的個人歷史潤色時，我們心中的童年就為我們帶來了重要的生命力量。事實上，童年的夢想與我們一生相伴，並且會隨着年紀增長變得更為繁複，正如余光中的詩〈無論〉所說的：

無論左轉或右彎 / 無論東奔或西走 / 無論倦步多蹣跚 / 或是前途
多漫漫 / 總有一天要回頭 / 回到熟悉的家門口 / 無論海洋有多闊 / 無
論故鄉有多遠 / 縱然把世界繞一圈 / 總有一天要回到 / 路的起點與終
點 / 縱然是破鞋也停靠 / 在那扇，童年的門前²⁸⁾

童年的夢想是每個人在所有年段都能再找到的，在詩人的作品裡，我們當然也能夠找到夢想童年的詩句。詩歌是為了帶領人們走入境界²⁹⁾，對讀者來說，通過詩人嚮往童年的夢想，我們也能在其中找回自己遺忘的童年。

二、童年與夢想

余光中的童年和少年時代，國家多難，戰爭是童年的背景，逃難是生活的內容。余光中回憶童年歲月時說：「我的童年在南京度過，開始應該是快樂的，像是童話，但結尾不但不像是童年，簡直成了惡夢³⁰⁾。」但是任何形式的童年都成就了今日的「我」，以至今日生活裡的點點滴滴都會觸動詩人心裡那溫馨又哀傷的回憶，從而化成一首又一首動人的詩篇。例如詩人悼念母親時，對母親的懷念就牽起了他對童年的甜蜜回憶：

28) 余光中，〈無論〉，《高樓對海》頁143-144。

29) 唐曉渡 (1954-)，〈當代詩歌先行者〉，《在北大聽講座 (第三輯) 一思想的魅力》(北京：新世界出版社，2001) 頁133。

30) 余光中，〈自序〉，《左手的掌紋》(南京：江蘇文藝出版社，2003) 頁1。

遂有臥下來睡下來的需要 / 南胡的鼻音溫柔的簫 / 搖籃是四川的
盆地軟軟 / 催眠是蜀江的船櫓遙遙 / 微微合上是少年的睫毛 / 把菜花
黃和豌豆花紫 / 嗅進肺葉每一個角落³¹⁾

1. 孤獨

回歸童年使成年生活變得廣闊並且呈現蓬勃的生機³²⁾，但是童年的回憶往往要借助孤獨，才能夠對它有充分的想像。在孤獨中，童年的回憶才會幽幽的自夢想的深處出現。這種孤獨，並非沒有人理睬的寂寞，也不是相識滿天下，知心有幾人的孤標傲世的孤獨，而是像唐朝詩人陳子昂（659-700）「前不見古人，後不見來者；念天地之悠悠，獨愴然而淚下³³⁾」的孤獨感。這種感覺可以追溯到天地玄黃宇宙洪荒的時代，一個人和一塊石頭同樣的獨立蒼茫，正如余光中有一首寫石頭的詩：

天黑地白，終古相對 / 這便是你的面貌麼，洪荒 / 中間是什麼也
沒有 / 除了一列剛毅的石顏 / 皺紋美麗，輪廓雄奇 / 眾峰至尊的長老
/ 開天闢地的造山運動 / 該是你童年的記憶³⁴⁾

在詩人的夢想中，只有回歸到鴻濛時代的孤獨裡，才能展開童年的回憶。

再說，人類雖然群居，但是有的時候，我們會選擇獨處，不是開心或傷心的理由，只是想一個人靜一靜。一位研究孤獨的美國學者菲利浦·科克（Philip Koch, 1942-）對這種動極思靜的表現借用中國易經裡的太極圖形來解釋，他把陰比作孤獨，把陽比作交會（群體生活）。我們都知道太極圖裡，黑色的一半裡有一個圓的白點，白色的一半裡又有一個黑點，這意味着「在交會的極致中，人有可能會突然體驗到最深沉的孤獨，而在孤獨的極致中，人又可能會突然體驗到最深沉的交會³⁵⁾」，而這種情況會互相轉化，周而復始。

31) 余光中，〈圓通寺，新稿〉，《天狼星》（臺北：洪範書店，1976）頁161。

32) 巴什拉《夢想的詩學》頁28。

33) 陳子昂，〈登幽州臺歌〉，《唐詩三百首評註》，張忠綱評註（濟南：齊魯書社，2004）頁67。

34) 余光中，〈至尊〉，《高樓對海》頁112-113。

35) 菲利浦·科克（Philip Koch），《孤獨：生活美學系列》（*Solitude : A Philosophical Encounter*）

(一) 自得其樂

離群獨處的短暫渴望，在小孩子身上亦同時存在。即使是最怕孤獨的孩子，如果我們細心觀察他們，會發現他們有時候會在熱鬧的人堆裡消失，原來偷偷的躲在桌子底下，或者屋子裡的某個角落，一個人在看書或者喃喃自語。有些孩子會守着窗口，自得其樂的做着他的白日夢。巴什拉認為源於人類心底渴望安寧的安尼瑪心態，使孩子天生就有一種對孤獨的自然夢想，這種夢想不能與賭氣孩子的夢想混為一談。

在安寧的孤獨中，愛夢想的孩子會進入宇宙性的夢想，一種使他們與世界合而為一的夢想³⁶。試看余光中的〈雲〉：

我仰望太空，那許多五色變幻的魔島。 / 啊，我憶起，那上面原是我靈感的搖籃； / 我的心自胸中迸出，化成了一隻雲鳥， / 曳一串歡悅的歌聲，向上縱跳， / 再不肯回到我凡軀的舊巢³⁷。

在這首活潑快樂的詩裡，我們看到了詩人童心的延續。童年時代與宇宙合而為一的夢想成為詩人靈感的來源。

當然許多時候，特別是在苦難的日子中，孩子的孤獨是不由自主的。孩子通過成年人認識苦難，但是他會藉着夢想來紓解自己的苦惱。當身邊的環境讓他安寧時，他會在自己的夢想中找到快樂，他的夢想不是消極和逃避的，而是樂觀和飛躍的夢想。在一份研究天才的調查報告裡，學者發現幼年時期的孤獨體驗對天才的創造性有極大的激發力，「自然世界召喚着他們，讓他們這些小孩子產生一種與自然界的運轉息息相關的感覺……這些作者表示，為了要回返至創作力和創作衝動的最源頭，他們往往需要去喚起（兒時體驗的）回憶³⁸。」這裡我們試看余光中描畫的一幅童年風景：

曾經，雨夫人的孩子我是，曾經 / 那樣歡迎她，我張開手臂 / 「下來

梁永安譯（臺北：立緒文化事業有限公司，2004）頁132。

36) 巴什拉 《夢想的詩學》頁135。

37) 余光中，〈雲〉，《天國的夜市》頁101。

38) 科克 頁181。

吧下樓來吧雨媽媽 / 彎下你腰來垂下你長長的頭髮 / 拂我的臉呵我的腳心
 / 癢癢的亂絲裏讓我迷失 / 跟我玩水玩一整個下午 / 跟蝸牛跟鴨子跟青蛙，呱呱 / 跟梧桐跟簷角跟屋瓦 / 把屋頂敲成一張古琴³⁹⁾

讓大人發愁的下雨天，卻是一個想像力豐富的小孩的好日子，就算沒有別的孩子和他玩，他也不愁，反正他的好朋友多的是，甚至叮叮咚咚的雨聲都成了他喜歡的琴曲。由此我們知道，即使是孤獨的孩子，一旦成為夢想的主人後，他自會領略到夢想的幸福，在以後將成為詩人的幸福⁴⁰⁾。

(二) 孤獨四德

我們看詩人步入中年後寫的一首詩：「詩成，才驚覺雨已經停了 / 全睡着了下面那世界 / 連雨聲也不再陪我 / 就這樣一個人守在塔上 / 最後的孤獨是高高的孤獨⁴¹⁾」

高樓的深夜，詩人猶在燈下吟哦，孤獨嗎？寂寞嗎？都有，但是最後詩人仍然覺得自己是一個快樂的鬥士，因為他在孤獨中所領略的樂趣，例如自由、回歸自我、契入自然、反省以及因上面四種條件匯合在一起時對未來的創造性⁴²⁾—於詩人來說，當然是他的作品—只有他一個人明白。

詩人堅守他的孤獨，獨樂之樂的心聲是：「二十年後，依然在玩詩 / 依然相信，這種積木 / 只要搭得堅實而高，有一天 / 任何兒戲都不能推倒 / 一座孤獨 / 有那樣頑固⁴³⁾」

科克認為自由、回歸自我、契入自然和反省是一個人獨處時的孤獨四德：自由讓詩人可以從事創造，而自由的想像力，更是創造的必要媒介；回歸自我讓詩人可以接受到內心的創造呼喚；契入自然讓詩人可以在物質材料上預見他們創作品的輪廓；而反省則可以讓詩人把構成新作品的各項分散的元素匯聚到思維裡面去。只有當詩人把這孤獨四德發揮到極致，創造性才能發揮到極致⁴⁴⁾。

39) 余光中,〈雨季〉,《白玉苦瓜》(臺北:大地出版社,1974)頁52-53。

40) 巴什拉《夢想的詩學》頁124。

41) 余光中,〈積木〉,《白玉苦瓜》頁54。

42) 科克 頁183。

43) 余光中,〈積木〉,《白玉苦瓜》頁55。

2. 與自己對話

孤獨讓孩子走進夢想的世界，也令日後成為詩人的他走進夢想的世界。在孤獨的夢想中，詩人能夠對自己說所有的話，就像孤獨的孩子喜歡喃喃自語，通過與自己對話來滿足心底的願望，同時也藉着「自我交談」和「內心對話」探索自我的存在⁴⁵⁾。我們試讀余光中描寫女兒的一首詩：

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⁴⁶⁾

余光中曾經說過：「人的一生有一個半童年，一個童年在自己小時候，而半個童年在自己孩子的小時候。童年，是人生的神話時代，將信將疑，一半靠父母的零星口訴，很難考古。錯過了己的童年，還有第二次機會，那便是自己子女的童年⁴⁷⁾。」余光中發現孩子喜歡自言自語，其實做了父親的余光中，他何嘗停止過喃喃自語，且看他的〈無須警告我夜有多深〉：

陰陽的大磨，壓吧，向前 / 至少此刻歸我所獨有 / 這安靜又安全
的一刻 / 讓我和自己從容地對談 / 在世界的夢囈和鼾息之上 / 且聽自
己迫切的齒音 / 輕觸此刻澈澈的清醒⁴⁸⁾

如果對話是為了使原本歧異的雙方有一種視域交融 (fusion of horizons)，共同提昇到另一層面的共識，並且藉此進行下一階段的理解活動⁴⁹⁾，則詩人深

44) 科克 頁183。

45) 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: 生命潛能出版社, 1993) 頁10。

46) 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。

47) 余光中,〈日不落家〉,《日不落家》(臺北: 九歌出版社, 2001) 頁215。

48) 余光中,〈無須警告我夜有多深〉,《余光中詩選1982-1998》(臺北: 洪範書店, 1998) 頁122-124。

49) 陳欣白,〈詮釋學經驗作為此有的實存經驗〉,《對話與溝通》(臺北: 揚智文化事業股份有限公司, 2003) 頁46。

宵獨處時，他又與誰對話？在〈追尋夢想的夢想—「安尼姆斯」與「安尼瑪」〉這一章節中，巴什拉說：「言語總是與最遙遠最陰暗的欲望相連，而這種種欲望在人類心理的深層推動着人的心理。無意識在不斷喃喃低語，人們在傾聽其低語時，才了解到自身的真實。有時某些欲望在我們心中對話，或許是某些回憶，某些對未完成的夢的模糊的回憶——一個男人和一個女人在我們孤獨的存在中交談。在自由的夢想中，他們交談是為了相互傾吐意願，為了在雙重天性協調完美的安寧中心意交融⁵⁰。」自我對話是個人感性和理性的互相調節，在深沉的夢想世界裡，自我對話給一個孤獨的詩人帶來無限的滿足。

余光中有一首〈獨白〉，他本人說是「自傳式的詩，含有家國之思⁵¹」，這首詩的題目如果照我們對這個詞語的慣常看法，會覺得它和內容很不一致，因為詩的內容與白髮黑髮有關，但是再讀一篇，才驚覺余光中的確是一位舞文弄墨的高手，這首詩的題目並沒有錯題，而且的確再沒有比這個題目更切題的了。我們看他最後的四句：

最後燈熄，只一個不寐的人 / 一頭獨白對四周的全黑 / 不共夜色
同黯的本色 / 也不管多久才曙色⁵²

這首詩的題目一語相關，表面說的「白」指的是白髮，但是何嘗不是詩人處身黑暗的局面裡，偏偏不肯低頭的內心獨白。有學者就指出余光中「獨白」這一詞兼有三義：一是頭髮獨白，二是獨守清白，三是自言自語自寫詩⁵³。

在孤獨的夢想中我們認識到自己同時處於陽性狀況和陰性狀況。但是夢想以激情體驗未來，它使激情的對象理想化。這時詩人必須聆聽自己的夢想，詩人既是現實者又是理想化者⁵⁴。在上面的詩句裡，我們看到了詩人的內在對話，在現實和夢想之間，一個是「安尼姆斯」，一個是「安尼瑪」，最後，是沉

50) 巴什拉 《夢想的詩學》頁73-74。

51) 蕭蕭 (蕭水順, 1947-), 〈與永恒拔河的人—鑑賞余光中作品「獨白」〉, 《現代詩縱橫觀》(臺北: 文史哲出版社, 1991) 頁371-389。

52) 余光中, 〈獨白〉, 《與永恒拔河》(臺北: 洪範書店, 1986, 版6) 頁37。

53) 流沙河 (余勳坦, 1931-), 《余光中一百首》(香港: 香江出版社, 1989) 頁31。

54) 巴什拉 《夢想的詩學》頁72-73。

穩堅定的「安尼瑪」帶領詩人走進幽遠的夢想中。對讀者來說，詩人在夢想的花園裡，又會為我們摘下一朵夢想的鮮花。

三、回憶與鄉愁

我們從年少無知的歲月走過來，有時以為已經走得很遠很遠，幾乎忘記自己曾經有過童年，但是又往往會在偶然的一瞬間，有些事情觸動我們的心，有些影像似曾相識，到底是幾時的事，真的在我們的過去出現過嗎？當我們努力回想時，漸漸發現真相，原來這些突如其來的印象並非憑空而來，一切秘密都藏在腦海深處，一切線索都與童年有關。

童年時代曾經喜愛的東西會一直保留在我們記憶裡，成為我們一生懷念和鍾愛的形象。巴什拉表示：這些通過形象保留下來的記憶，在我們生活的某些時刻，尤其是在年華消逝的時候，成為一種複合夢想的起源及材料。這時候，記憶在夢想，夢想在回憶。當這來自記憶的夢想變為詩的靈感時，記憶與想像的複合變得特別密切⁵⁵⁾。余光中有許多寫童年的詩，是甚麼形象觸動了他的回憶，把他帶到童年的夢想裡去？巴什拉認為是季節的回憶。

純粹的回憶沒有日期，也不需要計算準確的鐘表，卻有季節。季節才是回憶裡的基本標誌⁵⁶⁾。因為在那難忘的一天有甚麼樣的太陽或甚麼樣的風，才是令回憶是否準確的問題。基於此，回憶成為一個巨大和不斷擴展的形象，並且成為人一生中靜止的和完美的季節回憶。這裡，我們嘗試編一張季節的網，捕捉詩人在春夏秋冬四季裡各種不同的夢想形象。

1. 春天

春天，遂想起 / 江南，唐詩裡的江南，九歲時 / 採桑葉於其中，

55) 巴什拉 《夢想的詩學》頁28。

56) 巴什拉 《夢想的詩學》頁147。

捉蜻蜓於其中 / (可以從基隆港回去的) / 江南⁵⁷⁾

原來是遍地垂柳，鶯飛燕舞的杏花春雨江南，把詩人召喚到童年的夢中。
對故鄉故土的思念，即或一場淋漓的雨，亦成為有情天地：

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⁵⁸⁾

由童年的回憶而至對故鄉的思念，在想像中得到美化和昇華，就好像尼采 (Friderich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) 在〈歸鄉〉(The Return, 1863) 描述他記憶裡的童年和故鄉：「永恒的影像，/ 至甜的回憶，/ 我的故鄉 / 清淨的泉水滿溢! // 它從深暗之處— / 推湧出藏埋在地底的寶藏：/ 有些是破裂的皇冠，/ 有些是碎裂的心⁵⁹⁾。」兒時的經歷和所在，對每個人來說，終於會成為美麗混着哀傷的回憶。

值得注意的是，余光中在創作初期並沒有像當時許多初抵台灣的作家一樣，在愁緒悲憤下漫無邊際地抒發他的大陸之情，他是到了美國這塊新大陸，在異域相映下，才迸裂出胸中未曾斷絕的中國舊大陸情懷⁶⁰⁾。在〈聽聽那冷雨〉裡，余光中寫道：「杏花。春雨。江南。六個方塊字，或許那片土就在那裡面。而無論赤縣也好神州也好中國也好，變來變去，只要倉頡的靈感不滅美麗的中文不老，那形象，那磁石一般的向心力當必然長在。因為一個方塊字是一個天地。太初有字，於是漢族的心靈他祖先的回憶和希望便有了寄託。譬如憑空寫一個「雨」字，點點滴滴，滂滂沱沱，淅瀝淅瀝淅瀝，一切雲情雨意，就宛然其中了。視覺上的這種美感，豈是什麼rain也好pluie也好所能滿足？⁶¹⁾」從這段文字，我們看到詩人歷經中西文化的衝擊和反省後，精神上的自我回歸。

57) 余光中，〈春天，遂想起〉，《五陵少年》(香港：文藝書屋，1969) 頁51。

58) 余光中，〈記憶傘〉，《紫荊賦》(臺北：洪範書店，1987) 頁74。

59) 陳懷恩著、譯，《第七種孤獨—以尼采之名閱讀詩》，(臺北：城邦文化事業股份有限公司，2005) 頁46-47。

60) 邱珮萱，〈戰後臺灣散文中的原鄉書寫〉，博士論文，國立高雄師範大學國文學系，2003，頁35。

61) 余光中，〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》(臺北：純文學出版社，1974) 頁32-33。

2. 夏天

夏天是孩子最喜愛的季節，戶外遊戲特別多，各種快樂的玩意使童年時代的夏天色彩繽紛，夏天因此成為記憶裡「永恆的夏天」。當大人寧可在密封的冷氣間躲着時，有甚麼可以把我們童年的心門打開？有一天，余光中看到穿上木屐的小孩，踢力踏拉滿屋子的轉滿街的跑，那清脆響亮的踢踢踏踏把詩人心裡整個童年的夏天叫醒過來：

踢踢踏 / 踏踏踢 / 給我一雙小木屐 / 讓我把童年敲醒 / 像用笨
笨的小樂器 / 從巷頭 / 到巷底 / 踢力踏拉 / 踏拉踢力
踢踢踏 / 踏踏踢 / 給我一雙小木屐 / 童年的夏天在叫我 / 去追趕
別的小把戲 / 從巷頭 / 到巷底 / 踢力踏拉 / 踏拉踢力
踩了蹬 / 蹬了踩 / 給我一雙小木屐 / 童年的夏天真熱鬧 / 成羣的
木拖滿地拖 / 從日起 / 到日落 / 踩了蹬 / 蹬了踩
踢踢踏 / 踏踏踢 / 給我一雙小木屐 / 魔幻的節奏帶領我 / 走回童
話的小天地 / 從巷頭 / 到巷底 / 踢力踏拉 / 踏拉踢力⁶²⁾

余光中這首詩在字詞和句構上都用了重複的手法，在「十分頻繁地，幾乎是永遠同時使用兩個同義詞組⁶³⁾」的情況下，環迴往復的為這首詩造出了熱鬧的音響效果，形成兒童世界裡一片歡樂的聲音。這首詩節奏輕快，朗誦時又像一種民間小調，詩人寫這首詩時，想必也在心裡唱起了江南的「蓮花落」吧。

分別在江南和在四川山城度過童年的余光中，在那些還保持着幾乎是自漢(206B.C.-A.D.220) 唐(618-907) 自宋(960-1279) 明(1368-1644) 以來的樸素容顏的地方，夏天的夜晚，除了星月爭輝，就數螢火蟲的光最引人，那一點點神秘的光，教余光中如何不想它。所以在一個夢想的晚上，詩人忍不住要打探它的消息：

62) 余光中，〈踢踢踏—木屐懷古組曲之二〉，《紫荊賦》頁29-32。

63) 維克多·什克洛夫斯基 (Victor Shklovsky, 1893-1984), 〈情節編構手法與一般風格手法的聯繫〉(“The Relationship between Devices of Plot Construction and General Devices Style”), 《散文理論》(The Theory of Prose), 劉宗次譯 (南昌：百花文藝出版社, 1994) 頁33。

為什麼，自從火金姑⁶⁴去後 / 再沒有她的消息了呢? / 多想某一個
夏夜能夠 / 一口氣吹熄這港城 / 所有的交通燈，霓虹燈，街燈 / 那千
盞萬盞刺眼的紛繁 / 只為了換回火金姑 / 點着她神秘的小燈籠 / 從童
話的源頭，唐詩的韻尾 / 從樹根，從草叢的深處 / 尋尋覓覓，飄飄忽
忽 / 一路飛來，接我回家去⁶⁵

詩人夢想裡的家，是一個在電視機和電話以外的家，是一個有暖暖燭光的家：

回到燭台婷婷的身邊 / 那脈脈的白燭，有心又有情 / 回到母親的
蒲扇旁，讓她輕輕 / 扇着一盤蚊煙的孃孃 / 夜氣的涼涼，蟲聲的唧唧 /
扇着一首催夢的民謠 / 唇音低迴，鼻音溫婉 / 扇着我幼稚的七歲或八
歲 / 扇着滿天的星輝 / 像一樹豐收的銀杏果 / 燦爛和燦爛相摩，搖搖
欲墜⁶⁶

活潑熱鬧的夏天，不但小孩子玩得開心，叮人的蚊子也特別興奮，於是想
起童年的夏天，就不能不想起夜夜伴着入眠的蚊香，余光中有一首詩寫紗帳：

小時候的仲夏夜啊 / 稚氣的夢全用白紗來裁縫 / 圓頂的羅帳輕輕
地斜下來 / 星雲飄飄的織洞細孔 / 仰望着已經有點催眠 / 而捕夢之網
總是密得 / 飛不進一隻嗜血的刺客 / 一黑衫短劍的夜行者 / 只好在外
面嚶嚶地怨吟 / 卻疏得放進月光和樹影 / 幾聲怯怯的蟲鳴裏 / 一縷禪
味的蚊香 / 招人入夢，向幻境蜿蜒—— / 一睜眼 / 赤紅的火霞已半牀⁶⁷

當大人忙着趕蚊子的時候，詩人卻把蚊子想像為黑衫短劍的刺客，深夜行刺，
卻對被紗帳嚴密保護的詩人無可奈何，詩人想到這裡大概已經得意的偷笑了。
這些被詩人構想的形象，在詩人把他化成文字時，充分表現出天馬行空的童年
夢想和詩人夢想的連續性。所以巴什拉說童年的美好心理，能夠為我們的生命
傾注美好的活力。

64) 臺語稱螢火蟲為火金姑。

65) 余光中，〈火金姑〉，《五行無阻》（臺北：九歌出版社，1998）頁136-137。

66) 余光中，〈火金姑〉，《五行無阻》頁137-138。

67) 余光中，〈紗帳〉，《隔水觀音》（臺北：洪範書店，1983年）頁92-93。

3. 秋天

秋天是懷念的季節，雖然沒有聲聲催歸的杜鵑，卻有另一種撩人的聲音，好像說那不知躲在何處的一隻蟋蟀，唧唧的在屋子裡鳴叫一夜，就把詩人千絲萬縷的回憶都勾起來：

一絲絲細細瘦瘦的笛韻 / 清脆又親切，顫悠悠那一串音節 / 牽動
孩時薄紗的記憶 / 一縷縷的秋思抽絲抽絲 / 再抽也不斷，恍惚觸鬚的
纖纖 / 輕輕撥弄露濕的草原⁶⁸⁾

詩人聽得入神，疑幻疑真，忍不住問：「就是童年逃逸的那隻嗎？ / 一去四十年又回頭來叫我⁶⁹⁾」這隻蟋蟀，會是當年在四川的童伴，羅二娃子⁷⁰⁾為他捉來的那一隻嗎？童年遊伴不知在何方，童年的美好記憶卻在這寧靜的秋夜，回到詩人的夢想中，只聽那隻小秋蟲：「在夢和月色交界的窗口 / 把銀晶晶的寂靜奏得多好聽⁷¹⁾」。

真正好的詩，即使是寫實的，都有一種強烈的情緒，有一種昇華。而這種強烈情緒本身都帶有一種抽象性，它可以容納許多情緒⁷²⁾。我們讀余光中的蟋蟀詩，的確有這種意在言外的感受，再看另一首〈沙田之秋〉，我們彷彿隨著詩人到了巴蜀的山水間聽蟋蟀在唱歌：

聽一切歌謠一切的草裏 / 蟋蟀也總是那一隻在吟唱 / 觸鬚細細挑
起了童年 / 挑童年的星斗斜斜稀稀 / 隔海向空闊的大陸低垂⁷³⁾

從眼前身邊的秋蟲鳴叫，聯想到童年時代逗弄過的蟋蟀，余光中的詩往往透過

68) 余光中,〈蟋蟀吟〉,《與永恒拔河》頁147-149。

69) 余光中,〈蟋蟀吟〉,《與永恒拔河》頁147-149。

70) 羅二娃子是余光中少年時代在四川重慶居住時的童伴，見余光中詩〈羅二娃子〉,《白玉苦瓜》頁70。

71) 余光中,〈蟋蟀吟〉,《與永恒拔河》頁149。

72) 王蒙(1934-),王干(1960-),《說不盡的現實主義》,《王蒙王干對話錄》(桂林:瀋江出版社,1996)頁92。

73) 余光中,〈沙田之秋〉,《春來半島》(香港:香江出版公司,1985)頁3-4。

一種時空錯置的跳接路徑，以精神靈魂超脫地連接上實際身形所無法觸及的中國⁷⁴⁾，在詩人的想像裡，蟋蟀的形象神聖地成為永恆。

種種的童年片斷，漸漸都變成字裡行間的無限惆悵，所以有學者指出：從余光中的詩路來看，詩人早期的想像騰躍飛射，後來則轉為平實沉厚，彷彿想像的翅膀因為歲長歷深而背上了歷史文化的負荷⁷⁵⁾。鄉心如夢，其實是余光中的鄉愁日趨沉重。

4. 冬天

在嚮往童年的夢想中，有一種氣味的回憶比蚊香更觸動詩人的神經，那是臘梅的花香：

大寒流降自江南，在島上 / 在下風處，髻髻，鬢鬢 / 多感的鼻子
髻髻就可以 / 嗅到臘梅清遠的芬芳 / 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⁷⁶⁾

氣味是人心底深處最隱約的回憶，我們只要在安寧的夢想中，就能再找到對這些氣味的回憶，因為「令人喜愛的氣味在過去和現在一樣都是親切感的中心，而某些記憶是永遠忠於這種親切感的⁷⁷⁾。」在余光中的詩裡，我們常會讀到他借梅花的色香來抒情寓意。

對於詩人特別喜歡以花草入詩，葉嘉瑩（1924- ）認為除了花卉的活色生香能娛人感官之外，主要是花的興謝榮枯所體現的生命形態撩人情思，她說：「花的顏色、香氣、姿態，都最具有引人之力，人自花所得的意象既最鮮明，所以由花所觸發的聯想也最豐富。此外還有一個重要的原因，我認為則是因為花所予人生命感最深切也最完整的緣故。⁷⁸⁾」但是臘梅之於余光中，又豈止於此，它有更大的寓意：

74) 邱珮萱，頁35。

75) 梅子（張志和，1942- ），〈千絲萬縷情意，可在此中尋覓——讀余光中《春來半島》〉，（香港：香江出版有限公司，1996）頁235。

76) 余光中. 〈臘梅〉，《在冷戰的年代》頁19-70。

77) 巴什拉 《夢想的詩學》頁173-174。

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⁷⁹⁾

詩人魂牽夢縈的，除了臘梅香，還有長江水、海棠紅和雪花白，梅花是中國的國花；海棠葉就像中國的地圖；長江是中國的標誌；雪花白是祖國大地的潔淨無瑕，四種意象物所代表的不僅是童年記憶，而且直接表達了海外遊子對家國的最徹底思念。正是這種刻骨銘心的濃濃鄉愁，所以〈鄉愁四韻〉已不是一種靜思，而是在情緒強烈激動下的放聲呼喚⁸⁰⁾。

有學者指出余光中的詩歌有循環前進的時空觀⁸¹⁾，綜合余光中的思鄉之路，在這些與童年印象有關的詩篇裡，具體表現為層進的三步曲：一是回憶幼年時代的家鄉，這段時間作者在大陸度過，他的生養之地的一切都成了詩人離鄉漂泊時的夢中回憶；二是眷戀故國風物，象徵着中華民族燦爛輝煌的幾千年文明史的物象和古跡，一再地呈現于作者筆端；三是吟詠故國歷史文化，這是一個遊子對祖國最深入骨髓的欽慕⁸²⁾。

有一首寫於1974年2月的詩，題目是〈大寒流〉，風勁雲湧的凜凜寒流，從長城與戈壁，從雁門關和玉門關，從天封地凍的西北，飄到南方的寶島，飄到詩人的夢想裡就成為「堆雪人，打雪戰，滾雪球 / 放學回家，母親熱烘烘的灶頭 / 一縷飯香飄到籬外來接我 / 一朵一朵，阿黃的腳印 / 在處女白上留多少梅花⁸³⁾」的回憶，但是，詩人還是忍不住要問：

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 / 綻開了沒有，開了多久 / 站

78) 葉嘉瑩，《迦陵論詩叢稿》(北京：中華書局，1984) 頁276-278。

79) 余光中，〈鄉愁四韻〉，《白玉苦瓜》頁159-160。

80) 徐雲浩(1962-)，〈離愁深似海，泣血盼回歸—談余光中「詠懷詩」〉，《周口師範高等專科學校學報》，17卷4期，2000年7月，頁27。

81) 黃海晴，〈論余光中新古典主義詩學的特徵〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》，2004年3期，頁41-46。

82) 袁靖華，〈撕裂的哭喊和睿智的反思—余光中、余秋雨創作比較分析〉，《集美大學學報（哲學社會科學版）》，5卷3期，2002年9月，頁94-95。

83) 余光中，〈大寒流〉，《白玉苦瓜》頁154-155。

在下風的地方，怔怔我問⁸⁴⁾

余光中仿王維 (701-761)⁸⁵⁾的這一問，就讓我們明白詩人的心事，詩人的回憶不但是他童年的故鄉，還有是他心裡更幽遠的夢想，是他對漢唐歲月的美好追念，是詩人對自己的歷史和文化的本源的追尋。

童年的回憶到了更深沉的夢想中，就會回歸到對母體——祖國大地的眷戀。這其實就是榮格所說的「情結」(complexes)。在個人的無意識裡有許多情結，但是有些情結既屬於個人無意識，又屬於集體無意識，比如與「安尼瑪」有關的「戀母情結」，關乎個人的母親時，是個人無意識；關聯到原始母神甚或祖國和故鄉時，就屬於集體無意識⁸⁶⁾。余光中因寒流而想到童年的情景，由自己的母親推想到故鄉、祖國這位大地母親，詩人的個人情結因此走向心靈深處，人類共有的集體無意識深層。

四、燈光與想像

燈是余光中詩歌裡一再表達的主題，也是他譜寫的鄉愁曲裡的主調。

在嚮往童年的夢想中，詩人呼喚我們回到意識的安寧。這種安寧需要一種實體——一種既安寧又憂鬱的實體。沒有這樣一個憂鬱的實體，安寧就會落空，成為烏有之安寧⁸⁷⁾。在余光中的詩裡我們發現這種憂鬱的實體——燈。燈這個物象有自己的特徵，詩人特別喜歡以燈入詩，是因為它的某些特徵契合了詩人某方面的意緒信息⁸⁸⁾，例如他的〈呼喚〉：

84) 余光中，〈大寒流〉，《白玉苦瓜》頁155-156。

85) 王維，五言絕句〈雜詩〉「君自故鄉來，應知故鄉事。來日綺窗前，寒梅著花未?」，《名家配畫誦讀本·唐詩三百首》，康萍編輯（香港：商務印書館，2001）頁221。

86) 劉耀中 頁48。

87) 巴什拉 《夢想的詩學》頁163。

88) 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。

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⁸⁹⁾

讀這首詩，我們可以想見一個玩得忘了時辰的孩子，總要母親扯着嗓子把他喊幾十遍，才捨得與同伴分手，回家吃晚飯。這情景太熟悉了，幾乎是所有小孩子都有過的經驗，玩得忘形的時候就有家也不想回去。但是詩人豈是不想回家，回家的回憶轉到眼前的現實中，卻是有家而回不去。

有說「余光中就像一個貪玩的孩子，在外面看夠了風景，猛地想到了『回家』，於是掉頭而回，奔跑而返，因為他已感到了飢餓—文化的飢渴⁹⁰⁾」，文化的飢餓感是有的，但是我們知道最令詩人傷感的，是嗅着美味的家常飯香卻無家可歸，起碼在寫這首詩的1972年，詩人是有家難歸，只好把回家的渴望化為杜鵑啼血似的思念，和盼望，希望總有一天，有一盞亮着的燈，一扇開着的門，屋裡的人向他揮手，喊他回家，正如這首詩的下半闕：

可以想見晚年 / 太陽下山，汗已吹冷 / 五千年深的古屋裏 / 就亮起一盞燈 / 就傳來一聲呼叫 / 比小時更安慰，動人 / 遠遠，喊我回家去⁹¹⁾

幾十年來，余光中寫了無數與「家」有關的詩，並因此贏得「鄉愁詩人」的美譽，不過，回顧前塵，詩人會不會歎一句：余豈想當鄉愁詩人哉⁹²⁾？

詩人的想像中，桐油燈、書桌上的燈，都是夢想的實體。詩人的作品裡，燈和燈光的詩句佔了很大篇幅。無論讀書、寫詩，一盞孤燈都給詩人帶來了溫暖，詩人為此還給它寫下了自白書：

無論哭聲有天長戰爭有地久 / 無論哭倒孟姜女成哭倒長城 / 無論

89) 余光中，〈呼喚〉，《白玉苦瓜》頁83-84。

90) 楊娟，〈論余光中散文的中國文化情結〉，碩士論文，華中科技大學，2004，頁5。

91) 余光中，〈呼喚〉，《白玉苦瓜》頁84。

92) 自1990年後，余光中先後多次被邀回國，在記者問及當年的鄉愁詩時表示：「我回來這麼多次了，我所寫的比較寫實了。『鄉愁』是一種比較浪漫的憧憬，一種感傷的回憶。所以那樣的詩可一而不可再，大概寫不出來了……因為不再是當年孤懸在海外那種心境寫『鄉愁』可比的了」。見〈我的生命與我的創作〉，《中國郵政報》，2004年4月10日，版面不詳。

是菜花田開花或是地雷開花 / 結果結酸果或是苦果 / 最後是一岬半島
 南去更無地 / 思舊友念故國一把晚霞竟燒去 / 只留下一盞燈給一個人
 / 一窗黑邃長夜為背景 / 天地之大對一杯苦茶 / 倘那人夜深還在讀書 /
 燈啊你就靜靜陪他讀書 / 倘那人老去還不忘寫詩 / 燈就陪他低誦又沉
 吟 / 身後事付亂草與繁星 / 倘那人無端端朝北凝望 / 燈就給他一點點
 童年 / 而倘若倦了呢, 伏案欲眠 / 就用, 燈, 你古老而溫柔的手 / 輕
 輕安慰他垂下的額頭 / 白了的少年頭輕輕垂下 / 抗戰的少年頭, 怒過
 烏髮 / 而亦如一隻熟透的瓜 / 沉沉垂向黑甜的故土⁹³⁾

1. 桐油燈

在夢想童年曾經有過的夢想時, 我們不能忘記像風, 像泥土, 像水一樣自然的火。在安寧的童年夢想中, 火永遠是善意的, 永遠是溫馨的。試想在陰冷的黑夜, 在屋子裡, 升起一盤爐火, 孩子在光明和溫暖的氣氛下依偎着父母, 這於他的當時和他以後的一生會是多麼甜蜜的景像。從爐火到燈火, 我們找到它的延續性。因為它們同樣與溫暖、光明和舒適的感覺有關。

這種帶來光和暖並且與一個「家」的溫馨聯繫在一起的燈火的回憶, 在我們以後的一生, 都會溫暖我們, 巴什拉稱它為「陰性之火⁹⁴⁾」, 因為它在我們孤獨的回憶時, 帶給我們內心巨大的安寧。在另外一本書裡, 巴什拉認為通過燈, 光的幸福和寧靜感覺會滲透到夢想者的房間裡……喜歡回憶的人自會在靈魂深處響應燈的這種天性⁹⁵⁾。正如詩人寫的:

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
 桐油燈亮着 / 燈下有一個孩子 / 吟誦他的古文⁹⁶⁾

我們的詩人永遠記得那些日子: 「桐油燈的昏焰下, 背新誦的古文, 向鬢猶未斑的

93) 余光中, 〈燈下〉, 《春來半島》頁7-8。

94) 火 (le feu) 在法語中為陽性名詞, 溫暖 (la chaleur) 則為陰性名詞, 見巴什拉《夢想的詩學》譯者註, 頁244。

95) 加斯東·巴什拉 (Gaston Bachelard), 《火的精神分析》(The Psychoanalysis of Fire), 杜小真、顧嘉琛譯 (北京: 三聯書店, 1992) 頁219。

96) 余光中, 〈桐油燈〉, 《五行無阻》(臺北: 九歌出版社, 1998) 頁104。

父親，向紮鞋底的母親，伴着瓦上急驟的秋雨急驟地灌肥巴山的秋池……97)」

在余光中的詩和散文裡，常會提到桐油燈，桐油燈的意義已不止是一盞照明的燈，而是烽火歲月裡，一個驚惶的孩子能夠與父母共度平安的標誌，它代表一個完整和溫馨的家，在以後，在詩人的筆下，甚至成為童年時代幸福的代名詞：

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98)

2. 桌燈

由於美好的童年回憶，一盞燈，無論令它發光的原料是桐油還是電，它的意義都沒有改變，不但沒有變，還被擴大了，正如黃國彬說的，詩人的「想像輻射而出後在虛實之間往來穿梭，景物、文化、歷史以至個人的情懷都奔赴筆端99)」，在燈下，詩人的夢想涵蓋古往今來：「當少年的同伴都吹散在天涯 / 有誰呢，除了桌燈，還照顧着他100)」。

在〈高樓對海〉中，詩人說：「一生蒼茫還留下什麼呢？ / 除了窗口這一盞孤燈 / 與我共守這一截長夜 / 寫詩，寫信，無論做什麼 / 都與他，最親的夥伴 / 第一位讀者，就近斟酌 / 遲寐的心情，紛亂的世變 / 比一切知己，甚至家人 / 更能默默地為我分憂101)」

詩人想念朋友時，會藉着燈，和遠方的朋友脈脈交流：「向脈脈一燈下 / 苔痕隱隱翻開那人的『深淵』102)」

燈下讀書，思接古今，詩人會在燈光裡呼喚幽冥裡的詩傑文豪：「燈是月

97) 余光中，〈逍遙遊〉，《逍遙遊》(香港：文藝書屋，1974，版2) 頁158。

98) 余光中，〈桐油燈〉，《五行無阻》頁107。

99) 黃國彬，〈余光中的小品散文〉，《結網與詩風—余光中先生七十壽慶論文集》，蘇其康主編(臺北：九歌出版社，1999) 頁65。

100) 余光中，〈後半夜〉，《安石榴》頁85。

101) 余光中，〈高樓對海〉，《高樓對海》頁154-155。

102) 余光中，〈那鼻音—接痲弦長途電話〉，《與永恒拔河》，頁76。又：《深淵》乃台灣詩人痲弦(王慶麟，1932-) 的詩集。

光照夜讀的人 / 燈有古巫的召魂術 / 隱約向可疑的陰影 / 一召老杜 / 再召髯蘇, 三召楚大夫 / 一壺苦茶獨斟着三更 / 幢幢是觸肘的詩魂 / 是古人逡巡來相窺? / 是我悠悠神遊於幽昧? 103)」

與夜魔決鬥時, 燈更是詩人唯一的法寶: 「讓夜之巨靈去佔領 / 黑暗的每一個角落 / 只留下這一盞孤燈 / 把夜的心臟佔領¹⁰⁴⁾」。

任何詞語在文學文本裡, 它的意義都會變得多面和模糊, 超越了詞語固定概念的本義¹⁰⁵⁾, 正如「燈」這個詞在余光中詩句裡的含義亦豐富多變: 當詩人要對「五千年的黑暗」宣戰時, 儘管一盞燈照不亮多遠, 但是它始終是一盞可以趕走黑暗的燈, 在〈守夜人〉這首詩裡, 我們看到燈的更偉大和莊嚴的形象, 它成為壯士手裡最後的武器: 「最後的守夜人守最後一盞燈 / 只為撐一幢傾斜的巨影 / 做夢, 我沒有空 / 更沒有酣睡的權利¹⁰⁶⁾」。

詩人有時像個愛賭氣的孩子, 偶爾也要和燈鬧彘, 例如說詩人趕着寫一首詩, 準定天黑之前完成, 但是還沒有寫好, 天色卻暗下來了, 詩人心裡着急, 一口怨氣都出在燈的身上: 「在漸暗的窗口趕寫一首詩 / 天黑以前必須要完成 / 否則入睡的時候不放心 / 只因暮色潛伏在四野 / 越集越密, 吞併了晚霞 / 曖昧的窗口已受到威脅 / 雪淨的稿紙恐將不守 / 像謠傳即將放棄的孤城 / 桌燈在一旁幾度示意 / 只等我招手, 願來救急 / 卻被我拒絕了, 說, 這場對決 / 是我跟夜晚之間的競賽 / 不容第三者來攪亂規則¹⁰⁷⁾」

不過, 與燈鬧意氣的情況畢竟少有, 到底這盞燈, 已是詩人肝膽相照的生死之交, 而且正如巴什拉所言: 「人們希求獨自地單獨存在, 獨自擁有一盞孤獨的有意義的燈。¹⁰⁸⁾」

燈已成為詩人夢想世界裡的支柱。基於此, 對於這盞燈, 詩人無論如何還是要多謝它, 要為他樹碑立傳, 記下這一份情誼:

103) 余光中, 〈夜讀〉, 《與永恆拔河》頁38-40。

104) 余光中, 〈一燈就位〉, 《春來半島》頁36-37。

105) 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。

106) 余光中, 〈燈〉, 《白玉苦瓜》頁105-106。

107) 余光中, 〈在漸暗的門窗口〉, 《安石榴》頁164-165。

108) 巴什拉 《火的精神分析》頁221。

曾經，走遍這海港最華貴的街道 / 只為找一盞靈秀的檯燈 / 燈台要穩，燈柱要細而修挺 / 燈罩要繡典雅的花邊 / 華蓋如傘，一圈溫柔的黃暈 / 那樣殷勤地遮護着我 / 不許夜色，哎，黑滴滴的夜色 / 將我淋濕。

一盞脈脈的檯燈 / 多少風夜要共我分擔 / 依依相守最親密的陪伴 / 蒼茫來時，燈總在我的一邊 / 歷史，在暮色的一邊 / 無窮的迴風，吹，在中間，而夜 / 是屬於牀呢還是屬於燈？ / 是屬於夢着的還是醒着的人？

天邊地廓總有個時辰 / 靜了萬籟要單獨面對 / 四壁的鬼神啾啾，要面對自己 / 要獨當夜深全部的壓力 / 睡者頭枕一千隻方枕 / 千枕渡千般不同的世界 / 醒者守的是同一個夜 / 從四壁壓來，永寂裏 / 髣髴幾千年都未曾睡過

而肘邊這盞燈，燭光的孩子 / 火把的遠裔，髣髴幾千年的長夜 / 也未曾熄過，而無論多夜深 / 四面鼾息多酣多低沉 / 總有幾盞燈醒着燦然 / 把邃黑扎幾個洞，應着 / 火把誕生前荒老的星穹¹⁰⁹⁾

有一次，詩人出門遠遊後，坐飛機回家，飛機到了台北上空，滿城燈火就在眼下，他的心已急如流星：「濕濕的流光中 / 燈火兩三，閃着誰的家？ / 燈火六七，閃着誰的城？ / 千燈萬燈牽成一張大地網 / 投入不投入要不要投入？ / 忽然，翅膀一斜 / 蹈火的姿態自焚的決心 / (火啊火啊我回來了!) / 奮疾向下撲去¹¹⁰⁾」歸心似箭的回家渴望令詩人看到了燈，就甘願做一隻撲火的飛蛾。

「燈」在余光中的詩裡有各種象徵意義，也被詩人投射了各種複雜的感情，但是在文學理論上，「象徵」這個術語較為確當的含義應該是：甲事物暗示了乙事物，但甲事物本身作為一種表現手段，也要求給予充分的注意¹¹¹⁾，所以當燈的意義回復本來面目時，它還是一盞普通的燈。只不過在萬家燈火裡，有一盞燈，只屬於詩人和他的家人，這又成為平常裡的不平常了。

109) 余光中，〈蒼茫來時〉，《春來半島》頁16-18。

110) 余光中，〈降落〉，《白玉苦瓜》頁121-122。

111) 韋勒 (René Wellek, 1903-1995)、沃倫 (Austin Warren, 1899-1986)，《文學理論》(Theory of Literature)，劉象愚等譯 (北京：三聯書店，1984) 頁204。

五、結論

小孩子想像力的豐富，往往令成年人自愧不如，但是在贊歎之餘，我們是否要反問：成年人的想像力又是如何消失了呢？在紛擾的生活裡，我們是否會記起童年時代曾經有過的夢想，以及童年的夢想帶給我們的自由？事實上，即使在今天，我們除了夢想的自由外，也沒有甚麼其他的心理自由。

還好詩人永遠不會失去他們的想像力，並且把想像化成文字，只要我們拿起一本詩集，靜心閱讀，詩意的「安尼瑪」會令我們潛移默化，詩的形象開始激發我們的夢想。在「安尼瑪」溫馨的激情裡，我們因此有機會和詩人一起回歸童年，浮遊於自由和安寧的夢想中。

<Abstract>

Yu Kwang-chung's Poems and Childhood Dreams
: An Analysis Based on Bachelard's Anima Poetics

WONG, Chu-Wah

M. A. Candidate, School of Chinese, The University of Hong Kong, Pokfulam, Hong Kong

Children's imagination fade as they grow older, but poets never fail to retain an inner peace in their hearts, where they can continue to roam freely in the universe of dreams like children. The French philosopher Gaston Bachelard studies the poet's yearning for childhood dreams, using C. G. Jung's analysis of the inner psyche. This paper attempts to apply Bachelard's anima poetics to the themes of loneliness, seasons, lighting and water in Yu Kwang-chung's poems, in order to explain the continuity between childhood dreams and dreams of the poet.

Key words : Yu Guangzhong, Gaston Bachelard, childhood dreams, animus, anima