

生活和真實——論商禽的詩

[澳門] 鄭振偉*

目 錄

- 一、引言
- 二、複沓的句子
- 三、鏡子和倒影
- 四、陰影
- 五、聲音——咳嗽
- 六、狗和貓
- 七、和平與戰爭
- 八、小結

一、引言

商禽(羅燕, 1930-2010)曾經談及自己當兵時的創作過程, 那時候由於沒有書桌, 所以習慣在腦子裡定稿, 一句一句地編, 所以多年後仍然把己的作品記誦下來, 到後來有了書桌, 面對書桌反而寫不出來。談到創作風格的時候, 商禽表示從來沒有在文字上承認自己是超現實主義, 而他理解的「超現實主義」是最真實、內心的, 以及跨越過去從前和未來¹⁾。以上的兩段話, 有助說明商禽詩作的一些特點: 一是詩禽詩句的複沓技巧, 即上句和下句所出現的意象仿如鏡像互相對照著; 另一是商禽從現實生活中取材, 表現他對生活的體驗²⁾。本文將

* 澳門大學教育學院 cwcheng@umac.mo

1) 1995年3月, 商禽過訪香港, 當時筆者在嶺南學院工作, 負責一項「中國當代作家口述歷史計劃」的工作, 因緣際會, 能以工作人員的身份拿著攝錄機, 給商禽先生做了錄影。在不到半小時的錄影中, 商禽談及他的生涯經歷、寫作習慣, 以至個人對超現實主義和散文詩的理解。錄像見於 http://www.library.ln.edu.hk/lingnan/oral_history/qshang/。

討論商禽詩作所見的鏡子和倒影，另將借用人格面具(persona)、陰影(shadow)和阿尼瑪(anima)等概念來分析商禽的一些作品。榮格(C. G. Jung, 1875-1961)心理學中的這些概念，都是人格中的一些重要的原型，屬於集體無意識(collective unconsciousness)的內容。人格面具是一個人公開展示的一面，即精神的外部形象，但卻不一定是他本人的性格；阿尼瑪則是男人內心的女性特質，屬於內部形象，與阿尼姆斯(animus)即女人內心的男性特質相對；陰影則代表一個人自己的性別，是一種隱藏和受壓抑的部分，在現實生活中被拒絕表現出來，的是一個人身上最好和最壞的東西的發源地³⁾。

二、複沓的句子

痲弦(王慶麟, 1932-)討論商禽的詩作，即曾經提及他的創作過程，這個過程或許可以解釋商禽詩中的那些複沓的技巧。

商禽早年在憲兵隊每天都要站衛兵，通常一班衛兵至少兩小時(有時四小時)，值勤時不准坐臥、不准看書看報，只能扛著槍來回踱方步，勤學敏思的商禽就用這段時間來想詩，為新作打腹稿，但每次想到佳句，往往因為無法立即記下而任其流失，十分可惜，他想既然謀句不成，就改以謀篇的方式進行，從一個事件、一幕場景或一個人物出發，迴環往復地去想，把整篇的結構都想個透，這種思維的習性，與散文詩的肌理組織非常接近。⁴⁾

此處選用商禽四篇作品說明，這四首詩採用近於頂真的修辭格，作品全不用標

2) 商禽，《商禽詩全集》(台北：印刻文學生活，2009年4月)。下引詩不另註，只標頁碼。

3) 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年5月)，頁48-61。

4) 痲弦，〈他的詩·他的人·他的時代——論商禽《夢或者黎明》〉，《台灣文學經典研討會論文集》(台北：聯經，1999年6月)，頁248。

點符號，分別是〈逃亡的天空〉(頁108)、〈匹茨堡〉(頁277)、〈傷心的女子〉(頁317)，以及〈搖搖欲醉的星星〉(頁381)。如〈逃亡的天空〉，所有的詩句都以A是B的判斷，從「沼澤」和「荒原」開始，到後仍回到「沼澤」和「荒原」。

死者的臉是無人一見的沼澤 / 荒原中的沼澤是部分天空的逃亡 / 遁走
的天空是滿溢的玫瑰 / 溢出的玫瑰是不曾降落的雪 / 未降的雪是脈管中的
的眼淚 / 升起來的淚是被撥弄的琴弦 / 撥弄中的琴弦是燃燒著的心 / 焚化了
的心是沼澤的荒原(頁108)

陳啓佑(1952-)認為詩旨是「作者站在死身邊，哀悼之餘，幻想死者生前由盛而衰的情況，最後又回到現實裡來，也就回到死者身邊來」⁵⁾。奚密討論現代漢詩的環形結構，便曾以〈逃亡的天空〉作例證：

這首詩與目前為止我們所討論的任何作品都不同。這裡，詩人將環形
結構推到極致。詩就像一條環環相扣的鎖鏈，每一個意象首先出現在詩句
的後半，然後以略微不同的面貌出現在下一行詩的前半。⁶⁾

另一首〈匹茨堡〉，句式是「其實那……並不存在而只是……」，讀者看到的是「城」「一個樹林」「一棵樹」「一叢樹葉」「一群鳥」「一些悲鳴」，視點不斷收窄，從大到小，最後只剩下「悲鳴」。

其實那座城並不存在而只是一個樹林 / 其實那個樹林並不存在而只是
一棵樹 / 其實那棵樹並不存在而只是一叢樹葉 / 其實那些樹葉並不存在而
只是一群鳥 / 其實那群鳥並不存在而只是一些悲鳴(頁276-277)

5) 渡也，〈商禽的悼亡詩〉，《渡也論新詩》(台北：黎明文化，1983年9月)，頁184。

6) 奚密，〈論現代漢詩的環型結構〉，《現代漢詩——1917年以來的理論與實踐》(Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917, 奚密、宋炳輝譯，上海：上海三聯，2008年8月)，頁1148。

原詩中出現「黑人小女孩」和「黑人」，未知是否對反種族的一點感覺。又〈傷心的女子〉一詩，詩句都以A是B的判斷，「包裹著苦澀的毒藥的是甜甜的糖 / 包裹著甜甜的糖的是花花的紙 / 包裹著花花的紙的是淚濕了的手帕 / 握著淚濕了的手帕的是一隻纖纖的手 / 長有這纖纖的手的是一個傷心的女子」（頁317）。一重包著一重，卻是從小到大，最後點出詩題傷心的女子，傷心則可能是受騙，花紙包著糖，糖包著「毒藥」。最後一首是〈搖搖欲醉的星星〉，全詩三節，每節三句，首節寫大地和星空，「拍拍的尤加利後面是木麻黃 / 絲絲的木麻黃旁邊是青草地 / 茵茵的草地過去是高梁田 // 低垂的高梁想望著酒廠的煙囪 / 高聳的煙囪遙指著無際的天空 / 深碧的夜空滿佈著晶亮的星子」（頁381），寫的大概是詩人於酒後觀星，這裡出現的不單是水平面的擴展，而且出現上升的主題。

三、鏡子和倒影

《商禽詩全集》的最後一篇是〈對鏡〉，全集的排列方式是否別有意圖，不得而知。然而，詩人表示「終於嚴正的面對鏡子了。自畫像」（頁439）。照鏡子，是詩人給自己畫一幅肖像，嘗試以他者的眼光來觀察自己——一位年過七十的老人。

雖然每天盥洗時都會站在鏡前，卻很少認真的觀看鏡中那位仁兄。幾乎有失禮。即使近年來偶爾刮鬍子，我也只看見那幾根短毛。頭髮，我都用手代替梳子；就如《用腳思想》封面上那副德性：從眼睛裡長出手再去搔首而不弄姿。那副尊容並非目視下的結果，乃是「觀想」的成績。

總之，我的髮亂，現在更稀了。眉，依舊是沒有身軀只有翅膀的鳥。眼，魚尾猛擺。耳，有點背，好壞都聽不進。嘴，很少唱；酒瓶離我愈來愈遠。鼻子，有點塌，純中國造型，猶能辨識香與臭，沒有人看得出它也七十過了。

大概詩中的我不大喜歡化妝，也沒有甚麼自戀的傾向，「搔首而不弄姿」。詩中所呈現的是詩人的頭象，包括頭髮、鬍子、眼、耳、口、鼻等，日常少認真觀看。自畫象就必須先注視鏡中的影象，詩人似乎看到人格面具拿下的自我，所以才有「那副尊容並非目視下的結果」，詩中「觀想」二字加了引號，應是別有所指。第二節讓讀者想到詩人的〈五官素描〉，參用李翠瑛的分析，在五官中，嘴寫人的吃喝唱，眉寫人的情緒(哭笑)，眼寫與家人隔別感懷，鼻寫夫妻之情(同穴墓)，又鼻和耳都寫無奈(咒罵、讚揚、臭都得接受)⁷⁾。但七十歲時再審視的結果，耳朵已聽不進好壞，但鼻能辨識香臭，有點不惑、知天命、耳順的味道。然而，情緒和感懷仍然沒有改變。鏡子本是空無一物，卻帶進了時間，除了映著身體外觀的變化外，也發現時間流逝的改變。梅洛－龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)說：

在每一個注視運動中，我的身體把一個現在、一個過去和一個將來連接在一起，我的身體分泌時間，更確切地說，成了這樣的自然場所，在那裏，事件第一次把過去和將來的雙重界域投射在現在周圍和得到一種歷史方向。⁸⁾

把過去給予現在，再把現在引向將來，就是那位在注視的詩人。以上兩首談的是自畫和素描，商禽另有一首〈捏塑自己〉(頁342)，最後兩句「悲哀是高溫也除不盡的雜質 / 火焰在爐竈中有唸不完的咒語」，寫的大概也是生的悲哀和環境的咒詛。又〈用腳思想〉這篇作品其實也可以從鏡射的角度來理解，天上和地下互相映照，詩人曾利用文字排列的技巧，營造一種特別的視覺效果⁹⁾。

7) 李翠瑛，〈五官的遐想——談商禽的五官素描一詩〉，《細讀新詩的掌紋》(台北：萬卷樓，2006年3月)，頁149-157。為省篇幅，不錄原詩〈五官素描〉。

8) 梅洛－龐蒂，《知覺現象學》(*Phenomenology of Perception*，姜志輝譯；北京：商務印書館，2001年2月)，頁306。

9) 吳當，〈在散文與詩中漫步——讀《商禽世紀詩選》〉，《明道文藝》，第310期(2002年1月)，頁45。

我們 用頭 行走	找 不 到 腳	在 天 上	是 飄 渺 的 路	雲	是 虛 無 的 橋	虹	我 們 用 頭 行 走	在 天 上	找 不 到 腳
我 們 用 腳 思 想	在 地 上	找 不 到 頭	是 預 設 的 結 論	陷 阱	是 紛 亂 的 命 題	垃 圾	我 們 用 腳 思 想	找 不 到 頭	在 地 上

照鏡子是日常的生活事，眼睛沒法看到自己，「目見百步之外，而不能見其背」¹⁰⁾，所以只能從鏡子去看。鏡鑑是中國傳統的比喻，如「人無于水監，當于民監」，以銅、以人和以史，亦可以為鑒，亦有學者嘗試總結現代詩的鏡子意象¹¹⁾。以喬叢〈主題〉一詩為例：

在遠遠的草原之彼方，忽然出現一個藍色的淡影，人們都在屏息著，瞪大了眼，看那個藍影的長大——那藍色的影子向他們逐漸接近——而使他們同蠱測、企望和等待而猛烈地跳動著心臟。但當那逐漸增大的藍色的影子終於變成一個人形的時候，他們失望了——這是他們一向瞧不起的詩人！而那詩人，在看清楚了他們之後，以一個久病初癒的人在鏡中第一次看見自己竟是那樣憔悴時的那種驚訝的眼光而停住了。（頁185）

淡影、藍影、人形，人們企望和等待著影子的來臨，最後發現原來那就是別人瞧不起的詩人。這裡沒有出現真正的鏡子，詩人看到那些人以後為何驚訝？可能

10) 歐陽詢，《藝文類聚》（汪紹楹校，上海：上海古籍，1986年），上冊，頁314。

11) 李瑞騰（1952- ）曾討論現代詩中的鏡子意象，認為鏡中的視覺化意象，可歸類為知覺、幻覺和錯覺三大類，見李瑞騰，〈說鏡——現代詩的原型意象之一〉，《中華現代文學大系·評論卷》（台北：九歌，1989年），頁1055。

是看到人們對自己的失望，不相信自己就是人們眼中的自己，久病初癒的人從鏡子發現自己另一幅臉孔，也就是遇到了真正的自己，是一種重新的認識和接受。但全詩作結時，詩人卻「忽然雙手掩面，轉身向那無限的金黃的草原之深處狂奔而去」。鏡子不欺騙人，這就是人們心裡詩人的形象。

倒影就像一面鏡子，是真實與虛幻的並置。水和海洋都可以是鏡子，例如〈牧神的下午〉「鏡似的水裡躺著的兩隻牛大聲吶喊著」（頁181），〈誠實之口〉「扯謊的月亮 / 說海洋是它的妝鏡 / 扯謊的鏡子 / 說它收藏最多的美麗」（頁398-399）。倒影是最尋常不過的現象，在詩人的筆下，那是一種對自我的關注。榮格指出：

誰要是照進那水的鏡子必定首先照見自己的臉孔，誰要是走向他自己必定與自己遭遇。那鏡子決不取悅於人，它忠實地反射照鏡子的人，也就是說，它忠實地映出我們從未向世界顯示過的那副面容，那張我們用『人格』、用演員的『面具』掩蓋起來的臉孔¹²⁾。

如〈滅火機〉一詩，寫雙目的互相鑑照，我壓抑著憤怒，終於因為小孩的無邪而流淚。

憤怒昇起來的日午，我凝視著牆上的滅火機。一個小孩走來對我說：「看哪！你的眼睛裡有兩個滅火機。」爲了這無邪告白；捧著他的雙頰，我不禁哭了。

我看見有兩個我分別在他眼中流淚；他沒有再告訴我，在我那些淚珠的鑑照中，有多少個他自己。（頁71）

「凝視」將內心的憤怒向外投射，所以看到「滅火機」。「我們所看見的東西一直是我們想看到的和想如何看到的一種結果」¹³⁾。我的眼睛始終沒看到自己

12) 榮格，〈集體無意識的原型〉，《心理學與文學》（馮川、蘇克譯，北京：三聯，1987年11月），頁70。

的憤怒，是小孩子從我眼睛裡的倒影告白我的憤怒，我又在小孩子的雙眸的倒影裡看到了自己在流淚。倒影寫出主體探索內心深處的情緒。

〈傷〉(頁80-82)一詩的解讀，如蕭蕭(蕭水順，1947-)所述，傷來自虛偽，看穿虛偽¹⁴⁾。

模特兒裸露的程度並不太大，祇是她的眼睛，就是那雙眼睛，僅一瞥，我便受傷了。

急急地，我出去買了一貼橡皮膏；急急地，我把它貼在——啊，因發現我的虛偽而不斷擴大的，我的內裡的傷太深了——急急地，我把橡皮膏貼在那雙肆無忌憚的眼睛上。

模特兒和詩中的我，被置於一種看與被看的關係當中，面對著裸露，「欲望」一詞的字面義相當貼合。「告別了通鋪，住在一張雙層床的下層，私心裡有一種被配到一間單房能享有孤獨那般的喜悅」，儘管是在私密的場合，但我的眼中有模特兒，模特兒的眼中自然就有我，這種互相映照，引起詩中的我對自我內心的審視，看到我的虛偽。

〈池塘(枯槁哪吒)〉(頁205)一詩，可能是詩人自身的寫照。

父親和母親早已先後去世，少小從軍，十五歲起便為自己的一切罪行負完全的責任了。這就是所謂的「存在」。僅餘下少數的魂、少數的魄、且倒立在遠遠的雲端欣賞自己在水中的身影。

「且倒立在遠遠的雲端欣賞自己在水中的身影」一句有點水仙子的味道，但水同時是無意識最普遍的象徵¹⁵⁾。沒有父母，自己為自己的選擇而負責，「僅餘下少數的魂、少數的魄」大意就是藏於軀體內的魂魄不再完整了。

13) 丹尼·卡瓦拉羅(Dani Cavallaro)，〈凝視〉，《文化理論關鍵詞》(張衛東等譯；南京：江蘇人民，2006年12月)，頁129。

14) 蕭蕭，《台灣新詩美學》(台北：爾雅，2004年2月)，頁375。

15) 榮格，〈集體無意識的原型〉，《心理學與文學》，頁68。

在原始的信仰當中，表示影子和靈魂可以是同一個詞¹⁶⁾，影子就是靈魂。
〈醒〉一詩，寫的也是魂魄出竅而去，回溯自己前半生的種種：

自己的魂魄，飄過去，打窗外沁入的花香那樣，飄過去把這：廝守了
將近四十年的，童工的，流浪漢的，逃學時一同把快樂掛在樹梢上「風來
吧，風來吧！」的；開小差時向把驚恐提在勒破了腳跟的新草鞋，同滑倒，
同起來，忍住淚，不呼痛的！也戀愛過的；恨的時候，沉默，用拳頭擊風，
打自己手掌的；這差一點便兵此一生的；這正散發著多麼熟習的夢魘之汗
的，臭皮囊，深深地擁抱。(頁161-162)

奚密指出〈醒〉中的「我」被「他們」非人化¹⁷⁾，因而只能以出竅方式才能看到被折磨得不成人形的軀體。在〈前夜〉一詩中，也有這種出竅的描寫：

因為那永恆的海曾經是最初的；唉，你不能謀殺一個海浪，因為你不
能謀殺一輪月亮，是因為你謀殺不了太陽，是因為你謀殺不了你自己的影
子是因為.....

那時，我正越夜潛行。聽了自己的話，乃從黝黑的星空急急折返。歸來
看見：在淚濕了的枕旁熟睡了我的，啊啊，那笑容猶是去年三月的。(頁55)

影子是人的一部分，自然不能謀殺，這可以解讀為不能反抗，受到潛意識的控制。這兩首作品，寫的似乎是夢與醒之間。通過夢境的描寫，接觸和面對自己的影子。

〈泉——紀念覃子豪先生〉「他們為何不擺一個在旁邊？木杓或者瓜瓢也好，人們可以不彎腰而品嚐詩的清冽。我俯身下去。// 當我以雙手掬起一捧泉

16) 查·索·博爾尼(Charlotte Sophie Burne), 《民俗學手冊》(*The Handbook of Folklore*, 程德祺等譯; 上海: 上海文藝, 1995年4月), 頁52。

17) 奚密, 〈「變調」與「全視」——商禽的世界〉, 《商禽·世紀詩選》(台北: 爾雅, 2000年9月)。《商禽·世紀詩選》(台北: 爾雅, 2000年9月)。全文見《爾雅人電子報》120·121期, <http://www.elitebooks.com.tw/>。

水之時，詩人正以倒懸的身影看著我」。詩人彎腰，並不一定是品嚐清泉，「倒懸」意味著換別的角度來觀察，而不可思議的事情即發生。

人的顏面不斷從泉眼中向上閉目，而且一臉比一臉年輕，我急忙把他們捧起一張一張不斷澆在自己的臉上：六十，五十五，五十，四十五，四十，三十五，三十，二十五，二十三，二十二，二十一……。

水仿如鏡子，反映光線或現實，但亦同時構成幻影¹⁸⁾。逝去的年華一一浮現，其實就是內心的投射，藉著水的鏡面浮現出來，詩人看到自己的過去。這個技巧同見於〈溫暖的黑暗〉：

就這樣，在感覺中緩慢而實際超光的速度中上昇。就這樣一個人看見他消逝了的年華，三十歲、二十歲、十八歲、十七歲……淺海中的藻草似的，顏彩繽紛，忽明忽暗的，一一再現，直至僅屬於我們一己的最初——那極其溫暖的黑暗。

如蕭蕭所述，這是一種「倒帶式的方式穿透自己成長的歷程」¹⁹⁾，詩人利用文字營造一種逆時的經驗，潛意識回到未出生前的母體——原始的黑暗，而溫暖同時意味一種生長的力量。

倒影是自我觀照，但詩人的作品有不少是舉目遠望，尤其是晚上的星空。如〈海拔以上的情感〉(頁72-73)：

等晚上吧，我將逃亡，沿拾薪者的小徑，上到山頂；這裡的夜好自私，連半片西瓜皮都沒有；卻用我不會流出的淚，將香檳酒色的星子們擊得粉碎。

18) 謝瓦利·埃讓(Chevalier, Jean)、海爾布蘭特·阿蘭(Gheerbrant, Alian)編，《世界文化象徵辭典》(*A Dictionary of Symbols*，《世界文化象徵辭典》組編譯，長沙：湖南文藝，1994年7月)，頁455。

19) 蕭蕭，《台灣新詩學》(台北：爾雅，2004年)，頁372。

「回想起來，過往的歲月彷彿都是在被拘囚與逃亡中度過」²⁰。商禽的詩作中「逃亡」一詞，很早已引起評論者的注意。李英豪(1941-)認為「詩人從有限的我，逃亡，逃向超我的我的；如鳥，如一隻『變調的鳥』，欲飛脫囚籠之現象界，翱翔不可觸及的凍結的詭秘天空——一個內在的宇宙」²¹。蕭蕭卻認為應該「是由潛意識中昇發而來，是由夢中逃亡而出」²²。兩者都指出這種逃亡是上升的，正如詩中的「上到山頂」。如果說潛意識在夜間受到的壓抑較少，但到了晚上也沒法流淚，那種壓抑而無法排遣的情況可想而知。詩中的我舉目所見，是夜空的繁星，這裡是淚把星子擊碎，〈事件(二)〉是「哀傷的星子們飄入窗口」(頁85)，〈天河的斜度〉是「星子低低呼喚」(頁117)，〈逢單日的夜歌〉是「我把一切的淚都晉升為星」(頁134)，〈安全島(一)〉則是「引起滿天星子的騷亂」(頁150)。奚密以為「星的象徵在商禽的詩中相當重要，與黑夜和夢的意義相輔相成」²³，她認為星星一方面影射詩人處在現代社會邊緣的疏離和失落感，另一方面也代表詩人欲超越世俗的理想和自許²⁴。

四、陰影

古人經常把影子當成自己的靈魂，認為兩者有密不可分的關係，它影響著人的生命和健康。按河合隼雄(1928-2007)的解述，影像可以有兩種想法，一為外界的模擬，一為反映內界²⁵。它在水中則成水影，在地上則成影²⁶。因為影子是生命的一部分，所以死去的人沒有影子，如紀念親人的〈頭七——紀念女

20) 商禽，〈序〉，《夢或者黎明及其他》(台北：書林，1988年)，頁11。

21) 李英豪，〈變調的鳥——論商禽的詩〉，見商禽《夢或者黎明及其他》附錄，頁165。

22) 蕭蕭，〈超現實主義美學〉，《台灣新詩美學》(台北：爾雅，2004年2月)，頁357。

23) 奚密，〈「變調」與「全視」——商禽的世界〉，《商禽·世紀詩選》。

24) 奚密，〈流放與超越：作為悲劇英雄的詩人〉，《現代漢詩——1917年以來的理論與實踐》，頁54。

25) 河合隼雄，《如影隨形——影子現象學》(羅珮甄譯，台北：揚智，2000年4月)，頁15。

26) 河合隼雄，《如影隨形》，頁13。

兒她們母親的母親〉「而平如明鏡的水面的照不出她絲毫的形影」(頁214)。

〈透支的足印〉(頁76-77)一詩, 是喬禽回贈痲弦的一篇品, 痲弦曾引述喬禽的話: 「人死了之後, 他的鬼魂會回到人間來收回他的腳印」²⁷⁾。人死後會收回自己的腳印, 也就是回顧自己的一生。「足印」是過去的痕迹, 副題明示「紀念和痲弦在左營的那些時光」, 該詩更引錄〈深淵〉中的詩句「在蛇莓子和虎耳草之間」。「就如我現在所踐履的——我收回我生前的步步的足印——然而我不必」。詩中的我似乎是一個死者的靈魂, 詩中有「無質的軀體」一語, 把自己生前走過的路重新走一遍。詩中提及沒有時間和話語:

這真好。不再有「時間」。

沒有話語。

……

今夜我在沒有「時間」和語言的存在之中來到這昔日我們曾反覆送別
的林蔭小徑。

沒有時間, 沒有語言, 也就是超越了時間和語言。詩人兩次借用呂巖(呂洞賓)的詞句「今夜故人來不來」²⁸⁾, 一以句號作結, 加引號, 並放入括號中, 另一則以問號作結。呂巖原引詞下句為「教人立盡梧桐影」, 所以答案就是不會來。

「當天河東斜之際, 隱隱地覺出時間在我無質的軀體中展佈; 一個初生的嬰兒以他哀哀的啼聲宣告——雞已鳴過」, 大概是晚上沒有休息, 故全詩以「我已經透支了」作結。

影子跟黑暗和夜的來臨有著關聯, 因而也有一種負面的意味, 但它也象徵著人的內心世界。如〈電鎖〉一詩, 「一個中年人濃黑的身影毫不留情的投射在鐵門上」, 也是通過黑影寫自己內心的黑暗。

27) 痲弦, 〈他的詩·他的人·他的時代——論喬禽《夢或者黎明》〉, 《台灣文學經典研討會論文集》(台北: 聯經, 1999年6月), 頁250。

28) 呂巖, 〈梧桐影〉, 《全唐詩》(北京: 中華書局, 1979年8月), 卷900, 第25冊, 頁10167。

當我在掏鑰匙的時候，好心的計程車司機趁倒車之便把車頭對準我的身後，強烈的燈光將一個中年人濃黑的身影毫不留情的投射在鐵門上，直到我從一串鑰匙中選出了正確的那一支對準我心臟的部位插進去，好心的計程車司機才把車開走。

我也才終於將插在我心臟中的鑰匙輕輕的轉動了一下「咔」，隨即把這段靈巧的金屬從心中拔出來順勢一推斷然的走了進去。沒多久我便習慣了其中的黑暗。(頁191-192)

在黑夜中，影子原是看不見的，但那突如其來的強烈燈光，讓詩人察覺到影子的存在。然而，這裡沒有恐懼，走進內心(心臟)的陰暗，但「沒多久我便習慣了其中的黑暗」。詩人的筆底下，似乎一切都會溶在黑暗當中，如〈某日某巷吊舊寓〉「黃昏過後 / 鋼筋在瓦礫中橫斜 / 舒卷 一帖 / 鐵的狂草 / 溶入淡墨的夜色」(頁246)，然而這也可能是「他們並非被黑暗所溶解；乃是他們參與並純化了黑暗」(頁164)。

〈叛逃〉中寫的影子，也是詩人窺探內心的世界的一種嘗試。「當我發覺自己眾多的影子竟然無視於我的停步不前各自背著光源悄然潛行之際，我嚇呆了。 / 我高舉雙手，它們低頭前竄。 / 我叱喝，它們逕自隱入不同的暗巷。 / 我驚叫」(頁331)。影子是人格面具下的自我，它可以是人類意識中負面的東西，原詩題意味著影子的背叛，當詩人看到黑影時的反應，是嚇呆、叱喝、驚叫。與影子的相遇，如榮格所述，實際就是對勇氣的一次考驗，它足以嚇退大多數人，那是因為遇到一些令人不快的東西²⁹⁾。〈屋簷〉一詩，詩人似乎看到一些被拒斥的東西：

當蝙蝠再度回來，繞著踞坐在客廳中的怪手飛了幾遍，已不再有所謂的屋簷。其中一隻降落在我逐漸縮短的影子中，太陽慢慢上升，我移動，牠也匍匐。(頁330)

詩人借蝙蝠找不到原來的棲息處，屋被拆毀了，自然再也沒有屋簷，故只能躲

29) 榮格，〈集體無意識的原型〉，《心理學與文學》，頁70。

在暗處——我的影子。又〈蚊子〉的那隻家蚊，黑暗也是牠的寄身之所，蚊子「飛回屋中的暗處去了」（頁229），「蚊子是不怎麼喜歡光明的」（頁230），詩人猜測「那些蚊蚋會不會也帶著恨意叮螫人類」（頁236），詩人正是直視人類陰暗面中的恨（其他分析見下文）。

詩人曾把影子想像為一條忠實的狗，〈狗〉（237-238）寫於1976年，「當我走向那盞路燈時我才發現，我也有一隻忠實的狗跟在我的後面，並且也在我走過燈桿之後急急的跑在我的前面，愈跑愈遠，終於消失在沒有燈光之處」。另一篇寫於1982年的〈蚊子〉（頁228-236），其中有「自從我把舊有的欄柵式木板窗改成紗窗之後，我便失卻了把燈下的人影看成小狗的樂趣」，或許可以作為該詩的注解。詩人坐在屋裡往外邊看，影子化身為一條（灰灰的/黑黑的/忠實的）狗，「當我從欄柵式的木板窗縫中望出去」，看到別人的影子，後來也看到自己的影子，詩中的我從不自覺到自覺自己的影子的存在。在榮格心理學中，最下等以及負罪咎的人格最終可以回溯到人類動物祖先界³⁰，而人的本能通常是由一種動物如一隻狗、一匹馬或一頭象來代表的³¹。

這種自覺或可借用「永遠的少年」的原型來解釋。「永遠的少年」（*puer aeternus*）從來不知道自己背負著自己的影子，它指的原是奧維德（Ovid）的少年之神伊阿科司（Iacchus），「永遠的少年」在成年之前死亡，回歸到大地母親的子宮中重生，又再度以少年的姿態重現世上。他們可以是不同的身份——英雄、神子、皇子，但不管那種身份，永遠都不成功，他們永遠幸福地活著。在現代生活中，就是那些不斷尋找真理，不被傳統習慣所束縛，永遠追求理想的人³²。

他們生命的主題是「往上升」，追求理想而嘗試急速上升特徵。但

30) C.G. Jung, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, trans. R.F.C. Hull (New York: Princeton UP, 1978), p. 26.

31) 榮格，〈論幻覺〉，引見芭芭拉·漢娜（Barbara Hannah），《貓、狗、馬》（*The Cat, Dog and Horse Lecturers and the Beyond*，劉國彬譯；北京：東方出版社，1998年9月），頁99。

32) 河合隼雄，《如影隨形》，頁50-55。

是，他們的特徵就在於……和「現實」的聯繫是薄弱的。他們欠缺了一邊追求理想，一邊把它現實化的力量。他們最不擅長的就是等待和忍耐，當和現實的聯繫消失時，上升會停止並急速的下滑。當他們再度回到大地——母親懷裡時，會開始短暫的無所事事的生活，他們會認為自己所以不能適應這個社會，是因為自己的才能不被理解，或是對著自己說不需要去適應，這種錯誤的社會體制，試圖使自己的無所作為合理化。……永遠的少年會把影子讓母親負擔，自己只扮演著好的一面³³⁾。

母親永遠願意替子女承擔，承擔那些危害子女的任何衝擊，所以永遠的少年可以不斷的去追求理想，不理會現實。然而，從商禽的經歷看來，他不可能把影子讓母親負擔，所以只早能應這個社會，接受現實，承擔著生活的擔子。

五、聲音——咳嗽

「咳嗽」是人的一種聲音，受到刺激而觸發的，對環境的一種反應，又或是吸引別人的注意。聲音是身體的一種感受，聽見和看見同樣是人類的感官，只是我們非常依賴視覺而忽略了其他的感官(觸覺/味覺/嗅覺)。氣味勾起人的回憶，聲音同樣如是，它直指著過去。如〈某日某巷弔舊寓〉「牆角處 / 有個破了的藥罐子 / 裝的仍是 / 老房東的咳嗽」(頁246)，就是通過聲音捕住從前的記憶。

1969-1971年間，商禽應美國愛荷華大學「國際寫作專案」邀請，當訪問作家，但這兩年的作品不多。1971年寫的〈豆腐湯丸〉，「在早晨一點多鐘 / 在一個圖書館裡 / 我忍住了一聲咳嗽 / 把它吞下去 / 彷彿一只豆腐湯丸」(頁288)，詩中的咳嗽大概是詩人對母親的記憶，「不曉得媽媽是否仍然活著 / 不知道她是否依舊咳嗽……白裡泛紅而蒼老的手……忍得了咳就禁不住手抖」。從自己忍住咳嗽，想到母親的咳嗽，母親的忍住咳嗽做的豆腐肉丸，母親的手，還想到鄉間的溫暖。母親的手也見於〈塑〉：

33) 河合隼雄，《如影隨形》，頁53。

於福壽酒色的黃昏。於自己不被腐蝕的額際，在我自己的眼中，耳裡，將我的身影投在她的面前，將她整個的掩蓋。

她是一個雕刻家。她創造聲音在她自己的聽道裡：而我起始便說過：「我來，並非投入於你；乃是要自你的手中出去的。」但是，她把我的胸像倒置著塑，唉，被倒置著的我遂在黎明中醒來，並且勝過黎明。(頁54)

記憶裡，她玫瑰色的纖手已是淡紫的了。

夜可以是母親的比喻，胎兒所處的母腹，原是一個黑暗和溫暖的世界。在詩人的作品中，可以看到退回母腹的渴望，如〈溫暖的黑暗〉「顏彩繽紛，忽明忽暗的，一一再現，直至僅屬於我們一己的最初——那極其溫暖的黑暗」(頁57)。

〈塑〉一詩中的時間像是從黃昏到黎明，我可能是一個生命，也可能是一件雕塑。「將她整個的掩蓋」指的可以是專注於自己的工作，「她把我的胸像倒置著塑」指的似乎是嬰兒在母體將要出生時的體位。希臘神話中Eos的手是玫瑰色的，她在早上打開天門，羅馬神話中同樣有曙光女神(Aurora)，而「rosy-fingered dawn」一語在荷馬(Homer)史詩《奧德賽》(*The Odyssey*)中經常出現，指的就是黎明。從黎明中醒來即意味著出生。

〈咳嗽〉(頁189-190)是商禽在愛荷華時期的作品，詩題就直接用「咳嗽」二字：

坐在
圖書館
的
一室
的一角

忍住

直到

有人把一本書
歷史吧
掉在地上

我才
咳了一聲
嗽

據向明(1929-)的分析,「一個古老中國的知識份子,在一個正值青春年少的異國圖書館看到那四壁琳瑯滿目的蟹形文字耀武揚威的站在那裡的時候,更是感慨橫生」³⁴,向明大概是從「歷史吧」三字推測該詩的本意。余光中(1928-)曾把咳嗽比喻為寫作,「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,是爲了鍊石補天」³⁵。所以,咳嗽也許可以看作是一種對現實不滿的宣泄。然而,這種宣泄仍然不是那種無畏的宣泄,而是要「忍住」的³⁶。

1976年,商禽在台灣永和市開牛肉麵館,麵館的名字爲「風馬牛」,但生活大概是不很好。〈風〉(頁223-234)一詩寫的,大概是生活的壓力,詩中的「咳嗽」可能是詩人對生活的不滿。詩的前半寫「從永和騎回台北」,經過「這橋頭引道的斜陡」,「破傘」承受「秒三十公尺的壓力」,後半則寫「而生活的壓力不是秒公尺的」,大概生活也「有險峻的坡度」,詩人在「匍匐」,「一寸寸地」「向上爬」,但「並非是投降的姿勢」,中段有三句詩行,首尾有括號。

(算算看,我輕微的咳嗽

34) 陶保璽,〈濁世中以腳思想者的蒼涼戰叫——解析超現實主義詩人商禽的部分詩作〉,《華文文學》,2000年3期,頁14-19,頁79;向明,〈三聲咳嗽〉,《人間福報·覺世副刊》,2003年,全文見<http://mypaper.pchome.com.tw/shiangming/post/3533399>。

35) 余光中,〈我爲什麼要寫作〉,《安石榴》(台北:洪範,1996年4月),題辭。

36) 蕭蕭在「商禽與二十世紀華文文學研討會」(廈門,2010年4月3-4日)上即席提出的觀點,謹註。

要多久，才能在遠方
被暗夜中醒著的人聽見)

這裡的咳嗽聲，大概也是對生活壓力的不滿而發聲，詩人希望引起遠方的「醒著的人聽見」。緊接的那首〈馬〉(頁225-227)，同樣寫「咳嗽」，「我破舊的雙輪座騎 / 應和著我 / 也在輕微的咳嗽」，「騎走了你這匹祇會咳嗽的 / 馬」。詩中提及Blue Bird型號的汽車，而詩中的我仍然騎他的「雙輪座騎」，大概是經濟的起飛沒有惠及，詩中的我每天只是營營役役的，「我們仍要去走 / 那條老路 去過 / 那條老橋 去過 / 和昨天一樣的日子」。

〈夜歸三章〉的第二首「一滴雨從平簷上掉下來 / 剛好 / 滴在我的脊梁上 / 順著背心一直涼下去 / 教人好想 / 咳它一聲嗽」，以及第三首「進得門來咳聲嗽 / 省得老妻問是誰」(頁243-244)，咳嗽似乎要證明自己的存在。又如〈曉〉「曉行的女子用輕咳試探你，老天」(頁104)。

六、狗和貓

榮格認為動物代表人身上最低級的本能³⁷⁾，這句話沒有任何貶義，相反榮格認為本能比所有理性智慧還有保護性，如神話故事中就有很多動物幫助主人公脫險。漢娜(Barbara Hannah, 1891-1986)把貓和狗作了一比較，認為貓是家畜中馴化程度最低的動物，是一種繫於原居住地的、家園的動物，狗經過馴化，有友好和忠誠的特性，樂意隨人搬遷到一個新的地方³⁸⁾。而上文談咳嗽時所提及的「馬」，她也提出馬匹也同樣眷戀馬廐，但對新馬廐卻也容易適應。榮格認為貓的馴化程度低，像女人，狗的馴化程度高，像男人。狗貓馬三種動物，馬最能幫助人們做事情³⁹⁾，所以詩人才把自由車想像成「馬」。當然，詩

37) 芭芭拉·漢娜，《貓、狗、馬》，頁94。

38) 芭芭拉·漢娜，《貓、狗、馬》，頁107。

39) 芭芭拉·漢娜，《貓、狗、馬》，頁218。

中的那些動物只是詩人的想像。

把狗和男人、貓和女人聯繫在一起，似乎是相當普遍的⁴⁰。前文談到影子的時候，那個溜狗的人是一位男性——「他」，〈螞蟻巢〉的男人後面也跟著一條狗，「於是，我的嘆息被我後面的狗撿去當口香糖嚼，而狗的憂鬱乃被牆腳的螞蟻啣去築巢」（頁62）。狗也見於其他的詩句，如「其實你是一隻現役的狗」（〈海拔以上的情感〉，頁72）、「而為一隻野狗所目睹的，一條界」（〈界〉，頁74-75）等。奚密把「現役的狗」理解為對國家機器中的低層人員⁴¹。

據漢娜的看法，人們身上多少有些「貓性」，那就是「我們身上的雌性或男人的阿尼瑪」⁴²。商禽有兩篇作品寫貓，一是〈穿牆貓〉（頁220-221），一是〈背著時間等時間〉（頁384-385）。論者多認為「穿牆貓」是幸福的象徵⁴³，原詩：

錯在我不該和她討論關於幸福的事。那天，一反平時的啞啞，我說：
「幸福，乃是人們未曾得到的那一半。」次晨，她就不辭而別。

她不是那種用唇膏在妝鏡上題字的女子，她也不用筆，她用手指用她
長長尖尖的指甲在壁紙上深深的寫道：今後，我便成為你的幸福，而你也是
我的。

但也不妨把貓看作是阿尼瑪的代表，「自從這隻貓在我的住處出入自如以來，我還未曾真正的見過牠，牠總是，夜半來，天明去」。「穿牆貓」性格獨立自主，但心緒不好卻又跑得無影無蹤，可以進入任何地方，人為的障礙根本阻不住牠。我向阿尼瑪表示極想得到幸福，阿尼瑪雖不辭而別，卻在壁紙留下「我便成為你的幸福，而你也是我的」這句話。前文談到陰影的問題，通常陰影是令人恐懼的，但阿尼瑪是令人興奮的，「穿牆貓」和詩人的生活讓「雀鳥羨

40) 芭芭拉·漢娜，《貓、狗、馬》，頁108。

41) 奚密，〈「變調」與「全視」——商禽的世界〉，《商禽·世紀詩選》。

42) 芭芭拉·漢娜，《貓、狗、馬》，頁138。

43) 蕭蕭，〈超現實主義美學〉，《台灣新詩美學》，頁370。

慕」，又在「停電的晚上爲我捧來一盞新月」、「燠熱的夏夜……散發冷氣」。

〈背著時間等時間〉這首詩頗有趣。貓的蹲伏是靜的，鴿子的翱翔是動的，太陽落山則是自然的規律。時間存在於主體自身(貓眼瞳孔變化)，也見於外物(鴿子翱翔)，大自然晝夜的更替(太陽落山)更明顯是時間的推移。時間把三者——貓、鴿子、太陽——貫串在一起。

蹲伏在陽台上
靜靜守候時間的貓
根本不知道時間就藏在自己身體裡面
而且表現在牠的兩眼中
(子午卯酉一條線，寅申巳亥如鏡圓
丑未辰戌似棘核.....)

牠還以爲剛才從這邊陽台看到那邊陽台的
鴿子便是時間，以爲時間是灰色的翱翔

太陽已落山

「子午卯酉一條線，寅申巳亥如鏡圓 / 丑未辰戌似棘核」，寫貓眼隨著光線的變化而出現的變化，或如直線、或如鏡圓、或如棘核。漢娜指出，貓在埃及本身是一種太陽性的動物⁴⁴⁾。當然，太陽的落山，自然也意味著黑暗的到來。

七、和平與戰爭

商禽認爲自己的詩中沒有恨，但作品中也寫關山阻隔的情緒。流沙河(1931

44) 芭芭拉·漢娜，《貓、狗、馬》，頁116。

-)分析〈逢單日的夜歌〉(頁126-134), 便看到部分詩句寫的是鄉愁, 如「我已解纜自你的遼寬, / 在人間我已是一個島嶼 / 我仍可以是一具琴 / 然則請撫我, 冷風來自西北, 請奏我 / 黑暗中看不見海流, / 海流中看不見你鹹鹹的路」⁴⁵⁾。也許如〈五官素描〉中的「眼」, 「一對相戀的魚 / 尾巴要在四十歲以後才出現 / 中間隔著一道鼻梁 / (有如我和我的家人 / 中間隔著一條海峽) / 這一輩子是無法相見的了 / 偶爾 / 也會混在一起 / 祇是在夢中他們的淚」(頁273-274)。只有在夢中的淚。又〈水田(申公豹之歌)〉(頁206-208)寫的也是思鄉, 但這種鄉愁大抵也是緣於戰爭。

戰爭總涉及死亡, 如「我已沐過無數死者之目光」, 「曾禮過的公墓: 陣亡者之墓 / 病故者之墓 / 處死者之墓」等詩句。痲弦論尹玲(何金蘭, 1945-)的戰爭詩便曾舉〈逢單日的夜歌〉為例:

好的戰爭詩, 常蘊含強烈的批判精神。在戰爭裡沒有誰是勝利者, 因為戰爭基本上是一個人類自相殘殺的記錄。六、七十年代, 洛夫的〈石室之死亡〉、〈西貢之歌〉與商禽的〈逢單日的[夜]歌〉等作品是一次突破, 把戰爭題材的詩深刻化、哲學化。不過當時作品中反戰、非戰的意念, 常常隱藏在比較象徵的形式和語言當中, 其中「必要的晦澀」和「不得已的晦澀」, 就成為那個時代的戰爭詩的特色。⁴⁶⁾

詩人寫和平的作品, 〈戰壕邊的菜圃〉是最明顯不過的, 「雲層的白內障老眼 / 看一看人們靜止中顫抖的 / 手已將淚的鋼片捶打成菜刀 / 已將嗚哮的鋼塊熔鑄 / 成犁鋤 / 用歌唱的節拍 / 耕種出遍地花果」(頁412), 該詩開端更引舊作〈逢單日的夜歌〉中的詩句「升草地為眠床 / 降槍刺為果樹」。用廢棄砲彈做成的金門鋼刀, 今天已是觀光客的手信。

45) 張默, 〈商禽及其「逢單日的夜歌」〉, 《現代詩的投影》(台北: 商務, 1967), 頁153-161。流沙河編, 《台灣詩人十二家》(重慶: 重慶出版社, 1983年8月), 頁250-251。

46) 痲弦, 〈讀尹玲的戰爭詩〉, 《現代詩復刊》(1992年7月), 18期。引見《當夜綻放如花》(台北: 自刊本, 1994年6月), 頁5-6。

有戰爭，自然也就有流血。〈蚊子〉(頁228-236)一詩可以看作詩人和蚊的爭雄戰，寫「我」以自身的血液為餌。「然而，門，總是要開啓的。……而真正打擾我的，倒不是牠的營營然，嗡嗡然，乃至被其螫咬，卻是我自己這顆容不得別『人』的心。……牠卻又飛回屋中的暗處去了。」「恨意」讓詩中的我展開他的「陰狠的計畫」。詩中把蚊子看成一個人，詩句如「容不得別『人』的心」，「心想，蚊子總該不是一個拘禮的『人』吧」，「而蚊子正好是一個逐臭之夫」。詩最後是：

真正令我耽心的原來是「悲哀之自覺」，我怕這種人類特有的質素被傳染給昆蟲了。

這裡所說的自覺，是人類的品質，至於悲哀，大概就自覺人類充滿恨意，容不得別人。詩人把蚊子喻為逐臭之夫，所以詩中的「好像什麼人又說過：心懷恨意的人，身體自會溢出惡臭」，又如「老實說，即使「恨」會被傳染，難道人類向來還缺少了這種情感？」無疑問，說得再清楚不過了。

「真的，這個蚊子是醉了，飲人類之血而醉。」「這傢伙當初未免過於貪戀，也過於耽溺了。」蚊子吮吸人類的血液，是生存的需要，也「是一種生命的交易」，「醉」「貪戀」「耽溺」是人格的陰暗面，大概是因為求生而沒清醒過來，結果自然是落入詩中的我的陷阱。

八、小結

喬禽否認自己是超現實主義者，認為自己的風格是更現實才對，故本文嘗試從這個觀點出發，探索詩人的創作如何從現實生活取材。狄爾泰(Wilhelm Dilthey, 1833-1911)認為詩與生活的關係是「個體從對自己的生存、對象世界和自然的關係的體驗出發，把它轉化為詩的創作的內在核心」⁴⁷⁾，筆者以為喬

禽就是以詩歌這種形式把自己的體驗表現出來，據他在嶺南學院「中國當代作家口述歷史計劃」錄影的自述，他寫詩可能是始於在部隊時規定每天要記日記，而它寫的都是些像詩的感想。本文從商禽詩句的複沓技巧開始，討論到其詩作中的鏡子和倒影，從他的詩作中所見到的影子、咳嗽聲音，以及貓、狗、蚊子等，又都是現實的素材，但借用榮格心理學中的人格面具、陰影和阿尼瑪等概念來分析，可以發現詩人的創作，其實就是對內心世界的探索。

47) 狄爾泰，《生存哲學》，轉引劉小楓《詩化哲學》（上海：華東師範大學，2007年11月），頁212。

參考文獻

- Jung, C.G. *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*. Trans. R.F.C Hull. New York: Princeton UP, 1978.
- 尹玲, 《當夜綻放如花》, 台北: 自刊本, 1994年6月。
- 余光中, 《安石榴》, 台北: 洪範, 1996年4月。
- 吳當, 〈在散文與詩中漫步——讀《商禽世紀詩選》〉, 《明道文藝》, 第310期 (2002年1月), 頁45。
- 李英豪, 《批評的視覺》, 台北: 文星, 1966年1月。
- 李瑞騰, 〈說鏡——現代詩的原型意象之一〉, 《中華現代文學大系·評論卷》, 台北: 九歌, 1989年, 頁1045-1078。
- 李翠瑛, 〈五官的遐想——談商禽的五官素描一詩〉, 《細讀新詩的掌紋》(台北: 萬卷樓, 2006年3月), 頁149-157。
- 河合隼雄(Hayao KAWAI), 《如影隨形——影子現象學》, 羅珮甄譯, 台北: 揚智, 2000年4月。
- 流沙河編, 《台灣詩人十二家》, 重慶: 重慶出版社, 1983年8月。
- 奚密, 〈「變調」與「全視」——商禽的世界〉, 《商禽·世紀詩選》, 台北: 爾雅, 2000年9月。全文見《爾雅人電子報》120·121期, <http://www.elitebooks.com.tw/>。
- 奚密, 《現代漢詩——1917年以來的理論與實踐》(*Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*), 奚密、宋炳輝譯, 上海: 上海三聯, 2008年8月。
- 商禽, 《商禽詩全集》, 台北: 印刻文學生活, 2009年4月。
- , 《夢或者黎明及其他》, 台北: 書林, 1988年。
- 張衛東等譯, 《文化理論關鍵詞》, 南京: 江蘇人民, 2006年12月。
- 張默, 《現代詩的投影》, 台北: 商務, 1967。
- 梅洛-龐蒂(Maurice Merleau-Ponty), 《知覺現象學》(*Phenomenology of Perception*), 姜志輝譯, 北京: 商務印書館, 2001年2月。

- 陶保璽, 〈濁世中以腳思想者的蒼涼戰叫——解析超現實主義詩人商禽的部分詩作〉, 《華文文學》, 2000年3期, 頁14-19, 頁79。
- 章亞昕, 〈商禽——面對「空間」的超越者〉, 《詩世界》(1996年8月), 第2期, 頁141-48。
- 博爾尼(Charlotte Sophie Burne), 《民俗學手冊》(*The Handbook of Folklore*), 程德祺等譯, 上海: 上海文藝, 1995年4月。
- 渡也(陳啓佑), 《渡也論新詩》, 台北: 黎明文化, 1983年9月。
- 榮格(C. G. Jung), 《心理學與文學》, 馮川、蘇克譯, 北京: 三聯, 1987年11月。
- 芭芭拉·漢娜(Barbara Hannah), 《貓、狗、馬》(*The Cat, Dog and Horse Lecturers and the Beyond*), 劉國彬譯, 北京: 東方出版社, 1998年9月。
- 劉小楓, 《詩化哲學》, 上海: 華東師範大學, 2007年11月。
- 蕭蕭, 《台灣新詩美學》, 台北: 爾雅, 2004年2月。
- 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年5月。
- 謝瓦利·埃讓(Jean Chevalier)、海爾布蘭特·阿蘭(Alan Gheerbrant)編, 《世界文化象徵辭典》(*A Dictionary of Symbols*), 《世界文化象徵辭典》組編譯, 長沙: 湖南文藝, 1994年7月。
- 痲弦, 〈他的詩·他的人·他的時代——論商禽《夢或者黎明》〉, 《台灣文學經典研討會論文集》, 台北: 聯經, 1999年6月, 頁240-259。

〈Abstract〉

Life and Reality: On the Poetry by Shang Qin

Cheng Chun Wai, George

Most critics considered Shang Qin as a surrealist poet. However, it was denied by Shang Qin. He reiterated that his style was rather realistic in many occasions. Because of this contrasting idea, the author intends to examine how the poet is inspired by daily lives and activities. This article starts with the discussion of stanza repetition in the poet's work. Jung's theories of persona, shadow and animus are applied in examining the imageries of shadow and coughing sound appeared in the poems. The symbolic meanings of domestic animals elucidated in *The Cat, Dog, and Horse Lectures*, and *the Beyond*, authored by Barbara Hannah (1891-1986), are also introduced to analyse the imageries of cats and dogs in Shang's poems, as animals represent the dvinie side of the human psyche in Jung's theory. Lastly, Shang Qin's experience in war was referred to in exploring his hatred and nostalgia sentiments in the poems. The author concluded that the poet attempted to explore his inner world through his creative work.

Key Words : Repetition, Persona, Shadow, Animus, Coughing, Cats and Dogs

투 고 일 : 2010. 7. 11. / 심 사 일 : 2010. 9. 20. ~ 2010. 10. 10. / 게재확정일 : 2010. 10. 15.