

意象層次剖析法

並試解羅門的超現實詩 之謎

陳瑞山／（本文作者為文化大學外文系講師）

（一）

「意象層次剖析法」是純就藝術的觀點透過意象本質層次的解剖，對於現代詩從寫實到超現實的諸多表現手法，試圖提供一條在創作與欣賞雙向交通的可能途徑，使得詩在做為一種藝術發展的過程中，能夠落實在合乎人類思維運作的準線上；進而讓現代詩健康地活於人們的心田而不再老是遭人誤解。

回溯臺灣的中國現代詩之發展，自五、六十年代受西方表現手法影響而議論紛紛的超現實詩風到今天所謂重視本土的現實詩風；可說給讀者經歷了一種兩極化的感受。前者往往是意象離奇、晦澀得甚至大學裏講授詩學的學者都自嘆「慧根」不足，而後者又常常在遷就現實的考量下，詩表現得近乎自描、淡泊得類似宣傳品。然而，不論上述那一種情形的發生，皆可謂源於詩人在創作時對於意象群的掌握出了偏差。

詩是文學類型裏密度最大、最集中的形式，而意象便是構成詩做為有機生命體的重要血脈。當我們檢視一下文學的流變，從古典主義、中世紀經過文藝復興到新古典主義、浪漫主義、寫實和自然主義以降迄今的現代主義各種流派，那些傳世之作大抵能透過意象層面的精確性，超越了各種主義的畛域，在讀者心靈產生共振效果。於此可見意象是不受任何主義（ism）拘限的。讀者在閱讀文學作品時是尋著作品中意象群的有機結構去摸索，而不是去讀它所代表的流派；譬如，當你閱讀海明威的「老人與海」時，你是透過它裡頭精準的意象群去肯定這部作品的偉大，還是去讀它所代表的流派來肯定呢？

從修辭學的角度來看，詩中的意象多半經由三種方式來呈現，（一）直陳：如元代馬致遠的「天淨沙」—枯藤、老樹、昏鴉、小橋、流水、平沙（人家）、古道、西風、

瘦馬、夕陽西下、斷腸人在天涯。（二）明喻：如義大利女詩人麗娜烏娜麗（Lina Unali）有句：「你的臉／緊張、僵直、傾聽／像個白痴在風中。」（註一）（三）暗喻或稱隱喻：如莎翁商籟詩第十八首：「我可將你比做夏日嗎？……粗野的風正搖撼可人的五月之蕾。」一般說來，意象藉著這些手法以顯露其本質中的一些特性；甚至造成它的象徵效果，例如非洲迦納（Ghana）詩人科飛·阿烏諾（Kofi Awoonor, 1935—）在「大門前」（At the Gates）詩中寫道：「我將喝它；我的神把它賜予我／我要飲盡這葫蘆〔calabash〕／因為這是神給我的禮物。」

（註二）另一位迦納詩人科飛·安義德厚（Kofi Anyidoho, 1947—）也在他的詩「誕生水中之靈」（soul in Birthwaters）提到「葫蘆碎裂了／腦液四溢在路上／獻給過路人一個破碎的故事。」（註三）葫蘆這個意象在詩中經過有的處理後就變成了一種「權柄或生命」的象徵了。詩裏又以明喻和暗喻使用最多；最富暗示性；而直陳則較淺顯易懂。

關於明喻與暗喻的內涵，加拿大的文學理論家諾斯羅普富萊（Northrop Frye, 1912—）在「暗喻的動機」（The Motive for Metaphor）一文裏有扼要的闡釋。他說：「聯想、類比和等同（identity）的二個主要種類是兩物間的相像和兩物互為彼此。」接著又說：「關於暗喻手法，在你說『這個就是那個』時，事實上，你已完全地反邏輯、反理性了，因為就邏輯而言，任何兩物根本不可能為等同的一體，它們仍然是各自的獨立體。……依據華勒士·史蒂文生的話，暗喻的動機是一種慾望—最終要把人的心智和外在的事物等同起來。」

（註四）

在詩的創作與欣賞兩方面明喻通常較暗喻容易為人們所掌握和理解。詩人與讀者的溝通最易造成堵塞的地

方就在於暗喻的把握。由於語言乃是人們賴以傳達意象的媒介物之一；也就成為溝通的媒體。在一個社會中，人們對於語言的認定大都會沿一種約定俗成的「意義地帶」去理解，否則法律條文怎麼能行得通呢？但是每一個人同時也或多或少對於某些負載著意象的語言有他私人意識或經驗裏的獨特「意義」。這原本就是一件不易解決的問題。所以當詩人在創作中選擇某些意象以暗喻的手法將它們訴諸一種屬於「私人獨特意義範疇」內來表現時，此刻讀者若無法在「約定俗成的意義地帶」去理解它們，那麼這種雙向的交通便無疑地宣告中斷。因為暗喻手法在詩裏的美學效果即是叫人去做「等同思考」；換句話說，就是讓讀者去思索為何A會等於B；它們之間到底存有什麼明顯的或潛在的關係。如富萊所言：「『這個就是那個』，事實上，它們根本不可能為等同的一體。」既然如此，詩人在他的有機結構裏到底是在那個基礎上把這兩種意象同拉環一般底被扣連在一起呢？這就成為作者與讀者間交通的「焦點」；也就是本文所要解決的地方。

當譬喻在詩中發生時，你不可能在這兩個意象本身所涵蓋的意義層次之間統統連上等號。比方說，你在臺灣看到某位唱搖滾樂的歌手，你可能會說：「他是臺灣的麥可傑克遜。」此時，你顯然是將他唱歌的某些特質同麥可傑克遜的某些特質之間劃上等號；誠然他不可能全等於麥可傑克遜這個人，亦即這兩種意象永遠無法是同一體。不過經過了這番譬喻，你卻成功地製造了一次言簡意賅且生動的訊息傳遞。詩人佛洛斯特 (Robert Frost) 在「詩教育」(Education by Poetry) 一文中曾提到：「所有的暗喻皆會在某處出現斷層 (break down) 這就是它美的所在。」(註五)。他又進一步指出，雖然在哲學上企圖透過以「物質喻精神」或者以「精神喻物質」的方式去達成最後是「詩的最高峰，所有思考的最高峰，所有詩思的最高峰。」(註六)。佛洛斯特認為詩是從一些細小、瑣屑的暗喻開始的，由一些你「喜愛」的意象進展到我們深奧的思考裡。(註七) 若我們仔細來分析他的名作「未走過的路」(The Road Not Taken) 會發現佛洛斯特在此詩裏所選用的意象如路、黃樹林、矮樹樺、草、樹葉、旅人、岔路、腳步、早晨、踩踏……等都是些平日慣常的意象；但是經過詩人的藝術手法加以有機統合時，遂使得「路」的意象與「人生之旅」拉上了環扣，進而對人生命運的選擇做了深奧的警示。由此更可深信詩提供了一條讓你以一物喻另一物的可途徑。佛洛斯特在此幾乎肯定暗喻即是詩了。因而意象間譬喻法的運用已是詩構成的必要條件之一。

至於如何才能在創作與欣賞時精準底掌握詩中意象呢？首先，便要對每個意象所涵蓋的意義層次做個有系統的探究。大體而言，一個意象整體意義的形成約來自五種基本的層次：

(一)形樣層：指一個意象所具有的外貌而言；有時候指它在空間裏所佔的形相，比如一座山的底廣頂尖、一條河的長條帶狀或者一道橋的二定點間的長寬和墩子等；有時候也指某一物體的共相概念，如各種不同形的桌

子、椅子、車子在人們心中所產生的抽象觀念；有時候也指實際存在但不易為人掌握的物質，像光、風、空氣之類。形樣層可說是屬於空間意象的範圍居多。

(二)元素層：指一個意象構成的元素以及它的本能。就物質現象上講，它是科學解析般的元素；例如水，為兩個氫原子和一個氧原子的組合 (H₂O)，以及水本身的能力，像流動、滅火、氣化等。就精神現象上講，它是指實際存在人們心靈，但無法做佔有空間形體的展現，諸如愛、恨、憐憫此類情感。這個層次的意象較複雜且有的會和別的層次交疊，可說是含有感覺、關係、意識、時間、真實等多種意象存在的範圍。

(三)質感層：指一個意象在人們心理上或生理上所造成的感受；此層的意義帶有較多主觀 (移情) 的成分。如雪給人的是冰、柔、白的感受。溪流是動的、向前、向下的感受。鋼鐵則是堅、硬，而岩漿是熱、燙、火紅、可怕、流動的感受。還有像大、小喇叭聲、瓦斯味、煙味以及一些令人作嘔、發寒、暈眩等的感受。質感層可說是屬於感覺意象的範圍。

(四)歷史或神話層：指某些已被人們接受的意象，但它們的意義範疇實已超出了它們自身本質的內涵，然而在某些文化、風俗裏卻廣泛地被認定。例如李白的「月下獨酌」—「花間一壺酒，獨酌無相親，舉杯邀明月，對影成三人。」這裡頭的「三人」、真正屬於「人」的祇有詩中的飲酒者，其餘的「二人」壓根兒不是「人」。這就是李白的詩藝創造了歷史！再如，中國填古詩詞時用來做「借代」的意象，譬如表示「月亮」的意象，多得數不勝枚舉，像學扇、望舒、進退牛前、清蟾……等，尤其蟾，俗稱癩蝦蟆，更是遠離了「月亮」的內容，但此皆歷史文化沿革下來而為騷人墨客所接受的。(註八)。另有屬於「藏詞」的修辭，有「小和尚唸經」喻「有口無心」，「鴨子上岸」喻「抖一下」等。(註九) 屬於神說中的意象，則中國的「龍」是一典型例子。從來沒有人真正目睹過龍的長相，然而每一位中國人的心中都有這麼一條神靈般的意象和龍所代表的內容。當然，中國的「龍」的意象與英國古代史詩貝爾渥夫 (Beowulf) 中的那隻「龍」

(Dragon) 是絕然不同的。又如中國人對於「狼」的狡猾、奸詐的認定就與南斯拉夫人的認定不一樣；「狼」的意象在南斯拉夫人心是「國寶」的地位；所以該國詩人瓦士科·波帕 (Vasko Popa) 在詩中便以「跛足之狼」來象徵南斯拉夫所受的災難與憂傷。(註十)。因此，歷史、神話層又可略分為二：本籍性和外籍性。(1)本籍性指某些意象在特定的時空內文化、生活所產生而為當地人傳統上能接受者；如上諸例證。以意象交通而言，這是問題較少的地方。(2)外籍性指任何外來的意象在進入本籍性的讀者時所激起的反應。這是個問題較多的地方，也是讀者和作者間交通時觸礁較多的時候。通常除了一些人類所共有的原型意象如水、火、山、河、海、土地……之外，這類問題端賴國際間學術、文化的交流來逐步解決，誠然，這非一蹴即成的。舉證說明，一九

八六年諾貝爾文學獎得主奈及利亞作家索引加(Wole Soyinka, 1934--) 有一首詩叫「阿比庫」(Abiku), 它所代表的內容恐怕不祇是中國人會感到陌生, 甚至許多西方人也會覺得這意象很「非洲」吧! 「阿比庫」是指命定要早夭的孩子死了以後再從同一位母親身上轉世的「靈轉子」(spirit child)。(註十一)。有位奈及利亞朋友說: 「這早夭子死後, 他們便在他的身上某處烙個印記, 這位母親再生的小孩, 如果身上的同一處出現那個疤痕的話, 那麼這孩子就是「阿比庫」。緣此, 我們可以清楚地看出, 譯介作品到另一外籍地時, 若遇上屬於當地的具有歷史或神話性之類的意象, 給它一個註解是有其必要的, 而不是炫學的表徵。

(五)藝術家的魔力層: 指藝術家在他的作品裏透過有機的組織, 將選定的意象按着自己的意圖去塑造一種傳統之外的新「形象」。這種高度的藝術手法會驅使讀者尋跡步入他的私人世界裏。像中國現代詩人羅門在「都市之死」一詩中透過系統地安排使讀者經驗了都市是「一隻美麗的獸」、「一頭吞食生命不露傷口的無面獸啃著神的筋骨」、「等於死的張目的死」和「一具彫花的棺, 裝滿了走動的死亡。」(註十二)。這樣「都市」與「獸」與「死亡」新意義的建立純靠著詩人的魔力來達成的。自然, 「都市」是「獸」、是「死亡」的新層次被創造成功後便進入「歷史或神話層」, 成爲人類文化的一部份。或者像法國象徵主義詩人波特萊爾(Charles Baudelaire)的詩: 「有一匹獸, 更醜惡污穢兇險! / 雖然不大聲叫亦無誇大之舉, / 牠却樂意將這大地化成廢墟, / 而在一個哈欠中將世界吞嚥; 此乃『倦怠』!」(註十三)。於此波特萊爾結合「倦怠」意象與「獸」意象, 而創出了一嶄新的「倦怠」意象層新意。

綜合以上五個層次, 可窺知一個意象整體意義的形成是相當繁複的, 而且是一個生命體, 仍不斷地在新陳代謝、成長演進; 它又宛似一個小宇宙, 在很多時候, 不是單憑個人有限的知識可以完全理解的。雖然如此, 如有了上面的初步認識, 並熟稔這種意象層次的掌握, 則在創作與欣賞兩方面是會有裨益的。底下, 就援用「意象層次剖析法」來試解羅門超現實詩之謎。

(二)

羅門從民國四十三年在「現代詩」季刊上發表第一首詩「加力布露斯」以來, 在中國現代詩壇便一直以他強力的意象和深邃的詩思享譽迄今。也由於羅門的詩質較偏向西方「側重知性」的美學感受一邊, 所以他的詩在以抒情傳統爲主流的讀者群中就顯得不甚流行; 加上在詩的表現形式上他採用比喻、象徵、超現實乃至電影、繪畫、雕塑等手法(註十四); 在詩的內容上強調進入生命與一切存在的真位與核心去表現隱藏在事物深處的不可言喻的奧秘的世界(註十五)。這兩種特質使得一般讀者不易掌握羅門詩中繽紛的意象群, 而覺得他是一位相當困難的詩人。幸好藝術不是流行的同義詞, 羅門詩中藝術的純粹性依舊熠熠閃爍。自民國五十六年以「麥堅利堡」一詩獲得菲律賓總統金牌獎到民國六十九年他的作品被選入美國狄洛拉紀念基金會(Delora Memorial

Fund)出版的「世界詩選」(World Anthology)迄今, 羅門的作品已有英、法、日、韓等譯文; 可謂是一位斐聲國際的中國現代詩人。而且, 羅門在詩裏深而廣底探討「現代人生存場景」的風格, 衡諸當今詩壇亦是不多見的。

對羅門的表現形式與內容有了概約的認識後, 底下就以上述的「意象層次剖析法」來試解羅門的超現實詩之謎。首先, 以「時空奏鳴曲—遙望廣九鐵路」來分析。這是羅門的近作(註十六)且較爲淺易的一首詩。其中第三章「穿過上帝瞳孔的一條線」有三段寫道:

這條線
從板門店
繞東西德走廊
來到這裡
較雲去的地方遠
卻比脚與泥土近

(省略一段)

是誰丟這條線
在地上
沿着它
母親 妳握縫衣針的手呢?
還有我斷落在風箏裏的童年
母親
如果這條線
已縫好土地的傷口
我早坐上剛開出的那班車
沿着妳額上愁苦的紋路
回到沒有槍聲的日子
去看妳

在這裏「線」是個主要意象。羅門很顯然選用了韓國板門店, 歷史性的三十八度線來象徵任何分離的觀念, 遂加以運用在香港遙望廣九鐵路時內心所體會到的和母親、家鄉分隔的實境上來。我們約略地來剖析一下「線」這個意象在日常生活中的層次: (一)形樣層: 成條狀, 可直、可曲。(二)元素層: 可由棉、麻、鐵、鋼、銅或各種人造原料做成; 在精神上, 它有經緯、領域、範圍、極限等概念。(三)質感層: 長、短、細、粗、軟、白、黑、紅、透明……等。(四)歷史層: 韓戰後的北緯三十八度線, 越戰時的北緯十七度線, 各國的歷史疆界以及孟郊的「慈母手中線, 遊子身上衣, 臨行密密縫, 意恐遲遲歸……」。從上面前四個層次觀之, 羅門是以板門店的三十八度線所產生的「分隔」的概念來統合了東西柏林的圍牆以及今日分裂的中國。就意象的特質來說, 羅門選擇了「線」意象層的(二)元素層中精神上的經緯與範圍的觀念和(四)歷史層的三十八度線以及疆界的事實。所以, 他便以三十八度線來暗喻中國的分裂。其次, 來看羅門如何拿「線」來縫地球傷口的超現實情境。當你讀到這段時, 你會有股感受便覺得很合理地去接受詩人的如此安排。但如果有人問: 「你爲什會覺得合理, 不覺得它很荒謬呢? 天

底下哪裏會有人拿針線去縫土地的，又不是瘋子！」那麼你很可能會回道：「平常當我們手裏握針線時，多半拿來縫衣服或什麼的；或者手術台前的醫師用它來縫切口或傷口。這種比喻很自然嘛！」然而爲什麼你會覺得這樣比喻很自然呢？這種超現實是否不違背人類的思維邏輯呢？

關於「線」的意象層我們上面已談過了，現在來分析「土地」的意象層；之後再來看「布」與「土地」之間的關係。土地：(一)形樣層：多種不定形，爲一種面，厚度深、且有高低。(二)元素層：沙、泥、石、礦……等。(三)質感層：褐黃、暗紅、灰黑、髒、冷、價值、掩覆……。 (四)歷史或神話層：如聖經裏人是泥土造的，終歸泥土去；或者鄉土、國土、居住地的認同；或「你儂我儂」中的「我泥中有你，你泥中有我……」等。那麼「布」的意象層呢？(一)形樣層：可裁成多種不定形，爲一種面，厚度通常不高。(二)元素層：棉、麻、絲、綢、塑膠以及各種人造纖維。(三)質感層：柔、粗、薄、價值、溫暖、掩蓋、黑、白、紅、黃等色彩。(四)歷史層：如中國的「布衣卿相」、「布衣之交」或外來之翻譯詞像「布丁」、布拉格 (Prague) 等。由上面初步的分析，我們可以很清楚地發現羅門以「土地」來做爲「布」的暗喻，其基點是設定在這兩種意象所共有的「面」這個形樣層次上；既然「土地」被喻爲「布」了，於是，很自然地「線」便可援用來「縫」它了。於此，詩人的創造成功地爲讀者所接受，也就是到達了第五層：藝術家的魔力：以線來縫土地傷口的超現實效果。

同樣地，廣九鐵路上的火車實際上是不可能母親額上的紋路上跑的。羅門這個超現實效果的製造是以「線」的意象來統合了鐵路（線形的構成）與額上的紋路（線條狀）。如此一來，「火車在線上跑」便成爲大家所能接受的事實了。

在這裏讀者便可品味出「暗喻」手法在詩中所產生的美學張力；更可以領悟到「暗喻」運用的來龍去脈——它一定是遵從着人類基本的思維邏輯來發展的，即使是要從現實層面躍入超現實的境界，也不能離開此道，俗話說「萬變不離其宗」就是這個道理。詩人若脫離了此道而任意象雜陳詩中，便是對意象失去控制。美國詩人慕禮生 (Madison Morrison) 在一首論詩的詩「查理士·坎佩爾的詩之圓石切片鑽面 (Poetry's Cobblestones Cut Diamond—Faceted By Charles Campbell) 裏頭寫道：「雖說語詞／投射出內心的一切／但詩人的語詞必須／與理知聯結，因爲我們／皆企求着一條更一致的準線。……不管想像之燈如何螢光燿燿／詩總該要引領我們／沿一可辨識的小蹊前進。」（註十七）這兒所謂的「準線」與「可辨識的小蹊」可說就是沿著人類基本的思維邏輯之路而走的。換句話說，詩的組成必須是一種有機的結構，它的每一個意象在詩中必須要相互關聯以造成一個生命的正常體，而不是畸型兒；這類結構上適當性的要求就如亞理斯多德「詩學」(The Poetics) 中所提到的要合乎或然率 (law of probability) 或者必然率 (law of necessity)（註十八），這話講的雖是悲劇情

節的結構，但做爲一有機的藝術生命的呈現，詩也是不例外的。

無可否認的，羅門的詩有不少患有「意象失控」現象的，亦即是說，有些舖陳在詩中的意象無法產生有機的或然或者必然的依存關係。例如他的「死亡之塔」詩中第一章第二段內至少有六組意象沒法與整體結合成統一體。這首詩曾被顏元叔教授提出來討論過，而羅門也以「現代詩人強調精神內在的串聯空間和內在性的結構觀點」來反駁（註十九）。然而問題的關鍵是：詩人在透過事物的表象去挖掘「內在本質」來串聯時；詩人是否已精準地抓住了這些事物的「意象層」間的意義來做串聯呢？因爲讀者了解詩唯一的方法便是透過對詩中意象本質層次的認知。而意象是個媒體，每一媒體都表徵著它自己的特質。當然，客觀來說，讀者對每一事物本質的認知也都有程度上的差異，因而在理解上也自然會有差別。所以「意象層次剖析法」的使用也僅是建立在讀者對詩中意象群認識的範圍內來做賞析的。因此「意象層次剖析法」也很尊重「藝術家的魔力」，也就是當詩人自覺遭到誤解時，他便可挺身而出來加以把他「個人的獨特經驗」向讀者，甚至整個社會來闡釋。因爲如前面所講，「意象」就宛如一個小宇宙，在很多時候，人們是不太可能完全理解的。像當年愛因斯坦在宇宙的意象裏洞知了「相對性」這個意象層一般，不是常人可以立刻了解的。如果詩人的解釋能合乎他詩中所呈現的結構性，如愛因斯坦，那麼讀者就該擊掌鼓勵，若是曠世巨作，就頒給他「諾貝爾獎」感激他的啓蒙；假設詩人無法「自圓其說」時，那麼這首詩便祇好要加以修正或者丟棄了。

就意象層次的標準而言，羅門的詩，如「悼佛洛斯特」、「麥堅利堡」、「流浪人」、「窗」、「板門店三十八度線」、「露背裝」、「光住的地方」、「礦工」、「傘」、「山的世界」、「都市方形的存在」和「廿世紀生存空間的調整」等每一首詩都可說是意象精準、結構嚴密的創作。現就舉「光住的地方」這首近乎抽象的詩爲例：

光 沒有圍牆
光住的地方 當然也沒有
燈屋只是一個露天的艙位
在時空之旅中
眼裏帶有畫廊
耳裏帶有音樂廳
什麼也不用帶了
這樣 雙手可空出來
 抱抱地球
雙腳可舒放在水平線上
頭可高枕到星空裏去
 把世界臥成遊雲
 浮着光流而去
 月是堤
 日是岸
登步上去 光就住在那裏

羅門運用了高超的詩藝逼使讀者在他的詩裏去接受了「光」的另一種暗喻新意：光即是人類的想像思維。隨後又無形中以「部份」表現「全體」的修辭法把「思維」拿來暗喻「人」（也可代表詩人本身）。這就是本文所提及的第五層：藝術家的魔力。一旦「光」的新意被完成後，它自然地便轉入意象的第三層而成爲人類歷史文化的一部份了。

經由「意象層次剖析法」檢定羅門的詩，我們可以察知他的詩具有幾項特質：

(一)羅門的語言予人一種架構性的質感，亦即他的語詞是宜接地打入事物的本質，例如「廿世紀生存空間的調整」的第一段：「公寓與鄉居／坐在高速公路的兩端／瞪目相看」這兒每一個字都站在應站的位置，載着應有的意義；見不到一些貧弱無力的修飾、形容辭藻。又如「生存！這兩個字」的第一段：「都市是一張吸墨最快的棉紙／寫來寫去／一直是生存兩個字。」字字都直指核心，沒有贅字，令人無置喙的餘地。

(二)羅門超現實語言效果之造成是源於他超越了被用來傳達意象的媒介——語言——的字面意義，而直接進入意象本身的層次裏去做意象與意象間本質意義的結合；如「光住的地方」這首抽象又難懂的詩裏，「光」意象與「牆」意象兩者的結合，絕不是文字表象的造句，而是直接深入這兩個意象本質的層次內去組合的。因爲「牆」的意象層次內含有一「範圍與界限」的意義；而「光」的意象層次內含有一「無所不在」的意思。這是兩組正相反的內容，但羅門在詩中用了一否定詞「沒有」將它們有機地扣住了。而「圍牆」這個意象也同「住的地方」、「露天的艙位」以及「月是堤／日是岸」相呼應。當這「光」神遊太虛之際，若真的要住下來的話，它也要住在用光（日、月）築起的「圍牆」那裏。雖然「堤」、「岸」帶有「牆」意象層次內的特質，但日、月都是發（反）光本體。因而羅門用暗喻的手法告訴讀者：「月是堤」就可等於「光是堤是牆是光」；「日是岸」就可等於「光是岸是牆是光」。羅門在此顯出了高度的辯證術，不鑿痕跡地解決了他詩中「不住在牆裏」却又「住在牆裏」的矛盾。所以羅門詩的造句法實質上已不是文字表面的結合，而是在意象本質的上限下限間取捨後的一種「內在意義層」的結合。這點正是羅門令人難懂的地方，也可能是解開羅門超現實詩之謎的一把鑰匙。

(三)羅門詩的題材與風格，可以說以具有「思考性」的居多，稱它們是「思想詩」(poetry of thought) 也不爲過。這是在以抒情爲傳統的中國詩壇上較不多見的。雖然羅門的詩風由浪漫派而象徵派而進入超現實的階段（註廿），但他詩中題材卻大都針對著日常生活而發的；他管它爲「現代人生存場景」。他寫戰爭苦難詩、都市文明與性的詩；當然他也寫對時空與死亡冥想的詩以及一些山水寄情的詩。羅門的詩觸角深而廣，猶如人在大海上垂釣，放下的線深，釣上的魚自然就大。是以，羅門的創作是屬於「智慧型」的而非「取寵型」的。他的詩，在表現形式上雖然常是超現實的，但在內涵上卻又是很入世的。這兩項看來似乎是相互矛盾的特質，羅門以藝術的手法在他的系統世界內將它們有機地統合了

起來。正因爲「超現實」與「入世」是共存於人類心靈生活的兩種旋律；也唯有真正領悟出「人性」的作家，才能不侷限於一些狹隘的文學主義和流派，而開創出一個完全屬於人的文學世界。

以上是運用「意象層次剖析法」的理論實際用來解析羅門超現實詩的嘗試。從這個過程中，我們可以歸納出「意象層次剖析法」，客觀地採用一種近似科學性的分析法來檢驗詩中意象間本質的關聯性，但也兼具尊重詩人或讀者主觀的、獨特的創作或欣賞魔力。然而，就如同在哲學裏一樣，從來沒有任何一種方法可以完美地解決全部的人生問題，但它却可用來有效地處理某些難題。雖然，在詩的探討上「意象層次剖析法」並不是一條絕對的途徑，但是它却強烈地提供了一項重要的訊息：誰能精準地掌握並創造意象在人們心中的普及性，誰的影響力就能較大。

註釋(Footnotes)

註一：Lina Unali, "Tropisms, of person," in *Modern Italian Poetry: An Anthology*, ed. Lina Unali and Franco Corona (Taipei: Bookman Books, Ltd., 1986), p. 44.

註二：Kofi Awoonor, "At the Gates," in *Modern African Poetry*, ed. Gerald Moore and Ulli Beier (New York: Penguin Books, 1984), p. 95.

註三：Ibid, p. 104.

註四：Nothrope Frye, "The Motive for Metaphor" in *The Norton Reader*, ed. Arthur M. Eastman and others (New York. London: W. W. Norton & Company, 1984), p.592.

註五：Ibid, p. 602.

註六：Ibid, p. 603.

註七：Ibid, p. 600.

註八：黃慶萱，修辭學，台北，三民書局，民國六十八年三版，二五九～二六〇頁。

註九：同上，一三〇頁

註十：Vasko Popa, "The Worshipping of the Lame Wolf," in *Vasko Popa Collected Poems*, Trans. Anne Pennington (New York: Persea Books, Inc., 1978), p. 127.

註十一：Op. cit. 2, p. 193.

註十二：羅門，羅門詩選集，台北，洪範書店，民國七十三年初版，五十一～五十八頁。

註十三：波特萊爾，惡之華，杜國清譯，台北，純文學出版社，民國七十四年三版。三～四頁。

註十四：羅門，時空的回聲，台北，德華文化事業公司，民國七十年版，四一八頁。

註十五：同上，一六二頁。

註十六：羅門，「時空奏鳴曲—遙望廣九鐵路」，刊載於香港，世界中國詩刊，一九八六年六月，夏季號。

註十七：Madison Morrison, "Poetry's Cobblestones Cut Diamond—faceted by Charles Campbell" in *A (Norman, OK:the Working Week Press, 1986)*, p. 23.

註十八：Aristotle, "The Poetics" in *Criticism: The Major Texts*, ed. W. J. Bates (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1970), p. 24.

註十九：同註十四，二三〇～一頁。

註廿：同註十二，「哥倫比亞太空梭登月記：並追記三十年來創作的心路歷程」，三〇四～五頁。☞