超現實主義的的穿透性美學——簡禽論

一、羅顯銓的逃亡

簡禽，本名羅顯銓，又名羅麥、羅鷹，曾以羅馬、夏蘭、壬癸、丁戊已爲筆名寫作（這麼多的名字，簡禽總之爲「另一種方式的逃亡」），一九三三年三月十一日出生於中國四川珙縣。根據《夢或者黎明及其他》書前〈增訂重印序〉，簡禽曾自述：十八歲在成都被當地的軍閥部隊拉伕，隨部隊赴重慶時第一次逃亡，從此一路上遭到各種部隊的不斷拉伕、拘囚，他也不斷在進行著一次又一次的逃亡。一九四九年，那些曾經拘捕與囚禁過他的人，也來了一次集體大逃亡。他說：「來台之後，曾無逸樂可耽，所由於城鄉距離的縮短以及語言的不適應，人的軀體已失卻了逃亡的機會，我只能進行另一種方式的逃亡：我從一個名字逃到另一個名字。然而，我怎麼也逃不出自己。」

所以，他認爲：《夢或者黎明》仿如自己逃亡的足跡。

生命中無可避免的逃亡，顯現在詩裡，顯著的當然是「我正越夜潛行」、「我將逃亡，沿著服務的小徑，上到山頂」、「將你們從我雙臂釋放啊！」、「逃亡的天空」、「出戰而來。我的魂魄」、「我一天那麼以勇敢、獨處著名的醜惡，晨晨變得非常怯懦、自私起來了；僅一秒鐘的時間還不到，便都逃得精光」這種詩句。但是，逃至何處呢？最早以超現實主義者述述簡禽的李英豪則認爲：「這種生命存在的悲哀感溢出；詩人從有限的我，逃亡，逃向超我的我，如鳥，如一隻『變調的鳥』，欲飛脫囚籠之現象界，飛往不可觸及的凍結的诡秘天空——一個內在的宇宙。」

以『逃亡』而言，李英豪說簡禽是從有限的、現象界的我，逃亡，逃向超我的、非現象界的我。但以超現實主義的原發點而言，方向剛好相反，詩應該是由潛意識中昇發而來，是由夢中逃亡而出。

因此，關於『逃亡』，從一個空間抵達另一個空間，從某個時間延續到另一個時間，不如視之爲美學上的穿透，穿透空間上的侷限，時間上的束縛：既是穿透，就可以相互往來於兩地、異時之間，如是，是從現象界逃往潛意識，還是從潛意識冒出於現象界？是先衛後來，還是單方向的直行？就可以不必顧忌，自由來去，無所拘泥。

二十世紀初期的藝術家，有幸接觸先人留下的歷史古蹟、石洞壁畫，前往各地蒐集原始部落的藝術作品，開始重視兒童未經試染的繪畫原貌，甚至於精神病患以繪畫所能傳達的內在聲音，他們因而相信，繪畫絕不只是雙眼所可以看見的

1 簡禽：《夢或者黎明》，原由台北月華出版社1969年印行，後由台北書林出版公司1988年9月增訂重印，又名爲《夢或者黎明及其他》。（增訂重印序）見此書「序」頁1～3。

2 李英豪：《變調的鳥——論簡禽的詩》，簡禽：《夢或者黎明及其他》，台北：書林出版公司，1988，頁165。
現實，在理性的背後，包括本能、衝動、直覺、慾望、夢幻、宗教，隱藏著一股神秘的氣息，一股神秘的力量。詩藝術就要從這裡脫繭而出，詩人必須穿透那層看不見的薄膜，穿透本能、衝動、直覺、慾望、夢幻、宗教與理性之間，意識與非意識之間那層薄膜，這就是超現實主義者所追求的超乎現實的真。因此，這一節，我們將討論超現實主義者簡禽的這種穿透性美學。

二、穿透：空間感的泯除

簡禽的詩作中，夢與黑（或夜）兩字出現比例極高，在《夢或噩黎明及其他》五十八首詩中，有「夢」字的詩約十首，「黑」字或「夜」字二十首，有時同一首詩中「夢」與「黑」交互出現多次，題目出現這三字的如〈前夜〉、〈溫暖的黑暗〉、〈週日的夜歌〉、〈夢或者黎明〉、〈無質的黑水晶〉等都是。

簡以「變調」解讀這種現象，認爲是詩人在使用某些象徵時，將它們的普遍意義作有意的反向和扭轉，所以「黑夜」——代表了詩人所追求的心靈的解放與自由，「夢」和「黎明」相對，「每個黎明都象徵服從理性法則的世界又一次的甦醒和勝利。只有在脫離了這世俗之網、理性之網而獨處時，深層的『我』才能覺現、才能逃離。」這樣的解說，落實了簡禽之所以為超現實主義者最主要的證據，他們相信夢才能給人求取自由的權利，夢是潛意識和當現世世界的樑橋，是不受意識支配的，精神的自動作用。

如此說來，簡禽的詩耽溺在夢境與黑暗之中，有著「憧憬」的傾向。不過，還以爲這是脫離理性之網，消極的任潛意識自動演出，不如說是主動的設計：空間感的泯除。簡禽不僅是詩中出現多次夢與黑，而且，如果是「夢」，則出現的是「滅」火機、「冷藏」的火把；如果是「光」，則光是被擠迫的、被拒絕的，如《水葫蘆》詩一開始是「月黑夜。疾馳在鄉村公路上的一輛客運汽車中的燈光被乘客們發熱的話語擠迫得顫顫欲縮。」4〈無質的黑水晶〉則是「我們應該熄了燈再說；要不，『光』會留存在我們的肌膚之上。」5不讓「光」留在肌膚上，簡禽有「拒光」的傾向。

李白《相看兩不厭，唯有敬亭山》，陶淵明「採菊東籬下，悠見南山」，都是白天的行為，因此，山與人本面相見。柳宗元《始得西山宴遊記》則設計為：「嘗然喜色，自遠而至，至無所見」，所以「心凝形釋，與萬化冥合」，所以「猶不欲歸」。人與萬化冥合是人與萬化相互穿透，必須設計在「黑」「夜」中進行。至少，也應該是在「光」源稍弱的時候，所以簡禽的時間設計，不是「黑」「夜」，就是與「黑」「夜」緊鄰的黃昏、「福壽酒色的黃昏」或清晨。

3 簡密：〈「變調」與「主觀」：簡禽的世界〉，簡禽《簡禽·世紀詩選》，台北：兩雅出版社，2000，頁 11～12。
4 簡禽：《水葫蘆》，簡禽：《夢或者黎明及其他》，台北：書林出版公司，1988，頁 29。
5 簡禽：《無質的黑水晶》，《夢或者黎明及其他》，頁 134。
《夢或黎明及其他》從第一首詩開始就積極設計「空間感」的泯除、「界」的消失，第一首詩詩名（籍貫），是對籍貫的疑惑，對空間的疑惑。詩一開始：「火紅的太陽沉沒了，錦白的月亮還沒上昇，雲在遊離，霧在氾濫。」太陽沉沒、月亮還沒上昇，是黃昏時刻，有泯除空間感的可能。「雲在遊離，霧在氾濫」則又加深「空間感」泯除的更大可能。在這樣的時空背景探討什麼是「籍貫」，從省、國、世界、地球、太陽系的「小空間」的疑惑，以至於確立「宇宙」這個「大時空」才足以言籍貫，詩才完成。宇宙籍貫既經確立，則省際、國際、星際、太陽系等「小空間」的界線就可以泯除，若是，宇宙之大，何處不可以來去，何物不可以穿透？

簡禽以泯除空間感來奠立「穿透」的可能，《行徑》又是另一個明證：

夜驚初唱的三月，一個巡更人告訴我那宇宙論者的行徑，想起他日間折篳芭的艱辛，我不禁哭了：因為你是夢遊病患者，你在晚上起來砌牆，卻奇怪為何看不見你的世界……。」

折篳艱辛，砌牆看不見世界，一個宇宙論者的行徑正是去除空間的障礙。去除空間的障礙，而後可以穿透。

這種障礙，如「箍」、如「牆」、如「籍貫」，都是人為的、後天的、自定的疆界，大部分又是透明的、看不到的、不自覺的阻隔。簡禽的《界》詩，將他心中的人與人之間的阻隔、人與物之間的疆界，加以具體化：

據說有戰爭在遠方。……

於此，微明時的大街。有巡警被阻於一毫無障礙之某處。無何，乃負手，垂頭，蹴著方步；想解釋，想尋出：「界」在哪裡；因而為此一意圖所雕塑。

而為一隻野狗所目睹的，一條界，乃由晨起的漱洗者凝視的目光，所射出昨夜夢境趨勢之覺與折自一帶水泥磚牆頂的玻璃頭髮的回聲所織成。

詩一開始，說遠方有戰爭，點明：正是因人對疆界帶來戰爭的災害。「界」本來是不存在的：「巡警被阻於一毫無障礙之某處」，多可笑！既是毫無障礙，竟然會被阻，正如煩惱一樣，無自可尋。「界」的無形存在，簡禽以「凝視的目光」、「夢境趨勢之覺」、「玻璃頭髮回聲」，暗喻其無形無影，無聲無息。多少人卻被這種無形無聲的「界」所隔絕，無法穿透。

6 簡禽：《行徑》，《夢或黎明及其他》，頁 12。
7 簡禽：《界》，《夢或黎明及其他》，頁 37～38。
至於「穿透」的意義，是物與物仍保持各自的特質，相互之間卻可以自由進出，以簡禽的詩來說，「我來，並非投入於你；乃是要自你的手中出去的」，
「投入」是一種融合，是膠與漆的交溶，但它不是穿透；「出去」才是「穿透」，
穿不透也就出不去。「他們並非被黑夜所溶解；乃是他們參與並純化了黑暗」，
「溶解」是消溶自我，是水與乳的交溶，但它不是穿透；「參與並純化」才是穿透
而後質變。

所以，「在手上有霧在臀後／在髮中有風在頭頂間」，「在樹之中，／樹
在樹之間」就是穿透的現象。「我以兩僅無數死者的目光／我已穿越一株斷
在池塘投影的／三角之寧靜／我已經成爲寧靜」，「我穿越你在人間的夢中的變
形之森林，／醒醒之果園」，其中，或穿越實有，或穿越像態，或穿越超乎現
實的現實，同時也因穿透而改變了現有的現實（參與並純化了黑暗，穿越寧靜
而成爲寧靜）。

三、穿透：個體物的並置

並置書寫，是超現實主義者所喜歡運用的技巧，在簡禽的詩中極易發現這種
手法，最早的如〈不被編結時的髮辮〉：「不被編結時的髮辮早春之黃昏 在早
上十點睡賴床的人 隔池上一截段了緞的木履 不被編結時的髮辮 髮辮下細
長的白頭 一個在下水道出口處乘涼的乞丐 下班了的夜巡警 溫泉浴室裡搖
響的耳環廢彈及棄船以及棄船上的攤販以及不被編結時的髮辮：以及賴床的
人，呵欠；以及右眼的淚流到左眼中：『我還以爲你們這裡的湖水是甜的哩。』
以及左眼的淚已經流經耳門——告訴她晚風在市郊時那股子慵懶——之後流到
不被編結時的髮辮中去了。』是以『不被編結時的髮辮』為主題的一次拼貼
行為，仿如盧弦〈如歌的行板〉拼貼許多「必要」。

這種拼貼，是個體物的隨意並置，如盧弦〈如歌的行板〉中許多「必要」實
則並無關聯、並非必要，而簡禽「不被編結時的髮辮」暗示的就是散亂、未曾梳
理的髮辮，隨意散放的髮辮與不相干事物的並置。

詩人將個體物隨意並置，看似無心，其實應該隱藏深義。也就是物與物之
間獨立存在，看似無關，其實是相互穿透。如果以法國超現實主義所信奉的佛洛伊
德學說來看，這些個體物即使是來自夢境，來自潛意識，應該是傳達出某種共通
的訊息。如簡禽〈不被編結時的髮辮〉如果以慵懶、懶散、懶洋洋，去理解這些
並置的個體物，彷彿它們都散發出這種氣息：不被編結時的髮辮，慵懶：早春之

8 簡禽：〈塑〉，《夢或者黎明及其他》，頁 15。
9 簡禽：〈無貫的黑水晶〉，《夢或者黎明及其他》，頁 135。
10 簡禽：〈樹中之樹〉，《夢或者黎明及其他》，頁 91～93。
11 簡禽：〈逢甲日的夜歌〉，《夢或者黎明及其他》，頁 94～100。
12 簡禽：〈不被編結時的髮辮〉，《夢或者黎明及其他》，頁 13～14。
黃昏，慵懶；在早上十點纏綿的人，慵懶；陽光上一箇斷了絆的木履，慵懶。這就是個體物隨意並置，所造成的物與物相互穿插的美學。

頂真，是修辭學裡為求形式美而設計的一種修辭格，意義是否相繫相連原非設計的本意。簡禽〈遙遠的催眠〉就是以長篇的頂真、排比、重複，形成「懸掛的」歌詩似的催眠效果，讀者很少去計較星在夜中如何守著你。簡禽名詩之一的〈逃亡的天空〉也以頂真法寫成，句中的名詞（如臉與沼澤，沼澤與天空，天空與玫瑰）如何繫聯，值得思考：

死者的臉是無人一見的沼澤
荒原中的沼澤是部份天空的逃亡
過去的天空是溼溢的玫瑰
溢出的玫瑰是不曾降落的雪
未降的雪是脈管中的眸淚
升起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

洛夫評論這首詩，歸納為「飛翔式的循環」，「飛翔」的妙處在詩與實際世界不即不離，「循環」則是意象環扣著意象的頂真效果。他說：「一個意象環扣著一個意象，前一意象衍生出後一意象，最後一個意象與最後一個意象看似沒有關聯，但在感性上貫通一體，使整首詩形成一種飛翔式的循環，生生不息。我認為，詩中的意象似乎屬於這個世界之內，而實飛浮遊於太虛之外。它是溝通詩人與世界之間的一個客體(object)，與現實密切結合又超於現實之上，正所謂：『超乎象外，得其圜中』。超現實的詩大多具有這種飛翔的，飄逸而又曖昧的特性，其妙處即在與實際世界不即不離。」

洛夫企圖以這首詩解說超現實主義的美.fp特性，奚密則試圖找尋八個句子，八個個體物之間的內在系聯，說這是一首獻給殤亡者（屈死者？）的悼歌。其實，以單一句子而言，每個句子是一個雲喻句，「死者的臉是無人一見的沼澤」即以「無人一見的沼澤」暗喻「死者的臉」。創作雲喻句的消極原則之一是，喻體與喻依兩者之間的物的屬性不可相近相似，如「伯父像伯母一樣長壽」，不如說「伯父像松柏一樣長壽」；積極的原則則是喻體與喻依兩者之間的物的本質最好相屬，如「骨瘦如柴」，不如說「骨瘦如柴」，人與豺，同屬動物，屬性相近的緣故。以此原則來看《逃亡的天空》中的八個個體物：「死者的臉」、「荒原中的沼澤」、「遙遠的天空」、「溢出的玫瑰」、「未降的雪」、「升起來的淚」、「撥弄中

13 簡禽：〈逃亡的天空？〉，《夢或者黎明及其他》，頁 77。此詩曾經修訂，此依〈夢或者黎明及其他〉版。
14 洛夫：《超現實主義與中國現代詩》，《洛夫詩選集》，頁 95-96。
15 奚密：〈「變調」與「主視」：簡禽的世界〉，簡禽《簡禽•世紀詩選》，頁 13。
的琴弦」、「焚化了的心」，相鄰的兩個個體物，其屬性截然相異，不相烘染，因此，這才是傑出的運譯句。八個不相烘染的個體物，雖然以頂真法串聯在一起，其實是八個個體物的並置。因爲「並置」，所以可以互相「透穿」。

以電影「蒙太奇」鏡頭的運轉來面對八物，可以兩兩交互並置，可以同時二物、三物、四物，或八物並置，可以淡出、淡入方式處理，可以讓鏡頭相溶或疊合。這樣的鏡頭運用，正顯示這些詩句在我們腦海中浮現的各種可能，因此，不相烘染的個體物在我們腦海中就有相互透穿的可能。如「死者的臉是無人一見的沼澤」，讀者的腦海中交互出現「死者的臉」與「荒原中的沼澤」的畫面，接著是「荒原中的沼澤是部份天空的逃亡」，「荒原中的沼澤」又疊合「鳥雲密佈的天空」（天空的逃亡）。如是，「死者的臉」像「荒原中的沼澤」、「鳥雲密佈的天空」像「死者的臉」……「死者的臉」中有「滿溢的玫瑰」、掙起來的淚」中有「死者的臉」。不相烘染的個體物相互透穿，營造出死亡的悲憐。

逆溯而源頭，回到閻禽寫作此詩的潛意識，或許就是這些鏡頭再三的浮現與沉沒。所以，超現實主義者抓住潛意識中的真實，將多個個體物並置，產生透穿作用，讀者則在物與物的透穿中領略潛意識中的真實（如此詩中的惶恐與傷逝）。

四、異次元空間的透穿

個體物並置因而產生透穿的作用，是屬於空間透穿的一種。就台灣現代詩壇而言，管家《春天像你你像煙薰像吾吾像春天》、虛無〈如歌的行板〉都屬此類。閻禽詩中另外發展出『異次元空間的透穿』，更有一種顛覆性的驚奇，就像周夢蝶「火中取雪，且鑄火為雪」，閻禽說是「冷藏的火把」，閻禽先描述現實：「深夜停電饑餓在黑暗中，點一支蠟燭去尋找果腹的東西。正當我打開冰箱找得自己所要的事物之時突然發現：燭光、火焰珊瑚般紅的，燭長髮般黑的，只是，唉，它們已經凍結了。」而後非現實的「正如你揭開你的心胸，發現一支冷藏的火把。」16 『一支冷藏的火把』透穿心胸而存在，就是顛覆性的震撼。這種顛覆性的震撼，洛夫的詩中最常設計。不同的是，閻禽是在兩個不同的時空中讓「我」與「物」相互透穿：我進入凍結的燭光中／冷藏的火把在心胸中。

〈流質〉這首詩，閻禽在夏末秋初讓一個女子在男人的眼睛裡從固體成爲液體，又在「我」的「想」中蒸發為氣體，這是「透穿」的另一種模式，潛意識展示的無限可能之另一肢。〈透支的足印〉中「我收回我的足印。我的足印回到它們自己……。」隨隨中，足印穿過時間，穿過空間、肉體，回到它們自己。〈玩笑〉詩裡，聲音的透穿：「我好像聽見一個巨聲似的聲音從每隻蟋蟀的口中驚呼出來：而我就是把這聲音投到自己心中的。／那聲音說：『啊，死！』」17 《閻禽詩集》

16 《閻禽詩集》，頁 138。
17 《閻禽詩集》，頁 153～155。
中，幾乎是無物不可穿透，簡禽以其透視之眼看穿萬物，也讓萬物相互穿透。

簡禽喜歡用「或者」造成詩的題目，如〈夢或者黎明〉、〈門或者天空〉、〈哭泣或者遺忘〉，「或者」前後是兩個拼貼的、並置的、不相屬的個體物，以「或者」介乎其中，則兩物可以交叉往來，相互穿透。試比較「門或者天空」和「門與天空」、「門或者天空」時，可以是門也可以是天空，具有穿透的可能；「門與天空」時，則門與天空並置而不起作用。

〈門或者天空〉18 這首詩以「詩劇」的方式寫成：

時間 在爭辯著
地點 沒有絲毫的天空
在沒有岸的護城河所圍
繞著的有鐵絲網圍
繞著沒有屋頂的圍牆裡面
人物 一個沒有監守的被囚禁者。

這個沒有人監守的被囚禁者，做成一扇「只有門框的僅僅是的門」，他推門，他出去，然後，像其他西洋荒謬劇一樣重複著，出來，出去，出來，出去，「直到我們看見天空」。

為什麼我們能看見天空？為什麼我們能找到出路？答案只有一個：「穿透」。其實在那個抽象的「門」出來出去出去出去的動作中，我們不是早就看到「穿透」的答案，一再地在我們眼前演出？

第二本詩集《用腳思考》出版19，雖然已過了超現實主義風行的熱潮，仍然可以見到簡禽穿透美學的運用，不同的是，這時期的穿透介乎現實與非現實之間，如〈電鎮〉一詩，停電的夜晚回家，靠著計程車的車頭燈，「我也才終於將插在我心臟中的鑰匙輕輕的轉動了一下『卡』，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。」現實的是那把靈巧的金屬，非現實的是「我的心臟」是車頭燈前的黑影，不變的是：「鑰匙」穿透了我，我穿透了黑暗。再如〈穿牆貓〉一詩，「貓」是真：「自從她離去之後便來了這隻貓」；「穿牆」是盧：「在我的住處進出自如，門窗乃至牆壁都搖牠不住。」20 穿牆貓在此詩中是幸福的象徵，但「幸福，乃是人們未曾得到的那一半。」所以，他還未曾真正見過牠，見到的是「她用手指用她長長尖尖的指甲在璧紙上深深的寫道：今後，我便成你的幸福，而你也是我的。」若是，「穿牆貓」是幸福的象徵，因而成非現實的存在；但那種穿透才是幸福的寓意，卻也顯豁在其中。

18 簡禽：〈門或者天空〉，《夢或者黎明及其他》頁 123～126。
19 簡禽：《用腳思考》，台灣：騰光文化公司，1988 年 9 月出版。
20 簡禽：〈電鎮〉，簡禽：《用腳思考》，頁 12～13。《穿牆貓》，頁 50～51。
五、異次元時間的穿透

對於『時間』，詩人是敏銳的。在簡禽詩中，人可以穿透時間：『竟不知時間
是如此的淺／一舉步便踏到明天』 21 時間似水，人是涉水之禽，一舉步就忘
卻了昨日今天。在簡禽詩中，時間也可以穿透人：『當天河東斜之際，隱隱地覺
出時間在我無質的軀體中展佈』 22 就因爲時間薄淺，軀體無質，所以容易涉
渡、展佈，容易相互穿透。

簡禽詩中有許多場景的穿透設計，時間因素是其中最引人心折的，如〈前夜〉
詩第二節：『那時我正越夜潛行。聽了自己的話，乃從黝黑的星空焦急折返。歸
來看見，在夢黑了的枕旁熱睡的我的，啊啊，那笑容是去年三月的。』 23 越
夜潛行，穿透時空，回來看見帶著去年三月笑容的自己。這是夢境的重現，還是
潛意識的浮升？這是記憶的追索（去年三月），還是未來的恐懼（越夜潛行）？
這是原我的拼圖（第一節首句：因為那永恆的海曾經是最初的），還是自我分裂
的徵兆（有淚，有笑）？超現實主義詩作之所以迷人，就在這種可虛可實、非虛
非實的廣大面向裡。

神話是超現實的寓言，簡禽創作的神話詩〈水田—申公豹之歌〉與〈聊齋〉，
使用不同方式的時間穿透，一寫其久，一寫其速，各盡其妙。寫申公豹時，時間
穿透安排在詩的前四行與後四行：「才唱完第一句／一隻白鷺飛來／便將我的歌
／啷走」……「若干年後／白鷺再度飛臨／我的歌／早已詞句顛倒不堪吟唱了」，
我的歌被啷走，又被帶回，昔日之歌與今日之歌在穿透時顯得零零落落，不堪吟
唱。寫聊齋時，放在詩的中段， 「我」要去黃昏找回「她」遺失的形象，所以倒
退著向黎明奔去，穿越凌晨、午夜，翻遍了昨日所有的晚霞，立刻折返，再次穿
越午夜、凌晨，以爲——腳踏進的應是朝雲，結果竟已夕暮。時間可以穿越（穿
越凌晨、午夜），但是卻不可掌握（應是朝雲，卻已夕暮）。

現實人生中，即使是對母親子宮的歌頌，簡禽仍然安排穿透時間回到「溫暖
的黑暗」，以倒帶式的方式穿透自己成長的歷程：

就這樣，我們便聽見，可是並不知道自己在唱，一組烈焰似的歌聲。

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，直至自屬於我們
一己的最初——那極其溫暖的黑暗。 24

---

21 简禽：《涉禽》，《梦或黎明及其他》页 110-111。
22 简禽：《透支的足迹》，《梦或黎明及其他》页 39-41。
23 简禽：《前夜》，《梦或黎明及其他》页 17。
24 简禽：《温暖的黑暗》，《梦或黎明及其他》页 18-19。
這是時空交錯的穿透。我們聽見（可是並不唏嘘）自己所唱烈焰式的歌聲：
聽的我與唱的我相互穿透，這是空間的穿透。我們看見消逝的年華：我看见過去
的我，這是時間的穿透。

在這些穿透的後面，還有一個「我」穿透並書寫「聽的我與唱的我」，穿透
並書寫「我看見我」。這種多層次穿透，超現實主義「直式」的並置，層層剝離，
層層透視，可以看到最真實的自我，最真實的人性底蘊。

六、穿透是為了抵達真實

穿透是為了抵達真實。

〈水葫蘆〉詩中，驚滅了車燈的汽車裡，一個旅客大聲說：「那是假的！那是
假的！」「我」懂得他所以嘶喊的用意：「因為我已經看見了他發光的聲音並
因而看見人們僵直的面孔，並點燃了的眼睛；且穿透車窗照亮空寂的夜野，恰
似目眩於一堵繁開的淡紫色水葫蘆花。」25 這種發現真實的喜悅是超現實主義
者所刻意追求的，撕破現實的假面，以直抵夢或潛意識，在黑暗中發光的聲音。
以簡禽最有名的散文詩〈長頸鹿〉26 作爲例證來探討：

那個年輕的獄卒發覺囚犯們每次體格檢查時身長的逐月增加都是在
脖子之後，他報告典獄長說：「長官，竪子太高了！」而他得到的
回答卻是：「不，他們瞭望歲月。」

仁慈的青年獄卒，不識歲月的容顏，不知歲月的籍貫，不明歲月的
行蹤；乃夜夜往動物園中，到長頸鹿欄下，去巡遊，去守候。

這裡有「現實的」不真，如「身長的逐月增加都是在脖子」，如「青年獄卒
到長頸鹿欄下去巡遊，去守候」；卻因此推演出非現實的、荒謬的真：「他們瞭望
歲月。」事實上，連「窗子太高，瞭望歲月」的問答，都是現實生活中不可
能出現的對話，但無法否認被拘囚者計數時日，盼望自由的急切之真。超現實主
義者不計一切，只求撥開現實的迷霧，直探本心，因此現代詩會有小說的企圖，
會像小說家一樣以全知的觀點，切入，穿透，安置腳色，導演情節，甚至於紀錄
精神耗弱者的幻視，幻聽，喚起精神病患者當初被壓抑的慾望，有些背離現實的
畫面，不可思議的聲音，因而浮現：「飲者說：『同我一樣，做一個真正的好人吧！』
那聲音高得祇有瞎眼的老鼠和未滿月的嬰兒才能聽得見。」27 這是超現實主義

25 簡禽：〈水葫蘆〉，《夢或者黎明及其他》頁 29～30。
26 簡禽：〈躍馬〉，《夢或者黎明及其他》頁 33。
27 簡禽：〈溺酒的天使〉，《夢或者黎明及其他》頁 130。
者第一層次的穿透。

為求更為逼近真實，簡禽設計青年獻身積極要識歲月的容顏，積極要知歲月的譜實，積極要明歲月的行跡，所以才會去追逐、守候。這裡的「識」「知」、「明」，就是逼近的透視，第二層次屬於簡禽的積極的穿透。

一串裸體照逼使「我」買了橡皮膏遮住裸裸的眼睛，因為那雙眼睛逼視我，讓我發現我的虛僞（想看而又有著數意義之類的僞善念頭）。一齣形劇的表達，宗教家「過分明顯的僞諱遮藏聲」擊傷我。這是簡禽在〈傷〉 28 這首詩中設計的兩個情節，不論內在或外在，「傷」來自於「虛僞」，看穿虛僞，拆穿虛僞，需要智慧。

〈滅火機〉中，大人／小孩，憤怒／無邪，成爲僞與真的對比。〈醒〉詩中，他們／我，軀體／魂魄，是另一種僞與真的對比。文學評論家奚密把這種對小孩、無邪、魂魄的「真」的追求，視之為「詩人對原我、真我的認同，對超越人為界限可能性的肯定」，名之為「全視」。根據她的敘述：小孩、卑微的小生命、夢，黑夜、影子，風、液體，女性，火焰，噴泉，比較不受世俗名目，人為界限的局限，更接近真。 29 藝術評論家劉振源認為：「超現實主義精神所貫穿的藝術行為和作品，也都是在現實世界中以對立的二元論，合理的存在著。」「超現實主義所推行的對現實世界的告發手段，……採取相對的原則，把『近代』的內面真實，順次發掘出來。」 30 對峙的是：有意圖／無意識，合理／不合理，調和／錯亂，白晝／論理／夢，不可思議，常識／驚異，文明／未開發，科學技術／咒術，天主管／異端。僞與真二元的對峙，簡禽以穿透作爲辨識的手段，為求立竿見影，去僞存真的時機，不冤枉執意以待，以「穿不透」反證穿透式美學。

七、穿不透的悲哀

穿透式美學最完善的展示，要以〈躍場〉 31 爲首，根據簡禽詩後的註解：「躍場為工兵用語，指陡坡道路轉彎處之空間。」簡禽散文詩的特色，第一節通常是現實環境的常態描述，第二節才是超現實的非常設計，〈躍場〉的設計正是這樣：

滿鋪靜謐的山路的轉彎處，一輛放空的出租轎車，緩緩的，自覺地停了下來。那個年輕的司機忽然想起這個瞬的一角叫「躍場。」

『是啊，躍場。』於是他又想及怎樣是上和怎麼是下的問題——他

28 簡禽：〈傷〉，《夢或者黎明及其他》頁 45～48。
29 奚密：〈〈序調〉與「全視」：簡禽的世界〉，簡禽《簡禽•世紀詩選》，頁 20～26。
30 劉振源：〈超現實主義價值觀〉，劉振源《超現實主義》，台北：藝術圖書公司，1998，頁 35。
31 簡禽：〈躍場〉，《夢或者黎明及其他》頁 31～32。
有點模糊了；以及租賃的問題『是否靈魂也可以出租……？』

而當他載著乘客複複經歷那裡時，突然他將車猛然剎停而俯首在方時盤上哭了；他以為他已經撞爆了剛才停在那裡的那輛他現在所駕駛的車，以及車中的他自己。

在這首詩中、「時間」就好像一個個連結的空間所接合而成，因此，空間可以穿透，時間也可以穿透。時間穿透就像倒映的形態可以回到過去，出租車的年輕司機一路駕駛而去，其實是一路穿透時間而去，在順遠的路上這樣的穿透當然毫無問題，但在「躍馬」，一個人生陡坡急轉彎處，他必須猛地剎停時，自己撞爆自己的驚駭卻引發而出——這是鬮禽穿透美學中「穿不透」的悲哀。

鬮禽在〈夢或者黎明及其他〉的〈增訂重印序〉中曾言：「我是誰也逃不出自己，姑無論是『夢或者天空』抑且『夢或者黎明』。／一個人之為內心所拘束是夠悲哀的。」32 「為內心所拘」、「逃不出自己」，正是「穿不透」的悲哀。〈行徑〉詩裡，「你」是一個夢遊病患者，白天折返，晚上翹陽，緣穿不透，看不見自己的世界，所以，「我」不禁哭了。〈界〉詩中「有巡警被阻於一毫無障礙之某處」，既一毫無障礙，何以被阻？正是自定疆界，穿不透自己。〈前夜〉詩裡，我越夜潛行，從星空折返，看見寒意的自己，是因回聽了自己的話，這話出現在第一節：「因回那永恆的海最初的：唉，你不能謀殺一個海浪，因回你不能謀殺一輪月亮，是因回你謀殺不了太陽，是因回你謀殺不了你自己的影子是因回……」33 此節使用省略的頂真法，依其句式句意應該是「你不能謀殺一個海浪，是因回你不能謀殺一輪月亮，你不能謀殺一輪月亮，是因回你謀殺不了太陽；你謀殺不了太陽，是因回你謀殺不了你自己的影子；你謀殺不了你自己的影子，是因回……」刪節號之處應該是「你謀殺不了你自己」。「你謀殺不了你自己」，如序所言，正是「逃不出自己」、「穿不透自己」。

寫作於六○年代——超現實主義風行台灣的年代——的〈夢或者黎明〉，鬮禽的穿透美學已經顯現「穿不透」的焦渴。出版於一九八八年的《足腳思想》，共有四十六首詩，其中註明寫於七○年代或未註明者（可能屬七○年代）二十二首，八○年代者二十四首，其時，超現實主義業已退除流行，鬮禽的詩不論寫於美國（七○年代）或寫於中和（八○年代），大都出現「穿不透」的悲哀。

七○年代者，如〈月亮和老鄉〉：「老鄉！好高興在外國相遇／多想用中國話
和你寒暄幾句／卻又怕你只會說英文／只好背轉身來故意不看你」，無法寒暄，
不能以語言相互穿透，無形的籍貫和疆界分隔了你、我。如〈五官素描〉，「嘴」
「吻」過酒瓶，「眉」在哭笑之「之間」飛翔，「鼻」是「雙」穴的墓，「眼」中間
「隔」著一道鼻樑（有如我和我的家人中間隔著一條海峽），「耳」如果沒有雙手
幫忙是種「無可奈何」的存在，五官六識無一可以通透，是小我之傷，也是大

32 鬮禽：〈夢或者黎明及其他〉〈增訂重印序〉，頁 2。
33 鬮禽：〈前夜〉，〈夢或者黎明及其他〉頁 17。
時代的悲劇。再如〈凱亞美廈湖〉Kiamesha Lake）使用的是間禽最擅長的排比兼頂真的句型（比水的清冽更遠的是林木的肅殺／比林木的肅殺更遠的是山的凝立／比山的凝立更遠的是雲的薰茫／……），一景疊一景而去，最後卻是「比天的渺漫更遠的是我的望眼」34，「望眼」（而）「欲穿」，「欲穿」（即）「穿不透」，超現實主義詩人間禽在異鄉失卻了穿透的法眼，有了「鄉愁」（鄉愁）的悲哀。

八０年代者，如〈音連〉：「他被從水面反彈回來的自己在縱身時所發出的那一聲淒厲的叫喊托了一下，因而在落水時也只有一聲嘆息。」淒厲叫聲被水面反彈，跳水自殺的人被自己所發出的淒厲叫聲托了一下，都是「物」無法穿透而淒厲。間禽詩中常見「時間」的穿透與定格，就「空間」而言，邊緣人物（如王迎先）卻是與時代「格格不入」無法穿透的犧牲者。又如〈手腳茫茫〉中，右腳找不到左腳，左手找不到右手，「在茫茫的空中茫然的探索」；〈用腳思想〉詩以上下隔開的兩欄方式排列，「找不到腳／在天上／我們用頭行走」／／「在地上／找不到頭／我們用腳思想」35。這兩首詩，不僅文字、形式上顯現隔絕，相配的兩幅圖也以左右對峙、上下斷裂的形式呈現，超現實主義詩人間禽在八０年代的台灣現實中，放棄「穿透」的超現實主義技巧，回到「穿不透」的現實的悲哀。或者，這就是現實主義與超現實主義在詩人個人身上顯現的共構現象。

34 間禽：〈月亮和老鄉〉，間禽：《用腳思想》，頁02～105。〈五官索描〉，頁106～109。〈凱亞美廈湖〉，頁116～117。
35 間禽：〈音連〉，間禽：《用腳思想》，頁6。〈手腳茫茫〉，頁132～133。〈用腳思想〉，頁130～131。