

試論二十世紀六〇年代台灣「現代主義」新詩的特色

—以商禽的詩為例

淡江大學中文系 張雙英

—

二十世紀五〇年代的台灣不但是「新詩」理論各家爭鳴的時期，也是「新詩」創作中「現代派」獨領風騷的年代。「現代派」的三大詩社「現代詩社」、「藍星詩社」、「創世紀詩社」等先後成立，且都提出了立場鮮明、自成體系的新詩論述，並在新詩壇裡引起了甚大的回響；而紀弦、覃子豪、余光中、洛夫、痲弦、羅門、鄭愁予、…等「現代派」新詩作家的同時出現，也形成了「現代派」新詩名家輩出的時代。

台灣的「現代派」新詩大抵來自兩個源頭，一是由「風車詩社」的水蔭萍自日本引進，另一則是由「現代詩社」的紀弦自大陸引進。台灣這兩路「現代派」新詩雖然源頭不同，卻具有相同的新詩主張與詩風：因反對都市文明帶給現代人類的壓力，所以有的以強烈批判社會的黑暗面為主，有的則是致力於抒發人們內心的壓力，以至於形成了幽暗、怪異、孤獨、疏離等前衛性的風格。這一來自「外國」的「現代派」新詩風格，恰好讓台灣的新詩作者獲得了有力的依據，成功地突破了五〇年代由政治力量所主導的文學潮流，為台灣的新詩界（其實是整個文學界）帶來新的活力。

商禽是二十世紀五〇年代出現於台灣詩壇的一位重要的新詩作家，也被認為是「現代派」的健將。自民國四十四年開始發表新詩作品起，¹迄今為止，雖只出版了《夢或者黎明》（1969）²以及《用腳思想》（1988）等兩本詩集，³卻被公認是「現代派」的健將，因為他的新詩作品中不但常含著一種震動人心的力量，也頗能展現出與眾不同的創作手法；而這兩項原因，正是促使他的新詩多能具有特色的好詩，甚至於使他成為可以在台灣新詩歷史上佔有一席之地理由。

當然，商禽也不曾提出任何有系統的詩歌理論，但我們仍可從他先後加入「現代派」與「創世紀詩社」的行動，以及他自己在〈商禽詩觀〉一文中清楚的表明「反對」把「詩的內容」解釋為「詩人的志向與懷抱」，也反對將「詩」視為「述懷與載道的工具」，而明白主張「詩的內容」是「意象與心象」，以及「詩」是「把意象繪出」來的等等，⁴來約略推測他對「詩」的基本認知與態度是什麼。筆者認為這一點非常重要，因商禽的詩觀正是形成他的特殊詩風，而且是足以代表當時的「現代派」新詩的主要原因。

¹ 請參〈商禽小傳〉，《商禽世紀詩選》，頁2。台北：爾雅出版社，2000。

² 本詩集後來於1988年增訂再版，並更改書名為《夢或者黎明及其他》。

³ 後來又於2000年出版《商禽世紀詩選》。台北：爾雅出版社。

⁴ 請參見商禽之〈商禽詩觀〉一文，商禽《商禽世紀詩選》，頁6-9。台北：爾雅出版社，2000。

只是，商禽的新詩所擁有的動人力量和與眾不同的創作手法到底指的是什麼呢？本文的目的即嚐試以商禽的詩觀與其詩相結合為基，析論商禽詩的主要特色。

二

「作家」與其創作的「作品」有關嗎？其關係為何？…等等，這些問題在近、現代的文學批評界裡，除了曾主張「作者已死」的法國的羅蘭·巴特（Roland Barthes），以及主張「作者謬誤」的美國「新批評」（New Criticism School）學派等少數文學批評家所提出的「否定」性論點之外，多數的文學批評都同意：「作家」與其「作品」之間的關係是非常密切的。

商禽於一九三〇年生於四川，雖上過小學與中學，卻在十五歲時因時局動亂而被拉去從軍。此後，歷經了數次的逃亡與被抓，且隨著不同的軍隊輾轉於中國西南各省。一九五〇年，商禽隨著軍隊撤退來台，而於一九六八年以士官身分退伍。此後，他當過碼頭工人、小販、園丁與編輯。一九六九年，因在新詩創作上的出色表現，而受邀至美國愛荷華大學參與「國際寫作計畫」兩年。回台後，擔任過中學職員、出版社編輯等。自一九八〇年起，商禽受邀擔任時報周刊編輯，至一九九二年退休，於二〇一〇年辭世。⁵

這樣的人生經歷，內涵當然是豐富的，但卻也滿佈顛沛和流離的漂泊與無奈。這種經驗，終於促使商禽形容自己是一個「不了解莫札特音樂中的『歡暢』」的人，也「是一個『快樂想像缺乏症』的患者」。⁶或許正是這一缺少「歡暢」和「快樂」的背景，使得商禽頗為用力的去避免自己重蹈古代詩人的覆轍，也就是甘願成為「述懷」或「載道」的「工具」，然後進一步提出自己的詩觀：「詩」乃是詩人直接將自己的「心象」與「意象」繪畫出來的作品。或許，也是在這樣的經歷上所形塑出來的性格，使商禽的許多新詩作品，例如〈籍貫〉、〈夢或者黎明〉、〈門或者天空〉等，不但在內容上，也在主題上，都呈現出一股哀淒、悲涼的詩風。

至於在詩的看法上，商禽曾指出，若依照古人對《詩經·大序》裡「在心為志，發言為詩」的解釋，「詩」將成為詩人「述懷」或「載道」的「工具」；他對此一觀點並不認同。他認為，身為一個詩人，他是一個「不喜歡做工具的工具」的主張者。⁷乍看之下，商禽這一說法好像是在反對「作家」與其「作品」之間是有關係的，但其實不然，因為他也曾明白表示過：詩人之所以「寫詩」，乃是想將自己的內心世界表現出來；而所謂「詩」，則是詩人的「心象」、「意象」所繪出來的結果。⁸也是這個緣故，他才會寫出以下的兩段話：

⁵ 請參請參〈商禽小傳〉，收於《商禽世紀詩選》，頁1-2。台北：爾雅出版社，2000。

⁶ 請參見商禽之〈商禽詩觀〉一文，收於商禽《商禽世紀詩選》，頁6-9。台北：爾雅出版社，2000。

⁷ 請參見商禽之〈商禽詩觀〉一文，收於商禽《商禽世紀詩選》，頁6-9。台北：爾雅出版社，2000。

⁸ 全上註。

「我總是堅決相信，由人所寫的詩，一定和人自己有最深的關係。」⁹
「我也同時深信，由人所寫的詩，也必定和他所生存的世界有最密切的關係。」

¹⁰

這兩段文字非常清楚的呈現出商禽對「作家」與其「作品」的關係之看法。事實上，這些話也將他的詩觀表現出來了：詩人所寫的「詩」和他自己，包括出身、經歷、性格、生命，以及他所生活於其中的世界，實在有非常密切的關係。據此，我們應該可以推論，身為詩人的商禽，他也必定認為自己所寫的「詩」和他自己，以及他的時代和環境都有密切的關係。

據此，我們應該可以推知，商禽的新詩與他的生命顯然是緊密相連的，而他的遭遇不但影響了他的人生觀，也影響了他的詩觀，更形塑出他獨特的新詩風貌。

三

(一) 詩人的「內心世界」與「文學的語文」

如前所述，商禽認為「詩」乃是詩人的「心象」或「意象」所繪出來的結果；那麼，他自己所創作的詩是否也具有此一特色呢？或許，我們可以將了解商禽的「內心世界」視為想了解商禽新詩的先決條件。

由於「人的內心世界」不僅無形可見，且不停變動，所以內心之中的情感與思想到底如何，大都只能夠從人所表現出來的「動作」、說出來的「語言」、或是寫出來的「文字」去理解。因此，若想了解商禽的「內心世界」，則了解他所使用的文字應是必要的功夫。

由於「文學作品」正是以「語言或文字」來呈現的，所以想了解「文學作品」一包括「詩」文類在內，得先了解該作品所使用的語文才行。然而在文學領域裡，大多數的作家為了使創作出來的「文學作品」能夠充分發揮美學效用、引起人們的注意、進而撼動人心，乃常設法將傳達清楚、有效溝通且表達簡易的「日常生活語文」之表達方式，加以刻意的扭曲或變形，使其成為「文學的語文」，藉以達到觸動人心的目的。因此，「文學語文」其實並不像「日常生活語文」那麼容易了解。以此來看商禽的新詩，果然完全契合，都非常講究如何發揮「文學語文」的效果—尤其是特別喜好採用「超現實」的手法來創作，致使他的新詩所使用的語文常常產生晦澀難解的情況。

商禽在解釋自己的詩觀時，曾說：「詩」乃是「詩人」據其「心象」、「意象」所繪畫出來的。從文學批評的角度來看，兩個詞語的含意其實是有差別的。「心象」，是一般性用語，大約是指詩人心中所浮現的圖像；但「意象」則不同，它是詩學中常用的專門術語，也是「詩」這一文類非常重要的寫作手法與組成因素。

更具體的說，「意象」這一詞中的「意」，即「心中之意」，在文學領域裡多

⁹ 全上註。

¹⁰ 全上註。

被解釋為「心中的一切活動」，包括思想、感情等；其特色為無形可見、變動不拘，故無法完全掌握。至於「意象」中的「象」字，則是指「現實世界中具有形象的事物」。當這兩字合成「意象」一詞時，既可解釋為「內意外象」，也可解釋為「意中之象」。「內意外象」的意思，是作者的內在心意與外在物象接觸後，乃將其心中之意賦予此外象，然後再以藝術技巧，將此一已寓含有心意的外象用語文勾勒出來。至於「意中之象」，則是指作者在創作之前，內心之中已經畫好了某事物的形象，而它則是透過藝術技巧，用語文將該形象勾勒出來的結果。這兩種用語文呈現出來的形象，因含有變動不拘、無法完全掌控的心意，所以其含意也就出現因無法完全確定、所以容許讀者對它提出不同解釋的機會。由於這些不同的解釋可豐富「意象」的內涵，因而乃造成新詩的篇幅雖比小說、戲劇和散文等其他文類短小，但含意卻可以非常豐富的性質。「意象」對「詩」的重要性，即建基於此。¹¹

另外，若從文學理論的角度來看，西方近一百多來曾出現許多各有特定立場、論述與目的之文學批評，且都在世界文學領域裡引起既深且廣的影響。其中，有數種批評觀點與「語文」有關，譬如「形式主義文學批評」主張：「文學語言」是使「日常語言」產生讓人感到「陌生」的特殊語言¹²；「結構主義文學批評」則將語言學家索緒爾的理論——尤其是語言與其意涵之間的關係是「任意的」——運用到文學上，因而主張：文學作品的涵義也會出現和語言領域裡的「所指」與「能指」之間的差異，而使作品產生不同的解讀¹³；「符號學文學批評」也主張：語言是符號的一種，所以藉著語言為載體的文學作品也是一個符號體系，所以它當然也不可能只含有一種意思¹⁴；另外，像「現象學文學批評」更主張：所謂現實世界在經由人的感官接觸之後，人所了解的它，其實都已經敷染上每個人內心之中的主觀意識了，因此，各個人所了解的它，與別人所認識的世界其實是不可能相同的；¹⁵……等等。這些文學批評都以頗具說服力的論述指出，在人的「內心」活動、現實「世界」和介於這兩者間的「語文」等三者之間，其關係絕不是密合無間的。

這些西方文學批評觀點大致認為屬於靜態的「語言和文字」，對屬於動態的人的「內心」之中那瞬間即逝的「心情、思想與感覺」，不但不能完全抓住，也無法將具有實體的「現實世界」轉換為抽象的「語文」。因此，如果我們以它們的論述為據，則將因商禽的新詩具有強烈心理色彩，因而推論出若想對他的新詩作品提出深刻的析論，則只有能同時兼顧他的內心世界、語文技巧與風格，以

¹¹ 請參拙著《文學概論》，頁 117-118。台北：文史哲出版社，2002。

¹² 請參朱剛〈二十世紀西方文藝文化批評理論·形式主義〉，頁 14-35。台北：楊智文化出版社，2002。

¹³ 請參朱剛〈二十世紀西方文藝文化批評理論·結構主義〉，頁 149-161。台北：楊智文化出版社，2002。

¹⁴ 請參張漢良〈符號學與詮釋學〉，頁 32-40。台北：文建會，2010。

¹⁵ 請參 Wilfred L. Guerin: *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1999, Pp.343-348.

及他對新詩的認知等三種領域在一起，才是比較周延的方法。

(二) 商禽新詩的「心象」與「意象」

從題材的種類來看，商禽的新詩所描述的對象，或者是引發他創作新詩的對象，包括了如後數種：有生命的動物，如：火雞、長頸鹿、…等；有生命的植物，如：樹、楓、…等；無生命的各種事與物，如：天象類的木星、逃亡的天空、…等；地景類的安全島、燈下、…等；時間類的夢或黎明、曉、…等；沒生命的螞蟻巢、路標、…等物，玩笑、咳嗽、…等事，哭泣或遺忘、醒、…等狀態。

然而，商禽的新詩所涵蓋的題材種類雖然不少，但若以詩的題目來觀察，則他的作品在隱約間似乎有「描寫對象的範圍都不大」，以及「多屬商禽可觸及的事物」兩項共同特色。在此，尤其吸引筆者注意的是由這兩項共同特色所突顯的商禽新詩風格：缺少大氣魄與大格局，以及採用隱微而富象徵意義的修辭技巧和形體設計，以周遭事物為描寫對象來畫出他的內心世界。換句話說，商禽的大多數新詩都是藉由特殊的手法，將其內心世界與外在事物融合而成的結果。

底下，筆者便以商禽的兩首詩為例，來說明他的新詩在方面的特質。

1. 〈鴿子〉¹⁶

忽然，我捏著右拳，狠狠的擊在左掌中，「拍！」的一聲，好空寂的曠野啊！然而，在病了一樣的天空中菲著一群鴿子··是成單的或成雙的呢？

我用左手重重的握著逐漸髮（應作「鬆」）散開來的右拳，手指緩緩的在掌中舒展而又不能十分的伸直，祇頻頻的轉側；啊，你這工作過而仍要工作的，殺戮過終也要被殺戮的，無辜的手，現在，你是多麼像一隻受傷了的雀鳥。而在暈眩的天空中，有一群鴿子飛過··是成單的還是成雙的呢？

現在，我用左手輕輕的愛撫著在抖顫的右手··而左手亦自抖顫著，就更其像在悲憫著她受了傷的伴侶的，啊，一隻傷心的鳥。于是，我復用右手輕輕地愛撫著左手……在天空中翱翔的說不定是鷹鷲。

在失血的天空中，一隻雀鳥也沒有。相互倚著而抖顫著的，工作過仍要工作，殺戮過終也要被殺戮的，無辜的手啊，現在，我將你們高舉，我是多麼想一如同放掉一對傷癒的雀鳥一樣一將你們從我雙臂釋放啊！

¹⁶ 《商禽世紀詩選》，頁 8-9。台北：爾雅出版社，2000。

新文學自二十世紀初取代古典文學後，若從「文類」的領域來觀察，取代「古典詩」的「新詩」在形體上有兩項足堪代表的特色：以「白話文」為表達媒介，以及以「分行」為主要形式；¹⁷前者主要由新詩須與時代相結合的主張所促成，而後者則是受到當時被引進的西洋詩之形體所影響。

不過，新詩在形體設計上的這一趨勢雖強勁難擋，卻也曾在形成的初期出現若干作品，嚐試在形體上掙脫「分行」的要求，而且也獲得肯定，譬如沈尹默所創作的〈三弦〉便是有名的例子。這種新詩的文字雖從文言文改成白話文，但因它的形體與一般散文相同，不採取「分行」方式，而保留「分段」的形式，所以被稱為「散文詩」或「分段詩」。商禽所創作的詩，特色之一便是有極高的比率屬於這種不分行而分段的「散文詩」；這首〈鴿子〉即屬於這一類的作品。

「散文詩」的作者當然了解，新詩的「分行」在作品的旋律與節奏上具有正面的效果，因此，他願意捨棄這種形式，乃是因為想讓自己的作品達成某些特殊的效果與目標；而這些效果與目標的達成，則多是依靠特別的修辭手法。

在形體上，這首〈鴿子〉計分四段，而每段至少都超過七、八個句子，但卻不加以分行，而成為散文的形式。

「鴿子」是這首詩的詩題，也擁有「本詩所要追求的理想」之象徵意涵，當然對本詩非常重要。但仔細閱讀過詩的本文後，應可發現佔有本詩最直接、關鍵的地位與最多篇幅的，其實是「左手」與「右手」，而它們都屬於「我」所有。換言之，若把這首詩視為「抒情詩」，則它乃是由「我」抒發出來的；而若將它視為「敘事詩」，則它也是由「我」敘述出來的。因此，本詩最重要的角色，當然是「我」。這一現象，也正是商禽新詩的主要特色：詩中充滿了「我」的色彩；詩的內容或其言外之意，就是「我」的「心象」與「意象」。

若以「我」為說話者，則這首詩的意思大致如下：

第一段：「我」捏緊右手擊在左掌中，此時，在天空中正有一群鴿子在飛。

第二段：「我」握在左手內的右手掌逐漸鬆開，但只能舒展、轉側而無法伸直。不停工作、殺戮與無辜的手，很像一隻受傷的雀鳥；此時的天空中也有一群鴿子在飛。

第三段：「我」用左手輕撫顫抖的右手，而左手也輕微的顫抖，像是一隻悲憫牠受傷伴侶的傷心的鳥，於是乃用右手輕撫左手；此時飛翔於天空的，說不定是鷹鷲。

第四段：其實天空中一隻雀鳥也沒有，此時「我」心中所想的，是要把不停工作、殺戮與無辜的雙手高起來，並想如同釋放傷癒的鳥雀一般，將雙手釋放。

不論此詩所表達的，是「我」對自己的「雙手」會有那樣的經歷，產生了不平與同情之心，或是想發洩自己雖很想釋放它們，卻因無法做到而產生的無奈與氣悶，它們都是屬於說話者「我」的心理活動。

在寫作手法上，本詩除了有以「病了一樣」、「失血的」來形容「天空」，「空

¹⁷ 請參拙著《二十世紀台灣新詩史》，頁3。台北：五南圖書出版公司，2006。

寂的」形容「曠野」等值得肯定的修辭技巧，¹⁸因將它們「擬人化」而產生吸引人注意的效果外，對本詩最重要的「手」字，寫法更是特殊與重要。底下，本文便以詩中有關「手」的寫法為對象，來分析商禽詩的寫作技巧。

〈鴿子〉中對「手」的描寫，主要是採取間接的「對照」和「比喻」手法，而且是「有層次」的「一物多喻」。

在第一段裡，作者用了「鴿子」來和「手」對照，藉著「鴿子」的自由飛翔與和平的象徵義涵來「對照」手，因而突顯出已經被限制住，而且雖可工作、但也會殺戮的「手」，實具有無限可能的影響力。

第二段，作者的手法從純粹的「對照」轉為「比喻」加「對照」，表現手法也複雜起來。作者先以「受傷的雀鳥」比喻「手」，然後以「雀鳥」與在天空自由飛翔的「鴿子」形成「對照」。於是，此時的「手」不但不能像在天空自由飛翔「鴿子」一樣，相反的，反而像是受了傷的「雀鳥」般無力飛翔。「手」引人同情的力量，因此而大為增強。

第三段的寫作手法更加複雜，先是把比喻「手」的物改為「傷心的鳥」，接著把前兩段中飛翔於天空的「鴿子」改為「鷹鷲」，然後再將表達方式由一般敘述句改為疑問語句。據此，「手」既然是悲憫其伴侶受傷的「傷心的鳥」，牠當然是不會自己單獨飛走的。然而，此時飛翔於天空的是否為凶猛的「鷹鷲」呢？如果是的話，牠一定會看見「鳥」！只是，牠會迅疾的撲殺下來嗎？這些懷疑與憂慮，頓時引爆出強勁的張力。

第四段的寫作手法與前三段不同，不緊捨棄「對照」，也從間接的「比喻」轉成「直接抒發」，因此，在前面三段佔有極重要地位的「鴿子」、「雀鳥」與「鷹鷲」等都不見了，惟一仍出現的是「手」，是屬於「我」的「手」。在這裡，詩人讓「我」將「一雙手」視為說話的對象，所以稱呼它們為「你們」，而「我」的內心則因充滿了不平與氣悶，所以抒洩出來的語氣也是強烈的：「我」將釋放「你們」！但諷刺的是，釋放的動作竟然只能是高舉雙手而已。

本詩的寫作手法雖然如此繁複，但若從商禽堅信的：「詩」是詩人「心象」與「意象」的「繪出」之詩觀來看，「手」雖是本詩的描寫焦點，但它所扮演的角色，其實是供詩人用來抒發其心中的強烈情緒之引子。

2. 〈無言的衣裳——一九六〇年秋·三峽·夜見浣花女〉¹⁹

月色一樣的女子
在水湄
默默地
搥打黑硬的石頭

¹⁸ 羅青〈論商禽的《鴿子》—分段詩研究〉，收於《書評書目》，25期，頁71-71。1975。

¹⁹ 商禽《商禽世紀詩選》，頁66-67。台北：爾雅出版社，2000。

(無人知曉她的男人飄到度位去了)

荻花一樣的女子
在河邊
無言地
搥打冷白的月光

(無人知曉她的男人飄到度位去了)

月色一樣冷的女子
荻花一樣白的女子
在河邊默默地搥打
無言的衣裳在水湄

(灰濛濛的遠山總是過後才呼痛)

在形式上，本詩分為三段，每段四行；每段之後則以空一行的方式插上一句外有括弧的句子。從聲音的節奏上來觀察，詩中的每一行都因字數少，行文簡練，所以都產生了抑揚分明，清晰可誦的效果。在整首詩的形式上，前兩段不但完全相同，都只有四行，而且是第一行與第四行都為七個字，而緊緊相鄰的第二行與第三行則都是三個字，因而由前到後排列為長—短—短—長的形式；而兩段的重疊出現，更塑造出變動與劃一複沓，既整齊又一致的節奏美與旋律美。第三段也由四行文字組成，形式雖與前兩段不同，但四行都是由八個字所組成，因此也有節奏重疊的效果。在此種設計之下，當讀者把整首詩的三段文字合起來誦讀時，全詩便會產生前兩段迴環往復、重疊複沓，而第三段則堅實有力的音律效果。

至於在如何使用文字以表達意義上，這首詩也甚有特色。首先是詩中的三段文字都相同，組成每段的四行文字其實都只是一個意思完整的句子；只不過，將全句拆開，再安排為四行的形式而已。例如第一段，其形式為：

月色一樣的女子
在水湄
默默地
搥打黑硬的石頭

但事實上，它只是「月色一樣的女子在水湄默默地搥打黑硬的石頭」這個句子而已。²⁰這種將一個意思完整的句子分裂為四行的形式設計，與前述的節奏分明而疊沓的音律效果結合後，終於促使本詩出現了意思清晰、文字精練，但卻聲音舒

²⁰ 季紅〈析論商禽的《無言的衣裳》〉，《現代詩》，3期，頁15。1983。

緩、重複疊沓，既生動且悅耳的圖像。

依商禽附於本詩之後的「後記」與本詩的文字內容來理解，本詩的涵義實包括兩個層次。在文字表層的涵義上，本詩係在刻劃一位女子的動作：在一九六〇年的某個秋天的夜晚，有一位女子在水湄河邊搥打衣裳；由於女子在冷白的月光下所呈現出來的身形和動作引發出詩人心中的淒清感覺，因而乃使他產生將此一景象寫成詩的衝動——只可惜，當時因找不到恰當的詩句來描述而未能完成。一直到二十年之後，在詩人重遊舊地時，他終於找到恰當的文句而完成本詩的創作。

不過，除了文字的表層意思外，本詩其實還含有文字之下的更深層涵義。呈現在商禽眼前的實際景象，顯然並不複雜；不過，當他看了後，卻在心裡畫出一副具有特殊涵義的「心象」：一開始，他的感覺是月色是蒼白的，當它覆蓋在搥打衣裳的女子身上，使女子的外型也顯得與月色一樣淒清——尤其是在墊於被搥衣裳下那與月色正好相反的黑色、而且堅硬的石頭對照下。此外，被女子搥打的衣裳本無生命，但此時卻呈現出「無言」的神情，而這是否在暗示：衣裳實為此女子想藉著搥打它來發洩鬱悶情緒的對象，只是因為它內心感到歉疚，所以此時只能靜默無語呢？

接著，畫中的情形忽然改變：被搥打的對象忽然從衣裳變成月色，而且是冷的月色——竟然是這般冷，當然該打！而原來沉默無語的，也從衣裳變成了女子；她在此時，就是像生長於河邊的荻花一般，蒼白且孤獨無依。

詩人心中浮現的最後畫面是：不但像月色一樣冷，也和荻花一樣白的，正是這位女子。此時，她正在河邊，也在水湄，默默的搥打無言的衣裳。換句話說，此女子果然是全詩所描寫的核心，外型又冷、又白，更無言，而持續不斷的，就是搥打衣裳的動作。這一在景象上由大的外圍向中心逐漸凝聚的結束方式，使得這一女子終於成為全詩的中心；只是搥打衣裳的動作並不稍停歇，似也象徵了她的鬱悶心情仍然是持續不停的。

筆者當然無法確知，上述對本詩所申論的言外之意是否真的就是詩人商禽在此詩中所繪畫出來的「心象」或「意象」畫面。但這一將他的內心世界、語文技巧與風格，以及他對新詩的認知等三種領域在一起所提出的仔細分析，應可視為一種忠實讀者的誠意解讀吧！

四

據上所論，商禽的新詩所要表達的確實就是他的「心象」和「意象」所「繪出」的活動畫面，也因此大都含有強烈的心理色彩；但是，也因為人的心理是難以捉摸的，所以造成了他的新詩到底含有何種真義也難以完全掌握的結果。而若再加上他採取的創作手法往往屬於間接而婉轉的方式，更使他的詩經常出現不同的解釋。

商禽所展現出來的這一詩風，若從台灣新詩的歷史來看，正是「現代詩派」的本色——幽暗的內心世界，以及曲折又前衛的表達技巧。兩種特色結合起來，確

實為台灣的新詩開創出嶄新的風格。