

論向陽童詩的視覺思維

李桂媚ⁱ

摘要

本文以「論向陽童詩的視覺思維」為題，「視覺思維」此一名詞乃對應「文字思維」而來，「視覺思維」擅長呈現空間之貌，「文字思維」則擅長描寫時間之變，「視覺思維」並非一定是圖象，文字訴諸想像來紀錄影像、引發讀者的視覺想像，亦可歸屬至「視覺思維」。已有前行研究觀察到向陽現代詩使用圖象技巧的特徵，閱讀向陽《我的夢夢見我在夢中作夢》、《春天的短歌》、《鏡內底的囡仔》、《鏡子裡的小孩》四本童詩集，同樣可見到符號入詩、空格營造排列變化、字句排構成形狀等視覺表現手法，再者，觀察四本童詩，詩中不乏色彩意象或自然意象之運用，兩者皆能引發視覺聯想，台語版《鏡內底的囡仔》與華語版《鏡子裡的小孩》從拉康「鏡像理論」出發，詩集中每首詩都使用鏡子意象，鏡子與視覺的觀看息息相關，因此鏡子意象也是探討向陽童詩視覺思維不可忽略之一環。基於前述思考，本文嘗試聚焦於向陽童詩，從色彩意象、自然意象、鏡子意象、圖象技巧四個面向進行析論，期能透視向陽童詩蘊含的視覺思維及圖象美學。

關鍵詞：向陽、童詩、色彩意象、鏡子意象、圖象詩

ⁱ 大葉大學公關事務中心組員

來稿日期：2021 年 4 月 21 日；通過刊登：2021 年 8 月 19 日

Research on Visual Thinking in Children's Poem by Xiang Yang

Li, Guei-Mei *

Abstract

The title of this article is “Research on Visual Thinking in Children's Poem by Xiang Yang”. Visual thinking is relative to word thinking. Visual thinking presents the appearance of space, while word thinking expresses the change of time. Visual Thinking is not all images. Words use imagination to record images and open up the imagination of readers, so it can also be classified as visual thinking. In the past, many studies have pointed out that Xiang Yang uses image techniques to write modern poems. For example, these four collections of children's poems by Xiang Yang: My dream dreams that I dream in a dream, Short song of spring, Children in the mirror (Taiwanese Version), Children in the mirror (Chinese version). In these collections of poems, Xiang Yang also uses image techniques to create, such as: using symbolic elements to write poems, using spaces to create changes in arrangement, and shape the composition of words and sentences. Observing these four children's poems, they all have the use of color imagery or natural imagery, and can also generate visual associations. Lacan's theory of mirroring can be used to interpret the child in the mirror (Taiwanese version) and the child in the mirror (Chinese version). Two collections of poems, each of which uses the image of a mirror, so analyze Xiang Yang's Children's Poem, cannot ignore the

* Officer of Public Relations Affairs Center, Dayeh University

image of the mirror. According to these viewpoints, this article studies Xiang Yang's children's poems, which are divided into four aspects: color image, natural image, mirror image, and image technique. This article hopes to understand the visual thinking and image aesthetics presented in Xiang Yang's children's poems.

Keywords : Xiang Yang, children's poem, color image, mirror image, concrete poetry

一、前言

向陽自十三歲立志成為詩人，從此展開他與詩密不可分的緣分，不僅在現代詩創作繳出亮眼的成績，以台語詩與十行詩聞名詩壇，向陽在童詩領域亦有相當豐碩之成果。1990 年代，長期在編輯台服務的向陽重返校園，攻讀新聞碩士、博士，就讀博士班期間，他翻譯了日本兒童文學大師窗·道雄的童詩集《大象的鼻子長》，這個因緣讓他興起「創作一些給台灣兒童看的詩」¹的想法，雖然起心動念後並未馬上下筆，但在窗·道雄童詩集翻譯工作告一段落後，向陽旋即收到兒童雜誌之邀請，開啟了他的台語童詩書寫，緊接著 1996 年在新學友書局的彩虹學習圖畫書語文發展系列出版台語童詩集《鏡內底的囡仔》，其後又因葉維廉約稿，1997 年他在三民書局的小詩人系列，出版華語童詩集《我的夢夢見我在夢中作夢》，二十一世紀繼有《春天的短歌》上市，同樣隸屬於小詩人系列，大塊文化也在 2010 年同步推出兩冊童詩集，台語版《鏡內底的囡仔》以及華語版《鏡子裡的小孩》。

儘管向陽謙虛地說自己「不是兒童文學界的人」²，但總體來看，扣除《鏡內底的囡仔》為再版作品³，向陽計有《我的夢夢見我在夢中作夢》、《春天的短歌》、《鏡內底的囡仔》、《鏡子裡的小孩》四本童詩集，數量不可謂之不多。其中，寫在九二一大地震之後的〈迎接〉同時收錄進現代詩集《亂》與童詩集《春天的短歌》⁴，圖象詩〈囚〉亦同時收錄在《亂》和《春天的短歌》⁵這兩冊詩集，論者評析《亂》詩集時，不少人皆論及〈囚〉一詩，然而，縱觀前行研究，對於向陽現

¹ 向陽，〈為台灣兒童寫詩的驚喜：我的童詩創作初旅〉，《喧嘩、吟哦與嘆息——台灣文學散論》（台北縣：駱駝，1996），頁 195。

² 徐錦成，〈「鏡內底的囡仔」與「鏡外口的大人」——訪向陽談兒童文學〉，收錄於向陽，《浮世星空新故鄉——台灣文學傳播議題析論》（台北：三民書局，2004），頁 226。

³ 比較新學友版與大塊文化版的《鏡內底的囡仔》，可以發現詩人在台語用字做了修訂，例如書名也從「囡仔」變成「囡仔」，因此本文選用後出版的大塊文化版為討論文本。向陽，《鏡內底的囡仔》（台北：新學友書局，1996）；向陽，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010）。

⁴ 向陽，〈迎接〉，《亂》（台北縣：INK 印刻，2005），頁 142-143；向陽，〈迎接〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 46-47。

⁵ 向陽，〈囚 戲作圖象詩〉，《亂》（台北縣：INK 印刻，2005），頁 132；向陽，〈囚〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 30。

代詩討論甚多，關於童詩的研究則顯得少（詳參附錄：向陽童詩研究書目），不免可惜，誠如徐錦成在《台灣兒童詩理論批評史》一書所感嘆：「從楊喚、詹冰，到葉維廉、林煥彰、向陽、陳黎、白靈，都既寫成人詩，也寫兒童詩。但在『成人版』的現代詩評論或現代詩史中，卻從不曾提及兒童詩的成就。」⁶

丁旭輝析論現代詩圖象技巧時曾經指出，向陽台語詩〈阿媽的目屎〉，其第三段以逗號代表眼淚，到了第四段，逗號更是同時象徵著雨滴和淚珠，展現了巧妙的變化，另一方面，向陽的〈一首被撕裂的詩〉、〈發現□□〉，兩首詩均透過符號□來表現空白，強化詩作隱喻⁷；孟樊認為「在文本置入空白的方格以取代若干詩行與字詞」，有別於向陽過去作品的語言和形式⁸；林于弘在〈向陽新詩創作類型論〉也談到向陽運用符號□「產生歧異效果」、「饒富創意」⁹；陳謙詮釋詩作裡的符號□，不只是提供讀者想像空間，符號□搭配上整體的語言設計，反映了政治現實¹⁰；岩上評析向陽詩集《亂》時，亦指出符號使用、形式變形之特色，其肯定向陽詩作「建構詩式變形體以非文字的符號嫁接，而達到詩延伸意味」¹¹。

其實不只是向陽現代詩使用圖象技巧，閱讀向陽童詩，同樣能夠見到符號入詩、空格營造排列變化、字句排構成形狀等視覺表現手法，值得研究者進一步探究。本文擬聚焦於向陽童詩的視覺思維，「視覺思維」此一名詞乃是對應「文字思維」而來，「視覺思維」擅長呈現空間之貌，「文字思維」則擅長描寫時間之變，「視覺思維」並非一定是圖象，文字訴諸想像來紀錄影像、引發讀者的視覺想像，亦可歸屬至「視覺思維」，評斷「視覺思維」與「文字思維」的分界，即在於是否能表現出圖象感或空間感，或能否引發讀者對影像的聯想。

⁶ 徐錦成，《台灣兒童詩理論批評史》（彰化：彰縣文化局，2003），頁31。

⁷ 丁旭輝，《台灣現代詩圖象技巧研究》（高雄：春暉，2000），頁282-283、314-318。

⁸ 孟樊，〈向陽論——向陽的亂詩〉，《台灣中生代人論》（新北市：揚智文化，2012），頁249。

⁹ 林于弘，〈向陽新詩創作類型論〉，《群星熠熠——台灣當代詩人析論》（台北：秀威資訊，2012），頁201。

¹⁰ 陳謙，《反抗與形塑：台灣現代詩的政治書寫》（新北市：新北市政府文化局，2011），頁147-148。

¹¹ 岩上，〈亂中的秩序——析論向陽詩集《亂》〉，《當代詩學》8期（2013.2），頁220。

向陽自言，一首好的童詩應該具備三個原則，一是「鮮明的意象」，二是「音樂性」，三是「想像力與趣味性」¹²，意象是文學想像的表現手法，一方面創作者融合情感與經驗，將客觀形象予以轉化，另一方面，透過意象喚起讀者的視覺聯想。向陽與陳育虹對談詩的音樂性及繪畫性時，指出「中文字形本身就可望文生義」，並以「詩是有聲的圖畫，圖畫是無聲的詩」來詮釋詩與畫的關係，向陽同時談到：

詩的繪畫性可以分三層來談。在最表層來看便是原始圖象，顏色、花朵的意象可以直接從文字上讀出來。第二層進入了意義與象徵的層次，用百合代表純潔，玫瑰則是愛情的化身。第三層便深入到文化的內涵，同樣是白花的意象，在中國文化中代表著死亡，在西方文化情境裡則代表著純潔。所以意象的解讀，必須放置在文化脈絡下來看。¹³

由此可知，意象是詩人經營詩作圖象性不可或缺的元素。劉思量《藝術心理學》一書論及「視覺思維」時，表示「視覺思維是將事物特性，以象徵的方式加以覺知」¹⁴，觀察向陽四冊童詩作品，可以發現，詩人對視覺思維的經營，不只是有文字排列與符號入詩的視覺表現手法，更包含意象，首先，詩中不乏色彩意象或自然意象的運用，詩人透過意象之經營，帶領讀者進入無垠的童心世界，同時喚起讀者對色彩、對自然景物的視覺聯想。再者，台語版《鏡內底的囡仔》與華語版《鏡子裡的小孩》從拉康「鏡像理論」出發，詩集中每首詩都使用鏡子意象，鏡子與視覺的觀看息息相關，因此鏡子意象亦是探討向陽童詩視覺思維不可忽略之一環。基於前述思考，本文將以向陽童詩為研究對象，從色彩意象、自然意象、

¹² 賴利，〈和向陽叔叔談詩〉，《作文》41 期（1996.5），頁 23。

¹³ 凌性傑紀錄整理，〈詩的音樂性與繪畫性〉，《聯合報》（2006.5.20），副刊版。

¹⁴ 劉思量，《藝術心理學——藝術與創造》（台北：藝術家，2004 四版），頁 206。

鏡子意象、圖象技巧四個面向進行析論，期能透視向陽童詩蘊含的視覺思維及圖象美學。¹⁵

二、從視覺到五感的色彩意象

雖然閱讀文字不是直接看見色彩，但色彩記憶存在每個人的大腦，文句加上色彩字的潤飾，就能引發讀者對色彩的視覺想像，豐富讀者的視覺感受。不同的色彩會帶來不一樣的色彩情感，關於色彩意象，賴瓊琦認為：「由色彩產生的聯想，有可能是具體的實物，也有可能是抽象的心理感覺」¹⁶，李銘龍亦言：「色彩意象是由我們的直覺、過去的記憶和經驗，在不自覺的心理過程下形成」¹⁷，色彩本身負載著各種意涵，因此在作品中經營色彩意象，可以藉由單一色彩強化詩作意涵，亦能透過色彩與色彩的相互搭配，傳達多層次的意義。

童詩常見色彩意象此一表現手法，黃基博談童詩寫作時，即曾指出：「把詩句著上鮮麗好看的色彩，給人清新喜悅的感覺」¹⁸，杜淑貞也談到，「天真的情感，躍動的形象，絢麗的色彩，和鏗鏘的聲響」是童詩吸引小朋友閱讀的原因¹⁹。觀察向陽四本童詩集《我的夢夢見我在夢中作夢》、《春天的短歌》、《鏡內底的囡仔》、《鏡子裡的小孩》，總計有 24 首詩出現色彩字（詳參表 1），詩人筆下不只是出現彩虹光譜的紅、橙、黃、綠、藍、靛、紫，還有無彩色的黑色、白色、灰色，以及特殊色金色、銀色。

¹⁵ 四本童詩集皆有畫家繪製插畫，本論文受限篇幅，未能討論童詩與繪畫的關聯，此議題留待日後另文討論。

¹⁶ 賴瓊琦，《設計的色彩心理——色彩的意象與色彩文化》（台北縣：視傳文化，1997），頁 113。

¹⁷ 李銘龍，《應用色彩學》（台北：藝風堂，1994），頁 16。

¹⁸ 黃基博，〈顏色詩〉，《作文》46 期（1996.11），頁 77。

¹⁹ 杜淑貞，《兒童文學析論（下冊）》（台北：五南圖書，1994），頁 636。

表 1 向陽童詩集色彩字彙整

序號	詩集	詩名	色彩字
1	我的夢夢見我 在夢中作夢	雨後的山	青、青
2		放風箏的日子	藍、青、翠
3		白鷺鷥	赤、白、白、白、白、赤、白、 紅、白、白
4		寶寶忘不了	白、墨、綠、灰、黑
5		沙灘上的金魚	金、金、金、金
6		野薑花	白、白、白
7		茶	綠
8		火金姑	金、黑、金、金、黑、金
9		森林與白雲的對話	白、白、白、白
10		插秧	翠、綠
11		彩虹	紅、橙、黃、綠、藍、藍、靛、 紫
12		我家的懶貓	綠
13		花開了	紫
14	春天的短歌	說給雨聽的話	灰、黑
15		布袋戲偶	金、金、金
16		花	白、白
17		營火	黑、青、青
18		秋天的聲音	紅
19		雪的水墨畫	白、白、銀、白、紅、灰、灰、

			銀、灰
20		遺忘	黃
21		台灣的孩子	藍、金、黃、黑
22		迎接	白、黑、青、翠、綠、灰、藍
23	鏡內底的囡仔	早時連暗時	白、紅、紅
24	鏡子裡的小孩	早上與晚上	白、白、粉、粉、紅、紅

太陽的白光經過三稜鏡，會產生彩虹光譜，分出紅、橙、黃、綠、藍、靛、紫的光，〈彩虹〉一詩以光學現象彩虹為描摹題材，結合了童趣的想像，同時展示出七種色彩，是向陽筆下出現最多種顏色的童詩：

陽光下天邊架起一道彩虹

七個顏色映現了七種趣味

紅 番茄

橙 柳丁

黃 香蕉

綠 番石榴

藍 藍草莓

靛 甘蔗

紫 葡萄

面對著七盤鮮美的水果

天空也禁不住流下口水²⁰

彩虹通常在下雨過後出現在天際，因空氣中的水滴折射及反射陽光而形成，詩作甫開頭就見到主角彩虹的登場，緊接著第二段依序對彩虹的七種顏色進行聯想，透過水果外觀顏色的連結，將每一個顏色都想像為一種水果，紅色是番茄，紫色是葡萄。詩人不只是巧妙運用色彩的具象聯想，把顏色字轉化為水果，到了第三段，更進一步將下雨的天氣現象，比喻為天空望著色彩繽紛的水果流口水，讓童詩充滿趣味性，同時開啟視覺與味覺的想像世界。

整體來看，向陽童詩以白色系登場的頻率最多，高達 24 次。「白是所有顏色的總合，同時也是無色的」²¹，白色可以視為一種色彩的存在，也可以象徵空白，同時展現了「有」與「無」兩個面向，向陽在首部詩集《銀杏的仰望》後記中曾言，高中時期著迷莊子，「天地有大美而不言」深深影響了他²²，其童詩之所以愛用白色，或許也是一種空白與留白的莊子美學。白充滿各種詮釋可能，誠如原研哉所指出：「將所有色光混合在一起會成為白，將顏料或墨水的色彩抽離也會成為白」²³，向陽詩中的白，同樣充滿著多義性，例如〈花〉：

在潔白的紙上寫下

花

整個春天就醒過來了

紫荊、薔薇、玉蘭、玫瑰

²⁰ 向陽，〈彩虹〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 40。

²¹ 原研哉，《白》，（新北市：木馬文化，2012），頁 15。

²² 向陽，〈江湖夜雨——「銀杏的仰望」詩集後記〉，《銀杏的仰望》（台北：故鄉，1979 再版），頁 193。

²³ 原研哉，《白》，（新北市：木馬文化，2012），頁 15。

各色各樣的花
以及向日葵
都在潔白的紙上
綻放了開來

在寧靜的心中寫下
想念
你的名字就響起來了

眉毛、眼睛、鼻子、嘴唇
無時無刻的想念
以及你的身影
都在寧靜的心中
蕩漾了開來²⁴

「潔白的紙」一方面指完全沒有塗鴉的紙，另一方面，意味著可以在紙上畫下任何圖案、寫下任何字句。白紙擁有無限可能，因此只要在紙上書寫「花」，就能引導讀者開啟對春天繁花盛開、五彩繽紛的想像，詩作第一段是文字的「花」，第二段緊接著出現不同種類的花卉，呼應了文字誘發視覺記憶的過程，同樣的道理，心靈也如一塊空白的畫布，只要出現想念的思緒，第一個湧上心頭的就是「你的名字」，緊接著你的容顏旋即浮現腦海。值得注意的是，花不僅具有色彩、形狀，還有香氣，因此視覺聯想也伴隨著味覺想像，向陽又以「響」來形容名字的湧現，讓視覺上對面容的印象，更包含了聽覺的聯想，暱稱的呼喚甚至是雙方對話的記

²⁴ 向陽，〈花〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 18-19。

憶。

〈雪的水墨畫〉一詩則是以詩作為畫布，透過白、銀白、灰、銀灰等深淺濃度不同的色澤，營造多層次的色彩畫面，繼而點綴上亮眼的紅色，描摹台灣山脈的雪景：

我在大雪山玩雪

白花花的雪花白茫茫地堆下

把大雪山堆成和藹的老公公

他銀白的鬍鬚隨風飄動

我鮮紅的圍巾也跟著飄動

我在合歡山賞雪

灰濛濛的雪絮灰沉沉地灑下

把合歡山灑成銀灰色的容顏

他寧謐的臉上有著甜美的微笑

我躍跳的腳下踩著流動的音符

我在七星山看雪

輕飄飄的雪雨綿密密地落下

把七星山落成一幅水墨畫

烙在我的心版上

我環抱的雙手則是它的畫框²⁵

²⁵ 向陽，〈雪的水墨畫〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 36-37。

值得注意的是，除了詩作中的色彩字「白」，雪本身也屬於白色意象，詩人運用色彩字詞與色彩意象的搭配，豐富詩作的想像世界。全詩分作三段，第一段「玩雪」，結合了觸覺與視覺的感受，從雪落寫起，將覆蓋著白雪的山坡想像成白鬍子的老公公，當風吹過，雖然風看不見，但藉由物體的飄動，可以察覺到風的存在，「銀白的鬍鬚」、「鮮紅的圍巾」既是描摹雪景與人物的形象，亦是刻畫風的軌跡，雪的冰冷配上圍巾的溫暖，也讓詩作在視覺之外，多了一層溫度變化的觸覺感受。第二段「賞雪」，詩人以灰色形容雪花，由白至灰的變化，是天色漸暗的時間暗示，同時是天氣轉變的前兆。到了第三段，雪多了雨的成份，原本白色的雪地，鋪上了深深淺淺的灰色雨痕，韓叢耀論及白色與其他色調的搭配時，談到白色「被淺灰色調包圍干擾，其自身的純潔也會受到浸染」²⁶，潔白的雪一方面是襯底，讓雨滴造成的灰色印記顯得更加清晰，另一方面，白與灰也形成漸層的色調，相互渲染，大地彷彿一幅潑墨畫作。而「看雪」亦不只是用雙眼欣賞，詩中我舉起雙手當畫框，用心靈這台照相機，把雪景映照在心底，用記憶保存起這一份美好。

白、黑、灰都屬於無彩色的色彩，林昆範指出：「在物理理論中，完全反射光線為白色，完全吸收光線呈現黑色，而均等反射各光譜的色光，則成為不同明度的灰色」²⁷，白與黑就如同色彩的兩端，淺灰到深灰是其間的層次變化，向陽〈寶寶忘不了〉一詩即同時出現白色、灰色與黑色：

寶寶和爸媽

到日本旅行

每一座寺廟

都有著寬闊的廣場

寺廟後頭是森林

²⁶ 韓叢耀，《圖像傳播學》（台北：威仕曼文化，2005），頁 372。

²⁷ 林昆範，《色彩原論》（台北縣：全華圖書，2008 二版），頁 103。

還有成群的鴿子

飛過廟門

在廣場上安心啄食

寬闊的廣場

白色的鴿子

還有寺廟後邊

墨綠的森林

 寶寶忘也忘不了

寶寶和爸媽

回鄉下過年

每一座寺廟

都有著擁擠的人群

寺廟後頭是大樓

還有成群的攤販

沿著廟門

在馬路邊大聲叫賣

擁擠的人群

雜亂的小攤

還有寺廟後邊

灰黑的大樓

寶寶忘也忘不了²⁸

詩作採用第一段和第三段語法類似、第二段及第四段語法類似的結構，一、三段的首句同樣是「寶寶和爸媽」，第三至六句都是「每一座寺廟／都有著□□的□□／寺廟後頭是□□／還有成群的□□」的形式；二、四段的第三行都是「還有寺廟後邊」，末句同為「寶寶忘也忘不了」，但不同的是，細探文字內容，前兩段描述赴日本觀光看到的景象，後兩段是年假回到台灣鄉下所見，詩人透過相似的語法，揭示國外及國內的差異，前者是森林、鴿子、廣場，後者是大樓、攤販、人群，形成寬闊與擁擠、靜與鬧的對比，鄭佩芷析論此詩「記錄了日本旅遊所見的美麗風光在與國內的髒亂對比，形成反思」²⁹。「白色的鴿子」象徵和平，「墨綠的森林」代表生生不息，「灰黑的大樓」則隱喻社會發展對環境的衝擊，「灰黑」一方面是大樓外觀的顏色，另一方面也意味著寺廟焚香、燒金紙之煙，詩人透過白、墨綠與灰黑三種色彩，代表友善自然與工業發展兩種面向，提醒大家關心環境生態議題。

綠色系是向陽童詩中詞彙最為多元的色彩，除了綠，詩作尚使用有墨綠、淺綠、青、青翠、翠綠等字詞，陳魯南曾經談到：「春臨大地，草木繁茂，特別是對於農業社會而言至關重要的莊稼，也都開始發芽或生長，呈現出一片生機勃勃的綠色，所以古人很早就把青色與春天聯繫在一起。」³⁰向陽詩作的綠色意象也充滿著生命力，〈雨後的山〉³¹因為有雨水的洗滌，「青色的山」更顯青翠有活力，同時「迎接彩虹的來訪」；〈放風箏的日子〉³²裡，爸爸帶寶寶去草原放風箏，風箏線連接起「晴藍的天空」與「青翠的樹木與花草」，引領讀者感受藍天綠地的寬闊，以

²⁸ 向陽，〈寶寶忘不了〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 20-23。

²⁹ 鄭佩芷，《〈小詩人系列〉作品研究》（國立台東大學兒童文學研究所碩士論文，2007），頁 93。

³⁰ 陳魯南，《織色入史箋：中國顏色的理性與感性》（台北：漫遊者文化，2015），頁 109。

³¹ 向陽，〈雨後的山〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 8-9。

³² 向陽，〈放風箏的日子〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 14-15。

及大自然美麗的配色。

綠色意象的運用或許與向陽成長於南投鹿谷的背景有關，童年觸目所及的自然景象，一一成為詩人筆下的意象，小時候家中經營凍頂茶行，讓向陽的童年充滿茶香，童詩亦可見到他對茶的情有獨鍾，〈茶〉³³第一段從視覺出發，先刻畫茶樹的高度介於樹木與花草之間，具備「樹根扎得深／葉子長得茂」的特質，接著形容一棵棵的茶樹就像是「站在山坡上」的「綠寶寶」，以「綠寶寶」強化茶樹生氣蓬勃的形象，第二段繼而轉入嗅覺與味覺的描摹，指出茶「比起汽水 香氣還酷／比起咖啡 滋味更好」。

寫在九二一大地震之後的〈迎接〉一詩，甫開頭就寫道：「白日用朝陽的眼神迎接新生的嬰兒／黑夜用明月的嘴唇迎接亡故的靈魂／青山用溪河的歌聲迎接翠綠的莊園」³⁴，第一行的白色與第二行的黑色都屬於無彩色，因而突顯了第三行的青和翠綠，白天與黑夜的交替象徵著出生與死亡的循環，亦是生生不息的隱喻，儘管死亡令人哀傷，但死亡之後便是新生，「青山」與「翠綠的莊園」代表生機盎然與希望，呼應著詩題「迎接」的正向思考，迎向充滿「新芽」及「微光」的未來，迎向寬闊的「湛藍的天」。

每一個色彩都有其象徵意涵，且意義不單一，就像曾啟雄所指出的：「色彩在時間的推移中，在文化的遷移中，會產生各式各樣的意義。即使相同的色相，在不同的時代也會產生不同的詮釋方式」³⁵，時間的累積與文化交流讓色彩的象徵意義越來越多元，同一顏色也同時承載了正面及負面的意涵，例如詩作〈早時連暗時〉、〈早上與晚上〉³⁶，第一段與第三段皆使用紅色，但兩個紅色所揭示的訊息並不相同，展現了紅色的正反意義，早上起床照鏡，鏡子映照出的臉是「紅記記的

³³ 向陽，〈茶〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 32。

³⁴ 向陽，〈迎接〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 46。

³⁵ 曾啟雄，《色彩的科學與文化》（台北縣：耶魯國際文化，2002），頁 232。

³⁶ 向陽，〈早時連暗時〉，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010），無頁碼；向陽，〈早上與晚上〉，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

喙頰」、「紅通通的小臉頰」，皮膚的血色代表健康有活力，到了晚上，睡前再照鏡子，只見「目眇紅絳絳」、「眼裡佈著紅絲」，紅色意味著疲憊與倦容，由此可見向陽筆下色彩意象及其象徵的豐富。

三、從萬物到人生的自然意象

不只是色彩字能表現色彩，自然意象本身也充滿色彩，能夠引發讀者對顏色及畫面的聯想，就像貝蒂·愛德華說的：「大自然是色彩的導師」³⁷，在自然界可以看到各種色彩的搭配，不論是對比色還是鄰近色，視覺感受都美麗且協調。陳千武談論童詩寫作時指出，週遭的人事物是兒童最容易拿來創作的題材，第一類是家庭日常，第二類是學校生活，第三類則是自然景象。³⁸因此在童詩中時常可以見到對自然界的描摹，向陽童詩當然也不例外，在前述色彩意象討論的詩例中，便能窺見色彩字與自然意象同時出現，豐富視覺想像之特徵，整體來看，向陽童詩的自然意象以花草、樹木等植物意象，以及日、月、星、雲、天等天空意象為最大宗。

例如前一節所論及的〈花〉，就同時出現紫荊、薔薇、玉蘭、玫瑰、向日葵五種植物名，另一首以花為名的詩作〈花開了〉，不只是反覆使用辭彙「花」，更一連出現八種不同的花卉名稱：

花開了

美麗的花

開了

³⁷ 貝蒂·愛德華作，朱民譯，《像藝術家一樣彩色思考》（台北：時報文化，2006），頁154。

³⁸ 陳千武，《童詩的樂趣》（台中縣：台中縣立文化中心，1993），頁37-42。

梅花和櫻花

薔薇與玫瑰

野百合以及紫羅蘭

向日葵乃至夜來香

一朵接著一朵

都被和暖的風

給吹開了

整個世界

流洩出

花的香味

我心中的

花

也盛開著³⁹

整首詩從「花開了」、「美麗的花／開了」開始，層層推進，第二段藉由梅花、櫻花、薔薇、玫瑰、野百合、紫羅蘭、向日葵、夜來香八種色彩及樣貌各異的花朵，形構繁花盛開的美麗景象，第三段點出一朵又一朵的花苞，都在春風的吹拂下，一一綻放了，第四段從視覺的描寫轉為嗅覺的刻畫，盛開的花朵讓世界充滿了花的芬芳香氣，末段繼而由外在世界進入內在世界，以心中的花也隨之綻放，象徵心情的愉悅。

³⁹ 向陽，〈花開了〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 48-49。

同一首詩使用多種植物名稱的尚有〈一條小路〉：

一條小路走著
走過冒出春筍的竹林
走過高大挺直的台灣杉身邊
走過打哈欠的涼亭
走過躺在石塊腳下的溪澗
走過野百合站著的山坡
走過在兩座山間拉單槓的吊橋

一條小路走著
走過阿媽和姨婆每天散步的竹林
走過阿公年輕時栽種的台灣杉身邊
走過媽媽忍不住要喘氣的涼亭
走過叔叔童年脫褲子游泳的溪澗
走過孀孀喜愛的開滿野百合的山坡
走過寶寶要用兩隻手抓住的吊橋

一條小路走著
走到了
 坐在爸爸肩上
 可以看到濁水溪的
山頭⁴⁰

⁴⁰ 向陽，〈一條小路〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 26-27。

常理來說，走路的是人，但詩人翻轉思維，借用小路在走路的擬人化，呈顯一幅又一幅的風景。三個段落都用「一條小路走著」開場，第一段以風景為主，依序帶出竹林、台灣杉、涼亭、溪澗、野百合和山坡、吊橋，勾勒出美麗的山林風光，第二段為景物增添上人物的色彩，前一段提及的景物，到了此段分別搭配上阿媽與姨婆、阿公、媽媽、叔叔、嬸嬸、寶寶，以及每天、年輕時、童年等時間元素，原本的空間描摹因為加入人物及時間的成份，更顯豐富，同時隱喻著「路是人走出來的」。第三段視角由小路轉為小孩，小孩期待著抵達目的地後，可以被爸爸高舉到肩上，眺望濁水溪流流域的山丘，「坐在爸爸肩上」不只是親情的刻畫，亦是站在巨人肩上可以看得更遠的表徵。

向陽相當擅長以文字當鏡頭，帶領讀者用不一樣的角度看事物，不只是〈一條小路〉透過視角的轉移，揭示人生寓意，〈放風箏的日子〉一詩亦交織了遠與近的鏡頭，第二段寫道：

一條細細的線
 聯繫著天空和大地
 地上的寶寶
 在草原上奔跑
 青翠的樹木與花草
 也跟著跑動起來⁴¹

詩人運用風箏線作為視覺導引，將視線由藍色的天空移往綠色的地面，緊接著鏡頭拉近，聚焦於詩中主角寶寶，藉由寶寶奔跑的步伐，鏡頭進一步帶出草原、

⁴¹ 向陽，〈放風箏的日子〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 14-15。

樹木、花草等畫面。值得一提的是，花草樹木雖然會被風吹動，但並不會移動其生長的位置，詩中真正在移動的是寶寶，但在寶寶奔跑的同時，觸目所及的景物好像也跟著動了起來一樣，因此末句才會說花草樹木都跑動起來了。

如果說〈放風箏的日子〉是植物不動、觀者移動的詩例，那麼〈秋天的聲音〉裡的花、〈落葉〉裡的葉子，就是植物自身飄動的例子，〈秋天的聲音〉形容「花跳下水池的聲音／是秋天的聲音」、「秋天的聲音／是飄落衣裳上的楓葉的聲音」⁴²，詩人透過落花飄入水池，以及由綠轉紅的楓葉掉落到衣服上，傳遞秋天來臨的訊息，「秋天的聲音」不只是植物掉落、碰觸到其他物體發出的聲響，還蘊含著風聲以及飄落過程的聲音。〈落葉〉一詩更是透過飄零的過程，細膩地處理「家」與「生死」兩大命題：

一片葉子

悄悄地掉落下來

一片葉子悄悄地

從樹木的枝桠掉落了下來

一片葉子悄悄地從樹木

枝桠的家掉落到地上的家

葉子的家在枝桠上

葉子的家在土地上

⁴² 向陽，〈秋天的聲音〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 32。

從枝桠到土地

從生存到死亡

從死亡到生存

從土地到枝桠

一片葉子

悄悄地綻開了新芽⁴³

全詩從葉子掉落寫起，第二段進一步闡述落葉來自樹木枝桠，第三段、第四段導入「家」的概念，指出枝桠與土地都是葉子的家，俗話說：「落葉歸根」，大地之母正是萬物之家。第五段與第六段觸及生死課題，從樹上到地下，看似由生至死，但落葉終將成為土壤之養分，讓樹木再次長出新葉，因此死亡並非結束，而是生死之間不停地循環，甚至可以說生與死同時在發生，最末一段與第一段採用類似的語句，皆以「一片葉子／悄悄地」起始，然而不同的是，首段是「掉落下來」，末段則「綻開了新芽」，兩個段落並置來看，正呼應著生死齊物的想法，莊子曾云：「方生方死，方死方生」⁴⁴，生死並非截然不同的兩件事，萬事萬物皆是氣的聚散，出生便是邁向死亡，死亡則迎接下一次新生，生死也只是氣的聚散過程。

再者，「家」及「生死」在作品中並非分開的兩個概念，家是支撐再生的重要力量，向陽為此詩做了如下詮釋：「葉子的掉落，不代表生機的終結，樹木是葉子的家，土地也是葉子的家，只要有家就有再生的希望。人的命運也是，落葉和新

⁴³ 向陽，〈落葉〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 24-25。

⁴⁴ 王叔岷，《莊子校詮（上冊）》（台北：中央研究院歷史語言研究所，1999 年景印三版），頁 58。

葉，由自己選擇。」⁴⁵ 〈冬的祈禱詞〉一詩同樣傳達了落葉將成為新生的希望：

落葉在蕭索的風中流下
雨一樣的淚珠
向著瑟縮著脖子的枝桠說
我將成為明春最早綻放的
第一朵花⁴⁶

詩人透過落葉隱喻人生的跌宕起伏，一方面將葉子飄落的身姿比擬為從天而降的雨滴，另一方面，將雨形容為冷風落下的眼淚，強化畫面的律動感，也營造了寒冷孤寂的感覺，儘管所處環境如此嚴峻，但落葉並沒有裹足不前，它向枝桠宣告，等到春天來臨，自己一定會是最早盛開的花朵，展現了正向面對困頓的精神。

林良曾經論及，兒童文學書寫不能只是關注「人的社會」，而是要觀察「天地萬物的大社會」⁴⁷，閱讀向陽童詩可以發覺，詩人不單是將眼光放到自然界，更帶著省思之眼，書寫植物意象的同時，其賦予植物思想，經由植物的發聲，連結起小社會與大社會，以物喻人，傳達人生哲學。〈森林與白雲的對話〉裡的森林，亦扮演著對話者的角色：

森林向白雲說
「別擋住我的視野
別阻擋我和大海見面的機會」

⁴⁵ 向陽，〈落葉〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 25。

⁴⁶ 向陽，〈冬的祈禱詞〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 44。

⁴⁷ 林良，《淺語的藝術》（台北：國語日報，2000），頁 201。

白雲向森林說

「別礙到我的去路

別阻礙我和高山相處的幸福」

森林回答白雲 說

「我可沒有礙到你

我就是高山」

白雲回答森林 說

「我也沒有擋住你

我就是大海」⁴⁸

〈森林與白雲的對話〉從詩題就能同時看到植物意象與天空意象，森林、白雲正是詩中對話的兩位主角。森林要白雲別遮擋它觀看大海的視線，白雲反而叫森林不要擋住它前往高山的途徑，彷彿兩個小朋友爭相說著自己才是贏家，但森林與白雲並非誰也不肯讓誰，詩人接著筆鋒一轉，森林表示自己就是高山，白雲也說自己就是大海，誰也沒有擋到誰，強調了萬物的多元性及包容性。誠如哲學家保羅·利科所言：「語詞的明顯意思是它的指稱；它的隱含意思即是它的涵義」⁴⁹，仔細觀察詩作意象與脈絡，可以看見這首詩有三層涵義，樹木扎根在土壤裡，雖然無法自由走動，但隨著時間不斷向上生長，長得越高自然能看得越遠，如同知識的累積，接觸的領域越多元，視野自然越寬廣，此其一也；白雲會動、森林不會動，天空比山來得更高，不管森林的樹木多麼高，也阻礙不了白雲的飄動，此

⁴⁸ 向陽，〈森林與白雲的對話〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 36-37。

⁴⁹ 保羅·利科著，汪堂家譯，《活的隱喻》（上海：上海譯文，2004），頁 124。

其二也；森林原本就屬於高山，可以視為山的代表，而無拘無束的白雲與廣闊無垠的大海也有某些相似性，誠如向陽在詩後註記所言：「森林是高山的象徵，白雲有著大海的形貌。……多一點想像，世界更美妙」⁵⁰，此其三也。

將意象擬人化，透過對話傳遞哲思的手法也出現在〈天上的星星〉，夜空的星辰與街道上的霓虹燈都為黑夜帶來了光亮，但星星與霓虹卻是截然不同的象徵：

天上的星星

為什麼越來越少了

街上的霓虹

又為什麼愈來愈多

星星向霓虹說

都是你

讓我張不開眼睛來

霓虹向星星說

因為你

我才盡力放出光亮

越來越暗的星星

讓窗前的寶寶

進不了甜美的夢鄉

愈來愈亮的霓虹

⁵⁰ 向陽，〈森林與白雲的對話〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 37。

讓街上的人們

找不到回家的小巷⁵¹

〈天上的星星〉選用自然意象為詩名，詩作一開始先拋出星星變少、霓虹變多的問題，星星認為是霓虹燈太閃亮，讓它都睜不開眼了，霓虹則回應是因為有星星，它才需要全力發光，讓人無法忽略它的存在。有別於詩作前半部的對話形式，後兩段進一步提出詩人的省思，當美麗深邃的星空不再，小孩無法望著星空編織自己的夢，童年的美夢是不是少了一點什麼？當城鎮的霓虹燈一盞又一盞亮起，代表商店越來越多，營業時間越來越晚，大人回家的時間也隨之變晚，而這就是我們所追求的文明嗎！？

同樣寫星星，〈台灣的孩子〉一詩裡，「滿天的星星偷偷記下他們睡前的希望／醒來張眼就看到燦爛的陽光」⁵²，星星彷彿許願池的小精靈，擁有實現孩子願望的能力，陽光代表每一天都充滿希望；〈火金姑〉則寫道：「火金姑是地上的星」⁵³，把螢火蟲會發光的特性與星光連結，形容螢火蟲是在地面發光的星星；〈爸爸〉第二段將父親比擬為太陽、月亮、星星等天空意象，透過孩子的想像世界，揭示父愛的溫暖：

爸爸也像太陽

捉迷藏的時候

再暗的角落都被他照亮

爸爸也像月亮

散步的時候

⁵¹ 向陽，〈天上的星星〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 12-13。

⁵² 向陽，〈台灣的孩子〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 43。

⁵³ 向陽，〈火金姑〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997），頁 34。

陪我走過大街小巷
 爸爸也像星星
 睡覺以前 說完故事
 替我點亮床前的燈
 爸爸 嗯 爸爸也像燈
 很多我不懂的地方
 都請他為我說明⁵⁴

捉迷藏、散步、睡前故事……都是小孩與父親互動的經驗，在孩子眼中，捉迷藏總能找到他的父親就像太陽一樣，陽光可以照進每個角落，陪著他散步的父親則像月亮，守護著他、為他照亮前方的路，睡前在床邊說故事的父親，宛若明燈，為他解開一切疑問。

四、從觀看到想像的鏡子意象

台語版《鏡內底的囡仔》、華語版《鏡子裡的小孩》，選用鏡子作為主軸，以拉康「鏡像理論」為基礎，詩集收錄的十首台語童詩都跟鏡子有關，每首都運用到鏡子意象。鏡子所反射出的畫面雖類似現實，卻不是實像，因此虛像的鏡中世界比現實世界擁有更多想像空間，李瑞騰在〈說鏡——現代詩中一個原型意象的試探〉一文指出，臨鏡此一行動模式可概括為「對鏡——見影——反應」，並歸結出現代詩的鏡子意象與「生死」和「自我」兩個原型關係密切⁵⁵。觀察向陽《鏡內底的囡仔》、《鏡子裡的小孩》兩冊童詩作品可以發現，詩作都是從小孩與鏡子的互動進行開展，先是「人對鏡」的觀看，繼而「鏡之反射」，虛像出現，隨即「人

⁵⁴ 向陽，〈爸爸〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 29。

⁵⁵ 李瑞騰，〈說鏡——現代詩中一個原型意象的試探〉，《新詩學》（台北縣：駱駝，1997），頁 78-112。

之反應」，產生內心活動，這些作品也與「自我」主題高度相關，鏡子不僅能映照出個人形象，照鏡子所產生的自我影像更可視為「第二個自我」，面對「第二個自我」，每個人反應出的情感各有不同，可能是自負或者自戀，也可能是自悲，鏡子在反映物像形貌的同時，亦反映出觀看者的內心。

《鏡內底的囡仔》、《鏡子裡的小孩》所收錄的第一首詩〈鏡內底的囡仔〉、〈鏡子裡的小孩〉，就是從小孩的好奇心出發，寫下孩童照鏡子時，一連串的互動和想法：

〈鏡內底的囡仔〉	〈鏡子裡的小孩〉
鏡內底的囡仔	鏡子裡的小孩
和我生做仝一款	和我長得一模一樣
我有目睷	我有眼睛
伊嘛有目睷	他也有眼睛
我有頭毛	我有頭髮
伊嘛有頭毛	他也有頭髮
我有喙	我有嘴巴
伊嘛有喙	他也有嘴巴
我的前齒落仔了	我的門牙掉光了
伊嘛落仔了	他的也掉光了
我問伊	我問他
你叫啥物名	你叫什麼名字

伊煞嘛和我仝款 同齊開喙閣合喙	他居然和我一樣 同時張開嘴巴又閉上嘴巴
伊和我無仝的是 毋管我按怎喝 伊攏袂應聲 ⁵⁶	他和我不一樣的是 無論我怎麼叫他 他都不回答 ⁵⁷

向陽自述童詩寫作經驗時，對此詩曾有如下說明：

這多少參雜了我童年對著鏡子發呆、驚奇的經驗。為什麼一片玻璃可以映照出一模一樣的「我」來？「鏡內底的囡仔」為什麼和我一樣，我有眼睛他也有眼睛，我的門牙掉了他的門牙也不見了？但又為什麼，我大聲叫他，他卻不回我話？⁵⁸

〈鏡內底的囡仔〉、〈鏡子裡的小孩〉便是以小孩腦海中浮現的這些問題發展出來的，詩作一開始肯定地說，鏡中小孩和自己長相相同，第二段、第三段進一步描摹彼此都有眼睛、頭髮、嘴巴，也都缺了門牙，第四段鏡外我詢問鏡中的小孩叫什麼名字，第五段看似相同其實相異，兩人看起來都動了動嘴巴，但不同的是，鏡外我是真實的人，能夠道出問句，而鏡中小孩終究只是鏡子映照出的虛像，嘴巴看似有開合的動作，卻無法實際發出聲音，第六段確認了彼此的不同，鏡外我反覆呼喊，鏡中小孩始終只有嘴型沒有聲音。拉康將兒童認識自我的過程分成

⁵⁶ 向陽，〈鏡內底的囡仔〉，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁵⁷ 向陽，〈鏡子裡的小孩〉，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁵⁸ 向陽，〈為台灣兒童寫詩的驚喜：我的童詩創作初旅〉，《喧嘩、吟哦與嘆息——台灣文學散論》（台北縣：駱駝，1996），頁199。

鏡像三階段，〈鏡內底的囡仔〉、〈鏡子裡的小孩〉正是「鏡像理論」的第一與第二階段，「把自己的影像當作一個可與之進行遊戲的伙伴來看待」、「還不能區分自己與自己的鏡像」⁵⁹。關於觀看，John Berger 指出：「能觀看後不久，我們就意識到別人也能觀看我們」⁶⁰，正因為小孩把鏡中影像當成另一個人，認為自己在看他，他也在看我，因而除了觀察鏡中影像與自己的相同或相異，更嘗試與其對話。

延續詩集第一首詩對鏡中我與鏡外我的異同辯證，第二首詩〈倒面佮正面〉、〈左邊跟右邊〉與第三首詩〈全款和精差〉、〈相似和差異〉同樣以此為發展脈絡，詩作〈倒面佮正面〉、〈左邊跟右邊〉寫道：

〈倒面佮正面〉	〈左邊跟右邊〉
鏡內底的囡仔	鏡子裡的小孩
和我生做真全款	和我長得很相像
我會笑	我會笑
伊嘛會笑	他也會笑
我會結目頭	我會皺眉頭
伊嘛會結目頭	他也會皺眉頭
我會使目尾	我會轉動眼珠子
伊嘛會使目尾	他也會轉動眼珠子
我會裝小鬼仔面	我會扮鬼臉
伊嘛會裝小鬼仔面	他也會扮鬼臉

⁵⁹ 王國芳、郭本禹，《拉岡》（台北：生智，1997），頁 140。

⁶⁰ John Berger 著，戴行鉞譯，《藝術觀賞之到》（台北：台灣商務，1993），頁 3。

鏡內底的囡仔 和我生做又閣無全款 我的正面 是伊的倒面 我的倒耳 是伊的正耳 我用正手提齒抵 伊顛倒用倒手 連我的齒膏面頂寫的字 伊嘛共我顛倒楚過來 我的倒面 伊的正面 到底我的倒面是正的 抑是伊的正面是倒的 真想欲共伊反過來 和伊比並一下 看是伊較正？ 抑是我較正？⁶¹	鏡子裡的小孩 和我長得又不太像 我的右邊 是他的左邊 我的左耳 是他的右耳 我用右手拿牙刷 他反過來用左手 就連我的牙膏上寫的字 他也將那些字翻轉過來 我的左邊 他的右邊 到底我的左邊是對的？ 還是他的右邊是對的？ 真想將他翻轉過來 和他比較一下 看是他比較對？ 還是我比較對？⁶²
---	--

〈倒面恰正面〉、〈左邊跟右邊〉的鏡子意象，一方面發揮了鏡子映照的意涵，

⁶¹ 向陽，〈倒面恰正面〉，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁶² 向陽，〈左邊跟右邊〉，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

另一方面突顯了鏡中影像左右顛倒的特性。鏡外我對著鏡子做出各式各樣的臉部表情，鏡中小孩也以相同的神情來回應，然而，細看鏡中小孩形貌，鏡外我猛然發現，兩個人的左邊跟右邊是相反的，開頭點出的「很相像」，頓時變成了「不太像」。值得注意的是，不只是耳朵左右不同、拿牙刷的手左右相反，就連牙膏上面的字樣，在鏡子的映照下，也變得左右翻轉了，鏡外的我不禁感到納悶，到底誰才是正的，誰又是反的呢？這首詩屬於拉康「鏡像理論」的第二階段，小孩可以區分自己與旁人，但尚無法分辨自己和自己的影像，因此鏡中我被鏡外我當成是另外一個人。

第三首詩〈全款和精差〉、〈相似和差異〉，鏡外的小孩繼續思索鏡中的小孩與自己的異同，父母也在這首詩裡第一次登場：

〈全款和精差〉	〈相似和差異〉
鏡內底的囡仔 哪會和我生做遮全款？ 我問爸爸 爸爸笑一下 儂囡仔 鏡會照人 你照鏡 鏡照你 照出來 當然嘛和你生做攏全款	鏡子裡的小孩 怎會與我很相似？ 我問爸爸 爸爸笑一下 傻孩子 鏡子會照人的樣子 你照鏡子 鏡子照你 照出來 當然和你很相似

鏡內底的囡仔 哪會和我生做有精差？ 我問媽媽 媽媽笑一下 乖囡仔 鏡是物件 無性命 你會走 鏡袂走 當然嘛和你生做有精差 鏡敢真正和我攞全款？ 鏡會曉照出我的形 我哪會照袂出鏡的影？ 鏡敢真正和我有精差？ 逐擺我走離開 鏡內底的囡仔閣亦會走去覘 ⁶³	鏡子裡的小孩 怎會與我有差異？ 我問媽媽 媽媽笑一下 乖孩子 鏡子是物品 沒有生命 你會跑 鏡子裡的小孩不會跑 當然和你有差異 鏡子裡的小孩真的和我很相似嗎？ 鏡子照得出我的形影 為什麼我照不出鏡子裡小孩的形影？ 鏡子裡的小孩真的和我有差異嗎？ 只要我一離開 鏡子裡的小孩為什麼也會躲起來？ ⁶⁴
---	--

從為什麼一樣到為什麼不一樣，鏡外我向父母提問，也對自己發問，細究最末段的問題，不難發現，這是接續父母親回答之後的再一問，路寒袖認為：「向陽以理性的邏輯架構，透過小孩子照鏡的生活趣味感，幫孩子提出問題，也用這些

⁶³ 向陽，〈全款和精差〉，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁶⁴ 向陽，〈相似和差異〉，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

問題回答他們」⁶⁵。詩中我問爸爸為什麼鏡內的小孩跟自己一模一樣，爸爸回答那是因為鏡子會照人，所以照出一樣的人來，但詩中我卻不明白，如果真的相同，那為什麼鏡子可以照出我的影像，我卻照不出鏡子的形象；詩中我問媽媽為什麼鏡內的小孩跟自己不同，媽媽回答那是因為人會動，鏡子不會動，所以兩者有區別，但詩中我依舊感到疑惑，因為既然不一樣，那為什麼每一次自己從鏡子前面走開，鏡子裡的小孩也會跟著跑去躲起來。

不論是〈鏡內底的囡仔〉、〈鏡子裡的小孩〉、〈倒面加正面〉、〈左邊跟右邊〉還是〈全款和精差〉、〈相似和差異〉，這三組詩的第一行詩句都是「鏡內底的囡仔」、「鏡子裡的小孩」，詩中的鏡子意象都以映照物像為主要意涵，且伴隨著一條共通的主線，小孩在觀看鏡中影像的過程中，反覆思尋著鏡外我與鏡中小孩的異同，試圖釐清彼此究竟是同還是異，就像徐錦成所指出：「詩中的囡仔對於鏡子的映像功能已不再驚奇了，而能更進一步思索鏡中、鏡外的虛實與正反的辯證」⁶⁶。到了詩集的第五首詩〈有影的參無影的〉、〈真實的以及虛幻的〉，小孩已經可以辨識出鏡中影像是虛像了：

〈有影的參無影的〉	〈真實的以及虛幻的〉
鏡內底的囡仔 是無影的	鏡子裡的小孩 是虛幻的
鏡外口的囡仔 是有影的	鏡子外頭的小孩 是真實的

⁶⁵ 路寒袖，〈鏡內底的囡仔〉，《中國時報》（1997.11.6），第 46 版。

⁶⁶ 徐錦成，〈一面解讀兒童詩的哈哈鏡——從拉康的「鏡像階段」理論看幾首「鏡子詩」〉，《兒童文學學刊》6 期（上卷）（2001.11），頁 278。

無影的囡仔跔佇鏡內底	虛幻的小孩在鏡子裡頭
有影的囡仔倚佇鏡外口	真實的小孩在鏡子外頭
有影的囡仔就是我	真實的小孩就是我
無影的囡仔嘛是我	虛幻的小孩也是我
無影的我跔佇鏡內底	虛幻的我在鏡子裡頭
有影的我倚佇鏡外口	真實的我在鏡子外頭
鏡內底的我	鏡子裡頭的我
是無影的囡仔	是虛幻的小孩
鏡外口的我	鏡子外頭的我
是有影的囡仔 ⁶⁷	是真實的小孩 ⁶⁸

在〈有影的參無影的〉、〈真實的以及虛幻的〉裡，鏡子依舊擔任著反映物像的作用，但與前面幾首詩作不同的是，此詩的小孩已進入拉康「鏡像理論」的第三階段，不僅能夠辨識出鏡中的小孩屬於虛像，更清楚地知道鏡中的小孩就是自己，劉于慈認為：「向陽強化了鏡像裏自我與他者的對照關係，使其並非單純的比對，而是增加了哲學思考的詮釋角度」⁶⁹。

第六首詩作〈大的抑是細的？〉、〈大還是小？〉延續著鏡子裡的小孩就是自

⁶⁷ 向陽，〈有影的參無影的〉，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁶⁸ 向陽，〈真實的以及虛幻的〉，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁶⁹ 劉于慈，〈形式跨界與成長想像——論向陽兒童詩《鏡內底的囡仔》、《我的夢夢見我在夢中作夢》與《春天的短歌》〉，收錄於黎活仁、白靈、楊宗翰主編，《閱讀向陽》（台北：秀威資訊，2013），頁333。

己的認知：

〈大的抑是細的？〉	〈大還是小？〉
近近倚佇鏡的頭前的囡仔 就是我 鏡內底，鏡外口 兩個我 平平大細身	近近站在鏡子前面的小孩 就是我 鏡子裡頭，鏡子外頭 兩個我 大小都相稱
遠遠倚佇鏡的頭前的囡仔 嘛是我 鏡內底，鏡外口 兩個我 大細無全身	遠遠站在鏡子前面的小孩 也是我 鏡子裡頭，鏡子外頭 兩個我 大小不相稱
倚近近的我 賭半個身軀佇鏡內底 倚遠遠的我 規個身軀攏佇鏡內底	站得近的我 半個身子留在鏡子裡頭 站得遠的我 整個身子都在鏡子裡頭
哪會按呢？ 半身的我 哪會比規身的我較大？ 哪會按呢？	怎會這樣？ 半身的我 怎會比全身的我還大？ 怎會這樣？

倚近近的我 哪會比倚遠遠的我較細？ ⁷⁰	站得近的我 怎會比站得遠的我還小？ ⁷¹
------------------------------------	------------------------------------

此詩明白指出鏡裡、鏡外是「兩個我」，可見鏡外我已經明白鏡中小孩就是自己，不同於詩集前三首詩對鏡子內外異同的辯證，〈大的抑是細的？〉、〈大還是小？〉透過自己與鏡中影像比較大小的經過，帶出遠近與大小的差異問題，當鏡外我靠近鏡子時，「兩個我」一樣大、都是半身，但當鏡外我走到遠處時，鏡子裡的我變成小小的全身，鏡外我反而大過於鏡子裡的我，遠大而近小的異常現象，不禁讓小孩感到訝異與困惑。再換一個角度想，大與小其實是相對來的，並非絕對，每一個人都不會永遠屬於大或是小，詩人藉由鏡中人像代表外界，當參照物改變，我與外界的大小關係亦會產生變化，如同黃吟如對此詩延伸意義的詮釋：「詩人以生活的淺易現象影射個人對自我在社會中所處『位置』的思索」。⁷²

從前述的詩作討論可以發覺，鏡的象徵意涵主要都是由鏡的特性衍生而來的，比如根據鏡能反射影像的功能，延伸為鏡除了能反映外象外，還能反映內心，小孩面對鏡子時的一連串發問，無非就是內在思維的轉化過程；此外，鏡子所映照出的影像是左右顛倒的，部分詩作也強化了鏡中影像顛倒的特徵，成為書寫題材。前文已論及鏡子從映照形象到映照內心的象徵意涵，在相關詩作中可以發現，鏡子不單作為一個映照物像的工具，它更是小孩說話的對象，鏡外的小孩對著鏡子不斷編織著自己的想像，正是《鏡內底的囡仔》、《鏡子裡的小孩》的創作主軸，此一特徵在詩集後半部的詩作更顯鮮明，關於後四首詩作，向陽曾言：

透過四首詩作，我企圖描繪，鏡子對孩童其實也是一個夢想（**夢見我的鏡**），

⁷⁰ 向陽，〈大的抑是細的？〉，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁷¹ 向陽，〈大還是小？〉，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁷² 黃吟如，〈想像與真實——評介向陽《鏡內底的囡仔》〉，《國語日報》（2005.8.3），第13版。

一道進入想像世界中的門（**鏡是一片門**）；孩子透過鏡子觀看世界、體會人間的感情（**鏡的爸爸媽媽**），同時也找到傾訴對象（**給鏡講的心內話**），最後一首同時也作為這本詩集的「收尾」，具有反芻前面九首作品的作用。⁷³

後四首詩作加強處理了孩童對於鏡子的情感與想像，例如〈**鏡的爸爸媽媽**〉、〈**鏡子的爸爸媽媽**〉，除了對鏡中小孩的情感，更融入親情的色彩：

〈 鏡的爸爸媽媽 〉	〈 鏡子的爸爸媽媽 〉
早時爸爸欲上班進前	早上爸爸要上班前
攏會倚佇鏡的頭前	總會站在鏡子前頭
整理伊的衫	整理他的儀容
結領帶	打領帶
梳頭毛	梳頭髮
有一工	有一天
我走去揣爸爸	我跑去找爸爸
發現鏡內底的囡仔	發現鏡子裡的小孩
嘛覷佇阮爸爸的身軀後壁	也躲在我爸爸的身子後頭
偷偷仔共我看	偷偷地看著我
親像驚我	好像害怕我
搶伊的爸爸	搶走他的爸爸

⁷³ 粗體字為詩名，原文即加粗表示。向陽，〈為台灣兒童寫詩的驚喜：我的童詩創作初旅〉，《喧嘩、吟哦與嘆息——台灣文學散論》（台北縣：駱駝，1996），頁 200-201。

暗時媽媽欲睏進前 攏會坐佇鏡的頭前 拭伊的面妝 抹面霜 吹頭毛 有一暝 我走去搵媽媽 看著鏡內底的囡仔 嘛覘佇阮媽媽的身軀後壁 偷偷仔共我瞋 親像驚我 纏伊的媽媽 鏡內底的囡仔 亦有爸爸媽媽 鏡內底的囡仔 你知無 你的爸爸媽媽 嘛是我的爸爸媽媽⁷⁴	晚上媽媽要就寢前 都會坐在鏡子前頭 卸除她的臉妝 擦面霜 吹頭髮 有一晚 我跑去找媽媽 看到鏡子裡的小孩 也躲在我媽媽的身子後頭 偷偷地瞧著我 好像害怕我 纏住他的媽媽 鏡子裡的小孩 你也有爸爸媽媽 鏡子裡的小孩 你知道嗎 你的爸爸媽媽 也是我的爸爸媽媽⁷⁵
--	---

〈鏡的爸爸媽媽〉、〈鏡子的爸爸媽媽〉描寫小孩在父母照鏡子時，跑去父母身旁所見到的鏡中影像，詩中寫道，鏡中的小孩躲在爸爸媽媽的身後，偷偷打量

⁷⁴ 向陽，〈鏡的爸爸媽媽〉，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁷⁵ 向陽，〈鏡子的爸爸媽媽〉，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

著鏡外的小孩，彷彿害怕鏡外的小孩會搶走他的父母，其實鏡中的小孩就是鏡外的小孩，鏡外我所看到的，正是自己害怕父母親會被搶走的神情，詩末，鏡外我對鏡中的小孩說：「你的爸爸媽媽／也是我的爸爸媽媽」，原先擔憂與爭寵的情緒瞬間轉為同理心的關愛。

〈鏡是一片門〉、〈鏡子是一扇門〉則傳達出鏡外我想和鏡中小孩一同玩耍的心情：

〈鏡是一片門〉	〈鏡子是一扇門〉
鏡是一片門	鏡子是一扇門
我倚佇這片	我站在這邊
鏡內底的囡仔	鏡子裡的小孩
倚佇另外一片	站在另一邊
我攞手	我招手
招鏡內底的囡仔	招呼鏡子裡的小孩
出來佱我要	出來跟我玩
鏡內底的囡仔	鏡子裡的小孩
嘛攞手	也招手
招我入去	招呼我進去
佱伊耍	跟他玩
鏡是一片門	鏡子是一扇門
一片拍袂開的門	一扇打不開的門

毋管我按怎揀	無論這邊的我怎麼推
毋管鏡內底的囡仔按怎揀	無論那邊的小孩怎麼推
攞揀袂開 ⁷⁶	都推不開 ⁷⁷

鏡外的我向鏡中的小孩招手，邀請他過來一道玩耍，結果鏡外我看見鏡中小孩也在對著自己招手，似乎也在邀請自己過去玩，可惜鏡外我怎麼也無法穿越鏡子，不能一圓進入鏡中世界的心願。孩子對於鏡中世界的想像，讓鏡子擁有日常用品以外的可能，雖然〈鏡是一片門〉、〈鏡子是一扇門〉中的鏡子是一面打不開的門，但到了〈夢見我的鏡〉、〈夢見我的鏡子〉一詩，小孩通過夢，實現了與鏡子一同遊玩的願望：

〈夢見我的鏡〉	〈夢見我的鏡子〉
昨暝眠夢	昨夜作夢
夢見我的鏡醒過來	夢見我的鏡子醒過來
偷偷走來我的眠床前	偷偷地跑到我的床前
看我醒眠	看我也醒過來
共我講歹勢	跟我說對不起
共你吵起來囉	把你吵醒了
昨暝眠夢	昨夜作夢
夢見我的鏡	夢見我的鏡子
對壁面頂行落來	從牆壁上走下來

⁷⁶ 向陽，〈鏡是一片門〉，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁷⁷ 向陽，〈鏡子是一扇門〉，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

行到我的窗仔前 參天頂的星拍招呼 等一下，阮欲來囉 昨暝眠夢 夢見我的鏡 親像地毯仝款 載我飛出窗仔外 和天頂的星鬥陣耍 啊，一个真趣味的夢⁷⁸	走到我的窗子前 和天上的星星打招呼 等一下，我要跟來了 昨夜作夢 夢見我的鏡子 像地毯一樣 載著我飛出窗外 和天上的星星玩遊戲 啊，真好玩的夢⁷⁹
--	---

西洋兒童文學作品把鏡子當成通往另一世界的入口，例如《愛麗絲夢遊仙境》的續集《鏡中奇緣》⁸⁰，愛麗絲走進壁爐上的鏡子，來到文字和現實世界左右相反、整個國度就像西洋棋盤一樣的鏡中世界。向陽筆下的孩子雖然沒有穿越鏡子，但透過夢，同樣進入新的世界，夢裡的鏡子不僅走向主角，還開口說話，更變身為一張空中飛毯，載著孩子飛往星空國度，詩中我乘著鏡子翱翔於夜空，與點點星光同樂，即便已經從夢中醒過來，仍回味著這一場有趣的夢，可見小孩多麼冀望鏡子成為他的玩伴。

與鏡子作伴、同樂的心情，以及對鏡子的諸般想像，到了〈共鏡講的心內話〉、〈對著鏡子說〉一詩，則有更深刻的描繪：

⁷⁸ 向陽，〈夢見我的鏡〉，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁷⁹ 向陽，〈夢見我的鏡子〉，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁸⁰ Lewis Carroll 作，林望陽譯，《鏡中奇緣》（台北縣：小知堂文化，2001）。

〈共鏡講的心內話〉	〈對著鏡子說〉
啥物人發明你 會當照出所有接近你的物 好看的，你照出好看面 歹看的，你照出歹看面 連面肉面頂 一粒小小的痣 你嘛記甲清清楚楚	是什麼人發明了你 能夠照出所有接近你的人 長得好看的，你照出好看的臉 長得難看的，你照出難看的臉 就連掛在臉上 一顆小小的痣 你也照得一清二楚
啥物人發明你 親像錄影機仝款 會當照出踎你頭前振動的姿勢 我伸舌，你隨伸舌 我摸鼻，你隨摸鼻 連我目眉動一下 你嘛同齊 對我動目眉	是什麼人發明了你 就像錄影機一樣 能夠照出在你面前擺出的動作 我伸伸舌頭，你立刻伸伸舌頭 我摸摸鼻子，你立刻摸摸鼻子 就連我眉頭動一下 你也同時 跟著我動一下眉頭
發明你的人 有淡薄仔飯桶 伊袂記得共你安一粒心 予你會當看出 好看面的人嘛有歹心腸 歹看面的人亦有好心腸	發明你的人 稍稍笨了些 他忘了要為你裝一顆心 讓你可以看出 長得好看的人可能有顆壞心腸 長得難看的人可能有顆好心腸

發明你的人	發明你的人
有一寡仔刁工	似乎有意開你玩笑
伊袂記得予你一个聲帶	他忘了要為你裝一副聲帶
親像錄音機全款	就像錄音機一樣
會當共我講古	可以講故事給我聽
會當佢我開講 ⁸¹	可以陪我說悄悄話 ⁸²

此詩是小孩對著鏡子傾訴自己的想法，把鏡子當成朋友，從中可見孩童對鏡子的情感，正如拉康「鏡像理論」的闡述：「兒童在鏡子前顯得『喜孜孜』……為自己的『鏡像』所吸引」⁸³。在首段中，小孩對鏡子能夠清楚反映物像的本事表達驚嘆，到了第二段，小孩讚嘆鏡子能靈活複製自己的表情，此一特徵在〈倒面佢正面〉、〈左邊跟右邊〉一詩裡亦可窺見，這樣前後呼應的安排，誠如前文所述，向陽以〈給鏡講的心內話〉為整本詩集作結，以此詩來反芻其它詩作。再者，〈給鏡講的心內話〉、〈對著鏡子說〉的三、四段，表達了小孩對鏡子的期望，希望鏡子能夠反映出人心好壞，希望鏡子可以和他談天說地，這樣的盼望一來出自小孩對鏡子的想像，二來也可視為「鏡」的衍義。

五、從排列到符號的圖象技巧

賞讀童詩有許多不同的切入點，徐守濤主張：「可以是主題，可以是意象，也可以是形式」⁸⁴，向陽童詩不僅透過具體符號來表現抽象思想與意念，詩人更運用

⁸¹ 向陽，〈共鏡講的心內話〉，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁸² 向陽，〈對著鏡子說〉，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010），無頁碼。

⁸³ Michael Payne 作，李爽學譯，《閱讀理論：拉康、德希達與克麗絲蒂娃導讀》（台北：書林，1996），頁 41。

⁸⁴ 徐守濤，〈兒童詩〉，收錄於林文寶、徐守濤、陳正治、蔡尚志合著，《兒童文學》（台北：五南，

外在形式之經營，拓展童詩的想像世界。談到詩的形式，岩上認為：「雖然詩以『詩意』為主，詩之造型也為詩人創作要件之一」⁸⁵，陳正治也說：「兒童詩的外形排列，沒有固定的形式，但是兒童詩的作者，為了使抽象的語言文字更能表現詩歌的藝術效果，也就是更能表現作品的抒情美、音樂美和繪畫美，都非常重視詩行的排列」⁸⁶。

蕭蕭認為，「妙用空白」是圖象詩常見手法⁸⁷，向陽的〈排隊的樹〉一詩，便是運用空格讓看似整齊的詩蘊含更豐富的層次：

一棵樹兩棵樹三棵樹四棵樹五棵樹
六棵樹七棵樹八棵樹九棵樹十棵樹

樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹
樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹
樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹
樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹
樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹
樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹
樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹
樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹	樹

由左至右排列整齊的樹站在高山上
從上到下對正劃一的樹站在風雨裡⁸⁸

〈排隊的樹〉句首與句尾都是對齊的，整首詩看起來彷彿一個長方形，仔細觀察則會發現，第一段細數著一棵樹、兩棵樹、三棵樹，第二段的内容由不斷重複的「樹」字與空格組成，共有八行，每行皆為八個「樹」字及七個空格，錯落

1996)，頁 156。

⁸⁵ 岩上，〈走入童詩的世界（二）〉，《走入童詩的世界》（南投市：南投縣文化局，2015），頁 101。

⁸⁶ 陳正治，〈兒童詩的外形排列〉，《兒童詩寫作研究》（台北：五南，1995），頁 303。

⁸⁷ 蕭蕭，〈圖象詩：多種交疊的文類〉，《現代新詩美學》（台北：爾雅，2007），頁 344。

⁸⁸ 向陽，〈排隊的樹〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 38。

有序的「樹」字，每一個字都象徵一棵樹，同時藉由詩句的反復，組成一大片樹林。值得注意的是，空格在此扮演了化龍點睛的功用，突顯了「樹」字，詩人選用八行乘八字的布局，計有六十四個「樹」字，六十四會讓人聯想到《易經》的六十四卦象，雖然同樣是文字「樹」，但每一棵樹都有不同的面貌，「不易」以及「變易」其實並存，向陽為此詩寫的附註談到：「圖像的喻意，象徵無窮的樹」⁸⁹，亦呼應著《易經》「天行健」生生不息的概念。

趙天儀指出，繪畫性是詩的傾向之一，圖畫詩「是以語言文字當作繪畫的工具」⁹⁰，向陽童詩集中的〈囚〉，正是典型的圖象詩：

```

團困團團團困團團團困團團團
團      團      團      團

團      團 人 團      團
困      困      困      困
團困團團團困團團團困團團團
團      團      團      團

團      團 人 團      團
困      困      困      困
團困團團團困團團團困團團團
團      團      團      團

團 人 團      團 人 團
困      困      困      困
團困團團團困團團團困團團團91

```

〈囚〉一詩的外形正是由「囚」字開展出來的，首先，整首詩最外圍由「團團團困」連接起的框架，組成了部首「口」，中間四個字級較大的「人」字，排列

⁸⁹ 向陽，〈排隊的樹〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 39。

⁹⁰ 趙天儀，〈評景翔編選《蝴蝶飛舞》〉，《兒童詩初探》（台北：富春文化，1992），頁 202。

⁹¹ 向陽，〈囚〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 30。

出另一個更大的「人」，整首詩看起來就像「囚」字。楊鴻銘論及新詩形式時，曾言：「以文字排成意念所想描寫的事物或概念的圖形，使詩句除了表意之外，也能表其形狀，也能夠勒簡單的輪廓，叫做象形排列」⁹²，詩作〈囚〉正是一首以字象形的作品。再者，細看四個「人」字的位置，每一個「人」字都被反覆出現的「團」、「團」、「團」、「困」包圍，構成一個又一個的「囚」字。謝佳吟析論此詩時談到：「囚，若做動詞，則解釋為拘禁；若作為名詞，則為被拘禁的犯人或俘虜」⁹³，整首詩雖然沒有出現「囚」字，僅使用了「團」、「團」、「團」、「困」、「人」五個字，但向陽巧妙透過文字的選用、詩句形式的安排，揭示「囚」字意涵，「團」、「團」、「團」、「困」字形都有「口」，因此文字連續排列在一起時，就好像一塊塊磚頭砌成的牢籠，將其中的「人」完全監禁。

張漢良認為，「訴諸詩行幾何安排，發揮文字象形作用，甚至空間觀念的詩」都屬於「具體詩」，其同時談到視覺符號若運用得宜，可強化具象感⁹⁴。前述〈排隊的樹〉、〈囚〉是向陽以詩行構築形狀的例證，〈說給雨聽的話〉、〈夢的筆記〉則是向陽選用符號取代文字的詩例，〈說給雨聽的話〉一詩導入電腦打字時可插入的標點符號「·」、「！」與特殊符號「※」，傳達言外之意：

在灰暗的天空的畫布上

你想為我畫些什麼？

...

...

....

一點一點，一滴一滴

⁹² 楊鴻銘，〈新詩建築的方法〉，《孔孟月刊》451期（2000.3），頁48-49。

⁹³ 謝佳吟，〈台灣童詩的形式研究〉（國立台北教育大學語文與創作學系語文教學碩士班碩士論文，2016），頁79。

⁹⁴ 張漢良，〈論台灣的具體詩〉，《創世紀詩刊》37期（1974.7），頁14。

不停擺動的你的手會不會痠啊！

在黑色的雲層的隙縫中

你想向我說些什麼？

！！！！

！！！！

！！！！

一聲一聲，一句一句

不停喊叫的你的喉嚨會不會痛啊！

在靜謐的下午窗子外

你想要我幫你做些什麼？

※※※

※※※

※※※※

一遍一遍，一陣一陣

不停靠著窗的你的臉會不會冷啊！⁹⁵

全詩分作三段，採用相似結構書寫，每一段的第一行都先點出場景，第二行皆為問句，由詩題〈說給雨聽的話〉可以得知，詩中我提問的對象「你」就是雨，第三至五行完全使用符號書寫，三段均是第三行三個符號、第四行三個符號、第五行四個符號的形式，第六行則由兩句各四個字的類疊組成，第七行使用呼告，繼續對雨發問。詩中的間隔號「·」、驚嘆號「！」及特殊符號「※」，都是雨的圖

⁹⁵ 向陽，〈說給雨聽的話〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 10-11。

象化，由點到線、再到面，三個段落正代表下雨的進程，第一段連續出現的「·」，是雨剛落下的狀態，呼應著詩句「一點一點，一滴一滴」，第二段的「！」，是雨滴從天而降，宛若一條細線的視覺暗示，驚嘆號下方的小圓點，就好像雨滴落地面濺起的水花，第三段的「※」，是雨水在窗戶流過的印記，也是隔著玻璃窗望見的雨中即景。

不只是運用標點符號作為圖象表徵，向陽在〈夢的筆記〉一詩裡，更是直接以特殊符號及圖案取代文字：

夢見 

夢見 

夢見 

夢見 

夢見 

好奇怪的夢

 在我的作業上寫滿了字

 從我的書包中探出頭來

 在我的日記上跳探戈

 從我的書桌前溜走了

 在我的衣服上綻開著

好難懂的夢

夢見  寫了一封 

夢見  畫了很多 

夢見  搖了一通 

夢見 ☎ 開了一朵 ☼

夢見 ☼ 變成一隻 ☞⁹⁶

第一段共五行，娓娓道出夢境中的事物，然而，詩人對夢的描述不只是文字，他將筆、信封、打勾符號、電話與花，通通變成圖案來表示，藉由文字符號與圖象符號的互動，強化讀者的視覺想像。陳義芝認為：「最耐人尋味的是✓字型的勾，像身體部位的隱喻」⁹⁷，觀察詩作出現的符號元素，可以發現，寫信、打電話都會運用到手，因此打勾符號不只是圖案，亦是手的形體暗示。整首詩在結構設計上同樣具有巧思，第一段的圖案出現在句末，到了第二段，圖案從句首開始，第三段則是每個圖案皆使用兩次，營造出綿延與循環的效果。值得一提的是，五個圖案中第一個出現的是筆，最後一個為花，在全詩第一行就能看到筆，最後一行以花與筆作結，花變成了筆，對應詩題〈夢的筆記〉來看，意味著美好事物都是寫作的題材，同時隱喻著妙筆生花，筆不僅速寫下了夢境，更是實現詩人夢的工具。

六、結語

本文通過向陽童詩色彩意象、自然意象、鏡子意象與圖象技巧的討論，爬梳詩作的視覺思維，在不同的文化環境中，符號象徵會存在不一樣的文化觀點，色彩象徵原本就多義，因此可以看到，當同一個色彩出現在不同的作品之中，所隱射的意涵可能是不同的，向陽童詩的色彩顯得多彩且多元，詩人運用單一色彩的重複出現，或者多種色彩的調和，豐富詩作的視覺畫面及內在情感，再者，詩人筆下的色彩不僅是視覺的，更擅於結合視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺五感，從

⁹⁶ 向陽，〈夢的筆記〉，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002），頁 12-13。

⁹⁷ 陳義芝，〈名與實——台灣「學院詩人」創作特色〉，《風格的誕生：現代詩人專題論稿》（台北：允晨文化，2017），頁 263。

視覺描摹再拓展到其他知覺感受，讓詩作更為生動。

再者，在向陽使用色彩意象的童詩裡，常能見到色彩意象與自然意象交疊出現，同樣負載色彩意義、能引發視覺聯想的自然意象，在向陽筆下往往不只是單純的景觀描繪而已，詩人敏銳地透過文字表現鏡頭的轉移，帶領讀者去感受情節與細節，向陽更運用轉化手法將植物意象擬人化，或將人物主角擬物化，賦予角色新的可能，展開自然意象的心靈世界，從萬物到人生哲理，透過意象之間的互動，呈現情感及思想。

觀察《鏡內底的囚仔》、《鏡子裡的小孩》中的鏡子意象，從主角的觀看出發，透過鏡子開展出故事與想像，鏡子可以僅是反映物像的工具，也可以伴隨主角對鏡中影像的反應而有更深的象徵意義，不論鏡子的象徵意義為何，在這些詩作中，一旦缺少了鏡子的存在，後續的反應也就不會出現了，由此可見，鏡子意象在作品中有其重要性。姚一葦論及文學欣賞時，曾經談到：「愈是好詩，愈能提示一種普遍的人生經驗」⁹⁸，文本訴說的雖然是作者個人經歷，但其相似於大眾的共通經驗，讓讀者在閱讀的同時，投影出個人經驗，產生共鳴，《鏡內底的囚仔》、《鏡子裡的小孩》正是從小孩照鏡子的共通經驗出發，透過鏡子實體作為象徵，讓抽象的情意變得具體化，同時藉由鏡中產生的「虛像」與現實的「實像」交錯出現，引發讀者想像。

此外，向陽〈排隊的樹〉、〈囚〉、〈說給雨聽的話〉、〈夢的筆記〉四首童詩，分別展現了空格運用、圖象排列、符號及圖案入詩的視覺表現技巧，詩人結合了文字與圖象各自的優點，賦予符碼多重的符意，因此詩作不只是富有圖象性與趣味性，更蘊含著思想性，而這正是向陽童詩的一大特徵。

⁹⁸ 姚一葦，《欣賞與批評》（台北：遠景，1982再版），頁32。

參考書目

詩集

- 向陽，《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997）。
- 向陽，《春天的短歌》（台北：三民書局，2002）。
- 向陽，《亂》（台北縣：INK 印刻，2005）。
- 向陽，《銀杏的仰望》（台北：故鄉，1979 再版）。
- 向陽，《鏡子裡的小孩》（台北：大塊文化，2010）。
- 向陽，《鏡內底的囡仔》（台北：新學友書局，1996）。
- 向陽，《鏡內底的囡仔》（台北：大塊文化，2010）。

專書

- John Berger 著，戴行鉞譯，《藝術觀賞之到》（台北：台灣商務，1993）。
- Lewis Carroll 作，林望陽譯，《鏡中奇緣》（台北縣：小知堂文化，2001）。
- Michael Payne 作，李爽學譯，《閱讀理論：拉康、德希達與克麗絲蒂娃導讀》（台北：書林，1996）。
- 丁旭輝，《台灣現代詩圖像技巧研究》（高雄：春暉，2000）。
- 王叔岷，《莊子校詮（上冊）》（台北：中央研究院歷史語言研究所，1999 年景印三版）。
- 王國芳、郭本禹，《拉岡》（台北：生智，1997）。
- 向陽，《浮世星空新故鄉——台灣文學傳播議題析論》（台北：三民書局，2004）。
- 向陽，《喧嘩、吟哦與嘆息——台灣文學散論》（台北縣：駱駝，1996）。
- 李瑞騰，《新詩學》（台北縣：駱駝，1997）。
- 李銘龍，《應用色彩學》（台北：藝風堂，1994）。
- 杜淑貞，《兒童文學析論（下冊）》（台北：五南圖書，1994）。
- 貝蒂·愛德華作，朱民譯，《像藝術家一樣彩色思考》（台北：時報文化，2006）。
- 孟樊，《台灣中生代人論》（新北市：揚智文化，2012）。
- 岩上，《走入童詩的世界》（南投市：南投縣文化局，2015）。
- 林于弘，《群星熠熠——台灣當代詩人析論》（台北：秀威資訊，2012）。
- 林文寶、徐守濤、陳正治、蔡尚志合著，《兒童文學》（台北：五南，1996）。
- 林良，《淺語的藝術》（台北：國語日報，2000）。
- 林昆範，《色彩原論》（台北縣：全華圖書，2008 二版）。
- 保羅·利科著，汪堂家譯，《活的隱喻》（上海：上海譯文，2004）。
- 姚一葦，《欣賞與批評》（台北：遠景，1982 再版）。
- 原研哉，《白》，（新北市：木馬文化，2012）。
- 徐錦成，《台灣兒童詩理論批評史》（彰化：彰縣文化局，2003）。

- 陳千武，《童詩的樂趣》（台中縣：台中縣立文化中心，1993）。
- 陳正治，《兒童詩寫作研究》（台北：五南，1995）。
- 陳義芝，《風格的誕生：現代詩人專題論稿》（台北：允晨文化，2017）。
- 陳魯南，《織色入史箋：中國顏色的理性與感性》（台北：漫遊者文化，2015）。
- 陳謙，《反抗與形塑：台灣現代詩的政治書寫》（新北市：新北市政府文化局，2011）。
- 曾啟雄，《色彩的科學與文化》（台北縣：耶魯國際文化，2002）。
- 趙天儀，《兒童詩初探》（台北：富春文化，1992）。
- 劉思量，《藝術心理學——藝術與創造》（台北：藝術家，2004 四版）。
- 黎活仁、白靈、楊宗翰主編，《閱讀向陽》（台北：秀威資訊，2013）。
- 蕭蕭，《現代新詩美學》（台北：爾雅，2007）。
- 賴瓊琦，《設計的色彩心理——色彩的意象與色彩文化》（台北縣：視傳文化，1997）。
- 韓叢耀，《圖像傳播學》（台北：威仕曼文化，2005）。

期刊論文

- 岩上，〈亂中的秩序——析論向陽詩集《亂》〉，《當代詩學》8 期（2013.2），頁 209-242。
- 徐錦成，〈一面解讀兒童詩的哈哈鏡——從拉康的「鏡像階段」理論看幾首「鏡子詩」〉，《兒童文學學刊》6 期（上卷）（2001.11），頁 266-287。
- 張漢良，〈論台灣的具體詩〉，《創世紀詩刊》37 期（1974.7），頁 12-28。
- 黃基博，〈顏色詩〉，《作文》46 期（1996.11），頁 76-79。
- 楊鴻銘，〈新詩建築的方法〉，《孔孟月刊》451 期（2000.3），頁 48-49。
- 賴利，〈和向陽叔叔談詩〉，《作文》41 期（1996.5），頁 21-24。

碩博士論文

- 鄭佩芷，〈《小詩人系列》作品研究〉（國立台東大學兒童文學研究所碩士論文，2007）。
- 謝佳吟，〈台灣童詩的形式研究〉（國立台北教育大學語文與創作學系語文教學碩士班碩士論文，2016）。

報紙文章

- 凌性傑紀錄整理，〈詩的音樂性與繪畫性〉，《聯合報》（2006.5.20），副刊版。
- 黃吟如，〈想像與真實——評介向陽《鏡內底的囡仔》〉，《國語日報》（2005.8.3），第 13 版。
- 路寒袖，〈鏡內底的囡仔〉，《中國時報》（1997.11.6），第 46 版。

附錄：向陽童詩研究書目

【綜論】

劉于慈，〈形式跨界與成長想像——論向陽兒童詩《鏡內底的囡仔》、《我的夢夢見我在夢中作夢》與《春天的短歌》〉，原發表於《韓中言語文化研究》27輯(2011)，頁 219-250；後收錄於黎活仁、白靈、楊宗翰主編，《閱讀向陽》(台北：秀威資訊，2013)，頁 306-340。

葉瑞蓮，〈更上層樓——向陽兒童詩歌的「三層涵義說」〉，收錄於黎活仁、白靈、楊宗翰主編，《閱讀向陽》(台北：秀威資訊，2013)，頁 288-305。

【單一作品析論】

·〈台灣的孩子〉

楊顯榮，〈唱出快樂希望——賞析〈台灣的孩子〉〉，《國語日報》(2002.3.28)，第 5 版。

陳意平，〈向陽兒童詩〈台灣的孩子〉音韻風格研究〉，《中國語文》689 期(2014.11)，頁 84-94。

·〈爸爸〉

鄭宇倫，〈向陽〈爸爸〉語言風格分析〉，發表於國立台中教育大學「精緻師資培育機制實驗計畫-國民小學國語教材教法研討會」(2014.6.10)，論文下載網址 http://210.240.193.239/TMMVF03/files/super_pages//17_9f781567.pdf

·〈放風箏的日子〉

邱妍慈，〈向陽兒童詩之音韻風格研究——以〈放風箏的日子〉為例〉，《中國語文》704 期(2016.2)，頁 92-102。

【書評書介】

路寒袖，〈鏡內底的囡仔〉，《中國時報》(1997.11.6)，第 46 版。

黃吟如，〈想像與真實——評介向陽《鏡內底的囡仔》〉，《國語日報》(2005.8.3)，第 13 版。

【論及】

·專書

丁旭輝，《台灣現代詩圖象技巧研究》(高雄：春暉，2000)。

【論及〈囚〉】

徐錦成，〈一面解讀兒童詩的哈哈鏡——從拉康的「鏡像階段」理論看幾首「鏡子詩」〉，《兒童文學學刊》6 期(上卷)(2001.11)，頁 266-287。

【論及《鏡內底的囡仔》】

許峰銘，《童詩圖像教學》(台北：秀威資訊，2010)，頁 196-197。

【論及〈雨後的

山》】

向明，〈亂而詩記之〉，《無邊光景在詩中：向明談詩》（台北：秀威資訊，2011），頁 103-109。【論及〈囚〉】

孟樊，〈向陽論——向陽的亂詩〉，《台灣中生代人論》（新北：揚智文化，2012），頁 233-261。【論及〈囚〉】

黎活仁，〈序二〉，黎活仁、白靈、楊宗翰主編：《閱讀向陽》（台北：秀威資訊，2013），頁 iv—ix。【論及〈囚〉】

李桂媚，〈夢行過山崙，咱的青春攏是風景——詩人向陽的書寫旅途〉，原發表於《秋水詩刊》164 期（2015.8），頁 14-27；後收錄於《詩人本事》（彰化：彰縣文化局，2016），頁 117-139。【論及《鏡內底的囡仔》與童詩創作歷程】

陳義芝，〈名與實——台灣「學院詩人」創作特色〉，《風格的誕生：現代詩人專題論稿》（台北：允晨文化，2017），頁 247-274。【論及《鏡內底的囡仔》、〈夢的筆記〉】

李桂媚，〈堅若草根，燦如銀杏——向陽的文學年輪〉，原發表於《文訊》，第 378 期（2017.4），頁 32-42；後收錄於《詩路尋光：詩人本事》（台北：秀威資訊，2020），頁 39-54。【論及童詩創作歷程】

李桂媚，〈風景，無所不在——向陽的詩生活與台灣書寫〉，原發表於《吹鼓吹詩論壇》39 號（2019.12），頁 142-152；後收錄於《詩路尋光：詩人本事》（台北：秀威資訊，2020），頁 55-67。【論及〈台灣的孩子〉】

· 期刊

陳忠信，〈震殤與治療——試析向陽新詩之九二一地震書寫及其治療義蘊〉，《台灣文獻》57 卷 2 期（2006.6），頁 235-254。【論及〈迎接〉】

陳佳君，〈象與影的遊戲——談童詩的倒影空間及其美感〉，《台北教育大學語文集刊》11 期（2006.11），頁 63-93。【論及〈早時連暗時〉】

岩上，〈亂中的秩序——析論向陽詩集《亂》〉，《當代詩學》8 期（2013.2），頁 209-242。【論及〈囚〉】

李桂媚、王文仁，〈向陽現代詩的黑色意象〉，《文史台灣學報》14 期（2020.10），頁 165-204。【論及〈迎接〉】

· 學位論文

程秀芬，〈台灣童詩圖象技巧之研究〉（國立台北教育大學語文教育學系碩士班碩士論文，2005）。【論及〈夢的筆記〉、〈囚〉、〈排隊的樹〉、〈說給雨聽的話〉】

顏春英，〈童詩常用辭格研究〉（國立台北教育大學語文教育學系碩士班碩士論文，2005）。【論及〈茶〉、〈迎接〉、〈秋天的聲音〉】

夏婉雲，〈台灣童詩時空觀之研究〉（國立台東大學兒童文學研究所碩士論文，2006）。

【論及〈我的夢〉、〈跟神木說的悄悄話〉、〈落葉〉】

鄭佩芷，〈《小詩人系列》作品研究〉（國立台東大學兒童文學研究所碩士論文，2007）。

【論及《我的夢夢見我在夢中作夢》、《春天的短歌》】

徐雪櫻，〈台灣童詩的自然意象〉（國立台北教育大學語文與創作學系語文教學碩士班碩士論文，2008）。【論及〈天上的星星〉、〈小河唱著歌〉、〈春天的短歌〉、〈雨落在街道上〉、〈雪的水墨畫〉、〈冬的祈禱詞〉、〈白鷺鷥〉、〈火金姑〉、〈落葉〉、〈花〉、〈野薑花〉】

謝純靜，〈一九八〇、九〇台灣童詩研究——以題材、表現手法與主題為主〉（國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2008）。【論及〈茶〉、〈放風箏的日子〉】

林雅雯，〈九二一大地震報導文學研究〉（佛光大學文學系碩士論文，2009）。【論及〈迎接〉】

許峰銘，〈童詩圖像教學〉（國立台東大學語文教育研究所在職專班碩士論文，2009）。

【論及〈雨後的山〉】

陳穎昭，〈由《小詩人系列》走進兒童詩的想像世界〉（玄奘大學中國語文學系碩士在職專班碩士論文，2011）。【論及《我的夢夢見我在夢中作夢》、《春天的短歌》】

鍾文鳳，〈台灣閩南語囡仔詩研究——以《海翁台語文學雜誌》前百期為範圍〉（國立台灣師範大學台灣文化及語言文學研究所在職進修專班碩士論文，2011）。

【論及〈鏡內底的囡仔〉】

戴雅惠，〈三民版《小詩人系列》寫作技巧研究〉（明道大學中國文學系碩士班碩士論文，2013）。【論及《我的夢夢見我在夢中作夢》、《春天的短歌》】

陳玉金，〈台灣兒童圖畫書發展史論（1945-2013）〉（國立台東大學兒童文學研究所博士論文，2014）。【論及《鏡內底的囡仔》】

劉坤榮，〈運用限制式寫作進行國小五年級學生寫作教學之行動研究〉（國立暨南國際大學課程教學與科技研究所碩士論文，2015）。【論及〈雨後的山〉、〈火金姑〉、〈茶〉、〈花開了〉、〈彩虹〉】

謝佳吟，〈台灣童詩的形式研究〉（國立台北教育大學語文與創作學系語文教學碩士班碩士論文，2016）。【論及〈冬的祈禱詞〉、〈囚〉、〈排隊的樹〉、〈說給雨聽的話〉】

【訪談】

賴利，〈和向陽叔叔談詩〉，《作文》41期（1996.5），頁21-24。

徐錦成，〈「鏡內底的囡仔」與「鏡外口的大人」——訪向陽談兒童文學〉，原發表於《兒童文學學刊》7期（2002.5），頁289-306；後收錄於向陽，《浮世星空新故鄉——台灣文學傳播議題析論》（台北：三民書局，2004），頁205-227。

郭麗娟，〈十行土地 吟哦獨行——謳歌台灣情愛的向陽〉，《台灣光華雜誌》34卷

6 期 (2009.6)，頁 96-105。【論及童詩創作歷程、〈台灣的孩子〉】

【自述】

向陽，〈為台灣兒童寫詩的驚喜：我的童詩創作初旅〉，原發表於《中華日報》(1996.6.21)，第 14 版；後收錄於《喧嘩、吟哦與嘆息——台灣文學散論》(台北縣：駱駝，1996)，頁 194-201。

向陽，〈寫在前面〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》(台北：三民書局，1997)，頁 4-5。

向陽，〈作者的話〉，《春天的短歌》(台北：三民書局，2002)，頁 4-5。

向陽，〈好山好水好台灣：我的地誌詩書寫〉，《全國新書資訊月刊》174 期(2013.6)，頁 11-23。

向陽，〈重回小學堂〉，《臉書帖》(台北：聯合文學，2014)，頁 66-69。

向陽，〈童詩〈爸爸〉收入國小課本〉，《臉書帖》(台北：聯合文學，2014)，頁 128-129。

【聯副·為你朗讀 10】向陽／台灣的孩子，2019.4.2 上線，網址 <https://udn.com/news/story/12687/3769566>

【其他】

柯慧娟，〈童詩的異想世界〉，「GreaTeach 2008 全國創意教學方案」本國語文(中、低年級組)優等，教案下載網址

[http://163.21.236.197/~principal/GreaTeach/GT%E5%BE%97%E7%8D%8E%E5%90%8D%E5%96%AE\(2008\)/A2%E7%B5%84.%E6%9C%AC%E5%9C%8B%E8%AA%9E%E6%96%87\(%E4%B8%AD&%E4%BD%8E%E5%B9%B4%E7%B4%9A%E7%B5%84\)/%E5%84%AA%E7%AD%89/ABAC080001.pdf](http://163.21.236.197/~principal/GreaTeach/GT%E5%BE%97%E7%8D%8E%E5%90%8D%E5%96%AE(2008)/A2%E7%B5%84.%E6%9C%AC%E5%9C%8B%E8%AA%9E%E6%96%87(%E4%B8%AD&%E4%BD%8E%E5%B9%B4%E7%B4%9A%E7%B5%84)/%E5%84%AA%E7%AD%89/ABAC080001.pdf)【論及〈彩虹〉】

葉紅序，〈謝宗仁《向陽台語童詩四首》之探究〉(國立台北藝術大學音樂學系碩士在職專班碩士論文，2018)。

(2020.12.29 整理)

