

敘述的抽象化：論楊牧詩

鄭慧如

逢甲大學中國文學系教授

中文摘要

「抽象的具象化」長期以來是研究者觀察詩人創作手法的要素。而楊牧一門獨闢，以抽象化的敘述，將個人的詩創作上接年輕時作品中的前生來世、逍遙幻境，下啟自己中、晚年詩作的終極關懷、哲學論辯。

詩的「敘述性」，要義在於詩人在敘述表現上的特質。討論詩作的「敘述性」，含括詩人如何藉由場景描寫、敘述節奏，或心理闡發，在「說什麼」和「如何說」之間，或體現一種集體突圍，或表現面對生存的姿態。「敘述」無法外於「故事」，然而掌握敘述基調、吐露弦外之音，總在「故事」之上，產生豐厚的感知效果。本文就「聲音布置」、「互文」、「戲劇性再現」三方面，討論楊牧詩中以物事典故為背景的抽象敘述。

關鍵詞：楊牧、敘述性、抽象化、詩

Abstraction in Narrative

On Yang Mu's Poems

Cheng, Hui-Ju

Professor,

Department of Chinese Literature,

Feng Chia University

Abstract

“Concretization of abstraction” has been used to examine poets’ skill and technique. Yang Mu, however, distinguishes himself by the use of abstraction. His abstraction in narrative links the subjects of “afterlife” and reincarnation in the works of his earlier periods with the ultimate concern and philosophical meditation in the works of his late period.

The focal point of poetical narrative reflects the poet’s individual vision. This paper will discuss how Yang Mu depicts the scenes, delves into the psychological depth and treats the narrative “tempo” as expressed in “how” and “what”. With these aspects explored, the being of the poet is approximated. Although “narrative” rarely exists outside the story, and yet the overtone of narrative is superimposed upon the “story” and sounds in rich resonance. This paper will focus on “the display of sound,” the intertextuality and the dramatic recurrence in Yang-mu’s abstract narration of the specific stories and events.

Key words: Yang Mu, narrative, abstraction, poems

敘述的抽象化：論楊牧詩

一、引言

楊牧（1940-2020）為台灣現代詩人的重要範型。六〇年代，楊牧以對現代精神的省思，開創「抒情」的新境界；他將中國古典素材的處理、轉化，以浪漫唯美、多愁善感的個人抒情為基調，闢出七〇年代伊始一連串深具個人風格的戲劇化／敘事性演練¹；八〇年代以後，楊牧的詩保留抒情效應而放射歧義，以心境之渲染為特色。

把觀念、情感、思維、屬性等抽象因素予以具象化，從而增加作品的感染力，是許多藝術創作者的共識。論者曾指出，楊牧詩難讀而吸引人，出於節奏特殊、典故豐富、深度幅度俱足、敘述聲音不斷變換、各種視角融乳兼備，且詩作之間一一綰結，詩集和詩集之間、詩作和散文之間也不斷往來對話，因此對研究者構成趣味和挑戰²。楊牧的詩自不乏將抽象具象化的例證，但是其作品之與眾不同的，則是抽象化的運用。楊牧多次談及這方面的思索：

詩不是顯影的機器，無由全面反映具象——詩是一種藝術，它整理現實，將具象的聲色轉化為抽象的理念，去表達詩人的心思，根據他所掌握到的詮釋原則，促使現實輸出普遍可解的知識；詩不複製具象事

¹ 奚密以 1971 年出版的《傳說》為證，說明楊牧在六〇到七〇年代的 10 年中，詩作最突出的特點就是表現在反思中國傳統的古典題材處理，以及展示在轉化古典的與重現與古典資源運用。參見奚密，〈楊牧——台灣現代詩的 Game-Changer〉，收於陳芳明編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》（台北：聯經，2012 年），頁 28。

² 參見何雅雯，〈詩是我所涉事：讀楊牧《涉事》〉，收於楊宗翰編，《文學經典與台灣文學》（台北：富春文化，2002 年），頁 62。

件，詩要歸納紊亂的因素，加以排比分析，賦這不美的世界以某種解說。³

在藝術的篇幅中企及抽象境界，往往也就有美存在於「完成的內容」中，它不是具象的素材，是活潑生動於抽象型態下的藝術，它是詩。⁴

我的詩嘗試將人世間一切抽象的和具象的加以抽象化，訴諸文字：我的觀念來自藝術的公理，我不違悖修辭學的一般原則，而且我講文法，注重聲韻。我不希望我一首完成了的詩只能講一件事，或一個道理。惟我們自己經營，認可的抽象結構是無窮盡的給出體；在這結構裡，所有的訊息不受限制，運作相生，綿綿互互。此之謂抽象超越。詩之有力在此。⁵

前引「將具象的聲色轉化為抽象的理念」，似乎楊牧理所當然認為聲音和色彩均屬「具象」。色彩為具象，沒有疑義；聲音是否為具象，楊牧自己表現在詩創作的實踐和文章論述中的認知，並不完全一致。楊牧詩中對聲音的布置與安排，顯現「聲音」既是一種擾動和傾向，也是一種主觀感覺。本文將在正文裡論證，楊牧詩朝「傾訴體」發展時，聲音呈現主觀感覺，偏於抽象；而當功能詞發揮虛實轉換的結構關係時，聲音即在抽象與具象之間遊走。

在普遍的認知中，「具象」是「真實」的反映或反應。楊牧重視「真實」，追求美，而數度鄭重論及抽象化，闡明自己以抽象化而非具象化寫詩的信念。楊牧認為，抽象或具象的外在一切，其作用在營造創作者一個隨時準備好的狀態，究其實則物我授受，了無牽扯。楊牧認為，社會的局勢、生活中的現實、文獻裡的典故，對一個追求文學、矢志創作的人而言，是儲寶富才、研閱窮照、馴致繹辭的材料。這些材料或訊息無法承擔美與不美、所有經歷體驗的全部具象；大多時候，「真實」所指涉的全部具象也不可能轉化為某首詩。一首詩，能做的是轉化、提煉、整理、捕捉下筆當時所召喚到的局部印象。

³ 楊牧，〈詩與真實〉，《一首詩的完成》（台北：洪範，2004年），頁211。

⁴ 同註3，頁214。

⁵ 楊牧，〈後記〉，《完整的寓言》（台北：洪範，1991年），頁155。

運用抽象思維，在楊牧的詩法中非常關鍵。「抽象化」，貫徹以浪漫精神為讀者所知的抒情葉珊，以及涉事敘述、立足於藝術自由與涵容、嘗試逼視真相的楊牧。

楊牧詩的「敘述性」作品大致上溯至 1969 年，約在《傳說》時期，筆名從「葉珊」到「楊牧」，開始擬具「人名+動作」的系列創作計畫之際。七〇年代初期，因《中國時報》推展詩獎而鼓動的長篇敘事詩風潮勃興，其後結合鄉土文學運動等文學風潮，以詩敘事的題材廣泛趨向在地性和現實性，然而未能長久延續。楊牧前於「長篇敘事詩風潮」就闢開敘事摹寫的路，續航力極強，且不太受時代風潮左右，以數十年磨礪詩藝，走出自己獨到的敘述風格。那個時間點之後，楊牧邁開一大步，直到〈以撒斥堠〉收在詩集裡的 2001 年，透過事件講述，擬定一個詩中的說話者，從而楊牧自己和這個說話者之間的對話與互動，在折衝迂曲的詩行進行裡衍出事件以外的趣味。

「敘述」，關係到說話者和受話者。在一般的情況下，對說話者而言，語言文字是工具，論述是一種物質過程。一件事被講述的時候，文字的鏈接可能有破口，於是意指也在意符下滑動。有時候，受話者承載說話者的語言文字，文字本身就相當於他所領悟的意義本身；意符一一對應於意指，因而在常理上，語言文字依序出現的論述傾向於透明。在一對一且面對面的言談裡，受話者比較容易理解說話者的意思；若為對談，雙方互為說話者和受話者，對談的整體成效朝向線性的句義，說話者的主體性昭然存在於對話，位置固定。但是在詩裡，說話者未必直接等於「詩人我」。當詩人藉由另一個他創造的角色在詩中「說話」，說話者和受話者之間就產生辨證性：有時候，表面上的書寫者詩人自己是文本中的受話者；更多時候，書寫者詩人自己是文本中的隱藏說話者。在類似「代言體」的敘述作品中，就是因為書寫者詩人自己摻入對「所代言」那「詩中我」的感情與理解，詩人筆下創造出來的「說話者」才有獨特生命，也因此，「詩人我」由「詩中我」帶路，搖曳前進；「詩人我」為「詩中我」定位，「詩人我」的面目卻是詩章行進中，成為

聲音布置、意象安排、戲劇性轉化、具象的抽象化等許多因素中暫時性的一個點⁶。

「敘述性」是就表現手法，而非單就內容論。詩的「敘述性」，有別於「敘事詩」。「敘事詩」明顯以「事」為內容或素材；「敘述性」的要義在於詩人在敘述表現上的特質。說白了，「敘事」重點在「講故事」，「敘述」重點在「說」。不同於日常生活的「說話」，詩裡的「說」，指向表現而非說明。討論詩作的「敘述性」，含括詩人如何藉由場景描寫、敘述節奏，或心理闡發，在「說什麼」和「如何說」之間，或體現一種集體突圍，或表現面對生存的姿態。用來「說什麼」的情節是媒介，透過這個媒介，抒情姿態改變，詩人把自己放到富含人文精神、文化脈絡、社會情境的繁複漩渦中，拓展了抒情主體的言說方式。

「敘述」無法外於「故事」，然而掌握敘述基調、吐露弦外之音，總在「故事」之上，產生豐厚的感知效果。一如艾森斯坦所說，文本是「既有」故事的表演⁷。研讀楊牧詩作，在許多敘述性的作品中，「故事」若隱若現，但對待「故事」，楊牧的作法是因情布景，而非觸景生情。比較七〇年代以前楊牧以浪漫唯美著稱的小型抒情詩章，可以發現：七〇年代以後，楊牧的敘述類詩作較不注重情節架構，而其以「人」或「事」架構的敘述類詩作，風格化的技術表現越見顯著。

如何表演，而非什麼故事，將更是本文的討論重點。以下將就「聲音布置」、「互文」、「戲劇性再現」三方面，討論楊牧詩中以物事典故為背景的抽象敘述。

二、聲音布置：聲調重於意指

聲音布置在楊牧的詩裡始終居於關鍵位置。融敘述於抒情的楊牧，聲音表現亦時常左右情思與意涵。

⁶ 以上參考董小英，《敘述學》（北京：中國社會科學，2001年）；傅修延，《講故事的奧秘——文學敘述論》（南昌：百花文藝，1993年）；施塔格爾（Emil Staiger）著，胡其鼎譯，《詩學的基本概念》（北京：中國社會科學，1992年）；申丹，《敘述學理論探頤》（台北：秀威資訊，2004年）。

⁷ 參見大衛·鮑得威爾（David Bordwell）著，李顯立等譯，《電影敘事——劇情片中的敘述活動》（台北：遠流，1999年），頁43-48。

楊牧詩的敘述，素材以簡約為多。相較於以貫串全詩的事件、故實、人物為描摹焦點，楊牧詩之敘述，重點不在特定的某事、某人或某物，而往往藉著表象浮出的那人事物，襯顯聲調感帶出來的意旨虛線。楊牧詩的敘述，心理映象重於現實指涉，抒情依違於敘述。讀者看到的先是情思綿密而人格化的主述者：詩中的「我」，以及化身古今中外各路人馬、那孤單而等待被理解的被敘述者。

楊牧詩看重形式問題，著重聲調錘鍊，音樂性顯著⁸。詩的音樂性依賴文字而非音符，區別於原始意義中賴於音符表現的「音樂性」，詩的音樂性更著重「敘述中的意涵」。

楊牧詩的跨行句慣用習慣，往往削弱文字的敘述意涵而向音樂靠近，也增添朦朧之感。另外，楊牧也經常使音／義互相指涉，藉音色表現情緒的變化⁹。主題句和功能詞在詩中發揮的作用，是楊牧詩顯著的特質。主題句確定主音，呼應首尾，彰顯題旨；介係詞、連接詞、假設詞，或時間副詞等功能詞則規劃敘述語勢，匯聚脈絡¹⁰。如〈懷念柏克萊〉：

我因此就記起來的一件舊事
 蕭索，豐腴，藏在錯落
 不調和的詩裡。細雨中
 兩個漢子（其中一個留了把絡腮鬍
 若是稍微白一點就像馬克斯）困難地
 抬著一幅 3×6 的大油畫從惠勒堂

⁸ 楊牧曾說：「形式問題，一向是我創作經驗裡最感困擾，而又最捨不得不認真思考的問題。所謂形式問題，最簡單的一點，就是我對格律的執著。」、「格律的嚴謹可以支持我主題命意上的嚴謹。」見楊牧，〈詩的自由與限制〉，《楊牧詩集 II：1974-1985》（台北：洪範，1995年），頁 509-510。但楊牧所謂「格律」，不等於「格律詩」。相關意見可參考陳芳明，〈現代詩藝的追求與成熟〉，《聯合文學》第 218 期（2002 年 12 月），頁 162。而楊牧對「音樂性」的看法，見〈音樂性〉一文，收於楊牧，《一首詩的完成》（台北：洪範，2004 年），頁 146-149。

⁹ 音色，此處採王次炤的說法：「音色是一種象徵情緒變化的綜合性因素。」見王次炤，《音樂美學新論》（台北：萬象，1997 年），頁 17。

¹⁰ 參考孫偉迪，〈楊牧詩的音樂性研究〉（台南：成功大學中國文學研究所碩士論文，2007 年），頁 55-73。

向加勒弗館方向走，而我在三樓高處
憑欄吸煙，咀嚼動詞變化

他們將畫放下來歇歇，指點天空
或許在討論雨的問題而我什麼
都沒聽見。這時他們決定換手下台階
我才發現那是一幅燦爛鮮潔的
秋林古道圖，橫過來一級一級顫著搖著
往下移，以四十五度傾斜之勢——
絡腮鬍子在前步步倒退，右手
緊抓著金黃的樹梢，另外那個人左手握住
一座小橋

我將煙熄滅
終止本來一直在心中進行著的
希臘文不定過去式動詞系列變化表
倚窗逼視。那是夾道兩排黃楊當中
最高的一棵，而橋下流水清且漣漪
是秋天的景象，筆路刀法隱約
屬塞尚一派
乾燥的空氣在凹凸
油彩裡細細流動，接近了
加利弗館大門，在雨中，乾燥流動

不調和的詩裡
蕭索，豐腴，藏在錯落
我因此就記起來的一件舊事¹¹

¹¹ 楊牧，《時光命題》（台北：洪範，1997年），頁10-12。

就主題句而言，〈懷念柏克萊〉的主句：「我因此就記起來的一件舊事／蕭索，豐腴，藏在錯落／不調和的詩裡」，首尾回文，始則定調為整首詩的背景，最後突顯主述者起伏的意念，有兩用之效。一開始的「不調和的詩」指向詩行描摹的事件與記憶「如詩」；末尾：「不調和的詩裡／蕭索，豐腴，藏在錯落／我因此就記起來的一件舊事」，其中「不調和的詩」指主述者以文字寫下來的作品。故，所謂的「蕭索，豐腴，藏在錯落」，詩行開端指「舊事」，而收尾指的是「詩作」。

就功能詞與跨行句而言，詩中的「我」，擇定兩個陌生人搬油畫的平常現象以「懷念柏克萊」。藉著與「我」無干係的他者，描述對一特定地點牽動的思念，這個「他者」在「我」對「柏克萊」的印象中有代表性。此詩第二節，寫這兩人抬畫的動作；第三節，寫這幅畫的局部畫面。「我」由三樓俯瞰，看得清抬畫兩人的動作而聽不到他們對話，又出於角度，看到的是畫面的部分而非全貌；從「看到的」揣測「沒聽到的」，從「局部」想像「全貌」，便顯出這首詩虛實變幻之妙。大致上，第二節先虛後實，第三節實而後虛。功能詞發揮虛實轉換間的結構關係，協助「我」的揣想「實化」。以第二節為例。倘刪去「或許」、「這時」、「決定」、「才發現」等功能詞，再還原跨行句為煞尾句，原詩行就變成：

他們將畫放下來歇歇，指點天空
 討論雨的問題而我沒聽見
 他們換手下台階
 那是一幅燦爛鮮潔的秋林古道圖
 橫過來一級一級顫著搖著往下移
 以四十五度傾斜之勢
 右手緊抓著金黃的樹梢
 另外那個人左手握住一座小橋

相較於原詩行，敘述內容不變，而語勢穩定斬截，意謂明確。原詩行因跨行句和功能詞而造成的舒緩音色、忐忑搏擊的心思卻不見了。

〈懷念柏克萊〉的敘述方式，顯現楊牧詩的特點：重點在敘述主體的綿密情思如何透過柔韌相續、不即不離的聲音而形塑，不在於所敘述的那件事、那個人。很多時候，楊牧詩的敘述性，透過聲音更可以使讀者感受到，楊牧要敘述的，不是筆下的「他」，而是握筆的「我」。

楊牧重視敘事文學體現的「英雄精神」，也一再以此自期。值得注意的是，楊牧創作中的「英雄精神」，側重「英」，而非「雄」，表現出的是聰明秀出、堅定進取、沉思自持、不受外境干擾而孤單奮鬥的氣質；而非野心勃勃、膽識超群、氣勢如虹、勇猛過人。楊牧詩寫「英雄」，著重在那「英雄」頓錯沉鬱的心思，而非橫掃千軍的氣概。其筆下的林沖、吳鳳，皆為其例¹²。「英雄精神」在楊牧詩中的敘述表現，經常如〈懷念柏克萊〉的寫法：以隱伏的主音定調為整首詩的背景，接著加強詩行間的韻律，進而對照主要意念。

別於「力拔山河氣蓋世」的「英雄」，楊牧詩所敘述的「英雄精神」，經常因為聲音表現而朝向一種「傾訴體」，彷彿詩中被敘述的主角透過楊牧的筆，來向讀者告解。其詩〈悲歌為林義雄作〉亦屬此手法。該詩共兩節。第一節以「逝去的」為主音，第二節末以「回歸」、「平原」、「水澤」、「故鄉」營造繚繞的音色，襯以楊牧擅長的「二字組」與類對句¹³，誦之如輓歌。擷取該詩第一節為例：

逝去的不只是母親和女兒

（……以下三行略）

告別了愛，慈善，和期待

逝去，逝去的是人和野獸

光明和黑暗，紀律和小刀

（……以下三行略）

¹² 參見楊牧，〈吳鳳成仁〉，《楊牧詩集 II：1974-1985》（台北：洪範，1995年），頁236-240；楊牧，〈林沖夜奔〉，《楊牧詩選：1956-2013》（台北：洪範，2014年），頁92-104。

¹³ 蔡明諺發現，楊牧詩的音樂性有四個特點：跨行句、「二字組」、數字入詩、感嘆詞入詩。七〇年代末以降，像「一顆心在高溫裡融化／透明，流動，虛無」、「搜索人間的公理，正義，同情」這樣的「二字組」，在楊牧詩中越來越顯而易見。見蔡明諺，〈論葉珊的詩〉，同註1，頁163-188。

逝去的是夢，不是毅力

(……以下兩行略)

和殘酷，乃省視惶惶扭曲的

街市，掩面飲泣的鄉土

逝去，逝去的是年代的脈絡

稀薄，割裂，繃斷

(……以下兩行略)(《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 478-480)

楊牧詩中的情感脈絡，經常以虛線勾勒曲線，很少有直線。〈悲歌為林義雄作〉是以抒情帶出的敘述，詩中主角「林義雄」的形象卻付之闕如。「逝去的」成為密集的主音，主導該詩第一節的兩段，涵融敘述者飽滿的情思，蜿蜒盤旋，向前推展。所引詩行中，抽象詞彙占多數；即使看起來像具體名詞的「人和野獸」，真正作用仍是抽象的形容詞。

聲音表現上的傾訴傾向，也使得楊牧的詩在「抒情」和「敘事」之間，找到獨屬於自己的調性。常見楊牧在詠歎中傾訴、傾訴中詠歎。一個靜態畫面、突如其來的情緒、未必有起承轉合或高潮起伏的故事，都可以透過乍升乍落的聲音呈現詩思。如〈故事〉：

假如潮水不斷以記憶的速度

我以同樣的心，假如潮水曾經

曾經在我們分離的日與夜

將故事完完整整講過一遍了

迴旋的曲律，纏綿的

論述，生死俯仰

一種迢迢趕赴的姿勢

在持續轉涼的海面上

如白鳥飛越船行殘留的痕跡

深入季節微弱的氣息

假如潮水曾經

我以同樣的心¹⁴

〈故事〉具足傾訴體、破題句、功能詞這三個特質。倘若依循詩題：「假如」，試圖從詩行中找到情節宛然的事件，讀者將徒勞。因為此詩最重要的功能詞：「假如」，拓展整首詩的想像之景；而以「假如潮水」展開的破題句，一邊約束全詩，一邊施展煙霧。「假如」一詞，牽引詩行到想像所能觸及的盡頭，而這看似無邊無際的海天景色，是「我」的心靈構圖。「潮水」暗示時間，與「記憶的速度」並置，非實際的潮水，意謂與「我們的故事」相關的記憶，猶如潮水不斷被沖刷、洗滌、重置。經時間刷洗，剩下的「故事」，焦點在：「迴旋的曲律，纏綿的／論述，生死俯仰／一種迢迢趕赴的姿勢」，與第二節：「如白鳥飛越船行殘留的痕跡／深入季節微弱的氣息」彼此呼應，暗指性愛。這幾句是此詩敘述「故事」的關鍵詩行，但作者不將重心固定於此，而以主題句與功能詞聯繫跨行、倒裝，化「生死俯仰」的激烈場景為「持續轉涼」的偃旗息鼓。「假如潮水曾經」和「我以同樣的心」，重複出現於兩節而次第對調，亦可見楊牧驅遣語詞、調度音色之功力。第一節的「我以同樣的心，假如潮水曾經」，逗號前後不是同位格。其中，「我以同樣的心」，是「假如潮水不斷以記憶的速度」的跨行和倒裝，意指：「假如潮水沖刷的和記憶重建的速度一樣，我將和潮水一樣，刷洗重建我們之間的記憶」，而這「假如」，馬上就被接下來的敘述推翻，因為「潮水洗不掉」，第一節末三行的「故事場景」才存在。逗號後面，接續「我以同樣的心」的「假如潮水曾經」，是連結接下來詩行、具備傾訴作用的跨行句。第二節的「假如潮水曾經／我以同樣的心」，指的是「假如潮水曾經」：「在持續轉涼的海面上／如白鳥飛越船行殘留的痕跡／深入季節微弱的氣息」。但是這些「假如」都不存在，因而「我的心」不似潮水。詩行就在這情思醞釀的過程中，表現多層次的推移，發揮覆疊迴盪的詠歎效果。

楊牧許多帶著敘述意味的詩作，往往聲調感重於意旨。楊牧詩的氣質是安靜，情思猶如潤物細無聲，追求整體效果而非東鱗西爪的情節呈現。在他稍長

¹⁴ 同註 11，頁 52-53。

的詩篇中，常以獨白或想像為主，設計出敘事意味。另外，透過描繪、叶韻、跨行，以及經「依稀」、「假如」、「應該」、「這樣想像」等語彙營造的想像之景，讀來平添柔潤感。〈出發〉、〈行路難〉、〈味吉爾〉（《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 298-313、464-473、176-177）、〈十二月十七與小名對霧〉¹⁵等作，皆因楊牧或工穩，或參差，運用斷句調控音樂性，適時調整所述事件的稜角，化扁平乾燥為圓潤細緻，而不囿限於以情節為焦點的敘述框架。

且以〈行路難〉和〈有人問我公理和正義的問題〉為例。〈行路難〉長 128 行，是以獨白體開展的作品。詩寫主述者「我」，於春寒料峭的某下午，盤桓在長安街頭，張望市景，作古今對照的遐思。詩行前引盧照鄰詩句：「君不見長安城北渭橋邊，枯木橫槎臥古田」為序，寓寄古今情境互文之意。開篇就虛實互涉：

一輛驢車困頓地滑下街心
 我站在黃土巷口，張望著歷史
 看到一群影子扭曲在紅牆上
 乾燥斑剝，其中彷彿有我：
 被層層包圍在標語牌下，瘦削
 不勝春寒。人們向我擠壓過來
 傾斜的體溫逐漸感動了我的骨血
 我回頭辨識左右，發覺那是重疊的陰影
 而牆上的形象是假的，我乃了悟
 我陌生，孤單，渺小，虛幻
 不免在秦中自古的夕陽裡抖索（《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 464-465）

此詩真實的情境是：春寒的夕照下，標語牌前，站著一群人，他們的影子投射到牆上，影子因光線流盪而擺動。「我」站在巷子口看到的景象如是。然「驢車困頓」一詞，將古今無縫接軌，使得此詩一開始的敘述就擺盪在虛實之間。「衍

¹⁵ 參見楊牧，〈十二月十七與小名對霧〉，《楊牧詩集 III：1986-2006》（台北：洪範，2010 年），頁 90-91。

佛有我」是小我的大我化，也將整首詩帶向沉思的姿勢；然而「發覺」一詞，很快顛覆了「彷彿」的虛設，同時匯入「扭曲」、「紅牆」、「乾燥斑剝」、「被層層包圍」、「瘦削」、「擠壓」、「傾斜的體溫」、「抖索」等詞彙於詩中場景與意識型態的雙重指涉。此詩的敘述趣味就在構設與現場的來回遊走中進行。

〈有人問我公理和正義的問題〉長 129 行，詩寫年輕男子投信給心儀的「我」，一方面自剖自介，一方面詰難、控訴不公不義。「問」者，主要動機在自我抒發而非尋求解答；被「問」者，寫詩回以同情的理解。此詩稍別於楊牧的長篇作品，在夾敘夾議的敘述手法中帶出「問者」的身世背景、「被問者：我」的心緒感懷，敘事重心較顯著，主述者因事激發的感悟也較豁然。詩以「有人問我公理和正義的問題」、「有人問我一個問題，關於／公理和正義」，分別作為各節首句，施展節度之效。然而楊牧詩中難得一見的夾敘夾議，也暴顯多處徒具說明性而亟待處理或轉化的語句，比如：「對著一壺苦茶，我設法去理解／如何以抽象的觀念分化他那許多鑿鑿的／證據，也許我應該先否定他的出發點／攻擊他的心態，批評他收集資料／的方法錯誤，以反證削弱其語氣／指他所陳一切這一切無非偏見」、「發信的是一個善於思維分析的人／讀了一年企管轉法律，畢業後／半年補充兵，考了兩次司法官」（《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 332-333、334）。幸而這些說明性的句子之後，總調劑以假設、想像召喚的心靈景致，故可補救且轉折昭然揭示的事件本身。如末段的節錄：

有人問我公理和正義的問題
寫在一封不容增刪的信裡
我看到淚水的印子擴大如乾涸的湖泊
濡沫死去的魚族在暗晦的角落
留下些許枯骨和白刺，我彷彿也
看到血在他成長的知識判斷裡
濺開，像砲火從困頓的孤堡
放出的軍鴿，繫著疲乏頑抗者
最渺茫的希望，衝開窒息的硝煙

鼓翼升到燒焦的黃楊樹梢
 敏捷地迴轉，對準增防的營盤刺飛
 卻在高速中撞上一顆無意的流彈
 粉碎於交擊的喧囂，讓毛骨和鮮血
 充塞永遠不再的空間（《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 338-339）

「我看到」、「我彷彿也看到」以下，寫出「我」從想像出發，與寫信的那個「他」精神撞擊於縹緲多姿的世界，所完成的想像、思維。尤其「我彷彿也看到」之後的收尾，溢滿楊牧從跨行句和喧騰嘶鬧的感官摹寫中表現出的類戰場效用，聲響安排特別結實有力，文字聲色的藝術外延融化在想像堆疊的情節中，帶動詩行向前運作，狂烈、危殆、充滿理想，為如真似幻的年輕生命下定義。

三、互文：多元連結與指涉

學界已留意到互文在楊牧作品中的運用¹⁶。本文將拈取茱莉亞·克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）對互文的論點，就其「任何文本都被建構成充滿引文的馬賽克拼貼」這一概念¹⁷，以楊牧相對較罕被從互文的觀念去詮釋的詩作入手，討論互文與抽象敘述。

研究發現，楊牧從 1961 年起，就開始以互文手法創作詩。從詩題、序言般的開場白、文化底蘊，楊牧都曾有多首成功的互文作品。標示文類的擬古式詩題，如：〈戲為六絕句〉、〈行路難〉、〈出門行〉、〈太子夜歌〉、〈自君之出矣〉；序言般開場白的互文詩作，如：〈前生〉、〈巫山高〉、〈在學童當中〉；就文化借支底色及

¹⁶ 如黃麗明著，詹閔旭、施俊州、曾珍珍譯，《搜尋的日光——楊牧的跨文化詩學》（台北：洪範，2015 年），頁 87-126。

¹⁷ 克莉斯蒂娃的「互文性」觀念之思維根源，來自巴赫汀「眾聲喧嘩」理論。巴赫汀在〈從小說敘述的史前史起〉中，主張所有言談都有對話的成分，尤其是諧擬與效仿中的引用問題。克莉斯蒂娃發展巴赫汀的論述，認為文本是其他多重文本的更替，與其他文本之間具有交鋒或中和的關連。這一派學者認為，任何獨立的文本都不自足，文本的意義來自該文本和其他文本互涉對映的過程，因此，任何文本都可以不同程度地互涉其他文本，與其他的文本交相行義。後來，柯勒《符號的追索》一書中提出「潛文本」的觀念，延伸巴赫汀、克莉斯蒂娃的見解，以為所謂互文，是在另一篇文章中潛伏的文本。參見茱莉亞·克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）著，吳錫德譯，《思考之危境》（台北：麥田，2005 年）。

背景的，如：〈喇嘛轉世〉、〈班吉夏山谷〉、〈寓言：黃雀〉、〈鄭玄寤夢〉、〈續韓愈七言古詩〈山石〉〉等等（《楊牧詩選：1956-2013》，頁 47-49、160-163、224-232、252-254、275-276；《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 41-46、435-437、438-442、450-460、482-497；《楊牧詩集 III：1986-2006》，頁 134-141、212-213、406-407）。

楊牧恆採人文共相和個人的想象系統以孳生演變，在互文性的詩作中，喻示詩意想像的普世性。就其詩作在互文上的表現，可看出楊牧一貫保持「多聞闕疑」的精神，嘗試超越文化界線、留意不同文化之間的關連與連結。

互文的詩作內容經常來自典籍文章或新聞事件，是一種文學借代。中國古典文學的各種模仿或互文，往往藉由模仿他人的聲音而規避敘述者個人的內在衝突，有時不具前瞻或內省特質；然而楊牧以互文寫成的詩卻非如此，它們恆具反思或指涉的質素。當楊牧引他人的詩行作為序詩時，其引文摘句不僅陳述資訊，而且補充詩題的意涵、包含敘述者的直覺與抒情，表現敘述者強烈的自主實體。例如〈出門行〉引孟郊同題詩作之末行為副標題：「我欲橫天無羽翰」，再創孟郊原作為旅遊書寫，又翻轉原詩思慕與嘆息的情緒，將詩中的女主角寫成活力充沛、勇於探索冒險的年輕女性，使得取材自古典文學傳統的作品充滿現代感。又如〈太子夜歌〉。「子夜歌」原為六朝時期南方樂府的代言體，主要寫女子對遠行男子的思念之情。楊牧借取「子夜歌」為題，復摘以〈子夜四時歌〉的「若不信儂時，但看雪上跡」為序，重寫文學史看待「子夜歌」的成規，賦予六朝民歌中溫順守候的女子以鮮明個性與面貌，成為詩中「縮小為南朝的子夜」、「經歷過一些變動」、「世故而成熟」的女性（《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 439）。再比如〈自君之出矣〉。張久齡的：「自君之出矣，不復理殘機。思君如滿月，夜夜減清輝。」楊牧深化、側寫幽居苦候的女子，出以評論、觀察的角度，「不復理殘機」和「夜夜減清輝」背後的淚眼與嘆息，到了楊牧筆下，成為：

虛擬一種象徵為了夢中
不期而遇的驚喜，小雨
輕灑發芽的瓜苗，然後太陽傾斜
照到它在出神的窗口寥落為擺設

逐日抽長，敲靠一節細竹竿盤旋上升

且交給多情的婦人解析，思維深刻

或者，空洞的眼色積蓄著一泓秋水

透視反覆，重疊的古典生物學

滿月在消瘦，室內供著

一架曠日不理的殘機（《楊牧詩集 III：1986-2006》，頁 406-407）

其中，「瓜苗敲靠竹竿盤旋上升」的意象，即古典詩文中以藤蘿比喻婚姻關係的常見寓意。楊牧此詩化用此寓意，等於雙重互文：呼應張久齡〈自君之出矣〉的主題關懷；更以瓜類植物的蔓生、攀附特性，汲取古典文學意象系統裡依附糾纏的藤蘿，讓張久齡的詩和整個中華文化意涵互文。「瓜苗」另有一層暗示。「瓜甍綿綿，民之初生，自土沮漆。」，「逐日抽長」的「瓜苗」寓含子孫昌盛之意；但回到此詩第一句，可知這一切原為「虛擬一種象徵」，寓意因而自我消解。而藉由「瓜苗」、「滿月消瘦」、「曠日不理的殘機」，楊牧已詮釋、改寫、批判張久齡原作中壓抑的敘事元素，而非單單把文學典故放在原本的歷史脈絡中再謄寫一遍。

〈失落的指環——為車臣而作〉，長 128 行，共 32 節，寫 2000 年發生於車臣首府果羅茲尼的事件。楊牧在該詩題為〈家書〉的後記簡述此詩的現實背景。源自《紐約時報》的這則事件，女主角為車臣婦女，叫做海蒂，在潛返車臣的街頭遭俄軍射擊，幸未中彈，佯死之際，一士兵看中海蒂手上的戒指，力卸而不能下，先欲抽刀斷指而取之，剎那間指環滑落，後該士兵與其同僚又舉火燒之，未果，海蒂逃過一劫。詩題：「失落的指環」，即指該事件女主角海蒂手上的戒指。該詩採第一人稱觀點，由海蒂為車臣成為獨立戰士的弟弟權充發話者，從姊弟情感出發，描述改寫自新聞報導的這一事件。在〈失落的指環〉中，海蒂遭劫殺，戒指被盜；而海蒂弟弟以游擊方式伺機冷槍狙殺俄軍，他埋伏在橋頭所槍殺的一名俄軍，左手戴著的正是嵌有海蒂名字縮寫的指環。

明白取以互文的事件背景之後，〈失落的指環——為車臣而作〉有幾處值得留意。第一，此詩的發表時間與該詩本事的發生時間極相近：車臣事件發生於

2000年2月，楊牧該詩發表於2000年3月。在楊牧的長篇詩作裡，現實事件與詩作發表時間如此相近，極為罕見。第二，此詩的敘述時間，採取詩中第一人稱描述的當下和詩中人的往日追憶交錯呈現的方式，以緊張的當下對照溫暖的往昔，得一收一放之效。

出於此詩取用的事件和詩作發表時間相近，篇幅又長，學者曾論斷楊牧受車臣事件啟迪，而以互文手法創作此一含括「翻譯」與跨文化轉移的長篇詩作，從傳達惋惜與無助之情，建構一種歷史記憶的版本。論者據以連結的，包括楊牧調度的典故、此詩後記：〈家書〉引發對杜甫〈春望〉詩句：「烽火連三月，家書抵萬金」的聯想，以及2000年3月的台灣總統大選¹⁸。此說可備一格。但若據此以論，複疊自為一種徵兆，其趣味在隱約而非指實。

閱讀〈失落的指環——為車臣而作〉，該詩的敘事時間、設事取譬，與詩章所互文的新聞事件並不完全扣合，雖寫已發生的現實事件，卻甚可取代新聞報導已謝的烽火，表現楊牧獨特的精神。試以開頭四段為例：

直對這罅隙，微光反射的街口
 我認得清楚——開放的空間
 種植一排無花果和寺院窗下的
 紅薔薇，我狙擊的準星對準

他們無處閃避每當走到我童年
 候車樹下進入我的射程，殘暴的
 蓓蕾迎聲開放，隨即向南
 疾行四條巷子登樓就位新據點

靠窗坐下，將槍枝擱置盆花
 陶甕間，有時天空飄著冷雨
 海蒂伊安娜我的姐姐我總想到你
 但散兵躡過我扣扳機毫不遲疑

¹⁸ 同註16，頁120-122。

或是雪花——想你必然已經
 到達邊境的山區了，我快跑轉換
 警戒，擠進我們那橋的結構裡

如預定計畫向廣場接近（《楊牧詩集 III：1986-2006》，頁 366-367）

詩中的「我」在街口、高樓、橋頭各處，伺機狙擊俄軍；埋伏等候的時間空檔，想起童年姊弟相處與故鄉遭摧毀的片段。第一段由「微光反射」鼓盪類似的場景。「我認得清楚」既寫眼前，又召喚過去。曾為和平歡樂的「種植一排無花果和寺院窗下的紅薔薇」，是「我」槍枝瞄準之點。第二段由「他們無處閃避每當走到我童年」起句，寫「他們」破壞了「我」的童年，敘述時間剎那點到無暇細想的童年。「殘暴的／蓓蕾迎聲開放」本寫開槍射擊，而下接段落的第一句為「將槍枝擱置盆花／陶甕間」，兩句聯翩對話，在敘述脈絡上，「殘暴的／蓓蕾迎聲開放」遂有青春婦女遭摧殘的暗示。「有時天空飄著冷雨」的「有時」，相對於「靠窗坐下」的「我」，時間已經蔓延開來，從當下的一點往過去綿延為一片，「我」姊姊：「海蒂伊安娜」就在「我」短暫休息的片刻間出現在其腦海；此後的詩行中，「海蒂」的印象總在「我」狙擊空隙的出神狀態中閃現。透過「我」對「海蒂伊安娜」的追憶，楊牧架構了既陌生又熟悉的情境，遙遠回歸眼前，念茲褪入遺忘，虛實時而交叉或互補，時而平行或頡頏。原本楊牧藉以互文的新聞事件中，海蒂是主角，而在此詩裡，海蒂是沉默的守護者；詩中的海蒂和「我」不相離，不相遠，不得相遇，是楊牧所建構、在同一平面走到無窮盡的平行線。第四段開頭的「或是雪花」憑空想像，狀寫惘然於童年與當下的主述者心中寓寄的迷離景致。

〈失落的指環——為車臣而作〉以今昔映照的方式推展整個敘述格局，結尾數段收以輓歌般的體式。此詩終結以：「果羅茲尼，我瘖啞的聲帶提示／獨立，將春天預言再生的訊息」，「獨立」一詞跨行另起，就技巧而言富強調之意；但在詩行中，楊牧透過海蒂弟弟所敘述的，「獨立」並非旗正飄飄的焦點。其語言色調和主題呈現，紀實少而幻想多。令讀者神往的，尤其是「我」試圖勾回錯綜縈繞的記憶片段。就此觀察，不論「支持車臣獨立」或「同情車臣事件」，都

未必是這首詩的「主題」。此詩之美，美在經由暗示手法表現的文義；倘非得定出明確「主題」，則此詩——為寓進取與撤退為一體之佳作。

從〈失落的指環——為車臣而作〉，另可觀察到楊牧以敘事方式處理互文題材的基本模式：其一，雙重敘述視角；其二，戲劇性再現。

敘述視角，指的是作品看待世界的角度。雙重敘述視角通常分兩類：一類，轉換敘述者而形成的兩種敘述視角；另一類，同一敘述者在作品當下的視角與回顧往事的視角¹⁹。

〈失落的指環——為車臣而作〉屬第二種雙重敘述視角，敘述者：「海蒂的弟弟：我」以當時體會的視角和回顧的視角雜揉在詩行中，形成有力的敘述方式。一方面，「我」是事件的參與者，一方面，被追憶的「我」，過去經歷類似的事件，與敘述者那個「我」看待事情的態度、體會有落差，因而同一個「我」面對類似事件的不同視角具現在同一文本中，可以體現「我」在不同時期對類似事件的不同認知。就〈失落的指環——為車臣而作〉這首詩而言，雙重敘述視角顯示「海蒂的弟弟」成熟與天真、乖覺與懵懂的對比。

具備敘述架構的數首楊牧詩作，運用了雙重敘述視角，如〈佐倉：薩孤肋〉、〈歲末觀但丁〉（《楊牧詩選：1956-2013》，頁 340-342、370-375）。這兩首詩，就雙重敘述視角而言，共同之處為：詩中的「你」是敘述者「我」的另一面或群眾化的「我」、複數人稱代名詞的「他們」則是群眾前的敘述者「我」。這類視角因此落在兩種慣常區別的雙重敘述視角之間，暗示一種會心。例如〈歲末觀但丁〉的敘述者：「我」，以詩人的身分發聲，一路向但丁致意。倒數第二節的最後兩行寫：「我隨著你畏懼的眼放縱尋覓，是非／紛若處看到詩人雜選的煉獄」，末段承此而寫道：「他們低頭彳亍，有時以眼色示意／在硫磺的山窪——他們彼此警告／使用未成熟的方言，前生的血氣／如洪水在對岸汐退，失勢的暗潮（《楊牧詩選：1956-2013》，頁 374-375）」，從語境判斷，「他們」就是「我」的複數化，或，「我」即錯身於「他們」之間。佐倉、薩孤肋本為花蓮丘陵地的

¹⁹ 參見胡紅霞、李委清，〈論《在西方的眼睛下》敘事手法的雙重性〉，《南昌大學學報·人文社會科學版》41卷6期（2010年11月），頁110-113；楊小榮，〈雙重敘述在《收藏家》中的投影〉，《隴東學院學報》22卷1期（2011年1月），頁61-64。

步道名稱，楊牧的〈佐倉：薩孤肋〉連結地名、傳說與戰士形象，靜態的地名於是具備多種指涉。詩中第一人稱敘述聲音：「我」，是一個虛構的說話者，在詩行推演中，「我」逗引出被敘述者的戰士形象和意象體系。第一節這個虛構的說話者出現：「我看到有重複的人形飄過箭筍／和含羞草啟闔的野地，影子遺落／多風和塵土，多回音的祖靈溪（《楊牧詩選：1956-2013》，頁 340）」，接下來第二節用「他」，全力寫其形象。第三節一開始，出現前兩節未提及的人稱代名詞——「你」：「於是你就格外思念另外一種時候／當新月謹慎若寒眉在遙遠未曙／天邊細聲解說隱喻怎樣應運而生／自幻想，集合繼之以解散／出其不意在你耳後畫一道血痕以及／孤星的眼，風的翅膀，寒光凜凜的／快刀將它一一爓刈，遞嬗死生（《楊牧詩選：1956-2013》，頁 341）」。這裡的「你」和第一節的「我」都是虛構：「我」是虛構的說話者，「你」是虛構的受話者。在〈歲末觀但丁〉和〈佐倉：薩孤肋〉的例子裡，敘述者「我」，以預言者的姿態啟迪時代；受話者「你」和被指稱的「他們」富含「我」的隱形人格，且隨波逐流，介入平凡悲歡的人生。

四、戲劇性再現：推移啟闔的寫意實驗

楊牧詩作的敘述環節中，設置虛構的說話者和虛構的受話者，作戲劇性再現，是楊牧的互文詩作裡賴以推移啟闔的基本模式²⁰。在學者既有的研究基礎上，本文僅闡釋較罕深論的詩作。

當作者將作品中的思想、感情，付諸想像的角色，使得這個關鍵性的角色在一定限制內對另一想像的角色說話，而作者也在這個創造出來的角色中加入自己的特質，這種手法稱之戲劇性再現。戲劇性再現的說話者因此不只是作者創造出來的那個角色，也相當於作者戴著面具說話。戲劇性再現的表現方式，或稱戲劇性獨白²¹。

²⁰ 例如劉正忠，〈楊牧的戲劇獨白體〉，《台大中文學報》第 35 期（2011 年 12 月），頁 289-328。

²¹ 艾略特在〈詩的三種聲音〉中，認為詩有一種聲音，為詩人戴著面具向某些人說話；還有一種聲音，是詩人創造一個以詩語言說話的戲劇性角色，這個角色在一定的限制內，對著另一個想像的角色說話。見 T·S·艾略特（Thomas Stearns Eliot）著，杜國清譯，《艾略特文學評論選集》（台北：田園，1969 年）。有關作者在面具後面說話的創作實踐，蔡

在〈失落的指環——為車臣而作〉中，楊牧以「海蒂的弟弟」當作說話者，由「海蒂的弟弟」帶領讀者探尋「海蒂弟弟」的性情和童年片段。「海蒂弟弟」和此詩真正的說話者：楊牧，於是有取予的合作關係。此詩中的語言因此肩負兩個敘述聲音：一個來自被創造出的說話者「海蒂弟弟」，一個來自詩人楊牧；而出於戲劇性獨白的戲劇再現，在詩中敘述者「海蒂弟弟」的意向之外，就會有另一個意向：楊牧的。詩行推演中，「海蒂弟弟」的意向是完成最後一次的狙擊就和姊姊相會，楊牧的意向是同情、哀輓，以及後記〈家書〉可能寄寓的微言大義。

具戲劇性再現的楊牧詩作，如〈流螢〉、〈熱蘭遮城〉、〈武宿夜組曲〉、〈十二星象練習曲〉（《楊牧詩選：1956-2013》，頁 52-54、123-126、50-51、62-69）；楊牧數首「人名+動作」的敘事詩作，也多半是戲劇性再現，如〈延陵季子掛劍〉、〈林沖夜奔〉、〈喇嘛轉世〉、〈妙玉坐禪〉、〈鄭玄寤夢〉、〈馬羅飲酒〉、〈吳鳳成仁〉、〈以撒斥堠〉（《楊牧詩選：1956-2013》，頁 44-46、92-104、255-261；《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 482-497、26-230、231-235、236-240；《楊牧詩集 III：1986-2006》，頁 446-459）。在這些詩作裡，楊牧實踐了「面具」在戲劇性獨白上的功能。楊牧詩中對季札、林沖、妙玉、喇嘛、鄭玄、吳鳳等人的描繪，不僅挪移整首詩的背景到古代中國，而且模仿角色在典籍傳說中的個性，使得戲劇性獨白成為史論，而因楊牧給予虛設的敘述者相當的彈性，這些戲劇性的再現就介於抒情和敘事之間。藉由其中的戲劇性再現，讀者往往可以找到楊牧長年在若無所續之處圓融再生的抒情實驗。例如〈熱蘭遮城〉處理殖民者和被殖民者的關係、〈妙玉坐禪〉在壓抑和欲望間的掙扎、〈林沖夜奔〉對主角沉鬱沮喪的心理刻劃、〈流螢〉創造的復仇靈魂、〈喇嘛轉世〉對人類共同命運與可能救贖的想像。

〈以撒斥堠〉長 180 行，4 節，在「人名+動作」的詩作裡，互文性最特殊：這是楊牧的自我互文，因而相對隱晦。此詩互文的文本脈絡源自楊牧的一

源煌認為詩裡面有兩個「我」：「原我」、「反我」；楊牧的「反我」是「報復式面具」的偽裝，其功能在於執行「原我」不能做或不敢做的事。參見蔡源煌，〈告白與面具：中國現代詩中的我〉，《中外文學》8 卷 11 期（1980 年 4 月），頁 106-121。

篇文章，題為〈鼬之天涯〉，它不像〈林沖夜奔〉或〈妙玉坐禪〉源自普遍的文學認知，亦無「後記」或「注解」為讀者釋疑²²。〈以撒斥堠〉的主角：「以撒·翟昂」是〈鼬之天涯〉提到的一個朋友，猶太人，讀哈佛大學，生性慧黠，外表瀟灑不羈，內心重情重義，與楊牧相識於柏克萊，一見如故而為知交。開篇前的短序引《詩篇 137》：「我們把琴都掛到柳樹上，在那裡／因為擄掠我們的人要我們唱歌」，呼應〈鼬之天涯〉中，以撒·翟昂和楊牧的對話。當時以撒·翟昂問楊牧，知不知道他為什麼要從《舊約》抄下那兩行，楊牧沉默，以撒答說，自己是猶太人。

〈以撒斥堠〉引當年和好友偶然的對話，作為詩作若隱若現的開場，再以「斥堠」為主要意念，層層發展，聚攏思緒使成語句。此詩以「雙重敘述聲音」表現其戲劇性。詩行中的一個聲音來自關注「以撒·翟昂」的「我」，另一個聲音來自「以撒·翟昂」。兩個聲音的關係是：「以撒·翟昂」在詩行中的發聲內容包含於「我」，為「我」這個說話者所能知能感；但除了「以撒·翟昂」以第一人稱向受話者說的文字以外，那個始終關注「以撒·翟昂」的另一個敘述聲音：「我」，對於以「以撒·翟昂」為中心展開的相關命題充滿預期而無法確定的外緣。「我」和「以撒·翟昂」在詩行中各自發聲，而那個「我」，其受話者是此詩的讀者和「以撒·翟昂」；相對地，「以撒·翟昂」的發話對象僅為讀者。此詩說話者的人稱問題很值得留意。它和〈林沖夜奔〉以第三人稱全知觀點而由風、雪、諸神獨白拓展的方式不同。〈林沖夜奔〉的「風聲、雪聲、諸神聲」俯瞰一切；〈以撒斥堠〉那個「我」，和被敘述者「以撒·翟昂」位階平等，在詩中對同一件事情有相同的焦慮和期待。

從〈河水浮冰〉、〈崢嶸的王國〉、〈正確解讀革命〉，到〈追想曲〉等四節，〈以撒斥堠〉整首詩以偵察敵情的「以撒·翟昂」為關懷焦點，以猶太民族的命運為敘述核心，訴諸集體而普世的猶太議題，唯壓低情節成分，強調主角「以撒·翟昂」的內心世界。共 4 節的詩行中，第一節和第三節由「我」說話；第二節在「我」的聲音裡，嵌入「以撒·翟昂」的敘述聲音；第四節由「以撒·

²² 參見楊牧，〈鼬之天涯〉，《奇萊後書》（台北：洪範，2009年），頁 307-326。

翟昂」發聲。由敘述觀點、人稱轉換所演示的戲劇性再現，很可看出楊牧之匠心獨運。如第一節一開始，寫：「衰敗的晚霞」、「三兩顆不合時宜的星辰」、「瓠瓜黃花蒂落而殞亡」、「沒有重量的汽球在曉風裡把握不住飄流的方向」，從而引出「我」：

我都產生一種凜冽
被誤導的感覺，失落在
蜈蚣和蟾蜍毒液閃光的荒徑
或是戴德勒斯環海的迷宮
在濃煙密閉的
種族論述裡（《楊牧詩集 III：1986-2006》，頁 447）

讀到這裡，由隱喻堆疊起的語境還不能確指「我」的身分。四行之後，敘述聲音又說：

無意間，我曾經目擊的那些
而最大可能是當海船終於
艱難地開進麻薩諾塞水域，地平線
若即若離，正是我出生的一刻
以撒如是說：風雪
將一塞爾維亞疏離的邑山靈子
吹過所有的人為界限，公海和領海（《楊牧詩集 III：1986-2006》，頁 448。）

「我」說，「以撒」也說。「我」是誰，辨識的關鍵在斷句方式。「曾經目擊」的那個「我」，是否為「正是我出生的那一刻」那個「我」，端視「以撒如是說」是否為跨行句+倒裝句。「以撒」說的只包括冒號所接，「風雪」以下的文字，還是概括了從「無意間」到「正是我出生的那一刻」的四行？這裡特別顯示出綿亙長句而以自然音節斷行的史詩體聚攏思緒的效用。敘述聲音以倘恍的主體發言，整段充滿聲色變化的告解式話語，使得敘述焦點從景到人。因為前

引「在濃煙密閉的／種族論述裡」，語氣相對旁觀，邏輯上這裡的「我」不是「以撒」，而是親近或理解「以撒」的人。破解敘述者身分，答案在下一段：「我」回到現實當下，寫「以撒」敲打鍵盤的工作狀態，且用引號引述「以撒」答覆「我」的話。於是可知，這第一節的「我」確實不是「以撒」，這「以撒」也非《聖經》中的那位，乃另有其人；而開篇的日月星辰等場景，來自「我」的想像。

「以撒·翟昂」之名出現於第二節和第三節的第一句，分別以「以撒·翟昂投向一個可能」、「以撒·翟昂在諾未色看雪」，提示說話者不是「以撒·翟昂」，是「我」。在長篇敘述中，「我」對身為猶太人的「以撒·翟昂」有一些知音般的評介，如：「他保持與生俱來的危殆謹慎／設法勾回一些襁褓相關的／因緣」、「繞過血紅曲十字鋼鐵的營盤／我們終將看到以撒想像的結局／遂以詩和哲學作藉口／提早回歸／迷漠的風雪」、「保有基本的正義嚮往即令人／精神亢奮，飽滿。切·格伐拉萬歲！」（《楊牧詩集 III：1986-2006》，頁 450-451、455）。

基於「我」對「以撒·翟昂」的同理心，〈以撒斥埃〉的雙重敘述聲音二而為一，彰顯為告解般的話語；而在事實上兩種敘述聲音的詩行裡，容納了物色背景牽引的動能，解放了作者楊牧的「抒情我」。如：「在酒和大麻迸裂的子夜交響／燈影迫擊靈魂解除革命武裝／裡戰鬥在我們糾纏的年代／快完未完之前」、「直到天色像哭過的／眼睛一樣浮腫」、「廣場上看不到有人，狡獪的光影／左邊街燈反射刺眼如巴比倫地窖／囚禁的火把，照亮迤邐一排／深陷又已經覆蓋上新雪的足印」、「彎曲的蹤跡永遠不再，像折斷的／童年是河岸上一枝來不及開花的蘆葦」（《楊牧詩集 III：1986-2006》，頁 445-446、458-459）。楊牧把握技術細節，使這些詩行的意象、意念、敘述聲音共振、響應、交織，渲染題旨之際，不刻意張揚某一種政治主張，不拭去人物的個別性或歷史實體，情思宛轉深長，把戲劇性再現做到左右逢源。

「戲劇性再現」關係到楊牧對信念或思考的表現方式，有時傾向以寫意的方式呈現。楊牧詩關懷如何尋思與眾不同的方式來表達信仰或信念，尤其是描述神或神靈的潛在方式。其《疑神》一書，秉持浪漫精神論辯宗教和詩學的課題，不以表相為然，不斷探究未知，認為宗教的核心在於：「神因附會而

生」²³，認為在本質上，歧義比宗教更近於詩，因為歧義指向語言創造與偽作的力量如何存在於關於「神」的論述，而且這些歧義揭開了向來被宗教壓抑的多元、殘缺，以及意識型態的罅隙。楊牧說，「對我而言，文學史裡最令人動容的主意，是浪漫主義」、「守住疑神的立場便是自由、不羈、公正、溫柔、善良」²⁴、「我在意的是展示和保存形象的方法」²⁵。也是在《疑神》中，楊牧以自我解構和充斥嘲諷的筆觸，看穿文學藝術創作在製造過程中採取的多元策略。

表面的描繪對象不是作品真正的重心，而常常是詩人「顧左右而言他」的那個「左右」。此現象幾乎是楊牧詩的通例，是楊牧表現「歧義」的獨到手法。特別的是，異於「歧義」的原始意義，望之以為相對客觀敘述的詩題，楊牧用以寫潛在的心神。

〈和棋〉、〈形影神〉，即是寫意為主的敘述之作（《楊牧詩集 III：1986-2006》，頁 306-307、362-365）。〈形影神〉始於〈影致形〉，繼以〈形贈影〉，終於〈神釋〉，前面兩則可視為敘述者內心對虛與實、抽象與具象、本體與現象的辯證。〈和棋〉所寫，並非雙方下棋達三次循環、確定彼此皆無法取勝所致的和局；而是因夕陽透過遮蔽物篩入室內，光影如棋盤，引發敘述者從棋局發想，思索人生命題。

藉某事某人或某觀念作為詩作敘述的素材，但並不聚焦描摹該人事觀念，而採比喻或象徵宕開題旨，從而推展闡揚敘述者的情志，擴張其想像。楊牧詩之寫意大抵如斯。

長篇詩作〈狼〉共 117 行，為有機之組詩，以 4 大節組成²⁶。看起來是具象的「狼」，詩行中完全無其輪廓。此詩寫的無寧傾向於一種心志狀態；「狼」，是此狀態的象徵而非擬人化。此心志狀態，詩行中直接觸及與「狼」視覺形象

²³ 楊牧，《疑神》（台北：洪範，1993 年），頁 70。

²⁴ 同註 23，頁 168。

²⁵ 同註 23，頁 2。

²⁶ 據審查意見之一提醒：楊牧〈狼〉，原發表於 1984 年 12 月的《聯合文學》，當時詩前摘錄劉節〈圖騰層創觀〉；審查人以為，詮釋〈狼〉一詩，宜參酌該引文的觀念。但是，楊牧於 1995 年，收〈狼〉入《楊牧詩集》時，已未見引文。本文詮釋的文本根據《楊牧詩集》所收，故不牽引劉節之說。謹此說明。

有關的形容，除了「雪白」、「立著」，就是抽象概念：「壯麗」、「婉約」。〈狼〉揉合感官的聽覺摹寫很精彩，寫的卻不是作為動物的狼嗥，而是「我族類」的聲音。透過想像「我族類」，敘述者製造了一匹代表心靈層面的「狼」。

此詩並不真正寫通過介質傳播而讓聽覺器官感知的振動現象。〈狼〉一詩中「我族類的聲音」，透過「風起自遠洋」、「宇宙的強光」、「脈搏」等描繪而突顯——然而它們都是敘述者想像出來的聲音，由「我看見」、「我聽見」領銜，且發展為一個意象牽引另一個意象的漣漪。如：「珊瑚林中一多情的石英／被復活的火山強烈搖動／又遭遇彩色於群的干擾，剎那／狂濤飛掠如黑髮，穿過我的歲月／好像心情穿過急弦」、「對方閃爍的聲音／是宇宙的強光，當時間和空間／交擊於冰崖的前額」、「遂於無聲中聽見／我久違的族類單純的／脈搏在跳動，寧靜地／訴說暴力和美，和嚮往／如風起自遠洋，石英在海底自動粉碎，狂濤的呼嘯令我目為之盲」、「陌生的調子如玉石碰撞肌膚／搖擺的旋律在兩極之間拉長」、「很溫柔的聲音，又帶著殺伐的／意念」。這些令人神往的聲音偏偏是虛構的。此詩最精彩的聲音描寫，寫的不是自然界的物理現象，而這聲音的特質匯聚多種對立的元素而充滿張力。敘述者說了，那是「暴力和美」、「殺伐和溫柔」、「狂烈而多情」、「壯麗而婉約」。

「我族類」不等於犬科犬屬哺乳類的「狼」。「狼」之非實指，此詩收尾透顯玄機：

秋深了

我從稿紙上抬起頭來，惺忪蕭散

空氣裡飄著寒意，我起身

將後門關好，撿起壁爐前的書

卻看到字裡行間到處都是

壯麗的，婉約的，立著

一匹雪白的狼（《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 400）

「狼」比喻為「我族類」，且「狼」在敘述者書中的字裡行間，同理可推，「我族類」在敘述者書中的字裡行間。寓寄的是同聲相聞、同氣相求之意。「狼」之高華而低抑，此詩以「螻蟻」作為對照：

在強光的探照下
我看見螻蟻爬行於
乾涸的河床，匆匆
趕赴一不可訴說的方向
那些或許是我們前生的形象
英勇的武士在曠野上
吶喊廝殺，堅持不太準確的信仰
於鼓號聲中衝刺，纏鬥，死亡
那些是我們前生的形象，在強光的
探照下一群微末的螻蟻——
這時站在巨大的青槐樹前，我是
猶疑年代裡最不安的信徒

我聽到我族類的聲音傳來
陌生的調子如玉石碰撞肌膚
搖擺的旋律在兩極之間拉長
遂覺悟那些不是
那一群匆匆的螻蟻不是
不是我們前生的形象。那是他們
從乾涸的河床爬高
悠悠繞過我潮濕的雙足
進入青槐樹裡，黃鐘和禮炮齊鳴
他們正嚴肅地分配著有限的坐席
當我聽到我族類的聲音
傳來，如森林長大於遠山

如蘆葦蔓延過無涯的沼澤

如埋沒宮殿的青苔（《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 394-395）

「螻蟻」原本隱而不見，受強光探照才看得出。它們微小、聚眾、行色匆匆、朝同一方向前進、「嚴肅地分配有限的座席」。當敘述者「以為」「螻蟻」是自己「前生的形象」，恍然傳來「我族類」的聲音，於是如夢初醒。這兩小段寫螻蟻的詩行，在〈狼〉一詩中的美學效果非常特別。詩題為狼而沒有狼的形象，彰顯的反而是對比者的形象：「從乾涸的河床爬高／悠悠繞過我潮濕的雙足」。於此，「我」、「我族類」、「狼」，三者綿綿互互，確已運作相生。

〈狼〉開展於追尋，收束於發現，其敘述時間原為直線向前推進的過程；「螻蟻」相關段落卻安插了逆向倒溯。「我」既傾心於「我族類」的宏偉壯麗，乍見「螻蟻」之微小卑瑣、汲汲營營，忽焉以為是「我們前生的形象」。這是楊牧從《疑神》以降的一向理念：確定目標之際卻像在等待回音，寫意傳神，遊刃有餘。〈狼〉因此，璀璨而搖曳。

五、結語

作為廣受喜愛的重要詩人，楊牧從未盲從時代風尚；不但從未刻意迎合一般讀者的喜好，也從未以「力挽狂瀾」的猛烈反抗姿態出現。五〇到六〇年代，當存在主義精神或反共思鄉等寫作風氣興盛時，楊牧以浪漫唯美的呼告詩風為主，發出自己獨特的抒情聲音；他走在時代之先，嘗試寫勾連古典文學而自成體系的長篇敘事詩，絲毫不為七〇年代時興、以「說故事」為主體的敘事風潮左右；八〇年代以後，楊牧詩作的玄想、形上成分逐漸增加，直至人生謝幕，「抽象思考」之為楊牧詩風的探索關鍵，終於底定。「抽象化」，是楊牧在創作過程中未嘗稍懈的追求效果與境界。

楊牧毅然決然直探「以抽象狀寫一切」的路數。「抽象的具象化」長期以來是研究者觀察詩人創作手法的要素。能否把抽象的概念或情緒以具體的意象或戲劇化的情境表現，幾乎也已成爲愛詩者或寫詩者對好詩的共識。而楊牧一門獨闢，將個人的敘述姿態上接年輕時自己作品中的前生來世、逍遙幻境，下啟

自己中、晚年詩作的終極關懷、哲學論辨。楊牧之所「疑」、所「反」，是長期以流水般的連綿力道，不斷摸索、推展、彌縫，終於突顯且果斷確認，以「抽象化」展現其冥默思維。

「抽象化」結合「敘述性」，相對於楊牧為讀者熟知的抒情主體，其敘述姿態深深表現台灣重要詩人的獨特魅力。楊牧凌越湛然可想而知的現實指涉，雖非逕言「敘事」，卻以敘述的抽象化趨向敘事的內在而撼人心神。就聲音來看，楊牧重視起伏的動力和張弛的變化，時而放縱比喻，保留自然的韻腳，時而熱衷尋找斷句所造成的音響效果，以「我看到」、「我聽到」、「我想像」等表現關照動向的詞彙為承接關鍵，向下引導詩行，以匠心獨運的語勢負載宛轉擺盪的情思。詩之主軸意旨和表現方式既扣合無間而又常常刻意淡化主題，或厲聲豪邁，或纖纖姿態，楊牧總能掌握抽象語詞，涵孕孳息的聲色而運作自如。另一方面，楊牧總保留了抒情效應，即使各種涉越形式剝復變化的長篇詩作，楊牧總能掌握抽象敘述，洗滌短暫偶發的荒誕，以一種疏離感直面疲憊而遠遊的心靈，寫出時間感＋戲劇衝突＋動作情節＋主體心境出發的敘述意味。

對楊牧而言，文本不僅僅是既有故事的表演。從楊牧的詩中，讀者看到，文本可以充滿透視的幻象，可以從敘述過程中表現敘述聲音的流轉。楊牧詩的抽象化與敘述性因而處處有潛在的觀看者，包括作者自己，而風格化的技巧也在其中。正如〈佐倉：薩孤肋〉收尾說的：「凡具象圓滿／即抽象虧損之機」（《楊牧詩集 III：1986-2006》，頁 466-469）。

參考書目

一、專書

- 大衛·鮑得威爾 (David Bordwell) 著，李顯立等譯，《電影敘事——劇情片中的敘述活動》(台北：遠流，1999年)。
- 王次炤，《音樂美學新論》(台北：萬象，1997年)。
- 申丹，《敘述學理論探頤》(台北：秀威資訊，2004年)。
- 施塔格爾 (Emil Staiger) 著，胡其鼎譯，《詩學的基本概念》(北京：中國社會科學出版社，1992年)。
- 茱莉亞·克莉斯蒂娃 (Julia Kristeva) 著，吳錫德譯，《思考之危境》(台北：麥田，2005年)。
- 陳芳明編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》(台北：聯經，2012年)。
- 黃麗明著，詹閔旭、施俊州、曾珍珍譯，《搜尋的日光：楊牧的跨文化詩學》(台北：洪範，2015年)。
- 傅修延，《講故事的奧秘——文學敘述論》(南昌：百花文藝，1993年)。
- 楊牧，《完整的寓言》(台北：洪範，1991年)。
- 楊牧，《疑神》(台北：洪範，1993年)。
- 楊牧，《楊牧詩選：1956-2013》(台北：洪範，2014年)。
- 楊牧，《時光命題》(台北：洪範，1997年)。
- 楊牧，《奇萊後書》(台北：洪範，2009年)。
- 楊牧，《一首詩的完成》(台北：洪範，2004年)。
- 楊牧，《楊牧詩集 II：1974-1985》(台北：洪範，1995年)。
- 楊牧，《楊牧詩集 III：1986-2006》(台北：洪範，2010年)。
- 楊宗翰編，《文學經典與台灣文學》(台北：富春文化，2002年)。
- 董小英，《敘述學》(北京：中國社會科學，2001年)。

T·S·艾略特(Thomas Stearns Eliot)著,杜國清譯,《艾略特文學評論選集》
(台北:田園,1969年)。

二、論文

(一) 期刊論文

胡紅霞、李委清,〈論《在西方的眼睛下》敘事手法的雙重性〉,《南昌大學學報·
人文社會科學版》41卷6期(2010年11月),頁110-113。

楊小榮,〈雙重敘述在《收藏家》中的投影〉,《隴東學院學報》22卷1期(2011
年1月),頁61-64。

劉正忠,〈楊牧的戲劇獨白體〉,《台大中文學報》第35期(2011年12月),頁
289-328。

蔡源煌,〈告白與面具:中國現代詩中的我〉,《中外文學》8卷11期(1980年
4月),頁106-121。

(二) 學位論文

孫偉迪,〈楊牧詩的音樂性研究〉(台南:成功大學中國文學研究所碩士論文,
2007年)。

三、雜誌文章

陳芳明,〈現代詩藝的追求與成熟〉,《聯合文學》第218期(2002年12月),
頁152-163。