

靜佇、永在與浮升

——楊牧詩歌中聲音與意象的三種關係*

翟月琴**

上海戲劇學院戲文系

摘 要

詩人楊牧自 1956 年創作伊始，就一直堅持對於聲音（語音、語調、辭章結構和語法變化產生的音樂性）的追求，這也使他的詩歌獨樹一幟，影響深遠。研究其聲音特質，不僅需要借助於語言技巧，更在於探究聲音與語義之間的互動關係。而意象所蘊含的語義功能，正提供了一條可借鑒的考察路徑。從楊牧長達半個多世紀的創作中，能夠提煉出聲音與意象之間存在的三種美學關係，即（一）靜佇：沉默的時間、（二）永在：歸去的回環和（三）浮升：抽象的螺旋。通過研究楊牧的詩歌，也為分析聲音與意象理論關係提供了重要的個案典範。

關鍵詞：楊牧，聲音，意象，靜佇，永在，浮升

* 感謝三位匿名審稿人深入細緻的建議，使本文的改進獲益良多。

** 上海戲劇學院戲文系博士後研究員，電子郵件信箱：zhaiyueqin85@hotmail.com

詩既用語言，就不能不保留語言的特性，就不能離開意義而去專講聲音。

——朱光潛 (1897-1986)《詩論》

有形式的生命所召喚而來的所有這些家族，環境和事件，翻過來對形式生命本身產生了影響，確切的說，是對歷史的生命產生了影響。

——福西永 (Henri Focillon, 1881-1943)《形式的生命》

節奏運動是先於詩句的。不能根據詩行來理解節奏，相反應該根據節奏運動來理解詩句。

——茨維坦·托多羅夫 (Tzvetan Todorov)《節奏與句法》

一、引言

楊牧，本名王靖獻，臺灣花蓮縣人。自 1956 年創作起，長達半個多世紀以來，他憑藉優秀的詩作，被譽為臺灣、香港乃至整個華語地區最具影響力的詩人之一。¹ 其中，楊牧對漢語詩歌聲音（語音、語調、辭章結構和語法等所產生的音樂性）不遺餘力的追求，使得他在整個現代詩歌史中佔有重要的地位。這種執著為楊牧的詩歌增添了無窮的潛力，「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，和短期執著以後，所竭力要求的突破。」² 同時，也得到評論界的普遍認可，比如奚密認為在楊牧的詩歌中，「音樂把時間化為一齣表達情緒起伏和感情力度的戲劇：或快或慢，鋪陳或濃縮，飄逸或沉重，喜悅或悲傷」，³ 又如張依蘋認為楊牧善於「在特定思維之中運籌的文字、詞語、象徵、節奏、韻律等的力之開展迴圈有

¹ 楊牧十五歲開始，以筆名葉珊投稿《現代詩》、《藍星詩刊》和《創世紀》等刊物，1972 年將筆名更改為楊牧。他出版的詩集包括《水之湄》、《花季》、《登船》、《傳說》、《瓶中稿》、《北斗行》、《禁忌的遊戲》、《海岸七疊》、《有人》、《完整的寓言》、《時光命題》、《涉世》、《介殼蟲》等，還先後獲得吳三連文藝獎、國家文藝獎、花蹤世界華文文學獎、紐曼華語文學獎等重要詩歌獎項。

² 楊牧，《楊牧詩集 II：1974-1985》（臺北：洪範書店，1995），〈《禁忌的遊戲》後記：詩的自由與限制〉，頁 510。

³ 奚密，《臺灣現代詩論》（香港：天地圖書，2009），頁 174。

關的那一切。」⁴ 但總體而言，對於楊牧詩歌聲音的評論，大抵在聲音與意義二元對立的框架中來談，一種是將聲音從意義中割裂出來，進行語言技術層面的分析，比如蔡明諺在〈論葉珊的詩〉中重點討論楊牧早期詩作中對跨行、二字組、感歎詞和數字入詩等詩歌形式的創造和應用；⁵ 另一種則是過於注重意義，而忽略了聲音的獨立價值，比如陳義芝在〈住在一千個世界上——楊牧詩與中國古典〉中，以〈武宿夜組曲〉等詩為例，詳析詩人借古典人物史實或文本角色做自我內省的形象。⁶ 儘管這些為楊牧詩歌研究提供了一定的基礎，然而，聲音從來就不是一個孤立的存在，而是與意義如影隨形，密切相關，如巴赫金 (M. M. Bakhtin, 1895-1975) 所說：「對詩歌來說，音與意義整個地結合」。⁷

但是，目前聲音與意義的研究尚屬空缺，韋勒克 (René Wellek, 1903-1995)、沃倫 (Austin Warren, 1899-1986) 早在《文學理論》中就特別指出「『聲音與意義』這樣的總的語言學的問題，還有在文學作品中它的應用於結構之類的問題。特別是後一個問題，我們研究的還不夠。」⁸ 直到新世紀，學者劉方喜仍提到：「對有關圍繞聲韻問題的分析基本上還只處在『形式』層，沒有提升到形式的『功能』層，即聲韻形式在詩歌意義表達中究竟起到什麼樣的作用——這樣的問題還沒有進入到他們的理論視野。」⁹ 因此，本文對於楊牧詩歌的研究力圖破除聲音與意義的二元對立關係，而是從二者的結合體中著手研究。事實上，提及聲音與意義的關係，除了在微觀上考量具體詞語的意義外，在宏觀層面上則主要著力於研究聲音與主題、意象兩個方面的關係。就這點而言，針對楊牧詩歌中出現的大量的意象和意象群，關注聲音與意象的關係，無疑為研究楊牧詩歌中的音樂性，提供了更為有效的路徑。所謂的聲音與意象，日本學者松浦友久在《中國詩歌原理》中提到：「『韻律』與『意象』相融合的『語言表現本身的音樂性』，亦可稱作詩歌的『語言音樂性』」。¹⁰ 那麼，詩人楊牧何以透過文本實現聲音與意象的互動？進言

⁴ 張依蘋，〈一首詩如何完成——楊牧文學的三一律〉，收入陳芳明主編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》（臺北：聯經出版，2012），頁 219。

⁵ 蔡明諺，〈論葉珊的詩〉，收入陳芳明主編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》，頁 163-188。

⁶ 陳義芝，〈住在一千個世界上——楊牧詩與中國古典〉，收入陳芳明主編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》，頁 297-335。

⁷ 巴赫金著，李輝凡、張捷等譯，《文藝學中的形式主義方法》（石家莊：河北教育出版社，1998），《周邊集》，頁 241。

⁸ 雷·韋勒克、奧·沃倫著，劉象愚、邢培明等譯，《文學理論》（北京：三聯書店，1984），頁 172。

⁹ 劉方喜，《「漢語文化共享體」與中國新詩論爭》（濟南：山東教育出版社，2009），頁 324。

¹⁰ 松浦友久著，孫昌武等譯，《中國詩歌原理》（瀋陽：遼寧教育出版社，1990），頁 268。

之，聲音與意象的融合何以體現出語言音樂性？概言之，一方面，正如楊牧所提到的聲音與主題的關係一樣，「一篇作品裡節奏和聲韻的協調，合乎邏輯地流動升降，適度的音量和快慢，而這些都端賴作品主題趨指來控制。」¹¹ 聲音與意象的互動，也具有協調控制的作用。另一方面，意象憑藉著聯想機制，投射出聲音形式，從而凝結成一種空間結構，「意象不是圖像的再現，而是將不同觀念、感情統一成為一個複雜的綜合體，在某一個瞬間，以空間的形態出現。」¹²

鑒於楊牧對時間和空間的雙重敏感，結合考察其詩歌中典型的意象，從中能夠概括出詩人開啟的三種音樂性自覺，第一，靜佇：沉默的時間。詩人楊牧以「蝴蝶」、「花」、「雲」、「雨」、「水」等意象隱喻記憶的停駐與變幻，同時又以「星」為中心的意象群，包括「星子」、「星河」、「星圖」、「流星」、「隕星」、「啟明星」、「黃昏星」、「北斗星」等等，突出時間的逝去與靜止。楊牧所追求的沉默之永恆精神，由意象造成的畫面感疏散或者凝聚聲音，以促節短句加強時間的流動感，又讓語詞逐漸消失，迎合意象本身的畫面恆久性。詩人張弛有序地將對花蓮的記憶延伸為一種時間意識，產生出靜佇的美學特徵。第二，永在：歸去的回環。詩人借助於意象（「霧」、「花」、「蛇」）的朦朧虛幻性、生命的短暫或者性情的缺失感，打開寫作思路。然而，如何去彌補缺失才是詩人不斷在追問中想要抵達的境界。筆者發現，楊牧的詩歌中存在著大量的回環結構，也就是在首句和尾句中使用同樣的句子，在重複中保護韻律的完整性，從而實現從虛無通向實在，從短暫通向恆久，從空缺通向完滿的永在之追求。第三，浮升：抽象的螺旋。此處，筆者將研究重點集中於楊牧詩歌中的動物意象研究，包括「兔」、「蜻蜓」、「蝌蚪」、「蟬」、「雉」、「鷹」、「狼」、「介殼蟲」等等。詩人通過觀察動物的性情，在感性與理性的交融中發現了一種螺旋上升的快感，可以通向抽象的空間結構。以此為基礎，詩人在停頓、分行、斷句等方面也多有變化，以推進聲音與意象同步上升，完成思辨的藝術探求。綜上，筆者希望借助具體的文本分析，既開啟楊牧詩歌的另一種解讀方式，亦能夠為聲音與意象關係的研究提供可借鑒的實例和有效的方法。

¹¹ 楊牧，《一首詩的完成》（臺北：洪範書店，1989），頁145。

¹² Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature," in William J. Handy and Max Westbrook (eds.), *Twentieth Century Criticism: The Major Statements* (New York: The Free Press, 1974), p. 85.

二、靜佇：沉默的時間

1940年，楊牧出生於臺灣花蓮，其童年時光在花蓮度過，這片土地賦予了他對自然無限的期許和想像。「抬頭看得見高山。山之高，讓我感覺奇萊山、玉山和秀姑巒山，其高度，中國東半部沒有一座山可以比得上。那時我覺得很好玩，因為夏天很熱，真的抬頭可以看到山上的積雪，住在山下，感覺很近，會感到 *imposing*（壯觀的）的威嚴。另外一邊，街道遠處是太平洋，向左或者向右看去，會看到驚人的風景，感受到自然環境的威力。當然有些幻想，對於舊中國、廣大的中國和人情等，都會有很深的感受。所以很多都是幻想，又鼓勵自己用文字記下來。在西方文藝理論中，叫做 *imagination*（想像），文學創作以想像力為發展的動力。」¹³ 從最初的創作中能夠看出，詩人試圖憑藉文字的想像保留花蓮的外在自然景象，正如《奇萊後書》中所敘述的，在一個陰寒的冬天，「飄過一陣小雨猶瀰漫著青煙的山中，太陽又從谷外以不變的角度射到，那微弱的光穿裂層次分明的地勢，正足以撕裂千尺以下無限羞澀的水流與磐石，以及環諸太虛無限遙遠，靠近的幻象，累積多少歲月的慾念和醜美。我傾身向前，久久，久久俯視那水與石，動盪，飄搖，掩飾，透明。」¹⁴ 於如此景象，對詩人而言，「這是我第一次對長存心臆的自然形象發聲，突破。」¹⁵ 而 1964 年東海大學外文系畢業後，他赴美國愛荷華大學英文系攻讀藝術碩士學位，隨後又在柏克萊加州大學比較文學系攻讀博士學位。花蓮，在漂泊中漸漸發生遷移，但卻蘊藏了詩人最珍視的童年記憶。提及花蓮，包括陳錦標、陳義芝、陳克華、陳黎等在內的臺灣詩人都有涉及，他們較多集中於自然景觀、日常生活和歷史遭遇等層面的詩歌創作，以呈現懷舊的花蓮記憶。¹⁶ 當然，在《奇萊前書》和《奇萊後書》中，詩人同樣用大量的筆墨描述了花蓮的風土人情和自然景觀。但與之不同的是，花蓮所象徵的記憶，生發出的不僅是詩人楊牧對於自然的敏感，更是一種結構——延緩意象產生的靜止畫面以抑制促節短句的速度——

¹³ 翟月琴、楊牧，〈「文字是我們的信仰」：訪談詩人楊牧〉，《揚子江評論》，38.1（南京：2013），頁 26。

¹⁴ 楊牧，《奇萊後書》（臺北：洪範書店，2009），頁 374。

¹⁵ 同前引，頁 375。

¹⁶ 奚密，《臺灣現代詩論》，頁 187-204。其中以四位陳姓詩人的花蓮書寫為題，即「陳錦標：濤聲的花蓮、垂柳的花蓮」、「陳義芝：童年的花蓮、永恆的花蓮」、「陳克華：風塵的花蓮、夢麗的花蓮」和「陳黎：瑣碎的花蓮、瑰麗的花蓮」，深入探討了鄉土花蓮與詩歌想像之間的關係。

標示出對於時間命題的深入思考，可以說，這種思考幾乎滲透於他的大部分詩作。

在詩人楊牧早期的創作中，就能夠發現他對於時間的敏感。他最早就曾化用鄭愁予的詩句，如「但我去了，那是錯誤，雲散得太快，／復沒有江河長流」，¹⁷「我不是過客，／那的達是美麗的墜落」，¹⁸書寫瞬間與永恆的體悟。隨著時間的停止與流動，詩歌中聲音的物質形式也跟隨著時間發生變化，與之相對的是，意象在聲音中成為被凝注著的時間。二者相互抑制、相互促進的關係，使得楊牧詩歌的節奏不再單一，而在複雜性中更值得玩味。詩人以「蝴蝶」、「花」、「雲」、「雨」、「水」等意象隱喻記憶的停駐與變幻，比如「在鈴聲中追趕著一隻斑斕的蝴蝶／我憂鬱地躺下，化為岸上的一堆新墳」，¹⁹「你的眼睛也將灰白／像那籬外悲哀的晚雲／而假如是雲／也將離開那陽光的海岸」，²⁰「梧桐葉落光的時候，秋來的時候／一片彩雲散開的時候／蘆花靜靜地搖著」，²¹其中詩人使用動詞「為」（「化為」）、「開」（「散開」）作補語表示動作變化的過程，使用動態助詞「著」（「追趕著」、「搖著」）表示動作的持續，使用副詞「將」把動作指向將來，都突出了意象存在的時間性；同時，詩人還以「星」為中心的意象群，包括「星子」、「星河」、「星圖」、「流星」、「隕星」、「啟明星」、「黃昏星」、「北斗星」等等，較為醒目地提煉出時間的逝去與靜止，比如「背著手回憶那甜蜜的五月雨／雨中樓廊，雨中撐傘的右手／每個手指上都亮著／亮著昨日以前的黃昏星／而我走上這英格蘭式的河岸」，²²詩句重複表示空間性的「雨中」和表示時間性的「亮著」，與閃爍的「黃昏星」在畫面感上契合相應；再如「月亮見證我滄沓的心境／風雨忽然停止／蘆花默默俯了首／溪水翻過亂石／向界外橫流／一顆星曳尾朝姑蘇飛墜。劫數……／靜，靜，眼前是無垠的曠野／緊似一陣急似一陣對我馳來的／是一撥又一撥血腥污穢的馬隊／踢翻十年惺惺寂寞」，²³詩句以省略號形象地勾畫出星「曳尾」的姿態，同時又拖長了墜落的時間，「靜」的重複和間隔都烘染出空間的無涯，而「一陣」和「一撥」更是通過時間的重複將短暫幻化出無限。

這其中，楊牧一如既往地嚮往剎那的永恆，試圖讓畫面安靜地佇立在文字之

¹⁷ 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》（臺北：洪範書店，1978），〈大的針葉林〉，頁 12。

¹⁸ 同前引，〈在旋轉旋轉之中〉，頁 108。

¹⁹ 同前引，〈逝水〉，頁 197。

²⁰ 同前引，〈淡水海岸〉，頁 149。

²¹ 同前引，〈夢寐梧桐〉，頁 218。

²² 同前引，〈山火流水〉，頁 132。

²³ 楊牧，《楊牧詩集 II：1974-1985》（臺北：洪範書店，1985），〈妙玉坐禪 五 劫數〉，頁 496-497。

中。因此，儘管他的詩歌在整體上是以加速度前進的，促節短句與時間的速轉契合統一，但詩句中卻不乏靜止的圖像，使得畫面附著在語詞上，為整首詩歌的主題表達在靜止的畫面感中獲得了減速的可能。他寫道，「而一切靜止／你像一扇釘著獅頭銅環的紅門／堅持你輝煌的沉寂」，²⁴「諾拉，諾拉，水波和微風的名子／如此精美，如此冰涼／我看它掛在九月的松枝上／忍受著時間無比的壓力／諾拉，諾拉，永恆的，無懼／超越碑石和銅像的名字。」²⁵ 詩句短促精煉，而又以「紅門」、「碑石」和「銅像」這種帶有歷史質地的靜物作為意象，因為在詩人看來，永恆的期許終將是沉默的，沉默可以抵消時間的壓力，沉默便意味著靜止、停息。於是，片刻的凝固使得物被賦予了物自身的意蘊。與急速的短句相比較，詩人又常常減少字數，讓語詞逐漸疏散。以零速度的方式，拉開詩行的空間，挽留時間，如「我曾單騎如曩昔／蕭索在水涯。酒後／在蒲公英懇求許願的／風聲中／放馬／馳騁」，²⁶「我無言坐下，沉思瞬息之變／乃見虛無錯落的樹影下／壯麗的，婉約的，立著／一匹雪白的狼」，²⁷「雨止，風緊，稀薄的陽光／向東南方傾斜，我聽到／輕巧的聲音在屋角穿梭／想像那無非是往昔錯過的用心／在一定的冷漠之後／化為季節雲煙，回歸／驚醒」，²⁸「再抬頭，屋頂上飄浮著／濃烈的水蒸氣／淡淡的烟」。²⁹ 如《修辭通鑒》所示：「停頓是顯現節奏單位的明顯標誌。語言總是通過借助停頓來劃分節奏單位，體現節奏感，增強音樂美的。」³⁰ 二字、三字單獨成行或者句內用逗號隔開，在停延處稀疏的文字能夠獨立出自足的節奏，從而減緩長句的速度，儘量趨於沉默，以無聲的方式保留畫面。正如他在〈論詩詩〉中提到的，在永恆的瞬間把握住音步與意象，「應該還是你體會心得的／詩學原理，生物榮枯如何／藉適宜的音步和意象表達？／當然，蜉蝣寄生浩瀚，相對的／你設想撲捉永恆於一瞬。」³¹ 語詞停歇意味著空白，詩人抽離出疾馳的速度，而最終歸於平靜，將時間的流動抑制於靜佇的畫面，於沉默裡獲得恆久的意義。

創作於 1962 年的〈星問〉，儘管採用了大量的意象，但仍是楊牧筆下較為淺近直白的一首作品。這其中，「『星』」，我曾指出，是現代漢詩裡的一個雙重象

²⁴ 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，〈尾聲〉，頁 118。

²⁵ 同前引，〈秋霜〉，頁 210。

²⁶ 楊牧，《楊牧詩集 II：1974-1985》，〈九辯 5 意識森森〉，頁 250。

²⁷ 同前引，〈狼〉，頁 397。

²⁸ 楊牧，《楊牧詩集 III：1986-2006》（臺北：洪範書店，2010），〈風鈴〉，頁 86。

²⁹ 楊牧，《楊牧詩集 II：1974-1985》，〈子午協奏曲〉，頁 316。

³⁰ 成偉鈞、唐仲揚、向宏業主編，《修辭通鑒》（北京：中國青年出版社，1991），頁 31。

³¹ 楊牧，《楊牧詩集 II：1974-1985》，〈論詩詩〉，頁 215。

徵，它既代表不為世俗理解的詩人，也是詩人所追求的永恆的詩。因此，它是孤獨與崇高，疏離與希望的結合。」³² 楊牧秉承浪漫主義的抒情傳統，不僅使用「星」意象，還旁涉「花」、「雨」、「雲」等自然意象，透過意識的流動，詮釋出沉默裡時間的永恆。他寫道：

我沉默塵土，簪花的大地
一齣無謂的悲劇就此完成了
完成了，星子在西天輝煌地合唱
雨水飄打過我的墓誌銘
春天悄悄地逝去

我張開兩臂擁抱你，星子們
我是黑夜——無邊的空虛

精神如何飛昇？
永恆如雲朵出岫，默坐著
對著悲哀微笑，我高聲追問
是誰，是誰輕叩著這沉淪的大地？
晚風來時，小徑無人
樹葉窸窣的低語
陽光的愛
如今已幡然變為一夜夢魘了

你是誰呢？輝煌的歌者
子夜入眠，合著大森林的遺忘
你驚擾著自己，咬嚙著自己
而自己是誰呢？大江在天外奔流

去夏匆匆，小船的積苔仍厚
時間把白髮，皺紋和蹊蹺

³² 奚密，《臺灣現代詩論》，頁160。

覆在你燦爛的顏面上
 帷幕揭開，你在蘋果林前
 撫弄著美麗的裙裾
 而我呢？五月的星子啊
 我沉沒簪花的大地……
 我在雨中渡河³³

詩人將抒情主體置身其中，「簪花」、「星子」、「雨水」作為意象密集出現，在天與地的縱向空間中，意象連續排列，構成了一組急速流轉的畫面。這畫面在「我沉默塵土」中，「我的墓誌銘」上浮出。另外，詩句「春天悄悄地逝去」並未放在第一節的首句，反而擱置在末句，正與最後一節「去夏匆匆，小船的積苔仍厚」相對稱，形成時間上的比照。朱光潛認為，「韻的最大功用在把渙散的聲音團聚起來，成為一種完整的曲調。」³⁴ 詩人使用疊詞既是雙聲又是疊韻，例如「悄悄」、「匆匆」，為詩句增添了韻律感，惟妙惟肖地表示時間的痕跡，在琅琅上口的韻律感之外還保留了畫面的想像空間。同時，開篇處又透過「沉默塵土」壓低語調以緩和情緒，使得詩篇的速度也被控制在沉默的框架中，凸顯出主體「我」的願景，「而我呢？五月的星子啊／我沉沒簪花的大地……／我在雨中渡河」。詩歌的中間三節，詩人任由詩句自由的躍動，從主體「我」轉向對他者的追問，在反覆的問句中，「是誰，是誰輕叩著這沉淪的大地？」，「你是誰呢？輝煌的歌者」，「而自己是誰呢？大江在天外奔流」，直到最後「而我呢？五月的星子啊」，在人稱代詞「我」、「自己」和疑問代詞「誰」之間急促轉換，讓詩人在流動與變遷中，始終守護著恆定的「星子」，它懸空、駐足、停留，抵消著「時間把白髮，皺紋和蹣跚／覆在你燦爛的顏面上」。畫面定格在「五月的星子」、「簪花的大地」、「雨中渡河」中，詩人在結尾處採用語氣詞「啊」和省略號「……」，拖長尾音，正延緩了這種畫面的流動，如自然物站立在流水中，為讀者提供了可感的縫隙，賦予整首詩歌以靜佇的美學特徵。

同樣，創作於 1970 年的〈十二星象練習曲〉，是楊牧較為重要的組詩系列之一。在柏克萊讀書期間，正值越南戰爭如火如荼之際，柏克萊加州大學作為六〇年代反戰運動的領導者，也積極抗議美國政府介入越戰。楊牧借助一名參戰男子的訴

³³ 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，〈星問〉，頁 191。

³⁴ 朱光潛，《詩論》（上海：上海古籍出版社，2005），頁 148。

說口吻，以時間的線索將十二天干的時辰連綴而成，又以空間的線索轉換挪移十二星象，推動詩節中戰爭與死亡、性愛交織的節奏，「我的變化是，啊露意莎，不可思議的／衣上刺滿原野的斑紋／吞噬女嬰如夜色／我屠殺，嘔吐，哭泣，睡眠／Versatile」，³⁵ 同時又保留恆久不變的星象（對女子露意莎的思念），作為精神的皈依，「露意莎——請注視后土／崇拜它，如我崇拜你健康的肩胛」，³⁶ 「東南東偏西，露意莎／你是我定位的／螞蝗座裏／流血最多／最宛轉／最苦的一顆二等星」，³⁷ 整組詩歌在掙扎與苦痛中顯得張弛有序，而又不失重心，這裡以〈午〉為例：

露意莎，風的馬匹
 在岸上馳走
 食糧曾經是糜爛的貝類
 我是沒有名姓的水獸
 長年仰臥。正午的天鈿宮在
 西半球那一面，如果我在海外……
 在床上，棉花搖曳於四野
 天鈿宮垂直在失卻尊嚴的浮屍河

以我的鼠蹊支持扭曲的
 風景。新星升起正南
 我的髮鬚能不能比
 一枚貝殼沉重呢，露意莎？
 我喜愛你屈膝跪向正南的氣味
 如葵花因時序遞轉
 嚮往著奇怪的弧度啊露意莎³⁸

〈午〉在十二首詩歌中，頗具張力。將欲念與死亡並置，對露意莎反覆的呼喚，表露出主人公「我」敘述的強烈願望和急切心境。短句的停頓顯得極為緊促，詩人將

³⁵ 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，〈十二星象練習曲 卯〉，頁 436。

³⁶ 同前引，〈十二星象練習曲 子〉，頁 434。

³⁷ 同前引，〈十二星象練習曲 辰〉，頁 437。

³⁸ 同前引，〈十二星象練習曲 午〉，頁 438-439。

「我」欲要訴說的心情投射於詩行，抑制不住語詞的迸出，讓它們交融在加速度的表述中。但畫面的出現，恰恰成為詩人阻止詩行加速乃至脫軌的重要方式。「西半球那一面，如果我在海外……／在床上，棉花搖曳於四野／天鈺宮垂直在失卻尊嚴的浮屍河」，詩句中「在海外」和「在床上」並列出現，儘管是不同空間的並置，但為了延緩地理空間的陡轉，詩人加入省略號和分行，這就為意象「棉花」的「搖曳」和「天鈺宮」的「垂直」留出了空白。以標點符號將意象群分割，也打開了畫面想像的可能，延長閱讀時間。同樣，「我喜愛你屈膝跪向正南的氣味／如葵花因時序遞轉／嚮往著奇怪的弧度啊露意莎」，「我喜愛」或者「嚮往著」表現了情緒的迸發，顯得激烈而熱切，詩句同樣以加速度的方式鋪展開抒情的心境。但「我喜愛你」與「啊露意莎」本是完整的抒情句，詩人卻拆解了句子本身，加入了修飾語和比喻句，將「我」和「你」同在的兩種畫面揉入了句子中，為意象「葵花」贏得了隱喻空間，從而以凝固的畫面集聚著沉默的力量。值得一提的是，整組詩歌以「發現我凱旋暴亡／僵冷在你赤裸的屍體」³⁹ 結尾，畫面依然定格於停止的呼吸，生命與死亡，冰冷與熱烈，比對參照，使得「赤裸的屍體」顯得沉靜而淒美。

三、永在：歸去的回環

回環結構，即在詩歌中反覆出現同樣的句子、語詞或者句型，構成局部或者整體封閉式的環繞形態。「詩歌組織的實質在於週期性的重現」，⁴⁰「重複為我們所讀到的東西建立結構。圖景、詞語、概念、形象的重複可以造成時間和空間上的節奏，這種節奏構成了鞏固我們的認知的那些瞬間的基礎：我們通過一次次重複之跳動（並且把他們當作感覺的搏動）來認識文本的意義。」⁴¹ 複現既提供語義條件，又造成語音節奏的反覆，而「節奏是在一定時間間隔裡的某種形式的反覆。」⁴² 楊牧詩歌複現出的回環結構主要出現在詩篇的首尾處，阿恩海姆 (Rudolf Arnheim, 1904-2007) 認為，「視覺對圓形形狀的優先把握，依照的是同一個原則，即簡化

³⁹ 同前引，〈十二星象練習曲 亥〉，頁 442。

⁴⁰ 瓦·葉·哈裡澤夫 (Valentin Evgenevich Khalizev) 著，周啟超等譯，《文學學導論》（北京：北京大學出版社，2006），頁 326。

⁴¹ Krystyna Mazur, *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery* (New York/London: Routledge, 2005), p. xi. 譯文參看李章斌，〈有名無實的「音步」與並非格律的韻律——新詩韻律理論的重審與再出發〉，《清華學報》，42.2（新竹：2012），頁 323-324。

⁴² 陳本益，《漢語詩歌的節奏》（臺北：文津出版社，1994），頁 4。

原則。一個以中心為對稱的圓形，絕不突出任何一個方向，可說是一種最簡單的視覺式樣。我們知道，當刺激物比較模糊時，視覺總是自動地把它看成是一個圓形。此外，圓形的完滿性特別引人注意。」⁴³ 這裡提到簡單的圓形構造所蘊含的完滿性，對稱的視覺效果借助於韻律的重複，隔離出詩人封閉的心理空間。這種簡單的表達模式，一旦與語義結合，「第一，回到詩的開始有意地拒絕了終結感，至少在理論上，它從頭啟動了該詩的流程。第二，環形結構將一首詩扭曲成一個字面意義上的『圓圈』，因為詩（除了二十世紀有意識模擬對空間藝術的實驗詩之外）如同音樂，本質上是一種時間性或直線性的藝術。詩作為一個線性進程，被迴旋到開頭的結構大幅度地修改。」⁴⁴ 同樣的句式往返出現於詩篇，起到一種平衡的作用，這是對詩人內心缺失感的一種補充形式，在虛無與缺失中獲得永在之精神追求。

說我流浪的往事，哎！
我從霧中歸來……
沒有晚雲悻悻然的離去，沒有叮嚀；
說星星湧現的日子，
霧更深，更重。

記取噴泉剎那的撒落，而且泛起笑意，
不會有萎謝的戀情，不會有愁。
說我殘缺的星移，哎！
我從霧中歸來……⁴⁵

1956年，楊牧創作了詩篇〈歸來〉。詩歌重複「我從霧中歸來……」，一方面，突出了「霧」的隱喻功能，迷濛、環繞的意境烘染而出；另一方面，加劇了「歸來」的回環空間感。在詩歌中，同樣出現了其他意象，從不同側面鉤織歸來的願望。這其中，「晚雲」與「霧」形成來與去的對比、「星星」與「霧」相互加深印

⁴³ 魯道夫·阿恩海姆著，騰宋堯、朱疆源譯，《藝術與視知覺》（成都：四川人民出版社，1998），頁223。

⁴⁴ 奚密著，宋炳輝、奚密譯，〈論現代漢詩的環形結構〉，《當代作家評論》，147.3（瀋陽：2008），頁137。

⁴⁵ 楊牧，《楊牧詩集I：1956-1974》，〈歸來〉，頁3。

象、「噴泉」的「撒落」又與「星移」的「殘缺」映襯「霧」中的主人公形象。⁴⁶可以看出，詩人楊牧在早期的創作中就存在著明顯的歸來情結，而同在 1956 年創作的〈秋的離去〉中，也體現出離去的空間意識：

笑意自眉尖，揚起，隱去，
自十一月故里蘆葦的清幽，
自薄暮鷺鷥緩緩的蹣跚。
哎！就從一扇我們對飲的窗前，
談笑的舟影下，
秋已離去。

秋已離去，哦！是如此深邃，
一如紫色的耳語失蹤；
秋已離去，是的，留不住的，
小黃花的夢幻涼涼的。⁴⁷

詩人所難忘的「笑意」，「揚起」又「隱去」，構成詩歌的意旨。詩篇中以三次對「秋已離去」的反覆，造成回環效果。「蘆葦」、「鷺鷥」、「小黃花」鑲嵌在詩句中，與「秋的離去」形成張弛關係，正如「緩緩的蹣跚」與「紫色的耳語失蹤」之間的比照。詩人楊牧保留的畫面，在離去的重複中，煙消雲散。其中，頗具聲音效果的是兩個嘆詞的使用，「哎」表示惋惜，放在句首，語音短促簡潔，呼應了「秋已離去」的匆忙；而「哦」表示挽留，放在句中，語音被拉長，顯得低淺深沉，拖延了難捨的心境。

歸來與離去的回環空間結構，潛藏著關於有與無的深度探索，又由此生發出楊牧對於生與死的理解，「帶向最後一條河流的涉渡，歌漫向／審判的祭壇，伶人向西方逸去／當小麥收成，他們歸來，對著炬火祈禱／你躡足通過甬道，煉獄的黑

⁴⁶ 楊牧善於在朦朧的意象中，突出主人公的影像，正如他創作於 1978 年的詩歌〈九辯 2 迂迴行過〉中提到的，「春天，我迂迴行過／鷓鴣低呼的森林／搜尋預言裏／多湖泊的草原，多魚／多微風，多繁殖的夢／多神話。我在搜尋……我知道我已經留下她／夢是鷓鴣的言語／風是湖泊的姿態／魚是神話的起源／臨水的荷芰搖曳／青青是倒影」，與「霧」意象相仿，這其中，主人公同樣也以夢、影的方式，迂迴搜尋。楊牧，《楊牧詩集 II：1974-1985》，〈九辯 2 迂迴行過〉，頁 243-244。

⁴⁷ 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，〈秋的離去〉，頁 4。

巾，啊死亡！」⁴⁸ 一方面，如死亡般恐怖的深淵，是不斷複現的黑暗意識，「深淵上下一片黑暗，空虛，他貫注超越的／創造力，一種精確的表達方式」，⁴⁹ 而「虛無的陳述在我們傾聽之際音貝／拔高，現在它喧嘩齊下注入黑暗」，⁵⁰ 另一方面，他又是反對虛無的，認為真正的空虛和虛無是不存在的，在空洞的黑暗世界中恰恰能夠獲得永生的力量。1970年，對於詩人而言是特殊的一年。在那一年，他離開柏克萊，前往麻薩諸塞州教書，之後數年，楊牧的生活頗為動盪。他三次返臺，一次遊歐，其他大部分時間又待在西雅圖。在漂泊的生命歷程中，詩人寄文字為永恆的信念，似「瓶中稿」，「航海的人有一種傳達消息的方式，據說是把要緊的話寫在紙上，密封在乾燥的瓶子裡，擲之大洋，任其飄流，冀茫茫天地之間有人拾取，碎其瓶，得其字，有所反應。」⁵¹ 將文字漂流出去，有人拾取並作出反應，成為詩人對文字所期許的信念。對於「花」、「草」、「樹」意象的處理，在楊牧筆下，常常與文字一樣，也被賦予生命的靈性，讓它們在生命與死亡的掙扎與幻滅中永生。1970年，詩人的作品〈猝不及防的花〉，將死亡的氣息鋪展開來：

一朵猝不及防的花
 如歌地淒苦地
 生長在黑暗的滂沱：
 而歲月的葬禮也終於結束了
 以蝙蝠的翼，輪迴一般
 遮蓋了秋林最後一場火災

弔亡的行列
 自霜
 和汽笛中消滅
 一顆垂亡的星
 在南天臨海處嘶叫

而終於也有些骨灰

⁴⁸ 同前引，〈給死亡〉，頁318。

⁴⁹ 楊牧，《楊牧詩集III：1986-2006》，〈蠹蝕——預言九九之變奏〉，頁335。

⁵⁰ 同前引，〈沙婆礁〉，頁462。

⁵¹ 楊牧，《楊牧詩集I：1956-1974》，〈瓶中稿自序〉，頁616。

這一捧送給寺院給他給佛給井給菩提
 眼淚永生等等抽象的，給黃昏的鼓
 其餘的猶疑用來榮養一朵猝不及防的花⁵²

「花」在傳統詩歌中象徵著美豔而短暫的生命，詩歌中同樣出現了「蝙蝠」和「星」意象，以映襯「猝不及防的花」，它們或消散、退卻，徒留骨灰。而楊牧以「一朵猝不及防的花」開篇，又以「其餘的猶疑用來榮養一朵猝不及防的花」結尾，意象停駐於「花」中。重複這悽楚的畫面，通過回環的結構，伴以「汽車笛」、「嘶叫」聲和「黃昏的鼓」，為「花」的生命獻上宗教的挽歌，它綻放、又湮滅，淒美的欲要「榮養」。詩人通過修飾性的定語，延長聲音的表達效果，「這一捧送給寺院給他給佛給井給菩提／眼淚永生等等抽象的，給黃昏的鼓」，以悲憫的情懷透過死亡理解生命，從而為死去的「花」贏得永生的意義。

事實上，楊牧關注虛，也是渴望從虛返回到實。在這個過程中追問無、發現無，最終回歸到永在，讓永在的力量占據整個時空。關於此，詩人寫道，「月亮如何以自己迴圈的軌跡，全蝕／暗示人間一些離合的定律。而我們／在逆旅告別前夕還為彼此的方向／爭辯，為了加深昨夜激越黑暗中」，「別枝，合翅，純一的形象從有到無」。⁵³ 與「月亮」的盈虧相似，「蛇」意象因為它自身性情的缺失，也被賦予了存在感。「蛇，是我經常提到的。蛇在文學、思想史中總是充滿不同的解釋。我們從小就覺得它又可愛，又可怕。臺灣甚至有很多毒蛇，但西雅圖這邊沒有碰到過毒蛇。《聖經》裡面也有蛇的故事，我們學西洋文學都知道蛇本身具有象徵意義。」⁵⁴ 可見，在楊牧看來，「蛇」的變化性、毒性以及其在文化歷史中的內蘊，都成為吸引他不斷提及的核心要素。1988年，在詩人創作的〈蛇的練習三種〉中，集中突出了他所要表達的「蛇」意象，從詩歌外形的圖像效果來看，三組詩歌迂迴曲折，恰如遊動的「蛇」。詩人反覆強調蛇孤寂、冰涼和蛻皮的脾性，然而，因為「蛇」本身並沒有熱度，生命的缺失，以追問的方式發現「蛇」內裡的缺失，「心境裡看見自己曾經怎樣／穿過晨煙和白鳥相呼的聲音／看見一片神魔飄逐的濕地／虛與實交錯拍擊」：⁵⁵

⁵² 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，〈猝不及防的花〉，頁 539-540。

⁵³ 楊牧，《楊牧詩集 III：1986-2006》，〈隕隕〉，頁 364。

⁵⁴ 翟月琴、楊牧，〈「文字是我們的信仰」：訪談詩人楊牧〉，頁 31。

⁵⁵ 楊牧，《楊牧詩集 III：1986-2006》，〈濕地〉，頁 478。

她可能有一顆心（芒草搖搖頭
不置可否），若有，無非也是冷的
我追蹤她逸去的方向猜測
崖下，藤花，泉水
正午的陽光偶爾照滿卵石成堆
她便磊落盤坐，憂憤而灰心

在無人知曉的地方她默默自責
這樣坐著，冰涼的軀體層層重疊
兀自不能激起死去的熱情，反而
覺悟頭下第若干節處，當知性與感性
衝突，似乎產生某種痙攣的現象——
天外適時飄到的春雨溫暖如前生未乾的淚

她必然有一顆心，必然曾經
有過，緊緊裹在斑斕的彩衣內跳動過
等待輪迴劫數，於可預知的世代
消融在苦膽左邊，彷彿不存在了
便盤坐卵石上憂憤自責。為什麼？
芒草搖搖頭不置可否⁵⁶

詩歌圍繞「蛇」意象展開，以「芒草」意象的回環，探討「蛇」與熱情的距離，一方面在肯定中拉近，另一方面又在否定中推遠，反覆掙扎著探看「蛇」的知性與感性。詩人將「她可能有一顆心」、「芒草搖搖頭不置可否」分別在開篇和結尾處被拆解成兩種表達方式，⁵⁷ 環繞構成詩歌的結構，從而深化了詩人對「蛇」處境的困惑，也表達了「蛇」自身的矛盾。「她便磊落盤坐，憂憤而灰心」、「這樣坐

⁵⁶ 同前引，〈蛇的練習曲三種 蛇二〉，頁 63。

⁵⁷ 這種通過拆解句式和語詞的方式，在詩人楊牧的作品中，也極為普遍。比如他的詩歌〈霧與另我〉，第一節的首句「霧在樹林裏更衣，背對我」，在第二節的首句又變換為「那時，霧正在樹林裏更衣」。同前引，〈霧與另我〉，頁 432。再比如〈以撒斥埃〉中，「有機思考敲打無妄的鍵盤／如散彈槍答答答響徹街底，叮／噹，天黑以前騰清。『小城』……」，詩人常借用語言結構的變化性，打開音樂的空間。同前引，〈以撒斥埃〉，頁 448。

著，冰涼的軀體層層重疊」，「便盤坐卵石上憂憤自責。為什麼？」一方面，從女性的心理體驗出發，多次使用人稱代詞「她」，感性與熱情本該是女人的天性，但在楊牧筆下，反而是化身「蛇」的「她」所缺失的，這種悖論所帶來的痛苦可謂呼之欲出；⁵⁸ 另一方面，三句中，又分別提到「盤坐」或者「坐著」，強化了蛇幽閉孤居，暗自憂憤的心理缺失。詩人通過環形結構，以嫺熟的筆觸，將蛇黯然的神態以及苦楚的內心描摹了出來，「或許是心動也未可知，苔蘚／從石階背面領先憂鬱／而繁殖，蛇莓盤行穿過廢井／軋軋的地基，聚生在曩昔濕熱擁抱的／杜梨樹蔭裡」，⁵⁹ 以此對抗著「冰涼的軀體」、「死去的熱情」，並在其中發現「一顆心」，一顆永在的心。

四、浮升：抽象的螺旋

儘管楊牧的作品裡，總是不乏樹葉（〈不知名的落葉喬木〉）、花瓣的隕落（〈零落〉），這似乎意味著生命的下沉才是其創作的常態。但顯然，詩人在〈禁忌的遊戲〉中也曾提到，「允許我又在思索時間的問題了。『音樂』／你的左手按在五線譜上說：『本來也只是／時間的藝術。還有空間的藝術呢／還有時間和空間結合的？還有……』／還有時間和空間，和精神結合的／飛揚上升的快樂。有時／我不能不面對一條／因新雨而充沛的河水／在楓林和晚烟之後／在寧靜之前」，⁶⁰ 詩人開始思考詩歌中的空間藝術，它是一種「飛揚上升的快樂」。1986年以後，楊牧步入後期創作階段。他不再局限於對自然界的觀照，而試圖獲取更為互遠的文字追求；他深入到思維內部的構造，而從語詞的豐富性中想像詩歌的複雜抽象性。後期的作品，無論是在聲音，還是在意象上，都越來越趨向於一種複雜的抽象，他試圖「打破韻律限制，試驗將那些可用的因素搬一個方向，少用質詞，進一步要放棄對偶。以便造成錯落呼應的節奏；我們必須為自由詩體創造新的可靠的音樂。」⁶¹ 楊牧詩歌中的意象之複雜，將感性與抽象，自然與存在交融在了一起。思維的密度，造成了詩質的密度，二者螺旋性的互動，成為詩人沉默中不斷結構性、抽象化的語詞結晶。正如他所提到的，「我的詩嘗試將人世間一切抽象的和具象的加以抽

⁵⁸ 感謝審稿人提醒筆者對人稱代詞「她」的分析。

⁵⁹ 楊牧，《楊牧詩集 III：1986-2006》，〈心動〉，頁 398。

⁶⁰ 楊牧，《楊牧詩集 II：1974-1985》，〈禁忌的遊戲 2〉，頁 156。

⁶¹ 楊牧，《一首詩的完成》，頁 155。

象化」，並且認為，「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。」⁶² 這是一種從時間轉向空間的思考，自時間的快慢緩急中足見空間感。在此基礎上，空間結構是思維運動的抽象形式，通常情況下，詩人在創造和重複空間結構的過程中獲得了一種思維模式，換言之，「聲音是交流的媒介，可以隨意地創造和重複，而情感卻不能。這樣一種情況就決定了音調結構可以勝任符號的職能。」⁶³

除卻「蛇」意象之外，詩人還涉及到大量的動物意象，其中包括「兔」、「蜻蜓」、「蝌蚪」、「蟬」、「雉」、「鷹」、「狼」、「介殼蟲」等等。詩人觀察它們的性情，賦予它們感知和理性的雙重體驗，最後將複雜的意緒和情感提升為一種抽象結構，「抽象的表現，既能運用於繪畫，也能運用於詩。因為，事物本身便有一種抽象的特質。只是我們的觀念會認為：以抽象的語言表現抽象的感覺，其效果將遜於抽象的旋律之於音樂，抽象的線條之於繪畫。事實上，抽象也具有形象的性質，只是這種形象我們不能給它以確切的名稱。表現這種抽象的形象，是由外形的抽象性到內形的具象性；復由內在的具象還原於外在的抽象。從無物之中去發現其存在，然後將其發現物化於無。」⁶⁴ 顯然，透過語言文字產生的音樂感能夠組合為抽象結構，而意象本身就是詩人思維的凝結，聲音與意象的融合充分體現出詩人思維的流動。楊牧創造出螺旋式的浮升體驗，正如詩篇〈介殼蟲〉中，詩人緩緩挪步，又停駐洞悉著「小灰蛾」與頭頂的鐘聲，顯現出生命的掙扎與渴望：「小灰蛾還在土壤上下強持／忍耐前生最後一階段，蛻變前／殘存的流言：街衢盡頭／突兀三兩座病黃的山——／我駐足，聽到鐘聲成排越過／頭頂飛去又被一一震回」，⁶⁵ 又將視線凝聚於圓形狀貌環繞著以貼近與物件之間的距離：「我把腳步放慢，聽餘韻穿過／三角旗搖動的顏彩。他們左右／奔跑，前方是將熄未熄的日照／一個忽然止步，彎腰看地上／其他男孩都跟著，相繼蹲下／圍成一圈，屏息」，⁶⁶ 一方面「穿過」、「搖動」屬於橫向運動，另一方面「彎腰」、「蹲下」又屬於縱向運動，詩篇在「圍成圓圈」處停頓，清晰地呈現出螺旋的空間結構。同時，「屏息」一詞的出現，則是調整呼吸，渴望從左往右、再從向下往向上推進思維過程。可以

⁶² 楊牧，《楊牧詩集 III：1986-2006》，〈《完整的寓言》後記〉，頁 495。

⁶³ 蘇珊·朗格 (Susanne Katherina Langer) 著，劉大基、付志強譯，《情感與形式》(北京：中國社會科學出版社，1986)，頁 37。

⁶⁴ 覃子豪，《覃子豪詩選》(香港：文藝風出版社，1987)，頁 122。

⁶⁵ 楊牧，《介殼蟲》(臺北：洪範書店，2006)，〈介殼蟲〉，頁 77。

⁶⁶ 同前引，頁 78-79。

說，在〈介殼蟲〉中，螺旋狀的浮升結構根植於詩人楊牧的思維空間中，以至於分行或者停歇處都精準地對焦補充式結構的趨向動詞（「蹲下」、「震回」）或者方位名詞（「左右」），以展現思維結構的生成。在 2004 年創作的〈蜻蜓〉中，這一抽象結構表現得尤為典型：

那是前生一再錯過的信號，確定
且看她在無聲的靜脈管裡流轉
惟有情的守望者解識
於秋夜扶桑，網狀的纖維：
如英雄冒險的行跡，歸來的路線
在同一層次的神經系統裡重疊
分屬古代與現在。綿密的
矩矱空間讓我們以時間計量
緊貼著記憶，通過明暗的刻度
發現你屏息在水上閃閃發光

亢奮的血色鬚鬚是腥臊，豐腴
而透明，滿天星斗凝聚俄頃的
冷焰將她照亮，掃描：
點綴雁蹼和蠶足的假象，且逆風
抵制一閃即逝的鵝黃鸚鵡綠
在我視線反射的對角
遙遠的夢魂一晌棲遲
陡削不可釐降，失而
復得，我的眼睛透過瞬息
變化的光譜看見她肖屬正紅

還有比你更深不可測的
是那淺淺纖細且薄的翼，何均勻
一至於此已接近虛無
想像那翻飛之姿怎樣屢次以本能

將它對準風向調整，左右
 平舉：在靉靄雲影間導致一己
 空有感性的條狀軀猶不勝其力
 忘情互動，將單一
 於盤旋反覆之際繁殖成功為多數
 並且，全自動滑翔高過新犁的耕地

比蜉蝣更親，比孑孓更短暫，屈伸
 自如且溫柔無比，複眼有
 水光浮動，斜視我前足緊抓
 她張開的翅，口器咬噬後頸寒戰
 不已：尾椎延伸下垂至極限
 遂前勾如一彎新月，凌空比對
 精準且深入，直到無上的
 均衡確定獲取於密閉的大氣——
 靜止，如失速的行星二度撞擊
 有彩虹照亮遠山前景的小雨⁶⁷

詩歌從「蜻蜓」的不同飛翔姿勢打開了書寫視角，整首詩歌的節奏在思辨中顯得穩健、平緩、綿密和緊湊。第一節抓住了「蜻蜓」在水上屏息的瞬間，「發現你屏息在水上閃閃發光」，一方面詩人以觀者的姿態，頗有距離地觀照天地之間的生物；另一方面，詩人在「我」與「她」的人稱變換中，通過物的投射達成對自我的反思。詩人視其為一種信號，它傳達出的空間意識，融貫詩人後期的創作追求中，而「矩矱空間讓我們以時間計量」，於是，那種浮滄海於一瞬的記憶永恆再次光臨，它暗示了詩人想要抽象出的實體。語句的停頓多集中在詩行的中間部分，顯得相對平整、勻稱。第二節，「變化的光譜看見她肖屬正紅」，在這一節中，物我交相呼應，通過描摹天地間與我對視中的「蜻蜓」，置「蜻蜓」於靜止處，由此延緩了詩歌的速度。此處，詩人表達了一種意圖，即變化。這也是楊牧一如既往所追求的創作態度，文字只有在變化中才能繼續存在，「變不是一件容易的事，然而不變即是

⁶⁷ 楊牧，《楊牧詩集 III：1986-2006》，〈蜻蜓〉，頁 470。

死亡，變是一種痛苦的經驗，但痛苦也是生命的真實。」⁶⁸ 詩人通過變化尋找著不同的視點，以創作主體的變化豐富生命的真實。詩歌中多次錯開位置，採用變化的句式，拆解了「豐腴／而透明」、「失而／復得」，通過轉折詞「而」，使得停頓先後置、再前移，通過語義轉折提升語言的空隙感，詩體也顯得曲折螺旋。第三節，「平舉：在靄靄雲影間導致一己」，變換「蜻蜓」的姿勢，將上升的過程凸顯了出來。而除了上文中所談到的虛無外，楊牧還渴望在平衡中獲得盤旋的上升。第四節「比蜉蝣更親，比子孓更短暫，屈伸」，將詩歌推向極限化的表達，從虛無走向了無限。「遂前勾如一彎新月，凌空比對／精準且深入，直到無上的／均衡確定獲取於密閉的大氣——」，詩人將動詞「屈伸」、「緊抓」、「寒戰」、「深入」、「靜止」、「撞擊」隔離而出。在濃密的詩行中，使得動詞懸浮、凝固。而從天空深入到大氣的追求，「靜止，如失速的行星二度撞擊／有彩虹照亮遠山前景的小雨」，靜止的畫面與思辨的意識，在音樂性上達成了統一，也可以說，透過幾個動詞的停頓、分行，構成動態與靜態的交融，使得聲音與意象形成契合、補充乃至彌合。「蜻蜓」作為一種意象，隱喻了楊牧後期創作的空間意識轉換。詩人楊牧渴望著螺旋式的抽象，以抵達思維在上升中的快感。這種抽象性與詩人早期的創作不同，也就是說，詩歌的速度不再是通過抑制以抵消加速度，詩人也不再選擇回環的複沓模式，而是以緊湊的語句，在形式上完成思辨性，以獲得一種更為恆久的哲學思考，「但是哲學的思考，要把它講出來，而不是總在重複情節，唯一的辦法就是抽象化。把這種波瀾用抽象的方式表現出來，成為一種思維的體系。我一直認為抽象是比較長遠、普遍的。」⁶⁹

五、結語

詩人楊牧將其詩作分為三個不同的創作階段，分別是早期（1956-1974）、中期（1974-1985）和後期（1986-2006），儘管三個階段的聲音從清麗、閑淡到思辨，從疾速、平緩到艱澀，可謂變化多端。但對楊牧的詩歌做一整體的概說並非本文的目的，筆者更致力於探索他在聲音與意象關係的推進和思考。一方面通過大量的文本印證了上述三個層面在楊牧詩作中具有相當的普遍性；另一方面，又發現早中期與

⁶⁸ 楊牧，《年輪》（臺北：洪範書店，1982），頁177。

⁶⁹ 翟月琴、楊牧，〈「文字是我們的信仰」：訪談詩人楊牧〉，頁31。

後期創作所存在的顯著差異——在早中期階段，詩人多使用韻、頓以挽留意象的畫面感實現永在的精神追求，並深化出回環的音樂結構獲得生命和性情的完滿；在後期創作階段，詩人廣涉「兔」、「蜻蜓」、「蝌蚪」、「蟬」、「雉」、「鷹」、「狼」、「介殼蟲」等動物意象，由此發展出螺旋上升的結構模式，以抵達思維的抽象豐富性。關於後期的創作傾向，是楊牧在聲音與意象關係方面作出的更為深層次的空間結構探索，他曾在《隱喻與實現》詩集的序言中提到，「文學思考的核心，或甚至在它的邊緣，以及外延縱橫分割各個象限裡，為我們最密切關注，追蹤的物件是隱喻 (metaphor)，一種生長原象，一種結構，無窮的想像。」⁷⁰ 詩人在結構中尋找著隱喻的實現可能。這種結構，在某種意義上，就是節奏。「詩人以堅實的想像力召喚形象於無形，以文字，音律，語調，姿態，鐫刻心物描摹的剎那。對此過程，楊牧的嫺熟把握，是不容置疑的。」⁷¹ 在不同的創作階段，詩人楊牧都始終堅持實踐著對於詩歌聲音的追求，這種實踐，無疑將其創作獻給了無限的少數人。正如希尼 (Seamus Heaney) 所云，「找到了一個音調的意思是你可以把自己的感情訴諸自己的語言，而且你的語言具有你對它們的感覺；我認為它甚至也可以不是一個比喻，因為一個詩的音調也許與詩人的自然音調有著極其密切的關係，這自然音調即他所聽到的他正在寫著的詩行中的理想發言者的聲音。」⁷² 就這點而言，楊牧準確地抓住每一個音調，填補了個人生命體驗與詩歌形式思考的縫隙，從躍動到緊湊、從具象到抽象、從單一到複雜，都為聲音與意象關係的探討提供了個案性的典範。

文中從押韻、跨行、停頓、空白、斷句、選詞、語調等語言特質著手，探討了楊牧詩歌中的音樂的自覺和自律，即「所謂自律詩，指的是形式自律，即每首詩的形式，都被這首詩自身的特定內容和特定的表達所規定。」⁷³ 儘管這並不足以詳盡楊牧詩歌中聲音的複雜和多變性，但本文的著力點仍然集中於詩人楊牧在處理不同的意象時所呈現的聲音形式。正如本文引言中所述，研究詩歌的聲音形式，常常將聲音從意義中割裂出來，進行語言學上的解析，這種忽略語義功能的研究方式無疑是偏頗的。但同樣，過分地強調附加於聲音形式之上的意義，而忽略了聲音物質

⁷⁰ 楊牧，《隱喻與實現》（臺北：洪範書店，2001），頁1。

⁷¹ 奚密，〈抒情的雙簧管：讀楊牧近作《涉事》〉，《中外文學》，31.8（臺北：2003），頁215。

⁷² 西默斯·希尼著，吳德安等譯，《希尼詩文集》（北京：作家出版社，2001），頁255。

⁷³ 張遠山，《漢語的奇跡》（昆明：雲南人民出版社，2002），頁128。

形式的獨立價值，也會造成研究盲點。基於此，需要指出的是，聲音形式從來就不是與意義相對立而靜止、孤立的存在著，聲音形式就是意義，而意義也是永動的聲音形式。「詩是聲音和意義的合作，是兩者之間的妥協」，⁷⁴ 聲音總是帶著生命的體溫，綿延運動在詩歌發展的歷史中，不斷地被賦予新的歷史和美學意義，又反向推動聲音形式的演進。

事實上，最初某種韻律模式的生成並非與意象的聯想構成關係，但經過一段時間的廣泛傳播，這種與意象相互勾連的韻律形式便固定了下來，逐漸形成一種聲音習慣。⁷⁵ 就此角度而言，詩歌形式的發生，並不完全依賴於詩人，它還接續了原型所蘊含的集體無意識，原型在詩歌中主要就是「典型的即反覆出現的意象」，它「把一首詩同別的詩聯繫起來從而有助於我們把文學的經驗統一為一個整體。」⁷⁶ 詩歌意象即具備這樣的感召力，能夠挖掘出形式生成的傳統依據。但筆者一方面不認為聲音受意象的嚴格規定，因為隨著時代的變遷，意象被賦予新的內涵，而節奏韻律的複雜多變性也遠遠超出可預計的範疇，正因為此，才更彰顯出詩人的語言創造力；另一方面也不認為二者在對應關係上一定和諧統一，有時聲音甚至是反意象的。但反意象也是聲音的另外一種存在方式，正如詩人顧城所言，「不斷有這種聲音到一個畫面裡去，這個畫面就被破壞了，然後產生出一個新的活潑的生命。」⁷⁷ 但二者無論是促進或者抑制，在反觀聲音的語義層面上都具有宏觀的研究價值。基於此，「所有的形式環境，無論是穩定的還是遊移不定的，都會產生出它們自己的不同類型的社會結構：生活方式、語彙和意識形態。」⁷⁸ 對於頻繁出現於漢語新詩中意象所蘊含的相對穩固的語義功能，與語音、語法、辭章結構、語調等變化多端的聲音特徵之間存在著不可忽視的關係，而就目前的研究而言，仍然是較為欠缺

⁷⁴ 瓦萊裡 (Paul Valéry) 著，葛雷、梁棟譯，《瓦萊裡全集》（北京：中國文學出版社，2002），〈論純詩（之一）〉，頁 306。

⁷⁵ 關於語義聯想所形成的聲音習慣研究，俄羅斯學者加斯帕羅夫曾在專著《俄國詩史概述：格律、節奏、韻腳、詩節》（1984）中，採用統計學方法，分析了俄國六個歷史階段運用的格律、節奏、押韻和詩節等形式，探討了每一個時期占據主導地位的韻律形式及其與之相關的主題。此研究的相關介紹可參看黃玫，《韻律與意義：20 世紀俄羅斯詩學理論研究》（北京：人民出版社，2005），頁 99。

⁷⁶ 諾思羅普·弗萊 (Northrop Frye) 著，陳慧、袁憲軍等譯，《批評的解剖》（天津：百花文藝出版社，2006），頁 98。

⁷⁷ 顧城，《顧城文選卷一：別有天地》（哈爾濱：北方文藝出版社，2005），〈「等待這個聲音……」——1992 年 6 月 5 日在倫敦大學「中國現代詩歌討論會」上的發言〉，頁 56。

⁷⁸ 福西永著，陳平譯，《形式的生命》（北京：北京大學出版社，2011），頁 62。

的一環。但顯然，對於二者關係的分析，已經成為當下漢語新詩必須面對的重要詩學問題，筆者也將另撰文做詳盡的分析。⁷⁹

（責任校對：王淳容）

⁷⁹ 筆者博士論文的第四章〈聲音的意象顯現〉，選取 1980 年代以來漢語新詩常見的四個意象，包括「太陽」、「鳥」、「大海」和「城」，著重分析與意象互動關係中的聲音（語音、語調、辭章結構和語法等所產生的音樂性）特徵。通過大量的文本細讀，將聲音在意象中的顯現總結為「同聲相求的句式——以太陽意象為中心」、「升騰的語調——以鳥及其衍生意象為中心」、「變奏的曲式——以大海意象為中心」和「破碎無序的辭章——以城及其標誌意象為中心」，力求呈現四個意象中的聲音特點。參翟月琴，《1980 年代以來漢語新詩的聲音研究》（上海：華東師範大學中國語文學系博士論文，2014）。

引用書目

- 巴赫金 (M. M. Bakhtin) 著，李輝凡、張捷等譯，《文藝學中的形式主義方法》，石家莊：河北教育出版社，1998。
- 瓦萊裡 (Paul Valery) 著，葛雷、梁棟譯，《瓦萊裡全集》，北京：中國文學出版社，2002。
- 瓦·葉·哈裡澤 (Valentin Evgenevich Khalizev) 著，周啟超等譯，《文學學導論》，北京：北京大學出版社，2006。
- * 朱光潛，《詩論》，上海：上海古籍出版社，2005。
- 成偉鈞、唐仲揚、向宏業主編，《修辭通鑒》，北京：中國青年出版社，1991。
- * 西默斯·希尼 (Seamus Heaney) 著，吳德安等譯，《希尼詩文集》，北京：作家出版社，2001。
- 李章斌，〈有名無實的「音步」與並非格律的韻律——新詩韻律理論的重審與再出發〉，《清華學報》，42.2，新竹：2012，頁 301-343。
- 松浦友久著，孫昌武等譯，《中國詩歌原理》，瀋陽：遼寧教育出版社，1990。
- 奚 密，〈抒情的雙簧管：讀楊牧近作《涉事》〉，《中外文學》，31.8，臺北：2003，頁 208-216。
- _____，《臺灣現代詩論》，香港：天地圖書，2009
- * 奚 密著，宋炳輝、奚密譯，〈論現代漢詩的環形結構〉，《當代作家評論》，147.3，瀋陽：2008，頁135-148。
- 茨維坦·托多羅夫 (Tzvetan Todorov) 編選，蔡鴻濱譯，《俄蘇形式主義文論選》，北京：中國社會科學出版社，1989。
- * 陳本益，《漢語詩歌的節奏》，臺北：文津出版社，1994。
- 陳芳明主編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》，臺北：聯經出版，2012。
- 張遠山，《漢語的奇跡》，昆明：雲南人民出版社，2002。
- 黃 玫，《韻律與意義：20 世紀俄羅斯詩學理論研究》，北京：人民出版社，2005。
- 覃子豪，《覃子豪詩選》，香港：文藝風出版社，1987。
- * 楊 牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，臺北：洪範書店，1978。
- _____，《年輪》，臺北：洪範書店，1982。
- _____，《一首詩的完成》，臺北：洪範書店，1989。
- * _____，《楊牧詩集 II：1974-1985》，臺北：洪範書店，1995。
- _____，《隱喻與實現》，臺北：洪範書店，2001。

- _____，〈《介殼蟲》〉，臺北：洪範書店，2006。
- _____，〈《奇萊後書》〉，臺北：洪範書店，2009。
- * _____，〈《楊牧詩集 III：1986-2006》〉，臺北：洪範書店，2010。
- 福西永 (Henri Focillon) 著，陳平譯，〈《形式的生命》〉，北京：北京大學出版社，2011。
- 雷·韋勒克 (René Wellek)、奧·沃倫 (Austin Warren) 著，劉象愚、邢培明等譯，〈《文學理論》〉，北京：三聯書店，1984。
- 劉方喜，〈《「漢語文化共享體」與中國新詩論爭》〉，濟南：山東教育出版社，2009。
- 翟月琴，〈《1980 年代以來漢語新詩的聲音研究》〉，上海：華東師範大學中國語文學系博士論文，2014。
- 翟月琴、楊牧，〈「文字是我們的信仰」：訪談詩人楊牧〉，《揚子江評論》，38.1，南京：2013，頁 25-33。
- * 魯道夫·阿恩海姆 (Rudolf Arnheim) 著，騰宋堯、朱疆源譯，〈《藝術與視知覺》〉，成都：四川人民出版社，1998。
- 諾思羅普·弗萊 (Northrop Frye) 著，陳慧、袁憲軍等譯，〈《批評的解剖》〉，天津：百花文藝出版社，2006。
- * 蘇珊·朗格 (Susanne Katherina Langer) 著，劉大基、付志強譯，〈《情感與形式》〉，北京：中國社會科學出版社，1986。
- 顧 城，〈《顧城文選卷一：別有天地》〉，哈爾濱：北方文藝出版社，2005。
- * Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature," in William J. Handy and Max Westbrook (eds.), *Twentieth Century Criticism: The Major Statements*. New York: The Free Press, 1974, pp. 85-94.
- Mazur, Krystyna. *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*. New York/London: Routledge, 2005.

(說明：書目前標示*號者已列入 selected bibliography)

Selected Bibliography

- Arnheim, Rudolf. *Yishu yu Shizhijue (Art and Visual Perception)*, trans. Songyao Teng and Jiangyuan Zhu. Chengdu: Sichuan People's Publishing House, 1998.
- Chen, Ben-yi. *Hanyu Shige de Jiezou (The Rhythm of the Chinese Poetry)*. Taipei: Wen Chin Publishing, 1994.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature," in William J. Handy and Max Westbrook (eds.), *Twentieth Century Criticism: The Major Statements*. New York: The Free Press, 1974, pp. 85-94.
- Heaney, Seamus. *Xi Ni Shiwenti (The Anthology of Seamus Heaney)*, trans. De'an Wu et al. Beijing: The Writers Publishing House, 2001.
- Langer, Susanne Katherina. *Qinggan yu Xingshi (Feeling and Form)*, trans. Daji Liu and Zhiqiang Fu. Beijing: China Social Sciences Press, 1986.
- Yang Mu. *Yang Mu Shiji I: 1956-1974 (The Collected Poems of Yang Mu I: 1956-1974)*. Taipei: Hungfan Shutien, 1978.
- _____. *Yang Mu Shiji II: 1974-1985 (The Collected Poems of Yang Mu II: 1974-1985)*. Taipei: Hungfan Shutien, 1995.
- _____. *Yang Mu Shiji III: 1986-2006 (The Collected Poems of Yang Mu III: 1986-2006)*. Taipei: Hungfan Shutien, 2010.
- Yeh, Michelle. "Lun Xiandai Hanshi de Huanxing Jiegou (The Circularity of Chinese Modern Poetry)," trans. Binhui Song and Michelle Yeh, *Dangdai Zuojia Pinglun (Contemporary Writers Review)*, 147.3, 2008, pp. 135-148.
- Zhu, Guangqian. *Shilun (On Poetry)*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 2005.

Standing Still, Eternal Being, and Ascendance: Three Relationships Between Sound and Imagery in Yang Mu's Poetry

Zhai, Yueqin

Department of Dramatic Literature
Shanghai Theatre Academy
zhaiyueqin85@hotmail.com

ABSTRACT

Ever since the very beginning of his poetry writing in 1956, Yang Mu has been consistent in his pursuit of sonic beauty through verse (including the musicality of pronunciation, tones, textual structure and grammatical innovation), which imbues his poems with rich meanings and limitless interpretative possibilities. In researching the sonic qualities of poetry, focusing solely on linguistic features is insufficient to discern the ways sound functions in a poem. What is more important is to study the interaction between sound and meaning, for which analyses of imagery prove helpful. From Yang's poetry, which spans half a century, three aesthetic relations between sound and meaning can be deduced: standing still and silent time; eternal being and circularity; ascendance and abstract spirality. It is argued here that Yang's poems can be used as typical examples for analyzing the theoretical relations between sound and imagery.

Key words: Yang Mu, Sound, Imagery, Standing still, Eternal Being, Ascendance

(收稿日期：2013. 5. 29；修正稿日期：2013. 11. 29；通過刊登日期：2014. 5. 27)