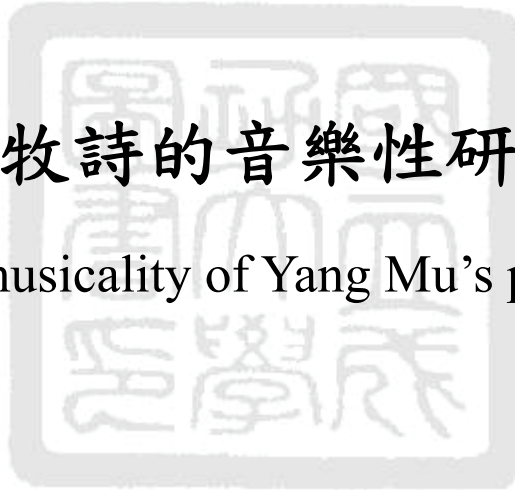


國立成功大學中國文學研究所

碩士論文

楊牧詩的音樂性研究

The musicality of Yang Mu's poetry



研究生：孫偉迪 撰

指導教授：翁文嫻 先生

中華民國九十六年六月


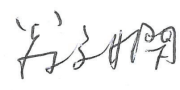
國立成功大學  
碩士論文


楊牧詩的音樂性研究

研究生：孫偉迪

本論文業經審查及口試合格特此證明

論文考試委員：

 施懿琳  符子開

指導教授：  符子開

系(所)主管：  王偉勇

中華民國 96 年 6 月 29 日

## 摘要

楊牧詩語言身姿繁複多變，每能於從容的思維往返間，以其文字聲色，探入靈視所及的幽隱之處。筆者自此開啓對「詩的音樂性」命題的思索：音樂性一向被視作詩的重要構成元素，而論者對音樂性一詞的認知，將影響其後續分析論證的方向。本文選擇楊牧詩作為論述對象，是因為他的詩確實展現一己特殊的語言風格，進一步鎖定其「音樂性」予以觀照，不僅有助於釐清楊牧詩的價值，亦可充分掌握詩之音樂性的具體內涵。

緒論針對「詩的音樂性」稍作界義。目前學界關於音樂性的研討，多半仍延循外在／內在音樂性的分類模式，本文則試圖將詩的音樂性視為整體的表現，不以單純的二分法來討論；從最直接呈露的聲音，深入語言的審美本質，都必須環繞著詩語言的獨特性，亦即詩的形式／內容之不可遽然分割。本文即以具備特殊審美性的詩語言作為主軸，分別從下列三個面向展開論述：聲音、動力、空間。

第一部分觀察的對象是語言形式（並非泛指與內容對照的形式）表層的「聲音」，本文不用聲韻或語調等細項稱之，蓋「聲音」更強調渾然完整的音色結構，同時涵攝了音／義成份，從而以聲音為主體，追蹤它在詩中具體變化、流轉的痕跡與次第。

第二部分切入詩語言的本質。由於詩的審美性時常為同時共存的實用性掩蓋而不彰，本文乃自音樂領域的基本要素擷取概念，加以轉化成詩學方法。以「動力」概念為核心，指出詩語言在時間的序列連結中塑意義，而此意念的有機序列通過線性的流程，體現詩之動力；動力的諸般變化發展又實際表現於力度、織度、速度等三個層次。這是從詩的語言本質發散出來的音樂，屬於時間性範疇。

第三部分亦出於本質音樂性的探討，是屬於空間性的，主要根據音樂學家朱克坎對音樂空間的深刻見解得到啓示。本文認為詩語言除了時間的動力序列之

外，某些特定的表達方式——如涉越造成的多義性詩行、並置共生的字詞等，將會從語言形式呈現出詩的音樂「空間」。然則，此空間自有其內在的次序規範，且反映於詩行之間可以具體把握者，而與詩語言的審美本質緊密相扣。

關鍵詞：楊牧、詩語言、音樂性、聲音、動力、空間



## Abstract

The poetic language in Yang Mu's poetry is prodigal and diverse enough to enable him, with a deliberate pace of thought, to seek out the deep and evanescent sense of beauty in poetry. The author of the thesis ruminates on the subject: the musicality of poetry, which is an essential element. And the direction of succeeding analyses tends to be affected by different cognition of critics about the thesis. The focus of the thesis is on observing the musicality of Yang Mu's poetry, for the purpose of establishing the value of his poetry and grasping concrete content of musicality.

In Introduction, the definition of musicality is given. The academia's investigation into musicality centers about the outer/inner musicality. Discarding the dichotomy, the author, however, attempts to regard musicality as the performance of the whole. That is, the form and content of the musicality of poetry can't be divided sharply. Hence, the thesis focuses on poetic language, which bears unique aesthetics, and takes the probe in the following dimensions: sound, dynamic, and space.

In Chapter 2, the subject of observation is sound, the outward layer of language form. (Form here shall not be referred as the opposite of content.) The thesis uses sound, instead of other terms, like consonance or rhyme, for the reason that the term "sound," puts a more expressing emphasis on the whole tone color of poetic language, encompassing two components: sound and meaning. Accordingly, with sound as the subject, the author follows the trace and sequence of transformation of sound in poetry.

In Chapter 3, the author looks into the essence of poetic language. Due to the fact that aesthetics of poetry is often overshadowed in juxtaposition of utility of poetry, the author acquires concepts of elements in music field and applies them to poetic. With "dynamic" as a core concept, poetic language shapes its meaning in connection of sequence of time; in other words, poetic language displays its dynamic by going through the linear procedure of an organic sequence. Meanwhile, the changes of dynamic are characterized by dynamics, texture, and tempo. They are musicality emanated from the essence of poetic language and belong to temporal category.

In Chapter 4, the probe into musicality of essence of poetry belongs to spatial category, on the basis of Zuckerkandl's discourse about space in music. The author considers that besides dynamic sequence of time, poetic language reflects musical space in poetry in some peculiar manners, such as multiple meanings of lines caused by enjambment, and juxtaposition of words and phrases. Nevertheless, the space has its own principles of inner order, embodies itself in lines, and is closely related to aesthetics of poetic language.

Keywords: Yang Mu, poetic language, musicality, sound, dynamic, space



## 謝 誌

坦白說，作者不太喜歡這本論文。它自以為是，它習慣躲在角落述說那些詰屈聱牙的貧血想法。半年的發育期（我寫它所耗去的時間），讓它逐漸生長成現在這副模樣。套句舒曼對蕭邦降B小調奏鳴曲的批評（我絕對不是往自個兒臉上貼金）：四個古怪的孩子被硬湊在同一個屋簷下成為手足，面對這本論文，我還是輕易就能回想到每寫一章，就被「割裂」一次的那種疏離感。

首先遭殃的就是翁文嫻老師，在此必須向她致歉，她一路目擊這論文尚未定稿之前，各種失序脫稿的演出，以及比城牆還堅固高聳的心防——它曾罹患嚴重的自閉症，所幸經翁老師強力「矯正」後，現在會和人打招呼了……。翁老師總能於關鍵處指出我論文章節安排的矛盾、語意思考邏輯的混淆等大毛病，而對小細節幾乎從不加以干戈，如此放任我大膽妄為，非常感激；謝謝施懿琳老師針針命中要害的指正，那紮實嚴謹的治學態度最是我一向所欠缺，她必定從頭到尾看完這本枯燥的論文了，十分感佩；謝謝簡政珍老師，非但替我收拾英文的破尾巴，那柄批評的巨斧竟未落下，反倒一再謬讚，使我除腴顏羞愧之外，只能報以日後更認真的學習了。

至於口試當天情義相挺的翊良和琮琇，要你們端茶送水根本是大才小用！我認真研究找個良辰吉時請你們吃大餐的可能性。布克依特列位伙伴的關心、家人朋友的支持等就不再細說。不過，有兩個主角我要特別一提，一是那隻老愛偽裝成貓咪的紅豆小豬，在我埋首書堆數週不出大門與論文相搏的墓穴生涯裡，唯你日復日遞來的笑料讓我確信自己還是個活人；二是我的阿嬤，先前她總跟人說，「親像學校叫伊寫的，寫緊久也，不知是在寫啥米？」自您搬到離銀河最近的新家已經七個月過去，我想您一定全都知道了。放心，行行重行行，我會努力加餐飯的。

寫於07年7月7日，可以望見南港山稜線的家

# 目次

<b>第一章 緒論</b>	1
第一節 研究動機與目的	3
第二節 相關文獻回顧	7
一 楊牧詩的相關研究	7
(一) 學位論文類	7
(二) 單篇論文／評論類	8
二 現代詩音樂性的相關研究	9
(一) 專書類	9
(二) 單篇論文／評論類	11
第三節 本文對「詩的音樂性」的界說	13
一 如音樂般呈現的語言形式	13
二 不排除語言的述義功能	15
三 必須出於整體的效果	17
第四節 試從西方音樂領域轉化的方法	20
一 以音樂的音色說明詩的聲音	20
二 以音樂的基本要素說明詩的動力	21
三 以音樂的內在架構說明詩的空間	25
第五節 論文的章節安排	28
<b>第二章 楊牧詩的聲音</b>	31
第一節 格律化的聲音	34
一 工整的韻腳	36
二 不完美的押韻	41
三 自由而有節度的韻律	48
第二節 主音運行的綿互軌跡	55
一 主音的出發與回歸	56
(一) 在短詩中的發展	57
(二) 在長詩中的發展	64



- 二 主音的隱伏進行 68
- (一) 隱於韻腳的轉換之間 68
- (二) 隱於自由流動的詩行之間 70
- 第三節 聲音的「隱藏」及其轉折意涵 74
- 一 聲音轉向密集的關鍵 75
- 二 聲音轉向急促的關鍵 79
- 第四節 小結 83

### 第三章 楊牧詩的音樂動力 85

- 第一節 動力的界義 87
- 第二節 力度：由弱而強 91
- 一 兩種力度模式 92
- (一) 基本型態：動勢由定點擴散，漸次清晰 92
- (二) 表情型態：強烈的表情與力度首尾呼應 99
- 二 以功能詞的強弱提領動勢的走向 106
- 第三節 織度：由密而疏，復歸於密 108
- 一 兩種織度模式 110
- (一) 基本型態：動機單純且集中呈示 110
- (二) 擴充型態：動機充分交織，紋理繁複 115
- 二 以動機的聚散顯示思緒的整合 121
- 第四節 速度：以慢為本 123
- 一 四種速度模式 125
- (一) 緩慢：多層次的推移 125
- (二) 慢中見快：豁然閃現的感悟 127
- (三) 由快而慢：陷入沉思的姿勢 132
- (四) 由慢而快：情思醞釀的過程 134
- 二 以涉越的緩急展現詩思的進程 138
- 第五節 小結 139

### 第四章 楊牧詩的音樂空間 141

- 第一節 音樂空間的界義 143

第二節 涉越形成的空間及其深淺遞變 146

一 意義的同時疊合 147

二 空間的深淺遞變 150

第三節 並置形成的空間及其重現 156

一 內涵義的突顯 156

二 並置的詞語 158

三 互相滲透的質素 161

四 空間的重現 165

第四節 小結 169

## 第五章 結論 173

第一節 本文的研究成果總述 175

第二節 本文研究的未來展望 177

參考書目舉要 183







# 第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

第二節 相關文獻回顧

一 楊牧詩的相關研究

(一) 學位論文類

(二) 單篇論文／評論類

二 現代詩音樂性的相關研究

(一) 專書類

(二) 單篇論文／評論類

第三節 本文對「詩的音樂性」的界說

一 如音樂般呈現的語言形式

二 不排除語言的述義功能

三 必須出於整體的效果

第四節 試從西方音樂領域轉化的方法

一 以音樂的音色說明詩的聲音

二 以音樂的基本要素說明詩的動力

三 以音樂的內在架構說明詩的空間

第五節 論文的章節安排



# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

一九五六年，在花蓮，從意志和想像世界的流浪中幡然來歸，決心自茲以詩為歸宿，寫下〈歸來〉的青澀葉珊，到五十年後以《介殼蟲》再度入圍中國時報開卷最佳書獎，早是台灣文壇指標人物之一的重量級詩人楊牧，儘管其詩風屢經變易轉折，某些評論的幽靈從未離他而去，最常聽到的是楊牧的詩「難懂」，少數如吳潛誠那樣驚人地坦承：「有些句子看不懂，或不太懂。」<sup>1</sup>，他說的是一九九九年入選「台灣文學經典三十」的詩集《傳說》。其他大多數評論者則率皆迂迴其詞：

楊牧詩作蘊含極為深遂的文字結構，故品味楊牧先生的詩需要非常的耐心，是眾所周知的。<sup>2</sup>

讀他的詩，彷彿經歷一種冒險。雖然楊牧不是像超現實主義者那樣酷嗜自動語言的表現，他的詩作是屬於飛躍性的意象演出。……初讀者，直覺上會告訴自己這種詩很不好玩。<sup>3</sup>

楊牧的詩久稱難讀，不但因為變換的敘述者、豐贍的典故、特殊的節奏，共同融乳為兼具各種角度、深度、幅度的詩作，也因為這些詩作之間，已

---

<sup>1</sup> 見吳潛誠：〈樹的真實——論楊牧《傳說》〉之講評意見，陳義芝編：《台灣文學經典研討會論文集》（台北：聯經，1999年），頁313。

<sup>2</sup> 石計生：〈印象空間的涉事——以班雅明的方法論楊牧〉，《中外文學》第31卷第8期（2003年1月），頁235。

<sup>3</sup> 陳芳明：〈孤獨深遂的浪漫象徵〉，《陳芳明精選集》（台北：九歌，2003年），頁174。有趣的是，陳芳明說楊牧不像超現實主義者「那樣」酷嗜自動語言的展現，是否顯示他以為詩人的某些作品「多少」已是潛意識帶領下寫作的自動語言？出於純粹自動寫作的語言，自是過於私密，是以旁人「難懂」而殊少普遍意義的。

然一一串聯綰結，每一首詩都同時指向其他的詩，每一本詩集都與之前的詩集來往對話……當楊牧將四年來的詩作結集出版，我們很難再次鼓起勇氣想像，那個「全部」又要如何地擴張……<sup>4</sup>

不僅石計生、陳芳明這兩位等長期接觸、浸染於楊牧詩作的學者要如此發為感慨<sup>5</sup>，上面最後一段引文甚至出自曾經鎖定楊牧詩文作了一次全面研究的年輕學者何雅雯<sup>6</sup>。然則，連所謂的「楊牧專家們」都視詮釋楊牧詩為極大的挑戰，必須付以「非常的耐心」、「再次鼓起勇氣」，才得以克服層出的障礙，對於普通讀者<sup>7</sup>而言，閱讀時遭遇的諸般險阻、窒礙，情狀可想而知<sup>8</sup>。不過這些學者也都提示，只要找到進入楊牧詩的門徑，往往便能自那極為費力的解析過程中，獲致莫大的成就感：「一旦領悟到如何參與之後，楊牧的詩往往帶來一種無上的愉悅。」<sup>9</sup>石計生亦將此歷程比喻為穿越詩人「內在的森林」，以此逆溯，去解開楊牧獨特文字藝術風格的關鍵<sup>10</sup>，這出入往返的詮釋歷程，毋寧就是一場鍛鍊心志、磨礪想像的考驗，此亦為本文所以選取楊牧詩為論的首要因由。

楊牧詩作的內涵豐富，堂廡之深邃廣遠，儘管已有諸多論者加以分析，仍不乏尚待繼續深究的命題，與詮釋的空隙。其中「音樂性」的問題，算是較少受到

<sup>4</sup> 何雅雯：〈「詩是我所涉事」——讀楊牧《涉事》〉，楊宗翰主編：《文學經典與台灣文學》（台北：富春文化，2002年），頁62。

<sup>5</sup> 石計生另有〈布爾喬亞詩學論楊牧〉，陳芳明則有〈燃燈人——論「燈船」時期的葉珊〉、〈真和美的情詩——葉珊的「松村」〉等專文。前者見孟樊編：《當代台灣文學評論大系：新詩批評卷》（台北：正中書局，1993年），頁375-389；後二文見陳芳明：《鏡子和影子：現代詩評論集》（台北：志文，1978年），頁91-114、115-121。

<sup>6</sup> 其碩士論文為《創作實踐與主體追尋的融攝——楊牧詩文研究》（台北：台灣大學中國文學系碩士論文，2001年）。

<sup>7</sup> 參見吳爾芙（Virginia Woolf, 1882-1941）著，劉炳善等譯：《普通讀者》（台北：遠流，2004年），頁1-2。

<sup>8</sup> 楊牧的《介殼蟲》後來並未進入「2006開卷好書獎·十大好書」的中文創作類，評選的理由如下：「楊牧的深度與高度，非但一般讀者不能輕易理解，即連酷愛讀詩、寫詩，也研究楊牧的研究所學生，都坦承閱讀後暫時無法『贊一詞』。此書曲藝之難、詩趣之高，一般讀者根本難窺其堂奧。」見賀淑璋：〈2006開卷好書獎·十大好書（中文創作）是這樣選出來的——文學篇〉，《中國時報》E2版開卷周報，2006年12月30日。

<sup>9</sup> 見陳芳明：〈孤獨深邃的浪漫象徵〉，《陳芳明精選集》，頁174。

<sup>10</sup> 見石計生：〈印象空間的涉事——以班雅明的方法論楊牧〉，《中外文學》第31卷第8期，頁235。

全面討論的一環。現有的相關論述，林婉瑜以「音韻風格」論《時光命題》<sup>11</sup>、孫維民以楊牧詩為例談「自由詩的音樂性」<sup>12</sup>，已算是比較「具體」地在探討楊牧詩的音樂性表現了，卻亦各有明顯之缺憾與不足<sup>13</sup>。因此，以「楊牧詩的音樂性」為論題作更進一步研討，多少應能針對「楊牧研究」中音樂性論述的貧血給予補強、增色才是。再者，本文的寫作雖肇始於對楊牧的嘆服——其驅遣語詞、調整音色的功力委實讓人目眩神迷，而詩人筆下的語言又如何激盪出如斯綿密深廣的美感，亦屬本文於書寫期間欲釐清的課題，不過，「詩的音樂性」之內蘊變化萬千而奧秘難盡，自不限於楊牧詩而已。若通過楊牧詩的解析，能夠建立起參照的基點，從而拓寬、延伸到其他詩人之作，則後續論述開展的可能，也是促使本文以楊牧詩的「音樂性」為題的另一因由。

此外，筆者在閱讀當代現代詩評論的經驗裡，隱約觀察到有種批評的樣式，這類的評論習慣從詩中歸納、整理出一些具體清楚的內涵，但，這些被整理條列的「內容」卻非常弔詭，未必是批評者細心閱讀詩的語言藝術構成後才審慎提煉出來的結果，反倒可能是輕易從詩人的生平履歷、或作者其他文類的敘述事件取得的「資料」，再草率與其詩相映證，以為即是「詩的主題內容」。蘇珊·朗格（Susanne K.Langer,1895-1985）曾經一針見血地指陳：

想像的法則既罕為人知，而對他們而言，講述法則又比想像法則更引人注目。詞語陳述是明顯的，它遮掩了詞語虛構的獨特的形式。因此，他們一面說詩歌是「創作」，一面又常常把詩歌當做報導、感嘆或者純粹當作語音裝飾。<sup>14</sup>

文中提到的「他們」是詩的批評者，對詩的「想像法則」——詩人用語言創造幻象，構成詩之基礎的思維法則<sup>15</sup>——普遍漠視或者冷感，以致於竟然率爾不察地把普通語言的「陳述功能」覆蓋掉詩語言的「想像法則」，普通語言的「推理性

<sup>11</sup> 林婉瑜：《楊牧《時光命題》語言風格研究》（台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2004年）。

<sup>12</sup> 孫維民：〈自由詩的音樂性——以楊牧詩為例〉，《台灣詩學季刊》第27期（1999年6月），頁124-127。

<sup>13</sup> 詳細批評請參見本章第三節第三點：「必須出於整體的效果」。

<sup>14</sup> 見蘇珊·朗格著，劉大基等譯：《情感與形式》（台北：商鼎文化，1991年），頁272。

<sup>15</sup> 參考《情感與形式》第十三章〈詩歌〉，頁237-272。



符號」功能遂被認可成爲詩的內核了，因此，他們以爲了解詩人「試圖說什麼」乃首要任務，而「詩人已經創造了什麼？他是如何創造出來的？」卻成爲等而次之的末節問題。然則不然，「詞語虛構的獨特的形式」實是詩之爲詩最重要的原質，也就是詩語言的審美本質，一種獨特的「語言形式」。雖然形式和內容這樣一刀兩斷的對照區分法不夠圓融，但從一般理解的意義來看，歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）說「內容人人看得見，／形式對於大多數人是一秘密。」<sup>16</sup>可謂是對蘇珊·朗格提出的詩歌批評現象肇因的部分解釋，但更使人疑惑的是，那「多數人」竟然包含許多詩的「評論者」在內，何以身爲專業讀者的他們在面對詩的「詞語虛構的獨特的形式」時顯得冷漠、鈍感、無力？

長年涵泳於哲學與藝術思考的熊秉明詩評不多，但凡所論，無不深切詩語言的審美本質。在〈一首現代詩的分析——林亨泰的「風景（其二）」〉文中，他說：

我們將以詩的語法和詞彙作為分析的對象，希望能緊緊貼在詩的物質軀殼上，通過物質材料的分析而走到內容思想的分析。我們希望內容思想的分析是從物質材料分析的結論中引申出來的。<sup>17</sup>

所謂「詩的物質軀殼」即詩中泛稱的形式，而「內容思想的分析」並無法自外於「物質材料的分析」獨立存在。我們不妨說，蘇珊·朗格觀察到批評者之所以只能在詩語言的外圍，繞著「詩人究竟在詩裡說些什麼」這類問題打轉，把詩降爲某種事實的推斷、意見的申明，乃因爲他們極少著眼於語言本身去分析、思量，但「內容思想的分析」若非從詩語言中抽絲剝繭擒來，便可能較難進入深邃的詩之內核。詩所以爲詩，在於它擔負創造幻象任務的獨特語言形式無法與評論者欲探求的「內容思想」須與相離——這形式（與泛稱的「內容」相對者）特色較諸其他的文類來說，顯然更加根本而重要。

本文所關切者，詩的音樂性分析必須從「形式」入手，「緊緊貼在詩的物質軀殼上」，才可能解答「詩人已經創造了什麼？他是如何創造出來的？」這類更基本的問題——那麼，「詩的音樂性」就不僅是「形式」分析的了。本文之寫作，

<sup>16</sup> 見宗白華引述：〈常人欣賞文藝的形式〉，《美學與意境》（台北：淑馨，1989年），頁107。

<sup>17</sup> 見熊秉明：《詩三篇》（台北：允晨文化，1986年），頁36。

更根本的原因即是爲了抵抗當代眾多論者從語言的「本質形式」之外導出內涵結果的批評方式，而企圖回歸詩語言的審美特性，考察楊牧詩語言的特殊質地所在，然則，本文於「詩的音樂性」此一命題所作的諸般考掘，或許能在許多僅止於「表層形式」的論述外，添加進更內裡的成份，亦即涵蓋了內容表現的「完整形式」。

## 第二節 相關文獻回顧

本文既以楊牧詩爲對象，分析其音樂性內容，則歷來與此相關的文獻依主題區別，可分作「楊牧詩」的研究，以及「現代詩音樂性」的研究兩項；若按照論述呈現的完整度，則可分成「專書」類（包含未出版的學位論文、專題研究計畫）與「單篇論文」類（包含未依照論文體例寫作的一般評論、評述文章）；若根據撰寫者所在的地域，亦有「台灣」與「大陸」之別。爲免繁瑣起見，本文在文獻回顧部分主要以撰寫的主題作分類依據，並佐以呈現的格式等爲次分類。回顧的順序是：先綜合評述，隨後針對其中較具代表性的篇章進一步分述。

### 一、楊牧詩的相關研究

#### （一）學位論文類

從千禧年以降至本文寫作當下，學界已經陸續「出產」了五本以楊牧詩作爲研討對象的學位論文（皆爲碩士），以單一作家的單一文類而言，這樣的成果算非常豐富了。最早的兩本包括簡文志：《楊牧詩研究》<sup>18</sup>、何雅雯：《創作實踐與主體追尋的融攝——楊牧詩文研究》，由於仍處於「楊牧研究」的拓荒期，書寫的內涵趨向包容幅度較廣的，全面性的論評。

此後三本論文則明顯在命題上有更凝聚的書寫焦點：林婉瑜：《楊牧《時光

---

<sup>18</sup> 台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2001年。

命題》語言風格研究》把取材的範圍縮小到一部詩集以內，用語言學的方法探討該集的音韻風格、詞彙風格等；羅任玲：《台灣現代詩自然美學——以楊牧、鄭愁予、周夢蝶為中心》<sup>19</sup>闢出一章專論楊牧，以書寫「自然」題材的詩作討論範疇，著眼詩人在自然／人文之間的呈現的美學思索；徐培晃：《楊牧詩風的遞變過程》<sup>20</sup>雖可歸為綜論式的寫作，但重心較偏向強調楊牧詩的創作橫亘數十年，所展現的歷時性遞進與變化。

## （二）單篇論文／評論類

扣除學位論文之外，就筆者所蒐羅到的材料，以楊牧為題深入研討的完整專書基本上仍然是空缺的（這裡排除目前唯一可見的關於楊牧的傳記寫作<sup>21</sup>）。單篇的論文評述數量就頗豐富了，且時有精采之作，最完備者應是賴芳伶：《新詩典範的追求——以陳黎、路寒袖、楊牧為中心》<sup>22</sup>，雖然此書同時論及三位詩人，探討楊牧的部分卻明顯佔了全書過半篇幅，由三篇各自獨立的論文匯成，討論範圍主要鎖定在《時光命題》、《涉事》兩部詩集。這幾篇長文皆極細膩地貼近文本進行詮釋，且作者筆鋒不避諱流露個人主觀情思，有時倒也頗能與楊牧的詩產生共鳴。

另外，石計生的兩篇論文：〈布爾喬亞詩學論楊牧〉、〈印象空間的涉事——以班雅明的方法論楊牧〉，皆屬匠心獨具的製作。前者從「為藝術而藝術」的布爾喬亞觀點統攝楊牧詩作的創作基點，並揭櫫其美學取向於大環境沖激之下，必然產生的種種矛盾與侷限，辨證深刻；後者延續布爾喬亞詩學特別突出的「詩的內面空間」，進而轉向班雅明美學思想中關於「印象空間」的說法，以之觀照楊牧，認為這種印象空間的「配置」能力，是詩人之所以能從容以詩「涉事」的最大緣由。石計生的批評不限於一般文學理論，而取徑於社會學與班雅明的美學觀察，反倒使他更高層次地掌握住楊牧詩某些重要的質素構成。

---

<sup>19</sup> 台北：台灣師範大學國文系在職進修碩士論文，2005年。後來此學位論文於同年交由爾雅出版社發行。

<sup>20</sup> 台中：逢甲大學中國文學系碩士論文，2006年。

<sup>21</sup> 即張惠菁：《楊牧》（台北：聯合文學，2002年）。

<sup>22</sup> 台北：大安，2002年。作者另有單篇論文：〈孤傲深隱與曖昧激情——試論《紅樓夢》和楊牧的〈妙玉坐禪〉〉，《東華漢學》第3期（2005年5月），頁283-318。

其餘單篇論述（包含部分未以論文格式書寫的評論）還有不少值得附筆一提。如曾珍珍：〈生態楊牧——析論生態意象在楊牧詩歌中的運用〉<sup>23</sup>，著眼於楊牧慣用的「生態意象」，指出其中寓言與隱喻作用，業已形成一套龐大而特殊的象徵體系。張芬齡的評論如〈開闢一個蘋果園——論《傳說》以來楊牧的愛情詩〉<sup>24</sup>與〈楊牧詩藝備忘錄〉<sup>25</sup>（與陳黎合著）兩篇，皆能不侈言理論，用最平實但細膩的觀察角度解析楊牧的詩藝。奚密：〈讀詩筆記·楊牧〉<sup>26</sup>行文比前述〈楊牧詩藝備忘錄〉一文更加隨筆化，作者對楊牧詩的形式結構、風格語調的敘述時見點睛之筆。至於詩人「葉珊時期」的作品，則有陳芳明：〈燃燈人——論「燈船」時期的葉珊〉、葉維廉：〈葉珊的「傳說」〉<sup>27</sup>、向陽：〈樹的真實——論楊牧《傳說》〉<sup>28</sup>三篇論評足以稱之。

## 二、現代詩音樂性的相關研究

相較於楊牧詩的研究，針對現代詩（或稱「新詩」）音樂性所作的相關探討，累積的篇目數量至今可謂「車載斗量」，始終受到詩人們以及眾多學界人士的關注（若不限定以正式論文體裁寫作者，相關文獻的數量就更多了）。本文除卻綜論以外，擬就其中成果較豐碩者擇要評述。

### （一）專書類

以專書而言，兩岸皆有學位論文以此為題專論，如徐鵬緒：《現代詩歌音樂性的研究》<sup>29</sup>、劉康凱：《無弦琴與塞壬之歌——詩歌音樂性研究》<sup>30</sup>、鄒依霖：

<sup>23</sup> 見《中外文學》第31卷第8期（2003年1月），頁161-191。

<sup>24</sup> 見張芬齡：《現代詩啓示錄》（台北：書林，1992年），頁17-38。

<sup>25</sup> 見林明德編：《台灣現代詩經緯》（台北：聯合文學，2001年），頁239-265。

<sup>26</sup> 見《聯合文學》192期（2000年10月），頁26-31。

<sup>27</sup> 見葉維廉：《從現象到表現：葉維廉早期文集》（台北：東大，1994年），頁337-355。

<sup>28</sup> 見陳義芝編：《台灣文學經典研討會論文集》（台北：聯經，1999年），頁299-313。

<sup>29</sup> 青島：青島大學中國現當代文學碩士論文，2003年。

<sup>30</sup> 重慶：西南師範大學中國現當代文學碩士論文，2004年。

《現代詩音樂性及其與聲情關係之美學研究》<sup>31</sup>等。其中徐氏觀點拼貼，談「內在音樂性」的章節更明顯蹈襲他人文字<sup>32</sup>；劉氏從詩樂分合、詩與散文的差異、語言的節奏和押韻作用三方面來討論，較重本質的解說；鄒氏的論文最晚出，在篇幅和論述的面向都較前述二文來得深廣，不但做了音樂性概念的溯源、列舉音樂性在聲音、修辭、結構、意象等形式的具體呈現，其最大特色在於強調「聲情」主體／客體兩面的表達，以及聲情如何透過文字乃至其他媒介方式呈現。最後，並整理歷來中外關於詩之音樂性的美學思考。平心而論，該文論述範圍極為寬廣，只有一百頁左右的篇幅委實無法照顧到文中提及的每個面向。

學位論文以外，根據筆者在國科會專題研究計畫網站查詢所得，鄭慧如以「新詩的音樂性」為題，提出三年為期的計畫，預估每年完成兩個子題，內容包括：一、傳統／現代漢詩的音樂性研究述評，二、不入樂／入樂新詩的音響呈現與傳播方式，三、詩語言的音樂性與節奏發展史<sup>33</sup>。目前已完成的單篇論文包括概論性質的〈新詩的音樂性——台灣詩例〉，以及探討韻律作用的〈韻律在新詩中的示意作用〉二文<sup>34</sup>，前者所述稍嫌簡略、空泛；後者鎖定「韻律」為題，分四節探討韻律與詩意表情的關係，就顯得較具體、集中。綜合該計畫成果報告內容與概論式的單篇論文〈新詩的音樂性——台灣詩例〉，可知鄭氏欲探討的音樂性，乃是「要出聲的、真正的節奏」，包括平仄、擬聲、押韻、格律等「外在節奏」，認為新詩的音樂性須回歸中國文字的聲韻特色、韻文傳統來檢視，相互發明。

至於其他已出版的專書，基本上並無全面探討「現代詩的音樂性」的論著，不過以音樂性的某面向作討論核心者倒略有一二，目前所見，皆是大陸學者的著作，包括陳本益：《漢語詩歌的節奏》<sup>35</sup>、葉桂桐：《中國詩律學》<sup>36</sup>等，此二書未將析論的文本年代限定於現／當代，而是自中國古典一路溯源、觀察論述對象的發展與流變；其中又以陳氏論述較為周詳，他特別針對詩的詞語、句法造成的

---

<sup>31</sup> 台北：台灣師範大學國文系碩士論文，2006年。

<sup>32</sup> 即沈亞丹：〈寂靜之音——關於詩歌的音樂性言說〉，《南京大學學報》135期（2000年），頁90-96。

<sup>33</sup> 計畫編號：NSC93-2411-H-035-004，執行期限：2004年8月1日至2005年7月31日。

<sup>34</sup> 前者見《當代詩學》第1期（2005年4月）；後者見「海峽兩岸文學史研討會」論文（廈門：廈門大學，2005年10月15日）。

<sup>35</sup> 台北：文津，1994年。

<sup>36</sup> 台北：文津，1998年。

「節奏」予以歸納，整理出大部分出現於古典詩詞以迄現當代詩歌的節奏型態，但仍不免時時落入機械式分類的窠臼，論述稍欠靈活。

## (二) 單篇論文／評論類

散篇論述中，最值得注意的恐怕是詩人們出於創作經驗而寫下的文字了，幾位重要詩人都留下不少相關資料。以台灣詩人而言，余光中的成果最為豐碩，重要的篇目如〈六千個日子〉、〈豈有啞巴繆思〉、〈從經驗到文字〉、〈現代詩的節奏〉、〈談新詩的語言〉、〈詩與音樂〉、〈繆思未亡〉、等篇<sup>37</sup>。余光中數十年來屢次強調詩與音樂關係密切、詩的生命至少有一半在聲調及其伴隨而來的節奏效果、詩人必須服膺自己設定的格律等，這些文章率皆說明條暢，且舉證清晰。鄭愁予對音樂性的考究則反映在〈刺繡的歌謠〉、〈詩的贈達與自我尋位（一）〉、《鄭愁予詩集 II·借序》<sup>38</sup>等文章，他以為音樂性質素是「情」之不可或缺的媒介，重點是使音樂性融入語意化作抒情的力量，亦即情緒流動的節奏；每個字對他來說都具「藝匠意義」。楊牧則有〈形式與內容〉、〈音樂性〉、〈詩關涉與翻譯問題〉等文<sup>39</sup>；對他而言，音樂性是作品風格的一部分，並非表面的擬聲或尾韻等修辭，也不是確定而明顯的字彙「內在存有的指稱」是否得當，而是「外在條件」的佈置使用是否足以取得藝術效果。

不僅前行代經典詩人談論音樂性，即使年輕一輩的詩人亦不乏相關思索，如鯨向海：〈我彈響自己〉、遲鈍：〈有聲無聲〉等<sup>40</sup>，皆屬論述清晰，且能獨抒機杼的妙文。前者拈出「重複」的概念統攝音樂性的整體表現，說重複最可貴之處在於「不」使人覺其「重複」；後者談詩的「無聲」、空白，反倒傳達著更豐富的音樂效果。整體看來，詩人憑藉實際創作的經驗，凡所評述，無非從一己長期浸

<sup>37</sup> 這些文章皆收入余氏文集：〈六千個日子〉、〈豈有啞巴繆思〉、〈從經驗到文字〉見《望鄉的牧神》（台北：純文學，1974年），頁119-134、145-156、157-162；〈現代詩的節奏〉、〈談新詩的語言〉見《掌上雨》（台北：時報文化，1986年），頁51-57、59-71；〈詩與音樂〉見《從徐霞客到梵谷》（台北：九歌，1994年），頁319-339；〈繆思未亡〉見《藍墨水的下游》（台北：九歌，1998年），頁45-68。

<sup>38</sup> 三篇文章分別見《聯合文學》219期（2003年1月），頁98-101、《聯合文學》232期（2004年2月），頁28-30、《鄭愁予詩集 II：1969-1986》（台北：洪範，2004年）。

<sup>39</sup> 前二者俱見楊牧：《一首詩的完成》（台北：洪範，1989年），頁129-141、143-156；末者見楊牧：《隱喻與實現》（台北：洪範，2001年），頁23-39。

<sup>40</sup> 二文皆見《台灣詩學學刊》第3期（2004年6月），頁55-61、63-77。

淫於斯所獲的深切體悟出發，敘述的內涵較饒情味且靈動，又每每能探至許多問題的關鍵點。

學者們也有不少關於音樂性本質的思考與具體分析，較詳盡者如李翠瑛：〈詩情音韻——論新詩的內在節奏及其形式表現技巧〉<sup>41</sup>，認為「節奏」是表現音樂性的眾多方式之一，而節奏又有內外之別：外在係指分行、斷句、標點符號等形式安排，內在則是指「隱藏」於語言與句法的音韻、句式、意象等，並由此展開舉證分析；陳啓佑：〈新詩緩慢節奏的形成因素〉<sup>42</sup>認為未必只有押韻才能產生美感，節奏的設計亦有相當比重的影響，此文將焦點鎖定在「緩慢」的節奏，歸納出五項造成節奏緩慢的原因，並舉例析論。另外，大陸地區相關的單篇評述則更多了，然其所論大抵不出下列三項：一、說明詩之音樂性的內涵：外在包括平仄、音步、押韻、節奏等，內在則包括情緒的流動、情感的起伏，說法多半推自郭沫若。二、認為新詩發展至今，過份強調內在音樂性而忽視外在音樂性的經營，理念上把外在／內在要素的結合視為最完備的音樂性。三、辨析詩的音樂性不等於直接的音樂。

音樂性本質的探討如落實到具體分析，通常就成為單一詩人作品音樂性表現的探討，如楊牧：〈鄭愁予傳奇〉<sup>43</sup>，該文本身即是一篇優美的散文，在從容的筆法中款款道出鄭愁予在音樂性的獨特成就：承繼傳統對偶句法而出新的「隱喻互應」、根據情感張弛而建立的「變化中的格律」、和緩且呈現陰性的白話句式等；熊秉明：〈論三聯句——關於余光中的「蓮的聯想」〉<sup>44</sup>展現論者一貫平實而深刻入理的手法；他從《蓮的聯想》萃取出「三聯句」的架構，包括第一到第二句的「流動性」，以及前二句到第三句的「跳級性」，而跳級性的實質即是由「節奏」轉入「旋律」，是依配時間而存在的音樂性；再如翁文嫻先生：〈傾斜的少年——黃荷生詩論〉<sup>45</sup>，談詩內聲音的重複與「氣」的貫串和運行有何關連。以上各家所論皆極精到，可惜大多靈光乍現，未能開展成為一套完整的體系。

<sup>41</sup> 見《台灣詩學學刊》第4期（2004年11月），頁63-88。

<sup>42</sup> 見陳啓佑：《渡也論新詩》（台北：黎明文化，1983年），頁1-25。

<sup>43</sup> 見楊牧：《掠影急流》（台北：洪範，2005年），頁115-152。

<sup>44</sup> 見《詩三篇》，頁3-30。

<sup>45</sup> 見黃荷生：《觸覺生活》（台北：現代詩季刊社，1993年），頁209-224。

此外，不少研究單一詩人的學位論文，都設立專章針對其作品的音樂性進行分析；由於並非現代詩音樂性的專著，故本文一律視為單篇論述，如鄭智仁：《苦惱與自由的平均律——陳黎新詩美學研究》<sup>46</sup>、蔡哲仁：《白萩的詩與詩論》<sup>47</sup>、陳瑀軒：《席慕容詩歌研究——以主題、語言、通俗性為觀察核心》<sup>48</sup>、高宜君：《鄭愁予晚近詩作研究（1993年迄今）》等<sup>49</sup>。雖然研究的進路不一，但看待詩之音樂性的方式卻相去不遠：或者視為「語言策略」的一部分，從語法結構、語意關係從事歸類；或視為「語言特色」的一部分，將之與「繪畫美」、「建築美」等項目並列成語言的美感取向。然後，在這專門談論「音樂性」的專章之外，毫無例外必然有與之對應的「主題內容」（最常見的說法）分析，由此，實不難窺見論者對音樂性的定位為何。

### 第三節 本文對「詩的音樂性」的界說

#### 一、如音樂般呈現的語言形式

詩與音樂之間的關係從遠古以來，正如楊牧所說，任何文化傳統都在強調、渲染其間的千絲萬縷，那時節，詩與音樂相顧並起，交由舞蹈加以誇張幻化，在充滿宗教祭祀意味的場合發生，殆無可疑，但楊牧也明白表示：「我們也要承認今天我們提到詩，不一定就想到音樂……黑字印在白紙上，真能證明是和音樂同時發生的嗎？」<sup>50</sup>詩一旦脫離音樂的管轄區，作為與之等高並騎進入人類文明史的成熟藝術領域，勢必要就其媒介特性，去發展出專屬於該藝術系統的美感結構，在這樣的情況下，楊牧必然認為：

我們在二十世紀廣袤的文學世界裡思索詩的音樂性，恐怕不能再局促於樂器，伴奏，歌唱，朗誦這些概念；詩的音樂性指的是一篇作品裡節奏和聲

<sup>46</sup> 高雄：中山大學中國文學系碩士論文，2003年。

<sup>47</sup> 台南：成功大學台灣文學系碩士論文，2004年。

<sup>48</sup> 嘉義：中正大學中國文學系碩士論文，2006年。

<sup>49</sup> 屏東：屏東教育大學中國文學系碩士論文，2007年。

<sup>50</sup> 見〈音樂性〉，《一首詩的完成》，頁145。



韻的協調，合乎邏輯地流動升降，適度的音量和快慢，而這些都端賴作品的主題趨指來控制。／在現代，我們談詩的音樂性大約就僅能著重這個。

51

詩與音樂一朝各立門戶之後，我們對詩之音樂性的挖掘，最能深探者必然只能由「詩」中得來，圍繞著詩語言的生滅幻化為核心<sup>52</sup>。楊牧說「恐怕不能再局促」於語言外在的諸般表現並無否定之意，但樂器、伴奏、歌唱、甚至朗誦等的介入顯然侵入音樂藝術的範疇，如針對這部分加以談論音樂性，所得恐怕無法觸及「詩的」最重要的語言本質。因此，本文界定的「音樂性」首先便排除那些實際被譜成歌曲，或與某種音樂類型結盟共構而產生的特質，嚴格說來，這些早已不是「詩的」音樂<sup>53</sup>了，蘇珊·朗格不也說：「事實上，一首真正有魅力的詩卻總是與所有的音樂相抵觸。」<sup>54</sup>詩一定具備音樂性，而這音樂必自「詩的」語言覓得。

回到楊牧對詩的音樂性界定，他的措語極有意思，說節奏和聲韻的「協調」、合乎邏輯地「流動」「升降」、適度的「音量」和「快慢」，這些毋寧就圍繞著詩語言的表現而開展，楊牧以為是「外在技巧的佈置使用，或圓融，或突兀，不是內在文字是否選擇得當的問題。」<sup>55</sup>並非指這些細目與文字本身的特質無關，也不是說文字可揮霍無度失卻次第安排，唯詩人面對詩之音樂性的首要觀察，著重「外在條件」的構成，強調上一節提到的「詞語形式」，而這是比「內在文字」選擇更直接影響詩之音樂性的要素。諸如協調、流動、升降、快慢、音量等原則界定，都促使筆者不得不援引音樂學家漢斯利克（Eduard Hanslick, 1825-1904）

<sup>51</sup> 同前註。

<sup>52</sup> 楊牧的另一段文字也證實這樣的說法：「假如我們要以文字捕捉一切，琢磨一切，供奉一切，證明有用的和沒用的東西是沒有常性的（arbitrary），惟人一生把握多寡有時教我們感覺患得患失——是的，這就是寫詩的心志，你的心志，當我們這樣想的時候，所謂詩的音樂性就必須環繞著這些來整理解析。」同前註，頁 146。

<sup>53</sup> 某些論者從寬認定，把這些結合音樂的部分視為對於詩版圖的擴充，如李翠瑛所謂：「從詩與歌、詩與聲音藝術、詩與聲光、詩與網路的結合可知，這些表現方式對於詩的詮釋與表達都具有擴張版圖的意圖。於是，就詩的廣義的音樂性而言，這些都可視為新詩音樂性的多面向。」見〈詩情音韻——論新詩的內在節奏及其形式表現技巧〉，《台灣詩學學刊》第 4 期（2004 年 11 月），頁 64。鄭慧如即是將「被詩入樂」置於新詩音樂性的實際討論中，見〈新詩的音樂性——台灣詩例〉，《當代詩學》第 1 期，頁 21-26。不過本文仍認定這些已是詩的音樂性之外另一個課題了。

<sup>54</sup> 見《情感與形式》，頁 175。

<sup>55</sup> 見〈音樂性〉，《一首詩的完成》，頁 147。

的一段話予以參照：

人們習慣將貫穿一首樂曲的情感當作它的主題、思想或精神內涵；而把來自藝術性創造，明確的樂音組合，當作只是形式、形象或上述超感性要素的實質外形。然而，這「明確音樂特質」部分正是藝術精神的創造物，直觀的精神便與它結合成為完整的理解。作品的精神內涵就是在這具體的樂音結構中，而不是在抽象情感的一般的模糊印象中。<sup>56</sup>

詩與音樂之間當然存在著不少基本差異，但出乎意料的是，論者造次地加諸這兩種相異的藝術客體的詮釋趨向，竟如此雷同。簡單地說，十九世紀許多聆樂者與批評家無視於「明確的音樂組合」的各種變化，而從他們僅僅看成「實質外形」的樂音結構抽身而出，誤把他們聆樂時所觸發、萌動的「情感」一逕當作音樂的「精神內涵」，但漢斯利克坦言，要從音樂作品求得藝術精神的內涵，捨卻對外在樂音結構給予觀照、分析外，別無捷徑，更遠非游離其外訴說情感觸發的模糊印象所能企及。如果連最能從「形式」展現一切的音樂藝術尚且猶蒙受這般的誤解，則詩所以長時間被隔絕於詩語言原質之外的陳述功能佔據、歪曲，便也不算太令人驚訝的結果。然則，若要清楚把握詩的音樂性，那獨特的語言形式首先必須被清楚觀察、解析——如音樂只能以樂音運動的「形式」呈現它自己；因為具體化了的意涵即為形式。

## 二、不排除語言的述義功能

詩和音樂雖然互通，但不掩其語言媒介的獨特性質。我們知道，除了音樂本體的動態呈現，是沒有任何游離於樂音運動形式之外的東西能「詳細敘述」的；音樂效果是「精神化」的——只暗示事物的「精神」、「靈魂」，不願也無法交代事物的「細節」；音樂媒介的特色正在於，它並不具備語言媒介那般的「述義」功能，如徐復觀所言：

---

<sup>56</sup> 見漢斯利克著，陳慧珊譯：《論音樂美——音樂美學的修改芻議》（台北：世界文物，1997年），頁106。

繪畫的形色，音樂的聲調，都是以其形色與聲調，直接呈現於觀賞者的目或耳，此乃直接表現藝術的形相，固可保持其形相的明朗性與完整性。但此形色與聲調，一經構成後，其本身即呈顯一客觀獨立存在之美，而可將人之視聽，吸引於此獨立存在之美的上面。……語言乃是作者通過想像而把自己的感情伸長出來的符號；語言的自身，對具體的形相而言，則係一無所有的。正因其如此，所以讀者不能停頓在語言自身上面，而須立即以自己的想像，去接觸語言後面由作者的想像所象徵的感情……<sup>57</sup>

這當然頗有語言工具論的味道，卻也點出語言自身特質很強烈的一個傾向，亦即「被穿透性」。讀者往往「穿透」語言，尋找語言「背後」的意義，則語言的本身就成為了「次要的」。可知徐氏認為語言比起其他藝術，是更容易為感官所「穿透」的；至於音樂本身，已是感官所駐足、瀏覽的目標——他以為這反倒是文學的長處，由於語言易於被穿透，相對來說讀者也最容易獲取語言後面完整的、詳細的、鉅細靡遺的（作者提供的）感情內涵。但音樂本體的運動即是聽者感官捕捉、駐足流連的標的，而無法像語言，可以穿透它以探求意義。詩語言和一般語言的差別，就在於詩語言的構成和音符的組織一樣，本身已是藝術實現的「目的」，而非僅止用過即可拋棄、穿透之餘就淪為次要的「工具」。

是以徐氏言「讀者不能停留在語言自身上面」，引文中「語言」一詞其實應限定在詩以外的文類，如小說、散文、戲劇等，因為沒有一個文類形式和內容的密合度如詩之高；換句話說，詩語言確實比任何文類都更趨近本質的音樂。可是，本文的論述並未放棄語言的「述義」功能——這恰恰是語言與生俱來的「標準配備」——儘管詩和音樂居於相同的基礎上，且皆以媒介本體的表現型態作為藝術實踐的目標，卻不表示因此放棄語言本質的獨特性，畢竟任何語言文字都不可能完全「解放」意義層面；沒有毫無意義的語言可以存在，也沒有聲音很美卻毫無意義的詩，像艾略特曾經明白宣示的：「詩的音樂不是離開意義而存在的東西。否則我們可能會有毫無意義而在音樂上非常美的詩，這樣的詩我從來沒遇到過。」<sup>58</sup>其中指涉甚明。當然，這樣的詩不是不能「寫」，但全然放逐意義的詩，畫虎

<sup>57</sup> 見徐復觀：《中國文學論集》（台北：學生書局，1974年），頁55-56。

<sup>58</sup> 艾略特著，諾貝爾文學獎全集編譯委員會譯：〈詩的音樂性〉，《艾略特》（台北：環華百科，未著年份），頁273。

不成反類犬，既已丟失語言自家的特色，也無法實現音樂媒介根本上業已具備，而語言並不特別擅長的「精神化」效果<sup>59</sup>。

### 三、必須出於整體的效果

目前可觀察到的，評論者慣常用以分析詩之音樂性的方法標尺，成果皆不甚完滿。有種方法是取徑自語言學的「精確分析」，如林婉瑜以「音韻風格」為中心，分別從押韻形式、分行造成押韻、聲音的頂真現象、雙聲疊韻的構詞、頭韻的運用、句中韻的安排等六點對楊牧詩進行統計、分析<sup>60</sup>，但即使從可能形塑成音韻風格的因由分項羅列，我們得以理解的仍屬轉眼都盡的浮花浪蕊表相——這般尺度若移諸余光中的詩作實際考察，結果亦無明顯差異<sup>61</sup>。另一種方法沒有明顯的理論依據，純就文字的表现解析，看起來焦點似乎集中得多，然於解釋上仍有不少無法廓清的疑難。以孫維民〈自由詩的音樂性——以楊牧詩為例〉，其中引述〈迴旋曲第二〉的第四節：

一切這一切讓我來猜測：  
雪由它去落鐘聲由它——當  
節慶來的時候在林子外  
斷續在早晨的廣場——響  
春日終於照亮了你的國<sup>62</sup>

孫維民首先注意詩中的「擬聲」：「在第二行和第四行中，詩人都插入了破折號，在其間放進子句和片語，讓『當』和『響』隔行呼應，顯然是對鐘聲的摹擬。」

<sup>59</sup> 關於詩的「意義」，簡政珍將之區別為表層的「文意」(meaning)與深層的「意義」(significance)，即使看似毫無「文意」的詩作，也有隱藏的「意義」存在，他說「即使面對沒有文意的詩作（非常不可能，只能說是文意的指向難以調理），並不意味閱讀就沒有意義」，見簡政珍：《台灣現代詩美學》（台北：揚智文化，2004年），頁216-219。原文固然是為了說明唯深刻的批評家才能挖掘出「詩的意義」，但這豈非同樣表示，意義的缺席在由語言構成的詩中，幾乎是不可能發生的——除非迎合鼓吹沒有意義的論述而刻意製作的「惡性拼貼」之詩。

<sup>60</sup> 見林婉瑜：《楊牧《時光命題》語言風格研究》，頁17-87。

<sup>61</sup> 見陳秀貞：《余光中詩的語言風格研究》（嘉義：中正大學中文系碩士論文，1993年）。

<sup>62</sup> 詩見楊牧：《楊牧詩集 II：1974-1985》（台北：洪範，1995年），頁198。

姑且不論其說正確與否，「擬聲法」在詩的音樂性乃屬於極表面的層次，楊牧便一再說道：「我們談音樂性也須先斷定，我們不談平仄格律，不重視擬聲法。」、「我們對擬聲的「坎坎」不特別看重（雖然詩經傳統在這方面表現得很突出），偶爾有之也罷了，過度使用就不怎麼可喜了。」<sup>63</sup>則孫維民談這段詩例的擬聲作用，自然觸碰不到最核心的音樂性關鍵，蓋因擬聲法的效果直接而缺乏迴旋餘地，難有更深一層的功能。此外他根據劉師培之說，認為「當」和「響」二者皆押陽韻，而陽韻的字即有「高明美大」之意，那麼，下列這段詩句又當如何解釋？

這件事發生在普林士頓  
春雨似乎是停了又鬚鬚  
還細微飄飄而淡淡的烟  
浮遠浮近在林木的末梢  
我正坐在窗口等候張望  
不知道你在學校裡怎樣<sup>64</sup>

這是〈會話〉一詩的首段，同樣也是長短相近的句式排列，同樣用了兩個「陽韻字」（不同的是非擬聲）：「望」、「樣」，但我們能在這兩個同屬陽韻的字及其構成的詞語中獲得多少「高明美大」的印象？（迴旋曲第二）與〈會話〉這兩首詩更細微的差別是什麼？我們在得到「原來詩句中使用陽韻的字就會有高明美大的效果」的結論後，便無法進一步延伸下去了：這兩段以陽韻字構成主要聲響效果的詩句與全詩的意旨關係為何？其間意念透過如何陽韻字有機擴充、增補？實則，重點未必在「詩中使用陽韻字是否形成高明美大的聲情」，而更取決於「詩人在運用陽韻字去構築詩行的時候，之中是否有其一貫不變的藝術經營原則」？

上述兩種分析詩中音樂性的方法自然都有其用心，然共同的缺點是：二者皆陷溺於片段、零星的肢解過程，且拆卸完就彷彿任其零件散落一地，我們難於從此一堆、彼一堆的機械式拆卸「結果」裡頭，看見足以感知整體效果的「音樂性」。用這類方法，即使像孫維民那般仔細地針對細部字句予以解說，獲致的認知也僅能停留在被分析的那首詩；至於使用同樣手法而見諸不同詩篇的句子，亦無力再

<sup>63</sup> 見〈音樂性〉，《一首詩的完成》，頁 146-149。

<sup>64</sup> 見《楊牧詩集 II》，頁 277。

深入探究其間的差異分野。此外，二者所進行的分析乃因將詩之音樂性視為「純粹形式」（指最狹窄的語言的物質材料之義）方面的命題，當然無能探究其根本意涵了。然則，想要透過這兩種方式釐清一位詩人全面的音樂性表現，顯然不啻緣木求魚之舉了。

因有此思索，本文以為詩的音樂性必須出於整體效果的考量，否則不足以顯現音樂性的全貌，如熊秉明所說：「如果這工作只是東鱗西爪地作，是把握不到詩的形式的必然規律的。」<sup>65</sup>本文切入分析的角度雖與熊秉明頗有差異，但意欲從「形式」觀照裡抽取出「必然規律」的企圖並無二致。亦即，詩的音樂性不僅在字句是否押韻，是否使用了雙聲、疊韻、頂真等修辭手法，更不見得與某些韻部和情感的公式化連結相關——詩的音樂性可能更著重於，字與字、句子與句子的結合關係，以及其中組織連結所形成的整體效果。若無法以渾然完足的「形式」去進行觀照，對於詩的音樂性的任何解釋，便可說是無效——至少是構不到內在核心的。

綜上所述，本文以為詩的音樂性，首先是一獨特的語言形式，此處「形式」二字並非單純的材料之義，也不屬於斷然與內容分割的形式，而是含蘊了精神意涵，直接呈示於讀者眼前的詩行本體；再者，正因為是這樣外在／內在融合的形式，詩語言就不可能放逐意義，成為毫無實質的空殼，而必然通過詩的獨特語言表達意旨，充分發揮語言敘述細節的特長；最後，詩的語言形式講求有機連結，零散、片段的聲音作用並無法揭示完整的意念表達，如此，勢必得從整體的效果來考慮、觀察，在字詞章句的關係之間，發現語言形式的藝術構成原則與規律。

一般評論者習慣區分的「外在音樂性」或「內在音樂性」其實都不算非常適當，甚至可以說是沒有太多價值的，即使它能在最短的時間內塞給讀者一個外在／形式、內在／內容的刻板二元框架。除了詩的語言以外，我們別無所恃；任何音樂性的分析都必須紮實地通過逐字逐句逐行的「詩的語言形式」，才有可能獲致，這些都是眼見為憑，看得到且必然「外在的」。再者，正如漢斯利克所言，明確的樂音組合外形即是藝術精神的創造，詩的音樂形式也必須是詩人情思起伏「內在的」表徵，朱光潛那句話說得極貼切：「詩的情思是特殊的，所以詩的語

---

<sup>65</sup> 見《詩三篇》，頁 37-38。

言也是特殊的。每一種情思都祇有一種語言可以表現」<sup>66</sup>所謂外在或內在，聲音和意義，都同樣得紮根於詩語言的審美本質之中。

## 第四節 試從西方音樂領域轉化的方法

上述對於「詩的音樂性」的思考，包括詩語言的獨特形式乃意念內涵的具體化表達，聲音與意義共同結合無法分割，且須從整體效果來掌握等，這些，都和音樂的本質高度契合。由於這樣的思考，本文在研究方法上十分倚重西方音樂領域的概念，主要包括音樂對形式要素的把握，以及音樂本質的美學（Aesthetics）思考；前者提供本文一套多面向觀照而嚴密的參照架構，後者使得本文傾向於關切形式美感的生成歷程。來自於音樂的諸般啓示，皆影響了本文研究的進路，大體上與常見的詩學方法有所分歧。

### 一、以音樂的音色說明詩的聲音

如前所述，論者對「音樂性」的觀察視角也決定他切入分析採取的進路。以本文而言，每個語字既然皆為音／義的複合體，那麼由許多語字有機連結形成的詩行，裡頭「字音」部分的表現顯然是一種最明顯、直接的「音樂」形態了，通常評論者敘述的詩之音樂性大抵不出字音的層次<sup>67</sup>，這是最容易理解的部分，其中現象的變化流轉也是相對之下較容易觀察的，但本文不認為「字音」是可以獨立於「字義」而存在、發聲的要素，如楊牧所言：「言語論述到精妙處，智慧領先流露，而聲韻婉約，泠泠如絃上之音，是注定引起迴響，殆無可疑。」<sup>68</sup>言語論述如此，形式和內容更難分割的詩之用語亦如是。一方面強調字音的圓融構成，另一方面又要表示字音作為整體在詩行之間的流動，所以本文以較為寬廣的「聲音」稱之。

<sup>66</sup> 見朱光潛：〈替詩的音律辯護〉，《詩論新編》（台北：洪範，1982年），頁175。

<sup>67</sup> 舉例而言，孫維民說：「寫過詩評的人或許都能理解：一首詩的意象或主題，遠比它的音響設計容易辨析討論。」所謂「音響設計」，可見其意想的音樂性並不逾越「字音」範疇。

<sup>68</sup> 見楊牧：〈時空以外〉，鄭毓瑜：《文本風景》（台北：麥田，2005年）序文，頁7。

語言本身的字音，是最直接作用於讀者耳朵的感官要素，而加上語言特有的表意功能，觀察語字的音響作用時，必然要同時考量其中伴隨生成的意義。所以，本文在掌握音／義須互相指涉、發明的前提下，將直接切入聲音的面向，將觀察重點放在韻的諸般變化，並從中把握整體的聲音構成（包含了聲、韻、調的複合體）於整首詩裡的發展脈絡。這部分的討論裡，雖然使用類似一般現代詩的聲韻分析方式，但本文是從音樂最具有表現力的特質——音色來思考詩的音樂性：

音色是一種象徵情緒變化的綜合性因素，它不僅能象徵情緒的緊張與鬆弛、激動與平靜，而且還能象徵情緒的積極、增力和消極、減力的效用……從表現性的角度去衡量音響諸要素的話，音色無疑應該居首。<sup>69</sup>

故分析的前提在於：把詩的聲音視為涵攝了情思變化的「音色」結構，亦即非常重視聲音在整首詩裡遞移變化的狀態，呈現為各種面貌的音色組合。換言之，詩的聲音是語言動態發展的形式，而此形式就像音樂的音色般，富於多樣的表現功能，給讀者留下最直接的綜合性印象，由音到義。

## 二、以音樂的基本要素說明詩的動力

在詩的語言構成中，音／義的連結業已如斯緊密，則「聲音」自然不會是造就「詩的」音樂性的唯一取向。詩語言比起其他文學體裁的語言都還要著重「形式」的琢磨與考究，但也因為語言的本質無法擺脫同時兼具「實用工具」性格的宿命，故「詩的」語言本質頻頻遭受誤解、或者索性視而不見——普通人用語言在實際生活裡彼此溝通，而詩人據以寫詩的「基礎素材」亦是同樣一套語言；詩人不像音樂家擁有一套被專門提煉出來用以作曲的樂音素材（最爲人所熟知的即是西方古典音樂的「十二平均律」<sup>70</sup>）可用。梵樂希（又譯作瓦萊里, Paul

<sup>69</sup> 見王次炤：《音樂美學新論》（台北：萬象，1997年），頁17。

<sup>70</sup> 固然，在二十世紀的現代音樂，愈來愈多作曲家打破制定好的樂音／散落無序的噪音這對立的兩面，企圖讓所有的「聲音」都能納入創作的材料，但與詩相較，音樂素材的完備性和純粹性都是身兼生活應用／文學構成而統稱「語言」的材料所無法企及者。因此，音樂家於作曲之前必須熟練一套發展完備的音樂規則，門檻較高；詩人在寫詩之先卻很少必須熟知什麼「語法



Valery,1871-1945) 即明白指出：

言語是一種公共的實踐的成份；它因此勢必是一種粗糙的工具，既然每個人都操作它，……不管言語以講話表達思想的事實是多麼接近我們的靈魂，言語仍然不乏統計方面的起因，仍然屬於純粹實用的目的。然而詩人的課題應是從這實用的工具中提取出創造一部全無實用價值的詩作的方法。<sup>71</sup>

這就是誤解產生的緣由了：同樣叫「語言」，但它同時可當作最普遍最日常的對話和溝通的「工具」，也可以是經過適當的藝術巧思加以組合、編排、羅列，創作出來契合心靈動態的語言藝術。由於兩種語言的特性互相重疊，許多人遂以尋常可見的語言工具論取代了較為隱藏的語言審美本質。

在這樣的情形下，本文勢必轉而透過音樂領域的基本美感構成要素，回過頭來重新發現純粹屬於詩語言的本質音樂性；而音樂媒介無實用功能的純粹性，反倒有助於不受干擾地直接領略語言深層的美學價值。關於音樂本質的思考在西方音樂學已有豐碩的成果，其中漢斯利克的「音樂運動說」在破除十九世紀甚囂塵上的「情感美學」對音樂的誤解，可說是最為透徹的省思。朗格亦言：「每一個音樂的聲音形式都在相互的關係中運動著」<sup>72</sup>，那使得音樂形式延續、可感知的根本要素，即是延續性的「動力」。

詩的音樂性不單是純粹關注聲音層面即可全面掌握的課題，因為詩語言和音樂語言一樣，都是寓精神內容表現於形式動態變化的藝術，且詩語言於藝術表達中形塑的時間／空間特性，亦與音樂的本質相互匯通。

首先，音樂最常被感知為發生在時間的藝術，如黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel,1770-1831）所說，要聽出音樂裡的統一性比看出繪畫或雕塑裡的統一性更費神，因為聽者必須記住流逝的聲音並把這些聲音和目前出現的聲音結

---

規則」之類的，也因此產生只要任意搬弄文字，人人皆會寫詩的假象。

<sup>71</sup> 見保爾·瓦萊里著，唐祖論、錢春綺譯：〈純詩——為一次講學所作的筆記〉，《瓦萊里散文選》（天津：百花文藝，2005年），頁302。

<sup>72</sup> 見《情感與形式》，頁128。

合起來<sup>73</sup>。每個音符本身是獨立的，但聽者將之前後連綴成爲統一的整體；可辨識的音樂曲調，乃通過時間的流逝而產生意義。音樂最激盪人心的種種變化，正是發生在時間的流動過程中；而這佔據一定時間長度的「流程」，是由音樂本身的動力（dynamic）性質引導出來的。

動力在視覺領域其實更容易觀察到：一條水平線和垂直線提供的視覺架構，也就是動力處於最低限度的「基點」，一旦有所傾斜，即會被感知爲偏離那零度的「基點」，並從這樣的偏離中獲得動力。如此，我們從視覺的動力推到更抽象的聽覺動力就清楚多了：音樂也有動力的基點，在調性音樂就是主音（tonic）的位置，一支旋律從主音出發，往上行方向持續推進，就像克服基點處主音的重力（gravity）而上升，旋律的下行運動則是迎向主音的回歸，無論上行或下行，都體現爲一種以主音爲基準的運行，而或上或下的任何偏移都呈現出或張或弛的動力趨向<sup>74</sup>。

音樂的動力當然不只表現在旋律（melody）的起伏，構成音樂的基本要素還包括節奏（rhythm）、和聲（harmony）、織度（texture）<sup>75</sup>、力度（dynamics）、速度（tempo）等。一般而言，音樂體現爲一段旋律，這旋律佔據一定時間並出以特殊的排列型態，形成某種節奏；高高低低的旋律線同時進行，就產生和聲關係。整體來說就形成某種織度的型態（包括橫向的旋律、縱向的和聲），而力度和速度的變化等讓音樂的紋理有了細部的表情特質——是這些要素結合成音樂，總體呈現爲一個有生命力的形式。詩和音樂一樣倚重特殊的形式運動來表達精神內涵，同樣從時間的流逝過程體現動力的發展，本文以爲，詩的動力也能於類似音樂的構成要素中掌握，因此必須從音樂領域借來那些基本術語運用。

---

<sup>73</sup> 轉引自安東尼史脫爾（Anthony Storr）著，張嚶嚶譯：《音樂與心靈》（台北：知英文化，1998年），頁263。

<sup>74</sup> 見魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）著，郭小平等譯：〈音樂表現中的知覺動力〉，《藝術心理學新論》（台北：台灣商務，1992年），頁310-311。

<sup>75</sup> 此術語和新批評（New Criticism）強調的「字質」一語恰好用了同樣的字，但在西方音樂分析此字和文學批評所指稱者並不相同：它強調相異的音與音之間的關係，及其呈現出來的整體特性；由於長久以來已成音樂分析的基本尺度之一（在文學批評中相對而言則並未成爲同樣廣泛而基礎必備的用語——除非有意識地採取新批評及其相近的分析進路），因此，音樂學界通常譯作具有「量」的意味的「織度」。

然而，兩個領域之間畢竟存在著媒介差異，如語言依序排列構成詩行，我們固然可以發現呈線性流動的語句旋律，但不可能於同一個時間點之內，像音樂那般擁有同時作響的和聲，或同時進行的多聲部，因此，單線的旋律成爲詩語言最明顯的形式特徵，在某種理解的層面上，反而可以說比許多線條、聲部交織結成的音樂更清晰體現了時間的流程。換句話說，詩語言是單一聲部的旋律線條，在時間的推移中產生動力。確定此一形式特徵後，我們接下來便可檢視動力具體表現在哪些面向。

「**力度**」和「**速度**」落實於具體的記譜法，即是樂譜上標明的術語，這些出現於譜面的力度和速度標記，都是對於詮釋者（如讀譜者、演奏者）的詳細指引，因爲音樂形諸聽覺，稍縱即逝，詮釋者就得回歸樂譜，首先忠實地在樂器上找到每顆音符相對應的位置，再根據譜面上由作曲家所記下的種種指示術語，使呈現出來的音樂加入微妙變化，亦即，同樣一段音樂，可能會因爲力度、速度標記的不同而形成細節差異，比方快板變慢板、剛硬的強音或平穩的弱音，也正是這些細微變化，影響了每首樂曲動力性質表現的樣貌。回到詩的領域，我們也能在語言某些特殊的形式表達中，發現類似力度、速度那樣足以掌控、左右整首詩動力表現的基本要素。

「**織度**」的轉化則稍微複雜些。織度常常指稱音響整體的濃淡變化，其中包括橫向發展的旋律，以及縱向發展的和聲，由於二者隨音樂的進行產生距離不等的間隔，那音響比較集中、音符間隔距離小的部分，織度就顯得濃密；音響較分散、音符間隔距離大的部分，反之顯得疏淡。我們前面已經確定詩語言屬於單線的旋律，因此就織度而言，只能考慮橫向的旋律織度了。雖然織度並不屬於力度、速度之類的指示要素，但本文所以將之置於同等的位階，主要乃著眼於構成樂曲的主題成份（即「動機」）於重複出現時，常因爲音符組合的間隔產生變化，使得相同的主題形成織度的疏密差別，而這項變化適足以影響整首樂曲的音樂性表達，讓人感覺樂曲推進的動力隨之遷變。詩語言同樣有其一再重複的特殊型態，某些詞組或聚或散，確實也造成整首詩表現出不同的動力特性。

因此，我們就確定詩的動力可以經由下列三個要項具體呈示：一、音樂有強弱變化，詩語言也通過不同程度的表情，或者激昂或者低迴，表達情思的強弱起

伏，動力於**力度**中體現出強弱；二、音樂有濃淡的變化，而詩語言用特定型態的詞語表達特殊意旨，這些詞語在詩中的分布，端視其聚集或零散，動力遂顯現為疏密不等的**織度**；三、音樂有快慢變化，詩語言通過長短參差的句法結構，於錯落迂迴之際，時而迅疾時而緩慢，**速度**反映了動力的緩急遲速。無論是力度、織度、或速度，原本皆是構成音樂的基本要素，由於時間性的動力透過這些要素具體呈現，則詩語言也必須透過這三個指涉不同面向的術語，亦即強弱、疏密、快慢等特性，成為不同的語言型態，並依據文本邏輯的意義原則組合語字，是為一時間性的序列連結。

### 三、以音樂的內在架構說明詩的空間

從語言的審美特性來思考，除了時間的動力概念外，還有一個比較複雜的面向亦足以體現詩的音樂性，這性質是屬於空間的，所謂「音樂空間」是也。事實上，詩的美學論述向來不乏關於「空間性」的探討，常見的說法是將詩的空間解釋為超越文字之外的「境界」；葉維廉回溯詩的美學觀念演變時提及這種試圖要躍出詩之「外」的理想：

一般正常語態所無法言傳的詩境，經過詩人對文字獨特的處理產生，彷彿讀者在讀詩時，他已經不覺察到語言本身，而如電光一閃，他被帶送入由文字暗示的一個「世界」裡。……龐德和艾略特以還的詩人和批評家不斷對「文字外的詩境」發揮，認為文字既有內在的意義，亦有外射的意義；一首理想的詩要能從文字的桎梏裡解放、活潑潑的躍出來呈現在讀者之前。<sup>76</sup>

無論是「無法言傳」、「不察覺到語言本身」、「從文字的桎梏裡解放」等說詞，都宣示這類詩的空間固然表現為超越的、迥然相異於現實而另成一度的世界，但與本文所要探討的「音樂空間」<sup>77</sup>並不相同，因為音樂空間雖是源出於音樂的概念，詩若能考掘其語言的審美本質，同樣能體現一種空間狀態——詩的音樂空間。與

<sup>76</sup> 見葉維廉：〈「出位之思」：媒體及超媒體的美學〉，《比較詩學》（台北：東大，1983年），頁208-209。

<sup>77</sup> 本文主要的理論依據即 Zuckerkandl, Victor (1896-1965), *Sound and Symbol* (New York: Pantheon Books, 1956).

前述詩的空間不同者在於，詩的「音樂空間」仍須回歸展現審美性的「語言形式」本體來觀察，而在此「形式」裡，我們沒有辦法清楚區隔出音／義所占的比重，必須將之視為一個整體形態看待；故此，詩的「音樂空間」不能草率等同於「以文字呈現空間性的形象」<sup>78</sup>的空間感。歸根究柢，那空間須得來自語字本身，在組合、連結、排列成行的過程中，實質的「形式」（每個字都是渾然一體的音／義複合物）所透顯出來的空間。

根據朗格的「幻象」原則，音樂的時間之流已是第一度的幻象，而於此虛幻的時間結構內裡，還蘊藏了第二層的幻象：音樂空間，她說：「音樂空間永遠不會像虛幻的時間結構那樣被完全覺察著創造出來，它實際上是音樂時間的一種屬性」<sup>79</sup>，她只提到和聲結構給我們聽覺上一個音調系統的方向，並未進一步詳細論證，但她點明其中第二級幻象的特質倒頗為貼切，這也是為何許多學者都注意到音樂空間，它卻很少凌駕於音樂的時間特性而使人注目的緣故。

就實際的分析來說，音樂學家朱克坎（Zuckermandl）於一九五六年出版的《聲音與象徵》（*Sound and Symbol*）中解析音樂「空間」（Space）的一章可謂代表之作。他認為音樂中的空間和實際經驗的物質空間不同，但又自有其內在運作的規則，許多特性，諸如音樂空間是一個不可分割的整體（an undivided whole）、是一個沒有地方的空間（a space without places）等<sup>80</sup>，比時間性的展現還更加趨近音樂的本質。另外，高友工在討論古典詩的對仗形式時，也從朱克坎的音樂理論得到不少靈感，他闡發其意，說道：

音樂所象徵的空間不是物質的、可丈量的架構，而是心理的架構，基於各音之間的關係。換而言之，這種空間是心理中各種不同心象之間的組織。……這不是說每一個字正可以代表心理空間的一點，而是說字或字組正像抽象系統的圖解；它們之間的字意和句構交織成各關節之間的脈絡。

81

<sup>78</sup> 見簡政珍：「文字的進行受制於時間，形象展現空間，詩的意象正是以時間性的文字呈現空間性的形象」《詩的瞬間狂喜》（台北：時報文化，1991年），頁221。

<sup>79</sup> 見《情感與形式》，頁136。

<sup>80</sup> 同前註，p.276。

<sup>81</sup> 高友工：〈中國語言文字對詩歌的影響〉，《中國美典與文學研究論集》（台北：台大出版中心，

高氏突顯「心理空間」與音樂空間的對應，並把它延伸到古典詩學的語言領域探討，其實是頗有創見的。然而，即使朱克坎的音樂空間理論，以及高友工對它的挪用都在某種程度上成為本文展開論述的依據，詳細的內涵則與這兩家的說法皆有所差異。

朱克坎的原始理論乃是牢牢依附著音樂媒介的本質效能而發，其中部分說法只適用於音樂本身，而無法直接轉嫁到詩學範疇，如音樂在聽覺方面可以全然摒棄地方（place）成為純粹的空間（space），但印刷於白紙黑字的詩行卻不可能從書面的文字中脫逸逃去，詩的感知與接受畢竟無法完全仰賴聽覺（這也是本文於先前把「純粹」出於聽覺感知的詩排除於音樂性探討之外的原因）；至於高友工，雖然將之化為詩的語言美學探討，可是他所論的古典詩在語言形式上與現代詩差異甚大，而本文對音樂空間的探討，許多時候卻與現代詩語言特殊的參差句法頗有關連。

簡單地說，本文關於詩中音樂空間的論述，主要從朱克坎對於音樂空間次序的界定，以及音樂空間構成的模式裡發展出自己的說法。音樂空間就算不是容易直接察知的性質，也不能因此就漂離語言文本去談；詩語言如若展現了音樂空間，則其詩必然出於能具體把握、加以分析的語言形式。此外，高友工認為音樂空間其實是心理空間架構的投射，此說亦影響本文在分析時的態度——詩的音樂空間若是音樂性的流露，就不能離開內在情思而徒然探討乾巴巴的形式軀殼；高氏對此理論的轉化，正好補足將之挪用到詩學中容易暴露出來的盲點<sup>82</sup>。

職是之故，「詩的音樂性」首先確立於語言的審美本質，且此語言唯有「詩」的形式足以完整表述不同於其他文類語言運用的獨特性；另外詩與音樂二者的共通處既然在本質，則詩語言獨具的原質亦是不可動搖的<sup>83</sup>。因此，詩的「聲音」

---

2004年)，頁193。

<sup>82</sup> 他說：「我個人不知道討論美感經驗怎麼能不承認心理活動的決定性。但在認識形式本身的象徵意義上我完全同意朱氏指示的方向。」同前註，頁198。

<sup>83</sup> 所以，如果詩受到音樂的「同化原則」影響，成為音樂版圖的一個構成元件（比方配入音樂成為歌詞），此時若還要談音樂性，就只能是「音樂的」音樂性，而不是「詩的」音樂性了。音樂的「同化原則」說明見《情感與形式》第十章，頁170-192。

固然是最明顯，得以感知的形式，而詩的「動力」和「空間」也同樣從詩的語言形式現身——前者為時間性的，後者則是空間性的——只是線索不若聲音那般昭然，就更需要通過轉化西方音樂的基本構成要素，及其內在的美感架構來分析，這將有助於更清晰地探照出純粹以文學目光無法釐清的音樂性具體內涵。

## 第五節 論文的章節安排

本論文凡五章，各章的內容次第安排如下：

**第一章**為緒論，敘述本文寫作的動機與目的，並回顧前人相關研究成果，分「楊牧詩的研究」與「現代詩音樂性的研究」兩類。於既有的研究基礎上，針對本文關鍵的「詩的音樂性」概念進行界說、釐清意旨，確定本文的研究方法乃得自「音樂」（以西方古典音樂為主）的啟發，說明具備「跨界」潛力的音樂術語或觀念，及其如何透過適當的轉化，成為詩學析論之用，導引出詩的音樂性應該含納的三個面向：聲音、動力、空間——此亦下列三章的論述內容。

**第二章**，論楊牧詩的「聲音」。由於聲音在詩中呈現的型態不一，從「明顯」到「隱藏」，本章將分三節依序探討：一、最明顯而高度格式化的押韻；二、時而顯露，時而隱藏，型態上較為自由的韻律；三、在有聲的進行之間，乍然變易，顯得十分內斂、虛化的聲響。

**第三章**，論楊牧詩的「音樂動力」。動力發生在有意義、有機的「時間性」序列中，具體內涵可以依序從單詞到片語到句子，由三個不同的面向掌握。一、力度的變化，受到「功能詞」性質，及其帶動句意強弱表情的影響；二、織度的變化，由構成主體的「動機」組合在詩中聚散的情況所決定；三、速度的變化，導因於「涉越形式」的運用，與其形成的種種句式的參差、轉折。

**第四章**，論楊牧詩的「音樂空間」。此空間不同於其他定義下的空間，自有其規則與秩序，且必求之於語言。根據本文觀察所得，此空間共有兩種樣式：一、

涉越形式與句法變化所產生的空間，於詩中呈現由深至淺的遞變；二、並置的詞語要素，互相滲透、匯流造就的靜止空間，在詩的開頭即奠定規模，而在結尾處再度現身，但屬性略有更易。

**第五章**結論，再度提示上述各章節的重要觀念，說明本文撰寫可能的侷限與不足，說明日後可能繼續開展的論述面向，總結全文。









## 第二章 楊牧詩的聲音

### 第一節 格律化的聲音

- 一 工整的韻腳
- 二 不完美的押韻
- 三 自由而有節度的韻律

### 第二節 主音運行的綿互軌跡

- 一 主音的出發與回歸
  - (一) 在短詩中的發展
  - (二) 在長詩中的發展
- 二 主音的隱伏進行
  - (一) 隱於韻腳的轉換之間
  - (二) 隱於自由流動的詩行之間

### 第三節 聲音的「隱藏」及其轉折意涵

- 一 聲音轉向密集的關鍵
- 二 聲音轉向急促的關鍵

### 第四節 小結



## 第二章 楊牧詩的聲音

音色又稱「音質」，係指聲音的質素或個性。音色的差異，是基於大多數的聲音並不是由單一頻率而是由幾個不同頻率所構成的事實，換言之，是由於基音與泛音的組合之間強度不同，故產生不同的音色，表現為不同樣式顫動的音波。簡單地說，音色是結合許多聲音要素而形成的複合體，其變化複雜，性質各異，在語言方面，便有諸多由於發音體、發音方法、發音狀況的差異而各自不同的音色<sup>1</sup>。然則，詩人驅遣文字時，因為種種聲音要素的頡頏、相融，也會產生屬於他一己獨具的「音色」：

追尋，搜索，縱橫大地  
甚至於水國，太空，為敏銳的  
心志指涉時刻變動中的音色<sup>2</sup>

把音色的定義再往上提升，固然可以到達精神的本質層面，指涉詩人獨特的音樂性，這也是評論者經常使用的義界，不過此處暫且將其限定在實質的聲音(sound)層次變化，它作用於聽覺，並占據一定長度的可丈量的時間<sup>3</sup>。又，詩語言音色的構成乃眾多複雜要素的結合，本文主要針對其整體特質進行探討，是以本章仍用「聲音」一詞為主述語，而非「音韻」、「聲調」<sup>4</sup>等，一來「聲音」涵攝的範圍較廣，再者也突顯出切入的面向，意欲強調渾成的聲色表現，及其發生、安排的次第關係。另外，詩人也啓示我們：音色的變動不免須與「敏銳的心志」時刻

<sup>1</sup> 詳見謝雲飛：《文學與音律》（台北：東大，1978年），頁7-9。另外亦可參考克麗絲汀·安默兒（Christine Ammer）著，貓頭鷹編譯組譯：《音樂辭典》（台北：貓頭鷹，2004年二版），頁503-504。

<sup>2</sup> 見楊牧：〈論詩詩〉，《時光命題》（台北：洪範，1997年），頁108-112。

<sup>3</sup> 聲音的特質在於其中有十分精密而持續的音調漸進，與可丈量的長度關係，因而能夠從它們中間，建立起和可見的客體一樣複雜可形容的實質。詳見桑塔耶那（George Santayana, 1863-1952）著，杜若洲譯：〈聲音〉，《美感》（台北：晨鐘，1972年），頁107。

<sup>4</sup> 如李翠瑛便以「音韻」，亦即她所謂的聲調和用韻，來討論詩的「內在節奏」，內涵上與本章指稱者多少存在歧異。參見〈詩情音韻——論新詩的內在節奏及其形式表現技巧〉，《台灣詩學學刊》第4期（2004年11月），頁71。

相扣，蓋二者乃共生同體的構成，難以率爾切割，此亦為筆者於下文實際分析時，所沿循的一大準則。

首先，詩的聲音在最清楚時，可以直接聆聽，觀察到的樣態，即所謂「韻腳」，楊牧在特定詩作中，採取齊整的形式，包括韻腳、押韻的安排佈置，皆有十分明顯的格律形式可供掌握：一、聲音落在句子裡沉墜探底成為紮實的韻腳，屬於最工整嚴密的形式，二、詩行的外型非常整齊，但保留些許「破綻」，成為不夠完美的聲音表達，三、自由的韻律型態，且必然擁有特定的主題句，因而弛散卻不失節度。這些，都是詩中最明顯的聲音，為**第一節**。

再則，一首詩總有一個最主要的聲音，本文稱之為「主音」，亦即詩中最重要的聲音要素，其中蘊含某種策動全詩發展的力量，而主音在往返來回的軌跡裡，或顯著或隱伏：主音明顯時，詩行的流動表現為「出發——回歸」的過程，中間開展部分聲音的轉調則有「單一」和「多重」之分；主音不明顯時，就以隱伏著的姿態進行，而外在是否具備次要但較顯著的聲音作對照，也影響及主音的效果。不管主音運行的軌跡如何遠近飄忽不一，終究是可察知的，錯落起伏，綿密而賡續地流轉著，聲音時顯時隱，是**第二節**。

另外，聲音在經歷諸般佈置、設定顯影的旅路，也有乍然變異的環節，示現為聲音的虛化、弱化，隱匿成極其淡漠的樣子，實際上，此一驟然更易的環節放置於整首詩的脈絡下，即可看見它擔負的樞紐地位，成為牽動全詩詮釋走向的重要環節，這是聲音的隱藏了，歸入**第三節**。

## 第一節 格律化的聲音

楊牧仔細體察樹之為物，自具不可移易的一種恆定性，在動與靜的邊緣。本文以為下列這段詩人創作的「自述」很能夠說明：聲音的格律化究竟是怎樣一回事：

一首詩如一棵樹，和別的樹同樣是樹，可是又和別的任何樹不同，在形狀枝葉的結構上自成體系，萌芽剎那已經透露了梗概，惟風雨陽光在它生長的過程中捏塑它，有它獨立的性格，但它還是樹，枝葉花果有其固定的限制。每一首詩都和樹一樣，肯定它自己的格律，這是詩的限制，但每一首詩也都和樹一樣，有它筆直或彎曲的生長意志，這是詩的自由。<sup>5</sup>

外在的風雨陽光由詩人去調整、控管，它獨立的生長仍需安放在特定的枝、葉、花、果，然後才有或直或曲，講求自由的意志線條。換言之，在一批面貌各異的詩中，高度受到格律約束的外型其實有其內在的意涵；同樣顯出格律樣式的詩又各自具有或直或曲的不同生長方式。因此，本文首先將目光放置於楊牧作品裡，那些形式條件特別醒目的，有格律傾向的詩作，尤其每段固定行數成篇、每行字數相近者，通常更能清晰挖掘到詩人的用心與刻意<sup>6</sup>，一度遠航的他，曾經這般描述類似這種格律詩的「創作實況」：

渡輪似乎已經離開了群島的水域，快速向西航行。我寫了一節，跳過一行，繼續寫第二節。當我寫到第二節中間的時候，我不免習慣地回頭來數第一行的行數，甚至數每行的字數。我希望這是一首嚴謹的詩，格律的嚴謹可以支持我主題命意上的嚴謹，我如此告誡我自己。<sup>7</sup>

楊牧說自己在創作中「不免習慣」時時回過頭去計較每行的行數、每行的字數，就爲了完成嚴謹的詩篇（我們至少可以確定，詩人所謂「嚴謹」，必然包括那些從行數到字數，都受到嚴格控管的詩），爲求彰顯所欲傳達的意旨。可知形式的刻意講求，在詩人的作品並非罕有之事<sup>8</sup>。雖然詩人仔細數算、設計和安排的章句格局不見得盡屬行數字數全然齊等的一類，但無可諱言，這般樣貌的詩在其作品中實非少見，故以下的論述即先鎖定此類高度格式化的文本，作爲主要探討的

<sup>5</sup> 詳見《〈禁忌的遊戲〉後記：詩的自由與限制》，《楊牧詩集 II》，頁 514-515。

<sup>6</sup> 楊牧曾說：「我不諱言，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。突破是爲了肯定詩的自由，執著是爲了承認詩的限制。」同前註，頁 509-510。

<sup>7</sup> 見楊牧：〈出發〉，《搜索者》（台北：洪範，1982年），頁 14-15。

<sup>8</sup> 所以陳芳明說「楊牧從未寫過格律詩，卻著迷於變化多端的十四行。」若非他所界定的格律詩過於狹義（只限於十四行詩），則庶幾不免有些武斷。參見陳芳明：〈現代詩藝的追求與成熟〉，《聯合文學》218期（2002年12月），頁 162。

對象。

## 一、工整的韻腳

關於詩的聲音效果，韋勒克（Rene Wellek, 1903-1995）早已為我們區別出聲音的表演性（performance）與聲音的型態（pattern of sound）之間的差異，以為詩的朗吟或誦讀只是詩的演奏，而非詩本身，「每一次讀詩，總要多過詩之實際所有者：例如每次朗吟便含有許多與詩不相干而又因人而異的成份，像發音、節拍、強勢的配置等等。」<sup>9</sup>這或許正是各種文類中，唯獨詩與音樂特別近似的理由：再沒有哪種文類如詩一般，只有逐行逐字地閱讀，每顆文字的結晶才會釋放出它最精妙的聲響——然則，評論者透過讀詩以求覓得聲音的行為之於詩人，豈非恰似演奏者之於作曲家<sup>10</sup>，命定地只能成爲一種「詮釋」<sup>11</sup>。

的確，在尚未經過讀者以雙眼搜索，以聲帶牽動字句發出音響之前，詩是無聲的，凝固、定型，保持在書寫或印刷完成的那一刻，等待喚醒。字句的聲音被詩人的巧手逐次包裹，成爲「韻」，而當韻字紛紛然墜跌到句尾，便成「韻腳」，含容無限待啓的音樂：

雨中落下一顆千年的山果  
黃葉和雨水覆蓋它  
它是無聲的動力，沒有形象的靜

靜極了，月光和偶然的檸檬  
雨中落下一顆千年的山果

---

<sup>9</sup> 詳見韋勒克、華倫著，王夢鷗、許國衡譯：《文學論》（台北：志文，1976年），頁233。亦參考頁255。

<sup>10</sup> 鋼琴家巴倫波因（Barenboim, 1942-）即說：「樂譜不等於作品。你要把它變爲聲音時，它才是作品。」紙上的詩句和譜面的音符在「從虛空中取得聲音」這一點，確實頗有通同之處。詳見亞拉·古策里米安（Ara Guzelimian）編，吳家恆譯：《並行與弔詭：薩伊德與巴倫波因對談錄》（台北：麥田，2006年），頁60。

<sup>11</sup> 筆者深感自己從楊牧詩句間解出音樂的方式，不免也只能是個人的「演奏法」，而非專一的權威版本。

煙霧籠著它，它已不再臨風  
神奇綠意，音樂的原始  
為甚麼，為甚麼一顆果子落下落下<sup>12</sup>

每一個韻都像山果，時光的份量沉甸甸的，還沒被採擷，所以是「無聲」、「沒有形象的」。如是，「樹」的體態與丰姿被固定了，全收藏在那不凋萎的「神奇綠意」中，內裡蓄勢待發騾動著，音樂的初始能量——韻腳的聲音匯聚了凝煉的詩思，是內在情思具體而微的顯影。「一顆果子落下落下」，將詩的意念之核順著句子尾端的聲音傳遞下去，即使選用的韻部單一，然而迭經變奏與繁殖，那重複的音韻早成豐饒的聲響，令人不勝低迴震盪，韻腳的聲音效果，竟可以強烈一至於斯。

詩人似乎有意經營四行體的「小宇宙」(Mikrokosmos)<sup>13</sup>，其形式以四行成段，總兩段成詩，篇幅相當簡練，如〈驚異〉<sup>14</sup>：

像凋盡秋葉的大樹偶然想起昨日蕤蕤得意	1
暖風冷雨在千萬隻發亮的眼睛當中迭代珍惜	2
然後我們假裝道別，嘴唇微啟或許，緊閉	3
淚輕輕滾動順兩頰滑落終於掉下是春泥	4 以上四個韻腳[ yi ]
驚異的是那造訪者如何往返卻屢次與我相違	5
祇是足跡留下了在如霜的月光裡逡巡告退	6
像心血滴在人人擁有的，熙攘的無人地帶，為誰？	7
用它點點灌溉我們的薔薇並揚言此生無悔	8 以上四個韻腳[ wei ]

此詩在整冊詩集中，彷彿浮凸起來似的，因為看上去太整齊，很難不多瞧幾眼：

<sup>12</sup> 見楊牧：〈山陰〉，《楊牧詩集 I：1956-1974》（台北：洪範，1978 年），頁 219-221。

<sup>13</sup> 《小宇宙》原為匈牙利音樂家巴爾托克（Bartók, 1881-1945）為兒童所作的一套鋼琴曲集。陳黎曾依此為題寫作一系列俳句，取其具體而微，有機自足之意，可參見其同名詩集《小宇宙》（台北：皇冠，1993 年）。本文亦擷其表意，係指楊牧詩中特有的「四行二段體」詩。某些同樣寫成四行二段體模樣的詩如〈沉默〉（詩見《楊牧詩集 I》，頁 184。），句度參差錯落，與本節的前提有著明顯差異，所以這類詩行參差不齊的作品不納入本節論述的對象。

<sup>14</sup> 以下本節引詩行末加框者，表示押韻的韻腳字；如加框的字出現於行間，表示雖也押韻，但屬於效果不那麼直接的句中韻。詩見《時光命題》，頁 58。



句度長短絕少變化，幾乎要抵足並立了；一行就是一句，並無楊牧詩中常見縈迴的跨行法（enjambment）；一行長句十八、十九字，而兩段八行詩裡只有兩句使用標點（都在每段的第三句），兩段的句式安排更是完全相同。凡此，都是這首詩引人關切之處。

回到韻腳來看，其緊湊、密集，又恰好與上述的形式特色相呼應。總共八個韻腳，四行四句，句句押韻，且四句一韻，兩段八行總共只有兩個聲音：[ yi ]、[ wei ]。由於每行字數相同或相近，聲音的重複是極規律的，可以說，每間隔十八字左右就要和一個韻字正面碰撞，領受那隻隻韻腳的重。如此密集地讓韻腳重現，作用毋寧是固定而強烈的，或許已落入楊牧所反對的「固定的刺激反應模式」<sup>15</sup>——也有可能，在這般樣貌的章句之內，固定的刺激反應正好契合詩人意旨所欲追求的表達。

驚異，題目即示現為一種強烈的情緒，何以驚異？那「造訪者」可能便是時間，它逡巡往返，讓昔日蕤蕤繁茂的大樹，到秋天時無可逃避地凋盡葉片。前兩行「蕤」、「雨」、「晴」幾個句中韻和四個韻腳的[ yi ]共鳴，嗡嗡交響；第 3 行有意插入逗點，把連續兩行協韻密度頗高的句子造成的緊張感稍微緩解，折成三個小句，由長漸短，詩思也愈益躊躇，最後韻腳落在「閉」字，短而匆促，順暢的語勢眼看就快枯竭了，轉入末句，恢復先前的長句綿密，重新流動起來。這四行勾勒一幅圖景，完滿自足，故分段後由[ yi ]轉入[ wei ]，情緒的色澤隨之更換。「驚異的是……」，於第 5—6 行述說：我們趁著分明「如霜的月光」，亦只能勉強捕獲時間的足跡。同樣把第 7 行裁切了，提問「為誰」後又添上個「？」，正自苦惑難平，結句拈出「薔薇」來——這是對抗「造訪者」暗自消蝕一切的僅存籌碼，故而有所肯定：此生「無悔」。

---

<sup>15</sup> 楊牧談論台灣的新詩，之所以獨異於其他文化領域之眾作，乃因「它保有一種不可磨滅的現代感（modernity），拒絕在固定的刺激反應模式裡盤旋」，這裡所述固定的刺激反應模式或可解讀作傳統的古典詩律，但，音韻不免就是一種刺激與渲染，若自我鍛鑄心神，去追蹤一己風格獨具的「刺激反應模式」，詩人當不至拒斥罷？參見楊牧：〈台灣詩源流再探〉，《人文踪跡》（台北：洪範，2005 年），頁 179。畢竟他曾說道：「必須磨練自己，找到自己的音效和音樂，這比起依照韻譜來作詩，還要更有意義，因為是自己創造出來的形式，而不是僵化沒有生命的格律。」見郝譽翔：〈楊牧談詩：給年輕學子的詩祕密〉，《幼獅文藝》555 期（2000 年 3 月），頁 47。

傳統的中文詩大半雙句用韻而單句不用韻，目的是要寓變化於整齊，並把繼續不斷的注意力放緊放鬆，以收一輕一重的效果<sup>16</sup>。如果句句用韻，形同將讀者的注意力緊抓不放，持續久了，在過份嚴整的形式中，韻腳復現的規律可以預期，讀者處於相同頻率的撞擊之下，感覺的彈性趨向疲乏。楊牧自是深諳此道，在這樣凝縮且簡練的篇章中，他把握核心的一點而寫，必須於有限的尺幅，儘量擴充、渲染，通過聲音與意義的結合，予人強烈的印象。「加里略將星辰座落集中／在他修長的管徑裡，然而／物體和距離，他知道，無不／比例縮小，相對於遼寬的實際」<sup>17</sup>，詩人之所以揀擇四行體，並限定衍生為二段，必然是認可這樣的結構中，足以包覆相同比例縮小實際廓大若星辰的有效表達。另見〈回歸〉<sup>18</sup>一詩：

如一朵玉蘭萎去	在陶瓷邊緣	1
暗微香浮動，	進入共同記憶	2
且看風雨乍歇的	青樟心事蕭條	3
洞悉那生澀的	徬徨是我的模擬	4 以上共兩個韻腳[ yi ]
烏雲自天外掩至，	對準我們	5
兩相觀照的顏色，	追逐的年輪	6
凡發光的，	今夜都將全蝕如美目	7
設定大黑暗為了將一切	回歸渾沌	8 以上共三個韻腳[ en ]

與〈驚異〉相較，此詩的節奏無疑從容些，八行中有半數給逗點截成兩個小句，速度因而稍慢。細審韻腳，仍是兩段各執一韻：前段是兩個[ yi ]韻字，後段是三個[ en ]韻字。實則第 1 行第一小句末尾的「去」字早已揭開聲音[ yu ]，與第 3 行韻腳相應<sup>19</sup>，那麼，兩段都可算是一、二、四句押韻了，像古典詩中「絕句」的格式<sup>20</sup>，針對單一概念敘寫：生命的大回歸。前段同樣鋪開一個場景，而躊躇

<sup>16</sup> 詳見朱光潛：〈替詩的音律辯護〉，《詩論新編》，頁 181。

<sup>17</sup> 見〈論詩詩〉，《時光命題》，頁 108-112。

<sup>18</sup> 見楊牧：《涉事》（台北：洪範，2001 年），頁 50-51。

<sup>19</sup> 現代詩可以押韻的韻部範圍較寬，通常只要唸起來和諧即可產生共鳴效果，如[ yi ]、[ yu ]可以通押。以下若非必要將不特別標明可以通押的韻部細類。

<sup>20</sup> 楊牧有首與杜甫同題的詩作，亦題〈戲為六絕句〉，同樣屬於「四行體」，凡六段。當然，押韻舒如許多，不過詩人既自稱「絕句」，或可視為他如何看待自己這類四行短詩的註解。詩見《時光命題》，頁 42-44。

的姿態又與〈驚異〉所提示者如斯接近：暗香的枯萎，掉下的葉淚化作春泥，勢必都要成爲「共同記憶」的一部分，這是無可規避的。對此，風雨乍歇的心事、生澀的徬徨，不免成爲刻刻遲疑的「模擬」。後段點出「追逐的年輪」，包括我們、我們互相觀照的神色，最後將一齊在設定的大黑暗裡「回歸渾沌」；以「回歸」爲綱領，「記憶」與「模擬」(yi)，「年輪」與「渾沌」(en)，說的不外同一種情態。韻腳的連結，於此乃意念上必然的參照；之所以敷衍爲兩段，無非透過同樣的韻腳安排，去強化那鮮明的核心罷了。

在楊牧最新集結的《介殼蟲》，也能輕易發現三首「四行兩段體」的詩作，即〈爽約一〉、〈爽約二〉、〈零時差〉，這三首詩皆寫作於同年，韻腳的使用也遵循同一模式，想來應屬於詩人某階段特定創作思維的次第實踐。先舉〈爽約一〉<sup>21</sup>爲例：

雨水何嘗不承諾，三月初	三	1	A	[ an ]韻
粉鴿子一一自西北飛	到	2	B	[ ao ]韻
閃光的翅宣示春天未完還	早	3	B	
將扶桑花淋漓沖洗，曬	乾	4	A	
唯獨中天聚散的雲陣格外吊	詭	5	C	[ ei ]韻
看得出瘦削的影在山坡	陀	6	D	[ o ]韻
徘徊，南風確定將循環路	過	7	D	
待星星佈滿牆頭才知道爽約後	悔	8	C	

在八行詩裡，以兩句爲單位，各自協韻，並呈現出「抱韻」<sup>22</sup>的現象，即 ABBA，CDDC。由於每段的首尾間隔較遠，那被「抱」在其中的韻因兩行連用，不免顯得豐滿些，使人易於察知；及至末句，復現第一行的韻腳，又產生聯繫，故不妨說，形成抱韻的二者有著「兩側薄內裡厚」的遞進關係，而細部的功能則須與詩緒相指涉。開頭寫「何嘗不承諾」降下的雨，隨即兩行跳開去敘述粉鴿子「閃光的翅」這等具體的意象，第4行又回到雨水，「乾」字和第1行的「三」字呼應

<sup>21</sup> 見楊牧：《介殼蟲》（台北：洪範，2006年），頁14-15。

<sup>22</sup> 可參考王力：《漢語詩律學》（上海：上海教育，2002年），頁929-931。

並收束，細讀後反倒更像此段的主要內涵。下一段亦然，第 6—7 行從山坡「陀」路「過」的風固然是較為細緻的敘述，兩側第 5—8 行的「弔詭」和「後悔」回應前段 [A] 雨的「承諾」，「爽約」的題義至此點破，以兩側外緣相對稀釋的聲音，和更深刻的思緒。

〈零時差〉<sup>23</sup>也頗能顯現這種用兩側相對較薄弱的韻，掌握主要詩思的方式。中間兩行照例聲音較為豐富：

既然是預言就在亭午零時[差]	1	[A] [a] 韻
整體實現，至於細節——很[少]	2	[B] [ao] 韻
有人完全相信，女性車前[草]	3	[B]
以復活的姿態野地裡又開一次[花]	4	[A]
這其中，據說，不乏有關生[殖]	5	[C] [zhi]、[chi] 韻
神話的詮釋，在我們掌[握]	6	[D] [o] 韻
以及詩：河水轉彎流[過]	7	[D]
優柔的歎息浮著，漣漪且踟[遲]	8	[C]

第一段的重點在首尾兩行押 [a] 韻的字詞：車前草野地裡復活似又開一次「花」，亭午實現的時候完全「零時差」，接著第二段中間兩行指出此處可從神話的、詩的面向去詮釋，意欲表達的重心卻在承繼前段「女性車前草」而來第 5 行的「生殖」二字，再將目光轉至第 8 行：河水漣漪且「踟遲」，在兩側 [zhi]、[chi] 相協的聲音中，兩兩交擊出一種淡漠的態度，或許是暗示暫時止步，或許只單純透露某類情思，近似於遺憾的情感——因「優柔的歎息」之故。

## 二、不完美的押韻

在某次對談，楊牧回覆陳芳明所提問的，關於現代詩形式和內容的爭辯時，略為述及押韻一事：

<sup>23</sup> 見《介殼蟲》，頁 18-19。

當我不喜歡它（按：指詩）有韻出來，還會故意把字改換消掉韻腳，就怕它太完美。<sup>24</sup>

這「完美」二字其實是可堪玩味的，以意逆志，彷彿對詩人來說，韻的使用但凡到達一定密度以上，透過有力、匠心的佈置，便可臻至完滿的聲音效果，而書寫的本能常嗾使他不自覺押起韻來，是以必須「故意」取消韻腳，留下一些聲音不夠完美的字句。綜觀楊牧的詩作，可以發現押韻的部分常常佔了篇頁裡不小的比重，因此，即令他偶爾有意消除韻腳或調動之，非但其詩聲效依舊，甚至反而更感覺舒齊、綽約，例如〈近端午讀 Eisenstein〉<sup>25</sup>：

你坐在鳳凰木下	1
一張工整的刺繡亂針挑明	2
零碎的光影開始凝聚，不動	3
太陽徐行到了天頂	4 以上兩個韻腳[ ying ]
起先想到戴花的詩人，一逕	5
歌唱到河邊，沮喪，憤怒之餘	6
遂對準最亮，最美麗的	7
漩渦，縱身躍下，死矣	8 以上兩個韻腳[ yu ]、[ yi ]
接著，如何她卻纏綿將三生	9
修成的正果以原形表述，完整的卑微	10
啊愛，但相對於人間的玩忽，真	11
證明是恐怖	12 以上兩個韻腳[ eng ]、[ en ]

<sup>24</sup> 詳見蔡逸君記錄、整理：〈搜索者夢的方向：楊牧 v.s 陳芳明對談〉，《聯合文學》192 期（2000 年 10 月），頁 35。不妨再參看〈出發〉這篇散文，內中提到類似的動作，不過從反面言之：「一首將近完成的格律詩，我慢慢看了一遍，更動了幾個字，為的是使音韻美滿」，《搜索者》，頁 14。兩相參照，似乎可以得出「有時故意取消韻腳，反而是為了以不完美的押韻方式去達成完滿的音韻效果」。

<sup>25</sup> 見《涉事》，頁 80-81。

詩爲四行體，分四段，前兩段皆於該段第二、四行末尾安放韻腳，聲音相近的 [ying]、[yi]、[yu] 韻，十分和諧；從第三段起，卻忽然轉入 [eng]、[en] 韻，韻腳的位置也由段內的第二、四行挪動到第一、三行；到達末段，則索性一舉推翻前面三段建立起來的「隔行用韻」原則：

我隔著一些典故思想	13	和下一行句中的「仰」字協 [ang] 韻
和信仰	14	
通過超現實的剪接一一完成	15	
無上的默片蒙太奇	16	和前二行的「命」字協介音 [yi]

顯然，這四句末字彼此毫無押韻關係，乍讀之下，聲音的水流至此似乎截斷了，再仔細觀察，發現原本置於行末的韻腳化入行中，且頭兩句連續 [ang] 韻，只是「信仰」二字由第 13 行向後挪到第 14 行的分句末尾，雖然仍舊與第 13 行的「思想」押韻，但音響的功能便沒有那麼強烈了。另外，第 16 行韻腳「奇」字原先可以和第 14 行的「命」字協介音 [yi]，只是句尾憑空給綴上個詞尾「的」，使那足以深刻共鳴的效果自動削減許多，變得不夠清晰。像這樣整首詩的聲音處理，即使看似仍屬每段齊整的四行詩，其實已迥異於之前所論的〈驚異〉、〈回歸〉諸作了。

楊牧部分詩作的外在格式，如每段的行數、句子的排列等，看起來非常工穩，詩人卻未將韻腳也按照這個顯露於外的良好外殼整齊羅列，不免就有些參差，比方〈戲爲六絕句〉<sup>26</sup>：

但或許入秋以後我們	1	
就漸漸熟悉這樣的旋律	2	
有細微的蚊蠅在林間空地	3	以上兩個韻腳 [yu]、[yi]
斜照的陽光裡背誦四行詩	4	
老樹們專心蒂落著水果	5	
為那抑揚頓挫的句子寫標點	6	

<sup>26</sup> 見《時光命題》，頁 42-44。

你說不是標點符號是拍	子	7
轉瞬間完成了一首四行詩		8 以上兩個韻腳[ zi ]、[ shi ]
黃昏以後沒想到竟下了		9
一場好	雨	10 「雨」可和下二行的「異議」押韻
天使們在開會討論天氣統		11
一	的問題。聖麥柯獨持	異議
		12 「一」和「異議」押韻，但不是韻腳
我主張這些俟秋後再說		13
現在請聽（你說現在就是		14
秋後）晴與無晴的和	聲	15
在水涯和內地澎湃，浮	沉	16 以上兩個韻腳[ eng ]、[ en ]
蘆葦草無端地憂鬱	著	17
垂落白頭慟慟不語，他和		18
你一樣歡喜看流水起承轉	合	19 以上兩個韻腳[ e ]
但不贊成昆蟲吟唱四行詩		20
既然如此現在輪到我休息		21
托腮看季節的修辭學隨人稱		22
而變化：大雁在天上書寫		23
一首風煙蒼茫的四行詩		24

以連續的六段四行體，總成一首，實際上並不是六「首」詩。標準格式的絕句，必須第二、四句或第一、二、四句押韻，而這首「六絕句」的每段的韻腳位置前後各異，或在二、三句（如第一段），或在三、四句（如第二段、四段），或在一、三句（如第五段），或根本沒有韻腳（如第三段、第六段），可是整首詩前後各兩段的末句都以「四行詩」這詞作結，如係初讀，很容易誤判這四段的韻腳都在同一位置。

值得注意的是第三段，第 12 行首字「一」乃接續第 11 行「統」字而來，這

也是全詩六段裡唯一「拗折」詞語以跨行的地方，而且其意思頗為難解。第 11 行到「天氣統」三字便結束，單看這三字是毫無意義的，但詩人偏偏讓句子暫時止於該處，成為全篇唯一的拗折，難道不是他刻意的匠心所運？最可能的解釋或許便是聲音了——詩人為了避開和第 12 行的「異議」共協[ yi ]韻。如果「一」字往前行句尾挪，或「統」字擺到下一行的首字，無論是「天氣」抑或「統一」，自難免得和「異議」二字共押[ yi ]韻。另外，第 10 行句中「雨」字出現的位置，也有「避免直接成為韻腳」的作用。類似這樣的刻意也見〈松園〉<sup>27</sup>：

那一次回頭看見暮色在早升的	1
星象裡加劇，獵戶的箭囊即將著色	2
完成以毵毵重疊的針葉為前景	3
尾端銜接鞞琤閃光維玉與瑤	4
這不是秘密的全部，遠處	5 兩個押[ wu ]韻的字，後者為韻腳
還有挽留的山，不捨的水勢	6
我曾經匍匐且蜿蜒如無聲的河流	7
細數髮莢溫存在上以常綠	8
喬木之姿中夜猶放縱螢火突圍	9
自高處下沉，濃厚完美的脂腴	10
碰觸及感覺神經末梢，敏銳	11
無比，你看草地上零露漙兮	12 以上三個韻腳[ yu ]、[ yi ]
月光遲遲聚守幾無風雨的池塘	13
為了自我鑑照各自稀薄地擠向水中央	14 以上兩個韻腳[ ang ]
假如我說就像失眠的魚我們也曾經側耳	15 「經」可以和下一行的「疑」押韻
傾聽松濤止息後的夜絕無懷疑	16 「聽」可和「疑」押韻
可能隨蒲葦的影子移動，暗微	17 「動」可和下一行「工」押韻
天地間這樣永遠不停做工	18
關於記憶和遺忘比例尺的兩面	19

<sup>27</sup> 見《介殼蟲》，頁 120-122。



證明分毫無差距，蝥蟻夢中翻身	20
將紅鳩吵醒遂一口被它吃了的同時	21
另外一種鳥開始以複疊音彼此呼叫	22
太陽快速射入林地上方，美術與	23
詩轉透明為秘密全部	24 兩個押[ wu ]韻的字，後者為韻腳

此詩分四段，每段六行，各段由相同的句法，即「四」加「二」行的模式構成。前四行可視作一個單位，後兩行頭頂則各空兩格，一眼望去就和前四行的型態豁然有別。押韻方面，首尾兩段押[ wu ]韻，韻腳稀少，不過押韻的部分剛好彼此遙相呼應，拉出「秘密」這暗示題意的關鍵字；中間第二、三段雖然聲音豐富，但處理上略見差異：第二段採取隔句押[ yu ]、[ yi ]韻，到第 12 行更有行內分句末尾的「比」字和[ yi ]的音響共鳴，繁密的聲音遂聚集於末梢。

第三段也以連續兩行韻腳起頭，隨即就不規則起來：第 16 行「聽」和「疑」同協介音[ yi ]，若再加上句中暗韻「息」字，可說是非常集中了；相形之下，第 15 行沒有任何韻腳，讓第 13—14 行連續韻腳造成的密集聲音在此稍緩，進入第 16 行才重回腳韻。也許是刻意的設定（為了製造一種疏宕感？）否則，若求整齊「完美」的押韻，大可把「側耳」二字往後挪，給第 15 行的「經」字和下一行的「疑」協韻，或「傾聽」二字向第 15 行擺，給「聽」和「疑」共鳴，這些皆不甚困難。可想而知，第 15 行之所以無韻，必然是出於聲音考量而故意留下的空白。因此，第 17—18 行雖然「動」和「工」同押[ eng ]韻，但詩人在「移動」二字後插入逗點，給出頓挫，設下「暗微」一詞，原本緊鄰押韻的局面破了，硬是多了一截轉折，情緒已大不相同。在第二段的規律韻腳之後，第三段經過這樣的調整，聲音仍在，而錯落的變化使同一句法模型下的押韻免於單調。〈平達耳作誦〉<sup>28</sup>也留下些許參差不齊的韻腳：

讚美他的馬術如專注凝視	1
一朵漩渦在急流裡短暫即取得完整	2
美麗的形式，瞬息間	3 以上押[ shi ]韻，「瞬息間」減弱共鳴
燦爛的細節超越擴大至於虛無	4

<sup>28</sup> 見《涉事》，頁 86-87。

新生嬰兒在白茅純束裡裹著	5
藏在金黃和深紫羅蘭的花叢	6
他浪跡的生父原本是神，之前	7
曾經，這一帶來回路過	8 以上二字押[ eng ]、[ o ]韻
而名字早由她親自交代給那一對	19
慈藹的蛇記得仔細，負責照顧他直到	10
起立能在三色堇野地裡和風賽跑的	11 以上二字押[ ao ]韻，「的」削弱共鳴
那一對灰眼蟒蛇	12
唯獨她的下落我們一無所知	13
恐怕忽略在詩的修辭和韻類裡了	14
在讚美的形式條件完成剎那即回歸	15
虛無，如美麗的漩渦急流裡消逝	16 以上二字押[ zhi ]、[ shi ]韻

詩為四行體，凡四段，每段二「韻」，各自坐落在不同的行列，成為變化中有組合關係的遞進程序：一、三句（第一段）→二、四句（第二段）→二、三句（第三段）→一、四句（第四段），注意此處是說「韻」的遞進和位置的轉移，而非「韻腳」的。試看首段用韻情形：第 1 行的「視」與第 3 行的「式」協[ shi ]韻，但在「式」字底下，詩人又續接「瞬息間」三字副詞置底，頓時，就把第 1、3 行韻腳隔行產生的直接共鳴給削薄了。我們固然於「視」字後很快收到「式」字的應答，緊接而來的副詞「瞬息間」卻將聲音互相迴響的印象迅速淡化，隨即進入毫無韻腳的第 4 行，使我們的觀照力無法久駐。

在第三段亦有類似的運作痕跡。韻發生在第 10、11 行的「到」和「跑」，為[ ao ]韻，連續兩行使用韻腳的效果本來何等鮮明，詩人卻在「跑」字尾巴添上詞尾「的」，則韻腳退隱了，退成輪廓比較淡的句中韻，共鳴程度甚至較諸第一段放在行中分句尾的「式」字還輕，若不仔細觀察，或許就將一逕認定第三段完全無韻了。按照全詩層遞般的用韻，搭配「四行四段體」的詩，已然非常工穩美好，而詩人依舊於某些字句處轉換、把韻腳騰空，遂造就最後定型的，格式極為

完足，但細微枝節處不乏些許「凌亂」的詩篇面貌。

敘述至此，必須補充說明，這小節所分析的詩例依其句度、段落及行數等外在形式，原本都有條件足以在這文字「殼子」內填充嚴謹而無懈可擊的韻腳，詩人卻屢次取消這些可能性的發生，其實，不外乎是爲了實現美學上更加有效的，「不完美」之必要，宛如「一張工整的刺繡」所能提示的：縱使統攝全局，猶無法令人感覺十分滿足，是故必繼之以「亂針」，去挑明構圖，去捏塑不夠完美的押韻。

### 三、自由而有節度的韻律

*cantabile*，義大利文，屬於音樂的表情術語，常翻譯爲「如歌的」，乃是一種演奏的提示，曲子的開頭若標明此語，表示演出者必須儘可能讓音符「像歌唱一般」。再者，此語也宣示那被標明的曲子之屬性，性質是近於歌曲，或簡直與歌曲無異的，特徵通常包括綿長的圓滑線、清晰分明的旋律等。

借此術語爲喻，一探楊牧詩集，亦有爲數不少如歌式的作品，此類詩在形式方面容易掌握，最明顯的包括工整的段落和句式、重複的主題句等特徵，而是否具備齊整的格局，則是本文選擇論述對象的主要標準，換言之，楊牧某些作品縱不乏極爲鮮明的主題句，段落蔓延卻似乎不大統一<sup>29</sup>，或句式懸殊參差明顯可見者——凡此，皆不納入此處論述的範疇。與前面兩個小節相比，這裡要探討的詩雖然外表分段同樣非常整齊，但並沒有將韻腳限定在固定位置，也不是以完美的押韻中微露些許破綻作爲特色，而是在自由的韻律中，由特定出現的「主題句」爲統領全局的要素，使詩的進行不失節度，本文將這類詩稱爲「歌謠風」（*cantabile*）之作。

張芬齡與陳黎在〈楊牧詩藝備忘錄〉提到，音樂是影響楊牧詩風的重要因素，

---

<sup>29</sup> 有特定主題句（而此主題又由好幾個「動機」組成）、段落自由發展的詩將體現另一層次的音樂性，本文將於第三章設立一節專門探討。

比方他的詩題常富有音樂意象<sup>30</sup>。這類型的詩受到音樂啓發殆無可疑，但往往僅藉題新寫，與標明的音樂形式未必有確切關連<sup>31</sup>，像〈子午協奏曲〉<sup>32</sup>，詩分九節，時間幅度依序推進，從子夜經過正午再到下一個子夜，雖有貫串的線索，不過與協奏曲（concerto）表示獨奏樂器與管絃樂團頡頏、互補、平衡的型態並無關係。又如〈未完成三重奏〉<sup>33</sup>，即使某些詞語或句式不時從詩中一再探頭，且末段整個即是首段前六行完整再現——諸如此類手法，卻同樣見諸楊牧其他未以音樂曲式為名的詩；再者，三重奏（trio）簡言之即由三件樂器或三個聲部構成的作品，屬於室內樂之一種，在此定義下，可發揮的空間相當廣，我們也難以遽然指實此詩哪些手法與三重奏的形式若合符節。

相反地，詩題即使未必從音樂曲式汲取概念，也極有可能正屬於典型的「歌謠風」詩作，如〈微微有雨〉<sup>34</sup>：

微微有雨我將牢記	1 主題句：微微有雨
有雨微微飄落晚夏的蘋果樹	2 主題句：有雨微微
等待收穫的耐心即刻成熟	3
然而一時疏忽聽任它蒂落在地	4
有雨微微飄落在放逐的心裡	5 以上三個韻腳[ yi ]
微微有雨不可逼視	6
有雨微微打在剝復否泰的石牆上	7
歲月的斑紋在風中掩藏	8 以上兩個韻腳[ ang ]
如今我讓靜默建設思想的圍城	9
有雨微微飄落在搶攻的敵陣裡	10

<sup>30</sup> 參見林明德編：《台灣現代詩經緯》，頁 248。

<sup>31</sup> 另一個顯著的例子是陳黎，像奚密就說：「光是《貓對鏡》裡跟音樂有關的題目就超過一打」，見陳黎：《貓對鏡》（台北：九歌，1999 年），頁 16-17。然而，音樂同樣僅是詩人汲取靈感的來源，無法肯定以某種曲式為名的詩作，就確實合乎該曲式的形式特徵，關於這點可參見賀淑璋：〈音樂陳黎（Musical Dimension of Chen-li）：陳黎詩的視覺音樂製作〉，「第十四屆詩學會議：台灣現代詩中生代詩家論」會議論文，（彰化：彰化師範大學國文系，2005 年 5 月）。

<sup>32</sup> 見《楊牧詩集 II》，頁 314-327。

<sup>33</sup> 同前註，頁 371-375。

<sup>34</sup> 同前註，頁 184-185。另外，劃底線的詞句表示該詩的「主題句」，本小節以下皆同。

微微有雨若即若離	11
有雨微微叩問疲憊的大地	12
白日的金鼓和夜晚的刁斗	13
忽然間四面豎起決戰的雲梯	14
有雨微微紀念今日焚燒成廢墟	15 以上四個韻腳[ yi ]、[ yu ]

詩分三段，每段採五行體。主題句「有雨微微」或「微微有雨」固定在每段的第一、二、五行的開頭現身；此外，每段都有二至五個不等的韻腳，在[ yi ]、[ ang ]間切換。如此五行三段，凡十五行的簡短篇幅，從韻的重複到詞語的重複，密度不可謂不高，而由主題句統一成全詩的核心，提示全詩主要的色彩，諸如類似的用語：「一時疏忽」、「放逐的心裡」、「剝復否泰的石牆」、「歲月的斑紋」、「疲憊的大地」、「焚燒成廢墟」等，與密集且固定重複的主題句互相結合，迷離而無奈的氛圍遂於焉飄散。密集的聲音同樣在〈月光曲〉<sup>35</sup>瀰漫成主體的氣氛：

溫度在急速地下降	1
紫藤今日將如此靜止	2
豪雨之後，大地將有一層霜	3
紫藤將凋零	4
四顧將淒清	5 以上四行重複「……將……」
發現你醒來在一委棄的小舟上	6 主題句：發現你醒來在……；以上三個[ ang ]
在一委棄的小舟上	7
海水明日便不再洶湧	8
日全蝕，遠方有天狗在梭巡	9
海水在嗚咽	10
魚龍在哭	11 以上三行重複「……在……」
發現你醒來在一褪色的帳篷裡	12 以上六個字押[ eng ]、[ ou ]韻
在一褪色的帳篷裡	13

<sup>35</sup> 同前註，頁 120-122。

甲冑昔日曾經多麼喧鬧	14
血戰之餘，豺狼化為亂石	15
甲冑為沙塵	16
腐草為螢	17 以上三行重複「……為……」；二字押[ao]韻
發現你醒來在一深陷的牙床上	18
在一深陷的牙床上	19
體香是永恆的記憶在沉睡	20
既生魄，枕上的淚痕如月光	21
體香如月光	22
你如月光	23 以上三行重複「……如……」
照我垂老的溫度在急速地下降	24 以上五個韻腳[ang]

以首段為例，明顯可見者在第 1、3、6 行，規律重複著，衍生[ang]韻；「……將……」的句型更復現達四次，在短短的六行內。第 4、5 兩行刻意壓低位置，想是為了與第 3 行「……將……」的句型並置，「將」字四度的重複也被突顯，強化了淒然來襲的幽氛。接下來的三段亦皆依循此格式安排，只是中間突顯的句型換成第二段的「……在……」、第三段是「……為……」、第四段是「……如……」，每段的末句且是隔段的起句，段與段彼此連瑣、頂真，而又有層遞的推進。即使韻腳[ang]只在首尾兩段較濃密，中間兩段的押韻或多或少，也未必在句末的位置，但由於每段皆有一特殊的句型重複，因此聲音仍舊十分密集，而主題句「發現你醒來在……」固定出現在每段（除了末段）的末行，也在這綿密相續的聲音中，成為凝聚全詩韻律的要素。

「歌謠風」之作在其他富有音樂感的詩人也不乏精采手筆，然而楊牧在經營此類作品時，對聲音的安排與形式設定自有他獨到之處，未可一概視之。詩人在〈水妖〉曾說：「如我們卑微的生命／永遠撇離著，以高蹈的姿勢／聽見你接納的詠歎多情再無感傷」<sup>36</sup>——正是「詠嘆」的姿勢——楊牧的「歌謠風」式樣的作品裡詠嘆的意味每每頗為突出；或不妨說，於從容節制的句度，愈能見其情思端然內蘊著。我們可以發現，同樣屬於自由韻律的歌謠風，所運用的詞彙多寡也

<sup>36</sup> 見《涉事》，頁 15。

產生效果的差別，先看〈味吉爾〉<sup>37</sup>：

長髮在我左手臂上散開	1
這時你枕著黎明的 <u>風</u>	2
風在我單薄破敗的袖 <u>中</u>	3 以上兩個韻腳[ weng ]
<u>我枕著味吉爾</u>	4 主題句：我枕著味吉爾
這時你凝望窗前的燈	5
但我知道你在思想羅 <u>馬</u>	6
除了流浪和建國的殺 <u>伐</u>	7 以上兩個韻腳[ a ]
你應該也記取一些好的牧歌	8
風來自嵯峨的金樹枝	9
而這裡有一片淡墨的寒 <u>林</u>	10
寒林規劃著隱者的 <u>心</u>	11
我讓你枕著黎明的手 <u>臂</u>	12 以上三個韻腳一↪[ yin ]、[ yi ]
<u>我枕著味吉爾</u>	13
聽到城的焚燒和頽 <u>落</u>	14
兵刀棄在晨烟的原野上	15
海面一艘大船靜靜等 <u>候</u>	16 以上兩個韻腳[ o ]、[ ou ]

全詩句度簡短，首段韻腳集中在第 2、3 行，而第 3、4 行的首字又分別與之緊緊牽繫。包括「我枕著」、「風」等聲音相近的幾個語詞也陸續在往後的三段重複現身，[ weng ]和[ o ]的韻腳零星散落在詩行，或即成為暗韻，介乎有與無之間彼此迴響，隱隱有個[ weng ]的聲音在流盪。另外，首段從[ weng ]韻出發，段落更換時也同步轉換到[ a ]韻（第二段），再到[ yin ]韻（第三段），最後又回歸[ o ]韻（末段），等於從不斷而有限的詞語重複中，開出一線疏朗<sup>38</sup>。在楊牧詞彙比較簡約

<sup>37</sup> 見《楊牧詩集 II》，頁 176-177。

<sup>38</sup> 楊牧說這首詩屬於「一首單純的四行迴增體，詠歎比敘事強。這首詩自成其格律，本質上脫胎自詩經的型式，所謂『四章章四句』，有它基本上的自由，也有它的限制。但我沒有完全因襲詩經的民歌風格，一唱三歎的『反覆迴增體』(incremental repetition)，決定加以變化……」

的歌謠風詩作中，清空、疏朗，始終是其醒目的成色質素。又如〈十二月十七與小名對霧〉<sup>39</sup>：

霧在陸續後退，水漬 <u>留下</u>	1 主題句：霧在陸續後退，水漬留下
不能想像最遠最冷的 <u>地方</u> 或許是	2
剛飄過一些新雪的山谷， <u>那就是</u>	3 以上「是」重複，聲音全同
<u>它</u> 這時悄悄歸去的 <u>地方</u>	4 以上「地方」重複，聲音全同
<u>那就是</u> 了	5 重複前一段的「那就是」
這時水澗對岸傳來一陣小獸的輕呼	6
羞澀的足印淺淺 <u>留下</u> ，讓來年	7 重複前一段的「留下」
新照的陽光辨識它	8
是霧行過的痕跡嗎這冰涼的迷 <u>航</u>	9
曾經猶豫飛過我們的簷角	10
搖響風鈴一串，又狐疑張 <u>望</u>	11 以上兩個韻腳[ang]，也是全詩僅見
自從點頭示意的七桿紫竹	12
轉身離去， <u>是它</u>	13
而高處那微明 <u>是它</u> 不免怨懟的眼神	14 以上兩行重複第一段的「是它」
當我們共守一座山坡上的小樓	15
<u>霧在陸續後退，水漬留下</u>	16 完整重複主題句，叩合全詩

這樣的開頭幾乎令人即刻想起〈細雪〉的句子：「昨夜掠過群山歸來的，無聲／想就是久違的心事／自沉湎死去的谷壑深處」<sup>40</sup>彷彿霧和雪有某種相通的屬性，一逕刷得淡漠地，悄靜或者無聲。連同韻的分布也跟著稀薄起來，第2、3行的「或許是」、「那就是」因為「是」字同而韻字全同，第4行的「地方」暗中對應第2行句中韻的音色很淡的「地方」一詞，也是因詞彙相同而產生同樣韻字，然

詳見〈《禁忌的遊戲》後記：詩的自由與限制〉，《楊牧詩集 II》，頁517。或許這種乾淨、質樸的風格，也是導向疏宕的原因之一。

<sup>39</sup> 見楊牧：〈十二月十七與小名對霧〉，《完整的寓言》（台北：洪範，1991年），頁92-93。

<sup>40</sup> 見《時光命題》，頁146。



則，一段雖有兩組押韻字，韻字全同，只是位置參差，便顯得平板、疏淡。

全詩四段，唯有第三段明確在第 9、11 行以韻腳相協[ang]的聲音，好比短暫的霧散，剩餘的部分，聲音盡處於忽明忽暗的狀態，不明顯地押著韻，只模糊聽見某些詞語的不規則重複，飄浮在整首詩裡：「水漬留下」、「那就是／它」、「那就是了」、「足印淺淺留下」、「日光辨識它」、「是它」、「那微明是它」、「水漬留下」。其簡約淡漠中，又隱藏特定存續繚繞的聲響，果真如霧一般，但首行的主題句又在最後一行復現，形成相當清楚的呼應，提綱挈領。

這類運用的詞彙素材較簡約的歌謠風，有時也可以於有限的重複、盤旋繚繞之中，營造類似「輓歌」的效果，如〈棟花曲〉<sup>41</sup>：

一		
昨夜春雨打濕樹下閒置的花譜	1	
雲朵輕輕落下，清明以後	2	
——誰在後院彈琴呢？黃昏走過……	3	以上兩個韻腳[ou]、[o]
那是牧師的家？三月風猛擊著	4	
那扇潮濕的，無力的小門	5	
<u>落吧，落吧，棟花</u> ，山頭的小棟花	6	主題句：落吧，棟花
異國的小棟花墜入你兩眼的湖泊	7	
濺起幾點水花，冰涼如淚水	8	
反身關起無人寂靜的竹簾	9	
——忽然沉入春天甜蜜的黑暗了，落吧	10	以上兩個韻腳[a]
二		
你在雨中飛揚，像微火	11	
又像一路無告的灰燼，當你落下	12	
灰燼啊，過路人棄你他去了	13	
你卑微地回憶昨夜松烟的溫馨	14	以上兩個韻腳[yin]

<sup>41</sup> 見《楊牧詩集 I》，頁 166-167。

我們將到小山外，穿著薄薄的衣裳	15
大霧的清晨，走過氤氳的枝葉間	16
你不是記憶的迷迭香，你是 <u>棟花</u>	17
<u>棟花</u> 啊， <u>落</u> 吧， <u>落</u> 吧， <u>棟花</u> 啊——	18 主題句的複疊
我們在雨中的深巷相會，輕輕握手	19
三月風猛擊著牧師的小柴門， <u>落</u> 吧	20 以上三個韻腳[ a ]

全詩凡二節，每節兩段，每段五行。「棟花啊，落吧」儼然是一句呼告，一種作別的詠嘆，其實就是此詩的主題句；最初在第一節後段第 6 行的開頭出現，呼喚裡匯聚著無可奈何的情思，並於結尾返響，已然確立主要的聲音，即兩個押[ a ]韻的字。行至第二節的後段，「棟花」、「落吧」在更短的行距間再次複疊，韻腳也增加到三個，於是行列之間，韻腳之上，聲響相互交擊、鳴喚，情緒比第一節更加向上溢漲了，卻是在極為固定有限、成份簡單的詞語中，因而那呼喚的主體愈發強烈直接，簡直是哀悼棟花的一首輓歌了<sup>42</sup>。

這麼說吧，楊牧的歌謠風縱然包容在極工整的分段格局內，亦不至流於單調貧乏，平直到一覽無遺——因為詞語的根紮得較深之故；韻的安排也不侷限於固定的位置，遂成為自由的韻律型態，但主題句貫穿整首詩成為約束全篇的力量，發揮其節度功能，聲音的發展遂不致顯得散亂。另外，以詞彙的成份來說，在確定主題句的情況下，如果詩裡運用的詞彙愈精簡，則其中「詠嘆」的成份也愈濃厚，如上述的〈味吉爾〉、〈十二月十七與小名對霧〉等詩，再稍加覆疊之，也能產生像輓歌那樣迴盪的效果。

## 第二節 主音運行的綿互軌跡

<sup>42</sup> 在楊牧：《葉珊散文集》（台北：洪範，1994年十七印）裡有一篇〈棟花落〉，作於一九六四年，較〈棟花曲〉詩稍晚二年。文中敘述那無端又莫名的憂思：「我總覺得眼前的人像棟花，開在枝頭上的細小微弱的棟花，像煙霧，又像雨水本身，隨時都要飛落在地上，讓過路人的鞋子踐踏。」頁 94，可參看之。

一首詩的完成有時並非全是刻意設計的，包括十分工整的段落、頭角崢嶸而引人注目的韻腳等，許多時刻，詩人不見得透過這些方式來尋詩，卻也自有一種柔韌相續的質素，不棄不離。這和他創作所發軔的原初一點勢必相關，那質素在詞語蔓延、伸展過程中竟未消滅，且貫穿字句之間。楊牧曾經於一春暖花開的上午前往友人遷居的吉安村野，向西張望，那自北而南，依序由慈雲山、白葉山、銅門山次第迤邐開來的蒼茫線條，宛如曩昔舊識，「額頭與眉目和記憶所珍惜的天工斧鑿略無參差」，這熟悉的山脈綿互嶒稜，有著自始即無法納入目光的部分：

面向群山最蒼茫的地方，想那鳥自海那邊來，而現在當今通過白葉山南麓，而且，若是它持續有恆的心力這樣飛，不久即將通過天長山和突宙山晨光充沛的斷崖，以及太魯閣大山夕照掩映，金光燦爛的一層層一列列峻峭的石巘，到達旂旗三辰的奇萊。<sup>43</sup>

無法納入雙眼，便繼之以推想，含納一切，則遠近羅列的綿互山脈，悉於目光實際與想像的時間中推移、進展。甚至，因著詩人類似「想那鳥……」、「若是它……」的諸般揣想，讓掩映在群山蒼茫背後的那一段乍然不可廝見的天工斧鑿，亦具備不可磨滅的存在價值。楊牧詩的聲音起伏倘若不約束於設定完美的形式條件，便如那橫互山勢的顯隱，有時清楚可辨，有時迷離難以追蹤，但率皆悠長，在允許的範圍之內錯落、盈迴。未始是刻意的設定，而總恆定地將詩人文字發軔的原質給留住，形塑主體。

與第一節相較，本節更重視聲音在詩中運行所經歷的軌跡，及此過程中種種變化與發展。綿互如山脈走勢，不斷延續著的軌跡，是楊牧詩聲音的又一特色，而且或顯或隱，始終柔韌維繫著。也即是，本節著眼於聲音在詩中動態推進的層面<sup>44</sup>。

## 一、主音的出發與回歸

<sup>43</sup> 見楊牧：〈來自雙溪〉，《昔我往矣》（台北：洪範，1997年），頁151。

<sup>44</sup> 以下本節引詩凡加框者，即是主要聲音（主音）；至於劃底線的字詞，則表示其他與構成相關但非主音的韻字。

鋼琴家兼指揮家巴倫波因對音樂的觀察與詮釋極為敏銳，由貝多芬第四號交響曲第一樂章的結構，引導出他所謂的「調性心理學」，此是根據奏鳴曲快板形式（sonata-allegro form）<sup>45</sup>而來的。他以為呈示部（exposition）出現的兩個主題牢固地建立起基礎調性的感覺；到了發展部（development）將盡時，忽然發現置身於一個全然陌生的環境，未知的領域。為什麼是陌生的？因為歸宿已經建立了：

這是個勇氣與無可避免的過程。這是對調性的認肯——你想把它稱為自我的肯定、已知領域予人的慰藉——是為了要能去某個全然陌生的地方，有迷路的勇氣，然後以出乎意料的方式，再次找到這個著名的主調，領我們回家。<sup>46</sup>

巴倫波因其實是把奏鳴曲第一樂章經過呈示部、發展部之後，重新導入再現部（recapitulation）的動作，稱作「回家」，而對於家的認同，正是音樂在發展的未知歷程中迭經探索、發現、迷途，由陌生的未知來強化熟悉的已知。他在這套長久沿襲的樂曲形式裡抓出暗藏的理路，那內在的歷程，音樂素材的結合在這般敏銳的檢視下，始有了較深沉的意義。本文自此獲得啓發，發現楊牧詩的聲音在流動、運行的過程裡，似乎也可提掣出類似的模式來。

### （一）在短詩中的發展

他們 <u>蜿蜒</u> 升高，並勇 <u>敢</u>	1 兩個字押[an]韻，簡短提示，為主要聲音
介入 <u>逃避</u>	2 主音於此行轉入[yi]韻
與 <u>參與</u> ，黑暗中 <u>有</u>	3 以上兩行有兩個押[yi]韻的字
盆栽植物的 <u>密葉</u> 和 <u>氣根</u>	4
而 <u>星星</u> 在 <u>青山頂上</u> <u>寂寥</u> 照見自己	5 [yi]韻最密集的一行

<sup>45</sup> 奏鳴曲式（sonata form）乃是起源於十八世紀中葉的一種音樂形式。該曲式依序由三個部分組成：呈示部、發展部、再現部。此外，也可在呈示部前加導奏，再現部後加尾聲。因為常出現於第一樂章，而第一樂章又常常是快板，故又稱作「奏鳴曲快板形式」。可參考《音樂辭典》，頁496。

<sup>46</sup> 見《並行與弔詭：薩伊德與巴倫波因對談錄》，頁77。

從水裡浮出來那剎那， <u>確</u> <u>定</u>	6
細微的憂 <u>慮</u> 在髮叢裡閃閃發光	7
<u>記</u> 取腳步怎樣在光滑的	8
木板上打 <u>擊</u> 出聲，尋找	9
天籟的縫 <u>隙</u> <u>侵</u> <u>襲</u>	10 以上五行皆是押[ yi ]韻的字

以〈十年〉<sup>47</sup>為例，開頭可陸續聽到[ an ]和[ yi ]的聲音，但前者只在第 1 行的「蜿」、「敢」二字現身；第 2 行以後隨即進入[ yi ]韻，並敷衍為數行的聲響，逐漸擴大：從第 4 行的「密」、「氣」字，攀爬到第 5 行：「星星」在「青」山「頂」上「寂」寥照見自「己」——聲音呈現最密集的狀態，來到句子之間的最高點，[ yi ]韻確定已發展成型了，為此詩的主要聲音（簡稱「主音」）。第 6 行以後又予以舒緩：「從水裡浮出來那剎那」，正以為要轉入他處，「定」字又兜回[ yi ]韻，然後藏入詩行中間，如第 7 行的「慮」、「記」二字、第 8 行的「擊」字，雖然這聲音較低斂了，可是行行未嘗間斷。緊接著「尋找」一詞稍微頓挫，再度明顯地將[ yi ]的聲音披露於第 10 行的「隙」、「襲」二字。這數行敘述皆圍繞著「他們」如何勇敢，如何蜿蜒升高的細節，依違在相關的意象之際，諸如盆栽植物、星星、青山、水等，而天籟無疑示現為一種典型，木板上打擊的腳步聲依此為準，並思想（以「侵襲」的方式）超越之。腳步聲誠然完美地逼近天籟，只是「細微的憂慮」早已埋設伏筆：

絲絲入扣，有時忽然停止	11
聽水壩那 <u>邊</u> 急落的山 <u>泉</u> ：	12 以下三行主音回歸開頭的[ an ]韻
所有語 <u>言</u> 都可以	13
意會但有些似乎已經慢了十 <u>年</u>	14

第 11 行，擊打光滑木板的腳步聲「忽然停止」，在此亦終結第 3—10 行，聲音和意義的配合劃分出隱性的段落界線，而這連串的动作與細節，最後悉數收攏於「急落的山泉」聲，乃是為了導入末兩行的結論：來不及趕上的遺憾，是屬於時間性的，因為慢了「十年」，竟已然懸隔迢遙，詩肯定「年」這個字所從屬的[ an ]韻的力道，彷彿必當如此，方能點出全詩的意涵，而以第 12—14 行的「邊」、「泉」、

<sup>47</sup> 見《時光命題》，頁 134-135。

「言」、「年」等字逐行再三協韻，更使人不斷記起第 1 行簡短提示了[ an ]韻的那句：「他們蜿蜒升高，並勇敢」。也就是說，〈十年〉的主要聲音（主音）即是首尾的[ an ]韻，而第 3—10 行轉到[ yi ]韻大規模盤桓、起落（不妨稱之為「發展部」），乃使回歸後的[ an ]韻得到充足的對照開展，遂較先前壯大並確定詩的題旨趨向。

〈十年〉：

分段	行數	主要聲音
一	1	[ an ]
二	2—11	[ yi ]
三	12—14	[ an ]

和〈十年〉比起來，〈三號風球〉<sup>48</sup>聲音的結構顯得更完整、勻稱：

水面 <u>有</u> 雙重複沓的眼色——	1	
誰的哭泣 <u>後</u> 的眼？烏雲緊急	2	
馳 <u>過</u> ，如我依稀記得	3	以上三個字押[o]、[ou]韻，為主音
暫且忘記，遮去淚痕的一綵	4	主音於此行正式轉入[ yi ]韻
黑髮。深海多傳奇：	5	
陰暗，冰冷，於我無不熟悉	6	

句子的意念進行到第 3 行前二字打住，留在「過」字。此字的聲音[ o ]是由前兩行安置在句中的「有」、「後」二字相繼出現後，才穩妥進駐第 3 行分句末尾的，也明白挑出聲音的屬性，區隔意義。開頭三行彷彿題綱似的，因此接下來的分句便承此開展：引導出「依稀記」、「記」等字，相同的[ yi ]韻成份密集連用，頓時回叩第 2 行已先呈露的「泣」、「急」二字（後者還是第 2 行的韻腳），迅速將聲音切換到[ yi ]韻的範疇，隨後發展至第 5 行「奇」字稍止，變成韻腳，讓[ yi ]的聲音拌入詩思發酵，構成示意重心。這「傳奇」該是何等模樣？遂追加第 6 行完結此意，末字「悉」複述[ yi ]的聲色，加強並安定之，暫且免除意念的懸宕。可是詩猶未完：

<sup>48</sup> 見〈三號風球〉，《涉事》，頁 18-19。

但我如何就擇二三長短適宜的	7
故事說與你聽，為了將你挽留？	8 以下三行回歸主音的[ou]韻
只是到時這地方遠近都已經掛起了	9
三號風球	10

「但」字一轉，該句續行至末尾的「適宜」一詞，並跨到第 8 行「說與你聽」，猶盤繞在[ yi ]的聲音裡，然而同個句子（不是另起的句子）逗點後的分句「為了將你……」末尾逕直轉入「挽留」，和同屬[ ou ]韻的幾個字眼：「都」、「風球」，使思緒從「熟悉」的「深海傳奇」移開，聲音也就在最後三行回歸初始的韻部。另外，「留」、「球」二字落於韻腳，「風球」一詞本身亦具疊韻之效，則原先第 1—3 行由於埋在句中還不甚清晰的主音，到此便塵埃落定了，徹底鳴響。有趣的是，最後獨立成行的「三號風球」四字和前引詩例最後的「十年」相同，恰巧都成為該詩的題目，足見詩思的掌握，若能從詩的主音去求取應無舛誤。

〈三號風球〉：

分段	行數	主要聲音
一	1—3	[ ou ]、[ o ]
二	4—8	[ yi ]
三	8—10	[ ou ]

若以奏鳴曲呈示部和再現部所嚴守的調性 (tonality) 作為平行 (parallel) 對照系統，這種起頭奠基於主音，中間部分迭經變化發展，於結尾歸返原先主音的模式，似乎也有幾分神似，只是更多隨機生長的分歧，以及脫離逸走的可能。然則，延展出去的聲音（不妨稱為「發展部」）若僅止於單一韻部的範圍，就有些接近三段體 (ternary form)<sup>49</sup>的意味了，好比上述的〈十年〉和〈三號風球〉二詩，但詩的「發展部」也有兩個以上的聲音轉換，如〈冬酒〉<sup>50</sup>：

<sup>49</sup> 意指由 A-B-A 三個樂段構成的基本曲式，第三段和第一段幾乎完全相同。可參考《音樂辭典》，頁 546。此處用以指稱詩於中間的「發展部」和首尾的呈示部、再現部一樣，只在一個韻部以內。

<sup>50</sup> 見《楊牧詩集 I》，頁 276-277。

偶	然談到海浪	1
	心如閒雲出岫	2
夢	中的舫	3
	酒杯已被荒草掩沒	4
	裂紋的酒壺，掛在寒柯	5 以上五行押[ou]、[o]韻的字，爲主音

這是〈冬酒〉的首段，幅度不過五行，韻卻十分密集。從開頭的「偶然」起，續有「出岫」「夢中」「舫」「酒杯」「掩沒」「酒壺」等詞語，不斷重複著[ou]的聲音，從一行一韻，到一行兩韻，句式的幅度又相近，故有音響愈發濃郁之感。唯一的逗點在第5行，適時把濃得快要化不開的聲音止住，以四字語「掛在寒柯」收束。進入第二段「發展部」以後，思緒隨聲音忽轉：

	下一次再見你，該在那	6 主音於此行開始進入[ yi ]韻，爲一轉
	亞熱帶的古城	7
	那時已不拘謹，只因沒有愛情	8
	坐在金魚缸旁的藤椅上	9 至此行又切入[ ang ]韻，是二轉
	說些英倫的雨霧吧	10
	海峽，燈光，桅牆，和風向	11
	下一次再見你的時候	12 以下四行回歸主音[ ou ]韻
酒	意已消，溫暖的五月天	13
	七十里的淥水	14
	潮濕你一只水袖	15

第6行「你」字因爲「該在那」的跨行頓挫而略顯囁嚅，之後即連用「已」、「謹」、「因」、「情」諸字，烘照[ yi ]韻的音響，彷彿直探到底了，卻又轉入第二個韻部[ ang ]（除了第10—11之間「吧」、「峽」等字略爲歧出半响，但其實[ a ]和[ ang ]有共同的音素[ a ]，唸起來並未歧出太遠），在第9—11行有限的幾行內仍舊接連安排密度極高的[ ang ]的聲響，恰好體現詩中抑鬱低迴的情緒；此處雖沒有再分段，也明顯可察知「發展部」的段落至「風向」一詞即隱約收止了。這幾行發展部歷經二度轉韻，亦即由[ yi ]到[ ang ]。



詩人接著用發展部的首行「下一次再見你」續筆，但末尾又額外綴上「時候」二字，何以故？這表示詩即將回轉原初的[ou]韻——果真隔行便出現「酒」字云云。開頭的聲音[ou]在此回歸後，卻不復先前綿密了，第13、14行沒有半個同音的字，只有模糊的類疊（溫暖的五月天、七十里的淶水），直到末行，句尾的「水袖」一詞短暫回顧了[ou]韻，總算將全詩的主音再次確認。基本上，此詩的主要聲音在開頭呈現得非常詳盡，而回歸後則變得簡略，而這簡略就像一閃即逝的靈光，情思的內容與紋理，盡皆深深含藏其中矣。

〈冬酒〉：

分段	行數	主要聲音
一	1—5	[ou]、[o]
二	6—8	[yi]（一轉）
	9—11	[ang]（二轉）
三	12—15	[ou]

另外，中間的「發展部」也常見比兩次更多的聲音遞移，例如〈自君之出矣〉<sup>51</sup>。詩題原出六朝古詩，楊牧撮取其意，從現代的面向加以觀照、敘寫：

虛擬一種象徵為了夢中 1  
 不期而遇且驚喜，小雨 2 以上兩行押[yi]韻的字為主音

前兩行開宗明義扣住詩題，關鍵字之一「不期而遇」本身即含納兩個[yi]、[yu]韻字，衍為起頭的兩行，包括「虛擬」、「驚喜」等詞，本身皆有疊韻的意味，可以說，在初始二行內便已迅速奠定此詩的主音，與其主題旨歸。從第3行起，開始逐次切換聲音：

輕灑發芽的瓜苗，然後太陽傾斜 3 此行轉成[a]韻，為一轉  
 照到它在出神的窗口寥落為擺設 4 此行轉入[ou]、[o]韻，為二轉  
 逐日抽長，敲靠一節細竹竿盤旋上升 5 以下兩行稍微回顧開頭的主音[yi]韻  
 且交給多情的婦人解折，思維深刻 6 此行後半開始轉入[e]韻，為三轉

<sup>51</sup> 見《介殼蟲》，頁32-33。

或者，空洞的眼色積著一泓秋水	7
透視反覆，重疊的古典生物學	8 以上兩行轉入韻腳[ ei ]、[ e ]，為四轉
滿月在消瘦，室內供著	9 回顧先前的[ ou ]韻
一架曠日不理的殘機	10 歸返主音，迅速收尾

第2行句尾的「小雨」為跨行的先導，領出第3行「輕灑發芽的瓜苗」，簡短一個分句，含納了四個[ a ]韻字，立刻將主音全盤更動，是為一轉；經過第3行下半句，旋即於第4行以「口」、「落」等字岔入[ ou ]、[ o ]韻，為二轉；接著返回最初的[ yi ]韻，可是隱藏些，因為「敲」、「一」、「細」等字皆未落在韻腳，雖如此，「情」、「析」二字在第6行分句中短暫而密集的復現，仍舊使人注意到那「虛擬一種象徵」的主體，有所肯定。第6行逗點之後的分句再度切換聲音，一口氣都不喘似的，連續的[ e ]韻字「刻」、「者」、「色」、「著」等在第7行漸漸密集，是三轉，其中韻腳「刻」字又和第4行的韻腳「設」字對應。之後，便是連續的[ ei ]韻：「水」、「學」，也是最響的韻腳，是為四轉。此詩於「發展部」約莫六行的篇幅，就如此頻仍轉換了四次聲音。

進行至第9行，曾經零星閃現的[ ou ]韻簡短閃現，最後一行即回歸[ yi ]的聲音，快速收尾，可是這短句形成的意象藉急促而密集的聲音，與開頭第1—2行「虛擬一種象徵」、「夢中不期而遇」等指涉遙遙唱和，因此就更顯其清晰、有力。然則，即以此詩為例，「發展部」既含括如斯頻繁而快速的轉韻——約莫二至三句一換，且聲線極少中斷——就已埋下詳細展開線索的可能。不過此詩畢竟不長，在這等繁密的轉換過程裡，聲音是較為浮動的，不若前述〈冬酒〉緩慢轉韻的舒如；當然，也反映出兩首詩迥異的情思。

〈自君之出矣〉：

分段	行數	主要聲音
一	1—2	[ yi ]
二	3	[ a ] (一轉)
	4	[ ou ]、[ o ] (二轉)
	5—6	[ yi ]
	6—7	[ e ] (三轉)

	7—8	[ ei ]、[ e ] (四轉)
	9	[ ou ]
三	10	[ yi ]

## (二) 在長詩中的發展

如果詩作的幅度橫跨較大，則聲音在發展時得以延伸的範疇，自然比起短篇製作走得更遠，通常也較能細密地陳述在出發與回歸之間，種種幽微難明的表情，〈給寂寞〉<sup>52</sup>頗足以表現在較為長大的尺幅內，楊牧調度音響、控制情思所展現的雍容不迫：

你聽過疾風拍旗的聲音？ 1  
 去年曾與猿吟，轉瞬即成空無，唉 2 以上兩行密集的[ yi ]韻，為全詩主音

全詩凡三段，首段開頭一單純的問句，就密密累積了四個[ yi ]韻字，清楚呈示著毫不模糊的聲音，持續到第 2 行的「吟」字，這聲音倏然收斂起來，變得纖細，且在第 3 行轉至[ ei ]韻：

秋來與鶴同飛，飛那晚唐的羅池廟 3  
 身上溢滿嘆息的微溫 4  
 林花謝了，卻見憂慮的腐味 5  
 自遠山淹至——你迷失了自己 6 以上四行轉入[ei]、[e]、[yan]韻，為一轉  
 每次仰首，都看到同樣的酒囊 7  
 懸在紙窗外，伴著百年前的芬芳 8 以上兩行展開韻腳[ ang ]，為二轉  
 每次分離，都看到同樣的燈 9  
 閃著，閃著，在森林的西沿熄滅 10  
 只是你也倦了，你卻偎著我 11  
 軟弱而求寵地靠著我的肩，睡了 12 以上三行回顧[ ei ]韻，[ o ]韻準備

首先引起注意的是第一段頂真的兩個「飛」字，構成聲音的焦點，躍躍然要往下

<sup>52</sup> 見《楊牧詩集 I》，頁 303-305。

推進，到第 5—6 行的「謝」、「味」、「淹」等字便再度拔起，尤其「淹」字，傳承了飛的動態，隨後破折號將之截斷，告一段落。在第 3—6 行內，[ei] 的聲音躍動感十足。破折號後「你迷失了自己」則繞回開頭的[ yi ]韻，乍現頃刻，又從第 6 行「自……至……自……」的密集聲音中順勢引出「每次……」的句型，帶出第 7—8 行兩個韻腳[ ang ]，格外清晰，但點到為止，因為接下去雖仍在「每次……」的句型裡，可是[ ei ]的聲音從第 10 行起又閃爍浮現，[ ou ]的聲音則在未兩行蠢蠢欲動。大體而言，第一段裡[ yi ]韻如疾風輕掠，只負責勾起後續的韻部生長：[ ei ]韻的生長十分健旺，諸如「腐味」、「熄滅」、「睡了」，皆在某種範圍的晦暗色澤遊走；[ ang ]韻的「芬芳」、「酒囊」則因緊鄰著押韻，倒構成整段最明朗的聲響。到第二段：

你曾怕過那『只帶來一壺酒』的 13  
 爬山人；你在疾風的聲音中 14  
 立盡霜融，直到霧起 15  
 而我呼喚你，甜蜜的寂寞 16 以上四行[ou]、[ weng ]、[ o ]，為三轉

[ ou ]的聲音沒有阻隔地從第 13 延續到 16 行，在幾個相同韻部的字重複後，第 16 行始喚出詩題「寂寞」。仔細觀察，當可發現在連續的[ ou ]的聲響中，首段開始的[ yi ]韻透過第 13—15 行「疾」、「音」、「起」、「你」等字逐步在暗地裡堆疊，並於第 16 行喚出「寂寞」之後豁然開朗。接著：

讓我挽著你——當你夢醒 17  
 ——到下著雨的小南方去 18  
 有時你是荒蕪了的假期 19  
 隨著山中的苦荇花飄零岩闕 20  
 有時你是夢，在清明的紙灰下 21  
 守護著沉睡的蛙鳴和鳥啼 22 以上六行回顧主音  
 而你總帶著些淚痕—— 23  
 七洋外的香客，空手自聖地回來 24 以上兩行轉成[ ai ]韻，為四轉

由於破折號一先一後隔開句子，還有些遲疑，此後[ yi ]韻就一逕順流而下，表現

在第 17—19 行的連續韻腳，皆置於最醒目的地位，這還不包括再三出現的「你」字，以及動輒在同一行重複的同韻部字詞；「有時你是……」的句型亦同步加強 [ yi ] 韻的複疊聲效。前段那閃滅即逝的 [ yi ] 到此遂發展為佔據時間長度的第 17—22 行，好像聲音從開始就一點一點洩漏出來，終於匯聚成清楚的整塊。接著 第 23—24 行用不大顯著、斷續的 [ ai ] 韻結束本段。進入**第三段**：

而我是唯 <b>一</b> 的等候者	25
懷著睡意，等候 <b>你</b>	26 以上兩行再回顧主音
且來 <b>我</b> 髮中 <b>落</b> 宿；你是寂寞	27
而 <b>我</b> 是海，有著起伏的 <b>波</b> 浪	28
<b>秋</b> 來時將在星光下載負 <b>你</b>	29
<b>我</b> 有廣 <b>闊</b> 的湛藍， <b>候</b> 你	30 以上四行回顧 [ o ]、[ ou ] 韻

第 25 行開頭「而我……」的句型承上段而來，聲音暫且游離開，第 25—26 行隱約有 [ yi ] 韻飄起，果然第 27 行「你是寂寞」的主題出現，呼應第 27—30 行前後述及的 [ ou ] 韻的相關詞句——如「等候」、「髮中」、「落宿」、「波浪」、「廣闊」——此後，便將 [ yi ] 韻攤開，第 29 行以降愈發展露無遺，且重複首段足以點睛的片語：「你迷失了自己」，更直接對著人格化的寂寞傾訴，情思綿密延長：

你 <b>迷</b> 失了自己 <b>己</b> ，殤於一場 <b>棋</b> 戲	31
歲月斑剝了 <b>你</b> ，腐蝕了 <b>你</b>	32
塵埃揚 <b>起</b> ，蠱惑我的年 <b>紀</b>	33 以上皆為韻腳的 [ yi ]，最深刻的回顧
而 <b>我</b> 等 <b>候</b> 著，啊，等 <b>候</b> 著	34
直到泉水自四 <b>週</b> 的深井 <b>湧</b> 出	35
<b>我</b> 把 <b>你</b> 埋在深深的 <b>皺</b> 紋 <b>裡</b>	36 以上三行回顧 [ o ] 韻；最終回歸 [ yi ] 韻

由於採取近乎歌詠的傾訴語氣，並不避諱「你」字的反覆使用，在第 31 行「你迷失了自己，殤於一場棋戲」，更一連累疊六、七個 [ yi ] 韻字，讓聲音一時輻湊畢集，臻至頂巔；其後第 32、33 行，各行由一個逗點隔出上下兩截分句，每個分句結尾亦皆有韻腳，聲音十分流利，與發展澎湃的情思恰好相契。第 34 行以降本段開頭的「而我……」句型再現，在感嘆詞「啊」的稍事休止後，「等候」、

「四週」等詞又乍然扣回主題「寂寞」的[ o ]韻，末句「你」和韻腳「裡」二字返響著[ yi ]的聲音，終結此詩。

整體而言，此詩的主要聲音建立在[ yi ]，起初不甚明朗，可以說有些保留，只留下「你迷失了自己」這線索，反倒另外岔出到[ ei ]韻，額外闢出屬性類似的晦暗色調，並以[ ang ]韻點綴；到第二段，才清楚標明代表「寂寞」本體的[ ou ]韻，在片段呈現的詞句裡，如軟弱、霜融、夢等成份，適度透露詩人所說的「以記憶和夢，顯示為一多愁善感的知音少女」<sup>53</sup>的思維意味，而[ yi ]的韻字也逐漸凝聚，成為較長的區塊，因此進入末段，遂發展成高密度的聲響縈繞、共鳴，蔚為寬闊的聲音洪流，毫不隱瞞，也再度肯定在首段即已悄悄埋設的主音[ yi ]，不再游離，並和再三複沓著[ ou ]韻的詞語交織錯落，以相近的色澤作為襯托。

特別值得注意的是，即使相較之下篇幅長大許多的詩，主音一旦確立，此後無論如何開展、演變，最終還是會回歸最起始的主音。只是詩的幅度較廣，聲音在發展過程雖迭經幾番轉折，為求整體不至潰散，除了首尾必然的呼應，在進行之中也會數度回顧主音，有時為了強調，在發展部分轉移的韻，也會視其重要性給予回顧。如〈給寂寞〉，不但三度回歸到主音，而其中第三次轉折揭示的「寂寞」本體，也在此詩的後半和主音交叉重複，共同組成，備感題旨之彰顯。

〈給寂寞〉：

段落	行數	主要聲音
一	1—2	[ yi ]
	3—6	[ ei ]、[ e ]、[ yan ] (一轉)
	7—8	[ ang ] (二轉)
	9—12	[ ei ]
二	13—16	[ ou ]、[ weng ]、[ o ] (三轉)
	17—22	[ yi ]
	23—24	[ ai ] (四轉)
三	25—26	[ yi ]

<sup>53</sup> 參見楊牧：〈抽象疏離：那裡時間將把我們遺忘〉，《聯合報》E7 版聯合副刊，2004 年 12 月 28 日至 31 日。

	27—30	[ o ]、[ ou ]
	29—33	[ yi ]
	34—36	[ o ]、[ ou ]、[ weng ]
	36	[ yi ]

## 二、主音的隱伏進行

在詩人的部分作品，聲音綿延的踪跡不是那麼輕易把握，它不見得規規矩矩佇立於句尾的腳韻待人拾取，甚至，縱使行句之間表面看來擁有某些明顯的韻腳，也未必能認定貫穿全詩的主音便在那上面。換言之，我們亟欲掌握、追蹤的音響化爲一股隱約的動能，偶爾浮現，更多時刻星散座落於各處的語字，從外在韻腳的轉轍、架構起整體的過程中，由字句內部給出背景，那是領導詩思進行的主要推力，宛若水神的蹤影：「乃有燈火指示／移動的軌迹／於湖的座標紙上／每兩格為睡蓮一朵／來也來也，終不見／她滑近，卻在遠處／夷猶，蹇誰留兮中洲？」<sup>54</sup>彷彿如此，那隱藏不明的聲音有時飄近些，然而多數時刻始終在遠方，是需要「燈火指示」方得確切把握的。

### (一) 隱於韻腳的轉換之間

如果詩的外在韻腳轉換顯然可辨，而詩中又隱藏一個主要貫穿流過的聲音，那麼，這持續的聲響即順隨意義，和同時並進的韻腳，彼此映襯，或作爲對照，如〈一定的海〉<sup>55</sup>開頭處：

我緣著一定的海行 <u>走</u> ，涯岸	1
山以無 <u>窮</u> 的溫 <u>柔</u> 俯身相探	2
而我已經知曉了前 <u>後</u> 和生 <u>死</u> ：心神	3 以上三行提示主音[ ou ]、[ weng ]
在巨大豪美的背景下定型凝 <u>固</u>	4
我左右顧盼，見微風在小浪上模擬躡 <u>足</u>	5 以上兩行韻腳[ wu ]

<sup>54</sup> 見〈水神幾何〉，《楊牧詩集 II》，頁 50-54。

<sup>55</sup> 見《時光命題》，頁 14-15。

很明顯，前兩行「岸」和「探」字押[an]韻，而第5—6行「固」和「足」字押[wu]韻，第6行「示」字則隱約呼應第3行分句冒號前的「死」字，彷彿不斷轉換，並無固定主音。實則從第1行起，「行走」、「無窮的溫柔」、「前後」等詞即陸續揭示出[ou]韻作為主音的位置，經過少許減弱，到第5—6行又以「左右」、「微風」、「模擬」、「其中自有一種不可言說」等詞把聲音密密疊高。開頭前兩行，「岸」、「探」二字均顯得剛硬不可妥協，但「無窮的溫柔」聲音平緩而悠長，的確襯托出「巨大豪美的背景下」，那敏感多思的主體。生「死」與啓「示」的呼應又何其沉重，小浪上的「微風」和「不可言說」的一切使死生探問不過於銳利逼人，允許他暫停下來，「左右」顧盼，逡巡思之再三。

頃刻——覺悟愛是新製一偈	7
隔句押韻的聲母，點點在心頭 <u>置</u>	8 以下三行主音[ou]稍緩
並以加強的熱分解 <u>我</u>	9
以大寒將 <u>我</u> 淒其稀釋	10 與第8行「置」字呼應作為韻腳

在簡短的第二段，詩人暫且將心緒凝定——他在第7行是說「覺悟」。先前盈滿的[ou]韻稍微緩和些，不那麼密集了，充溢的情緒也跟著稍覺平復，第10行以「置」字和第8行的「釋」字，非常沉穩地隔行押韻，頗為齊整，和外在的形製相當。不過，及至進入末段，那聲音又隨情思漲了潮：

即使在最 <u>陌</u> 生的水域， <u>有</u> 聲無聲	11
長 <u>久</u> 迷失的 <u>精靈</u> 照樣倒數計時	12 以下至末行轉換到韻腳[yi]
等 <u>候我</u> <u>承諾</u> 的，不帶 <u>激情的降臨</u> ——	13
請 <u>容許我</u> 一一 <u>提攜</u> ，在 <u>劫後</u> 輝煌的	14 以上四行主音密集交響
夕陽光下！我將領她們 <u>脫離</u> 那遊戲	15 第二分句主音和韻腳[yi]融合
那慣性的 <u>啞喋</u> ，怨懟，猜疑	16

「陌生」、「有聲」、「長久」等詞，都在第13行「等候我承諾」這厚重繁密的音聲裡獲得反應，因而鏗然作響起來，並於同一行牽引出「容許我」、「劫後」這等



毅然的言詞。另外，還有個盈耳不絕的聲音，從第 12 行的「精靈」、第 13 行的「激情」、「降臨」，到第 14 行的「提攜」，它們同協[ yi ]韻，提供另一種較為尖銳的情調色澤、稍微細緻些的對照。最後收尾兩行：「我將領他們脫離那遊戲」，[ o ]與[ yi ]韻相結合，則小浪上躡足的微風，或者不妨即視之為精靈的模擬？

〈一定的海〉：

行數	外在韻腳	隱伏的主音
1—3	無	[ ou ]、[ weng ]
4—5	[ wu ]	無
3、6	[ si ]、[ shi ]、[ zhi ]	
8—10		
11	無	[ ou ]、[ o ]
12—15	[ yi ]	無
16		

由以上對照表，可以發現這類擁有「外在韻腳」的詩，韻腳的轉換看似沒有固定重心，實則隱伏於詩行內部的主音，才是影響全詩聲音表現的關鍵。若此詩單純只留意明顯流露的外在韻腳，所得者將只有三個韻部稍嫌零散的轉移過程；然，若能特別觀察隱伏在內的主音[ ou ]，當能發現這聲音不僅在開頭第 1—3 行逐步醞釀其悠緩而飽滿的音色，到末尾第 11—15 行，透過調節聲調（比開頭三行更多尖硬的去聲字）搭配變得清楚的情緒，那「不可言說的啓示」似乎也找到能具體掌握的方向了。

## （二）隱於自由流動的詩行之間

某些詩外在並無明顯韻腳，呈現自由流動的狀態，使人似乎找不到聲音線索，實際上仍有主音隱藏於詩行之間，以不十分清晰的樣式進行著，如〈一朵猝不及防的花〉<sup>56</sup>：

一 朵 猝 不 及 防 的 花

1

<sup>56</sup> 見《楊牧詩集 I》，頁 539-540。

如歌 <u>地</u> 淒苦 <u>地</u>	2
生長在黑暗的 <u>滂沱</u> ：	3
而歲月的葬 <u>禮</u> 也終於結束了	4
以蝙蝠的 <u>翼</u> ，輪迴一般	5
遮蓋了秋 <u>林</u> 最後 <u>一</u> 場火災	6 以上六行主音於首尾最多

此詩乃楊牧冬日客居麻省時，一時「雪屋幽夢之作」<sup>57</sup>，破題句「一朵猝不及防的花」直如凌空墜下，前無線索交代，便忽忽現身。上面引述的六行除了第3行有[ang]韻、第6行有[ai]韻相協之外，乍看並無任何音韻的聯繫，實則，第1—2行各有兩個[yi]韻字，而第4、5行亦各有一個，第6行更提高到兩個，可以說自始[yi]韻便隱隱指出全詩的聲音去向。作為詩題的首句，「猝不及」三字顯然是詮釋關鍵，暗指那忽如其來的一霎情緒，示現為孤獨的「一朵」花，驟變強度使人無從抵禦，且是「淒苦地」，確定這聲響的色調。之後，便有幾分變化：

弔亡的行列	7
自霜	8
和汽 <u>笛</u> 中消滅	9
<u>一</u> 顆垂亡的 <u>星</u>	10
在南天 <u>臨</u> 海處嘶叫	11 以上五行主音較少

在第二段，[yi]的聲音沒有前段那般密集，但也因為如此，聲音特別集中的第10行：「一」顆垂亡的「星」，星光的原質本身即閃爍不定，此際又添上「一顆」的量詞言其稀少，復以「垂亡」二字增益其飄忽感，這些，莫不回應著前段開頭的破題句：一朵猝不及防的花。等到「歲月的葬禮」完結，進入末段：

而終 <u>於</u> 也有些骨灰	12
這 <u>一</u> 捧送給寺院給他給 <u>井</u> 給菩 <u>提</u>	13
眼淚永生等等抽象的，給黃昏的鼓	14
其 <u>餘</u> 的猶 <u>疑</u> 用來榮養 <u>一</u> 朵猝不 <u>及</u> 防的花	15 以上四行主音又增加，到此最多

<sup>57</sup> 詳見〈瓶中稿後記〉，同前註，頁622。

[ yi ]的韻字又再增加，至結尾第 15 行極於頂點：猶疑當然是種情緒，是因為突然來襲，衝擊的力度反倒逼得人情感為之猶疑，為之躊躇不決，是「猝不及」而有以致之的「猶疑」。至於第二段前三行：「弔亡的行列／自霜／和汽笛中消滅」，出現了全詩唯一明顯共鳴的兩個[ e ]韻腳，屬於聲音表情的片段補充，提示末段的「骨灰」、「眼淚」，回應首段的「黑暗」等詞，讓詩的情思更加浮凸、細緻。主音隱伏進行的線索，有時確實就躲藏在詩題的幾個字當中，〈不尋常的浪〉<sup>58</sup>也是如此：

那是[一]片不[尋]常的浪，惟有	1
[你]能在黑暗裡[省]識：	2 以上兩行迅速確定主音
當時[你]剛從陽臺的[方]向	3
走過來，踏著[七]顆好看的[星]	4
一路由我辨認著熱帶的樹木	5
辨認它，可能也[記]住它——[因]為	6
不久即將[離]去。[你]寧願	7
我在遠方[記]住樹木的[名]字	8
不願我永遠[記]住[你]	9 以上三行主音密集

開頭兩行，壓進五個[ yi ]韻字，明確宣示主音的身分——即使不在句尾的韻腳。這區分聲音段落的方式也與標點的使用吻合：剛好第 2 行的末字後頭綴上個冒號，使得這兩行彷彿一段小小的引言，音效上亦然。到第 4 行，[ yi ]韻突出焦點，鎖定在「七顆好看的星」此意象，與開頭點出的黑暗裡的「省識」共振，「星」將引領人走向何處？第 5—7 行，聲音是淡然的，但牽引出「記住」一詞，其實是為了開啓第 7—9 行再度高漲起來的[ yi ]韻，以十分有限的詞彙，反覆述說，情感是急促的，恰好與聲音的進行相符：你寧願……在遠方記住……永遠記住你。整段音響前後皆密，而「黑暗裡省識」、「七顆好看的星」、「記住」等詞則把情思的範圍圈限起來，放在同樣的韻部，用意義彼此說明。

而我總[以]為愛是黑暗裡[的]	10
[省]識，風[雨]中的辨認；一個手勢	11

<sup>58</sup> 見《楊牧詩集 II》，頁 77-78。

一句簡單的言 <u>語</u> ，在追 <u>憶</u> 裡	12
否認我曾 <u>經</u> 否認，或者後悔	13 以上兩行主音稍弱
<u>你</u> 以 <u>為</u> 將來你可能後悔	14

所以，第二段開頭第 10—11 行便用「以」、「裡」、「省」等[ yi ]韻字延續前段主音，而「黑暗裡的省識」也是前段的關鍵句，第 11—12 行繼續引出可協韻的「雨」、「語」等[ yu ]韻字。而「追憶裡」又總結這三行蓋屬追溯之語，意念上略為偏離了，接著第 13—14 行主音即有弱化的傾向，不過，仔細閱讀，還是能指出「經」、「你」、「以」等字猶然維繫著聲音。最後一段用「當時……」的句型帶頭扣回首段，並逐步加強主音的表現：

當時我們剛好站在夜晚的	15
橋頭，可以 <u>聽</u> 見那下弦月	16
<u>輕</u> 呼著水神的 <u>聲</u> <u>音</u> ，水神 <u>逆</u> 流	17
而 <u>逝</u> ，我可 <u>以</u> 聽見 <u>你</u> 的 <u>衣</u> 角	18 以上三行主音繁密
拍打著巨大的夏天——的 <u>聲</u> <u>音</u>	19
而 <u>你</u> 看見的 <u>竟</u> 是洶湧來到	20
橋下的水勢，忽然 <u>濺</u> <u>起</u>	21 以下三行主音又稍微強化
打在 <u>你</u> 身上	22
<u>一</u> 片不 <u>尋</u> 常的 <u>浪</u>	23

從第 16 行「聽」字起，到第 17 行開始累積諸如「輕」、「音」、「逆」等主音的韻字，「水神」一詞亦重複現身，的確讓音響至此變得繁密。第 18 行繼續維持主音的密度，甚至更甚以往，而「聽見」呼應了第 16 行。接下來，要開始緩解了，以三個[ a ]韻構成的分句「拍打著巨大的夏天」暫時帶開，在破折號之後，又重新旋回主音，而「聲音」一詞已在第 17 行出現過了。然則，「聽見」、「聲音」等重複詞語固然成為本段的音響核心，其涉義莫不指向「黑暗裡的省識」此詩意的關鍵語，遂使用比先前更長大的聲音區域加強回應。不尋常的「浪」的[ ang ]韻則在前後都作為對照，如首段的「浪」、「方向」，以及結尾的「上」、「浪」；主音[ yi ]的韻字原已稍緩，但第 21—23 行又輕輕強化了，「濺起」的詞語形象本身就非常鮮明，如此與[ ang ]韻交織，最後回歸標題，不安地收束全詩。

雖然主要聲音隱伏的軌跡不易追蹤，但那一縷聲音之來去，「其聲也／細微若花在霧中開合／若魚網緩緩沉沒／若柳葉被月光拂擊／若霜降落」<sup>59</sup>，悠忽離合，或可以從示意明顯的詩題汲取線索，首尾悄然相互呼應；或者在密集如睡蓮叢生的字句中逐步醞釀，終也不曾撥開霧的屏障，清楚地呈示、表露。由於主音都隱藏在詩行之間，當外在韻腳轉換進行時，隱伏的主音反倒成為奠定整首詩的背景，如同西方古典音樂根植其上的調性（tonality）；當外表沒有明顯韻腳而呈現自由狀態時，隱伏的主音更位居於定調的重要關鍵。至於表面的韻腳，多半有加強、突顯或對照主要意念的功效。

### 第三節 聲音的「隱藏」及其轉折意涵

詩句的進行表諸文字，限定在時間的象限內，鎖鏈般向前滑流，是頗能使人想及音樂動向的，蓋二者皆隸屬「流動的心象」的藝術畛域。葉維廉由此觀點出發，提挈二者會通之處：

由於情緒的複雜，強弱與濃淺，往往要活用句法的長短，段落的變化，或字中語音特別的個性，或加插過渡；情緒較弱部分甚至用純粹散文出之反覺適切，一如音樂中的過渡及不和諧音的引用。<sup>60</sup>

由於詩思的內涵複雜，一首詩的字句在推衍過程中，勢必與情緒的變化相掙，產生各種適切的轉換以配合。聲音的濃淡亦在這關涉的範圍內，葉維廉舉出較具體的例子是用散文表現情緒稍弱的部分，「一如音樂中的過渡及不和諧音的運用」，有了「過渡」和「不和諧音」的安插，金聲玉振的主體遂更顯和諧，令人記憶深刻。楊牧詩的聲音在時間消逝的流程裡，往往能掌握其中思緒的推移等要素，於適當的地方悄然轉淡，聲音在有無出入之間，獲致美感效益。就像閱讀林耀德的詩，彷彿被詩人「拋棄在一間密不通風的大房子裡，牆上畫滿了精巧的

<sup>59</sup> 見〈水神幾何〉，同前註，頁 50-54。

<sup>60</sup> 參見葉維廉：〈詩的再認〉，《秩序的生長》（台北：時報文化，1986年），頁 144。

圖象，令我們目不暇給。」楊牧卻以為林耀德近乎信手拈來的小詩，反倒有著無心天成的美感，他說：

讀詩，我常常覺得最好的抒情詩往往如此。凝滯的大結構固然能支持一首詩於不墜，巍巍然不可逼視，可是「反結構」，或者在細微的結構當中故意露出一個大破綻，何嘗不能將詩的題旨間接顯露出來，讓我們遽爾親近，喜悅？<sup>61</sup>

這段話固然是談文字結構，但就聲音的表現來看，答案或許亦相去不遠，只是聲音的行進效果通常宛若地底伏流，較不易一眼覺知。重點在「破綻」一詞：緊密的得到鬆弛，凝縮的得到解放<sup>62</sup>。若詩中盈耳的聲音在某個環節，遽然變得淡漠、缺乏迴響，這相較之下顯得虛弱的音色片段，可能反而是影響詩意的一大關鍵。以下將探討此類聲音有著「隱藏」特性的詩作，及其中暗示的詩意轉折，可分成兩點略作討論。

## 一、聲音轉向密集的關鍵

潮聲蓋過了	1
時間的顏色	2
背對那些無端的組合	3
一些細微，在山和雲影	4
重疊的層面——我將前額	5
迎向大海，聽你說	6
未及解識的記憶鬚髯。我想	7 以上四個韻腳[e]
誰有可能與我共有那些	8
當風鈴間歇	9

<sup>61</sup> 詳見〈詩和詩的結構〉，《隱喻與實現》，頁 118-119。

<sup>62</sup> 然則，這並非意味著詩人在創作當下全然自覺地措意於此，只是筆者閱讀楊牧的部分詩作時，的確感到他在經營綿密的聲音結構中，隱約透露出可能如此切入的詮釋縫隙。

窗戶肆然敞開	10
甚至也想起遠方堤下	11
風媒花怎樣就飄到河流另外一邊	12
鷓鴣和螢火蟲的，男孩的領域？	13
鳳凰木的豆莢終於掉下在秋天末尾	14
太陽朝山南然後山北傾斜	15 以上[e]、[ei]、[yan]韻，有五個韻腳

〈七星潭〉<sup>63</sup>詩分四段，首段從[e]韻啓程，韻腳清晰分明可視。有些什麼是固然存有而不可解識的，故言「無端」。而這些「組合」，具體投上山和雲影重疊的層面，豈不正反映了時間的「顏色」？第2—3行，[e]的聲音將「顏色」和「組合」二者連結、湊聚，我們彷彿隱約得知一種細微的動盪，幾許不安。所以詩人在第7行說「未及解識的記憶髣髴」，未及解識，因為時間的顏色、無端的組合在那裡，對峙著。第二段詩人繼續追問：「誰有可能與我共有那些」，第8行以後便轉[ei]韻，韻腳同樣躍然紙上，但鋪陳出更詳盡的「未及解識的記憶」細節，用第11行「甚至也想起」一句引出：風媒花在河上飄、鳳凰木豆莢掉下等——這些是詩人的疑問，誰有可能與我共有？其中顯然有時間的作用進行著，疑問持續，行句之間問號也加強這樣的情緒，伴隨不懈的腳韻。進入第三段，聲音跟著段落的分隔同步變易了：

終於，我還是半信半疑	16
水上隱約是預設的網	17
小筏	18
在我們這一邊梭巡。我想	19 以上約有三個[yi]韻字，於分句末尾
倘若此刻月亮	20
升起，自那絕對	21
平衡而此刻正開始鬆弛的	22
絕對平衡的直線後面	23 以上四行聲音極稀，為聲音的隱藏
遂以古昔的溫柔	24 以下六行[ou]、[o]的聲音密集

<sup>63</sup> 見《時光命題》，頁122-124。本節以下詩例加框的字詞表示為韻字，劃底線的詩行則表示聲音隱藏的片段。

照我蒹葭臨風的白頭	25
順時間漫長的軌跡	26
摸索，如潮汐以發光的手指	27
蓋過那顏色	28
山的形狀和雲影依舊	29
在比較遠的層面重疊	30 此行有三個字押[e]、[yan]韻

詩的聲音自前兩段的飽滿狀態中削弱下來。在第 16 行詩人似乎要下結論了，「終於」，但畢竟「半信半疑」，聲音也還依約可辨——第 16—19 行隱隱可聽見[ yi ] 的聲音，不過大多已改置於行間的分句末尾，加上句子長度頓減，也使聲音更顯稀疏。第 20 行以後「此刻」、「絕對」兩個詞語前後各自復現一遍，造出某種肯定的意味：倘若月亮升起，月亮升起就好，就足以把前兩段瀰漫的疑問之聲安撫下來，將整段稀疏的音響繫住。前段的疑問在得到模糊的「解釋」後，即順勢滑進末段。第 24 行回歸[ ou ]韻腳字的明確，不再遲疑：昔日的男孩如今白頭臨風，過去的記憶縱然未及解識，至少肯定是溫柔的。「無端的組合」依舊，但已無須探問何以錯過或「未及」了，第 30 行且在密集的[ e ]、[ yan ]韻裡結束，踏實而體切地。

此詩顯然到第三段聲音就開始變化，變得疏落、空淡，似是準備為特定的情緒氛圍定調。果然經此「隱藏」的過程，詩中遲疑的情緒變得確定，反映為比較密集迴響的[ o ]的聲音。在〈巨斧〉<sup>64</sup>也可觀察到類似這樣的轉變：

或許留下夕陽輝煌的海	1 以下陸續出現[ ang ]韻
有魚在結構裡潛行	2 以下四行為[ yi ]的韻腳
在綿密，緊繃的思維裡	3
神他記認的路。甚麼訊息——	4
潮水閃光搖盪，相對拍打著？形與無形	5
以七原色瑣碎擾攘。	6

開頭以綿密的韻腳登場，從第 2 行起，幾乎每行末尾都押[ yi ]、[ ying ]韻，

<sup>64</sup> 見《涉事》，頁 20-21。



其中以第 3 行聲音最密，分別落在兩個小句的尾巴，被逗點隔開，得到更久的停頓與注意。綿密、緊繃的思維，實承繼前一行「結構」而來，魚所潛行的海，我們早已經歷過：「在劫後輝煌的夕陽光下！我將領她們脫離那遊戲／那慣性的喋喋，怨懟，猜疑」<sup>65</sup>兩處用的恰巧是同樣的韻部，只是在〈巨斧〉那些自在遊戲，如魚般喋喋的精靈們，在「緊繃」的思維結構中表現為「潛」行，埋下幾許疑惑，其後潮水的拍打也彷彿透露著「甚麼訊息」。詩句行進至此，透過密集的聲音示意，氣氛是隱藏不彰的。然而「夕陽輝煌」、「潮水閃光搖盪」、「七原色瑣碎擾攘」等詞句，隔著[ang]韻只在[yi]的主音上頭添色，外現為動盪的表相，濃密的未知卻在底層難以撼搖。接著主體現身：

一張寂寞的琴	7
依稀 <u>鼓</u> 起意志，單音 <u>敲</u> 響波心	8 此行[yi]韻最響
將前後錯落的故事收拾，組成	9
一個不完整的情節	10 以下插入兩個韻腳[e]
存在著不少失誤，點點欠缺	11
如天上星。	12

在這樣緊繃的張力結構中，為了創生音樂而存在的「琴」，遂朝向思維的海面擊打波浪，「依稀」、「鼓起」、「意志」、「單音」、「波心」，在第 8 行裡[yi]韻達到最密集的巔峰，那平靜的底層至此不免給擾動了。在聲響密集處，卻切進短暫第 10—11 行兩個「ㄝ」的韻腳，與始終橫互著提示那綿密思維結構的[yi]韻相對照，其間的失誤和舛錯，即便是暫時顯影，卻因連續兩行的韻腳，仍舊鮮明。第 13 行以後，聲音驟然降至極低的谷底，幾近空無：

而時間停頓在	13
文本逆轉，無韻可尋的頃刻	14 以上兩行無聲，是聲音的隱藏
想像是昆蟲和花籽在推擠	15 [yi]韻的返響
尋到一個赤腳跋涉月光的伴侶今夜	16
啊深沉的夜	17 以上兩行韻腳[e]，亦是返響

<sup>65</sup> 見〈一定的海〉，《時光命題》，頁 15。

詩的時間至此也像停頓了，因為這一霎的「無韻可尋」。由第 13—14 行構成的頃刻，論者或詮釋為「是書寫中最危殆悠忽的片刻」<sup>66</sup>，而「文本」發展的潛能忽忽「逆轉」，在聲音全然中斷的這個「點」，或者正暗示某種跳脫、逸走；而我們所能掌握到的線索，浮出海面最引人注目的部分，盡集於斯，但也僅只如此。暫停的聲音之流從第 15 行又緩緩注入點滴，任憑昆蟲和花籽密密地「推擠」，即將再度回歸[ yi ]韻，但經過這兩行無聲的轉折，情緒的音色是比較飽和、濃郁的。這之間還曾稍微分歧出去，使我們回想先前濡染過的[ e ]韻：「今夜／啊深沉的夜」，雖一如先前皆屬偶然片羽的點綴（不完整的情節、點點欠缺），似乎更覺其沉重。最後：

且相約融化，淡 <u>去</u>	18 以下四行[ yi ]、[ yu ]韻密集
如初夏早晨眾鳥鳴唱聲中無意睜開眼 <u>睛</u>	19
有 <u>機</u> 地覺醒， <u>理</u> 念和 <u>慾</u> 猶殘存於風爐	20
燃燒的肢 <u>體</u> ，神他留住綿 <u>密</u> ，緊 <u>繃</u> 的	21
思維 <u>中</u> ，等待巨斧 <u>破</u> 解	22 以上兩行[ o ]韻承接[ yi ]韻

第 18 行以後，隨著「淡去」、「眼睛」、「有機地覺醒」、「理念和慾」、「肢體」、「綿密」等詞堆疊起來，[ yi ]韻逐步升高，嚴密緊張的思維依舊，但已經過一番動盪，不但表情大不相同，聲音也顯得更密集、匯聚到將要結束的詩行之間，也提示了「緊繃的思維結構」可能的去向。最後一行，緊繃的思維「裡」則變成思維「中」，以求與「繃」字共鳴，隱隱連結後頭的「破」字，在[ weng ]、[ o ]的聲響之內，彷彿愈益緊張的情思，得到了少許緩解。

## 二、聲音轉向急促的關鍵

有時，詩從一開頭聲響便是悠遠的，這自然和詩思生長出來的性質有關，試看〈劍蘭的午後〉<sup>67</sup>：

<sup>66</sup> 見何雅雯：〈「詩是我所涉事」——讀楊牧《涉事》〉，《文學經典與台灣文學》，頁 64。

<sup>67</sup> 見《時光命題》，頁 30-31。

我想我是懷念 <u>著</u> 那種 <u>時</u> <u>刻</u>	1 兩個[e]韻字
劍蘭的午 <u>後</u> 。或者樓上寂 <u>寞</u>	2 以下五行進入[o]韻
沒有人聲，我斜靠記憶 <u>坐</u>	3
或者人在院子裡 <u>收</u> 拾芟葺的工 <u>具</u>	4
<u>偶</u> 爾 <u>風</u> 鈴響，打斷	5
倚北牆上淡 <u>漠</u> 的 <u>鐘</u>	6

以兩個[e]韻字「著」、「刻」開始第1行，後者又落在韻腳，非常深刻，如同一則簡短的引言。很快地，第2行起轉入[o]、[ou]韻，用較先前兩行更長的幅度，首先「午後」和「樓上寂寞」似乎在同一行湊集了更密的聲響，並訂定清寂感，但有寥落的明確色彩。接著進入第3行，聲音密度延續，情緒維持，人語不但渺不可聞，且「我」還保持「坐」著的姿勢，就更穩定了。到第4行「收拾」、「工具」這兩個詞語，[o]的聲音稍微向上調高，並在「偶爾」「風鈴」響之中更加匯集；隨後，被「打斷」二字給壓低一响，第6行「淡漠」的「鐘」便又將[o]的聲音調回一定的音響密度。

葡萄藤應該已經延伸到	7
長 <u>蘚</u> 苔的石階那一 <u>邊</u> 了	8 以下三行轉入[yan]韻
也就是赤虬松那 <u>邊</u> ，空氣裡	9
飄浮著細微薄薄的 <u>煙</u>	10
鄰人在試用他們的壁爐——	11 以下三行無聲，為聲音的隱藏
時間還早他們就試他們的	12
<u>壁爐</u> ？	13

經過第7行無聲的連接，即從持續的[o]韻轉[yan]韻，剛切換的第8行同樣密集有韻，故明顯使人感覺聲音的轉變，幾個押韻字如「邊」、「煙」等都維持高亮的陰平聲調。第11行開始敘述煙從鄰人的壁爐中飄來這三行，聲音卻乍乍跌落，且幾乎以僅有的詞彙如「鄰人」、「試」、「他們」、「壁爐」等組構成句，取得某種單調的重複，扁平乾燥的聲響，與前面一連串細緻柔潤的綿密音聲形成強烈對比，視角也同步拉到全詩的遠處，果然下面即補述這轉折之念：

這樣想像我站在窗前	14
朝遠處隨意看。桌子上	15 以下兩個[an]韻字
打散的思維覆蓋一疊未完成的	16 三個[ei]韻字在此行緊鄰
草稿。我想我是不記得它的	17 以下三行呼應最初的[e]韻
主題了，但是依稀揣摩	18
風格屬於那種時刻	19

「這樣想像」毋寧使前此敘述的「或者」（第2行）和「應該」（第7行）都落實了意義——證明是想像之景，且在進行至第11—13行的轉折時，達到頂點，在扁平的聲響、單調的重複之中，表現想像所能觸及的盡頭，示意到此為止。因而，第15行之後便回復先前圓潤的聲音，維持的時間則相對之下短促多了：隨意「看」、打「散」，才剛協好[an]韻，緊跟著三個[ei]韻字一同擠在第17行，然後倒數三行以「得」、「的」兩個聲音提領句子，掉轉回最起初的[e]韻（第1行：我是懷念著那種時刻），且最後一行把聲音的間距調得更密集，「那種時刻」一語又再度回應此詩的首行，密切相呼，然而，把那「無聲的三行」前後的聲音拿來相比，當可發現，轉折過後的音響顯得更急促，韻部的切換也更頻仍了。

〈雙人舞〉<sup>68</sup> 亦見類似的聲音結構：

你向東北偏東行	1 以下整段屬於[yi]韻
遂舉步進入了樹林，失蹤	2
但還在我眼神手勢和足音	3
在我具體的存有裡顫搖璀璨	4
我看不見你？我	5
只能這樣感知你是在那裡輕輕	6
踮起腳尖在長滿菇菌的方向	7
是輕輕游走的。陽光輕瀉你身上	8

詩凡三段，首先用明白密集的韻腳開場，是[ying]、[yin]韻，肯定而明晰。句子到第5行的問號暫且歇止，最後一個隔行押韻的字在「我看不見你」的「你」，

<sup>68</sup> 見《完整的寓言》，頁40-42。

將目光給留住，表現為淺淡且不甚清明的情境。接下來到第 6 行的「我只能」三字無疑是回應「看不見」的說法，而該句韻腳「輕輕」一詞重複，讓這未明的情境點染上飄忽色彩。第二段開頭延續[ yi ]的聲音，韻腳仍舊清楚確實：

這時背 <u>景</u> 的晨霧	9
也已 <u>經</u> 散去大半，枝桠依 <u>稀</u>	10
摹仿你十指張開的手勢——	11
左右移動如暹羅，並以肩胛示 <u>意</u>	12 以上四行保持[ yi ]韻
我聽見岩層在 <u>黑</u> 土下吶喊釋放	13 以下轉入[ ei ]韻，更密集
當巨川 <u>切</u> 過高原， <u>水</u> 與 <u>火</u> 交會	14
你低頭，在醒 <u>睡</u> 之間快轉	15
陽光迸 <u>濺</u> ，一如齒輪 <u>啞</u>	16
雷霆和閃 <u>電</u> 將你密密包 <u>圍</u>	17

枝桠因為接上作為韻腳的「依稀」二字，遂顯得十分鮮明，那是舞動的模樣，包括緊接著落在句尾的「以肩胛示意」一語，同樣強調這舞姿曼妙。第 13 行之後轉[ ei ]韻，聲音更加繁密，尤其這一段的最末幾句，「交會」、「迸濺」、「啞啞」等詞，皆有迅疾掠過之感，聲音和情緒同樣被密密包圍著，蓄滿緊張的氣氛。聲音既已累積如斯，最後一段卻忽然逸走：

<u>這一切都在我允許之下</u>	18
<u>完成了，我超越時空的靈視</u>	19
<u>乃是你的手勢和步伐一切的嚮導</u>	20 以上三行無聲，為聲音的隱藏
這時遠處微微傳來了小河水 <u>聲</u>	21 和第 24 行的「身」押韻
你驚覺奮 <u>力</u> ，躍 <u>起</u>	22
順著我的目光向前 <u>疾</u> 走	23
並在我指 <u>定</u> 的一點煞住，翻 <u>身</u>	24 以上三行為[ yi ]韻
落下，反採行舟之姿	25
沿小河 <u>入</u> 平 <u>湖</u>	26
向芰荷深 <u>處</u>	27 以上兩行[ wu ]韻集中

第 18—20 行將所有的韻腳脫卸，幾乎沒有聲音在其中返響，可以說淡漠至幾乎空白了。然而，排除了音韻的這三行，反倒更突顯它們自身所欲傳達的意念，就像始終貼近物體的視線，突然間給拉遠，成為俯瞰全局的鏡頭，將該物體一覽無疑：前兩段表示迷惑的詞句如「看不見你」、「只能這樣感知你」、「枝桠依稀」等，由於敘述者在聲音倏然被調到極淡的環節時直接挑明：「這一切都在我允許之下」，那些模糊的情調也隨之掃蕩淨空了，和聲音一般。我們才知道，看似始終單人獨舞的「你」，因為悉由「我」的靈視所引導、指揮，實際上等同雙人共舞。第 21 行「這時……」遙遙回應第 9 行的相同句型，聲音又逐漸堆積，唯不若先前那樣密集：第 21 行「聲」字和第 24 行「翻身」共鳴；第 22 行「力」、「起」二字更在同一行共協[ yi ]韻。末兩行，在極短的間隔內連續複疊了三個[ wu ]韻字，聲音再度厚重起來，亦且光色沉黯。

至此可知，原本約莫有九到十行這樣長的篇幅都停在同一個聲音（即[ yi ]），此後轉韻也維繫在五行左右長度，可說是非常平穩地在詩行推進之中轉換聲音的，但經過末段那三行予以「隱藏」，最後的七行聲音竟然就浮躁起來，頻頻切換韻部。另外，這首尾聲音性質的轉變，也對應著字句的內在情思——開頭時平穩而偏向靜態，到結尾處則較躍動、起伏，這其中的變易，不得不歸因於那三行聲音「隱藏」的轉折了。

綜上所述，聲音表現到最淡漠的時刻，通常也常是極關鍵的環節，每每表現為三、四行左右的詩句，彷彿一剎那強光，於轉弱的片刻，與全篇綿密充盈的聲響相互映照，明暗忐忑搏擊，形成清明的力量，其中委實具備著不可等閒視之的關鍵功能，影響詩思敘述的連續性邏輯。換言之，聲音由濃密到淡漠，甚至幾近空無的時刻，最終復回歸濃密，在此虛實轉折的過程裡，聲音或者更密集了，又或者變得更頻繁地切換聲音，這些，和內在情思的遷徙遞換亦皆有所對應。

#### 第四節 小結

如果語言在聚合成詩的時刻，詩人曾經涉渡思維的星河，於有限度的尺幅

間，投射以特定的旨歸或結構，那恆存於字句跌宕背後的「聲音」，亦自有其生滅流轉的內在旅路。筆者嘗試以緩慢的閱讀逐字摩挲，喚醒聲音，可察知它們在楊牧的詩行中，或「顯」或「隱」，各具發展的軌跡和風貌。

一、詩人或者有意經營章句外形，時而讓韻腳密集比鄰，強烈共鳴；時而在完整中保留破綻，以不完美換取美學效果的完整；時而發為節度有致的如歌詠嘆，皆示意為明顯的聲音姿勢。二、從聲音的質地與流程而言，大抵皆保持一堅韌主要聲音，貫穿詩句的血脈，繚繞轉折而不輕易消散，而即便隱藏在朦朧的輪廓之下，亦有一貫的移動軌跡可循。三、有時聲音乍然偃旗息鼓，以片段的淡漠環節呈露，用黯淡強化明亮，甚至以空白為後頭更豐沛的聲容作斥埃，從而奠定主音，益見其聲之隱。凡此，聲音在楊牧詩中出沒起伏，雖各顯形貌樣態，情思意義的佈列則未嘗自聲音的運行歷程中撤離，實是一不移的肯定。



## 第三章 楊牧詩的音樂動力

### 第一節 動力的界義

### 第二節 力度：由弱而強

#### 一 兩種力度模式

- (一) 基本型態：動勢由定點擴散，漸次清晰
  - (二) 表情型態：強烈的表情與力度首尾呼應
- #### 二 以功能詞的強弱提領動勢的走向

### 第三節 織度：由密而疏，復歸於密

#### 一 兩種織度模式

- (一) 基本型態：動機單純且集中呈示
  - (二) 擴充型態：動機充分交織，紋理繁複
- #### 二 以動機的聚散顯示思緒的整合

### 第四節 速度：以慢為本

#### 一 四種速度模式

- (一) 緩慢：多層次的推移
- (二) 慢中見快：豁然閃現的感悟
- (三) 由快而慢：陷入沉思的姿勢
- (四) 由慢而快：情思醞釀的過程

#### 二 以涉越的緩急展現詩思的進程

### 第五節 小結





## 第三章 楊牧詩的音樂動力

### 第一節 動力的界義

魯道夫·阿恩海姆在〈音樂表現中的知覺動力〉文中標舉了一個重要的概念：動力（dynamic），不過此並非專指音樂演奏的「強度」，而是更寬泛地指涉一種動勢：

一個由樂器或嗓音表現的連貫旋律，基本上不是一個「物體」。它是一個由單獨的音在音樂空間當中完成的運動軌跡。這個音在從一個音升或降到另一個音高時，它的活動可依據音調本身產生的推動，或者依據外界的吸引力和排斥力在知覺加以解釋。<sup>1</sup>

這段話指出幾項重點，首先，一個連貫的音樂旋律，是音在跌宕升降之間，逐步完成的一段「運動」的軌跡，是由音調起伏所「推動」的一段過程，而非一個靜態的「物體」，如漢斯利克所言：「音樂的內容就是樂音的運動形式。」<sup>2</sup>儘管論者也認為：

在我們聽到的全部運動過程中——快速或者慢速的運動，停止、起動、進行的旋律，開放或關閉的和聲，發展的和弦，以及流動的音型——並沒有什麼實際東西在動。<sup>3</sup>

有人從物理的因素解釋為何「分明沒有任何東西在動，音樂卻使人感到某種律動」的現象，蘇珊·朗格對此提出更有力的解釋。她舉例，在一個樂句的終點，物理

<sup>1</sup> 見《藝術心理學新論》，頁 309。

<sup>2</sup> 見《論音樂美——音樂美學的修改芻議》，頁 64。

<sup>3</sup> 見《情感與形式》，頁 126。

的空氣振動將急速消失，甚至樂句後的休止符亦無法在物理的動力學中找到一個可以對應的型態；相對而言，我們在樂句的終止處，仍舊可以感受到在那相對靜止的一點，有一種維繫音樂曲調持續進行的因素，「越過靜止的和聲，越過了保持音，如持續音部，越過了休止符，它向前的趨勢甚至可以把音樂有節奏地繼續到最後一個聲音之外。」<sup>4</sup>



如上譜例所示，佛瑞(Gabriel Fauré, 1845-1924)第六號夜曲，作品六十三(Nocturne No.6, Op.63)的第十八小節，末尾的休止符被標明了延長記號，音樂在這延長的休止中不擾動任何一絲物理層面的空氣，而兀自豐盈著，顯然，此處提及的「動力」要求我們給它更深刻的解釋。

朗格以為音樂的動力其實暗示著另一度「時間」的存有，也就是說，在音樂的進行裡頭，沒有東西在動，而是一種「純粹的綿延」，不是實際的現象，不是現實中可以計數的時間，更與現實的時間有著「量」的、整體構成的差異：

所有的音樂都創造了一個虛幻的時間序列。在這個序列中，每一個音樂的聲音形式都在相互的關係中運動著……音樂使時間可聽，使時間形式和連續可感。……音樂把時間作為一種表現因素，延續是它的本質。<sup>5</sup>

所謂虛幻，自然是相對於實際的時間來說，只是音樂取諸現實，造就另一度更加豐富、可以真切感知的「時間序列」，不妨說，時間原先並沒有刻度，是音樂給予它紋身，這也是為何我們通常以「時間藝術」此封號稱呼音樂的最主要的因由，其本質是「延續」，是相互關係的音符之間的一連串運動<sup>6</sup>。這「動力」的浮現，

<sup>4</sup> 同前註，頁 127。

<sup>5</sup> 同前註，頁 128-129。

<sup>6</sup> 如高友工所說：「在『時間間架』中，延續(continuity)、『斷絕』(discontinuity)之外，有的

必受制於從某一定點出發，繼而有所謂相對升降的「吸引力」和「排斥力」，然則，這曲調的發展與組織遂成一具備「有指向性的力」的藝術結構。

回到詩的領域，筆者基本上將詩憑藉語言，於特定次序中構成一有機的詩文本的過程，同樣視為「時間之中開展的事件」，可以說，詩之時間性的延續關係乃詩美學構成裡一個頗為核心的部分，那麼，詩的音樂動力從何而來？如同音樂在相互關係的音調、在起伏跌宕所完成的軌跡推移中發現那本質動力，詩的動力亦唯有在字和字的先後關係中，方能取得實質內涵。

在此，我們必須先就詩的「意義」問題稍作釐清。誠如葉維廉論詩和音樂的殊異時，標舉出詩所藉以構築詩篇的「語言」本身，即是一先天具備「意義敘述」配件的詩之「載體」，他說：「語言文字其中一種主要的性能正是要『說明』與『陳述』思想與情感。甚至不應把它們看作音樂的音那樣對待。」<sup>7</sup>因此，在一首詩裡，字和字不但要依序在時間的軸線上出現，且必須按照「意義」的原則排列，動力才有萌生的可能；此處的「意義」，自非從屬於「一般語言」，而是服從於詩之藝術經營理念的，允許進行多面向解讀、多角度詮釋的「詩的語言」<sup>8</sup>。即使詩中字和字依序順著時間軸陸續現身，串連成句，卻在排列成行後「無法」從該語言序列獲得可供感知、詮解的意義<sup>9</sup>，則動力也就隨之蕩然無存，更遑論在詩中被「找到」。換句話說，假若字和字的連結不是有機的，而是任意且混亂的，這裡頭就根本不會有「動力」因素可言。

本文以音樂運動形式的動力要素作為立論根據，並自「時間性」與「意義」這兩大關鍵，得知詩亦有其「音樂動力」要素。敘述至此，或者有人要質疑了：

---

是『時序』(temporal sequence)的前後」，見高友工：〈文學研究的美學問題(下)：經驗材料的意義與解釋〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 78-79。

<sup>7</sup> 見葉維廉：〈「出位之思」：媒體及超媒體的美學〉，《比較詩學》，頁 218。

<sup>8</sup> 語言學有「共存限制」的說法，係指在自然語言裡，字詞和字詞之間特定的搭配關係，我們可以說，在詩的語言中，每每是放寬了詞和詞，甚至字和字之間語法或語義的共存限制，而遠離日常的、一般的語言使用，進一步創造屬於詩的「意義」。共存限制的界說請見竺家寧：《語言風格與文學韻律》(台北：五南，2005年二版)，頁 53-57。

<sup>9</sup> 有的詩雖然晦澀難懂，但並非「全然不可解」；意義全然不可解的詩句其實不能稱為詩，只能算作文字之間沒有必要關係的混亂連結或戲耍。余光中也說：「我們有抽象畫，也有純粹音樂，但是不可能有放逐意義的純粹詩。」見〈從經驗到文字——略述詩的綜合性〉，《望鄉的牧神》，頁 161。

以音樂論詩的方法，和葉維廉、余光中等學者反對的，把詩「看作音樂的音那樣對待」的立場有何分野？事實上，詩和音樂的最大歧異固然在於「述義功能」之有無，此乃就其「異」者言之，相反地，筆者目光聚焦處，卻恰好在詩和音樂最一致的「同」者：一種本質上皆發生於時間序列中，具有可以被感知、多方詮解的，過程或軌跡的「動力」。

若然，下面這則關於音樂旋律（melody）的解釋就非常可堪玩味了，它說旋律（或稱曲調）是「一群順序發聲的樂音，構成有意義的整體。」<sup>10</sup>「當曲調作用於耳朵時，一般可以被記住，至少記住一部分。」<sup>10</sup>正如朗格說的，如果音樂除了刺激我們的神經，給予立即的快感卻別無他用的話，「它可能廣為流行，卻永遠不會在文化發展上佔據一個重要地位。」<sup>11</sup>音樂固然不「說明」任何思想與情感，卻不會是「沒有意義」的；更具體地說，音樂雖沒有「述義功能」，但仍具有「意義」，這意義，透過一群「順序」發聲的樂音傳達；詩固然不能被當作音樂看待，本質上卻與音樂同在「時間序列的次第構成」中取得意義。沒有時值（time value）的音樂是不存在的，沒有時值的詩也不可能存在。有了時值，即便詩的長度只有短短一行，都可在意義<sup>12</sup>的有機構成中，找到「動力」來去的痕跡。

然則，詩的動力既是「音樂性」的內涵之一<sup>13</sup>，我們就得進一步追問：動力在詩語言中如何呈現？筆者以為，可以從下列三個層面進行探討：力度（dynamics）、織度（texture）和速度（tempo）；落實到具體分析時，從「功能詞」去掌握力度，從「動機」去掌握織度，從「涉越形式」去掌握「速度」，由單詞、短語、句子、詩行的層次逐一遞進。如是，我們庶幾稍可掌握詩之「音樂動力」的具體內涵，並從而找出楊牧詩中音樂動力藉以成形的種種特殊模式。

---

<sup>10</sup> 見《音樂辭典》，頁 298。

<sup>11</sup> 見《情感與形式》，頁 38。

<sup>12</sup> 筆者必須再次不憚繁瑣地指出，這裡「意義」一詞仍不可等同於傳統的、刻板的「內容」意涵。

<sup>13</sup> 梅祖麟與高友工曾在〈論唐詩的語法用字與其意象（上）〉文中導論部分介紹三種語法格式，其中「統一語法」，以朗格為該語法理論的代表人物，而該語法的功能則是「音樂性」的，並以之析論唐詩。文見鄭騫等著：《中國古典文學論叢·冊一：詩歌之部》（台北：中外文學，1976年），頁 303-304。該文是中文學界少見以朗格的「音樂性語法」為立論依據去實際分析詩文本的方式；而筆者僅以朗格的說法作為參照系之一，反倒是西方歷來針對音樂本質進行的諸多美學思辯，更高程度地成為筆者架構本章論述背景之實質內涵的助力。

## 第二節 力度：由弱而強

「力度」原本指的是音樂演奏中音量的強弱等級，本文將之轉化為詩學用語，表示字和字之間，那股不斷向前的（*proceed*）趨力通過整體詩行序列而呈現出來的起伏，也可以說，是動力於強弱推進的狀況。在楊牧的詩作中，動力的產生與其綴語成句的獨特構句方式關係十分密切，詩人對「附屬結構」<sup>14</sup>的運用往往能夠達致特定效果，造成動力的改變。「附屬結構」係指其中含納不同的聯繫字詞，可以去連結相異的時間或因果關係的語法類型。此處先引述楊牧〈瓶中稿〉<sup>15</sup>一段詩句以說明此概念：

這時日落的方向是西  
越過眼前的柏樹。潮水  
此岸。但知每一片波浪  
都從花蓮開始——那時  
也曾驚問過遠方  
不知有沒有一個海岸？  
如今那彼岸此岸，惟有  
飄零的星光

這是詩的首段，屬於非常典型運用附屬結構寫成的詩行，包括「此時」、「但知」、「那時」、「也曾」、「不知」、「如今」、「惟有」等字詞，皆提示某種時序或邏輯的關係，產生一種「敘事勢態」<sup>16</sup>，宛如一道河流，在詩篇中蜿蜒、流動著。若我們嘗試將這段句子所有的連接詞（*connectives*）與示意字詞拿掉，則效果便將大不相同：

<sup>14</sup> 附屬結構（*hypotaxis*）一詞原是學者奧爾巴哈（*Erich Auerbach*）在討論拉丁語法時提出來的修辭學術語，與並列法（*parataxis*）相對照。後來孫康宜將之挪用於詞學領域的探討，首先學出晚唐詞人韋莊的一系列〈菩薩蠻〉為「附屬結構」之範式，詳見孫康宜：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（台北：聯經，1994年），頁53-54。

<sup>15</sup> 見《楊牧詩集I》，頁467。

<sup>16</sup> 見孫康宜：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁59。

日落的方向是西  
越過眼前的柏樹。潮水  
此岸。每一片波浪  
都從花蓮開始——  
驚問過遠方  
有沒有一個海岸？  
彼岸此岸  
飄零的星光

表面看起來詞句更加精簡，然而那水流一般的力道頓時消失了，使動態的進行乍看之下似乎成為平靜無波的「並列結構」<sup>17</sup>，事實上可能反而使詩人刻意安排那些連接詞、關係詞的用心因此泯滅，甚至喪失原詩所富蘊的潛質。至於內蘊於詩句中的潛質是什麼？本文以為「附屬結構」一語雖能指出該詩所運用的語法種類，然而單憑此術語，實無法說清楚這語法結構通過怎樣的方式達到改變詩行「力度」的效果。則，影響力度變化的真正要素該如何稱之？下文將先說明這點，接著加以探討它在楊牧詩語言中產生的作用。

## 一、兩種力度模式

### （一）基本型態：動勢由定點擴散，漸次清晰

在詩中扮演銜接地位的每個關鍵詞，各自蘊含不同的特性，故錯落分布於詩行之間，便產生不同的引導功能。熊秉明曾細緻地分析這類詞語在中文現代詩裡的效用所在：

---

<sup>17</sup> 即並列法，指詞句的排比，孫康宜以為詞人溫庭筠的多數作品運用此法最多，如〈更漏子〉：「柳絲長，春雨細，花外漏聲迢遞。驚塞雁，起城烏，畫屏金鷓鴣。香霧薄，透簾幕，惆悵謝家池閣。紅燭背，繡簾垂，夢長君不知。」極少假連接詞，也不用任何指涉性的代名詞或指示詞，講究的是不同詞語之間的肌理聯繫（textual linkage）。同前註，頁 50。

「聯結詞」和「關係詞」是結合詞與詞，或句子與句子的。它們是詩句裡的關節，句義的槓桿，思想的骨幹間架。……在中國文字裡，關係詞的有無有相當大的伸縮性。……凡關係詞多的詩，思惟間架就突出，詩人側重說明甚至議論，裝飾詞則自然減少。<sup>18</sup>

他非常清楚地點明其功能，從序列的位置來說，是詩句的「關節」，承上啓下，連結相異的元素；從意義而言，是句子的「槓桿」，能以小搏大，用少數的幾個字舉起簡單而至複雜的詩緒；就整體來看，能透視詩人在組織行句時，那運著作的思考本體。另外，他說關係詞的「伸縮性」亦極為精到，其實這類貌似可有可無的詞語，端視詩人如何化用之，楊牧後來將此發展成自己獨特的構句方式，即便有時看來簡直與散文句法無異，實則有其安排的匠心。不過有時扮演連結、牽引句子走勢的關節並不限於所謂的「關係詞」或「聯結詞」。

觀察楊牧詩裡屢次出現的「我聽見」、「我看到」、「我想」等詞類，既非聯結詞亦不屬關係詞，而是用以表達敘事主體自我進行觀照的「動作」<sup>19</sup>；但凡這類詞語，往往具備強烈的引導效用，且有指向特定領域的趨勢，非常鮮明。筆者以為無論關係詞、聯結詞，或此類表現觀照動向的詞語，其共通點皆在於發揮功能性（functional）的關節地位，故下文將逕以「功能詞」概括這幾種性質不盡相同的詞類。不妨先看〈雪止〉<sup>20</sup>：

雪止	1
四處一片寒涼	2
我自樹林中回來	3

<sup>18</sup> 見熊秉明：〈一首現代詩的分析——林亨泰：「風景（其二）」〉，《詩三篇》，頁 50-51。由於熊秉明以林亨泰的詩為分析對象，述及關係詞與裝飾詞的呈現反比，但細審楊牧諸作，當可發現關係詞的使用與「裝飾詞」的使用其實並無衝突之處。

<sup>19</sup> 奚密也曾注意到楊牧詩中此類語彙的運用現象，但她著眼的毋寧更偏重於進行觀照的抒情主體「我」，而非本文所強調的「動向」導引。她說：「詩的結構來自詩人自我觀照的世界。抒情一向是楊牧的主調，自我是他的主題。《涉事》中大量使用第一人稱代名詞：『我看到』、『我聽見』、『我意識』、『我以為』、『我想像』、『我確定』、『我依稀記得』、『我猶疑察看』、『我親眼目睹』……。」見奚密：〈抒情的雙簧管：讀楊牧近作《涉事》〉，《中外文學》第 31 卷第 8 期（2003 年 1 月），頁 210-211。另外，這類詞語的使用並不僅限於《涉事》而已。

<sup>20</sup> 詩例的底線乃筆者所加，劃底線的詞即是「功能詞」，而後面的英文字母為該詞的代稱，說明其性質強弱與導引的功能，本節以後所見引文皆同。見《楊牧詩集 II》，頁 35-37。



不忍踏過院子裡的	4	
神話與詩，兀自猶豫	5	[A] 凝固的，弱 ( <i>p</i> ) <sup>21</sup>
在沉默的橋頭站立	6	
屋裡有燈，彷彿也有	7	[B] 稍微流動，稍弱 ( <i>mp</i> )
飄零的歌在緩緩游走	8	
一盆臘梅低頭凝視	9	
凝視自己的疎影	10	
我聽見一聲嘆息	11	[C1] 設定方位，弱 ( <i>p</i> )
自重門外傳了過來	12	
有人在屋裡看書	13	
薄薄的一本夢的解析	14	
雪止，我想屋裡也有爐火	15	[C2] 定位，很弱 ( <i>pp</i> )
而我是去年冬天熄滅的	16	[D] 稍偏，很弱 ( <i>pp</i> )，且很細微地加強 ( <i>poco cresc.</i> )
爐火，有人在點我撥我	17	
一把悉索低語的星子	18	
我不能不向前走	19	
因為我聽見一聲嘆息	20	[C3] 承上段發展而來，稍弱 ( <i>mp</i> )
像臘梅的香氣暗暗傳來	21	
我聽見翻書的聲音……	22	[C1] 回歸上段開頭，弱 ( <i>p</i> )
你的夢讓我來解析：	23	
我自異鄉回來，為你印證	24	
晨昏氣溫的差距，若是	25	[G-1]→ <sup>22</sup>
你還覺得冷，你不如把我	26	[G-2] 合成 G，肯定的，弱 ( <i>p</i> )
放進爐火裡，為今夜	27	
重新升起一堆火	28	

<sup>21</sup> 在弱音的範圍內，力度由強而弱還可再進一步區分稍弱 (*mezzo piano*，縮寫作 *mp*)、弱 (*piano*，縮寫作 *p*)、很弱 (*pianissimo*，縮寫作 *pp*) 三個階段。

<sup>22</sup> 箭號 (→) 表示該詞語有繼續往後延伸、承續來者的意味。

首段標示出一幅靜定之景，到第 5 行「兀自」一語，兩個去聲字沉沉下墜，幾乎是凝固了，其後「在沉默的橋頭站立」之義，為 [A] 添上更細部的肌理。隨後 [B] 的介入使那凝定的狀態稍起波瀾，「飄零」、「緩緩游走」同樣補充界定了 [B] 的細部色彩。因此，首段乃由靜止出發，以略微的流動收束，力度則是由弱啓程，再很細膩地稍微加強，而依舊在弱音的範疇。

第二段之後，由 [C1] 引出飄動的「一聲嘆息」，自外而內，方位的指向明確，回歸弱音。[C2] 進一步將角度固定在「屋裡也有爐火」一詞組，隨後更以 [D] 把這詞組重新描繪、強化，變成「是去年冬天熄滅的爐火」，而 [C2]、[D] 皆屬二字語，比起三個字的 [C1]，於音於義，都顯得更微弱而隱藏。第三段又把似乎就要固定下來的力度帶往 [C3]，連續五字的效果顯然讓「一聲嘆息」這謂語隨句勢增強，徘徊於弱音的邊際，便即返回第二段開頭的 [C1]，調整回原初的音量。往下續行至 [G-1]，意思未竟，有往後探伸的動感，到 [G-2] 總算完成 [G]，弱，且有著暗微的肯定。

所謂起伏的動力、張弛的變化，通常能在字句之間隱約形成可追索的脈絡。更清楚地說，在詩行裡發揮向下引導、承接關鍵的功能詞，我們不妨特別關注它自身的詞彙特質，以「彷彿」與「就這樣」這兩個功能詞為例，二者在諸多方面皆明顯不同。如最表面的聲音效果——前者舒緩，後者沉滯；引導的字詞類別——前者引出不甚確定的意涵，後者則接上斬釘截鐵的陳述；甚至二字語和三字語由所佔詩行長度的差異——一般而言後者眉目比前者更「清晰」，凡此，皆造成功能詞在詩中第一時間浮現就有著歧異的面貌。至於功能詞之後帶領出來的字句，當然也會和在它之前先導的功能詞結合，產生一個完整的表述；綜合整首詩的功能詞及其全體的表現，便可在時間性語言序列的前後關係內，發現特定的模式。

以〈雪止〉為例，最初由靜止啓程，這時動勢<sup>23</sup>是凝定的、清楚的（前四行以 [A] 為整體聚合的中心）；之後緩緩漂蕩離去，動勢開始有些擴散、模糊（由 [B] 導引出來）；到中段其趨向則屢經變易（我聽見……我想……而我……因為我聽見……），時而稍遠，時而稍近；末了，再度將動勢匯聚、集中，而末尾的肯定

<sup>23</sup> 係指由功能詞的性質所牽引出來的，詩語言於敘述中動力呈現的趨向與走勢。

(若是……不如……)又比開頭的穩固狀態清晰許多，題旨隨之澄澈明晰。如是，我們大致可以歸納出固定於某一點，繼之「擴散→清晰」的語勢趨向間架。依據本文觀察，楊牧有不少詩篇大致上都以此間架去推衍動勢，「力度」的變化則於其中架構主要的肌理色彩，細節的不同則又隨詩情的質地而異。接著以〈劫後的歌〉<sup>24</sup>分析比較：

纏綿，從心中升起的	1	
是略帶海藻色調的未指名植物	2	A1
小葉攀緣，總是春來的時候	3	A2 二字重音 ( <i>accent</i> )，固定
悄悄蔓延，有一天全面	4	
佔領了我胸口	5	
一秘密的湖泊	6	
<u>這時</u> 方圓百里充塞了	7	B1 定位
暗淡若睡眠的香。「 <u>是</u>	8	A1 <sup>*</sup> 稍弱 ( <i>mp</i> )
憂鬱，多年生草本，」有人說：	9	
「 <u>介乎</u> 顯著與隱晦。」 <u>而且</u>	10	C 弱 ( <i>p</i> )；D 漸強 ( <i>cresc.</i> )，擴散
一年比一年繁茂，終於山顏水枯	11	E 強 ( <i>f</i> ) <sup>25</sup>
石礫盡化灰塵， <u>那時</u>	12	B2 稍強 ( <i>mf</i> )
雷鳴持續若追悔	13	
鳥獸蟲魚	14	
蟄伏不驚	15	
<u>唯獨我</u> 不再沉緬——	16	F 清晰；G 強 ( <i>f</i> )
於宇宙無邊際的昏暈中，於 <u>不再</u> 流動	17	G 第二次出現，更強
疲憊的大氣裡，時光奄然	18	
我秘密的湖泊錚鏘	19	
解凍，雷鳴加速	20	
水色澄清（初識	21	

<sup>24</sup> 見《完整的寓言》，頁 72-74。

<sup>25</sup> 「強」的力度也可由強而弱再分為稍強 (*mf*)、強 (*f*)、很強 (*ff*)。

之眼) 悠然波動了, 只見一叢多瓣	22	H	二字突強 (sf)
大紅花在風裡盛放, 有情, 集中	23		
複沓, 如劫後的歌	24		

第一段開頭似曾相識。我們初不曉得「纏綿」這樣抽象的詞語將如何掌握，因此便詳細描述其特徵，以[A1]平穩領出片語：「略帶海藻色調的未指名植物」，接著，更進一步用有著無可奈何且意味強烈的[A2]，將動勢給釘牢，獲取一鮮明的形象感受。其實，[A2]只比[A1]多一「總」字，而此字聲調先抑後揚，再連結去聲的「是」字，復又沉沉跌墜，成為肯定的「重音」(accent)<sup>26</sup>。至此，題意已然確立，這樣的開頭確實令人想及楊牧的另一首詩，〈孤獨〉：「孤獨是一匹衰老的獸／潛伏在我亂石磊磊的心裡／背上有一種善變的花紋／那是，我知道，他族類的保護色」<sup>27</sup>，由「是」字穩定地領出「一匹衰老的獸」，從而以「那是」縮小意指範圍，焦點特定集中：「背上有一種善變的花紋」。同樣以平穩的敘述破題，從而確立指涉的義界，很迅速地把握住了。

第二段起頭以[B1]轉而鎖定時序，涵蓋即刻面臨的當下，之後將細節陸續填補進去。[A1]指明主體，弱中帶強，[C]則交代其性質，兩個陰平字隨著字義而顯得文弱；此後，再以[D]帶出接續的部分，漸次加強，到[E]才停駐下來，是這一句漸強的頂點。然則，從[C]→[D]→[E]，遂呈現一種從圓心向外擴充之勢，而那定點的圓心在首段便已牢牢固定了，要到第二段才開始擴散、暈染。接下來[B2]卻又把時間往遠處推，稍微減弱些許，沒有失卻強的力度。

第三段承前面兩段的渲染而來，細節的紋理已填補完足，以[F]聚焦，蓄著飽滿的強度，一前一後出現的[G]，第二次的出現比第一次更強，因斷定那憂鬱、纏綿橫生的劫掠世界將不再繼續盤據敘述者「我」的胸口，意念遂豁然洞明：「湖泊錚鏘解凍」、「雷鳴加速」、「水色澄清」，都是那股動勢變得清晰之後才一一現形的。最後在[H]的遠強(sforzando)<sup>28</sup>中作出結論，示意為「一叢多瓣大紅花




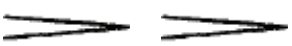

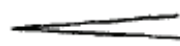
<sup>26</sup> 指力度的重音(dynamic accent)，凡標明重音記號的音符皆明顯比其他的音更為突出、更響亮。

<sup>27</sup> 見《楊牧詩集II》，頁19。

<sup>28</sup> 通常的說法是「突強」，亦是音樂術語，指對某音或某和絃「突然」加上重音，常縮寫為sf或sfz。遠強是楊牧的說法，見〈蛇的練習三種〉：「正猶豫間／一葉墜落而音響遠強(allegretto sforzando)」，《完整的寓言》，頁59。按：allegretto意為稍快板，在樂曲之前標示速度，而sforzando

在風裡盛放」。

〈劫後的歌〉同樣在開頭將動勢固定於一點，接著在「擴散→清晰」的間架裡逐步推衍，但力度的強弱變化則與〈雪止〉呈現相異面貌。我們可以在此把兩首詩的力度發展用圖表並列：

段落	〈雪止〉	〈劫後的歌〉
一	$p \rightarrow mp$ 	$mf (\rightarrow mp)$ 
二	$p \rightarrow pp$ 	$mp \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow mf$ 
三	$mp \rightarrow p$ 	$f \rightarrow ff \rightarrow sf$ 

如圖表所示，〈雪止〉的力度範圍並不寬廣，主要以弱（*p*）為主色，往上調整稍強成為中弱（*mp*），或往下略減成很弱（*pp*）；以變化的次數而言，也很單純、均衡，每段約只有兩個力度的層次；在力度移轉的過程，除了第一段由弱（*p*）漸強到中弱（*mp*），其後兩段皆呈現漸弱（*decrescendo*），而第三段整體略強於第二段。〈劫後的歌〉的力度相對之下就廣得多，分布從弱（*p*）到最強（*ff*），主要的力度集中在強（*f*）的區塊；力度變化的次數也落差較大，從首段的兩種力度出發，到下一段就延伸出四個強弱層次；至於力度移轉的過程，前面二段呈現漸弱，之後便是長長的漸強（*crescendo*）。

我們當可發現，兩首詩在殊異的力度中仍有共通之處，如第二段整體而言都比第一段弱（前者：*p*→*pp* 比 *p*→*mp* 弱；後者：*mp*→*p* 比 *mf*→*mp* 弱），第三段整體比第二段強（前者：*mp*→*p* 比 *p*→*pp* 強；後者：*f*→*ff*→*sf* 比 *mp*→*p*→*f*→*mf* 強），也就是說，三段之間力度可以用非常簡化的「強→弱→強」關係表示（而首段和末段力度的「強」其實是不一樣的），把這個力度關係和基本模式的進行固定於一點，然後「擴散→清晰」的歷程合看，更能夠找到首尾「力度關係」皆

---

則是曲中的力度指示，基本不會連結在一處使用，或許，詩人之意在強調一葉墜落的速度？此是後話了。

「強」的區別：開頭的「強」是作為動力出發的基點，因而對照出第二段的「弱」；末尾的「強」則是力度漸次層遞的結果，然後動力於茲收束。這種關係在〈雪止〉固然容易觀察，至於複雜些的〈劫後的歌〉，它的第二段看似兩個先後的漸弱，其實兩個漸弱結合起來正好是一個大的漸強，而第二段整個的「漸強」又往上堆疊，層遞入末段另一個更大的漸強。

由功能詞牽引出來的基本模式，力度的變化概如上述；進一步還可依照詩的力度分布地帶，再區隔出兩種細部的力度轉移形式：若以弱(*p*)作為主要力度，如〈雪止〉，首段從弱出發，呈現漸強，後面兩段則以「漸弱」的型態層遞成為「弱→強」的型態；若強(*f*)是主要表現的力度，如〈劫後的歌〉，首段由強出發，漸次轉弱，接下來兩段就以「漸強」去層遞「弱→強」的型態。換句話說，基本上有強、弱兩種力度作為表現主軸的類型，而它們又都因為功能詞帶動了語句動勢，於是詩行起首的動勢自定點出發後，即發展成逐段層遞的「弱→強」力度變化模式。

## (二) 表情型態：強烈的表情與力度首尾呼應

詩行裡力度強弱的調整、起伏跌宕等細節，乃至整體面貌的殊異，取決於表情基礎的不同。所謂表情，首先必須衡量扮演詩句關節的功能詞，在哪些位置？如何坐落於行列中並前後相涉？此後，將提供意象、內容的詞彙細節與功能詞相結合，以檢視完整的字句，如是，我們才能確實指認那首詩的表情，畢竟，若把功能詞單獨挑出來看，是無法發揮它完整功能的，功能詞的提領則給出一首詩力度推進的動勢。如前述〈雪止〉和〈劫後的歌〉，論其表情，大抵上皆是隱藏的，並不很清晰，故不算這類詩最「顯著」的特徵，換言之，我們不太能在第一時間就掌握它們清楚的表情；但〈延陵季子掛劍〉<sup>29</sup>就呈現另一種不同的趨向，功能詞在此詩更強調其中的表情潛質：

- |                |   |   |
|----------------|---|---|
| 我總是聽到這山岡沉沉的怨恨  | 1 | $\boxed{A1}+\boxed{A2}=\boxed{A}$ 五字皆持音 ( <i>ten.</i> ) |
| 最初的飄泊是蓄意的，怎能解釋 | 2 | $\boxed{B}$ 強 ( <i>f</i> )                              |
| 多少聚散的冷漠？罷了罷了！  | 3 | $\boxed{C}$ 強   |

<sup>29</sup> 見《楊牧詩集 I》，頁 366-368。

我為你瞑目起舞	4
水草的蕭瑟和新月的寒涼	5
異邦晚來的擣衣緊追著我的身影	6
嘲弄我荒廢的劍術。 <u>這</u> 手臂上	7 <b>D1</b> 漸強 ( <i>cresc.</i> )
<u>還有</u> 我遺忘的舊創呢	8 <b>E1</b> 此段力度頂點
酒酣的時候 <u>才</u> 血紅	9 <b>F</b> 漸弱 ( <i>deces.</i> )
如江畔夕暮裡的花朵	10

第一段破題即是十分強烈的五個功能字，**A1**（我聽到）已鮮明地指向聽覺領域，將焦點固定，是詩的動力起始，其間又添上**A2**（總是），等於把定點的範圍進一步匯聚，盤桓不去，宛如標上持音記號（*ten.*）<sup>30</sup>，五字都飽蓄能量，果然以「這山岡沉沉的怨恨」這充滿強烈情緒的詞組接續。**B**的設問由那定點把動勢提高，滿是無奈，因此力度維持在強（*f*）；「聚散的冷漠」之前加上**C**，很能與**B**共鳴，維持飽滿的強度，開頭第1—3行就在這樣沉重的表情裡奠定根基。第4—7行是對於無法解釋的際會所作的補充，包括「蕭瑟」、「寒涼」、「荒廢」，而觸及「劍術」此一題旨，使用功能字**D1**提引，開始漸強，不過很快就到力度的頂點**E1**，動力流貫在「遺忘的舊創」這詞組中，過後由**F**補充其特質，並漸漸減弱。

你我 <u>曾</u> 在烈日下枯坐——	11 <b>G1</b> 稍強 ( <i>mf</i> )
一對瀕危的芰荷： <u>那是</u> 北遊前	12 <b>H1</b> 強 ( <i>f</i> )
<u>最</u> 令我悲傷的夏的脅迫	13 <b>I</b> 重音 ( <i>accent</i> )
<u>也是</u> 江南女子纖弱的歌聲啊	14 <b>H2</b> 強，但輕微地減弱 ( <i>poco dim.</i> )
以針的微痛和線的縫合	15
令我寶劍出鞘	16
立下南旋贈予的承諾……	17
<u>誰知</u> 北地胭脂，齊魯衣冠	18 <b>J</b> 強
誦詩三百竟使我變成	19 <b>K</b> 重音，更強
一介遲遲不返的儒者！	20

<sup>30</sup> 此是音樂術語 *tenuto* 常用的縮寫，譜面音符若標明此語，表示演奏者應該奏足該音符或和絃的時值，「充分」強調的意味分明。

第二段，**G1**把如淤血般凝固的詩行拉開，力度稍減。**H1**、**H2**二語雙重劃下界域，「一對瀕危的菱荷」放置其間，任「悲傷的」情感發酵，**L**更突出重音（*accent*），力度又回到強，**H2**的「也」字比起**H1**的「那」字則顯得柔軟些許，所以就有了很細微的漸弱。第15—17行呈現些微鬆懈之狀（刪節號暗示這點），旋即又以響亮的二字**J**（誰知）提升，轉入另一層面，去聲字**K**也同時加進重音，情感由委頓的「纖弱的歌聲」，移轉至沉痛的慨歎（最後一行還用驚嘆號強化）。

誰知我封了劍（人們傳說	21	<b>J</b> 強（ <i>f</i> ）
你就這樣念著念著	22	<b>L</b> 更強
就這樣死了）只有簫的七孔	23	<b>L</b> 重複出現，再更強；E2：頓然減弱
猶黑暗地訴說我中原以後的幻滅	24	<b>M</b> 稍弱（ <i>mp</i> ）
在早年，弓馬刀劍本是	25	<b>H3</b> 開始長長的漸弱（ <i>decre.</i> ）
比辯論修辭更重要的課程	26	
自從夫子在陳在蔡	27	<b>N</b> 弱（ <i>p</i> ）
子路暴死，子夏入魏	28	
我們都悽惶地奔走於公侯的院宅	29	
所以我封了劍，束了髮，誦詩三百	30	<b>O</b> 很弱（ <i>pp</i> ）
儼然一能言善道的儒者了……	31	


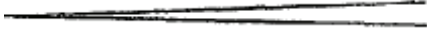
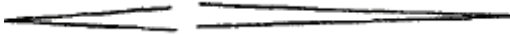

第三段連而不斷，延續**J**，繼續鋪排那強烈之力，接連兩次的**L**更是滿溢著直探到底的無奈與無可追挽，第二次的**L**比第一次更突顯。到了**E2**、**M**二語之際力度稍稍低掩，接著在**H3**之後，即是長長的一段漸弱（*decrecendo*），走向另外一段時間：**N**以下第27—29行交代遲遲未返的情由，語勢並開始平穩；**O**則有導向結語的意味，末尾的刪節號將餘勢推遠，情思入於悠長，整體來說是安靜而弱的。

呵呵儒者，儒者斷腕於你漸深的	32	
墓林，此後非俠非儒	33	<b>P</b> 稍強（ <i>mf</i> ）
這寶劍的青光或將輝煌你我於	34	<b>D2</b> 強調；Q：略為提升，加強些許



寂寞的秋夜	35
你死於懷人，我病為漁樵	36
墓林， <u>此後</u> 非俠非儒	37 <b>P</b> 重複出現，強 ( <i>f</i> )
<u>那</u> 疲倦的划槳人 <u>就是</u>	38 <b>H4</b> 更強
<u>曾經</u> 傲慢過，敦厚過的我	39 <b>G2</b> 肯定，但平靜，稍強 ( <i>mf</i> )

最後一段，「漸深的墓林」提示了幽暗色調，焦點從北遊前瀕危的菱荷悲傷、中原後的儒者幻滅裡逐步收攏，用 **P** 凝聚重點，延陵季子掛劍的結局終於大白（在詩中敘述者的詮釋下），昂揚高展的狀態遂得到沉澱，轉為澄澈的語句。**D2** 回歸引出「寶劍」，**Q** 則以其音義，稍事揚升。第 36 行，力度再度升高：不但復現的 **P** 要強調，**H4**（那……就是）亦是第二段 **H1** 的延展。到最後一行的 **G2** 則不是過分剛強，對於敘述者「我」的諸般曩昔，看來已有所肯定。可以說，此詩的表情大抵濃洌而沉重，故起始即固定以強音出之，功能詞的性質也多半偏於性質堅毅、殊少妥協餘地的「總是」、「怎能」、「多少」等詞語；繼而「還有」、「誰知」數度將力度提升，以傳達更深一層的情感，並用「曾」、「自從」等在時間意念方面擴展。然則，此詩動力發展的強弱軌跡可整理如下：

段落	〈延陵季子掛劍〉
一	<i>ten.</i> → <i>f</i> → <i>mf</i> → <i>cresc.</i> → <i>dim.</i> 
二	<i>mf</i> → <i>f</i> → <i>accent</i> → <i>f (poco dim.)</i> → <i>f</i> → <i>ff</i> 
三	<i>f</i> → <i>ff</i> → <i>mp</i> → <i>dim.</i> → <i>p</i> → <i>pp</i> 
四	<i>mf</i> → <i>f</i> → <i>ff</i> → <i>mf</i> 

雖然大部分的力度落在「強」的範疇，不過觀察每段的動力鋪排，還是能發現某些較細微的變化。開頭的功能字——五個字的持音（*tenuo*）非常重要，等於第 1 行就直搗核心，「提示」關鍵的表情，即詩中「敘事者」延陵季子慷慨陳詞的因由，這也使我們很容易就受到詩語言的表情感染，察覺到內裡的強度。首

段的末尾在漸強來到動力頂點之後，隨即變弱了，換句話說，這整段是以強烈的表情啓始，而在緩和下來的弱音裡平靜（「如江畔夕暮裡的花朵」）。

此詩的表情，主要即是在力度由強而弱的過程體現樣式。除卻第二段明顯是一連續延長的漸強 (*crescendo*)，其他第三、四段都吻合那由強而弱的力度走勢；再仔細看，第三段的漸弱線條又較長，甚至可以到很弱 (*pp*)（「儼然一能言善道的儒者了……」），末段的漸弱不但較短，而且整體的力度上高於第三段，又於適當的強度結束此詩——可知這「強→弱」的模型雖貫穿詩行成爲主要的表情樣式，但首尾仍然有力度上的呼應，因此我們讀畢全詩，仍可感知其中的「強」。接著以〈航向愛爾蘭〉<sup>31</sup>作比較：

聖·巴特里克節那一天	1	
我在你門上插一枝酢漿草	2	
然而處決的排槍聲	3	A 二字重音 ( <i>accent</i> )，強
終也還要回來。回來了	4	B 四字持音 ( <i>ten.</i> )，更強且持續
當初晴的微風	5	C 清亮而高，稍弱 ( <i>mp</i> )
飄搖過野蘋果樹等待的	6	
枯萎——鄉愁一如愛爾蘭	7	D 回歸主題，又稍強 ( <i>mf</i> )
一如愛爾蘭的冬晚	8	D：承上段末行而來
神走過革命者的墳地	9	
且不知道應該如何致祭因暴力而流血	10	E→F→G→
而死亡的約翰·馬克布萊少校	11	G 總結，強 ( <i>f</i> )
水仙花還沒有完全長好	12	H1→ 漸強 ( <i>cresc.</i> )
吶喊還不曾消滅，而且	13	H2→H3-1→再漸強
還有很多監禁在城裡執行	14	H3-2 繼續漸強
終於並不能等到復活節	15	I 五字持音 ( <i>ten.</i> )，很強 ( <i>f</i> )
他們就用刺刀把我的酢漿草挑下	16	J 突強 ( <i>sf</i> )
而且踐踏。這時已經是春天	17	H3-1 強 ( <i>f</i> )；K1-1+K1-2 最強 ( <i>ff</i> )

<sup>31</sup> 見《楊牧詩集I》，頁560-562。開頭有引句“A terrible beauty is born.”，乃出自葉慈詩“Easter, 1916”。

雲在海上閒散地嬉戲	18
鮭魚在山澗繁殖	19
五月的新劇正在排演	20 [I] 強 ( <i>f</i> )
人們也已經淡忘了	21 [K2] 更強 ( <i>ff</i> )
聖·巴特里克節那一天	22

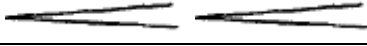
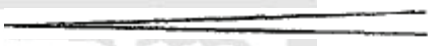

此詩乃楊牧向葉慈 (W.B. Yeats) 的〈航向拜占庭〉致意之作<sup>32</sup>；詩中大量出現的功能詞，實左右了此詩的表情力度。第一段 [A] 表示轉折的句義，且力道顯然不輕，宛如一記重音 (*accent*)，適恰地帶出「處決的排槍聲」這樣撼動的形象；第 4 行，四個字的 [B] 比起二字的 [A]，表情更為強烈——因為構成 [B] 的四個字都要求充分的時間駐留目光，不妨標上字字飽滿的持音 (*ten.*)，這又引出後面的短語：「回來。回來了」，甚至連「回來」這動作也以複沓強化。至此，首段發展到第 4 行力度上升到最強，重點在 [A] 之後的第 3—4 行：革命志士被槍決的事蹟仍迴盪在當代愛爾蘭的大街小巷，不能忘懷。第 5 行著一「當」字 ([C])，旋即以清亮的一字陰平聲把句勢拔高，接引輕盈的微風意象，詩意看似就要轉移到另一層面了，第 7 行 [D] 二字又將焦點拉回沉重的懷鄉裡頭，扣住題旨。

第二段 [D] 沿襲前段而來，第 8—9 行尚且維持先前的平穩，但 [E]、[F] 二語之間嵌入「不知道如何」這五字，遂加強整組功能詞的搖晃感，疑惑渲染開來，逐步揭示核心的意念：因暴力而流血「而」死亡的約翰·馬克布萊——[G] 刻意放置在句首，無非就是要突出「死亡」一語。發展至今，題意彷彿豁然開朗了。因此接下來直到此段結束，連用四個功能詞將確立敘事主體後的情緒，慢慢堆疊，給予漸強 (*crescendo*): [H1] (強) …… [H2] (更強) ……，最後 [H3] (再更強) 又拆成兩段在跨行裡呈現，也提升情感的韌度。

逐漸濃烈的情緒延續入第三段，用 [I] 五個字飽滿地到達頂點，連成完整一句：「終於並不能等到復活節」，革命份子約翰·馬克布萊正是在復活節起義失敗

<sup>32</sup> 關於此詩，詩人曾自述：「一九七一年三月聖·巴特里克節，見到愛爾蘭後裔家家戶戶在大門上懸掛酢漿草，想起葉慈和他那班從事革命的志士朋友，因仿葉慈『航向拜占庭』寫『航向愛爾蘭』。第二年又寫了一首『愛爾蘭』。我對愛爾蘭獨具幻想和同情，此與十年之思維及所讀書亦不無關係。」見〈瓶中稿後記〉，《楊牧詩集 I》，頁 622。

遭英軍處決。到 **J** 又是一轉，強調用刺刀把紀念的酢漿草挑下這動作；「**G**+踐踏」，和前一段的「**G**+死亡」相同，刻意標舉「踐踏」二字之義，強度再往上堆積。接著集中到 **K1-1**（這時），強烈的動勢稍微收止了，**K1-2**（已經是）卻又凝聚起力度，第 18—19 行「在……」的排比句，即以 **L** 備加突顯歡愉的春日場景，**K2** 三字更肯定那高漲的悲哀：人們「已經」淡忘了過往的革命英雄。一股澎湃的動力在此戛然收束。最後一段亦是最後一行，重覆此詩的第一行，流貫成整體。力度同樣可表列如下：

段落	〈航向愛爾蘭〉
一	<i>accent, f → ten. ff → mp → mf</i> 
二	<i>mf → f → accent → cres...cen...do</i> 
三	<i>ten. f → sf → f → ff (→ mp) → f → ff</i> 
四	(→ <i>ff</i> )

此詩與〈延陵季子掛劍〉同屬性格分明的表情，我們一樣很快就能掌握到詩的表情核心。〈延陵季子掛劍〉在開頭第一句的功能詞就給予強調的持音 (*ten.*)，此詩則是除了在第 4 行給予四字持音（「終也還要」）之餘，第 3 行的起頭還加上重音 (*accent*)。雖然「重音」與「持音」皆有強調、加深表情的作用，但差別在於「重音」另有轉折之猝不及防、以及情緒來臨之驟速的意味；「持音」主要則是把不能輕忽的情思，給予時間充分展現其內蘊效果。可以看到兩首詩在首段的破題處，就已經把全詩最關鍵的表情狀況清楚呈示了。〈航向愛爾蘭〉於首段的末尾一度稍弱，但結句又回歸主題，亦即最初的強烈表情，基本上，整段是由兩個「漸強」構成的。接下去兩段更明顯：第二段全然是個很長的漸強（本文將 *crescendo* 比照音樂術語的慣例，也分成三截，逐步呈現，以示此漸強線條之綿延），第三段則可看出三個力度層次的漸增。然則，與〈延陵季子掛劍〉的「強→弱」表達相反，〈航向愛爾蘭〉是用「弱→強」的型態完成表情。

也即是說，二詩的表情構成縱然都隸屬清晰、分明的一類，但前者在強烈的

表情後往往便歸向平穩；後者在強烈的表情之餘則絲毫不多些放鬆，反倒朝向更緊張的境地推展下去——這就導致兩首詩雖同屬表情性格分明的型態，力度上卻以殊異的方式顯現。此外，〈航向愛爾蘭〉的最後一句（也是最後一段，其實不妨視為第三段漸強的頂點，且「並沒有」以減弱收束），完全是第一段首句的重複，這和〈延陵季子掛劍〉的表現方式很類似：在首尾處用相同的「力度」彼此呼應，讓全詩具備一貫完整的表情示意。再者，不論漸強或者漸弱，皆是由幾個「漸層」逐次結合起來的力度程序。但這兩種殊異的變化樣式和基本模式相較，整體就偏向於「強」的力度——因為表情的性質較顯之故。

## 二、以功能詞的強弱提領動勢的走向

要具體把握楊牧詩的「力度」流變，不外乎以扮演詩行關節、引導句子走向的「功能詞」為樞紐來探求。由於每個功能詞的性質強弱規模不一，當它們先後紛紛坐落於詩的詞句進行之間，整首詩的力度表現端視其引導的去處終至面貌歧異。功能詞透過力度變化的示意效果，自然亦影響到語言中動勢的發展。在詩的開頭，通常會出現將語言敘述動勢固定下來的功能詞；若詩分數段，最遲於首段結束前，我們就可看到那穩固詩行走勢的功能詞現身，明確宣告這段的敘述已穩穩放在特定的動勢裡了。

如前述〈雪止〉首段第5行，弱音的「兀自」二字，把整段的動勢給穩住，形成這樣的焦點：「兀自猶豫／在沉默的橋頭站立」，在焦點之前幾行是遠處的樹林，之後幾行是近處點燈的屋，均以第5行功能詞及其連結的句子為中心，作為敘述定點；再如〈劫後的歌〉開頭第3行，二字重音「總是」，連成「總是春來的時候」一語，把詩行的動勢固定於這特定的時間點：之前幾行是整段描述的對象主體，之後幾行則是主體運作下的結果，而這些均以第3行的功能詞作為核心開展，或換個說法，是功能詞發揮作用把整段敘述收攏成一個有機的整體。至於在「表情模式」，那固定的功能詞往往還多幾分特別突顯、強調的力度，如〈延陵季子掛劍〉第1行充分飽滿的「我總是聽到」五個字，正是因為開門見山就把敘述動勢固定在「我總是聽到這山岡沉沉的怨恨」，接下來諸般的深切憶念、慷慨陳詞，遂有了明確的去向。〈航向愛爾蘭〉第3—4行「然而……終也還要……」

的功能詞連結，力度則又更強烈了。

語言的動勢固定後，又從這定點出發，繼續向前推進，焦點則開始呈現暈染、擴散之狀。如〈雪止〉第二段，連續散佈的幾個功能詞關鍵，「我聽見」、「我想」、「而我」等，雖然個別都有引向特定角度的效果，但接連幾個使用下來，敘述的動勢等於一再偏移、改位；〈劫後的歌〉亦然，第二段裡「介乎……而且……終於」一連串的功能詞，一會兒說明事件主體性質，一會兒補充它的具體狀況，然後又敘述它導向的結果，使焦點一再歧出，在每個小細節都有所著墨。表情模式雖然整體來說力度較強，但中間部分也會將先前強化深入的動勢從某定點挪開，轉去敘述旁邊的枝節，如〈航向愛爾蘭〉第10—13行的「且不知道應該如何……還沒有……還不曾……」等功能詞，從身亡的革命者，轉移到未開放的水仙花，又及抗議的吶喊，這些都已不限於開頭焦點所集中的「聖·巴特里克節」那天。可以說，若開頭首段是水面一圈固定的圓心，進行至此，那圓心已開始擾動並向外擴散了。

經過中間部分由各功能詞引導出來的多方向的敘述，語言的動勢得到適當發展，遂從紛雜的頭緒中找到一個統合的趨向，把散開的脈絡聚焦起來。〈雪止〉在中段由功能詞鋪陳幾個發展出去的枝節：重門外傳來的一聲嘆息、屋裡可能存在的爐火、去年冬天已熄滅的爐火——我們固然獲知對比的某些細節：屋裡和門外、寒冷和溫暖，此刻和往昔，但頭緒是不分明的，直到末段分散的脈絡才聚合起來：「若是／你還覺得冷，你不如把我／放進爐火裡，為今夜／重新升起一堆火」，我們才清楚看見裡外、冷暖、今昔，都被收到同一個動勢裡，變得清晰。〈劫後的歌〉更明顯，末段開頭即清楚道：「唯獨我不再沉緬」，一掃前面耽溺的諸般細節，詩的命意清晰起來：劫後這世界仍有歌如「一叢多瓣大紅花在風裡盛放」。若在表情模式中，這回歸命題的清晰感愈發顯著，伴隨的力度更強。像是重複兩次的「此後非俠非儒」，將前面多角度敘述過往的焦點鎖定在敘述者的獨白完結後，所下的結論，「那疲倦的划槳人就是……」，更強調他此後的身分：歷盡滄桑的漁樵。十分清楚了。

可知楊牧詩的諸般力度變化，最根本即在於語言中敘述動勢的流動，無非從某一定點出發，並以此為核心，迭經多方向的焦點轉移，造成類似漣漪擴散、暈

染的多線紛雜的開展現象。表現於力度基本固然是「弱→強」的移轉，即使特別突顯表情性質的模式可再細分為「強→弱」、「弱→強」，但因為首尾往往安排相同力度的呼應句子，亦即與表情模式開頭常見的重音（*accent*）或持音（*ten.*）相呼應，我們仍可明顯察覺其整體作為「強」的力度構成，順著定點之後，進而「擴散→清晰」的動勢移轉，仍屬於「弱→強」的變化過程。

### 第三節 織度：由密而疏，復歸於密

在字與字相互碰撞、推拉的過程，我們察覺到相對於現實時間之外，另一度時間的流逝；其中「延續性」是生成動力的關鍵之一，觀察「功能詞」引導的強弱起伏，即可獲得力度的構成模式。此外，就「延續性」本身思考，必須與音樂的旋律（*melody*）概念更進一步聯繫；我們知道旋律乃「一群順序發聲的樂音，構成有意義的整體。」這具有意義的序列體，以「線條」的樣貌呈現，其實就是延續性動力的具象化，此於音樂格外鮮明清晰：除了聆聽，我們還能在樂譜上「看見」一組又一組被記錄下來的，具備完整表達意念的「樂句」，亦且高低縱橫，並不侷限於單一聲部以內。

相較之下，詩語言作為延續性的序列結構就單純多了，詩行的羅列雖同樣呈現線性流動，但那「線條」上最小的意義單位——語字，並不允許「同時」出現兩個字；我們可以同時聽見兩個「音符」，以音程（*interval*）<sup>33</sup>的形式。從這裡便引出織度（*texture*）的概念：不是一般泛稱「肌理」、「字質」的用法，而是音樂用語，表示樂曲中各個不同的音同時發聲／逐一發聲時的關係，前者為「縱向織度」，後者屬「橫向織度」<sup>34</sup>。由於詩的行列沿循單一時間軸開展，我們必須把它放在前後相續的、橫向的「旋律織度」來看；詩的主題<sup>35</sup>往往由數個具有不同情思的「動機」（*motif*）構成整體，因此，這些前後出現的動機，或聚合或分散，呈現疏密不一的狀態，皆處於線性發展的旋律織度之中，那「延續性」的動

<sup>33</sup> 亦即兩個音符同時發聲的和聲音程（*harmonic interval*）。

<sup>34</sup> 此處主要根據《音樂辭典》的界義，頁 546。

<sup>35</sup> 所謂主題，並不是能夠簡單化約，從詩的語言游離開去自說自話的「內容」。

力遂藉著織度的疏密變化顯示。

對於「動機」一詞，這裡有必要再稍作釐清。此詞原是指樂曲中具有特定樂念的一段音符組合，有其特定的音型（figure）（亦即以特定型態的音高、節奏等要素構成的樂音型態），也就是說，特定的型態伴隨著特定樂念，在音樂的解釋上就成爲一個「意義」（如漢斯利克所言：音樂的內容只存在於樂音的運動形式）的單位，進一步可以組成更大的樂句或旋律。筆者用「富於特定樂念的音型」的概念，來指涉詩的構成中那些特定且重複出現的詞句，不妨即稱之「動機」；如同樂曲的動機，詩的動機不見得要是完整的「一句」，也可能是一個短語，甚至一個詞組；最短的動機甚至只須兩個字（通常是一個「詞」）就足以形成——如同前述，但凡文字的安排有先後次第，它就有其時值，而詩的動力根本即是從時間性的序列流逝中獲取，所有動機共同的地方是：具有特定的語法及構成型態、固定而相對易於辨識的思感內涵，對於詩之主題的提示，該動機自身已具備完足的「意義」——詩的內容亦只能在字詞相互連接的、推移的延續性動力結構中取得。

現以楊牧詩稍作概念的說明。〈有人問我公理和正義的問題〉<sup>36</sup>的題目，即是該詩最明顯的主要動機，於每段的第一行出現，前後遂串聯成一形式固定，而充分表現詩人深受現實衝擊的精神思考趨向<sup>37</sup>；又如〈妙玉坐禪〉<sup>38</sup>，足以提示主題的動機不一而足，「甚麼聲音在動？」則是其中一個非常鮮明、反覆在詩的五節之內反覆出現的短語動機，其間又屢次變形，但不改最原的意涵，諸如：「我聽到聲音在動？是甚麼？」、「甚麼聲音」、「聽見聲音在動」、「那是甚麼聲音？」、「那是甚麼聲音在動？」、「但那是甚麼聲音？」作爲提示主旨的動機之一，這個疑問短語確實把握住此詩獨具的懸宕感、敘述者思緒持續翻攪的情狀。

附帶一提，楊牧詩確實有部分只以「單一動機」去構築文本，也就是整首詩只有一個算得上動機的詞句成份，通常這類的詩篇幅都不長，主要因爲單一的動機畢竟發展變化的空間有限，在較短的詩行中還能維繫全詩的完整於不墜，倘若

<sup>36</sup> 見《楊牧詩集 II》，頁 331-340。

<sup>37</sup> 參見〈《有人》後記：詩爲人而作〉，《楊牧詩集 II》，頁 525-527。

<sup>38</sup> 見《楊牧詩集 II》，頁 482-497。



在長詩，則單一動機可堪開展的潛力已先薄弱，二來又缺乏其他動機作為對照、與之共振。因之，單一動機普遍來說只在短詩中出沒。不過，短詩以單一動機的樣式發展者，衡諸其他詩人亦並非罕見<sup>39</sup>，筆者以為楊牧對單一動機的運用沒有特別之處，再則，本文以擁有兩個以上明顯動機的詩作為分析對象，主要是為了突顯織度在動力運轉上的種種變化騰挪。職是之故，下文將暫不討論楊牧以單一動機構成的詩作。

語言既然以延續性的序列線段組構成詩，其間分布的動機或湊聚或零散，都牽涉到織度的疏密變化；而織度的轉變與更易，皆是詩之動力在旋律的線性流程中，迭經發展的具體化歷程。以下要探究的是：「動機」如何在楊牧的詩裡生長、變化，並推衍其命題？詩中的幾個動機又透過怎樣的秩序整合成織度，從而驅策其動力之流？

## 一、兩種織度模式

### (一) 基本型態：動機單純且集中呈示

張芬齡與陳黎在談論楊牧詩的「音樂形式」時，也曾經關注到他文本中豐富的動機開展：「某些意象和句法的反覆再現，彷彿樂曲的動機……讓飛揚的情思具有秩序感與統一性……更是使全詩結構統一的重要技巧。」<sup>40</sup>由上述對動機的界義可知，說意象或句法都是著眼在較大的單位，動機實際上是從字的有機聚合（意義的、聲音的）開始，發展成單詞、片語或句子不等，而這些有機聚合單位的重複再現，在詩語言的「旋律織度」中，比起音樂縱橫交錯的織度更容易找到統一性的「內聚效果」，而重複「一個重要目的在於去熟悉富於特性的樂思，以便在以後引進新材料時把它作為統一的依據」<sup>41</sup>，所謂「富於特性的樂思」，正

<sup>39</sup> 如楊牧的〈逝水〉與鄭愁予的〈如霧起時〉，二詩幅度幾乎相等，皆只有單一動機，且亦皆安排於詩的首尾出現。前者見《楊牧詩集 I》，頁 197-198；後者見《鄭愁予詩集 I：1951-1968》（台北：洪範，1979 年），頁 99-100。

<sup>40</sup> 見〈楊牧詩藝備忘錄〉，《台灣現代詩經緯》，頁 249。不過，文中對楊牧運用動機的形式意涵，並未做更深層的探究，僅只是蜻蜓點水式的舉例說明，或許受到該文的「備忘錄」行文性質所限，亦未可知。

<sup>41</sup> 音樂學家愛德華茲單獨以音樂的「旋律」為主題，探討一系列關於旋律的美學文論，見〈旋

是動機所以一再反覆的重要原因：它們負載詩的題旨，以及表現的方式。以〈秋探〉<sup>42</sup>為例：

<u>我聽到焦急的剪刀在窗外碰撞</u>	1	<b>A1</b>
<u>銳利那聲音在風中快意交擊</u>	2	<b>B1</b> 以上兩行動機完整呈現
晨光灑滿草木高和低。我	3	
擡頭外望， <u>從茶杯裡分心</u>	4	<b>C1</b> 對比動機之一
<u>尋覓</u> ，牆上是掩映的日影顏色似凍頂	5	
<u>是剪刀輕率通過短籬或者小樹的聲音</u>	6	<b>A2+B2</b> 二動機變奏、結合
持續地，一種慈和的殺戮追蹤在進行	7	
持續地進行。我探身去看， <u>聽到</u>	8	<b>A3→</b>
<u>那聲音</u> 遽爾加強，充滿了四鄰	9	<b>B3</b> 二動機再次重複
<u>卻又看不見園丁的影</u>	10	<b>D1</b> 對比動機之二
山毛櫸結滿血紅的樹子	11	以下五行無動機，純粹描寫
老青楓飄然有了落葉的姿勢	12	
蒼苔小徑後是成熟的葡萄架	13	
兩網枯枝堆放著，在松下	14	
大半菊花已經含了苞	15	
<u>我走進院子尋覓</u> ，牆裡牆外 <u>不見園丁的</u>	16	<b>C2+D2→</b>
<u>影</u> ，只有晨風閃亮吹過如涼去了一杯茶	17	以上兩行對比動機結合
<u>那碰撞的剪刀</u> 原是他手上的器械，是他	18	<b>A4</b> 單獨強調此動機
他是季節的神在試探我以一樣的鋒芒和耐性	19	

開頭兩行破題分別是兩個動機：**A**、**B**：**A1**包含了「聽到」、「剪刀」、「碰撞」三個關鍵詞，提示聽覺領域的某種波動正在成形；**B1**以「聲音」一詞為關鍵，前面冠以指涉特定對象的「那」字，「那聲音」回過頭來補充動機**A1**，表示從特定但不曉得方位的某處傳來，非常清晰。因此，我們可以把連續出現的動機**A**、**B**視為同一屬性的表達，構成一個完整意念：我聽到窗外剪刀碰撞的聲音。

律的美學基本規範》，《現代西方藝術美學文選——音樂美學卷》（台北：洪葉文化，1993年），頁289。從音樂的「旋律」概念，正好最能對應詩語言結構「單線」的延續性質。

<sup>42</sup> 見《楊牧詩集II》，頁354-355。詩例中劃底線的字句即詩的動機，粗體字則表示構成動機的主要詞語（由筆者所加）。以下本節皆同。

詩例中粗體的關鍵字成爲動機的骨幹，而「焦急的」、「銳利」，「快意」等詞則是細節的添寫。這樣的兩行開頭清楚地把「秋探」的主體範圍確定下來，詩人自此發展他對季節遞嬗的微妙感應。沒隔多久，第4行逗點後旋即出現動機 C1（橫跨到第5行的逗點之前），是從第3行「我擡頭外望」一語衍生出來的，構成動機骨幹的關鍵詞是「茶杯」、「尋覓」，相對於屬性相同而關係緊密的動機 A、B，動機 C1 顯得零碎薄弱許多，但它的提示功能與前二者形成對比：動機 A、B 的描述對象是「窗外的」；動機 C1 描述的對象是「室內的」，而「尋覓」一詞彷彿劃出一道輔助線，遂與前面兩個動機產生連結，敘述者「我」欲尋覓的，是窗外「那聲音」的未解之謎。動機 C1 比起動機 A、B 都來得短小，且未與其他動機結盟，顯得較零散。

很快地，第6行起動機 A、B 更是密切組合在同一個句子裡，不過二者皆有所變奏，減損了時值：前者只留下「剪刀」一詞，另以副詞「輕率」在後方修飾，成爲動機 A2；後者則保留「聲音」一詞，但以「通過短籬或者小樹」的片語在前方修飾，爲動機 B2。最初兩個動機在這一行再次且更緊密地結合，重複剪刀穿梭來去的「動態」與聲音，加深我們對那「主體」的印象感知。第8行跨越到第9行，這兩個動機又再次變化：前者只重複「聽到」一詞，成 A3；後者僅強調「那聲音」三字，爲 B3。動機 A—B 第三度的重複又比第二次更簡短，但陳述更直接（用「遽爾加強」這敘述性的方式說明）。至此，我們已逐漸熟悉那剪刀，與它帶來的種種聲音情狀。然則，這把剪刀是誰所有？緊接著導入動機 D1，我們恍然大悟，那聲音之所以充滿暗示、無法肯定，是因為連「園丁的影」都還「看不見」，遑論存在於虛無縹緲間的園丁了。

第11行開始到第15行則有些不同，岔出去純寫景，無論是強勢的動機 A、B，或較次要的動機 C、D，在此都暫時偃旗息鼓，但這五行卻並非毫無意義的描述；無論是「結滿血紅的樹子」、「落葉的姿勢」、「成熟的葡萄架」、「花已經含了苞」，共通之處在於這些詞語都暗示一種「動態」，是醞釀成熟、蛻變後的「成果」，而此詩姿勢最明顯、反覆最多次的動機 A、B，念茲在茲的正是那「剪刀」、那「聲音」的動作。經過這五行意味悠長的純粹描寫，詩隨即回到動機 C2，且進一步和動機 D2 結合，在第16、17行充分展露：敘述者依舊「尋覓」聲音的謎（動機 C1 的變奏）、依舊「不見園丁的影」（動機 D1 的重複），唯一的線索

是，「那杯茶」（由動機 C1 變奏而來）經過前面一整段思索的「流程」，已經冷卻了——也是動態。也可見，動機 C、D 雖較為簡短，皆是針對動機 A、B 意涵的補足。末兩行回歸動機 A，再次突出主體「那碰撞的剪刀」，實是節令轉換之際，那「漸次移轉」的微妙過程。

綜合以上分析，〈秋探〉的動機可依其屬性加以整理列表，並歸納各段落的動機變化流程與織度關係如次<sup>43</sup>：

動機	字句
A1	我聽到焦急的剪刀在窗外碰撞
A2	是剪刀輕率通過……
A3	聽到……
A4	那碰撞的剪刀原是他手上的器械
B1	銳利那聲音在風中快意交擊
B2	通過短籬或者小樹的聲音
B3	那聲音遽爾加強
C1	從茶杯裡分心／尋覓
C2	我走進院子尋覓……只有晨風閃亮吹過如涼去了一杯茶
D1	卻又看不見園丁的影
D2	牆裡牆外不見園丁的／影

分段	動機／行數	織度
一	<u>A1→B1</u> …… 1-2	密
二	C1…… <u>A2+B2</u> …… <u>A3→B3→D1</u> 4            6            8    9    10	疏
三	無 11-15	極疏
四	C2+D2、A4……	密

<sup>43</sup> 在表格二，箭號（→）表示動機所在的兩行緊接相鄰；加號（+）表示兩個動機在同一行出現；刪節號（……）表示沒有動機而略過的詩行。

從以上「動機」分布，我們可觀察到一種「織度」的組成模式。如前述，在動力流貫的過程裡織度變化的疏密，主要乃取決於動機的聚合與分散。然則，此詩前兩行把姿態最明顯的動機[A]、[B]以完整面貌呈現，即已決定此詩大半的題旨趨歸。隨後，這兩個動機又以連結的型態反覆現身，唯二者復現之時，各自都消滅了原初的完整面貌，僅僅反覆其前或其後某一片段，以變奏（組合方式改變，但重要的關鍵字詞還在）方式呈現，比方[A2]和[B2]出現時都只保留原先動機的部分字詞，由完整而片段，到[A3]、[B3]復現時亦然。如是，在第1—10行之間，織度便從第1—2行動機的完整綿密，推進到動機稀疏分布的狀況；另外，較為薄弱的動機[C]、[D]於十行內也是前後零星各出現一遍，與動機[A]、[B]之間削減的趨向一致；第11—15行更是稀疏到沒有動機（但字句仍然暗地裡回應）。直到第16行之後，動機[C]、[D]結合成示意更完整深刻的表述，織度才回復到比較密的狀態。

可以說，由這首詩透露出來的織度變化模式，基本上以「密→疏→密」的流程，作為其遷徙轉變的最主要骨幹。而我們再看此詩的首尾，開頭從[A]出發，最後又回歸到[A]，詩的首尾互相共鳴、呼應，恰好此詩又以[A]作為動機，姿態意味皆非常鮮明，強調的效果就不言而喻了。由此分析可知，詩的動力必須在兩個以上的動機所締結成的詩作中方能獲得，而這些動機彼此互動、關聯，於有機的重複中產生出來的織度呈現「密→疏→密」的模式，且首尾動機又互相共鳴。

事實上，某些楊牧的詩便以這樣的織度變化體現動力的發展架構，但個別的細節內涵又與動機的數量有關。如〈山陰〉、〈我們也要航行〉、〈聽陶筑生處士彈古琴〉<sup>44</sup>等，只有兩個動機，前面部分是唯一動機[A]的開展，及至發展得夠完備以後，中段即轉入動機[B]，稍微給予對照，最後又回歸動機[A]，很快結束全詩。這是只有兩個動機的例子，線索單純分明，對比清晰，並沒有其他的旁枝。其他如〈輓歌〉、〈關山月〉<sup>45</sup>等，動機數目略增，共約三、四個左右，在詩的開頭進行不久，通常在第一段結束前，大致上就已將所有的動機介紹出場了，比方說有

<sup>44</sup> 前二者見《楊牧詩集 I》，頁 219-221、545-547，末者見《楊牧詩集 II》，頁 3-5。

<sup>45</sup> 前者見《楊牧詩集 I》，頁 508-510，後者見《楊牧詩集 II》，頁 461-463。

動機 [A]、[B]、[C]，呈示清楚後，原本集中相鄰的動機就分散開，或者單獨，或者呈現類似 [B]…[C]、[C]…[A]、[B]…[A] 等多種組合型態，各自重複關鍵的部分字詞，與開頭動機的完整羅列相較，是相對之下零落許多的回聲，而最後回歸 [A]、[B]、[C] 三者之間，呼應開頭處，且必然有所變奏。

上述這些例子代表楊牧運用較少的動機編結成詩，其中又透露特定織度模式者，共同的特色是首尾的動機通常彼此共振、響應；在運用較少動機的狀況下，可資驅策的素材相對有限，重複使用同一動機的頻率自然就較高，換言之，我們往往在較短的時間裡便反覆溫習了某二、三動機，並很快熟悉它們的性格姿勢，借用桑塔耶那的說法，亦即「形式之單純性強調的素材」<sup>46</sup>，這就造成一種表面單純而詩的氛圍與氣味卻比較強烈的特性。以此模式呈現的詩作，通常篇幅上也不那麼長，畢竟動機較少，每個動機足以延伸出去的潛質，也就相應地薄弱，而整體織度因為篇幅精煉，大抵是顯得濃密些的，內部則維持「密→疏→密」的變化過程。

## (二) 擴充型態：動機充分交織，紋理繁複

雖然詩的長度和動機的多寡並非全然呈現正相關，如長達七十餘行的〈水上音樂〉<sup>47</sup>，只有三個動機，前後還是能以有限的素材，充分變奏、開展、重複，我們遂得以強烈領略那股為文明所遺棄的孤絕氣氛。不過在許多時候，較長大的詩通常在上述架構之下，擴充為更深刻的紋理。

以〈仰望——木瓜山一九九五〉<sup>48</sup>為例，此詩構成十分綿密，情感流動也收放有致，本文以為正得力於詩中動機的調度安排得宜，如此造就的織度，頗能展現敘述者內在情思的宛轉深長。從動機前後的脈絡來看，不妨把整首詩分作三大

<sup>46</sup> 見桑塔耶那：《美感》（台北：晨鐘，1972年），頁147。

<sup>47</sup> 見《楊牧詩集 I》，頁483-489。

<sup>48</sup> 見《楊牧詩集 II》，頁118-121。詩前引用了十八世紀詩人吉朋（Edward Gibbon, 1737-1794）的一段句子：“But my pride was soon humbled, and a / sober melancholy was spread over my / mind by the idea that... whatsoever might / be the future fate of my history, the life / of the historian must be short and pre- / carious”筆者試譯如下：「但我的倨傲隨即謙和，一抹 / 清晰的憂愁散播過我的 / 胸懷，藉那意念……無論 / 我的歷史未來的命運將如何，那寫史之人的一生必短暫而 / 危殆」

部分(原詩無分段)。第一部分到第 16 行的冒號為止，固然標點符號的示意明顯，但主要還是因為整首詩往後將陸續發展的所有動機於第一部分結束前皆已出現過，並以極明顯的姿態出場（這點在楊牧其他的詩也看得到）：

<u>山勢犀利覆額，陡峭的</u>	1	<b>A1</b> 以下兩行完整提示
<u>少年氣象不曾迷失過，縱使</u>	2	<b>B1</b> 二動機合成第一主題（一）；設問
<u>貫穿的風雨，我在與不在的時候</u>	3	
證實是去而復來，戰爭	4	
登陸和反登陸演習的硝煙	5	
有時湧到眉目前，同樣的	6	
兩個鬢角齊線自重疊的林表	7	
頰頰垂下，蔥蘢，茂盛	8	
而 <u>縱使我們的地殼於深邃的點線</u>	9	<b>B2</b> 設問
<u>曾經輪番崩潰，以某種效應</u>	10	<b>C1</b> 補充前一行，合成第一主題（二）
<u>震撼久違的心——</u>	11	
髮比兩鬚	12	
實維我特。我正面對著超越的	13	
寧靜， <u>在這裡窗下深坐</u>	14	<b>D1</b>
<u>看大寂之青靄晨光中逍遙</u>	15	<b>E1</b> 二動機合成第二主題，產生對比
<u>閒步：</u>	16	

詩中共五個動機，在**第一部分**兩兩成組，各表意涵。頭兩行直接切入主題，動機**A1—B1**為一組：前者著重「山」的本體，描述其形貌與性格；後者屬於假設語氣，在虛設的場景中領導思路去向，引出下面六行，暗示那是時間曾經的回憶，如「在與不在」、戰爭等細節；「鬢角」一詞則直接呼應動機**A**的關鍵字「犀利覆額」、「少年氣象」等。動機**B2—C1**的結合中，重複動機**B**的部分，但動機**C**是為補充動機**B**而來，說明事件發生的時間與方式，引領出以下三行，其中「髮比兩鬚，實維我特」兩句出自《詩經·鄘風·柏舟》，實際上是對動機**A**幾個關鍵字的再度共鳴，也更直接地透露動機**A**的主要思維方式。隨即動機**D1—E1**的組合情緒一轉，顯得平靜閒適許多（由動機的構句成份，如「深坐」、「逍遙」等詞提示），相較之下，動機**A—B**情緒強烈（「不曾」、「縱使」，及其對應

的描述「犀利」、「陡峭」)，彷彿始終處於擺盪狀態。

在第一部分，動機 **A—B** 代表對仰望的目標「木瓜山」進行的諸般刻劃，動機 **B—C** 則強調「仰望者」內心的折衝歷程，兩組動機同屬於情緒、姿態相近的第一主題；動機 **D—E** 是提供對照的第二主題，把重點放在那個張望凝思的，回憶的「仰望者」。我們看見，這些動機每組表述的都很完整，且分布均勻，形成平整而綿密的織度。

北逾奇萊	17	
南止於能高山之東	18	
衣領挑達飄揚	19	
然則高處或許是多風，多情況的	20	
<u>縱使我猶豫畏懼，不能前往</u>	21	<b>B3</b> 設問，回到「我」的思緒
想像露水凝聚如熄滅的燈籠	22	
鳥喙，熊爪，山豬獠牙，雷霆	23	
和閃電 <u>以虛以實的聲色，曾經</u>	24	<b>C2</b> 補充 <b>B3</b> ，合成 <b>B—C</b> ，間距拉大
<u>在我異域的睡夢中適時切入——</u>	25	
多情的魘——將我驚醒，聽	26	
細雪落上枯葉，臺階，池塘	27	
我以為那是恐怖與溫柔	28	
懸空照面，輕撫我 <u>一樣的</u>	29	<b>A2</b> 以下合成 <b>A—B</b> ，間距拉大
<u>犀利，一樣陡峭，光潔的額</u>	30	
<u>少年氣象堅持廣大</u>	31	
比類，肖似。然後兩眼閣上……	32	
<u>縱使我躊躇不能前往</u>	33	<b>B4</b> 設問，幾乎與 <b>B3</b> 全同，再強調
你何嘗，寧不肯來，準確的心跳	34	
脈搏？	35	

進入**第二部分**，第 20 行用「然則…」順勢帶出動機 **B3**：先前已出現過兩度「縱使……」的設問句，至此第三度出現時，又提出「猶豫畏懼，不能前往」的假設狀況，可是始終沒有下文（縱使這樣那樣，然後？）接著三行具體呈現「畏



懼」的內容，再度以動機 [C2] 由後方來補充 [B3] 的意涵，亦即這三行的意象「如何」造成敘述者的猶豫，包括之後第 25—28 行，都是針對形成畏懼猶豫的因果所做的「詮釋」；同樣的組合，動機 [B3—C2] 之間的距離比第一次的 [B2—C1] 來得更寬，所以合成的織度更稀疏。

第 29—30 行順勢回到動機 [A—B]——此詩姿勢最鮮明的動機組合：前者經變奏後，稍顯零散；後者則第四度提出「縱使……」的設問，一再強調「猶豫」、「躊躇」、「不能前往」（尤其第四次的重複與第三次極為相似），足見情緒張力的醞釀已然來到臨界。果然，第 33—34 行復以《詩經·鄭風·子衿》的句子：「縱我不往，子寧不來？」揭曉答案：原來這四度的「縱使……」（縱使有如此多磨難、縱使我無法前去親近你），只是為了親暱又賭氣似地問一聲：子寧不來？山當然是「不能」前來就人的，但屢次重複動機以設問，反倒襯出那敘述者內在隱藏的情深。動機 [A2—B4] 組合之間的距離，也比開頭兩行緊鄰的動機 [A1—B1] 來得懸隔。

與原初連結的動機相比，[A—B] 以及 [B—C] 的組合在第二部分重複時，中間都添入許多補充的字詞，一方面當然有助於把原初動機的特性、暗示意涵表述得更清晰深刻，充分發揮原初動機中可能發展的潛質，但就其另一面而言，這些附生於動機前後的字句卻也拉長了復現的頻率，換言之，我們必須花費比原本更多一些的時間，才得以重新接觸到那些構成主題的動機，因此，原本綿密的織度到第二部分就相對稀疏了。

此刻我侷促於時間循環	36	
今昔相對終於複沓上的一點	37	
<b>山勢縱橫不曾稍改</b> ，復以	38	[A3] 直指山之本體，情緒肯定
偉大的靜止撩撥我悠悠	39	
動盪的心，我聽到波浪一樣的	40	
回聲， <u>當我這樣靠著記憶深坐</u>	41	[D2]
無限安詳和等量的懊悔， <u>仰首</u>	42	
<u>看永恆，大寂之青靄次第漫衍</u>	43	[E2] 以上合成 [D—E]，與 [A] 融合
密密充塞於我們天與地之間——	44	

我長年模仿的氣象不曾	45	A4	旋即再度強調，「不曾稍改」
稍改，正將美目清揚回望我	46		
如何肅然起立，無言，獨自	47		
以倏忽蒲柳之姿	48		

經過一段長長的空白懸宕，即進入**第三部分**，第 36—37 行「此刻」、「今昔相對」等語都和開頭「我在與不在的時候」一語遙相映照，而代表木瓜山的動機再度現身，成 A3，同樣也是變奏了的，「不曾」一詞在動機 A1 是用來修飾「少年氣象」的，至此卻轉去直指那「山勢」，亦即敘述者如今才直接示意所仰望的對象，彷彿先前低迴的情思到此處也逐漸肯定（所以開頭說不曾「迷失」，此處卻說不曾「稍改」，可見其進展的程序）。其後兩行把動機 A3 和二次出現的 D—E 動機組合給串聯起來，其實正是兩個主題的終於融合（在第一部分兩個主題則是各自呈現，沒有明顯互動），寧靜的第二主題由於動盪的第一主題在此介入，情緒的色澤遂有所轉換；而 D2—E2 比起 D1—E1 多了添補的細節，因此第二主題「靜」的成份也更形擴大。

倒數第四行「山」的主體動機很快重現，是 A4：「不曾稍改」的不但是木瓜山，同樣也是敘述者「長年模仿的（少年）氣象」，我們若回顧動機 B 四度重複的「縱使……」，恍然大悟縱使風災、地震長年侵襲、縱使「我」因為種種矛盾的情感「不能前往」，但仰首的目光始終沒有離開過木瓜山少年犀利的氣象，「不曾稍改」雖只是動機 A 結構中主語的替換（山勢→氣象），而其情感的份量則遠遠超乎其上。末行「倏忽蒲柳之姿」無疑也是種回應，回應詩前的引文——詩人 Gibbon 充滿歷史滄桑況味的慨歎。以下亦可按動機的屬性分類，並歸納它們在過程中變化、聚散，及其相應的織度流程：

動機	字句
A1	山勢犀利覆額，陡峭的／少年氣象不曾迷失過
A2	一樣的／犀利，一樣陡峭，光潔的額／少年氣象堅持廣大
A3	山勢縱橫不曾稍改
A4	我長年模仿的氣象不曾／稍改
B1	縱使／貫穿的風雨

B2	縱使我們的地殼於深邃的點線……
B3	縱使我猶豫畏懼，不能前往
B4	縱使我躊躇不能前往
C1	曾經輪番崩潰，以某種效應／震撼久違的心
C2	以虛以實的聲色，曾經／在我異域的睡夢中適時切入
D1	在這裡窗下深坐
D2	當我這樣靠著記憶深坐
E1	看大寂之青靄晨光中逍遙／閒步
E2	仰首／看永恆，大寂之青靄次第漫衍／密密充塞於我們天與地之間

分段	動機／行數	織度
一	<u>A1→B1</u> …… <u>B2→C1</u> …… <u>D1→E1</u> …… 1-3      9-11      14-16	密
二	<u>B3—C2</u> …… <u>A2—B4</u> …… 21-26      29-34	疏
三	<u>A3</u> …… <u>D2—E2</u> …… <u>A4</u> 38      41-44      45-46	密

將近五十行的篇幅裡，動機的發展得到充足時值，允許更細部的調動或移轉：在第一部分，動機的姿態皆屬完整連貫的表達；每組動機約各佔二至三行的時間，登場時就把自身特有的姿態、暗示性、情緒的色澤等清楚呈現，也能區分出兩個主題，如此鮮明集中，交會的織度遂顯得綿密。到第二部分，各組姿態互異的動機屢經變奏，而從動機本身蔓延出去的字詞亦回過頭充實了動機的示意與內涵等，另一方面卻又因原先緊湊的組合型態被拉長了，重複的間隔隨之增長，則織度自然變得疏落些。進入第三部分，兩個相異主題的動機開始融合，在前一部分有些零散、稀疏散佈的關鍵字，至此又兜攏起來，相同的時間長度容納了更密集的動機（及其意涵），情緒的面貌也愈發清晰，所以織度比較繁密。

這類較長的詩作仍舊維持了基本模式「密→疏→密」的織度程序，但不同的是，內裡的字句擁有較豐盈的時間，從姿勢分明的主題動機開發潛在意義，每次

重複時就擁有更多變化的可能，映照出來的面向深淺不一，足以增添織度紋理的細部鑿刻。

## 二、以動機的聚散顯示思緒的整合

無論是精簡的基本模式，或延伸鑽探的擴充模式，我們不難在這變化的織度序列中，看見一個內在思緒完熟的歷程。首先，楊牧傾向於在詩的開頭就把與主題相關的、對於該題旨思考的「素材」，儘可能每一件都把它攤開，而每個素材（經過有組織的呈現，已經變成性格姿態互異的「動機」）第一次被呈現出來的時候，通常是最完整而新鮮的，尤其與主題關係愈密切者。不過，這僅限於初步的呈示，各個動機的姿勢分別披露，一切皆還未進入開展階段。

基本模式中，如〈秋探〉，前兩行開門見山，便是由兩個重要的動機（第一：「剪刀」動機、第二：「聲音」動機）所構成。這類型的詩因篇幅精簡，通常動機會在極短的時間內悉數呈示，而與主題特別相關的動機有時不乏明顯押韻，諸如〈聽陶筑生處士彈古琴〉、〈關山月〉等詩作，用音韻的配合亦有助於使人很快熟悉那動機特殊的姿態。另外，在擴充模式，如〈仰望——木瓜山一九九五〉，第一部分的三組動機，都以二到三行的時間集中表現其個性，並次第鋪陳之——幾乎與主題相關的線索提示在首次登場的動機裡都已齊備，只是處於尙待發展的初胚階段，比起精簡的基本模式，更容易看見性質各異的動機素材接踵而來，足以發展的語料土壤就更豐厚。雖如此，這些動機的姿勢畢竟強烈而生鮮，一時匯聚於有限的詞句之間，織度自然就密集起來。

隨著詩行持續推進，開頭出現的這些相關動機，端視主題的趨歸與取捨，各有或多或少不等次數的重複，然而在思緒編理的過程中，原先完整分明的動機卻往往相對變得零散、片面，彷彿探勘思路時不能確定，故將完整的型態縮減成部分的片段，有所保留。

例如〈秋探〉提示主題最力的兩個動機，到第二、第三次的重複時，就只取原初動機的某截字詞，比方「我聽到焦急的剪刀在窗外碰撞」即變奏成爲「是剪

刀輕率通過……」；又如〈仰望——木瓜山一九九五〉開頭出現兩組表示「第一主題」的動機，重複時便有所刪節，如「山勢犀利覆額，陡峭的／少年氣象不曾迷失過」，第二次反覆只保留「少年氣象」這關鍵詞，第三次則唯獨留下「山勢」相關的語詞罷了；另外，此詩的織度屬於深入裡層的「擴充模式」，因而動機組合的固定型態也被大量的細節敘述多方補充、增添，織度的稀疏程度甚至比基本模式的稀疏還要明顯——這是篇幅拉長，動機得到豐沛的開展後，必然對織度產生的連帶影響。

及至多方試探、推敲主題的動機經過屢次變奏、縮減、片段組合之後，又重新聚集起來，彷彿疏落的線條逐步編結成密實的緞面，但與開頭把所有重要動機依序鋪展的繁密織度並不相同，因為整體詩行推進到此，對題旨的思索內涵在分屬各個類型而先後散佈的動機中，已然透露出明確的去向，而非在開頭處將所有主題動機依序紛紛呈示，卻未暇進行思索。

〈秋探〉由極為稀疏的織度再回歸密集時，先前曾三度重複的重要動機，只剩下第一動機於此四度再現，我們不難發現兩個始終密切結合，共同擔負示意功能的動機組合，在詩思推展的進程裡重心逐漸挪移：「聲音」動機皆是「剪刀」動機動作的受詞（那剪刀「碰撞」產生的聲音），因此，當朦朧的題旨隨著中段季節遞嬗的意象充分呈現，「剪刀」動機就隨之醞釀成熟（我聽到焦急的剪刀在窗外碰撞→那碰撞的剪刀原是他手上的器械），在詩的末尾有所肯定。〈仰望——木瓜山一九九五〉也可見到由山勢到氣象、由外在環境（風雨、地殼震撼）到內在心境（猶豫、畏懼、躊躇）、由尚未拓展的「在窗下」深坐，到敘述詳盡後的「靠著記憶」深坐，這些，皆為移轉的歷程，只是擴充模式中主題對比更多，連帶牽動的織度變化也就愈細。

事實上，一首詩裡頭所有的動機可以說是從一個原初的「指令形式」（commending form）<sup>49</sup>中萌生、滋長出來的；它是作品最初的概念，十分簡潔、通常扼要，「包含了這部具體作品的全部動機」，以及詩中動力的趨向的一個尺

<sup>49</sup> 這名稱原是指樂曲被賦予形體之前，處於醞釀狀態，把整體格式塔呈現於作曲家構想之前的總體概念，其中包含能夠形成整部作品的基本運動型態，它引導接下來逐漸開展的具體內容，以一個標準的尺度規範，見《情感與形式》，頁140-143。筆者以為，在詩的動機構成裡，「指令形式」愈是清晰、強烈的詩，則其動機愈發使人易於牢記。

度，也就是所有動機的基本樣式。如〈仰望——木瓜山一九九五〉的指令形式即出於《詩經·鄭風·子衿》：「縱我不往，子寧不來？」詩中四度鋪陳的「縱使」動機皆據此變奏，出發點仍是敘述者的內在情思，並投射到情思附著的對象（木瓜山）之上，蔓衍出另一個極為重要的「山」的動機，並縮合成此詩的主題之一，然後動機與動機互相結合、對比、消長，整首詩才有織度的種種變化可言。

楊牧詩的動力體現於「織度」，一般而言即是按照「密→疏→密」的程序在推進，而這也是思緒從尚未經過開展的素材的次第呈現，到散佈的動機都被導入各自歸屬的性質，終於醞釀完熟，整合成一個命題的歷程。

#### 第四節 速度：以慢為本

葉維廉在一次與詩人辛笛的對談中，提到「語言節奏」和「情緒節奏」的問題，他承接辛笛以為婉約派的詩詞是「將『情緒節奏』貫穿於『語言節奏』中最有效的一種活動」的說法：

我們經驗的發生並不一定是死板和工工整整的，而是有的時候鬆，有的時候緊，鬆鬆緊緊。這種情況常有，而我們要寫的瞬間往往是這種活動的狀態，長短句便易於接近我們情緒跳動的過程。<sup>50</sup>

這裡講的是古典詞的句法，但毋寧也點出一個重要的觀念，即是情緒節奏之所以能和長短句產生更密切的互動，便在於它能適當地呈現情緒本身的鬆緊、流動的過程。相較之下，古典詞曲縱然是長短句法，到底也還未超越「格律」的範疇，終歸須按照一套沿襲下來的方法去「模擬」情緒節奏的流動；現代詩則不然，痲弦曾極端地說，現代詩的形式實是隨著一首詩的誕生而誕生<sup>51</sup>，其中當然包括同樣屬於「長短句」的句式表現，或長或短，安排次序似乎無規範可談，但每位自

<sup>50</sup> 見葉維廉：〈婉轉深曲——與辛笛談詩和語言的藝術〉，《聯合文學》第5卷第2期（1988年12月），頁93。

<sup>51</sup> 見痲弦：〈新詩這座殿堂是怎樣建造起來的——從史的回顧到美的巡禮〉，《台灣詩學季刊》第28期（1999年9月），頁109。

成一家詩人，於此必然皆擁有一套難以對外人剖明的理路。

更重要的是，詩人透過在他靈視（insight）指導下呈現為自由而有深淺變化的時間性流動的長短句，比起看似自由實仍「受制於人」的古典長短句，毋寧更加貼近音樂的本質；漢斯利克說：「運動，是音樂與情緒狀態共有的成份，音樂能富於創造性地將它造型成無數的色度和對比。」<sup>52</sup>這種運動的本質與詩的動力之相契已如本章引言所論，而此處把詩的長短句和音樂的運動相提並論，主要乃著眼於動力中的「速度」要素。我們回到詩的「時間序列」概念，動力若以速度的面貌現身，最易於使人體認到一種「當下可視」的延展；宛如一道河流，我們唯有透過它拗折的急湍、或擱淺於緩慢的沙洲，才得以感知其「流程」，以及它所以「是」一條河。

與「力度」、「織度」不同的是，此二者雖亦表現動力的趨向性，畢竟屬於內備於字質的性能，因此我們考察個別「功能詞」和「動機」的性質底蘊，次及於二者各自所引導的構句要素、最後，是這些關節彼此之間的關係，以及加總起來對整體文本提挈的效果，方成爲此二者的具體實質。「速度」之於動力則提示了另一面的趨向性，亦是前述「當下可視」性的延展；換個說法，力度是內蘊於詞語，由字詞和字詞碰撞所產生的動力；織度是內蘊於行句，由表達完整意念的詞句互相結合而產生的動力；而速度，「相對」於上述二者成爲「外在」得多的動力要素，其具體內涵必須從詩行的長短錯落，推拽收放之際求得，或可說是行句與行句關係的效果呈現。

影響詩的速度的因素有好幾端，渡也認爲可就五個項目來探討，包括倒裝、外語和新詞僻字、表面文字排列、標點符號的功能、切斷語法並分行處理等<sup>53</sup>，但事實上，這五點所涉及的，除了「外語和新詞僻字」<sup>54</sup>一點，其餘皆與詩的句式頗爲相關：「倒裝」和「表面文字排列」是相對的「異常」句法；「標點符號」和「切斷語法分行處理」則是詩人控制速度抑揚與快慢，最主要的手段，是一般狀況下的句式呈現。本文旨不在探究快慢不一的速度是肇因於何等的文字修辭，

<sup>52</sup> 見《論音樂美——音樂美學的修改芻議》，頁 41。

<sup>53</sup> 見陳啓佑：〈新詩緩慢節奏的形成因素〉，《渡也論新詩》，頁 1-25。

<sup>54</sup> 文中指出新詞或僻字意義上的蹇澀，是減緩速度的原因之一。附帶說明，這多少也提供論詩的音樂性時，所謂「意義」不應該被視爲純粹獨立於詩文本之外的「內容」的又一參照。

而是將重心擺在：楊牧如何通過對句式的有機安排，形成專屬於他的「速度」表達，而這些模式則是詩的動力於「力度」、「織度」之外，又一面向的具體呈現。

## 一、四種速度模式

### (一) 緩慢：多層次的推移

關於楊牧典型的速度模式，可以從比較短的詩來探求一二，也可以說，在這些精簡的詩篇裡，我們更容易把詩人主要速度模式的構成清楚完整地掌握，如〈失題〉<sup>55</sup>：

有人在對岸屋子裡坐著， <u>枯萎的</u>	1 → 慢
<u>海棠信守去年的陽光在窗下</u>	2 → 慢，但稍快
<u>保持清醒：依稀所有想像的</u>	3 → 又變慢
<u>獲取和失落，升起</u>	4 → 更吞吐，最慢
<u>的爐火</u> ，冷卻的灰	5
秋千把陰影	6 → 速度回升，仍慢；開始增值
<u>投射到新漆的盛夏尖端</u>	7
<u>神話的水瓶剝蝕</u>	8 → 倒裝，減慢
<u>在忘卻的深井。他知道</u>	9 →
<u>有人在對岸冥默坐著：</u>	10
秋的焦點。 <u>現在輪到</u>	11 →
<u>迷失的思想</u> ，獨自，撞擊發光	12 兩個逗點切成三段，很慢
遙遠那邊確實有一個未完的故事	13
沒有發展好的情節—— <u>縱使來生再見</u>	14 → 增值最多，破折號比逗點更慢
<u>也不可能重寫</u>	15

這或許是楊牧《介殼蟲》裡最悲抑的一首詩了，盈滿的情緒又如此迂迴藏身在緩

<sup>55</sup> 見《介殼蟲》，頁 36-37。此後凡是跨行的字句，詩例中均標上底線並加粗體以示強調；箭號（→）表示該行末尾往下一行涉越。



慢的流程中，十分節制而含蓄，這和詩人對句式的風格化安排有極大關聯。首先，他好用「跨行」的方式，將原本平順無比的句子拗折起來，甚至一折再折，好像連綿不斷，始終望不到底的曲折巷弄。詩人把這常見的「跨行」(enjambment) 稱作逸前走向的「涉越形式」<sup>56</sup>。「涉越」二字生動地傳達詩句於跨行的兩行之間懸宕的動力；句子一旦跨行，總是比沒有跨行、在一行以內完成整體的句子來得飽滿、弧形鼓漲、張力更大。故必須「涉」而「越」之，比起單用一個「跨」字豐富得多，也緩慢得多；「涉越形式」一語頗能代表詩人如何看待 enjambment 這技術的內在意涵。

楊牧在此詩開頭第一句就安排了涉越形式，原先在「正常語序」中應當順流而下的句子<sup>57</sup>：「枯萎的海棠信守去年的陽光」，因為以涉越方式表現，變成分布在先後的兩行內，涉越部分落在「枯萎的／海棠」此一環節，也就是「枯萎的」三字在第 1 行末尾，是涉越形式的「前半部」；「海棠」二字在第 2 行的開頭，為涉越形式的「後半部」，這兩部分合起來即成所謂的「涉越形式」。無論是涉越的前半或後半，凡位居行與行之間此一環節的詞語，則必然得到目光更多時間駐留觀覽，印象加強；而原可順流而下的語句速度至此也必產生「障礙」，彷彿散佈於河道中央的大石頭，總是有效減緩了河水的流速。

此詩第 1—5 行連用四個涉越，那「逸走前向」的動力屢經波折，速度十分和緩。頭一個涉越形式留下前半部（即「枯萎的」）在第 1 行尾端，詩人於此逗留，這涉越的前半部就得以用較長的時間發酵字質、突顯意義（我們往下讀，恍然這三字並非沒有暗示作用的）。開頭順暢的句子到此忽然轉慢。第 2 行後，於慢中開始稍快，把正常語序應切作兩個分句的連成一行（原本應是：「海棠信守去年的陽光，在窗下」），印證了余光中所說「需要緩慢時多用標點，在需要高速

<sup>56</sup> 原文是在談徐志摩的詩〈我等候你〉時提到：「第一句與第二句逸前走向的涉越形式 (enjambment) 是傳統中國詩法所不鼓勵的，但志摩詩中獨多，蓋英詩風格的典型使然。」其實頻密地運用這「逸前走向的涉越形式」亦早在楊牧的作品中蔚為特色，而「浪漫主義」的標籤又是諸多批評者常加諸楊牧詩的。僅以此二端而言，徐志摩對於楊牧詩風的影響似乎可以獨立成為另外的研究命題了。見〈徐志摩的浪漫主義〉，《隱喻與實現》，頁 83-84。

<sup>57</sup> 余光中稱之為「煞尾句」(end-stopped line)，而使用涉越形式的句子余氏則名之為「待續句」(run-on-line)，他大抵將這兩種句式的功能區隔，前者流暢，後者懸宕，且說「至若葉珊、夏虹之善用斷句而錯落有致……」見余光中：〈現代詩的節奏〉，《掌上雨》，頁 57。也可見早在楊牧的「葉珊時代」，善於運用「涉越形式」已形成詩人獨特的風格。

進行時少用，或者完全省略。」<sup>58</sup>第3行開始又變慢，因為句子的分句法依舊（即一行中間有一個逗點斷開，而行末有涉越），每個分句的字數卻愈來愈少，就愈顯囁嚅，於是到第5行速度達到最慢，幾乎停擺。

從第6行起又開始款款流動，但仍舊維持在慢的幅度，因為使速度緩慢的要素並沒有消除：第8—9行若承接第6—7行的「正常語序」應作：「神話的水瓶／在忘卻的深井剝蝕」，然則不然，詩人刻意倒裝，把動詞「剝蝕」提前、強調。第6行開始到此詩的最後一行，大體呈現為逐漸增值（*augmentation*）的樣貌——亦即增加每行詩每個句子的字數，增加其「時值」，由吞吐猶疑的短語、片語，逐漸擴充成較長而完整的字句。只是分句格式依舊，一行由一個逗點隔成兩段，甚至愈後面愈慢：第11行涉越到12行後，變成用兩個逗點，一行被切成三段，副詞「獨立」二字獨立成爲一個單位；第14行（倒數第二行）的破折號佔去兩個字的時值，又比佔據一個字的逗點更慢。末兩行詩句在拉到最長的時候，速度最慢，接著一個涉越翻過這行去，以猝然的五字短語「也不可能重寫」將拋得極長的詩行線條拉回來，速度由極緩慢中稍得紓解，方才結束全詩。

筆者以爲類似〈失題〉這樣十餘行的詩，很能代表楊牧典型的緩慢速度模式，它往往維持節奏於一定的慢速底下，而不使人感覺潰散；並把握充分的時值，讓重點字詞渲染、涉越的環節處遂形成緩慢的張力，因而形成層次：前面五行是第一層，其中每行結尾不斷的「涉越」，造成逐步的「減值」（*diminution*），速度愈發緩慢；第6行在瀕臨靜止的關節重新流動起來，另起一段新局，不斷的「增值」，速度卻漸漸變慢，詩的題旨至此已然成熟。因之，「慢→慢」模式強調的仍是時間性的推移，換句話說，即使由慢啓程，復歸於慢，已是一個在次序的遞進中產生諸般微妙變化的完足過程。縱然像〈失題〉這般悲哀的主題，也能在細微從容的緩慢裡發爲含蓄的表達。

## （二）慢中見快：豁然閃現的感悟

如同先前提及的，楊牧詩基本速度模式在那些十餘行的「短詩」特別顯著，

---

<sup>58</sup> 見〈六千個日子〉，《望鄉的牧神》，頁131。

脈絡昭彰而清楚，那麼，在相對較長的，分作好幾段甚至每段各有章節標號的繁複詩作，是否也能發現類似的速度構成？現以〈蛇的練習三種·蛇一〉<sup>59</sup>為觀察對象：

<u>有人問起了甚麼並且</u>	1 →
<u>來不及等我回答就向囁嚅的林木深處</u>	2 →
<u>隱匿</u> 。我四方張望	3 「隱匿」二字稍止（句點），慢
滿懷的綠意為駁雜的光摧殘殆盡：	4 以下兩行減值，相對稍快
天地如斑馬	5
所以，我默立思索	6
所以他的疑問是難免的， <u>縱使</u>	7 → 二字涉越到二字，慢
<u>忌諱</u> 。 <u>這時高樹巔上輕輕</u>	8 → 「忌諱」二字稍止（句點）
<u>搖落一片降E小調的葉子</u>	9
形狀如雙唇微啟並且委婉地擺動著	10
<u>通過最強的光暈以炫目之姿</u>	11 →
<u>飄零</u> ，帶有精緻的裝飾音	12 「飄零」二字假終止（逗點）
正斜斜擱在一張蛛網上， <u>又一道</u>	13 →
<u>破碎的反影削過唇尾，剎那</u>	14 → 再度二字涉越二字，慢
<u>照明</u> 。他問起我心事的脈絡。然則	15 「照明」二字稍止（句點）
植根於北寒帶一島嶼有這莊嚴的林木	16
<u>他是悲情的異議份子在這林木</u>	17 → 逐漸減值，漸慢（rit.）
<u>陰涼的深處</u>	18
傾向獨居	19

第一段開頭三行其實只是一個長「句」，而折入三行的幅度中。經過兩次涉越，速度已被放慢了些，順流而下的無標點長句卻忽然在第3行開頭二字止住，且這二字後面又綴一句點，表示文意終結，另外句點所佔的時間也比逗點多<sup>60</sup>，

<sup>59</sup> 見《完整的寓言》，頁56-59。

<sup>60</sup> 渡也曾對標點符號所占時間與其對應的效果稍作分類，他說：「光就造成緩慢節奏一項，刪節號或者破折號予人的節奏感，勢必比任何一種『點號』緩慢。在『點號』中，句點的節奏感比逗點緩慢，逗點比頓號緩慢，而問號比驚嘆號慢了一拍，這是從標點符號所含的停頓時間來加

遂呈現一更慢的趨勢。不過接下來幾行句法改變，涉越消失了，和前面三行兩度涉越的迴繞相比，相對顯得較快；第 4 行又減值到第 5 行，以相同句法來說，句子的長度愈長者一般即愈慢，反之則快，所以末三行是稍快的。

第二段以後，行數才充分鋪展開來，明顯對照出第一段只是輕輕著墨的引言，第二段起才是「正文」。詩人不憚繁瑣地一再迂迴，間接透露此詩主要速度模式之歸屬。特別值得注意的是，第 2 行到第 3 行的「涉越形式」乃二字跨到另外二字，亦即涉越形式的前後兩部分都是二字，而這「二字詞組」在楊牧運用涉越時出現的比例之高，非常明顯。誠然，一旦把完整句子納入涉越中，自然會造就零星、破碎待續的詞語，「阻礙」詩行推進的流速，但被涉越切割出來的片段也有速度快慢問題，比方四字就比二字快上許多，而涉越後產生的二字詞組確實在楊牧多數的緩慢進行中扮演重要關鍵。

以本段為例，第 7—8、第 14—15 行間的涉越都是二字到二字——製造最高「阻力」的分割形式；第 11—12 行間的涉越後半亦是二字。可以說，詩中驅策情思走向的動力速度往往才要奔流，便遭那散佈的二字語阻攔下，欲說還休。加上整段十四行，涉越的部分就佔了十行之多（主要落在第 7—9、第 11—15 行），如此，速度自然一波三折，慢之又慢了。有一點須再稍作說明：楊牧於如此緩慢的進行下仍維持著多層次的細膩，如第 8 行起首「忌諱」二字讓速度猝然收止，第 9—10 行就穿插以平直的煞尾句，動力剛有些轉快，第 11—12 行涉越後半的「飄零」二字卻又掐住速度，不同的是後面接上「逗點」，形成假性終止的感覺，似靜實動，比兩處二字語的涉越來得稍快，而分明又慢於其他的涉越形式，整段的速度因此顯得多變且獨具美感。

**他的色調**

20 →

**飛黃快綠如唐三彩背後綢繆的衣帶**

21 以下四行，無標點、分句，快

自女體釋放了的一條衣帶於甲辰過後 22

神龍初葉（乙巳）那幽茫的年份醒轉 23

兩眼以寒螢之光巡視自己曼長的形象 24

並且深深感到驚訝：「美來自洪荒互」 25 → 突然減慢（互→古）

---

以判斷區分的結果。」見〈新詩緩慢節奏的形成因素〉，《渡也論新詩》，頁 17。

古，是神秘經驗，使人產生恐懼感	26	兩個逗點分隔，慢
有一些邪惡成份——但那是誤傳」	27	破折號，慢
其實除了羞澀以外他再無缺點	28	以下二行無分句，稍快
甚至也不孤僻	29	
雖然他傾向獨居。這一天	30	又逗點分句，慢
他乙乙然游到我跟前，草聲如瀑	31	
<u>隨即擺定一種飛天升沉的姿勢將自己</u>	32	→ 漸慢 ( <i>rit.</i> )
<u>凝固在雕塑品的歷史趣味中</u>	33	
彷彿問起了我的心事，正猶豫間	34	
一葉墜落而音響遽強 ( <i>allegretto</i>	35	
<i>sforzando</i> ) <u>他返身一摔回到</u>	36	→
<u>林木深處——這悲情的</u>	37	→ 破折號，又涉越，很慢
<u>異議份子</u>	38	

第三段只有開頭短短的四個字略顯遲疑，而一過涉越，此後從第 21—24 行起，皆是平直無礙的句子，一句等於一行。顯然這連續四行順流而下的迅疾與前段多層次的緩慢形成強烈的對比。我們可以發現，當速度陡然提升，也即是詩人開始整理他美感經驗的時候。不妨這樣說：第一段的倏忽即逝只提供醞釀的氛圍，第二段才將思緒充分引導至層層相疊卻也綿密緊扣的迂迴脈絡之中，但對於所要「顯示」的美之思索依舊沒有「完整」透露；直到第三段，詩人一改先前欲言又止的吞吐，這才清楚說出他的思感：「蛇」的形象所給予的強烈美感震動；進一步說，詩行推進至此，方才把焦點清楚置放於「蛇」，那幽微天啓的命題<sup>61</sup>。若沒有前面兩段的緩慢鋪陳，此處的思緒就無法被完整引出；而詩人選擇的速度與分句又是讓思感內涵「完整化」的必要手段，畢竟，涉越太過頻繁的段落，委實不利於那些「心得」以充分的時值表達。

<sup>61</sup> 楊牧在〈云誰之思〉一文提及他寫作此段的「思考過程」：「接著我就藉助記憶女神 Mnemosyne 的提示，努力回想，重組那蛇的色調之全部。……何況，美即是我們無從反抗的，勢必北面臣服的那崇高的力，亦即威權，例如初唐神龍朝的終極神似，在介乎龍（甲辰）與蛇（乙巳）的年份裡，將那舞之象付諸動作，以飄揚的衣帶為那女體之美與力作注釋，下定義」，見《人文踪跡》，頁 39-40。觀此引文，我們不難看到楊牧的思索與詩的「速度」變化之間微妙的暗合。

其後即返回原初的慢速，甚至更慢：如第 25—26 行「互古」一詞進入涉越就成爲一字到一字的分割形式：「互／古」，單獨任一字皆無法產生意義，抑止速度的功能大於其他；如第 27 行懸宕的破折號，承接被逗點切成呈現陸續增值的三段的第 26 行，似乎吞吐中已說出什麼，卻在破折號的出現後又緘默，將速度給勒住。這幾行上下引號中的獨白其實仍是對「蛇」之形象的思索，而更抽象化，詩人放棄了第 21—24 行那種快速的表達，將這更抽象化的敘述納入緩慢的進程，是對於那四行「完整心得」的補充。末兩行則如同第一段結尾，以相同分句方式的減值，呈現爲稍快。

第四段始則維持一行內被一個逗點隔成兩截的分句格式，隨後在第 32—33 行的涉越形式中漸慢（*rit.*）。末三行呼應頭兩段第 1—3 行、17—19 行，同樣以涉越的形式表達而漸漸緩慢，甚至還添上個破折號，相對於詞語組合類似的第 17—19 行，多了一次涉越，毋寧就更慢了。

比起在十餘行內精簡呈示「慢→慢」速度模式的短詩來說，像〈蛇的練習三種·蛇一〉這樣分作多段，敘述細節深入的比較長的詩，並不很適合保持一貫的速度從頭到尾，一來篇幅拉長時結構的要求更嚴格，再者緩慢的進行一旦拉得太長，不僅失去層次感，況且也欠缺變化容易陷入單調。楊牧的許多短詩可以單純停留在「慢」的範圍裡推展動力，較長些的詩除了「慢」的層次比短詩更豐富，其間必有一部分以稍快的速度浮現。如〈蛇的練習三種·蛇一〉詩分四段，前兩段全面展現詩人鋪陳「緩慢」的功力，安排出舒緩而有細膩變化的層次，第三段於是從一連串的緩慢進行中拔升，用快速的方式釐清思路，表現完整的情思，末段才又返回原初的速度。

如此一來，我們可以在短詩典型的緩慢模式之外，「相對的」長詩裡觀察到類似的速度架構，然而對應於靈光乍現的短詩，那些較長的詩作不但細膩地推演各種微幅的速度變化，吞吐、遲疑，其間某部分會出現一小段以平直的煞尾句、沒有或甚少標點的完整句子呈現的詩行——這在慢中突圍而出的「快」，通常伴隨某種思感的揭曉、豁然示現，安插在前後一大片盤紆其詞，奠定成爲主要速度的「慢」之間，整體詩行便不致潰散，且又能突顯命題的重點，以及情思流動的程序。

### (三) 由快而慢：陷入沉思的姿勢

楊牧除了在擅長的「緩慢」速度中驅策動力，編理多層次流轉的細膩情思之外，也頗能從相對的速度中求得有濟於「慢」的構成要素，現以〈心之鷹〉<sup>62</sup>為例：

鷹往日照多處飛去	1 以下四行，無分句、涉越，快
沒入大島向我的投影	2
陽台上幾片落葉窸窣	3
像去年秋天刪去的詩	4
<u>而鷹現在朝南盤旋</u>	5 → 朝向二字的涉越，突然變慢
<u>漸遠</u> 。我站起來	6 以下兩行，短句，稍快
面對著海	7
於是我失去了它	8
想像是鼓翼亡走了	9
或許折返山林	10
如我此刻竟對真理等等感到厭倦	11 分句法維持，開始增值
但願低飛在人少，近水的臨界	12 以標點分句，慢
<u>且頻頻俯視自己以駭然之姿</u>	13 → 向二字涉越
<u>起落於龐大的寂靜</u> ，我丘壑凜凜的心	14 長句，標點分句，很慢

這首詩其實非常清晰地表現出另一種速度的模式，其中涉越形式的運用只在重要關節，影響速度的因素主要在於它的分句。**第一段**，每行都採取幾乎相等的字數，造成勻稱而整齊的句式；第 1—4 行每行都是完整的一「句」，在一行等同一句的情形下，意義單位與句法單位沒有互相歧異之處，遂十分流暢；一方面句式已是整齊勻稱的，結合起來就產生極為平穩、明快且迅疾的速度。第一個速度的變化在第 5 行末尾的涉越，是一個朝向二字（即「漸遠」）的涉越。「二字詞組」阻礙速度的流動上如前所述，是極具功效的，而第 6 行於此二字後所接的標點又

<sup>62</sup> 見《時光命題》，頁 8-9。

是時值最長的句號，則飛快般順流而下的前四行到此忽然就止住了（尤其第 5 行和前四行是幾乎相等字數的句式）。之後兩個四字句，回歸前面無分句、無涉越的句法，因字數較少，原本應是更快的速度，然而緊鄰著一個很慢的涉越形式，速度受到影響，只能算作「稍快」。

此段基本上每行都順流無礙，唯一變慢的部分在靠近段落收尾處，那時「快」的速度感已經建立，突然加以拗折，旋即返回原速，不但沒有改變整段的速度，還起了提示未來動力趨向的作用。那涉越的句子：「鷹現在朝南盤旋／漸遠」，隱隱觸及主題，似乎有些思緒要預備進入了——詩人就此暫止，又回到順暢的煞尾句，繼續他淡淡的敘述。整段所寫且均是單純而不枝蔓的動作，與平穩的句式如此合拍。

**第二段**，第 8—10 行彷彿有些要返回上段那種整齊、平穩句式的傾向，但沒有。從第 11 行起句子雖仍是煞尾句模樣，而幅度已開始增值。在相同句式的狀況，字數愈多者因佔去愈多時值，我們「通過」那長句所需的時間也較多，速度自然變得稍慢；第 12 行加入逗點分句後，行內字數又和上一行幾乎等同，因此可以確定詩的動力進行至此已是緩慢的了。而第 13—14 行若視為一組，句式規格便與第 11—12 行相同（前一行沒有逗點分句，後一行有），兩行之間卻多了個涉越，於是在已經緩慢的情形下，又添入一個阻擋動力推移的因素。則，與前段大抵平順暢流而顯「快」的速度相對，此段以第 11—14 行作為句式呈現的核心（前二後二各可視為一組，後者又呈現為前者的「增值」型態，也即是耗去更多的時值，減緩速度），愈來愈慢。

綜合觀之，分句法的前後差異，確實更大幅度地影響速度的快慢，第一段幾乎皆由平順見底的煞尾句構成，且句度長短字數相近，呈現為穩暢而「快」；第二段以相對較長、停頓較多的句式為主軸，呈現漸次轉「慢」的速度。回到「心之鷹」的題旨，第一段隱約有即將觸及的趨勢，而終究靈光一閃，蓋由於那種相當整齊、均勻且直探到底的句式，並不適合完整表述思緒進行與移轉的諸般複雜變化（在此，也只在第 5—6 行之間稍事涉越，點到為止而已）；非得到第二段，詩人以逐漸增值的句式，先後插入逗點「分割」詩行，並在最後關頭給予涉越，我們才終於看見那關於主題的思感過程有了完整的呈現（即此段的核心敘述：第



11—14 行)。

〈心之鷹〉這首詩之所以清晰地表現出「由快而慢」的速度模式，在於它前後兩段句數相同，而句式前者整齊勻稱、後者參差頓挫不一，速度就明顯地前快後慢，產生極鮮明的對照。另外，針對主題的敘寫，從不露痕跡的平直詩行，到正式以逗點分句、用涉越給流動增加阻力，因之停頓、凝滯——這種「由快而慢」的速度模式恰好呈現一種趨於緩慢，爲了完整搜索思感內涵而「逐漸陷入」的，沉思的姿勢。

#### (四) 由慢而快：情思醞釀的過程

從較快的速度中可以汲取出相對於「慢」的敘述動力，適合詩人切入他那尚未(或不願)明確成型的思緒，而終究復歸於慢，表達了陷進沉思的姿態。然則，對他擅長的速度有所助益的「快」還不只此端，快速的動力還能以另外的方式加入他緩慢的「速度構成」。此處以〈代賤〉<sup>63</sup>這首層次井然的詩作爲分析對象，表明此一模式的實質內涵：

然後天地開始擴大	1 以下二行分句減值(8字→7字→2字)，慢
觸及一些些海礁，島嶼	2
以小波浪翻浮之勢	3 以下二行分句減值(8字→6字→3字)，慢
在晦暗不透明， <u>深深的</u>	4 → 朝向三字涉越，更慢
<u>戀慕裡</u> ：心是宇宙的倒影	5
我們尋找隱喻， <u>讓斥候</u>	6 → 逗點分句，向四字涉越，更慢
<u>繞道而行</u> ， <u>愛與恨逆流</u>	7 → 逗點分句，向二字涉越，止於句點，很慢
<u>繼之</u> 。遠山柔和地傾斜著	8 以下二行相同句式整行減值，稍快
一海鷗優遊	9 以下二行分句減值(5字→4字→2字)，稍慢
鼓翼向前，俯襲	10
又一隻海鷗以同樣的決心	11 整行增值，沒有標點分句，快
這是完全可能，可擁有的	12 逗點分句，慢

<sup>63</sup> 見《完整的寓言》，頁16-20。

此刻當水氣悠悠蒸發	13 以下五行，無標點、涉越分句，快
並且在我們身上附著	14
左前方日光閃爍	15
碰撞雙雙眩暈的眼	16
如掌心拊擊剎那	17 以下二行分句減值（7字→3字→3字），慢
淚在臉頰， <u>風吹過</u>	18 →朝向二字涉越，更慢
<u>欄杆</u> ，血汜濫上心頭	19
雨淋濕了陽台外開花的枇杷	20 整行增值，無分句，快

**第一段**逐漸進入極緩慢的速度：第 2 行末尾加入逗點，切出一個二字詞組：「島嶼」，雖未向後涉越，但第 1—2 行每個分句（或詞組）的字數不斷減值（然後天地開始擴大→觸及一些些海礁→島嶼），速度已愈來愈慢。第 3—4 行又和前面兩行一樣分句呈現持續減值，且第 4 行還向第 5 行的開頭三字涉越，接著一個冒號，則第 1—5 行不妨視為一個單位，第 3—5 行且比第 1—2 行更慢。第 5—8 行（到句點為止）另成一單位，而第 6—8 行皆有標點將一行詩隔成兩個小句（或詞組），這不斷的標點分句又是因連續的兩個涉越，句子之必然被分割。比起第 1—5 行非關涉越的單純分句，第 6—8 行因連續涉越而來的分句，速度就更加遲緩，那個明顯的句點也加重了使動力凝滯的「阻力」。第 8—9 行同屬煞尾句式，呈現減值，原本速度變快了，可是第 9—10 行內分句又持續減值（一海鷗優遊→鼓翼向前→俯襲），把速度再度變慢，拉出張力，接著即以沒有標點分句、直接順流而下的第 11 行快速結束此段。

**第二段**，與前段末行相比，第 12 行以逗點分句就使速度突然慢了下來，有另起一段的意味，接著第 13—17 連續五行就是它所要引出的新局：句式皆屬無標點介入的煞尾句，字數幾乎相等而整齊，進行十分平穩、速度快，從容完整地敘述了一段發展的事件（效果非常類似〈心之鷹〉第一段前面四行）。卻因第 18 行的逗點插入，並且向第 19 行的開頭二字涉越，則第 17—19 行表現出愈來愈慢的傾向；不過，若以第 19—20 行來看，則是同屬煞尾句式的增值，就把那逐漸慢下去的動力扭轉過來，變成以迅疾的速度收結。

上面兩段分開來看，第一段的速度主要是由三個涉越所主導的慢速出發，在

最後一行完整探底的快速句子收尾，由慢而快；第二段雖然首尾皆有個緩慢的要素，畢竟中間五行的主體構成仍然偏快，甚至最後一行也是個長長的沒有標點的完整句子，速度由慢到快，而快的部分比起前段所占的比重更高。因此，這兩段裡頭就已經呈現出「慢→快」的關係了。

靜默，我反覆 <u>整理著</u>	21 → 以下四行連續三個涉越
<u>一兩個句子：惟靜默</u>	22 → 以上二行分句減值（6字→5字→3字），慢
<u>中鬱鬱想開口說話而</u>	23 → 以下二行涉越，但無分句，稍慢
<u>終於無言放棄最美</u>	24
然後想到若是這樣坐下去	25 以下五行無標點分句，由快而稍慢
在一個慵懶的午后	26
面向渾同一色的海與天	27
<u>水鳥的呼聲偶然</u>	28 → 以下五行，先涉越，後加入標點，慢
<u>自小碼頭那邊傳來</u>	29
你眨眨眼， <u>欠身追索而</u>	30 → 以下三行屬於同一句，分成三行，很慢
<u>水鳥不知去向</u>	31
已經	32 倒裝，很慢
所以你最美， <u>靠在</u>	33 → 行內減值，向後涉越，慢
<u>溫暖的座椅上</u>	34
如此安寧，放心，入迷	35 以下三行愈發增值，以行為單位，稍快
沒有任何盤算。 <u>惟意志</u>	36 → 向後涉越的張力，稍慢
<u>在完整的寓言裡</u>	37 以下四行（除第39行）皆稍快
與激情並騎奔馳過山川	38
過風雨，日照，月光	39 逗點分句，稍慢
過饗宴和橫逆為最美， <u>在</u>	40 → 末字張力大，稍止
<u>一本插圖的大書裡</u>	41
是前衛的旌旗和盔甲	42
或者相逢在低垂的簾櫳後面	43 以下三行減值，漸快
久久對看	44
沒有傷感	45

第三段開頭就是連續四行的涉越，由二字分句（即「靜默」）發軔，提示緩慢的可能；第 21—22 行因分句持續減值，愈來愈慢；第 23—24 行雖也有涉越，但行內沒有分句來切割，就從很慢的速度中提升些許，達到稍慢。接下來三行則是沒有標點、亦無涉越的煞尾句式，動力遂順暢了起來。只是，第 28—29 行看似平順亦無標點介入，實則為一個拗折的涉越句，復又開始緩慢；第 30 行到本段結尾三句之間插入逗點，且算是一個完整卻以三度涉越呈現的「一句」，再者，第 32 行實際上是從第 31 行獨立出去的副詞，變成倒裝的樣貌，這些因素綜合起來，速度非常地慢。

第四段以緩慢的速度開頭：第 33 行末尾涉越前半部的二字詞組很能將動力凝住，然後才向下一行涉渡；到第 35 行被兩個逗點分隔成四、二、二字的片段，雖未向後涉越，本身已經因標點的插入而緩慢；以句式長度來說，第 35—37 行可視為逐行的增值，在相同的分句狀況（皆有標點介入、分割詩行），應有微幅的加速，但 36 行末尾的涉越又把速度調回此段開頭的緩慢，所以，第 33—37 行在速度上可算同一個單位段落。此後直到第 40—41 行下一個涉越出現之前，其間除了如同被逗點分割成三塊的第 35、39 行有稍慢的傾向，基本上句度大抵等長，依舊維持在稍快的範圍內。過了第 40—41 行，這最後一個張力頗大的涉越（因為第 40 行末尾的涉越前半部只有一個字：「在」），相同的煞尾句還微幅增值，到第 43 行臻至頂點，隨即減值成四字，以很快的速度。

此詩不僅前兩段共同構成一個「慢→快」的速度狀態，且後面兩段亦有類似的關係存在。第三段首尾俱慢（而結尾的分句和倒裝尤其慢），而中間以平直的煞尾句法呈現者，亦佔據全段五行之多；第四段除了三個分散出現的涉越形式，以及兩行被零碎切割的句子，在最後五行皆採取直探到底的句子。拿這兩段相較，第三段因首尾慢速的句子更加集中，而第四段分散的緩慢字句到最後的結尾則是一律被完整的煞尾句沖淡，在關係上亦呈現為「慢→快」的變化。

從完整的動力發展來看，第一、二段在快要結束之前，都有個長長的漸慢歷程。如首段由減值、標點分句、涉越形式造就的三個不同層次共構的「緩慢敘述」（亦即第 1—5 行→第 5—8 行→第 8—10 行），只是為了引導出這一句完整的「判

斷語」：「又一隻海鷗以同樣的決心」，而這平順又流暢的長長一行，化解了先前破碎的，遲疑吞吐的詞句（那些曲折的提示，諸如「在晦暗不透明，深深的／戀慕裡」、「我們尋找隱喻，讓斥候／繞道而行」等）；第二段承前段而來，思緒的脈絡持續鋪陳，整體速度卻加快些——前段已經表述了部分的題旨，此段不再用同樣的速度反覆迂迴，而選擇以較直接的語句透露更多的細節。

若拿第三段和以「慢」作為主體構成的第一段相比，前者的涉越句集中在頭尾，且被比重較高的煞尾句給提高速度；後者則自始至終都以平均的涉越形式或標點來分割詩行，整體而言，第三段的「慢」其實比第一段稍顯「快」些。在第二段幾乎把句子線條完全拉直，並以更明快的速度彰顯題旨的情形下，第三段把速度再度往慢的一端稍稍調整，末三行更將速度拉到不若首段那樣東拐西繞的緩慢，可扼住第二段瀕臨直言無隱的流暢。那麼，第四段以「所以你最美……」開場，通過第二個涉越，隨即導向第 37 行以後更加順暢、幅度更大的「快」。第 37 行「在完整的寓言裡」<sup>64</sup>之後以迅疾而略有起伏的速度表述的種種，遂如此清晰，且不致過份唐突——因為經過前面三段慢而跌宕的行句，串接成一段有機合理的詩思。

## 二、以涉越的緩急展現詩思的進程

根據以上分析，楊牧詩的速度模式顯著者約莫可歸納為四種類別：由慢而慢、慢中見快、由快而慢、由慢而快。前面兩種模式乃根基於「慢」：其一，於精練的詩句中，規劃微妙但仍可察知的速度流變，慢，卻自具層次；其二，在比較開展的篇幅裡，益發深刻挖掘豐盛多姿的緩慢效果，且必於一片慢速轉動的詩行之間，突出片刻乍現的快速。後兩種模式以「快」作為參照的速度標準，由快入慢，表示由流動趨向凝滯，乃是從搜索到進入沉思的姿勢；由慢到快，則有一段持續堆疊、鋪排的歷程，等待情思的醞釀完整，便以暢達的敘述句展現出成熟的結果，然則，二者皆是以慢作為速度的基準，再進一步從參照的「快」中突出

<sup>64</sup> 這恰好是楊牧第十一本詩集之名，在該書的後記，詩人嘗試以言語說明：「天地之大，無物無事不可為我們的象徵，而且應該都是綿密渾成的。此之謂『完整的寓言』。」頁 152。這可以對照此詩第 40—41 行「在／一本插圖的大書裡」的具象表示，相對於現世的另一個世界，唯語言文字生滅，體現了「詩之從無到有的過程」，亦見頁 152。

「慢」的價值與份量。楊牧曾說：

唯有詩的形式能同時儲蓄內在無窮的潛力，並屢次於轉折之際不妨害它次第展現我指定，選擇的題旨，隨我心之所欲，設想這其中值得層層剝開的，美學或道德的礦苗以發現火燄，和珠玉。<sup>65</sup>

在緩慢的速度中，誠如引文的關鍵詞：「屢次」、「轉折之際」、「次第展現」、「層層剝開」，迂迴進程，逐步揭示其思感，都是詩人習慣在文本中以之體現動力的具體表達方式；詩固然不能出於直言無隱、毫無折曲韻致的平板節奏，但單論轉折「形式」的工夫，楊牧特別擅長透過大量涉越的使用，造成跨越數行的極為綿延的句子，長短錯落，一點一點逐漸揭露他所欲指陳的題旨核心。

說到底，上述四種速度模式，依然是建築於「緩慢」的速度之上，以慢為本，繼而開展有著參差對照、層次細膩的細部差異型態，即所謂自成理路且獨特的「慢板的美學」<sup>66</sup>是也。

## 第五節 小結

詩和音樂一樣，二者皆由先後次第浮現的語字或音符構成時間性序列，並且，此序列結構的表現合乎該藝術領域的語法邏輯，遂產生意義。當然，誠如李維斯陀（Claude Lévi-Strauss, 1908-）所說，音樂中沒有語字（words），音樂最基本的單位材料是音符，音符的組合即是「語句」（sentence），一段旋律性的詞組。<sup>67</sup>這也即是音樂從來無法明確表述一段清楚的「意義」的原因，但音符有機的結合成為「樂句」、各類特殊的音樂結構造就所謂的「音樂語法」，何故？蓋音符的組構透過輕重、濃淡、緩急等變化相連，確實能表現某種合乎人類情感流動的狀態，像米蘭·昆德拉（Milan Kundera, 1929-）所言：

<sup>65</sup> 見楊牧：〈抽象疏離：那裡時間將把我們遺忘〉，《聯合副刊》，2004年12月28日至31日。

<sup>66</sup> 這術語乃借自楊牧〈唐詩舉例〉一文，云：「李白詩節奏快速，這是不爭的事實。當然這並不表示李白不懂『慢板』的美學……」見楊牧：《失去的樂土》（台北：洪範，2002年），頁166。

<sup>67</sup> 見李維斯陀著，楊德睿譯：《神話與意義》（台北：麥田，2001年），頁86。

在抒情的成份裡，音樂能夠比詩歌再往前走一步，因為它能夠抓住內心世界最隱密的起伏，這些起伏是言語到達不了的。<sup>68</sup>

「內心世界隱密的起伏」呈現為一連串高低、輕重、緩急的起伏樂音，是出於相互關連的音符之間的延續性的運動，出於一「有指向性的力」，這音樂的動力，是它本質中極為關鍵的構成因素。如前所述，詩語言亦在時間序列中取得意義，亦即從字與字、詞與詞、句與句的相互關係中，感知那推移、延續的「力」的動態，而語言本身則必須出於有機連結，並合乎詩的語法敘述邏輯。詩語言於動力中體現另一度的時間軌跡，我們在其間進行思考、有所感應。詩的音樂動力即是語言極為內面的本質意涵——形式與內容無法輕率割裂的音樂性。

詩，作為語言的延續性時間結構，動力因而於其間萌芽；有了動力，才有力度的強弱、織度的疏密、速度的快慢等「先後次序關係」的組合變化；這些組合在楊牧的詩中，則各有獨特的構成意義：一、動力呈現於力度，以「功能詞」為關節樞紐，是敘述從特定指涉的一點出發，經過擴散、暈染，最後意旨逐漸穩定清晰，由弱到強的一段歷程。二、動力呈現為織度，以「動機」的聚合離散為主軸，是思緒從蔚然齊備的素材陳列起頭，經過中間各種屬性的動機之間的統整，剔除浮渣後而得到的完熟概念，亦即動力由密集中啓程，經過摸索整合的稀疏樣式，進入完熟的密實。三、動力呈現為速度，以「涉越形式」及其連帶的換行、標點分句為主要面貌，表現屢經轉折的詩思，於緩慢中漸次揭示所設定的題旨。

---

<sup>68</sup> 見米蘭·昆德拉著，翁德明譯：《簾幕》（台北：皇冠，2005年），頁103。



## 第四章 楊牧詩的音樂空間

- 第一節 音樂空間的界義
- 第二節 涉越形成的空間及其深淺遞變
  - 一 意義的同時疊合
  - 二 空間的深淺遞變
- 第三節 並置形成的空間及其重現
  - 一 內涵義的突顯
  - 二 並置的詞語
  - 三 互相滲透的質素
  - 四 空間的重現
- 第四節 小結





## 第四章 楊牧詩的音樂空間

### 第一節 音樂空間的界義

音樂是最常被稱為時間藝術的一個代表，其中能否有「空間性」落腳的痕跡？如同朗格的觀察：「在技術文獻裡，時常有些資料涉及音樂空間，它們並非單純的比喻，音樂中確實存在著創造出來的空間幻象。」<sup>1</sup>空間性畢竟是從屬於音樂的第二層特性（第一層是時間），自然比較不容易察知，但可以肯定音樂空間並非虛妄的空想。從根本而言，阿恩海姆以為「時間維度不具有任何自己的感覺中介」<sup>2</sup>，很能精確道出我們感受像音樂這樣的時間藝術時，所必然採取的感覺方式：

確實可以肯定，從時間形態向空間形態的轉換會發生。尤其在視之為以同時性來替代歷時性時是如此。……為了將一個事件作為一個整體來理解，必須對它作同時性的概觀，這意味著通過空間和視覺來進行。<sup>3</sup>

當然，時間藝術不僅只音樂一端，但它所表現的時間性最突出、搶眼，因此音樂由「歷時性」向「同時性」的特性轉換之時，我們更能體會那看似飄忽閃現的「同時性」是怎麼產生的。一陣音樂流過，頓時杳渺無踪，唯一能夠具體掌握的，就是以五線譜捕捉，冷凍一顆顆音符的「樂譜」；在譜面上，我們能看見每一條樂句的走向、以如何的力度和速度呈現、諸多動機如何織就了主題等細節，訓練有素的聽者更熟稔於用耳朵捕捉這一切變化，那可辨識的整體結構。

比方說，我們記住樂曲「先前」出現過的一個樂句，並與「現在」再度出現

---

<sup>1</sup> 見《情感與形式》，頁 136。

<sup>2</sup> 見〈對空間與時間的一個規限〉，《藝術心理學新論》，頁 120。

<sup>3</sup> 同前註，頁 110。

的該樂句連結起來，將此重複納入「結構」的概念去理解，則此「歷時性」的音樂就成為包涵「同時性」的空間。「前」、「後」的概念唯有在空間中才產生「關係」，畢竟單音孤掌難鳴，次第發生的樂音才串成可感知，有意義的整體（最簡單者如動機，極繁複者如多重對位的複音織體），進一步被感知為整體「結構」，進入空間的範疇——我們如何能思想「結構」而不通過「同時」掌握兩個以上的有機構成要素？正是音樂得以由「歷時性」轉向「同時性」，音樂空間才有存在的大前提。然則，詩中也有音樂空間嗎？

此處必須先討論詩的「空間」究竟所指為何？石計生認為楊牧的詩作擅長開展「詩的內面空間」(Poetic Inner Space)，而此空間乃是「不被眾人干擾的聖地，處女地；意象在其中流連、孕育、發酵，隨時準備在柏拉圖所謂的 Marria 神恩賜靈感時，沉澱成象徵。」<sup>4</sup>又或者作者於第二篇談楊牧的論文所提及的，班雅明的「印象空間」(space of impression)，簡言之是「揉合主體與客體的印象交疊之浮水印創造詩的烏托邦。」<sup>5</sup>二者所說的空間實為同一個，只是「印象空間」更清楚地解釋是詩人出入於現實與現實之外捕捉到的印象片段，甚至沉澱為象徵，如同由許多細節交疊完成的一幅馬賽克鑲嵌畫，充滿顏色與光彩<sup>6</sup>，造就出詩的內面空間，「意象在其中流連、孕育、發酵」，這樣的空間當然是自足於詩的，凜凜然不容現實侵犯：

文字的進行受制於時間，形象展現空間，詩的意象正是以時間性的文字呈現空間性的形象。<sup>7</sup>

簡政珍這段說明頗能「還原」石計生以形象化的方式描述出來的「詩的內面空間」，那空間之所以內在，因為它只能發生在詩的字句行間，但又無比寬廣，通過語言塑造意象，並在那意象接合成的有機網絡裡展現另一度空間，即「以形象展現空間」，也就是說，這空間的主體以詩的語言作為素材，用特定的藝術手法加以組織，使語「意」所指涉的形「象」躍然紙上，我們在詩行流逝中感知那「意

<sup>4</sup> 見石計生：〈布爾喬亞詩學論楊牧〉，《當代台灣文學評論大系：新詩批評卷》，頁 376-377。

<sup>5</sup> 見石計生：〈印象空間的涉事——以班雅明的方法論楊牧詩〉，《中外文學》第 31 卷第 8 期，頁 239。

<sup>6</sup> 同前註。

<sup>7</sup> 見簡政珍：《詩的瞬間狂喜》，頁 221。

象」，並於積極的想像中將之連綴成一獨立的「空間」。

這樣的「詩的空間」自然是出於語言意象的結合，可又「不完全」停留在詩語言本身，而更重視那些延伸出去的，由語言指涉的意涵所框定的圖象，及其構成的空間整體，如葉維廉所說，語言文字彷彿是一個指標、一種符號，「或化作一支水銀燈，把某一瞬的物象突然照得通明透亮」<sup>8</sup>。這並不是指詩的空間可以脫離語言表現去侈談內容，而毋寧是，上述的空間較側重於「通過」語言觀照詩中意象所組構，連接起來的世界，以及這些形象所涵攝的意念。但詩的空間還有另一個較少被關注的部分，在此，詩語言的「形式本體」自有其相對應的意義。我們不妨說，詩的空間有兩個不同意涵的層面，本文即將展開的音樂空間，即隸屬其中相對來說更傾向「語言形式」的空間。

詩人務求創造「經驗」的外觀，感受和記憶的事件的外貌，並把它們組織起來，於是它們形成了一種純粹而完全的經驗的現實，一個虛幻生活的片斷。……生活的幻象是所有詩歌藝術最基本的幻象。<sup>9</sup>

朗格的這段話很能點出「詩的空間」的本質：我們在詩中所體驗到的空間幾乎可以等同所謂「生活的幻象」。依照朗格的理論，每種藝術都有其本質幻象，詩的幻象則在於藉由語言意象所構築出來的「現實」——另一度存在於現實之外的「真實」世界，充分發揮了語言最擅長的表意功能。

不過，「詩的」語言非但保留了媒介的「述義性」，也趨向於表現如同音樂那般極端「形式／內容」合一的藝術效果，亦即，「詩的空間」通過語言去追索那延展出去的另一度世界，而「詩的音樂空間」固然也著意那擴充成爲外於現實的另一度存有，只是追蹤的焦點卻在語言的「形式」本體，諸如每個字音／義的整體表現、字和字聚集成詞句、其間的種種組合排列，是音樂般「形式即內容」的整體形式，呈現出一種詩的音樂性空間。也不妨這麼說：語言文字組構成詩，由主體出入於經驗世界所獲的印象材料，其指涉意義的範圍若有有機的連結，自然產生所謂「詩的空間」；而語言組構的形式本身，則另有一空間意涵，是屬於音

<sup>8</sup> 見葉維廉：〈語言與真實世界——中西美感生成的基礎〉，《比較詩學》，頁 108。

<sup>9</sup> 見《情感與形式》，頁 242。

樂性的。

就藝術的媒介本質來說，音樂與詩當然有不少分歧，則「詩的」音樂空間不會是「音樂的」音樂空間也是自然之事，只是二者之間畢竟還有不少共通相連的血緣臍帶，本文之所以將語言形式本體所蘊含的空間稱為「音樂性」的，便在於這空間與音樂裡的空間如此相似，因此，透過對「音樂空間」概念的說明，移置於詩中那特殊的空間，就更容易了解其實質內涵。高友工在探討中國古典詩的對仗時，曾援引音樂學家朱克坎的音樂空間理論，高氏由此思考「對仗」的意義，認為「律詩的形式正代表一種文字形成的空間架構」<sup>10</sup>，這與本文所採取的方向固然不完全相同（本文把更多目光投射到發自內蘊的外在語言形式），但也成為轉化該音樂空間理論，用以鑑照現代「詩的」音樂空間時的思考助力。

然則，詩的音樂空間其具體的內涵為何？既然也稱作「空間」，其中必然有可以具體把握的「細節」。「詩的空間」是針對詩中每隻意象輻射出來的形象意涵，與其整體關連共同建構出來的，外延指涉的世界，其空間即是透過意象於詩中佈置的方位關係而確定；「詩的音樂空間」則更直接把注意力放置於語言形式，或者說，詩的音樂空間透過語言形式而發生，那麼，詩用怎樣的語言形式表現此一空間？正如同音樂空間的次序（order）體現為三和弦（triad）、音階（scale）、八度音（octave）、合奏（ensemble）等基本單位，「詩的」音樂空間也有藉以構成的基本語言「形式」（如本文一再強調的，不能視為「純粹」外在的形式殼子），包括：一、涉越形式（enjambment）<sup>11</sup>及其連帶影響的分句型態，二、並置的詞語，於相近而具有對等關係的語法結構中同時存在。必須附帶說明的是，「詩的音樂空間」藉以顯現的基本形式，與「音樂空間」的構成要素並無完全對應的關係，如在論述時加以援引，主要仍是為了說明詩語言的音樂空間如何化成。

## 第二節 涉越形成的空間及其深淺遞變

---

<sup>10</sup> 見高友工：〈中國語言文字對詩歌的影響〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 194。

<sup>11</sup> 此術語為楊牧的譯法，相關說明可參見第三章註腳 56。

## 一、意義的同時疊合

在前面一章討論動力的「速度」時，曾經就涉越形式所帶動的句法、標點運用等變化作為核心，觀察楊牧的作品往往以不斷的涉越，形成多層次而緩慢的主要速度模式；但這形式還有另一個開展的可能，即其內部所蘊含的空間。我們知道，詩的動力在字與字的延續關係中產生，並促動整首詩於另一度相異的時間序列裡流動，如涉越形式即在楊牧詩中對時間形成一種「折曲」，如余光中的觀察：「葉珊的詩，落筆便作滿紙雲煙，不讓杜步西獨步西方。他的句子純以曲線構成，很難拉直成散文。」<sup>12</sup>「曲線」當然是概括式的講法，但楊牧擅長調節的涉越句法的確有獨到之處，這折曲的變易也帶出隱含的內在空間，是專屬於詩人手筆的。以下先將〈池南茗溪二〉<sup>13</sup>原詩的前三行「拉直」，取消涉越形式，使之成為「直線」式的詩行：

再來的時候蘆花裡有黃雀出沒的痕跡  
穿越時空在湖水表面輕聲撞擊  
彷彿從未曾具象成形

如此排列，最明顯的差異就是行內的逗點全部消失了，從而每個句子（以此方式排列每一句就等同每一行）的末字都突顯出詩人乘著韻律之流所佈置下來的韻，成為韻腳[ yi ]，最容易被感知詩行在如此安排中「持續向前」的動勢。但楊牧決定的詩行排列格式並不是這樣的，他選擇了「曲折」的跨行，以字句的片段一再涉越：

再來的時候蘆花裡有黃雀出沒            1 。→，  
的痕跡，穿越時空在湖水表面            2 。→，

<sup>12</sup> 見余光中：〈在水之湄〉，《焚鶴人》（台北：純文學，1983年），頁166。

<sup>13</sup> 見《介殼蟲》，頁116-118。詩前有題意的註解：「Partita per Violoncello」，為大提琴的變奏組曲，所指稱者應是巴哈（J.S.Bach, 1685-1750）寫給小提琴獨奏的三首partita。在楊牧的《星圖》（台北：洪範，1995年）中有如下的句子，可以參照：「唱機上擺著一張J·S·巴哈的變奏組曲集，D小調，B小調，和E大調三首partita，反覆地持續放著，輪流來回，在乾燥得幾乎顯得稀薄的空氣裡，以無窮盡幻化的聲調，盤旋環繞，轉動，逸出，升高，挫折，墜落……企摩蒼天以上一極高的層面，稍縱即逝的一點……，小提琴的絃音充斥我的工作間。」頁21。此處標明為大提琴，只是演奏樂器的編制不同而已。

輕聲撞擊，彷彿從未曾具象成形	3
維持一種永恆的虛構，我們懷抱的	4 →
未知，如露水凝聚孤懸的葉尖	5
期待子夜陰氣上升以接近幽黯的魂靈	6
飄向月光褪色的水域——乍醒的花萼	7
復活的草子，毛茛滲流	8 ◦→，
少量的毒液將你催眠，超越	9 ◦→，
神志且以拔高看見我的小船雙槳	10 ◦→，
在野生蓮葉間簸盪，霎雨隨風打落	11
閃電倏忽喧歷如蜈蚣的手勢	12
鐘口震顫，車轂顛覆——看見	13 ◦→，
有明亮發光的植物佈在水裡	14
黃雀領先穿越折斷的倒影飛臨	15
遂降落一格而更多羽類	16 ◦→，
也隨後集止圍水相呼：蘆花	17 ◦→，
過去那邊輕聲撞擊著船底	18
是未來正虛構著	19 ◦→，
現在的痕跡	20

以千迴百轉的語法，呈現為紛至沓來的意象，也難怪須文蔚說「讀者或可以聆聽音樂的態度，單純地放縱心靈沉浸詩行的文字、音韻、色彩、動作或聲響中，未必要強解其意義。」<sup>14</sup>不過，此詩並非放逐意義的純粹感官書寫，如果只停留在單純的文字聲色表面「刺激」，不免錯失詩人內在理路開展的深度了。始終貫穿全詩的涉越形式一再搖曳，本文以為這其中拖引出的音樂空間，才是更進一步了解此詩的關鍵所在。

詩例中凡於一行之末有向後面詩行涉越的情況，除了以箭號（→）表示詩句待續，還加上句點和逗點，變成「◦→，」的圖示，也就是說，閱讀到某行末尾，尚未涉越到下一行之前，意義的解讀就僅止於該行以內（即便就全詩而言該句是「不夠完整」的），讀者的目光以及思感在此暫駐，輕輕標示一個句點，如〈池

<sup>14</sup> 見須文蔚：〈深刻與多樣的抒情聲音〉，《中國時報》E2 版開卷周報，2006 年 5 月 29 日。

南老溪二)第1行「再來的時候有黃雀出沒」,獲得的重點是具象的主體「黃雀」,以及這主體所呈現出來更清晰的動作:「出沒」,該行至此收束,因而我們獲得的訊息化約後即為「黃雀出沒」此一動態形象。只是,該行猶未真正結束,還等著前進到下一行,因為仍待涉越之故,句點就轉成了逗點。涉越之後兩行合看,第一個完整的「句子」(不是行,是句)方才呈現全貌,頓時,讀者所感知者從「黃雀出沒」擴大範圍成「黃雀出沒的痕跡」,從主體的「動態」飛越(出沒)到動作消失後留下的「靜態」印痕(痕跡)。單是這樣一個句子跨過兩行,在時間之流的暫止與再度啓動之間,已經有兩層意思前後交疊在同一句之內了。

這兩層意思雖然一前一後,在該句的涉越之前與之後陸續萌芽,然而讀者在閱讀時仍舊將此二者自動連結起來,視為一個句子述說的整體意念,產生的多義性現象,實則是對於詩的時間性流程的「逆動」,歷時性被減弱(注意,並「沒有」消失),同時性卻增強了,我們同時掌握兩層意涵,於同一個句子裡,就像音樂空間通過和弦的型態,顯示它自己的基礎單位:

同時發聲的音符並不會聚合成一個混合的音調。……仍然以不同的音調被聽見。……不同音符同時作響的結果不是一個混合的音——舉例來說,一個音符在互相關涉的幾個音符之間——到底不是一個音調,而是一個和弦:一個嶄新而特定種類的物事,那些聚合在一起組成的要素並不會在新的個體中消失而不留下蹤跡,卻保留了它們各自的個性,有聲地——這事實精確表現出這物事的特徵。<sup>15</sup>

在音樂空間,「同時發聲」的音符(而且彼此關涉,出於有機的連結)不會變成一個混合的「音」,而是一個「和弦」;每個音符既保留住自己的個性,又聚合成為一具有嶄新特性的複合體——以和聲(harmony)的面貌呈現,以史克里亞賓(Alexander Scriabin,1872-1915)的第六號鋼琴奏鳴曲,作品六十二(Piano Sonata

---

<sup>15</sup> 見 Zuckerkandl, Victor. *Sound and Symbol*, p.298-299.原文為” Simultaneously sounding tones do not run together into a mixed tone.…… they remain audible as different tones.……the result of the simultaneous sounding of different tones is not a mixed tone—for example, a tone lying midway between the tones involved—is not a *tone* at all, but a *chord*: something of a new and peculiar kind, characterized precisely by the fact that the elements whose coming together make it up do not vanish in the new unity without leaving a trace, but preserve, audibly preserve, their identity.”本章凡引用此書之處,中文皆為筆者自譯。



No.6,Op.62) 爲例：



我們聽到的是第 1 小節由降 B、B、F、升 C 四個音共同構成的和弦，色彩十分詭魅，這四個音各自的音高特性並未因連結成和弦而泯滅，反倒由於同時發聲，使它們各自的屬性皆得到強化，每個被挑選出來組合的單音都有其所在位置（音高）的意義。回到楊牧的〈池南老溪二〉，第一「句」因涉越的緣故，在極短的時間內先後造出動態形象和靜態物象兩層意涵，於感知上卻是同時同步的，納入「再來的時候蘆花裡有黃雀出沒／的痕跡」這一整句裡。像是分辨和弦的每一個音，我們感受到這一句詩的兩層意義；宛如聽見和弦的整體，我們直接感知這句詩產生的多義性狀態，亦即音樂空間的表現。

## 二、空間的深淺遞變

不過，上述詩句呈現出來的僅是全詩音樂空間的「一角」，若要獲得楊牧詩音樂空間的運用模式，則必須找出其他句子內蘊的空間，並整體合觀。我們可以將連續出現的涉越形式視爲一個單位，如此，「第一組」在第 1—3 行之間：第 1—2 行所含蘊的兩層意義已如上述，第 2—3 行也有基本的兩層意涵，「穿越時空在湖水表面」爲其一，強調那動作導向的地方（湖水表面），可是涉越之後又將意義的界限給往外推，擴大成爲：由此一動作（穿越時空）導向的彼一動作（輕聲撞擊），但「穿越時空」的主體是什麼？這四個字上頭有一個逗點隔開「的痕跡」三字，讀者必須再次「回溯」到第 1—2 行的那一句，則這兩個涉越的連接之處也產生兩層重疊的意義：可能是（什麼的？）「痕跡」穿越時空，也可以是「黃雀出沒的痕跡」穿越時空，而「穿越時空」以後又導向兩種結果（偏向「湖水」或是偏向「撞擊」）。就這樣，在此詩開頭三行，讀者不斷地停下時間性的節奏，在一面前進之時又一面回溯，同時感受這攤開的一切意義，並藉由「前」、「後」要素的同時掌握，取得音樂性的空間。

為避免敘述繁瑣，以下將全詩依涉越形式持續的行數為一單位，進行分組，並演繹其中可能展開的意義（展開時為求意義的表述清晰，不見得都按照原詩的分句或標點方式），加以列表呈現：

涉越的組別與行數	可能開展的意義
第一組（1—3 行）	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.再來的時候，蘆花裡有黃雀出沒</li> <li>2.再來的時候，蘆花裡有黃雀出沒的痕跡</li> <li>3.穿越時空在湖水表面</li> <li>4.穿越時空在湖水表面，輕聲撞擊</li> <li>5.痕跡穿越時空，在湖水表面</li> <li>6.痕跡穿越時空在湖水表面，輕聲撞擊</li> <li>7.黃雀出沒的痕跡穿越時空，在湖水表面</li> <li>8.黃雀出沒的痕跡穿越時空在湖水表面，輕聲撞擊</li> </ol>
第二組（4—5 行）	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.維持一種永恆的虛構——我們懷抱的</li> <li>2.維持一種永恆的虛構：我們懷抱的未知</li> <li>3.我們懷抱的未知，如露水凝聚孤懸的葉尖</li> <li>4.未知如露水，凝聚孤懸的葉尖</li> </ol>
以上大致和第一段相應	
第三組（8—11 行）	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.毛茛滲流少量毒液將你催眠</li> <li>2.毛茛滲流少量毒液將你催眠、超越</li> <li>3.毛茛滲流少量毒液將你催眠，超越神志且以拔高，看見我的小船雙槳</li> <li>4.毛茛滲流少量毒液將你催眠，超越神志且以拔高，看見我的小船雙槳，在野生蓮葉間簸盪</li> <li>5.少量毒液將你催眠</li> <li>6.少量毒液將你催眠，超越</li> <li>7.少量毒液將你催眠，超越神志且以拔高</li> <li>8.少量毒液將你催眠，超越神志且以拔高，看見我的小船雙槳</li> <li>9.少量毒液將你催眠，超越神志且以拔高，看見我的</li> </ol>

	<p>小船雙槳，在野生蓮葉間簸盪</p> <p>10.超越神志且以拔高，看見我的小船雙槳</p> <p>11.超越神志且以拔高，看見我的小船雙槳，在野生蓮葉間簸盪</p> <p>12.神志且以拔高，看見我的小船雙槳</p> <p>13.神志且以拔高，看見我的小船雙槳，在野生蓮葉間簸盪</p>
第四組（13—14行）	<p>1.鐘口震顫，車轂顛覆——看見</p> <p>2.鐘口震顫，車轂顛覆——看見有明亮發光的植物，佈在水裡</p>
以上大致和第二段相應	
第五組（16—18行）	<p>1.遂降落一格而更多羽類</p> <p>2.更多羽類也隨後集止圍水相呼：蘆花</p> <p>3.更多羽類也隨後集止圍水相呼：蘆花過去那邊，輕聲撞擊著船底</p> <p>4.過去那邊，輕聲撞擊著船底</p>
第六組（19—20行）	<p>1.是未來正虛構著</p> <p>2.是未來正虛構著現在的痕跡</p>
以上大致和第三段相應	

正因為詩語言和音樂語言一樣（而非一般的文學語言），屬於「象意」的質素，其媒介本質與文本所要傳達的內容，「關係一定不是絕對的，而且應該是不可定的。不但對鑒賞者來說二者是很難完全相應，即創造者本人也未必完全能一一對應。」<sup>16</sup>所以，甚至無法斷言何者才是唯一的解讀，就詩中的語法關係、詞語結構來看，以上這些開展的意義都並非不可能的選項；而詩語言意義的「暈染」如前所述，極短的時間內即先後完成而讀者的感知將之視為「同時發生」的狀態——音樂空間，即由於涉越形式的運用而顯現。

在同一組具有涉越關係的詩行裡，「同時疊合」的意義隨其中詞語搭配、敘述的方式而有數量多寡的變化。此詩雖無分段，按照詩意的轉換，從第 1—7 行

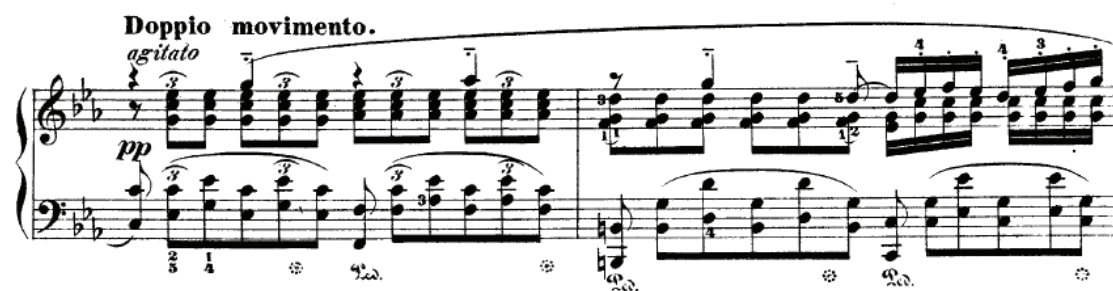
<sup>16</sup> 見高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 119。

破折號之前仍可歸入第一段，第 7 行破折號之後到第 13 行破折號之前為第二段，第 13 行破折號以後至最後第 20 行則是第三段。第一、二組的涉越詩行與第一段相應，有八至四種開展意義的可能；第三、四組大致與第二段相應，有十三至兩種開展的可能；第五、六組與第三段相應，有四至二種的開展可能。我們發現，當連續涉越次數愈多時，語字、詞組乃至句子彼此滲透、積極連結的可能性就愈高，所形成的表述方式也愈多（且「同步」呈現）；此詩從第一段共十二種可能狀態的疊合，到第二段升高到十五種，接著進入最後一段減少成六種——如果同時互相重疊的意義形塑了音樂空間的樣態，則上述整首詩意義疊合的變化提示了怎樣的空間？這般的音樂空間變化又具有何等啓示？

「詩的」音樂空間和音樂的空間由於所使用媒介的根本差異，自是無法劃上等號，但以音樂的記譜來說明詩的音樂空間內涵還是頗有助益，我們可以具體看見音樂空間的變貌。以下譜例採自蕭邦（F.Chopin,1810-1849）的第十三號夜曲，作品四十八之一（Nocturne No.13,Op.48-1），**A**段開頭主題的前面兩小節（全曲第 1—2 小節）：



這主題經過中段 **B** 的發展後，再度於 **A** 段出現（全曲第 49—50 小節），產生的變化由樂譜看來一目瞭然：



同樣是兩小節的長度，同樣的主題旋律（以上所引只是樂句的前半句），旋律維持同樣的節奏樣式——不同之處在於「同時發生」的和聲型態。和聲的垂直關係如前所述，是音樂空間基礎的構成單位之一。第 1—2 小節，右手的旋律以單音進行著，左手的低音部和旋律相結合，約有四個左右的音符同時作響產生和聲關係<sup>17</sup>；到了第 49—50 小節，右手在原先「單線」進行的旋律下方添加了重複相同和弦的內聲部，單線遂成「雙線」，亦即「同時」有兩個聲部（與兩個以上的音符）彼此對話、共鳴、響應著，形成比原先單線的旋律更豐富的和聲，也就是內在要素的組合具有更豐富可能性的音樂空間。至於左手的低音部分配合右手新增的內聲部，採用相同的三連音節奏型態，再和最高聲部的旋律結合，同時作響產生和聲組成、搭配關係的音符數目就增加至五、六個，則整體而言，已經比最初的第 1—2 小節擁有更盈滿的音樂空間（及其相應開展的可能）。蕭邦這首夜曲的主題呈現出來的音樂空間的先後變化，恰恰也反映出該曲的情緒由 [A] 段開始的沉寂，到 [A'] 主題重複時因為較多音符的激盪，而造成的淒緊之感。

以意義的疊合而形成的，詩的音樂空間而言，〈池南菘溪二〉的**第一段**（約第 1—7 行），蘆花、黃雀、湖水的意象通過連續的涉越形式，提供充分的空間讓詞語彼此組合、共鳴，接著「維持一種永恆的虛構」、「我們懷抱的」、「未知」、「如露水凝聚」等詞語補充說明上述的意象，我們才了解到，有一種認知恆常維持在虛構的想像裡，與隱藏起來的對象其實還隔著一段距離，故「期待子夜陰氣上升以接近幽黯的魂靈」（第 6 行），那「幽黯的魂靈」似乎就藏匿於菘溪流域的深處，穿越時空，在詩人臨流而立的頃刻，持續對他述說啓示。

進入**第二段**（約第 7—13 行），水域中「幽黯的魂靈」如何呈現的樣貌即將開展；遁入這段幽隱的時空，花萼醒來，草子復活，毛茛的毒液催眠「你」——在此，詩人彷彿要傾訴他在溪畔領略到的一切隱微感悟，遂運用更多的涉越形式，造成更多的分句與切隔詩行的標點，拓展出更加擴大的音樂空間，爲了容納

---

<sup>17</sup> 此處的說明受限於筆者能力，無法以專業的和聲學術語去解析，不過，更重要的理由在於：爲了闡明「音樂空間」內部成份疊合的變化，故選擇用聚合成和弦的「單音」作爲基礎的觀察單位。若以和聲學的術語分析，這四個音當中音高不同而音名相同者，將被視爲相同的構成要素而不會特別獨立出來；也就是說，在和聲學上因聲部配置與選擇的重複音不同而產生差異的兩個和弦，同樣屬於 I 級和弦，但爲了分辨音樂空間的差異，還須就其中組成音的「數目」再作區隔。

其中的詞語，使之充分共鳴，以傳達幽黯而又富含意蘊的形象，是以，由第一段進行到第二段，足夠在詩行的錯落涉越之際互相迴盪、彼此共振的詞語要素增加了，詩行的多義性相對提高，音樂空間於是被拉開，更顯寬廣，如同音樂的和聲型態由單薄入於豐厚，經此歷程，我們遂看見心象變化的具體流露。

到**第三段**（約第 14—20 行），蘆花、黃雀意象再現，但經過前面兩段的敘述，最初出於想像的「未知」得到印證（在那個時空，萬物甦醒，風雨狂驟，充滿野性的力量），於是涉越的次數降低，詞語之間相互連結的網絡稀疏了，激盪出來的意涵至少於第一段，因此讀者獲得的訊息就更形清晰：黃雀的飛臨引領更多「羽類」圍水相呼，示意水域留下的線索原來「是未來正虛構著／現在的痕跡」（最後兩行），暗示不但曩昔的認知「從未曾具象成形」（第 3 行），未來亦將維持著如是的虛擬，而必然留下思維感受的痕跡。然則，從第二段進入第三段，外在的涉越形式少了，連帶地，折曲的分句、行間的標點都跟著減少，詩語言在行列之間可供撞擊、摩擦出同時交疊意義的構成要素變得較稀，所導致的音樂空間也較單薄。這音樂空間的二度變化實則反映了此詩內在思緒的轉折。

本文觀察楊牧的詩作，發現在不少的篇頁裡，都展示出一種從諸多語詞要素交會湊聚而顯得寬廣、深沉的空間，轉變成由於共鳴要素減少而變得較單薄、淺亮的空間。上述〈池南菘溪二〉從開始時有十二種可能的意義連結作為出發點，接下來詞語開展的可能性增加至十五種，最後減少到六種，則，自首段出發以後，音樂空間即呈現由深到淺的變化，反映著詩人一貫的情志表現。這也幾乎唯有通過詩的語言才得以展現，因為在音樂的領域中，依據筆者所認知，並無類似的音樂空間進行的架構——音樂中，最常見的方式是將單薄的素材逐一呈現，發展完整後，以富饒的型態結束，換句話說，音樂的空間大致上是由淺至深，然後維持相同的型態持續到結束。

楊牧詩的音樂空間則擁有自己生長的樣式，即使表現的手法常被認為極繁複曲折，但他的詩藏著這些由深而淺的空間，仍舊開拓出一線豁朗，使我們得以清楚把握。詩中音樂空間的深淺遞變，其實就是不同狀態（state）的連結，如同在音樂空間裡頭：

此處「狀態」取的是一種特殊的感知，其中平衡與擾動都是狀態：自身恆定或從自身逃逸的情況，指向自己或指向自己之外，一種傾向，有方向的張力。但這裡「方向」不能再被誤解為視覺空間的意義，不能以位置去解釋……它是從一個狀態到另一個狀態的方向……<sup>18</sup>

這「有方向的張力」使不同的狀態相互連接，但「方向」一詞不能當作可見的視覺空間中方位的改變，因為具有方向性的張力並非出於實際位置的挪移，而是出於狀態和狀態之間的接合關係。「狀態」本身則包含樂音進行中諸如平衡或擾動、自身恆定或從自身逸離的種種狀況，並外顯於實際的音樂形式。音樂形式的變化既然由內隱的狀態所決定，一旦將此認知轉移到詩語言形式的變化，理所當然必須考慮詩語言的基本媒介特性（亦即屬於最具「代表性」的符號<sup>19</sup>），將之與詩人內在的情思連結，高友工認為音樂空間是「心理中各種不同心象之間的組織」<sup>20</sup>，其實已經轉化成專屬於詩的音樂空間。雖然我們無法像在具體空間指出方位那樣——因為那屬於「狀態」的結合——指出楊牧詩中「由深而淺」的空間變化對應了什麼方向，但從另一個角度來說，這樣的空間遞變反倒指引讀者接近了詩人所著意表達的情態的去向。

### 第三節 並置形成的空間及其重現

#### 一、內涵義的突顯

本身也從事作曲的哲學家尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）曾經論及「音

---

<sup>18</sup> 見 Zuckerkandl, Victor. *Sound and Symbol*, p.303. 原文為“‘State’ is here taken in the particular sense in which equilibrium or disturbed equilibrium are states: a condition that wants itself perpetuated or wants to get away from itself, that points toward itself or points beyond itself, tendency, directed tension. But “direction” here must not again be misunderstanding in the sense of visual space, must not in any way be interpreted locally……it is direction from one state to another state……”

<sup>19</sup> 所謂「代表性」是語言最擅長的功能，即是靠著「代表」的方式成為傳達意義的媒介，和語言以外的藝術如音樂等媒介的「象意性」質素相互對照。見高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 117。

<sup>20</sup> 見高友工：〈中國語言文字對詩歌的影響〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 193。

樂精神」和詩的關係，他說：

音樂的普遍象徵性不容許任何完全運用語言的表達方式，理由很簡單，因為，在關於原始的矛盾和痛苦方面，音樂象徵一個既早於現象也超越現象的世界。一旦我們使現象來面對音樂，那麼，所有現象都成了純粹的類比。同樣，語言即現象的工具和符號，永遠不可能將音樂的內在中心帶到表面來。無論什麼時候，語言雖在模仿音樂，但是，它仍然與音樂只有表面的接觸，沒有任何詩才可以使我們接近這種藝術的根本奧秘。<sup>21</sup>

所謂普遍象徵性，自然是就音樂媒介的特性而言，它和人類內在的矛盾與痛苦有一種象徵（或者用高友工的說法：象意）的關係，而這些不是外在能夠指實的現象世界所能一一對應的。雖然尼采說詩語言的「符號」屬性、「工具」屬性無法像音樂那般「將內在中心帶到表面來」，可是，詩的語言擁有另一個屬性，在其中，詩並不企求模仿踵及音樂，它本身即是一種從內在抽出事物本質的「藝術」。波赫士（Jorge Luis Borges, 1899-1986）在某次演講中引述兩位詩人的不同作品時，對台下的聽眾宣稱那兩首在抽象意義上幾乎是相同的作品，隨即補充：

你們會發自本能地馬上感覺到這兩首詩是沒有什麼相關的，而這兩首詩也真的很不一樣。／／我經常懷疑，究竟詩的意義是不是附加上去的呢？我相信，我們是先感受到詩的美感，而後才開始思考詩的意義。<sup>22</sup>

因為詩語言本身就如音樂語言那般，是無法翻譯的，抽取事物本質直接呈現的象意性質素。所謂「象意」是與「代表」對照的一組認知方式，「代表性」的藝術以感覺材料作為指事稱物的符號，而語言主要即是依靠「代表」的方式傳達意義；與此相對，「象意性」的藝術卻是以感覺材料的某些本質作為象徵心理情意的媒介，如音樂以其樂音（或者聲音）的高低、快慢、輕重等各方面性質內涵，撞擊

<sup>21</sup> 見尼采著，劉崎譯：《悲劇的誕生》（台北：志文，2003年再版），頁64。

<sup>22</sup> 另外，這兩首詩的片段分別出自葉慈：「肉體上的老朽是智慧，在年輕的時候；／我們彼此地熱愛著，卻是如此地無知。」以及邁瑞迪（George Meredith, 1828-1909）：「在壁爐的火焰熄滅之前，讓我們找尋它們跟星星之間的關聯吧。」見波赫士著，陳重仁譯：《波赫士談詩論藝》（台北：時報文化，2001年），頁108。



在人的感知之上<sup>23</sup>。當然，詩毋須模仿音樂，但詩確實和音樂同樣屬於象意性的藝術語言，只是此一面向常常為人所忽略<sup>24</sup>。亦即，詩語言以其「內涵」面直接呈示於觀者面前：

在語言的運用上著重在文字的內涵，而忽略文字的外指（發言的境況和行動都只是為了了解內涵），也就是在語言的運用上不取代表而走象意的路；使語言脫離實存，集中在它的性質、本性，也就是把語言視為和音樂、抽象美術一樣的媒介。<sup>25</sup>

此處「性質」、「本性」即所謂詩語言的內涵義，而非外指義；外指義要落在一個實存的世界中，讀者在其心底投射這樣一個世界，但內涵義則全寫「性質」和「係」，此一突出內涵義的語言特色在中國古典詩發揮得淋漓盡致。高友工則進一步看見這特性通過律詩的「對仗」形式得到最精妙的表達。

## 二、並置的詞語

前面提及，高氏援引音樂學家朱克坎之說，把音樂空間的理論移到中國古典詩歌的領域談律詩，亦即音樂空間並非可丈量的具體架構，而是心理的間架，通過心理中各種不同心象之間的關係組織起來，如同律詩形式所體現的空間架構。「對仗」最基本的概念即在於強調上聯每個單位的字，與下聯同樣位置的字的相互關係。在這樣的關係裡，詩語言的意義解釋擺脫了外指義的層次，而把焦點置於字意與字意之間，從上下聯互相對應的位置，抽取每個語詞的內涵義。在此抽取語言「內涵」的過程裡，其實正要求著順流而下的閱讀目光給予「出位」，變成歧出的「旁讀」或「側讀」<sup>26</sup>，然則，便已脫離了歷時性而自然進入同時性的

<sup>23</sup> 「代表」與「象意」的界說請參見高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 119。

<sup>24</sup> 正是緣此感知，波赫士才會說：「我也可以說這就是漢斯立克所說的音樂了：我能夠回想起這首詩，也能夠瞭解這首詩（這不光只是依靠邏輯推理而已——這還需要倚賴更深入的想像力呢）；不過我就是沒辦法把這首詩翻譯出來。而且我也不認為這首詩還需要什麼翻譯。」見《波赫士談詩論藝》，頁 112。

<sup>25</sup> 見高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 121。

<sup>26</sup> 高友工以詩句實際解說：「這樣的『橫讀』（或者更應該說是旁讀、側讀）突出一字一詞的範

範疇，延伸出一個空間來：

一個平衡而且自足的靜觀的空間世界。這在中二聯中上下句的對照中體現出來。這個自然中雖然生動但卻和諧，雖有變化但卻恆常的世界之所以能如此，是經驗中的物之通過內涵意的層次成為性質和關係。這是內在空間的個體：內涵意義。<sup>27</sup>

事實上，現代詩的語言亦有類似的空間成份，本文稱之為「並置」的詞語要素，詩的音樂空間便是從那些互相關涉的要素，其間的某種語法結構裡頭浮現。至此，我們必須先回過頭解釋「並置」(juxtaposition)於音樂中的意涵：

三個音符發聲。在其中任何一個音，空間遇見我們，且我們遇見空間。它們裡頭沒有一個在一個地方；更好的說法是，它們全是同一個地方，換言之，就是每個地方。相異的地方，並置，都不在我們所要討論的問題範圍內。<sup>28</sup>

我們在音樂中遇見的空間，如前所述，乃是不同性質的「狀態」的結合，其中「方向」亦非具體空間世界的方位，而是不同狀態之間的方向，所以才會有音樂空間是「從一個狀態到另一個狀態的方向，從『每個地方』到『每個地方』(direction from one state to another state, from an "everywhere" to another "everywhere")」<sup>29</sup>這樣看似難以理解的陳述，但音樂空間確實不發生在「不同的地方」(different places)，也不在二者相鄰的「並置」中。我們無法說和弦的每個音在不同的地方同時作響，它們必然是同時、同地（如果要加入「地方」這個概念的話），直接朝向聽者的耳朵流去，這是音樂空間唯一的方向。

---

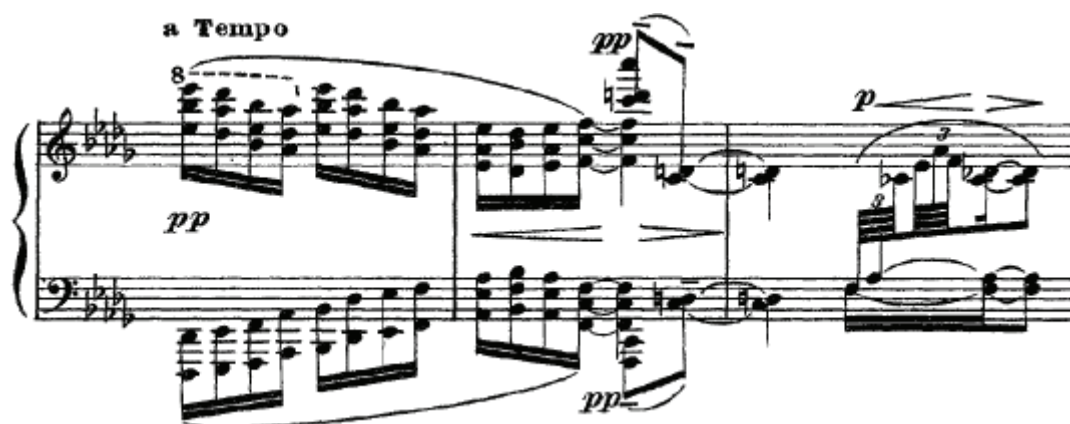
疇。譬如『野徑雲俱黑，江船火獨明』，著眼點固然是夜雨時景物，但『徑』與『船』不但是名詞，而且是用作方位，『雲』和『火』用作明暗的導體，『黑』、『明』自是寫其對照。這樣一來物和象都不必有所指；吸取的是這些詞的字意，這也是我說的內涵義，與指實之『此船、此徑、此雲、此火』的外指義迥異。」見〈中國語言文字對詩歌的影響〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 195。

<sup>27</sup> 同前註，頁 201。

<sup>28</sup> 見 Zuckerkandl, Victor. *Sound and Symbol*, p.297. 原文為 "Three tones sound. In each of them space encounters us and we encounter space. None of them is in a place; or better, they are all in the same place, namely, everywhere. Different spaces, juxtaposition, are out of the question."

<sup>29</sup> 同前註，頁 303。

然則，就排除了具體方位的並置，只有呈現於譜面，才留下並置的「模樣」，但卻非真正「並置」。如德布西（Claude Debussy, 1862-1918）〈水的反光〉（Reflets dans l'eau）第 16 小節開始的齊奏：



我們「看見」右手的下行樂句和左手的上行樂句，同時而反向進行著；右手的下行似乎在較「高」的位置，左手的上行則似乎位置較「低」，但實際上「聽見」的只是結合在一處連續發聲的樂音，即第 16—17 小節共十二個和弦（而非高音部加上低音部的二十四個和弦）構成的一個樂句，亦即出於同一個象意的「狀態」。因此本文談「並置」，僅是就印刷於頁面的詩行而言，當讀者逡巡的目光加以投射、接收訊息之時，所感知、覺察到的音樂空間仍為一體，同時同地的湧現；並置，不僅是外在呈示的樣貌，其連結的關係亦有結構上的意義。

詞句的並置也導向詩之音樂空間的同步開展。梅祖麟與高友工在其唐詩研究中提出「對等性」概念，係從語言學的「對等原理」引申去談唐詩裡隱喻和典故的對等關係<sup>30</sup>，筆者以為其中關於對等原理的闡釋，頗能解說本文「並置」的觀念。所謂對等原理，除卻「類似性」要素外，也包括「相異性」在內，且「詞與詞之間的張力是對等關係不可或缺的部分」<sup>31</sup>，也即是說，符合對等關係的兩個

<sup>30</sup> 文中提到：「Jakobson 雖然只用韻律（prosodic）的成份說明他的對等原理，其他語言的成份間自然也含蘊著對等原理。押韻母與頭韻是語音的對等；對仗句與對比句是語法的對等。如果對等原理可以應用到語意的解析，我們可望建立一套連貫語言各結構層次的理論雛型。」見梅祖麟、高友工著，黃宣範譯：〈唐詩的語意研究：隱喻與典故〉，《中外文學》第 4 卷第 7 期（1975 年 12 月），頁 118。該文將予語法的對等擴充到語意的對等，則，本文主要雖依據語法為準，但也考慮語意的表現。

<sup>31</sup> 同前註，頁 120。

詞語，雖然類似，但不盡相同；雖然相異，但依舊有共通點。而二者之間的張力關係，可謂是連結二者的紐帶，使之呈現一種互相影響、彼此牽動的對等性。那麼，形成音樂空間的並置要素也必須處於對等位階，展現出相近而又相異的語法關係：比方說兩個句子的長度未必要完全齊等，但也不至於落差懸殊；兩列詩行詞性坐落的位置未必完全一致，但組合的次序大抵相當。在這樣的「並置」關係中，對等的二者之間醞釀出微妙的平衡，彷彿對峙的兩股力量通過某種協調穩定下來，形成靜止的空間。

### 三、互相滲透的質素

進一步說，完全相異的語法結構固不屬於對等，即使全然相同者，亦無法給出音樂空間。落實於詩行，便是以具有對等關係的詞語作為骨幹（即相同的部分），配合額外插入的分句、涉越的形式，產生錯落（即相異的部分），合起來就形成寓對等於跌宕錯落之間的並置要素，且結構成整體的音樂空間。如〈急流〉<sup>32</sup>—詩：

1		
	<u>急流在林木中，雲在漩渦之上</u>	1 行內兩個分句並置
	<u>我從水邊回頭張望，透過短短的</u>	2
	<u>蘆葦，你坐在小木屋的窗前：</u>	3 以上兩行並置，中間有插入句
	<u>我想這是宇宙的拂曉</u>	4
	<u>星星陸續隱退</u>	5
	<u>將廣闊的寂寥</u>	6
	<u>交還給歲月——</u>	7 以上四行，前二、後二並置
	<u>魚在上游繁殖，熊在冬眠</u>	8
	<u>在去年的暴猛挫傷中沉睡</u>	9 以上兩行，三個分句並置
	<u>對岸一縷炊烟緩緩升起</u>	10
	<u>安詳如笛</u>	11

<sup>32</sup> 見《楊牧詩集 II》，頁 423-427。詩例中劃底線的詞句表示有並置關係者。

<u>我把小帽留在石梯上</u>	12
<u>頭髮在露水裡泛白</u>	13 以上兩行並置
<u>坐等鳧雁掠過江面，聽鼓聲</u>	14
<u>微微沉沒木橋對岸</u>	15 以上兩行並置，於涉越形式中
陽光如弋矰的箭	16
2	
這是大地黃昏，時間以	17
複眼注視急流的重重心事——	18
<u>無數打了又解的結，解了又打</u>	19 行內兩個分句並置，稍不規則
在針葉林下旋轉弛散	20
漂向大海。如同昨日	21
另一個年代的秋天	22
昆蟲在堤上嘶喊，階前	23
苔蘚積得比意念更深	24
爐火的顏色明快，如酒	25
<u>你隨意翻看一本廊下</u>	26
<u>撿到的畫冊，我校對</u>	27
<u>早年結集的批評論文</u>	28 以上三行並置，其間兩次涉越
菊花在茶几上垂垂欲落	29
夕陽伸手托住它	30
你的眼光轉向甬道：	31
<u>釣竿，雨鞋，風衣，小帽</u>	32 行內四個片語並置
他們在嬉戲啞喋，急流中	33
傳說一些飛躍沖浪的事蹟	34
有時沉默地對看，搜索	35
彼此的眼神： <u>我的懈怠如何</u>	36
<u>能燃燒你的好奇以取暖？</u>	37 以上兩行並置，於涉越形式中
他們體會著彼此的緒和鰓	38

<u>而爐火的顏色明快如酒</u>	39
<u>誇張如求愛的手勢</u>	40
<u>如歌人散開的髮辮</u>	41
<u>舞者的衣</u>	42 以上四行，「…如…」、「…的…」並置

### 3

那是兵戈偃息的年代	43
<u>我們穿過濃霧的森林前行</u>	44
<u>直到荒涼的水邊，再回頭</u>	45 以上兩行並置
彷彿已經尋不到前來的	46
足印了。我們默默生火	47
閱讀一些不要緊的書	48
<u>急流在林木中</u>	49
<u>雲在漩渦之上</u>	50 以上兩行並置

此詩包含許多並置的詞語要素，如第 1 行，形成對等關係的相同之處在語法結構，皆是主語（名詞）加上謂語（地點），重複的「在……」又剛好排比，兩個分句的字數也恰恰相等，乍看十分工整，不過內裡仍有變化：「急流」一詞有「急」字突顯河流的特性，可是下一句對等處的名詞卻只有單純一個「雲」字，然則，「急流」和「雲」兩個詞彙不見得就構成並置關係，但當二者納入同樣的語法結構裡，因為詞性以及句子裡位置的對等，反倒形成了並置。這兩個分句後半的「林木中」和「漩渦之上」亦然，後者平添一「之」字，本來非常工整的對句遂略有參差。其實，正是由於這些參差「相異」的部分，那「相同」支架內的詞語才有產生共置效應的可能，彼此撞擊，結合延伸出空間來。試看如此「純粹」的「對句」：「急流在林木中，白雲在漩渦上」，雖然語句內各部分的詞性、字數都對應得十分整齊，但委實沒有明顯的「相異」處，那些語詞之間也就缺乏某種「互相滲透」的質素：

在三和弦中連結的音通過其他的音發聲。或者讓我們說，它們彼此互相滲透；……和弦不僅是音調同時存在，也是它們相互關連的結果。……我們已經描述了在和弦中聽見的不同音調的互相滲透；我們現在增加幾個字：

那是不同並且相互關連的音調的彼此滲透。<sup>33</sup>

如同和弦的組成，必須是出於同時存在的幾個音，且這幾個音相互關連著，在這樣的情形下，組成和弦的單音才能擁有彼此展開「互相滲透」(interpenetration)的潛能，並置的詞語要素也必得符合「共生」的條件——同時發生、相互關連。一旦具有對等關係的語句之間形成依存共生的並置，則並置語句中的內涵義便可掙脫外指義的掩蔽，浮凸出來，以其詞語的性質展現「物性」<sup>34</sup>，分別與對等位置的詞語互相滲透、迴盪，遂產生微妙平衡的音樂空間，偏向靜止。

回到〈急流〉，由並置詞語要素所形成的空間，實則寓細微的變化於類似的語法結構。上述的並置格式亦即在對等的詞語之間有重複的字，形成類似排比句的樣式。比方第8—9行，「魚在上游繁殖，熊在冬眠／在去年的暴猛挫傷中沉睡」，可以分作兩個層次，首先是第8行，兩個行內分句，「魚」和「熊」(主語)、「上游繁殖」和「冬眠」(動作)，表示動作的語彙略有參差，但被「在」字句型給統合起來，關係對等；再來是第8行和第9行之間，第9行固然是接續前面一行「熊在冬眠」而來，但同樣建立於「在」句型的基礎上，和第8行字數取得對等，共同構成這兩行的並置空間：詞語的內涵義發散，「魚」和「熊」暗示兩種不同的生命型態，「上游繁殖」和「冬眠」傳達相反的動作，「暴猛挫傷中沉睡」又加入前面兩個動態的意涵裡，或許不妨說，這並置的兩行表現了生息與死滅交融的氛圍(第6—7行「星星將廣闊的寂寥／交還給歲月——」似乎說得更清楚些)，是並置的一種方式。

除此之外，對等關係中的相異部分在固定基礎上可以再擴大：包括對等的句子之間安插短語，如第2—3行插入「透過短短的／蘆葦」；或者置於涉越形式中呈現，如第14—15行(「坐等鳧雁」和「聽鼓聲／微微」，皆為動態的主語，接

---

<sup>33</sup> 見 Zuckerkandl, Victor. *Sound and Symbol*, p.299,301,302.原文為” The tones connected in the triad sound *through one another*. Or let us say that they interpenetrate one another; .....The chord is the fruit not of the simultaneous existence of tones but of their mutual relation.....We have described what we hear in a chord as an interpenetration of different tones; we now add: of different and mutually related tones.”

<sup>34</sup> 「物性」和「物體」不同，物體即外指義直接指稱的某件物事，而物性則是內涵義所發揮的某物事的性質、屬性、狀態等。這兩個詞彙的說明出自〈論唐詩的語法用字與意象(上)〉，《中國古典文學論叢·冊一：詩歌之部》，頁313-314。

著「掠過江面」和「沉沒木橋對岸」是主語後的延伸出去的動作)，甚至連續兩次涉越(如第 26—28 行)，看似更不規則，其實聯繫彼此的句法紐帶並未鬆脫(「你隨意翻看」和「我校對」對等，「一本廊下／撿到的畫冊」和「早年結集的批評論文」也對等)。凡此，詞句皆維繫著對等關係，形成另一種不那麼明顯，而同樣屬於並置的手法。不論並置如何呈現，我們都可發現處於對等關係的句子，其中的語詞分別產生或因類似而平衡、或因對比而相峙的狀態，並發散出內涵義來，瀰漫、連結成爲一體的單位空間，一齊進入讀者的感知內面。

#### 四、空間的重現

爲了瞭解這紛呈的並置要素通過怎樣的安排形構出整體音樂空間，以下把具備對等關係的並置詞語視爲一個單位，指出其中詞語的內涵義如何構成對等關係，以及個別要素可能「象意」的內容，加以列表呈現：

行數	並置詞語的對等關係	可能的象意內容
1	1.急流←→雲 2.在林木中←→在漩渦之上	飄忽而逝 無聲與擾動
2—3	我從水邊回頭張望←→你坐在小木屋的窗前 ◎插入語：透過短短的／蘆葦	延伸與凝定
4—7	1.宇宙的拂曉←→廣闊的寂寥 2.星星陸續隱退←→交還給歲月	曠古以來的孤寂 時間的消逝
8—9	1.魚在上游繁殖←→熊在冬眠 2.魚在上游繁殖，熊在冬眠←→在去年的暴猛 挫傷中沉睡	動與靜 生息與死滅
12—13	1.小帽←→頭髮 2.留在石梯上←→在露水裡泛白	微小的焦點 被經過的時間改變
14—15	1.坐等鳧雁←→聽鼓聲／微微 2.掠過江面←→沉沒木橋對岸 ◎在涉越形式中呈現	消息翩然而至 一閃即逝
以上爲第一節		



19	打了又解的結←→解了又打	事件迴環不已
26—28	你隨意翻看一本廊下／撿到的畫冊←→我 對早年結集的批評論文 ◎在兩次的涉越形式中呈現	自由與約束
32	釣竿←→雨鞋←→風衣←→小帽	風霜的痕跡
36—37	我的懈怠如何／能燃燒←→你的好奇以取暖 ◎在涉越形式中呈現	枯索與煥發
39—42	1.明快如酒←→誇張如求愛的手勢←→如歌人 散開的髮辮 2.爐火的顏色←→求愛的手勢←→散開的髮辮 ←→舞者的衣	顯豁而張揚的姿態
以上為第二節		
44—45	穿過濃霧的森林前行←→直到荒涼的水邊	幽隱而寂然的景況
49—50	1.急流←→雲 2.在林木中←→在漩渦之上	飄忽而逝 無聲與擾動
以上為第三節		

每個單位的並置要素都表達某種特定的狀態，在同一主題的統攝下，以對等的詞語互相滲透，維持均衡，任由內涵義發散其語詞所呈露的「物性」，打造出一個個歧出於時間之流的空間。接著，通過整體性的觀照，我們看見在〈急流〉中，第一節十六行內，就有十三行的語句之間具有對等關係；進入第二節，詩行幅度延伸到凡二十六行，但構成並置空間的行數僅剩下十一行，就比例來說，明顯銳減了（後半部略增）；最後到第三節，簡短的八行裡就有四行是處於並置狀態下的句子，比例又提高些許。依照先前所述，由並置要素所共同構成的，本身即是於「類似性」和「差異性」兩方面皆取得平衡後，呈現出來靜止且穩定的音樂空間，然則，在順流而下的時間性詩行內，蘊含的並置要素愈多，則其詩句便愈趨向安定。

我們已知詩的音樂空間乃是基於各個彼此關連的語詞，及其間同時性關係而浮現，暗示了心理中各種不同心象間的組織，〈急流〉頗能揭示楊牧詩中靜止空間以何等的型態，生長成整首詩的樣貌。**第一節**，諸多具有對等關係的詞句連續

呈現並置，要求讀者的目光再三歧出，將那同時性的空間不斷擴大，詞語互相滲透、浸染著，我們通過這些象意性的詞語內涵，掌握到詩人灌注其中的情緒與思維（但無法指實）：時間顯然是重要的示意關鍵，如急流般飄忽閃逝的消息也在水域盤旋，和遙遠的生死動靜，共同坐落於寬廣的寂寥天地，這一連串內涵義的發散，有賴於充足的並置要素之開展，空間顯得十分穩定。進入**第二節**，篇幅整個拉長的同時，並置的詞語也減少了，時間性動勢稍顯，而在滲透質素降低的空間裡，呈現的情態也與先前有異，似乎今昔之間，消逝成爲必然，只留下一些經歷過的線索；最後來到**第三節**，並置的要素復又增加，因此詞語得以互相滲透或結合的空間拉大，平衡與靜止感也再度浮現，「濃霧的森林」、「荒涼的水邊」則加強「急流」、「林木」的內涵義。

在楊牧此類詩作中，詩的開頭與結尾皆呈現類似空間，亦即擁有較多詞語要素彼此積極組合、互相滲透的並置詩行，就空間的「狀態」而言，詩的首尾遂形成相似卻又不盡相同的面貌。誠如高友工所說，許多構成藝術的感性材料在本質上是一個「連續體」(continuum)，自有其「序性」(serial order)，音樂中音階(scale)的序性可謂是最明顯的了<sup>35</sup>，所以朱克坎在論及音階體現的次序時，著眼於「階」的概念，他認爲音階的每個音差異不在於音調(pitch)上，而在於方向(direction)，——即不同的狀態(state)，並且：

這事不再能僅只於被敘述成純粹時間性的序列，此外，它還有另一個，清楚可聽見的意義：「從……離開」的意義，「階」的意義。且其特徵允許我們以一階的面貌聽見這調性的序列，這不是可以從音調的空間性中分離出來的……階，是從一聽覺的空間狀態到另一聽覺的空間狀態，顯然是空間化的時間事件。<sup>36</sup>

音階的連續流動固然屬於時間性序列，但若從空間的角度思考，音階即是由調性

<sup>35</sup> 見高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，《中國美典與文學研究論集》，頁71。

<sup>36</sup> 見Zuckerlandl, Victor. *Sound and Symbol*, p.315.原文爲” This event could no longer be adequately described as pure temporal-qualitative succession; in addition, it has yet another, clearly audible meaning: the meaning “away from,” the signification of a *step*. And the characteristic that allow us to hear this tonal succession as a step is not separable from the spatiality of the tones.....the step from one audibly spatial state to another audibly spatial state is eminently an event in space-time.”

(tonal) 原則<sup>37</sup>所統合的序列，其中每個音符都是一「階」，在結合的序列中每個音都展現出「從……離開」的特性，向外發散，企求對此序列結構的其他音符進行滲透；每一「階」即是一個空間狀態。

以基本的，無變化音的自然音階 (diatonic scale) 而言，完整的 C 大調 (C major) 音階由八個音 C、D、E、F、G、A、B、C 構成，每個音單獨代表一種狀態，結合成音階的整體後，又和音階其他的音產生互相滲透的方向性。在調性系統的要求下，從主音 (tonic) 出發 (如 C 大調的主音即是 C) 的音階最終勢必歸返主音，也就是空間狀態的重現。但顯而易見的是，同樣一串音階置於不同的音域中便有不同效果。我們不妨進一步區別主從：某段音階的八個音代表八種狀態，以此為基準，則此音階升高或降低一個八度 (兩個、三個……，總之維持八度的倍數) 後，即使仍然由相同的八個音組成，但音域的升降已經使這新的音階中每個音和原音階的每個音都有所差異，換言之，它們依舊隸屬於原先的八種狀態，只是細部的性質改變了 (比方色彩、明暗度等次級屬性)。可以說，調性音樂所有的音階都是從最基礎的八個音蛻化而出，或上行或下行，以八個音為間隔，在更高或更低的音域重現同樣的音名、同樣的狀態，但音高已經更改，性質也就跟著變化。

回到楊牧詩觀察靜止空間的發展，現在可以肯定，開頭處的靜止空間縱然於結尾部分再度重現初始的規模，亦即全詩首尾詞句中並置要素所佔的比例相近、詞語間足以滲透、結合的質素密度相當，遂呈現為同樣的狀態——對峙、協調後的平衡與靜止，但，正如兩個不同的音高，除非它們之間精確地以八度或八度倍數的音程為間隔，否則將不會處於同一個狀態底下<sup>38</sup>，而即便歸於同一狀態，內裡的屬性也早已有所區別。以拉赫曼尼諾夫 (Sergei Rachmaninoff, 1873-1943) 的〈音畫練習曲〉，作品三十三之七 (Étude-tableaux, Op33-7) 第 36—40 小節為例：

---

<sup>37</sup> 事實上所有的音樂都有一套專屬的音階系統，朱克坎談的是西方盛行於十七到十九世紀，絕大多數樂曲 (也是一般最為人所知的「西方古典音樂」) 所根據的，以自然音階 (diatonic scale)，亦即二十四個大、小調音階為主的調性系統。

<sup>38</sup> “A simultaneous progress of the same melody from different tones is possible only at octave intervals” 見 Zuckerkandl, Victor. *Sound and Symbol*, p.312. 另外，「音程」即音與音之間的距離或間隔。

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked "Tempo I" and includes dynamics like "pp", "mf", and "p", along with a "dim." marking. The second system includes "poco accelerando" and dynamics like "p" and "mf". The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

此曲的佈局大致上吻合 ABA「三段式」的結構。從第 2 小節起，單純的主題旋律便以特定的節奏音型（figure）現身，予人深刻的印象，往後迭經發展，成為貫穿前後兩段的唯一焦點。譜例所示為再次轉回 A 段的部分（Tempo I 亦提示節奏型態的回歸），該旋律首先在第 36 小節的第三拍以左手低音奏出；隨後於第 38 小節重複，同樣落在第三拍，節奏不變，但音域較原先提升了兩個八度，交由右手彈奏；接著到第 39、40 行，還是在第三拍進入，節奏也依然維持，只是音域更提高到四個八度、三個八度的位置。簡言之，同一組狀態結合成的旋律，於低音區奏出後，復於高音區陸續回歸，在音域的升降之間，狀態的構成依舊，只是內部的屬性改易了。

是以，楊牧詩前段的靜止空間每每在後段發展成類似的格局，如同八度重現它自身的根音（root）<sup>39</sup>，兩個段落亦擁有相似的並置要素，詞語在其中充分迴響、互相滲流，凝定於微妙的一點平衡，呈現靜止，然而，重現的空間僅只於維持其「靜止」的規模，以〈急流〉為例，當靜止空間再度現身，回復原先狀態所呈示出來的基調時，卻又平添了幾分幽涼。

#### 第四節 小結

<sup>39</sup> " Tonal motion,.....cannot avoid returning upon itself; return is its necessity, its law." 同前註，p.323.

無論是透過涉越形式，帶動標點錯落散佈、句法參差折曲而生成的多義交疊現象，抑或以對等性的詞語並置，其質素內涵互相滲透、延伸歧出的方向，皆是詩的語言形式所打造的「音樂空間」，對應於詩人內在的心理間架，也就是「狀態」的生長流動，彷彿回顧般，由不斷流逝的時間序列進入「同時性」範疇，讀者感受其整體表現，體認到裡面結合的每個要素，由單字、短語乃至詞句，都有著「方向」的意味，從自己本質內蘊的深度（depth）出發，與其他相互關連的，同時作響的詞語交接，如同單音與單音之形構和聲：

在單音，空間已經作為整體而呈現，但它仍是關閉的；沒有一個同時作響的聲音的總合，單音無法顯示出它的次序。但在和弦，空間是開放的。在其中空間開放，而非先前的未破損的一個整體，……先前是一個動力原質延伸穿過所有的空間，現在則有一個空間原質的總合，於其上疊合並互相滲透。<sup>40</sup>

即使音樂依舊在時間裡流逝，作為音與音之複合體的和聲，同樣一次次回到自己，從相關的樂音尋找共鳴的質素，將內涵疊合其上，相互滲透，形成自足卻開放的空間。倘若這些音的結合並非「內在狀態」的具體外顯，談音樂空間就不可能只論「方向」而不論「位置」（location）了。我們也唯有針對語言形式的空間性進行觀照，才可能觸及相應（且永遠興味滿盈、無法指實）的「象意」狀態，從而掌握整體音樂空間衍變的架構。

楊牧詩的音樂空間，線索就埋藏在詩人獨特的語言形式裡：一、觀察詩句於涉越中牽動的多層次意義，其生成與疊合的情況；當蔓延到整首詩的字句之間，則呈現由深沉至淺亮的狀態遞變，反映著內在情思特定的「方向」。二、觀察詩中符合對等關係的詞句，所形成的「並置」結構要素，其間語詞以突出「內涵義」

---

<sup>40</sup> 同前註，p.307-308.原文為” In the single tone, space is already present as a whole but it is, as it were, still *closed*, without a plurality of tones sounding simultaneously it does not reveal its order. But in the chord space *opens*. It opens in that, instead of the previous unbroken uniformity……where previously *one* dynamic quality extended through all space, there is now a multiplicity of dynamic qualities, superimposed and interpenetrating.”

來表現「象意」質素的特性，由自身朝外擴張，互相浸染，導出均衡且靜止的空間；那空間的規模在詩的開頭與結尾處頗為相近，實則如同樂音以八度音程的間距重新浮現，狀態相同而細部的屬性有著微妙的差異。







## 第五章 結論

第一節 本文的研究成果總述

第二節 本文研究的未來展望





## 第五章 結論

### 第一節 本文的研究成果總述

本文以楊牧詩為論述對象，試圖通過聲音、動力、空間三個面向的具體分析，探求其詩作的音樂性內涵。總結上面各章重點，現撮要表述如下。

一、本文首先對「音樂性」的概念進行界定：（一）詩語言的組合是藝術精神的創造物，屬於一獨特而無法率爾與「內容」切割的「形式」。（二）語言的創造不僅是詩美學的實現目標，穿透語言背後所獲取的意義，亦與語言的實踐相互依存。（三）個別的修辭技巧欠缺構成的有機性，必須出於整體效果，著重形式裡每個成份之間的互動關係，完成特定的藝術原則。其次，本文的研究進路，主要汲引、轉化自音樂領域的思考：以音色來觀照詩的聲音；以音樂的基本構成要素，包括力度、織度、速度等，觀察詩在時間流程裡的動力顯現；以音樂的內在間架，即從屬於時間性的空間意涵，去解釋詩的音樂空間構成。緣此思索，遂形成本文論述楊牧詩音樂性的三大重點：聲音、動力、空間。

二、所謂聲音強調的是與情思共拌互繫，渾然完整的音色表現。是以，楊牧詩中從最鮮明清楚的韻腳，到最淡漠隱匿的虛化聲響，皆是處於不同表現手法而導致的相異聲色，從明顯到隱晦，可以區別為三點：

（一）高度格律化的形式約束下，聲音紛紛沉墜至底，成為韻腳，十分工整；或於整齊的押韻裡，留下一二破格處，卻有其美感效應；或在自由的韻律中，以主題句作為統領全局的要素，維持節度，呈現歌謠式的詠嘆，凡此，皆屬格律化的聲音。

（二）聲音不囿於格律的外框，以動態方式顯現，而主要貫穿全詩的聲音即

稱之「主音」，自有運行的軌跡，綿延不斷：或類似音樂的奏鳴曲式，啓程、發展、回歸，或成爲隱伏的主音，縱使表面詞句之間有韻腳轉換，甚至一無押韻，那主音仍舊暗地裡掌握著詩的進行脈絡。

（三）聲音的流動有時乍然停歇，實則是虛化、弱化了，而這聲音虛化的環節，位居詩思轉折的樞紐；經此一折，原先疏朗的聲音變得繁密了，悠長的聲響也轉向急切。以上三點，由顯至隱，都是詩語言將意義縮入聲音的音色呈現。

三、詩在每個語字組合、排列成行的過程，首先形成時間性的「延續關係」，並結構爲一具有「先」「後」次第的序列；再則，這序列的發生必須構成某種意義的表述——「時間性」與「意義」，正是形構詩之音樂動力的兩大關鍵，與音樂相同，詩也在時間序列的次第結構中取得意義，體現動力。本文分爲三點進行析論：

（一）力度：楊牧詩呈現出兩種主要的力度模式。在基本型態，語言的敘述動勢由定點開始擴散，終趨向清晰，相應於力度由弱到強；在表情型態，格外突出的表情性質，尙以首尾相同的力度彼此呼應，使全詩具備一貫的示意作用。從「功能詞」的性質去觀察敘述動勢的走向，即可把握力度變化的主要核心；通常於開頭不久，便有功能詞將動勢固定，隨後在多角度晃盪的試探中，抓住線索，將散開的枝幹聚攏一處，清楚呈示。

（二）織度：楊牧詩亦呈現兩種主要的織度模式，在基本型態，以較少數目的動機統攝全詩發展，明顯集中呈示，且詞語延伸的腹地較窄，通常出現在精簡的短詩；擴充型態的動機則略顯分散，同時篇幅也拉長許多，動機遂得以充分交織，構成繁複的紋理，此二者皆顯現由密而疏，復歸於密的織度狀況。結合成主題的「動機」或聚集或分散，分布的情況皆影響了織度的樣貌。楊牧通常在詩的開頭便將往後要開展的動機逐個鋪陳，接著動機以變奏的方式重複，有所增減，對應思緒由紛披到整合的經歷。

（三）速度：楊牧詩大致上以緩慢爲其根本，可以區分出四種速度類型。首先是純粹的慢，內裡包藏多層次的推移，發爲凝煉含蓄的表達；其次是慢中見快，

此類詩作篇幅相對稍長，不斷的待續句裡，閃現一抹平直的煞尾句，將前面陸續鋪展的情緒明白呈現，突出示意重點；再其次由快而慢，乃是以平暢的句法開端，隨著詩行進展而愈益凝滯、阻礙增加，對應那陷入沉思的心靈姿態；最後由慢而快，詩行時而前進時而迂迴，但終究愈發直接明快，情思的醞釀也水到渠成。可以說，涉越形式所導致的速度變化反映了詩思發展的進程。

四、詩不僅通過語「意」所指涉的形「象」，去到語言背後揉合主客體印象連成的內面空間，詩的語言形式本身另有一度音樂空間，這空間同樣異於現實世界，而更高程度地取決於「內容即形式」的外在表現，和音樂的空間相同，有其特定次序與基本構成要素，然則，詩的音樂空間具體呈現為下列兩點：

（一）空間必然浮現於「同時性」的範疇內，就像同時發聲的音符，在彼此關涉的有機連結下，既保留彼此原初的個性，亦聚合成一具有嶄新個性的複合體。楊牧詩的句法特色是綿延不斷的涉越形式，由此造成諸多折曲，落在每個句子的接合處，讀者把因涉越而前後短暫錯開的多重語意，視為同時疊印的要素，一齊感知語句中的多義性；涉越持續的行數，則是詩之音樂空間的基礎單位，楊牧詩中呈現出由深到淺的遞變，彷彿音樂空間的狀態，從低沉漸次轉至明亮。

（二）詩的語言屬於象意性質素，「內涵義」翻過「外指義」而突顯；詩中符合對等關係的「並置」詞語，要求讀者在順流而下的時刻歧出，把焦點置於每個對等位置的詞語上，任其發揮內涵義的性質，互相滲透，彼此連結。楊牧詩運用詞語並置，內裡的成份通過對等關係，在類似性與差異性多重拉鋸之間，取得微妙平衡，趨向靜止。以此片段並置要素所形成的靜止空間為單位，在楊牧詩的首尾部分累積得較為豐厚，如同以八度音程相間的每個音符狀態皆同，但屬性上卻有著細微分野。

## 第二節 本文研究的未來展望

任何藝術除了戮力發展本身藉以形成的媒介的美學之外，都有朝向其他性質

相近的藝術延伸「出位」<sup>1</sup>的企圖，以期成為更全面的藝術型態。我們談現代詩的「音樂性」亦然，幾乎可以確定在同屬以語言文字為表現媒介的各種「文學」體裁中，沒有任何一種文類像詩那樣，從詩人至評論家，都將「詩的音樂性」視為一相當重要的命題（不論是最常見的「詩應該具備音樂性」，或看似與之全然迥異的「詩應該脫去音樂的束縛」的說法），這樣高度重視「音樂性」的趨向絕非偶然——若把各類藝術按照屬性依序排列，音樂和詩的距離，比音樂和小說、戲劇、散文……還要靠近許多，彷彿西方調性音樂裡相同調號的關係大小調，轉調（modulation）之間十分簡便自然，而非屢次輾轉才能到達的遠系調（distantly-related keys）。蓋此二者皆屬以小搏大，以有涯追蹤無涯的「象意性」藝術典範。雖然佩特（Walter Pater, 1839-1894）說「所有的藝術都渴望到達音樂的境界」已是人盡皆知的名句，但事實上音樂同樣無法自足於既有的媒介，最常見它向「詩」出位，如史克里亞賓將他中後期許多色彩陸離、冥想意味濃郁的鋼琴小品題為「詩」（Poème）僅是一例而已<sup>2</sup>，可說音樂也亟於追求「詩性」的表達，以臻至完美境地。

本文對於「詩的音樂性」的看法，立足點和目前評論界所著眼的面向存在許多歧異<sup>3</sup>，而這又影響到後續開展的分析與詮釋角度。就筆者閱讀相關文獻所得，大部分詩評者凡提及詩的「音樂性」，那「音樂」所指涉者實偏向帶有「語言成份」的類型——比方挾帶「詞」意以俱現的「歌曲」<sup>4</sup>，並從中獲得詩的音樂性應該如何呈現的啓示；本文措意於汲引的音樂，則是脫離「語言成份」的「器樂」，因為無須語言協助其表達（或換個說法：不受語言的干擾），反倒更趨近音樂最純粹的本質，西方許多關於音樂形式與內容的深刻美學思維，以及專業的音樂技

<sup>1</sup> 最初是錢鍾書談「出位之思」，葉維廉解釋作「一種媒體欲超越其本身的表現性能而進入另一種媒體的表現狀態的美學。」見〈「出位之思」：媒體及超媒體的美學〉，《比較詩學》頁195。

<sup>2</sup> 又如十九世紀由李斯特（F.Liszt, 1811-1886）開啓緒端的「交響詩」（symphonic poem）形式，日後也有許多作曲家踵繼於後寫作。其追求的「詩意」內蘊，有羅基敏：〈交響詩：無言的詩意〉一文探討，見初安民編：《詩與聲音：二〇〇一年台北國際詩歌節詩學研討會論文集》（台北：台北市文化局，2001年），頁133-150。

<sup>3</sup> 本文關於「詩的音樂性」的界說請參見第一章緒論的第三節。

<sup>4</sup> 如「台灣詩學學刊季刊社」曾經籌畫一期「詩與音樂」的專題，有一篇〈「詩與音樂」座談會實錄〉，會中梁弘志、詹宏達以創作者身分就「詩」與「歌」的關係發言，青年詩人鯨向海、楊佳嫻等也從流行歌曲的歌詞來談詩的音樂。見《台灣詩學學刊》第3期（2004年6月），頁85-103。另，鄭慧如：〈新詩的音樂性——台灣詩例〉也有一節談「被詩入樂」，而「樂」所指的即是「歌曲」，見《當代詩學》第1期，頁1-33。

術科目，都奠定在不假語言而自足自立的純粹音樂之上，得到充分的發展。同樣，質地純粹的詩語言也無須假道於音樂，便已具備完滿的藝術性格，像朗格所言，真正有魅力的詩總是與音樂相抵觸<sup>5</sup>，如此一來，談詩的音樂性就必須越過詩與音樂之間盤根錯節的共生地帶（如歌曲、歌劇等），站在詩語言的美感形式之中，和同樣純粹的音樂對應，詩才有可能體現較為本質的「音樂性」語言。

基於此立場，本文欲探求詩之音樂性的實質內涵，就必得自釐清詩語言的「形式」奧妙入手（也是詩美學裡截至目前尚未得到充分認知的一個區塊，讓我們重申歌德那發人深省的言語：內容人人看得見，形式對於大多數人是一秘密）。在詩學領域對詩的「語言形式」還缺乏足夠分析進路的情況下，音樂學門特別擅長的，對於「音樂形式」的清晰掌握，從裡到外，由小而大，無一不可納入嚴密完整的分析架構，就成為本文思考、解析語言形式的「音樂性」時，所取法的主要方法來源了。但筆者的專業領域畢竟不是音樂，音樂分析中比較專門性的科目，如傳統的和聲分析（harmonic analysis）、對位法（counterpoint）、甚至二十世紀以降發展出來的音列（serialism）技法等，皆遠非本文所能置喙，若因此漏失掉某些更精確深入的分析觀點，不免仍有缺憾。

所幸，在能力所及的範圍之內，音樂學的基本知識（如基礎樂理、簡單的和聲概念等）與音樂美學，已經足以作為參照、思考並加以轉化的解析進路了。如本文第二章的「音色」、第三章的「力度」、「織度」、「速度」，都未邁出基本音樂知識的範圍，簡單清楚，其實都是重點的概念；第四章的「音樂空間」則屬於音樂美學，美學包含對於藝術品形式結構如何生成、運作的探討與解釋，滲入更多原則性思考，但凡具備與音樂相關的基礎知識，即可隨之抽繹想法，歸納理路。只是，音樂最擅長的「形式解析」目前亦有其鮮明的侷限——亦即過份觀照形式的「外在」條件，而有意無意間忽視、排除了形式的「內在」意涵<sup>6</sup>——筆者

---

<sup>5</sup> 見《情感與形式》，頁 175。

<sup>6</sup> 因此，西方的音樂學者亦有亟思突圍而出，於密不透風的「純粹形式分析」外開闢新路數的學者。如以驚世姿態出現於西方音樂學界的《陰性終止——音樂學的女性主義批評》（張馨濤中譯，台北：麥田，2003 年）一書，作者蘇珊·麥克拉蕊（Susan McClary, 1946-）將女性主義導入音樂分析的傳統，在音樂學界一度掀起波瀾，但她澄清道：「沒有人鼓吹學界要停止編纂原稿、調查文獻檔案，或檢視音樂結構層面的計畫。這類研究對我們所有人都依舊關鍵，因為批判性方法極端仰賴樂譜、史料，以及專注此類音樂研究層面的人所生產的研究工具。我們這些從事批判性研究的人只是希冀音樂學界同時允許文化詮釋的存在。」見該書頁 25。

於轉化過程中雖經過相當程度的融匯，可能亦部分帶入詩學領域而難以剔除，這自然是值得進一步思索的課題了。

彷彿與音樂學界正好相反，現階段我們對於詩的主題、社會意涵等「內容」的關注，遠遠超過對埋藏在語言形式中奧秘的追索，則本文採取的分析策略亦回歸詩的語言形式，試圖挖掘出其中「潛在的美學」，高友工說：

它是「潛在的」，因為在大多數情況下，它一直是朦朧不明，而且是難以捕捉的；從事創作的詩人甚至不可能覺察到它的存在，更不要說明確認識到所作選擇的複雜性了。它是「美學」，因為正是這種選擇的整體構成了詩的美感和價值。<sup>7</sup>

儘管難以捕捉，儘管頗為複雜，但本文仍試圖摸索著建立起某些方法，以實際的分析揭開詩語言那朦朧的音樂性面紗；通過這樣的視角，所詮釋出來的「內容」自然與單純從主題取向理解楊牧詩的路數有所差異，或許還能更深入找出某些論述的具體「實證」，畢竟，詩的音樂性不能不出於對語言潛在的「形式美學」的觀照，而落入虛無縹緲的純粹想像<sup>8</sup>。

除了向西方音樂嚴謹的形式分析取經之外，筆者以為，中文學界某些頗能深入詩質綿密內核，而又展露紮實解析語言功力的精采論述，應是日後延續此一「形式美學」探究並建完整理論體系可資開採的礦脈——雖然其論述未必以現代詩為分析對象。啓示本文許多重要思考方向的高友工自無須多言，一系列關於「律詩美學」、「抒情傳統」的文論如何重新確認詩的「形式價值」，且提升成為開拓審美類型的「美典」，值得論者思考現代詩是否也能在特殊的語言形式中發掘深具意義的「現代詩美典」？其他如陳世驥談詩的「時間」和「律度」要素，詩中語字如何安排皆牽涉到此二者所發揮的功效，且二者又相互影響，往往揭櫫詩之所以為詩的原質<sup>9</sup>，或許還能從其他的詩「形」條件中繼續擴充其示「意」作用；

<sup>7</sup> 見高友工：〈律詩的美學〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 210。

<sup>8</sup> 不少論者談論所謂詩的「內在音樂性」、「內在聲音」時，往往談得十分玄虛、抽象，但詩的外在形式為內容的表徵，如何能抽離「形式」而談其內涵？就如同我們無法想像不根據樂譜，但憑「用心聆賞」，如何能具體而清晰地指出曲中獨特的和聲或曲式結構？

<sup>9</sup> 陳世驥於文末再度提示該文重點：「字的『輕重、快慢、高、揚、起、降、促』，及『詩句和詩

而他將陸機〈文賦〉的術語「姿」與布萊克謨（R.P Blackmur, 1904-1965）的「語文姿態觀」結合，指出詩的語言形式表達都暗涵內在情意的姿態<sup>10</sup>，依舊可推到詩的基本「技術關涉」（形式暗涵），和高友工以「心理架構」為「音樂空間」之說，同樣使原先可能僅止於「外在」的形式價值變得更完整了。再如徐復觀對詩與音樂二者媒介本質所作的美學辨析亦十分深刻：他認為語言「形象的間接性」是其短處亦是長處，而詩能進一步由個體和具象上升到涵攝多數的「普涵性」<sup>11</sup>，也就進入象意藝術的範疇，足以解釋詩語言如何突破其符號性指稱，成為和音樂本質相同的一種「語言形式」。凡此，皆是往後持續探索詩語言形式「潛在的美學」時，奠定論述地基所不可輕忽的豐厚資產。

當然，本文的寫作只是一個起始，若筆者對於「音樂性」的詮釋得以通過楊牧詩的實際解析而釐清某些問題的關鍵，並確定「詩的音樂性」的本質意涵，即是那外在／內在合一，形式／內容相俾的語言構成；穿透語字，辨識語字背後投射的意義是重要的，但語字本身的「穿透」過程，亦即在精雕細琢的語言美感中經歷的盤桓與流連印跡，毋寧更是詩之音樂性命題的關注核心。日後也可能擴充運用到其他重要詩人的作品，掌握每位詩人獨特的語言身姿，宛若音樂般，在樂音升降行止的頃刻，任何一個聲音波紋的擾動形式，莫不暗涵了同時兼備於內的種種奧秘。

---

句的呼應』關係的配合，乃是『詩的所以為詩』。這些是讀詩的出發點，而又是往深處了解詩本身之始終不可離的導線。這些既為詩構成散文所無的形，用恰當後又可使詩示散文所不能能示的意。」見《陳世驥文存》（台北：志文，1972年），頁91-117。

<sup>10</sup> 見〈姿與 Gesture——中西文藝批評研究點滴〉，同前註，頁63-90。

<sup>11</sup> 分別見徐復觀：〈文心雕龍的文體論〉、〈環繞李義山（商隱）錦瑟詩的諸問題〉，《中國文學論集》，頁55-56、181-183。





## 參考書目舉要

### 一、楊牧著作

#### (一) 詩

- 《非渡集》，台北：仙人掌，1969年  
《楊牧詩集 I：1956-1974》，台北：洪範，1978年初版，1998年九印  
《吳鳳》，台北：洪範，1979年  
《完整的寓言》，台北：洪範，1991年  
《楊牧詩集 II：1974-1985》，台北：洪範，1995年  
《時光命題》，台北：洪範，1997年  
《涉事》，台北：洪範，2001年  
《介殼蟲》，台北：洪範，2006年

#### (二) 散文

- 《楊牧自選集》，台北：黎明，1975年  
《葉珊散文集》，台北：洪範，1977年初版，1994年十七印  
《柏克萊精神》，台北：洪範，1977年初版，2002年十二印  
《年輪》，台北：洪範，1982年  
《搜索者》，台北：洪範，1982年，2004年五印  
《交流道》，台北：洪範，1985  
《飛過火山》，台北：洪範，1987年  
《山風海雨》，台北：洪範，1987年  
《一首詩的完成》，台北：洪範，1989年  
《方向歸零》，台北：洪範，1991年  
《疑神》，台北：洪範，1993年  
《星圖》，台北：洪範，1995年  
《亭午之鷹》，台北：洪範，1996年

《昔我往矣》，台北：洪範，1997年  
《奇萊前書》，台北：洪範，2003年  
《人文踪跡》，台北：洪範，2005年  
《掠影急流》，台北：洪範，2005年

### （三）文論

《傳統的與現代的》，台北：洪範，1979年  
《文學知識》，台北：洪範，1979年  
《文學的源流》，台北：洪範，1984  
《隱喻與實現》，台北：洪範，2001年  
《失去的樂土》，台北：洪範，2002年

### （四）單篇文章

〈詩人穿燈草絨的衣服〉，《聯合文學》210期，2002年4月  
〈誰謂爾無羊：楚戈預言〉，《聯合報》E7版聯合副刊，2003年9月2日至3日  
〈左營〉，《聯合報》E7版聯合副刊，2004年5月8日至9日  
〈抽象疏離：那裡時間將把我們遺忘〉，《聯合報》E7版聯合副刊，2004年12月28日至31日  
〈翅膀的去向〉，《聯合報》E7版聯合副刊，2005年5月25日至26日  
〈設定一個起點〉，《聯合報》E7版聯合副刊，2005年11月19日  
〈時空以外〉，鄭毓瑜：《文本風景》序文，台北：麥田，2005年

## 二、中文專著

王力：《漢語詩律學》，上海：上海教育，2002年  
王次炤：《音樂美學新論》，台北：萬象，1997年  
朱光潛：《詩論新編》，台北：洪範，1982年  
余光中：《望鄉的牧神》，台北：純文學，1974年  
余光中：《焚鶴人》，台北：純文學，1983年  
余光中：《掌上雨》，台北：時報文化，1986年

余光中：《從徐霞客到梵谷》，台北：九歌，1994年

余光中：《藍墨水的下游》，台北：九歌，1998年

宗白華：《美學與意境》，台北：淑馨，1989年

竺家寧：《語言風格與文學韻律》，台北：五南，2005年二版

高友工：《中國美典與文學研究論集》，台北：台大出版中心，2004年

徐復觀：《中國文學論集》，台北：學生書局，1974年

翁文嫻：《創作的契機——現代詩學》，台北：唐山，1998年

孫康宜：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，台北：聯經，1994年

陳世驥：《陳世驥文存》，台北：志文，1972年

陳本益：《漢語詩歌的節奏》，台北：文津，1994年

陳芳明：《鏡子和影子：現代詩評論集》，台北：志文，1978年

陳芳明：《陳芳明精選集》，台北：九歌，2003年

陳啓佑：《渡也論新詩》，台北：黎明文化，1983年

陳 黎：《小宇宙》，台北：皇冠，1993年

陳 黎：《貓對鏡》，台北：九歌，1999年

張芬齡：《現代詩啓示錄》，台北：書林，1992年

張惠菁：《楊牧》，台北：聯合文學，2002年

葉桂桐：《中國詩律學》，台北：文津，1998年

葉維廉：《比較詩學》，台北：東大，1983年

葉維廉：《秩序的生長》，台北：時報文化，1986年

葉維廉：《從現象到表現：葉維廉早期文集》，台北：東大，1994年

熊秉明：《詩三篇》，台北：允晨文化，1986年

鄭愁予：《鄭愁予詩集 I：1951-1968》，台北：洪範，1979年

鄭愁予：《鄭愁予詩集 II：1969-1986》，台北：洪範，2004年

賴芳伶：《新詩典範的追求——以陳黎、路寒袖、楊牧為中心》，台北：大安，2002年

謝雲飛：《文學與音律》，台北：東大，1978年

簡政珍：《詩的瞬間狂喜》，台北：時報文化，1991年

簡政珍：《詩心與詩學》，台北：書林，2000年

簡政珍：《台灣現代詩美學》，台北：揚智文化，2004年

### 三、西文及翻譯專著

Zuckermandl, Victor. *Sound and Symbol*. New York: Pantheon Books, 1956

Ammer, Christine 克麗絲汀·安默兒著，貓頭鷹編譯組譯：《音樂辭典》，台北：貓頭鷹，2004年二版

Arnheim, Rudolf 魯道夫·阿恩海姆著，郭小平等譯：《藝術心理學新論》，台北：台灣商務，1992年

Borges, Jorge Luis 波赫士著，陳重仁譯：《波赫士談詩論藝》，台北：時報文化，2001年

Eliot, T.S. 艾略特著，諾貝爾文學獎全集編譯委員會譯：《艾略特》，台北：環華百科，未著年份

Guzeliman, Ara 亞拉·古策里米安編，吳家恆譯：《並行與弔詭：薩伊德與巴倫波因對談錄》，台北：麥田，2006年

Hanslick, Eduard 漢斯利克著，陳慧珊譯：《論音樂美——音樂美學的修改芻議》，台北：世界文物，1997年

Kundera, Milan 米蘭·昆德拉著，翁德明譯：《簾幕》，台北：皇冠，2005年

Langer, Susanne 蘇珊·朗格著，劉大基等譯：《情感與形式》，台北：商鼎文化，1991年

Lévi-Strauss, Claude 李維斯陀著，楊德睿譯：《神話與意義》，台北：麥田，2001年

Lippman, Edward 著，方銘健譯：《西洋音樂美學史》，台北：國立編譯館，2000年

McClary, Susan 蘇珊·麥克拉蕊著，張馨濤譯：《陰性終止——音樂學的女性主義批評》，台北：麥田，2003年

Nietzsche, Friedrich 尼采著，劉崎譯：《悲劇的誕生》，台北：志文，2003年再版

Santayana, George 桑塔耶那著，杜若洲譯：《美感》，台北：晨鐘，1972年

Storr, Anthony 安東尼·史脫爾著，張嚶嚶譯：《音樂與心靈》，台北：知英文化，1998年

Valery, Paul 保爾·瓦萊里著，唐祖論等譯：《瓦萊里散文選》，天津：百花文藝，2005年

Wellek, Rene 韋勒克等著，王夢鷗等譯：《文學論》，台北：志文，1976年  
Woolf, Virginia 吳爾芙著，劉炳善等譯：《普通讀者》，台北：遠流，2004年  
張洪模編：《現代西方藝術美學文選——音樂美學卷》，台北：洪葉文化，1993年

#### 四、期刊、單篇論著

石計生：〈布爾喬亞詩學論楊牧〉，孟樊編：《當代台灣文學評論大系：新詩批評卷》，台北：正中書局，1993年  
石計生：〈印象空間的涉事——以班雅明的方法論楊牧〉，《中外文學》第31卷第8期，2003年1月  
向陽：〈樹的真實——論楊牧《傳說》〉，陳義芝編：《台灣文學經典研討會論文集》，台北：聯經，1999年  
余風記錄：〈「詩與音樂」座談會實錄〉，《台灣詩學學刊》第3期，2004年6月  
李翠瑛：〈詩情音韻——論新詩的內在節奏及其形式表現技巧〉，《台灣詩學學刊》第4期，2004年11月  
何雅雯：〈「詩是我所涉事」——讀楊牧《涉事》〉，楊宗翰主編：《文學經典與台灣文學》，台北：富春文化，2002年  
沈亞丹：〈寂靜之音——關於詩歌的音樂性言說〉，《南京大學學報》135期，2000年  
吳潛誠：〈樹的真實——論楊牧《傳說》之講評意見〉，陳義芝編：《台灣文學經典研討會論文集》，台北：聯經，1999年  
孫維民：〈自由詩的音樂性——以楊牧詩為例〉，《台灣詩學季刊》第27期，1999年6月  
奚密：〈讀詩筆記·楊牧〉，《聯合文學》192期，2000年10月  
奚密：〈抒情的雙簧管：讀楊牧近作《涉事》〉，《中外文學》第31卷第8期，2003年1月  
郝譽翔：〈楊牧談詩：給年輕學子的詩祕密〉，《幼獅文藝》555期，2000年3月  
翁文嫻：〈傾斜的少年——黃荷生詩論〉，黃荷生：《觸覺生活》，台北：現代詩季刊社，1993年

- 翁文嫻：〈時間快速壓縮下——詩語言與思維的變化〉，「文化創意與產業研討會」會議論文，台北：文化大學，2003年6月
- 翁文嫻：〈轉化經典為當代寫作的能量〉，「實用中文與寫作策略研討會」會議論文，台南：成功大學中文系，2004年5月
- 翁文嫻：〈新詩語言結構的傳承和變形〉，《成大中文學報》第15期，2006年12月
- 梅祖麟、高友工著，黃宣範譯：〈唐詩的語意研究：隱喻與典故〉，《中外文學》第4卷第7期，1975年12月
- 梅祖麟、高友工著，黃宣範譯：〈論唐詩的語法用字與意象（上）〉，鄭騫等著：《中國古典文學論叢·冊一：詩歌之部》，台北：中外文學，1976年
- 陳芳明：〈現代詩藝的追求與成熟〉，《聯合文學》218期，2002年12月
- 張芬齡、陳黎：〈楊牧詩藝備忘錄〉，林明德編：《台灣現代詩經緯》，台北：聯合文學，2001年
- 賀淑瑋：〈音樂陳黎（Musical Dimension of Chen-li）：陳黎詩的視覺音樂製作〉，「第十四屆詩學會議：台灣現代詩中生代詩家論」會議論文，彰化：彰化師範大學國文系，2005年5月
- 賀淑瑋：〈2006開卷好書獎·十大好書（中文創作）是這樣選出來的——文學篇〉，《中國時報》E2版開卷周報，2006年12月30日
- 須文蔚：〈深刻與多樣的抒情聲音〉，《中國時報》E2版開卷周報，2006年5月29日
- 曾珍珍：〈生態楊牧——析論生態意象在楊牧詩歌中的運用〉，《中外文學》第31卷第8期，2003年1月
- 葉維廉：〈婉轉深曲——與辛笛談詩和語言的藝術〉，《聯合文學》第5卷第2期，1988年12月
- 痲 弦：〈新詩這座殿堂是怎樣建造起來的——從史的回顧到美的巡禮〉，《台灣詩學季刊》第28期，1999年9月
- 鄭愁予：〈刺繡的歌謠〉，《聯合文學》219期，2003年1月
- 鄭愁予：〈詩的贈達與自我尋位（一）〉，《聯合文學》232期，2004年2月
- 鄭慧如：〈新詩的音樂性——台灣詩例〉，《當代詩學》第1期，2005年4月
- 鄭慧如：〈韻律在新詩中的示意作用〉，「海峽兩岸文學史研討會」論文，廈門大學，2005年10月15日

蔡逸君記錄、整理：〈搜索者夢的方向：楊牧 v.s 陳芳明對談〉，《聯合文學》192期，2000年10月

賴芳伶：〈孤傲深隱與曖昧激情——試論《紅樓夢》和楊牧的〈妙玉坐禪〉〉，《東華漢學》第3期，2005年5月

遲 鈍：〈有聲無聲〉，《台灣詩學學刊》第3期，2004年6月

羅基敏：〈交響詩：無言的詩意〉，初安民編：《詩與聲音：二〇〇一年台北國際詩歌節詩學研討會論文集》，台北：台北市文化局，2001年

鯨向海：〈我彈響自己〉，《台灣詩學學刊》第3期，2004年6月

## 五、學位論文

何雅雯：《創作實踐與主體追尋的融攝——楊牧詩文研究》，台北：台灣大學中國文學系碩士論文，2001年

林婉瑜：《楊牧《時光命題》語言風格研究》，台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2004年

徐培晃：《楊牧詩風的遞變過程》，台中：逢甲大學中國文學系碩士論文，2006年

徐鵬緒：《現代詩歌音樂性的研究》，青島：青島大學中國現當代文學碩士論文，2003年

高宜君：《鄭愁予晚近詩作研究（1993年迄今）》，屏東：屏東教育大學中國文學系碩士論文，2007年

陳秀貞：《余光中詩的語言風格研究》，嘉義：中正大學中文系碩士論文，1993年

陳瑀軒：《席慕蓉詩歌研究——以主題、語言、通俗性為觀察核心》，嘉義：中正大學中國文學系碩士論文，2006年

鄒依霖：《現代詩音樂性及其與聲情關係之美學研究》，台北：台灣師範大學國文系碩士論文，2006年

劉康凱：《無弦琴與塞壬之歌——詩歌音樂性研究》，重慶：西南師範大學中國現當代文學碩士論文，2004年

鄭智仁：《苦惱與自由的平均律——陳黎新詩美學研究》，高雄：中山大學中國文



學系碩士論文，2003 年

蔡哲仁：《白萩的詩與詩論》，台南：成功大學台灣文學系碩士論文，2004 年

簡文志：《楊牧詩研究》，台北：東吳大學中國文學系碩士論文，2001 年

羅任玲：《台灣現代詩自然美學——以楊牧、鄭愁予、周夢蝶為中心》，台北：台灣師範大學國文系在職進修碩士論文，2005 年

