

抒情的雙簧管：讀楊牧近作《涉事》

奚 密

明天，再一次，我們
得去發明
這個世界的真實。

——Octavio Paz，〈元旦〉

在楊牧迄今出版的十三本詩集裡，《涉事》的書名是個異數，因為不同於前此的詩集，其出處不是集子中任何一首詩的名字。一九九一年出版的《完整的寓言》，雖然也不是詩名，卻仍有所本，來自書中的〈代箋〉一詩。新詩集的書名在詩人〈後記〉裡得到這樣的解釋：「詩是我涉事的行爲。」在二〇〇二年八月接受美國文學雜誌《Manoa》的電話訪談裡，楊牧用 *intervention* 一詞來翻譯「涉事」。詩，換言之，自有其正面性和主動性。同時，用「行爲」一詞而不用「方法」，也影射詩之創作本身即是一種直接的介入。當我們記得《涉事》涵括的年代正是楊牧擔任東華大學文學院長的期間，標明這個立場就更富深意。

自此理解觀之，開卷的〈卻坐〉恰似詩人「涉事」的自白：

Mony klyf he ouerclambe in contrayez straunge,
Fer floten fro his frendez fremedly he rydez.

—Gawain

* 本文 91 年 12 月 4 日通過刊登。



屋子裡有一種秋葉
 燃燒的氣味，像往年
 對窗讀書在遙遠的樓上
 簷角聽見風鈴
 若有若無的寂寞。我知道
 翻過這一頁英雄即將起身，著裝
 言秣其馬
 檢視旗幟與劍
 逆流而上遂去征服些縱火的龍
 之類，解救一高貴，有難的女性
 自危險的城堡。他的椅子空在
 那裏。不安定的陽光
 長期曬著（2001：12-13）

第一行不著痕跡地引領讀者從室內（「屋子裡」）移向戶外（「秋葉」）。燃燒的秋葉影射「煙」的意象，預示時間場景的轉換：隨著第一人稱敘述者，我們彷彿「飄」回到遙遠的往昔。在語法設計上，「對窗讀書在遙遠的樓上」遠比慣用的句型「在遙遠的樓上對窗讀書」來得生動，因為前者將「樓上」和下行的「簷角」連在一起，巧妙地將視覺焦點從對窗讀書的「我」移開，然後準確地鎖定在風鈴這個意象上。以風鈴的聲音來召喚「若有若無的寂寞」，一方面以有聲襯托無聲，另一方面風鈴的鈴聲本就是若有若無的。兩者並列，兼有象徵和寫實手法。詩人也將秋葉燃燒的氣味等同於寂寞的聲音，是象徵主義招牌的交感手法（synaesthesia）。感官場域的跨界和交錯，暗示詩人的意識流不受限於當下的時空。至此，一種迷濛穿梭的氣氛已被詩人成功地渲染出來，好比序幕已經拉起，主角就要登場。

主角是長達七行的句子「我知道……城堡」裡的「我」。他以充滿自信的口吻講述中古傳奇裡「英雄屠龍救美」的迷人模式。詩的語言從現代轉變為古典風味：隨著「翻過這一頁……」此過渡意象，前此的現

代口語被代之以文言的語組(「著裝／言秣其馬」)和句法(「遂去……」,「解救……自……」)。古雅的語言貼切對應描述的內容。

「他的椅子空在那裏」回復到先前的口語,標誌意義上新的轉折。椅子空著,暗示讀書人已「起身」離去。這個聯想和前面的敘述相銜接,「他」化身為書中的英雄,去冒險犯難,和人世間的邪惡搏鬥。現實和虛構在此重疊。這該是多麼圓滿動人的情景啊!但是,「不安定的陽光」照在空著的椅子上。詩人以客觀投射的手法,以陽光暗示「我」內心的不安。如果那毅然「起身」,往昔的「我」,嚮往中古傳奇中的英雄人物,那麼現在的「我」對那樣的浪漫主義——「浪漫」一詞本源自「傳奇」romance——有所保留,甚至抱持懷疑的態度。副詞「長期」頗有深意。詩人的不安,許是來自長期對何謂「涉事」,如何「涉事」的反思。從「起身」到「不安」,似乎標誌了兩種迥異的「涉事」的態度。

「我」的「卻坐」,既隱含了來自長期反思的「推卻」,也帶著一絲不堪回首的「情怯」。最後一行是全詩中唯一以弱音(「著」)結尾的一行。詩人有意以一不穩定、不肯定的結束作為結束,將整首詩籠罩在一份悵惘的氛圍中。

詩如何涉事?其實,詩人早已為我們提供了答案:「通過時間,穿越那暗晦,不定,破碎,將所有短暫的意氣和靜默掇拾,縫在一起,並且再現我們曾經的英勇和憂鬱,使之長久,長久在於一不斷生生的結構(而不僅祇為固定的文本)的,惟詩而已」(1995:3)。詩和生命等同。詩,作為一「不斷生生的結構」,不僅是對生生不息之宇宙的一種摹擬,更是其印證與互動。完成生命深度所必備的敏感,洞察,創造,堅韌,也是支撐楊牧近半世紀創作不輟,更上層樓的動力。詩藝的提煉,即是對生命的參悟和禮讚,甚或可稱之為信仰。這份信仰,隨著人生經驗的積累,愈發堅實不移。在此意義上,詩人和科學家的「涉事」並沒有本質上的差別:他們都從具象世界中歸納抽象規律,並將其再賦予具象表述,雖然科學家的表述是物質,而詩人的表述則訴諸文字。

詩的結構來自詩人自我關照的世界。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」……。不同於較早的作品，《涉事》裡的外在世界輪廓更模糊，更破碎。個別可確認的外在意象，很快在文本裡被分解，變形後，融入一隱密的自我視界。試舉〈為抒情的雙簧管作〉第一節為例：

啊是時當我記憶再生的楊柳
 正垂點水面虛無的漣漪，秋天
 竟屢次去而復來，比預約的
 流星更頻仍，準時，雖然已經
 冷卻，它快速滑過我矇瞶的眼
 如彩虹探向失信的悲情國度
 隨即熄滅，而記憶照樣飄搖而心
 在明暗互疊的空氣裏逸失（2001：22-23）

「秋天的楊柳垂點水面漣漪」是這八行詩中唯一可把握的外在現實。但是，詩人用各種方式來模糊，扭曲它的面貌。楊柳變成「記憶再生的楊柳」，它是詩人透過記憶的過濾紙召喚自歲月，再造的楊柳。秋天和流星並列相比。流星在這裡的現實性卻很低，因為「預約的流星」是矛盾修辭（oxymoron），一個純語言的建構。詩人更用語法來強化非現實的暗示。第一節是一個完整的複雜句，時間副詞「是時」引介一子句，而主句是「而記憶照樣飄搖……。」子句長達六行，包括中間插入修飾流星的另一個子句（「雖然……它……如……」）。一曲三折，不順暢的句型，有意打斷訊息式的閱讀習慣，使讀者不得不專注在詩人創造的詩的文字世界裡，按圖索驥，延著詩人思緒的道路，緩緩前進。當我們讀到結尾的兩個意象——「飄搖」的記憶和「逸失」的心——時，它們已和垂點的楊柳，虛無的漣漪，合而為一，難以分辨了。

第二節同樣以外在現實意象始，引領讀者進入內在的自我世界：



我拾級而下，細雨早將淺苔的
 青石一一淋溼，庭院如此沉靜
 復輕輕洋溢一種懊悔，歲月
 拂逆的跡象，雖然並不是
 我都能夠明白，啊是時當我
 聽任他人放縱悲情，將思想投置
 虛無，樓頭微風吹動，抒情的
 或者是雙簧管在走廊上奏鳴（23）

「啊是時當我……」和「虛無」兩個詞組的重複，構成框架，賦予此詩對稱的結構，是楊牧常用的手法（也見於詩集中〈殘餘的日光〉第四首）。結束全詩的雙簧管的意象，乍讀有點突兀，因為前此出現的都是戶外，自然的意象，和「雙簧管在走廊上奏鳴」顯得格格不入。但是，此詩正奠基於一難以捕捉，若有若無，悠遊流動的意象群：第一節的漣漪，流星，彩虹，第二節的空氣，微風，樂音。當然，還有同質的時間和記憶的意象，貫穿全詩。詩人選擇管樂器（英文 *wind instrument* 更為傳神！）作為總結的意象，具體而微地呈現了他的詩觀。人生裡必然的幻滅，失落，遺憾，悔恨……只有在詩心裡才得到「掇拾」和縫綴，一如空氣無聲的流動只有通過管樂器才得轉化為樂音。音樂，一如詩，有其精心經營的內在有機結構（「雙簧管」的「雙」也呼應詩的兩節）。因此，它可以承載，容納，再現任何題材，即使是極度的悲傷和淒厲。這也是為什麼「有機」和「完整」兩個詞一再出現在《涉事》裡。在此意義上，楊牧代表的是最深刻的現代主義，將艾略特的「客觀投射」和新批評的「有機體」發揮到巔峰。

誠然，《涉事》很可能是楊牧最悲涼的一本詩集。詩人表白「心境最荒涼的時刻」（〈隕孿〉），「心在高空滴血」（〈野薑花〉），「心在遠山夕陽分割寂靜處／心不曾像這一刻這樣秘密痛過」（〈一仕女之畫像〉）。「而我的心就如同瞬間覺悟的獅快速老去」（〈獅和蝌蚪和蟬的辯證〉），「孤單的方寸」（〈和棋〉），「覺悟的心」（〈隕孿〉），「暗澹，追悔的心」（〈蝕〉），「一張寂寞的琴」（〈瓦斧〉，琴是心的古典象徵）。

詩人在種種「辯證，衝突」(44)的二元對立之間掙扎：「絕對」和「相對」，「精神」和「肉體」，「心」和「思維」，「無限」和「有限」，「完整」和「欠缺」，「無」和「有」。
 〈兔〉中的雌雄對話流露老年葉慈式的感慨：「我對稟賦於我的智能，想像力／對我深邃的原創從不懷疑／惟有委靡的毛色／鬆弛的筋骨，那就是／任何巨匠百思不解／回生乏術，眼看它一步步／顛簸惡化……」(64)。
 〈舞者〉在達到高峰後仍不得不向肉體妥協：「不安的靈魂它正對肉體／示意和解／二月櫻花落」(24)。詩人選擇一日本古典象徵來影射色身脆弱的美。

〈主題〉一反春天的普遍象徵，著眼於陰暗的一面：

不要問我那是甚麼，岩石
 隙縫裏迸生的地丁風信子——
 或許是春光的假象，我只能說
 牆腳下濃密的蒼苔無比潮濕

靠近池塘那水缸一夜間解凍
 憂鬱維持原來高度，水位降低
 斜斜一條罅裂警示了冬之不滿
 不要問我吹動浮萍的是甚麼風

蝸牛在睡覺，薯甲蟲躲在土裏
 悲觀的人有思維深刻的權利
 但不要問我小蠅蛹在繭裏等待
 甚麼，蝶的生機不是我的主題 (2001：60-61)

複沓的手法讓人聯想到詩人早期的〈秘密〉(1962年)和中期的〈你的心情〉(1976年)。如此整齊的形式，在楊牧作品裡並不常見。〈主題〉共三節，每節四行，每行採抑揚五音步，並且押韻(ABCA—ABCA—AABA)。用心的設計，寓變幻於規律中：「不要」在三節裡的位置都不同：第一節的第一行，第二節的第四行，第三節的第三行。「不要」的

重複定下全詩的主調：否定。春天本是文學恆常的主題，人類共通的象徵，代表生命的更新，愛情的圓滿，希望的復甦。詩人卻代之以「舊苔」，「不滿」，「悲觀」。

〈和棋〉成於詩人五十九歲生日（1999年9月6日）。在即將跨過甲子的門檻之際，詩人的「心境縱橫」，儼然一張棋盤：

然則無與有之間局面
 已巍巍成立黑子和白子
 慵懶相違互相規避
 有色與無色有想無情
 如一本金剛般若波羅蜜經（2001：53-54）

全詩四節裡，「如一本金剛般若波羅蜜經」分別出現在第二節和第四節的最後一行，而且每節結尾兩行押韻（定—經，情—經），凸顯這一行的重要性。《金剛經》的書名包涵大家熟悉的佛家隱喻，教人以金剛般的智慧切斷一切幻念妄想，以入涅槃之境。詩人的召喚固然流露出他對「空」的嚮往，但也構成一個懸疑。因為，詩中的對立並沒有化解。「和棋」既可解釋為無勝無負的和局，也可視為對峙不下的僵局。詩人省視平生得失，承認殘缺和踰越，面對懸宕不決的局面，只是無奈而已。因此，「如」的字面意義在這裡似乎並不合適；詩人的心境和「般若波羅蜜」並不能等同。然而，為什麼詩人仍選擇這麼用呢？我認為聲音的組合是一個關鍵：詩人用這部佛經的全名而不用它較普遍簡潔的名字（《金剛經》），想必是有原因的。「金剛般若波羅蜜經」八個音節構成的旋律，將具體的指涉（佛經）抽象化。這一串聲音本身就好像一句符咒，渲染奇妙非凡的氤氳。詩中的「我」縱使尚未能「降伏其心」，看破有無，但是，「金剛般若波羅蜜經」隱隱指向該境界。

對文字獨一無二的經營和運用——遠超過題材或思想——才是詩人燦爛輝煌，不可磨滅的印記。挖掘文字的形，音，義之間的撞擊，互動，及其聯想暗示的無限可能，楊牧處處展示高度的個人風格。《涉事》的語言有意背離一般用法。舉詞類為例：「為了進入現在／於未來」

(14),「進入」作及物動詞;「惟真實燦然為永恆的歸屬」(63),「燦然」作動詞;「詩與視覺藝術的追求和**找到**」(65),「找到」當名詞;「靜立在我的驚異」(71),「驚異」是名詞。〈近端午讀 Eisenstein〉用了兩個端午節的典故,皆來自中國古典文學:屈原自沉與白蛇遭困。詩人描寫白素貞「如何她卻繾綣將三生/修成的正果以原形表述,完整的卑微」(81)。「繾綣」一詞固然指涉白素貞對許仙的愛情,它的形,音,義還造成另一層效果:兩個系部首的字,加上「綣」字裡的「卷」,白蛇的「原形」已呼之欲出。

語法方面,詩人喜歡將介系詞片語放在主句的後面,而不是前面,如:「如點滴淚水紛紛拋落/在分別的時刻」(40);「一雉對我顯示在多露的早晨/而且有霧」(70);「那樣驚驚異的感覺我的藿香薊/在正午鳳凰木傾斜著強烈的/日光與影之下……」(46)。〈一仕女之畫像〉的第一行:「失落相對**就是**偶然」(28)。「就是」用得十分意外。它的突兀有雙重意義。第一,這個句子的平常說法是:「偶然失落相對」,根本不需要再加動詞。第二,詩人不但加了一個動詞,而且刻意強調它。它的突兀好比一面鏡子,摹擬複製句子指涉的,讓「我」措手不及的「偶然」。

假設詩的創作是一從無到有的過程。詩人以堅實的想像力召喚形象於無形,以文字,音律,語調,姿態,鐫刻心物撞擊的剎那。對此過程,楊牧的嫻熟把握,是不容置疑的。逾四十年的作品和對詩本質的默思冥想,為我們提供了最華美的見證。《涉事》體現詩人更大的企圖心,諭示詩是一個完整的有機體,一「不斷生生的結構」。詩人以多種意象重複表達此理念:「程式」和「星圖」(16),「針織」(84)和「亂針刺繡」(輯二),超現實「無上的默片蒙太奇」(81)。他堅信透過詩心所重組,發明,再現的真實,絕不亞於物質世界的真實。潮汐的起落,日月的昇沉,季節的更替,草木的榮枯和鳥獸的動靜,在在向詩人「顯示」(71, 73, 107),「提示」(72),「暗示」(103),「啓示」(78)宇宙的規律,神的訊息。相對於我們「永遠撤離著」的「卑微的生命」(〈水妖〉),抒情的雙簧管,在擾攘的人世間,為我們建立了一個自我完成的美和真的典範。

引用書目

楊牧（1995）。《楊牧詩集 II：1974～1985》。台北：洪範書店。

楊牧（2001）。《涉事》。台北：洪範書店。

奚密，美國加州大學戴維斯分校東亞系教授。

