

## 現代詩中象徵技巧的建構：以楊佳嫻為例

林宇軒<sup>1</sup>

### 摘要

象徵技巧在現代詩中，並非準確指向一個明確的目標，必須透過情境的烘托、語句的鋪陳不斷修正才能讓讀者接近作者所想。本研究選擇在現代詩壇裡，具代表性之中生代學院派詩人楊佳嫻的作品，以精讀的方式分別分析其四本詩集中的詩作。透過詳細的剖析，明確提出象徵主義在現代詩的四個面向「音樂性」、「圖像性」、「結構性」、「思想性」的影響，並整理意象使用中分為情境、物體、意念、舉動四類。本文試圖藉由以上分析，梳理出現代詩中的象徵手法運用，進而提供現代詩創作者與研究者有更多發展的可能。

**關鍵詞：**現代詩、象徵、楊佳嫻、譬喻、期待視野

---

<sup>1</sup> 國立臺灣大學臺灣文學研究所碩士生、國立臺北藝術大學文學跨域創作研究所碩士生  
通訊作者：林宇軒，E-mail: 40602021E@ntnu.edu.tw  
收稿日期：2020/05/04；接受刊登日期：2021/03/18  
DOI: 10.6284/NPUSTHSSR.202112\_15(4).3

## 壹、緒論

「象徵」對於文學作品的藝術性來說有著重要的意義，舉凡小說、散文、戲劇等文類，皆時常利用物件的象徵來達到情節畫龍點睛的效果。現代詩中的象徵主義可追溯至十八世紀的自然主義與現實主義，藉由自然主義「通過實驗分析解釋現象，重視直接觀察的客觀性和真實性」<sup>1</sup>和現實主義「重視細節的真實準確」結合後的演變，開始逐漸重視意象與所指涉之物的關聯性，並大量運用在文學作品上。

因為篇幅關係，現代詩不同於其他文類，必須更加精準地利用象徵，將意象與所指涉之標的物進行精準、迅速且全面的連結。身為臺灣現代詩壇六年級指標性詩人，楊佳嫻自陳自己的詩風受到楊牧影響，為臺灣現代詩開創了一個充滿創意的新古典詩風。因此，本研究選擇在臺灣現代詩壇裡，具代表性的學院派詩人楊佳嫻詩作，分別精讀其四本詩集之詩作，期望透過詳細剖析與整理，以楊佳嫻為案例，梳理出華語詩中的象徵手法運用，讓象徵技巧在現代詩創作的模式更加清晰。

楊佳嫻的現代詩表現出「獨特的古典內涵」以及「古典與現代融鑄」的全新氣象，她以極大的創新精神，從三個路徑為中文現代詩的可能發展增添新貌。第一，她運用古典的題材與典故，並將之轉化為具現代氛圍的書寫，注入當代都會女子的心情故事與知識份子的詩史層面關懷；第二，她在現代的情節以古典的情境表現，呈現現代詩中之古典氛圍；第三，她鎔鑄古今為一體，重新虛構、想像、介入古典文本，並神入古典，創造一個縱橫古今現場的在場之「我」，使得古今並存。<sup>2</sup>

不同於兩物件相對照的「譬喻」修辭，「象徵」所蘊含、所盛載的內涵更加繁複，意象的指涉亦更加深刻。也因此，絕大部分的文學作品都會使用到象徵手法，現代詩也不例外。本研究將針對象徵主義對現代詩四個面向「音樂性」、「圖像性」、「結構性」、「思想性」的影響，統整出現代詩中象徵運用的規律，進而提供現代詩創作者與研究者有更多發展的可能。

---

<sup>1</sup> Émile Zola (1881). "Naturalism on the Stage," In Toby Cole (Ed.), *Playwrights on Playwriting: from Ibsen to Lonesco* (New York: Cooper Square Press), pp. 5.

<sup>2</sup> 丁旭輝：〈楊佳嫻詩作的古典新象〉，《高應科大人文社會科學學報》第8卷第2期（2011年12月），頁167-168。

## 貳、象徵主義的沿革

### 一、象徵的定義

談及象徵，則不可忽略象徵主義的重要性。「象徵」(Symbol)一詞源於希臘文，最初的意涵指一塊木板的兩半塊，後被用來指那些參與神秘活動的人借以互相秘密認識的一種標誌、秘語或儀式。<sup>3</sup> 現在學界普遍認為：任何一種抽象的觀念、情感、與看不見的事物，不直接指明，而由於理性的關聯、社會的約定，從而透過某種具體行象作媒介，間接加以陳述的表達方式，稱為「象徵」。<sup>4</sup> 在象徵的定義上，其內涵不同於修辭中的「譬喻」，兩者在使用以及認定上是非常迥異的。關於兩者內涵的差異，王夢鷗在《中國文學理論與實踐》中提到：

以此物應驗彼物，本是「譬喻」的性質，但象徵不止是「譬喻」，乃因它的本身仍被重視。用作「譬喻」的事物，只是通往彼岸的橋樑，到了彼岸，不記得有「橋」亦可。<sup>5</sup>

相較於譬喻所重視的文字效果，象徵所使用的「意象」必須要能夠全面地指涉，而非只是單純單點相似的「譬喻」。其中，象徵的主觀動機以及客觀情境必須要能夠緊密貼合，進而達到「再現」原來的事物的效果；也就是在文字表現上，必須要能夠顧及到思緒以及情境，不能偏廢任何一者。關於象徵在文學中所必須具備的「意象」，這個概念的用語曾廣泛運用於文藝美學、心理學和語言學等諸多領域，其所指涉的含義可能因人因事而有別，通常主要包含「心理意象、內心意象、泛化意象與觀念意象及其高級型態」。其中，最後一項對文學的創作、鑑賞與研究過程來說最為重要，也是一切文學活動的焦點。意即，觀念意象（表達某種抽象觀念和哲理的形象）以及審美意象（達到了藝術至境的象徵意象）造就了所謂的「象徵」，是一種暗示理性觀念的「示意圖」。<sup>6</sup>

透過象徵，所指涉的目標對象得以透過意象藝術化的過程，達到相互呼應的文學性。值得注意的是，「象徵」並不等於「象徵主義」，象徵只是一種文學

<sup>3</sup> 黃暉：《西方現代主義詩學在中國》（北京：中國社會科學出版社，2008），頁197。

<sup>4</sup> 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，2005），頁477。

<sup>5</sup> 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》（臺北：里仁書局，2012）。

<sup>6</sup> 顧穎：《文學概論書系—第三編：文學形象系統論》（北京：北京師範大學，2006），頁105-106。

技巧，在十九世紀末的法國「象徵派運動」(Symbolist movement)後，才確立形貌。<sup>7</sup>另外，象徵技巧於中國與西方文學中，皆很早就有實際運用，以下將分別針對中國文學中的象徵以及西方文學中的象徵沿革分別敘寫。

## 二、中國文學中的象徵

「意象」代表了中國文化的符號，文學家在作品中時常藉由「象徵」的形式來表現思想與生命的情調，在中國古典文學中，很早就開始有象徵手法的使用。清朝學者章學誠曾云：「睢鳩之於好逑，樛木之於貞淑，甚而熊蛇之於男女，象之通於詩者也。」<sup>8</sup>從動物、植物在《詩經》六義中「比興」的象徵運用上，可以看出「象徵」(symbol)做為其藝術形式表現主要的手法。<sup>9</sup>

中國文學重視文字所指涉的間接表現手法，除了在《詩經》或《楚辭》等早期的抒情文學與神話中，在詩歌、散文、小說、戲曲乃至明清的戲曲或者敘事文學上都可以發現象徵手法的使用。在近代臺灣現代詩壇，紀弦曾在〈象徵派的特色〉中寫道：

象徵派對於詩的創造之最主要意圖，即在於依意象(image)而象徵化思想、感情、情調等。他們之所主張的，乃是要在對象形態之解體處再現原來之事物。<sup>10</sup>

在紀弦的心目中，所謂的現代詩「只表現一個情調，一個心象」同時又兼負了「以部分暗示全體，以有限象徵無窮」的重要任務。<sup>11</sup>對於象徵手法在現代詩中的意義與性格上，紀弦在《紀弦論現代詩》中的〈把熱情放到冰箱去吧〉篇，認為不能太過主觀，而必須要以間接、隱晦的聯結與暗示，來達到情緒的收斂：

作為理性與知性的產品的『新』詩，絕非情緒之全盤抹殺，而係情緒之微妙的象徵。它是間接的暗示，而非直接的說明……它是冷靜的、觀照的；而非熱狂的、燃燒的。<sup>12</sup>

<sup>7</sup> 張錯：《西洋文學術語手冊——文學詮釋舉隅》(臺北：書林出版，2006年)，頁287。

<sup>8</sup> 章學誠：《文史通義·易數下》(北京：中華書局，1994年)，頁18。

<sup>9</sup> 黃忠天：〈《易經》《詩經》動植物象徵意涵與兩書互動關係比較研究〉，《文與哲》第23期(2013年12月)，頁1。

<sup>10</sup> 紀弦：〈象徵派的特色〉，《新詩論集》(高雄：大業書店，1956年)，頁57。

<sup>11</sup> 紀弦：〈現代詩的特色〉，《紀弦論現代詩》(臺中：藍燈，1970年)，頁15。

<sup>12</sup> 紀弦：〈把熱情放到冰箱去吧〉，《紀弦論現代詩》(臺中：藍燈，1970年)，頁4。

除了紀弦，覃子豪對於現代詩中的象徵也有所論述：

象徵(symbol)不僅為任何詩派共有的本質，且為文學、藝術共有的本質。凡文學、藝術表現出了作者的主觀精神，必有象徵的本質存在。它具有普遍性，而無特殊性。<sup>13</sup>

覃子豪認為「象徵」是文學與藝術的本質，並將「象徵派」整理成以下四點：

1. 象徵派打破了形式束縛，創立了不定形（Vers amorphes）的自由詩（Vers liber），反對格律。
2. 音樂是詩的一切。象徵派所謂的音樂，是自然流露出來的音調，不是格律。音樂是情調的象徵，音樂才能引人走向幽玄朦朧的境界。
3. 感覺交錯。什麼教感覺交錯？即是音和色的交錯。所謂色彩的聽覺（Audition Coloree），藍波在他的〈母音的商韻〉（Le Sonnet des Voyelles）一詩中，把每個母音代表一種顏色：「A 是黑，E 是白，I 是紅，U 是綠，O 是藍」，就是音和色的交錯。即是以語言文字的表現，同時收到音樂和繪畫的效果。又如波特萊爾在〈交感〉中所說：「香氣、色彩、音彩、音調的反應。」這種感覺交錯，是刺官能的藝術。
4. 迷樣的暗示。神祕、幽玄、朦朧是象徵派的特點，其表現方法極重暗示（Suggestion），故馬拉美說：「詩即謎語」，其強調詩中應用「暗示」，於此可見。象徵派的詩之所以難解，這是最大的原因。馬拉美又說：「作詩只可說到七分，其餘三分應該由讀者自己去補充，分享創作之樂，才能了解詩的真味。」是由於暗示，讀者才能發生「聯想」。<sup>14</sup>

覃子豪認為「象徵是文學的本質」，也就是凡文學作品必有象徵。「詩」作為最凝鍊的文體，當然也不例外。在創作時，作者必會帶入個人主觀的意識，在結合所選用的意象與營造出的情境，將主觀與客觀相結合，這在現代詩的創作中是必經的歷程，也因此覃子豪認為「象徵具有普遍性而無特殊性」。

<sup>13</sup> 覃子豪：〈象徵派與現代主義〉，《覃子豪全集 II·論現代詩》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968 年），頁 368。

<sup>14</sup> 覃子豪：《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976 年），頁 162。

### 三、西方文學中的象徵

西方文學中的象徵主義作品，最早可追溯至美國浪漫主義運動詩人艾倫坡（Edgar Allan Poe）於 1850 年發表的《The Poetic Principle》（詩歌原理）。簡而言之，他定義詩歌中的文字藝術是「美的規律創造」。我們會認為詩中的文字是經由詩意創造的結果，可以很容易地與「真理」區別開來。在文學作品中，最早出現的具象徵主義特質的作品，被公認為波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）於 1857 年發表的《Les fleurs du mal》（惡之華），其詩作所展現出的文字質地在浪漫主義和象徵主義之間，被認為是兩者之間的過渡作品。同時，《惡之華》被公認為當時法國第一部具有象徵主義特質的詩作，開啟了西方文學中「象徵主義」的創作。關於「象徵主義」（Symbolism）一詞的出現，最早國是由讓·莫雷亞斯（Jean Moreas）所提出。1886 年，他在《費加洛報》上發表《象徵主義宣言》，提出「讓詩歌給理想披上感覺形式的外衣，詩人的任務是描寫生活內在的奧秘」的概念。這個宣言不但確立了「象徵主義」一詞，更為其在文學史上發聲，直接宣告了象徵主義的主張：「象徵主義反對平鋪直敘，雄辯，矯情和就事論事」，為象徵主義訂下了一個明確的準則。

在西方文學中，象徵主義的發展以魏爾倫（Paul Verlaine）、阿蒂爾·蘭波（Arthur Rimbaud）以及斯特凡·馬拉美（Stéphane Mallarmé）為主，三人被公認、並稱前期象徵主義的三駕馬車，十九世紀後半葉的法國文壇象徵主義的理論基礎和審美標準即主要由三人完成。魏爾倫於 1884 年發表《Art poétique》（詩藝），開篇便寫「音樂高於一切」、「那是流動的、朦朧的、清靈的；選詞上要求模糊和精確相結合；要色暈而不要色彩」、「讓詞彙演奏，恰如音樂之於樂符或印象派畫家之於色彩」，主張現代詩的畫面與韻律應該要像一首「灰色的歌」，為現代詩中象徵主義的「音樂性」和「語境」建立了一個標竿。

相對於魏爾倫為象徵主義帶來音樂性的準則，阿蒂爾則開啟象徵主義中的超現實主義。他的作品中多有豐富的聯想因素，進而讓「象徵」與他天馬行空的內心思維做聯結。他認為身為一個象徵主義者，除了應當力求發現、破譯隱藏在日常事物後面的真實，更要「通過直覺和幻想創造事物之外的現實」。

馬拉美對於象徵主義理論的系統化貢獻甚多，他提出了「pure poetry」（純詩）理論，認為：「詩是從無到有，超越經驗的獨立存在」、「詩是魔術，運用咒語來創造一個不同於現實的絕對理念世界」、「叫出事物的名字會破壞詩的大半樂趣，最理想的方法是暗示事物」。馬拉美曾說：「明指是破壞，暗示是創造」（To

name is to destroy, to suggest is to create)主張為表現目不能見的世界,所以有「神祕」的傾向,強調音樂性、暗示、感覺交錯,形式方面打破古典主義格律,創立不定形的自由詩,但仍重視「文法技巧」。<sup>15</sup>

此外,馬拉美所創辦的「星期二沙龍」對象徵主義的擴散有相當大的助益。十九世紀末法國象徵派運動後,西方的象徵主義才逐漸成形,也因此象徵主義又被稱為「法國象徵主義」(French Symbolism)。<sup>16</sup>在象徵主義文學作品、論述與文藝活動下,象徵主義遂成為一場國際性的文學思潮。

## 參、楊佳嫻詩作中的象徵分析

本文以楊佳嫻《屏息的文明》、《你的聲音充滿時間》、《少女維特》、《金烏》四本詩集作為研究對象,透過精讀(close-reading)去尋找象徵技巧的體現,並歸納出現代詩中象徵在實際運用的特性。以下將依照出版順序對四本詩集內之詩作進行分析,透過檢視歷時性的寫作時間軸,去探求其中象徵的內涵與規律。

### 一、屏息的文明：期待視野的建構

《屏息的文明》作為楊佳嫻的第一本詩集,收錄於其中的作品也造就了一種「期待視野<sup>17</sup>」(horizon of expectation),成為了一般讀者在認識「楊佳嫻」這位詩人的標準。因為能夠形塑出讀者的期待視野,也因此若要研究該為詩人的詩作風格,第一本詩集中的作品是值得去研究的。楊牧在《屏息的文明》推薦序中寫道：

我們讀楊佳嫻的詩,首先不免以為,無中生有,不管從傳統層面或從物理領域觀察,似乎並無巴鼻可識,則神祕主義的佛禪之類更屬風馬牛不相及的東西。何則?有一種詩是有中生有。有的是基礎意象,例如一組熟悉與不熟悉的藻荇,裙擺,光和河魚,香氣,女子涉水,腿脛上的文字,管芒劃傷的線痕等等,結合而生出「寤寐」的聯想,則縱使「寤寐」

<sup>15</sup> 蕭蕭：〈五〇年代新詩論戰述評〉，《20世紀臺灣文學專題I：文學思潮與論戰》（臺北：萬卷樓圖書，2006年），頁184。

<sup>16</sup> 同註15，頁287。

<sup>17</sup> 王先霽、王又平：《文學批評術語辭典》（上海：上海文藝出版社，1999年），頁453。「期待視野」為姚斯（Hans Robert Jauss）所提出的接受美學術語，意指讀者在接受文學作品的先備知識等前提條件。

在古典詩歌裡本有它固定的指涉，遂於這個過程裡轉化，染漸了現代或甚至後現代的情調。<sup>18</sup>

從引文中來觀察，如何運用象徵技巧將已有固定意義的意象「有中生有」地轉化成新的意義，是每位現代詩寫作者必須面對的課題。

置於整本詩集中第一首的〈木瓜詩〉援引《詩經》典故書寫：

……（上略）

木瓜已經向你擲去了

此刻我神情鮮豔

億萬條微血管都酙了酒

等待你游牧著緘默而孤獨的螢火

向這裡徐徐而來<sup>19</sup>

楊宗翰曾評這首詩「過緊過密之弊」，到「木瓜已經向你擲去了」一句才始獲鬆綁，全詩於是大好。楊佳嫻寫酙了酒的「億萬條微血管」都在等待一個「緘默而孤獨的螢火」，這些多與寡、極大與極小的對比可以馬上地被看見。這裡的「螢火」近於《詩經·木瓜》中的「瓊琚」（佩玉），是一種定情之物，也是「永以為好也」的象徵。<sup>20</sup>在全詩近結尾之「木瓜已經向你擲去了」一句以及「此刻我神情鮮豔／億萬條微血管都酙了酒」援引《詩經》「投我以木瓜，報之以瓊琚」的典故，整首詩圍繞著木瓜的象徵，並以其敘寫兩人的互動，體現出高尚的情感。以古典詩詞中所運用的象徵手法為本，疊加上新的自然意象；透過大情境（木瓜詩）直接的移轉，再將詩中既有內涵的物件在隱隱然中產生聯繫（螢火與瓊琚），楊佳嫻在本詩中的象徵技巧使用和楊牧所言之「有中生有」相吻合。

相較於數十行的作品，在已出版的詩集中，楊佳嫻所創作十行以內、較小篇幅的詩作是較為稀少的，〈遲疑一〉和〈遲疑二〉可作為其第一本詩集中之短詩、非完全獨立之數首作品的代表。〈遲疑一〉和〈遲疑二〉皆是分為兩節的短詩，〈遲疑一〉引牛郎織女七夕鵲橋相會的典故：

<sup>18</sup> 楊牧：〈無與有的詩——楊佳嫻詩集序〉，楊佳嫻著《屏息的文明》（臺北：木馬文化，2003年），頁12。

<sup>19</sup> 楊佳嫻：〈木瓜詩〉，《屏息的文明》（臺北：木馬文化，2003年），頁26-27。

<sup>20</sup> 楊宗翰：〈「崛起」中的七字頭後期女詩人——以林婉瑜、林怡翠、楊佳嫻為例〉，《創世紀詩雜誌》第137期（2003年12月），頁153-163。



織女星緘默著  
許多鵲鳥因為等待架橋  
而開始瞌睡

那疲憊的男子啊  
牽著整座夏日星圖  
還在城市深處  
向街燈問路<sup>21</sup>

詩中寫疲憊的男子（牛郎）還未與織女會合，「問路」一詞和「遲疑」所表現出迂迴、複雜的內心活動，透過文字與典故的鋪陳呈現在讀者面前。

雖然兩首詩作都是著墨於愛情，但相較於〈遲疑一〉直接援引牛郎織女的典故，〈遲疑二〉則並無明確使用過去既有的完整情境設定，以一種更為節制、內斂的詞語如「裹」、「腹語」、「緩慢」、「躲」、「暗處」等去推進：

愛情的中古世紀  
熱烈的眼神裹著僧袍  
在禮拜中彼此腹語

而擁抱進行得如此緩慢  
因為躲在暗處的神  
比我們更羞怯<sup>22</sup>

楊佳嫻選擇點出人（用於形容眼神的「僧」）、事（禮拜）、時（中古世紀），以具宗教感的客觀情境結合主觀意識的「羞怯」，將內心的「意念」以及宗教的「神明」暗暗結合，扣合題目所言之遲疑，營造出「愛情即信仰」的神聖感。針對這兩首詩，楊牧認為其「精緻」、「猶疑」如此，則遲疑再三又有何不可？在這個大環境裡思考，詩恐怕終於就是無中生有<sup>23</sup>，可見得能夠表現一與背景相應而適切的象徵，並非易事。

<sup>21</sup> 楊佳嫻：〈遲疑一〉，《屏息的文明》（臺北：木馬文化，2003年），頁32。

<sup>22</sup> 楊佳嫻：〈遲疑二〉，《屏息的文明》（臺北：木馬文化，2003年），頁33。

<sup>23</sup> 同註18，頁13。

楊佳嫻透過既有情境的轉移，重新在時代下賦予新的連結，將「遲疑」演繹出兩種相異的感受，這是象徵技巧在覃子豪所言之「普遍性」下，必然的書寫現象——只要建構於兩端的橋完整而穩固，則一種情感也能夠連結多種情境。比愛情更劇烈如生與死的書寫，可從〈五衰〉一詩中見得：

當我死時，你不在我身旁  
彷彿陳子昂  
……（略）  
當我死時，衣服萎敝  
月光閉關不出  
……（略）  
當我死時，身前身後  
行人於春山外替名字鍍墨  
……（略）  
當我死去如南移的冰山  
雲圍繞著棺槨開放  
……（略）  
當我死時，你的催眠中我將不再甦醒  
不笑，不皺眉，不為誰偏執  
沉靜如聆聽水聲的僧人  
在落葉中坐化<sup>24</sup>

「五衰」一詞取自佛學專有名詞，天人將死時，現五種之衰相；此五相現，必定當死。<sup>25</sup>以首句為例，「當我死時，你不在我身旁」有至少三種解讀方式：一為作者脫離自我而以後設觀點進行書寫，二是將「死」視為心靈而非是身體的死，三則表詩中的「我」指意念，「我」的死亡表現出一種企圖的放棄。楊牧曾言此詩重複五次的「當我死時」引出一系列「委棄和寂寥的畏懼」，承襲了許多定型如「千里江陵」、「愛情的威尼斯」等，彼此賴以各別成立，因而能廣泛

<sup>24</sup> 楊佳嫻：〈五衰〉，《屏息的文明》（臺北：木馬文化，2003年），頁34-36。全詩不分節，為顧及篇幅與方便分析，僅擷取詩中五次「當我死時」後接續之詩句。

<sup>25</sup> 楊牧於《屏息的文明》序中寫道：「所謂五衰，本市天人必須經歷的輪迴前身心之大崩潰，其中奧義非常人所能完全領會。」可見〈五衰〉一詩於背景運用上之深度與企圖。關於「天人五衰」更詳細之出處可見《增一阿含經》卷二十四、《北本大般涅槃經》卷十九、《大毗婆沙論》七十、《俱舍論》卷十等處。

製作參差多變的場域、情緒，並「毫不靦腆地使用傳統文學典故」。<sup>26</sup> 雖然使用典故，但楊佳嫻卻不屈於其中，透過多樣的情境去堆疊出層次豐富的畫面感。詩題的「五衰」早已相異於經典中的原始意義，以新的情境與象徵手法去拓展、開創了更大的內涵。

五次的死除了在數字上扣合五衰、營造出音樂性中節奏的複沓之外，更可見其對「死」態度的決絕，畏懼感「巨大無邊而深沉」。<sup>27</sup> 鯨向海認為那些已經在文學集體潛意識中長滿灰塵的意象，經過楊佳嫻的纖纖玉手敲打入新科技的媒介中，便嘖嘖地重新發出了奪目的光輝。<sup>28</sup> 這些詩作以及評論，遂形成了讀者對於楊佳嫻的初步認識，對其往後創作的期待視野也因而成形。在第一本詩集中對詩中的象徵技巧，楊佳嫻扣合詩集名「文明」，在後記寫道：

對於詩乃文之明者，甚鉅亦甚細，使人經心，屏息。斟酌那些爛醉的色彩，綿密突進的音響，參差穿混的氣味，一個字一個標點符號可能的轉圜或伸展，乃至於意義，境界，時代的，永恆的，追求密合完整或者留下罅縫毛邊，以求奇異的平衡。而詩人開鑿文明，溫熱，謹慎，且不畏艱難，包括自身。<sup>29</sup>

從楊佳嫻將文明與現代詩作連結，即可見其對於文字謹慎而縝密的態度與企圖。

## 二、你的聲音充滿時間：結構的錘鍊

距 2003 年出版第一本詩集《屏息的文明》，相隔三年《你的聲音充滿時間》中的風格更顯節制。唐捐的推薦序中，認為楊佳嫻在《屏息的文明》展現文字的更多可能，練就一種「以字生字，由辭造辭，因詩生詩」的增值術；而《你的聲音充滿時間》集中發展一種謹慎、細緻而優雅的說話方式，在口吻中也有許多凝鍊的「仿文言」的文句如「冊葉綿捲／舊氣如薰」（節錄自〈午讀〉）、「天地如廢簷，風雨自來去」（節錄自〈愛默生〉）、「橫渡草泉，月繫於髮」（節錄自〈大安〉）、「星塵走馬。枝頭萬葉浮動」（節錄自〈乘客〉）等，非常普遍：

<sup>26</sup> 同註 18，頁 13-14。

<sup>27</sup> 同上註。

<sup>28</sup> 鯨向海：〈愛與哀愁同等獨裁〉，《屏息的文明》（臺北：木馬文化，2003 年），頁 17。

<sup>29</sup> 楊佳嫻：〈文之明者〉，《屏息的文明》（臺北：木馬文化，2003 年）頁 195-196。

這類近乎「仿文言」的白話，固然與中國古典詩文的大傳統有關，更接續了周余鄭楊以來的一脈小傳統。它們質地較硬，因此前後文常會有較活脫的語字與之搭配，換句話說，這其實就是一種自我調節的技法，而為臺灣現代詩獨傳之密。<sup>30</sup>

對於「自我調節」的說法，伊格言認為在這本詩集中，楊佳嫻的文字是「深沉」的直接體現。<sup>31</sup>筆者認為這種「深沉」除了語法上的錘鍊更加「深」厚，在情節上也節制而「沉」靜。這種文字上的內斂現象，在全書第一首詩〈我們一起養過的那隻貓〉一詩中即可窺見端倪，第一節以「看雪標點窗景，抓傷地板，呵欠／只因為遲遲不能決定」以跳接的方式連結，以客觀的「雪景」遲遲無法標點窗景，結合主觀的動作「呵欠」，非常巧妙；「看雪標點窗景，抓傷地板，呵欠」一句展現出楊佳嫻特有的三層句式，結構上的分析將於下一章節中象徵之「結構性」進行深入探討。全詩以我們一起養我的「貓」作為發想，在譬喻上以「（啊，牠像你一樣勤勉好學）」一句括號內之暗示，讓讀者得知作「我」與「你」看作彼此的貓，銜接精準；雖然捨棄了延展的可能性，卻使得全詩迂迴、糾結而引人入勝。「每天為你讀一首詩」曾解讀：

「養過」這個詞彙，是一種過去式的名詞，如果從過去式的角度來看這首詩呢？整首詩所拉出來的韻味，就變得充滿遺憾，且相當節制地壓抑了。<sup>32</sup>

全詩第一句「早就已經存在了」是什麼早就已經存在？楊佳嫻選擇捨棄語句的主體，在往後的詩句中也不明給讀者解答，僅從「談過去而不談未來」的深度中，完成暗示理性觀念的「示意圖」、幽微而深刻的象徵。

除了情節上的「沉」靜，楊佳嫻在語法上的「深」厚可從〈金風玉露〉一詩見其極致：

靜此夜無人在線上  
有花幽獨，獨與時間相望

<sup>30</sup> 唐捐：〈花樣年華，金風玉露〉，《你的聲音充滿時間》（臺北：印刻，2006年），頁9。此處「周余鄭楊」應指周夢蝶、余光中、鄭愁予、楊牧。

<sup>31</sup> 伊格言：〈原本不在的節慶〉，《你的聲音充滿時間》（臺北：印刻，2006年），頁19。

<sup>32</sup> 每天為你讀一首詩〈我們一起養過的那隻貓〉賞析。網址：<http://cendalirit.blogspot.com/2015/05/20150522.html>

怎樣我又回到當年旅途上  
按捺不讓絲綢敞開  
一種陷溺的心跳  
……（下略）<sup>33</sup>

「靜此夜」一句的文法非常奇妙，唐捐對此言：

「靜」字領句，聲音自動延展，完全不必依靠分行斷句之術。「靜此夜」這句古雅句式下接「無人在線上」的現代情境，奇險而美好。<sup>34</sup>

在現代詩中，竟能出現古典文學中詞的「領字」技巧，於詞句結構上居於句首，凸顯其引領提挈之特質卻不會顯得不自然，非常特出。<sup>35</sup> 唐捐謂此為「跌宕成姿」的音樂性，這種深厚的文字技巧底蘊可見一斑。

楊佳嫻在語法上的「深」厚或許並不僅止於語法，從《你的聲音充滿時間中》比前一本詩集有著更多中國古典文學氣息即可發現這點。從詩題來論，詩作〈召我以煙景〉之詩題引用自李白〈春夜宴從弟桃李園序〉的詩句「況陽春召我以煙景，大塊假我以文章」，為舊的文辭賦予新的現代意義：

夜晚我曾在街角  
試著撥電話給你  
風吹斜了整條街的樹木  
天空式連綿的十字  
難以刮去的  
背負和期待  
……（下略）<sup>36</sup>

全詩以記錄自我的口吻進行書寫，第一節將「天空」比喻為「十字」。十字代表什麼？作者在後兩行解釋：「難以刮去的／背負和期待」，以時間與空間的疏離感來呈現出多層次的個人情緒；在全詩結尾「啊在夜晚我曾轉過街角／聽見你的召喚」中的「曾」暗暗扣合詩題，說明了詩中的你，或是這段關係，就像陽

<sup>33</sup> 楊佳嫻：〈金風玉露〉，《你的聲音充滿時間》（臺北：印刻，2006年），頁166。

<sup>34</sup> 同註30，

<sup>35</sup> 王偉勇、趙福勇：〈詞體「領字」之義界與運用〉，《成大中文學報》第14期（2006年6月），頁113-114。

<sup>36</sup> 楊佳嫻：〈召我以煙景〉，《你的聲音充滿時間》，頁46-48。

春般美好，但也如陽春般易逝——楊佳嫻於這首詩作的象徵使用，在現代的語境中再現、加深了彷彿失傳已久的個人感受。

同樣具有古典氛圍的詩作極其豐富，其中〈大安〉一詩為時常被提及的作品之一。「大安」除了可以表示「臺北市大安區」地域的名稱，也能是中國古典文學中「深遠的安寧」的意思：

車聲掩蓋樹聲  
千燈寂寂  
那時，城市在我左手  
而你在我右肩  
青春深邃  
一萬本典籍投下的影翳

你已領略騎樓為何物  
其曲折遜於我們的愛情  
而遠勝過語言  
你甘心權充梳子，地圖和大衣  
每日穿越綠蓬的陸橋  
數度與飛鳥對視  
新生而後大安  
橫渡草泉，月繫於髮  
手緊握成疊架的柴禾  
太溫暖的冬季  
公園亦微有汗意

坦然是你攜我在渡口  
大風愀然，聽見自己放心的  
哭聲，提示勇氣與決定  
一如慕道者觀時間動靜  
自長廊離去  
將愛，將遠行<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> 楊佳嫻：〈大安〉，《你的聲音充滿時間》，頁 50-51。

首節進行兩個不同面向的對比，一是「車聲掩蓋樹聲／千燈寂寂」以人車來往掩蓋自然的景象，將客觀的現代城市氛圍營造了起來，其中使用較為古典凝練的「千燈寂寂」在「千」極大的數量與「寂」極靜的聲響感官對照，除了使得情境帶有些許典雅的氣息，更顯示出文字的張力；二是「那時，城市在左手／而你在我右肩」將整座城市與你進行對照，彷彿「你就是整座城市」，首節以青春就像深邃的「一萬本典籍投下的影翳」作結。第二節前三句富含巧思，將地景（具體理性）、關係的意志（抽象感性）、交流媒介（具體知性）三者主觀、客觀之物進行排列比較，顯現出作者認為彼此的抽象的愛情曲折、路雖不平但仍然能走、互相溝通的語言直接質樸而不需掩飾。「新生而後大安」的雙關同時呈現出地理空間的移動以及時間推移下的處境，兩人在愛情與現實的路上為彼此付出，除了涵蓋現實位置上的意義，更象徵了抽象關係中的兩人心理狀態。末節「提示勇氣與決定」，以個人內心的抉擇揉合情景，烘托出「一如慕道者觀時間動靜／自長廊離去／將愛，將遠行」中堅定而隨遇而安的情緒，緊扣詩題「大安」，在象徵使用上嫺熟而大器。

詩集之同名詩作〈你的聲音充滿時間〉則以相似的象徵技巧呈現。詩中客觀景色的「雪」竟能阻礙「鐘聲」過河，以及「聽你用你的語言／碎瓦琉璃」可見作者熟稔象徵主義中虛實的使用與主客的轉換。第一節中「遠遠你從街那邊過來」和第二節「遠遠，時間從你那邊過來」契合了楊佳嫻本書的後記〈你的聲音就是時間〉題目，「唯有我毫不疲倦／準備和每個夢中的你相遇」呼應詩第二句「在夢中，我總是假裝偶遇」，透露出作者對於「你」的情有獨鍾。

詩的魅力與句法有密切的關聯，美好的意象、情思、聲色，都要依賴詩人自己的獨特句法布置開來。從象徵的使用方式與意象選取來看，相對於上一本詩集《屏息的文明》，《你的聲音充滿時間》更加的含蓄與節制，中國古典文學的風格句法出現的頻率增加，象徵的指涉也更加深沉而令人玩味。

### 三、少女維特：善感的美學

對於第三本詩集《少女維特》，楊佳嫻自陳這是「少女之我」與「現下之我」的對壘。從 1998 年第一首發表於網路上的詩作〈夢〉開始，當時可以信手拈來毫無修改地一天寫兩首詩。<sup>38</sup>經過前兩本詩集的歷練，楊佳嫻在這本詩集的詩作追求的已不是狹義的詩意或優美，往往透過矛盾修辭和對立並列的手法，進而凸顯出生命的「張力」和「複雜度」。相較於前兩本詩集中的作品，奚密在《少

<sup>38</sup> 楊佳嫻：〈舊址〉，《少女維特》（臺北：聯合文學，2010 年），頁 28-30。

女維特》的序中寫道：

近期作品更上層樓，不再有以一向堆疊的瑕疵而能適當的留白。更重要的是，一位新世代詩人勤奮建立了一套具有相當深度和堅實質地的美學，一貫呈現了她對生命、時間，對自我、世界的閱讀，思考，書寫。<sup>39</sup>

這樣的美學其實並不是自這本詩集才開始，而是從建構讀者期待視野的第一本詩集《屏息的文明》出版後即有跡象，其概念如同象徵的鋪陳，在作品的開始即全面關注到每個細節，才能完成一個成功而足以令人信服的標準。以置於《少女維特》詩集中之第一首詩作〈夢〉來分析：

我的夢還很年幼  
它還在學怎麼坐公車  
不懂那些露出腥臊微笑的經血  
以為長大必定會使自己腐朽

我的夢還不會躲避  
任月光如針扎進薄脆的腦幹  
彷彿某種魔邪啊  
遂於夜裡在紙上瘋癲地舞蹈  
留下那些難辨的蝸篆

它常常審視自己血筋暴浮的手腳  
皮膚底下的藍色的荒原  
無聲地微笑著 收集所有的囁語  
飽含憤怒與高潮的水分  
我的夢 往往在荒原高處解剖我……

我的夢還很瘦，哦是的  
甚至可以穿過現實的牆壁  
穿越那些灰色的雨滴而不被淋濕……<sup>40</sup>

<sup>39</sup> 奚密：〈焚詩以自保〉，楊佳嫻著《少女維特》（臺北：聯合文學，2010年），頁16-25。

<sup>40</sup> 楊佳嫻：〈夢〉，《少女維特》，頁16-25。



〈夢〉將抽象的「夢」具像、擬人化。全詩分四節，分別陳述自己夢的四個面向：年幼而無知、未經世事而不懂躲避、回顧反省與潛意識、很瘦小故得以穿梭於現實而不受影響。從「我的夢 往往在荒原高處解剖我……」可得知，「我的夢」和「我」在詩中為兩個不同的實體，但其實這是一種自我剖析，以夢來指涉自己的理想，針對現實中的自己進行分析批判。奚密認為「夢」在楊佳嫻的作品中具有正面的意涵，和星星、太陽、天使、金（金色藤蔓、黃金）等共同構成一個意象群，暗示詩作為一種「形而上」的追求。<sup>41</sup>

另一點值得探討的部分在於朗讀時的「音樂性」。楊佳嫻詩中時常憑藉富含情緒的「嘆詞」使用來強化象徵的情感：

我的夢還很瘦，哦是的<sup>42</sup>

啊，每個魔術師都傳頌著你的密語<sup>43</sup>

那些，哦，毫無防備的詩行<sup>44</sup>

啊為何我們不能  
脫掉厚重紋身<sup>45</sup>

除了富情緒的聲響效果，這種「句首嘆詞」在第一本詩集《屏息的文明》中幾乎沒有使用，在《你的聲音充滿時間》開始大量出現，並延續至《少女維特》中。從數量上來觀察，這類型的運用在《你的聲音充滿時間》中使用了超過十三次；《少女維特》中首詩也使用了至少九次。

雖然有相同的語氣使用習慣，但在唐捐所言「仿文言」的筆法在與《你的聲音充滿時間》相比較下，《少女維特》在程度與頻率上是較少出現的。楊佳嫻的抒情具有高度的張力，此張力來自她對世界和詩的態度。從她的意象著手，詩中常見的動詞諸如：找尋、搜尋（〈一座擱淺的電臺〉）、追尋（〈細雪〉）、穿越（〈雨中長巷〉、〈當我們艱難地穿越冬季〉）、追蹤（〈深僻之處〉）跋涉與忍耐

<sup>41</sup> 同註 39。

<sup>42</sup> 同註 40。

<sup>43</sup> 楊佳嫻：〈密比血甜〉，《少女維特》，頁 54。

<sup>44</sup> 楊佳嫻：〈寒陸一日〉，《少女維特》，頁 119。

<sup>45</sup> 楊佳嫻：〈大街〉，《少女維特》，頁 89。

（〈寒陸一日〉）等，以及與此呼應的旅程、航行（〈放逐者〉）、路徑（〈蜜比血甜〉）、沿途（〈愛〉）等意象，它們呈現的是過程，其意義是雙重的：那既是生命也是詩的過程。奚密認為楊佳嫻的詩是一個「抒情世界」，這種抒情具有高度的內在張力。<sup>46</sup> 而在其確立了自我美學的標準後，或許可以另文更深入地去延伸探討楊佳嫻在現代詩中，是如何「抗美」與「抗俗」。<sup>47</sup>

#### 四、金烏：揀選與鍛鍊

《金烏》以十年前楊佳嫻的第一本詩集《屏息的文明》為底本，削減了十首舊作，添入十七首近三年的新作，並把這些詩作打散，重新編排。置於《屏息的文明》第一首之詩作為〈木瓜詩〉，在《金烏》內挪至全書最後，楊佳嫻自陳這就像「壓箱信物」一樣，象徵不變的核心——對至美的強烈傾慕。<sup>48</sup> 從《屏息的文明》到《金烏》，是從西方回歸東方。比較十七首新作，則能發現中國古典的意象和典故增多——在《屏》時希羅神話、中世紀意象與中國神話、文化典故並陳，但是來到《金烏》則是純粹的中國意象了。因為在先前已分析過《屏息的文明》中之詩作，此處不再重複關於詩中象徵技巧的分析，僅選〈鍛鍊〉一詩探討：

我想我是碰見了  
最強的靈感  
在詩裡，你是全部街燈  
雨季，消失的金烏，  
小晴朗夜的月暈——你是  
他們的父親  
…（下略）<sup>49</sup>

〈鍛鍊〉中的「金烏」即為本詩集書名來源。金烏存在於心頭、意識，夜以繼日，陰晴皆然。「你是全部街燈」不只是對「你」的形容而已，由街燈帶出街廓，還照映敘述者八方尋索的身影；「你是它們的父親」中之「它們」指月暈，月暈的父親自是最強的光了。在最後一節，詩人懷疑他日相晤之前，自己能否復活：

<sup>46</sup> 奚密：〈焚詩以自保〉，楊佳嫻著《少女維特》（臺北：聯合文學，2010年），頁14-15。

<sup>47</sup> 「抗美與抗俗」借自楊佳嫻講座名稱。

<sup>48</sup> 楊佳嫻：〈致孤獨燦爛不後悔的那些〉，《金烏》（新北：木馬文化，2013年），頁236-237。

<sup>49</sup> 楊佳嫻：〈鍛鍊〉，《金烏》（新北：木馬文化，2013年），頁40-42。

「頭髮裡殘存著煤屑／肩胛處呈有棘刺／我是什麼都不怕的（是嗎）／即使你像一把利刃／投入我懷抱」。「煤屑」、「棘刺」代表折磨的痕記。沒有了你，就不可能復活，則唯存的希望在相晤，而今の隔離視之為「鍛鍊」——鍛鍊我能更強悍地接納你，哪怕「你像一把利刃／投入我懷抱」。<sup>50</sup>

與《屏息的文明》不同之處，除了藉由新增、刪改作品讓整本書即的氛圍更加一致，同時也代表了在經過十年後，楊佳嫻以新的美學標準重新去回顧、審視當時的作品。在 2003 年至 2013 年這段期間，網路科技以及社會環境發生了許多變遷，楊佳嫻能夠與時俱進，從而保有自我的美學觀點，這一切並不是出於偶然，而是必須透過持續「鍛鍊」文字才能達到的——畢竟「詩乃文之明者<sup>51</sup>」，必須不斷捶打煉造，「何況是廢墟深處，金漆剝落／最後的象徵……<sup>52</sup>」。

## 肆、現代詩中的象徵現象整理

唐捐在《你的聲音充滿時間》序中，認為楊佳嫻的詩作「有來歷，有分寸，有質感，講究聲響的亢墜洪細，詞藻的明暗濃淡」，並提出這種詩「很尊重字」。<sup>53</sup> 經過象徵的沿革以及實際作品的爬梳後，以下筆者將現代詩中象徵技巧之內涵分為音樂性、圖像性、結構性與思想性四個面向分別進行論述。

### 一、音樂性

音樂性對於象徵主義的意義不僅僅是押韻、格律等制式化的規則。前文已提及馬拉美認為象徵主義強調音樂性、暗示、感覺交錯，形式方面打破古典主義格律，創立不定形的自由詩——其中，象徵所謂的音樂，是自然流露出來的音調，不是格律。對於文學作品與讀者的關係，王文興曾以「古典樂的聽眾」比喻：

理想的讀者應該像一個理想的古典樂聽眾，不放過每一個音符（文字），甚至休止符（標點符號）。<sup>54</sup>

<sup>50</sup> 陳義芝：〈美聲抒情女高音〉，《金鳥》（新北：木馬文化，2013 年），頁 10。

<sup>51</sup> 同註 29。

<sup>52</sup> 楊佳嫻：〈小說課〉，《金鳥》，頁 56。

<sup>53</sup> 同註 30。

<sup>54</sup> 王文興：〈「家變」新版序〉，《家變》（臺北：洪範，1978 年），頁 2。

這裡的「音樂」已跳脫出聽覺感官的範疇了。在象徵主義的現代詩中，每個意象都是一種音符（或者顏色），必須透過創造、排列組合來完成一首詩、一首音樂、一幅畫作。從楊佳嫻的詩作中可以發現，她並不會因為自己書寫的主題而在創作中僅使用一種音樂（風格）的意象，每一首詩都至少使用了兩種（如現代都市、宗教、中國古典、西方神話、自然景色……等）以上，「感覺交錯即是音和色的交錯」，豐富情境所引出讀者的感覺，為現代詩的格調創造出一種多元性。

楊佳嫻專擅仿古的句式，如「冊葉綿捲／舊氣如薰」、「天地如廢簷，風雨自來去」、「橫渡草泉，月繫於髮」、「星塵走馬。枝頭萬葉浮動」等「仿文言」的詩句在其詩集中層出不窮，配合其經營的情境，大格局的象徵因此能夠在這些凝鍊的語句內更加精緻而沉靜，卻不致於枯燥而能有新意。唐捐曾言楊佳嫻「任縱有力」，放棄了偉大傳統的雅正與矜持，這種任縱之氣的「聲音」對她是容易的，所以勤加修茸，使其不漫衍太過；同時刻意「求典入範」，文白相濟，自我調節。<sup>55</sup>

探討的音樂性，除了上文提及楊佳嫻特有的「句首嘆詞」，其詩中使用「疊字」的手法也非常值得探討。在疊字的選用上，楊佳嫻除了「小小」、「慢慢」、「靜靜」等常見的語彙以及「徐徐」、「寂寂」、「顫顫」、「惶惶」等較文言的用法，更出現了「刺刺」、狀聲詞的「喀喀」、「嘩嘩」等，呈現出豐富而特出的節奏與音韻，在狀聲上甚而能跨越感官，達成畫面感與聲音互相結合的象徵呈現。

意象之於象徵，恰如音樂之於樂符或印象派畫家之於色彩。楊佳嫻透過選擇，將主觀的個人思想放入客觀的意象中，讓讀者自行解讀。無論是重複詩句所營造的複沓、文言語法的建構；或者是疊字的聲響效果；抑或是「句首嘆詞」以及狀聲，詩人都藉由詞彙來「進行演奏」，再讓讀者去解讀，其中象徵技巧的運用正如魏爾倫所主張「現代詩的畫面與韻律應該要像一首『灰色的歌』」。

## 二、圖像性

詩有畫面感，是指詩以文字的具象描述，構成了想像的畫面。詩有畫面感並不容易，但是畫面感不是好詩的唯一。<sup>56</sup> 提到現代詩中的圖像性，除了視覺上文字錯落或整齊，物理、直觀的「畫面感」，更重要的即為詩人選用意象所建構出的「情境」。與情境相關聯的即為建構出其的意象，意象的類型可分為二類，

<sup>55</sup> 同註 30，頁 13-14。

<sup>56</sup> 蘇紹連：《鏡頭回眸：攝影與詩的思維》，（臺北：新世紀美學出版社，2016 年），頁 30。

一是感官式意象，包含視覺意象、聽覺意象、觸覺意象、嗅覺意象、味覺意象；一為心理式意象，分為概念式意象與情緒式意象。<sup>57</sup> 直述而露骨的書寫並不是詩的本質，詩具有含蓄而不說盡一切的特色，古典詩與現代詩皆然。立基於「詩是高密度的語言」的基礎上，詩人在意象的經營看重「象」之表露而隱含其「意」，營造出「意在言外」的表現。這種不說盡一切，讓讀者保留許多想像空間的互動模式，間接地讓「意象」成為了作者與讀者間的交流管道、心靈交流的媒介。

在楊佳嫻四本詩集中的意象使用上，透過歸納可將其象徵的運用分為情境、物體、意念、舉動四項，將上文所討論之代表詩作各擇一首以下表進行簡略統整說明：

表 1 現代詩中象徵技巧運用之四種類別

類別	範例	說明
情境	〈遲疑二〉	內心的「意念」以及宗教的「神明」暗暗結合，營造出愛情即信仰的「神聖感」。
物體 <sup>58</sup>	〈木瓜詩〉	「木瓜」之內涵承襲自《詩經》。
意念	〈五衰〉	詩中「我」意旨一種意念，「我」的死亡代表企圖的放棄。
舉動	〈遲疑一〉	以「問路」表達「遲疑」時的內心活動。

以上之四首均選自《屏息的文明》詩集中，其他作品固然也可套用至此分類，如〈大安〉一詩透過各種場景與意象，配合時間與空間的推移營造出內心安寧之感，即為情境一類。未列舉詩作中之象徵手法運用可自行代入，在此即不一贅述。

當然，一首詩中的象徵技巧不必然僅使用一種類型，詩人在選擇意象時往往會搭配情節以及口吻、語法，透過切割畫面或擷取某一個最能表達作者心意之形象，做為最後呈現的意象。楊佳嫻詩作中的意象結合了中國古典、西方神話、現代都市等風格與元素，將想表達的意念以情節與關鍵意象來進行譬喻修辭的應用，以及象徵手法的深層指涉。魏爾倫的《Art poétique》（詩藝）中寫道：「那是流動的、朦朧的、清靈的；選詞上要求模糊和精確相結合；要色暈而不要色彩」指出，創作者必須給出一個方向，但不能完全點破所指，否則會失去所謂的詩意與解讀現代詩的趣味，此與「詩寫七分，留白三分」的說法暗暗吻合。

<sup>57</sup> 鄭明嫻：《現代散文構成論》（臺北，大安出版社，1994年），頁73。

<sup>58</sup> 此類象徵因本身名詞之詞性，會有與「譬喻」修辭混淆之疑慮，在分類時務必回歸象徵的本質，需特別注意。

### 三、結構性

建築與文學中的現代詩中的「結構」都極其重要。在現代詩中，結構可分為外顯形式上的以及文字內容裡的。外顯形式不外乎是詩句的分節，其造成的影響不僅止於結構，更影響了音樂性中朗讀時的停頓與韻律以及圖像性裡的視覺效果；文字內容裡的結構，便是每一首詩如何經營情節、完整去敘述鋪陳作品的關鍵。因為讀者無法窺探作者如何構思詩作，只能透過呈現出的文字來進行推敲，文字因而成為承載思想的載體、傳遞故事的媒介。詩作結構規範的原則以文字作為視覺符號的特色為考量點，「詩篇」的閱讀不但具有時間經驗，也是空間經驗的結合，字詞與字詞、詩句與詩句的位置安排所構成的視覺效果和所引發的關係性聯想。<sup>59</sup>

從外顯形式之結構上來著手，若以「句式」分析楊佳嫻的詩作，從本文所舉之作品可以觀察出其於詩行上多採取單層句式、夾雜雙層句式的書寫策略，在錘鍊其深沉結構的《你的聲音充滿時間》詩集中更出現多次「長—長—短」三層句式的現象。<sup>60</sup> 詩中每行關係緊密，這種成熟的筆法即為楊佳嫻大量運用舊有意象或象徵，卻未為人詬病染上舊詩「習性」，得以「鎔鑄」古典與現代的原因。若以「單首詩作」之章節結構來觀察，可以發現楊佳嫻在書寫時均採取現代人詩歌的「理形」(Theory of Forms)，既不致於呆版也不會過於分散，呈現靈活的均衡之美，展現了分行詩的均衡、整齊。<sup>61</sup>

文字內容之結構上，楊佳嫻之詩作時常先給出一完整或部份的情境，後加入新的情節或透過意象疊加，帶入個人情思以及欲表述的哲理，這與傳統中國古典詩歌「以景入情」的寫作模式相似卻又更加跳脫。象徵技巧對於一首詩作，在形式與結構上雖沒有特別的規範或準則，但創作者會與詩作所呈現出的氛圍、意義進行斟酌考量後再行選擇，以達成整體作品的一致性。從前文已舉例分析之第一本詩集《屏息的文明》開始，楊佳嫻即試圖以其細膩的筆法觀照到所有詩中的意象，透過期待視野的建立，在後期創作上之情境鋪陳、詩作中完整邏輯安排，呈現出我們眼前「現代詩成熟的象徵技巧運用」，整個寫作歷程與創作之作品，對現代詩的閱讀者或寫作者而言，實為一值得學習、效法的對象。

<sup>59</sup> 潘麗珠：〈現代詩的詩形結構探究〉，《教學與研究》第18期（1996年12月），頁13。

<sup>60</sup> 「長—長—短」三層句式可見於〈我們一起養過的那隻貓〉中「看雪標點雪景，抓傷地板，呵欠」、〈乘客〉中「琴弦繃到最緊，歌聲蜜一樣煮開，啊你」、〈人間〉中「饗詩書卻未成仙，而仍需炊事，鍋瓢」等多處。

<sup>61</sup> 林秀赫：《巨靈：百年新詩形式的生成與建構》（臺北：秀威，2019），頁243。林秀赫認為齊頭型的標準形式上半部置頂對齊，下半部錯落，可說是白話詩體最佳的天然形式，為一存於現代人心中對詩歌的想像謂「理型」。

## 四、思想性

象徵技巧無法單憑單一意象構成一個能對應、確切的指涉，故必須透過語詞的修飾才能接近作者想表達的意義。楊佳嫻的耽美、崇古、尚雅傾向並不僅是修辭，更涉及一種精神狀態與價值判斷。<sup>62</sup> 從本文分析的詩作中來觀察，不難發現詳加嫻的詩作是「入世」的，與人所接近且關係密切，無論是書寫愛情、人際互動、獨處時的心理活動狀態，都與「人」息息相關，讀者因而得以憑藉閱讀的習慣，在詩中所提供的客觀情境來帶入各自主觀經驗，體現象徵的思想性。

從實際的寫作策略與可觀察到的現象來討論，楊佳嫻的第四本詩集《金烏》為第一本詩集《屏息的文明》修改並削減十首舊作，增加十七首新作的詩集。以《屏息的文明》輯一中之十六首詩為例，〈在陌生的森蘿湖畔〉一詩在《金烏》中直接被刪除；〈原諒〉一詩第五節「誰是誰的牲品／在誤解中復活與死去」增一「我」字為「誰是誰的牲品／我在誤解中復活與死去」；〈霧季，請小心行駛〉一詩修改之處頗多，第一節「剛剛經過了你的市鎮」刪一「了」字為「剛剛經過你的市鎮」、「藤蔓、草和殘留的雨水」刪一標點為「藤蔓草和殘留的雨水」、「你的體味／／我自短暫的旅程中歸來」合併兩節為「你的體味／我自短暫的旅程中歸來」、「就撞碎了大霧中的橋樑」刪一「了」字為「就撞碎大霧中的橋樑」、「而我恍惚地看見」刪一「地」字為「而我恍惚看見」、「便會羞赧地消融於夜色裡」更改為「便會羞赧地消融在夜色裡」；〈冬戀〉一詩於第三節「鯨魚在深海底垂釣」增兩字為「鯨魚全都在深海底垂釣」；〈我們的花樣年華一〉第一節「羽毛們因太接近太陽／而捲曲，而融化，沿著光墜落／和城市結冰的速度／相彷彿」更改為「羽毛們因太接近太陽／而捲曲，而融化，墜落的速度／和城市結冰的頻率／相彷彿」；〈我們的花樣年華三〉第一節「牢牢攀住你寫詩時候全身血液都暴動的／右邊手臂」改一字「牢牢攀住你寫詩時候全身向液都暴動的／右邊手臂」（疑為筆誤）；〈五衰〉第一節「撐蒿，撥水，彎腰行過」更改一字為「撐篙，撥水，彎腰行過」。

從以上這些針對已完成的現代詩作的修改，可以發現一點語句的變動（加強或使語意完整、分節、少一個敘述主體「我」的出現、「了」的有無）雖然對整體語意解讀不會影響太大，但關乎於讀者閱讀時的感受。雖然此寫作習慣在象徵的主體下不會撼動原先所呈現的樣貌，但也證實了楊佳嫻對其每一首詩作

<sup>62</sup> 同註 30，頁 10。

的字句式極其重視的——這種在詩作重新出版時字字斟酌修改的審慎態度，對於象徵技巧欲含括思想的準確性來說，值得另文深入探討。

綜觀四本詩集，楊佳嫻作品最堅實的美學支柱，或許可以用廣義的現代主義來形容，它融合了西方象徵主義和高峰現代主義（High Modernism）的精神：前者包括詩作為密碼、讖語，詩人作為獨通天機卻被世人誤解的主祭，以及世紀末的憂鬱和死亡的陰影；後者則呈現在對詩語言的鑄煉，對現代人疏離的再現，以及視「詩」為個人救贖的信念。<sup>63</sup>在前面象徵主義的沿革中，已介紹讓·莫雷亞斯所提出的象徵主義主張：「象徵主義反對平鋪直敘，雄辯，矯情和就事論事」。在楊佳嫻的詩中，可以明顯地感覺到其使用多種不同風格與口吻的寫作模式（由景入情、轉化譬喻、你我動作等開頭），讓相同的主題能帶入不同讀者心中，進而使得文字能夠擁有不同的意義，這在現代詩的創作中是極其重要的。

## 伍、結語

象徵技巧在現代詩中，並非準確指向一個明確的目標，必須透過情境的烘托、語句的鋪陳與不斷修正才能讓文本接近作者所想；而楊佳嫻在詩作中，除了為古典的意象與典故賦予了新生命，更以此營造出繁複、生動與悠遠的情境表現。本文透過梳理中西方文學中象徵的沿革，並以楊佳嫻之《屏息的文明》、《你的聲音充滿時間》、《少女維特》、《金烏》四本詩集作為分析對象，可以觀察出其透過對古典題材的重新詮釋以及援用，以精鍊之文字，淬鍊出密度極高的詩句，並在華語詩之語言逐漸口語化、通俗化的趨勢中，以既有情境與意象中發想個人內心意識，以字詞為顏色與音符，綻放出擁有自己的特色的作品，進而創造屬於自己獨樹一幟的風格，這是象徵技巧中在現代詩中，力求發現、破譯隱藏在日常事物後面的真實，成功創造事物之外現實的案例。透過精讀詩作，象徵技巧於現代詩中重視之音樂性、圖像性、結構性、思想性四個面向，在文中已有詳盡論述；並在「圖像性」中將象徵分為情境、物體、意念、舉動四類。期望藉由統整現代詩中象徵技巧的共通性，配合學院派詩人楊佳嫻的現代詩寫作歷程，能夠提供現代詩創作者與研究者不同觀點的思考。

---

<sup>63</sup> 同註 46。



## 謝誌

感謝臺師大國文系陳室如教授以及匿名審查人提供之修正方向與具體建議。

## 參考文獻

### 一、中文書目

- 丁旭輝（2011）。〈楊佳嫻詩作的古典新象〉，《高應科大人文社會科學學報》，8, 2: 167-195。
- 王文興（1978）。《家變》。臺北：洪範。
- 王先霈、王又平（1999）。《文學批評術語辭典》。上海：上海文藝出版社。
- 王偉勇、趙福勇（2006）。〈詞體「領字」之義界與運用〉，《成大中文學報》，14: 105-138。
- 王夢鷗（2012）。《中國文學理論與實踐》。臺北：里仁書局。
- 林秀赫（2019）。《巨靈：百年新詩形式的生成與建構》。臺北：秀威。
- 紀弦（1956）。《新詩論集》。高雄：大業書店。
- 紀弦（1970）。《紀弦論現代詩》。臺中：藍燈。
- 奚密（2010）。〈焚詩以自保〉，收入楊佳嫻（著），《少女維特》，頁 14-25。臺北：聯合文學。
- 張錯（2006）。《西洋文學術語手冊——文學詮釋舉隅》。臺北：書林出版。
- 章學誠（1994）。《文史通義·易數下》。北京：中華書局。
- 覃子豪（1968）。《覃子豪全集 II 論現代詩》。臺北：覃子豪全集出版委員會。
- 覃子豪（1976）。《論現代詩》。臺中：普天出版社。
- 黃忠天（2013）。〈《易經》《詩經》動植物象徵意涵與兩書互動關係比較研究〉，《文與哲》，23: 1-40。
- 黃暉（2008）。《西方現代主義詩學在中國》。北京：中國社會科學出版社。
- 黃慶萱（2005）。《修辭學》。臺北：三民書局。
- 楊佳嫻（2003）。《屏息的文明》。臺北：木馬文化。
- 楊佳嫻（2006）。《你的聲音充滿時間》。臺北：印刻。
- 楊佳嫻（2010）。《少女維特》。臺北：聯合文學。
- 楊佳嫻（2013）。《金烏》。新北：木馬文化。
- 楊宗翰（2003）。〈「崛起」中的七字頭後期女詩人——以林婉瑜、林怡翠、楊佳嫻為例〉，《創世紀詩雜誌》，137: 153-163。

- 楊牧（2003）。〈無與有的詩——楊佳嫻詩集序〉，收入楊佳嫻（著），《屏息的文明》，頁 12-15，臺北：木馬文化。
- 潘麗珠（1996）。〈現代詩的詩形結構探究〉，《教學與研究》，18: 1-15。
- 鄭明嫻（1994）。《現代散文構成論》。臺北：大安出版社。
- 蕭蕭（2006）。〈五〇年代新詩論戰述評〉，收入陳大為、鍾怡雯（編），《20 世紀臺灣文學專題 I：文學思潮與論戰》，頁 169-194。臺北：萬卷樓圖書。
- 鯨向海（2003）。〈愛與哀愁同等獨裁〉，收入楊佳嫻（著），《屏息的文明》，頁 17-22。臺北：木馬文化。
- 蘇紹連（2016）。《鏡頭回眸：攝影與詩的思維》。臺北：新世紀美學出版社。
- 顧穎（2006）。《文學概論書系——第三編：文學形象系統論》。北京：北京師範大學。

## 二、英文書目

- Edgar Allan Poe (1850). *Home Journal*, in the series for 1850, no. 36, August 31, 1850, *The Poetic Principle*. Canada: Deadtree Publishing.
- Émile Zola (1881). Naturalism on the Stage. In Toby Cole (Ed.), *Playwrights on Playwriting: from Ibsen to Lonesco* (pp. 5-14). New York: Cooper Square Press.

## 三、電子資料

- 〈我們一起養過的那隻貓賞析〉。每天為你讀一首詩，網址：  
<http://cendalirit.blogspot.com/2015/05/20150522.html>。點閱日期：2020 年 5 月 4 日

# Symbolism in Modern Poetry: A Study of Yang Chia-Hsien

Yu-Hsuan Lin<sup>1</sup>

## Abstract

In modern poetry, a symbol does not precisely point to a clear object. It must be set through the context and atmosphere of sentences to bring readers closer to the author's thinking. This research takes 'closed-reading' to analyze the text. Through Yang Chia-Hsien's poems, we refreshed four aspects of modern poetry— musical, graphical, structural and ideological expressions. The study attempted to clarify how poets utilize the symbol and how it works in modern poetry. Taking Yang Chia-Hsien's poems as example, it was found that situation, object, sensation and action have high frequency of poetic use.

**Keywords: Modern poetry, Symbol, Yang Chia-Hsien, metaphor, horizon of expectation**

---

<sup>1</sup> Master, Graduate Institute of Taiwan Literature, National Taiwan University; Graduate Institute of Transdisciplinary Study on Creative Writing and Literature, Taipei National University of the Arts  
Corresponding Author: Yu-Hsuan Lin, E-mail: 40602021E@ntnu.edu.tw  
Received: 2020/05/04; Accepted: 2021/03/18