

# 洪醒夫敘事詩潛存的小說企圖

解昆樺\*

(收稿日期: 98 年 12 月 31 日; 接受刊登日期: 99 年 10 月 25 日)

## 提 要

1970-1984 年間戰後第一世代詩人啟動的現代詩文體改革運動，提供了現代詩文體中前未發展的敘事詩書寫及相應的創作方法論。在這一系列對敘事詩的創作嘗試中，以詩進行小說敘事是實驗的方向之一。然而詩的小說敘事在發展上並非一蹴可及，中間經歷相關理論與創作的摸索，《詩人季刊》第 16 期（1983.11）懷念洪醒夫特刊與小說詩專輯，說明洪醒夫兼具的小說家與現代詩人身份，在當時如何挹注這尚未完成之詩小說敘事計畫的可能想像。

檢視洪醒夫集中於 1968-1974 年的現代詩作，其初期詩文本散佈的敘事文本詞彙，以及進而發展出於首段首句中建立敘事觀點的現象，都顯露其於詩文本說故事的慾望與敘事潛能。而洪醒夫後期詩作中形塑出的「引文」、「角色」特質，則分別讓我們思維其在「詮釋與改編」、「獨白與對白」的技術面課題，為現代詩文體內部之小說詩發展史留下極具啟發性的理論資產。

---

\* 臺灣師範大學國文所博士，現任中正大學臺灣文學研究所專案助理教授，目前通過國科會專題研究計畫兩岸現代詩手稿版本（NSC99-2410-h-005-053），著有《轉譯現代性》、《詩史本事》、《傳統、國族、公眾領域》、《青春構詩》、《詩不安》、《臺灣現代詩典範的建構與推移》、《心的隱喻》，另曾獲文建會臺灣文學獎首獎、教育部文藝創作獎等。

**關鍵詞：**洪醒夫、敘事詩、詩小說敘事、觀看、詮釋改編、對白獨白、  
戲劇效果

你走後，此生此世

我再也看不見玫瑰的嫣紅

——洪醒夫《懷念那聲鑼》〈問路〉

## 一、「洪醒夫」所提供的文體想像

洪醒夫的早逝是臺灣本土文學的重大遺憾，因為他提供我們太多文學理想與想像的可能。

1982年7月31日洪醒夫不幸因車禍喪生後，在其摯友陳義芝主持下，於1980年4月25日因主要成員臺中師專前後期同學多數行入中年，必須克服旋踵而來各種社會、家庭壓力而停刊的《詩人季刊》也復刊。此時已在《聯合報·副刊》工作多年的陳義芝所主編之復刊號《詩人季刊》第16期（1983.11），旋採「懷念洪醒夫特刊」、「小說詩專輯」雙主題專號形式編輯。詳知洪醒夫另有詩人筆名「司徒門」以及其寫詩籌辦詩社經歷之論者，自然明瞭「小說詩專輯」乃是由「懷念洪醒夫特刊」延伸而來。此一企畫概念的延伸，並非憑空而來，實為洪醒夫所兼具小說家與詩人之雙重身份所刺激想像的結果。

由此而觀，筆者以為洪醒夫並不僅僅只是一個肉身早逝的作者，而實必須加上引號「」——他本身就是1970年代以來戰後第一世代詩人<sup>1</sup>啓動的現代詩文體改革運動後期重要的現代詩文體想像據點之一。<sup>2</sup>「洪

---

<sup>1</sup> 指臺灣1940年代中末至1950年代中末出生之詩人，具代表性詩人有李豐楙(1947-)、莫渝(1948-)、蘇紹連(1949-)、白靈(1951-)、陳義芝(1953-)、陳黎(1954-)、向陽(1955-)、夏宇(1956-)等。但必須注意、辯證，「戰後」此一指涉詞對晚近1970年代後出生之臺灣詩人在使用上的有效性。

<sup>2</sup> 在洪醒夫一系列詩小說敘事初步實驗之前，前行代詩人們也有零星之詩作引發了戰後第一世代詩人進行詩小說敘事想像的資產。例如：痲弦〈坤伶〉和〈鹽〉都透過對女性人物的抒情描繪，初步呈現一戲劇化的歷史情節。至於鄭愁予〈錯誤〉中的抒情場景，詩中你我何以陷入經過或錯過的關係，也稍稍展現詩中運用待解

醒夫」即為一個探述臺灣現代詩文體興變的「文本」，值得我們細加審視。

「洪醒夫」此一文本所聚焦，進而提供之臺灣現代詩文體的想像脈絡，乃在於「敘事詩—詩的小說敘事企圖」上。《詩人季刊》第 16 期（1983.11）的「小說詩專輯」中特載蔡源煌〈敘事詩的戲劇效果〉，乃在為敘事詩的藝術可（效）能提供理論基礎。另外，該期之蕭蕭〈擴大詩的小說企圖〉一文，則在申明生活、散文語言於現代詩寫作上之應用可能，並進而提出詩小說敘事寫作概念。1980 年代初這些論述與 2004 年簡政珍《臺灣現代詩美學》中長詩小說化<sup>3</sup>的概念遙相呼應。說明了不易經營之詩小說敘事，實為戰後第一世代詩人面對強勢的前行代詩人，勉力思辯自身於臺灣現代詩文體上寫（續）作突破可能時，不約而同構思出的進路。

由「敘事詩」而至「詩的小說敘事企圖」的聯繫發展並非偶然，兩者在現代詩文體改革運動中實存在緊密的系譜枝幹關係。誠如盧卡奇 (Georg Luk'acs)《小說理論》所言：「現在藝術體裁互相交錯，帶有無法理清頭緒的複雜性，並且變成了有點像是在真正地或虛假地尋找一個不在明白而確定地定下的目標；這些藝術體裁的總數只是歷史性的經驗總體……。」<sup>4</sup>「敘事詩—詩的小說敘事企圖」可說初步畫構、凝聚了戰後第一世代詩人在 1970-1984 年間，苦心思索現代詩文體後續發展可能的歷史經驗總體。而戰後第一世代詩人發展之敘事詩，亦自有其動機前源需詳加探述。

---

情節創造詩意的技巧。

<sup>3</sup> 簡政珍《臺灣現代詩美學》乃是以長詩發展為論述脈絡，漸次探討敘事詩以及長詩小說化的課題。事實上，後續的簡政珍《放逐與口水的年代》、蘇紹連《童話遊行》、蘇紹連《大霧》、林耀德〈聖器〉、陳克華《星球紀事》等都以實際進行詩小說敘事的創作。

<sup>4</sup> Georg Luk'acs 著，楊恆達譯：《小說理論》（臺北市：唐山出版社，1997 年），頁 14。

1970 年代初在詩壇外部國族政治危機，以及詩壇內部前行代詩人形就的現代主義典律對現實指涉的缺乏立即性，使得戰後第一世代詩人主導的現代詩文體興革之軸心便聚焦於「現實發揚」上。只是，現實詩學的創作方法論何在？難道單純地僅以吶喊、直暢的語言為宗？針對臺灣現代主義系統之前行代詩人的超現實主義自動書寫理論，戰後第一世代詩人開始發展敘事詩寫作概念，企圖在詩語言中融入敘事性——此一在 1950-1960 年代現代主義詩學發展過程中被排除的質素，以滿足在詩美學上對彼時令人焦慮之現實的指涉需求。

在這樣的思維下，一九七〇年代戰後第一世代詩人於自身主導籌辦之新興詩刊如《詩人季刊》、《陽光小集》等中，進行各種敘事詩變體的嘗試。進而，於敘事詩實踐過程中衍生出包括史詩、詩劇、寓言詩等各種敘事詩文體細部子系統，這在在以語言、文體之形式展示了戰後第一世代歷史語言經驗的總體擴張。其中，「洪醒夫」對敘事詩提供的聚焦、想像，正在於「詩的小說敘事」部分。

除了指出「洪醒夫」兼具的詩人、小說家「身份」所觸引發展出詩的小說敘事此文體想像外，我們還必須從更實際的「作品」層次檢視「洪醒夫」所能為詩的小說敘事計畫，提供之理論與創作發展的契機。

洪醒夫自 1970 年代以來屢獲文學獎肯定的小說文本，成為了「詩的小說敘事」初期寫作實驗上重要的改編資產之一。以《詩人季刊》第 16 期（1983.11）來看，蘇紹連便創作了〈漁網村傳奇—改自洪醒夫的小說〉一詩，以大平洋戰爭時徵調至南洋的少年兵有數人反歸倖存此一事件，透過九個段落的編排，營造詩文本內部倖存者有誰的懸疑性與人我親情間的衝突。值得注意的是，稍早於蘇紹連戰後第一世代詩人亦有對小說家作品的改編、互動者，例如《大地詩刊》第 19 期（1977.1.10）陳芳明也有改自陳映真〈我的弟弟康雄〉的同名詩作，但該詩主要以發抒對小說家作品的感懷為主，不像蘇紹連重視小說細節段落的詩改寫。

本來敘事詩在書寫發展便有兩大脈絡：其一為中國古典敘事文本的

再寫，其二則為現實事件書寫。<sup>5</sup>在現實事件書寫上除了新聞時事、田野訪查、自我經驗外，對當時著名鄉土現實小說家之作品的改編往往也是重要進路。不過，《詩人季刊》第 16 期（1983.11）似乎也想對此書寫現象進行突破，因此相對應的，也請著名小說家鄭清文發表詩作〈負像的畫家〉，這首詩「情節」成分就顯得非常淡薄，主要以寫「角色」為主。由於此詩有非常大量對藝術理念的「述說」，例如：「藝術仍是／一種構成 也是／一種秩序／正如既有」，故全篇作品語言相對較為生澀。

整體來看彼時詩人以其對小說的概念來寫詩，小說家則以其對詩的概念來寫詩，略呈現出前者重情節結構節奏而後者藉角色形象展演藝術理念的特色。《詩人季刊》第 16 期（1983.11）的「懷念洪醒夫特刊」、「小說詩專輯」，確實因為洪醒夫衍生出各種詩書寫創意，也說明「洪醒夫」對「詩的小說敘事」所提供之想像可能。

本文即在更深入洪醒夫的詩文本腹地，以戰後第一世代詩人敘事詩概念為論述景深，探述洪醒夫詩作品所存在「詩的小說敘事」初步徵貌，進而綜整分析其後續開發出的寫作技術課題，以及推進後續詩人以詩進行小說敘事之潛能。

---

<sup>5</sup> 涉及中國古典敘事文本的再寫作品有：李弦〈七淒篇〉《大地詩刊》第 6 期（1973.7）、古添洪〈人獸結—馬頭娘的故事〉《大地詩刊》第 8 期（1974.3）、陳寧貴〈貂蟬〉《主流詩刊》第 11 期（1975.3）等。現實事件書寫作品有：陳義芝〈新養鴨人家〉《詩人季刊》第 3 期（1975.9）、莊金國〈落翅仔之死——「袋屍案」側記〉《主流詩刊》第 12 期（1976.1）、喬洪〈阿塗伯〉《大地詩刊》第 19 期（1977.1）、蕭蕭〈田間路〉《詩人季刊》第 12 期（1979.3）等。另外，在 1970 年代戰後第一世代詩人所籌辦的新興詩刊中，也刊登少量作的寓言敘事詩作，例如：劉克襄〈松鼠班比曹〉《陽光小集》第 10 期（1982.10）、履彊〈青蛙會議〉《陽光小集》第 11 期（1983.2）。

## 二、洪醒夫「詩小說敘事」之初步徵貌：

### 一個遺存且未完成的計畫

現代詩文體的篇制形式浩繁，且不論具擬象意義的圖像詩，或後現代意義的網路詩。僅就文本內文字積累量多少差異，便有小詩與長詩之別，是為長詩者，內在體例便已相當多，包括典型分行長詩，以及前述之史詩、詩劇與進而發展出之「詩的小說敘事」。在筆者看來，洪醒夫所以能進行現代詩、小說這樣多文體的實踐，乃至於引動出「詩的小說敘事」這樣複合文體的可能，最根本的原因除了戰後第一世代詩人對敘事詩的理想寄託外，還在於洪醒夫本人積極的創作精神。在〈談小說的創作〉演講稿中，洪醒夫曾如此談到：

進入師專以後，因為接觸的人不同，念的書就不一樣，那時，念得最多的就是文星書店出版的文星叢刊。現在回想起來，這應該是我第一次接觸到比較有價值、有力量的真正的文學作品。那幾年，同學們都流行看「文星雜誌」和「自由中國」，那些雜誌是我從未接觸過的。……因此，（我）<sup>6</sup>也偷偷的看了不少這方面的書。結果，大概是看這些書看得太用功，別人唸了五年師專，我卻唸了六年才「光榮」畢業。……後來，我在念文星那些口袋書時，愈念愈覺得不對，我發現做一個人，應該有更寬闊的世界，而我自己的世界竟是那樣的狹小。<sup>7</sup>

據《洪醒夫全集·洪醒夫寫作年表》<sup>8</sup>可知洪醒夫投入現代詩作書

<sup>6</sup> 為順讀輔助上下文意，此處「我」為筆者所加，本文則無。

<sup>7</sup> 黃武忠、阮美慧編：《洪醒夫全集九——評論卷》（彰化市：彰化縣文化局，2001年），頁92-93。

<sup>8</sup> 該表整合洪醒夫相關生平資料與發表記錄，為目前最具代表性的年表。

寫的高峰期是在 1968-1973 年之間，期間為《後浪詩刊》、《詩人季刊》之班底成員。1974 年發表〈秋風瘦〉後現代詩創作減少，1978 年為參加板橋教師研習會「兒童文學寫作班」創作有〈家〉、〈橋〉兩詩，此後便沒有相關發表紀錄。細讀洪醒夫歷年詩作，可以發現大抵在 1971 年其自我之詩語言風格已輪廓漸顯，至 1973 年整體詩的調性則大致確定下來。

1971 年所以是洪醒夫詩作發展上最為關鍵的時期，與他的教育養成與知識轉型有關。洪醒夫早期具代表性的詩作〈噴泉〉正寫於 1971 年，該年洪醒夫因為致力於文學創作與閱讀，導致其師專學業未能順利修畢而留校重修一年。這段時間他焦灼於學業，對知識充填、課業考試頗為憂慮苦悶，並對此多所反省。在〈談「噴泉」〉中，洪醒夫寫下一段令人動容的話：

寫這首詩的時候，正是六月下旬，那時後正逢到期末考，我為了某些需要就出去開夜車，站在路燈下，準備好好的啃一下書；然而，事實上我心神不寧，根本看不下書，我就在那裡來回蕩著，最後，我終於頗受感動的發現噴水池老是在那裡噴著，映著由各方面投射而來的微弱的路燈的影子……在詩中，我一再強調那種噴射的盛況，在我認為，人的一生就好比那噴泉一樣，如果不另創新意，不去奮鬥的話，那種說不定是哪個時候就會突然的終止的噴泉實在是沒有多大意義的，因此，人的存在的意義便只有奮鬥！<sup>9</sup>

這段對噴泉源源不絕湧動的凝視，洪醒夫領會到噴泉那追索天際的奮進力量，以及水花落下時與光影交互折射顯露那隨瞬千變的姿態，進

---

<sup>9</sup> 《詩人季刊》第 16 期（1983.11），頁 24。

而亟待自我的人生能永遠擁有那對藝術性賁越以求的真誠力道。足見洪醒夫在文學上強烈的寫作欲、獨創精神，實緊緊與其自身對生命意義所進行那積極存在主義反思有著極大相關性。

崇尚西方，追逐理論時尚向來是戰後 1950-1960 年代知識份子的習癖，那些陷溺在臺灣流行的西方存在主義、虛無主義文本的知識份子，正是彼時陳映真、黃春明小說重要的諷刺對象。洪醒夫真正視創作為存在，展現我寫故我在的本質，在某種程度上，筆者以為他是真正讀通了存在主義論述的戰後知識份子之一。在洪醒夫早期詩創作過程，不時有「噴泉」——這一類似西西弗斯滾石神話所隱喻之旋升旋降的突破焦慮。

在給蘇紹連的信中，洪醒夫多談及自身寫詩所感到的艱困，例如 1973 年 3 月 27 日的〈北竿書簡〉便提及：「總感覺到寫詩對我而言是一件最累的事，早就自覺不是一塊寫詩的料子，後浪諸同仁都寫得相當出色……。」<sup>10</sup> 1973 年 3 月 27 日的〈北竿書簡〉則提及：「所寄三首詩<sup>11</sup>，仍嫌嫩些。往後也盡力去寫，好壞是個人能力問題，我也沒辦法使他們顯得更加好些，所有的工作我都盡量在進行著，不管後浪會發展成為什麼樣的一個局面，我始終會是一個大力支持、經營他的人……。」<sup>12</sup> 上引文字在在展現了洪醒夫於 1970 年代初對詩創作所投入的用心，以及在分娩自己詩語言過程中，精神所陷入的焦灼苦痛。

檢視洪醒夫詩作，可以發現他並不著力於字句詞藻及意象上的求奇求異，部分詩作如〈本事〉、〈花緣〉等都帶有中國古典抒情傳統想像、離別婉約情境，〈看歌舞團〉等詩已發展出與小說交呼應的現實觀點。但若以尋檢其以詩進行小說敘事之「徵兆」為觀察點，最值得注意的是他初期詩作中，大量關於「小說」、「故事」、「童話」等敘事文本名

<sup>10</sup> 《詩人季刊》第 18 期（1984.8），頁 6。

<sup>11</sup> 具筆者考證應為〈那年秋天〉、〈望夫石〉、〈鬼歌〉三首詩。

<sup>12</sup> 《詩人季刊》第 18 期（1984.8），頁 7。

詞的符號零件。對此，筆者將之整理為「洪醒夫初期詩作中擺置敘事文類符號整理表（2009.08 初編）」，見於下。

洪醒夫初期詩作中擺置敘事文類符號整理表（2009.08 初編）

說明：

1. 以《洪醒夫全集》為基礎整理文本。
2. 詩句中關於敘事文類的詞彙加網底字框加強顯示，非洪醒夫詩作原詩句之修辭效果。
3. 另〈本事〉、〈楓的故事〉是於題目中標明敘事文類詞彙，但文本內部則無，限於列表規則不錄表中。

詩作題名	詩句中關於敘事文類的符號
〈滾滾江流〉	「刀槍在 <b>神話</b> 裡」、「即使合起整本 <b>歷史</b> 」、「 <b>歷史</b> 為何重演」
〈紙船〉	「滿載著 <b>神話</b> 的多彩紙船呵。」、「夢是 <b>神話</b> 折成的晶瑩。」
〈故事〉	「多少夢已抽芽 花已結果／多少 <b>童話</b> 已調頭而去」、「一直想告訴妳那樣的一個 <b>故事</b> ／有關梅花如何生長樹木如何紮根」
〈彼岸〉	「潮聲起伏在不遠的地方／往日的 <b>故事</b> 就越見清晰了」
〈落夜之歌〉	「每一次的飄落／都是一則動人的／ <b>故事</b> ／這 <b>故事</b> 不是偶然的」
〈異鄉之秋〉	「每一次的飄落都是一則動人的 <b>故事</b> 」、「西風／在為你訴說兒時的／ <b>故事</b> 」

整理表內各敘事文本符號在洪醒夫初期嘗試性的詩寫作中如零件般四處擺置，對後來其以詩進行小說敘事之發展帶有某種預約徵兆，成為指現他自身詩作後續發展的據點。然而，也必須指出的是，這些敘事性辭物在詩文本中的散置有時看來略微生硬，本質上並不能輔助完成詩作的敘事目的，多少是詩文本推展過程中尚無法找到提升之法時的權代策略，反而阻扼了詩書寫再發展的可能性。若詩人養成此一寫作慣習，在詩法用老之際，成為其詩文本中語言流動的慣性趨處，便非常容易使

詩人的詩思僵化。

不過，也可以發現，這些零件實也標明了在詩文本內外，所埋伏的故事者之存在。此既展現了文本內可能被折疊的故事，亦透顯文本外作者另所兼具的小說家身份與說故事慾望。洪醒夫這樣敘事述說的慾望，使其詩之不足，故而小說之，終而促引他漸把創作重心放到小說上，同時也說明了「詩的小說敘事」在開拓上，於理論知識、文本實踐部分仍尚須漫長的準備。

在 1971 年後，隨著洪醒夫詩語言逐漸移向成熟的年齡，他詩作中敘事性亦更為明晰，其在文本上最大的特性便是：往往於首句便勾點出詩文本內部觀點角色，進而畫構出詩文本內在的時空。

在洪醒夫 1971 年以後的詩作中，發展文本內部的觀看動作幾為首務。可以說在第一段第一句標明文本中的「觀點」以及觀看動作，幾乎是司徒門無意識的寫作策略。例如〈看歌舞團〉一詩在詩題便已明確標出「看」，而首句即為「這是一個賣肉的地方」指明出詩文本地點，所運用「這是」、「一個」更是具特指性、標明數量的敘事性句法。至於〈那年秋天〉則如此寫到：

岩壁裡伸下一朵黃色的小花，在空中  
把眉頭皺成那年的秋色。我從煙霧中  
走過，不經意地抬頭望去，發現有些  
蜘蛛在花的臉上

結網

（後略）

—1973

這首詩突顯了「觀看」在修辭上，本身所具有引領自己與讀者進行視覺聚焦的作用。而詩人透過「觀看」動作引領出的意象與場景，實已

預告「詩眼」所在，不只是作者琢磨書寫之處，更是讀者需細加分辨的畫面。此詩中「觀看」得之場景，帶有孤絕、離棄與死亡的觸感。

詩中首段全在寫一岩壁伸下的黃色小花，岩壁不比泥土溫厚篤實，帶有孤峭蕭索之感，孤懸其上的黃花以此為居，彷彿無根又似無來日。詩人又刻意以「秋」這個時間作形容詞，暗示風中黃花皺如秋色，秋後即冬，更顯黃花必然凋盡的宿命。全詩詩眼全然在詩人「不經意地抬頭望去」所觀探到的「蜘蛛在花的臉上／結網」之上。在此的「抬望」動作，又以暗示性的手法突顯觀視者與被觀視物像間的距離，其巧妙處不只在說明岩壁黃花無人可觸及的孤絕感，還藉具捕獲、嚼食意象感的蛛網綴飾出黃花的死亡性。

誠如前述，洪醒夫這首詩依舊是透過觀看迅速發動對詩文本內部時、空間的建構。然而值得注意的是，此觀看動作已不在首段首行，而稍往後移於首段第三行，足見洪醒夫對自身非常普遍於首句中進行觀看動作的現象已有所意識，進而稍加進行變化。

藉消抹過度清楚指涉的觀看動作，確實使得文本語言結構更為圓潤，同時也延展出更多樣的寫作層次。例如〈過站〉：「泛日的眼瞳啊／何處捕捉星象的意圖」將觀看強化為捕捉動作，這由觀看而觀探的改變，顯示出主體對物像內在時間性的意欲，同詩「遙遠而來的三月貓步過你的眉睫」則另外將原本機械化「由我觀物」的觀視邏輯，進行主／被動的轉換更動為「物入我觀」，此一調改過程也隱藏了將「鏡面」隱喻「眼瞳」的修辭動作，使得如鏡之瞳成為顯（再）現物像的介面，其中自然涉入了文學理論中有無我之境的擬象課題。

至於〈鬼歌〉一詩內部對觀看動作的模糊化也值得深探，該詩如此寫到：

腳底下踩的不知是哪年哪月的星光月色只感覺這山路好生幽暗。要一直走到泉水琤琮處，才能化作一把青青小樹，在第一聲

雞鳴前，盡量站成自己的樣子

站也竟是那樣站著。

只一個驀然抬頭  
卻驚見昨日那對彩蝶  
已化成四片枯葉  
淒然  
飄落

前世活不出自己  
即使蝴蝶  
也無淚對花

—1973

這是後期變化的例子，先以較機械、制式的方式來看，在第三段才出現與〈那年秋天〉「不經意地抬頭望去」相類似的「驀然抬頭」的動作。對筆者而言，洪醒夫這樣觀看動作由首段向後段的遲延，並不是作為肯定洪醒夫詩藝進展的全部證據，而是在於此一遲延過程中內部所進行的意義部署。

細讀〈鬼歌〉可知前兩段都在烘托出這觀看動作，而烘托的方式則是在細寫發動觀看的主體「我」，整個細寫主體過程可說與主體由動而靜的過程緊密關連。不過有趣的是，首段首句描述主體活動卻採用「不知是哪年哪月的星光月色」這樣模糊時、空間的方式處理，「我」於幽暗山路自也難見本我形影，暗示「我」依緣山路惶惶而行，彷彿迴盪魂魄。「我」於山路之暗鬱行止，遇清澈泉聲方而明晰，進而方「化作」青青小樹，「雞鳴」暗示天明。首段末尾巧妙地頻繁運用「琤琮」、「青

青」、「第一聲」、「雞鳴」等具揚升、明亮聲情效果的「厶」韻字，由音韻層次準確結合由陰暗而明亮詩意脈動，更顯得文本在技術面上的立體化。而主體「形貌」至此隨聲色明朗，進而方能定標出我「自己的／樣子」。

詩人至此於第二段理當大抒詩筆細膩畫構出「我」如青青小樹的身形，但第二段卻僅獨標一句「站也竟是那樣站著。」此一單句形式莫非在影射如青青小樹之我形單影隻的姿態？再從語法詞性細加分析，可以發現在此句中作為「站」姿的修飾補充副詞僅有「那樣」，卻無實詞實句加以形容之。「竟」更強化特寫這樣形容詞空懸的狀態效果。因此無論是從語句外部形式，還是內部語意，可以發現詩人都意在使首段末句的「自己的／樣子」形成一個問句。

什麼是「自己的／樣子」？這一自我探疑與追問「我是誰」具有同樣尋探主體本質的意義。這也意謂第二段的書寫任務並不在於接棒首段，以續寫突顯出「我」的形貌為務，而在於呈現我的「本質」。因此，詩人僅以癭骨單句獨成第二段，並不是棄守他書寫的任務，反而是以更有效率的方式，矛盾地放大主體的站本身於「存在本質」上莫名所以的空洞感。

可以發現詩人對「我」自己的樣子隨段落而具層次性，第一段之「主體形貌」由動而靜，由模糊而逐漸清晰。但在第二段清晰靜止的主體，卻為詩人剝除其存在感，陷入「主體本質」上百無聊賴意義空匱的僵局。因此，詩人看似逐段在「充實」我，實則在此一書寫過程中，「我」本身實乃如被吹鼓出的氣球，表面上體積不斷放大，但膨脹的只是內在空洞。

經歷提供觀點者「我」鋪陳，由動而靜，由主體身形外貌而主體存在意義的矛盾發展，第三段那「驀然抬頭」就具有關鍵意義，觀看出的內容決定了全詩詩意的轉折方向。也可以說，〈鬼歌〉前面兩段的字句積累，只為凝塑此一驚看。

「我」所驚見的乃是化爲枯葉飄落死去的一雙彩蝶，觀物而見理，「我」終知孤立青樹終必成枯樹，這難違生死的體悟復又扣準詩題的「鬼」字。通過對那淒然飄落枯蝶的驚看，詩人弔詭地強化了自身惘惘如幽靈的姿態，可以說是 1970 年代初主體在國族政治危機下，對主體形象、意義反覆觀視挖掘的暫時結論。

整體來說全詩意象的暗示性強烈，間用散文詩、分行詩形式推進詩行，動靜有致地進行情境烘托。使得早期生硬使用的「主體觀視」稜角磨去，圓潤帶動出觀看時空情境。特別是層次帶出物外像與物內裡的觀看，相較其嘗試期詩作更顯現了情理變化度與節奏感。洪醒夫這些在詩文本中對觀視點細膩的建立與調動，已初步畫構出「詩的小說敘事」理論尚待擴編發展的部分。

以下筆者將更進一步分析洪醒夫已略具詩小說敘事規格的詩，據此明晰彼時那未完成的「詩的小說敘事」寫作計畫，其內部的綱目重點及技術面上所涉及創作方法論思索，進一步依循其軌跡，勾繪出那「詩的小說敘事」創作計畫之細節，以及未來後續推進的可能走向。

### 三、洪醒夫詩小說敘事的技術面課題及對後續敘事詩實驗的挹注潛力

#### (一) 引文——詮釋與改編的技術

檢視洪醒夫詩作，可以發現在其部分詩作前會引用中國古典敘事文本，這在戰後第一世代詩人並非特例。但由於洪醒夫以詩進行小說敘事之詩作有不少以佛禪經典故事爲引文對象，這不只使其引文的動作顯得相當醒目，豐富了詩小說敘事的層次。更重要的是，在論析其作品上除需探述敘事互文，還要思維其對哲理的詩表現。

佛教經典故事不只有其故事性，其故事又存在著明悟性空，開脫死生之喻義。因此，詩作與引文故事發生存在前引與後續的互文關係上，

作為後續的詩文便存在「翻譯」與「詮釋」的技術課題。檢視洪醒夫引文後詩作的書寫策略、脈絡，可以發現他走的不是嚴羽「以禪喻詩」的詩學理論趣味。他走的路線是情節敘事、角色鋪寫，因此他對引文的詮釋本身存在著演（衍）繹的意味。我們先以洪醒夫的〈花緣〉進行論述：

釋迦在靈山會上，拈花示眾，是時，眾皆默然，唯迦葉尊者破顏而笑。

無言盡處是一片寒煙霧雨  
小和尚啊，你還有多遠的路要走  
天亮了，該歇歇腳了是不  
為何這些天色  
總跟那年一個樣

依稀記得  
那年的菩提  
片片歸化在葉落後的寧靜  
然而寂寞後所形成的生機  
像一條無岸的河流  
涓滴流過你的胸膛

可是你已然臥身他去  
來年今日，新雨後的青翠  
是否仍會為你  
織就  
一張雲彩  
（中略）

那年的菩提啊，小和尚  
片片歸化在葉落後的寧靜  
花已非花，霧也非霧  
頭上的星光  
腳下的芒鞋  
手中的鉢，鉢中的一碗歲月  
還有你心中的無數大千  
彈指間  
都化作長江大河  
滾滾東去

—1972

洪醒夫的〈花緣〉在開頭便前引佛家「拈花微笑」的典故，進行詩文本內的情節敷衍，他的敘事性在於：透過「你」全知旁述者的觀點，透過「那年—今日」拉開敘事文本內部以悟理當刻為基準的時間結構，書寫悟理前的追索以及悟理後的感官活動。值得注意的是，洪醒夫另一首〈誰將自泥沼中走過〉與〈花緣〉為同一題材但非敘事詩寫法的詩作，該詩在形式上僅有 16 行，只集中在描寫拈花了悟的姿態而已並無情節推展，恰正提供一版本比較。

〈花緣〉既以悟理前後為文本內部的結構表現策略，我們便需要注意其實際的狀況。首先在悟理前，詩人以「無言盡處是一片寒煙霧雨」象徵小和尚悟裡前濛霧、蒙昧狀態。詩人對小和尚悟理後的狀況雖筆多感嘆，但由於〈花緣〉不在以詩示理詮釋拈花所悟之理，因此他主要是以感傷的筆觸書寫時間之逝。

不過，若僅就敘事性的實際形式表現分析，可以發現全詩「鉢中的一碗歲月／還有你心中的無數大千」精巧意象是在跨行形式中進行展演，這讓我們關注到詩小說敘事中整體詩作之詩質，往往必須考量處理

意象與因敘事而自然拉長之詩行間的搭配問題。若意象與長詩句間的搭配不當，那麼敘事詩拉長的長詩行不只無法形就詩意上的雄壯巨構，反而產生沖刷（淡）詩意的流失效應。可以說，長詩更突顯書寫前「儲意」、「蓄語」的必要，突顯出敘事詩或詩小說敘事在書寫上的難點。

自有文以來，文學書寫成爲一繁複的作業，文字經過大量、高頻率地使用，使得具獨創意識的作家總得苦心竭慮獨出機杼，以力避前作的陰影。然而，如今看來，創作多數時候都處於「再寫」的狀態。在敘事詩、詩小說敘事的枝幹系統中，引文只是以更明晰的方式，傳達作者前在鏈結的支系，浮現了那隱存其下的歷史地層。而引文衍生出的長行敘事詩沖刷詩意現象，正在爲讀者預告作者本身如何以獨創方式卸除影響的焦慮。詩長行小說敘事句如何維持縝密詩意，或創造另一種可克服詩意遭沖刷的創作方法策略看似艱困難爲，但卻已具體指出排解影響焦慮的方向，而這排解焦慮的過程正處處充滿了創作契機。

洪醒夫〈彼岸〉的寫作策略正是突顯了書寫難點即創意起點的作品，該詩如此寫到：

僧問：如何是第二月？

師曰：森羅萬象。

又問：如何是第一月？

師曰：萬象森羅。

——景德傳燈錄卷二十四

低鎖著眉頭，你把兩臂延伸成白茫的秋色

無數的星花都墜入你的沈默之中

沿著你的兩臂，許多蘆葦

正在等待彼岸的消息

潮聲起伏在不遠的地方

往日的故事就越見清晰了  
你可以看見自己的影子  
清澈如壕上的秋水  
(中略)  
再沒有什麼能引起你的驚悸了  
甚至九月的潮聲也不  
你坐在自己的影子裡  
像一把未被浸染的歲月  
(中略)  
於是每當薔薇花開的聲音  
在闇夜裡響起  
你就那樣地坐在那裡了  
真像一棵凋謝的花木啊  
我看見你不斷地回顧自己的腳印  
並且頻頻搖頭太息：  
唉！沒有山洪的日子  
究竟會是怎樣的一種日子呢！

—1971

初步看來，前引《景德傳燈錄·卷二十四》的〈彼岸〉也採用這樣的路線，亦透過「往日」拉開文本內的時、空間格局。但相對〈花緣〉，他使用類似王維山水田園一系以自然境示現禪理路線，透過物像情境一方面豐實文本內容，另一方面詮釋禪理。這指出了此禪理開悟主題之詩小說敘事在書寫上一種較佳的書寫進路，即：使用自然物像象徵、隱喻不易言傳，但在文本書寫中卻又必須要表現之對禪理境界的呈現。

在此，我們不妨細部檢視〈彼岸〉內敘述細節與意象使用的狀況。《景德傳燈錄·卷二十四》之禪理，乃在指出：世間森羅萬象，不過是

心之幻化，人之所感所知之森羅萬象一端，亦俱皆隨心生毀。事物、心物的本真即本空，既然本是無物，又何需因執念執守一端，而徒惹塵埃？<sup>13</sup>

洪醒夫此詩即在表現這樣的境界，在筆者看來，他所使用的「影中人」意象可說相當細膩隱微地完成了此一理趣指涉。在詩中「你坐在自己的影子裡／像一把未被浸染的歲月」，詩人將「你」具體化為「影中人」，此之「影中人」顯然並不具顧影自憐的情緒，那麼，影子的意象質性為何呢？這份解釋、象徵，必須回看（找）前段中「往日的故事就越見清晰了／你可以看見自己的影子／清澈如壕上的秋水」一段。而這裡的閱讀關鍵，乃於對「如」此一喻詞之使用的檢視。

檢視「如」此一喻詞進行連鎖的譬喻辭格句中，「往日故事」與「自己的影子」可說具有相對應的詞性。「你」回看過往故事裡自身，發現自己形貌心性原來俱為影子。「越見清晰」暗示過往自身未解心性形軀俱為幻影時，乃處於與「清晰」相對之蒙昧、渾沌的狀態，「越見」帶時間性，說明自身處於漸悟狀態，終而跨越至明瞭自我本質如影虛空的悟理境界。全詩藉此影中人的意象辯證，展現了萬物俱為因光得影的影象，以及無光無影／形生形滅的虛幻性與他者性。

另外，「於是每當薔薇花開的聲音／在闇夜裡響起／你就那樣地坐在那裡了／真像一棵凋謝的花木啊」一段，在技術上也有相關延續與精進之處，值得細析細看。在此段中易前面之「往日——今時」，轉以更具植物生理時間意象感的「榮／枯」拉開文本內時空層次感。這裡的「枯」是在「我」的視境中顯現，多少暗示「我」本身對物像隨心生毀的禪理並未深悟。而「並且頻頻搖頭太息」亦乃延續前行與之共用主詞「我」，「：」陳述的「沒有山洪的日子」在語調表情上，也說明「我」雖知「你」已了悟，卻無法與你般體會「山洪」所隱喻對俗世塵囂不起念，因此深

---

<sup>13</sup> 但仍要再行析辨佛家本空與體物間細部辯證問題，但因本文主題在此按下。

自感嘆追問「沒有山洪的日子／究竟會是怎樣的一種日子呢！」可以發現〈彼岸〉透過精緻化的意象細節詮釋禪理境界，展現詩人對前敘事文本的認識，因此相較〈花緣〉可讀性較高，兩詩相比也間接點出了「引文」在詩小說敘事中所可採行的詮釋書寫策略。

從上面對洪醒夫〈花緣〉、〈彼岸〉間「引文」與「詩文本內容」間互文現象之分析，可以發現「引文」幾乎可視為詩文本的基本地基之一，在其上發展出的意象、情節，大抵有與之相關連的脈絡。弔詭的是，在詩作結構中「引文」是「前在他者（語言）」卻又是「本源」之一。

在詩小說敘事的詩行佈局上，雖可以「引文」為起點，但復又以「引文」為終點，一切蓋以「引文」為詩敘事推演的尺度並視為必然，我們不禁要追問，詩小說敘事書寫本身是不是僅止是「引文」內的主題、題材的另（文）類操演？可以發現詩行若完全跟隨引文之敘事節奏、路向、事理，這樣規之循之而出的詩文本往往會流於僵直，以致於質地無味。

在詩人自我獨創性的要求下，前在引文其實可說是詩人的前／潛在焦慮，引文後的詩寫作往往存在對「本源」的精神反抗。獨創性的詩人無法對引文亦步亦趨，任由引文之前置情節箝制了自我文本的走向。是以詩人在自我詩行中與「引文」間的互文勢必要傳達自我詮釋，這過程連帶使讀者產生參看考辨的互文閱讀樂趣。詩人對引文的自我詮釋，將自我時空（代）經驗進行涉入、強化，具有抹消引文侷限於「過往」的時間性，將之帶往作者位處的「此在」。例如在創作上與洪醒夫有深刻互動的蘇紹連，其亦帶有詩小說敘事之〈扁鵲的故事〉即以現代方式改編重寫扁鵲的歷史傳說。而像這樣互文書寫本身，實可視為帶獨創性的新編與改編。稍稍跨越「詩小說敘事」範圍，在小說領域中，魯迅的《故事新編》恰正是論述對前（潛）在引文改／新編意識的範例。

詩人在詩小說敘事中進行的改編動作，所以能提供化解前／潛在焦慮的可能，主要乃是使「前在引文」成為開放的「前言」。被前言化的引文除了可以讓詩行「繼續前進」，還為原本敘事路線提供、創造歧出

的可能。詩人恰可透過改編，為前在引文中既定敘事範本內那被隱蔽事貌，提供再現的可能狀況。而詩人在「前在引文」與「自我續寫」間透過改編靈活之往返所產生的詮釋、翻譯，乃至於往返頻率形成的詩意律動，這樣在詩小說敘事中創造的動態感與空間性，正是詩小說敘事引文技術創造出的閱讀審美趣味。

## (二)角色——獨白與對白的技術

且不論後現代、後設小說觀念，在傳統小說書寫系統，角色人物的塑建與經營，往往是深須著力之處。在具複合現代詩與小說兩文體特性的詩小說敘事書寫中，「角色」完成端視詩人在書寫策略上的需求，至於要怎樣把握其表現要鍵？才是問題的關鍵所在。

這個問題，筆者以為必需要從詩小說敘事歸屬的敘事詩以及敘事性來思考。敘事詩乃在詩中進行敘事，無論採取怎樣的書寫策略於事件推演中，在明隱之間都存在一個敘事者或說話者。說話者的本質是聲音、語言，一旦詩人將此聲音、語言進行意象化處理，透過增添名、動詞，加附細節的作業，便足以使聲音擴編成角色。黃武忠《洪醒夫文學觀與人物圖像之研究》中曾指出：「洪醒夫小說中對於人物的刻畫展現了充足的多元性，意即作者在小說中對於主角人物的經營相當多重，並不限定於一種觀看視角。觀看其小說中對人物的爬梳與注目可以窺見作者在創作上極力尋求突破的實驗風格。」<sup>14</sup>在詩小說敘事中，角色的形式本質是聲音，因此，在關注詩小說敘事的「角色」問題時，我們所要關注的是，並不是作為作者的詩人如何戴上角色的面具，而是在實驗上他是如何隱沒於聲音之後，完成語言內部的角色表演性。以下，我們透過檢視洪醒夫詩作〈滾滾江流〉，分析其內在的說話者「我」，進一步探述

---

<sup>14</sup> 黃武忠：《洪醒夫文學觀與人物圖像之研究》（高雄：國立中山大學中文學系碩士在職專班碩士論文，2004年），頁75。

詩小說敘事中所延伸出的技術面課題。洪醒夫〈滾滾江流〉如此寫道：

——我問朋友：你是老么？……不，我有弟弟在，在山那邊，隔著海……

一

老漁夫回來時，太陽已打斜

江岸茅舍，有炊煙起

（中略）

我佇舍前眺遠處燈海

有流螢伴我，以無限柔情

我眸合處，遂感覺

戰爭在古代，劍在井中

刀槍在神話裡

二

睡夢中落一陣急雷，火光四起

即使合起整本歷史，我也能嗅

嗅出戰爭的焦味。娘呀！

我遂騰然而起，而雷雨更急

娘呀！歷史為何重演

當有人以別人生命來建築自己慾望時

暴力即真理。娘呀！您為何苦苦哀求

為何跪向暴力跪向刀槍跪向獸性？

娘呀！我已記不清哪

記不清哪一把刀吸了您的鮮血

（中略）

這是一九六八，娘呀！如果您不健忘

兒已虛度五十有七

傾所有的虔誠，娘呀！

祭您 祭您在天之靈

祭您未瞑之日

以所有白骨堆成道路。獸說

我將由此直走天堂……

（中略）

疲勞疲勞之後是疲勞疲勞

悲憤悲憤之後是悲憤悲憤

孩子呀！為何你總是遲遲不歸

為何！這江水為何如此滾滾

—1968

全詩一開頭即有一段問答。這段問答出現了兩個「我」，第一個「我」是詢問者，第二個「我」則是答話者，亦即朋友。而進入詩文本中的一～四段的結構中，敘事便交由第二個我進行敘事獨白。是以可以發現，製造語言流動的方式不只單方面使用獨白，透過搭配、製造「對話」也存有更細密的表現。而這種在小說詩中創造對話以推進敘事的技術，在陳克華〈星球紀事〉組詩〈最後的對話〉、〈人字雁〉中亦可得見。

所以，在使人物角色具體化時，除了書寫他的動作、形象外，更有效率的方式顯然還是透過他的語言，即：透過各種語言發聲的形式來觸動、激化文本內部的語境狀態。例如從目前分析來看，〈滾滾江流〉便組合了「問話」與「獨白」兩種發聲形式。

全詩雖以問話開頭，但進入詩文本章節內部，整體則以獨白來推進詩行與敘事內容。「我」透過其獨白，呈現出了文本內部所涉及「兒子（我）——母親」之人我關係鍊。「我」的獨白是一個被迫如此的發聲形式，因為他的獨白中暗藏發展對話的企圖，但那些他所語言投置的對話對象「母親」、「幼子」，因沒有回聲（答），遂使我的問話終成獨

白。我的問話何以受阻，我們先必須演算「這是一九六八，娘呀！如果您不健忘／兒已虛度五十有七」與詩末標列的「1968」所涉及的數學問題。此刻「1968年」減去兒子所虛度的「57年」，乃得1911年。這除暗示我的話語的敘事時空間，乃是由其處之1968年臺灣溯至1911年這國族於大陸誕生的時刻，也說明阻隘「兒子（我）——母親」間對話的實為1940年代末國共內戰，這也使全詩瀰漫著戰爭死亡氣氛。就此洪醒夫已初步展現了以詩小說敘事推動對國族大敘事的可能性，後續簡政珍《放逐與口水的年代》以及蘇紹連《大霧》中的「高鐵車廂中之事件」組詩，亦有以詩小說敘事形式書寫國族政治事件的相關創作。

整體來看，儘管本詩過度顯得叨絮的獨白，使其詩質備受散文語言侵襲。但戰爭（場）沒有回聲死寂氣氛仍瀰漫全詩，更使獨白者語言顯得哀戚難耐。話語者「我」在獨白中，製造了歷史的旁白，說明角色語言間接迴現歷史事件的能力。此外，另突顯出詩小說敘事除了敘事，內部三個說話的可能方式：旁白、獨白，以及在一開始隱伏、忽略的問話對話形式。吳潛誠於《感性定位：文學的想像與介入》中曾指出：「詩人除了創作敘事詩和詩劇，也可以在一般詩作中，加入敘事或戲劇成分，使一首詩成為一齣小小的戲劇。譬如說對話——有衝突、有相互抗衡張力的對話——就是很值得運用的技巧。」<sup>15</sup>這樣的技巧在洪醒夫本詩便早有開始嘗試，只是在〈滾滾江流〉問話引發的技術面，還沒有全部展示出來。對此，筆者針對問話形式部分，以洪醒夫〈問路〉為例再細部討論。洪醒夫〈問路〉如此寫道：

你走後，此生此世  
我再也看不見玫瑰的嫣紅  
所有的誓言都已斑駁

<sup>15</sup> 吳潛誠：《感性定位：文學的想像與介入》（臺北市：允晨，1994年），頁149。

所有的笑顏已冷  
此生此世，又我如何  
從我的淚跡中去找尋你失去的影子

也罷。你是白雲你是漂泊  
你是你所說的一切

此時我把每一個腳印都塗上星色  
我向街上的每一顆小石問路

請問。  
請問何處是我回歸的山門  
何處是你

—1971

全詩首句「你走後」在一開始就確定了「我」單一的位置，間接塑  
建出「我」一個被棄置者的獨白位置。卡勒(Jonathan Culler)《文學理論》  
指出：「強烈的情感特別要依附於說話行為，或者祈禱，於是它總是迫  
切地希望有一種局面，並試圖請求非生命對象服從說話人的願望……誇  
張手法要整個宇宙聽見你的聲音，並且按照你的要求去行動。」<sup>16</sup>在「我」  
自我內在被棄置的情緒中，影響他對聲（諾言）色（玫瑰嫣紅）的接受，  
進而使全詩內的自然情境呈現了孤寂黯淡的色調。在抒情獨白中，「你」  
逝而不返的影子都已成爲「我」淚跡中的遺跡，更何況「你」的本身。  
「你是你所說的一切」明顯以「你的語言中的一切（事物、諾言等）」

---

<sup>16</sup> Jonathan Culler 著，李平譯：《文學理論》（香港：牛津大學出版社，1998年），頁82。

來隱喻「你」，但是在其上句之「白雲」、「漂泊」的交互隱喻中，可知你的語言終不過雲煙過往，在「我」的獨白、回憶中才能再顯其音量、內容，這也更反差呈現出我所位處那孤單的獨白語境。

因此強化「我」「獨白者」角色孤獨寂寥特質，幾乎成爲〈問路〉的書寫目標。儘管全詩開頭與中段都透過「你」，或明或隱地使我在文本中身陷那獨白位置，但在詩末詩人啓用了〈滾滾江流〉中的問句策略，讓我四下追問欲追尋的對象「你」之去向。這段精彩之處在於，詩人細膩地讓「我」向石索問。石頭是路上的物件，問石已將石頭擬人化，想像座落路徑的石頭，如實地觀看著人來人往。「我」相信小石的記憶，但是石頭終歸是沈默的。因此「我」的向石追問終然只能得到默而不語的答案。無法得到回應的「我」，使得追問無法成爲對話僅能復歸爲獨白，反顯出「我」此一角色的悲劇感。

就技術面來思考，在創造主體與他者的關係上比起「觀看」，「對話」更具有語言的觸擊、刺激效力，引動他者與主體進行語言互動，進而爲文本融涉、疊合。但從〈滾滾江流〉、〈問路〉可以發現，洪醒夫並反向地讓對話處於未完成的狀態，即巧妙地透過問話，醞釀詩中獨白個體者企圖對話而不得的焦躁，藉此不得不然有問無答的獨白音量，呈現出主體所位處那物我難以交互共鳴的歷史、情感語境。

除此之外，詩小說敘事中角色聲音當然還有其他的調配形式，在洪醒夫的〈虞美人〉一詩，便利用角色的數量與詩文本內部場景的關係，製造出聲音的強弱聲響效果以及相關的意義指涉。在〈虞美人〉一詩中，洪醒夫如此寫到：

塵埃落定。梧桐樹下且栓馬。三月裡的洛陽城是花落後的一片鳥啼。時常在那殘花啼鳥中。把青石板走成了天涯路。

一低頭就是那陣鼓聲。執戰的士兵們在酒杯裡慌亂了腳步：

那天夜裡  
突然傳下的  
那一紙，唉呀  
十面埋伏令  
就可憐的  
那南東北西  
盡是  
西楚霸王的  
烏江秋色

手裡抓的是自己的髮絲  
眼裡含著的  
是自己的血色  
淨看殘山賸水  
夢裡思量  
此身  
終歸是客

梧桐樹下且栓馬。塵埃落定。三月裡的洛陽城是那年埋下的鼓聲。  
唉呀！我說店小二，再來三兩白乾一碟小菜，並且讓我看看他們的天空。

由詩題〈虞美人〉便可知，此詩乃是以西楚霸王項羽與虞姬烏江自刎的故事為題材，在一定程度上，此詩存在一個隱藏引文，促使作者進行改編改寫的動作。這除再次印證前述所論戰後第一世代詩人敘事詩在題材上，以中國古典傳統敘事文本為根源之一外，也顯示洪醒夫詩小說敘事在書寫過程，對「引文」與「角色」兩種技術所進行的統合運用。

簡政珍曾指出：「雖然詩不是論文，讀者不能預期所謂詩人的新觀點切入，但詩在展現既有事實時，事實上是詩人和事件的互動。」<sup>17</sup>在〈虞美人〉中，洪醒夫乃是透過聲音創造互動，進而以聲音分割出隱藏引文「烏江自刎」與觀視此一事件者的兩個區塊場景。為求論述具體，以下我們先仔細摘出〈虞美人〉有哪些聲音，進而予以細析。

〈虞美人〉中有三個音響，分別為：「啼鳥」、「鼓聲」、「唉呀」。「啼鳥」位於首段，「鼓聲」位於第二段開頭，「唉呀」則分別出現在第二段與第四段。

〈虞美人〉第一段乃是透過虞姬視角呈現烏江自刎蕭索場景，「啼鳥」乃出於「三月裡的洛陽城是花落後的一片鳥啼」一句。在此句中「啼鳥」與「殘花」具有並列、互注的性能。可以說殘花之色即為鳥啼的聲音表情，也說明「鳥啼」終非雀躍之聲。在此段中，時間「暮春」也是一個角色，他是藉「啼鳥」發聲，以「殘花」顯影，決定了此首詩小說敘事予人的情感印象。

第二段首句即出現之「鼓聲」，乃意在與首段之暮春景致形成靜緩／急促的對比感。「鼓聲」乃是戰爭的聲音意象，鼓聲與下句「慌亂了腳步」搭配，已暗示了項羽軍的敗退，因此鼓聲更帶有比暮春傷亂更為激烈的死亡感。

〈虞美人〉中的「唉呀」乃是有別於「啼鳥」、「鼓聲」，首先，他是人肉身自我所發出的聲響；其次，「唉呀」較僅單次分別出現的「啼鳥」、「鼓聲」，出現了兩次，若尋聲覓人，可以發現兩次「唉呀」並非同一人所發出的。

接續第二段開頭的鼓聲，代表述說動作的「：」出現，此述說者為虞姬。虞姬在〈虞美人〉明顯扮演一個說故事的角色，若明白「烏江自刎」本事，可知虞姬透過獨白重臨再現西楚霸王自刎的現場，並以難以

<sup>17</sup> 簡政珍：《臺灣現代詩美學》（臺北市：揚智，2004年），頁340。

干涉事件脈絡的亡靈姿態顯影出裡頭錯雜著倉促、悲壯的情緒。在虞姬此一角色追述過往的獨白中，驚哀之嘆「唉呀」，看似使敘事產生短暫延誤，但實際上卻是為敘事製造表情、調性。與同段之具宏大音量的「鼓聲」相對，突顯虞姬個人音量的微末，以及難以依其私己對項羽的眷戀，扭轉那歷史走向的柔弱與困窘。

至於第四段之「唉呀」，則為「我」所發出。第四段開頭貌似濃縮、延續了第一段與第二段之時空聲響場景。但是以「唉呀」為分野，其下卻出現「我」叫喚店小二呼酒要菜此一與前面並不相稱，幾近於戲謔的場景。由此可知虞姬與「我」兩個角色並不處於相同的場景空間中，兩者的界線是「烏江自刎」此一事件文本，亦即虞姬是位於文本內，「我」則是位於文本外的觀戲人。虞姬的獨白都是透過「我」的觀視方得以再現，虞姬觀視獨白出的場景，亦不過戲一場。在我位處茶樓戲坊中，往昔英雄美人恩義情緣竟都付戲謔笑談中，更突顯其內在的蒼涼感。辨析「唉呀」的過程，正釋放了〈虞美人〉中可能存在的後設關係。

一則驚嘆，竟有如此效果，正點出洪醒夫詩小說敘事書寫可能的技術高度。在洪醒夫詩小說敘事的書寫中，不只可以透過段落安排重整史事敘事邏輯，創造新的敘事節奏，同時他還可以透過角色聲響的量化、質化運用，導向出場景的並列或替換。聲之為用，莫此為大。

#### 四、小 結

結合小說與詩的詩小說敘事本身是一複合文體，小說家寫詩的現象，晚近多以 1990 年代駱以軍《棄的故事》為例，然而，勤於詩史瑣碎物件整理的論者，便不可能忘記另一個代表性案例—洪醒夫。

從《詩人季刊》第 16 期（1983.11）「懷念洪醒夫特刊」與「小說詩專輯」可以知道洪醒夫的不幸早逝，如何為我們開啓了一個關於詩小說敘事的想像可能與實踐方式。敘事詩與詩小說敘事存有文體枝幹的脈

絡關係，詩小說敘事可視為敘事詩的延伸。敘事詩是戰後第一世代詩人在 1970-1980 年代思維現代詩文體改革時重要的思考進路，其所牽涉時代變化、現代／實辯證、現實表述方式之議題，整合展現了戰後第一世代詩人群體之精神轉變史。在敘事詩發展中詩小說敘事儘管是重要的實驗形式，但由於敘事功能在 1950-60 年代現代詩發展被有意排除，連帶使得詩小說敘事之文體書寫在 1970-1980 年代仍隱存許多理論知識、技術細節必須予以補足克服。

洪醒夫肉體的不幸告終，使其詩文本之發展定止於彼時時光，但他所以能刺激我們對詩小說敘事的想像並不僅止於其詩人、小說家雙重身份。若分析其詩文本潛存特性，可以發現其在技術面本身便連帶存在著促引後續詩小說敘事計畫的書寫契機。

洪醒夫 1968-1973 年最為集中，於 1971 年已開始顯露自我風格，至 1973 年調性便確定下來。其早期各敘事文體指稱符號在詩文本中的散置，已初顯露其在詩中說故事的慾望。

試圖於首句即為文本布置視角觀點、觀看動作，以啟動文本內部敘事時、空間格局，最能呈現早期洪醒夫敘事詩的特徵。至於〈過站〉如鏡之瞳為顯（再）現物像的介面，以及〈鬼歌〉一詩透過孤崕黃花與飄落枯蝶的驚看反思「自己的／樣子」。這由物外像而物內裡的層次觀看，都消磨了洪醒夫最初生硬使用的「主體觀視」稜角，使得文本語言結構更為圓潤。此外，洪醒夫也在詩作中深化展現了有無我之境的擬象課題，以及存在主義式的主體探求。

分析洪醒夫早期敘事詩寫作上顯露之特性，連帶展現出其早期在詩作中說故事的慾望以及詩小說敘事的徵兆。進一步分析洪醒夫已略具詩小說敘事規格的詩作，其所存在的技術面特質，實可導引出詩小說敘事可思辨議題以及其對後續詩小說敘事計畫可挹注編增的綱目。洪醒夫之詩小說敘事最足資探索反思的技術面具體有二，分別為「引文——詮釋與改編的技術」、「角色——獨白與對白的技術」

在「引文—詮釋與改編的技術」的討論中，由於洪醒夫的詩小說敘事開頭不少引文佛禪經典故事，使我們檢讀其詩小說敘事與引文間的互文性上，往往必須兼顧其對「事」、「理」兩層次的詮釋。在詮釋策略上，洪醒夫主要透過演（衍）繹情節角色，詮釋引文內部禪理境界。然而，〈花緣〉中延續引文試圖鋪寫小和尚悟道後行旅情節，其詩行的拉長反而沖刷（淡）了詩意，使詮釋在零散的枝節活動中失焦。〈彼岸〉則集中以自然物像象徵、隱喻那不易言傳禪理，以更具植物生理時間意象感的秋色、「榮／枯」，架構出悟理前後不同的時間景觀。此外，更藉「影中人」的辯證性細膩呈現主體影像存無，不過光影生滅之死生性空哲理。〈花緣〉藉意象立體化地展演出時空景理的層次感，使其有豐富的可讀性並突顯書寫前「儲意」、「蓄語」的重要性。

可以發現，在詩小說敘事前頭進行引文，可為詩文本提供一個前在已成的敘事規模、具體人物對象，透過讀者對之的前理解，使詩人得以簡省著墨架構文本背景與敘事脈絡之語句。因此，在影響論的層次上，引文以非常明晰的方式，既傳達作者在知識背景所前在鏈結的支系與歷史地層，但也點出引文與詩人作者間可能存在的影響焦慮及如何排解的問題。

在詩小說敘事中，「引文」既為「前在他者（語言）」亦是「本源」，這使得引文後的詩作文本永遠帶有續寫、再寫的身份。詩人僅以引文進行亦步亦趨的複製、翻譯，那麼，只是在引文與續寫中製造出一個無法開脫出新意的敘事迴圈。對擁有獨創意識的詩人來說，引文是前在與潛在的焦慮，為免緊縛其中「改編」、「新編」往往成為書寫策略之一。藉「改編」、「新編」作為詮釋者的詩人可以將自身時空性予以融入，視引文為可開放的前言，創造可繼續前進、歧出的敘事脈絡，將前在引文內部那既成的線性敘事所不能表現敘事景象一一帶出。在這樣改編、新編的過程中，詩人在引文與續寫中靈活往返形就自我詮釋創造詩意律動，使「前在引文」與「自我續寫」間擁有活潑的動態感與立體的空間

性。

在「角色—獨白與對白的技術」的討論中，可以發現作為敘事詩系統的詩小說敘事，其內部必然涉及的敘事脈絡。在洪醒夫〈滾滾江流〉、〈問路〉、〈虞美人〉的詩小說敘事作品中，凸顯相對小說較小形式的詩其內部角色經營的重點，不在於如何以形容詞、名詞堆疊角色皮相，其本質在於如何透過其本質—聲音及相關的話語動作，以各種語言發聲的形式觸動、激化文本內的語境。

洪醒夫〈滾滾江流〉對詩中內在說話者「我」的經營，便為我們指出詩小說敘事內部至少存在的三種說話的方式：旁白、獨白，以及在一開始隱伏、忽略的問話對話形式。〈問路〉中亦在藉「我」的單聲呈現其單身，強化其「獨白者」角色的孤獨寂寥特質。在〈滾滾江流〉、〈問路〉可以發現，洪醒夫在角色獨白的經營中最為細膩之處，在於藉獨白中隱藏無法完成的問話，暗示發話者與企圖對話者間所阻絕的歷史戰場或情感距離。因此，其獨白者往往是一受迫性的存在，未完成的對話不只強化了獨白者的獨白音量，更讓其身陷有問無答的深沈焦慮。

洪醒夫的〈虞美人〉一詩主要運用「啼鳥」、「鼓聲」、「唉呀」三種音響，進行發音者數量及發聲方式的調配，製造出強弱有致的聲響效果與相關的意義指涉。除藉此形構出暮春的時間性與文本內所存在的戰爭死亡氣氛外，還突顯出觀劇人「我」的存在，以及獨白者虞姬在歷史、情感上蒼涼的幽靈姿態。

洪醒夫詩小說敘事種種細膩的修辭技術，在 1970 年代畫構出詩小說敘事計劃可能的面貌。他的成果說明了戰後第一世代如何使詩小說敘事成為歷史典籍的副本，創造語言的指涉力與戲劇性，不只使所陳述的歷史更具表情，更使詩小說敘事充滿著比歷史更真實的契機。

## 徵引文獻

- 王菁琰：《洪醒夫及其小說人物研究》，高雄：高雄師範大學中文研究所碩士論文，2003。
- 古添洪：《記號詩學》，臺北：東大出版社，1984。
- 朱銘潔：《洪醒夫小說研究》，屏東：屏東師院語教系碩士論文，2004。
- 吳潛誠：《感性定位：文學的想像與介入》，臺北：允晨，1994。
- 呂興昌：〈悲憫與超越——論洪醒夫小說的人道關懷〉，《紀念台灣鄉土小說家洪醒夫學術研討會論文集》，1993。
- 李佩芬：《洪醒夫小說鄉土人物研究》，臺北：文化中文研究所碩士論文，2002。
- 孟樊：《當代臺灣新詩理論》，臺北：揚智文化，1998。
- 林子弘：《臺灣新詩分類學》，臺北：鷹漢文化，2004。
- 林武憲：《洪醒夫研究專集》，彰化：彰化縣立文化中心，1994。
- 林淇瀟：《書寫與拼圖：臺灣文學傳播現象研究》，臺北：麥田出版社，2001。
- 洪醒夫：〈從「黑面慶仔」到「田莊印象」：「田莊人」的旁白〉，《洪醒夫研究專集輯》，彰化：彰化縣立文化中心出版，1994。
- 張雙英：《二十世紀臺灣新詩史》，臺北：五南文化出版公司，2006。
- 陳忠偉：《洪醒夫小說中的原鄉意識》，臺中：靜宜大學中文研究所碩士論文，2004。
- 陳芳明：《詩和現實》，臺北：洪範出版社，1983。
- 陳建忠等著：《洪醒夫作品學術研討會論文集》，彰化：彰化縣文化局，2003。
- 陳萬益：〈黯然的歲月，誠懇的人生——初論洪醒夫小說的人物〉，《紀念台灣鄉土小說家洪醒夫學術研討會論文集》，1993。
- 陳義芝：《聲納——臺灣現代主義詩學流變》，臺北：九歌出版社，2006。
- 陳義芝編：《詩人季刊》16，臺中：詩人季刊社，1983。
- 陳義芝編：《詩人季刊》18，臺中：詩人季刊社，1984。
- 黃武忠、阮美慧編：《洪醒夫全集》，彰化：彰化縣文化局，2001。
- 黃武忠：《洪醒夫文學觀與人物圖像之研究》，高雄：國立中山大學中文學系碩士在職專班碩士論文，2004。
- 黃武忠：《洪醒夫評傳》，臺北：聯經出版社，2004。
- 解昆樺：《青春構詩：七〇年代新興詩社與 1950 年世代詩人的詩學建構策略》，苗栗：苗栗縣文化局，2007。
- 解昆樺：《傳統、國族、公眾領域——臺灣一九七〇年代新興詩社研究》，臺北：國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2008。

- 鄭源發：〈散戲之後——論洪醒夫〈散戲〉之敘述結構、人物塑造與象徵〉，《國文天地》174，1999：90-95。
- 戴春足：《七〇、八〇年代洪醒夫、林雙不、宋澤萊農民小說研究》，彰化：彰化師範大學中文研究所，2004。
- 簡政珍：《臺灣現代詩美學》，臺北：揚智文化，2004。
- Edward Morgan Forster 著，蘇希亞譯：《小說面面觀》，臺北市：商周，2004。
- Georg Luk'acs 著，楊恆達譯：《小說理論》，臺北：唐山出版社，1997。
- Jonathan Culler 著，李平譯：《文學理論》，香港：牛津大學出版社，1998。
- Rene & Wellek 等著，梁伯傑譯：《文學理論》，臺北：水牛出版社，1999。
- Roland Barthes 著，李幼蒸譯：《寫作的零度——結構主義文學理論文選》，臺北：時報文化出版社，1998。
- Steven Cohan & Linda M. Shires 著，張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，臺北：駱駝出版社，1997。

## The potential existence of novelized poetry in Hung, Hsing-Fu's poems:

Taking the concept of narrative poems composed by Poets of the  
first-generation in the postwar as the starting point

**Xie, Kun-hua**

(Received December 31,2009 ; Accepted October 25,2010)

### **Abstract**

Between 1970 and 1984, the poets of the first-generation in the postwar started the reformation move of modern poetry style. They provided the methodology of narrative poem writing and relative composition for the modern poetry style, which had never been developed. Among the series of narrative poem writing, novelized poetry is one of the most important literary forms. However, the development of novelized poetry was not accomplished immediately. It went through groping for relative theory and creation. In the sixteenth issue of *Poet Quarterly* (1983.11), the special issue for commemorating Hung, Hsing-Fu and novelized poetry, it was stated how Hung, Hsing-Fu, both a novelist and a modern poet, contributed to the unaccomplished plan for novelized poetry.

Examining the modern poems composed by Hung, Hsing-Fu mainly between 1868 and 1974, narration appeared in his poems in the initial stage. Then he established the phenomenon, which was to establish narrative point of view in the first sentence of the first paragraph. His poems showed the desire of storytelling and the potential of narration. In the later stage Hung, Hsing-Fu shaped the characteristic of quotation and role in his poems, which allowed us to think about the technical study of 'explanation and revision' as well as 'monolog and dialogue'. He left enormous inspiring theoretical asset for the history of novelized poetry, one of the modern poetry literary forms.

**Keywords:** Hong Xingfu, narrative poem, narrative of fiction poetry, view, explanation and revision, monolog and dialogue, dramatic effect