

《東華漢學》第 42 期；219-266 頁
東華大學中國語文學系 2025 年 12 月

知音與遺音：楊牧〈琴操變奏九首〉探究^{*}

鄭智仁^{**}

【摘要】

楊牧（1940-2020）曾提及，處理典故題材至少要求要有「變奏」和剪裁增刪的能力，而文以載道的韓昌黎（768-824），究竟對晚期的楊牧造成哪些影響？是本文所要追問之處。如依韓愈為文行事的事蹟來看，楊牧顯然亦在步趨韓愈，尤其楊牧為詩行文同樣注重聲色，格調亦相當獨特。韓愈的琴操詩原有十首，除了考究韓愈原先創作的意涵之外，問題在於楊牧究竟該如何剪裁與重新詮釋〈琴操〉，即所謂的「琴操變奏」，確實耐人尋味。本文從「變奏」的視角深究〈琴操變奏九首〉，意在指出楊牧除了援引韓愈的〈琴操〉的主題外，也予以變奏與衍生新義。根據「變奏」的定義，不難發現楊牧〈琴操變奏九首〉至少有三種變奏的解讀脈絡，一是與韓愈〈琴操〉之間的對話互文，進而揣摩韓愈與自身的心境；二是以〈將歸操〉為主題的音樂變奏來呈現返鄉的歷程；三則是楊牧的英雄之旅結合韓愈的心境，見證內在自我的探索之旅。

* 本文為國科會專題研究計畫「理性作為嚮導：楊牧的有機詩學探究」（編號：NSTC 112-2410-H-037-031）之部分成果。非常感謝匿名審查委員們寶貴的意見與修改建議，謹致最深的謝意。

** 高雄醫學大學語言與文化中心副教授。

本文以為〈琴操變奏九首〉除了模擬韓愈原詩的主旋律之外，毋寧還有弦外之音：知音與遺音。既是以琴入曲的歌辭，琴音必然涉及「知音」的關係，楊牧尊崇韓愈，作詩格調創新獨特，都與韓愈詩觀近似。〈琴操變奏九首〉的弦外之音，乃在於楊牧不僅是對韓愈原作的回應，甚至是對韓愈的認同，或許是他倆自身經歷的投射，故情感有所共鳴，從而藉琴操比擬自身的心境，渴求真正的知音，而非戴上假面來適應滿佈沙塵的幻影世界。其次，從「遺音」觀點出發，當楊牧通過〈琴操變奏〉的表述，除了認同韓愈的原意之外，甚而訴說更巨大的時間課題，不被認可的境遇，哀怨傷不逢時的文學傳統，而楊牧平生的心血無非是賡續中西文學傳統，故〈琴操變奏九首〉乃為楊牧借用韓愈〈琴操〉的同時，也融入了自身的深刻省思，使得這些遺音不僅是對過去的迴響，也讓韓愈的文學創新精神在當代文學中重新被認識，或加以改造來運用，而這樣的承繼不只是豐富了現代詩的內涵，確實更能促進古典文學與現代文化的對話。

關鍵詞：楊牧、琴操變奏、韓愈、知音、遺音

一、前言

楊牧（1940-2020）於1996年返臺回到故鄉花蓮，並任教於東華大學後，陸續出版了詩集《時光命題》（1997）、《涉事》（2001）以及《介殼蟲》（2006），而《長短歌行》（2013）無疑是楊牧親自校訂出版的最後一本詩集。因此《長短歌行》在楊牧晚期創作生命歷程裏佔有獨特的分量，何以見得？首先，這本詩集一共收錄四輯詩作，而有兩輯分別為「和陶」詩作十一首，亦有挪用韓愈（768-824）〈琴操〉組詩而來的變奏九首，故擬古數量之多，遠遠超過往昔任何一部詩集。

然而，與其說是擬古，倒不如說是楊牧致敬葉慈（William Butler Yeats, 1865-1939）版的「航向拜占庭」（Sailing to Byzantium），希冀通往「古代」的峰頂。楊牧在論述葉慈這一首詩作時，曾提到葉慈「自覺已經久航『到達』（而不只是『航向』而已），到達了古代，接近並也可能化入了永恆的古代文明所蘊涵，以及表現無遺的藝術之極致智慧中。¹

按此來說，葉慈晚期風格有意朝向古代文明的意蘊，而楊牧是否意識到自身古典認同的變化？顯然是值得注意的地方。換言之，詩人的唱和與變奏的用意值得深入追究，除了可以詮釋楊牧的古典認同，也能更進一步探索詩人晚近以來的生命歷程，畢竟楊牧曾經說過，古典價值在於它的啟示力量，以及「古典的教訓」，不僅僅止於那片刻的喜悅和驚悸而已，它超越感官而臻於精神。特別是「尚友古人，以他們的品格理想為典型」。²

¹ 楊牧，〈英詩漢譯及葉慈〉，《隱喻與實現》（臺北：洪範書店有限公司，2001），頁 63。

² 楊牧，〈古典〉，《一首詩的完成》（臺北：洪範書店有限公司，1999），頁 72-76。

另一方面，楊牧亦曾提及，處理典故題材至少要求要有「變奏」和剪裁增刪的能力。³因而收錄在《時光命題》輯一的詩作，楊牧就曾命題此輯為「變奏」，並通過謝朓（464-499）的詩句來為時光命題，而寫就〈客心變奏〉。因此，楊牧在擬古對象的挑選上，顯然更傾向能夠加以學習的典型，尤其到了後期的《長短歌行》，除了深受陶淵明（365-427）的文字薰染與精神感召的影響外，亦不能忽略的是楊牧的「韓愈情結」。

更進一步來說，當楊牧欲針對古代詩人及其文本挪用與重塑，必然是選取能讓其「尚友古人」的典範。如此一來，相較於早期擬古代言的傾向，綜觀楊牧後期所寫的變奏詩作，尤其是「和陶詩」系列與〈琴操變奏九首〉，格外需要關注的是楊牧的創作意圖，何以借助古代而思慮次第展開的視境：

直到最近這十年，我反過來要讓人在詩裡找不到我，所以，我在《長短歌行》裡和陶詩以及韓愈的〈琴操〉，藉著陶淵明和韓愈引導人進入我思考的境界，有時更想誤導。⁴

從上述的訪談可以得知，楊牧晚年的擬古無非要藉由陶淵明與韓愈的引導來進入另一種思考的境界，亦即進入到無我的境地，而且還有誤導讀者的傾向。換言之，和陶詩系列與〈琴操變奏九首〉這二組詩中的「我」，不見得都會是楊牧個人的抒情自我，或許有意在摹擬陶、韓二人的心境，而用變奏的方式來追和；或許有意比擬個人遭遇，因此必然有幾個層次需要釐清。

事實上，歷來針對楊牧〈琴操變奏九首〉⁵這一組詩的討論甚少，相關評論上，或偏向探討楊牧晚年抽象的精神思維，如李星瑩的碩論點

³ 楊牧，《傳統的與現代的》（臺北：洪範書店有限公司，1982 二版），頁41。

⁴ 曾珍珍，〈英雄回家—冬日在東華訪談楊牧〉，《人社東華》創刊號（花蓮：東華大學，2014），<https://journal.ndhu.edu.tw/category/2014/2014-q1/page/2/>。2023年10月6日作者讀取。

⁵ 楊牧，《長短歌行》（臺北：洪範書店，2013），頁67-89。以下引用本組詩將不再註明出處。

出：「楊牧寫這組詩既不是要諷刺時政，也不是宣洩悲憤。他所追求的仍然是關於詩的信仰，如何將倏忽即逝的具象，與無邊不盡抽象思維籠絡於文字之中，通過語言符號的運作與聲韻節奏的調控，直指生命經驗的本質真諦，才是他真正想在這組詩去探求的。」⁶而潘秉旻的研究則是援以熱奈特（Gérard Genette, 1930-2018）的五種「跨文本性」來論述楊牧與中國古典的互文性，並認為楊牧的〈琴操變奏九首〉不若韓愈隱含與當朝社會對抗的自剖。甚至從表層形式、內容對照，似乎難以再進一步指認和韓詩的互文關係。而從「生命情態」與「精神層次」的「相似」關係來進一步深入連結二人的關係。⁷潘秉旻另再援以「晚期風格」的論點加以探究楊牧「圓熟」與「矛盾」的意涵，更從楊牧在詩前援用的〈將歸操〉詩句，而認定詩人於「承續原旨——變化原旨」的變奏，賦予韓詩現代新意的互文關係。⁸而言明這是楊牧藉韓愈〈琴操〉內蘊及希臘神話意象所鋪衍、顯示其「晚期風格」的組詩。⁹此外，劉正忠也指出楊牧這一組詩的用意：「變奏九首乃是在一個事件不明確（泛涉遭遇困厄）、人物不專指（泛涉仁人君子），但情境有定向（坎壈懷憂之境）的背景之下「發聲」。¹⁰

本文希望能夠進一步深究與詮釋楊牧在〈琴操變奏九首〉所呈顯的生命意涵，故將從「變奏」這個角度切入。首先，關於「變奏」(variation)的定義，在西方音樂史上有其理論脈絡，所謂「變奏」，簡而言之，就

⁶ 李星瑩，〈楊牧詩及其晚期風格探究〉（臺北：國立政治大學國文教學碩士在職專班論文，2017），頁 268-269。

⁷ 潘秉旻，〈楊牧詩與中國古典的互文性研究〉（臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2018），頁 98。

⁸ 潘秉旻的觀點主要以「晚期風格」的觀點來探討楊牧在「圓熟」與「矛盾」之間往復：「為了尋索現實的超越根據，在溯源歷史與神話世界的同時，又因為間隔遙遠的時空，以及自身血氣衰頹，難以將其捕捉、籠絡於文字符碼。曾經輝煌的「光明之城」，如今彷彿「有一層或多層雲煙霧氣障礙遮蔽」，僅餘「陌生，破碎的傳說和寓言。」同前註，頁 100。

⁹ 同前註，頁 119。

¹⁰ 劉正忠，〈黼黻與風騷——試論楊牧的《長短歌行》〉，《中國現代文學》第 34 期（2018.12），頁 162。

是「主題和變奏」，體現了重複性的原則：主題具有特定結構之後，是一系列具有相同或非常相似結構的不連續段落。¹¹而奧地利裔音樂家荀白克（Arnold Schönberg, 1874-1951）認為，「變奏意味著改變。但如果改變所有特徵，就會產生一種陌生、不連貫、缺乏邏輯的東西，這將破壞動機的基本形狀。」因此，荀白克對「變奏」的要求是改變一些次要的特徵，同時保留一些較為重要的。更進一步來說，變奏是「重複」，其中某些特徵已改變，其餘得以保留。¹²換言之，變奏便是保留原有的主題結構，而稍加變化的段落。¹³具體來說，變奏就是在一個既定主題的基礎上，經由改編、裝飾、轉調或節奏重構等方式，創造出既相似又不同的音樂段落，而這些段落就稱之為「變奏段」。故從變奏理論來看，特別值得關注的問題，乃是變奏後與原作的主題關係，以及其變化所帶來的張力。

由此觀之，楊牧的變奏詩作顯然也應有保留原作的空間與主題。其次，就保留的主題動機而言，法國學者克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）曾提出所謂「互文性」（intertextuality）的觀點，「文本是各種不同文本的排列組合，其他文本在此既有的文本中產生穿越時空的交叉性互文對談。」¹⁴其意是指向一個（或多個）符號系統被置換成另一個符號系統，帶有「置換」（transposition）的涵義，並明確指出了一個意蘊系統向另一個意蘊系統的過渡，進而重新組合文本。¹⁵這麼一來，任何文本都構建為引用的拼貼；任何文本都是對另一個文本的吸收和轉化。互文性的

¹¹ Don Michael Randel (editor), *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, pp.938-943.

¹² Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Gerald Strang and Leonard Stein. New York: St. Martin's Press, 1967, pp.8-9

¹³ 據洪萬隆的觀點：「變奏形式最單純的意義，就是『主題和變奏』。在特殊結構的主題之後，接著一系列保留原有結構，但外型則加以變化的段落。」見氏著，《音樂與文化》（高雄：高雄復文圖書出版社，1996），頁 95。

¹⁴ Julia Kristeva, "The Bounded Text," *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. edited by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980, p.36.

¹⁵ Ibid, pp.59-60.

概念取代了主體間性的概念。¹⁶而「互文性」這個概念就具有兩種意義，其一，是指兩個具體或特殊文本之間的關係（一般稱為transtextuality）；其二，某一文本通過記憶、重複、修正，向其他文本產生的擴散性影響（intertextuality）。¹⁷然而，細究楊牧這組詩作，恐非如熱內特或克莉絲蒂娃談的「互文性」時所強調複雜的對話，或是社會文本的交織性。誠如卡勒（Jonathan Culler）所言，「互文性」可引導我們考慮先前文本作為符碼（code）的貢獻，甚至文本與文化中各種語言或符號實踐之間的關係，以及其與那些為其闡明該文化可能性的文本之間的關係。¹⁸在楊牧看來，韓愈這組〈琴操〉作為前文本，必有其影響與繼承的主題關係，如何變奏，又何以呈顯，便是本文所欲探究的目的。

因此，回到楊牧的〈琴操變奏九首〉來說，透過「變奏」的視角觀照，本文以為楊牧除了模擬韓愈原詩的主旋律之外，不僅在於兩者之間的心境對照，也不僅止於置換或轉化了韓詩的意境，毋寧還有一些弦外之音。

二、〈琴操變奏九首〉的「主題」與「變奏」

楊牧最先仿擬韓愈的詩作，可見〈續韓愈七言古詩「山石」〉一詩，¹⁹此詩發表於1968年，後收錄於仍以「葉珊」為筆名所出版的《傳說》這冊詩集，可謂楊牧「戲劇獨白體」的起源。楊牧在〈續韓愈七言古詩「山石」〉這首詩中引用了不少唐詩作為典故，且以第一人稱「我」來設想當年韓愈貶官的心境。²⁰對照韓愈〈山石〉原

¹⁶ Julia Kristeva, "Word, Dialogue and Novel," in Toril Mori(ed). *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1986, p.66.

¹⁷ 陳永國，〈互文性〉，《外國文學》第1期（2003.1），頁75-76。

¹⁸ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction*. London: Routledge, 2001, p.114.

¹⁹ 葉珊，《傳說》（臺北：志文出版社有限公司，1971），頁1-4。

²⁰ 楊牧在〈抽象疏離 下〉提到：「我曾為了設想韓愈貶官的心境作〈續韓愈

詩，²¹乃是一篇山水遊記，作於唐貞元十七年（801年），時年三十三歲的韓愈，在離開徐州往洛陽的路途上，與幾位好友同遊洛陽北方的惠林寺，因而在詩中有云：「人生如此自可樂，豈必局束為人轍？」、「安得至老不更歸」。而楊牧寫作〈續韓愈七言古詩「山石」〉一詩，方才二十八歲，人在美國柏克萊攻讀博士學位，而詩作題為續，既表示承續韓愈原詩的意境外，同時也有意投射自身的景況：「所謂志向／滿佈泥濘如貶謫的南方」，結尾更表明：「我的學業是沼澤的腐臭和／官庭的怔忡」，彼時的葉珊與寫作〈山石〉的韓愈，皆正值壯年時期，生命歷程有了同情共感的時刻。

後來，楊牧作有〈心兵四首〉，詩前即已言明取自韓愈〈秋懷〉（806年）其中的「詰屈避語笄，冥茫觸心兵」。如此一來，除了拈出典故緣由，一則表述自己內心的冥茫，必須要透過詩句傳達個人生命的轉折。²²而清代方世舉（1675-1759）評論韓愈的〈秋懷〉十一首，更認為「昌黎短篇以此十一首為最」。²³然而「秋懷」此一主題實非韓愈獨創，歷來皆認為起自宋玉的《九辯》，六朝亦有不少秋懷詩，皆以搖落自比也。²⁴至於韓愈所指涉的「心兵」究竟為何？如依《呂氏春秋·蕩兵》的解釋：「在心而未發，兵也。」²⁵故心兵當指為心事。〈秋懷〉十一首乃韓愈自江陵召還國子博士所作，綜觀十一首而言，「似莊似諷，寄意多端。

七言古詩山石〉，從他顯見氣勢的煞尾二句『嗟哉吾黨二三子，安得至老不更歸』接寫，揣摩一個儒者的風度和口氣，不避重複屢用『我』字。則前後所提到的經驗和觀念等都是為流謫潮州途中侘傺之餘猶不免倨嚴驕傲的韓愈而設定。」見氏著，《奇萊後書》（臺北：洪範書店有限公司，2009），頁234。

²¹ 清·方世舉著，郝潤華、丁俊麗整理，《韓昌黎詩集編年箋注》（北京：中華書局，2012），上冊，頁75。

²² 鄭智仁，〈寧靜致和——論楊牧詩中的樂土意識〉，《臺灣詩學學刊》第20期（2012.11），頁145。

²³ 清·方世舉著，《韓昌黎詩集編年箋注》，頁437。

²⁴ 同前註，頁433。

²⁵ 許維遹，《呂氏春秋集釋》（北京：中華書局，2010），上冊，頁157-162。

有愁憂意。」²⁶而楊牧的〈心兵四首〉，²⁷除了借用韓愈詩句外，更可說是變奏曲，而以「詰屈避語弃，冥茫觸心兵」作為主題，轉而更意在點出了其中關鍵的意涵，例如「重疊的音符」、「唱片跳針，單一蛛網格式」，繚繞著詩人所發出「凡事盡皆徒然」的憂愁主旋律。

在〈琴操變奏九首〉問世以前，楊牧以「變奏」之名直接入題的詩作，當是在九〇年代初期所寫下的〈客心變奏〉²⁸，其詩前援用了詩人謝朓〈暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚〉的首二句：「大江流日夜，客心悲未央」，²⁹且將「大江流日夜」作為主旋律，彼時詩人來到香港清水灣任教，身在異地而有了孤寂之感，因此詩裡行間除了傳達面對大江流日夜的流逝，理應是「客心悲未央」的心境，而既然是客心變奏，楊牧顯然有意稍加變化原先謝朓詩作的主題意涵，因此在「迴旋結構」的佈置下，除了〈客心變奏〉之外，尚可見及〈島〉、〈七星潭〉等詩作，可以說楊牧這時已然嫻熟此類變奏的技法，除了可與原作對話之外，尚且賦予寄託與聯結自身的處境與心境。

作為《長短歌行》整冊詩集最後收錄的詩作，〈琴操變奏九首〉必有值得可觀之處。³⁰然而，細觀韓愈《琴操》十首，相傳最初的曲辭乃出自東漢蔡邕（132-192）所作。³¹但蔡邕的版本原有十二首之多，韓愈乃刪去水仙、懷陵操二曲而成十首，因此是在蔡邕的原作基礎上加以發揮。宋代朱熹（1130-1200）曾有如此評價：「韓愈所作十操，如將歸、

²⁶ 李建崑，《韓愈詩探析（下）》（臺北：花木蘭文化出版社，2009），頁207。

²⁷ 楊牧，《介殼蟲》（臺北：洪範書店有限公司，2006），頁60-64。

²⁸ 楊牧，《時光命題》（臺北：洪範書店有限公司，1997），頁4-6。

²⁹ 南齊·謝朓著，曹融南校注，《謝宣城集校注》（上海：上海古籍出版社，1991），頁205-206。

³⁰ 〈琴操變奏九首〉原發表於《自由時報·副刊》2013年7月14日，後經楊牧更動幾處地方，收錄於《長短歌行》，於2013年8月出版。

³¹ 據《宋本樂府詩集》的編錄來看，郭茂倩仍將〈琴操〉作者認定為不同作者，例如將〈拘幽操〉認定周文王所作。而清代方世舉則引用朱熹說法，認為「此效蔡邕作十操，事迹皆出蔡邕《琴操》云」、「琴操舊辭，俱非古聖賢所作」，以上資料參見清·方世舉著，《韓昌黎詩集編年箋注》，頁602、609。

龜山、拘幽、殘形四操近楚詞，其六首似詩。愈博學群書，奇辭奧旨，如取諸室中物，以其所涉博，故能約而為此也。」³²亦即韓愈的〈琴操〉不僅有詩的風雅，並兼有楚騷的比興寄託。另一方面。蓋所謂「操」義，根據東漢劉向（77 B.C. - 6 B.C.）《別錄》所言：「君子因雅琴之適，故從容以致思焉。其道閉塞悲愁而作者，名其曲曰操，言遇災害而不失其操也」。³³此外，據宋代郭茂倩（1041-1099）所編撰《樂府詩集》之中的「琴曲歌辭」類，曾引謝希逸的《琴論》而言：「和樂而作，命之曰暢，言達則兼濟天下而美暢其道也。憂愁而作，命之曰操，言窮則獨善其身而不失其操也。」³⁴因此，韓愈所作〈琴操十首〉顯然有假借古代聖賢的遭遇而抒發自我心情的可能性。蓋因其中〈拘幽操〉有云：「臣罪當誅兮」，雖韓愈這些創作的年代未定，大多被認定是貶潮州以後所作。³⁵

誠如李建崑的論點所言，韓愈的〈琴操〉具有正確掌握琴曲之體式、巧妙運用代言之手法與於擬作形式中賦與新義三項特色。³⁶再對照楊牧〈琴操變奏九首〉，尤其詩人在這組詩前特地援引韓愈這首〈將歸操〉的二句原詩：「涉其淺兮，石齧我足；乘其深兮，龍入我舟」，以此來開展此一系列的寫作，可說別有用意。韓愈的怨懟奇特之辭，在〈琴操〉十首處處可見寄託，故楊牧的〈琴操變奏〉必然有其承繼與突破之處，本文認為至少有三個主題變奏脈絡可循。

³² 清·魏慶之，《詩人玉屑》（臺北：世界書局股份有限公司，2005），頁271。

³³ 南朝宋·范曄著，李賢等注，《後漢書》（北京：中華書局，1965），第5冊，卷三十五，〈張曹鄭列傳〉，頁1201。

³⁴ 宋·郭茂倩編，《宋本樂府詩集》（臺北：世界書局股份有限公司，2012三版），卷五十七，頁1436。

³⁵ 此繫年為清代方世舉提出：「琴操十章，未定為何年所作。但其言皆有所感發，如『臣罪當誅』二語，與潮州謝上表所云『正名定罪，萬死猶輕』之意正同，蓋入潮以後憂深思遠，借古聖賢以自寫其性情也。」見氏著，《韓昌黎詩集編年箋注》，頁602。

³⁶ 李建崑，〈韓愈琴操十首析論〉，《興大中文學報》第3期（1990.1），頁185-200。

首先，考究韓愈原詩的用意，可視作韓愈想要透過這十首琴曲歌辭來抒發古代聖賢的遭遇，由此進一步宣洩自身因罪而被貶潮州的怨懟。再對照當年韓愈作〈琴操〉的時間，乃為唐憲宗元和十四年（819年）貶潮州刺史後作，可謂韓愈晚期的詩作。這十首擬蔡邕而來的琴曲歌辭，按各操題義如下：

表一 韓愈〈琴操〉十首題義

〈將歸操〉	孔子之趙聞殺鳴犧作。
〈猗蘭操〉	孔子傷不逢時作。
〈龜山操〉	孔子以季桓子受齊女樂，諫不從，望龜山而作。
〈越裳操〉	周公作。
〈拘幽操〉	文王羑里作。
〈岐山操〉	周公為大王作。
〈履霜操〉	尹吉甫子伯奇無罪，為後母譖而見逐，自傷作。
〈雉朝飛操〉	牧犧子七十無妻，見雉雙飛，感之而作。
〈別鵠操〉	商陵穆子娶妻五年無子，父母欲其改娶。其妻聞之，中夜悲嘯，穆子感之而作。
〈殘形操〉	曾子夢見一狸，不見其首作。

十首之中，有摹擬孔子聞不義而歸去，或傷不逢時，或有諫不從，或曾子夢狸不見其首，或揣摹周文王身為人臣而困於羑里的心境，從而抒發「臣罪當誅兮，天王聖明」的感慨，因而有逐臣、孽子與棄婦的裝扮。對照韓愈因諫迎佛骨而遭唐憲宗貶黜潮州，可說琴操乃自傷而有「騷體」之況味。特別是韓愈的〈琴操〉多採楚辭體的「兮」字句，節奏可謂強烈。

至於楊牧筆下這九首詩作，若從題目來看，自然可視為〈琴操〉整組詩的變奏連作，而以「戲劇獨白體」的形式「代言」韓愈，一方面揣摩韓愈當年遭貶謫見逐的心境，「教我們不能或忘，未免其威嚴與輝煌」（〈其一〉），甚至如〈其二〉所寫：「被迫與陌生人同步等候一席無罪的審判」。另一方面，就像當年韓愈有所創新東漢蔡邕版〈琴操〉的意涵，而楊牧版的〈琴操變奏〉仍有對應原詩的互文對話關係，諸多關

鍵意象的輝映，如石、龍、水等意象的保留，而在抽象與現實之間，仍似韓愈當年寄託比興的心境，或是依照原詩題義加以闡揚。再者，依楊牧所述，其「戲劇獨白體」不見得完整按順序呈顯事件的發展，或許「言志抒情的動機在特定的環境背景（包括時間，場域，和人際互動的關係）表達無遺」，³⁷但也無法忽略詩人有意「預留足夠的想像空間給與讀者」。³⁸

楊牧曾指出：「一首好詩通常都以四個象限組合完成，為景，為情，為典故，為傳說。情景交融互動，詩意叢生。」³⁹順此解讀〈琴操變奏九首〉的脈絡，如表二所示，可以看出楊牧在遣辭用句上更賦予了〈琴操〉現代的意義，甚至在情景交融的同時，進而連結到過往的典故史實，甚至直指神話傳說。於是在抽象的情感裡，可見多的是負面陰暗的情緒，諸如枯坐、陰影，或無所適從的心海，蹉跎，悔恨，忐忑等等，這亦是楊牧長久致力在揭發人物心理層次的策略。⁴⁰而在意象上，也有所寄寓或代言詩人（韓愈）的心聲，諸如破碎的黎明、受傷的魚，或失蹤的文字、誤導的途徑等等，無不提醒讀者，詩人長久觀望，追尋著飄渺的傳說寓言，或控訴「眾神無情來去隨興聚散」（〈其三〉）、或「更遠的天邊少數虧損的星」（〈其四〉），甚而到最後，只能「見證挫折和毀滅／將傳承的儀式與典範利刃／切割」（〈其九〉）。因此，第一種主題與變奏的脈絡解讀，在於楊牧如何擬仿韓愈的心境，從〈其一〉到〈其九〉，旨在呼應與模擬韓愈所遭受的困厄，而由此發出的怨懟。韓愈在〈將歸操〉中將個人困境「移情」至孔子身上，藉孔子的形象來

³⁷ 楊牧自承「我在使用一種詩的策略發展那特定的故事，但又不一定順頭中尾的次序呈現，而就像古來那些看似啟人疑竇。卻回味無窮的傳奇之類的敘事文學一樣，或發端於事件末而徐徐倒敘，或以跳躍的方式省略，銜接，有話則長，無話則短。」見氏著，《奇萊後書》，頁 232-233。

³⁸ 同前註，頁 235。

³⁹ 楊牧，《隱喻與實現》，頁 32。

⁴⁰ 楊牧認為：「我致力以詩的戲劇獨白體創造特定時空裏的人物，規範其性格，神氣，及風度，揭發其心理層次，為他個別的動作找到事件情節為依據，即以〈延陵季子掛劍〉開始。」見氏著，《奇萊後書》，頁 235。

書寫個人遭貶、不得志的幽憤，可說將「歸」作為儒者理想幻滅後退隱的象徵。楊牧則透過琴操變奏道出了後現代的斷裂感，主體已然無可依附於符號、圖騰與時間系統。

表二 楊牧〈琴操變奏九首〉四象限

	景（具象）	情（抽象）	典故 (事件、 形下、人物)	傳說 (虛，形上)
其一	晨光、馬隊、號角、鞭箋、鐵蹄、鮮潔毛色、太陽穴	枯坐、壓迫、放縱、或忘、暴戾的意志、攔截、心曲	馳驟（杜甫）	威嚴與輝煌、未來、失蹤的文字
其二	植物、冰河、失重的啼聲、如期的訊息解體、陌生人、黑色陵谷	長久觀望、失誤、惟恐、無所適從的心海、陰影、透明的自己	角色、審判	時間、美與真理、天使
其三	無人樓層、蜘蛛、結網、榮華假象、暮色、極光	蹉跎、棄置、跋涉、瑣碎、宛轉溫柔、細聲提示、可意會的秘密	浮雲（李白、韓愈） 水鄉（李白）、鏡子、戰爭年代、果樹開花的旋律	眾神無情來去隨興聚散
其四	風雨、破碎的黎明、不安的水域、線路、擋淺、稀薄的符號、失聯的神經、受傷的魚、掩翅息蹄的禽獸、誤導的途徑	醒來、深陷、抱怨、控訴、殘餘的意識生與死、轉折	荷芰（屈原離騷） 廣闊的平野（杜甫）	無夢的淵藪、象徵、圖騰、更遠的天邊少數虧損的星
其五	形跡、魚白、恐龍、廢墟、兵士、春花、斷垣、溫暖的雨水、泥濘深深的古戰場	困頓長夜、側耳追尋、切身的宣示、老去、空虛、冥默內省、悔恨、低頭、無由	蟲豸（漢書、元稹）故事	天籟、洪荒、寓言

	景（具象）	情（抽象）	典故 (事件、 形下、人物)	傳說 (虛，形上)
其六	風、水面、沙塵暴、流星、雙手、潮汐、落地的篆煙	搜索、忐忑的心、驚訝、避之唯恐不及、祓除	未竟的採訪、逆風的水仙、假面、落月(張若虛)	罔兩
其七	晚霞、夜、螢火、秋葉、霧、激流、漩渦	不足為奇、驚異的神情、想像	心事、影	無色的花
其八	剝落的筆跡、墨痕、陰陽假借之紙緣	錯過、復活、記憶、感歎表情、忽略、絕對之下意識	古典動詞、質介詞、振六翻高飛(戰國策)	天外插翼族類、知或無知的臨界
其九	霧、手勢、照明、利刃、爐灰	陌生、險峻、見證、挫折、毀滅、傳承、失憶的詠嘆、醒與睡、適度的悲傷、反身離去	歌、情節、抒情、言志、敘事、完整的結構、寒泉(韓愈)	預言、儀式與典範

第二種解讀脈絡，是從音樂學角度切入。楊牧當年發表〈琴操變奏九首〉的時間為2013年，時年亦已七十三歲。韓愈的〈琴操〉一共十首，楊牧唯獨援用〈將歸操〉的詩句作為整個組詩的開頭引言，理應有對照的創作意識，由此開展出屬於他的變奏曲。

然而，變奏曲式仍有其不變的核心主旋律，且將這單一主題用不同的演奏方式重複呈現。重點在於保留哪些重要的特徵，才是做詩的目的。⁴¹〈將歸操〉按其本事來說，乃為「孔子之趙，聞殺鳴犢作。趙殺鳴犢，孔子臨河，歎而作歌」，故韓愈理應是揣摩孔子進退失據的心境而作此詩，或帶有其本身自我處境的投射。「悔」與「歸」構築了〈將

⁴¹ 荀白克指出：「保留節奏上的特徵，可以有效地維持連貫性（儘管若不做微小變化，可能導致單調）。至於其他方面，哪些特徵比較重要，則取決於作曲的目的。」見 Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*. p.8.

歸操》的核心主題意旨。因此，若依韓愈《琴操》原詩意涵而言，問題在於楊牧究竟該如何剪裁與重新詮釋、呼應，進而有所變奏〈琴操〉，即所謂的「琴操變奏」，確實耐人尋味。千年以後，楊牧創造的〈琴操變奏九首〉，變奏的不該只是詩的表現形式而已，但隱含內在所要宣洩的主旋律許是有所繼承與衍生變化才是。何況〈琴操〉已有蔡邕的琴曲歌辭在先，因此韓愈可說發揮極佳的「代言」手法，多次站在與蔡邕不同的視角譜出心（新）曲。

而楊牧版的〈琴操〉則是更為闡揚〈將歸操〉的「將歸」二字，尤其刻劃了歸返故鄉的心境。楊牧自2012年於政大退休後，隔年春天即將歸返花蓮，重回東華大學擔任客座講座。如此一來，這組詩的互文性在於除了可視作楊牧追溯〈將歸操〉一詩的創作動機，但若著眼於原先此辭的用意：「以為孔子臨狄水而歌，云：『秋之水兮風揚波，舟楫顛倒更相加，歸來歸來胡為斯。』」⁴²則不難發現，楊牧只單獨引用〈將歸操〉：「涉其淺兮，石齧我足；乘其深兮，龍入我舟」這二句放在整組詩前，或許正意謂著這許是〈琴操變奏九首〉最重要的主旋律，以下便開展了這一主題的「變奏」。而這種創作技法，類似早先在香港客座所作的〈客心變奏〉，以謝朓的「大江流日夜」貫穿全篇結構，更是起了詩眼的效果。這麼一來，依循〈客心變奏〉的創作手法，對照〈琴操變奏九首〉，楊牧凸顯〈將歸操〉之意，自然有其比擬的況味。

其次，援用「涉其淺兮，石齧我足；乘其深兮，龍入我舟」，且略去後半部分的詩句：「我濟而悔兮，將安歸尤。歸兮歸兮，無與石鬥兮，無應龍求」，按照變奏理論而言，楊牧略去甚至變動而剩下保留的部分，無非強調的是較為積極的跋山涉水赴任的心境，既呼應孔子當年應趙簡子之聘而赴任的動機，但更基於沒有後悔之意，而取「將歸」意涵來表述歸返家鄉的態度，尤其在完成一系列和陶詩之後，楊牧的將歸之意，是否也象徵另一種方式的歸去來辭？

⁴² 清·方世舉著，《韓昌黎詩集編年箋注》，頁603。

值得一提的是，原來引用的句式，楊牧有重新調整過，將「乘其深兮」透過迴行手法，轉為「乘其／深兮」，除了音韻的調製之外，亦強化了這個「深」字，深入到「龍入我舟」。而就與「龍」的關係來說，除了是楊牧自身的生肖之外，亦是一種自我的化身，在其〈花蓮〉一詩也如此提過：「他和我一樣屬龍，而且／我們性情相近，保守著／彼此一些無關緊要的秘密。」⁴³

更進一步而言，楊牧顯然擷取「將歸」之意作為一首細訴即將返鄉歷程的衷曲，從〈其一〉的晨光召喚，特別是到了〈其九〉說出：「我聽到失憶的詠歎穿梭／於醒與睡之間，抒情，言志，敘事／完整的結構，和動作，和適度的／悲傷，在反身離去之前」，顯然眼看時間的老去，帶給詩人楊牧莫大的澈悟，便在於失憶的詠嘆來襲。進入二十一世紀以來，楊牧甚至認為，這些年來社會價值混亂，讓自己越來越不知道該如何是好？⁴⁴不難看出當詩句言明要反身離去，除了扣合〈將歸操〉本意之外，「完整的結構」不也寄託著詩人楊牧最為掛念的「有機詩學」⁴⁵的實踐。

再從音樂理論來說，荀白克提出「發展變奏」(developing variation)的概念，強調變奏不僅是裝飾性手法，而是一種能使主題生成多種變化、並跟隨情感與敘事推進而生長的技術。⁴⁶「發展變奏」在荀白克的理論中，不僅是種技術手段，更是實現音樂作品內在邏輯、有機統一和

⁴³ 楊牧，《海岸七疊》（臺北：洪範書店有限公司，1980），頁27-28。

⁴⁴ 郝譽翔，〈因為「破缺」，所以完美——訪問楊牧〉，《聯合文學》第291期（2009.1），頁18-23。

⁴⁵ 楊牧指出：「最能夠達到完美境界的文學作品，幾乎都是結合了緣情與體物兩種技巧，而又維持著綺靡和灑亮風格之平衡的文學作品。」見氏著，〈文學與理性〉，《失去的樂土》（臺北：洪範書店有限公司，2002），頁66。

⁴⁶ 荀白克認為，音樂段落不是並列或平移，而是有機生成。因此提出同音音樂(homophonic music)的觀點，並可稱為「發展變奏」(developing variation)的風格。意思是透過對基本動機的變奏，所產生的一系列動機形式，其間存在某種可與「發展」或「成長」相比擬的東西。見 Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, p.8.

不斷成長的關鍵原則。故強調音樂材料應當從一個核心樂思（idea）不斷演變、發展和深化，而非簡單的重複或拼湊而已。⁴⁷綜觀楊牧這九首琴操變奏，節奏風格不一，或詠嘆，或類似奏鳴曲式（Sonata form）的結構。而奏鳴曲式主要特點是包含呈示部（Exposition）、發展部（Development）與再現部（Recapitulation），通常包含三到四個樂章。就〈將歸操〉而言，原詩開頭提到：「狄之水兮其色幽幽，我將濟兮不得其由」，意指進入水域卻不甚順利，「涉其淺兮石齧我足，乘其深兮龍入我舟」，則是遭遇險阻與超驗力量的干擾。最後是「我濟而悔兮將安歸尤？歸兮歸兮！無與石鬪兮無應龍求！」結尾的轉化，不再是要渡河或征服困境，而是放棄「抗爭」（不與石鬪／不應龍求），從而回歸自我或退隱。如此一來，「自然困境」與「超驗力量」，這兩個對比系統的衝突，不也繁縝在楊牧這九首變奏連作裡頭。

以「呈示部」而言，〈其一〉到〈其三〉，楊牧在詩中反覆呈現了主題A：「時空錯置」，以及對比另一個主題B：「他者召喚」，以此設定全詩的調性張力，確立了「進退兩難」的情境，包括涉險情境的具象化與神異之力（如形而上的神話傳說），對應韓愈詩中的「困境」，可謂動機的發展變奏。〈其四〉到〈其七〉，尤其〈其五〉詩中出現了韓愈原詩也有的「悔」字，再以「發展部」而言，通常是進行各種變奏，主題的轉化或轉調。因此，在詩中楊牧不僅直陳困境，也呈顯了內在的焦慮，經歷變化、斷裂，時空的錯置如同步入誤導的途徑，深陷在泥濘的古戰場，同時隱含了「歸」的可能性，彷彿身陷在迷宮結構之中，而「悔」字更帶來了巨大的情感衝突張力。最後的〈其八〉到〈其九〉則是「再現部」的技法，韓愈詩中「歸兮歸兮」的再現，到了楊牧詩中，

⁴⁷ 關於這個觀點，荀白克分析很多古典作曲家，發展方式是通過動機的精巧變奏來實現的，經常穿插嚴謹的對位法，其發展方式是通過動機的精巧變奏來實現的，他以貝多芬的第五號交響曲為例，說明次要主題如何從主要動機的重新詮釋中發展出來，並將此稱為「發展變奏法」。參見 Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, 1950. pp.200-201, 211.

反倒在一切意識與語言的困境中經歷了崩解、重建，逆向回旋，見證挫折和毀滅，萌生了「適度的／悲傷，在反身離去之前」。因此，楊牧透過變奏技法發展這個古典主題動機（即韓愈〈將歸操〉），而整體結構亦可與奏鳴曲式的三大段落（呈示部、發展部與再現部），形成互文的關係。

第三種解讀脈絡，在於結合前二種主題變奏，若以楊牧所援用的〈將歸操〉作為「變奏」的主題來看，原來韓愈的寫法本身就是一段孔子從出發到離去的歷程，猶如坎伯（Joseph John Campbell, 1904-1987）所說的「英雄之旅」（The Hero's Journey），特別是「涉其淺兮，石齧我足；乘其／深兮，龍入我舟」，正可視為一趟英雄的「冒險」之旅，且看坎伯如此表述：

英雄自日常生活的世界外出冒險，進入超自然奇蹟的領域；他在那兒遭遇到奇幻的力量，並贏得決定性的勝利；然後英雄從神秘的歷險帶著給予同胞恩賜的力量回來。⁴⁸

〈將歸操〉乃韓愈描繪孔子因不被衛國重用，而被趙簡子厚禮聘去的心路歷程，只是孔子到了黃河邊，聽聞鳴犢已被趙簡子殺害，從而後悔離去。坎伯認為，英雄之旅會經歷「隔離—啟蒙—回歸」三個階段。⁴⁹因此，從〈琴操變奏九首〉的〈其一〉到〈其九〉接續來看，無非就是一場英雄冒險的自我發現之旅，特別是關於楊牧晚期的「英雄」歷險。詩人在先前的《涉事》詩集即已表述，透過書裡的文字乃一種類同英雄武士的遠行追求。⁵⁰依楊牧所述，如何透過書中的武士進行英雄之旅，毋

⁴⁸ 美·坎伯著，朱侃如譯，《千面英雄》（臺北：立緒文化事業有限公司，1997），頁 29。

⁴⁹ 坎伯將英雄之旅概分為 17 個階段，而提到英雄冒險的核心模式：「與俗世隔離，穿達到達某種能量來源，然後是滋養生命的回歸。」參見美·坎伯，《千面英雄》，頁 33。事實上，坎伯並沒有認為每一個故事都要經歷十七個階段發展，因此本文主要擷取坎伯所謂「隔離／啟程」、「啟蒙」與「回歸」三大階段來論述楊牧的英雄歸返歷程。

⁵⁰ 楊牧在《涉事》的後記提及：「我獨坐在書架前，甚麼都不想，於是就因為不想，竟毫無設防地被一陣馬蹄聲驚起……。書裏的武士從一片草原縱

寧也是一種「戲劇代言體」的模式。楊牧甚至認為這種追求方式是一種體驗與印證：「我如影隨形體驗著他的心事，跟蹤他的足跡，印證了他遠行追求的過程，有限的英雄主義。無盡的悲劇意識。」⁵¹而比〈琴操變奏九首〉再早一些創作的〈歲末觀但丁〉，便如此寫道：「我嘗試以放逐者的步履／計量反抗，賦予它神學乃至於／一般的形上理論使我能堅忍跋涉／過石礫滴血的河床」⁵²，在楊牧看來，但丁（Dante Alighieri, 1265-1321）的悲劇英雄意識，不僅在於《神曲》開啟了文藝復興時代的傑出詩人，更在於他的堅持。⁵³

因而以〈琴操變奏九首〉來說，詩人所寫的這位英雄武士正是韓愈，同時楊牧也透過返鄉歸返的歷程，進行一次遠行追求，這不僅疊合自身的境遇，來印證與體驗韓愈（孔子）的心境，同時也是反思人生行旅中詩藝追求的堅持。韓愈早年所寫的〈山石〉最後詩句有云：「人生如此自可樂，豈必局束為人轍？嗟哉吾黨二三子，安得至老不更歸。」如果楊牧早期續韓愈〈山石〉一詩，已有暗合自身的生命共感時刻，則晚年所寫的〈琴操變奏〉顯然也會有比擬韓愈的心境，進而重新檢視「安得至老不更歸」的意涵，因此年老將歸，甚至以此印證自身的生命歷程。誠如楊牧在詩集《長短歌行》後之〈跋〉文所言：

當我們翻開古希臘典籍，就我個人經驗，時常不免有分心的時候。不知道冊葉之間有沒有無意間或故意被我忽略跳過去的情節或任何重要的抒情氛圍，和英雄的未來命運息息相關，是不可忽略的。而我曾經如此傲慢無知，沉著於個人的愚昧俯視深水裏的

馬騎向另一個世界，過佈滿石頭的淺瀨，進出不見天日的密林，馳騁向曠野，在滂沱大雨中尋找遮蔽，扶劍祈禱，懷疑自己是不是已經失落了，在這遠行追求的過程中。」見氏著，《涉事》（臺北：洪範書店有限公司，2001），頁136-137。

⁵¹ 楊牧，〈涉事〉，頁137。

⁵² 楊牧，〈長短歌行〉，頁113。

⁵³ 楊牧曾提過「但丁放棄拉丁文的典雅古奧，以白話意大利文為媒介，以弗洛冷斯為感情的依歸，從民間詩體演化出一全新的形式和聲韻，在《神曲》三部中闡釋基督文明所主張教誨的天人關係，他是歐洲文藝復興時代最震撼人心的新詩人。」見氏著，《隱喻與實現》，頁9。

影，奈何左右衝撞如同逆風的水仙；遠處看到早期凡事擾攘遠近馳驟的小覲赫密士，這時就安詳依靠著一株海棠，近乎透明地坐在那裏。他象徵遺忘——在我們完整或不完整的寓言裏。⁵⁴

雖然這段文字乃楊牧特別提到個人閱讀古希臘典籍的經驗，但裏頭透露著「英雄的未來命運」，而引述的水仙等詩句也多見於〈琴操變奏九首〉之〈其六〉。這麼一來，楊牧透過閱讀進行的英雄之旅，並融涉〈將歸操〉意涵進行主題變奏，無疑是在具現生命中不可抗拒的遠行追求：文藝或詩藝的真與美。

首先，在〈其一〉一詩，便意謂著英雄之旅的「啟程」（Departure / Separation）。在這個階段，英雄被召喚去冒險，離開了原本平凡的世界，跨越已知世界的門檻，進入一個充滿未知和挑戰的領域。對照楊牧的詩句寫道：「是誰率先指出那遠距浮動的是晨光／無時不向我們枯坐的位置湧近／一種壓迫，如竝然而起的馬隊／以號角，邊箏，和鐵蹄／放縱馳驟」，遠距浮動的晨光就是模糊的啟示，而後便有了冒險的召喚訊息，如〈其二〉所寫：「我長久觀望時間如何以植物萌動的／姿態朝冰河浩蕩的方向推移／在渺茫，失重的啼聲裡聽到／一些如期的訊息」。甚至也寫到「如天使著裝失誤」。如此一來，正是英雄歷險之旅常見的方式，因為一次的大錯，從而跨越第一道門檻，進入陌生的領域⁵⁵，正如楊牧在〈其二〉所寫的情景：「即不復堅持美與真理」，「就在那無所適從的心海深層或將／被迫與陌生人同步等候一席無罪的審判／站在黑色陵谷陰影中，仰首／看見透明的自己」。坎伯認為，「英雄跨越門檻的旅程，是通過陌生但卻異常親切的力量所成的世界。」⁵⁶這其中無疑道出了最冷酷的事實，當真理不復存在，仰賴的只有自己最

⁵⁴ 楊牧，《長短歌行》，頁136。

⁵⁵ 坎伯認為：「一時的大錯可能相當於命運的開啟。」因而以「青蛙王子」的故事來印證：「一次大錯——顯然是絕無僅有的機會——開展出一個意料之外的世界，個人則開始和未知力量間聯絡。」見氏著，《千面英雄》，頁50-52。

⁵⁶ 同前註，頁262。

堅信的信仰，因而詩人在此處除了模擬當年韓愈入罪的心境，也或許是無所適從的詩人想要叩問的地方，如同〈歲末觀但丁〉一詩所寫的情狀：「我的信心微乎／其微。雖然我稍識你形上的路徑和神學／於萬一，仍不免抬頭呼救：但丁」。⁵⁷因此，從〈其一〉到〈其二〉，不難看出主體正處於夢境與記憶的邊界，而「夢中醒來」、「破碎的黎明」與「如期的訊息」等等，便是召喚冒險出發的信號。

英雄之旅來到了「啟蒙」（Initiation）階段，要通過「試煉之路」（The Road of Trials），就是接受許多困難的任務，達到所謂的「淨化自我」階段⁵⁸，甚至英雄會面對各種挑戰，以及結交盟友、遭遇敵人，會經歷「苦難折磨」或「死亡與重生」的過程。例如〈其三〉，藉「鏡子」意象來反思：「高處看見浮雲來往蹉跎，一面反光的／鏡子」。而一路上或許有同樣歷險過的盟友，像是「遠道跋涉的蜘蛛偶然升登，瑣碎結網／紋路宛轉溫柔似水鄉，細聲提示／屬於我們可意會的祕密」。此時詩人才方了解，「全力敷衍其榮華假象／如眾神無情來去隨興聚散，直北／極光反射在高處懸掛的鏡子上」，這讓人洞悉原來在時間的國度下，天若有情天亦老。

而〈其四〉更是寫出了英雄之旅在啟蒙階段的失落感：「一些稀薄的符號，象徵，和圖騰」，緊接其後的是失聯的神經，則代表溝通失效與意義的喪失。「狹仄轉折，誤導的途徑」則暗示了這趟探索中的迷茫。

然而勢必要突破自我，必須抵達「洞穴深處」，逼近危險的臨界，必須獨自面對自我最深層的恐懼或陰影，就是內在自我的探索。如〈其四〉中詩人乃表明：「再一次自風雨聲中醒來，破碎的黎明／將我竦動擲回深陷，無夢的淵藪／浮沉不安的水域」，此處無意識的不安，猶如坎伯所指出的「阿拉丁洞穴」隱喻，是帶有開啟自我探索的冒險鑰

⁵⁷ 楊牧，《長短歌行》，頁114。

⁵⁸ 關於「淨化自我」的觀點，坎伯如此指出：「在每晚的夜夢中，我們仍舊會碰到瓦古存在的危難、怪獸、試煉、秘密救援者以及嚮導人物；而他們的形象不僅能使我們反思自己當前處境的整體寫照，也是我們解救自我必備的線索。」見氏著，《千面英雄》，頁103-104。

匙。⁵⁹畢竟歷險遠行總要受盡種種苦難的折磨，諸如〈其五〉寫出的「困頓長夜」、「遭遇龐大／繼起的空虛」，或〈其六〉認為，「我回首看流星明暗處無數罔兩交錯熙攘／驚訝彼等前後無障礙的形狀，奈何／左右衝撞一如逆風的水仙」。此時，主體已然進入失序的場域，身體異化乃至碎裂。從詩中不難發現多處描述了深入內心或危險核心的意象：「深陷，無夢的淵藪」、「浮沉不安的水域」、「泥濘深深的古戰場」與「無數罔兩交錯熙攘」，這些地方或許是意識或存在的邊緣，是個人必須面對真相或恐懼之處。

在英雄之旅的路途上，不時會有障礙物前來阻擾，一如外部世界的混亂，「風它擴大搜索我忐忑的心直到／荒忽的水面，且示意就地解散於／沙塵暴間」（〈其六〉），由此描繪了不可抗拒的困境，或像「秋葉在接近點零的霧中／逆向回旋，激流撞擊有聲／帶走漩渦上方的影」（〈其七〉）。

何以突破困境？這是英雄轉變的臨界點，也是自我瓦解與重生的關鍵時刻。更是啟蒙過程的重要階段。到了〈其七〉，詩人從而表明，「你手拈一朵無色的／花面向晚霞似乎有話對我說」，若借坎伯的論點來說，他特地援引《金剛經》來詮釋「無情」說法，認為要超越先前自我固著、防衛和自私的虛妄後，在內外同時體驗到一種深沉的平靜。尤其坎伯援引達摩與慧可的故事，所謂「將心拿來，我便為你安心」。⁶⁰值得關注的是，坎伯特別在「啟蒙」階段的最後提到「精神層次」，主要是認為「突破個人局限的巨痛乃是精神成長的巨痛。藝術、文學、神話與禮拜、哲學及苦修的鍛練，都是幫助個人突破限制的視野，以進入不

⁵⁹ 坎伯指出：「無意識送出各式各樣的幻想、古怪事物、驚悚及蠱惑的意象到心中來——不論是在夢中、大白天或精神錯亂時；因為在我們稱為意是狀態這片比較乾淨的小住處地板下，人類的王國可向下深入到那不被懷疑的阿拉丁洞穴中。那兒不僅有珠寶，更有危險的精靈駐足：那是我們尚未想要、或不敢將其融入生活中的不順遂或抗拒的心靈力量。」見氏著，《千面英雄》，頁6-7。

⁶⁰ 同前註，頁174。

斷擴展理解領域的工具。」⁶¹而楊牧透過閱讀韓愈的詩作，固然也是一種自我內省的修練，然則尋求超越的英雄終究有情，無法像〈其三〉看見的眾神如此無情來去隨興聚散。因此歸返事宜，如同楊牧在〈其七〉所寫：「是暗指夜來螢火嘯聚人必有一件心事」。

儘管看似在逐漸「回歸」（Return）的途徑上，甚至如〈其八〉所言，有了重獲「復活的面貌」，畢竟英雄歸返有時是以新生的姿態重返。另一方面，楊牧在〈其八〉所寫「繕寫在記憶反面／剝落的筆跡，墨痕，適足以證明／凡事完成也有待乎質介詞類切入」云云，更可見詩人意在表明記憶正如同筆跡的剝落，何以證明完成某些事情？此外，質介詞是助詞，是語言輔助的工具，猶如筆墨可以增刪修飾，否則「我們就只能將那些感歎表情忽畧／如振六翮高飛猶颯颯以絕對之下意識／過充斥知或無知的臨界」。然而回溯楊牧在和陶系列的〈歸鳥〉一詩，亦曾有如此詩句：「終於深入從未來到過的，無夢的／虛領域之實境，六翮傾斜且左右翱翔／超越矰繳窺伺的極限」，⁶²果若如此，精神的超越或許是這趟自我歷險莫大的渴盼。

事實上，當詩到了最後的〈其九〉，乃象徵著「歸返」的進程，多少英雄歷險的尾聲總是要帶著解藥回歸，以拯救整個國家或社會，或者完成自我的救贖。於是楊牧的英雄之旅究竟為何？或如同坎伯所提出的觀察：「心打破了宇宙的局限範疇，而達到一種超越所有形相——所有的象徵，所有的神——經驗的領悟；一種對無可遁逃之虛空的體悟。」⁶³當楊牧最終發現在「時光命題」下，在反身離去之前，這一場自我內心的探索之旅，正可憑此解釋楊牧何以假〈將歸操〉「乘其深兮，龍入我舟」之意，訴求在反身離去之前的渴望。進一步來說，楊牧的〈琴操變奏九首〉透過豐富奇特的想像，描述一個英雄面對存在壓迫、尋求真理

⁶¹ 美·坎伯著，《千面英雄》，頁200。

⁶² 楊牧，《長短歌行》，頁56。

⁶³ 美·坎伯著，《千面英雄》，頁200。

與美、經歷自我毀滅與重塑，最終獲得內在深刻（即便帶有悲傷）領悟的過程。

我以為楊牧的「琴操變奏」所呈顯的英雄之旅，雖不再如中世紀的「騎士」精神重現，而且儘管長久以來在學院執事的楊牧，頻頻以詩來應許自我的探索，但顯然晚年的心境已有所頓悟，〈其九〉最後表述，「如寒泉解凍剎那有最後一點爐灰／及時照明，見證挫折和毀滅／將傳承的儀式與典範利刃／切割」，正足以對照其在詩集的〈跋〉文所言：「我們似乎就毫不猶豫地各自守著本份，負擔起其中所要求的各種動作，並因為能無私地將一齣期許的悲劇按照古典紀律完成了（或一齣嚴謹的喜劇）而感到欣然無愧作。」⁶⁴如此一來，楊牧的英雄歸返，何以感到無愧？尤其按照所謂的古典紀律來完成。無論如何，英雄之旅總會有智者出來引導，楊牧亦曾如此說過：「帶領我走出困境，重複的艱險，不曾想像的陡峭石壁如尖刀冰雪強風中呼嘯，急須有智者出現，對我啟示如何將文字安放在適當的位置，森嚴的紀律，使它產生結構以包容意義。」⁶⁵就像葉慈（William Butler Yeats, 1865-1939）的〈航向拜占庭〉一詩提到「為我靈魂歌吟詠唱的大師」，⁶⁶葉慈意圖航向古代文明的峰頂，如果將〈琴操變奏九首〉視為楊牧反思人生行旅中詩藝的冒險，「涉其淺兮，石齧我足；乘其／深兮，龍入我舟」，或許也是要找到真正的自己，且看楊牧設想當年寫作〈仰望〉的心境：

而就在這來回思考著變化，企圖脫離肉身羈絆的時候，我們終於
找到真正的自己，有一份勇氣隨時預備放棄個人的身體，精神，
為了獲取想像中更果斷冒險的姿態，確定那意向，如鷹之翱翔接
近，如龍之莫之能禦，俯襲那千尺下惟一的光，久違的信號，彷
彿完全屬於我們個人。⁶⁷

⁶⁴ 楊牧，《長短歌行》，頁137。

⁶⁵ 楊牧，《奇萊後書》，頁387。

⁶⁶ 楊牧編譯，《葉慈詩選》（臺北：洪範書店有限公司，1997），頁133-135。

⁶⁷ 楊牧，《奇萊後書》，頁377。

此外，無論連結韓愈當時貶謫寫作的心境，或孔子不滿趙簡子而離去的心聲，或是詩人楊牧自身精神探索的歷程，恐怕仍有弦外之音。坎伯認為，「英雄是那隱藏在我們每個人內心中，等待被了解、實現和具創造性救贖意義之神聖意象的象徵。」⁶⁸而楊牧亦曾指出，知識分子的責任在於「介入社會而不為社會所埋葬」。⁶⁹由此而論，〈琴操變奏九首〉裡提到傳承的儀式與典範、不復堅持美與真理、失蹤的文字云云，或許正是楊牧渴望歸返到不被時間遺忘的國度，回到輝煌的詩的年代。更弔詭的是，英雄致力探索被遺忘的層面，⁷⁰反倒會面臨著兩種困境，其一是英雄本身不被認同的際遇，如孔子與韓愈所面臨的時不我予；其二，便是整個文學道統的傳承，以下將分別論述之。

三、知音：〈琴操變奏九首〉的弦外之音

在楊牧晚期的變奏詩作之中，一如「和陶詩」系列追和陶淵明的精神氣度，而〈琴操變奏九首〉或可看出楊牧如何對映韓愈〈琴操〉的創作意識。劉正忠曾指出：「楊牧所襲取的聲音和角色，多少反映了詩人自身的價值追求，因此抒情言志的色彩特濃。」⁷¹歷來關於韓愈形象的設定，多從蘇軾（1037-1101）在〈潮州韓文公廟碑〉一文譽為「文起八代之衰，道濟天下之溺」⁷²而來。向來文以載道的韓昌黎，究竟對晚期的楊牧造成哪些影響？是本文所要追問之處。然而，細讀楊牧撰寫的作者小傳，無疑透露了一些跡痕，且看楊牧在《唐詩選集》關於韓愈的介紹：

⁶⁸ 美·坎伯著，《千面英雄》，頁36。

⁶⁹ 楊牧，《柏克萊精神》（臺北：洪範書店有限公司，1977），頁88。

⁷⁰ 坎伯指出一種歸返模式：「神明的領域是我們所知世界被遺忘的層面。不論是自願或非自願，對此被遺忘層面的探索，乃是整個英雄行徑的意義所在。」見氏著，《千面英雄》，頁230。

⁷¹ 劉正忠，〈楊牧的戲劇獨白體〉，《臺大中文學報》第35期（2011.12），頁310。

⁷² 孔凡禮點校，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1996），第2冊，卷十七，頁508-509。

韓愈性明銳，不詭隨；與人交，終始不少變，於時有知名進士經指授者，概稱「韓門弟子」。其作文深探本元，卓然樹立，成一家言，自許繼起漢人之奧衍闊深，而於佐佑儒學六經，則與孟軻之輩相表裏云。……元和長慶間，元白詩風行四海，以辭令詆誨前賢，韓愈作「調張籍」以正時聽，為李杜聲名辯解，自具超越之歷史意義。其古詩一變中唐俗體，格調獨特，聲色不凡，對後代影響至深且遠。⁷³

依照韓愈的為文行事來說，除了詩文可謂成一家言之外，亦為了匡正時聽，為李杜的聲名辯解與維護，更因所作古詩的奇險而一掃中唐俚俗之風，後來的司空圖（837-908）便有如此的評價：「其驅駕氣勢，若掀雷抉電，撐抉於天地之垠，物狀奇怪，不得不鼓舞而徇其呼吸也。」⁷⁴而清末的劉熙載（1813-1881）亦曾指出，韓昌黎詩有正有奇，在奇的部分，認為有所謂「時有感激怨懟奇怪之辭」⁷⁵。此語原見於韓愈〈上宰相書〉一文，故劉的觀點在於指認韓愈在作詩上，也不乏有感激怨懟奇怪之辭。有論者曾指出，在韓愈的四百多首詩作中，古詩佔了一半以上，多表現為雄偉奇崛或艱難詭怪的風格。⁷⁶甚至韓愈的奇險詩也與其政治遭遇有關。⁷⁷

值得注意的是，檢視楊牧費時十五年編選的《唐詩選集》，從其編排的立場來看，如與廣為流傳的清朝蘅塘退士版的《唐詩三百首》或各種唐詩選本相較，則可以發現最大的差異，楊牧在編纂上不依各類詩體編次，而改以作者年代排序外，並且在個別詩人下各附小傳，以俾利讀

⁷³ 楊牧編，《唐詩選集》（臺北：洪範書店有限公司，1993），頁266。

⁷⁴ 唐·司空圖，〈題柳柳州集後序〉，《司空表聖文集》，收入張元濟主編，《四部叢刊正編》（臺北：臺灣商務印書館，2012二版），卷三十八，頁10。

⁷⁵ 清·劉熙載，《藝概》，〈詩概〉（臺北：華正書局有限公司，1985），頁62。

⁷⁶ 同前註。

⁷⁷ 如王基倫指出：「韓愈詩文的雄奇怪變，深受一生際遇的影響。」見氏著，《韓愈詩選》（臺北：五南圖書出版有限公司，2000），頁10。

者斟酌參考。楊牧於編選前言曾表示：「斯編為賦唐詩以現代實踐，不得不放棄若干舊有的規矩。」⁷⁸因而檢閱楊牧編選的《唐詩選集》裡關於韓愈詩選部分，儘管仍按照《全唐詩》收錄詩作的順序編目，然而第一首詩即為〈琴操：將歸操〉，意味著此詩在楊牧心中的分量不在話下，尤其不少唐詩選集根本不曾收錄〈琴操〉十首這一組詩。再者，依楊牧《唐詩選集》中所收錄的韓愈詩作數量來看，若和李杜二人相較，委實不算太多，但也收錄了十六首之多，遠遠超過《唐詩三百首》內的韓愈詩作之數，這足以顯見楊牧對韓愈的重視程度非同尋常。

楊牧曾在〈論唐詩〉一文提到，開創時代新境界，誠非易事。進而談論中唐詩風之變，「端看大才具大智慧者以詩心置之死地而後生，這其中勇於探索突破的首推韓愈，白居易，王建，元稹，劉禹錫，柳宗元，以及孟郊和賈島」，尤其評價「韓愈詩氣勢若掀雷抉電，而筆下看似造次，實最嚴謹，是別有用心之作。」⁷⁹是以在創新這一點上，楊牧特別為韓愈辯護，認為「詩之美普遍見於中唐，初步僅只韓愈一人；而詩格之變，也自中唐始，很多別人都參與了，獨責韓愈，何嘗不是推崇有加的意思？」⁸⁰從這段話看來，不正體現了如同知音般的肯定韓愈的作為。

何以見得？楊牧的詩文同樣頗為注重聲色，揉雜《詩經》與古典詩詞，兼擅中西詩學，格調亦謂獨特，甚至被奚密評為臺灣現代詩壇的「Game-Changer」⁸¹。此外，楊牧曾編選多位五四時期的作家，例如周作人、徐志摩、許地山等人的選集，並進一步來為他們的聲名辯護。加上詩壇也有所謂的「楊派」詩人，因此楊牧顯然亦在步趨韓愈的行徑。

⁷⁸ 楊牧指出：「過去一般選本於結構上大抵分體編次，即使像唐詩品彙那樣標舉四唐以斷代之餘，仍舊按五七言古體，律詩，絕句的次序為之；於詩人先後，除道士，衲子，女冠，宮闈，外夷之外，往往照登第入仕之年排列，其目的或為俾助學者摹作各體之便，並確定君臣倫理，不足深究。」見氏著，《唐詩選集》，頁 14。

⁷⁹ 楊牧，《隱喻與實現》，頁 227-228。

⁸⁰ 同前註，頁 228。

⁸¹ 奚密，〈楊牧：臺灣現代詩的 Game-Changer〉，《臺灣文學學報》第 17 期（2010.12），頁 1-26。

蔣寅曾借用王德威「被壓抑的現代性」觀點來論述韓愈如何從宋代到清代的評價變化，更從美學的層面分析韓愈如何以險怪、譴俗、生新、粗硬的趣味，甚至以文為詩，衝擊了古典詩歌典雅和諧的審美理想。⁸²反叛古典傳統，韓愈的表現有其「現代性」語境，特別是放逐古典詩舊有的形式美，「韓愈詩歌的藝術精神，核心是放棄對感官愉悅的重視和追求」。⁸³

因此，放棄追逐早期詩歌形式的美學，在這個意義上，楊牧的創新，顯然也有其個人才氣使然，像收錄在《傳說》這冊詩集，除了「戲劇獨白體」開啟了一頁新詩史，將〈續韓愈七言古詩「山石」〉與〈延陵季子掛劍〉二詩並看，不難察覺楊牧在詩中所寄喻的「儒者」形象。而《唐詩選集》另收有韓愈〈利劍〉⁸⁴一詩，蓋韓愈時任監察御史，因個性耿直，得罪不少，故友人見他跟隨的徒眾少，乃將利劍贈予，比作知音般陪伴。因此韓愈方以劍自喻，希望保持心如冰劍如雪的節操，而能除去更多的讒夫。在這一點上，楊牧的〈延陵季子掛劍〉與韓愈的〈利劍〉同樣涉及「知音」與「承諾」，誠如劉正忠關於楊牧「戲劇獨白體」的觀點所述，指出這亦是楊牧個人的自我投射。⁸⁵

而楊牧始終極為重視詩的「音樂性」，當以琴入詩，既能言志，且合乎「抒情傳統」，頗為恰當。再來，做為古代樂器之一，正如嵇康（223-262）〈琴賦〉有云：「眾器之中，琴德最優」，將琴所賦予的德行提昇至最高層次，何況嵇康為琴做賦，實際上乃在於「寄言以廣意」

⁸² 蔣寅，〈韓愈詩風變革的美學意義〉，《政大中文學報》第18期（2012.12），頁1-29。

⁸³ 同前註，頁25。

⁸⁴ 韓愈〈利劍〉：「利劍光耿耿，佩之使我無邪心。故人念我寡徒侶，持用贈我比知音，我心如冰劍如雪，不能刺讒夫，使我心腐劍鋒折，決雲中斷開青天，噫！劍與我俱變化歸黃泉。」參見清·方世舉著，《韓昌黎詩集編年箋注》，上冊，頁21。

⁸⁵ 劉正忠指出楊牧戲劇獨白體裏的「我」，「既是獨立的演出者，也是自我的投射。但他在把這既有文體「漢語化」、「現代化」的過程中，仍然注入了許多個人的特色。」見氏著，〈楊牧的戲劇獨白體〉，頁305。

與「假物以託心」⁸⁶。更進一步來說，如同韓愈作〈將歸操〉的主要意念來自《史記·孔子世家》的「君子諱傷其類」與「鳥獸之於不義也，尚知辟之，而況乎丘哉」二語。當時趙簡子殺竇鳴犢、舜華乃當時最不義之事，而當孔子獲悉此事，於是拒入趙以示不齒。再觀諸韓愈的仕宦生涯中，亦曾遭受不公不義的打擊，因而此詩仿擬孔子不入趙的心聲，毋寧也是間接表達對孔子的認同。⁸⁷而觀楊牧這九首琴操變奏，是否有意藉古諷今？且看〈其一〉如此寫道：

是誰率先指出那遠距浮動的是晨光
無時不向我們枯坐的位置湧近
一種壓迫，如貢然奮起的馬隊
以號角，鞭箠，和鐵蹄
放縱馳驟，齊其鮮潔之毛色
教我們不能或忘，未免其威嚴與輝煌
復展開於暴戾的意志前上方
旋轉衝刺，定位在太陽穴間
如疑似失蹤的文字飄搖進行過未來
直到我出手攔截，籠絡於你心曲之中？

韓愈〈將歸操〉原詩開頭有四句：「狄之水兮其色幽幽；我將濟兮不得其由」，順此脈絡而下，當楊牧寫到晨光無時不逼近且壓迫「我們枯坐的位置」，如同韓愈的「不得其由」，在威嚴、輝煌與暴戾的對照下，詩人繪製了如此困厄的心境。然而，楊牧的〈琴操變奏〉之所以是「變奏」，除了模擬韓愈原詩的主旋律之外，毋寧還有弦外之音，籠絡於詩人的心曲之中。

⁸⁶ 南朝梁·昭明太子編撰，唐·李善注，《文選》（臺北：藝文印書館股份有限公司，1991），卷十八，頁260-262。

⁸⁷ 李建崑，《韓孟詩論叢》（臺北：秀威資訊科技有限公司，2005），下冊，頁37。

琴音，總是需要知音的理解，如同伯牙與鍾子期的關係，楊牧的〈琴操變奏九首〉無疑就是對韓愈莫大的認同，從而比擬自身的心境，更透過「發展變奏」(developing variation)的模式對應著韓愈寫作此詩的主題。當楊牧在〈其二〉寫下「如天使著裝失誤／即不復堅持美與真理，惟恐／就在那無所適從的心海深層或將／被迫與陌生人同步等候一席無罪的審判／站在黑色陵谷陰影中」，詩人擔憂如果不再堅持美與真理，往後將無所適從，只能被迫跟著陌生人等待最後的審判，即便終得無罪，也已長期籠罩在黑色的陰影。

是以到了〈其四〉一詩，全詩更刻劃了「困厄」的心境，尤其水域在楊牧與韓愈〈將歸操〉詩中皆表述為一種象徵空間，是通往彼岸的道路，也是困厄與潛意識陷落的地方。韓愈〈將歸操〉的主題可歸納為「涉水—悔—歸」三段式，透過現實的阻力轉化為潛意識／記憶之域。反觀楊牧的詩句如此寫著：「再一次自風雨聲中醒來，破碎的黎明／將我竦動擲回深陷，無夢的淵藪／浮沉不安的水域：荷菱紛紛擋淺／一些稀薄的符號，象徵，和圖騰——」，此處所言無比破碎與不安的水域，乃是楊牧透過事件情節描繪了韓愈當年遭遇貶摘的處境，尤其後續寫出「昔時憑藉以互通音訊，抱怨或控訴的／線路，失聯的神經支配著殘餘／的意識生與死」，不啻設想了當時韓愈因罪而遭排斥的遭遇。楊牧在詩末寫出：「而我甚至知道／更遠的天邊還有少數虧損的星／即將應聲墜落水底。廣闊的平野／為受傷的魚和掩翅息蹄的禽獸點燈／一些狹仄轉折，誤導的途徑」，於是「而我甚至知道」是自言自語，另一方面恰好也是詩人楊牧的理解，知道韓愈原詩「歸」的召喚，便成為楊牧展演一個「失聯」與「幻滅」的現代主體，因而變奏主題為「風雨醒來—擲回深淵—星墜水底」的三段結構。楊牧的語調與視角雖已現代化，但進入「無夢的淵藪」與「失聯的神經」，便反映了主體在面臨語言、符號與圖騰失效後的那種失根感，不僅呼應了〈將歸操〉裡孔子理想無法施展的失望，也反映了韓愈力行「文以載道」所承受的落寞，從此天下便要步入狹仄轉折的誤導途徑。

面對如此境況，就像〈其五〉寫的「如單獨穿行廢墟的武士」，楊牧從韓愈身上看到無所依歸的情況，韓愈固然有他的政治憂患，而楊牧則有著現代的焦慮。到了〈其六〉一詩，詩人更在詩中透露了幾個訊息：

風它擴大搜索我忐忑的心直到
荒忽的水面，且示意就地解散於
沙塵暴間——未竟的探訪：
我回首看流星明暗處無數罔兩交錯熙攘
驚訝彼等前後無障礙的形狀，奈何
左右衝撞一如逆風的水仙，避之惟恐
不及的假面，長年未能祓除，落地的
篆煙，雙手交擊若潮汐
在落月斜照的胸前

透過風的擴大搜索詩人忐忑的心，卻偏偏遇上沙塵暴而解散，這是一次未竟的探訪，亦即沒有結束。然而詩人回頭望去，卻見到無數罔兩交錯，且毫無障礙。「罔兩問景」典出《莊子》，本意在諷刺人依附在有所執的世界，卻毫無自知。此處，可以瞧見詩人的擔憂與孤獨，即便自己做一朵逆風的水仙，但假面卻長年未能祓除。然而，假面即是巫覡的藝術，也是社會化的面具，如此就有了虛假的可能性。至於「水仙」意象，一來在希臘神話有著顧影自戀的意涵，二來則是伯牙彈奏〈水仙操〉的學琴故事，這些線索都繫連著詩人楊牧渴求真正的知音，而非戴上面具來適應這個滿佈沙塵的幻影世界，另一方面，也是在模擬韓愈如何不畏權勢，堅決地做真正的自我。

饒富興味的是，楊牧早期寫的〈水仙花〉（1961），在近來編選的《楊牧詩選 1956-2013》重新收錄進去，且置於開卷之作，且看其詩云：「水仙在古希臘的典籍裏俯視自己／——今日的星子在背後低喊著／我們對坐在北窗下／矇矓傳閱發黃的信札」⁸⁸。時隔半個世紀，這二首

⁸⁸ 楊牧，《楊牧詩選：1956-2013》（臺北：洪範書店有限公司，2014），頁 14-15。

詩的詩句與意象儘管相似，但歲月畢竟催老，長久以來的堅持還能與誰一起？

渴求知音，心事猶能向誰傾訴，楊牧在〈其七〉有云：「這不足為奇你手拈一朵無色的／花面向晚霞似乎有話對我說——／何其驚異的神情。可以想像／是暗指夜來螢火嘯聚人必有一件心事」，詩中吐露的訊息似乎話中有話，似乎有話要說，卻又何其驚異，只是心事為何，不得而知。但楊牧在本詩末尾寫出「秋葉在接近點零的霧中／逆向回旋」，似乎仍想在生命盡頭以前搏鬥，唯恐最後帶走的卻只是影子。如同楊牧在《長短歌行》之〈跋〉所言，面對西息弗斯的徒勞無功的感慨，緣於不確定甚麼時候開始對時空綿瓦之為物產生懷疑，面對玄黃幽明的羈絆與干擾，希望能嘗試將它反過來攏絡於文字之中，因而有了大膽的預言，希望群峰高處的大神息怒時，西息弗斯自當被寬恕，停止苦役，只是無可奈何的是，「然而我們甚麼時候才可能獲釋？」⁸⁹再對照〈其九〉最後的詩句，顯然在詩藝的遠行追求上，成為了楊牧真正在意的「心事」：「於醒與睡之間，抒情，言志，敘事／完整的結構，和動作，和適度的／悲傷，在反身離去之前」。而這個完整的結構，可以說是「有機結構」，也可以是技術與文化的雙重關涉，尤其是「文化關涉」部分，包括詩人對於他自己時代的領悟以及他對於傳統累積文化的信任與理解，鮮能二者兼顧。⁹⁰

準此，當楊牧提及：「心中何等抽象的美與真，曾經在渺茫的古代以一種完全透明的形態與我們一再遭遇，並沒有使我們感到厭倦，聽任它以不變的面目正視我們的心智參差成長。」⁹¹從這個觀點來看，我們認定楊牧所認為詩人應該肩負的責任，「往往是對當代文化不以為然，

⁸⁹ 楊牧，《長短歌行》，頁139。

⁹⁰ 楊牧認為：「這兩者之中，詩人之取捨各有原則，標準，但我們不可能不注意到，雖然優秀的詩人無論中外，多以其兼顧二者為出眾。但天下能結合現代和傳統的詩人，不見得很多。」見氏著，〈詩關涉與翻譯問題〉，《隱喻與實現》，頁30。

⁹¹ 楊牧，《長短歌行》，頁135。

亟思以自己的創作針砭，矯正之。」⁹²這也是一種「知音」的態度，孔子如此，韓愈如此，楊牧亦復如此。相對於此，便涉及了所謂的「歷史意識」。楊牧曾指出：「惟有一個理解傳說，認知過去的詩人，始能把握到他與他的時代的歸屬關係。」⁹³於是從「知音」的角度而言，楊牧認同韓愈的時代意義，事實上也是在統合自我存在的價值意義。韓愈的激進復古，體現了勇於探索的創新性，而楊牧曾在〈新詩的傳統取向〉一文如此表述：「現代詩人必須潛心體會沈約以前的古體神髓，甚至可以從《詩經》所展示的有機格律裏學習行止布置的原則。掌握古典性格和轉化古典詩型雖然不是為了恢復傳統文學的面貌，卻是新詩傳統取向的趨勢中可以立竿見影的實踐。」⁹⁴是以楊牧長久以來實踐的詩藝，到了晚期的〈琴操變奏九首〉，除了明確帶出如〈將歸操〉寫出孔子得不到重用的感傷，韓愈為詩刻劃了孔子的心境，因此「文以載道」的精神，也是一種「有限的英雄主義，無盡的悲劇意識」。

在楊牧看來，〈琴操變奏九首〉的創作不僅是對韓愈個人遭遇的仿擬，更是對古典文學（琴操曲辭）的重新詮釋，形成了一種跨越時空的對話。而這種對話性使得楊牧的詩作不只是對韓愈的致敬而已，更可說是對其文學精神的延續與深化。從楊牧的變奏詩作中，可以看出詩人對韓愈面臨的遭遇之理解與同情。再者，韓愈的〈琴操〉本就暗合了對於官場失意與人生困境的反思，而楊牧在這些詩中所表達的孤獨與迷茫，也正是韓愈當時困厄心境的寫照。因此，楊牧的變奏詩作不僅是對韓愈原作的回應，或許是他倆自身經歷的投射，故情感的交會，不只是文學上的交流，更是心靈上同情共鳴的時刻。

⁹² 楊牧，〈詩關涉與翻譯問題〉，《隱喻與實現》，頁31。

⁹³ 楊牧，〈歷史意識〉，《一首詩的完成》，頁64-65。

⁹⁴ 楊牧，《隱喻與實現》，頁8-9。

四、遺音：文學傳統的賡續

楊牧透過〈琴操變奏〉的表達，或許也更加認同韓愈的原意，進而想要訴說更巨大的「時間」課題，或不被認可的境遇，哀怨傷不逢時的文學傳統。此處特別借用朱利安（François Jullien，舊譯余蓮或于連）「遺音」的論點來談論：

最不完美的樂音，反而是最有發展潛力的音樂，當它們—琴音或人聲——尚未完全被樂器表達出來，尚未外在化的時候，中文用「遺音」這個美妙的詞語來形容它。這些樂音甚至能在聽者的意識裡漸行漸遠、漸行漸深，因為它們尚未被固定下來，仍然有開展的空間，藏有某種隱密的、潛在的東西，所以扣人心弦。⁹⁵

朱利安的觀點頗為類似道家思想，即所謂大音希聲，而這個論點是從《禮記·樂記》擷取而來，〈樂記〉提到：「樂之隆，非極音也。食饗之禮，非致味也。清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三嘆，有遺音者矣。」⁹⁶因此最隆重的音樂不是極致的音響享受，故「遺音」按鄭玄（127-200）等人的注疏，是將「遺」解為「餘」，亦即餘音未絕。朱利安則進一步指出：「『淡』之音，即漸微之音，它逐漸隱退，眾人任其盡可能持續很久才消逝。」⁹⁷此外，按照嵇康的《琴賦》⁹⁸所言：「情舒放而遠覽，接軒轅之遺音。」此處亦可解為古人所流傳下來的音樂。因此，依朱利安的論點來看，關鍵在於樂音何以不成調，便是沒有固定下來，也不被聽

⁹⁵ 法·余蓮（François Jullien）著，卓立譯，《淡之頌》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2006），頁49。

⁹⁶ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記注疏》（臺北，藝文印書館股份有限公司，2001），頁665。

⁹⁷ 法·余蓮，《淡之頌》，頁33。

⁹⁸ 南朝·昭明太子編撰，李善注，《文選》，卷十八，頁260-262。

眾記熟，甚至在聽者的意識中逐漸淡去，逐漸沉寂，終至成為遺音，卻仍然存在著開展的空間，可以扣人心弦，餘韻無窮，因而最不完美的樂音可能反而具有最大的發展潛力。

然而，問題也正在於此，當楊牧大半平生所做的努力，無非是要賡續中西文學傳統，從詩經，從希臘伊始。然而到了這個世紀，顯然未見有更多的人來傳承，或是匡正這個混亂世界。當古典傳統與文學典範不再是顯學之際，不再神秘而使人有所共鳴或感興趣，於是到了最後的〈其九〉，應是詩人最為重視的一首，特別是《楊牧詩選》收錄的「琴操變奏」，惟獨此篇而已：

這一次預言成真，歌從霧中傳來
陌生而險峻，我看到或人模仿的手勢
戲劇地平舉為阻止情節向前
如寒泉解凍剎那有最後一點爐灰
及時照明，見證挫折和毀滅
將傳承的儀式與典範利刀切割
我聽到失憶的詠歎穿梭
於醒與睡之間，抒情，言志，敘事
完整的結構，和動作，和適度的
悲傷，在反身離去之前

預言究竟為何？相信詩人心中自有答案，或可與早先的另一首〈預言九九〉⁹⁹對照參看。只不過楊牧晚期頻頻使用「預言」入詩，或許擔憂未來尚未未成真的預測。過了中年以後的楊牧，曾寫過這般詩句，「心如同瞬間覺悟的獅快速老去」¹⁰⁰，何況楊牧也曾清楚表示，在遠行追求的過程中，最令人憂心的是過程的終點不知道在那裏。¹⁰¹畢竟文學傳統無法

⁹⁹ 楊牧，《涉事》，頁 88-92。

¹⁰⁰ 楊牧，《涉事》，頁 66。

¹⁰¹ 同前註，頁 137。

一蹴可及，如同楊牧自承：「傳統非繼承便能贏得；如果你想要它，你就必須通過心智的努力使能獲得。」¹⁰²

因此，藉朱利安的「遺音」觀點強調文學作品中所遺留下來的聲音、情感和思想，而這些遺音在後世的作品中仍能引起共鳴。從這一觀點出發，本文深入探究楊牧的〈琴操變奏九首〉如何在詩作中承繼並加以仿擬韓愈的人生際遇。故關於楊牧與韓愈之間的「遺音」對話，表現在以下二個方面。

首先，從文學形式來說，基於知音的認同，在情感上形成的共鳴，韓愈的聲音在楊牧詩中得以再現。然而，琴操曲辭本有其傳承的歷史，誠如劉正忠的觀點指出，楊牧藉由對「琴操」主題的召喚，用自己的「變奏」方式，展現了一種老而感憤的在危疑、混亂、衰退的威脅下，以一困思主體包籠古來同此情共此境者，彈奏著一種老去的自我之歌，美的可能。¹⁰³

話說，楊牧從上個世紀的《時光命題》開始，就已滿懷幻滅保證未來會更壞，「一次比一次更灰心，更淒厲」。¹⁰⁴故在〈其八〉不難看出詩人何以憂心，因為屢次錯過，也不認識種種生物學名、古典動詞與質介詞，儼然孤獨地振翅，「我們就只能將那些感歎表情忽略／如振六翮高飛猶颯颯以絕對之下意識／過充斥知或無知的臨界」。並在〈其九〉再度提到，見證挫折和毀滅，目賭「將傳承的儀式與典範利刃切割」。換言之，當美好的文學傳統或將瞬逝，最終成為失憶的詠嘆，然後詩人仍舊希望可以留下完整的結構，而後轉為遺音，在反身離去之前。綜言之，當楊牧在詩中運用韓愈的詩作結構及其風格，無論改編或有所挪用，這種文學形式上的承繼，使得韓愈的詩學遺產得以延續，並且在現代詩中可以重獲新生。

¹⁰² 楊牧，〈歷史意識〉，《一首詩的完成》，頁 63。

¹⁰³ 劉正忠，〈黼黻與風騷——試論楊牧的《長短歌行》〉，頁 164-165。

¹⁰⁴ 楊牧，〈時光命題〉，頁 155。

第二，關於文學精神的承繼，坎伯認為，對於被遺忘層面的探索，乃是整個英雄行徑的所在。¹⁰⁵楊牧在〈詩關涉與翻譯問題〉一文曾言：「詩人志在繼承和延續，首先便須能面對他的時代文化，批判虛實，區分優劣，惟恐和他的時代產生隔閡。」¹⁰⁶不免讓人聯想到，《微塵》收錄一首〈懷古〉，為2015年所作，詩中有幾句與琴音相關：

我聽見黑暗，深邃的罇酒為破裂的琴
抑揚調音，而知識所及的情節
猶未全面釐清，遠近雜沓
發生著的更不外乎
一些鐘鼓與干戈戚揚的事
照例向屠戮焚燒最劇的城池
傾斜。所有動作都按照
古典程式完成了，縝密的結構
包容在精準的辭藻裡，洪流在
亂石菅茅田彳亍¹⁰⁷

楊牧後來所作的這首詩，顯然更增添了悲傷的氣息。在黑暗時代，多的是知識未能普及的故事情節，「罇酒」意謂著眾人皆睡而誰獨醒的時代氛圍，如此來為破裂的琴調音，只怕更難成就美好的音樂。惟歷史的洪流仍在緩慢流動，所有動作是否都按照古典的程式完成，而具有縝密的結構，且包容在精準的詞藻？詩人的深憂其來有自，畢竟有些懷古到最後只是重蹈了戰爭的悲劇。果如《琴論》所言，憂愁而作，命之曰操，言窮則獨善其身而不失其操也。

然而，原本的《琴操》各操之曲辭皆是有所傷懷之作，楊牧作〈琴操變奏九首〉自當也是如此。哀傷必然有所失落所致，如巴舍拉（Gaston Bachelard, 1884-1962）曾經說過：「在我們空間的門檻上，在我們時間

¹⁰⁵ 美·坎伯著，《千面英雄》，頁230。

¹⁰⁶ 楊牧，《隱喻與實現》，頁31。

¹⁰⁷ 楊牧，《微塵》（臺北：洪範書店有限公司，2021），頁78。

的斷代之前，我們其實是在對存有的取得與存有的失落之間徘徊。因而，整個回憶的現實，變得如魅影一般。」¹⁰⁸只是英雄終歸老矣，楊牧認為自己心嚮無夢的實境，自在的翱翔，甚至超越矰繳窺伺的極限，固然是一種幻想而來的解脫，其體現的是和諧的生命秩序，並無外在世界任何的干擾，心安自得，方能抵達精神的桃花源。而楊牧的歸返態度，誠如他在〈中途〉一文所言：

在我們人生行旅的中途，似乎帶著某種悔恨，在奮不顧身通過那些聲與光層出不窮的擊殛之後，忽然好像覺悟這時還須止步觀望，到最磅礴浩瀚，最崇高，廣闊，深邃處尋找方向，探索智慧的源頭，風格的典範。……這或許就是搜索，是追求，而我們所有的追求，都指向一曾經的源頭，即使在連續襲來拂逆的風沙之後顯得模糊。這追求或就是回歸。回歸自然，傾訴的現象。¹⁰⁹

本文以為，當詩人認知完整的輪迴歷劫重來，或許是渴求回歸文學的源頭，回到「長短歌行」的時代，回到死生契闊的預言和承諾發生的年代，仍保有抒情、言志與敘事完整的結構。楊牧體現的時間意識，是長期以來透過時光命題，凸顯了對記憶與遺忘的憂懼，再加上文學傳統的傳承使命，於是代言韓愈，具體體現了〈琴操〉的微言大義。坎伯曾經指出：「當代英雄的使命在於，凝聚出一套超越種族、國界、宗教、文化、社會等人为藩籬的象徵符號系統，從而使生命的深層意義為之彰顯。」¹¹⁰而楊牧意在借用韓愈〈琴操〉的同時，也融入了自身的際遇，使得這些遺音不僅是對過去的迴響，也讓韓愈的文學創新精神在當代文學中重新被認識，或加以改造來運用，這不僅僅對當代文學與文化的反思，更涉及了詩人的文學使命感，而這樣的承繼不只是豐富了現代詩的內涵，確實更能促進古典文學與現代文化的對話。

¹⁰⁸ 法·加斯東·巴謝拉著，龔卓軍譯，《空間詩學》（臺北：張老師文化事業股份有限公司，2003），頁129。

¹⁰⁹ 楊牧，〈中途〉，《奇萊後書》，頁370。

¹¹⁰ 美·坎伯著，《千面英雄》，頁30。

五、結語

楊牧晚期出版的《長短歌行》裡頭有出現二輯詩作，一為和陶詩，一為琴操變奏，綜觀楊牧的追和與變奏，乃在於「尚友古人」，陶淵明與韓愈，無疑是楊牧晚期最崇尚的文學家，除了承繼他們的時代精神，無非也是聯繫自身的境遇。因而楊牧通過擬古的手法，尋求與古代文明的連結，並追求詩歌藝術的極致智慧。並以古人为典型，一方面融入他們的品格理想，另一方面透過變奏和剪裁的方式，進一步表達自己的創作意圖和對古典價值的認同。

本文從「變奏」的視角深究〈琴操變奏九首〉，意在指出楊牧除了援引韓愈的〈琴操〉的主題外，也予以變奏與衍生新義。因此，根據音樂學關於「變奏」的定義觀點，不難發現楊牧〈琴操變奏九首〉至少有三種變奏的解讀脈絡，一是與韓愈〈琴操〉之間的對話互文，進而揣摩韓愈與自身的心境；二是以〈將歸操〉為主題來呈現返鄉的歷程；三則是楊牧的英雄之旅結合韓愈的心境，見證內在自我的探索之旅。因此，〈琴操變奏九首〉既展現了楊牧在處理古典素材的能力外，也融入了「變奏」的音樂要素加以剪裁和重新詮釋，而這些變奏不僅模擬了韓愈原詩的主旋律，更進而體現了楊牧自身的創作風格和獨特的聲色。

然而，既是以琴入曲的歌辭，琴音必然涉及了「知音」的關係，楊牧尊崇韓愈，作詩格調創新獨特，都與韓愈詩觀近似。〈琴操變奏九首〉的弦外之音，乃在於楊牧推舉〈琴操〉，不僅是對韓愈的認同，從而比擬自身的心境，渴求真正的知音，而非戴上假面來適應滿佈沙塵的幻影世界。

當楊牧透過〈琴操變奏〉的表述，除了認同韓愈的原意之外，甚而訴說更巨大的時間課題，不被認可的境遇，哀怨傷不逢時的文學傳統，而楊牧平生的心血無非是賡續中西文學傳統，故〈琴操變奏〉憂傷的是在這個黑暗時代難以為繼，遺音不成而被遺棄。

本文旨在描繪楊牧在後期創作歷程的生命意涵，尤以〈琴操變奏九首〉顯得格外重要。「和陶」詩系列指引了精神方向，而〈琴操變奏〉則帶出了楊牧的憂傷情懷。誠如陳芳明點出楊牧《長短歌行》的晚期風格，「他現在所呈現成熟的紋理，則是年少時期無法追趕」，¹¹¹畢竟楊牧晚期詩作繚繞的時間意識，是長期以來透過時光命題，凸顯了對記憶與遺忘的憂懼，再加上文學傳統的傳承使命，楊牧不僅認同甚至代言，以承繼韓愈的文學思想，尤其楊牧透過〈琴操〉詩句的引用與改編，這種變奏手法固然是對韓愈的致敬，更可說是對其精神的共感，使得韓愈的文學氣度能在現代文學中重新獲得重視。如此一來，古典精神依然具有重要的價值與啟示。再者，當楊牧在詩中對韓愈原作主題進行變奏，保留核心思想的同時，更加入自己的情感閱歷，與韓愈的時空境遇結合或有所仿擬，而這般重構使得古典文學主題在當代語境中有了新的可能，形成了一種新的文學對話。

總而言之，楊牧在〈琴操變奏九首〉不只展現了「戲劇代言體」的手法，描繪了韓愈遭貶而不被認同的心境，同時也是詩人對自我內在精神的探索之旅，既表達了對真正知音的渴望，也寄予文學傳統有所承繼的盼望。因此，詩作中充滿了對自我處境的認識，與韓愈的批判創新精神對話，藉琴音曲辭的變奏傳達其所謂的怨懟，進而連結至文學與社會的關係，最重要的是對於未被認可的個人境遇與抒情傳統產生了有機的聯繫。

¹¹¹ 陳芳明，〈時間與晚期風格〉，《美與殉美》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2015），頁 292-293。

主要徵引文獻

一、傳統文獻

- 【漢】鄭玄注，【唐】孔穎達疏，《禮記注疏》。臺北，藝文印書館股份有限公司，2001。
- 【南朝】昭明太子編撰，李善注，《文選》。臺北：藝文印書館股份有限公司，1991。
- 【南朝】范曄著，李賢等注，《後漢書第五冊》。北京：中華書局，1965。
- 【南朝】謝朓著，曹融南校注，《謝宣城集校注》。上海：上海古籍出版社，1991。
- 【宋】郭茂倩編，《宋本樂府詩集》。臺北：世界書局股份有限公司，2012三版。
- 【清】魏慶之，《詩人玉屑》。臺北：世界書局股份有限公司，2005七版。
- 【清】方世舉著，郝潤華、丁俊麗整理，《韓昌黎詩集編年箋注》。北京：中華書局，2012。
- 【清】劉熙載，《藝概》。臺北：華正書局有限公司，1985。

二、近人論著

(一) 專書

- Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, 1950.
- Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Gerald Strang and Leonard Stein. New York: St. Martin's Press, 1967.
- Don Michael Randel (editor), *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction.* London: Routledge, 2001.

Tori Mori ed. *The Kristeva Reader.* Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1986.

【法】余蓮 (François Jullien) 著，卓立譯，《淡之頌：論中國思想與美學》。臺北：桂冠圖書股份有限公司，2006。

【美】坎伯 (Joseph John Campbell) 著，朱侃如譯，《千面英雄》。臺北：立緒文化事業有限公司，1997。

【法】加斯東·巴謝拉 (Gaston Bachelard) 著，龔卓軍譯，《空間詩學》。臺北：張老師文化事業股份有限公司，2003。

王基倫，《韓愈詩選》。臺北：五南圖書出版有限公司，2000。

李建崑，《韓孟詩論叢》下冊。臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2005。

———，《韓愈詩探析》（上下）。臺北：花木蘭文化出版社，2009。

洪萬隆，《音樂與文化》。高雄：高雄復文圖書出版社，1996。

孔凡禮點校，《蘇軾文集》。北京：中華書局，1996。

張元濟主編，《四部叢刊正編》。臺北：臺灣商務印書館，2012二版。

陳芳明，《美與殉美》。臺北：聯經出版事業股份有限公司，2015。

許維遹，《呂氏春秋集釋》上冊。北京：中華書局，2010。

楊牧，《柏克萊精神》。臺北：洪範書店有限公司，1977。

———，《海岸七疊》。臺北：洪範書店有限公司，1980。

———，《傳統的與現代的》。臺北：洪範書店有限公司，1982二版。

———，《時光命題》。臺北：洪範書店有限公司，1997。

———，《一首詩的完成》。臺北：洪範書店有限公司，1999。

———，《涉事》，臺北。洪範書店有限公司，2001。

———，《隱喻與實現》。臺北：洪範書店有限公司，2001。

———，《失去的樂土》。臺北：洪範書店有限公司，2002。

———，《介殼蟲》。臺北：洪範書店有限公司，2006。

———，《奇萊後書》。臺北：洪範書店有限公司，2009。

- ，《長短歌行》。臺北：洪範書店有限公司，2013。
- ，《楊牧詩選：1956-2013》。臺北：洪範書店有限公司，2014。
- ，《微塵》。臺北：洪範書店有限公司，2021。
- 楊牧編譯，《葉慈詩選》。臺北：洪範書店有限公司，1997。
- 楊牧編，《唐詩選集》。臺北：洪範書店有限公司，1993。
- 葉珊，《傳說》。臺北：志文出版社有限公司，1971。
- 羅聯添，《韓愈研究》。臺北：臺灣學生書局有限公司，1988。

（二）期刊論文

Julia Kristeva, “The Bounded Text,” *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* edited by Leon S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1980, pp.36-63.

李建崑，〈韓愈琴操十首析論〉，《興大中文學報》第3期（1990.1），頁185-200。

曾珍珍，〈英雄回家—冬日在東華訪談楊牧〉，《人社東華》第1期(2014)。
<https://journal.ndhu.edu.tw/category/2014/2014-q1/page/2/>。2023年10月6日作者讀取。

陳永國，〈互文性〉，《外國文學》第1期（2003.1），頁75-81。

奚密，〈楊牧：臺灣現代詩的Game-Changer〉，《臺灣文學學報》第17期（2010.12），頁1-26。

郝譽翔，〈因為「破缺」，所以完美——訪問楊牧〉，《聯合文學》第291期（2009.1），頁18-23。

劉正忠，〈楊牧的戲劇獨白體〉，《臺大中文學報》第35期（2011.11），頁289-328。

———，〈黼黻與風騷——試論楊牧的《長短歌行》〉，《中國現代文學》第34期（2018.12），頁143-168。

鄭智仁，〈寧靜致和——論楊牧詩中的樂土意識〉，《臺灣詩學學刊》第20期（2012.11），頁127-160。

蔣寅，〈韓愈詩風變革的美學意義〉，《政大中文學報》第18期(2012.12)，頁1-29。

(三) 學位論文

李星瑩，《楊牧詩及其晚期風格探究》。臺北：國立政治大學國文教學碩士在職專班論文，2017。

潘秉旻，《楊牧詩與中國古典的互文性研究》。臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2018。

Selected Bibliography

- Yang Mu. *Legends: A Collection of Poems*. Taipei: Zhiwen Publishing Company, 1971.
- Yang Mu, ed. *Selected Tang Poems*. Taipei: Hongfan Bookstore Co., Ltd., 1993.
- Yang Mu. *Propositions in Temporality: Collected Poems*. Taipei: Hongfan Bookstore Co., Ltd, 1997.
- Yang Mu. *The Completion of a Poem: Theoretical Essays on the Art of Poetry*. Taipei: Hongfan Bookstore Co., Limited, 1999.
- Yang Mu. *Songs Long and Short: A Collection of Poems*. Taipei: Hongfan Bookstore Co., Ltd., 2013.
- Joseph John Campbell. *The Hero with a Thousand Faces*. Translated by Zhu Kanru. Taipei: Lixu Cultural Enterprise Co., Ltd., 1997.
- Michelle Yeh. *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*. Shanghai: Shanghai Sanlian Bookstore, 2008.
- Li, Jiankun. *A Study of Han Yu's Poetry*. 2 vols. Taipei: Hua Mulan Cultural Publishing Company, 2009.
- François Jullien. *In Praise of Blandness: Proceeding from Chinese Thought and Aesthetics*. Translated by Zhuo Li. Taipei: Guiguan Books Co., Ltd., 2006.

Kindred Spirit and Lingering Melody: An Exploration of Yang Mu's “Nine Variations on Qin Cao”

Chih-Jen Cheng*

Abstract

Yang Mu (1940-2020) once mentioned that handling allusion requires at least the ability to “variate” and to cut and edit. The question this article seeks to explore is how Han Changli (Han Yu, 768-824), who articulated moral ideals through literature, influenced the later Yang Mu. Looking at Han Yu's literary practices, it is evident that Yang Mu was indeed following in his footsteps, especially as both poets emphasized the interplay of sound and color in their poetry, exhibiting a distinct style. Han Yu's “Qin Cao” originally consisted of ten poems, and aside from examining the original meanings of Han Yu's creations, the question remains as to how Yang Mu would cut and reinterpret “Qin Cao,” which he refers to as “Variations on Qin Cao,” a point that is indeed intriguing.

This article delves into “Qin Cao Variations Nine Poems” from the perspective of “variations,” intending to point out that besides invoking the theme of Han Yu's “Qin Cao,” Yang Mu also provides variations and derives new meanings. According to the definition of “variation,” it is not difficult to find at least three interpretive contexts in Yang Mu's “Qin Cao Variations Nine Poems”: one is the intertextual dialogue with Han Yu's “Qin Cao,” reflecting on both Han Yu's and his own states of mind; the second is to present the process of returning home with musical variations on the theme of “Jiang Gui Cao”; and the third combines Yang Mu's heroic

* Associate Professor, Center for Language and Culture, Kaohsiung Medical University.

journey with Han Yu's emotional landscape, witnessing an exploration of the inner self.

This article posits that “Qin Cao Variations Nine Poems” not only simulates the main melody of Han Yu's original poem but also carries a subtext: the concepts of “Kindred Spirit and Lingering Melody.” Since the lyrics enter through the qin, the sound of the qin inevitably involves the relationship of “kindred spirit.” Yang Mu, who reveres Han Yu and innovatively crafts his poetry, aligns closely with Han Yu's poetic outlook. The subtext of “Qin Cao Variations Nine Poems” lies in the fact that Yang Mu not only responds to Han Yu's original work but also recognizes him, perhaps projecting their own experiences, thus creating emotional resonance. This allows Yang Mu to compare his own emotional landscape through the qin, yearning for true understanding rather than wearing a mask to adapt to a world filled with illusions.

Furthermore, from the perspective of “Lingering Melody,” as Yang Mu articulates through “Qin Cao Variations,” he not only acknowledges Han Yu's original intent but also addresses a broader temporal issue—the unrecognized circumstances and the lament for a literary tradition that is out of sync with the times. Yang Mu's lifelong efforts have been to continue the traditions of both Western and Chinese literature. Therefore, while “Qin Cao Variations Nine Poems” borrows from Han Yu's “Qin Cao,” it also incorporates Yang Mu's profound reflections, allowing these echoes not only to resonate with the past but also to reintroduce Han Yu's innovative literary spirit into contemporary literature, potentially transforming and applying it. This kind of inheritance enriches the modern poetry's connotations and indeed promotes a dialogue between classical literature and modern culture.

Keywords: Yang Mu, Qin Cao, Han Yu, Kindred Spirit, Lingering Melody