

# 從詩句到詩行\*

## ——楊牧的迴行意識與定行詩節

林宇軒

臺灣大學臺灣文學研究所博士生

### 摘要

本文從文學技術層面討論楊牧現代詩當中的單位調配，關注其在「行句關係」逐漸疏離的發展中，如何以「詩行」為核心，形構出詩作的有機性。唯有迴行技術發揚後，詩行才真正彰顯意義；而借鑒傅柯的觀點，當文字單位之間的空間關係被改變，作者也才對作品掌握了更高的權力。爬梳現代文學史的迴行發展之後，本文分項討論了迴行必然產生的三種效果，得出楊牧在視覺導向、聽覺導向、敘事導向的三種迴行策略。相對於詩行，楊牧也調配「詩節」之間的關係，產生「定行詩節」與「跨節迴行」的兩種文本現象；而透過視覺導向、聽覺導向與敘事導向的安排，可能以此進一步形成不同於單純複沓的「反覆迴增」。詩行作為不同於詩句的創作與閱讀單位，楊牧在主題式的人文主義精神之外，建構了一種技術層面的文學傳統，強調了文字世界本身的獨立自主，從而讓台灣現代詩朝向藝術性的峰頂。

關鍵詞：楊牧、迴行、音樂性、定行詩節、反覆迴增

---

\* 本文初稿曾宣讀於「2023 楊牧國際研討會」，感謝須文蔚、邱貴芬、侯建州、李癸雲、許又方、詹閔旭、吳冠宏等與會學者，以及本刊審查委員的意見。

# From Verse to Line:

## Enjambement Consciousness and Fixed-Line Stanzas in Yang-Mu's Poetry

---

**Lin Yu-Hsuan**

PhD student

Graduate Institute of Taiwan Literature  
National Taiwan University

### Abstract

This paper examines the structural organization in Yang Mu's modern poetry from the perspective of literary technique, focusing on the writer's centering of "poetic lines" to establish an organic quality. It also examines how, amid the growing detachment in the "line-sentence relationship," it is only through the development of enjambment techniques that poetic lines truly gain significance. Drawing on Foucault's view, it is when the spatial relationships between textual units are altered that the poet attains greater control over the work. By tracing the historical development of enjambment in modern literature, this paper identifies three inevitable effects of enjambment and derives three distinct strategies employed by Yang Mu: visually oriented, aurally oriented, and narratively oriented enjambment. In addition to lines, Yang Mu also manipulates stanza relationships, creating two textual phenomena: the "fixed-line stanza" and the "cross-stanza enjambment". Through the interplay of visual, auditory, and narrative orientations, these arrangements may generate a distinct approach from mere repetition, known as "incremental repetition." As poetic lines emerge as creative and reading units that are distinct from sentences, Yang Mu, beyond his thematic humanistic spirit, establishes a literary tradition rooted in technical precision, emphasizing the autonomy of the textual world. This ultimately elevates the

Chinese-language tradition within Taiwanese modern poetry toward the peak of artistic refinement.

**Keywords:** Yang Mu, Enjambment, Musicality, Fixed-Line Stanza, Incremental Repetition





## 一、前言：詩行空間的權力與歷史

當我們談論「文學性」時，我們在談論什麼？從形式主義的角度切入觀看，將有助於我們除魅。在這個重視「如何呈現」甚於「呈現什麼」的觀點中，藝術的技巧體現於「陌生化」的手法上——因為知覺過程本身就是審美目的，所以增加知覺過程的難度和長度，就是增加美學的深度。<sup>1</sup>「詩」作為文類階序（genre hierarchy）藝術性最高的文類，透過不同於印象式分析的方法來探尋有機結構，理當是詩學研究者要深入追索的重點。在談論文學分析時，傅柯認為儘管傳統批評往往以蘊含生物學甚至是植物學隱喻的「時間」作為對連續狀態的研究，但作品（work）實際上與其自身是「同時存在」的，其代表了作者的語言而擁有連貫性；而「時間」在作品當中被視為一種空間現象，也因此分析作品的語言，就是分析作品的「空間」。<sup>2</sup>啟發於以上觀點，本文捨棄過往多數詩學研究的取徑，轉而將空間與權力的概念引入對楊牧的文本分析，針對句式、行式以及節式進行綜合討論。<sup>3</sup>

當讀者在閱讀分行詩型的現代詩時，往往會稱某段文句為「詩句」，從而忽略作者對語言在「行」的單位分配，實則擁有無上的權力——要在何處進入下一行全然取決於作者。一首詩既為完整的作品，本身便是獨立的有機結構；而當讀者或批評家對其截取段落單獨討論時，會產生倫理學與美學的問題，即一種「文學性」而不只是「資訊性」的斷章取義。唯有詩句處於一首詩作當中，詩句才是詩句，詩與詩句的關係理應如此：是文句間的關係讓彼此成為一首詩，而非因為這是一首詩而使這些文句成為詩句。「詩」與「詩句」之間的武斷關係，是透過差異來獲得意義，運作的規則近似符號學的任意性。「詩句」與「詩行」的行句

- 
- 1 Viktor Shklovsky, "Art as Technique." *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. Edited by Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Longman, 1989, pp. 54-66.
  - 2 Michel Foucault, *Language, Madness, and Desire: on Literature*. Translated by Robert Bononno, edited by Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville and Judith Revel, University of Minnesota Press, 2015, pp. 76-83.
  - 3 詩行指「書面上一個連續性但終將中斷的文字或符號敘述」，句式指「句子內部由詞組所組成的結構模式」，行式指「詩節內部由詩行所組成的結構模式」，節式指「詩作內部由分節所組成的結構模式」。林秀赫，《巨靈：百年新詩形式的生成與建構》（台北：秀威資訊科技公司，2019.01），頁 240。

關係也是如此，一旦迴行（enjambement）而形成跨行句（run-on-lines，或稱待續句<sup>4</sup>、涉越形式<sup>5</sup>、奔行<sup>6</sup>），就同時展現了作者對詩作空間的權力布置。<sup>7</sup>

古典詩在標點符號與現代媒介的習慣下，時常以「一句一行」或「兩句一行」來呈現。不過，無論是以哪種方式被讀者閱讀，都對詩作本身而言都沒有影響，因為此時的「詩行」並不是有意義的創作和閱讀單位。<sup>8</sup> 這種行句關係緊密、未有迴行意識的作品，在楊牧初期（葉珊）可以見得：

說我流浪的往事，唉！

我從霧中歸來……

沒有晚雲悻悻然的離去，沒有叮嚀；

說星星湧現的日子，

霧更深，更重。

記取噴泉剎那的撒落，而且泛起笑意，

不會有萎謝的戀情，不會有愁。

說我殘缺的星移，唉！

我從霧中歸來……<sup>9</sup>



- 4 採用此名者有余光中、白靈等。余光中，〈古董店與委託行之間〉，《掌上雨》（台北：文星書店，1964.06），原刊於《文星》59期／10卷5期（1962.09），頁9-12；白靈，〈鐘乳石〉，《大黃河》（台北：爾雅出版社，1986.04），頁3。
- 5 採用此名稱者有楊牧，原文在談論徐志摩之詩作。楊牧，〈徐志摩的浪漫主義〉，《隱喻與實現》（台北：洪範書店，2001.03），頁83-84。
- 6 採用此名稱者有顏元叔等。顏元叔，〈葉維廉的「定向疊景」〉，《中外文學》1卷7期（1972.12），頁85。
- 7 廖啟余依照詩作敘事的行際關係（inter-line）提出「強連結」與「弱連結」兩種術語，可以與本文相互參照。廖啟余，〈《水之湄》之湄——王萍時期初探〉，鄭毓瑜、郭哲佑主編，《心是宇宙的倒影：楊牧與詩》（台北：時報文化出版公司，2023.10），頁47-62。
- 8 「中國舊詩沒有跨句（enjambement）；每一行的意義都是完整的。」葉維廉，《秩序的生長》（台北：志文出版社，1971.06），頁167。
- 9 詩末附註作於1956年。楊牧，〈歸來〉，《楊牧詩集 I：1956-1974》（台北：洪範書店，1978.09），頁3。

在詩行最後的標點符號處分行，塑造出了一種緊密的行句關係：「詩句」與「詩行」近乎同義，「行」僅僅作為「句」的承載空間。唯有當「行」比「句」存在更多意義時，「詩行」才誕生；「迴行即截句」作為詩學認知的分水嶺，唯有釐清創作與閱讀單位的差異，才能進一步理解詩人是如何在詩作空間裡進行權力的分配。

爬梳漢語現代文學史，最早嘗試迴行技術的是徐志摩，楊牧的迴行意識也受其影響。<sup>10</sup> 節錄徐志摩的詩作〈聽槐格訥（Wagner）樂劇〉，其中的詩節呈現出「豆腐乾」的方塊體，行句關係已然分離：

忽然靜了；只剩有  
松林附近，烏雲裡  
漏下的微噓，拂扭  
村前的酒簾青旗；<sup>11</sup>

「行」在此後成為有意義的創作單位，進而成為有意義的閱讀單位，被以技術乃至於美學來看待。更進一步地說，「迴行」可謂一種現代的產物。

相較於詩句，詩行的概念根基於視覺的感官，因此具備了對空間權力的再分配功能。分行詩型作為台灣現代詩的主流體裁，「迴行」除了歷時性地顯示出這個文類自古典到現代的技術拓張，更共時性地在現代文類建立差異以獲得意義。如果以「詩句占用詩行空間」為觀點出發，單行的空間可以置入多句詩，單句詩也可以占有多行的空間。也就是，詩行的空間性著重於技術形式而非主題內容，如此前提也可以套用在「詩行——詩節」的討論，讓我們釐清詩人是如何在語言世界形構「文學性」，進而建立起型態各異的美學。

10 奚密認為葉珊（楊牧）「重視」徐志摩；孫偉迪則指出楊牧用以形容徐志摩的「涉越形式」在其自身的詩作蔚為特色；林秀赫也指出楊牧的迴行「或許是受到徐志摩影響」。參見奚密，〈楊牧：台灣現代詩的 Game-Changer〉，《台灣文學學報》17 期（2010.12），頁 13-15；孫偉迪，〈楊牧詩的音樂性研究〉（台南：成功大學中國文學系碩士論文，2007），頁 126；林秀赫，〈巨靈：百年新詩形式的生成與建構〉，頁 267。

11 徐志摩，〈聽槐格訥（Wagner）樂劇〉，《時事新報》學燈副刊，1923.03.10。

## 二、迴行意識：三種導向的迴行

《台灣新詩史》稱「楊牧一向慣用的招牌手法迴行、句中頓，運用自如不復贅言，他亦以此種方式來調控節奏，加強詩的音樂性」。<sup>12</sup> 楊牧一方面形塑出台灣現代詩的人文傳統，另一方面在 1957 年的〈寄你以薔薇〉即開始使用並發揚迴行技術，此後「詩行」作為創作與閱讀單位的意識影響了許多詩人。<sup>13</sup> 關於現代詩的迴行技術，參見劉子琦〈試論「跨行」在中外詩歌中的意義——以卞之琳譯詩及其詩歌創作為中心〉一文，在卞之琳後鮮有詳實的探討。<sup>14</sup> 在往後的論述中，渡也是極少數清楚指出「斷句與分行」理由的詩人：一、句子太長需分為多段和多行；二、為押韻而斷句分行；三、為了製造視覺效果（如圖像詩）；四、為了製造時間、節奏感；五、營造詩句似斷非斷、似連非連的效果。<sup>15</sup> 若以更科學的方式歸納，可以梳理出迴行的三種效果：

1. 視覺
2. 聽覺
3. 敘事

聽覺含「節奏」與「聲韻」，敘事則含「延宕／強調」與「歧異」。這三種效果彼此並不互斥，反而還互有關聯，也因此冠以導向兩字後綴，意味著三種效果就如同三維座標軸線——一旦迴行就必然造成一體兩面的延宕與強調，必然造成視覺的空間分配、聽覺的節奏調度、敘事的意義分歧，差別只在於程度的多寡。

因為迴行意味著開啟新的視覺單位，詩人可以藉由迴行來營造視覺結構的穩定或不穩定；在節奏聲韻上，詩人也能夠透過迴行來調度聽覺的聲響效果，常見

12 孟樊、楊宗翰，《台灣新詩史》（新北：聯經出版公司，2022.05），頁 552。

13 余光中曾稱葉珊（楊牧）「善用斷句而錯落有致」。余光中，〈現代詩的節奏〉，《掌上雨》，頁 57。

14 卞之琳指出辛棄疾〈青玉案·東風夜放花千樹〉之「驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處」近於西方詩歌的「跨行」。卞之琳，《雕蟲紀曆》（中國北京：人民文學出版社，1984.06），頁 1；劉子琦，〈試論「跨行」在中外詩歌中的意義——以卞之琳譯詩及其詩歌創作為中心〉，《新亞論叢》6 期（2004.06），頁 233-245。

15 渡也，〈新詩的斷句與分行〉，《新詩補給站》（台北：三民書局，1995.02），頁 183-190。原刊於《中華日報》副刊，1994.08.03。

的策略比如透過迴行讓「押韻」不必發生於「行末」，向陽的〈立場〉就是範例。另外，迴行製造了敘事的斷裂，原先屬於同個閱讀單位的文句被切分為多個閱讀單位，造成意義的延宕／強調甚至是歧異。由此不難察覺，迴行作為一種技術，讓作者對作品擁有更高程度的權力，決定文字內容要側重哪種面向。若作者的迴行缺乏意識或不合邏輯，則可能遭受批評，如白靈稱「迴行處處可見」的詩作是「後現代社會『去中心化』、『消解正統化』後的表現模式」，又如余光中稱「如不加思索地一路迴行下去，就會予人欲說還休、吞吐成習之感」，「徒增遲疑、閃爍之態而已」。<sup>16</sup>

從文本生成學來觀看楊牧，其在作品的生成過程具備明確的迴行意識，這點從《微塵》的手稿可以得證。原先在〈歸屬（手稿二）〉置於第三行末「回響的」被移到第四行首，置於第四行末的「如風中」被移到第五行首；原先在〈夏至（手稿二）〉置於第二節第一行末的「如一種」被移到第二節第二行首；原先在〈夏至（手稿五）〉置於第五行首的「累積的」被移到第四行末，置於第六行首的「再生」也被移到第五行末，其他調整字詞、安排迴行位置的案例也極其豐富。<sup>17</sup> 透過觀察手稿，可以發現楊牧有意識地分配空間——按傅柯的說法，有意識地分配語言。以下，將進一步以楊牧的詩作為範例，說明三種導向的迴行策略差異。

### （一）視覺導向的迴行策略

楊牧的迴行不一定都以聽覺為主要考量，《台灣新詩史》便舉出楊牧晚期的詩作如〈池南荖溪一〉、〈沙婆礁〉、〈佐倉：薩孤肋〉、〈形影神〉、〈復活節次日〉等，有刻意將「的」迴行置於下一行首的現象：

〔楊牧〕在詩作增加知性硬度的同時，似乎也不再斤斤計較於節奏的經營，若干詩作甚至迴行都有硬切之嫌，主要是應把「的」一字迴行置頭，不論是

16 白靈，〈桂冠與荊棘——全球化趨勢下台灣新詩的走向〉，《臺灣詩學學刊》13期（2009.08），頁21；余光中，〈詩與音樂〉，《從徐霞客到梵古》（台北：九歌出版社，2006.07），頁274。

17 楊牧，《微塵》（台北：洪範書店，2021.05），頁48、54、160。

語義或語音均不協調。<sup>18</sup>

丁旭輝也認為「將『的』一字置於行首」會破壞詩的自然節奏。<sup>19</sup>對於這些評論，必須注意兩點：其一，若該次迴行在語義（敘事）和語音（聽覺）效果皆不甚理想，可能受制於視覺層面的考量而有所取捨——迴行一方面截斷詩句敘事形成延宕與強調，另一方面直接影響詩型（視覺）。其二，書面的迴行不必然代表口語朗讀時的停頓，也因此認為迴行造成節奏被破壞或不協調並沒有足夠的根據，這點將在下一小節舉例說明。

在楊牧的詩作中，有些迴行屬於視覺導向，在聽覺、敘事的效果並未被凸顯，比如每行皆保持十字左右的〈你的心情〉：

你的心情我想我知道  
 當黃昏自聖誕紅上褪色  
 黑夜在屋頂上，黑夜在  
紅瓦黯淡的屋頂上逡巡  
 啊你的心情好像那霜雪  
 我試探著，感覺七尋下的  
微溫，那裏曾經有一座火山  
 火山是你的心情我知道<sup>20</sup>



迴行將詩句拆分至不同詩行，同時讓詩行的漢字字數（也就是視覺結構）趨於同質，如此由作者主觀意識所設計的「行式」因為不過度錯落而形成詩型的穩定感。詩行作為承載詩句的視覺單位，每行相近字數的設計作為一種「不變」，配合迴行技術的「變」，契合了楊牧「變不是一件容易的事，然而不變即是死亡」的創

18 孟樊、楊宗翰，《台灣新詩史》，頁 552-553。

19 丁旭輝，〈跨行的技巧〉，《現代詩階梯》（高雄：春暉出版社，2021.09），頁 22。

20 楊牧，〈你的心情〉，《楊牧詩集 II：1974-1985》（台北：洪範書店，1995.10），頁 38。引文底線為筆者標示，以下皆同，不再重覆說明。

作觀，更體現了詩作的有機性。<sup>21</sup>

類似的現象也頻繁出現於其他詩作，比如每行保持大約七字的〈輓歌一百二十行〉：

現在這是大沉寂  
沉寂中央一點黑  
一點不斷冷卻的  
黑。我可以預見  
轉瞬間我們  
將納入七原色疊合  
不可分解的冰點  
我們的思想靄靄  
凍結，我們的感情  
凝固——安於大寒<sup>22</sup>

又如每行字數固定十字的〈會話〉：

紅頸子的小鳥在草地上  
踏過一叢叢的新蔥覓食  
院子裏很靜而我在窗口  
喝茶吸烟讀涉江的屈原  
不斷擡頭看窗外而你在  
學校喝咖啡且英文會話<sup>23</sup>

這些詩作透過迴行在視覺結構維持相近甚至相同的字數，如此設計正是楊牧

21 楊牧，〈後記〉，《年輪》（台北：洪範書店，1982.01），頁177。

22 楊牧，〈輓歌一百二十行〉，《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁188。

23 楊牧，〈會話〉，《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁277-278。

在「自由體句型的方正型詩作」與「齊頭型分行自由體」的理型（Theory of Forms，或稱「範式」）之間，尋找平衡的範例。<sup>24</sup> 仔細觀察這些迴行，雖然有些與音樂性（如〈你的心情〉抒情的迴環複查）或敘事策略（如〈會話〉的敘事營造一種制式之感）有關，但整體來說對詩行視覺結構的影響更為明顯，能夠造成最直接的感官體驗。值得注意的是，儘管楊牧極為重視詩作的結構，但他並未投身圖像詩的創作，僅透過錯落（視覺上的不穩定）與不錯落（視覺上的穩定）來安排詩行，也因此楊牧「視覺導向的迴行」和其他潛心圖像詩的詩人相比（如林亨泰〈風景 No.2〉、詹冰〈水牛圖〉），整體表現並未特別突出。

## （二）聽覺導向的迴行策略

迴行如何營造音樂性？當我們談及作品的音樂性時，實則是在討論作品文句被朗誦出來的聲響效果，如楊牧所言：「詩的音樂性指的是一篇作品裡節奏和聲韻的協調」。<sup>25</sup> 孫偉迪認為楊牧的「涉越形式」（即迴行）和其連帶的標點符號造成了詩作的「速度變化」——迴行「有效減緩了河水的流速」。<sup>26</sup> 鄭慧如則指出，楊牧詩作中的迴行「往往削弱文字的敘述意涵而向音樂靠近，也增添朦朧之感」，且總能夠在「各種涉越形式剝復變化的長篇詩作」當中保留「抒情效應」。<sup>27</sup> 以上的兩種論述，都顯現出楊牧的迴行策略在聽覺導向具有優異的表現。

節奏方面，渡也認為「切斷句法」與「分行處理」可以形成緩慢的節奏；而孫偉迪分析楊牧詩作的速度模式，包含「緩慢」、「慢中見快」、「由快而慢」、「由慢而快」四種。<sup>28</sup> 觀察其中的區分判準，可得出迴行空間伴隨的「時值」（time value）似乎是決定詩行速度的關鍵——迴行會導致節奏趨緩，若詩行中有標點則形成「分句」，接續的「分句」字數越少則形成減值（diminution，減少時值），

24 「自由體句型的方正型詩作」自徐志摩與其後「現代主義詩歌行視技巧」的改造，「徹底擺脫了過去豆腐乾體保守、落伍的形象」，且有時；而「齊頭型分行自由體」則「展現了分行詩的均勻、整齊」且「既不致於呆版也不會過於分散，呈現靈活的均衡之美，可說是白話詩體最佳的天然形式」。林秀赫，《巨靈：百年新詩形式的生成與建構》，頁 242-247、265-271。

25 楊牧，〈音樂性〉，《一首詩的完成》（台北：洪範書店，1989.02），頁 145。

26 孫偉迪，〈楊牧詩的音樂性研究〉，頁 123-140。

27 鄭慧如，〈敘述的抽象化：論楊牧詩〉，《台灣文學學報》17 期（2020.12），頁 43、66。

28 陳啟佑，〈新詩緩慢節奏的形成因素〉，《渡也論新詩》（台北：黎明文化公司，1983），頁 1-25。

詩行的速度愈發緩慢；接續的「分句」字數越多則形成增值（augmentation，增加時值），詩行的速度便愈發快速。<sup>29</sup> 節錄〈代牋〉為例：

我們尋找隱喻，讓斥候  
繞道而行，愛與恨逆流  
繼之。遠山柔和地傾斜著  
一海鷗優遊  
鼓翼向前，俯襲  
又一隻海鷗以同樣的決心<sup>30</sup>

按孫偉迪的論述來分析，連續迴行加上「繼之」兩字以句點收束，會造成詩行的速度漸緩；「遠山柔和地傾斜著」速度加快後，銜接的「一海鷗優遊」與「鼓翼向前」、「俯襲」又再度減值，速度再次放緩，直到沒有標點的長句「又一隻海鷗以同樣的決心」增值加快。

迴行能有效地調度詩行的節奏。不過，讀者在閱讀時，是否會按照書面呈現的標點、迴行設計來調配速度？從楊牧在「目宿媒體」親自朗讀三首詩的聲音片段中，可以發現並非如此絕對。楊牧朗讀〈七星潭〉時，在並非迴行的「背對那無端的組合／一些細微」的詩行間、「潮聲蓋過了／時間的顏色」、「倘若此刻月亮／升起」的迴行間都並未停頓，在「在山和雲影／重疊的層面」的迴行處卻有所停頓；「平衡而此刻正開始鬆弛的」一行在「平衡」後停頓了一秒。<sup>31</sup> 楊牧朗讀〈介殼蟲〉的「沉默折衝，學院堂廡之上」一行時，在「沉默」與「折衝」之間停頓，時長和「折衝」與「學院堂廡之上」的停頓相同；「我把腳步放慢，聽餘韻穿過／三角旗搖動的顏彩。他們左右／奔跑，前方是將熄未熄的日照」一

29 詩與音樂都在「時間序列的次第構成」中取得意義——沒有時值的音樂是不存在的，沒有時值的詩亦然。孫偉迪，〈楊牧詩的音樂性研究〉，頁 29、125-140。

30 楊牧，〈代牋〉，《完整的寓言》（台北：洪範書店，1991.09），頁 16-20。

31 目宿媒體 Fisfisa Media，「楊牧〈七星潭〉」影片，2018.12.21（來源：<https://www.youtube.com/watch?v=tSWJitodNSY>，檢索日期：2024.04.20）。

波三折的兩次迴行都並未停頓，「多難的世紀初率先完成，我／轉身俯首，無心機的觀察參與」的迴行也並沒有停頓。<sup>32</sup> 楊牧朗讀〈時光命題〉時，「我在探索一條航線，傾全力／將歲月顯示在傲岸的額」的迴行雖有停頓，但「傾全力」與「將歲月」迴行的停頓卻和「將歲月」與「顯示在…」之間的停頓時長相同，而在最後一節：

老去的日子裏我還為你寧馨  
 彈琴，送你航向拜占庭  
 在將盡未盡的地方中斷，靜  
 這裡是一切的峰頂<sup>33</sup>

「寧馨」與「彈琴」之間並未停頓，在「靜」之後的停頓時長超過兩秒，是全詩朗讀停頓最久之處。透過對楊牧三首詩作的朗讀分析，顯見：分行（包含迴行）並非讀詩停頓的絕對依據。就連作者本身從書面到口語的「轉譯」都具有這樣的不確定性，更不用說眾多的讀者在閱讀時會完全符合書面的構想與規則。以上觀察，證實了迴行僅在書面媒介具有意義，口語傳播則會使其意義無法被彰顯，也就是：由於詩作的迴行與標點，不像樂譜的音符、休止符和速度有明確規定，孫偉迪借用樂理的「時值論」可能無法成立。

楊牧除了以迴行調整速度，有時也特意設計重複的節奏，製造複沓的效果。以下節錄〈戲為六絕句〉：

黃昏以後沒想到竟下了  
一場好雨，入夜星座輝煌  
天使們在開會討論天氣統

32 目宿媒體 Fisfisa Media，「楊牧〈介殼蟲〉」影片，2018.12.21（來源：<https://www.youtube.com/watch?v=7fiqKd55fzM>，檢索日期：2024.04.20）。

33 目宿媒體 Fisfisa Media，「楊牧〈時光命題〉」影片，2018.12.21（來源：<https://www.youtube.com/watch?v=s3kC2Cl5zS4>，檢索日期：2024.04.20）。

一的問題。聖麥柯獨持異議<sup>34</sup>

綜合這四行來觀察，「天使們在開會討論天氣統／一的問題」的迴行採取了聽覺導向的策略——儘管「天使們在開會討論天氣統」與「一的問題」的切分會造成敘事的斷裂，但可以形成兩種音樂性的聽覺效果：節奏上讓「一的問題」對應「一場好雨」，聲韻上避免讓押韻過度頻繁地發生於行末。這類「避韻」的迴行策略層出不窮地為楊牧所用，當然也不一定會如前例的「取聽覺結構」就「捨敘事結構」。然而，透過這首〈戲為六絕句〉的分析，可以看到楊牧的迴行有時會將音樂性的考量置於敘事性之前——如此設想所形成的風格，在過往的討論上時常被忽略。

至此還是要再次說明，迴行的三種效果就如同三維座標軸線——一旦迴行，便必然產生視覺、聽覺、敘事的三種效果，差別只在於程度的多寡，因此不一定互斥。楊牧的迴行大多時候不只服膺於單一效果，比如〈花蓮〉：

那窗外的濤聲和我年紀  
彷彿，出生在戰爭前夕  
 日本人統治台灣的末期  
 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<sup>35</sup>

除了營造視覺結構的穩定感，更讓「紀」與「夕」、「期」及其後的字押韻，營造出聽覺結構「聲韻」的穩定感。由此也可以觀察到楊牧的迴行，有時可以兼顧視覺、聽覺、敘事，達成多重的效果。

楊牧長於「聲韻」且並不侷限於「押韻」，有時還有「擬聲」的效果，比如〈迴旋曲第二〉：

34 楊牧，〈戲為六絕句〉，《時光命題》（台北：洪範書店，1997.12），頁 43。

35 楊牧，〈花蓮〉，《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 279。

一切這一切讓我來猜測：  
 雪由它去落鐘聲由它去——當  
 節慶來的時候在林子外  
 斷續在早晨的廣場——響  
 春日終於照亮了你的國<sup>36</sup>

孫維民認為，「當」與「響」是模擬鐘聲的效果。<sup>37</sup>如此的書寫策略在「模擬鐘聲」的聽覺導向之餘，更具備了視覺與敘事效果：一，「——當」與「——響」在直書印刷時，模擬了吊鐘的視覺形象；二，「——響」和前文「在早晨的廣場」一同閱讀時，會形成延宕效果；三，「當／節慶來的時候」在敘事層面，因為迴行的延宕而形成歧異（「鐘聲由它去當」與「當節慶來的時候」兩種解讀），提升了詩行的敘事張力；四，「——當」與「——響」擁有相同的視覺結構，但前者傾向迴行閱讀而後者傾向以同一行作為閱讀單位，在視覺與聽覺的同質複查中，敘事形成了一種異質的變化，再次契合了楊牧「不變即是死亡」的主張。

### （三）敘事導向的迴行策略

有意識的迴行對敘事層面的影響，除了前述〈迴旋曲第二〉的罕見效果，常見的還有「延宕／強調」與「歧異」兩種，形成型態各異的張力。在這兩種效果中，「延宕／強調」的效果是必然出現的，畢竟當詩句與詩行產生不同敘事意義時，會推進讀者繼續閱讀，同時使得另啟新行的部分被強調。背後的原因，在於漢語極為倚賴語序作為解讀依據——迴行「拉長語序」所產生的延遲效果，會讓行首詞組的個別意義立即浮現，以填補敘事的空缺、銜接整體的敘事。<sup>38</sup> 劉正忠就表示，使用漢語寫作的詩人「特別容易操作斷句或斷詞上的模糊空間，使一個語素游移於相接壤的詞與詞之間，形成相互滲透或重疊的效果」。<sup>39</sup> 以〈有人問

36 楊牧，〈迴旋曲第二〉，《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 198。

37 孫維民，〈自由詩的音樂性——以楊牧詩為例〉，《臺灣詩學季刊》27 期（1999.06），頁 124-127。


38 林秀赫，《巨靈：百年新詩形式的生成與建構》，頁 102。

39 劉正忠，〈漢字詩學與當代漢詩：從葉維廉到夏宇〉，《中山人文學報》46 期（2019.01），頁 45。

我公理和正義的問題〉為例：

有人問我一個問題，關於  
公理和正義。他是班上穿著  
最整齊的孩子，雖然母親在城裡  
幫傭洗衣——哦母親在他印象中  
總是白晰的微笑著，縱使臉上  
掛著淚；她雙手永遠是柔軟的  
乾淨的，燈下為他慢慢修鉛筆<sup>40</sup>

在以上節錄的詩行當中，第一次迴行延宕並強調了「公理和正義」這個詞組／分句。試想，若將「有人問我一個問題，關於／公理和正義」的迴行改為「有人問我一個問題，關於公理和／正義」，則會變成僅有「正義」被強調；而若進一步取消迴行，會變為如下：



有人問我一個問題，  
關於公理和正義。  
他是班上穿著最整齊的孩子，  
雖然母親在城裡幫傭洗衣——  
哦母親在他印象中總是白晰的微笑著，  
縱使臉上掛著淚；  
她雙手永遠是柔軟的乾淨的，  
燈下為他慢慢修鉛筆

就敘事層面來論，取消迴行而行句關係緊密的版本並未重新分配空間，致使每個詩句以「詩句」為單位被閱讀。缺少了作者對空間／語言的權力再分配，原先詩

40 楊牧，〈有人問我公理和正義的問題〉，《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 331-340。

句在迴行當中被強調的敘事重點，也被稀釋在各自的詩句裡，由此可以證明「懸宕／強調」效果的合法性（閱讀單位的差異）與正當性（作者的創作意識）。也因此，出現在每次迴行的行首詞組／分句，包括「最整齊的孩子」、「幫傭洗衣」、「總是白晰的微笑著」、「掛著淚」，可以視為楊牧在該段詩句中所要強調的敘事重點；這種「懸宕／強調」的複合效果，正如同劉正忠指出「迴行」與「行中停頓」的技術，會造成「滔滔不絕的雄辯效果」。<sup>41</sup>背後的原因，源自於詩人在「行式的斷」與「句式的連」之中，選擇一種最理想的安排，而這無非是詩人調度空間的權力展現。

除了「懸宕／強調」，「歧異」也是迴行會對敘事結構產生的重要效果。陳芳明在《台灣新文學史》中，認為楊牧「善於利用跨行（迴行）的手法，使單一的意義擴張為多重暗示」。<sup>42</sup>單一意義如何能擴張為多重暗示？如此論述並非空穴來風，陳芳明會這樣評價楊牧的原因，正是注意到迴行對敘事結構可能產生的歧異效果。這類型的效果發生於以下情境：「前一行的分句／詞組」自成完整的敘事意義，單獨（同一行）閱讀時產生第一種解讀，而當其與「後一行的分句／詞組」接續迴行閱讀時，會產生第二種解讀，前述〈迴旋曲第二〉便有如此效果。產生這種歧異的迴行，在楊牧的詩作中時常出現，比如〈孤獨〉：

他的眼神蕭索，經常凝視

遙遠的行雲，嚮往

天上的舒卷和飄流<sup>43</sup>

當中同行閱讀的「他的眼神蕭索，經常凝視」是第一種解讀，迴行閱讀的「他的眼神蕭索，經常凝視遙遠的行雲」是第二種解讀。又如〈春歌〉：

他站在綠葉和斑斑點點的溪石中間

41 劉正忠，〈余光中詩的抒情議題〉，《臺大中文學報》54期（2016.09），頁252。

42 陳芳明，《台灣新文學史》下（台北：聯經出版公司，2011.11），頁442。

43 楊牧，〈孤獨〉，《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁19。

抽象，遙遠，如一滴淚  
在迅速轉暖的空氣裏飽滿地顫動<sup>44</sup>

「（他）抽象，遙遠，如一滴淚」是第一種解讀，迴行閱讀的「一滴淚在迅速轉暖的空氣裏飽滿地顫動」是第二種解讀。又如〈夢寐梧桐〉：

當星垂，四野闊如你的額際  
寄我一朵小花，親親，一半心香  
輕輕地扎入我的指尖胳膊<sup>45</sup>

以上節錄詩行的第一次迴行中，同一行閱讀的「當星垂，四野闊如你的額際」是第一種解讀；迴行閱讀的「當星垂，四野闊如『你的額際寄我一朵小花』」是第二種解讀；將「親親」視為名詞、「寄我一朵小花」視為祈使句而未有迴行效果的「當星垂，四野闊如你的額際，（請你）寄我一朵小花，親親」是第三種解讀。第二次迴行中，同一行閱讀可以將「親親」視為動詞的「親親，一半心香」是第一種解讀，「一半心香輕輕地扎入我的指尖胳膊」是第二種解讀。以上兩次迴行若排列組合（三種解讀×兩種解讀），就能夠創造出陳芳明所述的「多重暗示」。又如〈四季的十行詩〉：

細雨慢打著新衣，移步旋轉  
造成彩虹無數。這是新生的  
愛的軌跡，導向淚的家鄉<sup>46</sup>

這三行若按語序閱讀，可以是「細雨慢打著新衣，移步旋轉」，可以是「細雨慢打著新衣，移步旋轉造成彩虹無數」，可以是「細雨慢打著新衣，移步旋轉造成

44 楊牧，〈春歌〉，《楊牧詩集 II：1974-1985》，頁 376-378。

45 楊牧，〈夢寐梧桐〉，《楊牧詩集 I：1956-1974》，頁 216。

46 楊牧，〈四季的十行詩〉，《楊牧詩集 I：1956-1974》，頁 477。

彩虹無數。這〔前述的一切〕是新生的」，可以是「細雨慢打著新衣，移步旋轉造成彩虹無數。這〔前述的一切〕是新生的。愛的軌跡，導向淚的家鄉」，也可以是「細雨慢打著新衣，移步旋轉造成彩虹無數。這〔前述的一切〕是新生的愛的軌跡，導向淚的家鄉」。如此一波三折的兩次迴行，順著詩行語序閱讀就能產生五種讀法，這是楊牧迴行在敘事結構當中的詩藝展現。

### 三、定行詩節：「詩節」的變與不變

《台灣新詩史》觀察到：「愈到晚年的楊牧，於詩的形式反而愈為講究，尤其是新世紀以來，除了少數的不分行詩以外，定行詩節的形式似乎成為了他的最愛。」<sup>47</sup> 一般所謂狹義的定行詩節，意指詩作的視覺層面上，每個詩節均由相同行數組成的結構。採取這種形式的詩作就如同火車，為每個詩節（車廂）安排了一樣數量的詩行空間（座位），每行空間可以依據作者設計而承載不同數量的字數（乘客）。除了前述的迴行，定行詩節也是楊牧詩作的特色之一，且他在創作階段的早期即開始採取這種結構。綜覽《楊牧全集 1-5：詩卷》總共收錄的五百多首詩（含未定稿）當中，就有至少 159 首採取了定行詩節的結構，在比例上近三成，可見這是具有明確意識的寫作策略。<sup>48</sup>

和非定行詩節結構的詩作相比較，定行詩節結構的詩作無疑賦予了作者更高的權力，讓詩人對詩作當中的文字更獨斷地安排詩行與詩節的空間位置。參見附錄，在楊牧總共 132 首狹義的定行詩節結構詩作當中，「行數」依頻率前五高的是四行（31 首）、五行（27 首）、六行（18 首）、七行（14 首）、十行（13 次）。若就時序來觀察，可以發現「行數」並未有明顯的下降或上升趨勢，均以四至七行為主。在楊牧的寫作生涯中，第一首採取這種節式的詩是作於 1957 年、原收錄於《水之湄》的〈禁酒令〉，可見楊牧定行詩節意識的啟蒙非常之早，幾乎是創作現代詩之初就已將這樣的結構作為一種詩學技術納入其麾下。

除了如楊牧〈禁酒令〉這類視覺形式固定、每個詩節都具有相同詩行數量的

47 孟樊、楊宗翰，《台灣新詩史》，頁 552。

48 楊牧，《楊牧全集 1-5：詩卷》（台北：洪範書店，2024.03）。

狹義定行詩節，還有廣義的定行詩節——詩作中各個詩節的詩行數量未必相等，但擁有某種規律。<sup>49</sup> 這類的作品充分顯示出現代詩的「格律」不同於古典詩的格律，這些對於漢字衍生出的「單位規律」（包含字、詞、句、行、節、首）僅適用於個別作品，視詩人的需求而具備高度的彈性。〈客心變奏〉一詩，就以「8-6-8-6」的規律安排各詩節的行數：

我靜默凝視，注意

天體如何交迭從眼前經過

無窮的色彩如何充斥我微微衰弱的心

聲音在四方傳播並且愈來愈雜而強烈——

是各自競爭折射的光干涉著我？當我

聚全部精神試圖這樣將一切捕捉

將一切收攏到我的胸臆，不知道是

落寞還是哀傷，這一刻我面向

大江，遂以多情的手勢招呼著風

一排枯萎的楊柳在彷彿雷霆裏低昂

而我獨立於時空相拍擊的一點

灰白的頭髮朝一個方向飄泊，隨那漸次

轉黯的天色而模糊，終於妥協

肯定一切擁有的和失落的無非虛無

大江流日夜

不要撩撥我久久頹廢的書和劍

我向左向右巡視，只見蘆荻在野煙裏

無端搖曳點頭，剎那間聲色

49 孟樊、楊宗翰，《台灣新詩史》，頁 483-484。

滅絕而宇宙感動地以帶淚的眼光閃爍  
看我，將遠近所有的動力因子緊緊扣住  
不讓它以那啓迪之力，以造物驅使的  
情懷慫恿我，以衝刺冒險的本能

以欲以望

或者因為那一切或者  
不讓我在黑暗裏歎息  
 在流離的，遠遠被拋棄，剝奪了  
愛和關注的陰影裏哭泣：  
 大江流日夜<sup>50</sup>

除了「大江流日夜」在聽覺結構形成的複沓，視覺形式的四個詩節在詩行數量也形成了「8-6-8-6」的規律，敘事觀點也隨著「前 8-6」主動、「後 8-6」被動而產生「主體」與「客心」不斷置換交融的效果。

除了定行詩節，若關注這首詩中詩節與詩節之間的聯繫，會發現「第一節—第二節」和「第三節—第四節」皆有跨節迴行（跨越詩節迴行）的現象，如「不知道是／落寞還是哀傷，這一刻我面向／／大江，遂以多情的手勢招呼著風」、「不讓它以那啓迪之力，以造物驅使的／情懷慫恿我，以衝刺冒險的本能／／以欲以望」。跨節迴行透過詩節與詩節之間的空行來控制視覺、聽覺與敘事效果，以往新詩「以詩節為敘事單位」的傳統在這種創作策略下被打破（正如同迴行打破「以行的空間來承載句的內容」的傳統），形成一個更加複雜且有機的結構：一方面讓詩節與詩節的關係更具備彈性，另一方面以「句式的連」來調配「行式與節式的斷」。如此的設計，同時達成了丁旭輝認為的「製造格律化效果」與「製造留白」。<sup>51</sup> 這種在視覺、聽覺、敘事都有深度觀照的書寫策略，時常發生於定

50 楊牧，〈客心變奏〉，《時光命題》，頁 4-6。

51 丁旭輝，〈分段的依據〉，《現代詩階梯》，頁 22。

行詩節結構的詩作當中，可以視為楊牧詩作「作為有機結構」的最佳證明。

林秀赫指出新詩跨行（即迴行）、跨節技術與現代性有關：「詩節之間以跨節的詩句相連」運用「行句分離」充分表現新詩現代性「文的特質」，層遞迴盪而形成一種「懇切的表達」。<sup>52</sup> 若將如此技術置於文學史觀察，羅青的「飛鳥體」可以作為對照——一首詩包含三個詩節，首尾兩節各在十行上下（不低於七行），行數不一定相同，而中間的第二個詩節則包含兩個詩行單位，詩作整體在視覺形象上會是一隻「帶有兩支翅膀的飛鳥」；如此的創作構想，在其《吃西瓜的方法》詩集中有不少實踐。<sup>53</sup> 然而，就如同《台灣新詩史》「這類限制畢竟不易遵循，遑論對外推廣」的評價，在這類詩型背後的理論問題被解決前，建立一套可供操作與反覆驗證的詩學體系幾乎是不可能的事。<sup>54</sup>

對於定行詩節，有許多詩人提出看法。余光中稱定行詩節結構的詩作為「格律詩」，指出其與「散文詩」與「自由詩」不同：「向明的三行段與楊牧的四行段，很值得注意，因為他們一向是以自由詩為基調；更值得注意的是：兩人還都押了韻。」而後補充說明：「格律詩的鍛鍊，只要不畏其所困，對我們的詩藝總是有好處的。」<sup>55</sup> 鴻鴻稱楊牧每節四行共六節的〈時光命題〉為「四行體」。<sup>56</sup> 而蕭蕭則稱詹澈《下棋與下田》一節五行共五節的詩型為「五五詩體」。<sup>57</sup> 對於各種定行詩節，白靈甚至將其命名，如下「表1」所示。

表1 白靈為定行詩節之命名

白靈命名	詩型	出處
坤伶體	兩行一節，六節共12行	痲弦〈坤伶〉

52 林秀赫，《巨靈：百年新詩形式的生成與建構》，頁187、267。

53 羅青，《羅青散文集》（台北：洪範書店，1976.08），頁132-133。

54 孟樊、楊宗翰，《台灣新詩史》，頁328。

55 余光中，〈再接吳剛一斧——就憑《八十二年詩選》〉，梅新、鴻鴻主編，《八十二年詩選》（台北：爾雅出版社，1994.06），頁4-5。

56 鴻鴻，〈楊牧〈時光命題〉編者按語〉，梅新、鴻鴻主編，《八十二年詩選》，頁213。

57 蕭蕭，〈微雲見得了陽光不一定會成為彩霞〉，蕭蕭主編，《新世紀20年詩選（2001-2020）》（台北：九歌出版社，2020.06），頁18。

白靈命名	詩型	出處
石室體	五行一節，兩節共10行	洛夫〈石室之死亡〉
蝴蝶體	四行一節，兩節共8行	戴望舒〈白蝴蝶〉
眉目體	兩行一節，兩節共4行	商禽〈眉〉、紀弦〈戀人之目〉

雖然白靈主張「以簡筆冷靜為大時代中的小人物、困頓之人敘寫」是「坤伶體小詩的一大特色」，但他實際上也非常清楚「為這些詩型命名」可能會有正當性的問題——「坤伶體」對痼弦而言、「蝴蝶體」對戴望舒、「眉目體」對紀弦與商禽，均是偶一為之，並未加以發展。<sup>58</sup> 除此之外，這類詩型的命名與論述缺乏佐證，若要形成一套詩學體系，還需要更多理論與實例支持。

對於這種自創格律甚至命名的行為，產生有效論述且被其他論者接受的，僅有余光中搭配迴行與定行詩節的「三聯句」。<sup>59</sup> 關於這種結構的相關概念，熊秉明的〈論三聯句〉有詳細討論：

律詩的對仗是靜態的，因為兩句的關係是力與反力的相持。這「三聯句」的第一個特點是它的流動性：這裡的力是同向的，順向的，一波激起一波，向前推進。……在白話的說詞中，出現了三聯句的時候，就出現了較簡鍊的文言，或接近文言的詞彙語法；出現了有整其樣式的詞的句型；出現了節奏和旋律相折離、相對照的作曲法；出現不同層次的意境相排比、相含攝、相轉移的「辯證」，而詩的內容、句型、音樂性到這裡都同時起了質變。<sup>60</sup>

若統整熊秉明主張余光中「三聯句」具備的流動性、配時性、跳級性這三個特質，恰好可以對應本文所述的視覺、聽覺、敘事三個層面。如同廖敏村的分析，余光

58 白靈，〈由新詩未來四性看跨域——華文世界小詩的互動現象〉，《臺灣詩學學刊》34期（2019.11），頁27-29。

59 陳芳明，《台灣新文學史》下，頁434；鄭慧如，《台灣現代詩史》（新北：聯經出版公司，2019.10），頁161。

60 熊秉明，《詩三篇》（台北：允晨文化公司，1986.06），頁6-23。

中「三聯句」的前兩句「意義並不完整，往往只有懸宕的效果」，第三句「又另起一個新的意境」，整首詩透過迴行而不斷遞進，「詩意婉轉而餘韻不絕」。<sup>61</sup> 因為余光中的「三聯句」並非單指「每個詩節皆由三行組成」，在敘事上還採取「正反合」的結構，也因此這種定行詩節在視覺的效果外，更具備了敘事的效果，從而能夠和主題內容相互闡發。

楊宗翰在評價「三聯句」時，指出余光中「在全盤西化與保舊僵化間走出了一條自己的詩路」。<sup>62</sup> 楊牧的詩作結構不標榜體裁名稱，但他採取定行詩節結構的詩作，往往結合敘事與聽覺的考量，形成了一套可供辨識的作詩法，可惜過往關於楊牧的研究皆不曾以此觀點進行分析。若以〈地震後八十一日在東勢〉一詩為例，全詩以每節七行共四節的定行詩節結構成形，各節的最末兩行皆為「不要打擾舞者：讓她們／像白鷺鷥那樣掩翅休息」，明顯在視覺之外，具備了聽覺的考量。此外，楊牧也透過迴行來觀照敘事層面：

你沿著河水往下走，不久  
就看見那舞台了。所有的道具  
都已經卸下，人員（檢場的  
四個，燈光二）已經到齊  
兩小時內一切就緒  
不要打擾舞者：讓她們  
像白鷺鷥那樣掩翅休息

負責旁白的對著錄影機  
朗誦一首新詩；表情，我說  
只能適可而止，背景音樂  
視實際需要調節。鄉野的風

61 廖敏村，〈文星時期的余光中〉（台北：政治大學國文教學碩士學位班碩士論文，2009），頁49。

62 楊宗翰，《異語：現代詩與文學史論》（台北：秀威資訊科技公司，2017.01），頁73。

降八度吹過，激起一些漣漪  
 不要打擾舞者：讓她們  
 像白鷺鷥那樣掩翅休息

若有人終於還是淡忘了子夜  
天地呼嘯的震撼，河對岸  
白芒花輕搖一些醒轉的帳篷  
如半熄的燈泡；這其中必然  
有些啟示，關於男女出場序  
 不要打擾舞者：讓她們  
 像白鷺鷥那樣掩翅休息

這時電話 0932 手袋裏響起  
 你兩次讓路給穿雨衣的村人  
站在橋頭看霽色天邊初染的  
光輝，隔山傳來久久疑似  
中斷的音訊——縱使驚喜  
 不要打擾舞者：讓她們  
 像白鷺鷥那樣掩翅休息<sup>63</sup>



四次的「不要打擾舞者：讓她們／像白鷺鷥那樣掩翅休息」並非視覺與聽覺的複查，而是具有高度有機性的「反覆迴增」（incremental repetition）——「這其中必然／有些啟示，關於男女出場序／不要打擾舞者」、「縱使驚喜／不要打擾舞者：讓她們／像白鷺鷥那樣掩翅休息」明顯是相同文字存在於不同的語意脈絡。「不要打擾舞者」作為「迴行後的分句」，楊牧選擇在「迴行前的分句」各安排四種句式，更進一步形成敘事上的差異。如此設計除了符合前述用以形容余光中

63 楊牧，〈地震後八十一日在東勢〉，《涉事》（台北：洪範書店，2001.06），頁78。

「三聯句」的「流動性」、「配時性」與「跳級性」特質，更可以呼應《台灣新詩史》指出的「定行詩節這種外在形式或多或少也有助於節奏的成形」，<sup>64</sup> 甚至進一步暗示了楊牧採取這類文學形式的詩作，對視覺、聽覺、敘事都具備環環相扣的關聯性。

在《微塵》裡「未結集」的十首當中，有兩首（含手稿階段）在節式上屬於定行詩節的結構，分別是〈行蹤〉，以及〈夏至〉的手稿；而在「未定稿」的六首中共有三首如此，包含〈留下〉採取「4-4」、〈觀魚〉採取「7-5-7-5-7-5」，以及〈歸屬〉採取「5-5-5」結構。綜覽楊牧詩集（《楊牧詩集》I、II、III與《長短歌行》），加上《微塵》當中的手稿，可以觀察到楊牧的定行詩節與迴行相同，都是有意識地、主觀創作的結果；若從手稿來觀察，會更清楚楊牧對於迴行、定行詩節乃至跨節迴行的取捨。<sup>65</sup> 以下是由謝旺霖統整、繕打的楊牧詩作〈歸屬〉：<sup>66</sup>

這其中有些秘密，比山稜線外圍

尖銳的光影系統更可疑：

一些反照擁進，充滿了我亟於

回響的胸臆，細微的訴求飄流

如風中忽然失速的漣漪，一些

轉屬寒天最深邃，雙重覆沓的漩渦

無意間浪跡到強烈震動的水勢邊緣

遂委宛沉沒——屬於回聲溫柔和

暴力，當林木深處悠悠躑躅

似有魑魅之類試圖慢行通過

64 孟樊、楊宗翰，《台灣新詩史》，頁484。

65 相關研究參見解昆樺，《謬斯胎骨：臺灣現代詩手稿學》（台北：台灣學生書局，2024.01）。

66 《微塵》當中的手稿皆由謝旺霖整理、予以時序之編排，可能會與手稿真正的完成順序有所出入；而「未定稿」一類，則是各首未完成的詩作「由謝旺霖認為最後版本的手稿」轉譯、繕打，同樣也可能並非真正「最後版本的手稿」。

我張開雙臂虛實比劃，構成某種手勢  
 大略如此，無盡的關懷和一些冷漠  
先後聚合如堅持在前上處的蚊蚋  
微弱地對準一棵向晚新植的樹苗  
猶集體有聲地槩桓，繞著<sup>67</sup>

除了在行中的分句暗藏的聲韻效果，在「手稿一」的「一些」原置於第二節起始，在「手稿二」卻改置於第一節末，明顯有敘事與音樂性的考量。可惜的是，〈歸屬〉是「未定稿」，未能觀察到楊牧最終的選擇為何。

若從已發表的〈夏至〉來觀察，也許會有更加清楚楊牧思考的完整歷程。在《微塵》當中，〈夏至〉的手稿共有七個版本，光是詩題就有許多版本，按謝旺霖統整的順序，為「夏至作」（手稿一）、「夏至作 *Sostenuto*」（手稿二）、「夏至作（*sostenuto*）」（手稿三）、「夏至」（手稿四、六、七）、「大暑迴旋曲」（手稿五）。觀察七個版本的節式演變，手稿一、二的節式安排為「7-6-7」，手稿三改為「6-6-6」，手稿四短暫改為「6-5-6」後在手稿五、六皆為「6-6-6」的定行詩節結構，直到手稿七才取消整首詩的分節。值得關注的是，手稿六、七在詩作的整體文字非常相近，差異僅在於整體節式「取消分節」。若我們將手稿六、七並置，會發現楊牧的思考過程。以下為手稿六，差異以灰底呈現：


綠葉以層以次重疊林梢木末  
 復挾其夢之姿態若蜂巢  
 自另一時段回歸，操控光影  
 無數且迴旋於簷下  
 累積的草茨前，如青藤  
 再生訴說著記憶歸屬

67 楊牧，〈歸屬〉，《微塵》，頁 156-161。

或飄浮如始終來不及領略  
勢必褪色的奧秘持續演化  
展開，在叢生有蘆葦  
草的水灣西北角偏西  
曾經讓魑魅魍魎集體失蹤  
於焉■

或於醒覺片刻頻仍回顧  
橋下幽幽成形暗微○○，入神  
認知崇高的禁忌  
正不斷重複著  
同樣的預言略謂  
眾星勢必升起嘒嘒和絃<sup>68</sup>

以下為手稿七（定稿）：



綠葉以層以次重疊林梢木末  
復挾其夢之姿如蜂巢  
自另一時段回歸操控光影  
無數且迴旋於簷下  
累積的草茨前，若青藤  
再生訴說著記憶歸屬；飄浮  
如始終來不及領略  
勢必褪色的奧秘惡化  
展開，在叢生有蘆葦  
草的水灣西北角偏西

68 「○○」無法辨識。楊牧，〈大暑迴旋曲〉，《微塵》，頁 56-57。

曾經讓魑魅魍魎集體失蹤  
 於焉。或醒覺片刻頻仍回顧  
 橋下幽幽成形的暗微，認知  
 崇高的禁忌與圖騰  
 正不斷重複著同樣的  
 預言略謂眾星勢必升起——  
 嘒彼和絃<sup>69</sup>

比較兩個版本，會發現在「取消定行詩節結構」的同時，楊牧以標點符號來銜接原先的分節處，這種「以迴行來取代分節」的思維，正正是楊牧作詩的核心——環環相扣，從而以概念推動詩行前進，形成整體的有機結構。

#### 四、結語：「詩行」帶來的文學傳統

「詩行」能帶出的議題，除了本文提到的迴行與定行詩節，限於篇幅而未能詳細討論的標點符號也是其一。如楊牧自陳「寫作經常是與自己的對話，把舊的東西變成新的，新的讓它更恆久一點」，而「詩行」所帶來的這些技術，正是詩人在書寫詩作時的考驗與機會：

標點是引導；但我在想，有時某處應該放標點，節奏卻比一個標點還要輕的時候，讀者是不是會自動停止在那裡？再經過上上下下的挪動與參照，會不會產生另一種讀法？從前我的詩或許也有這種感覺，但現在的我更為自覺。我對標點非常重視，今天早上起床我還在想標點的問題。我覺得分號很重要，只是最近用得較少；至於頓號，我是發誓不用的。……夾在一行之中的句號是存在的。句號是停，英文叫 full stop，完整地結束，再開啟一個新的句子。句末省略句號，是想讓讀者猜。很多斷句（應指「行末」）的底下是

69 楊牧，〈夏至〉，《微塵》，頁 58-59。

空的，很可能那就是句號。句號的省略，讓詩保留一些多義性與可能。<sup>70</sup>

由此也可以證明，楊牧對於「迴行」來製造視覺結構、聽覺結構與敘事結構的空間設計，背後有著極為明確的創作意識——意即，這些由形式與內容組合而成的有機結構具備一套詩學體系。

從詩行空間的權力分配來觀察，楊牧發揚的迴行與定行詩節概念，無疑建立了一種新的文學傳統：詩人可以視情況而採取更高的位置，對於詩作當中的個別單位進行調度，以建立一個有機整體。本文的討論著重於文字本身的技术層面：迴行在於調配「行式的斷」與「句式的連」，定行詩節在於以「詩型的穩定」對照「聽覺與敘事的變化」，而定行詩節之跨節迴行則在於調配「行式與節式的斷」與「句式的連」。透過本文所列舉的眾多詩例，不難觀察發現楊牧的定行詩節結構維持一個極度「有機」的狀態，視覺、聽覺、敘事都具有高度的流動性、配時性與跳級性，這些效果體現了楊牧的詩藝。這些詩學實踐作為具有重大影響力的理型，在台灣文學史至少與余光中「三聯句」並論，甚至理當給予更高的評價。

以新批評學派的角度來觀察，在過度重視意象以致詩行晦澀、難解的詩家（如簡政珍稱「意象思維」是詩存在的要素，透過意象有機統合整首詩，詩因此而不流於散文化<sup>71</sup>）之外，迴行是另一個可側重的選擇——影響的層面更為廣泛，對「邏輯結構」與「局部肌理」皆有重要的影響。<sup>72</sup>正如同楊牧所說：

我想文學不見得在反映現實，文學常常是反映非現實的東西。因此如果要把詩的成就和小說的成就來比，然後說詩在這方面比較欠缺一點，那我覺得應該要互相恭喜，因為我們並沒有完全集中在現實的反映上。<sup>73</sup>

70 陳允元專訪，〈河的回春——楊牧談《長短歌行》〉，《自由時報》副刊，2013.11.11，D07版。

71 「詩是表現，不是說明。表現則注重意象之呈現」、「意象的並置，是詩的構成因子」、「詩本身存在的最大理由，是詩的意象性，而非其故事」、而「意象性」指「常理逸軌、符徵流動的特性」。簡政珍，《詩心與詩學》（台北：書林出版公司，1999.12），頁15、100、117、206、350。

72 顏元叔指出，局部肌理即為「包括音響、旋律、意象，以及一切引起美學情操的成份」。顏元叔，《文學的玄思》（台北：驚聲文物公司，1969.01），頁110-139。

73 封德屏主編，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》（台北：文訊雜誌社，1996.03），頁630。

本文著重於分析主題內容之外的詩作技術，要回應的無非是一開頭提及、不受制於現實的「文學性」——詩行、迴行、定行詩節等概念，皆環繞於文字世界自成的運作規則，詩人透過這些語言形式因而能在個別詩作中，結合主題內容闡發出更深厚的文化意涵。本文作為首個針對迴行與定行詩節進行深入探討的學術研究，期待能夠拋磚引玉，同時顯現出這些技術的美學價值，實踐楊牧所追求的「同情和智慧」。



## 附錄 楊牧採取定行詩節結構之詩作（按時序表列）

詩作	創作年分	收錄詩集	行式（行*節*組）	備註
寄你以薔薇	1957	水之湄	5-3-5	
大的針葉林	1957	水之湄	5-3-5	
死後書	1957	水之湄	4-5-4	
禁酒令	1957	水之湄	4*3	
小站之夜	1958	水之湄	5*3	
懷人	1958	水之湄	4*2	
籬子外	1958	水之湄	3-4-3	
黑衣人	1958	水之湄	3*2	
夏天的事	1958	水之湄	4-5-5-4	
風暴	1959	水之湄	4-10-4	
岸上的結語	1959	水之湄	4*3	
我的子夜歌	1960.07	花季	3-5-3；4-3-3-4	組詩（數字為標）
天王星	1960.09	花季	4-5-4	
山火流水	1961.04	花季	5*5	
你住的小鎮	1961.10	花季	5-6-5	
給憂鬱	1962.01	花季	10*4	
給智慧	1962.01	花季	14*3	
行過一座桃花林	1962.03	花季	6*2	
棟花曲	1962.03	花季	5*1*2	組詩（數字為標）
沉默	1962.04	花季	4*2	
鬼火	1962.04	花季	10*5	
寂	1962.05	花季	11*2	
招魂	1962.05	花季	6*4	
逝水	1962.05	花季	6*2	
花落時節	1962.06	花季	5*4	
花園街的浪人	1962.09	花季	6*4	
哀歌贈綠衣	1963	燈船	6-4-6	
秋天的樹	1963	燈船	5*4	
冬酒	1963	燈船	5*3	
江南風的雙眉	1963	燈船	4*3	

詩作	創作年分	收錄詩集	行式(行*節*組)	備註
給寂寞	1964	燈船	12*3	
月落	1964	燈船	10*4	
紀念覃子豪	1964	燈船	10*2	
微諾城以西	1965	燈船	4*2	
過踏荷湖	1965	燈船	5*4	
暗香十行	1967.05.01	傳說	5*2	
傳說	1967.09-10	傳說	7*2*8	組詩(數字為標)
花箋	1967.12.29	傳說	6*2	
紡織	1968.01	傳說	8*2	
蛇的迴旋曲	1969.01	傳說	10*1*3	組詩(A、B、A')
第五次車過落磯山	1970.09	瓶中稿	5*2	
夜歌之一：如何抵抗樹影	1970.12.27	瓶中稿	7*3	
風在雪林裡追趕	1971.03.09	瓶中稿	6*3	
四季的十行詩	1972	瓶中稿	10*1*4	組詩(數字與季節為標)
玄學	1972	瓶中稿	5*2	
化學	1972	瓶中稿	5*2	
開闢一個蘋果園	1972.04	瓶中稿	7*2	
無題的律詩	1974.06	瓶中稿	10*2	
漢城·一九七四·贈許世旭	九月 (推測1974.09)	瓶中稿	7*1*3	組詩(數字為標)
童話詩	1974.12	北斗行	5-5-5-2	
情詩	1974.12	北斗行	4*7	
背手看雪	1975.01	北斗行	8-9-9-8	
陰陽五行	1975.05	北斗行	5*2*5	組詩(金木水火土)
月光曲	1975.10	北斗行	6*4	每節倒數第二、三行與前行齊底
雪止	1975.12.11	北斗行	10-8-10	
你的心情	1976.01	北斗行	8*1*3	組詩(數字為標)
淒涼三犯	1976.02	北斗行	5*3*3	組詩(數字為標)
孤獨	1976.03	北斗行	10*2	
楊柳	1976.06.12	北斗行	15*2	

詩作	創作年分	收錄詩集	行式（行*節*組）	備註
問舞	1976.06.25	北斗行	14*2	
雛菊事件	1976.07	北斗行	14*2	
彷彿	1976.08	北斗行	8*3	
搖籃曲	1976.08	北斗行	6*4	
不尋常的浪	1976.08	北斗行	9-5-9	
咪吉爾	1976.12	禁忌的遊戲	4*4	
水田地帶	1977.02	北斗行	5-3-5-3-5-3-5-3	
風雨渡	1977.03	禁忌的遊戲	6-7-6-7*2	組詩（數字為標）
完整的手藝	1977.03	禁忌的遊戲	6*3	
馬羅飲酒	1977.07	禁忌的遊戲	8-6-6-6-6-6-8	
微微有雨	1977.09	禁忌的遊戲	5*3	
迴旋曲第二	1978.01	禁忌的遊戲	5*6	
南陔	1978.05	禁忌的遊戲	7*4	
東京本鄉	1978.07	禁忌的遊戲	7*3	
第一場雪	1978.11	海岸七疊	10*1*3	組詩（數字為標）
會話	1979.04.04	海岸七疊	6*3	
盈盈草木疏	1980	海岸七疊	5*2*14	組詩（植物名）
出發	1980	海岸七疊	14*1*14	組詩（數字為標）
海岸七疊	1980.01	海岸七疊	7*7	
中秋	1980	有人	6*3	
血之楓	1983.12	有人	14*1*2	組詩（數字為標）
秋歌	1984	有人	12*4	
昨天的雪的歌	1985.01	有人	14*4	
霜夜作	1985.11	有人	11*2	
喇嘛轉世	1987	完整的寓言	4*16	
一定的海	1991.09	時光命題	6-4-6	
心之鷹	1992	時光命題	7*2	
島	1992	時光命題	6-5-6	
客心變奏	1992	時光命題	8-6-8-6	
歸北西北作	1992.11	時光命題	6-7-6	
驚異	1992.11	時光命題	4*2	

詩作	創作年分	收錄詩集	行式 (行*節*組)	備註
十二月十日辭清水灣	1993	時光命題	6*2	
戲為六絕句	1993	時光命題	4*6	
時光命題	1993	時光命題	4*6	
鶴	1993	時光命題	8*2	
最憂鬱的事	1993.07	時光命題	7*3	
聖·彼得堡	1994	時光命題	7*4	
孤寂·一九一〇	1994.08	時光命題	7-7-8-8	
論詩詩	1995	時光命題	4-6-4-6-4-6-4-6-4-6	
構成之一： CHIASMUS	1995	時光命題	4*3	
挽歌詩	1996	時光命題	4*2*3	組詩 (數字為標)
七星潭	1996	時光命題	7-8-8-7	
松下	1996	時光命題	7*2	
象徵	1996	時光命題	10*2	
前生	1996	時光命題	4*3	
伯力	-	時光命題	5*8	
為抒情的雙簧管作	1998	涉事	8*2	
藿香薊之歌	1998	涉事	9*3	
主題	1998	涉事	4*3	
虛線	1998	涉事	5*2	
地震後八十一日在東勢	1999	涉事	7*4	
水妖	1999	涉事	12*3	
稚	1999	涉事	8*2	
遂渡河	1999	涉事	6*4	
和棋	1999.09.06	涉事	5*4	
回歸	2000	涉事	4*2	
近端午讀Eisenstein	2000	涉事	4*4	
平達耳作誦	2000	涉事	4*4	
隕殤	2000	涉事	20*1*4	組詩 (數字為標)

詩作	創作年分	收錄詩集	行式（行*節*組）	備註
失落的指環	2000	涉事	4*32	
台南古榕	2001	介殼蟲	4*4	
成年禮	2001	介殼蟲	5*4	
零時差	2001	介殼蟲	4*2	
爽約一	2001	介殼蟲	4*2	
爽約二	2002	介殼蟲	4*2	
心動	2002	介殼蟲	5*4	
替身	2002	介殼蟲	5*4	
木魅	2002	介殼蟲	12*3	
侵曉作	2002	介殼蟲	12*2	
戰爭	2002	介殼蟲	8*1*2	組詩（數字為標）
子夜徒歌	2002	介殼蟲	8*1*4	組詩（數字為標）
霧與另我	2003	介殼蟲	4*2	
沙婆礁	2003	介殼蟲	8*2*3	組詩（數字為標）
介殼蟲	2003	介殼蟲	6*6	
蜻蜓	2004	介殼蟲	10*4	
隰地	2004	介殼蟲	(10-6)*3	組詩（數字為標）
松園	2005	介殼蟲	6*4	每節末兩行皆縮排兩個全形空格
蘇幕遮	2005	介殼蟲	4*2	
心兵四首	2005	介殼蟲	4*2*4	組詩（白鷺鷥、蝴蝶、伏筆、生態）
佐倉：薩孤肋	2006	介殼蟲	10-12-10	
俊倪	2006	長短歌行	4*2	
論孤獨	2007	長短歌行	6*3	
葵花園	2007	長短歌行	4*2	
希臘	2009	長短歌行	7*2	
台灣樂樹	2009	長短歌行	4*10	
停雲	2010	長短歌行	5*2	
時運	2010	長短歌行	8*2	
榮木	2010	長短歌行	5*3	
九日閒居	2010	長短歌行	8*2	

詩作	創作年分	收錄詩集	行式 (行*節*組)	備註
與人論作詩	2011	長短歌行	7*2	
連雨一	2011	長短歌行	5*2	
歸鳥	2011	長短歌行	12*4	
形影神	2011	長短歌行	6*3*3	組詩 (1 影致形、2 形贈影、3 神釋)。三個詩組皆為18行，且前兩個詩組的節式為「6-6-6」，唯有「神釋」一組「未分節」，合理懷疑是排版之誤，即楊牧在創作時也是「6-6-6」的定行詩節結構。
蕨歌	2011	長短歌行	10*1*3	組詩 (數字為標)
行蹤	-	微塵	5*2	
夏至 (手稿版本)	-	微塵	7-6-7 ; 6-5-6 ; 6*3	
留下	-	微塵	4*2	未定稿
觀魚	-	微塵	7-5-7-5-7-5	未定稿
歸屬	-	微塵	5*3	未定稿

## 參考資料

### 一、專書

- 丁旭輝，《現代詩階梯》（高雄：春暉出版社，2021.09）。
- 卞之琳，《雕蟲紀曆》（中國北京：人民文學出版社，1984.06）。
- 白靈，《大黃河》（台北：爾雅出版社，1986.04）。
- 余光中，《掌上雨》（台北：文星書店，1964.06）。
- ，《從徐霞客到梵古》（台北：九歌出版社，2006.07）。
- 孟樊、楊宗翰，《台灣新詩史》（新北：聯經出版公司，2022.05）。
- 林秀赫，《巨靈：百年新詩形式的生成與建構》（台北：秀威資訊科技公司，2019.01）。
- 封德屏主編，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》（台北：文訊雜誌社，1996.03）。
- 梅新、鴻鴻主編，《八十二年詩選》（台北：爾雅出版社，1994.06）。
- 陳芳明，《台灣新文學史》下（台北：聯經出版公司，2011.11）。
- 陳啟佑，《渡也論新詩》（台北：黎明文化公司，1983）。
- 渡也，《新詩補給站》（台北：三民書局，1995.02）。
- 楊宗翰，《異語：現代詩與文學史論》（台北：秀威資訊科技公司，2017.01）。
- 楊牧，《一首詩的完成》（台北：洪範書店，1989.02）。
- ，《年輪》（台北：洪範書店，1982.01）。
- ，《完整的寓言》（台北：洪範書店，1991.09）。
- ，《時光命題》（台北：洪範書店，1997.12）。
- ，《涉事》（台北：洪範書店，2001.06）。
- ，《微塵》（台北：洪範書店，2021.05）。
- ，《楊牧全集 1-5：詩卷》（台北：洪範書店，2024.03）。
- ，《楊牧詩集 I：1956-1974》（台北：洪範書店，1978.09）。
- ，《楊牧詩集 II：1974-1985》（台北：洪範書店，1995.10）。
- ，《隱喻與實現》（台北：洪範書店，2001.03）。
- 葉維廉，《秩序的生長》（台北：志文出版社，1971.06）。
- 解昆樺，《謬斯胎骨：臺灣現代詩手稿學》（台北：台灣學生書局，2024.01）。
- 熊秉明，《詩三篇》（台北：允晨文化公司，1986.06）。
- 鄭慧如，《台灣現代詩史》（新北：聯經出版公司，2019.10）。

鄭毓瑜、郭哲佑主編，《心是宇宙的倒影：楊牧與詩》（台北：時報文化出版公司，2023.10）。

蕭蕭主編，《新世紀 20 年詩選（2001-2020）》（台北：九歌出版社，2020.06）。

簡政珍，《詩心與詩學》（台北：書林出版公司，1999.12）。

顏元叔，《文學的玄思》（台北：驚聲文物公司，1969.01）。

羅青，《羅青散文集》（台北：洪範書店，1976.08）。

Davis, Robert Con and Ronald Schleifer, editors. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. Longman, 1989.

Michel, Foucault. *Language, Madness, and Desire: on Literature*. Translated by Robert Bononno, edited by Philippe Artières, et al. University of Minnesota Press, 2015.

## 二、論文

### （一）期刊

白靈，〈由新詩未來四性看跨域——華文世界小詩的互動現象〉，《臺灣詩學學刊》34 期（2019.11），頁 7-35。

——，〈桂冠與荊棘——全球化趨勢下台灣新詩的走向〉，《臺灣詩學學刊》13 期（2009.08），頁 7-25。

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

孫維民，〈自由詩的音樂性——以楊牧詩為例〉，《臺灣詩學季刊》27 期（1999.06），頁 124-127。

劉子琦，〈試論「跨行」在中外詩歌中的意義——以卞之琳譯詩及其詩歌創作為中心〉，《新亞論叢》6 期（2004.06），頁 233-245。

劉正忠，〈余光中詩的抒情議題〉，《臺大中文學報》54 期（2016.09），頁 223-264。

——，〈漢字詩學與當代漢詩：從葉維廉到夏宇〉，《中山人文學報》46 期（2019.01），頁 31-58。

鄭慧如，〈敘述的抽象化：論楊牧詩〉，《台灣文學學報》17 期（2020.12），頁 37-68。

顏元叔，〈葉維廉的「定向疊景」〉，《中外文學》1 卷 7 期（1972.12），頁 72-87。

## （二）學位論文

孫偉迪，〈楊牧詩的音樂性研究〉（台南：成功大學中國文學系碩士論文，2007）。

廖敏村，〈文星時期的余光中〉（台北：政治大學國文教學碩士學位班碩士論文，2009）。

## 三、報紙文章

徐志摩，〈聽槐格訥（Wagner）樂劇〉，《時事新報》學燈副刊，1923.03.10。

陳允元專訪，〈河的回春——楊牧談《長短歌行》〉，《自由時報》副刊，2013.11.11，D07版。

## 四、電子媒體

目宿媒體 Fisfisa Media，「楊牧〈七星潭〉」影片，2018.12.21（來源：<https://www.youtube.com/watch?v=tSWJitodNSY>，檢索日期：2024.04.20）。

——，「楊牧〈介殼蟲〉」影片，2018.12.21（來源：<https://www.youtube.com/watch?v=7fiqKd55fzM>，檢索日期：2024.04.20）。

——，「楊牧〈時光命題〉」影片，2018.12.21（來源：<https://www.youtube.com/watch?v=s3kC2Cl5zS4>，檢索日期：2024.04.20）。

