

《東華漢學》第 34 期；321-350 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2021 年 12 月

唐詩的敘事性^{*}

王靖獻（楊牧）^{**}著
許又方^{***}、黃曦晴^{****}譯

* 本文原刊 Shuen-fu Lin and Stephen Owen (Eds.). *The Vitality of Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang* (Princeton, 1986), pp.217-252。2021 年由黃曦晴與許又方合譯為中文。

** 國立東華大學榮譽講座教授

*** 國立東華大學華文文學系教授

**** 國立東華大學華文文學系碩士生

一、起源

敘事詩構成唐代文學重要的一環。詩人為要事鋪陳時，他的社會關懷、理智判斷以至藝術感知都能在這無所不包的文體中，得到充分發揮。唐詩的敘事性難以一言蔽之，因為堅實的抒情性才是它為人所共知的特質。因此，若要探究唐詩的敘事性，我們將無可避免地涉入它的抒情性，甚或必須謹慎地為兩者的現存定義提出質疑。事實上，我無意重寫唐詩的抒情性定義；但企圖透過比較不同文體（包括抒情詩），分析出敘事詩的源頭、本質及其涵蓋範圍。我希望重新評估既有定義的有效性，並提出一些初步原則以為分類，或可借此對詩進行創造性解讀。

唐代敘事詩的根源可追溯至《詩經》廣博且直截的表現手法：「賦」（鋪陳直述，narrative display）¹、「比」（直接引喻direct metaphor）、「興」（間接引喻indirect metaphor）。雖然「賦」一詞大概早在後漢時期，〈大序〉漸趨成形之際出現於《詩經》的學術圈，但未如「興」被認定為一種詩的技法般受到重視，直到朱熹（1130-1200）採用它來描述〈葛覃〉的修辭手法。²〈葛覃〉分為三個章節。第一章，詩人從女性角度歌頌蔓延生長的葛籐，與黃鸝鳥，並提供大量與它們美態相關的意象。第二章，詩人特別指出葛籐的功能——適合用來製衣，且穿上它永不覺厭煩。最後一章捕捉了衣物的意象，新婚女子洗滌和整理衣裳，為婚後首次回娘家作準備。依朱熹之見，以上每一章都採用了「賦」的手

¹ 譯按：依後文文意，楊牧以 narrative display 譯解「賦」，實則包括兩層意指：一是「敘述」（narration），或可理解為「主觀描述」；二是「鋪陳」（display），可理解為「客觀展示」。換言之，在楊牧看來，「賦」的手法兼具客觀呈現物象與主觀表述情節兩種功能。請詳後文。

² 「賦」的早期定義，可見於《詩經·大序》以及《周禮·大師》與〈小師〉。參考：陳世驥〈The Shih ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics〉，《中央研院歷史語言研究所集刊》39卷（上，1969年），頁381。

法。³惟當我們細讀時便會發現，其實每一章就技術和意圖而言都有所差異。第一章肆意描述兩件事物，而不涉及任何人物的動作，即是「賦」的「鋪陳」(display)。到第二章，從自然事物的鋪陳轉為意圖的陳述，並允許人物介入，對其中一個物件的價值品頭論足。最後，在第三章，對事件的直截描述與人物動作相扣合，此即所謂「賦」的「直述」(narration)。

透過這首詩，我們體會到中國傳統敘事詩的基本模式：混合「直述」和與「鋪陳」，同時涉及人物(persona，譯案：指詩中的角色或敘述者)的參與——以「鋪陳」手法展示、定義客觀事物，繼而導入「直述」以完成敘事。這有幾種不同的形式表現：當詩人充當詩中的人物角色，如《詩經》裡的〈氓〉，故事發展會遵從較受限制的規定——敘事詩需兼具完整情節及與之相稱的角色，包括詩中主角或敘事者——如此一來，就會出現任何敘事文體俱有的「敘事觀點」問題。⁴就算是以較傳統的敘事角度陳述，《詩經·氓》依然是獨特的——詩人恣意讓第三章陷入一種高度自憐的情緒抒發；接著到第六章，敘事者變成一名苦苦哀求者，直接向她的丈夫喊話，令此詩以喃喃自艾的調性告終。上述的各種形態，使得這首詩同時具備敘事性和抒情性，甚至帶有戲劇性。《詩經·綿》中的敘事者與《詩經·氓》大致彷彿，但更為驚人，當中的全知敘事者會講述遠古先人一段偉大且史詩般的冒險旅程。一貫以第三人稱詳盡唱出故事由來後，詩人卻突然在結尾向觀眾揭露身分。另一方面，當詩人在《詩經·潛》擔當起觀察者角色以展示他的所見所聞，他不會局限自己僅作記錄，而是以明確的敘事觀點對魚的儀式性和象徵意義發表評述。同樣有力的展示手法可見於《詩經·駟》，這首詩基本上是一冊馬匹品種目錄，但卻持續優雅地強化其傳達讚頌的意圖。這種展示手法

³ 朱熹：《詩集傳》，卷1，頁5b-6b。（臺北：藝文印書館，1970年再版），頁10-12。

⁴ Robert Scholes and Robert Kellogg: *The Nature of Narrative* (Oxford: Oxford University Press, 1966), p.240.

具備早期敘事詩「賦」的技巧，其漸次強化的讚頌，則如詩如畫得足以媲美古希臘詩人平達耳（Pindar）那種「精力充沛、沉著而莊嚴」的抒情韻文。⁵

敘事詩的源頭也可從「楚辭」廣闊的托意形式中找到線索。唐詩從這個源頭發展出超自然與神話維度，由現實穿越到奇幻。例如《九歌》的順序結構就為更多元化的人物角色描繪，提供了一個寬闊的框架，並以強烈的戲劇動作呈現。在仔細描述神祇和與精魄的過程中，不僅擴展了詩意展示的境界，更透過強調人與超自然的互動，對彼此聯繫的渴望，以及追求的失敗等，加深了儀式的精神意涵。而最終那追求的失敗，反過來成為敘事的高潮。至於《離騷》中屈原（大約公元前340-278）複雜的角色發展，則為中國詩歌敘事增添了托意結構的新維度，並組成嚴謹而完整的情節。儘管有人從詩歌後設角度對屈原的身分提出了無謂的質疑，但這首詩仍具有其自身的完整性——包含英雄的主要介紹、回顧英雄與其他勢力的對峙、若干暴顯他焦慮背後之哲學基礎的叩問場景，還有幾次巡遊神界與塵俗的時空之旅。⁶雖然每個階段在長度與深度上並不完全均等，但情節裡則有明顯的敘事開展。《離騷》使我們理解：早期中國敘事詩藉著反線性和反對稱，不僅沒有犧牲到結構的和諧，反而更成功吸引我們的注意。甚至，有必要時，抒情性就會現身為敘事增色。留白則是《詩經》另一個亮眼的特徵，驅使讀者必須投注想像力，共同參與詩的完成。

⁵ Dionysius of Halicarnassus: *De Compoirione Verborum*, c. 22. 英譯引|文源自 Sir John Sandys: *The Odes of Pindar Including the Principal Fragments*. (Cambridge: Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1961年), p.xvii. 譯按：Pindar，一般譯為「品達」，楊牧則譯為平達耳，有詩題為〈平達耳作誦〉，茲從其譯。

⁶ 在當前，屈原的神話已被淡化，甚至質疑他是否為自己詩歌中的那位英雄。劉若愚曾在 William Tay 等人所編的《中國與西方：比較文學研究》（*China and the West: Comparative Literature Studies*. 香港：中文大學出版社，1980年）中提出多次質疑。劉說見第 18 卷第 2 期（1981 年），頁 201-207。

敘事詩的第三個源頭，是自漢朝以來各式各樣的詩歌：包括賦⁷、樂府、和對唐代詩人而言較為新穎的韻文體——古詩。嚴格來說，這些文體對唐敘事詩的形構之所以重要，並非由於它們為富有想像力的文學打造了什麼新標準，而是因為它們革新了《詩經》和楚辭所建立的傳統形式。換言之，相較於任何美學上的準則，這些詩歌對唐詩的意義更像是一個歷史參照點。賦作為一種詩文體，借鑒了《詩經》的鋪陳直述法和楚辭的靈動性，融入其華麗且深博的質性中，以發展成狂想曲般的作品。當中可能採用了對白、描述、哀悼甚或頌詞，以達致其傳統名義上的勸誡功能。可是，一旦傳統的鋪陳直述法和想像力充沛的靈動性遭受誤解或濫用，很容易讓作品淪於浮誇與瑣碎。向前回溯，樂府與古詩亦共同提供了唐代詩人經營敘事詩最直捷的文化遺產。樂府是古典詩歌的復興，通常是民間精神的直接記載或模擬，因為它反映了百姓藉詩敘事以傳情達意的共同衝動。至於古詩之所以能穩步發展，有賴企圖強烈的詩人耗盡心思研讀經典，同時對當代文學的革新成竹在胸，遂使得自己在眾材競逐的智識傳統中脫穎而出。從樂府與古詩中，我們發現清晰的結構性元素，以及承襲自《詩經》、《楚辭》的多元敘事經典主題。

一個合理的結論：唐朝以前的詩，儘管從不同根源演化而來，都明顯傾向於敘事。

就《詩經》三個經典表達手法，相較於「興」與「比」，「賦」的直述鋪陳無疑更具決定性，結合「楚辭」充滿想像力的靈動性，對敘事詩的語調、音響及結構等面向貢獻厥偉。有時採用「賦」的主要目標是為了鋪展豐實的意象，並借助一股強大的驅力以使情節完整。每當有需要，「賦」的鋪陳會轉向抒情，從而使古典詩歌優美且影響深遠的典範得以永久延續。偶爾詩人採用「賦」的手法敘事，會對傳統模式稍作調整，但始終不會偏離傳統詩歌的藝術特色。自第六世紀初講求聲韻和格律的規範出現，中國詩歌的敘事性便大大削弱，幾乎完全遭到摧毀。但

⁷ 譯案：在譯文中，凡加「」的「賦」，均指《詩經》三種修辭技巧中的「賦」；未加「」的賦，則指漢賦及後來發展的相關賦類作品。

此發展卻促進了近體詩的興起，包括律詩和規模較小的絕句，這些我會在稍候補充說明。

二、本質

從《詩經》的「賦」手法發展而來、結合「鋪陳」與「直述」的敘事形式，成為詩人以兼具描述及評論的藝術素養追索社會現實的恆久創作模式。藉由「賦」的應用，通常是以傳統措辭鋪陳出事件的物質性，詩人得以自由地融入個人情感、學術涵養乃至哲理關懷。如此一來，他某種程度上同時成為了詩人和歷史學家。僅以唐初幾個作品為例，就足以說明敘事詩自漢代狂想曲式的賦，至受根植於《詩經》與《楚辭》之「鋪陳直述」經典形式（「賦」手法）啟發而興盛的蓬勃詩體間的發展脈絡。

駱賓王是中國歷史上最勇敢無畏的詩人之一。他的〈帝京篇〉在歷史批判、社會關懷和詩的情感層面都證明了敘事詩「鋪陳直述」的力量。⁸這首詩可視為那些為數眾多、被《文選》列在「京都」類的早期狂想式文學作品（譯案：指以都城為主題的漢大賦）的初唐版本。⁹一開始它先以浮誇措辭綜述帝國首都的地理面貌，接著仔細闡述皇宮、豪宅和貴族們奢華的生活盛況，並對權力與財富表達了無常之思；詩末則取證若干歷史人物，以寄寓懷才不遇的深沉感慨。駱賓王與許多同期詩

⁸ 駱賓王的詩作收錄於《駱賓王文集》第十卷（《四部叢刊初編》）。附註版可見范況：《中國詩學通論》（香港：商務印書館，1959年再版），頁19-23。此處我採用范況的版本。此詩的部分英譯及討論可見：Stephen Owen: *Poetry of the Early T'ang* (New Haven: Yale University Press, 1977), pp.111-115。

⁹ 英文例子見蕭統著，David R. Knechtges 譯：《Wen Xuan or Selections of Refined Literature: Rhapsodies on Metropolises and Capitals》（Princeton: Princeton University Press, 1982）。

人都在作品裡彰顯了「以賦為詩」的技法。¹⁰不過，這首詩超越了大賦的繁複，風格趨於清晰。駱賓王的排比對偶句式非僅是華麗的措辭與龐大事物的展示，它還延伸至形態大小與數字的對比。駱賓王的詩帶有明確的抽象性與流動性，截然不同於一般以都城為題的大賦般莊嚴凝重。¹¹儘管數字的排比似乎是古體詩獨有的體式特徵，但它也預示了近體詩一個重要技法，杜牧的著作（803-852）尤其明顯。傳統的鋪陳直述法之所以重要，顯然是因為它全面振興了中國詩歌。駱賓王以明確主觀的語調評價他看到的外圍現象，一氣呵成且架構複雜、語氣嚴峻、韻律強而有力的七言體式，為〈帝京篇〉注入了生命。李攀龍（1514-1570）盛讚七言詩構成初唐詩的主要風格，他明顯是指駱賓王和盧照鄰的作品。¹²以下這一段，駱賓王才剛提到帝國首都的揮霍，隨即就仿照《詩經》中詩人的方式表示：

古來榮利若浮雲
人生倚伏信難分¹³

在稍後的段落，他暫離敘事，引用哲學文本、歷史、軼事和民歌深入闡釋這個主題。在詩結束前，詩人突然爆出一聲驚嘆：「已矣哉，歸去來！」，襲自陶潛（365-427）那種抒發個人情感的詩句，¹⁴取代了大賦在描繪都城時的客觀準則（大多只滿足於對手的激烈論辯）。駱賓王採用那兩句詩，也表示了他對於場景和事件的主觀態度，引導我們把注意力重新投置於他個人的思想上，並為賈誼（前201-前169）的典故立下了

¹⁰ 聞一多：〈宮體詩的自贖〉，《聞一多全集》共四冊（上海：開明書店，1948年），第3-A冊，頁17。

¹¹ 駱賓王的數字策略可見於宋·計有功編：《唐詩記事》（《四部叢刊初編》），卷7，頁10b-11a。

¹² 李攀龍：《唐詩選·序》。參考目加田誠編：《唐詩選》（東京：明治書院，1973年），頁159。

¹³ 范況：《中國詩學通論》，頁21。

¹⁴ 陶潛在〈歸去來兮辭〉的序言寫到：「因事順心，命篇曰〈歸去來兮〉。」相關文章與評論可見《陶淵明卷》共兩冊（北京：中華書局，1961年），第二冊，頁326-338。至於駱賓王化用陶潛兩句詩句的詮釋，可特別參照第335頁。

明確的詮釋標準——在詩的末段，駱賓王毫不避諱地把自己比擬於九百年前洛陽最有才華的青年——空懷抱負，卻不容於朝廷。

盧照鄰在初唐時期寫下〈長安古意〉。回歸長安，暗示當朝與昔日同樣建都長安的輝煌漢朝間的驕傲類比。曾經是首都的長安，自後漢初期以降逐漸落後於其他城市。經過六百年的朝代更迭，才再度成為唐朝的國都。唐、漢之間的一致性，是唐詩經常會處理的題材，而詩人們透過集體想像，仔細記載了漢朝長安的政治和文化層面。駱賓王的〈帝京篇〉建基於漢唐間一致性的想像，而盧照鄰的詩作則展現初唐詩人的沉重心理。

盧照鄰在〈長安古意〉中藉著鋪陳直述，展示了他對昔日京城的幻想。他借用了前人歌頌京城的元素——大街、馬車、豪宅、社交活動——以形塑長安的景象。同時它指向一個帝國美夢的終極表現：金碧輝煌的樓柱與流蘇、財富與權力對比時間洪流的虛幻。此詩在風格上脫離了漢朝（尤其是後漢）以來大賦體的艱深辭藻，讀起來比駱賓王的〈帝京篇〉更清晰易懂。這可歸因於作者曾受曹植〈名都篇〉等作品的影響，深深吸納了古詩和樂府機動變化的特質。〈長安古意〉與大賦體著名的排偶句法形成對比，但表現了盧照鄰一直沿用的《詩經》典型混合式敘事語調。詩人毫不猶豫地使用比目魚、鴛鴦等意象，用以強化編織愛情旋律的抒情力度。這些（抒情）意象對於詩的主題發展著力深刻，使得敘事描述必須暫時讓步，一如我們在《詩經》中所見般。一旦熟悉的主題展開，詩作又會適當地回歸鋪陳直述。在後來的章節，盧照鄰寫到「漢代金吾千騎來」，大幅改變了整首詩的視野，過去的時間彷彿闖進了當下。漢代的鬼魂隨著詩意想像（或說奇幻之思）進入了唐詩世界，準備與長安當前的東道主會合。隨著有關漢代的周詳描述戛然而止，一種如歌般的抒情性就此盛開，讚美著古今的共融；屬於往昔的陽剛力量混和著當下的女性風韻，就此誕生了全新的生命與歷史意涵。詩中涉及的場景直接指向詩的題目「古意」，此處我將之譯為「追憶」（*reminiscence*），

列隊而來的千騎金吾是對漢代國威的強烈追憶，唯其卻縱情於感官享樂以致鬆懈了軍紀，最終徒留悲憤之情。

這一切都只是浮雲。盧照鄰用以下詩句歸納了無常的觀念：

節物風光不相待
 桑田碧海須臾改
 昔時金階白玉堂
 即今惟見青松在¹⁵

隨即他以一種隱士般的評斷結束了這首詩。引用揚雄（公元前53—公元後18）的知識分子生涯為例，作者從神秘主義的角度對比了永恆的孤獨，相對於一切奢華的豐功偉業或揮霍的追逐，當前的長安居民應以歷史中幻變無常的古長安為戒。

提到「鋪陳直述」作為融合敘事和抒情的關鍵手法，我們必不能忽略張若虛（約683—740年）的〈春江花月夜〉。對於詩人的背景我們理解甚少，他尚存的詩作僅有兩首。但由於〈春江花月夜〉在結構和意象上非常特別，學者們在研究唐詩時總不忘稍作提及，即便簡略或隱晦。¹⁶我企圖藉此例子闡述「鋪陳直述」如何從民間的樂府傳統中生發，以對照脫自大賦的〈帝京篇〉，及從古詩演化而來的〈長安古意〉。

本質上，樂府詩能直接傳遞情感、描繪完整場景和敘事。有時候也會像一些《詩經》歌謠，透過直接或間接比喻以衍生意義。但通常樂府

¹⁵ 盧照鄰《盧昇之集》。所有在此提及的盧照鄰詩作，均引用自此版本。《幽憂子集》在此詩末句的引用呈現了頗不合適的差異。至於其他此詩的詮釋，可見 Hans Frankel: *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretation of Chinese Poetry*. (New Haven: Yale University Press, 1976), pp.130-143; Stephen Owen: *Poetry of the Early T'ang*, pp.105-111。

¹⁶ 此詩收錄自郭茂倩編：《樂府詩集》，卷 47，頁 1b-2a。張的第二首詩刊登在《全唐詩》再版，卷 117。此處我採用《樂府詩集》版本。聞一多對此議題的熱烈討論可見於《聞一多全集》，第 3-A 冊，頁 20-22；兩篇詳盡的相關論文可見於程抱一：《Analyse formelle de l'oeuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang Ruo-xu》(Paris: Mouton, 1970)；及柴非凡：〈論張若虛春江花月夜〉，《文史評論》（台北：書評書目出版社，1975 年），第二冊，頁 23-80。

詩在經營氣氛、景色和故事時，手法會傾向簡約含蓄，不會依賴太多離題的比喻修辭。與其相關的詩作顯示，樂府曲目〈春江花月夜〉的演化過程展現了許多六朝時期前輩們作品的風格特徵。在唐代以前一般獨立呈現的情、景、事，在這個藝術傑作裡得致完美的融合。除了張若虛的作品，《樂府詩集》也收錄了六首同名詩作，以隋煬帝（統治時期：604-617）的兩首四行詩為首。¹⁷第一首是關於長江夜景的靜態寫生——春天的花兒盛開、明月隨漣漪飄浮，潮汐將星星湧向詩人。這首詩的場景描寫是完整的，除了指涉隱含的時間流動，並沒有更大的動作。第二首四行詩同樣以極華麗的措辭寫就，第一組對句描繪芳芬的夜晚、春潭邊芳香的露水，一輪明月在潭中搖曳蕩漾。進入第二組對句，詩人突發其想——認為在此浪漫的氣氛下必然能遇見女神，與她進行一場芬芳的田園式約會。引入愛情的主題，明顯擴大了詩的視野；但僅能透過動作的想像開展，以致詩的主題仍顯閉鎖，情節停滯，未能因此開展成一個事件並成為敘事的基礎。

諸葛穎是隋代朝廷的詩人音樂家，他的詩作與前述第一首四行詩幾乎一模一樣。就連張子容（張若虛的同代詩人）的兩首詩也是借隋煬帝詩作中的氣氛和措辭為基礎而寫成。除了把四行詩架構改為奇特的六行詩，張子容的詩忠實地追隨前人的步伐。如果我們把張若虛的作品放諸當時整個歷史與文學背景，就能理解他詩作的特殊性，何以能一直吸引華文讀者的關注。¹⁸

〈春江花月夜〉由36句七言詩組成。結構上可分為兩個均等段落，由相同語調和意象緊密扣合。第一個段落（第1至18句）可再細分為兩

¹⁷ (A) 暮江平不動，春花滿正開。流波將月去，潮水帶星來。(B) 夜露含花氣，春潭澹月暉，漢水逢遊女，湘川值兩妃。有關曲牌《春江花月夜》在隋代以前的原來樣式，見柴非凡〈論張若虛〉（頁25-36）的出色研究。六首詩中最後一首溫庭筠（約820-870）的作品是個明顯誤植；它應屬曲牌《玉樹後庭花》。

¹⁸ 汪中的評價足以證明傳統讀者對此詩的熱愛，見《樂府詩紀》（台北：學生書局，1968年），頁166-167。

部分：先勾勒出風景和氣氛，以準備在第二部分（第19至36句）帶出主題。前十句延續隋煬帝〈春江花月夜〉的意指，作者耗盡心思利用所有比喻和意象，以循環往復的佈局塑造了一個熟悉的場景：春天的潮水充盈，與海連成一片；一輪明月隨浪潮徐徐升起，江水在月光的映照下湧進花園；明亮如霰、寧靜如霜的月光，讓小島上的白沙都略顯暗淡；江天一色的景觀，更襯托出月圓的孤寂。第一部分在以透澈蒼穹中一輪孤獨的圓盤作為月亮的象徵中正式結束。「情感誤置」（*Pathetic fallacy*，譯按：指對無生命事物的主觀移情作用）是這首詩的一個轉捩點——從客觀寫景轉化為情感抒發。事實上，從第11句開始，詩人即已暗示：風景如此美麗，卻隱藏著某人心繫歸舟的悲傷。第一個段落的結尾，亦即第18句，開始散發著悲傷的氣氛，準備為第二個段落的大規模敘事鋪路。然而，到此為止，我們可以說，張若虛只不過放大了隋代詩人的傳統；甚至這首詩第一個段落的第一部分，就跟隋煬帝第一首四行詩是一樣的；而第二部分，則與他第二首四行詩雷同。

一直要到第二個段落，張若虛方才真正展開他情感澎湃的敘事，深化並擴大了「春江花月夜」的主旨，甚至某種程度上把它從傳統的詩歌修辭，提升為一個兼具鋪陳與直述手法的辛酸敘事——一名憂愁女子，暗自期待著某艘船的回歸。詩的第二段落，不僅延續了初始華麗的意象和夢幻的語調，甚至把詩從畫面的描述轉為敘事，仔細描述一名孤獨女子如何懷緬過去、怨懟當下，並無力地期待著未來。行文背後有一個隱約的情節，詩人不再只關心風景或寓情於景，而是竭力述說一個似曾相識的故事——關於一名渴切的女子如何與世隔絕於高塔或天井——此主題也經常出現在張若虛時期前後的樂府詩中。¹⁹所以說，此詩在持續擴張著規模的同時，也包含著強烈的心理意涵。藉著呈現一名女子渴切的期待與一艘也許會回歸的船，曲目〈春江花月夜〉不再是個綜合的意象，而是五個實在而獨立的敘事元素：春天自然會激發人戀愛的心緒，

¹⁹ 例如〈飲馬長城窟行〉（青青河邊草）；李白〈長干行〉。

而花朵亦然；江河，是那艘船或許會重現的甬道；夜晚固然是寂靜而荒涼，可是一輪照遍世界的明月會以其無所不在的力量，讓兩個靈魂重逢。

敘事詩的本質可見於各式鋪陳直述之中。它從唐詩以前的各個文體，包括大賦體、古詩和樂府（或是民間古詩）發展而來，而後兩者通常會被歸類為古體詩。它們當中最顯著的風格特徵，就是把敘事和抒情元素融為一體。

與近體詩相比，古體詩更傾向於敘事，這是被區分為不同類型的中國詩歌普遍的事實，不僅唐詩如此。以古體詩架構寫就的長詩，較有可能容納情節或其他敘事元素。而即便是簡短的詩作，只要是以古體詩的結構和語調寫就，通常都會具備「準敘事」（quasi-narrative）的特質。以下三首詩作各自擁有龐大的敘事性，雖然它們的篇幅不長，但無論在五言或七言古體詩中，我們都能找到一種類敘事特質。首先，韓愈的〈山石〉是一首由20句七言詩組成的古體詩，它以多變的風格講述一則奇特的經歷。詩人特別指出他到達僧院的時間，是前一天晚上。從他對這小世界的豐富描述裡，我們能推測僧院的位置應該是在中國南方。他亦隱約提及一些佛家畫像（考慮到詩人本身對佛教的排斥，這可能是種價值批判）。那天夜晚極度寧靜，窗邊的明月照遍他的臥房。最終在破曉時分，他離開僧院，冒險進入由雲霧、繽紛多彩的山丘溪澗、巨松及橡樹構成的奇幻之境。受到野趣的啟發，詩人以別出心裁的抒情格調總結其詩：

人生如此自可樂
豈必局促為人羈
嗟哉吾黨二三子
安得至老不更歸²⁰

跟隨著敘事發展，抒情性至此整然可見。相較於本詩其它部分，這個終章洋溢更豐富的詩意、歷史以及哲學暗示。

²⁰ 韓愈《韓昌黎集》（香港：商務印書館，1964年再版），卷3，頁1-2。

韋應物(約737-791)的〈長安遇馮著〉是另一首相似的準敘事作品。馮著自東方來，他的衣物還濡濕著灞陵的雨。詩人問他何以來到城鎮，他回應為了清理山頭，需要購買一些斧頭。環顧四周，花朵正自茂密的葉間盛開，幼穉的燕子在天空輕盈飛翔：

昨別今已春

鬢絲生幾縷²¹

雖然敘事有欠完整，但可推測還有更多故事藏在詩的背後。隨著詩人與朋友持續融洽地互道思緒，故事便逐漸展開——兩人前次見面已是一年前的事，當時馮著正要前往東方的山上隱居。此詩雖短，卻包含著時間與空間的推移，完全壓縮於充滿明確情感的精準意象中，陳述著關於生活挑戰與年華憂慮的故事。

最後，我們可以從「絕句」的藝術傾向與技術性來理解敘事的本質，基於其藝術特徵與技巧，此處我將之理解為「終極韻文體」(ultimate verse)。²²雖然有些學者將絕句視為被切分的律詩，並因此把它歸類為近體詩，但范況推翻這種斷言。²³這種終極韻文體源自六朝四行詩，經由唐代詩人調整、精進，遂衍成數種不同類型。絕句的影響力深遠且要求嚴謹，通常迂迴又隱晦，而且性質偏向暗示性多於描寫性。四句當中(通常是五言或七言)，可能會有一組，甚至兩組嚴謹的對偶句式。但絕句也可完全擺脫對仗句式，四個句子在語法結構上各自獨立。這種獨特的體式並不依賴從古詩或樂府衍生出來的精緻排比法則，但我們可在詩完美的設計中辨認出強烈的敘事質素。實際上，絕句屬於古體詩的範疇。鑑於其敘事活力和範圍，我主張將其稱為「動態四行詩」。²⁴

²¹ 韋應物：《韋蘇洲集》(台北：商務印書館，1965年再版)，卷5，頁237-238。關於韋應物的所屬時期尚有爭議，在此我參照傅璇琮：《唐代詩人叢考》(北京：中華書局，1980年)，頁276。

²² 有關「絕句」的藝術意圖和技巧討論以至該名詞的不同詮釋，見劉熙載：《藝概》(台北：藝文印書局，1969年再版)，卷2，頁14a-14b。

²³ 范況：《中國詩學總論》，頁80。另外可參照王運熙：〈漢魏六朝樂府對李白的影響〉，《李白詩論叢》(香港：文苑書屋，1962年)，頁94-95。

²⁴ 譯按：楊牧在原文中以「ultimate verse」描述唐代發展成熟的「絕句」體，

李白（701—762）以絕句體寫下〈早發白帝城〉，²⁵並無依賴任何排偶句式。作品充滿活力與動作，句子連貫而有力，絕不為了詩的音律而猶豫停滯。詩人在破曉時分出發，準備登船離開白帝城；臨別之際回頭眺望高處，熟悉的城市已隱沒在多彩的朝霞中。下游的水路湍急，僅僅一天他就到達千里外的江陵。他乘搭的輕舟穿越無數峽谷，但岸邊的猿啼卻仍在耳際迴盪不絕。這首詩的節奏非常明快，其所達致的詩境卻平靜而優美。絕句體的嚴格形式鼓勵詩人以隱晦的方式引發聯想，並通過一種間接的方式達到詩最高的密度與速率。敘事的本質體現在一種經驗的完成和一段情節，並由一連串明快、充滿活力的新穎句子呈現。「動態四行詩」的本質亦彰顯在盧綸（約748—799）被收入於《樂府詩集》、六首名為〈塞下曲〉的詩作中。²⁶以下是當中最具動感的一首：

林暗草驚風
將軍夜引弓
平明尋白羽
沒在石稜中

絕句的簡約並未局限敘事的完整發展，反而推動了極大化的精準與完整性，省略了多餘細節，並留下懸念讓詩進入高潮。與其他組詩相比，這首詩更有活力也更貼近敘事詩的本質，因為它脫離了對仗規範。一如前引李白的作品，此詩也運用了類似樂府的風格，全然忽視「律體」那

以別於六朝以前的四句短詩，並延用於後來的論述。為符合中文讀者的閱讀習慣與文學概念，譯文全以「絕句」稱之。

²⁵ 朝辭白帝彩雲間，千里江陵一日還；兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山。見蕭士贊編：《分類補注李太白詩》（台北：世界書局，1962年再版），卷22，頁8b。

²⁶ 《樂府詩選》，卷93，頁2a。詩的標題及編排根據令狐楚(765-836)編：〈御覽詩〉，《唐人選唐詩》（北京：中華書局，1962年），頁216-217。這些詩收集在其他選集時可能有別的易名。以下引用之詩的更多討論，見高友工，梅祖麟：*Meaning, Metaphor and Allusion in T'ang Poetry*, *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 38, No.2 (1978) pp.305-306；及 Stephen Owen: *The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang* (New Haven: Yale University Press, 1981) pp.278-279。

種饒富表現力的準則。換言之，絕句不總是為了敘事，它也可以靜態、可以詩情畫意，也可以抒情。只是在這裡特別定義的「動態四行詩」中，我們發現它體現了唐詩的另一種敘事本質。

三、視角 (scope) ²⁷

敘事詩聚焦事件，但唐詩敘事的方式，通常不會是客觀敘述情節而已。中國詩人不太願意按時間順序鉅細靡遺地鋪陳故事；反之，他們只帶出事件中最關鍵的部分，窮盡所有藝術或哲理的可能性對其慢慢雕琢，直至達到某種主題或風格上的平衡。這種資訊的留白不會被視為敘事詩或抒情詩的缺憾；假若應用得宜且兼具品味和學養，便能成就一個理想準則：詩「先難而後獲」(that poetry challenges before it delights.)。

當我著手探究敘事詩的視角時，我試圖辨認出詩歌能觸及的領域有多遠，或應該能多遠，從而發掘並定義充滿想像力與知識力的唐詩「敘事性」(narrativity)究竟如何。敘事形式其實很多元，有時是關注精神層面的事件；有時是連結其他作品以組成規模更大的敘事。當然，史實或地理參照點也能為詩人提供一些細數事件的敘事角度。詩人選擇敘述的視角，不論空間或時間，其實都可抽象、可具象。也有可能，詩人會在一部作品裡綜合著部分或多個敘事視角。

李白的〈夢遊天姥吟留別〉²⁸是唐代敘事詩關注精神層面的例子。傳統上，唐朝對於「告別」的敘述大都涉及離愁，同時會描述當下情境以表達詩人的情感糾結——他慨嘆自己即將前往一個偏遠地區，不知何時能再相聚；但李白的作品大大突破了這項成規。²⁹這首詩的「告別」

²⁷ 譯案：scope 一般通譯為「範圍」，但衡諸本原文脈絡，楊牧顯然是以 scope 指陳詩人如何透過詩句以傳達其觀察所見與所思，並展現特殊的見解。斟酌再三，譯者遂決定以「視角」譯之，較符合楊牧文意。

²⁸ 《分類補註李太白詩》，卷 15，頁 2a-3b。

²⁹ 范況：《中國詩學通論》，頁 150-151。

分為三個部分：一開始，概述有關天姥的想像；接著主述夢境；最後詩人突然自夢中驚醒，對夢境依依不捨並渴望返回夢鄉。整首詩幾乎沒有正式採用任何與告別有關的手法或主題，抽離實境並強化了詩歌文學的精神層面。

此詩一開始便連結真實的天姥山，它的高度被浮誇；同時也提到在中國仙鄉傳說中流傳久遠的神秘島嶼——「瀛洲」。李白承認後者難以追尋；前者漂浮在中國東南邊的雲霧當中，或許較能到達。從現實到神話，為詩接下來主述精神探索作準備。全詩的樞紐奠基於前兩句描寫夢境的句子：

我欲因之夢吳越

一夜飛渡鏡湖月

然而，這地方的往事卻縈繞人心，特別是與謝靈運（385—433）及他在荒野遊歷有關的片段。李白無法忽視這些歷史往事，並靈巧地轉化為連結現實和神話的橋樑。他追隨謝靈運舊日的腳步，以接近那超越常理的宇宙高度。一旦觸及精神存有的新高峰，李白隨即驅動他爆炸性的想像力，轉借衍生自《楚辭》的靈動尺度來描繪那令人讚嘆的風景。《楚辭》是中國詩歌探索靈魂昇華的原型，風格跟此詩主題完全吻合，形式和內容達致完美和諧。就這點來看，雖然此詩明顯具有孫綽（全盛時期於310年）〈遊天台山賦〉的意味（可以推測李白視它為「幻境寫作」visionary writing的先驅），但李白此詩業已超越了孫作。李白描繪了到達峰頂時的風景，不似孫綽寫景僅點到為止便轉入佛家和道家的複雜論述。³⁰孫綽和李白對高處景觀的描繪都反映了個別詩人對自然和生活的深邃覺察。不過當孫綽選擇在關鍵時刻戛然而止，轉以闡述性的韻文探索不朽、道德、認識論以至本體論概念，李白則繼續以透澈的語言，從容踏

³⁰ 〈遊天台山賦〉，《文選》，卷11。

上與仙人相遇的路途。李白自精神層面開創出的敘事風格振興了「告別」這個在中國詩歌裏甚具代表性的類型。³¹

這次探訪以另一轉折暗示它即將完結：

忽魂悸以魄動

恍驚起而長嗟

依循《離騷》的結構，在描繪一連串的景象中途突然驚醒，以致中斷了仙人出現的高潮，美夢於焉告終。神秘世界不見了，獨留臥床的詩人。進一步參照《離騷》，李白提及的夢顯然並非字面上的意思，而是由詩人的想像力所啟動的詩意空間，引領詩人翱翔於幻想的世界。它是種修辭手法，如同但丁（Dante Alighieri, 1265-1321）的《神曲》（Divine Comedy），帶出精神上的托意敘事。當美夢結束，敘事也一同完結。最後李白以傳統告別主題既有的抒情性總結此詩。在觸及眾多精神元素後的領悟是，世上沒有比在大自然追尋自由更快樂的事。重視精神解脫與追求個人至性反映了早期如郭璞（277—324）與陶潛等人詩中展現的哲理意境，且明顯被韓愈略去神秘之思卻甚具道家意旨的〈山石〉詩所仿效。

宏大的敘事視角亦可見於結構串連的組詩中，杜甫的〈秋興〉是最佳的例子。³²它是一組共八首的七言律詩，而律詩是不易於創造及容納敘事的體式。精緻的抒情性使得律詩成為近體詩的標準範式，它提供近乎完美的韻律機制讓詩人得以鍛鍊文學修辭與風格上的技巧，卻對詩的敘事性發展造成解構性的影響。³³在此我無意貶低律詩的價值，即便胡適（1891-1962）曾極力否定律詩為嚴肅的詩體也終歸徒然。³⁴扼要而言，

³¹ 對於孫綽表現風格的批評，見鍾嶸為《詩品》寫的序，參考何文煥編：《歷代詩話》（台北：藝文印書局，1971年再版），頁7。

³² 楊倫編：《杜詩鏡詮》（台北：學生書局，1971年再版），卷13，頁23b-26b。

³³ 對唐代律詩的正面評價，近期例子可見陳世驥：〈時間與律度在中國詩之示意作用〉，《史語所集》，第29期，No.2（1958），793-808。相關討論可參照高友工，梅祖麟：‘Tu Fu’s Autumn Meditations:’ *An Exercise in Linguistic Criticism*, Harvard Journal of Asiatic Studies. 28（1968）pp.44-80。

³⁴ 胡適：《白話文學史》（台北：胡適紀念館，1969年再版）。胡適對杜甫作品的評論，見：頁299-302。

律詩在第三、四句和第五、六句的對仗規定，大大限制了詩的敘事發展；反之使它變成一個理想的固定框架，用以表達詩的意象與畫面。據此，〈秋興〉每一首都靜態的抒情詩。可是這八首詩也可串起來成為一組系列（可以想像這是杜甫的意圖），形成結構性視角，展現某種唐詩的敘事性。

〈秋興〉由一連串時間上的今昔、地方上的南北與情感上的主客（ethos/pathos）對比所組成。透過這些對比，杜甫建立一個無所不包的框架，自遙遠的南方傳達他對於身處動蕩時代的中國之理解與觀察。這些對比中最觸動人心之處，自當在於他個人命運如何因國族災難而受到啟發。因此第一首詩基本上聚焦描寫當下，以強烈的意象如朝露、凋零受損的楓葉、蕭瑟的空氣以及菊花來呈現秋天的來臨。第二首詩定點南方，詩人仰賴北斗七星以遙望長安的縱跡（「每依北斗望京華」）。第三首詩繼續推進，詩人哀悼自己仕途坎坷，與朋友們「五陵衣馬自輕肥」的成就形成強烈對比。到此為止，〈秋興〉指涉的元素都是即時而當下的：秋天、詩人、遠離京城、哀嘆個人困境。剩下來五首詩則架起了龐大的背景，進一步闡述和強化這些元素，讓詩發展成一個非常自傳式的敘事並企圖反映距當時十年以前降臨於中國的命運。這些繁雜的對比糾纏全數圍繞著同一事件，最終引向詩人的個人寫照。

綵筆昔曾干氣象

白頭吟望苦低垂

〈秋興〉宏大的結構即建立在類此的方式上：將詩成為詩人置身於家國動盪歷史下的個人象徵性表述。但另一方面，杜甫仍細緻處理組詩結構間的細微聯繫。第一首詩儘管強調了秋天的意象，並為敘事定下了憂愁的調性，最終還是以垂暮下的白帝城中令人懷念的砧聲作結。第二首詩關注時間的推移：太陽在夔府孤城背後斜斜地落下，北斗七星慢慢變得清晰可見，甚至連銀河也出現了。當詩人深深陷進過去和現在的悲苦時，月亮卻靜悄悄地穿過天空——「已映洲前蘆荻花」。這些層層推進的豐富意象，說明了徹夜無眠的詩人其實一直在凝視星月、傾聽悲慟

的軍號，並為自身的落魄怏然鬱結。敘事延伸至第三首詩，黎明悄悄到來、陽光傾瀉在山上的千家萬戶——不斷流逝的時間確立了情節的連貫性，而詩人是當中的主角。就在這第三首詩，杜甫明確將自己置於敘事脈絡中，毫無保留地闡明之前僅能隱約暗示的個人思緒，並使之成為全詩接下來敘述的主旨。交錯的客觀敘事再現了長安的陷落與餘波，唐帝國的命運倒映在漢代的幻影裏，承載於這首最精緻、最具純粹抒情性，堪稱最成熟的律體組詩中。

組詩結構以非凡的力量擴展了〈秋興〉的整體意旨，將之從原本看似獨立的八首抒情詩，帶向陳述詩人受困於家國災難的猛烈衝擊下的個人憂思。那些大結構裡的多重對比和小結構裡時間的線性發展，對敘事視角的形構同樣重要。於此，詩人扮演了歷史學家的角色；或換句話說，他是以詩人的感性來說話的歷史學家。無論是哪一種，杜甫在在展現了中國知識分子獨有的真摯，和儒家人道主義傳統中兩種最高尚的抱負。再者，此亦顯示杜甫為律詩精鍊的藝術技巧開創了新的面向。律詩由八句經精確鋪排的句子組成，中間是兩組對仗。〈秋興〉由八首詩組成的體式是一種律體的擴充，表達個人與群體的感受；回到基點看，每首詩如同律體形式中的一句，用以架構出唐代律詩更為進化的結構性視角。

白居易（772—846）的力作〈長恨歌〉，則體現了唐敘事詩在歷史視角上某些固有的問題。³⁵此詩在史實與詩歌之間的平衡成為文學批評的一大疑難，以至於我們在面對敘事詩時有必要考慮到更抽象的議題——「詩歌」與「真相」（*Dichtung and Wahrheit*）。

這首詩由120句七言詩組成。林文月對該詩情節作了適度的概括：第一段（第1至32句）描繪唐玄宗和她美麗的寵妃楊貴妃極樂的生活。第二段（第33至50句）寫到他倆幸福的愛情如何因「安祿山之亂」而消逝；皇帝急忙逃離京都、被逼於馬蒐坡賜死楊貴妃，因而極度悲慟。第三段主要敘述唐玄宗如何因貴妃的離逝而鬱鬱不歡。第四段（第75至120

³⁵ 白居易：《白氏長慶集》共三冊（台北：藝文印書局，1971年再版增附校對，1971年），第一冊，卷12，頁276-283。

句)有道士臨邛出場,他受玄宗所託至仙境尋訪亡靈,帶回了貴妃託物寄情的手信,及玄宗與貴妃間秘密的愛情誓言;最後,以綿綿無盡的悲傷作結。如同林文月的概括,〈長恨歌〉有輪廓清晰的情節。第一段作為敘事開頭,戀人們正沈淫於帝國輝煌的成就,無憂無懼。第二和三段建立起敘事主體:災難般的打擊逼使主人翁唐玄宗認識到「死亡」、「權力」與「財富」的虛幻,並意識到最重要的「愛」。第四段是個強有力且綿長的結尾,透過對人生超自然的詮釋,讓詩取得了新的意義。³⁶如同中國敘事詩的慣例,此詩的情節並沒有跟隨線性對稱安排,而是按題材要求作反應。就主題而言,此詩關注的是愛情而非帝國。它無意為魯莽的政府提供建言,而是哀悼愛情的消逝。林文月也提出了例證,認為白居易的〈長恨歌〉應歸類為「感傷」而非「諷諭」。³⁷這解釋了何以詩人更醉心於詳述愛情的種種,遠多於記述一連串重大的歷史事件。

此「歌」彰顯唐敘事詩在所謂歷史視角下的一般性意指。面對一則如此詳盡記載於歷史、文學和民間傳說裡的國難事件,白居易卻選擇書寫一首略去史實、關注情感之詩,讓主題更顯得普世化。如陳寅恪(1890-1969)所述,在楊貴妃死後,該對戀人的超自然接觸讓這則歷史事件變得「前所未有地永恆而淒美」。³⁸問題在於,當詩人講述這段廣為人知的故事時,是否由衷地放棄可以提出歷史訓誡的機會。唐敘事詩的歷史性視角,在於詩人根據為人熟知的史實講述一段故事時,總是毫不猶疑地作出他認為真切且有意義的詮釋。白居易創作的「歌」就跟尤里比底斯(Euripides, 前480-前406)³⁹所寫的戲劇一樣真實。

帝國的探索與皇室的浪漫,提供詩人豐盛的情節以構成他的敘事詩。不過即便是一則政治規模較小,來自民間的真實故事,也能具備同等的道德和情感重量。有時候前者不一定能啟發詩人寫出像〈長恨歌〉

³⁶ 林文月：《山水與古典》（台北：純文學出版社，1976年），頁246-247。

³⁷ 同上，頁249。

³⁸ 陳寅恪：《元白詩箋證稿》（香港：商務印書館，1950年），頁12。

³⁹ 譯注：與艾斯奇勒斯和索福克勒斯並稱為古希臘三大悲劇大師。

那樣長度的作品，較多是像傳統詠史詩般的隨意之作。相同的，詩人從民間直接或間接得知的一則真實故事，也可成為一首流行敘事詩的主要情節，如白居易的〈琵琶行〉；它也可以成為「鋪陳直書」的詮釋準則，一如〈春江花月夜〉；或簡單視為仿自民謠的架構。一般來說，學者詩人傾向以他的個人品味及哲學觀點詮釋一件事，而非鉅細靡遺地重述事件的情節——後者是民間詩人常用的手法，如家庭悲劇〈孔雀東南飛〉，屬唐朝以前的作品。準此，〈長恨歌〉應是詩人深思熟慮後，自距離他寫作時間（公元806年）前半世紀的動亂中，選擇他認為最具象徵性意義的主題加以描述而成。半世紀的時間已足令白居易對歷史事件做出反思，並藉由他所選擇的詩歌主題提出原創性的評論。在面對歷史事件時，白居易顯現出與杜甫寫於安史之亂後二年（公元757年）的〈北征〉詩不同的歷史反應。雖然兩首詩關注同一事件，白居易的歷史視角是以想像力與學識架構出對愛情的關注；截然不同於杜甫處境危急，以風格嚴謹的記遊詩體寫下安史之亂的即時景況。作為一首敘事詩，〈長恨歌〉展現了其在歷史視角上的意義，但它並不是一首歷史詩。暫不論敘事情節，它應該歸類為「詠史」，一種深受中國知識分子喜愛的文體，允許他們自由選擇各式各樣的素材，並在闡述主題時維持個人觀感。

如要深入延續以上討論，我們需要補充的一點是，當詩人依其歷史視角構寫一首敘事詩，記載於編年史文獻裡的宮廷事蹟，未必比平民百姓的辛酸故事來得動人。〈長恨歌〉之所以比〈琵琶行〉優秀，絕非因為他的宮廷浪漫題材，而是在情節構想上，集中於處理一個永恆的主題（以至於情節變得不對稱），以及它所有的設計均屬原創。相對而言，〈琵琶行〉比較像是老調重彈，情節發展上充滿了具體情境的細節，當中亦包含了詩人從自身疏離感投射出來的濫情發洩。這種事實和細節的忠實呈現，反而諷刺地成為敘事詩在歷史視角上的缺陷。對中國美學而言，這種公然的道德勸說和不經修飾的多愁善感，加上連串事實鋪陳，在在削弱了敘事詩的影響力，就敘事詩的民間傳統而言確實如此，在文人傳統中亦然。觀諸〈詠歐陽行周事并序〉一詩的蹈襲與淺薄尤其明顯，這首詩的作者是與白居易

同時代的孟簡。⁴⁰孟簡企圖在敘述一則當時發生的悲劇時添加說教成分，並在詩的序言中提及〈孔雀東南飛〉的故事以加強其歷史真實性，如此冗贅乏味的材料對他詩中的主角——另一位同時代，恰巧是中國第一位來自福建地區的詩人（歐陽詹）——而言毫無價值可言。⁴¹

唐敘事詩也有其地域視角。當詩人定居於某個地方，面對各式生活日常，他會著手去描寫、想像、針對該地的歷史事件或傳說進行評論。這樣的作品可能僅限於詩人對所觀察事物的靜態鋪陳，也有可能擴展為一首動態的敘事詩，情節發展取決於他在該地的實際活動以及歷史或傳說參照。

李商隱（812—858）的〈行次西郊作一百韻〉是詩人從主觀視角出發的敘事詩，在該地的遊歷形成了他對時弊的歷史性判斷與針砭。⁴²此詩以散體四行詩作為引言：

蛇年建丑月
我自梁還秦
南下大散關
北濟渭之濱

此四句詩揭示了地理位置和敘事風格的問題。公元838年初，李商隱剛從「梁」（興元，位在長安西南方約250公里）參加完令狐楚的葬禮歸來。⁴³題目顯示此詩主要關注作者從梁回到秦（亦即長安）的經歷。

⁴⁰ 《全唐詩》（台北：眾文出版社，1969年再版），卷9，頁2849-2850。

⁴¹ 《新唐書》（北京：中華書局，1975年），卷203，頁5786-5787。歐陽詹（字行周）是史上第一名考中進士的晉江人，後來成為著名詩人。他活躍於貞元時期，18世紀末至19世紀初。據孟簡在此詩的序言記載，歐陽詹某次應太原大將軍之邀赴宴，席間受到一位有「北方美人」之稱的歌女深深吸引而繼續留在太原，和她相伴數月。當他終將出發赴京，歐拒絕了歌女結伴同行的提議，避免他人閒話；但承諾一旦抵達長安，馬上回來接她。惟歐陽詹最終遲遲未歸，令思念成疾的歌女痛不欲生，留下一綵頭髮後離開人世。當歐陽詹回來並發現愛人那綵頭髮，傷心欲絕超過十天，終也悲痛離世。孟簡指出，韓愈在〈太學生何蕃傳〉，（《韓昌黎集》，卷14，頁35-36）也有提到歐陽詹的事跡。歐陽詹的詩作，見《全唐詩》，卷7，頁2056-2064。

⁴² 馮浩編：《玉谿生詩箋注》，卷1，頁37a-42a。

⁴³ 張采田：《玉谿生年譜會箋》（北京：中華書局，1963年），頁43-45。

但假若我們據現實脈絡評估，第三句的「南下」其實很值得懷疑，甚至可說是錯誤。要從梁到秦，並非穿過大散關「南下」，而是「北上」。以下，我們可試著勾勒出正確的路線：他從興元出發，穿過大散關向北前進，直至到達並越過渭河，隨即轉向東，沿河北岸前行，一直到長安近鄰的城鎮。這段路程算起來約莫有380公里，全屬所謂京城的「西郊」。因此，李商隱使用「南下」和「北濟」這些表述，顯示他有意限制詩中陳述的地理視角所涵蓋的範圍。那段沿著大散關以北，自渭河一路往長安的河谷，在天寶時期遭受了近一世紀軍事動蕩的蹂躪。

確立好時間與空間定位以後，李商隱便擱置瑣碎的元素，將自身投入此段旅程的敘述，並不斷重提舊事以強化當前的悲慘景況。根據他的解釋，「西郊」在開元中期以前一直處於太平盛世，直至朝廷從邊疆召喚軍人（包括部分蠻族將軍）取代全國的儒官。由於「西郊」位於邊疆與京城之間，自然成為了最受惡政影響的地區。這首詩的旅程結構讓馮浩將之與杜甫的〈北征〉相提並論。⁴⁴的確，和杜甫一樣，李商隱會在旅途中對其所在所見作出詳盡的反應，他的經歷轉譯為一首令人驚異的記行詩，載滿他個人的評述。但與〈北征〉不同，李商隱的詩並不局限於展示當前景象，亦不抱任何寄望朝廷能翻轉眼前命運的幻想。這首詩沒有單一情節，僅由過去和近日的歷史片斷，以及對當前現實一系列情感豐富而可悲的描述編織而成。面對著殘破頹敗的城鎮與村莊，年方廿六的李商隱，卻以如同舊樂府般特有的簡樸平易風格陳述一個又一個故事，截然不同於他後來著名的華麗晦澀詩風。雖然本詩中的故事題材各異，但大多關注民間疾苦，顯然這是他一直以來，對該地域所抱持的歷史意識。徐復觀（1904-1982）相信，此詩不會只是杜甫〈北征〉的複製品而已；它是一部有所開展的作品，猛烈批判政局，其力量相當於杜甫的〈三吏〉與〈三別〉結合般強大。⁴⁵

⁴⁴ 《玉谿生詩箋注》，卷1，頁42a。

⁴⁵ 新安吏，潼關吏，石壕吏；新婚別，垂老別，無家別。見徐復觀《中國文學論集》（台中：東海大學，1966年），頁235。

〈行次西郊作一百韻〉還有另一方面是特別的——作品中不同的故事均由共同主題串連，旨在批判帝國政府的無能。而最後，它以中國詩歌史上一記最絕望的評論作結。幻滅的氣氛如此強烈、陰暗，這是李商隱親眼見證的帝國——顯然已無任何倖存的希望。文學史研究慣用的「晚唐」一詞，其意義若透過這首詩最後的一聲啜泣，將能獲得完全的領會。

四、秦婦吟

韋莊（約855—910）的〈秦婦吟〉是一首大規模的七言韻文詩，它就像是唐敘事詩複雜發展歷程的句點。⁴⁶與許多民間傳統作品的遭遇類似，這首詩在中國文壇裡消失接近千年，直至近20世紀才重現於敦煌。⁴⁷此詩之所以在中國文學史上舉足輕重，不止是因為它的文本歷史問題——這個問題曾與一個時代的政治氛圍及各時期知識分子普遍充滿不確定的心態糾結纏繞；同時，也因為這首詩的長度，使它不論就體式、視角、範圍及表現而言，都堪稱晚唐敘事詩的典範。

在〈秦婦吟〉這首敘事詩裡，詩人扮演描述者的角色，記錄882年春天，一名女子在黃巢攻佔長安的三年間的切身經歷。京城淪陷時，叛軍抓住了這名「秦婦」（在詩中意指長安城的女住民），並將她關押了將近一年。成功逃脫後，她離開長安並一路往東流浪到洛陽。在那裡她遇見了作者韋莊，在他請求下，她娓娓細訴自己的故事。此詩以秦婦毅

⁴⁶ 此詩的最佳保存版可見陳寅恪：《秦婦吟校箋》（昆明：自印本，1940年）。此為〈讀秦婦吟〉一文，《清華學報》第2集（1936），頁951-968的修訂擴增版。

⁴⁷ 關於這則重要文學史案例的概要，見王重民：《敦煌古籍敘錄》（上海：商務印書館，1958年），頁303-308。陳寅恪對此議題的深入研究，可見王靖獻：《Ch'en Yin-k'o's Approaches to Poetry: A Historian's Progress》，Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews.3, No.1（1981），14-15。

然往東前進，最終定居於南方某地作結。儘管全國各地一片烽火，南方是她相信依然平靜的地區。

這個題材的源頭可追溯至《詩經·黍離》或《楚辭·哀郢》等哀悼破敗的古詩。在建安和六朝時期，王粲（177—217）、曹植（192—232）、鮑照（414—466）及庾信（513—581）等詩人常會觸碰這個主題，他們用各自的方式哀悼受破壞的長安、洛陽、廣陵、金陵等地。⁴⁸唐朝時期，哀悼淪陷的首都一直是許多詩人在作品中處理的主題，如盧照鄰的〈行路難〉、杜甫的〈北征〉和李商隱的〈行次西郊作一百韻〉。因此，當韋莊著手書寫〈秦婦吟〉，同樣的主題探索已有相當豐實的傳統。事實上，到九世紀末，不但已有豐盛的古典文學傳統作為表現形式與標準意象的典範，而且已建立了一套詩律學準則——七言韻文體已臻完備，且具備多元形式，足以處理各種主題。這並不表示韋莊僅僅只在傷悼破敗這個主題上添磚加瓦而已，他的作品的革新在於創造了一個性格鮮明的虛構人物：秦婦，由她來為詩傳達情感，這使韋莊得以由情節中抽離出來，避免主觀情緒滲入詩境的苦難與頹敗中。與前輩們一樣，韋莊以遊歷或凝視場景等母題來呈現城鄉毀敗的慘況；而與他們不同的是，他出於與國人的感同身受創造了一個虛構人物，使經驗普及化，並提高了敘事的可信度，從而在戲劇互動時平衡了主觀與客觀的聲音。此外，秦婦的主觀聲音裡也包含了某程度上的客觀性，她提及一位老人，在她的詢問下，老人講述了自己在土匪掠過村莊之後所遭遇的災難——帝國軍隊尾隨，並將飽受蹂躪的農村進一步徹底摧毀。在此，韋莊創造了一首三個向度的敘事詩，不同的聲音各為事件提供一種闡述。當作者保持全然客觀以聆聽故事，他讓虛構角色秦婦以主觀的聲音敘述發生在長安周遭的事件。後來，秦婦彷彿重拾起詩人的客觀鎮靜，後退一步，讓她故事裡的角色以主觀直接的聲音泣訴長安與洛陽間一帶廣袤地區所承受的慘痛劫掠。韋莊幾乎整合了之前所有哀悼廢墟的古詩中述及的城鄉場景

⁴⁸ 七哀詩，送應氏，蕪城賦，哀江南賦。

和事件，並揭露了前輩們常在作品中提及的破壞力量，這些力量主要來自兩種無敵的邪惡勢力——造反的土匪和貪污腐敗的帝國軍隊。

韋莊這首詩的結構視角體現於三個層次：作為恐怖景象見證的農村老人、一名京城女子，及一位描述與記錄的詩人。上述幾個層次融為一體，它們的多樣性卻絲毫沒有影響到情節。韋莊透過這樣的設計避免此詩落入風格上的單一，亦擴大了關懷社會的視角，對災難的源頭提出批判。秦婦感嘆叛軍對以長安為首的城市文明發動野蠻攻擊，老人則斥責帝國軍隊為農莊帶來極度破壞。這些區域被特別界定為具歷史性（意義）的地理背景，俾使韋莊據以開展情節敘述。如同李商隱的〈行次西郊作一百韻〉，此詩也使用了「旅程」母題——女主人翁行走約350公里的路途，從長安抵達洛陽。文中所提及的地名都具有歷史準確性，這些場景是帝國軍隊比叛軍更加殘暴的見證。如此真確的地理界域，提供這位英雌依序陳述其實際經歷的穩固歷史視角。韋莊一直堅持為事件在歷史和地圖上精確定位，成功保存了文人敘事詩真誠的傳統。⁴⁹在此之前，我們看到李商隱將長安「西郊」描繪成徹底荒蕪的地區；而在五十年內，「東郊」也落入雷同意象，面對同樣苦澀的命運。步入九世紀末，偉大的京城已淪為一片荒蕪的廢墟。

〈秦婦吟〉不僅是記錄唐朝沒落的紮實敘事，同時也是一首壯麗的詩篇。其透澈流動的靈活性，形成並推動了此詩的發展。以此風格熟練地把事件鋪陳開來的技法，可能是中國文學史上第一次，證實了七言韻文體也有能力處理綿長敘事，而不至於陷入華而不實的詩藝修辭或流於平板乏味。這首詩擺脫了唐末時期許多文人作品中的密集辭藻或晦澀局促的特色，同時也避免了眾多由敦煌發掘的民間和宗教作品（之中有些與韋莊屬於同時代）中單調的韻律模式。韋莊也證實了七言韻文體（律詩）仍有能力結合文人的力量和民間敘事詩的風格，以活潑、精鍊而直接的方式鋪展情節。兩千年來緩慢但穩定的體裁發展，促使韋莊得以透

⁴⁹ 這方面的研究，見陳寅恪：《秦婦吟》，頁 10b-15a。

過交織具象展示與情感要素的手法以推動情節進展。元素的交替使用既豐富了敘事肌理，也儘可能避免陷入平淡乏味的危機。作品裡每一行詩和每一個段落都見證了帝國的災難，更重要的是，它肯定了女性作為宏大故事裡真正的英雄。事實上，在民間傳統的敘事詩裡，她的姊妹們一直都擔當著女英雄的角色：包括在《詩經》、漢樂府詩、〈孔雀東南飛〉、〈木蘭辭〉；而在文人作品裡則有〈悲憤詩〉、傅玄（217-278）的〈秦女休行〉，和顏延之（384-456）的〈秋胡行〉。

秦婦的英雄旅程是這首詩最重要的主題。國難當頭是背景，老人的悲嘆是補充，詩人的關注則是無聲的註釋。當情節開展，女主人翁的個性形象也隨之確立。秦婦一開始對叛軍攻擊的天真反應，隨著她與其他婦女實際遭受到暴力對待並歷經創傷後而消解——旋即她改以嚴厲的口吻描繪京城沉淪後的飢荒。這轉折中辛酸的抒情性，標示了女性反抗意願的成長。當她以權威口吻詮釋神明逃離廟殿以躲避人民災難的恥辱時，她即成為了卡桑德拉（Cassandra）⁵⁰，從所有道德規範中釋放，進入令人讚嘆之境。只是當她聽完老人的故事，意識到一切悲慟的普世性，她那絕望、神秘的語調便漸漸軟化。就在那瞬間，她變成熟，甚至在結尾段落以最冷靜沉著的敘述方式表達了繼續南下的決心，小心分辨著謠言和真實、權衡尋求域外庇護的利弊，並以她溫柔有教養的大方語式，鼓勵一直傾聽她哀悼的人離開，加入「出走」（Exodus）的行列。在此，韋莊成功刻劃了一個性情獨特且愛恨分明的女子形象。秦婦在歷經暴力、飢餓和貧困以後，她的悲壯、堅強，一如早期敘事詩中的女性。她已作好準備向早成廢墟的故鄉——那古老的長安——訣別，一個如今我們知道已無法重返舊日榮耀，日後也看不見希望的城市。

⁵⁰ 譯註：希臘神話人物，曾預言帕里斯（Paris）與海倫（Helen of Troy）私奔將引發特洛伊戰爭（Trojan war）。但因得罪阿波羅（Apollo），遭其詛咒預言將無人採信。最終被希臘主將阿伽門農（Agamemnon）的妻子克呂泰涅斯特拉（Clytemnestra）殺害。在神話學中，卡桑德拉被喻為女先知。

五、結論

唐代敘事詩吸收了早期文學和其他媒介——例如音樂和圖畫藝術——的文化遺產，並利用它們形成一種最高階的文學體裁。最早它似乎從民間和文人企圖歌頌不凡事件的漢樂府、古詩和大賦體演化而來。經過深入研究，我們意識到唐代敘事詩幾乎具備《詩經》和《楚辭》所具有的獨特風格與主題特徵。就中國詩歌發展而言，文學史中的時代分期似乎只為了方便，不似歐洲文學從中世紀到文藝復興，各時期名稱皆標識著文學品味和風潮上的重大革新。中國古典詩歌有它無庸置疑的連貫性，漢代以來的詩人可能對早期詩歌進行了革新，為求習得一種有用的技法，但總體而言他們並沒有更動到前輩所堅持的核心方法與功能。能體認中國古典詩歌這種一氣呵成的連貫性，對我們理解唐代敘事詩或抒情詩的本質而言無比重要。

然而，敘事詩卻比抒情詩更嚴守這種風格和主題的連貫性。當李白批評建安時期（196-220）以來許多詩歌作品異想天開的裝飾性，他顯然在對六朝時期抒情詩所耽溺的華麗辭藻和頹廢精神表達強烈的厭惡。⁵¹不過也在同一時期，敘事詩逐漸成熟，其一可歸功於民歌的活躍傳承，許多仍是迄今中國詩歌最優秀的作品；其二可歸功於文人詩人努力把民間財產與他們的傳統學識及道德批判結合。在許多六朝抒情詩裡，華麗辭藻削弱了詩的精神價值和藝術完整性；但有不少作品具備靈活的調性，在中國長期分裂的年代，有力地為唐代詩人留下敘事詩無論內、外的創作典範。這種傳統的連貫性特別展現在唐代敘事詩的本質與視角上——就本質層面而言，我們看到早期一些雄心勃勃的才俊之士如何有品味且純熟地展現「鋪陳直述」的手法，詩人如何廣泛地利用古體詩以創造出「準敘事體」，特別是「終極韻文」（絕句），時而在具動

⁵¹ 見李白：〈古風〉，《分類補註李太白詩》，卷2，頁1a。

態性的四行敘事中，穩定維持其與古體詩的同質性。就視角而言，我們發現了詩人對神話、政治、歷史與廣袤悠久的中華大地的積極探究，雖然這片土地會定期受到主政者的集體愚昧所傷害。在探索具體事件時，唐代詩人的想像和智識會有所分歧，但值得注意的是他們普遍具有一種獨特風格，此風格融合了抒情元素與敘事細節，交替互補。這種風格使唐朝時期大部分優秀的敘事詩具有強度和魅力，並被後世詩人視為藝術的礎石。

唐詩的敘事性在於：既能把一個或若干事件組織為情節，同時散發一種承自中國古典抒情詩的思古幽情。我們在研究敘事詩時，並沒有否定這種特質，而是把它看作一種積極且值得欣賞的特色。基於同樣的理由，有人或不免疑惑這個特徵會否未必是我們對中國詩歌總體思考的核心，特別是在企圖為抒情詩下一個新的定義時。