

## 臺灣當代詩之敘事結構分析： 以楊智傑與煮雪的人為例

林宇軒

國立臺灣大學臺灣文學研究所碩士班

### 摘要

在「抒情」當道的臺灣當代詩場域中，推出以「敘事」為寫作策略的詩集實為異數，能夠建立一套體系與風格的寫作者更是少數。本文聚焦探究千禧世代詩人的敘事特質，以二十一世紀的當代詩為研究範疇，選擇楊智傑與煮雪的人兩位作為研究對象——在楊智傑的三本詩集中，《深深》顯現出了兩條不同的敘事脈絡，「個人政治的抒情敘事」在往後的《小寧》得到盛大開展，「名詞導向推進敘事」也在往後的《野狗與青空》發揮到極致；而煮雪的人在《小說詩集》中提出的「小說詩」論述雖未引起廣泛討論，但經過調整後於《掙扎的貝類》的重新現身，以實際作品獲得了文學場域的關注與肯認。本研究梳理過往「敘事詩」類型在臺灣文學史的沿革，而後依序討論楊智傑與煮雪的人兩位千禧世代的代表性詩人，透過文本精讀與美學探究，將兩位詩人的詩學表現在文學史定位，期待能夠建立一套不同以往的臺灣當代詩「敘事」論述。

**關鍵詞：**敘事詩、楊智傑、煮雪的人、小說詩、千禧世代作家。



## 一、前言：臺灣現代詩的敘事傳統<sup>1</sup>

### (一) 文學獎與臺灣敘事詩分類

一九五〇年代，在中國文藝協會等國家體制的系統性運作下，大量產出重視民族情感的「大敘事」作品，包含紀弦、痲弦等知名詩人都曾創作相關主題的詩，獲得過中華文藝獎金委員會的五四獎金。<sup>2</sup> 除了國家文藝體制的介入，這類「由上而下」影響創作取向的現象在往後的文學場域中層出不窮，各單位所舉辦的大小「文學獎」也是其一。<sup>3</sup> 臺灣在過往的文學發展，除了創作美學上有「寫實主義」與「現代主義」的拮抗，也有「抒情」與「敘事」兩條軸線相互對話；然而綜觀既有的現代詩研究，後兩者的討論較為缺乏，且大多集中於「抒情傳統」的面向，關於現代詩「敘事特質」與「敘事詩」的研究則相對稀少。<sup>4</sup>

在「文學獎」發展初期，中華文藝獎金委員會的「長詩」以及《中國時報》文學獎的「敘事詩」徵獎類別，導致了「文學獎」與現代詩中的「敘事特質」保持高度的關聯性。鄭慧如的《台灣現代詩史》梳理了「文學獎體」的概念與特徵——這裡說的「文學獎體」，指的是一九七〇年代中、後期以降，因《中國時報》掀起的「敘事詩獎」風潮，湧動到二十世紀末臺灣各現代詩獎的波浪<sup>5</sup>——這種重視敘事特質與形式的詩歌型態，因為體制的推動而受到重視。由《中國時報》的「敘事詩獎」建立起的敘事體系，一方面服膺於政治體制下的民族敘事，一方面也讓詩人們有機會開創不同的敘事詩型——在這些民族、社會、古典的類型之外，以「虛構」為主軸的科幻主題敘事詩，成為了敘事體系中的「異數」，其中便以陳克華 1982 年獲獎的〈星球紀事〉為代表。<sup>6</sup> 「敘事詩獎」在實際運作上的重要

<sup>1</sup> 關於「新詩」、「現代詩」與「當代詩」之使用差異，本文將「現代詩」用於紀弦現代派運動後之所有「新詩」創作，而「當代詩」則界義為二十一世紀以後之「現代詩」創作，有別於中國文學場域以 1949 年為現／當代文學的分野。

<sup>2</sup> 陳芳明，《台灣新文學史》，（臺北：聯經，2011），頁 278-279。

<sup>3</sup> 臺灣敘事詩的發展，最早可以追溯自日治時期的賴和、吳新榮等人所書寫過具有「社會寫實」語言特色的敘事詩。參見張光達，〈臺灣敘事詩的兩種類型：「抒情敘事」與「後設史觀」——以八〇～九〇年代的羅智成、陳大為為例〉，《中國現代文學》第 14 期（2008 年 12 月），頁 65。

<sup>4</sup> 在陳世驥以比較文學系統引入「抒情傳統」概念後，研究者開始透過評論將「抒情傳統」落實於現代文學。涉及臺灣文學的抒情傳統研究，可參見王德威，《現代抒情傳統四論》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011）；研究臺灣敘事詩類別的相關論文，除了張光達，〈臺灣敘事詩的兩種類型：「抒情敘事」與「後設史觀」——以八〇～九〇年代的羅智成、陳大為為例〉，其他多針對個人詩作的敘事結構與策略進行分析，未有整體性的觀察。張光達文中也提到：「以往臺灣的詩選集或評者的目光焦點大都放在抒情短詩上，臺灣敘事詩所受到的重視顯然不夠。」

<sup>5</sup> 鄭慧如，《台灣現代詩史》，（新北：聯經，2019），頁 594、606。鄭慧如對包含羅葉、紀小樣在內詩人的文學獎作品評述，多包涵了「大敘述」、「敘事詩」等概念。

<sup>6</sup> 劉正忠指出：「『科幻詩』一詞在台灣的出現，幾乎是跟隨著這首詩而來的。此後在文學獎得獎詩作之中，漸多此類題材。」參見劉正忠，〈朝向「後人類詩」——陳克華詩的科幻視域〉，《臺大文史哲學報》第 78 期（2013 年 5 月），頁 75-116。



轉折之一，是《中國時報》在 1983 年後將「敘事詩獎」徵獎類別名稱修改為「新詩獎」，並將徵獎的篇幅調整為 50 行內——透過典律機制的變革，由上而下被提倡的「敘事詩」產生了更動，但詩人們對於「敘事」的重視仍然延續。

解昆樺將臺灣的敘事詩概分為兩大類：中國古典敘事文本的再寫、現實事件書寫。<sup>7</sup> 蘇紹連立基於此，提出在這兩大脈絡之外，還有第三與第四脈絡：「正面採用小說本事，寫成的敘事詩」以及「直接自創虛擬故事、以小說架構、注重情節、人物對話寫成的詩」。<sup>8</sup> 統整以上分類，可以將解昆樺的「現實事件書寫」分為兩類、將蘇紹連「小說筆法的敘事」、「以小說架構為主的敘事」整合，重新將臺灣的敘事詩傳統依照「主題」初步分為「新古典敘事」、「民族性敘事」、「社會性敘事」、「科幻性敘事」<sup>9</sup> 四類，以利臺灣敘事詩研究的推進。<sup>10</sup>

## （二）新世紀的敘事風景

「敘事」是一個與「時間」密切相關的寫作類型，它用來「講述一個故事」——「故事」是安排在時間序列上的「事件」變化，而「事件」的焦點就是「行為者的行動」。<sup>11</sup> 雖然「敘事詩」(narrative poem) 是西方文學的文類傳統，在臺灣文學史上也因《中國時報》敘事詩獎而有獨特的意義與歷史脈絡，然而單就臺灣當代詩場域來觀察，只要推進詩作前進的主要動力是其中的「敘事結構」，或者是詩中的敘事特質、故事性足夠強烈，那麼我們便無法將其排除於廣義解讀的「敘事詩」範疇。<sup>12</sup> 在文獎會與敘事詩獎之外，也有許多詩人不受體制影響而潛心發展詩中敘事特質的詩作類型，楊牧的「戲劇獨白體」便可以被視為非由文學獎體制驅動的敘事詩型代表。<sup>13</sup>

隨著推進敘事詩的國家體制取消，文學獎的趨勢也逐漸轉向，時代發展下的詩人們受到社會與科技的影響日益甚深。<sup>14</sup> 白靈在 2003 年便指出，世紀之交投

<sup>7</sup> 解昆樺，〈洪醒夫敘事詩潛存的小說企圖〉，《國文學報》48 期，臺北，2010 年 12 月，頁 183-218。

<sup>8</sup> 蘇紹連，〈假如有所謂的「小說詩」？〉，《痞客邦》，2009 年 11 月 2 日，網路。曾獲敘事詩獎的蘇紹連自陳，當年獲得兩次敘事詩獎所採用的策略，便是以自編的小說寫成敘事詩。

<sup>9</sup> 科幻詩，作為詩之另類或異數，敘事性雖強於一般詩篇，但仍弱於別種科幻文類。參見劉正忠，〈朝向「後人類詩」——陳克華詩的科幻視域〉，頁 75-116。

<sup>10</sup> 「敘事」一詞並未規範所敘之事必須為「真實」，故「敘事詩」不應排除以虛構為主的「科幻詩」。此分類參考劉正忠教授 2022 年國立臺灣大學中文所開設之「臺灣現代詩史」課程內容。

<sup>11</sup> 王萬儀，〈現代白話文寫作類型研究〉，國立清華大學中國文學系博士論文，2010 年，頁 151。

<sup>12</sup> 對於敘事詩的定義，張光達指出「所謂敘事詩，是用詩的形式和體裁刻劃人物事件」。參見張光達，〈臺灣敘事詩的兩種類型：「抒情敘事」與「後設史觀」——以八〇~九〇年代的羅智成、陳大為為例〉，頁 64。

<sup>13</sup> 參見劉正忠，〈楊牧的戲劇獨白體〉，《臺大中文學報》第 35 期（2011 年 12 月），頁 289-328。

<sup>14</sup> 「台灣的『七〇後』詩人普遍能寫兩種詩：文學獎的詩、非文學獎的詩...（略）...從他們的詩集可看出，文學獎的得獎作品和平時的詩作面貌迥異。」參見鄭慧如，《臺灣現代詩史》，頁 706。



入詩壇的詩人們似乎已註定將「電子化」他們的一生。<sup>15</sup> 在加入了科技元素的「電子化」同時，敘事的方式也會產生差異。以吳懷晨（1977-）在 2020 年出版的《渴飲光流》為例，其中「大敘事」的書寫方式雜揉了神話與史實，魔幻寫實的書寫策略同時採取採用敘事體與抒情體，可以視為是對於臺灣歷史隱喻的大敘述，乃至於展現了「史詩」的格局。<sup>16</sup> 由此可以觀察，白靈在世紀之交對時代現象的預測，確確實實地體現在活躍於二十一世紀的寫作者身上——儘管受到媒介變遷與社會氛圍的劇烈影響，網路成為生活中不可或缺的一部分，但活躍於二十一世紀的詩人並未放棄「敘事」特質，甚至在敘事型態上與前行代詩人出現差異。本文既聚焦於二十一世紀的當代詩敘事結構，便選擇其間創作力最旺盛的「千禧世代詩人<sup>17</sup>」，探究他們如何自發性地以「敘事」為利器，進而去發動不同形貌的「詩意」。

在單篇文學獎所延續發展的「文學獎體」之外，臺灣文學獎蓓蕾獎得主曹馭博（1994-）的《我害怕屋瓦》與《夜的大赦》、周夢蝶詩獎得主皓瑋（1994-）的《小敘事》、ㄇㄣ（1993-）獲得國藝會出版補助的《偽神的密林》等，這些千禧世代詩人的詩集明顯地透過「敘事」，發動各自不同的「詩意」。本文選擇關注楊智傑（1985-）的《深深》、《小寧》、《野狗與青空》三本詩集，以及煮雪的人（1991-）的《小說詩集》、《掙扎的貝類》兩本詩集，除了因為兩位對於各自的詩學有高度自覺、詩作中的敘事模式已然建立起獨特的個人風格，在作品發表後也受到了文學場域的關注與肯認。若以「敘事」的觀點來分析這兩位詩人詩作中的「詩意」，他們透過各自的詩集建立了什麼不一樣的敘事模式？其中的敘事結構如何被建立起？本篇研究以實際的詩作文本為分析對象，依序探究楊智傑與煮雪的人詩作中的三種敘事風格。

## 二、 楊智傑：個人政治的抒情敘事

楊智傑（1985-），國立清華大學畢業，臺北出生，生長於桃園，曾擔任記者。過去曾以詩創作獲得林榮三文學獎、全國優秀青年詩人獎、國家文化藝術基金會出版及創作補助等，詩集《小寧》入選《文訊》「21 世紀上升星座」之 20 本詩集

<sup>15</sup> 白靈，〈詩人本色〉，林德俊編《保險箱裡的星星》，（臺北：爾雅，2003），頁 5-8。

<sup>16</sup> 向陽，〈為憂傷的心靈賦寫史詩——讀吳懷晨詩集《渴飲光流》〉，吳懷晨著《渴飲光流》（臺北：麥田，2020），頁 3-20。

<sup>17</sup> 本文參考詹閔旭提出之「千禧世代作家」一詞，以「千禧世代詩人」稱呼 1980 至 2000 年出生的詩創作者。參見詹閔旭，〈媒介記憶：黃崇凱《文藝春秋》與台灣千禧世代作家的歷史書寫〉，《中外文學》49 卷 2 期，頁 93-124。「千禧世代作家」之名稱被提出後，包含學者邱貴芬之論文、國家圖書館辦理講座皆出現「千禧作家」、「千禧世代作家」等詞彙。參見邱貴芬，〈千禧作家與新台灣文學傳統〉，《中外文學》50 卷 2 期（2021 年 6 月），頁 15-46；林明怡，〈夏季閱讀講座—集結，千禧世代作家：新世代作家圖像以文學鼓舞人心，認識臺灣文學璀璨之星〉，《國家圖書館館訊》第 166 期（2020 年 11 月），頁 11-14。





以及第八屆楊牧詩獎決賽，並獲邀任德國柏林文學協會 2021 年駐會作家。觀察楊智傑的詩作風格，「個人政治的抒情敘事」與「名詞導向推進敘事」可以歸納為他的兩種敘事結構類型，兩者最大的差異在於抒情的導入——前者兼容抒情與敘事並觀照現實社會，後者簡鍊而以「名詞」為導向推進詩行。這兩個敘事特質所形塑出的個人文字風格，讓楊智傑在千禧世代詩人群中，具有無可替代的特殊性與重要性。

楊智傑的第一本詩集《深深》出版於 2011 年，全書共分為六輯，第二輯「明日的花」在題材上著重觀照社會現實，詩作中的敘事性尤為強烈。其中，〈2008 沒有菸抽的日子〉、〈2009 上海的日子〉、〈2010 好像到了結局〉、〈2011〉四首詩在詩題上皆出現了「年份」，這種創作模式以及詩中的敘事特質在楊智傑 2019 年出版的第二本詩集《小寧》中得到了盛大開展。在《深深》中，除了以上單從詩題便能明顯對應於《小寧》的詩作，也有許多作品顯現這類敘事特質的伏流：

願上天眷顧  
一個人知足如 H  
只想擁有比乞丐更多的錢  
比癩子更多優待票  
把口水  
呸得比瘋子更遠

一個奇怪的人 H  
願上天眷顧  
他和我  
和那些荒謬迷人的苦日子  
在陰天，無緣無故  
吹著口琴衝入海裡  
幸福地享受  
被幸福拒絕到死

願上天眷顧  
H 日後的工作，生活  
他說他可能會變得世故了  
但 H 時常作勢要摘花，卻只是抓住  
一把汗泥  
朝世界憤怒的背影擲去  
然後笑著擦手  
笑著對不起……



然而仍請眷顧  
這麼奇怪的人吧，他叫 H<sup>18</sup>

詩作分為四節，敘事單元隨著分節而轉換；除了有著明確的書寫對象「H」，同時埋藏了不斷複沓的詞句：「願上天眷顧」。採取這類的創作策略時，楊智傑並非呆版地重複句式，反而將「眷顧」這個行為視為反覆迴增的媒介，保有文法上與敘事上的彈性空間，並以此祈使句法開啟敘事、連結文句，同時在音樂性上形成複沓的作用，召喚讀者的情感。

相較於〈寫給 H 的畢業長詩（刪改之後）〉採取「第一人稱獨白體」，楊智傑在詩作〈小浪〉則採取了「第一人稱書信體」，呈現出更多的關係互動。以下節錄最後兩節：

小浪，頹坐在清晨的漁市場  
我慌忙翻找  
但我一無所獲  
除了啤酒罐上的唇印  
從妳衝浪短褲，抖落的白沙

小浪，像魚必須藉漁網  
理解港口的孤獨  
我已經開始渴求了  
今晚，應該由妳理解我的……<sup>19</sup>

「具有明確書寫對象」的特質在〈小浪〉一詩中也可以觀察到。「特定詞語複沓」的現象也在這首詩出現，不過這個複沓的詞語本身就是「書寫對象」——小浪。在楊智傑筆下，「小浪」作為角色之餘更是一種發話姿態，透過聲音的反覆從而召喚情感；而因為詩中書寫的對象（小浪）與情節（頹坐在清晨的漁市場等）都是針對特定個人而生，這些無論真實或虛構的生命經驗在敘事過程中，便能夠產生個人向度的抒情性，帶領讀者進入被楊智傑所塑造完整的故事之中。

如此的敘事特質持續發展到第二本詩集《小寧》，並主要揭櫫於「年分」以及「小寧」與「阿俊」兩個角色／詞語之上。在這類敘事模式的詩作中，除了以上討論的兩首詩，還有大量作品透過情節鋪排與現實社會相連結，在強烈的抒情性之外顯現出了更宏大的對話空間。以收錄於《深深》中的〈2008 沒有菸抽的日子〉為例，「年份」不僅僅代表著敘事的時間，更被賦予了「聲音」上的意義，

<sup>18</sup> 楊智傑，〈寫給 H 的畢業長詩（刪改之後）〉，《深深》（臺北：風球，2012），頁 32-35。

<sup>19</sup> 楊智傑，〈小浪〉，《深深》（臺北：風球，2012），頁 28-31。



以下節錄：

2008 在實驗室  
聽沒有菸抽的日子  
為甚麼不像這樣，像，1973 這幾個字  
費盡一生取個  
這麼好聽的名字  
廢棄工廠的名字也一樣好聽<sup>20</sup>

「像，1973 這幾個字」中，置入了一個文法上不必要的逗點，顯見楊智傑有意識地調度標點與迴行，對詩作的音樂性極度重視；詩中「1973」如同詩句所言「這幾個字」是「這麼好聽」，證明了「年份」不只有時空的意義，更具備了聲音上的意義。

如此現象成為一個起點，為楊智傑的第二本詩集《小寧》打足了基底，進而形成一系列在敘事上有幽微關聯的詩作。若翻讀《深深》與《小寧》，會發現有些詩作同時收錄於兩本詩集，如〈2009 上海的日子〉、〈氣象人〉、〈要怎麼宣傳我們的快樂〉等，加上前述提及在《深深》中的「年份」系列四首詩，便可見得這個「系列」並不是依憑單一作品集而產生的敘事模式。以下舉〈2009 上海的日子〉第一節參照：

2009 是，我們剛離開上海的日子  
在飛機上頭也不回啊流淚啊  
都沒有用  
最初的愛情  
是未成熟的階級意識  
革命，革命  
2009，最溫柔的淪陷區

詩中的「2009」是一種對現實之物的命名，除了召喚時間與空間，更因為重複出現而使得聲音上產生韻律感；「頭也不回啊流淚啊」一句以口語聲腔參雜其中，加深了詩中的抒情性。從節錄的詩節來觀察，可以發現楊智傑對音樂性有著嫻熟的運用——除了複沓的韻律安排，第一句在文法上理應為「2009 是我們剛離開上海的日子」，詩句中卻在「是」之後插入一個逗點，造成節奏上的停頓，調度閱讀時間的同時更調節了語氣。同樣以「2009」召喚時空與情感的「2009，最溫柔的淪陷區」不同於第一句，直接省略喻詞而採取略喻的寫作策略，讓「2009」與「最溫柔的淪陷區」形成的張力，在聲音的停頓／空缺中被刻意延展。

<sup>20</sup> 楊智傑，〈2008 沒有菸抽的日子〉，《深深》（臺北：風球，2012），頁 24-27。



在這本詩集中，楊智傑以「小寧」與「阿俊」作為兩位主要的敘事角色，透過西門、凱道、社子、佳樂水等直接標舉的臺灣地名為「空間」，以及 1997、2009、2012 等明確列出年分的「時間」，楊智傑塑造出了一個極適合敘事（說故事）的情境；這個情境讓象徵臺灣青年男女的「小寧」與「阿俊」在他筆下，歷經不同年代的社會焦慮，藉著政治與愛的碰撞產生張力。<sup>21</sup> 相較於當代流行的厭世、頹喪以及技術面的放棄，楊智傑正面迎擊，以詩作中的「小敘事」記錄下這個世代的歷史。曾任社會線記者的生命經驗，讓楊智傑對於社會運動與民族認同有著強烈的現實關照，而對於香港和臺灣在民族上的「大敘事」，他選擇以個人情感的「小敘事」，或其所謂的「漫遊」(roaming)<sup>22</sup>、廖啟余所謂的「抒情以抗暴」<sup>23</sup> 來應對——音樂除了作為楊智傑寫作前的儀式，更可以如他所寫：「此刻，只有滅火器樂團的歌聲，淡淡聯繫起十月金鐘道，和三月青島東」。<sup>24</sup> 受到廖偉棠《波希米亞行路謠》的啟發，楊智傑在詩集《小寧》中，嘗試了「多聲部的敘事」、「語言的變速」等手法，讓抒情與政治在現代詩中的可能，為大眾所看見；而除了寫作策略，在構思《小寧》之前，他便明確地規劃好以一個「長期的寫作計劃」規模來完成這部作品。<sup>25</sup>

這個「長期的寫作計劃」可以自前述同時收錄於兩本詩集的詩作中見到，在《小寧》中也可以見到，在《小寧》出版不久後獲得第十五屆林榮三文學獎的〈超上海 2019〉也可以見到。試以〈超上海 2019〉這首詩來概括這個敘事體系，以下節錄前五節：

深度虛構的人民可能突然立體起來  
東亞的腦皮層上  
發燙的金融區靜靜產卵：  
石牆、粉塵、一些粗劣麵館、中央電視和賽博格電影

贗品般六月的光奪窗而入  
午後的大雨，增加了歷史分歧的維度——

2019 我與劉在半島酒店碰頭  
劉，一如既往，從未出現。像一個殘次的幽靈

<sup>21</sup> 在《小寧》的封底寫道「小寧和阿俊，象徵島上的青年男女，他們在街頭遭逢的困惑，社會競爭中無所遁逃的焦慮，以及對平凡生活意義的追尋，無一不是一個世代人們曾經獲中將經歷的過程」。

<sup>22</sup> 林宇軒，〈用直覺傾聽字詞的音樂—專訪楊智傑〉，文學小屋，2021年10月25日，網路。

<sup>23</sup> 廖啟余，〈乃敢與君絕〉，楊智傑著《小寧》，頁166-173。

<sup>24</sup> 楊智傑，〈半島浮民誌〉，《幼獅文藝》740期（2015年8月），頁78。

<sup>25</sup> 林宇軒，〈用直覺傾聽字詞的音樂—專訪楊智傑〉，文學小屋，2021年10月25日，網路。





思緒清晰，但呈像模糊……

擴增實境、浮空投影、行動支付。各種奇觀驅使我們  
閉眼走向祖輩的外灘，在麻將館與  
二胡聲中  
尋求對抒情時代最後的誤解<sup>26</sup>

對於這首詩，唐捐認為其中的語言具有雙重性：

一是「劉，一如既往，從未出現。」這種散文式的敘述句；一是「東亞的腦皮層」、「殘次的幽靈」之類奇喻新詞。兩相雜揉，流暢的句式串起艱澀的意念，形成特殊的個人風格。事實上，這首詩的話題焦點原是「現在」「這裡」（2019 的上海），只是以深具「未來感」的科幻情境為喻，以致於現在居然像是「昏昏欲墜的過去」。這種即將被各種物質的進步性拋棄的感覺，觸及當代人普遍的焦慮感，極富於詩意潛能。<sup>27</sup>

這首詩中的「詩意潛能」不僅源於「感覺」，同時也來自於敘事的模式。<sup>28</sup> 如同唐捐所言，詩中散文式的敘述句在「奇喻新詞」與爛熟的迴行、分節中，營造了抒情的聲腔，推進了詩行的前進——如此的寫作技巧是楊智傑的拿手本領。

在《小寧》這類的系列作品，「年份」大量的出現。以〈2014 給上一代人的情詩〉為例，詩中出現了十二次的年份，包括「2014」、「2013」、「2012」、「1997」、「1985」、「1968」——這些「年份」被楊智傑給標舉、命名，除了時序的前後，是否有其他的意義？是否指涉了這些年份所發生的真實社會事件？以下節錄詩作第一節：

2012 我閉門苦讀高普考  
喝風，吃雨  
靠小寧打工接濟  
不去聽  
2013，機械獸鎮密陣形  
議場外靜列

<sup>26</sup> 楊智傑，〈超上海 2019〉，《第十五屆林榮三文學獎得獎作品集》（臺北：林榮三文化基金會，2020），頁 25-29。

<sup>27</sup> 唐捐，〈向未來提領詩意〉，《第十五屆林榮三文學獎得獎作品集》（臺北：林榮三文化基金會，2020），頁 29。

<sup>28</sup> 如同零雨在評審會議中提及「這是一種新的敘事詩的呈現。因為這樣的題材與寫法，在過去詩的比賽中很少看到，作者表現得非常好。」參見《第十五屆林榮三文學獎得獎作品集》（臺北：林榮三文化基金會，2020），頁 303。



菸絲墜落

黑暗中大口呼吸者，行為已違法——<sup>29</sup>

若我們隨機調整詩中的「年份」設計，將「2012」改為「2011」、「1968」改為「1969」，可以發覺其實並不影響詩作的解讀，唯一會被影響的僅有詩中所述的角色。然而，敘事的意義並不僅止於「解讀資訊」，所以原先詩作所選擇的「年份」若與現實社會相對應，仍然具有氛圍上的連結，有其存在的意義。〈2014 給上一代人的情詩〉如同唐捐對〈超上海 2019〉的評論，也出現了「散文式敘述句」與「奇喻新詞」的相互交融——「機械獸縝密陣形」置於散文式敘事推進中，保持著適度的疏密安排，從而不顯得過度緊湊。

在這些詩作中，有些詩作如〈返鄉夜車〉，在「個人政治的抒情」之外，融合了其另一種敘事模式「名詞導向推進敘事」的書寫策略：

像孩子王卸下紙王冠

放棄

最後的權力。阿銘

就在那光潔、整齊的明日受降吧

看水蟻翅膀

晨風中

隨吊扇飛升。迸散、虛無、透光

阿銘，總有一天我將成為你

像正午稻浪間

一支稻草人安穩倒下，從此海風徐徐

晴空無敵

穿過我們的只剩下光——<sup>30</sup>

「紙王冠」具像化了「權力」，而「水蟻翅膀」具像化了「虛無」與「晴空」。楊智傑在觀照意象的同時，也不忘「阿銘」作為詩行敘事的書寫對象，透過反覆提及來召喚情感；也因此，此詩便如同安裝了兩個引擎——「情感召喚」與「名詞秩序」——同時推進詩行前進。

雖然在訪談中，楊智傑否認筆下的「小寧」與「阿俊」在真實世界有相對應

<sup>29</sup> 楊智傑，〈2014 給上一代人的情詩〉，《小寧》（臺北：寶瓶，2019），頁 24-27。

<sup>30</sup> 楊智傑，〈返鄉夜車〉，《小寧》（臺北：寶瓶，2019），頁 81-83。



的角色，但「小寧」的原型似乎可以在先前的作品中窺見：

人的記憶並不可靠。更多的時候，記憶像是蒙太奇剪接，或黑光劇流轉的閃光。另一個女孩的身影開始和她交融：三十歲的舒寧——她同樣是短髮、俐落而討喜的那種，把香港人的明快機敏，和臺灣人的鄰家味，充分揉合的女孩。

記得去夏，佔中才剛開始醞釀。六四二十五週年紀念會那晚，舒寧剛從中環的會計公司下班，穿著黑色紗質洋裝、踩著高跟鞋，就到維多利亞公園和我碰面。久未見面了，她見了我就大力揮手，「嗨！」維園的空氣，把她淡淡香水和附近老伯的汗味混雜。此時，我才發現自己真正來到香港。<sup>31</sup>

在這篇納編於「兩岸紀實文學」主題下的作品，除了讓《小寧》中的「小寧」有了「舒寧」作為前文本相互對照，同時顯現出楊智傑「記者身分」的重要性。因為這個身分而衍伸出的內容，無論是發生的事件或是觀看的視角，都顯示出楊智傑敘事的一套邏輯，一切以《小寧》作為這類敘事體系的集大成。詩集中的多數的詩作都能找到相對應的時代事件——1985年生的楊智傑，讀過三民主義課本；知曉工業區的沒落，能以成年人之眼參與、觀看2012年反媒體壟斷以來的一系列社會運動，包括他在詩中提及的白衫軍運動、太陽花學運、社子島爭議。<sup>32</sup>

### 三、 楊智傑：名詞導向推進敘事

在《深深》中，除了某些詩作顯現出楊智傑個人政治的小歷史抒情，也有一些詩作如〈清楚〉一詩以「名詞」作為敘事推進的詩作，成為了另一種敘事結構的伏流：

像海邊的貧窮小鎮

第一次放映

免費巡迴電影

像水鳥

忽明忽暗的眼睛

像停水的夜裡

打破魚缸的小孩

<sup>31</sup> 楊智傑，〈半島浮民誌〉，《幼獅文藝》740期（2015年8月），頁72。

<sup>32</sup> 李修慧，〈楊智傑《小寧》書評：以詩描摹底層人物，在時代荒涼中安插希望〉，關鍵評論網，2021年1月3日，網路。



像全部的悲傷，全部  
的原諒

像凝視，像鳥瞰  
像沒有收錄這些  
詞語的字典  
安靜的  
被一個盲人翻開

像最初的自由  
與最後  
微弱的連繫  
像被深夜的救護車燈  
瞬間  
打亮的雨絲

像埋狗的男人，在沙灘  
睡了很久以後醒來

一朵雲清楚倒映在  
正午蔚藍的海<sup>33</sup>

整首詩以十個「像」串聯整體的敘事結構——使用了十種不同的情境作為「喻依」，那麼「喻體」為何？想必是詩題的「清楚」了。整首詩的十個情境不以「分節」作為敘事結構的分隔：同一節的「像凝視，像鳥瞰／像沒有收錄這些／詞語的字典／安靜的／被一個盲人翻開」包含了三個以「像」開啟的情境，「凝視」與「鳥瞰」在此從動詞轉品為名詞，與接續著的情境相互對照。分為兩節的「像埋狗的男人，在沙灘／睡了很久以後醒來／／一朵雲清楚倒映在／正午蔚藍的海」也不因為分節而影響敘事結構，反而使得「空行」成為了敘事的一部分。由此來觀察，楊智傑有意識地調度詩行，善用結構，整首詩透過十種看似不相關的「小事件」指向「清楚」這個主題，單以「像」多線譬喻便完成了敘事而不顯得浮泛，這是楊智傑向文字世界追索、以名詞推進敘事的代表作品。

這種的敘事特質並未隨著另一類「個人政治的抒情敘事」的發展而削減，反而與其各自延續，成為了兩種成熟的敘事模式。在《深深》中較為成熟的詩作，大抵可以納入這兩類的敘事風格中，由此可以推敲出楊智傑在第一本詩集中已然找到了合適的寫作策略。這種「定型」可以視為一種寫作的風格——對於寫作，

<sup>33</sup> 楊智傑，〈清楚〉，《深深》，頁 170-172。



楊智傑曾提及自己寫作前的「儀式」就是放空、彈吉他、和老婆打電動，或做些讓自己放空的是如洗衣服等，不太有任何神秘主義的色彩——雖然有時知道自己想寫什麼，但不會一開始就進入寫作狀態，會先透過「儀式」讓身體直觀感覺產生關係。<sup>34</sup> 如是「以直覺傾聽字詞的音樂」的創作觀，也「深深」影響了他往後的書寫路向。<sup>35</sup>

楊智傑的第三本詩集《野狗與青空》與第二本詩集《小寧》同樣出版於 2019 年，卻對於「名詞導向」的敘事模式有著極為成熟的表現。試舉〈晚禱〉一詩為例：

願收集彈珠的人，心明眼亮  
喜歡音樂的人，一輩子不必學會樂器

願住在風裡的人  
出租吉屋  
清晨相愛的人，滂沱大雨

願水紋、光斑、蝴蝶  
在一個  
失去母親的人床頭過上一夜，願

沙漠深藏的沙漏、海底  
失聯的雨滴

記得一切歡會的絮語

為了此生抵達不了的幸福  
我暫別自己

睡衣和睡帽  
安安靜靜<sup>36</sup>

〈晚禱〉這首詩與〈清楚〉同樣採取了相似的敘事結構，以「願」作為一種發語，在複沓中形塑各種不同的「小事件」。儘管事件間並沒有絕對的次序性與關聯性，出現的「彈珠」、「樂器」、「蝴蝶」、「沙漏」、「睡衣」等名詞也看似不相關，但其

<sup>34</sup> 游文宓，〈喜歡，是最純粹的動力——鴻鴻與楊智傑的音樂生活〉，《文訊》第 437 期（2022 年 3 月），頁 49。

<sup>35</sup> 林宇軒，〈用直覺傾聽字詞的音樂——專訪楊智傑〉，《文學小屋》，2021 年 10 月 25 日，網路。

<sup>36</sup> 楊智傑，〈晚禱〉，《野狗與青空》（臺北：雙囀，2019），頁 40-41。





所形塑出的情境（小事件）都指向了「晚禱」這個主題。在音樂性的營造上，楊智傑在這首詩明顯地以「分節」掌控節奏——「記得一切歡會的絮語」單獨成節卻不顯得單薄，如此對於結構的設計體現楊智傑對於結構優秀的掌控能力。

「以名詞推進敘事」的詩作在《野狗與青空》中不勝枚舉，以下再舉〈愛〉一詩為例：

美麗沉靜的牛奶，過期的穀片  
知曉一切到  
最後

就是暗微的日光

蜜蜂飛出電視。比時流更輕的吊扇  
打開海浪  
雨水  
按編號埋進永恆

你、我，也隱居在死亡的口袋裡  
快樂得  
像一些名不見經傳的寶石

最後的閃光——  
世界的鑄造廠正嘈雜<sup>37</sup>

若整理詩中的名詞，同樣會發現「牛奶」、「蜜蜂」、「電視」之間沒有絕對的關連性；而在音樂性的處理上，也可以在「就是暗微的日光」單獨成節觀察到他以「分節」調度詩行節奏的寫作手法。若觀察這類的詩作，可以發現在詩題（或主題）上都是一個具備闡述空間的「抽象概念」——從《深深》中的〈清楚〉、〈交換〉，到《野狗與青空》中的〈晚禱〉、〈愛〉與若干詩作，楊智傑都是透過「小事件」之間的連結與相互指涉，來完成、抵達最終詩作要處理的主題。如此的敘事模式在楊智傑的作品中，已然建立起一套系統。除了以「小事件」連結的詩作，當然也有重視敘事時序推進的作品，包含〈照相術〉、〈願我們一生的分量〉、〈夜行列車〉、〈巡禮之年〉、〈深夏〉等優秀的詩作，都是按時序安排整體敘事的詩作。

在楊智傑這類的寫作風格中，除了對於詩行的節奏有高度的重視，還對「破折號」、「冒號」、「刪節號」等標點符號有著嫻熟的運用策略，比如〈黑暗中的音

<sup>37</sup> 楊智傑，〈晚禱〉，《野狗與青空》，頁 34-35。



樂〉一詩的「轉著跳著／跳著——停了？」<sup>38</sup>；〈審判〉一詩中的「一隻蚊子周波／很慢／／很——慢，在天空深處微微擾動」<sup>39</sup>；〈蝴蝶魚之死〉一詩的「你彈起來——學兩滴表演慢動作」<sup>40</sup>；〈安寧〉一詩中的「雷射光暗——救世主的眼睛／剩下空殼」<sup>41</sup>；〈紅葉〉一詩中的「葉脈——回音的大雪停止」、「菌類的聽覺：山谷優雅擴張」<sup>42</sup>；〈謎〉一詩中的「記憶：深海裡的兩滴」<sup>43</sup>；〈眼鏡店〉一詩中的「『除了深黑什麼也沒有／除了心……』」<sup>44</sup>；〈安魂〉一詩中的「被你祝福過的每把刀子，此刻都搖搖晃晃……」<sup>45</sup>；〈小敏〉一詩中的「在天空失去作後的痕跡……」<sup>46</sup>等。對於楊智傑的《野狗與青空》，洪聖翔指出：

《野狗與青空》是近年廣為人知的名詞導向詩歌（相較來說，《小寧》的敘述性格更偏動詞導向，可以說是 time-biased），頗有大肆盤點的俯視之姿，詩人對事象的羅列已是內斂的價值判斷，更考驗名詞指涉的細緻程度，旨在構成遠非意象群所能規範——空間的守序意志（will to order）。<sup>47</sup>

如同洪聖翔所言，稱楊智傑的這類敘事模式為「以『名詞』推進敘事」而不稱「以『意象』推進敘事」，原因在於這些詞語在詩中最重要的意義並非「意象」或意象之間關係的「意象群」所能規範，故以「名詞」稱呼會更加適合。楊佳嫻在《野狗與青空》的推薦序中指出，楊智傑這本詩集顯現了「抒情的完成有賴於敘事的鋪展」——敘事的鋪陳過程中，不缺意象的展現與象徵意涵的暗示；以文字鑄新感官世界，輕靈而不顯刻意，優美與鮮銳兼具，斷句與意象頗見奇突，卻能一洗俗調。<sup>48</sup> 被楊佳嫻稱為「意象暴發戶」的楊智傑，透過詞語內部自有的秩序，善用標點、迴行、分節，在短篇幅的詩作當中，展現出一種獨有的敘事模式與文字風格。

#### 四、煮雪的人：「虛構小說詩」的哲思

煮雪的人（1991-）在大學畢業後，遠赴日本法政大學獲得文學碩士學位；於

<sup>38</sup> 楊智傑，〈黑暗中的音樂〉，《野狗與青空》，頁 114-115。

<sup>39</sup> 楊智傑，〈審判〉，《野狗與青空》，頁 116-117。

<sup>40</sup> 楊智傑，〈蝴蝶魚之死〉，《野狗與青空》，頁 84-85。

<sup>41</sup> 楊智傑，〈安寧〉，《野狗與青空》，頁 118-119。

<sup>42</sup> 楊智傑，〈紅葉〉，《野狗與青空》，頁 60-61。

<sup>43</sup> 楊智傑，〈謎〉，《野狗與青空》，頁 86-87。

<sup>44</sup> 楊智傑，〈眼鏡店〉，《野狗與青空》，頁 76-77。

<sup>45</sup> 楊智傑，〈安魂〉，《野狗與青空》，頁 110-111。

<sup>46</sup> 楊智傑，〈小敏〉，《野狗與青空》，頁 130-131。

<sup>47</sup> 洪聖翔，〈不原諒是唯一的悼念：評韓祺疇《誤認晨曦》〉，《別字》第 44 期，2021 年 9 月，網路。

<sup>48</sup> 楊佳嫻，〈蜂巢裡的船王〉，楊智傑著《野狗與青空》（臺北：雙喜，2019），頁 11-17。



國立臺北教育大學就讀期間，煮雪的人與鷓鴣共同創立「好燙詩社」，並擔任《好燙詩刊》主編至今。近年煮雪的人調整文學社群的活動模式，投身文學與科技的結合，在網路上以 Podcast 的形式發行《好燙詩刊：PoemCAsT》，甚至推出華文世界第一本 NFT 詩集，開創詩的跨界實踐。<sup>49</sup> 除了經營文學社群，煮雪的人曾入選《衛生紙詩選：多帶一捲衛生紙》，並獲得 2020 年優秀青年詩人獎。著作方面，2011 年出版《小說詩集》、2015 年和若斯諾·孟、鷓鴣合著有詩合集《三本恕不拆售》、2021 年出版《掙扎的貝類》。<sup>50</sup> 其中，《掙扎的貝類》入圍 2021 年臺北國際書展，是書展開辦以來首本入圍的詩集，可見其寫作風格受到文學場域的關注與肯認。

2011 年，煮雪的人出版了《小說詩集》，為臺灣文學史上首本標舉「小說詩」名稱的詩集。陳建男認為，煮雪的人「鎔鑄詩之抒情與小說敘事於一爐，在散文詩、詩劇之外，另闢蹊徑」。<sup>51</sup> 向陽甚至稱煮雪的人「若說他是獨闢蹊徑，開創臺灣小說詩的第一人，亦不為過」。<sup>52</sup> 然而，煮雪的人真的是臺灣提出「小說詩」這個概念的第一人嗎？回溯臺灣現代詩的發展，早在 1983 年出刊的《詩人季刊》（前身為《後浪詩刊》）的第 16 期，便以「小說詩專輯」為名，並刊登了蔡源煌〈敘事詩的戲劇效果〉等論述，為「小說詩」爬梳詩學脈絡，試圖建立一個次文類。<sup>53</sup> 雖然都宣稱以小說的方式寫詩，但相較於以「小說」作品著稱的洪醒夫，從作品的出版與社群活動來觀察，煮雪的人明顯地偏重於「詩」這個文類。另外，洪醒夫本身以「小說」創作著稱，在其將小說敘事納入「詩」創作的過程中，創造了語言的「指涉力」與「戲劇性」，乃使得「詩小說敘事充滿著比歷史更真實的契機」。<sup>54</sup> 雖說已有明確的證據指出煮雪的人並非「小說詩」名稱的開創者，但仍舊可以針對這個體式名稱下的內涵意義進行比較與討論。

向陽將「小說詩」與「散文詩」並置討論，認為煮雪的人「小說詩」與當代臺灣散文詩的最大差異，在於煮雪的人具備「以無為有」的虛構本質，散發著哲學式的命題與思維——以「無」出發，以「夢」建構情境，最後歸返於無——其中，許多以夢境為內容的「小說詩」更是當代散文詩較少觸及的題材。<sup>55</sup> 蕭蕭甚

<sup>49</sup> 陳慶徽，〈一天漲價百倍 NFT 四大商業潛力全解讀〉，《商業周刊》1778 期，臺北，2021 年 12 月 13 日，頁 38-40。NFT 全名為「非同質化代幣」(Non-Fungible Token)，藉由區塊鏈不可竄改的技術特性，賦予數位檔案獨一無二的編碼認證，製做成限量的 NFT，它便具備稀缺性與收藏價值。2021 年，煮雪的人以「區塊鏈 NFT」的形式，在網路上架他在 2011 以紙本書籍形式出版的《小說詩集》，成為華文圈首本 NFT 詩集，實踐「在元宇宙寫詩」的第一步。

<sup>50</sup> 《三本恕不拆售》獲得國家文化藝術基金會贊助出版的詩集，分為兩個部分：三位詩人使用相同的題目與首句寫詩、三位詩人以前一首詩的末句為首句，分別完成(上)(中)(下)三首詩。

<sup>51</sup> 陳建男，〈接著講——我們所說的這些名字〉，《人間福報》副刊，2012 年 4 月 12 日。

<sup>52</sup> 向陽，〈虛與實相煎，詩與說互溶——讀煮雪的人詩集《掙扎的貝類》〉，煮雪的人著《掙扎的貝類》(臺北：有鹿，2019 年)，頁 10-11。

<sup>53</sup> 陳義芝編，《詩人季刊》第 16 期(1983 年 11 月)。

<sup>54</sup> 解昆樺，〈洪醒夫敘事詩潛存的小說企圖〉，《國文學報》48 期，臺北，2010 年 12 月，頁 215。

<sup>55</sup> 向陽，〈虛與實相煎，詩與說互溶——讀煮雪的人詩集《掙扎的貝類》〉，頁 5-12。



至直言「《小說詩集》其實就是商禽、蘇紹連所鑄造的散文詩，以『散文詩』為名，著重在它形式的不分行；以『小說詩』為名，著重在它內容的虛構性——另一種『無』的存在。」<sup>56</sup> 然而，相較於著重討論「小說詩」的虛構性與思想性，其中的敘事特質與邏輯才是導致「小說詩」面臨「何以為詩」問題的關鍵——除了分行，有什麼具體元素使得這些文字具備「詩」的質地？回顧煮雪的人在 2013 年發表的〈試圖定義「小說詩」〉一文，其對於形構「小說詩」的理論層面有重大助益：

小說詩是敘事詩的支系，小說詩有敘事，因此符合敘事詩的條件。然而敘事詩未必是小說詩，因為敘事詩的詩意不一定來自「自足結構的故事」…（略）…我們不妨把小說詩定義為：「詩意來自『自足結構的故事』的詩。」只要其中的「自足結構的故事」能夠讓讀者感到詩意，不管詩人在寫作時是否有「自足結構的故事創造詩意」的意圖存在，都是「小說詩」。<sup>57</sup>

在該文中，煮雪的人以林蔚昀的詩作〈獨立〉、鴻鴻的詩作〈核電廠的緣起〉說明何謂「小說詩」——但林蔚昀與鴻鴻在創作時，不可能有後來才提出的「小說詩」的文類意識，亦即「小說詩」的意義，更偏向一種「為研究之便的分類」。梳理煮雪的人對於「小說詩」的論述：敘事詩下分為「小說詩」與「非小說詩」，只要詩意來源包含「自足結構的故事」就是「小說詩」。若將「自足結構的故事」理解為「完整的敘事結構」，或許可以和新批評「有機整體」(organic unity) 概念中的「邏輯結構」(logical structure) 相對應——由場景、人物、動作所形成的事件 (event)，且事件的次情節 (subplot) 能夠形構成一個完整的主情節 (plot)，從而建立主題 (theme)<sup>58</sup>——只要詩中具備完整的敘事結構，且足以產生詩意，便是「小說詩」。如此以「詩意」為次文類的分類方式，相較於散文詩、分行詩、圖像詩以「視覺」為次文類的分類方式，更加的著重於無形創意的邏輯結構，更加著重於文本。由此可見，「小說詩」雖然在名稱上並非首次被使用，但煮雪的人所提出的理論在文學史上有其重要性；然而作為一個理論完整的新興次文類，可惜至今並未被研究者深入討論。<sup>59</sup>

煮雪的人第一本詩集《小說詩集》出版於 2011 年，在這本不分輯的詩集裡，充斥著以什麼什麼的人為名的詩篇（如〈造雲的人〉、〈下雨人〉等），散落詩集

<sup>56</sup> 蕭蕭，〈煮雪的人詩評〉，《新世紀新世代詩選 2》（臺北：九歌，2022），頁 215-216。此說法有誤，按煮雪的人提出之理論，「小說詩」的內容並未要求「虛構」。

<sup>57</sup> 煮雪的人，〈試圖定義「小說詩」〉，《文訊》第 338 期（2013 年 12 月），頁 22-24。

<sup>58</sup> 賴俊雄，《批判思考：當代文學理論十二講》（新北：聯經，2020），頁 64-66。

<sup>59</sup> 其他寫作者使用「小說詩」名稱的，僅有 2019 年蘭朵的《變奏的時光：蘭朵小說詩集》——雖然同樣以「小說詩集」為名，但蘭朵的詩集中所收錄的篇章為「小說」與「詩」兩個文類的作品集結，並非煮雪的人所提出的「小說詩」。





各處，夾雜於以各種場地、場景為名的詩（如〈東京車站〉、〈廢棄遊樂園〉、〈要是地球也來泡溫泉〉等）之間，在目次編排上就巧妙地顯現當代人類生存處境的隱喻；沈眠甚至認為，煮雪的人對於存在「提出各種質疑與悲慘笑聲的小說異境」，「沒有詩化的語言，全是乾淨、冷漠的詞句調度，但詩意自然浮現」。<sup>60</sup> 沈眠以〈廣島名物〉一詩的「所有的人都戴著廣島的手表／上面滿是歷史的傷痕／但是他們的指針／還在動」為例：

煮雪的人在詩裡大玩小說的幻術操演，而且玩得極為出色，他節制而準確、不耽陷於敘事情感的客觀與抽離態度，使得他的詩不同於一般常見的社會詩，有著超然但非常沉痛的作用。<sup>61</sup>

在煮雪的人提出的理論中，並未主張「小說詩」必須要「虛構」，也因此煮雪的人詩作中的「虛構」特質便值得進一步深入研究。

不同於第一本詩集，沈眠指出煮雪的人 2019 年出版的第二本詩集《掙扎的貝類》在語言上「更為柔軟、詩人更擅長敘述並填下若有似無的趣味」，而最明顯的差異是「沒有」的出現。<sup>62</sup> 從詩題來觀察，〈沒有雨的人〉、〈無法自殺的城市〉、〈沒有海的世界〉、〈沒有沒有的雜貨店〉、〈不存在的東西〉等詩，不斷重複提點「沒有」在這本詩集中的重要性，映證了向陽稱其「以無為有」的哲思性。在「以無為有」的這些「小說詩」當中，有些詩作的詩意不僅僅來自於敘事結構，以〈沒有雨的人〉為例：

沒有雨的人  
出生自多雨的島  
他的出現  
卻始終伴隨晴朗無雲

沒有雨的人  
受邀至世界各地的節慶  
擔任國際賽事的開球嘉賓  
當地民眾總是追隨他  
有人基於崇拜  
有人只是想  
出門曬衣服

<sup>60</sup> 沈眠，〈我們都是煮雪的人〉，《人間福報》，臺北，2012年4月11日。

<sup>61</sup> 沈眠，〈我們都是煮雪的人〉，《人間福報》，臺北，2012年4月11日。

<sup>62</sup> 沈眠，〈幻術，以及更多人與場所的故事〉，《聯合報》，臺北，2020年2月15日。





我撐著傘  
路面卻乾燥如末日  
沒有雨的人獨自站在橋上  
凝視著遠方的烏雲

雨是什麼，他問我  
雨是惱人的天氣，我回答  
雨是萬物的起源  
他面朝河流說：  
而我是沒有起源的人<sup>63</sup>

透過詩題「沒有雨的人」和詩句「雨是萬物的起源」，「我是沒有起源的人」在這首詩成為了「警句」，這個聯想所引領出的詩意甚至大於角色、場景、敘事結構所產生的詩意。儘管煮雪的人的「虛構小說詩」主要的詩意來源發動於「敘事結構」，但透過「何時分行」和「敘述語氣」的設計，詩行的氛圍與節奏能夠被安排得當，這是煮雪的人「小說詩」之所以能成「詩」，而非「分行小說」的原因。

有趣的是，「以無為有」的詩作，有時卻隱隱指涉著現實。以下節錄〈沒有海的世界〉前三節為例：

我划著小船出海  
卻身陷陸地  
拿著破漁網的老人告訴我  
這裡是  
沒有海的世界

沒有悲傷  
就沒有海  
原本是海洋的土地  
搭建起醫院  
我看見傷患流出的血  
是我所熟悉的海水

我開始思念海洋  
走進學校  
四處張貼海洋的照片

<sup>63</sup> 煮雪的人，〈沒有雨的人〉，《掙扎的貝類》（臺北：有鹿，2019），頁 58-60。原刊於《衛生紙+》詩刊第 30 期：愛的兩國論。



卻被追趕到鐘樓頂端  
「散播海洋的人，  
「必將得到懲罰。」<sup>64</sup>

前文將象徵著抽象的「悲傷」與具象的「血」與「海水」進行連結，並指出「這裡是／沒有海的世界」，在第三節甚至寫道「散播海洋的人必將得到懲罰」，隱隱指涉著極權政體下的言論自由受到限制，對於現實的批判性十足。雖然是以「虛構」的樣貌現形，但卻能夠透過敘事來指涉現實層面的社會議題，可見得煮雪的人的「虛構小說詩」意義上並不僅止於「藝術性」，某些詩作中所顯露的關懷意識致使詩作帶有了「社會性」。

在《掙扎的貝類》中，除了「以無為有」的詩，也有極少數以「有」為特色的詩作，比如〈有頭髮的時鐘〉：

牆上的時鐘  
長出了頭髮  
我帶著它到髮廊  
洗頭髮  
  
「有沒有哪裡會癢？」  
髮廊的人問時鐘  
然而時鐘只是  
動了幾下秒針<sup>65</sup>

詩作以「超現實」的情節開篇，而後再以時鐘「動了幾下秒針」來讓詩意自然浮現——時鐘看似回應了問題，卻什麼也沒有回應。煮雪的人在八行的短短篇幅內便建立了角色與行動，同時完成整首詩的詩意鋪排，可以觀察到其對於掌握敘事結構的優秀能力。

煮雪的人的「虛構小說詩」因為需要鋪陳情節，所以作品幾乎都在十行以上；篇幅較短的「小說詩」若要產生足夠的詩意，便需要更有巧思的設計。在《掙扎的貝類》詩集最後收錄的四首短詩〈煮〉、〈雪〉、〈的〉、〈人〉便是其中的範例。以〈的〉一詩為例：

撿起白色木勺  
我以柴火煮雪

<sup>64</sup> 煮雪的人，〈沒有海的世界〉，《掙扎的貝類》（臺北：有鹿，2019），頁 24-29。

<sup>65</sup> 煮雪的人，〈有頭髮的時鐘〉，《掙扎的貝類》，頁 159-160。



白雪皚皚  
你卻不斷出現在視野中  
擾亂我的風景<sup>66</sup>

煮雪的人在這四首詩中，分別以自己筆名的其中一個字為詩題；在〈的〉這首詩更以「拆字」手法，將「的」拆為「『白』色木『勺』」，作為詩中的物件。透過「煮雪」的水氣，讓並未實際出現在「我」視線中的「你」現形——因為思念或其他原因而出現的「你」配合煮雪的幻境，形塑出了這首詩的詩意。

相較於單純起自夢境的詩，有些詩作也觸及了「科幻」的題材。以下節錄〈夢中圖書館〉一詩：

管理員拍拍我的肩膀  
指著角落的電腦說：  
「雖然是夢，也是有科技的。」

我輸入「煮雪的人」  
總共 6,020,000 筆資料  
比我用掉的衛生紙還多  
「一定是哪裡搞錯了。」  
我跟管理員說  
「每個人的夢，」  
它把螢幕關掉說：  
「都比每個人的想像還要長。」<sup>67</sup>

觸及科幻的詩作還有〈廢棄高速公路〉，以下節錄：

房屋在平地點燈  
無家之人  
則在空中行走

（西元 20XX 年，新型交通工具問世，  
遭到淘汰的高速公路成為遊民聚集地。）

有人搭起帳篷  
有人在月光下沉睡

<sup>66</sup> 煮雪的人，〈的〉，《掙扎的貝類》，頁 181。

<sup>67</sup> 煮雪的人，〈夢中圖書館〉，《掙扎的貝類》，頁 91-96。



有人看似  
離家千年<sup>68</sup>

透過科技（電腦、螢幕、新型交通工具）以及時空錯置（西元 20XX 年），煮雪的人建構了詩中的科幻語境，具有「科幻詩」的潛能。<sup>69</sup>

在《掙扎的貝類》中，大量詩作出現極其荒謬的情節，比如〈起火燃燒的旋轉木馬〉一詩中的「回到曾經繁華的遊樂園／我撒上汽油，點下火焰／旋轉木馬開始燃燒／彷彿失傳已久的／禁忌舞蹈」<sup>70</sup>；〈我回到浴室〉一詩中的「我回到浴室／抓起肥皂／才發現自己抓起的是／烏賊」<sup>71</sup>；〈百貨公司下水道〉一詩中的「誤按電梯最底層／我走進百貨公司下水道／黑暗中擺滿過季商品、不適任員工／以及還不出卡債的客人」<sup>72</sup>；〈辦公室公園〉一詩中的「我走向鄰居的狗／發現牠踩到了未乾的強力膠／／幫幫我／我對噴強力膠的工人說／結果工人噴了鄰居的狗一身強力膠／狗成為長椅」<sup>73</sup>，種種超現實的奇想在煮雪的人的「虛構小說詩」中，或作為故事的發想，或作為詩意的開展，在詩作中所形塑出的幻境讓「小說」特質在「詩」中發揮到了極致。

煮雪的人在出版《小說詩集》時，便清楚地將自己的創作定位為「小說詩」<sup>74</sup>，藉以區辨他的詩和臺灣現代詩被建構的「抒情傳統」有所差異，同時也藉以區辨它和當代其它詩人的差異。<sup>75</sup> 而在《掙扎的貝類》後記中，煮雪的人自陳「我深深受到『有故事的詩』吸引，而自己也只寫得出這類作品。如果在詩中迴避故事與人物，我只能產出平庸無奇的文字。」、「臺灣依然有不少讀者認為『故事＝小說』或是『詩＝抒情』，為了打破這些既定印象，我必須繼續寫詩。」<sup>76</sup> 若要將煮雪的人創作之「虛構」的「小說詩」納入臺灣文學史以「主題」分類的敘事詩脈絡，也許可以將煮雪的人所創作的「虛構小說詩」視為一九八〇年代林耀德《都市終端機》、陳克華《星球紀事》等「科幻性敘事」一類敘事詩的繼承。<sup>77</sup>

<sup>68</sup> 煮雪的人，〈廢棄高速公路〉，《掙扎的貝類》，頁 30-34。

<sup>69</sup> 一般說來，只要任何科學、科技概念透過詩的語言表達出來，那麼科幻中的「科」憑依現實的科學、科技，亦可能超現實於現階段能夠預測的限度，皆可認定為科幻詩。反而科幻在詩的領域內更像是文學的修辭，卻能在讀者的閱讀反應中，起著異於其他幻想詩的視界。參見呂柏勳，〈林群盛科幻詩的星球書寫〉，《台灣文學研究》第 11 期（2016 年 12 月），頁 23。

<sup>70</sup> 煮雪的人，〈起火燃燒的旋轉木馬〉，《掙扎的貝類》，頁 80-83。

<sup>71</sup> 煮雪的人，〈我回到浴室〉，《掙扎的貝類》，頁 108-111。

<sup>72</sup> 煮雪的人，〈百貨公司下水道〉，《掙扎的貝類》，頁 130-133。

<sup>73</sup> 煮雪的人，〈辦公室公園〉，《掙扎的貝類》，頁 155-158。

<sup>74</sup> 更精確的說，煮雪的人所創作的作品應為「『虛構』小說詩」。

<sup>75</sup> 向陽，〈虛與實相煎，詩與說互溶——讀煮雪的人詩集《掙扎的貝類》〉，頁 5-6。

<sup>76</sup> 煮雪的人，〈用故事寫詩，是一種隱身術〉，《掙扎的貝類》，頁 185-189。

<sup>77</sup> 必須特別注意的是，煮雪的人的「虛構小說詩」並非受到文學獎體系的影響。



#### 四、結語：臺灣敘事詩的類別與可能

對於詩意，陳政彥認為「詩意的特徵仍然必須建立在敘事的基礎結構上，讀者才能理解，讓詩的比興抒情得到更高的共鳴」，重申「敘事」對於「詩意」的重要性。<sup>78</sup>「敘事」既然作為一種發動「詩意」的途徑，其對於「詩」一文類便有探討的價值；可惜過往的詩學研究對於「詩意」幾乎皆模糊帶過，或以「陌生化」為其解釋，消解了「詩意」在當代文學場域中的豐富性。

在過往探討與分類「敘事詩」的相關研究中，張光達以「歷史敘事詩」比較了一九八〇年代的羅智成與一九九〇年代的陳大為，主張其表現出兩種年代詩歌美學語言的不同類型：「抒情敘事」與「後設史觀」——羅智成在七〇年代末、八〇年代的詩歌美學的時代氛圍下，承襲楊牧、余光中的抒情風格路線，形成了「抒情敘事」的玄秘語言魅力；陳大為的詩集《治洪前書》與《再鴻門》開始對「歷史」概念提出強力的質疑、批判與解構，以「說書人」的歷史敘事形式以及採用「後設」書寫的敘事策略，以類似「新歷史主義」的觀念，解構了歷史敘事和史實的正當性、穩定性與版本權威。<sup>79</sup>若以前言以「主題」梳理的臺灣敘事詩四大脈絡，羅智成可以納編於「新古典敘事」，而陳大為則分屬於「新古典敘事」與「民族性敘事」中；本文所討論的楊智傑可以納入「民族性敘事」與「社會性敘事」、煮雪的人則可以歸為「科幻性敘事」中，承繼敘事詩在文學史發展中的脈絡。

當然，以「主題」作為分類並無法全面統攝作品的「風格」。楊智傑與煮雪的人兩位詩人的敘事特質，在前文的討論可以分為三類：「名詞導向」推進詩行的敘事、以「個人政治」與「抒情」為動力的敘事、以「虛構情節」造成「哲思」的敘事。這三類的敘事在過往並沒有被詳細地討論，也因此呈現出的敘事風景便顯得突出而重要。透過敘事，詩人得以安排更深刻、更創新的思考在文本之中，無論是楊智傑兩類性格的敘事風格，抑或是煮雪的人「虛構小說詩」的敘事，都在在證明了千禧世代詩人透過與過往不同的敘事模式，在新世紀的臺灣文學場域中，開展出了自我的寫作風格。

<sup>78</sup> 陳政彥，《身體·意識·敘事：現代詩九家論》（臺北：秀威經典，2017），封底。

<sup>79</sup> 張光達，〈臺灣敘事詩的兩種類型：「抒情敘事」與「後設史觀」——以八〇～九〇年代的羅智成、陳大為為例〉，頁 81-82。





## 參考資料

### (一) 專書

- 王德威，《現代抒情傳統四論》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2011。
- 孫梓評、謝麗笙編輯，《第十五屆林榮三文學獎得獎作品集》，臺北：林榮三文化基金會，2020。
- 陳芳明，《台灣新文學史》，臺北：聯經，2011。
- 陳政彥，《身體·意識·敘事：現代詩九家論》（臺北：秀威經典，2017）。
- 煮雪的人，《掙扎的貝類》，臺北：有鹿，2019。
- 楊智傑，《小寧》，臺北：寶瓶，2019。
- 楊智傑，《深深》，臺北：風球，2012。
- 楊智傑，《野狗與青空》，臺北：雙囍，2019。
- 鄭慧如，《台灣現代詩史》，新北：聯經，2019。
- 賴俊雄，《批判思考：當代文學理論十二講》，新北：聯經，2020。

### (二) 專書文章

- 白靈，〈詩人本色〉，林德俊編《保險箱裡的星星》，臺北：爾雅，2003，頁 5-8。
- 向陽，〈為憂傷的心靈賦寫史詩——讀吳懷晨詩集《渴飲光流》〉，吳懷晨著《渴飲光流》（臺北：麥田，2020），頁 3-20。
- 蕭蕭，〈煮雪的人詩評〉，向陽主編《新世紀新世代詩選 2》（臺北：九歌，2022），頁 215-216。

### (三) 期刊文章

- 陳慶徽，〈一天漲價百倍 NFT 四大商業潛力全解讀〉，《商業周刊》1778 期，臺北，2021 年 12 月 13 日，頁 38-40。
- 沈眠，〈幻術，以及更多人與場所的故事〉，《聯合報》，臺北，2020 年 2 月 15 日。
- 沈眠，〈我們都是煮雪的人〉，《人間福報》，臺北，2012 年 4 月 11 日。
- 陳建男，〈接著講——我們所說的這些名字〉，《人間福報》副刊，2012 年 4 月 12 日。
- 邱貴芬，〈千禧作家與新台灣文學傳統〉，《中外文學》50 卷 2 期，2021 年 6 月，頁 15-46。
- 呂柏勳，〈林群盛科幻詩的星球書寫〉，《台灣文學研究》第 11 期，2016 年 12 月，頁 11-57。
- 林明怡，〈夏季閱讀講座—集結，千禧世代作家：新世代作家圖像以文學鼓舞人心，認識臺灣文學璀璨之星〉，《國家圖書館館訊》第 166 期，2020 年 11 月，頁



11-14。

張光達，〈臺灣敘事詩的兩種類型：「抒情敘事」與「後設史觀」——以八〇～九〇年代的羅智成、陳大為為例〉，《中國現代文學》第 14 期（2008 年 12 月），頁 61-84。

楊智傑，〈半島浮民誌〉，《幼獅文藝》740 期（2015 年 8 月），頁 74-78。

蔡源煌，〈敘事詩的戲劇效果〉，陳義芝編《詩人季刊》第 16 期（1983 年 11 月）。

游文宓，〈喜歡，是最純粹的動力——鴻鴻與楊智傑的音樂生活〉，《文訊》第 437 期（2022 年 3 月），頁 49-50。

煮雪的人，〈試圖定義「小說詩」〉，《文訊》第 338 期（2013 年 12 月），頁 22-24。

解昆樺，〈洪醒夫敘事詩潛存的小說企圖〉，《國文學報》48 期，臺北，2010 年 12 月，頁 183-218。

詹閔旭，〈媒介記憶：黃崇凱《文藝春秋》與台灣千禧世代作家的歷史書寫〉，《中外文學》49 卷 2 期，頁 93-124。

劉正忠，〈朝向「後人類詩」——陳克華詩的科幻視域〉，《臺大文史哲學報》第 78 期（2013 年 5 月），頁 75-116。

劉正忠，〈楊牧的戲劇獨白體〉，《臺大中文學報》第 35 期（2011 年 12 月），頁 289-328。

#### （四） 學位論文

王萬儀，〈現代白話文寫作類型研究〉，國立清華大學中國文學系博士論文，2010 年。

#### （五） 網路文獻

李修慧，〈楊智傑《小寧》書評：以詩描摹底層人物，在時代荒涼中安插希望〉，關鍵評論網，2021 年 1 月 3 日，網路。

林宇軒，〈用直覺傾聽字詞的音樂——專訪楊智傑〉，文學小屋，2021 年 10 月 25 日，網路。

洪聖翔，〈不原諒是唯一的悼念：評韓祺疇《誤認晨曦》〉，《別字》第 44 期，2021 年 9 月，網路。

蘇紹連，〈假如有所謂的「小說詩」？〉，《痞客邦》，2009 年 11 月 2 日，網路。

