繆斯與酒神的饗宴

戰後臺灣現代詩劇文本的複合與延異

解昆樺 著

科技部人文社會
科學研究中心
補助出版

繆斯與酒神的饗宴：
戰後臺灣現代詩劇文本的複合與延異

目　次

第一章　緒　論…… 1

第一節　研究動機與問題意識：戲劇作為詩敘事的路徑可能…… 1
第二節　研究範圍…… 13
第三節　文獻探討…… 15
一、現代詩劇…… 16
二、戰後臺灣現代戲劇…… 23
三、文學劇場改編…… 25
四、現代詩的跨媒體實驗…… 28
第四節　研究方法與方法論思考：對現代詩劇複合文體、塊莖延異現象之反思與掌握…… 31
一、複合與本色：對應「文體知識的交縱」問題意識之方法論思考…… 34
二、鏡子與假面：對應「敘事詩學的拓展」問題意識之方法論思考…… 39
三、對位與公眾：對應「群我結構的隱喻」問題意識之方法論思考…… 43

第二章　戰後臺灣現代詩劇知識與文本發展論 …… 49

第一節　集體－文件 …… 50
第二節　展演－空間 …… 74
第三節　數位－歷史 …… 129

第三章　戰後臺灣現代詩劇創作美學論 …… 163

第一節　節奏與結構
以管管〈布袋戲〉、辛鬱〈我要飛上青天〉、梅新〈年夜飯〉、葉維廉〈放〉、楊牧〈林沖夜奔〉、陳義芝〈審判〉、蘇紹連〈四聲猿〉、朱介英《囚室》之詩劇本文與演繹文本為核心 …… 164
一、建築的韻律：從對敘事詩與長詩的反省出發 …… 164
(一)深鑿漫漶的時間：對時間的調配 …… 164
(二)編輯文本表情：敘事節奏、結構與音樂性 …… 166
(三)靈魂裡的難題：「核心提問」的辯證做為現代詩劇的表情張力 …… 170
二、建構張力之作為 …… 172
(一)意象隱喻 …… 172
(二)獨白與對白 …… 176
(三)融會音樂性的歌行 …… 189
(四)對既有敘事戲劇類型的應用 …… 198
第二節　跨媒與展演
以洛夫〈水仙之走〉、郭成義〈紙鳶〉、白靈〈詩與光〉、許常德〈照相〉、鴻鴻〈現代詩進行式〉、吳米森〈我在偷看你在不在偷看我在偷看你〉、曾文珍〈繼續跳舞〉之詩劇本文與演繹文本為核心 …… 208
一、「靈／聲光」與「具／影像」 …… 208

二、從邊緣到邊界：跨媒類型及彼此之碰撞詩學…… 218
(一)舞台詩劇文本…… 219
(二)幻燈片詩劇文本…… 234
(三)電影詩劇文本…… 250
三、讀者、觀眾亦文本：演繹的美學政治…… 279
第三節 身體與場景
以周夢蝶〈藍蝴蝶〉、商禽〈鴿子〉、瘂弦〈鹽〉、碧果〈我們是被孵育著的一個卵〉、鄭愁予〈天窗〉、朱賢哲〈創世紀・排練〉、拈花微笑聾劇團《誰能講述我們的夜晚》之詩劇本文與演繹文本為核心…… 295
一、身體在場：身體作為爭辯的場所 VS. 容納身體的場景…… 295
二、被符號聚焦的「身體－場景」…… 302
三、身體與場景的修辭…… 313
(一)身體的修辭…… 314
(二)場景的修辭…… 333

第四章 戰後臺灣現代詩劇主題風格論 …… 351

第一節 國族主題風格：冷戰結構與國族語境
以洛夫〈武士刀小誌〉、大荒〈穀神之母姜嫄〉、張默〈機槍與蜜蜂〉、楊牧《吳鳳》與〈五妃記〉、羅青〈驚起一條龍〉、林梵〈Happening〉、苦苓〈二度戰爭〉之詩劇本文與演繹文本為核心…… 352
一、假面亦為鏡：從古典、神話到歷史的國族再現…… 352
二、假面下的冷酷異境：戰後臺灣現代詩劇文本的時代歷史戰場…… 392
第二節 現代主題風格：主體存在感覺的現代性
以周鼎〈一具空空的白〉、白靈〈鐘擺〉、渡也〈玉叫〉、林彧〈名片〉、隗振璇等〈生命的瓶子〉、林燿

德〈可思莫思〉、侯季然〈購物車男孩〉詩劇本文與演繹文本為核心 …… 429
一、是語言擁有／囚禁我們：語體與身體現代性的詩劇呈現 … 429
二、由符號到代號：被析離、再表達的現代／後現代主體結構 …… 453
第三節　現實主題風格：現實城鄉之生存情境
以梅新〈課長的椅子〉、羅青〈就是大專聯考沒有錯〉、杜十三〈煤—記一九八四年七月煤山礦災〉、白靈〈童年之二—五十年代〉、葉紅〈口香糖與牛仔褲〉、向陽〈搬布袋戲的姊夫〉、夏宇〈南瓜載我來的〉、方群〈E 形女人〉之詩劇本文與演繹文本為核心 … 488
一、在地生活：城鄉生存環境的再現 …… 488
二、勞動群體：勞動姿態做為一種脈絡 …… 507
三、女性群體：解構被慾望的她者 …… 535
第五章　結　論 …… 561
參考研究文獻 …… 581

表目次

表 1-4-1：戰後臺灣現代詩劇文本延異類型表 …… 32
表 2-2-1：「詩的聲光」詩劇展演代表性文本整理表 …… 121
表 2-2-2：詩劇《白蛇傳》、《雷峰塔》之結構比較表 …… 124
表 2-3-1：「白靈文學船」網站內部欄位元細部分項統整說明表 …… 132
表 2-3-2：「詩的聲光」中影形工作室與映象觀念工作室改編之多媒體幻燈片詩劇文本…… 135
表 2-3-3：公視「記錄觀點」2003、2007 影像詩電影詩劇文本整理表…… 138
表 2-3-4：2008-2012 年臺北詩歌節影像詩徵選得獎電影詩劇文本…… 140
表 3-1-1：楊牧《吳鳳》中小覡依風三次詠歌比較表 …… 190
表 4-2-1：林燿德〈可思莫思〉「詩的聲光」影形工作室版本之幻燈片／本文對照圖表…… 474

圖目次

圖 2-1-1：《創世紀》第 42 期（1975.12）詩劇專號封面圖 …… 52
圖 2-1-2：趙滋蕃詩劇《旋風交響曲》封面圖…… 52
圖 2-1-3：1965 年孫中山百年誕辰話劇「國父傳」組圖 …… 61
圖 2-1-4：《劇場》創刊號（1965.1）封面…… 62
圖 2-1-5：《劇場》演繹「等待果陀」之推廣海報圖案…… 62
圖 2-2-1：現代詩劇〈放〉（1971.5.6）中山堂展演組圖 …… 77
圖 2-2-2：臺北城西、城中、城南 GIS 數位地圖 …… 80
圖 2-2-3：1933 年臺北鳥瞰圖西區局部節錄…… 82
圖 2-2-4：1898 年臺北市街圖 …… 84
圖 2-2-5：日治初期臺北市區計畫發展方向示意圖…… 86
圖 2-2-6：1930 年臺北市中心圖 …… 86
圖 2-2-7：大比例尺一九五〇－六〇年代臺北城市文化建設與作家資源圖 …… 91
圖 2-2-8：中比例尺一九五〇－六〇年代臺北城市文化建設與作家資源圖 …… 91
圖 2-2-9：小比例尺一九五〇－六〇年代臺北城市文化建設與作家資源圖 …… 92
圖 2-2-10：1980 年臺北市交通建設近況圖…… 98
圖 2-2-11：1987 年臺北衛星空照圖…… 99
圖 2-2-12：臺北市改制後 1967-1976 年大專學生總數趨勢對照圖…… 100
圖 2-2-13：臺北市改制後 1967-1976 年各級學校教職員工總數趨勢對照圖 …… 101
圖 2-2-14：1983 年耕莘於臺北市及城南文學場域之交通位置示意圖 …… 102
圖 2-2-15：一九八〇－九〇年代「詩的聲光」戲劇展演及相關活動發展脈絡圖 …… 105
圖 2-2-16：小型「詩的聲光」節目草案手稿 …… 116

圖 2-2-17：「詩的聲光」詩劇展演演出經費預算…… 117
圖 2-2-18：一九八〇年代「詩的聲光」展演及相關活動節目單…… 119
圖 2-3-1：「詩的聲光」計畫擬定手稿…… 146
圖 2-3-2：一九九〇年代「詩的聲光」戲劇展演及相關活動節目單 …… 147
圖 2-3-3：1996 年鬥鬧熱劇場全臺兩階段詩劇展演文獻組圖…… 152
圖 2-3-4：鬥鬧熱劇場全臺兩階段演出路線圖 …… 154
圖 2-3-5：鬥鬧熱劇場莊華堂專用之詩劇劇本 …… 156
圖 3-1-1：夏宇〈南瓜載我來的〉之張樂濱現代詩劇版本中意象寓意流動的比對示意圖…… 174
圖 3-1-2：現代詩劇《白蛇傳》序幕「變形出山」開場樂器樂譜 …… 195
圖 3-1-3：現代詩劇《白蛇傳》序幕「變形出山」角色與聲部狀況 …… 195
圖 3-1-4：現代詩劇《白蛇傳》「第三幕第二場：法海鎮蛇」尾聲樂譜… 197
圖 3-1-5：管管電影詩劇〈布袋戲〉內在分場寓意結構圖 …… 207
圖 3-2-1：白靈〈童年之二—五十年代〉詩劇演繹文本中的舞台聲音建構…… 221
圖 3-2-2：林彧〈名片〉詩劇演繹文本中的舞台敘事聲音 …… 221
圖 3-2-3：〈生命的瓶子〉詩劇第一幕之手稿版本與展演版本之比較 …. 224
圖 3-2-4：杜十三〈煤〉詩劇展演版本中背景與主體的光景關係 …… 225
圖 3-2-5：〈生命的瓶子〉詩劇第二幕之手稿版本與展演版本之比較 …. 226
圖 3-2-6：白靈〈鐘擺〉詩劇演繹文本的不同光源區塊 …… 226
圖 3-2-7：周鼎〈一具空空的白〉詩劇演繹文本的光源聚焦 …… 227
圖 3-2-8：〈生命的瓶子〉詩劇終幕之手稿版本與展演版本之比較 …… 227
圖 3-2-9：林彧〈名片〉詩劇展演版本場景光源與剪影現象 …… 228
圖 3-2-10：杜十三〈摩訶般若波羅蜜多〉詩劇展演文本之導演備忘錄手稿…… 230
圖 3-2-11：許常德〈照相〉詩演繹文本初期持相框舞動主體…… 232
圖 3-2-12：許常德〈照相〉詩演繹文本初期握繩索舞動主體…… 232
圖 3-2-13：許常德〈照相〉詩演繹文本中舞動主體間的繩索纏結…… 233

圖 3-2-14：許常德〈照相〉詩演繹文本中舞動主體的疊化 …… 233
圖 3-2-15：向明〈煙囪〉幻燈片詩劇文本時間軸 00：08 處之圖像語字搭配 …… 236
圖 3-2-16：白靈〈鐘乳石〉幻燈片詩劇文本時間軸 02：09 處之圖像語字搭配 …… 236
圖 3-2-17：向明〈煙囪〉幻燈片詩劇文本中「一條冒火的喉嚨」所搭配之圖像舉隅 …… 236
圖 3-2-18：白靈〈詩與光〉幻燈片詩劇文本中「詩是光」所搭配之圖像舉隅 …… 237
圖 3-2-19：白靈〈詩與光〉幻燈片詩劇文本時間軸 00：09 處之圖像語字搭配 …… 238
圖 3-2-20：向明〈煙囪〉幻燈片詩劇文本時間軸 00：40 處之圖像語字搭配 …… 238
圖 3-2-21：白靈〈鐘乳石〉幻燈片詩劇文本時間軸 00：00-13 處之圖像蒙太奇效果 …… 240
圖 3-2-22：郭成義〈紙鳶〉幻燈片詩劇文本時間軸 00：00-11 處之圖像語字搭配及蒙太奇效果 …… 242
圖 3-2-23：白靈〈詩與光〉幻燈片詩劇文本中「詩－光－鏡子」之辯證舉隅 …… 245
圖 3-2-24：吳米森〈我在偷看你在不在偷看我在偷看你〉單一鏡頭畫面中的主體物像連續運動組圖 …… 255
圖 3-2-25：朱賢哲〈弱囚〉中的主體運動與子母畫面應用 …… 256
圖 3-2-26：曾文珍〈繼續跳舞〉視窗回憶形式 …… 257
圖 3-2-27：朱賢哲〈創世紀・排練〉組圖 …… 258
圖 3-2-28：鴻鴻〈現代詩進行式〉玩偶飛翔運動的剪輯跳接組圖 …… 261
圖 3-2-29：吳米森〈我在偷看你在不在偷看我在偷看你〉主體物像之有無與放大縮小的變形組圖 …… 264
圖 3-2-30：曾文珍〈繼續跳舞〉的鏡像變形組圖 …… 266

圖 3-2-31：電影詩劇中詩文字字幕組圖 …… 268
圖 3-2-32：鴻鴻〈現代詩進行式〉詩人影像與詩作互文形式組圖…… 271
圖 3-2-33：曾文珍〈繼續跳舞〉剪貼語言的空間感組圖…… 273
圖 3-2-34：鬥鬧熱劇場展演文件封面 …… 286
圖 3-2-35：鬥鬧熱劇場展演前所舉辦的迎賴和遊街活動…… 286
圖 3-2-36：「詩的聲光」謝幕圖 …… 290
圖 3-2-37：「詩的聲光」觀眾席 …… 290
圖 3-2-38：向明〈午夜聽蛙〉詩劇文本中引發觀眾笑聲發生處…… 291
圖 3-2-39：白靈〈新詩相聲〉詩劇文本中引發觀眾笑聲發生處…… 291
圖 3-2-40：洛夫〈女鬼〉詩劇文本中引發觀眾笑聲發生處…… 291
圖 3-3-1：林彧〈名片〉「詩的聲光」詩劇演繹版本中角色口白表現 …… 308
圖 3-3-2：瘂弦〈如歌的行板〉「詩的聲光」詩劇演繹版本中演員與動物的互動搭配組圖…… 309
圖 3-3-3：詩劇〈弘一大師〉場景設計組圖 …… 310
圖 3-3-4：林煥彰〈八月十五〉「詩的聲光」詩句改編文本組圖 …… 313
圖 3-3-5：周夢蝶〈藍蝴蝶〉、余光中〈大江東去〉、羅青〈驚起一條龍〉詩劇展演文本中身體造型組圖…… 315
圖 3-3-6：杜十三〈煤〉、向陽〈搬布袋戲的姊夫〉詩劇展演文本中身體造型組圖…… 316
圖 3-3-7：梅新〈課長的椅子〉、吳米森〈我在偷看你在不在偷看我在偷看你〉詩劇展演文本中身體造型組圖…… 317
圖 3-3-8：鄭愁予〈天窗〉詩劇展演文本中面具辯證組圖 …… 320
圖 3-3-9：商禽〈鴿子〉詩劇展演文本中面具辯證組圖 …… 321
圖 3-3-10：朱賢哲詩劇〈弱囚〉對零雨〈特技家族〉中異端舉止的再現處理…… 325
圖 3-3-11：瘂弦〈鹽〉詩劇展演文本中的身體舞蹈…… 330
圖 3-3-12：向陽〈阿爹的飯包〉詩劇展演文本中的身體舞蹈…… 330
圖 3-3-13：曾文珍〈繼續跳舞〉電影詩劇文本中的身體舞蹈…… 330

圖 3-3-14：林彧〈名片〉詩劇展演文本中的身體舞蹈 …… 331
圖 3-3-15：洛夫〈武士刀小誌〉詩劇展演文本中的身體翻滾 …… 332
圖 3-3-16：吳米森〈我在偷看你在不在偷看我在偷看你〉詩劇展演文本中的身體翻滾 …… 332
圖 3-3-17：朱賢哲詩劇〈弱囚〉中身體跳躍運動組圖 …… 333
圖 3-3-18：向陽〈搬布袋戲的姊夫〉詩劇展演文本中的基礎建築佈景 … 335
圖 3-3-19：夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇展演文本的城市童話場景氛圍 … 337
圖 3-3-20：瘂弦〈鹽〉詩劇展演文本的對比／應場景 …… 339
圖 3-3-21：朱賢哲電影詩劇文本〈創世紀・排練〉的對比／應結構組圖 … 340
圖 3-3-22：杜十三〈媒〉詩劇展演文本的對比／應結構組圖 …… 341
圖 3-3-23：顏艾琳〈孩子磁場〉「組合語言」展演改編文本中明暗閃動場景組圖 …… 342
圖 3-3-24：白靈〈鐘擺〉詩劇展演文本的對比／應結構圖 …… 344
圖 3-3-25：梅新〈課長的椅子〉詩劇展演文本的對比／應結構圖 …… 344
圖 3-3-26：瘂弦〈如歌的行板〉詩劇展演文本的反結構潛能 …… 345
圖 4-1-1：洛夫〈武士刀小誌〉「詩的聲光」詩劇展演文本中主體握武士刀之身段 …… 396
圖 4-1-2：洛夫〈武士刀小誌〉「詩的聲光」詩劇展演文本中背景投影之火光 …… 396
圖 4-1-3：羅青〈驚起一條潛龍〉「詩的聲光」詩劇展演文本中的「武俠－國族」身體建構組圖 …… 399
圖 4-2-1：周鼎〈一具空空的白〉詩劇展演文本的空白主體呈現圖…… 447
圖 4-2-2：〈生命的瓶子〉詩劇展演文本第一幕跟第二幕角色場景比較圖 …… 448
圖 4-2-3：〈生命的瓶子〉詩劇展演文本第三幕分場戲劇經營…… 450
圖 4-2-4：〈生命的瓶子〉詩劇展演文本中演員仿擬吊線木偶的肢體動作 …… 451
圖 4-2-5：侯季然〈購物車男孩〉主體想像影像…… 452

圖 4-2-6：林彧〈名片〉詩劇展演文本中「主體－名片」互動情節 …… 454
圖 4-2-7：白靈〈鐘擺〉演繹版本之開頭吹笛人 …… 460
圖 4-2-8：白靈〈鐘擺〉演繹版本之左中右場景空間結構 …… 460
圖 4-2-9：白靈〈鐘擺〉演繹版本之左中場景對照 …… 460
圖 4-2-10：白靈〈鐘擺〉演繹版本之白布覆蓋主體場景 …… 460
圖 4-2-11：白靈〈鐘擺〉演繹版本之主體白布蜷身形象 …… 461
圖 4-2-12：白靈〈鐘擺〉演繹版本之結尾中右場景對照 …… 461
圖 4-2-13：圖表 4-2-1-3、16、20、23、26 之彙整比對 …… 481
圖 4-2-14：圖表 4-2-1-5、8 之彙整比對 …… 483
圖 4-2-15：圖表 4-2-1-24、25 之彙整比對 …… 484
圖 4-2-16：圖表 4-2-1-18、19、22 之彙整比對 …… 484
圖 4-2-17：圖表 4-2-1-10、11、12、13 之彙整比對 …… 485
圖 4-2-18：圖表 4-2-1-27、28、29、30 之彙整比對 …… 486
圖 4-3-1：白靈〈童年之二—五十年代〉詩劇展演文本前後景主體對應的仰望動作 …… 493
圖 4-3-2：白靈〈童年之二—五十年代〉詩劇展演文本前後景主體對應的追述動作 …… 493
圖 4-3-3：白靈〈童年之二—五十年代〉詩劇展演文本前後景主體對應的跳格子動作 …… 494
圖 4-3-4：白靈〈童年之二—五十年代〉詩劇展演文本場景空間構成 …… 494
圖 4-3-5：羅青〈就是大專聯考沒有錯〉詩劇展演文本組圖 …… 500
圖 4-3-6：向陽〈搬布袋戲的姊夫〉詩劇展演文本的身體空間結構配置 …… 513
圖 4-3-7：向陽〈搬布袋戲的姊夫〉詩劇展演文本中的前後表演者 …… 513
圖 4-3-8：向明〈煙囪〉詩劇展演文本中的煙囪影像組圖 …… 519
圖 4-3-9：杜十三〈媒〉詩劇展演文本之前段朗誦主體之造型感 …… 522
圖 4-3-10：杜十三〈媒〉詩劇展演文本之前段朗誦主體頭頂光束與空間構成關係 …… 522

圖 4-3-11：杜十三〈媒〉詩劇展演文本之中段投影片 …… 523
圖 4-3-12：杜十三〈媒〉詩劇展演文本之後段朗誦主體與空間構成 …… 523
圖 4-3-13：梅新〈課長的椅子〉詩劇展演文本主體與椅子關係組圖 …… 533
圖 4-3-14：方群〈E 形女人〉詩劇展演文本中女性與男性話語對應形象 …… 542
圖 4-3-15：方群〈E 形女人〉詩劇展演文本中女性對自我身體性徵的檢視 …… 542
圖 4-3-16：葉紅〈口香糖與牛仔褲〉詩劇展演文本劇本 …… 546
圖 4-3-17：葉紅〈口香糖與牛仔褲〉詩劇展演文本角色活動組圖 …… 546
圖 4-3-18：張樂濱改編夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇劇本之第 1 頁 …… 549
圖 4-3-19：張樂濱改編夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇劇本之第 6 頁 …… 549
圖 4-3-20：夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇展演文本之開頭副標投影片 …… 550
圖 4-3-21：夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇展演文本開頭投影片的文字間雜擦拭感 …… 550
圖 4-3-22：夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇展演文本開場女醒男睡梳髮場景 …… 553
圖 4-3-23：夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇展演文本之男女舞蹈筆直前（同）行 …… 553
圖 4-3-24：夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇展演文本之女性主體揮臂獨行 … 553
圖 4-3-25：夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇展演文本之男性踢鞋 …… 553
圖 4-3-26：夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇展演文本之女性主體揭去假髮動作 …… 553
圖 4-3-27：夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇展演文本之女性主體的孤伶感與原貌感 …… 553
圖 4-3-28：夏宇〈南瓜載我來的〉詩劇展演文本後段女性戲劇化動作 … 559

第一章　緒　論

第一節　研究動機與問題意識：戲劇作為詩敘事的路徑可能

繆斯，分掌記憶、沈思與歌唱，三位一體的詩歌女神。希臘神話中的飛翼天馬曾蹬蹄破地而現湧泉，這湧泉之地其後遂成為了繆斯的飲水之地。飛翼天馬翱翔於天地蒼穹間，可說是一無拘無束的生命形體，但這對自由的隱喻卻是自石化蛇髮女妖梅杜莎那僵固的血液之中誕生。

梅杜莎如果象徵人生中逐次積累的塊礨，那麼，天馬自然象徵人飛越那沉重的輕盈可能，乃至於主體的存有意志。當繆斯低首啜飲那泊泊湧泉之時，正隱喻詩所要細細品嚐，所要化而為詩內在本源的，實為那生命中必須負荷的沉重，與不容承受之輕。

繆斯後化而為九，分別為敘事詩、歷史、情詩、音樂、聖詩、悲劇、舞蹈、喜劇、天文。原歸隸於酒神戴奧尼索斯（Dionysus），後則配轄於太陽神。尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche，1844-1900 年，德國哲學家）於《悲劇的起源》曾論及藝術創造的起源與目標有二：一則為理性的太陽神，一則為感性的酒神，兩神交會，於夢幻與醉狂間，激起了文藝的火花。酒神的感性引動了藝術奔放的動能，太陽神的理性則賦予藝術典雅的造型與形式，繆斯在其間遊走徘徊，恰呈顯了詩學觀的辯證，隱喻詩人於不同生命階段自身詩美學觀艱困的抉擇與融會。然轉就「文體」而觀，則酒神與繆斯之交會，實更深具興味。

冠戴常春藤、葡萄蔓和葡萄果穗的酒神，不只是因掌握窖釀葡萄酒的秘

密而成為酒神，更因為酒對人心性舉止的鬆動脫軌。酒在理性與瘋狂之間，乃至於不同界域間的精神轉換能力，使酒神開始延伸出戲劇之神的身分。飲酒使人得醉得歡得狂，稍縱於理性束縛。宴飲之中，人們為戲，戲復又成劇。希臘人予以擴大，舉行酒神祭以戲劇饗之宴之，後來更形成了戲劇競賽傳統，酒神由此遂而另有戲劇之神的性質。

希臘人於雅典建立了最古老的酒神劇場，於屋拱之上雕塑酒神，後來成為希臘劇場建築的傳統。因其父宙斯而永遠以瘸腿為名的酒神[1]，在人世顛簸中，也得以在劇場擁有了自己恆常的位置。劇場彷彿就是酒神自己的神廟，讓他看盡人間悲喜的命運。而酒神與繆斯間在文體中戲劇與詩的交會，正是引動本書追蹤、關注「戰後臺灣現代詩劇」的契機。

參酌、辯證戰後臺灣現代詩劇的前行研究者張漢良教授〈從戲劇的詩到詩的戲劇——兼論臺灣的詩劇創作〉與吳潛誠教授〈假面之魅惑：楊牧翻譯《葉慈詩選》〉等之研究，本書對現代詩劇之定義為：「具有一定戲劇形式規格，並以詩語言進行表現的現代詩文本。」而所謂戲劇形式規格，主要包括詩人對戲劇之角色、對話、場幕、頌唱等的擇選應用。事實上，現代詩劇這文體跨界概念本身，正是對酒神饗宴本質的呼應，以狂亂的熱情摧毀被僵固化的文類界限，啟動新一波創作可能。

對稱於現代詩劇，最具代表性的跨文體結合議題是散文詩。然而在現代詩創作場域中這樣的詩劇實驗，在現代詩學研究領域中卻未必對等地如散文詩般地被發現、探述。這可從目前臺灣散文詩與現代詩劇兩者間，在研究累積成果上的多寡差異得見。在論及戰後臺灣現代詩劇時，一般多在以一九七〇年代楊牧〈林沖夜奔〉為證後，往往便戛然而止。由文本史料層次開始，我們便得以啟動如下最初階的提問：除了楊牧〈林沖夜奔〉之外，戰後臺灣現代詩場域中還有其他詩劇文本嗎？

在張漢良教授發表於 1975 年 12 月的〈從戲劇的詩到詩的戲劇——兼論臺灣的詩劇創作〉一文中，主要以 1965-1975 年臺灣現代詩劇進行比較研

---

1 酒神戴奧尼索斯（Dionysos）之名即為「瘸腿之人」的意思。

究，已為研究者建構這段期間臺灣現代詩劇的文本狀況。然而，其後戰後臺灣現代詩劇研究嚴重短缺，僅為單一詩人文本研究，缺乏這樣帶歷時性概念的研究成果。首先連帶的影響便是，我們對戰後臺灣現代詩劇的理解形成一「斷代」、「懸空」的現象，僅限於「1965-1975」年間，其前的一九五〇－一九六〇年代，其後的一九八〇年代後都處於一蒙昧未明的狀態。其次，在整個戰後臺灣現代詩劇發展的大脈絡中，這些不同年代詩劇文本體現了戰後臺灣現代詩人怎樣的現代詩美學？特別是在一九八〇年代隨著聲光多媒體技術的拓展，使作為複合文體的現代詩劇又聚集、整合哪些藝術類型，拓編、延異了現代詩劇的創作光譜？

上述對戰後臺灣現代詩劇一系列初階提問所處懸而未決的狀態，其實都說明在現代詩場域中，自商禽、楊牧等詩人創作的現代詩劇強勢經典中蒙受焦慮的，不只是新生代詩人，還包括在研究位置已啟動探問的我們。對應著超越一人作為研究範疇的研究意識，顯然我們必須在張漢良以論述文字再現的 1965-1975 年臺灣現代詩劇之脈絡為基礎，再進行初步往前、往後地畫構延展，考掘出其中，特別是於我們既定知識框架之外，那些活潑於現代詩史現場的詩美學課題。

戰後臺灣現代詩劇之發展，在一九五〇年代有初步萌發，其萌發的兩個源頭分為詩人之「長詩寫作」與「戲劇意識」。在一九五〇年代詩人進行長詩寫作，一方面是因為國家反共文藝政策鼓勵，例如中華文藝獎金委員會 1952-56 年間的徵選，便有長詩一項，1956 年瘂弦即以〈冬天的憤怒〉此一長詩獲獎[2]；另一方面在一九五〇年代中後期，隨著詩人對現代主義的意識，詩人對現代詩語言的形式實驗，開始從不同藝術類型擷取養分，現代戲劇正是其一，詩人甚至執筆書寫劇本，例如詹冰於 1958 年 8 月完成電影劇

---

[2] 1952-56 年間長詩得獎者與得獎作品，另外還有鍾雷〈黃河戀〉、鍾雷〈女學生和大兵歌〉、上官予〈季長青的歌〉、上官予〈孤女〉、陳香〈紫藤花的繫戀〉、侯家駒〈誓〉、蔣國禎的〈庫米什的忠魂〉、毛戎〈寂寞歌聲〉、周忠榴〈不滅的希望〉、左少乙〈木金的歌〉。

本〈日月盟〉，而商禽亦曾參與戰後臺灣現代前衛戲劇濫觴刊物《劇場》的活動[3]。

「長詩寫作」與「戲劇意識」兩相整合，本身即觸動現代詩劇的書寫可能。瘂弦除有親身參與戲劇演出的經驗，更創作有〈劇場，再會〉一詩。而在 1965 年 6 月《創世紀》第 22 期中亦有刊登洛夫〈劇場天使〉、商禽〈門或者天空〉、〈逃亡的天空〉等零星初具詩劇特質的創作。這些詩作都呈顯了詩人對戲劇與劇場的意識，而其中對戲劇形式、場景概念的應用，也在一九七〇年代中期後臺灣現代詩劇進入展演階段後，成為創作者參考、演繹的文本對象之一。

一九七〇年代是戰後臺灣現代詩劇在發展上，最關鍵的文本奠基年代。除了楊牧定稿於 1974 年 2 月，被目為臺灣現代詩劇經典文本之一的〈林沖夜奔〉外，許多前行代詩人如管管、周鼎、大荒、辛鬱等，以及戰後第一世代詩人[4]陳義芝、渡也、蘇紹連、林梵等亦投入現代詩劇寫作。此時詩人不再僅一人一作淺嘗即止，周鼎詩集《一具空空的白》中即以「詩劇」一輯收錄詩劇六首，大荒《雷峰塔》、楊牧《吳鳳》更以一詩集即一部詩劇的格局進行創作。

重視現代詩實驗的創世紀詩社其詩人自從一九六〇年代末開始已陸續有詩人提出詩劇文本，在第 42 期（1975 年 12 月）更推出「詩劇專號」，其中除廣收彙編社內外及不同世代詩人的詩劇文本，呈顯是時各擁詩美學理念之詩人對現代詩劇的想像與實踐。此外，該專輯中所彙整的評／理論、翻譯，乃至於現代詩劇所使用東／西方與古典／現代戲劇元素，都可以呈顯臺灣現代詩劇本身知識資源的脈絡。可以發現，在一九七〇年代現代詩與舞台戲劇領域的交流更為緊密。例如 1974 年林懷民將商禽〈寒食〉編舞演出，詹冰

---

3 在商禽其女羅珊珊於回憶商禽的〈黎明，才正要降臨——紀念父親商禽〉中即言：「在我提出想改念戲劇時搬出一疊他也曾經參與的泛黃《劇場》雜誌告訴我非看不可（多年後才知道這些東西多麼珍貴）。」（《聯合文學》2010 年 8 月號，頁 82）足見商禽對參與《劇場》經驗之珍視。

4 即一九四〇年代中末至一九五〇年代中末期出生之詩人。

則持續其兒童劇與歌劇的寫作，著名女性詩人夏宇也開始進行劇本《國王的新衣》的創作，而著名劇作家紀蔚然也在一九七〇年代新興詩刊《草根詩刊》第 26 期（1977 年 10 月）上刊登獨幕劇〈破碎的燈泡〉。

一九七〇年代在對應國族、現實表述課題上，臺灣現代詩人們開始有意識地發展敘事詩，在思維敘事詩如何避免被散文敘事語言沖刷詩意時，戲劇便成為取徑之一，這也刺激了現代詩劇的生成。由於與戲劇頻仍辯證，一九七〇年代現代詩人的詩劇寫作在形式上更具體制，並有意識整合各種戲劇類型，如現代舞台劇、傳統布袋戲、電影。也因為臺灣現代詩劇在量能、實驗上的累積，使得臺灣現代詩劇走向實際演出，除了楊牧〈林沖夜奔〉、《吳鳳》在學院內部為學生進行嘗試性的排演，大荒於 1973 年完稿的詩劇《雷峰塔》，後經音樂家許常惠耗費一年譜曲後，於 1979 年 7 月 5-7 日臺北國父紀念館進行首演，並兩度在高雄中正文化中心、臺北國家劇院再次演出。

一九八〇年代後臺灣現代詩劇進入改編與演出實踐的時代。對稱於一九七〇年代的《創世紀詩刊》「詩劇專號」，開展一九八〇年代臺灣現代詩劇實踐的是「詩的聲光」。「詩的聲光」係 1984 年起至一九九〇年代，由白靈結合同世代詩人杜十三以及耕莘文教院相關劇場人力所舉行的一系列詩劇場展演。一九八〇年代「詩的聲光」的詩劇展演，1984 年、1985 年、1996 年這三次以臺北耕莘文教院實驗劇場為展演場地，至於 1985 年、1986 年、1987 年則以臺北新象藝術中心為展演場地，足見「詩的聲光」與臺北城市間文學社會學的脈絡關係。

「詩的聲光」對詩人詩作的改編與演出，開展了臺灣現代詩劇的光譜，其中著名的改編文本包括了周夢蝶〈藍蝴蝶〉、余光中〈大江東去〉、洛夫〈女鬼〉、蓉子〈傘〉、商禽〈鴿子〉、瘂弦〈鹽〉、鄭愁予〈天窗〉、羅青〈就是大專聯考沒有錯〉、杜十三〈煤〉、白靈〈鐘擺〉、向陽〈搬布袋戲的姊夫〉、夏宇〈南瓜載我來的〉等。可以發現一九八〇年代，臺灣現代詩劇其舞台實際展演的文本之質量，逐漸揚升至與文字案頭創作文本相等齊的位置，其中所引動現代詩劇的課題，已使一九七〇年代現代詩劇案頭與搬演的課題，更濬深出以下三個現象：

第一、「詩的聲光」在白靈與杜十三的策劃下，整合了大專院校、外部藝術影音工作室資源，進行公眾展演傳播。這使現代詩劇超越了一九七〇年代學院實驗為主的範疇，具體地在創作與傳播上實踐使現代詩突破小眾而公眾化的理念。

第二、即使沒有創作案頭文字詩劇作品的詩人，也因為改編，匯入戰後臺灣現代詩劇的脈流之中。從這樣臺灣現代詩劇的「文本發生」過程，也可以發現「改編」不只「演繹」、「再創作」詩人詩作，「評價」也在其中進行運作。這提供我們在一般詩選、票選、評論之外，另一臺灣現代詩文本如何「經典化」的管道。

第三、詩的聲光開拓原本現代詩的「書寫形式」，採取多媒體聲光科技以展演方式進行書寫。這樣舞台化、影音化的實踐，也使詩劇展演不再一定得訴求於實際舞台上進行演出，也可透過跨媒體虛擬介面進行展演，這實引動一系列臺灣現代詩劇呈顯、接收與研究關係的改變。

一九九〇年代後臺灣現代詩劇的創作，在案頭文本上持續累積有楊牧《五妃記》、解昆樺〈群義・焚夜——霧社事件詩劇〉等。「詩的聲光」進入一九九〇年代，除於 1992、1996、1998 年持續於臺北進行展演，累積出成為基本詩劇展演底幹的詩劇文本。「詩的聲光」具代表性的詩劇文本，更於 1996 年 5 月在莊華堂、趙天福、鍾喬等人合作下進行擇選、編排，轉型出「鬥鬧熱劇場」。鬥鬧熱劇場於 1996 年起分別於北臺灣與南臺灣舉行臺灣演詩與以「搬布袋戲的姐夫」為名彙編組串臺灣現代詩的詩劇。臺灣現代詩劇在策畫主導上，已超出現代詩人為主的範疇；在主題上，則開始指向臺灣本土歷史，成為凝聚臺灣歷史意識的文本之一；在展演空間上，則突破過往集中於臺北，而向臺灣其他縣市鄉鎮進行發展。復刊的《現代詩》在一九九〇年代交由鴻鴻主編後，更匯聚其另外主持的「密獵者」劇團，整合布萊希特（Bertolt Brecht，1898-1956 年，德國戲劇家）史詩劇場概念，進行一系列詩劇展演，以及改編詮釋經典文本。其中「密獵者」所改編的零雨〈特技家族〉，後來也發展出許多改編演出版本，成為一九九〇年代發展出的重要現代詩劇文本。而羅智成〈說書人柳敬亭〉更於 1993 年香港著名之中英劇團

改編為粵語舞台劇於「香港藝術節」公演，呈顯出臺灣現代詩跨海發展為現代詩劇的脈絡性。2000 年後臺灣現代詩劇的展演實以臺北詩歌節為重要據點，在鴻鴻等策展人企畫下分別以虛擬影音介面、實際舞台，展演出不少中外詩人作品。

上述對戰後臺灣現代詩劇簡史式的書寫，本身就是一個文本。從中我們看到作為複合文體的現代詩劇，其內在並非單純由「詩／戲劇」進行機械般的組合即能成就現代詩劇。由案頭至演出的過程中，不斷涉入改編、舞台、展演外部城市空間的文學社會學因子。在不同進程中融入的實驗元素、實踐動機，以及時空物質條件，乃至於詩人各自氣質、訴求、機遇，使詩與戲劇之間創造了更多皺褶般的邊界，共構形成一塊莖意象，亟需研究者探勘。何謂塊莖？德勒茲（Gilles Louis René Deleuze，1925-1995 年，法國後現代主義思想家）《游牧思想》〈塊莖〉一文曾如此論及：

> 塊莖的主要特點：與樹或樹根不同，塊莖把任何一點與任何其他一點聯繫起來，而其特點卻不必與相同性質的特點相聯繫；它激活了非常不同的符號王國，甚至非符號狀態……它不是衍生於一的多，或附加給一的東西（n+1）。它不是由單位構成的，而是由維度或運動方向構成的。[5]

事實上，考量戰後現代詩劇本身各種發展路向，以及從各時代現代詩、戲劇匯入的實驗／踐因子，本身就使原本對詩劇初階、粗糙的認識發生延異。延異，所存在之時間與空間上認識論的擴張現象，也體現於現代詩劇之上。追蹤臺灣現代詩劇塊莖上各個「想像－認識－實踐」的枝芽，不只在拉展出現代詩劇發展的實貌，更放緩了我們對現代詩劇的理解時程，並以精讀方式解析臺灣現代詩劇史的文本性。在臺灣現代實驗傳統下，跨文體之結合成為了一重要的路徑。

5　吉勒・德勒茲（Gilles Louis René Deleuze）[著]；陳永國[譯]《游牧思想》（長春市：吉林人民出版社，2011 年），頁 144。

延異現象也體現於現代詩劇的書寫性上，使我們重新理解「書寫」本身。現代詩劇作為以戲劇形式書寫的詩，其書寫性不只在桌案與紙筆間發生，更直接延伸於身體、媒介與舞台之間。因此，作為複合文體的現代詩劇本身之「書寫史」，可視為一個對詩與劇的拼字、拼音過程，其內在每個字符的多選擇性、實驗性，都牽一髮而動全身，使得詩劇產生了遷變，現代性、後現代性也隨時代遷移於其中進行浸染、發酵。因此可以說現代詩劇創造了新文本體制，但卻也模糊了本源。本源不再是單一、主幹的概念，複合文體擁有著多面共同的過去。多體系的過去，更意味現代詩劇的過去，不是一條直線，而是開展如樹，帶有豐富的編織感與空間感。

對於戰後臺灣現代詩在時間歷程與歷史地層中，這樣動態性、空間感的生成現象，身為研究者該如何面對，並以論述話語進行梳理、探究？

文類複合挑戰傳統對文類的純粹想像，創作者藉此將自我放逐於語言疊合的界域，在拓展語言新變的可能中進逼意義。然而就在這文類界線暈散的時刻，文論家的位置著實顯得曖昧不定。傳統文類觀念本身既為各文類形狀邊界，但就一定程度上來說，創作不只是作者對未被或意欲言說事物的表達，更是一種對既成或衰腐意義的挑釁。既挑釁已然僵固的話語模式，亦挑釁於在權力機制壓抑下，常規語言對現實靜默噤聲之處。

因此，文論家是否該將文學創作者收束於所謂的「文類傳統」中？如果收束、歸整作家於文學傳統，只是為了鞏固既有知識系統，將作家重新序列編排入文學知識生產系統中，省卻排除對新論述的思慮，方便向大眾進行的教授。如此消極作為，自是不足取。

誠如卡爾維諾（Italo Calvino，1923-1985 年，義大利作家）《給下一輪太平盛世的備忘錄》中所言：

> 只有當詩人與作家賦予自己別人不敢想像的任務，文學才得以繼續發揮功能。因為科學已經開始不信任一般性說明和未經區隔、不夠專業的解答，文學的重大挑戰就是要能夠把各類知識，各種密碼羅織在一

起，造出一個多樣化、多面向的世界景象。[6]

語言相映、顯影著生活現象與本質，因此透過不同族群、時空積累的語言文本，我們便能與不同的存有經驗綿密匯通，產生存有共同感。是以當人類反覆以語言指涉生活世界，語言便成為我們所共享的存有，或者，共享的家屋。我們無法拒絕文學語言的實驗與新變，因為這樣的拒絕本身就在否定一種生活的可能，或者，已然存在的生活事實。

但這並不代表文學研究者純然就只能尾隨著文學創作者的步伐，為其炮製理論以為背書。積極的文學研究者顯然是與創作者間，形成一種並轡前行的關係，或提供新變者過往文類傳統的記憶，或梳理文類聚合上語言邏輯關鍵。在撫平不同現實與想像資源間的組織過程中，初步將嵌合鑿痕予以融合相適，進一步，使文學研究與文學創作者交互頡頏，刺激詩語言對存有指涉的可能。

本書對戰後臺灣現代詩劇的研究，即以下面「文體知識的交縱：詩敘述語言課題」、「敘事詩學的拓展：案頭與展演課題」、「群我結構的隱喻：現代／實存有美學課題」三個鼎足而立的問題意識發展提問，對戰後臺灣現代詩劇如霧中風景般朦朧流動的圖景，進行聚焦：

第一、文體知識的交縱：詩敘述語言課題

現代詩在二十世紀初於兩岸發展初期，即注重語言實驗性，嘗試語言的可變性、語言的多重性能。這主要也是因為五四以來白話詩的重要議程——思索如何使白話也能有文言文般產生藝術凝練的效果，因此發展出各種對白話進行壓縮、鍛鍊的形式，例如小詩、行數限制（如十四行詩）、押（轉）韻（如新月派）等。此外，亦有援引其他文類，進行跨文體結合。

在現代文學創作中，散文、詩、小說可說是鼎足而三的核心文類。其中散文與小說主要都使用敘述語言，在一定程度上並不以敘事語言為主調的

6　伊塔羅・卡爾維諾（Italo Calvino）[著]；吳潛誠[校譯]《給下一輪太平盛世的備忘錄》（臺北市：時報文化出版企業股份有限公司，1996 年），頁 147-148。

詩，因此有其區別散文與詩的文類獨特性。是以，在文類複合上，散文詩、小說詩在實驗上固然是可以想像的發展策略，但更深沈的問題意識還在於詩如何與敘述語言進行調和？在上述核心文類的交叉複合中，為什麼臺灣現代詩人仍另外發展了現代詩劇創作？以下筆者分就散文詩與小說詩兩個角度，刺激現代詩劇所涉及文體知識與敘事語言課題的深化。

初步來看，現代詩劇在詩語言上所啟動的辯證，實對等於「詩化散文／散文詩」的議題。正如同並不是在散文中使用詩意象描摩、特寫事物，並排比語言節奏，就是所謂的散文詩。同樣地，不是帶有戲劇性的詩作就是詩劇，因為營造戲劇衝突感本身就是詩人形就詩意的手段之一[7]。此外，就文本史料的考察上，可以發現除了散文詩之外，現代詩劇實則比小說詩文本積累為多，足見在詩敘事的展演意識下，詩人們更傾向於選擇詩劇而非小說詩。

從上述兩個角度的探勘可以發現，現代詩劇將原本作為詩意一部分的戲劇衝突性，具像化為文本形式，使得敘述語言擁有敘事能力，但又不流於平板。而詩人採取詩劇而不是小說詩，本身也仍有著以真實而非虛構為主的書寫意識。事實上，在西方詩劇乃至於中國傳統戲劇的詩文搭配，都有著一定的發展。因此各種詩劇知識、文本資源，在西方而東亞的理論旅行與臺灣在地化過程中，產生何種迻譯與誤讀？在古典而現代的跨時滑動中又與戰後臺灣社會情境，發生哪些傳承與新變？戰後臺灣現代詩人如何應對種種縱橫交紡的文類知識傳統脈流，適己為用地以詩敘述語言完成一對現代詩戲劇敘事的創造性想像，值得研究者進行後續的細緻研究。

第二、敘事詩學的拓展：案頭與展演課題

詩劇作為一種複合文體的創作，具有其獨有之形式特質。因此，並非詩人所寫之戲劇，即理所當然為詩劇；相對應來說，亦非戲劇家所寫之詩即為詩劇。是以必須由本研究對現代詩劇文體定義約準出發，具體在格式結構、形式修辭等細節上檢視詩藝的擴展。可以說，詩人在詩文本中融入戲劇格

---

7 事實上在其他文類如散文、小說中，也會有採取戲劇化手法，強化文本感染力的現象。

式，有系統與專業化地進行詩與戲劇間的交叉互構，調節其中所涉及的敘事與意象種種課題，才是具文體意義層次的詩劇。在現代詩劇格／形式與敘事建構目的下所形成文本之現象，首先，便是現代詩劇在形式上多呈顯為長詩，簡政珍《臺灣現代詩美學》曾論及：

> 短詩輕巧的趣味，在現代時空有其誘人的身姿，但是跨越純然的機智，進一步要深入人生的哲思時，詩人要有宏遠的視野。由於展望如此的視野，長詩的寫作也經常對嚴肅詩人發出難以抗拒的誘惑，詩的敘述能力也變成現代詩重要的美學。[8]

現代詩劇內部詩學本身就是「敘述語言」、「長詩」、「詩戲劇張力」三個核心的交扣。但誠如前述對現代詩劇「書寫性」的探述，戲劇格式不只提供詩戲劇張力的可能，更為現代詩劇之詩學建構了一個向外展演課題，這也是前述詩人所以選擇詩劇而不是小說詩的關鍵。展演本身極具辯證性，由於展演受到時空、物質、人力條件限制，在對限制條件的有無意識之間，不同作家遂有不同的著重點。詩人如商禽、楊牧等在一九六〇、七〇年代即有意識地以紙面為劇場，透過自我精神想像驅動文字符號召喚符號、角色、聲響、背景，進行想像性的演出。至於一九八〇年代「詩的聲光」核心成員白靈、杜十三，以及一九九〇年代鴻鴻等則在時空間條件成熟後，兌現案頭詩劇本身所潛存的演出性，進行現實舞台展演。

現代詩劇這由案頭到舞台的發展，並不能僅以史料鋪排方式帶過，其中對敘事詩學的影響，乃至於現代詩話語型的轉換實需進行細密考察。這具體問題意識啟動於案頭與舞台的交互觀看、多重辯證上，要從舞台檢視案頭文字在表現上限制性？還是要從文字舞台的改編落於實的過程，反省舞台對本文的誤讀移轉，乃至於節制了案頭的想像可能？甚至在關注詩人與展演者在案頭、舞台之間所進行詩美學協商細節時，隨著科技進步，不落於實物而於虛擬平台上進行影音展演的詩劇文本又躍然而現。此一虛擬超文本綜整文

8　簡政珍《臺灣現代詩美學》（臺北市：揚智文化事業股份有限公司，2004年），頁330。

字、影像、音樂所構成的現代詩劇文本，又會牽動現代詩劇美學的實／虛辯證？

第三、群我結構的隱喻：現代／實存有美學課題

現代詩劇美學在內部發展上進行的詩敘述語言，意在使讀者易於深入詩劇文本；而在外部發展上進行的改編展演，乃在使現代詩得以用跨媒形式與觀眾發生互動。無論是讀者還是觀眾，現代詩劇所進行各種跨界、形式融合等實驗／踐，都存在克服現代詩在戰後以來存在的小眾問題，開放、強化現代詩文類的公眾參與。而這個公眾參與，不只在開展接受者的質量，也使得作者不再僅限於單一個人主體之上，而整合了書寫者、改編者、演出者等等類型。

事實上，在戰後臺灣現代詩向不同文類的結合動線中，相對於其他文類，戲劇更是一帶集體意識乃至於連帶群治教化功能的綜合藝術，這使詩、劇的結合更具有對文體效能的反思。就現代詩劇向群體開放的現象，論者自然能順勢論述現代詩劇的「現實性」。但現代詩劇就只在導向於現實詩學的發展嗎？從現代詩劇所應用的知識資源，以及處理的題材、主題來看，其還包括對西方現代主義以及中國古典傳統。因此，現代詩劇在對時代情境及情境中主體的表現，更是一種對積累於情境、主體之下語境、場域、時空經驗的考掘。然則誠如雷蒙・威廉斯（Raymond Williams，1921-1988 年，馬克思主義文化批評家）在論述「感覺結構」（structure of feeling）所指出：

> 在大多數的描述與分析之中，文化和社會在習慣上總被表達成過去時態。認識人類文化活動的最大障礙在於，把握從經驗到完成了的產物這一直接的、經常性的轉化過程相當困難。那些被認為是自覺的歷史中某種程序的東西不僅總被習慣地設定到那些運動著的、過去的事物去，而且也總被習慣地設定到當代生活中來。[9]

---

[9] 雷蒙・威廉斯（Raymond Williams）[著]；王爾勃、周莉[譯]《馬克斯主義與文學感覺結構》（鄭州市：河南出版社，2008 年），頁 168。

鑑古固然可以觀今，但並不意謂從歷史凝塑的邏輯，可以全然「定義」規限主體現下的存有經驗。是以，戰後臺灣現代詩劇在國族經典演繹與現實群體的表現中，不只在呈顯情境主體類型，還在探勘主體與語／情境的存有關係，而從中凝聚暗醞了怎樣動態的群我感覺結構？詩人又如何在詩劇結構中進行隱喻？特別是國族敘事在戰後臺灣所面臨國族政治、鄉土文化運動一系列衝擊下，其象徵系統產生疲憊鬆解之際，現代詩劇具有怎樣對群我結構之轉型的對映作用？甚至於再現那現代、後現代、後殖民之時代現實體驗的發生過程中，隱喻詩人對存有世界的辨別乃至於興革想像。

第二節　研究範圍

本書以戰後至今（2015 年）臺灣現代詩劇文本為研究對象，並以此為核心旁涉與之在現代詩劇文體發展上具延異、參照關係之文本。誠如前節研究動機所述，作為複合文體的現代詩劇本身擴張了傳統文體的文本性與書寫性。以下即就文本性、書寫性的角度，更細部呈現本書在研究現代詩劇之主要核心文本，以及擴展延伸文本上的內容範圍。

先就主要研究的核心現代詩劇文本來說。

現代詩劇不只是具有戲劇效果的現代詩，因此本研究對之的定義乃為：「具有一定戲劇形式規格，並以詩語言進行表現的現代詩文本。」既然在結構上存在戲劇形式規格，也意謂其具有一定演出可（性）能。因此要研究戰後臺灣現代詩劇文本，首先應包括詩人以文字為媒介的案頭詩劇文本，而其既在結構上運用戲劇形式規格，亦需注意展演詩劇文本。

在案頭詩劇文本的研究範圍部分，需要注意各種在紙媒上發表的詩劇文本，同時也要注意文本發生學上的定稿與手稿。除要考察其各紙媒版本，例如詩人詩劇文本在副刊文學雜誌上發表版本，與最後收錄於詩人個人詩集之版本的差異。若有田調收集到詩人詩劇手稿，則需要注意手稿修改軌跡與刊印稿間在主題、修辭乃至於書寫意識上的變化。

在展演詩劇文本的研究範圍部分，既然涉及演出，便需注意中間所介入

的改編、導演，以及接受者由讀者變為觀眾後，對實際演出效果產生的回饋、詮釋。由於戲劇舞台演出，受到演員臨場狀況、空間場地器材等因素，乃至於不同團隊主軸概念的差異，使得每一次演出都是獨立的，是以便需要仰賴對各詩劇演出之影音紀錄進行考察。此外，影音工具不止是用來紀錄，後續更成為展演者創作的媒介，而其所形成的文本亦成為我們必須關注的研究對象。

再就現代詩劇研究中擴展延伸部分來看。

由於戰後臺灣現代詩劇為一動態、多元發展的複合文體寫作，因此我們會再擇選雖非本書定義之詩劇作品，但與詩劇文體發展具有辯證、滋生關係的文本。具體來說，包括了(1)題目標註「詩劇」、「戲劇」的類／擬詩劇文本[10](2)帶「戲劇性」的詩文本。上述兩類型文本雖非嚴格定義的現代詩劇，但可從臺灣現代詩人在詩作中對「詩劇」、「戲劇」有意識的標註，以及戲劇效果之運用，分析詩人對詩劇的想像，以及這一系列想像現象對詩劇生成的辯證與刺激。此外，臺灣現代詩劇在文體生成上，與之具發展關係的長型敘事詩文本亦需要納入觀察。

由於戰後臺灣現代詩劇並非憑空獨立迸發出現，在其前之不同時空間、場域中已累積相關傳統，而成為臺灣現代詩劇創作者們所援引應用。具體來說，為釐清現代詩劇所涉及的文類與文體知識概念，也應納入一九六〇年代臺灣現代詩劇最常參考的西方荒謬劇場、存在主義劇場、史詩劇場之文本進行觀察。特別是需以西方經典詩人之葉慈（William Butler Yeats，1865-1939 年，愛爾蘭詩人）、艾略特（Thomas Stearns Eliot，1888-1965 年，美／英國詩人）已成熟的詩劇文本，進行縱深比較。透過在時空輻輳下所進行跨時空的現代詩劇文本之比較分析，以凸顯出戰後臺灣現代詩劇的特質，以及在現代詩劇文體發展史中的脈絡位置。而這一系列西方現代詩劇知識在臺灣在地化生產過程中具傳播引介作用的編輯、翻譯、評論亦值得注意，其中所涉及如瘂弦、商禽、顏元叔、葉維廉、洛夫、張漢良、鴻鴻等也成為需研究的對象。另外也

---

10 亦即作者自標，但非嚴格詩劇之作品。

必須注意的是，若是詩劇文本帶有改編性，也需將所改編的本文，以及所涉屬的藝術資源系統納入研究範疇。

特別是，由於文本絕大多數都是透過傳媒，方能進行社會傳播，是以作為現代詩劇文本的載體，亦成為本書研究涉及的範疇。具體來說，在案頭詩劇文本的載體方面，相對一般現代詩作品，現代詩劇作品由於篇制龐大，不利報紙副刊刊登，因此刊登媒體主要為文學雜誌與詩刊。而這些文學雜誌與詩刊，便成為本書在探述案頭現代詩劇必須擴展勘查的對象。

至於展演詩劇文本載體部分，有一九八〇年代「詩的聲光」、一九九〇年代密獵者於臺北誠品之系列演出等帶有活動概念的詩劇演出，因此其所需要收集的史料文獻，就內容來說，可以分為「活動過程背景」、「展演文本」兩種。就類型來說，則可以分為「文字圖片紙媒」、「展演影音」兩類。而「展演影音」的載體則主要存錄於多媒體器材與數位虛擬平台。當然，我們不能忽略對存錄現代詩劇文本的網路虛擬空間，如「白靈文學船」本身的「影音存檔」功能之關注，特別是當研究走向至數位虛擬科技技術已然成熟的一九九〇年代。因此電腦與網路的多影音存錄播放功能對現代詩劇的影響，也成為本書的研究範圍之一。

前文對本書研究範圍的層次舖述，都歸結於對現代詩劇文本性、書寫性的省思。由於現代詩劇內在所涉及了跨文體、媒體、場域的延伸，使得其研究範疇形成一多元塊莖，產生多向生長的路徑。必須指出的是，在面對這些現代詩劇之核心、擴展文本，不只要探究文本之戲劇性的強弱、知識性的豐癟；而更要關注文本在涉入歷史時間、戲劇文體傳統中，彼此間多元交織的跡軌，以及各類型間形成的區塊現象本身。上述所定義之戰後臺灣現代詩劇文本，以及所產生的文本現象，就是本書之研究範疇與對象。

第三節　文獻探討

檢視目前臺灣現代詩劇研究，並沒有專就戰後臺灣一九五〇至二〇一〇年代這樣跨時代區間的文體史研究。主要以單一詩人，特別是集中在楊牧之

詩劇作為研究選題。然而深入戰後臺灣現代詩劇史現場可以發現戰後至今（2015 年）臺灣現代詩劇實存在一系列文本生產現象，亟待以「文體史」視野進行研究。因此，以下即以一九五〇年代至今（2015 年）之臺灣現代詩劇為核心，就其所涉及「現代詩劇」、「戰後臺灣現代戲劇」、「文學戲劇改編」、「現代詩的跨媒體實驗」四個分析面向，探述相關前行研究的獨特貢獻，並可與本書議題交相辯證之處，以轉資為用深化本研究的基礎知識。

一、現代詩劇

目前在華文現代詩研究中，以「現代詩劇」為主題的研究並不多見，這可能是因為對詩劇此一複合文體的相關研究方法論尚未有效建立之故。是以，華文詩人寫詩劇者已然不多，而研究者篇章之累積更是稀少。先以戰前華文詩劇來看，例如程國君〈論朱湘《石門集》的詩體實驗〉對前述著名詩劇寫作詩人朱湘之詩劇研究，只是放在其語言形式實驗上進行作品點名的陳述，並未深入分析。

不過對於郭沫若的詩劇研究卻已能專論化，代表性研究是由王安祈、呂正惠兩位教授所指導林淑薰的〈郭沫若劇作研究〉（國立政治大學碩士論文，1999 年）。該文從詩劇與五四浪漫主義關係，討論郭沫若的詩劇。從中觀察到郭沫若藉神話傳說以寄託理想生活，採歷史故事以發抒個人情感的現象。而其詩劇的語言特色則有「散韻夾雜的語言風格」、「抒情詩式的內心獨白」兩項特點。

至於陳達紅〈中國現代詩劇意象、意境的藝術營造〉一文，則指出詩劇乃詩性與戲劇性的有機結合，二者不可偏廢。文中以龐德（Ezra Pound，1885-1972 年，美國詩人）所言之意象概念為例，闡明意象在詩劇中的重要，在成熟的詩劇裡頭，「總體意象」是必要的審美經營，它既是「作家成熟的藝術構思，又隱喻作品的主導情感」。例如：郭沫若詩劇〈女神之再生〉中的女神象徵光明，顓頊與共工則象徵了破壞。

接著，陳達紅又指出中國現代詩劇融會民族傳統意象與西方超驗意象的特徵，前者含蓄韻致，後者猛烈真切。最重要的是，中國現代詩劇承襲傳統

詩學，能將情境昇華至意境。因此中國詩劇渲染意境之效果，並非西方所能比擬。在最好的作品裡，其意境與古典文學接合，更能以此超越現實，到達「大樂與天地同和，大禮與天地同節」之境。該文就詩劇的意象、意境，延引古今中外的說法，洋洋灑灑，但見廣不見深，論及中西方詩劇的差異，不免顯得過於一廂情願。

華少庠、甘玲合撰之〈郭譯《浮士德》中中國古典詩體的運用〉一文則透過郭沫若對西方《浮士德》之一敘事詩劇的翻譯進行討論，檢視郭沫若於中西詩語言的細密對譯，所涉及的文體思考。例如「《浮士德》的中國詩形：從語言層面到審美層面的藝術創造」一節，指出西方《浮士德》在創作過程中的語言策略、語言形式的獨特性，使節奏、韻律、含義成為完美的結合。德語詩的輕重音律構成其特殊的節奏感，一般而言有輕重、重輕、輕輕重、重重輕四種，歌德交互運用這四種輕重律構成詩句的音樂效果，透過與詩句內容進行呼應（如壯闊、舒緩等），使得《浮士德》有音樂性的語言審美藝術價值。

而這樣的音樂性語言審美藝術價值，既是郭沫若譯作的難處也是原文《浮士德》所以為經典處。因為原創的藝術價值在翻譯過程中，不可避免會有所丟失。郭沫若透過賦予與原文相異卻符合中國詩學傳統的節奏和韻律，使譯文在中文中產生新的音樂性律動與聽覺美感。

詩的翻譯應該是譯者在原詩中感知情緒的復現，因此郭沫若選用了中國七言句式的古典詩，以其詩句整齊、節奏固定表現此西方結構上最突出的建構特徵。七言同時較四言、五言古詩可以容納更多信息負載，以及拖曳漫長的語言格調，以三次二音部的疊加特性，化成一種深沈有曉暢的詠嘆調式回返和吟唱。

郭沫若對《浮士德》的翻譯顯然也影響到其詩劇之創作，在「《浮士德》譯詩與《女神》創作：詩形與詩情的背反」一節中，華少庠、甘玲即指出：郭沫若將詩歌創作理解提煉成一個公式：詩＝（直覺＋情調＋想像）＋（適當的文字），因此「無韻之非詩」這樣的傳統中國詩學概念已被郭沫若超越，他的詩學觀念是把詩人自身精神和情感衝動優先，次之才是形式。

《女神》是郭沫若詩作之高峰，可以看到此詩雄渾豪放的情感及幾乎沒有規範的詩型，但此與他所翻譯的《浮士德》恰成為醒目的對比。郭沫若在詩歌創作與翻譯上發生的相對現象，呈現對東西文化精神層面上相互抑制、補償的思考。因此，他堅持中西文化互釋，以中國傳統文化為前結構來認識、理解和詮釋西方文化。此一研究成果，使我們注意到「現代詩劇」的本文與參酌之知識系統間，在創作過程所涉及細密的語言轉化（譯）問題。

然隨著一九三〇－六〇年代大時代政治鉅變，雖有參涉國族大敘事需求的巨幅文本[11]，但卻沒有因此刺激到帶有大型文本形式特質的華文詩劇之生產。華文詩劇之累積主要還是受到現代主義的刺激，但仍顯得零星。然而在一九七〇年代現代詩劇書寫已然興起，張漢良〈從戲劇的詩到詩的戲劇〉（1974 年）與白靈〈媒介轉換——文學書寫與空間展演〉（1994 年）兩文即以當時所能見現代詩劇資料，初步羅列出詩人作品篇目，成為本書在現代詩劇史料收集上寶貴的起始點，得以依此進行後續的詩劇文本收集。

整個一九七〇年代現代詩劇所以成為注目焦點，主要是 1974 年《中外文學》詩專號與 1975 年與《創世紀》第 42 期（1975 年 12 月）「詩劇專號」中有意識地刊載詩劇作品。其中楊牧於《中外文學》詩專號發表的〈林沖夜奔〉與其後出版的《吳鳳》，因為其文本成熟度與感染力，形成連鎖共伴效應，而廣為論者所注意，進行一系列長短篇幅不一的研究。

簡政珍教授《臺灣現代詩美學》中「長詩的發展」一節，從長詩在美學上的可能性進行思索，特別注意探討到楊牧詩劇〈林沖夜奔〉：「楊牧有一首〈林沖夜奔〉是以風聲、雪聲、山神聲、以及林沖本人內心的聲音等，穿插交雜成『聲音的戲劇』，結合了抒情與戲劇的趣味，詩質跨越了典型敘事詩侷限。」[12]對於敘事詩可能流於「說明性」與「散文化」的問題，詩劇明

---

[11] 蔡豐全〈戰鬥精神與意志之踐履——國軍新文藝現代詩作者的凝視與期待〉（2012 年第十五屆國軍軍事社會科學學術研討會論文）一文即整理「國軍文藝金像獎新詩獎得獎作品一覽表」，從中可以發現在 1960-70 年代國軍文藝金像獎特設有「長詩」項目，其中歷年長詩獲獎作品據統計即有 43 篇。

[12] 簡政珍《臺灣現代詩美學》（臺北市：揚智文化事業股份有限公司，2004年），頁331。

顯是一個有效的對映寫作方案。簡政珍的論述使本研究更深刻注意到具長詩形式的詩劇，與一九七〇年代敘事詩風潮間在詩史上的發生關係。特別是，如果詩劇是一種長詩美學的方案，那麼詩人在詩劇推動上，又是以何種修辭策略發展詩意？以保證在敘事中的詩意密度，而不旁流於一般戲劇，乃至於小說等敘事文類，此成為考察戰後臺灣詩人現代詩劇寫作水準的重點。

楊宗翰〈現代詩劇，休走！——從楊牧《吳鳳》談起〉則以楊牧《吳鳳》為討論中心，詮釋其內容與形式之間的對應關係，給予《吳鳳》正面的詩史評價，並論及詩劇在臺灣的分類，試圖予以廓清。楊宗翰在文中首先分析各幕的情節意涵，指出楊牧埋藏其中的詩心與批判：如在第一幕中對神人之分的質疑，第三、四幕中如何以形式昇華情感。楊宗翰於文中試圖為《吳鳳》辯駁，指出雖然該詩劇呈顯的是一個錯誤的史實，但仍不減其詩史意義：包括此詩於聲調、詩句上的追求鍛鍊，與楊牧積極介入現實的用心。而楊宗翰也指出，詩劇一詞在臺灣眾說紛紜，無嚴謹之定界，是以他試圖於文中舉出五大類型：「現代詩演出」、「散文劇本創作」、「富戲劇感的現代詩」、「戲劇詩創作」、「現代詩劇創作」。而該文所論之《吳鳳》便是屬於「戲劇詩創作」，其特色是以「富有節奏感、韻律感的詩化文字撰寫具戲劇性的分行詩」，但易失於舞台效果。

楊宗翰該文試圖喚醒讀者對楊牧《吳鳳》的記憶，其評價頗具說服力，並以鳥瞰式眼光分門別類臺灣詩劇作品。然而「分類」工作往往吃力不討好，如何避免分類重疊，以及臺灣的詩劇作品在實際上，特別是一九八〇年代中期後的跨媒體詩劇發展現象，是否足以撐起楊宗翰的分類，都是疑問。不過，楊宗翰的分類模式有助於本書進行戰後臺灣現代詩劇文本進行基礎整理時的參考，使筆者有意識地去建立現代詩劇文本的後續分類細項，以便於對文本進行有效地質化與量化呈現。

吳潛誠教授〈假面之魅惑：楊牧翻譯《葉慈詩選》〉則就翻譯角度，觀察楊牧在翻譯葉慈（William Butler Yeats）過程中所涉及的影響論關係。實能補足楊宗翰論述楊牧上欠缺的比較文學觀點，以及其融化古典上於中國之外的西方傳統部分，並開啟後續研究者對楊牧討論的方法論觀點。吳潛誠關注

到楊牧翻譯《葉慈詩選（七十六首）》本身具有：「詩人從翻譯中深切體會另一種語文作家的文學心靈和創作模式」[13]以及「詩人秉其殊具文采的譯筆，成功地把外文傑作轉換成本國文字，不啻為本土文學傳統增添了一筆」[14]並且細部分析楊牧所譯葉慈（William Butler Yeats）之〈那印度人致所愛〉、〈闊園野天鵝〉，凸顯楊牧如何化解英文複雜句法，復擴充中文表達模式的能力。此外，亦以楊牧所譯葉慈（William Butler Yeats）〈亞當其懲〉、〈青金石雕〉指出楊牧譯筆中深厚的古典文學底醞。吳潛誠在在申論楊牧於翻譯葉慈（William Butler Yeats）詩上，其詩語言在跨文化經典上的雍容、成熟。不過，吳潛誠還特別關注葉慈（William Butler Yeats）如何以劇場經驗切入社會現實，積極介入塞爾特復興，已隱然指出深受葉慈（William Butler Yeats）影響的楊牧其一九七〇年代詩劇在文化與現實上的可能性。

劉正忠教授〈楊牧的戲劇獨白體〉一文整體探查楊牧詩作中「戲劇獨白體」的運用，其中除楊牧一般詩作外，自然也聚焦在其詩劇文本上。對本書考察現代詩劇文本話語姿態與模式，實有所助益。文中與前述簡政珍《臺灣現代詩美學》一樣注意到敘事與詩的課題，首先點出「敘事」在一九五〇年代現代派運動以及紀弦、覃子豪現代詩論戰中空缺的現象。其次，則肯認「敘事」在現代詩創作上形就現代質地的可能性，並指出「成熟於維多利亞時期（1837-1901）的戲劇獨白（dramatic monologue）之體，便因為能夠融抒情、敘事與戲劇於一爐，而始終是歐美現代詩人重要的創作資源。」[15]楊牧在一九七〇年代一系列敘事詩多取材中國古典，一般論者多以為在實踐「縱的承繼」。但劉正忠以為楊牧這一系列詩作中的戲劇獨白體，實對中國古典與西方維多利亞戲劇獨白有所辯證融會，開展出「創作主體與世界的關係，

---

13 吳潛誠《航向愛爾蘭：葉慈與塞爾特想像》（臺北縣：立緒文化事業有限公司，1999年），頁248。

14 吳潛誠《航向愛爾蘭：葉慈與塞爾特想像》（臺北縣：立緒文化事業有限公司，1999年），頁248。

15 劉正忠〈楊牧的戲劇獨白體〉，臺大中文系《臺大中文學報》第35期（2011年12月），頁292。

美學與倫理的課題」[16]，而成就出「另一種現代」。

在關注楊牧一系列敘事詩過程中，劉正忠發現楊牧一再將自身融會入血氣英雄中發聲，這種涉入代言，使得凝止的古典在獨白中產生「正在說話」的口語律動。對於西方戲劇獨白體的生成，劉正忠延續吳潛誠對楊牧與葉慈影響論的考察，更全面地進行一系列由莎士比亞（William Shakespeare，1564-1616 年，英國經典劇作家）、勃朗寧（Robert Browning，1812-1889 年，英國詩人、劇作家）、葉慈（William Butler Yeats）、龐德（Ezra Pound）、艾略特（Thomas Stearns Eliot）承續戲劇代言體的研究，關注不同作家在「說話者」（speaker）、「面具」（mask）、「假面」（persona）、「聲音」（voice）的新穎思考，探討戲劇獨白體中所能拓展的臉與臉間的對話歷程。劉正忠更以吳鳳詩劇《吳鳳》為重要分析文本，探討楊牧如何以戲劇獨白體出入吳鳳那「文化遺民」的典型與「天崩地裂」的時代語境，並認為「吳鳳這個詩劇，在相當程度上算是一部精神與真理的頌詩了。」就此使本書注意到詩劇本身對國族政治的隱喻，乃至於如何超越政治規限通往意義普遍性的探求，特別是在臺灣戰後這特殊的一九七〇年代歷史轉型區間中。

《創世紀》第 42 期（1975 年 12 月）所舉行的「詩劇專號」以嚴格的詩劇概念予以檢視，多數作品已初具規模，特別是周鼎在該專號中所發表〈一具空空的白〉為詩人、論者所關注。周鼎也據此進行文本發展，出版了詩集《一具空空的白》。張默曾發表〈為現代詩劇點燈——評周鼎詩集《一具空空的白》〉為之進行評介，而筆者亦撰有〈從象徵修辭擴散到類疊修辭——周鼎現代詩劇「一具空空的白」的純粹存在〉探討周鼎如何將存在主義概念轉換為分幕的詩劇文本，思考主體本身的現在性。

值得注意的是，《創世紀》「詩劇專號」所刊登張漢良教授〈從戲劇的詩到詩的戲劇〉一文，可說是目前最專注於「臺灣詩人之現代詩劇」本身極具系統之研究，亦可說是在探討臺灣現代詩劇上最具奠基意義的研究。張漢

---

[16] 劉正忠〈楊牧的戲劇獨白體〉，臺大中文系《臺大中文學報》第 35 期（2011 年 12 月），頁 293。

良教授〈從戲劇的詩到詩的戲劇〉一文，後經編輯修訂收於其專著《現代詩論衡》，筆者以下即以此版本進行文獻探討。張漢良在文中首先以文體論角度辯證「詩劇」（poetic drama）、「劇詩」（drama poetry）、「韻文劇」（verse drama），從中思考「戲劇結構」、「戲劇性」與詩間的關係。由此，張漢良認為詩劇乃是以詩為媒介的戲劇，並特別指出「劇本的語言是詩，而非散文。所謂劇本的語言，是指人物之間的對話而言。……因為有場景、時間、人物和行動，人物之間沒有語言（對白）的演出，未必便是戲劇，無論媒介是運文或散文，可能祇是敘事文學。」[17]也因此在這樣的定義下，商禽〈門或者天空〉、洛夫〈水仙之走〉由於缺乏對白，便無法歸於嚴格意義的詩劇範疇之中。張漢良指出現代詩劇的細節乃在於人物對白，提供本書後續在進行思考現代詩劇修辭美學的重心，使筆者關注於探討一現代詩劇文本中話語與主體的關係，從中聚焦分析修辭促引、深化各種對存有的指涉方案。

張漢良更繼續就「演出性」考量現代詩劇，注意到「韻散語言」、「案頭」的課題，並以艾略特的詩劇理論進行釐清。事實上，暫且跳出對張漢良論文，統整前述對吳潛誠、劉正忠之楊牧研究，可以發現在臺灣現代詩劇研究中，西方葉慈（William Butler Yeats）、艾略特（Thomas Stearns Eliot）之詩劇創作與理論已然被逐次聚焦，成為比較分析上的重要參照系。對此，政治大學英國語文學系楊麗敏教授之國科會計畫「框架內外：艾略特與葉慈詩劇中的作戲與擬態詩學」（NSC91-2411-H-004-014-）便成為本書重要參考資料。楊麗敏此一計畫指出艾略特（Thomas Stearns Eliot）與葉慈（William Butler Yeats）兩人所以是文化轉型期中承先啟後關鍵位置，實是他們皆能掌握「出世與入世並濟，菁英文化（詩與戲劇）與大眾文化（民俗神話與大眾劇場）互為表裡、相互依存之看似矛盾的特質。」[18]而這最能匯聚他們由詩到詩劇這樣共同的寫作經驗上，其中艾略特（Thomas Stearns Eliot）與葉慈（William Butler Yeats）詩劇中作戲（playing play）與擬態（mimicking mimesis）的表演詩學，更是其中要鍵。

---

[17] 張漢良《現代詩論衡》（臺北市：幼獅文化事業股份有限公司，1977年6月），頁73-74。

[18] 引見 http://nccur.lib.nccu.edu.tw/handle/140.119/4252（2014/7/2 檢索）。

整備完論述方法論後，張漢良後文即擇選當時臺灣重要現代詩劇與類現代詩劇文本，在精密分析中指出背後涉及的知識系統，例如「大荒《雷峰塔》——講唱文學、明傳奇」、「辛鬱〈僵局〉——超現實主義與存在主義的荒謬戲劇」、「商禽〈門或者天空〉——存在主義荒謬劇」、「洛夫〈水仙之走〉——超現實主義荒謬劇」、「葉維廉〈死亡的魔咒和頌歌〉——儀式舞蹈劇」、「楊牧〈林沖夜奔〉——交響詩」，並細部談論各作品中所涉及的即興創作、劇場與文人化問題。這都有助於本書進行各詩劇文本內部知識脈流的初步判定與論述方法的參考。

然而，張漢良教授此文因寫作與發表年代的限制，只能討論一九六〇年代中末到一九七〇年代中期的作品。而綜整現代詩劇研究文獻也可以發現，一九七〇年代中期以後，相關現代詩研究者對詩劇討論，則主要集中在對楊牧現代詩劇的討論，其他詩人之現代詩劇極少為研究者進行專論，主要多是以長詩、跨媒詩研究附帶以點名、簡論的方式帶到。因此，實需要研究者延續張漢良的觀察，向一九六〇年代以前以及一九七〇年代中期以後，進行上下兩端對映性地接續與深化研究。

二、戰後臺灣現代戲劇

檢視當前戰後臺灣現代戲劇的研究，馬森《西潮下的中國現代戲劇》是最具奠基性的論著。因此馬森《西潮下的中國現代戲劇》乃至於其相關研究、講詞，往往成為後續研究者援引，甚至進行精細辯證的前行研究，例如：林于竝〈「越界與對話」；兩岸實驗劇場學術研究的最新現況〉、林境南〈劇場史識與「作家劇場」主張的再商榷〉。

馬森《西潮下的中國現代戲劇》中對 20 世紀兩岸現代戲劇，最關鍵的研究史觀便是「兩個西潮」。馬森以為，中國現代戲劇乃是在兩個西潮衝擊下的結果。清末以降，乃至 1919 年五四運動的爆發，中國知識分子開始全面檢討舊有文化的缺失，無論是「全盤西化」，還是「中學為體，西學為用」的主張，皆表明了中國知識分子對西方文化的吸收，勢在必行。而西方的現代劇場就是在此條件下傳入中國，當時尤其以「寫實劇場」為傳播焦

點，此為中國現代戲劇的「第一度西潮」。

1949 年後兩岸分流，中國大陸先是傾心蘇聯，而後一度斷絕與西方的往來。因此，從中共建國到 1976 年間，中國大陸受西方影響甚少。之後，創作者受到現代主義的衝擊，開始檢討過往定寫實於一尊的文藝思潮。反觀臺灣，戲劇發展在光復以後產生斷層，戲劇活動未有多大的發展。直至一九八〇年代蘭陵劇坊成立，實驗劇場也逐漸興起。

當時主導臺灣戲劇界的人物多留學美國，故能從西方獲取戲劇活水，臺灣戲劇從此一變，當代小劇場一時風起雲湧。準此，中國大陸與臺灣，雖取徑不同，先後有別，但終究受到西方當代戲劇的波及，故馬森將之稱為「第二度西潮」。而第二度西潮在臺灣，主要帶來了「現代主義」與「後現代主義」的文藝風潮。

在「兩個西潮」的時代脈絡下，馬森耙梳戰後臺灣現代戲劇的發展路向。馬森認為臺灣戰後戲劇，仍不脫西方現代戲劇的影響，其脈絡可上溯至一九六〇年代，現代主義大舉入侵文學界。日後卓然成家的劇作家，在此時也都交出了略帶西方荒謬劇、實驗劇、史詩劇場特質的作品，例如姚一葦、張曉風等。馬森以為，一九六〇、一九七〇年代是當代西方劇場對臺灣劇場影響的醞釀期，至一九八〇年代臺灣的小劇場熱潮，更展現了新潮流誕生之前的實驗前奏。

馬森總結一九八〇年代以後臺灣當代劇場特質，以為受到阿赫都（Antonin Artaud，1896-1948 年，法國詩人、演員、戲劇理論家）反文學性劇本的影響，大多採取集體即興創作，以此作為與前代人的區隔。然而，馬森亦反省西方反文學性戲劇的出現，背後有其厚實的「文學劇場」、「作家劇作」傳統，臺灣劇場本身就欠缺文學性，如此「橫的移植」，其成果仍須再評估。

筆者認為馬森更重要的論見，還在於指出兩岸現代戲劇修辭語言的歷史轉換。馬森認為中國早期戲劇吸收西方寫實主義不完全，而產生所謂的「擬寫實主義」。至於戲劇語言則面臨要寫實（使用方言），還是要讓所有人都通曉（使用國語），更是細部的戲劇語言操作難題。此一國／方言的戲劇語言類型使用議題，其實也在一九七〇年代末臺灣現代詩劇書寫視角進入鄉土

現場以及公眾展演後，隱然浮現其可能性。至於戰後臺灣現代劇場也延續著中國新劇一開始便有意識地吸收西方寫實主義，另主要接引西方荒謬劇場、殘酷劇場、貧窮劇場、生活劇場、開放劇場等戲劇語言概念。

除了學者之專著外，以學位論文為格局的戰後臺灣現代劇場研究，亦有許多令人注目的成果。整體來看，目前主要以戰後臺灣現代劇場的「空間文化」與「身體思索」作為研究焦點之論文最具學術貢獻。

由鍾明德教授指導的吳承澤〈論臺灣實驗劇場中的烏托邦理念及其實踐（1970-1989）〉（臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2008 年）即指出：臺灣實驗劇場工作者所進行的實驗中，受到西方藝術烏托邦思想的影響，將劇場視為一種社會或政治上的藝術烏托邦形式。因此一九七〇年代末至一九八〇年代中劇場文本的建構過程，本身其實正是一種啟蒙論述的實踐。透過劇場中的身體訓練與空間構成，一方面從中指現出劇場參與者腦中的烏托邦圖景，另一方面也擴大了原先文學（化）公共領域。

楊澤指導的張蘊之〈臺北「小劇場文化」發展脈絡研究〉（臺北藝術大學戲劇學系碩士論文，2007 年）除同樣指出劇場本身的理想建構，但更強調劇場凝塑共同體以及與城市臺北間的關係。臺北小劇場不只是展演空間，還是參與群體間的訓練、聯誼「基地」。也因為劇場所寄寓改造世界、反體制的訴求，使它更成為追求社會理想的「基地」與凝塑共同體的場所。

至於由蔣淑貞教授指導的張儷齡〈臺灣現代劇場空間公共秩序之形成：人類肉體「文明化」的多重堆疊〉（交通大學社會與文化研究所碩士論文，2008 年）更注意到劇場空間中演員與觀眾的身體關係。他認為劇場就是一個界線，而人的身體本身也是一種界線。因此觀眾入場後，就是界線與界線間的辯證，並產生一種浮動現象。因此論文中他透過「位置等級」、「守時概念」、「身體類型」，呈現劇場空間中的性別身體、愛國身體與未馴化身體。

三、文學劇場改編

詩文類作品改編為劇場文本儘管少見，但是在其他文學文類中卻非常普

遍，特別是敘事性為主的文類，因此相關研究也非常多。

文學的劇場改編從一開始最基本目的是為了演出，因此從古典敘事文體的劇場改編中，「案頭／書場」始終是重要的論述。在這方面的研究，筆者以為紀德君〈從案頭到書場——明清時期說書對小說的改編及其意義〉最具代表性。紀德君該文即指出：

> 說書與小說的一個重要區別是它以說唱為主，表演為輔，在視聽兼備中，更多的是訴諸聽覺，因此藝人在把小說由「讀本」改編為「說本」時，不僅要將書面語轉化為口語，增強語言的動作性和形象感，同時還會將說唱的一些藝術特點（如評、學、演等）融入到書目中去，以便能取得更為生動的書場演出效果。[19]

案頭小說儘管講究故事性，但在走向書場進行公眾表演時，仍須因應劇場的觀眾水平、舞台環境，進行情節連貫性、曲折性的編排。而在編排上，編者不只會考慮舞台問題，還會因為自我對前在文本的認識與評價，甚至結合自己的生活經驗和聽眾的審美期待，對小說的故事情節等進行不同程度的變動。這種變動，無論是增刪或褒貶，都明顯會使得改編產生時代、地域的文化課題。黃尹瑩〈身體美學與文化認同：改編自傳統中國和日本文學的臺灣舞蹈劇場作品〉便觀察到：「『古代』和『現代』彷彿被交疊在舞台上，而來自不同時代和文化背景的視覺意象，也給予舞台一種超現實的氛圍。」[20]指出跨國性的改編時，身體如何成為不同時空文化的凝結地。

進入現代文學領域，改編的類型模式主要以「現代小說－電影」最為大宗。戰後現代小說的電影改編自成一豐富脈絡，但是「現代小說－劇場」相對來說，案例便不那麼繁多。一九九〇年代以來「現代小說－劇場」這方面

---

[19] 紀德君〈從案頭到書場——明清時期說書對小說的改編及其意義〉，中國藝術研究院《文藝研究》第 10 期（2008 年），頁 50。

[20] 黃尹瑩〈身體美學與文化認同：改編自傳統中國和日本文學的臺灣舞蹈劇場作品〉，臺北藝術大學《藝術評論》第 14 期（2003 年 4 月），頁 54。

實驗文本開始慢慢增多，例如屏風表演班李國修改編陳玉慧《徵婚啟事——我與 42 個男人》為《徵婚啟事》（1993 年），白先勇自行改編《金大班的最後一夜》（2007 年）與《遊園驚夢》（2011 年），臺東劇團劉亮延改編張愛玲《金鎖記》為《曹七巧》（2005 年），國光劇團也曾將張愛玲《金鎖記》改編為京劇版的《曹七巧》（2006 年），南風劇團亦改編葉石濤《臺灣男子簡阿淘》為《簡先生》（2009 年）。

因此臺灣重要的文學雜誌《文訊》即於第 310 期（2011 年 08 月）有意識地製作「劇場中的文學現身」此一專題。該專輯收錄了吳思鋒〈劇場，在文學的路上——臺灣近十年文學改編劇場概略（2001-2011）〉、陳國慧〈文學×劇場：談香港近年搬演策略的轉化〉、李季紋〈向經典致敬——傳統戲曲文本於現代劇場演出的美學策略〉、許正平〈對話與敘述的戰爭？〉、于善祿〈關於文學改編劇場的幾許探尋與思索〉，可說是當前探論文學劇場改編研究的重要文獻。

其中吳思鋒〈劇場，在文學的路上——臺灣近十年文學改編劇場概略（2001-2011）〉初步整編自一九八〇年代以來「文學改編劇場的三個十年」，並特別專注討論 2000 年以後改編文本的成果，饒有貢獻。于善祿〈關於文學改編劇場的幾許探尋與思索〉中所整理「附錄：一份不完整的文學改編劇場清單」，則提供了一份自一九八〇年代以來，具體羅列時地、劇團名、原著的改編文本資料，有助於研究者對此一議題進行史料的初步認識。

陳國慧〈文學×劇場：談香港近年搬演策略的轉化〉則提供了一個跨地域的案例，介紹香港在文學劇場改編所面臨的題材荒與觀眾源問題，以及探討香港文學和小型劇團連結的現象。此外該文探述的「形體與錄像的介入」、「藉文學說話在劇場發聲」則以具體案例，進行文學改編劇場的美學思索。

可以發現，在這些文學劇場改編中，身體又特別是女性身體，明顯成為改編與研究的焦點。陳玉慧〈《海神家族》文學與戲劇的跨界交流〉即指出自己作為另類國族寓言的小說《海神家族》，如何透過改編與戲劇跨界結合。在融合傳統歌仔戲、西洋歌劇般優美的詠嘆調及現代舞中，一方面顛覆傳統劇場重塑前衛戲劇，另一方面表現臺灣女性思索生命歷程及自我身分的

認同。

而陳怡伶〈臺南人劇團臺語《馬克白》：改編、翻譯與表演所彰顯之女性聲音〉一文則探討臺南人劇團的《女巫奏鳴曲——馬克白詩篇》（2003年）和《莎士比亞不插電 3——馬克白》（2007 年）如何透過刪減男性角色、雄性打鬥場面，讓女巫成為貫穿場景的角色，改造以男性為主的權力世界，並從中寄寓女性史觀。更值得注意的是，文中還討論了以臺語表現（演）改編西方經典文本所涉及的語言韻律問題。這提供我們在思考戰後臺灣現代詩劇在案頭創作上，主要涉及的「中國古典文本」改編題材，以及西方現代戲劇知識概念，落實在臺灣進行展演時，在如何強化公眾接受的可能上，其「文言」、「西化語言」所必須面對白話、臺語、鄉土詞彙的調適問題。

四、現代詩的跨媒體實驗

儘管現代詩是現代藝術運動中的先鋒，本身具有先行突圍，以及預視各創作媒體實驗的作用。但是這創作上的事實，卻沒有轉化出相映之「現代詩跨媒體實驗」研究論述。這研究成果量能的寡少，主要是因為研究方法論有其嚴謹的推論步驟，有時缺乏相映的論述理解模式乃至於審核接受機制，便使得研究發生了延遲。

可以發現在這少數研究成果中，以葉維廉的論述最具基礎意義。葉維廉寫於 1977 年 8 月的〈出位之思：媒體及超媒體的美學〉，已開始透過西方白璧德（Irving Babbitt，1865-1933 年，美國文學評論家）《新拉奧孔》與萊辛（Gotthold Ephraim Lessing，1729-1781 年，德國美學家）《拉奧孔》探討詩畫間的跨媒體關係，並進一步以中國古典經典詩作與西方龐德、黑山詩人的作品進行比較，探討詩語言聲響音樂性。至於葉維廉《解讀現代・後現代：生活空間與文化空間的思索》更延續這樣的思考路線，將所論述詩的跨媒體範疇延伸至電影與劇場。

由於葉維廉本身的寫詩經驗，以及一九七〇年代初結合其他類型藝術家進行的詩劇實驗，使其論述能細膩注意現代詩在跨媒體過程中，如何發生不同媒體間的語言策應。因此他在詩人跨媒體實驗中的「詩－畫」部分，他發

現「打破了空間定時空位的透視而進入文字與電影所擅長的時間活動感」[21]；「詩－音樂」部分，則指出「文字誇張的變音、迴響、重疊、對位，作一場戲那樣演出」[22]。不過更重要的是，他所探討一九六〇年代西方「生活劇場」，指出跨媒體所進行的「發生」、「聚合」、「裝置」、「活動」，不只是要打破藝術傳統的規位，更重要的是「打破西方柏拉圖、亞里士多德單一、串連的理知中心，便是企圖回到（或喚起）我們早已失去的原始文化中音樂、詩、舞蹈、祭儀凝合不分的生活藝術。」[23]這對被不同生活媒體「演出」之詩作文本的探討，恰正與「詩的聲光」所承繼的草根詩社美學理念相同。有助於我們更深刻理解「詩的聲光」本身跨媒體實驗本身內在，是如何在不同生活媒體中蘊藏、釋放並勾引詩創作能量。並且，在這表現媒體的替代中，使得想像力及創造力得以物質化，「體」現生活中詩意指向。

隨著 1995 年瑞典倫德大學召開「跨藝術研究國際會議」，1998 年加拿大 Mosaic 期刊出版三冊「跨藝術研究計畫專輯」，臺灣之比較文學學會與輔仁大學比較文學研究所亦於 1998 年以「跨越疆界：文學・藝術・媒介」為主題舉行第 22 屆比較文學會議。會後所結集之論文《框架內外：藝術、文類與符號疆界》正是當時臺灣文學文化跨媒體研究的代表性成果，其中論文分成「圖畫與文字的並置閱讀」、「詩文再現繪畫的詮釋空間」、「音樂與文字的符號對話」、「電影影像的異質書寫」匯集張漢良、古添洪、劉紀蕙等重要學者的 15 篇跨媒體文藝文本的研究論述。

從「詩文再現繪畫的詮釋空間」可以發現彼時臺灣對現代詩的跨媒體研究，基本上還是從視覺文化角度進行延伸，因此主要是從詩畫比較進行切入。在論述觀點上，筆者以為劉紀蕙〈框架內外：跨藝術研究的詮釋空間〉

---

21 葉維廉《解讀現代・後現代：生活空間與文化空間的思索》（臺北市：東大圖書公司，1999 年），頁 38。

22 葉維廉《解讀現代・後現代：生活空間與文化空間的思索》（臺北市：東大圖書公司，1999 年），頁 38。

23 葉維廉《解讀現代・後現代：生活空間與文化空間的思索》（臺北市：東大圖書公司，1999 年），頁 38。

一文中指出：「詩人如何藉由文字改寫圖畫，扭曲華盛頓所代表的歷史視覺形象，進而質疑歷史觀點與真相迷思的弔詭處。」[24]最具特殊性。此意見指出，詩與畫之間的關係並不只是在藝術實驗上的突破，兩者間甚至存在著凝塑、改寫歷史的辯證關係，使得觀視圖畫與閱讀文字之間，發生一種政治視野的流動。

古添洪〈論「詩藝」（ekphrastic poetry）的詩學基礎其中英傳統：以中國題畫詩及英詩中以空間藝術為原型的詩篇為典範〉則從中國古典題畫詩的傳統思考跨媒體過程中詩畫的空間議題。他指出：

> 「藝詩」是指源於某「空間藝術」作品的「詩篇」，故牽涉到原空間藝術作品，其所模仿之對象，以及其繼起之「藝詩」，三者實處於三元互動之關係；三者之成形、變易、詮釋，正如普爾斯所描述的最為廣延的「記號衍義」過程，其記號、居中調停記號、及對象，三者處於互為影響、互於中介的不斷衍義過程中。[25]

這段論述指出題畫詩本身在呈現對象與跨媒體的表現過程中，所涉及的「再現」問題。也由於跨媒體表現中涉及的本文與延伸文本現象，凸顯「再現」是一種開放性的創作與詮釋過程，總是能從種種記號的指涉與調停中介入作者的觀視意圖，進而使再現影像成為一種價值判斷。

至於楊麗敏〈艾略特的〈聖賽巴斯丁之戀歌〉中狂歡戲擬：詩與繪畫之後設對話〉，則專注於討論詩作對影像的「戲擬」（Parody），以及詩畫文本互涉（intertextuality）等手法，如何具體呈顯出不同文類間（如詩與戲劇、詩與小說）交叉繁衍（interbreeding）。同時，又與文學及其他文化符號系統（如音樂、美術）產生交流對話關係。也正因為戲擬產生多層面的語言環

---

[24] 劉紀蕙〈框架內外：跨藝術研究的詮釋空間〉，引見劉紀蕙[編]《框架內外：藝術、文類與符號疆界》（臺北縣：立緒文化事業有限公司，1999 年），頁 15。

[25] 古添洪〈論「詩藝」（ekphrastic poetry）的詩學基礎其中英傳統：以中國題畫詩及英詩中以空間藝術為原型的詩篇為典範〉，引見劉紀蕙[編]《框架內外：藝術、文類與符號疆界》（臺北縣：立緒文化事業有限公司，1999 年），頁 113。

節，使得在戲擬中語言符號具有高度的流動性與變易性。

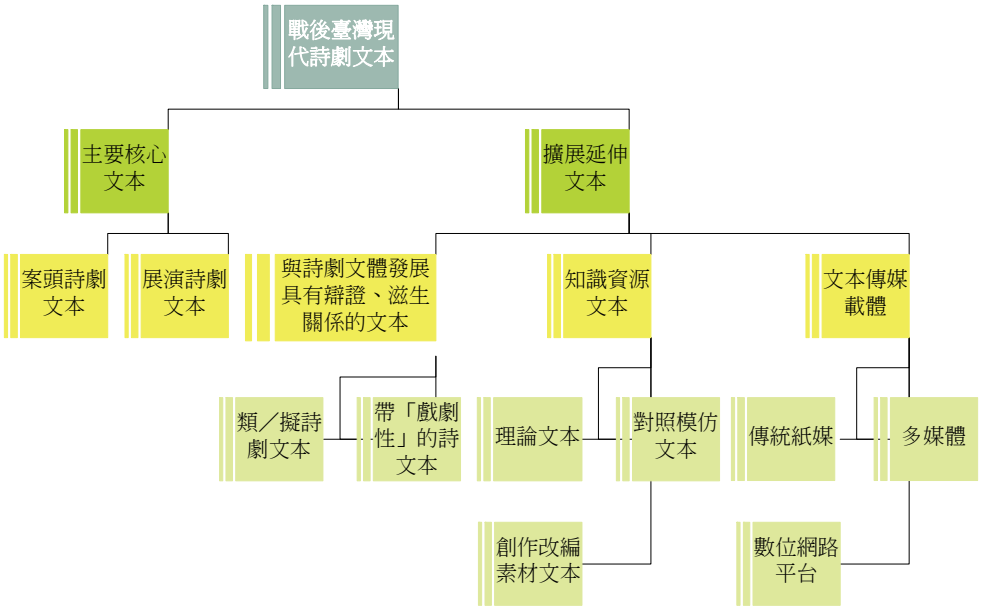
上述對詩與畫間的跨媒體關係的前行研究成果，都讓我們注意到詩的聲光在搬演時，以文字為媒體的詩意象與以聲光為媒體的劇場影象間的關係。但整體來說，也呈現詩與劇場間在跨媒體研究鍊結上的缺乏，值得我們繼續進行深入。

第四節　研究方法與方法論思考：對現代詩劇複合文體、塊莖延異現象之反思與掌握

透過研究動機的探述，可以初步發現戰後臺灣現代詩劇因其複合文體及多元／源知識資源，共構出一塊莖延異發展現象。「複合文體」即指現代詩劇創作者對於不同文類，甚至不同媒體的整合融會，形成由案頭而至跨媒展演的文體；「延異」（Différance）則援取德西達（Jacques Derrida，1930-2004年，法國解構主義理論家）之概念，強調現代詩劇在對既定、穩固、中心化之文體的延展發展，而「詩－劇」延展過程中不斷涉入各種異質的知識、表現手法、美學訴求，使得詩劇總處在一抉擇、收縮、重組、延綿之狀態。然則，戰後臺灣現代詩劇塊莖全貌如何？

從前述文獻探討可以發現，目前現代詩劇研究非常寡少，多以單一詩人，特別是楊牧之詩劇作為討論對象。因此對於此一塊莖全貌的認識，以及戰後臺灣現代詩劇這樣跨時代區間式的研究，便必須進行一基礎性的歷史現場史料考掘。透過越周詳細密的詩劇史料，並從中聚焦具解釋功能的核心文本，以使論述更能細膩周延。在其前「研究範圍」一節中，對戰後臺灣現代詩劇文本史料類型的逐次分析／類下，將戰後臺灣現代詩劇所延異出的文本類分於下：

表 1-4-1：戰後臺灣現代詩劇文本延異類型表



因此在以文獻收集法建構史料之研究方法基本操作上，即可透過現代詩劇之文本傳媒載體，乃至於田調訪談投入詩劇寫作之代表詩人，進行地毯式的詩劇文本蒐集。其次，則訂立現代詩劇相關內容、形式、技巧、主題、發表處等分析細項，以便有效判讀現代詩劇文本史料。必須指出的是，戰後臺灣現代詩劇有別其他現代詩運動，最大的特質便在於文本的跨媒體實踐。因此，在收集「詩的聲光」的史料過程中，其重要性實不亞於紙媒資料。因為透過影音展演文本資料，我們才能觀察當時現代詩劇之創作者、參與者對自身所提出詩美學理念的實驗、落實程度。

但在戰後一九五〇－九〇年代間影音記錄器材並不普及，不若現在有許多簡易的跨媒影音記錄器材（例如 V8 或攝影手機），因此戰後臺灣現代詩劇之影音展演文本資料並不易取得。對此，可藉助於虛擬平台進行初步探勘。

其中部分史料，特別是「詩的聲光」亦可於白靈主持的網站「白靈文學

船」中得見。另外，也可透過中央研究院數位文化中心結合行政院國家科學委員會（現為科技部）「數位典藏國家型科技計畫」（2002-2007 年）以及「數位典藏與數位學習國家型科技計畫」（2008-2012 年），所建立的「典藏臺灣」（DigitalArchives.tw）成果展示平台持續進行搜索。但這樣對戰後臺灣現代詩劇展演文本史料的收集方面，畢竟管道過於單一，不可能含括所有，特別是未被上傳網路平台之文本。對此，我們該如何開展出其他收集的管道呢？

本研究以為可能解決途徑，必須從文獻採集法中所建立核心班底成員，以之作為重點田調對象，進行深入訪談並持續保持諮商互動管道。在其中，由於鴻鴻、趙天福、莊華堂持續投入戲劇表演與劇本創作，應當更有意識地留存表演影音資料，因此成為我們在面對此一難題時的起點訪談對象。然後可再由其所提供的史料訊息，繼續廣而深的探勘。另外，杜十三當時協助策劃「詩的聲光」，也長期投入跨媒體詩創作，應當會有相關影音展演史料留存。惟其已過世，是以應透過其家屬管道進行其文藝遺物查訪。另外，戰後臺灣現代詩劇代表創作者如周鼎、大荒亦已過世，更凸顯戰後臺灣現代詩劇在史料收集整理，以及研究上的迫切性。

而本書具體針對一九七〇年代臺灣詩劇部分，訪談參與〈放〉舞台詩劇文本共同創作的葉維廉教授，以及創作《囚室》詩劇的多媒體藝術創作者朱介英。而一九八〇年代臺灣詩劇部分，則多次訪談請益主導「詩的聲光」的詩人白靈，並獲得許多珍貴詩劇展演之文本記錄史料。而一九九〇年代臺灣詩劇部分，則訪談主導全臺巡演的「鬥鬧熱」詩劇場主導人莊華堂，以及「密獵者」與影像詩推動者鴻鴻。上述訪談資料都已整編為文字稿，於本書各章中作為論述之佐證。

克服帶塊莖延異發展現象之戰後臺灣現代詩劇史料收集問題，進一步在研究方法的課題上，便是如何對史料、脈絡進行精讀，並處理前文所凝聚戰後臺灣現代詩劇最為核心的「文體知識的交縱：詩敘述語言課題」、「敘事詩學的拓展：案頭與展演課題」、「群我結構的隱喻：現代／實存有美學課題」之問題意識。

事實上，當我們在思索對戰後臺灣現代詩劇史料之閱讀如何開展時，已

觸動主體與文本間一系列提問：閱讀如何發生？主體如何面對文本？使自我與文本發生關係？而這一系列提問便是詮釋學的提問。就字源學來說，詮釋學（Hermeneutics）的字源乃為希臘眾神的信使——赫爾墨斯（Hermes）。溝通交流之神赫爾墨斯（Hermes）在希臘眾神彼此間傳遞訊息，乃至於向人傳遞神諭，隱喻著「詮釋」本身內在涉及語言的「傳遞」、「轉譯」概念。是以對於戰後臺灣現代詩劇史料之閱讀詮釋，本身就是跨文類、跨媒體、跨作／讀者間的語言訊息傳遞轉譯。因此，我們可透過前述之文獻檢討，汲取可交互辯證的論點，試圖建構足以傳遞、轉譯戰後臺灣現代詩劇內在各種跨界層次的詮釋語言。

在對應問題意識形就的詮釋語言內在的核心語幹乃至於文法上，筆者將之區分成「複合與本色」、「鏡子與假面」、「對位與展演」三個方法論層次的思考。以下，即對此進行方法論上的分述。

一、複合與本色：對應「文體知識的交縱」問題意識之方法論思考

現代詩劇是一複合文體，固然得以使創作者啟動對文體的重想與想像可能，但也由於極易紊雜產生出不同觀念的文本生產，而不易進行研究。因此在研究上，我們勢必確立、謹守對現代詩劇的「具有一定戲劇形式規格，並以詩語言進行表現的現代詩文本」之定義，以確定分析對象文本。對詩劇的「定義」看似是一種限制觀點，排除掉「帶戲劇效果但不具戲劇形式的詩作」，而將此類作品歸屬於「擴展延伸文本」。但這並不會篩瀝出千篇一律的作品，反而可以為論述提供一個重心，專注探述臺灣現代詩劇如何透過戲劇格式，傳達更多重的詩敘事訴求。

誠如洛夫於《創世紀》第 42 期（1975 年 12 月）「詩劇專號前言」所提：「我們雖淺嘗過西洋詩人葉慈，艾略特，加西亞洛加等的詩劇，也曾涉獵過我國元明之際關漢卿，馬致遠，白樸等的元曲雜劇……。」[26]以及前面

[26] 引見《創世紀》第 42 期（1975 年 2 月），頁 2。

文獻探討中各研究所歸納整理，可以發現戰後臺灣現代詩劇主要的知識資源主要可劃分成以下各區塊：第一、西方以葉慈（William Butler Yeats，1865-1939年，愛爾蘭詩人）、艾略特（Thomas Stearns Eliot，1888-1965年，美／英國詩人）為範例對象，並以荒謬、存在主義為主的現代戲劇知識。第二、中國以傳統小說、史傳經典敘事為取材對象，並參酌元明傳統戲劇的戲劇知識。

以實際文本表現來看，在題材上以中國經典作為改編文本的作品明顯較多，例如楊牧〈林沖夜奔（聲音的戲劇）〉、大荒《雷峰塔》、大荒〈姜嫄〉、蘇紹連〈四聲猿（腳本詩劇）〉、洛夫〈借問酒家何處有〉[27]等，各作品是否存在對西方戲劇知識上的應用，則實細待本書進行後續考察。因此，在實際的研究方法初步推動上，不止要分析出臺灣現代詩劇運用的知識類別，更要關注在這跨國／文類的交涉中，產生怎樣的創作啟迪性，包括創作面、語言質地等。特別是詩人在由知識、前在文本轉資為實際創作（含寫作與展演）的過程中，可以「改編」為樞紐開展對文本的精讀分析。

事實上，在前述文獻探討中，這樣的研究方法已在相關論文中有程度不一的落實。然而就方法論的反省，目前相關論文在此一研究方法的操作上，實有兩個不足處，成為我們在研究方法上的突破可能：

第一、缺乏文學刊物學的觀點：

詩劇因其敘事特性，往往成為一大型文本，無法為一般報紙副刊所承載，以目前筆者所收集之詩劇文本來看，其初次發表絕大多數都是由文學刊物所承載，其中主要為《幼獅文藝》、《創世紀詩刊》、一九七〇年代以後的新興詩刊等。文學刊物本身就是一文本製作，目前對現代詩劇之研究顯然都忽略以文學傳媒角度作為研究方法，進行史料文本探查與研究。從中分析現代詩劇文本如何在一九七〇年代這些各有文學乃至詩學訴求的文學刊物，透過專輯製作、作品選輯編排被製作呈現，從中也可發現當時整體文學場域對詩劇的可能想像方式。

第二、缺乏戰後臺灣現代戲劇的觀點：

---

[27] 此作品主要錯雜「李白－杜甫」與「司馬相如－卓文君」兩組敘事文本。

透過前述文獻檢討，可以發現在臺灣現代詩劇的研究上，前行研究者固然注意到詩人對西方、中國現代戲劇資源的運用，但主要仍是以「戰後臺灣現代詩」為角度，沒有並列「戰後臺灣現代戲劇史」的角度予以考察。

事實上，在戰後，現代詩與現代戲劇創作者多有互動紀錄，由此刺激著現代詩劇的生成。除了一九六〇年代《劇場》與創世紀詩人商禽、辛鬱等多有互動，1966 年代《現代文學》、《幼獅文藝》、《笠》與《劇場》雜誌更合辦「現代詩展」。而在一九七〇年代詩刊中劇作家黃美序於《消息》第 3 期（1977 年 5 月）中，譯介有 Jean-Claude van Itallia 之劇本〈我真的來了〉。《草根詩刊》第 26 期（1977 年 10 月）刊有紀蔚然〈破碎的燈泡〉（獨幕劇），《草根詩刊》第 35 期（1978 年 7 月 1 日）則刊有張國立翻譯的栗原一登劇本〈陌生人〉。

這些與戰後臺灣現代戲劇交流互動的紀錄涉及了中介傳播、翻譯轉化的關係，無疑也都刺激了詩人對詩劇的想像。是以若只以「點」的方式檢視臺灣現代詩人對西方現代戲劇幾個知識據點的關係，便不能呈現西方現代戲劇知識於臺灣在地化過程中，在現代詩與現代戲劇兩文類間所涉及更為細膩繁複的翻譯、轉化問題。因此在研究方法論的思考上，對現代詩劇這複合文體，固然要建立「戰後臺灣現代詩而現代詩劇」的認識，但也應該掌握「由戰後臺灣現代戲劇而現代詩劇」這個研究方法取徑，才能更超越幾個零散點上的侷限。透過戰後臺灣現代詩與現代戲劇知識脈流的交互參看，達到整個立體面的文學研究理解。

可以發現戰後臺灣現代戲劇在發展上初期與現代詩相同，在一九五〇年代以反共劇與傳統戲劇為主，缺乏表現上的突破性。在一九六〇年代《現代文學》、《歐洲雜誌》[28]、《劇場》介紹西方現代戲劇，以及 1962 年起由李曼瑰運用教育部社教司「話劇欣賞演出委員會」資源，推動一系列小劇場運動的影響下，戰後臺灣現代戲劇發展才日漸活潑。特別是一九七〇年代於西方學戲劇之學者陸續回國，更將西方當代劇場的知識、技法帶回臺灣，使

[28] 為 1965 年臺灣留法同學所創辦。

得存在主義戲劇、荒謬劇場、史詩劇場等觀念為臺灣文學場域所熟悉。

綜合來看，由於同屬戰後臺灣現代主義運動的脈流，現代詩與現代戲劇兩個文類彼此間會模糊對應西方現代主義幾組相同的知識觀念。戰後臺灣現代詩人即會透過西方現代戲劇的翻譯資源，啟動對詩劇創作的想像。當時詩人因為傳媒翻譯不發達，而必須使用這種想像式的創造，我們固然可以理解，但不代表現在我們仍需要如此。因此在方法論上，我們可以戰後臺灣現代詩劇普遍出現的荒謬、存在主義劇場為基礎，進入西方現代戲劇史大脈絡去考掘與之相關的劇場系統。從中考察臺灣詩人於現代詩劇所運用之現代戲劇知識，是否與其他戲劇系統知識相關，而其中有無涉及迻譯誤讀，以產生新的創作可能性之現象。

可以發現，西方現代主義戲劇基本上就是對傳統以「模擬」（mimesis）為主之「寫實劇場」的辯證而興起，開展各種現代複雜感覺世界之表達，在此大脈絡中產生各種支系概念。若以較廣角度予以檢視，其中與臺灣現代詩乃至於現代詩劇相關者，還有荒謬、象徵、表現、史詩劇場。

象徵主義劇場肯認真理的存在，但無法以唯一的邏輯方式表達。因此象徵主義戲劇往往以模糊、神秘的方式去觸碰意義，劇本也不束縛在特定的時空，場景空間構成也力求抽象化。荒謬劇場認為存有世界是由人類的主觀賦予其意義，並沒有全然客觀中立的事物。任何的邏輯與秩序充滿人為的涉入、捏造，都是一種假真理形貌的荒謬。因此決定世界的不是真理，而是自我的主觀。是以荒謬劇場往往呈現各角色間，亦即不同主觀系統間，在語言溝通上中斷、不調和的混亂狀態。在戰後一九六〇、七〇年代現代戲劇中，1967 年馬森的《蒼蠅與蚊子》、《一碗凉粥》，1977 年黃美序《自殺者的獨白》、《蛇與鬼》、《南柯後人》都帶有荒謬劇場特質。相對來說，表現主義劇場則呼應荒謬劇場認為真理是主觀的概念，但強化此一主體的主觀性。因此往往以主角感官為視點，進行誇張扭曲的場面構成，凸顯主體對世界個性化的再現。

而現代主義戲劇中，最深受討論的則是史詩劇場。「史詩劇場」為一專有指稱詞，由於其中間恰有「詩劇」二字，一般論者容易誤會其為以歷史事

件為主題的詩劇。事實上史詩劇場乃是西方著名劇作家布萊西特（Bertolt Brecht），從亞里斯多德（Aristotle，西元前 384 - 前 322 年，古希臘哲學家）《詩學》中所提出與戲劇並舉的「史詩」（epic）作為概念。以其不受戲劇時間限制的中斷敘事特性，在劇場中創造疏離效果，使觀眾擁有自我對事件的主觀判斷力，用以對抗傳統擬真迷幻的劇場所發展的戲劇觀念。一九七〇年代現代戲劇中散文家張曉風《畫愛》（1971 年）、《武陵人》（1975 年）、《位子》（1977 年）都帶有史詩劇場的特質。而在目前所蒐集之一九七〇年代詩劇文本中，蘇紹連〈四聲猿（腳本詩劇）〉則明顯帶有這樣史詩劇場的特性，其寫到：

> 坐在右邊的觀眾們
> 你們看看
> 左岸的座位上，是不是
> 全坐些猿猴在哭泣

透過劇中敘述者跳離戲劇敘事的方式與觀眾互動，引導觀眾以另一戲外視角認識劇中乘舟的李白。在研究方法推動上，在分析詩劇我們應當注意文本中的「敘述者」、故事與敘述對象間的動態關係。在研究方法論上，戰後臺灣現代戲劇不只能提供我們檢視臺灣現代詩劇書寫，在對西方戲劇知識轉化吸收上必備的角度，更進一步深刻發生了文體風格的評斷問題。商禽在〈逃亡的天空〉的附記即稱：「〈逃亡的天空〉承《劇場》同仁催生，並予以刊出，但都說：太詩了。」[29]當我們在檢視《劇場》對商禽〈門或者天空〉太詩的評價時，其中問題並不在於「正確與否」、「適不適當」，因為作為複合文體的創作，詩劇不必全然以劇為價值觀點。但這刺激我們從「複合」概念更深地在方法論上思考，到底什麼是詩劇的文體風格？或者，在綜整各種現代詩與戲劇資源後，臺灣現代詩劇是否生成自我的本色風格？以及內在風格系統的典律競爭？實是本書透過研究方法論後續在「文體知識」層

---

[29] 商禽〈逃亡的天空〉在創作上亦與《劇場》有關。

次上研究深化的重點。

二、鏡子與假面：
對應「敘事詩學的拓展」問題意識之方法論思考

現代詩劇本身有一個敘事的需求，基本上透過敘述語言與敘事結構來完成，因此內在有一敘事詩的底型。如鏡的敘述語言本身意在反顯事件綿延的情節，但在詩中往往造成詩行的膨脹乃至於沖淡詩意。是以，敘事詩的美學議題在形式上與長詩問題相涉，在創作訴求上則與對抗寫實劇傳統的現代戲劇般，並不在擬真事件輪廓，而在完成一個不只要透徹要鍵，更能凝塑出帶敘事韻律、節奏的鏡子。戰後臺灣現代詩劇的生成本身就是一種敘事詩的創作策略，而在研究其修辭美學的方法，亦可聚焦在敘述語言與敘事結構兩者。

先論敘述語言，關注現代詩劇調節敘述語言的方法，一般策略在探看詩人如何在詩劇文本中塑造詩意象；亦即關注語言的感官性、具象性與動態性，進一步則探討詩人透過特寫、疊映、轉位所形成的意象張力。但就方法論的反省上，這樣的關注策略其實與分析一般現代詩語言研究方法並沒有差異。這不是說意象語言不具備調節敘述語言的修辭效力，而是這些都是詩語言普遍、通用的修辭策略，並不是由詩劇形式特質而起的修辭策略。因此，在研究方法上必須歸本於詩戲劇體制，從文本尋索敘事推動之實況。

亞里斯多德（Aristotle）《詩學》曾指出：「戲劇乃指人物來實現故事。」[30]詩劇不是一種概念的陳述，在現代詩劇中敘述語言真正在推動上，並不是直截地進行事件的描述，而是由角色之對白與動作來表現，兩者都是一種戲劇語言的表達。誠如張漢良教授〈從戲劇的詩到詩的戲劇〉：「我們姑且默認，對白的演出是戲劇的大前提；對白是詩，便稱為詩劇。」[31]在對白與動

---

[30] 亞里斯多德（Aristotle）[著]；姚一葦[譯]《詩學箋註》（臺北市：臺灣中華書局，1992 年），頁 47。

[31] 張漢良《現代詩論衡》（臺北市：幼獅文化事業股份有限公司，1977 年 6 月），頁 74。

作之間，尤以對白為重要。因此在研究推動上，分析角色話語的方法便成為詩劇美學修辭分析的突破點。我們可以透過角色各種發聲形式的分類，作為初步取徑並進行後續深入探勘。

首先，「角色獨白」無疑成為重點。彭鏡禧《與獨白對話：莎士比亞戲劇獨白研究》曾指出西方希臘羅馬時代獨白即有：「說明情節（plot-exposition）」、「敘述角色（character-description）」、「教誨（homily）」三種功能，至莎士比亞則靈活運用產生「開展情節（plot-action）」、「角色行動台詞（role-action speeches）」、「訓誨式的自我表白（Homiletic Self-exposure）」等方式。

獨白固然有其特殊性，不過除一定比例詩劇內只有單一角色，多數還是以對話為主。在分析方法上，除了詩劇中的獨白外，更要注重角色對話所形成的多重角色複聲調，對各角色外型、社會、心理特質的塑造，以及對劇本情節速度與節律（temple and rhythm）的推動。不過對於詩劇中的對話性，艾略特（Thomas Stearns Eliot）實有更深的體會，也刺激我們對方法論的思考。劉正忠〈楊牧的戲劇獨白體〉一文即論及：

> （艾略特）導入「聲音」這個術語，使其含括語調、信念與價值等多層次的意思。艾略特認為，在具有戲劇性的詩裡，我們有可能聽到三種聲音：第一種是以自己內在為傾訴對象，第二種則預設別人為聽眾，前者偏向於抒情，後者偏向於敘述……第三種聲音，乃是詩人襲取或潛用他人的聲音，通過藝術手段調配文字，使其符合特殊時空下各種人物的思維、情感與口吻，而又不失為詩的形製。[32]

可以發現詩劇作者以一己之身在文本場域進行創造時，可說同時輻軸於對內自我，對外他者以及跨時空介入他者三種聲音關係中。例如洛夫〈借問酒家何處有〉即有意透過司馬相如、卓文君、張藉、李白、杜甫發展出跨時

---

[32] 劉正忠〈楊牧的戲劇獨白體〉，臺大中文系《臺大中文學報》第 35 期（2011 年 12 月），頁 304。

空的組合對話，思考酒與政治情感主體間的關係。因此在分析方法操作上，我們要注意的不單純只是角色之間的對話，更要注意對話是否透過譏諷、衝突形成一觀點上的「辯證」結構。事實上，此一方法也與本書其後「對位與展演：對應『群我結構的隱喻』問題意識之方法論思考」存在相關性，筆者將於該節再進行深論。

值得注意的是除了獨白、對話之外，臺灣現代詩劇還有具烘托作用的合聲、朗誦、頌唱形式，這與傳統西方悲劇的歌唱（melos）以及中國戲曲的歌舞恰成呼應，而這些形式往往正是詩語言介入的重點。例如周鼎〈一具空空的白〉中的「朗誦：一具空空的白」、大荒〈姜嫄〉中的：「合唱：春三二月天，／轟隆隆的雷／一鞭把寒冷抽出境……」等。葉維廉〈死亡的魔咒和頌歌——儀式舞蹈劇〉則直接以眾聲合頌作為詩劇主體聲響，楊牧〈林沖夜奔（聲音的戲劇）〉更巧妙利用「風聲・偶然風・雪混聲」、「山神聲・偶然判官・小鬼混聲」、「林沖聲・向陸謙」、「林沖聲」、「林沖聲・向朱貴」、「雪聲・偶然風、雪、山神混聲」多重自然與角色聲音交響形式，形就文本情境氛圍。因此，在研究方法推動上，我們要注意詩人是否或如何透過字句、音節、韻腳、句法、語氣等手法，從這複數角色共同發聲創造出的大音量聲響中形就出詩劇文本的核心象徵。

再論敘事結構，對於現代詩劇敘事結構的研究方法，可從探討其分場狀況作為切入點。亞里斯多德（Aristotle）《詩學》：「敘事詩的故事結構必須和戲劇一樣；它們必須建立在一個單一的動作上，它必有其自身之完整，有開始、中間和結束，恰如一個生物的有機的統一體，足以產生其自身所獨有之快感。」[33]即以開頭、中間、結尾的序列作為敘事結構，這與三一律形成了所謂佳構劇傳統。敘事架構並不在容納事件，而是在對角色、時空與事件進行篩選與佈局。敘事結構不只要如鏡子般原原本本顯示、容納著外部事件的全景，誠如葉維廉《解讀現代・後現代：生活空間與文化空間的思索》所

---

33 亞里斯多德（Aristotle）[著]；姚一葦[譯]《詩學箋註》（臺北市：臺灣中華書局，1992 年），頁 181。

言：「所有的敘事詩，尤其是史詩，實在只是一些詩的『瞬間』，用散文串連起來而已。換言之，史詩或敘事詩中的『敘述』和『說明』都是散文，只有其中令人凝神的『瞬間』才是真詩。」[34]由於讀者、觀眾對詩劇文本終然有閱讀／聽的時間限制，因此詩劇作者勢必要透過戲劇結構選材、濃縮外部事件去繁蕪存精神，有效誘發、引導情節的運動，在製造戲劇張力、衝突，產生對主題回圜指涉的作用。

但佳構劇的分析方法，並不能全然適用戰後臺灣現代詩劇。洛夫於《創世紀》第 42 期（1975 年 12 月）「詩劇專號前言」便曾言：「我個人以為，在結構上詩劇不應走『佳構劇』的路子……荒謬劇或可作為我們的參考，但詩劇仍需一些簡單的情節……。」[35]這樣對佳構劇有意識的反省，使我們必須熟稔荒謬劇等相關的戲劇結構之構成策略，以作為文本結構分析方法。此外，由於布萊希特史詩劇場在西方現代戲劇著實有強大的影響，因此也必須對史詩劇場那帶有陌生化、疏離化企圖的戲劇結構佈局手法進行認識，關注戰後臺灣現代詩劇在戲劇構成上的潛能。

在對現代詩劇由敘述語言與敘事結構所形就編排的種種角色、事件與時空中，作者處在怎樣的話語位置？又呈現怎樣的語言關係與存有姿態呢？這問題在研究方法論的思索上，恰正可以葉慈（William Butler Yeats）著名的假面理論予以對應。吳潛誠〈假面之魅惑：楊牧翻譯《葉慈詩選》〉即指出：

> 《自傳》和《神話》中屢提到假面的觀念，他又把假面稱做「另我」、「反自我」，「對立的自我」，代表人希望變成的形象，有別於天生自然的秉性。依照葉慈的說法，文體和「人格」由於是刻意採納或營造出來的東西，因此都算是假面。[36]

---

[34] 葉維廉《解讀現代・後現代：生活空間與文化空間的思索》（臺北市：東大圖書公司，1999 年），頁 197。

[35] 引見《創世紀》第 42 期（1975 年 12 月），頁 3。

[36] 吳潛誠《航向愛爾蘭：葉慈與塞爾特想像》（臺北縣：立緒文化事業有限公司，1999 年），頁 249。

葉慈（William Butler Yeats）對詩戲中的角色視為作者自身的轉化，並由中開展自我存在面象。因此詩人隱身角色之中，或者說，為角色姿態所覆蓋，都戲劇化地形塑出一另我、反自我的多重辯證。事實上，假面不只單指角色，詩劇中的角色與事件都可視為一假面。詩人不只隱面，更整體隱身在整個戲劇中，藉戲為言，傳達其意志。臺灣現代詩劇詩人在操作敘述語言與敘事架構中，是否在散文與詩意的思考中，有意識於仿擬、再現問題發展更為深刻的詩學修辭策略？在以葉慈（William Butler Yeats）、艾略特（Thomas Stearns Eliot）為創作參照系的同時，又是否有意識於探討自我主體與詩劇角色間，那假面與聲響的話語關係？以及連帶延伸對戲劇空間情境之建構關係？而在落實上又如何在帶時空間限制性的劇場舞台上進行具像化的表現？實是本書透過研究方法論後續在「詩劇美學」層次上深化的重點。

三、對位與公眾：
對應「群我結構的隱喻」問題意識之方法論思考

格洛托夫斯基（Jerzy Grotowski，1933 年-，波蘭戲劇家）曾指出：「戲劇的核心就是對峙。」[37]存在戲劇特質的詩劇其內在的對峙，主要由角色來完成。角色在戲劇中以話語與動作生活，無論是話語還是動作都是一種語言形式。可以說角色語言背後都折顯了不同群我的經驗結構，因此在詩劇中「對話」（dialogic）往往代表不同價值體系的交涉。因此對話形就的對峙，不只是一種語言上的對峙，更是一種價值系統的衝突，而對峙的意義層次也恰能反映作者對世界的理解層次。

只是我們深入戰後臺灣詩劇文本，面對內容題材多帶有中國古典傳統特質的文本時，不禁要問其中角色間的「對話」乃至於「對峙」，為何總在古典語境中呈現。為何當詩人在現代詩劇中各自選擇、重組、精簡這個世界的種種，表達對自我關注主題時，不約而同地多將詩劇文本拋入這古典語境中？

---

[37] 童道明[編]《現代西方藝術美學文選戲劇美學卷》（臺北市：洪葉文化事業有限公司，1993 年），頁 150。

就葉慈詩劇理論來說，戰後涉入現代詩劇寫作的臺灣現代詩人，為何需要戴上中國古典的假面？

敘事是對眾聲喧嘩的生活經驗，透過敘述語言與敘事結構的操作，進行條理化、情節化的再現形式。因此分析一個敘事文本內在所涉及選擇、重組、精簡等機制，成為一個理解其是如何認知、綜整世界，乃至於塑建自我對國族社群的認同的方式。在面對戰後臺灣現代詩劇文本與作者間，所存在文本內古典語境的對話衝突，以及文本內與作者間古典／現代的差異，在研究方法上我們可以採取薩依德（Edward Waefie Said，1935-2003 年，文學理論家與批評家）的「對位式閱讀」。薩依德（Edward Waefie Said）便曾以音樂術語「對位」指出不同政治文化結構系統間存在的關係：

> 一個後帝國主義的知性態度，如何能夠擴建宗主國和先前被殖民的社會之間的重疊社群。以對位的角度來檢視不同的經驗，組合出一套我稱之為交織且重疊的歷史……。[38]

而「對位」與「和聲」的差異處，乃是和聲中的聲部有主次之分，次聲部都策略性地依附、配合、烘托主聲部。對位則強調各聲部的自主旋律，各聲部相對並存不全然在主聲調，甚至存在可能的顛覆性。因此薩依德（Edward Waefie Said）即以「對位」，說明政治文化場域中不同價值系統間的交織關係。對位閱讀正在彰顯原初或特定觀點對文本所表達對象有意圖的修飾（辭），呈現文本內外交互對應的各聲部間，疊蓋、組構所形成的立體化音響狀態。因此在戰後臺灣現代詩人採取中國古典進行詩劇寫作時，我們並不會只看見其對一九五〇年代那「橫的移植／縱的繼承」現代詩論戰的語境，更會共時性看到一九七〇年代那因釣魚台事件、中美斷交引動的國族現實語境。

對位閱讀法所釋放戰後臺灣現代詩劇內外聲部的立體化音響，使我們得

---

[38] 愛德華・薩依德（Edward Waefie Said）[著]；蔡源林[譯]《文化與帝國主義》（臺北縣：立緒文化事業有限公司，2000 年），頁 55。

以進一步關注到古典傳統是如何為詩人提供象徵資本，以修復、更新一九七〇年代因時代政治動盪而失衡的國族象徵系統。因此可以說，主體可以透過古典文學此一象徵假面確立自我發聲位置、身分，而後發聲、反省國族文化現實處境。但若詩人全然只是將一九七〇年代現代／實之自身投入中國古典語境中，一意創造宏大的古典話語淹沒、掩蓋現代／實語境，或者只是將古典與現代的字彙、意象碎片化進行亂數展示，反而失去藉由改編將古典迎向現代的可能。因此可以發現，葉慈（William Butler Yeats）詩劇中透過假面使自我從容出入古典現代愛爾蘭語境，艾略特則拼貼古典希臘戲劇與現代客廳沙龍，以戲擬方式鬆動文化系統與空間的疆界，都意在形成一古典與現代的對位。是以在分析方法操作上，我們實應關注戰後現代詩劇如何在古典語境中重疊不同的語言層次，形成現代古典相辯證的群我認知結構。

詩劇本身帶有的戲劇屬性，使之本身就有一個向公眾展演的潛能。從戰後臺灣現代詩劇實際展演記錄，亦能展現詩劇另一個與公眾語境的對位狀況。1979 年 7 月大荒詩劇《雷峰塔》第一章由音樂家許常惠譜曲、聶光炎舞臺設計，於國父紀念館演出，據白靈《煙火與噴泉》〈媒介轉換——文學書寫與空間展演〉一文所述：「只有少數作品，如大荒、葉維廉，楊牧、周鼎等的作品曾在舞臺上零星展演過，其中大荒的〈雷峰塔〉則曾在國父紀念館盛大公演，然而受到一般戲劇和媒體的壓抑、衝擊，並未能凸顯。」[39]可知現代詩劇在展演過程似乎並沒有被公眾所熱烈接受，並受到其他帶更多聲光效能的戲劇展演系統如電影的挑戰。現代詩劇在公眾化上的不順遂，其實根本性地挑戰了原初現代詩透過戲劇化達成公眾化、現實化的訴求。

吳潛誠〈假面之魅惑：楊牧翻譯《葉慈詩選》〉曾論及：「積極介入賽爾特復興，在民間故事和古代傳奇中汲取靈感，渲染愛爾蘭色彩，復從劇場經驗學習採用（舞台）口語和平常意象，切入社會現實，成為現代主義的中間代表。」因此臺灣戰後現代詩劇在公眾展演上無法超越案頭的問題，可能在於仍過多使用凝鍊詩語言的原因。在公開展演時勢必不可能提供觀眾劇本

---

[39] 白靈《煙火與噴泉》（臺北市：三民書局，1994 年），頁 196。

進行對照觀看，因此觀眾主要只能以聽的方式去接收角色口白，是以詩人在寫作詩劇時勢必要思考詩語言大眾化，使詩劇語言在閱聽接受上能「入耳即化」。但詩語言大眾化並不是對詩語言的棄守，而是一種對雅俗共賞的追求。

另外，在面臨其他聲光戲劇展演系統的挑戰上，可以發現「舞台」、「劇場」可能已非當時詩人思考容納、傳播詩劇唯一的媒介空間。在一九七〇年代臺灣詩人創作的現代詩劇已試圖使用電影概念進行創作，例如洛夫〈水仙之走（電影詩劇）〉、管管〈布袋戲（電影詩劇）〉、苦苓〈二度戰爭（電影詩劇）〉。但誠如張漢良教授〈從戲劇的詩到詩的戲劇〉：「（洛夫）最近發表的『水仙之走』，作者自釋文類為『電影詩劇』，電影不知何解，姑且存而不論。」這個存而不論之處，隨著詩劇資料的累積以及時空間的距離，已然可以討論。事實上，這樣「電影詩劇」的企圖，在一九六〇年代便已隱然出現，商禽便曾表示：

> 我當初寫〈逃亡的天空〉，就是為劇場寫的，當時我寫這首詩的時候，就有「創造性的模糊」的概念，要怎麼去把它演出，其實本來應該有一些聲音的，結果變成啞劇，只是一些影像。……如果有機會再重寫〈逃亡的天空〉，我就會加一個註腳：「分行即是分鏡」，其實也可以說裡面有很多內心的獨白。[40]

這說明電影與詩劇間在創作上所可能存在的匯通之處，銀幕電影影像的出現本身其實也歷經了分場與分鏡劇本的文字歷程。在聲光媒體不發達的時代，詩人已經試圖以詩劇方式，拍攝出自我心靈內在的電影。一九六〇－七〇年代詩人在詩劇中運用多媒體進行表述的欲求，在一九八〇年代隨著多媒體科技的成熟而得到實踐。從「詩的聲光」中具代表性的白靈、杜十三、夏宇之演繹文本，可以發現當時展演者運用有限的多媒體創造的聲光，初步為紙媒文本立體化地在舞台上開展了前後景對照、共時性、引文互文、角色場

[40] 引見《創世紀》詩刊第 107 期（1996 年 6 月）孟樊對商禽的訪談。

景建構的演繹可能。而一九九〇年代電腦、網路科技更為成熟，更產生了不少多媒體詩劇文本的出現。

然則誠如班雅明（Walter Benjamin，1892-1940 年，德國哲學家）〈機械複製時代的藝術作品〉指出當高科技媒體如照相機、攝影機，成為藝術文本創作手段後，因為所製作之文本的資訊化，使文本容易被等同複製（copy）。這超越仿作的複製手段便會傷害文本的「靈光」，亦即「原真性」（authenticity），使得「原作」、「本文」不復存在。落實在對戰後臺灣現代詩劇中展演文本的檢視上，便促引我們反省「影音媒體化是對詩靈光的戕害嗎？」此一課題。對此，在詮釋分析展演文本上需採取「存錄形式」、「創作方法」、「解讀模式」三個面向進行辯證撰述，藉以具體析解其中影音媒體化背後的文本建構模式以及公眾美學意圖。