

另一座漫長的史詩—— 《繆斯與酒神的饗宴：戰後臺灣現代詩劇 文本的複合與延異》撰寫思維歷程

解昆樺*

寫作《繆斯與酒神的饗宴：戰後臺灣現代詩劇文本的複合與延異》這本現代詩劇研究專書，並不是偶然。一如我以往的一系列現代詩學研究，都起於我其前各階段的詩創作中所面臨的問題，我把自身為詩之所疑，之所難，予以詩學論題化進行研究處理。我早年曾創作過一部以「霧社事件」為主題的四幕詩劇〈群義·焚夜〉，這部詩劇後來於 2001 年獲得了吳濁流文藝獎。對應於「霧社事



* 國立中興大學中國文學系副教授兼人文與社會科學研究中心研究發展組組長

件」的歷史悲劇性，在開始的發想上我幾乎「理所當然」地選擇了長詩篇制，以進行處理。

〈群義·焚夜〉儘管完稿，但我所面臨的問題似乎才要開始——在寫作過程中我發現，我原本創作的設想是透過戲劇的方式，讓歷史事件可以被文字具象演出。最後儘管我勉力完成〈群義·焚夜〉，但我自覺這與我原初設定的目標仍有所差距，隱約感覺這不過是一首比較長的詩——我常想如果那段時間有人拿這個問題問我，我肯定會左支右絀答不出來吧！因為〈群義·焚夜〉這理想與實際發生差距的詩學細節問題是什麼？在當時我並無法說清楚。

不過後來於 2006 年啟動我的專書《轉譯現代性：1960-70 年代臺灣現代詩場域中的現代性想像與重估》寫作計畫時，由於探究一九七〇年代臺灣現代詩壇有意識發展對敘事詩的書寫，我回想即世紀初我自認是詩劇的〈群義·焚夜〉，才發現到〈群義·焚夜〉的問題，不只是它是一首「比較長的詩」，更細部地指出它是一首「比較長的敘事詩」，由此點出的「詩—敘事」，才使得我當初創作詩劇的問題得以詩學化。

可以說，2001 年我不成熟的詩劇〈群義·焚夜〉，正是我撰寫《繆斯與酒神的饗宴：戰後臺灣現代詩劇文本的複合與延異》這個事件的事件性來源。但就研究的角度來說，我不是要強化臺灣現代詩劇內在「詩—敘事」這個問題的戲劇性，而是要冷靜地為這個糾結互文的問題，開設清楚的分析渠道，條理化地進行解釋。

仔細說來，我雖寫詩，也從事詩學研究。不過在此之前所做的詩學研究，主要集中在臺灣現代詩典律史跟詩社研究。當這些議題不斷開發後，很容易會被論戰、現代主義、超現實主義、後現代這幾組關鍵詞磁吸住，難以進入詩學真正的核心，也就是一切關於詩的起點——詩人創作詩的當下。實際參與現代詩劇文本的創作，提供我一次詩學研究轉向深入發展的契機。讓我轉從實際文體的角度，去探看、發現現代詩由文體上所發展出豐富的美學可能。

儘管我之前的現代詩學有值得再行辯證之處，不過其前我撰寫碩博論時期對戰後臺灣現代詩典律與詩社史之研究，還是提供了我基本的文本史料界面。我回檢記憶，記得一九七〇年代《創世紀詩刊》曾推出「現代詩劇專號」。我重新翻檢保存在檔案櫃中的《創世紀現代·詩劇專號》進行精讀，並脈絡性思考此一現代詩劇專號何以在一九七〇年代現代詩現場中出現，以此考掘學式的經驗於 2013 年開始執行科技部專題研究計畫「一九七〇年代臺灣現代詩人詩劇文本研究」。

順利執行完畢的「一九七〇年代臺灣現代詩人詩劇文本研究」成為一個核，使我開始能以一九七〇年代作為一個戰後臺灣現代詩劇界面，上下進行詩史追索。由於少有研究者進行戰後臺灣現代詩劇的系列專題研究，如何還原戰後臺灣現代詩劇的歷史現場，便成為重要的工作。事實上，從一九六〇年代到二〇〇〇年後臺灣現代詩劇，其每個年代就宛如一幕又一幕的詩劇。

一九六〇年代現代詩劇最令人矚目的幕景，莫過於詩人痲弦的實際戲劇演出。1965 年政工幹校為孫中山百年誕辰推出話劇〈國父傳〉。痲弦參與〈國父傳〉演出，扮演國父孫中山。〈國父傳〉這齣四幕 12 場的話劇，隨著劇情、演員跟群體歌舞的推動，幕景中的國旗成為了全劇的意象焦點。這場〈國父傳〉是劇作家李曼瑰所編劇，大力推動小劇場運動的李曼瑰後被目為〈中國戲劇導師〉。從戰後臺灣現代詩劇史的角度檢視〈國父傳〉，我們看到了臺灣經典詩人與劇作家曾經一度的交會，同時也得到解釋痲弦詩作中戲劇性來源的方式，特別是〈劇場，再會〉對主體與劇場交互辯證的詩行。

有趣的是，1965 年也是年輕的邱剛健、陳映真、劉大任等人在耕莘文教院討論如何用現有的資源演繹〈等待果陀〉的一年。這是戰後臺灣首次演譯諾貝爾文學獎劇作家貝克特 (Samuel Beckett, 1906-1989) 作品，可說是戰後臺灣現代主義戲劇的關鍵時刻。他們後續以《劇場》雜誌為平臺為戰後臺灣譯介了西方現代主義、存在主義、荒謬劇場等戲劇文本。而詩人商禽¹也投入了這本《劇場》，他的〈逃亡的天空〉便是為劇場而寫的。只是後來他覺得〈逃亡的天空〉帶有啞劇成分，想在重寫時加上「分行即是分鏡」。可以發現「分鏡」乃為電影的概念，由此推理可以知道商禽在一九六〇年代的詩劇文本創作，他所意欲發展的展演空間脈絡，已指涉到了電影影音平臺上，並不是在劇場建築空間而已。

一九七〇年代可說是臺灣現代詩劇的躍升年代，詩劇文本清晰地出現了展演文本與案頭文本的層次，並進行累積。例如 1971 年 5 月 6 日的臺北中山堂中，詩人葉維廉跟音樂家李泰祥等人合作，結合詩、音樂跟舞蹈的詩劇〈放〉，便是展演文本的代表。此一詩劇文本，就是由葉維廉創作案頭詩劇後，經音樂家譜曲，舞蹈家編舞而合力完成了舞臺展演。這個「放」很有現代主義、存在主義的味道，上半身赤裸的男舞者，在喊了「放！」之後向四方炸裂，而垂落的白布條也充滿詩劇意味，讓人思考解放與禁錮的關係。

至於案頭詩劇的代表性文本，正是前述 1975 年 12 月《創世紀詩刊》第 42 期所推出「詩劇專號」。該專號收錄的現代詩劇文本作品，有碧果〈原來如此〉與〈我們是被孵育的一個卵〉、管管〈布袋戲〉、蘇紹連〈四聲猿〉、周鼎〈一具空空

¹ 商禽與痲弦同為創世紀詩社詩人。

的白〉、辛鬱〈我要飛上青天〉、沙穗〈移花〉、陳義芝〈審判〉、張默〈機槍與蜜蜂〉、林梵〈Happening〉、賴敬文〈無名的歷程〉、彩羽〈黑太陽的夜〉、渡也〈玉叫〉、大荒〈姜嫄〉、苦苓〈二度戰爭〉、梅新〈年夜飯〉、洛夫〈借問酒家何處有〉、A·麥克裡希〈淪城記〉共 18 篇文本，並刊登有張漢良教授〈從戲劇的詩到詩的戲劇〉此篇重要的現代詩劇研究評論。

而 1974 年楊牧於《中外文學》詩專號發表的〈林冲夜奔〉與其後出版的《吳鳳》，因為其文本成熟度與感染力，就現代詩劇研究論題角度來看，與《創世紀》「詩劇專號」兩者間，對現代詩劇的發展實存在著共伴效應。

一九八〇年代臺灣現代詩劇最大的特色，在於大量且有意識地探索運用聲光多媒體進行詩劇展演的可能。一九八〇年代臺灣現代詩劇的主幹，就是一系列由詩人白靈與耕莘文學院創作者所主導的「詩的聲光」詩展演。

「詩的聲光」由 1984 年開始，後來一直向一九九〇年代延伸。因為歷年長期的摸索，累積出對白靈〈鐘擺〉(多人表演加舞臺聲光)、杜十三〈煤〉(個人表演)、向陽〈做布袋戲的姊夫〉(三人表演加道具)、隗振璇等原作與白靈編詩的〈生命的瓶子〉(三幕戲劇)、夏宇〈南瓜載我來的〉(兩人表演加道具、舞臺聲光)、方群〈E 形女人〉(多人表演加舞臺聲光)等具代表性的詩劇詮釋展演文本。如果後續研究者要比對案頭詩劇跟展演詩劇間的文本聯繫發展關係，「詩的聲光」無疑是最好的開始切入點。因為在白靈的熱心整理下，將各種關於「詩的聲光」影音資料都上網，除將部分「詩的聲光」歷年詩劇展演文本之影音資料收錄於「白靈文學船」此一網站²，另外也可至 YouTube 看其他相關「詩的聲光」的現代詩劇剪輯。

若對人文地理空間有所意識，可以發現臺灣一九六〇到八〇年代的現代詩劇展演其發生地點，主要都在臺北。這間接顯示了臺灣藝文資源過度集中於臺北此一大都會的事實。不過後來「詩的聲光」於一九九〇年代所衍生出的「鬥鬧熱」詩劇場，就走出了臺北進行全臺巡迴演出，其中趙天福以臺語朗誦演繹杜十三〈煤〉、向陽〈搬布袋戲的姊夫〉都是挺有特色的詩劇文本。

2000 年後，臺灣公視「記錄觀點」在 2003、2007 年，則播放了一系列電影詩劇文本。在 2003 年電影詩劇文本中，吳米森的〈我在偷看你在不在偷看我在偷看你〉極具特色，其剪輯、整合了林耀德〈神的右手〉、夏宇〈腹語術〉、曾淑美〈記憶〉，打開原本單一案頭詩劇文本對應單一展演詩劇文本的創作模式，呈顯出詩劇多源紡織的可能。2007 年電影詩劇文本中，朱賢哲〈創世·排練〉則以

² 這也凸顯了多媒體特性的展演詩劇文本其收納方式，顯然不是平面紙媒所能處理，必須使用對應性的多媒體平臺，進行收納及展示。

女性觀點跟噪音形式改寫了創世神話，也表現詩劇在始源敘事與性別議題的辯證能力。

可以發現，透過戰後臺灣現代詩劇史現場還原式的追索，案頭跟演出詩劇文本的層次發展及交涉，使得臺灣現代詩劇成為一對應其名稱的跨媒體文本。具體來說，案頭詩劇是指在紙本版面上的詩劇；演出詩劇則是實際衡量了現實演出空間、器材條件。因此，若要衡量一個詩劇文本的好壞，就在它的文本性上。

就創作者的角度來說，越能清晰地認識到文本性在詩劇中所意謂的脈絡發展，文字詩劇便能在詩劇的現場，也就是劇場空間進行實際兌現，讓觀眾能接收。如果你的詩劇只能在字句層次被閱讀、審美，卻不能被演出，終究只是只能在作者與讀者「心裡演出」的文字作品，而不能脈絡化地在劇場中表演。我們怎能想像所謂的一場詩劇演出，是在燈光暗下的劇場中，觀眾拿手電筒照著紙本詩劇，去對照舞臺上的劇情臺詞？所以好的詩劇比起新奇的用字造句，更重視在文本結構的整體經營。

由於受到現實舞臺空間及演出時間的限制，一般好的詩劇結構，主要是三幕劇的結構呈現。依照亞里斯多德（Aristotle, 384BC-322BC）《詩學》（*Poetics*）的說法：「所有的劇都包括開始、中間、結束，而且有某種比例來分配三者的比重……。」三幕劇無獨有偶恰與詩「一唱三歎，重章疊句」相對應。這意謂著——詩劇結構，不只是在架構劇情，甚至還在譜就一個有韻律感的敘事節奏。

所以，一般所謂的高潮迭起，其實是一段敘事音樂韻律的展現。特別是劇場實際展演時，都有實際演出時間限制。劇場中不大可能會有一場演 24 小時演不停的戲吧——一般人的專注力有限，如何有效進行戲劇敘事的緊張、鬆弛的調整，並搭配所設定的戲劇主題，實為一門大學問。詩跟劇的文體實驗，不是單純地在劇中的場景敘述或科白，夾帶一點帶詩味的語句，就是詩劇了。詩人所擅長以有限詩行形成綿延不盡的韻律感，這樣的詩學技術，則也可以提供戲劇創作資源，並形成詩劇的形式美學重心。

德國哲學家尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）《悲劇的誕生》一書中，把我跟太陽阿波羅神相對比。尼采認為文藝創作有兩個泉源，一個是太陽阿波羅神所代表的理性、秩序；另一個就是我，也就是酒神所代表的狂熱、躁動。太陽神跟酒神兩神交會，激起了文藝的無限火光。就如同人喝醉的經驗，酒可以擾動、鬆解一種既有於身體跟精神上的束縛。所以有些歌手、畫家、詩人在創作前，會品嚐紅酒。若能善用酒神之力所帶來的瘋狂與奔放能力，就可以不同程度進行「越界交融」，使文本立體化。是以《繆斯與酒神的饗

宴：戰後臺灣現代詩劇文本的複合與延異》在書名設定上，即是依尼采之論發想，標舉繆斯與酒神以為現代詩劇此一複合文體的隱喻。

好的詩劇文本，就是案頭跟演出詩劇文本間能合一。一方面就接收者的層次來說，能同時擴大讀者與觀眾群體，使讀者跟觀眾間能交互擴張；另一方面就作者層次來看，詩劇也不再只有「單一作者」，還包括演員、場布。因此在現代詩劇創作美學上來看，在時間上形成「敘事韻律」，在空間上則必須要使「身體在場」。

身體在場——就寫作者來說，是使「身體主體化」，在敘事中存在、活動；就演員來說，重視如何讓「身體成為一個爭辯的場所」；就場布來說，要求如何做出一個「能容納身體的場景」。

所以現代詩劇編寫者既是詩人，卻更是一個劇作家。現代詩劇編寫者在寫作上，要提供導演、演員、場布一個認識與想像的起點，還有大致的脈絡，讓他們得以先走入其中，再彼此合作搭建出其中符合現實舞臺條件的細膩詩劇風景。

所以演員在看詩劇時，最期待看到對角色身體與運動的意象隱喻。詩劇中的意象隱喻很有趣，這跟一般戲劇不同，很能夠刺激對身體的運動想像。特別是現代詩劇中有時很流行寫些超現實動作，很能打開演員對身體既有的疆界限制。這就如同莊子寓言中那些能不斷轉化的物體，例如北冥魚能化為鵬，莊子在夢中能變成蝴蝶的越界變形。

演員不是在模仿他者，而是讓自己的主體透過想像，去經驗對象，然後在自己的身體中實踐。不過，這些意象化的身體，必須要跟戲劇主題、情境做有機整合，不然終究只是很漂亮但一如磁磚瓦碎的肢體零件。

例如在劇場演員若做出吊線木偶般的動作，雖然很機械生硬，很像剛上臺什麼都不會演的素人。但是在「詩的聲光」系列詩劇文本中隗振璇等創作的〈生命的瓶子〉，裡面有一場童話戲中，主角是一位飽受現實限制的國王，其詩劇表演者就是使用吊線木偶形式來呈現其身體。一來代表這是一則被敘述、演出的童話，二來則象徵了國王被現實限制的身不由己，難以追求自己的夢想。

〈生命的瓶子〉在場景建構布置上，運用了燈光創造童話效果，甚至還錄了一段隱喻生命躍動力的青蛙聲音，成為啟動國王對自由進行追尋的召喚。這樣運用聲光突破既有劇場條件的限制，可說極具巧思。

不過，在現代詩劇的群體創作上，雖然要克服現實條件限制，但風格上也不可一切都追求擬真，過度經營劇場幻覺。劇場幻覺為德國戲劇家布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）的「史詩劇場」理論概念，意在避免過度追求擬真，

反而使觀眾進入劇場，就陷入戲中，而遺失自我主體性，缺乏自己對事件的評判能力，完全被劇作家、演員、場布綁架。

總的來說，我於 2016 年完稿出版的《繆斯與酒神的饗宴：戰後臺灣現代詩劇文本的複合與延異》，以我 2001 年〈群義·焚夜〉詩劇創作的困惑為始，宛如一座漫長的史詩，鋪展我對戰後臺灣現代詩劇史與美學主題論的種種探勘／險。

從中我具體畫構出現代詩劇「案頭」跟「展演」兩種層次的現代詩劇文本的概念。而評斷、考估一個現代詩劇文本的重點，在於完成「案頭—展演」詩劇文本之聯繫，以及演繹的可能性，由此也真正凸顯文本之所以為文本的所在。現代詩劇的共創性，打開傳統作者與讀者的範疇，融入了詩劇編寫者、演員、場布與觀眾。因此現代詩劇最佳的美學狀態，在於以群體共創方式，調節原本敘事詩予人的綿長感，完成詩劇主題辯證，形塑出一敘事韻律與身體在場的美學感受。