臺大中文學報　第三十五期
2011 年 12 月　頁 289~328
臺 灣 大 學 中 國 文 學 系

楊牧的戲劇獨白體

劉　正　忠*

提　要

楊牧的戲劇獨白體，在現代詩史上獨樹一幟，含蘊豐厚。本文認爲，此體不僅爲承載古典資源的工具而已，其本身還具備詩意生產的現代效能。楊牧藉此創作了許多名篇，遂能有效提出反思現代的方案，建立新的範式。此外，過去對戲劇獨白體的討論，多延伸葉慈“mask”及龐德“persona”之說，著重於作者論。本文則嘗試引用列維那斯「他人之臉」的理論，探討臉與臉間的對話歷程。進而觸及自我與他人，內心與外表，情感與理性，反諷與詠歎等多層次的詩學議題。

關鍵詞：戲劇獨白、面具、人格、他人之臉

本文於 100.08.31 收稿，100.11.16 審查通過。
＊國立清華大學中國文學系副教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

The Dramatic Monologue in Yang Mu's Poems

Liu Zheng-Zhong*

Abstract

The dramatic monologue in Yang Mu's poems has special and great significance in the history of Taiwanese modern poetry. It is a vehicle for classical literature and production of modern poems. After creating many masterpieces with this vehicle, Yang Mu reconsiders modern poetics and establishes a new model.

His dramatic monologue has formerly been discussed by extending William Butler Yeats's "mask" and Ezra Pound's "persona," but this essay applies Emmanuel Levinas's idea of "the face of the Other" to observe the process of dialogue. The following subjects will also be explored: self and other, appearance and innermost feelings, emotion and reason, and satire and singing.

Keywords: dramatic monologue, mask, persona, the face of the Other

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University.

臺灣大學學術期刊資料庫

楊牧的戲劇獨白體*

劉　正　忠

肖似最我，其實正是我的替身，
證明爲所有可思議其中之
最不相同，正是我之反自我，
並且，堅守這些人物之所揭曉
爲我一切的追尋；並且輕悄傳話
——葉慈：〈余爾等主〉[1]

一、前　　言

在一九五〇年代的現代派運動中，紀弦（1913-）頗以「浪漫派」爲預設的論敵，積極宣說「情緒之放逐」。對於抒情的調節，原本可以引進「知性」與「敘事」等兩種不同的概念。但當時無論紀弦的立論或覃子豪的駁論，都把焦點放在「情」與「知」的分配上，不甚考慮敘事的問題。紀弦甚至認爲：

* 本文初稿曾宣讀於政大台文所主辦「楊牧七十大壽國際學術研討會」（2010 年 9 月），承講評人楊澤提供多項建議，文中關於表裏差異、他人之臉等論點，便得益於他。修改過程，又蒙紀大偉、宋玉雯提供資料，本刊兩位審閱者惠賜卓見，特此致謝。

1 葉慈（William Butler Yeats）：〈余爾等主〉（Ego Dominus Tuus），見楊牧編譯：《葉慈詩選》（臺北：洪範書局，1997 年 2 月），頁 94-95。原文爲：“And look most like me, being indeed my double,/ And prove of all imaginable things/ The most unlike, being my anti-self,/ And standing by these characters disclose/ All that I seek; and whisper it ……”

臺灣大學學術期刊資料庫

> 說起「敘事詩」來，一般當然把它作爲詩形式之一種，作爲「詩文學」之一種而處理的。可是二十世紀之今日，於最新分類的場合，嚴格地說，它不是「詩文學」而實在是「散文文學」。[2]

這種說法斬截而警策，雖然其中自有盲點。他一方面在語言的層次上，以「散文工具說」來樹立自由詩乃至現代詩的基本形式；一方面則在審美的層次上，著力排除「散文性質」（即所謂「非詩」的成份）。同時，他攻擊「格律」不遺餘力，又藉由「純粹性」、「主知」等信條來鞏固自己對於「現代─詩質」的想像。過於簡化的命題，在「新詩再革命」的文學運動中，卻也發揮了宣示的（而非描述的）作用。

詩的「現代」，應該從哪裏開始算起？紀弦一刀劃出「波特萊爾以降一切新興流派」這條界線，而且傾向於一種斷裂的史觀，拒絕考慮現代如何積澱著傳統的問題。[3] 然而，所謂「波特萊爾以降」，其實也是一個頗爲籠統、紛雜甚至不無扞格的集合體。其中，確實有些詩人著重於剔除詩的敘述性或分析性，追求濃烈、跳躍、壓縮的瞬間感應。[4] 推之至極，乃宣稱要把敘事詩逐出詩的樊籬。但文類原可演變，敘事詩經過適度的調整，也能取得一種現代質地。事實上，現代通行的許多體裁、形式和主題，常是在過去的基礎上發展起來的。譬如成熟於維多利亞時期（1837-1901）的戲劇性獨白（dramatic monologue）之體，便因爲能夠融抒情、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。

事實上，詩人不太可能完全做到「情緒之放逐」。依照我們的觀察，即便在臺灣現代主義最爲狂猛銳進的時期，「抒─情」仍然是詩的重要成份，惟其中有兩個問題必須細辨：首先是「如何抒」的表現問題，其次是「什麼情」的內涵問題。「泛現代派運動」大約在一九六〇年代末尾走到巔峰，當時有一種

---

2 紀弦：〈談敘事詩〉，《新詩論集》（高雄：大業書店，1956 年 10 月），頁 13-14。
3 紀弦：〈現代派信條釋義〉，《現代詩》13 期（1956 年 2 月），頁 4。
4 葉維廉：〈中國現代詩的語言問題〉，《從現象到表現》（臺北：東大圖書公司，1994 年 6 月），頁 295-336。

臺灣大學學術期刊資料庫

「非理性美學」以前衛之姿，蔚爲詩的主潮。幾位代表性詩人勇於探索「無意識世界」，不惜採取破碎、斷裂、壓縮的詩語，開發仇恨、憤怒、頹廢等等「不健康」的詩意。平心而論，這些試驗確使中文白話詩到達一種前所未有的精純與深刻，未可輕易菲薄。但也因爲在表現上（內容與方法）趨向於極端個人化，使「詩」愈走愈窄，漸漸失去與一般文學讀者溝通的渠徑，淪爲孤芳自賞。

楊牧（葉珊，1940-）早年接受「泛現代派運動」的洗禮，熟習其詩學精神和語言技術。他接受的，主要是「自由語的自由詩」、「新形式的建設」、「傳達現代感覺」等等概念。但對於一味標榜前衛，導至淒厲、生澀、破碎的那一種「現代」風格，則頗存疑慮。他最初的三本詩集（寫於 1956-1966），便已迎向較大幅度的文學傳統（例如英國的浪漫主義詩學及中國的古典詩詞，而非紀弦所說的「波特萊爾以降」），不僅創造了一種穠麗而婉轉的抒情風格，同時漸漸不滿足於感性抒情，而有了〈給時間〉等一系列耽思傍訊的知性之作。不過，這只能算是一個年輕詩人的局部試探，並未激起太多的波瀾。

然而，就在「泛現代派運動」漸露疲態的關頭，約當葉珊時期的末梢（1970 年前後），楊牧開始藉由「創作實踐」，展開了可稱之爲「反思現代」的行動。其中最爲醒目且廣受好評的，即爲〈延陵季子掛劍〉等一系列具有敘事意味的作品。它們大多取材於古典，因此評論者多視之爲「回歸縱的繼承」。但我們認爲，只憑藉「傳統 vs.現代」或「中國 vs.西方」的觀點，恐怕無法深刻描述楊牧的創獲，進而解釋他何以能夠成功轉移詩潮，建立新的範式。無論就外在題材或內在精神而言，這些作品確實頗多取資於「中國文學傳統」。然而在文體上，卻不沿用唐詩宋詞或詩經楚辭的「舊瓶」。

事實上，他所採用的「戲劇獨白」之「體」，並非僅僅是承載古典的工具而已。我們應該更積極地，考慮到此體本身的美學意義。精確地說，楊牧所試驗出來的文體，既不是中國文學傳統的迴響，也有別於維多利亞詩人和歐美現代派的格式。從臺灣脈絡來看，此體兼含抒情、敘事、知性等性能，恰恰是當代重要詩學課題的匯集點。它還涉及了「創作主體」與世界的關係，美學與倫

臺灣大學學術期刊資料庫

理的課題。詳加考察，當有助於理解特定時期臺灣詩人的「表意的焦慮」，以及尋找突破的一種努力。

楊牧在一九七〇年代以後，逐漸成爲臺灣現代詩壇的重要範式，緣由非僅一端。但主要在於，他既能夠延伸「泛現代派運動」所取得的成果，又能提出有效的修正方案，而非一味抨擊而已。其中以「現代中國詩」取代「中國現代詩」的提法（1976），尤具關鍵性。[5] 此說在「現代─詩」之間，重新安排了「中國」，強烈彰顯「漢語因素」、「文化傳統」與「本地情境」的意義，嘗試打破日趨僵固的「現代」模式。推原其本，便與他當時在戲劇獨白體上已取得重大突破，息息相關。

我們知道，戲劇獨白體在楊牧的筆下生長變化，持久而繁複，至今未嘗消歇。惟本文仍將著重在「開創」以至「成熟」的階段（始於《傳說》，止於《完整的言》），期能更精準地扣觸核心問題：詩人如何於晦澀詩潮正熾之際，經由此體，強化「知性」與「敘事」的成份，突破僵困的創作格式，在詩觀、詩體、詩語上逐步取得重大的成就。此外，過去對戲劇獨白體的討論，多延伸葉慈（William Butler Yeats, 1865-1939）所謂“mask”及龐德（Ezra Pound, 1885-1972）所謂“persona”之說，著重於作者主體論。本文則嘗試引進列維那斯（Emmanuel Levinas, 1906-1995）「他人之臉」的視野，揭露臉與臉間的對話歷程。進而觸及自我與他人，內心與外表，情感與理性，反諷與詠歎等多層次的詩學議題。也就是說，本文雖僅處理了某家之一體，實欲藉由較細密而系統性的文本分析，探討現代詩史上的一些關鍵課題。

二、另一種現代

有關現代詩人與文化傳統的關係，在競言「革命」的文學運動中，很難被

[5] 楊牧：〈現代的中國詩〉（1976），《文學知識》（臺北：洪範書店，1979 年 9 月），頁 3-10。

臺灣大學學術期刊資料庫

認眞考慮。當時頗有來自詩壇外部的批評，但這些擁護傳統的聲音，對於「何謂現代」大多欠缺深刻的理解，因而顧此失彼，難以服人。論戰雖然劇烈，終於各說各話而已。實際上，泛現代派詩人陣營之中，也自有「古典」的聲音。例如：鄭愁予在一九五〇年代中期，即以靈動多變的自由詩體，觸及了傳統韻文的氛圍和主題，卻奇妙地具有一種清新的現代感受。余光中則在 1960 年代前葉，推出《蓮的聯想》，毅然自鑄格律，使文白相互浮雕，再現了詞曲般的藻飾與句法。

但以今天看來，楊牧融合傳統與現代的方案，仍然最爲全面而深刻。艾略特（Thomas Stearns Eliot, 1888-1965）於〈傳統和個人的才能〉所提示的理念，似乎發揮了關鍵的作用。按這篇名文在現代詩論戰中常被徵引，但能夠深入理解並加以實踐的，實不多見。該文強調，「過去不僅具有過去性，同時也具有現在性」，詩人過了一定年齡（譬如二十五歲），便無法純賴個人原創力而行，他必具積極與文學傳統對話，乃能轉化多姿，可大可久。[6]

值得注意的是，艾略特的「傳統論」乃是與「無我論」交織成一體的，他說：

> 當詩人面臨某種比自己更有價值的東西，他必然不斷地獻出自己。藝術家的進展是一種不斷的自我犧牲，不斷的個性泯除。[7]

其話題焦點並不在於詞藻、題材或氛圍的再現，而在於更高更廣的「歷史意識」。詩人必須認知，他是整體的一個部份。不自執於個體的情緒 (feeling)，反能觸及更精練而普遍的感受（emotion）。[8] 詩人一旦善用傳統，便可以超越

---

6 T. S. Eliot, “Tradition and Individual Talent,” in *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism* (London: Methuen, 1960), pp. 48-49. 艾略特著，杜國清譯：〈傳統和個人的才能〉，《艾略特文學評論選集》（臺北：田園出版社，1969 年 3 月），頁 4-5。

7 T. S. Eliot, “Tradition and Individual Talent,” pp. 52-53. 杜國清譯：〈傳統和個人的才能〉，頁 7-8。

8 T. S. Eliot, “Tradition and Individual Talent,” pp. 54-55. 杜國清譯：〈傳統和個人的才能〉，頁 9-10。

臺灣大學學術期刊資料庫

有限的個體經驗，更有效地思考、描述與回應當下的世界。艾略特此說，事實上勾勒出一種文學原理，在歐洲文學中固然自然脈絡，移以看待詩騷以下的漢語文學傳統，也別具意義。

楊牧在東海求學時期，雖主修英美文學，但曾受教於徐復觀、蕭繼宗等名師，勤讀中國文學典籍。及赴柏克萊攻讀比較文學（1966-1971），又從陳世驤、卜弼德（Peter A. Boodberg）、伯匾（Cyril Birch）等漢學大師治學，同時更深入閱讀古希臘及中世紀歐洲文學。上述背景，使他得以吸收中西文學傳統的精髓，構成反思現代的重要資源。也就在這個時期，他開始試驗戲劇獨白的體式，那便是收在《傳說》裏的「掛劍之什」一輯，〈將進酒〉以外的五首詩，依創作時間先後，包含〈續韓愈七言古詩「山石」〉（1968.1）、〈延陵季子掛劍〉（1969.4）、〈第二次的空門〉（1969.3）、〈流螢〉（1969.11）、〈武宿夜組曲〉（1969.11）等。這幾首詩各有不同的場景和角色，但也有顯著的共同點。它們都指向古代，模擬了歷史或小說中的情境，因而表面上看來，頗遠離於詩人的現實經驗。

專就「由葉珊到楊牧」的蛻變過程而言，這一組詩主要的意義不僅在於「擬古」，更在於「換位」，那也就是詩人跳出既定的視角與口吻，轉入特殊的情境或情緒，從而造成詩意偏移的一種試驗。即以最初試作的〈續韓愈七言古詩「山石」〉爲例，葉珊先前常被標記爲「婉約」（這個評語未必精準），韓愈則以雄豪、鬪險、拗峭著稱。當前者刻意襲取後者的聲音說話，我們便看到兩種風格的碰撞。詩分兩節，僅過錄第一節首段：

我與寺僧談佛畫，天明時
腳濕衣冷想的竟是城裏的
蜂群在梔子花間漫舞
竟是一婦人之坐臥
一幃幔之升降，或人
行走於筆硯經書的邊緣
談論玄武門之變

臺灣大學學術期刊資料庫

我對着夜色，思維於
押韵險巇的漢魏詩；我的憤懣
是比主人的面容更虛無的[9]

韓愈的〈山石〉敘寫一次遊山寺的經驗，並寄寓平生的志趣和感慨。楊牧的「續」作，大致順著原詩的情境，重新發動詩情，以自己的筆法擷取意象，並填補一些細節。原詩多寫顯現於外的事與景，例如：「升堂坐階新雨足，芭蕉葉大梔子肥。僧言古壁佛畫好，以火來照所見稀。」[10] 續詩則更著重於勾勒內在思維，我們注意到，第三行以下紛然羅列的意象——包含蜂群、婦人、幃幔，甚至歷史、經籍和詩——都是主人翁所「想到」的，在彼（城裏）而不在此（山寺），然則遊覽之際，掛念實多。這裏我們看到獨白體有利於「契入內心」的性能，楊牧藉此重新體現了古代讀書人某個當下的感受。這種扮演「別的詩人」的經驗，也相當程度地擴展了自身感應世界的能力。

另外一首〈延陵季子掛劍〉，更被普遍推崇，可以視爲這個階段的指標之作。按季札重諾，掛劍於徐君墓前，故事見諸《左傳》、《史記》等典籍。經由「重寫」，詩人踵事增華，附麗以詩的文類質素（韻律、意象、藻飾）和「個人的詮釋」，遂以嶄新的「述本」（discourse）改寫了古典的素材。詩始於故人墓前的劍舞，從這單純的行動中，說話者警覺到「荒廢的劍術」和「遺忘的舊創」，以及「劍」所蘊含的壯烈情懷。遂轉入第二段的「追憶」：

你我曾在烈日下枯坐——
一對瀕危的荷芰：那是北遊前
最令我悲傷的夏的脅迫
也是江南女子纖弱的歌聲啊
以針的微痛和線的縫合

[9] 葉珊：〈續韓愈七言古詩「山石」〉，《傳說》（臺北：志文出版社，1971 年 3 月），頁 1。
[10] 唐・韓愈撰，錢仲聯集釋：《韓昌黎繫年集釋》（臺北：世界書局，1986 年 10 月），頁 69-71。

臺灣大學學術期刊資料庫

令我寶劍出鞘
立下南旋贈予的承諾……
誰知北地胭脂，齊魯衣冠
誦詩三百竟使我變成
一介遲遲不返的儒者！[11]

詩人大幅渲染了徐君和季子的交誼，使「掛劍」的行動，有了更爲堅強而細緻的內在基礎。前面幾行寓敘述於描寫，可以視爲一個複合句，其基本構造如下：「……：那是……也是……」。整體看來，句式是流暢的，並沒有違逆戲劇獨白體「宜誦」的性質，但三個子句之間其實頗存縫隙，難於直解。此外，藉由「夏的脅迫」、「針的微痛」、「線的縫合」這類現代漢語特有的歐化詞組（爲古典白話小說所未見），摻入了一種當代感性，既尖銳又隱晦。它們與「烈日」、「荷芰」、「江南女子」等等詞彙，合力組構爲一種指涉青春的意象群。由於密集使用隱喻式語言，其間的事件並不明朗。追憶語調所著力再現的，毋寧是當年的氛圍與情懷。以上種種，多少體現了「現代抒情詩」特有的技術。

相對之下，後面幾行的敘述就比較明確，語言則轉趨典雅厚重。「寶劍出鞘」的動作，把許諾的決定給戲劇化，仍接近故事底本。但接下來由「誰知」這個轉折語所帶出的三行，卻是新造的情節單元，其細節在後面一段還有發揮。詩人設想：季子既入中原，遂被那美好的文明教化所吸引，成爲孔子的門徒，見證儒家理想的幻滅。這裏果決地以「詩的眞實」修改了歷史，詩人自述：「我增加這一節，純係爲戲劇張力的思考。」[12] 然而此一變動，除了製造張力之外，事實上也生產了新的旨趣與意境，不復爲歷史素材所侷限。於是有一種價值的衝突，在詩裏被強烈地凸顯出來：

[11] 葉珊：〈延陵季子掛劍〉，《傳說》，頁 6-7。
[12] 楊牧：〈抽象疏離下〉，《奇萊後書》（臺北：洪範書店，2009 年 4 月），頁 234。

臺灣大學學術期刊資料庫

儒	北方	文明	老成	經籍	知識	敦厚
俠	南方	質野	年輕	劍術	血氣	傲慢

年輕時的南方生活，充滿了激昂的情懷，仗劍如俠，疼痛而美好；中年北遊以後，束髮封劍，接受詩書禮樂的文化教養，猗矣盛哉，但彷彿遺落了什麼。於是整首詩的核心，不再只是守信重義的道德實踐而已，更逸離底本，轉而深入到「生命情調的抉擇」了。

詩人顯然有意藉由戲劇角色的聲音，批評一種太「文」的儒術，並且適度揄揚了尚武的俠情。最後雖不免遁入「隱逸」，但那似乎是在青春難追的狀況下，不得已的歸宿。詩的主旨，不在製作儒與俠的對立，而是指向「儒中有俠」的精神。另外兩首詩，也直接以「血氣人物」爲說話者，投入類似武俠小說的情境，表演一種熾烈的生命。〈第二次的空門〉描寫一個曾經「提刀行兇」的人，重回案發的傾頹的寺院。配合短詩的體裁，詩人對於事情的原因與經過交待無多，惟著力於抒發重臨的感慨。因而讀來，覺得就是一首隱約有事的抒情詩。

比較起來，〈流螢〉的寫法更爲大膽，詩分上、中、下三節，但各節之間，若續若斷，形成很大的情節縫隙。故事是說一個俠客潛行埋伏，準備刺殺仇人，終於導致誤殺妻子的悲劇。全篇使用了許多現代詩特有的語言，以壓縮、跳躍、象徵的技法，造成尺幅千里的效果。例如這一行：「斷橋以東是攤開的黑髮」，[13] 便省略掉許多說明，僅用一個「是」字聯結了兩個敘述元素，留下較多的詮釋空間。[14] 上節專說潛行的過程，布置出將有大事的氛圍，但敘述止於窺見仇人，至於如何報仇，成功與否，詩人都無交待。換節（有如舞臺之換幕）再起，已經跳到別的場景，腔調也有變化：

[13] 葉珊：〈流螢〉，《傳說》，頁 12-13。

[14] 這一行詩，至少可以有如下三種解釋：其一、我在斷橋以東，攤開黑髮，僞裝爲浪人。其二、斷橋以東，河流幽黑而漫長，如攤開的黑髮。其三、到了斷橋以東，我的心情（或命運）就像攤開的黑髮，緜密而陰暗。

臺灣大學學術期刊資料庫

這橘花香的村子合當
焚落：煙霧要繞著古井
直到蛙鳴催響。我們從
灰燼上甦醒
鳥逸入雲。寂
靜

我的白骨已經風化成缺磷的窘態
雨前雨後，卻也
十分憂鬱十分想家。這時
總有一點螢火從廢園舊樓處流來
輕巧地，羞怯地
是我仇家的獨生女吧，我誤殺的妻[15]

說話者顯然經歷大事，一種我們不能全然把握的慘烈過程。詩人採用舉重若輕的筆法，取代呼天搶地的陳述。就連大火熊熊的畫面，也被迴避了，只見燼餘的寂靜。橘花香、古井、蛙鳴、鳥和雲，村子被寫得愈美好，就愈反襯出人物的悲哀。前段情節無多漫衍，但通過分行斷句的技術，製造了由急而緩，由燥而靜的冷肅氛圍。過段之後，說話者忽然送出了頗爲密集的訊息——原來他欲報深仇而錯殺至愛，自身終亦殞命。然則這一整段，乃是「死者」的聲音。他把妻子的魂魄說成「輕巧地，羞怯地」流動的螢火，而暗寓其深情。又以「缺磷的窘態」、「十分憂鬱十分想家」描述自身，懊悔之情，雖未細說，卻都融化在字裏行間了。

血氣英雄，常是歐洲古代敘事文類的核心。但中國的「史詩」，據楊牧的闡釋，表現的不是西洋史詩中固有的尚武英雄主義，而是一種崇文的英雄主義。其理想形象不是孔武有力的戰士，而是睿智仁慈、文質彬彬的周文王。

[15] 葉珊：〈流螢〉，《傳說》，頁 12-13。

臺灣大學學術期刊資料庫

「文」是聖哲之教，正面的文化與文明，載戢干戈，發揚禮樂與農稼。他認爲：

> 這個觀念順理成章建立起特殊的修辭方式，包括意象（images），題旨（motifs）及譬諭徵象（tropes）。這種修辭方式之建立，是由於詩人文化的趨勢不允許他對交鋒場面加以細膩的描述，因而英雄的事蹟終被引向另一個範疇。[16]

一種文類表層的修辭方式，繫乎底層的觀念與價值，展現了特定文化傳統自成一格的脈絡。所謂「周文史詩」（The Weniad）的提法，乃是楊牧作爲學者的重要創見。相關概念的蘊釀以至形成，與他自己著手於敘事詩創作大約同時。兩者之間，似乎有些微妙的關聯。

楊牧再三把自己放到血氣人物裏發聲，應該是考慮到他們果於行動、敏於感應的特質，有助於情節的發動。他們都具俠骨柔情，可以算是英雄。但這幾首詩裏所透露出來的，卻不是耀武揚威，反而是對武的反省。楊牧發現「早期中國的戰爭詩有意摒棄戰情不提」，並把這種現象簡稱爲「戰情省略」（ellipsis of battle）。[17] 古詩人藉此寄寓他們「反武」的態度，以及不忍之心。假如我們把這「戰情」擴大解釋爲一切殘酷的畫面或情節，那麼，楊牧的敘事詩似乎也繼承了這種美學。然而，如前所述，他對「重文」的傳統取向，也是有所反省的。藉由想像，重構季子的事蹟，不僅大舉修改了史傳的「敘述」，事實上也與舊敘述所寓的「倫理」進行了對話。

與詩人的學術關懷更緊密的創作，是〈武宿夜組曲〉。這首詩是詩人研讀《尚書》僞〈武成〉，論述之餘的副產品。[18] 按武王伐紂，三月克成，歸而放

---

16 楊牧：〈論一種英雄主義〉（1975），《失去的樂土》（臺北：洪範書店，2002 年 8 月），頁 254。

17 同前註，頁 258。

18 楊牧：〈武宿夜前後〉，《人文蹤跡》（臺北：洪範書店，2005 年 8 月），頁 17-34。

臺灣大學學術期刊資料庫

牛馬爲獸，以示偃武修文。史官乃敘其事之經過，而成此篇。[19] 因此，原典所展現的是皇皇之言，很符合詩人一向關懷的，史詩般的風格。但他的新詩，居然並不順著這種典型的「文的英雄主義」發揮，轉而把聲音交給一名受傷的士兵：

這正是新月游落初雪天之際
我們傾聽赴陣的豐鎬戰士
那麼懦弱地哭泣
遺言分別繡在衣領上，終究還是
沒有名姓的死者——
孀寡棄婦氈麻如之何？當春天
看到領兵者在宗廟裏祝祭
宣言一朝代在血泊裏
顫巍巍地不好意思地立起[20]

「武宿夜」之名見於《禮記》，鄭注：「武曲名也」，孔疏引皇侃之言：「師說書傳云：武王伐紂，至於商郊，停止宿夜，士卒皆歡樂，歌舞以待旦，因名焉。」[21] 決戰前夕的跳舞，恐怕是藉由律動性的節拍催發身體，使士兵們進入戰鬥的情緒，因假爲眞，忘卻恐懼。[22] 但經史的敘述載體，卻把這種過程給神聖化了，沒有深入士兵的體驗。惟詩能有不同的詮釋，楊牧關注過《詩經》裏的非戰之聲：「厭戰情緒最直接的表現首見於從軍征人的詩篇，或者說是詩人以從軍者的口氣創作的詩篇。」[23] 後面這種情況，涉及了古代佚名詩人憑其耳

[19] 漢・孔安國傳，唐・孔穎達正義：《尚書正義》（臺北：藝文印書館，1976 年，江西南昌府學刻本），頁 159。
[20] 葉珊：《傳說》，頁 16。
[21] 漢・鄭玄注，唐・孔穎達疏：《禮記注疏》（臺北：藝文印書館，1976 年，江西南昌府學刻本），頁 883。
[22] 聞一多：〈說舞〉，《聞一多全集（一）：神話與詩》（臺北：里仁書局，1993 年 4 月），頁 199。
[23] 楊牧：〈古者出師〉（1985），《隱喻與實現》（臺北：洪範書店，2001 年 3 月），頁 223。

臺灣大學學術期刊資料庫

聞目見，代言他人悲苦的創作方法。今天的詩人藉由想像和體驗，緣吾情，逆其志，有時也能觸及考證所不能到的地方。

詩裏的武宿夜，並沒有「歡樂，歌舞」，只有恐懼和悲傷。一個偉大的朝代建立起來了，但在犧牲者的眼裏，卻應該是「顫巍巍地不好意思地」。因而詩人自言，這首詩「表達了一種反英雄主義的情緒，或者說是抗議吧」。[24] 換言之，是在那順天應人的大敘述之外，別開一種抒情的聲音。看似向壁虛造，卻又其來有自。我們可以說，詩人是以小雅、國風裏一種感慨，來解構經史裏那種理所當然的態勢。

詩經裏的怨詩，依照楊牧的看法，都是用第一人稱來歌詠。[25] 至於古詩人究竟是耳聞目見，自述體驗，還是代言他人的經歷與心情，卻是不好分辨的。在口頭創作盛行的古代情境下，詩裏的經驗可能是你、我、他相互交換、彼此融合的結果。所謂「言志」之篇，有時也不必窮究到底是自言其志，還是代言他人之志。漢魏時期，個體創作的環境逐漸成熟，「代言」乃正式成爲文人賦詠世界的一種體裁。[26] 試著進入或者囊括別人的心靈和經驗，這種代受的（vicarious）行動，似乎是詩人重要的天賦，同時也契合於戲劇獨白的基本原理。因此，戲劇獨白作爲一種文體格式，雖直接來自近代英詩。單就形式層面來說，楊牧實際吸收的資源，卻包含詩經以下的代言傳統。當然，我們必須考慮到，英詩「獨白」體所特具的彷彿「正在說話」的口語律動感，以及體現內心思辨過程的表演性格。則楊牧引進西洋新體，並賦予漢語傳統新的生命，仍有其不可抹滅的意義。

再就題材的選擇來說，楊牧反覆進入的古代的世界裏，襲取古人的身份發言，也是一大特色。事實上，這與他反思現代的方案，有極爲密切的關聯。他相信，現代是有可能脫胎於古典，而古典亦自蘊含著現代：

---

[24] 楊牧：〈武宿夜前後〉，《人文蹤跡》，頁 23。

[25] 楊牧：〈論一種英雄主義〉，《失去的樂土》，頁 259。

[26] 代言的歷史發展與美學意義，詳梅家玲：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》（臺北：里仁書局，1997 年 4 月），特別是頁 64-88。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 難者或曰：古人總不能用文言文寫「現代感覺」吧？古人確實無力寫我們現代的感覺，可是古人也有他當下現代的感覺，那個感覺，對他而言，也是千眞萬確地現代的。[27]

楊牧對「現代」的理解，其實與一般現代主義者有所不同。波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）曾說：「現代性是轉瞬即逝、難以捉摸和偶然迸發的；它是藝術的一半，藝術的另一半是則永恆而不變的。」[28] 而且這個「現代」，奠基於科學技術進步與工業革命以及資本主義的興起，斷裂於先前的歷史，並非每個時代都有的。[29] 許多現代詩人，就流連於捕捉這種現代的迷惘和焦慮，不免陷入一種窄礙的情境裏。楊牧利用戲劇獨白的文體特質，去捕捉古人的當下感覺，揣摩他們的世界觀和時代課題。通過這種試驗，他找到「漢語性」與「現代性」相互支援、彼此約束的創作路向，適時更新了現代漢語詩（即楊牧當時所說的「現代中國詩」）的面貌。

三、假面的詩學

戲劇獨白體的形成，與歐洲文學中豐厚的戲劇傳統有關。在莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）的詩劇裏，詩人常把他的「詩」分配給劇中的人物，藉由大段的獨白，推動情節，塑造角色，或者寄寓額外的教誨。後來勃朗寧（Robert Browning, 1812-1889）大幅加以發展，使戲劇性獨白之體，成爲詩歌創作裏一種獨立而重要的體裁或技法。二十世紀以降，經過幾位大詩人的試驗與轉化，此體又融滙了新的詩學觀念，取得了獨特的現代效能。

學者曾拈出一些關鍵術語，來說明其發展。勃朗寧著力於使他筆下的男女

---

[27] 楊牧：〈現代散文〉（1975），《文學知識》，頁 26。

[28] Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life," in Jonathan Mayne trans. and ed., *The Painter of Modern Life and Other Essays* (London: Phaidon, 1964), p.13.

[29] 卡林內斯基（Matei Calinescu）著，顧愛彬、李瑞華譯：《現代性的五副面孔》（北京：商務印書館，2002 年 5 月），頁 47-53。

臺灣大學學術期刊資料庫

成爲「說話者」（speaker），務求再現各種人物的心思與性格。相對之下，葉慈並不把他筆下的說話者視爲演出者（actor），而是賦予「面具」（mask）的概念。面具是被穿戴的，比較像是詩人轉化或者展開自我的一種劇劇化手段。因此，葉慈又有「反自我」（anti-self）或「另我」（the other self）的提法，可以相互對照。龐德則發揚了「假面」（persona）這個概念，一方面像勃朗寧那樣，比較考慮到舞臺的氛圍與角色的個性，另一方面也呼應了葉慈的想法，把它視爲一種被清楚覺知的，戲劇化的聲音，詩人自我的分解與發展。[30]

稍後，艾略特在「個性之泯滅」以及「客觀對應物」等重要詩學概念的主導之下，對於戲劇獨白體又有了更加精微的詮釋與運用。其中特別重要的是導入「聲音」（voice）這個術語，使其含括語調、信念與價值觀等多層次的意思。艾略特認爲，在具有戲劇性的詩裏，我們有可能聽到三種聲音：第一種是以自己的內在爲傾訴對象，第二種則預設別人爲聽眾，前者偏向於抒情，後者偏向於敘述，兩者的走勢稍有差別，但其爲發言者「我」之聲音，則無不同。此外還有第三種聲音，乃是詩人襲取或潛用他人的聲音，通過藝術手段調配文字，使其符合特殊時空情境下各種人物的思維、情感與口吻，而又不失爲詩的形製。這種聲音獨有一種動人的戲劇張力，詩人彷彿戴上種種假面，思維感慨遂隨之向外延展，獲取較大的可能。[31]

楊牧戲劇獨白體裏的「我」，基本上承續了前述幾位英語詩人的模式，既是獨立的演出者，也是自我的投射。但他在把這既有文體「漢語化」、「現代化」的過程中，仍然注入了許多個人的特色。就「掛劍之什」的作品而言，艾

30 Carol T. Christ, *Victorian and Modern Poetics* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), pp. 31-34. Esther Loehndorf, *The Master's Voices : Robert Browning, the Dramatic Monologue and Modern Poetry* (Tubingen; Basel: Francke Verlag, 1997), pp. 19-22.

31 艾略特著，杜國清譯：〈詩的三種聲音〉，《艾略特文學評論選集》，頁 115-135。這裏的敘述，另外參考了楊牧本人的詮釋，見〈聲音新世紀〉（評審意見），收錄於施慧如編：《眾生：第二屆臺灣省文學獎作品新詩短篇小說得獎作品集》（臺北：行政院文建會，2000 年 9 月），頁 24。

臺灣大學學術期刊資料庫

略特所謂說給自己聽的，主於抒情的第一種聲音，似乎格外強勁。語言風格仍然是他自己的，不甚隨說話者而調整：如續韓愈的山石，並沒有再現韓詩的雄強、奇險或拗峭，雖言代續，彷彿又有些古唱今和之意。那幾個血氣俠客以及遠古傷兵的言談，也稍嫌文雅些，並不強烈區隔於寫季子時所用的藻飾或句法。也就是說，「面具」對於詩的聲調並沒有發揮充足的支配力，「自我」還是時常跳出來主導場面。[32]

這種情況，到了《瓶中稿》時期，似乎有所突破。此集的壓軸之作〈林沖夜奔〉（1974），分四折，達兩百行，規模超越以往。同時，詩人還逸離詩文的範圍，試著把舊戲曲的形製融入現代詩裏。按林沖故事的主要底本見《水滸傳》，屢經改編成戲，〈夜奔〉已是著名的劇碼，它們也成了詩人的對話對象。論者已經指出，舊製最多只借助於伽藍神一類神靈，此詩則添加了能說的風雪之聲，形成了類似於希臘悲劇裏合唱隊的效果。[33] 按〈夜奔〉常爲獨角戲，其他人物的聲音都隱遁了，只剩下林沖一人的獨白。楊牧繼承了傳統戲曲的思維，又添加了一些西方質素，遂融鑄出一種新體。詩的副題叫「聲音的戲劇」，殆即暗示它不依賴舞臺、人物和動作，而刻意突顯主人翁內心的聲音以及天地的聲音，形成意志與命運交響的效果。擬人格（personification）的神、鬼、風、雪，皆爲詩人的面具，以一種看似超然的視角推動情節，並製造出有情而無奈的氛圍。

全詩四折，起承之間以至結穴處，盡非人聲，只在第三折轉出林沖自己的聲音。本折又分三小節，僅舉「向朱貴」一節爲例：

一支響箭射進蘆葦注裏
想我林沖（他年若得志

32 葉維廉曾舉〈流螢〉爲例，指出：「詩人沒有完全讓主角的獨特個性佔有該詩，詩人自己的聲音——包括他自己對某些文字的躭愛——往往篡奪詩中主角的聲音。」見葉維廉：〈跋〉，收錄於葉珊：《傳說》，頁 235。

33 劉龍勳：〈林沖夜奔〉（賞析），收於林明德、李豐楙、呂正惠、何寄澎、劉龍勳編著：《中國新詩賞析（二）》（臺北：長安出版社，1981 年 4 月），頁 219。

臺灣大學學術期刊資料庫

威震泰山東）年災月厄
也無心看雪。多謝那柴大官人
指點路口，來此
水鄉宛子城，暫且
尋個安身。折蘆敗葦
好似我的心情落草
東京一種風流
還是鬱鬱的三春
鞦韆影裏飲酒
木蘭花香看殘棋
月下彈寶刀……
（他年若得志
威震泰山東）[34]

前半截敘述爲多，脫弦之箭原是梁山暗號，但在詩行裏彷彿也指向自身落草的命運。詩人並沒有完全放棄他躭美的語言風格，但在藻彙的支遣上，更照顧到說話者的時代和性格。多處採取了一種近似曲白的語法，本色當行，使腔調更爲精準。如：「多謝那柴大官人／指點路口，來此／水鄉宛子城，暫且 /尋個安身。……」便模擬了近代白話漢語的腔調，雖似放鬆，反而鎖緊了戲劇的氛圍，何況前後都有凝鍊的詩語相救濟。從「折蘆敗葦」起興，屬於古今一貫的詩法；「心情落草」的文字組合，卻斷然爲現代修辭了。「他年若得志，威震泰山東」見於《水滸傳》，是林沖題壁之句。但「東京」以下追憶美好的素昔，雅麗精絕，如古詩詞，又是詩人轉腔過調之後另一種抒情文字了。

楊牧持續擴大視野，從廣泛的漢文學傳統去尋找文體突破的資源。到了《禁忌的遊戲》一集，他便逕將三首戲劇獨白體的新詩合爲一輯，題爲「諸宮調」（這個名稱顯然來自傳統戲曲）。〈鄭玄寤夢〉（1977）以一代經學大師

[34] 楊牧：《瓶中稿》（臺北：志文出版社，1975 年 8 月），頁 155-156。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲主角，再次顯現楊牧對於文化英雄之嚮往。按正史本傳記載，建安五年春，鄭玄夢孔子來召，既寤而知命數當盡。詩的開頭，即從這裏契入身處亂世的感受，敷衍出當下的氛圍，然後轉入追憶：

那時少年爲小吏，在家鄉
聽訟收租——這豈是我北海鄭康成
千秋萬歲的事業？想當年文王斷質
兩造不及開口便揖讓而回
訟期無訟訟生訟……
聖人之死也久矣。想到
擊壤作息飲他自鑿的井水
我羞於做一名斟酌較量的嗇夫
何況孟子以井田說滕文公：「若夫
潤澤之則在君與子矣。」可是
新莽試之戛戛，大謬不然
書中想必還有些盡善的道理吧
世人不甚知之，也許在九章筭術
扶風馬融召我到樓上，問我
均輸盈不足於析疑質詢的斜暉下
夕陽前，關西學術大略如此
我辭歸出門，先生喟然曰：
「鄭生今去，吾道東矣……」[35]

本傳提到：「玄少爲鄉嗇夫，得休歸，嘗詣學官，不樂爲吏，父數怒之，不能禁。」[36] 史筆雅潔，點到爲止。詩人則在表面事件之外，著力揣摹「不樂爲

[35] 楊牧：〈鄭玄寤夢〉，《禁忌的遊戲》（臺北：洪範書店，1980 年 10 月），頁 104-105。

[36] 南朝宋・范曄：〈張曹鄭列傳〉，《後漢書》（北京：中華書局，2006 年 5 月），卷 35，頁 1207。

臺灣大學學術期刊資料庫

吏」的心思，再現了小吏蛻變爲學者的精神歷程。鄉嗇夫爲古代最基層的文官，主要工作即「聽訟收租」，下文即分別加以發揮。關於聽訟，詩人動用了兩個典故，一是文王以德化民的事蹟，一是孔子必也無訟的名言。說話者爲往聖繼絕學的志向，也就在這獨白中呈現了。接下來再由租賦田稅，同樣聯想舊典，引出孟子之說和新莽之事，並展露出說話者對於筭術的自得。按本傳記載：鄭玄在馬融門下，三年不得見，僅由高業弟子輾轉傳授經術。「會融集諸生考論圖緯，聞玄善算，乃召見于樓上，玄因從質諸疑義，問畢辭歸。」[37] 後面五行即以迅捷的筆法，鋪衍這段掌故。

如與故事底本相較，本傳採取「外聚焦」（external focalization）的敘事角度，只能描述人物的生命事蹟與行止。楊牧的戲劇獨白體，則更能表現人物的內心活動。譬如那種睥睨世俗的情調，便躍然紙上，體現了一介儒者對於學術志業的堅持。再就詩藝機杼來看，我們發現，楊牧寫鄭玄時，多方鎔鑄經史之言，並沒有在情節上多添枝節，有時甚至直接挪用現成的語句。但在調動支遣之間，仍流露出詩人獨特的知識見解與藝術體驗。他把分布在各書的文言材料加以剪裁和組合，綴以當下言說的語式與腔調，使它們渾然如出鄭玄之口。整首詩既無扭曲斷裂的句法，也沒有突兀鮮明的意象，讀來很不「現代」。比較具有象徵意味的描述，是首末兩段重覆出現的：「庭中一棵開花的奇樹」，也化用自古詩十九首所謂「庭中有奇樹」之句，仍然扣住漢末的語境。也就是說，詩人幾乎採取了「字字有來歷」的寫法，不避諱召喚文化傳統中的舊語碼。在面具的限制之下，他把語言放在特定的腔調裏，並不隨意馳騁，但仍有一股緊湊的戲劇張力維繫藝術性於不墜。而且這種張力並不是來自於行動或事件的強烈拉扯，而是知識與信念的起伏，個人心志與時代氣數的頡頏。

「諸宮調」一輯的另外兩首詩，〈馬羅飲酒〉（1977）與〈吳鳳成仁〉（1978），又是截然不同的人物典型。前者歌詠了青春、愛情以及美好的人生，後者則指向嚴肅的倫理抉擇。且聽楊牧所模擬的馬羅（Christopher Mar-

[37] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

lowe, 1964-93）的聲音：

我在懷疑是不是靠牆的
燈火下那張衰頹的椅子
在文藝復興的巔峯當夏天的大海
溫暖而深深爲了游泳的人魚
「來與我同在是我愛……」
是這一張椅子，我不懷疑
眼前一杯無妄的酒
脅下，有罪的刀[38]

這裏藉由「我在懷疑」、「我不懷疑」的游移，「不是」與「是」的交混，再現詩人醉酒微醺的意態，在語言上，也嘗試追步馬羅的婉麗與鏗鏘。按楊牧早年有篇文章——幾乎未被研究者注意，曾運用「青年氣概」和「年老的眞理」的概念，品評過若干英語詩人的高下。他認爲，馬羅是極具青年精神的大才子，但莎士比亞才是古今中外少數能夠兼容兩者的藝術家。[39] 我們前面所談到的，俠與儒，血氣和文明，才情與學術，或許也可以放在這個框架裏來看。鄭玄的學術精神，林沖的英雄氣概，以及季札對兩者的詮量——楊牧所襲取的聲音和角色，多少反映了詩人自身的價值追求，因此抒情言志的色彩特濃。

如果說馬羅是楊牧表現「氣概」的面具，那麼吳鳳算是他追尋「眞理」的面具了。吳鳳的歷史形象比較複雜，他不像鄭玄那樣抽離於此間或當代。相關傳說，做爲一種多層複寫的文本，其情節不免充滿生長變化的痕跡。綜合當代學者的考證，歷史上的吳鳳可能確爲保護鄉人而死，但其始末則頗存異說。日本人爲了殖民教化的需要，頗加潤色而使其更趨戲劇化。國府治臺，繼續崇揚吳鳳德業，收錄於中小學課本並且拍成電影。情節大致踵步日本人，惟在闡釋

[38] 楊牧：〈馬羅飲酒〉，《禁忌的遊戲》，頁 104-105。
[39] 葉珊：〈氣概與眞理〉，《幼獅文藝》185 期（1969 年 5 月），頁 25-27。

臺灣大學學術期刊資料庫

上有所轉移，更加強調儒家的倫理精神。[40] 事實上，終戰以來即有臺日學者置疑此一傳說的眞實性，但要等到價值趨於多元的 1980 年代，這個議題始普遍受到社會的討論。

在這些爭議之前，吳鳳近乎完美的典型，恰好符合了楊牧對於「以仁愛和理性無限擴充他的人格以救贖他人」的那種英雄崇拜。[41] 因而在寫作的當下，不甚考慮歷史材料的問題，而更著力於擴大其神話象徵的意義。〈吳鳳成仁〉原爲詩劇《吳鳳》之一部份，寫他赴難前的生命回顧，過錄其結尾十數行如下：

我選擇了生命的參與來證明
聖人無辜，是論者愚昧盲目……
渡海取蕞爾臺灣小島，看我
吳鳳追隨國姓爺的足跡——
入山教化番民，我於朱舜水
並不多讓；以制度付諸洪荒
船山復出也須引我爲知己
即使道不行，我吳鳳
一旦將以垂老的性命
肝腦塗地來詮釋泛愛親仁的
道理。假如他們能記憶著我
讓阿里山永離血腥和殺戮
一死不輕於張煌言從容就義
則吳鳳的性命並不足珍惜
雖然我還是恐懼，啊

[40] 李亦園：〈傳說與課本——吳鳳傳說及其相關問題的人類學探討〉，《國立編譯館館刊》18 卷 1 期（1989 年 6 月），頁 1-22。張玉法：〈吳鳳的歷史地位〉，前揭刊，同卷期，頁 23-48。

[41] 楊牧：〈前言〉，《吳鳳》（臺北：洪範書店，1979 年 4 月），頁 3。

臺灣大學學術期刊資料庫

昊天的神明，大地精靈
性命不足惜，雖然我還是
如此恐懼，何況一死之後
他們也可能就把吳鳳忘記[42]

對於吳鳳的背景，詩人基於藝術表現上的需要，在戰後流行的版本之上，還做了很大幅度的「加工」，並非轉錄而已。較早的史料不過說吳鳳「少讀書，知大義，以任俠聞里中。」此詩則把他當成「文化遺民」的人物典型，連結到「天崩地裂」的時代語境。在「國姓爺—朱舜水—王船山」的參照下，這段自述使一介通事凝縮了鼎革之際讀書人的壯烈情懷。他是儒家仁義精神的傳承者，使聖人教誨得以付諸實現；同時懷抱著民族意識，卻無力扭轉「胡人騎馬入關」的事實，乃渡海「教化蕃民」。此一角色，雖然仍憑附在歷史與傳說的框架下，但經過「詩」的強力介入，已經成爲重新創造的象徵符號了。我們除了就史論詩之外，還可以就詩論詩。詩人一方面強調吳鳳與你我同屬血肉凡軀，不是篤定自信的神。赴難之前，對死亡依然有所恐懼，並且不免懷疑犧牲的效用——如此刻劃有助於人物的立體化。但另一方面，卻又賦予他太過深邃而廣大的精神自覺，漸漸超凡入聖，不太掙扎或衝突。

詩人自稱詩劇《吳鳳》沒有絕對的「壞人」，在「探討善惡層次」的長篇作品裏，這樣做原可避免觀點的簡化。但對於「仁愛、理性、勇氣、信仰」的相反面，或所謂「惡」的元素，可能還是描摹得少了些。罪惡的形成常是複雜的，專歸於某個角色或某個事件，確有未妥，但適度演示其過程，以凸顯世界的缺憾與人性的脆弱，或許仍是強化「戲劇性」的必要手段。從這個角度看來，吳鳳這部詩劇，在相當程度上算是一部精神與眞理的頌詩了。儘管這部詩劇對於「一群善良的人爲何會鑄成巨大的憾事」，做了許多有意思的探討。

綜合而言，假面詩學乃是楊牧詩藝突破一大關鍵。「人」是複雜的，「我」也是複雜的。在戲劇獨白體以外的抒情詩裏，雖然大多使用第一人稱發

[42] 楊牧：〈吳鳳成仁〉，《禁忌的遊戲》，頁 118-119；又見《吳鳳》，頁 106-111。

臺灣大學學術期刊資料庫

言，但林林總總的「我」卻可能是相互扞格的。在三十歲前後，楊牧開始對於人類的「表裏差異」問題，投注極大的關懷。他曾指出：

> 那時（中世紀文學）他們認爲一個人的外表姿態和衣飾絕對是他「內心風景」（mental landscape）的具體反映，許多一流的文學作品都建立在這個假設上，而我頗喜歡這種浪漫和單純。可是，浪漫是古代，單純是童年，兩者都注定要消滅——消滅在現代，消滅在成年。[43]

事實上，早先他曾經發揮這種內外對應的原理，研究過《離騷》與《仙后》。[44] 但這時，他知道自己必須告別「單純」與「浪漫」，從那種美好的一致性裏走出來，乃能觸及更深刻的眞實。也就是說，他驚覺到明顯可見的表層（行動、形象與表情）與有待感知的底層（精神）之間的「不對應性」。他的戲劇獨白之體，不甚交待動作，而專致於開掘人物的內心世界，從而展示其複雜性，或許便緣自這種關懷。由此看來，假面詩學，不僅涉及表現人物的技術，更是詩人解析心靈、認識自我、感應世界的重要憑藉。

四、臉與臉之間

泛現代派運動正盛之際，葉維廉曾經指出，當時現代詩的主要方法是「從感覺出發」，許多詩人大膽地進入陌生遙遠的「內心國度」，捕捉新鮮、生澀、可怕，和官能所及的奇妙的意象。表面上是一種混亂，實在是要表現「情意我」的深淵。[45] 我們知道，在封閉苦悶的年代裏，詩人著力於「挖掘自我」，寓有聲言主體性的意義。然而人畢竟不能孤立而存在，詩人究竟應該如何在他的詩裏安排世界、萬物與他人？洛夫的說法，具有一定的代表性：

---

[43] 楊牧：〈後記〉，《年輪》（臺北：四季出版公司，1976 年 1 月），頁 221。

[44] 楊牧：〈衣飾與追求〉（1968），《傳統的與現代的》（臺北：志文出版社，1974 年 3 月），頁 74-97。

[45] 葉維廉：〈現階段的中國詩〉（1959），《秩序的生長》（臺北：志文出版社，1971 年 6 月），頁 19。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 心靈是一切藝術的中心，詩人是一切心靈的代言者，故他「抒小我之情」亦即「抒大我之情」，「我心即宇宙」，「自我」始能給予萬物以生命，予藝術以光輝。[46]

這裏顯然誇大了創作主體的優位性，膨脹了心靈的涵蓋能力。本來「推己及人」的思路也有可取，但單純立基於「人同此心」的想像，未免忽略了他人與自我的差異，同時「不證自明」地用個體來替代共體，也有可疑。洛夫由此發展出「以小我寓大我，以有限寓無限」的創作原則，[47] 雖然取得極度壓縮的能量，卻也有閉鎖之虞。

余光中就曾批評以「個體」直通「宇宙」的思維，認爲兩端之間的大眾、國族與社會，不容忽略。不過，他的主要方法仍是書寫自我。他說：

> 大詩人當然不可能『太上忘情』到泯滅小我的程度，只是在他的作品裏，小我的另一端遙接大我，我悲亦即人悲，我笑亦即人笑，我的切身經驗亦即眾人經驗的具體而微。[48]

余光中和洛夫同樣肯定「情」的作用，對於「我的經驗」充滿自信，並誇大其指涉能力。兩位詩人都以「自我」做爲隱喻的「來源域」（source domain），其「目標域」（target domain）則有些不同——洛夫強調由此映射「現代人殘酷的命運」，余光中則更著力映射國族的現實。但就人我經驗的映射機制而言，卻是類似的。

詩常立基於「感通」，創作主體滲透（外物、他人）欲望強烈，原本有利於「抒情」的運作。其佳處每能言近指遠，「代言」其他心靈，「涵蓋」多重情思。但這種「以自我映射他人」的詩學，視角有限，立場固定，不免有所侷限。因此，一九七〇年代中葉以降，高信疆等人大力倡導的敘事詩，就情感結構而言，便具有從「我的切身經驗」轉到「眾人經驗」的意義。詩的敘事轉

---

[46] 洛夫：〈五年後的再出發〉，《詩人之鏡》（高雄：大業書店，1969 年 5 月），頁 72。按本文原以社論名義，刊在《創世紀》13 期（1959 年 10 月），頁 1-2。

[47] 洛夫：〈自序〉，《詩人之鏡》，頁 5。

[48] 余光中：〈現代詩怎麼變〉，《龍族》評論專號（1973 年 7 月），頁 12。

臺灣大學學術期刊資料庫

向，是臺灣現代詩史上的重要議題，此處無法詳說。惟動輒數百行、數千行的白話敘事詩，其實在一九三〇年代前後的漢語詩壇也曾盛行一時。藉由這種體式，詩人得以走出象牙之塔，擴大關懷面向，但也常見詩語鬆散、意念先行之弊。因此，在臺灣重啓的敘事詩風潮，主要挑戰便是：如何在積極介入世界之餘，顧及語言的精緻性與情思的深度，轉化（而非放棄）「泛現代派」所開發出來的詩藝。

楊牧在敘事轉向的過程中，角色十分特殊。他一方面可以說是敘事風潮的先行者（臺灣更早的敘事詩，常籠罩於反共愛國的氛圍之下），創作了〈林沖夜奔〉等諸多名篇，直接啓發了當時的年輕詩人。另一方面，他又區別於當時敘事詩常見的冗沓與平板，不強求長篇巨製，所作特別堅實、凝鍊、深厚，且富於戲劇張力。此間一大關鍵，便在於對戲劇獨白體的改造與活用。事實上，戲劇獨白並不全然爲敘事所主導，作爲戲劇中的一段插曲，它可以用來推動情節，也可以用來抒發特定的感慨或思惟。大致而言，楊牧主要把此體導向一種帶有敘事意味的現代抒情詩（modern lyric）。這種文體有別於「小我／大我」的映射結構，有機會成爲「自我經驗」與「他人經驗」交流平臺。

按早期的戲劇獨白體，戲劇性格較爲彰顯。如莎翁及勃朗寧所作，每每力求契入筆下人物的內心世界，使其自供情狀。經歷葉慈和龐德等大師的改造，強化此體的「詩化」性格，使說話的人物成爲詩人自我的反響。對於創作主體的彰顯，在現代詩的發展史上，原可視爲一種文體生長的現象。然而在此種「假面」詩學的框架下，「他者」終究缺乏自性，而只是詩人表情達意一種憑藉而已。艾略特雖然有放逐「個性」之說，強調共體的作用，看起來頗爲抑斂自我。但他既強調逃避「情緒」，追求相對普遍的「感受」，便不可能賦予任何個別主體（無論自我與異己）獨立的地位。

儘管如此，戲劇獨白體所特具的，接通自我與他人的性能，仍然有利於突破既定情思結構，蘊含著更多元地解釋世界的契機。通過寬廣的詩心與詩藝，所謂「假面」是有可能掙脫「我」的牽制，尋得自身的意義。在這個關頭，列維那斯有關他者之臉的說法便很值得思考。按西方哲學向來關注他者，但經常

臺灣大學學術期刊資料庫

以一種本體論，輕易「將他者還原爲同一」，使其喪失「他異性」，[49] 自我意識成了噬盡他人的「欲望」。在這種背景之下，列維那斯提出「臉孔」（face）一詞，來指稱「他人用以表現自己的方式，超越出『我之中的他人的觀念』（the idea of the other in me）。」[50] 推演其說，當詩人採用「別人」的面貌說話，已經跨出了傾聽他者的一步。但若過於相信「我」可以整全他人的經驗，而強求其通貫，最後呈現的可能還是「另我」，而無法帶出「做爲他者的眞正他者」。

楊牧曾說：「我的詩爲人而做」，[51] 這「人」應當包含自我和他人，雖然有時難以強加分辨。〈禁忌的遊戲〉（1976）連作四首尤其透露了一種游移於人我之際的主體狀態。按羅爾卡（Federico Garcia Lorca, 1898-1936）爲西班牙現代詩人，常以富於民謠風的形式，表現底層人民的生活與情感，後來死於西班牙極權政府的謀害。[52] 楊牧這組詩，便在以死難四十週年的異國詩人爲主人翁。它們更像是輓歌，而非戲劇獨白體，但其中卻局部運用了的戲劇獨白的技術，或許更有助於凸顯我們要談的問題。在這組詩裏，「詩人我」（敘述者）彷彿能夠穿梭到「詩人他」（羅爾卡）所在的時空，觀察其見聞，體驗其悲歡。但有時兩者好像疊合爲一體，使讀者不太能分清楚說話者究竟是誰。只見格倫納達的風、小毛驢的蹄聲、兵士的血、農民的汗逐一湧現。到了整組詩的最後一段，「詩人」說：

這個結論使我感覺滿意
擡頭看冷冷的陽光照亮

---

49 Emmanuel Levinas, Alphonso Lingis trans., *Totality and Infinity*, (The Hague/Boston/London: Martinus Nijhoff ,1979), p. 43.

50 Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, pp.50-51.

51 楊牧：〈後記：詩爲人而作〉，《有人》（臺北：洪範書店，1986 年 4 月），頁 180。

52 楊牧早年即譯過他的作品，計十八首，見洛爾伽著，葉珊譯：《西班牙浪人吟》（臺北：現代文學社，1966 年 8 月），現收在鄭樹森編：《世界文學大師選 4》（臺北：洪範書店，1999 年 1 月），頁 227-318。

臺灣大學學術期刊資料庫

一條承霤，推桌起立
有人拾起屋角那支吉他
重覆着遙遠的大羅曼史
我喜悅地走向鴿子琢食的地方
那名趕毛驢的男子（他昨夜）
已經散佈了六個有關於我的謠言
回頭對我招呼，惺忪地——
吉他聲忽然中斷
一排槍聲……[53]

在有意無意之間，這裏達致了一種聲音混融的效果。詩人我似乎已經浸入詩人他的生命裏，試著在他的生命裏面觀看、生活和思惟，終於迎向「一排槍聲」。而且在這個過程之中「說話」，於是有了詩。事實上，這一整組詩的主要著力處，應當在於氛圍、情緒和體驗的再現，而非故事或歷史的重述，故其「抒情」功能要比敘事更爲顯著。這裏我們看到，通過「角色扮演」而達至的儀式性作用。通過面具，悼者與被哀悼者的暫時結合。關於前面這組詩，楊牧曾經自述：「我通過對於西班和羅爾卡的設想和詠誦，反映一些和我們同樣切身的現實。」[54] 可見詩人很自覺地，操作著異國與本地的映射，「我」的關懷展布在「他」的世界，他的經驗則提振了我的心靈。

控訴暴力的主題，到了《有人》時期，大幅得到發展。戲劇獨白體更完整而直接地，被用以處理當代現實。在〈班吉夏山谷〉（1984），詩人投身於阿富汗友人的情境，傾訴這個弱小國家遭受蘇聯入侵的故事。詩分三段，過錄中間一段如下：

他們在班吉夏山谷佈置了
佔領軍部和無數的哨崗

[53] 楊牧：〈禁忌的遊戲 4〉，《禁忌的遊戲》，頁 22-23。
[54] 楊牧：〈後記：詩的自由與限制〉（1980），《禁忌的遊戲》，頁 166。

臺灣大學學術期刊資料庫

紅軍在村莊裏外巡邏
我的族人沉默地觀看
並且鋸着木頭
在井邊汲水，燠熱的空氣裏
忽然拔起嬰兒的哭聲
我的族人在屈辱中工作
在哭聲裏活。他們沒有淚
乾燥的班吉夏山谷
盤旋着三兩隻鷹
蛇在岩石和沙礫間流竄，蜈蚣和
蜥蜴吮盡死者身上最後一滴血[55]

這裏的前三行簡要地布置了外面肅殺的氛圍，第四行以下，「我」大量地在話語中「復原」感官經驗，藉由無淚之哭、無血之屍以及移動的蛇、鷹、蜈蚣和蜥蜴，堆疊出「燠熱」、「乾燥」的核心氛圍，從而呈現族人持久的忍耐，並反襯出敵人的殘酷。詩人並不急於提出評論，而是一點一滴聚攏那個時空下「可能的」的色聲觸味，使讀者的感官漸漸接近被描寫的對象，從而生發一種同感。阿富汗朋友和他的族人游擊反抗或默默忍受的經驗，自然爲常年居於學院的詩人所匱乏。但通過知識、情感和想像，楊牧揣摩了一種「他人之口」和「他人之眼」，但最難得的是進入「他人的身體」，去體驗其痛苦。這一種同情，本是一九七〇、一九八〇年代臺灣敘事詩所著力追求的，但當時許多作品太急於報導、控訴或敘說，不免疏於經營，而稍顯薄弱。楊牧則能在敘事詩裏引進抒情的美學與方法，因而對於體驗他人之苦的當下，寫得特別深刻而緜密。

當然，自我與他者之間總是存在著界限，宣稱「感同身受」進而「代言心聲」，其準確性是難以驗證的。波特萊爾曾在〈窗戶〉（windows）一詩中，

[55] 楊牧：〈班吉夏山谷〉，《有人》，頁 151-152。

臺灣大學學術期刊資料庫

觀察附近房間一個孤獨中年女子，並替她組構了一段過去。完成這個歷程，詩人說：「很驕傲自己在他人之中活過且受苦了。」[56] 又在〈人群〉（crowds）一詩中說：「一如那些尋覓一個身體的遊魂，當詩人願意的時候，他能進入每個人的人格中。」[57] 當代評論家海瀅愛（Heather Love）曾提出有意思的解讀：

> 詩人是情感的據奪者（emotional squatter），在他人之中受苦，只因不能在自身中受苦，而這種行動會耗損一具身體。他人被迫承擔，以其身體再現詩人的失落。[58]

他人不只是一張布滿表情的「臉」，還有身體。詩人要藉他人發聲，也不只是「戴上面具」而已，還要進入其身體，接收這些身體好或不好的生命訊息，即便是屈辱、疼痛、憂鬱。在詩人「代言」他人情感的書寫過程之中，他人其實也「代受」了詩人無法踐履的生活。以楊牧來說，前述這些直接指涉當代現實的詩篇，不僅擴充了他的藝術，也擴充了他的自我。其間並不存在著絕對優勢（更豐富、更深刻或更有價值）的靈魂或心靈，只是詩人具備「說」的能力和權力而已。

僅就戲劇獨白體而言，我們發現，楊牧的詩刻意傾向於詠歎，而少「反諷」（irony），這與英美常見的寫法頗有差別。當代學者蘭鮑（Langbaum）曾以「同情」（sympathy）與「評判」（judgment）兩個概念，總括戲劇獨白體的內涵，並據此回顧此體在詩人筆下的運作。[59] 比較起來，英美名家在評判

---

[56] Charles Baudelaire, *The Poems in Prose*, Francis Scarfe ed. and trans., (London: Anvil Press Poetry, 1989), p. 155. 胡品清譯：《巴黎的憂鬱》（臺北：志文出版社，1973 年 4 月），頁 123。譯文有改動。

[57] *The Poems in Prose*, p. 59. 胡品清譯：《巴黎的憂鬱》，頁 53。

[58] Heather Love, "Living (and Dying) in the Other," *Grey Room 24/Documenta 12*, "The Status of the Subject." (Summer 2006), p. 19.

[59] Robert Langbaum, *The Poetry of Experience: the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, (Chicago: University of Chicago Press, 1985), pp. 75-108.

臺灣大學學術期刊資料庫

上顯得更爲銳利些，楊牧的詩則特有一股深廣的同情。譬如勃朗寧著名的〈我的前任公爵夫人〉（My Last Duchess），[60] 即以一惡劣公爵作爲說話者，巧語強辯，形成所說（表面的言辭）非所指（心裏的意思）的矛盾狀態。詩人藉由模仿某人的「嘴臉」，達致批判或嘲弄的效果。又如艾略特的〈普魯弗洛克戀歌〉（The Love Song of J. Alfred Prufrock）的說話者，[61] 則是一位懦弱猶疑的中年男人，碎語喃喃，自暴其短，詩人並沒有寄寓太多的同情。但在楊牧這裏，幾乎都選擇了自己強烈認同的人物作爲說話者，他們雖然也屬於「異己」，但更傾向於自我的「同一邊」而非「對立面」，因而也就顯現出更多的抒情性格。

從古書裏的季子、鄭玄、韓愈、林沖，歌詠土地的西班牙詩人、心繫族人的阿富汗朋友，這些「他人」在相當程度上，都還可以算是「另我」。但長達兩百行的〈妙玉坐禪〉（1985），卻突破了詩人自己的習慣，格外值得注意。這是一首跨越性別的獨白體（cross-gendered monologue），在發聲或運思上，勢必有較大的轉化。同時，這詩的本事，涉及許多幽黯細微乃至狂亂的心思，詩人與面具之間的對話也更趨於複雜。《紅樓夢》有關妙玉的描寫，本即充滿動魄驚心之處。以原小說的情節結構爲根基，詩人不再枝蔓事件，而將筆觸集中於主人翁身心狀態的變化，描述她如何強欲凝神鎮定而終於失神狂迷。詩的時間設定在坐禪之夕，一身無事，萬念齊滋，回憶與想像交織互滲。全詩涉及很廣，這裏僅能著重於探討「異己」問題，並擇取第二節「紅梅」之片段，以見一斑。[62]

按《紅樓夢》第六十三回寫到，眾人於蘆雪亭內即景聯句，一番笑鬧，李

60 John Pettigrew, ed., *Robert Browning: The Poems*, volume one (New Haven: Yale University Press, 1981), pp. 349-350.

61 T. S. Eliot, *Collected Poems, 1909-1962*. (London: Faber and Faber, 1974), pp.13-17.

62 原小說與新詩之間較爲全面的比較，可參見賴芳伶：〈孤傲深隱與曖昧激情——試論《紅樓夢》和楊牧的「妙玉坐禪」〉，《東華漢學》第 3 期（2005 年 5 月），頁 281-316。

臺灣大學學術期刊資料庫

紈提議，罰寶玉到妙玉所居的櫳翠庵去取一枝紅梅。[63]——這梅的撲鼻之香，似即象徵妙玉出俗的氣質；而其紅豔之姿，則又象徵她的熾情了。事實上，妙玉並未現身於這一章回，曹雪芹對於乞花的交涉過程也無細寫。楊牧則把握了這段空缺，使紅梅成爲思維的觸媒，從寂寥的院落發聲。他稍稍敷衍情節之後，便切入內心的掙扎：

……此刻天地茫茫
惟獨我內心一點火光刁巧實存
青燈不過外在，我寡慾的表情後面
燃燒著沸騰的血，超越的
感性教灰燼衣裳來蓋
畸零落落必是眼神看慣了
木魚托托，杳渺空虛
托托在界外回響。我用眼睛聽
耳朵想，心是受傷的貔貅
在圍獵的人羣中頑抗
那是甚麼聲音？
莫不是鼙鼓和號角
在神話世界齊鳴，在我不能感受的
幻境？又好像旌旗迎風旆旆
像快箭自三百步外呼呼中的
戰車如輊如軒碰撞著，激起火花
以雷霆的姿勢飛馳過莽原
鷹隼鼓翼盤旋於沼澤之上
俯視驚駭的大地，以凶猛之眼
看我疊手閉目，終於動搖委

[63] 清・曹雪芹：《紅樓夢》（臺北：三民書局，1973 年 2 月），頁 549-550。

臺灣大學學術期刊資料庫

倚無力地仰臥下來
等待利吻襲擊[64]

參禪之際，情動難息。青燈與紅梅悄然頡頏，前者所帶出來的是「寡慾的表情」和「木魚托托」，後者則觸發了「沸騰的血，超越的感性」，以及蓬勃的詩思。在這首詩裏，楊牧屢屢策動聲色意象，對蹠於刻意「斷除妄想」的行動，表演了「欲空反生色」的困境。後文提到：「詩是我所能的 /秋夜的管絃我能理解」，[65] 藉此強調了妙玉的才情，也就是說，這個角色本身也是個詩人，能夠一氣呵成精采的二十二韻。於是楊牧在這一組扮演妙玉的詩篇裏，不僅僅是描述參禪入魔的歷程，彷彿也在替妙玉動情而且吟詩。我們知道，曹雪芹所形塑的妙玉，具有「放誕詭僻」的特質。她的聯句，雖是應場而發，仍展露了部份的性情、才華與風格。所謂「石奇神鬼搏，木怪虎狼蹲。鼞鼝朝光透，罘罳曉露屯。」[66] 造意與措辭，算是炫耀奪目了。這自然也是曹雪芹戴上妙玉面具之後的創作，格於情境，小試身手而已。

相對之下，楊牧這首詩切入一種生命的關鍵時刻，更加全面地展示妙玉能詩的特質。事實上，它的意象堪稱紛雜、驚險、濃密，頗不同於篇幅相近的〈林沖夜奔〉。我們認爲，這種寫法不僅在呈現「入魔」歷程，很多地方，或許也在進行詩的表演。我們可以在其中讀到楊牧詩裏常用或特有的句式、修辭與姿勢，但他似乎也調校了詩筆，以就妙玉的奇癖。例如整首詩裏，尤其是第一節，召喚了鼷鼠、蟾蜍、蜥蜴等陰暗的動物意象。[67] 或者這裏，用「眼睛聽 /耳朵想」以下一連串尖銳的喻象：心是受傷的貔貅，而那些外來的傷害像是恐怖的獵隊。彷彿幻聽幻視，卻又精準地扣觸了生命的困獸之境。或許也可以說，是妙玉這個「複合面具」，引發了詩人楊牧使出並且開展他較晦澀的那一路詩法——例如從前在〈十二星象練習曲〉中所表現的。

64 楊牧：〈妙玉坐禪〉，《有人》，頁 161-162。
65 同前註，頁 164。
66 清・曹雪芹：《紅樓夢》，頁 677。
67 同前註，頁 157-159。

臺灣大學學術期刊資料庫

同樣作於一九八〇年代的〈喇嘛轉世〉（1987），再度顯現楊牧對於神祕領域的好奇。詩有小引：「一個西藏活佛在舊金山圓寂。若干年後／人們發現他已轉世，在西班牙。」[68] 詩人即進入這異國男童的身份裏發言，共二十二段，每段四行，形成一種民謠風格。全詩敘述西藏僧人四處奔走，虔敬地實踐他們尋找活佛的信念。途路所見，世界是混亂而充滿血腥的，但就是有人堅持著心中的愛與和平。詩的最末尾，男童說：

來吧來吧，來到安答路西亞
找我找我在遙遠的格拉拿達
讓我們歌頌永恆的格拉拿達
一朵金花開在安答路西亞
來吧來吧，來到安答路西亞
找我找我在遙遠的格拉拿達
讓我們讚美永恆的格拉拿達
一首新歌唱老了安答路西亞[69]

在這種「召喚」的語調裏，敘事似乎不復重要。通過韻律的強烈拍擊，詩達成了一種祝禱的效果（用音樂性去彌合事件的縫隙，也是楊牧戲劇獨白體的一大特色）。詩裏的「我」，很難說是詩人楊牧的分身（the “double”），這事件也不是詩人宗教觀的外顯。另一方面，男童作爲個體，也只有聲音和信念，而沒有面孔，更遑論身體（我們看不到他的情緒、性格、長相和生活）。也就是說，在這首詩裏，個體（無論自我和他人）的作用被弱化了，假面已不是詩的重點。格拉拿達是古老的天主教世界，居然讓一位西藏喇嘛去轉世，這種跨越檻限的行動，充滿希望與奧祕。[70] 事實上，楊牧是一個「疑神」者，但通過戲劇獨白的形式，詩人發揮了設身處地的能力，不強求人我一致，且讓各方的

[68] 楊牧：〈喇嘛轉世〉，《完整的寓言》（臺北：洪範書店，1991 年 9 月），頁 140。
[69] 同前註，頁 148。
[70] 對於這個事件的討論，另詳楊牧：《疑神》（臺北：洪範書店，1993 年 2 月），頁 33-35。

臺灣大學學術期刊資料庫

「陌異」安然自存。這一種用「相對性」取代「絕對性」的觀點，最能顯現臉與臉之間靜默對看的意義。

五、結　　語

詩人和他筆下的面具之間的關係，無法被簡化，並且蘊含著豐富的詩意潛能。楊牧持續將戲劇獨白體「漢語化」和「現代化」，不僅賦予舊體生機，也擴大了詩人自我感應的幅度。在回顧相關創作時，他特別提到了詩人觀點的介入：

> 所謂個人的詮釋，當然，根據悉在自我，我的思索和想像，戲劇的理與勢，詩的必然。[71]

這或許是一首詩最具創意，且最動人的地方。但所謂「詩的必然」其實並非絕對，頂多只能說是詩人的認知或體會。那些角色或面具原有自己的脈絡，現代詩人加以援用，也就引進了某一特定的歷史、文化和心理的背景。因此，這一類詩雖曰「獨白」，無可避免地，卻蘊藏著多層次且永不休止的對話結構。

詩人不僅在與人物或寫過這些人物的先行者對話，還要對他們所繫的文化系統、倫理價值有所理解，深入摹寫特定時刻的心思，並提出自己的詮釋，從而感染預設的聽眾。楊牧已經把戲劇獨白體經營成一種交流平台，詩人在此與古今中外各種人物相互感應，進而生產出充滿活力的話語、情感與詩意。這不僅需要敏銳的心靈，還要有充足的知識、文化做後盾，因此這種站在世界面前「說話」的一種現代詩，即便篇幅不長，卻常常是重量級的詩篇。

更重要的是，楊牧對假面詩學的體悟與試驗，似乎也以多變的方式，滲透到其他類型的篇章。現代抒情詩裏，經常有一個顯著的我。但不同詩行裏林林總總的「我」，雖然可以組構爲系統或次系統，有時又是彼此傾軋，反覆辯詰的。一個重要詩人，感性幅度寬廣，操聲發調之術非僅一端，而且擁有很多假

[71] 楊牧：〈抽象疏離下〉，《奇萊後書》，頁 233。

臺灣大學學術期刊資料庫

面，甚至自我。就像喻體與喻依往來追逐，難分難捨，面具與自我有時也處於相互修飾的關係。本來抒情詩追求情感的濃縮與拔高，偏向於「一瞬」的感應。但楊牧常能藉由各種形式的假面，製造出情節推衍與思維辯證的空間，拉開「一段」變化歷程，展現了更豐富的自我，更緜密的情感。由此看來，自我與假面的辯證，實爲理解楊牧詩藝的一大關鍵。

（責任校對：陳建男）

引用書目

一、傳統文獻

漢・孔安國傳，唐・孔穎達正義：《尚書正義》，臺北：藝文印書館，1976年，江西南昌府學刻本。

漢・鄭玄注，唐・孔穎達疏：《禮記注疏》，臺北：藝文印書館，1976 年，江西南昌府學刻本。

南朝宋・范曄：《後漢書》，北京：中華書局，2006 年 5 月。

唐・韓愈撰，錢仲聯集釋：《韓昌黎繫年集釋》，臺北：世界書局，1986 年 10 月。

清・曹雪芹：《紅樓夢》，臺北：三民書局，1973 年 2 月。

二、近人論著

卡林內斯基（Matei Calinescu）著，顧愛彬、李瑞華譯：《現代性的五副面孔》，北京：商務印書館，2002 年 5 月。

艾略特（T. S. Eliot）著，杜國清譯：《艾略特文學評論選集》，臺北：田園出版社，1969 年 3 月。

余光中：〈現代詩怎麼變〉，《龍族》評論專號（1973 年 7 月）。

臺灣大學學術期刊資料庫

李亦園：〈傳說與課本——吳鳳傳說及其相關問題的人類學探討〉，《國立編譯館館刊》18 卷 1 期（1989 年 6 月）。

林明德、李豐楙、呂正惠、何寄澎、劉龍勳編著：《中國新詩賞析（二）》，臺北：長安出版社，1981 年 4 月。

波特萊爾著，胡品清譯：《巴黎的憂鬱》，臺北：志文出版社，1973 年 4 月。

洛　夫：〈五年後的再出發〉，《創世紀》13 期（1959 年 10 月）。

洛　夫：《詩人之鏡》，高雄：大業書店，1969 年 5 月。

紀　弦：〈現代派信條釋義〉，《現代詩》13 期（1956 年 2 月）。

＊紀　弦：《新詩論集》，高雄：大業書店，1956 年 10 月。

張玉法：〈吳鳳的歷史地位〉，〈傳說與課本——吳鳳傳說及其相關問題的人類學探討〉，《國立編譯館館刊》18 卷 1 期（1989 年 6 月）。

梅家玲：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》，臺北：里仁書局，1997 年 4 月。

楊　牧：〈聲音新世紀〉，收錄於施慧如編：《眾生：第二屆臺灣省文學獎作品新詩短篇小說得獎作品集》，臺北：行政院文建會，2000 年 9 月。

楊　牧：《疑神》，臺北：洪範書店，1993 年 2 月。

楊　牧：《文學知識》，臺北：洪範書店，1979 年 9 月。

＊楊　牧：《失去的樂土》，臺北：洪範書店，2002 年 8 月。

楊　牧：《年輪》，臺北：四季出版公司，1976 年 1 月。

＊楊　牧：《有人》，臺北：洪範書店，1986 年 4 月。

楊　牧：《吳鳳》，臺北：洪範書店，1979 年 4 月。

楊　牧：《完整的寓言》，臺北：洪範書店，1991 年 9 月。

＊楊　牧：《奇萊後書》，臺北：洪範書店，2009 年 4 月。

＊楊　牧：《瓶中稿》，臺北：志文出版社，1975 年 8 月。

楊　牧：《傳統的與現代的》，臺北：志文出版社，1974 年 3 月。

臺灣大學學術期刊資料庫

楊　牧：《禁忌的遊戲》，臺北：洪範書店，1980。
＊楊　牧：《隱喻與實現》，臺北：洪範書店，2001 年 3 月。
楊牧編譯：《葉慈詩選》，臺北：洪範書局，1997 年 2 月。
葉　珊：〈氣概與眞理〉，《幼獅文藝》185 期（1969 年 5 月）。
＊葉　珊：《傳說》，臺北：志文出版社，1971 年 3 月。
＊葉維廉：《秩序的生長》，臺北：志文出版社，1971 年 6 月。
＊葉維廉：《從現象到表現》，臺北：東大圖書公司，1994 年 6 月。
聞一多：《聞一多全集（一）：神話與詩》，臺北：里仁書局，1993 年 4 月。
鄭樹森編：《世界文學大師選 4》，臺北：洪範書店，1999 年 1 月。
＊賴芳伶：〈孤傲深隱與曖昧激情——試論《紅樓夢》和楊牧的「妙玉坐禪」〉，《東華漢學》第 3 期（2005 年 5 月）。
Carol T. Christ, *Victorian and Modern Poetics*, Chicago: University of Chicago Press, 1984.
Charles Baudelaire, Jonathan Mayne trans. and ed., *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon, 1964.
Charles Baudelaire, *The Poems in Prose*, Francis Scarfe ed. and trans., London: Anvil Press Poetry, 1989.
Emmanuel Levinas, Alphonso Lingis trans. *Totality and Infinity*, The Hague/ Boston/London: Martinus Nijhoff , 1979.
Esther Loehndorf, *The Master's Voices: Robert Browning, the Dramatic Monologue and Modern Poetry*, Tubingen; Basel: Francke Verlag, 1997.
Heather Love, "Living (and Dying) in the Other," *Grey Room 24/ Documenta 12*, "The Status of the Subject." Summer 2006.
Robert Browning, John Pettigrew, ed., *Robert Browning: The Poems, Volume One*. New Haven : Yale University Press, 1981.
Robert Langbaum, *The Poetry of Experience : the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1985.
T. S. Eliot, *Collected Poems, 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1974, pp.13-17.

臺灣大學學術期刊資料庫

T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1960.

（**說明**：書目前標示＊號者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

Ji, X. (1956). *Xin shi lun ji* (Studies of modern poetry). Kaohsiung: Da-Ye.

Lai, F.-L. (2005). Isolation, profondity, obscurity and passion: *The Dream of the Red Chamber* and Yang-Mu's Miao-Yu's meditation. *Dong Hwa Journal of Chinese Studies, 3.*

Yang, M. (1971). *Chuan shuo* (Legends: A collection of poems). Taipei: Chih Wen.

Yang, M. (1975). *Ping zhong gao* (Manuscripts sealed in a bottle: A collection of poems). Taipei: Chih Wen.

Yang, M. (1986). *You ren* (Someone: Collected poems). Taipei: Hung-fan.

Yang, M. (2001). *Yin yu yu shi xian* (Metaphor and figuration: Collected essays of literary criticism). Taipei: Hung-fan.

Yang, M. (2002). *Shi qu de le tu* (The lost happy land: Collected essays of literary criticism). Taipei: Hung-fan.

Yang, M. (2009). *Qi lai hou shu* (The latter book of Mt. Ch'i-Lai). Taipei: Hung-fan.

Yip, W.-L. (1994). *Cong xian xiang dao biao xian* (From phenomenon to expression). Taipei: Dongda.

Yip, W.-L. (1971). *Zhi xu de sheng zhang* (The growth of order). Taipei: Chih Wen.

臺灣大學學術期刊資料庫