臺大文史哲學報　第六十二期
2005 年 5 月　　頁 421～440
臺　灣　大　學　文　學　院

故事該怎麼說？
——重返三個犯罪現場

紀 蔚 然 *

摘　要

本文先簡略討論米勒所著之〈亞里斯多德的伊底帕斯情結〉，然後追隨米勒的解構式閱讀，比較皮藍德羅之《六個尋找作者之劇中人》與周慧玲之《記憶相簿》，於過程中借重後結構主義的敘述學以彰顯兩個面向：戲劇演變史中敘述策略之遞嬗及晚近戲劇研究方法之變革。誠如米勒所言，「所有以理體中心主義爲基點的文本，皆包含了破壞其中心思想的逆反論證，包含著編織於其內的解構因子」。《伊底帕斯》表面上爲理性代言，但全劇卻奠基於非理性的前提。同樣地，標榜眾聲喧嘩的《六個尋找作者之劇中人》實則極爲單音，敘述過程霸氣十足。相對地，《記憶相簿》直接觸碰敘述的政治性質，於述說故事的過程裡頻頻反射性地問道：故事該怎麼說？

關鍵詞：故事、敘述、理體、後設劇場

本文 93.8.3 收稿；94.4.20 通過刊登。

*國立臺灣大學戲劇學系副教授。

How Shall I Relate?
Back to the Three Crime Scenes

Chi, Wei-jan *

Abstract

The paper begins by briefly discussing J. Hillis Miller's critical essay, "Aristotle's Oedipus Complex,"and then, loosely applying Miller's methodology, moves on to compare two plays: Luigi Pirandello's *Six Characters in Search of an Author* and Catherine Chou's *Family Album: A Play about Falling*. It is hoped that through the comparison the ever changing strategies of narration in drama will be foregrounded. As is well put by Miller, "all logocentric texts contain their own undermining counterargument, their own deconstruction woven into them." On the surface, *Oedipus the King* seems to emphasize the force of reason in finding the truth about human affairs, but the very premise of the play is in fact based on the irrationality of the gods. Similarly, *Six Characters in Search of an Author* ostensibly preaches for the multiplicity of reality and human nature, and yet the preaching itself is conducted in a rather monologic manner. By contrast, *Family Album: A Play about Falling*, by using postmodern techniques of metatheatre, touches upon the politics of narration and, throughout the process of storytelling, constantly confronts the audience with the eternal question about reconstructing past events: how shall I relate?

Keywords: storytelling, narration, logo, metatheatre

---

* Associate Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University.

故事該怎麼說？
——重返三個犯罪現場 *

紀蔚然

前言

相較於過去印象式的評論（impressionistic criticism），台灣自一九八０年代以降的戲劇／劇場評論雖然有大幅度的進步，但是它在質與量的表現仍與文學評論（如小說與詩歌）相差一大截。理由至少有三：第一，專研戲劇的人口尚屬少數；第二，有些戲劇學者與劇場評論家的立論基點仍停滯於「新批評」的窠臼，這種評論大部分「就戲論戲」，仍將文本視爲封閉系統，仍將研究的重心放在主題與人物的分析；第三，劇場評論界對「理論」根深柢固的反感與漠視。

有關對理論的排斥，台灣的現象並非獨有，英美戲劇評論界亦有同樣的問題。誠如 Mark Fortier 所言，「所有的領域對於理論的侵犯都會產生某種程度的抵拒」（2），因爲：

> 理論過於深奧難解，專用術語太多，且與實用極度分離。尤其在劇場研究裡，理論並不受歡迎……【對劇場學者而言】理論往往過份偏向冥想式的活動，對實際的運作不但沒有助益，反而造成阻礙。（2-3）

英國戲劇學者 C. W. E. Bigsby 曾經指出，晚近理論漠視了戲劇（引自 Watt

---

* 本文原以〈故事該怎麼說？：比較《六個尋找作者之劇中人》與《記憶相簿》〉為名於 2004 年 7 月 16 日發表於由中央研究院中國文哲研究所及哥倫比亞大學蔣經國基金會中國文化及制度史研究中心共同主辦之《正典的生成：台灣文學國際研討會》，並刊登於大會論文集，頁 303-322。

20）。他的觀察或許成立，但仍有商榷的餘地。誠然，西方的理論家及其闡述者於論述時較少以戲劇文本爲例，亦絕少直接觸及戲劇之爲文類的議題。但是，他們並不完全忽略戲劇。自一九八0年代興起之「莎士比亞再探」（rereading Shakespeare）的風潮，即爲以理論解讀戲劇文本的很好範例。有趣的是，這些從新歷史主義、性別論述、意識型態、後殖民論述等面向對莎學提出甚多洞見的學者，很少是來自戲劇的領域。因此，與其抱怨戲劇受到理論的冷落，不如自問：爲何戲劇界將它不甚了了的理論視爲洪水猛獸而踟躕不前？若要對過去及當今的劇場活動提出新穎的見解或修正的反思，借助於理論的視野是無可避免的。當然，我們並不需要如 Bonnie Maranca 所嫌棄的那種將理論生吞活剝，然後一個蘿蔔一個坑式的硬塞套用（Fortier 6）。我們需要做的是爲理論與戲劇搭起對話的橋樑，於雙方的互動中進而豐富戲劇評論的內涵。本文運用後結構主義的敘述學理論來閱讀戲劇文本，也算是朝這個方向所作之初步的嘗試。

於一般討論舞台劇本創作的工具書裡，敘述的（narrative）與戲劇的（dramatic）是截然二分的概念。例如，William Packard 於《劇作家的藝術》（*The Art of the Playwright*）一書中提出，敘述體書寫的重點在於「講述」（tell）故事，而戲劇的神髓在於「呈現」（show）故事（3）。[1] Jeffrey Hatcher 在他所著之《編劇的藝術與技法》（*The Art and Craft of Playwriting*）一書裡雖然沒有直接區別敘述與戲劇的分野，但他提到戲劇裡的敘述時，所指涉的僅止於具有框架功效（framing device）的劇中人物兼敘述者（character as narrator）：田納西．威廉斯（Tennessee Williams）之《玻璃動物園》（*The Glass Menagerie*）與彼得．謝佛（Peter Shaffer）之《戀馬狂》（*Equus*）即爲二例（10）。這類書籍的作者以及文學入門合輯的編輯諸君對戲劇的看法大致相同，即再三強調「動作」的重要性。戲劇就是動作，劇中人物亦爲動作，Packard 如是說（14）。然而他們忽略了兩個重要的概念。首先，自西元前五、六世紀至今，西方戲劇於「呈現」的過程裡總是摻雜了「講述」的成份。希臘悲劇就是講述多於呈現的劇種，莎士比亞的戲劇則兩者並重，而現代戲劇自契訶夫（Chekhov）之後，於某些實驗性較強的劇本裡又回歸到講述多於呈現的局面。[2]尤有甚者，戲劇中情節的推展（於紙上從首頁到尾頁或於舞台上的自

1 有關兩者之分野，還有 scene 與 summary 之別、mimesis 與 diegesis 之別。參考 Wallace Martin 之 *Recent Theories of Narrative*，London: Cornell UP, p. 124。

2 Patrice Pavis 認為當今的作者對於以日常聊天的語言來寫對白越來越沒興趣。這個

幕啓至幕落）本身即爲敘述之屬。所謂戲劇裡的敘述策略包括的層面既多且廣，舉凡故事的起始、情節的鋪陳、故事的收尾、使情節合理化之基本前提、語言的屬性與風格等等都涵蓋於內。本文擬先簡略討論 J. Hillis Miller 所著之〈亞里斯多德的伊底帕斯情結〉（"Aristotle's Oedipus Complex"）然後追隨 Miller 的解構式閱讀，比較皮藍德羅（Luigi Pirandello）之《六個尋找作者之劇中人》（*Six Characters in Search of an Author*）與周慧玲之《記憶相簿》（*Family Album: A Play about Falling*）於過程中借重後結構主義的敘述學以彰顯兩個面向：戲劇演變史中敘述策略之遞嬗及晚近戲劇研究方法之變革。

一、重返第一犯罪現場

自從敘述學逐漸背離結構主義的類科學方法以來，有關敘述的研究變得活潑生動起來。「結構主義者……力圖找出敘述小說的基本結構的目的之一是，」羅伯特・簫爾斯（Robert Scholes）寫道：

> 把它們與其他的基本結構（例如，邏輯的和語法的）聯繫起來，以爭取能理解人類的心理結構。到最後，這完全可能證明是毫無結果的，因為我們這個時代最傑出的邏輯學家說得很清楚，我們不能指望用自己的心理作用去掌握作為研究課題的同樣的心理作用。但是，在這條路死路沒走到盡頭以前，我們完全可以為人類理解能力爭一席之地。我們可以這樣做。但到目前為止，這方面的成績，依我看，實在是微不足道。（127）

我們不敢斷言結構主義爲一條死路，但它似乎已走到盡頭：「可以總結出規律的各個方面，都有將【文學】衰退成……『機械藝術』的危險……恰好減少了【文學】的可能性，使他們變成機械教條。」（簫爾斯 232）。[3]

質言之，結構主義之後的敘述研究學者不但修正了結構主義的諸多盲點，

論點對於他所研究的前衛作者及後現代表演藝術家或許說得通，但是他言過其實，因為在西方或其他地區仍有很多劇作家以傳統的形式創作，而且很多一九七 0 年代以降的劇作家常以耳熟能詳的陳腔濫調來寫出極具實驗性質的劇本。

3 Scholes 的語氣雖然悲觀，但於後馬上接著說：「結構主義者對我們為什麼應該探討小說的微觀詩學這個問題的回答，是很有說服力的」（127）。於本書的最後一個章節，他還討論到結構主義的「想像力」，顯示他縱使對結構主義頗有微詞，但對其該有的貢獻卻不吝給予。

並使得敘述學較具有人味 。這其中以 Peter Brooks、Teresa de Laureates、Adriana Cavarero、Hayden White、J. Hillis Miller 等人的著作較具代表性，因爲他們爲此一領域另闢蹊徑 ，注入新血。一個耐人尋味的現象是 ：de Lauretis、Cavarero 及 Miller 等三位學者皆不約而同地「重回犯罪現場」 ，從新穎的角度閱讀被亞里斯多德捧爲詩學圭臬的《伊底帕斯》（*Oedipus the King*） ，因本文之研究精神深受 Miller 的影響，現花些篇幅闡述他於＜亞里斯多德的伊底帕斯情結＞一文裡精彩的推理過程及結論。

Miller 在文章起始處便開宗明義地說，亞氏的《詩學》就是「西方理體中心主義」（Western Logocentrism）的最佳範例，但他隨即指出：「所有以理體中心主義爲基點的文本 ， 皆包含了破壞其中心思想的逆反論證（counterargument），包含著編織於其內的解構因子 」（5）。Miller 進一步指出，根據亞氏的說法，悲劇的情節不應由非理性的部份所組成 ，且任何非理性的元素應被排除於文本或戲劇動作之外（5） 。換言之，情節上不合理的部份要避之不提，例如：伊底帕斯從登上王位並娶了皇后 (Iocasta)後的數年間 ，竟然無人提及先王（Laius）遇害的情形。如果曾有人提到凶殺現場的森林岔口，伊底帕斯早就該懷疑起自己來了 ，不必等到瘟疫降臨於城邦之後才進行調查 。面對這種不合理的例子，Miller 指出，觀眾只要訴諸 Coleridge 所提的概念——「主動排除懷疑」（willing suspension of disbelief）——即可對不合理的元素視若無睹或將不合理的合理化了（5）。

然而，經過一段抽絲剝繭的分析之後，Miller 得到了不同的結論。《伊底帕斯》雖再三強調理性的重要，而整個敘述過程也看似奠基於合理的世界（所有非理性的現象都有合理的解釋 ） ，但它的戲劇動作卻起始於一個極端非理性的前提，即神對伊底帕斯毫無由來的詛咒：

> ……如果神諭應驗，那代表神祇以兇殘的不義對待人們；或者說祂們所謂的理性與正義是令人難以捉摸的。如果「上天」真的銘刻了「鐵律」，則這些鐵律因如此這般的曖昧費解，它們反而彰顯了不義神界之無法無天。（18）

除此之外，《伊底帕斯》裡語言的雙重性（伊底帕斯老是在說一件事時卻無意中另有所指，如當他詛咒兇手時並不知他正在詛咒自己）及一些充滿歧義性的字眼導致：「這些有問題的字眼和比喻用法可被視爲非理性的 ，因爲語意是雙重的，所以產生雙重的理體，或許產生無限多重的理體，或者甚至毫無理體可

言」（22）。

眾所周知，《伊底帕斯》是一部充滿反諷的劇本，其反諷的層面大致可分爲兩種：一爲戲劇性的反諷，即觀眾知道的遠較劇中人物所知的還要多；另一爲語意的浮動狀態，即能指的歧異姓。Miller 指出，我們說話時，既使我們用了最淺白直接的語言，我們仍難逃說東指西的陷阱（35）；既然「太多的字眼擁有雙重或附帶的意義，我們不管再如何避免，我們所使用的語言仍是 隱喻的」（35）。易言之，語言無法直指事物的核心，它永遠帶有隱喻的性質。因此，瞭解語言所指的意義就是解讀隱喻的過程，而根據 Miller 的觀察，解讀隱喻就是解迷的心理活動，正如伊底帕斯以其超人智慧破解了獅身人面怪獸（sphinx）的謎語一樣（34）。然而，並不是每一個謎語或隱喻都是只有單一的標準答案。同樣地，大部分的反諷都不止帶有雙重的理體（a double logos），而是指涉「無窮盡、多重的理體」（indefinately multiple logoi）（36）。於《伊底帕斯》裡，層出不窮、堆疊沓雜的反諷，對 Miller 而言，爲全劇編織了一個瘋狂的世界，絕非亞氏所宣稱之理性的國度（36）：

> 《伊底帕斯》與《詩學》的關係深具反諷。亞理斯多德的理論在劇本上找到了寄生的主體。伊底帕斯本人、其他人物及觀眾從《伊底帕斯》所得到的理解是：我們所說的話或所做的事都已超出我們的意圖而受制於與意圖無關的其他理體…《伊底帕斯》最深層的反諷，尤其當我們想到它無所不在地成為《詩學》所舉的典範時，是伊底帕斯竟如此信賴亞理斯多德大力推崇之明智推理（clearheaded reasoning）的威力，而一步步導致他與非理性之瘋癲對面的局面。（38）

如此一來，這部違反理性的作品不但自我解構，也同時解構了標榜理性的《詩學》：

> 我們可以說是亞里斯多德患了「伊底帕斯情結」……亞里斯多德受惑於《伊底帕斯》。整部《詩學》顯然有意換置（displace）此劇，由他所深信的理性來取代劇中具有威脅性的非理性。……亞氏之所以反覆提及（returns to）《伊底帕斯》是因為此劇擾人地提醒著他的論點出了漏洞。【全書】所有對《伊底帕斯》的指涉堪稱為一種被壓抑的反撲（return of the repressed）。7–8）

如上的解讀，可能會被 Umberto Eco 視爲「偏執詮釋」（paranoid interpretation），不過，正如 Jonathan Culler 所言，些微的偏執所造成的過度詮

釋（overinterpretation）正是文學批評所需要的一股活水（113），而且，一意服務文本的詮釋早已過時，甚或未曾存在：「閱讀帶有表演（performative）的成分，而不單只是認知的行爲。因此，讀者需得爲他所加諸於文本之上的詮釋負擔責任」（Miller 39）。Miller 以解構的方式重新細讀文學理論與經典名著，使人察覺到西方文明的傳統並未如一般人想像中那麼穩固且牢不可破。尤其，他以後結構主義敘述學的手法剖析劇作，爲戲劇研究的走向開闢了一條嶄新又寬廣的途徑。

二、故事是這樣說的

在後設劇場已經變得有點俗濫的今天，我們該如何看待皮藍德羅及他的經典名作《六個尋找作家的劇中人》（以下時而簡稱爲《六個》）？現代戲劇史裡，皮藍德羅絕對是個不容忽視的先行者。早在一九一七年，劇作家即藉由《是這樣！（如果你認爲是這樣）》（*It Is So【If You Think So】*）提出真相莫測、事實不只一面的雄辯。四年後，即一九二一，他以戲中戲的結構寫下了當時備受爭議的《六個》，不但呼應了愛因斯坦的相對論，更與立體畫派的多重視角不謀而合。次年，皮氏推出他最爲滿意的《亨利四世》（*Henry IV*），更進一步地探討歷史／真相、自我／角色、事實／虛構之間的模糊界限。我們是否可以大膽斷定，早在一九二 0 年代，皮藍德羅已經「發明」了後現代劇場？還有，他所關切的議題及他所獲得的結論，和我們一九六 0 年代之後所時興的後現代劇場有何出入？雖然有關《六個》一劇已有相當多的評論，但若從敘述的角度重新檢視此劇，我們或許可以修正，甚至顛覆，某些被學者評家視爲「理所當然」的詮釋。

西方戲劇史不乏戲中戲的處理，但像皮藍德羅於《六個》裡，將兩種風格、美學、意識形態、人生觀迥異的劇場並置陳列，讓它們進行齟齬辯證的作法，尚屬首創。研究後設劇場的大有人在，有些較早期的學者認爲：我們不應將「後設劇場」（metatheatre）局限於皮氏的戲劇；換句話說，他們給予「後設劇場」頗爲寬廣的界定。因此，《哈姆雷特》也是後設劇場，因爲該劇有戲中戲的結構（哈姆雷特以一齣戲影射父王被叔叔暗算），也因爲哈姆雷特對伶人訓話時，發表了一段有關表演的言論（參考 Lionel Abel 所著之 *Metatheatre*）。如果我們接受上述的界定，那麼很多劇本都是後設戲劇了。例如：以寬鬆的定義視之，希臘悲劇家尤里皮底斯的《米迪亞》（*Medea*）也可算是後設劇場，因

爲文本一反傳統，以女性爲主角、安排女歌隊，而且悲劇英雄的形塑亦有違過去的典範，這些做法似乎都有意對先前的悲劇公式提出挑釁。如此看來，《米迪亞》不就比《哈姆雷特》更有「後設劇場」的架勢了嗎？嚴格來說，《哈姆雷特》與《米迪亞》不屬後設劇場。後設的成分可能無所不在，有時更因爲主觀介入及文本互涉的緣故，在一齣形式內容保守的劇作（或連續劇、八點檔）裡，我們也能發覺後設的旨趣。然而，作爲戲劇的學術名詞，「後設劇場」的定義不宜過度開放：一部具有戲中戲結構的劇本並不一定是後設劇場，而一部後設的劇作並不一定得具有戲中戲的結構。如何給予這個專有名詞合適的定義，不是本文的重點；現階段，我們只需要說：若一齣戲劇於觀照人生或現實的同時，亦對戲劇的各種面向（本質、形式、手法、人物等等）進行探討的話，則這齣戲應可被歸屬於後設劇場的範疇。唯有如此，皮藍德羅對後設劇場的貢獻及其先驅地位才不至於被輕忽抹煞。

早在一九二 0 年代，皮藍德羅即已發覺這是個羅生門的世界。皮氏之妻深受妄想症之害，對他充滿猜忌及疑心。劇作家身爲人師，常與女學生有所接觸，也因此屢受其妻的莫名指控，事態最後演變到不可收拾的地步：其妻堅稱皮氏及女兒有不倫之戀。皮氏不堪其擾，只好將他女兒送往鄉下居住，由親戚扶養。上述的「史實」經由胎換後出現在《六個》的劇情裡。該劇中的動作可能只有一個，但是那個行爲所引發出來的「真相」卻有很多版本。一個家庭發生了悲劇，可是對於悲劇如何產生以及誰最該爲這個悲劇負起原罪，這個家庭的成員各持己見，莫衷一是。每個成員都以自己的角度來詮釋現實：從小被送至鄉下的兒子認爲一切與他無關，但他的冷漠是促成悲劇的因素之一；淪爲妓女的繼女認爲繼父嫖妓的行爲下流無恥，但是她完全無法了解一個孤單男子的生理需求與痛苦；身爲情感動物的媽媽無法理解一切依理行事的爸爸，而以理性自豪的爸爸直到最後才發覺他也有情感的需求。《六個》呈現了一個相對的世界，絕對的真理已蕩然無存。這種處理現實（reality）的方式，在現代戲劇史上不啻又是一大突破。在寫實主義或自然主義的戲劇裡，現實是可以被掌握的：仔細觀察人們的社會關係及社會現象，即不難抓到事物的核心與問題的癥結。在象徵主義或表現主義的戲劇裡，唯物的現象（即五官可感知的現實）已不受重視，反而唯心的、非理性的現象才是關照的重點。因此，反寫實主義的劇作家在直覺、潛意識、傳說或神話裡探索真理。儘管反寫實的劇作家感應到了真理的變幻萬千與深不可測，在他們的劇作裡，真理的面貌仍是以一種絕對的、單一的方式被呈現出來。一直到皮藍德羅的出現，絕對的真理才受到嚴重

的質疑。於後現代的今天，皮氏的「相對論」雖然有點老掉牙，而且他所呈現的「虛實莫辨」或許略嫌粗淺，但是他先知先覺的洞見令人佩服。《六個》的結構包含了兩個互爲表裡、交相呼應的層面：一方面直接將兩種劇場（商業的、寫實的劇場 VS. 皮藍德羅式的劇場）置於同一舞台，進行美學的辯證；另一方面藉由「父親」這個角色，滔滔不絕地道出現實／語言相對論的道理。

全劇運用了大量的語言，也同時對語言提出強烈的質疑。劇中，眼看眾人溝通不良，彷彿雞同鴨講，父親一度激動地說：「你們難道看不出來整個問題出在哪裡嗎？在語言，語言」（224）。他接著說：說話者在運用語言溝通時，他是以自己對語言的理解來發言，而聽者卻是以自己對語言的認知來接收。當認知不同時，溝通不良勢所難免（224）。於此，文本所揭櫫的「意義相對論」正與全劇一再傳達的現實相對論（relativity of realities）產生共鳴，而且它在意義建構的過程中將閱聽者納入考量，與流行於當時的語言反應觀相較之下更具先見之明。就在父親發表對語言的一番宏論之後，第二幕結束時恰好出現了一個貼切的示範：興奮的導演直呼「在這裡落幕！」（261），意指可以在此「分幕」，不料後台的工作人員誤會他的原意，還真的把布幕給降了下來。一個隱喻的「落幕」竟被詮釋爲直接指令的「落幕」，難怪導演氣結嘆道：「這他媽的白癡，我是說這裡可以分幕，他還真的把布幕給降了下來」（261）。在某種程度上，這一個插曲闡明了意符（文字）與意旨（意義）之間的關係呈不穩定的狀態。然而，重點是「某種程度上」。雖然文本對語言提出上述突破性的見解，全劇裡大部分的對白，尤其是父親的敘述，仍高度倚賴「理體中心主義」來傳達意義。此點可由上述的例子凸顯了導演的「對」及工作人員的「錯」來看出端倪，更可由它賦予父親之語言的絕對優越地位（privileged position）而洞知一二。在《六個》的世界裡，語言是「相對的」，但相對之中，有的比較「對」，有的相形之下就是「錯」的。換言之，在論及語言的問題時，《六個》自掌嘴巴而不自知。

照邏輯推論，一個倡議現實相對論的作品應屬多音文本之列。可是，《六個》一劇所刻畫的羅生門世界並沒有我們想像中的撲朔迷離。多音文本貴在多重敘述，有些敘述相互矛盾、甚至相互抵消，而且每個敘述單獨成立，自成中心，並與其他敘述辯證產生離心與向心兩種力量。一言以蔽之，沒有一個敘述享有優越的地位（Morson and Emerson 231-268）。表面上，本劇提出了「故事該怎麼說」的問題，並呈現了多重敘述：有關劇場美學的敘述，我們見證了父親與導演兩人於理念上的對立，還有演員與劇中人之間的對立；有關家庭悲劇

的敘述就更加多重了，因每個成員對於悲劇的產生各有各的詮釋立場。然而，在實質上，無論是美學的議題或是悲劇責任的釐清，父親的敘述顯然是佔據了「中心」的位置，而其他敘述（導演的、媽媽的、兒子的、繼女的）的主要功能只是爲了凸顯那個中心的優越性與全知的觀點。換言之，只有父親才夠資格說：故事是這樣說的。《六個》無異自我解構，以一言堂、單音文本的手法宣導現實多元、重聲喧嘩的理念。

作爲一齣反寫實的文本，《六個》於家庭悲劇探源上採取的方式其實是寫實主義所信賴的理性思維。的確，這個家庭的紛紛擾擾不易釐清，加上每個成員各有私心，使原本就不單純的事件顯得更加複雜。然而，因爲文本賦予父親優越的置高點，加上他說理性甚強的語言，我們得以按圖索驥，分析整件事的來龍去脈。或許，這中間仍存有曖昧不明的細節與動機，但這並不影響時間上的因果關係：夫妻關係的異化（父親過於理性，且看不起未受教育、過於感性的母親）→母親愛上父親的屬下→父親將兒子送至鄉下→父親允許母親與愛人另組家庭→父親發覺自己也是感情的動物，寂寞難耐→父親從妓院得到紓解→母親與愛人生下三個小孩→愛人去世→繼女爲了家計淪爲妓女→父親差點於妓院與繼女發生亂倫→兒子返家，且父親將母親及三個小孩接回家裡→家中紛擾不休→小男孩將嬰兒推下水井→小孩舉槍自盡。[4]如此一來，我們似乎找到幾個關鍵點，找到了源頭，可對這一家的悲劇提出合理的解釋。可是，正如 Jonathan Culler 借用「刺痛與有針」的例子告訴我們：當一個人坐在椅子上被針刺到而感覺疼痛時，常識告訴他「椅上有針爲因，刺痛爲果」，但是較正確的說法應是：刺痛使我們察覺到針的存在，因此「刺痛」爲因，「有針」爲果（88）。Culler 更進一步解釋，「假設結果（effect，刺痛）是使所謂的起因（cause）變成起因的話，則源頭是結果，不是起因」（88）。依照 Culler 解構「因在先、果在後」的方式，我們也可以解構劇中家庭悲劇裡「前爲因、後爲果」的敘述邏輯：兩個小孩的死亡是按時序探源的起因，它是使「夫妻異化」成爲 cause 的 cause。如上的說明，最主要是在指出標榜反寫實的《六個》並未能跳脫寫實主義的敘述邏輯，完全受到時序（temporality）及因果關係（causality）的指引。誠如 Peter Brooks 所言：「班雅明（認爲）唯有結尾才能決定最後的意義……很多有意思的敘述分析理論都擁有同一信念：結尾決定開始並形塑中間」（22）。

4 以上時序的排列，不一定正確，有些事件（尤其中間部份，媽媽離家以後）可能是同時進行，有的或許先後可以顛倒，但這些對我們了解事情的始末並不造成阻礙。

後現代劇場有其令人不勝其煩的自戀與賴皮，但它亦有可貴之處，其中之一就是認定：所有的劇場表演都是某種程度的再現。它不再陷入現代劇場對於表現（presentational，即非再現）與再現（representational）的二分。這種認知導向一個結論，那就是任何一種自認爲是純表現的劇場根本就是錯覺：德希達企圖爲亞陶（Artaud）解套時，他頂多能說後者所謂的非再現劇場只是「源初式的再現」（original representation），仍無法跳脫重複的宿命（Derrida 243-244）。後現代劇場裡，真假之間的界限極爲模糊，甚至無法區分。《六個》的文本也似乎有意模糊虛實的界限：此處所謂的「虛」即指虛構的藝術（表演）、虛構的人物；所謂的「實」即指確實存在或發生的人生（現實）及有血有肉的真人。

英國著名戲劇學者 Martin Esslin 寫道：「皮藍德羅是當今反幻覺主義（anti-illusionist）劇場的先驅之一」（267）；同時，也有很多學者提出《六個》因戲中戲的結構而有框架（frames）的設計（Rosen 262，孫惠柱 167），但他們只注意到文本裡的框架，而忽略了那個區隔舞台與觀眾的框架。劇中第二幕裡，導演聽了一段故事的敘述之後，決定由他的演員以戲劇的方式再現那個故事。於是，男主角和女主角來上一段「父親嫖上繼女」的戲碼。但是，兩人每次試戲，總是被一旁觀看的父親和繼女的笑聲打斷。對後者來說，男女主角的演出（也就是再現）把「原版」（也就是現實）浪漫化到可笑的地步。最後，那場戲仍是得由父親與繼女「現身說法」才有完滿的呈現。於此，文本真僞並置，不但給予正版（當事人的版本）優越的地位，還對虛構極盡揶揄。這個「真實勝於虛構」的結論看似合乎邏輯，但倡導現實相對論的《六個》完全忽略了觀眾的觀點。對坐在劇場的觀眾而言，舞台所發生的一切盡屬再現。父親與繼女的身分雖爲當事人，但他們仍然是由演員所扮演的，因此他們所謂的「現身說法」仍逃不過表演／重演（performance/reenactment）的樣態，仍然屬於再現的範疇。因此，在觀眾的眼裡，實無虛實之分。還有，劇尾時的槍聲及小男孩的自殺，對劇中人物也造成虛實莫辨的困擾：

> 導演：他是真的受傷了嗎？
> 一些演員：他死了！死了！
> 其他演員：沒有，沒有，這只是演戲，是作假的。
> 父親：作假？是事實，先生，事實！（276）

演出時，舞台上的演員或許亂成一團，但這種刻意營造出詭譎懸疑的氣氛對劇

場裡的觀眾是不成立的：他們當然清楚舞台上所發生的一切完全都是作假的。不管觀眾多麼盡力「主動排除懷疑」，他怎會相信有個演員會真的在舞台上舉槍自盡？一言以蔽之，《六個》雖於題材與手法上致力打破真實與作戲的分際，但是它忽略了傳統劇場裡將表演者與閱聽者截然二分的框架。

於第三幕裡，父親激情地對導演說：生爲虛構的劇中人，他的現實是不會改變的；他永遠就是那樣，因爲他被「寫定」（fixed）了（265）。相對之下，父親接著說，真實世界的人卻一直在變，他們所屬的世界也天天在變，且他們今天所認定的現實，說不定到了明天就會變成錯覺（265）。就是因爲以上的論點，很多學者時常複誦皮藍德羅所言之「藝術更接近真理」的觀點，使人不禁要問：文學藝術裡虛構的人物真的不變？作爲文本裡的意符，它所指涉的意旨不可能是固定。總之，皮藍德羅把現實想像得很複雜（如前所述，其實只是表面上複雜），但是他把「藝術的真實」想像得也未免太過單一、太過固定了。

以上的討論顯示，《六個尋找作者的劇中人》是一部意欲解構寫實主義、二分法及文本中心的劇本，但它的敘述策略卻不斷地在強化它所要解構的概念，以致自我解構。Eric Bentley 曾於訪談裡指出，此劇首演時之所以引起軒然大波，原因之一就是它所擁抱的「蒼白、虛無的哲學」（31）。此話應可修正爲：《六個》一劇的內容或許有關蒼白，它述說的策略可一點都不虛無。

三、故事是這樣說的　？

自 2001 年起，隸屬創作社劇團的周慧玲自編自導了三齣舞台劇：《天亮之前我要你》（2001）、《記憶相簿》（2002）、《Click，寶貝ㄦ》（2004），其中尤以《記憶相簿》較爲成熟。正如作者於自序所言，《記憶相簿》是一齣有關敘述與記憶的舞台劇：「故事有很多種說法，不同的說法陳述不同的心情。相片有很多種擺放，怎樣的擺放重組怎樣的記憶」（9）。乍看之下，整齣戲的呈現似乎有個中心，它主要在述說「一個憂鬱症女子的病史回憶」及她爲何選擇從生命撤退（11）。其實，它沒有中心、沒有主角，從一個女子的自殺身亡擴大至一個家庭族的辛酸史，再涉及到有關世代與國家的歷史。簡單地說，全劇是一個關於敘述的敘述。

《記憶相簿》的結構好比一顆洋蔥，一層包裹一層，裡面充滿各種有關撤退的敘述。首先是有關彩雲 W 的故事：她在尚未有對象時便逕自前往攝影沙龍店拍了婚紗照，並於不久後自殺辭世。她的舉動與選擇讓周遭的人無法理

解，但我們大致可以將她的動機解釋爲：彩雲 W 穿著婚紗躺在床上是爲了等待死亡，等待從生命撤退。或許，死亡對彩雲 W 而言並不恐怖，反而是解脫，代表自由，因此她選擇的是白色婚紗而非黑色的喪服。然而，當代表男性觀點的攝影師 P 將彩雲 W 的舉動聯想到白雪公主的故事時，有關彩雲 W 的私密敘述又牽引出另一則供大眾消費的敘述。在攝影師 P 的凝視下，彩雲無非是跂望被「白馬王子」救贖，但「代表彩雲精神狀態與亡」的女人 W 則不以爲然：

> 故事是這樣說，說白雪公主為了那幸福的一分鐘，是如何安靜地在玻璃棺材裡躺了一天，說睡美人為了那幸福的一分鐘，又是怎樣沈默地在樹林裡睡了一百年。可是，有沒有可能，也許她們當初躺下，並不是為了等待那個莫名其妙的一分鐘？也許白雪公主和睡美人對那一分鐘根本沒有期待？也許她們是被那些自以為是的白癡王子吵醒的？也許對她們來說，躺著不動、不等，才是真正的幸福？（28）

白雪公主的故事緊扣著彩雲 W 父母之間的故事。彩雲的媽媽，母 S，是「穿野戰迷彩服、端卡賓槍駐守金門的地瓜姊妹」，是一位於民國四十三年，「滿面春風地自願當兵上前線打共匪」（28）的女革命青年。母 S 後來嫁給了追隨國軍從大陸撤退的父 P，夫妻倆人共同編織了一則還我河山、反攻大陸的國族敘述，但後續的發展並不美滿：父 P 有外遇，常常以帶彩雲 W 外出爲由與情人私會。最後，「顧家」的爸爸從婚姻撤退，而受傷的母親從現實撤退，遁隱於瘋狂的世界。父母破裂的姻緣及彩雲 W 自己對宿命的偏執，從而扯出一段類似前世今生的孽緣：晚清時期的彩雲 S 和名儒文清結緣於前世時爲文清自殺後，轉世投胎成爲縱橫南北的名妓，以此懲罰文清的薄倖。彩雲生前執著這些傳說，因爲她聽信了一位茶館阿伯說過的一席話：她前世爲獵人，因殺生太重，下一世必然短命。

拿《記憶相簿》來和《六個尋找作者的劇中人》作比較頗爲恰當。首先，兩者都在敘述一個家庭的悲劇，並從敘述的企圖中摸索出悲劇的原委，甚至起點。《六個》如果沒有暗示起點安在，至少它交代了很多原委，不致讓觀眾無跡可循。相反的，《記憶相簿》沒有起點也無終點，很多有關原委的蛛絲馬跡剪不斷理還亂。就娛樂的層面而言——其中重要的一點即是使複雜的故事簡單化——皮藍德羅顯然比周慧玲還要懂得說故事。然而，Miller 以下的觀察值得我們注意：

> 我們需要說故事，其原因可能不是把事情搞清楚，而是提出一個既不是能真正解釋或掩飾的符號。任何無法以理性解釋或理解的現象皆可用敘述來表達，而且〔表達出來的〕敘述既不能完全揭露亦無法完全遮掩。或許，我們〔西方〕傳統裡偉大的故事的主要功用即在提供一個幾近「不可理喻」的符號。（18）

就藝術成就上，《六個》當然較《記憶相簿》成熟許多，但或許可以這麼說：產生於大敘述已然崩解的二十一世紀的《記憶相簿》比《六個》更能貼切地點出敘述的再現屬性及其本身的歧義多元。

再者，兩個劇本都同時呈現了真實人物與虛幻人物的並置。於《六個》裡，我們看到了真人與角色的同台演出；於《記憶相簿》裡，我們則看到了真人與亡靈／精神狀態的互動。不同的是，在前者的世界裡，兩者的界限是截然二分的；而在後者的世界裡（尤其於演出時），有血有肉的實體與代表精神或意志的幻象是無法明確區隔的。如此迥異的安排——一則二分、一則模糊界限——勢必影響各自的敘述策略。質言之，《六個》的敘述是由清明（一群演員準備排戲）過渡到混亂（六個劇中人不請自來），再由混亂過渡到清明（父親以威權的態勢說明了始末）：如前所述，劇尾時導演所感受到的紊亂並不成立。反觀《記憶相簿》，它的敘述過程因不受理性或理體中心的限制，不受制於時間性的因果關係（temporal causality），自始至終處於一片混沌的局面，於混沌之中或有乍現的清明（即讓觀眾一瞥「原委」而心生「原來如此」的體認），但是此刻的清明又被下一刻與之矛盾的清明給搞糊塗了。劇中彩雲 W 爲何選擇自殺，爲何寧可「從生命撤退」就是很好的例子。是憂鬱症使然，還是家庭環境所致？是想不開，還是豁達的頓悟？是對前世今生的幻覺所造成，亦或是對瞭若指掌之宿命的實踐？是逃避、解脫，還是積極救贖？或另有其他原因？無論如何，我們不應輕忽地將她的決定以「原因多重」來一語帶過，以爲如此即可解謎。如果彩雲 W 自殺的原委成謎，然則帶有進行式意味的「成謎」才是《記憶相簿》敘述策略的重點。一般人都以爲說故事展現了撥雲見日的意圖，此劇卻反其道而行：敘述反而召喚出更濃密的雲霧。

有關彩雲 W 一家人的「悲劇」——個人的與集體的：除了彩雲的自殺之外，還包括夫妻失和、兩代之間的疏離、戀父與恨父情結等等——也是迷霧重重。於此，美國語言學家 Robin Tolmach Lakoff 對於 polynarrativity 與 multinarrativity 所作的分野有助於我們瞭解《記憶相簿》中的各種敘述。Lakoff 以黑人明星 O. J. Simpson 的官司爲例，說明兩者的差別：polynarrativity

是指數個相互支撐、相互補洞的故事構成一個可被理解的多重敘述，而 multinarrativity 則是指相互矛盾、排斥、競爭的多層敘述（224）。簡言之，《六個》一劇看似呈現「多層敘述」，卻因以爸爸的版本爲中心而導向「多重敘述」，予人一種具有「凝聚力的整體」（cohesive whole）之感（Lakoff 224）；而《記憶相簿》所採取的多層敘述把一則有關家/國族的故事說得零零落落，彷彿一堆相互膠著的碎片。

若問爲何《記憶相簿》無能對一個家庭的故事提供一個經過整合的敘述（即使多重也無妨），答案可能和語言與記憶有關。「有時，當我們關心或專注著某事物，」陳榮華於導讀海德格之語言觀如下寫道：

> 它感動、壓迫和觸動著我們，而我們又尚未找到適當的文字。這時，我們對這事物有某種想法，但卻又無法談出我們的想法。當時，語言似乎在逃離、在遠去。不過，就在這種語言逃離和遠去中，語言的本質觸動了我們。如果，當時我們的想法是從未在語言中出現過的，則我能否適當地將它說出，其根本關鍵就是：到底語言給出或隱蔽適當的文字？若語言給出適當的文字，則我們就可以將之適當地說出；若語言隱蔽起來，則我們便無話可說了。在這種情況下，能否適當地將它說出，其最根本的關鍵不是人，而是語言。（viii-ix）

Wittgenstein 也曾說：「我語言的極限就是我世界的極限」（引自 Hardy 35）。誠然，非影像的敘述需要語言，而語言本身的歧義性會造成敘述自打嘴巴的現象，可謂是愈說愈不分明。因此，文字敘述之所以不可靠源自於它與生俱來的不確定性。但是，我們不應將《記憶相簿》的曖昧不明只歸因於語言，它的不確定性和說話的主體及其記憶也大有關係。Cavarero 說得好：「個人記憶一向在告訴我們虛假的故事……虛假的視野」（40）。當一個人在敘述其一生的故事時，他所藉助的記憶是不足夠的：「這並非因爲記憶有如易變或斷裂的敘述，也不是因爲自我詮釋的心魔（demon of self-interpretation）較易產生神話化的自傳體文本，而是因爲記憶宣稱它看見了只有透過他者的凝視才會揭露的事物（40）。據此，結構主義對於「可信賴的」及「不可信賴的」的敘述者所做的分野實難成立。[5]在《記憶相簿》裡，沒有一個家庭成員是可靠的，各個都將「可被述說的自我」（the narratable self）變質成顧影自憐的自戀者（Cavarero 40）。

5 有關這兩者的分野，參考：Shlomith Rimmon-Kenana, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: New Accents, 1983: 100-103。

於《話說敘述》（Relating Narratives）的緒論裡，Cavarero 重述了 Karen Blixen 曾寫的一則故事：一名住在池塘旁的男子於某夜晚被噪音吵醒，他跑出屋子往池塘那兒查個究竟，但因天色黝暗，他只能循音亂跑，不時跌倒在地，後來才找到聲音的源頭；隔天清晨，他醒來從窗外一看，驚覺到昨晚的腳印竟在地上踩出了一隻白鸛的形狀（1）。根據 Cavarero 的解析，當一個人於臨終前回顧一生，或許也會發現一個有形有狀的模式或設計，如一隻鸛鳥的圖樣。但是，他提醒我們，那個設計並不是自始就指引了那個人的生命軌道，反而是一個沒有預告或無法事先想像的生命軌道所造成的結果（1）。

以上的分析或有助於我們瞭解《記憶相簿》裡彩雲 W 的問題。於第三場，「家族相簿，Family Album」，彩雲 W 對攝影師 P 說了如下的怨言：「難道我不可以幻想、不可以說我自己的故事嗎？難道我不可以擁有自己的回憶、不可以按照自己的意思回憶我自己嗎？」（30-31）對她自己而言，彩雲 W 會選擇自殺多半和宿命有關：

> 我要死要活，也和你們【指家人】都沒有關係，更沒有什麼無奈的。只是應了那個開茶館的肖阿伯的話，什麼我前世也是獵人，殺生太重，下一世也必然短命，說不定還會連續慘死七世，才能還清前世欠下的債……然後我又想，現在這一世是第幾世？我還要過幾世，才能還清那被我獵殺的阿貓阿狗的債？（32）

與其說彩雲 W 在尚未過完一生時即已預見那個設計，不如說是她深信了那個茶館阿伯爲她預見的設計。沒人敢說肖阿伯口中的設計純屬無稽之談，但也沒人能確定那個設計是彩雲W 無法跳脫的宿命。伊底帕斯不願承認自己是伊底帕斯而與既定的設計搏鬥，彩雲 W 並不一定是伊底帕斯，卻深信她生命的圖樣已有設計。她的問題可以下面的一句話來作結：「人生無法活得像個故事一樣，因爲故事是活過才出現的，它是結果，是無法預見與控制的」（Cavarero 3）。

結語

從「故事是這樣說的」到「故事是這樣說的？」，我們似乎已從現代戲劇轉換至後現代劇場。《六個尋找作者的劇中人》或許有後現代的影子，但它因過於完整以致只是「未完成的後現代」。相較之下，《記憶相簿》正因爲它的不完整及未完成，或可被歸類爲後現代戲劇。如此的分野，只爲了區隔出兩種敘

述策略的差異，並無意貶低「現代」或擁護「後現代」。認知時時在變，套句《六個尋找作者的劇中人》裡爸爸一角的邏輯：今天後現代主義自以爲是的「自覺」，到了明天也可能變成「錯覺」。《記憶相簿》近尾聲時，演員直接詰問觀眾：

S：你們要撤退嗎？

W：你們想退錢，不看戲了嗎？（53）

這或許只是後設式的玩笑，但它透露了文本對敘述的雙重無奈：敘述之無法完成與敘述之沒完沒了。這部述說各式各樣的撤退——形體的、精神的、個人的、國家的——的文本，於「臨終」時似乎透露了想從敘述撤退的渴望。

然而，我們可以從敘述撤退嗎？

引用書目

中文：

周慧玲，《記憶相簿》，自費出版，2002 年。

孫惠柱，《戲劇的結構》，台北：書林，1999 年。

陳榮華，〈邁向語言之途》導讀〉，邁向語言之途》，孫周興譯，台北：時報文化，1996 年。

羅伯特・蕭爾斯，《結構主義—批評的理論與實踐》，台北：結構出版群，1989 年。

英文：

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang Pub., 1963.

Bentley, Eric. “Interview with John DiGaetani.” *A Search for a Postmodern Theatre*. New York: Greenwood Press, 1991.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design in Narrative*. New York: Vintage Books, 1984.

Cavarero, Adriana. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Trans. Paul A. Kottman. London: Routledge, 1997.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York, Cornell UP, 1982.

---. “In Defence of Interpretation.” *Interpretation and Overinterpretation*. New York: Cambridge UP, 1992.

Derrida, Jacques. “The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation.” *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. London: Routledge, 1978. 232-250.

Esslin, Martin. “A Hole Torn in a Paper Sky.” *A Companion to Pirandello Studies*. Ed. John Louis DiGaetani. New York: Greenwood Press, 1991.

Fortier, Mark. *Theory/Theatre: An Introduction*. London: Routledge, 1997.

Hardy, Barbara. “An Approach through Narrative.” *Toeards a Poetics of Fiction*. Ed. Mark Spilka. Bloomington: Indiana UP, 1977.

Hatcher, Jeffrey. *The Art & Craft of Playwriting*. Ohio: Story Press, 1996.

Lakoff, Robin Tolmach. *The Language War*. California: U of California Press, 2001.

Miller, J. Hillis. *Reading Narrative*. Oklahoma: U of Oklahoma Press, 1998.

Morson, Gary Saul and Caryl Emerson. "Polyphony: Authoring a Hero." *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. California: Stanford UP, 1990. 231-268.

Packard, William. *The Art of the Playwright*. New York: Thunder's Mouth Press, 1997.

Pirandello, Luigi. *Six Characters in Search of an Author*. Trans. Edward Storer.

---. *Five Plays by Luigi Pirandello.* Ed. Eric Bentley. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1952. 211-276.

Watt, Stephen. *Postmodern/drama: Reading the Contemporary Stage.* Ann Arbor: U of Michigan Press, 1998.