

家／國神話的崩離

——紀蔚然家庭三部曲中的後殖民與後現代

葉根泉

台北藝術大學戲劇學院戲劇學系博士生

摘要

紀蔚然為目前台灣現代劇場「專職編劇」的獨特地位，持續發表劇作並製作演出。從他1979年發表的劇本〈愚公移山〉，在當時台灣七〇年代戒嚴時期的創作氛圍裡，已透露出和同期劇作家不同的創作思維與企圖；美國學成返國後，接連創作一系列的劇作，其中《黑夜白賊》（1996）、《也無風也無雨》（1998）、《好久不見》（2004）三部曲，以家庭為主題，緊扣住台灣歷史轉變的軌跡，亦銜接上台灣文學步入後殖民、後現代對主體性的重新定位與自我認同。三部曲中運用的敘述手法與內涵，與歷史脈流對照，從紀蔚然到整個台灣，以自我揭露為手段，不斷與外在身處的環境相撞擊，亟欲要找到生命的出口。

關鍵字：家庭、紀蔚然、後殖民、後現代、自我揭露



The Collapsed of the Myth of Home and Country: The Post-colonial and Postmodern Approach of Wei-Jan Chi's A Trilogy of Home

Yeh, Ken-Chuan

Doctoral Student
Department of Theatre Arts
Taipei National University of the Arts.

Abstract

Wei-Jan Chi takes a unique position as a “professional playwright” of the modern theater in Taiwan, continually writing plays and making productions on stage. In 1979, under the suppressed atmosphere of martial law, he published his first script, *Yugong moving mountains*, which had shown his distinct thinking and attempts greatly different from other contemporary playwrights. He came back to Taiwan from the U.S. after having received his PhD, and subsequently finished a series of plays, including a trilogy of home: *White Thief of Dark Night (1996)*, *Without Wind and without Rain (1998)*, *Long Time No See (2004)*. The theme of his trilogy falls on “family” and at the same time traces the historical changes of Taiwan. It is also engaged with the post-colonial and postmodern phenomenon of Taiwanese literature, which desires to look for its subjectivity and self-identity. Through exposing himself, the narrative techniques and content of the trilogy constantly collide with the outside circumstances in order to search inside for an outlet for life.

Keywords: Home, Wei-Jan Chi, Post-colonial, Postmodern, Expose himself

家／國神話的崩離

——紀蔚然家庭三部曲中的後殖民與後現代

一、緒言

自傳是一個人立基的根源，從一個「我」如何被塑形的過程，創生出一個生命的個體。其私密性和內面性所建構出自我的書寫，一步步與外在世界聯結在一起，轉化成共同的體驗，甚至溶入到歷史的脈流之中；家庭巨變後的創傷（trauma），表現在作者以自己生命經驗化作自傳體的書寫來自殤身世，是對血源記憶的回顧，亦寄託亂世裡一處安身立命的所在。

紀蔚然出身英美文學背景，1980年代赴美國堪薩斯大學與愛荷華大學攻讀戲劇碩士與英文博士學位，1991年返國後，所編寫的劇作《黑夜白賊》（1996）公演時，已是台灣現代劇場歷經八〇年代小劇場運動——以「棄絕文本」為高張的旗幟，讓劇作家退位；到步入九〇年代，小劇場運動已成泡沫，台灣劇場一直處於職業／非職業的半尷尬狀態，劇場觀眾與市場定位未明，捉摸不清。紀蔚然卻在逆流中一枝獨秀，成為台灣少數能讓觀眾衝著劇作家的名號進入劇場看戲、且有劇本必能演出的「專職編劇」的獨特地位。

紀蔚然的家庭三部曲——《黑夜白賊》（1996）、《也無風也無雨》（1998）、《好久不見》（2004），無論在其書寫的形式（form）上，或深蘊在其意涵與內容（content）裡，在在呈現出其創作所揭露不單只是自己家族的歷史，更將這樣的個體經驗，置放於外在社會環境的變遷，自我形成的一環與外在的圈圍兩相扣合。個人的分裂重整，與台灣社會歷史的撞擊，內在的生命成為外在世界的隱喻（metaphor），以小觀大，再從外而內，輪迴不已，形成創作者與所身處的社會環境不斷地辯證（dialectical）。無論是面對家庭的空缺（《黑夜白賊》裡一張一直空著、懸弔的父親的搖椅），或重新對自己的成長回眸一瞥（《也無風也無雨》裡俯瞰對失蹤的父親過往的記憶）？抑是為自己在身世的座標裡找尋一個定位？（《好久不見》對家庭重新定義），這一切唯有透過創作才讓存有顯明，以筆將之記錄下來。

紀蔚然的自我揭露，透過這樣的過程重新認識自己，如鏡像般映照出內在與家庭之間的愛恨糾葛、永恆的拉扯，卻往往在書寫私己的同時，也記錄到時代轉變的過程。台灣歷史的崩盤重整，不僅出現在劇本背景的一瞥，更蘊涵在文本的紋理脈絡之中。在台灣步入後殖民與後現代的同時，思索自我的主體性以及想要掙脫被宰制已久的論述與權力。台灣現代劇場除了八〇年代因應解嚴（1987）前後，社會籠罩一股改革和衝破禁錮充沛的能量，小劇場運動隨之風起雲湧，但九〇年代之後，這股和時代社會接續並發揮作用的劇場便消失無蹤。紀蔚然是少數幾個劇作家能承接上台灣後殖民與後現代的現實性，他的劇本並不單只在表面上反映時事性，如果是這樣的話，會像媒體消費一樣，僅快速把最近的歷史經驗貶謫到過去；而是在深層的內涵上真正去思索人現存的處境為何？不管是劇作的文本還是歷史，終須面臨最根本的問題：人存活的意義為何？「假如創作不是揭示，那麼作家的有限性及其被上帝摒棄的手的孤獨將在何方？」¹ 德希達（Jacques Derrida）早已將創作拉拔到與上帝相抗衡的高度，同時也銘刻著寫作的價值在於：「寫重新喚醒了意志的意願之意，即自由、即決裂，與經驗性歷史領域的決裂。」² 創作者也唯有如此反覆詰問，個人與歷史不斷撞擊，才足以崩解家庭神話的根深柢固，從瓦礫的廢墟中再起個人與歷史主體存在的認同。

自我的揭露不僅是從個人的情結裡面解放出來，更是展露所隱瞞的真實，這樣將現實的真實隱瞞起來——不僅對自己隱瞞，也對這整個世界隱瞞，已是普世的假面價值。而揭露的結果常引起別人的抗拒和憤怒，如此踰越的目的就是在衝撞自我與外在的限制；這樣挑釁的姿態，藉著違犯一般人所能接受的視界、感知和判斷的既定模式，來達到揭露真正的內在意涵。

從紀蔚然的敘事特點（epic features），無論是形式上和內在辯證上，帶給台灣劇場是一個什麼樣的視界，來審視檢驗我們身處的外在環境；並且他的劇作如何從個人出發，轉化成台灣群體的歷史脈流，串聯起觀者共同思

1 德希達（Jacques Derrida）著，張寧譯，《書寫與差異》（台北：麥田出版社，2004.05），頁56。

2 同註1，頁57。

考和體驗，這些都值得深入探究。紀蔚然對家／國神話的崩離，所取採隔絕、流亡的姿態，是指明自我與社會價值的一種斷裂，是一種朝向自己內在世界的道路，踽踽獨行。

二、七〇年代〈愚公移山〉舊瓶新裝的辯證

戲劇中的對話一直是紀蔚然劇作重要的特色。他一向以人物對話細膩安排著稱，字字珠璣、鋒芒畢露。紀蔚然劇本的對話不僅是為傳播所用，亦是用來敘事、表意、隱喻、反諷，在他的劇作中更常用來辯證，表露出作者強烈的感受與意圖引起觀眾共鳴、反動、憤怒的情緒。他確實是以對話來帶動戲劇，且對話形成他最重要戲劇形式的元素與戲劇行動（action）的運作，這樣的特質從他早期的作品便已透露出端倪。

〈愚公移山〉³發表於《中外文學》，並由他自編自導搬上舞台。紀蔚然選用一個中國寓言的古典故事做為題材，必須放在當時戒嚴的時空背景底下探討。七〇年代台灣劇場的整體氛圍仍充斥著「反共抗俄」、「政令宣導」的動員勘亂劇場，在政治強力的主導下，加上劇本審查制度的箝制，使得台灣劇場呈現一片荒漠、思想和創作蒼白的階段，除了少許幾位劇本家如張曉風的出現，在其大環境的反襯下，突顯其特立獨行的反動與突破，但這樣的反動仍需包裝在「舊瓶釀新酒」，粹取古典故事賦予現代意義，所以是「古裝現代劇」。⁴不以寫實主義的形式為主題，免除對現今時事的針砭與再現（representation）的尷尬，盡量避免審查時會遭遇到的麻煩與刁難，即便如此，仍發生過張曉風《自烹》因為題材過於敏感，無法拿到演出證的窘迫，愛護她的李曼瑰教授甚至勸她不要演，以避禍保身。⁵

3 〈愚公移山〉劇本分上下，上篇發表於《中外文學》7卷12期（1979.05）；下篇於8卷1期（1979.06）。以下提到此劇本，則在內文中直接標記題名及頁數。

4 謝青雲，〈張曉風戲劇研究〉（台北：台灣師範大學國文研究所碩士論文，2001），頁2。謝青雲師承楊昌年教授在其所著《現代散文新風貌》，認為張曉風劇作如「新釀式散文」，取材是在「超現實」中，以過去的素材，與現代人的心態生活相互連結、產生比較。「舊瓶新釀」是在舊素材中顯示現代意義，發揮改裝之後調適人性的效應。見論文第三章張曉風戲劇的題材論，第一節舊瓶新釀，頁71-79。

5 同註4，頁40。

在這樣的創作氛圍下，紀蔚然依循張曉風的作法，以傳統的古典故事，賦予新義。「愚公移山」這則常被用來訓勉「人定勝天」的寓言故事，在他的筆下，展現出有別於傳統定義的窠臼，紀蔚然的重點乃放在「辯證」上。

〈愚公移山〉劇本的故事架構，仍以太形和王屋兩座峻拔的高山阻隔村子的去路，愚公發願要憑己力將兩座高山夷為平地為主軸。〈愚公移山〉的舞台設計將不同的時空置放在同一舞台呈現，達到並置（juxtaposition）的效果。如第一幕第一景，舞台設計為二層：上層是一條雜草蔓延山中小徑。有一背景幕：高山峭壁，灰暗陰沈。下層為一條通往小口的碎石路（〈愚公移山（上）〉，頁58）；第一幕第三景酒館的舞台設計為上下二層：下層有四、五張桌子，一些酒客正坐那飲酒作樂，數名粧扮俗豔的姑娘穿梭其間，與酒客調笑。舞台下中有一段梯子，通往上層。上層左方有一張桌子，幾張椅子；右方是較考究的房間，窗口正對觀眾。利用燈光設計，明白告訴觀眾，上述各個角落，實際上不屬於同一個空間。（〈愚公移山（上）〉，頁69-70）

紀蔚然如此的設計安排，靈活運用場景的變換，對話的進行不致延宕停滯，有助戲劇節奏的進行。更重要的作用是在於分隔不同時空、人物的對話可以針對同一事件，進行不同敘述者的辯證、補述。如第一幕第一景的並置是以上下兩層燈光切換，下層呈現村民長時間等待親人平安歸來所引發的焦慮和疲憊，上層便實際演出山崩險阻的困難重重；第三景從不同的人口中說出對愚公移山的看法，並且愚公的兒媳雪娥與情夫魁爺密謀傷害愚公一家，在雪娥的說話中同時出現倒敘的時空，重現雪娥偷聽到小叔對其不滿，向雪娥丈夫抱怨的場景。三個區塊呈現不同的空間，對話的運作，補足觀眾對此一事件的進行式的理解，觀眾一直是聽眾，是以聽到的對話去「看到」劇情的發展。

劇作者以戲喻事，他隱身在說話的背後，讓劇中人物替他道出對世間的看法。〈愚公移山〉裡的角色替紀蔚然說了什麼？

〈愚公移山〉最精采的部分是神人之間的抗爭。愚公的舉動引起村民的恐懼與不安，深恐遭致天譴：

村長：你如此做不但破壞風水，更可能激怒山神。

愚公：如果風水不好，就該改！為什麼要怕激怒山神，祂可曾關心我們的死活？這兩座山就是祂的傑作，壓得我們喘不過氣來。

村長：這是不對的……不對的……你已不是我過去認識的愚公。如果是神的旨意要我們受苦，我們就只好忍耐！

愚公：忍耐？為了什麼？就為了像螞蟻似的苟活？連最溫馴的狗，都有吠叫的時候。我們的日子就該由神來安排？（〈愚公移山（上）〉，頁78）

如此顛覆性的反神與叛逆，對比一群終日渾渾噩噩、圖生苟活的大眾而言，面對這樣特立的個體，一方面擔心受他拖累，遭到上天的懲罰；另一方面為此揭露他們平日的假面，偽善懦弱無所遁形，這才更刺痛他們，反致惱羞成怒。愚公對此亦有自知之明：

愚公：村子的人幾世幾代都生活在恐懼中，他們的不安是因為我提醒了他們的恐懼。我再不如此做，總有一天，他們會將恐懼像祖先的牌位一樣，供在香堂上。（〈愚公移山（上）〉，頁76）

這樣以古喻今，放在當時肅殺的政治環境底下，對於大多數馴服於威權體制下的順民，不敢發聲、唯唯諾諾的個性，反諷的意味有十足的殺傷力。紀蔚然在第二幕第一景更安排閻王受太形和王屋兩座山神所託，想要制止愚公移山的行動，兩人之間的辯證，閻王所代表神性的威權與獨裁，在祂的話語中表露無遺。

閻王：本閻王說不准就不准，還要什麼理由？別以為你有嘴巴可以說話，就比用四隻腳在地上爬的東西高明。這是你們一廂情願的想法。要搞清楚，你們之上，還有神。神，知道吧？給你們性命，借你們腦袋的神！我們既然能給人活命，就有辦法取命。只要本閻王高興，要你沒手沒腳，你就得像蚯蚓一樣，在地上爬，到時候你用嘴巴挖不成？（〈愚公移山（下）〉，頁57）

閻王：閉嘴！永恆是天地獨享神鬼專有的。（〈愚公移山（下）〉，頁58）

閻王：你是人，是吧？人！多刺耳而令我發笑的字眼，多荒謬的東西！性命和螞蟻一樣的脆弱，比沙子還不值；軀體連根樹幹都不如；只不過是讓神踐踏的影子，卻以為有資格和神討價還價。（〈愚公移山（下）〉，頁58）

閻王道：「給你們腦袋，也只不過讓你們懂得想，想想而已，別的你就休想！在神的眼裏，人只不過是一粒可厭的黑沙，如果沙子不安分，要拿它只是舉手之勞。」（〈愚公移山（下）〉，頁58）要給予要取回隨神的高興，人類毫無討價還價的餘地，愚公以螳臂擋車的勇氣，還可以回嗆：「沒有地，天空要向誰展示它的無邊？沒有人，神又要向誰炫耀祂的萬能？」（〈愚公移山（下）〉，頁58）面對傾軋所有權力對付手無寸鐵的個人的國家機器象徵，個人的努力與意願，在渺小中更顯出志向的廣袤，即便性命被剝奪，也在所不惜。

愚公對小兒子愚立傳承一段話：「只要我們踏的是自己的土地，體內流著自己的血，那又有什麼不同。記住爹的話，孩子：你所踏的每一塊土地，都會和別的土地一樣，延伸到高山的頂點，或深海的底處，人所站的土地沒什麼不同，那人之間又有何差別？」（〈愚公移山（上）〉，頁79）對照到台灣這塊土地上人民的隱喻，已超越族群、省籍，回歸到最原初的自我，實則與他者（other）無異；話語內所隱含的深義，強調人民的生命共同體，這樣的無差別，才可以上達天聽，和神的最高權力做抗衡。這正是聖經巴別塔（Babel）反轉的詮釋：神之所以能掌控最大的權勢，便是分化人類，讓人類無法溝通，難以團結。

悖論地是，愚公所言與之前所形塑的遺世獨立的形象看似矛盾：紀蔚然區隔他者／自我的差異性（difference），仿如仍以整體化（totalization）來概括社會內部所有的族群與性別；但事實在精神上，紀蔚然所想企及人世間純粹的烏托邦，即是要忘卻差異性，更想以每個人的存有為公平基礎，踏踏實實建立世界大同的社會。

村人為排除異己，不容不同調的聲音，逐一殺了愚公的兒子，想以此脅迫愚公放棄移山的念頭。愚公不願放棄，只落到眼睜睜目睹兒子死在自己面前的慘劇。悲憤之餘他召喚閻王出來，質問祂是不是以極卑鄙的手段，對付一個一無所有的凡人，「像暴風對荒野中一株小草所做的偷襲，只因那株小草從不低頭，從不屈服。」（〈愚公移山（下）〉，頁69）

閻王給了他最後的判決。

觀眾要延宕在最後一景裡才會知道愚公的命運。首先看到一條寬敞而平坦的大道，村民三兩成群，看著新郎和花轎經過，一群樂師吹奏著快樂的樂曲，全場沐浴在喜悅的氣氛裡。突然人群散去，一片空台，舞台後牆出現了一座山的影子，旁邊有個小人影，拿著鋤頭，做著同樣的動作：鋤著、鋤著、鋤著……。 （〈愚公移山（下）〉，頁70）

愚公被昇華為薛西弗斯（Sisyphus）的形象，神懲罰他重覆做著徒勞無功的動作，時間在此已經凝結，千年萬年的數字已毫無實存的意義。這個永恆的身影，雖不被後世記住他所做的貢獻，但當他拿起鋤頭確鑿的時刻，已超越個體與命運。紀蔚然藉由劇中孤兒之口，肯定這樣崇高堅持自我的信念：「……我相信移山是對的！人就應該這樣活著，永遠的剷挖，不斷的征服，征服一些我們無法征服的山……」（〈愚公移山（下）〉，頁67），這裡的山林在他的筆下已不是指大自然現實的景象，而是象徵破除自我信念的困難險阻，就像薛西弗斯藐視眾神、舉起巨石、肩負起自我的信念一樣，愚公對自己命運的決定，操之在己，他必須孤單面對無法死去一再重覆單一動作的悲慘痛苦，紀蔚然賦予他英雄的冠冕。

這和同時期的張曉風有著不太相同的觀點。以張曉風的《武陵人》為例，劇中武陵漁人黃道真選擇離開理想世界的桃花源，重返缺陷多難的武陵。張曉風賦予主角的情操如同殉道者，此一原型乃是耶穌為世人受難。在劇中所追求的「回歸」，希望藉著為了最高理想奮鬥而放棄掉安逸的生活，返回現實努力不懈。張曉風《武陵人》中「反烏托邦」是對於桃花源式理想社會的可行性提出質疑嗎？抑是回到作者本身宗教情懷的體系裡，去檢證張曉風所追尋是對天國的渴望，要想進入到更高更至善的「烏托邦」，更需破

除掉對世間虛假「烏托邦」的眷戀？

這樣看似自我抉擇的自由意志，卻服膺在宗教意識型態的操控下，不見眼前的問題和缺失，一心只要嚮往天國的來臨。看似自由、捍衛自我光榮選擇的權力，卻更退縮在追尋一個遙不可及天國的假象中，以此自我催眠來忍受人世的苦難。這並非貶抑黃道真想要超越肉體物質的安逸，追尋精神心靈的道德勇氣，但這樣宣教式重返神國的懷抱之中，仍然是一種依賴，更容易被統治威權者所左右操控。對比紀蔚然挑戰神權的對峙，是走向更不同的批判角度。

紀蔚然在七〇年代思索內容的辯證階段，使他反轉僵固的教條和觀念，但形式上仍被中國的圖像所框住，與劇本內涵上有其斷裂齟齬並不一致的地方。要等到他下一次出手，才有另一層提昇與進步，並與台灣的歷史接軌。

三、家／國神話的崩離

去國11年，紀蔚然返國後，再次出發的作品，是重返自己家族歷史的罅隙中，找尋過往的記憶與召喚靈魂，來為自我認同重新定位的《黑夜白賊》（1996）。

紀蔚然以其英美文學的學術背景，提到西方戲劇史，從希臘悲劇、羅馬喜劇到文藝復興及其後的悲喜劇，家庭是常見的主題，反觀台灣在舞台劇有關家庭的題材倒是少見。而他想要以家庭主題寫劇本，主要是來自一種深刻的體認：「這些年來，我家的轉化和這個社會的革變幾乎是亦步亦趨。」⁶

陳芳明論及戒嚴體制為台灣社會心靈、人格帶來傷害與扭曲，致使台灣患了「歷史失憶症」，這種記憶的喪失，「全然是由於威權統治對島上住民的身體、思考、書寫進行箝制與囚禁而造成的結果。」⁷所以當台灣作家透過文學形式來追索歷史記憶的重建，並不表示他們能夠獲致一個完整而客觀的歷史事實。因為戒嚴時期個人的記憶往往呈現支離破碎的狀態，因此在重

6 紀蔚然，《也無風也無雨》（台北：元尊文化出版社，1998.10），頁9。

7 陳芳明，《後殖民台灣——文學史論及其周邊》（台北：麥田出版社，2002.04），頁109。

新建構歷史記憶時，就無可避免會產生斷裂與跳躍。「在記憶重建過程中出現縫隙缺口時，許多虛構的想像與模擬的情節也可能滲透進去。真實與虛構的敘述混合在一起之後，就不可能是歷史的恢復（restoration），而是一種歷史的再現（representation）。」⁸

這正是《黑夜白賊》一劇的主題（theme）。全劇以媽媽失竊的珠寶道出衣櫥內的祕密，藉由推理形式的通俗劇，通過一個辦案的警察，引領出各個家庭成員從各自的記憶中再現家族的歷史。每人的記憶都是破碎斷裂，拼湊不出原先的樣貌，如同失去的珠寶再也尋不回來。

《黑夜白賊》的形式恪遵古典三一律的形式：同一時間、同一地點、同一事件的進展，亦如彼得·聰迪（Peter Szondi）在《現代戲劇理論》（Theory of the Modern Drama）提到：「在純正的戲劇裡，三一律的功能在於提升純粹辯證——動態事件的流程，置之於內、外世界的孤立所造成的靜態情境之上，因此創造出專為再現人際事件所需的絕對空間。」⁹

形式上以「三一律」讓劇中的節情不受外在的干預，集中焦點在事件的流動；進而使得角色內在的辯證，逐漸滲透浮上檯面。紀蔚然在這裡溢出「三一律」形式的地方，是讓劇中每個角色都有機會成為「敘事之我」（epic I），¹⁰ 劇情隨其敘述的意識而流動，打斷線性現實的當下時空，再現過往記憶的片斷。這樣的技法在於讓客觀的事實由於主觀的意識滲透介入，外在建構的表層因為各個記憶拼貼的不同，而產生多種雜遝的內在辯證，致使單一的「大敘述」（grand narrative）難以全權宰制所有敘事的聲音，而產生眾生喧嘩的情況發生。

對比內在辯證的糾葛，外在是如此密閉與外隔絕的空間（最後連外來者

8 同註7，頁110。

9 Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p.22.

10 同註9，p.63。Szondi提到敘述之我（epic I），依其形式觀點而言，如同受惠於史特林堡（Johan August Strindberg）的旅站劇（station drama）技巧頗多的德國表現主義（大約1910年至25年）的劇作，聰迪論及這樣的作品：「提供這種模式的作品，其作者前所未見地將舞台納為私用，以個人生命故事的片斷填滿舞台。」但同時作者並不自限於自身之「我」，反而「從此已然突破個相，進入共相；匿名、重覆、與某種意義裡的形式因素，都已經包含在其自我描述、在孤立人物的描繪裡。」。

警察也因大雨而出不去），是劇中衣櫥意象（image）的擴展和延伸，更象徵台灣海島的處境。幕啟時各種與水有關的音效不絕於耳，而電視新聞的旁白，正引述著當時總統李登輝強調大家都是自己人，應摒棄成見，為台灣的前途共同奮鬥，合力建設一個安祥和諧的愛的社會……劇本的時空背景正暗示著台灣政治權力上，本土意識的台灣史與以中原意識為基礎的官方國族史的詮釋權正在逐漸轉移。如同林母對來辦案的警察陳忠仁說：「……如果你要找線索，你一定要先知影我們林家的歷史。」¹¹

《表演藝術》雜誌針對《黑夜白賊》所辦的座談會，與會的廖咸浩已嗅出劇中微妙的意涵：「我不知道作者是不是企圖想要拿這個劇本，來談台灣的歷史。所以這個時候，這個警察是個外省人，這層關係變得有意思了。他一開始是個旁觀者，幾乎像在診斷、幫忙的，後來他完全捲入了。」¹²

外省人因國民政府政權的退守從大陸來到台灣，初期魂縈夢迴、念茲在茲仍是故土，對於台灣自己只是旁觀的異鄉客。到最後歷史的必然性使他們放棄反攻復國的大業，只能重新與台灣這片土地建立起關係。如此離散（Diaspora）的族群與其後代對台灣的切入視角與台灣人本土認同會有差異性的存在，如外省第二代王墨林評論《黑夜白賊》時，仍是以一個中華民族取向的歷史再現的視角，所見的是：「一個在中國大文化的系統之下所產生的家族，通過這個家族在台灣這個地方塑造出一個家庭圖像。」¹³乃放在以中華民族脈絡為取向的大敘述基調，未見台灣歷史的獨特與自主的意識。

《黑夜白賊》的形式，廖咸浩認為：「這個劇本表面上是通俗劇的寫法，但事實上它是在反通俗劇、反推理劇。而『反』的層次是站在後設的角度上，它不斷在回頭檢視推理故事的說法。這樣做的目的當然不是在檢討通俗劇，而是故意用這種方式，來進入另外一個層次的真相的探討。」¹⁴ 紀

11 紀蔚然，《黑夜白賊（改訂版）——紀蔚然的（反）推理劇》（台北：文鶴出版社，1996.10），頁44。
以下所引該書之內容，皆於內文中標記題名及頁數。

12 李立亨主持，〈家·秘密·通俗劇——《黑夜白賊》座談會〉，《表演藝術》46期（1996.09），頁32。

13 同註12，頁31。

14 同註12，頁32。

蔚然選擇如此的形式做為書寫的調性，在於現代戲劇質疑語言無法完全體現不可言說的真理，符徵（*signifier*）和符旨（*signified*）兩者之間的關係，不再是搭配成對、一體的兩面，而是不斷分離又重新結合。「文本」不再是獨一無二、風格創新的世界，種種風格都已有過人翻新過，因此，對於原作的諧擬（*parody*）成為當代藝術創作風行的手法。

諧擬依詹明信（*Fredric Jameson*）的解釋：「是把握它們的個別特色和標新手法，然後充分利用這些風格的獨特性，藉以產生嘲弄原作的模仿之作。」¹⁵但紀蔚然在此所用的諧擬不同在於：他並非選擇高階的文學原典名著，進行嘲弄或模仿，反而選擇推理劇、通俗劇為諧擬的文體，以其通俗、可親的風格特色，進行更繁複的真理辯證，反差的表現來得更大。使得觀眾在易於接受外在形式的同時，不自覺地一步步進入內在辯證的陷阱裡面，等到自我意會時已被觸及核心。也因此紀蔚然所描述的家族私密，能突破自身狹隘的個體，連接起與會觀眾的共相、匯通到各別的生命經驗裡面。

紀蔚然說明現代戲劇「亟欲體現真理，卻同時意識到真理之無法體現。在這種講究『體現』（*presence*）的戲劇裡，真理總是以『缺席』（*absence*）的姿態被暗示著。」¹⁶也呼應德希達所稱「作品的缺席」（*l'absence d'œuvre*）——指的是某種由制度化理性主導的建構的缺席。¹⁷劇中被盜走的珠寶如果代表真理的缺席，每個人歷經共同歷史，但各個不一的敘述觀點卻無法真正體現真實。這樣的症狀除了前述陳芳明所稱「歷史失憶症」，還有「精神分裂」（*schizophrenia*）——前者是因外在的壓逼而被迫失憶，後者則是自動地選擇遺忘——依據拉岡（*Jacques Lacan*）精神分析的領域，說明精神分裂症本質上是語言脫序（*a language disorder*），在拉岡看來，人類的時間、過去、現在、記憶、積年累月一以貫之的個人認同經驗——對於時間本身的這種存在或經驗的感受——也是語言的一個效果。但

15 福斯特（*Hal Foster*）編，呂健忠譯，《反美學：後現代文化論集》（台北：立緒文化事業公司，1998.07），頁166。呂健忠將（*parody*）翻成「降格模擬」，仍視仿擬的原作為高一級的文本，這樣高低的區分實有違後現代主義的精神，還是以「諧擬」的名稱為宜。

16 紀蔚然，《現代戲劇敘事觀——建構與解構》（台北：書林出版社，2006.03），頁90。

17 德希達著，張寧譯，《書寫與差異》，頁110，譯註5。

是，精神分裂者不是用這種方式了解語言表述，因此無法擁有我們這樣時間連續感的經驗，而是注定生活在一個永遠固定的現在，過去的各個不同的時刻之間少有關連，而且無從意會未來的視野。¹⁸

劇中以家裡的小兒子宏寬為「精神分裂」的代表。¹⁹他是劇中最沒有現實感的角色，年過30仍待在家裡不出社會，最後觀眾甚至看到他是躲進衣櫥裡不想出來。「精神分裂的經驗就是經驗到孤立、沒有關連、不連續的有形符徵，這些符徵無法結合成條理一貫的序列。這麼說來，精神分裂者並不是按照我們的意義了解個人的認同，因為我們的認同感取決於我們所理解的在時間過程中固定不變的『主體我』（the “I”）與『客體我』（the “me”）。」²⁰宏寬的「主體我」與「客體我」一直在流變中。有時他表現出「主體我」是家中的一份子，去參與討論家中發生過事情；有時又跳脫出來成為「客體我」，以外來的角度譏諷批判家裡的陳腐倫常道德；有時兩者兼具。對於當下，情緒的反應時而冷冽時而張狂，起伏變化大。

宏寬象徵符徵的個體在孤立的狀態下反而變得比往常更具體，且變得更真確。他所說的真實戳破家庭的謊言，宏寬質疑「家」已被建構許久的神話：「家到底是什麼碗糕？是給人有安全感的地方？還是一堆人被迫有血緣關係，不得不生活在一起？」（《黑夜白賊》，頁75）更進而對父權提出挑戰：「你以為阿爸很偉大？阿爸是神嗎？為什麼做阿爸的就一定什麼攏對？我們什麼攏要聽他的？他講東我們就不敢講西？他帶我們去海邊，叫我們跳，我們就跳？」（《黑夜白賊》，頁87）隱隱然讓人回想起，紀蔚然在〈愚公移山〉裡對神權的控訴，以下犯上，一直是劇作家挑釁的姿態，但更本質上是針對固有僵化的價值體系長久壓迫下，發出個人內心的吶喊。

如同「語言的精神分裂式崩潰對於仍保存原貌的個別單字的作用，乃是

18 同註15，頁176-178。

19 紀蔚然習慣性選擇家中的么兒，成為解構家庭價值的斷裂性角色。除了個人因素之外（紀蔚然自己也是家中的么兒），么兒就像聖經中浪子回頭的代人物，即便離經叛道，仍是被受寵接納的一方，他既是家中的黑羊（指明與家中其他份子的不同），亦是自願地單獨走向非社會常軌的一方，他與家庭相互拉扯、依賴、叛離的複雜層次與關係，一直表現在紀蔚然的劇本裡頭。

20 同註15，頁178。

重新引導主體或說話者更專注於那些單字比較真確的意義。」²¹ 他引導家庭其他成員甚至台下的觀眾重新思考家庭的意義是什麼，檢視在崩解掉的家庭神話底下殘留下來是否才是最真確的原貌。

四、二部曲《也無風也無雨》的敘事形式

《黑夜白賊》劇中過往時間與現實的時間並置，同一場景呈現不同時空的交織，只要存在角色主觀的敘述裡，一切便成立。這樣的形式，到了家庭第二部曲《也無風也無雨》（1998）更形複雜。《也無風也雨》以一個多年蒸發消失不見的父親，家庭3個兄弟為其舉辦喪禮，所引發愛恨夾纏的家庭情結，到最後揭露更大的秘密，作者藉由劇中小兒子明文急於與家族劃清界線，將家庭關係「聲明作廢」的集體焦慮赤裸裸搬上舞台。

紀蔚然作者自述：「《也無風也無雨》有戲劇化的呈現，也有很多敘述。往往，劇中人物會以『代誌就是這樣的』開場，然後講了一個故事。運用大量的敘述是為了反應我們日常如何用語言來交代一件事情，來對某一個人提出蓋棺論定的看法。從開始到結尾，劇中失蹤的爸爸就被家人用各種語言（懷舊的、理性的、質疑的、顛覆的）來品頭論足。結果是，我們對他仍無法有確切的認識。只能蓋棺，無法論定。」（《也無風也無雨》，頁11）

紀蔚然說，「西方戲劇傳統有如以下的說法：『呈現較敘述為佳。』（Showing is better than telling.）亦即：一個事件與其藉由角色的口中說出，不如用戲劇的手法演出。近幾十年來，這個不定的法則已受到強烈的質疑。有人指出，敘述——即講故事——有其古典的美感，如希臘悲劇中比比皆是的段落。更有人強調，敘述——即用語言建構事實——有其政治性。」（《也無風也無雨》，頁11）

敘述的政治性支配不僅表現在敘述的形式，更直接運用在言語「政治正確性」上。台灣劇場自八〇年代所形成的小劇場運動，所推展的「實驗劇」開始逐步取代話劇，成為台灣現代劇場的主流。即便如此，在劇场的政治方

21 同註15，頁180。

面，「實驗劇」一方面仍然不脫「大中國主義」的正統觀點，講究「標準國語」，壓抑了台灣「方言」。²²

從《黑夜白賊》起，紀蔚然便意圖揚棄這樣觀念，他在回顧自己所編的〈愚公移山〉一劇刊於《中外文學》。當時的編輯楊澤雖認為劇本滿有創意，但對劇中不中不西的語言頗有意見。²³

紀蔚然說：「台灣現代戲劇的發展落後現代詩與小說甚遠矣！現代詩歷經『縱橫』之辯，小說歷經鄉土與現代之爭，唯獨最舶來的劇場，至今仍未感受到後殖民時代的焦慮。」（《黑夜白賊》，頁121）

後殖民時代即是奪回自己「敘述許可」的權利和合法性。與霸權式的中國取向思考的抵抗，便是重返自己母語語文體系的懷抱裡。《黑夜白賊》的對白，台語占了大部分。處理對白時，紀蔚然刻意向兩種台語說不：諺語和髒話。向髒話說不，他解釋不是潔癖使然，有一原因是「台語經過幾十年來自官方及深入民情的歧視，如今在很多人的潛意識裡成了『低俗』的代名詞。」²⁴（《黑夜白賊》，頁122）

《也無風也無雨》呈現國台語夾雜的情形，藉以反映台灣的語言生態。紀蔚然解釋如此的選擇原因有二：「國台語交雜的對白較貼切生活、較寫實，此其一；台灣已不再是某種語言一統天下的局面，反而是各種語言雜交的現象，此其二。」（《也無風也無雨》，頁11）

統一性不再是劇作家追求的目標，呈現分歧的差異性與眾聲喧嘩的雜選，是步入後殖民台灣的共相，亦如劇作家並不想在其作品中呈現人物之間關係的和諧性，聰迪也指出摧毀的手段是劇作家用來達到中心人物內在的孤獨與昇華，並挑戰主流的價值與平衡的基礎。²⁵《黑夜白賊》（1996）、《也無風也無雨》（1998），加上2004年《好久不見》所形成的家族三部

22 鍾明德，〈台灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治〉（台北：揚智文化出版社，1999.07），頁115-116。

23 紀蔚然，〈《黑夜白賊》的聯想〉，《表演藝術》44期（1996.06），頁11。

24 對照紀蔚然《夜夜夜麻》（1997）作品，裡面以國語為敘述主語，卻髒話連篇，其解構國語的崇高性，可與台語的運用成對比。

25 Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama*. p.26.

曲，呈現出家庭的潰散崩坍，打破長久台灣社會所建構家庭和樂（甚至擴大為國家前途的「國運昌隆」）的神話假象，紀蔚然對於家／國的對比分裂，做出更內在核心的延伸詮釋，投射出台灣外在社會的變化、政權的轉移、舊有價值觀念的瓦解，逐一解構表面的虛假，所摘下的家庭假面背後，是孤單的個體面對內心更為荒蕪的所在。家不再是「家」，人的存活沒有所依附，所揭露的自我常是惶惶不可終日。紀蔚然慣用的是技法是拆穿、戳破外表的虛偽謊言，流露被視為尖酸刻薄之語，有其憤世嫉俗之勢，卻容易讓人忽略其內在的孤寂與易受傷害、急於保護自我的姿態。

《也無風也無雨》劇終，紀蔚然讓明文以登報聲明作廢，徹底地棄絕家庭的血緣。以這樣內在的苦悶、自我捨棄置放在歷史的視角檢視，解嚴前，創作者面對歷史的失憶症，所能做的便是自我放逐，陳芳明說：「所謂自我放逐（self-exile），乃是指作家不能認同存在於島上的政治信仰與政治體制。他們能夠找到的心靈出口，乃是向西方文學借取火種，利用現代主義的創作技巧來表達內心的焦慮、苦悶與絕望。」²⁶ 解嚴後，面對原有禁忌的崩解，紀蔚然說：「台灣有個很吊詭的現象：社會看起來很先進、很科技化，但它內在所流竄的慾望卻很原始、很野蠻。解嚴除了打破了政治的禁忌，也同時釋放出久被壓抑的其他禁忌。於是，打破倫常與背離中心的衝動，並不是只出現在學者的論述，還每天極具體地顯現在我們的日常行為裡。」（《也無風也無雨》，頁9-10）

《黑夜白賊》、《也無風也無雨》皆以揭露家庭內藏的祕密，做為家庭倫理結構的崩解。《黑夜白賊》中父親在家庭的權力與位子因為久病被母親所取代；《也無風也無雨》蒸發多年的老爸竟然是會露鳥猥褻的老頭子，父親的威權一再被踐踏貶抑，相對地，反造成家庭成員的無所適從，原先的倫理價值被解構，但個體仍無法撼動傳統的道德觀念，只能成為被群體所孤立與譴責的他者。令人直接聯想到亞瑟·密勒（Arthur Miller）《推銷員之死》（Death of a Salesman），主角推銷員威利·羅曼（Willy Loman）的

26 陳芳明，〈後現代或後殖民？——戰後台灣文史的一個解釋〉，周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》（台北：麥田出版社，2000.04），頁49。

兒子即是目睹父親偷情的實情，瓦解心中對父權的崇高性，而選擇自我放棄成為社會的邊緣人物。

紀蔚然自己承認兩部曲的創意不足，²⁷ 確實處處可見深受歐美幾位劇作者如易卜生（Henrik Ibsen）、史特林堡（Johan August Strindberg）、皮藍德婁（Luigi Pirandello）、亞瑟·密勒等對家庭描寫的影響，鑿痕頗深，也使得最後的揭露都顯得僵硬而變得功能性，並非依循角色的內在情緒飽滿使然所做的行動。紀蔚然在兩部曲的實驗是在內面性上對於家庭倫理的顛覆，第三部曲《好久不見》意圖在形式上，進行另一層次的家庭解構。

五、後現代的三部曲《好久不見》

步入千禧年後的21世紀，間隔六年，紀蔚然才完成《好久不見》（2004）家庭三部曲的最終篇。遲遲未動筆的原因，主要是因為找不到適當的形式，最後紀蔚然做了不同的選擇。他說前二部曲：「……兩者均以完整家庭之表象始，以家庭結構之潰散終。第三部則反其道而行，始於實質的碎片終於表象的整合。」（《好久不見》，頁6-7）

陳芳明提及八〇年代以後發展出來的台灣文學，往往被認為是屬於後現代文學，是因為「無論是採取何種文學形式的表現，去中心（decentering）的思考幾乎是所有創作者的共同趨勢。」²⁸

美國著名的後現代理論家詹明信（Fredric Jameson）在對北京大學學生的演講中指出：後現代主義——相對於之前的寫實主義和現代主義——乃是跨國或晚期資本主義的文化風格，其主要特徵為「主體的死亡」（decentered，失去了中心）、「客體的溶解」（真實消失了），而語言則為已成為「符徵之流」（a flow of signifiers）。²⁹

《好久不見》在形式、風格、語言上非常符合詹明信所提後現代主義的

27 紀蔚然，《好久不見——家庭三部曲》（台北：印刻出版社，2004.11），頁6。以下所引該書之內容，皆於內文中標記題名及頁數。

28 同註26，頁42。

29 詹明信（Fredric Jameson）著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》（台北：合志文化出版社，1989.02），頁169-261。

特質，紀蔚然說：「於情節鋪陳上以『快照拼貼』構成，主線忽顯忽隱，幾近結尾才讓觀眾恍然大悟。對白實驗上，我試圖讓各種口語交雜並複製廣告旁白外，還塞入大量『垃圾台詞』，以『言不及義』取代『言之有物』。於基調處理上，我選擇以戲謔渲染蒼白，以蒼白作為戲謔的底蘊。」（《好久不見》，頁7）

後現代的風格使得家庭的主軸在劇中隱而未明，劇情由許多條不相干的情節線同時進行：包括黑社會老大與小弟之間位階的互動、舞台劇導演在現實與回憶中去拼湊出創作的劇情、失業的先生與老婆之間緊張的關係等等，已看不到之前二部曲明確集中聚焦在單一的家庭事件，《好久不見》卻以各種的拼貼，直接、間接鑲嵌起家庭的圖像，只在最後讓所有的人物因家庭的聚會而有了交集，才揭露彼此的親屬關係為何。三部曲統一不變的是記憶所帶出感傷的底蘊，貫穿三部曲家庭的邊緣人清水成為最後一部曲的主角，所有的情節片斷，全環繞在清水的四周。清水劇中現時的當下，卻以「戲中戲」的方式不斷重演他過往不堪回首的分手記憶，清水即使不願回顧，也不自主地被後設的作者強行推到幕前，時間的時序因而錯亂，過去和現在的交錯，顯示劇中主角、更是背後主角（作者）的主觀意識。

清水的主觀性從第二部曲《也無風也無雨》裡的自述可見一斑：「我哪會不知？我是裝憨裝狷，但是我的頭腦比那些講我狗仔要更卡清楚。我們台灣人最愛講人是狗仔啦，不然就是番仔啦。你若是做一點跟大家沒什麼同款的，別人就講你不正常。」（《也無風也無雨》，頁142）他像是台灣預知命運的卡珊德拉（Cassandra），到處吐露真言，但同樣地誰也不相信他的話。《好久不見》裡藉由他串連有直接關係的親友、或間接關係的陌生人，有如台灣步入千禧年後社會眾生像的切片，最常見的精神狀態是情緒失控與憂鬱症或躁鬱症，劇中再次藉由家族的大家長林崇光的口中說出：「……時代怎麼變，倫理不能沒，不能說現在的家庭變得『善緣已盡、孽債未了』吧，對不？」（《好久不見》，頁280），表面看似家庭已隱而不顯，每個人像分裂而出的個體，有其獨立與自由。實際上家庭的餘孽在步入新的世紀仍無所不在，劇中人物仍籠罩在家庭枝葉脈絡倫常的染指之中，此為紀蔚

然想以後現代的形式所想表達的主題，表面上像是解構掉家庭，劇中主題不再直接以家庭為符旨，「家」也隱身在眾多的符徵之流裡，最後劇中片斷所呈現的是真是偽、是記憶還是現實、是表現（presentational）還是再現（representational）已模糊不清，主體中心已經沒有了。

到劇終更透過布幕影像的轉介，出現家族中一直處於無以名狀焦慮的林王惠淑臉部特寫，只見她流下一滴眼淚。³⁰（《好久不見》，頁286）劇作者在此完全放棄舞台表演的現時性（present）和立即性（instantly），用影像另一個媒介去記錄舞台上的動作特寫放大，眼淚在此也降低功能成為符碼（code），而非激起觀者感動共鳴的作用，僅供觀眾疏離地自行聯想眼淚與家庭帶給成員迫害禁錮的意涵。

弔詭地是，當紀蔚然殫思極慮試圖把家庭去中心化，到最後卻把自己迷失在這些符徵之流裡，家庭反而沒被解構，作者自己先被解構掉了，為何會造成如此結果？之前紀蔚然擅長以諧擬的方式，去對於家庭的主體，加以嘲弄、反諷其既定的形象和倫理價值。不管紀蔚然是有所感知或帶有貶抑地去執行諧擬，不可否認劇作者是對於家庭的主體具有某種共鳴，進而觸動讀者內在的情感，才能重新對「家」的認知進行解構。

但是，當紀蔚然試圖抹滅掉家庭的主體性，根本上不再相信有個實體存在的「家」作為諧擬的對象物，直接宣告「家」這個主體已死，反倒賴以嘲弄的重心消逝後變得無力可施。家庭的反撲力量在此驗證，當紀蔚然放棄以實體的形象、具體的細節去描摹家庭的輪廓，不再以諧擬的文體做為反轉的對象，這樣的「去中心」就等於失去了重量，不足以有充分的力道去對抗家庭如此巨大的身影，並且想以家來反映時代的變遷更失去了聯結，仿若無重力的人造衛星偏離了軌道，在廣漠浩瀚的星際中迷航。

30 林王惠淑在劇中一直如家族裡的幽魂，無聲地飄過，直到接近劇終，才從家族親戚的口中，隱約知道她生病了，得了憂鬱或躁鬱症，得病的原因不明，其他人和她相處時緊繃的氣氛，像是看待一顆未爆彈。

五、結語

為何而寫？

作者往往將逝去的時光凝結在自己的筆下，有時不是為了召喚記憶，而是為了徹底遺忘。紀蔚然的自我揭露，常常是與個體的有限性在周旋，以自我的存在去映照出真理、作品的不存在，寫作成為情感之外的唯一出路。但反論地，寫作有時候僅僅只能標誌一條出路來，並無法擔保就能走得安心、全無罣礙；相對地，也未必真的能擺脫掉情感。

「家」是紀蔚然一直揮之不去、難以擺脫的夢魘，卻又是他時時召喚、寥以慰藉的思念；「國」已不再是自小被教育和嚮往的「故土」，終將釐清所夢想所寄託是無法重返、空中樓閣建構出來的家園，僅剩下就是紀蔚然筆下的愚公、宏寬、明文、清水這些挑戰固有的倫理價值，而被社會其他人唾棄，認為他們是廢人之人。他們卻是更清醒、更陷溺在家庭情結裡，無法離開卻又復返、無法斷絕僅能自棄。他們都是以小小的個我，試圖去撼動傳統價值的根深柢固，內在都有著無法實現的深層悲哀。紀蔚然替他們發聲，亦為自己立論，想要企及在存有之外既不在場又無法直接對個體產生作用的直理的存在，這樣地追尋徒勞的失落，卻反將個人在台灣劇場留下難以抹滅的身影。



參考資料

一、專書

紀蔚然，《黑夜白賊（改訂版）——紀蔚然的（反）推理劇》（台北：文鶴出版社，1996.10）。

——，《也無風也無雨》（台北：元尊文化出版社，1998.10）。

——，《好久不見——家庭三部曲》（台北：印刻出版社，2004.11）。

——，《現代戲劇敘事觀——建構與解構》（台北：書林出版社，2006.03）。

周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》（台北：麥田出版社，2000.04）。

陳芳明，《後殖民台灣——文學史論及其周邊》（台北：麥田出版社，2002.04）。

鍾明德，《現代戲劇講座：從寫實主義到後現代主義》（台北：書林出版社，1995.10）。

——，《台灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治》（台北：揚智文化出版社，1999.07）。

詹明信（Fredric Jameson）著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》（台北：合志文化出版社，1989.02）。

福斯特（Hal Foster）編，呂健忠譯，《反美學：後現代文化論集》（台北：立緒文化事業公司，1998.07）。

德希達（Jacques Derrida）著，張寧譯，《書寫與差異》（台北：麥田出版社，2004.05）。

Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

二、論文

（一）期刊論文

李立享主持，〈家·祕密·通俗劇——《黑夜白賊》座談會〉，《表演藝術》46期（1996.09）。

紀蔚然，〈愚公移山（上）〉，《中外文學》7卷12期（1979.05）。

——，〈愚公移山（下）〉，《中外文學》8卷1期（1979.06）。

——，〈《黑夜白賊》的聯想〉，《表演藝術》44期（1996.06）。

（二）學位論文

謝青雲，〈張曉風戲劇研究〉（台北：台灣師範大學國文研究所碩士論文，2001）。

