

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 外顯、側隱與游離－論黃英雄舞台劇作中的雙重結構

doi:10.7013/CCTHCWHSNK.200412.0087

中正大學中文學術年刊, (6), 2004

作者/Author：侯雲舒

頁數/Page：87-100

出版日期/Publication Date：2004/12

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.7013/CCTHCWHSNK.200412.0087>



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



## 外顯、側隱與游離——

### 論黃英雄舞台劇作中的雙重結構

侯 雲 舒

中正大學中文系助理教授

#### 前 言

黃英雄先生為嘉義地區出身，活躍於國內各戲劇表演場域的一位全方位戲劇編劇家。他長年從事專業編劇工作，作品數量驚人，類型繁複多變，舉凡舞台劇、電視、廣播、電影、戲曲(包括歌仔戲、客家戲、京劇)各式劇本，並涵括戲劇評論、小說、散文創作等，黃氏均有可觀的作品呈現。大致上由七〇年代中期以後，黃氏便展開其多樣化的創作生涯。然而，黃氏作品的風格，與一般具有學院背景的戲劇創作者有著明顯的差異，例如在取材上，黃氏大都以當時社會紛呈的近象為藍本，因此，黃氏的各類劇本充滿著庶民文學的趣味及特徵。而在表現手法上，黃氏勇於嚐試各種不同的表現方式，如蒙太奇、後設等，均時時鑄鑄於其作品當中。有鑑於作品的形式紛呈，無法在單篇文章中一一概括論述<sup>1</sup>，因此本文擬就其舞台劇作為討論的基本素材，並以戲劇結構為論述主軸來對黃先生舞台劇本中的一項重要特質——「雙重結構」進行分析探討。

在黃氏目前多達二十幾齣的舞台劇作之中，對於舞台編寫手法的運用，可謂種類紛呈，其中所涉及可資探究的論題甚夥，但以戲劇的情節結構來審視黃氏舞台劇本的呈現，可以發現在他的數部作品當中都存在著運用雙重結構的特質。亦即故事的行進方式並非採單一方法來呈現，而是採取一種複雜化的表現

<sup>1</sup> 黃英雄，1947年生。美國波特蘭州立大學戲劇及電影研讀，2003年任國立中正大學中文系客座副教授及駐校作家。曾獲聯合報小說獎、時報週刊武俠小說新人獎、佛光山文學獎、新聞局優良電影獎、文建會優良舞台劇本獎、教育部文藝創作獎及五四文藝獎章等。本篇論文為筆者一系列探討黃英雄先生戲劇作品的單篇論文之一。

手法，這種複雜化的表現手法，為黃氏舞台劇作在設計情節結構中十分醒目的特徵之一。

在各式戲劇藝術的表現形式之中，舞台劇對於戲劇結構應是要求最為嚴格的一種。原因在於舞台劇的呈現，深受時間及空間的限制，而電視及電影在結構表現的自由度上，遠遠大於舞台劇。舞台劇必須在一個有限的空間，亦即有範圍的舞台之上做各式意念的傳達，而且以時間的容納量來講，一般舞台劇所能使用的時間約莫二至三小時左右(此為普遍性的演出標準)。因此除了導演對於各種戲劇手法的運用(包括燈光、場面調度、舞台設計、佈景道具的安排等)之外，編劇者如何在有限的時間及空間之中對意念的表達做出最完善的設計，就成為一齣成功的舞台作品所不可或缺(甚至是決定性)的要素。

如果我們以外在的情節結構<sup>2</sup>來觀察，在黃氏的舞台劇作中，通常會在主要情節(主軸情節)之外，再加入另外的表現形式，對故事主軸加以強化或複雜化，以使原來單純的戲劇情節能呈現多面而立體的樣貌。這種以其他表現形式介入主述情節的雙重結構法，在黃氏舞台劇作中又可略分為三，即戲中戲、人物位置的交疊與錯置與後設技巧的使用，經由這三種表現形式的插入，來引領觀眾對於主述戲劇結構(或主軸結構)的了解或藉此來強化劇作家對於戲劇理念的說明。

### 一、戲中戲——外顯式雙重結構

戲中戲的運用在古今中外的戲劇作品中屢見不鮮，莎士比亞膾炙人口的劇作「哈姆雷特」，即為顯例。莎氏利用戲中戲的方式，揭示了一場宮廷之中的陰謀。莎士比亞在這場戲中戲裡，將原本發生在哈姆雷特身上的不幸事件，重新展現在他的叔父克勞狄斯及觀眾面前。這段不幸原本是由哈姆雷特的父親(幽靈)口述出來，但對於一部戲的「前史」，亦即原本不被包括在舞台演出部份的情節，用口述的方式畢竟比不上直接上演在觀眾面前來得感受強烈。莎氏巧妙的運用這種手法，一方面把「前史」展現出來，一方面也使劇中兇手克勞狄斯的謀殺、亂倫及通姦的罪行，露出了馬腳<sup>3</sup>。

再以中國傳統戲曲為例，如清代孔尚任的《桃花扇》就是利用戲中戲這種

2 亦即對戲劇情節的各種表現手法的穿插運用，藉以加強、烘托或輔助故事行進。

3 這段情節，參見《哈姆雷特》第二幕第二場，莎士比亞著，朱生豪譯，國家出版社，1993.5。

戲劇結構來強化「人生如戲」此一主題。孔氏以老贊禮這個角色同時參與戲裡及戲外的雙重身份，來引領觀眾由南明興亡的故事結構中，跳出至清代昇平樂世的歷史現實內，藉以訴說劇作家「藉離合之情，寫興亡之感」的慨嘆。之所以將戲中戲的表現方式稱為外顯式雙重結構，原因在於觀眾面對到這種表現手法時，立刻就可分辨出兩種戲劇形式在舞台上同時呈現的創作者意圖，不需經過其他表現手法來輔助或進一步詮釋。

黃氏劇作中對於戲中戲的運用，十分常見。如《夜戲》一劇，原本故事主要人物的背景就設定在一個沒落的歌仔戲班，班主何丁與前後任戲班台柱小生明珠及花旦彩鳳間的婚姻關係，是本劇的主要事件發展主軸。兩女共事一夫，在傳統中國戲曲故事中是屢見不鮮的一種婚姻模式，而《夜戲》的開場，即以戲班在廟會中演出歌仔戲—〈雪梅教子〉來引出真正故事主角何丁、明珠與彩鳳間的關係。在《夜戲》中所演出的歌仔戲故事裡，雪梅(原配)與愛玉(小妾)同事夫君商琳，商琳亡故後，由於雪梅無子，因此二女將人生希望寄託於愛玉之子(庶出)商輅的身上，「商琳多情命歸陰…所幸愛玉留身孕…姐妹同心無怨恨…撫養商輅功名成。」<sup>4</sup>還原到《夜戲》的情節中，何丁與明珠(原配)原為夫妻，但因小旦彩鳳(小妾)的介入，使得原來情同姐妹的兩個女人成為情敵。在這場愛情的爭奪戰中，明珠落了下風，並因為一次推打事件，使明珠從此不能生育。為了報復，明珠將彩鳳與何丁的親生兒子兆民(庶出之子)偷偷抱走，並從此銷聲匿跡，遠避鄉下，做為對何丁與彩鳳的報復。幾經波折，《夜戲》的中心人物何丁、明珠、彩鳳、兆民、小文(彩鳳與何丁次女)在一場廟會演出之後重新聚首，將前塵往事層層剝開，隨著心結的打開而使明珠與小文、何丁與兆民父子和母女相認，明珠跟彩鳳和解。呼應著《夜戲》的開場〈雪梅教子〉，黃氏很明顯的在開場的〈雪梅教子〉中，運用戲中戲的表現手法將《夜戲》中的人倫關係及結局預示在戲劇的開端。

在《婚禮》一劇中，黃氏以郭宗勝的子女面對金錢的分配，各人所展現的爾虞我詐為題材。郭宗勝為家中的家長，因一次車禍意外，導致他的弟弟宗洲變成植物人，他的妻子及弟妹因此喪生，而郭宗勝自己也失去一條腿。從此他一個人必須擔負兩家人共計四個子女的生活及教養，所幸郭宗勝持家有術，生

4 見〈夜戲〉，頁3，黃英雄著，行政院文化建設委員會印行，1991.3。

活尚稱寬裕。故事的開端建立在一場即將舉行的婚禮上，郭宗洲次子天平將要返鄉結婚，婚後欲與新婚妻子赴國外留學，宗勝長子天行夫婦、次女天容夫婦及宗洲長子天謹夫婦均返鄉共同參與婚禮。但成為植物人的宗洲雖是家長，卻無法表達他的意念，就連他的兒子天謹及天平也只對宗勝存有父子之情，但是對於他們的親生父親並不關心，只有宗勝每天陪伴宗洲，將他當做正常人一般，陪他說話聊天、看電視。

黃氏即運用兄弟二人看電視這個情節，將《婚禮》中的主要衝突點一對金錢的貪婪及自私的利己主義，編織於舞台情節之中。宗勝每日定時陪宗洲看電視，這段時期，電視劇中上演的戲碼與宗勝家中即將上演的金錢糾葛，若合符節。電視劇中一個富翁過六十歲生日，三位女兒和女婿紛紛趕來賀壽，但正當此時，富翁生了急病，送進醫院，三個女兒及女婿爲了財產而各懷鬼胎，相互陷害，劇終之時，三組人的詭計均未得逞。黃氏在本劇中，並未將電視劇的真實演出直接搬上舞台，而是經由主角宗勝爲其弟宗洲說明劇情的方式，把這段劇中劇由劇中人口中講述出來，電視劇的情節模式幾乎與《婚禮》一劇的情節模式如出一轍。劇中人物同是因一件喜事而共同聚集在家中，兩劇中各有三組具血緣關係的手足及其家眷爲了金錢問題而藏有心結，在這個共同的主題下，爲了各自利益而相互進行傾軋。因此《婚禮》一劇中的戲中戲，是直接使觀眾透過劇中主角的口述來對戲劇的主軸情節更加印象鮮明，只不過宗勝在口述電視劇情節時能剖析劇中人物面對金錢誘惑的是非，但他卻在自己的家庭中再次印證此項主題。

相對於《夜戲》及《婚禮》，在《獨家報導》中，黃氏對於戲中戲的雙重結構的運用就顯得更加靈活。《獨家報導》採用與《婚禮》同樣以看電視劇爲戲中戲的表現手法，但此劇中，不同於《婚禮》處，在於觀眾可由上舞台的銀幕(電視牆)中直接看到電視劇中所扮演的戲劇情節。《獨家報導》以兩代人之間所面對男女感情的背叛及錯綜關係爲情節主軸，劇中主角顏慶陽爲雜誌主編，他的妻子婉祈因與顏的同事高弘堂外遇而遭顏的槍殺，高弘堂也同樣被顏所槍殺，但顏慶陽卻假造案件現場，將之佈置成兩人因感情問題而自殺，並藉此得以脫罪，逍遙法外。多年後，顏慶陽的女兒顏巧鈴(實質上爲婉祈與弘堂外遇所生的私生子)也與女婿王鈞面臨了感情的問題，王鈞在不知情的狀況下與同事提娜發展出一段不倫戀，但事實上，這段外遇事件乃由顏慶陽一手所導演產



生。黃氏將戲劇的開端設置在顏巧鈴與王鈞夫婦在家中看電視，其父顏慶陽此時造訪女兒家中，並督促女婿在雜誌社的工作應力求表現，努力獲取獨家報導的新聞材料為起始點。劇中劇的表現方式，則是觀眾都可由舞台上的電視牆中所播放的節目，看到與顏巧鈴夫婦相同的影像。巧妙的是電視影像中所播出的，正是顏慶陽之妻婉祈與高弘堂外遇的片段，也就是本劇的“前史”，而這段前史的展現，對於以後劇情的開展，有著決定性的重要性。

黃氏在此劇戲中戲的表現方式，用了兩種不同的手段來呈現：

其一，採取與戲劇情節連貫並銜接前史的方式來表現，如婉祈的外遇行為，婉祈的生產過程與婉祈及弘堂被槍殺的始末等，均以直接由電視牆中播放，採銜接穿插的方式，來置入主軸情節的行進之中。

其二，是以蒙太奇式的畫面訊息來呈現劇中各種紛亂情節的膠著點。例如本劇中的第十場，電視牆交互出現弘堂與婉祈幽會場景，繼而跳脫出來插入街頭示威遊行畫面及太空梭昇空畫面，又接回婉祈與弘堂被穿大衣男子舉槍瞄準，進而轉入軍隊戰爭場面、王鈞追逐巧鈴的片段、提娜的冷眼旁觀、王鈞在海灘上發呆出神及重覆出現「獨家報導」的字幕OS等。再者是出現黑衣人的場景<sup>5</sup>，這齣戲中凡是出現一個黑衣男子的獨白場景時，電視牆中的影像就以與黑衣人的互動來呈現。黑衣人在本劇中是站在一個居高臨下的透視者位置，他與劇情間的關連性是抽離的，乍看之下，似乎與舞台上所演出的主軸情節毫無相關，但實際上卻是以一個評論人或主宰的位置來導引劇情的進行。而這個部份，電視牆中的播放畫面凡與黑衣人出現的場景相關時，均配合他口述的意念，將黑衣人的想法實際呈現於舞台上。如第三場當黑衣男子在道白中說出：「…在西門町，那天下著雨，所有路人全都擠到走廊上來了，寸步難行的滋味你一定知道，事實上擠得連轉身的空間也沒有。」<sup>6</sup>此時舞台上電視牆所播放的影像即出現西門町假日遊人擁擠的畫面，因此電視牆中的畫面實即是黑衣男子腦中影像的呈現。在《獨家報導》中的戲中戲，黃氏往往用十分繁複的蒙太奇跳接方式將觀眾對戲劇情節的解析加以暗示、衝擊或干擾。

5 黑衣人的設置，以黃氏所自述的說明，稱之為“後設”：“劇中嘗試以劇中劇的型態，企圖展現舞台的次元空間，從而詮釋真假虛實的意境，同時也將小說中的後設手法第一次運用在舞台上，期望觀眾在思索精彩的故事情節中也不忘觀想生命的真相。”，《獨家報導》劇情簡介，黃英雄著，行政院文化建設委員會印行，1995.8。

6 見《獨家報導》頁13，黃英雄著，行政院文化建設委員會印行，1995.8。

此外，在黃英雄另一齣舞台劇作《愛麗思夢遊記》中，也使用戲中戲的手法來穿插古今時空下女性同樣遭受悲苦命運擺弄的敘事題材。在《愛》劇中，主結構設定在現代，主角青青為女演員，她在現實生活中，是一個頗有手段並在星海沉浮過一段時間的老練女子，爲了爭取演出戲劇中的女主角，她不惜與投資的老闆用「性」來做為交易手段。而她與其他演出同一齣戲的演員關係緊張而惡劣，他們彼此間有著金錢的糾葛及同儕的競爭關係，唯一對青青保持友善的，是戲的導演仲陽，他對青青除了崇拜之外尚有一層曖昧不明的母子情愫。在《愛麗思夢遊記》中，黃氏將戲中戲的時間背景設定在民初時期，青青所飾演的鳳仙及另一女演員所飾演的昭君爲大稻埕的紅牌藝姐，吳少爺及廖少爺是捧場的恩客，其中由祥浩所飾演的廖少爺與鳳仙有著一段感情，鳳仙並因此而懷有身孕。吳少爺捧紅鳳仙，並以報社關係幫鳳仙拿下選美花魁，但無奈鳳仙心屬廖少爺。吳因此心懷怨恨，設計陷害了廖，使得廖被日本軍府捉拿下獄。最後廖越獄脫逃被擒回後失去下落，鳳仙獨自產下一男嬰，這個男嬰的身份，在最後被揭露，即爲戲中戲的導演仲陽。

在《愛》劇中，戲中戲的設置，表面上看起來，是與主結構不相關涉的獨立演出，但其中的縮結點，則在於鳳仙(青青)這個角色，她在戲中的藝姐及母親身份與戲外因礙於是當紅女演員而無法生下小孩，最後選擇墮胎的母親身份是相貼合的。除此之外，鳳仙藝姐的身份與處境，也與青青女演員的身份與處境極爲相似。戲中戲的男主角—廖少爺是由祥浩所飾演，但祥浩在戲外的卑劣人格，例如好從事投機事業不惜向青青借貸、意圖拐賣人口、向惡勢力靠攏成爲幫凶等，均與戲內廖少爺彬彬有禮、溫文儒雅、堅持原則的性格完全相反。因此以這兩個戲裡及戲外的人物性格來看，黃氏是有意將之並置，並使之相互辯證，這點我們可由劇本中黃氏藉由仲陽之口對祥浩的指責中明顯的看出。<sup>7</sup>不過，除了人物性格的貼合(鳳仙與青青)與反置(廖少爺與祥浩)之外，戲中戲所要涵寓的意義及功能，在《愛》劇中是十分曖昧不明的。因爲我們比較無法看出這段戲中戲在主軸結構起著何種關鍵性的作用或具有其他的功能。因此，在《愛》劇中對於戲中戲這種雙重結構的使用，可以說是較爲失敗的一個例證。

7 見《愛麗思夢遊記》劇本頁9，仲陽在第一幕中的一段台詞：「Homer！我瞧不起你！你實在不配演那個鳳仙喜歡的腳色！我只是遺憾，我還得運用鏡頭將你美化…知道嗎？不管你怎麼偽裝，透過鏡頭，我依然看得見你內心的醜態和無恥…」

## 二、人物位置的交疊與錯置——側隱式雙重結構

雙重結構的運用，在黃英雄的劇本中，除了以戲中戲這種最直接快速的表現手法來植入戲劇的主軸情節外，以人物(角色)在二種情節結構中位置的跳躍互換，來顯示雙重結構間的關連性，也是黃氏常用的表現技巧之一。在此，如果我們把前項戲中戲的表現手法看做一種外顯式的雙重結構，那麼人物位置的交疊與錯置就可以視為一種側隱式雙重結構的表現。之所以稱為側隱式雙重結構，關鍵在於它不如戲中戲般使觀眾一望即能分辨舞台上所呈現的是兩種戲劇結構。側隱式的雙重結構是必須經過觀眾對情節的分析及進一步的判斷和釐清，才能清楚劇作家所要表現的意圖。承上節戲中戲的部份，我們也可在《愛麗思夢遊記》中，找到用人物(角色)位置的轉換來呈現雙重結構的例證。

仔細分析《愛麗思夢遊記》一劇，除了呈現出戲中戲這種雙重結構外，我們還可找到一種類似前結構的形式，這種前結構被黃氏放置在劇情的最前面。在這個前結構之中，展現的是一幕母女離別的場景，女兒葉麗思是中國大陸某漁村中漁夫之女，因為父親出海遭遇不幸，使得母女生活無以為繼，因此劇中的主角之一「葉麗思」<sup>8</sup>必須離鄉背景隻身到台灣闖天下。阿坤，為一人口販子，負責將麗思偷渡至台灣，這段前結構(類似「前史」)就在阿坤強行把葉麗思母女分開的場景中結束。這段母女或母子分離的情節，重覆出現在戲中戲裡鳳仙與仲陽(這個部份在劇本中交待得並不十分清晰)、戲外青青墮胎以及青青與麗思的假母女的交錯關係之中。因此母親這個位置，在此劇中應該具有三種身份：一、大陸漁村中葉麗思的母親；二、戲中戲的藝姐鳳仙；三、戲外的女演員青青。黃英雄在《愛》劇中運用母親、鳳仙及青青三種身份之交疊互換來帶領觀眾的視角，穿梭於這三種結構之中。例如當前結構中大陸的母親與麗思分離後，哭倒在舞台上，伴隨著燈光的轉換及音樂(國樂)的引入，使觀眾被提示，此時場景的時空位置已經轉換，而導演仲陽、攝影小賴等劇組人員的上場，及昭君著台灣衫的上場，使場景被另行確立在戲中戲的位置，而舞台上原來扮演大陸母親的演員，經由昭君台詞的引介，遂轉換原來的身份而成為台灣藝姐鳳仙。這兩層戲劇結構的轉變完全沒有經過換幕與換景，而是直接由母親與鳳仙身份的轉換與交疊來過渡完成。

8 這裡的葉麗思，應該就是指《愛麗思夢遊記》中的愛麗思。



除了前結構與戲中戲場景的轉移之外，戲中鳳仙與戲外青青兩種角色身份的跳躍與錯置，也是劇作家帶領觀眾進出主軸結構與次結構(戲中戲)的表現方式之一。如麗思在偷渡到台灣後，因一次意外的車禍幸運的脫離了阿坤的掌控，被出資拍戲的老闆古梁所救。古梁將麗思帶至拍戲現場，當麗思初次見到劇中的鳳仙時，立即誤認她為自己留在大陸的母親(母親與鳳仙為同一演員所飾演)，經由麗思的錯認，使得原本鳳仙由大陸母親轉換成劇中鳳仙的位置再次合而為一。但此時鳳仙對於這項錯認，是憤怒且排斥的，由她來確定自己是戲外女演員青青的身份，因此觀眾原以為二者可能合一的角色位置，又因青青的抗拒態度而被一筆宕開。

但是，青青與麗思的再次聚合這種情況卻又改觀了，這時古老闆因突然發病而身亡，青青有意識的要拉近她與麗思間的關連，並利用這層關連使麗思誤認她為母親，以杜絕麗思目睹青青與仲陽移屍(古梁)的犯行被曝光：

鳳仙：艾莉絲…？對！妳叫艾莉絲！妳不認識我了嗎？我是妳娘，妳是我女兒，不是嗎？

(鳳仙和善的語氣，似乎具有安撫作用。麗思漸漸恢復平復平靜的臉色，以期待的眼神望著鳳仙。)

(鳳仙止步，牽起麗思…)

麗思：(困惑)你…真的是我娘？

麗思：不准我叫妳娘，而現在卻又說我是妳的女兒…

鳳仙：就當我是在演戲…

麗思：演戲？我一直不知道妳會演戲…

鳳仙：孩子，誰不會演戲呢？人生本來就是一場戲。妳活了多少歲數，就演了多久的戲…

麗思：那…我們演給誰看呢？

鳳仙：這妳不用耽心…最起碼，我們自己就是觀眾。

(麗思伸手撫著鳳仙的臉…不禁喜極而泣，投入鳳仙懷抱…)

麗思：娘…

鳳仙：孩子…艾莉絲！<sup>9</sup>

9 見《愛麗思夢遊記》劇本，黃英雄著，頁16。

這上述場景中，青青與大陸母親的位置開始交疊並錯置，造成麗思的幻覺，以為青青即是她的母親，當劇中三種身份交相疊置時，鳳仙自己也在道白中敘述「我是鳳仙…我是青青…我也是艾莉絲的娘」<sup>10</sup>，觀眾此時經由劇中角色的敘述，將原來的前結構、主結構及戲中戲的次結構中故事主角的三種身份，透過交疊正式合而為一。

這種側隱式的雙重結構，也見於黃氏的另一舞台劇作—《尋找佛洛伊德》當中。在《尋找佛洛伊德》一劇中所展示的雙重結構，是建立在小說家的真實人生及他創造的小說作品的虛擬世界兩種空間之中。故事的主軸結構是小說家辜桐正在寫作一本以殺人為業的槍擊要犯蕭彬的愛恨情仇的小說，在辜桐的現實人生中，他是個足不出戶只專心於寫作的文字工作者，他的妻子莉莎卻與之相反，是個名演員，每天過著五光十色的演藝生涯。然而辜桐的賣力寫作，也使得莉莎不能忍受無聊與枯燥轉而與導演發展出一段婚外情。至於次結構則為辜桐所創造出來的小說人物—蕭彬由連續殺人而被判死刑的歷程。辜桐藉由蕭彬這個筆下人物，將他在現實人生中所不敢言不敢為之事，一一轉嫁在小說的情節發展之中。蕭彬在小說情節中，對於女性的不信任與對婚外情的憎惡，肇因於他童年目睹母親與不知名男子出軌的事實，自此蕭彬對女性採取極不信任與沒有安全感的態度。但這是否是小說家辜桐自身的人生經歷，黃氏在劇本中並沒有明白交待。蕭彬在小說中連續槍殺婚外情的男女，做為童年不愉快記憶的一種宣洩，他的女友麗莎也因無法忍受蕭彬的粗暴及殺人職業而與他仳離。以故事的雙重主次結構而言，黃氏將蕭彬做為辜桐的替身，去為他做他想望或受壓抑而無法做的事情。劇作家甚至把辜桐的妻子與蕭彬的女友的名字取成同音，一為莉莎，一為麗莎。而此劇透過夢境來對劇中人物的身份加以交疊或轉換，並進行主次結構的移轉。例如在一開始辜桐夢見自己被槍殺而驚醒，他向妻子訴說蕭彬的下場(實即也預示了他自己的下場)，妻子不奈的表示：「夠了，我不喜歡三更半夜跟你談論你小說中的人物！還有我也不喜歡你書中的女主角也跟我一樣叫麗莎！」，此時辜桐則回答：「可是我覺得這個名字很好，正因為跟你同名，我才能感受到她內心的生命…」<sup>11</sup>在這個場景中，經由入夢與夢醒，辜桐將小說與現實人生做並置與交疊，在夢中，他的身份是蕭彬，而夢醒

10 見《愛麗思夢遊記》劇本，黃英雄著，頁17。

11 見《尋找佛洛伊德》劇本，黃英雄著，頁3。

即回復為辜桐，他並把莉莎與麗莎在雙重結構中刻意的並置與重疊。

另外，在《尋》劇第十八場的結尾和第十九場的開端，也是經由夢境把兩個不同的故事結構加以連結。第十八場蕭彬入獄，在獄中他苦於看不見他人生的主宰，卻又意識到他的背後有一個命運主宰的存在：

蕭彬：(搖頭)我覺得好像有人在引導著我…他帶我走入另一個房間，然後又進入另一個房間…你們知道我進入那麼多房間的意義嗎？

△兩人訝異地搖頭…(囚甲與囚乙)

蕭彬：我也不知道…可是每個房間裡的事卻深深地壓著我，就算逃了出來，一想到房間裡的牆，我就幾乎喘不過氣來…

囚乙：蕭老大…那個人是誰？

△蕭彬低頭不語，似乎這是一個令他痛苦而永遠無法回答的問題…<sup>12</sup>

在此處，蕭彬的困境是身處在自我的囚牢無法脫困，他在這幕的最後大叫：「出去…我要出去…我要出去」，而實質上，這種困境也正是辜桐在現實世界所面臨的問題。因此十九場一開始，辜桐趴在書桌上，在夢境中延續蕭彬的台詞：「我要出去…我要出去…」，觀眾此時即可由台詞的延續得知創作者藉由夢境來轉換角色身份的意圖。

在《尋找佛洛伊德》的結尾部份，劇作家採用小型戲中戲的表現方式，交待蕭彬被正法的小說結局，而這個戲中戲的現場，正是辜桐的妻子莉莎與外遇導演的拍戲現場。辜桐早已由莉莎的朋友口中得知妻子外遇的事實，他在焚毀自己的文稿後，決意把現實人生中他所面臨的問題及困境一次解決。他走至拍戲現場，舉槍殺害莉莎，也一併了斷自己的一生。此時現實結局與夢境結局合而為一，辜桐也由小說家的身份轉換為小說中的人物—蕭彬，用蕭彬的方式來處理他所無法解決與超脫的人生難題。劇中小說的敘事結構與戲劇的敘事結構，藉由主要角色位置的交疊互換而得以鏈結。

### 三、後設<sup>13</sup>——游離式的雙重結構

後設性質的雙重結構，在本文第一小節戲中戲中曾約略提及，黃氏運用此

<sup>12</sup> 見《尋找佛洛伊德》劇本，黃英雄著，頁29。

<sup>13</sup> 後設結構的用法，本文乃採自黃英雄本人對劇本的界定，黃氏的說法已見於註5。

小說後設結構來組織情節，最鮮明的例子即為《獨家報導》。之前在論及戲中戲的表現手法時，曾舉出黃氏在《獨家報導》一劇中運用了一個黑衣男子的角色，這個黑衣男子如以黃氏在本劇中對人物的簡介來看，應是屬於一個游離於主軸結構外，甚至不與實際敘事發生任何關涉的角色<sup>14</sup>。黑衣男子出現的場景都是完全獨立，且均以獨角戲的方式呈現，在黑衣男子的台詞中，觀眾找不到任何與主軸結構有直接關連的提示或說明，但黑衣男子出現的場景，卻又被編排入本劇二十場的演出之中。我們觀察有黑衣男子出現的場次，分別被設置於本劇的序幕、第三場、第九場、第十三場及第十八場當中，因此它很明顯的是被納入劇戲的總體結構之中。

在序幕中，黑衣男子以自錄的方式開始對著錄音機獨白(實質上是對著觀眾獨白)：

男子：每個人都知道球賽吧？我剛剛從棒球場回來，球賽進行到第二局我就離開了。不是球賽不精彩，而是…我比較喜歡想像，不喜歡別人造成的結局，怎麼說呢？應該從時間來說吧！我說現在，但話沒說完，現在就已經不是現在了。不錯！時間是一直往前推進的！回想過去是愚蠢的，因為我們無法改變歷史，但未來就不一樣了，我們可以用思考邏輯來創造未來，重要的是，那種結局是因為你的思考和推理所造成的…。對了，那種球我該給它什麼樣的比數呢？<sup>15</sup>

這段說明式的獨白，與後面即將發生的事件，表面上看起來毫無關連，但卻又像是一位劇作家或是超然於整體戲劇結構之上的人，對於觀眾即將面對的故事發展，開啓了一項可以追索的提示。觀眾由這項看似不相關的提示中，去選擇他們將要印證的若干訊息，換句話說，這也是編劇者對於觀眾看戲的視角選擇了一個基調。

在之後的場次中，黑衣男子一貫採取不顯露他真面目的角度，以獨白方式持續對錄音機(觀眾)發聲。如在第三場時，他敘述了兩段情節，並強調這兩段情節是沒有一個固定結局的，因為“想像力”可以改變任何情節的發展與走向。

14 黃英雄於《獨家報導》劇中的人物簡介中提及黑衣男子時，有如下說明：「一位無所不在的人，也許是劇中的某一個人；也許是這齣劇的作者或導演；也許是一名智者；更可能是一位你一輩子都不認識的人。」

15 引自《獨家報導》頁1，黃英雄著，行政院文化建設委員會印行，1995.8。

第九場中，黑衣男子敘述在報上看到一位失蹤的計程車司機，分別託夢給四個親人，每個人的夢境都不同，但是這個故事仍沒有一個固定的答案，黑衣男子在此所下的結論是：思考方式及各種變數，均足以左右答案的因素。第十三場，黑衣男子指出，所有的問題不一定要給出答案「一有答案就會進入死胡同」<sup>16</sup>，並且在這一場中，當黑衣男子述及他的母親死亡後，他認定母親是躲藏於屋頂的暗處，電視牆(戲中戲的播放空間)中，顯示了旋轉階梯的畫面以及由下向上仰望看不見頂端的影像。第十八場為黑衣人出現的最後場次，他在此處指出：「這年頭千萬別相信外在的現象，你永遠無法準確地知道結果。」、「人一直活在自己制定的規範和儀式中，你以為遵循某些規則便會獲得什麼？錯了！在依循那個規則時，早已掉入一種桎梏中。」<sup>17</sup>

由上述黑衣男子出現的場次來看，基本上應屬於一種游離式的雙重結構，在戲劇情節上，它雖不與劇中的主軸結構與次結構發生直接的關係，卻又統攝著整齣戲劇情節的發展，我們可粗略發現其間的結構關係：

【黑衣男子的場次(游離結構)】



{主軸[戲中戲(次結構)]結構(主結構)}

黑衣男子所在的場次，類似一個要觀眾去觀看的鏡頭，它不斷對觀眾在進入此劇的視角上一次次地做出修正及調焦。它假借外在不相干的情節片段的插入，使觀眾不斷的由主軸結構中抽離再進入，抽離再進入。每次的進入，觀眾的視角就被調整成更接近劇作家想要觀眾所採取的角度，如此反覆運作，直到精準為止。

## 結 語

黃英雄舞台劇作品，對於雙重式結構的運用豐富而多變。戲中戲—外顯式雙重結構，是將兩齣戲同時置放於舞台空間中，使觀眾藉由兩齣戲的比較，接收到劇作家對主軸結構中事件的發生、人物的關係等種種提示。因此，以觀眾

16 同註12，頁53。

17 同註12，頁69、70。



選擇進入戲劇情境的方式而言，它可以說是一種視角的並置。兩齣戲相互說明及詮釋，是劇作家使用戲中戲這種表現方式的主要目的。

人物的交疊與錯置——側隱式雙重結構，則是運用角色在兩種甚或三種敘事空間中位置的轉換，來帶領觀眾進入或離開劇作家意圖表述的敘事空間。這種手法固然不如戲中戲來得單純直接，但是將引領視角的責任交付給角色，反而能使敘事空間的轉換自由而活潑，也給了觀眾豐富的想像及擬測空間。因此，這種側隱式雙重結構，可以說是用視角的交疊與轉換，來達成劇作家多層次敘事的創作意圖。

後設結構的運用，相較於前述兩種方式，在黃氏的劇作中出現的頻率是較少的。但這種游離式的雙重結構，表面上看起來與主軸結構似乎不發生任何關涉，實際上卻是劇作家現身的一個極佳位置。它不用輔助或提示的方式來說明劇作家想要表達的意念，相反的，反而是與主軸結構相互辯證，借由這樣的辯證撞擊，使觀眾能一次次調整進入戲劇情境的角度，這種相互干擾甚至競爭的位置，卻使觀眾能更精準地掌握劇作家的創作意圖。

### 參考書目

- 孫惠柱 1994 《戲劇的結構》，台北：書林出版有限公司。
- 黃英雄 1988 《婚禮》，行政院文化建設委員會。
- 1991 《夜戲》，行政院文化建設委員會。
- 1991 《明天是新年》，行政院文化建設委員會。
- 1995 《獨家報導》，行政院文化建設委員會。
- 2003 《編劇高手》，台北：書林出版有限公司。
- 《台北車站》，未出版劇本。
- 《剝落最後一層帶血的痂》，未出版劇本。
- 《尋找佛洛伊德》，未出版劇本。
- 《雷雨之夜》，未出版劇本。
- 《愛麗思夢遊記》，未出版劇本。
- 藍劍虹 1999 《現代戲劇的追尋：新演員或是新觀眾》，台北：唐山出版社。
- J.L 斯泰恩(著)、劉國彬等(譯) 2002 《現代戲劇理論與實踐》，北京：中國戲劇出版社。
- 莎士比亞(著)、朱生豪(譯) 1993 《哈姆雷特》，台北：國家出版社。