

酷兒表演工夫論：《達文西的 notebook》，無法到達且永恆趨近

前言

本年度國藝會表演藝術評論人專案計畫《身體酷兒閱讀：「表演」藝術中被消失的表演與性（別）邊緣敘事》，冀望梳理表演藝術與社會如何彼此勾連與建構。除純粹的作品評析，更欲檢視作品生成的文化及思想脈絡。此評論系列，更近似「以某為例」的藝術社群與文化實踐反思與批評。採取詮釋學之接受美學，借伊瑟（Wolfgang Iser）之想法：作品須使讀者產生批判意識與自覺，珍視並尊重個別觀者之獨特位置及其與作品之關係。

總而論之，本評論專案絕對主觀，反思客觀。

以身體為基底的表演技藝跨界

王嘉明導演的《達文西的 notebook》，與福爾摩沙馬戲團（FOCA）及拉繚人合唱團三方合作。後二者為以身體為基礎的表演藝術團體，極限全身整合的馬戲以及細膩聲帶控制的合唱，彼此看似難以共融。然而，王嘉明以「身體」為軸，將兩者串聯，也嘗試令人反思表演藝術中長期矛盾地被作品敘事與符號意義壓抑的基底：身體。

當一切回歸身體，看似雜沓的元素似能摻合，只因其原就生長於身體之上。將身體還給表演藝術，或能看見其可能性，為王嘉明此次的顛覆實驗。

跨界的技藝：無法到達的極致

以鍾明德教授之研究檢視，不論馬戲或合唱，皆以各自的形式建立其「身體行動方法」（Method of Physical Actions，簡稱MPA）。鍾氏定義之狹義的MPA為「表演者（performer）藉由一套學來的或自行建構的表演程式之適當的執行而進入最佳表演狀態的方法」。此外，所謂最佳的表演狀態，不外乎為鍾氏定義之廣義的MPA中之內涵：「當下」、「合一」、「出神」等。¹

馬戲的身體行動方法，透過非／超日常的平衡姿勢，調整精準的肌肉骨骼結構，以沉浸凝鍊。馬戲的劇烈動態，時刻處於流動的身體，使表演者更需緊貼當下而在。²反觀合唱，強調身體大部分區塊放鬆，並精準掌握氣息及細節的內部肌肉³。鍾明德及其時常對話的史坦尼斯拉夫斯基、葛羅托夫斯基、芭芭等，皆窮盡一生挖掘能量、氣場、入神

¹ 參閱鍾明德，《三身穿透本質出：自殘、裸體與慈悲》，頁25。

² 參閱尤金諾·芭芭（Eugenio Barba）、尼可拉·沙瓦里斯（Nicola Saverese），丁凡譯，《劇場人類學辭典》。

³ 參閱吳岳霖，〈李宗軒 X 黃世雄：在異質與同質間摩擦實驗火花〉，<https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/GB9EQHU4NK>。下載日期：2022/9/3。

與存在感等極致的幽密之境。《達文西的 notebook》中，不論是馬戲或者合唱表演者們，皆部分地擱置了自己過往數年積累的身體技藝。王嘉明解構了表演者們各自歷史中前往該終極境界的橋樑，而另覓途徑。馬戲表演者們開口說話與歌唱，合唱表演者們則實踐馬戲與舞蹈。表演者們的身體重塑造著技藝，試圖再次抵達秘境，也在流動的技藝與身體之中，一回回地重建精神的橋墩。

此種特異的軌跡，眼望著無法到達的極致，也似將「無法到達」本身推向極致，更讓人忖思著表演藝術中臨在的意義。

類中介與拼貼的在場及轉移

人類學家 Victor Turner 形容儀式具有日常與非日常間非此非彼的過渡特質，也就是中介（liminal）狀態，並使經歷之人根本的轉化（transformation）。劇場，若儀式般具有此中介氣質，表演者與觀眾共同經歷過渡，並達成暫時的轉移（transportation）。⁴

劇場此轉移與類中介之效果皆建構於前述之表演技藝，將表演者與觀眾共同凝聚於當下。《達文西的 notebook》中，王嘉明使兩邊表演者技藝交錯，弔詭地提醒了觀眾技藝如何「失敗」（還是，其實它們並沒有呢？），卻反而讓表演者在失敗、無法到達的狀態下再再嘗試抵達，觀眾也因此矛盾地隨其流轉笑鬧於中介。此外，表演者的身體技藝，亦處於兩種藝術載體間流擺。

可說，《達文西的 notebook》將馬戲與合唱剪碎再拼貼的中介思維，極富酷兒氣息。

酷兒表演工夫論：永恆趨近的疑問

「工夫論」一詞，楊儒賓先生於《儒學的氣論與工夫論》開卷提到，工夫論為中國哲學中固有之概念，可類比為西方哲學之道德哲學或倫理學分支。⁵簡言之，我認為工夫論須從一哲學思想出發，在身體實踐與修行過程中具身（embody）此哲思，此理踐（praxis）更具有對於生命探問的道德與倫理關懷預設位置。表演工夫論，正是透過表演與身體實踐哲學，來探問表演藝術本身所富含的道德、倫理與生命疑義。

本作，從達文西起始的同性戀氣息與酷兒基底，不僅顯現於表演者們提問的同性戀真實生命經驗與議題、變裝皇后的現身、非異性戀正典家庭實踐（甚至有 AI 人工智慧帶入賽博格之生命政治思辨）等，更標誌在王嘉明所拼貼的表演實踐之上。整幅文本都意圖建立非日常、非正典的藝術哲思與情／慾圖像。因而，王嘉明透過達文西破碎的、探索

⁴ 本評論計畫並不認同 Victor Turner 論述之表演藝術並不能如同儀式般達到轉化，而僅能達到短暫、粗淺的轉移。若表演藝術實踐者，從身體行動方法與後述之表演工夫論出發，著重探討本質與核心，並鍛鍊自身存在感，相信表演藝術一如儀式，具有撼動生命的力量。

⁵ 參閱楊儒賓，《儒門內的莊子》，頁 i。

生命豐雜內涵的筆記，織成繁景，並著表演實踐上的酷兒策略，為表演者與觀眾共同打造了嶄新的觀看與思考軌道。

酷兒本是逆反政治與生命激情，始終叛逃與革命。凡此種種亦使表演者與觀眾隨著如斯的酷兒敘事，永恆地趨近且擺盪於疑問之間，或能於滿眼破碎與荒謬中瞥見新路。

母職的表演與操演性：《媽與她與他與它：媽組人生》，酷兒未滿

首先，必須探討的問題是：在《媽與她與他與它：媽組人生》之中，究竟是誰／什麼在「表演」？

進入場域，只見兩位藝術家余美華、董怡芬及其創作陪伴林人中，三人齊聚電腦前，與香港藝術家梅卓燕對談，關於養育（寵物與子女）、母職及工作等議題。環境被漆置得粉嫩如柔膚，甚而，旁邊更有兩個稚童在遊竄、奔笑。一時之間，預期的「表演」之外的種種現象令人恍惚。

當這麼個作品，被置於臺北表演藝術中心內，卻不遵溺傳統意義的表演時，使人思考當代劇場的「形式」(form)之義。亞里斯多德認為藝術「模仿」與「再現」(represent)人生及其背後的本質與規律。內裡更是從表演藝術源起，便不斷在追尋的生命「理想」，那不在場的可能性。勢必，創作者們費心編排資料與內容，必有其欲企近之本質與理想。然而除了飄渺又具象地再現母親、母職與母愛之外，本作更著重的，可說是母、夫／父、子等腳色及關係的在場(presence)。對談過程中，余美華的孩子赫然啼哭，她向正在對談的梅卓燕與觀眾說：「不好意思，我的孩子在哭。」繼而起身去呼哄孩子。此刻，他是真切地關愛孩子的母親？被社會期待與規訓的母職實踐與表演者？抑或是藝術創作者對同時身為自己的(母「職」脈絡中的)「創作／作品」(creation/work)⁶與(本作脈絡中的)「共同創作者」的余曉嵐⁷的照護？

整個演出，似乎適宜放置在社會學家厄文·高夫曼(Erving Goffman)的戲劇論(Dramaturgical Theory)之下。⁸其認為人的身分認同隨著與他人的互動間不斷流動變化，此外，更將在對腳色真誠投入與憤世嫉俗兩極的光譜擺盪。行動者更將生活區分為前臺與後臺：在前臺進行社會認為理想的腳色表演，後臺則供其放鬆與修復。《媽與她與他與它：媽組人生》模糊有趣地並呈了前臺與後臺的中介空間(liminal space)：職業創作與表演者的類表演，質疑前臺與後臺，甚至表演本身在當代的意義；另一方面，母親們秉持其繁重母愛，又在充滿公眾的前臺場域進行反思母職的後臺論辯。

然細細檢視，對比高夫曼，朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)之基進性別思想似更貼切。承接著奧斯丁(J. L. Austin)的語言行動理論(Speech Act Theory)中所提出的操演性(performativity)，巴特勒認為，性別是行動者們所有性別化的行為(gendered actions)產生的性別規範本身。其操演性理論，實更根本地檢視社會行動如何履行(perform)性別規範的構立。意為，其比起高夫曼，更深刻地反思體制的建構與其中行動者殘缺的能

⁶ 南美女性主義行為藝術家 María Evelia Marmolejo 將其子命名為藝術作品《Sesquilé》——或說，將藝術作品命名為其子 Sesquilé？她認為母職及生育與藝術創作極像，並希望一反父權及其延伸之父神概念，將自身(作為母親)認定為具創生能力之神。

⁷ 於節目單中，余美華及董怡芬之子余曉嵐及陳籽蕪被列為共同創作。

⁸ 參閱歐文·戈夫曼(Erving Goffman)，馮鋼譯，(2008)。《日常生活的自我呈現》。北京大學出版社。

動性 (agency)。巴特勒論述，透過重拾早先被汙名化的詞語「酷兒」，並重新填充其內涵，酷兒映照出空的主體與虛的腳色，破解其絕對位置，並不斷地逸脫先前定義，作為始終的政治戰術。⁹

《媽與她與他與它：媽組人生》提出的最大論述，便是母親作為酷兒實踐。在常民的語境中，酷兒似乎常與「非異性戀」等同。然而，在學術研究中，酷兒則有，矛盾地說，更「嚴格」的定義。德勒茲的哲學體系中，不論是「流變女人」(becoming-woman) 還是「酷兒化」(queering)，著重的都是「差異」，作為它者的特質，以及獨異性 (singularity)，並非融入，而是形成性別與社會的革命。其所謂之酷兒，包含所有性少數。其在即將被主流定義之時，便早已離開先前之處。德勒茲的酷兒，關注的是欲望如何解構霸權，而非身分。¹⁰藉此反思，《媽與她與他與它：媽組人生》欲提出的酷兒母親概念，在基底上便產生扞格。若所謂的母親、母職與母愛的內涵，始終都是由男人來定義的，酷兒便不會再將早已遁逃與掏空的身分與主體，放回由父權所把控的符號軀殼之中。作為流變的性少數，酷兒是解構與解放社會分類，包含母親。

回首整個作品，確實試圖重構對母親的想像，但倒不如說，至多像是關係女性主義，將女人放置在「兩性關係」中去改革處境；也遙應自由女性主義，瑪莎·努斯鮑姆 (Martha Nussbaum) 及 Kittay 等，談「人」的脆弱性及其與他人的關係，開展關懷倫理學的思辨；更淺映當代社會女性主義，海蒂·哈特曼 (Heidi Hartmann) 與艾莉斯·楊 (Iris Marion Young) 等人大幅著眼的，私領域母職與公領域工作間的劃分與衝突，實為資本主義／父權的複雜關係。然此種種的女性主義關懷，卻不等同於酷兒。舉例粉紅的空間設置，似乎再度服膺了母與子間溫柔天地的性別想像；余美華聽見其子余曉嵐的哭喊時的照護，在那一刻，於種種思辨之後，她最終仍是做為個母親，被父權社會所希冀的母職與母愛所召喚。

余美華與董怡芬之作，不論於作品形式或內涵，皆稍具女性主義反思與實踐。可惜，不論就此藝術在製 (work-in-progress)，或其認同政治之母愛在製 (mothering-in-progress)，皆酷兒未滿。只因酷兒永恆地在她、他與它間流竄，實是非她、非他、非它，亦非媽。

⁹ 參閱 Judith Butler, "Critically Queer," in *Bodies that Matter* (Routledge, 2011), 173.

¹⁰ 參閱 Verena Andermatt Conley, "Thirty-six Thousand Forms of Love: The Queening of Deleuze & Guattari," In *Deleuze and Queer Theory*, eds. Chrysanthi Nigianni and Merl Storr (Edinburgh University Press, 2009), 24-36.

最終，藝術渴望「作品」——從《Je suis en forme》談酷兒糖衣與母性創作

酷兒拼貼的性別荒宴

艷瀲紅裝、寬大檐帽，男男女女的肉身破碎而接延，性別符號似都顯得曖昧。踮著高跟鞋，色色身軀凝鍊操演性別扮裝，毫無歉意地展示在場。眾人輪番高歌，荒腔走板也義無反顧。曝進眼簾的是成串的身體與符號拼貼（collage）。如同莎拉·艾哈邁德（Sarah Ahmed）所言，隳壞與構造併行；¹¹或像傑克·霍伯斯坦（Jake Halberstam）的陰影女性主義（Shadow Feminisms）提出，社會規則外的負面破壞應不輟愉悅。¹²《Je suis en forme》開頭，即以酷兒式的荒誕夢宴，餵予觀眾劇場空間內的另類現實（alternative reality）。

楊乃懸繼而化身電臺主持人，以低沉嗓回應來電民眾，或說，隱隱嵌於整片文本中的個人故事。接著，如同將小事製作籌辦之「週一學校」搬進劇場，以集會的形式明目張膽地導引觀眾舞動。更以笑鬧的口吻拆解現代舞的體技操作，冀望領人親近舞蹈。歡美的燈光氣氛下，眾人初始雖間或顯露尷尬神色，亦終究開始小心翼翼地試探動作。

關係美學與烏托邦之泡沫

其後，觀眾於舞臺邊鋪墊布塊坐落，不由得令人聯想藝術家林明弘名聞國際的花布作品。其遙映尼可拉斯·柏瑞歐（Nicolas Bourriaud）提出之關係美學（Relational Aesthetics），重視互為主體性（intersubjectivity），更是以觀創雙方之對話及合作展開的創作與認識方法。林明弘及楊乃璇，同讓民眾坐臥布匹之上，建構非日常的烏托邦，卻若神話中的阿卡迪亞（Arcadia），終究短暫。¹³在這社會縫隙之外，現實兀自轟隆。楊乃璇某程度上地解構現代舞，但是否能促使人們在步出劇場這阿卡迪亞之後，真正了解、欲近更直面「現代舞」作為藝術——包含其特定之歷史與流派——仍是最大疑問。

觀眾坐定後，舞者邀請大家進行枕頭仗。期間更有輪者（wheelchair-user）參與，牽和著橫飛的羽毛、笑語、樂音，場面無端混亂。從開頭至今，添上楊乃璇邀請觀眾共同重佈

¹¹ 參閱 Sarah Ahmed, *Living a feminist life* (Duke University Press, 2017), 232.

¹² 參閱 Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Duke University Press, 2011), 136.

¹³ 參閱郭昭蘭，〈倒轉阿卡狄亞，丈量世界的尺度與方法〉，《林明弘展覽畫冊「新樂園」》。

室內配置，皆意在解構劇場成規。在整個《Je suis en forme》的文本中，無處不嗅「復古」之味。然而，這又是誰人的、怎樣的古？中途大幅播送的英語歌曲，再至法語電影，畫面上滿目的白人跳著歡盈的交際舞，滿口外語。然再瞥見身旁的臉孔，不由得使人感到時空錯置。誠然，歐美與臺灣的各類文化與歷史早已深淺交織，然而《Je suis en forme》之副標「我的老派，我的派對」，卻也明決揭櫫其中「我」（也就是楊乃璇）的主體執位。此或註定，其終將化作旁人難以共感的美感泡泡。

這不是每個人的老派，也不是每個人的派對。其亦蒼涼根本地悖反，使「我們共處的當下」惜成不能。¹⁴本文所思，不僅是酷兒拼貼或劇場烏托邦之用，而是當代藝術的作者，究竟該以怎樣的思維與心態，來織就自己的作品。

從文本到作品：作者們應何去何從？

羅蘭巴特（Roland Barthes）在〈從作品到文本〉（From Work to Text）中提出後結構的藝術取徑：解構作者與讀者的二元對立，作品成為文本，永恆地交織、異質、變動。文本的意義不由作者把控，成為具能動性讀者享受符號遊戲並生產意義的「社會空間」（social space）。眼見《Je suis en forme》中遍地的斷符殘號，尤其看似宏亮的性別敘事，如斯文本，閃爍著解構的鮮亮糖衣，我卻遍尋意義無果。

當巴特疾呼「閱讀作為書寫」、布瑞歐倡議關係美學的合作對話，是否終將讓創作者變得慵散？

〈從作品到文本〉提出七大項目對比作品與文本之差，亦可借鏡審視《Je suis en forme》：文本的抽象是否模糊作品欲求的具體效果？文本抗拒分類，如何反映作者對話的藝術媒介與前人先例，並藉此審視藝術的變化與優劣？文本無止境延伸，或許讓觀眾無能求獲階段性符旨（signified）？文本喜愛多元意義，未免令觀眾陷入模糊詮釋之中？文本擺脫如「父」的作者，卻難以回應如何自生？文本注重觀者閱讀而非作品品質，消弭讀寫界線將忽略其亦關品質（及背後的社會意義）？最後，文本強調讀者在符號遊戲中自主探索，忽略了作者與作品在此快感中的位置，因而形同自溺？

¹⁴ 擷取自《Je suis en forme》節目單之描述。

當代藝術的未來：母性作者未死

無盡的問題，如文本所擴延的意義詰思。這些疑問憑《Je suis en forme》而起，自能將其視為文本般無盡嬉戲，然而那或許更似深淵。我做為讀者，亦期望獲得巴特筆下所言之消費愉悅與獨立絕爽(jouissance)。但我們無法忽略，即便該二者也都來自社會建構。巴特意圖勾繪去中心的、無涉作者(author)權威(authority)的文本天堂，卻忽略有人關懷的，毋寧是透過作者看見，也僅能透過該作者才能看見的，特定的社會意識形態與符號系統。

在《Je suis en forme》搭營的紛雜文本場域中，我不禁嘆惑：「然後呢？」我期望看見作品中閃耀作者的精製訊息。但那個作者，並非巴特身為男人所批評之霸道父性(fatherly)作者，而是女人甚至「母性」(motherly)的作者。父性作者之死，母性作者之生。她並非作品意義的主宰，而戮力生產且精細延織。富有深刻的思維與愛意，她仍欣慰讀者的絕爽。作品來自她、透過她，亦獨立於她。意義，自語言起生，更是社會與歷史的。以伊瑟之接受美學審度巴特，後者全因文本晦澀而耽溺情色(erotics)。¹⁵臺灣的社會暨藝術，實需更多母性創作者，明徹負責且磨礪作品及觀眾。藝術需要文本的流變開敞，亦渴望作品的機巧鋒慧。

¹⁵ 參閱 Terry Eagleton，〈現象學、詮釋學、接受理論〉，《文學理論導讀》，頁 106。

當代酷兒賽博格的數位衣櫃：《出發吧！楊桃！》

二點五次元：殘酷現實，虛幻夢境

闖黑的舞臺上垂掛兩道投影幕，上頭是繪製的萬人演唱會景況。漸而，實體舞臺燈光亮起，藍髮少女驚慌奔走。眼見她連忙套上直排輪鞋，身旁的白幕內亦切換成動畫的房間陳設。寧靜明亮，與她此刻的匆忙境遇截然對反。隨著劇情推進，這二、三次元總如斯並置。在舞臺上，另有一機器，是為「智慧型 AR 直播機器人」，負責動作捕捉與擴增實境（Augmented Reality，簡稱 AR）。始終，不同維度的現象將劇情交織成現實與夢境的雜揉，是特屬於當代的具體幻象。

楊桃武蓮子眼看是個渾身動漫節奏的女孩，日常對話充斥機關槍般迅疾也猛烈的自言自語。她激動地盤算著該如何與心儀的學長狹暱接觸，也幽默復刻了二次元獨白特長的人格分裂。同時，楊桃武蓮子於現實企望成為偶像，在虛擬實況（virtual streaming）¹⁶的世界中則不斷搬演星夢。怎料其在終於擠進偶像面試之時，赫然意外死亡。身後，二次元之神嘹亮詢問其如何選擇，未來作為幽靈存在於三或二次元之中，並稱其目前所在之處為二點五次元。

隨後，二次元的楊桃現身，與觀眾寒暄。在長幕上的她所處的背景，隨著直播機器人的移動，從幽暗的舞臺轉向雜沓的觀眾席。在與挑選的觀眾鬥過猜拳之後，後者願賭服輸地講述關於自己的一個秘密。當眾人還喜笑著二、三次元謬趣地接軌，故事亦向後攤曝楊桃武蓮子實際上經受霸凌與排擠的生命真相。

皮、魂與機器神——次元與二元的中介場域

深思《出發吧！楊桃！》以時下興盛的虛擬實況作為形式，與楊桃武蓮子的真切經驗連結。虛擬實況主同時擁有觀眾可見的虛擬人物，「皮」，以及操作者，「魂」。¹⁷楊桃武蓮子滿心冀望擠身超級偶像，其鮮活可愛的虛擬外皮，恰是其求而不得之潛意識虛夢。舞

¹⁶ 臺灣與國外多稱 VTuber，意為 virtual YouTuber。但其實虛擬實況不僅發生於 YouTuber 平臺上，因而選擇更為泛用之詞。

¹⁷ 或稱為「中之人」。

臺上現身的直播機器人，與畫外音現聲的二次元靈體，實為「機器神」(Deus ex machina)¹⁸的雙層疊影。牠們在楊桃武蓮子羸萎生命的終局，於次元間膠著時獻上解方。然而，迎面扎實血肉的生命，縱是機器神亦無能給予此當代悲劇清晰完美的諫言。於世界種種、種種世界層次中流離的人，僅能為己鍊定生命之途。

《出發吧！楊桃！》中，可見種種二元對立的模糊：人體／機器、物質／非物質以及現實／夢境。楊桃武蓮子作為真人與虛擬實況的皮，同時存在於舞臺上。更使人意會到「魂」，或說心智，與肉體的錯縱曖昧。實體的以及虛擬的，都是真實的楊桃武蓮子。於此二點五次元的矛盾場域裡，自然與建構皆漸次斑駁。身為當代賽博格 (Cyborg)¹⁹的楊桃武蓮子，具有非此非彼、亦此亦彼的分裂認同。其原為女人，無奈卻又幸運，較男人更貼近這自然生命與媒體調控之間，滿布微觀支配的中介空間 (liminal space)。不僅是她，甚而，在這齣當代悲劇中，連神都被解構編碼為次元夾層中的電子奇觀。

酷兒賽博格，毀壞數位衣櫃

虛擬實況在此作中，化成當代的自我書寫，也是賽博格與酷兒現身之寓。²⁰酷兒賽博格，意謂暫脫性別囹圄。即便如此，虛擬實況主仍常因各類原由，卻於揭示其肉身皮相，也讓此酷兒賽博格實踐遺有一座「數位衣櫃」。本作自始至終，皆並置現實與虛擬的楊桃武蓮子。其同時盼望被現實與虛擬納見，更憑藉次元游移，挑戰皮／魂二元，以及主體和衣櫃的絕對關係。此在在顯示著賽菊寇 (Eve Kosofsky Sedgwick) 之《暗櫃認識論》(Epistemology of the Closet) 中珍視之價值：非進也非出 (櫃) 的非二元基進策略以毀壞框架。²¹《出發吧！楊桃！》，嘗試在次元罅隙間建立嶄新的感知與關係形式，更是存在的懷疑論與現實的認識論間叨思喧鬧的癡詭實驗。

酷兒賽博格顯身於數位場域實為一篇當代諷諫寓言：旨在點靈我輩關注，那些始終被體

¹⁸ 古希臘戲劇中，突然現身作品以解決腳色及情節困境的外力與技巧。

¹⁹ 其為機械與有機體的混合，常游移於傳統社會限制之外，超越男女之性別分立，或同時身兼二者。參閱 Donna Haraway, 〈賽博格宣言〉，《猿猴、賽伯格和女人》。

²⁰ 酷兒理論著重性別及主體邊緣性，而賽博格理論則論述後人類的人機關係。皆意在非二元，且兩者時常被並置著討論。本評論欲同時強調此二軸線，便以酷兒賽博格論之。

²¹ 參閱何春蕤，〈簡介 Eve Kosofsky Sedgwick〉，《性／別研究第三、四期合刊《酷兒：理論與政治》專號》。

制退困於衣櫃裡的人們，究竟是誰，並攜手勉力，助彼此於世界、次元間恆常地積極躍動，也戒慎臨履自由。

「跨」不過的《冥王星 Somewhere Out There》：此世的基進性別提案

「跨」性別？——性別體制的陰影

《冥王星 Somewhere Out There》以直球拋擊給觀眾兩個性別她者²²的故事，絕足震撼。故事描繪兩名國中生：男孩被對方稱作林美靜，陰柔且受家庭暴力與校園霸凌，並與男公民老師發展師生戀；女孩則是林士豪，因其陽剛非典的性別氣質，與前者同感靈魂裝錯了身體。她們約定在此地以對方之名相稱。兩人無法承受生之苦楚，在數次猛烈以頭相撞期望交換靈魂卻無果後，決意以自殺結束錯誤乖謬的人生。離開前，她們親吻、哭泣與舞蹈，無奈揭瘡痕下對世界僅存的希望與愛。

在這滿眼的廢墟中，她們盼望點亮的林士豪²³父親曾與其說過的冥王星童話，認為來生終會於該星上與愛人永恆相聚。林士豪在絕望後交付自身的死、的愛與林美靜。其由凝定，轉為懼躁、狂潰，最後停窒在林美靜手中的枕下。林美靜顛簸的全身劇烈振抖，安眠藥片次次塞入口腔，但又嘔了滿地。恐懼疊混著愧疚，他一次次叫喚「美靜」，同時趑趄地跌奔出舞臺，消聲在盡頭。徒留林士豪／林美靜的屍身空陳在滿目的殘垣斷壁中。

我不禁疑惑，是否能以其它角度來企近這個星象寓言與滅生母題。故事中兩人交換衣服，林士豪更欣喜化妝。在在表現她們不喜歡「現有的標籤」，而喜歡「另一個標籤」，才語訴靈魂之說，並心繫橫跨性別。但，那真的是自由嗎？多次，林士豪被廢墟外的火車聲驚嚇，林美靜則總在霎時間將其擁入懷中。我暗自忖度，火車之聲，除代表林士豪受盡暴力的創傷，是否也隱喻宰制她們，轟隆龐然的性別體制。

冥王星的性別啟示：轉化、物質與陰陽同體

二零零六年，國際天文學聯合會決議將冥王星從九大行星除名，因其過小且軌道傾斜，

²² 此以女性之「她」指稱，意在表示不論是林士豪還是林美靜，都是父權正典中被賤斥的「非男人」：陰柔的男人／跨性別女人以及陽剛的女人／跨性別男人。因而，兩人作為第三人稱複數時，亦以「她們」代稱。指稱林美靜個人時，則尊重其性別認同，以「他」為稱。

²³ 思索再三，最終仍以其本名稱之，因認為雙方都並非真正想變成對方，而是渴望性別身分的調換。此外，希望以本名保留並銘刻兩人分別經歷之殊異歷史與苦痛。最後，亦考量節目冊上對於兩位演員與腳色之名稱撰寫。

軌道帶上更同時有眾多天體存在。²⁴可以說，冥王星即是行星正典中的邊緣它者，如同本作之二位主角。不過，冥王星卻也被推測著可能存在有機物質。實是，規則之外，常懷有生命的無限可能性。

冥王星，代表繁雜的占星意涵：禁忌、壓抑與控制，更是個人生命的陰影與創傷，恰如父權的幽魂縈繞；命運之力對集體的生存權剝奪，而兩人則是性別的烈士。其回歸週期漫長，表徵同樣幽長的業力、輪迴與因果。但在黑暗與絕望中孕生的，應是轉化與修行自我及他人的力量。最重要的，是冥王星接軌物質與靈魂。然，性別是靈魂，還是物質呢？在本作的脈絡中，顯然是前者，但主角們卻沒能化用冥王星的核心精神：超越實是物質的性別枷鎖。兩人僅有全有全無般的執著，卻也全然忽略冥王星由死入生的能量。心繫靈魂與「跨」性別，將忽略同樣是冥王星所代表的生殖系統，也就是，性別如何被從物質面建構的事實。

本作主角所言之靈魂論，為眾多跨性別者採納之論述。然本文卻想反思，跨性別雖打破傳統性別框架，卻未根本地挑戰性別的二元腳本。所謂跨，卻最終仍落腳於父權製造之男女形象。本文並非否認跨性別者們作為個體希望能轉換性別的事實，而是質疑這樣的策略是否真有助於打破父權體制。意即，應著眼性別之權力（power）如何運作。基進女性主義（Radical Feminism）許久前便已提出陰陽同體（androgyny）。弗蘭曲（Marilyn French）認為人們所追求的不論陰陽的好特質，應是超越性別的、陰陽調和之下的好特質。²⁵另外，朵金（Andrea Dworkin）則更基進地主張人類的二元生理性別外其實存在各類性徵樣態。²⁶回頭從已被認定是事實的生物性別出發去看見社會建構，駁斥男女二元。既然生物性別已為虛妄，所謂社會性別不過是海市蜃樓，幻上築層罷了。女性主義，應「見樹又見林」，尊重跨性別者的個體認同及生命苦難，也思索如何攻破性別體制。

此世的性別提案：基進的行星分子存有

本作為編劇陳弘洋歷年「星際計畫」之一。其在播客（Podcast）節目中提到，他並不喜

²⁴ 參閱 <https://www.iau.org/news/pressreleases/detail/iau0602/>。

²⁵ 參閱 Marilyn French. (1985). *Beyond Power on Women, Men and Morals*. New York: Summit Books.

²⁶ 例如所謂的雙性人（Intersex）便是很好的二元反例。參閱 Andrea Dworkin. (1991). *Woman Hating* (Penguin Group ed.). New York: Plume.

歡教育觀眾。²⁷誠然，無人喜歡古板說教的頤指氣使。但，藝術可做為社會的鏡鑑與改革的媒介，或能於創作中省思如何投注訊息、意義，甚至是對抗權威的力量。這不也是寫下各色故事的初衷與動力嗎？

「下輩子……一切就都會不一樣了，對吧？」²⁸

毀滅與重生，便從此世開始，因而我們需要女性主義。冥王星，還代表調查與洞察，看見事物本質與意涵。透過其死生寓言，我等應追求的，是在性別輪迴中涅槃。並置冥王星的天體喻思及女性主義批判，可借鑒張君玫之「行星分子女性主義」(Planetary Molecular Feminism)：上至冥王星天體，下至萬物分子，皆在提醒我輩，不應僅是跨性別，而是有意識地張開成為流變於各類層次，陰陽同體並超越性別的存有樣態。²⁹

²⁷ 來自播客節目《劇場狂粉的日常》，〈EP121 - 跟著【僻室 x 陳弘洋】漫遊行星~🚀《天王降臨多久川》/《冥王星》〉。

²⁸ 擷取自劇中臺詞。

²⁹ 固然，基進女性主義與張君玫所承接之後現代女性主義、賽博格等反／後身分政治時常扞格，此處僅就陰陽同體與行星分子女性主義於本作脈絡之交點而言。參閱 Chun-Mei Chuang. (2021). *Politics of Molecular Feminism: A Multispecies Postcolonial Perspective (Toward a planetary molecular feminism)*. *Gendering Transformations: Feminist Knowledge Production and Trans/national Activist Engagement*.

共享脆弱——以《拋棄式人類》觀當代馬戲的劇場與生命啟示

全球與臺灣新馬戲及當代馬戲之潮

七零年代至今，以社會及學生運動、動物保育思潮為背景，法國引領的新馬戲（Cirque Nouveau）摒棄動物，以人為核。作為「馬戲的文藝復興」，新馬戲更重腳色與敘事。透過研發馬戲的「形式」本身，為此陳舊的表演類屬祭上活水。³⁰

在臺灣，衛武營於二零一六年啟動「馬戲平台」，臺北表演藝術中心於二零二零年推行「馬戲棚計畫」，預備臺灣乘上世界這股當代馬戲潮流。當代馬戲，除擅長探索現代人心靈議題，³¹更嗜愛與舞蹈、戲劇跨界，³²或尋覓媒材與空間新意，³³不懈地再生形變。胡嘉豪的《拋棄式人類》便是由二零二一年之馬戲棚計畫沿生，恰恰沉浸在當代馬戲的豐潤之中。

拋棄的肉、拋棄的物

啞黃的斜光透析塑膜內似人的軀體，懸於數尺之空。倏地，城市聲景奏起，滿耳的工事嘈雜。朦朧後的身影緩動，突破出來，才看見裏頭是綿綿細網織就的結構。繁網穿撫其周身，直至匯集成絡。他靈躍遒勁，懸擺翻洶、縱轉迴盪。在精細鬆緊間，他沿著網線滑降落地。繼而，借微光搜找假人碎骸，集成一網殘軀懸吊凌空。

在其先前驚豔的馬戲動作後，著地後則是成串稍嫌突兀的舞蹈編排。他移向邊緣的床墊，其上光滑如鏡，或反彈全身，或反映自身。重複翻跌倒滾，滿面疲愁，象徵其渴望但終無法被安穩接住。原先渾身肉裸的他，開始穿上正裝，攀爬位在上舞臺的大網，在離地數尺的格眼間糾纏用盪。寥闊的舞臺上，只見他在高空中反覆奮躁萎靡。

再次落地後，他將假人的殘屍卸下。寬衣解帶，再幫它套上衣裝。假人的上身隱隱可見乳房，或為性別私語。他小心恭謹地端捧假人上身，涉越舞臺，最後將它安放在觀眾席上——可惜之後若再與其產生關聯，或能更佳地串連情感。最終，他再次以裸膚之軀凌吊而上，在繩束垂吊中旋轉。襯貼著背景「一暝大一寸」的溫緩歌聲，燈光沉沉止熄。

馬戲與當代馬戲中的陰柔性與動物性

華語之馬戲原文為「Circus」，來自拉丁文之圓，有循環義。因而，馬戲之雜技與身體，

³⁰ 參閱梨家齊（2013年07月）。〈馬戲再發現〉。PAR 表演藝術雜誌。

³¹ 參閱周伶芝（2013年07月）。〈圓形空間裡的不斷循環 心靈與驅動力的實驗 當代馬戲的歷史與發展〉。PAR 表演藝術雜誌。

³² 參閱耿一偉（2013年07月）。〈顛覆寫實打造藝術質地—當馬戲遇到現代劇場〉。PAR 表演藝術雜誌。

³³ 參閱耿一偉（2016年09月）。〈加速年代中 新馬戲演出無界限〉。PAR 表演藝術雜誌。

常程反覆之態。此外，原先馬戲是殖民主義文化中，牠／他／她者為權貴的表演，使被凝視者更具陰柔性。³⁴當代馬戲從動物與怪人之奇觀，向內切近身體的定義與本質。³⁵在馬戲的場域中，凝視由「非（典型的）人」，轉向人的表演。在此，人與動物的界限顯得模糊鬆動。可說，當代馬戲翻轉甚至擁抱原先負面與被動的陰柔性，剝裸人類代代生命中迴還往復的「動物性」（animality）。

對康德來說，人的尊嚴與道德和自然經驗世界是分開的；羅爾斯眼中的個體開始意識對物質的需求，卻不認為人與動物性有連結。然而，瑪莎·努斯鮑姆（Martha Nussbaum）則認為，人的理性與尊嚴，同時是物質與動物性的——人是會死及脆弱的，且人類永恆有需，因而證成了人類需要彼此支持與照護。³⁶當代馬戲之所以擅於探索心靈議題，便來自身／生的脆弱本質。

脆弱的共享——參與式聯覺美學與肺腑表演

綜觀全作，最精彩處乃是高空馬戲，而其之所以在危險奇觀之餘糾人心弦，在於其作為「遊走死亡邊緣的藝術」，³⁷給予之參與式聯覺美學（Participatory (Syn)Aesthetics）與肺腑表演（Visceral Performance）——布瑞歐的關係美學之後，表演藝術愈發重視觀者之參與經驗。此二者則同時注重表演美感及觀眾身心共感，並回歸人體，表演與接收端皆然。其超越語言分析，以身體作為主要文本令雙方投入，牽起觀看與情動（affect），使觀者產生內在回應，極富超越日常之潛質。

憑此，高空馬戲因而具有社會實踐動能。表演者懸掛虛空之時，觀者手腳凝汗，心隨其身赤裸曝掛，宛如親至崖邊。當代馬戲之參與式聯覺美學與肺腑表演所以成立，源自觀演雙方共享的，終究脆弱的生命。因而，回歸本作標題《拋棄式人類》，應將拋棄之情思投注於身體及其共感之上，而非道具，或更能顯現高空馬戲之強項。

當代馬戲、劇場與生命——危險與非規則

什麼是「劇場的規則」？製造幻覺？建構「安全」環境？從馬戲到當代馬戲，從不默食這套。當馬戲本身不斷突破自體界線，遑顧溫良恭儉讓，更內涵人類生命根本的陰柔、動物與脆弱性之時，當代馬戲便如同「以生命舞蹈」，身體與精神都為超越不可能而光耀。

³⁴ 參閱耿一偉（2013年07月）。〈擺盪於奇觀與日常之間—從上個世紀到今日的馬戲身體觀〉。PAR 表演藝術雜誌。

³⁵ 參閱〈圓形空間裡的不斷循環 心靈與驅動力的實驗 當代馬戲的歷史與發展〉。

³⁶ 參閱 Martha C. Nussbaum, "The Future of Feminist Liberalism," *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 74.2(2000): 47-79.

³⁷ 節錄自節目單對高空馬戲之形容。

當代馬戲，尤其高空馬戲，其危險的形式本身，滿訴生命的暴戮真相。若我等能夠認可參與式聯覺美學與肺腑表演直擊身心的（被）侵略快感，那麼毋論創作者或參與者，由當代馬戲獲得的啟示興許應是：誠實地面對與縱身劇場與生命的非規則³⁸本質。

³⁸ 非規則與無規則間的差異，在於前者並非全然無序，而是永恆地省思與重構規則本身。

陰性的敵托邦：《灰男孩》的三層父權「同」話

灰姑娘與灰男孩的三層父權童／同話

《灰姑娘》記述了位美麗卻經年飽受母姊欺負的女孩，在俊俏的王子舉行宴會之時，喜得仙女幫助，搖身變為難以方物的貴女。在午夜魔法即將失落當刻，她遺下一隻玻璃鞋。最終她被王子尋獲，幸福度日。

《灰男孩》化用灰姑娘之典，講敘主角小鴨半生顛簸，老年時作為方爺爺，和看護小任相遇而回憶過往的故事。小鴨年少與老鄉的海軍楊傑相戀，而兩人分離之際，楊傑的直言本劇核心：「你的身體是國家的，但你的心是我的！」如此深情佔有，一如心繫佳人便不惜傾瀉富權的王子，和為警不仁卻疼憐小任的男友阿本。不論灰姑娘、小鴨或小任，作為女性、陰柔氣質者或被插入者，皆避不過男人與國家，或說父權的宿怨。她們³⁹的愛總待陽剛男人圓滿，或被自然地放進強制異性戀性（compulsory heterosexuality）中，或因其分離。⁴⁰即便由原先的異性戀轉為當代同志故事，他們頂上，總有王權、國家與警力眈眈盤旋。

甚而，三者的敘事中皆充斥性與暴力：灰姑娘落下空洞鞋身，裸足等待王子親慰撫觸；⁴¹小鴨苦於軍隊的性慾與國家暴力，正如蘇珊·布朗米勒（Susan Brownmiller）認為，輪暴是男人集體對女性（性少數）的征服。共享她者的身體作為性物件，也是男人達到連結（bonding）與共享權力的方式，以期宰制並建樹恐懼；⁴²小任則身處警力暴躁的學運臺灣，且其與男友的關係堪稱性與暴力的完美謀合。⁴³父權男人的愛，常以佔有、暴力等姿態顯現。與其對立的她者，則是被追求、拋棄與擊打的父權財貨。楊傑的濃情蜜語，毋寧是三段童／同話中，驚詫揭見父權部署千年的互文網絡。

轉化陽性軍國暴業的陰性照護連結

任是《灰姑娘》與《灰男孩》同被陰霾，兩作卻也共享，抵禦陽性父權的陰性照護連結：灰姑娘受仙女襄助，如同灰男孩小鴨在海軍舞會因同性軍官情人妝點，成為派對焦點。亦驚似小任與方爺爺相識，忘年共遊同志酒吧的夢幻寫實，與小任為方爺爺奔走爭索國家轉型正義的肯認補償。

³⁹ 在此，相對於男性常用之「他」，以「她」代稱共享陰性位置的三人。

⁴⁰ 楊傑後來選擇與女人結婚，且其從不認為自己是同性戀。此外，曾口出情切之言的他，後卻絕然拋棄小鴨。

⁴¹ 裸足極具性暗示。暴力則可見《格林童話》的版本中，兩個姊姊在試穿鞋子時意圖削足適履，以及最終被小鳥啄瞎雙眼等血腥情節。

⁴² 參閱 Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape* (New York: Fawcett Columbine, 1975).

⁴³ 阿本曾以「用那根懲罰你」作為陽具與警棍的雙重暗示，兼具性與暴力之極。在此性玩笑之外，則是太陽花學運時，小任與阿本身為抗議者與鎮暴者的暴力相對。

照護關係特殊之處，在於將他人需求置於自身之前。此種連結，履踐了自由女性主義的契約論觀點。傳統契約論者，如康德，所設想的人之尊嚴及理性，在霸權中常不復存在，且其忽視人的脆弱性——人類常需彼此支持，使照護成為基本需求——因而需要女性主義的革新。⁴⁴學者 Eva F. Kittay 對話羅爾斯認為「有道德的人」所要符合的兩項描述，正義與善的能力，⁴⁵提出了第三種道德標準，即「回應和照護」的能力。⁴⁶

此故事中，照顧與被照顧者皆是性少數，形成了陰性的關係網絡。方爺爺與小任夜宴，一反先例灰姑娘的王子豔遇、灰男孩的海軍盛會都為父權及男人而生，此次，則是真正為了自身，以及關係、連結與愉悅。是否，灰女孩與男孩們，所應等待、追求的，並非陽性的慾望凝視，而是以陰性的連結轉化生命意義。

小任在照護之餘，幫助方爺爺找回人性尊嚴，正合康德、羅爾斯與自由女性主義的道德觀：正義、善與照護兼具的陰性美好。方任二人更有繼承關係：陰性吶喊，直面陽性父權的白色恐怖歷史。由同志捍衛另一同志的生命正義，反倒點明陽性社會中被忽略的陰性角落。最終小任無能幫助方爺爺聲討，揭櫫若欲落實正義及道德的社會，臺灣這片土地上，不論陰陽存有，人人皆對轉型正義有責，才能共同照護父權軍國的脆弱人性與殘暴史業。

軍警父權循環復燃的敵托邦臺灣

《灰男孩》雖非建構於架空背景，卻驚人地描繪了一個當代臺灣的敵托邦（Dystopia）⁴⁷景色。敵托邦文學作品的特點有：極權與戰爭、噩夢現實與美好夢想的對抗、個人與社會的二元對立、扁平的人物、靜止的時間，以及充滿意識形態的教條與寓意。⁴⁸此六大項目，在《灰男孩》一作小鴨的純真追尋與恐怖霸權之軍國及個體暴行間，好似無盡的殘忍中，歷歷在目。

此外，《灰男孩》更可說是脈絡式的（contextual）敵托邦作品。其對比一般敵托邦作品的線性敘事，更強調時間的斷裂與變化，以及循環的時間觀。強權雖常僅是過度，非永恆的控制，但總會死灰復燃。如同瑪格麗特·愛特伍（Margaret Atwood）之《使女的故事》（*The Handmaid's Tale*）主線故事及其未來間的斷裂，⁴⁹暗示性別階級與極權可能再

⁴⁴ 參閱 Martha C. Nussbaum, "The Future of Feminist Liberalism," *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 74.2(2000): 47-79.

⁴⁵ 羅爾斯更提出「原初位置」（Original position）之想法，代表人的個體本身作為終端。人本身的訴求會被尊重與看見，因為這是個體獨特的需求以及存在。參閱 Asha Bhandary, "A Rawlsian Response to Kittay's Dependency Critique," in *Freedom to Care: Liberalism, Dependency Care, and Culture* (New York: Routledge, 2019), 23-52.

⁴⁶ 參閱 "A Rawlsian Response to Kittay's Dependency Critique."

⁴⁷ 華語世界亦常翻作反烏托邦或惡托邦，此採用將 Dystopia 字首之音與全字之義皆譯之敵托邦。

⁴⁸ 參閱 Amin Malak, "Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale' and the Dystopian Tradition," *Canadian Literature*, 112(1987): 9-16

⁴⁹ 《使女的故事》主線故事之外，尾聲是多年以後的課堂，教師講起主線故事內容，作為遙遠不可考，

起，⁵⁰《灰男孩》亦並置小鴨之白色恐怖與小任之太陽花學運。兩者間時序的斷裂，使觀者隱隱憂心軍國暴力的復辟。

《使女的故事》與《灰男孩》共享了敵托邦的壓迫特性：反自由主義、⁵¹將他人視為工具、強制異性戀性、強暴等宰制手段。《灰男孩》從與《灰姑娘》的三層父權互文、陰性照護的連結思維，再至脈絡式敵托邦的道德警示，在在點提觀者，正義，常如鐘擺，不時偏離正位。無論過去、現在或未來，若非恆常思辨與實踐正義，父權與軍國的極權魔咒惜將縈繞難去。

甚至不可信的性別歧視軼聞。

⁵⁰ 參閱 David Ketterer, "Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale': A Contextual Dystopia," *Science-Fiction Studies*, 16.2(1989): 209-217.

⁵¹ 國家體制之下個人自主（Personal Autonomy）因社會結構而難以行使與消失。國家應保障人民免於暴力威脅、獲得選擇權、不受家父長式法律的限制。當代的平等自由女性主義（Egalitarian-Liberal Feminism）重視正義與對生命政治、基本權益的保障。

演故事作為史學方法：《女子戲·流轉歲月》的臺灣後殖民婦女史補闕

戲劇作為新史學的方法

何謂歷史？

柯靈烏（R. G. Collingwood）曾言，歷史為過去本身與史學家對其思索的交融。其更是記載者心緒承映的今昔相談。史者筆下，透過歷史創造框架，再行評判。厥功甚偉的史家則著眼歷史之因，進而為時代提出去向綱領。⁵²

《女子戲·流轉歲月》為影響·新劇場與國立臺灣歷史博物館合作之「臺灣女性生命史應用及演繹」計畫產物。兩年間，以論壇、口述史、紀錄劇場工作坊，梳纂百餘位二十八至百歲女性報導人及表演者的生命經驗，鋪編成臺灣當代的常民生命史眾相。此計畫用心可感且標的深遠，自女性生命汲出，充補正史的闕無聲影。

歷史，終是研究時間中的人之科學。檢視歷史正典揀選之史料，在在揭糞幽隱又堂皇的固舊價值。⁵³搜呈非典史料之舉，形同反叛，遙應「新史學」對傳統史學的反動：網羅新材料、新領域、新課題，即女性現身。此外，興許是本作在其中扮演最殊要之角色，新工具：⁵⁴口述史外，戲劇作為史學方法之可能。

婦女史，還是性別史？

女性主義歷史學家 Joan Scott 於其名作〈性別：歷史分析的有用分類〉（*Gender: A Useful category of Historical Analysis*）提出性別作為研究方法，書寫受壓迫者的故事。不論日常或學術場域，性別之指稱實頗模糊，甚至有篡奪女性主體位置之嫌。然而，Scott 逆反此憾，提出不應將性別視為既定，而是問題，且更要識見背後，鑄造性別的社會與權力關係。⁵⁵

本作以《女子戲》破題，示現欲以女人作為歷史主體之決心。演出團隊中男性亦在敘事者的行列，是否喧賓奪主？本作究竟真切地以女性為核，或為喊著女子口號而販賣「性別」，終使女性喪失鎂光焦點？⁵⁶換位思考，強調女性本位，是否亦將排拒非女性觀眾對其之興趣與理解，致使婦女史被邊緣化？⁵⁷

⁵² 參閱愛德華·卡耳（Edward. H. Carr），江政寬譯，《何謂歷史》。

⁵³ 參閱馬克·布洛克（Marc Bloch），周婉窈譯，《史家的技藝》。

⁵⁴ 參閱杜正勝，〈新史學之路——兼論臺灣五十年來的史學發展〉，《新史學》，13卷，2期，頁21-42。

⁵⁵ 參閱 Joan Scott, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis," *The American Historical Review* 91, no. 5 (1986): 1053-1075.

⁵⁶ 在父權社會中，過度倡議女性權益通常會遭到抵抗。於是，女性主義實踐時而轉化為較為溫和的性別一詞，以爭取曝光或支持。

⁵⁷ 參閱李貞德，〈傑出女性、性別與歷史研究——從克莉斯汀狄琵珊的故事說起〉，《婦女與兩性研究通訊》，

本作之口述史方法，強調「排除指標性人物，不定義典範與成就」。⁵⁸此等策略可回應李貞德教授論述，在父權歷史中隱身的婦女，常僅由傑出女性代表現身。然其常被俘為人質，作為婦女未受壓迫之假證。⁵⁹本作聚焦常民女性，講述其細瑣跌宕的生命經歷，以女性本位的核要觀點，再耀眼地鑲嵌性別的多元視域，及性別與其他社會分類間的錯綜關係。⁶⁰

後殖民口述史：體演故事與在旁共語

口述史法，意即請受訪者說故事。邀請女性說自身故事，毋寧在回擊歷史洪流中掌握文字與詮釋的男性中心，因而極具政治性：⁶¹矯正社會不正義，更使聽者認同她們的故事。⁶²再者，口述史之重要性在於憶述（remembering）之過程。交構講者、社群、大眾之記憶與生命，使其互為主體。⁶³

戲劇演出本身如使觀眾親炙訪談現場，在劇場中聽故事。「部落批判種族理論」（TribalCrit）著重殖民壓迫，深以說故事為要義。⁶⁴分享故事之際，述者建立並與社群（community）連結，兩者互為唇齒。故事成就理論（theory）、作為資料，甚至是存在之法。聽者能聽見（hearing）、感受、理解並傳遞故事。法學中「說故事（storytelling）作為法學方法」之徑，⁶⁵化為「演故事作為史學方法」，於劇場中成就共感。

全戲講述女人的教育、生育、工作，亦有情慾、身體（胸部、月經）與性向等「私事」。纍纍私言，也攤放在大時代下：女人們共歷日治二戰、白色恐怖，見證臺灣顛簸的（後）殖民史。不論性別，齊聚講述與聆聽女人。如後殖民學者 Trihn T. Min-ha 所言：在性別與族裔的多元織網中，為免將她者貶為客體，人們之言非為（for）／關（about）她人，而是在旁共語（speaking nearby）。⁶⁶

深度的女性主義史學之可能？

50 期，頁 19-26。

58 節錄自節目單。

59 意為，女性進入歷史門檻之高，必須擁有超出平凡男性許多的成就，才勉能納入歷史。參閱〈傑出女性、性別與歷史研究——從克莉斯汀狄琵珊的故事說起〉。

60 參閱 “Gender: A Useful Category of Historical Analysis.”

61 參閱江文瑜，劉仲冬編，〈口述史法〉，《質性研究》。

62 參閱 Shulamit Reinharz, *Feminist Methods in Social Research* (Oxford University Press, 1992).

63 參閱 Lynn Abrams，汪正晟譯，〈兼為材料與研究主題的記憶：口述史的變遷〉，《口述歷史》，14 期，頁 317-347。

64 七零年代發端之批判種族理論（Critical Race Theory），處理非裔美國人與白人的種族張力。承此，各族裔紛紛發展自身的批判種族理論。其中美洲原住民則發展了部落批判種族理論。

65 批判種族理論與法學有其深厚淵源與交互影響。參閱 Bryan McKinley Jones Brayboy, “Toward a Tribal Critical Race Theory in Education,” *The Urban Review* 37, no. 5 (2005): 425-446.

66 參閱 Trihn T. Min-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (Indiana University Press, 1989): 101.

本作雖竭力鋪呈婦女史料，卻仍存癥點。呂毅新或因其兒童與青少年文學及劇場背景，使表演簡化與風格化。⁶⁷觀眾組成似乎在地民眾與親友居多。可說，影響·新劇場之在地連結，將劇場作為關係美學之社會實踐，頗為成功。然透過大量口述材料堆砌，廣度有餘卻深度不足，未能於訪談或編創時更加思辨深掘。

誠然，講述女性經驗便如將其知識傳遞。繼而透過書寫歷史，能撥開濛霧中未來可能之道。⁶⁸然而既是以戲劇書寫歷史，不得不思忖材料是否必要與原因。在豐盈滿目的女性生命史拼布之上，又有著何種史者心念？⁶⁹僅是忠實排展史料本身，似乎未達史學所期之學科精神。

所謂歷史，須對過去提出建設性的理解。女性生命史之建構，已然可見前人足跡。⁷⁰彷彿如舞臺設計垂空之色布拼貼，若無觀點收束，惜將逕自無盡延疊。期許，乘載婦女史之宏願，再添憑各流派女性主義之灼見，或能為臺灣史補填一抹暫闕之色。

⁶⁷ 興許也和表演者大多為戲劇素人有關。然而，亦值得深思，該如何呈現素人的真實肉身與情感，而非將其塞進戲劇訓練的形體與聲腔美典之中。

⁶⁸ 參閱《何謂歷史》。

⁶⁹ 參閱《史家的技藝》。

⁷⁰ 參閱〈口述史法〉。

以《阮是廖添丁》析論女性主義戰術：後現代之新／自由惡女？

新女性與自由女性（主義）傳奇——女人為何？

《阮是廖添丁》講述一九二七年，大正時代尾聲，三位來自社會不同階層的女性因各自原因結為團夥：神秘中性的魔術師 Crystal、偷盜度日的童養媳阿珠，及雄女畢業的高才文學少女 Yuri。其替續廖添丁之名，踐行心中義舉。自此偷拐搶騙，戲耍無備的男人與父權社會。

細究之，三位離經叛道的女性橫空出世，有其時代基理。第一次世界大戰前後，日本開始大量出現離家的新興「職業女子」。她們大多為生計，而非女權走出家門。與此同時，「新女性」一詞亦驚世燃生。新女性的反體制意味，具政治與道德內涵：廢除禁止女性參論政治與選舉的規限，與鬆壞父權家門，使女性邁向自由。遙承易卜生(Henrik Ibsen)《玩偶之家》(A Doll's House)描述家庭婦女的意識覺醒，最終離家，新女性們被認為是「懷有危險思想的女人」，更懷揣與傾慕自由戀愛的美夢。【1】

回首本作，清晰可見三位女性皆追求自身理想的自由，儼然一部「女性傳奇」。【2】當初廖添丁在民間被視為義賊，其身為以暴力反抗殖民的男性，三名女性群起效仿之時，頗具自由女性主義精神：【3】挑戰父權社會的男性治理與性別不公。渴望自由、獨立、平等，消除封建、歧視與暴力，為其要義。然而，自由女性主義最常遭受批評之處，亦在此作建構的基礎上發生：認同男性價值。【4】

說起廖添丁，儘管現今其大多被視為「義賊」，在正史上日本政府將其載為「兇賊」，犯下偷竊與殺人等罪。【5】廖添丁於一九零九年身亡後，時人依其故事創作「社會刑案劇」《兇賊廖添丁》以提倡懲惡勸善，且多由流氓男性演出。後臺灣文化協會將廖添丁擢升為抗日精神領袖，而戰後則有更多以廖添丁為本杜撰之作品。【6】本作承此文化脈絡，化以女人接傳。不論如何，廖添丁終歸體制外的暴徒。劇中三位女性選擇以此兇殘形象為其自由喉舌，毋寧僅因「男人可以，女人也可以」的自由女性主義精義。

然，擁有扎實血肉的女人是否真會如此選擇，及以此彰顯自由的適當與必要性何在？將三女視為新女性與自由女性主義者之內涵與其行為並置，實難融貫。自由女性主義強調理性與制內改革。其體制外罪愆，若非真為女性自由，又能如何確實掙脫男性思維與價值？

興許，問題從來並非「可不可」，而是「為何要」。

後現代惡女：性積極女性主義的雙面刃

本作中反覆出現《莎樂美》，作為腳色間對話的符號及隱喻。莎樂美原是聖經人物，後為王爾德（Oscar Wilde）改編。其為王后與前夫所生，從小戀慕施洗者約翰。莎樂美在向其告白被拒後，從此懷恨在心。在國王生日宴上，其翩然而作「七重紗」舞，獲得國王應允滿足任何要求。莎樂美要求國王殺死約翰並將頭顱以盤呈上，再與血腥的頭顱狹昵，因而引起國王盛怒亦斬去其首。莎樂美遂成西方藝術史上遭人愛恨，邪蕩、頹廢與色情的惡女象徵。【7】

當代一眾惡女之中，屬瑪丹娜（Madonna）最醒目艷人。她化用原名聖母的純潔，轉為烈焰的蕩婦。瑪丹娜以其優異的歌舞能力與性感身軀受萬千男女追捧。自稱為「男孩玩具」的她，因訴諸對男性的性吸引力而受到女性主義團體攻訐。女性主義不得不深思自己是否漸趨陳守，跟不上這個「流行的即政治的」之時代。【8】瑪丹娜在其作品中，以後現代、非線性的混仿（pastiche）玩弄了處女與蕩婦的文化潛則。她可以是積極狂野的慾望主體，亦能作挑逗柔情的窺視客體。可說，瑪丹娜擊破了女性主義者嚴肅的形象，倡導身體自由建構、為己所用——【9】種種皆是後現代與性積極（sex-positive）女性主義之圭臬。

除外新與自由女性的形象，本作更在在注入惡女的神秘與狡黠。將《阮是廖添丁》的女性與《莎樂美》之象徵互文錯織，其恰如瑪丹娜之後現代惡女，高聲吟頌性積極的快意。莎樂美／廖添丁女子們罔顧男性們的渴求及強權，恣意揮灑慾命。Crystal 結尾之魔術表演，其化身莎樂美，並重現七重紗之舞。女人以赤身裸慾點引男性躁火，遮掩大計；更以迷眼魔術與糜醉歌舞，惑誘男性。最終，全作首尾呼應，女人們齊聚舞臺，高歌歡慶自身彷彿的勝利。【10】

未料，透視《阮是廖添丁》中後現代與性積極惡女主義，曖昧地面對父權，將個人愉悅置高於政治，實則從未詰問女性因何時常或終究僅能／須以身體、情慾作為戰術拐騙男人。狀似解放的性積極利刃，雙面地背叛並斲傷了女人的主體、自由與獨立——所謂性感，終由男人定義。甚至，三人看似超脫世俗與堅強特異的姊妹情誼（sisterhood），成也男人，敗也男人。後現代與性積極女性主義，營建個人主義式的自由假象，卻仍無能回應自由女性主義舊有的問題：如何掙脫男性思維與價值。

男人可從未需要以身體與性慾作為守衛自由的策略。

餘思：爽劇時代下的女性主義戰術？

《阮是廖添丁》在爽劇時代下，試圖構造混種拼貼的政治美夢。甚而，以女性本位供給臺灣當代身分認同的文化解方。野心與玩心併具，實為不易。奈何，多元的臺灣價值、艱苦的殖民情境、混雜的語言環境，最終皆遭彩蛋化與通俗化，無能深語。【11】

全作採取音樂劇形式，藉陽光笑鬧答應沉重的民族與性別大義，是否終如自身耽溺的魔術，流於蜃影？若終歸，自由女性主義的制內革命，與後現代／性積極女性主義的肉欲培力，皆非正法，逃避真實的衝撞與犧牲之詼諧嬉戲，【12】將導領臺灣的女性敘事與纏裹在外的劇場媒介鋪向何方呢？

註釋

1. 參閱茂呂美耶，《大正日本：百花盛放的新思維、奇女子》。
2. 擷取自節目單之「作品簡介」。
3. 誠然，日本之新女性思潮或與歐美自十八世紀起的女性主義運動有關。然而，新女性終究與自由女性主義不同。此外，縱使兩者有關，亦不代表於一九二零年代臺灣的女人們有意識地宣稱並實踐女性主義。本文更多是引用女性主義思維分析作品與社會意義，在此辨明。
4. 參閱顧燕翎，〈追求自由、平等與獨立——自由女性主義〉，《女性主義理論與流變》。
5. 參閱徐國章，〈檔案講古—廖添丁〉，國史館臺灣文獻館，<https://www.th.gov.tw/epaper/site/page/154/2262>。下載日期：2023/4/27。
6. 參閱陳慧勻，〈舞台上的兇賊與義賊—評述日治至戰後的新劇《廖添丁》〉，《臺灣學研究》，第9期，頁43-62。
7. 參閱凱洛·安·達菲（Carol Ann Duffy），陳黎、張芬齡譯，《世界之妻》。
8. 參閱張小虹，〈後現代的烈焰紅唇〉，《後現代／女人：權力、慾望與性別表演》，頁16-25。
9. 參閱 E. Ann Kaplan, *Rocking Around the Clock: Music Television, Post Modernism and Consumer Culture* (Routledge: 1987).
10. 參閱高莛蓁，〈《阮是廖添丁》：廖添丁的形象如何成為女性主義的助力〉，表演藝術評論台，<https://pareviews.ncafrog.org.tw/comments/5d68ec34-8d34-4c02-be7c-c70d4be6e27f>。下載日期：2023/4/27。
11. 參閱林乃文，〈向爽劇靠攏的時代寓言《阮是廖添丁》〉，表演藝術評論台，<https://pareviews.ncafrog.org.tw/comments/8b68dfc7-ba8b-4714-ac73-c291285a23ad>。下載日期：2023/4/27。
12. 參閱戴亘佑，〈多元價值與反抗情操《阮是廖添丁》〉，表演藝術評論台，<https://pareviews.ncafrog.org.tw/comments/231e0d3b-d445-42f3-83dc-932edaecdfb6>。下載日期：2023/4/27。

現代悲劇的舞踏——《潮來之音》

白沙漫漫，眾人異姿靜存於臺上，荒涼中寥落生意。定立而沉，似欲將觀者包覆進這片無語之中，卻有凝有躁。繼而，身軀緩動，在成沙的塑球間摩娑出潮浪，轟澀撩心。眼看他們雙手敞張為湖，而後又各自取物，拐杖、寵物箱、背包與盆栽，紛呈殊相。

生死邊緣的舞踏：變形、循環與集體

《潮來之音》起源於日本恐山巫女與亡者之對話，飽含災難與苦難日常的細碎酸刺。**【1】**敘事組合愛怨交織的女同志伴侶、與盆栽為伴的孤子男子以及照護瀕死老貓的女人，在在都是社會的邊緣生命。如斯設計，與本作浸泡其中的舞踏文化兩相映照。舞踏藉由「變形」(metamorphosis)之訓練，進入邊緣者的位置與形軀。同時，變形也意在抵抗個人與他者的隔絕之異化。**【2】**此更扣回恐山巫女與亡者超越個體侷限的靈肉交流。該種變形精神，充斥作品內裡：男子褪去衣裝，以裸肉化身植栽，被他人擁抱。亦或是，全員身貌化為浪潮，始於脊椎，至於蜷指。舞者之形，繫通其它存有之態，娓娓訴起汪洋世界的眾生匯合之感。

深透著舞踏哲學，《潮來之音》的首尾皆以浪聲襲人。憑舞踏的循環混沌，回應西方古典戲劇中的線性時序。巫女與靈體之生與死，各式人物的似與異，皆顯徵舞踏哲思消解變同之間的藩籬。本作以先後往復的儀式，召喚人類生命的輪迴，更是集體無意識中的苦愛共享。**【3】**遑論人們體歷顛簸，皆於復生之潮中，明其再來不息。

表演者們的白妝，更是舞踏經典相貌，與西方寫實戲劇大相逕庭。塗身使表演者們能夠成為自我的他者，更成就同質的集體。**【4】**此使作品談論許多個人故事，卻與集合不相扞格。可言，《潮來之音》的故事與媒介彼此嵌合，滲為表裏。

現代悲劇？——舞踏與戲劇間的語言戲弄

舞踏作為後現代舞蹈，為對長久以來除魅思維的回應，企圖歸於前現代、神秘與反語言之狀。簡直是對於西方劇場，尤其是史坦尼斯拉夫斯基的寫實戲劇之沉烈叛亂。**【5】**然而，舞踏自身反對具體的意義與指認，在此作中卻與文本及語言之戲劇並置。這是否令前節論述舞踏內在深具之動能成為空談？

綜觀本作，滿目的邊緣存在，可說他們具象了現代人的生命悲劇。此悲劇，與西方戲劇史上歷久之悲劇傳統是否等同？古希臘之悲劇來自對於命運與必然性之歌頌。劇作家們總會回到個別神話，為其揮毫簇新的血肉紋理。神話發生於人類實際的行動與生命之中，並與當代織就關係，**【6】**如《潮來之音》中女同志愛侶幻作兩位薛西弗斯，支起彼此的生命，宛若今昔神話的澄明鏡映。承此，可見悲劇飽含的集體與社會性，與舞踏交相透

穿。甚者，作為悲劇核心的歌隊，【7】在此化身為血肉吟誦的舞蹈手們，寂狂吶喊。

悲劇之苦如影附形地蟄藏於人性之中，是而悲劇之要在於凌越痛劫。悲劇同時是生命、倫理、政治與藝術之交嵌。步入現代後，悲劇並無槁亡，因其真正在意的是真實的情感與逸脫日常的壓抑。古老的悲劇，將主體自我建立在客體自我上，並承認自我之限闕。成為人類的身體，便是成為主體。也因此，身體在悲劇內舉足輕重。自由的身體主體，刨掘出空虛的位置，使自由與必然性於其中混統。【8】凡此種種，皆能作為《潮來之音》為何能將看似異質的舞蹈與戲劇合交。

拉岡曾言，悲劇處理語言無法道出的。【9】如斯精神，也遍見於《潮來之音》中對於語言的特異使用。表演者驅動形體之時，伴隨他人口中之語，如同巫女為亡靈代言，亦造成形體及語言間的縮合與挫裂。其表述超越個體的敘事，由語言生發，形變、羽化、蔓生為肉。更如劇中一段，《音之來潮》廣播節目中，主持人與來賓關於瀕絕物種與文明的原始時代等，終究唇嘴錯對、遍是裂罅的言語危橋。

本作將舞蹈及語言看似矛盾的並呈，實難決絕評價為消解舞蹈之內蘊，終究歸於文本及語言劇場的牢籠。毋寧說，語言在本作中，似乎更近似「舞蹈譜」，提供表演者精神結構的轉化基礎。其是詩化的肉身，亦回歸舞蹈本然挾有的拼貼戲仿，【10】肯定並否定，佻弄著語言的危累邊界。

悲劇的意義：潮來之「一」

舞蹈意圖回歸的神秘形上境域，與尼采對於悲劇之基底，人類終究認識的不可能，相契合。藝術於尼采，是真正的形上學，也是生命最高的形式。尼采所見的悲劇，是日神與酒神偕存。日神將人類原始的痛苦形象化且藝術化；酒神，則是醉態，狂喜與萬物合一，最終棄下自我與個體的邊限。叔本華所言，生命不可能給予的滿足，一如本作中各色人物在生命中的慾與執，便是悲劇之來源。酒神撕碎包含語言在內的虛假面紗，回到生命真質。【11】一再到來的潮汐，將所有生命回歸到舞蹈象徵的循環混沌之中。

歷歷描繪眾人對於生的恐懼，同時與死齊驅，呢喃超越恐懼，藉此攫取尼采所謂的形上學慰藉。正如悲劇中，日神與酒神互為裏表，語言及各類形式，皆於兩者中未曾調和、動態混同。存在本身是痛苦與荒謬，《潮來之音》作為連繫神話的現代悲劇，不僅提供了舞蹈及語言的媾和土壤，亦將觀眾自身的生命涵納其中。面對生命的苦難，終究得是樂觀的悲觀。悲劇永恆再生，【12】恰同潮之興落。

1. 節錄自節目單之介紹。
2. 參閱蘇珊·克蘭 (Susan B. Klein)，陳志宇譯，《日本暗黑舞蹈》。
3. 參閱《日本暗黑舞蹈》。

4. 參閱《日本暗黑舞踏》。
5. 參閱《日本暗黑舞踏》。
6. 參閱雷蒙·威廉斯（Raymond Williams），丁爾蘇譯，《現代悲劇》。
7. 參閱《現代悲劇》。
8. 參閱泰瑞·伊格頓（Terry Eagleton），黃煜文譯，《論悲劇》。
9. 參閱《論悲劇》。
10. 參閱尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche），孫周興譯，《悲劇的誕生》。
11. 參閱《悲劇的誕生》。

混種臺灣——《漂浪英雄走關西》作為當代客家新胡撇仔戲之可能

當代戲曲？戲曲如何當代？

二零二三臺灣戲曲藝術節，策展人張啟豐以「英雄！在當代的光譜上」為題，替十二齣劇目編鋪「超時空」視野下，英雄的當代社會辯證。**【1】**其中，《漂浪英雄走關西》以卓殊之幽默滑稽精神，揉合義大利即興喜劇與臺灣原生之客家（大）戲。然，在（實際辭義的）荒腔走板之際，亦啟人疑竇，本作是否能夠，或應當如何，納於戲曲之藝術中？

王安祈依據現代文學研究之通說，將一九四九年後劃分入「當代戲曲」範疇。彼時之戲曲，因著改革，在敘事、思想、表演與音樂上皆產生質變。**【2】**在臺灣，當代戲曲的變化主要為進入劇場、出現導演及著重劇情。在戲曲傳統的抒情精神與情感高潮外，當代戲曲更重敘事內容與情節高潮。同時，戲曲原先濃重的道德教化，轉為文化批判，且更貼服臺灣當代社會之脈動。**【3】**以上種種，皆可於《漂浪英雄走關西》中瞥見：戲中戲，講敘美玲客家歌劇團搬演《趙匡胤走關西》時，因臨時替換演員而燃生的各色騷亂。此外，劇中更添入饒舌與山歌元素，尤需編導統合。傳統戲曲的演員功力雖因而零碎，**【4】**卻也將觀眾由前者之情感，帶往跌宕的情節裏。凡此種種，皆可看出當代戲曲所擁有的「編導轉向」。**【5】**

所謂當代，為對過去、現在與未來概念之疑問。多元時間性交織，成為當下新的歷史現象。思考當代，會將其時間加入異質性與不連續性，尋找不同時間的特殊關係。奧斯朋（Peter Osborne）認為，當代藝術旨在將媒介融入當代的探索模式，更全球想像的虛構。當代性讓我們與任何歷史時期的距離皆等，藝術形成一個巨大、非歷史的、無邊際的倉庫，所有物品都等待拾取。**【6】**《漂浪英雄走關西》作為當代戲曲，其疊合不同劇種之實，恰恰映證戲曲如何當代：在全球宏觀中的媒介流動。

即興喜劇與客家戲之互文

《漂浪英雄走關西》可能作為當代戲曲來思考的因由之一，來自客家戲與義大利即興喜劇間的互文。後者源於十六世紀，殊色為笑鬧肢體與定型化的腳色。即興喜劇無固定文本，純憑即興發展，且常出現與情節無關之喜劇事件。「拉奇」（Lazzi）則是另一項即興喜劇之特色，其義為：獨立且具喜劇效果之舞臺動作。通常，透過反覆拉奇，能使觀眾發噓，可說是整齣戲之亮點與香料。其中可包含但不限於角色間的荒誕互逐，驚人的道具使用或頻複的動作等無厘頭行為。最後，即興喜劇中本有六大腳色，含吝嗇老者、巧詐與魯莽二僕，及年輕熱情之戀人，**【7】**各自可對應到劇中之美玲（徐堰鈴飾）、阿翰（張峻翰飾）、Philip（Luc Ducros 飾）與阿星（馮文星飾）。**【8】**

檢閱以上義大利即興喜劇之特色，體悟客家戲與之相比頗為相似：客家戲既為戲曲，便

具有行當，亦即定型化的腳色。另外，客家戲之野臺戲，由「戲先生」說戲，為排練提供大綱，再任讓演員們演「活戲」。再者，客家戲中常出現之「拋採茶」，【9】與本作中觀演互動之三處有同工之妙：團長美玲於演出之際赫然下臺邀請官員上臺，與懷疑觀眾盜竊錢包下臺巡查，以及最是相似的，阿翰因飢餓而向觀眾討食——此亦如客家戲拋採茶傳統中之「求乞」行為。【10】最終，觀眾可見除阿星外之三位角色，皆戴上即興喜劇經典之面具以彰顯腳色，【11】此處可見即興喜劇似與客家戲共享行當觀念。阿星之所以未戴上面具，除其已然繪上戲曲妝容作為臉譜／面具外，【12】更因其代表了客家戲之元素，繼而才能做到將兩個戲種並置對談之效。

細究客家戲與即興喜劇之互文，後者之拉奇，在《漂浪英雄走關西》中，隨處可見：劇團龍套小弟阿翰與實習生 Philip，兩者不歇的追逐，以及永恆錯亂的戲曲馬鞭與粉色馬頭。以此觀點審之，甚至可說，美玲劇團當家小生阿星在《趙匡胤走關西》演出時，因遭到阿翰與 Philip 打斷而再三重啟的戲曲程式本身，亦是即興喜劇中的笑鬧拉奇。

從傳仔戲到（新）胡撇仔戲：客家戲看全球現代性中的臺灣

客家戲具有兩大特色：首先，靈活性，含其活戲／即興傳統，與詼諧性，角色間互相嘲笑，逗趣觀眾。雖劇種內仍有死戲存在，但越來越少，也象徵客家戲的當代景況。死戲確有其必要，因需保留傳統與藝術性。第二，則是多元性。曲調與時更動，唱詞減少，念做增多等，【13】可在本劇中看見。

如斯二者，可從客家戲中傳仔戲與胡撇仔戲之分瞧見。所謂傳仔戲，一說為採用歷史或小說為本改編之劇目，【14】或由戲先生講述大綱，或有劇本流傳。【15】胡撇仔戲則被認為與日殖皇民化時期的「opera」、話劇與新劇有關，融入其他表演系統元素，【16】題材荒誕不經，也常有胡來之義。【17】胡撇仔戲具有綜藝、寫實又意象、通俗等特質。

【18】司黛蕊則提出「新胡撇仔戲」認為其代表了當代經驗與未來展望，更能看見臺灣文化之轉變。新胡撇仔戲中，各類二元已然模糊，中西混合蔚然成風。《漂浪英雄走關西》的懷舊精神與和即興喜劇結合後所欲創造的理想舞臺生命，都來自現代主義精神，關於自由與共同體。【19】

《漂浪英雄走關西》可說是抱著傳仔戲的精神，卻最終演成胡撇仔戲的一齣當代戲曲，【20】其中不乏各種混搭、戲仿、誇張。【21】看似零碎的客家戲功法，如同「酷兒表演工夫論」，再狀似失敗與難能抵達間，【22】透過紊亂傳統來操演（perform）並形塑觀演共同體。【23】同時，大膽的混種（hybrid）實驗，施為於戲曲媒介與觀眾群體之上，以客家戲流變深思全球現代性下的臺灣，傳統藝術與文化認同中權力變遷及自我映照的可能戰略。【24】

1. 節錄張啟豐於 2023 戲曲藝術節之「關於」頁面的介紹。

2. 王安祈對於臺灣戲曲變化之研究，以京劇為主。然而，因為客家戲於發展過程中，曾吸收各類外部元素，包含京劇，本文認為可延續與借鑑王安祈對於當代戲曲之看法。
3. 參閱王安祈，《當代戲曲》。
4. 參閱林慧真，〈沒有英雄，有關係嗎？《漂浪英雄走關西》〉，表演藝術評論台，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/fa2fd632-8004-4565-914d-732585c1dce2>。下載日期：2023/6/22。
5. 參閱《當代戲曲》。
6. 參閱 T. Smith, *Art to Come* (Duke University: 2019).
7. 參閱朱靜美，〈老戲法、新活用：義大利藝術喜劇之「拉奇」與好萊塢早期的動畫表演〉，《戲劇學刊》，21 期，頁 195-217。
8. 參閱齊義維，〈東西合璧《漂浪英雄走關西》端出澎派喜劇〉，PAR 表演藝術雜誌，<https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/GK1GFJ759C>。下載日期：2023/6/22。
9. 或稱拋茶籃、丟籃子等，指表演者將籃子丟至臺下觀眾手上，請後者將身上物品放入籃中後，表演者取回再憑其即興演唱。參閱蔡欣欣，〈萌生與交疊：臺灣「拋採茶」之歷史景觀、表演套式與源流演化探析〉，《民俗曲藝》，170 期，頁 81-141。
10. 參閱黃心穎，《臺灣的客家戲》。
11. 角色為英語之戲劇人物（character），具有特定的背景與故事，而腳色則為戲曲中之行當。
12. 參閱簡韋樵，〈誰才是人性喜劇中的造浪者？《漂浪英雄走關西》〉，ARTalks，<https://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2023060501>。下載日期：2023/6/23。
13. 參閱《臺灣的客家戲》。
14. 參閱簡秀珍，〈從「傳仔戲」論臺灣亂彈戲裡的活戲演出〉，《民俗曲藝》，170 期，頁 49-96。
15. 參閱《臺灣的客家戲》。
16. 參閱《臺灣的客家戲》。
17. 參閱于善祿，〈從金枝演社的「胡撇仔戲」混搭美學看台灣文化認同〉，《美育》，177 期，頁 76-85。
18. 謝筱玫之研究以歌仔戲中的胡撇仔為主。然而，客家戲發展過程中受到歌仔戲影響甚深，且後者直接與客家戲之胡撇仔戲歷史相關，故在此將其研究納入參考。參閱謝筱玫，〈胡撇仔及其歷史源由〉，《中外文學》，31 卷，1 期，頁 157-174。
19. 參閱司黛蕊，〈懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與臺灣春風歌劇團的新胡撇仔戲〉，《戲劇研究》，4 期，頁 45-74。
20. 誠然，一般所見之胡撇仔戲並不如本作之呈現。本文更多是想提出，胡撇仔戲本然的混種意圖，與本作相似。可說，即便與本作繼承、轉化與開拓了胡撇仔戲在當代可能的發展方向。
21. 參閱〈從金枝演社的「胡撇仔戲」混搭美學看台灣文化認同〉。
22. 參閱江峰，〈酷兒表演工夫論：《達文西的 notebook》，無法到達且永恆趨近〉，表演

藝術評論台，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/5621410f-ba07-49cd-a37a-50ef25f1dabd>。下載日期：2023/6/23。

23. 參閱〈懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與臺灣春風歌劇團的新胡撇仔戲〉。
24. 參閱胡紫雲，〈從殖民現代性到全球化論述：客家文化與現代戲劇在臺灣〉，《中外文學》，22期，頁83-107。

從《墨》詰辨華身論下的當代藝／道與海島身體【1】

《墨》之開場，偌大墨跡豪橫潑映舞臺之上／中，震響撼人的聲影直拳轟擊觀眾。書法與音像玩味結合，同舞者們的身體不時粘合、錯落。身軀或似曲水繚繞，旋即又像洪潮襲人，沉流沖洩。黃翊與其他兩位藝術家及眾舞者共同揮毫，成就一幀新墨。其中，隱顯可見與林懷民〈行草三部曲〉之延與異。【2】

從亞洲現代性到當代性

舞蹈研究學者陳雅萍以現代性(modernity)審視西方之普遍性，與東方之特殊性。繼而，異質多元的亞洲，取代曖昧籠統的東方，並形塑「亞洲現代性」，面對西方與自我的交織。此尤示現於亞洲在現代與歷史間的拉鋸。黃翊的《墨》，匯合董陽孜之書法與日本藝術家黑川良一之音像作品，具足形構全球化下紛殊的泛亞主體意識。【3】

〈行草三部曲〉一反九零年代身心靈舞蹈／東方身體觀之戀物，深浸太極導引，共營精氣技藝與舞臺空間；科技為核的《墨》則大異其旨，特重肉身臨摹墨痕之寫意外形。傳統墨藝於此作中居現代與傳統之介。雲門的〈行草三部曲〉開展陳雅萍稱為亞洲現代主義，以差異美學及創新為要，【4】《墨》則扎實承化此核。

接繼又殊異於雲門之亞洲現代性，《墨》亦透發著當代性氣息。所謂當代性，改造時間並以前所未見的方法閱讀歷史。當代藝術常不外顯或過度政治，放棄強加訊息的權威與單一化地表達。相較於〈行草三部曲〉之(亞洲)現代主義，即詹明信(Fredric Jameson)所言之自我定義與歷史化的敘事，當代藝術以各色形式現身，其中含括了現代性。【5】當年雲門醉中國哲思遺緒；黃翊由亞洲現代性步入當代性，同是回應書法，是否原先中國哲學與自然、天地及萬物之本質連結亦淺淺散逸？【6】換言之，嘗試將書法及其思理融入西方的普遍化與創新潮流，卻亦亡失了差異美學的神髓？如何在普遍與特殊、進步與傳統間平衡，仍是亞洲創作者必須思辯的大問。

力量美學中的器、藝與道

《墨》中當代藝術的肌理，興許早可於其合作對象，董陽孜與黑川良一之藝術中瞥見。舊時，書法之藝道，陶冶自我並印證主體狀態，最終甚而成聖。【7】董陽孜自稱現代藝術家，不遵古且自西方藝術切入書法，作品也因而常被視為畫作。【8】她的創作中，有現代藝術的叛逆，與當代藝術的紛雜。誠然，董陽孜以己法築構書法與當代間的橋樑；其現代與當代兼具之質，更為《墨》的內涵鋪就橋墩。與董陽孜《無聲的樂章》戲遊於時空中的黑川良一，其音像藝術則是書法與舞蹈間銜接的道路。音像藝術操弄時間並將聲音空間化，【9】更坐落於混合媒體的語境。憑其反敘事特質，強調閱聽者當下與即時的沉浸感受。【10】一如開演時，我所經歷的身心與場域內，色響的堂皇共震。

張思菁於其評論中提出對器／氣、藝與道的析辯。【11】董陽孜的書法貌似遠於工夫論的藝道觀，實則隱含其自身生命狀態之神氣。【12】其器（書法作為物質）由藝（書法作為技藝）親道（書法作為哲理）。不過此道恰如其藝術實踐，充盈當代豐宏之勢。然而，音像藝術之器與藝，作為本作之「道」【13】，是否亦能乘載中國哲學之道？

孟柯的力量美學，論述主體需透過同是規訓與美學的習練，在官能上感到逆反之力。意即，書法之行筆、舞蹈之肉身、音像之材器。此力施為於主體內在，倒使主體感到「我能」。感性與美學事件能遷變人的生命，具倫理政治意義，使人朝向自由、通達與活化，並達成自我逾越。利特爾（Joachim Ritter）則認為，美學是為了成就有感受、活生生且具意義的生命、個體人格與對象。【14】若以力量美學觀《墨》，可說以董陽孜的書畫為底器，以黑川良一的音像為藝橋，再以黃翊創纂之舞為形氣，穿流匯整各者。然而，核心疑義在於，創作、表演與觀賞者，透過《墨》之為器，盛盈了哪般之道？是否共同朝向自由與通達，並在其中相互活化？

當代華身論：「海島身體觀」作為方法

舞蹈研究學者林亞婷延伸史書美的華語語系（Sinophone）論點，開創華身論（Sino-Corporealities）之研究，更含述黃翊的創作。華語語系強調多元流動的主體性、在地性與「文化本質」。史氏引用「海潮辯證學」（tidelectics）：其為海與陸（島）的思忖，嶄新地觀看、體驗與感覺世界，意即新的認識論。臺灣本具世界性（worldliness），因而，臺灣的舞蹈，亦是世界的舞蹈，需將臺灣本土發展放置跨國脈絡中。【15】華身論，承此思想，論述跨國華人身體與舞蹈之共性。【16】本文續接華語語系及華身論，將以「海島身體觀」觀思黃翊之《墨》。

海島身體觀同時著眼實質（島嶼）及流動（海洋），回歸土地與其上多樣的（舞蹈、身體及藝術）語言。弗朗茲·法農（Frantz Fanon）曾言：被殖民者渴望殖民的指引，【17】如臺灣舞蹈界終始瀰漫西方霸權與中國魂影。雲門曾回歸對中國的文化懷緬，而黃翊之作則愈朝去（國族）政治化。然，其藝術是否等同走向個人原子式的自由主義？

關珊珊（SanSan Kwan）研究動覺（kinesthesia）、（城市）空間與國族之建構：在地的身體感知與歷史時序將共同營構身分認同。【18】異於傳統中國哲學式的藝道觀，黃翊透過動覺附擬書墨，猶如當代臺灣的華身協商。此種海島身體觀更如霍米·巴巴（Homi Barba）所言超越的生命，去除單一身分認同，關注主體「位置」（position）。海／島滿布中介與間隙，永恆流變與混種（hybrid）。【19】臺日共創的泛亞藝作《墨》，彷彿華身論初試燦然穎異的當代藝道，詰思亦詮辨著差異及自由可能之道。

1. 本文更望以理論研究與梳理《墨》之所以生成的社會文化脈絡。因字數有限，後決

定縮減對作品本身之描述。幸而表演藝術評論臺上已有多篇評論文章，皆對有充足描繪，讀者或可參考。

2. 黃翊於演後座談中，清晰直截地談到，自己有意識地不重覆林懷民曾經做過的事。視「反其道」為邊界，則將本作與〈行草三部曲〉對比，或為有效的切入路徑。
3. 參閱陳雅萍，《主體的叩問：現代性·歷史·台灣當代舞蹈》。
4. 參閱《主體的叩問：現代性·歷史·台灣當代舞蹈》。
5. 參閱 T. Smith, *Art to Come* (Duke University: 2019).
6. 參閱《主體的叩問：現代性·歷史·台灣當代舞蹈》。
7. 參閱林俊臣，〈「書如其人」—以書法為修己法門的書學方法論〉，《中國文哲通訊》，20 卷，4 期，頁 61-78。
8. 參閱孫德欽，〈赤子心海納百川 騷動中出入自得—董陽孜的跨界旅程〉，《PAR 表演藝術雜誌》，253 期，頁 68-72。
9. 參閱王俊傑、陳怡君，〈黑川良一 以「聲音視覺」創新感官體驗〉，《PAR 表演藝術雜誌》，201 期，頁 64-65。
10. 參閱曾靖越，〈雙向多維的感官共振：「HH」的音像表演藝術〉，《南藝學報》，24 期，頁 75-90。
11. 參閱張思菁，〈「器」運生「動」：在物理定律與科技存有中的《墨》身〉，表演藝術評論台，下載日期：2023/7/21。
12. 參閱〈赤子心海納百川 騷動中出入自得—董陽孜的跨界旅程〉。
13. 此採其道路（way）所延伸的「方法」義，更指除舞蹈身體外之重點媒材。
14. 參閱克里斯托弗·孟柯（Christoph Menke），翟燦、何乏筆、劉滄龍譯，何乏筆校，《力量：美學人類學的基本概念》。
15. 參閱史書美，〈第四章：放回世界的台灣研究〉，《反離散：華語語系研究論》。
16. 參閱林亞婷，〈華身論〉，《台灣理論關鍵詞》。
17. 參閱弗朗茲·法農（Fanon, Frantz），楊碧川譯，《大地上的受苦者》。
18. 參閱 SanSan Kwan, *Kinesthetic City: Dance and Movement in Chinese Urban Spaces* (Oxford University Press: 2013).
19. 參閱 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Routledge: 1994).