



麥田出版 城邦讀書花園
www.cita.com.tw
RH1137 NT\$350元 HK\$137
ISBN 978-986-173-919-5

人田
137

《臺灣研究新視界：青年學者觀點》輯錄九位青年學者的論述，
體現臺灣文學與文化研究的新視野。

歷史與地理位置的特殊，兼為遺民／移民／殖民之島的臺灣，

「史記憶與原鄉經驗」向來難採了多重迷魅，

「臺灣研究」所蘊藏的學術研究潛能豐沛多元、與日俱新。

「期文獻資料的輯佚整理，到近年來研究方法的更新突破；

「別學門的深化開拓，到不同領域的對話交融；

「調臺灣主體性與本土性，到轉而關注臺灣與東亞及世界的對話思辨。

分為四輯：

1. 歷史記憶與原鄉經驗；二、知識生產與文化傳譯；

3. 女性／原民書寫與跨界流動；四、日常生活與通俗文化；

5. 論文的觀照面向與方法取徑或有不同，

6. 呈現現今臺灣文學與文化研究的源頭活水與新興趨向。

7. 這批青年學者、學術界底蘊勃發的生力軍，

8. 未來，臺灣研究也因而更讓人充滿期待！

臺灣研究新視界

青年學者觀點

歷史記憶與原鄉經驗
知識生產與文化傳譯
女性／原民書寫與跨界流動
日常生活與通俗文化

臺灣研究
新視界
青年學者觀點

梅家玲 [編]

梅家玲 [編]

麥田出版

A New Vision
for Research on

Taiwan

Young Scholars and Their Perspectives

國家圖書館出版品預行編目資料

臺灣研究新視界：青年學者觀點／梅家玲編。
—初版。—臺北市：麥田，城邦文化出版，
李延輝傳媒城邦分公司發行，2012.01
面：公分。—(麥田人文；137)
ISBN 978-986-173-719-5 (平裝)
1. 臺灣文學 2. 文化研究 3. 文集
863.07 100026201

麥田人文 137

臺灣研究新視界：青年學者觀點

編者／梅家玲
特約編輯／呂佳真
責任編輯／吳蕙貞

副總編輯／林秀梅
編輯總監／劉麗真
總經理／陳逸英
發行人／涂玉露
出版／麥田出版

城邦文化事業股份有限公司
臺北市104中山區民生東路二段141號5樓
電話：(02)2500-7696 傳真：(02)2500-1966
部落格：<http://blog.pixnet.net/ryefield>
行／英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司
臺北市民生東路二段141號11樓

書虫客服服務專線：02-25007718・02-25007719
24小時傳真服務：02-25001990・02-25001991
服務時間：週一至週五 09:30-12:00・13:30-17:00
郵撥帳號：19863813 戶名：書虫股份有限公司
讀者服務信箱 E-mail：service@readingclub.com.tw
歡迎光臨城邦讀書花園 網址：www.cite.com.tw

香港發行所／城邦（香港）出版集團有限公司
香港灣仔駱克道193號東超商業中心1樓
電話：(852) 25086231 傳真：(852) 25789337
E-mail：hkcite@biznetvigator.com

馬新發行所／城邦（馬新）出版集團【Cite(M)Sdn. Bhd.(458372U)】
11, Jalan 30D/146, Desa Tasik,
Sungai Besi, 57000 Kuala Lumpur, Malaysia.
電話：(603) 90563833 傳真：(603) 90562833

美術設計／蔡南昇
印刷／前進有限公司

■ 2012年1月 初版一刷

Printed in Taiwan.

定價／350元

著作權所有・翻印必究
ISBN 978-986-173-719-5

城邦讀書花園
www.cite.com.tw

序言

梅家玲

青年學者與臺灣研究新視野的開展

作為學科領域，「臺灣研究」早在數十年前就已受到國際學界關注。主要原因，乃在於它政經社會發展的特殊經驗，可為當代社會科學研究，提供多面向的觀點。至於人文學科，特別是，強調臺灣主體性的研究，則相對起步較晚。八〇年代以降，隨著本土意識興起，以及國內各大學院校臺灣文史系所的先後成立，臺灣文史與文化研究，遂因此一日千里。從早先文獻資料的輯佚整理，到近年來研究方法的更新突破；從各別學門的深化開拓，到不同領域間的對話交融；從強調臺灣主體性與本土性，到轉而關注臺灣與東亞及世界的對話思辨，此一進程，在在體現出：「臺灣研究」所蘊藏的學術研究潛能豐沛多元，與日俱新，有待學者開發。而在不斷推陳出新的過程中，青年學者，無疑是最令人期待的生力軍。

有鑑於此，本書輯錄了九位青年學者的論述，以期體現臺灣文學與文化研究的新視野。它的源起，是2010年7月，臺灣大學臺文所與哈佛大學東亞系，以「臺灣文學與文化研究」為主題，合作舉辦第九屆「國際青年學者漢學會議」。該會議主要由蔣經國學術交流基金會贊助支持，旨在提供世界各地從事漢學研究的青年學者一個進行跨國、跨界研討與交流的優良學術平臺。自2001年首屆會

(四) 日常生活與通俗文化

本輯收有金儒農〈恐懼主體與異質空間的再生產——臺灣戰後恐怖小說系譜的生成〉，和梁培琳〈幸福遊走江湖——金枝演社的拼貼美學與臺式幽默〉兩篇論文。前者以 Kristeva 對於「恐怖」的「賤斥理論」為出發點，闡述恐怖小說中的「恐怖」由何而來，進而透過選取臺灣具代表意義的恐怖小說，追尋屬於臺灣當代的恐懼空間形式，並意圖從中考察出臺灣戰後恐怖小說所隱喻的集體精神傾向；後者以金枝演社的表演為例指出：文化拼貼已從一反／去殖民的戲劇手段轉化、銳變為華麗魔幻的表演美學與不受形式拘泥的創作理念。而幽默也己不再純粹是殖民暴力直接的轉化或對抗，所反對的是一種對家與個人自由的嚮往。

這些論文的觀照面向與方法取徑各有所不同，但皆具有一定深廣度，合併以觀，正可見現今臺灣文學與文化研究的源頭活水與新興趨向。瞻望未來，臺灣研究也因此更令人充滿期待。

序言 青年學者與臺灣研究新視野的開展	3
梅家玲	
一、歷史記憶與原鄉經驗	
從《舊京瑣記》到《城南舊事》	11
——兩代「遣／移民」的北京敘事	
林擘	
但使主人能醉客，不知何處是他鄉	43
——鍾理和的原鄉經驗與倫理爭論	
蔡建鑫	
二、知識生產與文化傳譯	
思想史視野中的章太炎與臺灣	75
彭春凌	
揚文策略下「文」與「文明」的交錯	117
——以1900年揚文會為例	
許時嘉	
「虛構」的想像與創造	149
——李喬《寒夜三部曲》中福克納作品的影響為中心	
明田川聰士	

一、歷史記憶與原鄉經驗

三、女性／原民書寫與跨界流動

自己的房間

183

——當代臺灣女性小說中公寓／家的辯證

陳姿瑾

弱勢的傳統族群·重要的現代作家

229

——從《老海人》回看夏曼·藍波安創作歷程中的幾項議題

林肇豐

四、日常生活與通俗文化

恐懼主體與異質空間的再生產

265

——臺灣戰後恐怖小說系譜的生成

金儒農

幸福遊走江湖

297

——金枝演社的拼貼美學與臺式幽默

梁培琳

幸福遊走江湖

金枝演社的拼貼美學與臺式幽默

梁培琳*

一、前言

金枝演社成立於1993年。從成立至今，劇團融合了歌仔戲與胡撇仔戲的美學風格、民間藝陣的表演文化，以及現代西方劇場大師葛陀夫斯基 (Grotowski) 的嚴酷訓練精神，致力於發展當代臺灣本土舞臺表演美學與身體訓練。在「從土地生長出來的文化最感人」的理念下，金枝發展了一套獨特的庶民美學和多元的戲劇形式。

1996年，金枝推出胡撇仔戲系列的第一齣劇目，《臺灣女俠白小蘭》。該劇深得觀眾青睞，一炮而紅，此後並不斷重演，達十年之久。該劇的主要人物是一對苦命戀人，因緣際會遇上女俠白小蘭和在社會邊緣流離顛沛的一些小人物，展開了一段困難重重但幽默詼諧的江湖之旅。這些人物必須不斷在情義、愛情、友情、親情之間做抉擇，終於駛向幸福的終點站。在這十年當中，《臺灣女俠白小蘭》跟隨卡車舞臺，在夜市、街頭、廟口與觀眾相遇。

* 美國德州大學奧斯汀校區亞洲研究所博士後研究人員。

其間金枝又陸續發表了一系列胡撇仔戲作品，包括：《可愛冤仇人》（2001）、《羅密歐與茱麗葉》（2003）、《玉梅與天來》（2004）等，奠定了這個系列「無朝無代」、「能量外放」的喜劇風格。

2006年金枝再次挑戰自創的本土美學，推出《浮浪貢開花 Part I》，把胡撇仔戲的文化拼貼美學推向另一階段。取代胡撇仔戲系列作品的流浪俠義角色，是臺灣六〇、七〇年代人稱之為「浮浪貢」（遊手好閒者）的浪子李阿才。阿才是個苦命男，本著越是苦悶越是要開懷大笑的生活態度，他流落四方，處處為家。跟隨阿才徘徊的蹤跡，觀眾再次闖入江湖世界。在2007和2008年的《浮浪貢開花 Part II》和《浮浪貢開花 Part III》續集裡，阿才繼續帶著他的觀眾流浪到臺灣其他角落和穿越歷史的時光隧道。

綜合江湖的概念與阿希克洛夫特（Bill Ashcroft）所提出的「過量」（後）殖民論述，本文將《白》劇與《浮》劇的演出視為「文化地景」，並取用從文化雜糅（cultural hybridity）衍生而成的拼貼美學與幽默，作為解讀與分析的切入點。本文主張，在臺灣現代劇場範圍內，文化雜糅是一種對殖民文化的在地反應。此文化現象不但已被昇華為有意識的後殖民戲劇對抗手段，更進一步，在歷經十年的實驗與淬鍊後，金枝演社的後殖民戲劇對抗手段已經再次提升為華麗的表演美學，與幸福感濃郁的臺式幽默。

二、金枝演社的臺式江湖

無論是金枝的胡撇仔戲作品系列或《浮浪貢開花》續集，「江湖」，一個無止境的時空概念，隱喻的是對家和國家的想像和憧憬。¹有別於一般的江湖，金枝所塑造的臺式江湖是幸福歌譜的。

¹ 王榮裕，〈從家族到國族的浮浪貢開花〉，《浮浪貢開花三：勿忘影中人》（淡水：

在這流蕩的時空裡，從去殖民的戲劇手段到後殖民的美學自我定位，金枝在這幾年已經發展並累積了一套幽默和華麗的拼貼美學論述。「江湖」按其字面的意涵亦指一個流動性強烈的空間。江湖也可謂為四海。在這流動的時間空間裡有一套自己的法則規定、道德標準以及社會結構。²隱士、俠士與流浪漢寄居在其中，並各自有旅程和流浪的目的。有的為打抱不平飄流，有的在尋覓某物件或人，有的任務在身，有的則尋求隱居的生活。在此時空範圍內，政治與情感世界纏綿糾葛，愛恨交加。³這群人在被江湖世界塑造的同時，他們的傳奇也塑造著江湖。⁴也有學者將江湖譬喻為一艘在玻璃瓶裡的船（ship in the bottle），是個與現實生活隔絕的世界，又同時是個被過度浪漫化、崇拜化的被凝視之物（romanticized and fetishized object of gaze）。⁵將各方觀察與說法歸納起來，簡單的說，江湖可被認為是個無牆垣的密閉場域。場域內的人無止境的移動飄流，在遷移中互相碰撞、抵觸與融合。

針對金枝所呈現的臺式江湖，筆者提出將「江湖」的概念銜接阿希克洛夫特在後殖民敘事中所提出的「過量」理論作為分析與探討的起點。阿希克洛夫特在〈後殖民過量與殖民轉化〉（“Post-

金枝演社，2008），頁2、3。

² Wei-je Song, “Space, Swordsmen, and Utopia: The Dualistic Imagination in Jin Yong’s Narratives,” *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History*, ed. Ann Huss and Jianmei Liu (New York: Cambria Press, 2007), p. 156.

³ *Ibid.*, p. 160.

⁴ Jianmei Liu, “Gender Politics in Jin Yong’s Martial Art Novels,” *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History*, ed. Ann Huss and Jianmei Liu (New York: Cambria Press, 2007), p. 182.

⁵ Xiaofei Tian, “The Ship in a Bottle: The Construction of an Imaginary China in Jin Yong’s Fiction,” *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History* (New York: Cambria Press, 2007), p. 220.

colonial Excess and Colonial Transformation”) 提到「過量」(excess) 的看法。為了從邊緣、破碎、不完全的位置堅持並鞏固自我認同，被殖民者時常用「過量」的能量確保自身的存在與破除殖民論述。例如，西方世界時常將巴勒斯坦人視為需要被強制規範的威脅勢力。因此，巴勒斯坦人須用激進的態度與方式回應強制。換言之，「過量」是對抗殖民暴力的一種反應，因不如此「過量」的後果便是自身的滅亡。⁶而釋放與表達「過量」的方式有許多，例如：「雜燴」(hybridity)、「堅持」(insistence) 等，都是「過量」轉化為對抗殖民與其價值觀的手段與方式。其最終目的為造成殖民論述的顛覆與龜裂。⁷

從成立至今，金枝演社的作品特色在於從庶民的視覺角度出發，提出對臺灣殖民歷史與後殖民現況的看法與省思。就內容而言，劇中的世界常被描繪為流動的江湖，直接的指向或間接的暗喻臺灣的社會環境。就表演美學，劇目所展現的是色彩鮮明、文化混雜、能量四射的視覺感觀與戲劇經驗。而這些作品特質可被視為釋放「過量」的方式。因此，如果我們將「過量」的說法銜接「江湖」的概念，那麼金枝的江湖時空框架便可被視為一個「過量」被持續轉化、運用後所塑造而成的「文化地景」。

透過社會邊緣小人物的視角，《白》劇所敘述的江湖是共同、集體的臺灣歷史經驗。在臺灣的殖民經驗裡，或說金枝在《白》劇所呈現的江湖裡，家園與亂世是一個重疊的場域。此劇的時代背景為日據末期和民國初年。臺灣總督李阿財遺失了最心愛的內褲，而內褲底藏的是他貪官污吏的證據。作案的元凶便是盜富濟貧、武

⁶ Bill Ashcroft, "Post-colonial Excess and Colonial Transformation," *On Postcolonial Futures: Transformation of Colonial Culture* (London and New York: Continuum, 2001), pp. 117-128.

⁷ *Ibid.*, pp. 118, 119, 123.

功高強的白小蘭。在警察如火如荼的搜尋通緝白小蘭之際，這樁內褲奇案無意間成為三組流浪社會邊緣的小人物交會點：金枝歌仔戲班的演員、與官方勾結的黑社會流氓、流浪四方神出鬼沒的女俠白小蘭與其義妹黑玫瑰。為了掌握最新情報動向，黑玫瑰在某金枝歌仔戲班內臥底。此時，戲班裡一對情路坎坷的戀人正面臨著被迫分離的命運。當地黑社會頭目，黑大，看中戲班裡頗有姿色的旦角采英，並欲納彼為妾。賭博負債累累的戲班班娘為了求助黑大替她還債，強迫采英答應與黑大的婚事。在蒐集情報線索的過程中，黑玫瑰無意間搜到一捲錄影帶，裡面錄有總督犯案的對話與影像。巧合的是，原來黑大在此案也參了一腳。邪終不勝正。白小蘭、黑玫瑰、黑大與其得力助手阿三哥多回合的廝殺與打鬥之後，女俠把流氓老大閹割。劇終，黑大與阿三哥跪著跟女俠求饒，保證下次不敢再欺負善良老百姓。采英終究與心上人團圓，並與虐待她多年的戲班娘和解。在繽紛洋溢的氣氛中，戲中各個角色載歌載舞的謝幕。白小蘭與黑玫瑰揚長而去，展開另一段新探險。雖然家園與亂世在此劇是個重疊的空間，但對於從民間得到救贖的可能性卻堅信不疑。也因此，《白》劇對未來的展望是持守樂觀的態度。⁸

相較之下，《浮》劇所敘述的江湖是一種理想國的投射。在理想國境內或許人生還是有不完美之處，但在精神層面上人人堅持在不圓滿中過幸福的日子。將時代背景設在七〇年代的臺灣，《浮》劇透過較個人的角度刻畫臺灣個人與家族的殖民歷史經驗與記憶。人稱為「浮浪真」的阿才在離家十五年後，終於踏上歸家的路途。經營酒店的愛將姨、Taco 舅與阿才相差十五歲的小妹玉蘭欣喜若狂的迎接這如不速之客的浪子。Taco、Toro 與阿才已故的父親在年輕時代為結義兄弟，而愛將是 Toro 的戀人。Toro 離世後，深情款款的

⁸ 金枝演社，《臺灣女俠白小蘭》。

Taco 始終沒勇氣向愛將表白。愛將因忘不了 Toro 的身影，也不願再接受另一段新的感情。在這同時，以賣魚為業的清水因愛上玉蘭，連續三年每天登門拜訪酒店。眼見這兩對（還）沒有結果的進行式戀情，阿才擦掌摩拳的想要有一番作為。他傳授了 Taco 叔追女朋友的祕訣，並欺騙清水玉蘭已有孕在身，但孩子的父親是他者，為了試驗清水的真心。出乎阿才的預料，他的努力卻換來許多尷尬與誤解。為了逃離不可收拾的殘局，阿才離家出走飄流四海。在流離中，他遇上剛從美國回臺的小學同學美智，和同是「浮浪貢」兄弟的阿志。阿才愛戀美智，並陪伴她遊山玩水。美智將二位兄弟帶回酒店後，留下失戀的阿才，與未婚夫離去。阿才之前的努力雖然至終促使 Taco 與愛將、清水與玉蘭的好事，他自己卻成為情路上的最失敗者。劇終阿才帶著阿志，拎著一口皮箱再度展開下一段瀟灑浪漫的「浮浪貢」之旅。如果阿才是白小蘭的對等，那麼阿才所帶來的救贖可能性，便是脫離現存社會結構的羈絆，尋找另一種存在的方式與精神。

三、文化雜繪與拼貼美學

（一）「俗又有力」的華麗拼貼美學

就表演美學的層面而言，《白》劇遺傳了胡撇仔戲的文化雜繪風格 (cultural hybridity)。此文化雜繪風格緣起於歌仔戲演員對付日據時代的殖民檢查制度。自 1937 年起，日本殖民政府鼓吹皇民化運動，歌仔戲因其強力的渲染及影響力，被視為鼓吹殖民政策的利器，演出時常遭監視與檢查。劇碼演出的內容與形式都必須符合當時的政治理念，否則不允許演出。為了躲避監視與檢查，歌仔戲演員發展出一套應變的措施。例如：在劇院裝置紅綠燈。當檢查出現，紅燈閃起，臺上演員便在瞬間改善日本裝，演起有日本思想的

劇目，噫啊唱起東洋調。當警察離開，剎那間鑼鼓喧嘩，演員便又在瞬間改回歌仔戲劇碼的演出。久而久之，這套應變措施演化為一種文化雜繪的表演模式，歌仔戲演員也將此模式納入常態的表演，最終成為歌仔戲另一種常態表演形式，並命名為胡撇仔戲。⁹「胡撇仔」一方面為日語 “opela (opera)” 的譯音，在另一方面又為福佬話「胡亂撇」的諧音，意指什麼名堂都有。在看似沒有任何美學原則的原則下，演員隨性的將不同朝代文化元素攙入演出。劇裡，身著傳統歌仔戲服、現代洋禮服、和服，甚至牛仔裝的演員同臺演出都不足為奇。若真要理出個所謂的表演美學原則，那麼吸引觀眾、保存飯碗以求生存可謂最高原則。尤其在官方不給予任何支持、肯定，甚至嚴重打壓的演出環境裡，胡撇仔戲超彈性的表演美學尺度乃為演員謀生之道。因此，胡撇仔戲的文化雜繪表演風格可被視為殖民暴力的物質顯像。

《白》劇九十分鐘的演出是「無朝無代」的色彩與時空拼貼。傳承了胡撇仔戲的美學傳統，《白》劇中任何時代的人物、事件、音效、視覺文化在不合乎線性時間的邏輯下出現、並置、互動與發展。而此劇目五顏六色、金光閃爍的舞臺可被視為金枝式拼貼美學的最直接的視覺代言。《白》劇的舞臺一共有三層：藍色卡車的載貨區、木箱堆疊而出的紅色與綠色延伸舞臺以及路面。這三層舞臺在劇裡被靈活的運用在時空穿插與戲中戲的場景。舞臺左側是一臺負責營造劇目氛圍的泡泡和煙霧機。耶誕彩色燈串、迷你小燈泡、反光紙條與鮮豔的紅、黃、橘、粉紅塑膠花朵披滿了整座舞臺。舞

⁹ 陳慧玲，〈外臺歌仔戲藝人表演風格形塑之討論：以蔡美珠演藝歷程為對象〉（臺北藝術大學碩士論文，2004），頁 23-27；見 Teri Jayne Silvio, “Dag Melodrama/ Feminine Public Sphere/Folk Television: ‘Local Opera’ and Identity in Taiwan.” Diss. University of Chicago, 1998, pp. 92-94.

臺後方是一面摺疊式布景，上頭是白小蘭和黑玫瑰放大的性感畫像。上揚的眼罩、低胸的上衣、螢光色系的版面呼應了熱鬧的舞臺點綴。右舞臺側臥半裸的女形和金光閃亮的「讚」字掛旗，更確切的將舞臺設計的靈感來源指向曾被臺灣知識分子嗤之以鼻的庶民情色表演文化。如果要將此劇硬套一個所謂的美學概念，或理出一套美學原則，那會是司黛蕊(Teri Jayne Silvio)與翁素函在歌仔戲和民俗藝陣研究中同樣所觀察到的文化現象：越多、越雜、越熱鬧就是越美的俗氣美學。¹⁰當卡車舞臺落腳於夜市、公園、街道、廟會，展開一場場的演出，《白小蘭》的絢麗舞臺在剎那間成為戲劇現實和觀眾社會現實重疊和交會的空間。「強強滾」的熱鬧、閃爍、眼花繚亂、「臺客」成了形容金枝拼貼視覺美學的常用詞彙。¹¹

從胡撇仔戲文化雜燴所衍生的非線性時間邏輯，也間接的影響了《白》劇的敘述方式與演員多重的表演身分。劇中的演員不但是要處理天馬行空的劇情發展、闡釋小老百姓被欺壓的心聲，還背負了載歌載舞、娛樂眾人的大責。因此《白》劇的演員飾演了三重身分：劇中的人物角色、歌手舞者和演員自己本身。為描繪並刻意凸顯劇目善惡相抗的主題，非寫實表演方式為此劇主要的人物描繪手段。人物本身沒有複雜的心理層面，而是善惡分明的典型人物。黑大左右搖擺的外八步伐代表著他招搖、邪惡。阿三哥畏強欺弱，

¹⁰ Teri Jayne Silvio, "Drag Macdonama/Feminine Public Sphere/Folk Television: 'Local Opera' and Identity in Taiwan." Diss. University of Chicago, 1998, p. 247; Sue-han Ueng, "The Taiwanese Minzu Yizhen in Temple Festivals: Power, Presentation, and Representation." Diss. New York University, 2003, pp. 58-77.

¹¹ 請參看簡秀珍，〈金枝演社的「胡撇仔戲系列」〉，《浮浪實開花》（淡水：金枝演社，2006），頁16-17；謝依均，〈找回離家出走的幸福〉，《金枝電子報》5期（2006）；蘇培凱，〈臺下，十年功〉，《浮浪實開花》（淡水：金枝演社，2006），頁18-19。

對上頭總是甜言蜜語，但遇到危險則逃之夭夭。他雖然有小聰明，但在許多關鍵時刻卻輕重拿捏不妥，不是陪笑阿諛太多、太長就是太大聲。而神秘蒙面女俠戲劇性的出場總是有煙霧和轟轟烈烈的音樂相隨。她用腳微踢，刀劍一劃便能輕而一舉的以寡勝眾，大氣不喘，髮型與化妝美麗依然。伴隨白小蘭左右的是噤聲健談的黑玫瑰，她心地善良、勇敢善戰，遇上英俊瀟灑的美男子便無法自拔。藉著這些沒有複雜心理層面、可預期的平面典型人物，金枝不只凸顯此劇的主題，更用劇中人物來代表各式各樣的價值觀與對話立場。透過這些對話立場的互動而達到製造「笑」果的目的。

在飾演劇中人物的同時，《白》劇的演員又是背負娛樂眾人大任的歌舞者。《白》劇是個臺灣六〇與七〇年代流行表演通俗文化的大拼盤。在整個表演過程裡，琳瑯滿目、耳熟能詳的流行歌曲與旋律不斷的帶領觀眾走進時光隧道，回復老歌年代。此劇目大量引用通俗音樂文化，其中包括：電子花車、豬哥亮餐廳歌舞秀、卡拉OK、國臺英語流行歌曲、歌仔戲唱腔等。然而這些年代性強烈的音樂元素卻是不按朝代順序的在劇中被使用。例如：隨著〈無敵鐵金剛〉、〈轉吧！七彩霓虹燈〉等歌曲，演員在劇目正式開演前，便在臺上即興舞蹈暖身。藉此「非正式」的演出，吸引路人駐足觀戲。白小蘭頭次與觀眾見面，便隨著〈苦海女神龍〉的歌曲和三位舞者的陪襯下，表演了一段歌舞妮妮道出其流浪的無奈。曲未，手持麥克風的她背對觀眾用很「鏡中人」終於現身的方式報上大名。有別於白小蘭，黑玫瑰初次與觀眾的見面曲便是〈一見你就笑〉，開宗明義的道出她對異性的嚮往為一，神聖的救國救民重責為二。劇終，所有演員搖身一變成為綜藝歌舞團，在與劇情毫不相干的情況下，來一段〈一支小雨傘〉歌舞，並在繽紛燦爛的氛圍中謝幕。

仿效了胡撇仔戲的表演風格，《白》劇的演員在有夾式麥克風的現今，還是各個手持一把老式麥克風。每回在唱歌、說話的同

時，演員就得有意識的取起手上的麥克風確保聲量的傳遞。本是來自於因技術層面不彰的年代而產生的表演舉動，在《白》劇卻成為刻意的文化表演引句（direct quotation）。在每個舉起麥克風的那一刻那，演員在演出故事情節的同時，也不斷暗示提醒觀眾這只是個表演現實，有別於觀眾的生活與社會現實。在飾演人物角色的同時，演員們也順便告知觀眾，在臺上的只不過是一群戲子伶人。他們所經歷的喜怒哀樂也只不過是虛幻一場。因此觀戲的過程是個臨場感與疏離感交織的經驗。

在《白》劇「天馬行空」的戲劇現實裡，金光閃爍的歌仔戲服、鮮豔螢光的歌舞走秀服、和服至六〇和七〇年代的臺灣家居便服，時常在沒有歷史時間流線的邏輯概念下同臺使用。此劇的人物沒有複雜的心理層面。但此劇藉著人物外在的典型造型，很直接的反射與描繪其內在人格。善對惡、民對官、被殖民者對殖民者的對立與抗爭為此劇一大主題。劇中黑大代表著官商勾結，專門欺壓百姓的惡勢力。他面上掛著兩撇東洋鬚，身著藍白相間上領半開的和服。人還未出現便能聽見他腳下那雙吵鬧的木屐。相隨黑大左右的是他狐假虎威的得意智囊與助手阿三哥。一身滑頭油臉的打扮，他身著六〇與七〇年代流行的服貼半透明橘色襯衫和紅色喇叭褲。而代表正義這一方的白小蘭與黑玫瑰，則和黑大與阿三哥的人物塑造形成強烈對比。頭戴孔雀羽毛帽，身著皮草打鬥衣，內藏防彈衣，腳踩高筒高跟馬靴，手持武士刀，俠女是個果斷、謀略高深的大姐頭。透過一身黑色系列的帽子、胸罩、短褲、網襪、高馬靴，手持「祕密武器」皮鞭，黑玫瑰的性感裝扮將其俏皮、活潑的個性表達得淋漓盡致。二位雖屬來自武俠傳統的人物，但在同時又多了一抹草根味和因殖民而產生的臺灣現代感。

《白》劇所使用的視覺、聽覺文化元素很明確、精闢的指向臺灣不同的殖民時期，並引據在臺灣民間所形成的文化混雜。雖然這

些元素帶著強烈的歷史感，但在其運用上卻刻意的將直式型的歷史時空切片、重疊與重組。觀眾的看戲過程是個持續在不同歷史朝代間漫步遊走的經驗。也因此《白》劇所呈現的江湖是個時間空間伸縮自如的世界（spatial and temporal elasticity）。就戲劇手段而言，「無朝無代」的邏輯或「多元時空美學」（multitemporal aesthetics）給予金枝演社的是無限美學發展的可能性。因此，劇團多年來能在胡撇仔戲的脈絡下發展一系列的劇碼。¹²透過野臺、免付費、庶民色彩濃厚的劇場表演形式，金枝演社顛覆了許多臺灣菁英式的話劇與小劇場的文化與傳統。就文化與社會層面而言，我們可將《白》劇多重性的時間（chronotopic multiplicity）視為被殖民者文化、社會、歷史的重疊、濃縮與並排之現實生活寫照，一種當下、瞬間對「過量」的親身經歷。¹³而此臨場生活寫照為不同的臺灣歷史朝代現實、此時此刻的社會現實、當下的表演現實與觀戲現實所組成。此文化現象／顯像我把它簡稱為「時空摺痕」（time-warp），而這摺痕只有在場的觀戲者與演戲者能體驗到。雖然此體驗是短暫與瞬息的，但透過一次次次的戲劇演出，《白》劇將「時空摺痕」反覆的重現、複製與具體化。劇目演出最終促成演員與觀眾對自身文化與殖民的省思。

（二）魔幻拼貼美學

在2006年，《白》劇首演後的第十年，金枝演社在胡撇仔戲的脈絡下推出了一系列《浮浪真開花》續集。拼貼美學在《浮》劇也

¹² Multitemporal aesthetic 此詞引據於 Robert Stam, "Palimpsestic Aesthetics: A Meditation on Hybridity and Garbage," *Performing Hybridity*, ed. Mary Joseph and Jennifer Naralya Fink (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999), p. 59.

¹³ Chronotopic multiplicity 此詞引據於同上，p. 61.

脫胎換骨，用嶄新的風貌展現現在舞臺上。有別於《白》劇將現有的、未加工過的文化元素直接納入劇目，《浮》劇拼貼美學的文化元素運用，就歷史時代考實與戲劇手段面向而言，是按劇情及人物塑造之需求所邏輯化與設計的。愛將姨與Taco叔那年代的人歷經日據時期與民國，因而在服裝設計上明顯的凸顯了文化雜燴與兩個朝代交替的痕跡。Taco叔在印有天后宮的長袖T恤和衛生褲外，加了東洋味濃厚的短褲、圍兜、木屐與綁頭。而愛將姨媽媽桑的造型來自於類似和服剪裁的寬鬆外套、小格子綁口長褲、碎花圍裙與烏窩型爆炸頭設計。較年輕一輩的人物如：阿才、玉蘭、清水、美智等，在服裝穿著上沒有顯著的文化交會現象，設計重點則放在強調人物的社會階級和個性。阿才一身半紮的白襯衫、西裝、黑皮鞋、一朵金胸花，代表了他浪漫、執拗公子的個性。以賣魚為業的清水，身著衛生衣、七分褲，頸上披著擦汗毛巾，是個忠厚老實的「古意」男。過過洋水、由美國請來的美智，阿才小學校長的女兒，一襲時尚輕飄露臂洋裝，搭配著她的長髮髮、大圓帽。她的出現如鶴立雞群。如果將《白》劇的拼貼美學譬為大塊色系的組合，那麼《浮》劇的拼貼是小色塊的組合。這些小色塊所拼貼出來的影像有明暗層次區分，細膩的描繪出各個人物的性別、年齡、階級與職業。

就人物心理寫實層面而言，《浮》劇的主角同樣是社會邊緣的小人物，但他們心理層面錯綜複雜。人物的性格、心理與情緒的起伏、高低與轉折，藉由歌曲和背景音樂的拼貼來描繪。在《白》劇，一首出場歌便交代了一個人物在整齣戲一成不變的個性。然而在《浮》劇裡，光是描繪阿才在不同時刻的心情就至少用了五首歌，其中包括：〈寶島曼波〉、〈離開我的故鄉〉、〈天天醉〉、〈無錢的兄弟〉與牛仔相鬥的配樂。浪子阿才的內心世界透過曲目拼貼而被雕塑與外化而成。在橫向的流浪時框裡，阿才努力的過著無所事事、遊手好閒的生活。他是個另類紳士（the alternative

gentleman），沒有所謂的社會地位、財富或學歷，但卻浪漫、從容、風度翩翩。偶爾鄉愁濃潤，卻也享受當下的無拘無束。但就算他回到了家，阿才仍然懷念流浪的生活。凡是在穩定中所遇到的人，他總是自告奮勇的提議要帶他們去玩要，並號稱自己是「剃頭（玩耍）大學」畢業的。阿才的江湖是充滿驚喜、毫無掛慮的。他不規則的步調也為劇裡生活中規中矩、被社會期許拘泥的女性，如上班族的玉蘭與大家閨秀美智，開闢了一個嶄新的視野。這視野所投射的已不再是《白》劇中的集體殖民歷史記憶、反殖民抗爭和對救贖的期盼。《浮》劇所關注的是如何從庶民的角度，找尋一種臺灣的、樂觀的（或苦中作樂的）、幽默的、風度翩翩與優雅的後殖民生活態度與自我定位。「過量」在《浮》劇的展現已不純粹為了突破殖民思維與價值觀的局限，而是要更進一步找尋、確立一個發聲立場。

不同於《白》劇那般險惡的江湖，觀眾透過阿才內心世界與視角所看到的江湖是「四處流浪、四海為家的自在與自由」。¹⁴透過十幾年來累積的歌舞運用、魔術、雜耍與傳統戲曲的身段技巧，金枝演社在描繪江湖繽紛燦爛的同時，也將拼貼美學推向魔幻寫實的境界。此劇的第一幕是街頭的遠景，景內遊走者各行各業的芸芸眾生：賣氣球、檳榔西施、掌鼓者、販魚者、販售玉蘭花的小姐、魔術師、無名路人和穿梭人群間十五年沒回家的阿才。魔術師站出來表演吃火、吞棒、從袖口變出白鴿。眾人皆退。焦點挪移，集中在流浪至碼頭阿才。美滿姊姊在碼頭邊已經等待幸福哥哥歸來三年。阿才與美滿姊姊交談之際，遠處船笛聲忽然響起。久盼的幸福哥哥在碼頭上出現，美滿與幸福相擁、共舞，象徵他們的團圓。阿才與幸福美滿的際遇也促使他萌生歸家的念頭。他踏上前往愛將姨和Taco叔經營的酒店，並拉開此劇的序幕。真真假假、似夢非夢

¹⁴ 王榮裕，〈玩出生命的價值〉，《浮浪真開花》（淡水：金枝演社，2006），頁24。

的奇幻世界更藉著歌曲、舞蹈和舞蹈化的動作表演而更加魔幻與超現實。

隨著流浪阿才的腳蹤，觀眾被帶進多采多姿、目不暇給的江湖世界。伴著〈天天醉〉的歌曲，阿才歡騰、繽紛璀璨的浮浪賈生活，藉著群舞與卡拉OK獨唱與伴唱的方式描繪。通宵達旦、酩酊大醉的他，踩著不穩的步伐，前俯後仰，用幽默詼諧的舞蹈式動作前進。雖然《浮》劇在表演的過程也引用了大量的通俗表演文化，但這些表演已被提煉、昇華為成熟的戲劇手段（dramatic strategy），而不是純粹或直接的引據。這些表演元素的拼湊與組合的功用也因此別於《白》劇。在觀看《白》劇的當下，觀眾是在情感認同與抽離間徘徊。而《浮》劇裡的拼貼塑造了一個令人無法抽離、絢麗的魔幻境界。

歷經十年的質變與蛻變，金枝演社在文化雜繪的脈絡下發展了一套屬於自己的表演美學。在殖民的論述裡，文化雜繪原本是個被動的場域。被殖民者在沒有選擇性的狀況下，被迫吸收外來強勢政治力所引進的文化與其價值觀。也因此，文化元素的篩選、組合與文化混雜的理由和美學無關。在《白》劇裡，金枝刻意的引據這種反射在胡撇仔戲表演風格的文化現象，將沒有所謂表演美學的表演經典化（canonization）與美學化（aestheticization）。而在十年後推出的《浮》劇裡，文化雜繪已從表現被壓迫的文化現象轉化成一種刻意的、用來述說被壓迫經驗的美學藻繪與戲劇表現的邏輯。或許，我們會問金枝在這十年累積了什麼？蘇培凱在〈新的「金」字招牌〉一文中提出，金枝已經「從早期對於表演『形式』的探索，正逐漸過渡轉型到現今對於『精神價值』的追求與刻畫」。¹⁵換句

話說，從《白》劇的文化元素拼貼、並列、組合，至《浮》劇的文化元素結構改變、合併與重疊，我們可以確切的說，金枝很顯然的在文化雜繪的場域內獲得更多、更寬廣的自主性。

四、殖民暴力與後殖民幽默

金枝演社的雜繪美學可被認為是一種臺灣殖民經驗再次被提煉、創造與詮釋的文化現象。此文化詮釋的表象在許多層面是熱鬧、繽紛與絢麗的。但有如史坦（Robert Saam）在〈重疊美學：關於雜繪與廢棄物的冥想〉（“Palimpsestic Aesthetics: A Meditation on Hybridity and Garbage”）一文中提出，「文化雜繪從來不是和平的際遇，或零緊張狀態的遊樂園，因文化雜繪有史以來便與殖民暴力息息相關。」¹⁶在動盪的江湖時間空間裡，人是不斷飄流的個體，在遷移中互相衝突與抵觸。回歸到阿希克洛夫特所提出的「過量」概念，他認為「雜繪」是一種對抗殖民與其價值觀的手段。此認為在金枝演社的《白》與《浮》劇之聽覺、視覺美學與戲劇手段都清晰可見。關於「堅持」為一種「過量」的表現，筆者想提出「幽默」是金枝演社「堅持」的顛覆殖民論述方式，也是自我定位與找尋對話立場的利器。

在《白》與《浮》二劇目裡，金枝將殖民暴力轉化為不同層次的後殖民幽默，並藉由幽默表達國族、集體的至家庭、個人的歷史記憶、體驗與想像。在1996年首演的《白》劇中，臺灣所經歷的殖民暴力很直接的被反射與投射在劇中的政治與社會反諷。劇目一開始，一群殺氣騰騰、戴著墨鏡的惡警來勢洶洶的霸佔了整個表演

¹⁵ 蘇培凱，〈新的「金」字招牌〉，《浮浪真開花 Part 2》（淡水：金枝演社，2007），頁29。

¹⁶ Robert Saam, “Palimpsestic Aesthetics: A Meditation on Hybridity and Garbage,” *Performing Hybridity*, p. 60.

舞臺空間。鑼聲響畢，惡警嚴肅的發布了一則關於臺灣總督李阿財遺失其心愛內褲的消息，並與師問罪的質問觀眾有否目睹任何可疑人物。為了讓老百姓（觀眾）能毫無遺誤的辨認總督的內褲，一惡警迅速的將自己的褲子拉下，秀出一件與總督一模一樣的紅花四角褲。為了一件紅花內褲，臺上的人物努力勞心、大費周章的找尋，頗令人納悶。但在劇情發展的過程中，觀眾逐漸悟出總督的內褲意義非凡。在一次的對話中，黑玫瑰感慨的提到：「內褲通外褲，國庫通黨庫，錢嘍。」暗示著當時在臺灣執政的國民黨，與其對國財的管理與使用。而此反諷暗示透過幾則後續戲劇事件的闡述，很明確的點出老百姓不聊生的原因。譬如在聽了黑玫瑰關於總督與黑大的報告後，白小蘭嘆了一句：「無怪人說，中華民國萬歲／稅，萬萬歲／稅。」從黑玫瑰手頭上的蒐證錄影帶，觀眾得知內褲遺失的嚴重性：原來內褲底藏著的是總督貪污的帳目，他犯案的證據。透過內褲的隱喻與政治反諷，《白》劇刻畫、評論與給予的是一個牽扯金錢、黑道、貪官污吏的臺灣集體社會、政治記憶與觀點。

《白》劇的幽默不只藉著政治反諷的形式表達，更透過顛倒的性別關係描繪傳遞。透過現代劇的表演形式，《白》劇將許多知識分子嗤之以鼻的「粗俗」庶民娛樂經典化。在這同時，金枝更毫不忌諱的凸顯大眾表演文化的情色成分。從白小蘭與黑玫瑰在舞臺布景上的性感畫像與「真人現演」四字、橫臥右舞臺的半裸酥胸女像、黑玫瑰辣妹裝扮，與其被錄在蒐證錄影帶內的脫衣舞秀，至阿三哥與戲班娘間的打情罵俏，無處不充滿性暗示。此劇也因而顛覆了菁英式的小劇場美學與文化價值觀。但在這同時，有別於剝削女性的大眾情色表演文化，《白》劇裡所看待並呈現的兩性關係，卻徹底顛覆了大眾情色表演之主流、男性沙文主義底下所塑造的女性形象。薩依德 (Edward Said) 在其殖民論述裡提到，異文化

在殖民者眼中時常是「被動的」、「女性化的」、「安靜的」、「異國情調化的」。¹⁷而在史碧瓦克 (Gayatri Chakravorty Spivak) 的殖民論述裡，她更將被殖民女性點出來，命名為 "subaltern"，亦為被壓迫者中的被壓迫者，受到政治與性別的變層壓迫與邊緣化。¹⁸然而在《白》劇的人物描繪裡，堅強的女性和懦弱的男性常是描繪的題材。此強烈對比在許多小崗口的關係都可見到，例如戲班主與班主娘，采英與俊宏皆是。金枝更進一步將弱勢者中的弱勢者化為正義與救贖的實體。根據劇中蒐證的錄影帶，我們得知臺灣家喻戶曉的義賊廖添丁最終被總督暗殺，但因正義女俠的存在，百姓的救贖仍存一絲希望。她來無影去無蹤，玉蘭花是她作案留下的標記。在未目睹女俠本人之前，眾百姓已風聞她霹靂、時尚、聰明。她勇敢善戰、所向無敵，連官府人員和各方黑道勢力都風聲鶴唳。狹義的說，白小蘭可被視為廖添丁死後脫胎換骨。廣義而言，她是百姓期盼國族與家庭救贖的投射，更是對完美女性的一種想像。

如果白小蘭是顛覆殖民論述裡被女性化之異文化的一種反對典型代表 (anti-stereotype)，那麼黑玫瑰又是另一種反對典型的女性。前者顛覆的層次在於精神與道德上，而後者所顛覆的在於對愛情與性欲的追求。而黑玫瑰對異性直接、過分主動的言行往往是鬧笑話的佳材。初次與觀眾見面，她便開門見山的表達未覓得佳偶的挫折，與「來去找一個心愛的哥哥」之決心。沒帶絲毫羞澀，黑玫瑰宣布自己還是童身的事實，並號稱自己為「世界第二美」，姿色僅次於白小蘭。後來果真遇到一位「煙斗桑」(帥哥)，她把握

¹⁷ Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Book, 1994), pp. 138, 182, 206, 220.

¹⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?," *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Gary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988), p. 294.

機會猛力發動愛情攻勢，頻頻提出要帶他到甘蔗園與溪水邊「捉滑溜」與「摸蜆仔」，極力鼓吹他把她「挾去配」。白小蘭及時的出現，才使得「煙斗桑」最終順利脫離黑玫瑰的糾纏。白女事後勸戒義妹該在兩相情願的狀況下才進行追求。黑女隨口便答：「是啊！我嘛足歡喜甘願！」堅持她的意願便足以代表雙方的意願。白女與觀眾不禁在此莞爾黑女的火辣。透過劇中強勢與積極女性的描繪，金枝提出一套反論述，徹底對抗並顛覆被女性化與懦弱化的被殖民者。善終究勝惡，白女與黑大決戰之後，前者將後者閹割，象徵性的將強者中的強者化為弱者中的弱者，達到權力位置對調。透過強勢、主動女性的描繪，《白》劇將殖民暴力昇華至情色幽默，並藉此幽默暗喻臺灣的政治歷史與現況。

《白》劇劇情的發展是一連串善惡、官民、男女、黑白勢力、殖民者被殖民者的對立與掙扎，也因此打鬥的場景在劇中比比皆是。打鬥在表演的範疇內意指指人與人之間的直接肢體衝突。藉著肢體衝突來描繪與表現劇中交錯複雜的人際關係。此劇中打鬥的場景不止是殖民暴力的抒發，更是將殖民暴力提升化為幽默的表演手段。透過雷射光的使用與白小蘭以寡敵眾的特慢打鬥動作，女俠的英姿與功力藉此誇張的放大與強調。為解救采英並和黑大一搏，戲班一行人在白小蘭與黑玫瑰的陪同下，拎著掃把、畚斗、馬桶通、廁所刷、板凳等日常生活用品，浩浩蕩蕩的來到黑大的豪宅。這一群由平民百姓所組成的義軍雖然勇氣可嘉，但因反應慢半拍，讓黑大與阿三哥逃之夭夭。白小蘭與黑大在劇中的最後一搏，雖在理論上是神聖莊嚴，但不免與錢財、米油、醬醋、蒜皮扯上關係。戰鬥初期，白小蘭與黑大各出一鏢相鬥。玉蘭花與黑色子彈相搏數回合後，筋疲力盡，私底下討論「流了大粒汗、小粒汗，才賺臺幣三百塊」，不如和解了事，下班回家。劇中黑白勢力互相角力的過程也是一連串充滿驚喜與「笑」果的情節。「鬱卒」衝鋒槍、防彈背

心、「祕密武器」皮鞭種種，在不按牌理出牌的狀況下登上舞臺。黑大一次被黑玫瑰的皮鞭降服，一次被白小蘭閹割，但其中所隱藏的暴力卻轉化為黑大娘娘腔的非寫實舞蹈動作，讓觀眾在無負面情緒負擔的狀況下，開懷大笑惡者的下場。

從1996年至今，《白》劇一連演出十年。或許我們會試問，難道《白》劇的幽默不會隨歷史的變遷而消逝？雖然《白》劇的人物、劇情與表演形式在這十年沒有大幅度的變更，但每回新一代演員在重演舊劇時，總將自己的個性與詮釋注入劇目的表演。也因此，每場的演出便是演員自身與母文化的對話，在對話的同時用身體重新詮釋母文化。¹⁹藉著對母文化的重新詮釋，演員透過一樣的劇情，不斷更新《白》劇的幽默，促使幽默與觀眾所了解和關心的時事達到共鳴。譬如：金枝的第一代演員黃采儀在排練白小蘭的角色時，導演要求她舉止間要刻意流露粗魯、粗獷的特質。其目的為的是顛覆八〇與九〇年代主流、說國語的、菁英式的小劇場價值觀。²⁰但在2006年的演出，臺灣社會因各種政治與歷史的轉變，粗魯與俗氣的表演質感已不足為奇，更不用提製造「笑」果的可能性。劇團所面臨的新挑戰在於如何從庶民、大眾文化，或所謂的「低俗」文化，製造出新的「精緻文化」。²¹白小蘭雖然偷的還是那件總督心愛的大紅花內褲，但她已經不再是純粹的內褲小偷。在2006年的詮釋裡，她更是個民族救星和時尚有形女。在排練的過程中，王榮裕不斷提醒飾演白小蘭的演員，整體的人物質感大不同於十年前。白小蘭的一舉一動，譬如：當她初次與觀眾見面的方式，

¹⁹ 徐永楨，〈身體表演：角色與自我轉化之經驗述說：關於劇場演員的身體民族誌〉（國立清華大學碩士論文，1997），頁49。

²⁰ 梁培珠，〈田野調查手記〉，2006年4月。

²¹ 同上註。

背對觀眾、將腳跨在臺上、武士刀扛肩上、轉面、報上大名一連串動作所流露的是帥氣、自信與品味。正因《白》劇不斷透過詮釋與自我對話，將幽默傳遞與當代的觀眾，《白》劇成為一個發聲的場域 (enunciatory site)，而免於成為被動、被形容、被詮釋的物件 (object)。²²

雖然《浮》劇所表達的是一個對臺灣處在後殖民現況的批判聲音，但政治反諷已不再是幽默表達方式之一。在《浮浪真開花》的節目單裡，製作人與編劇游蕙芬提到本劇的中心精神為「越是苦悶的日子，越要大聲歡笑」，而歡笑是堅持在動盪亂世過幸福生活的方式與能量來源。²³延續了女性為強，男性為弱的性別關係描寫，《浮》劇將敘事的重心放在追求穩定的家。男女間的追求已不再是為滿足一時的性欲，而是為了恆久、細長與情深的幸福。深情、能幹、武藝高強的愛將姨開了間酒店，算是她退出江湖的隱居方式。但對於死去多年的愛人Toro桑，她仍然無法遺忘，也因此不願再接受另一段新感情。Taco叔跟愛將姨合夥多年，愛她在心頭卻口難開。阿才不預期的出現將二人的關係加溫。他不但為叔叔加油打氣，更傳授他一套追求女性的方法。首先，要有意無意的用兩眼「放電」，直到她「酥去」、「溶去」，再用男人有力的胳膊摟住她的腰，抱入懷裡，在她的耳畔細語“I love you”，將其心扉全盤攻下。阿才一面講解一面示範，自己當男角，叔叔當女角，示範教學的過程中，誇大的動作和叔叔男飾女角的仿效與模擬笑料連連。但真輪到叔叔拿出勇氣要學以致用時，卻又狀況頻頻。本想用眼

²² K. Homi Bhabha, "The Postcolonial and the Postmodern," *The Location of Culture* (London, New York: Routledge, 1994), p. 178.

²³ 金枝演社, 〈濃濃臺灣味的幸福作品〉, 《浮浪真開花》(淡水: 金枝演社, 2006), 頁10; 游蕙芬, 〈越是苦悶的日子, 越要大聲歡笑……〉, 《浮浪真開花》(淡水: 金枝演社, 2006), 頁26-27。

睛「放電」，但又害臊不好意思看愛將姨。結果她誤以為他眼睛不適。後來，好不容易將阿才傳授的招數如法炮製的搬上用場，但卻還是愛將姨摟住「酥去」、「溶去」的Taco叔。雖然《浮》劇的女性不再擔起救國救民的重責，但卻扮演著一家之主的功能，為支撐家庭結構的棟梁。而男性的含蓄、軟弱與不足便顯得滑稽。

雖然《浮》劇不像《白》劇直接向殖民價值與觀點叫囂，但卻持續挑戰殖民帶來的資本主義價值觀。劇目敘述的是無用者的有用之處，藉此提出另一種顛覆性、反邏輯式的邏輯與思考。劇中的男主角阿才便是此另類價值觀的化身。正當絕大部分的人日夜辛勤、腳踏實地過著縱向時間，阿才無所事事、漂泊不定、我行我素的過著橫向時間，不固定屬於某個社會結構或組織。在某種程度，阿才遺傳了白小蘭傳奇、浪漫的色彩。但每回英雄的光環快要在阿才頭頂成形，阿才的人格瑕疵便及時將光環戳破。觀眾的情緒因此在高低潮間起伏，對主角的認同也在投入與抽離間交替。在碼頭上，阿才詳細分析美滿姊妹不快樂的原因，使得她對阿才肅然起敬，詢問為何能有如此這般的洞察力。阿才哈哈大笑後，回了一句「用猜的」，阿才剛建立的專業形象頓時消失。配著煽情動人的音效，阿才用特慢動作將愛將姨和Taco叔撥開，朝十五年未見的妹妹飛奔而去。就在觀眾快感動落淚之際，音效走調，阿才由慢動作變回正常走路速度越過妹妹，繼續往右舞臺方向去。眾人一頭霧水。問他去哪，他才回了一句「放尿去」，並且還得叔叔阿姨指點正確的方向。霎時間，兄妹相認的情緒高潮馬上跌入日常生活的小細節。雖然阿才遺傳了白小蘭那抹傳奇與飄流的浪漫，他的「脫線」、直率與不足在同時又把他化為有血有肉的凡人。就是在情深的阿才坦率的自我表達，吞食人間煙火的那刻，觀眾嘆喟一笑。

五、尾聲

《白》與《浮》二劇所呈現的江湖世界是經歷殖民並處在後殖民階段的臺灣。因此，江湖是家與亂世的重疊，一種對國族與家庭想像的縮影。透過文化元素拼貼與能量外放的表演形式，此二劇所呈現的世界是動盪的江湖。在此時間空間裡，人是不斷飄流的個體，互相衝突與抵觸。銜接了阿希克洛夫特「過量」的說法與江湖的時空概念，本文將《白》與《浮》二劇視為被「過量」所塑造而成的「文化地景」。針對「過量」的兩種表達方式——「文化雜繪」與「堅持」，本文試圖探討、追蹤金枝拼貼美學與幽默戲的演變。

在1996年首演的《白》劇裡，我們看到拼貼美學的基礎來自於將現有的視覺、聽覺與表演文化元素納入、並列與組合。在這拼貼的過程中，並無所謂特定的美學邏輯，刻意將俗氣發揮到極致，藉此展現並經典化庶民的表演文化。透過拼貼的表演美學，劇裡所描繪的人物為典型的代表，各個象徵著不同的說話立場與價值觀。藉由這些典型人物，《白》劇將小人物對抗殖民與惡勢力的精神，繪聲繪影的呈現在舞臺上。在2006年首演的《浮》劇裡，拼貼美學已被發展到魔幻的境界。取代拼貼所造成的衝突是純熟的戲劇表現手段。透過這手段，《浮》劇所呈現的是心理層面豐富的人物與繽紛繁爛的江湖。

就幽默為一種「堅持」的表現，《白》劇透過政治反諷、情色幽默、顛倒性別描繪、打鬥場景，將殖民暴力直接的轉化為幽默。透過每一代演員對劇目的重新詮釋，《白》劇的幽默得以與各年代的觀眾達到共鳴。而在《浮》劇裡，顛倒性別描繪與反英雄的塑造成為笑點的來源。雖然延續了《白》劇女為強男為弱的主题書寫，但女性的形象已由主動、積極的辣妹轉換為堅強、內斂的家庭主婦。而接傳所向無敵白小蘭衣鉢的，則是自由自在、遊手好閒、時

常出狀況的浪漫「浮浪賈」。透過各層次的幽默，金枝所表達的是濃郁與深重的臺式幸福感。「過量」的表達目的已不只為了顛覆，而是更進一步確立發聲與對話的位置。

引用書目

一、中文文獻

- 王榮裕，〈玩出生命的價值〉，《浮浪賈開花》（淡水：金枝演社，2006），頁24-25。
- 王榮裕，〈從家族到國族的浮浪賈開花〉，《浮浪賈開花三：勿忘影中人》（淡水：金枝演社，2008），頁2-3。
- 王榮裕，〈導演內心話〉，《浮浪賈開花Part 2》（淡水：金枝演社，2007），頁16-18。
- 金枝演社，《臺灣女俠白小蘭》，現場演出，大溪、中壢、臺中、宜蘭，2004，2005，2006年。
- 金枝演社，《浮浪賈開花》，現場演出，臺中，2006年。
- 金枝演社，〈濃濃臺灣味的幸福作品〉，《浮浪賈開花》（淡水：金枝演社，2006），頁10。
- 徐永楨，〈身體表演，角色與自我轉化之經驗述說：關於劇場演員的身體民族誌〉（國立清華大學碩士論文，1997）。
- 梁培琳，〈田野調查手記〉，2006年4月。
- 陳慧玲，〈外臺歌仔戲藝人表演風格形塑之討論：以蔡美珠演藝歷程為對象〉，臺北藝術大學碩士論文，2004年。
- 游蕙芬，〈越是苦悶的日子，越要大聲歡笑……〉，《浮浪賈開花》（淡水：金枝演社，2006），頁26-27。
- 謝依均，〈找回離家出走的幸福〉，《金枝電子報》5期（2006）。
- 簡秀珍，〈金枝演社的「胡椒仔戲系列」〉，《浮浪賈開花》（淡水：金枝演社，2006），頁16-17。

蘇培凱，〈臺下，十年坊〉，《浮浪真開花》（淡水：金枝演社，2006），頁18-19。

蘇培凱，〈新的「金」字招牌〉，《浮浪真開花 Part 2》（淡水：金枝演社，2007），頁26-30。

二、英文文獻

- Ashcroft, Bill, "Post-colonial Excess and Colonial Transformation," *On Postcolonial Futures: Transformation of Colonial Culture* (London and New York: Continuum, 2001), pp. 116-127.
- Bhabha, K. Homi, "The Postcolonial and the Postmodern," *The Location of Culture* (London, New York: Routledge, 1994), pp. 171-197.
- Liu, Jianmei, "Gender Politics in Jin Yong's Martial Art Novels," *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History*, ed. Ann Huss and Jianmei Liu (New York: Cambria Press, 2007), pp. 179-200.
- Said, Edward, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1994).
- Silvio, Teri Jayne, "Drag Melodrama/Feminine Public Sphere/Folk Television: 'Local Opera' and Identity in Taiwan." Diss. University of Chicago, 1998.
- Song, Weijie, "Space, Swordsmen, and Utopia: The Dualistic Imagination in Jin Yong's Narratives," *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History*, ed. Ann Huss and Jianmei Liu (New York: Cambria Press, 2007), pp. 155-178.
- Spiwak, Gayatri Chakravorty, "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988), pp. 271-313.
- Stam, Robert, "Palimpsestic Aesthetics: A Meditation on Hybridity and Garbage," *Performing Hybridity*, ed. Mary Joseph and Jennifer Naralya Fink (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999), pp. 59-78.
- Tian, Xiaofei, "The Ship in a Bottle: The Construction of an Imaginary China in Jin Yong's Fiction," *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History* (New York: Cambria Press, 2007), pp. 219-240.
- Ueng, Sue-han, "The Taiwanese *Miyuu Yizhen* in Temple Festivals: Power, Presentation, and Representation." Diss. New York University, 2003. pp. 58-77.