

國立臺灣大學文學院戲劇研究所

碩士論文

Graduate Institute of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



紀傳財劇作中的馬來西亞：族群、階級與民族認同

Politics of Malaysia in Kee Thuan Chye's Plays:

Ethnicity, Class and National Identity

洪聖翔

Sheng-Hsiang Hung

指導教授：謝筱玫 博士

Advisor: Hsiao-Mei Hsieh, Ph.D.

中華民國 104 年 9 月

September 2015



謝辭

三年多的研究所生涯，其實也就生產了這本論文，但它幾乎把我這段時間所思考的議題全都包含進來了。感謝父母親在這段時間的包容，原本大學理工科系畢業後，或許可以馬上投入職場回饋家裡，卻被我延滯了四年之久，只爲了自己困惑於找尋未來的方向。父母親無條件的支持，是我人生中最爲幸運的事情。感謝指導教授謝筱玫老師在我的論文書寫過程中給予的指導，提醒我時常埋頭落入理論中的弊病，老師的耐心讓我可以好好表達自己仍存在許多矛盾的想法，進而慢慢找到自己想說的話。也感謝兩位口試委員抽空閱讀我的論文，並給予了相當多的批評與建議。王寶祥老師雖然給予了相當嚴厲的批評，但也點出了我論文很切中核心的缺失與問題。而紀蔚然老師則提供了我更清晰、更寬廣的思考方向，指出了論述過程中的盲點。另外要感謝朱靜美老師在這三年中給予我的工作機會和訓練，也提點了我許多人生的態度。

七八個月來相當單調的書堆生活，也多虧幾位朋友的陪伴與協助，讓我順利度過這段與自己對抗的論文書寫期間。高中的朋友始終是推動我前進的力量，沒有他們的目光，沒甚麼野心的我大概很容易就慵懶下去。大學社團的朋友們同樣也給予了我無形中正向的壓力，保持了對於劇場的興趣與熱愛。研究所的同學與學長姐們則在生活及學業各方面給予我很多的協助，讓我能夠順利完成學位，取得那張既輕且重的畢業證書。另外也感謝我前後兩任的室友，包容了我幾乎都宅在宿舍裡的生活空間，而沒有甚麼怨言。以及謝謝幾位網路上認識的筆友，這段時間的通信，某種程度成爲了我困陷論文時的逃逸與休憩。最後則要感謝臺灣這個國家，這座島嶼上發生的事情，始終是我思考及論述時反覆參考的指標，雖然論文在老師的建議下割捨了一整節關於臺灣社會的對照與討論，但相信讀者將可以在文章的行文中感受到我極欲訴說臺灣的情感。



中文摘要



馬來西亞在二次戰後獲得獨立，本土政權從英國政府手中取回主權後，卻複製了殖民時期的權力結構，造成族群、階級與民族認同上的紛爭不斷。1969 年的族群暴動是馬來西亞歷史上政治的分水嶺，它促使政府開啓了一連串的國家政策。然而這些政策強調馬來人的特權，未能尊重馬來西亞實際存在各個族群的多元文化。殖民時期分而治之的觀念延續到獨立後的國家建構，人民之間分歧的歷史與生命經驗，使隔閡與對立難以消解，但衝突多以表面的族群差異呈現，而內部的經濟階級差距則容易遭到忽略。馬來西亞的民主政治在執政黨在長期未受挑戰的情形下，逐漸於 80、90 年代形成威權體制，打壓反對黨人士並限縮言論與新聞自由，企圖在打造以馬來人爲主的民族認同之餘，鞏固自身的統治合法性。

紀傳財作爲新聞工作者和劇作家，不管是在時事評論或文學創作中，都不斷批評政府的統治手段與權力控制。紀傳財在族群身分上屬於馬來西亞的華人，但他在各個領域的文字寫作皆使用英語。英語對他而言，並非如一般後殖民作家那樣，是與殖民者角力的工具，而是一種相對中立的語言，使他能夠接觸到馬來西亞的各個族群，呼籲並追求一個真正多元文化的國家。紀傳財的劇作不僅是他在報業自我審查下的發聲管道，更是其政治理念的實踐。藉由他的劇作，將可以看到馬來西亞獨立以來的政治與社會發展現況，進而思考國家在後殖民時代下，除了需要面對西方國家在經濟、文化層面上的支配，也必然得處理內部的族群、階級與民族認同問題。

關鍵字：紀傳財、馬來西亞英語劇場、後殖民



Abstract

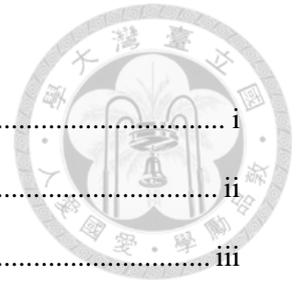
After World War II, Malaysia achieved independence from British Empire. However, the local government reproduced the colonial power structure, resulting in ethnic strife, class conflict and diverse national identity. The “13 May Race Riot” is a watershed in the political history of Malaysia, which impelled the government to open a series of national policies. These policies emphasize Malay privileges, failure to respect the cultural difference in Malaysia. On the other side, although Malaysia had established a democratic government after independence, the ruling party remains unchallenged since the first election. In the 1980s and 1990s, the powerful ruling party gradually formed an authoritarian regime, suppressed the opposition party and abridged freedom of speech and freedom of the press, in an attempt to build a Malay-dominated nationalism for consolidating its legitimacy.

Kee Thuan Chye as a journalist and playwright, he had been criticizing the Malaysia’s ruling party whether in his news commentary or literary creation. Kee Thuan Chye belongs to the Chinese Malaysian on ethnic identity, but his writings in every fields are in English. English for him, is not a tool to wrestle with the colonial power, as the other postcolonial writers, but a relatively neutral language, which he can reach out to various ethnic groups in Malaysia, and call on a truly multicultural country. Kee Thuan Chye’s plays are not only his speaking channels under the self-censorship in the mass media and newspapers, but also the practice of his political ideal. Within his plays, it will be able to observe the predicament of political and social development in Malaysia since independence. In addition to the dominating of western countries in the economic and cultural level, Malaysia has to confront the internal ethnicity, class and national identity issues in the post-colonial era.

Keywords: Kee Thuan Chye, English Language Theatre in Malaysia, Postcolonialism



目錄



謝辭.....	i
中文摘要.....	ii
Abstract.....	iii
目錄.....	iv
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 文獻回顧與整理.....	4
第三節 研究方法與章節架構.....	7
第二章 馬來西亞政治與戲劇.....	13
第一節 馬來西亞殖民簡史與獨立之路.....	13
第二節 馬來西亞英語劇場與紀傳財.....	22
第三章 族群對立的泥沼.....	33
第一節 難解的結：歷史、殖民與族群認同.....	33
第二節 三大族群之外：被拒斥或介於之間的他者.....	46
第三節 族群內的異質性.....	52
第四章 階級衝突的暗流.....	62
第一節 底層能否發聲？.....	62
第二節 三重剝削：殖民、性別與階級.....	72
第三節 遷移與流動的渴望.....	81
第五章 民族認同的想像.....	93
第一節 民族與想像的共同體.....	93
第二節 統治、傳播與敘述.....	102
結論與反思.....	113
引用書目.....	116



第一章 緒論

第一節 研究動機

人們已察覺，在解放鬥爭時，方向明確的暴力，並沒有經過升國旗儀式後，神奇地熄滅。它尤其因為國家建設還處於資本主義與社會主義之間決定性競爭的架構內，而不熄滅。

—法農，《大地上的受苦者》

二次世界大戰後，帝國在各處所烙印的殖民歷史紛紛劃下句點，獨立的事實似乎為殖民地解放一詞寫下定義。新興民族國家有些經過流血暴力的革命產生，有些則透過和平簽議的協商形成。不論是以甚麼樣的途徑推動國家的建立，國旗升起的那一刻，都曾認為歷史正在一條正確的軌道上前進著。然而，正如開頭引言法農(Frantz Fanon)在 1960 年代初即所預見的，暴力和衝突並未在國家獨立後便失去蹤跡或漸趨緩和。殖民之後的歷史階段，並不意味著以往的問題在殖民者離開後獲得解決，反而看到許多壓迫與對立的重演。國家的建構過程不斷面臨挑戰：族群與階級內外的鬥爭、不同文化間的衝突、現代與傳統的辯證，以及自我身分的重新追尋，都構成了人民複雜而分歧的意識型態。殖民之後，並非代表著一切進入正軌，國家的前進也不是已安然就緒，一連串的問題才正開啓。

不同於法農所參與且念茲在茲的解放革命，馬來西亞國家的建立顯得平和許多。英國殖民歷史留給了馬來西亞延續至今的政治和經濟制度基礎，同時也將殖民過程中深化的社會問題丟給了這個新興國家。獨立之後，英國人所壟斷的權力與利益被釋放出來，其結果卻非全民共享，而是如法農所批評的，國家迅速為統治階級與政黨所挾持，淪為爭奪個人野心與政治利益的舞台，披上西方民主、自由的外衣與偽裝，卻以法令政策鞏固自身的位置並打壓異己。「在落後國家裡，我們看不到真正資產階級的存在，只看到一個野心勃勃、貪得無厭的、吝嗇成性

的小型特權階層，他們甘於從舊殖民勢力得到保障。……他們記住西方教科書裡學到的東西，不是成了它的複製品，而是不知不覺中變成了它誇大諷刺的那一面」(194)。馬來西亞自然稱不上是落後國家，然而在面對殖民之後，開始書寫自身歷史的階段，人民卻都不斷困陷在族群、階級與民族認同的矛盾中，難以識破結構的複製以及掌權者拙劣的模仿。殖民地的知識分子只能企圖藉由文字傳達自身的反思與焦慮，法農寫下灼熱的吶喊之聲，而紀傳財(Kee Thuan Chye)則在撰寫報章評論之外，將理想寄託於戲劇之中。

紀傳財出生於馬來西亞獨立前夕的華人家庭。他完整出版的劇作數量不多，但從二十多歲開啓寫作生涯後，便持續創作不斷。1985 年開始陸續完成的四部作品：《一九八四，當下》(1984 *Here and Now*)、《大清除》(*The Big Purge*)、《我們可以****你，伯契先生》(*We Could **** You, Mr. Birch*)、《劍魚，接著是妃妾》(*The Swordfish, Then the Concubine*)¹，皆展現他對於社會政治現況的關心。在最初的《一九八四，當下》裡，紀傳財藉由改編歐威爾(George Orwell)的寓言小說《一九八四》，傳達出他對社會當時嚴重的族群矛盾對立感到焦慮，並批評政府試圖限制言論自由。即使此劇在情節、角色處理上都顯得粗糙而平面，但可看出他不滿於現狀的怒吼及渴望改變的企圖。三年後的作品《大清除》雖然依然聚焦於族群議題及批評政府的控制手段，但紀傳財對於社會的觀察已細膩許多，劇本中所呈現族群與階級的異質性，描繪出社會場域實際互動的複雜性。1994 年的《我們可以****你，伯契先生》則借古喻今，以後設的方式搬演一齣殖民時代的歷史事件，重新檢視殖民現代性以及權力與利益關係在今日馬來西亞的隱微複製。寫於二十一世紀的《劍魚，接著是妃妾》將場景拉回前殖民時代，並再次諷諭當下馬來西亞與新加坡的裙帶關係政治。蘇珊·菲利浦(Susan Philip)總結紀傳財在這四部劇作中視野的改變，「他的焦點從簡化的族群二元對立，轉移到對

¹ 此劇作寫於 2006 年，最先在英國搬上舞台，兩年後在新加坡上演。之後紀傳財又屢次進行修改，2011 年將題目改為《劍魚+妃妾：新加坡的墮落》(*Swordfish + Concubine: The Fall of Singapore*)。然而劇本目前仍未出版，本論文因此並不處理這部劇作，這個段落提及的內容乃是藉由二手資料所作的了解。

於權力、特權、腐敗更為複雜的洞察，以及這些議題對於整個國家的影響」(358)。

綜觀上述劇作中所呈現的議題，可發現這並不是屬於馬來西亞獨立過程的特殊問題，而是每個面對殖民過後的國家，重建社會與文化時皆會遭遇的歷史處境。臺灣雖然有著與馬來西亞極為不同的社會文化背景及殖民歷史過程，但依然可以在其中看到相似的政治與社會問題。戰後脫離日本的殖民，並未帶給臺灣人民更平等、更不受壓迫的生活，權力與利益被收進少數特權集團的手裡，政府限制言論，實施高壓統治。種種政策與法令，進一步構成臺灣社會持續不已的族群對立與衝突。而在經濟奇蹟那段「臺灣錢淹腳目」的歷史神話過後，階級問題也逐漸浮現，貧富差距的深化促使人們重新省視被掩蓋在華麗物質表象下的資本主義。過去由於臺灣在戰後被迅速納入冷戰結構體系之中，這套西方的遊戲規則，一直與西方的民主、自由、現代性等詞彙掛勾，掌控了主流的話語權。而今，知識分子開始質疑這個西方所建構的知識及現代性，並出現越來越多理論教導我們如何以不同角度認識這個世界的運作，並試圖賦予它一個不同未來藍圖的可能。

後殖民理論對於我而言，即是一個幫助我認知世界的工具。身處受西方影響深遠的臺灣，它讓我了解西方如何觀看我們，我們又如何可能地戴上西方的眼鏡看待自身，從而試圖找到適合自己的視野來審視我們的社會。長久以來，由於政治經濟的地位或語言的關係，我們的視野極少投向東南亞諸國。他們要不是成為臺灣代工廠尋找壓低成本的藥方，就是抽象地構成散落在臺灣各個角落那一張張相似的勞工面孔。只有發生嚴重的外交衝突²時，東南亞各國的新聞才突然闖入臺灣人觀看的世界中，且通常扮演著不受歡迎的陌生訪客角色。不過近年來移工的權利問題已經較以往受到關注，相關的社會運動也逐漸能夠在主流媒體上發聲，並受到廣泛討論。東南亞便是這樣默默構成臺灣社會的一部分，卻偶爾才會進入人們的視野裡。其實觀看東南亞各國歷史與政治社會的運作，能夠發現許多與臺灣相關之處，如族群對立的困境、日益升高的階級衝突，以及對於殖民現代

² 如 2013 年菲律賓海防衛隊攻擊臺灣漁船廣大興號事件以及 2014 年五月越南發生排華暴動。

性的辯證等等。因此，本論文的目的即是藉著分析紀傳財劇作中對於馬來西亞政治及社會現況的探討，希望進而為處於殖民之後的臺灣摸索一個前進的方向。



第二節 文獻回顧與整理

從官方角度來看，臺灣最先出現的對於東南亞有計畫的研究，應該算是日本殖民時代為帝國擴張服務的南進政策³，並於 1930 年代前後到達一個高峰。當時已是日本殖民地的臺灣成為日本往東南亞侵略的跳板，形成「農業南洋，工業臺灣」⁴的軍事經濟策略。接著則來到解嚴後的九十年代初，在李登輝主政之下，為了緩和臺灣企業的西進，曾推行南進政策，鼓勵台商到越南投資設廠。然而由於當時東南亞投資環境及制度並不完善，加上 1997 年的金融風暴⁵，導致整體南進的觸礁。進入二十一世紀，政黨輪替後，陳水扁的台獨傾向造成兩岸關係緊張，為了降低對中國的經濟依賴，政府同樣數次推動台商向東南亞前進，可說是南進政策的重啓。然而東南亞除了政治環境不穩定、語言溝通不良外，長期以來便存在對於華人的排外心態，政治指導經濟的結果，並未收到太大成效。

在文化研究方面，政府的南進政策也並非毫無企圖。1994 年，李遠哲回國接任中央研究院院長，開啓學術上對於東南亞的計畫研究。中國時報的〈人間副刊〉為此製作了三天的專題，成為民間宣傳上具代表性的相關文化論述。整個專輯由五位學者分別從歷史、地理、文學、人類學的角度來探討臺灣與東南亞的關係，試圖建構臺灣在東南亞經濟文化中心地位的想像。對此，陳光興相當不以為然，嚴厲批評此南向論述為延續日本殖民政策的「次帝國的文化想像」⁶：「如果南進是一種以『臺灣』為本位（帝國）新世界的建立，那麼將臺灣『回歸』東南

³ 南進政策並沒有一個確切的時期，而是包含在日本明治維新以來的帝國擴張概念中。日本於十九世紀末開始有許多南進的嘗試(如發生於臺灣的牡丹社事件)，1930 年代開始配合全面對中國的入侵則是另一個高峰。

⁴ 此說法可見於臺灣的國高中歷史課本。

⁵ 1997 年的亞洲金融風暴源起於泰國，之後掃向馬來西亞、印尼與菲律賓等地，並嚴重波及南亞與韓國的經濟。

⁶ 陳光興的著作《去帝國：以亞洲作為方法》的第一章即以文中提到的南向專輯為批評對象，探討其中的次帝國文化想像。

亞則是逆轉邊陲的宿命論，走向（自我）中心的強烈慾望：『從中國的邊陲到南洋的中心』⁷ (70)南進政策除了是對於中國在政治經濟上的排拒疏離之外，在文化上也有避免成爲中國邊陲的焦慮。因此轉向東南亞，試圖找到重新定位臺灣的著力點，是其文化論述的核心，但也顯露出複製帝國邏輯的可能性。

相對於官方南進政策所引導的研究著重在政治經濟層面上，一般的學術研究對於東南亞的關注則以社會科學爲主。近年來東南亞與中國藉由婚姻關係來台的新移民人口數已超越了臺灣的原住民，而在經濟因素下流動到臺灣的東南亞移工也逐漸形成了不容忽視的社群，社會學對於這些人在臺灣社會所產生的文化交流與互動有著高度的興趣。另一方面，社會科學調換了視角，將臺灣視爲華人社群的一份子，探討移居東南亞的華人與當地的互動及家國的認同、歸屬感之形構，這一部分時常踏入文學的範疇，或者說是藉由小說及散文描寫並呈現華人社群的生活與情感狀態。

由於在馬來西亞的華人佔其人口比例高達四分之一，部分的州甚至逼近半數，如此龐大的族群經過數代的落地生根後，雖然與中國文化傳統保有一定的聯繫，然而當地文化持續進入並影響著他們的生活經驗。於是，馬來西亞華人作家所書寫的南洋便帶有屬於華人的感性及中國性，逐漸形成「馬華文學」⁷的特殊性。對於臺灣而言，進入文學界的幾位馬來西亞華語作家，如張錦忠、黃錦樹、李永平等人，則帶動了臺灣對於馬華文學的研究。其中黃錦樹與李永平除了是文學作家外也撰寫相關的評論，而張錦忠則偏向文化歷史的探討，與黃錦樹合力編輯了多部馬華文學選集及從馬華角度出發的臺灣文學史。另一方面，藉由文化論述的傳播，近年來在李有成的研究下，學界也喜好使用「離散」⁸一詞來分析馬

⁷ 一般認為馬華文學產生於 1920 年代中國新文學運動發生的同時。張錦忠則有脈絡地推尋馬華文學的形成，「十九世紀的華人南下是大規模的遠赴海外謀生的移居模式，對這些客居他鄉的南中國人士而言，訴諸文字的行為，……到了學校、報館、文社成立，文學已不僅是私密的個人抒情表意行為，而是公共場域的活動現象。這個中國境外的華文文學營運場域的存在，……將他們的閩粵方言、文化習俗、與文學表現帶到南洋。……這些境外『中國文學』，卻不盡是書寫南洋景物，也不是中國作家的旅行文學，它們（只好）是馬華文學」。

⁸ 離散並非華人獨有的經驗，「離散的英文 *diaspora* 一字的字根即源於希臘字 *diasperien*—*dia*-表示「跨越」-*sperien* 則意指散播種子。離散因此在歷史上指的就是離鄉背井，散居各地的族群。……

華文學乃至於馬來西亞華人的情感經驗。

雖然馬華文學的研究在臺灣已具有某種程度的發展，但絕大部分文本方面皆著重於小說的研究，馬華劇場的相關論述與研究則付之闕如。2009年，來自馬來西亞的導演高駿耀在第七屆華文戲劇節⁹的研討會上發表的〈世代交錯，無以為繼或另闢蹊徑？—2000年後馬華劇場的發展面貌勾勒〉一文初步勾勒出馬來西亞華語戲劇史的面貌。而在學位論文方面也僅有王文真一篇〈現代馬來西亞華文劇場的發展—以吉隆坡為引導〉同樣以戲劇史的角度來討論馬華劇場。¹⁰若將範圍擴及到東南亞其他國家，還可以發現數篇研究新加坡現代劇場的論文，其中又多以郭寶崑¹¹為主題。

此外，相對於現代戲劇，地方傳統戲劇則吸引了臺灣相關戲劇學者較多的目光，主要著重於探討劇種傳播過程的演變等等。¹²臺灣與馬來西亞及新加坡等地的劇場人士由於共處於華人文化圈內，語言能夠相通，一直保有交流，例如被稱為大馬戲劇之母的孫春美即是從文化大學戲劇系畢業後，回到馬來西亞推動小劇場的誕生，其學生也因此與臺灣劇場產生互動。因此雖然相關的學術研究稀少，但臺灣與新馬地區的華語劇場仍有一定程度的聯繫。相較之下，雖然馬來西亞的英語劇場發展較華語劇場走的更遠一些¹³，但臺灣的戲劇研究卻不曾給予過關注。總體而言，馬來西亞乃至於東南亞各國現代劇場的表演與發展，應該是頗值得關注並且可以與臺灣劇場相比較的範疇，可惜大概是由於語言的殊異，學術研究還未有太多的成果，本文也只能從馬來西亞英語劇場下手，粗略地展開一些討

到了中世紀，在猶太教士的著作中，這個字辭就專指被逐出巴勒斯坦、流落各地的猶太社群。(李有成 17)

⁹ 1996年北京舉行了第一次世界華文戲劇交流的活動(包括戲劇演出及學術研討會)，之後每隔兩年輪流在中國、香港、台北、澳門四地舉辦。(資料來自中華戲劇學會華文戲劇節網頁 <http://www.chta.org.tw/7/>)

¹⁰ 與高駿耀的文章相同的是，兩者都聚焦在首都吉隆坡的劇場活動，這不僅是作者本身經歷上的局限也包括客觀資料上的缺乏。

¹¹ 郭寶崑被稱為新加坡現代戲劇之父。

¹² 例如蔡欣欣的〈1960年代臺灣歌仔戲「柏華閣劇團」新加坡演出印記考索〉、蕭翕斐〈印尼泗水的「鳳德軒」廟宇布袋戲團發展史〉、林鶴宜的〈以從通行劇目看馬來西亞對台灣歌仔戲的接受和創發〉等等。

¹³ 由於殖民歷史的殘留，接受英語教育者社經地位相對較高，也比較有餘裕從事劇場工作。

論。

關於馬來西亞英語劇場的研究，澳洲華裔戲劇學者賈桂林·羅(Jacqueline Lo)著有《展演國家：馬來西亞與新加坡的英語劇場》(*Staging Nation: English Language Theatre in Malaysia and Singapore*)一書，挑選了四個文本，並以後殖民的角度出發，分析流動而複雜的身分認同如何透過抵抗、破壞、合謀等方式與國家單一而規訓的身分建構作對，呈現出人民在國家機器權力下的能動性。雖然文中並不著重於歷史層面地描繪馬來西亞英語劇場史，但仍有助於我梳理其發展脈絡，以及協助我處理論文中對於民族身分認同和國家權力下個人主體建構的探討。而針對紀傳財的研究，則有蘇珊·菲利浦(Susan Philip)在亞洲劇場期刊(*Asian Theatre Journal*)所發表的〈紀傳財的政治劇作：分析〉(*Kee Thuan Chye's Political Plays: An Analysis*)一文，分別點評紀傳財的四部劇作，並整理他在作品中所呈現政治關懷的演變，成為我著手分析這幾部文本的基礎。另一方面，部分劇作上演後，也可在馬來西亞的《新海峽時報》¹⁴上找到些許劇評，可以說是除了文本之外，戲劇上演後與觀眾、社會是否產生互動及影響的重要資料。

紀傳財除了寫作劇本及導演外，還出產大量的評論文字，但主要並不探討馬來西亞劇場的人事物，而是直指時事議題，出版了四本厚實的著作。紀傳財的評論文字多圍繞在國家、族群、階級、權力等馬來西亞當下的政治社會問題上，清楚地傳達紀傳財呼籲族群平等共處及言論自由的核心價值以及極力抵抗國家機器的信念。另外，還有一本著作《說得再清楚不過：觀點、評論及其他事》(*Just in so many words: views, reviews and other things*)收錄多篇紀傳財在劇場、電影、小說等文化藝術方面的評論，雖然較為零碎、鬆散，但不失作為理解他藝術理念的輔助工具。

第三節 研究方法與章節架構

¹⁴ 新海峽時報為馬來西亞發行量最大的英語報刊，網路上可查看其電子版。

在接下來針對紀傳財劇作的分析中，運用了一些如法農、巴巴(Homi Babha)、史碧華克(Gayatri Spivak)和薩依德(Edward Said)等人的理論，而這些論述現在大致上歸類為後殖民理論。後殖民理論出現至今，雖然在文化研究領域造成一股衝擊與風潮，但也引來許多批評與質疑，例如認為後殖民理論看似批判西方霸權，但實際上卻重新銘刻了西方的文化權威。但這類的批評大致上是將後殖民理論視為是一套共同的思維，忽視了其實「後殖民理論的特色之一就是拒絕統合一體的形式」(揚 65)。在歷史脈絡中，後殖民理論既是在反思西方中心的論述位置，並從知識與文化建構的角度對抗帝國，同時也是「非西方」尋找一種自身觀看世界的方式，「後殖民的主體成為知識的主體而非客體」(65)。

後殖民的「後」，可視為是一種「狀態或殖民產物」(Lo 6)，一方面突顯了殖民的歷史痕跡，一方面也是在試圖消解殖民的殘餘。藉由後殖民的視角，更能看到如馬來西亞以及臺灣的社會問題，一方面複製了殖民結構，一方面也與之對抗的過程。這樣的矛盾也反映在紀傳財身上，生長在西方教育背景之下，批判同樣也是複製了西方的馬來西亞政權。因此，面對馬來西亞社會的族群間既對立又融合、階級間既鬥爭又流動、文化間既抗衡又混雜的矛盾狀態時，後殖民理論所提供的思考途徑將更貼近馬來西亞殖民之後的現況。

在章節架構上，由於臺灣對於東南亞的歷史與政治情勢普遍感到陌生，加上馬來西亞的國家體制與臺灣極為不同，其多族群的文化結構也形成特殊的社會氛圍。而紀傳財劇作的題材與這些歷史文化背景息息相關，因此有必要花篇幅描述馬來西亞的殖民歷史及政治現況。本論文第二章將先簡述馬來西亞的殖民歷史，並著重於英國殖民時期，殖民制度的殘留與干預直接導致了馬來聯邦的成形，且殖民政府的政策深化了現代馬來西亞的族群階級問題，故這段殖民歷史有著不可忽略的深遠影響。接著則進入獨立後馬來西亞政治與社會輪廓的描繪，馬來西亞的本土統治階級從英國殖民政府手中接過權力，多族群聯盟黨派的妥協折衷路線反而無法滿足各族群內部的需求。1969 年的族群暴動成為國家政策的分水嶺，

在那之後一切社會的騷動皆可能喚醒人民恐懼的記憶，同時也變相成為政府壓抑異議聲音的手段：經濟發展至上、社會穩定優先，構成馬來西亞社會氛圍的基礎。

作為新聞工作者的紀傳財，向來直言不諱，但在媒體報業的體制中工作仍有著無法避免的侷限，他因而將許多批判寄託在戲劇創作中。於是，劇場將成為紀傳財喚醒人民追求真正公平正義的發聲筒，最後一小節將著重討論作者的政治意識與劇場理念。另一方面，紀傳財雖然出身於華人家庭，但由於成長過程主要受英語教育的關係，在各個領域皆使用英語寫作。英語的地位在馬來西亞歷史中曾經歷過高低起伏的改變，同時，作為較「中立」的語言，英語也更加契合紀傳財訴求族群平等的想像。紀傳財並非一個馬來西亞劇場的特殊存在，因此我將進一步爬梳馬來西亞英語劇場的發展流變，如此可以將紀傳財的劇作包含在更廣的文化脈絡中去分析。

接下來的三個章節分別處理族群、階級與民族三個議題，並以主題的方式將紀傳財三個劇本中相關的部分放在一起討論。其中有幾個詞彙需要稍加釐清：雖然在馬來西亞官方與紀傳財的用語中多以「種族」(race)一詞來指涉國家內的馬來人、華人與印度人等身分，但本文由於主要採文化研究的角度來看待身分差異，因此選擇使用「族群」(ethnicity)一詞來書寫。然而部分引文的作者在論述上已明確使用「種族」，故可能產生兩個詞彙並置的情況，行文中會特別加註說明。另外則是在翻譯上仍未有定見的「民族」(nation)一詞，現今有以「國族」概念取代的趨勢。「國族」更強調「民族—國家」(nation-state)的連結，雖然這樣的連結符合本文著重於掌權者試圖建構民族國家的討論，但「民族」則多了一層人民由下而上想像一個共同體的可能。¹⁵在不希望喪失這個內涵的取捨下，本文選擇使用「民族」一詞。並在相關的概念中都維持一致，如民族認同(national identity)、民族主義(nationalism)等等。

¹⁵ 此說法詳見吳叡人在《想像的共同體》導讀中的說明，「nation 是理想化的人民群體，而『國家』是這個人民群體自我實現的目標或工具。如果譯為『國族』將喪失這個概念中的核心意涵，也就是尊崇『人民』的意識型態」(21-22)。

第三章首先切入馬來西亞社會最難解的族群矛盾。馬來西亞人口主要由馬來人、華人、印度人三大族群組成，其他則為非馬來人的原住民以及少數的亞歐混種者。馬來人與華人在利益、權力上的衝突不斷，馬來人質疑華人的國家認同，華人則控訴馬來人的族群壓迫，雙方在歷史的仇恨下對立越陷越深，而其他族群則在這樣的對抗態勢中被邊緣化。由於《一九八四，當下》及《大清除》兩部劇作的主軸都著重於族群間的衝突，因此第一小節先就族群關係釐清劇作中角色的身分及認同，並結合歷史背景分析對白背後的族群互動。而《我們可以****你，伯契先生》中搬演的題材則追溯至殖民時代的故事，藉由劇中的角色刻畫可以看到英國殖民所遺留下來的族群問題。

第二小節其中一個部分追尋過去在馬來西亞被建構為共同敵人的馬來亞共產黨，探討掌權者如何藉由共產黨的他者形象，合理化自身的威權統治。另一個部分則以放大鏡觀察被邊緣化的其他族群角色，突顯他們時而夾在兩大族群之間、時而被排除在外的尷尬位置，呈現他們在現代馬來西亞中的混雜處境。第三小節進一步剖析紀傳財在這些角色內所賦予的族群複雜性。這些具特定族群身分的人物並非是本質化的，在經濟地位與意識型態的交錯影響下，族群的異質性構成了角色之間的更多層次的互動。而藉由破除僵固的族群想像，能夠揭露出由族群內部階級差異所產生的衝突，可能是較族群差異更為迫切且真實的問題。

第四章順著前一小節呈現族群內經濟地位差異的脈絡，揭露出在全球資本主義的橫掃下，階級衝突潛伏在社會各個層面的現實。階級在紀傳財的三個劇本裡都不是躍然於眼前的主題，尤其在前兩部作品中都隱含在人物對話的蛛絲馬跡中，即使是存在比較明顯階級想像的《我們可以****你，伯契先生》，對於資本主義的批判也是間接而暗喻的。紀傳財的政治哲學，主要的理念多著重於更透明的民主政治以及捍衛個人自由的權利，但在劇作中也可以看到他關於階級的思辨與資本主義世界的反思。

第一小節藉史碧華克(Gayatri Spivak)的著名文章為標題，強調除了族群的邊

緣化之外，階級弱勢的邊緣性更阻礙了人物的發聲。紀傳財作為受過高等教育的知識分子，其劇作的角度也同樣受限於他的階級地位。具有作者代言性質的角色侃侃而談著理想，但長篇的對白是否壓抑了底層的發聲？而各種利益爭奪、政治角力的情節中，底層的身影又是否被遮蔽？第二小節觀察三個劇本中，女性角色建構的演變，可發現其殖民、性別及階級三重剝削下的困境。然而，紀傳財所描繪的女性也不全然是結構下的被壓迫者，她們依然能夠在這樣的處境下展現其對抗地位優勢者的策略。第三小節則回到資本主義的議題，談全球化下遷移的渴望，並延伸出階級晉升的盼望。階級流動與跨國遷移作為互為表裡的經濟關係，顯現出馬來西亞面對全球資本主義時，經濟發展似乎並非社會安定的解答，反而加深了族群與階級間的對立意識。

第五章接續著全球化的關鍵詞，探討馬來西亞的民族想像，並加入殖民現代性所帶來的辯證。先前提到馬來西亞國家體制乃是聯邦制，其各州間原本都存在各自的蘇丹¹⁶與封建王公貴族，加上多元的族群文化，一個整體的馬來西亞起初是不存在人們想像中的。英國殖民的影響，加上二戰期間日本的入侵促使馬來民族主義的產生。然而複雜的族群關係以及權力利益的爭奪盤算，使人民對於國家的想像並不一致。馬來西亞的政黨政治以族群作為分野，造成每逢國會選舉，族群便成為各個政黨尋求支持的對象，長期執政的政黨欲打造人民的民族意識以鞏固自身的統治地位，卻使得不同生命經驗下的人民愈趨對立，認同的分歧依然是馬來西亞當下的難題。

第一小節借用安德森(Benedict Anderson)的「想像的共同體」一詞，討論馬來西亞的民族認同困境。戰後馬來西亞的本土菁英取得統治合法性，但卻形成經濟資本大多把持在外商以及華人手中，政治權力由馬來人掌握的不平衡狀態。在政府一系列的政策下，一方面追求各個族群經濟上平等，一方面卻堅持馬來人的

¹⁶ 「蘇丹」在伊斯蘭教中可以被視為等同於國君的稱號。在蘇丹統治下地方，一般都擁有獨立主權或完全主權。然而英國殖民時期另外在馬來西亞設立各邦設立駐紮官或顧問的職位，奪走大部分權力，蘇丹只有行使與伊斯蘭教相關的宗教與習俗政策時，才不需要經過英國駐紮官的同意，造成雙方的權力衝突。詳細的馬來西亞政治制度可見第二章。

特權地位，企圖打造並強化以馬來人為中心的民族認同，多元文化成了空泛的說詞。到了全球化時代，西方的現代性進一步挑戰馬來西亞與伊斯蘭傳統價值緊密連結的民族主義。為了接軌全球化的資本主義世界，官方必須將其修辭加以包裝，然而統治者到底是為了自身利益或民族國家的復興？現代性與民族主義構成認同上的複雜辯證。

第二節探討紀傳財在劇作上對於權力與思想控制的批判，他在《一九八四，當下》與《大清除》中加入了傳統影戲的使用，以不同的取徑呈現出權力的運作，到了《我們可以****你，伯契先生》更進一步質疑背後歷史敘述的真偽。藉此，紀傳財迂迴且諷刺地破壞了國家、政黨、掌權者話語修辭的美好外殼，族群、階級與民族意識皆是統治者爭奪利益的籌碼。紀傳財將對於馬來西亞現況的焦慮，寄託於劇作文字中，期望喚起人民改變的響應。

最後的結論總結了紀傳財個人的理念在三部劇作中的呈現，並反思他的知識分子位置。同時，也反思我在論文中觀點的局限以及有所缺陷的論述部分。藉由紀傳財的劇作，我希望能夠更透徹地觀察臺灣社會問題的所在，進而提供臺灣一個思考的方向。



第二章 馬來西亞政治與戲劇

第一節 馬來西亞殖民簡史與獨立之路

一、英屬馬來亞的形成

十八世紀晚期，大英帝國的聲勢鼎盛，馬來半島上蘇丹面臨內戰憂擾以及鄰近國家的威脅時，便選擇以商業特權向英人交換軍事支援。英國因此避免了與其他帝國發生直接衝突的麻煩，順利藉由外交談判，進入到馬來半島。1824年，英荷兩國在東南亞劃分勢力邊界¹⁷，也進而形塑了現代馬來西亞的國界，也是第三世界民族國家在二次世界大戰後，延續殖民時代的劃界進而獨立的一個例子。英國的殖民統治，在行政執行效力的考量下，將馬來半島從地理層面上劃分為三種制度，由核心的海峽殖民地擴展到馬來聯邦，再到邊緣的馬來屬邦。¹⁸

這種統治權力的分配也反映在英國政府的族群方針上，位於權力頂端的是英人殖民官員與馬來王室貴族，其次以華人資產階級作為中間買辦，底層則為馬來農民與大量引進的印度人與華人勞工。在此脈絡下，英國殖民政府與馬來統治階級形成了親密的利益關係，加上駐紮官制度(Residents)¹⁹將蘇丹王侯們的權力架空，造成統治階級與平民的隔閡日益擴大，許多統治階級的成員開始模仿西式的生活、穿著及休閒。然而，並非所有本土統治階級都獲得了來自英國人的糖蜜。許多王公未被賦予特權，反而是曾經享有的權力轉移到英人所設立的地方官員身上。他們因此失去了對農民的稅收控制，王公與農民之間傳統的依賴關係也遭到削弱。

英國政府的制度雖然有效地掌控了馬來半島，並在殖民地維持著相對穩定的政權，但殖民制度一方面破壞了既有的馬來政治傳統以及蘇丹與人民的聯繫，另

¹⁷ 英國擔心馬來半島北面暹羅持續性的影響以及法國在東南亞的擴張可能，決定於1824年與荷蘭簽訂倫敦條約(Anglo-Dutch Treaty of 1824)。依此條約規定，英國和荷蘭於是以馬六甲海峽中間線劃分勢力範圍，線以東屬於英國的勢力範圍，線以西屬於荷蘭的勢力範圍。

¹⁸ 英國在馬來半島的殖民統治有三種不同控制程度的政治制度：「海峽殖民地」(Straits Settlements)、「馬來聯邦」(Federated Malay States)與「馬來屬邦」(Unfederated Malay States)。

¹⁹ 英國在殖民地設立駐紮官制度以及決策各州法令與財政的「聯邦委員會」(Federal Council)，各州蘇丹僅具有宗教和信仰上的裁決權，實權則掌握在新加坡總督與總駐紮官手上。

一方面也在統治階級間產生對立。顯然的，並非所有的馬來王公都能忍受這樣的改變，紀傳財的劇作《我們可以****你，伯契先生》便是追溯這段殖民歷史，呈現了當時的政治生態以及各方利益衝突下所導致的一場刺殺行動。劇作中對於馬來王公、英國駐紮官、中國商人以及平民奴隸的關係皆有著鮮明的描寫。

二、英國統治下的族群界線

馬來西亞的族群隔閡與對立一般認為是統治者「分而治之」的結果。二十世紀初期，華人移民在馬來半島的快速增加，是由於英國殖民政府刻意的引入，借重華人既存的會社制度與商貿能力。而馬來人則被限制在從事農業的角色，以供應大量勞工所需要的食物。另一方面，由於殖民政府設立特定機構來監督華人社區的關係，「華人逐漸減少了與馬來人有意的接觸，英國人應該為此承擔責任，它使這兩個群體越來越被固有觀念所束縛。……馬來—華人混血群體²⁰逐漸被人們忽視，更明確地限定了『華人』界限的範圍，與此相伴而來的，就是雙方文化交流的減少」(安達亞 211)。

除了馬來人與華人的分野之外，印度移民人口的增長也是由於殖民政府的政策使然。為了確保橡膠工業的發展，英國引進了大量南印度泰米爾地區的勞工進入馬來半島，從事工資及社會地位都相當低下的工作。「受招募的泰米爾人都來自社會的最底層，認為他們更習慣於英國人的統治。與中國人相比，他們更容易去服從紀律，而相對於馬來人，他們更願意為薪水而勞作」(安達亞 213)。此外，由於「工資低、負債、社會地位低下和地理上的隔絕，造成了莊園裡的印度人處於孤立分離的狀態。因此，他們對整個馬來社會幾乎沒有產生影響」(215)。

從上述的引文分析可以看到，雖然英國殖民政府並非刻意以「分而治之」的

²⁰ 早期(主要指明朝或更早)來到馬來半島的華人移民與當地馬來人通婚後的混血後代被稱作土生華人(Peranakan Chinese)，與英國殖民後引進的大批華人勞工在文化和經濟階級地位上具有差異，後者也被稱為「新客」，但兩者在馬來西亞目前的族群區分中並無區別，都被視為華人。馬來土生華人的男性又稱為峇峇(Baba)，女性則稱為娘惹(Nyonya)，在文化以及語言的使用上都混雜了相當程度的馬來文化與馬來語。由於英國殖民的影響，加上獨立後執政黨的宗教政策規定與馬來人通婚後必須改信伊斯蘭教，造成馬來—華人的混血族群越來越封閉，逐漸衰退。關於峇峇、娘惹族群的文化及認同有相當多的研究，這裡並不額外花篇幅敘述。

方式對待各族群，但我們仍可看到三個族群的政治經濟地位並非純粹生活習性與族群本質的差異結果，而是社會關係下的位置建構。而這個社會關係在英國人的加入後，深化了族群間劃分彼此的看法，因此不該輕忽英國殖民時期所帶給馬來半島族群隔閡的影響。

三、日據及其影響

1942 年初，在東亞發起戰爭的日本攻佔吉隆坡。短短三年的佔領期間，日本在馬來半島留下兩項重要的影響：一是間接促成了馬來民族主義的興盛，二是造成馬來人與華人間更為嚴重的對立。日軍控制馬來亞後，認為其主要的敵人是與中國站在同一陣線的馬來華人，因此試圖拉攏馬來人，包括當時受殖民政府打壓的馬來青年組織。²¹由於日本自視為民族解放者，幫助亞洲人對抗西方帝國主義，其占領一方面驅逐了英國政府，另一方面則提倡一個統一的馬來亞思想。這與馬來民族主義分子的立場是一致的，甚至可以利用日軍介入的機會來達成獨立的目的。²²因此，戰後重新回到馬來半島的英國政府即便面對到高漲的獨立聲浪。

日本佔領時期對於馬來亞還造成了一個恆久性的影響，即是深化了各族群間的仇恨情結。馬來半島的華人移民一直以來仍與家鄉中國保持著情感上的聯繫²³，而當時武裝抗日的主力為「馬來人民抗日軍」，是馬來亞共產黨的軍事組織，也是一個以華人為主的團體。因此日本佔領期間，政府對華人採取肅清政策。不同於華人艱困的處境，由於馬來人較具有抗英意識的關係，日人佔領馬來亞後給

²¹ 英國統治馬來半島的期間，當地的人民並非毫無反抗。其一是典型殖民地具反抗意識的留學知識分子，但由於早期馬來菁英的留學國家多為埃及而非殖民母國，其改革對象主要為伊斯蘭教。因此相對於印尼民族主義的世俗傾向，這批馬來知識分子仍保持著對於君主制的接受與尊重，主要訴求適用於現代的伊斯蘭教義。然而，在馬來王室的保守性格以及不樂見馬來民族主義興起的英國殖民政府控制下，改革派並未能有所作為。此外，則有一群立場較為激進並尋求解放的馬來青年組織了反對團體，積極向英國要求獨立。

²² 1945 年二戰接近尾聲時，日軍同意促進馬來亞與印尼的結合，但不久便因日本戰敗投降，計畫胎死腹中。

²³ 孫中山當時籌備革命事業時，便屢次來到馬來西亞的檳城、吉隆坡、馬六甲等地宣傳革命，而 1911 年的廣州起義更起源自在檳城的秘密會議。抗日戰爭時，馬華商人更為中國國民黨提供了大量的金錢後援，甚至有許多人直接投身戰役中。

予了他們相對優待的地位。例如日本政府需要馬來人擔任部份行政職位，以填補其管理人力不足的空缺。另一方面，戰爭時期馬來人不滿人民抗日軍徵用物資，而人民抗日軍則反過來抱怨馬來人與日本人同流合污。再加上日人也運用擔任警察的馬來人對付以華人為主的抗日軍，雙方的衝突益加直接。

麻煩的是戰後英國政府回到馬來半島，情勢則倒轉過來。英國認為戰爭時期馬來蘇丹多與日軍合作，也有不少馬來人擔任政府職位，甚至加入日軍，而深感不滿。反之，華人則在反抗意識上表現堅定，故戰後英國有意給予華人較平等的公民權。²⁴另一方面，從各個族群的人民角度來看，戰後由於英人授權人民抗日軍在各地維持社會秩序，馬來人擔憂華人即將接管這個國家；而人民抗日軍和馬來共產黨則利用這段期間對付「通敵者」—主要是馬來人。因此，戰前已存在的族群隔閡，加上日據時的差別待遇與英國重新控制馬來半島後的不平等政策，族群之間還未能理解歷史憤恨與分歧的來源，卻在獨立的迫切需求下，只能綁著雙腳一同踏入建立新國家的開始。

四、獨立前的風雨

1948年，在馬來半島高漲的民族獨立聲浪下，英國政府先是統合了馬六甲、檳城、馬來聯邦、馬來屬邦成立「馬來亞聯邦」(Malayan Federation)²⁵。隔年，英國國會進一步允許了馬來亞的獨立，殖民地軍政府於是引進地方選舉，為建立一個統一的馬來亞國家做準備。當時主要的政治組織已有屬於馬來人的巫統(United Malays National Organization, UMNO，在下文皆簡稱巫統)、華人的馬華公會(Malayan Chinese Association)及印度人的馬來亞印度國大黨(Malayan Indian Congress)。為說服英國政府馬來人與華人可以合作實現一個統一的馬來亞國家，

²⁴ 戰後，英國政府為了有效恢復馬來半島的經濟，並在國際間同盟國去殖民主張的壓力下準備將馬來聯邦、馬來屬邦、檳榔嶼及馬六甲統合成單一的政治單位「馬來亞聯盟」(Malayan Union)，並賦予其自治地位。馬來亞聯盟的制度仍將並未改變蘇丹遭受閹割的權力。而族群議題中，由於賦予大部分華人公民權，引起馬來人的疑懼與反對，認為華人將因此佔據馬來半島的統治地位。最後在馬來人強烈的反對聲浪下，英國只好放棄此計畫。

²⁵ 由於英國希望新加坡維持自由港口的地位以保有在該地的商業利益，因此未將新加坡納入。

巫統與馬來公會組成政黨聯盟參與選舉，1952 年至 1954 年間在各州議會中贏得了超過八成的席位。1955 年印度國大黨加入合作關係，以三大族群政黨為基礎的聯盟黨(Alliance)於是成為未來馬來西亞長期執政基礎的聯合政黨。

然而，多族群的政黨聯盟並非代表了多元文化的和諧共處，內部實際為各族群換取利益的競技場。巫統主席東姑阿都拉曼(Tunku Abdul Rahman)在草擬的憲法內容中，堅持保障馬來人的特權。馬華公會為了獲得自由從事經濟活動的承諾，以及公民權能建立在出生地的原則，同意了馬來人特殊權利的條款。而印度國大黨受制其選民數量本來就難以支撐其政治力量，在協商中也只能任其擺佈。這個政黨聯盟因而成為各方進行協商與交換的政治工具，在許多具爭議的議題上倉促妥協，各族群政黨的結盟僅是一層脆弱的和平表象。1957 年 8 月 31 日，馬來亞聯邦正式獨立。

五、五一三族群暴動

馬來西亞的獨立過程，並未像鄰近的印尼那樣從軍事革命中取得國家主權，而是在談判協調中完成。獨立後的政治權力集中在少部分的本土菁英手中，這些統治階級在殖民時期便有著與英國政府密切的互動，既有對抗也存在合作的關係。由於獨立過程沒有破壞性的軍事行動，本土政黨雖取得了政治權力，但馬來西亞的經濟結構仍然遭外國資本家掌控。因此，中下階級的馬來人並未能感受到政權更替後帶來生活實質的改善。另一方面，對於華人而言，以巫統為首的執政黨強調馬來人優先的特權，華人的權利未受保障，同樣感到高度的不滿。過去歷史所積累的對立與隔閡造成人民看不清社會問題背後的結構面，只能訴諸最顯而易見的族群差異。

1963 年 9 月 16 日，由馬來亞聯邦、新加坡、砂拉越以及北婆羅洲組成馬來西亞聯邦。然而 1965 年 8 月，兩年的時間不到，新加坡便退出了馬來西亞聯邦。

²⁶在新加坡離開後，馬來西亞緊接著將面對一場歷史分水嶺般的動盪：五一三族群暴動。1969年5月，國會舉行選舉前夕，各政黨間的言語攻訐、衝突激烈，反對黨組成同盟，反對馬來人特權，主張多元的語言政策，支持「馬來西亞人的馬來西亞」概念。選舉前一日，發生一位華裔馬共遭警察槍殺的事件，出殯時引起萬餘名華人的遊行示威。5月10日，國會的選舉結果中反對黨的得票率略超過執政的聯盟黨，達到51.4%，雖然由於選區席位劃分的結果，聯盟黨仍拿下超過半數的席次，但反對黨成功阻礙了政府在國會三分之二的修憲優勢。²⁷

隔日，數千名華人支持者在吉隆坡舉行遊行慶祝勝利，高亢的情緒延續數日，族群間不斷出現話語的挑釁與煽動。5月13日，巫統的支持者組織集會反制，雙方在街頭爆發衝突，迅速惡化成無法控制的族群暴動。當晚政府宣布戒嚴，然而暴力事件依然蔓延至馬來半島西岸各州，並一直持續到20日才逐漸恢復正常社會秩序。官方於10月公布傷亡數字，約有兩百人死亡及數百名傷者，更有將近一萬人遭到逮捕。不過根據西方記者與民間的消息指出，有逾千人死亡，受傷人數更高達四千餘人。暴亂的陰影潛伏於許多人民的心底，也成為未來執政黨反覆利用的選舉話語，暗示人民若選擇投給反對黨將可能再次帶來災難。

六、動盪後的新經濟政策

官方認為暴動的主要原因來自於族群間失衡的經濟結構²⁸，巫統因此推動了影響馬來西亞至今的「新經濟政策」(New Economic Policy)，其目標為：第一，

²⁶ 新、馬雙方最大的問題仍然是族群問題，李光耀的人民行動黨(People's Action Party)並不認同馬來特權之憲法，主張廢除政治上族群的不平等待遇。而新加坡地區一百萬人口的華人併入馬來西亞也帶給馬來人高度的威脅，造成族群間的緊張關係。其中關鍵的事件是李光耀在1965年5月時，於吉隆坡組織「馬來西亞團結大會」(Malaysian Solidarity Convention)，發表了具高度爭議的演說，提及馬來西亞三大族群沒有一個可以宣稱比其他族群更早來到馬來半島，挑戰了馬來人自視為原住民的想法。其宣言中更呼籲以「馬來西亞人的馬來西亞」(Malaysian Malaysia)的國家概念來取代「馬來人的馬來西亞」(Malay Malaysia)。

²⁷ 馬來西亞國會一般法案的通過需要過半數的同意，然而若涉及馬來人權益或憲法修正案，則需要三分之二的同意才行。自1957年至2008年選舉失利前(扣除1969年引發暴動的國會大選)執政黨皆擁有超過三分之二的席次，加上巫統強硬的作風，對於所屬議員有高度約束力，故半世紀以來執政黨皆能掌握行政立法權的合一。(顧長永 113)

²⁸ 1970年當時佔了總人口數53%的馬來人，竟只擁有2.4%的經濟股權。因此政府明確訂出二十年後馬來土著佔國家經濟股權30%、非土著40%、外國人30%的目標。

不分族群，減少甚至完全消除貧窮；第二，重建社會，減少最終消除族群經濟的差異。在維持資本主義體系的經濟結構下，採取國家全然介入的干預政策，是當時極為少見的。新經濟政策預定的四個五年計劃結束後，由國家發展政策(National Development Policy)取代，然而換湯不換藥，保護馬來人特權的核心概念並未改變。1990 年代時，數據顯示馬來人的經濟持股獲顯著改善，非馬來人也未遭受打壓，似乎是相當成功的政策。²⁹然而，以族群為劃分的經濟股權數據未能告訴我們族群內部的差異正逐漸擴大。

從資本主義自由市場的觀點來看，「新經濟政策雖然提高馬來人的經濟條件，但是並未實際提升他們的經濟競爭力。……可是許多的馬來人及少數民族只是坐領乾薪及享受分紅，卻並未實際參與產業及企業的經營，他們仍是經濟發展的依附者，並非實際的參與者」(顧長永 214)。另一方面，新經濟政策也逐步加深社會階級的貧富差距，「新經濟政策造就有辦法及有能力的馬來人，他們靠著擁有的資源及管道，很容易從新經濟政策獲得資產及財富；可是，弱勢的馬來人及少數民族就沒有此機會，他們仍然處於社會的底層」(215)。另一方面，都市的發展吸引了鄉村地區的勞力流動，雖然移工的回饋看似縮小了城鄉的經濟差距，然而正是這個現象說明了能否遷移所造成的貧富差距，陷困在農村的馬來土著、華人、印度膠園工人以及大量外國移工，皆落入了難以脫離的社會底層，形成一群被國家經濟政策拋下的貧困階級。在後面的章節，我們將可以看到「遷移」在紀傳財角色心裡所構成幾股矛盾的推力與拉力。

由國家推動的經濟政策在政治制度不夠透明的環境下，逐漸形成嚴重的問題。「國家發展政策面臨的一個更為嚴重的問題是官方評論家所標榜的『夥伴資本主義』(crony capitalism)³⁰，一些私人企業的商業人士由於同政府領導者有私人關係，由此，他們獲得了過多的財政資助。……擴大了社會下層和中產階級、富

²⁹ 1995 年經濟股權比例的結果為馬來土著 20.6%、非馬來人 43.4%、外國人 27.7%。

³⁰ Crony capitalism 又譯作裙帶資本主義，紀傳財最新的劇作《劍魚，接著是妃妾》(*The Swordfish, Then the Concubine*)即是以此為主題，暗諷新、馬兩國的政治金權問題。

有階級之間的鴻溝」(安達亞 378-379)。於是，在新經濟政策的影響下，馬來西亞族群間的經濟差距逐漸縮短，貧富差距卻以不分族群的形式進入社會。



七、民主威權體制的成形

1974 年，族群暴動後的首次國會大選，原先由巫統、馬華公會以及印度國大黨合作的聯盟黨改組為「國民陣線」(National Front)³¹。國民陣線從該次選舉開始便有效地維持國會三分之二的席次，直到 2008 年以前幾乎未遭到挑戰。聯合政黨雖然看似能夠包含多元觀點，但巫統顯然具有領導地位，其餘各黨只是在巫統的主導下分配、交換彼此利益，遑論權力的制衡。因此國民陣線統治權力的穩固與強勢，也導致了巫統領導人擁有難以撼動的政治力量。

1981 年，馬哈迪(Datuk Seri Dr. Mahathir bin Mohamad)出任馬來西亞獨立以來的第四位首相。其強硬的馬來民族主義作風帶來許多爭議，但也帶領馬來西亞在東南亞，甚至是亞洲站穩腳步。相對於三位前首相均為留學英國的貴族階級³²，馬哈迪的出生背景屬於中產階級身分，年輕時即相當關心鄉村馬來人的經濟困境，1970 年寫作《馬來人的困境》(The Malay Dilemma)³³一書，認為殖民統治的結果導致馬來人的落後。因此，他在外交作為上相當反對西方的干預，時常以「第三世界」代表之姿向西方的民主自由喊話，並提出「亞洲價值」³⁴與其對抗。馬哈迪的政治哲學在東南亞成功建立了社會秩序與經濟發展相對穩定的國家，然而在民主與人權方面則飽受批評。

馬哈迪在擔任首相超過二十年的期間，一方面以民族主義為理念向外展現剛

³¹ 除了三個族群的主要政黨之外，其餘新成立的政黨皆加入了國民陣線。

³² 東姑阿督拉曼父親為吉打蘇丹具有皇族血統，而敦拉薩父親為彭亨貴族、胡笙翁父親為巫統第一任主席，祖父則為柔佛大臣，兩人皆屬貴族階級。

³³ 此書出版後遭到查禁，直到 1982 年馬哈迪上任後才解禁。

³⁴ 馬哈迪在 1996 年 5 月 11 日巫統五十周年黨慶大會上表示，馬國不會盲目地追隨民主，也不會一切都以民主掛帥。馬國的民主制度是以民眾與國家的利益為上，絕對不是為了民主而民主。馬國並不把民主當作信仰，當民主能為國家和民眾帶來好處時，政府才接收它，可是當民主帶來禍害時，政府將為了民眾及國家的利益，而把它置放在一邊。……馬哈迪在 1996 年 5 月 22 日訪問美國，……他說：「西方國家有權選擇他們的喜好，但是他們無權要求每一個人都要接受它，我們現下不只確信我們亞洲人的許多價值模式是正當，而且更確信這些亞洲人的價值模式目前正受打擊」(陳鴻瑜 478-479)。

強的領導人風範，另一方面對內也緊握權力打壓異議者、控制輿論及排除政敵。其中最遭受國際人權組織批評的便是內部安全法令(Internal Security Act)³⁵的實施。內安法賦予政府最大的權限即是可以不經過正當的法律程序就逕行逮捕並拘留犯人，最長可達兩年。法令至今雖然屢次修改，但從來沒有削減過其超越司法的權力。另一方面，馬來西亞政府對於新聞媒體採事後審查制，並限制可能造成社會動盪的內容出版或進口，違者將無法申請准證，而該執照是每年換發一次。如此嚴格的規定迫使媒體業自我審查，任何有關爭議的內容都不容易出現在大眾的閱讀視野內。此外，言論、學術以及集會結社自由同樣遭受政府的抑制。

馬哈迪擁抱著西方資本主義自由市場，卻又以「亞洲價值」進行國家控制與權力掌握。雖然他們在抵抗新殖民主義的侵略方面，有著高度的亞洲主體意識與膽識，但反諷的是他們所反對的霸權，在其手上則轉換成爲對內的壓迫。紀傳財的政治劇作幾乎都寫於馬哈迪掌權期間，《一九八四，當下》所呈現的世界觀，便是馬哈迪控制下馬來西亞社會的隱喻，而《大清除》中所設定的「首相」一角，更可以視爲是直指馬哈迪，極力嘲諷其操弄權力的面貌。面對國內外越來越多的質疑聲浪，馬來西亞在後馬哈迪時代，也將面臨著改變的壓力。

八、二十一世紀的馬來西亞

馬哈迪於 2003 年卸任辭職後，威權政治長期以來所形成的金權關係與貪污逐漸遭到揭發，經濟上則面臨通貨膨脹嚴重、失業率攀高等問題。累積的民怨於 2008 年大選爆發，反對黨著重於社會貧富差距、反貪腐政治等務實政策獲得人民的支持。選舉結果反對黨在馬來半島的得票率超越國民陣線³⁶，在國會席次上更是自 1969 年後再度終結執政黨三分之二的絕對優勢。進入二十一世紀，年輕人與城市中產階級希望改革的呼聲高漲。而金融制度的不透明、縱容貪腐以及持

³⁵ 內安法的前身為 1948 年的緊急條例(Emergency Regulations)，是英國軍政府統治時期為了剿共而頒布的，而後於 1960 年以內安法取代。

³⁶ 馬來西亞全國(包括沙巴、砂拉越)得票率國陣為 50.38%、反對黨為 46.63%，但若僅計算馬來半島得票率的話，國陣為 49.65.%，反對黨為 50.23%。

續擴大的貧富差距和國民負債額，更是讓執政黨長期用來說服人民的經濟神話破滅。2006年反對黨與民間 NGO 團體聯合發起改革選舉制度的訴求，組成「乾淨與公平選舉聯盟」(Bersih)³⁷，並於隔年帶領人們走上街頭。2011年後，該組織擺脫政黨色彩，獲得不分族群、跨越世代的支持，數次遊行人數估計都高達二十多萬人。

2013年國會大選，組成「人民聯盟」(Pakatan Rakyat)的反對黨再度獲得超越國民陣線的得票率。雖然由於選區席位制度的不平等，國會席次仍是國民陣線取得超過半數的執政地位，但選舉過程的公平性受到反對黨強烈質疑。³⁸此次大選雖然無法終結國民陣線長達 55 年威權政治的壟斷，反對黨領袖安華(Anwar Ibrahim)更在政治迫害下入獄，可能喪失下一屆選舉的領導地位。³⁹但人民已無法被輕易消音，人權組織的活躍以及社會運動、學生運動火苗的蔓延，二十一世紀的馬來西亞已無法阻擋人民追求改變的動能了。

第二節 馬來西亞英語劇場與紀傳財

一、馬來西亞英語劇場的發展—獨立前至 1970 年代

³⁷ Bersih 的馬來語即為「乾淨」之意。Bersih 在 2007 年的遊行被稱為 Bersih1.0，約有 3 萬人遊行到獨立廣場，向國家元首遞交要求選舉改革的備忘錄，而後 2011 年及 2012 年分別又發起了兩次遊行，則為 Bersih2.0 與 Bersih3.0。2015 年，首相納吉遭國外媒體揭露，指控挪用國家基金的款項，8 月 30 日馬來西亞國慶日的前夕，淨選盟發起 Bersih4.0，號召多達三十萬人走上街頭要求納吉下台。雖然納吉堅稱自己的沒有不當的金融手段與行為，但執行黨的統治權力再次受到嚴重的衝擊。

<http://www.thinkingtaiwan.com/content/3232>，2015 年 4 月 11 日瀏覽。

³⁸ 選舉成績是民聯與國陣勝負之關鍵，而當中卻也包含了選舉不公與舞弊事項，如幽靈選民、外籍選民、停電後選票大增、空降選票、不退色墨水可清洗等等，這些弊端發生於投票和算票期間，即 5 月 5 日投票日全天，且一一監票員、監察員和選民揭露、戳破。不過，選委會無視各類投訴，卻也遲至 5 月 6 日清晨 4 時才結公佈完所有的成績。

<http://pnn.pts.org.tw/main/2013/05/11/馬來西亞人怒訴選舉不公-黑色示威心歸一/>，2015 年 3 月 26 日瀏覽。

³⁹ 馬來西亞聯邦最高法院 2015 年 2 月 10 日駁回反對黨領袖安華的上訴，維持去年上訴法院的判決，即認定安華在 2008 年的雞姦案中有罪，判刑五年，出獄後五年內也不能參政，此一判決結果形同終結安華的政治生命。安華怒斥該判決是政治陰謀，反對派人士則大罵國恥，稱此為執政聯盟欲摧毀安華的漫長計畫，包括美國、澳洲、聯合國與國際特赦組織，都對安華入獄表示「失望」。

<http://news.ltn.com.tw/news/world/paper/855036>，2015 年 3 月 26 日瀏覽。



英國在馬來西亞超過百年的殖民歷史，留下了深厚的語言痕跡。雖然英語在馬來西亞的影響不如經歷過相似歷史的新加坡與香港那樣全面，但在 1970 年代初期以前，它仍可說是一整個世代馬來菁英與彼此甚至是與世界交流的主要媒介。在英國統治時期，「接受超過基礎程度教育的學生，通常前往以英語為教學媒介的中等學校。在 1957 年 8 月 31 日獨立之後直到 1970 年代，英語則在高等教育佔據著主導地位。此外，多年以來數以千計的馬來西亞學生前往海外就讀，特別是英國、美國、加拿大和澳洲。因此許多受過教育的馬來西亞人傾向在部分或絕大程度上的日常生活中使用英語與家人、朋友或同事互動，以及在工作場域上與外國人的交流，或是運用在社會或文化活動中，如劇場」(Zuhra 177)。

馬來西亞英語劇場的發展即根源於殖民時代英人社群的贊助，然而也正是當時文化位階不平等的環境下，劇場的演出清一色為西方戲劇的移植。其中以馬來西亞藝術劇團(Malaysian Arts Theatre Group, MATG)最為知名，其演出製作向來以改編莎士比亞、蕭伯納和王爾德等人的劇作為主。然而「馬來西亞人的參與在這種業餘且為外國人領導的劇場製作中，被限制在出演角色。也就是說，直到 1960 年代中期以前，馬來西亞人還未能以劇作家、導演、製作人或工作人員的身分參與英語劇場」(Zuhra 178)。

隨著馬來亞獨立所帶來的反殖省思，英語的高度發展帶來許多民族主義者的憂慮，擔心它對於馬來文化傳統的侵蝕。於是 1960 年代初期，各地開始出現一批批的獨立工作者嘗試以馬來人的方式建立自己的劇場藝術。相較於馬來戲劇已經在獨立的第一時間展開根植於自身文化的嘗試，「在那些年裡，英語劇場的進程卻存在著自我劃限，英語圈中幾乎不曾注意到這樣的行動。英語劇場在一個完全被外國人主導的藝術環境下，必須開始建立其獨立角色的艱難工作」(Fernando viii)。

1965 年，同時也是馬來西亞與新加坡分道揚鑣的那一年，英語劇場出現等待已久的突破。有兩部完全以馬來西亞人為成員的戲劇製作上演，一個是由馬來

亞大學的學生社團所製作的《等待果陀》(*Waiting for Godot*)，另一個則是由迪克魯茲(Bosco D'Cruz)帶領學校教師合力改編自阿嘉莎·克莉絲蒂(Agatha Christie)的《控方證人》(*Witness for the Prosecution*)。兩部作品的上演證明了馬來西亞人已經有能力獨立完成高水準的劇場製作。另一方面，當年馬來西亞藝術協會(Malaysian Arts Council)主辦的劇作比賽，也由新進的馬來西亞劇作家愛德華·多勞(Edward Dorall)⁴⁰拿下首獎。「在英語環境學習、工作的劇作家，仍試圖在後獨立(post-Independence)的時期表達對於馬來西亞生活的關心。他們無疑地將自己想像為藝術先鋒，藉由在新國家的現實生活中所獲得的背景、角色、主題和情節，嘗試馬來西亞化現代劇場」(Zuhra 178)。馬英劇場正開始逐漸拓墾本土化的道路。

緊接著進行改革的是 MATG，1967 年席德·艾爾威(Syed Alwi)⁴¹經過選舉的方式接下主席職務，劇團的目光於是轉向馬來西亞自身本土文化。此變動導致了成員內部的分裂，數人出走另外成立劇團，然而此項挑戰也帶給了艾爾威堅持向前走的動力。1968 年，MATG 集結了來自馬來西亞各個領域的劇場與藝術人才，製作了 *Lela Mayang*。該劇由達斯(K. Das)改編自馬來傳說，帶有強烈的民族色彩。雖然 *Lela Mayang* 的野心與企圖帶給了馬來西亞劇場未來一個明確的目標，然而它在票房上幾乎沒有獲利的現實處境，透露出英語劇場更為迫切的問題。「即使是在由外人主導的戲劇全盛期，我們也只能看到少數的馬來西亞人處於盛裝打扮的歐洲人群中，而現在依然是這群歐洲人坐在劇場的觀眾席裡。*Lela Mayang* 的製作顯示出，馬來西亞人〔的劇場〕必須從頭開始，甚至包括觀眾在內」(Fernando x)。

⁴⁰ Edward Dorall 以作品《年輕人硬起來》(*The Young Must be Strong*)拿下當年戲劇比賽首獎，他當時只是一位大學碩士，而隔年的作品《站起來吧，年輕人！》(*Arise O Youth!*)更成為首部公開上演的馬來西亞英語劇作。Dorall 可以說是第一個同時在導演及劇作家身分上都獲得成功的馬來西亞人。(Lloyd Fernando ix)

⁴¹ Syed Alwi 為劇作家兼導演，在國家文化政策頒訂後，從英語寫作轉向馬來語創作，分別於 1972、74 年兩度贏得國家文學獎，2002 年獲得國家藝術獎的榮耀。2008 年在家中遇襲去世。

接下來的兩三年，馬英戲劇出現蓬勃的發展，「其成功有著三項基本要素：絲毫不輸給國外的本土戲劇文本、高度的宣傳以及活躍的演後評論」(Fernando xi)。此期間至少出現了二十五部馬來西亞英語劇作，劇作家包括前面提到的多諾、艾爾威，以及派翠克·楊(Patrick Yeoh)和作品產量驚人的李柱福(Lee Joo For)⁴²，後者的劇作《禪之子》(*Son of Zen*)既賣座又受到高度評價，是這個時期的代表性作品。另一方面，劇場空間也在成長的製作上演需求下開放。⁴³最後則是評論家的出現，任職報刊專欄作家的戴維斯(Donald Davies)提供了許多第一手的戲劇報導與製作資訊，他甚至成立了馬來西亞戲劇協會(Malaysian Drama Council)，間接促成了1969年至1971年的戲劇節 Genta Rasa。⁴⁴

然而，1971年國家文化政策宣布後，馬來語獲得法定地位，且在政府主導的意識型態推動下，馬來文學成為國家文學(National Literature)，馬來戲劇於是獲得高度的重視。反之，英語劇場則遭到冷落，許多從事英語寫作的劇作家飽受挫折，許多人選擇出走、停筆，但也有人認同了國家的政策，改而投入以劇場建構馬來文化的重責大任。⁴⁵「這些劇場人覺得他們從事的英語劇場本質上是在迎合西化社群而與大眾疏離，他們同時也感受到自己脫離了根源的聯繫，且試圖重新找到自己在馬來劇場中的根本」(Zuhra 181)。英語劇場一方面未能得到政府任何的資金援助，另一方面則承受「不愛國」的質疑，70年代的馬來西亞英語劇場因而處於嚴重的停滯甚至是衰退期。

⁴² Lee Joo For 在短短的兩年時間內完成了十五部劇作。

⁴³ 馬來亞大學的實驗劇場便是一例，該劇場起初雖然設計為能夠匹敵西方國家最為進步的劇場，但過去劇場演出不頻繁的情況下，建造完成後的五年來竟然未曾使用。(Fernando x)

⁴⁴ Genta Rasa 的舉辦主要是為了緩和1969年5月13日所發生的族群暴動事件，卻也使過去一直平行的道路上努力耕耘本土文化的馬來劇場與馬英劇場有了交會點。「連續三天的戶外文化季，完全向大眾開放，吸引了超過七千人次的觀眾。在這場盛典中，馬來語及英語作品同時被呈現，而雙方知名的藝術工作者也在此相遇」(Zuhra 180)。

⁴⁵ 「李柱福移民至澳洲教授藝術，後來甚至放棄了劇場相關工作成為了傳教士。多諾成為馬來亞大學的講師，他和楊兩人後來都沒有繼續從事寫作。艾爾威則轉而投入馬來戲劇的創作與導演工作。」(Zuhra 181)

二、馬來西亞英語劇場的發展—1980 年代至今

進入 1980 年代的馬來西亞，強硬的首相馬哈迪掌握政權，英語劇場面臨一個微妙的處境。由於只有馬來語才具有國家語言的資格，非馬來語則屬於區域文學(Sectional Literature)，不受政府重視。因此英語作品想要獲得能見度，僅能藉由在英語報刊所舉辦的相關文學比賽中脫穎而出才行。但這些在政府審查制度下生存的媒體，必然不會接受議題太過敏感或具批判性的作品，導致欲抵抗現狀的藝術家只能自掏腰包私下印製或選擇在國外出版，不管作何選擇都加深了其區域文學的地位。然而些許諷刺的是，也正是因為位處這樣的邊緣性，劇作家馬尼安(K.S. Maniam)認為「〔英語寫作〕不需要專注於企業或機構的物質獎勵，以及個人的資助或津貼……使用英語寫作的作家不需要從屬於來自當下、世俗影響的壓力」(Lo 36)。也就是說英語作家被動地擁有了高度的自主性。

從另一個角度來看，「英語劇場及非馬來語的劇場，被認為是一種布爾喬亞式的品味，只流通在整體人口中的極小部分，因而並不會對國家造成立即的威脅」(Lo 45)。雖然仍不應該忽略在壓抑環境下的劇作家對作品的自我審查，但英語寫作逐漸成為作家或藝術家在馬來西亞的一個激進姿態。首先發出第一聲砲響的即是馬尼安的《束縛》(*The Cord*)，該劇由「五藝中心」(Five Arts Centre)製作，1984 年首演於吉隆坡。《束縛》挑戰了馬來文化「真實性」(authenticity)的概念⁴⁶，同時也刺激了馬英劇場十餘年的麻痺狀態。

這個時期擔任先鋒衝撞現狀的便是「五藝中心」，它由劇場導演兼評論家克里申·吉(Krishen Jit)⁴⁷及編舞家妻子馬麗安·克魯茲(Marion D'Cruz)、劇作家甄山水(Chin San Sooi)等人於 1984 年所共同創立，致力於表達多元的馬來西亞認同

⁴⁶ 《束縛》一劇旨在尋回殖民歷史中被抑制或抹除的主體性，但同時馬尼安也藉由「曾佔主導地位的印度馬來西亞文化中的口說和視覺化元素來對抗來自大地之子(Bumiputera)對於其不願適應於馬來西亞環境的指控，其次，它也對抗一種關於試圖捕捉馬來西亞英語『真實性』的中心主義」(Lo 56)。

⁴⁷ Krishen Jit 積極從事評論工作，對於馬來西亞現代戲劇發展的貢獻良多，他在《新海峽時報》(New Straits Times)的專欄「Talking Drama with Utih」從 1972 年寫至 1994 年，記錄了馬來西亞以及東南亞多個國家的劇場發展概況。2005 去世後，「五藝中心」為他設立基金會，工藝術工作者申請。

<http://zh.wikipedia.org/wiki/克里申吉>，2015 年 4 月 6 日離覽。

及提倡本土的創作。⁴⁸「五藝中心」堅持其實驗性、跨界及跨文化間的嘗試，直視社會與文化議題，同時提供平台給新進藝術工作者展演的機會，其運作維持了超過三十年並延續至今。1985 年「五藝中心」的第二部製作便是紀傳財的《一九八四，當下》。以當時的政治氛圍來看，《一九八四，當下》能夠在沒有任何修改的情況下上演，令許多評論家匪夷所思。其中一項解釋是由於接觸英語劇場的主要為都市菁英階級，他們通常是安於現狀的既得利益者，因此相較於其他媒體對於大眾的傳播能力，政府的管制比較寬鬆。⁴⁹1980 年代的英語劇場正是這樣處於一個矛盾的位置上，「它既是在國家文化政策脈絡下，一個邊緣化的文化生產場域；同時也由於其擁護者的地位而成為一個享有特權的場域」(Lo 83)。

同樣成立於 80 年代末並存活至今的劇團還有「演員工作室」(The Actors Studio) 以及「即溶咖啡廳劇團」(Instant Café Theatre)，前者於 1995 年建立了首座私人營運的劇院⁵⁰，後者則以演出尖銳辛辣的諷刺喜鬧劇為主，相信幽默能夠深刻地戳刺政府的權力縫隙。兩者在當時都面對著生產的是小眾藝術的尷尬處境，然而英語劇場這種菁英化的品味在進入 1990 年代後期則逐漸改變，經由政治火苗的引燃，開始進入到民眾的生活中。

1998 年，首相馬哈迪為了排除在許多意見上與他不合的副手安華，在巫統內部以一連串的指控(包括不道德的性行爲)將他革職。安華迅速組織了支持者對政府進行反擊，揭露執政黨的貪汙腐敗與朋黨結構，引起人民廣大的呼應，形成一股馬來西亞史上首見的社會改革運動，被稱為「烈火未熄」。「對於『烈火未熄』的渴望，導致了跨越族群和族群邊界的聯盟形成，這是過去被認為是不可能的」(Lo 169)。它不僅在政治上促成 1999 年反對黨「替代陣線」的組成，在藝術上也有兩項重大的意義。一是帶動了藝術家跨族群、跨領域的合作，如 *Artic Pro*

⁴⁸ <http://www.fiveartscentre.org/about>，2015 年 4 月 5 日瀏覽。

⁴⁹ 另一個說法是，審查人員可能不了解歐威爾原著的政治意涵，將其想像為一般的英國「文學經典」。

⁵⁰ The Actors Studio(TAS)由 Dato' Faridah Merican 及其黎巴嫩裔的澳洲人丈夫 Joe Hasham 共同成立。除了 1995 年建於吉隆坡的小型劇場外，TAS 至今在吉隆坡及彭亨等地設立了表演藝術中心及多個實驗劇場，可以說是馬來西亞推動表演藝術的火車頭。

Active(APA)在該年所舉辦的展覽，就集結了三十多位來自各族群的文學家、表演者、視覺藝術家等等，追求一個更為正義且能夠自由發生的社會。二是藝術家選擇以更為大眾的形式，來呼應改革運動的訴求，如戶外音樂會、行動劇以及創作易於記憶的歌曲等等。

在英語劇場界，「即溶咖啡廳劇團」在 1999 年推出了改編自達利歐·佛(Dario Fo)的《一個無政府主義者的意外死亡》(*Accidental Death of an Anarchist*)，在劇中極為明顯地暗示馬哈迪對於權力的濫用，其大膽之程度，若不將之與當時社會的革命氛圍連結在一起，是無法想像的。該時期也仍有劇團陸續成立⁵¹，且雖然屬於英語劇場，但許多作品都選擇以多語言並置的言說策略，試圖藉由語言呈現紛雜的馬來西亞文化，對抗國家語言的支配地位。

不同於 1970 年代的發展，即使二十一世紀的馬來西亞英語劇場依舊面對政府的高壓手段，如內安法的行使、審查制度的運作都對藝術工作造成極大的壓力，但他們已不再輕易退讓、不再願意自我審查。這段期間「每當權力提高對於公民行動與言論自由的抑制與限縮，藝術團體便提高他們的音量，堅定地要求作為公民對國家進行批評的民主權利」(Lo 174)。這股力量延續至今，始終是劇場參與社會、改變社會所反覆參照的理念。

三、紀傳財及其劇場、政治理念

紀傳財同時擁有記者、評論家、導演、劇作家及演員等數種身分，自從大學畢業進入媒體業後，便投身關注馬來西亞的政治與社會問題，並以其健筆直言批評政府的語言及族群政策。一個屬於多元文化的馬來西亞民族想像，是紀傳財致力實現的理念。藉由他多年來累積出版的評論文字，我們將可以進一步理解其劇場文本背後的政治實踐：戲劇反映社會現實，而作家則進一步參與到社會改革中。

⁵¹ 例如 2000 年分別有兩個年輕劇團成立，ARTicle 19 和 Repertory 21，ARTicle 19 部分成員後來改組 Akshen，作品批判性質濃厚，敢直言挑戰威權體制的不合理處。

紀傳財於 1954 年出生於檳城(Penang)的華人家庭，檳城的人口以華人為主，1969 年的族群暴動並未在該地引起嚴重的衝突。⁵²紀傳財的政治啓蒙發生在大學畢業後準備申請碩士學位時，雖然頂著學業上優異的成績，卻在新經濟政策給予了馬來人特權的不平等條件下，無法獲得助教的職務，而他需要那份薪水才能夠支撐未來的在學生活。在無法繼續升學的情況下，紀傳財受雇於一家報社擔任編輯，1979 年則從檳城來到首都吉隆坡，任職於《新海峽時報》(*New Straits Times*)，那是馬來西亞最歷史悠久的報刊，且直到今日仍是流通性最廣泛的英語報紙。

紀傳財小時候便渴望成為記者，然而長大後這份生涯的志業對他來說卻非美夢成真，而是帶有點諷刺意味的。進入大學後紀傳財深受劇場藝術的吸引⁵³，因此後來捨棄了大眾傳播而主修文學。然而畢業後的那次關鍵事件卻阻斷了他進一步深入文學創作的機會，直到 80 年代後期才由於獲得獎學金而能夠到英國完成他的戲劇碩士學位。⁵⁴而對於要兼顧新聞工作者及文學創作者兩種身分的書寫型態，紀傳財坦言是相當衝突的。「作為記者時的寫作模式很不一樣—客觀的、根據事實的、邏輯性的，我認為那是對立於文學創作的」(Quayum 136)。然而，紀傳財依然找到了兩者在劇場中相容的可能性，將他對於政治的批判與社會的觀察，轉化成舞台上的對白與隱喻。

紀傳財的第一部政治劇作為《一九八四，當下》(*1984 Here and Now*)，寫作並同時上演於 1985 年。當時是馬哈迪初掌大權的年代，政府權力的展示漫延到社會各個角落，人民彷彿生活在「老大哥」(Big Brother)的監視之下。新聞媒體的言論自由遭到限縮並導致新聞工作者的自我審查(self-censorship)，紀傳財身處其中感受到極大的束縛與苦惱，他多次受到上層總編輯的關切，不得不在考量報社可能遭到撤銷執照的後果下進行妥協。「我所無法經由報紙表達的東西，最終

⁵² 「五一三」族群暴動在紀傳財十五歲的少年記憶中，由於戒嚴的實施，是一種壓抑的緊張感瀰漫在空氣中。而在那之前，他們華人能夠與馬來人愉快而自然地互動。(Quayum 135)

⁵³ 紀傳財大學時代尤其偏好西方的荒謬戲劇(absurd theatre)，貝克特(Samuel Beckett)、品特(Harold Pinter)等人對他有直接的影響，使其在該時期的創作充滿風格化的語言與對話。(Kee, *no more bull shit* 379)

⁵⁴ 紀傳財於 1987 年獲得英國文化協會的研究生獎學金(British Council Fellowship)前往艾塞克斯大學(University of Essex)深造，並於隔年完成戲劇碩士的學位。

呈現在劇作裡」(Kee, *no more bull shit* 397)。1988 年的《大清除》即是受到一年前的「茅草行動」(Operation Lalang)⁵⁵事件刺激而寫作，呈現權力的傲慢與操弄，進而在人民的心理注入一種「恐懼文化」(culture of fear)。內安法的施行、族群暴動的幽靈以及審查制度的凝視，促使恐懼交錯纏繞在報紙與劇本的字裡行間。

若要簡單歸納出兩個紀傳財的政治理念，其一即是破除威權體制下迫使社會沉默的恐懼文化；其二是則試圖以真正多元的政策，取代巫統(UMNO)主導的馬來文化民族建構。紀傳財極力呼籲人們重新想像一個團結而和諧的馬來西亞，一個屬於馬來西亞人的馬來西亞。而第二個理念的形成，主要來自於紀傳財本身所遭遇的文化錯位(cultural dislocation)。「雖然我在族群上是華人，但由於受英語教育而同化了二手的西方文化，我在文化上遠遠算不上是華人。不能閱讀和寫作華語，且未受過傳統華人文化教育皆帶給我困擾。我只能講從我父母那學來的簡單客語，我以英語的方式思考，我的感受更多是屬於西方而非亞洲的」(Quayum 132)。然而，紀傳財始終清楚意識到自己與西方文化的拉扯，他認為自己是屬於獨立後的世代，「了解自身與那個曾統治過他們土地的英國並無任何聯繫」(Kee, *just in so many words* 240)。他有著堅定的本土認同感，從未如許多馬來西亞的華人曾考慮過移民國外。⁵⁶因此，馬來西亞多元文化的民族想像對紀傳財來說，既是消解自我身分認同的矛盾，也是對其生長土地深忱的愛戀。

1970 年代開始的國家文化政策對紀傳財這樣的英語作家曾造成斷裂式的影響，「我感覺到邊緣化。……我被迫認為自己的寫作沒有任何意義，那是種讓我質疑自己在做甚麼的沮喪感。在那個馬來新民族主義的時代下，我甚至對自己使用英語，一種殖民的語言在寫作而感到不適當及罪惡感。在英語寫作中，我感受

⁵⁵ 1987 年爆發「茅草行動」，是馬哈迪濫用內安法的顯著例子，為馬來西亞歷史上另一著名的族群衝突事件。起源於教育部擬派五十餘名未具華文資格的老師至華人小學擔任高等的行政職位，引起華人各社團的抗議，民主行動黨領袖林吉祥與多位議員年後遭到逮捕，而後又因巫統青年在一場集會中發表反華人的言論，甚至提及五一三的幽靈，造成衝突的升高。十月底警方以內安法逮捕了數十人，同時禁止集會，並宣佈多家報社停刊。關於安華事件則在下文有更多的敘述。

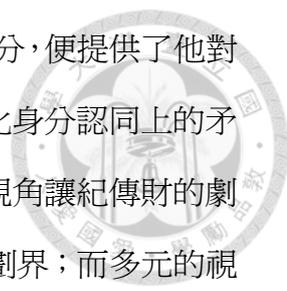
⁵⁶ 紀傳財清楚表態過他對於移民的反對，80 年代時他時常勸說友人打消遷移的念頭，甚至因此在新海峽時報發表一篇〈All We Want Is an Even Chance〉敘述他與友人的爭辯過程。(Kee, *just in* 265)

不到它是『馬來西亞的』」(Quayum 136-137)。那段時期，紀傳財完全停止了文學上的創作。直到 80 年代馬哈迪上台後，高壓的統治手段以及對於英語作為國際語言的重新重視，才促使紀傳財找到自己在文學創作上的目標、立場與發聲方式。同時，他也對當時馬來西亞英語的發展走向與環境感到擔憂，「接受英語文學教育的學生，在考試主導下只閱讀西方的作品，幾乎沒有接觸到國人的英語創作。加上有限的市場、萎縮的觀眾群及得不到政府的鼓勵，我們並不訝異越來越少的馬來西亞創作者選擇以英語來寫作」(Kee, *just in* 101)。

語言政策背後即是國家文化建構的意識型態，「呈現給馬來西亞人的馬來西亞歷史，只不過是設計來鞏固執政黨，尤其是巫統的一種建構。真正的歷史還未曾完全地被說出來，其原因便是執政黨善於操弄歷史真相」(Kee, *no more* 321)。這樣一種勝者書寫、改造並注入的歷史觀，便是紀傳財所極力抨擊的。他的第三部劇作《我們可以****你，伯契先生》(*We Could **** You, Mr Birch*)便是利用戲中戲的方式，讓演員暫時脫離角色，質疑他們劇中正在詮釋的歷史真實性，並進一步探討權力關係的歷史複製。

對紀傳財而言，馬來西亞在執政黨巫統的操弄下，族群間各自形成具排外性的群體。而作家身處其中，導致「他的族群身分總是優先於他所表達的理念，即使沒有特定的主張，他仍可能會被懷疑是在宣揚一種信條。……作家將發現自己面對著難以克服的偏見阻礙，使其無法以毫不妥協的誠實去揭露存在於馬來西亞社會中的矛盾」(Kee, *no more* 20-21)。然而，就如同紀傳財面對新聞審查制度依然直言不諱，他也不願意輕言放棄打破族群隔閡的可能性。英語作為馬來西亞相對中立的語言，因而某種程度上也與紀傳財的理念相輔相成。「劇場潛在成為同時具有合法化及破壞權力的場所」(Lo 166)。若馬來語劇場可被視為是建構國家文化的工具⁵⁷，那被拒斥在權力中心之外的英語劇場，則扮演著滲透破壞的角色，不斷給予觀眾另一種想像的可能。

⁵⁷ 雖然這裡將馬來戲劇視為與國家文化建構相互庇護的，但絕不能忽視同時間也存在具批判性的馬來戲劇與文學，如 70 年代的劇作家哈珊(Noordin Hassan)、桂冠詩人沙末賽益(A.Samad Said)



紀傳財的英語寫作以及同時作為劇作家和政治評論家的身分，便提供了他對於國家權力進行破壞與解構的可能。另一方面，他也將自我文化身分認同上的矛盾衝突，轉化為馬來西亞多元文化與歷史的國家想像。批判的視角讓紀傳財的劇作清晰呈現馬來西亞社會，族群、階級與民族在權力操弄下的劃界；而多元的視野則讓他同時得以看見這些範疇與界線內的紛雜異質性。即使這些劇作已距今約略二十多年，社會上人民聲音的展現與異議也逐漸茁壯。但今日馬來西亞的政治威權仍未被鬆動、法令審查仍未被修改、歷史與文化建構仍掌握在特權階級手中，二十一世紀的馬來西亞仍在摸索其殖民之後的道路。

1999年，紀傳財離開了《新海峽時報》，然而休息不到兩年的時間又再次回到新聞工作的位置上，於《星報》(The Star)擔任副編輯，2009年離職後則轉往網路媒體，目前以專欄作家的身分持續寫作批判政權。「國家認同無法被打造，它必須有機地自我形成。權力所能做到最好的就是不要企圖將人工的限制強加於其發展過程上」(Quayum 137)。紀傳財的戲劇創作與評論書寫，便是不斷地對抗權威與謊言，訴求一個真正自由與多元的馬來西亞。這個獨立逾半世紀的國家，仍需要這類真誠的文字來照鑑社會的不公與不義。

等等。後者更持續在今日馬來西亞成為改革派青年心中的精神指標。當代也有如希山姆丁(Hishamuddin Rais)等人所成立的激進劇場團體。



第三章 族群對立的泥沼

第一節 難解的結：歷史、殖民與族群認同

一、難以突破的族群藩籬——《一九八四，當下》

1980 年代馬來西亞社會氛圍充滿矛盾，在首相馬哈迪掌權下，一方面以民主國家之姿，扮演著的東南亞第三世界代言人的角色，積極參與全球事務；另一方面則加強國內的法令控制、限縮言論自由，同時堅持馬來人的特權地位，以鞏固政黨的統治基礎與利益。紀傳財對於社會現況感到深刻的憂慮與憤懣，進而寫下《一九八四，當下》，試圖揭露政治在威權體制下的思想操弄。這部劇作在名稱及題材結構上都借用自喬治·歐威爾在 1948 年所完成的政治寓言小說《一九八四》⁵⁸，描述一個個人自由遭受全面監視、歷史事件真相被修改掩飾、人民意識自我欺騙的社會。歐威爾的預言沒有在 1984 年成真，但馬來西亞社會在紀傳財眼中已與那個小說中的世界相去不遠。

《一九八四，當下》中的核心角色沃倫(Wiran)為報社記者(即當時紀傳財的工作)，同時也如同歐威爾筆下的主角溫斯頓(Winsten)，是屬於掌控政府的政黨一員，他們享有相對優勢的社會地位，但卻由於看到身邊所發生的事情令人困惑、矛盾且不平等的一面，逐漸質疑黨的所作所為。沃倫在同事友人的鼓動下，開始接觸一個追求改變現況的運動組織，這個組織的主要參與者包含了權力之外的普羅階級與外圍黨員。沃倫為了他們所發起的抗議遊行能夠順利進行不受警方干預，而與一位聲稱認同組織理念的核心黨員薛德林(Shadrin)接觸。然而，擔任

⁵⁸ 歐威爾的《一九八四》，寫作於 1948 年，書名是寫作當下年份的顛倒，被視為是對於未來社會的預言。書中將戰後的世界分為三大國家聯盟，而主角溫斯頓則是在其中大洋國政府任職的外圍黨員，相對於核心黨員具有權力，外圍黨員只算是政府運作體系中的一個齒輪。溫斯頓待的部門叫做「真理部」，諷刺的是，他從事修改歷史的工作。溫斯頓對於他身處的社會以及黨所服從的「老大哥」產生懷疑，並愛上了另一個同樣叛逆的外圍黨員茉莉亞，因而遭到思想警察設計誘陷後逮捕，在牢裡接受思想改造，最後背叛了自己曾經相信的事物，成為國家體制內馴服的一員。

真理部⁵⁹部長的薛德林也如歐威爾小說中安排的角色，是政府方面派來滲透反對勢力的反派人物，計畫逮捕沃倫這類的思想犯。

另一方面，沃倫也經由這個反對運動組織，與普羅階級的悠內(Yone)相戀。然而悠內並非他所想像是個尋求依靠的單純女孩，雖然沃倫發現悠內的複雜過去，他仍選擇接納了她。就在彼此重新理解、和好的時刻，思想警察闖入家中將兩人逮捕，沃倫被帶到薛德林面前，開始接受思想改造。與歐威爾小說結局不同的是，沃倫始終沒有屈服於審問者與薛德林的說詞，不願背叛自己的信念。因此，薛德林不得不揭露悠內其實也是他所安插接近沃倫的間諜，企圖擊潰沃倫的防衛。最終，沃倫在混亂中藉機掙脫牢銬，衝出監獄，甚至離開舞台，跑進觀眾席內，高聲質問現場觀眾，是否願意協助他對抗政府的壓迫？紀傳財將劇作收在一個激問式的結尾中。

紀傳財與歐威爾都以黨員(party member)/普羅階級(Proles)的二元劃分，構築該社會基本的意識型態對立，而前者之中又有核心黨員(Inner party)佔據實質的領導與權力地位。只是相對於歐威爾著重於黨員與無產階級之間的經濟地位差距，將其描繪為一方秩序且優雅而另一方混亂且困頓的兩個世界；紀傳財則旨在隱喻馬來西亞政府的族群政策，將馬來西亞人切割成互不往來的兩個群體。馬來人如同黨員一般擁有特權，而核心黨員更疊合了執政黨巫統的形象，對大眾進行思想的控制並試圖監視每個人的一舉一動。另一方面，華人則像劇作裡的普羅階級，處於權力的邊緣地帶，在許多國家政策上遭受壓迫。⁶⁰這一小節將著重於分析劇作所描繪的馬來西亞社會，國家政策如何與人民既有的意識與認同交互影響，造成族群間的對立與隔閡無法消解。

⁵⁹ 真理部(The Ministry of Truth and Information)即是借用自歐威爾小說的概念，反諷該部門製造的其實都是謊言。

⁶⁰ 這裡比較矛盾的是，馬來西亞社會中華人通常才是被視為是資產階級的一方。也因此，在本文選擇以「普羅階級」來代表紀傳財劇中指涉的華人群體，雖然「普羅階級」與「無產階級」其實意義相同，但從中文看來，前者較有想像空間，後者則難以與資產階級華人的形象連結。

《一九八四，當下》的一個場景中，沃倫正在回家的路途上，藉由他的雙眼，我們目睹了黨員/馬來人與普羅階級/華人之間的衝突、對立與緊張關係。第一個事件是街道旁一對普羅階級的母子正在爭執：



母親：你不能與他們玩，我不喜歡這樣。你要與我們這樣的人玩。

兒子：我想、我想要。

母親：聽我的話，不然就打你。

兒子：我為什麼不能和他們玩？

母親：他們是黨員。

兒子：但他們有好玩具。

母親：我不管，他們都是黨員，你回來。(257)

孩子們從小就受到父母觀念偏執的教育，族群政治的社會氛圍延伸到家庭內。悠內便是在這樣的家庭與教育結構中逃逸而出，加入到反對運動組織裡。此外，這對母子的對白也透露出，小孩子若沒有受到強加的影響或束縛，族群之間的互動其實一點也不存在隔閡。

沃倫接著遇到一個慶典，一群表演者正在「舞虎(tiger dance)」⁶¹。不一會兒，警察便吹著哨聲介入：

警察：停止！停止！

警察：你們擁有許可做這些事嗎？

表演者：沒有。

警察：你應該知道你們要有許可才能做這些事，是吧？

⁶¹ 1979年，馬國內政部長宣稱舞獅表演不屬於馬來西亞文化，除非改為虎頭，並以馬來西亞民俗音樂伴奏。此說詞展示了國家文化政策如何強調馬來文化為國家文化，而其他文化中只有部分被揀選為「合適的」元素才會被接受。

表演者：你們為什麼總要刁難我們？為什麼一定要獲得許可？

警察：別爭了，停止這事，然後回家去。

表演者：你以為我們會怕嗎？

警察：若不停止我就逮捕你們。

警察：這些普羅階級有時候太超過了，他們表現的像是擁有這國家一樣。

(257)



此例呈現的是華人民俗活動中舞獅演出在地化時所遭遇到的百般刁難，「舞獅表演在 1979 年被視為對於國家文化沒有適當的貢獻，內政部長更進一步建議華人社群應該發展『舞虎』取而代之，這是由於馬來西亞沒有獅子的關係。此舉激怒了華人，『舞虎』表演在紀傳財劇中於是成為對於該議題諧仿式的回應」(Lo 89)。其中所展示的既是華人面對國家機器欲使用強勢文化來建構認同時的和解身段，也包含著對於政策的戲謔反諷、文化的雜揉融合以及權力的破壞滲透。然而從劇中發展的結果可知，國家並不領情，馬來執政黨始終將華人視為暫時的移居者，時時刻刻提防著他們將可能奪走馬來西亞。這樣的偏見依然存在於今日馬來極端民族主義者的意識型態中。

最後沃倫遇到一桌打麻將的普羅階級，他們的閒話意外地轉移到批評政治現況上：

玩家一：運氣真差，總拿不到我想要的牌，該換個位置了。

玩家二：別擔心，下一場，風水輪流轉。

玩家一：風從你背後吹啦，就像黨一樣。

玩家三：哎，現在別提那黨啦。

玩家四：是阿，只會帶來霉運。我也贏不了，瞧我的牌，一盤散沙。

玩家二：就像我們普羅階級的黨一樣。脆弱不堪，老大哥說甚麼，他們只

會應和。……每次開重大會議，就是吵得不可開交，……同時，我們的人卻在受苦，孩子們沒有升大學的空間，每年就只有那樣多的人進得去，不公平啦。(257)



這裡紀傳財影射的是執政的聯合政黨中，代表華人的馬華公會成為巫統的應聲蟲，陷於權力內鬥中而根本無法為華人發聲。另一方面也帶出最受華人群體不滿的教育政策，大學的部分升學名額保障給馬來人，許多華人學生若要繼續完成高等教育只能出國留學。幾個玩家後續還有提到多數華人自身的冷漠心態，認為只要能享有經濟上的自由，就願意在政治上睜一隻眼閉一隻眼，這其實也是馬華公會一直以來的妥協方針。於是再一次地，我們看到了馬來西亞社會，族群政黨政治與個人生活密不可分地交互影響，深化了彼此的界線。

雖然紀傳財在此處的戲劇安排上略顯粗糙，但仍清楚勾勒出馬來西亞社會族群現況的基本問題：家庭世代觀念的複製、文化與教育政策的不平等以及族群政黨政治的鬥爭。不過即使隔閡與藩籬的力量如此強大，仍存在如沃倫與悠內這樣的小人物，嘗試改變這個社會。沃倫與溫斯頓分別成為紀傳財與歐威爾筆下的「英雄」角色，孤獨對抗國家機器與社會既定意識型態的收編與限制，同時揭露權力運作的邏輯。而悠內即使處於結構中，被動地接受家長與教育的觀念灌輸，但她仍從個人經驗中認知到族群間的界限並非是不可跨越的。

劇末時，因為抗議運動而遭設計入獄的沃倫，在受到一連串的折磨拷問後，乘隙掙脫了牢銬，跳出戲劇表演的舞台，逃入觀眾席中，高聲疾呼：

你們就這樣坐著而不做任何事嗎？這個國家的希望落在你們身上！……站出來並團結起來！黨員們、普羅階級們，不論你們是誰，不論你們在哪裡。大聲說出你們的權利！這才是民主。為了自由、族群平

等、消除差別待遇，為了人道、正義與真相，以及為了國家能夠更偉大而站出來吧！……。

(警察追著沃倫而來，端賴觀眾打算如何反應⁶²，不論是背叛他或是保護他。暗場。)(272)



紀傳財在這裡幾乎將劇場當作理念的宣傳與實踐，舞台上的戲劇質疑社會現況並挑戰大眾的認知，接下來的改變，還需要馬來西亞人民的實際參與。

二、跨族群的相遇—《大清除》

1987年馬來西亞爆發政治肅清意味濃厚的「茅草行動」，促使他寫下《大清除》一劇，「我將此劇獻給一百多位由於茅草行動而在內安法下遭到拘留的人。它是關於權力如何為了自身的政治利益進而操弄事件、嚇唬人民並製造恐懼的文化」(Kee, *no more* 376-377)。《大清除》延續了前作批判政治與權力的主題，但在人物角色的描寫上，紀傳財有更為細膩的觀察。「紀傳財認知到馬來西亞多元族群的本質，而不再只是將族群議題化約為『華人對馬來人』。〔劇中的〕社會組織不只出現了印度人，還出現了歐亞混種者，在馬來西亞討論族群時常常忽略這類的少數群體」(Philip 365)。因此我們可以在《大清除》中看到更多跨族群之間的互動。

《大清除》以五個人物交錯的關係為戲劇核心，包含一對華人夫妻唐榮恩(Thang Rong)與瓊恩(Joan)、一對馬來人情侶魯尼德(Runid)與馬薇莎(Mawiza)以及印度人瑞夫(Ravinen)。⁶³榮恩、魯尼德與瑞夫三人為報社的同事，其中榮恩可以視為是紀傳財本身的代言人，他在劇中積極參與推動族群平等的社會運動組

⁶² 許多分析評論都運用布萊希特劇場理論的角度，來觀察紀傳財的劇作特色，但本文不打算採取此一途徑。

⁶³ 紀傳財將劇作中的人物安置在一個虛構的國家社會 Equaland 下，明顯即是影射馬來西亞，並以自創的名稱指涉不同的族群：馬來人為 Equas、馬來西亞華人為 Chingchongs、印度人為 Inayahs。本文為了方便起見，避免額外的名詞負擔，直接用馬來人、華人與印度人代表劇作中人物的族群身分。

織「希望(H.O.P.E)」，後來更吸引了魯尼德與女友馬薇莎的加入。另一方面，榮恩的好友瑞夫與妻子瓊恩則對於馬來西亞感到絕望，他們渴望移民澳洲，追求機會更為平等的生活想像。這些人的關係時而相互衝突、爭執，但也時而相互支持、鼓勵，紀傳財並不粉飾族群在馬來西亞社會中所造成的差異與對立，而是讓彼此的想法毫不保留地碰撞，進而突破藩籬，看到自身的偏見與侷限。

這五個角色想法上的碰撞是此劇呈現族群議題的重點，但紀傳財另外安排了一組人物穿插在上述的故事情節中，成為引起劇情關鍵衝突的背後主使者。這組人物代表的是以首相為主的幾位政府部會首長，紀傳財並借用了印尼與馬來西亞一帶的傳統皮影戲來呈現這群掌握著權力的官僚。⁶⁴以皮偶呈現的執政者企圖將一起意外事件操弄為即將爆發的族群動亂，藉此達到排除異己與驅逐其它族群的目的。因此，榮恩與瓊恩等人便在政治氛圍壓抑、族群關係極度緊張的情境下，面臨移民與否的抉擇。劇末時，有些人離開、有些人留了下來，幕後的首相得意洋洋於計謀的成功，馬來西亞多元族群的想像，仍待人民彼此互相理解與政治的改變才能實現。這一小節以三個男子為主，著重於劇作中所描繪不同族群角色之間的互動，並呈現出紀傳財冀望的馬來西亞圖像。

《大清除》中的一次職場紛爭，為我們展示了榮恩、魯尼德與瑞夫彼此關係的演變，便是從誤解到理解的過程。在報社裡，榮恩與瑞夫正在聊天，談論瑞夫可能獲得的升遷機會，此時與兩人關係仍屬陌生的魯尼德走了進來，告知瑞夫老闆要見他，同時也向榮恩表達對「希望」的高度興趣。魯尼德離開後，榮恩與瑞夫談論起對魯尼德的看法：

瑞夫：他怎麼突然對「希望」有興趣了？像他那樣的馬來人。

榮恩：「希望」裡面也有馬來人，他們也想要社會制度有所改變。

瑞夫：是啦，但我不覺得那是魯尼德想要的，也許他想要更了解「希望」

⁶⁴ 關於紀傳財如何使用傳統皮影戲來隱喻執政者對於權力的操弄，在本論文第五章第二節有進一步的探討。



是為了告密……你也知道到處都有保安警察的間諜。

榮恩：噢，別這樣，瑞夫。總不可能是魯尼德吧？

瑞夫：他們通常就是你最不會起疑心的人。我不能忍受他，有時候他那副自以為是的樣子，就像是個 UACE。

榮恩：甚麼是 UACE？

瑞夫：前途無量的馬來人(Up-and-coming Equa)。老闆肯定已經決定好誰能獲得升遷了，就是魯尼德。但看看他，他做了甚麼？比起我來，他一點都沒資格，我甚至早了他五年進到這間公司來。

榮恩：瑞夫，別太悲觀。先去見見老闆，他應該會將位置給你的。

瑞夫：我不抱希望，魯尼德得到那個位置了，而且他大概已經知道了。你也看到他那口氣，「瑞夫，老闆要見你」。像是在下命令一般。他得到升遷了，而且僅只是因為他是馬來人。(42)

瑞夫一方面質疑魯尼德想要理解改革團體運作的動機，將馬來人視為均質的群體，進而產生偏見。另一方面則憤恨於魯尼德身為馬來人所享有的特殊待遇，瑞夫認為馬來人懶散不認真，僅是因為國家政策而工作順遂。兩者皆是被建構出來的社會關係與刻板印象。瑞夫根本還未熟識魯尼德，便已劃清彼此界線，後續的發展可以看到他雖然猜到了結果，但對魯尼德卻有著誤解。

過了一陣子，瑞夫從報社老闆那裡回來了，他向榮恩表達他沒有獲得升遷，而且的確就是魯尼德取代了他，榮恩顯得失措而不知道該說甚麼。緊接著場景轉到老闆與魯尼德的對話：

老闆：魯尼德，恭喜，你獲選得到升遷了。……我聽說你要結婚了，女友是位老師是吧？我見過她，對一個馬來女性來說非常現代化。所以現在得到升遷可以安定下來了吧。



魯尼德：我不想要。

老闆：甚麼？你是指升遷還是安定下來？

魯尼德：你可以給其他人。

老闆：你瘋了嗎？我推薦了你，而且管理階級也同意。給其他人，給誰？

你是最適合的。

魯尼德：是阿，是該用最「適合(suitable)」這個詞，你為何不給瑞夫？至

少那是他應得的，而你心知肚明。(49)

魯尼德在老闆眼中是最「適合」而非最「適任」的人選，巫統爲了提升馬來人經濟地位而推動的特權政策，造成了工作職位難以推舉出最具能力者的弊病，更進一步導致形成「靠關係」的貪腐文化。魯尼德對於自身擁有特權地位的反思顯然出乎瑞夫的意料之外，馬來人並非均質的群體，不應該被簡化地視爲單純的對立面。

紀傳財沒有把族群之間的矛盾滿足於這個層次，他不認爲僅僅將一個馬來人物賦予崇高的道德與理想，衝突與對立就會立刻和解。紀傳財繼續挖掘筆下人物的心聲，他要讓彼此聽到對方最赤裸的想法。情節的中段，榮恩與妻子發生嚴重的爭執後，他獨自在酒館裡買醉，這時魯尼德前來安慰他，他們聊到了瑞夫：

榮恩：你怎麼知道那件事？

魯尼德：瑞夫告訴我的。

榮恩：瑞夫怎麼會告訴你，他恨你恨到骨子裡去了。

魯尼德：不再是了。

榮恩：難道你已經變得既討人喜歡又受人歡迎到甚至瑞夫都不再恨你？

魯尼德：老闆跟他說我拒絕了升遷。

榮恩：你真這麼做了？你他媽是為了甚麼？是為了證明，你們那樣尊貴的、

享有特權且自以為是的，對，就是一副自以為是的馬來人可以挑來
撿去？只要你不喜歡就可以拒絕？然後把廚餘剩菜扔給那些懇求的、
匍匐的、絕望的非馬來人？

魯尼德：去你的，唐榮恩。隔日早上你就不會像這樣恨你自己了。

(魯尼德打算離去)

榮恩：欸，你有車嗎？

魯尼德：有。

榮恩：載我回家。

魯尼德：你確定要與該死的、尊貴的、享有特權的馬來人坐在同一輛車上
嗎？噢，還有自以為是的。

榮恩：為何不呢？我可以把你當作我的司機，換個身分扮演一下老闆。也
許我還會吐在你車上，那更好。

魯尼德：是的，老闆。打算上哪去，老闆？

榮恩：我才不在乎。

魯尼德：立刻收到，老闆。(66-67)

兩人在衝突最高點的那一刻相互理解了，魯尼德放棄了升遷並非施恩，瑞夫與榮恩也並非滿懷感激地接受魯尼德願意替非馬來人爭取平等。這就像是在面對「弱勢」、「偏鄉」這樣的標籤時，如果停留在施恩與接受的態度上，背後位階高低的結構其實是被忽略的。但紀傳財在這裡進一步去挖掘彼此的心態，讓更深層的衝突呈現出來，才可以看到後來的和解是處於更為平等的關係之下。因此，雖然族群之間的差異與劃界仍在，但彼此是可以共存而理解的。

馬來西亞的族群關係在殖民歷史下隔閡與藩籬愈演愈劇烈，而獨立後馬來菁英掌權的政府卻複製了殖民政府的治理策略，依據族群之間的界線作為政策的參考準則。「馬來西亞族群之間的問題並非是絕對的且無法解決的，因為那是在半封

建與半資本主義環境下所創造並形塑的結果，先是經過英國的治理再延續到後獨立時代上層菁英階級的統治，其中包括馬來人和非馬來人都是為了尋求自身在其社群中的支持基礎而沿著這樣的族群邊界去製造矛盾」(Cham 180)。從依據族群劃分的政黨政治到新經濟政策、國家文化政策等等，都使族群之間劃界的行為在政府以及人民心中不斷反覆進行，官方的政策造成族群關係的緊張與不理解，而這樣的衝突與對立又被拿來替執政黨的政策方針背書。更甚者，掌權者為了鞏固自己乃至於其裙帶關係的利益，進一步操弄仇恨與恐懼，迫使人民選邊站。紀傳財在劇作中則選擇直接面對衝突現場，呈現人物在過程中的拉扯與改變，試圖告訴馬來西亞觀眾，族群和解的可能性。

三、殖民歷史與族群—《我們可以****你，伯契先生》

1994年，紀傳財完成《我們可以****你，伯契先生》，並於吉隆坡上演。雖然主題上脫離了前兩部劇作聚焦於族群與政治相互影響下所形成的社會議題，但多元文化與跨族群的共處始終是馬來西亞社會的特色。此劇將目光轉向歷史，取材了英國殖民時代的故事背景，使英國人與馬來人的互動躍然於紙上。此劇在結構上最大的特色是帶有後設性質的劇中劇：一群舞台劇演員正在排演一齣歷史劇。於是演員在舞台上扮演過去這些歷史人物時，數次跳出劇本的角色，以演員本身的身分質疑他們正在搬演的故事真實性。由於劇中的歷史事件向來被視為是馬來半島反殖民抗爭的開端，紀傳財利用這個敘事結構，挑戰了馬來民族主義的官方建構。

劇名中被遮掩的動詞，其實是意味著「殺」這個聳動的字眼，幾個不滿英國殖民勢力入侵的馬來部落領袖，正密謀刺殺剛上任不久的駐紮官伯契。1874年，由於馬來半島上霹靂州政治情勢混亂，英國藉機與蘇丹簽訂條約，進而協助蘇丹穩定當地的政治與經濟利益。此事件意味著英國正式進入馬來半島展開殖民統治，新任的駐紮官伯契作風強硬、態度高傲，急欲改變傳統部落「不文明」的制

度，引起激進的馬來領袖反彈，最終在毫無防備的沐浴中遭刺殺。英國對於此事件處理迅速，壓制了可能引起的民族反抗意識，使得伯契成為歷史書寫中的一頁。

劇作中所呈現的並非只有英人與馬來人的對立，事實上，紀傳財正是要打破過去反殖戰爭歷史容易陷入的二元敘事。馬來人並不是一致地團結對外，而是各自有著利益的盤算，這其中沒有誰才是更高尚的。同時，看似受英國壓迫的部落領袖，在內部的體系結構中，則扮演著壓迫者的角色，包括對於性別以及階級的壓迫。紀傳財在此劇中將視野從族群轉移到社會更細緻、更深層的不平等衝突上。劇中加入了不曾被史書記載的女性角色，並讓她們成為刺殺事件中深具影響力的關鍵人物，改變了觀看這個男性陽剛歷史的方式。另一方面，紀傳財還安排了幾位突兀的現代年輕人，穿越時空般地與歷史中的人物發生互動，以他們沉溺在金融遊戲的資本主義價值觀，呼應並批判寫作當下馬來西亞沉淪的金權政治。

《我們可以****你，伯契先生》不管在題材內容或敘事結構上對紀傳財而言都有著突破性的嘗試，這一小節仍暫時著重在劇作所刻化的族群互動上，呈現殖民時期馬來半島上的族群面貌。

英國駐紮官伯契第一次出場的一段獨白，可以簡單勾勒出當時英國殖民者、馬來統治階級與華裔商人的三方關係。

伯契：這個地方有許多事要做。有許多的錫礦等著要在蓬勃的市場中被轉變為金子。要不然，為何英國皇室會有興趣干預地方事務？我被派遣來到這裡擔任駐紮官不是為了恢復和平或是甚麼無私的理由。然而，這些當地人是沒有能力管理自己的，他們只知道鬥爭。河上游的首長與下游的首長爭鬥，還有該死的中國佬與他們那些秘密會社。他們可以在幾英里外聽到一先令金幣掉落的聲音。沒有人可以信任。……。(32)

從伯契的話語中我們可以看到殖民者的施惠姿態，認為被殖民馬來「土著」需要西方來幫忙組織並管理自身，而華人則被賦予了勢利愛財的形象與框架。在此例中，值得注意的是過去英國殖民者與當下馬來西亞執政黨使用了相似的論調：人民無法自我治理，需要更優越的一群統治者來領導他們。同時，統治者將華人限縮為純粹追逐金錢利益的角色，就如馬華公會在政治立場上的自我閹割，認為只要擁有經濟自由，放棄爭取公民權利也無妨，造成了華人社群長期對於政治的冷漠。正如在上一章節談論歷史時有提到過的，英國殖民統治將各個族群限制在固定位置上，英人為權力中心，代理人是馬來統治階級，而擁有經濟實力的華人處於買辦的中間身分，底層則是僅能出賣勞力的馬來農工。

《我們可以****你，伯契先生》所挖掘的歷史還包括前殖民時代的奴隸制度，呈現出西方思想與傳統制度的衝突。劇作中淪為馬來貴族手下奴隸的角色雖然同樣是馬來人，並且是屬於債務奴隸的身分，但當時的資料顯示，馬來貴族也奴役了許多當地的原住民土著⁶⁵，突顯出馬來西亞族群中更未受重視的一群受壓迫者。當馬來人自視為這塊土地的主人時，其實同樣是掌握了話語權與統治權的結果，如此才能建構其治理的合法性。而馬來西亞的原住民位處權力邊緣，自然便被排除在民族建構的認同想像之外。因此，族群身分在歷史與權力辯證的夾縫間，成為了被擺佈的籌碼，既用來反抗外來勢力的侵犯，也可在相應條件下轉換成主流意識，打壓弱勢的他者。

雖然紀傳財在《我們可以****你，伯契先生》中並不強調族群的隔閡與衝突，但劇作中幾個角色的身分地位，如英人駐紮官、馬來統治貴族、馬來債務奴隸、華人買辦等等，一方面呈現出當時英國殖民時期的族群劃界，一方面彷彿揭露出今日馬來西亞的族群問題乃是歷史的延續。然而本土菁英掌權後卻未能真誠地正視歷史的痕跡，急切地翻轉帝國與殖民地的二元關係、奪回被外人佔據的利益，並追求馬來民族主義的復興。因此，馬來西亞當下的政治與社會不僅複製了族群

⁶⁵ 關於馬來人與原住民土著的區分，詳見註 95。

的界線，也複製了壓迫的結構，紀傳財在此劇中藉由對於歷史真實的反覆戳探與重建，試圖戳破官方的民族神話，並重建馬來西亞國家的想像。

從《一九八四，當下》、《大清除》到《我們可以****你，伯契先生》，紀傳財的關懷始終是一致的。在一次訪談中，當被問到關於馬來西亞文學是否也存在族群劃界的傾向，也就是作家只關心其族群相關的文化創作，圈限在自身社群的界限內。紀傳財回答說「對我而言，馬來作家是否書寫關於馬來人的故事或印度作家是否書寫屬於印度人的事物並不重要。作品必須是自然產生的，如果要為了納入其他族群而訴諸於精心設計是錯誤的作法」(Quayum 137)。若要認為《一九八四，當下》有著過於斧鑿的族群對立與衝突，《大清除》中我們則可看到跨族群互動的有機發生。而到了《我們可以****你，伯契先生》，紀傳財作為華人作家，卻嘗試處理關於蘇丹與馬來傳統價值的歷史題材。對他而言，這並非有意識地去書寫另一個族群，而是當他與其他族群接觸、當他生活在這塊土地上時，所自然而然從經驗中產生的關懷與認同。

第二節 三大族群之外：被拒斥或介於之間的他者

一、共同的敵人—馬來亞共產黨

二次大戰結束後，馬來半島的經濟景況嚴重蕭條，許多礦業與橡膠園在日本侵略時期由於政策關係大幅衰退而關閉。返回馬來亞的英國軍政府，視半島的錫礦與橡膠產業為復興英國本土經濟的重要支柱，著重於保護企業與資本家，忽略節節升高的失業率、貧窮問題與物價高漲，造成各地罷工頻傳，社會氛圍騷動不安。馬來亞共產黨於此時扮演關鍵的反對派角色，組織抗議與遊行等活動，宣傳反殖民思想並訴求馬來亞獨立。1948年，馬共發起武裝抗爭，英國軍政府宣布進入緊急狀態(Malayan Emergency)，開始大規模逮捕左翼人士，並認定馬來亞共產黨為非法政黨，迫使馬共退入叢林進行游擊戰。

此期間馬來亞共產黨總書記陳平(Chin Peng)一度欲採取成立合法政黨的抗爭路線而與政府談判，然而不被接受。⁶⁶1957年馬來亞獨立後，馬共失去主要的鬥爭目標。1960年，陳平帶領馬共殘餘的部隊撤退到泰馬邊境，政府宣布結束持續了十二年的緊急狀態。雙方的戰事造成超過二千多名的平民死亡，馬共雖然曾經與擁有高度的群眾基礎，但過於激進的破壞手段，也讓他們喪失中產階級的支持並引起一般人民的畏懼。⁶⁷共產黨所引起的動亂因而遭到政府在歷史記憶中的簡化，馬共在抗日戰爭中的堅持、反抗英國殖民的意識以及對於馬來亞獨立的貢獻皆被忽視。

紀傳財在《一九八四，當下》中自創了一個詞彙—克魯特(Klout)，用來隱喻馬來亞共產黨。「在《一九八四，當下》所描繪的整體政治文化中，克魯特扮演了一個共同它者(collective Otherness)的圖像。他們代表著共產黨的威脅，而共產黨是歷來幾任政府(從英國開始)，用來鞏固政權的敵人之一。而實際上，共產黨在馬來西亞長期以來又被等同於華人，更複雜化了國家主體建構中的內/外之分」(Gilbert 250-251)。馬來西亞聯邦成立後巫統主導的執政黨，於是將立場激進的華人與共產黨畫上等號，呼籲人民若要避免戰亂的重演，則應該選擇立場溫和、與巫統站在一起的馬華公會。馬來亞共產黨於是成爲了經濟繁榮、社會安穩且族群和諧的馬來西亞的共同敵人。

《一九八四，當下》一開始的場景，便是模仿歐威爾小說中的「兩分鐘仇恨」。舞台上架起模擬的電視框，每天有兩分鐘的時間，將會聚集黨員們到螢幕前，對著裡面撥放的影像唾罵、咆哮。紀傳財在劇作中將這些被黨所仇恨的對象置換爲符合馬來西亞歷史時空的人事物，其中最後一段爲一名穿著迷彩裝、手持來福槍的軍人出現在畫面上，立刻引起群眾的憤罵，「敵人！」、「我們社會的威脅」、「克

⁶⁶ 1955年，馬來亞聯邦政府首先發出大赦令，對馬共展開宣傳戰。12月，陳平與聯邦首長東姑阿督拉曼等人在華珍(Baling)進行談判。然而東姑阿都拉曼拒絕了陳平所有的條件，堅持馬共必須公開投降。最終談判破裂，政府也收回大赦令。

⁶⁷ 戰後馬來亞的人口結構中，馬來人佔43.3%，華人佔44.9%，華人人數甚至多過馬來人。雖然馬來亞共產黨的成員包括華人、馬來人和印度人，但仍以華人為主，故當時馬共在華人社團中擁有廣泛的群眾基礎。

<http://bbs.voc.com.cn/topic-159675-1-1.html>，2015年5月5日瀏覽。

魯特！」、「克魯特們去死」、「殺了他們」、「摧毀他們的威脅」。最後老大哥(Big Brother)出現在螢幕上安撫了陷入狂熱的黨員們，並以一段演講作為開場：

老大哥：願我們獲得和平，同志們，我為你們帶來了好消息。今日，我方的軍隊攻擊了在我們邊界東北方的克魯特基地，殺了三十名克魯特。昨天，我們則在西南邊殺了二十名他們的人。這場國家遭受到威脅的戰事即將獲得勝利。我們擊潰了他們的士氣，但別視此為我們已經擺脫了他們，我們還得繼續戰鬥，我們必須團結起來對抗他們。……黨是至高無上的，它會為了黨員們的權利而努力，為了他們在國家中的優勢地位而努力。黨員們必須全部團結起來，沒有一個例外。……(254-255)

藉此，國家/執政黨便是代表和平與安穩，而克魯特/共產黨則代表著威脅與不安，且只有依賴黨員/馬來人的團結，才能抵禦這股企圖顛覆國家的勢力。政府為了凝聚馬來人的團結，塑造了一個共同敵人的形象，進而要求華人作出選擇。若是支持華人反對黨，則意味著想要如馬共一般製造動亂。

然而，這個對於社會不安的恐懼是真實的嗎？紀傳財在劇作中有更深一層的辯論。這發生在沃倫與真理部部長薛德林的一次接觸中，身為核心黨員的薛德林假意支持沃倫所參與的異議團體，而沃倫在此次會面中試著刺探薛德林的想法。

沃倫：克魯特的威脅真的跟黨所說的一樣危險嗎？

薛德林：若作為我們的秘密來說，它是假的。你要知道，想把人民團結起來，我們需要共同的敵人。它可以為階層化的社會提供一個情感基礎，它就跟「悲慘星期三」(Woeful Wednesday)⁶⁸一樣。黨藉著

⁶⁸ 紀傳財在《一九八四，當下》以及《大清除》兩部劇作中皆以 Woeful Wednesday 暗喻 1969 年的族群衝突事件。

不斷提起它來提醒人民安分守己，那會讓黨的治理更為容易些。

因此，我不用詳細說明，你早已經知道這些問題的答案了。(261)



馬來西亞執政黨知道社會既存的裂縫，卻不肯正視這段歷史，不願藉由理解來處理族群的對立，反而訴諸於情感，而且是憤恨與恐懼的情感。共產黨與族群暴動皆掩蓋了社會實際的階層化問題，更替執政黨提供了權力的合法性。馬來亞共產黨於是在掌權者的歷史書寫中被孤立、扭曲而邊緣化，成為建構國家與權力過程中被排除的對象。

在主角與審問者的爭論中，我們可以清楚看到一個共同的他者是如何被建構的。英國軍政府與獨立後的馬來西亞皆利用馬來亞共產黨作為「共同的他者」，藉以維持國家經濟發展與族群和平共處的表象。共產黨的幽魂代表著可能隨之而來的騷動與戰亂，只有團結在一起才能對抗幽靈的復返。然而這樣的團結訴求並非根基在廣大的群眾上，而是要求人民將權力交給政府與中心，讓其扮演代言人的角色。於是權力控制了歷史的書寫與話語權，操弄著敵人形象的同時，也進一步使自身地位無法撼動。

1989年，馬來亞共產黨在泰國政府的協調下，與馬來西亞政府三方簽下和平協議，正式放下武器投降。從更廣闊的視野來看，馬共同時也是國際情勢下的邊緣者。1960年代以來，馬共殘餘的游擊隊落腳於泰國南部邊境，二十餘年的堅持，最終也由於蘇聯共黨的倒台以及中國共黨的改革開放轉向，成為了棄兒。⁶⁹ 2013年9月16日，陳平於泰國曼谷逝世，恰逢馬來西亞聯邦成立五十周年。陳平作為華人，其流亡的後半生卻一直期望能回到馬來西亞，在自己的故鄉土地上終老，但多次申請回國卻始終遭馬來西亞政府所拒絕。⁷⁰ 淹沒於權勢鬥爭間的

⁶⁹ 1960年代後，東南亞各國的共產黨主要受到中國共黨的各方面支持而得以持續進行武裝鬥爭，然而1980年代鄧小平上台後，政策上走向改革開放，終止了對於東南亞共產黨的援助。

⁷⁰ 1989年馬共投降後，多數成員允許回到馬來西亞生活，而部分成員選擇留在泰國南部的移民村耕作度過餘生，唯獨陳平被馬來西亞政府拒絕入境，馬國法院的判決是陳平無法出示文件證明在馬來西亞出生，而陳平則聲稱其證件在1948年警方突擊中被充公。而馬國政府則認為陳平回到馬來西亞會讓那些在馬共游擊戰中失去親人的家庭感到痛苦。

馬來亞共產黨與被隔離在國界之外的陳平，成為遊蕩在馬來西亞歷史中的失根他者。



二、裂縫中的一瞥—混種者的位置

馬來西亞獨立後，延續了英國殖民政府在族群議題上分而治之的政策。本土的馬來人取代了西方殖民者掌握權力，其憲法及相關政策獨尊馬來人與其他原住民的地位，但也容許其他族群與文化的發展，大致上可被認為是文化多元主義(cultural pluralism)的代表。在文化多元主義的原則下，馬來西亞社會中的華人、印度人甚至是原住民社群皆能保有自己的文化與認同。但政策表面上的寬容，卻忽略了族群與文化在實際場域間所產生的交涉、折衝、妥協甚至是混種(Hybridity)的狀態。「如果文化多樣性(cultural diversity)是指族群、美學或人種間比較性的範疇，則文化差異(cultural difference)則是一項藉由文化(上)的辨別(differentiate)、區分(discriminate)以及對於場域內權力、指涉、應用與能力所產生的結果給予認可的過程」(Bhabha 206)。霍米巴巴(Homi Bhabha)所提出的「文化差異」觀點向我們說明了文化是在接觸以及對抗的過程中所形成的，而非固質且可以截然劃分的類別。馬來西亞社會中存在著許多混種的社群，然而當國家劃分出馬來人、華人等族群類別時，他們在多元文化主義政策下將發現自己處於尷尬的位置上。

馬來西亞人口的分類並無法處理族群身分具模稜性的群體，尤其是獨立後的政府提出了「大地之子」(Bumiputera)⁷¹此一概念，使原本就難以界定與歸類的族

http://www.bbc.co.uk/zhongwen/trad/world/2013/09/130916_world_chen_ping，2015年5月5日瀏覽。

⁷¹ Bumiputera 源自於梵文，Bumi 是指土地、putera 則指兒子，因此有著「大地之子」之涵義。Bumiputera 首先出現於 1960 年代初計畫成立馬來西亞聯邦時，為了拉攏北婆羅洲與砂拉越的民意加入，而使用該詞概括馬來半島的馬來族和北婆和砂拉越的土著，將他們視為同一個族群。然而馬來西亞憲法並未使用這個詞來定義馬來原住民，而單純使用 Malays、indigenous peoples、natives 來指涉，因此 Bumiputera 實際上的定義在不同群體或政府單位中的認知可能有所不同。顧長永認為「Bumiputera 就是指馬來西亞的原住民，包括馬來半島上的馬來人，及沙巴、砂拉越的少數民族。然而馬來人是這些『原住民』的最多數，所以馬來人很自然地就自認為是代表所有的『原住民』」(203)。另一部分具有爭議的是馬來半島上仍有約佔人口 0.5% 的土著族群，不同於馬來人自視為原住民，這些土著另有 Orang Asli 一詞稱之。問題出在於政府雖認為 Bumiputera 已經將這群半島土著包含進來，然而從人權團體的觀點來看，Orang Asli 並沒有受惠於相關保障

群身分更加複雜。⁷²其中混種者如歐亞人(Eurasian)群體，正是由於其身分上的混雜與模糊性，而僅能被歸類在「其他大地之子」(Other Bumiputera)這個標籤底下。此外，在華人與印度人的類別下，也有峇峇(Baba)⁷³和區地(Chitty)這些分別與馬來人混種的群體，他們在文化上其實更接近馬來人。上述這些社群，雖然在人口數上都僅佔了相當微小的部分，但在這個由移民所組成，並經歷過數個世紀殖民的馬來西亞歷史中，都可以發現到混種與文化雜處都曾在社會許多角落發生。面對歷史政權的變遷以及政治經濟的變化，這些群體都曾擁有與國家協商、抗衡、妥協的對應策略，然而在獨立後政府的政策建構下，他們卻面臨僵化的標籤歸類，逐漸喪失根基於文化的有機發展。

在紀傳財的劇作中也可以看到混種族群有趣的一瞥。《大清除》中有許多場景安排了歌隊的出場，歌隊在此劇作中扮演著群眾的角色，有時候成為劇情某場景中需要的人物，有時候則具有超然的身分，一方面藉由對白透露故事的進展，一方面也評論情節裡事件發生背後的因果，同時暗喻並諷刺馬來西亞的社會現況。此劇中的掌權者正準備利用一場私人衝突下的意外事件，操弄為族群暴動，計畫進行的前夕，先由扮演馬來人與華人群眾的歌隊上場，議論著這個事件背後的權力運作與即將發生的危機，而後是印度人群眾出場，批評印度人黨派夾在兩大黨之間的利益交換。最後則是歐亞人突然出現在這場爭辯中，訴說自身位置的尷尬。

歌隊七：但希爾路上的意外是族群事件嗎？沒有人能確實說它是阿？

歌隊八：不管是不是，我們最好別再到那裏購物了。我們也最好別再靠近華人那一帶，伊格提斯先生告訴我，華人們正在磨利他們手上的刀呢。

馬來人特權的經濟政策，因陷於社會階級的底層。(有關馬來人的特權及經濟政策將會在後文提及。)

⁷² 例如不管是在馬來半島或是東馬婆羅洲上的部分原住民雖具有 bumiputera 的地位，但由於不信仰伊斯蘭教的關係，並不歸屬於馬來人。另一方面卻也有來自印尼爪哇的移民雖屬馬來人卻不具 bumiputera 的地位。(Margaret 249)

⁷³ 關於馬華混血的「土生華人」族群，詳見註 29。



歌隊七：他怎麼知道，他又不住在那區。

歌隊八：他聽來的。而且對我們歐亞人來說，情況也很糟糕。華人也許會把

我們誤認為是馬來人，而馬來人則會誤認我們為華人。

歌隊七：但我們看起來一點也不像華人。

歌隊八：打架打得火熱時，誰在乎呢？(51)

歐亞人被放置在馬來人與華人的衝突之間，既是被迫捲入紛爭卻又遭到排除與忽略。雖然身處同一個國家也同樣是馬來西亞人，馬來人與華人的對立或許與混種族群無關，但他們再次面臨選邊站的問題。然而，無論哪一方獲勝，對混種族群而言似乎不具太多意義，其權利與利益依然不受重視。

雖然在劇中紀傳財只讓歐亞混種的族群出場片刻，而沒有後續的討論。但我們仍可以將它作為一個視野上的調整與重新聚焦，來觀察混種群體的位置在歷史與政治環境下的游移與改變。文化多元主義標榜的差異與寬容，從殖民時代延續到馬來西亞的成立，強調各個族群與社群的身分區隔，但卻也失去了彼此之間曾經存在的互動與交融。這說明了表面多元寬容的政策實際上僵化了族群間的界線，忽略各個場域中實際存在的「文化差異」。差異產生於衝突、對抗、協商與妥協之中，而混種的位置則提供了滲透並破壞單一文化想像的可能性。從紀傳財劇作中挖掘出這些邊緣與混雜的位置，將可以藉此對抗執政者中心論述的排除。

第三節 族群內的異質性

一、烏托邦的假象—建構下的族群意識型態

喬治·歐威爾在 1948 年對於集權主義的擔憂，建立在一個高度階級化的社會結構上。他作為社會主義者，反思性地提醒著，階級分明的社會並不一定是經由財產或血統的繼承所形成的，而是在思想的灌輸下所建構的。為了清楚傳達自己的理念，歐威爾不惜花相當長的篇幅將整個理論生硬地嵌入小說中。藉由主角

溫斯頓閱讀一本由革命運動核心人物所寫的《寡頭政治集體主義的理論與實踐》，歐威爾闡明統治階級的運作方式與社會結構的複製：「寡頭政體的關鍵不是父子相傳，而是死人加於活人身上的一種世界觀，一種生活方式的延續。……由誰掌握權力並不重要，只要等級結構保持不變」(238-239)。結構化的社會容許看似自由的選擇與階級流動，但實際上是他們都已接受並認同了同樣的世界觀與生活方式，反對者則被提前排除或予以消滅。

紀傳財的劇作《一九八四，當下》則將歐威爾對於階級社會的識見，移植到馬來西亞的情境中，轉換為對於族群分治結構的描寫與批判，然而相同之處在於，黨皆想掌控人們的思想。劇作中老大哥強調：「政府不會接受任何質疑國家文化政策的觀點。該政策明白指出國家文化根基於黨員文化之上。……這非關每個族群能否被呈現，而是每個族群的傳統能否豐富並且對國家文化有所貢獻的問題」(258)。族群和諧的前提是以國家文化為核心的單一建構，而其他族群的文化則淪為次要或陪襯地位。歐威爾的小說之所以被稱為反烏托邦，便是因為他塑造了未來美好世界的假象，這個社會的安定與平和，是建立在穩固的階級化社會基礎上的。而紀傳財的挪用，則將掌權者所形塑繁榮進步的馬來西亞，視為是建基在各安其份、界線分明的族群社會上。

從人民的角度來看，只要能維持生活現狀(status quo)的安穩，似乎可以接受黨的意識型態建構。在劇中，沃倫遭到思想警察逮捕後，來到真理部部長薛德林面前。經由薛德林洋洋得意地闡述著黨的思維，紀傳財不僅揭露掌權者的企圖，更不留情面地戳刺人民怠於安逸的妥協想法。

薛德林：……老實跟你說吧，正由於大眾可以被塑造去接受最明目張膽的現實暴力，黨已經成功地灌輸其觀點與政策。這是因為他們對於公共事務沒有足夠的興趣乃至於去注意到正在發生的事情。而正是因為無知，他們平安無事。他們完全地接受任何事情，且他們

所接受的事，並不會對他們有所傷害。

沃倫：你以為人民是傻子嗎？

薛德林：你不相信我？讓我告訴你一些事實：普羅階級根本沒有足夠的政治意識；中產的普羅階級只要有讓他們可以消遣娛樂的事就心滿意足了，而不滿足的人只要移民就好了；而所謂的知識分子毫不在乎；黨員們一般來說則習慣於不去質疑對黨的忠誠，他們幾乎把所有的事都交託給領導者了。……(270-271)

正由於自欺式的無知，讓人民不去思考馬來西亞社會現況的問題。普羅階級/華人滿足於相對優勢的經濟現狀，選擇忽略政治與人權上的壓迫；黨員/馬來人則在享有著特權地位的利益下，讓出了自己監督政治的權利。

在歐威爾的小說中，主角溫斯頓在牢獄中時，審訊者問他：黨控制人民的目的是甚麼？溫斯頓自以為猜透了對方的邏輯，黨的說法當然是聲稱為了大多數人的利益，因為人民太過無知，必須倚賴黨的領導。但對方反駁了他：「黨的當權完全是為了它自己，黨對別人的好處沒有興趣，只對權力有興趣」(304)。如此一來，權力本身將取代黨，成為無從抵禦的思想滲透。相對於歐威爾將威權體制推至如此極端，沒有回頭的餘地，紀傳財則停留在一個還有希望的地步。針對相同的問題，薛德林有不同的答案。

薛德林：黨是民主的捍衛者，它爭取權力並非為了自己，而是為了大眾的利益。人民有兩種選擇——自由或快樂。對大多數人來說，快樂比較重要。黨就有責任確保快樂的永無終止。(271)

快樂、安逸與無知讓執政者可以輕易忽略社會上的問題，塑造一個烏托邦的假象。但對於紀傳財而言，仍期待激起人民探求事物真相的渴望，以達到改變社會的目的，因此在劇作中有了與歐威爾不同的積極想像。

《一九八四，當下》的烏托邦掩飾了族群間的不平等，更讓族群內部的不平等被擱置、欺瞞，甚至是轉移到其他對象身上。例如沃倫與志同道合的同事朱蒙(Jumon)參與反對運動組織的遊行抗議時，便遭遇來自外圍黨員的攻擊侮罵，他們的發言人論述說：

發言人：你想要和平嗎？你想爭取族群平等？把那些普羅階級趕出去，我們
只剩一個族群的話大家就都平等了。

朱蒙：你令人感到噁心。

發言人：而你則是厚臉皮的，就像那些普羅階級！……(264)

外圍黨員以為平等可以存在於單一的族群社會中，而忽略了族群內位於上層核心黨員的壓迫。上層階級決定了這個社會體制運作的方式，即使他們考慮的都是自身權力與利益的維護，下層階級卻只有遵從一途。然而對於階級底層的人而言，只要接受老大哥與黨的說法，他們便可以輕易將自身較差境遇所產生的被剝奪感，轉移到族群敵對者的身上，導致族群對立的問題始終侷限在外表的身分上。因此，在這種「虛假意識」(false consciousness)⁷⁴的作用下，產生了一個族群分治、高度隔閡的結構化社會。

雖然大部分對於《一九八四，當下》的批評，多強調紀傳財在此劇中所呈現的社會圖像太過於聚焦在馬來人與華人的二元對立。但其實若從核心黨員、外圍黨員與普羅階級三種身分來看，可觀察到同屬於黨員/馬來人的人物中，隱含著核心/

⁷⁴ 在馬克思與恩格斯的論述中，指出無產階級因為支配階級所灌輸的虛假意識，難以認識到自己受剝削的狀態，進而安於現狀且無法產生革命。恩格斯在 1893 年第一次論及虛假意識：「意識形態是一項由所謂思想家完成的程序。他的確是有意識的，但那是虛假的意識。對於思想家而言，真正驅使他的動機是無從得知的，否則就稱不上是意識形態的程序。因此，他能想像到的，只是虛假或顯而易見的動機。」(Engels)

上層階級與外圍/下層階級的衝突。而這些衝突卻在黨的意識型態建構與人民自己對於認知問題的怠惰下，轉換成黨員與普羅階級的對立。紀傳財更藉由沃倫與薛德林之間的辯論，一層層剝開馬來西亞社會的假象，迫使人們看到族群底下的問題。

從歐威爾階級化的異托邦(heterotopia)社會，到紀傳財筆下混入並轉化為族群議題的馬來西亞隱喻。《一九八四，當下》裡老大哥與黨的意志在集權政治的權力控制下，將異議分子逐一排除，試圖打造一個安樂和平的社會。然而這樣的烏托邦是建立在單一的意識型態控制上，而族群與階級間的平等更是以無知為基礎。紀傳財在借用歐威爾的概念之餘，也將其修改為更貼近馬來西亞的政治社會現況，且更符合他自己對於改變人民想法的期望。從認知權力的思想控制開始，到認知族群間界線的建構，再到認知族群內部的異質性，形成一條理解馬來西亞社會問題的途徑。

二、族群內的階級差異—穿透族群意識型態

族群間的互動可以說是劇作《大清除》最明顯的主題，紀傳財很刻意地讓角色分屬馬來人、華人與印度人三個族群。但相較於《一九八四，當下》裡馬來人與華人彷彿屬於兩個不同的世界，《大清除》中的族群關係則緊密許多，既有誤解、衝突也有理解與包容。另一方面，這些人物之間產生的對立與分歧，不只是由於其族群身分，更來自於族群內部的階級差異。馬來西亞實施新經濟政策以來，到了紀傳財寫作的 1980 年代時，區域間、產業間、族群間的不平等確實有趨緩，但族群內部的不平等則急遽擴大。鄉村經濟提升的主要得利者是地主，大部分馬來農民的生活並沒有獲得明顯改善。而大量遷移往都會區的馬來人，也只能擁有較低層級的政府或企業工作職位，相對剝奪感依然嚴重。非馬來人中，企業資本家因為與有權勢的馬來人能打好關係，進一步擴大其經濟實力，而其他不

論是中產或工人階級，在經濟、教育、政治、行政機會都受限的情況下，則產生對於馬來人根深柢固的不滿。

《大清除》基本上即是呈現了這樣的社會現況，劇中的華人角色分布在階級位置的三個層級上，與其他人物互動時，便展演出不同族群、階級交織影響下的情境。主要角色榮恩可以視為是白領的中產受薪階級，而他的妻子所出身的家庭環境則是屬於富裕的資產階級，此外還有榮恩報社的幾位同事，行為舉止表現較接近藍領階級。⁷⁵階級差異產生的衝突首先出現報社內部的同事之間，歌隊所扮演的數個員工正在聆聽政府對於意外事件的聲明。其中兩位馬來人與華人，卻在一言不合之下相互動手推擠。各自被拉開後，榮恩勸慰同為華人的同事，但對方並不領情：

榮恩：聽著，阿勝。我知道你對於現狀感到很挫折，我也是。我相信我們曾幫忙建造這間屋子，不應該被當作房客來對待。但你這樣做並不能解決問題。

歌隊三：少來啦，別跟我來這一套，好嗎？你們這些人繫著領帶，賺大把的錢，自以為甚麼都知道。那只對你們有錢人來說才是容易的。你們大可以不爽就去澳洲、加拿大。但我們窮人可沒地方走，我們待在這裡被整慘了。(46)

而在憤怒的同事離開後，想來打圓場的另一位友人跟榮恩提到了華人在教育機會上所遭遇到的不平等限制。想藉此凝聚彼此身為華人的意識，但榮恩並不願落入這樣的思維中，造成了雙方另一次的爭執：

⁷⁵ 紀傳財在劇中利用人物說「標準英語」與否來區別身分，此處華人同事說的英語帶有腔調，與主角榮恩的標準英語呈現出教育程度的差別。下文的分析可以看到，榮恩是屬於受英式教育成長的華人，代表著經濟背景的階級差異。

歌隊一：別在意他，唐先生。他只要心情不好，就會亂說話。他兒子在考試中拿了兩個 A，但拿不到升學獎學金，輟學後現在還找不到工作，景氣很差呀。所以我們華人必須要團結一起，華人要跟華人站在同一邊阿。

榮恩：別再跟我說那樣的話，好嗎？

歌隊一：但是唐先生，你也是華人阿？

榮恩：是，但我並不在乎你是華人、馬來人或印度人。

歌隊一：唐先生，你根本不了解華人。你讀的是英語學校、你假日去英國和美國遊玩、你聽的是英語歌。人們說這樣的人吃的是英國屎。

(46-47)

由於 1980 年代華語學校在國家文化政策下不受重視，設備師資方面未能獲得補助，私校的性質良莠不齊，因此許多經濟狀況較好的華人家庭，都選擇讓孩子接受英語教育。這多少也造成了認同上的混亂，就如同劇作中榮恩所遇到的責罵，華人同事認為他「背叛」了自己的族群。

榮恩在職場上所處理的是社會經濟地位比較低下的同事詰問，相反地，他回到家中則必須面對來自妻子瓊恩與岳父母更高社經地位的壓力。紀傳財一開始並不讓雙方直接衝突，而是在同一舞台上並置兩個場景，呈現兩者的區隔。一邊是榮恩與朋友瑞夫的閒聊，另一邊則是瓊恩和父母的對話，雙方都在討論辦理移民到國外的手續及相關進度。(以下引用的段落，左方是榮恩與瑞夫的對話，右方則是瓊恩與父母的對話。對話是穿插交錯進行。)

榮恩和瓊恩：你的申請有任何回應嗎？

瑞夫：沒有。

邱先生：沒有，但應該很快就有了。

瑞夫：那需要一點時間。

邱太太：我們的案子沒甚麼問題啦，你爸
跟他們講說他準備了大筆錢準備投資在那
裡，他們隨時都很歡迎他的。



瑞夫：你如果很有錢的話，才有幫助。(54)

在這裡作為華人的榮恩與印度人瑞夫由於階級位置相近，能夠同理彼此的擔憂與煩惱。對照的是似乎屬於企業老闆的邱家，對於申請移民的結果相當樂觀。於是我們看到族群的影響並不存在，而是階級造成了雙方的差異。而後榮恩回到家中，由於妻子畏懼族群暴動可能再次發生，進而催促他去辦理移民申請時，兩人起了口角：

榮恩：別聽信謠言，它總是被誇大了。

瓊恩：別聽信謠言、別聽信謠言，但那是真的！

榮恩：你怎麼知道那是真的？

瓊恩：等你知道它是真是假的時候也許就太遲了。我不想哪一天看到你在街上被碎屍萬段，或一群混混把我們家給全燒了，甚至對我們的寶寶做可怕的事。當這些馬來人失去理智時，他們簡直殺紅眼……。

榮恩：瓊恩，別說了！你是我最不希望成為種族主義者的人。

(58-59)

在前一段的引文中我們看到社會經濟地位所建構的界線與對立，但在這個例子中卻可以注意到當實際的衝突出現時，卻只剩下族群的劃分與隔閡。社會衝突多源自於經濟不平等結構的壓迫，但始終被掩蓋在外在的族群差異下。「在外觀特徵(phenotypical)差異的意義歸屬(attribution of meaning)中並不能找到種族歧視的基礎，而是在辨別出經濟、政治與意識型態的情形下，才能讓意義歸屬發生作用」

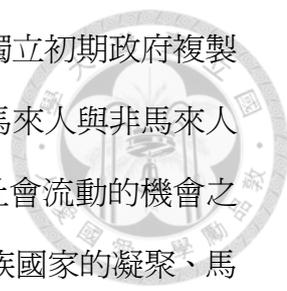
(Miles, *Racism* 64)。馬來西亞的族群問題或許可視為歧視的變形：馬來人不認同華人與印度人的公民身分，將他們看作榨取經濟利益的外來移民；而華人則貶低馬來人藉由政治因素所獲得的機會，將他們看作依附於既存利益的落後住民。因此，族群內的階級差異讓我們認知到必須打破族群意識型態才能看清社會衝突的本質，進而改變這種變形的歧視現象。

若要正視馬來西亞這兩大族群之間長久所積累的不平等感，必須進一步看到殖民歷史以及獨立後結構複製所造成的貧富差距問題，才能穿透階級差異之上，由族群衝突所覆蓋的意識型態外衣。羅伯特·麥爾斯(Robert Miles)秉持著馬克思主義的核心概念，認為人與人的關係乃是建立在生產關係的經濟結構之上，指出「種族」⁷⁶完全屬於意識型態的建構，甚至駁斥種族作為分析的概念。「任何分析式地使用『種族』這樣的概念，掩飾了它事實上是由人類在特定的歷史與物質現實下所創造出來的。並且藉特定的方式再現與建構世界，也是在特定的歷史情境下，服務於特定的政治利益。因此，『種族』的概念在本質上是意識型態的」(Miles, "Apropos" 192)。麥爾斯企圖破除社會關係中存在種族差異的假象，強調種族歧視以及種族化(racialisation)的論述皆是「意識型態力量與經濟、政治宰制關係一同將某部分人口置於特定的階級位置上，進而結構化對於勞動力剝削〔的結果〕」(196)。因此，馬來西亞社會族群內部異質性所呈現的階級對立，似乎才是問題的根本。

然而在馬來西亞的歷史脈絡下，若要將族群全然視為是意識型態的虛構，似乎難以說服人。在殖民歷史與政策的強加之下，馬來西亞各個族群之間的關係被經濟活動加以切割劃分，馬克思概念下的生產關係⁷⁷在此是以族群的面貌呈現

⁷⁶ 這裡引用麥爾斯文章中的論述，他明確使用「種族」(race)表達他的概念。因此，有關他論述部分的段落，改用「種族」一詞。

⁷⁷ 馬克思於 1859 年的《政治經濟學批判》(*A Contribution to the Critique of Political Economy*)序言中指出：「人們存在的社會生產現實中，無可避免地處於明確的關係下，且那是獨立於自我意志的。也就是說，在生產的物質力量發展過程中，生產關係(relations of production)將會呼應著某個給定的階段。這些生產關係的總和於是構成了社會的經濟結構，合法且政治的上層結構以及社會意識的特定形式因而形成並對應於此一真實的基礎。」馬克思從物質生產模式的觀點去看人們的社會關係，指出人們並非自願地進入這樣的一個社會關係中，並形成一個穩定而恆久的經濟結



的。殖民時期大多數馬來人被限制在社會經濟活動的最底層，獨立初期政府複製了這套結構最終導致族群暴動的發生。而新經濟政策試圖翻轉馬來人與非馬來人社會位置，卻未改變遊戲規則，造成多數非馬來人被排除在社會流動的機會之外。此外，族群還在民族與文化認同上扮演著重要的角色，民族國家的凝聚、馬來人當家的心態，持續影響著馬來西亞社會關係的互動。因此，「在《大清除》中，並非是中產階級、支配階級或資本家造成了受壓迫的他者。劇作指出，在階級和族群的共同作用下，產生了層級制的結構，而『非馬來人』則必須填入這個『主流生產模式』(prevailing mode of production)下從屬的地位」(Lim 14)。族群與階級的作用在國家權力的操弄下糾纏在一起，對於馬來西亞與紀傳財而言，恐怕都是真實而複雜的難題。

構。個人、生產工具、經濟結構便構成一種「生產關係」。
http://en.wikipedia.org/wiki/Relations_of_production，2015年5月24日瀏覽。



第四章 階級衝突的暗流

第一節 底層能否發聲？

一、劇作家的發言位置—知識分子的矛盾

在史碧華克著名的文章〈底層能否發聲？〉(“Can the Subaltern Speak?”)最初的版本中，她的結論斷然持否定的態度：「底層」一詞對她而言，便是描述無法發聲或即使發聲也不被聽到的群體。而知識分子所能做到的，只是代替底層人民發言或再現底層罷了。其中史碧華克藉由馬克思來探討 *vertreten* 與 *darstellen* 兩個概念，前者接近中文意義中的「代表」，即代替、代言的意思；後者則為「再現」，即有著再度呈現的涵義。史碧華克強調必須區別兩者的差異，否則知識分子在替底層人民發聲的過程中，可能將底層再現為單一的形象，進而本質化了被壓迫的階級。「若一味混同兩者，並引申出這樣的看法：在一個超越兩者的某個地方，被壓迫主體可以發言、行動，並且為他們自己認知；那就會導致一種本質主義的政治烏托邦思想」(295)。

史碧華克雖然曾參與古哈(Ranjit Guha)主導的底層研究團體(subaltern studies group)⁷⁸，但她反身性地指出了團體在研究方法上的矛盾，同時也揭示了知識分子試圖為人民發聲時的危險與困境。知識分子慣於運用自己的知識與語彙去替底層發言，並把他／她們描述成高度自覺且具有政治意識的群體，然而實際上，我們卻不曾聽到過底層的聲音。「在再現他們的過程中，知識分子卻把自己再現為透明的(transparent)」(294)。知識分子所扮演的中介身分，即使出於良善的本意，仍必然掩蓋掉了底層人民的真實聲音。「這樣的研究途徑，引起了『真實性』(authenticity)這樣的概念。一個享有特權的第三世界男性或甚至是女性知

⁷⁸ 「底層研究團體」形成於1980年代，主要由南亞的歷史學者所組成，試圖改寫向來被印度民族主義菁英所把持的史學詮釋權。古哈在該團體的出版書籍《底層研究》第一冊中便開宗明義地主張：「印度民族主義的史學長久以來都被菁英主義所支配—殖民主義的菁英派，以及布爾喬亞的民族主義菁英派……都有一種偏見，認為那確立此一過程的印度民族主義的打造以及一是的發展—民族主義—完全或主要是菁英的成就。在殖民主義或新殖民主義的史學中，這些成就都被歸功到英國殖民的統治者……；在民族主義或新民族主義的書寫中，則被歸功於印度菁英……。」(1)(這裡直接使用張君玫在《後殖民理性批判》中的翻譯，308頁)

識分子，要如何再現自身國家中的貧窮女性？就像她自己所論及的，『史碧華克（一個女性）』能夠以一個第三世界的人、一個印度女性或她時常在國際研討會上所期望做到的人，這樣的身分來發言嗎？」(Sharp 114)史碧華克的視角始終在反省自己所處的位置，而紀傳財兼具劇作家與知識分子的身分，同樣感受到自身位置的矛盾。不論是將理念傳達給廣泛群眾或代表人民站在權力對立面，是否只是一廂情願？這樣的反思於是反映在他的劇作中。

紀傳財前兩部劇作中的角色，嚴格來說並不存在史碧華克定義下的底層人民，主要的人物甚至可以說都帶有作者自身受過高等教育的階級背景，男性角色更混雜著他的理念與形象。紀傳財在劇作中便時常藉由沃倫或榮恩之口，傳達自己的想法，但同時也質疑自己的所作所為是否仍只是侷限在知識分子的圈子內而已。就如同他所採用的創作媒介—劇場與英語，在馬來西亞其實都具有菁英階級的特質。馬來西亞英語劇場與大眾的距離正是紀傳財對於自身知識分子位置的焦慮與猶豫。《一九八四，當下》裡的沃倫與戀人悠內獨處時，首次表達了作者這樣的困惑與掙扎。

沃倫：我感到絕望與茫然。

悠內：但你為改革而工作，難道那算不上甚麼？

沃倫：有時候，我覺得我並不是適合改革運動的人。我長久以來都覺得疏離，我無法跟大眾融洽的處在一起。那就像是我的感受能力已經死去了，我該怎麼與一般人民溝通？他們又會聽我的嗎？……。(262)

這裡紀傳財並未考慮到替底層發聲的問題，而只是認知到自己處於相對優越的階級地位，與大眾存在著知識上的隔閡，造成了無法溝通的困境。

到了《大清除》中，紀傳財進一步思考知識分子口中的改革，與底層人民所關心的事務是否相呼應？劇作裡一場由謠言引起的騷動中，榮恩的妻子瓊恩獨自

在街道上被惶恐的人群推擠而跌倒，導致腹中的孩子流產。妻子對他的不諒解，讓榮恩反思自己所追求的理想意義何在：



榮恩：我開始懷疑「希望」這團體以及我在其中所做的事了。它真的可能改變任何事情嗎？我覺得我們沒有接觸到足夠多的人，像是鄉村或低收入的人們。我們只被受過教育的、中產階級的專業人士所理解。有時候，這像是沒有希望的目標，我覺得人們根本不在乎我們的理想。社會正義、族群團結、平等，這甚至沒辦法拿來當飯吃。而那才是人們所關心的事：他們那碗白飯。或者在某些情況下，他們所關心的是那盆金子。如果那受到威脅，他們便會抗爭，要不就是一走了之。除此之外，他們漠不關心。而此同時，制度絲毫未受影響。

(78)

紀傳財在此處所描述的人民不僅是無法溝通的，甚至是與知識分子相對立的。紀傳財並非再現出一群堅定抗爭、具高度意識的底層被壓迫階級，並替其代言；相反地，他所再現的人民短視、自私且毫不團結，根本沒有興趣尋求知識分子的代言。

紀傳財並未像史碧華克所批評的，塑造一群「有自知之明與政治計謀的從屬者」(294)，而是明確地展示知識分子面對底層時的衝突與互不理解。這裡所呈現底層的兩種形象，或許可以連結到史碧華克所闡述的馬克斯階級觀，「馬克思並不是要創造一個欲望與利益完全吻合、內部分化的主體。階級意識並不是朝那樣的目標前進。無論是在經濟領域或政治領域中，馬克思都不得不建構一種內在分化與位移的主體模型，其內在的諸多部分之間並非連續或和諧的」(295)。也就是說，階級內部存在著異質性，不該簡單地化約到單一的意識型態底下。史碧華克藉由探討階級的內部差異，提出這裡面女性的消音現象；而紀傳財則注意到

了知識分子在代言、再現的過程中，都不應浪漫化底層人民的圖像。

另一方面，紀傳財所透露出的理念與想法，似乎抱有對底層的偏見，甚至帶有一種教化、改造人民的意圖，但他同時保持著對於知識分子掌握了知識權力的自覺。只是他並未如史碧華克那樣解構知識的論述權威，而是轉換了一種方式來利用它。紀傳財了解到他的華人身分、階級位置與英式教育背景皆是別人可能貼上的標籤，而偏見可能遮蔽了劇作中所提出的問題意識。因此在《大清除》中，由馬來傳統皮影戲偶呈現的政府官僚，是由一位偶師在操作並說出對白，紀傳財藉此置換自己的華人知識分子形象。「華人移民後裔劇作家的權威於是被操偶師 (*dalang*) 所取代，而這個操偶師通常是被族群化帶有本土的形象，進而變換成爲傳統劇場或戲劇。因此它的評論，能夠在馬來西亞政治論述中，越過了一般被認爲是安全的界限」(Lim 11)。操偶師既扮演著這些政府官員，也成爲掌權者的代言人，再現的失真與扭曲因而轉移到支配階級身上，成爲了紀傳財諷刺與解構權威的書寫策略。

在《一九八四，當下》與《大清除》兩部劇作中，紀傳財皆將自己的理念投射在他筆下的主要男性角色身上，因而讀者可以輕易在這些人物的對白中找到作者的立場。然而，紀傳財卻也表達了自己作爲中產階級知識分子與一般社會大眾存在距離的反思與焦慮。他所訴求的社會改革，該如何接觸到廣大的群眾？抑或是他的所作所爲，是否與人民所關心的事物相一致？史碧華克在批判帝國對於被殖民者的壓迫之餘，更提醒知識分子的介入是否存在一廂情願的理想，混淆了代言與再現的作用，誤以爲受壓迫者已得到發聲。而知識分子代替受壓迫者發言的同時，也將他們再現爲均一、同質的群體，抑制了內部異質性的聲音。「這種立場一方面美化了被壓迫者的具體經驗，一方面卻對知識分子所扮演的歷史角色毫無批判」(292)。

對於紀傳財而言，或許他沒有清楚意識到知識分子位置的矛盾，仍單純地視社會改革爲己任。但他並未忽視代言與再現的複雜性，保留了知識分子與底層大

眾的距離與衝突，不將問題簡化為支配者與被壓迫者的階級對立。階級內部的差異可能導致沃倫或榮恩在某一情形下是被壓迫者、另一情形下卻成為支配者。此外，《大清除》利用偶戲的框架，將代言與再現的難題轉移到支配者身上，使紀傳財得以隱匿作者的階級與族群身分，讓觀眾擱置偏見，聚焦於偶戲所代表的權力機制。暫時放棄對於真實性的追尋，也許可以從皮偶的光影間，看到權力對於傅柯所謂知識型的操弄與建構。

然而，如同回到史碧華克的悲觀結論，底層能否發聲？似乎是否定的。馬來西亞英語劇場這樣的菁英藝術能否接觸到人民？在前兩部劇作中，知識分子與底層人民的距離對於紀傳財來說仍然無法化解，他只能試著保持自覺，並利用身分的置換傳達理念。因此，他的第三部劇作《我們可以****你，伯契先生》便嘗試使真正的底層階級角色現身，而這種代言的矛盾，更促使他選擇了後設的扮演形式，試圖消解再現「真實性」的難題。

二、劇作裡的底層—啞的群體

《我們可以****你，伯契先生》安排一群演員在舞台上搬演英國殖民初期的歷史事件—1875年，霹靂州剛上任的駐紮官伯契遭到馬來地方貴族的聯合謀劃刺殺。對於此事的書寫，大部分右派的馬來民族主義歷史學家皆強調伯契的作風太過於傲慢、蠻橫，自視英國才是較文明、進步的一方，不尊重馬來傳統制度與宗教信仰，最終引起強烈不滿而遭到殺害。但也有許多學者指出伯契的作為，直接威脅到地方王公酋長的個人利益才是主因。「伯契撤銷了地方首領在封建制度下的徵稅權利，並廢止了普遍運作的債務奴隸制度。他在沒有提供任何補償的情形下同時剝奪了酋長們的收入和財產，很快地引起了敵意」(Leasor 45)。不論最根本的原因為何，伯契的死並未帶給英國殖民的進程太多的改變，殖民政府迅速鎮壓了可能出現的騷動，並流放默許刺殺事件發生的蘇丹，另外扶植親英的蘇丹和地方王公。奴隸制度則改以漸進的方式廢除，減緩所遭遇的阻力。1883年，

霹靂州的奴隸已全數接受解放。今日，當時刺殺事件的主要策劃者拿督⁷⁹里拉 (Datuk Maharaja Lela)則被馬來民族主義者視為抵抗英國殖民的民族英雄。

紀傳財在這些由學者、知識分子或殖民官員的歷史紀錄中，找到一個具有戲劇性的人物，一個啞啞的底層人物—希普頓(Siputum)。當時作為伯契助理的瑞天咸(Frank Swettenham)⁸⁰在 1895 年的《馬來素描》(Malay Sketches)中，提到了這個實際動手刺殺了伯契的馬來人。瑞天咸敘述發生刺殺事件過後，英國殖民政府全力追緝參與行動的相關人士，希普頓於是遭到逮捕，而他曾到看守所去探訪。瑞天咸在書裡回憶著：

很少見過像他那樣看起來如此野性的生物，他是位 Pawang、巫醫或說巫師。他已經作為被驅逐的人通緝好幾個禮拜了，他似乎認為與其過這樣的生活，不如接受逮捕。他坐在地板上，並向我描述他參與刺殺伯契先生的經過。而在句子間的停頓時刻，他打死在牢獄牆上的蚊子。他自動向我闡述說伯契先生是個好人，曾待他不錯。而他所做的只是聽從酋長的命令，他與酋長有著契約關係，不得不遵守。這個個人行動所該負擔的責任，來自於他所不熟悉的教條，而他太慢才了解這點。(245-246)

瑞天咸不僅用外表及職稱將希普頓的形象染上異國的神祕色彩，更穿插著細緻的觀察暗示其野蠻的行為。同時，他也將希普頓的動機歸因於馬來傳統奴隸制度對人民的壓迫與束縛。這個過程中，希普頓從未發聲，而是被英國殖民官代言並加以再現。作為刺殺事件中的關鍵人物，他似乎先是被當作地方酋長擺布利用的一顆棋子，而後又落入帝國書寫加以收編的被殖民者圖像。

相對於瑞天咸東方主義式的靜態凝視，紀傳財則讓希普頓成為劇中的一個角

⁷⁹ 「拿督」為馬來西亞州層級的封銜，由蘇丹頒授給對於國家有貢獻的人士，受人民尊敬。

⁸⁰ 瑞天咸在伯契死後繼任為霹靂州的駐紮官，後來成為海峽殖民地的總督，是英國殖民政府在馬來西亞具代表性的人物。

色。劇中的希普頓並非部落的巫醫，而是由於借貸經商失敗的原因，成為了拿督沙苟(Datuk Sagor)的債務奴隸，且連帶著妻子康頓(Kuntum)也淪為沙苟的財產。他的首次出場便是在一場三人的衝突中，拿督沙苟對康頓有所意圖，但康頓毫不接受沙苟的親近，沙苟因而處處找她碴，並把氣發洩在希普頓身上：

希普頓：我來了，拿督。

拿督沙苟：希普頓，你的妻子做事做不好。你接受她的行為應該要負起責任嗎？

希普頓：是的，拿督。

拿督沙苟：那麼你要受到懲罰。

希普頓：是的，拿督。

拿督沙苟：剝掉你的指甲。

希普頓：兩隻手都要嗎，拿督？

拿督沙苟：都要。

康頓：不！

拿督沙苟：閉嘴！

(拿督對她又打又踢，希普頓在一旁無助地看著。)

希普頓(脫離角色)：我說，雅亭阿，這越來越灑狗血了。

康頓(脫離角色)：是阿。

拿督沙苟(脫離角色)：但這樣的事情不是常發生嗎？(45)

希普頓在此劇中一直是相當被動的角色，在這場妻子被欺壓的戲中，他完全無力反擊，雖然有對白讓他發聲，但只能應和著支配者的話語。然而，最後紀傳財卻讓角色脫離戲劇，以演員本身的身分質疑劇情的合理性，並解構了原來所再現的希普頓形象。扮演希普頓的演員嘲弄自己剛才的無助，一幅階級差異的苦難景象

變成一齣通俗劇。於是，觀眾發現演員成爲了希普頓這個角色的代言人，而後設的形式進一步讓人意識到戲劇背後作家的代言身分。紀傳財在此試圖呈現一個存在於歷史夾縫中的底層人物，並將他再現爲單純的被壓迫者形象。但同時也突顯了作家自身的位置，讓觀眾認知到戲劇角色與歷史人物實際的距離，是無法輕易再現或代言的。

希普頓的另一個場景，再次呈現了底層面對菁英支配階級的失語狀態。在拿督的暴虐對待下，希普頓試圖逃亡，路途上他遇到了一群貌似意外闖入劇場空間的現代年輕人，因而試圖向他們求救。⁸¹這群以艾胥本(Ashburn)爲首的四位年輕人有男有女，也包含各個族群⁸²，他們正從一場舞會歸來，並聊起彼此的財務投資、股票行情等等。此時由於希普頓慌慌張張地闖入，艾胥本對於這個奇裝異服的人感到驚愕而叫住了他，詢問他從哪裡來。拿督與身邊的隨扈緊接著上場，後者主動盤問艾胥本等四人流亡奴隸的下落，並編了一套故事描述拿督的仁慈與奴隸的忘恩負義。躲在幾個年輕人身後的希普頓忍不住出聲反駁，在這個衝突時刻，艾胥本等人掌握了裁斷兩方證詞的關鍵地位：

希普頓：請幫幫我，讓我逃離殘暴的拿督。如果他們把我帶回去，我會被懲罰的。

隨扈：你看到他如何說謊了吧。拿督已經原諒了他和他妻子所做的事，怎麼會是個殘暴的人。

希普頓：他才是那個說謊的人。

隨扈：你看起來像是個有教養的人，就跟拿督一樣。你會選擇相信他還是相信拿督？

艾胥本：你被指控了在這個社區裡沒有人會做的事，如果你該受到處罰，

⁸¹ 這幾個角色是紀傳財打破劇場幻覺的另一個嘗試。有趣的是，紀傳財所安排的這群人穿著當代的服裝，相對於希普頓以及追趕而來的拿督與其隨扈仍舊穿著殖民時期的服飾，然而雙方遭遇時，並沒有意識到彼此時空的差異。

⁸² 劇本裡並未明寫這幾個人的族群身分，但從姓名可以大致猜測他們是馬來人、華人或印度人。

那你應該像個男人一樣接受它。我們應該對我們的行為負責，你不該只想尋求幫忙，人要靠自己站穩腳跟。你要有尊嚴，別只想活在今天，該為明日盤算，你才能過得比較好。同時，你也要償還你所欠下的，別只想對方讓步，也不要補貼的心態。扔掉你的拐杖，替自己想想，幫幫自己吧。

(希普頓跪在地上，隨扈溫柔地將他帶走。)

(50-51)

值得注意的是，拿督雖然也在場上，但從頭到尾卻不發一語，完全讓隨扈替自己代言。艾胥本最後選擇相信拿督，不僅在於彼此較為接近的階級地位，更在於他相信了一套與自身相似的言說方式。希普頓只能以哀情來尋求支持，而艾胥本與隨扈皆使用高度理性的話語邏輯來建構論述以及判斷的準則。

這種知識與權力的共謀模式，最初是由傅柯(Michel Foucault)所提出的概念，他自創了詞彙「知識型」(episteme)⁸³，強調知識的建構乃是經過一連串的規範化、理性化或科學化所成立的，當這些過程在某一特定時期皆遵循共同的規則，成爲一個統合的知識關係，即爲對於知識型的描述。同時，權力在決定何者是應該依循的共同規則時，便扮演著關鍵的角色。傅柯而後將此概念作了更清晰的定義，指出「知識型是一個『機器』(apparatus)⁸⁴，其所允許的劃分並不是在區別真實和虛假，而是在排除甚麼是沒有資格說是科學的」⁸⁵(197)。艾胥本與隨扈所共享的「知識型」，其目的並不在於指出真理，而在於排除底層從屬階級的參與。話語的權力落在了身分地位較具有宰制能力的人身上，希普頓在艾胥本強

⁸³ Episteme 一詞有多個中文翻譯，此處選擇「知識型」一詞來指稱傅柯的概念，而下段史碧華克的概念則沿用張君攻的翻譯，譯為「知識域」。

⁸⁴ Dispositif 同樣是傅柯的語彙，英語翻譯上並不一致，這裡採用的 Apparatus 一詞，出自於 1977 年的訪談 "The Confession of the Flesh"，收錄在 *power/knowledge* 一書中。針對問題關於 apparatus 一詞的意義與運作方法，傅柯回答：「機器」(apparatus) 是一種「全然異質的總體，包含了論述、制度、建築形式、管理決策、法律、行政措施、科學語彙、哲學、道德和博愛命題，簡單來講，說了等於沒說，這些都是機器的元素」(194)。

⁸⁵ 由於史碧華克的《後殖民理性批判》一書中也有引用傅柯此段文句，故這裡直接採用張君攻的翻譯。

而有力的言說面前無力反擊，被迫噤聲。

史碧華克在傅柯知識型的基礎上進一步批判其所產生的「知識域暴力」(epistemic violence)⁸⁶，認為西方帝國依據其科學與理性形成一套知識體系的規範與準則，並試圖強加在被殖民者身上，東方的知識成爲了迷信或巫術。這種意識型態的控制與壟斷，同樣可以在支配階級與被壓迫者的關係之間發生，暴力並非完全透過身體來展演，而是在無形的知識域層面上即可產生爭鬥，勝利的一方往往是權力的擁有者。隨扈最後將希普頓「溫柔地」帶走，然而「暴力」早已在話語、理性與知識中展現的淋漓盡致。

希普頓逃逸失敗被帶回後，聽聞康頓在夜裡投河的謠傳，誤以爲妻子身亡的他因而心灰意冷，屈服於命運以及權力，決定貢獻自己僅存的勞力替拿督服務，於是成爲伯契刺殺事件中的執行者。然而，希普頓在接下來在劇中出現的份量愈來愈簡短，在搬演關鍵的刺殺過程中，甚至沒有任何一句對白，幾乎可說是舞台上跑龍套的角色。劇作尾聲，每個參與歷史的人物依序念出自己在事件過後的下場，希普頓僅僅留下了「我被判入獄」一句話。希普頓不只是困限在牢獄中裡，同時也受挫於瑞天咸的文本與紀傳財的對白中。從遙遠的殖民歷史到當代的後設劇場舞台上，啞啞的底層皆無力逃脫失語的狀態。

底層能否發聲？代言與再現的權力是否必然落在菁英與支配階級身上？紀傳財讓演員脫離角色，將代言與再現的過程揭露在觀眾眼前：

(扮演里拉⁸⁷的演員進場，讀著一本書⁸⁸)

扮演里拉的演員：法蘭克·瑞天咸寫道：「當最後這些事件發生時，正處於馬來的齋戒月(fasting month)，*bulan puasa*。那時並不是與馬來人進行協商的好日子，他們那個月甚至不打算工作，他們幾乎整個白日都在睡覺，然後

⁸⁶ 史碧華克並未對「知識域暴力」有明確的定義，但她對於西方知識話語的批評，多出自於此論點。(林宛瑜 69)

⁸⁷ 拿督里拉(Lela)在劇中爲堅定的馬來民族主義者，也是伯契刺殺事件的主要謀劃者。

⁸⁸ 根據台詞中閱讀的內容，此書即爲瑞天咸所寫的《馬來素描》。

整夜吃東西閒聊，討論事務並策畫著陰謀。這至少是上層階級會做的事，而他們也是唯一關心政治運動的人。一般人民則通常不可靠，把謀劃的事交給王公們。」真是胡說八道！

(他將該頁撕下，揉成一團球，……)(73)



這裡紀傳財不僅撕破帝國對於被殖民者的凝視與建構，同時也駁斥支配階級對於人民參與政治的替代與佔有。被壓迫階級的發聲，或許就該從解構權力、知識與文本的代言與再現開始。

第二節 三重剝削：殖民、性別與階級

一、女性的位置—多重壓迫的社會結構

紀傳財在《一九八四，當下》以及《大清除》兩部劇作中所呈現的社會，由於作者自身視角的影響，皆屬於男性主導觀點下的產物。他塑造的男性角色帶有自身的理念色彩，積極參與到改革運動當中，而劇中主要的女性不管是否支持男伴的理想，都是為了反映男主角心境上的猶豫與糾結。紀傳財一方面呈現男性視角下的事件發展，一方面也暴露出父權宰制力量的壓迫與反諷。即使男性書寫有其侷限，但劇作中鋪陳的男女互動，並非全然的支配關係。從側面觀察女性角色的發展，可注意到紀傳財並未讓這些女性成為完全被動的從屬者，而是擁有高度的自主意識。值得進一步討論的是，這樣的自主意識是否代表掙脫了女性的受壓迫地位，抑或是複製了父權與資本主義的宰制關係。

《一九八四，當下》下半場的第一景中，沃倫不知道從哪得來的消息，發現到悠內並非如他原來所想像那樣單純而清白的女性，而是有著豐富的情史。因此，沃倫滿懷妒忌與憤怒地追問悠內過去與其他男人發生性關係的細節。悠內委屈無奈地吐露自己私密的過往，哀求著沃倫相信她當下的真心，並忍受沃倫的辱罵。

沃倫：你知道妳那骯髒的愛情生活像是甚麼樣子嗎？簡直像是本情色小說，妳毫無羞恥。

悠內：沃倫，我不認為你還愛我了，你不可能忘懷這些事。

沃倫：妳說的對，我沒有辦法。

悠內：你想要我離開你嗎？(沉默)你還愛我嗎？(沉默)拜託告訴我……你還愛我嗎？

沃倫：我不知道。(263-264)

在這個過程中，相較於悠內「必須說明她過去的性關係，沃倫的性史完全未受檢視」(Gilbert 252)。沃倫完全佔據了性支配的地位，甚至使用語言暴力歧視悠內，呈現出他一方面訴求社會的改革與自由，一方面卻與父權形成共謀，忽略了他企圖對抗的權力宰制結構也存在於性別關係中。「他所採取的特權位置是有問題的，因為他無法認知到他對社會正義的政治信念與對女人的關係之間，存在著自相的矛盾」(252)。

若再回到紀傳財對於歐威爾的改編上來討論，則可看到歐威爾筆下的溫斯頓對情人茱莉亞(Julia)⁸⁹的性史是相當不以為意的，與他所追求的自由解放理念並無衝突。而紀傳財將劇作主旨置換為威權體制下的族群壓迫時，卻也顯露出性別壓迫的運作可能交織於其中。「家庭中的性別歧視暴力，與核心黨對付普羅階級時所發動的族群沙文主義相呼應。因此，性別與族群論述的交會，以及私領域與公領域的並置，益加呈現出政治壓迫運作於多重且時常是相互矛盾的層面上」(Gilbert 252)。

茱莉亞這個女性角色的改動在紀傳財筆下還有一個令人驚訝的發展。沃倫遭到逮捕後，薛德林透露出悠內其實是核心黨の間諜，她表現出來的愛情是偽裝

⁸⁹ 茱莉亞在歐威爾的原著中很自豪地向溫斯頓坦承她豐富的性史，而溫斯頓也對於「任何腐化墮落的事」感到充滿希望，認為那樣是在破壞黨所建構的表面偽善。兩人在性別的權力關係上是相當平等的。

的，瓦解了悠內先前所建立的柔弱、受害者面貌。相較於歐威爾小說中溫斯頓最後在拷問下背叛了茱莉亞，沃倫在面對薛德林的審問時，卻拒絕了悠內的真相，不願背叛兩人的戀情，高聲呼喊「我愛她」。不論沃倫愛上的是真實的或是自己所建構的悠內，悠內這個女性人物的翻轉，都讓前面提及的宰制結構多了一層辯證：沃倫對悠內的支配地位是父權壓迫，而將女性固定在受害者的形象上同樣也是一種性別壓迫。紀傳財在此劇中藉由悠內的改寫，似乎嘗試反思自己的男性觀點。

另一方面，《大清除》中則可看到紀傳財在性別關係上分別有著相似與相異的處理。榮恩由於投身追求族群平等的運動組織，而結識了魯尼德與他的女友馬薇莎，兩人都是馬來人，但有著相同的理念，三人的關係與互動逐漸密切，但卻在一次誤會中發生衝突。由於在馬來西亞的伊斯蘭律法下，未婚男女過度親密時可能被指控有不正當關係(illicit close proximity)。某次榮恩與馬薇莎單獨相處時，僅是訴說著彼此的煩惱，便遭到有心人士與宗教警察的控訴，導致魯尼德的誤會，認為兩人背叛了他的信任。

魯尼德：你指望我相信事情的發生就只是那樣嗎？

榮恩：這就是事實了，你還要我們說甚麼？

魯尼德：我不應該相信你，你就跟你們族群的人一樣！

榮恩：你怎麼能說出那樣的話！

魯尼德：你搞上了我女友，你這混蛋！

馬薇莎：你病了，魯尼德！你病入膏肓了才會說出那樣的話。(81)

魯尼德彷彿是《一九八四，當下》中沃倫的翻版，一方面對抗著掌權者的支配，一方面卻陷在對女性的支配慾望底下，甚至動搖了原本不對族群抱有偏見的理念。

在接下來的發展過程中，馬薇莎則展現了不同於悠內的弱勢位階。她雖然試著挽回兩人的關係，但始終保持著權力關係上的平等位置。



馬薇莎：魯尼德，你現在該怎麼辦？你還是那樣驕傲，以至於看不出我不是你所認為的骯髒的女人嗎？如果你要我離開你的人生，那我就走。但更重要的事是，你要怎麼處理你的生活？……你還相信你曾經抱持著的信念嗎？我不在乎你是否不想再和榮恩有來往，但你知道還有更多像你一樣的馬來人應該站出來。你想就這麼看著那些掌權的人把他們那一套硬塞給我們？……(90)

馬薇莎甚至能夠看清性別與族群兩個層面的運作，搶下了公領域的發言權，迫使男性反思自己的盲點。而在另一對榮恩與瓊恩的夫妻關係中，紀傳財同樣藉由公領域與私領域的並置，呈現出兩者交會之下產生的衝突。

榮恩同樣是那個抱持信念，投身改革事業的男性，但他的妻子瓊恩則不再是支持他的一方。瓊恩反對榮恩不顧現實地追求社會正義，甚至在出現爭執時，指出他藉由公領域的理念而彷彿擁有較優越的地位。

榮恩：瓊恩，別說了！你是我最不希望成為種族主義者的人。

瓊恩：哦，我是種族主義者？所以，那樣我就配不上你了？配不上你和你那該死的伊夸蘭(Equaland)！……。(59)

紀傳財藉由瓊恩的反擊，再次反思社會運動中所壓抑的性別關係，突顯出私領域中的壓迫是可能複製到公領域中的，反之亦然。

榮恩與瓊恩的性別關係，還有另一項因素造成他們和《一九八四，當下》的那對戀人有所不同：階級地位。瓊恩身處於經濟條件相對優渥的家庭背景，使她

在與榮恩的互動中擁有更多的籌碼。由於榮恩不肯放棄改革的理想，不願離開家鄉，瓊恩下定決心放棄與他的感情，選擇了移民，尋找一個對自己而言更美好的未來。支撐瓊恩做出選擇的便是其優勢的經濟地位，而經濟問題的衝突曾發生在榮恩與他岳父，也就是瓊恩的父親之間。當瓊恩在動亂事件中遭到推擠而流產後，她的父母親憤怒地指責榮恩未盡到男人該有的責任：

邱先生：都是你的錯，你卻不敢像個男人一樣承認。我早知道你配不上我女兒，我一直都不想要她嫁給你。你父親是個懶惰的銀行員工。

邱太太：你結婚後來拜訪了我們幾次？你甚至不是一個好女婿。

邱先生：你有甚麼可以給我女兒的？當我結婚時，我會確保我已準備好所有的東西給我老婆。她有棟房款已經繳清的屋子可以住，而你們住的房子竟然還需要我借你錢來繳頭期款。(60-61)

於是，瓊恩在經濟上所獲得的優勢地位彷彿與她父親對榮恩的階級宰制疊合在一起，而榮恩則落居到從屬的位置上。

再回頭來看魯尼德與馬薇莎的關係，從馬薇莎的描述中可以得知她的父親為中學老師，而魯尼德的父親則是大公司老闆的司機。因此，這兩對男女的互動關係中，其實都是女性擁有較為優勢的經濟地位，階級地位對於性別關係有著關鍵的影響。西方女權運動強調訴求男女平權，是在既有的經濟結構下爭取公平競爭的資格。但若未認知到此遊戲規則其實即為父權賴以維生的基礎，便可能陷入與支配者共謀的危險當中。

紀傳財在這兩部劇作中都以強烈的政治隱喻，批判寡頭主義政權掌控了權力之後，對於其他族群的壓迫與操弄。卻也同時透露了不管是支配者或是追求改革的理想主義者，都淹沒在男性主導的話語書寫與意識型態之中。沃倫一方面抵抗老大哥的思想浸蝕，一方面卻以性關係的支配地位羞辱悠內；魯尼德呼籲摒棄族

群的隔閡，真誠平等地對待彼此，卻在誤以為女友背叛他後，立刻將因果導向族群的偏見。他們雖然認知到了權力在少數人掌握下所產生的社會結構，卻看不清自己身上繼承的父權觀念所強加給女性的壓迫關係。

若將視角轉到女性身上，悠內一開始被賦予的形象，是在家庭裡飽受父親高壓管教與暴力相向的平凡女孩，在劇末卻扭轉為具有自主意識的諜報人物，反轉了女性等待拯救的刻板想像。另一方面，瓊恩已在性別關係中取得了自己的發言權，但這樣的互動關係其實是建基在經濟地位的附加之上。她有能力擺脫父權在性別上的限制，卻複製了權力在階級上的宰制。紀傳財不僅反思了男性觀點下公領域與私領域之間複製的權力壓迫結構，也提醒了女性追求平等時，在性別與階級之間可能複製的壓迫結構。

二、帝國與殖民的介入—底層女性的策略

《我們可以****你，伯契先生》描寫的是一場馬來西亞殖民時期的反殖民刺殺行動，在這個男性的鬥爭場域中，不管是英國或馬來西亞的官方歷史皆未曾出現過女性的身影。然而紀傳財在劇作中卻安排了兩個特殊且重要的女性角色，「兩人皆挑戰了女人在封建時期作為從屬身分的觀念，並體現了女性主義者對於自主性以及男女平權的渴望」(Yeo 18)。一個是拿督里拉的女兒瑪斯杜拉(Mastura)，她在劇中總共出現兩次，這個角色其實對於劇情並無任何影響，兩個場景也沒有在整個刺殺謀劃中起到任何作用。作者讓這個受過教育的年輕女性不斷向代表著傳統權威的父親提問，質疑女性傳統家庭身分的束縛以及奴隸制度的合理性。瑪斯杜拉所呈現的女性意識雖然略嫌平面，但紀傳財在這裡所觸及到的是女性主義與民族主義最初的衝突。

被殖民地的反帝國主義抗爭發展過程中，女性主義與民族主義存在既合作又敵對的矛盾關係。藉由參與到反殖民運動中，女性意識到解放不僅必須發生在民族的層面上，更需要擺脫地方的父權壓迫。「因此，女性複雜地被放在雙重的位

置。爲了國家，女性和男性一起參與解放的民族鬥爭，但是她們也同時爲她們的性別解放而奮鬥」(揚 379)。然而，也就是在此過程中，女性主義與民族主義出現了分歧，反殖民論述所強調的文化與傳統時常是與性別的壓迫交織在一起的，而西方所帶來的自由與平等觀念卻似乎能夠提供第三世界女性一條解放的出路。被殖民地的女性於是困在兩種話語之間：西方女性主義所詮釋的受害者與民族主義所加以利用的殉道者。

1990 年代的馬來西亞也面臨著類似的矛盾，既欲進入西方的現代性，又奮力以民族主義捍衛文化的主體性。然而，這兩種論述都掌握在國家手裡，當權力欲加強控制時，人民要不被貶抑爲落後的民族，就是被加以利用，替執政者賦予統治合法性。紀傳財寫作此劇時，或許也感受到了這層焦慮，劇中的敘事結構連結過去與當下，在隱喻政治現況之餘，也試圖提供一條出路。劇中的另一個關鍵女性角色—康頓(即希普頓的妻子)，便有了這層涵義。作爲底層女性的康頓，不僅要面對上述兩股力量的拉扯，更有著性別上被壓迫者的困境。因此，她必須在丈夫、拿督沙苟與伯契三個男人之間，選擇性地轉換並挪用不同的抵抗策略，替自己在這場包含了民族、性別與階級的權力鬥爭中，謀得一條解放的道路。

康頓第一次出場後不久，就有一段長篇的獨白，解釋自己的丈夫希普頓因爲借錢經商失敗而淪爲拿督沙苟的債務奴隸，自己也跟著成爲他人的財產，拿督甚至企圖趁機佔有她。在她抵死不從的情形下，雖然暫時未受到拿督的侵犯，但免不了的懲罰則讓她盼望生活改變的那一天能夠到來：

康頓：……我成爲了拿督的財產，但他沒能完全擁有我，他想從我這裡得到我不會給他的東西。每天他來求我，被我拒絕後就把怒氣發洩在我身上。我的丈夫才是我的夫君，那是我被養育著去相信的。我只會把我自己獻給丈夫，我的信仰教了我這些。拿督怎麼能要求我抵觸這樣的傳統和信仰呢？……只要我不願意，拿督就拿我沒辦法，

這是我所倚賴且堅持的。我的丈夫勸我放棄，他說也許這樣拿督過一陣子後就會讓我們在一起。但我做不到，我的責任是去抵抗。……拿督說我丈夫要還清債務還要等上十年。我等不了那麼久，一定還有比這樣更好的生活。(46)



康頓並未如瑪斯杜拉那樣全然駁斥傳統信仰的價值觀，反而利用了保守的宗教觀念，抵拒拿督在經濟優勢地位上的壓迫。同時，康頓也不順從於丈夫的勸說，她並非真的單純地去守護傳統的規範，而是有意識地採取抵抗的策略，她的想像是一個比現況更好的未來。

帝國殖民政權與西方白種男人的介入，使馬來傳統的奴隸制度遭到破壞，更動搖了馬來男人的地位。在康頓某天夜晚獨自渡河脫逃到伯契的營地後⁹⁰，紀傳財先後呈現了被殖民地男人的焦慮以及西方白人對於第三世界女性的凝視：

沙苟：……她逃了，我的手下四處都找遍了。他們覺得她溺死在河裡，但有人目睹到她最後前往白人住處的身影。我感到極度噁心，他們說他對女人有控制權，他遠離了他的家鄉且獨自一人。我無法忍受他用雙手玷汙了我們的女人。有些他藏匿的女性奴隸已是有夫之婦，如果他膽敢碰她們，對我們的信仰而言是一大罪惡阿。(56)

拿督沙苟羅織在伯契身上的罪名完全同樣可以用來指責他自己的行爲，然而他卻只對自己喪失對於女人的掌控權感到憤怒。接著是伯契與康頓的會面：

伯契：……你的手跟我所想像的一樣柔順。你棕色的皮膚雖然較為低下但對我而言卻很有吸引力。你煥發出一股別人所沒有的能量，那是因

⁹⁰ 伯契到任霹靂州的駐紮官後，需要到河兩岸的部落宣示他的權力。

為你曾經歷過那麼多苦難嗎？還是你在本質上就是特殊？我發覺自己不可思議地對你感到好奇。……(58)



在這段兩人的接觸中，康頓未發出任何一句話，而伯契的話語則揭露出他對於被殖民女性東方主義式的再現。伯契在康頓身上尋找的依然是一種性的渴望，他最後將雙手搭在康頓的肩上並凝視著她，康頓則甩開了他迅速離場。這時扮演拿督里拉和沙苟的演員跳離角色身分質疑康頓這個女人的真實性，並控訴她為何拒絕了拿督卻屈服於伯契，難道就因為他是白人嗎？這時，康頓闖回舞台上替自己辯駁：

康頓：我想要人生的一點幸福難道有錯嗎？即使只是短暫的？我並不為了其他東西。那個男人對我很好，他照顧我。我已經很久沒有受到這樣的對待了，……總之，只要可以，我便拒絕，我很害怕，但我感覺還不錯，我只是個平凡人。(跳脫角色，嬉鬧地說)那是假的，你也知道，白人的那話兒總是比較大。(59-58)

史碧華克曾提出「白種男人把棕色女人從棕色男人手裡拯救出來」(326)的命題，並加以批判。康頓一開始呈現的也有如急需拯救的受壓迫女性，然而演員身分的她卻跳了出來，將自己解構，棕色女人不需要白種男人伸出援手，而是她可以掌握自己的性需求。康頓在這裡將其策略轉向女性的性自主來替自己辯護，她既不沒有迎合支配殖民權力的英國駐紮官，也不需要臣服於階級地位高傲的馬來拿督，更不必要束縛在傳統觀念下的婚姻關係。

殖民時期帝國勢力的侵入，使得既有的權力架構受到挑戰，男性此時便訴諸文化傳統與民族精神，高舉反殖民主義旗幟，卻掩飾自己對於同一陣營中女性的剝削。而自認為處於文明優勢方的帝國男性，則以西方話語下的平等自由來挾持第

三世界女性，於是「介於父權體制和帝國主義之間，以及主體構築和客體形構之間，女人的角色消失了，並非進入原始的虛無之境，而是陷入一種暴力的穿梭之中，那是『第三世界女性』這個被換置的形象困在傳統與現代化之間，以及文化主義與發展之間」(344)。因此，史碧華克在論及舍摩國王妃⁹¹時，認為「她在一座破舊的宮殿裡，才剛擺脫那想必很父權與專制的丈夫的控制，卻立刻要在自己家裡聽命於一個年輕白人男子。……這裡沒有愛情故事。她只是陷在父權體制和帝國主義之間，處於代表性的困局裡」(268)。

相對於史碧華克的悲觀，紀傳財則使康頓更為靈活地周旋在父權、帝國與階級之間，轉換不同的策略在男性支配的世界中生存。她藉由傳統信仰對抗拿督來自階級層面的壓迫，同時又以現代性的追求，合理化自己背離了民族，投靠殖民權力的選擇。甚至進一步利用角色的脫離，嘲弄了一番這些冠冕堂皇的論述，她不過是想獲得性自主上的歡快罷了。她對於伯契並不存在浪漫的愛情想像，伯契幾乎只是她的跳板，朝向一個更好的生活躍進。劇末時，是她——一個底層的女性存活了下來，見證奴隸制度的解放，以及未來可能的女性解放。

第三節 遷移與流動的渴望

一、跨國遷移—階級化的移動

當「全球化(Globalization)」一詞於 80 年代進入經濟與社會科學的主流話語後，跨國的移動便成爲了值得探究的行爲與現象。不僅資本藉由全球經濟體系的連結而得以流通無礙，人們也在高度依存的經濟互動中進入跨國移動的軌跡。在資本主義的推波助瀾下，有兩種極端的群體特別符合這樣頻繁遷移的特色：其一

⁹¹ 史碧華克藉由舍摩國王妃寡婦殉葬的故事，敘述一種「根據西方定義的歷史性恢復女人的歷史」(262)這樣的過程。舍摩的國王被英國人指控野蠻與墮落而遭到罷黜，王妃成爲幼子的監護人，執政的權威歸於王妃，但政府的憲政官員則應服從英人上尉的控制與指揮。接著王妃卻忽然宣布她要成爲一名殉葬的寡婦，引起英國政府的關注與解讀。在官方往來的信件中，指示須尊重她的意願但期盼能夠盡力勸說打消王妃殉葬的決定。表面上英國並不以權力干預王妃的選擇，但史碧華克認爲這牽涉到維持殖民地治理利益的合法性，因此「資本抗衡父權，資本同時也與父權共謀」(272)，一方是帝國的利益支配，一方則是父權的結構維持。最後的故事不了了之，未能聽到女性真正的聲音。

是具有經濟優勢地位而能夠無憂無慮流動的人，另外一種則是受到經濟壓力而被迫流動的人。也就是說「這兩群人中的一群是讓資本流動的人，另一群則是被資本流動的人」(曾熾芬 136)。因此，遷移不再單純只是探險時代的浪漫想像，而是伴隨著全球化產生的物質性結果，在資本流通的過程中，世界彷彿是平的。

然而，若將遷移放在歷史的向度中觀察，則可看到一種後殖民式的轉變。「殖民時代有利於世界各地人們的移動，例如從殖民地而來的奴隸和契約勞工，以及從殖民『中心』來的開拓者、行政官員與冒險家。而接下來，後殖民時期則帶來了從前殖民地邊陲往殖民中心的遷移」(Mains 131)。大航海時代的歐洲視角替殖民者創造了朝世界各地前進的道路，並促使大量的勞工從被殖民地遷移到另一個被殖民地。而殖民時期結束後，逐漸完成獨立的第三世界國家，則開始出現一種反向的遷移，過去被殖民的國家有愈來愈多的人們往「宗主國」流動。同樣地，這樣的流動包含著經濟條件較好的群體，前往更為優渥的環境安定下來的渴望，以及在原生社會中遭受壓迫的群體，被迫前往充滿不確定與陌生的環境為求生存的賭注。

相較於殖民時期所展現從「文明」朝向「未開化」的優劣視野，以及全球化語彙下所呈現「自由」與「開放」的扁平世界，後殖民式的遷移路線則可以看到人們如何在一個複雜而差異化的世界中流動，而邊陲也不全然只是尋求被中心所接納，同時也審慎地評價對方能否回應它的需求。在這個過程中，邊界的高下優劣依然存在，資本也仍扮演著重要的角色。但文明中心的想像並非不再受質疑，流動也不再只是依附於資本的物質結果，人們處於其間所做的思考與選擇被突顯出來，放到了經濟、社會與文化角力場景的面前。

紀傳財的《大清除》便呈現出了馬來西亞作為曾經被殖民的國家，在獲得獨立之後，許多人渴望遷移到一個更美好國度的現象。而這個故事不僅透露了後殖民脈絡下，第三世界人民往已開發國家遷徙的路徑，更包含著馬來西亞無法逃避的族群分化歷史以及潛藏的階級衝突問題。馬來西亞在 70 年代實施新經濟政策

後，雖然可以改善獨立初期馬來人在經濟條件上的懸殊差距，但非馬來人在經濟、教育等許多權利方面所遭遇到的不平等對待，也形成了一股出走的推力。劇作中，榮恩與妻子瓊恩之間的爭執便來自於兩人對於移民澳洲的意見不一致。此外，榮恩的同事好友瑞夫也正積極申請移民許可，並試圖說服心繫家國原鄉的榮恩仔細考慮移民的可能性。此處的辯論集中在同一個段落中：(以下引用的段落，左方是榮恩與瑞夫的對話，右方則是瓊恩與父母的對話。兩邊分處於舞台上不同場景的兩端，對話則是穿插交錯進行。)

榮恩和瓊恩：你的申請有任何回應嗎？

瑞夫：沒有。

邱先生：沒有，但應該很快就有了。

瑞夫：那需要一點時間。

邱太太：我們的案子沒甚麼問題啦，你爸跟他們講說他準備了大筆錢準備投資在那裡，他們隨時都很歡迎他的。

瑞夫：如果你有錢的話就另當別論了。

邱先生：在這裡投資已經沒有意義了，他們總是刁難我們華人。我們就像狗一樣搖尾乞憐。

榮恩：華人的劣根性在於，要是哪裡出現了危機，他們不會站出來捍衛。他們只會一走了之。

邱先生：我肯定你們在那裏可以獲得一席之地。你們都是受過教育的人。



榮恩：那都是一些中產階級華人的心態。但那些不被加拿大或澳洲所接受而無法移民的人該怎麼辦？誰在乎過他們？

邱先生：叫他把這裡給忘了吧，讓它自生自滅，我們何必在乎？

瑞夫：你該為自己想想，該如何生存下去？

榮恩：我們一樣可以生活在這裡，為什麼要離開？

瓊恩：我會叫榮恩開始著手處理。

瑞夫：孩子的未來教育，你要有孩子就會了解的。

邱先生：你告訴他，我想要我的孫子能有好的未來。

瑞夫：在那裡，你才有平等的機會。

榮恩：你真的覺得我們在那裡會得到比較好的對待嗎？

(53-57)

在這一整段交錯的辯論中，首先出現的關鍵字眼是階級的地位。現代國家的移民方式中，投資移民⁹²通常門檻較低且受到當地政府的歡迎。瓊恩的家裡具有

⁹² 投資移民計畫(Immigrant investor programs)藉由提供居住權或公民權來吸引外國資本與商人的進入，主要運作在第一世界高度發展的已開發國家。

優越的經濟條件，她的父母因此對於遷移充滿樂觀的想像，跨國的移動對他們而言是相當輕鬆而無需考慮太多後果的事情。而他們之所以迫切地想要離開，主要是由於來自國內的挫折經驗。華人的經濟影響力在政府政策下受到了限制，即使對邱家來說，他們稱不上受壓迫的華人階級，而是已有良好經濟基礎的優勢群體，仍感受到確切的危機感，唯恐其經濟地位將遭到損害而難以世代延續下去。

第二個影響這段辯論的意識型態將再次回到族群的衝突上。現代世界體系的人類流動之間，族群與階級的界線難以明確劃分，社會學中對於移民的討論因此時常聚焦在這兩個層面的相互影響上。如曾熾芬便提出「階級主義」(classism)來說明移民政策的運作內涵：「移民政策的篩選立基於階級主義的意識型態，這種意識型態作為一種偏見，將經濟社會地位高的外國人視為可被接受的移民，低階的外國人則被視為與移入國不相容而被排斥在國門之外」(136)。在許多例子中更進一步將外來移民族群化，形成了曾熾芬所說的「族群化的階級主義」(racialized classism)。

在劇作中，紀傳財所描述政府首相始終將華人與印度人視為外來的移民而欲將其趕走。然而不同於上述階級主義之處在於，華人在馬來西亞反而是擁有高經濟社會地位的群體，難以用此論述將其貶低。因此族群化在這裡的建構佔了上風，不管是榮恩或邱先生都自然地將華人視為具有某種程度的同質性，而在馬來西亞國內處於被排斥的外來者位置上。但榮恩緊接著意識到差異性，他點出了那些不被澳洲或加拿大所接受的人該怎麼辦？華人被官方以族群化加以排除，而華人內部的底層階級則被中產階級的論調二度排除，淪為困陷在跨國遷移過程中漂泊他者。移民的論述因而必須更謹慎地看待全球化架構下，族群與階級纏繞下所產生的複雜影響。就如藍佩嘉提出「階層化的他者化」(stratified Otherization)一詞所提醒的，「強調必須用關係性的架構來理解種族化的過程與結果。指種族化不只建構自我與他者的二元區分，而是衍生複數的他者，連結於不同階序的文化

想像」⁹³(92)。

第三個交織在文本中的是一條殖民地邊陲往殖民中心的遷移路徑。相較於瓊恩所屬的邱家，沒有雄厚資本支持的瑞夫則在申請過程中感受到高度的不確定性。他在那道象徵進步與繁華的樂園大門前方似乎顯得異常卑微，而前殖民母國的官員正拿著印章，主宰這名殖民地覲見者未來的命運將被接納或拒斥。有趣的是，澳洲其實與馬來西亞同樣為英國殖民地⁹⁴，但由於提早發展成為已開發國家的關係，澳洲彷彿繼承了英國的現代性，對第三世界國家產生吸引力。這條路徑於是並非只是單向地從馬來西亞到澳洲，而是與遙遠英國的想像連結起來相互影響。甚至可以再把瑞夫身為印度裔馬來人的身分源頭納入，英國、馬來西亞、印度與澳洲共同形成後殖民脈絡下，複雜的全球遷移網絡。

然而，這個全球性的網絡並非如世界主義(Cosmopolitanism)⁹⁵所宣稱的那樣平衡且共享著同一價值，「『世界主義』一詞通常存在著有條件的遭遇情境，例如它避開了後殖民的遷移以及被標記的身體的位置。……其所描述全球化下的遷移者通常是在一個顯然平等的溝通、運輸以及文化脈絡中旅行」(Mains 137)。瑞夫的焦慮與遲疑突顯出，現實中階序化的世界造成了他旅行的阻礙，而榮恩最後的詰問，則戳破了遷移者一廂情願的想像。

殖民之後的跨國移動，突顯了被殖民者視角下的遷移軌跡。跨國遷移不再只是帝國殖民者的特權，而第三世界的人民也不再純粹被迫流離，他們開始掌握了選擇權，反向跨越到前殖民者的界線裡。然而看似自主的遷移，實際上則包含著

⁹³ 藍佩嘉在論述中同樣強調「種族」(race)一詞的意義，「種族化是一個有效的社會學分析工具，可以幫助我們考察種族主義形成的動態歷史過程，更具體的說，種族化的過程標示出某一社群在生物或文化上的與眾不同，這樣的族群差異被本質化、自然化，並被貶抑維繫譜學上的他者」(90)。因此，此處的引文保留使用「種族」一詞。

⁹⁴ 澳洲(Australia)於 1788 年正式成為英國殖民地，直到第一次世界大戰後，由於澳洲為戰勝國之一，首次澳洲聯邦會議在坎培拉臨時國會大廈舉行，從此澳洲走向政治獨立。1931 年，英國正式結束雙方憲法上的關係，澳洲則於 1939 年國會通過了這項立法的效力，取得內政外交的獨立自主權，成為大英國協的獨立國家。

<https://en.wikipedia.org/wiki/Australia#History>，2015 年 7 月 5 日瀏覽。

⁹⁵ 世界主義(Cosmopolitanism)可被定義為一種全球性的政治傾向，認為來自各國的成員在互信、互重的基礎上，能夠共享同一的道德價值與經濟互動關係。

<https://en.wikipedia.org/wiki/Cosmopolitanism>，2015 年 7 月 5 日瀏覽。

階級化的影響，一端是能夠自由進出國界的經理人與專業人士，另一端則是在全球化國際分工下只能孤注一擲跨出國界的無產階級。同時，這樣的階級差異也被族群化為他者的形象。在瓊恩的父親與馬來西亞政府角力的例子中，雖然華人不符經濟位階低下的外來者身分，但政府依然能夠運用相似的論述反向操作，將其歸類劃分為同質的他者，並加以排除。全球化時代的跨國移動，仍必須面對殖民歷史、族群身分與階級地位的「他者化」。

二、階級流動—全球化的想像

將馬來西亞歷史發展的過程放在全球化的向度來觀察，可以注意到《我們可以****你，伯契先生》揭示了封建的馬來傳統社會與全球資本主義相遇的一刻。從本章的前面兩小節對於底層與女性的探討可以了解到，紀傳財所追溯的殖民時期部落社會是一個高度階層化的體系。前現代的經濟模式，資本即是以土地、作物以及奴隸等形式呈現。尤其奴隸制度的運作，使封建的王公貴族得以展現其位階與權勢，而階級分明的社會制度，也構成一個相對穩定的封閉世界。當這個社會面對外來勢力進入時，對於結構中的每個人而言，既有的認知都受到嚴重的挑戰。當伯契第一次參與馬來領袖們的會議時，誇誇其談改革的想法，引來拿督之間的疑慮與反駁：

拿督沙苟：伯契所謂給每個人機會去實現自我意味著甚麼？包括奴隸嗎？

拿督里拉：拿督沙苟，他並不知道自己在說甚麼。我曾說過，在我們的社會中，每個人都謹守其位。奴隸服侍他的主人，他的主人則提供保護。如果一個人欠了債，就要成為奴隸來還債。一個女人則必須服侍他的丈夫。男人是她的君王和主人。當我的女兒結婚後，她會接受丈夫成為她的主人。這是無庸置疑的，就連奴隸也對他的妻子有支配權。(36)

在這裡區隔開主人、奴隸與女人三個階層的關鍵因素即是經濟地位，奴隸由於負債而被剝奪了自由，而女性在婚嫁後則喪失了自主性。前殖民時期穩固而僵化的社會在遭遇西方欲強加的改變時，對於掌握權力的優勢階級而言，是一種原本的生活即將被破壞的抗拒與恐懼；然而對於受壓迫的底層階級而言，則是觀念的枷鎖被撬開，產生一種不曾想像過的流動機會。劇作中，希普頓與康頓兩人階序位置的不同，便導致了他們在面對帝國挾持著文明與進步的話語到來時，採取了不同的策略。希普頓處於上層拿督王公與下層女性之間，最後為了保持他對於女性的掌控權，接受了拿督的說服，成為刺殺行動的一顆棋子。而處於最底層的康頓則根本沒有可以損失的權利，因而能夠遊走在雙方權勢角力的縫隙間，尋找一條最能實現自我的路徑。

在康頓的例子中，拿督沙苟和伯契都曾揣測她最渴望的東西：

(底下引文是兩個不同的場景)

沙苟：只要妳忘了妳丈夫，就可以得到所有妳想要的。

康頓：但我仍然是個奴隸。

沙苟：至少妳想要的都能得到。

康頓：我只想要他和我的自由。(53)

伯契：妳懂我的意思嗎？恐怕我無法用妳們的語言講話，但我相信你可以理解我聲音的語氣。而妳也能感受到肢體的語言，就像我能夠感受妳雙手的纖細。……妳看，也許你更能夠理解這種語言。(他拿出錢幣)拿去吧，那是給妳的，妳不必怕我。……(58)

兩個人所開出的條件是相似的，都是物質和金錢上的引誘。他們兩人都能提供康頓優渥的生活，那是原來困頓的她幾乎難以想像的。階級流動的可能性近在咫

尺，但康頓更渴望的卻是身為人的基本自由，以及對於自身女體的自主性。她的處境似乎也暗示著一個提問：該往哪裡流動？向上攀升是唯一的選擇嗎？

上流權貴階級向底層招手的誘惑，彷彿也像是全球化的今日，西方已開發國家對第三世界所展現的媚人姿態。獨立後的馬來西亞逐漸進入世界的經濟體系中，資本主義自由市場的話語席捲了渴望擺脫貧窮與落後標籤的新興國家，馬來西亞也無法置身其外。紀傳財在此劇中最令人最摸不著頭緒的安排，便是設計了四個穿著現代服裝的角色來到舞台上。雖然這齣戲的時空設定實際上是演出當下的，只是後設式地搬演過去的殖民歷史，但這四個屬於當下時空的角色卻沒有意識到這樣的戲中戲結構，他們互動的並非正在扮演歷史角色的演員，反而是處在過去的人物。

艾胥本、索菲亞(Sofea)、沙爾(Sal)和子淵(Chee Yoon)出場時大概是剛從一場派對的舞會上離開，閒聊著彼此舞步的高下。接著話題一轉，提到了艾胥本最近在股市上的投資似乎獲利不少，而索菲亞對於這種高風險的賺錢方式卻感到憂心忡忡。

索菲亞：現在每個人都想賺這種熱錢，他們願意投入任何東西。沒人還記得

股市過去曾經崩垮，或是幾年前全面潰敗的接受存款公司⁹⁶制度。

艾胥本：索菲亞，妳太保守了，肯定是來自妳英式的那一面。要不然就是

妳在英格蘭住太久了。聽著，事實是只要有機會，妳就必須抓住

它。尤其是現在。

索菲亞：的確，但也不需要太過貪心阿。

艾胥本：這不叫做貪心，這叫做有冒險精神。做出正確的決定，承擔思考

⁹⁶ 接受存款公司(Deposit-taking co-operative)為一種非銀行的金融公司，在馬來西亞最初主要由華人所經營設立，提供較銀行高的利息給投資人。1986年數家公司倒閉，為了拯救華人投資者，馬華公會要求政府對接受存款公司紓困，並援引先前對土著金融機構的紓困措施。巫統不願提供協助，進而引起馬華公會威脅退出聯合政府的政治動盪，最終雖然得到紓困，但此制度已無法恢復投資人的信任。

https://en.wikipedia.org/wiki/Deposit-taking_co-operative，2015年7月4日瀏覽。

過後的風險，在市場中競爭。這是我們的首相和部長們鼓勵我們去做的。(52)



全球資本主義的金融話題不合時宜地闖入了這個殖民時期的舞台，短期高風險的投資是這些小資產階級⁹⁷向上流動的籌碼。四個人緊接著便遇到了希普頓，他慌忙逃離了拿督的虐待，跌跌撞撞來到舞台上。這個場景在第一小節已經描述過，艾胥本握有著雙方說詞的裁判權，最後他斥責了希普頓不應短視近利、倚賴他人，並讓拿督的隨扈帶走了希普頓，這樣的態度與他早先沉浸在金錢遊戲的自恃相比，充滿諷刺的意味。再一次地，介於中間的階級選擇貶抑一無所有的人，好讓自己更靠近上層一些。

從另一個角度來看，這也呈現了本土菁英與全球資本主義的契合與共謀關係。掌握權力的上位者欣賞的是能夠在全球經濟體系中自在生活的菁英階級，底層則是可被犧牲的零散個體，只有在需要招喚民族主義時，才需要將其納入自己的陣營，就如希普頓最後被賦予了刺殺伯契的任務一般。艾胥本一行人打發掉希普頓後，彷彿剛才出現的歷史片段只是生活的小插曲，他們轉而討論起接下來的行程。

艾胥本：妳不能對這種人起憐憫，時代變了，我們也變了。

索菲亞：艾胥本，我餓了，咱們去吃點東西。

艾胥本：好啊，一起去，去哪吃？

沙爾：我們要試試城裡新開的義大利餐廳嗎？

索菲亞：我可以吃下任何東西。(52)

⁹⁷ 小資產階級(Petite bourgeoisie)指介於資產階級與無產階級之間的小資本商人、半自主的小農或小手工業者，他們政治經濟決策反映出資產階級的意識型態，並試圖模仿資產階級的品味作為自我的認同模範。

https://en.wikipedia.org/wiki/Petite_bourgeoisie，2015年7月5日瀏覽。

紀傳財筆下的現代人不再關心眼前正在進行中的壓迫，只在乎全球化所帶來觸手可及的文化想像。階級的流動鑲嵌在世界性的經濟結構中顯得異常困難，社會的底層既要面對資產階級與中產階級合作下的排除與區隔，又在全球化語彙裡被丟置在角落，成爲了第三世界邁向進步與文明的礙眼存在。

回到康頓的抉擇所發出的提問上。她在劇末時，如前一小節所描述的成爲了舞台上留下來見證歷史改變的人，而這個改變將往哪裡去？艾胥本在康頓讀完那段歷史發展結果的紀錄後登場，這僅是他們四個人在劇本中第二次來到舞台上。

艾胥本：喂，唐。市場的情況如何？……是嗎？工會的報紙怎麼說？……
有多少買家？……賣家呢？……最後的機會？……哎呀，最好快
丟售！賣了！賣了！

(當代的輕快音樂響起，子淵、沙爾和索菲亞進場，手上都拿著手機，神采飛揚地跟股票經紀人討論著。康頓也拿著手機加入，當音樂聲愈來愈大，五個人同聲叫喊著：買了！買了！賣了！賣了！並在所有人跟隨著節拍舞動下緩緩落幕。)(83)

康頓掙脫了殖民的凝視、父權的束縛與階級的壓迫，取得了她企求的自由與自主。然而這樣的看似美好的結局，卻輕易遭到全球資本主義的收編。底層實際流動的可能，淹沒在買與賣的兜售叫喊聲中，彷彿股市起落的波動。晉升的想像，只不過是一種樂透式的下注罷了。

後殖民式的遷移帶來了前殖民者與被殖民者的再次遭遇。這一次，帝國無須以暴力將其文明任務強加在殖民地身上，先進國家的生活模式已成爲第三世界最大的吸引力。遷移於是成爲一種展開新生活的想像，離開既有的壓迫處境，換取

新的開始。但全球化下的世界體系，既非平坦更非平等，跨國遷移者除了族群身分之外，還必須面對階級化的區別，同時也意味著在跨國移動的表面下，實際上存在著階級流動的渴望。紀傳財安排了從全球化的今日，闖入到殖民時期英國與馬來西亞歷史相遇之際的四個年輕人，便是呈現了這兩種流動的過程互為表裡關係的嘗試。馬來西亞面對全球化時代遷移與流動的渴望，需要更為深刻且複雜的分析視角，提供受壓迫的人民一個移動的方向。



第五章 民族認同的想像

第一節 民族與想像的共同體

一、官方建構的民族國家

1991 年，爲了因應馬來西亞逐漸進入工業化的現代社會，當時的首相馬哈迪提出了「新馬來人」(Melayu Baru)⁹⁸的概念，推崇馬來人中的企業家與專業人士，強調經濟上的成功，是馬來人能夠進入現代化社會的表現。馬哈迪的「新馬來人」一說引起了許多爭論，有馬來學者認爲馬哈迪的新馬來人只針對富裕的中上階級，貶抑了佔大部分馬來人口的農民與工人階級；此外，擁護伊斯蘭傳統的學者則指出「新馬來人」意味著有「舊馬來人」的存在，斥責馬哈迪背離伊斯蘭的傳統價值，欲將馬來人推入資本主義的物質世界中。⁹⁹另一方面，華人同樣發出批判的聲音，認爲馬哈迪將「新馬來人」視爲建構馬來西亞國家的主體，此一概念並未脫離巫統向來以馬來民族主義作爲政策核心的框架。

馬哈迪上台的 1980 年代初，馬來西亞仍處於族群衝突的震盪餘韻中，國家機器限縮了言論與媒體自由，強勢推動新經濟政策與國家文化政策的施行。十年後的 90 年代，在巫統長期把持政權的情況下，族群的緊張關係受到抑制，馬哈迪所面對的主要挑戰不再是非馬來人，反而是來自於其內部伊斯蘭復興運動¹⁰⁰的

⁹⁸ 1991 年馬哈迪的「新馬來人」一說其實是包含在其「2020 願景(Vision 2020)」當中，此願景期望馬來西亞能夠在 2020 年時進入先進已開發國家的行列，並建立一個自由、寬容而團結的馬來西亞社會，將各族群凝聚在「馬來西亞民族(Bangsa Malaysia)」這個概念底下。「馬來西亞民族」引發了馬來人擔心其族群認同以及特權地位消失的疑慮，因此馬哈迪再以「新馬來人」作爲國家建構的主體，將論述重新圍繞在馬來族群身上。「馬來西亞的民族建構必須以馬來民族主義和伊斯蘭爲核心，而巫統就是維護這個核心的唯一力量」(陳中和 119)。

⁹⁹ 「新馬來人」引起了正反方不同意見的爭論，有人指責這個概念只讓政府或企業的專業人士得利，而大部分的馬來人民則被犧牲了。也批評這個「新」所指的是一群新興的、庸俗的、西化的商人階級，與傳統文化的根分離開來了。而另有人認爲新馬來人意味著有舊馬來人的存在，質疑所謂的舊馬來人難道是比較劣等的嗎，而需要被迫改變？但也有學者認同這個概念，認爲從歷史上來看，其實自十九世紀以來便持續有著塑造新馬來民族以適應現代化世界的論述，這對於國家與馬來民族有正面的意義。(Embong 157-166)

¹⁰⁰ 馬來西亞反對黨中的伊斯蘭黨在北部幾個比較保守的州有著穩定的支持群眾。伊斯蘭黨一直以來的訴求偏向將馬來西亞建立爲「伊斯蘭國」(Islamic state)。但伊斯蘭文化在馬來西亞較爲世俗化，伊斯蘭黨的主張並不被溫和派的馬來人所認同，而華人等其他族群更害怕其激進的論述。反對黨的聯合因而時常產生反效果，而巫統也能藉此取得伊斯蘭文化正統的話語權。



聲音，以及全球化資本主義世界的浪潮。馬哈迪一方面強調巫統並未背離伊斯蘭的文化內涵，一方面則以「新馬來人」的概念接軌資本主義社會，試圖結合傳統文化價值與現代思維來塑造支持馬來民族主義，並進而建構人民的國家想像。馬哈迪的策略呈現出民族主義在第三世界國家的矛盾，國家訴諸民族主義的認同時，通常需要回到傳統文化中去挖掘一些象徵與價值。然而，在全球資本主義的影響下，現代化一詞幾乎與西方脫離不了關係，傳統價值便可能成為現代化路途上的阻礙。因此，民族主義與現代化國家產生矛盾，成為馬來西亞這類殖民之後的國家所避免不了的課題。

紀傳財的三個劇本因而也存在著一條分隔線，寫作於 80 年代的兩個劇本，都有著明顯的族群議題，並且揭露國家機器的壓迫以及掌握話語權下的操弄。而 90 年代的作品則從馬來歷史中尋找題材，將傳統社會與殖民現代性相遇時產生的衝突呈現在舞台上。對於紀傳財而言，他向來質疑巫統所強調馬來民族主義為核心的思想，而主張「馬來西亞人的馬來西亞」這樣的多元認同，因此劇作中許多描寫都直言批判官方的論述。霍布斯邦(Eric Hobsbawm)和蓋爾納(Ernest Geller)都不認為民族是本質性自然而然產生的認同，而是歷史時空下，人為建構的意識型態產物，「民族主義早於民族的建立。並不是民族創造了國家和民族主義，而是國家和民族主義創造了民族」(霍布斯邦 14)。馬哈迪欲藉由打造新的馬來民族主義替國家服務，以期待馬來西亞能夠在全球化世界中佔得一席之地；而紀傳財則指出馬來民族主義的想像不僅排除了其他族群的歷史參與，也是對於國家認同的收編與操弄，以達到自身族群利益的鞏固。

在前面的章節曾有提及《一九八四，當下》一開始的場景，是模仿歐威爾小說中的「兩分鐘仇恨」。除了藉此儀式維持對於馬來亞共產黨人的敵意之外，一開始引起他們仇恨的主題則是片面的西方文化。迪斯可與搖滾(Disco-rock)音樂響起，電視框中呈現的是一群舞弄著身軀，而舞台前觀賞著螢幕畫面的黨員們頓時陷入歇斯底里的憤怒，高喊著「猥褻的」、「傷風敗俗的」、「違反我們的宗教」、

「垃圾」、「封鎖西方的節目」、「墮落的影響」、「對我們的年輕人有害」、「惡魔的作品」等等。如同前面所說的矛盾，馬哈迪既想要獲得西方社會的現代化成就，但又批評西方的道德價值以及在人權與民主議題上的雙重標準。因此他提倡「亞洲價值」與「東望政策」(looking east)，一方面鼓勵學習日韓的職業精神與勤奮態度，一方面又強調亞洲的集體價值優於西方耽溺的個人主義。劇本中扭曲的西方元素出現在洗腦式的播放畫面中，接收者則陷入集體的狂熱情緒。這種由上而下單方面的指導與老大哥的寡頭政治連結在一起，顯示出紀傳財認為官方的話語只是在合理化統治階級的權力罷了。

1980 年代甫上台的馬哈迪政府開啓了一系列的伊斯蘭化政策，巧妙地利用伊斯蘭文化的價值換取馬來族群的民族認同，同時也避免反對派中的伊斯蘭黨獨佔宗教的詮釋權。國家文化政策、伊斯蘭化政策與馬來民族主義於是緊密地連結在一起，成為建構民族認同的根基要素。紀傳財因而在《一九八四，當下》中呈現民族主義與宗教結合後所帶來的危險，榮恩與報社同事朱蒙在酒吧閒聊時，便遇到忠誠的黨員指責他們飲酒是種罪惡：

黨員：罪人！罪人！你們會為此付出代價的，願你不得好死。

(黨員離去)

朱蒙：我們得對這些極端主義者做些處置才行，情況快失去控制了，這都是政府的責任。它們開始將宗教轉變為政治問題了，而極端主義者則開始藉題發揮了，政府不能就這樣讓他們予取予求。(258)

保守的傳統宗教價值在此處成為民族認同的助力，進而規範人民應該要有的作為，而一個好的馬來人與其文化則必須符合這些條件。老大哥在整齣劇中的電視演講，不斷強調國家文化需要人民的投入與實踐，更高呼「國家必須存活！(The nation must survive!)」於是，馬來民族主義與伊斯蘭精神形成了馬來西亞的核心，

並共同建構出人民的國家想像與認同。

紀傳財借用了歐威爾的故事結構，不僅是在隱諷及批判巫統和馬哈迪政府的威權體制與言論控制，同時揭露出官方話語背後所欲建構單一的民族認同。馬哈迪提出的「新馬來人」一詞，試圖塑造融合了傳統價值與現代視野的馬來民族主義。在這個概念中，它所投射的是符合資本主義社會白領形象的馬來中上階層，著眼的是更現代化的政府機構與企業公司。蓋爾納認為「民族主義的神話顛倒了事實真相，它宣稱保衛俗民文化，事實上則是在打造高級文化；它宣稱捍衛了古老的俗民社會，事實上卻是建造陌生之大眾社會的幫手」(171)。巫統的民族認同建構，並沒有納入廣大馬來農工階級的傳統價值，更排除了非馬來人的參與。正如同《一九八四，當下》所呈現的，老大哥的意識型態打造出擁護黨的理念的極端主義者，普羅階級只有在願意接受國家文化的情形下，才屬於國家的一份子，否則將會被視為外來者加以打壓。馬來西亞的民族意識，在官方單一的話語壓迫下，難以找到共同的出路。

二、人民想像的民族認同

相較於老大哥全面的思想灌輸，紀傳財在《大清除》中則呈現了一般人民如何去想像一個屬於馬來西亞的民族主義。霍布斯邦認為「『民族』是具有雙元性的，它必定是由居上位者所創建，但卻也一定得從平民百姓的觀點分析才能完全理解」(14)。馬來西亞自獨立以來族群議題始終是每逢選舉必然會浮上檯面的話語，在英國一個多世紀以來的殖民治理下，同一塊土地上生活的各個族群未能擁有共同的歷史記憶，甚至在二戰期間使衝突與對立情緒不斷提高。然而若與歷史上時常因為族群對立而導致戰爭的地區相比，馬來西亞聯邦成立後，除了 1969 年那次較為嚴重的族群衝突以及對於特定政策的抗爭活動之外，多數時候社會氛圍是平和而安定的。雖然彼此確實存在殊異的宗教信仰與文化價值，更由於語言以及教育體系的不同，造成彼此的隔閡甚至是偏見，但紀傳財仍對於「馬來西亞

人」這樣多元文化的民族認同，保有積極而堅定的信念。

在《大清除》中作為紀傳財代言人的榮恩，在接觸各個族群時，便試圖以他的馬來西亞民族認同說服對方。首先是他與妻子瓊恩的爭執，起初瓊恩正興奮地聊起腹裡的新生命，信仰基督教的她希望替孩子取個英文名字，並詢問榮恩他的意見。

榮恩：我不覺得給孩子取英文名是個好主意。

瓊恩：那你腦袋中有甚麼想法。

榮恩：Sriva Daros Thang。

瓊恩：什麼？

榮恩：如果是個女孩，我們可以叫她 Srita Dara Thang。

瓊恩：Sriva？Daros？

榮恩：一個是印度名、一個是馬來名。我們的小孩可以擁有來自這個國家三個主要族群的名字。

瓊恩：你想讓孩子在被嘲笑之下的成長嗎？有那樣的名字，大家都會嘲笑他和他的父母。怎麼會有父母給孩子取那樣的名字？

榮恩：應該要有更多的父母願意替他們的孩子取這樣的名字。那樣的話，也許有一天，我們不會在被劃分為馬來人、華人和印度人，或是「其他」。我痛恨那樣，那根本失去了人性。(33-34)

從前面的介紹中可以了解到紀傳財接受西方教育的成長背景，但這並未影響他的民族認同，同時這個民族是能夠容納馬來西亞各個族群的。劇本中這段情節並非只是紀傳財的口頭呼籲，在現實生活中，他真的替兒女取了包含三個族群的姓名。在訪談中，他宣稱那是對於「發展馬來西亞民族(Bangsa Malaysia)的貢獻」(no more 380)。雖然的確曾經給孩子帶來困擾，但他提到孩子長大後，逐漸認識

到自己的名字所具有的意義，也對自己感到驕傲。

另一方面，在遇到不同於自己族群身分的人時，榮恩同樣展現他的本土認同以及對於不同文化高度興趣。上個章節曾引用過一段榮恩與瑞夫討論移民前往澳洲的事宜。瑞夫渴望遷移，到國外賭一個更好的未來及夢想，但榮恩則想要說服好友留下來。

瑞夫：在那裡，你才有平等的機會。

榮恩：你真的覺得我們在那裡會得到比較好的對待嗎？

瑞夫：還能比這裡更糟嗎？

榮恩：但這裡是家鄉。(57)

家鄉與土地的情感，是榮恩真誠而單純的感受，也是紀傳財最簡單而直接的想法。他曾在了一篇〈我們想要的只是平等的機會〉(All We Want is An Even Chance)短文中，提及多次勸阻友人移民的經驗，他企圖分析這項選擇的優缺點，最後甚至得高呼「國家需要你」。但對方總是在短暫的猶豫與沉默後，回答說「但你真的認為這個國家在乎我們的離開嗎？」人民也許反省過族群的對立與衝突，他們也可能想像過一個多元而包容的國家，但政府偏執的民族主義卻將他們劃為外來者而推開。族群的邊界並非全然是內部所決定的，也是經由外在的他人來劃定的。

還有一次，榮恩與理念相近的馬來人見面時，紀傳財描繪了一個班納迪克·安德森(Benedict Anderson)所謂「想像的共同體」(Imagined Community)的圖像。榮恩在一場集會上藉由同事魯尼德的介紹，認識了魯尼德的女友馬薇莎。他們聊起彼此的經歷，馬薇莎提到自己在教馬來文學。由於劇本設定人物所處的世界是虛構的「伊夸蘭(Equaland)」，角色所談論的馬來西亞變成了遠方的異國。

榮恩：噢，所以你曾經去過馬來西亞？

馬薇莎：許多次，你呢？

榮恩：沒有，但我有認識的朋友在那兒。我對馬來文詩歌很有興趣，我可以
向你請教嗎？

馬薇莎：當然。……。(72)



榮恩與馬薇莎對於馬來西亞的想像，經由詩歌與文學連結在一起。而在這段對白演出過程中，似乎也可以設想台下的觀眾透過陌生化的馬來西亞，進一步意識到自身的認同與身分，語言、歷史與生活經驗的分歧，都是能夠跨越的障礙。安德森認為民族是「文化的人造物」(cultural artefact)，相較於蓋爾納與霍布斯邦對於民族主義的批判，安德森仍願意相信人民由下而上所凝聚的民族力量。「區別不同共同體的基礎，並非他們的虛假／真實性，而是它們被想像的方式」(42)這股力量並非只是官方操弄或建構下的結果，它也可能是根植於土地、家鄉與文化的想像共同體。

三、利益主導的發展修辭

殖民經驗時常是促使民族主義發軔的刺激因子，第三世界國家在獨立之後所遭遇到的現代化發展矛盾，其實在殖民時期已存在衝突的開端。最初西方的傳教士來到殖民地，便是帶著文明教化的任務。而帝國的統治，由於其工業社會的發展需要原物料與勞動力的供給，更希望將殖民地改造成較有效率的政府組織以及進步的現代社會。外來勢力擁有經濟與科技等物質性的優勢，自身的文化成爲最後的淨土，民族主義者不得不從傳統文化與生活方式中汲取對抗的意識。然而當這些傳統價值只能被少數的政治菁英所詮釋時，反殖民的民族主義究竟是爲了人民著想抑或是服務於本土統治勢力的自身利益，成爲了紀傳財極力批判的重點。從這個角度來看劇作《我們可以****你，伯契先生》，可以發現紀傳財以略帶詼諧的諷刺，揭露了民族主義話語背後的利益關係，並進一步質疑現代化發展修辭

的正當性。

霹靂州蘇丹由於感受到英人伯契的權力愈來愈大，趕緊召集了各方部落的領袖前來開會，討論該如何應對。當大家熱烈地爭論該如何反擊高傲的伯契時，突然有人提議殺了他，立刻引起各方不同的意見。有人擔心殺戮並不符合他們的信仰，但其他人則反駁說其目的帶有崇高的意義。

酋長一：我們只是在為人民著想，如果我們未能捍衛傳統，他們將無所適從。

尤瑟夫(Yusuf)：你只是在為自己的利益著想。

蘇丹：我們何不投票？畢竟我們是民主的。

尤瑟夫：是嗎？

酋長二：東姑，既然賦予了你蘇丹的權力，你自然可以宣告這是民主的。

蘇丹：好主意，我宣佈這是民主，我們來投票吧。(69)

酋長尤瑟夫有著野心勃勃的企圖，意圖倚賴英人來奪取權勢，在會議中不斷與他人唱反調。但在這段對白中，卻也一針見血地指出了酋長們各自的盤算以及他們宣稱捍衛傳統價值的虛偽性。反殖民的意義對於本土統治階級而言，既有利益遭受侵害的擔憂多過於保存傳統文化的決心。而後他們還提到了「民主」一詞，其意義運用在部落首領間的表決顯得格外諷刺。紀傳財的用意更是在批評當下的馬來西亞政府自認為是民主國家，但一黨獨大的統治權力以及不合理的內安法皆造成言論與新聞媒體的自我審查。民主並非僅是執行投票一事而已，更需要給予人民討論與參與公共事務的自由。

這種矛盾同樣出現在人民的行為思考上。前面的章節已有提過艾胥本與其友人的出場，一行四人穿著現代的服飾，正從 1990 年代的迪斯可舞廳離去。艾胥本接受朋友的稱讚時，對於所謂「我們的文化」很是堅持。

艾胥本：只是一些 *joget*¹⁰¹ 的舞步啦，比那種迪斯科的東西好多了。兄弟，
這是我們的根阿。我們的文化。

沙爾：子淵，你知道嗎？艾胥本現在著迷於傳統中，有一次我們到希爾頓
飯店，他還堅持我們用手吃飯呢，太超過啦！

子淵：但他還是自稱為艾胥本？

沙爾：阿，是阿，看來你得提醒他這事。唉，艾胥本。

艾胥本：怎麼了，沙爾？

沙爾：難道不該回到過去叫你阿布·巴卡(Abu Bakar)？

艾胥本：名字能代表甚麼呢？那意味著……。

索菲亞：哎呀，別說那些了，我喜歡他現在這樣就好。(69)

在前面的段落中曾提到紀傳財替自己的孩子取了代表三個族群的名字，同時，他也讓前一個劇本中的角色做出了相似的決定。但在這裡口口聲聲強調傳統的艾胥本卻不在乎名字所能夠具有的意義，他的解釋遭到打斷，正如同他將傳統連結到瑣碎的事務上，僅是表面的姿態，而不具實質的內涵。

從前面章節的引用可以知道，艾胥本接下來便與朋友討論起股市與他的生財之道，反駁說自己嫻熟於金融遊戲並非貪心，而是富有冒險精神，並辯稱這是市場的競爭規則，他只是處於其中的一份子罷了。艾胥本代表的是 1990 年代當下的馬來西亞人民，正步入現代化與西化的十字路口。他對於馬來傳統的挪用，並非像統治階級那般具有意識型態的算計，而是純粹的淺薄。艾胥本並未思考過馬來西亞在全球經濟階序中的位置，當現代化與西化所帶來的富裕與改變成為馬來西亞國家發展必然的道路時，傳統文化與價值便只剩下一種表面的裝模作樣。「紀傳財動搖了這樣的概念—馬來西亞在 1990 年代是富裕且自信的國家，他藉由質疑其道德價值顛覆了這個自信，並進而使建基在這種富足感上的國家驕傲及認

¹⁰¹ Joget 是源自於麻六甲的馬來傳統民族舞蹈，是在與葡萄牙人接觸的影響下發展而來的。
<https://en.wikipedia.org/wiki/Joget>，2015 年 7 月 29 日瀏覽。

同，受到了挑戰」(Philip 370)。現代化國家的發展中，似乎可以視為全體人民皆受益，不再只是統治階級個人私利的爭奪。但實際上馬來西亞並未能擺脫西方的話語，從過去的文明化到當下的現代化，第三世界一直需要重新打造自身去符合西方世界的運作。從紀傳財的視野中可以看到，第三世界的自身文化不應成為統治階級的操弄手段，也不應淪為浮泛的姿態與符號，而是必須思考它在現代化發展修辭下的批判位置與可能性。

於是，1990年代的馬來西亞似乎重新面臨了1875年的殖民情境，西方現代化社會的經濟富足在過去造成了衝擊，當下則具有無比的吸引力。然而第三世界的領導者豈能輕易放棄其民族主義的統治基礎，即使是對於西方不抱好感的馬哈迪，也需要調整他的論述策略，試圖在伊斯蘭文化基礎上塑造一個現代化的馬來人與馬來西亞民族。在這類民族主義的發展過程中，現代化國家的想像本身卻從來未受過挑戰。「民族國家現在繼續為『民族』在資本的全球秩序中尋找一個位置，同時努力使資本和人民之間的矛盾被永遠擱置下去。現在，人們試圖將一切政治都置於『國家代表民族』這個壓倒一切的要求之下」(查特吉 237)。帕沙·查特吉(Partha Chatterjee)從根本上質疑，現代民族國家發展的必然性，認為其仍是資本主義的邏輯，而民族主義則是寄生在對於資本的追求上。馬哈迪的馬來西亞民族打造計畫，背後便是對於全球資本主義的競逐，國家成為了民族的代言人，人民的文化想像受到抑制。紀傳財在《我們可以****你，伯契先生》中藉由時空的並置，連結過去與馬來西亞當下現代化社會的氛圍，批判執政者所建構的單一族群民族認同以及資本傾向的發展修辭。

第二節 統治、傳播與敘述

一、陰影的背後一無所不在的權力

現代國家與人民之間，存在著一個權力機構的中介，獨立後的馬來西亞沿用了英國的內閣制度，成為西方世界眼中開明的民主政體國家。然而，馬來西亞的

代議制度長期由同樣的政黨取得領導地位，不曾經過政黨輪替，造成權力集中在少數的政治菁英手中。民主制度無法傳達多元的聲音，反而形成單一的意識型態，服務於既有的統治階級。紀傳財在《一九八四，當下》與《大清除》兩部作品中，皆試圖批判這樣的現象，並運用了傳統影戲的元素來呈現掌權者的形象。紀傳財所借用的是一種稱為 wayang kulit¹⁰²的皮影戲，他曾在訪談中說明了選擇在真人的演出間加入皮影戲場景的原因：

我在《一九八四，當下》與《大清除》中加入這些元素，是為了描繪出一個遭權力操弄的幽暗世界。在某種意義上，執政者們就像是全能的操偶師，因為他能夠支配故事、劇本以及表演。他操弄著，並將現實戲劇化。你看到的是他所召喚出來的。因此，Wayang Kulit 對我來說，便是關於權力的劇作中，相當強而有力的隱喻。(Quayum 135)

雖然紀傳財自己已作出了詮釋，但由於兩部劇作中運用皮影戲的方式並不完全一致，其中的異同仍有值得分析之處。

Wayang kulit 在《一九八四，當下》中只出現在一個場景，紀傳財並非直接在舞台上插入一場皮影戲，而是借用了皮影戲的形式。他安排真人演員取代皮偶，在布幕背後光線的投影下演出，保留了影戲表演的特色。紀傳財在舞台指示中寫著「演員們的對話傳達著明顯的矯作，肢體動作風格化，就像皮偶一樣。整體來說，有股陰森的氣氛」(266)。這個場景是在描述一場核心黨員內部的聚會，對白如上所述，刻意地詰屈聱牙。首先，兩個核心黨員議論著社會上似乎瀰漫著鼓譟的氛圍，他們倆人一方面憂心平和將被破壞，一方面則斥責那些破壞份子將

¹⁰² 發源自印尼爪哇的 Wayang 劇場中最具代表性的便是使用皮革製平面皮偶的影戲—Wayang kulit(wayang 有時可以專指戲偶，而 kulit 為皮膚的意思)。其題材多取自印度神話或史詩，如《羅摩衍那》、《摩訶婆羅多》等等。探討的內容多著重在精神上的哲學冥思，並傳達先祖的智慧。而操偶師(dalang)負責操作戲偶之外，還擔任旁白、角色配音以及評論戲劇內容的工作，同時也要指揮音樂的進行。

<https://en.wikipedia.org/wiki/Wayang>，2015 年 8 月 14 日瀏覽。

<http://www.yale.edu/seas/Gamelan.html>，2015 年 8 月 14 日瀏覽。

得到報應。接著第三個黨員加入，通知老大哥即將到來，且已經有了對付反對聲音的決定。最後的段落老大哥出場，演說著黨的理念不容挑戰，並在黨員們激昂的應和聲中結束此景。整個場面可以說帶有點希臘悲劇中，一旁的歌隊預示著接下來將發生甚麼事情的震懾效果，過程中還伴隨著 wayang kulit 使用的傳統器樂¹⁰³烘托氛圍。

藉由這些皮偶般的肢體動作、對白聲調、音樂等等，紀傳財將權力的掌控者非寫實化，推向神秘化的一端。光影的效果「放大了他們的身形大小，同時由於傳統 wayang kulit 的角色並非人類，而是帶有神秘色彩的神以及帝王，這個形式也造成了某種斷裂的元素」(Lo 92)。它使得劇中所呈現的衝突，不只是現實中兩種政治聲音的對抗而已，而是平凡的人類試圖掙脫權力無形力量的束縛。沃倫所對抗的老大哥並非某個確切的實體人物，而是某種更形而上的慾望。也就是說，不管是老大哥或核心黨員們，其實是被權力的慾望所控制著。因此，雖然紀傳財自認為他將皮影戲隱喻為寡頭的政治集團在操弄著現實世界，但從 wayang kulit 元素的魔幻效果而言，也可將布幕上所投影出來的人，視為是被操弄著，其背後有著更可畏的權力在掌控著人與世界的互動。

有趣的是，紀傳財在接下來的《大清除》中，卻完全轉換了另一個形式來利用 wayang kulit。相較於《一九八四，當下》只安排了一個皮影戲的場景，《大清除》所運用的 wayang kulit 則成為劇作敘事結構的一部分，穿插在真實演員的演出之間，並貫穿全戲。劇作的序幕在演員出場簡單地作背景介紹後¹⁰⁴，第一個場景便是皮影戲。而這次紀傳財並不以真人的投影來模仿 wayang kulit，反而是設計了一齣實際的皮影戲碼。開場的舞台指示明確寫著由演員扮演的操偶師走到布幕背後，一邊擔任旁白，一邊拿出戲偶搬演故事。戲偶扮演的角色包括首相以及

¹⁰³ Wayang kulit 的伴奏為印尼傳統的民族音樂，其樂隊稱為甘美朗(Gamelan)。甘美朗所使用的樂器主要為銅鑼及銅片琴類、木琴類，再加上鼓聲、竹笛與弦樂器等等。

¹⁰⁴ 序幕中一位演員從影戲的布幕後方走出來，開始介紹這齣戲劇的背景及人物，演員的說詞帶著點戲謔的味道。他提到此劇並非煽動族群議題，若有人這樣想，那麼那個人自己才是種族主義者。同時，也強調劇情的虛構性質，若有任何既視感，純屬巧合，要是有人被冒犯了，它就是對號入座。這些說詞是在諷刺馬來西亞的審查制度，可惜這齣戲最終未能在馬來西亞上演。

屬下幾位內閣部長，操偶師同時也替這些角色配音。

另一方面，不同於在前作中使用 wayang kulit 時產生的幽暗、肅殺氣氛，《大清除》中的皮影戲碼則比較多嬉鬧怒罵的諷刺意涵。開場時首相戲偶正在辦公室的廁所如廁，他有著便秘之苦，而腹內清不掉的積累，便如同他極力想清除掉的異議份子一般，形成了劇名的隱喻。尤其每回首相與部長的會面，皆非正襟危坐的會談，而是種種荒誕的情境，例如不管部長(Minister without Portfolio)闖進了廁所，驚擾了正在馬桶上奮鬥的首相；或是新聞部長在首相面前由於太過緊張畏懼，而尿濕了褲子；又有一次內政部長從首相的腳底下出現，因為首相正在幫他馬殺雞(walking massage)。這些引人發噱的荒謬場景與首相正在陰謀策畫的逮捕行動連結在一起，成為了這齣皮影戲的笑鬧基調，也形成對於政治權力的強烈諷刺。

鬧劇化的 wayang kulit，使得此劇中戲偶所呈現的掌權者不再令人產生畏懼，反而變成了嘲笑的對象；政治也不再是距離現實遙遠的密謀與算計，而是人人皆可理解並直言批評的公眾事務。另一方面，操偶師與戲偶關係的並置，再一次地揭露了權力操弄的本質，「由操偶師所操弄的戲偶角色，並不該被視為是政客們的代言人，……戲偶角色經歷了一個『系統性的去人性化』(systematic depersonalization)。因此他們的對白不能被視為是模仿或代言真實的人物，而是喚起一種『系統的權力』(power of a system)」(Lim 10)。因此，這些戲偶所扮演的角色，並不意圖代表實際的政客人物，而是在操偶師的存在下，突顯出權力這個幕後黑手。同時也意味著人民將也可能奪回這個權力，成為自己國家與政府的主導者。「紀傳財經由皮影戲偶的架構，將他們呈現為被外在力量所操控的，進而可以批判他們的行為。這指出了一個事實，即是權力應該是要掌控在人民手中的，而且如果人民選擇去行使這樣的權力，他們自己將可以成為操偶師」(Philip 367)。

紀傳財在兩部劇作中可以說是用了相反的方式來呈現他所借用來的 wayang

kulit 元素：形式上，一個使用真人演員在布幕背後模仿戲偶的肢體動作；另一個則讓演員扮演操偶師，使用真實的戲偶來搬演故事。而內容上，前者略帶有儀式性質的震懾與驚畏，而後者則充滿低俗話語的詼諧與笑鬧。然而相同的部分在於，他都以一種非寫實的方式來呈現這些掌權者。相對於有著故事性與血肉肌理的其他角色，權力的操弄者都是布幕上扁平的反派人物，企圖以單一的思想控制人民，同時自己卻被「權力」本身所控制著。權力在《一九八四，當下》的 **wayang kulit** 中是一種可畏的無形力量，到了《大清除》則具體化為操偶師，讓人民看清權力運作的同時，意識到自己能夠也應該取得權力的主導性，成為國家與政府的主人。

而從兩部劇作 **wayang kulit** 呈現方式的差異之處，也可發現到紀傳財在面對該如何藉由戲劇作品傳達社會理念時，改變了思考方式及表現手法。《一九八四，當下》所呈現的老大哥，在 **wayang kulit** 戲劇元素的塑造下，幾乎化身為一種難以抵禦、滲透於整個社會的意識型態，同時也極化了沃倫所代表的人民個體與老大哥的集體理念之間，無法共存的衝突與對立關係。但是到了《大清除》，採用喜鬧劇的調性來處理戲偶角色，再加上過程中操偶師的運用，拉近了政治與人民的距離，也更看清執政者並非無所不能的權力化身，而是自身也受權力擺布的人物。皮影戲以布幕隔開觀看者的視野感官，卻也更突顯出幕後的人物形體與聲音涵義。幕後權力的運作於是也在光線的照射下，投映在觀眾的思想認知中。

二、歷史敘述的真偽

如上一小節所述，90 年代馬哈迪政權形勢的穩固，帶來強勢的政府作為，更形成近乎專制的體制。面對西方的挑戰，馬哈迪強調亞洲以及伊斯蘭文化的價值，自由與民主並非擁有不可侵犯的地位，而是需要在其文化框架下進行詮釋。媒體與言論自由因而在相關政策下遭到限縮，或是迫使人民自我審查。族群議題相對之下較不顯著，基本的人權問題成為政治論述的主戰場。反映在紀傳財劇作

的題材選擇中，可以看出《我們可以****你，伯契先生》與前兩部作品的差異與改變，同時，也使他採取了另一種方式來討論權力的運作。不同於先前的劇作存在明顯的人民與政府的對抗，權力很具體地出現在鬥爭的各個場域中，老大哥的思想控制、監獄的審問、謠言的操弄、街頭的抗議等等。在《我們可以****你，伯契先生》中，紀傳財則將視角大多轉換到統治者身上，並以後設的敘事形式，直指權力概念的核心，質疑了歷史、現實，乃至於知識本身的建構。

劇作以旁白聲音開場，簡單介紹當時的歷史背景，以及相關的人物角色。然而聲音卻出現雜訊的干擾而逐漸停止，接著是一段寂靜，紀傳財在舞台指示中特別說明這段時間長到讓觀眾以為發生了技術上的故障，甚至感覺到焦躁。這時才將燈光打亮，英方代表克拉克爵士(Sir Andrew Clarke)與馬來蘇丹與領袖們齊聚舞台上，正準備討論協議的簽訂。但他們顯然受到剛剛發生技術問題的影響，對於何時該開始對白感到有點遲疑。扮演克拉克爵士的演員因而主動喊聲「音樂！」，這時從音響傳出來的聲音似乎太過大聲，克拉克爵士急忙暗示著技術人員降低音量，但音樂聲卻愈調愈高，他最終不得不比劃出把音樂停止的動作。而後是全劇的第一句話：

克拉克爵士：這個地方需要的是效率。(28)

這句話中同時意味著三件事情，首先是自嘲式地解釋剛才在這個劇場表演時空所發生的技術失誤。其次是說明演員所呈現的歷史事件中，英國殖民官員對於馬來半島上部落制度的評論。最後一個層面則是隱含著對於當下的馬來西亞政治，充斥著利益鬥爭的批判。這三個層次包含了紀傳財在此劇中所欲達到的企圖：以一個後設的敘事結構，連結歷史與現代，並藉由過去的情境與衝突，對照出馬來西亞當下的社會問題。其中，權力依舊是紀傳財著力批判的對象。

劇作中有一段對於權力的直接討論，那是緊接在伯契一段長篇的獨白之後。

伯契抱怨著馬來人的不合作，統治者不肯遵守協約的規定，而他的最後一句話提到「我會向他們展示，誰才是有擁有權力的人」。因此，接著以演員身分上台的角色，便以此為開端，說了一段關於政府濫權的實例。作者紀傳財也特別在劇本中註明¹⁰⁵，可以因應演出當下的時空，改為符合時事的例子，只要「反映出權力這個主題」即可。演員說完這段實例之後，兩人針對所舉的事件有了爭執：

扮演沙苟的演員：唉，瑪諾，那是在說甚麼？

扮演蘇丹的演員：歷史。

扮演沙苟的演員：它的根據是？

扮演蘇丹的演員：報紙。

扮演沙苟的演員：報紙上讀得你都相信嗎？

扮演蘇丹的演員：你不信嗎？

扮演里拉的演員：亞丁，你聽聽這個。

扮演蘇丹的演員：更多的歷史。(39)

在接續著的例子中，引用了幾句政府官員曾經說過的話，內容提到「每個人應該理解到他們不能濫用權力，沒有一個政府可以被允許恣意妄為」。但演員們顯然對於官方說詞不以為然，向觀眾發出了質問：

扮演沙苟的演員：誰來確保政府不會濫用權力。

扮演蘇丹的演員：(指向觀眾)問他們阿。(40)

紀傳財首先藉由跳脫出戲劇演出的演員講述，挑戰了歷史、報紙與文字書寫的真

¹⁰⁵ 紀傳財特別在劇本中寫出註明：「前段演說的內容可以被更改為演出製作當下正在發生的議題，只要它可以反映權力的主題。事實上，1994年12月第二次演出時，就改為討論當時被控牽涉一件性醜聞的政治人物。」(39)

實性，進而質疑掌握了權力的政府機構，其傳播的資訊的真實性。而後則將歷史紀錄與權力關係連結在一起，暗示了掌權者在其中的操弄。

關於歷史真偽的辯論，紀傳財在早先已有安排一個段落揭示了他整齣劇作的核心理念。開場的會議呈現英國、馬來蘇丹以及居中斡旋的華僑三方的權力展示與利益鬥爭，當英國總督與蘇丹即將簽下條約時，原本因為不滿英人介入憤而離席的馬來人代表曼蘇里(Mantri)，突然闖回了現場，並跳脫了角色，以其演員的身分發出疑問：

扮演曼蘇里的演員：等一下，歷史上發生的事真的是這樣嗎？

(每個人面面相覷，沉默不語。扮演蘇丹的演員脫離角色。)

扮演蘇丹的演員：歷史？甚麼歷史？我們是在編造小說，亞丁。這是虛構的故事，歷史是部小說(history is fiction)。(30)

在其他幾個演員藉故離開後，兩人繼續剛剛的話題：

扮演曼蘇里的演員：那歷史事實又怎麼說，馬努？

扮演蘇丹的演員：真實取決於是誰在書寫歷史，以及他想讓甚麼被理解、他的聽眾是誰。歷史更可能被操弄，傳達出相反的事實。你可以對歷史胡搞一通啦。

.....

扮演蘇丹的演員：聽聽看他(伯契)的同事法蘭克·瑞天咸是怎麼寫他的。

(他拿出一本書並誦讀)「在伯契事件中，英國政府喪失了他們最勇敢、卓越且熱忱的官員。」這是絕對的真相嗎？那要不這個如何？(他拿出另一本書)這是他的繼位者休·羅爵士所寫的，「伯契既殘暴又易喝醉，而且做了

許多橫徵暴斂的事。」這也是真的嗎？(31)



紀傳財讓演員脫離了歷史人物的角色身分，質疑自身在舞台上搬演的故事的真實性，同時也解構了劇本所指涉的歷史的真實性。歷史可能被權力所操弄，歷史事實也可能僅是爲了服務於統治者。書寫者的位置將決定歷史的視角，於是掌權者既可以操弄歷史，也可以藉由歷史來建構民族意識型態，紀傳財進一步挑戰了當下馬來西亞執政黨所宣稱不應被動搖的統治合法性。

另一方面，整個劇本也將伯契與馬來蘇丹的權力爭奪，連結到當下馬來西亞的政治情勢，作爲對於政府濫權的指控。紀傳財「提醒了觀眾，圍繞在伯契之死並造成殖民危機的腐敗模式及自利政治的特徵，也相當程度是當代馬來西亞的一部分」(Watt 93)。伯契的刺殺事件，是馬來西亞反殖民歷史書寫上重要的一頁。然而在紀傳財的劇本裡，則突顯出馬來統治者們各自的利益盤算，蘇丹原先被英人所扶植而上位，卻發現自己的權力逐漸遭到削減而心生不滿。他應該是被殖民者賦予期待的領導者，但在劇作中看到的形象，卻是不願直接承擔責任的怯弱者，將行動交付其它幾位拿督來執行。而向來被視爲民族英雄的里拉與沙苟¹⁰⁶，在劇作中則與女人及奴隸制度的利益牽扯在一起，絕非單純地捍衛馬來文化或傳統價值。此外，馬來統治者內部更出現渴望與英人合作以奪取權力的不同企圖。「在紀傳財筆下碎裂的馬來西亞，腐化且自私的政治剝奪了任何產生歷史英雄主義的機會，只剩下各種物質主義和對於權力的濫用。利他的想法在其劇作中沒有任何力量」(Watt 95)。

這一齣重新編寫的歷史劇來到故事高潮之際，沙苟和希普頓衝進伯契的房間內，正在沐浴的伯契拔腿而逃，希普頓手持長矛追了上去。這時，尤瑟夫與里拉

¹⁰⁶ 馬來民族主義者向來視里拉爲反抗英國殖民的英雄，爲了其信念與價值而死。吉隆坡過去有條伯契(Birch)路，曾被認爲依霹靂州駐紮官伯契而命名，便被改爲 Maharajalela 以紀念民族英雄里拉。不過後來發現原先的路名跟那位被刺殺的伯契無關，而是另一位同名的人。不過由此可看出在其中爭奪的象徵意義。

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_roads_in_Kuala_Lumpur，2015年8月12日瀏覽。

<http://malaywarriordml.blogspot.tw/>，2015年8月14日瀏覽。

跳脫了角色闖入舞台打斷了演出。前者圖謀著奪取蘇丹之位，後者則不能忍受馬來社會內部的階級結構遭到破壞，兩個在伯契刺殺計畫中處於相反立場的人一起站到了台上。尤瑟夫諷刺地評論正在進行的戲劇情節：



扮演尤瑟夫的演員：莫尼，這難道不是對於歷史的扭曲嗎？康頓從來就未曾存在過，而希普頓也不是因為女人才參與了刺殺計畫，而拿督沙苟更不是陷於情愛中的傻子。

(對觀眾)

也許你們都應該回家去，然後忘了這些曾發生過的事情吧。(79)

紀傳財最終解構了自己所寫的歷史，相對於觀眾，劇作家也是劇場中的權力擁有者。他並非企圖以另一種「事實」來取代既有的歷史，而是突顯出權力扮演著能夠隨意操弄真實性的角色。紀傳財在《我們可以****你，伯契先生》開演前一天的訪談中透露：「我們都是真相被操弄後的接收者，同時也是操弄者本身。」(Abishegam 15)面對歷史與權力的共謀，紀傳財不僅批判實際掌權的統治者，也不斷反思自己的位置。

對於權力的批判一直是紀傳財劇作中延續的主題，而掌權者的目的無非試圖維持自身地位的穩固。「控制的議題在其劇本中都是顯而易見的」(Philip 374)。老大哥企圖控制反對者的異議、伊夸蘭首相企圖控制其他族群的遷移與文化的融入、英國殖民者企圖控制殖民地的利益，而馬來統治者則企圖控制自身的權益與民族意識的功用。紀傳財的劇作一方面呈現出統治者掌握權力後如何藉由控制民族意識以及文化，來形塑單一的民族認同。另一方面，則揭露出執政者與權力的關係，不僅運作在政策的行使，更浸滲在知識與歷史的建構上。因此，人民不僅要抵抗掌權者的控制，更要認清背後的權力操弄。否則政權或世代的更替，並不

能避免再次複製了過往的權力結構。

另一方面，藉由時空的並置，紀傳財也將過去馬來統治者各懷鬼胎的權力鬥爭連結到當下的馬來西亞，批判統治者所高舉的口號，只是自身利益盤算的掩飾，國家已成爲個人與統治集團爭權奪利的舞台。不論是作爲劇作家或是新聞工作者，紀傳財始終關注於民族認同的建構、權力思想的控制以及歷史知識的書寫。他試圖將在媒體中無法說出的話，藉由劇場的創作轉換，透過演員、角色與戲偶之口傳達出來。也許小眾的馬來西亞英語劇場未能具有太多的影響力，但藝術作品已留下了紀錄，映照出二十世紀末馬來西亞社會與政治的困境，也將見證新世紀以及未來的改變。

結論與反思



黑人作家詹姆斯·鮑德溫(James Baldwin)曾經寫下：「無知與權力的共謀，是正義所遇到最凶猛的敵人。」(Ignorance allied with power, is the most ferocious enemy justice can have.)將「正義」替換為「文化」，這樣的觀察同樣合適。我們馬來西亞人正在少數人的專制掌控下，而這群少數人決定著我們所能看和做的事。(Kee, *no more bull shit* 27)

權力是一直延續在紀傳財劇作中的主題，他既批判少數統治階級對於權力的操弄，也反思人民的無知。因此，《一九八四，當下》揭露老大哥與黨所進行的思想灌輸，說明執政者藉由維持其族群的特權、獨尊馬來文化地位，甚至藉由塑造人民對共產黨的恐懼，維持其統治合法性與利益。但這樣的結果便是殖民時期所延續的族群隔閡與對立絲毫未見改善，反而愈趨結構化。在接下來的《大清除》中，紀傳財則透過一則謠言的形成過程，試圖打破人民的漠然，呈現政治在生活中的實際影響，包括政策所導致的職場升遷和移民拉扯。同時也穿透這些衝突表面的族群意識，看到階級差異所帶來的異質性。而到了《我們可以****了你，伯契先生》，紀傳財更質疑了民族國家背後對於歷史的認知，反殖獨立運動並非少數菁英的英雄頌歌，其內部可能存在著各方利益爭奪的盤算。從認知到社會正義、國家文化與自身權利其實掌握在少數人手上，進而達成馬來西亞現況的改變，始終是紀傳財不管作為媒體工作者或劇作家都想盡辦法傳達給人民的理念。

紀傳財在許多訪談中都反覆提及他寫作的目的是渴望接觸到(reach out to)更多的觀看大眾。「我剛開始寫作時，只是爲了我自己，但現在我改變想法了，我基本上純粹爲了馬來西亞讀者而寫，因爲這正是我想接觸到的讀者。我處理的議題都是源自於我的馬來西亞經驗，而這些經驗首要之務，就是必須分享給我的同

伴們」(Quayum 133)。1980 年代以來新聞報業的意識型態和自我審查，促使他將對於許多議題的思考轉化為劇場創作，然而，英語劇場的菁英性質在接觸大眾的理念上產生矛盾。這樣的焦慮也投射在他劇作的人物中，帶有作者形象的角色不斷反思著自己與人民的距離。「決定一個作品能否跨越疆界的是其內在的價值，包含著真誠和真實性」(133)。紀傳財並不奢望一蹴而就的革命，而是或許可以從漸進的改革開始。

另一方面，無知可能帶來濫權，然而知識也可能是來自權力的建構，權力與知識的共謀將成為正義與文化潛藏的敵人。報紙、專欄和劇場都帶給紀傳財相當的話語權，同時，族群、性別與階級的位置都必然帶給他視野上的侷限，劇作中某些段落都似乎看到作者忍不住跳出來說話，教育觀眾的意味濃厚。不過若是挖掘作品中的細節，仍可看到紀傳財試圖處理其他族群、女性以及底層的角色觀點，例如少數族群的邊緣化、女性的策略和底層的困境。或許紀傳財終究不可能真實再現，但他也不輕易代言，而是單純呈現，將問題的思考留給觀眾。

最後，也要反思本文視野上的侷限，我試圖透過紀傳財來看馬來西亞，再透過馬來西亞來看臺灣。紀傳財在觀察馬來西亞社會時的觀點便成了我的觀點，我也就接受了他對於族群議題的政治批判立場。另一方面，若注意到臺灣人在馬來西亞人眼中可能都是華人的情形時(最多也只有華人與原住民之分)，便會發現將馬來西亞族群用馬來人、華人之類的身分來探討，其實也忽略了論文中時常強調的異質性。即使強調在殖民政策與現代國家政治的影響下，三大族群的概念已足夠概括馬來西亞的分歧。但族群內部的異質性不僅只在於階級的差異，族群本身就是界線不分明概念。雖然文中略有提及混血的情況，但即使不混血，族群也可以有更細緻的討論。

此外，則是某種程度論述上的怠惰，馬來西亞雖然屬於世俗化的伊斯蘭國家，但社會問題其實與其宗教信仰仍是相當密切的，例如馬來人族群身分的定義就包括伊斯蘭信仰的遵從。因此，宗教信仰自然也會影響族群之間的隔閡多了一



層理解的障礙，甚至在信仰的價值觀差異下，都可能導致經濟地位的追求與民族認同的想像產生分歧。然而，我在論文中僅有第五章談論民族國家建構時，才對於伊斯蘭價值在馬來西亞的意義有比較多的說明。雖然一部分原因也在於紀傳財的劇作中並不突顯伊斯蘭在各個議題中的影響力，但主要還是因為擔心沒有能力處理宗教信仰加入分析後的複雜度，而有意割捨之。

從我一個外人的位置來看馬來西亞，勢必存在偏差與想像，甚至是迎合自己論述的可能。不過我也認為論述本來就避免不了意識型態與立場。藉由馬來西亞來看臺灣，尋找一條殖民之後的道路，這條道路是獨立抑或是其它結果，都希望能夠像紀傳財般從自己生長的土地與家鄉中出發，思考就在社會周遭與身邊發生的問題。論述與後續行動對我而言，立場無法避免，要避免的或許只有任何產生壓迫他者的可能。

引用書目



英文書目

- Abishegam, Joanna. "Birch – history in parody." *New Straits Times*. 19 June 1994:15.
Web.
- Baxter, Alan N.. "Kristang (Malacca Creole Portuguese): a long-time survivor seriously
endangered." *Estudios de Sociolingüística* 6.1(2005):1-37. Web.
- Bhabha, Homi K.. "Cultural Diversity and Cultural Differences." *The Post-Colonial
Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. New York:
Routledge, 1995. 206-209.
- Cham, B.N.. "Colonialism and communalism in Malaysia." *Journal of Contemporary
Asia* 7:2(1977): 178-199. Web.
- Embong, Abdul Rahman. *State-led modernization and the new middle class in
Malaysia*. New York: Palgrave, 2002.
- Engels, Friedrich. "Engels to Franz Mehring" *Marx and Engels Correspondence*.
Trans.
Donna Torr. International Publishers, n.d. Web. 24 May. 2015.
- Foucault, Michel. "The Confession of the Flesh." Trans. Colin Gordon, Leo Marshall,
John Mepham and Kate Soper. *Power/Knowledge*. Ed. Colin Gordon. Harlow :
Pearson Education, 2008. 194-228.
- Fernando, Lloyd. Introduction. *New Drama One*. Ed. Fernando. London: Oxford UP,
1972. vii-xix.
- Gilbert, Helen. "1984 Here and Now." Introduction. *Postcolonial plays : an
anthology*.
Ed. Gilbert. New York : Routledge, 2001. 250-253.

Green, Marcus. "Gramsci Cannot Speak: Presentations and Interpretations of Gramsci's

Concept of the Subaltern." *Rethinking Marxism*. 14.3(2002):1-24. Web.

Guha, Ranajit. "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India." *Subaltern studies I: writings on South Asian history and society*. Ed. Guha. New York: Oxford

UP, 1982.

Hilley, John. *Malaysia: Mahathirism, Hegemony and the New Opposition*. London: Zed Books, 2001.

Kee Thuan Chye. *The Big Purge*. Malaysia: Times Editions - Marshall Cavendish, 2004.

———. *We Could **** You, Mr. Birch*. Kuala Lumpur: Academe Art & Printing Services Sdn., 1995.

———. "1984 Here and Now." 1985. *Postcolonial plays : an anthology*. Ed. Helen Gilbert. New York : Routledge, 2001. 254-272.

———. *No More Bullshit, Please, We're All Malaysians*. Singapore: Marshall Cavendish Editions, 2012.

———. *Just in so many words – views, reviews, and other things*. Singapore: Heinemann Asia, 1992.

Leasor, James. *Singapore: The Battle that Changed the World*. Cornwall: House of Stratus, 2001. Web.

Lim, Shieley. Introduction. *The Big Purge*. By Kee Thuan Chye. Malaysia: Times Editions - Marshall Cavendish, 2004. 5-20.

Lo, Jacqueline. *Staging Nation: English Language Theatre in Malaysia and Singapore*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2004.

Mains, Susan P., Mary Gilmartin, Declan Cullen, Robina Mohammad, Divya P. Tolia-

- Kelly, Parvati Raghuram and Jamie Winders. "Postcolonial Migrations." *Social and Cultural Geography*. 14.2(2013):131-144. Web.
- Miles, Robert. *Racism and Migrant Labour*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- . "Apropos the Idea of 'Race' ... Again." *Theories of race and racism: a reader*.
Ed. Les Back and John Solomos. 2nd ed. New York: Routledge, 2009. 180-198.
- Philip, Susan. "Kee Thuan Chye's Political Plays: An Analysis." *Asian Theatre Journal*
29.2(2012):357-378.
- Quayum, Mohammada. "Confessions of a liminal writer: An interview with Kee Thuan Chye." *Kunapipi* 27.1(2005):130-139 . Web.
- Razaleigh Muhamat Kawangit. "Social Integration of Kristang People in Malaysia." *Global Journal of Human-Social Science* 14.1(2014):45-55. Web.
- . "Assimilation of Baba and Nyonya in Malaysia." *International Journal of Social Science Studies* 3.2(2015):11-20. Web.
- Sharp, Joanne P.. *Geographies of postcolonialism*. London:SAGE, 2009.
- Swettenham, Frank. *Malay Sketches*. London: John Lane, 1895.
- Watt, George. "De-mastering Historical Narrative in Robert Yeo's *The Eye of History* and *Kee Thuan Chye's We Could **** You Mr Birch*." *NUCB journal of language culture and communication* 7.1(2005):89-107.
- Yeo, Robert. Introduction. *We Could **** You, Mr. Birch*. By Kee Thuan Chye. Kuala Lumpur: Academe Art & Printing Services Sdn., 1995. 7-23.
- Zuhra, Nur Nina. "The Social Context of English-Language Drama in Malaysia." *Asian Voices in English*. Ed. Mimi Chan and Roy Harris. Hong Kong: Hong Kong UP,

1991.



中文書目

史碧華克(Gayatri Chakravorty Spivak)。《後殖民理性批判：邁向消逝當下的歷史》。

張君玖譯。台北：群學，2006年。

瓦蒂柯提斯(Michael R.J. Vatikiotis)。《東南亞的政治與發展》。林若雱譯。台北：韋伯文化，1999年。

安德森(Benedict Anderson)。《想像的共同體》。吳叡人譯。台北：時報文化，2010年。

安達亞(Barbara Watson Andaya)。《馬來西亞史》。黃秋迪譯。北京：中國大百科全

書出版社，2010年。

林宛瑜。《學習者主體性的再思索—Spivak 後殖民論述中知識域暴力觀的啓示》。

國立台北教育大學教育學院課程與教學研究所碩士論文，2010年。

吳叡人。導讀。《想像的共同體》。台北：時報文化，2010年。

法農(Frantz Fanon)。《大地上受苦者》。楊碧川譯。台北：心靈工坊文化，2009年。

查特吉(Partha Chatterjee)。《殖民主義思想與殖民地世界——一種衍生的話語？》。

范慕尤、楊曦譯。南京：譯林，2007年。

陳光興。《去帝國—亞洲作為方法》。台北：行人，2006年。

陳中和。〈族群認同與宗教運動在國家政策的運用：初探 馬來西亞巫統文明伊斯蘭(Islam Hadhari)運動〉。《臺灣東南亞學刊》 2.2(2005年):103-126頁。

陳昭瑛。《台灣文學與本土化運動》。台北：國立台灣大學出版中心，2009年。

陳鴻瑜。《馬來西亞史》。台北：蘭陽，2012年。

揚(Robert J.C. Young)。《後殖民主義—歷史的導引》。周素鳳、陳巨擘譯。台北：
巨流，2006年。

曾熾芬。〈誰可以打開國界的門？移民政策的階級主義〉。《跨界流離：全球化下
的移工與移民》(上冊)。夏曉鵬、陳信行、黃德北編。台北：臺灣社會研究
雜誌社，2008年。

楊詩萍。《從後殖民角度探討馬來西亞的國族論述》。國立臺灣大學政治學研究所
碩士論文，2006年。

葛爾納(Ernest Gellner)。《民族與民族主義》。李金梅、黃俊隆譯。台北：聯經。
2001年。

趙稀方。《後殖民理論與臺灣文學》。台北：人間，2009年。

歐威爾(George Orwell)。《一九八四》。董樂山譯。上海：上海譯文，2013年。

霍布斯邦(Eric Hobsbawm)。《民族與民族主義》。李金梅譯。台北：麥田城邦文
化，
1997年。

薩依德(Edward W.Said)。《文化與帝國主義》。蔡源林譯。台北：立緒文化，
2001年。

顧長永。《馬來西亞：獨立五十年》。台北：臺灣商務，2009年。

藍佩嘉。〈階層化的他者：家務移工的招募、訓練與種族化〉。《跨界流離：全球
化下的移工與移民》(上冊)。夏曉鵬、陳信行、黃德北編。台北：臺灣社會
研究雜誌社，2008年。