

國立臺灣大學戲劇學研究所

碩士論文

Department of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



邁向酷兒大眾劇場：蔡柏璋作品中的通俗手法

Towards A Pop Queer Theatre:

The Popular Artifice of Tsai Pao-Chang's Plays

呂筱翊

Hsiao-I Lu

指導教授：鄭芳婷 博士

Advisor: Fan-Ting Cheng, Ph.D.

中華民國 105 年 6 月

June 2016

謝辭



六年前，初次踏進臺大戲劇系館的我，一定從沒想過這會是如此漫長的一趟旅程。幾次想要放棄，轉身，卻終究留下來，用自己已經日漸不擅長的文字，百轉千迴糾糾纏纏的思緒，在經歷無數的延遲、詰問、否定、抉擇後，仍然決定好好地把自己承諾過要做的事情做完，是這篇論文對我來說最大的意義。

一路走來，要感謝的人不勝其數。首先，感謝鄭芳婷老師對我的百般關切、叮嚀、催促、容忍，讓我有最大的自由和自己對抗，卻又不放棄對我的期待與要求。身為您的首位指導學生，總是感到抱歉卻又十分幸福。感謝謝筱玫老師與傅裕惠老師於口試時對我書寫上的缺失以及撰文中的盲點提出的種種指教，而使本文的觀點能夠有所收束而更具脈絡，過往在兩位老師身邊學習的經驗更是影響了本文的產出。謝謝怡麟、琇如、妍妍、小咖看著我一路走來，以及在論文完成過程中的協助與照顧。感謝明特與 KUNA 助我渡過口考，感謝新朋友蕎琳作為及時雨的出現。

感謝傳院劇場與政大中文系作為我重要的根源，感謝蔡琰老師一路的關愛。感謝台大戲劇系的接納與養成，呂柏伸老師奠定了我對戲劇導演的認識基礎，林鶴宜老師與紀蔚然老師示範了學者風範以及對學術的嚴謹，而 Paris 施舜翔的文字以及研究態度，一直以來都是我知識累積的養分以及寫作時的提醒。

也謝謝構成了我六年來點滴的人們。感謝 R99 仁芳、佳蓉、艾玲、翔曦、竹賢的一路相伴砥礪，而終究跨出了彼此的一步。感謝大資、雷昇、鵬鵬，在這半年最難熬的時光不吝與我分享一切苦辣酸甜。感謝曾和我工作過的所有劇組夥伴以及給予過我回應的觀眾，是你們支持著我還走在這條路上。謝謝易勳、元莊，用最大的溫柔陪我走過那些最低潮的日子。

感謝黛拉、掬橘以及在興隆路的同棲生活，感謝旅澳期間柏斯的家人及達爾文的朋友，感謝麗斯、韻姍、Hoting，感謝呼吸 Want，感謝陳敬堯與徐敬詠，是你們在不同時候給了飄盪的我繼續支撐的動力。感謝 Bobo、小羅、叔叔、阿姨的地瓜園與早餐店，是我回台這兩年賴以生活的避風港。感謝依詩的聆聽與無條件的支持，感謝逢樟作為演員的信任，感謝世暘作為夥伴的認可以及每次的直言與爭吵。感謝所有信任我、接納我、對我說過加油的人們。感謝 Sofia&Hugo。

謝謝我親愛的家人們對我的容忍與愛，謝謝群翰一直都誠實的存在著。

謝謝蔡柏璋的示範，謝謝自己沒有放棄說完這些，也謝謝有緣閱讀此篇文字的你。本文未臻完美，卻已交出現階段自己的真實。期待日後一切的論證或推翻，若能延伸出一絲絲討論與對話的可能，皆是不勝感激的緣分。

邁向酷兒大眾劇場：蔡柏璋作品中的通俗手法

中文摘要



兩千年後，議題導向的同志戲劇式微，逐漸與主流商業劇場匯流，成為電視、電影、劇場多元題材的一環。本文自酷兒劇場與同志運動密不可分的崛起及式微的政治性，開啟對於酷兒大眾劇場的求索與想像，繼而發現蔡柏璋作品中慣以同志／酷兒政治酷異化主流通俗劇的曖昧與獨特，足以提供酷兒大眾劇場系統化實踐的參酌對照。而本文提出「酷兒大眾劇場」一詞，則試圖以此標誌出酷兒戲劇與大眾劇場的結合，應兼容「酷兒政治的劇場」與主流大眾劇場通俗、擁抱觀眾的特性。而蔡柏璋的劇本與舞台創作中交纏互生的通俗手法和酷異主題，不僅構成其創作品牌對酷兒／大眾能動性的召喚，亦在「撩亂」(chaotic)的通俗手法所製造的情節跌宕中，對體制造成了「撥亂反正」的效果。

本文將以蔡柏璋的《木蘭少女》、《Q&A》首部曲、《Re/turn》三部聚焦於特定主角認同追尋的劇作為主要討論對象，觀察酷兒再現與通俗手法的互相作用，對蔡柏璋的文本進行「酷讀」(queer reading)的分析，系統性的爬梳蔡柏璋劇作中如何在劇作家有意的以酷異主體來對通俗劇進行重新包裝後，在文本的縫隙中產生了對體制顛覆與鬆動的可能。此外，對於失敗酷兒以及酷兒失敗的再現，帶來的質疑與批評，顯示了通俗手法的侷限。寫作風格上對結局處理的曖昧，則維持／勾起了觀眾的能動(agency)。

透過提出通俗與酷異並行的期待。期許本文能作為一個承先啟後的樞紐，為酷兒大眾劇場的發展開啟一個新的可能。

關鍵詞：酷兒大眾劇場、通俗劇、蔡柏璋、同志戲劇、酷兒政治

Towards A Pop Queer Theatre: The Popular Artiface of Tsai Pao-Chang's Plays



Abstract

Since the year of 2000, issue-oriented queer theater has lost its popularity and has gradually converged with mainstream commercial theater. This paper intends to explore the needs and fantasies for Queer Popular Theater through looking into the intimate relationship between the uprising of queer theater and LGBT social movements and the decline of politics within, and thus discover the ambiguity and uniqueness of the manifesting strategies of Tsai Pao-Chang: queering popular melodrama with gay/queer politics. This will provide Pop Queer Theater with a reference for systematic development. This paper proposes the word "Pop Queer Theater" in order to mark the interaction of queer theater and popular theater, which takes features of both queer political theater and popular theater. The artifices and themes of Tsai Po-Chang's script and stage presentation established his renowned brand that teases the queer/public agency, which challenges the social norm through its strategies.

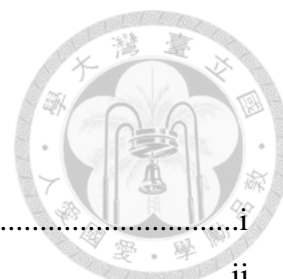
This paper focuses on Tsai Pao-Chang's *Mulan*, *Quest* and *Amnesia Episode I*, and *Re/turn*, all narrate the main characters' exploring of self-identity. Specifically, this paper observes the interaction between queer representation and popular methods and proposes a queer reading on Tsai

Po-Chang 's texts, in which the playwright restructures melodrama and produces the possibility of troubling the system.

By proposing a critique that juxtaposes popularity and queerness, this paper aims connect the past and the future of queer lives on stage and open up a new possibility for the development of Pop Queer Theater.

Key words : Pop Queer Theater, Tsai Pao-Chang, Melodrama, Queer Politics, Queer Theatre

目錄



謝辭.....	i
中文摘要.....	ii
英文摘要.....	iii
目錄.....	v
表目錄.....	vi
圖目錄.....	vii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 台灣劇場與酷兒戲劇.....	2
第三節 大眾劇場的酷兒政略.....	7
第四節 蔡柏璋作品中的通俗與酷異.....	11
第五節 研究問題與文本選擇.....	15
第六節 章節架構.....	18
第二章 通俗下的酷異.....	20
第一節 規訓與越界：《木蘭少女》.....	20
第二節 他者與認同：《Q&A》.....	33
第三節 遺憾與救贖：《Re/turn》.....	44
第四節 小結.....	59
第三章 通俗下的再現與侷限.....	60
第一節 敘事策略中的奇觀與笑聲.....	60
第二節 酷兒再現中的失敗與失根.....	67
第三節 沒有結局的酷兒童話.....	79
第四節 小結.....	81
第四章 結論.....	83
參考文獻.....	90

圖目錄



圖一：〈男人的世界〉一曲五霸的耀武揚威。.....	61
圖二：《芝加哥》中〈Cell Block Tango〉極具危險魅力的女囚們。.....	62
圖三：《Rent》停電之夜的 Roger 與 Mimi。.....	63
圖四：《木蘭少女》中木蘭與將軍簡淳榭「撿肥皂」調情的浪漫互動。.....	63

表目錄



表一：《Re/turn》結局整理.....	49
表二：《Re/turn》人物關係圖.....	51



第一章 緒論

第一節 研究動機

從一個劇場觀眾、研究者、到工作者，從幕後的創作參與到在行政工作上和觀眾的互動，在接觸劇場的幾年間，「劇場是什麼？」一直是縈繞心頭的一個問題。在創作之時，總無法忘卻考量觀眾的接收，卻又深知不該迎合觀眾口味、媚俗、隨波逐流。在幾次創作的緣分下，發現自己對於挖掘角色邊緣性的傾向，對文本的共鳴，總是來自於希望挖掘出角色或是合作的創作者更多幽微具體的存在。而在修讀《酷兒理論與性別表演》¹課程期間，開啟了我對於酷兒理論的認識，思考人應該如何時時保有覺察，以面對主流霸權體制的強勢佔據，而進一步理解到若要以劇場做為發聲的途徑，我是不應也不願複製或強化任何霸權的論述。在修讀中文系時，對於白居易創作時但求「老嫗能解」的美學，向來是我創作時銘記於心的基本要項；而在電視綜藝通俗文化餵養下成長的我，對於王安祈老師在談及中國戲曲大團圓結局時一句「戲外的不圓滿在戲裡求」的寬容又是如此深刻的理解與認同²。在這些累積之下，我逐漸勾勒出一個對於「酷兒的大眾劇場」的美好想像：是酷兒的主流化，不僅限於L G B T Q的任何框架，皆能以自己的身分為發聲；是走出自我邊緣、強化霸權論述的悲情感傷，以更主動出擊、以大眾的語彙掌握發語權，使自己成為主流的自身；是為了尋求鬆動的可能，不惜借力使力的採取滲透的策略與戰術，在和體制的角力拉扯之中保有顛覆和叛逆

¹ 該課程由鄭芳婷於臺大戲劇所開設，開課學期 103.1。

² 出自筆者 2010 年（開課學期 99.2）修讀王安祈《戲曲編劇》課程之課堂筆記，然而王安祈亦曾多次於個人撰文及訪談之中提及此觀點，如在〈邊緣與主流的抗衡——打造臺灣京劇文學劇場〉一文談及《百年戲樓》對文革情節的描寫：「對於文革，我們不企圖「還原、尚真、寫實」，而將一切歸還人性，通過適當的美感距離做出闡釋．．．而和解的理由，更是中國傳統戲曲的核心價值。戲曲多以「大團圓」為收尾，內在隱藏的人生觀與戲劇觀，即是：明知現實人生不圓滿，卻偏要在戲裡求個大團圓——戲是活下去的動力。」（《漢學研究通訊》，121 期，2012 年 2 月，頁 22。）或是於《性別、政治與京劇表演文化》第八章〈版本比較〉談及 2007 年對《繡襦記》及《王魁負桂英》的編修時亦再次以此為創作的說明：「...至於最後的大團圓，我沒敢輕易改成悲劇，雖然愈深入亞仙、元和的內在與時代背景，愈覺得團圓無望，但人生已然悲苦，只能於戲裡求個圓滿，怎忍刪去代替觀眾說出人生願望的劉荷花？」（台北：國立台灣大學出版中心，2011 年，頁 343。）

的縫隙。在這樣的創作願景下，我開始爬梳台灣的大眾劇場以及同志／酷兒運動的歷史與文獻，卻發現在 1990 隨著小劇場運動及同志運動才日漸茁壯的同志戲劇，早已隨著同志議題逐漸為大眾接受而不再張揚批判，無論大小劇場，與其相關的命題俯拾皆是，而以通俗化的姿態成為消費戲劇的一環。

就在此時，我發現蔡柏璋的作品或可做為此等轉型的觀察著力。以台南人劇團為創作基地的他，擁有創作穩定發表的平台以及中型規模的劇團團隊做為創作的支撐；身兼編劇、導演、表演者多重身分的他，亦以網路發表的戲劇相關見聞、評述、旅人書寫成為同志心目中的藝文界新生代偶像；作品從未以「同志劇場」為號召，卻屢屢可見性別認同、自我追尋的入題。兩廳院 YouTube 頻道邀請蔡依林與蔡柏璋共同拍攝的專題節目³，更彰顯了如今傳播媒介中「主流酷兒化」的傾向，與早期同志戲劇的「酷兒主流化」匯流，兩者日漸交織互生而成為彼此不可或缺的發展趨向。然而在評論與觀眾反饋上，卻呈現了褒貶不一的兩極性。當「酷兒主流化」在行使日常戰術之際仍需小心抵抗被收編的危機，「主流酷兒化」所施展的顛覆策略（strategy）又該如何被看待？而在成功召喚各式觀眾主體的通俗作品之中，是什麼樣的能動性在默默施展、滿足觀眾的閱聽慾望？另一方面，雖然拒絕服從、固守邊緣可能有強化霸權主體性的危險，但和體制網羅曖昧拉扯、製造顛覆縫隙的過程中，是否也有玩火自焚的可能？在這樣的反省過後，勾起我重新閱讀蔡柏璋的動機。本文即為此動機開展的歪讀實踐，企圖以蔡柏璋作品為例，透過對其劇本作品中酷異能動的分析與掌握，勾勒出酷兒大眾劇場的處境及可行之道。

第二節 台灣劇場與酷兒戲劇

在開展本文對於「酷兒大眾劇場」的想像與追尋之前，在此將先對於本文中

³ 《Mix & Match 混搭兩廳院》系列影片，由蔡柏璋與蔡依林各自挑戰與指導對方進行〈我吓〉舞蹈演出與《羅密歐與茱麗葉》之茱麗葉獨白，NTCH togo - 兩廳院藝術生活影音頻道，狠主流多媒體企劃拍攝。<https://www.youtube.com/user/NTCHtogo>。

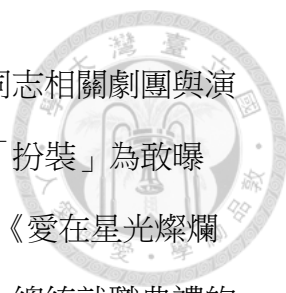
將大量使用的「同志」、「酷兒」、「同志戲劇」、「酷兒劇場」等相關名詞作一使用原則的說明與觀念上的釐清，並爬梳同志／酷兒戲劇在台灣劇場中的發展歷程。

七零年代，「gay」一詞由病理的指稱逐漸普及於泛指一切同性戀，指稱女同性戀的「lesbian」一詞則在七零年代末崛起，以希臘繕寫同性情慾的女詩人 Sappho 居住之島為名，修正男性中心思維的同性戀論述。九零年代，許多女性主義者與同性戀研究者開始將「queer」這原具有貶意的一詞重新賦予新意，進而發展出酷兒國族（queer nation）概念以及辯證異性戀霸權與認同生成、差異（difference）政治、邊緣（marginality）政治的酷異理論（queer theory）⁵。而在台灣，同志運動由 1990 年女同志團體「我們之間」的成立揭開序幕。「同志」一詞在 1992 年林奕華使用為譯後，就取代病理化的「同性戀」一詞成為中文語言上對此認同的描述。紀大偉、但唐謨以及洪凌等人則進一步提出「酷兒」一詞為 queer 之譯，超越同／異的二元對立，成為將「LGBT」（Lesbian 女同性戀、Gay 男同性戀、Bisexual 雙性戀、Transgender 跨性別）各種不同的性主體納入範疇之後的譯介，而將同志（gay）與酷兒（queer）分野⁶。比較兩者殊異，「同志」一詞由於國父遺訓呼告的耳熟能詳，具有本土脈絡中的獨特性，以身份認同的召喚做為策略；「酷兒」則來自對於汙名的羞辱轉化，以拒絕被定義、流動、非單一固著的特性，強調「差異」的重要，來保有酷異性下的顛覆與能動。

在台灣方面，隨著解嚴後社會風氣之開，小劇場運動興起，然而直到八零年代末同志運動相偕而起，才出現以劇場為戰鬥場域，積極發聲的姿態。1988 年「時代映畫」由田啟元導演作品《毛屍》首演，大膽呈現同志議題並批判傳統儒家價值觀；隨後劇團改名為「臨界點劇象錄」，正式成為解嚴之後九零年代最具代表性的前衛劇團之一。1993 年，更以歪寫白蛇傳神話的《白水》一劇開啟同性

⁵ 參考《關鍵詞 200》中「Queer Theory 酷異理論」之條目及張珩《台灣同志劇場研究 2000-2009 年》的爬梳。廖炳惠編著《關鍵詞 200》，台北：麥田，2011 年 5 月初版 15 刷，頁 221。張珩，《台灣同志劇場研究：2000-2009 年》，國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文，2010 年，頁 13。

⁶ 見紀大偉《正面與背影：同志文學簡史》，台北：國立台灣文學館，2012 年，頁 14。



情慾創作之先河。參考《揚起彩虹旗》一書所整理的九零年代同志相關劇團與演出，就有以下代表：舉辦「同志藝術節」的台灣渥克劇團；以「扮裝」為敢曝（camp）戲弄的紅綾金粉劇團《利西翠姐之越 Queen 越美麗》、《愛在星光燦爛時》、《都是娘娘腔惹的禍》及以「反串秀」掀起話題，甚至登上總統就職典禮的白雪綜藝團；由邱安忱導演的戲班子劇團「同志三部曲」（採訪真實男同志故事的《新天堂公園》、描寫女同志生活的《六彩蕾絲鞭》、改寫自小說的《蜘蛛女之吻》）、《愛情滋味》；莎士比亞的妹妹們劇團由魏瑛娟導演、成功將女同志議題及觀眾帶入劇場的《我們之間心心相印——女朋友作品一號》等⁷。而兩千年過後隨著政黨輪替，劇場運動漸轉型為美學本位而不再有濃厚的運動色彩，同志議題也隨著文學與電影在題材上的多元納入，而轉向多主題類型的開發耕耘。

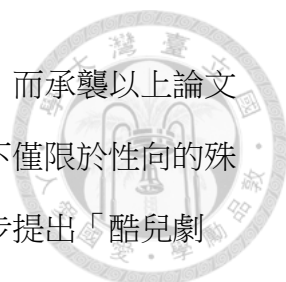
由於同志劇場於九零年代初才正式興起，至今不過二十餘年時間，因此論述亦不算多，關於台灣同志劇場的研究，目前亦尚無關於此類的研究專著，是以除了參考與其發展密不可分的同志運動、同志文學的相關討論，蒐羅散佈於各家學者文選著作中的重要篇章，對於同志劇場的樣貌之勾勒主要來自於前人以學位論文發表的研究成果。目前有廖瑩芝《九〇年代台北同志戲劇研究》（2000）⁸、張珩《台灣同志劇場研究：2000-2009年》⁹、謝肇禎《台灣現代戲劇之同志劇本研究(1988-2010)》（2012）¹⁰學者多半以十年為一區間，以主題式的劃分各自選取代

⁷ 參考《揚起彩虹旗》附錄一：〈台灣同志平權運動—大事紀〉，頁 256-258。

⁸ 廖瑩芝《九〇年代台北同志戲劇研究》（2000），最早的一篇關於同志劇場的學位論文。除了鎖定九零年代台北地區的同志戲劇展演，將劇作分為「暗潮洶湧的同志劇」、「情慾交錯的嘉年華」、「同志的大膽狂言」、「扮裝、性別擬仿與翻譯劇作」四大類，進而以戲劇文本與演出文本作延伸的分析討論，亦提出「同志戲劇」的定義。

⁹ 張珩《台灣同志劇場研究：2000-2009年》，鎖定 2000 年至 2009 年間台灣的同志劇場舞台劇演出，以「同志愛情故事」、「性別意識形態」、「同志翻譯劇本」三類進行文獻探討以及文本的取樣分析，並就同志劇場的定義與發展、同志劇场的性格表現與時代性等面向進行論述，討論同志劇場於當時的境況及面臨的困境。對於同志劇场的發展及同志劇场的研究作了一番歷史的回顧以及未來的期許。

¹⁰ 謝肇禎《台灣現代戲劇之同志劇本研究(1988-2010)》（2012），以八零年代末期臨界點劇團《毛屍》為始，全面性的討論至此篇博士論文發表二十年間的同志劇本樣貌，並以「儒家禮教、父權思想的解構」、「後現代情境」、「同志議題的轉喻—古典意象，新穎詮釋」、「性別惑亂（gender trouble）」、「帶飢思潑辣（diaspora）的同志顯影」五大主題為劃分，討論所選的十五個代表劇本。



表性的劇本進行討論，並提出發展階段的總結觀察與未來期許。而承襲以上論文對於同志劇場的討論，顯示「同志劇場」在主題上的多元，並不僅限於性向的殊異，而是以此為立基開展出的主體認同、邊緣之聲。而在進一步提出「酷兒劇場」的構想前，則將由「同志劇場」、「同志戲劇」在台灣的定義與形貌開始談起。

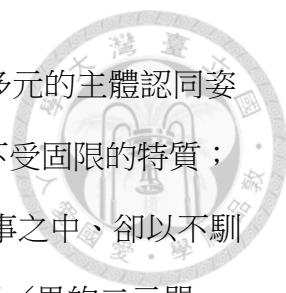
張珩提出，廣義的同志劇場包含同志戲劇及同志劇團。任何戲劇中包含同志的話題、劇中有強調或詳細描述同志角色的內涵，皆可稱為同志戲劇。而若一個同志劇團持續創作同志題材，則可視為同志劇團¹¹。但兩千年後，隨同志議題的邊緣性與隱密感隨社會風氣的開放而漸被打破，觀眾與創作者皆逐漸對此創作題材失去興趣，同志議題逸入主流的電視電影，同志劇團亦多解散或轉型為主流劇團，以議題導向的同志劇場逐漸式微。然而，同志題材並未就此在劇場中銷聲匿跡，傅裕惠即曾以〈也是一種百花齊放，試探台灣現代劇場創作中的性別議題展演〉一文指出「許多年輕創作者仍在時代風氣的日漸開放及全球文化網路的脈動下，以『性別議題』、『同志』作為劇場創作的試金石，搬演出各色主體認同與形構的多元風貌」¹²。另一方面，同志戲劇進入主流劇場後面臨到通俗化的考驗。在但唐謨的文章中，整理了張小虹與周慧玲對此提出的觀察與期許¹³：張小虹認為同志在主流劇場中不僅是同志，而和勞工、婦女一樣具有邊緣的激進性，而越是主流劇場越需要找尋這種邊緣性，作為創作力的來源。周慧玲則認為同志劇場進入異性戀主流觀眾群能使同性戀／異性戀、主流／邊緣獲得對話空間。而近十年的同志戲劇進入主流劇場後的轉型，使議題通俗化的同時亦帶動主流劇場酷異化，則呼應了上述觀點的期盼。

綜整以上轉型後的樣貌，可以發現部分文本已溢出「同志劇場」的範疇，而

¹¹ 張珩，《台灣同志劇場研究：2000-2009年》，頁13。

¹² 傅裕惠〈也是一種百花齊放，試探台灣現代劇場創作中的性別議題展演〉，《婦研縱橫》，73期，頁14-22。

¹³ 但唐謨〈春光乍洩的另類主流—九〇年代的台灣同志劇場面向〉，《表演藝術》，82期，頁45。



必須以更寬廣的定義來容納。一來，對於劇場文本中展現更加多元的主體認同姿態的「同志」必須以「酷兒」(queer)來重新命名，以保有其不受固限的特質；二來，對於以通俗(popular)的姿態將創作元素匿跡於主流敘事之中、卻以不馴的「酷異性」(queerness)產生顛覆效果的創作，無法輕易在同／異的二元單一論述中將其歸類。

論及戲劇的文學性，我認為可以在此將紀大偉對於酷兒文學的定義納入討論，進一步彰顯以「酷兒劇場」取代「同志劇場」的必要。在〈酷兒論－思考當代台灣酷兒與酷兒文學〉一文中，紀大偉對「酷兒」一詞的身世提出常見的質疑以及答證。除了不應完全將其視為「queer」一詞的忠實翻譯而固限其定義，而進一步提出「酷兒是拒絕被定義的，他沒有固定的身分認同。」並以身分認同下手，強調「同志主張身分認同，但酷兒卻加以質疑」，並且進一步勾勒出酷兒文學的特徵：

- 一、呈現身分的異變與表演。
- 二、呈現慾望的流動與多樣。
- 三、在台灣的時空下，性政治的批判。

在勾勒出這些面貌之後，他期待以酷兒對認同的質疑，催化出認同的多元，亦可透過「策略」式的「靈活採取某分認同，才能與各種社群對話，而不致脫離在地文化」。¹⁴

因此，本文所企圖觸及的「酷兒劇場」，乃是比照紀大偉對「酷兒文學」所勾勒出的面貌與應有功能進行思考。當「酷兒」一詞可以延伸為對於流動、容納、不受固限的強調，並且容納酷兒理論中對於邊緣、差異的重視以及對認同、秩序的質疑，加上對於「同志劇場」定義的承繼與擴張，「酷兒劇場」因而得以擴大其承載與關懷的面向，成為「酷兒政治的劇場」。而針對主流劇場的通俗、擁抱觀眾的特性，雖和酷兒的不馴有所牴觸矛盾，劇場的商業性以及創作題材的

¹⁴ 紀大偉，〈酷兒論－思考當代台灣酷兒與酷兒文學〉，《酷兒狂歡節》編序，頁 9-16。




多元開放、奇異盡出，卻使兩者時而成為競逐又未必互斥的關係。因此，本文進一步提出「酷兒大眾劇場」一詞，界定曖昧混雜的此類作品，並為酷兒戲劇與大眾劇場的結合，梳理出酷兒政略施展於其中的路徑。

第三節 大眾劇場的酷兒政略

台灣大眾劇場普遍以寫實、通俗的商業劇場為主流，目前最具票房號召力的現代商業劇場有賴聲川帶領的表演工作坊、梁志民導演以歌舞劇為主的果陀劇場、以吳念真編導的《人間條件》系列及搬演世界經典文本為主的綠光劇團，以及隨李國修過世後已解散的屏風表演班；近期崛起善用媒體宣傳力的年輕商業劇團則有故事工廠、全民大劇團。而台南人劇團、動見體劇團、莎士比亞的妹妹們劇團則皆於長期耕耘後日漸成長至中型劇團與大型劇團的階段，演出跨越藝術實驗與大眾通俗。而在大眾劇場中，如欲施展酷兒政略，有哪些可著力之處，其實不應先行設限。於此姑且舉出已可見的例證為討論著力。


首先，「敢曝」(camp) 與「操演」(performativity)，當是同志劇場中最常見的批判手法。參考蘇珊桑塔格 (Susan Sontag) 提出的「敢曝」觀念，是被壓迫者、被汙名者自被壓抑羞辱的「失敗」中翻轉奪得主導的轉化行動，以美學的不自然、誇大、風格化主動出擊的政治。藉由「敢曝」，劇場透過「敢」於「曝」露、「露淫」的表演，使邊緣取得了抗衡霸權／主流的途徑，而成就發聲、現身的可能。例如前文提及紅綾金粉劇團、白雪綜藝團，即在那個窺探同志場域、將同志邊緣病異化，甚或將愛滋和同志畫上等號的死亡、妖魔化的年代，採取了主動的歡喧、熱鬧、豔麗繽紛，翻轉並重寫了被塑造的陰鬱悲愴。由羅敬堯《文化轉折中的酷兒越界：九〇年代臺灣同志論述、身／聲體政治及文化實踐(1990—2002)》一文就以紅綾金粉劇團的《利西翠姐之越 Queen 越美麗》、《愛在星光燦爛》、《都是娘娘腔惹的禍》三部劇作為例，討論其如何以劇場手法結合扮裝美學，展現愛滋再現、全球跨文化符碼等酷兒政治。近期則或可以台南人劇團在地



重寫的《姐夠甜·那吸》(*Belle Reprieve*) 為例，亦以開襠褲 (Split Britches) 劇團拆解寫實經典《慾望街車》(*A Streetcar Named Desire*)，久違的讓踢 (butch)、婆 (femme)、娘娘腔 (sissy)、扮裝皇后 (drag queen) 等「妖精」們躍上舞台，提醒我們在劇場同志主題隨處可見、溢入主流商業群體之中的廣泛現身之後，那些差異並沒有消失。

而「操演性」則可回顧巴特勒 (Judith Butler) 的論點，由於生理性別 (sex) / 社會性別 (gender) / 性向 (sexual orientation) / 性取向 (sexuality)，皆非生而固有的理所當然的區分，而是透過認識差異、以述行言說的指認區分、套用裝扮，在以一連串的擬仿而生產出認同的差異，主體和他者被製造，在這樣的理解下，我們便可自固有的霸權框架中尋得鬆動、顛覆的可能，而使得被貶抑、賤斥的獲得承認¹⁵。而「劇場」就是一個可以具象化這樣「名／實」縫隙的絕佳形式。在台灣劇場性別議題的展現多半和認同議題相伴現身。由於「戲劇」一詞兼具文學／表演形式上的雙重身分，是以論及劇場對議題的處理傾向，可由文本敘事／身體展演的兩個主要方向來討論，雖說文本和演出本就密不可分。另一方面，台灣劇場的性別議題，和當下政治環境向來息息相關，也因此可視為女性主義及同志運動的當下表述。早期運動初起，意識的萌芽階段，有田啟元《毛屍》、《白水》等較具反叛及顛覆的作品，將經典文本的性別符碼提出轉置為同志意涵；而魏瑛娟、徐堰鈴等女性編導的作品，則重組、拼貼、戲耍大量性別符號，如徐堰鈴的《踏青去》、《三姊妹》等作品，自文本主導演出，使用全女編制拆解歪讀／詮白蛇傳、梁祝等傳統經典，並大量使用日記私語式的獨白、雙簧偶戲 (聲音表演／場上演出為不同人，甚至以人為偶，在視聽覺上拆解單一腳色的演繹)、詩性語言／唱詞．．．等，在形式上呼應了女性主義戲劇「別於霸權式戲劇的形制」、「女性應有自己的戲劇形式、語言」，打破了傳統形

¹⁵ 詳見巴特勒於《性別惑亂》(*Gender Trouble*)、《身體之重》(*Bodies That Matter*) 二書中提出之論述。



式。內容上則以私密、陰性的故事書寫，女同志情慾流動、生活經驗、語言脈絡，建構出繽紛混亂的可能；而推及現場演出，則在沒有固定的角色劃分（多人飾一角）、演員身分的暴露、喧嘩戲耍、扮演的交替重複中，彰顯了「操演性」的存在。紅綾金粉劇團以扮裝皇后的歡樂戲耍也具有相似的效果。「扮裝」成為處理的傾向。大抵來說，無論悲情或歡喧，皆可藉由「操演性」的作用突顯斷裂縫隙的存有而回歸認同、關係議題的強化。「穿」、「戴」作為表演的語彙，或可視為對「操演性」最直接的呼應，而廣義的思考，演員對角色的詮釋又何嘗不是一種想像上的穿戴？是以「操演性」或許在創作期間，即可提供編導斟酌酷異施展的空間。

此外，在議題的處理與構思上，哈伯斯坦（Judith Halberstam）的代表作《酷兒的失敗美學》（*The Queer Art of Failure*）或可作為跳脫二元框架的提醒。他提出「失敗」所給予自秩序（social order）的支配中逃逸的可能，攪亂邊界，藉由散漫（undisciplined）與繞道（detour）來打破霸權的僵局。而除了將「中介」（liminality）的混沌作為二元思考的出路，他並進一步提出抵制收編、賦權予天真無知、對記憶等積累的智識提出質疑等可行的途徑；¹⁶轉化為戲劇處理，則提示了塑造「失敗酷兒」與「酷兒失敗」這兩種方向，以之作為和秩序、霸權的對抗。

而與通俗劇場題材相關，莫過於各種情感的刻畫。質疑積習最有力的，則可藉由吉普妮絲（Laura Kipnis）在《反對愛情》（*Against Love: A Polemic*）一書中對婚家結構的質疑找到著力。她指出愛情早已成為現代社會最強大的規訓體制，不論男女皆為愛情乃至婚姻這個規訓體制內的勞動者，不斷付出勞動以生產維繫社會秩序的典範。也因此，「任何溢出婚姻體制的慾望，任何擾亂愛情規範的反

¹⁶ 引自筆者修讀鄭芳婷 103.1 臺大戲劇所課程《性別表演與酷兒研究》之課堂筆記與重整。相關論述詳見 Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke UP, 2011. Print. P.1-25.



抗，都可以被視為反社會秩序的藝術行動，反工作倫理的政治革命」¹⁷。提供了在各種情感書寫中尋得抵抗詮釋的著力可能。

以上理論我認為皆可在攪亂既有秩序、探觸議題可能上有所發揮，提供酷兒政治在劇場創作上的施展。然而海澀愛（Heather Love）對於酷兒情感「倒退政治」的提醒，則勾勒出在積極進步、戰鬥姿態之下，可能對於「汙名」（stigma）、「負面情感」（bad feeling）產生的拒斥。尤其是在酷兒樂觀主義與強迫幸福之下，取消了仍處於壓迫陰影之下的存在。「激進的酷兒性和對既存政治秩序的全然拒絕」很可能抹殺「我們真正所處的混雜感覺與現實」¹⁸。透過對於「落後情感」（feeling backward）的擁抱與承認，海澀愛的理論彰顯了渾沌狀態的存有，「讓矛盾並陳」，而許多主體可能正因身處於此而有看似順應主流、拒絕進步的選擇。對於劇場如何應再現同志形象，提供了更多解讀的面向與想像的可能。

最後，對於觀眾能動的思考，我則透過施舜翔在〈女明星的神話：史黛西的好萊塢女粉絲認同理論〉處理粉絲認同時對莫薇（Laura Mulvey）以及史黛西（Jackie Stacey）的整理，重省觀看之下觀眾凝視（gaze）的參與。莫薇認為傳統父權電影將女性化為理想的觀看客體，透過螢幕而使男性觀眾獲得偷窺般的觀看愉悅。史黛西則檢討了莫薇理論中缺席的女性凝視，進一步整理出陰性著迷（feminine fascinations）下認同幻想（identification fantasy）與認同實踐（identification practices）的發生，使觀眾產生幻想式的抵抗（fantasies of resistance）。¹⁹因此舉凡羅曼史、童話、通俗劇、偶像劇，雖然常有媚俗、空洞之批評，但成功的「通俗策略」（popular strategies），或可使觀眾產生抵抗能動，甚

¹⁷ 本段詳見吉普妮絲於《反對愛情》一書所提出的論述。而引號部分，則引自施舜翔〈反愛情革命：吉普妮絲的現代愛情勞動論〉一文對吉普妮絲的理論整理。2016年5月14日，流行文化學院。<https://popcultureacademytw.wordpress.com/2016/05/14/kipnisagainstlove/>。

¹⁸ 海澀愛〈論情感政治：感覺倒退、感覺背〉，見《酷兒情感政治——海澀愛文選》，頁193。

¹⁹ 引自施舜翔〈女明星的神話：史黛西的好萊塢女粉絲認同理論〉對二者的比較。2016年3月8日，流行文化學院。

<https://popcultureacademytw.wordpress.com/2015/03/08/jackiestaceystargazing/>。



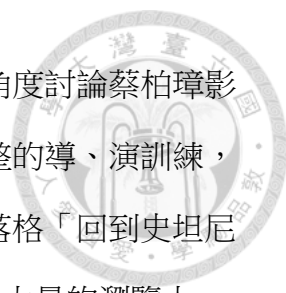
至勾引觀眾從愉悅到欲望的溢出，亦成為酷兒政治可施展之範疇。

以上所提出大眾劇場的酷兒政略，未必包羅且有待實行上的斟酌，卻是進一步勾勒出酷兒劇場在傳統同志劇場的性別／性向議題之外可以著力的面向。而在以這些理論為線索綜觀台灣劇場之後，發現到蔡柏璋「既馴服又反叛」、「既酷異又通俗」的創作樣貌，因此勾起研究興趣，企圖為「不夠馴服也不夠反叛」的批評找到在酷兒大眾劇場中的詮釋意義。

第四節 蔡柏璋作品中的通俗與酷異

回顧蔡柏璋的劇場及創作經歷，畢業於臺大戲劇系的他，就學期間即開始參與如果兒童劇團、台南人劇團、莎士比亞的妹妹們劇團等校外演出，並以「戲劇主義劇團」推出自編自導的《性世代首部曲》以及改編自國外經典的《非關治療》、《RENT》。2005年推出編導的第一齣小品《e·play·XD》後，開始為台南人劇團編寫台灣首部影集式舞台劇《K24》。畢業入伍後，他的音樂劇作品《木蘭少女》於2007年獲選為十三屆府城文學獎首獎，並於2009年由臺大戲劇系選為創系十週年大戲。在服完兵役之後，他選擇前往英國倫敦中央演講戲劇學院的音樂劇碩士學位，而在畢業回國後除了受邀與呂柏伸共同擔任台南人劇團聯合藝術總監，展開舞者、張韶涵演唱會合作編寫音樂劇段落等多方嘗試，並接連推出2010年《Q&A》首部曲、2011年誠品春季舞台作品《Re/turn》。在2011年被天下雜誌選為表演藝術類的「Future Young Leader」後，一直活躍至今。2015年與蔡依林跨界合作的《Mix & Match 混搭兩廳院》系列影片，更顯示他在表演藝術界對一般大眾的品牌接受度及影響力。以上經歷在賴思好的碩士論文《蔡柏璋的電視影集形式舞台劇研究(2005-2015)》²⁰中附錄年表有更詳盡的整理，該篇論文詳盡爬

²⁰ 賴思好碩士論文《蔡柏璋的電視影集形式舞台劇研究(2005-2015)》，詳盡的爬梳了蔡柏璋的個人背景、創作歷程，參佐台南人劇團的行銷研究，自文本書寫與舞台實踐的角度下手，討論影集式舞台劇本自文本到舞台手法的操作運用。並以居伊·德波的景觀社會論延伸討論《K24》中的混亂媒體奇觀，以及《Q&A》中的漫遊者與憂鬱狀態。是第一部自創作風格為切入角度討論蔡柏璋影集形式舞台劇的研究論文。

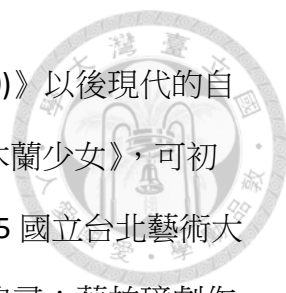


梳了蔡柏璋的訓練與崛起的過程，是第一部自創作風格為切入角度討論蔡柏璋影集形式舞台劇的研究論文。由他如何自台大戲劇系開始接受完整的導、演訓練，繼而開始與台南人劇團的合作。文中並提及了他是藉由網路部落格「回到史坦尼斯拉夫斯基：人作為一種技藝」²¹的長期經營，透過文字累積了大量的瀏覽人次，並在個人演出加上劇團宣傳與網路媒體的傳播之下，逐漸累積口碑與人氣。而受邀成為 TEDXTaipei 講者、雜誌專訪、Samsung 代言、舉辦個人演唱會、出版旅遊書等，則逐步透出他在劇場創作者身分之外亦逐步建立起個人品牌與明星形象。

身為台南人劇團的藝術總監以及駐團創作者，蔡柏璋的劇本創作幾乎都伴隨著台南人劇團的演出計畫，《木蘭少女》則是獲獎之後由台大戲劇系做為創系十週年的製作，而後才由蔡柏璋與王希文創立的瘋戲樂工作室重製（台南人劇團協辦），作品若非自編自導，則由台南人劇團長期合作夥伴呂柏伸導演製作，因此劇本兼具編導合一的產出風格與穩定性。即便兼具編、導、演（甚至歌手與作家）等多重身分，外界討論其作品時仍舊多以劇作家為他的定位。于善祿〈臺灣劇場新世代編劇〉一文中即將蔡柏璋列為首要提及的觀察對象，點出他為兼具票房與口碑的創作者，集編、導、演才華於一身，其作品風格「深受美國影集敘事結構與鏡頭剪輯的影響，將影視思維與劇場創作結合，節奏明快」，並指出其創作中「人物與情節盤根錯節」，並具有「題材融合當代文化流行議題」的特色²²。此外，由蔡柏璋於劇本的創作自序中，亦可發現劇本往往以編劇意識的命題下開展，如《木蘭少女》即是在「劇中男性和女性的性別對立是刻意被強調和醜化」下以性別特質的刻意塑造來玩耍重塑經典；而以「沒有真正道德美好的人」來進行《Q&A》的角色塑造、以對親情、愛情、友情的質疑開展《Re/turn》多重交錯的故事，則使劇本在舞台指示琳琅滿目之際，亦呈現出命題辯證的紛亂樣貌。由

²¹ 回到史坦尼斯拉夫斯基·人作為一種技藝－蔡柏璋 PChome 個人新聞台，<http://mypaper.pchome.com.tw/paochang>。最後讀取日期：2016年6月9日。

²² 于善祿，〈臺灣劇場新世代編劇〉，見《臺灣當代劇場的評論與詮釋》，頁88。

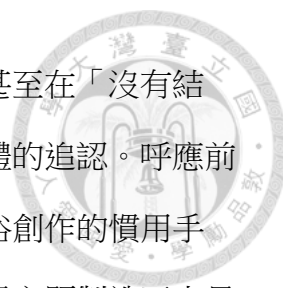


謝肇禎在博士論文中《台灣現代戲劇之同志劇本研究(1988-2010)》以後現代的自我追尋討論《Q&A》首部曲、以同志議題的轉喻與新詮討論《木蘭少女》，可初步窺見蔡柏璋作品對於同志劇場的研究價值。²³而李孟翰於 2015 國立台北藝術大學全國碩博士戲劇學術論文研討會所發表之會議論文〈旅行與追尋：蔡柏璋劇作中的「城市」——以《Re/turn》為討論核心〉則討論了「旅行」與「城市」、「文化」在蔡柏璋劇作中的交互對話，其中觸及城市離散的遺憾、認同、歸屬、追尋等命題，則已超越同志劇場的討論²⁴。本文試圖以「酷兒劇場」為範疇，對蔡柏璋的作品重新進行閱讀理解，則點出其劇本創作中最具風格的「撩亂」(chaotic)手法為其與酷兒劇場鍵結之處。

蔡柏璋的劇場創作以《K24》作為品牌奠基之作。仿照歐美影集敘事，以劇中情報單位命名此劇。英文 chaos 的諧音，取其中譯的「渾沌」、「混亂」之意，更是和奇觀式的劇情開展兩相呼應。但我認為，蔡柏璋劇本中的「chaos」並不只是形容詞或是名詞的「chaos」，而更適合以同為形容詞、卻蘊含主動性的「撩撥」動作的「撩亂」一詞來詮釋。《K24》是劇作家送給劇場的一團混亂，而之後的《木蘭少女》、《Q&A》、《Re/turn》等作品，則皆以主角人生「遭亂」為契機，開展自我追尋與詰問。在蔡柏璋的劇作中，不難發現各種通俗情節甚至莎劇的痕跡，劇中人遭逢天命的宣示、愛情的倒錯煩憂，在種種陰錯陽差中掙扎求生。細究這些混亂，對角色來說乃是人生中不可抗拒、突如其來的發生，跳脫戲外，卻發現竟皆是劇作家有意識的「攪亂春水」，宛如《暴風雨》的魔法師 Prospero 般施以重重法術，然後在一旁悠然觀看事態的發展。而這種種施為，除了為劇本情節與舞台展演製造出各種混亂效果，更為傳統的敘事脈絡中隱藏的性別、自我與婚家認同帶來鬆動的可能。採取的路徑並非決絕的叛逆，而是在看似服膺主流的

²³ 謝肇禎，《台灣現代戲劇之同志劇本研究(1988-2010)》，國立成功大學台灣文學研究所博士論文，2012年。

²⁴ 李孟翰，〈旅行與追尋：蔡柏璋劇作中的「城市」——以《Re/turn》為討論核心〉，2015 國立台北藝術大學全國碩博士戲劇學術論文研討會會議論文，2015年11月29日發表。



脈絡下，展現了一種「不太正確」的路線上的酷兒敘事樣貌，甚至在「沒有結局」的渾沌曖昧之下，避開了二元對立的敘事中邊緣對霸權主體的追認。呼應前一節所提出的大眾劇場之酷兒政略，蔡柏璋以「撩亂」為其通俗創作的慣用手法，不僅製造了繁雜的戲劇風景及情節的跌宕，更為劇中的酷異主題製造了大量的詮釋縫隙，成為一種「撥亂反正」的施展，蘊藏著擾亂秩序的顛覆可能。

而蔡柏璋個人明星特質與戲劇品牌的經營茁壯，更顯示了蔡柏璋的創作與個人品牌之經營已潛藏撩撥觀眾能動（agency）的作用。除了遍布於網路部落格與表演藝術評論台的心得與劇評，以台灣最大 BBS 站台批踢踢實業坊（PTT）Drama 版²⁵為觀察，而以「木蘭少女」為關鍵字搜尋，由臺大戲劇系首演版本的心得共 11 篇、2011 年再演的口碑文加上公視播映的觀後感則共有 12 篇；以「Q&A」搜尋，首演後心得與口碑文共 7 篇，首部曲二部曲聯演亦有 7 篇，卻含有兩篇表示負評並引發迴響的「考碑文」。而以「Re/turn」搜尋，則在多次演出後累積心得、討論共高達 33 篇文章。雖然褒貶不一，但仍可以觀眾主動發文之數字觀察到其作品的討論熱度。此外，於 2011 年下半年開始的年度口碑演出票選，蔡柏璋劇作即有《Re/turn》獲得 2013 年的年度冠軍²⁶、2014 年年度亞軍²⁷（冠軍為前叛逆男子《新社員》），以《K24》獲得 2015 下半年度票選冠軍²⁸、年度亞軍²⁹（冠軍為 OD 表演工作室《掰啦女孩》），足見其作品票房與口碑之養成，再演版之聲勢往往不墜反升。而《Q&A》首演時架設官方部落格蒐集統整網友心得，亦可見大量同志觀眾於觀賞本劇後獲得之共鳴，可視為以同志族群為行銷主打對象之成果。此外，2014 年蔡柏璋與 TEDXTaipei 合作之演講影音〈別落入不思考的鄉愿陷

²⁵ 批踢踢實業坊 Drama 版，<https://www.ptt.cc/bbs/Drama/index.html>。

²⁶ 版主 home99888 發布，〈[公告] 2013 全年度口碑排名暨徵文獎勵名單〉，批踢踢實業坊 Drama 版，<https://www.ptt.cc/man/Drama/DA11/D521/M.1392366315.A.9BC.html>。

²⁷ 版主 home99888 發布，〈[公告] 2014 年度口碑票選結果暨徵文獎勵名單〉，批踢踢實業坊 Drama 版，<https://www.ptt.cc/bbs/Drama/M.1422779212.A.7CB.html>。

²⁸ 版主 home99888 發布，〈[公告] 2015 下半年度口碑票選結果暨獎勵名單〉，批踢踢實業坊 Drama 版，<https://www.ptt.cc/bbs/Drama/M.1453173589.A.89C.html>。

²⁹ 版主 home99888 發布，〈[公告] 2015 年度口碑演出暨徵文獎勵名單〉，批踢踢實業坊 Drama 版，<https://www.ptt.cc/bbs/Drama/M.1454691980.A.009.html>。



阱> 累積逾 20 多萬的瀏覽人次³⁰、2015 年與蔡依林跨界合作的《Mix & Match 混搭兩廳院》系列影片各有 45 萬、27 萬的瀏覽人次³¹，加上於舉辦 2014 年底舉辦 C'est Si Bon 蔡柏璋 mini concert、2015 年 9 月出版個人首本旅行／勵志散文書《排練一場旅行。：世界是你犯錯的最佳舞台》集結了橫跨演藝、藝文、文學、公部門、金控業、網路傳媒等各界代表性人物為他撰寫推薦序，可見他在藝文界的號召力。³²而自 2004 開始經營的個人新聞台³³，至今已累積 313 萬的瀏覽人次，加上 FB 粉絲專頁截至本文完稿時累積的 24035 人按讚數³⁴，可見他對網路平台的長期經營與重視。由此可見，蔡柏璋在劇本內外擁抱大眾、跨越各式傳播媒介與創作場域的「通俗性」，不僅成為其個人品牌經營塑造的根基，亦與其創作中交纏互生的通俗手法和酷異主題，構成其創作品牌對酷兒／大眾的召喚。

以本節對「撩亂」手法的提出為基礎，本文將以「酷讀」(queer reading)的覺察對於蔡柏璋的文本進行「撩亂」之下「酷異性」(queerness)的挖掘，於第二章進行主題式的閱讀比對，以相關酷兒理論的回顧與討論，觀察文本中的酷異主題在通俗的框架下如何運作，並進一步在第三章討論文本中的酷兒再現與其可能的侷限。

第五節 研究問題與文本選擇

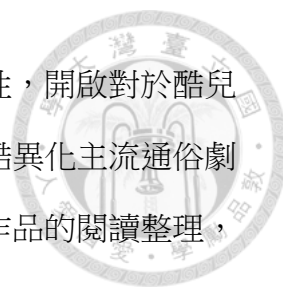
³⁰ <別落入不思考的鄉愿陷阱：蔡柏璋(Pao-Chang Tsai) at TEDxTaipei 2014>，TEDxTaipei，2014 年 11 月 24 日，<https://www.youtube.com/watch?v=GUIgG3GIqd4>。

³¹ 《Mix & Match 混搭兩廳院》系列，<蔡依林 PK 蔡柏璋 兩廳院「呔」劇場—教學篇>，狼主流多媒體企劃拍攝，NTCH togo - 兩廳院藝術生活影音頻道，2015 年 3 月 3 日，<https://www.youtube.com/watch?v=M4jqk2LFWvA>。<蔡依林變身茱麗葉 蔡柏璋熱舞《我呔》 兩廳院「呔」劇場—驗收篇>，狼主流多媒體企劃拍攝，NTCH togo - 兩廳院藝術生活影音頻道 2015 年 3 月 5 日，<https://www.youtube.com/watch?v=NNFydaipe3k>。

³² 推薦序撰寫者共有蔡依林、林依晨、倪重華、辜懷群、許毓仁、朱平、蘇麗媚、徐譽庭、劉奕成、陳思宏、趙士廙、蔡宗翰、謝盈萱、羅恩妮等，詳見蔡柏璋《排練一場旅行。：世界是你犯錯的最佳舞台》，台北：天下雜誌，2015 年。

³³ 回到史坦尼斯拉夫斯基·人作為一種技藝—蔡柏璋 PChome 個人新聞台，<http://mypaper.pchome.com.tw/paochang>。最後讀取日期：2016 年 6 月 9 日。

³⁴ 蔡柏璋 Pao-Chang Tsia 臉書粉絲專頁，<https://www.facebook.com/paochang.tsai/>。最後讀取日期：2016 年 6 月 9 日。



本文自酷兒劇場與同志運動密不可分的崛起及式微的政治性，開啟對於酷兒大眾劇場的求索與想像，繼而發現蔡柏璋作品中慣以同志政治酷異化主流通俗劇的曖昧與獨特，因此自研究蔡柏璋著手，企圖透過對於蔡柏璋作品的閱讀整理，提供酷兒大眾劇場系統化實踐的參酌對照。

本文將系統性的爬梳蔡柏璋劇作中如何在劇作家有意的撩撥之下以酷異主體來重新包裝通俗劇，而在文本的縫隙中產生了對體制顛覆與鬆動的可能，進一步衍伸出性別操演、主體建構、欲望越界等命題。而當作品的「通俗」性格、笑鬧幽默的敘事、沒有結局的懸宕一同被製造成為既具顛覆性又具召喚力的創作策略之際，對於失敗酷兒以及酷兒失敗的再現，又是如何在對酷異主體產生召喚效果的同時亦帶來質疑與批評，繼而討論通俗手法的侷限。

在文本的選擇上，除了以前人對於同志／酷兒劇場的研究成果作為論述背景，本文欲觀察酷兒再現與通俗手法的互相作用，則將聚焦於蔡柏璋「後《K24》」的作品，以《木蘭少女》、《Q&A》首部曲、《Re/turn》三部聚焦於特定主角認同追尋的劇作為主要討論對象。《K24》以情節延展變化為主、多主角而人物主體為副的影集式架構，與此命題較無關聯，故不納入本文的討論範疇。以下則簡述這三部文本的故事梗概。

《木蘭少女》乃是通俗劇中常見的經典新詮，以中國文學代表人物「花木蘭」為主角，以其「代父從軍」的故事為全劇主軸。描述崇德村在戰事告急之下面臨徵兵，花木蘭在殘疾的父親受徵召、未婚懷孕的姊姊與娘娘腔弟弟皆無力之下被母親逼迫成為家中唯一的選項。原本心有不甘的木蘭在好姐妹蔣勁婕的勸說之下，接受從軍乃是離開枯燥乏味的崇德村、擺脫傳統婦女命運的唯一出路。而在從軍之後，卻陰錯陽差以「花木男」之身，與將軍簡淳榭、青梅竹馬蔣貫甫各自開啟曖昧的情感互動，而在懇親大會一場將兩男爭奪一「男」的糾葛盡顯。而在突厥將軍中五霸俘虜後，木蘭主動請纓「扮成」叫賣日用品的中原女子潛入敵營，蔣貫甫擔心而跟隨，卻在得知花木男即為「花木蘭」、自己入伍前後棟新對



象乃是同一人後，為救木蘭而主動前去引爆軍火庫而殉職。最後，戰事勝利，木蘭傷心欲絕返回崇德村，得知木蘭女兒身的將軍來到崇德村，再次對木蘭提出遠征邀請。

《Q&A》乃三部曲創作，本文則以首部曲為主、參酌二部曲情節輔助討論。劇情以通俗劇常見的「家庭劇」及「失憶」情節展開，描述男同志劉憶在車禍甦醒後失去過往記憶，不斷透過追問、拼湊來重新建立「我是誰」。與之不睦的父母關英蓮、劉世仁面對劉憶的追問，決心隱匿三人先前崩毀的關係，努力編造一幅虛構的幸福家庭圖像；車禍肇事者傅嚴歆在被誤認成劉憶的女友 Gigi 之後，亦頂著此身分與劉憶似假似真的「重續／開展」了兩人的情感關係；眾人在謊言之下如履薄冰，最終在劉憶的前男友蔡恭亮與拉子表妹的揭露下推翻一切。劉憶得知自己曾經旅居柏林，而腦中不斷浮現的旋律亦與曾邂逅的德國男子 Stefan 相關，因此在謊言揭露後決定拋下一切，遠赴柏林，找尋那段旋律的解答。而傅嚴歆則在首部曲劇末說出自己懷孕的訊息，但在未能取得劉憶諒解之際，亦決定前往倫敦找尋未曾謀面的爺爺的下落。

《Re/turn》的故事則圍繞六位主要主角，以一個可穿梭時空的神奇門把開展，而在故事正文之後，採取多版本多結局的處理。即將在倫敦擁有自己蛋糕店的蒲琮文，在女友簡嫚菁求婚後到一個門把，而看見數年後與自己相守的竟是失聯多年的舊愛白若唯。蒲琮文與白若唯於倫敦相識相戀，卻因為白若唯母親白襄蘭的阻撓，強行將白若唯帶回台灣，而使兩人就此失聯。白若唯因此賭氣與母親決裂，放棄學舞，於空姐工作時結識議員湯境澤。而在兩人婚禮之時，因為獲知白襄蘭去世的消息而婚禮中斷。在喪禮結束的晚上，白襄蘭透過自西藏骨董店得到的門把出現在白若唯的面前，將自己私藏多年的蒲琮文的信交給白若唯，要她重新考慮自己的幸福。另一方面，湯境澤與簡嫚菁、記者雷奕梵為高中好友，雷奕梵在跟拍警察臨檢時意外遭遇湯境澤與同志約炮且吸食毒品被捕，在欲聯絡白若唯時巧遇白襄蘭，因此透過門把穿梭時空，重新面對並彌補自己當年對湯境澤



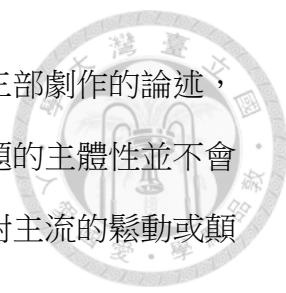
造成的傷害。而白若唯在白襄蘭與秘書趙德印的幫助下來到倫敦，找到蒲琮文，在蒲琮文身邊已有簡嫚菁的狀況下只得轉身離去。關於各種結局的處理，則在第二章第三節有進一步的說明與討論。

由於以文本分析為主要研究方法，本文亦將以台南人劇團出版之蔡柏璋劇本集為主要研究文本，搭配劇團提供之演出本、《Re/turn》多重結局劇本（未收錄於出版劇本中的部分）進行文本分析。而若涉及演出效果之論述，則以劇評、觀眾回饋為主要參考、並以出版錄像及筆者現場觀賞經驗輔助討論。

第六節 章節架構

本文的章節安排，第一章為緒論，將闡明研究動機，釐清同志戲劇與酷兒劇場的定义及在本文中的使用，言明建立酷兒大眾劇場概念的必要；並勾勒整理大眾劇場可施展之酷兒政略，回顧蔡柏璋的創作風格及品牌號召力，作為選擇他為此文分析對象的說明。最後則在重申研究重點、處理文本選擇、並略述故事梗概之後，勾勒出全文的章節鋪排。

第二章則試圖爬梳蔡柏璋劇作如何回應自身對諸多命題的質疑，而在以「撩亂」的通俗手法將通俗情節「酷異化」後，以下劇本便各自產生了以主題式酷讀創造顛覆縫隙的可能。第一節，討論以對經典的顛覆擬仿打造的《木蘭少女》，如何以對家國教條體制的溢出使故事背景之父權牢籠現出原形；進而使用巴特勒的性別操演理論，看見文本如何因為「扮裝」情節操演性的放大，暴露「少女木蘭」在體制束縛中的矛盾與掙扎。第二節的《Q&A》，則因為「失憶」的情節而塑造了一個形同「被初始化」的賽伯格，以記憶的失落為缺口，打破主體建構與記憶系譜，暴露認同的建構。而不斷重寫記憶與創造經驗的努力，也使其一再面臨烏托邦的幻滅，指向好與壞都必須接納的現世。第三節的《Re/turn》，則以溢出時空疆界的權柄成功召喚觀眾逾越欲望，女性角色的獲權越界行動亦對真愛無敵的單一婚家認同形成了強烈的質疑效果，並且因為多重結局的設定造成對單一



敘事的拒絕，成為保有酷兒觀眾閱讀能動性的書寫。藉由對這三部劇作的論述，試圖證明作品的通俗與否並不影響被酷異閱讀的可能。酷異主題的主體性並不會因形式的通俗而削減，反而可能與劇作家的「撩亂」共同構成對主流的鬆動或顛覆。

第三章則更進一步總結討論情節敘寫、故事命題、人物塑造，如何在通俗化的敘事策略整合下製造了娛樂滿足；探討創作中對於奇觀的置入和對笑鬧幽默有意識的運用，如何與失敗酷兒和酷兒失敗共構成為對大眾的召喚，卻也一再單一的重寫大眾對邊緣主體的刻板想像。但寫作風格上對結局處理的曖昧，則維持／勾起了觀眾的能動，蘊藏文本被酷異詮釋的翻轉可能。

第四章則總結全文，對於蔡柏璋劇作中交織的通俗與酷異達成系統性的觀照與整理，完成對其作品之閱讀。另外，也提出對台灣劇場的觀察，為「酷兒大眾劇場」標誌出以「通俗」和「酷異」二者兼具的積極可能，提出對現今幾位可劃入酷兒大眾劇場範疇的劇作家們的期待。最後期許本文能為酷兒大眾劇場的後續發展開啟一個前進的可能。



第二章 通俗下的酷異

蔡柏璋的創作往往起始於自己拋出的提問，透過創作而完成的自問自答。班蕭夫（Harry M. Benshoff）的同志電影研究經典《衣櫃中的怪物》（*Monsters in the Closet*）中，提出酷兒情慾因為創作者的「酷異感知」（queer sensibility）而有潛伏於主流文化的可能。因此蔡柏璋作品之中以「撩亂」的通俗手法處理酷異主題，使通俗與酷異的色彩互相浸染，或許也可想像是一種「酷異感知」的表現。「酷異性」在作者恣意形塑作品時滲入作品的骨血之中，觀眾則可透過「酷兒閱讀」（queer reading）將其辨識而出³⁵。本章即將針對劇作家「撩亂」後的文本進行主題式的「酷讀」，找尋文本中那些足使酷異著力的縫隙，勾勒出蔡柏璋的作品如何在「撩亂」的施展之下，使文本蘊藏對於性別、認同、慾望等種種建構的質疑，並進而使作品產生「反正」的能動性。

第一節 規訓與越界：《木蘭少女》

《木蘭辭》乃北朝樂府民歌，作者不詳，約做於北魏時間而後經隋唐文人潤色，描述一名女性木蘭假扮男裝代父從軍、最後凱旋返鄉的故事。全文約三百餘字，與《孔雀東南飛》並稱為中國文學史上的「樂府詩雙璧」。由於辭句中對於故事人物、場景、事件、情感皆有交代，又富有想像空間，因此從古至今一直成為戲劇改編上的素材，文本保存最早約可追至明代徐渭《雌木蘭代父從軍》一戲，而至現代華語地區仍一直不斷有電視電影的改編。

然而蔡柏璋對《木蘭少女》的改編，可說是首次有創作者在當代化的改編之中加入台灣在地的詮釋。雖然在戲劇情節上基本遵循著《木蘭辭》的時間順序發展，卻有著「懇親會」、「小蜜蜂」（軍營外的流動攤販）等橋段的出現，明顯取材自台灣地區兵役制度下的集體記憶；而人物性格的重塑（如愛「shopping」的木蘭、跋扈的志願役「學長」以及義務役「菜鳥」學弟、性向曖昧的將軍）以及

³⁵ 參考施舜翔於《惡女力》一書中對酷異閱讀的運用。



次要角色的添補（未婚懷孕的姐姐、娘娘腔的弟弟、好姊妹手帕交、青梅竹馬），則進一步帶出家人的說服、姊妹淘的心事分享、軍中霸凌情事、三角戀等情節。以「添補空白」進行的重塑，來自於劇場形式上給予創作者的空間，在修正的寫實主義下以通俗擬仿的邏輯進行元素的重組與連結，自可打破時空侷限而成立故事邏輯；而音樂劇更是消化吸收這些拼貼荒謬的最佳型式，調和且整合故事在敘事、抒情、笑鬧之間的節奏轉換。而文本也在這樣的重塑之後獲得新生，將原有故事中孝父忠君的「陽剛木蘭」，反轉成溢出家國教條體制的「木蘭少女」；以歌頌女子也可以和男子「一樣好」的「父權文本」，蛻變成賤斥攜手、戲耍體制，毫不減損一分陰性力量的「少女敘事」。

本節即是分析《木蘭少女》如何在重塑經典、改寫文本之下，創造出步步掙脫體制束縛的「少女木蘭」。

一、家國體制的暴露

木蘭少女的序幕，我們看見了故事開始的舞台：崇德村。在除夕圍爐的往來忙亂中，逼近的戰事危機帶出徵兵的情節，揭開全劇序曲。

眾村民：(唱)

風雲變色，突厥入侵

情勢告急，買馬招兵

崇德村的男丁，責無旁貸

崇德村的男丁，無一倖免

由此做為開端，全劇在第一幕的一二景中藉由崇德村再現了傳統華人文化中的家國倫理：為了拯救國家，鄉里小民必須「責無旁貸」、「義不容辭」的從軍。即便如袁氏一家三兄弟皆遭徵召後寡母可能有「斷嗣」之危機，依



然沒有通融的空間。是以為鞏固家庭、保衛父家長，木蘭必須犧牲自我、善盡孝道，即便違逆了「男女之分」，自然也是合理之事。於此，國大於家，家大於個人，而男重於女——正常的「女性」在崇德村的，是被「隱身」的，是依附於男性而存在的。

崇德村女性形象的正式登場，可自第二景後半段蔣劭婕對木蘭的勸說中窺得端倪：

女村民甲：(唱)

擠擠復擠擠，崇德村的日子，乳牛一隻又一隻永遠擠不停。

女村民乙：(唱)

雞雞復雞雞，崇德村的日子，母雞一隻生一隻永遠生不停。

．．．

女村民丙：(唱)

起起復起起，崇德村的日子，月亮準時落下太陽準時升起。


女村民丁：(唱)

醒醒復醒醒，崇德村的日子，日復一日一成不變幾個世紀。

在歌詞中，再現了女性於傳統結構中的勞動角色。除了家務，亦兼顧紡織、農事、基礎家禽家畜的飼養。在這樣重複的勞務生活中，個體乃是龐大的勞動生產鏈中的小小一環，時間是凝滯不前的。女性就像是被「裹腳布」糾纏束縛而動彈不得，難以擺脫受限於崇德村中的宿命。

延續對於個體與結構的討論，劉人鵬和丁乃非在所提出的「含蓄美學」中，描繪了社會秩序如何由個人的自律守己所建構與維持：

自律與守己長久成為維繫既定秩序的機制。在這樣的脈絡下，「自律」




與「守己」也就不單是個人內蘊「對待自己」的問題，而是與「社會—家庭」與「個人—政治」關係、以及政治社會要求等等有關「對於別人」該如何表現的問題了。配合既定秩序者，在正式空間扮演好妥貼合宜的角色，通常要在自律方面更加實踐含蓄。行動與言語上不安分守己而逸軌者，通常被要求含蓄自律。³⁶

「自律」與「守己」既然成為維繫既定社會秩序的機制，而親密的家國倫理則是執行道德監控的最佳基礎。在崇德村這個如此典型的華人社群中，花家這個由賤斥集合組成、標準的「怪胎家庭」³⁷就是最令人必須「寬容對待」的存在：花父既老且癱因此理所當然的「不應從軍」；花母指責花木蘭愛 shopping、放風箏的「到處去野」；花木蘭嘲諷花木蓮有孕在身卻父不詳的；花雄不僅「是 gay」還是「娘娘腔」。而在花父的殘疾之後，花母便成為實質上的父家長，因為她的主導，這個怪胎家庭得以繼續棲息於父權社會的脈絡之中。此外，殘障的花父、淫蕩的花木蓮、娘娘腔的花雄，戀物拜物的花木蘭，他們不僅必須承擔來自外界的汙名，也在家庭之中輕賤彼此、規訓彼此。他們對彼此使用的語言，可以從台詞之中窺見自我規訓的傾向，透露出對於男性應該勇猛剛強、女性應該賢淑貞德這樣傳統父系社會下單一固化的價值觀。此外，這個「怪胎家庭」亦承受著來自於家庭外部、社會網路成員的監控：

．．．對於性異議同志，有種恐同的效應，像是對待孤魂野鬼的方式：

³⁶ 劉人鵬、丁乃非，〈含蓄美學與酷兒政略〉。丁乃非、白瑞梅、劉人鵬編：《罔兩問景：酷兒閱讀政略》，中壢：中央大學性／別研究室，2007年，頁11。

³⁷ 「怪胎家庭」一詞語出張小虹《怪胎家庭羅曼史》一書（台北：時報文化，2000年。），她以此概念提出怪胎／酷兒情慾的無所不在，甚至可能作用於父權家庭內外，並以〈怪胎家庭羅曼史：《河流》中的慾望場景〉一文分析蔡明亮電影《河流》中父子亂倫的情節，提出異性戀家庭機制下仍具種種情慾流動的可能。然而本文在此則僅取「怪胎組成之家庭」，討論與家國體制的關係，內部情慾流動是否能在酷讀之後產生更多可能，暫不是本文處理的範圍。




既懼怕，又安撫—既然他們不會消失，那麼就讓他們不要被我們看見，又與我們合作，我們以容忍與防備看守著他們。但另一方面，其實之所以必須費力安撫看管，也正顯示了孤魂野鬼與罔兩對於體制內人物潛而不可忽視的力量。³⁸

這大概解釋了「怪胎家庭」的何去何從，為何牽動了崇德村上下所有人的神經。在第二景〈家庭革命〉中，花家討論由誰從軍而起爭執的過程，全村的村民各自湧上、豎耳傾聽的一幕，不僅再現了這樣的「看管」，更令人想起自傅柯《規訓與懲罰》中全景敞視以來的討論。傳統中華文化中講究敦親睦鄰、親密的家國體系，以鄰里制度以及鄰里長的設置，其實各戶並無絕對的隱私。在比鄰而居的村里間，無論家中發生大小事，更可能透過薄牆而直接傳至鄰居鄉親耳中，發生的大小事立刻會透過人際網路傳播開來。所謂「隔牆有耳」，「屋牆」成為隱匿的阻隔，卻也使人難以辨識是否遭受到監視與關注，而時時刻刻宛如全景敞視建築中的囚犯——「被囚禁者身上造成一種有意識的和持續的可見狀態」，權力自動在每個人身上造成了彼此規訓的效果。幸好，有花家的「遠親」花木男替代花孤從軍，安撫了崇德村對於打破秩序的焦慮。而劇本置之未提的真正騷動，大概是要等到將軍來到崇德村邀請木蘭跟他一起離開、一切真相大白之時吧。

此外，軍隊場域亦是君臣關係的延伸，以長官與下屬層層構築成的、訓練有素、重視服從而具封閉性的階級組織，卻因為「蠻夷」突厥引發的禍亂，迫使軍隊必須擴張編制，而必須自體系之外、至鄉里之間強制募集兵力，因而在編制的重組下造成了秩序的縫隙。由此，崇德村由國到村、由村到家，父權體制下縝密的社會網路，因為「蠻夷入侵」的危機而引發的「徵兵事件」一覽無遺的暴露。總結「含蓄美學」於此之顯露，在家國網路嚴密

³⁸ 劉人鵬、丁乃非〈含蓄美學與酷兒政略〉，《罔兩問景：酷兒閱讀政略》，頁 6。



的規訓下，「維護面子」到「以和為貴」成為華人民族性中根深柢固的重要信念。酷異的個體因為「緘容默認」與「含蓄」而得以容身，但「含蓄」的寬待之下，規訓的力道從未消失，卻也養成人們與生俱來的操演能力，內蘊藏「陽奉陰違」的反動潛能。全劇因為「蠻夷的動亂」所開展的第一波「撩亂」，提供了原本被拒斥的「不合格」的客體逃離原有壓迫的契機，開展出「扮裝」的順應策略，繼而也因為個體的「不合格」造成了體制的縫隙，帶來後續鬆動與顛覆的可能。

二、由扮裝開展的慾望騷動

承繼前一節所討論，木蘭是在父權社會體制下長成的，而本劇正是她步步擺脫網羅束縛、建立自主自決的成長之路。即便她心中早有「追尋夢想」的念頭，除了藉由購物、姊妹聚會而暫且能逃逸於生活之外，她其實一直安於體制之中。雖然會幫弟弟花雄偷偷買娃娃、違逆母親的命令，但對於情慾自主的花木蓮卻是毫不留情的批判。雖然會有「我有我自己要過的生活」這樣的念頭，某種程度上她仍是得意於自己的外貌、安於在體制之中扮演好女孩的。因此「代父從軍」這樣一個必須放棄自己陰性身分的行動，對她而言是難以想像的叛逆與冒險。自此，對於花木蘭「非自願」代父從軍一事，劇作家除了以怪胎家庭作為第一步設計，另一個巧妙的安排則是設計了「蔣邵捷」這個好姊妹的角色。在劇本中，對於蔣邵捷的背景並未多有交代，身為蔣貫甫的妹妹和花木蘭的好姊妹，她的個性天真直率，因此而可在木蘭遭遇人生抉擇之時以理所當然的天真為木蘭指出方向，是宛如「神仙教母」般的功能性角色。

蔣邵捷的第一次作用是木蘭為了家人們逼迫自己代父從軍而悶悶不樂時，點出了木蘭其實可以藉由這個契機實現自己的理想：



邵捷：(唱)

沒有人可以告訴你，未來的路要往哪裡去，沒有人可以規定你，女生就要濃妝加眼影

木蘭：(念)

我不需要透過別人跟我說！

邵捷：(唱)

沒有人可以影響你，自己的美麗自己決定，沒有人可以阻擋你，自己的夢想自己決定

木蘭：(念)

這是我曾經跟你說過的吧？

邵捷／眾女村民：(唱)

要怎麼丟掉裹腳布，自由的飛舞擺脫束縛

要如何開始新生活，放聲大笑找到幸福

代父從軍，促成這一個美麗的錯誤

相較於木蘭因為「孝道」而自願從軍，或是在最後因戰功輝煌而受旌獎賜婚等傳統情節，這裡由邵捷對比崇德村婦女的處境，說服木蘭「代父從軍」可能是一個藉由順應局勢、開展新生活的機會。並且在木蘭依舊猶豫徬徨之時，以兩人放風箏的經驗鼓勵木蘭：

邵捷：可是你記不記得有一天，就在我們回家的路上，風箏反而莫名其妙就飛起來了。

木蘭：因為回家的路都是逆風啊！

邵捷：對。(木蘭看邵捷)逆風才能讓風箏飛起來。順著風的風箏永遠沒有飛上雲端的一刻。



木蘭：這一次我能抵擋這個大逆風嗎？

邵捷：一定可以的。(停頓) 逆風才是回家的路。

「逆風才是回家的路」，正是貫穿全劇的題旨。而花木蓮也曾告訴花木蘭「你是這個家唯一還有選擇的人」，在實質的「姊妹」以及「好姊妹」的推波助瀾下，木蘭終於決定放手一搏，離開崇德村，踏上未知的生命旅程。也因為這樣的改寫，《木蘭少女》不再是忠君愛國的陽剛文本，而是以姊妹情誼為根基，以陰性力量滲透父權社會的「少女革命」。

在傳統改編之中，原本著重於木蘭如何在軍隊這樣一個陽剛的場域中隱匿、抹去自己的女性特質，最後終於徹底陽剛化、立下戰功、光榮返鄉。是對於愛國、盡孝等美德的歌頌，是暗示著只要遵從、擁護這些美德，「女性也可以跟男性一樣好」，有機會成就和男性一樣的功名。然而，本劇則完全反其道而行，以「女人的特質是偽裝。」作為對於「扮裝」的詮釋切入，《木蘭少女》藉由木蘭與將軍的情慾溢出以及主動請纓假扮為「女間諜」這兩大事件，以陰性特質徹底否決了軍隊組織將個體收編的特性，挑弄陽剛世界的禁制與壓抑，以陰性力量召喚陽剛表面下的酷異與跨越單一性別想像的慾望，曝露出這個場域也能夠被陰性化、酷異化的可能。

在第一幕第五景〈初體驗〉中，先是延續了前一景對於軍中文化的刻畫，以軍中學長欺負菜鳥的情節為始，進而陰錯陽差安排了摸黑洗澡的木蘭和將軍的初次相遇，而〈可否請你幫我撿個肥皂〉一曲則是兩人你來我往、在黑暗之中只聞其聲、不見其人的調情。

木蘭：(唱)

可否請你幫我撿個肥皂？掉在不遠不近那裡的那塊肥皂

淳榭：(唸) 你自己不會——喔好。



(淳榭光著身子走出浴室)

木蘭：(唸) 喔喔喔喔喔！衣服衣服，穿上！拜託。

淳榭：(唸) 對不起，對不起，讓我穿上褲子。(穿上褲子，走出浴室，

背對著木蘭彎腰撿肥皂)

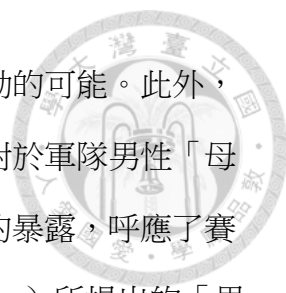
(唱) 弟兄坦誠相見，何必這麼的害臊？

木蘭：(唱) 我只是怕你著涼會感冒(淳榭轉身看見木蘭盯著他的屁股

看) 你的身材真好，我也想練成那樣的線條

「撿肥皂」一詞乃來自台灣軍旅文化，對於必須袒誠相見的洗澡規定，開起彼此可能被男同志強迫肛交的玩笑，其實帶有恐同情結。然而劇作家卻在這裡玩弄了這個設定，由其實生理性別為女性的「下屬」木蘭對「將軍」簡淳榭唱出「請幫我撿肥皂」，而使得將軍成為必須冒險「彎腰」並且一再走出浴間、展露身材給木蘭以及所有觀眾凝視的客體。而由於初次見面在黑暗的澡間，除去視覺的辨識而著重於聽覺、觸覺、嗅覺的交流，剝去外衣以及身分的位階，簡淳榭隱匿的是將軍的身分，而使兩人有平等交流的機會；花木蘭則繼續著性別的偽裝，卻仍然在你來我往探詢對方身分間，挑弄起彼此的情慾，也意外曝露出將軍的可能「性向」。簡淳榭對「草莓口味」的香皂留下印象而念念不忘，而木蘭則更肆無忌憚的藉由「手滑」而得以一再觀賞簡淳榭的男體，兩人聯手戲耍了對於將軍／下屬在軍隊這個陽剛世界中性別與階級既有的刻板想像。

而到了懇親大會，則更是在花家一家前來懇親，木蘭／木男在簡淳榭與蔣貫甫兩人之間來回變裝之下，由蔣邵捷點出木蘭／木男、簡淳榭、蔣貫甫的「四角關係」。不僅是木蘭一人同時對兩男產生情愫，更因為蔣貫甫也莫名在意起軍中同袍「木男」而使三人關係更添曖昧複雜。於此，《木蘭少女》宣告本劇重點根本不在木蘭有沒有把兵當好，有沒有立下戰功，而是木



蘭的扮裝一再對於性別、情感的刻板想像創造出顛覆與鬆動的可能。此外，雖然曖昧紛亂來自於木蘭的扮裝，卻也突破了傳統文本中對於軍隊男性「母豬賽貂蟬」的單一想像，特意著墨、開鑿出「男性情誼」的暴露，呼應了賽菊克（Eve Kosofsky Sedgwick）在《男人之間》（*Between Men*）所提出的「男性同性情誼的慾望性」（male homosocial desire）理論，點出男人之間的同性情誼，底下本來就潛伏著同性情慾（homoeroticism）的可能³⁹。而在軍隊這看似父權體系下承接君臣關係、相較鄉里更嚴密高壓的場域，利用木蘭的闖入而引發同性情慾的流動，並且在「懇親大會」上對外界直接暴露，則是比木蘭故事發展出三角戀更大的戲弄與調侃。在暴露「扮裝」行為的「操演性」的同時，也加倍放大「少女木蘭」原有的「少女特質」，而對於軍隊這個陽剛的規訓場域產生了鬆動效果。

而在引發情感騷動之後，下半場隨之而來的是戰事的告急。上半場耀武揚威的五霸被突厥抓去而各自呼天搶地，男性雄風完全掃地；曾經哭哭啼啼被欺負的曉齊成為進京求援的角色。在京師拒絕提供救援後，眾人開啟了如何潛入敵營拯救戰俘的討論：

貫甫：所以要想辦法鬆懈他們的心防？

淳榭：什麼樣子的人最容易鬆懈他們的心防？

（停頓）

木蘭：女人。

淳榭／貫甫：（下意識，兩人視線看著木蘭）女人。

諷刺的是，在軍隊與戰場這樣由男人主導的場域，唯有女人可以鬆懈男人的

³⁹ 引自施舜翔〈莎士比亞中的 BL：文藝復興時期的男男之愛與同性情慾〉的引述。故事，2016年4月28日。<http://gushi.tw/archives/25385>。



心防，更說明了在男人心中女人是沒有攻擊性與威脅性的。而也正因為如此，木蘭得以利用了自己的特質，主動請纓「扮裝」為中原女子，以「安能辨我是雄雌」開展的雙重假扮，由木蘭扮成的木男，進一步扮成美麗的中原女子「花蝴蝶」潛入敵營，以陰性的力量對雄性的突厥軍隊進行攻擊，改變了一向由男性主導的戰場。

自此，透過扮裝，木蘭立下戰功，以陰性的主體達成了自我的實踐。卻也旋即迎來劇作家設下最大的收編危機。

三、真愛網羅到掙脫收編

在《木蘭少女》之中，和以往影劇的改編最大的不同，是加入了蔣貫甫這個與花木蘭青梅竹馬的角色。蔣貫甫是蔣劭捷的哥哥，在徵兵之前和木蘭的關係只能由蔣劭捷和花木蘭的姊妹談心中一窺端倪：

木蘭：蔣——貫——甫等於神——經——病。他上次在市集竟然跟那個賣豬肉的說，我是他的馬子！

邵捷：觀世音！怎麼會這樣？

木蘭：你也這麼覺得，對不對？

邵捷：竟然是跟賣豬肉的講！

（木蘭瞪邵捷）

邵捷：喔，觀世音，你現在是臉紅嗎？

木蘭：你在胡說什麼啦！蔣邵捷？

儘管木蘭對邵捷否認了悸動，仍可由旁觀的邵捷可中發現她和貫甫打鬧冤家的青澀曖昧。然而卻因為從軍之後簡淳榭的出現，撩撥了木蘭的情慾，而使三人進入了三角關係。有趣的是，貫甫在劇作家的筆下，竟也對「木



男」產生在意。即便鋪陳不多，但在懇親會後的〈愛（唉）啣〉一曲中即明示了自己對於「愛上了男人」的不安，在突厥兵營中也因為對「木男」的在乎而不惜冒死，甚至最後主動選擇犧牲。

然而，貫甫的角色在劇本中，除了曇花一現的情慾溢出，卻盡是父權符號的盛載。在入營報到一景，他向同鄉的花木男提及花木蘭，驕傲得意的唱出〈她很正，她是我馬子〉：

貫甫：（唱）

崇德村的生活很無聊，可是正妹滿街跑

林家小妹睫毛翹，陳家姑娘也挺妖嬌

還有那孫家女兒每天肖想投入我懷抱

．．．

花木蘭！妳是我的馬子

我要為你蓋一座農場，讓妳安心做我的迷你馬

即便這段曲式輕快甜蜜，歌詞中卻先是在第一段將女性再現為被觀看、甚至在審視的目光下被揀選的客體。而「聰明伶俐、內外兼具」的「美人胚子」花木蘭，則是能與他相匹配成「絕世鴛鴦」的首選，於是木蘭不但要是他的「馬子」，他的終極目標更是要為她蓋一座農場，將她「圈養」於其中，安心做他的迷你馬。即便他並非對於木蘭的自主意識、夢想視而不見，卻仍堅信自身能夠成為保護者，而在語言之中透漏了主客的劃分。而雖然木蘭在第一景就帶嬌嗔的為此向蔣勁婕抗議過貫甫的「馬子」宣稱，此處因為裝扮成木男而得以當面獲得貫甫的告白，卻是半帶抱怨半帶羞怯的。由此，可以發現木蘭與貫甫對於男女、性別、主客等問題的認知是接近而不具主客意識的。



而在木蘭與將軍簡淳榭的「撿肥皂」調情之後，對於主角木蘭的刻劃，則呈現為面對「肥皂」與「竹馬」的兩難。在情感上，一個是自小累積不止於親友的親密情感，一個是自然迸發、超越性別疆界的情慾；而對於木蘭的情感表現，則可聚焦於木蘭請命潛入敵營一事。將軍在木蘭請命之後，即使對她說了希望她做「遇到危險就奮力逃跑的人」，仍然接受了木蘭的請求；而賈甫則自動向將軍請命，希望能夠成為木蘭的支援，而在危急之時選擇代替木蘭冒險犧牲。

於此，蔣賈甫成為父權社會中典型的「悲劇英雄」的化身。自我意識過剩，認為必須靠一己之身來「拯救」弱小的客體，而忽略對方的自我意識與抉擇。而他對於木蘭的告白是最危險又最強大的陷阱，使得在前一景以自身的陰性力量成功戲耍了父權體系而建立自身主體能動的木蘭，瞬間又成為柔弱的、必須被保護的、沒有自主選擇自由（赴死與否）的客體。若以此視角開展對文本的閱讀，對於木蘭少女看似遵循木蘭詩時間順序而鬆散的通俗敘事則有了串聯：蔣賈甫原來正是主角木蘭最相似的伴侶，亦是將木蘭書寫成為女性敘事上的頭號對立角色。

然而，若考量賈甫亦曾對「木男」動心一事，則賈甫的死是本劇中最「機器神」(god from the machine) 也最諷刺的一個設計。劇作家在全劇最高潮之處，將賈甫先前對「木男」曖昧矛盾的情感一筆解決，不僅打斷了劇本發展至此種種情慾流竄對體制的戲耍與鬆動，而使其成為父權體制以英雄主義收編木蘭的共謀。因為賈甫的現身拯救，瞬間解決了木蘭在獲知彈藥庫與地窖處時該如何解決的兩難，也消解了木蘭的陰性反動；卻也因為賈甫的自毀，以己身的英雄式殉道，取消了後續木蘭因為被保護而臣服於真愛收編的可能，使得木蘭得以在情感的歸屬以及自我的歸屬上皆重拾自主的選擇權。所以賈甫的死亡，一方面看似完成這個文本對於父權意識的抵抗以及對好萊塢式英雄美人敘事的抵抗，另一方面，卻可視為一個體制養成的男性在




經歷了「酷異化」的情慾解放後，以自身唯一理解的英雄式殉道來證明自己超越生死、超越性別框限的真摯情感。

在戰事結束之後，木蘭返鄉，沉浸在愧疚與哀傷之中。而將軍則來到崇德村，對木蘭提出再次離鄉的邀請。由此，木蘭終於真正握有自己的選擇權。除去扮裝，除去情感的索討與責任的擔負，可以決定留下或者離開。而全劇亦在終曲的歌聲中劃上終點。

總結全劇，劇作家透過對於經典的添補空白而將文本翻轉成一個陰性主體的建構敘事，並以「扮裝」開展出的情節，有意識的對家國體系進行戲耍與顛覆的想像。而在感情上看似悲劇的發生，實則是成就主角木蘭自我實現的關鍵。最後必須補充，其實木蘭始終並未完全與體制抗衡，甚至在行為與語言上屢屢反映父權社會的塑造與銘刻，如對未婚懷孕的花木蓮不僅賤斥還時時以言語羞辱、嚷著追尋夢想但從未有具體的想法、雖常抱怨體制的侷限但始終安於扮演體制中馴化的一員等。但正是由於劇作家塑造了一個「不夠酷兒」的角色，模糊她在規訓與反叛間曖昧不明的態度，才使得每一個情節轉折所面臨的抉擇，能夠暴露出種種抉擇與規訓作用於個體之上的力道。因此使本節所論及之「陰性力量」並非純然的陰性，而是揉合了父權痕跡的雜混 (hybridity)，使本文所討論的「陰」與「陽」的對立翻攪，不僅止於二元的拉扯。而有別於傳統的大團圓結局，以終曲製造出結局的「懸而未決」，則將於第三章進一步分析與討論。

第二節 他者與認同：《Q&A》

《Q&A》首部曲首演於 2010 年，乃是繼 2009 年《木蘭少女》臺大戲劇系演出後久違的台南人劇團製作、蔡柏璋編劇作品。自宣傳之初就主打著橫跨台北、倫敦、柏林的故事舞臺，以及繼《K24》建立影集式舞台劇品牌之後，三部曲的野心，不難看出蔡柏璋在遠赴英國求學之後影響下開拓的敘事格局。而相隔五



年，2015 年終於推出了《Q&A》二部曲，並因應二部曲的製作，首部曲亦重排、調整、再演。筆者於 2010 年觀賞首部曲於城市舞台的演出時，即對於以誇張喜鬧的詮釋處理劇本中的人生荒誕感到印象深刻。2015 年的再演，為了調和一、二部曲的戲劇節奏，導演在重排首部曲時刻意修去了較為誇張的戲劇處理，但仍然無法抹去劇本原貌上對於幽默的處處鋪就。對於《Q&A》整部作品較完整的評價，須等待第三部曲的完成後留待後人的處理，本節則將聚焦於首部曲以及二部曲已提供的故事後續，分析劇本荒謬笑聲包裹下糾纏難解的情感政治。討論在「失憶」作為劇作家「妙念」的承載後，新生的「賽伯格」後人類如何在系譜的鏈結被斬斷後試圖重構個人記憶的歷史書寫，卻又一再的建構失敗而幻滅，無法重返也無法成為任何歸屬；而又是如何透過情感政治的並陳，在消除負面歷史、抵拒幸福未來的接連幻滅下，迫使主體無法從屬於任何認同而停步於被放逐無依的飄泊現下，將《Q&A》由被動的追尋轉化為面對酷兒（queer）自身究竟該「放棄」（abandon）或是「接受」（accept）的抉擇，成為擁有決定權的能動主體。

一、賽伯格的重寫與創造

《Q&A》首部曲故事圍繞於由外遇成性的劉世仁、事業至上的關英蓮、性成癮的男同志劉憶所組成的家庭，以主角劉憶的車禍「失憶」（amnesia）作為起點，其「記憶的追尋」成為《Q&A》全劇情節推進的主軸。而酒駕肇事卻陰錯陽差冒認為劉憶女友 Gigi 的傅嚴歆、劉憶的警察前男友蔡恭亮，以及和劉憶在機場邂逅的德國男子 Stefan，則分別代表了劉憶情感記憶的現在創造、失落過去、深層依歸，在劉憶重新進行自我認同的重塑與追尋之路上，各自開展而拉扯糾纏。

以「失憶」的設定開展全劇，這樣一個「機器神」（god from the machine）的起手式，不僅是編劇上所使用的戲劇手法，更點明了在車禍、手術後「新生」的劉憶「人機合一」的賽伯格（cyborg）身分。後人類理論



中，賽伯格來自有機體與機器自然的組成。在科技滲入文明而暴露出人與機器的界線早已模糊後，從資訊的傳播與接收到實質的以科技對肉身進行改造，人人都是一種「被製造而可脫離文明系譜」的「混種、拼貼、妄想物／嵌合物」。⁴⁰而若以「混雜的機體」看待個人，則記憶作為銘刻個人歷史的載體，則可視同一種電訊編碼，以軌跡的持續寫入作為此機體的組成之一。因此，當車禍後的劉憶經歷了手術而修復身體並且失去記憶的安排，則可視為一個賽伯格遭遇「機械式」改動而使記憶的資訊軌跡「被初始化」而抹去的經歷。面對記憶的失落，除非找到讀取殘存軌跡的途徑而可將新舊資料合併，被初始化的機體無論資料是否曾經載入，持續寫入的對機體來說皆為「新的」承載。因此，主體在被「初始化」而使記憶的系譜斷裂後，不但不再是凝固不變，甚至可以視為一個全新的個體，在持續探問、求索的過程中，劉憶面臨了「過去」和「現在」的拉扯，但在劉憶「追本溯源」的過程中，足以建構「自我認知」的「經驗」並非經過操作的過程內化，而是來自於他人提供的敘事詮釋與建構。因此拉扯矛盾的其實並非「過去／現在」的「真／假」，而是以「持續累積的現在」為基礎，由他者所操持提供的「被改寫的歷史」和「過去的事實」的爭奪。

首先，關於家庭情感政治的重寫。在台詞所提供的蛛絲馬跡中，可以看到關英蓮對於兒子喜好的陌生、劉世仁對於家庭的漫不經心，親子關係惡劣到只要說話都是在吵架，甚至是因為劉憶叫出一聲「媽」才讓關英蓮相信他是真的失憶了。然而，卻因為劇作家賦予失憶後的主角一種新生兒般的天真，因此「追尋」與「重拾」記憶的過程，在此處竟轉變為一種毫不設防的

⁴⁰ 參考唐娜·哈洛威 (Donna J. Haraway) 在《猿猴、賽伯格和女人：重新發明自然》(Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature) 一書中對於賽伯格理論的論述。唐娜·哈洛威 (Donna J. Haraway) 著，國立編譯館主譯，張君攻譯：《猿猴、賽伯格和女人：重新發明自然》，台北：群學，2010年。



「求知若渴」，也因為這樣的天真，得以為這個陷入僵局的家庭關係製造了鬆動的缺口，提供翻轉局勢的可能。

劉世仁：兒子，你還好嗎？

劉憶：不好。

劉世仁：喔，那——


劉憶：你問我還好吗，我就誠實說不好啊，怎麼了嗎？

關英蓮：以前只要我們問你「你還好嗎？」你的回答都是：「我很好，沒事。」

劉世仁：然後我們就不用再問下去了。（停頓）呃，那，為什麼不好？

作為同一家庭共同體的成員，劉憶「失憶」之後的改變與提問，迫使劉世仁關英蓮這對父母展開行動，是被迫也是主動的選擇利用「謊言」幫助他們隱匿過去負面自我，而另一方面，也可說是因為劉憶的「宛如新生」，暴露了「歷史」的製造性，呼應塞杜（Michel de Certeau）對於敘事與真實的討論。在談及歷史書寫，他提到言說或顯現等經過撰述的製造，而已知的事實必然成為某種建構，參雜立場及權力的涉入。甚至認為今日的世界已是個傳誦的社會：「從三層意義上來說，我們的社會已經變成傳誦的社會；它的界定取決於：故事（我們的廣告和資訊媒體撰造的故事）、對故事的引述（citation）、以及對故事無止盡的傳誦（recitation）。」而被製造的擬像則成為傳誦社會中的信仰⁴¹。關英蓮、劉世仁以及傅嚴歆面臨劉憶的追問，選擇掩藏並進行創造與竄改，便可視為歷史重新書寫的過程。而在撰造「故事」之後，他們因此也成為了故事的引述者與傳誦者，必須吸納經過自己改造的

⁴¹ 《塞杜文選》，頁 16。全段亦可見於同書第十章，頁 174，考量行文而選用瓦爾德（Graham Ward）導讀之譯文版本。



「集體記憶」，以共同體成員身分一同成為承接「新敘事」的「記憶賽伯格」，有意識的將「過去事實」與「敘事創造」進行匯流，以「圓謊」為起點，創造與譜寫出嶄新的家庭圖像。然而這樣的創造書寫，但對於劉憶而言，則是為了重建自我而「不得不」接受：

劉憶：……阿亮，其實我叫你的時候，你的名字對我來說，一點意義都沒有，我很難過，因為我爸跟我說你是我最好的朋友，或許我們曾經對彼此很重要，但是現在所有的事情對我來說都不是真實的。不，不能說不是真實的，只是我現在知道所有關於我自己的事情都是你們告訴我的，我只能聽，然後選擇相信……

由此可以看到，身為賽伯格的劉憶在（重）新譜寫個人史的過程中，必須仰賴重要他人的協助，提供足以建構「他是誰」的資訊。然而他也意識到自己的吸納並無曾有的「實踐」支撐，而感到徬徨。於是，「新」記憶的創造和追尋同樣重要。

有別於和蔡恭亮的感情於劇本開展之前早已破裂，劉憶與傅嚴歆的感情發展，似乎指向一個較為快樂的未來。劇作家以三景的篇幅來鋪陳兩人情感的發展：一是劉憶到傅嚴歆工作的電台，傅嚴歆為了掩飾自己肇事而被迫接受了女友的身份；二是劉憶陪傅嚴歆到靈骨塔為奶奶上香，兩人已發展出熱戀期的親密；三是劉憶帶傅嚴歆和家人一同去唱卡拉 o k，傅嚴歆試圖融合虛構的身分與自我真實，使劉憶的家人能接納自己。而甚至在最後拋出了「懷孕」的訊息，無論真假，皆可由劉憶並未否認的反應推得兩人其實已有性關係的進展。除了最初的隱瞞，傅嚴歆和劉憶著實已是有名有實的交往關係。以此來回應劇本寫作之初「性向有沒有可能因為失憶而改變」的命題，劇作家似乎給予了答覆。他要求傅嚴歆「每天都告訴他一件兩人一起做過的

事」，帶他去「每一個一起去過的地方」，以不斷的提問，求索對於自我的樣貌，並且因此而感到完滿：



劉憶：我覺得我又想起來一些從前的事情了。

傅嚴歆：想起來什麼？

劉憶：一種很快樂的感覺。跟你在一起的時候。

有趣的是，其實兩人未曾共同擁有過往的快樂記憶，所以劉憶的「想起」其實是一種錯覺，對於現下情感的誤認。為了隱匿自己乃是肇事造成劉憶失憶的事實，傅嚴歆和劉父劉母一樣選擇以謊言來回應，參與了劉憶記憶的虛構。但在試圖「複習」虛構歷史的過程中，因為兩人互動而滋長的情感，實質上也製造了「新」的、經過「實踐」而成立的情感記憶。於此，劉憶的個人史譜寫以虛構事實為基底，透過和傅嚴歆的愛情「實踐」，他不斷的在試圖印證兩人的愛情史中展開新的敘寫。這樣的操作顯示了賽伯格對於既有述成的鬆動與顛覆，但另一方面，卻不能抹去兩人感情的開展乃是基於身分的誤認建立於「錯誤」的立足點。當蔡恭亮所代表的「真實版本」的歷史不斷的以幽魂之姿登場，生理「事實」的有力召喚便對重構的新生活帶來威脅：

劉憶：阿亮，我爸媽是什麼樣的人？我們感情很好吧？

蔡恭亮：你們…感情不是很好。

．．．

劉憶：雖然我現在記不起來過去的事情，但是他們現在很愛我，難道這樣不夠嗎？

（劉憶放屁）

劉憶：不好意思。



蔡恭亮：你說得對，只有傻瓜會一直活在過去的記憶裡。

（蔡恭亮也放屁）

蔡恭亮：完了完了完了，開始了。（對劉憶）我沒有騙你。

儘管如此，「被製造」的歷史，早已在看似「複習」實則由新創造的踐履中逐步扎根，無法僅由牛奶與咖啡所造成的生理影響推翻。也因為蔡恭亮作為劉憶的前男友，雖然提供且暴露的都是「真實」的資訊，但面對曾經不歡而散的情人，他選擇對兩人不愉快的過往隱而不談，也因此削弱了此對立立場的書寫力道。即便在建構自我認同的過程，一直遭遇「雜音」，卻是要到年夜飯時拉子表妹和蔡恭亮對於劉憶同志性向及家庭關係的證詞，以及傅巖歆和劉家父母的相繼「招認」，才終於打碎了所有信賴的根基，面臨自我建構的幻滅。這樣的幻滅因為有 Stefan 在劉憶深層記憶中留下的「旋律」鋪墊，而得以循此一線生機開展他出走柏林的第二波追尋。

二、情感烏托邦的幻滅與重生

由劇本的過場六以及第九景，我們獲悉劉憶失憶前的人生圖像是一個性成癮的同志，以幫 A 片配音維生，不斷對外尋求肉體的慰藉，和蔡恭亮的伴侶關係也因此而無法維繫。劇本呈現了分手前夕兩人在同居公寓中的這段爭執：

蔡恭亮：小憶，你病了。

劉憶：對，我有病，我真的有病。

蔡恭亮：你真的很可悲。

劉憶：喔，蔡恭亮，不要一副自命清高的樣子；我們都很可悲，我們都被詛咒了，你懂嗎？

蔡恭亮：我不可悲，我有一個正當的職業，我是一個——警察。

劉憶：警察？你連那三個字都說不出口，怎麼樣，很丟臉是不是？那三個字講出來很丟臉嗎？



即便有著「喝牛奶、咖啡就會放屁」的生活記憶與默契，這段爭吵還是暴露了壟罩兩人的憂鬱與同志羞愧（gay shame）。在這段爭吵的最後，他問蔡恭亮「如果 Gay 的意思是快樂，為什麼我活得這麼痛苦？」由此，我們可以看到在失憶之前的劉憶，是一個集家庭、事業與感情皆不順遂於一身的「不快樂的酷兒」。除了和原生家庭的冷漠疏離，和伴侶的關係更是典型的「同性戀悲劇再現」。而「失憶」的重生卻以賽伯格的烏托邦取消了這些負面歷史。

延續上一節的討論，在「失憶」將負面歷史取消之後，年夜飯的「揭露」則帶來正面幸福圖像的幻滅，否定了劉憶失憶後與家人和傅嚴歆名為「恢復」實為「重構」的關係創造。然而在建構接連崩解之後，劇本中對於劉憶的情感歸屬尚提供了第三條可能的路線：和 Stefan 的兩次相遇、結「緣」，以及竟然留在劉憶腦海深處的旋律。劉憶與 Stefan 的交集第一次是在機場拿錯彼此的行李箱，宣示一台一德跨越半個地球的緣分；第二次是在美術館男廁的再次巧遇，不僅「有緣」而且「投緣」，並為當時劉憶瀕臨崩潰的人生提供了新的可能：跟 Stefan 一起到柏林以表演謀生。而貫穿全劇，劉憶腦中不斷迴響起的那首「你為我做的歌」。這些鋪陳，將 Stefan 在首部曲中，塑造成劉憶記憶中「失落的真愛」，削弱蔡恭亮與傅嚴歆兩條情節的力道，也使劉憶在尾曲決定追尋旋律前往柏林的出走，成為一場「真愛追尋」，承接首部曲中自我追尋的幻滅。然而隨著二部曲的完成，揭露了劉憶旅居柏林期間和 Stefan 與友人另一段不完滿的三角戀情，和 Stefan 的「緣」



落入凡間，加上傅嚴歆爺爺奶奶的失敗的戀愛，使二部曲成為對於首部曲尾聲中「真愛」綺想的追尋與再次幻滅。

至此，《Q&A》被敘寫為一個初始化的賽伯格持續經歷「建構—認同—幻滅」而無法成就任何認同的歷程，身體歷經空間的移轉（台北、柏林）而未能尋得棲所，心靈亦因為認同與性向遭受幻滅的打擊，而處於離散的沉狀。而這樣的編劇傾向，也似乎使這個劇本落入了二十世紀電影與文學敘事中強調同志悲劇性的主流批評之中。即便「失憶」的鬆綁提供了短暫的逃逸與解套，最終的幻滅似乎僅是再次驗證身為同志與悲劇的必然連結。然而若考量尾曲所顯示追尋的再啟，且可由二部曲獲知追尋終將再次幻滅，則劉憶的追尋之旅，便進一步成為了對「明天會更好」的抵拒，而不僅止於對負面刻板印象的消費。

以下論述的開展，將以酷兒研究及情感研究學者海澀愛的觀點為基礎。她在〈強迫幸福與酷兒存在〉一文中，以電影《斷背山》為例，探討同性戀幸福政治的建構過程。她以電影中對同性戀悲劇的再現以及對其太過迎合大眾的批評，提醒了在酷兒樂觀主義（**queer optimism**）成為當前酷兒生活主導形象之際，「同志在主流媒體被再現為光鮮亮麗而幸福快樂的人們，連同性戀不快樂（**queer unhappiness**）的歷史痕跡也正在被抹滅。」⁴²藉由指出「從此幸福快樂」的不可能性與收編的危機，她宣告了「壞榜樣」與「負面情感」的必要性。以此重新閱讀劇本，可以發現當劉憶成為天真、馴服的蒙昧客體，雖然得以重寫家庭與情感敘事，卻因為自我來自他者的建構而削弱了自身能動性，在朝向幸福快樂生活的同時也面臨被敘事收編的危機。因此，真相的揭露成為危機的解除，認同破滅的同時反而使他重新掌握了主體的能動。然而第二次追尋的開展，卻依舊蘊含了對失憶前負面狀態的否定。我們可由這段 Stefan 與劉憶的對話來一窺端倪：

⁴² 海澀愛，〈強迫幸福與酷兒存在〉，見《海澀愛文選》，頁 34。

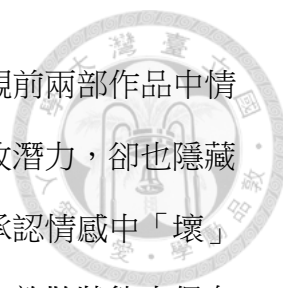


Stefan : So, based on our 「緣」, would you like to consider my offer again? (SNAP) (所以, 根據我們之間的緣, 你要不要再考慮一次我剛剛的提議?)

劉憶 : I' ll think about it. (停頓) I should go. (我會好好考慮的。我該離開了。)

Stefan : The best way out is always through. (離開這裡最好的方法就是穿越過它。 “解決問題最好的方式就是面對它”)

「緣」作為被追尋的真理, 以劉憶在腦海中重複出現的旋律以及魅影的具象反覆出現, 並且在首部曲的認同崩解之後, 成為二部曲追尋的開展。作為對比, 劉憶和蔡恭亮的感情生活則充斥著陰影、爭吵等負面情感。因此在首部曲中 Stefan 直率而美好的形象, 使他成為「真愛」的化身。因為他, 才有劉憶第一次出走柏林的掙脫; 而因為這段經歷成為他記憶中失落的神秘美好, 才促成他第二次前往柏林的追尋。在 Stefan 於首部曲劇終拿下面具、落實他在劉憶記憶中的刻痕之際, 也將劉憶對失落記憶的求索, 由重返「過去」扭轉為對有著真愛的幸福「未來」的希冀。對於「真愛」的追尋乃是二部曲的主軸, 可由傅巖歆開展出的另一條主線來證明。在首部曲中傅巖歆提及了爺爺奶奶因為動盪而分離的愛情悲劇, 而二部曲中, 在和劉憶的感情隨著她的謊言被揭發而面臨失敗後, 她選擇前往倫敦尋親。然而在二部曲的故事中, 劇作家以「現實」戳破了兩位主角上路前抱持的幻想: 旅居柏林期間劉憶在對 Stefan 的單戀 (以及與經紀人摯友 maggie 的三角戀) 中掙扎, 而傅巖歆的爺爺原來一生都活在辜負奶奶的愧疚之中。於此, 對於「真愛」敘事的追尋再次幻滅, 而劉憶也在經歷賽伯格重生而負面歷史被取消、以謊言建構的歷史重寫被推翻、酷兒樂觀主義的真愛追尋被戳破等接連的幻滅中,



一再回歸無所依歸的情感失根。在三部曲的寫作之前，綜觀前兩部作品中情感政治的傾向，可以發現賽伯格政治雖然提供了主體的解放潛力，卻也隱藏著被敘事收編的危機，幸福圖像是鬆動不安的。然而透過承認情感中「壞」的構築，經歷幻想的瓦解以及追尋的實踐，主體卻也因此在此離散狀態中保有自我的能動。我們可以看到劉憶在和夏侯琳（Gigi）的對話中，發現到呼應海澀愛〈論情感政治：感覺倒退、感覺「背」〉一文，擁抱負面情感與矛盾的傾向：

夏侯琳：我很喜歡席勒的畫。……在他的畫裡面的人物無論男女，每一個都骨瘦如柴，露出生殖器官，他們痛苦垂死的眼神，毫無希望。（停頓）不完美，但卻很真實。

劉憶：往好處想嘛，我都告訴自己，失去記憶後最大的好處就是可以重新享受一次過去美好的事情。

夏侯琳：那如果過去的事情一點都不美好呢？

（長停頓）

劉憶：我倒是希望可以想起來那些曾經撕裂我的事。

在和夏侯琳的偶遇中，劉憶吐露自己的心聲。他以「強迫幸福」說服自己，卻仍希望能重拾負面的曾經來完滿自身的匱乏。而由故事中對夏侯琳的安排，則更可看見當無法擁抱酷兒樂觀主義所倡議的驕傲時，對仍處於邊緣的酷兒會帶來的傷害力道。在陪酒女夏侯琳的故事中，她透過網路世界提供虛擬身分快速製造與存活的空間機制，藉由部分認同與部分否定的方式，塑造出美好的網路身分「畫家」Gigi的一面並以之和 Stefan 來往，而對自己現實生活中酒店陪酒女的職業避而不談。而當 Stefan 要打破網路的距離與界限，飛到台灣來找她，她則選擇了避不見面且就此斷絕聯繫，拒絕暴露自己

實質上為性工作者「可悲」的一面，甚至從此不再上線，放棄了她藉以平衡滿足的網路身分。「強迫性幸福」於此變成一股強大的規訓力道，在無法達成真正的幸福標準時轉換成為對自我的譴責，甚至逼使她放棄部分自我以逃避將這些負面示人，也將羞愧的主體驅逐到更邊緣的位置。

對比夏侯琳的自我放逐，我們也就在劉憶的一再幻滅所導向的離散狀態中看見真正的重生可能。即便並非一直處於覺察，必須經由他人的揭露、拒斥來打破建構、戳破幻想，使得主角劉憶面臨無法從屬於任何認同的憂鬱，卻也使得他從「被初始化」的新生／失根賽伯格，真正抵達／重返「驕傲與羞恥、喜悅和沮喪、生氣勃發和焦慮共存」的「混雜感覺與現實」。而也必須先重拾所有的好與壞，正視關係中的美好與虛妄，才能將《Q&A》由被動的提問與追尋，轉化為以「酷兒」自我面對外界時，能夠握有「放棄（abandon）」或「接受（accept）」的選擇權的能動主體。

第三節 遺憾與救贖：《Re/turn》

《Re/turn》首演於 2011 年四月，因應誠品書店春季舞臺邀請而製作，在戲迷的口碑相傳下，累積了大量戲迷，自此多次重返⁴³，吸引大量年輕觀眾⁴⁴，可說是蔡柏璋最受觀眾歡迎的劇場作品。主要故事雖經多次重演而有所更動，卻不影響基本架構的成立。故事圍繞於主要的六個角色以及交集纏繞的兩條故事之間，以時空門把開啟的抉擇的逆轉。一組是母女與愛侶的拉扯：母親白襄蘭當年拆散了女兒白若唯與蒲琮文，而以門把來到現下，將藏匿多年的蒲琮文的來信交給白

⁴³ 參考台南人劇團網站，2011 首演於台北誠品展演廳、台南吳園公會堂、高雄衛武營 281 展演場共演 17 場；2013 重演，於台北新舞臺、台南文化中心、板橋新北市藝文中心共演 13 場，2014 年再演，於台北南海劇場共演 8 場。預計於 2016 年底再次重返。網站資料：http://tainanerensemble.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=176:2010-07-27-09-30-51&catid=34:2009-10-14-02-46-56&Itemid=93。

⁴⁴ 《Re/turn》在批踢踢實業坊 Drama 版的年度口碑戲劇票選中於 2013、2014 年分獲冠亞軍的成績。<https://www.ptt.cc/man/Drama/DA11/D521/M.1392366315.A.9BC.html>、<https://www.ptt.cc/bbs/Drama/M.1422779212.A.7CB.html>。



若唯。而故事另一頭的三個高中好友，其中蒲琮文的未婚妻簡嫚菁，在蒲琮文因為門把而與白若唯重逢後，查覺到蒲琮文並不只屬於她；而記者雷奕梵則在湯境澤因為約砲吸食大麻被捕後，藉由白襄蘭的門把回到過去，試圖修補當年對湯境澤的無心傷害。

看似簡單、環繞於都會男女、浪漫通俗的設定，林雯玲以「成功包裝的類愛情偶像劇」批評本劇在娛樂性下的空洞不足⁴⁵，于善祿亦批評「在剝開了那看似複雜交織的人物關係、時空結構、敘事手法、表現形式之後，其實我們立刻發現這只是個尋找舊愛的故事。」⁴⁶「角色是平板的，故事的核心就只是一個穿越時空的信差所導致的尋找舊愛，這個過程還廉價的消費了西藏和不丹，貌似一趟尋找心靈之旅，但許多環節都只是淺嘗即止，沒有更深層的刻劃。」⁴⁶然而令人好奇的是，故事軸線在破碎的拼貼剪裁後，成為一個劇場感重於文學性的作品。時間設定、人物刻劃、情節交代上，多有曖昧、混亂、矛盾、空白之處，部分問題在重演之後獲得解答，部分則始終未見處理，則使本劇沾染了些許「問題」色彩。而多重結局的特性，又屢屢的補充了缺失的訊息，擴充原有對於角色和情節的想像，使本劇可以「複數」閱讀，折射出不同的對照，跳脫單一固定的敘事與理解。

本節將以出版劇本為主，參佐筆者的觀賞經驗及不同結局版本的演出本，點出文本中曖昧流動、避而不談的混亂與空白。並將試圖討論「真愛」與「遺憾」等修辭如何在這樣的經營之下產生作用，繼而對酷兒主體產生召喚的效果。

一、門把開展的時空撩亂

在《Re/turn》劇中，除了回憶片段的插入，一切時空的轉移後的發生皆由白襄蘭自西藏骨董店老闆處獲得之「門把」所啟動。而門把的作用究竟為

⁴⁵ 林雯玲，〈成功包裝的類愛情偶像劇《Re/turn》〉，表演藝術評論台，2013年12月21日。

⁴⁶ 于善祿，〈台南人劇團蔡柏璋作品系列《Re/turn》〉，LULUSHARP，PChome 個人新聞台，2013年7月1日。



何？首先可以看到西藏骨董店老闆的敘述：

白襄蘭：（看看門把）這個門把看起來應該有相當悠久的歷史，想必非常珍貴？（對老闆）錢不是問題，您就直說。

老闆：它悠久的歷史，多少錢，並不重要，重要的是當下，在你轉動它的時候，你內心的感受，會把你帶往何處。（停頓）這位女士，在您的生命中，有什麼難以彌補的缺憾嗎？

（長停頓）

白襄蘭：德印，我們走。

老闆：（遞出門把）這個門把曾經改變很多人的命運——但，同時它也造成許多無法彌補的遺憾。（停頓）你有這個勇氣，去看見你所未見，改變你所未做，承受你所未知嗎？

白襄蘭：我生命中的缺——

老闆：（微笑）噓！（停頓）生命中的缺憾，會引領你到達你該去的地方。⁴⁷

而當白襄蘭來到了自己喪禮後的家中，她不但和女兒白若唯破冰，也連帶幫助了碰巧來找白若唯的雷奕梵。於此遞出門把的白襄蘭，也僅有一次「穿越」經驗，此處的語言儀式性般的完全拷貝了老闆的「操作修辭」：

白襄蘭：如果可以再來一次，這次你會怎麼做？

雷奕梵：我不回答這個假設性的問題。（短停頓）謝謝你的菸，我得繼續去想辦法幫境澤。

（轉身離開）

⁴⁷ 此段引文為聚焦於門把的討論，省去趙德印一句下場前交代自己去攔計程車的台詞。



白襄蘭：當如果不再是如果，你的選擇會不一樣嗎？

（雷奕梵轉身，白襄蘭拿出門把）

白襄蘭：生命中的缺憾，會引領你到達你該去的地方。

有別於清楚標誌所有場景時間點的《Q&A》，《Re/turn》的時間感是模糊、混亂、甚至矛盾的，人物關係與比重在有意無意的留白中亦呈現失衡破碎。曾有戲迷於多次觀演後，在知名 BBS 社群 PTT 批踢踢實業坊的 Drama 版發表劇情時間軸的分析，抽絲剝繭找到劇本中所有跟時間相關的線索。加以對平行時空理論的理解與引用，但卻始終無法找到一個可滿足所有人理解的答案。⁴⁸也因為劇中沒有明確定下使用門把「改變歷史」的「因」「果」關聯，甚至無法斷定門把究竟是帶領使用者「時空旅行」，亦或是僅僅經歷了「黃粱一夢」，多重結局的不同也影響門把功能設定的不同。

在此我們可以檢視劇中門把的三次使用：

（一）回到未來：白襄蘭

行動：發現自己多年後的死亡阻止了白若唯的婚禮，交給白若唯那疊蒲琮文的信。安排蒲琮文蛋糕店的贊助。

（二）回到未來：蒲琮文

行動：發現五年後自己的妻子是白若唯後，行動不明即回到現在。

（三）回到過去：雷奕梵

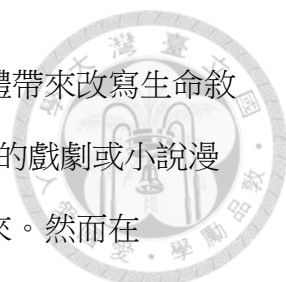
行動：發現回到湯境澤和 Willy 分開的那天，告訴湯境澤自己對

⁴⁸ 參考 2013 再演後 molelovesmusi 發文〈[問題] 台南人劇團 RE/TURN 劇情問題〉（<https://www.ptt.cc/bbs/Drama/M.1387183388.A.119.html>）開啟之討論串，其中 sanchimao 回文以多重時空與單一時空之角度比照劇本與劇情線索（<https://www.ptt.cc/bbs/Drama/M.1387196693.A.998.html>），nanpyn 則著重於兔子、喇嘛兩者於劇本中未有而於演出中添加的角色之作用（<https://www.ptt.cc/bbs/Drama/M.1388572999.A.C64.html>）。以上網友皆以圖文並茂的精采討論，對此有非常詳盡的分析。



他無關性向的認可與支持。

無論如何，門把像是提供了一個治療的情境，開啟了不同於原始版本的「平行時空」，使遁逃至其中之人在「遠離現下」的他方，誠實面對自己的慾望與作為，以及看見這些作為是如何影響他人。白襄蘭看見了在自己的控制慾之下，女兒即將帶著遺憾步入禮堂，於是白襄蘭成為一個願意支持女兒的母親（即使蘊含著死亡才有可能帶來的和解），遞出多年來不願轉交的書信；雷奕梵看見自己以愛為名的佔有慾下，竟也種下了湯境澤不被理解的孤獨，於是雷奕梵對當年的湯境澤完整的表達了自己對於「真正的他」無關性向的愛，而不僅只是出於佔有的愛的索求。就連我們無從得知他後續行動的蒲琮文，也可以明白的理解，那個剛和簡嫚菁求完婚的他，內心深處映照出的是對於和白若唯重逢願望的放棄、是咖啡店女主人不再可能是白若唯的遺憾。門把帶領使用者碰觸心中的遺憾，如幻夢般經歷在平行時空中與現實相異的想望，繼而在宛如夢境的他方，使用者得以扮演全知的智者給予他們指引，幫助他們，其實為自己的慾望贖罪。然而，值得一問的是「回到現實」的白襄蘭，除了在〈活著〉結局中和趙德印相伴而去，是否會在下山之後立刻聯繫白若唯、提早改寫兩人的的人生劇本呢？同樣「回到未來」的蒲琮文，在現實中除了「心神不寧」而未有其他行動，是否是因為遺憾已在門把的夢幻中獲得滿足？又或是簡嫚菁所觀察到的心思變異，是因為「做了一場好夢」撩撥起蒲琮文死心已久的舊情？準備在婚前不留遺憾的再次開展求愛的行動？對於門把處理的缺乏統一性，是全劇的第一個耐人尋味的問號。先不論是否可能是編劇上的瑕疵，這樣的設定仍然為全劇的方向定調。藉由門把的存在與被使用，時空的疆界被打破，突破了線性時間的不可逆，而在開鑿出另一個向度上製造出不同版本的「真實」，而使故事不僅是順敘／倒帶，而是多版本並存的必然。另一方面，若以「門把」所代表的「內／外」意象，則每一次的穿越，對角色來說，亦是新的出路的開展，是走進門內的深



掘，亦是走出門外的開闊。然而綜觀全劇，門把雖然為主體帶來改寫生命敘事的可能，卻似乎僅是「顛而不覆」。在所有關於穿越題材的戲劇或小說漫畫中，必然會討論到的是當歷史被改變，必然會影響到未來。然而在《Re/turn》的故事裡，除了雷奕梵的重返，皆是「回到未來」，對於已發生的「過去」無法動搖；我們僅能觀察到雷湯這條故事線在刻意的留白後對結局的影響。

以 2013 發展出的七種結局版本為例，整理如下：

段落	名稱	人物	概述
一	寂寞	雷奕梵、廖得凱、湯境澤	雷奕梵在雜誌出刊前將湯境澤的報導抽掉，兩人面對彼此因為沉默造成的關係斷裂，再也無法回到過往。
二	Deja Vu	雷奕梵、簡嫚菁、湯境澤、小湯境澤	重演接機場景，雷奕梵覺得一切似曾相識，然而簡嫚菁的男友不再是蒲琮文，而湯境澤大方以同志之姿出席，三人互動熱絡。小湯境澤於一隅出現向雷奕梵鞠躬。
三	重生	白若唯、芭蕾老師與舞者們	白若唯踏入舞蹈教室，重拾放棄十年的舞蹈。
四	脆弱	簡嫚菁、蒲琮文、白若唯（身影）	簡嫚菁在婚禮前一刻要蒲琮文認清自己愛的是誰，台上出現白若唯十八歲時跳舞的身影。
五	活著	白襄蘭、趙德印	白襄蘭回到西藏骨董店，老闆告訴她她從未離開。白襄蘭與趙德印攜

			手相伴而去。
六	RETURN	白若唯、白襄蘭、 蒲琮文、簡嫚菁 (身影)	白若唯回到家中，蒲琮文追來，表示已放棄嫚菁。兩人擁舞，遠方嫚菁身影拖著行李箱穿越舞台。
七	默默	簡嫚菁、白若唯、 蒲琮文、湯境澤、 雷奕梵	延續最後一景，但白若唯並未說出煙火中看見誰。湯境澤保釋記者會雷奕梵遠遠相望，簡嫚菁搭地鐵前往機場離開倫敦，白若唯重返空姐職位。場景在沉默的雪景中結束。

表一·《Re/turn》結局整理。(資料來源：台南人劇團)

在版本二〈Deja Vu〉中，回到接機那天的雷奕梵，發現湯境澤成為坦率的出櫃同志，而簡嫚菁的男友也不再是 Charles，可說是最徹底的蝴蝶效應。而版本一〈寂寞〉這個結局中，雷奕梵抽掉了湯境澤的報導，無關回到過去的對話，兩人終於有了多年來第一次真正的對談。版本七〈默默〉裡，一切都沒改變，雷奕梵遠遠看著湯境澤面對保釋後的一切。白若唯與簡嫚菁也各自面對各自的人生。門把的作用，隨結局不同而有了不同的解讀，卻也僅是寫意的呈現出不同結局下對觀眾的抒情召喚。而被白襄蘭改寫的「現在」，在她回到「過去」之後，難道不會立即行動而讓白若唯更有獲得幸福的機會？然若決定立即行動，則全劇敘寫的一切則將通盤瓦解，和白若唯、雷奕梵的交會、門把的傳遞，也就僅僅是現影於觀眾眼前的黃粱一夢。依此理解所有留白，那麼〈活著〉的回歸起點以及其他版本，皆是構築並補足《Re/turn》中永復迴圈的世界。

綜觀以上討論，門把的設定一如既往地再度成為劇作家「妙念」的承載，使劇中角色因為它而得以鬆動時空的疆界，獲得直面人生遺憾的契機，

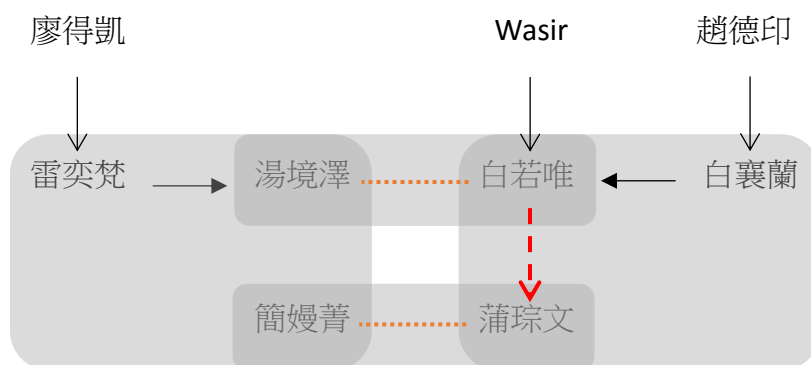


並進一步開展出扭轉的行動。

二、以愛之名的壓迫與贖罪


在「門把」的越界下，開展出超越時空疆界的互動，有趣的是，人物關係與刻劃比重在有意無意的留白中呈現失衡破碎。女性角色獲得了穿越時空疆界的權柄後，在行動之間拉扯出曖昧的權力互動；而男性角色的塑造則顯示一種被動而失語的空白。

於此若以圖表的方式呈現《Re/turn》的人物關係，則可以發現，白襄蘭對白若唯的贖罪動搖了白若唯與湯境澤的關係，驅使白若唯對蒲琮文的追尋，並進一步也動搖了蒲琮文與簡嫚菁的關係。而另一條支線則是雷奕梵對湯境澤的贖罪，蒲琮文得到門把看見未來之後的行動在劇本中則是空白。另外，劇中的女性角色雷奕梵、白若唯、白襄蘭各有廖得凱、Wasir、趙德印扮演她們行動背後的支持者，劇作家各有篇幅經營，唯獨簡嫚菁雖然和湯境澤、雷奕梵為高中好友關係，卻始終是獨自面對感情與人生的變異。



表二：《Re/turn》人物關係圖⁴⁹

⁴⁹ 此表以點狀虛線表現原本將踏入禮堂兩對伴侶面臨存續危機的關係，粗箭頭虛線表現白若唯對蒲琮文在文本中被強調的「真愛」。黑色實心箭頭則呈現使用門把的角色與之作用的對象。而黑色線條箭頭則顯示朋友或追求者的陪伴與支撐。由此圖可顯示，在蒲琮文白若唯影響後，簡嫚菁乃是全劇最為邊緣孤絕的角色。



在白襄蘭與白若唯的關係中，展演了父權規訓下父家長對子女的禁制與壓迫。白襄蘭在家庭之中的角色，在白若唯的父親去世前即是家中的強勢主宰，是實質上的父家長。她不僅以經濟援助掌控白若唯，提供她去倫敦學舞的支援，亦在她和蒲琮文戀愛之時，強勢的斷絕兩人的關係，將她帶回台灣，並藏起蒲琮文整整一年的來信，決絕的否定了白若唯的愛情自主，也導致了母女長達十三年的冷戰。

白襄蘭：你本來要嫁的那個人是做什麼的？你到底有沒有想清楚為什麼要嫁給他？你知道，你的判斷力一向都很差——

白若唯：等一下！（不可置信）為什麼你可以突然以一個鬼的身分闖入我的生活，然後又開始肆無忌憚地評斷我個人的選擇？嚴格上來講，你已經死了，好嗎？

白襄蘭：如果你可以不用一直讓人操心的話，或許我就可以安心去當鬼——

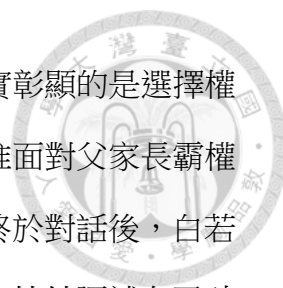
白若唯：如果你可以不要動我的六小福…因為我咬了一口，還有一直質疑我人生的每一個選擇，或許我就會，會——

白襄蘭：會怎麼樣？我就是可以預知每件事情的結果，因為我閱人無數，見過的世面也比你多太多了——

白若唯：憑什麼你可以剝奪我犯錯的權利？

白襄蘭：你看，你都已經承認自己的選擇是錯的了。

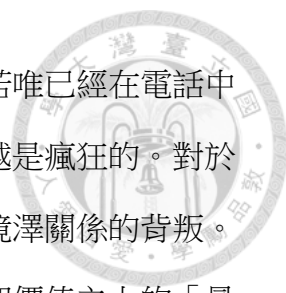
由白若唯在葬禮後對趙叔說：「有時候我覺得你們上一代壓得我喘不過氣的就是你們表現愛的方式。」或許可以概括兩人的母女關係。白襄蘭以愛為名，總是用「幫她做決定」的方式「保護」令人操心的女兒，卻也奪取了白若唯的自主性、選擇權、以及迎向「失敗」的空間與權利。母女的互動，



折射出父權規訓對於主體能動的威脅，預設的「失敗」其實彰顯的是選擇權的爭奪與掌握。也因此，母女關係的斷裂，乃來自於白若唯面對父家長霸權的逃脫與抗議，以消極的拒絕和緘默作為抵抗。而在母女終於對話後，白若唯的抗議軟化白襄蘭的態度，使她成為白若唯的協助者，支持她彌補自己破壞的初戀，遠赴倫敦追尋蒲琮文的下落。

然而，在門把轉動之後，白襄蘭一連串的「贖罪」動作，並無法抹除白若唯此番的追尋，亦是白襄蘭以歸還蒲琮文來信這樣「柔順」的「和解」手段驅動其改變原本要嫁給湯境澤的抉擇。甚至以白若唯之名提供對蒲琮文的贊助、唯一條件是本人要親自到機場接機、託趙德印遠赴倫敦提供白若唯蒲琮文的地址等種種「促成姻緣」的鋪排。這些行動，難道不是再次重演了父母對子女以愛為名的鋪就與壓迫，只是以柔順的手段、換湯不換藥地，使白若唯步步依照她設定好的人生劇本前進？然而，白若唯的順從，亦來自於自身對於蒲琮文的念念不忘。在父權規訓養成下的她，原本採取的若非消極的順從就是積極決絕的反抗和決裂，卻在母親釋出善意之後，借力使力的轉移自己慾望溢出的罪惡感。

在白若唯登場的獨白，觀眾看見的是即將和湯境澤結婚、走入一樁門當戶對的婚姻的她。在放棄芭蕾之後，她選擇了空姐作為自己的行業，和母親斷絕聯繫，並且因為空姐的職業，使她可以以自身空間的竭力飄泊不定作為對母親箝制的抵抗。然而她終究選擇了湯境澤這個合適的對象，努力將自己塞進合身的白紗之中作為一個意象，縱使逃離母親的掌控，價值觀的潛移默化也使她將自己框進門當戶對的「合宜」之中。於此，同志好友 Wasir 便是推波助瀾的重要存在。他本身的生理性別即是對傳統「好姊妹」字義的戲弄，而初次登場時更以跨年煙火的「那張臉」，暗示白若唯面對自己的「最愛」。這裡是白若唯的心裡另有所屬的第一個提示，也進一步帶出和蒲琮文過往的戀愛情景。而在白若唯得到蒲琮文遲來的信，在是否直奔倫敦而游移



不定時，他也扮演了幫助她下定決心的重要角色。即便白若唯已經在電話中對湯境澤說謊、掩飾自己的目的地，她仍然覺得自己的僭越是瘋狂的。對於單一婚家價值來說，白若唯此時的行為，已經是對她與湯境澤關係的背叛。在故事傾力塑造下，白若唯和蒲琮文的愛情成為凌駕於一切價值之上的「最愛」、「真愛」，而以「追尋真愛」為名，合理化慾望的溢出。**Wasir** 的存在提示了劇中的價值判準，安撫了觀眾觀看時對於白若唯抵觸了婚家價值的不安。而更因為白若唯和湯境澤並未完成婚禮，「男未婚，女未嫁」的狀況下人人有追求真愛的權利，母親和好友的協助與認可下，白若唯得以順水推舟的展開她的求愛之旅。我們可以看到劇作家將白若唯成功塑造成一個「扮豬吃老虎」的無辜女主角，在層層設計之中維持了她的無瑕，成為被觀眾同情與支持的角色。劇作家先將她塑造成父權之下的受害者，而母親的再次收編，反而成為她借力使力、將慾望溢出的責任移轉至他人身上的手段，合理化她的越界。也因為她的行動，撩撥了蒲琮文並介入蒲琮文與簡嫚菁的關係，並在層層設計之下，使觀眾跳脫傳統婚家對於三角關係中第三者的譴責，而對於白蒲二人的發展有所期待，並且因為「真愛」先行的設定，稀釋了白若唯的行動對於簡嫚菁的傷害，動搖了觀眾心中單一的婚戀價值。於此，似乎可自劇作家的鋪排中看見對於吉普妮斯《反對愛情》中「婚家勞動論」的回應。吉普妮斯認為，婚家是資本主義所生產出來的一種規訓體制，而愛的勞動（*Love's Labors*），便成為體制下的行為規訓力，將個人收編為接受良好規範的馴化主體。因此任何一種擾亂愛情規範的反抗，都可以被視為反社會秩序的藝術行動，因為慾望的溢出足以將邊界模糊，使婚姻勞動所建構的單偶結構成為三角（甚至多角），而使規範產生被顛覆的可能。透過白若唯、蒲琮文、簡嫚菁的關係，觀眾被置於蒲琮文的觀點而感到抉擇的為難與矛盾間，暴露並打擊了強調單偶關係與伴侶制度的愛情體制。⁵⁰

⁵⁰ 參考施舜翔〈反愛情革命：吉普妮斯的現代愛情勞動論〉，流行文化學院，2016年5月14



而雷奕梵與湯境澤的故事，則是對於恐同價值觀的彌補。小雷奕梵因為那張「你可不可以不要喜歡男生」的告白卡片，無意間造成了小湯境澤的約會對象 Willy 對他的否定與質疑：

Willy：我想，你要不要趕快去搭那一班南下的火車？我覺得她是一個很好的女孩，你們又是這麼好的朋友。

湯境澤：（短沉默）你把我當成什麼？

（Willy 不語）

湯境澤：你們把我當成什麼？

Willy：我去幫你買車票。

湯境澤：我不要走。

Willy：（停頓）我希望你好好想想，搞不好，你根本就不是。

先是面對好友的告白，「拜託」他喜歡自己，再來是 Willy 要他好好思考自己的性向認同。兩人接連以「希望你想清楚」的修辭為包裝，否定了湯境澤的自我認同與性向選擇。此處可以看到，雷奕梵對湯境澤的告白，亦開啟了 Willy 的恐同，面對「情敵」雷奕梵，他否定了湯境澤和自己的關係，勸說他思考自己的性向抉擇。善意的勸說反映了對於外界目光的在意，亦將彼此都推回了暗櫃。而雷奕梵對湯境澤的告白，以及以為「拜託」就可以改變性向，實質上亦蘊含了對湯境澤主體性的否定，並在語言之中蘊含了恐同的排拒。兩人都在看似柔性勸說的語言中取消了湯境澤的主體位置，使他在友情和愛情上面臨了雙重受挫。這樣的心境，可以在雷奕梵藉由門把重遇那天的小湯境澤時更明顯的閱讀出：



雷奕梵：我沒有惡意，境澤。事實上，我有一個很好很好的朋友，男生朋友，他就是喜歡男生。

湯境澤：那很好，但是我沒有說我喜歡——

雷奕梵：沒有，我沒有說你喜歡——

（兩人拉扯，湯境澤的袋子扯斷，東西掉滿地）

湯境澤：你幹嘛啦！

雷奕梵：對不起！境澤，你現在生長的年代，比起我來自的那個世界還要…單純一點。當人們面對未知或不熟悉的東西，都需要花時間調適…

（湯境澤收拾完畢，準備要下車時，電車門剛好關上）

湯境澤：你是輔導中心的老師嗎？誰跟你說了什麼？我什麼事情都沒有做。不是我的錯，我很正常，女生都很喜歡我，可以嗎！

由劇本提供的訊息，可以知道自這天過後，而湯境澤繼續竭力維持「被所有人崇拜喜歡」的完美形象，長大甚至成為政壇的黃金單身漢、擁有粉絲遍布各年齡層。然而也是自這天起，湯境澤與雷奕梵再也沒講過話。劇本中並沒有明說是誰開始的拒絕，然而對於雷奕梵的「可不可以不要喜歡男生」、「可不可以喜歡我」的無法回應，應該是造成兩人斷裂的根本原因。由自湯境澤在劇本中對粉絲的有求必應，對白若唯取消婚禮、暫離台灣的百般容忍，可以辨識出湯境澤以「對他人好」博取他人認同、維持完美形象的自行為模式，卻也因為他人的肯定來自於自己對性向的隱匿，而終究無法排解內心的孤寂。於此，我們可以看到「以愛為名」的修辭對湯境澤是如何將他推入暗櫃之中，而雷奕梵的贖罪，即是對於這個傷害的補救。

由白襄蘭與雷奕梵的故事，我們看見了「以愛為名」作用的規訓與恐同修辭，如何造成對他者的剝奪與傷害。然而白若唯的行動，卻也使我們看見在權力的包覆之下，借力使力、成就自我欲求的可能。

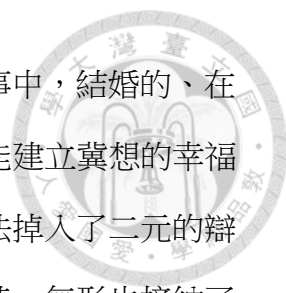


三、真愛敘事的召喚與鬆動

白若唯：最後在一起的人，一定要是最愛的人嗎？

《Re/turn》裡的感情關係，幾乎是逆反著這句話而建立，而由劇作家帶領觀眾以「最愛」等於「真愛」的邏輯，將故事之初鋪陳的感情關係一一瓦解。湯境澤以及白若唯在規訓下偽裝柔順，兩人即將步入禮堂的關係實質上是貌合神離，除了獨白交代彼此是未婚夫妻的關係以及被打斷的婚禮，幾乎沒有太多鋪就，也因此觀眾對於它的瓦解可說是意料之中、毫不可惜。反倒對兩人能夠各自面對自我可以寄予同情和支持。

然而，對於簡嫚菁、蒲琮文、白若唯的三角關係，則因為蒲琮文的曖昧態度而產生了矛盾。劇作家花了整整一景鋪陳了簡嫚菁和蒲琮文的愛情甜蜜，為了開店的夢想相互扶持，並且正沉浸於求婚成功、確定要和彼此共度一生的喜悅，一切卻瞬間被蒲琮文因為門把看見的未來圖像推翻。在接下來的故事敘述下，白若唯成為被故事推動也推動故事的主角，並以同樣整整一景的篇幅交代白若唯與蒲琮文兩人的相識與相戀、以及這段感情被阻撓而終的遺憾。劇作家描寫出了兩段勢均力敵的感情，使簡嫚菁、白若唯兩人各自是對方感情中的第三者，卻又將蒲琮文的態度徹底模糊。在劇中門把的三次使用中，唯有蒲琮文在看見未來的伴侶並非簡嫚菁而是白若唯後毫無行動，而在與白若唯重逢後僅僅只是問了她在跨年煙火中看到的是誰，便眼看著她的離去。我們看見白若唯和簡嫚菁，無意造成對方的痛苦卻又無法不去捍衛自己的情感；也看見在抉擇慾望與真愛規訓網綁下，蒲琮文是如何進退兩難、寸步難行。受苦的三人，再次反映了吉普妮絲企圖拆解的單一婚家敘事：基於「真愛」、「最愛」指向的配偶家庭幻想，因此所有溢出慾望都是應



該被譴責的壞行為 (bad behavior)。然而《Re/turn》的故事中，結婚的、在一起的不一定會是最愛的人，而當慾望受到規訓，就不可能建立冀想的幸福美滿的家庭，必須永遠承受痛苦與悲劇。固然，這樣的做法掉入了二元的辯證之中，卻使觀眾在隨著蒲琮文擺盪於兩女之間難以抉擇時，無形也接納了慾望的溢出，解構了真愛敘事的道德教訓。也因為多重結局的設計，以多版本的同時成立達成對此框架的顛而不覆。

參考於前整理的表一，於此揀選和三人愛情有關的結局三、四、六、七做討論，版本三是白若唯的退出，版本四是簡嫚菁的成全，版本六是蒲琮文的最終選擇，而版本七則是誰都不選的分離。結局獨立於全劇既定劇本之外，以隨機搬演或是預告當日結局劇目方式，使觀眾於購票之時即可選擇喜愛的版本，而就算漏看了其他版本，觀眾亦自發的在網路上發起結局版本的蒐集整理。無論是入場「補完」，或是回家上網閱讀其他觀眾提供的結局故事，就像參與R P G遊戲，可以擁有自己獨一無二的結局，但更重要的是滿足將結局版本蒐集完全、經歷故事各種面貌的慾望。即便不同結局版本中有截然不同甚至完全相反的發展，對觀眾來說亦是毫不衝突、全然吸納。就算會捍衛自己喜愛、偏愛的版本，觀眾也仍然「知道」其他版本的存在：所以當蒲琮文可以選擇白若唯、也可以選擇簡嫚菁，又或者他們三人可以誰都不選——即便單一版本的敘事中仍然沒有顛覆，卻在這樣的操作集合下顛覆了不可逆的「真愛」，而凸顯了「選擇」的重要。而觀眾也在接收不同結局的過程中，滿足了慾望溢出的投射。

四、小結

總結以上的討論，可以觀察到《Re/turn》在通俗的包裝之下，藉由「贖罪」的書寫勾勒出規訓的禁制對主體造成的傷害，而「愛情」的主題更是藉由兩段婚姻承諾關係破滅、以及三角關係最後以多版本結局的「沒有結局」，逆轉了一般



通俗愛情劇中對婚戀價值的單一重複的想像，而放大了觀眾在觀演中的能動性。而這樣的能動性，似乎在酷兒大眾劇場建立的可能上至關重要，則將於下一章進行進一步的討論。

第四節 小結

回顧本章的爬梳與討論，《木蘭少女》以添補與妝點的筆法重寫傳統經典，勾勒出忠君愛國孝父規訓下，主體的自主自覺與自決，繼而使陰性力量對陽剛場域產生滲透與顛覆的可能；《Q&A》透過「失憶」，以賽伯格解構記憶系譜，隨主體經歷建構、幻滅、與重生的重重波瀾，而暴露了「認同」的建構；而

《Re/turn》則藉由「贖罪」的書寫勾勒出規訓的禁制對主體造成的傷害，並藉由兩段婚姻承諾關係破滅、以及三角關係最後以多版本結局的「沒有結局」，逆轉了一般通俗愛情劇中對婚戀價值的單一重複的想像，並放大了觀眾在觀演中的能動性。由本章對文本的酷讀，證明蔡柏璋以「撩亂」開展出的通俗作品不僅具奇觀式的舞台展演性，亦製造出酷異閱讀的著力縫隙，在以創作回應自身對性別、認同、慾望等命題的質疑之際，使劇本產生了酷異感知的潛力。下一章則將進一步討論蔡柏璋如何以各式的通俗手法在劇本內外形構成對大眾的召喚，與其可能產生的侷限。



第三章 通俗下的再現與侷限

延續第二章的討論，本章則更進一步總結討論情節敘寫、故事命題、人物塑造，如何在通俗化的敘事策略整合下製造了娛樂滿足；探討創作中對於奇觀的置入和對笑鬧幽默有意識的運用，如何與失敗酷兒和酷兒失敗共構成為對大眾的召喚，卻也一再單一的重寫大眾對邊緣主體的刻板想像。但寫作風格上對結局處理的曖昧，則維持／勾起了觀眾的能動，蘊藏文本被酷異詮釋的翻轉可能。

第一節 敘事策略中的奇觀與笑聲

蔡柏璋以影像式語彙、情感記憶、經典致敬．．．打造奇觀、荒謬、幽默的通俗劇情，在文本撰寫之時即針對舞台效果有諸多考量，提供觀眾觀賞劇場作品的娛樂滿足，而成為其作品重要的敘事風格。

一、大眾語彙的奇觀式置入

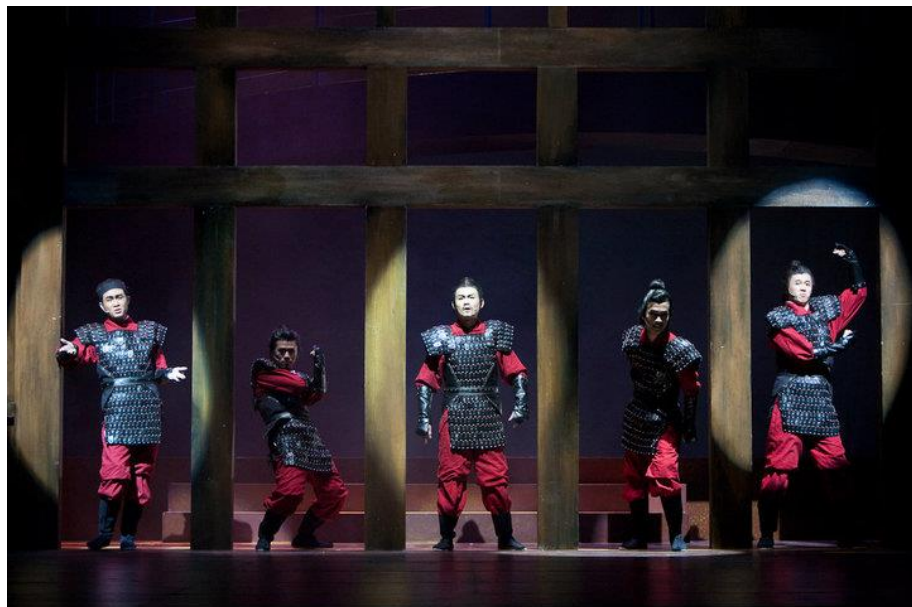
由幾本劇本集的自序中回顧蔡柏璋對自己的創作歷程的觀察，自《e.play.XD 之∞》以五段關係的短篇極致玩弄語言節奏的趣味，以「極端」的情節不顧邏輯的玩耍，到《K24》中將各式表演風格拼拼湊湊，《木蘭少女》有意識的顛覆、翻轉成向女性與同性戀致敬的文本，到《Q&A》、《Re/turn》已然是由一連串提問與回答構成的追尋之路。而創作風格上，他將擅長挪用影視敘事語言，將來自大眾傳媒、現實生活的各種元素融入劇中、製造成一種奇觀式的喧嘩，

在《K24》中即可觀察到蔡柏璋此一劇場風格的定調。「他喜歡將屬於電視鏡頭與場景轉換的形式搬上舞台，在劇場封閉的現場空間裡，透過導演的處理，往往產生一種特殊的節奏，也創造了流動迅速、換裝幻景繁複的舞台表現，與傳統集中式場景的壓縮表現手法有著本質上的差異。」⁵¹吸取來自

⁵¹ 王友輝，〈蔡柏璋的人與戲〉，《Q&A 首部曲》，頁 13。

美國影集的養分，他將影集中必有的片頭、片尾、角色介紹挪用到劇場，以旋轉舞台、拉門、分割式格狀舞台、影像來處理快速跳接的類鏡頭語言，處理畫面場次的銜接。演出形式自劇本的撰寫階段即大量以舞台指示標明於文本之中，使劇本本身即擁有豐富的舞台演出性，亦滿足觀眾比較影像語言與劇場語言如何轉換的觀賞趣味。

另外，他也透過電影、電視程式化情節的仿作，勾起觀眾的似曾相識之感。如王友輝所舉出《木蘭少女》套用了電影《足球尤物》（改編自《第十二夜》）中的趕場變裝、蔡曉齊和《拜訪森林》中的灰姑娘、拉潘索等公主一樣能以歌聲召喚小鳥、遇事緊張皆會以高音頻率歌唱；老蜜蜂一角令人想起《瘋狂理髮師》中縣餅店的老闆娘等。在音樂劇《木蘭少女》的創作中，亦集合了多部著名音樂劇片段的諧擬仿作。如軍中五霸耀武揚威的〈男人的世界〉，則來自於《芝加哥》（*Chicago*）中女囚們自白如何入獄的經典片段〈*Cell Block Tango*〉，將女囚們的危險性感轉換成老兵的髒話威脅，徹底改陰為陽，卻都是在規訓場所內展演出權力與慾望的流動。



圖一·〈男人的世界〉一曲五霸的耀武揚威。(台南人劇團提供)



圖二·《芝加哥》中〈*Cell Block Tango*〉極具危險魅力的女囚們。

(引用自 IMDB 電影資料庫⁵²)

而木蘭與將軍簡淳榭〈可否幫我撿個肥皂〉的浴室調情，亦可視為對經典音樂劇《吉屋出租》(*Rent*)中身染愛滋的音樂家 Roger 與舞者 Mimi 初識的〈*Light My Candle*〉一曲的諧擬與致敬。在《吉屋出租》中，被斷電的 Mimi 要求 Roger 為她點亮蠟燭，兩人在黑暗中探詢彼此，伴隨著蠟燭的點亮與無意、故意的熄滅，而使蠟燭成為調情的工具。而《木蘭少女》中，則是木蘭在掩藏女性身分下，不斷要求簡淳榭為她撿起滑至門外的肥皂，亦在對話之間逐步撩撥對方好奇並累積好感。而樂曲最後，〈*Light My Candle*〉以雙方姓名的交換，為 Roger 與 Mimi 的感情線種下曖昧的伏筆；而〈可否幫我撿個肥皂〉則以簡淳榭留下姓名離去，在無關階級的對等互動後才揭露將軍身分。以《芝加哥》、《吉屋出租》之經典，不論百老匯的定目演出或是電影的改編皆叫好叫座，在台灣亦累積大量戲迷。《木蘭少女》藉由對於音樂劇曲目及場面成功的「致敬」化用，讓喜好音樂劇的老戲迷意外驚喜，也藉

⁵² 圖片出處：IMDB 電影資料庫。

http://www.imdb.com/media/rm3736186880/tt0299658?ref_=ttmi_mi_all_sf_3#。

此將本土原創音樂劇與西方音樂劇傳統接軌，增添了演出的豐富性。



圖三·《Rent》中在停電之夜，Roger 與 Mimi 透過點燃蠟燭而有了初步的互動。

(引用自 IMDB 電影資料庫⁵³)



圖四·《木蘭少女》中，木蘭與將軍簡淳榭以「撿肥皂」開展調情的浪漫互動。

⁵³ 圖片出處：IMDB 電影資料庫。

http://www.imdb.com/media/rm522229760/tt0294870?ref_=ttmi_mi_all_sf_3。

(台南人劇團提供)



此外，挪用與擬仿的對象還來自於大眾所熟悉的生活場景與如同生活儀式般的庶民活動。《Q&A》、《Re/turn》中，大量出現了大眾交通必經的地鐵、機場、車廂，蔡柏璋曾多次的談及這些旅行必經的處所如何成為他創作的根源，而出現在故事之中成為角色面對人生轉折的舞台。《木蘭少女》中的新兵報到、懇親、軍人放風找「老(小)蜜蜂」買外食解饑，來自台灣歷經兵役的役男的共同記憶；《Q&A》的卡拉 OK、《Re/turn》的 101 煙火跨年倒數，則更是和近年台灣大眾的生活記憶緊密結合。

除了場景，情境的置入亦是蔡柏璋的拿手之道。如《Re/turn》支中白若唯與蒲琮文的初次相遇，即是利用慣用中英兩種不同語言的碰撞，在誤聽、誤用中自然產生幽默的笑料，亦在片段中自我解嘲、小小揶揄了台灣複雜曖昧的國家身分。《Q&A》中關英蓮在卡拉 OK 時玩起綜藝紅娘節目的情侶默契大考驗橋段，暴露傅嚴歆假扮的女友 GIGI 對劉憶的一無所知，在笑鬧中製造出真相昭然若揭的不安。

蔡柏璋藉由大眾媒體的影集的轉換與挪用、生活場景的切片，將真實生活的種種元素置入戲劇中，製造出一個滿載觀眾熟悉的大眾符號、奇觀式的繽紛與喧嘩的世界。

二、荒謬幽默的笑聲與顛覆

對於蔡柏璋的語言風格，王友輝認為他的劇本有一種「從爛梗中找到戲謔的趣味」、「從寫實中提煉出超現實的荒謬喜感」：

如果當代的幽默是屬於一種無厘頭的冷笑話，那麼蔡柏的劇本雖然未必達到戲而不謔的深度嘲諷，但確實具備令人莞爾的幽默本質以及具有歇後語

特質的令人捧腹的奇思妙語。⁵⁴



而蔡柏璋自己則這樣說：

在我的創作裡面，角色即便處理事關重大的切身事件。他們仍舊用一種「自在幽默」的「理直氣壯」爭取答辯。而這一種看似不合理的「理直氣壯」，讓他們不至於崩潰或大哭，反而呈現出一種荒謬性。也因為角色的勇敢、瘋狂，少一根筋或者是總是用另一種角度看事情的特性，一種專屬於我劇本中的荒謬幽默才有可能被建立。⁵⁵

除了奇觀式的舞台面貌，蔡柏璋的劇本往往建立於一種荒謬幽默。這樣的荒謬幽默結合了形式上的喧嘩，以及總體劇場式的精緻演出，將他的戲劇塑造成一種嘉年華式的大眾都會通俗小品。觀眾可以不帶心理負擔的走進劇場，享受俊男美女們演繹的喜怒哀樂。以此為基調，蔡柏璋的作品中建立起了一種「荒謬幽默」的「笑聲」，約略可分為以下幾種運用：

（一）荒謬幽默的情境

如《木蘭少女》懇親日花木蘭的趕場換裝、《Q&A》喝牛奶和咖啡會放屁的生理實驗、《Re/turn》中穿越時空的情節、不斷干擾主要角色對話的路人（火車上的黑道情侶、咖啡店的催餐客人）

（二）刻板印象的反差

如《木蘭少女》五霸在被突厥俘虜後哭天搶地、《Q&A》中傅嚴敬的酗酒酒駕

（三）語言的跨文化趣味

⁵⁴ 王友輝〈我記憶中關於蔡柏的人和戲〉，《Q&A》，頁 12-14。

⁵⁵ 蔡柏璋〈無心插柳柳成蔭〉，《木蘭少女》，頁 24。



如《Q&A》的 Stefan 誤將中文的髒話當成招呼語、《Re/turn》中蒲琮文對中文文法的誤用。

(四) 博取笑聲的炫技

如《Re/turn》Wasir 的連續倒抽氣、《Q&A》的卡拉 OK 大賽。

(五) 悲喜交加的情節


如《Q&A》年夜飯的秘密連環爆時拉子表妹的幫腔、《木蘭少女》木蘭告知弟兄自己為女兒身時仍沉浸於貫甫死去的悲傷

克莉斯蒂娃 (Julia Kristeva) 自巴赫金 (Mikhail Bakhtin) 狂歡、眾聲喧嘩等概念中發展出「梅尼普」(Menippean) 諷刺話語的理論，在如古羅馬文學、卡夫卡、喬伊斯、巴代伊等梅尼普類型的文本中發現「嚴肅狂歡的悲喜劇特性」，「具有強烈的顛覆力量」。「笑聲」凸顯了嚴肅的控制結構與自由的抵抗意志的同時存在與作用⁵⁶，呼應先前對劇本酷兒性的種種討論，成為一種對嚴肅主題柔化的包裝。而〈永遠的情緒背叛：笑聲的力量〉一文也著力於此，分析笑聲的種種作用：

巴赫金所言，十七世紀以後的笑聲充滿了負面意味。現代的笑聲也許不會以意識型態的方式宰制中產階級，但絕對會造成任何一個聽不懂笑話的鄉下人的尷尬、但同時，笑聲亦提供破解文本結構的力量、任何人只要一笑，情境結構的嚴肅性就至少必須退到重新說明的被動地位，甚至消失。笑聲的力量不介意它背叛的是宰制階級還是從屬階級，它的本質就是背叛。

紀蔚然曾點出「不具威脅性的幽默」很可能是一種「扮豬吃老虎的革

⁵⁶ 張舜翔，〈永遠的情緒背叛：笑聲的力量〉，《文化研究月報》第 34 期，2003。
http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/oldjournal/34/journal_park286.htm。讀取於：2016 年 5 月 20 日。



命」，或者是正是基於對「笑聲」具有的顛覆力量的洞悉。然而，笑聲所帶來的「短暫自由」也可能如同嘉年華般，是在禁制中短暫的能量釋放，將抵抗的能量消解。蔡柏璋以笑聲包裝，以「愉悅」召喚觀眾，施展騷動與顛覆的力量。


第二節 酷兒再現的失敗與失根

除了敘事策略上的通俗手法，蔡柏璋的文本中以「失敗」為主要著力，召喚酷兒觀眾，以情節與人物塑造可分為以下兩個面向。

一、肉身漂泊與情感失根

作為蔡柏璋於台南人劇團的創作夥伴，呂柏伸導演在推薦序中曾提及蔡柏璋文本之中具有相當高度的自傳色彩，對於曾出版文字創作書《排練一場旅行：世界是你犯錯的最佳舞台》的蔡柏璋，「旅行」或可成為他創作特色的觀察著力點。回顧蔡柏璋的劇本，處處可見多元文化的匯聚及出走的命題。《K24》雖然全劇皆發生於台灣，整體風格亦可見美式影集的養分，但在揭曉所有陰謀皆來自於總統孫聖洛的設計、父女關係瓦解之後，總統千金 Mary 選擇前往日本尋找生父作為新的開始，已隱隱可見劇作家內蘊於其中的全球化性格。而脫胎於文學經典的《木蘭少女》，本就以離鄉遠征的主角為核心，雖然投身於軍旅生活難脫體制的規訓，對木蘭來說仍然將她自固守的一「點」拓展為移動的「路徑」，為她帶來拓展視界的可能。也將從軍遠征由忠君愛國孝父的承載，擴展為「實現夢想」的「美麗錯誤」，一個自村里單調的生活困囿中逃逸的機會。在這兩部劇本中，可以看見旅行／遠遊如何化為筆下角色自我實現的路徑與手段，成為面對人生僵局時的突破式選擇。

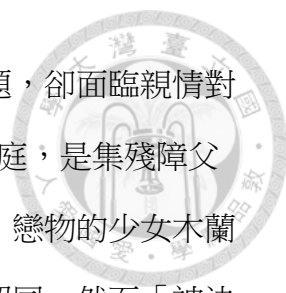
而在服完兵役、遠赴英國求學之後，進行《Q&A》劇本編寫中的蔡柏璋「無法滿足於只發生在台灣的故事，因此大刀闊斧地把早就寫好的初稿重新



修改，把故事延伸到歐亞大陸，開始展開這一場失憶的追尋之旅。」⁵⁹自此，他的劇本世界跨出國境。《Q&A》首部曲雖以台北為主要舞台，但角色並不受限於一地，國籍與語言使用涵括台、港、德、英。關英蓮昨天還在神戶往大阪的郵輪上，今天已現身於台北的病房探望車禍的兒子；德國的Stefan 和台灣的 Gigi 透過網路相識，在 Gigi 單方面失聯後，Stefan 隨即來台展開尋人之旅，而與劉憶相遇；劉世仁和嚴馥嫻雖是婚外戀，但相距台灣半個地球的倫敦地鐵站讓她們可以肆無忌憚的擁抱親吻、不顧他人目光；傅嚴歆發現爺爺嚴和自香港回歸後即遷往倫敦，繼而勾勒出上一代在戰亂顛沛下的愛情與分離；而自劉憶失落記憶的拼湊中，亦可得知在生活面臨崩潰之際，他選擇遠走柏林作為當時崩壞生活的出口，關於柏林的記憶亦被鋪陳為他的失落記憶中最重要的一塊拼圖。《Re/turn》的故事舞台則往返於台北與倫敦，白若唯和簡嫚菁皆為了夢想隻身前往倫敦生活，在那裡和蒲琮文發生愛情，卻也切不斷和台灣的家庭／母親的聯繫。而劇中最重要的關鍵門把，則由白襄蘭在得知罹癌後，與趙德印前往西藏旅行時獲得，將她帶離自怨自艾的絕望，以她扭轉遺憾的行動開展全劇情節。就連回顧湯境澤高中時和 Willy 與雷奕梵的三角關係，雷湯二人也都是從台北搭火車到中壢，只為和喜歡的人見上一面，過個不孤單的情人節。

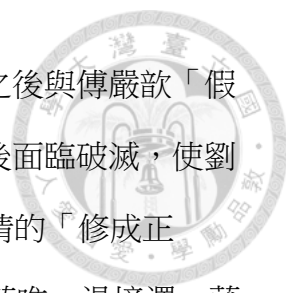
由此可見，旅行移動的情節安排、跨國多元的場景設定，隨著蔡柏璋個人生命經驗，逐漸成為蔡柏璋劇本的一大特色，形塑出筆下角色的「世界觀」。也因此，在蔡柏璋的創作中，往往可見「機場」、「車站」、「列車車廂」的場景使用，他自己也曾在訪問中自承這些場景對他的重要性。人們在此來去，接送，交會。這樣的創造，明顯來自他自身出國求學、創作而累積的旅行經驗，亦使角色對於遠遊擁有強烈的自主能動，藉由旅行、遠走來創造人生的突破點。

⁵⁹ 蔡柏璋，〈無心插柳柳成蔭〉，《Q&A 首部曲》，頁 21。



然而由「出走」、「突破」的行動回推至角色的生命命題，卻面臨親情對於自我（認同）的放逐。《木蘭少女》一開場演示的酷兒家庭，是集殘障父親、陽剛母親、娘娘腔弟弟、蕩婦姐姐於一家，喜好購物、戀物的少女木蘭亦不符合「乖女孩」框架，而無法在保守的崇德村中獲得認同。然而「被決定」的從軍離鄉，雖然可以提供她實現自我的機會，卻非來自於家人的支持和鼓勵，而是親情壓迫、對自我意志的僭奪，也因此使木蘭始終身陷於「我非我願」與「我飛我願」的矛盾與掙扎之中。《Q&A》、《Re/turn》則各自演示了感情疏離而狀態卻又恰恰相反的親子家庭關係。關英蓮不知道劉憶的喜好、感情、甚至過敏原，見面就是吵架，兒子車禍數天後才趕至病房。而劉憶的同志身分不僅僅是無法得到父母認可，而是劉世仁的「渾然不覺」與關英蓮「自欺欺人」的佯裝無視。而在劉憶的失憶看似將關係修復，卻是立基於以謊言對劉憶自我認知的篡改，而促成了謊言揭穿後親子雙方更大的決裂。對比於《Q&A》中的「失格」母親，《Re/turn》中的白襄蘭則身兼父家長權威，對白若唯的選擇處處干預，以極端的控制阻絕了白若唯與蒲琮文的戀愛，亦破壞了白若唯離鄉之時欲達成的自我實現。導致白若唯在被迫離開倫敦返台之後，除了斷絕與母親的往來，更以放棄自己的跳舞夢想作為對母親干預人生的報復。

除了家庭的放逐，情感的失依與愛情的幻滅更幾乎是角色設定上的共同命運。《木蘭少女》中，花木蘭以新生活的實現說服自己代父從軍，然而在軍中生活期間必須隱匿自我真實性別與身分，將自己形塑為軍隊體制下的一個複製品，即便情慾依然流動於規訓之間，她仍然無法和將軍簡淳榭或是竹馬蔣貫甫實質建立進一步的感情關係。在得以施展自身陰性力量之際，卻又在和蔣貫甫表明身分後隨即迎來蔣貫甫的死亡。《Q&A》中劉憶和蔡恭亮的同志愛情無法得到來自家庭的支持，兩人對於自身性向亦無法坦率面對，加上性成癮的劉憶不斷尋求關係外的肉體歡愉，憂鬱、爭吵、謊言逐漸佔據這



段關係，而使兩人最終踏上分手一途。此外，劉憶在失憶之後與傅嚴歆「假戲真做」的戀情，亦在傅嚴歆並非劉憶女友的謊言被揭穿後面臨破滅，使劉憶轉向追尋與 Stefan 緣分的相遇。而若「婚姻」可視為愛情的「修成正果」，《Re/turn》則以「門把」的出現，揭開即將結婚的白若唯、湯境澤、蒲琮文心中的另有所向，以「結婚的不一定是最愛的人」，揭露白若唯與蒲從文其實從未真正割捨過對方，而湯境澤則只能在金錢買賣的肉體關係中尋求一絲對自身真實性向的釋放，卻始終無法填補他完美男性形象下的內心空缺。「門把」推翻婚姻等同愛情的神聖連結，暴露了他們對真實情感的消極隱匿與放棄，看見妥協選擇下無法抹滅的遺憾。

此外，男性角色的刻畫亦有特殊之處。在強調獨立、與原生家庭不睦的設置下，他們在面臨自身情感時皆有壓抑、憂鬱、甚至失語的傾向。以《木蘭少女》之中的簡淳榭與蔣貫甫為例，面對自身對木蘭的情感與戰事告急的危機，因為音樂劇的形式得以一抒胸臆，卻也在歌詞之中，流露出面對情感的壓抑與掙扎：

（曲目：界限·界線）

貫甫：（唱）這一條線，深藏我心田

淳榭：（唱）想到我們眼神交會的瞬間

貫甫：（唱）這一條線，隱隱擋在中間

淳榭：（唱）如何去面對我對你的掛念

貫甫：（唱）這一條線，讓我變得膽怯

淳榭：（唱）想到我們之間酸甜的曖昧

貫甫：（唱）這一條線，深藏我心田

淳榭：（唱）想替你抵擋那未知的危險

貫甫：（唱）每個翻來覆去的夜，我總是想著你的臉



淳榭：(唱) 每個翻來覆去的夜，一天又一天

貫甫：(唱) 我的秘密會隨夕陽落下西沉，直到明日東升又復見

淳榭：(唱) 我的曖昧會隨明月陰晴圓缺，儘管日復一日終會面

此處的情感，固然可以超越性別的框限，兩人的歌詞中，卻依然清楚勾勒出了「界線／限」的存在，如何使他們躊躇膽怯、壓抑不前。面對情感波動的曖昧壓抑，在《Q&A》的劉憶與《Re/turn》的湯境澤兩個男同志角色的塑造上皆加深為「憂鬱」，呈現出恐同情感下對他者的戒備與對自身的拒斥。劉憶與蔡恭亮交往時不斷尋求肉體的刺激與發洩，直到歷經分手的肢體衝突，才願意對他吐出「如果 gay 的意思是快樂，為什麼我活得這麼痛苦」的提問；湯境澤則是在對任何人都維持好好先生的完美之下，只能自應召而來的短褲男身上尋求一個擁抱的溫暖，亦是直到被警方和雷奕梵撞破自己的隱私後，才終於對雷奕梵說出那句「幫我」。然而，關於「界線／限」更強烈的禁錮感與最深層的壓抑，卻展現於蒲琮文的「失語」。關於蒲琮文的情感依歸，可說是《Re/turn》中最大的留白。相較於白襄蘭與雷奕梵，蒲琮文使用門把後的情感波動，僅可從簡嫚菁口中的「他看我的眼神變了」以及重逢之後他對白若唯「在跨年煙火倒數時你看到了誰」的提問可窺得端倪。若非白若唯的尋人與白襄蘭的促成，蒲琮文可能就將和白若惟的相戀記憶就此不提，而與簡嫚菁步入禮堂。

在本文討論的幾篇劇本之中，蔡柏璋的女性主角時常擁有「閨蜜」與「好友」的設計，在主角面臨抉擇困境、陷入人生僵局的時候，扮演情感的支撐與點明出路、推波助瀾的重要角色。如蔣邵捷之於花木蘭，不僅說服她將來自國／家的壓迫轉化為實踐自身理想的契機，在懇親會之際點出花木蘭夾在兩男之間情欲流轉的曖昧心事，也在蔣貫甫喪命之後指引將軍木蘭需要的依靠。又如 Wasir 之於白若唯，不僅包辦婚禮大小事的稱職姊妹淘，提醒



白若唯面對內心真正的牽掛，又在白若唯猶豫不安之時給她定心的安慰與支持。然而，就連這樣正向的角色，卻也各自失去了相依為命的哥哥（蔣貫甫）或是一生最愛的伴侶（Peter）而孤身一人。

蔡柏璋在《Re/turn》的劇本自序中，提出了對愛情、友情、親情的質疑。他討論到愛情是否是一種能以承諾鞏固的秩序、友情的建立下真實自我有多少的展露程度、所謂的親情天性難道不是一種需要經營的情感，而以這些提問做為對自身創作的回答與起始。因此，我們或可將角色所遭遇的人生困境與動盪，視為劇作家對角色的提問與挑戰。而這些試煉，則使筆下角色兼具肉身的飄泊與情感上的失根無依，承載了來自於體制的壓力以及與體制竭力互動之下隨之而來的隱匿、壓抑、困窘、失落，並在飄蕩中不斷面臨抉擇、尋求歸所，譜成蔡柏璋筆下角色普遍情感失根的趨向。蔡柏璋的作品中，也時時在「逆風才是回家的路」這樣自我期許的語句下，勾勒出離鄉之際盤旋難解的鄉愁。在《木蘭少女》中，花木蘭和蔣邵捷空閒的時候最喜歡到河邊去放風箏，希望能夠隨著風箏將自己的夢想遠載。然而風箏的高飛，其實仍然牽繫於地上那雙握住線的手。當手放開或是線斷，則風箏則將隨風遠去，再也無法回到施放他的人手中。而「風箏」也成為全劇最重要的隱喻，在高飛的夢想與對施放者／地面的眷戀不捨間徘徊游移。若將這個隱喻擴大，則可看見蔡柏璋筆下角色每個離鄉遠走、追尋自我實現的選擇背後對根源的糾結拉扯、戀戀不捨，徘徊其中的困頓徬徨；而正是角色這些躍動、擺盪於「根」與「路」之間的狀態，召喚了與之相應的邊緣酷異。

二、失敗酷兒與酷兒失敗

延續以上討論，或可進一步看見一群不符框架，無法滿足他人期待、無法成為「正典」形象的「魯蛇」（loser）。「魯蛇」一詞來自於英文「失敗者」一詞的音譯，隨著台灣網路文化的盛行逐漸成為流行的網路用語。在施



舜翔〈邁向女魯蛇美學：從 BJ 單身日記到丹妮婁姐星球〉一文中，將「魯蛇」概念與哈伯斯坦的「失敗美學」連結。提出在「拒絕成為」(unbecoming) 正典的過程中，失敗的「魯蛇」們反而能在陰影中擁有不受拘束的酷異⁶¹。而在蔡柏璋的劇作中不同的是，魯蛇們是因為「撩亂」的作用而「無法成為」(unbecoming) 正典。他們被體制框限，不符期待而失能壓抑，卻也矛盾的展現出和體制網羅糾纏不休的一面。

首先，失敗酷兒成為劇本中受限於體制框架的存在。《木蘭少女》中，以崇德村與軍隊兩種極具壓迫與規訓力的場域，以之型塑角色的同時，也凸顯了框架的規訓力。先是建構了花家這個在傳統鄉里中努力求生的酷兒家庭，而使崇德村蘊藏的含蓄壓迫，暴露於親和之中對女性情慾的排擠、對娘娘腔同志花雄的另眼相看，在雞犬相聞之下，含蓄的監控與規訓無所不在。由〈美麗的錯誤〉一曲藉由蔣邵捷對花木蘭的鼓舞勸說，並輔以花木蓮（未婚懷孕）、花木蘭（消費自主）的溢出框架，暴露展演了傳統鄉里下女性的角色與侷限；而後以軍營對比，諧擬台灣軍隊文化的男性群體關係，由突擊大隊的五霸以〈男人的世界〉一曲，在新兵報到時自報家門並給新兵下馬威，完全展演了軍隊場域的階級體制與陽剛框架：

北霸：(唸) 突擊大隊三大禁忌！

東霸：娘娘腔，禁！

西霸：娘炮，禁！

南霸：娘，禁！

北霸：(小聲) 啊不是都一樣？(被東西南霸拖到上舞台狠打) 有有有！

⁶¹ 施舜翔，〈邁向女魯蛇美學：從 BJ 單身日記到丹妮婁姐星球〉，女人迷 womany，(2015 年 3 月 4 日)，<http://womany.net/read/article/6884>。



為了強化花木蘭女扮男裝的戲劇張力，以及製造情節的跌宕與戲劇衝突，劇作家有意識的使用極度誇張的性別刻板印象，把軍隊塑造成一個不自然的陽性空間，卻更加凸顯了性別氣質與表現不符陽剛期待的蔡曉齊、花木蘭，如何以這個場域中的奇花異草之姿，遭受環境的賤斥與排擠。相較於花木蘭和簡淳榭尚可透過「撿肥皂」調情，在體制的縫隙間戲弄符號；平日承受「娘炮」汙名、連洗澡都必須摸黑前去的蔡曉齊，卻在短短的浴室霸凌片段中幾乎要將玫瑰少年葉永誌⁶²的形象召喚而出。此外，起初意氣風發的五霸，遭突厥俘虜後，對比逢「娘」必禁，卻是想家叫媽，呼喊聖母娘娘、九天玄女、女媧娘娘、媽祖等各路母系女神前來救援，也揭示了軍隊作為權力機構對個體的收編，如何以其規訓力強迫男性演繹「應然」的陽剛形象，剝去個人意志、製造一個個必須的陽剛個體，亦再次回應劉人鵬與丁乃非「含蓄美學」中提出的規訓力道以及本文在第二章的討論。

似是延續同一性別框架與含蓄監控的社會，在《Q&A》中，則塑造了一個「父不父、母不母、子不子」的疏離家庭，困陷於家庭情感勞動的索求中。三方不僅「失格」而且「失能」，困守於關係之中而造成對彼此的壓迫。由劉憶一家與傅巖歆一同唱卡拉OK的場景中，可以看見三方對於情感勞動的供需失衡：

劉世仁：（拿起麥克風，唱《雙人枕頭》）雙人枕頭若無你也會孤單——

⁶² 葉永誌事件：2000年4月20日，屏東高樹國中三年二班葉永誌同學於第四節音樂課下課前約五分鐘，向老師舉手表示想去上廁所，老師許可後，葉生卻直到第四節下課未返教室，後被發現倒臥在廁所血泊中，腦部受到重創，被同學發現時，身體抖動抽搐，表情痛苦。葉生先被送往當地同慶醫院，後轉送屏東基督教醫院急救，隔日凌晨去世。當日事發後不久，校方在未報案情況下，逕自將廁所血跡清洗淨盡。爾後，婦女、人權、教育及同志平權等民間團體共同抨擊校方處置不當，質疑葉生死因與在校園中受到性別特質歧視及長期欺凌，校園卻漠視不管等文化有關。引自永誌不忘·葉永誌網站〈葉永誌事件〉頁面之大事年表整理，http://diversity.tgeea.org.tw/joomla/index.php?option=com_content&view=category&id=38&Itemid=70。



關英蓮：(拿麥克風) Excuse me? 我在這邊關心我兒子的終身大事你在那邊給我置身事外? (唱) …畏寒，你是我，你是我生命的溫泉——

傅嚴歆：是我的錯覺，還是他們真的在吵架?

劉憶：習慣就好。

劉世仁：(拿麥克風說) 結婚不結婚是兒子的自由，結婚之後也可能會離婚，離婚之後也可以再結婚，我都不知道你在焦慮什麼? 像我們現在這樣，結不結婚有差別嗎?

關英蓮：(拿麥克風) 劉世仁，你到底是不是人? 你以為我跟你結婚很開心嗎?

劉世仁：好了，不要又來了，是你不想離婚的。

面對關英蓮所不斷施予的「傳宗接代」的壓力，失憶前身為同志的劉憶無法回應；而對劉憶來說，關英蓮亦無法提供需要的母愛；除了無法滿足劉世仁的性癖好，關英蓮與劉世仁的婚姻關係，在爭吵與疏離中亦是名存實亡。另外，劉憶與蔡恭亮的回憶爭吵中，亦顯示「恐同」的拒斥對於同志主體的壓迫，不僅造成自身的憂鬱與否定，更傷害關係中的彼此。

《Re/turn》之中，雖有 Wasir 這樣自主的酷兒形象，蒲琮文的壓抑失語與湯境澤的暗櫃同志，卻終究是為了服膺社會期待而採取自我放逐，掩藏心中的慾望所在，而只能靠金錢應召獲得片刻的宣洩：


短褲男：請拆我。

湯境澤：那是什麼味道?

短褲男：哎喲，少在那邊裝單純，你沒哈過?

湯境澤：你在幹嘛? 我今天晚上找你只是想要——

短褲男：幹一炮，爽一下，放鬆一下心情嘛，我都知道。(拿出大麻，



邀湯境澤吸)吸一口，一口就好。(按摩湯的肩膀)你的壓力真的太大了。我知道你內心的痛苦，不想出櫃不是你的錯，我有很多客人都是政府官員還有企業大老闆。(停頓)放心，我很有職業道德，我什麼話都不會說的。我以後還要做生意。(停頓)而且，我最愛你們這些專搞男人的異性戀了。

(湯境澤吸了一口，短褲男作勢帶他進房)

湯境澤：你可以抱我嗎？

(停頓)

湯境澤：只要抱著我就好。(短停頓)其他什麼話都不要說。

(短褲男輕輕摟住湯境澤，像在哄小孩一樣輕輕晃著湯境澤，長沉默)

在這寧靜的片刻，短褲男扮演了湯境澤的出口，短暫的撫慰了湯境澤壓抑的心靈。在劇中一閃而去的短褲男，雖然也與《Q&A》的 Gigi 一同重複了性服務從業者在普羅大眾中負面的失敗形象，卻皆扮演了能與壓抑的主角共鳴的靈魂。

在蔡柏璋的劇本中，角色許多時候是在劇作家有意識的以情節推動波折下「無法成為」社會期待的形象。例如在《Q&A》中，劉憶也在「對」與「錯」之間擺盪。失憶之後，他並不是對眾人提供他的「事實」毫不存疑，在劉世仁的衣櫃中發現的 S M 道具，在蔡恭亮口中亦曾提及他與父母的感情不睦。但他雖期盼能想起那些「曾撕裂他的事」，仍選擇接受現下感覺到的被愛，積極重建與他者的關係。然而，他對這個矛盾百出的現下的試圖接受，仍舊被蔡恭亮所揭露的現實推翻，也讓他重新建構的關係再度幻滅。原初被放逐拒斥的同志身分因為車禍失憶而被取消，選擇重構的家庭關係、好兒子身分也被過去事實的揭露而無法持續，擺盪於過去的事實和現在的謊言之間，在僵局已被打破、應該持續對立或是重新開展對話間，無法找到安身



立命的處所。

在本段之初提及了施舜翔的「(女)魯蛇」美學，藉由擁抱哈布斯坦所提出的「失敗」，以「拒絕成為」來擁抱自身的特異，跳脫既有框架，開展主體的種種可能。而這些「魯蛇」們的「失能」以及「挫敗」，或者成為使他們面對自身的契機，成為擁抱個人價值的酷兒主體。如《木蘭少女》，利用酷兒失敗形象的塑造，在這齣以玩轉經典為號召的作品中，製造出後續的顛覆效果：在戰事告急之際，蔡曉齊以快腿及聲音見長，接下返京求援的重任；花木蘭以其身姿陰柔、成為扮作中原美人潛入突厥營區的不二人選。在《Q&A》中，劉憶的失憶可以成為重寫家庭與生命敘事的可能，於是關英蓮和劉世仁掩藏家庭不睦的過往、努力修復和劉憶的關係；而修復關係的失敗，則迫使他們面對與接受己身在情感經營的失敗，藉由對於「失敗家庭」的暴露與承認，埋下未來各自開展人生新局的契機。《Re/turn》則藉由警察臨檢的揭發，拆穿湯境澤的維持，逼使他面對自身的性向；又進一步的利用門把，透過雷奕梵之口，明白說出了湯境澤曾經如何提醒雷奕梵擁抱自己的特異：「別人看到的並不是真正的你，你不需要變成人家所期待的样子」這些情節的鋪排，召喚了同樣面臨相似困境的閱聽觀眾，而使觀眾在觀看角色受苦的當下，獲得心靈的洗滌與淨化。

三、不夠反叛的「失敗」酷兒

然而別於邊緣弱勢的噤聲不語、主流酷兒採取的敢曝戰略、轉化汙名，蔡柏璋的筆下角色亦有許多並不那麼邊緣、甚至服膺於強勢霸權，卻也無法同流於其中，「既不邊緣、也不主流」，又或者雜混了邊緣與主流雙重特性的一群。比起鬆動體制的箝制、顛覆霸權，他們則往往棲身於其中，承接體制的規訓，甚至就在情境之中成為體制的代言人。

以《木蘭少女》為例，劇情的主線固然以花木蘭的陰性力量的施展，也



將劇中各式的酷兒主體塑造的討喜可親，並各自分配予適才適性的發揮，卻從未真正跳脫與扭轉劇中那個陽剛的社會網路。在嘻笑之間，花木蘭從「拒絕成為」一個賢淑的閨秀，到「被迫成為」一個愛國孝父的孝女、勇士，最終又因為蔣貫甫的保護與犧牲，「無法成為」依憑自己女性力量成就戰果的戰士。蔣貫甫的死亡，更佔據了她的心靈，最初離鄉欲「丟掉裹腳布」的初衷，隨著貫甫的死竟然在她口中成為「夢想破滅」，更不用說在貫甫之外，她曾經掙扎於和將軍的情欲曖昧，於此竟似從未發生。

這樣「被愛沖昏頭」的情形，也發生在《Re/turn》的白若唯身上。在白襄蘭的喪禮過後，過去的她來到白若唯的面前，開啟母女倆久違的對話：

白襄蘭：妳本來要嫁的那個人是做什麼的？妳到底有沒有想清楚為什麼要嫁給他？妳知道，妳的判斷力一向都很差——

白若唯：等一下！（不可置信）為什麼妳可以突然以一個鬼的身分闖入我的生活，然後又開始肆無忌憚地評斷我個人的選擇？嚴格上來講，妳已經死了，好嗎？

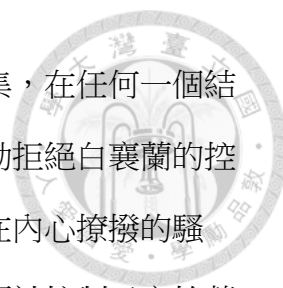
白襄蘭：如果妳可以不用一直讓人操心的話，或許我就可以安心去當鬼——

白若唯：如果你可以不要動我的六小福…因為我咬了一口，還有一直質疑我人生中的每一個選擇，或許我就會，會——

白襄蘭：會怎麼樣？我就是可以預知每件事情的結果，因為我閱人無數，見過的世面也比妳多太多了——

白若唯：憑什麼你可以剝奪我犯錯的權利？

於此，白若唯向白襄蘭捍衛的是自己嫁給湯境澤的判斷與選擇，卻在拿到蒲琮文的信件之後，再也未曾回頭，母女的冷戰和僵局就此自劇中退場。



騙湯境澤自己要去東京交接工作的電話就是兩人最後的交集，在任何一個結局中都未有兩人仍然結婚的版本。從「被迫」回台，到主動拒絕白襄蘭的控制、放棄跳舞的夢想，最後又因為「無法」抗拒「真愛」在內心撩撥的騷動，白若唯始終活在白襄蘭「替她做決定」的陰影中，不願被控制又害怕著自己的選擇終將導向失敗。因此，當白襄蘭以柔順的手段、提供滿足白若唯慾望需求的資源，兩人的對立也就此消解。我們或可認為是白若唯在白襄蘭的促成下重獲彌補遺憾的機會，但難道不是白襄蘭再次以父家長的權威替她做了「比較正確」的決定

這樣的觀點，位處於邊緣的主體面對自身認同的不確定、曖昧模糊，而對強勢霸權產生的依賴又欲脫離的矛盾（*ambivalence*），或者也可借用霍米巴巴（*Homi Bhabha*）的後殖民觀點來印證。巴巴在試圖論證文化的多元雜混性前，觀察到被殖民者與殖民者間存在的矛盾；以此重新閱讀，解釋那些看似、「不太政治正確」的選擇，則可理解所謂的通俗大眾、服膺主流的批評從何而來。蔡柏璋劇本中的那些失敗的抵抗，正反映了被殖民者對殖民者曖昧猶疑的心態，在通俗的追求之下無法慨然擺脫既有霸權的箝制，而呈現不夠馴服也不夠反叛的雙重矛盾。

總結以上兩點討論，本節以酷兒的失敗美學為出發，分析蔡柏璋劇本中如何進行對「失敗酷兒」邊緣主體的塑造，使他們在「無法成為」的「酷兒失敗」下，面臨必須與體制曖昧共舞的自相矛盾。然而對於失敗形象的敘寫，則造成筆下角色的多半停步於抵抗體制或是順應而生的兩難，而這樣的抉擇困境也形成了蔡柏璋作品中普遍「沒有結局」的一大特色。

第三節 沒有結局的酷兒式童話

蔡柏璋自己面對太過迎合大眾通俗的批評，始終堅持創作乃是出於對自我的滿足，作品仍流露出網路世代、全球大眾傳媒文化所潛移默化下的通俗品味以及個人離散經驗所獨有的酷異感知。而「沒有結局」的特性，更是此一特質的展



演。

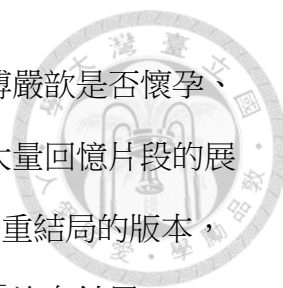
回顧做為西方通俗劇⁶⁹根源的童話故事、羅曼史，往往以「從此過著幸福快樂的日子」作收。而東方的中國傳統戲曲，亦自明代之後出現「金榜題名、夫妻團圓、善惡有報」的大團圓結局。石光生《跨文化劇場：傳播與詮釋》⁷⁰中，點出自台灣現代劇場的初期，便由來自日本、中國、歐陸的劇種引入奠基。而雜混了東西的傳統。而蔡柏璋的劇本，則以酷異為主題，與「通俗」的形制交織而互為表裡，以幽默的笑聲結合大眾的流行語彙、轉化成劇場的美學元素，注入「經典顛覆」、「自我追尋」、「扭轉現實」等主題上的酷異，賦予「通俗劇」新的詮釋可能，而成就專屬於酷異、沒有結局的「酷兒童話」。

首先，別於善惡的二元對立，蔡柏璋作品中更多的是雜混的文化認同、價值衝突與自我辯證。邊緣不斷透過撩亂翻轉鬆動霸權主體，而通俗幽默的笑聲又不斷將抵抗的能動消解。在文本分析上，評論通篇作品，通常以結局的處理為施力點。以羅曼史與童話故事為例，女性角色以覓得真愛、步入婚姻的敘事，已然遭受女性主義的抨擊與推翻，如吉普妮絲就在《反對愛情》一書中質疑婚家的單一建構以及家庭場域中情感勞動的壓迫。而對於同樣以「愛」為名的崇拜婚家想像、進行同志婚姻平權的倡議，亦有海澀愛指出「強迫幸福」的陽光酷兒在成為主流之際對其他邊緣主體的排擠。但另一方面，羅曼史讀者、偶像崇拜的粉絲，卻也可能透過閱聽想像而開展情慾的想像，在凝視之下產生自主的能動性。

然而蔡柏璋作品中，往往有「沒有結局」的傾向，而將劇中的對立追尋、選擇在「懸而不決」的狀態下結束。《木蘭少女》中木蘭面對將軍提出離開的邀請，以再次高唱〈我非／飛我願〉一曲回應，停步於對未來的想望；《Q&A》因

⁶⁹ 布羅凱特與波爾對通俗劇（melodrama）的定義如下：「通俗劇是由一小段嚴肅的行動開始，然後由惡人的毒計發展，並讓他持續下去，最後惡勢力一定會被摧毀，導致一個快樂結局。通俗劇主要在刻劃一個善惡分明的世界，讓觀眾渴望看到好人獲勝、壞人受罰。而這種渴望通常會導向兩種結局，一為好人得勝，另一則是壞人失敗。通俗劇因嚴肅的戲劇行動而與悲劇有關，以皆大歡喜的結局而與喜劇產生關聯。它是非常受到歡迎的形式，也許是因為它確保觀眾相信邪不勝正的力量。」

⁷⁰ 石光生，《跨文化劇場：傳播與詮釋》，頁 44。




為三部曲的設定，首部曲中埋下劉憶決定出走尋找柏林記憶、傅嚴歆是否懷孕、劉世仁與嚴馥爛、關英蓮未解決的三角關係，而在二部曲中以大量回憶片段的展演呈現，並未實質解答首部曲留下的問號。《Re/turn》則採取多重結局的版本，看似互相補完，卻又有互相矛盾，可說是皆成立亦皆不成立的「沒有結局」。

中國戲曲的大團圓結局，依照王安祈的說法，是表現出中國人「寬厚」的人生態度。因為觀賞戲曲的庶民觀眾早已歷經人生的種種苦難，「人生的不圓滿只得戲裡求」，大團圓結局正是給觀眾的片刻安慰。雖然單一的幸福圖景對於規訓體制、霸權敘事的重複，有消解顛覆能動的可能，卻也在「通俗」的能動之下，「召喚」創傷的觀眾主體，而使觀眾在閱聽的過程中得以跟隨戲劇故事將壓抑的慾望釋放，行動動能亦隨之累積，等待爆發的契機。

本文認為，「沒有結局」的處理，或可回應前一節對於蔡柏璋劇本的侷限所提出的質疑，若將此裂隙視為劇作家通俗手法中的最大弱點與破綻，則此一裂隙亦在此提供了開啟觀眾閱讀能動，以酷異閱讀介入、提供逆轉顛覆可能的著力之處。因為「沒有結局」，因此劇中角色停滯於被放逐的狀態，而始終「無法成為」任何歸屬，無法回歸根源也無法徹底反叛、遠走高飛，而使因為「通俗」的形式而注入情感投射的觀眾，與角色一同擱置於此邊緣酷異、介於馴服與抵抗之間、與體制曖昧難解的狀態。另一方面，「RPG」遊戲式的多重結局，也消解了單一敘事的固化，而提示出「選擇」的能動力量，逼使觀眾主動檢視文本，而削減文本的侷限所產生的收編力道。

無論是通俗的音樂劇終曲大合唱、三部曲的下集待續、RPG 遊戲的多重結局，蔡柏璋創作中「沒有結局」的留白無論是故意或是能力限制，都已成為他戲劇風格中最具反動潛力之處。

第四節 小結




本章試圖以人物和情節的風格分析，勾勒出蔡柏璋劇本的創作傾向，如何以劇本的通俗手法與酷異的設定對觀眾展開形式與內容上的雙重召喚。在邊緣酷異與大眾通俗間，是否能夠取得平衡、而不致走向自溺或媚俗？酷兒大眾劇場是否有成為類型、持續研究的可能？以蔡柏璋劇作之特性所觸發的種種問題，將成為下一章探討的重點。



第四章 結論

《K24》開啟了蔡柏璋的既通俗又酷異的創作風格。以「撩亂」為其最具特色的創作手法與劇作風格。「撩亂」一詞或可視為影像拼貼風格的延伸、戲劇語言的多變繁複，或是編劇上慣用以誘發事件的技巧，對於劇本的酷異與否以及最終展現出的同志／酷兒議題，在命題上看似仍無太大關連。但蔡柏璋的創作，乃是先對於既有的體制、情感產生疑問、提出質問，以「提問」開展構思，在文本中設計出足以挑戰這些命題的情境。也因此，劇本的走向正是這些動盪的展現，以有意識的「撥亂」而成就了「反正」的可能。而對於華文戲劇背景中以「含蓄」運作的社會，「撩亂」更像是專為此特性而生的對抗之道，無視緘容默認夾帶的羞恥與迴避，硬是以攪亂秩序、暴露失敗的挑弄，成為破除其規訓力道的動能。「撩亂」的施展，好似以戲之名展演一場虛擬的社會實驗，有意識的「撥亂」即是實驗的變因，使角色激盪出偏離的選擇，繼而在情節的動盪之中，凸顯了「選擇」的重要，也因此使僵固的倫理秩序以及被建構的情感認同有被解構的可能。本文以蔡柏璋「後 K24」的三部劇作為研究材料，以「主流下的酷兒」開展對「酷兒大眾劇場」的想像與思索，進行「酷讀」後，在第二章中各以主題式的文本分析點明其「撩亂」手法如何使劇作蘊藏酷異能動，繼而在第三章中透過人物塑造、情節處理、創作風格的討論，探討他在作品顛覆的基調之外，如何貫徹其通俗的基調而對觀眾產生召喚的效果，並以「沒有結局」的留白，彌補文本因通俗取向所導致平板與媚俗的批評。而以蔡柏璋之例證完成上述論述之後，在進一步討論對酷兒大眾劇場該如何立足與發展之前，我想再舉兩例來做為本文總結之輔助。

2014 年末，由編劇簡莉穎及導演黃緣文、音樂設計蔣韜所領軍的「前叛逆男子劇團」，以臺灣史上首部 B L 搖滾音樂劇《新社員》為號召，融匯腐女次文化及同志戀愛情節，在劇場界內外掀起一陣旋風。在首批觀眾的心得延燒好評之下



⁷¹，一試成主顧的粉絲們不斷進場「再刷」（重複觀看）、粉絲主動創作交流同人衍生圖像與商品、號召造訪演員戲外工作的店家，都是網路傳播下由觀眾自發擴散的後續效應。劇團也繼而在 2015 推出加演，增加了針對不同組合來滿足觀眾期待的各版結局。而 2015 的第八屆臺北藝穗節，則有「藍色沙漠中的 1.33：1」推出邀請觀眾全裸進場看戲的《34B | 177-65-22-不分》，引用廖瑩芝對同志戲劇的定義「真正的同志戲劇，應該是對同志議題，包括：同性戀、雙性戀、娘娘腔、扮裝等等、及同志們的處境、生活做較深入的探討與關懷，表現出同志們的思考、掙扎及各種面向，而非凝固於外在的特殊與娛樂性。」，提出同志劇場逐步走向大眾之後，逐漸步入被商業收編、聲音逐漸單一乏力的危機⁷²。他們企圖喚起同志戲劇中批判性的重視，指認時下更為隱形與絲絲入扣的壓迫，重新思考社會的新型壓迫與監控。而試圖打破台上台下框架的「裸體免費」，也因為新聞的披露而引發輿論上的一波激烈討論，票券亦在話題沸騰之際隨之銷售一空。比較演出的後續影響，《新社員》在觀眾自發召喚同好累積觀賞人次與人數、口碑不斷之下，才衍生出原聲帶、演唱會、同人經濟、加演等進一步的商業行為，劇情、表演、歌曲、等皆在演出結束後持續在粉絲圈中累積討論、傳唱不休，創作團隊亦持續和觀眾保有連結，並在此次成功被市場接受的經驗後，以此劇為號召之基礎，而有持續推出新作的計畫。而《34B | 177-65-22-不分》則是因話題帶動買氣，但演出過後卻也隨之沉寂，除了獲得該屆台北藝穗節佳作、表演藝術台的兩篇演後評論⁷³及幾篇散見於批踢踢實業坊 Drama 版及臉書「黑特劇場」專頁的討論，粉絲專頁也在該年年底後就此停擺，如同其他曇花一現的種種演出。

⁷¹ 代表作品為摸摸〈投保「卵巢爆炸意外險之前」請不要來看新社員〉，低調腐女求生記部落格，2014 年 12 月 3 日，<http://blmakemehigh.com/archives/121>。心得發表中「卵巢爆炸」一詞獲得熱烈迴響，甚至由前叛逆男子在再演中運用於宣傳之中。

⁷² 藍色沙漠中的 1.33：1，〈2015 年的今天，我們需要什麼樣更具階級觀點的同志戲劇〉，發表於粉絲專頁，2015 年 6 月 18 日，<https://www.facebook.com/inthebluedesert/photos/a.1049517401760327.1073741827.1047170391995028/1049520438426690/?type=3>。

⁷³ 兩篇評論各為：鴻鴻〈暗夜裡的光天化日〉、陳涵茵〈林林總總的疑問交疊〉，見參考文獻。



鴻鴻在《新世紀台灣劇場》第一輯〈文化生態〉中提出一連串對於台灣劇場生態的觀察與反思。其中，他舉出台灣小劇場有以下四項特質，點出小劇場「以小搏大」的本領⁷⁴：

- 一、小劇場是在空間上打破傳統舞台觀念的劇場
- 二、小劇場是在經濟上獨立於主流資源之外的劇場
- 三、小劇場是在美學上不斷實踐、突進的劇場
- 四、小劇場是在議題上不斷開發、探觸的劇場

他否定以文創產業看待劇場，點出劇場界對於「關注社會」應有的使命感，卻也指出「商業劇場和小劇場一樣都還在辛苦地摸索爭取社會大眾的認同」⁷⁵，勾勒出劇場體制內外面臨的困境，也意指商業劇場與小劇場在本質上其實不可截然劃分。然而每當小劇場逐漸以專業耕耘、茁壯、轉型成為中型、大型劇團，走進大型場館、與官方合作而成為「中、大型劇場」、「商業劇場」後，如何保有批判、獨創、戰鬥性，在積極尋求補助與創作資源、開發更多觀眾之際，依然成為眾家劇團勢必面臨的課題，成為評論上遭受觀察檢討的著力之處。然而，這難道不是一種弔詭？當小劇場成為邊緣的代言，莫不是奮起發聲、張揚叛逆、以「敢曝」的姿態爭取與主流抗衡之機。然而當大眾劇場以向來被視為「少數」的同志／酷兒之姿進行創作，卻往往受到「消費」議題與符號的質疑。換而言之，劇場本就做為文化產業一環，而作品自有其藝術生命，難道成功「商業化」、獲得創作資源的灌注，就必然與作品內部邊緣酷異能動的存有相牴？難道顧慮市場、選擇更接近大眾經驗的語彙與議題，就只能是消費情感、流於媚俗？回顧但唐謨在 1999 年〈春光乍洩的另類主流—九〇年代的台灣同志劇場面向〉一文就曾指出：

⁷⁴ 鴻鴻，《新世紀台灣劇場》，頁 20。

⁷⁵ 鴻鴻，《新世紀台灣劇場》，頁 22。



.....一方面，進入主流的同志劇場增加了同志的能見度；另一方面卻模糊了同志劇場的運動位置，讓人覺得它不再具有顛覆性而被主流文化收編。其實，如果能夠徹底被商品化，並非壞事，重要的是要有持續的演出，長時間的累積，意義大於短時間內一窩蜂的吹捧。

繼承此觀點，筆者認為，「通俗」本就自有其力道與價值，大劇場的「通俗性」、「娛樂性」更該被視為一種溝通的優勢，而在此優勢下，若能延續邊緣位置時的初衷，就能找到更多對話的可能。回顧撰寫本文之初衷，正是來自於對同志／酷兒議題劇場的關注，該如何透過「大眾化」、「通俗化」成功接觸更多受眾，以為邊緣發聲、增強延續其影響力。如《34B | 177-65-22-不分》，以重拾劇場批判性為使命，以相對而言較激進的「小劇場」「革命」姿態，昭告自身「批判」立場之「不俗」，卻也在「說之以理」先於「動之以情」的策略選擇下，「發聲」過後即功成身退，較難評估對觀眾的實質影響。而《新社員》則匯聚大量通俗如動漫、搖滾音樂等次文化元素構成人物與故事主題，當劇中主角喊出「如果現實世界不能跟漫畫一樣，那就是現實世界的錯！」之際，引起觀眾熱烈叫好，更顯示了觀眾的「粉絲」能動不僅來自主角的姣好外貌與令人臉紅心跳的戀愛情節，而是劇中對腐文化、同志文化、搖滾狂熱、動漫愛好等各式次文化與邊緣主體的刻畫，使觀眾在劇中找到投射或共鳴。兩劇相比，則可觀察到成功的通俗娛樂刺激觀眾主體能動、延續作品實質影響的潛力。

承襲以上討論，當創作主體樹立風格、形成美學上的一貫基調，則可視為一個「品牌」的成立。而倘若觀眾能夠形成「粉絲」文化，發揮其能動而對於特一創作者進行訊息的追蹤、長期的關注，則可視為此品牌的成功。蔡柏璋以《K24》為始樹立創作風格，加以台南人劇團與設計團隊多以長期密切搭配合



作，使其作品在文字與舞台的呈現上皆維持一貫的基調，而在台南人劇團以「蔡柏璋系列」定調其作品，足可證明他個人的創作已為一確立的獨有品牌。

在台灣戲劇史中，集編導演於一身、而以自身為「品牌」的創作者，最具代表性的非李國修莫屬。他與妻子王月成立「屏風表演班」，以自身與家族的生命故事為基礎進行創作。與李國修相似，蔡柏璋亦在台南人劇團提供的創作空間之下，創作出一系列的作品。兩人的作品中皆以注入自身生命故事塑造出強烈個人風格，各自為所屬劇團打造出「個人品牌」，兩者作品的內容上，因為不同的文本創造方式而有截然不同的樣貌：李國修的作品將個人生命與家族歷史擴寫為動亂時代下家國格局的大敘事，在強烈的懷鄉情感下以動盪的生命經驗召喚共鳴，是集體意識的求「同」；蔡柏璋卻是將個人經驗散佈於劇本之中，直達觀眾內心的幽微情感經驗，是勾出私密情感記憶的存「異」。兩人作品中的共同特色，則是「藝術」與「通俗」兩股作用的匯聚與衝撞，並且成功的被「市場」接受。此外，蔡柏璋筆下那些「不夠叛逆」的主角，他們的「順應」與「停步」，相較於極致顛覆敢曝的「酷兒」敘事，則填補了商業通俗與邊緣革命間混沌的空缺，使得與之相似的觀眾得以安身於此類「不夠進步」的主角故事中。此處所言作品性格中的「酷異」乃是取其「反定義」的特性，擴大解釋為相對於他者「差異」的強調，容納來自於創作者本身的各種「酷」或「不那麼酷」的姿態，而非二元性非黑即白的對立。縱使個體未必完美，卻來自真實，所以無論順應或反叛，皆無可取代，才能透過各式各樣性格的組成，在與他者的「差異」之間發揮作用。

回應第一章所勾勒的同志劇場流變，由萌芽之初田啟元、魏瑛娟為首，以劇場作為社會運動參與之一環，著力疾呼，為那個保守壓抑的年代造成一波波的震撼與衝擊。如今社會日趨多元開放，則對同志／酷兒議題與各式邊緣議題的關切，要在眾聲喧嘩、百花齊放的多元消費時代之中佔有一席之地，勢必得跨出自溺的框限，將與普羅大眾對話納入創作的考量，才有開發探觸演出形式、將更多議題帶入社會、翻轉鬆動僵固價值的可能。本文以蔡柏璋為研究對象，正是企圖



透過分析一個成型的劇作家「品牌」如何在市場上佔有一席之地，以之為借鏡，找到兼顧藝術與商業考量的取捨之道。

以酷兒主題建立其劇場創作品牌，蔡柏璋無疑為一成功範例，以敘事為基礎提供觀眾娛樂滿足、召喚不夠酷兒的一群、但仍欠缺觀點與批判力道，易重寫加重大眾對邊緣主體的刻板想像。但倘若善用其累積之影響力，持續創作並小心處理觸及之議題，可以以「通俗」為策略，「酷異」為性格，亦可以「酷異」為策略，「通俗」為性格。拓展「酷兒大眾劇場」的多元潛力，標誌出二者兼具的積極可能，通俗路線應仍是酷兒大眾劇場最適合耕耘的形式。

鴻鴻在〈尋找劇作家〉⁷⁶一文中指出自八零年代後「導演劇場」對六、七零年代「劇作家劇場」的取代。文中雖然主要喟嘆於純為文本寫作的劇作家之匱乏，卻也驗證了劇場寫作日漸趨向演出思考的傾向。以劇本創作穩定演出發表的劇作家為觀察，除了蔡柏璋，尚有簡莉穎、詹傑、王靖惇、馮勃棣等年紀約莫三十上下的創作品牌正日漸茁壯，即將以個人風格加以策略性的經營共同長成櫥窗式的經濟市場，佔領下一波的劇場圈。以《新社員》為例，作為「前叛逆男子」的創團作，成員大多來自不同團體或是持續創作的個人，後續風格與發展仍有待長期觀察。然而編劇簡莉穎作品兼具通俗趣味與議題深度，觸及多元廣泛的各式酷異主題，是近年深受矚目的新銳劇作家，是本文試圖界定的酷兒大眾劇場範疇中值得後續研究的另一獨特創作「品牌」人物。而詹傑、王靖惇、馮勃棣，則在台北文學獎等含有劇本項目的重要獎項中受到肯定，並長期與創作社、動見體、楊景翔演劇團等中型劇團合作進行作品的演出發表，亦日漸累積作品之口碑。然而受限於篇幅以及議題與影響力的發酵有待時間的累積，關於此領域進一步的討論與定義，有待其他研究者來繼續開拓與補足。我樂觀的認為，一個分合進擊、多元繽紛的酷兒大眾劇場已有取代「大小」之分的傾向，成為台灣劇場的主要面貌。期待中大型劇團能夠在長期耕耘、獲取更多資源、持續擴大影響力之際，可

⁷⁶ 鴻鴻，《新世紀台灣劇場》，頁 32。

以保有原初的性格與活力；也期待政府的政策，可以在保有自由與開放的原則下給予藝文環境更多創作資源的整合與支持，帶動更多的創作者與小型團體投入市場，才能讓各種獨特的創作有更多被看見的機會，也才能在競爭又合作的姿態下不斷翻轉與推進，為台灣劇場創造更多故事與可能。



參考文獻



一、劇本部分

- 蔡柏璋：《木蘭少女》，台南：台南人劇團，2010年。
- ：《Q&A 首部曲》，台南：台南人劇團，2010年。
- ：《Re/turn》，台北：台南人劇團，2011年。
- ：《K24：第一季全六集》，台南：台南人劇團，2011年。
- ：《Re/turn》結局劇本，台南人劇團提供。（未出版）

二、中文部分

- 于善祿：《臺灣當代劇場的評論與詮釋》，台北：遠流，2015年。
- 林建光、李育霖主編：《賽伯格與後人類主義》，台中：興大出版，2013年。
- 石光生：《跨文化劇場：傳播與詮釋》，台北：書林，2008年。
- 瓦爾德（Graham Ward）編，林心如譯：《塞杜文選（一）——他種時間／城市／民族》，苗栗，桂冠出版，2008年。
- 朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）著，李鈞鵬譯：《身體之重：論「性別」的話語界線》（*Bodies That Matter*），上海：上海三聯書店，2011年。
- 李有成：《他者》，台北：允晨文化，2012年。
- 李有成：《離散》，台北：允晨文化，2013年。
- 但唐謨：〈春光乍洩的另類主流—一九〇年代的台灣同志劇場面向〉，《表演藝術》，82期，1999年，頁45。
- 紀大偉：《正面與背影：台灣同志文學簡史》，台北：國立台灣文學館，2012年。
- 紀大偉編：《酷兒啟示錄：臺灣當代 Queer 論述讀本》，台北：元尊文化，1997年。
- ：《酷兒狂歡節》，台北：元尊文化，1998年。



茱蒂斯·巴特勒 (Judith Butler) 著，林郁庭譯：《性／別惑亂—女性主義與身分顛覆》(*Gender Trouble*)，苗栗：桂冠出版，2008 年。

施舜翔：《惡女力》，台北：八旗文化，2015 年。

唐娜·哈洛威 (Donna J. Haraway) 著，國立編譯館主譯，張君玫譯：《猿猴·賽伯格和女人：重新發明自然》(*Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*)，台北：群學，2010 年。

海澀愛 (Heather Love) 等著，林家瑄等譯：《酷兒·情感·政治：海澀愛文選》，新北：蜃樓出版，2012 年。

張小虹：《性別越界：女性主義文學理論與批評》，台北：聯合文學，1995 年。

——：《慾望新地圖——性別·同志學》，台北：聯合文學，1996 年。

——：《怪胎家庭羅曼史》，台北：時報文化，2000 年。

——：《後現代／女人：權力·慾望與性別表演》，台北：聯合文學，2006 年。

張小虹編：《性／別研究讀本》，台北：麥田，1998 年。

莊慧秋主編：《揚起彩虹旗：我的同志運動經驗 1990-2001》，台北：心靈工坊，2002 年。

傅柯 (Michel Foucault) 著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》(*Discipline and Punish: the Birth of the Prison*)，台北：桂冠出版，1992 年。

傅裕惠：〈也是一種百花齊放，試探台灣現代劇場創作中的性別議題展演〉，《婦研縱橫》，73 期，2005 年，頁 14-22。

喬·安娜·伊薩克 (Jo Anna Isaak) 著，陳淑珍譯：《女性笑聲的革命性力量》，台北：遠流，2000 年。

廖炳惠編：《關鍵詞 200》，台北：麥田，初版 15 刷，2011 年 5 月。

愛密麗·馬汀 (Emily Martin) 等原著，劉人鵬、鄭聖勳、宋玉雯編，林家瑄等譯：《憂鬱的文化政治》，新北：蜃樓出版，2010 年。

蔡柏璋：《排練一場旅行。：世界是你犯錯的最佳舞台》，台北：天下雜誌出版，2015。

劉人鵬、丁乃非：〈含蓄美學與酷兒政略〉。丁乃非、白瑞梅、劉人鵬編：《罔兩問景：酷兒閱讀政略》，中壢：中央大學性／別研究室，2007年，頁3-43。

鴻鴻：《新世紀台灣劇場》台北：五南，2016年。

蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）：〈關於「坎普」的札記〉。《反詮釋：桑塔格論文集》，蘇珊·桑塔格作，黃茗芬譯，台北：麥田，頁381-409。2008年。

蘿拉·吉普妮斯（Laura Kipnis）著，李根芳譯：《反對愛情：那些外遇者教我的事》（*Against Love: A Polemic*），台北：行人，2010年。

三、外文部分

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print.

———. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993. Print.

Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988. Print.

Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke UP, 2011. Print.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak?* Basingstoke: Macmillan, 1988. Print.

四、學術論文



李孟翰：〈旅行與追尋：蔡柏璋劇作中的「城市」——以《Re/turn》為討論核心〉，2015 國立台北藝術大學全國碩博士戲劇學術論文研討會會議論文，2015 年 11 月 29 日發表。

陳珮甄：《臺灣同志論述中的文化翻譯與酷兒生成》，國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2006 年。

張珩：《台灣同志劇場研究 2000-2009 年》，國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文，2010 年。

廖瑩芝：《九〇年代台北同志戲劇研究》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，1999 年。

賴思仔：《蔡柏璋的電視影集形式舞台劇研究(2005-2015)》，國立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士班碩士論文，2015 年。

謝肇禎：《台灣現代戲劇之同志劇本研究（1988-2010）》，國立成功大學台灣文學研究所博士論文，2012 年。

顏培鑫：《台灣酷兒／同志劇情電影成長書（1985～2008）》，國立臺南大學音像管理研究所碩士論文，2008 年。

羅敬堯：《文化轉折中的酷兒越界：九〇年代臺灣同志論述、身／聲體政治及文化實踐（1990-2002）》，國立交通大學語言與文化研究所碩士論文，2005 年。

五、影音資料

〈《Q&A》首部曲主題曲 - 至少我還可以〉，台南人劇團（2015 年 1 月 12 日），<https://www.youtube.com/watch?v=LkQCke04cK4>。

〈《非 Young 不可》【2015.11.14】第 121 集 非 Young 不可_新世代劇場創作全才蔡柏璋 (Pao-Chang Tsai)〉，民視綜藝娛樂頻道（2015 年 11 月 15 日），<https://www.youtube.com/watch?v=gvlwx2kDwnA>（part1）



<https://www.youtube.com/watch?v=l8-dXsXS4Fu> (part2)

<https://www.youtube.com/watch?v=xJhtNASQshg> (part3)

<https://www.youtube.com/watch?v=2rjePcdf8al> (part4)

<別落入不思考的鄉愿陷阱：蔡柏璋(Pao-Chang Tsai) at TEDxTaipei 2014 > ,

TEDxTaipei (2014 年 11 月 24 日) ,

<https://www.youtube.com/watch?v=GUlgG3Glqd4> 。

<蔡依林 PK 蔡柏璋 兩廳院「呷」劇場—教學篇> , 《Mix & Match 混搭兩廳院》系列, 狠主流多媒體企劃拍攝, NTCH togo – 兩廳院藝術生活影音頻道 (2015 年 3 月 3 日) ,

<https://www.youtube.com/watch?v=M4jqk2LFWvA> 。

<蔡依林變身茱麗葉 蔡柏璋熱舞《我呷》 兩廳院「呷」劇場—驗收篇> , 《Mix & Match 混搭兩廳院》系列, 狠主流多媒體企劃拍攝, NTCH togo – 兩廳院藝術生活影音頻道 (2015 年 3 月 5 日) ,

<https://www.youtube.com/watch?v=NNFydaipe3k> 。

<《藝想世界》第 433 集 訪談舞台劇《Q&A》蔡柏璋> , 藝想世界 udntv Art (2014 年 10 月 23 日) ,

<https://www.youtube.com/watch?v=r9qiWR2bgpl> 。

<櫻桃眼淚—台南人劇團 蔡柏璋作品系列《Re/turn》> , 台南人劇團 (2013 年 2 月 13 日) , <https://www.youtube.com/watch?v=1H22PbzARf8> 。

六、網路資料

IMDB 電影資料庫 : <http://www.imdb.com/> 。

《Q&A》首部曲 Blogspot : <http://questandamnesia.blogspot.tw/> 。

批踢踢實業坊 Drama 版 : <https://www.ptt.cc/bbs/Drama/index.html> 。

台南人劇團 : <http://tainanerensemble.org/portal/> 。

蔡柏璋 Pao-Chang Tsia 臉書粉絲專頁，<https://www.facebook.com/paochang.tsai/>。

回到史坦尼斯拉夫斯基·人作為一種技藝－蔡柏璋個人新聞台：

<http://mypaper.pchome.com.tw/paochang>。

施舜翔：〈邁向女魯蛇美學：從 BJ 單身日記到丹妮婁姐星球〉，女人迷 womany
(2015 年 3 月 4 日)，<http://womany.net/read/article/6884>。

——：〈莎士比亞中的 BL：文藝復興時期的男男之愛與同性情慾〉，故事
(2016 年 4 月 28 日)。<http://gushi.tw/archives/25385>

——：〈反愛情革命：吉普妮斯的現代愛情勞動論〉，流行文化學院 (2016 年
5 月 14 日)，

<https://popcultureacademytw.wordpress.com/2016/05/14/kipnisagainstlove>

——：〈女明星的神話：史黛西的好萊塢女粉絲認同理論〉，流行文化學院
(2016 年 3 月 8 日)，

<https://popcultureacademytw.wordpress.com/2015/03/08/jackiestaceystargazing/>。

于善祿：〈評台南人劇團《Q & A》〉，LULUSHARP，PChome 個人新聞台 (2010
年 06 月 06 日)，

<http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1321042313>。

——：〈一種偏見：為台灣舞台劇本創作環境把脈〉，LULUSHARP，PChome
個人新聞台 (2014 年 5 月 20 日)，

<<http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1327859238>>。

——：〈台南人劇團《Q&A》首部曲+二部曲〉，LULUSHARP，PChome 個人新
聞台 (2015 年 1 月 20 日)，

<http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1335107568>。





- ：〈評台南人劇團《木蘭少女》〉，LULUSHARP，PChome 個人新聞台（2011 年 1 月 16 日），
<http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1321841373>。
- ：〈台南人劇團《Re/turn》〉，LULUSHARP，PChome 個人新聞台（2011 年 4 月 16 日），
<http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1322081622>。
- ：〈台南人劇團蔡柏璋作品系列《Re/turn》〉，LULUSHARP，PChome 個人新聞台（2011 年 4 月 16 日），
<http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1324775168>。
- 張舜翔：〈永遠的情緒背叛：笑聲的力量〉，《文化研究月報》第 34 期，2003。
http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/oldjournal/34/journal_park286.htm。讀取日期：2016 年 5 月 20 日。
- 林立雄：〈觀台南人劇團《Re/turn·默默》心得〉，（2013 年 6 月 30 日）
http://litera.ccu.edu.tw/playwriting/?page_id=3818。
- 吳岳霖：〈新結局的前行力量《Re/turn》〉，表演藝術評論台（2014 年 1 月 14 日），
<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9334>。
- 林易柔：〈《RE/TURN》之後，重返流浪：蔡柏璋專訪〉，BIOS Monthly（2013 年 4 月 20 日），
<http://www.biosmonthly.com/contactd.php?id=3295>。
- 李時雍：〈跨文化性思考下的轉回或轉向《Re/turn》〉，表演藝術評論台（2013 年 7 月 4 日），
<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=6982>。
- 呂玟君：〈到達該去的地方《Re/turn》〉，表演藝術評論台（2014 年 12 月 30 日），
<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=14482>。
- 陳亮仔：〈到達該去的地方《Re/turn》〉，表演藝術評論台（2015 年 1 月 17 日），
<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=14760>。

- 
- 林雯玲：〈成功包裝的類愛情偶像劇《Re/turn》〉，表演藝術評論台（2013年12月21日），<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9015>。
- 邱誌勇：〈以聲音開啟一段追憶過往的旅程—台南人劇團《Q&A 二部曲》〉，台新銀行文化藝術基金會（2014年10月27日），talks.taishinart.org.tw/juries/ccy/2014102705。
- 紀慧玲：〈情／欲認同的管窺景框——評《Q&A 二部曲》〉，台新銀行文化藝術基金會 ArtTalks，（2014年11月4日），<http://talks.taishinart.org.tw/juries/jhl/2014110402>。
- 劉憲翰：〈失憶斷裂的敘事《Q&A 二部曲》〉，表演藝術評論台，（2014年10月26日），<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=13276>。
- 李時雍：〈睹物思人《Q&A 首部曲、二部曲》〉，表演藝術評論台，（2015年1月18日），<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=14946>。
- 蔡柏璋：〈Q&A 裡面的同志書寫〉，《Q&A》首部曲 Blogspot，（2010年2月9日），<http://questandamnesia.blogspot.tw/2010/02/q-by.html>。
- 蔣卓羲（家驊）：〈【劇評】2011 誠品春季舞台—台南人劇團《Re/turn》〉，只要有心人人都是劇評，Xuite 日誌（2011年5月11日），<http://blog.xuite.net/ringfan/drama/45156236>。
- Jimmy Blanca：〈台南人劇團：Q&A 首部曲〉，La Casa de JimmyBlanca Blogspot，（2010年6月11日），<http://jimmyblanca.blogspot.tw/2010/06/q.html>。
- 優優：〈蔡柏璋現象〉，國家文化藝術協會-藝文評論台，（2011年6月4日），<http://artcriticism.ncafroc.org.tw/article.php?ItemType=browse&no=2547>。
- 水笙：〈Quest & Amnesia〉，風起時我寫下… 樂多網誌，（2010年6月6日），<http://blog.roodo.com/yungoalife/archives/12616489.html>。
- 緣綺 Origin：〈問問自己是誰——《Q&A》首部曲觀後感〉，樂梅茶坊 Pixnet，（2015年1月19日），<http://o526920.pixnet.net/blog/post/30655486->



%E5%95%8F%E5%95%8F%E8%87%AA%E5%B7%B1%E6%98%AF%E8%AA%B
0%EF%BC%8D%EF%BC%8D%E3%80%8Aq%26a%E3%80%8B%E9%A6%96%E9
%83%A8%E6%9B%B2%E8%A7%80%E5%BE%8C%E6%84%9F。

Sho : <Q&A 兩部曲，串起遺忘不想忘，憶起不想記憶的故事>，Sho' s blog，
(2015 年 1 月 25 日)，

<http://sholin.info/%E7%94%A8%E6%95%B8%E5%AD%97%E5%88%BB%E5%8A%83%E4%BA%BA%E7%94%9F/%E4%BC%8D%E4%BD%B0%E7%8E%96%E6%8B%BE%E6%8D%8C-qa-%E5%85%A9%E9%83%A8%E6%9B%B2%EF%BC%8C%E4%B8%B2%E8%B5%B7%E9%81%BA%E5%BF%98%E4%B8%8D%E6%83%B3%E5%BF%98%EF%BC%8C%E6%86%B6%E8%B5%B7%E4%B8%8D%E6%83%B3/>。

侏侏.阿霓塔 : <現實與內心世界的《Q&A》二部曲>，FLiPER，(2014 年 10 月 25 日)，
<http://flipermag.com/author/anitalin/>。

Hill : <Q&A 二部曲：我以為我遺忘的卻最深刻>，Ng' s Hillside Blogspot，
(2015 年 1 月 29 日)，<http://chadoth.blogspot.tw/2015/01/q.html>。

Amearashi : <Q&A 二部曲>，乘上夢想。起飛，(2014 年 10 月 25 日)，
<http://amearashi.pixnet.net/blog/post/32925001-q%26a-%E4%BA%8C%E9%83%A8%E6%9B%B2>。

咖啡壽司 : <台南人劇團 《Q&A》二部曲>，藝文票券折扣網，
http://www.ticketof.com.tw/?page=6_1&ID=243。

buffbear293 : <台南人劇團[浪跡天涯][Q&A 首部曲]舞台劇>，PTT/ the_L_word，
(2014 年 10 月 29 日)，
http://www.ucptt.com/article/the_L_word/1414518443/193。

藍色沙漠中的 1.33:1 : <2015 年的今天，我們需要什麼樣更具階級觀點的同志戲劇>，
(2015 年 6 月 24 日)，藍色沙漠中的 1.33:1 粉絲專頁，

<https://www.facebook.com/inthebluedesert/photos/a.1049517401760327.1073741827.1047170391995028/1049520438426690/?type=3&theater>。

摸摸：〈投保” 卵巢爆炸意外險之前” 請不要來看新社員〉，低調腐女求生記部落格，(2014 年 12 月 3 日)，<http://blmakemehigh.com/archives/121>。

鴻鴻：〈暗夜裡的光天化日〉，表演藝術評論台 (2015 年 8 月 31 日)，
<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=17767>。

陳涵茵：〈林林總總的疑問交疊〉，表演藝術評論台 (2015 年 9 月 7 日)，
<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=17814>。