

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

以語言建構的性別認同與後殖民敘事：

比較《蝴蝶君》與《九重天》

The Language Constructed Gender Identifications and  
Post-colonial Narratives in David Henry Hwang's  
*M. Butterfly* and Caryl Churchill's *Cloud Nine*

周妍君

Yen-Chun Chou

指導教授：紀蔚然 博士

Advisor: Wei-Jan Chi, Ph.D.

中華民國 99 年 6 月

June, 2010

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

以語言建構的性別認同與後殖民敘事：

比較《蝴蝶君》與《九重天》

The Language Constructed Gender Identifications and  
Post-colonial Narratives in David Henry Hwang's  
*M. Butterfly* and Caryl Churchill's *Cloud Nine*

周妍君

Yen-Chun Chou

指導教授：紀蔚然 博士

Advisor: Wei-Jan Chi, Ph.D.

中華民國99年6月

June, 2010

# 目 錄

口試委員會審定書.....	i
誌謝.....	ii
中文摘要.....	iii
英文摘要.....	iv
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 文獻回顧.....	2
第三節 研究範圍與研究方法.....	6
第二章 回顧語言所建構的世界.....	8
第一節 語言的探究.....	8
第二節 性別的扮演.....	14
第三節 後殖民的論述.....	21
第三章 蝴蝶君裡殖民語言所網住的性別殘像.....	25
第一節 固著的殖民語言模式及其所建構的二元對立世界.....	25
第二節 服裝會說話：流動的性別身分認同.....	34
第三節 東西的後殖民關係：權力、慾望、敘事.....	42
第四章 九重雲霄上的跳脫與跨越.....	48
第一節 兩幕的斷裂：形式、角色、語言.....	48
第二節 扮裝與語言的交鋒：性別身分的變遷與多重性.....	53
第三節 東西的後殖民關係：權力、慾望、敘事.....	70
第五章 結論.....	79
第一節 扮裝：性／性別／種族的模仿、扮演、突破.....	79
第二節 語言：固著與斷裂、單一與多元、對立與模糊.....	82
參考文獻.....	88

## 誌謝

感謝我的指導老師紀蔚然教授、口考委員高維泓教授與謝筱玫教授的勉勵與指引。感謝一路上支持我的家人、同學和親朋好友。有了你們才能造就今天的我，謝謝！



## 中文摘要

本篇論文定名為《以語言建構的性別認同與後殖民敘事：比較〈蝴蝶君〉與〈九重天〉》，研究範圍鎖定《蝴蝶君》和《九重天》這兩部戲劇。黃哲倫的《蝴蝶君》和邱琪兒的《九重天》都是後殖民戲劇中眾所矚目的名作，在許多方面都有著驚人的相似處。例如它們都處理了關於模仿（mimicry）／假扮（masquerade）／扮裝（transvestite）的議題、表達出對於殖民機制下性別與種族問題的高度關注，並不約而同採取非傳統的敘事手法來呈現。

本篇論文第二章的題旨在探討語言於後殖民戲劇中扮演的關鍵角色，以及語言如何形塑、定義、彰顯了性別認同及後殖民關係。因此，第一節首要介紹巴赫汀的學說，並引用學者劉康在《對話的喧聲》一書中對巴赫汀重要理論「眾聲喧嘩」和「狂歡節」的歸納。第二節則介紹巴特勒在《性別麻煩》一書中闡釋的性別表演論，意圖展示出性別的流動性、表演性，及它如何受到語言的影響而轉向。第三節則回顧後殖民論述的歷史脈絡，介紹重要學者的論點及他們對語言的觀察如何對《蝴蝶君》和《九重天》產生影響。

論文的第三章旨在分析《蝴蝶君》裡的語言。第一節從語言的形式出發，探討戲中戲、蝴蝶圖騰、作者本身對於《蝴蝶夫人》有意識的解構或無意識的重述究竟消融了抑或強化了劇中處處可見二元對立的符碼。第二節同樣以語言為基礎，檢視性別在其中所展現出的假扮性、表演性及流動性。第三節則把討論主軸放在劇中不同觀點的多重敘事如何對應或破壞了《東方主義》一書中東方與西方的關係與想像。

論文第四章旨在分析《九重天》裡的語言。第一節從語言出發，探討兩幕之間關於時空上、風格上、意義上的斷裂所呈現的意涵。第二節把語言和身體並置，檢視性別在這兩個向度間所展現出的複雜性。第三節則把討論主軸放在二幕之間的斷裂與並置所反射出的殖民關係。

論文第五章旨在比較《蝴蝶君》和《九重天》如何在性別和語言的角度上呈現出對比與借鏡。藉由閱讀和分析文本做為一種實踐，或許我們能像巴赫汀所說找到「多出的視野」（surplus of vision），讓參照體系隨著轉換，以新的方式了解自己的過去、與別的民族建立關係，並與殖民歷史共存。

# The Language Constructed Gender Identifications and Post-colonial Narratives in David Henry Hwang's *M. Butterfly* and Caryl Churchill's *Cloud Nine*

## Abstract

In this thesis, I compare David Henry Hwang's *M. Butterfly* with Caryl Churchill's *Cloud Nine*. They are very famous post-colonial plays and both deal with the repressions on sexes and races. Furthermore, they use the dramatic techniques of mimicry, masquerade and transvestite to emphasize these issues. In the first chapter, I provide an overview of the whole thesis. In the second chapter, I introduce Bakhtin's social linguistics, Judith Butler's "gender as performance" and Edward Said's *Orientalism* to retrospect the theories of sexes, gender, language and post-colonialism. In the third chapter, I focus on the language of *M. Butterfly*. It plays with the colonial stereotyped language to defy it. However, when using the colonial language, it employs the colonial ideology at the same time, which makes it fail to resist the imperialism. In the fourth chapter, I lay emphasis on the language of *Cloud Nine*. It presents a discontinuity between two acts. However, this rupture creates a world of multiple ideologies, so as to function as Bakhtin's heteroglossia. In the fifth chapter, I compare *M. Butterfly* and *Cloud Nine* to argue that *M. Butterfly* uses the "monologic" language and *Cloud Nine* uses the "hybridized" language, which presents different views of world and plural ideologies equal to the author's viewpoint.

# 第一章

## 第一節 研究動機

自十六世紀帝國主義興起後，殖民與被殖民已成為全世界人類共有的集體經驗。最初帝國以擴張大業為藉口四處侵略，資本主義盛行後，殖民強國又積極從事大規模的海外移民和土地侵佔，對弱勢地區予以資源掠奪、政治管轄和勞力壓榨。二次世界大戰後，多數殖民國已脫離殖民主的控制而獨立，然而殖民主義挾著不平等的經濟力量和文化霸權強行滲入殖民土地的話語，至今不曾銷聲匿跡。無論在台灣、非洲，或是曾為殖民強國的英美，殖民夢魘都深入了政治、經濟、社會、文化的各個層面，即使在五百年後的今日，我們依然擺脫不了加在身上的印記。

殖民主義雖如落日餘暉般榮景不再，卻有新殖民主義克紹箕裘，且以更加細緻的方式操弄我們的意識型態。它不再像殖民主義以粗糙蠻橫的手法強行輸入，而是與後現代主義的商品文化暗通款曲，甚至挾著來勢洶洶的全球化借屍還魂。更值得憂心的是，我們如果把去殖民的意義自我侷限在抵抗（*resist/anti*）上而不去開展全面性的反思，反而會繼續複製二元對立所框架出來的限制，全面承接帝國主義的文化想像，落入歷史的窠臼而無法自拔（陳光興 2006：6-7）。因此，被殖民者如何透過反思來重建主體性、與殖民主形成新的歷史關係將會是當務之急。

後殖民論述和文學的誕生，為這種惡劣的情勢帶來了一線生機。再加上後現代主義興起之後，女性主義、同志論述和少數民族等曾被推擠到邊緣的族群積極發聲。他們的努力逐漸鬆動了主流意識，讓文壇有了多元的發展空間。後殖民文學雖脫胎自殖民經驗，卻有著與帝國中心涇渭分明的形式、價值觀和美學，是近代最富有創意和動力的文學泉源之一。本篇論文即試圖以黃哲倫（David Henry Hwang）的《蝴蝶君》（*M. Butterfly*）與邱琪兒（Caryl Churchill）的《九重天》（*Cloud Nine*）為例，來探討這兩部著名的後殖民戲劇如何透過語言做為鏡面，藉由多重角度的敘事反射出背後潛藏的性別認同以及殖民關係。

## 第二節 文獻回顧

本文所使用的參考文獻大致可分成三個主題：後殖民論述及後殖民文學的理論與實踐，巴赫汀（Mikhail Mikhailovich Bakhtin）「眾聲喧嘩」和「嘉年華」的敘事理論，以及巴特勒（Judith Butler）等人的性別理論。其他如學界對《蝴蝶君》和《九重天》的相關評析也於本文助益良多。

在後殖民論述方面，法農（Frantz Fanon）的《黑皮膚，白面具》（*Black Skin, White Masks*）是歷史上首次對殖民關係予以深層精神分析的力作。身為一位黑人，他深深感受到白人的目光在黑色肌膚上恣意銘刻、把黑人禁錮於他們所「應該」在的位置（1967：193-8）。因此，黑人和白人都應該進行去異化的努力，「脫離各自的祖先曾經有過的非人聲音，以便讓真正的溝通誕生」（338）。後起的薩依德（Edward W. Said）是最具影響力的巨擘。在《東方主義》（*The Orientalism*）裡，他主張東方並非自然生成、而是人為造就的產品，誕生於西方在歷史長河中所生產複製、接力合作、四處傳播的一連串著作中。西方不把東方當作平等的對話者，而是與自己對立的「他者」（the Other），並任意把想像、偏見和誤解堆疊在東方身上。

巴巴（Homi Bhabha）提出了「諧擬」（mimicry）和「雜混」（hybridity）的觀念。他認為殖民機構既需要以「教化」的理由來合理化對於殖民地的壓制，又需要被殖民者繼續維持「差異性」以便確保統御的藉口，但被殖民者只學到一半的「似是而非」模樣卻反過來對殖民文本的「純種」和「穩定性」造成莫大威脅。史碧華克（G. C Spivak）則以女性和出自第三世界的雙重邊緣身分，明確提出做為知識菁英所應擔負的責任。她接受身在第一世界學術機構的事實及其限制，並關注下層民眾是否能發聲。

除了後殖民論述，後殖民文學本身也隨著 50~60 年間位於非洲、南亞和加勒比海的殖民國家相繼獨立，而有了蓬勃的生長。阿希克洛夫特（Bill Ashcroft）、格里菲斯（Gareth Griffiths）、蒂芬（Helen Tiffin）三人於 1989 年合著的《逆寫帝國：後殖民文學之理論與實踐》（*The Empire writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*）是學界首先關注後殖民文學的力作，具有劃時代的意義。

在《逆寫帝國》中，後殖民代表了自殖民行動開始到今日、所有被帝國化過程影響的文化，並將後殖民文學聚焦於歐洲帝國統治期間與其之後的世界，及其對當代文學的影響（1-2）。後殖民文學的特色是一種與殖民勢力在拉扯間形成強烈

張力、具反抗抵制 (resistance) 性的話語。它不可避免地成爲一種跨文化的雜語現象，紀錄原始話語和殖民話語在混雜、衝突、滲透中彼此對立、妥協與再生的過程。

在《後殖民文學的關鍵概念》(*Key Concepts in Postcolonial Literature*) 一書裡，威斯克 (Gina Wisker) 觀察到即使出自迥異的文化歷史背景，後殖民文學卻同樣表達出對於身分、國族、前殖民關係、恢復與再生、尋找可以表述的語言等主題的強烈關注，而且「往往採用在殖民體系下被貶低、放逐至邊緣，甚至認爲不合法的表達形式 (2007: xii)」。因此，語言的策略性運用——尤其是對於文類、定義、傳統的顛覆和扭曲，對後殖民文學來說深具意義。

上述的後殖民論述及文學評論將用來檢視《蝴蝶君》和《九重天》裡到底反映出什麼樣的殖民關係，呈現出什麼樣的殖民思維，使用或獨創何種後殖民文學所關注的藝術形式來進行顛覆，以致於在意義上、風格上、思想上與傳統經典或主流論述背道而馳。此外，它們所運用的語言又具有哪些特性，究竟複製、強化、再現抑或嘲弄了哪些殖民主義據以墊基的刻板印象及二元對立價值觀。

在敘事理論方面，本論文主要受益於巴赫汀對語言的觀察。在《杜斯妥也夫斯基詩學問題》(*Problems of Dostoevsky's Poetics*) 裡，他盛讚杜斯妥也夫斯基的小說具有「複調」的風格，讓作者的聲音不再是唯一的聲音，也不再讓作者的意識具有獨霸的威權。這樣的小說裡呈現出由兩大力量所支配的言論競技場，一是統一的、中心式的、威權的主流論述，是爲向心力 (centripetal force)；另一個則是反統一、反中心、反權威的抗主流論述，是爲離心力 (centrifugal force)。這兩種力量的衝突、征戰、消融和抗衡，就是「眾聲喧嘩」的現象。在巴赫汀的「嘉年華」理論裡，下層階級的民眾在嘉年華 (carnival) 裝扮成握有權柄的國王、皇后、主教，鬆動了既有的社會層級秩序，並以滑稽荒誕的表演嘲弄體制的正確性。「複調小說」、「眾聲喧嘩」，和「嘉年華」的觀念都將用來探討《蝴蝶君》和《九重天》裡的故事，並試圖解析它們多重的敘事語言及觀點。

在性別理論方面，巴特勒在 1990 年出版的《性別麻煩》(*Gender Trouble*) 一書中提出了著名的「性別操演」(gender performativity) 概念。她強調性別的表演性可以重新形塑、定義既有的二元對立性別概念，如男／女、陽性／陰性。她也特別注重語言的力量，認爲性別之前沒有一個先驗或是本質的主體存在，而是透過語言來完成、經由論述來形塑的，是一種文化上的建構。所以性別並非天生賦

予或是生理決定，而是能夠隨時間和情境的更迭而變遷，具有不穩定、不連續的流動性。《蝴蝶君》和《九重天》正好展現出性別的多樣面貌，分別以跨性別、跨種族的扮裝豐富了性別跨界的可能性，也開啓了我們對性別認知的想像。

對於《蝴蝶君》劇作的相關評析，有張小虹收錄於《性別越界：女性主義文學理論與批評》一書內的〈東方服飾：《蝴蝶君》中的文化／性慾／劇場含混〉，主要「探討性別的構織與種族的塑形，以凸顯文化／性別角色的可表演性」(40)。邱貴芬稍後發表於《中外文學》24卷5期的〈「你看我是女人嗎？」：從《蝴蝶君》看後殖民性別問題的曖昧空間〉亦對張的前文有所呼應，並聚焦於女性再度缺席及扮裝諧擬到底顛覆了誰的問題。

在西方論述方面，多數評論仍將《蝴蝶君》放置於強制異性戀機制的架構下來探討它的種族與性別議題。英格(David L. Eng)則從同性戀論述著手，指出《蝴蝶君》的劇作家採取了與主角高利馬(Gallimard)相同的規避策略，意圖在恐同的白人主流社會中取得晉身階而淡化了男同性戀議題(1994:109)。瑪契提(Gina Marchetti)則以「積極性的誤讀」來詮釋劇中主角宋(Song)，認為他具體化了西方文明世界所面臨的後殖民精神危機(2004:190)。

與《蝴蝶君》相關的國內碩博士論文共計十本。分別為：林世君的《幻覺與現實之對立：論黃哲倫之《蝴蝶君》中的戲劇結構》(83年)，潘衍至的《身體的政治意涵：貝克特的〈殘局〉惹內的〈包廂〉與黃哲倫的〈蝴蝶君〉》(86年)，譚美珍的《論黃哲倫之《蝴蝶君》中自我與他者定位的問題》(87年)，林香伶的《鏡像之旅：以拉康的精神分析理論探討黃哲倫劇作風格之轉變》(90年)，焦季蘊的《論邱琪爾〈九重天〉與黃哲倫〈蝴蝶君〉之表演策略所呈現的性別與種族議題》(90年)，蘇文祥的《西方意識型態的瓦解：黃哲倫《蝴蝶君》中多重聲音的出現》(92年)，婁凱豪的《從二元到多元：普契尼《蝴蝶夫人》與黃哲倫《蝴蝶君》中的身分認同與權力關係》(92年)，但唐謨的《展演唐人街：趙健秀、黃哲倫，戲劇文化政治》(92年)，張金櫻的《黃哲倫劇作之發展與轉變》(93年)和李佩珊的《《蝴蝶君》之導演創作理念》(96年)。

在這些論文中，主要的探討都集中在性別扮裝的表演策略，並藉此延伸出性別認同、後殖民觀點及權力關係的闡述。其他則有時空處理、戲劇結構、作者風格等的深入分析。可惜的是，歷來有關《蝴蝶君》的後殖民剖析也多在性別扮裝的議題上加以著墨，卻未將文本的語言敘事層面予以全盤論述。

在學界評論方面，黃素卿的〈從同性社交到同性戀〉引用了西方同性戀論述來闡述《九重天》裡多重情慾的流動現象，也指出第二幕中爲了描述性別掙扎而模糊了對帝國霸權的批判（1994：108）。張小虹認爲《九重天》意圖治種族問題與性別政治於一爐，並以角色扮演與殖民家庭的策略成功開闢了父權機制與帝國主義的戲劇空間，卻因第二幕裡種族議題被降至附屬位置而功敗垂成。她指出性別與種族問題不能相容甚或互換，若將其中之一置於優先地位，則另一者勢必落入被置換和僭用的劣勢（解放 196）。姜翠芬則別出心裁地從「天氣」著手，論述非洲燠熱的天氣如何拆解了殖民主義的教條式偽裝，從此一角度肯定了《九重天》對於反殖民威權的描寫（2006：73-4）。除此之外，張逸帆對該劇的身兼數角及反串手法加以肯定，認爲顛覆了陽剛／陰柔的二元對立，並突顯出性別認同的建構性（1996：95）。

而在西方論述方面，《卡爾邱琪兒個案研究》（*Caryl Churchill: A Casebook*）主張《九重天》由對立的兩幕形式呈現出從壓抑到自由的進化，對比出僵化固著的父權體制和混亂無秩序的現代情境（Randall 2000：94）。艾斯頓（Elaine Aston）則認爲在看似更爲自由奔放的第二幕中，劇中人物仍抱著舊有的偏見在性別角色及身分中加以掙扎，昔日的影響尚待重探與釐清（2001：35）。

與《九重天》相關的國內碩博士論文共六本。計有黃素卿的《邱琪兒的政治劇場：性別與性欲、種族、階級的交鋒》（民 81 年），廖建容的《閱讀邱琪爾「九重天」中的顛覆意涵》（民 87），劉慧君的《岌岌可危的父權體制：卡爾·邱琪爾《九重天》之女性閱讀》（民 87 年），劉蕙瑜的《管窺老子陰陽變化：試論邱琪兒白金漢之光，頂尖女孩，九霄雲外三劇性別政治之建構》（民 87 年），賴姿蓉的《凱洛·邱琪兒《九層雲霄》中嘉年華式顛覆意境之剖析》（民 89 年），焦季蘊的《論邱琪爾〈九重天〉與黃哲倫〈蝴蝶君〉之表演策略所呈現的性別與種族議題》（90 年）和陳逸欣的《邱琪兒之《九重天》及《頂尖女孩》中顛覆性的時空策略》（民 94 年）。

由上述可知，早期的國內論文多把《九重天》放置在女性主義脈絡底下看角色扮演的問題，近年來則援引巴赫汀（M. M. Bakhtin）的理論來解析該劇中的時空處理及嘉年華意涵。值得注意的是，焦季蘊也和本論文一樣選擇了《九重天》和《蝴蝶君》這兩個劇本。但他在論文中所開展的討論仍是聚焦於性別扮演的表演策略，語言和敘事方式依舊是亟需補充的一塊。

### 第三節 研究範圍與研究方法

本篇論文定名為《以語言建構的性別認同與後殖民敘事：比較〈蝴蝶君〉與〈九重天〉》，研究範圍鎖定《蝴蝶君》和《九重天》這兩部戲劇。黃哲倫的《蝴蝶君》和邱琪兒的《九重天》都是後殖民戲劇中眾所矚目的名作，在許多方面都有著驚人的相似處。它們都處理了關於模仿（mimicry）／假扮（masquerade）／扮裝（transvestite）的議題、表達出對於殖民機制下性別與種族問題的高度關注，並不約而同採取非傳統的敘事手法來呈現。

在這兩部戲裡，性別都是角色扮演的產物，語言則在這其中肩負了最具關鍵性的任務。一個人的身分、社會地位和性別認同並非天生賦予而不可改變，而是可經由語言的強力施壓或細密滲透而被改造、重塑和建構，呈現出不穩定的被操縱性。也就是說，語言的使用和國族、性別認同的能力是不可分割的。

透過語言，層級制度和權力結構得以建制；透過語言，真理、秩序及現實的概念得以成型。而後殖民聲音的出現，正是對這種語言權威加以抵抗的過程

（Ashcroft：8）。在《蝴蝶君》和《九重天》這兩部戲劇中，後殖民文學反核心話語的特色表露無遺。而它們不約而同運用的性別扮演策略雖曾在文壇引發廣泛的注意，但語言在這其中所擔任的重要功能仍須點明並進一步加以釐清。

本篇論文第二章的題旨在探討語言於後殖民戲劇中扮演的關鍵角色，以及語言如何形塑、定義、彰顯了性別認同及後殖民關係。因此，第一節首要介紹從索緒爾、結構主義、巴赫汀，到解構主義的敘事理論，並引用學者劉康在《對話的喧聲》一書中對巴赫汀重要理論「眾聲喧嘩」和「狂歡節」的歸納。第二節則歸納巴特勒在《性別麻煩》一書中闡釋的性別表演論，意圖展示出性別的流動性、表演性，及它如何受到語言的影響而轉向。第三節開始回顧後殖民論述的歷史脈絡，介紹重要學者的論點及他們對語言的觀察如何對《蝴蝶君》和《九重天》產生影響。

論文的第三章旨在分析《蝴蝶君》裡的語言。第一節從語言的形式出發，探討戲中戲、蝴蝶圖騰、作者本身對於《蝴蝶夫人》有意識的解構或無意識的重述究竟消融了抑或強化了劇中處處可見二元對立的符碼。第二節同樣以語言為基礎，檢視性別在其中所展現出的假扮性、表演性及流動性。第三節則把討論主軸放在劇中不同觀點的多重敘事如何對應或破壞了《東方主義》一書中東方與西方

的關係與想像。

論文第四章旨在分析《九重天》裡的語言。第一節從語言出發，探討兩幕之間關於時空上、風格上、意義上的斷裂所呈現的意涵。第二節把語言和身體並置，檢視性別在這兩個向度間所展現出的複雜性。第三節則把討論主軸放在二幕之間所反射出的殖民關係。

在歷史的進程中，殖民主義與父權體制的沆瀣一氣，制約了我們的思考、想像和慾望。直到現在，帝國主義爲了統御殖民地而強力施行的意識型態仍未能全面加以剖析、瓦解、消融，仍在潛意識和文化層面上影響著我們的一言一行。藉著閱讀和分析文本做爲一種實踐，或許我們能像巴赫汀所說找到「多出的視野」(surplus of vision)。每個人都有自己在視界上的盲點，唯有彼此補充、互相參照，才能開啓理解殖民過去的不同視野，提出新洞見。隨著參照體系的轉換，我們或許能找到一個新的方式了解自己的過去、與別的民族建立關係，並與殖民歷史共存。



## 第二章 回顧語言所建構的世界

語言是一種展示與行使權力的形式。我們的意識型態、世界觀、社會秩序和權級制度都必須透過語言來奠基、建立與維持。相對地，語言也可以用來改正、重寫、反抗與顛覆已經建立的秩序和權力，讓被壓迫的弱勢族群重新發聲。在後殖民的年代，一度被擠壓、貶斥到邊緣的女性和族裔，正在檢視殖民主義所播散的思想體系和語言邏輯，企圖推翻它所留下的政治結構與社會建制。然而筆者並無意將劇本裡的語言套用在壓迫者與被壓迫者這樣兩極分立的道德觀或政治正確性上，指出文本內含的殖民意識型態也絕非只是用來鞭屍（如果帝國真的已死）。輕易沿用「壓迫者／被壓迫者」的對立思維，只會繼續複製帝國話語背後的二元意識型態，落入非黑即白的選擇題裡。因此筆者將重新回顧語言的建構，介紹索緒爾、結構主義、巴赫汀、奧斯汀等人的敘事理論，以期勾勒出本篇論文的理論架構：分析語言在性別理論與後殖民論述中扮演的重要角色，描述語言在這其中游離、挑逗、抵抗、欲拒還迎——種種不穩定的溝通模式，及令人玩味的曖昧姿態。

### 第一節 語言的探究

一般公認，對於語言的系統性探究始於一九六〇年代的結構主義（Structuralism）。索緒爾（Ferdinand de Saussure）在《普通語言學教程》（Course in General Linguistics, 1916）中指出，語言可以被當作一個符號系統，由緊密連結而互相呼應的兩項要素所組成：用來代表概念或意義（concept）的「符旨」（Signified）和代表聲音意象（sound image）的「符徵」（Signifier）（65-7）。然而，符旨和符徵間的聯繫卻是任意的（67）。由符號「貓」來指稱這種動物，而非使用「樹」或其他任一符號，並不是有什麼特別原因，而是歷史文化上的成規使然。除此之外，他還主張必須將語言系統區分為共時語言學（synchronic linguistics）和歷時語言學（diachronic linguistics）來研究：前者代表著語言靜態的一面，後者則是語言的演化階段（81）。

在索緒爾揭示了語言的任意性和武斷性後，認為語言只是反射我們內心的一塵不染之鏡此一信念已成幻影。現實並非語言所能反映，而是語言的生產。結構

主義強調語言對於意義的建構性 (constructedness)，有了觀念上的大躍進 (Eagleton 94)。正因為有了結構主義對語言的立論基礎，我們才得以斷定個人所能表達出的意義，取決於他所持有的文字或口語。

結構主義所忽略的語言的社會性——讓社會價值透過語言的中介而產生、交換與交流的過程，在巴赫汀的學說中得到充分的闡釋。根據巴赫汀，語言學家往往只專注於語言的共時性——把語言當作一封閉而靜態的系統加以研究。然而每一個言語，即使是一句再普通不過的招呼語，對它的發訊者和收訊者來說，都具有特殊的意義 (Bakhtin *Speech* 146)。於是，言者使用語言的原因及習慣，還有語言如何被聽者詮釋、接收和回應——在不同的主體之間是否產生溝通、理解、交流、滲透，甚至是誤解、失衡、各說各話的過程，都是探討劇本語言的分析重點。然而，巴赫汀對於語言的見解雖開時代之先河，但也囿於時代的建制，讓他對於戲劇的語言嚴重低估。在他的看法裡，多聲調的「複調小說」幾乎是專屬於杜思妥也夫斯基的用語，連莎士比亞的戲劇都只具「複調」的某些初始特質 (*Problems* 33)。巴赫汀曾一度說出：「戲劇在本質上與真正的複調格格不入；戲劇也許是多層面的，卻無法容納複數的世界；它只允許一種衡量的基準，而非多種」 (*Problems* 34)。但現今戲劇無論在形式上或語言上的發展都遠遠超乎巴赫汀當初的想像了。

在《蝴蝶君》的開場，高利馬用「蝴蝶」來稱呼翩翩起舞的宋。藉由將宋比擬成歌劇《蝴蝶夫人》裡的女主角「蝴蝶」，他得心應手地使用語言閹割男身的宋，把宋扭曲成可以滿足他慾望的東方女人。劇終時，穿上西服男裝的宋卻反過來呼喚換上和服女裝自殺的高利馬為「蝴蝶」。做為一種被殖民者對於殖民主在語言上的反擊和報復，宋使用同樣的帝國語彙，把高利馬形塑成付出一切、為愛犧牲的東方女人「蝴蝶」。但在此同時，宋也落入了語言背後所密密編織的意識型態之網。了無新意、富含刻板印象的詞彙非但沒有為被殖民者／殖民主兩者之間的關係帶來新契機，反而重蹈覆轍，照樣傳達出東方女人等於受害者／犧牲者／失敗者的舊有形象。

除此之外，巴赫汀觀察到在言談中「向心力」與「離心力」既互相爭奪主導權又相互影響的現象，也對筆者在分析劇本語言時助益良多。在《小說的話語》 (*Dialogic Imagination*) 裡，巴赫汀從文類及歷史著手，從希臘羅馬的史詩傳統一直論述到小說的出現。史詩誕生在單一語言的社會裡，是一種封閉而終結了的形式，代表著向心力 (*Dialogic* 11)。而小說做為一種還在發展與未完成的形式，以離

心的雜語現象對單一語言提出挑戰(7)。在《蝴蝶君》裡，高利馬是掌握了西方帝國話語主導地位的向心力，宋則是代表著沈默東方的離心力。隨著劇情的進展，離心力不時對向心力暗施偷襲，讓看似牢不可破的帝國話語系統暴露出致命的弱點。終於在最後，離心力搶下了向心力的位置，讓西方凌駕東方的權力結構遭到逆轉。但可惜的是，他們語言背後所代表的二元對立價值觀仍未崩解，只是互換了位置而已。而在《九重天》的第一幕裡，以可賴夫(Clive)這個白人男性為首的殖民帝國大家長所代表的向心力盛極一時，卻已在妻子貝蒂(Betty)、兒子愛德華(Edward)、黑人家奴約書亞(Joshua)等人暗潮洶湧的語言攻勢下顯得左支右絀。在第二幕裡，雖有象徵新帝國主義的向心力的聲音伺機而動，但離心力所帶來的不同的雜語系統更可說是如百花綻放、展現出不同意識型態和價值觀的千姿百態，在它們彼此拉扯、衝突、激盪、對話的空間裡暗喻著自由與開放的新時代即將到來。學者劉康認為這就是巴赫汀所說的「文化的轉型與變遷時期」，並把這個時期的特點歸納如下：

(一)文化從單一、統一的民族語言所塑造的民族文化的神話和文化封閉圈中解放出來，走向一個多語言、多文化交流與對話的時代；(二)文化與文化之間的互相融匯、撞擊、對話呈多層次、多向度的局面，即傳統與現代、異鄉與本土、高雅與俚俗、「官話」與方言之間的各種話語，紛紛在語言文化的競技場上，爭奇鬥艷，百家爭鳴；(三)眾聲喧嘩<sup>1</sup>、文化多元的離心力量衝擊、顛覆、瓦解著向心力的中心話語霸權，使之崩潰解體，中心話語的意識型態與權力中心搖搖欲墜，不得不從封閉、僵化、自足的現有體系與框架中努力掙脫出來，接受眾聲喧嘩、文化多元的歷史事實；(四)這個時代的文化話語中，佔主導地位的不是中心權威的「獨白式」話語和神話話語，而是各種語言與價值體系同時共存的「對話式」小說話語。(216-7)

在《九重天》的第二幕裡，我們看到的不再是威權、封閉、統一的世界觀，而是如巴赫汀所說在一個文化動盪的轉型期所打開的開放、多元、未完成的對話空間。

<sup>1</sup> 「眾聲喧嘩」(heteroglossia) 這個俄文詞由巴赫汀所獨創，用來描述語言(特別是小說語言)的多元化現象。

沒有哪一種語言能夠再度竊居獨霸一方的位置，被當作神聖真理，或是不容置疑的意義的化身。

除此之外，《蝴蝶君》和《九重天》不約而同使用了扮裝的戲劇策略，也與巴赫汀「狂歡節」<sup>2</sup>的學說息息相關。狂歡節的精神往往在民眾自發性地扮裝為國王、主教等權威人物，為他們「加冕」和「脫冕」的表演中具體而微地展現出來。一切的階級權位和等級制度都在笑謔的扮裝表演、加冕脫冕中被置換過來，甚至是消解了（Bakhtin *Rabelais* 81）。在《蝴蝶君》裡，擁有男性生殖器的宋喬裝為女性，扮演高利馬心目中柔順脆弱的東方女人，暗中竊取情報。而高利馬也同時扮演著他心目中強勢主導、掌控一切的西方男人。藉由扮裝，他們成功地表演出「加冕」（宋服從於高利馬的想像、視他如帝似天）及「脫冕」（宋不顧高利馬的反對暴露男體、作出報復），讓社會秩序就此顛倒。《九重天》裡的扮裝策略則是由男性扮演女性來表現男性價值觀形塑了女性身心，由白人來扮演黑人以呈現帝國意識型態在被殖民者身上的內化。《九重天》的跨性別、跨種族扮裝，比起《蝴蝶君》顯然又更複雜得多。

近代英國哲學家奧斯汀（J. L. Austin）在《如何用文字辦事》（*How to Do Things with Words*, 1962）裡主張的是「語言行動理論」（speech act theory）。他注意到並非所有的語言都在實地描述現實。「執行性的」（performative）語言旨在使某事得以完成；「非對談的」（illocutionary）語言在講話之中就完成某事；「全對談的」（perlocutionary）語言藉著講話產生某種效果。而在奧斯汀後期修正的學說中，他逐漸承認所有的語言實際上都是執行性的。文學看似在描述世界，但它真正的功能卻是執行性的，它之所以運用語言是為了在讀者身上產生某些效果（Eagleton 148-9）。在《蝴蝶君》裡，高利馬的妻子海爾格（Helga）就曾經對宋厭惡《蝴蝶夫人》這齣歌劇一事做出評論：「**他們**為什麼不能把它當作一部美麗的音樂作品來聆聽？」（黑體字為筆者之強調，19）。表面上，海爾格的語言是在發表她個人的意見，並對一個文化作品做出評論。但她的文化評論絕非她所想的那樣單純，而所使用的語言更是佔據了權力制高點的語言，暴露出西方的文化優越感，以及將東方人化約為「他們」的權威性。她的語言是「執行性的」——藉由語言，她把

---

<sup>2</sup> 在《拉伯雷和他的世界》一書中，巴赫汀把「狂歡節（carnival，音譯嘉年華）列為民間諷諧文化的三種之一，並盛讚這種源於中世紀歐洲的節日宴會和遊行表演呈現了非官方的民間觀點，懸置了一切等級制度，具有特殊的語言風格。頁 5-10。

東方人放逐到「他們」的位置，與「我們」隔離開來。一方面確保了西方對於東方的發言權、詮釋權、評價權，一方面又把東方固定在不能看清自己、表達自己、不懂得如何思考的本質化形象裡。就好像薩依德在《東方主義》裡所闡釋的：

舉例而言，只有西方人才能談論東方人，就好像只有白人才能指定、論述有色人種或非白人……所提的每種論述，都隱含著一種無法化約的距離感，把白人和有色人種、西方人和東方人，遠遠隔開；非但如此，這些論述背後還夾帶著經驗、學術和教育的傳統，使西方人／有色人種永遠都得固守在那個西方人／白人研究對象的位置，絕無可能翻身。(334)

在後殖民論述裡，語言一直是關鍵性的問題。主要的爭論聚焦在——應該使用強加在殖民者身上的語言，還是原來的母語。有些作家認為這個問題類似於選用水彩或油畫來創作，他們不考慮語言背後所代表的意識型態，只問選用的語言適合題材與否。但有些學者則憂心忡忡地表示，一經採用了殖民者的語言，所選用的字彙與語法本身即代表了一種特定的思考及理解方式——對本來文化的輕蔑 (Innes *Cambridge* 97-99)。薩依德就曾經在《東方主義》裡說過：

東方主義本身就是某種政治力量與活動的產物。東方主義是材料恰好為東方、其文明、人民與地域的一種詮釋學派。它的客觀發現——無數獻身的學者的著作，他們編輯與翻譯文本、編纂文法、編寫字典，重建死去的時代，生產了在實證上可以驗證的學問——總是已經被一個事實所限定，那就是它的真理就像語言所傳遞的一切真理一樣，體現在語言之中…… (301)

西方對東方，或者是殖民者對被殖民者的歧視、幻想、誤解或發明，都是透過語言來散布傳達的。但被殖民者又不得不使用語言。因為就像莎士比亞 (William Shakespeare) 名劇《暴風雨》(The Tempest) 裡的「語言並不為原住民而存在，而是由歐洲人賦予。除非他能像個歐洲人一樣說話，否則在那之前，他都是無語的」 (Innes *Cambridge* 42)。這意味著，被殖民者必須接受殖民者所認可的表達方式—

—語言，否則他們的情感、思想、呼喊不管再激烈或是再急迫，都是不被聽見、不被承認、不具正當性的。這件事的前提已經暗藏了理直氣壯的假設——語言是唯一可以用來鑑別人之所以為人的基準，而且這個基準凌駕一切，就好像殖民者的「語言」優於被殖民者的「吶喊」。在學會語言以前，他們不存在；在使用語言以前，他們不是人。

許多結構與後結構學者相繼指出，我們被承繼的語言所框限，無法自外思考，無法跳脫語言之外來表達不同的思考與理解方式。就像法農在《黑皮膚，白面具》裡所說：「所有被殖民者——換句話說，所有因為當地文化的原初性被埋葬而產生自卑情結的人——都得面對開化者國家的語言，也就是母國的文化。隨著學習母國的文化價值，被殖民者將更加遠離他的叢林」(89)。因此一些非洲、印度及愛爾蘭籍作家傾向認定歐洲語言寫作的文學不能算是他們的文學，而是附屬於歐洲文學的一部分。有些作家則考慮到語言的選用決定了觀眾的取向，認為使用原生的母語來滋養所生長這塊土地上的語言及文化是作家的責任 (Innes *Cambridge* 97-9)。普遍說來，這是許多後殖民作家所面臨的雙重困境：

如果他們使用殖民者的語言，那麼他們是借用別人強加在他們身上的語言來說自己的經驗。如果他們使用自己原生的語言，就無法直接和殖民者交手，也無法在原有的語言社群之外找到更廣泛的觀眾。

(Wisker xv)

然而，對於像《暴風雨》裡的野人卡力班 (Caliban) 一樣沒有書寫文字的民族，考慮使用何種語言無疑是奢侈的選擇。對他們來說，使用殖民者留存的語言 (通常是國際上相對普遍的英語) 來書寫，很可能只是一個最具效益、最便利的決定。話說回來，無論我們的選擇為何，都不可能找到一種未經殖民文化滲透、感染過的純粹性語言。情感、思考、經驗都會在語言的進程中烙下印記，木已成舟，我們再也划不回殖民前的原始狀態和素樸歲月。

既然已不可能還原語言的本來面目，何不藉此開創出語言的積極意義？正是在這層意義上，巴巴的諧擬 (mimicry) 理論提出了另類思考方向。巴巴認為諧擬是「雙重的聲音」(Bhabha 122) ——「看似相像又給予威脅」(123)。殖民者的教化任務因著話語中無法對譯的過度或落差而產生失誤，「諧擬的矛盾 (似一樣卻又不

盡然)不僅破壞了〔殖民〕話語,它本身的不確定性還把殖民主體固定成一種『局部的』存在」(123)。這裡的「局部」指的是殖民權力賴以維繫的支配話語只能做到不完整、不全面的再現,它在血統上的純粹性/正統性也受到嚴重威脅。如同廖炳惠在《回顧現代:後現代與後殖民論文集》裡所說:

統治者或殖民者的語言只被模仿、嘲弄,只能發揮它官方的功能,而在被殖民者身上,統治者的語言反而成了護身符,隨時可以將之扭曲、運用,進行利益的協商或反抗。(47)

被殖民者使用了殖民者的支配性話語,但他們所說的卻是不同的故事內容:不僅暴露出殖民敘述的內部矛盾,還顛覆了殖民政權的正統性。這正是《暴風雨》裡卡力班對殖民主普洛斯彼羅(Prospero)所發出的怒吼:「你教我『語言』,而我從中得到的好處,就是學會了如何『詛咒』!」(1.2.366-368)。語言不用於文明的溝通而是拿來作為反擊的詛咒,卡力班對語言的誤用/僭用其實是一種正用——這個意外開啓了後殖民話語的應用之門,做為後殖民的先鋒他當之無愧。

## 第二節 性別的扮演

性別一向是後殖民文學裡舉足輕重的議題,也是眾多學者論述的焦點所在。本論文所探討的性別主題著重於兩點:一是在傳統性別觀念裡被邊緣化的女性,如何在後殖民文學裡發聲、以什麼樣的語言呈現,以及這種語言象徵著何種意義;二是本論文所分析的《蝴蝶君》和《九重天》這兩個劇本都採用了跨性別扮裝的戲劇性策略,而這樣的戲劇策略又會讓角色的性別認同產生什麼效果。

西蒙·波娃(Simone de Beauvoir)的名言是:「人非生而為女人,而是變成女人」。這句話意味著男/女的兩性之分並非天生的自然結果,而是人為所致。在女性主義的先驅之作《第二性》裡,她「拒絕將男性特質與女性特質的兩極化視為理所當然,而是深入探索男性意識如何將女性建構成『他者』」(Connell 191)。在長期由男性執政掌權的歷史裡,男人藉由獨佔的語言霸權將女人從中心排除、僅作為與男人對立的他者而存在——男人剛強獨立而雄壯威武、女人柔弱依賴而楚楚可憐;男人主外、征服世界,女人主內、操持家務;男人可以多情而風流、女

人卻必須堅貞而純潔。依循著這樣的語言邏輯，男／女就落入了與高／低、上／下、尊／卑同樣具有位階之分的二元對立秩序裡，彼此的位置固定而疆界分明，不得越雷池一步。在《九重天》第一幕裡，丈夫可賴夫和妻子貝蒂同樣都產生了婚外情。但可賴夫卻把自己對桑德斯太太（Mrs. Saunders）的激情歸咎於女人對自己的誘惑力太強：「你就像這塊大陸一樣黑暗。神秘。不忠」（263）。當他發現貝蒂喜歡上他的朋友哈利（Harry）時，還說：

可：我一直以為你只有優點，從沒想過你也會有屬於你性別的弱點。

貝：我真壞，壞，壞……

可：你只是太輕率了，貝蒂，就這樣。女人可以是不忠而邪惡的。她們比男人還要黑暗、危險。（277）

事實上，在他們的婚姻裡，男人和女人誰也不比誰更忠實。但在可賴夫的語言邏輯裡，男人不忠是因為女人的天性太過黑暗、神秘，才引發男人的征服慾；女人不忠也是因為女人天生擁有屬於該性別的弱點，會讓自己墮落；所以不管男人外遇或女人外遇，全都是女人的錯。這邏輯固然自相矛盾，但值得注意的是，正是這漏洞百出的邏輯讓可賴夫成功脫去不忠的罪責，穩如泰山地站在譴責女人的一方，自身不受良心所累。因為他所訴諸的天性化、本質化的性別敘述，以及貶抑女人的話語邏輯，恰好與父權建制背後的二元對立假設一脈相承。

除此之外，可賴夫暱稱貝蒂為「我的小鴿子」（253），《蝴蝶君》裡的高利馬則多次呼喚宋為「蝴蝶」（1），並把他加諸在宋身上的痛苦比擬為用針刺穿蝴蝶、讓牠在針尖上掙扎扭動（32）。他們不約而同地用「鴿子」和「蝴蝶」來比喻女人，暗示女人是自然、原始、未經教化的一種「生物」，而自己則藉此取得作為「人」的第一重優勢地位。法農在《大地上的受苦者》裡提出一項觀察：殖民者會將被殖民者「去人性」、「動物化」，用「動物學的語言」來描述他們（78）。於是，男人藉由使用「動物化」的語言來指稱女人，把男／女之間的關係與殖民者／被殖民者劃上等號，又取得了自己等同於「殖民者」的第二重優勢地位。透過矮化女人為動物的語言，男人鞏固了女人隸屬於父權的權力關係，並從中滿足自己凌駕於女性之上的慾望。除了「動物化」的語言，高利馬還把宋比做無生命的功用性容器（vessel）：「我所需要的是報復。一個能容納我屈辱的容器」（58）。在他們的

語言中，女人被物化、本質化、刻板化和本質化了：像蝴蝶一樣是具有原始性的生物，甚至像花瓶一樣是具有功能性和裝飾性的器皿。

相當弔詭地，有時男人用來描述女人的語言修辭卻是過度美化。在《蝴蝶君》裡，高利馬對觀眾宣稱宋是個「完美女人」(4)。然而，「完美女人」這個措辭與其說是頌聖表揚，不如說是「明褒暗貶」。因為「完美」依舊是由男人來定義的。他把女人固定在「完美」的位置——暗示女人必須無時不刻滿足男人的慾望，以完成「完美」的責任。就像宋在拒絕高利馬求婚時說：

宋：如果我說我不值得你這麼做，是不是傻得像奴隸一樣？

高：是。事實上是的。沒有人愛我愛得像你一樣。(65)

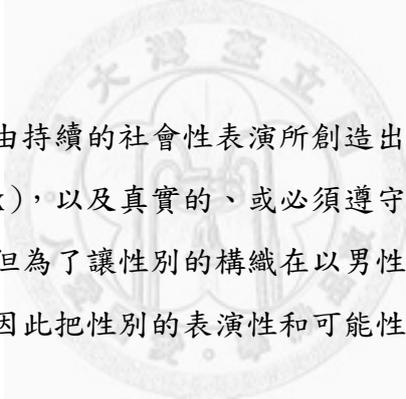
女人必須自我貶低到又傻又笨、像個沒有自我的奴隸，才是「愛」男人的表現——這樣的女人竟是高利馬心中的「完美女人」！由此看來，「完美」其實只是語言的枷鎖。在父權建制下，女人再「完美」也只能是男性的附屬物，最恰如其分的女人也只不過是最能滿足男人慾望、符合男人期待的女人。語言不管拿來貶低或美化女人，目的都是一樣的：讓男人代替女人控管她的主體。在男人的敘述中，女人自己的聲音被消音、弱化、缺席了。

既然在話語系統裡找不到屬於女人的位置，這表示女人是無聲的：她無法主張自己的權益，對於自己的處境也無法做決定。因此，將女人視為物品或牲畜一般在男人之間轉手——似乎是一種普遍的社會現象。「交易女人」(traffic in women)的觀念首先由魯冰(Rubin)提出，作為一種存在於兩性間的「政治經濟學」。這種交易是以餽贈女人當做禮物來建立親戚或社交關係，鋪陳了一個複雜的人際網絡。「交換女人」代表著「在這種親屬系統的社會關係裡，男人對於他的女性親屬有某些權利，而女人對她自己或他的男性親屬則沒有這種權利……女人在這個系統裡並沒有充分自決的權利」(Rubin 172)。在《蝴蝶君》裡，當上司托倫宣布高利馬即將被調回法國的決定後，他問：「你情婦的電話號碼可以給我嗎？」(69)雖然他隨後辯稱這只是玩笑，但這句話背後的心態是：外表是為東方女人的宋，是男人的所有物，可以被用來交換、擁有、接收、管控。換句話說，只有他和高利馬這兩個男人才能競逐對於宋身體的掌控權。在父權迴路所構築的社會體制中，女人被放置在既定的角色位置和功能裡：她是男人的母親、妻子、女兒、妓

女或聖女，卻終究不是她自己。

正因歷史情境中女人的地位受到長期壓抑，而有了女性主義（feminism）的崛起。從六〇年代在政治運動上的積極參與，到七〇、八〇年代在理論建設上的蓬勃發展，如今多流派、多面向、複數而各具差異的女性主義（feminisms）已經成爲共識（唐荷 213）。無論是何種女性主義，它的初衷確是想讓女人發聲，但這卻不是爲了塑造出一個「獨立於男性言說、自說自話的理論烏托邦」；它的目標是想改造「這個『男權中心』的語言／象徵體系」，「解構深層社會意識、思維習慣、文化符碼等機制」（唐荷 8）。

就拿性別來說。傳統上認爲不證自明的男／女性別之分、陽性／陰性氣質的歸屬並非那麼天經地義，背後其實有著動員整個社會、經濟、文化各層面的多重政治運作，以及爲了撲殺這一切造作痕跡而企圖予以掩蓋的暴力。就像巴特勒所說：



性別的真實是由持續的社會性表演所創造出來的。這表示不可或缺的生理性別（sex），以及真實的、或必須遵守的男子氣概／女性特質也是由此構成。但爲了讓性別的構織在以男性主導和強制異性戀的結構下繁殖下去，因此把性別的表演性和可能性加以隱藏起來。（Butler 180）

這也就是說，性別本身具有「表演性」及無限沿展的「可能性」，只是被體制以「生理結構決定論」爲藉口而抹殺了。在認清這一切話語背後的權力機器後，我們會發現「一個人的生理構造，並不全然決定其性別認同；正如性別差異，也不是全都由文化所制約形成的」（Wright 47）。

那麼性別究竟是什麼呢？如果性別不是自然的產物而是人爲的建制，如果我們的性別認同處處充滿意識型態運作的痕跡，遠非我們自己所能作主，而是受到社會集體意識及潛意識的操弄，那麼它到底還具有什麼是屬於性別本身的特性呢？巴特勒說：

性別是身體一再重複的風格化，在嚴密管控體制下的一組重複的扮演，隨著時間經過而固定下來，產生了似乎具有本質的外表，以及像是自然

的一種存在。(43-4)

這就是巴特勒著名的「性別操演」(gender performativity)理論。她認為性別的特徵就是「模仿」和「表演」。換言之，世上根本沒有具「本質性」或所謂「自然生成」的性別。往性別的源頭追溯下去，就會發現沒有原始「正本」的存在(175)。巴特勒強調，每一種性別表現及認同都是「副本」，是對於人類行為的模仿及操演。就像語言一樣，所有的文章都是「互文」(intertext)，彼此有著千絲萬縷的緊密關係。長久以來，由男性特權階級掌控的話語系統嚴密看管著我們的身體，規定隸屬於某些性別的人就必須表現出合乎規準的特定行為，並「強迫我們去認同它的必要性和自然性」(Butler 178)。因此我們對於男人的雄壯氣概和女人的嬌柔氣質習以為常，把「男主外女主內」的性別分工當成鐵律，視之為「標準的」、「道德的」，或「合乎社會倫常觀念的」性別表現；反之則認為是「變態的」、「不正常的」、「悖倫的」，甚至會受到旁人側目的眼光及社會價值的嚴懲。

性別做為一種人為的構織物，僅只是銘刻在身體的迷思。然而這樣的迷思一旦從身體浸蝕到內心，卻無法輕易根除。不像黑人／白人的疆界可以被異族通婚所卸除，畢竟它可以顯而易見地讓種族間的邊界變得模糊。光看黑白通婚所產下的後代，他們黑白混合的膚色就可讓種族間的可滲透性不證自明。但相對地，能同時出現男女性徵、消融男女界線的安卓珍妮(androgyne)則多半停留在理論層次，對兩性觀念的拆解並無多大助益。(Gilbert & Tompkins 212)。正因如此，巴特勒提出的「性別操演」論更形重要。當我們了解到性別本身就是一種表演，性別的金科玉律不如想像中那般牢不可破，「跨性別扮裝」就「提供了生理本質論之外的另一條出路」(Wright 70)。不論別人的想法喜好為何，不管自己的身體構造為何，我們都可以藉由扮裝來當自己想要的性別。性別身分不再是僵化固著，而是流動而富有彈性。所以在後殖民戲劇中，採用扮裝來顛覆傳統兩性觀念的戲劇策略也所在多有(Gilbert & Tompkins 213)。因為扮裝還「揭示出一種結構：它本身並非針對男人慾望而作的回應，而是針對男人的幻想，並對幻想中男人慾望的認同」(Wright 70)。於是，扮裝既可顛覆性別的迷思，做為自我掌控身體的表徵及主權的延伸，還可對男人加諸在女人身心的管轄性幻想加以嘲諷。在《蝴蝶君》裡，高利馬對東方女人懷著不切實際的幻想，認定她們柔順服從、為愛犧牲一切也在所不惜，是完美女人的化身。宋就是利用高利馬的這項弱點，而以男人的身軀扮裝成他心

目中的完美女人，進而從他身上騙取情報。作者黃哲倫即自承他的寫作意圖是描寫一個「愛上幻想中刻板典型」(94)的男人，來打破東／西和西／東雙方的誤識(100)。而在《九重天》裡，作者邱琪兒更是相當自覺地運用性別扮裝的手法。她讓男人來反串劇中的妻子貝蒂，是為了呈現出貝蒂「想成為男人希望她表現出來的樣子」(245)。在第一幕開場裡，貝蒂對觀眾自我介紹：

貝：我為可賴夫而活。我生活的唯一目標／是成為他想要的妻子。／  
如你們所見，我是男人的創造物。／男人要我怎樣，我便怎樣。(4)

3

但當第二幕裡的貝蒂「逐漸變得忠於自我」(Churchill *Introduction* 246)，邱琪兒就跟著更改角色設定，讓女人來飾演。於是，隨著貝蒂的角色從男人回歸到女人，性別扮裝的戲劇策略正好可以完整表達出她的心路歷程——從依據男人的慾望量身訂造自己的心靈和身體、做為男人的附屬物而活，一直到勇敢活出自我、努力尋找自己生命的依歸。

在後殖民戲劇中，較少為了暴露帝國對殖民地人民的不公與壓迫而讓性別做為主題而單獨呈現，而是多半連同種族和階級等文化議題來共同呈現。然而，將女人和國土連結的隱喻卻使得性別政治更形複雜(Gilbert & Tompkins 213)。眾所周知，歐洲人一向把非洲稱為「黑暗大陸」；《九重天》裡的可賴夫卻多次強調女性的性慾像「黑暗大陸」<sup>4</sup>那樣神秘而危險(263)，藉此把國土與女人混為一題。張小虹即在〈解放黑暗大陸〉一文中以《九重天》為例，論述「性與種族不可能相容甚至互換，若將兩者之一置於優先地位，則另一者因而被置換(displaced)與僭用(appropriated)的危險將不可避免」(196)。另一值得思考的方向是，一旦在敘述中將女人等同於國土，那麼不只是殖民者剝削了女人，被殖民者的父權思想也同樣苛待了女人(Gilbert & Tompkins 213)。因為在後殖民文學中，當我們採用國土等同於女人的隱喻，那麼被殖民者越是致力描寫殖民者如何蹂躪原屬於他們的國土／女人，女人就越是等同於流轉在不同男人及族群間(殖民者與被殖民者)、做

<sup>3</sup>此處翻譯引用自張小虹之〈解放黑暗大陸：《九重天》與《革命醫院》中的性與種族〉，《性帝國主義》，台北：聯合文學，1998年，頁199。

<sup>4</sup>事實上，將女人性慾與「黑暗大陸」做連結的首位作家是佛洛伊德(Sigmund Freud)。

為權力角逐的戰利品而存在。永遠是殖民者與被殖民者在爭奪對於國土／女人的命名權、統治權、管轄權，女人卻再度被排除在外、無法與會。

在關於性別的主題中，後殖民戲劇裡也常使用女人作為母親與懷孕的主題，來刻畫殖民者對於生殖的控制與繁衍帝國的慾望(Gilbert & Tompkins 215-6)。在《蝴蝶君》裡，高利馬雖認定宋是「完美女人」，卻從沒想過要跟他的白人妻子離婚、另娶他的東方情婦宋。直到宋聲稱懷孕，這個具有生殖能力的子宮才勝過他心目中不孕的髮妻，因而向宋求婚(61)。女人在高利馬的心中，被窄化成只具有為他繁衍後代的生殖功能。甚至在《九重天》的第一幕裡，連女人都是這樣看待自己。受到當時父權體制的操控，女人傾向認為懷孕生子是她們應負的責任、天性，與最重要的功能性任務。因此當保母依蓮(Ellen)向女主人貝蒂示愛時，貝蒂便試圖灌輸她當時社會賦予女人的價值觀，並喚醒她女性懷孕生子的「本能」：

依：我不想要一個丈夫。我想要你。

貝：你該擁有自己的小孩，依蓮，想想這個。

依：我不想要小孩，我不喜歡小孩。我只想跟你在一起，貝蒂。我要為你唱歌，我要親吻你。因為我愛你，貝蒂。

貝：我也愛你，依蓮。但女人就跟士兵一樣有他們的責任。如果你可以，就必須當個母親。(281)

也就是因為話語系統長期以來加諸在女人身上的箝制和重軛，才讓史碧華克提出「下層民眾能否發聲」(Can the subaltern<sup>5</sup> speak?)的疑問。做為「下層民眾」的東方女人，居於種族、性別、社經的三重弱勢地位，受限於不是為她們所創設的語言。在學術圈做後殖民研究的菁英知識分子必須學習去跟這群在歷史上沈默的下層民眾「對話」，而非「系統性地忽略」女性的發言權(Spivak 90-1)。但這些東方女人能否使用把她貶低為次級人民、放逐到邊緣的語言來表達情感、思想與經驗？然而，語言本就是雜揉而不純粹的，過往的經驗絕對會在話語系統裡留下印記。阿希克洛夫特指出，後殖民語言有兩項特點：一、「歐洲語碼的激烈破壞」；二、「主導歐洲話語的後殖民顛覆與挪用」(212)。為了抵抗威權，我們可以採取後

<sup>5</sup> 「subaltern」源自葛蘭西(Gramscy)，意指「下層民眾」。史碧華克運用這個詞彙來連接東方女性，指出她們的存在是沈默的、被邊緣化的。她們的公民權被褫奪，在社經地位更是弱勢。以上註解摘自 Gina Wisker 的《Key Concepts in Postcolonial Literature》，頁 206。

殖民語言的方式，挪用主流語言及再現模式，讓邊緣化的聲音重新被聽見。如果東方女人能夠表述自己，從官方文件或文本的缺席中出聲，寫出她們的觀點、破解錯誤的刻板印象、創造出全新的形象，她們就可以從被抹消的他者中掙脫出來，找到可以使用的語言形式，發出抗拒的聲音。而這也正是女性主義的後結構主義所呼籲的：

為了挑戰女性利益的被邊緣化，我們必須要問，文學機構——作品、解讀模式、意義與價值被正當化之處——是如何維繫話語領域的霸權結構。我們必須分析是什麼權力／知識關係構成了這個領域、權力是如何行使的、誰的利益受到緘默、邊緣化或排除，以及改變的可能性有多大。  
(Weedon 201)

### 第三節 後殖民的論述

根據 OED，「後殖民」(post-colonialism) 的用語始自 1959 年英國報紙的一篇文章，意指大英帝國頂上王冠的一顆珠寶——印度在 1949 年獨立。在那之後，此一用語就普遍用於 1950~60 年間歐洲列強在亞非的前殖民地的自治狀態 (Walder 3)。對歷史學家來說，英文裡「後」與「殖民」中間的分號意味著殖民勢力退出之後。因此像印度和巴基斯坦在 1947 年獨立後才算後—殖民。但在人文研究的範疇，後殖民的措辭用於土地一經殖民過所產生的影響 (Innes *Cambridge* 1-2)。像阿希克洛夫特等人的《逆寫帝國》就將「後殖民」的起始定於歐洲帝國開始統治殖民地，到後來所產生的影響 (1-2)。但有些學者認為這樣的定義 (從十七世紀的移民社群開始算起) 似過於空泛，因為那個時期的作品不全然與殖民權力議題相關——如建立身分、家族／血緣、母國、國族和母語。將後殖民聚焦在官方宣布殖民統治的結束之後也不恰當，因為並非這之後的寫作都能滌清殖民主義的遺毒，況且有些前殖民地還繼續接受殖民主的經濟援助或軍事支持。在這種情況下要界定後殖民與否，的確還存在著爭議 (Wisker 7-8)。然而，有些作家卻對後殖民的標籤避之唯恐不及，如莎果<sup>6</sup> (Sahgal) 就認為「後殖民」此一措辭暗指大英帝國的殖

<sup>6</sup> 出自小說家莎果 (Nayantara Sahgal) 〈The schizophrenic imagination〉一文，收錄於 Anna Rutherford 所編《From Commonwealth to Post-Colonial》(Dangaroo, 1992)，頁 30。

民是對印度唯一重要的事，等於否定了之前的歷史傳統。有些學者則認為這樣的泛稱讓不同殖民地的歷史和文化被模糊化了（Innes *Cambridge* 1-2）。因此，在《後殖民文學的關鍵概念》裡，威斯克就試圖把後殖民定義為帝國統治之後產生的作品，同時也是回應、拒絕、抵抗殖民主義之作（8）。在這些爭議之中，渥德（Walder）或許是唯一獨排眾議、盡情擁抱「後殖民」這個標籤的學者。他認為後殖民的用語有用，正因為它提出了重要而大範圍的問題：迫使我們注意到殖民遺毒仍在某些文化、社群、國家裡繼續運作，以及這些文化、社群、國家之間的關係正在現今的世界裡加以改變（2）。

後殖民文學具有雙重意涵：一是為了提倡、甚至慶祝來自前殖民地的「新文學」；二是為了強調對於至今留存的殖民態度的分析和抵抗（Walder 6）。無論形式或內容，後殖民文學都挑戰了殖民統治下的歷史與敘述，並致力於提升國族自尊與對自身文化的認同。因此，一般批評家認為，後殖民文學可分成以下面向：抵抗（抗拒）文學、國族團結文學、幻滅文學、新殖民主義文學、離散文學（Innes *Cambridge* 17）。許多後殖民文學從質疑文學經典（如莎士比亞、渥茲華茲，及其他常出現在課程大綱上的作家）開始，因為它們把世界觀、價值觀和寫作形式強加在被殖民者之上，忽視並排除了帝國主義統治下殖民地人民的不同經驗。但並非只有被殖民過的人民才能書寫出後殖民文本。出身於帝國的作家並不代表他們支持殖民母國的壓迫不公。許多對抗的聲浪反而來自內部（Wisker xi）。

後殖民文學的研究與批評實踐源於一度被殖民的土地上的政治革新及作家書寫，從 1980 開始在英、美、澳洲、世界各國興起。批評視角及框架包括了心理分析（身分構成、壓迫下的發聲、被消音等）、語言學（寫作形式、語言、架構的選擇）、女性主義（女人如何被呈現、女人所表達的世界觀、女人特有的語言、男子氣概的呈現等）、酷兒理論（他者的認同與拒絕）、馬克思主義（研究歷史與社會情境中的人類行爲）和後結構主義（呈現與措辭的構成）（Wisker x-xiii）。它們共通的主題是在探討殖民者與被殖民者之間權力關係的互動分析——殖民者強加在被殖民者身上的語言及文化，以及他們能否抵抗這樣的權力（Innes *Cambridge* 1-2）。

《蝴蝶君》裡的東方，是透過高利馬的眼睛裡所呈現出被誤解的東方。高利馬在翻看色情雜誌時慾望著封面女郎的身體，卻不願接受好友馬克（Marc）的提議，實際去跟年輕女性鬼混。在現實生活中，他的慾望有遭到漠視，或被白種女人的主動而反制的可能。但東方卻是被預設為被動順從的，是可以被書寫的客體。而

他做爲一個西方人，就足以成爲具有觀察、研究權力的書寫者，可以在論述中盡情擺佈操弄著東方。他認定東方欠缺關於它自身的知識，無法爲自己說話，正好讓他順理成章地成爲東方的代言者，說出東方（其實是西方自己）的慾望。

東方人很少真正被看到或注視：他們被看穿，當成要解決或限定，或者——就像殖民強權公開覬覦其領土一樣——要被接管的問題，而非公民，甚至不是人。（薩依德，東方 306）

……當代西方文化裡，東方作爲一種被真正感受到與經驗到的力量幾乎完全付諸闕如。（308）

於是東方男人被閹割，女人被消費；他們的存在被敘述，卻不能由他們自己來說明。因爲在西方的心目中，他們既不懂得如何使用文明語言，更不懂得如何思考。

《九重天》第一幕裡的後殖民問題，是圍繞著黑人家奴約書亞而發展的。約書亞在父母被殖民軍隊殺害前，不但效忠於殖民主可賴夫，還視自己的民族神話爲「壞故事」，反而認同西方的基督教信仰（280）。這正是法農在《黑皮膚，白面具》裡所描寫的長期處在殖民意識型態壓迫下，黑人產生自卑感、母國神話被拆解，和文化離散的現象：「人們指稱的黑人心靈，經常是白人的建構」（83）。被殖民者長期處在殖民主的凝視之下——被觀看及定義，讓歐洲人的外表及文化擔任評量他們的標準，而不符標準的就是偏差或劣等。黑人內化了這種歧視，他們或許接受次人一等的地位，或許強烈感到需要去證明自己也是個人。但在帝國主義對精神的蠶食鯨吞下，就連反擊，他們使用的也是白人的方式、依據的也是白人的標準。《九重天》第二幕裡的後殖民問題又更加複雜得多。在以可賴夫一家做爲代表的殖民主義破產後，新殖民主義卻藉由後現代主義的商品現象借屍還魂，用更加細膩的操作方式左右我們的集體意識。

在吉伯特（Helen Gilbert）和湯普金（Joanne Tompkins）合著的《後殖民戲劇：理論、實踐、政治》（*Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*）裡，作者提到「後殖民主義同時是一種文本的影響，也是閱讀實踐」，需要去「闡明哪些特定文本中存在著後殖民性，以及對既存的殖民權力結構和機關加以揭開面紗與解構」（2-3）。然而，在這些盤根錯節的權力組織背後，最需要撼動而加以瓦解的其實是支撐它

們運作的二元對立價值觀及殖民的語言系統。因為藉由男女性別、種族膚色的差異，殖民主義透過符號系統，把男／女、陽性／陰性、白人／黑人、西方／東方的二元思維模式轉變成男尊女卑、文明／原始等具有優劣位階的文化價值觀，再進而與社會的象徵秩序聯繫在一起。同樣地，我們也必須透過語言和文字來解讀後殖民文本中蘊含的殖民嘲仿，指出它意圖開創新關係的積極性意義。「只有透過去殖民的不斷反思才能挖掘走向後殖民的途徑與策略，破解資本、帝國、殖民主義所長期形塑的文化想像」(陳光興 2007：100)。就像敏米 (Albert Memmi) 所說：「在放棄了殖民的框架之後，最重要的是我們所有人得發現一個新的方式以與那個關係共存」<sup>7</sup> (146)。



---

<sup>7</sup> 此處採用陳光興在《去帝國：亞洲作為方法》頁 20 裡對敏米此段文字之翻譯。

### 第三章 殖民語言所網住的性別殘像

美國華裔作家黃哲倫名劇《蝴蝶君》裡的性別認知不但撲朔迷離，還呈現出流動跳躍、交互換置的彈性空間。然而這樣的性別呈現卻依舊自囚於殖民主義的敘述公式，落入二元對立價值觀的牢籠裡。劇中的宋（Song）假扮女人二十年，將法國外交官高利馬（Gallimard）迷得神魂顛倒以獲取情報。但宋在劇末的解衣一脫，卻未暴露出足以拍板定案的性別真相，也非經歷了多元文化刺激後所可能窺見的多重性別樣貌，而是未脫殖民情境裡殖民者／被殖民者、男人／女人、陽剛／柔弱等二元對立體系所形塑出來的性別殘像。《蝴蝶君》一劇雖然有著較為開闊寬廣的性別空間，卻在對殖民主義展開逆寫反撲的過程中功虧一簣，未能竟全功。

#### 第一節 固著的殖民語言模式及其所建構的二元對立世界

於 1957 年出生在美國洛杉磯的黃哲倫是移民第二代，有著來自上海的父親和祖籍福建的菲律賓母親。也因此，他常在劇作中流露出對美國少數族群的關注和對身份認同的探討。1988 年在華盛頓國立劇院首演的《蝴蝶君》讓黃哲倫聲名大噪，並獲得劇壇的最高榮譽——東尼獎。該劇由真實事件改編，內容描述法國外交官高利馬因不諳中國戲劇傳統，誤以為飾演蝴蝶夫人的東方男子宋是女性而一見傾心。然而宋的真實身分是中國共產黨派來的間諜，二十年來他一直把從高利馬處獲取的情報洩漏給黨國利用。等到事情敗露，面臨法庭審判的高利馬對是否知道宋是男性這一點仍支吾其詞。但宋不顧高利馬的反對堅持脫衣、暴露男體，逼得高不得不正視事實——他對東方抱持的幻想已全數破滅。劇末，高利馬穿上女性和服切腹自殺，換上男裝西服的宋卻呼喚高利馬為「蝴蝶」，發生了兩人在身分與性別上的大逆轉。

黃哲倫寫作《蝴蝶君》的用意是做為一齣解構（deconstructive）《蝴蝶夫人》（Madame Butterfly）的反劇（Hwang 〈Afterword〉 95）。《蝴蝶夫人》是知名歌劇家普契尼（Giacomo Puccini）最受歡迎的劇作之一。在多年歷久不衰的傳唱搬演中，劇中將東方／女性／柔弱低下——這三者之間畫上等號的刻板印象深入人心。因此，黃哲倫有意識地操弄這樣的刻板印象，讓宋和高利馬的位置在劇末逆轉，藉

以顛覆帝國話語背後所代表的意識型態。但許多學者都指出這樣的嘗試是功虧一簣、未竟全功的。如廖炳惠主張《蝴蝶君》呈現出一種含混籠統的文化差異，展示了文化認同的流動性和刻板印象的荒謬性，對文化溝通和刻板印象做了相當諷刺性的再現。但他認為語言和意義的逆轉並不足以轉變實質上的社會關係，或促成意識型態與固定結構的潰敗（回顧 171-89）。張小虹也認為《蝴蝶君》雖「希冀從後殖民／後結構、去主體中心的觀點，鬆動性別與文化的認同」，卻「建構為一齣意識形態矛盾的劇作，同時限於暴露錯誤與製造真相的兩難之中」（女同 156）。

從西方評論家的典型反應也可看出文化牢籠是何等牢不可破。許多劇評家就認為《蝴蝶君》是對掌握優勢地位、因而輕忽文化盲點的白人觀眾提出警告。換言之，發生在宋與高利馬兩人身上的逆轉反而加強了東方神秘莫測的危險印象，並合理化了西方將它視為妖孽、必欲除之的舉動。如瑪契提（Gina Marchetti）就把宋與西方影集中惡名昭彰的華人角色「傅滿州」<sup>8</sup>並列，作為與黑暗、不正當的性慾、欺騙等概念相連結的迷離角色，認為他們具體化了西方精神的後殖民危機（2004：190）。這表示東方依舊淪為二元對立價值觀中被壓制、被污名化的一方，是西方強勢價值觀裡所深深恐懼、亟欲去除的反勢力。

會造成這樣的結果，自然與《蝴蝶君》所運用的藝術手法有關。《蝴蝶君》裡二元對立的符碼歷歷可數：東方／西方；男人／女人；理性而明確／感性而神秘；現代／落後；急進／順服。在黃哲倫的安排下，高利馬最後打扮成蝴蝶夫人的模樣為「愛」殉情，穿著西式男服上場的宋卻頻呼「蝴蝶」。兩人的角色互換倒置了，但僵化的二元對立形式卻未因此而鬆動，也沒有製造更多模糊曖昧與多元詮釋的空間。就像是天秤兩端的雙方互換了位置，但天秤仍是屹立不搖地擔任著定位與衡量雙方的框架。權力位階的交換反而證明這樣的權力結構是可行的，使它更加深入人心而牢不可破。

而充斥著文化偏見、性別誤解、刻板印象的語言也在劇中處處可見。雖然劇作家明言他的用意在於解構《蝴蝶夫人》這一齣將東西方刻板印象四處傳唱的歌劇，但這樣「有意識的解構」卻是經由「無意識的重述」來進行。也就是說，在

---

<sup>8</sup>傅滿州（Fu Manchu）是二十世紀初期英國作家羅曼（Sax Rohmer）在小說裡的虛構人物。出身自中國的他，邪惡神秘的形象深入人心、八字鬚的造型廣為人知，成為普遍出現在電影、電視、廣播劇裡的原型角色。以上資料出自蜜西羅露（Gina Misiroglu）和尤瑞（Michael Eury）所編輯的《超級惡棍：漫畫和好萊塢的邪惡面》（*The Supervillain Book: the Evil Side of Comics and Hollywood*）一書（130-2）。

諧擬<sup>9</sup>的過程中，致力於顛覆的文本卻反過來加強了原文《蝴蝶夫人》的正當性。無論它是在不知不覺中追隨著，甚至是亦步亦趨地走上了《蝴蝶夫人》的腳步，或是刻意地擺脫影響、企圖別出蹊徑，都改變不了受到原文影響的事實。

《蝴蝶君》的第一景就奠定了語言的基調。困於囚室（既是具體的牢獄，亦是無邊無際的心牢<sup>10</sup>，更是「語言」的籠牢）的高利馬凝視著舞台另一方穿著中國傳統服飾、舞著京劇身段的宋。當音樂從京劇的敲鑼打鼓轉換成西方普契尼的歌劇《蝴蝶夫人》，高利馬面對著眼前繼續舞蹈、美得不可方物的宋，無以名之，唯有以「蝴蝶」來呼喚他／她。自始至終，宋都是無聲的。他／她無法發出聲音來描述自己的存在，必須通過高利馬才能被塑形、被命名、被詮釋。他／她不是他自己，而是可以在他人的眼光中被塑造為「蝴蝶夫人」的美麗中國女子。他／她的存在不能由自己主導，而是由他／她的膚色、性別、種族來決定。在高利馬單一片面的語言裡，沒有多元激盪的空間，只有他自囚於籠牢裡的聲音不斷地在窄小的空間內重複迴盪。

《蝴蝶君》裡的戲中戲一共出現多次，在全劇的敘事性結構中扮演了舉足輕重的角色。高利馬在向觀眾述說他與宋之間的故事時，並不單純是採用回溯過去的時間軸，再加以娓娓細說的方式，而是把《蝴蝶夫人》的故事框架如同一張藍圖般展開在觀眾眼前：

高：爲了讓你們瞭解我做了什麼，還有爲什麼要這樣做的原因，**我必須先向你們介紹我最喜愛的歌劇——「蝴蝶夫人」**。由吉可默·普契尼所做。1904年在米蘭的史卡拉歌劇院首映，到現在都一直深受西方世界的喜愛。爲什麼不呢？它的女主角巧巧桑，又叫做蝴蝶，是個理想的女性，既美麗又勇敢。而它的男主角，讓她甘願放棄一切的男人，是個……既不怎麼好看、不聰明、又沒用的一

<sup>9</sup> 紀蔚然在《現代戲劇敘事觀》中引用哈契翁（Linda Hutcheon）的諧擬（parody）理論說明，諧擬與其諧擬的對象的關係可以是善意、敵對，或兩者兼具。無論如何，它都是一種「驅魔」（exorcism）的儀式，企圖在對話、撞擊、辯證過程中擺脫被諧擬的對象。但也因爲它事先承認了被諧擬對象之威權，才會藉由諧擬的方式批判後者。也就是說，即便是有意批判，諧擬仍在模仿時強化了模仿對象的威權（39,45）。

<sup>10</sup> 高利馬曾在劇中向觀眾坦承：「現在你應該了解我的故事爲什麼會被當作笑柄。爲什麼人們在派對上嘲笑我、懷疑我。但請你試著從我的觀點來看這個故事。畢竟我們都是時間和空間的囚犯。」（黑體字爲筆者之強調，47）從這番話中可明白看出，他很清楚他的說法只是「一面之詞」。囿於時地所限的思想牢籠中。他既不能也顯然不願逃脫。

個傢伙——美國海軍軍人班傑明·富蘭克林·平克頓。(黑體字為筆者之強調，4-5)

他邀請觀眾瞭解的不光是他的故事，而是套用了舊故事《蝴蝶夫人》裡的角色和框架，讓觀眾運用這個參考架構來代入之前所熟識的經驗和情感——用這樣的角度來觀看他的故事。從高利馬對這一點的堅持，我們可以看出他的焦慮。他似乎擔心觀眾在這趟故事之旅中迷航而執意要他們按圖索驥，以確保他們能夠安然抵達那應許之地：

高：……因為你知道，我，惹內·高利馬，我認識了一位……完美女性，而她也深愛著我。每天晚上，我在這間囚室裡獨坐著，在腦海裡一遍遍觀看著我們的故事，尋找一個新的結局以恢復我的尊嚴，讓她重回我的懷抱。我想像著你們，我的理想觀眾——能了解我甚至嫉妒我，一點點也好。(4)

在這段話裡，高利馬徹底表達出他的渴盼：一、他希望觀眾能夠認知到宋是個完美女性。二、他的理想觀眾必須能了解他，甚至最好能因為「他遇上一位完美女性且被她深愛」這件事而對他產生嫉妒的情緒。他的渴盼強烈到必須在導覽開始時就開宗明義地為他們之間的故事下註解。他企圖主導觀眾的認知，帶他們前往他想要的方向和結局。他的語言是一種指令，要求觀眾看，但禁止他們自己想。因為他要帶著他們想，並告訴他們怎麼想才是正確的。於是為了滿足他的渴盼，宋也「必須」是個完美女性。因為唯有被完美女性所深愛才會讓人豔羨嫉妒。宋之所以被定義為完美女性，未必與他／她自己本身的特質相關，而是因為高利馬「需要」宋成為一位完美女性。

從高利馬腦海中所召喚出的戲中戲裡，宋扮演的是蝴蝶夫人，他本人是「平克頓，一個追逐女人的浪子」，從學生時代就認識的好友馬克(Mark)則擔任「夏普勒司，一個理性而善感的靈魂」，即使「在實際生活裡，我們的位置就像經常那樣，不，永遠都是……顛倒了的(7)。這三個人形成了一組對立／對應關係：透過彼此之間的對立和從文字符號接收得來的暗示，他們建構出對於自身及他人的身分認定——浪子「必須」無行，朋友的忠告「必須」白費，女人的犧牲才更形

偉大。如果浪子壞得不夠徹底，或是受到朋友忠告的影響而幡然悔悟，那麼這齣劇就會變成另一個聖經「浪子回頭」<sup>11</sup> (the Prodigal Son) 的翻版，而非讓為愛犧牲一切的女性所擔任主軸的《蝴蝶夫人》。所以諷刺的是，《蝴蝶夫人》打著歌頌完美女性之名、卻行壓迫女人之實——必須將她放置在柔弱低下、受盡苦楚的位置，才能成就整個故事。高利馬之所以會認為這齣歌劇最足以詮釋他與宋之間的故事，選擇它的腳本來演出戲中戲，是深具意義的。

在演出戲中戲時，高利馬的語言時而出(向觀眾介紹劇情及人物)、時而入(以男主角平克頓身分發言)，宋則多半無聲。他／她的呈現極度片面而單薄，因為高利馬「以描述他者的語言來替代他者的存在，展示的其實是語言的權威，再現的他者也只是局部的他者」(張錦忠 82)。宋就像裝飾性的活動布景，只為了讓人觀賞一幅美麗的風景而存在。就算在少數發聲的情況裡，宋的語言也受制於唱詞而無法自出機杼。在這三人之中，宋是唯一演唱唱詞以及表演歌劇身段的，背負了傳統歌劇敘事的包袱。高利馬第一次與宋相遇的語言就是這樣安排的：

高：結局是令人悲痛的。平克頓表現出絕佳的勇氣。他留在家裡，派他的美籍老婆去接蝴蝶生的孩子。雖然遲了點，事實還是來到她的門前。

宋飾演蝴蝶，以她自己的聲音演唱歌劇裡的唱詞。雖非傳統唱腔，也應是合宜的。

宋：” Con onor muore / chinon puo serbar / vitacon onore.”

高：名譽的死，勝過羞恥的活。(15)

高利馬不僅身兼敘述者及男主角，還儼然以宋的代言人自居，宋的唱詞必須經由他來翻譯及詮釋。結構主義認為語言先於個人存在，非個人的產物，個人才是語言的產物。你能表達什麼意義，取決於你持有的文字或口語 (Eagleton 136-42)。在戲中戲的安排裡，宋無法擁有自己的語言來表述自身，只能重述文本裡的唱詞。宋的身分不是透過自己而確立，而是由宋和高利馬之間的關係所決定。

<sup>11</sup>新約聖經路加福音第十五章 (Luke 15:11-32) 記載了「浪子回頭」的故事，內容描述一個父親有兩個兒子，大兒子循規蹈矩而小兒子浪蕩成性。一日，小兒子要求父親分給他應繼承的財產後遠走他鄉。把財產全數花光後，小兒子淪為養豬的幫手而心生悔悟。回家向父親懺悔的他，受到父親不計前嫌的款待和熱烈歡迎。

由於戲中戲是《蝴蝶君》裡主要且不可分割的一部分，它的「敘事性故事自始至終受到一個明顯的劇場性的框架的制約，而且由於這個框架的存在而時時暴露出故事和人物的不確定性」（孫惠柱 143）。這種不確定性破壞了戲劇幻覺，讓觀眾無法對戲劇信以為真，與布萊希特（Bertolt Brecht）大力倡導的史詩劇場（The Epic Theatre）<sup>12</sup>頗有相近之處。劇中一些橋段，像是讓高利馬向觀眾自我介紹、暗示未來結局等，既是史詩劇場的常見手法，也借鏡自中國戲曲的戲劇傳統。但《蝴蝶君》裡的劇場性框架並不特別強調真實／幻想的差別，或企圖形成辯證關係。原本戲中戲是高利馬和宋兩人所使用的敘事工具，高利馬利用它來詮釋／類比他 and 宋的關係，宋則藉由扮演蝴蝶來從中獲利。但自從中場休息前宋卸下妝容（79），就拒絕繼續扮演蝴蝶。最終宋轉換成男裝西服的平克頓，高利馬則像蝴蝶一樣為「愛」自殺，兩人還是受制於他們之前聯手寫下的腳本而無法擺脫。

《蝴蝶君》裡有個乍看之下並不起眼的小細節：在高利馬居住的囚室裡，「任何時候肚子餓了，走進餐廳就有熱騰騰的食物；想睡覺，電燈泡就會自動關閉——像是精靈做的」（2）。精靈的存在很難不讓人聯想到童話，更何況高利馬和宋於劇末的角色互換更像極了變形神話。布蘭特（Liz Brent）也是依據精靈的存在而推論出本劇的主調是夢與幻想，且聚焦於高利馬對「完美女人」所抱持的迷思

（197-200）。但筆者認為這樣的迷思可以再擴大來看，當我們把《蝴蝶君》放置在整個敘事結構的傳統裡來檢視，就會發現它所隱喻的是：東方主義——這整個西方用來談論／詮釋／想像／檢視／東方的敘述體系——就是童話<sup>13</sup>。

通常童話所設定的讀者是小孩，它以想像性豐富的情節來包裝說教性的訊息，教導他們可以拿來運用的生活道理。東方主義做為一種想像性濃厚的產物，卻是西方白種男人從小就學習到的童話。內容是關於一個白種男人如何在遙遠的東方從事冒險、成為英雄。東方主義也是一本關於白人神話的宣傳手冊（brochure），為無數的白種男孩提供了英雄典範和與異性相處的模式。如同高利馬所說，在這些故事的結局裡，千篇一律是「白人得到了那個女孩」（19）。

<sup>12</sup> 布萊希特的史詩劇場致力於破壞戲劇幻覺，常使用預先揭示結局、讓演員向觀眾自我介紹、在銀幕上打出姓名等手法，主要希望達成著名的“*Verfremdungseffekt*”（譯為疏離或奇異化）效果，好讓觀眾對舞台上發生的事情保持心理距離。此處介紹摘自 Martin Esslin “*The Brechtian Theatre: Its Theory and Practice*”一文，頁 412-7。

<sup>13</sup> 薩依德曾強調，「絕不要假設東方主義的結構只是一種謊言或神話結構，一旦這其中的真相被揭發出來後，一切都將會消失不見」（8），因此主張「東方主義不是歐洲人空換虛浮的東方幻想」（9）。筆者之所以將東方主義比做白人童話，是認為這種說法最足以做為《蝴蝶君》的隱喻、傳達出本劇的意涵，並無意像薩依德所擔憂地那樣將東方主義背後的複雜機制、文化累積與權力體系予以簡化。

在《蝴蝶君》裡，我們可以看到廖炳惠所整理出的三種層次的論述：事實式的（factological）、意識型態的（ideological）、神話式的（mythological）。事實式的論述以實證的方法將感官所吸收到的資料加以歸納、演繹。它雖然常以科學化的論證讓人信以為真，卻非客觀，也無法獨立於語言的感染。意識型態的論述通常由某一階級、群體所發出，功能在促使每一位成員接受此一論述並做為楷模，否則便遭到社會唾棄。神話式的論述是集個人、團體意識及潛意識的希望而組構成的論述，企圖藉以滿足想像，並做為公共理想。這三種層次的論述是水平式的，而非垂直（具有階級位序）的。所以在不同的時空中，「事實式的」論述可以轉變為「意識型態的」或「神話式的」（試論 92-97）。

高利馬對東方所做的評論——「東方總會屈服於比它強大的力量」（46）就是他「自認為」基於個人經驗及歸納周遭資料得出的結論，屬於「事實式的」論述。然而，這也是一種「意識型態的」論述，因為它挾著敘述者的發言權，把原本戴著有色眼鏡的個人偏見包裝成集體的知識，並以知識的力量霸凌被論述的一方。更重要的是，像這樣的言論是隸屬於整個「神話式」論述下的一環。東方主義就是白種男人在集體意識及潛意識中發展出的對東方的想像版圖，藉以滿足他們的征服慾和內心深處想成為英雄的渴望。因此，那遠征東方的白種男人就是公眾所認可的英雄典型，而東方女人則是他們心目中的「理想女人」。

這樣的神話在高利馬心中深信不疑。直到宋在他眼前暴露男性生殖器，逼他去正視他所信仰的東方主義做為一個童話已經徹底破產的現實，高利馬這才領悟曾經深信的一切都是虛幻，他在宋身上投射<sup>14</sup>的正是他本身所擁有、卻又亟欲驅趕的陰柔特質。而他最後穿上日本女性的傳統和服、為「愛」殉情，也並非將東方一贏家／西方一輸家劃上等號。因為他手上的利刃刺入的仍是裝扮成東方女性的身體。他選擇了穿上東方女性的服飾／身分／符號來殉情，這意味著東方女人又再次成為自我犧牲的受害者，反而更強化了東方主義的信念。自始至終高利馬「愛」的都不是宋、更非宋亦男亦女的身體，而是做為西方男性成人童話的東方主義。即使了解到童話的本質就是想像的虛構，他卻寧可以死來捍衛它。但這裡所謂的童話，卻絕非單純美好的孩子夢想，而是把骨子裡對東方的殘忍掠奪包裝成高尚

---

<sup>14</sup> 當一個人把自體不想要的那一部分歸因到另一個人身上，就是投射（projection）。本定義出自喬治瑞·漢彌頓（N. Gregory Hamilton）的《人我之間：客體關係理論實務》（Self and Others: Object Relations Theory in Practice），頁 91。在本劇中，高利馬將他不想要的陰柔特質驅趕出去、投射到東方男人宋的身上。

的教化大業。同樣地，藉著敘事的偽裝和修辭的力量，高利馬抹去了法國對中國的侵略、男性對女性的剝削，把它重新銘寫為一個為愛「犧牲」的愛情故事。

自認居於中心的西方宗主國對邊陲地域的統御，涵括了經濟、政治、軍事、教育與文化層面上的管控和宰制，都是透過「修辭」和「語言」來遂行轄治的。當宋試圖打破高利馬對東方的迷思，建議他去了解京劇以「拓展心胸」時，高利馬卻把這句話另行詮釋為要以他強壯堅實的西方臂膀來「保護」她(17-8)。「保護」一詞意味著對方的柔弱無能，因此需要他人代為統御。殖民主義的美其名保護，只為了掩飾骨子裡對被殖民國的壓迫和剝削。

在高利馬與長官托倫談論世界局勢時，高利馬屢次把東方描述成隨時準備屈服在強權之下(45-6)。就連宋當面譏嘲他將曾經侵華的日本與中國混為一體、意圖戳破他對東方的迷思時(17)，他還執迷不悟地認為自己面對的是一個有著坦白敢言的外在、內心卻害羞保守的東方女人。在這裡我們可以觀察到，西方人看待做為邊陲的東方國家與他們看待女人的基本態度是一致的，兩者都是他們可以用武力威嚇、隨意操弄的對象。站在第一世界白人男性的發言位置，高利馬的想法背後反映出的是西方／男人意欲凌駕東方／女人的權力意志。他對於宋所做的詮釋，如「她看起來大膽敢言，內心卻是羞澀而恐懼。那是她的東方內在和西方教育在交戰」(27)，也是奠基於整個殖民主義所提供給他的語言模式。因為陷入了固著的語言模式裡，所以高利馬只能用簡單的二分法劃分，認定「大膽敢言」是西方特質，而「羞澀恐懼」屬於東方特質，好像這中間絕對沒有模糊的灰色地帶，非彼即此。他還斷然下結論，宋之所以大膽敢言就是受到西方教育的影響，完全不考慮這很可能是宋個人的特質。

「東方主義論述的建構端賴東方與東方人的形象塑造，不過這些形象非但缺乏實證，也完全沒有實際經驗做為依憑，全然是以浩瀚的書海為藍本而形塑出來的結果」(Kennedy 47)。有著整個雄厚的殖民主義做為後盾，高利馬可以運用的意象與語彙資料庫竟是如此有限。這些有限的語言修辭雖然美化了實際上醜陋的剝削和壓榨行為，卻也障蔽了殖民者高利馬的雙眼，讓他昧於認清事實。因此，殖民的語言模式所箝制的絕非僅只邊陲國家的意志，連殖民宗主國都困囿於語言模式的陷阱裡無法自拔。

值得注意的是，語言的宰制模式往往並非出自單向的灌輸，而是透過「兩造同意」來強化社會中統治階級意識型態的正當性。如宋對高利馬表明自己對西方

白種男人懷有遐想，雖然西方男人對東方女人的遐想往往是帝國主義式的幻想，但有時這個遐想卻是雙方共有的 (mutual) (22)。宋的這番話固然是調情，爲了引誘高利馬上鉤必須滿足殖民主義對東方女人的意淫，但也的確說中了幾分實情。就算宋的目的是要引誘高利馬，只要投其所好地使用了對方熟知的敘述模式和語彙，也就服膺了它背後的假設和前提。這表示整個語言模式背後所承載的價值觀和集體意識——西方文化至上論的基本認定和西方有教化東方的使命等等都是宋所認可的，從而落入與西方共謀的嫌疑裡。

在間諜的任務完成之後，宋決定暴露男體對高利馬進行反擊。面對高利馬的堅決反對，宋卻還是使用自己曾稱爲「殖民強姦心態」的語彙來污衊他：「你的嘴巴說不，但你的眼睛說是」(87)。於是，一經使用了殖民主義的語彙，也會被這樣的語言模式所擄獲。即使宋可以從他／她與高利馬之間的關係解脫出來了，他／她的語言卻還沒有更新，整個思考模式還沒有鬆綁。如湯林森 (John Tomlinson) 所說，「文化帝國主義威脅的是：我們的集體想像內涵，以及我們心目中確著不移的過往文化」(177)。

陳光興主張「在殖民者與被殖民者之間的慾望關係裡，後者強烈需要被認可的慾望使得他被吸到殖民者的世界觀裡」(2006: 71)。因爲「歷經歷史進程的弱勢群體，他／她／它們的力量與主體性一直受到帝國主義實際權力的制約與模塑，不會因爲你告訴它們理論邏輯已經改變了，累積的歷史就會在身體上停止作用」(2006: 257)。宋最後穿上西服男裝的舉動，的確透露出他想要成爲白種男人的渴望。脫離蝴蝶的身分之後，他卻無法認可東方男人的存在，反而希望成爲殖民者。這再再暴露出他渴望得到殖民者的認可，甚至取而代之，從被書寫的客體轉變成爲具有書寫能力的主體。但曾經藉由語言銘寫在思想、精神、身體裡的影響無法立即被消抹，只要繼續使用同樣的語言模式，這些印記仍會殘留著，並且繼續發揮影響。

做爲一齣解構《蝴蝶夫人》的反劇，《蝴蝶君》並不如預期般扳倒既定的層級秩序、顛覆殖民主義、對帝國主義展開逆寫反撲 (write back)，卻反而加強了二元對立價值觀中對於東方／女性／陰險神秘——彼此之間劃下等號的刻板印象。這其中的原因在於我們只能瞭解我們所能瞭解的事物，而無法真正瞭解他者 (otherness)。對於他者想像的匱乏，對於他者定義語彙的欠缺，使得他者只能成爲我們所慾望、所想像、所凝視、所使用語彙禁錮下的投射。我們所凝視的他

者，其實只是鏡中反射的自我，也淪為在二元對立價值觀中被壓制被污名化的一方，代表著西方強勢價值觀裡所深深恐懼、亟欲去除的反勢力。

## 第二節 服裝會說話：流動的性別身份認同

在《蝴蝶君》一劇中，主角宋和高利馬的情慾在不同的性別身分中投射流竄，並交織成錯綜複雜的權力位階關係。我們可以把這些性別層次粗略區分為下列四種：<sup>15</sup>

### 1. 生理性別（男性／女性／雌雄同體）：

在以先天的生殖器官作為判定依據的生理性別層次中，宋和高利馬都是男性。

### 2. 社會性別（男人／女人／雙性人／變性人）：

由於宋的扮裝，舉行審判之前的西方社會普遍認為宋是女人。只有以秦（Chin）為代表、對以男人扮演女人的中國京劇傳統了然於胸的東方社會認知到宋是男人。宋則自己提出，「身為東方男人，我永遠不可能是個完全的男人」（83）。既然不是完全的男人，也非真正的女人，那宋是什麼？雙性人？變性人？或是遊走在不同性別層次罅隙裡的生命體？這一點顯然難以定奪。

### 3. 心理性別（男性／女性／中性）：

在心理對於性別的認知上，高利馬一開始是男性，但在劇末穿上女裝切腹自殺時，似乎有了擺盪向女性的可能。宋則忽男忽女，看似自由穿梭，或是為了獲取情報而不得不然，也大有曖昧難明的空間。

### 4. 性傾向（異性戀／同性戀／雙性戀）：

本劇中對於性傾向的描述可以說是如霧裡看花。僅於瞭解宋男人身份的秦口中明白講出過「同性戀」的字眼，宋和高利馬則未直接承認或否認。

從以上分析得知，由身體所代表的生理性別未能主宰一切，個人的性傾向也被作

---

<sup>15</sup>此四種性別層次參考了張小虹收錄於《性別越界》〈兩種《歐蘭朵》：文字／影像互動與性別／文本政治〉一文裡對性別層次的分析而修訂（頁16），筆者並增添了「心理層次」作為第四種。

者略過不談，反而由語言、凝視，及服裝所形塑的社會與心理性別在本劇中佔了最重要的位置。

宋在全劇裡一共穿過和服、旗袍、毛裝、西式晚禮服和西式男裝等多樣服飾，他的性別身分隨著他的服裝／變裝／假扮／扮演而跳躍置換，提供了最足以玩味的曖昧空間。從這一點看來，服裝是個表彰主權、象徵自由的場域。人不須改變身體的性別，只要改變服裝，就能混淆人們的凝視、影響他人的觀感，塑造出不同於先天性別的後天性別。就如張小虹所說：

扮裝研究乃為後現代女性主義對性別二元對立僵局所提供的活潑思考路徑之一……在理論層面，由傳統奠基於身體／衣服與真實／表象深度形上學之「扮裝即偽裝」(cross-dressing as disguise) 的思考邏輯，到現代主義由扮裝展現「多重自我」(multiple self) 的開放性想像，再到後現代主義表面美學中的性別即扮裝、性別即表演，以解構逆轉的方式，視身體為服裝之形塑、主體為語言之建構。(華喬 10)

服裝在《蝴蝶君》劇裡，將它「標示」性別（女裝將宋與女人之間劃上等號，標示出特定的社會性別）、「掩飾」性別（女裝掩蓋了宋的生殖器，使得外人無法從生殖器官判定生理性別）的功能發揮得淋漓盡致。穿脫之間，就能達成身份轉換的任務，看似何等輕鬆自在。因為誠如巴特勒在《性別麻煩》裡所論述的，性別是一種操演。性別之前沒有先驗性或本質性的主體存在，而是透過語言塑造和社會論述加以固定下來，成為文化上的人為建構（173）。宋的扮裝正足以呼應性別的流動性，證明性別能夠隨時間和情境加以改變，而非傳統觀念中那般凝滯而封閉。

但宋之所以能成功地在不同性別角色間代入代出，居功厥偉的並非他／她穿脫衣服的技巧或是出神入化的演技，而是背後支撐著整個殖民體系得以成立的意識型態。正因西方男人對東方女性有著柔順服從的刻板印象和根深蒂固的性幻想，宋才能利用這一點並加以煽風點火，讓事情朝想要的方向發展。宋甚至多次自詡為「藝術家」，對自己扮演女人的藝術手法自視甚高，並言之鑿鑿地宣稱「只有男人知道如何扮演女人」（63）。就因為宋服膺了服裝背後由殖民帝國統率的話語系統和思維模式，才能成功扮演高利馬心目中的「完美女人」長達二十年之久。因此，無論是宋和高利馬的男扮女裝，或是各種性別扮裝、種族變裝，我們所看

到的並非跨越想像邊界的各種可能性，而是固守於刻板印象的變裝策略。

《蝴蝶君》以得知真相的高利馬回溯過往來開啓整個故事。身居主要敘述者的角色，高利馬運用語言修辭來稱呼、描繪，和形塑另一要角宋為「完美女人」(4)。但何謂「完美女人」？我們或許可從高利馬對於歌劇《蝴蝶夫人》裡女主角蝴蝶的形容和他對宋的描述來一窺他心目中「完美女人」的樣貌：

高：我們既不英俊、不勇敢、也沒有權勢，卻像平克頓一樣相信，我們值得擁有一個蝴蝶.....甚至連她的生命都可以犧牲——她鞠躬輕聲說，自己甚至連他買下她所付的一百圓價值都沒有。(10)

高：我知道這朵小花在等我去拜訪她，我卻惡劣地拒絕了。這還是我第一次嚐到權力的快感——屬於男人的絕對權力。(32)

高：她知道我想隱藏的秘密（指高另有情婦的事實）。但她不像西方女人一樣，會跟我對質、威脅我，甚至大發脾氣。(56)

綜上所述，「完美女人」所具備的特質有柔順認命、視男人如帝如天，沒有自我的意志與聲音。高利馬越是用「完美女人」來稱呼宋，這個符號就越如緊錮咒一般將宋緊緊鎖住，把他框限在男尊女卑的性別意識型態裡。因為語言的傾略性絕非只停留在口齒的層次，而是會進駐人的內心，影響思考模式及心靈深處。

筆者在前一節提過，本劇是關於東方主義的一個童話故事。做為一個英雄，就必須贏得「完美女人」的芳心。英雄的功業往往建築在女人的犧牲上，需要女人裝飾性地、襯托性地來成就他的名聲。宋「必須」是個完美女性，因為唯有被完美女性所深愛，高利馬才能肯定自己的男人氣概，讓觀眾豔羨他、嫉妒他。凝視著宋長達二十年的高利馬，之所以還未能認清宋、未能看穿宋的生理性別，主因在於他只看他想要的。也許內心深處對這樣的「幸福」隱隱有著疑慮，高利馬卻執意把他不想認清、不想看穿的一切驅趕出他的視野。因為他「需要」宋在身邊，做為一個「完美女人」而存在。

因此我們發現，高利馬心目中的「完美女人」並不必然是一個「女人」。完美女人可以是像宋這樣有著男性生殖器、生理性別判定為男性的男人。完美女人甚

至可以不是人，而是幽靈，或是一種執拗卻又虛妄的信念。高利馬自己就曾對宋說過：「你必須照我所說的做！你是從我腦袋裡召喚（conjuring you up）出來的」

（78），一語點破了完美女人的虛幻性。張小虹也對此做出類似的結論，她認為《蝴蝶君》「直接為男女、東西打上 X 號或將之放入括弧：它們只是構築差異時使用的專斷意符、修辭比喻，並無真正固定的指涉物」（東方蝴蝶 33）。

於是，《蝴蝶君》全劇又可視為是一個對於完美女人的召喚，無數拋出去的意符渴望找到對應物的強烈欲望在全劇流竄、散布、主導，甚至驅使著敘事的進行。完美女性的巨大身影推動著敘述，宋的身影則被扭曲、壓制、放入這樣的敘述模式中燒製成高利馬想要的樣子。穿在宋身上的衣服，既代表著流動的性別身分，也像是緊錮著女人身材的塑身衣，束縛著他／她的性別呈現。

這裡也是一個讓女性主義者憂心的問題。用扮裝來擺脫性別體系的僵化分際固然為他們所樂見，但當男人大刺刺地僭居了女人的位置，那麼「女人」究竟在哪裡？女人是否又再一次淪為被驅趕、被抹滅、被消音的弱勢族群？張小虹即曾語帶憂心地表示，「《蝴蝶君》一劇中的『女人』只能被當成一個修辭譬喻，不斷地在男性借換女性服裝、動作、聲音的過程之中被肢解、被重塑」（女同 155）。邱貴芬的看法則較為樂觀：「既贊同扮裝表演解構性別體系的做法，『男』、『女』已成不穩定的符號，又何來擔心『女人』被忽視的問題」？並進而引用巴巴著名的諧擬（colonial mimicry）理論<sup>16</sup>，認為宋的「『似女人卻又不盡然』提供了反殖民論述的抗爭空間」（你看 68）。

事實上，宋雖說過「只有『男人』知道如何扮演女人」（63），但他卻又在法庭上表示：「身為東方男人，我永遠不可能是個完全的『男人』」（83）。這兩句話顯然是相互矛盾的。既然在東方主義的凝視下，他永遠不算是真正的「男人」，又如何能扮演「女人」？反而凸顯了無論是「男人」抑或「女人」，這樣的符號也只是一種社會性的虛構，甚至是幻象。正如琳恩·雷頓（Lynne Layton）所說：

以往『女人』的分類壓縮了女人的多樣面貌；而異性戀／同性戀、男子氣概／女性氣質這些用來區辨身份認同的名稱則是為了確保異性戀

<sup>16</sup> 巴巴認為現代化與殖民計劃在「同化」，或更正確來說，應是「異化」被殖民他者的同時，透過翻譯而產生無法控制的落差、罅隙與失誤……「黑皮膚、白面具」的「有點像，卻又不像」，挑逗了殖民文法的穩定性。以上文字擷自黃心雅的〈「翻譯」法農：權力、慾望與身體的中介書寫〉，頁 21。

和男性主導的地位，儘管它們事實上是互相建構了彼此；由白人來制訂何謂黑人，這個定義隨著歷史的更迭而變遷不定，則更加凸顯出構成種族的並非本質，而是社會的虛構。(4)

再從另一方面來看，「只有『男人』知道如何扮演女人」這句話暗示著女人的行為舉止都依循著一種文化上的規定，而為她們定下規則的正是男人 (Aubrey 194)。握有主導權的男人把女人框限在他們的慾望裡無處可去，因為有「男人要的」特質才算是女人。這也意味著男人認為女人不知道自己是什麼，所以必須依照男人所制訂的標準、順從男人的慾望來行動。但諷刺的是，完美女人的概念非但壓迫了女人，同時也壓迫著男人。如前所述，男人需要完美女人來成就自己的英雄功績，反過來說，沒辦法得到完美女人的男性就稱不上英雄。這樣的男人無法肯定自己，反而需要藉著貶抑壓低女人來確認他們的價值。他們越是需要完美女人，就越反映出他們對無法達成社會期許的男子氣概和英雄形象有多焦慮。於是，當宋拒絕繼續扮演完美女人，高利馬不惜由自己親身扮演，也不肯讓完美女人的夢想化做泡影。從這個角度來看，《蝴蝶君》裡真正夠資格被稱為完美女人的就是高利馬本人。即使生理性別是男性，他卻完全符合完美女人的定義——由男人創造出來，為了滿足男人的需求不惜性命，為愛犧牲一切。

大部分的評者常忽略的是——二十年來一直在扮裝的不只是宋，還有高利馬。他亦從《蝴蝶夫人》的故事中套用了平克頓這樣的風流浪子類型，飾演著一個遠遠不是自己的人。他偽裝自己是個具有掌控和操縱能力的男人，然而實際上他才是被掌控和操縱的那一方。除了宋藉由偽裝順服以竊取情報外，高利馬的妻子海爾格也從「外交官夫人」的頭銜得到好處。在高利馬向她提出離婚的要求時，海爾格對他坦承另有情婦的事實冷淡以對，卻獨獨表示出對於「高利馬夫人」身分的眷戀：

海：我從沒想過我會說這些。但，在中國時，我是快樂的。我知道，以我自己的方式，我知道你不是你所**假裝**出來的那個樣子。但這一切偽裝——挽著你的手走入使館大廳，在你的辦公室前聽那些守衛招呼我：「早安，早安，高利馬夫人」——這一切偽裝……還是要命的好。(黑體字為筆者之強調，75)

海爾格顯然並不愛高利馬。她在婚姻中所能尋得的美好竟然是身為外交官夫人所帶來的虛榮，而非與高利馬相處的任何回憶。但與他結褵長達十八年之久的她卻也在高利馬身上嗅出某些不對勁——她知道他在假裝。

有評者把高利馬昧於認清宋的生理性別的原因歸結為——他其實早已知道宋是男身只是假裝不知，為了不讓自己的同性戀傾向在無法容忍差異的白人社會裡曝光。高利馬寧可選擇將自己偽裝成被宋玩弄於股掌間、以致受盡眾人恥笑的愚笨異性戀者，也不願出櫃坦承一切（Eng 1994：104-5）。齊傑克（Slavoj Zizek）則認為把高利馬塑造成昧於認知宋是男人的劇情設定「怪誕可笑而不可信，同時掩飾且指出了事實：難道我們正在談論的不是男同性戀中的變裝案例嗎？這部電影<sup>17</sup>簡直不誠實，而且還拒絕認知這明顯的事實」（168）。連作者本人都不願在劇情設定中加以說清楚的男同性戀事實，讓高利馬自殺前還要重述《蝴蝶夫人》裡的台詞：「名譽的死，勝過……恥辱的活」（92）——這暗示著以同性戀的身分存活世間將會是「恥辱」，為了捍衛種族／性別霸權而自殺反倒能贏得「名譽」。無論他的同性戀傾向究竟是那麼明確或只是停留在如冰山一角的潛意識層次，我們都能察覺到——高利馬他無法接受真正的自己，更恐懼旁人的眼光，因此選擇了假扮。高利馬在他脆弱的男性自尊上塗妝抹粉、偽裝成硬漢（tough guy），在他因男子氣概不足而產生的焦慮和自卑感上豎立了高牆以遮蔽他人的視線，並在女性身上施行壓迫控御以得到滿足。因此，令他產生慾望的不是性抑或女人的身體，而是權力：

高：……當我第一次看到那些雜誌，在舅舅的櫥櫃裡……全排成一排……我的身體在顫抖。不是因為**欲望**，不，而是因為**權力**。女人在這裡——滿滿的一櫃——我要她們怎樣都可以。（黑體字為筆者之強調，10）

權力的取得讓高利馬的男性生殖器勃起，但在權力喪失的同時，他的陰莖也隨之疲軟下來。這發生在高利馬幻想中，他將下手對她為所欲為的雜誌女郎反過頭來

---

<sup>17</sup>齊傑克在書中論述的是 1993 年由尊龍（John Lone）主演電影版本的《蝴蝶君》，其情節與人物設定與劇本版大同小異。電影編劇由劇作家黃哲倫本人擔任。

回望他時：

高：她……她要我看她。

女：我要你看我。

高：我不敢相信！她興奮了！

女：我看不見你。你想怎樣都可以。

高：我怎樣都不行。爲什麼？（11-12）

對於高利馬「爲什麼」的提問，答案昭然若揭。因爲他認定了只有自己可以對女人予取予求。女人必須是被動的承受者，在他的凝視中被捕捉、被擄獲，變成承載他慾望的客體。所以當女人反過來「展示」她所擁有的權力，「要求」男人去觀看、去行動時，高利馬的性慾反而被女人的主動所澆熄了。另一方面，他更害怕的是當女人反過頭來觀看他時會被看清／辨識／認出——不夠陽剛的自己是一個多麼「不夠格」的男人。

高利馬曾跟一個有著像雜誌女郎般完美身材的雷妮（Renee）<sup>18</sup>發展成婚外情關係。他承認對比於宋，不怕全裸的雷妮讓他興奮，卻又感到「一個女人太不受約束，太積極，是不是就幾乎等於太……有男子氣概？」（54）事實上，雷妮幾乎就是高利馬的理想自我。只要把性別換成男人，她就是他夢想著要成爲的一切——直率敢言、主導性強的異性戀男人（Eng 1994：101）。她能在他面前大方地談論男性生殖器，議論著男人發動戰爭的主因在於對他們的男性雄風產生焦慮。高利馬對此感到「難以忍受」，卻持續跟她之間的婚外情長達數月，爲的是在他想像中知道一切卻隱忍吞聲的宋的淚水，就足以讓他興奮（54-6）。知道自己有能力去傷害女人、去控制女人的感受，這一點甚至比雷妮的完美身材更讓他的男性自尊得到滿足。曾經有一度，對上司托倫不滿的他決意去找女人洩憤。他考慮過雷妮：「但不，這不是我所需要的，一個會質疑陰莖在現代社會作用的在學女孩。我所需要的是報復。一個能容納我屈辱的容器」（58）。在高利馬眼中，女人的功能就是做爲容納男人情緒的「容器」。他把女人貶抑爲空的、沒有自我、被動等待填滿的容

<sup>18</sup> 許多評論家都指出雷妮（Renee）擁有與雷尼·高利馬（Rene Gallimard）發音相似的名字並非偶然。張小虹認爲這兩人分別代表了陽性與陰性，並以「陽剛化的」女人與「陰柔化的」男人組合成性別的諧擬，成功地耍弄了二元對立的體系（1995：148）。英格則認爲自由、奔放、敢言的雷妮代表著雷尼渴望擁有、卻從未達成的一切（1994：100）。

器。但他所不願承認的是，一旦沒有了女人，他連自己的男性自尊都無法確認。

在面對高利馬要求他／她裸身時，深諳男人心理的宋表示：「他所要的不過是她的服從。一旦女人屈服了，男人總會願意變得『大方』」（62）。由此可見，男人的大方是有條件的，並非出自內心的體貼或同理，而是一種「施恩」的舉動。因為女人的屈服讓男／女、高／下地位立判，於是握有權力的男人樂得大方，這是雙重的權力施展：一、女人的屈服宣告了她們在這場權力角逐戰中敗下陣來，贏得權力的是男人。二、男人的故做大方是一種施捨／給予恩惠的姿態，再度佔據了高高在上的位置。

相較於西方男人肆無忌憚地在東方女人身上遂行權力慾，宋卻背負了身為東方男人的「原罪」：在西方人眼中，他永遠不可能是個完全的「男人」（83）。最極端的例證，莫過於高利馬在二十年間竟持續對他枕邊人宋的陰莖視而不見。無論他這樣做是有意識的策略或無意識的忽略，在高利馬的凝視中，東方男人宋都被「去勢」了。而他這麼做的雙重目的，一是為了挽救與西方女性有著長期失敗的情慾關係而搖搖欲墜的男性自尊，二是為了將在殖民主義機制的檢視下不合格的亞洲男人身軀重新改造成可以做為慾望對象的亞洲女人嬌軀（Eng 1998：354）。面臨了種族與文化上的去勢壓力，東方男人的焦慮不安在錯置的陰陽位置與擺盪的雌雄同體間展現出來。按捺住急欲伸張的男性雄風，宋在權力競逐場上由強勢陽性「墮落」、「降級」到柔弱陰性，以取得現實利益。但當間諜行動被揭穿後，宋卻迫不及待地暴露男體、換上男裝西服——這說明了他還是服膺於衣服背後的符號傳統——男尊女卑／二元對立的假設。單單由於性別的改變就造成了權力的交換，一度被閹割的宋亟欲重展男子氣概，在恢復男性性徵的同時報復高利馬，取代他曾在文化上所佔據的最具優勢的位置。

《蝴蝶君》裡的高利馬和宋，最終還是在男與女的兩極中找到定位；不是女、就是男。他們雙雙交換了性別身分，做為最後的定位。在這過程中曾經撲朔迷離的性別身分，竟然只是曇花一現，落得戲完幕落的收場。沒有人願意繼續挑戰不得越雷池於一步的傳統性別印象，讓存在身心的陰性／陽性特質都能自由伸展、如百花齊放。印度理論家蘭迪（1983）指出：

西方文化基本上否定男性心理上的雙性特質，導致在文化上以男性宰制女性，而印度傳統的概念中，其實原本就有男性特質（purusatva）、

女性特質 (naritva) 及雌雄同體 (klibatva) 的分別，神話中也有好的及壞的陰陽人。但在與殖民文化的遭遇戰中，西方對性別的刻板理解、刻板印象強勢介入到原有的印度文化當中，本來男性特質中的女性特質是具有正當性的，卻逐漸被視為對於男人政治身分最終的否定，甚至被視為病態，比女性特質更為危險。(引自去帝國 355)

無論是西方的高利馬或是東方的宋都不能肯定自己的雙性特質。於是，在他們看似流動的性別呈現背後，其實仍固守於單一封閉的變裝策略：在扮演女人時一貫的柔順隱忍，和扮演男人時一貫的強勢霸道。無法跳脫刻板印象的他們終究無能全面展開性別的多重面貌，只能為性別留下殘缺不全的形貌。固守在天秤的兩端形成永恆的僵持，他們不再擺盪，也就不再開拓新的視界。

### 第三節 東西的後殖民關係：權力、慾望、敘事

#### 一、東方學家

薩依德在《東方主義》裡明言：「東方和西方之間的關係根本就是權力、支配和一套程度多變的複雜霸權」(7)。這樣的權力運作有著一套標準程序：西方的探險家、商人、官僚從東方帶回零碎資料和片段知識，再由東方學者接手將之馴化，藉由分類、編纂、評論的書寫及語言呈現而形成東方凝像，把東方複製下來給西方觀看、保存 (239-40)。而在這其中運作，身兼「帝國主義代理人」及「西方權力與欲望的載體則是東方學家」，作為西方欲望東方的具體表徵。東方學家與東方是一種闡釋性 (hermeneutical) 的關係，他們掌握了關於東方的知識，主要職責就是論說東方、做出解釋，並且誘導人們深化對東方的集體誤解。有時候東方學家甚至是被官方任用的「東方通」、打入東方內部的秘密代表、殖民事業的執行者或管理者 (宋國誠 300-1)。如果我們要在《蝴蝶君》裡尋找近似東方學家的人物，無疑地那個人將會是高利馬。

高利馬是《蝴蝶君》裡的主要敘述者。但他所掌握的不只是私人情事的敘述聲音，還有整個西方提供給他的、經由歷史中無數東方學家的接力合作而精熟完成的、用來描繪東方的語言系統。宋的身影一再被穿插分解、被當作背景重新加工組合，放入高利馬的敘述脈絡，變成整個敘事裡的片段。宋的重要性一再被縮

滅、獨特性一再被利用，放入對他為所欲為的體系中。宋的主體性在這樣的框架中被建構成既富有「異國情調」又合乎西方胃口的呈現，就像在西方盛宴中一碟用來調劑口味的東方小菜。東方的真實面貌並不重要，因為它的存在早已被西方對東方的再現所取代。

除了敘述故事，高利馬還將宋命名為「蝴蝶」。如同握有主導權的父母為不能替自己作主的幼兒命名以慶祝他／她來到人世，殖民者抹去被殖民者原本的名字，藉由重新命名的儀式使其成為被帝國接納的一份子。就像殖民者依據自身的主體鏡像來建構殖民地的樣貌，名字揭示出他自己的慾望，投射他本身的想像，成為承載他需求的容器。「蝴蝶之被稱為『脆弱的、美麗的、悲劇的』，顯然是西方男性的創作，用意在於滿足其他西方男子的凝視與愉悅」（林英敏 1996：186）。高利馬把宋命名為脆弱而美麗的蝴蝶，只為了等待自己前去捕捉：

高：我決定來實驗看看。在「蝴蝶夫人」裡，巧巧桑害怕抓到蝴蝶的西方男人會用針穿透蝴蝶的心臟，然後留下牠讓牠死去。我開始好奇：如果我同樣也抓到一隻蝴蝶，誰會在針尖上扭動掙扎？  
(31-2)

高利馬想將自由飛舞的蝴蝶緊緊攬住、用大頭釘固定下來的慾望，等同於「想要處置東方、描述東方、教授東方、安頓東方、統治東方，做為權威者的慾望」（薩依德 4）。但命名的語言也框限了命名者的慾望。他所使用的語言反過來箝制了無邊無際、流動漫溢的慾望。殖民者在建構殖民地的同時也建構了自己，暴露出他想像的匱乏。

然而高利馬作為東方學家的仕途卻非一路平坦。在沒有認識宋以前，他只是一個平庸度日、升遷無望的小吏。上司托倫是這樣評論他的：「我們很擔心你，高利馬。我們以為你是這裡唯一沒有秘密的一個人。但現在你採下了一朵東方蓮花……勝過了我們」（46）。東方學家間必須透過反覆引述、相互串聯、彼此徵引，才能結合成緊密的利益團體。而他們這一群駐守於北京的外交部官員，也是靠著擁有養東方情婦的共通性「秘密」來形成集體默契。高利馬原本被排除在利益團體外，因為他是唯一沒有「秘密」的一個人。直到他與宋的婚外情浮上檯面，他評論東方的權力和威信才被認可，得到長官的賞識而拔擢升官，取得進入白人男

性霸權世界的通行證：

托：謙卑不是你工作的一部分。重新改組後，你會負責情報部門的協調工作。想知道一個秘密嗎？一年前的你會出局。但在過去幾個月，我不知道你是怎麼做到的，變成這樣一個全新的、有幹勁、有自信的……傢伙。(38)

藉由維繫不平等的種族／性別統治體系，他們共享著權力帶來的利益。在帝國統治之下，當權者對於西方男人剝削東方女人的集體心態非但是默許、深表贊同，甚至還是身分地位的象徵。

東方學家之所以能夠任意敘述／評論／改寫東方，因為東方是沒有聲音的。它不但無力使用符號表徵敘述自己，對別人強加在它身上的支配性話語系統更無力反駁。《東方主義》裡描述了「一個相當具有影響力的東方女人模型：她從未談過自己，她從來沒有呈現過自己的感情、當下，或歷史。是他在替她說、替她再現」(8)。正如高利馬目睹了演出蝴蝶夫人的宋，並對他／她一見傾心的時刻：

高：他們說歌劇裡**聲音**就是一切。可能就是因為這個原因我才不喜歡歌劇。但這裡……這裡來了蝴蝶，她的**聲音微弱，幾乎沒有聲音**——但她有的是優雅，端莊……我相信這個女孩。(黑體字為筆者之強調，15-6)

「他者」(the Other) 必須以沈默、消極和順從的姿態出現。即使西方敘述主體的自我意識「需要」再現他者的負面形象來鞏固自身，但這種互賴性卻被壓抑、被馴服，以永遠難以與西方主體相對等的方式出現(蔡源林 2002：299-300)。

就算他者為自己發言，東方學家也不會加以採納。當新材料出現時，他們不會貿然使用，而是會先到前輩的著作中尋找權威性觀點。他們寧可使用前人的描述，也不願寫下自己眼見心感的立即印象(薩依德 254-5)。像在宋表演完《蝴蝶夫人》後，曾就高利馬將中國人／日本人的概念加以混淆而出言譏刺，無情地戳破他對東方的遐想。張小虹認為此舉代表著《蝴蝶君》「在強調東／西之『間』的差別時凸顯東／西之『內』的差別」，「使得東／西不再是單一專斷的概念」(東方

蝴蝶 32-3)。但高利馬卻漠視宋的反駁，他對東方的看法遵守了整個文化機制／歷史傳統／利益團體的詮釋，自始至終沒有更改。因此，他才會在決定自我犧牲時選擇以代表東方的符號系統（日本女性和服）現身，好讓他對東方的幻想永遠凝結定格在他慾望的位置，而非以西方白人的身分自我了斷。

在西方掌握了控管東方的話語系統後，真實的東方被文化機器刻意地覆蓋和書寫，變成了一種無法表述、無所歸依、無法對應的符徵，就如同宋國誠對《東方主義》裡「文本態度」的歸納：

文本通過對現實的生產而獲得自身的權威，而現實則因文本對它的持續生產而更遠離真實，甚至說，隨著文本生產的擴大、積累和普及，現實將越來越不真實，終至被文本所取代……而當這種相互強化的關係達到極致狀態時，現實中的經歷已經不再現實，因為文本已經取代了現實。那就是說，文本可以創造現實，文本可以創造知識，實際上，文本創造了作者想要去描寫的那個現實。(348-9)

在一種「相互強化」的關係中，東方的現實被文本所取代。同樣地，宋和高利馬也是在一種「兩造同意」的關係中，達成彼此假扮的協議。高利馬藉由從現實生活／戲中戲／命名／說故事的敘事途徑大量生產有關東方的文本，成功地創造、轉化、形塑出他夢想中具有完美女性特質的東方女人。宋也藉由假扮女人來滿足西方男人的慾望，得以抵抗／嘲弄／顛覆殖民政權的正統性。東方想要反擊西方的慾望，並不是透過正面衝突，而是採用一種迂迴曲折的方式在暗中予以滲透破壞。宋以男體扮演殖民主所想像且慾望的被殖民女性——他的「似女人卻又不盡然」產生了巴巴所說的諧擬（mimicry）效果——「似一樣卻又不盡然」，以無可避免的落差在相似中製造破壞性，對殖民話語的權威造成威脅（122-6）。

## 二、性別關係

筆者再次聚焦於性別，是爲了藉由東方主義的框架就本文第二節裡《蝴蝶君》的性別概念加以補充。就像薩依德所強調，東方的存在並非自然生成，而是人爲造就的結果，由意識型態建構而成。同樣地，性別也非實體，而是在男性主導的社會及其經濟、政治與文化系統下的產物。當置身於殖民情境裡，性別身分變成

殖民當局與被殖民社會間的難解心結，暴露出殖民結構與性別問題間錯綜複雜的權力掛勾關係。

根據甘乃迪，「東方主義的性別意涵至少是以兩種形式出現：東方主義中西方對東方的陰性化，以及西方男性透過文本與實際作為對東方女性的剝削」（88）。這兩種形式在《蝴蝶君》裡都不罕見。「西方對東方的陰性化」的最佳例證，莫過於宋在法庭上所說的這段話：

宋：基本上，「她嘴裡說不，但眼裡說是。」西方總將自己視為陽剛——大砲、大工業、大資本——而東方就成了陰柔——柔弱、嬌小、貧窮……西方相信東方在內心深處是渴望被宰制的——因為女人自己是不會思考的。（83）<sup>19</sup>

西方將陰性特質強加於東方，賦予它柔弱低下的形象，甚至投射出具有貶抑性的刻板印象，都是為了讓西方對東方的統治合理化。這是雙重的歧視：一、具有負面意涵的「陰性化」特質與西方對女人的歧視連結，這是性別歧視。二、在譬喻修辭上固定東方，將「本質性」的特質強加其上，這是種族歧視。至於「西方男性透過文本與實際作為對東方女性的剝削」，則是薩依德所觀察到的——東方總是連結到永不厭倦的肉欲和無拘無束的性幻想（東方 270-3）。殖民地除了可以提供經濟利益，也能給予西方男人在歐洲無法得到的性體驗。東方就像西方用來滿足欲望的化外之地：

十九世紀的歐洲，隨著中產階級的崛起，性已經體制化了，在那樣一個社會中……絕對沒有所謂「自由」的性這回事……東方變成尋找在歐洲找不到的性經驗的地方。基本上，自西元一八〇〇年以後，歐洲作家凡是寫過或旅遊過東方的，無人能豁免於這種追逐東方性經驗的歷程……很快地，「東方的性愛」與大眾文化的商品一樣，變得唾手可得……（東方 272-3）

---

<sup>19</sup>此處翻譯引用自張小虹〈東方服飾：《蝴蝶君》中的文化／性慾／劇場含混〉，《性別越界：女性主義文學理論與批評》，頁 146-7。

高利馬顯然就是以《蝴蝶夫人》的故事做為藍本，在中國尋找那符合他心目中規準的性商品——蝴蝶。他幾乎是按圖索驥式地模仿男主角平克頓的言行，做一個風流放蕩的西方男人，在他那柔順服從的東方女人身上享受施虐的性快感。在他眼中，宋的男性特徵被閹割／變形成他可以慾望的女體。藉由這種觀看／語言模式，東／西不均等的權力運作達到極致，而對性別的刻板印象也在殖民歷史中存留至今。

就在高利馬和宋的第一次相遇，他們的目光交換中，東／西方的關係就此定調：永遠的窺探與想像，用著有限的語言詞彙描繪對彼此的慾望。雖然宋的扮裝重新形塑、定義了既有的身體概念，證明了性別疆界是後天可以跨越的。但宋為了迎合西方慾望和文化建構、太過僵化凝滯的性別表演和語言表現，反而強化了男女性別的刻板印象。高利馬最後塗脂抹粉、以和服女人的姿態迎向死亡，更再次複製了東方女性等同於弱者的意識型態。在《蝴蝶君》裡，性別界線只是暫時被跨越了而非消弭，無法鬆動陽性思維的建制。

以上的分析試圖勾勒出《蝴蝶君》雖然有著不斷換裝／流動的性別呈現，卻因使用固著的語言修辭和敘述模式，致使被支撐整個殖民架構背後的意識型態所滲入。原本可以對殖民主義展開逆寫反撲的文本，卻又自我解構，反而強化了二元對立的價值觀。「似女人卻又不盡然」的宋，和「似顛覆卻又不盡然」的《蝴蝶君》，都一同在曖昧未定的空間裡擺盪不休。做為西方白人童話的東方主義則仍像個無法破解的魔咒，憑藉著劇中人物的語言、凝視和服裝，投射出他們內心最深層的恐懼與慾望。

## 第四章 九重雲霄上的跳脫與跨越

### 第一節 兩幕的斷裂：形式、角色、語言

英國劇作家邱琪兒向來以挑戰多種素材，撰寫富有社會意識、性別政治、女性自覺的戲劇聞名。她在 1978 年與聯合控股劇團（Joint Stock Theatre Company）進行工作坊，之後在 1979 年寫作並首演的《九重天》在形式及內容都具有特殊的時代意義和創新意涵，更是一部讓她聲名遠播的巨著。全劇共分兩幕，「把歷史矛盾、階級意識、性別政治放置在舞台和語言的中心」（Diamond *(In)Visible* 259）。第一幕發生在 1879 年的非洲，內容描述一個英國家庭在這塊殖民地上所發生的種種關於性別、種族、情慾的衝突。第二幕設在一百年後的英國倫敦，雖仍以第一幕中的家庭成員為主體，但他們卻只經歷了二十五年的時光。這樣的時空錯置沒有伴隨任何說明，在這期間的角色成長及轉換也沒有加以敘述。尤其第一幕結束在黑人家僕加舒瓦（Johusa）即將開槍射殺白人家長可賴夫（Clive）的那一瞬間，第二幕卻並無解釋。可賴夫只出現在妻子貝蒂（Betty）向家人宣布將和他離婚的言談中，沒有正式現身。換句話說，第一幕的懸念並沒有在第二幕得到解決：兩幕間的角色發展和時空敘述都是不連貫的。「第一幕與第二幕在現實、空間、時間或因果關係都少有關聯——邱琪兒要她的觀眾從相對的並置中去創造意義」，「即使劇本本身似乎在抗拒意義這回事」（Charney 53-4）。

在劇種形式方面，許多學者指出《九重天》的第一幕具有喜劇的趣味性，「採用廣義的身體鬧劇（physical farce），讓觀眾對大英帝國的性別與種族關係為之發笑」（Charney 54）。「快節奏、明顯的欺騙、陳腔濫調的諷刺性處理——讓這齣戲的第一幕對維多利亞價值觀加以抨擊，演出一齣出色的卡通作品」（Innes *Caryl* 462）。最明顯的例子莫過於言必稱大英帝國的可賴夫竟會一邊把女人貶抑為「黑暗又危險」的誘惑，一邊又口不對心地鑽入寡婦宋德絲太太（Mrs. Saunders）的裙下性交（263）。在假鳳虛凰的貝蒂和黑芮（Harry）之間，他們互訴衷腸時的台詞更是誇大又肉麻，就像在沿用「十九世紀的通俗劇（melodrama）」傳統（Charney 54）。邱琪兒自己也在作品前的導言表示，演員在彩排第一幕時常因裡面的滑稽成分而絕倒，而且人物彼此間的關係越讓人痛苦就越好笑，甚至「比純粹的鬧劇還更為滑稽」（245-6）。除此之外，第一幕以黑芮和艾倫（Ellen）的婚禮收尾，這又

是許多喜劇的慣用手法。在經歷諸多誤會及衝突（通常是子女對家長的反抗）後，喜劇以結婚來做一個收束的動作，讓婚禮的儀式「象徵家庭價值的回歸」（Aston 32）。但出乎觀眾預期的是，劇裡要結婚的並非是歷經波折後終成眷屬的有情人，而是因為同性戀身分在維多利亞社會裡無法立足、而被可賴夫亂點鴛鴦譜的黑芮和艾倫。這使得原本看來通俗無奇的劇情發展及社會習俗變得無比諷刺，讓這些角色在平凡框架下跳脫出另類意涵，使得「傳統的戲劇結構及社會架構都被推翻、顛覆了」（Keyssar 95），而且其荒謬無稽的程度直指人心，「像一齣風格喜劇（comedy of manners），讓我們認知到自己的虛偽而一再發笑」（96-7）。然而，在第二幕裡，生活化的語言和場景變多了。邱琪兒拋棄了第一幕的嬉鬧成分，大量運用自述來呈現人物心境和性別認同，是類似寫實戲劇的手法。有論者指出，除了一人分飾多角的角色設定外，劇作家率先寫就的第二幕「讀起來就像齣寫實的問題劇（a realistic problem play）」（Cohn 31），但偏偏時空的設定和歌唱的呈現卻又是非寫實的。於是，在跳躍式、非線性的時空處理下，運用日常情境來探討寫實的問題，表現出表裡不一的張力。

在內容風格方面，張逸帆認為：「相較於第一幕嚴謹的結構、環環相扣的工整形式——用以象徵僵硬的社會態度——第二幕則結構較鬆散，顯示女性及同性戀者解放之後為英國社會帶來更多的活力」（90）。筆者認為，第一幕是以近乎誇張嬉鬧的態度來呈現種族與父權制度對人性的嚴密禁錮和壓制，並對這個議題做諷刺性的處理；第二幕以鬆散的結構帶出自由開放的氣氛，卻是在討論生活中切身的暴力問題。無論是第一幕或第二幕，邱琪兒都在看似相斥的兩極中表現出毫不協調的美感和張力十足的衝突性。正因為第一幕「以鬧劇的活力表現嚴肅的主題」，以歡樂突稽的氣氛「杜絕了觀眾對這些諷刺性的呈現產生同情心」（Cohn 31），才讓我們得以窺見自己的性別及種族成見有多麼可笑。也因為第二幕的對話中（尤其是會動手家暴的林的前夫及馬汀的父權語言中）仍隱含著帝國意識的反撲和潛伏的暴力陰影，《九重天》才不至於淪為刻板的政令宣傳之作，或成為一部滿載烏托邦夢想、歌頌自由開放有多美好的童話故事。

在角色配置方面，「跨性別及跨種族的安排展示出性別和束縛是在文化編碼下消抹掉身體和其慾望的效果」（Diamond *In Visible* 265）。在劇作家與聯合控股劇團進行工作坊的階段，演員就藉由閱讀文本、互相談論、進行活動來發掘並交換彼此對性／性別的看法與經驗。所以，這樣的角色安排並非只是「暫時性的象徵姿

態」(Keyssar 95)，而是根植於演員間彼此的親身經驗與分享而有所觸發，於是能藉由觀眾在當下的視覺震撼來衝透我們平常對於性別的刻板觀念，重新發掘性別的意涵。當觀眾乍見由男人扮演的女人貝蒂、由女人扮演的男孩愛德渥(Edward)、由男人扮演的女孩凱西(Cathy)、由白人扮演的黑人約書亞，一開始或許會因為他們煞有介事的表演以及通俗刻板的台詞而滑稽發笑。但當我們驚覺他們在反串中所呈現的真實度，這才發現真正被嘲笑的不是角色本身，而是我們內心深處對性別的狹隘認知和傳統枷鎖。而且兩幕間的同演員飾演多角，同一角色又由不同演員來飾演，對觀眾來說也是一大挑戰，等於不停地在建立認知後又重新推翻，也是在視覺上及意涵上將該角色的成長轉變加以具體化。於是，在經由這樣的扮演策略後，「由異性戀意識型態所決定的固定的性別身分，變得不穩定了」(Aston 32)。更加反諷的是，在傳統性別模式裡認為是「變態」的同性戀，如黑芮和可賴夫之子愛德渥(Edward)之間的性愛關係，保母艾倫對貝蒂的示愛與親吻，在舞台上的視覺呈現卻都是一男和一女，反而變得「正常」且合乎社會默許的「善良風俗習慣」。相對地，原本「正常」不過的異性戀婚姻模式，由貝蒂和可賴夫所代表的模範夫妻卻由兩個男人來飾演，彷彿象徵著異性戀一夫一妻制的「變態」和「不正常」。

在語言系統方面，第一幕裡「嚴厲而講求正確的維多利亞家庭與被壓抑的個人慾望形成對比」(Innes Caryl 461)，可以分成以可賴夫為代表、尊奉維多利亞價值觀的主流論述，和以貝蒂、愛德渥等人為代表、流露出個人情慾渴望的非主流論述。然而，這只是相當粗略的一種分法。因為就連最足以代表帝國意識型態的可賴夫，也不時在話語中暴露出他的力不從心：

可賴夫：有時候我覺得這些土人是我的敵人。我知道這是不對的。我知道我有責任照顧他們、讓他們全像加舒瓦一樣。不過總是有某種危險存在，難以馴服。整片大陸是我的敵人。我用盡所有腦力、決心、理智與精神想對抗、馴服它，有時卻覺得它會擊潰我、將我吞噬。(277，此處翻譯引自張小虹，解放202)

從這段話可以看出，可賴夫試圖將自己與異國劃清界限，指控「異國象徵男人所

無法抵抗的誘惑，同時也代表那些會引導他墮落的非理性因素」(廖炳惠，試論 183)。只因為他無法正視自己內心有著讓情慾淹沒一切的慾望，卻讓異國變成代罪羔羊。而在開場時表明「我為可賴夫而活」的「賢妻」貝蒂，看似有著服從父權社會的言行，聲稱「男人要怎樣，我便怎樣」(251)。但這些在公開場合講的體面話，卻不代表她心裡真正認同這樣的理念。在她的話語中不時流露出個人情慾與社會規範間的拉扯，甚至對黑芮提議要跟他一起私奔(267)。更別提擅長見風轉舵的愛德渥，他一向習慣運用修辭來掩飾喜歡娃娃的事實，投父親所好地說成是「幫妹妹照顧它」(257)。直到他與父母之間的衝突愈演愈烈，才爆發出真相。

在《九重天》的第二幕裡，非線性的歷史秩序取代線性的歷史秩序，過去與現在的中間沒有過渡性的銜接，而是一種跳躍式的前進，推翻了傳統上對於時間的權威性觀念。在時空的大跳躍下，角色之間各抒心志，彼此之間相互滲透、干擾、衝突、矛盾的對話一一湧現，形成語言大雜燴。正如李佩然所說：

這個特殊現象指出了「後殖民」的空間是不同勢力在互相角力的矛盾並存的境界。時間與歷史觀的倒行逆轉則強化了這個歷史環境的複雜性，以及它對主體自我認知的密切關係。若說這種「雜亂的統一」是重建主體意識的基礎，這個基礎本身也是浮動的。(115)

語言是重建主體意識的方法之一。當身分定位不再受限於傳統的、威權式論述的框架裡，或許我們可以藉著語言摸索、拼湊出自己的模樣：

主體不是一個上帝賦予的、先驗的、形而上的存在或實體，而是一個**不斷建構自身**的過程。這個能動的、發展的、建構的**過程**，主要是在相互運動、交流、溝通中的**關係**上呈現出來，所以巴赫汀把**關係**的問題看成為主體建構的核心問題……來探索**人與人之間的相互對話和相互理解**，從而**形成、建構了主體和自我**，完成了社會整體的全部過程。  
(黑體字為原作者之強調，劉康 84)

於是，維多利亞(Victoria)藉著語言探索著她對情慾、事業、育兒的選擇，林的兄弟比爾(Bill)則是用僵化而封閉的話語緊扣著令他至死著迷的性愛。在他們之

間，沒有哪種語言優於哪種語言的論證，也沒有哪種意識型態企圖凌駕一切的蠻橫，而是打開了一個自由開放、各自表述的對話空間。第二幕裡多種語言交織而成的話語網絡打破了第一幕裡以大英帝國為本位的語言階級制，把原本在那個階級制度裡受到壓迫、放逐的各個性別、階層、種族的話語都解放出來。

在九重天的第一幕，還可以看出有兩大話語系統的爭奪戰。以帝國意識和父權主義共謀的主流聲音，雖看似取得論述的支配性霸權，但在同性戀、女性主義、殖民意識的包圍及滲透下，已危機四伏。最後，當加舒瓦取出手槍對準可賴夫的那一刻，代表可賴夫在婚禮上對於異性戀和大英帝國的頌讚已然潰不成軍。然而在九重天的第二幕，沒有一種意識型態能取得主導權，而是由不同的聲音各擅勝場，不同的價值觀相互衝撞、交流、對話，形成多聲部的音調。這正是巴赫汀所盛讚的杜斯妥也夫斯基特有的「複調小說」風格：

眾多各自獨立而不相容的聲音和意識型態，由具有充分價值的話語所組成的真正複調——確實是杜斯妥也夫斯基小說的主要特色。在他的作品裡，並非是由統一的作者意識所主導、在單一而客觀的世界裡所展開的眾多角色和命運，而是複數的意識型態：每人都有平等的權力和各自的世界，他們結合在一起卻非融合統一的事件中。( *Problems* 6)

如果只是描述各個階級、種族、性別的多元聲音，那還不足珍貴。俄國小說家托爾斯泰 (Tolstoy) 向來以龐大詳盡的寫作風格而聞名，但巴赫汀卻認為他還是屬於與「複調」做為對比的「獨白」(monologic)。因為在托爾斯泰的小說中，人物的聲音不能和作者的聲音處在同一層次，並產生對話。他們的世界是封閉的，他們的存在也被作者物化 ( *Problems* 71-3)。但《九重天》最難能可貴的地方就在於邱琪兒給予了劇中角色充分的自由度，「他們不是天神宙斯所創造出來的無聲奴隸，而像歌德筆下的普羅米修司是自由的人類——不但能與他們的創造者並駕齊驅，還能不同意他，甚至與他對抗」( *Bakhtin Problems* 6)。因此，巴赫汀筆下杜斯妥也夫斯基複調小說的特色，最足以用來詮釋《九重天》裡能夠彼此對話交流，甚至於作家意識平起平坐的語言特色。

綜上所述，無論在劇種形式、內容風格、角色配置、語言系統各層面，九重

天的一、二幕間都呈現出一種斷裂的不連貫性。但這種斷裂卻正好呼應了劇中人物在經歷了急遽的時空轉換後，面對新舊觀念的拉鋸戰——多重或另類的價值觀帶來衝擊、刻板印象和既定成見被打破、曾經叱吒一時的威權被瓦解、新的典範卻尚未建立或永遠不會建立——因而產生的不安和焦慮。就像邱琪兒在導言裡所說：在工作坊進行期間，演員都異口同聲表示他們小時候接受了非常傳統的、維多利亞式價值觀的洗禮，長大後才在自己的探索下，對性和婚姻的觀念有了重大的改變和發現（246）。《九重天》的觀眾和讀者也是如此。在沒有任何對白、旁白、字幕、道具的劇場性協助下，讓這個劇本不斷建構、打破、重建我們的認知結構，以致於每一次無論從哪一個角度去觀看、聆聽、探討，都像是一個新的挑戰。

## 第二節 扮裝與語言的交鋒：性別身分的變遷與多重性

流動的扮裝策略為《九重天》的敘述帶來不穩定性，角色發展上也呈非線性進行，在性別、種族、情慾各層面都有互換的可能，突顯這些機制背後的強制性並非天經地義。由男人來飾演貝蒂，這樣的選角十分巧妙地「生理化且具體化了支配女人身軀的是父權體制」（Amoko 48），但一些學者如張小虹也指出：「如此的角色安排卻暗含了使女人與黑人在舞台上隱形匿跡的可能危險」（解放 213）。

另一方面，改變性別與扮裝造成了外表／內心／語言這三者之間的極大反差。由男人來飾演妻子貝蒂、女人來飾演男孩愛德渥、男人來飾演小女孩凱西——他們呈現出來的外表／言語所欲塑造的形象、壓抑在內心的真正想法和感情／言語揭露出來的訊息——各方面都有著相當的落差和無法避免的罅隙。俗話說「眼見為憑」，但第一幕裡偏偏就是跨性別、跨種族扮裝的三個角色（貝蒂、加舒瓦和愛德渥）在開場自述裡不約而同地表明他們的處境如你所「見」（as you can “see”），這就更耐人尋味了。聽覺／視覺、語言／形象之間的張力，相當弔詭又精確地呈現出劇中似是而非的性別認同和身分，彷彿一個個所指又無限延伸出更多所指。「在第一幕時，觀眾必須看穿衣著和外表下的壓抑，第二幕裡則必須從世故而複雜的修辭中聽出弦外之音」（Charney 58）。因為在邱琪兒的劇中，藉由扮裝的策略和語言的運用，我們可以看到「內在的心理衝突和外在的社會衝突在舞台上並行」（Keyssar 94）。

在第一幕裡，最足以讓邱琪兒所欲呈現的「殖民與性別的平行壓迫」

(〈Introduction〉 245) 得以凸顯的，便是將「女人」和「黑暗大陸」連結在一起的修辭譬喻。可賴夫是這樣向宋德絲太太求愛的：「卡洛琳，你散發一種奇妙的味道。你讓我害怕。你像這片大陸一樣黑暗。神秘又危險」(263)。藉由黑暗大陸的比喻，可賴夫把女人身軀和國土混為一談，以「加強且合理化他馴服他／她們的作為」(黃素卿 93)。潛藏在修辭的背後，是白種男人「馴服」和「壓制」的慾望。為了替他們的慾望找到出口，因此為慾望的獵物冠上「危險」的罪名，以正當化他們「壓制殖民地裡『危險的』土人和家裡『危險的』女人」(Quigley 35)。然而，當可賴夫諄諄教誨由男人扮演的妻子貝蒂應該把持自己、不可屈服於性慾時(277)，觀眾所看到的卻是一個男人在訓斥另一個男人，可笑之餘也突顯出男人的自相矛盾。這意味著可賴夫主張的維多利亞式道德標準以及男主外女主內的分工模式，被劇作家跨性別的角色安排所干擾而面臨崩解的危險。除此之外，身為殖民和父權雙重體制代言人的可賴夫，也在道德與慾望的交戰中敗下陣來。艾斯頓指出，在可賴夫鑽入宋德絲太太裙底發洩性慾的那一刻，正值眾人為慶祝聖誕(一個具有特殊宗教意義的節日)而舉行派對、演唱聖誕頌歌的場合，這本應是頌揚家庭和帝國價值的一刻，卻因為他們的性交而突顯出維多利亞社會對於性慾和道德的雙重標準(33)。

可賴夫自我介紹為「我是此方土人之父，也是我親愛家人的父親」(251)，無庸置疑是殖民帝國與父權社會大家長的化身。為了鞏固這兩種體制裡的白人男性利益，他在語言裡把女人描繪成「既危險又邪惡，比男人還要黑暗、還要危險」(277)。但女人到底是什麼呢？在視覺印象裡，第一幕的女主角貝蒂，是由男性演員來飾演。這樣的角色安排讓觀眾可以具象化地看到：女人背後有雙在操縱她的男人的手。但這個由男人來反串女角的決定，卻使得女人再度缺席，就像戴蒙(Elin Diamond)所說：「只剩下裙子、發抖、尖叫，這些符碼化的女性行為加在一起更標誌出女性缺席的痕跡。女人貝蒂沒有被再現；文化上缺少她的符號象徵」(Refusing 278)。那麼，在貝蒂自己的語言裡呢？開場白中，貝蒂自稱「如你們所見，我是男人的創造物。男人要怎樣，我便怎樣」(251)。對於可賴夫在語言裡劃分給她的身分和地位，貝蒂看似沒有異議。但實質上，她也只是在「扮演」可賴夫心中的賢妻——這是她企圖用語言塑造出來的自我形象，一個身心都為男人量身打造的女人。然而，黑芮的出現讓她衝破了她所扮演的角色形象，越來越多的真實自我在貝蒂的話語裡展現：

貝蒂：當我靠近你，就像走入叢林，像坐在木筏上跟著河流上升，像在黑夜裡行走。

黑芮：你卻是安全、明亮、平靜，就像回到家裡。

貝蒂：但我想要變得危險。(261)

貝蒂如果真是她口中所說那種為男人而活的女人，那她怎會想要變得「危險」、怎會產生想冒險的慾望？很明顯地，貝蒂也只是在「扮演」周遭社會指派給她的角色，偏偏這點不時被她的語言所戳破：「叢林」、「河流」、「黑夜」既代表著未知的冒險，也代表著男人從事活動的領域，所以她其實不甘於平凡、渴望出走、離開這個困住她的家、像男人一樣擁有冒險的權力。但貝蒂的慾望是無法得到滿足的，因為維多利亞社會裡的女人無法擺脫家庭的束縛，要走入公共領域更是難上加難。當可賴夫日常外出騎馬時，貝蒂卻得待在家中讀詩、談鋼琴，以博得丈夫「你是多麼纖細敏感」的稱譽，但心中真實的感覺卻是乏味至極，以致於渴望「任何人來打破這無聊都好」(253)。還有一次，貝蒂和艾倫正在玩槌球，但她就連參與運動的權力都無法自己作主：

愛德渥：媽媽不要玩。你知道你不會接球。

貝蒂：他是對的。我球也不會丟。

愛德渥：艾倫，你也不要玩。你玩得不好，會弄壞它。

貝蒂：艾倫，來這裡跟我一起坐。我們來當觀眾鼓掌。(265)

原本槌球玩得好好的貝蒂，卻接收到兒子「你不會接球」的言語暗示，立刻醒覺自己破壞了原本精心「扮演」的柔弱無能女性形象，只得收手不玩、順便提醒女性同伴艾倫一起「扮演」為男人的出色表現而鼓掌叫好的觀眾角色。因為在一個維多利亞式的社會，男人是遊戲的主動參與者，女人則注定是旁觀者。在「想要變得危險」的話語背後，是貝蒂說不出口的慾望——她不想再「扮演」眾人期望她所扮演的女人角色，這才是她真正的「冒險」。「冒險」另一層面的意義，是因為黑芮激發出她的情慾，因此貝蒂想藉由言語來邀約丈夫以外的另一個男人跟她發生關係（「走入叢林」和「跟著河流上升」的用語也很像是性暗示）。但黑芮是

個男同性戀者。他雖然無法在情慾上接受貝蒂，卻能夠接收貝蒂在字面下潛藏的訊息：對於貝蒂不想再「扮演」模範女人的慾望，他心知肚明。但做為一個倦遊的浪子，黑芮自己也有著想回家的慾望，而這個家裡必然有著像貝蒂一樣的賢妻良母角色才足以安內攘外。因此，他也把慾望投射到貝蒂身上，企圖用修辭來安頓她、把她封存在家這個私人領域裡。在兩人的談話中，彼此的慾望數度交鋒：

黑芮：我不喜歡危險的女人。

貝蒂：宋德絲太太危險嗎？

黑芮：對我來說不是。她像是一雙舊鞋。

貝蒂：我危險嗎？

黑芮：相當。(261)

「舊鞋」(old boots) 的比喻有兩個含意：一個可能指的是年齡，表示宋德絲太太或許較貝蒂年長幾歲；但更重要的含意是指宋德絲是一雙已被穿過、弄髒的舊鞋。黑芮的用語不但物化了女性，還試圖提醒貝蒂貞潔的重要性。但貝蒂不為所動，繼續誘惑黑芮，逼得他只好跟著「扮演」一位愛慕友人之妻卻基於騎士風度只得把持自己的異性戀男性角色，以掩飾他的同性戀身分。

除了在黑芮面前曾露出破綻，貝蒂對於自己所扮演的角色倒是非常忠實。幾次加舒瓦在她面前說葷笑話，她也不當面反駁，而是訴諸男性權威（可賴夫及愛德渥）幫她出聲。因為她謹記著她所「扮演」的是一位無能、柔弱、無助的女性，不能也不該為自己發聲。做為一位淑女，她應該有教養地等待男性的救援和幫助，好讓男性得以產生自尊上的滿足。同樣的，可賴夫也只是在貝蒂面前「扮演」一個嚴斥加舒瓦的主人。他在貝蒂背後對加舒瓦擠眉弄眼，表示在男性的結盟之間，男人開女人玩笑是被允許的，不必理會女人的小題大作。「眾人對這性騷擾事件的反應正可反應男性間的社交結盟是如何超越種族之界限」（黃素卿 98）。

第一幕所呈現出來的是一個男女界線分明的社會。這樣的界線難以跨越，甚至連兒童時期就必須深深烙印。可賴夫見到兒子愛德渥，第一句話就問功課有沒有好好做？接下來就是有沒有去騎馬？他對兒子有許多期許，希望他像個「男人」——但當然「男人」的定義，是由可賴夫自己的想法，也就是由他背後的父權思想所制訂。但對於由一個玩偶所擔任的女兒維多利亞（Victoria），可賴夫關注的焦

點就全然不同：「她戴上艾倫的大帽子有沒有像個淑女？多好看啊！」男孩和女孩肩負著不同的任務導向，男孩必須勇敢負責，女孩必須容貌悅人。就像貝蒂的母親慕德（Maud）所說：「男人有他們的職責，我們也有」（257）。這樣的父權思想不但壓制女孩，男孩的身心發展也同樣受到箝制。一次眾人在玩槌球時，可賴夫輕蔑地戲稱兒子有雙「奶油桂花手」（butterfingers），痛批他連槌球都玩不好，惹得愛德渥大為不滿。貝蒂因此勸可賴夫說：「你傷害了愛德渥的感情」。可賴夫卻一口咬定：「男孩跟感情無關」（265-6），徹底否定男孩在情感方面的需求。甚至連貝蒂也服膺傳統的刻板觀念，要求愛德渥不准玩妹妹的娃娃：

貝蒂：你一定不能讓學校裡的男孩知道你喜歡娃娃。永不，永不。沒有人會跟你說話，你不能參加板球隊，你不會像你爸爸那樣長大、成爲一個男人。（275）

事實上，愛德渥不僅喜歡娃娃，是個男同性戀者，且情感細膩而「女性化」。但應父母要求，他必須借詞「修正」自己的性傾向和喜好，將自己愛不釋手的娃娃說成是「幫妹妹照顧」，還會「藉著扮演維多利亞時代叢林探險家的角色，以合法化他的同性戀性慾取向的表達」（張逸帆 89）：

愛德渥：有一次我們在木筏上碰到急流。我們的槳丟了，因爲我們拿槳去跟鱷魚打鬥。一隻鱷魚張口咬我，我刺了牠一次又一次，牠的血流了滿地，然後牠把木筏弄翻，又咬你的腿，把你的腿整隻扯斷。我拿了刀子從牠的喉嚨刺下去，直到劃開牠的胃，牠放開你，但我的手被咬傷，牠也死了。我把你拉到河岸邊，快要痛昏了，然後我們就躺在彼此的懷裡。（269）

從上面這一段愛德渥對黑芮敘述的夢境裡，可以看到由冒險行爲來隱喻同性戀性交行爲帶給他的興奮、刺激感、危險性，但最明顯的還是他對黑芮的依戀。

做爲貝蒂的母親，慕德雖然是家庭成員之一，卻在第一幕開場的家人介紹中被擯斥在外。因爲在父權體制裡，這位前來依附女兒的年老的寡婦，「不夠重要到能被適當地介紹」（Aston 32）。但諷刺的是，被父權體制所輕蔑的她卻是複製並散

播父權思想的得力推手。她總是用保守傳統、教條式的言語來勸阻貝蒂想要得知可賴夫如何處置土人的慾望：「你不會想知道這些，貝蒂。對你來說，可賴夫知道發生什麼事就夠了。可賴夫會知道該怎麼辦。你爸爸總是知道該怎麼辦」(274)。藉由類比可賴夫與貝蒂的爸爸，慕德訴諸家庭傳統，企圖扼殺貝蒂的好奇心，將她安置在無知無慾無求的位置裡。

慕德：年輕女性從不會快樂的。

貝蒂：媽媽，你怎麼這麼說。

慕德：等她們老了回首過往，比較之下就會發現這已經是狂歡了。

貝蒂：我就非常快樂。

慕德：今晚的你看起來非常美麗。做為一個年輕女孩，你非常成功。你有了一個最幸運的婚姻。我確定對貝格利先生來說，你會是一位好女主人。(258)

慕德並不認為「快樂」是女人應該追求的目標。她認為女人與快樂絕緣，因為她們存在的目的就在於服務男人。女人如果有價值，她的價值不在於自己本身，而在於一個「成功」的婚姻；「成功」的定義又為男性所把持：能為男人持家、做男人需要的賢妻良母。這與西蒙波娃所描述的傳統父權想法如出一轍：

結婚不僅是一項光榮的事業，而且也不像許多其他事業那樣令人厭倦；唯有它才既允許女人完整保持自己的社會尊嚴，又允許她成為妻子和母親，獲得性的實現。這就是周圍人對她未來的設想，也是她本人的設想。大家一致同意，找丈夫，或有時候是找一個「保護人」，對她是一項最重要的任務。(324)

在慕德的想法裡，女人沒有自己的主體，所以為自己找一個幫她作主的人、一個「保護人」就是最重要的任務。從她的言語裡我們可以發現，她把包括自己的所有女人看做是附屬於男人的存在，而所有的男人都對她具有絕對的支配性。慕德甚至把宋德絲太太當作反面教材來教育貝蒂：「讓宋德絲太太做你的警告，貝蒂。她在這世上孤單一人。感謝上帝你不是。自從你父親過世，我知道不受保護是什

麼感覺」(274)。

因為在經濟和社會地位上的絕對弱勢，慕德必須依靠女婿可賴夫過活，因此甘於聽命父權體制。但同樣具有寡婦的身分，宋德絲太太對於婚姻、家庭、性愛、事業、政治等各方面的觀念都和慕德大不相同。從她臨走前宣稱要把打穀機引進英國、還要買農場(286)的行為看來，宋德絲太太顯然在社經條件上要較慕德優渥太多，經濟上的自由讓她可以不必看任何男人的臉色，拒絕再婚而獨立生活。然而，不同於慕德是靠著依附女兒的婚姻、做為可賴夫的岳母而有個安身立命的空間，在維多利亞社會裡沒有丈夫和子女、等同於單身的宋德絲太太，因為無法被收編在家庭系統而被視為是一種潛在的威脅，是帶來動亂的分子。對貝蒂和慕德這些「良家婦女」來說，敢於享受性愛的宋德絲太太根本就是「單身公害」。所以，在黑芮和艾倫做為維護異性戀一夫一妻制的象徵性婚禮上，貝蒂曾當面指責她：「你走，你走！你是個邪惡的女人」(287)。宋德絲太太被貝蒂撲倒在地，又被可賴夫出言驅趕，相當具體化地呈現出異性戀婚姻中沒有她的立足之地。對於維多利亞社會來說，這個曾親口承認根本就不喜歡可賴夫、只喜歡激情(263)的女人，是一定要被驅逐出境的：她破除了男人為性而愛、女人為愛而性的神話，可以性愛分開，純粹享受性的樂趣。在可賴夫爬進她裙底性交，她因為即將高潮而不住要求他別停下動作，已經得到滿足的可賴夫卻自顧自地爬出來：

可賴夫：我高潮了。

宋德絲：我還沒。

可賴夫：我渾身黏答答的。

宋德絲：那我怎麼辦？等一下。(264)

即使束縛宋德絲太太的「維多利亞式衣裙是做為社會建構女性的符號」，「取代了女性性慾（及身體的樂趣）並把女人的身體從視線中加以隱蔽」(Aston 34)，但宋德絲太太還是「第一幕中唯一能打破性／性別體系而又能逃脫父權體制約束（containment）、降罪的女性」，具有「成為女性主義者的潛力」(黃素卿 99)。當她自在地表達對於高潮的渴望時，貝蒂卻連性交兩字都難以啓齒：

艾倫：貝蒂，跟男人一起是怎樣的？我不知道怎麼辦。

貝蒂：躺著不動就好。

艾倫：那他會做什麼？

貝蒂：黑芮會知道怎麼做。

艾倫：那件事有樂趣嗎？

貝蒂：艾倫，你結婚不是爲了享樂。(286)

可賴夫曾說過「**我們來這個國家不是爲了享樂**」(253)，貝蒂也運用一模一樣的詞彙將國家與婚姻來做類比。但與他不同的是，可賴夫說這句話是爲了賦予自己「教化土人」的崇高使命，貝蒂則是爲了說服自己和艾倫——婚姻中的女人必須具有「取悅男人」的功能。就像西蒙波娃所註解的傳統社會現象：「人們不會承認她和男人一樣也可以有自己的慾望，因爲她不過是慾望的獵物」(638)。丁納史坦也有類似的觀察，他指出傳統女性會把男人對於性的佔有欲解釋爲「男人的權利」，卻不認爲自己也有同樣的權利——這就是「女性情欲衝動的被抹銷」(the muting for female erotic impulsivity)。所謂被抹銷的女性情慾，是指完全以男性情慾爲主導的女性情慾。女人認爲她們之所以進行性交只是爲了取悅男人，因此無論她能體驗到什麼樣的歡樂，都是以男人的歡樂爲歡樂(引自 Weedon 40-66)。

通常在第一幕的角色安排上，會由同一位演員來飾演宋德絲太太和艾倫。她們兩一個是敢於享受性愛的寡婦，一個是女同性戀者，同爲維多利亞社會裡的女性邊緣人物。藉著演員的分飾，使得這兩位女人無法同時出現在舞台上，這意味著「在父權體制下，女人不僅跟其他女人分裂開來(在這個例子中是『女人』貝蒂)，還跟她們自己分裂開來」(*Diamond Refusing* 278)。做爲保母的艾倫愛慕著女主人貝蒂，卻苦於無法適當表達。在父權體制裡，女／男同性戀的性慾都是不合法、不正當、不被認可的。然而，不像黑芮這位男同性戀者還可以在黑人加舒瓦(種族弱勢者)和男孩愛德渥(年紀弱勢者)身上得到慾望的滿足，遠比黑芮更爲弱勢的艾倫卻無法掌握到足夠的權力和社會資源來實現她對貝蒂的慾望。面對艾倫想永遠待在她身邊的提議，貝蒂的反應居然是：「你長得很漂亮，不應該擔心找不到老公」(281)。換言之，貝蒂誤認艾倫對她的慾望產生自因爲找不到男人當老公的絕望，才驅使她去退而求其次(女人)。諷刺的是，當艾倫和貝蒂擁抱時，眾人對此均視而不見(271)。慕德曾敏感地對貝蒂和黑芮的親近給予警告，卻對她與艾倫的擁抱漠不關心。加舒瓦也曾爲此對可賴夫告密，可賴夫卻深覺此事離

譜：「加舒瓦，你太過分了。從我的視線滾開！」(285) 在可賴夫的想法裡，就算貝蒂對丈夫以外的對象產生感情，那也只能是男人，而不可能是女人。或許這是因為「女同性戀的存在包括打破禁忌和反對強迫的生活方式，它還直接或間接地反對男人侵佔女人的權力」(Rich 302)，因此白種男人選擇性地忽視女同性戀存在的可能性，以免除它所產生的威脅。艾斯頓 (Elaine Aston) 指出，扮演貝蒂的演員是男人，因此：

在艾倫親吻貝蒂並向她示愛時，觀眾看到的是一對男女在接吻。邱琪兒跨性別的選角設計凸顯了異性戀的可見性，以及標誌出女同性戀身分及性慾的隱而未現。(33)

史碧華克在《後殖民理性批判》一書裡表示，「男性的邊緣人最後還是可以贏得帝國主義的靈魂打造權，框架他的仍是重商資本主義的動態敘述。女性邊緣人，最後總是靠著婚姻才得以進入中心」(208)。而艾倫就是史碧華克口中所說女性邊緣人的最佳例證。她和黑芮，一個是因為受到貝蒂的拒絕，一個是因為被可賴夫發現同性戀身分而被迫進行「矯治」，兩人只好勉強湊合在一起。在他們舉行婚禮的那一刻，「父權異性戀機制及帝國主義政權的交媾」(黃素卿 100) 正達到最高潮。

黑芮：我親愛的朋友.....我能說些什麼呢？.....我們的帝國.....家庭.....我向來嚮往的婚姻狀態.....你們這和諧家庭的耀眼典範.....我天大的好運能贏得艾倫的青睞.....我生命中最快樂的一天。(287，此處翻譯參考張小虹，解放 210)<sup>20</sup>

無論多麼言不由衷，有著同性戀性慾取向的黑芮終究是被異性戀婚姻制度所擄獲了。藉由語言修辭上的連結，他把家庭等同於帝國的縮影。就像帝國必須依靠權力分級制來維護它的秩序、經濟、政權，家庭也訴諸著異性戀一夫一妻制的婚姻來鞏固自身。《九重天》跨性別的角色策略突顯出看似自然存在的家庭，也是人為的建制，和國家一樣有著強制性的宗法律例，逼迫不分男女的家庭成員都必須壓

<sup>20</sup> 在張小虹〈解放黑暗大陸：《九重天》與《革命醫院》中的性與種族〉和黃素卿〈從同性社交到同性戀：邱琪兒《九重天》對多重性慾之禮讚〉的文章內，都有《九重天》部分對話的中文翻譯。相同段落的翻譯雖大致相同，但筆者還是經過比較後，擷取出適合的翻譯版本。

抑自己的情感和慾望，只爲了表現出社會所期待他們展現的言行。

和黑芮一樣都是同性戀的艾倫，因爲女同性戀者的情慾不受重視，因此苦於無法表現自我。黑芮和她的煩惱大不相同。身爲男人，他的男同性戀性慾取向勢必受到矚目（從可賴夫發現後就立刻強迫他結婚的態度可見一斑），所以必須「利用貝蒂以掩護他與家庭裡的（女性化）兒子和黑僕的同性戀關係」（Innes Caryl 462）：

貝蒂：請喜歡我。

黑芮：我崇敬你。

貝蒂：請要我。

黑芮：我不行要你。當然我要你

貝蒂：我們該怎麼辦？

黑芮：我該待在河邊不動才對。該死的！

（他伸手擁抱她，她跑進屋裡。黑芮待在原地。他發現加舒瓦。）(261-2)

黑芮非但無法向貝蒂坦承他心中的情慾，反而「扮演」起異性戀男人角色跟她調情。他之所以出手擁抱貝蒂，不是因爲激情，而是深知只敢在語言中宣洩情感、行爲上還是「恪遵」賢妻良母角色的貝蒂一定會轉身逃開，才敢把戲「演」到足。他在貝蒂前的做作演出象徵了父權社會中被壓制的女人和男同性戀者並沒有結盟對抗父權的可能。

雖然黑芮除了愛德渥之外，還同時跟加舒瓦維持性關係，但加舒瓦個人的性別身分在劇本裡並不明確：

黑芮：要不要到馬廄裡爽一下？這不是命令。

加舒瓦：好，是的。(262)

黑芮「這不是命令」的說詞顯然只是欲蓋彌彰，基於白種男人在社會地位上的實質權力，無論他對加舒瓦做出何種提議，加舒瓦都不會拒絕的。對白種女人顯然有著敵意的加舒瓦，對貝蒂的幾次言語性騷擾並非出自種族意識中黑人對白人的反抗，而是性別意識中男人想證明自己比女人優越、可以用語言恣意羞辱女

人的嘗試：

貝蒂：加舒瓦，替我拿一些藍線過來。針線盒在鋼琴上。

加舒瓦：你裙子底下有腿。

貝蒂：加舒瓦。

加舒瓦：還有別的東西呢。(278)

自稱「爲了白種主人而活」(252)的加舒瓦，一心想模仿／變成白人。他學會／複製了白人社會中男人對女人的歧視，企圖藉由壓迫性別弱勢者來提昇種族弱勢的自己的優越感。陳光興在《去帝國：亞洲作爲方法》裡提到，「透過性交過程中的(男性)暴力來找回「信心」是殖民狀態中處理壓抑焦慮的共通策略」(61)。我們的確可以在加舒瓦身上看到這種處理焦慮的模式：

這種強烈被承認的慾望只有在進入原先殖民者的文化想像空間裡，經由對異性、異族、異階級的宰制性交媾，才能得到紓解，也就在這個慾望形構中投射出帝國主體的階級、種族與性別位置與認同。(66)

雖然他無法和女主人性交，卻可以透過開女性玩笑來抒解次人一等的焦慮。靠著男人在性別上的優勢扳回一成，來擺脫黑人在種族上的弱勢所造成的自卑情結。加舒瓦認同的還是白種男人(非女人)，而且和白種男人一樣把女人當成慾望的對象。這也是法農在《大地上的受苦者》裡所說：「被殖民者經常夢想安頓在殖民者的位置上。不是變成殖民者，而是取代他」(87)。在加舒瓦的身上，這種「彼可取而代之」的慾望非常微妙地從他對貝蒂的性騷擾語言中揭露出來。

在第二幕中，邱琪兒依舊沿用跨性別的角色策略，但貝蒂和愛德渥則回歸由屬於同樣生理性別的演員來飾演。他們在視覺上的變形繼續挑戰著觀眾的凝視和心理認知，讓我們體悟到這兩個角色無論在外形上或心理上都有了新的轉變。而曾爲封建家庭大家長的男人可賴夫，時常由飾演他的同一演員來改演女童凱西(Cathy)，則暗示著帝國與父權建制的規模已然縮水。「性別角色變得越來越像是個人選擇而非社會制訂，大部分的對話都被用來探討如何來使用新的自由」(Quigley 36)。因此，第二幕相當「類似巴克(赫)汀式(Bahktinian)的嘉年華

會，在一片眾聲喧嘩中由不同性傾向的人各抒己懷、各覓其所愛，可謂是多重性／情慾解放之禮讚」（黃素卿 91）。一度被統治殖民的女人，享盡特權卻也被強制要求必須像個男人的男人，以及在父權體制下無法正當顯露慾望的男／女同性戀者紛紛發言，爭相訴說自己的故事：

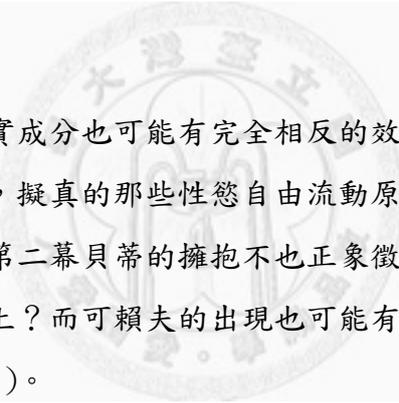
它們〔故事〕也變成被殖民的人們用來肯定自己的認同和自己的歷史之存有的方法……敘事的權力，或者是阻礙其他敘事之形成發展，對文化和帝國主義都是非常重要的，也構成了兩者之間主要關聯的其中之一。（薩依德，文化 3）

「帝國的終結顯然承繼著傳統性別觀念的瓦解」（Cohn 31），在這個一家之主消失了的「後可賴夫」時代，在脫離丈夫和母親的監護之後，邱琪兒描繪了貝蒂逐漸蛻變的過程。貝蒂決定和可賴夫離婚，開始工作，掌握一度被男人剝奪的工作能力和經濟實權。在社經地位取得獨立後，她得以從「扮演」的賢妻良母角色中掙脫出來。貝蒂的自我逐漸覺醒，甚至恢復一度被母親嚴厲喝止的自慰行為，探索自己的身體和情慾。雖然在她改變的過程中，意識和心理層面的覺醒並無法和身體上的解放取得同步，許多想法都還是承繼自父權系統的灌輸而並未得到開放。貝蒂曾直言不喜歡女性，因為她們欠缺幽默感又太情緒化、比不上男人那樣傑出。離開可賴夫後，她簡直「嚇壞了」，「不知道該為誰辛苦為誰忙了」（301-2）。因為「歷經歷史進程的弱勢群體，他／她／它們的力量與主體性一直受到帝國主義實際權力的制約與模塑，不會因為你告訴它們理論邏輯已經改變了，累積的歷史就會在身體上停止作用」（陳光興，去帝國 257）。

發掘自我的路上滿布荆棘，貝蒂第一次鼓起勇氣向男人提出邀約，卻因弄錯對象而被男同性戀的傑瑞（Gerry）婉拒（319-20），但她也越來越懂得如何自處。在敘述自己重新發掘自體性愛（autoeroticism）的過程時，貝蒂說：「我以為如果可賴夫沒有看著我，那裡就沒人在了。」（316），這表示她曾是多麼意識著男人物化的眼光，必須藉由那種眼光才能肯定自己的存在。但她終於了解到就算沒有別人，也可以自我肯定，不用把選擇權交到別人手上，因而得以從男人物化的眼光

中逃脫出來，學會用自己的眼光看待自己的身體。一本由莫伊<sup>21</sup> (Toril Moi) 所著、以「女人究竟是什麼？」這句提問作為書名的書裡，指出這句問題永遠不可能只有一個答案：「女人並非固定不變的現實，但她的身體，卻可以是她追求各種可能性的憑藉」(引自 Wright 92)。「『成爲一個女人』並不含有『性』和『性屬』之間的對立，而是攸關女人使用她自由的方式」(Wright 92)，因此，她或許可以從自由的使用她的身體中得到「女人究竟是什麼」的多重答案。

許多評者都指出，劇末的貝蒂與第一幕的自己擁抱，象徵著「舊的自我和新的認同終於融合於一體、不再分裂」(張逸帆 92)；或是在新舊貝蒂兩人的凝視中，「從物化的凝視中解脫，給予女人找到主體的可能性」(Aston 37)。但也有評者指出邱琪兒此舉有讓《九重天》從去中心戲劇淪落到喜劇式結局的危險，她對歷史的批評很可能會因此轉變爲無歷史感的羅曼史 (romance) (Diamond *Refusing* 279)。黃素卿也表示：



……它的不寫實成分也可能有完全相反的效果：觀眾一下子被提醒他／她是在看戲，擬真的那些性慾自由流動原來只是虛幻罷了。再者，第一幕貝蒂對第二幕貝蒂的擁抱不也正象徵了她再度將維多利亞道德觀加諸後者身上？而可賴夫的出現也可能有維多利亞父權約束並未消褪的暗示 (106)。

擁抱未必能被解讀成積極的意涵，查尼 (Mark J. Charney) 也認爲關係的建立如果不能拓展在人際之間，將會是一種侷限：

把貝蒂新學到的自慰能力當成是成長和自我接納的指標，頂多只能算是苦澀而甜蜜的獲勝。事實上，也可被解讀為悲劇性的，因為一個人居然要靠與自己而非他人建立關係才能邁向成熟。(60)

在這個新社會裡，除了異性戀女人，異性戀男人似乎也開放多了，比較能從維多利亞價值觀的男人形象中解脫出來。像是維多利亞的丈夫馬汀 (Martin) 就企

---

<sup>21</sup> 《女人究竟是什麼？》(What is a Woman? And Other Essays) 的作者是莫伊 (Toril Moi)，由 Oxford UP 於 1999 年出版，出版地 Oxford。

圖「寫本從女人眼光來看女人的小說」(302)，這至少已是在第一幕男人至上的社會裡所無法想像的事業。但馬汀的嘗試注定是失敗的，因為他的語言裡既顯露出他在「形塑」並「扮演」他自以為應該表現出的一位自由解放的男人形象，又同時潛藏著父權思想的陰影：

馬汀：所以我昨晚沒辦法勃起不是因為我沒準備好要談話，只是討論這些技術性問題是另一半大腦的工作，而我也不喜歡認為你自己來感覺會更好。我讀過《海蒂性學報告》……我可不像那百分之幾的美國男人自以為多重要，我可是舉雙手贊成婦女解放運動，甚至有時候我覺得我還比你更支持它。我也不是抽插完自顧自睡覺的那種混蛋。我的目標是帶給你樂趣。另一個目標是像我給其他女人一樣給你高潮。所以給死的你怎麼就是沒有？(300-1)

馬汀口口聲聲在意維多利亞的「感覺」，但其實他在乎的是自己的「表現」。他越關心妻子是否達到高潮，就越突顯出他對自己的性能力有多焦慮。在他的語言中充滿了男性的優越感，並以支持女性解放而自傲：他的驕傲產生自「我有能力去寬容你們這些女人」這樣的想法裡對女人的貶抑，因此《海蒂性學報告》無法修正他心中的父權思想。在他的話語裡，刻意引用其他女人當例子來突顯出他的性能力正常，再藉由質問維多利亞來規避他無法勃起的焦慮和恐懼。他抹煞了女性自體情慾的權力，意圖把性愛的操控權收回，掌握在男人手中。馬汀有意藉由他的話語在聽者身上產生的效果，塑造自己是一個解放、寬容的男人：「不要再哭了，維琪，我可不是那種會讓女人哭的男人」(299)，只可惜越抹越黑，反而暴露出他只在意自我形象的無情。

除了母親貝蒂，女兒維多利亞也有了長足的進步。她從第一幕裡任眾人擺弄的布偶變成真正由女人來飾演。一開始當林問起她和丈夫處得如何時，她說：「喔，很好。你知道的，總有高潮低潮。很好。他會幫忙洗衣服和其他的」(291)。「幫忙」的措辭透露出她還是服膺於父權思想，認為洗衣服是女人（或妻子）的工作。但隨著林向她提議嘗試女同性戀，以及馬汀的威權言語將她越推越遠，使得維多利亞的想法有了轉變：

馬汀：我沒有在對你施壓，但我不覺得你是一個完整的人。上帝知道我用盡所有努力想讓你自立。你就做你自己。你好像不了解你的不能自立對我來說有多侮辱人。(301)

維多利亞：我感到抱歉，因為我不再像以前是一個附屬的女人。我比他還聰明。我很優秀。(303)

即使到了劇終，維多利亞在事業、愛情、性慾各方面都還是無法做出最終抉擇，但她對自己的新體悟已經讓她擁有多方面嘗試的勇氣。

在第二幕裡，原本必須隱匿躲避眾人眼光的同性戀者，也比從前更不畏懼曝光。林就十分勇於向維多利亞示愛，從看電影到邀約性交，毫不避諱自己喜歡女人的性別認同。對比於第一幕的艾倫，林的確讓女同性戀的身分坦露在陽光下，沒有保留。更令人驚喜的是，林還顛覆了女同性戀中的 T 就該有著男性化裝扮言行的既定刻板印象：「我厭倦了穿得像男孩一樣。爲什麼我不能看起來性感一點，你會不愛我嗎？」(303)

跟林不同的是，愛德渥一開始不願別人知道他是男同性戀，是害怕失去工作。他不畏懼讓妹妹和林知道自己的性別取向。同性戀做爲「一種鬆動性／性別體系二元對立的存在」(黃素卿 91)，不再隱身幕後，這代表著曾在第一幕裡主宰一切的社會及家庭秩序已經崩潰，不再對劇中人物具有隻手遮天的約束力。原先愛德渥把異性戀一夫一妻制的觀念複製套用在他和傑瑞(Gerry)的關係上，他把自己類比成居家奉獻的老婆，一心等待風流浪蕩的老公回家。

愛德渥：我準備了一些魚當晚餐，用起司醬來搭配。

傑瑞：我不會在。

愛德渥：你要去哪裡？

傑瑞：我要先去桑拿，然後再看看。

愛德渥：好。那等你回來，我們再一起吃飯。

傑瑞：你變得越來越像個老婆。

愛德渥：我不介意。(306)

然而，傑瑞卻不甘於定位於任何一個穩定的關係，而是渴望與陌生人隨意性交，沒有任何感情的羈絆：「我直接走到月台末端跟某個人勾搭上。他很棒，一句話都沒說，只對我微笑」(298)。愛德渥的癡情讓傑瑞感到厭煩，因此有了跟愛德渥「離婚」的念頭。對此，愛德渥採取的語言策略是「扮演受傷的老婆」：

愛德渥：傑瑞，如果你想回來的話，我會永遠在這裡。我知道你們男人喜歡自己出去走走。我不認為我能再次愛得這麼深。我也不認為我能夠面對一個人的生活，所以請不要丟下我一個人太久，否則很可能會太遲了。(307)

在遭到傑瑞的冷漠拒絕後，愛德渥也「厭倦了男人」。轉為欣賞女人的他，有了「我想我是個女同性戀」(307)的自白。這表示他已經能接納並肯定自己身上的女性特質，也同樣喜愛並欣賞其他女人，因此能與林和維多利亞有著融洽的相處關係，甚至共睡一床。愛德渥的「男一女同性戀認同」「解構了男／女同性戀的分界」，成為「性／性別系統邊界間來去自如的游離者」(黃素卿 104)。他們三人在一起時，都能把彼此當成平等的個體而互相尊重，而不像可賴夫或馬汀必須依靠貶低女人來提高自尊，或把自己的慾望投射在女人身上。在巴特勒的《性別麻煩》裡，她藉由同志扮裝來凸顯性別本身也是一種模仿(137)，因此沒有天生或自然的性別，只有藉由「重複的風格化行動」操演出來的異性戀體制(140)：

如果性別的內在真相是一種構織，如果真正的性別是被建制和銘刻在身體表面，那麼各種不同的性別既說不上正確當然也非錯誤，只能當作是在主要而穩定的性別認同論述之下，所產生出來的真實結果。  
(174)

從這段話可以看出，巴特勒相信語言的力量足以建構性別。無論是顛覆傳統的性別觀念，或是形塑嶄新的性別形象，都可以透過語言來展開行動。於是，在愛德渥的例子裡，我們可以看到——性別的轉換不一定需要衣物的改扮，甚至連身體也非必需。藉由語言，愛德渥就成功地從一位擷取傳統夫妻觀念加以套用的男同性戀，轉變成一位悅納自己欣賞別人的女同性戀。比起倚仗變裝來改換性別的其

他人（如《蝴蝶君》裡的宋），他的性別表現顯得格外瀟灑而靈動，令人讚嘆。

在對男人心灰意冷後，林、維多利亞和愛德渥三人一起到深夜的公園裡舉行降靈儀式，期待他們心中的女神就此降臨，以召回被父權體制沒收、污名化的女性力量。根據遠古歷史，掌管一切的女神是最為人尊崇的神祇。擁有生育能力、與大地力量息息相關的女人高高在上，地位遠勝於外出採獵的男人。但隨著女神被逐出祭壇，神的性別被制訂為男性，女人的力量也被男人加以禁制和控管。張小虹在〈當神還是女人的時候〉一文中表示：「神的性別，變成了社會演變與意識形態上交纏複雜的問題，是男是女並不重要，重要的是決定神性別背後聲明主體的傳嬗轉變」（110）。做為人民精神的寄託，宗教祭典和儀式的主權所在會「滲透到文化與社會的架構中，影響人的意識與感知」（110）。因此，他們舉行降靈儀式的行為，被艾斯頓（Elaine Aston）視為一種「召喚缺席的、越位的女性身體」，企圖「超越傳統的性別秩序，重新改造慾望和身分」（36）。黃素卿也指出：

舉行降靈儀式是美國基進女性主義劇場的習見手法。這些女性主義者亟思建立屬於女性的獨特經驗傳統並尋找女性能量的來源，而對她們而言，女巫及女祭司正好是女性知識／能量的持有者。（109）

但這個請神的儀式最終結束於維多利亞的丈夫馬汀（Martin）進來那一刻，眾人湧上、爭相想和他做愛。而馬汀則把他們的行為歸結為：「如果我們要談的是大量做愛，那沒啥問題。我十分擁護解放僅意味著打砲的六〇年代」（310，此處翻譯引用黃素卿 106）。黃素卿表示這象徵著「性慾解放可能導致的危機：若沒有其他各層面的同步解放，女性慾的解放將只會加深受男性剝削的程度而已」（106）。這似乎暗示著只要性高潮的身體解放而不伴隨著思想的解放，可能為這個社會投下陰影，讓人坐立不安。或許這就是達格利（Austin E. Quigley）所說：

我們為了父母及祖父母那一輩那些明顯荒謬的行為而笑得喘不過氣，但對於我們自己在修正過後的意識所推進的世界裡的荒謬性，卻讓我們笑得有些不安。一般說來，那不安證明了進步的問題性本質。（36）

在第二幕這個遠較第一幕來得自由解放的現代社會裡，不再有昔日對情慾的

重重束縛與禁忌，而展示出「一幅多重性慾自由流動之美好遠景」(黃素卿 91)。相對的也有許多評者持相反意見，認為「這個勇敢的新世界看起來就像它所承繼的前一個那樣悲哀且沒有秩序」(Quigley 35)，甚至是「令人感到更迷惘和更不滿意」，「從維多利亞社會的教條解脫出來的角色並沒有更快樂、更穩定，甚至更健康」(Charney 56)。第二幕裡的語言主題常圍繞在「做自己」(Just be yourself)這三字。一次是由馬汀對維多利亞說：「就做你自己」(301)；另一次則是由傑瑞對愛德渥說：「停止做你自己」(306)，要求他去克制自己的女性特質。諷刺的是，這兩次「做自己」都是由情感關係裡的「男人」對「女人」所說，好像「女人」就是不懂得做自己，所以才需要男人一再提醒。但什麼才叫「做自己」？「自己」究竟是什麼樣子？當我們有能力卸下歷史的包袱、社會的習見、他人的觀感，面臨越來越多元的性慾取向、性別認同，就越突顯出抉擇的困難，呈現出「性別認同在性解放的社會下個人的難以適從」(張逸帆 91)。這意味著真正的改變幾乎是不可能(Charney 56)。但也有學者樂觀地表示，「名義上雖是對於英國的批評」，《九重天》卻相當「令人愉快而樂觀」。雖然裡面的每一個人對於明天多少還是有著不確定感，以及在多重選項間搖擺不定，但「在拒絕了性別主義和殖民主義後，她〔貝蒂〕代表了一個能以自己的特質、幽默、帶有自信的不確定感來面對未來的英國」(Cohn 31)。筆者認為，沒有最終的確定性也就代表它保持著一種抗拒結論、抗拒定型的彈性。就是因為《九重天》保有這種適度的彈性，才在詮釋上顯得如此迷人，才能開放出更多值得討論的空間。

### 第三節 帝國主義與新帝國主義：褪色與威脅

薩依德在《文化與帝國主義》裡說：帝國主義「意指統治偏遠領土的主控宗主國中心的實踐理論與態度；而『殖民主義』幾乎永遠是帝國主義所產生的後果，則是指在偏遠領域上殖民屯墾」(41)。對在《九重天》裡做為帝國中心場域的英國來說，帝國主義是一項社會性任務，必須再現他們的文化，必須在論述的場域裡取得主導權。在帝國系統內，「支配的種族意識是白人，性別意識是具有男子氣概的，情慾取向是異性戀和一夫一妻制的」(Amoko 48)。除了這些狹窄的選擇外，不符合標準規格的情慾取向、性別身分、種族膚色都被排擠到邊緣。而在《九重天》的第一幕，眾人心中的帝國是什麼呢？探險家黑芮如是說：

黑芮：我可以獨自登山溯溪，爲了什麼？爲了聖誕節、英國、球賽，和女人的歌唱。這就是帝國，可賴夫。不是我在新土地上插旗，是你。帝國是一個大家庭，可賴夫，而我是它的一隻黑羊。我知道你認爲我的生活相當冒險。但我要你知道我很欽佩你。這就是帝國，可賴夫。我爲它奉獻，全心全意（266）。

在冠冕堂皇的大帝國背後，其實是家庭的縮影；支撐家庭的，則是男女各持其分的二元對立階序邏輯。正如同華特（Walter）所說：「家庭的譬喻在國族敘事的描繪上很普遍——家鄉、母國、祖國、國族兒女。這種意象使得表面上的利益共同體內部的社會階層被自然化，以致社會階層的性別化形構毋庸置疑」（引自 McDowell 198）。因此，爲了捍衛眾人心中的帝國，男人去冒險、去登山溯溪，女人則被保護看守、被留在家中歌唱、做爲男人征戰後的戰利品。將帝國墊基於家庭的建制是爲了讓這一切人爲造作看起來自然化，以做爲治理的手段和壓迫的藉口。可賴夫「總是將經營家庭與統治殖民地相提並論，並爲他做爲父權大家長及殖民統治者的雙重角色而自豪」（張逸帆 89）。因爲「殖民家庭以異性戀婚姻及生殖爲基礎，在家庭範圍內複造帝國，成爲帝國事業的核心」（張小虹，解放 199）。

《九重天》的第一幕揭穿了強制異性戀建制和帝國主義的共謀，兩者的結合是透過話語系統來維繫己方在政經層面的實權和優勢，從而剝削其他的性慾取向，將他們擯斥到邊緣領域。因爲強制異性戀是帝國事業的中心，因此在帝國發言人可賴夫的心中，男同性戀既無法從事生殖功能，又將男人與陰性化和女性化劃上等號，等於是罪無可赦。在發現眾人景仰的探險家黑芮竟是男同性戀後，他驚恐地表示：

可賴夫：我覺得被污染了。

黑芮：我不斷掙扎。你絕無法想像這種恥辱，我試過各種方法來拯救自己。

可賴夫：這是最噁心的變態。黑芮，摧毀羅馬帝國的就是這種罪惡。

黑芮：這不是罪，是病。

可賴夫：比白喉還危險的疾病。女性化是會傳染的，我被騙得好慘。

你的臉看不出有墮落的樣子。喔，黑芮，你怎麼會淪落到這種地步？

黑芮：可賴夫，幫幫我，我該怎麼辦？

可賴夫：你離開英國太久了。(283，此處翻譯引自張小虹，解放 208)

可賴夫把羅馬帝國的毀滅歸因於同性戀這項「罪惡」，這表示性慾取向有著顛覆帝國的影響力，不容小覷。但他認為同性戀屬於「道德上」的罪惡，黑芮卻馬上把措辭換成「生理上」的疾病，藉由語言的力量把可賴夫的道德判斷扭轉到科學的範疇。但在這場語言交鋒戰中，可賴夫也不是省油的燈。他立即表示只要是病就有傳染的風險，來強調同性戀的破壞性，繼而又表示這是因為黑芮離開英國太久，暗示這是他長期遠離帝國中心、待在蠻荒之地、與土人接觸的下場。為了「治癒」黑芮的病症，可賴夫祭出的藥方是結婚。而且這個對象無論是宋德絲太太或艾倫都沒有差別，是女人就好。透過語言，可賴夫將他們婚姻的神聖性「無限上綱」，讓他們為了維護殖民帝國的優越性而被迫成婚；因為黑芮做為一位即將在殖民國家名留青史的冒險家，不能讓「比白喉還危險」的疾病污染破壞帝國的正統性，因此有賴異性戀婚姻來救贖他「罪惡」的靈魂，潔淨他黑暗的慾望。

帝國主義不只是膚色、身分、性別的差異，還是僵化、固定、沒有彈性的思維模式，更是一種看待種族、階級、性別的方式，以及用來形塑它們的話語邏輯。學者凱斯（Case）指出，《九重天》「第一幕的戲劇目標是為了呈現出殖民系統中的特權和壓迫是如何維持的：鞭打原住民以注入恐懼；譴責女人讓她們導向自責；壓迫性向的自由讓他們產生罪惡感」（86）。而在執行這一套完整的話語／肢體壓迫系統時，帝國有他們得以自圓其說的理由。做為帝國事業的執行者，可賴夫的話語最足以代表帝國機器的意志：

可賴夫：**我們不是來這個國家享樂的**。必須騎馬五十五哩，跟三個不同氏族的首領談判，而他們全都樂於砍下彼此的頭掛在腰間。（黑體字為筆者之強調，253）

可賴夫運用措辭把他在非洲所做的一切事情都定位成「非享樂」的「責任」，而且是背負了教化人民、繁衍帝國的重責大任。薩依德在《文化帝國主義》中指出，「所

謂對土著的責任」或是「追求殖民母國的尊嚴」，不過是「文明化使命的修辭法」（206）。而「西方透過文明化使命的解放和救贖之理念，由理念專家（傳教士、教師、顧問、學者）和現代工業和傳播的專家聯合起來支持之，對落後地區加以西化的帝國理念達成了泛世界的持久地位，但……這一切總是和支配相結合」（244）。因為「在奴隸制廢除以後，歐洲人確信他們必須在海外擴張的貪婪外找到目標，而這個目標就叫做「教化任務」（civilizing mission）。這也意味著白人所作的一切都可被視為「教化的」（civilized），同時也意味著接受為了他們所作的有責任感」（Walder 35）。但責任感本身就代表著被殖民者不須也不能為自己負責，因為他們並非自己的主人，白人才是。

受帝國主義影響的不只是可賴夫和黑芮，就連不得外出、留在家中的女人也深受其思想所役使：

貝蒂：只是當你不在時，我太想念你了。**我們不是來這個國家享樂的。**

如果我缺乏社交活動，那是我為國家服務的方式。

可賴夫：這才是個勇敢的女孩。（黑體字為筆者之強調，254）

貝蒂使用了跟可賴夫一模一樣的措辭。但與可賴夫不同的是，他所謂「非享樂」的「責任」是指公共領域內對土人的教化任務，她所謂「非享樂」的「責任」則是私人領域內對家庭的貢獻與犧牲。這兩種方式都是為了效忠於大英帝國，而且除此以外，別無他法。他們因著彼此的性別身分而有了被指定的、僵化固著、無法互換、無法修改的任務。因此，男人在外冒險、女人顧家、兩性各司其職——鞏固在這背後的正是帝國主義的思維。

至於第一幕裡唯一因為膚色差異而被殖民的加舒瓦，他的思想和語言也深受帝國主義的箝制。可賴夫曾說過：「加舒瓦這八年來一直都是『我的男孩』（my boy）」（254）。同樣的修辭，他也用在自己的兒子愛德渥上：「愛德渥，『我的男孩』」（256）。用「我的男孩」這個措辭將成年人加舒瓦和兒童愛德渥相提並論，暗喻著可賴夫運用語言將加舒瓦幼小化、弱化，以及他以父母自居、對加舒瓦負有教育的期許。對於可賴夫的語言操控，加舒瓦似乎完全沒有反制的意願，甚至在父母被殺後還拒絕出席他們的葬禮，表示可賴夫就是他的父母（284）。法農在《大地上的受苦者》裡提過一個現象：「在殖民軍隊中，特別是在塞內加爾土著兵團中，

土著軍官的首要角色是通譯，將主人的命令傳達給他們的同族，因而享有某種尊榮感」(89)。加舒瓦也扮演著類似的角色。他做為可賴夫殖民事業裡的中階主管，享有可以監視、告密、毆打同族的特權，是「被教化」成功的典範性楷模：在眾人聚會時以土著身分獻唱耶誕頌歌的他，是被可賴夫拿來榮耀帝國的炫耀性工具及樣版教材(272)。他數度否認同血緣、同膚色的族人是「我的族人」(my people)，反而沿襲了白人的價值判斷認定他們是「壞人」(bad people)(276)。然而，在可賴夫對他的信任崩解後，加舒瓦卻迅速變身、將槍口對準可賴夫——這呼應了史碧華克在《後殖民理性批判：邁向消逝當下的歷史》裡提出的忠僕(Ariel)變身為惡僕(Caliban)的現象(141)。原本為忠僕的加舒瓦，曾背叛自己的族人，投靠白人的宗教信仰，「建構一個甘願犧牲小我以完成殖民者社會任務之榮光的被殖民主體」。他「無疑總是以主人為標準，反正不是航向主人，就是駛離主人」(164)。因此，在轉變成惡僕之後，可賴夫曾交給加舒瓦用來做為鎮壓土人之用的槍枝，被反過來使用於對付他。

做為帝國龐大機制的意志化身，可賴夫掌握了歷史的絕對資源。正如法農在《大地上的受苦者》裡所說：

殖民者創造歷史，並且知道自己在創造歷史。因為他經常參照母國的歷史，他並明確地指出，他在這裡是延續這個母國。因此，他寫下的不是被他掠奪國家的歷史，而是他的國家在掠奪、侵略和使人挨餓的歷史。(86)

殖民者享受著創造並開發歷史的尊榮感；相對地，「無史」和「歷史消跡」卻變成了被殖民社會的共同經驗(邱貴芬，發現 171)。然而，藉由敘述的力量，被殖民者還是可以找到足以和帝國強權對抗的武器。在殖民強權的介入下，被殖民者原始的宗教信仰受到污名化，變成加舒瓦口中的「壞故事」(bad story)(280)。但從愛德渥要求加舒瓦再講一些「壞故事」來聽，就可以看出這些故事對他的吸引力——被殖民者的原始信仰雖然遭到污曠，卻還是存活且流傳了下來，而且進一步對殖民帝國的正統政權造成影響力。或許，加舒瓦的轉變並非那麼突如其來，而是一種理所當然。阿莫可指出，儘管加舒瓦在可賴夫面前表現出諂媚服從的言行，卻藉由敘述的散播在帝國背後製造威脅，這正是巴巴所說諧擬的威脅性(53)。

第二幕的時空從做為英國殖民地的非洲跳躍到一百年後的倫敦，類似電影手法的「跳接」。但在跳接中會有視覺暫留的殘影存在，那就是薩依德在《文化與帝國主義》裡所說的：

在所謂西方或宗主國世界，以及第三或前殖民世界中的人，都分享了一個相同的經驗，即高度或古典的帝國主義時代，仍繼續以不同的方式在當今具有相當大的文化影響。(39)

因此，第二幕雖不再有種族的被殖民者現身，帝國主義卻仍在人們身上繼續發揮作用。然而，許多學者都認為第二幕的主題聚焦於性別，如阿莫可 (Apollo Amoko) 就指出這齣劇所引起的批評回應多半限定在性別議題，對於種族和殖民主義的檢驗少得可憐 (45)，但他認為性別、種族、情慾的類別並非互相排他性，而是相互關連，其中又以白人父權為架構的基礎 (47)。也就是說，因為白人父權的壓制是連帶性的，所以可以把它對性別、種族、情慾的影響一起拿來檢視。張小虹則認為第二幕中「種族的焦點全然消失」，主題變成「從性壓抑到性自由的劇碼」(解放 213)。黃素卿也持相同看法。她指出第二幕裡完全沒有受到種族壓迫的非洲黑人現身／聲的餘地，所以推論出第二幕的「焦點完全置於性解放之上，而未能持續其對帝國殖民的批判」(107)。但筆者認為這樣的筆觸輕重對比恰好呼應了第二幕裡的時代背景：在這個時代，直接的殖民主義大都已經終止；而帝國主義，一如我們所看見的，則始終在原地陰魂不散，以一種普遍性的文化領域，或是特定的政治、意識型態、經濟和社會慣例存在 (薩依德，文化 41-2)。因為帝國主義的建設需要暴力，帝國主義的維持卻需要文化。當帝國在行使權力、拓展疆域的同時，它所強力施壓的文化滲透到我們的身體、情感、記憶，這些都是無法輕易抹滅的。

可賴夫在第二幕裡一直未正式登場，只出現在貝蒂向其他人宣布她即將離婚的言談裡，直到劇末才像幽靈般現身：

可賴夫：你不是那一種女人，貝蒂。我不敢相信你是。我對你的感覺不能像從前那樣了。我想非洲大概也是共產黨的了。以前，我因為身為英國人而感到驕傲。那裡曾有過高遠的理想，當

我走到陽台上眺望星星的那個時候。(320)

在他的敘述裡，顯示出他已經體悟到昔日的理想已大幅縮水：貝蒂變成他不敢想像的那一種女人，非洲也不再是可以榮耀大英帝國的裝飾性象徵物，一顆王冠上的珍珠。然而，「他的陰魂未散，顯示父權制度及殖民政治的遺緒，仍然存在於劇中人物的意識裡」(張逸帆 90)。在貝蒂數度發表不喜歡女人、女人該為男人打扮、女人會為美麗受苦等話語裡，我們還是可以看到父權思想還是如影隨形地跟著貝蒂從昔日來到這新的時代。邱琪兒曾言她喜歡的演員組合是由飾演可賴夫的同一年齡演員來扮演第二幕裡的小女孩 (*Introduction* 247)。如此一來，在觀眾的視覺上可以看到雄赳赳、氣昂昂的大男人身軀，縮小成哭鬧不休的小女孩，彷彿一度冠冕堂皇的帝國主義變成煩人黏膩、揮之不去的新帝國主義。「這兩個角色的強烈對比，顯示了維多利亞價值標準變得無足輕重，但也象徵這些價值標準仍然殘存著」(張逸帆 93)。

另外在第二幕一些不特別引人注目的小細節裡，也隱藏了帝國主義的暴力陰影。林讓她的女兒凱西持有玩具手槍，還鼓勵她玩殺戮遊戲：

林：不要打他，凱西，殺了他。用手槍指他，匡匡匡，就這樣。

維多利亞：在瑞典，他們禁止戰爭玩具。

林：小孩子只會打得更凶。(291)

另外，當林還跟前夫住在一起時，她的前夫會毆打她，施行家暴 (291)。在劇末出場的凱西也流著鼻血，哭訴被附近的男孩欺負，還搶走她的錢和冰淇淋，只因為她是個女孩，不該在那裡玩 (317-8)。不管這個新的時代看起來多麼美好，每個人都經歷了多大的轉變，暴力似乎還是無所不在。而在貝蒂的語言裡，也顯示出帝國主義意識型態是多麼深植人心而難以根除：

貝蒂：(對林說) 我確定你是很好的媽媽，就像維多利亞。我養孩子時有人幫忙。一個人總是需要幫助的。那是在非洲，所以當然沒有僕人的問題。(293)

在貝蒂的記憶裡，非洲留給她的印象竟是一個「沒有僕人問題」的地方。殘留在她心中的大英帝國種族優越感，讓她心安理得地把非洲的居民貶低為僕人來使用，沒有一絲罪惡感。當凱西告訴她認識一個三歲就穿耳洞、還戴黃金耳環的女孩時，貝蒂的反應是：「她不是英國人吧，親愛的」（294）。對種族及文化的偏見讓她先入為主地認定只有表現出特定言行的人才是英國人，逾越這些標準的則不是。這顯示貝蒂雖然離開了可賴夫，非洲也早已獨立了，卻還是戴著帝國主義遺留下來的有色眼鏡在看這世界。

林的弟弟是「在貝爾發司特戰爭場景中身亡的比爾，暗示日薄西山的大英帝國對北愛爾蘭的無望掌控」（張小虹，解放 215）。在林、維多利亞、愛德渥一起舉行請神儀式時，比爾的鬼魂不請自來：

比爾：不，我是來打砲的。這是我操軍隊裡頭最糟糕的事了。幹，從不放行，不能我操和愛爾蘭女孩搭訕。幹，不是無聊得頭殼要幹掉就是嚇得吃屎。前五分鐘不無聊還滿爽的，我操馬上又嚇得要死。我們打贏了一仗我便高興不必怕了，一下子又，幹，無聊。白天看我操的黃色書刊，晚上，幹，手淫。我操的軍中生活怎樣？我操那些小鬼恨你，弄得你不爽得要命。我操的好想殺人，我操的好想被殺，我要好好幹一場。（310-1，此處翻譯引用張小虹，解放 214-5）

在這段話中，張小虹認為比爾「毫無對帝國侵犯的指涉，從頭到尾只有他對性著了魔似的狂想」（215）。黃素卿也主張比爾的語言中「攻擊的靶心終究是禁慾、不人道的嚴酷軍紀」（108）。然而，筆者和他們的想法略有不同。如果把比爾的這番話和可賴夫「我們不是來這個國家享樂」（253）的宣言拿來比對，就可以清楚看出帝國的今昔對比。可賴夫運用修辭，把他在非洲所做的一切侵略、縱火、屠殺、性交，都比做「責任」，而非「享樂」。但比爾正好相反，在他的話語裡剝除了一切帝國光榮的餘暉和使命感，剩下的只有赤裸裸的、想跟愛爾蘭女孩「打砲」、想殺人打鬥、「大幹一場」的慾望——這正是可賴夫的言語裡拼命想要掩蓋的帝國的真相。

因此，《九重天》虎頭蛇尾地在性別與種族間的比重失衡，也可以看成是另一

種敘述方式的隱喻——它象徵著帝國主義從張牙舞爪的文攻武略、四處征伐的擴張侵略、大張旗鼓的宣傳散播，轉變成另一種低調、幽微、隱晦的形式，在社會的意識層面悄悄運作。美好的新未來並非是一廂情願的解讀，也非自欺欺人的嚮往，而是在一連串的試誤（try and error）中試圖與它拉近距離，就像貝蒂所說：「如果找不到做事情的正确方式，就必須自己發明一個」（319）。



## 第五章 結論

在後殖民戲劇史裡，《蝴蝶君》和《九重天》這兩部名作都具有劃時代的意義。它們在許多方面都驚人地相似：以性別與種族的平行壓迫做為主題，運用扮裝來展現流動且富多重性的性別身分，並採取非線性的時空發展、非寫實的敘述方式來呈現。無論在題材選擇、戲劇策略、敘事手法的各個層面，都表露出後殖民文學反核心話語的特色。在這兩部戲劇裡，我們可以看到它們對「歐洲中心主義」（Eurocentrism）的全面拆解，以及在高利馬和可賴夫這兩位白種男性的話語中，暴露出父權主義式語言是「如何在帝國強權的政治、經濟、文化掠奪中，支持並合理化西方／強權對東方／對第三世界的宰制」（唐荷 223）。除此之外，我們還可以看到後殖民戲劇又是如何透過敘述以「重新界定文化象徵的過程，使民族、文化或團體成為話語的『主體』和心理認同的對象」（張京媛〈前言〉14）。然而，值得注意的是，後殖民戲劇中對於西方語碼的顛覆與挪用，「不是在一種不變的話語秩序中顛倒權力的平衡」（同前），而是開發更多可能性和對話空間的嘗試。

### 第一節 扮裝：性／性別／種族的模仿、扮演、突破

扮裝是對於生理性別／種族的突破，具有顛覆性別系統／種族膚色的積極性作用，但也必定會面臨將所扮演的性別／種族予以定型化、樣板化的風險。最明顯的例子莫過於由男人來扮演女人，演出的往往只是男人心中對女人的刻板印象，真正的女人反而被隱藏了，在我們的文化符號裡缺席。而在《蝴蝶君》和《九重天》裡的扮裝，雖仍有將性別／種族定型的危機，卻也各自對殖民與父權體系提出質疑，以獨特的扮裝姿態開拓新意。

巴特勒在她劃時代的性別名論《性別麻煩》一書中指出，「在模仿性別的同時，扮裝不言自明地展示出性別本身的模擬性架構——和它的可能性」（175）。換言之，如果說「諧擬是宗於原本的副本」，那麼「性別諧擬則展示出性別依據原本身分加以形塑自己的那個原本，只是一個沒有本源的模仿」（175）。根據巴特勒的闡釋可以得知，在一個沒有性別「原本」的世界裡，一向以「天經地義」做為藉口對人們加以施壓的強制異性戀建制，就失去了最大的信服力。因此，做為《蝴蝶君》裡最主要的跨性別扮裝者，宋在東方女裝與西式男服之間穿脫，藉由語言和

身體的模擬來傳達出不同的性別形象，成功證明了性別的流動性和模擬性。

然而，《蝴蝶君》裡的性別呈現仍是功虧一簣，並未真正臻至讓性別煥然一新、讓性慾自由展現的美好遠景。因為宋會選擇扮裝，是刻意迎合西方男人對東方女人的意淫，以便從高利馬身上套取情報。他／她的扮裝勢必模擬並演出西方對東方的刻板印象，並在暗中掌握西方的弱點予以破壞——表象的順服中潛藏著有意識的反抗，呼應著巴巴所說諧擬的威脅性。劇末，高利馬在跨種族、跨性別的扮裝中了結生命，換回男服的宋則穿上西裝。這一次的扮裝雖讓他們身分互換，卻不足以撼動西方構築在東方身上的文化想像，因為最後留下來的勝利者依舊是以西方男人的形象現身，依舊讓東方女人爲了他犧牲一切。更可惜的是，宋與高利馬間的男同性戀性別取向並未明言。高利馬曾承認他隱隱約約也知道事情不對勁，只是不願意去正視（60）。而宋則以「身爲一個東方人，我就永遠不可能是完全的男人」（83）來歸結一切。因此，他們的男同性戀傾向只停留在高利馬不敢也不願去探索的潛意識層面，以及宋身爲被殖民者的被閹割情結，而未能端上檯面加以深究。既然《蝴蝶君》裡的男同性戀呈現只是冰山一角，對於男同性戀的評價又是奇低無比（出自秦同志口中——「來自西方的污染源」）（72），因此橫跨不同種族間的男同性戀就失去了可以被敘述的空間，更缺乏可以被論說的深度。

簡言之，《蝴蝶君》雖呈現出跨性別和跨種族的不同變裝，乍看之下既新穎又自由，卻只是外在的表象。只要一加以探究就會發現，它所展示出來的只有性別的流動性，而非開拓出性別的深度。最大的問題可以歸納出兩點：一、宋藉由扮演西方心中的「蝴蝶夫人」意圖反將西方一軍，卻反而落入再現東方女人刻板印象的陷阱裡，錯過了重新詮釋東方男人／女人的機會；二、對於男同性戀情慾的非直接描寫，失去了可以針對此一主題加以探討的契機。也就是說，劇中的宋和高利馬雖然都有變裝，但外在形貌的改變卻並未跟隨著內在精神面貌的突破，反而繼續沿襲著傳統的刻板印象不加演進，徒留下只重外貌不重實質的遺憾。再舉例來說，如果將性別的千姿百態畫成色譜，那麼《蝴蝶君》所聚焦的只有分立在色譜兩端的極端值，中間的一大段仍是有待接續的空白。

《九重天》裡的跨性別扮裝者十分多元，有以男人扮裝的女人貝蒂、以女人扮裝的男童愛德渥、以男人扮裝的女童凱西。跨種族扮裝者則只有以白人扮演黑人的加舒瓦。貝蒂在開場時以言語表示對父權體制的服膺，隨後卻陽奉陰違地在人後對黑芮示愛。但在第二幕裡，隨著她越來越能展現真正的自己，改回由女人

來飾演的戲劇技巧，讓觀眾在視覺上就可以直接目擊她的轉變。與《蝴蝶君》正好相反的是，《九重天》第一幕裡的扮裝非但不是為了突破天生身體上的設限，做為一種性別流動性的展示，而是為了突顯出性別的人為建制性和不自然性。正如巴特勒所說，「如果性別的屬性是操演式的，而非表達式的，那麼這些屬性就能有效構成它們表現出來的認同」（180）。藉由扮裝，貝蒂、愛德蒙和加舒瓦成功傳達出加諸給他們的性別／種族觀念是如此具壓迫性，以致於他們不惜扭曲自己的身體也要效忠於這樣的意識型態，才能在這個社會存活下去。

依據巴特勒的觀察，「我們時常會懲罰那些未能將他們的性別做正確表現的人」（178）。《九重天》的第一幕相當符合這個觀察，慕德就曾多次對貝蒂耳提面命，提醒她維持女人應有的思考和行為模式，甚至連愛德渥也依據同樣的標準來要求自己的母親不要打槌球。愛德渥更會因為喜愛妹妹的娃娃，而屢屢遭到父母斥責，只因為他不符傳統社會對於男孩的期待。但在第二幕裡，針對性別設下標準的社會約束力已大不如前。女童凱西在許多方面都顛覆了性別的刻板印象：她不愛畫公主而是畫海盜（289）、出場時常拿著玩具槍（291）、在得知叔叔死去的第一反應是要他留下的槍（304）。凱西非但沒被母親阻止，反而還以包容的態度讓她繼續從事「男性化」的行為。從這一點，我們就可以看到社會對於性別的集體共識已經在改變。當然這裡的改變並非飛躍式的突破，甚至有時也有原地踏步的情況（囿於傳統性別觀念的貝蒂就曾對凱西說「女人總要為了維持美貌而受苦」），但卻給人更加人性化而自然的感覺。這意味著作者並沒有為了要表達對於性別的新時代觀念而強加在角色之口，而是依據劇中人物的意識來加以描繪。貝蒂的改變雖細微又緩慢，卻的確在發生。她逐漸探索自體情慾，學習脫離男人的眼光，去感受自己的存在。劇末時，她甚至能從一個從未真正傾聽兒子性取向的母親，成長到能夠認知兒子的男同性戀傾向。

第一幕的愛德渥由女人飾演，將一個纖細敏感的男孩在父權社會中處境的困難加以具像化。第二幕的他也像貝蒂一樣由本來性別的演員飾演。但是在僵化的性別體系裡找不到屬於自己位置的他，竟然複製異性戀機制和一夫一妻制裡的妻子角色，意圖套用在他和傑瑞的男同性戀關係裡。然而，在遭到拒絕後，厭倦了男人的他自白：「我想我是個女同性戀」（307）。不需要服裝的裝飾，愛德渥就可以自由穿梭於男／女的身體，發展出不同的性別認同和性取向。在這個例子裡，性別的姿態何其靈動，比起《蝴蝶君》裡以衣服做為符號轉換的象徵則又更瀟灑

得多。除此之外，《九重天》裡的林做爲一位女同性戀者，卻不自我侷限於男性化的打扮，還想要嘗試展現性感（303）。然而，在《蝴蝶君》裡的宋和高利馬不僅受限於衣服，必須藉著穿、脫、改裝，才能轉換性別身分，而且展現出來的幾乎都是性別的刻板印象，不像《九重天》可以說是擺脫了習以爲常的思維方式，將性別做了一番別具新意的呈現。

然而，在種族方面，《九重天》和《蝴蝶君》兩劇的刻畫似乎都略遜一籌，不像它們對性別的描述那般精彩。《九重天》裡的非洲原住民加舒瓦，因爲嚮往白人、厭惡自己族人，因此由白人來扮演，以呈現他企圖取白人而代之的渴望。在第一幕劇終時，他從一個諂媚順從的僕役變身，將槍口舉向主人可賴夫，象徵著似是而非的模擬會對正統的帝國話語帶來威脅。他在第二幕裡的缺席常被學者詮釋爲對種族敘述的比重失衡。除了最後一幕裡高利馬換上東方女子的服飾選擇自盡，《蝴蝶君》裡沒有跨種族的扮演，因此主要是由宋和高利馬彼此之間的誤識關係來呈現種族問題。

## 第二節 語言：固著與斷裂、單一與多元、對立與模糊

《蝴蝶君》裡的語言可以分成東方和西方兩大陣營。主角高利馬的話語並非僅僅只是他本人的話語，而是整個西方話語系統的代表。在劇中擔任主要敘述者的高利馬，承襲了東方主義學者對東方的誤解與想像，有著一套歷史悠久而完整具體的話語計畫——將東方描繪成與西方對立的柔弱女人，來滿足西方的征服欲和控制欲。就像巴赫汀所說：

在說話者具體而全盤的話語計畫中，讓言語被瞭解的慾望不過是其中抽象的一環。而且，任何說話者或多或少就是一個回應者。畢竟他並非打破宇宙永恆沈寂的第一位說話者。他不僅會以使用的語言系統作前提，還有先前存在的話語——他自己的和別人的——藉此，他所給出的話語會進入彼此的關係（由此建立、發生爭論，或只是單純假設聆聽者已知這些前提）。任何話語都以一種非常複雜的組織鏈結形式來與其他話語作連結。（*Speech 69*）

從開場，高利馬就帶領著觀眾亦步亦趨地追隨著他的情感和認知，進行一場西方對東方的「窺奇」之旅。他期待聽眾在理解他話語的同時，還能夠滿足他的慾望——被認可為一個風流薄倖的西方男人，擁有愛他至死不渝的東方愛人。更重要的是，他個人的話語回應且支撐著西方的整個話語系統，在對於形塑東方的具體功能上有著千絲萬縷的緊密關係。甚至，這還是一場東方與西方的共謀。因為沒有「沈默東方」在暗中支持，西方話語也無法如此順利運作。巴赫汀說：

當聆聽者接收並了解言語意義（語言上的意義）時，同時也採取了主動的回應態度。他會表示同意或者反對（全體或局部），甚至擴大、採納、加以執行。（*Speech* 68）

對話並非是我說你聽的單方面給予、單方面接收的簡單關係。非但發話者在說話時就先預期聆聽者的反應，聆聽者也以各種方式加以回應。即使沈默也是一種回應。這就是以宋為代表的東方話語。

相較於西方話語對東方採取明顯的批判，東方話語卻以一種隱諱的方式在進行抵抗。為了取得高利馬的信任以獲取情報，宋刻意迎合西方對東方的誤識，以絲毫不加辯駁的語言強化西方對東方刻板印象，然後伺機而動、顛覆西方。全劇呈現出東／西在意識型態上的對立和衝突，但東／西雙方都不約而同地使用了僵化而固著的語言。透過兩造的同意和被壓迫者的默許，這樣的語言宰制模式非但不足以締造東／西的新對話關係，反而鞏固了先前權力結構的正當性。

巴赫汀把小說裡的敘述語言分成兩種：一、「獨白」；二、以杜思妥也夫斯基為代表的「複調」。

在獨白型的世界裡，思想不是獲得肯定，就是被否定；再不然它根本就不成其為一個具有充分價值的想法。一個不被肯定的想法，為了進入作者的藝術結構中，必須剝奪它的力量和意義，變成一種心理現象。在論辯中被否定的思想則根本不被描寫，因為一旦被否定，不管再採取什麼形式都排除了任何真實再現的可能性。（*Bakhtin Problems* 80）

也就是說，在「獨白」的文學作品裡，作者會忍不住跳出來干預，清楚表明作者

立場，將角色意識加以肯定或否定。而被作者否定的意識，具有先天的不平等立場，在根本上就被排除了能被做為一種有說服力的思想來加以呈現的可能。就像《蝴蝶君》裡西方對東方的誤識，不僅表現在「荒謬的」劇情設定上（宋假扮女人二十年、與他／她有著肌膚之親的高利馬卻始終不識宋的性別真相），還讓東／西方同樣以一套僵化而沒有彈性的語言來表述自己與對方。因此，《蝴蝶君》所展示出來的是一種近似「獨白」的語言風格。

巴赫汀所認為的「獨白」是一種單一而封閉的世界觀，由作者意識所主導。在這樣的世界裡，主角的聲音受到作者的制約，無法跟作者的地位平起平坐。他們是被物化了的客體，而非能夠直抒己見的主體（*Problems 6-7*）。同樣地，黃哲倫為了呈現東／西彼此誤識的主題，而選用了最為典型、具有文化偏見的刻板語言和人物塑造。巴赫汀曾在《杜思妥也夫斯基的詩學問題》裡說明：

他人的意識不能被覺知、分析、定義為物品或其他——只能與它們對話。思考它們就代表著和它們說話；否則它們會以被物化的一面立即轉向我們：它們會陷入沈默，封閉起來，變成完成了的物化形象。（68）

然而，《蝴蝶君》裡的高利馬就使用了物化東方的語言，而宋也為了抵抗西方，而選擇自我物化。劇作家黃哲倫雖亟欲在文化與性別的多重偏見中撥雲見霧、開創東／西方新局（*afterword 100*），卻因誤用了「獨白」語言而功虧一簣。此外，黃哲倫迴避了去碰觸高利馬究竟是否認知與宋之間是男同性戀關係的問題。這樣的迴避會產生兩種疑慮：一、迴避討論意味著不認為這是值得討論的問題，或者是不應該被端上檯面來討論。也就是說，男同性戀不值得或不應該被深究；二、迴避討論意味著男同性戀在意識型態上的被漠視和被排除。劇作家再度落入將男同性戀「物化」的嫌疑。

《九重天》第一幕裡的語言，大致上也可以分成由可賴夫領軍的父權主義中心話語，和以貝蒂、愛德渥、艾倫等人為代表的離心話語。中心話語在乍看之下似乎佔了絕對優勢，卻已在眾多話語圍攻下逐漸顯出自我矛盾的破綻而岌岌可危。第二幕裡，更由「各個不同身分認同的人爭取「自我命名」的話語權」，解構了「主流話語對階級、種族、國族、性別的大敘述」（唐荷 222）。而且，從各種不同立場出發的小敘述「不會自我封閉，也並非在彼此間不相與聞。它們經常傾

聽對方，相互呼應，與彼此反應」(Bakhtin *Problems* 75)。因此，不同於《蝴蝶君》裡僵化制式的語言，《九重天》裡的語言有著一、二幕間強烈的不連續感、斷裂感。同樣都有著非線性的時空處理手法，由於《蝴蝶君》裡的主要敘述者是高利馬，所以總是無法從他固著的意識型態和敘述語言跳脫出去，顯得較為單一。相對之下，《九重天》裡產生了大敘述的崩解，各種小敘述得以發聲，因此有了彼此交流和對話的空間，在話語模式上顯得要豐富與多元許多。

巴赫汀之所以認為杜思妥也夫斯基的小說具有空前絕後的價值，就是因為他開創了「複調」的語言風格。

眾多各自獨立而不相容的聲音和意識型態，由具有充分價值的話語所組成的真正複調——確實是杜思妥也夫斯基小說的主要特色。在他的作品裡，並非是由統一的作者意識所主導、在單一而客觀的世界裡所展開的眾多角色和命運，而是複數的意識型態：每人都有平等的權力和各自的世界，他們結合在一起卻非融合統一的事件中。(Bakhtin *Problems* 6)

《九重天》的第二幕就呈現出複數的意識型態，盡情綻放出語言的千姿百態。但要成為「複調」的語言，更重要的是，角色意識不能是作者意識的傳聲筒，而必須是「自由的人類，不但能與他們的創造者並立，不同意他，甚至與他對抗」(Bakhtin *Problems* 6)。作者和角色之間採取的是一種平等的態度和立場。作者意識不去干預角色意識，不讓角色如同棋子一樣被動地排進構局裡，而是保有最大的自由度和開放性。因此，「複調」作家會積極地「把角色的每一個論點都發揮到淋漓盡致，達到最強的力量與深度，瀕臨可能的極限」(Bakhtin *Problems* 68-9)。戴蒙就指出，《九重天》「拒絕社會性的敘述邏輯中認定女人不可避免地受限」，也「拒絕永久化並浪漫化女人為超越一切限制」，而是「認知到女人在文化論述中的被排除及扭曲變形」(*Refusing* 285)。以貝蒂為例，從第一幕到第二幕，她雖從依靠可賴夫成長到主動提出離婚、找到工作、經濟獨立，卻還是受限於父權的思考框架而對女性持有負面看法。邱琪兒並沒有刻意美化貝蒂，也沒有將她在成長後的遭遇加以浪漫化，硬塞給她一個找到理想歸宿的結局。因此，比起被作者物化的棋子，《九重天》裡的人物擁有足以和作者意識平起平坐的自我意識，比較近似「複調」的

語言。相對地，《蝴蝶君》裡的宋卻輕易地從法庭脫身，像超人一樣對高利馬所代表的性別／帝國體系的雙重惡勢力予以漂亮反擊，則似乎太過一廂情願而有了作者意識凌駕角色意識的「獨白」嫌疑。

多元的話語代表著不確定的未來，《九重天》為我們提供了複數的可能性，供演員、觀眾、讀者自由選擇。正像達格利所說：

這齣戲並不把第一幕呈現成第二幕必須跟著照做的標準；也不把第二幕當作是解決第一幕這個問題的答案。兩種可能性都存在，而觀眾必須自己去做決定。(36)

因為「今天的解答可能會變成明天的問題」(39)。如果囿於獨白型的觀點和想像，那麼在我們眼中，《九重天》裡的多重話語可能就像杜思妥也夫斯基的小說一樣「看起來是一片渾沌」，「像由異質的材料和不相容的標準所組成的團塊」(Bakhtin *Problems* 8)。然而從多聲部的觀點來看，那麼《九重天》的第二幕是有它的一貫原則：對於容納不同意識型態的開放性和允許它們之間自由互動的未完成性——這也是複調小說最寶貴的特質。正如巴赫汀所說，

在杜思妥也夫斯基的複調小說裡，作者對於主要角色採取了一種嶄新的藝術立場——一種全然實踐而徹底堅守的對話位置，以確保主角的獨立性、內在自由、未完成性、不確定性。( *Problems* 63)

然而，《蝴蝶君》裡的未來十分明確：它只有兩極的可能，不是向東就是向西——這也正是巴赫汀所謂「獨白」所具有的封閉而完成的「蓋棺論定性」( *Problems* 69)。如果說《九重天》「戲裡的兩幕提供給角色和觀眾兩個互有共鳴卻不調和的世界」(40)，那麼《蝴蝶君》裡的上下半場所呈現出西方對東方的壓制及東方對西方的反擊，就是兩個各自帶著誤識的眼光去窺視彼此的世界。無論是西方佔了上風，或是東方贏得最後勝利，這兩者之間還是沒有溝通。在宋對法官的證詞中，他只是沾沾自喜於利用西方男人對東方女人的刻板印象來達到他／她要的目的。在對西方的殖民強姦心態做了一番批判之後，他卻沒有釐清真正的東方是什麼樣子，沒有表達出真正的東方男人／女人樣貌的企圖。當《蝴蝶君》企圖把一切都

翻轉過來，卻因誤用了近似「獨白」的語言，讓東／西只是彼此交換位置，他們依舊在斜線兩邊對立。《九重天》卻藉著近似「複調」的多元話語開發更多想像空間，讓男／女、殖民／被殖民之間的界線變得模糊，有了消弭的可能性。

最後，筆者想藉由陳光興在《文化，社會與媒體》一書中〈譯序—英國文化研究的歷史軌跡〉的一段文字來說明選擇《蝴蝶君》與《九重天》這兩部西方戲劇來探究由語言建構的性別認同與後殖民敘事的原因：

「自主性」意味著不僅是自我的認識，也是透過認識他者掌握自我所處的關係性位置。如果我們接受「邊陲」已經廣受「中心」穿透，甚至全面性扭轉了「邊陲」地帶社會形構的前提，那麼我們或許異常需要「中心」地帶的批判性分析工具，協助我們釐清這種外力介入的因子，在歷史壓縮過程中的沈澱。也只有在清楚認識中心論述的產生脈絡，才可能轉化運用發展出邊陲觀點，從而對中心進行批判。簡單地講，自主性的建立需要經過不斷的辯證過程。(14)

後殖民戲劇的範疇十分浩瀚，而筆者希望藉由這兩部西方戲劇做為「中心地帶的批判性分析工具」，能夠更了解如何透過語言敘述來認識亦由語言敘述所建構的殖民社會及其思考架構。其用意並非要拆解壓迫者／被壓迫者的對立型態（這只會繼續複製帝國話語背後的二元意識型態），而是試圖描述劇本中所使用的語言在後殖民和性別理論中游離、挑逗、抵抗、欲拒還迎——種種不穩定的溝通姿態，得以讓我們在現今的後殖民關係中又多認識了些什麼，或多領悟了些什麼。

## 參考文獻

### 一、中文書目

比爾·阿希克洛夫特，嘉雷斯·格里菲斯，凱倫·蒂芬 (Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin)。《逆寫帝國：後殖民文學的理論與實踐》(*The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*)。劉自荃譯。台北縣：駱駝，1998年。

弗朗茲·法農 (Frantz Fanon)。《黑皮膚，白面具》(*Peau Noire, Masques Blancs*)。陳瑞樺譯。台北：心靈工坊，2005年。

《大地上的受苦者》(*The Wretched of the Earth*)。楊碧川譯。台北：心靈工坊，2006年。

瓦勒瑞·甘乃迪 (Valerie Kennedy)。《認識薩依德：一個批判的導論》(*Edward Said: A Critical Introduction*)。邱彥彬譯。台北：麥田。2003年。

史碧華克 (Gayatri Chakravorty Spivak)。《後殖民理性批判：邁向消逝當下的歷史》(*A Critique of Postcolonial Reason toward a History of the Vanishing Present*)。張君玖譯。台北：群學。2006年。

西蒙·波娃 (Simone de Beauvoir)。《第二性》。陶鐵柱譯。台北：貓頭鷹，1999年。

安菊·芮曲 (Adrienne Rich)。〈強制的異性戀和女同性戀存在〉。鄭美里譯寫。《女性主義經典：十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思》。顧燕翎、鄭至慧主編。台北：女書文化。1999年。頁 299-305。

伊麗莎白·萊特 (Elizaeth Wright)。《拉岡與後女性主義》(*Lacan and Postfeminism*)。楊久穎譯。台北：貓頭鷹，2002年。原作 2000。

克莉絲·維登 (Chris Weedon)。《女性主義實踐與後結構主義理論》(*Feminist Practice & Poststructuralist Theory*)。白曉紅譯。台北：桂冠，1994年。原作 1987。

宋國誠。《後殖民論述：從法農到薩依德》。台北：擎松，2003年。

李佩然。〈後殖民地主體意識的泯滅與重現——《魔鬼詩篇》的啟示〉。《後殖民理論與文化認同》。張京媛主編。台北：麥田，1995年，頁 p103-119。

林英敏。〈蝴蝶圖像的起源〉。《再現政治與華裔美國文學》。何文敬、單德興主編。

- 台北：中央研究院歐美研究所。1996年。頁185-210。
- 紀蔚然。《現代戲劇敘事觀：建構與解構》。台北：書林。2006年。
- 邱貴芬。〈「你看我是女人嗎？」：從《蝴蝶君》看後殖民性別問題的曖昧空間〉。《中外文學》，24卷5期（1995年10月），頁58-70。
- 〈「發現台灣」——建構台灣後殖民論述〉。《後殖民理論與文化認同》。張京媛主編。台北：麥田，1995年，頁169-191。
- 孫惠柱。《戲劇的解構與結構：敘事性結構和劇場性結構》。台北：書林。2006年。
- 約翰·湯林森（John Tomlinson）。《文化帝國主義》（*Cultural Imperialism*）。馮建三譯。台北：時報文化，1994年。
- 張小虹。《華裔美國文學中的性別衝突》。台北：行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告。1993年。
- 〈東方服飾：《蝴蝶君》中的文化／性慾／劇場含混〉。《性別越界：女性主義文學理論與批評》。台北：聯合文學。1995年。頁138-160。
- 〈女同志理論：性／別與性慾取向〉。《慾望新地圖》。台北：聯合文學。1995年。頁134-157。
- 〈解放黑暗大陸：《九重天》與《革命醫院》中的性與種族〉。《性帝國主義》。台北：聯合文學。1998年。頁193-229。
- 〈東方蝴蝶：後現代的性別與文化差異〉。《後現代／女人：權力、慾望與性別表演》。台北：聯合文學。2006年。頁26-34。
- 〈當神還是女人的時候〉。《女性主義經典：十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思》。顧燕翎、鄭至慧主編。台北：女書文化。1999年。頁105-110。
- 張逸帆。〈《九層雲霄》裡的性別政治與性別表演〉。《中外文學》，25卷4期（1996年9月），頁77-99。
- 張錦忠。〈南洋論述／本土知識他者的局限〉。《後殖民理論與文化認同》。張京媛主編。台北：麥田，1995年，頁81-102。
- 黃心雅。〈「翻譯」法農：權力、慾望與身體的中介書寫〉。《黑皮膚，白面具》（*Peau Noire, Masques Blancs*）。弗朗茲·法農（Frantz Fanon）。台北：心靈工坊，2005年。
- 黃素卿。〈從同性社交到同性戀：邱琪兒《九重天》對多重性慾之禮讚〉。《中外文學》，22卷9期（1994年2月），頁87-110。

- 陳光興。〈譯序—英國文化研究的歷史軌跡〉。《文化，社會與媒體》。陳光興譯。
- 邁可·格瑞威治 (Michael Gurevitch) 著。台北：遠流。1992 年。
- 《去帝國：亞洲作為方法》。台北：行人。2006 年。
- 喬治瑞·漢彌頓 (N. Gregory Hamilton)。《人我之間：客體關係理論實務》(*Self and Others: Object Relations Theory in Practice*)。楊添圍、周仁宇譯。台北：心理。1999 年。
- 泰瑞·伊果頓 (Terry Eagleton)。《文學理論導讀》(*Literary Theory: An Introduction*)。吳新發譯。台北：書林，2004 年。
- 琳達·麥道威爾 (Linda McDowell)。《性別、認同與地方：女性主義地理學概說》(*Gender, Identity & Place: Understanding Feminist Geographies*)。徐苔玲、王志弘譯。台北：群學。2006 年。
- 廖炳惠。〈女性主義與文學批評〉。《形式與意識型態》。台北：聯經，1990 年。頁 139-176。
- 〈試論當前意識型態研究與女權批評之得失〉。《形式與意識型態》。台北：聯經，1990 年。頁 87-138。
- 〈《蝴蝶夫人》裡的異國情調〉。《形式與意識型態》。台北：聯經。1990 年。頁 177-186。
- 《回顧現代：後現代與後殖民論文集》。台北：麥田，1994 年。
- 蔡源林。〈薩依德的後殖民論述與伊斯蘭〉。《後學新論：後現代／後結構／後殖民》。黃瑞祺主編。台北：左岸文化，2002 年，頁 291-334。
- 劉康。《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》。台北：麥田，1995 年。
- 羅伯·楊 (Robert J. C. Young)。《後殖民主義：歷史的導引》(*Postcolonialism: An Historical Introduction*)。周素鳳、陳巨擘譯。台北：巨流，2006 年。
- 愛德華·薩依德 (Edward W. Said)。《東方主義》(*The Orientalism*)。王志弘、王淑燕、莊雅仲等譯。台北：立緒，2002 年。
- 《文化與帝國主義》(*Culture and Imperialism*)。蔡源林譯。台北：立緒，2001 年。

## 二、英文書目

- Amoko, Apollo. "Casting Aside Colonial Occupation: Intersections of Race, Sex, and Gender in *Cloud Nine* and *Cloud Nine* Criticism". *Modern Drama* 42 (1999): 45-58.
- Aston, Elaine. *Caryl Churchill*. Horndon: Northcote House, 2001.
- Aubrey, Bryan. "Critical Essay on M. Butterfly." *Drama for Students : Presenting Analysis, Context and Criticism on Commonly Studied Dramas*. Volume 11. Ed. Sara Constantakis. Detroit: Gale Research, 1998. 193-6.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. and Ed. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota, 1984.
- . *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1984.
- . *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1986.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2004.
- Brent, Liz. "Critical Essay on M. Butterfly." *Drama for Students : Presenting Analysis, Context and Criticism on Commonly Studied Dramas*. Volume 11. Ed. Sara Constantakis. Detroit: Gale Research, 1998. 196-200.
- Butler, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1999.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. London: Macmillan, 1988.
- Charney, Mark J. "Transcending the Limits of the Word: Montage and Margins in Caryl Churchill's *Cloud Nine*." *Theatre at the Margins: The Political, the Popular, the Personal, the Profane*. Ed. John W. Frick. Tuscaloosa: U of Alabama P, 2000. 52-61.
- Churchill, Caryl. Introduction. *Plays One : Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*. New York: Routledge, 1989.
- . *Plays One : Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*. New York: Routledge, 1989.
- Cohn, Ruby. *Retreats from Realism in Recent English Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

- Diamond, Elin. "(In)Visible Bodies in Churchill's Theater". *Making A Speactacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ed. Lynda Hart. Ann Arbor: University of Michigan P, 1989. 259-81.
- . "Refusing the Romanticism of Identity." *Theatre Journal* 37 (1985). 273-86.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Eng, David L. "Heterosexuality in the Face of Whiteness: Divided Belief in M. Butterfly." *Q & A: Queer in Asian America*. Ed. David L. Eng and Alice Y. Hom. Philadelphia: Temple UP, 1998. 335-65.
- . "In the Shadows of a Diva: Committing Homosexuality in David Henry Hwang's M. Butterfly". *Amerasia Journal* 20 (1994). 93-116.
- Esslin, Martin. "The Brechtian Theatre: Its Theory and Practice". *Drama in the Modern world*. Ed. Samuel A. Weiss. Lexington: D. C. Heath and Company, 1964. 412-7.
- Gilbert, Helen, and Joanne Tompkins. *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge, 1996.
- Hwang, David Henry. Afterword. *M. Butterfly*. New York: Penguin, 1989.
- . *M. Butterfly*. New York: Penguin, 1989.
- Innes, C. L. *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Innes, C. L.. "Caryl Churchill: Theatre as a Model for Change". *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge UP, 1992. 460-72.
- Jiang, Tsui-fen. "A Hot Christmas in Africa: the Dismantling Climate in Caryl Churchill's Cloud Nine". *Foreign Language Studies* 4 (2006). 72-91.
- Keyssar, Helene. *Feminist Theatre: An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*. London: Macmillan, 1984.
- Layton, Lynne. Introduction. *Who's That Girl? Who's That Boy? Clinical Practice Meets Postmodern Gender Theory*. Northvale: Jason Aronson, 1998. 1-29.
- Marchetti, Gina. "From Fu Manchu to M. Butterfly and Irma Vep: Cinematic Incarnations of Chinese Villainy." *Bad: Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*. Ed. Murray Pomerance. New York: State U of New York P, 2004. 187-99.
- Misiroglu, Gina, and Michael Eury. *The Supervillain Book : the Evil Side of Comics and Hollywood*. Canton: Visible Ink Press, 2006.
- Quigley, Austin E. "Stereotype and Prototype: Character in the Plays of Caryl Churchill". *Feminine Focus: the New Women Playwrights*. Ed. Enoch Brater. New

- York: Oxford UP, 1989. 25-52.
- Randall, Phyllis R. *Caryl Churchill: A Casebook*. New York: Garland, 1988.
- Sahgal, Nayantara. 'The Schizophrenic Imagination.' *Wasafiri: Journal of Caribbean, African, Asian and Associated Literatures and Film 11* (Spring 1990). 17-20.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Random House, 1994.
- . *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Trans. Wade Baskin. Ed. Charles Bally and Albert Sechehaye. Beijing: China Social Sciences, 1999.
- Spivak, G. C. 'Can the Subaltern Speak?' *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. Ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994. 66-111.
- Wisker, Gina. *Key Concepts in Postcolonial Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Walder, Dennis. *Post-colonial Literatures in English: History, Language, Theory*. Oxford: Blackwell, 1998.
- Žižek, Slavoj. *The Žižek reader*. Ed. Elizabeth Wright and Edmond Wright. Oxford: Blackwell Publishers, 1999

