戲劇研究　第37期
Journal of Theater Studies
2026年1月　頁149-178
DOI: 10.6257/JOTS.202601_(37).149

在歷史與當下之間：兩個《混血兒》的再現與詮釋*

謝筱玫
國立臺灣大學戲劇學系副教授

前言

1895年底，美國社會正因奴隸制度存廢與否而沸沸揚揚，迪昂．布希柯（Dion Boucicault, 1820-1890）的通俗劇《八分之一混血兒：路易西安納的生活》（*The Octoroon; or, Life in Louisiana*，以下簡稱《混血兒》）於此時上演，風靡一時。一個半世紀之後，非裔美國劇作家布蘭登．雅各–詹金斯（Branden Jacobs-Jenkins, 1984-）將之改編爲《一個混血兒》（*An Octoroon*, 2014），以輕鬆諧趣的後設方式重新訴說這個故事，爲這齣描寫南方莊園生活與黑白混血兒悲劇注入當代黑人的觀點，調侃原劇的人物塑造與劇情設定，也含有向原著作者布希柯致敬之意。改編本吸引當代評論人與學者重新關注十九世紀的通俗劇原著，也獲得該年度美國奧比獎最佳戲劇的肯定。本文以古今兩部《混血兒》作品，探討兩個時代的戲劇如何回應美國黑奴歷史，並檢視詹金斯如何處理雙重歷史：重寫白人主導的戰前文學以及十九世紀通俗劇的敘事傳統。最後帶入歷史主義（historicism）與當下主義（presentism）對歷史詮釋方法的爭議，以《一個混血兒》的改編策略，思考兩者是否有調和可能。

* 本文爲科技部專題研究計畫「《八分之一混血兒》：古今兩個版本的族裔再現」之成果（MOST 111-2410-H-002-001-），感謝兩位匿名審查人的意見回饋。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、十九世紀通俗劇與布希柯的《混血兒》

根據《大英百科全書》，布希柯的《混血兒》乃十九世紀最具代表性的英美通俗劇之一。[1]以下先簡述通俗劇意涵，再將該劇置於此脈絡中檢視分析。

（一）通俗劇

美國學者布魯克斯（Peter Brooks）的《通俗想像》（*The Melodramatic Imagination*）一書，認爲通俗劇起源於法國大革命及其遺緒。法國大革命之後，以王朝與教會爲代表的傳統神聖性蕩然無存，階級社會瓦解。在後神聖時代，人類的道德宇宙之所以尚能持續運行，要歸功於通俗劇。布魯克斯並指出，悲劇立基於傳統神聖性之上，一旦承載神聖價值的社會不復存在，悲劇即隨之失效，取而代之的是通俗劇，它用過度的情感和強化的戲劇語言動作，將眞實平凡的人生變得精采有趣，是現代人試圖重建道德宇宙的文化實踐形式。[2]雖然新世界中神聖解體，但人們仍懷抱對公平正義、邪不勝正的期待，因而轉向通俗劇的世界尋求心靈寄託，渴望在劇中肯認美德、重建社會秩序。換言之，特定的歷史時空有其世界觀與價值觀，因而造就屬於該時代的戲劇，通俗劇的興起即回應悲劇視野的消失。面對社會快速變遷所帶來的衝擊與焦慮，通俗劇提供情感與認知上的調適，對現代性的形塑至關重要，此見解對後世影響甚鉅。

威廉斯（Carolyn Williams）在《劍橋英國通俗劇通論》（*The Cambridge Companion to English Melodrama*）一書中，對通俗劇定義如下：它是一種散文體的戲劇形式，目標觀眾爲一般大眾，重視故事情節，人物較爲定型化，常見之角色類型有遭逢苦難的男女主角、壞到骨子裡的惡棍、善良助人的甘草人物。內容含有善惡有報的道德觀、黑白分明二元對立的世界設定。布景華麗，使用音樂渲染情境氛圍。其特徵之一乃一連串情感動員美學（a serial aesthetic of affective

[1] The Editors of *Encyclopedia Britannica*, “Melodrama,” *Encyclopedia Britannica*, 14 Mar. 2025, https://www.britannica.com/art/melodrama.

[2] 布魯克斯的討論聚焦於小說及法國通俗劇，尤以皮希固（Charles Renee de Pixerecourt）等人的作品爲例，布魯克斯提到法國浪漫主義文學跟通俗劇的相似處，啓蒙時代之後，人們仍有對神聖性的渴望，體現於浪漫主義的造神，將個人英雄神化，兩者都是現代人尋求精神崇高、再神聖化（resacralization）的世俗形式。Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1976), pp. 14-16.

臺灣大學學術期刊資料庫

sensation）以及場面帶來的震撼。[3]

通俗劇以散文書寫，表現常民甘苦，貼近日常生活。戲劇語言反映社會階級：男女主角講標準英文，其他角色則會使用口語、揉雜地方方言、職業行話、俚語等，因此可由演員口白辨識出角色的身分地位。較先前的戲劇文類，已具寫實主義精神。[4]雖然通俗劇中的寫實舞台場景以及對社會弊病的描寫往往感傷甚至有些敷衍，但也預示其後自然主義戲劇的發展。[5]

（二）布希柯的《混血兒》（1895）

布希柯的《混血兒》[6]改編自湯瑪斯．梅恩．里德（Thomas Mayne Reid）的小說《四分之一混血兒》（*The Quadroon,* 1856）。劇分五幕，主角爲美國南方一位有著八分之一黑人血統的佳人柔伊（Zoe），她是莊園主人佩頓先生（Judge Peyton）與四分之一混血黑奴的私生女，皮膚白皙美麗，自小被沒有子嗣的佩頓夫婦疼愛扶養，與上流社會白人女子無異。隨著佩頓先生過世，莊園也因其生前的揮霍與負債而面臨拍賣處分的危機。旅法回國的繼承人佩頓之侄喬治（George Peyton）與柔伊兩情相悅，但他若打算挽救破產的家業，似乎只能向富有的朵拉（Dora Sunnyside）求婚。

另一方面，覬覦柔伊的白人監工麥考斯基（Jacob M’Closky）暗中發現，柔伊在法律上還是奴隸，仍屬莊園財產的一部分。他爲得到柔伊，不擇手段。事實上，有一份重要文件可以扭轉莊園命運，爲了攔截此份文件，他不惜殺死黑奴少年保羅（Paul），並嫁禍給保羅的好友印地安人瓦諾提（Wahnotee），殊不知其罪行被一旁的照相機捕捉。

眼看莊園與包括柔伊在內的一眾奴隸們即將被拍賣，落入麥考斯基之手。在激烈競標之後，麥考斯基成爲柔伊的主人。正當買家們準備離開時，眾人意識到保羅失蹤之事非比尋常，老奴彼得（Pete）適時發現犯罪現場的照片，麥考斯基

[3] Carolyn Williams, “Introduction,” in *The Cambridge Companion to English Melodrama,* ed. Carolyn Williams (Cambridge: Cambridge University Press, 2018). *eBook*.

[4] Carolyn Williams, “Melodrama and the Realist Novel,” in *The Cambridge Companion to English Melodrama,* ed. Carolyn Williams (Cambridge: Cambridge University Press, 2018). *eBook*.

[5] The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Melodrama,” *Encyclopedia Britannica*, 14 Mar. 2025, https://www.britannica.com/art/melodrama.

[6] Dion Boucicault, *The Octoroon; or, Life in Louisiana*. 1859. Project Gutenberg, 24 June 2014, https://www.gutenberg.org/files/46091/46091-h/46091-h.htm.

臺灣大學學術期刊資料庫

卻趁亂逃脫，最後被瓦諾提追殺而亡。雖然眞相大白，但柔伊已服毒自盡，死於愛人懷中。

《混血兒》首演於1859年十二月紐約的冬天花園劇院（The Winter Garden Theatre），票房告捷，旋即成爲長銷且受歡迎的通俗劇。值得注意的是，首演前數日，美國著名廢奴運動人士布朗（John Brown）遭維吉尼亞州政府處決，引發全國對奴隸制度的激烈對立與輿論風暴，南北衝突一觸即發。根據紐約市立大學線上博物館文獻庫資料，1859年12月15日《紐約時報》刊登了關於此劇的評論。該文作者首先提及法國浪漫主義文人如大仲馬與雨果，指出其作品如何捕捉與反映法國七月革命前後民心思變的氛圍，戲劇因此成爲一種政治表述與宣傳手段。作者認爲這些法國作家不可取，稱其作法爲「藝術包裝」（artful）而非「藝術」（artistic），相形之下，《混血兒》才是忠實呈現南方風情的藝術作品：

> 大家都在談論《混血兒》、好奇《混血兒》、去看《混血兒》；於是，《混血兒》事實上已成爲公眾心靈的產物。我們先前已針對這齣戲作爲戲劇作品發表過評論——那是個人創作的成果。若以此標準評判，我們仍無法理解究竟是基於何種理由或常識，這齣戲被視爲具威脅性的政治工具。對我們來說，它只是一個構思巧妙、公正中立、沒有偏袒的劇作，客觀描繪路易西安納地區的生活。[7]

至於那些政治影射的討論，作者認爲不過是受眾基於個人立場而對劇作家意圖妄加臆測。該文作者立場保守，認爲藝術歸藝術、政治歸政治，然而，《混血兒》引發的迴響在在顯示藝術與政治之間的複雜關係。

《混血兒》引發許多討論，有些人從女主角令人同情的遭遇中看到解放黑奴傾向。然而，劇中強調莊園主人佩頓太太將奴隸們視如己出、奴隸們感恩戴德，加上反派角色是個北佬，這些線索使另一些人認爲作者與贊成蓄奴的南方站在同一陣線。愛爾蘭裔的劇作家布希柯一度被迫表態，宣稱他只是想忠實呈現南方莊園生活樣貌，無意處理政治問題。翌年二月，該劇至紐奧良巡演期間，布希柯於《紐奧良皮卡尤恩日報》發表兩封信（之後轉載於《紐約時報》），向當地父老表明自己爲南方民主派（a Southern Democrat，南方民主派支持奴隸制度），並

[7] "The Octoroon," *New York Times*, December 15, 1859, p. 4. The Lost Museum Archive, https://lostmuseum.cuny.edu/archive/the-octoroon-new-york-times-december-15.

臺灣大學學術期刊資料庫

強調該劇並無任何政治訴求。[8]事實上，該劇首演後不到兩年，美國即爆發南北戰爭。在如此山雨欲來風滿樓之時刻，這齣戲所觸發的政治聯想與討論，實遠遠超過作者意料。

此劇於1861年十一月巡演至英國，首演於倫敦的新阿德菲爾劇院（New Adelphi Theatre），該年四月美國爆發南北戰爭，英國對美國內戰的立場自是敏感問題。英國已於1833年廢除奴隸制度，在地觀眾無法接受「路易西安納的法律禁止溫良的年輕人娶一名美麗少女，僅僅因爲她體內有一點點黑人的血統。」[9]許多觀眾寫信給作者，懇請他改寫結局，布希柯最後不敵輿論壓力，另寫就一個幸福快樂的結局，讓柔伊復活，與她的愛人雙宿雙飛，離開美國南方，到能接受跨種族婚姻的國度結婚。

十九世紀的小說常出現「悲劇混血兒」（the tragic mulatto/ mulatta）這類人物形象，其悲劇來自於在白人與黑人的世界中皆找不到身分認同歸屬，主角通常爲年輕貌美的女性，有著白人優雅的外表儀態與良好言行教養，但在法律上仍被認定爲黑人。主角會與白人相戀，但禁忌的異族之戀終究導致其痛苦與掙扎，以自殺黯然收場。此系列文學作品體現白人作者與該時代對血統混雜的焦慮，同時也造就同情黑奴遭遇的白人受眾。[10]

此時亦爲種族理論發展之際，許多歐美科學家與醫學家主張人種有本質的差異，並將這些差異與道德、智力等因素連結，以論證白人先天的優越性，以蘇格蘭解剖學家諾克斯（Robert Knox）1850年出版的《人類的種族》（*The Races of Men*）一書爲代表。諸如此類貌似客觀中立的「科學」論點，皆將種族評定優劣，支撐殖民帝國統治大業；美國則以此合理化其奴隸制度以及對印地安人的屠殺。[11]劇中，喬治從法國返鄉，還不明其身世就愛上柔伊。喬治告白之際，柔伊

[8] "The Octoroon Gone Home," *New York Times*, February 9, 1860, p. 2. The Lost Museum Archive, https://lostmuseum.cuny.edu/archive/the-octoroon-gone-home-new-york-times.

[9] "The Theatres," *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* (London) 12, no. 317, 23 Nov. 1861, p. 538.

[10] 弔詭的是，這種同情主要是因爲女主角的外觀近似白人，所以乃基於主角與自己的相似，不見得眞正認同黑人苦難。Conal Walsh, "The Tragic Mulatto: An Attempt to Read the Icons of the Multiple Image" (MA Thesis, College of William and Mary, 1982).

[11] 在此背景下，異族通婚後的下一代，甚至以動物配種的概念指稱，例如mulatto一詞原指騾，即馬與驢交配所生，在歐洲及拉丁美洲殖民時期用以指稱黑白混血者，他們在當時還被生物學家評定爲平均壽命較短的劣等人種。Sarah Meer, "Melodrama and Race," in *The Cambridge Companion to English Melodrama,* ed. Carolyn Williams (Cambridge: Cambridge

臺灣大學學術期刊資料庫

道出自己八分之一混血的事實：

> 那是無法抹滅的該隱的詛咒，填充我心房的血液裡，有八分之一是黑色的，雖然其他是暗紅色的，但那一滴血毒害了所有的血液。那七滴亮紅的血給了我跟你一樣的愛、一樣的希望、一樣的野心，帶有熱情的生命，宛如早晨花朵上的露珠；但那一滴黑血帶給我絕望，因爲我是不潔的，是法律所不容的，我是個混血兒！（第二幕）[12]

那一滴血，讓她無法成爲眞正的白人；那八分之一黑人血液汙染了一切。柔伊自卑的言詞顯示她內化白人價值觀，充滿對黑人血統之厭棄，十九世紀種族本質論思想的根深蒂固造就其絕望與痛苦。

> 柔伊：該怎麼說呢？我——我的母親是——不，不——不！我怎能怪她？喬治，你看你握著的這隻手：看著這些手指，你有看到指甲上有些藍藍的嗎？
>
> 喬治：有，靠近指甲月牙的地方有淡淡的藍色痕跡。
>
> 柔伊：看著我的眼睛，眼白的地方是不是也如此？
>
> 喬治：這是他們美麗的地方。（第二幕）

指甲與眼白上的淡藍痕跡，儼然是柔伊血統的印記，她對身體特徵的糾結，反映十九世紀美國文化對血統和種族純潔性的強調。當時社會盛行一滴血規則（One-Drop Rule），可謂種族主義的極端表現，一個人只要有任何程度的非裔血統，即被視爲黑人，此定義深植於美國社會當中，[13]強調不同種族之間存在著不可逾越的生物差異，用以鞏固種族階層秩序。此規則更在二十世紀明令爲法律，例如，維吉尼亞州於1924年通過種族純正法（Racial Integrity Act），將一滴血規則作爲確認種族身分的標準。此政策背後透露出美國對白人血統純正的捍衛，強調

University Press, 2018). *eBook*.

12 布希柯的劇本參考自古騰堡計畫（Project Gutenberg）網站上的電子書：https://www.gutenberg.org/files/46091/46091-h/46091-h.htm。因爲是電子書，與布希柯劇本相關的引用皆不標示頁碼，僅以幕次表示。另外，本文所有劇本的中文翻譯皆出於筆者之手。

13 喬丹（Winthrop D. Jordan）的研究探討美國獨特的「一滴黑血」種族界定標準，一滴血規則只適用於具有非洲血統的混血族群，不適用於其他族裔如亞洲、印地安人之間的混血。喬丹也比較美國與拉丁美洲西班牙殖民區的種族分類方式，指出拉丁美洲所採者乃較爲多元複雜的分類系統，與美國社會這種非黑即白之二元制度不同。Winthrop Jordan, "Historical Origins of the One-Drop Racial Rule in the United States," *Journal of Critical Mixed Race Studies*, vol.1, 2014, pp. 98-132.

臺灣大學學術期刊資料庫

白人至上且不容僭越，積極防堵不同族裔之間的混血通婚。

戲劇史學家羅奇（Joseph Roach）一針見血指出《混血兒》悲劇形象受歡迎的原因：「當受難的是無辜的白人女性，奴隸制度更顯其悲劇性與刺激感」。[14] 柔伊的外表以及舉止與白人無異，也由白人飾演，但因爲體內仍殘有黑人血液，無法被白人社會認可。神奇的是，在她自殺後，體內的黑人血統竟被淨化；當她死去時，朵拉發現：「她的眼珠顏色變了。」唯有透過死亡，混血兒方能得到心靈的平靜與解脫，甚至得到身體與血統的純淨，這種結局今日讀來十分荒唐。

第三幕拍賣場景，衆人赫然得知柔伊不具自由人身分，原來當初佩頓爲她申請自由身分之時已爲負債狀態，法律上無權處分自己的財產（包含所有奴隸），所以柔伊的自由文件是無效的。柔伊不想落入白人監工麥考斯基之手，在確認喬治對她的愛之後，服毒自盡。

布希柯曾爲英國觀衆改寫一個幸福快樂的結局，但他一開始並不願意，於1861年11月20日在《時報》投書表示，「混血兒之死是整部作品的道德訓示之所在，如果這個女孩被拯救、全劇歡喜收場，那麼關於她處境的可怕之處——奴隸制度本質的無可救藥——就會淪爲暫時的惱人情境而已。」[15]由此觀之，混血兒悲劇性的死亡似乎表達作者對於奴隸制度的批判態度。不過，學者理查森（Gary Richardson）認爲，布希柯是個精明的生意人，雖然該劇呈現奴隸生存狀態的困境，令人同情女主角柔伊，但布希柯爲了討好多數觀衆，對於奴隸制度其實態度曖昧，不僅缺少里德在原著小說中對於十九世紀種族純化（racial purity）觀念的批判，更透過柔伊之死，巧妙迴避異族通婚（miscegenation）的敏感問題。[16]

筆者同意理查森的觀點，布希柯雖然透過喬治、史考得（Salem Scudder）等角色展現對黑奴的同情態度，但也僅此而已，對於奴隸制度或種族問題並無批判。他筆下的特雷本莊園（Terrebonne）是個美好的家園。戲劇一開始，一群黑人孩童與女僕坐在早餐桌遭到其他僕役驅離，孩子們撿起掉在地上的香蕉與麵包跑開，老奴彼得跛著腳上場，嘴巴咒罵著，但不具威脅性，一派和樂融融的大家

[14] Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996), p. 220.

[15] 援引自John A. Degen, "How to End the Octoroon," *Educational Theatre Journal*, vol. 27, no. 2, 1975, p. 172.

[16] Gary A. Richardson, "Boucicault's '*The Octoroon*' and American Law," *Theatre Journal*, vol. 34, no. 2, 1982, pp. 155-164.

臺灣大學學術期刊資料庫

庭景象。除惡棍麥考斯基之外，劇中的白人都頗爲正派：佩頓太太像個慈愛的大家長，廣受奴隸愛戴；喬治對黑奴亦頗友善；朵拉一開始傲慢求愛，情感受挫之後仍願意爲特雷本莊園及情敵柔伊挺身而出。

值得注意的是，《混血兒》劇中出現兩名白人監工，分別爲來自康乃狄克州的麥考斯基，以及未標明出身地的北方人史考得，兩人皆爲外來者，一惡一善。麥考斯基自私貪婪，以不當手法管帳、掠奪並侵吞佩頓先生的資產，藉此躍升爲新興階層。史考得則熱衷於爲莊園引進新技術與設備，然而這些技術革新措施未能改善莊園的財務狀況。史考得對新科技的熱愛也展現第二幕中，他使用最新的攝影設備與技術爲朵拉拍照。這兩名白人監工同時對女主角柔伊懷抱著感情：麥考斯基強烈地想將之占爲己有，史考得則展現成人之美的君子風範。麥考斯基誣陷印地安人瓦諾提，史考得則挺身捍衛瓦諾提的權益。原著以兩位白人監工互相對照，顯示邪惡的是人，而非奴隸制度。

劇中另一名混血角色進一步強化這一點。保羅是擁有四分之一黑人血統的男孩，老主人生前很喜歡保羅，認爲他能在賭博時帶來好運，佩頓太太因此愛屋及烏，不忍讓他從事粗重工作。保羅的死亡方式相當特殊甚至荒謬：調皮的他模仿史考得，偷偷操作照相機，端坐樹下等待照片成像，雖然聽到背後聲響卻不敢輕易轉身，使麥考斯基有機可乘，拿著印地安人的戰斧劈殺了他，奪走信件。保羅之死乃功能性的存在，留下推進情節的關鍵影像證據，並未顯現奴隸制度的暴力本質。

劇中兩位混血角色的死亡情節呈現出敘事落差。柔伊哀婉的死帶有悲劇色彩，引發觀眾唏噓同情。她的服毒自盡出自對愛情與種族身分的絕望，作者以敘事模式將其死亡包裝爲個人的選擇，將體制的壓迫轉化爲個人情感的困境和宿命般的陰錯陽差。相形之下，四分之一混血男孩保羅的死亡則被輕巧化。他在拍照過程因不敢亂動而遭反派角色突襲殺害，其死亡被處理爲帶有滑稽成分的偶發事件。表面上，兩個死亡情境有著輕重差異，事實上皆將暴力個人化、去政治化，並非對體制不公不義的控訴，而爲作者用以創造悲欣交織效果的敘事策略。

二、翻轉十九世紀通俗劇：兩個《混血兒》的比較

《混血兒》在英美造成轟動，並於1912年被改編爲澳洲電影，但不久也沉寂了一個世紀。2014年，美國非裔劇作家詹金斯改寫此劇爲《一個混血兒》（*An*

臺灣大學學術期刊資料庫

Octoroon，以下簡稱《一個》）。劇名的細微更動，令人想到英國導演布魯克（Peter Brook）曾於2011年將莫札特的知名歌劇《魔笛》濃縮改編，並以《一支魔笛》爲劇名，將冠詞由The改爲A，表示他的《魔笛》只是原劇的一種詮釋與探索。[17]或更早期，黑色文學運動倡議者塞澤爾（Aime Cesaire）在1969年改編莎劇《暴風雨》（*The Tempest*）爲《一場暴風雨》（*Une tempete*）。[18]同樣的，從*The Octoroon*到*An Octoroon*，詹金斯似也透過標題強調這只是他的一種版本，以一個非裔美國人的觀點，重新訴說白人劇作家筆下的黑奴與莊園故事。

詹金斯改編的精彩之處，在於對十九世紀種族刻畫以及通俗劇傳統的戲謔顛覆。本文接著將針對此劇的跨種族扮演策略、黑奴形象的重寫，以及通俗劇慣用套式等方向展開討論，聚焦於《一個》如何解構並重組原著，分析在這刪減與新增當中所透露的訊息。

（一）跨種族扮演

詹金斯的《一個》沿用原著五幕劇的架構，每一幕的情節內容與布希柯版本大致相同，另在前面添加一段序曲〈編劇的藝術〉（The Art of Dramatic Composition: A Prologue），標題乃借用自布希柯1878年的一篇文章。[19]詹金斯更把自己寫進劇中，成爲一個角色BJJ（他本人的姓名縮寫），序曲由BJJ的獨白開啓，轉述自己跟白人心理諮商師的對話，嘻笑怒罵，大談身爲「黑人劇作家」（black playwright）這個標籤所帶來的困擾，無論寫什麼題材，都會被人帶著族裔的濾鏡檢視，連單純寫個農場動物，也會被認爲在解構非洲民間故事，「我甚至連擦個屁股，都要被認爲在解構美國的種族問題」（11）。口吻自嘲，時而認眞，時而開玩笑，連心理諮商一事也一度表示乃爲杜撰，刻意令人眞假難辨。

序曲中，BJJ抱怨白人演員抗議角色過於扁平而紛紛退出劇組，只得自己下海演出白人角色；這段敘述並非子虛烏有，乃詹金斯創作過程的實際遭

17 見《紐約時報》的評論。Anthony Tommasini, "A Streamlined 'Magic Flute' Reimagined by Peter Brook," *New York Times* 8 July 2011. https://www.nytimes.com/2011/07/08/arts/music/a-streamlined-magic-flute-reimagined-by-peter-brook.html.

18 Helen Gilbert and Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics* (London: Routledge, 1996), p.31.

19 Branden Jacobs-Jenkins, *An Octoroon* (New York: Dramatists Play Service, 2015). 爲求簡潔，以下出於本劇的引用，在引言後以頁碼標示，不再一一附註。

臺灣大學學術期刊資料庫

遇。[20]BJJ一邊碎念、一邊開始上妝，將臉抹上白粉。序曲後半，白人劇作家（Playwright）帶著酒意上場，兩人互罵。原來此人就是原著作者迪昂．布希柯。藉由他的現身說法，也向觀眾介紹這位被今人淡忘、但活躍於十九世紀的通俗劇作家暨演員。根據舞台指示，飾演白人劇作家的演員之後也會飾演印地安人角色瓦諾提，此項設定也呼應原劇的演出歷史。在十九世紀首演的時候，布希柯即扮演印地安人瓦諾提，而女主角柔伊則由他的妻子安妮斯．羅伯森（Agnes Robertson）飾演，她來自蘇格蘭愛丁堡，以飾演蘇格蘭與愛爾蘭女孩聞名。

詹金斯將親身經歷寫入劇中：白人演員抗議自己角色不夠複雜而罷演，殊不知黑人演員長期演出扁平刻板角色。他進一步轉化危機，既然缺少白人演員，乾脆讓黑人反過來扮白人，藉此順道譏刺白人醜化黑人的扮黑秀傳統。[21]

序曲中的黑人劇作家BJJ嘴上抱怨著演出籌備過程的風波，同時架起化妝台，把自己的臉塗白，戴上金色假髮，之後他會一人飾兩角，扮演劇中的正反兩大角色：男主角喬治與大反派麥考斯基。一人飾兩角爲第三幕拍賣會的場景製造許多趣味，二人爲了柔伊瘋狂競價，同一演員快速在兩個角色之間來回切換，最後喬治憤而攻擊得意洋洋的麥考斯基，兩人一番扭打，這位演員因此要上演一齣自己與自己互搏的戲，到第四幕，更得一人同時飾三角：BJJ、喬治、麥考斯基。詹金斯安排白人劇作家與BJJ將原劇情節以談話方式帶過，重要段落則讓演員演出，喬治與麥考斯基在這場戲也發生衝突：麥考斯基發動公審甚至提議私刑印地安人瓦諾提，喬治則試圖阻止。同一演員在兩種族裔身分中切換，充滿表演挑戰與趣味。

序曲的加入，爲原劇提供一個後設框架，開宗明義表態，令觀眾感知作者將以批判戲耍的手法介入原著。詹金斯保留原著五幕劇的形式，每一幕發生的事

20 這其實是詹金斯的親身經歷。此劇最初版本於2010年在紐約的外外百老匯演出，過程紛紛擾擾，首先是導演中途不幹了、然後兩位白人演員也離開，其中一位演員抱怨此劇爲一場車禍等級的災難（trainwreck），作者將這些製作過程寫入此劇序曲當中。Verna A. Foster, “Meta-Melodrama: Branden Jacobs-Jenkins Appropriates Dion Boucicault’s *The Octoroon*,” *Modern Drama*, vol. 59, no. 3, 2016, p. 290.

21 十九世紀於美國興起並流行的扮黑歌舞秀（minstrel show），以喜劇方式表演刻板印象，白人把臉塗黑，進行諷刺醜化黑人形象與生活的歌舞表演和滑稽小戲，供白人觀眾取樂，之後也有黑人演員加入該產業，其音樂與表演美學以及對黑人形象的刻畫與傳播，深深影響二十至二十一世紀綜藝、廣播、影視產業。The Editors of *Encyclopedia Britannica*, “Minstrel show,” *Encyclopedia Britannica*, 2 Sept. 2020, https://www.britannica.com/art/minstrel-show.

臺灣大學學術期刊資料庫

件大致按照原著情節結構進行，然而他以更精簡的方式敘事，同時提供大量的黑人女僕視角，黑女奴在詹金斯版本中被賦予自主的聲音與鮮明的個性，第一幕開場即由兩位女僕的閒聊展開，從女僕角度冷眼旁觀莊園的命運，成爲敘事主軸，打破白人主導的敘事框架。作品開始前，更以括號提醒讀者，「我不知道眞正的奴隸是怎麼說話的，你也不知道」（19）。詹金斯刻意設計女僕們在面對不同身分人物時所使用的語言差異：女僕們私下的言談流暢活潑，用詞遣字宛如當代年輕人般直率有想法；但是，當她們面對主人時，則以原著賦予的濃厚黑奴口音應對，表現木訥遲鈍之貌，前後判若兩人。語言的落差對比顯示底層人民在日常生活的角色扮演，她們必須在體制下掩藏眞實的自我。詹金斯透過語言變化，揭示過往戲劇作品對於黑奴形象的單一描繪，將黑奴扁平化約爲駑鈍平淡的樣貌。

角色人物表中，詹金斯明確列出特定族裔的演員選角標準，同時爲這些標準排列優先順序。角色人物說明「融合十九世紀的種族分類方式與現代美國的分類，並置今日政治不正確的描述與中性詞彙」[22]。例如，女主角柔伊「由八分之一混血的演員、白人演員、四分之一混血演員、二分之一混血演員、多重種族演員、或者能夠假扮白人的有色演員來演出」（4）。此選角設定彰顯種族身分在現實生活中之「可扮演性」（performability），如果種族身分是可以扮演的，那麼種族界定不應是鐵板一塊。種族身分的扮演行動凸顯種族界線的可跨越性，以種族角色的流動不穩定挑戰十九世紀以來包裝在僞科學論述中的種族本質論，彰顯種族身分乃後天所建構。選角說明帶領讀者重新檢視過去與當代社會如何認知與分類族裔，提醒我們正視種族分類的歷史語境及其延續至今的意識形態。

另外，改編本刪除原劇史考得一角，其重要戲份（例如攝影機的操作使用、對於私刑制度的譴責言論等）由喬治替代。在原著中，史考得引入技術革新，象徵北方進步派立場，喬治則代表南方良心。兩人在原著中皆屬同情弱勢、有道德良知的白人男性形象，且皆對柔伊懷抱情感，角色功能重疊。莊園女主人佩頓太太則成爲不在場的角色，她在原劇形象溫和仁慈，爲南方「人道主義奴隸主」典型代表。

《一個》角色的刪減固然可以從戲劇規模以及白人演員數量不足去理解，（白人演員在劇本發展期間紛紛罷演），但這應該也是作者政治立場上的選擇——有意識地削弱原著正面白人的聲音。透過刪除這些彷彿能救贖制度的白人

[22] Sarah Meer, “Melodrama and Race.”

臺灣大學學術期刊資料庫

角色，重塑權力關係，不再透過善良白人投射希望或舒緩罪惡感。白人角色的刪減，相對放大黑奴的聲音，讓不同族群有機會參與故事的講述。

（二）邊緣發聲：黑女僕視角

詹金斯版本將敘事主體放在黑人女性身上。原著劇本中，女僕米妮（Minnie）只有一句台詞，戴朵（Dido）前後也只有十幾句話。詹金斯則讓她們成爲敘事的核心角色。《一個》第一幕由兩位女僕的交談開啓，第五幕也在兩位女僕的閒聊中收束，形成首尾呼應的敘事框架。

《一個》第一幕開場之時，戴朵認眞掃地，米妮則半坐半躺地休息。米妮剛被分配到屋裡工作，她本是在田裡勞動的外場奴隸，因嬤嬤過世而進屋遞補其職。二人還不熟悉彼此，於是互相交換資訊，包括哪個奴隸老是策畫逃跑，也對新舊主人品頭論足。

米妮：你得跟他做嗎？

戴朵：誰？

米妮：佩頓主人。

戴朵：喔，沒有！你呢？

米妮：沒有，他只喜歡淺膚色的女孩。但是你知道嗎，芮內一直跟他做，她說他有最大的雞雞。（20）

看似日常的閒聊八卦，卻直指奴隸所須面臨的現實。黑人女性對與男主人性交一事，見怪不怪，態度雲淡風輕，甚至品評主人的生殖器大小，頗諳苦中作樂之道，以幽默方式面對自身困境。雖然在跟主人性交一事上，她們沒有選擇權，但她們還能保有自己的看法，可以在背後說長道短，甚至話鋒一轉，「如果是喬治主人呢？」「你會想跟他做嗎？」（21）雖然肉體被支配，詹金斯賦予她們聲音，讓她們表達欲望與好惡，展現某種程度的心靈自由。

布希柯的副標題「路易西安納的生活」，呈現白人視角的莊園生活，詹金斯則從底層角色出發，描繪出黑女僕眼中的路易西安納生活。原劇的黑奴角色以忠誠與感恩的形象出現，尤其是老黑奴彼得時常感激涕零地提及主人。然而，《一個》展現僕役們對莊園生活多元而複雜的觀感。女奴機伶精明（米妮尤然），有自己的想法，會對管家彼得的言行翻白眼，且冷眼觀察莊園上層階級的互動與紛擾，對僕役之間的愛恨情仇則如數家珍甚或咬牙切齒。

臺灣大學學術期刊資料庫

第三幕重頭戲在拍賣會場景，但詹金斯在這幕開場，安排兩位女僕擺放椅子、布置會場。她們感受到氣氛過於安靜，山雨欲來，直到拍賣會即將開始，才得知莊園與奴隸們要被拍賣。此時老奴彼得情緒激動：「是的，爲了你，爲了我，他們白人哭了。他們哭了！爲了我們！爲我們這些沒出息的黑人而難過」（47），並要大家表現出最好的一面。這段台詞與布希柯版本幾乎如出一轍，同樣的話，在當代顯得不合時宜而荒唐滑稽，詹金斯刻意保留以彰顯彼得對現實的盲從。女僕們的反應則見其對奴隸身分的清醒認識，懷孕的葛雷斯表示，黑奴們其實都趁亂逃跑了，自己之所以留下是因爲睡過頭，而室內女僕戴朵與米妮跟田裡勞工關係不好，消息不靈通，因此也沒跟上。

詹金斯的改編豐富黑奴角色的內心世界和行爲表現，呈現出路易西安納生活中的矛盾與複雜性。黑奴們並非全然被壓迫，他們也懷抱著對生活的期待與對未來的主動追求。例如，米妮與戴朵皆表示其實還蠻喜歡在這個家庭工作，並爲佩頓家的遭遇感到難過。

米妮：他們是一些蠻酷的白人。我是說，他們從來沒有眞正打過我們，是吧？可能會更糟的。

戴朵：對啊，我聽說在麥考斯基莊園，他們是眞的鞭打奴隸，用鞭子。（49）

在二女的對話中透露其對佩頓家庭的某種認可，她們承認主人家算得上友善，並未對她們進行過體罰，與麥考斯基莊園的奴隸遭遇相比，她們甚至感到一絲慶幸。當她們討論未來可能的買主時，希望可以在瑞茨船長的輪船上工作，「這是我們的機會，可以看看這個世界！」（50）這成爲逃離莊園生活的一線希望，於是接下來兩人使出渾身解數，試圖獲得船長青睞。

《一個》第五幕開場與原劇相同，柔伊來到僕人居所：「再過幾個小時就要天明，不久那個人，我的主人麥考斯基就要來找我」（65）。她向戴朵索取昔日發燒時所服用的助眠藥，神情有異，言語透露求死之意，最後從戴朵手中奪藥而下。這部分大致按照原劇，但接下來的發展便截然不同。米妮聽到外頭的動靜而出場，戴朵告訴她，柔伊似乎想服毒自盡。

米妮：什麼？爲什麼？

戴朵：因爲她愛上那個白人。

米妮：（搖頭）嗯嗯，柔伊眞是一團亂。（67）

詹金斯的《一個》呈現黑女僕眼中的混血兒柔伊，對她語帶批判。「因爲她愛上

臺灣大學學術期刊資料庫

那個白人」點出跨種族戀情的致命關係。「柔伊眞是一團亂」的回應，則表達對她自我認同的不以爲然。

柔伊的台詞內容及形象與舊作相去不遠，《一個》也保留其著名的話語（例如前一節的引文）。本劇其他黑人女性角色機伶敏銳，性格鮮明，相較之下，同爲有色人種的柔伊對自身處境卻未有覺醒，仍受困於血統的糾結中，不免相形失色。

另外，戴朵與柔伊年齡相仿，後者卻再三稱呼她爲「嬤嬤」（mammy），這使她心情大受打擊，久久無法平復：「我就是不喜歡別人把我當成什麼老女人一樣。我不是嬤嬤！我不是！」（68）此處觸及美國南方文學中「嬤嬤」這個刻板角色，她通常被描繪爲體型豐滿的中老年非裔婦女，忠誠順從，爲白人孩子的照顧者和情感依靠。原劇女主角柔伊楚楚動人，而其餘的黑女僕則被輕描淡寫地帶過，淪爲種族化的刻板陪襯，戴朵的情緒反應亦爲對黑人女性角色塑造的抗議。

《一個》劇末，兩位女奴一邊打包，一邊想像船上的新人生，對未來充滿期待。她們的談話連結第四幕劇情。

> 米妮：你知道嗎，如果冒出什麼事讓過去十二小時發生的種種變成一場空的話，我會非常不爽。
>
> 戴朵：對呀，不是嗎？我也是這麼想。比如假設這些白人發現……麥考斯基……爲了攔截那封可以拯救莊園的信件而殺了保羅之類的。
>
> 米妮：等等，有這樣的一封信，可以拯救莊園？
>
> 戴朵：有啊，女孩。你都沒在聽柔伊和佩頓太太說話嗎？每天早餐時她們都在講這個。（69）

原劇第五幕是悲情的，麥考斯基的惡行雖被揭發，但好消息來得太遲，觀眾見證柔伊死亡。《一個》則留下開放的可能性，全劇停留在二女一邊打包行李一邊談話的當下。所以，這個版本的柔伊可能並沒有死：最後及時聽到消息而改變心意，或者自殺未遂等各種可能。如此改編讓柔伊的未來懸而未決，打開想像空間，拒絕將柔伊的結局簡化爲對白人的致命依戀，賦予她潛在的解脫機會。

另一方面，二女對話中提到：「白人發現麥考斯基爲了攔截那封信件而殺了保羅」，這本爲一句戲言，但對已目睹前幾幕故事的觀眾而言，此「假設」已然發生，不知情的二人卻猜中故事發展，別有一種戲劇性諷刺效果，觀眾眼看二女懷抱展開新生活的夢想，心知其夢想終會被現實碾碎，之後仍將困於這個莊園當

臺灣大學學術期刊資料庫

中，反襯情境之悲哀無奈。

（三）謎樣的角色：兔子布雷爾

《一個》劇中，喬治初登場所言：「我眞喜歡這裡的黑鬼說話那種鄉土的方式。我所認識的黑人，不是巴黎那群骯髒、猿猴般的非洲人，就是紐約那些浮誇不安分的黑人。但在這裡，黑人是如此古樸，充滿活力與色彩——就像這片土地的風景一樣」（23）。喬治剛從巴黎回來，語氣輕鬆，用觀光客口吻稱讚本地黑人的純樸可愛，暴露白人奴隸主自認開明實則傲慢的心態。觀眾被迫面對喬治語言中對黑人的貶抑，猿猴般（ape-like）、不安分（uppity）、黑鬼（niggers與darkies）這些詞彙，皆爲十九至二十世紀美國種族歧視的用語。詹金斯刻意將這些用詞放在劇中，以激起當代觀眾的不適與反思。黑人族群被鄉土化與自然化，「像風景一樣」供白人欣賞，諷刺白人浪漫化南方的做法。這些語彙將黑人物化爲被觀看的對象，呈現歷史再現中的觀看權力。

喬治接著提及老奴彼得告訴他關於一隻兔子的故事，表示自己「眞該寫本書」（23）。這隻兔子正是非裔民間傳說兔子布雷爾（Br'er Rabbit）[23]——一個以狡黠機智對抗強大對手（狐狸、熊）並險中求生的經典角色。兔子布雷爾原爲非裔美國奴隸社群中口頭流傳的一系列寓言故事，十九世紀美國南方的白人記者哈里斯（Joel Chandler Harris）整理改寫這些故事，並加以出版。喬治想把黑奴彼得告訴他的民間故事記錄成冊，令人聯想到哈里斯的「雷姆斯叔叔」（Uncle Remus）系列故事，也點出文化挪用與詮釋的問題：黑人的故事由白人之筆書寫流傳。同樣地，混血兒故事與黑奴形象的塑造，過去亦透過白人的書寫而流傳，詹金斯的重寫企圖在此呼之欲出。

這隻象徵弱者智慧、幽默與生存策略的兔子在第二幕被召喚而出，化爲具體形象，不時出現在舞台上。第二幕一開始，喬治正在爲朵拉拍攝肖像照，兔子布雷爾穿梭其間；之後，喬治對柔伊表達愛意，柔伊悲傷地訴說自己有八分之一黑人血統，兔子布雷爾再度出現，彷彿沉默的見證者，看著場上種族、愛情與制度的衝突。牠宛如幽魂，在劇場空間中游移、旁觀，不參與主要情節。最後一幕，當舞台燈光即將熄滅之際，兔子再度登場，手持法官的議事槌與印第安戰斧，望

[23] Br'er Rabbit，或譯爲布雷爾兔；Br'er在美國南方非裔方言有Brother之意，作爲男性姓名前的口語稱謂。

臺灣大學學術期刊資料庫

向觀眾，彷彿對正義與抵抗的存在與否提出質問。

第一幕，兔子僅透過喬治的台詞被提及，至第二幕，這隻兔子已然具象化。它的現身提醒我們面對「誰是故事的主體」、「誰在說故事」的問題。最後一幕，全劇結束於兩位黑人女僕打包閒聊當中，收尾之語爲戴朵對米妮說：「好啦，你要把那隻兔子的故事講完」（69）。前後呼應，第一幕奴隸主喬治開啓了兔子布雷爾的話題，第五幕終場時，詹金斯把說故事的接力棒象徵性地交還給黑人女性，重構敘事權力之歸屬。

（四）通俗劇慣用套式

《一個》一方面顛覆原劇的種族塑造，另一方面也回應通俗劇的敘事傳統。以下就定格靜像（tableaux）與感官場面（sensation scene），探討詹金斯如何轉化通俗劇的敘事套路。

1. 定格靜像

十九世紀通俗劇每一幕結尾幾乎都以定格靜像收束，演員動態的身體凝止，與佈景共構爲一幅圖像。梅瑟爾（Martin Meisel）指出十九世紀戲劇與視覺藝術及書報小說插畫有直接關係，特定圖畫就這麼被搬上舞台成爲場景結束前的畫面，爲通俗劇畫下有力的頓點。他認爲舞台上的定格靜像與十九世紀的小說插畫若合符節。靜像通常製造一種懸疑效果，彷彿故事或台詞欲言又止，鏡框舞台使場面宛如一幅帶框的圖畫。[24]

當時的插畫與表演手冊流行的是誇張的面部表情、手臂向外張開、高聲說話等。內心情緒經驗透過既定的臉部表情、身體姿勢、手勢動作等傳達，霍加斯（William Hogarth）曾爲演員加里克（David Garrick）繪製肖像圖，他表示即使聽不懂台詞的外國人，也應可由角色的動作了解戲劇內容。演員肢體動作構成特定符號意義，十九世紀的表演手冊也強調：動作姿勢要讓聾人能看懂劇情內容，正如同言語之於盲人。[25]

《混血兒》第一幕結尾，麥考斯基發現柔伊在法律上仍屬於莊園財產，並未

[24] Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton: Princeton University Press, 1983).

[25] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

成爲自由人。[26]爲此他興奮不已，轉念思及佩頓夫人引頸期盼的信件，該信可以確認二十多年前佩頓先生曾借出一筆錢，借款加上利息有望解除莊園的債務及法拍危機；他自是不樂見此事發生。麥考斯基以獨白形式透露計謀：男孩保羅在取信途中必會一如往常到處閒晃，因此他還有時間可以攔截信件，「就算要花光我每一塊錢，我都要擁有那個混血兒。」此處舞台指示爲：「他站立，朝向屋子張開雙臂，畫面靜止。」乃典型之靜像效果。

《一個》第一幕有意戲耍通俗劇的靜像收尾傳統，在麥考斯基的重大發現之後，仍擺出相同的靜像姿勢，但這個畫面卻被中斷，戴朵帶著洗衣籃進入，無意間打破麥考斯基的靜像，戴朵意識到自己闖入了什麼，道歉並詢問：「您還要在這裡待一會兒嗎，還是……？」（30）兩人皆猝不及防，詹金斯製造出一個舞台靜像，又故意打破它，此尷尬情境凸顯靜像的刻意性以及被中斷的喜劇效果。觀眾在這個失誤中意識到作者刻意讓靜像成爲被調侃的對象。

然而，詹金斯的戲弄並未止於此。麥考斯基訕訕下場不久復又折返，憤怒地痛打戴朵：「看你以後還敢不敢在我背後鬼鬼祟祟，你這黑鬼婊子！」（32）此時舞台呈現出眞正的靜像，畫面定格在白人男性對黑人女奴施暴的場景，標誌著第一幕的結束。詹金斯先是擾動通俗劇傳統，而他重建的靜像畫面，則彰顯原劇在刻畫十九世紀莊園生活所遺漏的場景——白人男性對黑人女性的日常暴力。他將通俗劇中的靜像結尾形式轉化爲批判視角，讓觀眾目光聚焦於原劇隱而未見的暴力。

2. 感官場面

十九世紀劇場技藝的一大特徵爲場面壯觀，力求效果驚人。此時有所謂的感官場面（sensation scene，或可譯爲聳動場景），結合機關變景，訴諸強烈的感官或情感刺激，驚心動魄，宛若身歷其境。「感官場面」這個詞彙出現於1882年，並且被英國《時報》（*The Times*）所記載，報導指出劇場界出現此一新詞彙，並將之歸因於布希柯成功的一齣戲，即1882年於蘭心劇院再度演出的《科琳．班恩》（*Colleen Bawn*，首演於1861年），該製作有逼眞的岩石與水景，女主角被推下懸崖，男主角跳入湖中英雄救美，此景震撼觀眾，蔚爲話題，布希

[26] 佩頓生前借貸的紀錄，登記時間爲1838年，而佩頓先生解放柔伊的文件，登記時間爲1841年。在負債的情況下，佩頓先生無權處分他的財產，因此柔伊法律上仍爲莊園的奴隸。

臺灣大學學術期刊資料庫

柯因此被稱爲感官場面的創造大師（sensation playwright）。布希柯自己對這個詞倒是有點意見，投書至《時報》，表示該詞暗示全劇成敗繫於一個特殊場面效果，但更重要的應是劇情的推進與角色的塑造，二者加乘方能造就感官場面獲致成功。[27]感官場面招致譁衆取寵的負評，但也帶來舞台技術前進的動力。市場需求創造了競爭，各劇院競相使用新技術以創造更多機關變景，感官場景遂成爲戲劇情節與情感的高潮。[28]

《混血兒》主要感官場面在第四幕，結合緊張的審判以及火災場面，場景發生在碼頭。正當水手們把貨物裝運上船，有人抓到印地安人瓦諾提，他是殺死保羅的頭號嫌犯。麥考斯基慫恿衆人私刑處決之，史考得則主張先審問嫌犯，認爲私刑（lynch）是一種惡習：

> 這種私刑是目無法紀的瘋狂行徑。這樣的景象竟然出現在文明社會中；那裡站著一位可憐無知的野人，而包圍他的一群白人，心中燃燒著復仇與怨恨的烈火，渴望著他的鮮血。你們自稱爲法官，不是，你們只是劊子手組成的陪審團。正是這樣的場景使我們西部生活蒙羞。（第四幕）

老奴彼得及時在壞掉的相機附近找到一幀相片，上面紀錄著麥考斯基的惡行。原來麥考斯基趁著保羅給自己拍照時將之砍死，其行徑在相機曝光期間被記錄下來，「上天那永恆的眼注視著你。」此處將通俗劇中善惡有報的道德觀與科學發明結合。相機在十九世紀是新發明，相片成爲破案關鍵，此故事設定對當時觀衆相當新鮮。

於是，麥考斯基被逮捕，但他掙脫後奪下油燈，縱火燒船，並趁亂逃離。此時，印地安人瓦諾提一心爲其友保羅復仇。第四幕結尾的靜像畫面標示：「瓦諾提游著泳——找尋蹤跡——緊隨其後。後方輪船漂浮，燃燒著。靜像。」布希柯《混血兒》的感官場面，有著緊張的審判（無辜的印地安人差點被私刑處決）、大快人心的情節逆轉（出現科學證據）、刺激的搏鬥與火燒輪船，場面扣人心

---

27 Hayley Jayne Bradley, “Stagecraft, Spectacle, and Sensation,” in *The Cambridge Companion to English Melodrama,* edited by Carolyn Williams (Cambridge: Cambridge University Press, 2018). *eBook*.

28 布雷利（Bradley）將之分爲四大類：法庭／審判、馬術、自然、機器。後三種場面戲皆充滿絕境求生的張力，展演人與外在力量的衝突。這些場面都是劇情發展的橋段，以栩栩如生的布景與舞台調度建立如眞的幻覺，例如水景或地震、礦災、雪崩等，務使觀者瞠目結舌。同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

弦。

經過一百五十年，詹金斯要怎麼處理這樣的感官場面呢？他安排黑白今古兩位劇作家展開對話，一搭一唱高談編劇藝術，認爲第四幕爲通俗劇中最重要的部分，像整齣戲的骨幹，伴隨著第三幕的高潮，兩支情節線——柔伊與莊園命運線以及保羅的謀殺線——要在此處交會，也是最後一個撼動觀眾的機會，每項劇場元素在此都要推展到極致。兩位劇作家也對「感官場面」在當代存在之必要提出思考：

劇作家：但這個場景一部分的「感官」刺激，來自於帶給當時的人們一種眞正目睹前所未聞的新奇事物之感。

BJJ：而這現在對我們來說幾乎是不可能了。眞要說的話，劇場已不再是一個新奇的地方。事實上今天我們或多或少都可以體驗任何事物。（60）

現代人資訊取得方便快速，新聞、電影、網路充斥著各種眞實或虛擬的天災人禍，衝擊感官，但因爲過於氾濫，觀者可能已然麻痺、見怪不怪，很難達到類似的聳動效果。最後，BJJ決定採用的現代景觀效果是當代的影像技術：在牆面上投影白人動用私刑處死黑人的歷史照片。

私刑是暴力與公開的酷刑，是非裔美國人的集體創傷記憶。致力於推動種族平等與人權的公平正義行動組織（Equal Justice Initiative，簡稱EJI）於2013年發布關於美國奴隸制的調查報告，2017年則發布《美國私刑》。該報告記錄1877年至1950年間南方十二個州所發生的4048起種族私刑事件。私刑最初源於美國西部，在政府效能不彰的地區作爲一種民眾正義的存在，後來漸漸成爲絞刑的代名詞。南北戰爭後，南方私刑的比例大增，且多針對有色人種，尤其是黑人。EJI記錄的四千餘名非裔私刑受害者中，有近30%被控謀殺、近25%被控性侵，另有數百名因縱火、搶劫、偷竊、流浪、冒犯白人、甚至莫須有的指控被處以私刑。白人動用私刑不僅爲了報復，也爲了威嚇和約束黑人中的反抗分子，是控制黑人的暴力工具，私刑受到地方認可，甚至出現景觀式公共私刑：成千上百名白人男女盛裝打扮、扶老攜幼，長途跋涉前來參加，目睹絞刑、閹割肢解或火刑，甚至有攤販販售食品、紀念明信片，儼然一場節慶。恐怖私刑在1880年至1940年達到巔峰；公開的私刑場面強化延續非洲人是劣等人種甚至非人的想法。[29]

[29] Equal Justice Initiative, *Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror* (3d Ed.,

臺灣大學學術期刊資料庫

1899年一份喬治亞州的報紙描述黑人農場工霍爾特（Sam Holt）的私刑景象，他被控殺害白人雇主，在將近兩千名觀眾的喧囂當中：

> 山姆霍爾特……在大路上的火刑柱上被燒死……在柴堆被火把點燃之前，這名黑人的耳朵、手指和身體的其他部分已被割除了。在屍體冷卻前，它就被切成一塊塊的，骨頭被壓碎，甚至連那可憐人遭逢不幸命運的那棵樹也被摧毀，作爲紀念品處理掉。黑人的心臟被切成小塊，他的肝臟也是。無法取得這些可怕遺物的人，以高價向幸運的持有者購買。小塊的骨頭要價25美分，而烤得脆脆的小塊肝臟要價10美分。[30]

一張私刑照片，蘊含著美國白人對黑人過去長期的種族暴力，也是今日白人不太願意面對的黑歷史。詹金斯藉著私刑影像，讓台下觀眾直面這段歷史，讓他們坐立不安。在私刑照片投放於牆面時，喬治說出：「這種私刑是目無法紀的瘋狂行徑。你們自稱爲法官，不是，你們只是劊子手組成的陪審團」（59）。

布希柯創作《混血兒》時，南北戰爭尚未開打，白人對黑人施加的恐怖私刑尚未興盛，劇中抒發的應是對於一般以暴制暴或未審先判的私刑之感喟。相隔一百五十餘年，幾乎相同的台詞產生不同意義，「私刑」一詞在美國社會已堆疊出沉痛複雜的歷史重量。事實上，這段台詞在《一個》出現兩次，第一次是群眾叫嚷著要私刑處決印地安人，喬治挺身而出爲他辯護。第二次則爲黑白兩位劇作家討論感官場面之際，舞台播映出黑人遭私刑的照片，喬治又再次重述這段台詞。第一次的使用保留原劇情境，而第二次的重複，則更像是跳脫故事框架控訴百餘年來白人對黑人的暴力歷史。事實上，直至今日美國警察對黑人執法過當仍時有所聞，造成無辜黑人青年死亡，因而觸發2013年「黑人的命也是命」（Black Lives Matter）運動，並在後續幾年達到高峰，[31]《一個》的首演與巡演

2017). https://lynchinginamerica.eji.org/report/.

30 派特森（Orlando Patterson）從宗教活人獻祭的角度解釋南方興盛的私刑行爲。認爲這種犧牲是象徵性的驅逐黑人。Susan G. Parker, "Lynching as Human Sacrifice," *Harvard Magazine*, https://www.harvardmagazine.com/sites/default/files/html/1996/nd96/right.lynch.html.

31 筆者指導的研究生蔡佳樺，以「黑人的命也是命」（Black Lives Matter）運動爲引，討論1980 年代後出生的三位年輕美國非裔作家（Antoinette Nwandu、Jackie Sibblies與Jeremy O. Harris）如何在劇作中回應這波運動與思潮。該生論文以英語寫作：Chia-Hua Tsai, *The Subjugated Bodies: Blackness and the Performance of Racial Politics in the Age of Black Lives Matter* (MA thesis, National Taiwan University, 2021).

臺灣大學學術期刊資料庫

正逢其時。詹金斯對《混血兒》的重寫，注入許多他對美國當今社會種族的批判思考。

詹金斯翻轉十九世紀通俗劇慣用套式，將之賦予當代新意。第一幕解構又重構的靜像畫面，定格在惡徒麥考斯基毆打女奴戴朵，彰顯白男對黑女的暴力；第四幕的感官場面，以當代投影技術取代一百五十年前新興的照相技術，投放出曾爲公共景觀的私刑場面，是對美國白人種族暴力歷史的批判。

二、詮釋的辯證：誰的歷史，誰的當下？

由今日眼光觀之，《混血兒》在思想上顯得不合時宜。詹金斯運用當代價值觀與文化敏感度，重新審視並改寫這齣十九世紀末的通俗劇。本文最後將以歷史主義與當下主義對於如何解讀歷史的爭論出發，思考戲劇處理歷史素材時所面臨的問題，以及當代觀眾如何面對關乎歷史的舊作。

當下主義使用當代價值觀與知識體系詮釋過去的文本、事件或人物；它強調知識回應當下，促進社會正義或公共討論。2016年加拿大廣播電台的一則報導指出，當下主義「以今論古」之做法有些走火入魔，容易忽略歷史人物的多面性與複雜性。報導提醒我們，極端的當下主義容易導致道德自滿，應試圖理解人物身處的歷史脈絡。[32]

當下主義一詞於1916年出現，一度被認爲等同於「時代錯置」（anachronism），並因英國史學家巴特菲爾德（Herbert Butterfield）批評輝格史家以其新教與輝格黨立場建構歷史敘事，在歷史學界被貼上負面標籤。[33]相較之下，歷史主義主張以客觀實證方法探究歷史，如其本然地呈現歷史，並將個人及其作品置於當時所生產的時空背景下去理解，質疑所謂的「普世價值」概念。

艾瑞許（Bradley Irish）追溯歷史主義思潮如何影響我們對文學與人類經驗普遍性的理解。啓蒙時代以降的人文研究，主張事物有著亙古不變的眞理，人類

32 報導中舉例，爲加拿大首任總理麥克唐納樹立雕像之舉在今日遭受抵制，原因乃因其歧視原住民。“The Allure and Dangers of Presentism,” *The Sunday Magazine*, CBC Radio, 20 Mar. 2016, https://www.cbc.ca/radio/sunday/the-past-is-not-the-present-do-food-animals-have-rights-alberto-manguel-s-curious-mind-the-great-hunger-1.3497315/the-allure-and-the-dangers-of-presentism-1.3497463.

33 宋佩芬：〈歷史教學中的現在主義：歷史哲學與教學取向的釐清〉，《教育研究集刊》第68輯第3期（2022年9月），頁4-7。

臺灣大學學術期刊資料庫

社會受固定的自然法則所支配，因此歷史學者的任務即在尋找永恆普遍的規律；延伸至文學研究，也產生信奉其超越時空的普世價值一派。歷史主義則挑戰此觀點，將眼光放在人類經驗與歷史發展之多樣性與特殊性，認爲一切皆爲特定歷史發展的產物，因此作品的意義應當回歸其誕生的時代。新歷史主義則更明確地主張個人是社會條件的產物，反對本質主義的論述。[34]

歷史主義重視文本生產的歷史脈絡，強調詮釋必須基於當時的社會文化條件；當下主義則常被批評爲過度以當代觀點詮釋歷史。然而，威爾森（Jeffrey R. Wilson）指出，在文學研究（特別是莎士比亞研究）中，當下主義將歷史應用於現代，訴求正義，促進社會改變，乃一種積極的治學方法。儘管有學者主張，學術應保持純粹研究的立場，而非政治性應用，但威爾森認爲，爲擴展人文學科的社會影響力，學者應積極與公衆對話，在學術研究與公共領域間架起橋樑，而當下主義正可以讓人文歷史研究現時化（presentize），幫助民衆理解過去與現在的關係。[35]阿米蒂奇（David Armitage）則從其他領域（如時間哲學、心理學）對presentism一詞之多元思考開始論證，最後詳述並借用自然科學領域對該詞彙的分類與內涵，呼籲歷史學界應該正視並納入當下主義，方能與社會連結，貢獻人類的幸福繁榮。他指出歷史學家長久以來忽略歷史學科的核心關懷——時間，並提出三種「現在」：「關於過去的現在、關於現在的現在、關於未來的現在」。我們對歷史的重構，只能在現在發生；我們也無任何除現在以外的認識論立場可用以分析過去。阿米蒂奇認爲我們選擇研究的主題，固然基於個人興趣，也是爲了回應當下的困境與關切，歷史學家不能放棄爲當下發聲的責任。[36]

黃承元則思考這場爭論在人文通識教育中面臨的問題，透過探討美國大學的課程，他認爲歷史主義的背景研究與當下主義的當代關聯性各有其教學效益，兩

34 Bradley Irish, “Historicism and Universals,” Literary Universals Project, 8 Nov. 2016, https://literary-universals.uconn.edu/2016/09/20/literary-universals-and-historicism/.

35 威爾森將當下主義分爲多種形式，例如「天眞的當下主義」（不假思索地以當代價值評斷過去）、「策略性的當下主義」（以當代問題激發對過去的研究興趣），以及「分析型的當下主義」（以對過去的研究來詮釋當代問題）等。Jeffrey R. Wilson, “Historicizing Presentism: Toward the Creation of a Journal of the Public Humanities,” 2019, https://scholar.harvard.edu/files/jeffreywilson/files/jeffrey_r._wilson_22historicizing_presentism_-_toward_the_creation_of_a_journal_of_the_public_humanities22_2019.pdf.

36 David Armitage, “In Defense of Presentism,” *History and Human Flourishing*, ed. Darrin M. McMahon, Oxford Academic, 2022. Online ed. https://scholar.harvard.edu/files/armitage/files/in_defence_of_presentism.pdf.

臺灣大學學術期刊資料庫

者宜靈活整合。他進一步提出戲劇構作是一種理想的教學方法，因爲劇場表演必須同時處理三種層次的時空：演出當下的現實時空；戲劇故事所描繪的時空；劇本創作時的時空。討論這三重交織的時空背景，可以豐富我們對文本的理解。[37]

乍看之下，歷史主義與當下主義似是兩種對立的研究取向，但雙方並非無法調和。筆者認爲兩者有著共通點，即對於作品超越時空的普世性皆抱持懷疑，差別在於前者聚焦於生產文本的背景，後者則著眼於受衆所處的此時此地。延續前述論點，戲劇及劇場演出即爲一種連結過去與現在的載體，正好提供檢視兩種取向的交會點。

筆者認爲，詹金斯的《一個》正是融合當下主義與歷史主義策略書寫的實例。他一方面利用後設的敘事架構，帶入現代價值觀，用以對抗和重新詮釋過往的權力結構，這是當下主義的取徑。另一方面，他在改編中加入大量具體的歷史細節，例如米妮跟戴朵在第三幕討論識字問題，提及黑奴讀書識字是非法的，「但我在想你會不會是那些偷偷讀書識字的黑人之一」（40），另有奴隸策畫逃跑、家奴跟農場奴工之間微妙的權力差異等描寫，顯示作者將舊作歷史化的痕跡，豐富我們對十九世紀黑奴的認識，可視爲歷史主義的筆法。以阿米蒂奇的時間論思之，詹金斯所新增的十九世紀黑奴細節，正是「關於過去的現在」。劇中喬治譴責私刑的演說中，場上出現南北戰爭後白人私刑黑人的歷史照片，此景連結至當代美國白人對黑人執法過當的諸多事件，以及沸沸揚揚之「黑人的命也是命」運動，乃「關於現在的現在」。而劇中交纏之族裔歷史、愛恨情仇，也指向「關於未來的現在」。正如劇評家布蘭特利所指出的：「《一個》是完全關乎美國種族的戲，呈現它的過去、現在，以及可能不幸地還要再持續一段時間的未來。」[38]

2019年《紐約時報》〈取消高更的時候到了嗎？〉，指出高更（Paul Gauguin，1848-1903）以其西方白人之身分優勢，在大溪地與多名年輕女孩同居生子，並創作充滿異國情調的畫作，在現代人看來帶有戀童傾向與殖民主義色

[37] 黃承元：〈以史爲鏡或古爲今用？當前人文教育的新挑戰〉，《通識教育學刊》第2期（2008年12月），頁9-19。

[38] 布蘭特利（Ben Brantley）看過2014年與2015年兩個不同的製作，同樣給予好評。此段文字出自其2015年的評論。Ben Brantley, “Review: ‘An Octoroon,’ a Branden Jacobs-Jenkins Comedy About Race,” *The New York Times*, 27 Feb. 2015, https://www.nytimes.com/2015/02/27/theater/review-an-octoroon-a-branden-jacobs-jenkins-comedy-about-race.html.

臺灣大學學術期刊資料庫

彩。在大眾對性別與種族議題高度敏感的今日，美術館必須重新思考如何與當代民眾對話，無法再以「當時他們都這樣」的說法帶過。或許坦率呈現歷史畫作中的「盲點」反而可以讓作品更具現代意義，例如倫敦國家美術館同年的「高更肖像」展，主動在語音導覽中提問：「我們是否該停止欣賞高更？」展覽牆上的介紹文字更直陳其道德問題，「把所有骯髒事都說出來」[39]，讓民眾在看畫的同時，有更多歷史座標可供參照；提供關於畫家及其時空背景更多的歷史細節，讓觀者自行決定如何評價。同樣的，詹金斯在歷史的灰燼中挖掘《八分之一混血兒》並將之賦予當代意識，使今人重新看到其價值，同時對非裔美國人的過去有更深入的認識。歷史主義與當下主義共構一個複雜的閱讀框架，戲劇成了理解過去的工具，也是介入當下的行動。

小結

《一個》首演於2014年美國紐約外百老匯並獲好評，隨後於美國東西岸各地劇院巡演。2017年，倫敦、加拿大等地亦見該劇上演。2018年整個製作團隊受邀至英國國家劇院演出，一開賣旋即完售。[40]此劇得到2014年美國奧比獎最佳戲劇的肯定，作者也因劇作成就於2016年獲得麥克阿瑟天才獎。詹金斯對布希柯原著的改寫，並非亦步亦趨，而在重複中帶著批判距離的諧擬，在若即若離的罅隙間產生智性趣味。《一個》以幽默辛辣的後設手法，重述十九世紀的經典作品，保留原著符號，加入當代黑人觀點，借力使力地鬆動原著文本中的權力結構，帶領我們質疑原典背後的社會機制，具有不容小覷的批判力道。後設框架並置歷史文本與當代時空，兩相對照，在悖離與差異之間，彰顯被視爲理所當然的權力階級關係和刻板印象之可笑突梯，以及舊作中隱而未見的種族暴力。

39 Farah Nayeri, “Is It Time Gauguin Got Canceled?” *The New York Times*, 18 Nov. 2019, https://www.nytimes.com/2019/11/18/arts/design/gauguin-national-gallery-london.html.

40 林大貂：〈改寫十九世紀通俗劇——挑釁族群議題的政治正確〉，《PAR表演藝術雜誌》308期（2018年8月），頁18。

臺灣大學學術期刊資料庫

在歷史與當下之間：兩個《混血兒》的再現與詮釋

謝筱玫

國立臺灣大學戲劇學系副教授

本文以十九世紀美國通俗劇《混血兒》（*The Octoroon*, 1859）與其二十一世紀的改編《一個混血兒》（*An Octoroon*, 2014）爲對照文本，探討兩個時代的戲劇如何再現美國的種族經驗。原劇由布希柯（Dion Boucicault）創作於奴隸制度爭議激烈之際，描寫南方莊園生活與混血身分的悲劇；而當代非裔劇作家雅各-詹金斯（Branden Jacobs-Jenkins）則以後設、跨種族角色扮演等手法介入敘事，彰顯原劇中被邊緣化的女性黑奴視角。本文首先探討十九世紀通俗劇以及布希柯的劇作《混血兒》，其次分析詹金斯如何顛覆通俗劇的敘事傳統，回應十九世紀舞台上的種族想像與權力關係，最後援引歷史主義與當下主義的詮釋觀點，思考當代戲劇如何重訪歷史文本，使舞台成爲辯證與詮釋介入的空間。

關鍵字：《混血兒》　通俗劇　布蘭登・雅各-詹金斯　後設劇場　當下主義

臺灣大學學術期刊資料庫

Between History and the Present: Representation and Interpretation in Two *Octoroons*

Hsiao-Mei HSIEH
Associate Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

This paper examines *The Octoroon* (1859), a nineteenth-century American melodrama, alongside its twenty-first-century adaptation *An Octoroon* (2014), to explore how theatrical works across two eras represent racial experience. Written by Dion Boucicault amid intense national debates over slavery, the original play centers on the tragedy of a mixed-race woman set against the backdrop of a Southern plantation. In contrast, contemporary African American playwright Branden Jacobs-Jenkins reimagines the narrative through metatheatrical strategies and cross-racial role-playing, foregrounding the voices of enslaved Black women marginalized in Boucicault's version. This paper analyzes how Jacobs-Jenkins subverts the conventions of melodrama to interrogate the racial imagination and power structures embedded in the nineteenth-century stage. Drawing on historicism and presentism as interpretive frameworks, the study further considers how contemporary theatre revisits historical texts, transforming the stage into a space of dialectical encounter.

Keywords: *The Octoroon*　melodrama　Branden Jacobs-Jenkins　metatheatre　presentism

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目 Reference

宋佩芬：〈歷史教學中的現在主義：歷史哲學與教學取向的釐清〉，《教育研究集刊》第68輯第3期，2022年9月，頁1-38。Sung, Pei-Fen. "Lishi jiaoxue zhong de xianzaizhuyi: lishi zhexue yu jiaoxue quxiang de liqing" [Presentism in History Teaching: Clarification of Historiographical and Instructional Approaches]. *Bulletin of Educational Research*, vol. 68, no. 3, Sept. 2022, pp. 1-38. (in Chinese). https://doi.org/10.53106/102887082022096803001.

林大貂：〈改寫十九世紀通俗劇——挑釁族群議題的政治正確〉，《PAR表演藝術雜誌》308期，2018年8月，頁18。Lin, Da-diao. "Gaixie shijiu shiji tongsuju—tiaoxin zuqun yiti de zhengzhi zhengque" [Rewriting nineteenth-century melodrama: Political correctness that provokes racial issues]. *PAR Performing Arts Redefined*, no. 308, Aug. 2018, p. 18. (in Chinese).

黃承元：〈以史爲鏡或古爲今用？當前人文教育的新挑戰〉，《通識教育學刊》第2期，2008年12月，頁9-19。Huang, Alexander C. Y. "Yi shi wei jing huo gu wei jin yong? Dangqian renwen jiaoyu de xin tiaozhan" [Historicism versus Presentism: New Dynamics and Dilemmas of Humanities Education]. *Taiwan Journal of General Education*, no. 2, Dec. 2008, pp. 9-19. (in Chinese). https://doi.org/10.6360/TJGE.200812.0009.

"The Allure and Dangers of Presentism." *The Sunday Magazine*, CBC Radio, 20 Mar. 2016, https://www.cbc.ca/radio/sunday/the-past-is-not-the-present-do-food-animals-have-rights-alberto-manguel-s-curious-mind-the-great-hunger-1.3497315/the-allure-and-the-dangers-of-presentism-1.3497463.

Armitage, David. "In Defense of Presentism." *History and Human Flourishing*. Edited by Darrin M. McMahon, Oxford Academic, 2022. Online ed. https://scholar.harvard.edu/files/armitage/files/in_defence_of_presentism.pdf.

Boucicault, Dion. *The Octoroon; or, Life in Louisiana*. 1859. Project Gutenberg, 24 June 2014, https://www.gutenberg.org/files/46091/46091-h/46091-h.htm.

Bradley, Hayley Jayne. "Stagecraft, Spectacle, and Sensation." *The Cambridge Companion to English Melodrama.* Edited by Carolyn Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. *eBook*.

Brantley, Ben. "Review: 'An Octoroon,' a Branden Jacobs-Jenkins Comedy About Race." *The New York Times*, 27 Feb. 2015, https://www.nytimes.com/2015/02/27/theater/review-an-octoroon-a-branden-jacobs-jenkins-comedy-about-race.html.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

Degen, John A. "How to End the Octoroon." *Educational Theatre Journal*, vol. 27, no. 2, 1975, pp 170-178.

The Editors of *Encyclopedia Britannica.* "Melodrama." *Encyclopedia Britannica*, 14 Mar. 2025. https://www.britannica.com/art/melodrama.

---. "Minstrel show." *Encyclopedia Britannica*, 2 Sep. 2020, https://www.britannica.com/art/minstrel-

臺灣大學學術期刊資料庫

show.

Equal Justice Initiative. *Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror.* 3d Ed., 2017, lynchinginamerica.eji.org/report/.

Foster, Verna A. “Meta-Melodrama: Branden Jacobs-Jenkins Appropriates Dion Boucicault’s The Octoroon.” *Modern Drama*, vol. 59, no. 3, 2016, pp. 287-305.

Gilbert, Helen, and Joanne Tompkins. *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge, 1996.

Irish, Bradley. “Historicism and Universals.” *Literary Universals Project*, 8 Nov. 2016, https://literary-universals.uconn.edu/2016/09/20/literary-universals-and-historicism/.

Jacobs-Jenkins, Branden. *An Octoroon*. New York: Dramatists Play Service, 2015.

Jordan, Winthrop. “Historical Origins of the One-Drop Racial Rule in the United States.” *Journal of Critical Mixed Race Studies*, vol. 1, 2014, pp. 98-132.

Meer, Sarah. “Melodrama and Race.” *The Cambridge Companion to English Melodrama.* Edited by Carolyn Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. *eBook*.

Meisel, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England.* Princeton: Princeton University Press, 1983.

Nayeri, Farah. “Is It Time Gauguin Got Canceled?” *The New York Times*, 18 Nov. 2019, https://www.nytimes.com/2019/11/18/arts/design/gauguin-national-gallery-london.html.

“The Octoroon.” *New York Times*, Dec. 15, 1859, p. 4. The Lost Museum Archive, https://lostmuseum.cuny.edu/archive/the-octoroon-new-york-times-december-15.

“The Octoroon Gone Home.” *New York Times*, Feb. 9, 1860, p. 2. The Lost Museum Archive, https://lostmuseum.cuny.edu/archive/the-octoroon-gone-home-new-york-times.

Parker, Susan G. “Lynching as Human Sacrifice.” *Harvard Magazine*. https://www.harvardmagazine.com/sites/default/files/html/1996/nd96/right.lynch.html.

Richardson, Gary A. “Boucicault’s ‘The Octoroon’ and American Law.” *Theatre Journal*, vol. 34, no. 2, 1982, pp. 155-164.

Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.

“The Theatres.” *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* (London) 12, no. 317, 23 Nov. 1861, p. 538.

Tommasini, Anthony. “A Streamlined ‘Magic Flute’ Reimagined by Peter Brook.” *The New York Times*, 8 July 2011, https://www.nytimes.com/2011/07/08/arts/music/a-streamlined-magic-flute-reimagined-by-peter-brook.html.

Tsai, Chia-Hua. “The Subjugated Bodies: Blackness and the Performance of Racial Politics in the Age of Black Lives Matter.” MA thesis, National Taiwan University, 2021.

Walsh, Conal. “The Tragic Mulatto: An Attempt to Read the Icons of the Multiple Image.” MA thesis, College of William and Mary, 1982.

Williams, Carolyn. “Introduction.” *The Cambridge Companion to English Melodrama.* Edited by Carolyn Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. *eBook.*

臺灣大學學術期刊資料庫

---. “Melodrama and the Realist Novel.” *The Cambridge Companion to English Melodrama.* Edited by Carolyn Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. *eBook.*

Wilson, Jeffrey R. “Historicizing Presentism: Toward the Creation of a Journal of the Public Humanities.” 2019, https://scholar.harvard.edu/files/jeffreywilson/files/jeffrey_r._wilson_22historicizing_presentism_-_toward_the_creation_of_a_journal_of_the_public_humanities22_2019.pdf.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫