戲劇研究　　第17期
Journal of Theater Studies
2016年1月　　頁73-108
DOI: 10.6257/JOTS.2016.17073

在地劇場與渣滓美學：《姐夠甜．那吸》的臺式酷異戰術*

鄭芳婷
國立臺灣大學臺灣文學研究所助理教授

每到晚上我就碎了一地，我是千千萬萬人所構成的綜合體，我並不是我自己，我不是原創者，我撿別人的東西把它們拼湊起來，我製造了我自己。
——《姐夠甜．那吸》[1]

前言：渣滓美學

台南人劇團於二〇一五年春天戲水系列節目中推出的《姐夠甜．那吸》，改編自美國著名女同性戀劇團「開襠褲」（Split Britches）經典作品《美麗緩刑》（*Belle Reprieve*）。[2]「開襠褲」成型於八零年代的美國紐約東村，與「女一界」（Women's One World, WOW）的發展歷史密不可分。創團的兩位核心成員洛伊．魏芙（Lois Weaver）及佩姬．蕭（Peggy Shaw），原本分屬兩個性質不同的劇團：魏芙來自以嚴肅女性主義論述爲風格的「蜘蛛女」劇團（The Spider Woman）；蕭所屬的「熱辣蜜桃」（The Hot Peaches）則以男同性戀文化中的敢曝趣味爲主。一九七七年，二人在德國柏林因劇服出借結識，而其各自所擅

* 本文審查期間，承蒙諸位評審委員賜予寶貴的修改建議，誠摯致謝。
1 台南人劇組集體修編：《姐夠甜．那吸》（臺北：未出版，2015年），第二幕、第四景史丹利獨白，頁23。本論文引用此劇本手稿時不再另加註腳，直接於正文標注頁碼。
2 本文感謝台南人劇團及本劇導演許芃提供劇本及影音資料，書面及影音著作權乃台南人劇團所有。在此也特別感謝台南人劇團執行製作林佳蒨及攝影在遞送資料上的幫忙。

臺灣大學學術典藏資料庫

長之表演風格則結合，奠定了日後「開襠褲」劇團的表演美學。早期的「開襠褲」除二位創團成員，尚有負責編劇的黛比．瑪歌林（Deb Margolin），然而在一九九二年所推出的《女同性戀殺人狂》（*Lesbian Who Kill*）一劇後，瑪歌林以理念不和爲由與「開襠褲」正式拆夥。縱觀「開襠褲」歷年作品，[3]幾乎皆以魏芙、蕭、瑪歌林及其他女性劇場工作者爲創作主體。正如魏芙所宣稱的，與「開襠褲」密不可分的「女一界」乃以女人爲關懷主題。在這一系列的創作中，《美麗緩刑》則以其與兩位男性劇場工作者的合作方式，成爲較爲特殊的例子。

《姐夠甜．那吸》改編自《美麗緩刑》，劇中角色設定雖然類似，少數台詞亦相同，但情節故事已大幅改編。《美麗緩刑》原劇由魏芙及蕭與來自男同志扮裝表演工作團體Bloolips的保羅．蕭（Paul Shaw）及比堤．伯恩（Bette Bourne）合作演出，針對美國二十世紀知名劇作家劇作家田納西．威廉斯（Tennessee Williams，1911-1983）的經典之作《慾望街車》（*A Streetcar Named Desire*）一劇進行全面解構式的挪用與諧擬。

《美麗緩刑》以戲謔方式解構《慾望街車》。台南人的版本則大量融入臺灣在地（次）文化脈絡，使得本劇大幅脫離原劇內容與架構，所處理者不僅是性別建構問題，更有跨國文化霸權之相關議題。《姐夠甜．那吸》因此兼具解性別（de-gender）與解殖民（decolonial）色彩，其展演方式跳脫改編劇場框架，在承載原劇元素的同時挑釁對方，亦進一步挑戰美國脈絡中「酷異」（queer）概念的霸權性。[4]若論《美麗緩刑》以其對性別「正典」（norm）的解構而爲美國劇場系譜中的酷異怪獸，《姐夠甜．那吸》則是脫胎於此酷異怪獸母親，卻已產生基因突變的另一個酷異怪獸。這個新的酷異怪獸不再服膺原始的酷異怪獸母親，進而膽大妄爲地「臺化」所謂的「酷異性」，生產出所謂「臺式酷異

[3] 包括《開襠褲》（*Split Britches*, 1981）、《美女與野獸》（*Beauty and the Beast*, 1982）、《進取之家》（*Upwardly Mobile Home*, 1984）、《扮裝僱用》（*Dress Suit to Hire*, 1987）、《小女人》（*Little Women*, 1988）、《結婚周年華爾滋》（*Anniversary Waltz*, 1989）、《美麗緩刑》、《女同性戀殺人狂》、《色慾與安慰》（*Lust and Comfort*, 1994）、《爛餐廳的沙拉》（*Salad of the Bad Café*, 1998）、《恐怖份子日誌》（*Diary of a Domestic Terrorist*, 2005）、《回顧》（*Retro-Perspective*, 2007-present）、《失落客廳》（*Lost Lounge*, 2009- present）等。

[4] 有關美式「酷異」概念，參考Judith Butler, *Bodies That Matter* (New York: Routledge, 1993)、Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies* (Durham: Duke University Press, 1993)、Michael Warner, *Fear of a Queer Planet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993)。

性」。[5]

如此「臺式酷異性」，在台南人主辦的數場宣傳講演中亦有提及。[6]其創作核心概念除可溯及「開襠褲」的戲劇美學，亦源於劇組人員的即興集體發想。《姐夠甜．那吸》由許芃所執導，劇本修編出手自鄭紫琳，設計群包括彭健宇、許家盈、李育昇、王米加、孫璿承，演員則有鮑奕安、洪健藏、張雲欽及劉懿萱。[7]一干劇組人員排練期約三個月，其中不乏對於表演文本的大幅度修改，其呈現出來的作品雖與原劇大相徑庭，卻更能與在地觀眾連結。在即興集體發想的概念下，《姐夠甜．那吸》不只呈現出與原劇推拒還迎、陽奉陰違的質地，更維持其活性與流動性：開襠褲的原著劇本與台南人的改編劇本皆非必須恪守的固定文本，劇組人員持續改變與修正的即興概念成爲表演文本的彈性主體。

劇中最後一幕，四位演員散立於舞台上，隨著音樂緩緩脫下各自衣物，最終一絲不掛，袒然於上百觀眾面前。裸身的演員四處遊走，在場上追逐取樂，自然無芥蒂，戲於此結束。爬梳臺灣小劇場史，如《姐夠甜．那吸》一般直接了當地讓四位演員裸身演出者並不多見，即便有之，也少有女性演員全裸演出。二〇〇三年身聲演繹社（身聲劇場）在華山推出的《旋》，由於劇中演員全裸演出而在媒體傳播界掀起軒然大波，演出期甚至遭到檢警以「蒐證」爲名介入。[8]時隔十二年，裸身演出不再成爲收視評論的重點，當然也沒有「犯法」與否的辯論。雖然裸身並非本劇強調所在，卻仍然標誌其特殊的戲劇美學。

綜合以上理由，《姐夠甜．那吸》在臺灣實驗劇場系譜中確具有其特殊意義。本文擬就劇中性別戲耍、解殖民認同及裸身美學三種面向出發，結合酷異論述、解殖民概念及裸身研究等相關理論，探究本劇所生產出來的「臺式酷異」究竟以何種方式參與當代臺灣社會議題的討論。

第一章聚焦於本劇獨特的性別展演結構，首先爬梳「開襠褲」劇團於美國文

---

5 另參考拙文〈朝向酷異島嶼抵認同之徑〉中的「臺式酷異」（Tai-queerness）及「臺客」概念。Fan-Ting Cheng, “Towards a Queer Island Disidentification of Taiwan,” *Third Text* 28.4-5 (2014): 427-441.

6 「春天戲水系列講座：酷兒表演×《姐夠甜．那吸》」，2015年3月11日，誠品台大店藝文閣樓。

7 劇本修編除鄭紫琳爲中譯版主要譯者，所有劇組人員皆參與了修編的過程。

8 身聲劇場官方網站，http://www.sunsontheatre.com/main/aboutus_archive.html，讀取日期2015年6月6日。

臺灣大學學術期刊資料庫

化脈絡下發展出來的性別戲耍美學。以「開襠褲」劇團表演爲文本分析者衆：[9]「開襠褲」當初在密西根大學演出《扮裝雇用》後，曾引起一連串立場相左的辯論，凱斯及艾琳．戴蒙（Elin Diamond）對於在學術體制內執行的女同志劇場政略發出質疑之聲，吉爾．朵蘭（Jill Dolan）甚至指出女同志劇場遭受父權異性戀體制收編的可能性。[10]然而泰瑞莎．德．勞瑞堤斯（Teresa de Lauretis）及琳達．哈特（Lynda Hart）則認爲收編並非易事，女同志本身便不是一個和諧的大主體，而是充滿各種歧異與異質性的族群，如此族群亦無法獨立於體制之外，而是必須游移在體制內外的邊界上，尋隙求生。[11]勞瑞提斯與凱斯二人強調「再現」（representation）體制作爲尋隙求生的工具的概念，認爲邊緣主體既無法獨立於主流秩序所掌控的再現體制之外，則唯有透過巧計進入再現體制，才有可能達到抵抗的效果。[12]荷西．穆諾茲（José Esteban Muñoz）而後以「抵認同」（disidentification）[13]完備地論述此種夾縫中求生存的酷異戰術。臺灣則以張靄珠所著《性別越界與酷兒表演》（2010）爲國內最爲完整齊備之相關研究。「開襠褲」劇團所創造出來的美式性別戲耍，雖爲《姐夠甜．那吸》所承襲，卻也遭受質地與結構上的挪用與扭轉，而本文所欲強調者，即爲這些轉化後的「臺式」性別展演。本文除綜合比較諸學者針對「開襠褲」劇團之論述，更援引趙彥寧、克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）、佛洛伊德（Sigmund Freud）、拉岡（Jacques

[9] 參考Rhonda Blair (1993)、Sue-Ellen Case (1989)、Kate Davy (1986, 1989)、Teresa de Lauretis (1991)、Elin Diamond (1993)、Jill Dolan (1993)、Lynda Hart (1993, 1994)、Holly Hughes (1989)、Judith Mayne (1991)、Vivian Patraka (1989)、Rebecca Schneider (1989, 1993)、Alisa Solomon(1993)等。相關文獻清單亦可參考Sue-Ellen Case, *Split Britches* (New York: Routledge, 1996), pp. 273-276.

[10] Kate Davy, "Reading Past the Heterosexual Imperative: Dress Suits to Hire," *The Drama Review* 33.1 (1989): 168; Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991), p. 291; 張靄珠：《性別越界與酷兒表演》（臺北：國立交通大學，2010年），頁11-13。

[11] Teresa de Lauretis, "Sexual Indifference and Lesbian Representation," *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre,* ed. Sue-Ellen Case (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990), p. 33; Lynda Hart, "Identity and Seduction: Lesbian in the Mainstream," *Acting Out: Feminist Performance*, eds. Lynda Hart and Peggy Phelan (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993), p. 125.

[12] Teresa de Lauretis, *Technology of Gender* (Bloomindale: Indiana University Press, 1987), p. 26; Sue-Ellen Case, "Tracking the Vampire," *Difference* 3.2 (1991): 1-20.

[13] José Esteban Muñoz, *Disidentification* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), p. 8.

臺灣大學學術期刊資料庫

Lacan）、賽爾曼（Kaja Silverman）的論述以深度分析《姐夠甜．那吸》劇中性別角色的建構方法，著重於表演者對於《美麗緩刑》以及角色對於《慾望街車》的雙重解構。[14]

第二章將視角轉移至《姐夠甜．那吸》的劇場雜混美學，剖析劇中所網羅之在地元素所夾帶的解殖民意義。本章節結合德希達（Jacques Derrida）的「延異」（Différance）理論、史碧娃克（Gayatri Spivak）的「弱勢論述」（minority discourse）以及霍米．巴巴（Homi Bhabha）的「雜混」（hybridity）、「擬仿」（mimicry）概念，以分析本劇在面對父權異性戀體制（heteronormativity）及歐美女性主義雙重主流霸權之際的「抵抗戰術」（tactics of resistance）。[15]「開襠褲」的攻擊目標固然爲父權異性戀體制，而《姐夠甜．那吸》則須兩方開弓，左打性別體制，右攻歐美霸權，因而其成果呈現出複調、多元、彈性的「雜混」（hybrid）美學：在地俚語、俗話與物件混合著「開襠褲」原著劇本的語彙、句法與材料，甚至連劇名都透露著強烈的「臺式」幽默。據許芃在講座[16]中所提，原本嚴肅的創作概念「解構田納西」，由於中文輸入法選字校正功能，陰錯陽差下成了「姐夠甜．那吸」，反而更爲貼切本劇對於美式文化的抵拒立場。

第三章則關注《姐夠甜．那吸》劇末所使用的裸身元素。[17]英國藝術評論工作者約翰．伯格（John Burger）在《觀看的方式》（*Ways of Seeing*）中，論述「赤裸」（nakedness）與「裸體」（nudity）的差別，以「觀看」的概念分析藝術作品觀看過程當中所涉及的性別權力關係。[18]芭芭拉．薩頓（Barbara Sutton）則自「世界社會論壇」（World Social Forum, WSF）的活動當中直指其裸身表演

---

14 趙彥寧：〈老T搬家：全球化狀態下的酷兒文化公民身份初探〉，收入朱偉誠編：《批判的性政治》（臺北：台灣社會研究雜誌社，2008年），頁269-305；Julia Kristeva and Margaret Waller, *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia University Press, 1984)；Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1984)。

15 Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Spivak (Baltimore: John Hopkins University Press, 1998); Gayatri Spivak, *The Spivak Reader* (New York: Routledge, 1995); Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 2004).

16 「春天戲水系列講座：酷兒表演×《姐夠甜．那吸》」，2015年3月11日。

17 本文以「裸身」一詞來分析《姐夠甜．那吸》的呈現方式，以與柏格的「赤裸」及「裸體」概念有所區別，將於第三章詳述。

18 約翰．伯格（John Burger）著，吳莉君譯：《觀看的方式》（臺北：麥田出版，2005年），頁59-79。

國立臺灣大學學術期刊資料庫

所牽扯的意識形態問題。[19]伯格及薩頓的論點雖清楚俐落地揭露出父權異性戀體制霸權的運作方式，卻相對忽視了其他種性別認同與操作的可能性，而逕以異性戀爲唯一存在可能性。本章節爬梳裸身表演相關論述及當代實驗劇場裸身系譜，分析《姐夠甜．那吸》裸身表演的呈現方式，並以蘇珊．佛斯特（Susan Leigh Foster）及蘭迪．馬汀（Randy Martin）的肉身抗爭理論來探討裸身表演的酷異性意義。[20]藉由表演肉身所展演的「臺式酷異」，本劇不僅反映傳統凝視的權力結構，亦有效反轉在地父權異性戀正典，使肉身掙脫社會建構制錮，增添認同的多元性。

本文從性別展演、解殖民雜混論述及裸身表演三種面向分析《姐夠甜．那吸》一劇，從中強調有別於美式酷異的「臺式酷異」概念。「臺式酷異」指向本文所發展的「渣滓美學」。根據教育部重編國語辭典修訂本，「渣滓」一詞有二義：「物品題去精華後所剩餘之物」、「比喻剩餘而無用的事物」。二義皆指向剩餘而不受重視，甚至受到賤斥、輕視者。「渣滓」乃殘渣剩滓，它甚至不是體制當中的弱勢，而是連弱勢的階層都不一定能構得上邊緣的賸物。然而正因爲是經過一層一層的提取淘汰，「渣滓」能夠揭露文化體制提取淘汰的運作結構與過程。又，由於是殘剩，「渣滓」少有其他轉換陣地的機會，它毋寧是被滯留在原地自求多福者，因此「渣滓」亦指向其著眼於在地資源脈絡的「生存戰術」（tactics）[21]。由此而言，本文所發展之「渣滓美學」乃聚焦於認同政治當中最底層、資源最短缺且最受忽視的族群，分析他們如何整合現有在地資源，以各種幽默巧計、談判攻防來爭取一些抵抗的能動性。本文冀以此「渣滓美學」爲研究在地弱勢小衆美學的論述方法學之開端，延伸至更多面向的相關評論研究。「臺式酷異」與「渣滓美學」乃以臺灣現今非統非獨的特殊時空點爲喻，抽絲剝繭其中夾帶的殖民歷史傷痕與認同掙扎，進而描摹不受主流關照之在地小衆的抵抗政治與詩學。

---

19 Barbara Sutton, “Naked Protest: Memories of Bodies and Resistance at the World Social Forum,” *Journal of International Women's Studies* 8.3 (2007): 139-148.

20 Susan Leigh Foster, “Choreographies of Protest,” *Theatre Journal* 55.3 (Oct. 2003): 395-412; Randy Martin, *Performance as Political Act* (New York: Bergin & Garvey Publishers, 1990), pp. 1-12.

21 「生存戰術」（tactics）意指由下而上、彈性多元的抵拒能力，用以對抗由上而下、單一霸權的「策略」（strategies），此概念出自Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendall (Berkeley: University of California Press, 2011), pp. 34-39.

一、解構美式異性戀與同性戀霸權

田納西．威廉斯的《慾望街車》是爲知名經典，然而其中角色關係仍根深蒂固於父權異性戀體制的框架之中，「開襠褲」的《美麗緩刑》正因對「經典」與「正典」（norm）有所質疑與不滿，其改編因此大肆玩弄原有的性別符號，以各種戲耍扮裝僭越原本近乎寫實主義式的表演美學。[22]在《美麗緩刑》中，史黛拉與史丹利從異性戀夫妻成爲一婆一踢組成的女同性戀伴侶，分別由魏芙及蕭扮演。米契從男異性戀轉爲男同性戀，由保羅．蕭扮演。白蘭奇則從極度符合女性正典的女異性戀化身男同性戀文化中的扮裝皇后，由伯恩飾演。角色關係上，史黛拉與史丹利、米契與白蘭奇各爲（前）情侶，史黛拉與白蘭奇則情同姐妹。如此角色呈現設定，已然爲《慾望街車》的翻演預告其反正典（anti-normatized）、酷異化（queerized）的核心取向。故事情節亦不再遵照《慾望街車》的脈絡設定，反而大股注入美國四〇年代的同性戀酒吧文化。四個角色貌似仍爲《慾望街車》中的人物，然而《美麗緩刑》不再重複《慾望街車》完整的劇情結構，而是挪用《慾望街車》中幾個經典場景，零散串起，並且在景與景之間，加入插科打諢式的舞蹈、脫口秀及各種無厘頭的搞笑橋段，甚至數次「脫稿」演出，跳出故事架構，以疏離的第三人反觀《慾望街車》的敘事。《美麗緩刑》以各種美國LGBTQ[23]族群特有的俚語、術語、笑話、「哏」以及美國大眾流行文化符號，在舞台上建構出一個迥異於性別正典經典故事的「番外」文本，並以此「番外」文本以勾起美國在地LGBTQ族群的共鳴。

由上述討論可得知，《美麗緩刑》乃奠基於《慾望街車》與美式脈絡下的LGBTQ族群文化及大眾流行文化。它之所以成立，是以美式脈絡下的酷異次文化來挑釁、打擊與破壞正典主文化。如若《姐夠甜．那吸》意欲忠實地搬演《美麗緩刑》，則其中夾帶的大量美式脈絡元素實則僅是團團堆疊的域外符碼，如此一來，本劇不僅難與在地觀眾溝通，無法達到挑戰主流文化之效，其搬演理由亦有可議之處。如此邏輯而論，不難理解《姐夠甜．那吸》在製作排演之際所可能面對的困境：如若照實搬演，則失之成效；如若改編，則改編多寡亦影響整體呈

[22] 參考Sue-Ellen Case, *Split Britches*, pp. 27-29.

[23] LGBTQ指女同性戀者（Lesbians）、男同性戀者（Gays）、雙性戀者（Bisexuals）、跨性別者（Transgender）及酷兒（Queer），另有一說LGBTI，將酷兒替換爲雙性人（Intersex）。

臺灣大學學術典藏庫

現結果。《慾望街車》雖爲美國知名經典，在臺灣卻非人人熟知之作，尤其在劇場體系以外之大衆更覺陌生。然而若欲以其他在地文本[24]來置換《美麗緩刑》所挪用之《慾望街車》，則整齣製作已然與《美麗緩刑》差距甚遠，甚至自成新劇。因此，無論是在形式或是題材上，《姐夠甜．那吸》即便與《美麗緩刑》同樣聚焦於性別議題，其在地視角自是有所差異。本文因此提問：在地視角的差別，是否影響到劇場中對於性別議題的處理？換言之，當《姐夠甜．那吸》以各種臺灣俗諺俚語、符號元素置換《美麗緩刑》原劇中的美式脈絡，則其劇中所生成的性別論述是否也產生變化？[25]

在《姐夠甜．那吸》中，一干四角大致保留《美麗緩刑》當中的角色設定，身爲婆的史黛拉由生理女性演員張雲欽飾演，化身踢的史丹利由生理女性演員劉懿萱飾演，仍爲扮裝皇后的白蘭奇由生理男性演員鮑奕安扮演，而米契的性認同與性傾向則較不明顯，由生理男性演員洪健藏扮演。劇本開頭的角色設定是：米契爲「喬裝成男人的男同性戀」、史黛拉爲「喬裝成女人的女人」、史丹利「踢」、白蘭奇爲「穿女裝的男人」（頁2）。至於角色特質與角色關係，則有與原劇相差幅度較大的更改。

雖則沿用自英文音譯而來的洋名，四人台詞語言上已然加入份量極大的在地語言，因而在視聽上幾乎化身臺灣男女。史黛拉身著亮面赤紅洋裝，一頭黑色長捲髮十分飄逸，高跟鞋則強調了她的陰性特質。她作爲在地女同性戀中婆傾向之人物，其舉手投足嗆辣中夾帶溫婉，每每成爲四人衝突爆發的和事佬。史丹利的平頭造型搶眼，手套、汗衫、馬靴等服裝物件勾勒了臺灣女同性戀踢傾向社群的主流審美觀，尤其是在汗溼及蓮蓬頭水柱澆灌後幾近透明的白汗衫之下，線條明顯的黑色束胸，更是完全呼應「臺踢」[26]的在地風俗。史丹利言語粗暴，行爲更是不受控制，每每聊天總是毫無理由地髒話連篇，語氣極盡挑釁之能事，其態度

24 在排練期間，我與導演許芃、演員劉懿萱數次討論，曾有以其他在地電影文本諸如《賭神》、《艋舺》等來置換《慾望街車》的想法，後因其他諸多考量而並未執行。

25 本劇於臺北場（水源劇場）演出過後，獲得相當多元化的觀眾評論，而後使臺南場（原生劇場）的演出內容稍有更動。本文以臺北場爲分析主體，其他相關迴響亦可參考表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/。及施舜翔：〈性別符碼敢曝博物館：從開襠褲劇團到《姐夠甜．那吸》〉，http://a09201988.pixnet.net/blog/post/42202873，讀取日期2015年6月6日。

26 臺灣的踢社群範疇甚廣，對踢的定義亦無統一，本文所描述的束胸穿著僅代表在地女同性戀社群的流行元素之一。

張狂暴虐幾近歇斯底里。白蘭奇造型誇張的明黃色假髮高聳入雲，身穿藍黑幾何剪裁之緞面長洋裝，洋裝附手套，黑色絲襪與高跟鞋隨著裙擺開衩露出，臉上妝容色彩豔麗，極富男同性戀扮裝皇后文化的戲劇效果。白蘭奇造型雖誇張吸睛，其舉止卻十分從容自在，在混亂受辱場景亦頗自得其樂，毫不忸怩。米契身上的白襯衫與黑長褲貌似平凡無奇，然肩膀所掛之女用傘狀格紋被風，亦打破一般性別常規下的服飾體制。米契言行溫柔，態度恭和有禮，甚至有些怯懦退縮，在戲中時不時便躲進自己幻想世界，似與其他人都沒有相干。在這樣的角色特質與服裝造型的設定上，不難看出《姐夠甜．那吸》在初始便已然與《美麗緩刑》的版本差距甚大。以下將先簡述《慾望街車》原著故事，接著從《姐夠甜．那吸》劇中四個角色的關係設定來分析本劇所生產之在地性別論述。

《慾望街車》故事起自白蘭奇．杜波瓦（Blanche DuBois）由於家道中落而投靠勞工階級的妹妹史黛拉．柯瓦斯基（Stella Kowalski）及其丈夫史丹利．柯瓦斯基（Stanley Kowalski）。搬進新住處的白蘭奇，宣稱自己曾是高中英文老師，結過一次婚，然而因失去「美麗莊園」（Belle Rêve）而淪落至此。史丹利卻在白蘭奇行李箱中發現奢侈品，進而懷疑白蘭奇扯謊，白蘭奇則對史丹利粗野直率的處事風格有所不滿，兩人的衝突日漸增溫，瀕臨爆破。史丹利的同事米契（Mitch）雖在初逢時對白蘭奇產生情愫，卻在史丹利揭露白蘭奇所編謊言後亦遺棄之，白蘭奇痛苦之餘開始產生幻覺。在遭受史丹利強暴後，白蘭奇徹底精神崩潰，不斷宣稱自己在「等待某人」，最終所謂的「某人」則是眾人爲她安排的精神病院人員。

在《姐夠甜．那吸》中，史黛拉與史丹利作爲一對女同性戀情侶，其感情自平淡疏離的「死床」[27]狀況，歷經白蘭奇闖入其二人生活，進而在彼此溝通坦誠後進入濃烈粘膩的情慾熱戀。在白蘭奇來訪之際，史丹利喃喃自語的台詞：「你姊姊出現之前，我們不是一直都很快樂嗎？我們不是都看見彩色的光嗎？」（頁4）已指出其當下二人感情淡薄，而史黛拉的目光與焦點始終放在白蘭奇身上，二人的姊妹時光亦排擠了史丹利，使得史丹利更爲嫉妒不滿，進而以苛薄言語攻擊白蘭奇。直到「踢婆景」，史丹利與史黛拉終於衝突爆發，史黛拉不滿史丹利

[27] 「死床」一般指女同志在長期伴侶關係中，性生活頻率逐漸下降，直至無性生活爲止。相關討論請參考Fifi：〈老師（妙麗式舉手），女同志一定會死床嗎？〉Queerology線上期刊，http://queerology.net/2014/03/les-bed-death/，讀取日期2015年6月6日。

臺灣大學學術典藏

對白蘭奇的攻擊，然而她的控訴亦引起了史丹利的深層恐懼。史丹利酸言冷語地讚美身爲生理男性的米奇，史黛拉心知肚明史丹利的恐懼，因此她乾脆讓一切坦白爆發：她取來水槍和奶油派，讓台上的兩人鬧地一塌糊塗，接著講出一段深情告白：「這奶油也太甜，我總是想吃甜的，吃了又更餓，餓了又想吃妳。妳不相信我……我每晚都睡不著，我可以聞到妳的味道，我多想在妳迷人的胸部之間……我迷失了，我愛上妳了，妳相信我說的話嗎？」（頁16）

史黛拉與史丹利的愛戀至此升溫，史黛拉褪去史丹利撕裂的上衣，在微光中纏綿擁吻。值得一提，雖則此景文字大致沒有更動，史黛拉的台詞仍然慷慨激昂：「我是個女戰士，我打著赤膊，準備作戰。因爲有人偷走我的女人。我要奪回我的女人，我不會讓她從歷史消失。我就在這裡，我不會逃走……我會再來，我不會放棄，再來，再來，性愛！」（頁16）然而史黛拉的神情與姿態卻嫵媚嬌柔，完全沒有當初魏芙身上鐵血悍婆的影子，反而柔情似水。她輕撫史丹利臂膀後背因緊繃與恐懼僵直的肌肉，爲稍矮的史丹利微微屈身弓背。史丹利亦無蕭那種趣味橫生的輕鬆質地，而是以鐵牆一般的防衛機制，防護自己充滿深層恐懼的踢認同。他身上破碎的布料纏裹身體，面無表情卻夾帶一股隨時都要爆炸似的攻擊傾向。當然，兩位演員所呈現的踢婆美學，並無法全面代表臺灣女同性戀的認同，然而這兩位演員在舞台上所展現之性別氣質絕對迥異於《美麗緩刑》中的美式悍婆趣踢。即便是蘇艾倫．凱斯（Sue-Ellen Case）在〈踢婆美學之徑〉（“Towards a Butch-Femme Aesthetic”）所論述之踢婆美學[28]經典之論，亦無法套用於臺灣的踢婆美學分析，因此，本文在此所強調的，是一種與臺灣在地文化脈絡、歷史環境與當代抗爭緊緊扣合的臺式酷異生存美學。

正如趙彥寧收錄於《批判的性政治》合輯中的〈老T搬家：全球化狀態下的酷兒文化公民身份初探〉一文所提，一九九〇年代中期後，「全球化模式」及「文化公民論模式」所強調者爲「性／別認同的社會與文化的建構形式與流通途徑，及其與國家權力的施展與全球資本主義發展形勢之間的關係。」[29]趙彥寧認爲，這種預設當代歐美同志運動將同步化、同質化且全球化在地同志社群的論述實則忽略了在地同志文化的特殊性與能動性。趙彥寧舉例如彼得．傑克森（Peter

[28] Sue-Ellen Case, “Towards a Butch-Femme Aesthetic,” *Discourse* 11.1 (Fall-Winter 1988-89): 55-73.

[29] 趙彥寧：〈老T搬家：全球化狀態下的酷兒文化公民身份初探〉，頁270。

臺灣大學學術期刊資料庫

Jackson）、荷西．加夏（Jose Neil Cabanero Garcia）等都藉由審視泰國及菲律賓等「第三世界」LGBTQ族群的特殊生命經驗及創造性，以挑戰前述論述的學術霸權。另外，薩巴．馬慕（Saba Mahmood），亦以伊斯蘭文化中紗巾覆面的女性習俗爲例，挑戰巴特勒（Judith Butler）隱含二元對立的歐美女性主義論述。[30] 趙彥寧以臺灣女同志社群爲分析藍本，研究戰後歷經國民政府遷台、韓戰、越戰、白色恐怖時期等歷史事件的「老T」生命經驗，揭露這些生命經驗當中的文化權利運作及物質基礎。時隔十五年，[31]即便身處同一個島國，《姐夠甜．那吸》舞台上呈現的小踢小婆小gay或者已與趙彥寧所勾勒的「老T」經歷著完全不同的成長脈絡，然而相似的是，在美國大衆文化仍然鋪天蓋地席捲全球的情況下，作爲一個在地酷異主體所能利用手邊資源創造另類認同社群的能動性。

趙彥寧的文章以極爲動人的方式紀錄了「老T」與她們生命緊密連結的老gay們所共享的互助時空，而在《姐夠甜．那吸》中，亦有了當代的版本。史黛拉與白蘭奇作爲一對「姊妹」，其關係時而疏離淡然，時而感官濃烈，甚至充滿亂倫況味。在「姊妹景」中，史丹利因月事上樓[32]換衛生棉，白蘭奇而後進入浴室梳洗打扮，史黛拉則在浴室外等候白蘭奇。此時的史黛拉以柔情音調抒發著她對白蘭奇的理解、崇拜與愛戀：「我姊姊喜歡完美，我試著去了解她，試著去學她，但我總是學不像。」（頁10）白蘭奇要史黛拉不必等她，史黛拉則溫柔回應：「我喜歡等你。」（頁10）而後史黛拉的獨白更是直白：「我以前會跟著她一起洗澡，我喜歡她用手背觸碰她臉頰的方式，我喜歡她看著鏡中的自己時，她的手會輕輕地放在胸部中間。我仔細觀察過她出門前，會輕輕地噘嘴檢查她的口紅，輕撫她的脖子，最後，她回眸看著鏡子，確認一切都完美。」（頁11）史黛拉對白蘭奇的官能凝視滿載已「超溢」（transgressive）姐妹情感。在白蘭奇從浴室走出後，史黛拉掀起裙擺，從鼠蹊部附近取出一罐艷紅色果醬，兩人在舞台角落蹲踞，以手指挖取果醬食用。史黛拉與白蘭奇而後相互餵食，將果醬塗滿對方的身軀和臉頰，在一陣恍惚間，兩人開始舔食對方身上的果醬，最終瘋狂親吻彼此。難分難捨間，兩人笑說：「媽媽知道了，肯定會殺了我們。」（頁11）

---

30 Saba Mhamood, *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject* (Princeton: Princeton University Press, 2011).

31 趙彥寧本篇論文之中文初稿發表於2000年「女『性』主體的另類提問．Part II」學術研討會。

32 浴室在舞台二樓。

臺灣大學學術期刊資料庫

作爲姊妹的史黛拉與白蘭奇，其姊妹亂倫誠然破壞了異性戀式的父權教條，然而更有趣者，乃舞台上白蘭奇表演者的生理男性之身，將姊妹亂倫一景更加複雜化。無論二人是否爲親屬關係，依史黛拉所言，她對白蘭奇在浴室裸身之景毫不陌生，則應從頭到尾都知悉白蘭奇的生理男性之身，遑論若是血緣手足，更應從小到大都明瞭於胸。正如史黛拉所說：「她只是有一點特別……她以爲她是我姊姊，然後她剛好也是我姊姊，這沒有問題。」（頁6）反而是如此此地無銀式的解釋，說明了史黛拉對於白蘭奇的深刻理解。白蘭奇或者更像是史黛拉的哥哥，在變裝狀態下與其發生情慾行爲。變裝哥哥於此的情慾投射產生豐富的彈性與流動性，打破「變裝皇后」符號所承載的同性戀主流文化，變裝哥哥集陰陽於一體，將此情此景導向「跨性拉」[33]，使得原本的「姊妹情深」同時指涉三種流動情慾：生理女性同性戀、跨性同性戀、異性戀，而這些流動情慾與亂倫議題緊緊相扣，更暴露了社會性別家庭倫常的操演性與建構性。

同樣夾帶亂倫議題的還有米契與他所提及的「媽媽」。米契與其他三人關係薄弱，即便對白蘭奇亦是若即若離，甚至是漠不關心的態度。米契提及自己對白蘭奇的愛慕時所講台詞：「他穿藍紫色的裙子，正翻天，臉上化那個妝，很性感。還有他的頭髮，很有氣勢，整個人金光閃閃。」（頁11）雖然聽似柔情四水，然細究之，可發現米契對於白蘭奇的愛慕宣言僅止於對於外表裝扮的描述，毫無任何其他細節因素。米契這段宣言的最後一句台詞：「然後他站起來，從他寶座上站起來，走出去，剛好一道陽光打下來照在他身上，他就像等待王子的公主」（頁12），甚至直接引用某種父權異性戀框架下的性別正典。在米契的描述下，白蘭奇即便以生理男性之身扮裝爲女，仍舊鎖死在性別正典之中：扮裝的酷異白蘭奇只能等待，與《慾望街車》中的異性戀白蘭奇並無二致。米契對白蘭奇的愛慕僅建立在對於外貌的觀察，以及白蘭奇符合性別正典的情狀，而這段令人難以信服動容的愛慕宣言，使稍後米契對自己母親的喃喃自述反倒更顯眞情流露。

米契幫忙白蘭奇清除鼻垢後，受到白蘭奇的調情挑逗，然而他完全不解風情，甚至在白蘭奇：「你需要一個人，我也需要一個人」告白後，直接回以：「我需要的不只是一個人，還有我媽媽。」（頁14）台上的米契幾乎沒有正眼瞧

[33] 跨性拉一般指生理男性、自我認同爲女性並且情慾投射對象爲生理女性的同性戀者。參考 Laura Erickson-Schroth ed., *Trans Bodies, Trans Selves* (Oxford University Press, 2014).

臺灣大學學術期刊資料庫

過白蘭奇，他的回應如同夢囈：「每天晚上我都會抱著我媽睡，舔她的胸部，她會幫我弄我的老二，一直吸。我眞的很愛我的媽媽。」（頁14）對比米契對白蘭奇外貌的描述，他所形容的母子關係是建立在行爲互動上。米契雖未明言，其母親也從未在台上實體出現，他所描述（或想像）的互動方式卻已昭示近乎亂倫的情慾關係，而這樣濃烈熾熱的愛母宣言，使得他先前對白蘭奇的示愛顯得更爲單薄無力。在「正典到來景」中，當史丹利及史黛拉瘋癲無狀，米契不斷喃喃：「我媽媽病還沒好，我媽生病在家，她要我回家安撫才肯睡。」而後在「兄弟情慾景」中，米契在與史丹利閒聊「番茄」用處時，史丹利以番茄爲喻，大肆表態對史黛拉肉體的生理慾望，而米契卻回以一句幾乎沒有任何情慾暗示，甚至充滿「孝道」精神的：「這種番茄，報紙上有說，富含維他命A，可以防老，可以抗癌，我們要多吃。像我都用這個煮羅宋湯給我媽喝。」（頁12）相較於史丹利在台上舉手投足的粗魯狂妄，米契的行動纖細敏感，動作幅度較小，表情溫吞靦腆，常常帶著羞澀之氣。米契在本劇中的諸多台詞與舞台動作，一再顯示他與白蘭奇已經生生切斷關係，他有「關係」之人，毋寧是其母親。即便劇本開頭將之設定爲「喬裝成男人的男同性戀」，米契卻更像愛母親的異性戀，他所有溫柔多情與白蘭奇並無多少關係，而滿載他對於母親的深切眷戀。

米契的設定，實則呼應臺灣近年熱議的「媽寶」（mother's boy）[34]文化。臺灣長期受儒教孝道文化浸淫，成年子女徵詢父母意見並非罕見，加之近二十年來臺灣房價漲勢、國民平均所得卻未隨之攀升，成年子女與雙親同住現象逐步上升。表面上，「媽寶」論述乃用以批判成年子女過分依賴母親，無從獨立自主。然而，若細究之，此一論述實則與歐美文化的影響有密切關係。「媽寶」論述批評軟弱無力、與母親連結共生的子女，要求子女獨立自主，切斷與母親「不正常」的連結。母親於是化身「賤斥」（abjection），[35]唯有透過將母親視爲一種必須排除斬斷的不潔之物，主體才可獲得新生，得以「自由」之姿進入陽性社會。在這種論述模型之下，「母親」與儒教傳統隱隱相連，而歐美近代思潮中的「獨立」、「自主」、「自由」等概念則成爲嶄新的「父親」。在精神分析相關論述中，佛洛伊德以「伊底帕斯情結」（Oedipus Complex）來理解孩童對於

[34] 「媽寶」一詞常使用於形容以母親爲思考核心，凡事聽從母親意見，並由母親全權打理生活的成年子女。在臺灣及日本，此詞常帶負面貶意，用以批判無法獨立自主的成年男性。

[35] 參考Julia Kristeva and Margaret Waller, *The Power of Horror*, pp. 1-31.

臺灣大學學術典藏庫

性別的社會化過程：成功克服此情結的男童得以形塑其「超我」（superego），反之則終生成爲「母親的男孩」；女童成功者得以認同父親，順利進入社會，反之則產生精神疾病。而後的拉岡以父權系的「象徵界」（symbolic order）與「母親系」的「想像界」（imaginary order）爲理論模型，解釋主體在戀母情結過後的補償作爲。佛洛伊德與拉岡的「戀母」論述已然以其潛藏的性別本質觀點遭受諸多批判，賽爾萬（Kaja Silverman）即在《符號的主體》（*The Subject of Semiotics*）中直指二人在性別認同模型上謬誤，她以「符號」（the semiotics）概念取代「象徵」（the symbolic），試圖挑戰二人論述中隱含的父權框架。[36] 與賽爾萬陣線鄰近的克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）在《恐怖的力量》（*Power of Horror*）中以「玄牝」（chora）描述一種詩意、不斷延異、反理體中心主義的陰性空間，用以召喚早於伊底帕斯時期的、與身體經驗密不可分的遠古陰性詩意。[37]從此看來，在當代歐美思潮中，父權社會、象徵語言及陽具理體中心主義式的思考早已不再獨佔主流，然而臺灣在面對國際化壓力的同時，卻難以避免地先從自身儒教傳統文化著手開刀，即便孝道與戀母並非同一件事，在歐美思潮的洪流下，從母家出走似乎成爲一種「獨立精神」的象徵，進而以「獨立自主」壓抑「連結共生」，以父系的社會化貶抑母系的反社會化。

誠然，這並非表示儒教傳統便與母家（系）相連。實際上，儒教傳統所謂「孝道」，亦是建立在異性戀式的父權觀點之上。出自《孟子．離婁上》的「不孝有三，無後爲大」[38]即直指異性戀生殖主義式思考觀點。儒教所謂「倫常」，乃指君臣父子等社會階級的尊卑有序、涇渭分明，強調固守本份、不可隨意改變的人際處事。在儒教傳統中，「倫常」乃維持社會結構的重要教條，如若「倫常」顛倒反置，則社會崩毀無依。如此而言，亂倫絕對是儒教傳統所難容者。在《姐夠甜．那吸》當中，「媽寶米契」（頁3）與母親的情慾關係正是儒教傳統所無法容忍，米契所描述與母親的互動，不僅是對儒教倫常的破壞性行動，更違反現代優生學原則。

如此看來，米契毀壞儒教倫常，卻也無從向歐美式的獨立自主靠近，他毋寧是兩者皆非的社會渣滓，而這樣的渣滓性質，卻是《姐夠甜．那吸》所生產出的

36 Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, pp. 126-193.

37 Julia Kristeva and Margaret Waller, *The Power of Horror*, pp. 13-15.

38 〔東漢〕趙岐注，〔宋〕孫奭疏：《武英殿十三經注疏　孟子　離婁上》，http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=77724，讀取日期2015年6月6日。

臺灣大學學術期刊資料庫

一種臺式酷異。雖則在正式劇本中，米契是爲「喬裝成男人的男同性戀」，本劇的實際舞台呈現，卻讓他脫離了《慾望街車》與《美麗緩刑》中的美式男同性戀脈絡，使得劇本的初始設定反而成爲一種操演性表徵。這個表徵揭露了同性戀亦可能成爲那個「理所當然」，並且提醒：在這個「理所當然」框架中，尚有許多遭受拒認的性別渣滓。[39]《姐夠甜．那吸》當然非欲提倡亂倫，而是在改編歐美文本的過程中，幽微地嵌入在地性別議題與文化脈絡，揭露那些佩姬．費蘭（Peggy Phelan）所強調的「無標記者」（the unmarked）的存在。[40]《姐夠甜．那吸》所呈現出的渣滓認同，並非單純強調父權異性戀體制中的酷異認同，而是揭露：酷異認同與主流霸權之間持續流變的互動方式。因此，與其單一面向地扶持與父權異性戀體制違和的酷異認同，更加當務之急的或者是觀察酷異認同與主流霸權之間運作磨合的過程，並且看見那些甚至沒有被列入酷異認同的渣滓認同。而具體作法，正是《姐夠甜．那吸》以狂放不羈的諧擬符號所堆疊出來的性別戲耍。

二、雜混島族：超戲劇式諧擬技巧

《姐夠甜．那吸》在開頭以米契與史黛拉之雙人相聲的形式向觀眾大略介紹《慾望街車》的角色設定，使不熟悉美國經典劇本的觀眾得以先行理解本劇所要攻防解構的正典來源。《慾望街車》作爲正典，是《姐夠甜．那吸》意欲挑釁攻堅的標的無誤，這樣的攻擊焦點看似透露出一股對美式文化脈絡愛恨交錯的複雜鬱結心態（melancholia）：既不滿於正典，卻又無法不將目光置之其上。與其說《慾望街車》是爲本劇組急欲解構破壞的物件，毋寧說它是如鬼魅般長期縈繞於創作者心頭的糾結符號。據許芃於訪談中，《姐夠甜．那吸》的部分創作動機源於《慾望街車》在臺灣戲劇教育體制中不可動搖的霸權地位：幾乎所有劇場相關科系的演員都曾接觸過《慾望街車》，無論演出其中何種角色，《慾望街車》可

[39] 以「亂倫」反制正典的手法，《姐夠甜．那吸》並非國內首例，王墨林在2013年聯合中國與韓國演員共同搬演之《安蒂崗妮》，以安蒂崗妮與波里涅希斯之間的兄妹情慾挑戰國家機器與政治暴力。相關論述可見鴻鴻：〈用亂倫抵抗國家暴力《安蒂崗妮》〉，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7780，讀取日期2015年6月6日。

[40] Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), p. 27.

說是臺灣演員的第一份排演練習本。[41]如若如此，則本劇的觀眾難道只是限於戲劇體制中對此現象心有戚戚者？又，如果本劇的目標不僅於此，而更著眼於性別正典的父權暴力，則何以本劇須牽連於《慾望街車》及《美麗緩刑》的裙擺，而不直接採用在地觀眾更具共鳴感的元素？從近代在地觀眾所熟知的戲劇電影諸如《賭神》（王晶1989）、《艋舺》（鈕承澤2010）等，並不乏充塞單一父權論調可作爲攻擊目標的作品，本劇自始至終皆以《慾望街車》爲主攻目標，因此，本文所關注者是，這樣的攻擊方向，產生了何種抵抗效果？而這種抵抗效果是否又產生自我解構、收編的滑鐵盧副作用？

史碧娃克的女性主義式後殖民論述或者可用於討論《姐夠甜．那吸》一劇所使用的一種劇場雜混戰術。身爲一位深受歐美學術體制滋養的印度裔學者，史碧娃克早已指出歐美主流霸權與第三世界（Third World）抵抗力量的交錯、摩擦、協商與滲透。她著眼於文化之間的矛盾與異質性（heterogeneity），旨在干涉與顛覆現有的知識體制霸權。史碧娃克的批判動能來自於德希達解構主義式的「延異」（Différance）與「播散」（Dissemination）概念，目的是消除二元對立模式中的中心，進而指出意義的傳達乃來自於符號之間「差異」的多向滑動。[42]解構主義既不接受能指（signifier）與所指（Signified）之間的固定關係，而以滑動、挪移、轉質等意象來理解符號的運作，則符號彼此間最終指向一無盡多元、互指互存的無中心變動狀態。[43]在這樣的思考脈絡中，文本不再穩如泰山不可動搖，詮釋乃互文（intertextuality）的過程，而意義則總是流動易變的。《姐夠甜．那吸》所呈現劇場雜混戰術，將外來文化、在地文化、大眾流行、小眾藝術堆疊累積，使各種元素互文互生、互依互斥，而其具體做法首先來自於劇本的半調子在地化。

《姐夠甜．那吸》在排演時所遭遇的一個困境是：劇組人員無法單從「開襠褲」劇團的原始《美麗緩刑》劇本有感發笑。[44]不只是《美麗緩刑》，「開襠褲」劇團的一干作品幾乎充滿引人發噱的黑色幽默、言談節奏與在地笑話，其美國劇組對於美國流行文化的諧擬與嘲諷常惹得台下的美國觀眾忍俊不住。然而

41 鄭芳婷：〈台南人劇團《姐夠甜．那吸》的性別戲耍與台灣踢演員的困境〉，《LEZS雜誌》第19期（2015年7月），頁10-14。

42 曹莉：《史碧娃克》（臺北：生智文化事業有限公司，1999年），頁31-38。

43 Jacques Derrida, *Of Grammartology*, pp. 128-130.

44 於2015年3月5日的排練過後與眾位劇組人員的訪談內容。

臺灣大學學術期刊資料庫

《姐夠甜．那吸》的初期排練卻頻繁地陷入了一種緊張、尷尬與勉強的氛圍，主因在於《美麗緩刑》劇本的直接翻譯文本中所承載的美國在地元素對於臺灣劇組而言實則陌生難解。然而遇到後期，經過集體即興修編的《姐夠甜．那吸》不再完整移植《美麗緩刑》，反倒刻意以蒙太奇的方式，剪接後者的各種零碎片段，使得《美麗緩刑》本身，即成爲《姐夠甜．那吸》所欲諧擬的對象。正如德希達在《書寫學》（*Of Grammatology*）中對於自我批判性哲學的描述：「從傳統當中挪用所需資源與素材，以解構傳統本身。」[45]若《美麗緩刑》諧擬解構的是美式流行文化脈絡下的性別正典，《姐夠甜．那吸》則是針對《美麗緩刑》一劇，來自第三世界的反動回音，它所諧擬的不只是性別正典議題，更多的是對於整體美國文化霸權的挑釁與對臺灣在地文化產業的自反性批判。

如若僅僅是抽換《美麗緩刑》劇本中《慾望街車》元素，改以《賭神》等在地群眾較爲熟知的文本，雖也具攻堅在地父權異性戀思維模式的可能，卻缺乏對於歐美文化霸權之於臺灣文化產業的反思。而正是堅持將《美麗緩刑》及《慾望街車》二劇充填於《姐夠甜．那吸》中，使得本劇更具有解性別以外的解殖民抵抗效果。《姐夠甜．那吸》劇組的創作軌跡實際上亦巧妙地呼應了史碧娃克的研究軌跡。作爲臺灣新生代劇場工作者的劇組人員，擷取了臺灣大學戲劇系的學術養分以及台南人劇團的專業劇場支援，而這兩者皆與歐美劇場知識與技術密不可分。因此，劇組雖未實際身處歐美，卻不可否認地自歐美脈絡中發展而來。由此得見，經歷一連串刪改混編的《姐夠甜．那吸》，其創作核心價值根本不在於搬演「開襠褲」經典，或是將美國酷異劇場引進臺灣，更不是以美國性別理論教育臺灣觀眾，而是以美國酷異劇場爲諧擬材料，質問批判臺灣酷異文化的癥結。換言之，《姐夠甜．那吸》實爲後設酷異劇場，以在地酷異劇場的方式游擊美國酷異劇場的結構。

再次解析本劇開頭的雙人相聲，可以發現米契與史黛拉的對話有著質地上的轉變，從交代《慾望街車》劇情設定的「正規」台詞逐漸質變，最後更像是在地綜藝節目的脫口秀：

米契：一九四七年。

史黛拉：白蘭奇．杜波瓦家道中落。

米契：投靠已婚的妹妹史黛拉與妹婿史丹利。

臺灣大學學術期刊資料庫

[45] Jacques Derrida, *Of Grammartology*, p. x viii.

史黛拉：白蘭奇原本以爲可以在史丹利的朋友米契身上找到歸宿。

米契：但是謊言被揭穿。

史黛拉：白蘭奇慘遭史丹利強暴。

米契：在精神病院渡過餘生。

米契：二零一五，萬眾矚目。

史黛拉：水源劇場的凌晨四點鐘。

……

史黛拉：怎麼那麼傻怎麼那麼傻。

米契：交換性別，不倫不類。

史黛拉：經典劇本，知難而退。

米契：五百分的臺灣鐵踢，史丹利。

史黛拉：永不妥協的男扮女裝，白蘭奇。

……

史黛拉：地球引力最弱的時候。

米契：見光死的怪咖全體現身來。

……

米契：換劇本？

史黛拉：劇本沒有問題，我們改過了，只是要小心，因爲很容易就會走偏。

米契：幹立刻走偏！（頁3-4）

開頭的雙人相聲，實際上已暗喻整個演出文本的屬性並非向《慾望街車》或《美麗緩刑》致敬，而是以極度在地化的風格語彙挑釁兩種原著，挪用二者作爲解構材料，以進行臺灣式的酷異創作。而這樣的風格語彙而後貫徹整個劇本，在四個角色的台詞中皆可發現。具體而言，《姐夠甜．那吸》的在地風格語彙建立在對於兩種原著劇本框架的戲耍行爲，包括對於原著劇本戲劇情境（scenario）的雜揉交疊，以及對於歐美文化的諧擬（parody）。

本文將《姐夠甜．那吸》中出現的戲劇情境概括爲三種類型：《慾望街車》、《美麗緩刑》兩種原著劇本的戲劇情境，以及在這兩種情境以外的在地情境。三種情境並不以順序出現，而是從頭至尾不斷相互交錯滲透，直至觀眾已無法分辨。

白蘭奇：我親愛的妹妹，換一個新環境眞是太棒了。未來像一塊乾淨的白

臺灣大學藝術期刊資料庫

紙，空氣裡都是希望的泡泡，它們在搔我癢。

史丹利：搔你媽。

白蘭奇：你說什麼？

史黛拉：親愛的，沒有什麼新環境，我們台北場就是在水源劇場。

米契：台南場在原生劇場。

白蘭奇：什麼意思？你說我們還沒到嗎？（頁5）

在這一段對話當中，白蘭奇所言幾乎照抄《慾望街車》的角色風格，史丹利的回應簡短暫且不論，而史黛拉及米契兩人則直接推翻白蘭奇的台詞設定，硬生生將《慾望街車》的戲劇情境毀壞殆盡，將觀眾瞬間扯回劇場的當下時空，然而白蘭奇並未隨史黛拉及米契的腳步前進，而是以迷惘的情狀繼續停留在《慾望街車》的情境中。由此得見，四人的時空屬性並不統一，即便是在舞台上互動的當下，亦是各說各話，莫衷一是。如此時空雜混的手法貫徹了整個表演文本：

米契：你可以來睡我家。

白蘭奇：謝謝你，小帥哥，你眞體貼，但我是個淑女。

米契：沒關係，我是米契，我們訂婚了。

白蘭奇：果然，你看起來很不一樣。（頁6）

白蘭奇仍停留在《慾望街車》的設定中，米契竟已直接跳脫劇本，以疏離姿態「提醒」白蘭奇其戲劇身份，而白蘭奇雖並未隨米契跳脫劇本，卻也不受影響，四兩撥千斤地帶過時空交錯所可能爆發的衝突。時空雜混的情況爾後亦持續出現，在舞台上的四個角色不僅在互動時分處不同戲劇情境，每人亦在劇中來回於不同戲劇情境。以白蘭奇爲例，雖則以《慾望街車》的情境出場，而後卻逐步轉變，在「姐妹景」中的獨白：「有天，我可能會從浴室裡消失。有人會來找我，但發現這裡空無一人。頭條上會寫著『浴缸中消失的變裝男人』、『只剩下塞住排水孔的頭髮，她連死亡都如此傳奇』我想我最後應該是死在海裡，我猜。」（頁11）白蘭奇於此已明顯跳脫《慾望街車》，而進入《美麗緩刑》的戲劇情境。又，以史丹利爲例，雖則以《慾望街車》的情境出發，隨著劇情推演，迅速於《美麗緩刑》及在地情境中交替。在「兄弟景」中，史丹利以超乎想像之傳統「陽剛」姿態與米契交談，其粗鄙豪放幾乎誇張化《慾望街車》中的史丹利設定，而後在「踢婆景」中，史丹利迅速變身在地鐵踢印象，以撒嬌賭氣口吻質問史黛拉對於米契的看法，在此景最後，又以幽默風趣之輕鬆態度，轉進《美麗緩刑》中的美式老踢（uncle butch）風格，向觀眾表達其對史黛拉即將迸發的慾

望。史黛拉與米契二人則是自始至終便不斷跳脫兩種原著劇本，不斷與觀眾及攝影鏡頭進行對話，打斷白蘭奇與史丹利的戲劇幻覺，提醒著舞台的「造假」本質。諸如在「正典景」中，米契詢問大家：「我們可不可以跳過搜查（白蘭奇行李）這個段落，直接從羞辱和情慾的地方開始演？」在「結局景」中，四人甚至全體跳出原著劇本，討論寫實主義演法及傳統劇本的侷限。

《姐夠甜．那吸》誠然以「解構田納西」爲旨，參考《美麗緩刑》的解構手法，但在實質呈現上，已融入無數在地元素。而其解構手法，則奠基於四個角色在三種戲劇情境之間的迅速來回抽換，使看似寫實自然者矯揉造作、完美優雅者破綻百出。如此混亂揉雜的時空設定使得觀眾從無沈溺寫實戲劇幻覺的可能，反而在雜混的時空情狀中來回擺盪，進而得見各種戲劇情境的建構性與操演性。巴特勒在論及酷異「扮裝表演」（drag performance）時指出，「扮裝表演」透過「超戲劇性」（hyper-theatricality）揭露性別體制的建構性：父權異性戀霸權從不是自然天生，而是在「操演」（perform）及「引用」（cite）過去慣習的過程中反覆揣度形構而成。[46]巴特勒的「超戲劇性」論點，於此亦印證《姐夠甜．那吸》時空雜混技法中所揭露的文化體制的建構性：時空雜混的具體效果在於暴露文化體制的屬性亦非絕對自然，而是相對建構，不同時空的文化體制之間的差異定義了各自的體質與屬性。而演員在來回於不同戲劇情境時所展現的矯揉誇張表演方法，則是對於此種差異的超戲劇性操演。

對於歐美文化的諧擬技法亦貫徹全劇。白蘭奇由於泰半時間都沈溺於《慾望街車》中的氛圍，因此此角台詞亦多所引用歐美元素，然而其引用方法並非感性寫實，而不時以幽自己一默的方式諧擬其引用的外來元素。在「國標景」中，白蘭奇與米契兩人凝望假想的星空談情說愛，討論到星座之際，白蘭奇脫口而出一連串的法文，米契表達疑惑，白蘭奇則回以：「這是法文的我對天蠍座認識不多。」（頁15）頓時破解觀眾可能預期的專業答案，以刻意賣弄外語的方式諧擬外來品味。又，當史丹利強迫搜索白蘭奇行李之際，白蘭奇抗議：「你要檢查我的body？」（頁8）以刻意夾雜英語的方式來揭露歐美文化在臺灣的文化象徵。同樣的諧擬方式，也出現在米契身上，在「生日景」中四人相互攻防吵鬧之際，米契質問白蘭奇：「你清白嗎？你正直嗎？Are you straight？」（頁21）最後質問性向認同的句子乃透過英語問出，除有效諧擬中英交雜的當代語言，亦披露性

[46] Judith Butler, *Bodies That Matter*, pp. 230-236.

臺灣藝術期刊資料庫

向認同議題仍與歐美文化緊密相連。

劇中四位角色在論及《慾望街車》時，常以癲狂卻又漫不經心的方式刻意誇張化自己對於這齣原著的迷戀。在第二幕「白蘭奇獨白景」中，白蘭奇向觀眾直抒心臆：「馬龍白蘭度太帥了，如果我在他拍電影的時候碰到他，我一定會舔他的胳肢窩。」（頁19）說罷台詞，演員狂舔螢幕上投影影像的腋下，其歇斯底里使得這段抒情獨白顯得荒誕，而角色對於作爲外來文化象徵的馬龍白蘭度的迷戀亦因此變得空泛甚至荒謬。相似地，在「生日景」最末，史丹利羊水破裂，綁在腰腹上的嬰孩抱枕滑脫，「孩子」出生後，四人吹熄生日蛋糕上的蠟燭，神情肅穆地清唱起美國著名基督聖詩《奇異恩典》（*Amazing Grace*），在一切荒誕喧鬧堆疊至最高點後，如此毫無理由的肅穆反而顯得至爲荒謬，而《奇異恩典》在此明確地成爲諧擬對象。

《姐夠甜．那吸》的雜混技巧，或可借用霍米．巴巴（Homi Bhabha）所提出的「雜混」（hybridity）、「擬仿」（mimicry）等概念來分析。在《文化的定位》（*The Location of Culture*）中，巴巴指出：「雜混乃歷史性運作，是僞裝的、鬥爭的、敵對的媒介作用，是文化誤差的符號，是介於交戰協商遊戲規則縫隙之間的操作。」[47]其「雜混」指向被殖民者的多元能動性（diverse agency），得以在殖民者文化霸權的繁複操作之中，生產出自己的聲音與樣貌。本劇挪用各種外來元素，在舞台上創造了「轉譯」（translation）的過程，由於「對譯」（complete translation）之永不可能，「轉譯」揭露了不同文化之間不可抹滅的差異性。揭露文化差異後，「擬仿」成爲可能。據巴巴而言，「擬仿」乃建立於「曖昧矛盾」（ambivalence）之上：殖民者與被殖民者由於文化差異的衝擊，其文化因此產生雙（多）向地交相影響滲透，使得單一殖民論述遭到威脅與挑釁。[48]借鏡巴巴，《姐夠甜．那吸》透過戲劇時空雜混與戲劇語言的諧擬，生產出或者有機會動搖或影響其文化殖民者（美國）的在地擬仿。

即便如此，如德希達提示：「解構是一種持續解構自身的運動」，[49]《姐夠甜．那吸》之雜混與諧擬從不可能提供一個最終的理想解答，它毋寧是在抵抗主流價值的同時，亦顛覆自己所做之一切努力。雖則雜混與諧擬的技巧，有效地揭

47 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, p. 193.

48 同前註，頁88。

49 Jacques Derrida, *Of Grammartology*, p. l x x vii.

臺灣大學學術期刊資料庫

露文化體制的建構性與操演性，其技巧的運作本身卻也再次承認、甚而增強所謂文化體制的名分。《姐夠甜．那吸》乃以劇場的形式，再次對臺灣社會發起史碧娃克的著名提問「賤民能否發言？」（Can the Subaltern Speak?）[50]，劇中一干角色作爲臺灣酷異族群，身兼第三世界亞裔與非傳統異性戀者兩種弱勢身份，在舞台上以雜混與諧擬技巧挑釁來自歐美第一世界的主流異性戀霸權及隱隱成形的同性戀霸權，使在地「弱勢論述」（minority discourse）得以策略性地巧佔舞台，與第一世界的「宏大論述」（grand discourse）對峙交流。

三、脫或是不脫：裸身抗爭的雙重面向

米契：對我來說，一切和身體有關的事情
都是禁忌又令人困惑的。（頁23）

《姐夠甜．那吸》的裸身並非新鮮事。理查．謝喜納（Richard Schechner）早在六零年代末所製作的《酒神 69》（*Dionysus 69*），便以裸身表演改編尤里匹底斯（Euripides，480-406BC）的《戴神女信徒》（*The Bacchae*）。謝喜納的裸身表演所呼應乃當時以反戰、嬉皮等概念爲主軸的美國流行文化，亦是他對於所提出之「環境劇場」（environmental theater）概念的具體實踐。[51]自二十世紀初始，「公衆裸身」開始成爲遊行抗爭的一種方法，六零年代後，這種方法更加廣泛出現，直至今日，仍可在各種社會及政治運動中得見。起自二〇一一年九月中旬的「佔領華爾街」前夕所出現的*Oclarpation*表演活動，即是以「佛拉瑟斯」[52]（Fluxus）式的快閃裸身表演來奪取媒體鏡頭，以此抗議美國金融體制之不公。[53]既然裸身表演早已被視爲一種有效的抵抗方法，則《姐夠甜．那吸》的

[50] Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?," *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1988), pp. 271-314.

[51] Richard Schechner, *Environmental Theater* (New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2000), pp. xix-xlv.

[52] 由美國藝術家George Maciunas所發起，源於1960年代的前衛藝術運動。參考羅伯特．艾得金（Obert Atkins）著，黃麗娟譯：《藝術開講》（臺北：藝術家出版社，1996年），頁78-80。

[53] Fan-Ting Cheng, "A Strafed, Tactical, Pugnacious Island: Political Performances in Taiwan from 2000 to 2013" (Ph.D. diss., University of California Los Angeles, 2014), pp. 218-222.

國立臺灣大學 藝術學院 期刊資料庫

裸身又創造何種在地酷異性意義？

《姐夠甜．那吸》的裸身元素置於全劇最末。衆腳色各自之獨白場景過後，四人對於舞台上所發生的一切發出質疑，白蘭奇不滿於整個扮裝皇后式的角色設定，因此提議嘗試回到寫實表演，然而在接下來著名的《慾望街車》強暴一景的模仿演出中，白蘭奇與史丹利二人無論如何嘗試，描摹寫實強暴戲劇動作的氛圍仍然勉強尷尬，白蘭奇與史丹利雖意欲重返寫實表演，卻又難以遵照「正典」應有的性別刻板氣質，兩人因此左右拉扯，最終不了了之。在這樣一場「失敗」實踐過後，四人終於對寫實表演宣告放棄。

米契：我們不要再試了、不要再演了，很難找到適合我們演的劇本。

史黛拉：寫實主義表演眞的對我們沒有好處。

史丹利：你看他媽的頭髮這麼假，我們怎麼可能寫實？

白蘭奇：還用你講嗎？誰都看得出來。

史丹利：演他的人也是假的。

……

米契：我們大家都是來亂的。（頁26-27）

在最後雜亂的交談當中，四人追逐嬉鬧，脫下彼此和自己身上的衣物，在舞台上恣意奔跑、玩弄道具，擺出各種姿勢，相互大笑大叫。舞台燈光明亮絲毫不減，亦無乾冰或投影等其他特效以遮掩，演員完全赤裸的肉身因此完全坦露於舞台上。《姐夠甜．那吸》並非二〇一五年唯一使用裸身元素的在地劇場作品，然而它確實是唯一一齣以極度放鬆與自由的態度使用裸身元素的製作。與台南人春天戲水系列作品中的另一齣製作《愛情生活》相比，《姐夠甜．那吸》的裸身無懼於三面式舞台，四位演員甚至躬身、彎腰、蹲踞、跑跳毫不忸怩，幾乎是無死角地將赤裸之身呈現於台上，而《愛情生活》中雖也出現赤裸的元素，然而兩位演員在單面舞台上以角度及道具等方式巧妙地避去了觀衆的凝視。[54]避掉凝視的同時，《愛情生活》演員的裸身成爲需要保護遮蓋之物，演員無法改變觀衆的窺視，只能被動消極地避開來自四面八方的搜索式凝視。而《姐夠甜．那吸》的演員則相反，主動脫下衣物以後毫不羞澀，反而是如此的自在坦然，使得觀衆反而成爲被動、甚至是被迫觀看者，其觀看與被觀看的相互力道因此反轉。如戴蒙所言，演員奪取回眸主導權，積極地「觀看著自己被觀看」（looking-at-being-

[54] 《愛情生活》（2015）編劇爲許正平、導演呂柏伸，主要演員包括王宏元、林曉函。

臺灣大學學術期刊資料庫

looked-at-ness）的過程。[55]

再次檢視演員在裸身以前的樣貌，其劇服清一色乃束縛感高的衣物：白蘭奇的藍紫緞面晚禮服窄版貼身、史黛拉的紅色洋裝束緊腰部、米契的襯衫長褲勒緊褲頭、史丹利的束胸更是緊縛乳房。在脫下劇服後，四人的身體不再承受衣物的收編與調整，而呈現放鬆舒坦的狀態。值得注意的是，在看似鬆垮自然的狀況下，卻可以瞥見演員肌肉與皮膚因劇服長時間緊縛而造成的壓痕與色素不均。正如佛斯特在〈舞蹈作爲示威〉（“Choreographies as Protest”）一文中所強調，肉身作爲知覺載體，滿佈文化建構銘刻所留下的痕跡（trace），成爲「符號與象徵的貯藏所」（reservoirs of signs and symbols）；同時間，肉身作爲動覺載體（carrier），亦具備抵抗文化建構銘刻的能動性。[56]換言之，肉身的價值在於揭露文化建構的壓軌與痕跡，並且在揭露的同時生產出抵禦文化建構的各種創意方法，肉身因此得以自反性（reflexively）地改革社會體制。佛斯特的理論承襲部分傅柯（Michel Foucault）對於身體規訓（disciplined body）的概念，講究身體遭受資本社會「全景敞視主義」（panopticon）調教訓練的過程。[57]與傅柯觀點近似的馬瑟．牟斯（Marcel Mauss），在〈身體的技藝〉（“The Techniques of the Body”）一文中即指出，所謂「身體技藝」（body technique）並非與生物基因有關之天生行動，而是與社會進程密切相關的一套學習而來的技術，而學習則透過性別、階級、種族區分、國族區分及其他各種建構性分類來執行。[58]傅柯與牟斯的理論而後爲伊里亞思（Norbert Elias）及布赫迪厄（Pierre Bourdieu）進一步發展成著名的「慣習」（habitus）理論。[59]

但是佛斯特與馬汀、辛西雅．諾瓦克（Cynthia Novack）等人，與其聚焦肉身規訓，則更強調身體叛亂的潛力。馬汀認爲，肉身雖無法獨立於文化建構之外，卻不像「心靈」（mind）幾乎依存於文化建構之中，肉身與社會經驗息

---

55 Elin Diamond, “Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism,” *The Drama Review* 32.1 (1988): 14.

56 Susan Leigh Foster, “Choreographies of Protest,” *Theatre Journal* 55.3 (Oct. 2003): 395.

57 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of Prison* (New York: Vintage Books, 1995), pp. 195-228.

58 Marcel Mauss, “The Techniques of the Body,” *Economy and Society* 2.1 (1973): 70-88.

59 Norbert Elias, *The Civilizing Process*, trans. Edmund Jephcott, eds. Eric Dunning, Johan Goudsblom and Stephen Mennell (Malden: Blackwell Publishing, 2000), pp. 366-369; Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice* (Stanford: Stanford University Press, 1990), pp. 542-65.

臺灣大學學術典藏庫

息相關，因此可謂「抵抗場域」，亦可作「政治活動的材料」，可與文化建構相依相抗，成爲政治革命的動力來源。易言之，肉身是「政治的另類方法」（an alternative measure of the worth of politics）。[60]如果忽略肉身的政治性，則主體僅限於觀者角色，然而一旦使用肉身，則主體化身政治操演者。諾瓦克則關注肉身行動所生產並同時反射出來的社會議題。[61]行動爲媒介，傳遞著肉身與社會之間的張力、溝通與妥協，肉身因此滿載文化脈絡。這三位學者推翻了表演作爲一種獨立於社會議題的美學形式的可能，指出舞台上的表演肉身參與政治革命的無窮潛力。關於身體的雙重屬性，巴特勒在《危險的生活》（*Precarious Life*）中亦宣稱：「身體被建構爲公眾領域中的社會現象，它屬於我，也不屬於我。」[62]這種既溫馴受教又強猛叛亂的肉身屬性，在《姐夠甜．那吸》中獲得了十分精彩到位的詮釋。

劇服作爲文化建構的象徵，在脫除後，肉身的動作變得豪放無礙，原本因爲劇服限制而無從施展的動作，或是因爲劇服的暗示而必須呈現的姿態無一不毀，演員的身體看似成爲自由之身。然而，演員肉身在舞台上的行動仍然不脫日常生活的軌跡，即便追逐嬉鬧，亦是一幅可以預期的畫面，其中的不同僅僅是衣物的有無而已。而演員肉身所壓印的痕跡與色塊，更是提示了文化建構長期積累的過程。演員的裸身奔放並非企圖締造一種烏托邦式的自由解放，它毋寧是揭露了：即便是脫盡衣物、一絲不掛，演員或角色仍與體制密合牽扯、糾纏不休，而這正是酷異認同與主流霸權持續互動磨合的隱喻。正如巴特勒描述扮裝表演時所提，主體不可能在建構外創造全新符號，而只能在建構內外來回滲透（saturate），以「超戲劇性」來揭露建構屬性。然而，而正是帶著這些文化建構痕跡的肉身，在舞台上奮力跑跳行動，搶奪了觀眾的窺視權，自主地監視著自己被窺視的過程，正面迎擊觀眾或敵或友的凝視，並且同時崩解《慾望街車》、《美麗緩刑》兩種原著裡的性別氣質，印證了在地酷異肉身的雙重屬性。

在一陣追逐嬉鬧之後，台上四人各據一方：史黛拉立於鐵架上，米契站在階梯上，白蘭奇站在椅子上，史丹利則站在桌子旁邊。四人面向觀眾，燈光漸暗後，台上只剩捕蚊燈的微光，四人手執發光手電筒，以端莊愼重態度向觀眾一一

60 Randy Martin, *Performance as Political Act*, pp. 1-12.

61 Cynthia Novack, *Sharing the Dance* (Madison: University of Wisconsin Press, 1990), pp. 3-21.

62 Judith Butler, *Precarious life: The Powers of Mourning and Violence* (New York: Verso, 2006), p. 26.

臺灣大學學術典藏庫

介紹自己身體的器官部位，自腳掌開始逐漸往上，四人節奏不一，介紹部位與內容亦不全然相同，但四人最終皆將手電筒的光源照射在自己臉上，並在打光的效果下各做鬼臉，全戲於此結束。其中值得注意的是，這段介紹雖四人同時進行，卻充滿演員個人色彩，四位演員在簡單介紹兩個部位後，開始揀選自己身上聯結著特別情慾經驗的部位，諸如：「第一次被口交的地方」、「冬瓜茶味道的嘴唇」、「第一次種草莓的地方」、「第一次被親吻的眼睛」、「第一次被啃咬的地方等等」。[63]而這些特別情慾經驗是否眞爲演員個人歷史既無從得知，亦非重點，但是所呈現出的情慾衆生相卻使得這些看似類同的肉身器官產生相異的樣貌與質地，身體不再統一一致，而出現了各自私有的歷史與痕跡。

《姐夠甜．那吸》除以其裸身的「回眸」反轉了舞台上下觀看的權力結構，又以演員各自展演的私歷史強調出肉身在體制中的掙扎與反抗，還有更多值得討論的面向。在〈裸身抗爭：世界社會論壇中的身體記憶與抵抗〉（“Naked Protest: Memories of Bodies and Resistance at the World Social Forum”）一文中，薩頓以「世界社會論壇」爲例，檢視裸身作爲政治抗爭工具所可能引發的合併爭議及其他可能性。裸身作爲政治抵抗的主體，同時也代表受到抑制之物，與社會當中的各種不平等現象密切相關。[64]如同身聲演繹社《旋》因裸身表演而遭檢警「蒐證」入侵，薩頓描述了她所觀察到的一場裸身抗爭表演，在這場表演中，武裝警察追逐著裸身民衆，視之爲破壞公衆秩序的危險份子。令薩頓所不解的是，「世界社會論壇」的內容極廣，不乏更多激進敏感的議題，何以只因爲夾帶裸身元素，而致使這一場表演活動激起如此不安情緒？[65]再來，看似極具解放意味的裸身抗爭，其中是否包藏更深層的性別、種族、階級等意識形態偏見？[66]最後，裸身抗爭所隱含的情緒憤怒與淫窺快感之雙重面向又是如何運作？裸身抗爭絕非只是解放肉身如此簡單，它被使用的方式難以避免地與當地文化脈絡緊密相關。

伯格在《觀看的方式》中辨析「裸身」（nakedness）與「赤裸」（nudity）

63 《姊夠甜．那吸》結尾橋段，劇本無。

64 「世界社會論壇」成立於2001年，首次會議地點於巴西，爲另類全球化運動及反全球化運動成員的年度會議。Barbara Sutton, “Naked Protest: Memories of Bodies and Resistance at the World Social Forum,” *Journal of International Women's Studies* 8.3 (2007): 139-148.

65 同前註，頁141。

66 在薩頓的例子當中，一名生理女性之有色人種因裸身表演而遭警方取締，進而引發大量民眾串聯抗議，進行大規模的裸身抗爭。薩頓指出這場抗爭實則夾帶許多問題，包括將作爲主角的女性視作「亟須被民眾（大部份爲男性）拯救者」等深層結構上的性別偏見。

二者的不同：前者單純意指沒有著裝的身體；後者則隱晦地指向一種夾帶情慾式的物化，在這種物化當中，赤裸的女性成爲男性觀者的消費物件。[67]薩頓而後也指出，相較於女體，男體雖亦有遭受物化的可能，卻更與力量、性自主（sexual agency）、普世性（universalism）等概念相連。而以「赤裸女體化」作爲暴力攻擊手段的現象，更是遍佈世界各地的軍營：男性戰俘衣物遭到剝除，在威嚇下被迫表演各種性姿勢。[68]資本主義與意識形態之交相運作中，裸身的意義仍然複雜，將它作爲抗爭手段並非不可行，但裸身抗爭卻還不可能指向一個烏托邦式的解放狀態。

伯格及薩頓的觀點毋寧是較爲消極的，以他們的立場而言，《姐夠甜．那吸》的裸身表演或者還有省思的更多空間。[69]劇中所展示的裸身幾乎完全符合現今臺灣的流行審美標準：穠纖合度、不帶贅肉、稍稍鼓起的肌肉讓整體畫面相當「美好」，即便四人所呈現的性別氣質並不與異性戀正典完全一致，其裸身之主流美感仍然不可否認。如若四位演員的裸身並不符合主流美感，所帶來的戲劇效果是否轉變亦不得而知。又，無論符合主流美感與否，即便有「回眸」的演員能動性存在，演員受到觀眾窺視的可能性也非完全爲零。因此，在「藝術」、「實驗」等概念的結合之中，裸身表演是否可能產生政治性效果？如若可能，又該如何達到呢？這或者是創作者與研究者在未來可以繼續延展的著手點。

《姐夠甜．那吸》或者在創作的初始理念中，並沒有夾帶如此繁複沈重的裸身政治性議題。然而本劇的裸身表演實際上仍具有其對應在地文化脈絡的實際／現實意義，它反映了酷異認同與主流體制之間緊密嵌合、摩擦妥協並持續互動的精彩過程。在現今高度都市化的臺灣社會，酷異主體脫離體制本就難以達成，因此問題恐怕不在於如何脫離體制，而是如何在體制中尋隙求生，在資本主義及意識形態巨大強硬的操作之下搥敲弱點。當然，四位演員的裸身仍可能在商業劇場機制及異性戀市場環境中遭到收編消費，但這亦不表示則其裸身便因此無法具有顛覆挑釁的酷異力道。實際上，劇中四位演員的裸身表演就主流美感而言美則

67 約翰．伯格著，吳莉君譯：《觀看的方式》，頁56-79。

68 Barbara Sutton, “Naked Protest: Memories of Bodies and Resistance at the World Social Forum,” p. 143.

69 慕薇（Laura Mulvey）的「男性凝視」（male gaze）觀點與伯格及薩頓的論述亦有相似之處。參見Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), pp. 15-38.

臺灣大學學術典藏庫

美矣，其呈現姿態與戲劇行動所激起的卻並非只有窺視快感：飾演白蘭奇的演員鮑奕安臉上扮裝皇后式的濃豔妝容因汗水融解殆盡，使其樣貌近乎詭奇；飾演史丹利的演員劉懿萱或因情緒激動而全身肌肉近乎緊繃尷尬；飾演史黛拉的演員張雲欽狂奔於舞台上的樣子豪放有如動物而非人類；飾演米契的演員洪健藏雖則體態健美，其姿態卻羞澀內向駝背弓身。這些姿態與行動由於出自四個服膺主流美感的裸身，因而更顯對比違和，而這種違和感則連結至本劇所生產出來的酷異認同。伯格與薩頓雖則指出了裸身遭到收編消費的處境，其觀點卻未全然將父權異性戀體制以外的各種酷異賤斥性別認同考慮進去，反而傾向將生理女性置於無法自救（或救／攻人）的受害者位置，如此立場則恐怕無法解決當代酷異劇場的觀看操作。反而是本劇的裸身表演，以酷異之姿呈現出當代在地劇場與社會議題之間緊密的連結。

結語：渣滓美學而後？

本文從性別認同、島族政治及裸身抗爭三種面向，來分析《姐夠甜．那吸》的戲劇手法與修辭策略。本劇自台詞編劇、角色建構、舞台設計、場面調度及整體宣傳策略等方向著手，嘗試生產出與美式酷異文化脈絡並不全然相同的「臺式酷異」。「臺式酷異」或者可作爲一套在地戰術，提供酷異主體得以就各種諧擬、挪用、拼湊、回收等方式，在抵禦在地父權異性戀體制的同時，亦挑戰來自美國已然自成一格的酷異系譜，於是在地酷異主體並不須要爲了抗拒傳統性別體制而被迫隱身於美國酷異論述之中。「臺式酷異」亦指向一種高度雜混風格，使酷異主體得以破壞傳統單向單音的線性敘事，從中揭露文化體制的建構性與操演性，並在體制的縫隙之間求取顛覆的機會。最後，「臺式酷異」強調酷異主體的雙重屬性：其抗爭從不可能獨立於體制之外，更可能隨時遭到收編，然而正因爲酷異主體並不一味追求烏托邦式的革命，則更能以高度「自反性」（reflexivity）來省察自身游移於體制內外的各種操作優劣，在當中努力取得平衡。

「臺式酷異」的這三種屬性，指向本文所意欲發展的「渣滓美學」：一種用以分析在地酷異主體實質抵抗行動的研究方法學。「渣滓美學」企圖以表演研究（performance studies）的領域爲跳板，激發來自其他文化研究、社會研究、文學研究、族裔研究、性別研究等領域對於在地酷異抵抗的注目鑽研。史

書美與法蘭西斯瓦．李歐涅（Françoise Lionnet）在論及「微跨國主義」（minor-transnationalism）時，曾指出「跨國主義」（transnationalism）或是德勒茲（Gilles Deleuze）與瓜達里（Felix Guttari）的「根莖理論」（rhizome）盡皆傾向透過強勢主體的視界來分析弱勢主體的情勢，然而這種二元對立實則將弱勢主體框限於永恆的弱勢邊界上。[70]史書美等雖非聚焦於酷異社群，其「微跨國主義」卻精確地指出「強權與弱勢」唯一光譜的弊病。「渣滓美學」旨在揭露弱勢中的弱勢，那些連弱勢地位都無法獲取的賤斥渣滓，強調這些酷異渣滓如何利用在地現有資源以避免與其他弱勢社群同質化或全球化，並在過程中持續不懈地生產出豐沛多元、彈性多變的在地抵認同。

「渣滓美學」開啓了對於社會極弱勢社群的研究願景，然而它仍是一個不完備、甚至並未成熟的研究方法。本文以「渣滓美學」詮釋《姐夠甜．那吸》之劇場手法，雖然具體地指出此製作以何種展演模式、編劇技巧及角色建構來拉開在地酷異主體與美式酷異主體的距離，卻必須極力小心以避免陷入在地性圈地高築的狹窄視界。另外，《姐夠甜．那吸》作爲單一製作，其所呈現出來的「渣滓美學」亦無法代表其他在社會各種暗角從未獲得注目的多樣化渣滓社群。就現實層面而言，如果本劇並未獲得台南人劇團「春天戲水系列節目」之邀，製作也未獲得國藝會、臺北市文化局及藝響空間等單位的補助，甚至，其劇組也並非多半出身於臺大戲劇系，則本劇是否還能獲得如此注目與分析仍是未知數。[71]

《姐夠甜．那吸》無法關照所有在地渣滓社群，但它眞摯而動人地呈現出臺灣當代實驗劇場在面對文化全球化、性別正典與國族焦慮等壓力下所設計出的一套渣滓戰術。其目的不在於設定單一種固定戰術，以套用於所有其他弱勢社群，而在於揭示戰術養成的過程與執行的方法，以推波助瀾更多元化戰術的可能性。本文期盼以《姐夠甜．那吸》一劇的研究分析敲磚引玉，激發酷異研究、性別研究與戲劇研究三者交集的豐富類型與多方面向，並以臺灣獨特的文史脈絡與政經現況爲批判立足點，放眼世界各地源於不同文化背景的弱勢社群認同。

[70] Shu-mei Shih and Françoise Lionnet, *Minor-Transnationalism* (Durham: Duke University Press, 2005), p. 2; Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Michigan Press, 1987), p. 21.

[71] 與許多臺灣實驗小劇場相比，《姐夠甜．那吸》所擁有的資源稱得上十分豐沛。

臺灣大學學術期刊資料庫

在地劇場與渣滓美學：《姐夠甜．那吸》的臺式酷異戰術

鄭芳婷

國立臺灣大學臺灣文學研究所助理教授

本文自性別認同、島族政治及裸身抗爭三種面向，分析台南人劇團二〇一五年春天戲水《姐夠甜．那吸》一劇的戲劇手法與修辭策略，從劇本結構、角色建構與場面調度著手，聚焦本劇所發展出的「臺式酷異」。藉由結合當代酷異理論、性別議題、後殖民論述及身體美學討論，本文延展「臺式酷異」，提出「渣滓美學」的概念，試圖梳理一套在地酷異主體的抵抗戰術。主體得就各種諧擬、挪用、拼湊、回收等方式抵禦在地父權異性戀體制，並挑戰來自歐美的酷異系譜，最終指向一種高度雜混風格。第一章節援用趙彥寧、克莉絲蒂娃、佛洛伊德、拉岡及賽爾曼論述，分析劇中的性別戲耍；第二章節結合德希達的「延異」理論、史碧娃克的「弱勢論述」以及霍米．巴巴的「雜混」、「擬仿」概念以剖析本劇的情境設定與在地元素；第三章節比較伯格與薩頓的消費凝視論述與佛斯特及馬汀的身體抗爭理論兩種派別，探究劇末裸身表演的酷異性意義。

關鍵字：酷異性　在地性　渣滓美學　抵抗戰術　臺灣劇場

臺灣大學學術期刊資料庫

Local Theater and Dreg Aesthetic: The Taiwanese Queerness of Tainaner Ensemble's *Belle Reprieve*

Fan-ting CHENG

Assistant Professor, Graduate Institute of Taiwan Literature, National Taiwan University

This paper investigates the Tainaner Ensemble's 2015 production *Belle Reprieve*, in order to focus on the Taiwanese queerness that is fashioned through its series of theatrical and rhetoric artifices. By weaving together gender issues, postcolonial discourses, and corporeal debates, this paper proposes a critical model of dreg drag? aesthetics that highlights the tactical resistance of local queer subjects. The first section employs Antonio Chao, Kristeva, Freud, Lacan and Silverman to explore the gender play of the characterization. The second section combines Derrida's notion of Différance with Spivak's subaltern discourse and Bhabha's concept of hybridity, underscoring indigenous staging and presention. The last section focuses on the naked performance of the final scene via the lens of Foster and Martin's arguments regarding body protest in order to tease out the rebellious agency of the performing subjects.

Keywords: queerness locality dreg aesthetic tactics Taiwanese theater

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

台南人劇組集體修編：《姐夠甜．那吸》，臺北：未出版，2015年。

身聲劇場：http://www.sunsontheatre.com/main/aboutus_archive.html，讀取日期2015年6月6日。

施舜翔：〈性別符碼敢曝博物館：從開襠褲劇團到《姐夠甜．那吸》〉，http://a09201988.pixnet.net/blog/post/42202873，讀取日期2015年6月6日。

約翰．伯格著，吳莉君譯：《觀看的方式》，臺北：麥田出版社，2005年。

張靄珠：《性別越界與酷兒表演》，臺北：國立交通大學，2010年。

曹莉：《史碧娃克》，臺北：生智文化事業有限公司，1999年。

趙岐注，孫奭疏：《武英殿十三經注疏　孟子　離婁上》，中國哲學書電子化計劃，http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=77724，讀取日期2015年6月6日。

趙彥寧：〈老T搬家：全球化狀態下的酷兒文化公民身份初探〉，收入朱偉誠編：《批判的性政治》，臺北：台灣社會研究雜誌社，2008年。

鄭芳婷：〈台南人劇團《姐夠甜．那吸》的性別戲耍與台灣踢演員的困境〉，《LEZS雜誌》第19期，2015年7月，頁10-14。

鴻鴻：〈用亂倫抵抗國家暴力《安蒂崗妮》〉，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7780，讀取日期2015年6月6日。

羅伯特．艾得金著，黃麗娟譯：《藝術開講》，臺北：藝術家出版社，1996年。

Fifi：〈老師（妙麗式舉手），女同志一定會死床嗎？〉，Queerology線上期刊，http://queerology.net/2014/03/les-bed-death/，讀取日期2015年6月6日。

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2004.

Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Butler, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Precarious life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2006.

Case, Sue-Ellen. “Towards a Butch-Femme Aesthetic.” *Discourse* 11.1 (Fall-Winter 1988-89): 55-73.

_____. “Tracking the Vampire.” *Difference* 3.2 (1991): 1-20.

_____. *Split Britches*. New York: Routledge, 1996.

Cheng, Fan-Ting. “Towards a Queer Island Disidentification of Taiwan.” *Third Text* 28.4-5 (2014): 427-441.

_____. “A Strafed, Tactical, Pugnacious Island: Political Performances in Taiwan from 2000 to 2013.” Diss. Los Angeles: University of California Los Angeles, 2014.

Davy, Kate. “Reading Past the Heterosexual Imperative: Dress Suits to Hire.” *The Drama Review* 33.1 (1989): 153-170.

de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven F. Rendall. Berkeley: University of California Press, 2011.

de Lauretis, Teresa. *Technology of Gender*. Bloomindale: Indiana University Press, 1987.

_____. “Sexual Indifference and Lesbian Representation.” *Performing*

臺灣大學學術期刊資料庫

Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.

Diamond, Elin. "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism." *The Drama Review* 32.1 (1988): 14.

Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.

Elias, Norbert. *The Civilizing Process*. Trans. Edmund Jephcott. Eds. Eric Dunning, Johan Goudsblom and Stephen Mennell. Malden: Blackwell Publishing, 2000.

Erickson-Schroth, Laura. Ed. *Trans Bodies, Trans Selves*. Oxford University Press, 2014.

Foster, Susan Leigh. "Choreographies of Protest." *Theatre Journal* 55.3 (Oct. 2003): 395-412.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. New York: Vintage Books, 1995.

Hart, Lynda. "Identity and Seduction: Lesbian in the Mainstream." *Acting Out: Feminist Performance*. Eds. Lynda Hart and Peggy Phelan. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

Kristeva, Julia and Margaret Waller. *The Power of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.

_____. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

Martin, Randy. *Performance as Political Act*. New York: Bergin & Garvey Publishers, 1990.

Mauss, Marcel. "The Techniques of the Body." *Economy and Society* 2.1 (1973): 70-88.

Mhamood, Saba. *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Muñoz, José Esteban. *Disidentification*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Novack, Cynthia. *Sharing the Dance*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Routledge, 1993.

Schechner, Richard. *Environmental Theater*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2000.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.

Shih, Shu-mei, and Françoise Lionnet. *Minor-Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 2005.

Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1984.

Spivak, Gayatri. *The Spivak Reader*. New York: Routledge, 1995.

_____. "Can the Subaltern Speak?." *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1988.

臺灣大學學術期刊典藏庫

Sutton, Barbara. “Naked Protest: Memories of Bodies and Resistance at the World Social Forum.” *Journal of International Women's Studies* 8.3 (2007): 139-148.

Warner, Michael. *Fear Of A Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1993.

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄：《姐夠甜．那吸》劇本結構

第一幕：我愛你	第二幕：我要你看清楚我眞正的樣子
第一景 序場	第一景 揭穿
第二景 正典到來	第二景 白蘭奇獨白
第三景 姊妹	第三景 生日
第四景 兄弟	第四景 史丹利獨白
第五景 舞蹈	第五景 米契獨白
第六景 踢婆	第六景 打破
	第七景 寫實主義式強暴
	第八景 結局

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫