戲劇研究　第11期
Journal of Theater Studies
2013年1月　頁113-136

女性與國族：《人間條件二：她與她生命中的男人們》之國族寓言與歷史再現*

林雯玲
國立臺南大學戲劇創作與應用學系助理教授

前言

《人間條件二：她與她生命中的男人們》（以下簡稱《人間條件二》）是「綠光劇團」在二〇〇六年推出的如史詩般的舞台劇作品，描述女主角Yuki的一生，內容跨越一甲子，從一九四〇年代延伸到二十一世紀的現代臺灣，其幽默、溫馨的風格風靡臺灣劇場觀眾，締造極佳的票房。編劇及導演吳念眞表示此齣戲是「向臺灣女性致敬」，[1]尤其是老一輩的阿嬤在面對文化變遷與困境時所展現的幽默態度、智慧與韌性。[2]表面上，《人間條件二》是有關一位成長於日據時期的本省女性的故事，實則以其戲劇敘事（dramatic narrative）來編織國族敘事（national narrative），它包含建構臺灣國族敘事的重要元素，如歷史再現、族群關係、文化特質、臺灣人的精神等，利用的形式則是弗雷德里克．詹明信

* 感謝審查委員們提供的建議、指正、與鼓勵。此論文的一小部分於2012年10月在國立臺南大學舉行的戲劇教育與應用國際學術研討會發表。

1 趙靜瑜：〈吳念眞執導《她與她生命中的男人們》要觀眾繼續又哭又笑〉，《自由電子報》，2006年1月11日。http://www.libertytimes.com.tw/2006/new/jan/11/today-art3.htm，讀取日期2012年7月17日。

2 孫梓評：〈面對面〉，《自由電子報》，2007年2月15日。http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/feb/15/today-article1.htm，讀取日期2012年7月17日。

臺灣大學學術期刊資料庫

（Fredric Jameson）所說的國族寓言（national allegory）。

詹明信在一九八六年發表的著名論文〈跨國資本主義時代下的第三世界文學〉，還是採用他認爲有所爭議的「三個世界理論」（Three Worlds Theory）爲架構，劃分世界爲「資本主義第一世界」、「社會主義集團第二世界」與「遭受殖民及帝國主義經驗的其他國家」，[3]主要指出所有的第三世界文本都應當被當作國族寓言解讀，包括那些表面上似乎只是有關個人命運的故事，也總是以國族寓言的形式投射其政治性，寓意第三世界文化與社會所處的圍困情境。[4]第三世界文學往往呈現與第一世界文學相反的趨勢，顯示私領域與公領域及詩學（the poetic）與政治（the political）的混合而非分裂，其中，又以小說此文類最明顯。詹明信認爲第一世界讀者在閱讀第三世界文學時，首要之務即是察覺文本的寓言本質，重新熟悉這在西方早已棄絕不用的寫作方式。[5]雖然許多西方學者批評此論文過度簡約，理論上充滿東方主義與紆尊降貴的態度，[6]而臺灣的國族寓言起因於其特殊的後殖民情境與非典型第三世界脈絡，也呈現一些不同於詹明信所提的理論特質。[7]但我認爲詹明信的論點提醒讀者不能忽略第三世界文本與

---

3 Fredric Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism,” *Social Text* 15 (Autumn, 1986): 69.

4 同前註，頁67。

5 同前註，頁86。

6 批評詹明信最著名的當屬阿瑪德的此篇論文：Aijaz Ahmad, “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory,’” *Social Text* 17 (Autumn, 1987): 3-25. 此文主要質疑三個世界的畫分標準不一，而且認爲沒有所謂第三世界文學，此歸類化約而概括，而且都會國家可獲得的亞、非、拉丁美洲的文學作品非常有限，少數以英文寫作或被選擇翻譯成英文的作品也往往快速被正典化。同時阿瑪德強調第一世界和第三世界的穿透互動，不能凍結第三世界，而「第三世界」國家的多元樣貌，無法以詹明信所謂的單一敘述來表達。最後他指出在詹明信的敘事中，國族往往滑入更廣義的字眼，如集體性（collectivity）。若是如此美國也有許多作品的想像必然與集體的經驗相連結，產生無數的寓言體，尤其是女性主義或黑人作家等的作品，第一世界的寓言書寫並沒有消失。

7 臺灣的特殊歷史，讓它不僅不完全屬於某一類世界，而且產生兩點特色。經歷荷蘭、西班牙、日本等外來殖民統治及中國國民黨的戒嚴統治，臺灣要到1987年才漸漸進入不少學者認爲的後殖民情境。隨著資本主義經濟的高度發展與快速民主化，臺灣社會很快呈現同時是後現代又是後殖民的特質。這兩個詹明信認爲互相排除的「後」情境，也共存於臺灣的文化想像中。再者，中國國民黨的戒嚴統治被一些學者認爲是「內部殖民」，雖不無爭議，但它能夠突顯一群相對少數的後來移民者掌控政權，最後留下來並與當地人共存融合的特殊歷史經驗，這與外來帝國主義國家的殖民是非常不同的。因此，如同英國亞洲研究學者瑪格麗特．海倫布蘭德（Margaret Hillenbrand或何依霖）所觀察，臺灣過去二十多年來文化領域的「敘述國族」現象與「用自我指涉及史學的詞彙來定義臺灣」更相關，

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 學術期刊資料庫

創造此文本的特殊後殖民政治情境之間的關係仍是有說服力的。臺灣解嚴後的諸多電影與小說，文本中的個人故事終究與一群體或國族本身的故事交互穿透，往往印證詹明信所提的國族寓言特質。

這些多樣的國族寓言，在文化與藝術領域呈現爆炸性的熱潮，一方面是對威權時期大中國認同的反抗與解構，一方面是以臺灣爲主體，對臺灣的重新想像與建構，刻意應用或客觀反映的正是國族建構派理論。本篇論文先簡述國族建構派的理論及解嚴後臺灣新建構的國族論述，然後透過構成國族敘事的重要元素來探討《人間條件二》如何敘述、展演臺灣，聚焦於選擇再現的歷史事件，描繪的族群關係，與其建構、強調的臺灣特質或精神，審視其編織的國族敘事，又是如何回應解嚴後種種重新定義臺灣的公共論述，是反動還是與其呼應一致？此外，臺灣的主流劇場演出雖不乏國族寓言，但是以一位女性的成長故事來寓意並建構臺灣國族的作品並不像小說數目那麼眾多。本文另一重點是審視《人間條件二》與一般後殖民文化想像中「女性爲國族」的文學比喻有何異同。我的研究發現Yuki體現國族歷史、文化、及其人民美好特質的三位一體，形成一完整的臺灣國族敘述，且呼應解嚴後新建構的公共論述或國族論述，但是此建構仍然承襲一般後殖民男性知識分子打造國族的傳統運作模式，認爲反抗外來政權或極權政體的壓迫爲首要之務，而忽略其他因階級、性別、性欲等差異造成的壓迫。雖然成就國族，Yuki始終是父權社會下的犧牲品。

一、文化、敘事與國族建構

在闡述國族建構派理論之前，有必要先釐清國族主義（nationalism）一詞與相關概念「國家」這字的定義問題。中文「國家」一詞，英文有三個可能相對應的單字，分別是法律、政治單位的「state」，地理概念的「country」，及情感認同的「nation」，後者也翻譯成「民族」或「國族」，但是在國際間「state」和「nation」兩個詞彙也常常可以互用，如聯合國（the United Nations）[8]，或NATO、ASEAN等國際組織。另一個習慣是兩個字連在一起使用，稱一個國家

而非詹明信認爲的「與文化帝國主義的生死搏鬥」。Margaret Hillenbrand, "The National Allegory Revisited: Writing Private and Public in Contemporary Taiwan," *positions: east asia cultures critique* 14.3 (2006): 637.

[8] 按其法律與政治認定，實際上指的應是「States」。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲「nation-state」，除了含有被國際承認爲國家的條件外，其人民多少展現一定程度的國族認同。國族主義就是依一共通性或訴求凝聚認同，形成國族。世界的國族主義有非常多種，其訴求與手段也不同，只能就其發生的特定政治脈絡下來定義與歸類。本文國族主義的定義採用爾尼斯特．蓋爾納（Ernest Gellner）的看法，認爲國族主義主要是「主張政治單位和國族單位要一致的政治原則」。[9]雖然有學者反駁他的論點，認爲世界上存在著沒有國家（state）的國族（nation），或沒有國族的國家，但一般而言，這兩者的關係密不可分，尤其國族往往是透過國家機器的運作形塑而成。更重要的是，蓋爾納的定義能夠反映臺灣自從解嚴後，以臺灣爲中心的國族形塑。它反對舊有以共同血緣爲訴求的中國國族主義，追求政治、法律單位的國家與情感認同的國族要互相符合。此一新的國族主義，經由民主化過程而產生，強調對國家、領土、與市民機構的忠貞，屬於常見分類中的開放的公民國族主義（civic nationalism），而非強調共同祖先的種族國族主義（ethnic nationalism）。

國族建構派理論主張國族（nation）並非因爲一群人同住一塊土地或因爲血緣相同就自然生成，而是經由文化與論述建構，透過不斷的再現（representation）與再敘述（reiteration）來鞏固加強，直到被視爲理所當然。在一九六四年，蓋爾納最早反駁原始派的自然演化理論，提出「國族主義不是國族的甦醒，因而產生的自覺；而是它發明原本不存在的國族」，[10]也就是國族主義產生國族，而非一般認爲的國族引發國族主義。一九八三年，他進一步強調國族主義是對一社會強加的高等文化，所以國族主義若對抗外來殖民政權成功，就會「恢復、發明屬於自己的高等文化」來取代它要消除的外來高等文化。[11]雖然蓋爾那的消除論點簡化被殖民者對外來高等文化的曖昧態度，但突顯共享的高等文化對形塑國族的重要。相同地，艾利克．霍伯斯包姆（Eric Hobsbawm）認爲國族是「發明的傳

[9] 原文如下：“primarily a political principle, which holds that the political and the national unit should be congruent.” Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (Ithaca: Cornell University Press, 1983), p. 1.

[10] 原文如下：“Nationalism is not the awakening of nations to self-conscious; it invents nations where they do not exist.” Ernest Gellner, *Thought and Change* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1964), p. 169.

[11] 原文如下：“revives, or invents, a local high culture (literate, specialist-transmitted) of its own.” Gellner, *Nations and Nationalism*, p. 57.

臺灣大學學術期刊資料庫

統」，[12]因爲傳統讓人感覺與一個悠遠的過去相連結，產生連續性，共享此傳統的人也因此關聯而凝聚認同，同時透過傳統儀式的不斷執行，達到灌輸某種意識形態與行爲模式的功用，重要的是，此傳統可以被發明，如霍伯斯包姆對十九世紀歐洲國家公共慶典傳統的研究，發現他們其實都是最近的發明。國族建構派理論最有名的當屬班內迪克．安德森（Benedict Anderson）主張國族是一個「想像的政治社群」（an imagined political community）。[13]他認爲由於印刷資本主義的興起，如小說與報紙的敘事等，讓一群沒有見過面的人（讀者），認爲彼此同住一個社會世界有所關聯，因而產生一個想像的社群，[14]其中，共同文化的想像尤其重要，他主張國族性與國族主義是「一種獨特的文化的產物」（cultural artefacts of a particular kind）。[15]總結三人的理論，國族的發明如臺灣學者蕭阿勤所言是 「文化獨特性的政治」，[16]讓人產生認同歸屬也區分他者。霍米．巴巴（Homi K. Bhabha）則延伸安德森國族「是因文化示意系統而產生的結果」的概念，把建構的焦點從文化轉到語言及修辭言說，主張國族是「一種文化的詳細闡述」，「一種形式的敘述」，所以「研究國族就是研究它的敘述」。[17]因此，何種文化足以代表、成爲國族文化是浮動的，透過社會與政治動員，可以以論述建構或重新被發明，國族認同也隨之重新被打造。

臺灣解嚴後，經歷快速民主化與本土化，在歷史、文化、政治各方面以臺灣爲中心的思考逐漸取代了過去以中國爲中心的思考模式，也產生種種重新定義臺灣人[18]與臺灣的公共論述，例如海洋國家、海洋文化、新臺灣人、多種族文化、

---

12 Eric Hobsbawm, “Introduction to The Invention of Traditions,” ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 1.

13 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (New York: Verso, 1983), p. 6.

14 同前註，頁6。

15 同前註，頁13。

16 Hsiau A-chin, *Contemporary Taiwanese Cultural Nationalism* (London: Routledge, 2000), p. 18.

17 原文分別爲：“a system of cultural signification,” “a form of cultural elaboration,” “a form of narrative,” and “to study nation is to study its narrative address.” Homi K. Bhabha, “Introduction: narrating the nation,” *Nation and Narration*, ed. Homi Bhabha (London: Routledge, 1990), p.1-3.

18 「臺灣人」一詞充滿爭議，在臺灣不同的政治脈絡，所指爲何及所相對應的族群也隨之不同。基本上，此文用法如下：於日據時期指的是相對於日本殖民者，戒嚴時期則相對於外省人的族群，主要包含客家人與河洛人。於後解嚴時期，指的是所有居住在臺灣的居民，相對應的概念往往是中國人。所以臺灣人一詞可能指涉地理、文化認同、或國族認同，視

臺灣學術期刊資料庫

多元文化，或四大族群等等。這些敘述都可以視爲闡述臺灣文化獨特性的國族論述，在此我稱爲臺灣國族論述。除了用來想像一個新的臺灣，還在於可以因應全球化，以新的觀點面對過去漫長的數段被殖民史，以及解決族群衝突。這些建構的概念由學者、文化人士、政府於一九九〇年代提出，在公共論述空間或藉由文化活動不斷地詳細闡述與再現，到二十一世紀廣爲流傳，逐漸形塑人們對臺灣的認知與想像。上述的新論述也是解嚴後興起的書寫、敘述臺灣熱潮中的一環，劇場因其具有既是文化媒介（再現）又是社會論壇（論述）的雙重性，成爲一個好的場域來審視國族是如何被論證、辯駁與形塑。

二、國族與Yuki故事的濫觴：從再現「二二八事件」說起

《人間條件二》聚焦於Yuki一生，從臺灣日據時期開始、經歷國民黨戒嚴統治，一直到二十一世紀初全球化時期，她見證也代表劇作家想突顯的臺灣歷史，尤其是透過她與劇本標題所提「她生命中的男人們」的關係，包括四位「二二八」受難年輕人、無緣的本省戀人武雄、外遇不斷的半山老公，[19]及Yuki最疼愛的美國孫子，某一程度暗示臺灣所經歷的重要歷史轉折，而她的因應之道隱喻臺灣該如何面對過去的歷史傷痕和被殖民史，以及迎接全球化時期的多元文化。其中，武雄與Yuki進一步象徵理想化的臺灣人，具有現今年輕一代少有的美德。於是Yuki被描繪爲代表國族歷史、文化、及其人民美好特質的三位一體，形成一完整的臺灣國族敘述，而此一敘述，就從「二二八事件」的再現開始。劇本序場〈魂魄〉呈現老Yuki鬼魂與四位年輕男子鬼魂的相遇敘舊，後者就是現在稱爲「二二八事件」的無辜受害者，由當時的少女Yuki與其母、傭人偷偷幫忙埋屍。接著第一場〈家祭〉，演出Yuki兒媳替她辦喪事的情形，而從第二場〈巨變〉起，正式按年代順序演出Yuki的故事，選擇與安排從一九四七年「二二八事件」發生開始演起，充滿重要的意涵。「二二八事件」是臺灣歷史的一個關鍵分水嶺，讓存在於國民黨政府與本省人間的緊張情勢終於爆發，而隨之而來的鎮壓與屠殺，更使得原本因生活與文化不同而有所隔閡的外省人與本省人因此產生更

情境而定。

19 當時外省人因爲來自中國大陸，一般稱爲唐山，所以被戲謔地稱爲「阿山」，而半山指出生臺灣，於日據時期搬到大陸，尤其是那些與國民黨關係密切的人。

臺灣大學學術期刊資料庫

大的間隙與不信賴，影響之後數十年的族群關係，同時還引來世界歷史最長的戒嚴時期。解嚴之後，對這段原是禁忌的歷史事件的挖掘，讓「二二八事件」成爲「國民黨外來政權主宰臺灣人的象徵」，[20]更被一些學者認爲是「臺灣國族主義的主要來源」。[21]

「二二八事件」發生的原因不用在此贅述，但「二二八事件」在解嚴後，爲官方論述認可是一緩慢的過程，劇作家的再現策略也因此不同，值得在此稍作討論，才能顯現吳念眞在二〇〇六年的敘事策略與之前的是如何不同。經過被迫集體失憶的戒嚴時期，在一九八〇年代末及一九九〇年代初期，主要報紙社論所代表或形塑的公共論述仍然對「二二八事件」充滿輕忽及防衛的心態，一直要到一九九〇年代中期，才開始接受此事件的歷史重要性。[22]一些指標性事件顯現官方態度的改變，如一九九五年李登輝總統首次公開對「二二八事件」受害者家屬道歉，並在重新命名的和平紀念公園豎立二二八紀念碑。次年，二月二十八日被定爲國定紀念日，「二二八事件」終於完成其合法化過程，成爲官方認可的歷史敘述。此時，除了對「二二八事件」的學術研究爆炸成長，經由電影、文學、戲劇演出及藝術展覽來再現與敘述「二二八事件」的文化現象也風起雲湧。[23]

解嚴初期，有關「二二八事件」的舞台呈現，主要在公開這段鮮爲人知的塵封歷史，往往穿插史料，運用紀錄片手法，以受害者及其家屬的故事爲中心。[24]

---

20 June Yip, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary* (Durham: Duke University Press, 2004), pp. 106-107.

21 Hsiau A-chin, *Contemporary Taiwanese Cultural Nationalism* , p.5.

22 Mark Harrison, *Legitimacy, Meaning and Knowledge in the Making of Taiwanese Identity* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), p. 164.

23 侯孝賢1989年執導，吳念眞與朱天文編寫的《悲情城市》是第一部包含二二八事件的電影。雖然該片贏得威尼斯金獅獎的最佳影片，但當該片剛上映時，同時受到極大的讚賞與攻擊批評，某一程度似乎反映臺灣對於再現該事件的焦慮。下列這本英文書，研究電影與文學中二二八事件與白色恐怖的再現，很值得參考。Sylvia Li-chun Lin, *Representing Atrocity in Taiwan: The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film* (New York: Columbia University Press, 2007)。

24 例如由「臨界點劇象錄劇團」在1989年8月演出的《割功送德：臺灣三百年史》就播放預錄的受害者家屬專訪的錄音帶，背景則是紀錄相片、錄影的影像，舞台上呈現一名戴黑色面紗的演員被身穿白衣的演員們漸漸埋在沙堆中。而「河左岸劇團」經過兩年田野調查研究，於1992年5月演出《海洋告別一》，敘述花蓮鳳林鄉二二八受害者張七郎家族故事，透過女兒作爲敘述者，回憶其父與兩位兄弟的故事。參閱張靄珠：〈國家認同與歷史傷痕的再現：臺灣解嚴初期小劇場的政治劇〉，《一九九九臺灣現代劇場學術研討會論文集：社區劇場》（臺北：文建會，1999年），頁52、55-56。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

這樣的手法運用個人口述歷史，爲被噤聲的受害者家屬發聲，用見證來突顯事件的眞實性，同時對抗官方的大敘述及其強調政治人物而非一般常民的歷史書寫。相較之下，《人間條件二》首演時，「二二八事件」早已經成爲合法的官方論述超過十多年，也納入義務課程教材，所以此作品轉換描繪重點，不再以事件的發生或受害者及其家屬的經歷爲中心，而是聚焦於Yuki對其母的承諾——守住房子，好讓那四位年輕人死後永遠有安身之所。這似乎隱喻有關二二八的問題已經不再是記錄一段被壓抑的歷史，而是由Yuki所代表的國家及後來的臺灣人該如何回應、看待這段歷史傷痕。

吳念眞用兩個場景來展演此事件，使兩種詮釋並列對話。先是國民黨士兵搜索Yuki家，代表極權政府對二二八事件的解釋，接著〈收屍〉一幕，則象徵當時臺灣人（本省人）的觀點，兩場都沒有暴力場面，但威脅恐懼的氛圍縈繞。〈巨變〉一開場，Yuki和情同姊妹的女傭阿惠在客廳快樂地閒聊，長工武雄持一木棍自外頭匆匆進入客廳，告訴她們保持安靜，外頭的士兵正在街上抓人，尤其是年輕少年，所以很多人都躲到其他鎭上去了。很快地，三位帶槍軍人闖進客廳，其中兩個直接搜索其他房間，而帶頭的軍人傲慢地四處環顧，粗魯地對飽受驚嚇的三人說：

> 好房子啊……好房子……當過日本人狗腿吧？才這麼有錢……（略）我就不知道你們還有什麼不滿的……知不知道我們花了八年時間，死了幾百萬人才把你們從日本鬼子的武士刀下解救出來的？不知足、不感恩，還搞叛變！你有上街鬧事嗎？看你這種笨臉，絕對有！（看到一本書，拿起來，三字經）……吻！還懂中文？眞的假的？懂中文還不回我話？啊？……（看著書唸）人之初，性本善，性相近，習相遠……。[25]

帶頭士兵的這段話貼切地顯示當時國民政府對本省人民的不信任與敵意，認爲在日本五十年奴化的毒害下，極度需要再中國化。尤其帶頭士兵不分青紅皀白稱武雄爲「日本走狗」，普遍反映當時國民黨看待臺灣人的態度，「漢奸」、「日本間諜」、「戰犯」、「走狗」都是常用的歧視之詞。另一方面，帶頭士兵使用「你們」與「我們」突顯他感到與臺灣本島居民的不同，視自己爲解救者，在言

[25] 吳念眞：《人間條件二：她與她生命中的男人們》（臺北：圓神出版社，2007年），頁38。引文中的「……」非筆者所加，而是劇作家原文。劇本中有非常多刪節號，此應當等於較常見的寫法「頓」。

臺灣人文學術期刊資料庫

談舉止透露無比的優越感。同時，他的評論也代表當時官方對此事件的典型詮釋，將人民視爲叛亂份子，並把過錯歸因於毒害的日本教育與地下共黨份子的煽動。反映當時國民黨對此事件的解釋只是放在其對日抗戰與國共內戰的歷史架構中。[26]

劇中武雄僥倖地逃過逮捕，只因他會背誦《三字經》，這顯然刻意的戲劇安排寓意豐富。當帶頭軍人隨手拿起書櫃的《三字經》大聲朗讀時，武雄突然用臺語跟著覆誦。軍人評論：「會讀中國書……長得雖然壞但也壞不到哪裡去！」[27]軍人的文化優越感表露無遺，但隨之被諧擬顛覆。武雄接著以他即興自創的三字經，激昂地念著：「青瞑兵、拿步槍、四界砰、沒良心」「……老百姓，受苦難。叫蒼天，天不應。想要避，找沒門。想要拚，不合齊。任人騎，任人欺。等何時，出頭天。」[28]走出門口的軍人聽不懂臺語，只當他嚇壞了。此場不僅突顯外省人與本省人之間的語言隔閡，更重要的是，武雄的「三字經」版本反映他對新主人的憤怒不滿及對臺灣人的命運感到深沉悲哀，他模仿、挪用了被國民黨尊崇的中國正典，是殖民反抗中的以子之矛攻子之盾，而《三字經》象徵臺灣人對祖國存有的想像與想望也在此瞬間幻滅。即使此景著重描繪壓迫者，編劇吳念眞仍讓歷史上被迫噤聲的本省人，透過武雄的三字經及隨後老闆娘（Yuki的媽媽）的感慨，發抒心中對一個不公義社會的怨懟。這與吳念眞本身一貫顯著的臺灣意識與對歷史的關懷不無關聯。

第三場〈收屍〉與第二場〈巨變〉對照，藉老闆娘這角色，提供二二八事件的另一詮釋觀點，也展示臺灣母國的意象。當晚在老闆娘的指示下，武雄、Yuki、阿惠，偷偷地將他們發現被丟棄在淡水河的四具年輕男子屍體撈起，並埋在家裡後院。[29]在此危險的情況下，老闆娘慈愛而堅強，同時安撫死人與活人。清理屍體時，一邊輕聲地對屍體說：「把我當作阿母，把他們當作你們的兄弟姊

[26] Robert Edmondson, “The February 28 Incident and National Identity” in *Memories of the Future: National Identity Issues and the Search for a New Nation*, ed. Stéphane Corcuff (New York: M. E. Sharpe, 2002), p. 29.

[27] 吳念眞，頁38。

[28] 同前註，頁38-39。

[29] 吳念眞在一次訪問時表示，這是根據他所聽來的二二八眞實故事啓發的靈感。見胡智銘：〈熱情逼人的歐吉桑吳念眞〉，《中時電子報》，2006年2月21日。http://forums.chinatimes.com/report/people/950221/02.htm，讀取日期2012年7月17日。

臺灣教育學術期刊資料庫

妹……身軀放乎軟」，[30]就像對待摯愛的兒子般地疼惜、安慰與祝福四位男子。另一方面，她要武雄等三人無須害怕，只需「把他們當作自己的親人……他們沒有犯罪」。[31]老闆娘也細心地提醒Yuki和阿惠兩位少女，幫助清理此四人的身體沒有什麼好害羞尷尬的，「伊們是有志氣的人……分得清是非……」。[32]老闆娘的評論駁斥官方稱這些青年爲叛徒的指控，反而還稱讚他們，對比先前一場帶頭軍人對二二八事件的觀點，揭露對歷史事件的不同詮釋。

《人間條件二》以二二八事件爲敘述Yuki一生的起點，此事件的影響不限於事件發生的那一年，而是幽微地影響其一生，成爲戲劇敘事的焦點，四位男人也成爲她生命中最重要的男人們。這作品所建構的國族敘事，就以二二八事件展開，它促使國族意識的甦醒與凝聚，同時影響此一國族的命運。老闆娘強調將這四位年輕人視爲親人，成員都是兄弟姐妹，突顯這個國族家庭的誕生不必建立在血緣，而是共同被壓迫的命運。也一如常見的隱喻，國族成爲家庭親屬關係的延伸，因此如安德森所說帶有如家庭般天生自然的性質，以及因「天生」關係的不可選擇性而「帶有無私的光暈」，[33]可以喚起組成份子強烈的忠誠與依附的情感。體現在Yuki對國族家庭的堅貞，超越私人家庭的情感，不論面對家人的威脅利誘，都未曾動搖固守安放四人屍體的老房子。

三、女性做為國族與文化的文學比喻

在〈收屍〉這一幕，老闆娘還隱喻理想的母親與國族，某一程度呼應臺灣特殊的歷史情境。二次戰後，臺灣人民殷殷期盼回歸祖國的懷抱，立刻就爲陳儀（1883-1950）當局與國民黨代表的祖國所壓碎，兩者都是破壞性的男性暴力，尤以二二八的屠殺鎮壓爲甚。因此劇中臺灣國族性別的重新想像，將臺灣母國對比被誤認的中國祖國，而老闆娘象徵一個想像的臺灣母國應該是既慈愛又堅定，既安慰人又可靠的。她的角色將由Yuki接續扮演。這種手法正是後殖民文化想像中常見的「女性爲國族」（woman–as-nation）的文學比喻，根據艾莉克．波

30 吳念眞，頁44。
31 同前註，頁45。
32 同前註，頁45。
33 Anderson, p. 131. 原文爲：“In everything ‘natural’ there is always something unchosen… precisely because such ties are not chosen, they have about them a halo of disinterestedness.”

臺灣大學學術期刊資料庫

梅爾（Elleke Boehmer）在《女人的故事：後殖民國家的性別與敘述》一書的研究，此譬喻幾乎是普世的，跨越文化與時空差異。此外，不少研究都指出在後殖民國族打造計畫中，女性不僅被建構爲國族，同時還是「國族文化的傳承人」或者是國族價值的傳播者與圖騰象徵。[34]這樣的建構可能源於女性除了扮演延續國族下一代的生物再生者的角色，也同時肩負教養、成爲傳承文化的再生者，必須是美德的象徵。另一可能原因是國族經常是透過家庭的隱喻來想像，因此也往往複製傳統男女角色的分工，自然合理化女人隸屬於家庭的私領域，而男人則是在外打拼的公領域。家成爲守護傳統精神的堡壘，女人成爲傳統的承載者。

在波梅爾的研究中，她將文化傳統與國族文化畫上等號，指出後殖民國家的女性，因爲男性國族主義者企圖維持女性所代表的原文化的眞實性與純粹度，往往被剝奪作爲「現代公民的權利」，尤其是在那些之前被歐洲殖民的國家。[35]波梅爾的論點只點出「女性做爲文化」比喻中的一個面向，忽略文化的流動性，及傳統與國族文化的不斷再發明。我認爲「女性做爲文化」有時指向傳統的保留，有時則肩負形塑新文化，有時是兩者兼顧，但不管哪一種情況，往往都是由男性爲主的知識分子主導與建構，端看他們如何定義新的國族（nationhood）與挪用女性角色。例如在一個新獨立的穆斯林國家，戴面紗的女性被建構爲傳統文化的保持者，保持面紗是抵抗西方帝國文化入侵的手段與象徵。相反地，中國五四運動時期，知識分子宣傳西方思想與揚棄傳統舊思維，其「新女性」論述則是挪用女性爲現代性的象徵，來重新想像一個新而強大的中國。[36]異曲同工的還有中國共產黨在統治中國後提出的「男人女人都一樣」、「女人撐起半邊天」的論述，鼓勵女人脫離傳統家庭角色，加入國家生產重建的行列。不管五四運動或共產黨的新的女性論述，女人在婚姻與社會結構中的眞實問題往往是隱匿不見的，女性

34 原文爲：“the bearers of national culture.” Boehmer, p. 4.又如Yuval-Davis 指出女性被要求扮演「一個國族的文化與生物再生者」的雙重角色（cultural and biological reproducers of the nation）。Nira Yuval-Davis, *Gender & Nation* (London: SAGE, 1997), p. 3.

35 Boehmer, p. 90.

36 一個明顯的例子是挪威劇作家易卜生的《玩偶之家》被引進中國，引發娜拉在中國的風潮，娜拉在當時所代表的意義超乎女人問題，她象徵能夠揚棄舊思想的新青年，而成爲中國現代性的象徵。又如周慧玲的研究指出在五四運動時期的話劇創作所呈現的新的女性，雖被鼓勵追求自主，但其編劇手法，往往顯示此女性的解放必須獲得神祕男性的推動或認可，所以「新女性的話劇論述，尤如創作一則新婦德，爲男知青們打造他們理想的革命新娘」。周慧玲：《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》（臺北：麥田出版社，2004年），頁271。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

成爲男性想像、建構新思想概念的一個客體，被挪用來爲打造新的國族服務。「新女性」的論述未必就是前進，充滿自主性與解放女性的女性主義思維。

《人間條件二》獨特之處在於主角Yuki不僅展現「道義」與「溫柔敦厚」等劇作家認爲的臺灣傳統價值美德，還包含臺灣社會新建構的國族文化，如海洋文化多元開放的特質。Yuki是新舊文化的綜合體，以下分別論述：

（一）「道義」與「溫柔敦厚」為臺灣人的美德特質

道義在此劇中被建構爲快速流失但值得保存的臺灣傳統美德。照字面解釋，道義指的是道德與正義，不過在此劇更適合定義爲把做對的事置於個人利益之上，不論其代價爲何。Yuki被描繪爲道義的化身與傳承者，一生行事堅守此原則，尤其反映在她如何對待四位二二八受害者亡靈及長年疏離、外遇不斷的丈夫。讓四位受害者亡靈能夠安息於她家是Yuki對其母的承諾也是她自覺該做的事。然而，要信守這樣的承諾就要保存房子，對Yuki並不是件容易的事。年輕時，Yuki的丈夫因爲市議員選舉，加上喜歡花天酒地，將錢全部敗光，而動腦筋要賣掉屬於Yuki的房子。年老了，她經常要面對兩位兒子的勸說，希望她同意賣掉房子，讓土地開發商蓋大樓。不管是逼迫或利誘，Yuki都不爲所動，信守道義，成爲此一美德的象徵。

劇中另一位主角武雄，同Yuki一樣，也代表尊敬道義的價值並依此行事的年長一輩。老Yuki 曾經因爲一項意外，差點房子不保，求助於已成爲著名企業家的武雄，他立刻給Yuki一大筆錢，只因爲他相信讓四位年輕亡靈安息是重要的事，也是他的責任，所以他堅持不要Yuki 還錢。另一方面，Yuki害怕房子在她死後會被兒子賣掉，希望武雄代她保管房契。她說：

> 早前，那四個人的祕密……不敢講，是因爲驚子孫受災殃……現在，不敢講，是驚子孫仔笑咱傻……伊們跟咱不一樣，伊們若看到這張厝契……只會看到一樣物件，叫作錢。伊們永遠無法度了解，這對我們來說，叫做道義。道義……是一世人的代誌……所以……我只能拜託你。[37]

此段話中不斷提到「道義」與「伊們」，不僅強調此一美德也企圖灌輸此一美德給文本所指的「伊們」，也就是讀者或觀眾。Yuki死後，武雄將房契給她最喜歡的孫子Tony。他也是唯一知道四位年輕人故事的年輕家庭成員。此舉象徵照顧房

[37] 吳念眞，頁102-103。

臺灣大學學術期刊資料庫

子與四位受害者亡魂的責任已經傳給下一代，新一代必須決定該怎麼處理這段歷史與傷痕。

Yuki的道義也展現在她對早已棄家不顧，有名無實的年老丈夫的態度，爲了照顧被情婦遺棄，中風癱瘓的「先生」，她甚至犧牲與初戀愛人武雄共結連理的可能性。兩人在餐廳最後一次見面時，武雄告訴Yuki他感到空虛，想要將企業交給他人管理去環遊世界。這種空虛不是如Yuki所猜測，是因爲年老或太太過世，而是經過多年的分離，Yuki仍然選擇接納她先生，讓一直深愛她的武雄毫無機會了。Yuki回答：「你眞傻呢，你敢不知影嘿是……道義……」武雄說：「道義……我了解。因爲了解是道義，所以我沒怨嘆的道理……就親像那四個人……雖然跟你無親無故……但是你一擔就是一世人……」[38]道義再次不斷地透過對話被明白彰顯。

在接下來的場景，Yuki帶著武雄及Tony到安養院探望早已有名無實的丈夫春生，藉著武雄與春生的對比呈現Yuki對其夫深重的道義。坐在輪椅的春生，歪嘴斜眼，脾氣同年輕時一樣暴躁，不僅抱怨Yuki一星期只去看他一次，還責怪他的選民與情婦等。劇作家安排Yuki選擇照顧這樣一個不知感恩、風燭殘年，早已沒有愛情的老人，而非一個始終深愛著她、事業有成、充滿美德的武雄，來塑造Yuki爲道義所做的犧牲。

另一方面，武雄和Yuki對春生的互動也展現臺灣人另一「溫柔敦厚」的特質，雖然這美德不像道義在文本中不斷地被明白敘述或強調。例如，在安養院，春生不認得同Yuki來探望他的武雄，問他是誰，武雄遲疑一會，善意地欺騙說是他以前的椿腳；這細膩的行爲，意在保留春生的顏面，否則春生看到以前他瞧不起的情敵竟然如此體面，而自己相較之下卻顯得不堪，必然感到尷尬。

根據上述分析，Yuki與武雄都顯露道義與溫柔敦厚的特質，在《人間條件二》，似乎世代而非性別決定傳統美德的代言人。但是，戲劇重點仍然是在女性角色，Yuki成爲象徵傳統價值的符指，她所做的犧牲越多，這符指的功用就越大。某種程度，她非常像通俗劇中的女主角，變成純粹的美德化身，不過Yuki對婚姻的感慨及對兒孫的失望，使她具有人性，而非全然淪爲平面化的人物。

[38] 同前註，頁129。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）多音與臺灣文化的多元、開放特質

《人間條件二》忠實地呈現一個多語言的臺灣社會。觀眾很容易從不同世代使用的主要語言，感受臺灣每一歷史時刻與社會的變革，從戰後夾雜日語的臺語（河洛話），國民黨戒嚴統治時期國語與臺語交雜使用，到現代臺灣在全球化下，家族強調第三代學習英文的重要性。多語言的使用突顯多數後殖民社會文化混雜的特色。[39]

劇中人物使用多重語言，除了反映社會現實，也寓意臺灣的多元文化，特質是不斷吸收與開放包容，這表現在Yuki面對每一種新語言的態度及她人生中混雜的文化遺產。生長於日據時期的富裕家庭，Yuki接受日式教育。她的名字，稱呼父母親的方式，接電話的回應語等等，都是用日語，其生活中處處可見日本文化的痕跡。Yuki奉父親之命嫁給一位會說北京話與臺語的半山後，開始主動自學北京話。〈婚姻〉那一場，不僅生動地透過語言來揭露春生的婚外情，還顯示北京話的尊崇地位。春生不知Yuki已經聽得懂北京話，在電話中用北京話直接告訴情婦，在他做完「家裡業績」後就會立刻趕過去，然後他故意用臺語大聲地說一會就回去審核預算，假裝打電話來的是他議會同事。Yuki諷刺地說他眞是認眞，既要服務選民又要服務家人，眞辛苦。春生駁斥她不要不懂北京話，又愛亂猜。這時Yuki先用臺語，再用北京話回答：「我是議員太太呢……我也要服務選民呢，我也要跟那些打電話來找你的一些查某人說：（國語）我是議員太太……（略）。」[40]

Yuki回應時故意強調捲舌的重要，其學舌嘲諷的不僅是春生還有當時的「說國語運動」及國語所代表的文化優越與優勢，人民不僅要學說國語，更要說得精確標準。雖然劇中老Yuki記得最初學北京話是要幫助她的丈夫助選，但其他原因必定包括要跟上時代，以及與在學校只准講北京話的三個小孩溝通。就像她丈夫挑釁地回應：「這麼gau哦，若這樣，囝仔的北京話妳順便把伊教乎好，北京話不輪轉的人，後擺免想要在社會跟人站起……。」[41]

令現代觀眾覺得奇怪的是劇中人物總是明顯地以「北京話」指稱當時官方所說的「國語」。可能是Yuki、武雄和春生，仍然習慣使用最早接觸這語言的稱

[39] 編劇吳念眞也利用劇中人物初學另一語言或在一個句子中使用不同語言，製造笑點。
[40] 吳念眞，頁70。
[41] 同前註，頁76。

臺灣大學學術期刊資料庫

呼，也有可能是劇作家想突顯所謂的「國語」不過是從北京方言衍生而來，並沒有比官方在公共場合禁止的其他方言更優越。「北京話」這名稱揭露「國語」的尊崇地位是建構的，而非自然天生。《人間條件二》利用劇中人物對「國語」這概念的抵抗，解構中國中心的霸權策略，正如同武雄第一幕的臺語三字經版本，都是在模仿與顛覆權威文本。

Yuki中年學北京話，晚年則爲了與住在美國的孫子Tony溝通，開始跟著錄音帶學英文與使用電腦即時通訊。Yuki對學習新語言抱持非常開放的態度，如同她在電話中對阿惠幽默地說：「少年讀日語……尾啊爲著先生選舉學北京語……吃老爲著孫子學英語……我一個頭殼若聯合國咧……。」[42]

如果Yuki爲臺灣國族的象徵，那她對新事物包容，不斷學習吸收的態度，意在展示臺灣文化的這一獨特性，呼應解嚴後新建構的「海洋文化」的論述。[43] Yuki的故事隱喻臺灣文化的中心不是單一穩固的，而是多重來源匯聚、像海洋般不斷流動與吸納百川，所有的殖民文化都在Yuki身上留下痕跡，成爲豐富的臺灣文化的一部分，此論述化解了臺灣該不該去殖民者文化遺產的窘境，也提供面對全球化時代來臨的思維方式。

Yuki代表的臺灣文化不僅包括傳統美德，還有解嚴後建構的先進、開放自由的海洋文化。表面上，似乎鬆動一般後殖民文學常見的女性做爲文化的比喻模式。後者一般是「假如男人佔據時間的面向——直線、前瞻、與改變和進步相

42 同前註，頁117。

43 雖然在1990年代中，臺灣就有海洋文化的討論或「海洋臺灣基金會」的組織，但要等到1996年民進黨總統候選人彭明敏提出：「建立綠色科技島，打造海洋貿易國」的競選口號，才讓此論述成爲媒體焦點。此海洋國家的建構在1990年代末期最興盛，到2000年民進黨執政已成爲國家政策。2008年，馬英九在總統競選白皮書也提出：「藍色革命，海洋興國」，並且要成立海洋部。海洋國家及海洋文化的建構有多重意涵，除了臺灣四面環海的地理事實外，它是對戒嚴時期國民黨政策的反動。反共時期，海岸線層層防護，人民無法親近海洋，海洋隔絕島上居民與外面的世界，現在海洋則是聯結居民與外面世界。再者，「海洋臺灣」同時暗示「中國大陸」，相對於前者的開放，後者被建構爲封閉侷限的大陸國家，且從論述的邊陲轉化爲主體。最後，海洋文化與多元文化的建構一樣，都有解決族群衝突、面對被殖民歷史、與應付全球化的功用。因爲海洋文化往往被詮釋爲開放、流動、吸收、包容、自由與多元，幫助臺灣面對不同的殖民者文化遺產，此論述發明一個獨特豐富的臺灣文化，不斷吸收曾與它互動的文化，包括中國、歐洲、美國、日本等等。詳細討論，見筆者博士論文 “Performing Nation, Imagining Taiwaneseness in Twenty-first Century Theatre in Taiwan”(Ph.D. diss., Tufts University, 2010), pp. 123-126.

臺灣博碩士學術期刊資料庫

關，那女人就是佔據靜止的空間——過去、傳統、自然。」[44]但事實上，就如上述所講的新女性一般，Yuki只是一個男性建構的現代性與多元文化的符號，她被允許的全球化與現代性是表象的，就是學講英文，吃西式早餐，喝咖啡配吐司，看電視新聞，而非更重要的精神上的現代化，產生對自主性的自覺與追求。

《人間條件二》中的女性作爲國族和文化的隱喻仍然承襲一般後殖民男性知識分子打造國族的傳統運作模式，認爲反抗外來政權的壓迫、打造國族爲首要之務，而忽略其他因階級、性別、性欲等差異造成的內部壓迫。某一個程度，Yuki是失去主體性、父權社會的犧牲品，而這種犧牲爲了神聖的國族打造計畫不僅被漠視，甚至被鼓勵。如中文標題所示，她的生命意義是建立在與周遭男人的關係，英文標題只有Those Men in Her Life，[45]洩漏「她」原是個晃子，重點是生命中的男人，也就是國族歷史的創造者，女人是爲了守護國家歷史而存活，爲了傳承國家文化的獨特性而存在。

若說父權社會代表男性主宰的系統，穿透到男人和女人日常生活的每個面向，造就他們的世界觀。[46] Yuki一再敘述闡明的道義正是父權社會價值體系加之於她的枷鎖，被壓抑的是Yuki做爲女人的慾望渴求與主體性，反映在Yuki矛盾的性格，對於婚姻的認命屈服對比守護房子的堅定無懼。Yuki性格的矛盾不正體現國族主義的矛盾，一方面它是進步反動的，是追求民族自決與正義的方法，另一方面它可能成爲另一種壓迫機制，菁英份子以國族打造爲要，忽略其他因階級、性別、性向等所造成的不公平的問題，或者雖承認這些問題，但爲打造國族，必須先被擱置。本劇當屬後者，武雄、阿惠和Yuki的階級差異以及父親所代表的父權壓迫，劇中都有碰觸到，但是「女人問題」或「階級問題」在國族問題下，顯得微不足道，三人被塑造爲有相同價值觀、一致和諧的同質群體。另外，傳統性別化的公私領域也因Yuki的女兒——而非兩個兒子——在解嚴後的社會運動中衝鋒陷陣彷彿被顛覆了，可是Yuki的女兒在劇中並沒有特別讓Yuki感到欣慰，或出

44 Boehmer, p. 32. 原文如下：“if men occupied the dimension of time—linear, future-directed, associated with change and progress—women presided over the static dimension of space—the past, tradition, nature.”

45 見綠光劇團網頁：http://www.greenray.org.tw/main/portfolio_b002.html，讀取日期2012年11月19日。

46 Graham Day and Andrew Thompson, *Theorizing Nationalism* (New York: Palgrave Macmillan, 2004), p. 116.

臺灣大學學術期刊資料庫

現在超乎兩位兒子外的場次，劇作家對此性別的僭越也是點到爲止。

四、族群他者及外省和本省人的族群通婚

因爲臺灣社會經歷緊張的族群關係，尤其是外省與本省人兩大族群，所以在文化想像的國族，往往得處理族群關係或他們對國族想望的異同，一個常見方式是挪用外省與本省人的婚姻關係來隱喻族群關係，根據美國臺裔學者林麗君（Sylvia Li-chun Lin）研究二二八與白色恐怖在文學作品與電影的再現，觀察到本省人與外省人之間失敗的戀情或婚姻關係往往被挪用來象徵這個事件對本省人與族群關係的影響及族群和諧的不易。[47]然而，一些作者在陷於是要忠於描述此事件的影響還是要彌補族群衝突傷口的兩難困境時，往往犧牲前者而選擇更迫切的族群和諧的目標。[48]《人間條件二》中女僕阿惠與外省士兵的婚姻並非描繪重點，出現的場次不多，無法論述兩人平順的婚姻是否刻意忽略族群因文化、語言差異所引起的相處問題，但可以確定的是它承擔對比Yuki的婚姻，同時平衡劇中對「族群他者」的描繪兩個功用。

《人間條件二》以Yuki本省家庭爲故事中心，除了一開始進入她家搜索的三位軍人外，唯一的外省人就是阿惠的軍人先生。兩人相識於菜市場。當時初次賣菜，還穿著軍服的士兵，因爲害羞而不敢招呼客人。阿惠受到軍人賣的稀奇產品所吸引，試著以北京話、臺語交雜與他對談。當阿惠得知他孤獨一人從唐山來到臺灣，非常同情他，立刻熱心主動招呼一位嫁給外省人的熟人來向他買菜。軍人爲了回報阿惠，不要向她收取菜錢，但阿惠堅持一定要付錢，因爲「第一天要好彩頭」。[49]這溫馨可愛的一場至少有三種功用，一是顯現阿惠和軍人因爲溫柔的善意與仁慈可以打破語言與省籍的隔閡，暗示臺灣人民若秉持此原則，族群關係也可以很和諧。再者，它提供不同於第一場外省軍人粗暴的形象，對外省軍人建立客觀非偏頗、單面向的描繪。最後，透過阿惠，流露對外省族群戰亂中被迫遷徙、流離來臺的同情與理解。

---

47 Sylvia Li-chun Lin, *Representing Atrocity in Taiwan: The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film* (New York: Columbia University Press, 2007), p. 46.

48 表演工作坊2008年底首演的《寶島一村》，村中唯一的本省女子朱太太就是最典型的例子，被劇作家用來展演族群融合的重要功用性角色。

49 吳念眞，頁76。

臺灣大學學術期刊資料庫

阿惠後來與此外省軍人戀愛結婚，幸福美滿。相反地，Yuki雖與長工武雄互有愛意，但武雄礙於自己身分不敢去請求Yuki的父親，Yuki只得奉父親之命嫁給門當戶對的春生，他們的婚姻從初夜開始就注定是悲劇，染紅的被單證明Yuki是處子之身，仍引起春生對Yuki 的言語羞辱，懷疑「我足驚妳是伊〔武雄〕吃剩的」，[50]憤怒的Yuki乃將被單丟向春生，春生竟然對Yuki拳打腳踢，展開兩人始終像是陌生人的婚姻生活。阿惠與Yuki同樣面對父母的壓力，但是阿惠卻能反抗父母的相親安排，繼續留在Yuki家工作並找到自己的人生伴侶，反觀 Yuki卻無法逃脫父權的束縛。

春生是所謂「半山仔」的兒子，他的族群屬性應是特殊安排。選擇半山仔的兒子作爲一負面人物讓現代觀眾注意到這個他們較不熟悉的臺灣戰後產生的族群類別，甚至進一步思考此族群的歷史角色，或對文本做寓言式解讀。在國民黨接收臺灣後，陳儀政府依賴會說國、臺語，且比外省人懂島上習俗的半山，作爲中界橋樑。不幸地，多數史料證明當時的半山未善用其橋樑職責，反而與國民黨同聲譴責臺灣人的奴性，並壓迫認爲會占去其職缺的本省知識分子，進一步替自己謀福利。二二八事件時，一些半山參與政府的鎮壓活動，還可能提供國民黨清鄉的黑名單，因此受到重賞。[51]《人間條件二》中，Yuki的婚姻可以與半山的歷史角色平行類比。Yuki的父親是個賺錢至上的商人，他看中春生外表好，在政府機關工作，有前途，更重要的是，其半山父親可替他與「中國仔官牽一條生意線」，希望從此「獨門獨市的生意做不完」，[52]他著重與倚賴的也是半山作爲中間牽線人的功用。不幸地，Yuki的父親或許因此從Yuki的婚姻中短暫獲利，但最終所有留給Yuki的家產，除了房子外，都給半山老公揮霍光了。劇中半山的「橋樑」角色對照歷史期待，充滿諷刺，而兩種不同期待最終都是落空的。

50 同前註，頁62。

51 吳濁流在其自傳式作品《臺灣連翹》，對他所知的半山做非常負面的描繪。吳濁流：《臺灣連翹》（臺北：草根出版社，1995年），頁193-196。而由「財團法人二二八事件基金會」委託數位在歷史與法律領域學者所做的〈二二八事件責任歸屬研究報告〉也發現許多半山該負責任，參見其官網：http://www.228.org.tw/links.aspx，讀取日期2012年7月15日。

52 吳念眞，頁50。

臺灣博碩士論文學術期刊資料庫

結語：一個臺灣中心的國族敘述與挪用女性符號為國族服務

《人間條件二》敘述也展演一個拒絕大中華思想的臺灣國族。從序場鬼魂們相遇，老Yuki看到其中一個年輕鬼魂，才回想起以前總覺得要選總統的少年很面熟，原來是像這位年輕人，Yuki的敘述正面地指涉陳水扁總統「莊腳面，古意，不過有點倔強，有點驚見笑見笑，不過好像很三不五時，臭屁臭屁。」[53]又如上述討論，劇本選擇再現二二八事件與拒絕承認北京話爲國語等，尤其特別的是Yuki一家四代全部稱自己爲臺灣人，即使Yuki的兒女成長於國民黨戒嚴時期、中國國族主義教育下，也不例外。

〈家祭〉一場幽微地顯示Yuki一家的自我身分認同。由於Yuki的兒子與媳婦不論怎麼擲杯，就是無法得到聖杯，於是他們要Yuki最喜歡的孫子Tony擲杯，問他的奶奶是否吃飽了，好讓他們可以收起祭拜品，繼續進行下面的儀式。Tony看看桌上的傳統祭祀品，告訴他們阿嬤不吃這種早餐，她一般吃烤土司配黑咖啡，Yuki的長子聽完要他的太太立刻準備，後者不禁抗議：「阿嬤臺灣人呢，可以行這種美國例啊？」她的丈夫立刻回嘴：「啊妳臺灣嘴，哪會最愛吃日本料理……去傳啦！」[54]

劇中更特殊的是Tony如何敘述自己的認同。在替Yuki辦慶生的那一場，全家聚在客廳等Yuki 回家，都等得有點焦燥。（Yuki的）長子對次子說：「喂，你嘛叫你那個美國人電視關小聲一點……講話都要用喊的……」那時Tony雖能聽懂一些臺語，但不會說，在關掉電視後用英語抗議：「I'm not American, I was just born in America.」（我不是美國人，我只是出生在美國）。次子翻譯Tony的回答給不懂英語的長子聽：「他說他不是美國人，伊是臺灣人，made in USAㄋㄧㄚˊ啦……。」[55]次子的翻譯顯示他認爲Tony若非美國人，必是臺灣人。這些例子顯示「臺灣人」如同「道義」，透過劇中人物重複敘述來張顯加強，也同全劇使用「北京話」而非「國語」一樣，透露劇作反中國中心的國族敘述。

劇中所編織的國族敘事利用二二八事件此歷史傷痕爲主軸，先是召喚Yuki，而後兩者再一起召喚它的觀眾讀者。誠如恩內斯特．雷南（Ernest Renan）在其

53 同前註，頁17。
54 同前註，頁27。
55 同前註，頁107。

臺灣大學學術期刊資料庫

著名的演講〈什麼是國族？〉（“What Is a Nation?”）所言「國族是靈魂，是精神原則」，[56]而構成它的就是兩件事，一在於過去，組成分子所共同擁有的豐富的記憶遺產；一是現在的共識，願意同住一起的渴望與傳承此遺產的的意志力。雖然光榮的過去、開國英雄人物都是國族的根基，但是「苦難比快樂更能使人團結。就國族記憶而言，悲傷比勝利更有價值，因爲他們施加責任，且需要共同的努力。」[57]因此國族也可以說是由人們過去所有的犧牲以及人們準備在未來的犧牲所構成。不僅Yuki守護二二八歷史事件的隱藏敘事貫穿整齣戲，四位年輕人與Yuki的亡魂佔據戲的開頭與結尾，他們都是爲國族作了犧牲的先人，戲劇召喚觀者銘記前人的犧牲，好好守護此一國族，同時也凝聚認同。

《人間條件二》用Yuki的一生，演繹本省族群觀點的臺灣，具有傳統美德又有多元開放的文化，Yuki成爲作家想像、建構的國族與文化的符碼，女性情慾與主體性隱匿不見，其一生見證最重要的歷史是二二八事件及臺灣解嚴，都是關乎臺灣主體的歷史再現選擇，其他族群與對他們重要的歷史事件在此劇是較少被著墨的，而一如吳念眞稱呼其一系列由綠光劇團製作的作品爲國民戲劇的名詞所暗示，其介入國族的打造方式也是訴諸溫情，直接單純，並合乎新建構的主流文化論述。《人間條件二》不僅是作者所言向臺灣女性致意，也是展演、並向一個幾乎同質、無爭議的臺灣國族致敬，這樣的臺灣國族不存在於歷史過去與現在，但是該劇所刻畫的家國想望，繼續敘述臺灣，形塑觀衆的歷史回憶與認同，當然也有待歷史考驗。

[56] Ernest Renan, “What is a nation?” in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha (New York: Routledge, 1990), p. 19.

[57] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

女性與國族：《人間條件二：她與她生命中的男人們》之國族寓言與歷史再現

林雯玲

國立臺南大學戲劇創作與應用學系助理教授

《人間條件二：她與她生命中的男人們》是「綠光劇團」在二〇〇六年推出的史詩般的舞台劇作品，由吳念眞編劇、導演，描述女主角Yuki的一生。內容跨越一甲子，從一九四〇年代延伸到二十一世紀的現代臺灣，以幽默、溫馨的風格風靡臺灣劇場觀眾，締造極佳的票房。吳念眞表示此齣戲是「向臺灣女性致敬」，尤其是老一輩的阿嬤在面對文化變遷與困境時所展現的幽默態度、智慧與韌性。表面上，這齣戲是一位成長於日據時期的本省女性Yuki一生的故事，但實則再現重要歷史時刻，利用其戲劇敘事編織一個國族敘事，是弗雷德里克．詹明信（Fredric Jameson）所指的國族寓言。

此篇論文先簡述國族建構派的理論與在臺灣脈絡下重新審視「國族寓言」的概念。然後透過構成國族敘事的重要元素來探討這個作品如何敘述展演臺灣，聚焦於選擇再現的歷史事件，描繪的族群關係，與其建構、強調的臺灣特質或精神，同時審視此劇與一般後殖民文化想像中「女性爲國族」的文學比喻有何異同。Yuki體現國族歷史、文化、及其人民美好特質的三位一體，形成一完整的臺灣國族敘述，但是此建構仍然承襲一般後殖民男性知識分子打造國族的傳統運作模式，認爲反抗外來政權的壓迫爲首要之務，而忽略其他因階級、性別、性欲等差異造成的內部壓迫。雖成就國族，Yuki始終是父權社會下的犧牲品。

關鍵字：國族寓言　歷史再現　國族敘事　國族建構派理論
《人間條件二：她與她生命中的男人們》

臺灣大學學術期刊資料庫

Women and Nation: *Human Conditions II: Those Men in Her Life* as National Allegory and Its Representation of History

Wen-ling LIN

Assistant Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

Human Conditions II: Those Men in Her Life, staged by the Greenray Theatre Company in 2006, dramatizes the life of its female protagonist, Yuki. This epic production, spanning over sixty years from the 1940s to the present day, swept Taiwan with its humor and warm sentiments. According to playwright and director Wu Nian-zhen, the play is intended to pay homage to all Taiwanese grandmothers, or an older generation of Taiwanese females, who are strong, accommodating, and resilient in encountering changes of various kinds. On the surface, this play offers a view of the life story of the female protagonist growing up in the Japanese colonial period through her relations with the men who play a decisive role in her life. At a deeper level, the play weaves a national narrative through its representation of important historical moments. It is what Fredric Jameson calls national allegory.

This paper first briefly examines important constructivist theories of nationalism and revisits Jameson's concept of national allegory in the Taiwanese political context. Then it investigates how this work presents Taiwan, focusing on the selection and representation of historical events, the dramatization of ethnic relations, and the construction of Taiwaneseness or Taiwan spirit, all of which are critical elements of narrating a nation. More importantly, this paper compares the tropes of "women-as-nation" in this play with other post-colonial cultural imagery. Yuki embodies the trinity of history, culture and the moral values of the people, completing a Taiwanese national narrative. However, this construction follows the traditional post-colonial nation-building model in which the male intellectuals privilege resistance against foreign oppression over resistance against other types of internal oppression arising from class, gender, and sexual differences. Only at the cost of the female subjectivity in a patriarchal society is Yuki able to re-present the nation.

Keywords: national allegory　historical representation
national narrative　constructivist theories of nationalism
Human Conditions II: Those Men in Her Life

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

二二八事件紀念基金會眞相研究小組：〈二二八事件責任歸屬研究報告〉，臺北：財團法人二二八事件基金會，2006年。見http://www.228.org.tw/links.aspx，讀取日期2012年7月15日。

吳念眞：《人間條件二：她與她生命中的男人們》，臺北：圓神出版社，2007年。

吳濁流：《臺灣連翹》，臺北：草根出版社，1995年。

周慧玲：《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》，臺北：麥田出版社，2004年。

胡智銘：〈熱情逼人的歐吉桑吳念眞〉，《中時電子報》2006年2月21日。http://forums.chinatimes.com/report/people/950221/02.htm，讀取日期2012年7月17日。

孫梓評：〈面對面〉，《自由電子報》，2007年2月15日。http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/feb/15/today-article1.htm，讀取日期2012 年7月17日。

張靄珠：〈國家認同與歷史傷痕的再現：臺灣解嚴初期小劇場的政治劇〉，收入《一九九九臺灣現代劇場研討會論文集：社區劇場》，臺北：文建會，1999年，頁45-66。

趙靜瑜：〈吳念眞執導《她與她生命中的男人們》要觀眾繼續又哭又笑〉，《自由電子報》，2006年1月11日。http://www.libertytimes.com.tw/2006/new/jan/11/today-art3.htm，讀取日期2012 年7月17日。

Ahmad, Ajaz. “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory.’” *Social Text* 17 (Autumn, 1987): 3-25.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1983.

Bhabha, Homi ed.. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

Boehmer, Elleke. *Stories of Women: Gender and Narrative in the Postcolonial Nation*. New York: Manchester University Press, 2005.

Day, Graham and Andrew Thompson. *Theorizing Nationalism*. New York : Palgrave Macmillan, 2004.

Edmondson, Robert. “The February 28 Incident and National Identity.” In *Memories of the Future: National Identity Issues and the Search for a New Nation.* Ed. Stéphane Corcuff. New York: M. E. Sharpe, 2002.

Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

_____. *Thought and Change*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1964.

Jameson, Fredric. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text* 15 (Autumn, 1986): 65-88.

Harrison, Mark. *Legitimacy, Meaning and Knowledge in the Making of Taiwanese Identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Hillenbrand, Margaret. “The National Allegory Revisited: Writing Private and Public in Contemporary Taiwan.” *positions: east Asia cultures critique* 14.3 (2006): 633-662.

臺灣大學學術期刊資料庫

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger eds. *The Invention of Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Hsiau, A-chin. *Contemporary Taiwanese Cultural Nationalism*. London: Routledge, 2000.

Lin, Sylavia Li-chun. *Representing Atrocity in Taiwan: The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film*. New York: Columbia University Press, 2007.

Renan, Ernest. "What is a nation?" *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. New York: Routledge, 1990.

Yip, June. *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*. Durham: Duke University Press, 2004.

Yuval-Davis, Nira. *Gender & Nation*. London: SAGE, 1997.

臺灣大學學術期刊資料庫