

酷兒感官書寫： 徐堰鈴《踏青去》(2015)的戲劇策略

鄭芳婷（台灣大學台灣文學研究所）

《踏青去》歷經十年，於2015年復刻搬演，無論在戲劇文本、藝術美學、行銷策略及社會批判上，皆銘刻台灣性別議題的繁複推演過程。本文結合現象學、心理學、當代酷兒理論及在地性別議題，聚焦於本劇發展脈絡、敘事結構與劇場手法三種面向，並提出「酷兒感官書寫」的概念。酷兒主體得以藉由拼貼的諧擬、多層次的挪用、高張的視聽感官與流動的慾望投射，擾亂父權異性戀、理體中心主義式的語義邏輯與正典詮釋。本文首先自歷史脈絡扼要耙梳台灣當代酷兒劇場，從中分析《踏青去》自2004年以來之發展脈絡，為之定位；其次詳析本劇編劇策略上的三層性別運作，並援引 Slavoj Žižek 之驅力心理學，以聚焦其梁祝挪用中的酷兒歸返；再則拓展 Sara Ahmed 之酷兒現象學概念，探究本劇實際演出所形構之感官書寫美學；結論縱觀本劇所指涉之當代性別策略意義，並提示未來可能之探問方向。

關鍵詞：酷兒、女同志、踏青去、感官書寫、台灣劇場

收稿日期：2016年10月27日；接受日期：2017年5月4日。

是否？是否曾瞥見水中蕩漾著景中之景、颯颯之情？
——《踏青去》劇本（徐堰鈴，2015: 33）

一、緒論：十年一場踏青夢

2015年9月26日晚場，《踏青去》十年復刻，再度上演。2004年4月23日「女人組劇團」首演版本當中的八位演員，有五位到齊，另外加上三位新演員，推出重新編修並加入時事議題的新版本。¹十年不短，台灣同志運動茁壯有成，八〇年代憂鬱悲戚的集體影像漸淡，九〇年代風起雲湧的激情持續增長，千禧年初的數位轉向勢不可擋，現今的在地性別議題，雖承繼過去的拼鬥系譜與文化脈絡，卻有著與過去相差甚大的時代氛圍。²在同志諮詢熱線、伴侶權益推動聯盟、性別人權協會、同志遊行聯盟、同志家庭權益促進協會等組織，以及祁家威、范雲、尤美女、呂欣潔、苗博雅等關注同志議題的政治人物與社會運動人士的持續活躍影響下，台灣在地性別議題進入前所未有的熱度，而此次的熱度夾帶著更為明顯的詼諧與諧擬的

致謝辭：誠摯感謝徐堰鈴與蔡雨辰在本文撰寫過程中慷慨給予諸多幫助，提供相關影音紀錄及場景角色結構表，以供研究參考之用，相關著作權乃徐堰鈴及劇組所有。本文審查期間，承蒙諸位評審委員賜予寶貴的修改建議，至為感激。亦十分感謝二位助理趙正媛、許芄在資料蒐集與內容校對上的重要協助。

- 1 《踏青去》首演於第三屆女節，時間是2004年4月23-25日，地點為皇冠小劇場。2015年的版本，新加入的三位演員是蔡伶玲、朱家儀、簡莉穎，退出的演員是魏沁如、馬照琪、黃紹雯。
- 2 包括自2003年起舉辦之年度同志大遊行、2013年通過一讀之多元成家立法草案、2014年台灣伴侶權益推動聯盟等團體共同發起之「婚姻平權、為愛啟程」彩虹圍城等活動，皆顯示台灣性別運動逐年攀高的聲勢。

調性。誠然，現今的成果不可不說是搭建在過去肅穆艱辛的性別運動之上，況且，在法律層面上，所謂的成果也尚未實際成果，然而現今性別運動歡欣鬆快的調性，有其值得深入剖析的價值與意義。如今的詼諧與諧擬，並非倏忽而至的時代轉向，在過去的酷兒地下運動與文化作品中，早已有著如是的痕跡與經驗，今日之《踏青去》在戲劇文本、藝術美學、行銷策略及社會批判上，實深刻銘刻著台灣性別議題的繁複推演過程。³ 本文聚焦於作品之敘事結構、劇場手法及跨域製作三種面向，提出「酷兒感官書寫」的概念，用以探究酷兒主體藉由諧擬、挪用、視聽效果與情感堆砌，解構父權異性戀、理體中心主義式的語義邏輯與正典詮釋。

白斐嵐（2015/10/13）在評論新版《踏青去》時，曾細究此跨越十年搬演的意義。她認為，舊版《踏青去》透過對黃梅調電影《梁祝》的挪用，產生向同志電影與戲劇致敬的隱含特質，從中創造出「獨特之懷舊質感」。在同志情慾相對無法見光的六〇年代，《梁祝》作為另類同志電影的想像身份，化身潛在酷兒的叛逆象徵。梁祝故事原型之潛藏男同志想像、凌波與樂蒂共同譜寫之潛藏女同志想像，以至於《踏青去》首演之出櫃女同志表述，當中多層次的疊加挪用，寓言化本土同志的顛簸社會史。《踏青去》首演時，台灣同志運動仍在苦鬥奮起之際。雖然相較於許多其他國家，針對同志的暴力事件（浮上檯面的）不多，但社會大眾對於性別議題水溫尚低，政府除開始允

3 如喀飛（2015/10/28）所耙梳，1980年代的台灣，出現了投身同志運動的先驅祁家威，第一個同志團體「我們之間」於1990年成立，此後相關團體組織如雨後春筍，校園社團與逐漸發展的網路媒介造就了非實體社群的發展。以BBS為平台而發展的性別團體如台大Gay Chat（1992-），早以其敢曝、幽默之活動性質著稱。另如臨界點劇象錄及紅綾金粉等劇團，亦深具諧擬風格。

可同志遊行外，亦無更多表示，甚至出現政治官員公開否決同性戀權利的情況。⁴ 即便是已出現的性別平等教育法，仍未有針對同志教育的完整政策，導致在中小學校，同志情慾仍是不可言說之存在。⁵ 如張震洲（2015）所描述，《踏青去》之為一場「女同們在公領域『踏青』的活動」，其公開談笑、大方出櫃的性質，從中照亮了此不可言說。十年後的新版中，其所疊加添增之當代流行語彙與文化元素，又延伸了在地同志情慾文化脈絡的縱軸。

十年之前，十年以後。2004年的《踏青去》如斯鼓舞，2015年的《踏青去》延續了首演的精神，劇本經過編修後，置入時下的政治幽默、時事新眼，更在行銷與宣傳上結合數位網路，再次開出市場紅盤。2015年的節目單描述這次的翻演乃是一場「劃時代的同樂會」——確實，在美學基礎與文本意義上，新版本表面上看似無甚翻新與更動，然而細究其中，卻能發現改編處的細微時代性，包括戲劇語言、舞台調度及設計美學，還有行銷整合戰術。正是如此，使《踏青去》成為一則具備歷史性的深厚文本，顯現女同志戲劇系譜上過去的奮鬥掙扎與現今的彈性通達（兩廳院售票網，2015）。如此看來，2015年之《踏青去》，不僅保存了2004年版本的創作底蘊，更增入時下的媒介運作力量，因而新舊戰術兼具。本文期待藉由深度分析2015年之《踏青去》戲劇文本（dramatic text）及表演文本（performative text），重新檢視台灣在地女同志劇場的歷史性系譜，從中強調表演藝術與社會議題之間持續辯證、互動、對抗及合作的繁

4 同志遊行自2003年11月開始舉辦，為華人社會首次。第一屆參與人數超過千人，當時台北市議員王世堅抨擊台北市政府允准遊行無異於「鼓勵同性戀」，並批評同性戀「傷風敗俗」、「妨害風化」。

5 性別平等教育法於2004年6月25日通過。

複關係。在此分析當中，本文試圖發展出「酷兒感官書寫」的概念，用以指涉一組旨在瓦解文字邏輯霸權性的感官美學戰術。本文期盼透過「酷兒感官書寫」，不僅用以思辨《踏青去》文本中的性別政治與美學方法，更能提供未來酷兒劇場研究領域可用之論述工具。

《踏青去》的「酷兒感官書寫」，從劇名的設計即可窺知。劇名雖有「踏青」，然而劇中唯有一處確實提到「踏青」。第七場費小姐貝芝一人獨白：「每星期四早晨點你的名，98 個學生裡，我只認識你，你精神抖擻的答『有！』……那聲音，適合踏青」（徐堰鈴，2015: 28）。除此之外，別無他處，劇中更無任何與踏青直接相關之敘事情節。反而是本劇的英文名稱 *Skin Touching* 所透露出的感官性，反覆出現在每一場中，幾乎成為貫徹全劇的最重要意象。本文從《踏青去》所生產之感官意象出發，檢視「肉身性」（corporeality）用以顛覆、質疑並挑戰「文字性」（textuality）的「酷兒性」（queer）力量。

當代歐美批判理論研究中，Judith Butler（1993）延展 John Langshaw Austin「言說行為」（speech act）理論，將「符號引述」（norm citation）概念進一步擴充，並引入性別研究領域。在其「操演性」（performativity）模型中，性別建構出自對於符號的「引述」（citation），雖則此「引述」難以完美，以至於指向「無可避免的認同失誤」（the necessary error of identity）（Butler, 1993: 230）。Butler 理論之完備，使其無愧為當代性別理論開山祖師之一。然而，Saba Mahmood（2011: 19-25）之後指出，Butler「操演性」理論過分自居西方批判學術權威，恐陷於二元對立的本質論危機。Susan Foster（2003）則從另一方面指出，其「操演性」理論雖然有效地將主體肉身去本質化，並揭示其建構面向，卻無從解釋主體每一個行動之間的

「相互關係」(interrelation)。這兩種批判，正是本文用以對焦《踏青去》中感官意象的論述基點：本劇中的戲劇敘事已不再以表面文字性的溝通為唯一目標，而以韻律、表情與意象為著重，情感、愛慾、慾望為驅力，酷兒、諧擬、戲耍為方法。在如此結構之下，《踏青去》展現出本文所謂「酷兒感官書寫」的可能。

由是，本文第二節將先進入《踏青去》首演作品發展之歷史與文化背景，自2004年第三屆女節相關時代脈絡耙梳起。當時國內之周慧玲、汪其楣、傅裕惠、魏瑛娟、杜思慧等一眾劇場工作者，已然在劇場中植入性別意識之批判力量，而應傅裕惠邀請來台表演的美國「開襠褲劇團」(Split Britches)，更以其美式脈絡之女性主義論述與酷兒敢曝(camp)美學，刺激了當時尚在茁壯期的徐堰鈴。除劇場發展脈絡，千禧年前後之台灣性別議題甫自憂鬱悲戚的九〇年代逐漸抽離，一種更為愜意、幽默與公開的創作氛圍悄悄滲透，而《踏青去》正體現了如此的時代轉向。如果說2015年的《踏青去》如今看來是如此歡騰與暢快，這樣的調性實起自十年前的耕耘。

本文第三、四節將專注於新版《踏青去》的編劇策略與表演分析。必須先行說明的是，《踏青去》之最初版本，並非先有劇本才有演出之作品，更非案頭劇，而乃劇本與演出二者同時並行之作。換言之，其劇本創作在本質上即以實體演出為構想模式，並且在排練過程中，深受劇組的多元發想。若將編劇策略與表演分析斷然切割、各自發展，恐難以掌握其整體形貌。有鑑於此，本文第三、四節雖分別以戲劇文本與實體演出為研究核心，然在論述過程中，將適時交互參照，以期達到分析之總體最佳效果。

第三節首先由戲劇文本中的編劇策略著手。《踏青去》以女同志情愛生活及情慾認同為題，當中最值得注意的編劇手法，乃對於

1963年香港邵氏電影公司出品之《梁山伯與祝英台》的顛覆與挪用。劇中，梁山伯與祝英台不再是原著中一男一女所組成之異性戀愛侶，亦非凌波與樂蒂二位女演員所飾演的異性戀愛侶，而化身為一組操演性符號，任由八位女演員不斷交替扮裝、戲耍展演，如排列組合般提供「T婆」、「婆婆」、「不分」、「TT」等無限多可能之意象，由此形構出其特殊的三層性別運作機制。本節除耙梳國內外扮裝表演之相關評論與研究觀點，亦援引 Slavoj Žižek 文化研究中的驅力心理學，以深度解析劇中多層次的諧擬與挪用。本文指出，《踏青去》利用對於主流文化與市場符號的彈性換喻，召喚出在地女同志美學與社運系譜的當代連結。

第四節則將視角轉向實體表演，著眼於《踏青去》逐步細膩堆疊出的深度感官性。所謂感官性，乃指相對於文字性，以肉身現象為覺察基礎的屬性，而此屬性體現在戲中敏感強烈的視覺、聽覺及觸覺等三種方向。舞台上多所運用富含超（hyper）韻律性的獨白、對白與歌謠，甚至使得字句原應存有的邏輯與文法逐漸消蝕，不再關鍵。表演者彷若進行著對於韻腳的實驗遊戲，奇花異朵般的台詞搬演，呼應戲中集結舞蹈、脫口秀、雜耍、合唱團等蒙太奇式的表演方法，亦襯托質地繁複拼貼、色調飽滿奪目的各種道具物件。本節延展 Sara Ahmed (2006)「酷兒現象學」，試圖形構本文所欲發展之「酷兒感官書寫」。此書寫挑釁異性戀式的語法傳統，破壞進步論線性敘事，歌詠肉身現象所銘刻（inscribe）之文化痕跡，重振壓抑在社會主流最底層的抵抗能動。

二、台灣女同志劇場系譜中的《踏青去》

若論《踏青去》之創作源起，必須先從作為其首演平台的女節的發展脈絡談起。

女節作為由女性劇場工作者策展、編導與執行的本土戲劇節，起自 1996 年的 B-Side 酒吧，源於魏瑛娟、許雅紅等人的發想。第一屆一口氣推出十一齣作品，先發便是魏瑛娟的《我們之間心心相印——女朋友作品 1 號》。⁶ 而後傅裕惠、秦嘉嫻、顧心怡、許雅紅、祁雅媚、楊純純等人組成「女人組劇團」，延續了草創女節的精神，試圖提供女性劇場工作者媒合的平台，趁勢推出第二屆的八齣作品。第一、二屆女節的種樹，使得 2004 年的第三屆擁有豐足的資源、經費與人力，甚至讓傅裕惠得以邀請美國「開襠褲劇團」來台演出《我倆長住的小屋》（*It's a Small House and We Lived in It Always*）並開設戲劇工作坊。⁷

徐堰鈴早在研究所時期便受周慧玲影響，對於「開襠褲劇團」的女性主義論述與酷兒敢曝美學深有所感。第三屆「十全十美」女節活動，當時導戲經驗尚淺的徐堰鈴，以其創作潛力受到傅裕惠的創作邀約，加上「開襠褲劇團」帶來的火花，因而有了《踏青去》的原型。在這樣的創作源起中，實可見歐美女同志劇場奶水哺育的痕墨，無論在性別理論、戲劇美學及研究方法上，都滿載與西方脈絡延綿的軌跡（李屏瑤，2015a；蔡雨辰，2015）。

與《踏青去》同在第三屆女節推出者，除了「開襠褲劇團」《迷

6 有關女節節目細項，可參考吳奕蓉（2015）完整詳細的文獻整理。

7 本劇首演於 1999 年，由 Suzy Wilson 導演，Peggy Shaw 及 Lois Weaver 主演，三人再加上 Paul Clark 共同編寫。

情洋裝》(*Dress Suits to Hire*)的演出、座談與工作坊，尚有戴君芳的《柳·夢·梅》、石佩玉的《廚房》、汪其楣《招君內傳——女書之一》、楊淑芬《絕對值》與陳惠文的《宛若我是》等作。其時劇場好手齊聚一堂，給予《踏青去》極為豐富的養分。而《踏青去》之首演亦是座無虛席、一票難求的盛況。如楊莉玲(2004)之評述，該屆女節作品蓋脫胎自經典故事，透過聚焦女性角色的自我認同與情感向度，以挑戰傳統故事的男性書寫視角，從中反轉權力結構。《踏青去》的「梁祝」挪用，實與其他七齣作品相輔相成，呼應傅裕惠「有別於主流劇場語彙」與「著墨於連結女性主題的表達方式」等一貫策展主題(朱安如, 2011: 83)。換言之，《踏青去》之成功，也與其時女節之實質行政、文化支援有關。以女性劇場工作者為主，協助創作者從事婦女、性別相關議題為輔之女節核心概念，確實在《踏青去》的創作脈絡上得見痕跡，亦為徐堰鈴後來的《三姐妹》(2006)、《約會》(2007)等女同志主題劇作奠基。

女節並非獨立於台灣劇場產業之外，而與自八〇年代起開始狂飆的台灣小劇場活躍期緊密相關。回溯《踏青去》首演之前的九〇年代，其時承繼了民國76年解嚴以來的衝撞改革風潮，亦混合了長期積累的性別壓迫與集體創傷，於是在劇場領域出現了諸多探討性少數族裔苦痛的作品，亦形塑了女同志表演的悲情傳統(陳亮君, 2008; 趙靜瑜, 2015/9/25; 張震洲, 2015)。自田啟元被視為台灣酷兒劇場濫觴之《毛屍》(1988)，一種以諧擬取代肅穆、荒謬取代寫實的批判劇場美學開始延燒。《毛屍》雖並非以女同志為題，卻以其對孔孟道學之批判，具體揭示本土酷兒劇場的可能方法，而後此種對傳統教條與規範正典的針砭，則漸轉入更為抽象且細緻的層次。亦是在此時代的後期，隨著台灣大學遠達社(1994)等同志社團成立所隱含的社

會氛圍轉變，喜劇等較不沉重的手法漸漸浮現，並預示了之後的轉向（吳奕蓉，2015: 25）。舉例來說，邱安忱上演於台北堯樂茶酒館的《六彩蕾絲鞭》（1995），以輕鬆愜意的雙人即景描摹女同志情愛生活，其話劇形式融入 Samuel Beckett 式的存在主義式敘事。前述的魏瑛娟《我們之間心心相印——女朋友作品 1 號》（1996），由三位著螢光色系洋娃娃打扮的女演員，述說著無實質意義的台詞，挑戰觀眾對於女同志煽情劇碼的期待。沒有具體敘事的戲劇，反而因風格化的聲音、表情與舞蹈動作，充滿幽默與諧擬的氛圍，並以此描摹女人之間的情感流動。⁸ 同年，另有田啟元《瑪麗瑪蓮》，發想自羅蘭巴特（Roland Barthes）的《戀人絮語》（*Fragments d'un discours amoureux*），由衣著俏皮的兩位女演員，以沒有具體情節之重複囁語，宛如脫口秀般地玩弄著打情罵俏的陳腔濫調。⁹ 上述演出當中輕鬆愜意、笑鬧戲耍的特質，與《踏青去》的演出屬性，明顯地一脈相承。除上述作品，周慧玲、石佩玉、杜思慧、藍貝芝、簡莉穎等人迄今不輟的持續創作，亦激盪了《踏青去》的成型。

可以得見，《踏青去》一作並非天外飛來，而是奠基於國內劇場前輩的耕耘與國外劇場巨擘的刺激而生；其諧擬、敢曝、幽默與愜意的特質，乃融匯了多方美學與論述所形構而成。亦正因如此，《踏青去》居於台灣女同志劇場系譜中，不僅標幟了千禧年初的劇場時代，相較於大抵並未刻意置身同志議題的前輩作品，《踏青去》的公開出櫃與明確女同志定位，使得國內外之劇場方法得以具體且系統地進入台灣女同志劇場系譜的建構過程中。

8 《我們之間心心相印——女朋友作品 1 號》可參考影音平台：https://www.youtube.com/watch?v=5a_dS_OvI1s

9 《瑪麗瑪蓮》可參考影音平台：<https://www.youtube.com/watch?v=AVe44EohGBA>

台灣女同志劇場系譜的建構何以為之？其中又浮現何種端倪？李屏瑤（2015b）〈吶喊與吟唱——台灣女同志劇場小史〉雖輕薄短小，卻發出有力的第一聲。《踏青去》之於台灣女同志劇场的另一項意義，在於揭示其系譜建構的必要性。一方面，若論新版與舊版之劇本形式和演出美學大抵相同，則這十年間，台灣女同志劇場的轉變與革新究竟為何？另一方面，若細究新版之改編方法與規模擴展，則《踏青去》之十年歷史，又揭示了何種當代劇場的時代轉向？

首演於2004年的《踏青去》，歷經十年再度搬演，無論在劇本、表演形式、演出規模與行銷方法上都已有不同。¹⁰這十年間，參與《踏青去》首演的一眾劇場工作者，泰半仍活躍於台灣劇場產業中。2015年上演之際，劇組與觀眾間，瀰漫著濃厚鄉愁，正如節目介紹所說：「像是一種劃時代的同樂聚會。許多當年席地而坐的觀眾甚至認為，那是他們成長經驗的一部分回憶或精神支持」（兩廳院售票網，2015）。當年皇冠小劇場的相關影像紀錄亦未流通，反倒使「曾經參與的經驗」成為一種秘密的、難以表述的社群記憶。¹¹由於創作形式、市場需求與時代脈絡緊密相連，《踏青去》舊版與新版在製作過程的顯著不同，恰恰揭示在地女同志藝術文化與社會運動中的強大歷史性（historicity）。就整體製作氛圍而言，相較於2004年版本的獨立小眾與親密感，2015年的版本顯得成熟且商業性，而此不同主要體現於兩個版本的製作規模與演出改編。

10 2004年的版本，除演出人員稍有不同，地點乃在規模較小的皇冠小劇場，故舞台設計亦較單一，沒有新版本之亭台樓閣等道具佈景，行銷手法亦缺乏社群網路通路。劇本方面大致相似，但少時事梗。舊版本雖無影音流通，但片段資料可參考影音平台：<https://www.youtube.com/watch?v=KKr59Y2O2Os>

11 《踏青去》一版劇作，由中央大學黑盒子表演藝術中心於2013年出版電子書。

在製作規模上，新版《踏青去》上演於國家兩廳院實驗劇場，自有其超出獨立小劇場的格局。其行銷方式亦極彈性多元。在十週年紀念書包套的票價策略外，《踏青去》演出後進行了一系列相關講座與工作坊，除導演、演員外，也邀請各界文化藝術及性別運動工作者一同與談。¹² 講座地點遍佈北中南藝文書店，主題形式各異。¹³《踏青去》大量使用網路平台資源，有效集中相關資訊，並建立同好社群。舉例來說，Facebook 上設有「踏青：蜿蜒的女同創作足跡」社群，除公佈踏青活動講座的詳細資訊，也轉錄其他性質類似的活動消息及相關書評，並不時貼出管理者的私人性質心情分享，使社群不再只是單向道的資訊公告站，同時也可作為聚集不同立場的對話空間。Facebook 的特殊集散性質，使得踏青社群得以向外連結。Facebook 當然不是《踏青去》獨創之行銷方式，但是《踏青去》確實利用了這類型的數位社群網路平台，連同其他實體空間的多元活動，一時之間，幾乎整合了台灣女同志的可用資源。向「戶外」發展的女同志藝文創作，不僅在於主題內容的轉變，亦在文化藝術與社會市場之互動技術上的質變。女同志藝文作品不再閉門造車，僅限於同好社群的內部分享，而開始強勢地向外發展，與各種不同形式的資源結盟合作。誠然，新版《踏青去》的行銷延長了製作的壽命，並有效激起女同志文化社群的多元合作，然而在這過程中，舊版《踏青去》原有的小眾親密感亦難免消散。過去於皇冠小劇場中觀眾與演員緊密貼近的互

12 九月演出，票種有兩種，一是八百元之普通票價，另則是附贈《踏青去》十週年紀念書的一千元包套票價。由於紀念書的建議售價顯示為三百六十元，包套票價又另贈「精美紀念品」一份，因此頗見銷路。相關活動則例如八、九月所舉辦之「攬花去拉子戲劇工作計畫」。

13 場地包括 Taboo Plus Café Bar、三餘書店、女書店、新手書店、松園小屋、城南舊肆等藝文空間。

動，已然為實驗劇場的遠距離空間感所取代，從中所迫犧牲的親密社群感，又或者成為另一議題。

在演出改編上，新舊版《踏青去》雖在核心主題、基本架構與呈現美學上大抵相似，但仍在語言使用及場面調度等方面有所不同。以序場為例，舊版開頭的舞台指示，以曖昧難辨的廣播劇形式，預示了其後演出的基本內容；新版則除了加深原本廣播劇的混沌屬性，又描述兩位身份難辨的黑衣人角色，並以「我們不確定舞台上是否已經準備好今晚的演出」，強調整齣戲的疏離效果。舊版中思慧與馬馬二角的對話，乃從梁祝死後化為蝴蝶開始，並閒散地討論著演出的各種零星細節。二人雖然持續說話，對話卻相當跳躍，使其討論顯得沒有明確的重點，反而像是即興生出的私密對話。新版則在同樣的基本調性上加進各種對語言的實驗與玩弄，例如尹真的「一直 try 一直 try 一直 try」、思慧的「我沒有『喔』『喔』『喔』，我是『什麼什麼喔』、『什麼什麼喔』」，以及二人之後以「拉子」為題之無厘頭造詞遊戲。

值得一提者，在舊版中，思慧的台詞「歷史可不能改寫喔」，在新版中變成「晚上就一邊演出一邊改寫歷史」，此處細微的台詞轉變，亦暗喻了新舊版本在「歷史」概念上的不同詮釋。歷史感亦建立在流行語彙與文化元素的使用上。新版第十六場莉穎的獨白，乃在舊版的基礎上，增添了更多女同志流行偶像的趣眼：「真的，我們家附近的 T 都超多超帥的！有像澳洲名模 Ruby Rose 的 T，還有像上野樹里的 T，像何韻詩的 T……還有像周美青的 T，為什麼不行？沒錯！時代改變我們的關係轉動轉動」（徐堰鈴，2015: 53）。而像是「不要讓恐同者不開心」等流行用語，更是隨處可聞。

語言使用與歷史感兩方面的改編，貫徹在新舊版全本的舞台設定與對話性台詞中。如舊版驚鸞與貓單純地點餐共度情人節，新版則

明確指示「貓懷孕了」，二人學動物撒嬌之餘，討論起妊娠帶來的變化，並且舉杯慶祝「十週年快樂」。而獨白與歌曲段落則大抵相同。整體說來，新舊版本改編之不同處，乃著重於十年歷史的累積感與語言諧擬戲耍的更大尺度；其相似之處，則在於保留以梁祝挪用、「黑衣人」疏離效果及費洛蒙題材歌曲貫串全作的戲劇架構。如此做法，一方面完整保存了千禧年前後的台灣酷兒劇場情勢，一方面則使舊版本得以更新，持續運作。

如白斐嵐（2015/10/13）所提問，「在此回顧、重新搬演一齣十年前的女同志經典小劇場作品，在今日又有著什麼不一樣的意義呢？」新版《踏青去》之研究，首先必須奠基於對舊版的時代性理解，才可能從新版中勾提出改編搬演的當代文化性。走過十年，《踏青去》再度搬演，具有三項指標性意義。第一，新版延續舊版的創作基本理念，其相似處明示了八〇年代迄今在地女同志表演的歷史面向，又暗示此領域求新求變的困境；其差異處則表述了當代劇場美學的發展方向，並揭示女同志劇場系譜建構的可能性。其二，新舊版本對於梁祝的諧擬與挪用，以此形構當代女同志劇場之酷兒擾亂。《梁祝》於此不再是華語傳統之單一正典，反而化身德希達（Jacques Derrida）式的「不定符號」（floating signifier），得以在主體的抵抗過程中參與酷兒認同之生成。本劇的梁祝，或者揭開當代華語創作的另一種可能性。其三，隨著數位時代的演進，新版在製作規模與行銷宣傳上所使用之聯盟方法，使之得以成為藝術、文學、劇場、流行文化、社會議題等不同場域的媒合點。十年前後之製作過程的差異，亦揭露當代台灣社會中性／別討論氛圍的實質轉變。《踏青去》的確在劇場審美、文學底蘊與社會文化研究間，生產、發展出極為關鍵的批判方法。

有鑑於新版在承襲舊版之基本架構下，進行具歷史感與語言感的

改編，本文以下將以 2015 年的新版《踏青去》為主要分析標的，深度論述本作在戲劇文本與實體演出兩方面的具體策略。

三、梁祝挪用中的酷兒歸返

《踏青去》文本之運作概念，體現於一系列編劇策略的使用。自劇作名稱、劇情結構、角色構築至台詞編織，都可見其刻意強調的混亂、拼湊、幽默與疏離的氛圍營造，使得觀賞過程中，不再有任何單一核心、定義絕對的敘事可能。本節將聚焦於梁祝驅力歸返後對於性別正典的挑釁叩問，探究角色情慾發展之雙向流動，同時分析台詞所鋪就之故事諧擬與符號堆疊，由以上三方向論證本劇酷兒戲劇文本之具體方法。

雖以新版《踏青去》為分析標的，然其中著名的梁祝符號挪用，大抵不離舊版《踏青去》原有的格局。當中細微的改編僅有二處，一是序場的結構編排，二是第十一幕梁山伯插科打諢式的舞蹈表演。在舊版序場中，舞台指示清楚標明：「觀眾聽到的這些（梁祝黃梅調原聲帶剪輯片段、演員訪談及主持人講手機聲音混合的背景音樂），預告著他們即將在戲裡看到的，簡直就是這個廣播節目的立體演出」（徐堰鈴，2013: 17）。之後開始的思慧與馬馬的對話，在以上混亂的背景聲中，立即將梁祝化蝶的淒美氛圍解離殆盡：

思慧：嗯，我特別記得喔，在那個最後一幕喔，那個那個……僕人。

馬馬：你說銀心四九啊？

思慧：對對對，他們在梁山伯的新墳那個新土旁邊拉出兩件衣服

的碎角，然後銀幕裡就化成了兩隻蝴蝶，就朝南天門飛去了。聽說演員這次是要真的在劇場裡吊鋼絲是不是？你的肩帶……¹⁴

在思慧與馬馬的對話中，梁祝化蝶的橋段瞬間轉移為吊鋼絲的技術問題。透過如此開場白，明白表示淒美與感性的傳統梁祝符號即將消失。舊版《踏青去》的梁祝挪用，自開頭便毫不拖泥帶水地帶出隨後整個劇本對於梁祝符號的反轉。而新版《踏青去》的序場，則在「我們不確定舞台上是否已經準備好今晚的演出」氣氛中起始，思慧與尹真並未提到梁祝化蝶，而是絮絮叨叨地聊起「最年輕、最夯，剛剛從藝術學院畢業的鄭尹真小姐」參與「實驗劇場新點子劇展《梁山伯與茱麗葉》」的心得（徐堰鈴，2015: 4）。值得注意的是，經過十年，飾演角色鄭尹真的演員鄭尹真，確實甫自台北藝術大學劇場藝術所畢業，而序場開頭的改編，正提點了本劇參與人員的歷史痕跡。梁祝的挪用方式雖大抵一樣，但梁祝挪用作為首演即採取的戲劇方法，本身便成為本劇的歷史痕跡，暗示了千禧初年在地女同志劇場的論述脈絡與美學取徑。

梁祝挪用的幽微差異，亦出現在第十一幕梁山伯插科打諢式的舞蹈表演。在舊版中，當思慧播放張洪量〈美麗的花蝴蝶〉，梁山伯隨著音樂起舞，刻意表現出悲戚感，一如舞台指示：「梁山伯成了街燈下的流浪漢」（徐堰鈴，2013: 46）。然而在新版中，梁山伯首先「身段優雅」地起舞，而後才慢慢趨近流浪漢的表情姿態（徐堰鈴，2015: 41）。此處舞蹈氛圍的轉換，確實讓之後的流浪漢形象更為鮮明、荒謬而惹人發噱，但先前的「優雅」舞姿，亦點出新版作品無

14 劇本此處以字體較小的台詞表現，表示是演員刻意表現為「私下聊天內容」的台詞。

論在劇場設計或表演風格上，都添增了更多「高眉藝術」(highbrow art)的橋段與特質，與舊版的講究「敢曝」、突擊與俗野的「低眉藝術」(lowbrow art)屬性甚為不同。

雖則如此，新版《踏青去》仍精準承襲了舊版的梁祝挪用。劇中所挪用的梁祝版本——1963年香港邵氏電影公司出品之《梁山伯與祝英台》——本來便具有層次相當繁複的性別議題。首先，原始故事中，祝英台說服父母，女扮男裝進入學堂就讀，與同窗梁山伯情誼日漸深厚，心生愛慕。然梁山伯不明就裡，僅以兄弟友誼待之，直到日後依約前往祝家提聘，才知真相。又因祝英台已許配馬文才，梁山伯哀絕而死，祝英台也在嫁娶當天繞道梁山伯墓前，撞墳殉情。而後天地變色，墳頭閃裂，二人幻化七彩蝴蝶，飛舞而去。在祝英台的留學反串生活當中，她與梁山伯種種介乎友誼與愛情之間的模糊情感，一再擾亂異性戀正典結構。即便祝英台身為女兒身，梁山伯與祝英台之種種日常交接交流，恐怕也難以「兄弟友誼」一言蔽之。反串男身之祝英台，在與梁山伯親暱相處時，甚至趨近BL(Boys' Love)式的耽美情境。而此第一層之酷兒況味，又在邵氏電影中更加複雜化。有關電影《梁山伯與祝英台》之雙層酷兒潛質，聞天祥(1993)指出，梁山伯對祝英台的深情，早在他誤認祝英台為男性之時，而非直至知曉祝英台為女兒身才瞬間情動。這個可被歪讀為男同志愛情的故事設定，卻是由凌波與樂蒂兩位生理女性演員所搬演，使之疊加了女同志的況味(聞天祥，1994)。

「扮裝」所能激起的性別議題，則在Alisa Solomon的論述中涉及認同的質變(mutability)；她認為「認同的質變乃由劇場所允可，由變裝所形構，如此屬性造就劇場成為最酷兒化的藝術形式，同時是『自然秩序』擁戴者所厭惡的標的」(Solomon, 1997: 2)。李小良

(Li, 2003: 3) 承繼這個討論脈絡，提出將劇場扮裝視為一種解構力量 (destabilizing force) 之說。他聚焦於中國女演員與父權結構互相拉鋸過程中可能產生的抵抗性，為之梳理出一條迥異於官方版本的修正主義式歷史。二人同指出表演藝術對於正典權力所象徵的叛逆與危險，故提倡以之問題化既有的性別結構。Solomon 與李小良的論述，仍聚焦於作品內部的酷兒反叛，而《梁山伯與祝英台》之黃梅調風格，看似承襲中國古典戲曲之易服反串傳統，然其上映後所造成女明星與女影迷之間張狂強烈的「凌波熱潮」，卻早已溢出以反串傳統歸納一切現象的論述手段。王君琦 (2015: 212) 便以「雌性陰態陽剛」(female feminine masculinity) 概念，來證明凌波反串所造就之性別可塑性，以及此可塑性所導致之不可忽視、隱蓋、誤認之女同性戀屬性。她關鍵地指出，邵氏電影中的「梁祝」敘事，不該僅僅被視為對中國傳統的懷舊鄉愁——其作為酷兒論述的潛力絕不容忽視 (王君琦, 2015: 213)。Solomon、李小良與王君琦極具洞見的論點，是本文論述《踏青去》「梁祝」敘事的起首點，然《踏青去》的挪用方法，卻又在此二層性別議題之上，添加了第三層複雜的運作機制。

《踏青去》一劇，加上序場，多達二十景，總共一百分鐘，劇中無主要故事線，亦非循時空順序延展。角色共有貓、鸞、費洛蒙小姐、英台、山伯、黑衣人、女俠、奶媽等，這些角色泰半由八位女演員輪流出演，使之出現迥異的特質與屬性。雖然劇中沒有提供具「整體感」的完整敘事，但是不可諱言者，「梁祝」的挪用方法確實是一大亮點。¹⁵ 在劇中，「梁祝」從未真正現身，它毋寧是一種「梁祝」

15 除了「梁祝」是台灣觀眾早已耳熟能詳的故事以外，本劇在行銷宣傳期間，多以「梁祝」為主題來自我介紹，演後評論亦多見相關討論，可見此挪用之重要性。參見趙靜瑜 (2015/9/12)、白斐嵐 (2015/10/13)、藝想世界 (2015/9/17)。

符號的延展、詭態、質變、扭曲甚而斷裂。從序場開始，兩位女性廣播聲向觀眾介紹：「這週末起重新上演的邵氏電影《梁山伯與祝英台》的『十八相送』喔」（徐堰鈴，2015: 4）。兩位廣播人接著討論起即將演出的新點子劇展（同樣是「梁祝」戲碼），然而公眾的正經討論很快轉化為私密的調情對話，即便兩位努力轉回「應有的」、「官方的」話題，行雲流水照本宣科地朗讀著：「台灣的戲劇可以多多嘗試中文的創作，因為中國古典戲曲也可以很當代，如何向傳統借鏡，利用文化中的身體、音律、象徵、典籍甚至俗民文化……」，卻又立刻脫軌岔出：「我喜歡凌波演的梁山伯，因為她傻傻癡情的樣子好可愛，就像你一樣！」（徐堰鈴，2015: 6）廣播人毫不遮掩地对梁山伯／凌波示愛，引來另一位情慾高漲，同聲鼓譟，於是話題又立刻陷入兩人彷彿無人的纏綿對談。對談到最後出現了「女同志」、「拉子」等詞彙，清楚明白地點出整齣戲的情慾主體（徐堰鈴，2015: 7）。然而值得注意的是，即便最後兩人陷於語言遊戲的狂歡中，黃梅調音效復進：「彩虹萬里百花開，蝴蝶雙雙對對來，地老天荒心不變，梁山伯與祝英台。」在音效縈繞的氛圍裡，觀眾聽見的最後一句台詞是：「Oh my God！欸欸欸，我喜歡的那個正妹來看戲了！」（徐堰鈴，2015: 9）此處之安排意義有三：角色的情慾得以廣播途徑向公眾發聲，角色與觀眾之間的連結開始建立，而「梁祝」符號於《踏青去》中的戲耍挪用調性亦宣告完成。

官話與正典被僭越後，脫軌出格的「梁祝」如何運作於角色情慾主體之中？從第三場開始，「費洛蒙小姐」一角逐漸成型，同名歌曲〈費洛蒙小姐〉以「費洛蒙」解釋其情慾來源：「誰會想到毛毛蟲長大了變蝴蝶，誰會想到祝英台愛上了梁山伯，只有費洛蒙小姐費洛蒙……秘密的氣味只有她懂……為什麼她會知道，古今中外那些

T 婆的秘密」(徐堰鈴, 2015: 15-16)。在此, 費洛蒙作為生物概念, 對於女同志情慾提出一幾乎本質主義式的科學解釋。雖則同志情慾為天生或後天之相關辯論至今沒有定論, 然「費洛蒙小姐」卻直接聚焦於難以抵擋之費洛蒙化學效應, 而對後天環境養成等論述暫且按下不提。¹⁶ 此策略以迂迴的方式, 稀釋同志情慾後天論述可能導向的憂鬱情境——女同志情慾養成不再與「家庭失和」、「性侵」或各種重大創傷緊密相連。¹⁷ 費洛蒙生物概念使女同志情慾不再「可以解釋」(explainable)、「可以驗證」(verifiable), 而成為無須向外報備、答辯的情慾主體。這個自在、甚至自得其樂的情慾主體在宣告其費洛蒙能事之際, 《梁山伯與祝英台》黃梅調音效時不時串場, 然而這些剪輯片段並未強調其悲劇氛圍, 反而轉化為一種對女同志族裔的同類搜尋活動。剪輯音效是祝英台一連串對梁山伯的叫喚「梁兄啊」, 而後則是各種費洛蒙小姐的告白: 「我要如何, 向她呼喚, 天生正港的 P 我在這裡, 收音機啊收音機, 告訴我哪個頻道, 可以收聽你的聲音, 可以聽到綠草如茵」(徐堰鈴, 2015: 18)。藉由如此拼貼, 原本哀戚無奈的悲嘆, 在此化身生物性召喚, 呼應了「費洛蒙」的訊息傳遞與社群活動。

費洛蒙小姐一角之充滿情慾能動, 亦體現在其已然跨越舞台界線的「侵略性」上。費小姐詩盈的獨白向觀眾表明, 費洛蒙小姐「特別蒞臨現場, 如果看戲看到一半就跟你搭訕, 請不要被她的舉止嚇到,

16 費洛蒙 (pheromone) 作為自然激素, 由個體分泌以向外傳遞訊息, 同物種之另一個體則通過嗅覺器官接收, 進而執行某種行為、情緒、心理或生理反應。

17 九〇年代同志文藝作品中的主角, 通常有著重大創傷的經驗, 雖則反映了保守時代對於同志情慾的禁閉與壓抑, 卻也使得同志情慾成為一種後天形塑, 因而可以被「驗證」或「解釋」。這種傾向至今也未全然消失, 張亦絢於 2015 年出版之《永別書》, 同樣採取創傷敘事。

因為她太容易就可以感覺到——愛——了」(徐堰鈴, 2015: 19)。如此宣言, 幾乎將費洛蒙小姐「病患化」: 比起他人, 她「太容易」感覺到愛, 因此可能「嚇到」人。換言之, 費洛蒙小姐是「非常態的」(abnormative)。費洛蒙小姐的「非常態」, 恰恰連結到祝英台之「病」。祝英台由於女身限制無法讀書, 眼見學子紛紛求師, 因此刻意意興闌珊、食不下嚥。其父母心急求醫, 祝英台則巧扮郎中, 以一連串不可能取得的藥回應父母, 盼望最終說服兩老讓自己讀書。實際上無病無痛的祝英台, 因此暗示費洛蒙小姐之「非常態」並無須醫治。「非常態」不僅無須醫治, 甚至可以顯擺、招搖、在公眾領域發聲——《踏青去》劇本本就設計其中數場皆由不同演員以獨白方式呈現「費洛蒙小姐的生活日記」(徐堰鈴, 2015: 19)。「生活日記」獨白, 每場內容各自獨立, 互不干涉, 每位演員皆是費洛蒙小姐, 費洛蒙小姐因此不再是單一角色, 她毋寧是女同志情慾驅力的符號化身, 持續投射於梁祝挪用的意義生成 (signification) 之上。¹⁸

《踏青去》之劇本如此設計: 由眾演員輪流扮演之梁山伯與祝英台, 身後各自跟隨一位黑衣人。黑衣人手持蝴蝶翅膀道具, 除了搖晃翅膀顯示飛舞外, 並隨時發出刻意尷尬化的罐頭笑聲。由此可知, 舞台上的梁山伯與祝英台, 乃是「死後化為蝴蝶」之二人。Žižek (1992 / 蔡淑惠譯, 2008: 31-49) 在論述慾望與驅力之運作時已強調, 驅力不同於本能, 是不可能被滿足的, 而只能在主體身上永遠循環。他以「活屍者」為喻, 解釋「真實層」(the Real) 之歸返, 並以安蒂崗妮及哈姆雷特父親二人為例, 說明活屍者之歸來, 乃因其喪

18 參考拉岡 (Jacques Lacan, 1975/Trans. Forrester, 1991/1988) 對於佛洛伊德「驅力」的完整論述。

葬不得妥善處理。¹⁹ 作為象徵儀式之喪葬既有了缺憾，則難以「在傳統的文本裡找到他們適當的位置」(Žižek, 1992 / 蔡淑惠譯, 2008: 34)。而《踏青去》之梁山伯與祝英台之歸返，雖然在原始文本層次上已具備哀悼 (mourn) 意義，與只剩驅力之活屍有所不同，然而舞台上所呈現者，不再是文本中美學化的翩翩蝴蝶，而是充斥笑鬧、尷尬與疏離的，擁有蝴蝶翅膀的兩個角色。蝴蝶翅膀甚至並不優美，反而在走位間不時因黑衣人之刻意失誤而脫離，於是觀眾所見，並非蝴蝶，也非蝴蝶仙子，而是兩個介於蝴蝶意象與活人之間、難以定義的中界角色。兩個角色之歸返，不僅抗議生前死亡方式之儀式缺憾，也暗示女同志情慾無法獲得定位。正如序場廣播中尹貞所發出的自嘲之語：「妳打扮成鸞鷲，我穿貓咪裝好了，免得大家不知道我們是拉子」(徐堰鈴, 2015: 8)；或如〈費洛蒙小姐〉歌中的詠嘆：「不！我不要做個隱形人！」(徐堰鈴, 2015: 16) 現身 (出櫃) 與否之焦慮，伴隨著身處性別正典賤斥邊緣的恐懼持續發酵，女同志情慾驅力成為一種象徵域外之「真實層」，如鬼魅般持續擾亂日常生活的秩序與節奏。由於主體形構仰賴慾望本身，因此，焦慮並非來自於慾望客體的匱乏，而是由於主體太過逼近慾望客體，導致匱乏消散，進而引起的 (Žižek, 1992 / 蔡淑惠譯, 2008: 8)。梁山伯與祝英台之活屍歸返，證明女同志藉由與性別正典之扞格齟齬，以構成其「絕爽」。正如梁山伯笑言：「我們死都死了還有什麼好怕！」(徐堰鈴, 2015: 23) 化為蝴蝶之梁祝二人，終於歸返，敲打當代台灣性別正典的結構框架。

舞台上的梁山伯，身著書生行當之白色袍衫，而祝英台身上的粉

19 在拉岡的論述中，結構乃由「象徵符號層」(the Symbolic)、「想像層」(the Imaginary) 及「真實層」三部分組成。「真實層」為一無法被想像、無法被符號化之絕對存有 (an ontological absolute) 層面。

色旦袍卻歪斜散開，露出裡頭鮮紅的肚兜洋裝。祝英台袒胸露背之惹火肉身，梁山伯難以招架：

梁：愚兄有件事，就是未能說出口。

祝：梁兄有何見教，但說無妨。

梁：愚兄……還是喜歡你男裝時的打扮。

祝：喔？梁兄啊，你可否記得，英台若是女紅妝，梁兄願不願配鴛鴦啊？

梁：（點著頭）配鴛鴦，配鴛鴦……就怕你英台不是女紅妝，只是這幾年來一直想對你說，愚兄真正喜歡的，是你男裝打扮吟誦四書五經的模樣……

祝：這麼說來（思索），……梁兄……是個TT戀者？（徐堰鈴，2015: 21-22）

於此，《踏青去》的梁祝，形構了第三層性別運作機制：作為女同志情侶之梁山伯與祝英台，其彼此間的情慾投射呈現流動不定的狀態。²⁰ 面對祝英台的女裝妝扮，梁山伯竟無法接受，反而表達對男裝的眷戀不捨。祝英台揭發梁山伯「TT戀」傾向後便從善如流，將粉袍底下的肚兜洋裝換成休閒T恤短褲，頭上又添鴨舌帽與書生帽。扮演祝英台之演員亦換成中性氣質極為明顯之吳維緯，其T裡T氣更勝梁山伯。正如梁山伯所言：「就像我希望賢弟你就是九妹九妹就是你，但又喜歡看你穿著同我一樣的水紗，我不是凌波你不是樂蒂，卻總也能琢磨出相愛的道理」（徐堰鈴，2015: 31）。至此，凌波與樂

20 此處流動不定狀態之概念，可參考Sue-Ellen Case（1988）的「T婆對偶」（butch-femme duo）概念。

蒂的符號逐漸消散，舞台上的梁山伯與祝英台相互鏡像，難分彼此。祝英台之「勾引」，結合男女裝快速切換的效果與在舞台上裝腔作勢的身段賣弄，將女同志場域之性別符碼高張化，進而彰顯其建構性。而後在第十四幕中，梁山伯倒臥桌腳，極盡誇張能事地悲唱：「春蠶到死絲方盡」，刻意矯揉造作地展演梁祝悲劇。正如二人誇大、狂野、激情、混亂的唱腔與姿態，「梁祝」不再是理想正典的範例，反而化身當代女同志敢曝符號。

值得注意的是，時不時串場的黑衣人，雖非具體角色，之後竟成為梁祝二人試圖回想臆測的目標。他們不僅是曾經存在的「其他兩個人」，更是與梁祝二人難以切割的情慾原型（prototype）。祝英台如此控訴：「剛剛你作了個夢，真不知是惡夢還是春夢？你跟我說，我們的愛情故事裡有四個角色，你分明是欲求不滿……先是說更喜歡我男裝時候的打扮，又跟我講去找隱藏的兩個夥伴」（徐堰鈴，2015: 33）。有趣的是，如果這是梁山伯的夢，祝英台怎會得知夢中情節？梁祝二人不僅在此幾乎融為一體，而「其他兩個人」作為二人的情慾原型，連結至黑衣人之隱形姿態，暗示了此慾力之不斷歸返干擾。在二人追跑嬉戲之際，黑衣人倏忽上場，梁山伯感到恐懼，黑衣人則悄聲輕問：「你……在……叫……『我』……嗎？」（徐堰鈴，2015: 34）當慾力直撲而來，當面叩問主體，則一場認同形構混戰終將無法避免。

《踏青去》中的梁祝，從頭至尾都是「無法成立」的，正因「無法成立」，它終於對傳統性別正典發出了抗拒喧囂。梁祝搬演到後半場，各種跳軌出格愈發明顯，簡直難以繼續梁祝故事：與祝英台吵架失聯的梁山伯在廣播節目中點歌示愛。當廣播主持人問起英台，梁山伯竟回：「英台她正在英國騎馬散心喝伯爵茶」（徐堰鈴，2015:

46)。比起脫離原始脈絡的祝英台，梁山伯亦毫不遜色，她之後隨著張洪量〈美麗的花蝴蝶〉一曲，在台上如醉漢般煽情（sentimental）起舞。其後場景中，梁祝二人對話甚至出現「眼鏡」、「上網」、「愛丁堡戲劇節」等現代詞彙（徐堰鈴，2015: 46-47）。於此，梁祝的原始敘事已毀壞殆盡，取而代之的是流行文化與全球化消費模式的全面侵入。於是，梁祝諧擬搬演與流行符號拼湊，成為本劇擾亂正典的兩種核心手段。諧擬作為二次創作，乃透過對於一次創作的仿造挪用，給予批判意識；拼湊則是善用既有資源的有效方式，二者聯袂合體，使得擾亂與顛覆成為可能。梁祝不再重要，扮演（perform）與扮裝（drag）的「超戲劇性」（hyper-theatricality）才是《踏青去》真正的隱形核心。²¹

此「超戲劇性」亦體現在梁祝二人對於《羅密歐與茱麗葉》經典場景的胡亂搬演。在第十四場中，由於祝英台提及在英國之劇場進修經驗，二人順勢玩起扮裝：祝英台扮演羅密歐，梁山伯則扮演茱麗葉。除反轉陰性與陽性之傳統印象外，二人極盡誇張能事之表演，織就在梁祝之上的第二層扮裝，性別不再是可歸納分析之「類型」或「端點」，而成為一種「層累」（layering）。一陣胡亂搬演過後，梁山伯發出心得唱嘆：「我比較喜歡這齣戲。」而祝英台回以：「戲就是戲，不能比的」（徐堰鈴，2015: 49）。不啻道出全戲之核心概念：性別作為建構性生成，從無絕對可言，它毋寧應被視作一種具有能動性之選擇，而予以尊重。

「梁祝」至此，已非傳統脈絡下大寫的梁祝，它反映並同時生產台灣女同志社群之群像，以及此群像與劇場產業的交叉點。在這個交

21 「扮裝」、「超戲劇性」等概念，參考 Butler（1993: 230-236）。

又點中，所謂未來主義式（futurist）想像已非唯一價值。²² 不僅梁祝二人從未提及生養孩子或任何未來計畫，劇情中懷孕的貓，也從未將重點放在孕肚內的孩子上，反而只顧著與鷺鷥談情說愛，孩子或者更像是二人調情話題的材料。當鷺鷥提及配偶欄與子女欄都可以依法填寫，懷孕的貓喜極而泣，看似充滿感性的氛圍卻在下一秒被毀壞殆盡——鷺鷥問她為何哭泣，貓竟回：「我太高興、太高興了！終於不用再穿這些奇怪的戲服了」（徐堰鈴，2015: 11）。於是，荒謬感入侵，孩子作為一種美好未來想像之象徵意象消散：對於貓與鷺鷥來說，孩子不是她們慶祝的重點，二人之間「十週年」的感情才是，又或者，當下的情感才是。又，整齣戲從頭至尾，並非一單方向線性敘事，而是眾角色之日常片段的蒙太奇拼貼，大量的獨白，更致使劇情持續「滯留」，而無進展。在《踏青去》中，一眾角色無人提及未來，卻十分專注於過去生命經驗的來回反芻，以及當下的知覺情感，諧擬取代了感性、幽默抽換了嚴肅，舞台上的時空不再無謂地縱向延展，反而增加了橫向的聚焦。正如祝英台之瀟灑：「（現在）才是我們的大好時機！」（徐堰鈴，2015: 23）

四、酷兒感官書寫

《踏青去》之劇名，是相當感官的。綠油油的青草地，踏足而去，除了視覺外，尚有動態之美。而《踏青去》之英文劇名 *Skin*

22 如此屬性乃呼應 Lee Edelman 所意欲推展的「酷兒時空性」。Edelman (2004: 2-5) 聚焦於「兒童」意象所承載的生殖未來主義（reproductive futurism），認為「兒童」以其「需受保護」的形象，置酷兒族群於「自戀」、「反社會化」、「反未來」境地。

Touching，或者更直接地表達對於感官與肉身的關注。有趣的是，*Touching* 乃音譯，而非意譯。*Skin Touching* 為「皮膚的觸碰」，*touching* 亦可作「感動」來理解。如此，無論是「觸碰」抑或「感動」，其來由都是作為身體器官的「皮膚」的察覺與感受。²³ 從劇名開始，《踏青去》一再強調感官意象的重要性，而消解文字邏輯的霸權性。

對於感官意象的強調，實始自 2004 年《踏青去》歌謠表演、具高度視覺性與聽覺性的台詞處理與舞台設計等特殊呈現風格。首版的《踏青去》由於還只是在皇冠小劇場演出的實驗小劇場版本，舞台、燈光、服裝等皆採預算較低的呈現方式。簡單的空台上以色彩鮮豔，但質感相對較低的塑膠浴簾、桌椅等大型道具為設計。演員服裝亦相當樸實，以具拼接感的斑斕劇服為主，整體視覺表現相當濃豔而前衛，甚至帶著「邪典」(cult) 的況味。如此質樸冶豔的呈現設計，到了再版則轉為以灰階色調為主、具中產階級口味的質感。再版的商業劇場規模，誠然是風格改編的重要原因，然而其中諸位演員所呈現出更為「菁英」(elite) 與「風尚」(fashion) 的角色風格，則有可堪玩味之處。首版中的歌謠表演在再版中大致保留，然而演員與觀眾貼近齊唱的劇場效果則消失，再版的大型劇場空間，使得演員與觀眾間有著難以跨越的鴻溝，饒是如此，歌謠表演的聽覺刺激在更完善的音響設備輔助下，達到合音、音質、分貝皆相當完美的效果。台詞處理的高度視覺性與聽覺性亦盡皆保留，以下將直接自再版《踏青去》的語言面向仔細分析。

從序場開始，舞台上的語言便不具絕對的因果邏輯，不只角色

23 傅裕惠 (2004) 亦在〈第三屆女節，展現女性旺盛創作力〉中，以「膚觸」一詞聚焦於本作的感官性。

與角色之間的台詞沒有一定關係，單一角色的詠嘆獨白甚至也不保證可以理解的結構。兩位廣播人雖試圖介紹邵氏電影《梁山伯與祝英台》「十八相送」的片段，但是從頭到尾竟沒有一次有效講解。兩人在嬉笑調情中，倒是玩起各種語言與語音遊戲。當廣播人思慧稱讚廣播人尹真的皮膚白裡透紅，尹真順勢感謝：「哪裡哪裡。」而思慧則回：「這裡這裡」（徐堰鈴，2015: 5），並捏了尹真的臉頰。語言的荒謬現形後，重點滑至表演者的動作：是「捏臉」動作真正建立起思慧與尹真之間的溝通，而非語言的交換。思慧雖然試圖回到正經話題，問起尹真舞台劇《梁山伯與茱麗葉》的製作醞釀期，但尹真瞬乎間又飄移話題：「前前後後……大概……十年吧，喔不，是十一年，對，十一！對不對寶貝？」（徐堰鈴，2015: 5）對尹真來說，製作醞釀期全然比不上她與思慧的交往十週年紀念，正經話題沒有維持的必要，邏輯對話更可直接拋棄。在她最為失序的一段話「ok……我到今天看到本人我才知道原來這個聲音是你。好意外喔，只聞劍音不見影啊！看到你……ok 你知道，我白天在學校教歷史……晚上，我是很容易就感覺得到愛的……」（徐堰鈴，2015: 7）當中，語言完全呈現斷裂狀態，「ok」失去意義，「只聞劍音不見影」所指不知為何，主詞跳躍變動，「很容易就感覺得到愛」也不知所云。如若從文字意義而言，這可說是一段相當「無效」的溝通，然而思慧卻沒有追問尹真語句的意思，她反而興高采烈地加入尹真的造詞遊戲：「拉子托兒所」、「拉子蛋糕」、「拉子桌遊」、「拉子補習班」、「拉子養老院」、「拉子百貨公司」、「拉子感應自動門」、「拉子文創」、「拉拉山」（徐堰鈴，2015: 7-8）。與其說兩人是在進行對於未來的實質想像，不如說是針

對「拉子」一詞的再挪用。²⁴ 在這段挪用的遊戲過程中，「拉子」內部的意義被逐漸掏空，最後出現的「拉拉山」，實際上只剩同音的借用，於是語言字義被感官字音取代。

感官字音的聚焦，在《踏青去》的八段獨白中達到極致的展現。費小姐思慧的獨白如斯展開：

後來我們一起看《Go Fish》，肚子裡裝了雞丁之外還有一些回憶，時間就停止在現在，現在，我是很容易感覺到愛的，我又重新愛上那個以前我愛過的她……噓！你們答應我離開劇場就忘記，我也羨慕那邊藍色的沙發，黏著一對紅色的異國戀情……窗外吹進遊蕩的空氣，一陣陣，閃呀閃的，冰淇淋順著甜筒沾滿我的手，我大膽到可以就這樣說：我可是最最最最甜的蘋果。但是奇妙的她開始表演轉移了我的注意力，「我要對你們大家 come out，這是我的女朋友，而且，我每一次都有先洗手」……每個人都笑了，笑得很久，因為他們喜歡做作的聽見「同性戀」三個字，就如同 come out 確實被發音。（徐堰鈴，2015: 24-25）

首先，承前所述，獨白台詞也無邏輯因果順序可言，如若觀眾試圖細聽理解，反而不能：「雞丁」難解，「後來」與「現在」莫名，「你們」模稜兩可，「冰淇淋」與「蘋果」更是不知所云。零散失序的詞句、不斷變換的主詞、混亂錯搭的形容詞及意味不明的喻詞，持續擾亂觀眾的理解邏輯。於是閱聽者最終必須放棄正式語意上的理解，轉而聚焦於其他接收可能。再者，獨白台詞有著明顯的韻律，即使韻腳不齊

24 拉子指女同志，一般認為源自英文 lesbian 字首音，或出自邱妙津《鱷魚手記》中拉子一角。

整，卻可以明顯感受每一句台詞結尾意欲相互呼應的母音。《踏青去》雖有歌曲串場，也未以音樂劇自居，然而大量獨白所展現之強烈韻律，卻使得劇詞產生高度音樂性，唸來如同詠嘆詩歌。而演員在台上的超戲劇性表現，也呼應了這個企圖：費小姐思慧比手畫腳，身體隨著獨白台詞高低起伏，聲調時而悠揚時而低沉呈現誇張狀態，眼神投射於觀眾毫不退縮。如此充滿視覺與聽覺變化的一段表演，早已超溢寫實話劇的平實屬性。費小姐思慧像是沉浸在瀰漫著樂音的夢囈裡，咀嚼著台詞的讀音。第三，值得注意的是，充滿高度感官效果的詞彙——「藍色」、「紅色」、「閃呀閃」、「甜筒」、「甜」等等——充斥整段獨白，使得觀眾在難以理解正式語意的同時，接收到大量的感官刺激。台詞文字於此掏空其結構組織上的字義，只存延異過後的「痕跡」(trace)。²⁵

那麼，取代邏輯字義的感官效果，在《踏青去》中是以何種方式作用的？

在第十五場中，費小姐維緯一段幾乎完全無解因而近乎諧擬鬧劇的獨白，正可作為說明之例：

因此「肉」就是「被感覺」這一點本身。「肉」，直接意味著「可逆性」本身。「肉不是物質。它是看得見的東西對觀看的身體、所接觸的東西對觸碰它的身體的一種纏繞。」……某物包含著折疊回去的事態作為自己的背面，換言之，接觸者是被接觸

25 德希達「延異」、「痕跡」論述，旨在解構索緒爾式(Saussurean)的文字中心結構理論。他認為意義並非來自於能指與所指之間本質主義式的連結，而來自於語義上的差異，而如此運作會留下「痕跡」(Derrida, 1967/Trans. Spivak, 2016/1998/1977)。

者，看者是可見者這種重疊的事件。可見者之所以占有我、充滿我，無非是因為正在看它的我並不是從無的底層，而是從可見者的正中來看他，無非是從作為看者的我也是可見者的緣故。……肉的存在理論，209頁，直到一、千、零一頁／夜。梅洛龐蒂從一隻手接觸另一隻手這一身體的「一種反思作用」說起這種「可逆性」現象……「這樣解釋你可以了解一個T的快感了嗎？」（徐堰鈴，2015: 51）²⁶

這段獨白，即便是書面閱讀亦屬不易，舞台表演的方式，更是刻意形式化。維緯長達五分鐘的獨白，中間幾乎毫無間斷，高度哲學理論的詞彙組成難以消化的冗長論述句型，使得觀眾近乎出神，而只能關注舞台上正上演的香辣戲碼。貝芝背對觀眾，岔開雙腳坐於桌上，維緯站在桌邊，緊密地面對著貝芝。視差效果使觀眾無從得知細節，只能從搖晃的桌子律動中想像某種情慾場景。搖晃許久後，維緯瞬間轉移方向，而她手中擦拭的抹布，於是幽了觀眾一默。然而在幽默之間，維緯的動作已然先發制人地宣告：感官領先意識。若不是觀眾視覺誤導，何以認定舞台上的兩人正在進行著某種情慾動作？維緯而後唸起這段台詞，音調鏗鏘悠揚，手像是愛撫般地來回擦拭桌子，貝芝向後撐著桌沿，挺起背，直視著維緯。高張的情慾場景，使得如經文般的文字朗誦近乎無意義，不僅作為兩人調情的背景音調，也顯露出文字表面與溝通實況的斷裂與再接合。獨白難解，貝芝說出了觀眾的心聲：「聽不懂，再說一次。」維緯卻一言不發，縱身親吻，彷彿只有身體動作本身，或可真正傳遞訊息。換言之，維緯的獨白，已不再

26 這段獨白實際上更長，通篇風格類似，在此刪減一半，扼要呈現。

承載本質意義上的傳遞，而是充滿慾望的朗讀動作本身，才是溝通的實際運作。

維緯這段獨白儘管難以理解，讀者卻很難不注意到其中對於現象學的引用。胡塞爾（Edmund Husserl）早已棄絕西方傳統哲學中因果詮釋的論述，而著重先驗主體意識之直觀經驗與現象描述，以歸返事物本身（Husserl, 1913/Trans. Gibson, 2012/1931）。其現象學初聲之後在梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）當代心理學的討論中獲得延展。²⁷ 梅洛龐蒂不再強調「意向性」（intentionality）的超越性質，將焦點轉至第一人稱的身體知覺經驗（Merleau-Ponty, 1945/Trans. Landes, 2014/2012）。事物來自於知覺，知覺來自於身體經驗，身體因此成為關鍵。換言之，世界乃透過身體被理解，而非源於意識。梅洛龐蒂將「存有」（being）肉身化的知覺現象學，如斯強調感官經驗。

現象學一脈的討論，至 2006 年後又有轉變。Ahmed（2006）結合性別研究，以「酷兒現象學」（queer phenomenology）一詞首發其聲。「酷兒現象學」聚焦於身體的「傾向」（orientation），強調以「酷兒批判」（queer critique）來重思現象學所能帶來的創造性（Ahmed, 2006: 8）。所謂「傾向」，乃指身體對外在環境、文化、律法等等的互動態度與交接方式，它決定了身體得以運作的輻輳與向度（Ahmed, 2006: 57, 65）。「酷兒現象學」之終旨，在於擾亂這些傾向，以「酷兒性」（queerness）游擊正典制度的框架（Ahmed, 2006: 23）。有趣的是，Ahmed 以書桌為例，分析主體身體如何「轉向」（turn toward）客體物件，而劇中的維緯與貝芝，也以一張餐桌為大道具，形構

27 梅洛龐蒂借用「完形」（Gestalt）心理學。

二人之間的連結 (Ahmed, 2006: 25)。對 Ahmed 來說，主體身體與客體物件之間的強制 (compulsory) 關係，建立於環境正典的結構：我們如何面對、使用、理解物件，乃有一定指導常規 (directing apparatus)，而「酷兒現象學」之不同於傳統現象學，乃在於對「失向」(disorientation) 概念的強調。若「傾向」指主體透過身體動作，將陌生物件熟悉化、慣習化的過程，「失向」則指涉此過程的失敗 (Ahmed, 2006: 10, 11, 67)。藉由這種失敗，主體擾亂環境物件的正典序線 (normative lines)，酷兒化對外在世界的感知。²⁸ 維緯與貝芝的情慾展演，破壞了人與桌子的正典序線，進而推演了非正典的知覺系譜。不僅僅是演員與桌子的關係藉由其身體動作產生質變，觀眾與桌子的關係亦透過視覺誤差產生變化，桌子本身的文化脈絡因此不再絕對。作為《踏青去》最官能的表演段落，維緯的獨白不只是藉由諧擬來解構文法邏輯的霸權，它更是以演員與觀眾雙方的感官接收過程為喻，體現肉身之於周遭環境、乃至於整體社會的強大反射性與作用力。

在《踏青去》中，台詞敘事儘管存在，卻以潰不成軍的姿態，不斷自我解構；而表演肉身所造就之感官效果，卻在舞台上大鳴大放。在第十六場中，費小姐莉穎在「T 變婆」的心路歷程獨白之後，與佻玲、思慧、貝芝、詩盈等黑衣人一同唱起〈我會我會〉：「親愛的我們會不會快來不及／告訴我該送什麼樣的禮物給你／你是否一直在等待／你是否一直在徘徊／我會／我會／我會送給我的愛人／一顆遙遠的星星／一面清澈的湖水」（徐堰鈴，2015: 54）。歌詞當中，第一人

28 根據 Ahmed 的論點，「序線」指環境物件所形構出來的慣習秩序，比如一張家族照中人物依據父權習俗的站立姿勢與位置。身體的姿態與部署深受「序線」宰制，而 Ahmed 便在強調如何挑戰這些「序線」。

稱的「我」，不斷地呼喚著所愛，請求所愛停止猶豫。細膩優雅的韻腳，使得這段呼告如戀人絮語，充滿視覺與聽覺的意象。其歌聲婉轉清麗，神情專注認真，有別劇中笑鬧氛圍。四位黑衣人最後一字排開，佇立於下舞台，直視觀眾，誠摯的歌唱動作並無其他劇情敘事輔助。此處單純的悠揚歌聲，已然超越歌詞本身所指（signified），進而指向聽覺感官所造就之原始符號界。²⁹《踏青去》之表演文本，解散台詞字義之餘，聚焦知覺感官，在視覺與聽覺方面堆疊累積，使觀眾逐漸放下對字義邏輯的理解，亦不再追求劇情敘事的完整因果：這是一個沒有故事的表演文本，舞台上所上演，毋寧是一幕幕專注於「當下」（the present）的覺察與描述。梁祝的高潮起伏不再重要，費小姐亦無生平可交待，角色既是操演符號，則一切或許在於身體經驗的記憶。

矗立於右舞台上，奪人目光的亭台樓閣，以骨架勾勒而成，樑上懸掛的嫩膚色布幔，如瀑布般行雲流水落於台腳。費小姐思慧獨白場上，演員披裹著布幔，如同窩在一片肉色子宮般的懷抱，而樓閣骨架卻在踩踏間顫顫悠悠。左舞台上的白色柳樹，枝上垂掛著無數摺紙，樹根底下是一團白色模糊的土壤模型。台上的亭台樓閣與柳枝垂楊，似是而非，反倒像被刻意模糊化了原本寫實的線條及形狀，改以印象派的色彩與觸感充填，肉色滿溢、團塊堆疊。伴隨著強烈的視覺意象，費小姐家儀斜坐樹下，像是棲身於洞穴一般，她於是回憶：「空氣裡愛的翅膀開始拍動，他拾著我的手輕撫他的臉、他的脖子、他的胸、他的肚子、他裙子底下……我確定！他非常想要我。呼～太好了！我腦中的冰磚一下子溶化四溢」（徐堰鈴，2015: 44）。而費小姐

29 Julia Kristeva (1984: 26) 以母性的「符號」(the semiotic) 抵抗父性的「象徵」(the symbolic)，召喚早於伊底帕斯時期的遠古陰性詩意。

佻玲回應：「這樣的水溫可以嗎？謝謝。這樣的力度可以嗎？謝謝。請問還有哪裡會癢？啊？請問還有哪裡會癢？」（徐堰鈴，2015: 44）費小姐家儀的獨白講述愛情，卻跳過有關愛情概念的論證，反而聚焦於身體動作的描述：「裙子底下」的性場域，同時指涉了性愛與懷胎的意象；佻玲的回應亦不討論愛情本身，而是詳加描述洗頭經驗，巧妙地將洗頭話術與女同志性愛經驗相融。愛情的邏輯不再，肉身經驗的感官記憶成為主角。

《踏青去》感官效果的戲劇性聚焦，並非其獨有特色。事實上，劇場本就以感官效果與文字敘事為表述工具。如若僅僅強調其突出的感官效果，並無法成立任何批判論述。然而本劇之特殊性在於，透過刻意生產出來的文字堆疊，企圖勾引觀眾的語義性理解，然而這些其實不具確切敘事順序、甚至不掛理解保證的文字只是障眼法，暗喻了理體中心主義式的視角終如冰山解體，而感官效果所指涉的身體記憶開始生產正典以外的可能性。觀眾所面對的表演作品，不再必須以邏輯中心主義為傳遞媒介，而可能透過另一種感官現象為載體。舞台上的表演作為始自感官覺察的一種現象，挑戰正典，締造失向，開始重建其酷兒感官書寫，而這或者正是《踏青去》所揭示之在地女同志社群的一種酷兒現象學式的認同戰術。

從2004至2015，《踏青去》所形構的感官書寫始終挑戰著邏輯中心主義正典，然而其呈現美學上的細微差異，則指出了性別政治在不同時代脈絡中運作模型的不同。首版的前衛邪典實驗小劇場，凝聚了緊密的閱聽關係，使舞台上的感官書寫甚至得以延伸至觀眾席，促成難以超越的親密觀戲經驗。酷兒感官書寫成為皇冠小劇場中所有參與者的合眾創作，其創作風格的大膽與狂放，亦展示了千禧初年性別運動的小眾姿態。而再版的菁英品味商業大劇場，雖仍保留了原劇本

設計的高度感官性台詞與歌謠表演，但大型劇場空間使得感官書寫只能維持在舞台空間；不過，高端的視聽設備與成熟的表演調度，亦增強了台詞與歌謠中視聽感官的戲劇效果，從而以另一種方式表達酷兒感官書寫的當代面貌。

五、(不) 結論：十年踏青何處去

十年踏青，逐步深耕。從 2004 年至 2015 年，《踏青去》所譜出的本土女同志劇場記憶，從小型前衛劇場中的親密感漸次轉化，與數位媒介結合後持續開枝散葉，以更為彈性多元的方式滲透入大眾流行文化與商業運作。本文自梁祝符號挪用與酷兒感官書寫兩方向深度分析，反覆描摹《踏青去》在結構編排、台詞處理、視覺設計與行銷宣傳四方面的美學運作，及其中所參與和生成之時代脈絡與文化意義。在新版《踏青去》擴大的製作規模中，舊版原有的核心精神仍在，千禧年之際甫自九〇年代掙脫的性別革命與酷兒叛逆，一路自當日照耀至今，持續提醒當代台灣社會仍有需努力的諸多面向：性別歧視無所不在、獵奇窺視充斥消費體制、同志劇場系譜亦有待多家立場的深度耙梳。而台灣的女同志劇場迄今仍尚未有飽滿、完整之討論系譜，尤其與男同志戲劇種類相較，更顯單薄短小。³⁰ 這並非指女同志劇場的困乏與空洞，相反地，女同志劇場的本土創作力量，在《踏青去》的創作源起中，早已得見其精彩繁盛。然而理應獲取等質量研究批判的台灣女同志劇場，卻由於市場運作受限，連同律法制度捆綁，未能

30 公認為台灣首齣同志戲劇作品之《毛屍》(1988)，乃田啟元以男同志角度編導之劇場作品。而後紅綾金粉劇團陸續推出質量俱佳之敢曝風格作品。國內兩廳院亦可見《葦子》(2014)、《Re/turn》(2011)等以男同志為題的製作。

擁有相應的論述厚度。國內不僅至今尚無在地女同志劇場之相關研究專書，亦罕有以女同志劇場為核心主題之研究論文。³¹

舊版《踏青去》前衛實驗，觀眾與演員在九〇年代恐懼、沉默與抑鬱的氛圍中揭竿而起，其脫軌出格的創新嘗試，成功地激起笑聲，漣漪一路激盪至今；新版《踏青去》抗爭精神猶存，並夾帶著十年飽滿的在地女同志社群記憶，連同當代數位技術與跨域結盟的戰術，向台灣女同志劇場與社會性別議題同時出聲。《踏青去》之重要性，不僅在於其戲劇文本所揭示的挪用諧擬技術與肉身感官書寫，亦在於其作為劇場作品與劇場外社會的雙向衝擊效應。徐堰玲針對本劇所強調之「逆轉的動力」，正如紀大偉（2017: 24）「同志現代性」（*tongzhi modernity*）所描述的「逆境求生的生命力，不斷和既定狀態（*status quo*，既有的國家、家庭、經濟處境等等）挑釁、纏鬥、協商、或是捉迷藏」。³² 本文因此期盼透過對《踏青去》一作的深度析論，在提振當代女同志劇場論述力道之際，亦持續反思劇場產業、文化活動與社會議題三者之間的相互批判性。

然而，《踏青去》所生產出之批判方法，仍無法、也不應作為唯一的解答。

《踏青去》雖然在製作規模與水準上皆有可觀，卻仍難解決台灣女同志劇場相關作品與評論的匱乏，以酷兒為主題之劇作家仍屬少數，而佔據主流劇場風向的作品，盡皆難脫異性戀式的思考框架。³³ 然而，在此，女同志劇場又應該如何定義？當論及同志文學

31 張珩（2010）雖論及女同志劇場，但仍以包含男同志、女同志及其他酷兒族群之同志劇場為題，未特別聚焦女同志劇場。

32 「逆轉的動力」為徐堰玲在《踏青去》彩排記者會的發言。

33 當代傳奇劇场的代表性跨文化製作、台南人劇團多數作品、人力飛行劇團之幾

定義，紀大偉（2017: 37-38）強調其「不只是一種『文類』（genre），而更是一種『領域』（field）」。

郭玉潔（2015: 134）亦對女同志文學有著相似看法：「如果要對『女同志文學』再下一個定義，除了以『女同志』為主要情節之外，或許，它還是一種視角、一種看待世界、書寫世界的方式。」

郭玉潔的探問打破女同志身份創作者與女同志作品之間必然的連結，而毋寧將「女同志」視為一種認識論，呼應 Butler「批判酷兒」（critically queer）的反排外性與包容性，亦呼應 Michael Warner（1993）對於「酷兒」定義的提倡：「酷兒」不再侷限於性別場域，更非 LGBT 社群獨佔，它是對於父權異性戀、單一且壓迫性的社會體制的持續政治抗爭實踐。

Fran T. Y. Wu（2016/2/20）引述郭玉潔，將之換置成對女同志藝術的探問，而本文亦對女同志劇場發出相似的問號，用意在打破女同志劇場的框架與侷限。

如若綜合 Warner、Butler、紀大偉、郭玉潔及 Wu 的觀點，女同志劇場不必然來自女同志身份之創作者，劇情敘事亦未必為女同志故事，其關鍵應在劇場對於壓迫性正典的擾亂與挑戰。若以此而言，《踏青去》之屬於此範疇當然無庸置疑，然而，是否還有其他作品，也能一併進入女同志劇場的討論領域？如此疑問，並非為了構築一條女同志劇場系譜才試圖歸納拉扯其他作品的屬性，而是期待女同志劇場的疆界可具雙面滲透性，得以與更多作品產生對話與互動的空間。

若說 2004 年首演版本的《踏青去》還保留九〇年代實驗劇場的前衛性與親密感，那麼 2015 年新版的《踏青去》又該如何提示當代劇場的未來走向？2006 年起始的台北數位藝術節迄今十年，數位藝

米音樂劇系列等較具基本市場盤的作品，皆罕有酷兒討論。而像藍色沙漠中的 1.33 在 2015 年推出之《34B | 177-65-22- 不分》此類型較具性別議題衝擊性的作品，卻是不成比例地少。

術表演徵選計畫亦已來到第七屆（2016）。³⁴ 行政院國家科學委員會自 2002 年持續至今之「數位人文」相關計畫，亦不斷發展出多元面向的研究主題。³⁵ 在歐美數位劇場的狂潮席捲下，台灣劇場之「數位化」可謂目前大勢風向。《踏青去》因首演於十年前，其原始時空脈絡已與現今高度數位化、媒體化的社會結構有所差異，而新版內容卻較缺乏對此差異的反映（應）。換言之，除了製作行銷面向的數位化轉變，表演文本面向是否亦能有所變化與行動？又，除數位科技之外，策展技術、裝置藝術、互動器械等等，也都可能作為劇場美學上的其他選擇。這或許是《踏青去》再度搬演之際，所不應也無法迴避的議題。

《踏青去》在劇本與表演中所編織生產出的酷兒感官書寫，無論在文學、藝術及社會議題場域中，皆提供了一種足可挑戰單一父權、異性戀正典、理體中心主義式傳統詮釋的創新方法。藉由邏輯字義的毀壞、感官現象的超溢、諧擬材料的積累與慾望投射的持續流動，本劇結實地挑起了對於在地性別正典的嚴肅討論，並在劇場藝術、文學論述及文化研究三者間構築重要媒合點。然而，在《踏青去》的掌聲、激情與鄉愁過後，其戲劇與表演文本的批判性又該以何種方式，持久且堅韌地持續參與社會議題與相關法規的討論？這或許是劇場工作者及人文研究者在未來所必須面對的共通命題。

34 參考「台北數位藝術中心」網站：<http://www.dac.tw/>

35 參考「台灣數位人文」網站：<https://sites.google.com/a/plc.cl.nthu.edu.tw/dhintaiwan/>

參考文獻

- 王君琦 (2015) 〈尋找台灣當代酷兒電影中《梁山伯與祝英台》與「凌波熱」論述之遺緒〉，江凌青、林建光編《新空間·新主體：華語電影研究的當代視野》，207-238。台北：書林。
- 白斐嵐 (2015年10月13日) 〈一個(女)人，多種身分《踏青去 Skin Touching》〉，《表演藝術評論台》。取自 <http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=18140>
- 朱安如 (2011) 〈打破慣性思維 歡迎群魔亂舞——訪策展人傅裕惠 談女節〉，《PAR 表演藝術雜誌》，223: 82-83。
- 李屏瑤 (2015a) 〈杜思慧，在日常的帷幕裡作戲〉，徐堰鈴總策劃、蔡雨辰、陳韋臻編《踏青：蜿蜒的女同創作足跡》，56-62。台北：女書。
- 李屏瑤 (2015b) 〈吶喊與吟唱——台灣女同志劇場小史〉，徐堰鈴總策劃、蔡雨辰、陳韋臻編《踏青：蜿蜒的女同創作足跡》，170-182。台北：女書。
- 兩廳院售票網 (2015) 〈《踏青去》節目介紹〉，《兩廳院售票網》。取自 <https://www.artsticket.com.tw/CKSCC2005/Product/Product00/ProductsDetailsPage.aspx?ProductID=oK4bYIG1GfwWdY4abcdef104NE>
- 吳奕蓉 (2015) 《女性發聲，姊妹做戲：台灣小劇場「女節」初探 (1996-2012)》, 台北藝術大學戲劇學系碩士論文。
- 紀大偉 (2017) 《同志文學史：台灣的發明》。台北：聯經。
- 徐堰鈴 (2013) 《踏青去 2004》有聲書，中央大學黑盒子表演藝術中心。取自 <http://www.airitibooks.com/detail.aspx?PublicationID=P20140113002>
- 徐堰鈴 (2015) 《踏青去 2015》(劇本) 附於徐堰鈴總策劃、蔡雨辰、陳韋臻編《踏青：蜿蜒的女同創作足跡》。台北：女書。

- 郭玉潔 (2015)〈筆尖下的魔鬼——為女同志文學打上一個問號〉，徐堰鈴總策劃、蔡雨辰、陳韋臻編《踏青：蜿蜒的女同創作足跡》，124-137。台北：女書。
- 陳亮君 (2008)《台灣 90 年代小劇場的性多元再現》，中央大學英美語文學研究所碩士論文。
- 喀飛 (2015 年 10 月 28 日)〈台灣同志運動的歷史回顧〉，《台灣同志諮詢熱線協會》。取自 <https://hotline.org.tw/news/727>
- 傅裕惠 (2004)〈第三屆女節，展現女性旺盛創作力〉，《PAR 表演藝術雜誌》，135: 63。
- 張珩 (2010)《台灣同志劇場研究 2000-2009》，台灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文。
- 張震洲 (2015)〈莎妹《踏青去 Skin Touching》展現女同戀日常生活切面〉，《PAR 表演藝術》網站。取自 http://par.npac-ntch.org/activity_news/show/1443253589755069
- 楊莉玲 (2004)〈我是女人，我愛做戲 翻舊戲，新女人發新聲〉，《PAR 表演藝術雜誌》，136: 62。
- 聞天祥 (1993)〈「非」同志電影 (1992.2-1993.1)——從《笑傲江湖 II 之東方不敗》到《東方不敗風雲再起》〉，《電影欣賞》，11: 43-49。
- 聞天祥 (1994)〈魔鏡殘影——華語電影中的同性戀〉，《誠品閱讀》，17: 56-61。
- 趙靜瑜 (2015 年 9 月 25 日)〈莎妹踏青去 女同翻轉梁祝故事〉，《中時電子報》。取自 <http://www.chinatimes.com/newspapers/20150912000374-260115>
- 蔡雨辰 (2015)〈徐堰鈴，在顛覆和挑戰之間不斷創作〉，徐堰鈴總策劃、蔡雨辰、陳韋臻編《踏青：蜿蜒的女同創作足跡》，46-55。台北：女書。

- 藝想世界 (2015 年 9 月 17 日)〈莎妹劇團 20 週年 重演女同志經典《踏青去》〉,《藝想世界》。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=nug0O774vfl>
- Ahmed, Sara (2006) *Queer phenomenology*. Durham: Duke University Press.
- Butler, Judith (1993) *Bodies that matter*. New York: Routledge.
- Case, Sue-Ellen (1988) Towards a butch-femme aesthetic. *Discourse*, 11(1): 55-73.
- Derrida, Jacques (1967) De la grammatologies. Trans. Gayatri. C. Spivak (2016/1998/1977) *Of grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Edelman, Lee (2004) *No future: Queer theory and the death drive*. Durham: Duke University Press.
- Foster, Susan Leigh (2003) Choreographies of protest. *Theatre Journal*, 55(3): 395-412. doi: 10.1353/tj.2003.0111
- Husserl, Edmund (1913) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Trans. W. R. Boyce Gibson (2012/1931) *Ideas: General introduction to pure phenomenology*. New York: Routledge.
- Kristeva, Julia (1984) *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (1975) *Le Séminaire, Livre I*. Trans. John Forrester (1991/1988) *The seminar of Jacques Lacan: Book I*. New York: W.W. Norton.
- Li, Siu-Leung (2003) *Cross-dressing in Chinese Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Mahmood, Saba (2011) *Politics of piety: The Islamic revival and the feminist subject*. Princeton: Princeton University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945) *Phénoménologie de la perception*. Trans. Donald

- Landes (2014/2012) *Phenomenology of perception*. New York: Routledge.
- Solomon, Alisa (1997) *Re-dressing the canon: Essays on theatre and gender*. New York: Routledge.
- Warner, Michael (Ed.) (1993) *Fear of a queer planet: Queer politics and social theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wu, Fran T. Y. (2016 年 2 月 20 日)〈走過 90 年代經典《踏青》描繪當前女同藝術譜系〉，《苦勞網》。取自 <http://www.cooloud.org.tw/node/84606>
- Žižek, Slavoj (1992) *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: MIT Press. 蔡淑惠譯 (2008)《傾斜觀看》。台北：國立編譯館。

◎作者簡介

鄭芳婷，加州大學洛杉磯分校劇場表演博士，現為台灣大學台灣文學研究所助理教授。研究領域包括：當代劇場、酷兒批判、島嶼論述。作品散見於 *Asian Theatre Journal*、*Third Text*、《戲劇研究》、《考古人類學刊》及各藝術評論雜誌。主要教授課程：時間性與空間性理論選讀、主體性理論選讀、台灣酷兒戲劇專題研究。

〈聯絡方式〉

Email: fantingcheng@gmail.com

Towards A Queer Sensory Writing: The Theatrical Tactics of *Skin Touching* (2015)

Fan-Ting Cheng Graduate Institute of Taiwan Literature

National Taiwan University

A decade after its premiere, *Skin Touching*, a Taiwanese lesbian play, was revived for the stage in 2015. This production, through its dramatic text, theatrical aesthetics, marketing strategies, and social critique, teased out the complex evolution of local gender issues. Working at the intersection of phenomenology, psychology, queer theory, and domestic gender analysis, this paper examines the narration and the staging of *Skin Touching*, which mobilizes the critical framework of queer sensory writing. The first section articulates the historical context of contemporary queer theater in Taiwan with a special focus on the original development of *Skin Touching* in 2004; the second section employs Žižek's psychoanalytic model to investigate the layered drag operations designed into the theatrical strategy of the script; the third section extends Ahmed's queer phenomenology to underscore the hyper-sensuality of stage presentation.

Keywords: queerness, lesbian, *Skin Touching*, sensory writing, Taiwan theater