

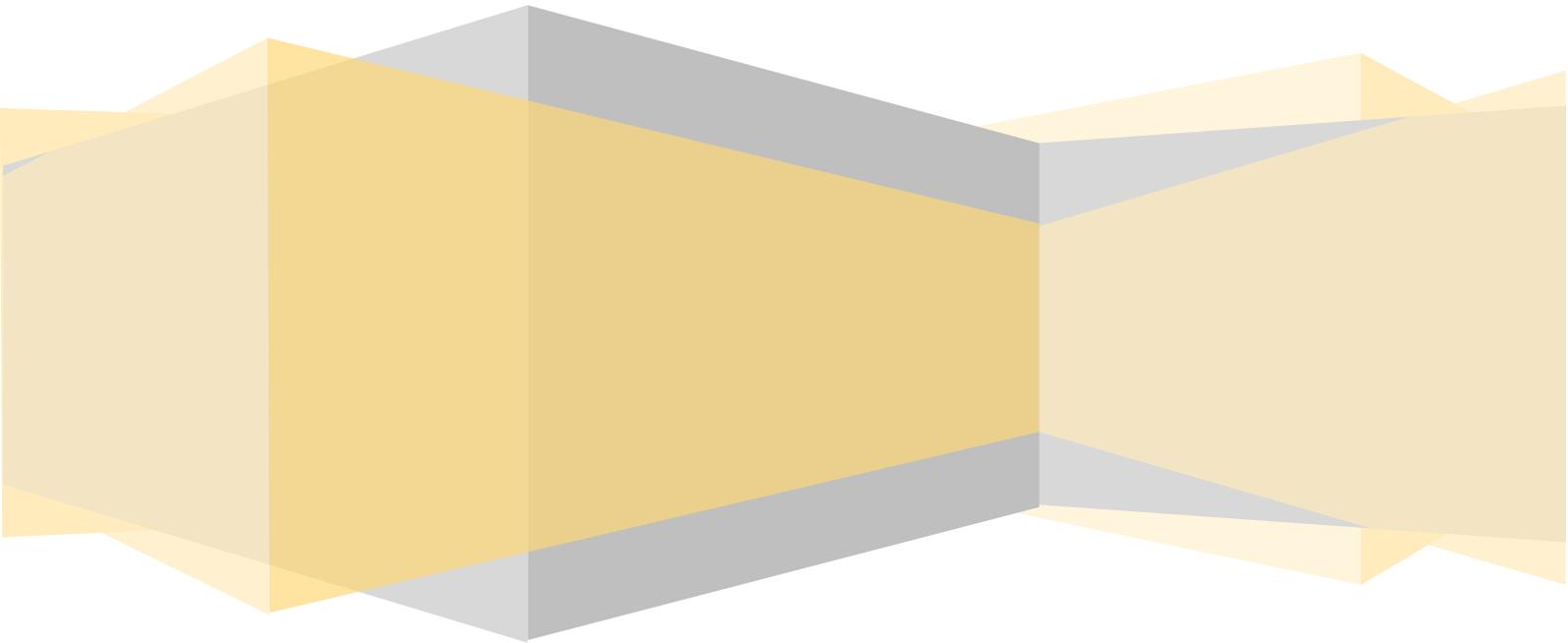


文化研究學會

Cultural Studies Association, Taiwan

文化研究季刊

166



目錄

【三角公園】

- 權力與自白：分析婚外情的道歉行為／紀慧君.....3
- 如何成為女孩？校園文化裡的現代青少女性別學習與轉變初探／平雨晨... 32
- 鄉關何處：《準台北人》、《屋簷下》與華語語系文學／黃茂善..... 49
- 從廣州到荷里活：重探《琵琶怨》（1957）的電影改編與香港寓言
／麥欣恩..... 67

【文化實踐】

- COSPLAY 的圈內生態與創作展演／林家琦..... 90
- 你的孩子不是你的孩子？家長「教育選擇權」範圍與內涵再思考
／李淑菁..... 102

【文化評論】

- 2018 年光州雙年展《想像邊界》－關於雙年展幽靈化作邊哨阻攔烏托邦的想像
／楊宏淵..... 114

- 文化研究季刊徵稿啟事 151

三角公園 /

權力與自白：分析婚外情的道歉行為

紀慧君

淡江大學大眾傳播學系副教授

摘要

本研究從 2000 年至 2016 年，分析 15 個因婚外情曝光而公開道歉的案例。我們希望從婚外情的道歉，探究權力如何使人們自白，如何在其間懺悔。我們以權力觀點，指出當今社會的權力管治，已經下放至婚姻和家庭。道歉是讓人們開口言性，一種自白的策略，道歉者自白，是一種把性納入話語之中的計劃，是一種敘說自己性事的運動。以往的自白，祈求的是上帝的原諒，當今的自白，祈求的則是人的原諒，自白場景已然從教堂，轉換至廣大的群眾面前。本研究把道歉視為自白，一種權力關係的呈現，我們的用意在于指明，道歉是自白、自我懺悔以及自我界定的過程，也是一個自我規範以及自我管治的過程。

關鍵詞：權力、自白、主體、道歉、婚外情

Power and Confession : The Analysis of Apologies for an Extramarital Affair

Abstract

This study explores how public figures struggling with the complications of infidelity confess and remorse. The research texts, fifteen open extramarital affair apology letters, are collected from the news media during the period of 2000 to 2016. The preliminary results indicate, in the past, these figures confess in the church and ask for the forgiveness of God; In the present, they confess in the media and ask for the forgiveness of the public. A further analysis from the viewpoint of power shows that apology letters not only symbolize the ritual of purification, it is also a strategy of image restoration, a rebuilding of subjectivity, and the reach of working consensus. To apologize for having an affair to the public, the confession thus becomes a self-redefining, self-regulating, and self-governing process.

Keywords: power, confession, subjectivity, apology, extramarital affair

壹、研究動機

一、道歉的年代

1991年，Nicholas Tavuchis 撰寫《都是我的錯—道歉及和解社會學》（*Mea Culpa: A Sociology of Apology and Reconciliation*）一書，對道歉這個領域提出全面的討論。他從歷史的觀點解釋「道歉」（apology）這個名詞，他指出，道歉的本義是「辯護」（apologia），辯護的意義是表示正當的理由、解釋、自我辯護或是藉口。為某人或是某種想法辯護的說詞就叫「apologia」，而陳述這段說詞的人就叫「辯士」。當「apology」是指辯護的意思時，並不涉及承認過失，也因此不需要請求他人的原諒或寬恕（Tavuchis, 1991）。直到十六世紀末以迄十七世紀初，道歉這個字的意義才逐漸由「辯護」轉為「道歉」。這個字的改變，反映出人們心靈與行為的變化。在此之前，社會的構成以鄉村為主，在價值上也以封建權威為主，只有主從價值，並無平等及相互妥協容忍的概念。因此，當人做出傷害或侵犯他人的事而受到指責，他想到的只有辯護。但是，當人際往來頻繁，若仍然以辯護來應付指責，必將使人際衝突加劇，在這樣的情形下，以和解為目標的道歉便日趨重要。因此，辯解此字轉變成為道歉，經由道歉，化解與減少衝突摩擦（南方朔，2001: 40-46）。

在 Tavuchis 之後，2004年，Aaron Lazare 以《論道歉》（*On Apology*）一書，指出道歉現象日益增多也更形重要的原因。Lazare（2004: 12）指出，即時通訊的傳播本質，如網路、攝影機與社群媒體的普及，不停地將個人行為向全世界曝光，正因為訊息交流如此輕易，拆穿人們原想隱瞞的事件也變得簡單，一旦事件曝光，冒犯者就會被要求道歉。隨著社會控制的分化人格化系統與法律體制擴張，道歉用來彌補缺失，比起從前可能愈發重要。因此，來自不同領域的學者紛紛指出，我們生活在一個「道歉的年代」（age of apology）（Bauer, 2009; Brooks, 1999; Gibney et al. 2007; Govier and Verwoerd, 2002; Marrus, 2007）。

關於道歉，應該追溯到 Erving Goffman，他指出，研究社會生活中的「臉

面工作」(face-work)、恥辱尷尬的現象十分重要。作為一種實踐，身體可能在生活中違背人們的期待，做出潛在地失控或是破壞社會秩序，臉面工作的主要目的，在修復斷裂的社會關係，使其恢復正常狀態 (Goffman, 1963)。亦即，社會關係構成一個舞台，社會上的演員在舞台上進行表演。每個人的表演很可能會失敗、忘詞、尷尬、誤會或是脫節而打亂演出。因此，日常生活中的儀式性秩序，常常岌岌可危，需要經常修整，社會演員的主要工作就是不惜一切保全自己的臉面。因此，道歉主要是一種修補活動，修補自我因為與社會互動不當，而使面子損壞的活動。

二、婚外情的道歉聲明

本研究從婚外情 (extramarital affairs) 的公開「道歉聲明」，探究權力如何使人們自白，如何在其間懺悔與自責。因為通姦而懺悔的行為，最著名的，當屬西元四至五世紀的《懺悔錄》(Confessions)。在《懺悔錄》當中，St. Augustine 大力宣揚基督教的禁欲思想，悟道之後的他，視性交色慾為恥辱，在他看來，夫妻間應該只為生殖不為享樂，通姦是不可饒恕之罪 (Taylor, 2010)，他在《懺悔錄》中，即在自白當年他的不倫戀以及非婚生子的經歷。Lazare (2004: 229-231) 指出，宗教中談的道歉，都與悔罪 (repentance) 有關。道歉要先承認冒犯行為，接著表達自責，通常還要表達羞愧。懺悔或悔罪，指的是棄絕邪惡與罪過，回歸正道或信仰上帝。換言之，告白的目的即在懺悔，告白就是一種道歉 (confession-as-apology) (Tell, 2010)。現在，我們所說的婚外情，在古代指的是「通姦」(adultery)。「通姦」是由古拉丁字「adulterare」演變而來，本意指的是「玷污」，引申為「玷污了婚姻的床」。「玷污」與「貞節」相對，「貞節」是對「婚姻之床」的正面定義，有了貞節的定義，始可能出現「玷污」的反義。所謂的「通姦」，乃是語源上的「玷污」，是指婚姻關係中不乾淨的東西。直到 70 年代以後，由於婦女的工作機會增加，經濟足以自主，婚外性行為增多，並成為一種常態，以前那種有道德指控意涵的「通姦」遂改為較為中性的「婚外性行為」(南方朔, 1999: 56-62)。

通姦在西方歷史上與原罪相連，首見於古代希伯來人。西元後數百年之間

是猶太人的法典確立期，對性行為的態度亦愈見明顯。此種禁欲思想，以及婚外情是上帝眼中不可饒恕之罪，大致影響早期的基督徒看法，最終亦形塑西方男女對性的看法。以下，我們從四個面向申論：首先，我們提出婚外情的道歉行為與社會秩序的依存關係。其次，對婚外情的懲戒，是一種對「性」的管治（governmentality），而管治性行為就是在管治身體。再者，這展現出當代社會，在家庭以及婚姻的「權力」部署。最後，我們要從懲罰機制的轉變，說明權力如何轉換成為一種自我管治的力量，如何讓人們開口言性，亦即一種白白的權力策略。

貳、理論探究

一、懺悔：性污染的去處儀式

人類學家 Mary Douglas（1966）曾以通姦為研究對象，她將通姦視為一種「性污染」（pollution）。她指出，性污染體現對身體貞潔的控制，強化了社會體系對節制和純淨的慾望。因此，社會的通姦懲戒或是禁忌，強化了性秩序，通過污染，可以探究潛藏的、強制的以及具懲戒力量的社會秩序。Douglas（1966: 51-71）最有創見的在於，她將污染界定為失序，從而將潔淨與骯髒的認知提升到社會性、文化性這個層次上來探討。換言之，洞察污染的第一步就是指明，它們是由社會信仰和實踐組成，內嵌著整體的社會秩序。秩序意味著整體性（wholeness）以及完整性（completeness），秩序是以完整性來檢驗的，它要求每個人都要符合他所隸屬的階段或階層，秩序要求不同種類層次的事情不能混淆。

性污染成為一個嚴重的，必須正視的問題，正是因為性污染打破了通姦和亂倫的禁忌，威脅到社會結構的完整性。Douglas（1966: 166-168）以努爾族（Nuer）的通姦行為進行研究，發現當地的結構完全是通過亂倫、婚姻關係，以及婚後地位界定的規則所構成。努爾人要建構這樣一個社會，就必然要對通

姦和亂倫做出一系列複雜的規定，並且，他們必須用處罰冒犯者的行為，來維持規則以及維持社會秩序。Douglas (1966: 168) 指出，有些罪過或污染會撕裂社會，而且永遠不能逆轉。然而，大多數的污染都具有取消其傷害的補救方式，各種社會都會有倒轉、化解、掩埋或清洗等等儀式。這些儀式，有時只需要很少的時間，就能夠令人滿意的去除污染。去除污染有兩種不同的方式，一種是不追究污染的原因與責任；另一種則是懺悔儀式：自白、認錯或道歉能夠準確地確認過錯的性質，並且能夠加以譴責，因而是要求補償的基礎。懺悔儀式能表示埋葬錯誤的決心，因此具有儀式性的淨化效果。它能夠幫忙抹去錯誤行為的記憶，並且鼓勵正向的發展。當懺悔作為一種淨化儀式，污染與道德之間形成一種嶄新的關係。此時，一種簡單的淨化儀式就能使人們免於責罰。換言之，通過懺悔，可以去除罪過，這對社會的穩定來說，是最有利的 (Douglas, 1966: 159-172)。

二、管治性行為即在管治「個別身體」與「整體人口」

現代社會的歷史，可以看成通過各種對身體的訓練方式，以及對此種禁欲過程的理性化。韋柏對清教徒禁慾主義的分析，即是關於欲望理性化的分析，是整個生活逐漸屈從於管理、官僚主義控制、紀律與約束的制約的過程。換言之，身體是反社會的欲望之處，是欲望與非理性所在之處，身體是道德和節制的教導場所。根據這個觀點，文明就是節制，文明需要克制肉體，克制肉欲以及克制感情。因此，秩序問題，也就是社會如何維持的問題，便起於這樣的事實，身體如果不加以約束，就會像太空的星球，隔一段時間就會相互碰撞。解決的方式就是創造一種管理身體的權力 (Turner, 1996)。

權力，對 Michel Foucault 而言，是管治個體的力量，是個體成為主體的過程。在《主體與權力》(*The Subject and Power*) 一文中，Foucault (1982 / Dreyfus & Rabinow, 1982) 回答他為何要研究「權力」此一問題，他指出，他的目標是研究在人類的文化中，如何把個人塑造成為不同「主體」的各種歷史。現代權力的運作，就是把每一個「個體」塑造成為「主體」的方式。權力使得自己想要成為什麼樣的人、追求什麼樣的形象，以及他人規定我、希望我成為

什麼樣子的人。權力是一種關於「身體」的政治技術，權力行使最終目的在於使主體依照一種秩序與常規，進入愈趨規範化的當代社會之中。

因此，在「個別身體」的層面上，就應當約束性慾，而約束性慾的原因就是在管理「整體人口」。關於「個別身體」與「整體人口」的關係，Foucault（1977／劉北成、楊遠嬰譯，1992）指出，是沿著兩種形式開展出來。首先，是訓練每一個人的身體，將身體納入生產的系統當中。以各種技巧與策略，規範與矯正人體，將身體訓練成為可以駕馭、使用、改造與改善的對象。第二個形式就是關於人的積累，掌握整體人口的現象，也就是對於整體的、複數的人口之關注，此時，政府認知到，他們所治理的對象不只是「個別身體」，而是一個「整體人口」，有其特殊的現象與獨特的變數。換言之，自從 17 世紀以來，權力就發展出兩種形式，乃是身體的紀律規訓和人口的控制調整。在此，「性」不但屬於身體的規訓，也屬於人口的管治，「性」同時是進入身體生命和人種生命的通道（Foucault, 1984／余碧平譯，2000）。

三、家庭與婚姻的權力部署

身體是慾望的場所，是必須被控制、被教養、被紀律的。更為重要的意義在於，約束和組織個體的性行為，是為了整體人口的利益。這意味著，如果要維護社會穩定，人類性慾的可變性，就必須轉入由某種社會建構而成的固定模式中。因為身體與社會之間存在著必然的衝突，如果要維護社會的互動，身體混亂的不可控制狀態，必須從屬於各種各樣的機構控制——尤其是家庭（Turner, 1996: 58）。

在《家庭監督》（*The Policing of Families*）一書，Donzelot（1979: 12-13）指出，在 19 世紀的法國，為了面對工人階級危機，家庭與國家，醫學與家庭以及醫生與妻子之間，形成了新的同盟。為了管束個體的身體，必須以家庭組織為前提。家庭成為塑造和訓練個體的場所，包括如何吃、如何睡覺、如何穿戴和舉手投足。下放的政治權力被定位在家庭，用於改造人們，家庭成為理性化和個人禁欲主義的集中地。家庭由婚姻關係組成，Foucault（1984／余碧平譯，

2000: 397-399) 探究了「公共權力」逐漸控制婚姻的過程。一直以來，婚姻是屬於家庭及其權威範圍內的私下活動，婚姻不要求公共權力部門的介入，這只是一種私下的事物，一種私下的妥協，是一種兩個家長之間協商的事務，與政治和社會組織沒有發生任何關係。然而，隨著公共權力的施行，權力開始一點一滴地控制婚姻體制，婚姻逐漸在公共領域中佔有一席之地，超出了家庭的範圍。因此，婚姻對夫妻雙方愈來愈具有約束力，婚姻成為更加普遍的實踐，更加公開的體制 (Foucault, 1984／余碧平譯，2000: 402)。

四、懺悔的自白主體

每個社會均有識別出軌的機制與符碼，每種文化都會有處分婚外情的殘酷方式，包括當眾鞭打、烙印標記、驅逐流放、剷去耳鼻或擲石致死等等酷刑 (Fisher, 1993／刁筱華譯，1994)。在簡單的社會裡，主要的懲罰都是壓制性的。但在當代社會，懲罰的目的是為了加強凝聚意識，是為了互相監督，而不是作用於肉身的懲罰。Foucault (1977／劉北成、楊遠嬰譯，1992) 追溯數百年來，權力如何藉由刑罰儀式的作用，把「身體」訓練成為一個馴服工具的過程。他發現，權力與對象的關係產生了微妙的變化，從十八世紀末起，權力的操作方式已經逐漸從巨型的權力展示，走向細緻化的規訓，例如家庭、學校、醫院與監獄等等的管理方式，此種權力形式更有效，輕易的迴避了過往硬生生的暴力形式。

Foucault (1984／余碧平譯，2000: 26-27) 認為，權力是一種讓人開口言性的鼓動，權力創造了有關性慾不斷增生的言說，社會中有許多機制不但不禁止人們言性，而且是鼓勵人們開口言性 (李銀河，2003: 320)。自從基督教出現自白、懺悔之後，「性」是主要材料，Foucault (1984／余碧平譯，2000: 45) 以特倫特會議之後的天主教教士守則，以及懺悔聖事的演變為例，說明在 17 世紀出現的一種「把性納入話語之中」的普遍計劃。在懺悔聖事中，大多數信徒被要求必須服從這種命令：「不僅懺悔違反法律的行為，而且還要以坦承自己的全部欲望為目標」。至於基督教的教士守則，「其基本職守是讓任何帶有性特徵的東西進入沒有終止的話語磨坊之中。關於自白，Foucault (1984／余碧平譯，

2000: 43-44) 指出，自白的影響無遠弗屆。在法庭上，在醫學中，在教學中，在家庭關係中，在戀愛關係中，在最平常的關係中，在最莊重的儀式上，大家自白自己的罪行、罪惡、思想和欲望，以及自己的過去和夢想。這裡揭示的是在 17 世紀中「強迫每一個人將性轉換為永恆話語的絕對律令」之過程。到了 18 世紀，「在經濟、教育、醫學與法律秩序中煽動、摘要、整理性話語和使之制度化的多元機制」；簡言之，「從 18 世紀以來，在理性的話語中，性已經對象化了，而且還發起了一場要每一個人都必須敘說自己性的運動」(Foucault, 1984 / 余碧平譯，2000: 25)。

參、研究方法

一、研究對象

本研究選擇之案例從 2000 年至 2016 年，因為婚外情被偷拍，當事者透過媒體進行的公開「道歉聲明」做為研究對象。首先，我們選擇「公眾人物」(public figure) 的公開道歉聲明作為研究案例。公眾人物概念於 20 世紀產生，是指擁有社會地位與知名度，為大眾知曉、關注並與社會大眾密切相關的人物 (Kieran, 1998)。如公職人員、藝術家、影視明星、知名人物、體育明星或是社會企業家等。其次，我們以「公開道歉聲明」作為研究對象。公眾人物的公開道歉通常是迫於群眾的壓力，因而在道歉時必須反覆檢視說詞。公開道歉通常必須在旁人協助下詳細準備，亦可能受到群眾的影響，再道歉或是再回應。因此，公開道歉不同於私下道歉，公開道歉的對象是社會大眾，並不只是當事者指出的對象。最後，我們選擇「偷拍行為」作為研究對象，原因在於我們要彰顯現今社會充斥監視以及管治身體的機構。如同 Bentham 所說，現代性權力原則的理念型就是「圓形監獄」(panopticon)，一種全景敞視建築，這凸顯出「權力—監視—知識」之間存在著微妙的關係 (Foucault, 1977 / 劉北成、楊遠嬰譯，1992)。為了清楚說明本研究之分析案例，我們將這 16 年間，15 個案例之簡要說明，列表於【附錄：研究案例】。

二、研究策略

以往的自白，祈求的是上帝的原諒，當今的自白，祈求的則是人的原諒，自白場景已然從教堂的懺悔室，轉換至廣大的群眾面前（Bauer, 2009: 547）。本研究將道歉視為讓人們開口言性，一種自白的權力策略。當事者自白，是一種把性納入話語之中的計劃，是一種敘說自己性事的運動。

首先，根據 Foucault（1984／余碧平譯，2000: 46-47），自白是一種言說儀式，其中說話主體與敘述內容的主體是一致的。自白是一種說明自我的言說行動，是一種自我理解以及自我解釋的過程，自白之目的在坦承自己的罪行，坦承自己的思想和欲望。因此，本研究要分析，當事者如何建構一個關於自我的論述？當事者如何說明自我，如何解釋自我？

其次，自白也是一種在權力關係展現自身的儀式，因為在自白的過程中，會有「說話對象」，這個對象是自白時的對話者，他們督促自白、鑑定自白，因而具有評價、原諒自白者的權威功能。基於此，本研究要分析，當事者自白的說話對象是誰？婚外情事與誰相關，他們必須向誰說明？向誰道歉？又向誰自白？其間的權力關係為何？

最後，道歉顯示權力機制的轉變，懲罰是為了鞏固契約，是為了互相監督。因此，道歉的深層意涵在使每一個主體依據秩序與常規，進入愈趨規範化的當代社會。因此，婚外情的自白，是種讓人開口言性、承認錯誤的權力策略。通過自白，權力得以在其中運作。在此，我們要探究權力如何使人自白，又向誰自白？以下，我們列表說明本研究之分析步驟與研究問題：

【表：分析步驟】

分析步驟	說明	研究問題
一、當事者如何自白？	當事者如何說明自己，如何自我解釋，說明自己的過錯，自己的思想和欲望。	當事者如何建構一個關於自我的論述？當事者如何說明自我，如何自我解釋？
二、當事者向誰自白？	在自白的過程中，會有說話的對象，他們督促自白、鑑定自白，因而具有評價、原諒自白者的功能。	當事者向誰道歉？婚外情行為冒犯的對象有誰？當事者以誰做為道歉的對象？
三、權力如何影響自白？	自白植基於社會的權力關係，權力如何驅使人們自白，又向誰自白。	道歉是自白、自我懺悔以及界定的過程，也是一個自我規範以及自我管治的過程。我們要探究，權力如何使人自白，又向誰自白？

肆、分析

一、當事者如何自白？

我們分析當事者如何通過其行動、言語建構自己應該追求的形象，以恢復被破壞的價值。以下，我們分析當事者如何自白，如何建立一個關於自我的論述。

(一)、自責的道歉方式

我們以污染觀點來研究婚外情，將婚外情視為一種性污染。此種污染不是屬於人的力量，卻能經由人的行動而被展現。婚外情是一種禁忌，有賴於某種

形式之團體共謀，團體中的成員如果不遵守它，這個團體就不能存在下去。碰觸到這個禁忌的人，也就是污染這個秩序的人，是有過失的，他導致了錯誤的狀態，他跨越了不應被跨越的界線，而這種跨越給人們以及社會秩序帶來了危險（Douglas, 1966: 172）。因此，當事者承認自己犯錯，為自己破壞禁忌而道歉。

這一次摩鐵的事，阿基師真的很糊塗，阿基師這次事情包括個人生活行為能力都沒有掌控很好，我很對不起（阿基師道歉聲明），（TVBS，2014年12月10日）。

張魁總共說了不下14次「我不好」，包括「我不是好人」、「不是好丈夫」、「行為不當、習慣不好、不是出軌」（張魁道歉聲明），（粘嫦鈺，2006年5月18日）

我這麼多年的風風雨雨、緋聞，為她帶來壓力，有些事我身不由己。我要在這麼多人面前，公開說一聲，都是我不好，對不起（黃品源道歉聲明），（袁世珮，2016年9月3日）。

自責是自我懲罰的形勢。Lazare（2004: 107）使用「自責」（remorse）這個詞，表示深沉的後悔，這也是罪惡感的一部分。當人們犯下錯誤的時候，都會表示這種感受。自責帶來的相應結果就是自制，顯示出戒絕或忍耐的決心，以避免將來重蹈覆轍。也就是說，人們覺悟到自己的行為造成了傷害，對於自己的行為深感懊悔。

無論怎麼發生我都是做錯了，對這件事情我非常抱歉、非常羞愧（陶喆道歉聲明），（黃怡菁、游昌樺 2015年7月7日）。

我一時的衝動迷失，而且我認為我理智混亂，意亂情迷，所以在餐後前往不應該去的地方（吳育昇道歉聲

明)，（郭先揚、范心餘，2009年11月13日）。

承認自己犯錯的目的在於去除污染，社會中大多數的污染都具有取消傷害的補救方式。這些懺悔儀式的象徵意義在埋葬錯誤，具有儀式性的淨化效果，它能夠幫忙抹去錯誤行為的傷害，並且鼓勵正向的發展（Douglas, 1966: 159-172）。當事者道歉，目的在承認錯誤，獲取原諒。當事者在道歉時，將自己分裂成二個部分：一是展現自己之罪惡感；另一方面，道歉可以讓犯錯者「脫離」犯罪行為，展現人們改變心意的決心。經由道歉，犯錯者為自己創造一個新的自我，將「犯錯的自我」與另一個「理想的自我」分離開來（Goffman, 1971）。當懺悔成為一種淨化儀式，有時可以使人們免於責罰。在我們的分析案例中，某些道歉似乎可以獲得原諒，把污染去除，重新向前看。例如，報紙上以「插畫人生再出發，彎彎：老公原諒我了」為標題指出，彎彎向先生道歉，「謝謝老公願意再給我一次機會」說明已經獲得原諒，得以重新出發（彎彎道歉聲明），（郭匡超、蔡曉婷，2014年6月4日）。類似說法，如同下列：

目前我們已達成共識，涵汶也將撤銷告訴，我們決定未來要共同扶養女兒成長，給女兒最好的環境與照顧（張容軒道歉聲明），（中央社，2015年7月13日）。

宣明智神情黯然，一度眼眶泛紅，他說很愛很愛他太太，也說他太太是他的唯一。很感謝太太留他下來，全家也會一起解決問題（宣明智道歉聲明），（自由時報，2012年7月1日）。

（二）、向大眾自白的道歉方式

道歉的目的一方面是去彌補自己的過錯，另一更深層的意涵在於全力修補破碎或出現裂縫的生存介面，裡面蘊含的乃是諸如自我節制，重視別人的感受，尋找共同生存介面等價值。當事者坦承自己犯錯的原因以及過程。他們表示自己無能為力，無法自我節制，這些道歉可以視為一種自白，自白是一種自我理解以及自我解釋的過程（Besley, 2013；Tell, 2010）。例如，王建民回溯事

情發生原因，自白犯錯的過程。

我要向大家說明我在兩年前犯下的一個重大錯誤，我不會、更不能為這個錯誤找任何藉口，……。加入洋基成為職業球員以來，擔任公眾人物的壓力，一天比一天沉重……面對無法預測的未來，每天的感覺是無助與絕望，身心都失去平衡，就在我人生最低潮的那段期間，我有了一段婚外關係（王建民道歉聲明），（蘋果日報，2012年4月25日）。

又例如，宣明智自白這段婚外情是一件「荒唐事」。

宣明智身穿黑西裝，表情嚴肅走進記者會現場，親自一字一句唸出親手寫的新聞稿：「我很抱歉，因為我個人不當行為造成家庭傷害，社會關切我內心痛苦已久無法啟口，謝謝媒體披露出來……我期待我太太，原諒我留下我，給我機會彌補我過去荒唐事（宣明智道歉聲明），（自由時報，2012年7月1日）。

在自白活動中，性可以被大家討論、關注、檢驗以及監督。例如，在道歉聲明中，陶喆向大家交代他和第三者之間認識的經過：

我與楊小姐確實在2010年認識，也像聲明中，在婚前有過交往的關係，而婚後除了偶爾的一些短訊聯絡，唯一的一次見面就是在今年6月19日在成都，這次見面也是造成出軌的主因（陶喆道歉聲明），（黃怡菁、游昌樺，2015年7月7日）。

我們也看見宗教在懺悔當中起的作用：

從事情發生到如今，我在神的面前深感愧疚，也覺得對不起我的妻子、家庭、兒女、教會、愛我的弟兄姊妹以及長期以來支持與愛護我的歌迷朋友們，我讓大家失望

了，沒有持守一個基督徒應有的見證，也沒有因為身為公眾人物而維持一個正面良好的形象（洪榮宏道歉聲明），（蘋果日報，2016年10月2日）。

道歉者洪榮宏表示，之所以延遲了兩年道歉，是因為教會牧師的鼓勵。懺悔儀式源自於宗教，在道歉中，我們看見宗教並沒有因為資本主義的壯大而衰弱，而是隨著大眾傳播系統的發展，延伸了對俗民的控制（Turner, 1996: 182-185）。根據 Lazare（2004: 180-203）的觀察，自1990年代起，這種延遲性的道歉，就變得愈來愈普遍。他分析，延遲道歉有如下原因，首先是試圖擺脫難受的內疚或羞愧感，或者是發覺自己上了年紀，甚至面臨死亡，也可能是企圖操縱形式來謀取自身利益，或者是受到道德典範啟發，而學到新的理解或實踐方式。

自白的目的即在懺悔，自白就是一種道歉（Tell, 2010）。在自白過程中，性公開被大家討論、關注、檢驗以及監督。當事者也定位自己在無能軟弱的位置上，以說明婚外情的發生是因為走不出人生的低潮，把婚外情的因素歸咎於環境。如同 Jackson（2012: 48-61）的研究指出，人們在道歉時多使用被動語態（passive voice），以說明自己的無能為力，而不是一個有能力的主動者。當事者企圖重新定義他的過錯，他的犯錯是有原因的、可被理解的。當事者一方面承認所犯之過錯，但也表達在現實世界中，自己無法對行為完全負責。如下例所示：

因容軒的軟弱，造成涵汶及雙方家庭的重大傷害，沒有盡到做為一個丈夫及父親的責任，容軒深感歉意與懊悔（張容軒道歉聲明），（中央社，2015年7月13日）。

2009年手術後，更不知道職業球員的生涯的終點到了沒，當時我變得非常的沮喪，除了漫長的復健，無法面對未來的職業球員的生涯，每天感覺到無助與絕望（王

建民道歉聲明），（蘋果日報，2012年04月25日）。

二、當事者向誰自白？

自白是一種話語的儀式，是一種在權力關係中展現自身的儀式（Tell, 2010）。在此種自白過程中，通過一個外在權威做為媒介，由他們做為人們的懺悔師或分析專家。自白時要有說話對象，這個對象不僅是對話者，而且還會督促自白、強迫自白、鑑定自白和介入自白，他們具有評價、懲戒、原諒、安慰和調和自白者的權力。當事者自白，面對的儼然就是一群權威人士，因為他們有權命令別人懺悔自白，規定自白的規則，評價自白的結果，甚至還干擾它，企圖做出最後的裁決。通過對婚外情行為道歉，自白文化重新分布於現代的制度網絡中，自白的效果是廣泛而久遠的，它在家庭關係、愛情關係、司法、醫學與教育，在日常的普通事物在大部分莊重的儀式上，都起著重要的作用（Fejes&Nicoll, 2015; Fejes, 2013）。因此，在自白的過程中，會有自白的對象，這個對象是自白時的對話者，具有評價以及原諒自白者的功能。

（一）、向配偶道歉

本人犯了對家人應有的感情與責任，我深感愧疚，昨天第一時間就向我的太太道歉認錯，我的太太很生氣（吳育昇道歉聲明），（郭先揚、范心餘，2009年11月13日）。

她也是佛家，也是阿彌陀佛典型農家村女，她的禮教包容度比較好一點，她明明很委屈，為了這個家庭、為了丈夫，她一路挺到底，這個情這輩子欠她，下輩子還也還不清（阿基師道歉聲明），（TVBS，2014年12月10日）。

向配偶道歉，這裡顯現出丈夫應有的自我節制，他只能以妻子為性伴侶。換言之，性關係本質上應該排除婚外性關係，因為夫妻之間的婚姻、聯繫關係以及忠誠義務，丈夫應該排除在別處找尋性快感，婚姻狀態與性活動應該相互

一致。向配偶道歉，當事者也在定位自己：這是我的私人生活，與他人無涉。當事者一面道歉，一方面也在宣示自己的權益，希望不要被打擾，回歸家庭生活。例如，王建民說，「我願意為自己的行為付出任何代價，但就是不能讓我的家庭再受到一次傷害」（王建民道歉聲明），（蘋果日報，2012年4月25日）。或是彎彎向先生道歉：「謝謝老公願意再給我一次機會」說明已經獲得原諒（彎彎道歉聲明），（郭匡超、蔡曉婷，2014年6月4日）。彎彎向配偶道歉，同時更進一步切割婚外情與工作之間的關係。她指出，婚外情是私人的領域：「關於周刊報導之內容，乃屬彎彎個人私生活領域與其創作無關」（彎彎道歉聲明），（郭匡超、蔡曉婷，2014年6月4日）。此種道歉方式將婚外情鎖定在私人領域上，道歉對象是她的配偶，祈求的是配偶的原諒，目的在說明婚外情事屬於個人隱私，與公共利益的關連性極小（Ciochon, 2017; Kieran, 1998）。

在此種道歉聲明中，丈夫和妻子被視為一個具有正當性的完整單位，向配偶道歉，為自己因為偷拍方式而喪失的隱私權辯護，目的在說明婚外情與工作無關。此種道歉方式將婚外情鎖定在個人隱私，在現今愈來愈注重個人權益的趨勢中，隱私權的提出，讓人們覺得道歉者是在回復自己失去的，以及應有的權力，而不是在爭取什麼。在現今強調私人權益的社會，這類具有強烈排他性的「我的宣言」，是一種強效的權力宣示形式（Ware & Linkugel, 1973；蕭小穗，2000: 149-169）。

（二）、向家庭成員道歉

當事者向其他的家庭成員道歉，意指婚姻關係不只限於配偶雙方，對於婚姻，我們還要把它看成，婚姻關係中夫妻之間的個人聯繫和各自的位置。在此，當事者向子女、父母以及岳父母道歉。

包括我女兒她都說，我們都支持你，你就好好面對，真的
有做就坦白承認（阿基師道歉聲明），（TVBS，2014
年12月10日）。

這件事情發生後我已經向 Penny、向岳父、岳母、母親

做了完整的說明，一切的事情他們全部都知道（陶喆道歉聲明），（黃怡菁、游昌樺，2015年7月7日）。

家庭關係不只是配偶，還有與家庭中與其他人之權利與義務。例如，作為王建民家長的父母，也出面向大家道歉，他們表示：「這次建民犯了錯，身為父母的我們也不能縱容，除了告誡，也鼓勵建民勇於認錯，更要勇敢站出來道歉」（王建民父母道歉聲明），（蘋果日報，2012年4月25日）。譴責婚外性行為其實也融合許多觀念，顯示出性秩序對應於其他的社會秩序，對應於財產秩序。在父權制度裡面，存在著父親血統的問題，亦即根據男性繼承法統，財產必須通過合法繼承人對財產進行分配。這說明每一個社會都必須再生產他的成員，因而，性慾秩序就對應於財產和再生產秩序。慾望方式是一套社會關係，根據這些社會關係，性的慾望得以在親屬系統、父權制和家庭系統之內被生產、控制和分配。這些關係決定誰有資格充當生殖角色，以及為了達成人口再生產人口的目的，而進行性的結合。

我所有賺的錢都是太太女兒掌控，我沒有拿一丁點錢在外面，另外養一個家（阿基師道歉聲明），（TVBS，2014年12月10日）。

我也已經負起了做父親的責任，對孩子的所該做的都盡力擺上（洪榮宏道歉聲明），（蘋果日報，2016年10月2日）。

我全部的財產都在太太名下，我期待我太太，原諒我留下我（宣明智道歉聲明），（自由時報，2012年7月1日）。

這裡顯現，婚姻才具有繁衍後代的正當性，因為婚姻關係而繁衍的後代，才是合法的財產繼承者，合法的婚生子女始有財產繼承權。例如，吳宗憲提出照料妻兒的證據，如張葳葳名下有的房子、車子等財產，界定自己不是不負責的人（吳宗憲道歉聲明），（許若薇，2000年8月16日）。而黃品源也強調，

「離婚後，房貸與家庭開銷會一肩扛起，只會多不會少。」（黃品源道歉聲明），（嚴心好，2013年7月19日）。在此，當事者將自己定位為負有家庭管理與照料之責的丈夫，事實上，「丈夫」（husband）這個詞的詞義，就來自兩個語詞：「居住」（to dwell）和「房子」（house），丈夫是佔有房子的人，他能夠養活家庭（Turner, 1996: 85）。通過血統進行的財富分配，顯示對婚姻忠誠不單是維持婚姻關係，還涉及財產分配的責任，也就是管理家務的學問，而這些都是婚姻關係中作丈夫的責任，作父親的責任。向配偶道歉，向其他家庭成員道歉，證明自己的財產不會落入非婚生子女，也就是婚生子女具有合法繼承性，婚姻也因此超越了生育功能，保證了家庭的存在。

（三）、向社會大眾道歉

如同 Foucault（1984 / 余碧平譯，2000）在《性經驗史》一書中提出的問題：「性行為是如何、為何和以何種形式被構成為道德領域的」？「何以性行為及其活動和快感成了一種道德關注的對象」？換言之，性可以是一個個人的問題，可以是個人的選擇，然而，性已經成為當今權力規範的對象，並在每個人的心中構成了一個「道德」的問題。婚外情被視為有違社會道德的，被冒犯者是集體的，婚外情貶低了婚姻關係中的所有人，據此，道歉的對象不只是家庭成員，還有社會中其他廣大的成員。

我要向最支持我及愛護我的家長及同學們，表達最高的歉意與謝意，謝謝你們這段時間，一直始終如一的支持老師，對我不離不棄（高國華道歉聲明），（陳詩壁、劉若嫩，2010年8月11日）。

我做錯了，我向社會大眾道歉，更向我太太、我的家人道歉，我一定深自反省。我會盡全力完成這個任期、社會交付我的任務，這段期間內我不再主動從事任何競選活動，我靜候大家決定我的去留（王世堅道歉聲明），（蘋果日報，2014年9月4日）。

婚姻在此超出家庭的體制，即婚姻要在公共領域的範疇裡，得到認可。當事者向學生、選民、球迷以及社會大眾道歉，把社會大眾置放在接受道歉的位置上，目的在向社會大眾承諾未來會遵循共同價值，修補出現的縫隙，也就是社會秩序高於一切。破壞社會契約的人，被視為應被懲罰、被排除的人，這些人應該在社會關係中受到放逐。為了回歸群體，重新被接納，當事者必須公開致歉，明確的重申侵犯社會契約的事實。

本人對此會深刻檢討反省，並對社會大眾致上深深歉意，往後也將更專心全力投入創作中（彎彎道歉聲明），（郭匡超、蔡曉婷，2014年6月4日）。

阿基師能有今天卑微成就完全是靠粉絲們的愛護與疼惜，尤其是分寸的拿捏，是我還需要學習的課題（阿基師道歉聲明），（TVBS，2014年12月10日）。

身為籃球員，對於球迷造成不良示範，辜負了球迷的期待，容軒也在此致上深深的歉意（張容軒道歉聲明），（中央社，2015年7月13日）。

向大眾道歉，說明婚外情傷害的不只是配偶本身，還有社會的道德信念。當事者的道歉，說明社會契約是不可侵犯的，這些人可能不喜歡這些社會契約，但是他的道歉，目的即在表明他們是願意認同社會契約的。當事者向配偶、家庭成員和社會大眾道歉時，目的在確保雙方遵循共同價值，修補破裂的關係。藉由道歉，表示懺悔，並承諾錯誤不再發生。這些道歉基本目的是再次申明尊重社會秩序與價值，以重建信任關係。這些道歉的重點在於，人們會犯錯，也應該從錯誤中恢復，而被破壞的社會價值，也會因為道歉重新確立。

三、討論

（一）、超越：形象修復的策略

我們以「形象修復策略」（image restoration strategies）進一步解釋公眾人物在道歉時，如何改變大眾的負面觀感。形象修復策略是指在危機發生後，補

救形象的修護方法 (Benoit, 1997)，犯錯者會透過承認錯誤來尋求他人的諒解，以回復自己的正面形象。他們多使用「超越」(transcendence) 策略，將事件從原先的情境中抽離，置放到另一個情境中，企圖以一個新的、較大的情境去引導人們對事件的重新認知與歸因 (Ware & Linkugel, 1973)，目的在超越眼前，以提醒大眾還有更重要的價值 (Benoit & McHale, 1999)。

使用超越策略的目的是改變社會大眾的認知，以說服社會大眾把事件從個人的觀點，放到較大的環境下去考量 (張依依, 2009)。例如，王建民的道歉聲明指出「現在的我只能有更好的表現，讓你們對我重新有信心，讓我重新出發」(王建民道歉聲明)，(蘋果日報, 2012年4月25日)。彎彎也指出「日後也會更加注意嚴格要求自己的一切言行，往後也將更專心全力投入創作中」(彎彎道歉聲明)，(郭匡超、蔡曉婷, 2014年6月4日)。「阿基師未來會用更加審慎的標準自我檢討與約束，會繼續在料理的領域為大家盡心力」(阿基師道歉聲明)，(TVBS, 2014年12月10日)。吳育昇強調，「身為公眾人物，日後將更加強問政，期許社會各界給他自省空間」(吳育昇道歉聲明)，(郭先揚、范心餘, 2009年11月13日)。「重新好好投球」、「專注在創作領域」、「繼續在料理領域為大家盡心力」或者是「加強問政」……等承諾，在此，當事者使用的是二分法：將「個人利益」與「社會利益」分開，將「現在錯誤」與「未來展望」分開。道歉者提出另一種新的、有利大眾的、向前看的思考框架，用意在於超越原本屬於個人私事的婚外情框架。

(二)、權力與道歉

婚外情被視為一種異常的性關係，社會對婚外情的懲戒，是一種對「性」的管治，而管治性行為就是在管治身體、管治人口。而權力管治性行為的意義在於，每一個社會都必須再生產他的人口，並在社會空間管束人口，沒有一個社會能夠放任自由的生殖以及人口繁衍 (Turner, 1996: 39-42)。婚外情的道歉聲明基於社會的權力關係，人們之所以會如此自白，又向誰自白，是權力關係以及言說驅使人們如此。

經過分析，在道歉的過程中，當事者的自白方式有很大的一致性。如同 Goffman (1971) 指出，對於表示悔過的犯罪者，使用的是一組被限定住的儀式規定，當事者的工作只是在這限定的儀式中，以虔誠的態度表現悔意。在這 15 個研究案例中，當事者向社會大眾自白，使用自責、祈求原諒的方式道歉，期待經由道歉此種淨化儀式去除自己的罪過。他們將自己放在無能為力，無法自我節制的位置，進行違反婚姻規約之自白，他們坦承自己的欲望，供大家檢驗「性」這個私人的活動。自白是一個關於自我，也是關於他者的論述，我們分析當事者向誰道歉，意味著婚外情與誰相關？其間的權力關係為何？當事者向配偶、向家庭成員道歉，通過財產分配，證明自己仍舊盡責。這裡顯現，下放的政治權力被定位在家庭，家庭成為理性和個人禁欲主義的集中地。在婚外情中，被冒犯者是集體的，因為這行為貶低了婚姻關係中所有的人。在此，他們也向社會大眾道歉，向社會大眾自白不當行為，這裡顯現，性已經成為當今權力規範的對象，並在每個人的心中構成了一個道德的問題。

Goffman (1959: 9-10) 曾以「暫時協定」(modus vivendi) 解釋這個現象。所謂的暫時協定，是指在社會互動中，每一位參與者，都需要壓抑住他最直接、感受最深的感想，對情境表達出一種讓其他人能暫時接受的觀點。要保持這種表面的一致，運作的一致 (working consensus)，也就是一種暫時的和諧，就必須要求每個參與者，把自己的想法和希望隱藏起來，而說一些讓在場人士安心的話語。因此，暫時協定是指所有參與者，共同面對某一情境，做出一種暫時性的定義，這是一種在當下的情境下，最能被大家暫時共同接受的觀點。暫時協定因而是每一位參與者，對共同情境取得一致的定義，這種一致性，是基於大家試圖避免在情境定義時，有公開衝突的可能 (Goffman, 1959: 9-10)。這也就是說，人們在自白婚外性行為時，使用的是一致的、公共的道德故事 (institutional morality tales) (Gamson, 2001: 185)。道歉行為蘊含社會中普遍的、被認可的社會價值，如果個體希望自己的道歉達到理想的標準，他就必須放棄或隱藏不符合標準的行為，表現出社會期待的行為。

透過道歉，展現對婚外情的悔意，社會信仰與價值被公開地呈現出來。唯

有如此，當事者才會被認為仍具備公民特質，並重新被接納為社會的一份子。把道歉的問題，視為一種暫時協定，一種權力的建構，我們的用意在于指明，本研究不從人們的內在結構或是意圖來討論道歉，道歉不是本身的意圖或態度。權力為每個社會角色訂出適當的行為框架，此框架確認人們的社會地位和角色，也確認了與此角色相關的權利義務。當此種外在期待轉化為個人的道德意識，人們便會將原本外在的規範，視之為與生俱來與理所當然。

伍、結語

本研究分析 2000 年至 2016 年，共 15 個新聞案例，因為偷拍而使婚外情曝光的公開道歉聲明，做為研究對象。透過道歉，當事者向社會大眾坦承婚外情事，為了未能約束自己的身體，為了破壞社會契約而公開致歉。我們以 Douglas 的污染觀點，將婚外情視為一種失序、一種污染，我們的目的在于指出，婚姻鑲嵌的是整體的社會秩序。通過婚外情的道歉，強化了社會中性的秩序，此種懲戒亦體現對身體的控制，強化自古以來對節制的追求。我們也提出 Foucault 的權力以及 Turner 對身體的觀點，以說明婚外情顯示當今社會對「性」的管治，而管治性行為就是在管治身體、管治人口；當今社會的權力管治，已經下放至婚姻和家庭；我們將婚外情的道歉，視為讓人們開口言性，一種自白的策略。

在研究策略上，我們分析當事者如何自白，如何建構一個關於自我的論述。其次，自白也是一種在權力關係展現的儀式，在自白的過程中，會有說話對象，他們具有評價、原諒自白者的權威功能。基於此，本研究分析當事者自白的對象是誰，其間的權力關係如何？最後，道歉是一種讓人們開口言性，是自我規範以及自我管治的過程。當事者自白，是一種「把性納入話語之中」的計劃。透過自白，人們在其間懺悔與檢討，將「性」這個私人且隱密的活動，供眾人檢驗。在自白活動中，性成為可以被檢驗、被監視，也成為大家討論與關注的主題。把道歉的問題，視為自白，一種權力關係的呈現，我們的用意在于指明，本研究不從人們的內在結構或是意圖來討論道歉；道歉，其實是權力所

建構，道歉因而成為 Goffman 所指的一種儀式性的展演，一種暫時協定。在這個脈絡下，道歉的研究焦點，是一種集體的行動，通過話語而建構。是權力透過身體去發言，透過這些自白而獲得確認。人們在道歉時，這些說詞植基於權力關係，是社會的共同認定，也是約定俗成的，權力框限也引導了道歉者的說法。

道歉是自白的過程，也是一個自我界定以及自我管治的過程，當道德的規則模糊不清或相互矛盾時，透過道歉，集體信仰與價值就會被祭出，澄清有爭議的關鍵點。換言之，在性別角色被強制的社會中，性很可能不會有污染，任何想要出軌的人都會得到立即的懲罰。但在今天社會，性別意識變動，性污染就可能活躍起來。在此，道歉做為一種淨化儀式，透過自白的權力策略，社會普遍的規範與權力關係得以鞏固與再生產。如同 Douglas (1966: 194) 指出，許多民族對污染的恐懼，似乎總是圍繞在「性」的周圍。這可能是因為沒有別的社會壓力，能夠比抑制性關係的社會壓力有更大的潛在爆發力。Foucault (1984／余碧平譯，2000) 也指出，「性」在所有的社會中，都受到嚴格規範，因此，「性」是一個檢驗權力機制，實際上如何運作的最佳領域。本研究提出自白、婚姻、家庭、身體、以及權力等理論概念，期能從婚外情的公開道歉，探究權力如何使人們開口自白，以管治人們的性行為，管治身體，建構社會權力。

【附錄：研究案例】

時間	人物	婚外情概述
2000年8月16日	藝人 吳宗憲	與多位女星傳出緋聞，經由吳宗憲的妻子現身，證明他已經結婚十年，並育有四個子女。
2006年5月11日	藝人 于冠華	被拍到外遇對象，私下請記者不要公開，最後承認婚外情道歉。
2006年5月18日	藝人 張魁	帶女子至賓館，張魁的妻子最後力挺，張魁開記者會澄清，希望讓事情落幕。
2009年11月13日	立法委員 吳育昇	載著女性到信義區共進晚餐，餐後至旅館兩個半小時。
2010年8月11日	英文老師 高國華	已婚的高國華和陳子璇被拍到上賓館、在車上親吻，婚外情曝光。
2012年4月24日	職棒投手 王建民	與王建民發生婚外情的女友，將兩人親密照片公開，王建民與妻子召開記者會道歉。
2012年7月1日	聯電榮譽 副董事長 宣明智	宣明智傳出外遇以及非婚生子，原本決定召開記者會，但最後選擇以錄製好的影帶，坦承婚外情。
2014年9月3日	立法委員 王世堅	2006年傳出帶著女子到旅館，謊稱至旅館聽選民爆料。2014年，再度被拍到，王世堅發表道歉聲明。
2014年6月4日	漫畫家 彎彎	彎彎新婚1個月傳出婚外情，後來在出版社的陪同之下公開露面、道歉。

2014年12月10日	廚師 阿基師	阿基師被拍到與女性友人進入旅館，召開記者會道歉。
2015年7月7日	藝人 陶喆	陶喆婚後被拍到與前女友持續交往，事情曝光後，陶喆公開道歉。
2015年7月13日	職籃球員 張容軒	趁妻子離家之際與2名女子婚外情，全程遭妻子以針孔拍下後，怒告通姦，最後妻子放棄提告。
2016年9月21日	市議員 陳彥伯	與有夫之妻爆發婚外情，陳彥伯召開記者道歉，指出與妻子有十幾年來的歧見。
2016年9月3日	藝人 黃品源	因出軌導致17年婚姻在2013年畫下句點，3年之後，黃品源於演唱會中公開道歉。
2016年10月2日	藝人 洪榮宏	2014年，洪榮宏傳出婚外情，兩年之後，洪榮宏為外遇道歉。

（資料來源：TVBS、中央社、中國時報、中天新聞、自由時報、壹電視、聯合報以及蘋果日報）。

參考文獻

一、中文書目與資料

- TVBS (2014年12月10日)。〈阿基師道歉信！愧疚讓家人受傷、粉絲難過〉。
《TVBS》。
- 中央社 (2015年7月13日)。〈張容軒聲明：為軟弱造成家庭傷害道歉〉。《中央
社》。
- 江祥綾 (2010年8月30日)。〈高國華 蔡郁璇 突簽字離婚〉。《蘋果日報》。
- 自由時報 (2012年7月1日)。〈宣明智沈痛認情史 發表愛妻宣言〉。《自由時報
綜合報導》。
- 余碧平譯 (2000)。《性經驗史》。(原書 Foucault M. [1976]. *Histoire de la Sexualité*.
Paris: Gallimard.) 上海：上海人民。
- 李銀河 (2003)。《性的問題 福柯與性》。北京：文化藝術出版社。
- 南方朔 (1999)。《語言是我們的星圖》。台北：大田。
- 南方朔 (2001)。《在語言的天空下》。台北：大田。
- 袁世珮 (2016年9月3日)。〈黃品源演唱會上對前妻哭唱「嫁給我好嗎」〉。《聯
合新聞網》。
- 張依依 (2009)。〈危機傳播新策略—以框架理論重探三哩島核電和飲料廠腸病毒危
機案例〉。《傳播與社會學刊》，第八期：55-73。
- 張哲鳴 (2006年5月11日)。〈方文琳離婚 應可獲女兒監護權〉。《自由時報》。
- 粘嫦鈺 (2006年5月18日)。〈張魁承諾動手術 給老婆「性福」〉。《聯合新聞
網》。
- 許若薇 (2000年8月16日)。〈幾乎崩潰？吳宗憲苦思解套 傳出2版本〉。《中
時晚報》。
- 郭先揚、范心餘 (2009年11月13日)。〈一時意亂情迷犯錯，吳育昇驚爆婚
外情〉。《中天新聞》。
- 郭匡超、蔡曉婷 (2014年6月4日)。〈爆婚外情 彎彎鞠躬道歉〉。《中時電
子報》。
- 陳珮伶、陳品竹 (2010年8月31日)。〈高國華、蔡郁璇離婚了〉。《自由時
報》。
- 陳詩壁、劉若嫩 (2010)。〈補教人生／高國華沒離婚！兩度道歉泣不成聲〉。
《TVBS》。
- 壹電視 (2016年9月21日)。〈頻密會骨感妹！陳彥伯招認：先喜歡她〉。《壹電
視》。
- 黃怡菁、游昌樺 (2015年7月7日)。〈陶喆承認婚後出軌 哽咽向妻致歉〉。《聯
合影音》。
- 劉北成、楊遠嬰譯 (1992)。《規訓與懲罰：監獄的誕生》。台北：桂冠。(原書

Foucault M. [1977]. *Discipline and punish: The birth of the prison*. New York: Allen Lane.)。

蕭小穗 (2000)。〈權力語藝批評初探〉。《傳播文化》，8：149-175。

嚴心好 (2013年7月19日)。〈黃品源狠斬17年婚 歸因搵6千萬貸款〉。《自由時報》。

蘋果日報 (2012年4月25日)。〈建仔哽咽認錯 我一時的軟弱 傷害妻與第三者〉。《蘋果日報》。

蘋果日報 (2014年9月4日)。〈王世堅偷情8年 道歉不退選 又被拍到上摩鐵 身邊仍是前女助理〉。《蘋果日報》。

蘋果日報 (2016年10月2日)。〈遲來懺悔全文 洪榮宏教會向前妻道歉 首度承認外遇〉。《蘋果日報》。

二、英文書目與資料

Bauer, S. W.(2009). *The Art of the Public Grovel: Sexual Sin and Public Confession in America*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Benoit, W. L. (1997). Image repair discourse and crisis communication. *Public Relations Review*, 23(2), 177-186.

Benoit, W. L., & McHale, J. P. (1999). Kenneth Starr's image repair discourse viewed in 20/20. *Communication Quarterly*, 47(3), 265-280.

Besley, A. C.(2013). Foucault: The Culture of Self, Subjectivity and Truth-telling Practices. In Benoit D.,Porter,R.& Mackenzie,I.(Eds), *The Edinburgh Companion to Poststructuralism*.

Brooks, R. L. (1999). The age of apology. In R. L Brooks, (Ed.). *When Sorry Isn't Enough: The Controversy Over Apologies and Reparation for Human Injustice*, pp. 3-12. New York: New York University Press.

Ciochon, R. L. (2017).*Privacy and Personality*. New York: Routledge.

Donzelot, J.(1979). *The Policing of Families*. New York.

Douglas, M.(1966). *Purity and Danger: An analysis of concept of pollution and taboo*. London: Routledge and Kegan Paul.

Fejes, A.(2013). Foucault, Confession and Reflective Practices. In Murphy, M(Ed.).*Social theory and education research: understanding Foucault, Habermas, Bourdieu and Derrida*. Routledge.

Fejes, A and Nicoll, K.(2015). An Emergence of Confession in education. In Fejes,A and Nicoll, K(Eds).*Foucault and a Politics of Confession in Education*. Routledge.

Foucault, M. (1982). The subject and power. In H. L. Dreyfus, & Rabinow, P. (Eds.) *Beyond structuralism and hermeneutics*. (pp.218-233). London: Harvester Wheatsheaf.

Gamson ,J.(2001). Normal Sins: Sex Scandal Narratives as Institutional Morality Tales. *Social Problems*, Vol. 48, No. 2, pp. 185-205. Oxford University Press.

Gibney, M., Howard-Hassmann, R., Coicaud, J.-M., & Steiner, N. (Eds.) (2007). *The Age of Apology*. Pennsylvania University Press, Pennsylvania.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City, N.Y. : Doubleday.

- Goffman, E.(1963). *Behavior in Public Places. Note on the Social Organization of Gathering*. New York
- Goffman, E.(1971). *Relations in Public: Microstudies of the Pubic Order*. N.Y: Basic.
- Govier, T., & Verwoerd, W.(2002). The promise and pitfalls of apology. *Journal of Social Philosophy*, 33(1), pp. 67-82.
- Jackson, L.(2012). God’s law indeed is there to protect you from yourself: The Christian personal testimonial as narrative and moral schemata to the US political apology. *Language & Communication* 32: 48–61.
- Kieran, M.(1998).*Media Ethics*. London: Routledge.
- Lazare, A.(2004). *On Apology*. Oxford University.
- Marrus, M. R.(2007). Papal apologies of Pope John Paul II. In Gibney, M., Howard-Hassmann, R.,Coicaud, J.-M., & Steiner, N. (Eds.). *The Age of Apology*. Philadelphia, PA: Pennsylvania University Press.
- Tavuchis, N.(1991). *Mea Culpa: A Sociology of Apology and Reconciliation*. Standford University Press.
- Taylor,C.(2010). *The Culture of Confession from Augustine to Foucault*. Routledge.
- Tell, D.(2010). Rhetoric and Power: An Inquiry into Foucault’s Critique of Confession In *Philosophy and Rhetoric*, Volume 43, Number 2, 2010, pp. 95-117
- Turner, B. S.(1996). *The Body and Society*. Sage.
- Ware, B. L. & Linkugel, W. A. (1973). They spoke in defense of themselves: On the genetic criticism of apologia. *Quarterly Journal of Speech*, 59: 273-283.

三角公園／

如何成為女孩？校園文化裡的現代青少女性別學習與 轉變初探¹

平雨晨²

(Yu-Chen Ping)

摘要

如何成為女孩？身為女性的青少女置身於校園文化當中，她們會在其文化結構運作影響下經驗性別實作，包括透過同儕互動與流行文本管道進行性別化，而性別化的過程同時也將產生順從或抵抗的性別意義。然而，隨著時代演變，青少女們學習性別的行動樣貌有何轉變？跟過往有何異同之處，又體現哪些性別意義？本文透過民族誌進入位於台灣南部的兩所國中，探查現代青少女進行性別實作樣貌，同時回顧楊幸真以民族誌所探究台灣本土青少女的研究資料，理解過往青少女學習性別的樣態。在過往與現今的田野資料對話中，梳理青少女於校園文化裡以身實作的性別經驗，看見近十年光陰的流變裡，青少女面對性別化過程所產生的性別意義轉變及異同，以及她們正不斷試圖重構或解構校園文化對於青少女單一性別想像的行動可能。

關鍵字：青少女、性別實作、校園文化、民族誌

¹ 誌謝：感謝李淑君助理教授對本文的悉心提點與鼓勵，感謝楊幸真教授豐厚的本土民族誌研究資料促成本文研究對話與參照的可能，由衷感謝參與本研究的陵南國中與一年仁班李老師及全班同學、豐玉國中與一年愛班吳老師、余老師及全班同學，衷心感謝兩位匿名審查委員暨編委會精闢指正、承蒙寶貴悉心建議，使得本文在理論架構與田野資料整體呈現皆得以更臻完善。

² 高雄醫學大學性別研究所碩士生

How to be a girl? A Preliminary Investigation into Modern Teenage Girls' Gender Learning and Transformation in School Culture

Abstract

How to be a girl? In school culture, teenage girls are influenced by cultural structure as they carry out their gender practice, including genderization through interaction with peers and through texts and channels of popular culture. Along the course of genderization, they will also learn to be submissive to or rebellious against it in their gender practice. However, as time changes, how has teenage girls' gender learning evolve and differed from the past? What gender implications has it manifested? This study adopts an ethnographical perspective and investigates the gender practice of modern teenage girls in two junior high schools in southern Taiwan. Meanwhile, the study also revisits the ethnographical studies on Taiwanese teenage girls by Hsing-Chen Yang to comprehend the gender learning of teenage girls in the past. Creating a dialogue between historic and contemporary materials gathered from field work, this study examines teenage girls' personal gender practice and experiences within the context of school culture. By doing so, the study unveils the changes of gender meanings generated by teenage girls' genderization in the past decade while addressing their continuous efforts to reconstruct or deconstruct the single gender imagination of teenage girls in school culture.

Keywords : teenage girl, gender practice, school culture, ethnography

壹、前言

性別不僅是生理科學面向的，更是透過主體與社會互動經驗所形構而成的，如同 Connell (2000) 認為所謂男孩成為男人的過程，是透過教育制度與父權社會相互回應而成，例如講究課業成績與體育表現放置於社會對男性角色期待，這種養成性別的互動過程，賦予男孩成為社會所期待男人樣貌的任務。西蒙波娃 (2015, 邱瑞鑾譯) 在《第二性》裡亦指出，女人並不是天生 (born) 而成，而是後天形成 (become)，是和社會與他人互動的經驗。其中，學校作為社會制度化的場域，提供了人們如何成為男人、女人的實作經驗 (楊幸真, 2010)，校園裡的性別實作經驗呈現了男孩、女孩性別化的成長過程。

因此，人們從最早進入的社會體制——學校來經驗性別實作，而這種性別實作又受到既有性別結構的影響，亦即，異性戀機制的生產與運作在校園運作中鞏固主流地位並形成具有社會性的文化，並且透過每日操作規訓青少年的身體、性與性別 (Renold, 2005)。因此青春期的性、性別與身體成長過程，不僅是生理或心理層面的，更是社會文化的，也在社會文化建構過程中，給予女孩一個成為「女性」的認同想像 (楊幸真, 2012)。那麼究竟在真實校園場域當中，青少女置身於運作著異性戀機制的校園文化場域內，她們將如何透過互動經驗進行性別實作？我們又能看見在既有異性戀框架的縫隙中，青少女如何試圖主動再次建構或解釋自己的實作經驗？時代流轉，經過十年之後，現代青少女置身於校園文化中的性別互動與學習性別樣貌，呈現何種異同之處？

若要回應上述問題，可運用民族誌研究法進行初步探究。Connell (2000) 認為，性別會在特定場所中的日常生活裡呈現各種樣貌，若以民族誌研究考察性別議題為甚佳方法。而本文欲探究台灣近十年以來，台灣青少女於校園文化場域裡性別實作經驗中，她們是如何成為一個女孩，或成為一個女孩的流變過

程。楊幸真教授是台灣少數以民族誌為方法，進行青少年與性別教育文化領域之研究者，研究主題亦以台灣本土學校、青少年與性別研究為軸心，其研究資料有助於理解既往脈絡，亦能本文資料產生對話。故本文架構如下：第二章節選以楊幸真教授專書及期刊論文，作為本文爬梳本土青少年進入性別社會化的教育機制，探究在地校園與主體間呈現的性別實作經驗與影響為主幹，透過楊幸真教授親身投入在地校園場域當中，從青少年們活生生的生活互動經驗裡，看見她們作為女性的成長過程中，如何對於女孩身分進行順服、抵抗與矛盾協商過程。第三章節則以筆者實際進入位於台灣南部的兩間國中，藉由民族誌蒐集田野資料，探查現代青少年於校園文化裡進行的性別互動與實作過程，剖析現代青少年學習做性別的行動情境，以及過往與現今所交錯的性別意義有何轉變。

貳、青少年的校園實作：以 2006-2010 為例

一、國中校園生活的性別秩序與女體樣貌

在台灣注重升學的教育制度脈絡下，除非家長欲讓孩子就讀需要準備考試的私立國小，否則幼稚園進入國小階段基本上不需準備考試，但倘若是國中晉升高中時期，則必須準備國中教育會考³。也就是說，國中生活背負著往後個人教育階級、社會地位鋪路壓力，而青少年置身於其升學制度中，學習成為考生，也生活在以異性戀為主的校園文化體制裡，同時學習成為女孩；與此同時，她們的性／別開始進入遭受壓抑的規範狀態，或是主體對於探索性／別的慾望被無感化的過程（卓耕宇，2011）。在性別、身體與升學教育等多重交織的社會化壓力下，青少年的真實生活，以及日常做性別（Doing Gender）經驗，將呈現時而噤聲時而發聲、時而隱身又時而現身的女性樣貌。

³高中入學國中教育會考，係自台灣 2014 年起取代舊有基本學力測驗，國中生可經國中教育會考考試所得的分數，用來申請高中、高職、五專等入學管道，會考仍為決定高中錄取與否的最大因素。

楊幸真（2010）於 2006 年至 2008 年間，分別於大直國中、昆山國中以民族誌研究方法進行田野工作。大直國中為南部棒棒市⁴的明星國中，大直國中家長社經地位為中上，基測排名前面，甚至有不少學生是越區就讀，可見其明星國中光環在著重升學體制上的亮度。而本文也願意再此強調，雖然楊幸真進行研究時的國中升學制度為基本學力測驗，自 2014 年後更改為教育會考，但事實上，若現在要進入公立高中就讀，仍需以考試測驗進行甄選或分發，因此基測與教育會考本質上皆為升學考試的門票，在升學制度並無有大程度差異。相較於大直國中，昆山國中家長社經地位多數為中下，基測排名較後，甚至有許多當地學生跨區到別校就讀，使得昆山國中面臨招生人數下降狀況（楊幸真，2010）。在升學制度下，這兩間聲望度具有相異性的國中場域，在不同課程裡有無可能呈現出不同的性別樣貌？還是反映教育現場裡深刻的性別秩序？

事實上，性別秩序仍運作於校園場域中，如同 Connell（2000）指出學生彼此之間的互動，仍然會有非固定卻顯而易見的性別秩序，但值得注意的是，青少年的性別互動也不是永遠相對的性別角色，而造成性別實作上的角色區辨可能，係因情境有所不同進而觸發展演性別的契機（Thorne，1993）。進而可知，性別秩序或許在某種程度上穩固運作，但並非是永遠攻不可破的存在，性別角色也有隨著情境切換或混合表現的可能性。若追問在何種情境下看見性別化所體現的經驗實作？楊幸真（2010）在大直國中、昆山國中教學現場蒐集的資料或許有明顯呈現。在大直國中 CPR 教學現場中，不同性別的同學們對於「安妮」表現出的態度呈現性別差異，包括男同學們會彼此鼓舞作勢要「強暴」安妮，拉安妮的腳或撫摸安妮的胸部，而現場的女性包括教師、女同學及研究者（楊幸真）彷彿在這個空間被忽略；相較之下，女同學依序排隊準備練習安妮，安妮對於女同學而言似乎沒有性別。CPR 教學成了一種異性戀實作的男性地帶，透過教育現場，體現社會文化中男人擁有在公共場合談性的特權（楊幸真，2010），而身體作為傳輸與接受的物體，同時也是承載異性戀文化的工具（Kehily，2002），青少年在以異性戀文化為主的校園互動過程中，其實也正透

⁴ 南部棒棒市為楊幸真教授為確保學校匿名性，在不影響事實資料前提下改寫或命名。

過身體學習實作如何「符合」異性戀情慾結構下的性別樣貌。

如同楊幸真（2010）在昆山國中參與觀察時發現，昆山國中某班童軍課進行分組活動前，六、七名男同學彼此玩鬧，其中一名男同學被推在地上後，男同學們便在他身體上跨來跨去。活動表演進行時，當老師和表演同學溝通中，別組的四位男同學們互相碰撞嬉鬧，女同學則是在一旁討論聊天。我們可從這兩所升學聲望不同的國中看見，在性別互動裡，與肉身有關的情境脈絡會進行性別之分，而性別互動將透過集體性價值與性論述共構性／別認同的主體性（楊幸真，2010）。青少年透過校園日常行為，於特有情境下藉由身體展演男外／女內、男動／女靜等活動，其活動過程構築性別「自然」的二元秩序差異，建置了性別秉性（dis-positions）的象徵秩序系統（Bourdieu, 1977）而這樣的男性特權也同時讓女學生經驗性別實作。若我們回到上述田野資料來看，當男學生們以性騷擾或性談話的方式，與安妮進行「互動」，在場的女學生同時也會經驗到：作為女性的身體是如何被觀看、被評價以及被描述（楊幸真，2010），或在異性戀為主流的校園體制中，女性身分成為能夠被男性「理所當然」或「光明正大」想像的性別位置。

當女同學在生活中不斷重複吸收、親身經驗女性化的想像與實踐，陰柔的女性身體及女性化特質亦同時在日常互動裡反覆操演實作。無論是安妮的身體、被撲倒在地的同學身體、又或是看見與聽見男同學以性論述評價安妮的身體，這些身體經驗作為重要的性別經驗實作，也是日常區分性別的實踐過程。在這些肉身化的經驗下，女學生們常以身體表現出「靜默」與「內縮」的陰柔特質行動。如同楊幸真（2010）發現女學生們在教室座位並不會隨意將手腳伸出座位空間；或在體育課時坐在樹蔭下集體聊天，盡量不進行運動活動。這些身體行動皆透露出在異性戀常規論述的校園生活中，女性藉由日常情境互動備馴養成展演陰柔特質的身體，透過這樣的身體實踐，讓性／別主體也從中不斷被建構，成為符合社會想像與期待的女孩陰柔樣貌（楊幸真，2010），同時使得青少年學習與經驗性別實作的過程裡，反覆投入容易被結構接受的異性戀式陰柔特質（Hauge, 2009）。

然而，在青少女經歷身體經驗與性別操演下，她們的能動性為何？事實上，即便在教育現場與情境脈絡互動下，可能或深化既有性別秩序或區辨性別位置，進而建構性別化的主體認同，但青少女們不見得會照單全收（楊幸真，2010）。關於女性陰柔的性別角色設定，是透過個人生活的日常經驗與親密關係實作，而大眾流行文化對於身體的商品化與性化，亦對於個人對於性／別學習與實踐帶來影響（楊幸真，2010）。楊幸真認為，性、性別關係與教育與流行文化密不可分，且應該是相輔相成的，甚至教育應該要善用流行文化進行性／別教學。如 Kanpol（1997）所言，媒體在其中一方面發揮霸權功能，將資本主義與父權、種族刻板印共構成文化慾望與利益，生成媒體對於身分認同的殖民；但另一方面，若將媒體視為一種政治操作與價值信仰的組合，善用流行文化文本融入課程教育，或許能化解學生的反抗，甚至促成師生的共同投入（Kanpol，1997；楊幸真，2011）。

二、流行文化少女雜誌與青少女的性別實作

舉凡報紙、雜誌、電影、小說等流行文化文本，對於青少年而言是一種活生生的性／別與親密關係教材，楊幸真、陳建州（2014）透過「蘋果日報」、「自由時報探」討主流報紙論述分手進行探究時，發現在其主流報紙對於分手描繪上，即便對於分手論述已開始朝向強調好聚好散、溝通協商的模式，但在故事或圖片文本的程現來看，仍然有性別角色刻板化的論述模式存在。流行文本或許存在著性別角色刻板化，又或是提供的文化想像慾望仍被框限在於父權文化的性別實踐裡（楊幸真，2012），但閱聽人不僅只是單方接受媒介訊息的載體，閱聽人也是意義的生產者，更會透過流行文化意義生產過程中體現主體協商樣貌（楊幸真，2012）。再者，貼近流行文化其實不僅是消費的過程，也是參與意義生產的過程，流行文化亦同時作為生成不同性別意識形態鬥爭的場域（楊芳枝，2012），青少女也藉由流行文化文本重新與自我協商，反覆掌握與規劃個人性／別與身體樣貌，建構女性集體性的性別學習與展演呈現。而這能從楊幸真（2012）探究青少女閱讀少女雜誌的經驗中，窺見其女體協商與實作性別樣態。

楊幸真（2012）以民族誌研究法，對南部棒棒市某國中與某高職各別兩個班級進行青少年在學校裡學習性別的樣貌進行探究，發現不同校園場域裡的青少年們擁有一個共同點，即是會在下課時聚在一起看少女雜誌。共同閱讀少女雜誌成為青少年們某一種共同經驗，在這個經驗中，她們透過傳閱和討論雜誌建構了女性公開協商性別認同的空間（楊幸真，2012）。青少年反覆在日常校園生活當中親身經驗進行陰柔特質的性別實作，但少女雜誌文本卻讓她們看見更多規劃身體的可能性，就像雖然少女雜誌仍主打甜美可愛、搞怪可愛、動人可愛等以「可愛」論述呈現流行文化對女性刻板想像（楊幸真，2012），但其實少女雜誌裡也有中性女孩風、酷妹風格裝扮等多樣女性面貌的展現。楊幸真

（2012）在剖析少女雜誌與青少年主之間如何連結時，運用 Simon 以 Deleuze 與 Guattari 的根莖隱喻論點進行解釋，即是女性在成長過程當中，大多數時候會以不被成人所見的方式成長，並且與其他青少年縱橫交織建立起女性的友誼關係（周靈芝譯，2006），因此，少女雜誌不僅呈現「學校沒教」的性別學習，也讓青少年被日常經驗埋在檯面下的「根莖」得以互相連結。

然而，在時代變遷過程中，或許父權體制、異性戀實作與校園文化仍相互緊密運作，但現代青少年在學習成為女孩的道路上，會不會展示更多而複雜的性別樣貌？此外，對於現代青少年而言，青少年雜誌或許早已不是學習性別管道的首選，若進入便利商店，商政界雜誌刊物或許比青少年雜誌更多，而少女雜誌也在近年陸續停刊，如同娜娜雜誌當時著重情感經營、美妝打扮的企畫內容廣受 18 歲以下青少年歡迎（楊幸真，2012），但現在娜娜雜誌也已停刊；那麼，青少年如何透過現代流行文化進行身體實作性別經驗？她們在校園裡與同儕互動時會怎麼學習或展現性別樣貌？與過往又有何異同之處？在下段章節中，藉由筆者進行約莫近三個月所蒐集的國中田野資料⁵，探悉現代青少年於校園中進行的性別互動與性別學習樣貌，以及現代流行文化對於青少年產生的性別意義；而為了保護田野資料匿名性，本文已在不影響真實度情況下將校名、班級、人名等可辨識身分資訊進行適度修改。

⁵ 請詳見附件一。

參、現代青少女的性別學習：以 2018-2019 為例

一、我／們是女生又怎樣？校園裡的性別秩序擾動

直至今日，青少年或許仍藉由家庭、媒體文本、色情媒介、同儕及學校自身經驗及互動過程當中，學習進入異性戀關係裡的性別權力位置（Holland、Ramazanoglu、Sharpe、Thomson，2004），而在其過程中，男性可能握有更多性話語權（楊幸真，2010）。雖然本文旨不在探究性別平等意識推動成果，但或許隨著現代性別意識抬頭，青少年互動間已逐漸呈現出性別意義的轉變可能。如同筆者在陵南國中、豐玉國中進行田野工作時，察覺現代青少女們多次呈現以「作為女性」身分來挑戰既有性別秩序的同儕互動過程⁶。

某天中午時段，當下正是陵南國中一年仁班學生們的用餐時間，當天最受歡迎的菜色是雞腿，而有女同學在座位上拿著雞腿喊：「誰要吃大雞雞？」有五位男同學舉手說「我」！同學們互動過程當中彷彿「沒有性別」，沒有人斥責女同學身為女孩的用字遣詞，也沒有人用奇異或厭惡的眼光看著她／他們。而下午童軍課時，老師請大家認識國中附近的生活地標，並以「如果覺得哪家店的女店員長得很正也可以寫」話語來指引同學們作業方向。這時，有一名女同學立刻舉手發問：「老師，不能寫有帥哥男店員的店家嗎？」，班上男同學們聽了取笑女同學「妳很色欸！」，女同學立刻反擊：「又不是只有你們男生可以看正妹！女生也可以看帥哥。」原本喧鬧的男同學們像說錯話似的瞬間沉默下來，老師也立刻趕忙補充說明，不管店員是什麼性別，對方讓自己有好印象都可以寫。

上述互動的田野資料，呈現多面向層次的性別現象與變化。首先，相較於容易被學校性教育忽略提及的女性性器官（Holland、Ramazanoglu、Sharpe、Thomson，2004），「大雞雞」指涉男性性器官，容易在性教育時被拿出來論說，亦同時屬於男性話語的範疇內。但從陵南國中同學的午餐互動時間能初步

⁶ 由衷感謝審查委員 A 對田野資料呈現與做性別論點問題的提醒說明與寶貴建議。

發現，青少年在校園內進行實作性別化的學習過程，青少女似乎已並不像過往多呈現畏懼觸碰「屬於男性話語」，反倒運用「屬於男性話語」的詞彙進行同儕互動，而青少男彷彿也不會因為屬於「自己」的男性語言被女性使用而感到不悅，周遭同學們「習以為常」的反應，亦透露現代青少年間在做性別的過程上有異以往的可能。再者，從童軍老師舉例至同學們回應，皆呈現了在異性戀結構下人們腦內無形存在著的「男性」(Holland、Ramazanoglu、Sharpe、Thomson, 2004)，讓「觀看與定義女店員相貌」的性別腳本例子在課堂上自然地成立。然而，異性戀主流文化或許會在青少年互動時，影響她(他)們進入與呈現的性別秩序。但學生同時是主動探索與製造性／別認同者，青少年會藉由同儕互動，來和複雜的社會結構進行協商與回應(Mac an Chaill, 1994)，而當青少女在課堂裡，大聲提出帶有「為什麼不能以女性為主體觀看男性？」意味觀點時，雖然某種程度上，仍呈現了異性戀情慾想像的性別腳本，但同時也展現青少女置身異性戀主流文化教室時，她們勇於進行挑戰和擾動既有性別秩序可能。

除此之外，現代青少女在面對屬於男性話語權的性／別意味字詞時，也可能將其話語轉成反抗既有性別秩序的策略。那天，筆者進入豐玉國中一年愛班，正是下午第一節課，有女同學說著想睡覺不想上課，旁邊男生聽到後故意大聲調侃：「誰要睡懶覺？」，而女同學則也放大聲量回應：「睡你懶覺啦！」男同學沒有回應，看一眼女同學後即走出教室。第二節下課時，有一群女同學提議和另一群男同學比手掌大小⁷，其中一名女同學被男同學笑說手掌也太小，是不是奶也很小？女同學聽了立刻反擊：「那你手掌很大，下面那根也很大囉？還是相反？」接著一群人狂笑不已，那名男同學則默默地把手放回腿上苦笑。相較於前述以往文獻較多呈現的是：校園當中女性身體與性的異化，且含有性意味的話語常落於男性手中，但在研究田野中初見，即使現今校園文化體制仍以男性為中心運轉的父權制度為主，不過性別互動關係同時也在轉變中。包括在校園裡某些特定的性別互動脈絡裡，她們會從父權制度裡呈現學習做「有自己

⁷ 玩比手掌遊戲時，生理女同學人數為三人，生理男同學的人數為五人。

樣貌」的女性策略，或跳脫既有結構對於女性想像的性別框架，又或將其「男性話語」進行某種程度上的意義反制。

然而，不可否認，校園裡運作的性別秩序仍或許具有某種程度的穩固性。即使陵南國中的同學們在午餐時刻，任何性別皆能共同談論「大雞雞」的互動情境，似乎打破性別話語框架的樣貌，然而在某種特定情境脈絡下，肉身化的性別實作，仍然會呈現青少年們是如何學習進入性別秩序的安排（Thorne，1993；楊幸真 2010）。就像筆者與陵南一年仁班同學們共同前往美術教室等待開門時，即有以下情況呈現。同學們排隊分成生理性別兩排，當時我站在靠生理女性這一排，看見對面的那排生理男同學們扭來扭去、互相將躺在地上的男同學腳掰開，大喊不要讓他起身；旁邊的生理女同學們坐著等開門，或輕聲聊天。上課時，美術老師發給每位同學釘子，男同學們喜歡大力、誇張地大敲釘子直到被罵，同組有些女同學瞄一眼那些大力敲釘子的男同學，接著繼續做自己的事情；有些女同學則不予理會，專注做自己的事情。這些能製造聲音與具有破壞效果的美術工具，組織性地推進青少男刻意去強調「外放」動作，進而集體形構男子氣概的做性別情境（Mac an Chaill，1994）。

這與楊幸真（2010）在昆山國中呈現的田野資料具有相通性，即使間隔將近十年光陰，我們或多或少能從青少年在校園透過身體實作性別經驗的過程中，看見她／他們如何運用符號文本，以及憑藉互動情境脈絡，實際操演社會對於性別化的想像過程。然而，性別秩序並非是完全固著僵化的鐵板，青少年們正不時地藉由各種方式，挑戰或反抗校園中既有的異性戀情慾文化，無論是試圖掌握話語權，或是以行為行動面對男性調侃，皆是對於「身為女性」重新協商及定義可能。特別是過往青少年在校園裡的互動當中，她們容易被放置於異性戀讓男性觀看評價或描述的位置（楊幸真，2010），但本文發現，當青少年又置身於被男性觀看、描述、評價或調侃意味的性別互動情境時，現代青少年已逐漸呈現更多面向的女性樣貌可能。何況現今流行文化在日常生活裡的滲透與介入，已成為青少年學習性別樣貌過程中的重要資源媒介，她們操演女性樣貌的經驗與意義或許更難以與流行文化切割。

二、自信又自疑的現代青少女：現代流行文化與女性樣貌

「我是『正妹』嗎？」無論過往或至今，不免是使青少女們攪鏡煩惱的事情，。因為無論是報章雜誌或電視媒介，都不斷灌輸著身體資本對女性在人我關係裡如何影響的意識，包括女性的身材應該要瘦、會打扮、變成美麗且是異性戀可慾的對象（楊幸真，2010），異性戀情慾結構也往往將青少女放置於「成為正妹」或「不成為正妹」的選擇裡（Renold，2005），這化作青少女在成長過程裡，當中一道難以避免的課題。然而，隨著時代與科技的演變，傳閱少女雜誌紙本相互討論的形式，可能已非青少女學習做女孩的首選管道，她們現在或許更傾向透過網路科技傳輸的流行文化文本，學習如何跳脫既有美麗定義，重新看待甚或打造自己的身體。如同兒福聯盟在針對全台灣中、高中生進行調查後於 2018 發布的《兒少直播現象與影響調查報告》⁸即顯示，台灣國中、高中生使用網路社群（例如 FB、IG 等）佔五成八(58.2%)，除此之外，傳輸影音媒介 YOUTUBE 也佔約五成八(57.5%)。而現代生裡女性明星也並非以過往既有「異性戀可慾」樣貌出現，包括有身體圓潤出名的「棉花糖女孩」如渡邊直美，「中性女孩」如周筆暢，或是以「亦男亦女」現身如「Kiwebaby」等。那麼，現代青少女在流行文化與多面性女性樣貌的社會文化交織下，會於校園生活中呈現出何種現代流行文化與女性樣貌的互動學習過程？

在此以二筆田野筆記為例。筆者在豐玉國中進行田野觀察時，除了主要觀察對象豐玉一年愛班的同學們外，也會順便觀望一年愛班周邊班級的互動，而某次青少年間的互動令筆者印象深刻。當時一年愛班的隔壁班，有位身形較圓潤的女同學和朋友們從教室走到走廊上，被已經站在走廊男同學嘲笑，說「她一走來地板都在震動」；這時，女同學回應：「胖子又怎樣啦？你沒聽過渡邊直美嗎？她雖然胖但人氣很高好嗎？你很落伍欸！回去多看 Youtuber，不懂就 Google 啦！」男同學做著鬼臉便沒在理會女同學，轉身和其他男同學準備去打球。此刻，原本看似很有自信的女同學，卻反而轉問旁邊的朋友：「他剛剛幹嘛

⁸ 出處來自《兒少直播現象與影響調查報告》：

<https://www.cylaw.org.tw/about/guidance/10/284>，查詢日期為 2018 年 11 月 16 日。

那樣說我啊？我真的很胖嗎？」其他女同學回答道：「不會啦，現在棉花糖女孩不是很夯嗎？妳有看 line 漫畫上連載的《棉花糖女孩的春天》嗎？那個女主角滿像妳的耶！」接著一行人便快樂地聊起漫畫內容，轉移陣地至別處。

另一方面，某天在陵南國中一年仁班進行參與觀察時，我看見有一位女同學的透明墊板下放著網路連載漫畫《女神降臨》的女主角圖片，該漫畫陳述素顏時是五官扁平、滿臉雀斑痘痘的「平凡女」，但平凡女能夠過化妝技術，形塑自己的五官，成為符合既有異性戀情慾肯定樣貌，即是變身為大眼挺鼻紅唇，皮膚光滑的「女神」故事。而女同學墊板底下，除了放女主角變身為「女神」的圖片，更有女主角以素顏登場的照片。我先以這部漫畫好不好看開啟話題，再詢問她比較喜歡哪一個樣子的女主角，女同學想了幾秒鐘回答：「我覺得女主角化妝後就是女神啊！但其實我好像更喜歡看她素顏的時候耶。」追問她為什麼？「不知道耶，可能感覺跟我自己比較像吧。而且其實她（女主角）素顏很自然漂亮啊，所以她才是女主角嘛（笑）」。

在後結構主義影響之下，青少女「做女性」的過程也在資本主義、父權制度與流行文本媒介中生成更複雜的關係。如同蕭蘋（2003）探查流行文化與女性主義之間的辯證關係時指出，流行文化是包羅不同意義且相互競爭的場域，因此宰制意識形態也可能在其中被干擾，干擾的過程，即是意識形態與個體實作的協商體現（楊芳枝，2012），當青少女置身於意義龐雜且多變的流行文化媒介當中，她們如何透過流行文化進行「做女孩」的性別管理或協商策略⁹？

Budgeon and Currie（1995）提醒我們不能忽略女性置身在媒體文化裡時仍有轉換流行文本媒介能力，而流行文化媒介似乎成為師與生之間難以忽視的隱藏課程，因流行文化已滲透彼此日常的生活，並影響建構學生們的性別意識（成令方、楊幸真，2015），從上述田野資料可見，現代流行文化憑藉科技迅速傳輸各式各樣的性別角色模型，成為青少女在轉換流行文本媒介能力上，學習實作更貼近自己女性樣貌的文化支持與資源。

關於流行文化與青少女之間所產生的影響或意義，如同 Gee（2003）指

⁹ 由衷感謝審查委員 B 對流行文化與管理性別策略問題的提醒說明及寶貴建議。

出，這並不只是個體能動性的彰顯、獲得他人共同認可而已，如何沿用流行文化媒介來維繫與建立特定團體、階級、性別樣貌的相似性亦是重點所在。而在青少女們透過科技頻道快速轉換間，面對更多女明星的「樣本」時，她們或許有更多貼近自我相似的性別「角色楷模」可運用、模仿或將自己形塑類似印象樣貌，並運用流行文本媒介的多元女性形象，和既有社會對於女體的規範進行協商。現代流行文化媒介，已從紙本（如少女雜誌）轉變網路文本趨勢，雖然，青少女藉由流行文化來共學「成為女孩」的性別意義仍具相通性，但和她們共學「做女孩」的連結目標，或許不再僅是和身邊的女性同儕討論分享，流行文本裡的角色參與亦具重要性，其角色參與重點，在於角色本身蘊含的性別意義與形象為何，能否讓青少女學習成為「更像我自己」的性別範本，來回應或翻轉既有社會結構對於女性樣貌的想像。如同豐玉國中的「渡邊直美／棉花糖女孩」與陵南國中的「素顏女孩」，她們呈現出在流行文本當中，尋找貼近自我的女性性別形象，不僅藉由同儕彼此間的分析認肯自我，指名自己和流行文本中特定女性角色相像，也透露現代青少女是「如何」學習做女孩的文化意義。換言之，青少女察覺與學習流行文本角色和自己的相似處時，似乎也跨越了物質限制，進而達到同屬類群的親密感（Gee, 2003），這種親密感的產生，亦能成為青少女重新定義自己「是何種女孩」的能量。

雖然，青少女的行動樣貌體現主體如何運用科技流行文本策略，從中呈現身為女性自我的模樣，但若進入以異性戀為主的校園文化互動中，女性成為異性戀的男性可慾望之女性角色仍然存在，依然可能受到既有性別期待影響，同時展現自我質疑的情況。但她們從流行文本中，重新尋找主體與建構性別的文化意義，可見這不僅是流行文本形式上的轉換，而是相較於以往，現代青少女尋求的性別意義，更傾向以「我作為一個女性」位置為出發點，不再僅是以「如何打扮成異性戀男性可慾望的對象」為核心目標。當然，受異性戀主流文化結構性的運作影響，她們或許仍會在意男性眼光，但更多時候她們似乎展現了渴望尋找最貼近自己樣貌的認肯方向。

肆、結語

如何成為女孩？這是複雜且矛盾的性別實作過程。在青少女成長過程面臨的性別實作與體驗裡，過往研究察覺她們的性／別、身體與慾望反覆經驗試圖被沉默壓抑的過程，雖然現今校園文化仍是以異性戀為主流，但本文認為現代青少女面對置身既有性別配置時，她們展現更多既有性別結構的行動意義。在時代演變中，青少女與流行文化媒介的互動過程，體現了以女性主體觀點為出發的協商經驗，以及進行自我肯認的轉變意義。事實上，過往女性已會藉由流行文化進行性別協商，例如透過廣告內容，來學習如何成為既自主又女性化的「美麗壞女人」（楊芳枝，2007），而現今無論是「美麗胖女孩」，或是「素顏女孩」，現代青少女貼近各式各樣的流行文化角色，學習實作更多元的女性樣貌。

此外，本文認為青少女們與同儕互動過程，相較以往田野資料呈現的「女性靜默且內縮」的性別樣貌，現代青少女更勇於要求與試圖掌握性別話語權，以及運用女性身分介入、擾動既有性別秩序。這也反應青少女並非僅是認分接受校園文化安排的性別與身體，在時光流變中，她們也正不斷重構或解構校園文化與社會對於青少女想像的單一樣貌。於此同時，她們的行動樣貌，也可能同時挑戰著在教室裡握有權威的教師，就像陵南國中的女同學，打斷與翻轉童軍老師原本舉例當中，預設女性被觀看的性別位置。

那麼，在教育工作層面上，我們該如何與青少女共同成長，或協助她們成長？Freire（1970）認為當師生互為主體對話，將生成教學相長的核心意義。透過師生對話，教育工作者才更有機會看見青少女對於自我身體、情慾、性與性別渴望求知的多元樣貌，而 hooks 也提醒教育工作者在教室裡的權威應與學生共享，即是歡迎師與生藉由對話共同挑戰既有知識（劉美惠譯，2009）。倘若能在相互學習中，認知青少女的異質性與多元樣態，理解彼此共同成長，或許是促使校園文化推進性別意識的轉機，而青少女在學習成為女孩的這條路上，也才能更感到被支持、更勇敢地做出屬於自己的「女孩」性別樣貌。

參考文獻

一、中文文獻

- 蕭蘋 (2003)。或敵或友？流行文化與女性主義。臺灣社會學刊，(30)，135-164。
- 楊幸真 (2004)。再思女性主義教育學：愛、信任、倫理與關懷。通識教育季刊，11(1&2)，227-251。
- 楊幸真 (2011)。性與關係教育：善用流行文化與發展性素養。性學研究，2(1)，93-110。
- 卓耕宇 (2011)。親愛的大人們，我不是無感的青少年！—高中生的感情關係難題與戀愛空間的拉扯。性別平等教育季刊，55：19-22。
- 楊幸真 (2012)。成為女孩：少女雜誌作為女孩培力與性別教育之資源。當代教育研究季刊，20(1)，41-82。
- 楊幸真、游美惠 (2014)。臺灣性別與情感教育研究之回顧分析：知識生產的挑戰與展望。臺灣教育社會學研究，109-163。
- 楊幸真、陳建州 (2014)。透析主流報紙如何說「分手」。性別平等教育季刊，(67)，132-137。
- bell hooks 著、劉美惠譯 (2009)。教學越界：教育即自由的實踐。台北：學富文化。
- 西蒙·德·波娃著、邱瑞鑾譯 (2015)。第二性。台北：貓頭鷹。
- 楊幸真 (2010)。校園生活與性別：性別學習與教學實踐。台北：巨流。
- 楊幸真 (2012)。性別好好玩：流行文化與情慾教學。台北：巨流。
- 楊芳枝 (2012)。流行文化裡的性別。載於黃淑玲、游美惠 (主編)，性別向度與台灣社會 (頁 107-128)。台北：巨流。

二、英文文獻

- Budgeon, S., & Currie, D.H. (1995). From feminism to postfeminism: Women's liberation in fashion magazines. *Women's Studies International Forum*, 18(2), 173-186.
- Connell, R.W. (2000). *The Men and the Boys*. Berkeley: University of California Press.
- Connell, R.W. (2002) *gender*. Cambridge Polity Press.
- Cheng, L. F. & Yang, H. C. (2015). Learning about gender on campus: an analysis of the hidden curriculum for medical students. *Medical Education*, 49(3), 321-331.
- Gee, J. P. (2003). *What video games have to teach us about learning and literacy*. New York: Palgrave Macmillan.
- Emma Renold (2005). *Girls, Boys and Junior Sexualities*. London and New York:

Routledge Falmer.

Freire, P. (1970). *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Seabury Press.

Hauge, M.I. (2009) Bodily practices and discourses of hetero-femininity: girls' constitution of subjectivities in their social transition between childhood and adolescence. *Gender and Education*, 21(3), 293-307.

Holland, J., Caroline Ramazanoglu, C., Sharpe, S., & Thomson, R. (2004). *The Male in the Head: young people, heterosexuality and power*. London: The Tufnell Press.

Kanpol, B. (1997). *Issues and trends in critical pedagogy*. New York: Hampton Press.

Kehily, M. J. (2002) *Sexuality, Gender and Schooling: Shifting Agendas in Social Learning*. New York: RoutledgeFalmer.

Mac an Ghail, M. (1994). *The making of men: Masculinities, sexualities and schooling*. Maidenhead, BRK, England: Open University Press.

Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron (1977), *Reproduction in Education, Society and Culture*. London: Sage.

Thorne, B. (1993). *Gender play: Girls and boys in school*. Piscataway, NJ, US: Rutgers University Press.

Yang, F. (2007) .Beautiful-and-Bad Woman: Media Feminism and the Politics of Its Construction. *Feminist Studies*, 33(2), 357-379.

附件一 學校參與觀察時間與簡介

參與觀察學校	報導人	觀察班級	學生人數 (男女混班)	觀察時段	本文田野 總工作時間
陵南國中	李老師	一年仁班	28 人	每週一、四	2018.11~ 2019.03
豐玉國中	吳老師、 余老師	一年愛班	28 人	每週三、五	2018.12~ 2019.03

三角公園 /

鄉關何處：《準台北人》、《屋簷下》與華語語系文學

10

黃茂善

國立臺灣師範大學臺灣語文學系學士班三年級

摘要

認同問題始終是台灣文學一個重要的向度，無論是反共懷鄉、外省第二代、台灣意識、原住民族書寫等等，呈現了眾生喧嘩的情景。而此情景在當前跨國遷徙加速人口流動的全球化時代更為複雜，解嚴後台灣與中國的開始有了非官方的交流，特別是中國籍女性往往以大陸新娘、大陸妹「污名」的形式現身；新移民、外籍移工也同時成為台灣不可小覷的「第五大族群」。這兩個群體往往處在台灣社會的邊緣不可發聲。

本文由華語語系出發，討論兩個文學作品：第一是陳又津的《準台北人》，作者透過自我成長歷程，回鄉探親及異地旅居經驗，在走入世界的過程中重回台灣，耙梳自我認同；第二是藍曉鹿的《屋簷下》，作者透過在一個家庭內有著不同省籍／國籍的關係裡，由家中瑣事開展到國族辯證。認同的斷裂、遷徙／離散的歷史經驗如何了影響作者的書寫策略以及文本？我將從這兩個問題的討論開展出對當前華語語系台灣文學的辯證空間。

關鍵字：華語語系文學、遺民／移民／夷民、《準台北人》、《屋簷下》

¹⁰ 本文為 107 年度科技部大專學生研究計畫部分成果（計畫編號：107-2813-C-003-040-H），感謝林芳玫教授的指導與建議，以及二位匿名審查人之寶貴意見，令筆者獲益良多。誠然內容如有疏漏，仍由筆者負責。

Out of Place: *Quasi-Taipei People*, *Under the Eave*, and Sinophone Literature

Abstract

Problems of identity have played an important role in Taiwanese literature, including nostalgia of China, the second generation of mainlanders, Taiwanese consciousness, and aboriginal writing. In the age of globalization, this phenomenon becomes more complex. After the declaration of martial law, the non-official interaction between Taiwan and China started. In the process of interaction, Chinese women were usually called some stigmatic names: mainland bride and mainland girl. Meanwhile, new inhabitants and foreign workers became the 5th biggest ethnic group. These two groups often have no voice in Taiwan society.

This paper aims to discuss two texts in Sinophone Studies: *Quasi-Taipei People*, and *Under the Eave*. How do authors' identities and migrant experiences influenced the writing strategies of them? I am going to develop Sinophone Taiwanese Literature from these two questions.

Keywords: Sinophone Literature, loyalist/migrant/foreigner, *Quasi-Taipei People*, *Under the Eave*

一、前言：如何思考華語語系文學

華語語系的誕生可考察自史書美自 2004 年發表〈全球的文學，認可的機制〉一文後，首次提出「華語語系」的概念，並且將華語語系文學與中國文學視為兩個不同的集合，前者所指為中國本土以外，以華文書寫的華語作家；後者則是自中國本土的作家。¹¹乃至其後的《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》(2013)、《反離散：華語語系研究論》(2017)(下稱《反》)，從視覺商品、資本主義、帝國主義、後殖民研究、少數族群研究等構成其理論基礎，並提供了一個華語語系社群形成的三種過程：大陸殖民(Continental Colonialism)、定居殖民(Settler Colonialism)、移民/遷徙([im]migration)。¹²而後以在地化作為「離散有其終時」—反離散的動力，並在此過程中對中心霸權形成批評，解構/再構源與流的關係。

王德威則是從後遺民的角度(post-loyalist)出發再製華語語系：漢遺民—上啟伯夷、叔齊，下至南明、乙未的系譜，從而在一個前/後、正/反、先驗/後設的遺民辯證過程中，建構了一個系譜：前遺民的賴和、楊逵、周金波、吳濁流；後遺民的舞鶴、朱天心、駱以軍、李永平。¹³到了〈「根」的政治，「勢」的詩學：華語論述與中國文學〉，王德威提煉出其華語語系論述的精華。除了談到華/漢對等翻譯的問題，也同時重新思考後遺民與原住民的關係，與華夷風相互呼應。¹⁴精華之處在於末段中國文化與現代性交會的「『根』的政治」，不同於西方二元對立形上學的「『勢』的詩學」，在空間、立場、方位與傾向、氣息、動能的辯證過程中從而將中國「包括在外」討論。¹⁵

從上面可看出史書美與王德威兩人在討論華語語系時最大的差異點在於對

¹¹ 史書美(紀大偉譯)，〈全球的文學，認可的機制〉，《清華學報》新 34 卷第 1 期(2004 年 6 月)，頁 8、18-22。

¹² 史書美，《反離散：華語語系研究論》(台北：聯經，2017 年 6 月)，頁 10-19。需要注意的是，這三個過程的關係並非先後次序或連續性，而是「相互關聯」。

¹³ 王德威，《後遺民寫作》(台北：麥田，2007 年 11 月)，頁 50-51。

¹⁴ 關於後遺民、原住民、華夷風的討論可參考劉智濬，〈當王德威遇上原住民—試論王德威後遺民論述〉，《台灣文學學報》6 期(2008 年 4 月)，頁 157-191；王德威，〈華夷風起：馬來西亞與華語語系文學〉，《中山人文學報》38 期(2015 年 1 月)，頁 1-29。

¹⁵ 王德威，〈「根」的政治，「勢」的詩學：華語論述與中國文學〉，《中國現代文學》第 24 期(2013 年 12 月)，頁 11-16。

中國的評價：史書美對中國崛起及中國作為一個霸權、殖民帝國有強力的批判；王德威則是強調中國文化「花果飄零」式的在中國以外的華語語系社群廣續與傳承。換個說法，前者是從當前中國—更準確地說是中華人民共和國的崛起開始批評離散中國人（Chinese Diaspora）、中國性（Chineseness）¹⁶的同質性，單一性，本身帶有強烈的政治意味；後者較多從文化、文學上的意義來談，將發自於海外的華語語系文學打回中國，基本上論文至此說明仍過於簡化，無法全然展現問題癥結所在，接下來筆者嘗試從位置性（positionality）與關係性（relationality）二者討論史書美、王德威之差異。¹⁷

史書美在〈關係的比較學〉一文中，從墾植圓弧線對福克納（William Cuthbert Faulkner）、張貴興、鮑威爾（Patrica Powell）三人進行比較，¹⁸且從《反》一書嘗試將台灣與加勒比的海洋文學比較的可能，世界原住民族的知識比較、華語語系馬來西亞社群、香港社群、美國社群的比較，都嘗試以不同的參照點進行研究。¹⁹；相較於此，王德威包括在外的策略，讓張貴興／莫言、王安憶／朱天文、賈平凹／朱天心、阿來／哈金並置，²⁰賴和（或陳映真）成為台灣的魯迅，李天葆成為南洋的張愛玲，²¹「中國」始終是其比較對象之一。史書美與王德威的差異在此較能顯著看出：史書美在不同社群，不同地區間進行一種「關係的比較」，且一直嘗試進行多維批評的可能；王德威的比較亦有其理論依據（根與勢），但其比較對象皆是中國，反而鞏固了國家文學以及減損理論的效度。

雖然史書美、王德威二者的論述有不少殊異之處，但兩人其實仍有部分相

¹⁶ Chineseness 一詞的翻譯一直多有疑慮，中國性、中華性、華人性亦有。不僅可以追隨到其字根 China、Chinese，更可回到十九、二十世紀東西之交時的跨語際實踐以及翻譯，且如何延續到當代的命題。本文以「中國性」作為 Chineseness 的對等翻譯有二：「華人性」將其限縮在以人為主體的社群，缺少文化實踐等意涵；「中華性」忽略了國—nation 的想像，而中國性同時兼具華語語系社群（人）與中「國」文化的在地碰撞、衝突與實踐。有關討論可見許維賢，〈華語語系社群在新加坡—以梁智強和陳子謙的電影為例〉，《中國現代文學》第 23 期（2013 年 6 月），頁 86-95。

¹⁷ 筆者與林芳玫老師的討論中受其啟發。

¹⁸ 史書美，〈關係的比較學〉，《中山人文學報》第 39 期（2015 年 7 月），頁 1-19。

¹⁹ 史書美，〈反離散：華語語系研究論〉，頁 120-138、162-207。

²⁰ 王德威，〈「根」的政治，「勢」的詩學：華語論述與中國文學〉，頁 16。

²¹ 王德威，〈文學地理與國族想像：臺灣的魯迅、南洋的張愛玲〉，《中國現代文學》第 22 期（2012 年 12 月），頁 28-35。

通之處：兩者都嘗試打破非此即彼的二元對立，注重過程而非結果。史書美將中國排除在外，但從台灣近代史來看，除了冷戰時期，其餘時間都跟中國保有往來。此時王德威提出的後遺民及其華語語系的觀點有助於我們思考 1949 移民、外省第二代以及現在中國新住民的書寫，但仍是以前離散—在地化為主要框架思考，正如德里克（Arif Dirlik）所說的：「殖民及對殖民的抵抗構成了推動這座島嶼文化形成的力量，賦予它獨特的自我認同—這不僅是某種抽象「中國性」的地方版本，而是一種獨立的身份認同，這並非漢化（sinicization），而是臺灣化過程的產物。」²²，台灣經歷荷蘭、西班牙、中國、日本的殖民以及島上原有的原住民族、當前全球化的新住民，台灣已然發展出不同於漢文化的多元文化主體。

本文基本上是比较傾向史書美的觀點，但同時也顧及王德威的論述。兩位研究對象陳又津、藍曉鹿在台灣社會都處於非主流的位置，前者身兼新二代+外省第二代之身份，而後者是中國籍配偶。本文進行台灣與中國之間關係的比較，是一種「勢」的釐清（或，跨台灣海峽華語語系表述·呈現）；台灣與東南亞關係的比較，是一種華夷風（或，跨南海華語語系表述·呈現）的踐履。在下面兩個小節，筆者第一部分參考過往作者的資料以及一手訪談分析書寫策略，再者針對文本進行討論。

二、新二代作為方法：陳又津與《準台北人》

戰後國民黨的僑務政策（特別是東南亞的部分），九零年代李登輝的南向政策至蔡英文的新南向政策都與東南亞保持著聯繫，差異在於早期的聯繫多為各地的華語語系社群，而近年來無論是婚姻或是經濟因素，有大量的東南亞人口移動至台灣形成新住民或移工，成為不可小覷的新興族群。²³以全球化為驅力

²² 阿里夫·德里克 Arif Dirlik（馮奕達譯），《殖民之後？臺灣困境、「中國」霸權與全球化》（新北：衛城，2018年6月），頁91。

²³ 有關「新住民」的族群論述可見夏曉鵬，〈解構新自由主義全球化下的「第五大族群—新住民」論述〉，頁311-353，收於黃應貴主編，《族群、國家治理、與新秩序的建構：新自由主義化下的族群性》（台北：群學，2018年10月）。

下帶來的遷徙，卻沒有改變中國中心或華夷之別的思維，無論是克里奧（creole）化的華人（僑）或東南亞當地住民，在台灣都會受到異樣眼光看待。²⁴雖然在教育場域中已將新住民語言納入課綱，但仍有待進步。而陳又津即是在此脈絡下，藉由思考「我是誰」以及書寫新二代之計畫，嘗試消除台灣的各種族群標籤。

（一）陳又津

陳又津出生於三重，父親為福建榮民，母親為印尼華僑，這樣的身世背景讓她面臨的是雙重離散（中國+印尼）的身份。進一步的梳理即會注意到母親本身就有一層離散境域，但母親的身份是強調「印尼」而非「華僑」。在報章雜誌上訪問時如此描述：「陳又津的母親對其身分認同的閃躲，反映當時社會對東南亞移民的異樣眼光，因而，陳又津早年對於印尼所知甚少，也不足為奇。二十歲前，陳又津一向依照父親籍貫自認是『外省人』，一直到大學畢業後，她才主動說明自己是跨國婚姻子女。」²⁵，母親的躲藏與逃離，一方面可以視為六零年代排華的遺緒，²⁶但更大程度上取決於台灣的社會不友善的氛圍，同時讓陳又津僅能在大學以後「出櫃」，外省人在種族階序下反而成為了保護傘。

筆者在訪問談到中國性時，以國高中文史課程教材為切入點。陳又津作為「認識台灣」登場的頭幾年受試者，明顯地感受到「讀認識台灣是比較感覺得到以台灣為視角，然後看我們周遭的事情，就不是被一個很遙遠的國家像黃河長江地理為界的這種故事。我覺得認識台灣應該是有幫助的，雖然說其實我到現在對整個台灣的認識也是非常有限。」²⁷，教育上的本土化確實讓人減少對遙遠原鄉神話的追逐，而是更貼近自身所在的土地；而筆者提及太陽花運動時，陳又津則是從自身參與都更活動的經驗對這場運動作出表態：中國因素並非她的考量。但她同時也感受到台灣與中國之間的矛盾，縱使自身經驗確實是

²⁴ 這個問題不僅台灣，更廣泛的來說，以華人為主體的地區都有類似情形，見陳光興，《去帝國—亞洲作為方法》（台北：行人，2006年10月），頁419-437。

²⁵ 余佩樺，〈超越標籤——書寫新二代〉，《天下雜誌》第600期（2016年6月），頁152。

²⁶ 在下一段分析《準台北人》時會對此進一步的討論。

²⁷ 筆者訪談，未刊稿。訪談時間：2018年8月28日。

對中國沒有敵意。²⁸

陳又津對中國性或中國因素的不敏感，但她也並非對認同所產生的問題沒有注意，當陳又津發現與別人不同的生命經驗時，讓她體會到自己並非台灣人：「過年時，當別人問我老家在哪時，我回答不出來，因為我沒有老家。」²⁹這種無根的感受，促成日後以新二代為採訪對象的寫作計畫。這些新二代並不一定是經濟弱勢者，甚至彼此間有許多異質性，但是被統籌劃分在「新二代」這個少數族群的標籤。陳又津強調她的終極目標是：「直到有一天，大家都不需要用『新移民』等名稱區分彼此，所有人都能選擇自己感覺最自在的文化認同。」³⁰，也在與筆者的訪談中以「外省人」這個標籤為例，認為過往的外省人跟當今外省人的意義已然不同，新二代在資訊發達的社會中應該可以更快的抹除彼此（在台灣不同的族群）之界線。³¹

「書寫新二代」之計畫可視為王德威「三民主義」及後遺民寫作的踐履，³²且筆者認為陳又津加深了其批判效度：它確實挑戰以「台灣」為名的修辭學正當性，但早已跳脫遺民與後遺民、今朝與前朝的線性思維。不強求「忠」的存有（或殘餘），³³解放所有的族裔標籤以後，化整為零打破單一民族國家的想像，讓人自由的選擇移民／遺民／夷民。在全球化下快速流動、遷徙的社會下，可以讓我們不落入任何本質論的巢臼之中，保持著更開闊的視野。

（二）《準台北人》

故事登場的主舞台在三重，作者藉由三重的變化來書寫個人的成長，同時也帶出了對於變遷的無奈。小說之初，作者就以如此一段話來描述：

就地理位置來說，三重左擁蘆洲、新莊、五股，右望萬華至士林一帶，中間的

²⁸ 筆者訪談，未刊稿。訪談時間：2018年8月28日。

²⁹ 藍硯琳，〈老家在何方？陳又津「書寫新二代」的尋蹤之旅〉，《卓越》第365期（2016年9月），頁48。

³⁰ 余佩樺，〈超越標籤——書寫新二代〉，頁152。

³¹ 筆者訪談，未刊稿。訪談時間：2018年8月28日。

³² 「三民主義」概念可見王德威，〈文學地理與國族想像：台灣的魯迅、南洋的張愛玲〉，頁19-20。

³³ 蔡建鑫曾指出忠與遺民之間的關係。見蔡建鑫，〈再論後遺民〉，《臺灣文學研究集刊》第19期（2016年2月），頁103-108。

橋梁不可勝數，每個要從西部縣市進台北城的人們都會經過三重，但很少人會記得這個地方，也許是因為這裡沒有大學也沒有像樣的車站，沒有公共建設，也沒有一個明顯的商業地標，雖然景氣好時曾有外商投資的大型商場，但現在都成了養蚊子的地方。當我說我住在三重的時候，通常要附加「西門町往成都路再下去」、「從台北車站過忠孝橋」這類說明。³⁴

這說明了三重的矛盾之處：必要存在，但容易遺忘。身為交通要道，每天有數萬人從淡水河的一端，不畏風雨為了生計打拼，但是鮮少人會在此駐足，而從第二句始及兩個引號中更可以看出，三重已淪落為從屬，同時被三重的西邊及東邊夾擊。

從縱向來看，作者以父親為例：「我看見眼前這個枯瘦的老人，一路從老家福建退守到三和夜市，從店鋪退守到家裡，最後撤退進自己的身體。」（《準台北人》，11）從空間的轉移，福建—三和夜市—家—身體，一步一步的退後，從失根（福建）到落地生根（三重）。失根的現象成為了集體記憶的一環，在開放返鄉探親後雖然開啟了尋根的可能性，但是尋到了根，卻被時間沖刷走記憶，近四十年的分離，等到的是人事已非；相比於父親的身分，作為印尼華僑的母親，則帶出了除了失根外，還有離散：「番仔殺過來的時候，會嗚嚕嚕——地叫，把人心挖出來，讓鬼不能找他報仇。」、「那個難民營像小公園這麼大。每天都有四、五個人被抬出來」（《準台北人》，128）。在這一段印尼排華暴動的描述中，帶出離散中國人（Chinese diaspora）的概念，中國移民在幾個世紀前就已定居南洋，也發展出在地的文化混雜，對於原鄉的認同也消失殆盡，卻因為「中國」的具體族群標籤而使得他們無法融入在地。母親選擇到了台灣，是衝著對「自由中國」的美好想像，做了一場豪賭。

到了作者這代，中國經驗的產生在異國最有感觸：

你是中國人嗎？耳邊出現熟悉的語言。—是啊。但話剛說出口，我就後悔了。問話的是個中國女子，口音跟我不一樣。你一定要在我神遊太空的時候，問我

³⁴ 陳又津，《準台北人》（新北：印刻，2015年11月），頁16。以下提及本書內容，皆於內文中簡略註明篇名與頁數。

的國族認同嗎？但我想她不是照個意思……（《準台北人》，167）

作者第一時間受到語言的影響而做出反射性地回答，但隨即反悔，而我們重新解讀這段話：在異鄉遊玩時突然遇到他人詢問自己的國族認同。這並非正式性，政治性的對談，大多數人於異鄉只是為了溝通，了解，藉由共有的事物拉近距離。不過縱使沒有政治上的動機，作者仍做了如此回應：「我們台灣電壓一百一，這裡一百，你們兩百二不行的。覺得電壓好像替我扳回一城。」

（《準台北人》，168），下意識中帶有比較的意味，相較於「not speaking Chinese」的洪美恩（Ien Ang）所面臨到語言與族裔的雙重困境，³⁵會說中文的陳又津免除了許多尷尬。

在本段的最後，想以作者在前往美國鄉間駐村的路上，與摩洛哥籍計程車司機的對談作結。「聊到薩伊德，我們的話匣子才真的打開，兩個外國人最適合聊這個了，《東方主義》一點也不陌生。」（《準台北人》，172）。同為異鄉人，同樣的讀人文學科，自己的家鄉在一百年前都曾經歷過帝國主義的侵略，也因此，談起殖民時更有共鳴性。但這共鳴，多少帶了些悲劇性的色彩在其中。

「『台北是不是有一〇一？』司機問。原來你知道台北，虧我繞了這麼大的圈子。轉念一想，該不會在這世界上，知道台北的人比台灣還多吧。」（《準台北人》，172）。同樣帶有悲劇性的黑色幽默，知道一個城市的人，遠比知道這城市所在的國家還多；在本段段末，被駐村的同事問及自己住哪時，帶出對自我認同的反思：

我是台灣人嗎？對眼前這個人來說，我當然是台灣人，但他知道衛星城市和首都的差異嗎？飄洋過海的新娘、撿破爛的老兵、灑滿芝麻的鹹光餅、自己蓋章的聯絡簿，還有出現在家門口的黃狗……盆地裡似乎颳起了不知從何而來的海風。看著他好奇的眼睛，我說：『—我是台北人。』那就是我來的地方，或許吧。（《準台北人》，174）

「台灣人」一詞太過沈重，誰能代表台灣？作者想起父母的身世及三重的

³⁵ Ien Ang, *On Not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West* (London and New York: Routledge, 2001), p.21-36.

回憶，無法確認台灣人一詞是否適合自己。作者對身份認同的疑惑是多重的，不僅是台灣，縮小範圍地說，大都市—次級都市間形成的疏離也是作者持續叩問自我的，也呼應了本書書名中的「準」。金恩（Anthony King）曾指出現代性是從邊緣地區開始萌芽，³⁶那麼從台北—三重、台灣—印尼、中國—台灣、美國—台灣等多組中心—邊緣的關係之中，陳又津毋寧是在這一次次的矛盾中經歷了其個人的現代性體驗。

三、無所適從？藍曉鹿與《屋簷下》

相較於外省二代+新二代的陳又津，九零年代中期來台的藍曉鹿所面對到的脈絡更為複雜。首先，有著婚姻關係的中國女性，受限於「本國」與「它國」的不可確認而無法成為國家公民；³⁷再者，新來的中國移民無可避免的被納入重層漢人移民的中國性，以及中華人民共和國所代表的中國性；最大的挑戰是台灣對於中國女性的性別化種族歧視（gendered racism），將中國女性污名化。³⁸這三者構成了中國婦女在台灣生存的困境與挑戰。

（一）藍曉鹿

藍曉鹿原籍江蘇，上個世紀九零年代來到台灣，後回到北京攻讀翻譯碩士，且將「北漂」的文化觀察出書。³⁹自2016年陸續出版了外省腔三部曲以後，目前於洛杉磯研讀電影劇本寫作。藍曉鹿在接受訪談時，對台灣社會以「大陸新娘」一詞非常感冒，並且認為大陸新娘的詞語結構是「產地+物品」所組成，這是一種物化的過程。透過標籤化的方式，使得這些人在起始點就有優劣之分。⁴⁰ 性別與國族之間的曖昧關係，特別是放在大中華（Greater

³⁶ Anthony D. King, "The Times and Spaces of Modernity", *Global Modernities*. p.114.轉引自邱貴芬，《後殖民及其外》（台北：麥田，2003年9月），頁125。

³⁷ 趙彥寧，〈現代性想像與國境管理的衝突：以中國婚姻移民女性為研究案例〉，《台灣社會學刊》第32期（2004年6月），頁61-67。

³⁸ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經，2013年4月），頁145-156、172-176。

³⁹ 藍曉鹿，《拆哪！北京！：臺灣媽媽的北漂驚奇》（台北：時報，2014年2月）。

⁴⁰ 筆者訪談，未刊稿。訪談時間：2018年9月21日。另於《拆哪！北京！：臺灣媽媽的北漂驚奇》也有提到，見該書頁10。

China) 的框架下更顯的矛盾。史書美曾經分析九零年代「大陸妹」在台灣一詞的傳播，並且在納入香港的「表姐」比較後，指出「這些女性主義者不是那些對抗民族主義的第三世界的婦女，也就是說她們不是在等待國家獲得解放，才能宣稱自己是歷史的能動者的女性……這些婦女寧願在本地展現對國家和跨國的自主的立場，並界定自己的政治意義。」⁴¹。在此，本地的女性主義者選擇保護本地女性而與本土主義的論述共謀，這個舉動將非本地的女性排除在女性群體之外。⁴²

有過中國、台灣、美國三地的居住經驗，藍曉鹿透過比較的方式去討論：中國在政治上相對封閉、保守，但一般人民是很努力的；台灣相對開放、民主，也提供了她創作的空間及文化滋養的重要來源，但社會上太多紛爭，需要多一點的愛；美國對多元文化有著較為開闊的胸襟，縱使川普（Donald Trump）的歧視言論在，但社會中仍有各種跨文化的創作出現。⁴³在對話的過程中，藍曉鹿表示對政治不願多談，因為政治並非她的專長。去政治化的自我表述待下段討論，但在此也展現出了藍曉鹿對多元文化共存的期盼：美國能夠有 Luis Fonsi、Daddy Yankee、Justin Bieber 合作的 *Despacito* 以及對非裔美國人的尊重，而台灣有沒有可能達成類似的公共空間，對於不同族群的人一視同仁，而並非空泛的呼喊民主；在訪談中筆者也提及陳又津撕除標籤的書寫新二代計畫，她則認為「就是每個人都去努力吧，也許有一天就會到來。儘管我們的力量很小，但是誰說不會因為這樣而有點改變。」⁴⁴。

此外，筆者注意到藍曉鹿從過往參與婦女寫作班時的反饋提及「寫作對我來說是一個長久的期待，一個遙遠的夢想」⁴⁵，到訪談中認為寫作即是取材於真實的感受與周遭所發生的事物，而作品如導體一般傳遞真實的感受，對於文

⁴¹ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》，頁 176。

⁴² 筆者在初稿時未臻完備，經審查人指正後，將語意修訂更為清楚。在此感謝審查人之意見。

⁴³ 筆者訪談，未刊稿。訪談時間：2018 年 9 月 21 日。

⁴⁴ 筆者訪談，未刊稿。訪談時間：2018 年 9 月 21 日。

⁴⁵ 中央研究院社會學研究所，〈藍曉鹿參加婦女寫作班作品〉，《數位典藏與數位學習聯合目錄》。上網日期：2018 年 8 月 25 日，網址：

<http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/TWM/Public/content/story/collectable.jsp?pk=431#top>

學的執著與熱誠始終如一。⁴⁶雖然藍曉鹿選擇與政治保持距離，但嘗試去政治的姿態也無法避免在其書寫中被政治介入，以及文本生產後由讀者、研究者以政治性（華語語系）的觀點脈絡化閱讀。

（二）《屋簷下》

《屋簷下》的標題便揭露了故事將以「家」作為敘事主軸，各個角色出身背景大不相同：郭爺爺來自湖南，1949時隨著國民黨軍隊來台；郭婆婆是台南人，家庭背景為台南望族，年輕時的戀愛而有了未婚懷孕；文兒為郭婆婆所生，好賭成性，最後被趕出家門；美華是文兒的太太，郭爺爺從湖南帶回指定給文兒的媳婦。

這樣的結構可以看出一個以家喻國的縮影在，或有人認為這樣的詮釋有過度解讀之嫌，但從作者在序文中所寫的一段話可以看到：

並不是我特別去關注某一個族群的人，去發掘其中的故事。也許是某些巧合，或許與我個人的生命經歷有關係，讓我無意間對這類的是特別有感觸……我想表達的其實是，當生命撥開了表面的包裝……每一個生命的內在其實是共通的。⁴⁷

作者自認為並非特別關注某一族群，但也注意到，個人的生命經歷對她創作的風格及內容造成了一定的影響。再者如這系列書名篇目《外省腔》本身就帶有很大的族群意識在其中。與其說是「每一個生命的內在其實是共通的」，倒不如說「共通的內在下有著不同的生命」。

小說中大致上分為三個大段落及一個插敘：郭爺爺的回憶，美華與郭奶奶媳之間的瑣事、美華回中國與故人談話。結局最後落在郭爺爺完成最後一次的拍攝。

照相機及相片在此成為了遷徙的見證。郭爺爺藉由四張照片道出生命：第一張相片記載著戰亂中的純真、第二張相片則是在戰亂後享有的幸福、第三張

⁴⁶ 筆者訪談，未刊稿。訪談時間：2018年9月21日。

⁴⁷ 藍曉鹿，《屋簷下》（新北：木馬，2016年10月），頁8。以下提及本書內容，皆於內文中簡略註明篇名與頁數。

在一個十字路口，遇見了「猶如親睹神蹟的存在」（《屋簷下》，55）；第四張照片則是郭爺爺藉由雙手構成鏡頭，視網膜作為底片拍下美華。在回憶這三張照片的過程中的情景，除了第一張是美華在旁外，第二、三張的聽者是郭奶奶。但也正是癡呆、精神疾病使得郭爺爺講出內心中真正所想的，對於郭奶奶的失望—從四月雪變成了老南瓜，同時也移情至美華身上—思鄉之情及愛情；消逝的第四張照片本非一張真實的照片，而是郭爺爺對著站在門前的美華，以肉身作為相機，配上兩人耐人尋味的一段話：

「我現在才知道，住了這麼久，這裡已經是我的家。以後，我都不會離開了。讓我進來，好嗎？」

「站那兒別動。」郭爺爺說。在心裡卻罵道：丫頭傻！怎麼到現在才知道！可是，有什麼關係。傻的不單單只有妳。攝影師還更傻！……（《屋簷下》，162）

對郭爺爺來說，四張照片不僅代表著從中國到台灣在時空上的物換星移。然而時至今日，竟發現時間與空間上都回不去了，縱使回到那塊土地，記憶中的故鄉已然改朝換代，遺民的信仰在生命中最後一刻崩解，但一切也都來不及了；對美華來說，同樣也是身不由己的來到台灣，在經歷了家庭不和諧後驀然發現不會離開，也無法離開了。在離散看似終結的同時，卻發現在地竟是如此困難，病正是由此發生。

另一條值得注意的敘事線則是郭婆婆與美華的關係。在前期，郭婆婆對美華是百般的看不順眼，無論是見到郭爺爺與美華一老一少討論著韓劇劇情（《屋簷下》，22-23）、對美華烹飪的口味濃淡有百般意見（《屋簷下》，63-66）、美華與孫子的對話令郭婆婆極度不悅（《屋簷下》，80-81、85-88），而這一切在郭爺爺的死亡後有了變化。美華在婚姻上的不順利及思鄉之情造成了心因性色盲，郭婆婆為了治她這病，選上了「亞曼尼」等級的個人專案，比美華還關心病情好壞。一段耐人尋味的對話在此值得深思：

「這麼比方吧。好比這台北城，有人認為是媽祖的，有人認為是佛祖的，還有認為外國的什麼神什麼祖的，但是其實這座城市是住在這裏的人造的。聽懂了

嘛，住在這裡的人，包括妳和我。」

「台北城？我？這個城市與我有什麼關係呢！除非這城裡有人被辣死了，被鹹死了，大概多半是被我害的。當然啦，我也可能死在他們前頭，比方說，醜死啦笨死啦或者被嫌死呀被氣死呀。」（《屋簷下》，102）

根的辯證關係在此是地緣的。郭婆婆希望美華能夠融入在地，但對美華來說，這座城市並沒有她所眷戀的事物。對照著郭爺爺的去世來看，似乎告訴我們上一代對中國離散的鄉愁已然結束，但同時也帶出這個世代全球化下，遷徙及流動的彈性主體對於認同的迷惑。

四、小結：想像台灣（文學）的新方法

在前面兩個小節的討論中，無論是寫《準台北人》的陳又津，或是《屋簷下》裡的美華，都展現出一種「不得其門而入」的困境。而陳又津選擇從自身外省榮民父親與印尼華僑母親的「新二代+外省二代」以及住在都市邊陲的三重進行書寫，這樣的經驗使得陳又津既在地卻疏離陌生，但也正是如此扞格不入的體會，讓她能夠更有批判性的去思考族群認同標籤的問題；藍曉鹿透過日常經驗進行文學創作，特別是在「大陸新娘」這個污名化的詞彙下，思考從中國到台灣的女性是如何擺盪於兩地之間形成「在地又非在地」的缺席感受，有時並不是不願在地，而是無法在地的困窘。這也凸顯出當前台灣已非過往國民黨專政時期的單一大中國想像，或是在其後的反對運動仍主要是以二元對立的方式（本省／外省、台灣／中國）建立敵我之分。現在則是朝向多元開放，期盼在平等尊重彼此的差異之下共存。

這兩者放在華語語系脈絡下表述更顯得別開生面：它們在人與土地之間形成了驅地想像（place-driven imagination），⁴⁸使其能夠對在地進行批判。由此可

⁴⁸ 有關此概念敘述如下：「驅地想像形成一種趨近，但不佔據地方的文化實踐，與此同時，透過主體與地方之間刻意保持的距離，讓主體得以冷靜、批判、深刻地檢視在地的文化侷限。」，而筆者在此更加一步地指出，這個驅地想像也是一種在地實踐（place-based practice）的展現。見詹閔旭，〈認同與恥辱：華語語系脈絡下的當代台灣文學生產〉（台南：國立成功大學台灣文學系博士論文，2013年7月），頁45。

以更進一步的重新思考「流」(routes)與「源」(roots)的關係進行多維批評，走出非此即彼的對立。⁴⁹許維賢曾指出後馬來西亞土腔電影導演的作品「……處於歷史和現實之間不即不離的間距所形成的眾聲喧嘩和美學政治效應，而不應該是後馬來西亞的導演需要負起的倫理責任。」⁵⁰，這段話將馬來西亞代換成台灣、電影導演代換成新移民作家也可適用。我們不單以當前居住地或出生地為唯一起點思考，而是透過台灣思考中國、東南亞，或是東南亞思考中國、台灣，從中國思考東南亞、台灣，保持著若即若離的姿態，也貼合本文標題的「鄉關何處」，並非要找到依附的根，而是在無法融入的過程中，打開對彼此參照、批判的可能。

陳又津、藍曉鹿的書寫也為華語語系台灣文學增補新的面向，在過往的台灣文學中的跨國連結多討論馬華文學作為主要參照，而筆者認為可擴展至新移民、中國籍配偶，更可以進一步進行少數與少數之間的比較，如原住民族文學與新移民文學，探討他們為何成為「番／夷」；新移民書寫與中國籍配偶書寫，則可以凸顯他們如何被台灣排除在外。

我們要如何在此過程中與不同認同的人對話？特別是那些因性別、國籍、階級而被邊緣化的群體；另外一個在本文提出的問題則是，當前台灣的新南向政策強調與東南亞的交流，但過往種族化的階序邏輯對移工、新移民、中國籍配偶的歧視仍然存在？筆者在此無法提出解答，僅能在本文的討論中展現不同於主流社會想像的另一種聲音。如果有所謂的「台灣主體性」，那麼這個主體性應該是建構於多族群的平等關係與彼此尊重之上。

⁴⁹ 史書美，《反離散：華語語系研究論》，頁 49-50。

⁵⁰ 許維賢，《華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與作者論》，(台北：聯經，2018 年 4 月)，頁 95。

參考文獻

一、中文文獻

阿里夫·德里克 Arif Dirlik (馮奕達譯)，《殖民之後？臺灣困境、「中國」霸權與全球化》(新北：衛城，2018年6月)。

中央研究院社會學研究所，〈藍曉鹿參加婦女寫作班作品〉，《數位典藏與數位學習聯合目錄》。上網日期：2018年8月25日，網址：
<http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/TWM/Public/content/story/collectable.jsp?pk=431#top>。

王德威，《後遺民寫作》(台北：麥田，2007年11月)。

王德威，〈文學地理與國族想像：臺灣的魯迅、南洋的張愛玲〉，《中國現代文學》第22期(2012年12月)，頁11-38。

王德威，〈「根」的政治，「勢」的詩學：華語論述與中國文學〉，《中國現代文學》第24期(2013年12月)，頁1-18。

王德威，〈華夷風起：馬來西亞與華語語系文學〉，《中山人文學報》38期(2015年1月)，頁1-29。

史書美(紀大偉譯)，〈全球的文學，認可的機制〉，《清華學報》新34卷第1期(2004年6月)，頁1-28。

史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》(台北：聯經，2013年10月)。

史書美，〈關係的比較學〉，《中山人文學報》第39期(2015年7月)，頁1-19。

史書美，《反離散：華語語系研究論》(台北：聯經，2017年6月)。

邱貴芬，《後殖民及其外》(台北：麥田，2003年9月)。

余佩樺，〈超越標籤——書寫新二代〉，《天下雜誌》第600期(2016年6月)，頁150-152。

夏曉鵬，〈解構新自由主義全球化下的「第五大族群—新住民」論述〉，頁311-353，收於黃應貴主編：《族群、國家治理、與新秩序的建構：新自由主義化下的族群性》(台北：群學，2018年10月)。

許維賢，〈華語語系社群在新加坡—以梁智強和陳子謙的電影為例〉，《中國現代文學》第23期(2013年6月)，頁83-109。

許維賢，《華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與作者論》(台北：聯經，2018年4月)。

陳又津，《準台北人》(新北：印刻，2015年11月)。

陳又津訪談，未刊稿。訪談時間：2018年8月28日。

陳光興，《去帝國—亞洲作為方法》(台北：行人，2006年10月)。

詹閔旭，〈認同與恥辱：華語語系脈絡下的當代台灣文學生產〉(台南：國立成

功大學台灣文學系博士論文，2013年7月)。

趙彥寧，〈現代性想像與國境管理的衝突：以中國婚姻移民女性為研究案例〉，《台灣社會學刊》第32期（2004年6月），頁59-102。

劉智濬，〈當王德威遇上原住民－試論王德威後遺民論述〉，《台灣文學學報》6期（2008年4月），頁157-191。

蔡建鑫，〈再論後遺民〉，《臺灣文學研究集刊》第19期（2016年2月），頁83-115。

藍曉鹿，《拆哪！北京！：臺灣媽媽的北漂驚奇》（台北：時報，2014年2月）。

藍曉鹿，《屋簷下》（新北：木馬，2016年10月）。

藍曉鹿訪談，未刊稿。訪談時間：2018年9月21日。

藍硯琳，〈老家在何方？陳又津「書寫新二代」的尋蹤之旅〉，《卓越》第365期（2016年9月），頁47-49。

二、英文文獻

Ien Ang, *On Not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West* (London and New York: Routledge, 2001).

三角公園 /

從廣州到荷里活：重探《琵琶怨》（1957）的電影改編與香港寓言

麥欣恩

香港中文大學中國語言及文學系助理教授

摘要

電懋影業公司（簡稱電懋），是香港 1950、60 年代最具代表性的電影公司之一。從 1955–75 年間製作了 258 部電影，大多數為國語電影，另外，電懋亦製作了 39 部粵語電影。電懋的粵語片至今仍然未受到學術界充分的關注，本文將會集中討論電懋攝製於 1957 年的粵語片《琵琶怨》（左几導演），以及它所體現的香港——廣東文化脈絡。另外，這部電影改編自荷里活美高梅公司（MGM）出品、查爾斯·維多(Charles Vidor)導演的《琵琶怨》(*Love Me or Leave Me*, 1955)，在 1950、60 年代，荷里活電影是香港電影最重要的模仿／學習對象，而通俗劇是其中一種重要類型，當年不少香港電影都從流行小說、外國電影汲取靈感。本文以《琵琶怨》為焦點，探究電影文本背後隱藏的粵港區域網絡關係，以及當中透露的香港文化寓言。

關鍵詞：香港電影、冷戰年代、電懋公司、琵琶怨、改編電影

Abstract

Motion Pictures and General Investment Co Ltd (MP&GI) was one of the most significant film studios in Hong Kong during the 1950s and 60s. MP&GI produced 258 films between 1955 and 1975, of which most of them were Mandarin films. Despite being known for its Mandarin films, MP&GI began to produce Cantonese films in 1955, with a total of 39 films, spanning until 1966. These Cantonese films produced by MP&GI have received very little academic study, though they represent an interesting cultural phenomenon. My paper focuses on Tso Kea's film *The Sorrowful Lute* (The pipa's lament, 1957), and the cultural and cinematic connection between Hong Kong and Canton (Guangdong) that derived from this story. Hong Kong Film Industry's remakes of Hollywood films was common in Hong Kong during the 1950s and 60s. By retracing the cultural trajectories of these film adaptation remakes, I analyze the ways in which filmic representation intersects with political allegory. In addition, I examine how the HK-Canton cultural connection can be seen from the viewpoint of Cantonese opera history which was touched upon in the *The Sorrowful Lute* film.

Keywords: MP&GI, Cathay Studio, Hong Kong cinema, Cold War era, film adaptation, *The Sorrowful Lute*

壹、前言

香港與上海兩城的對比與對讀，曾經在香港文化及研究界之中獲得關注，連帶香港電影的上海脈絡，亦受到論者廣泛的肯定。

¹筆者認同上海脈絡對於香港電影史研究的重要性，假如我們以「跨區域」角度討論香港電影，上海—香港脈絡必然是重要的一環。除了這一層面的文化連繫，1950、60年代香港與星馬的電影連繫亦具有標誌性，關於邵氏、電懋、光藝幾間片廠跟星馬的電影關係，已經產生一些學術討論，²我不在此贅言。本文希望集中討論的，是電懋的一部粵語片《琵琶怨》（1957），以及它所體現的香港—廣東文化脈絡。不少研究者對於電懋影片的評論，都集中在國語電影上，³電懋的粵語片仍然未受到學術界充分的關注，本文試圖以《琵琶怨》來透

¹在流行電影方面，1980、90年代，一些重要的香港導演拍攝了幾部故事設定於1930、40年代上海的影片，如《上海之夜》（1984，徐克導演）、《傾城之戀》（1984，許鞍華導演）、《阮玲玉》（1992，關錦鵬導演）等，備受矚目，這些電影除了流露出懷舊氣氛，不少評論者都認為這些作品以昔日的上海比喻當時（九七前）的香港。

另外，在電影史研究方面，傅葆石的兩本著作開啟了上海—香港電影脈絡的論述：

Poshek Fu, *Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1993.

Poshek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003.

還有，關於上海現代主義與1950年代香港文學及文化的傳承，可以參考李歐梵著、毛尖譯，《上海摩登：一種新都市文化在中國1930-1945》。香港：牛津大學出版，2000年。

²關於邵氏電影的上海與星馬的文化連繫，可以參考黃愛玲編的《邵氏電影筆記》（香港：香港電影資料館，2003年。）裡面的兩篇論文：

鍾寶賢：〈兄弟企業的工業轉變——邵氏兄弟和邵氏機構〉

周承人：〈上海天一影片公司與香港早期電影〉

另外，由廖金鳳、卓伯棠、傅葆石、容世誠編的《邵氏影視帝國：文化中國的想像》。（臺北：麥田出版，2003年。），亦收了幾篇關於邵氏公司與上海及星馬的文化連繫的研究論文：

弘石：〈天一影片公司與中國早期電影工業——一則影史筆記〉

陳美玲：〈邵氏兄弟在新加坡—二零年代至七零年代〉

傅葆石：〈走向全球：〈邵氏電影史初探〉

卓伯棠：〈邵氏兄弟與全球華語電視至國〉

容世誠：〈塑造形象／建構身分——從《南國電影》到《香港影畫》〉

除此之外，傅葆石的專著甚具參考價值：

Poshek Fu, *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.

關於電懋和光藝的星馬電影關係，可以參考以下專著：

麥欣恩：《香港電影與新加坡：冷戰時代星港文化連繫（1950—1965）》。香港：香港大學出版社，2018年。

另外，香港電影資料館出版的兩本論文集亦有涉及這方面的重要研究：

黃愛玲編：《國泰故事》。香港：香港電影資料館，2002年。

黃愛玲編：《現代萬歲：光藝的都市風華》。香港：香港電影資料館，2006年。

³ 在黃愛玲編的《國泰故事》（香港：香港電影資料館，2002年。）裡的第二部分，當中13篇

視電懋的粵語電影文化脈絡。此外，《琵琶怨》這部影片，又引發出一些有趣的歷史思考，在 1950、60 年代，曾經出現不少帶著某種「抄襲」嫌疑的「改編電影」(film adaptation)和「重拍電影」(film remakes)；它們或是「抄襲」嚴肅和流行小說的文化材料，又或是「模仿」荷里活⁴電影的情節。以今天的標準來看，合法的「改編電影」都必須獲得原作者或授權人同意，將其作品改編成電影。在 1950、60 年代的香港影壇，由於版權法例未臻於完，許多香港電影都不是以「合法」的方式去「改編」其他作品。而這部《琵琶怨》就是以這種非合法的「改編」方式，重拍荷里活美高梅（MGM）出品的《琵琶怨》(*Love Me or Leave Me*, 1955)。本文重點不在於探討電懋版的「改編策略」，因為嚴格上來說，這不是傳統意義上「合法的」改編電影，而是電影題材與情節的「抄襲」與「模仿」。究其出現原因，在於戰後香港文化工業受惠於冷戰形勢，突然蓬勃，創作者需要在短時間內大量生產文化商品，加上版權法未臻完善，造就了不少向中外電影或文學／廉紙小說「取材」的現象。這是出現於某一特定時空的文化狀況，這些「另類的」改編作品並非以「忠於原著」為目標，它們大量出現，更多是一種文化商品化的環境使然。我希望在本文討論的，是兩部作品的相似點，以及從文化脈絡上考察，粵語版《琵琶怨》透露的懷舊氣氛和粵劇伶人的活躍軌跡，如何幫助我們重探 1950 年代香港粵語電影的文化。

電懋公司在香港設廠，雖然重點投資在國語片上，可是他們也製作不少粵語片。1955 年國際公司首部在香港攝製的電影就是粵語片《余之妻》，以粵語片作為公司的創業作，流露出紮根香港的意味。其後，國際／電懋亦招攬粵語片導演製作多部粵語作品，直到 1964 年陸運濤在空難離世後由陸運濤的妹夫朱國良接手，電懋的經營漸走下坡。朱國良把公司改名為國泰機構，一直到 1975 年出品《藍色的夢》，電懋／國泰結束長達 20 年的電影製作，總共拍攝了 258 部電影。從 1955 年的《余之妻》到 1966 年的《自作多情》，電懋／國泰總共拍

論文裡就有 9 篇是涉及電懋的國語電影的。

⁴本文選擇以「荷里活」這個詞彙來翻譯“Hollywood”，而棄用「好萊塢」，是因為「荷里活」是粵音的翻譯，時到今天，香港人仍然稱“Hollywood”為「荷里活」。而在 1950、60 年代的報刊雜誌上，「荷里活」一詞非常普及，出現頻繁。為了帶讀者返回 1950、60 年代的香港，我希望採用這個比較貼近時代氣息的詞彙。

攝了 39 部粵語片，其中並不包括三部國粵語摻雜的電影：《南北和》（1961）、《南北一家親》（1962）、《南北喜相逢》（1964）。電懋製作的 39 部粵語片中，文藝片佔 17 部，喜劇佔 12 部，偵探片 4 部，粵劇片及武俠片則各佔兩部，歌唱片和奇幻片各一部。電懋公司的粵語片組，跟 1950、60 年代香港粵語電影網絡有緊密連繫，在演員的選拔上，不少電懋粵語片的演員都是當紅的本地明星，亦有不少是中聯公司的演員。比如是跟《琵琶怨》同年製作的《黛綠年華》（1957），就選用了多位中聯的一線影星，包括紫羅蓮、梅綺、吳楚帆、張瑛等。同樣由左几執導而大受歡迎的電懋粵語片《璇宮豔史》（1957），亦起用張瑛為男主角，女主角則為有名的粵劇女伶羅豔卿。在 1957 年，電懋推出了五部粵語片，其中四部都是由左几導演的：《璇宮豔史》、《黛綠年華》、《琵琶怨》、《魂歸離恨天》。《琵琶怨》與《璇宮豔史》都邀請了粵劇紅伶擔綱，而且電影亦混雜了戲曲類型，可以視為電懋粵語片中的跨界嘗試。

《璇宮豔史》是五十年代香港一部很有突破性的粵語片，電懋公司的官方雜誌《國際電影》形容它是「風格嶄新氣氛清麗粵語鉅片」，這部影片更打破了粵語片的賣座紀錄。⁵《璇宮豔史》取材自 1929 年由劉別謙執導的荷里活電影《The Love Parade》（中文譯名《璇宮豔史》），這部電影則是改編一部由法國喜劇(Le Prince Consort)改編的百老匯歌劇。劉別謙的《璇宮豔史》(1929)在中國曾經大受歡迎，粵劇伶人薛覺先在 1930 年把故事改編成「西裝粵劇」搬上舞台，轟動劇壇，後來在 1934 年更由上海天一公司把這齣粵劇拍成粵語片，並由薛覺先自編、自導、自演。⁶從文本互涉角度來分析，這部電影確實可作多層次的解讀。1957 年電懋版的《璇宮豔史》則吸收了中外元素，分別從歌劇和粵劇兩種形式取得靈感，在服裝設計及佈景美學上，更顯示出荷里活電影的影響，不論人物造型、景觀都十分「洋化」，可是歌唱部份則以粵曲形式唱出。容世誠從跨媒體與跨地域方面來研究《璇宮豔史》，他認為這部電影「可以看到三十年代粵劇和荷里活電影的關係」，亦體現出「五十年代香港粵曲電影和電影公司的

⁵ 《國際電影》第二十一期，（香港：國際電影畫報社，1957 年），頁 25。

⁶ 容世誠：〈從《璇宮豔史》到《璇宮豔史》：荷里活電影與五十年代粵語戲曲片〉，黃愛玲編：《國泰故事》（增訂版）。香港：香港電影資料館出版，2009 年，頁 138—143。

文化角色，以及廣州、香港、上海、新加坡等城市的普及文化互動。」⁷承接容氏的觀點，《璇宮豔史》不單在跨媒體、跨文化改編上可以引發討論，它所代表的粵曲電影類型與城市之間的互動關係，亦為電懋粵語片研究帶來啟發。

假如電懋國語片組是香港電影上海脈絡的反映，筆者認為，粵語片組則對照出香港電影的廣東脈絡。不論是國語片還是粵語片，由於國泰機構的總部設於新加坡，電懋影片所呈現的城市連繫，亦自然跟香港和星馬有關。

貳、左几與文化材料的「再用」與「重拍」

評論者多認為左几尤其擅長於拍攝劇力澎湃、曲折奇情、感情濃厚的文藝片，而且左几富文學修養，喜歡改編文學作品。⁸他的改編作品廣受歡迎，好像是改編巴金小說的《愛情三部曲》（1955）和《火》（1956）、改編艾美莉勃朗特《咆哮山莊》的《魂歸離恨天》（1957）、改編鄭慧流行小說的《黛綠年華》（1957）等。除了從中外文學作品取材，左几亦喜歡把荷里活電影改編成粵語片，跟《璇宮豔史》（1957）同年拍攝的《琵琶怨》，是改編自美高梅（MGM）出品的《琵琶怨》（*Love Me or Leave Me*, 1955）。翌年導演的《美人春夢》（1958）則改編自查理德·佛萊徹（Richard Fleischer）導演的《紅顏禍水》（*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955）。後來左几離開電懋，在華僑公司時期曾經改編張恨水小說《落霞孤鶩》（1961）、《似水流年》（1962）、《夜深沉》（1962）、《滿江紅》（1962）、《秦淮世家》（1963）。另外，他曾拍攝《慈母心》（1960）（改編自易卜生的《群鬼》*Ghosts*），亦曾把曹禺的《北京人》改編成電影《金玉滿堂》（1963）。基本上，除了後期的《一水隔天涯》（1966）是他本人的原創劇本之外，他最成功的作品都是改編其他文學／電影的。左几的創作生涯，也是一個側面的引證，這類改編模式曾經在香港文藝圈如此普遍。

左几在 1916 年出生，原名是黃左基，小時候在廣東南海長大，十一、二歲

⁷ 容世誠：〈從《璇宮豔史》到《璇宮豔史》：荷里活電影與五十年代粵語戲曲片〉，頁 139。

⁸ 見易以聞：《寫實與抒情：從粵語片到新浪潮 1949—1979》。香港：三聯書店（香港）有限公司，2015 年，頁 290。

起遷往廣州讀書，在廣州大學社會系畢業，是一名知識分子。左几在大學時期開始參加話劇團，1937年移居香港，最初在「啟明影片公司」當剪接及各種片場工作，後來得到機會編寫劇本。在抗戰時期曾赴大後方從事話劇工作，戰後回到香港，與作家望雲重拍戰時被毀的作品《小夫妻》（1947）。1948年的《遊龍戲鳳》是左几首部個人編導電影作品，一直到1969年的《追求奇遇》為止，他總共拍攝了超過八十部電影，大部份是自編自導的。⁹一些影評人曾經指出左几擅於寫情，弱於寫實，譬如李焯桃曾經批評左几「擅寫人情世故，弱於理性分析；對舊社會題材有穩固的掌握，但對當時香港社會的了解卻未夠深入」¹⁰；而舒琪也認為左几「長於戲劇性（特別是對通俗劇／情節劇，即 melodrama）的經營和追求，而弱於社會性／寫實性的鋪陳（或許說那並非他的興味）」¹¹今天回顧評論家對於左几的看法相當有意思，我認同左几特別喜歡「通俗劇」類型，對於有高潮澎湃的故事、偏鋒的題材尤感興趣，他在電懣時期的《黛綠年華》屬於聳人聽聞的題材（母親威迫女兒當交際花）、《美人春夢》題材亦近偏鋒（講述有妻室的中年男人和年輕少女相戀），而《琵琶怨》則有大上大落的情節。其中一個「導誘」左几在1950年代之後創作大量通俗劇類型電影的原因，我認為是「時代」及「環境」的因素。當然，左几个人興趣是不能抹煞的，可是，假如左几在戰後沒有返回香港而留在廣州的話，左几在1950年代就未必能夠繼續看荷里活電影、重拍荷里活故事了。

冷戰年代的香港是商業文化發達的時期，流行文藝不單只供應本地市場，還暢銷海外。同樣，華語電影重鎮遷移香港，1950年代的香港社會仍然貧困，在技術及美學上，香港電影未必能夠跟先進國家比較，可是在題材及類型上，香港電影業有不少優勢。作為英國殖民地和自由港，1950年代的香港有足夠的條件吸收西方文化，同時亦為不同背景的藝術家提供相對自由的創作空間，各種商業電影類型爭相出現，到了1980年代香港類型電影已經發展成熟，這其實是從1950年代開始發展而成的。香港電影最重要的模仿／學習對象，就是荷里

⁹見易以聞：《寫實與抒情：從粵語片到新浪潮 1949—1979》，頁290—292。

¹⁰李焯桃：〈左几六十年代作品的初步研究〉，舒琪主編：《六十年代粵語電影回顧（1996年修訂本是）》。香港：香港市政局，1996年，頁56—62。

¹¹舒琪：〈Anticipating 左几〉，《通訊》第54期。香港：香港電影資料館，2010年11月，頁8。

活電影，而通俗劇是其中一種重要類型。不論是題材的發掘，還是電影語言的掌握，荷里活電影都是不少香港導演的學習對象。當然，香港不同於西方社會，仍然維持華人文化，大部份家庭都植根在中國文化的氣氛裡，荷里活電影未必能完全切合香港的語境。故此，當香港導演要改編荷里活故事，就需要把荷里活的電影橋段「本地化」，融入華人社會的處境，這是當年常見的「改編策略」。誠然這情況不單只在電影界出現，在 1930 年代的粵劇界已經發生過了。不過，在冷戰時期海峽兩岸三地之中，相對來說，香港能夠保持較高度的創作自由，而香港商業片的成型，以至後來香港影壇能夠發展出那麼多種類型電影，也是受益於這段探索時期。回到上文提到李焯桃批評左几對香港社會了解未深，換另一角度思考，這其實反映出左几所代表的擁有「廣州經驗」那一輩影人的特色。他們在廣州成長、受教育，在戰後才移居香港，他們在香港拍攝的電影有時會隱藏著對於昔日廣州的懷緬。左几的背景提供了多一重視野，讓我們從較宏觀的歷史文化角度，回顧《琵琶怨》文本背後隱藏的區域網絡關係，比如是粵劇與荷里活電影的關係、早期戲班的省港澳區域文化概念、廣州與香港的文化脈絡等等，都是我們透過《琵琶怨》的文本與文脈探索的範圍。

參、真人真事改編的荷里活《琵琶怨》(*Love Me or Leave Me*, 1955)

熟悉左几的觀眾都會同意，左几對於這部由美高梅出品、查爾斯·維多(Charles Vidor)導演的《琵琶怨》(*Love Me or Leave Me*, 1955)一定情有獨鍾。左几除了為電懋改編《琵琶怨》(1957)，他還在 1965 年再度重拍這個故事(《珍珠淚》)，由港聯公司出品，而這部《珍珠淚》還重用吳楚帆為男主角羅貫三(吳楚帆在《琵琶怨》也是飾演同一個角色趙七)，不論是羅貫三還是趙七，兩位男主角都模仿美高梅男主角馬田(Marty)一邊腳跛足的特徵。左几前後把這個故事改編兩次，對它的深厚感情盡在不言中。

這部美高梅《琵琶怨》(*Love Me or Leave Me*)曾經在 1955 年 12 月 31 日至

1956年1月11日在香港上映，¹²當年報紙刊登的電影廣告以「感人肺腑文藝巨片」作招徠，而且還在電影廣告中標明「片上中文字幕說明」，以確保大部份香港觀眾能夠明白內容。這部電影是根據女歌手露絲·艾丁 (Ruth Etting, 1897—1978) 的生平為藍本的，由桃麗絲·黛(Doris Day)擔綱主演。露絲·艾丁活躍於1920、30年代，是歌手及演員，出產過多達六十首流行歌曲，亦曾參與舞台、電台及電影工作。《琵琶怨》故事就以露絲·艾丁如何為了成名而屈從控制慾極強的流氓大亨毛·史拉達(Moe Synder)，以及他們後來痛苦的婚姻關係作為主要橋段，故事還改編了露絲第二任丈夫馬爾·柯達文(Myrl Alderman)的情節，改寫成三角戀橋段，增強戲劇性。

荷里活版《琵琶怨》的開始，露絲·艾丁是在一間夜總會伴舞的舞女，有天，露絲遇上難纏顧客的騷擾，這時候，土豪馬田·史拉達(Martin Synder)剛好在場，馬田起初只想對露絲隨意狎玩一下，可是露絲的倔強性格與上進精神，令馬田對她刮目相看，後來更積極幫助露絲，把她捧紅。期間，露絲在夜總會認識了有為的音樂家尊尼·柯達文(Johnny Alderman)，他隨後成為露絲的音樂老師兼合作伙伴，他對露絲亦有愛慕之情。尊尼曾經勸誡露絲應該盡早擺脫馬田，卻遭露絲拒絕。露絲在馬田的照顧和安排下，從出場一、兩分鐘的歌手，變成夜總會的主唱，後來還在電台演出。在一次露絲與管弦樂團綵排後，馬田當眾宣佈露絲將會加入紐約顯赫有名的齊格非歌舞團(Ziegfeld Follies)，馬田還邀請尊尼跟大家一起去紐約發展事業，尊尼拒絕。尊尼愛上了露絲，不欲再看到露絲受馬田的擺佈。尊尼辭職時馬田還出言辱罵他，雙方不歡而散。到了紐約，露絲在裝潢豪華的百老匯齊格非歌舞團演出，大受觀眾歡迎，可是，馬田卻因小事而跟齊格非歌舞團經理打架，露絲忍痛離開她嚮往已久的齊格非歌舞團而下嫁馬田。婚後，露絲活在痛苦之中，開始沉迷酒精。馬田雖然為露絲積極安排演出工作，可是露絲已經提不起勁。後來，露絲去荷里活主演一部歌舞片，原來尊尼在該部電影擔任音樂總監。露絲重遇尊尼，卻盡量壓抑自己的情感，以免馬田發難，同時間，馬田為要挽救自己的事業，在荷里活一家夜總會

¹²根據香港《大公報》的電影宣傳而推斷。

上投資大量金錢。這時候，馬田對露絲起疑，認定露絲與尊尼舊情復熾，他要求電影監製撤換尊尼的職務，露絲當晚離家出走，第二天要求馬田去經理人的辦公室見面，並宣布要和馬田離婚。馬田對尊尼懷恨，開槍射擊尊尼，幸好尊尼沒有傷中要害。馬田因此入獄，露絲對於馬田表示同情，同時她雖然決定和馬田分開，卻仍然想報答馬田曾經對她的栽培之恩。露絲在馬田的保釋日，秘密安排在馬田新開張的夜總會獻唱，當馬田走進自己新開張的夜總會，意外地聽到露絲那熟悉的歌聲，他最終願意接受露絲的「報答」，他們終於能夠理性地結束這一段痛苦磨人的關係。

這部電影攝於 1955 年，卻處處流露出影人對於 1920 年代的懷緬，它是根據露絲·艾丁 (Ruth Etting) 的真實故事來建構 1920 年代的想像。露絲在 1922 年認識癩子毛·史拉達 (Moe Synder)，之後一直受他牽制。史拉達在芝加哥有廣闊的人脈，也是露絲的經理人，為她鋪排門路，捧她成名。露絲回憶說自己下嫁史拉達有九成是出於恐懼，一成出於同情。當時史拉達已經有家室，現實上他是跟妻子離婚後再娶露絲·艾丁的。一如電影的情節，露絲·艾丁在 1927 年於齊格非歌舞團演出，這是她的事業高峰。後來，露絲·艾丁為了和史拉達離婚，還向史拉達付了五萬元美金贍養費，在當年來說是一筆很大的數目。而在電影出現的尊尼·柯達文，在現實中的名字是馬爾·柯達文 (Myrl Alderman)，他們不像電影所述從露絲開始出道就認識，他們是在 1938 年才認識的，而且露絲比馬爾·柯達文年紀大將近十年，柯達文還是有婦之夫。一如《琵琶怨》裡的情節，史拉達曾經槍擊柯達文而入獄，並且被當時的媒體大肆報導。當時露絲、史拉達夫婦其實和史拉達與前妻生的女兒同住，史拉達槍擊柯達文之際，史拉達女兒曾經拿出手槍來保護自己與露絲，而史拉達亦曾被控企圖謀殺女兒、露絲、柯達文三人。最後，柯達文主動撤銷對於史拉達的起訴。後來露絲與柯達文結婚，直至柯達文終老。在露絲·艾丁看過美高梅的《琵琶怨》之後，曾經表達自己並沒有像桃麗絲·黛那麼硬朗，而露絲認為自己一生中最重要的事情，就是跟柯達文結婚，這情節並沒有在電影中出現，是有點遺憾的。

美高梅版《琵琶怨》屬於混合類型，跟一般逃避主義式的歌舞片不同。主

流歌舞片大多重視敘事的流暢，以輕鬆、風趣、逗笑的情調為主，沉重的調子並不常見。《琵琶怨》可算是劇情片與歌舞片的結合，以當時保守的製片法 (production code) 來說，《琵琶怨》反映了百老匯與舞廳工業的陰暗面，亦屬大膽。當然，整體而言，《琵琶》片對於家庭、婚姻、性別關係的描寫仍然相當保守，故此，縱使在現實中，馬爾·柯達文與毛·史拉達本來都是有婦之夫，他們都是先離婚才跟露絲結婚的；可是在電影中，他們都是單身男士，這樣，他們追求露絲就顯得順利成章了，不會受到道德批判。另外，《琵琶怨》是一部劇情曲折、感情橫溢的電影，男女主角都有鮮明而不妥協的性格，這個故事比一般著重戲劇性反諷的神經喜劇 (screwball comedy) 及歌舞片更富戲劇性和感情張力。電影的戲劇性除了在女主角事業攀升的經歷上體現，亦來自男女主角性格的衝突與碰撞。由占士·格尼 (James Cagney) 飾演的馬田·史拉達是位癩子 (跟現實人物一樣)，他在芝加哥一帶很有勢力，控制欲強，脾氣暴躁，充滿流氓氣，他與露絲·艾丁的結合根本就是一場悲劇。雖然馬田在性格上充滿缺憾，可是他對露絲一直付出，為她安排工作，他對露絲的癡情與執著令人同情。導演沒有讓這位惡霸成為百分百的「壞人」 (不像電懋版《琵琶怨》)，筆者認為電影的「好結局」不單只是要符合「歌舞劇」類型的格局，這亦顯示出美國價值，從側面展現美國歌舞團的歷史與美國人「在商言商」的精神。在結束前的一場，馬田暫時獲得保釋可以離開監獄，他多年的心腹佐治勸他去將要開張的夜總會巡視業務。下車後，馬田看到露絲的招牌，原來露絲為了報答他，在這個開張的晚上到馬田的夜總會為他打頭陣，登場唱歌。起初馬田拒絕這個安排，當他正要走進夜總會的時候，有記者問他露絲為他的夜總會登場獻唱，是否代表他們會復合？這時馬田回復精神，神氣地回答說，他們不會復合，露絲來唱歌只不過是因為他們之前簽了合同，他們之間只剩下「商業關係」，「生意還生意」 (business is business)。當他走進夜總會大堂，再一次聽到露絲的歌聲，他已經「原諒」了露絲對他的離棄。馬田回復他以往自以為是的語氣，對身旁的人說：「有一件事情我是沒有看錯的，就是這個女人確實有唱歌天份的。」電影就在露絲《Love Me or Leave Me》的歌聲中結束，而這首歌亦曾經是真實的露絲·

艾丁大受歡迎的歌曲。電影結局描寫馬田最終與露絲「和解」，並懂得顧存大局，「在商言商」，一方面展現出資本家精神，另一方面亦描繪出美國人以「合約」／「契約」的角度去處理婚姻與愛情等問題。電影雖然沒有明說，馬田與露絲離婚仍然能夠達至「和解」，似乎為「婚姻制度」多加了一種可能性，離婚並不一定是「壞結局」，只要雙方能夠和解，也可以是一個「好的終結」，另一個階段的開始。這樣，電影雖然總體上維持「保守」的道德觀念，這個結局卻在製片法的限制下，打破了一般愛情電影或歌舞片對於「婚姻」的單層次理解，亦衝破了當年荷里活電影對於離婚情節的忌諱。我認為這個結局提升了電影的文化層次，亦突破了為荷里活歌舞片刻板的格局。

關於女主角露絲的描繪，亦很有意思。雖然她有野心和理想，可是她並非為求目的而不擇手段的人，在電影的描繪中，故事的悲劇成因有一半是出自露絲對於馬田的同情。她一直知道馬田為自己做了很多事情，她將錯就錯嫁給他也有出於恐懼、亦有出自「報恩」的心態。從開始到終結，露絲從來沒有承認自己愛上馬田，在鏡頭前，馬田第一次跟露絲親熱，其實更近乎強姦。在電影裡，露絲真心流露出愛慕之情的對象是尊尼，而非馬田，露絲之所以壓抑自己對於尊尼的感情是因為她在馬田的控制之下，不能和其他男性發展戀情。另一方面說，露絲因為馬田在事業上的幫助，寧願犧牲自己的愛情而屈服於馬田的淫威之下。在這方面，美高梅版《琵琶怨》始終不能擺脫主流價值觀對於女性的看法。在不少荷里活通俗劇(melodrama)中，都會涉及女性在父權價值體系生存的狀態，而因導演通俗劇而著名的道格拉斯·瑟克(Douglas Sirk)善於描寫女性角色，女性在選擇愛情時，往往會受到社會輿論的壓力和主流意識形態的支配。故此，假如女主角有驕人的事業，她就必須「犧牲愛情」。在瑟克的電影中，女性甚少可以愛情、家庭與事業兩者兼得的。在《琵琶怨》中，我們亦看到相近的處理，露絲一開始對於尊尼的關係，是近乎「柏拉圖式的愛情」，她根本無法和他親近，從一開始她就壓抑著自己對他的情感，因為她知道假如要得到馬田的幫助，她是不可能和尊尼發展愛情的。在露絲跟馬田婚後，兩人經常爭執，活在痛苦之中，露絲才執意和馬田分開。只有離開這位曾經在事業上幫

助自己的人，露絲才獲得真正的自由去追求愛情。關於這個處理，一方面是電影採取較為保守的角度；另一方面，這亦反映了歷史狀況，在 1920、30 年代的女性，確實活在父權價值的系統下，她們因為事業而「犧牲愛情」，都是普遍的情況。這部荷里活電影改編自真人經歷，描寫一位女歌星在芝加哥、百老匯努力向上爬的故事，既表現了美國人開創奇蹟的精神，亦反映當時女性的處境，以情感橫溢的方式敘述美國流行文化史的一面。

肆、電懣版《琵琶怨》

1957 年左几重拍美高梅的《琵琶怨》，中文片名一樣叫《琵琶怨》。香港影評人黃愛玲曾經提到，這部電懣版的《琵琶怨》把荷里活版改得「天衣無縫，寫成了一則三、四十年代廣東老倌的滄桑舊話，也為馳名的廣州天台遊樂場文化作了一次罕有的巡禮。」¹³荷里活版《琵琶怨》透過露絲·艾丁的故事重現 1920 至 30 年代的歌舞廳文化，以及演出者與百老匯、荷里活的關係，導演雖然不以敘述歷史為重點，卻流露出懷舊的氣氛，故事亦呈現出二、三十年代娛樂工業的面貌。同樣，電懣版《琵琶怨》的主題並非記述歷史，可是這部「重拍」電影卻留下了香港——廣東文化脈絡的痕跡，從中寄寓了一則「香港寓言」。在某程度上，這作品亦反映了左几自身的「廣州回憶」。作為 1950、60 年代香港最重要的粵語片導演之一，左几以及其作品，標誌著一種具代表性的粵港文化連繫。

基本上，這並不是傳統意義上的「改編」，而是對於荷里活電影橋段的「抄襲」與「模仿」。從情節上來說，電懣版《琵琶怨》幾乎完全依照荷里活版而改寫的，荷里活版《琵琶怨》發生在 1920 年代，電懣版亦然，故事開始在 1920 年代的廣州。荷里活版電影在芝加哥開始，然後主角移居到紐約和荷里活，電影提到的地方都是美國文化工業發達的大城市。電懣版《琵》片則把百老匯歌舞改成粵劇，而重要的場景設在廣州，後來主角移居到新加坡，當中亦有提及

¹³黃愛玲：〈夢中曾相識——香港電影中的廣州回憶〉，黃愛玲編：《粵港電影因緣》。香港：香港電影資料館出版，2005 年，頁 198。

香港。廣州、南洋、香港的三地連繫，正是冷戰以前香港重要的文化網絡，電影版《琵琶怨》片正好反映出這條戰前香港與粵省的連帶。

《琵琶怨》講述瘸子捷榮娛樂公司老闆趙七（吳楚帆飾）（又名跛腳七），在大新天台遇見歌舞班女藝員唐小玲（芳豔芬飾）的故事。小玲起初受到一位觀眾騷擾，趙七替小玲解圍，並以栽培小玲為名，介紹她入粵劇場學戲，趁機向她追求並操縱她。在戲班中，小玲認識了音樂家韓江濤（黃千歲飾），韓欣賞小玲的志向及歌喉，願意親自教導她。小玲苦心學習，藝漸有成。同時，趙七在所不計，捧紅小玲，成為南粵名旦，趙七還在一班老倌及韓江濤面前把大屋送給小玲，韓生氣離開。當晚小玲拿了行李去找韓，希望跟他一起去香港逃避趙七的控制，可是韓不願意開門見小玲，趙七待小玲離開後，又暗中使爪牙，悄悄地迫走韓江濤。後來趙七污辱了小玲，他結束了捷榮娛樂公司，帶著小玲遠走南洋，到處演出，小玲成了趙七的搖錢樹。雖然小玲成了名，可是生活卻並不好過。她愛的是韓江濤，卻要活在趙七的淫威之下，受他的操縱。小玲在新加坡苦演五年，後來得到機會返回廣州演出，拍檔名叫「陸江波」，原來他就是「韓江濤」，他已轉為文武生，紅極一時。二人在廣州重逢，不免悲喜交雜，趙七卻妒忌他倆舊情復熾，不惜強詞奪理毀掉合約，禁止二人合作。小玲反抗，卻被趙七當眾搥打，小玲一氣之下離開，其後帶了律師來見趙七，要求離婚。趙七本不允，卻在律師一番冷嘲熱諷下把他說服，在文件上簽了字。小玲恢復自由後，遂與韓正式合作演出，首演之夜萬人空巷，趙七也攜槍進場，在演出時趙七對台上的韓江濤開槍，韓受傷倒地。當時警察已經包圍天台，趙七逃跑，最後趙七倉忙亂闖，不願意死在警察槍下而從高樓上跳下而死。另一邊廂，韓江濤沒有被射中要害，仍然活命，他與小玲終可成眷屬。

在電影廣告宣傳上，《琵琶怨》自我標榜為「具有最大刺激性的璀璨多姿文藝歌唱鉅片」¹⁴。雖然它是「文藝歌唱片」，可是它同時擁有通俗劇特質和悲劇色彩。個人性格的缺陷，是導致趙七最後悲劇的重要原因，這並非左几「原

¹⁴見《大公報》（香港）上的電影廣告，1957年10月12日，以「文藝歌唱片」的角度作電影宣傳。

創」，人物性格的缺陷造成男女主角婚姻破裂在荷里活版《琵琶怨》已經有充分的發揮，左几以華人熟悉的文化來改造角色，正是他常用的「改編策略」。雖說是「重拍」，左几對於人物心理的觸覺及細節捕捉都十分敏銳，三角糾纏的愛情關係亦拍得哀怨動人。關於故事結尾，上文曾提及荷里活版在結局展現出馬田最終的「灑脫」，表現「在商言商」的精神而得到「和平」的「離婚」，荷里活版亦展示出對於「離婚」的一種新態度。可是，在相對保守的華人社會，以「離婚」作結未必是當時容易接受的情況，趙七在末段被描繪成是報仇心切、控制慾強烈的人物，他槍擊韓江濤，被警察追捕之際失足墮樓而死，對故事、對觀眾而言，也是一種「解脫」。然而，由吳楚帆飾演的趙七雖然是反派人物，可是他對小玲一片癡心，為了捧她成名，散盡家財、得罪官員仍然在所不計，這片苦心亦教觀眾同情。趙七的死無而讓小玲得以跟韓江濤終成眷屬，可是，觀眾對於趙七的悲劇，不禁留下歎息。這種帶有悲劇情懷的結束，亦跟一般逃避主義式的「歌舞片」不同，左几描寫病態人物，以及瘋狂愛情，亦自有他的獨特魅力，非一般粵語片導演可相比。

伍、大新天台與粵劇文化的隱喻

從電影所呈現的地理關係來看，荷里活版《琵琶怨》在芝加哥的夜總會開始，接著是紐約的齊格非歌舞團，再遷移到三十年代非常繁榮的荷里活。這些重要的地標，都體現出美國娛樂事業發展的潮流。芝加哥——紐約——荷里活的關係，除了是故事人物的活動範圍，也講述了二、三十年代美國歌舞團與電影工業合作的文化生產歷史。在電懋版《琵琶怨》裡，我們也可以看到一段關於廣州——香港——新加坡的文化因緣。

電影的開頭，首先看到廣州珠江河景，接著是大新天台遊樂場的招牌——站在今天的立場回顧，電懋版《琵琶怨》訴說了一段香港——廣東的文化傳奇。大新公司在四大公司之中（永安、先施、新新、大新），並非最晚成立的，卻在

最後才進軍上海。創辦人蔡興、蔡昌兄弟曾經與先施創辦人馬應彪一起在澳洲經營果欄，在 1899 年，蔡興返回香港，任職先施公司，學習經營百貨公司的秘訣。1910 年，蔡昌決定離開先施，另行創辦百貨公司，在蔡興協助下，募得港幣 400 萬資金。¹⁵公司取名為大新，是「旭日初升，大展新猷」的意思。蔡氏兄弟購得香港中環德輔道中的鋪址，於 1912 年啟業，大新亦模仿先施百貨公司「名碼實價」的做法，並以鋪面陳列整齊，備貨充足見稱。後來，廣州的大新百貨在 1919 年開業，位於現在的南方大廈。當時的大新公司樓高九層，一至七樓是商店，最高兩層及天台是遊樂場所。遊樂園這個概念在上海的百貨公司已有的，在 1920 年代開始，在香港、廣州、新加坡亦有類似的遊樂園，它們應有盡有，在遊樂園裡有茶樓、咖啡廳、歌舞廳、戲曲，式式俱備。上海的大新公司設有多個劇場，上演京劇、越劇和滬劇。而廣州的大新天台，演出的戲班從粵劇到京劇都有，各類江湖表演亦多至目不暇給，除此以外，還有戲院，確實是平民大眾最受歡迎的娛樂場所。電懋版《琵琶怨》就是以這個大新天台為背景，女主角唐小玲原本是低俗的歌舞班藝員，可是她因為醉心粵劇而經常到隔壁的劇場看戲而耽誤工作。大新天台就是這樣有趣的場域，不論是茶樓、戲班、歌舞廳等不同的場所都只在一步之隔，這種文化混雜的空間有助社會不同背景人士聚集與交流，它的文化作用有點像十九世紀歐洲咖啡廳所扮演「公共空間」的角色，打破階級的局限。不論是上海、廣州、香港都設有大新公司，這商家可說是 1920、30 年代華人娛樂場所的重要標誌，而小玲對粵劇的熱愛亦提示了粵港兩地的文化連繫。

當年電懋版《琵琶怨》在香港上映了八天，從 1957 年 10 月 16 日至 23 日。¹⁶在電影上映前的廣告宣傳中，還大字標榜「當年廣州大新天台遊樂場的景色原原本本搬上銀幕」¹⁷，另外，在電影上映期間的 10 月 21 日及 22 日，《大公報》上的電影廣告亦出現這樣的標語：「當年廣州大新天台遊樂場的秘密

¹⁵連玲玲：《打造消費天堂：百貨公司與近代上海城市文化》。台北：中史研究院近代史研究所，2017 年，頁 77。

¹⁶《琵琶怨》的上映日期，是根據 1957 年香港報紙上的電影廣告而作的估算。

¹⁷見《大公報》（香港）上的電影廣告，1957 年 10 月 11 日。

大揭露」¹⁸。由此可見，《琵琶怨》有意以廣州大新天台作為「懷舊」的策略，這是很有意思的。在這部攝製於1957年的香港電影，緬懷的對象不是1920至30年代的上海或香港，反而是廣州。當然，我們不能排除電影設定是出於導演左几本人對於廣州的思念，可是，假如我們把它放在更廣闊的文化脈絡來看，電影故事觸及戲班以及他們在省港澳和南洋登台的文化，當中亦展示出二戰以前，香港與廣東及南洋地區緊密的往來。

在三、四十年代的粵語電影裡，廣州是一個不需要解釋的存在。跨過了1949年這一條歷史虛線，香港電影裡的廣州便漸從現在式變成過去式，從清晰的現場轉化為虛幻的回憶，而當中的樞紐點便是中日戰爭。¹⁹

上一段文字引自黃愛玲書寫香港電影中的廣州回憶。五十年代的香港影人，雖然礙於中港政治關係的轉變而難於北上大陸，可是在電影裡，尤其是粵語電影（國語片組跟上海影業的連繫較密切），就表達了香港與廣東地區的文化連繫，而粵劇就是其中重要的體現。1950、60年代香港就製作了不少粵劇電影，這部《琵琶怨》不屬於傳統戲曲片類型，它跟荷里活版《琵琶怨》都是混合類型，粵語版《琵琶》片以「文藝歌唱片」定位，²⁰當時的報紙電影廣告，還以「芳姐從影以來破天荒演四大美人」、「只看戲中戲已值回票價」作宣傳，²¹而所謂的「戲中戲」，就是指樊梨花、穆桂英、鳳儀亭、四美人幾齣戲。²²《琵琶怨》女主角是粵劇紅伶芳豔芬，另一位男主角是由粵劇伶人黃千歲飾演的音樂家兼文武生韓江濤，在電影末段，就有長達十分鐘，男女主角在廣州大新天台上演《貂蟬》的節子戲，而台上鳳儀亭裡的董卓、呂布、貂蟬三角關係，其實就是趙七、小玲、韓江濤三角關係的影射。荷里活版《琵琶》片以百老匯與歌

¹⁸見《大公報》（香港）上的電影廣告，1957年10月21日及22日。

¹⁹黃愛玲：〈夢中曾相識——香港電影中的廣州回憶〉，頁194。

²⁰見《大公報》（香港）上的電影廣告，1957年10月16日。

²¹同上。

²²同上。

舞團敘述美國懷舊文化，而粵語版則用粵劇來呈現民國年代的粵文化，這個「對照」很有意思。電影開始時唐小玲身穿歌舞團員制服短裙，頭髮及耳平頭裝，在舞台上跟隨著「桃花江」的時代曲旋律跳起大腿舞，台下觀眾卻心不在焉。小玲志不在此，她一下台，便跑去粵劇場看戲，台上的穆桂英很有風采，英姿颯颯，這是廣東人喜歡看的戲。在天台遊樂園演出的戲班，不少是當時流行的「省港班」，他們都是「從農村進入城市」的，在戲園未充分發展興盛之前，珠江四鄉周邊的農村，是粵劇戲班的主要市場。

這個時期的粵劇戲班，居住在戲船上面，通過水鄉縱橫交錯的水路網絡，前往各地神廟市鎮演出。所以稱為「紅船班」，有別於後來大量出現在 1920 年代，以廣州——香港戲園為演出場地的「省港班」。²³

到了 1920 年代中後期，珠江流域盜賊猖獗，兵災頻仍，戲班不能再到鄉下演戲，他們轉移到省港澳為演出根據地，這就是所謂「從農村進入城市」，而「省港班」是因應時勢而興起的。另外，除了是下鄉演戲變得危險而成為「省港班」組成的「推力」，省港市場的蓬勃運作亦是「省港班」的「拉力」。²⁴ 後來，荷里活電影公司相繼推出有聲電影，廣受歡迎。在「薛馬爭雄」的 1930 年代，省港大戲班改編荷里活電影上演粵劇，並積極把粵劇拍攝成電影，把粵劇搬上大銀幕。在省港戲班華麗的裝扮、精美的舞台背後，學者容世誠認為，這是「隱藏著 1930 年代初粵劇的危機和困境」。²⁵ 粵劇在 1930 年代的「革新」，以及「西裝粵劇」的出現，是源於「有聲電影片異軍突起，風靡一時」²⁶，當時的伶人恐怕粵劇會被有聲電影取代，故此，他們創製出新品種粵劇，如加強舞台佈景的設計、擺脫傳統的粵劇服裝、上演「西裝粵劇」等，這都是

²³引自容世誠：〈戲園·紅船·影畫〉，見容世誠主編：《戲園·紅船·影畫：源氏珍藏「太平戲院文物」研究》。香港：香港文化博物館編製，2015 年，頁 16。

²⁴參考自引自容世誠：〈戲園·紅船·影畫〉，頁 18—19。

²⁵容世誠：〈戲園·紅船·影畫〉，頁 20。

²⁶麥嘯霞編：《璇宮豔史叢刊》。廣州：覺先聲劇團，1930 年，〈編前〉，缺頁碼。

對應新媒體（有聲電影）的衝擊而進行的改革。可是，由於省港班在進入城市後，「過度追求美輪美奐的舞臺佈景、豔麗豪華的服飾行頭，以致製作成本增加，不勝負荷。」²⁷這亦導致粵劇的衰落。在二戰結束的 1945 年，當一些香港戲院重開時，他們亦放棄長期只上演粵劇的做法，改為放映荷里活和中文電影，比如是歷史悠久的太平戲院。²⁸到了 1950 年，香港擁有四十所影院劇場，穩定上演粵劇的只有高陞和普慶兩間戲院，在冷戰時代的香港，「看電影」漸次取代「看大戲」，成為最受市民歡迎的普及娛樂。²⁹當時粵劇與電影文化的結合，正好反映出整個粵港澳地區以至南洋區域的文化連繫，加上電影的流行，致使像芳豔芬這樣的粵劇紅伶涉足電影界，成為「電影演員」。這個現象背後的各種文化及媒體的交疊與互動，都是有意思的課題。

陸、總結

承接上述關於「省港班」源流的學界觀點，筆者希望指出兩點：一、在二戰以前，由於粵劇是省港澳地區最受歡迎的大眾娛樂及藝術工業之一，而「省港班」在廣東省、香港、澳門、南洋多個城市登台，為這些地區的華人所熟悉，「省港班」可以看成是連繫廣州、香港、南洋城市的重要文化脈絡。只是，在 1950 年代以後，地緣政治的改變，香港與廣州的連繫因為全球冷戰格局的影響而改變。在冷戰期間，這條連結粵港的文化連帶中斷，取而代之的，是香港的戲班與星馬城市的連繫。二、1930 年代粵劇界面對有聲電影帶來的威脅而進行粵劇改革，這段歷史反映了一種媒體的演變，不一定來自該媒體本身，新媒介進入一種藝術場域後對於舊媒體產生互動和衝擊，是值得深思的。假如順著這條路線引申下去，在 1950、60 年代香港文藝界出現的許多「非法」改編的個案，也可以看成是各種流行媒體，如報章雜誌、三毛子小說、電台、戲曲、電影等媒體之間互相競爭而出現的文化現象，剛好當時還未訂立嚴格的版權法，這些「法律漏洞」讓不同媒體以最吸引的情節、精彩的故事爭奪市場。媒體之

²⁷容世誠：〈戲園•紅船•影畫〉，頁 21。

²⁸同上。

²⁹見容世誠：〈戲園•紅船•影畫〉，頁 21—22。

間亦會互相仿效，故此，戲曲會影響電影，而電影亦會影響戲曲；同樣，三毛子小說同時會被電影「抄襲」，而三毛子小說同時會「抄襲」電影與嚴肅文學的橋段。這個多媒體的相互競爭與仿效的現象不限於華語／華文材料，連外國流行文化、外國文學、外國電影都在靠近西方陣營的香港土地上生根發芽，滋潤廣大的華人讀者。加上冷戰形勢的影響，令中國大陸的文化產品無法向外輸出，香港儼然成為「粵文化」的「代理人」，在不斷吸收各種媒介、外國文化的同時亦創製出香港獨特的文化產物。

《琵琶怨》的改編，並非傳統意義上的改編，它對於荷里活的「模仿」，一方面反映了冷戰時期香港文藝工業的勃興，另一方面亦展現出香港自由開放的文化氛圍。其次，不論是荷里活版還是電懋版《琵琶怨》，故事都在 1920 年代開展，兩片都使用懷舊策略，展現當地娛樂工業踏進現代的歷史。電懋版

《琵琶》片敘述 1920 年代大新天台的故事，當中透露出冷戰以前香港與粵省的連繫。另外，筆者希望從地理方面去考慮，故事設定的地點除了跟人物有關，還體現出二、三十年代區域文化的連繫。在 1950 年代，香港電影人仍然以「華南影人」自居，「華南電影」這個名詞在五十年代或以前是普遍使用的，背後反映了一個狀況，當時並沒有明顯的本土意識，香港跟中國華南（尤其是粵省）一帶的文化、經濟緊密相連。左几把《琵琶怨》故事設定在 1920 年代的廣州，重現了早期戲班的省港澳區域文化概念，以及廣州—香港—星馬的粵劇文化脈絡，我認為這部電影可以看成是二戰以前香港的身世，電影中呈現的粵省連繫蘊藏著「華南影人」的記憶，而在二戰以前香港文化身份還未穩定生根，廣州文化在這時候佔著一個主導的地位。這個屬於「華南」的回憶，仍然在不少五十年代的香港粵語片縈繞徘徊，電懋出品雖以國語片為主，可是它的粵語片所反映的時代特徵，以及旗下影人和作品所體現的粵省文化連繫，都是不容乏略的。

參考文獻

一、中文專書

- 黃愛玲編。2002。《國泰故事》。香港：香港電影資料館。
- 黃愛玲編。2003。《邵氏電影筆記》。香港：香港電影資料館。
- 黃愛玲編。2005。《粵港電影因緣》。香港：香港電影資料館出版。
- 黃愛玲編。2006。《現代萬歲：光藝的都市風華》。香港：香港電影資料館。
- 廖金鳳、卓伯棠、傅葆石、容世誠編。2003。《邵氏影視帝國：文化中國的想像》。臺北：麥田出版，2003年。
- 麥欣恩。2018。《香港電影與新加坡：冷戰時代星港文化連繫（1950—1965）》。香港：香港大學出版社。
- 易以聞。2015。《寫實與抒情：從粵語片到新浪潮 1949—1979》。香港：三聯書店（香港）有限公司。
- 舒琪主編。1996。《六十年代粵語電影回顧（1996年修訂本是）》。香港：香港市政局。
- 容世誠主編。2015。《戲園·紅船·影畫：源氏珍藏「太平戲院文物」研究》。香港：香港文化博物館編製。
- 連玲玲。2017。《打造消費天堂：百貨公司與近代上海城市文化》。台北：中央研究院近代史研究所。
- 麥嘯霞編。1930。《璇宮豔史叢刊》。廣州：覺先聲劇團。
- 李焯桃編。1986。《粵語文藝片回顧 1950—69》（第十屆香港國際電影節特刊）。香港：市政局出版。
- 香港市政局編。1978。《五十年代粵語電影回顧》。香港：香港市政局。
- 香港市政局編。1982。《六十年代粵語電影回顧》。香港：香港市政局。
- 香港市政局編。1990。《香港電影的中國脈絡》。香港：香港市政局。
- 香港市政局編。2000。《香港電影的回顧專題——跨界的香港電影》。香港：香港市政局。
- 香港市政局編。1998。《香港電影與社會變遷》。香港：香港市政局。
- 香港市政局編。1994。《第十八屆香港國際電影節：香港——上海：電影雙城》。香港：香港市政局。
- 香港市政局編。1979。《戰後香港電影回顧一九四六——一九六八》。香港：香港市政局。
- 郭靜寧編。2000。《香港影人口述歷史叢書(1)南來香港》。香港：香港電影資料館。
- 黃愛玲，李培德編。2009。《冷戰與香港電影》。香港：香港電影資料館。
- 鍾寶賢。2004。《香港影視業百年》。香港：三聯書店。

羅卡編。1993。《國語片與時代曲（四十至六十年代）》（第十七屆香港國際電影節），香港，市政局出版。

二、英文專書

Abbas, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Atman, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Bluestone, George. *Novel into Film*. Berkeley: University of California Press, 1957.

Browne, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genre: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Chow, Kai-wing and Doak, Kevin M. and Fu, Poshek (ed.), *Constructing Nationhood in Modern East Asia*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

Chow, Rey. *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between East and West*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Chu, Yingchi. *Hong Kong Cinema: Coloniser, Mother and Self*. New York: Routledge, 2003.

Clark, Paul. *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*. New York: Cambridge University Press, 1987.

Eberhard, Wolfram. *The Chinese Silver Screen: Hong Kong and Taiwanese Motion Pictures in the 1960's*. Taipei: Orient Cultural Service, 1972.

Fu, Poshek. *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003.

Fu, Poshek. *China Forever: The Shaw Brothers and Diaporic Cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.

Fu, Poshek. *Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1993.

Jarvie, I.C. *Window on Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry and its Audience*. Hong Kong: Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1977.

Law, Kar, and Frank Bren, with the collaboration of Sam Ho. *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View*. Lanham, MD: Scarecrow, 2004.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Mercer, John, and Martin Schingler. *Melodrama: Genre, Style, and Sensibility*. London & NY: Wallflower Press, 2005.

Wang, Yiman. *Remaking Chinese Cinema: Through the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.

Yau, C. M. Esther (ed.), *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. London: University of Minnesota Press.

三、翻譯書

麥志坤(Chi-Kwan Mark)著、李立偉譯。2018。《冷戰與香港：英美關係 1949—1957》。香港：中華書局（香港）有限公司。

四、中文期刊論文

麥欣恩。2012。〈同登「獨立橋」：從國泰與邵氏之不同立足點看星港電影關係(1959-60)〉，《電影欣賞學術期刊》2012年第九卷第1期，頁43-62。

蘇偉貞。2010。〈夜總會裡的感官人生：香港南來文人易文電影探討〉，《成大中文學報》第三十期，2010年10月，頁173—204。

蒲鋒。2018。〈閒尋舊蹤跡：《曼波女郎》的母親和姊妹〉，《HKinema》（香港電影評論學會季刊）第41期，香港：香港電影評論學出版，2018年1月，頁22—25。

五、中文報紙／畫報

《國際電影》（香港：國際電影畫報社）

《新晚報》（香港）

《大公報》（香港）

《華僑日報》（香港）

（誌謝：本研究計劃獲得香港教資會 Early Career Scheme 撥款資助）

文化實踐／

Cosplay 的圈內生態與創作展演

林家琦

國立政治大學廣播電視研究所

截至撰寫這篇文章的當下，筆者已經是一個參與 Cosplay（中文意即「角色扮演」，以下統一以 Cosplay 稱呼）約 8 年的玩家。在思考碩士論文題目時，我也希望將這份興趣應用至學術領域，期望透過身為參與者的經驗，來提供 Cosplay 在學術研究上更多的面向。

在思考論文的過程中，我不斷回頭檢視過去自己視為理所當然的 Cosplay，觀察自己與其他 Cosplayer（中文意即「角色扮演玩家」，以下統一以 Cosplayer 稱呼）的差異，發現那些自己習以為常的每一個準備與拍攝過程，其實有更多沒有言說卻被默認的規矩；而 Cosplay 隨著時代的演變，現在已不只要求與角色相像，甚至開始追求一種詮釋性的展現。也因此，以下將由完成 Cosplay 的一系列過程，循序闡釋我個人的觀察還有感想。

一、 定義與扮演原因

在相關研究中，最早的時候 Cosplay 通常意指真人透過服裝、假髮、道具等物件扮演成電玩或動漫的角色（傻呼嚕同盟，2005），然而隨著 Cosplay 族群擴大，Cosplay 的種類愈見廣泛，扮演對象包含視覺系樂團、小說、電影、明星藝人、遊戲等，尤其是台灣特有的布袋戲，是在其他地區都不會見得的 Cosplay 種類（傻呼嚕同盟，2005；黃炫綺，2013；恆星璀璨，2018）。如此來看，將 Cosplay 以扮演的文本種類來定義是不足的，如果以 Cosplayer 為中心來談

Cosplay，則 Cosplayer 首先要對特定文本的角色帶有愛跟興趣，然後透過服裝、化妝、造型等，連神韻行動都要「還原」角色，無論扮演的對象為何（恆星璀璨，2018）。

「還原」是在 Cosplay 圈比較普遍的說法，其實就是「與角色相像」的意思。「還原」在圈中目前沒有明確的定義，以我的認知來說可以簡易概括為：將角色身上明顯可辨識的特徵再現於自己身上。比如在漫畫、動畫中，角色在畫面裡會有明確的髮色、臉部特徵、身材、服裝、道具，這些就會是 Cosplayer 在 Cosplay 時的關鍵點；小說的角色有封面插圖可以參照的話，就會跟前者的情況類似，如果沒有，就以行文中對角色外觀與性格的描述為準，缺乏圖像的明確對比就會有較大的個人想像空間；明星藝人因為服裝時常變換，在扮演時通常會參照該明星在特定場合的扮相以便複製（例如某支 MV 的裝髮），但與動漫作品比起來還是比較缺少固定記憶點，所以 Cosplay 時會特別強調五官的相似度，提高辨識度。

進入 Cosplay 圈的時候我還沒有研讀相關文獻，純粹透過網路上的資訊還有周遭朋友的言談，我亦所認知到 Cosplay 是一種基於喜愛、選擇利用「扮演」來表達自身對角色的熱忱的行為，而扮演的要求就是「像」——唯有跟角色愈接近，愈能代表一個扮演者的成功。發自於愛的扮演是 Cosplay 圈的潛規則，也通常被視為原則。

對我來說，扮演一個角色的前提也是我喜愛他，因為這是基於個人興趣而產生的行動，必須花費自己的時間還有金錢來進行這項沒有經濟回報的事情，所以如果對該角色沒有興趣，我是不可能願意去扮演的。但角色百百個，我的外觀卻有既有的條件。我是圓形臉、五官較扁平，假如今日我非常喜歡一個長型臉的歐美系角色，除了長臉型外還需要深邃輪廓，考量到先天條件會嚴重阻礙我，技術上又不足以克服，我就寧願不要去 Cosplay 這個角色，以免破壞我 Cosplay 的還原度。

上述是我個人的堅持，也是有 Cosplayer 因為非常喜愛角色，即便角色外觀

條件與他本人相差甚遠，亦選擇努力彌補中間的差距，繼續透過 Cosplay 來跟其他人展示自己對角色的熱愛。對 Cosplay 圈的人來說，對角色還有 Cosplay 的付出是最重要的事情，只要對方有努力過且真心抱持喜愛，都值得鼓勵還有肯定。

不過現在也有非因喜愛而 Cosplay 的情況，比如「湊團」或是請 Cosplayer 站台的商品宣傳活動。我曾有 Cosplayer 朋友被邀請去扮演一個角色，她對那個角色沒有興趣，但最後還是決定去進行拍攝，因為她的朋友們想要一次湊齊作品裡的十幾個角色一同拍照，最後只剩下一兩個角色沒有人願意扮演，他們覺得缺乏完整性很可惜才來詢問她；她亦考慮到機會難得，所以決定花心力來完成這次的 Cosplay。除此之外，現在也有些 Cosplayer 會接由廠商付薪的工作，到電玩展或遊戲發布現場等地點 Cosplay 該遊戲的角色，幫忙廠商宣傳。他們雖然原始動機不是喜愛角色，卻也會在扮演時盡力還原。

總體而言，大部分的 Cosplayer 還是先因為喜愛角色才去 Cosplay，同時動機不同的 Cosplayer 也依舊被視為 Cosplay 的一部分，由此可見隨著族群的擴張還有社會發展，任何一種文化活動的定義都可能有所變化，就如同 Cosplay 最早只是扮演電玩或動漫的角色，到今日已包含更多類型文本。有趣的是，這些 Cosplayer 的共通點是盡力還原角色，使自己的扮相盡量與原作角色特徵相似，就我目前的觀察來看，或許這才是當前 Cosplay 最為中心的主旨了。

二、 準備過程

決定要扮演一個角色後 Cosplayer 就開始了準備。在我開始 Cosplay 的時候，網路購物已經非常發達，也因為 Cosplay 族群的擴大使得商機較為勃發，已經有許多 Cosplay 工作室在網路上接受服裝訂單，也開始販賣針對角色製作的假髮款式，亦可以訂製道具。接受 Cosplay 訂單的最早是製衣店家（比如台北永樂布行樓上的店家），Cosplayer 們會自己購買布料以後跟店家商量如何製作角色服裝，將布料交予店家來裁製。隨著 Cosplay 文化日漸興盛，一些會製

衣的 Cosplayer 與朋友合作開設專門的 Cosplay 工作室，專接 Cosplay 服裝的製作，會製作道具的話亦會接相關訂單。一開始專門的工作室也多現場與客人討論訂製內容，後隨著網路日漸發達，現在我們常在網路上搜尋可以接單的工作室後，直接利用網路進行討論，就直接下單等物品寄到家裡了。

網路促使工作室接單不需在乎地理距離以後，愈來愈多 Cosplay 工作室出現，Cosplayer 可以在任何一個地方透過網頁觀看工作室製作出來的服裝／道具／假髮範例圖與說明，來決定自己要在哪一間工作室下單。通常我會先搜尋有製作該角色服裝／道具／假髮的工作室，一個個瀏覽他們的製作說明還有示意圖，服裝上我會觀察材質、版型與顏色是否讓我滿意，道具則是看材質、大小比例與顏色，假髮就會著重造型與顏色，最後選擇出自己最滿意的商家。

在網路請工作室訂製的好處在於省去自行學習製作服裝或道具的時間跟精力成本、沒有距離的限制，且工作室可大量進貨原料壓低成本，反饋給消費者更低的價格，使許多不擅長製作衣物的 Cosplayer——比如我——可以直接獲取這些配件，較無須為了自己無法製作出精良成品而煩惱。缺點是每台電腦的螢幕顯示皆有差異，可能我因滿意顏色而下單，實際收到卻不是我在電腦看見的樣子。此外，即便有與對方討論過製作細節，收到的衣服也不一定會完全符合自己的想像，有時甚至會有不合身的問題。動漫角色的衣服本就常不符合人體工學，工作室的製衣師傅也沒辦法現場看到 Cosplayer，就算給了身材數值，也難保每件收到的服裝都令人滿意，可能需要自行修改甚至重新做一件。就如同現在所有網路購物一樣都存在著風險，只是這種訂製商品並不存在鑑賞期退換貨的保障。

雖然現在網路訂製、購物很方便，還是有許多 Cosplayer 熱衷於自行製作服裝與道具。我觀察過周遭的 Cosplayer 朋友們，如果本身有學習如何製衣，通常喜歡直接買布料，回家根據自己的身材打版。自己買布可以親自確認布料材質，同時比較便宜，也因為自己打版，不需要擔心給工作室訂製的服裝最後不合身。除了花費跟合身度外，製作完成的成就感亦是動力。我就有朋友說過，她很喜歡服裝或道具在她腦內勾勒出製作步驟還有成品想像，靠自己雙手一步

一步完成的感覺。製作過程中自行探索的樂趣還有完成瞬間的滿足，是跟工作室下單無法擁有的。

無論是外包給工作室還是自行製作，最後出來的成品肯定樣式有差，而 Cosplayer 從布料到工作室的選擇，包含最後成品的滿意與否，都取決於 Cosplayer 自己對角色「還原」的期許——最後穿戴到身上的東西是否有將原作角色的特徵確實重現，使自己跟他人都可以辨識，是其中一大關鍵。因此，Cosplayer 們在做事前準備的時候，雖然可以自由選擇製作的原料跟工作室，卻也必須先衡量該原料做出來的成果是否跟原作角色相同、該工作室幫服裝所打的版型範本是否跟原作服裝相差甚遠，以免最後得到一個無論是自己還是他人無法認可的配件服飾，這個 Cosplay 也就無法順利完成了。

三、 拍攝過程

服裝、假髮跟道具都準備好之後，Cosplayer 就要開始選擇拍攝地點。一個拍攝團隊的成員除了 Cosplayer 還有攝影師，偶爾也會有前來幫忙的朋友。通常拍攝地點的主要決定者是 Cosplayer，因為大多數時間是 Cosplayer 有希望拍攝的角色後聯繫攝影師來幫忙；攝影師會視情況加入討論，幫忙的朋友也可以在過程中提出意見，都沒有問題後地點才會定下來。相對的，我也碰過攝影師朋友來邀約，他已有拍攝構思，地點也想好，我跟其他 Cosplayer 看過地點覺得可以接受，也就定案了。

由上所見，雖然會有主要意見提出者，最終的決定還是要得到 Cosplayer 跟攝影師雙方的同意，代表兩方人都認為該地點符合拍攝的需求。以我個人的經驗而言，地點的篩選主要分兩步，首先是參考原作中的場景以及拍攝角色適合出現的地方，有個大致的場地分類，接著再由該分類的場地中，選擇更貼近原作還有角色的地點。

拿我拍攝過的地點舉例，該原作設定是在人類都毀滅、只留下許多荒廢建築的地球上，Cosplayer 們跟攝影師希望拍的是角色們在這些廢墟中戰鬥的畫

面，因此我們一開始先將地點的分類設定在「廢墟」。廢墟有很多種，醫院廢墟、大樓廢墟、學校廢墟等，雖然都是殘敗不用的建築，內部結構還有呈現出來的氣氛都會不同，所以以原作中會出現的工廠還有大樓廢墟為主，其他種類就可以優先排除了。

接下來，Cosplayer 跟攝影師的交通距離也是考量因素，因此我們優先考慮台北周遭地區的廢墟。廢墟因為可能被圍起無法進入或有安全疑慮，需先確定可以進入拍攝，而台北周遭扣除已被拆除的南港調車場廢墟與桃園八德廢墟，我們當時僅知道南港瓶蓋工場廢墟還有基隆的阿根納造船廠廢墟可以進入拍攝。位於基隆的阿根納造船廠靠近海邊，對應了原作工廠廢墟靠近海邊的設計，又有相當相似的廢墟建築，於是最後決定在這個地點拍攝。

除了尋找與原作相似的地點外，如果真的難以在現實中尋得類似場地，在技術能力允許的情況下也有人會直接進攝影棚，讓 Cosplayer 在全白或全黑的攝影棚中擺好姿勢拍下，再到電腦上直接後製出場景跟特效。而不管是實地拍攝還是後製，所有參與者對「地點」的期望都是與原作相同，依然回到了 Cosplay 在還原的追求上。

四、 拍攝合作模式

在我跟不熟悉 Cosplay 的朋友談及拍照的事情時，常會被問一次拍攝需要給攝影師多少錢，其實這個問題對 Cosplay 圈內的人來說非常奇怪——因為在這個因愛好所聚集的活動圈中，Cosplayer 跟攝影師在各自配備上所花費的金錢與時間，都是默認為自願、無償的，不只不會為拍攝收費，中間的交通費還有餐費都會各自負擔，除非 Cosplayer 找圈外商業收費性質攝影師，或者找少數有公布收費標準的圈內攝影師。若去攝影棚，如果是 Cosplayer 去約攝影師來幫忙拍照，這個租棚費用會由 Cosplayer 們均攤，如果是攝影師去約 Cosplayer，攝影師通常就會主動加入分攤費用。租棚費用分攤的方法沒有明文規定，大都是各自私下協調，上述只是我在 Cosplay 經驗中認知到的原則，但扣除尋找已有名

言收費規則的攝影師，無論攝影棚費用怎麼分擔，都不會因為「拍攝」這件事情去付費給 Cosplayer 跟攝影師任何一方。

實際上，Cosplay 圈內許多人都會身兼這兩種身分，只是看該次拍攝的工作為何。以我的經驗，很多 Cosplayer 朋友也會幫人拍照，他們有的人較常當 Cosplayer，有的人較常當攝影師，也有人兩種工作都常做。Cosplay 照片的優劣並不取決於器材貴重與否，許多人利用一台單眼相機（更早期我們甚至只用數位相機）就可以跟著團隊上山下海，拍出讓人喜愛的照片。對攝影有興趣的 Cosplayer 常會請比較要好的 Cosplayer 當他的練習對象，剛開始嘗試 Cosplay 的攝影師也常邀請熟識的 Cosplayer 一起搭檔，輔助指導自己不足的地方，可見這兩種身分並不是涇渭分明的。

我本身只會 Cosplay，但時常跟本身也會 Cosplay 的攝影師約拍，因為他們有扮演的經驗，可以理解 Cosplayer 在拍攝當下的困難還有盲點，這有利於拍攝中間的溝通。相對地，如果我懂一些攝影概念，我也可以拍攝時透過攝影的角度思考怎麼樣才能讓照片更好。我有些朋友甚至會在家裡自己架一個簡單的攝影棚，利用相機讀秒拍攝的功能，自己 Cosplay 自己拍攝，也別有一番樂趣。

團隊拍攝完成以後，照片的後製可交由任何一方，也可以都參與，但通常後製完照片要公開前，另外一方都會希望先看過照片，以免任何一張自己不滿意的照片直接被公開，會感覺不愉快。畢竟拍出來的照片是 Cosplayer 跟攝影師合作的作品，在取得同意後才放出照片，是最尊重對方的做法。

既然該照片是兩方合作的成果，公開照片時也習慣標註上 Cosplayer 跟攝影師的名字，連來協助的朋友名字也會一併寫上感謝字語，將照片的辛勞確實歸功到參與者身上。既然 Cosplay 是基於喜愛而參與的無償行為，照片本身的成果就是最大的回報，Cosplayer 跟攝影師在照片中獲得成就感，所以在公開的同時彼此標註，是很重要的一件事情。而這份成就感來源，依舊要回歸到 Cosplayer 跟攝影師所認定的「還原」，這也是公開照片前要給彼此確認過的原因，假如有任何一方覺得照片不夠與原作相像、不滿意，也當然就不會願意讓

照片公開。

照片除了符合團隊的標準外也要符合觀看者的要求，通常愈還原的照片就會愈受到他人的讚許。但隨著 Cosplay 的種類益發豐富，現在除了追求還原度以外，更進展到一種詮釋性的 Cosplay 了。

五、 詮釋與認同

從上面所談可以發現，從決定扮演到拍完照片，儘管每個 Cosplayer 的情況各異，都可以觀察出最前面所談的「還原」是一大要點。以原作為標準，將自己的 Cosplay 拿來進行對比，除了愈相像通常就會愈被推崇以外，也是因為觀看的人可以透過照片中角色的外觀來與自己印象中的原作比對，就算不特別在照片上說明，觀看的人也能認出。但現在除了這種與原作直接對比的 Cosplay 以外，Cosplayer 們開始透過自己的想像還有創意，發展出較少原作對比符號、卻還是可以透過細微特徵還有詮釋，來使他人認同的 Cosplay 照片。

例如我就很喜歡將既有角色套入其他的故事背景，透過分析角色特質來思考他在新故事背景的衣著，繼而完成這個 Cosplay。舉例來說，【進擊的巨人】（諫山創，2011）是一部時空背景虛構的漫畫故事，時代設定參考中世紀歐洲，在故事中，人類面臨巨人的威脅不得不居住於城牆內，而為了保護人民安全還有擴張生存空間，國家成立了對付巨人的兵團，故事中主要角色都是兵團的士兵。這些士兵無時無刻都面對著與巨人作戰的恐懼，每日穿著制服套上作戰裝置，誰也不知道自己能不能活到明日（諫山創，2011）。在原作故事這種氛圍中，我當時跟朋友反而討論起那些角色在「現代日常生活」的 Cosplay——這種反差讓我們感到很有意思，不再生活於死亡的陰影、無需作為一個士兵去戰鬥，那樣的他們在平凡生活裡會是什麼樣子呢？

因此，該次拍攝希望展現的是他們會在日常生活裡怎麼穿著打扮、怎麼生活，以此來彰顯角色的特色。考慮角色們都是三十多歲的成年人，將服裝範圍縮限到青年人的裝扮，而穿著必然會跟角色性格相關，所以依角色的性格來選

擇適合的服裝，最後到現代風格的場地拍攝（當時前往購物商場）。需要注意的是，假髮與臉部表情、妝容還是以原作為準，因為該次 Cosplay 的主題使 Cosplayer 不會再穿著原作的士兵制服，髮型與臉部成了辨識角色非常重要的一環，一旦更動，就會更難使人辨識。既然所扮演的不是原作設定外觀，我們在公開照片時亦會標明這組照片的拍攝主題，讓觀看的人不會一頭霧水。

除了將角色套入不同時空背景外，我也常見到 Cosplayer 們拍攝不屬於原作的故事，他們會穿上角色在原作的全套配備，藉著原作的設定自己構思一個新的故事，然後進行拍攝。這同樣需要觀看照片的人認同 Cosplayer 對角色的敘事，也是這種類型的照片之一。

而上述的這種 Cosplay 其實與「二次創作」有異曲同工之妙。二次創作意指「由閱聽人加入自己對文本的主觀再詮釋所生產出的衍生作品」（李衣雲，2012，頁 122），同樣都是利用原作既有的部分設定輔以自己的想像跟詮釋，在面對閱讀了原作的觀眾時，如果既有的特徵有成功與原作對比，那麼兩方對角色詮釋的相同與否就會決定這個二次創作／Cosplay 對觀看者而言是否成立（李衣雲，2012）。

李衣雲在所著的《變形、象徵與符號化的系譜》（2012）一書中以 Roland Barthes（1997）的符號學來分析，漫畫故事的成立首先在於每個角色都會有自己的獨特性，髮色、身高、身材、服裝等，不同的搭配使讀者可以區別不同角色；因此，如果將角色視為一個符號，這些特徵便是指示符號的意符，讓讀者去辨識不同的角色；同時，讀者在藉由意符去認識符號時，也在內在詮釋意符所指涉的意指，來認知角色的意義、個性，這是「符號」的層面（Roland Barthes, 1997）。在 Cosplay 的時候，如果要讓使他人辨識出自己所扮演的角色，外觀上的「符號之形=意符」（Roland Barthes, 1997）也是首要的條件，誠如前些篇幅所述，讓自己的衣服、假髮跟道具符合原作角色模樣是 Cosplay 的前提，否則連最基本的辨識都無法完成。而當讀者們閱讀原作時，會隨著劇情對角色有更多的想法，也因此不同的 Cosplayer 即使展現了同樣的外觀，亦可藉由意義詮釋而展演出不同的角色感覺。故事與讀者對作品的詮釋，為角色本身

添加了意義，角色原本透過外觀特徵轉嫁而來的社會意義被弱化、空虛化，角色=符號能承載原本外觀以外的意義（Roland Barthes, 1997）。換言之，角色這個符號進入了符號體系的第二層次：「形式」，能被 Cosplayer 的詮釋所填充，也就是能向無數可能的意指=「概念」開放，如果觀看照片的人理解、認同 Cosplayer 對角色的詮釋，那麼這個表演才是確實有被傳達到觀者身上，第二層次的符號體系才能成為第三層次的符號=「傳達」，達到「神話作用」；如果觀看者認不出、不認同，那在這個觀看者身上，符號意義沒有被「傳達」，這個神話作用就沒有實現（Roland Barthes, 1997）。

由此來回頭檢視第一部分所談及的 Cosplay 中心主旨，又會有新的檢討還有體悟。「詮釋」的成分提高不能摒棄「還原」的重要性，畢竟 Cosplayer 還是需要保留角色部分可以被辨識的特徵來進行這種 Cosplay，否則觀看的人難以判別，更難以認同。這個由純粹追求高度「相像」轉變到「詮釋」也非常重要的過程中，顯見 Cosplayer 的主動性、創造性（Matt Hills, 2009）愈來愈高，他們熱切地希望用更多的方法來表達對原作的喜愛，雖然這種作法更考驗觀眾的認同度，卻也更可展現 Cosplay 文化的多樣性，也是絕對不能被遺漏的部分，只是目前還沒有更多文獻可以將這些多樣性納入學術討論。

六、 結語

作為 Cosplayer，其實一開始想要將這份興趣作為研究主題，動機是一種不甘心。相對於主流文化而言，Cosplay 還是較不為人理解的一種興趣，甚至許多人會將 Cosplay 與同人誌（自費印刷出版的書籍）搞混，這種定義上的誤會總讓我們哭笑不得。數年前的我一心覺得將 Cosplay 做為學術研究主題，也是一種盡量將這個次文化拉進眾人目光的方法；但隨著論文撰寫的時間過去，發現過去的我其實也沒有真正好好理解、分析過 Cosplay。在不斷地重新提問自己、檢討自己與 Cosplay 關係的過程中，我從一個希望對別人說話的發聲者，慢慢成為吸收者。

在這些年裡，過去實踐的經驗提供了我充分檢驗自己的機會，也深刻感受到文化與學術理論的密不可分。以上觀察與敘述僅能作為 Cosplay 在學術研究上小小的基石，也期望未來會有更多的人能夠將 Cosplay 作為研究主題，讓我們可以用更多不同觀點來理解這個文化。

參考資料

李衣雲（2012）。《變形、象徵與符號化的系譜：漫畫的文化研究》。新北：稻鄉。

朱華瑄譯（2009）。《探究迷文化》，新北：韋伯。（原書 Hills, M. [2002]. *Fan Cultures*, London, UK: Routledge.）

恒星璀璨（2018）。《掌握 COSPLAY 關鍵密碼：特殊妝容·髮型設計·整體造型·後製製作一本通》。台北：上奇資訊。

張益豐譯（2011）。《進擊的巨人 1》。台北：東立。（原書：諫山創 [2010]. 《進擊の巨人 1》。日本東京：講談社。）

許薔薔、許綺玲譯（1997）。《神話學》。台北：桂冠。（原書 Barthes, R. [1957]. *Mythologies*, France.）

黃炫綺（2013）。《日本角色扮演在台發展之研究》。國立高雄第一科技大學應用日語研究所碩士論文。

傻呼嚕同盟共同企劃（2005）。《COSPLAY·同人誌之秘密花園》。台北：大塊。

文化實踐／

你的孩子不是你的孩子？ 家長「教育選擇權」範圍與內涵再思考

李淑菁

國立政治大學教育學系副教授

摘要

近兩三年來，〈教育基本法〉第八條第三項經常被引用作為「家長教育選擇權」並參與或引導學校教學方向的法源依據，最明顯的例子是有關學校性別教育的教學內涵等。本研究試圖從家長「教育選擇權」發展的歷史脈絡與概念內涵，重新爬梳並釐清家長「教育選擇權」的概念，並透過「脈絡」研究的觀點，從更廣大的立法脈絡、歷程、精神，去解釋條文的概念與意旨，重新思考〈教育基本法〉第八條第三項被認定的「家長教育選擇權」範圍與內涵。研究發現，家長教育選擇權其主要概念被宗教及家長團體挪用或誤用成是家長有權介入課程設計與教育內涵。〈教育基本法〉第 8 條第 3 項雖有家長得參與學校教育事務的條文，但其前提必須需先滿足教師之專業自主權以及學生之學習權、受教育權、身體自主權及人格發展權，而非漫無節制任非受過教育專業的家長介入。

關鍵字：家長教育選擇權，性別教育，教育基本法，脈絡

壹、性平教育需家長同意，是「教育選擇權」？

2016 至 2018 年 11 月底公民投票之前，國內因為性別教育議題，家長「教育選擇權」這一詞彙再次浮上媒體版面，並且成為性別教育內涵討論過程中，雙方陣營互為交手的詞彙。然而，由於筆者之前在英國留學時，理解到的「教育選擇權」似乎跟國內使用的內涵有些差距，於是重新思考這詞彙在國內如何被理解與詮釋？如何被使用或挪用？這樣的理解或轉譯差距、被使用或挪用的方式可能出現什麼樣的問題？

一些很積極的，特別是有宗教背景的「家長團體」近年來將目標轉至學校性別平等教育的實施，並以家長「教育選擇權」作為主要論述工具，認為性平教育首重「適齡」，「教育選擇權」是家長的權利！例如基督教今日報 2016/12/23 報導指出：

據台灣法律明定，尊重家長對孩子所受的教育給予「參與」、「選擇」等權利。「家長團體」認為—針對教育部的性平委員會、教育局的性別平等委員會，或是一些教材、課綱或審查的委員會，「家長代表比例」必須被提高，最好能達到「政府官員」、「專家學者」、「家長代表」各維持 1/3 的席次比例，才不會導致專家學者制定出的課綱內容，不符合家長期待，而產生不必要的對立與衝突。

因此「下一代幸福聯盟」強烈呼籲，政府當局應尊重家長的「教育選擇權及參與權」，性平教育的教材如果沒有經過家長認可，不能貿然進入校園。「下一代幸福聯盟」家長代表曾獻瑩接受該報專訪時，針對現今全台家長非常擔憂的「性平教育」議題時強調，根據台灣的「教育基本法」法第八條第三項規定：「國民教育階段內，家長負有輔導子女之責任；並得為其子女之最佳福祉，依法律選擇受教育之方式、內容及參與學校教育事務之權利。」

上述有兩個部分，需要從教育專業知識層面再加以釐清：一是家長「教育選擇權」的概念如何被理解與詮釋，另一為「教育基本法」法第八條第三項的內涵——家長對於學校教育，特別是教育專業的「課程」，能有多少程度的「參與」或「決定」？以下先針對家長「教育選擇權」發展的歷史脈絡進行爬梳釐清。

貳、家長「教育選擇權」發展的歷史脈絡與概念內涵

國內最早談家長教育選擇權可能是吳清山教授，因晚近相關的「教育選擇權」相關研究最早引用的文獻都為吳清山教授所著。他曾任臺北市立師範學院校長(1999~2002年)、教育部國民及學前教育署署長(2013~2015年)等職。筆者找到吳清山教授在民國87年8月1日至88年7月31日的國科會(改名為科技部)《家長教育選擇權之研究》專題研究計劃成果報告，試圖瞭解國內家長「教育選擇權」由西方國家引用進到臺灣教育發展的歷史脈絡。除此之外，進行文本脈絡分析，可以協助理解「教育選擇權」這詞彙在臺灣如何被轉譯與運用。

在《家長教育選擇權之研究》成果報告第一頁研究動機內，可以了解到當時國內家長教育選擇權的引進，與教育改革運動的背景有關。1987、1988年政治解嚴前後，陸續出現不同的民間教育改革團體，提出多樣的教育改革訴求。隨著民間教育改革團體不斷奔走呼籲，在1990年代逐漸形成一種「臺灣教育需要改革」的社會共識。1994年數十個民間團體發動「410教育改革大遊行」，超過三萬民眾上街遊行，呼籲「小班小校、廣設高中大學、推動教育現代化、制定教育基本法」等四大訴求，將教育改革的氣氛推到高潮。《家長教育選擇權之研究》在第一頁也敘明這樣的教改背景：

在國內，八十三年六月第七次全國教育會議，以「推動多元教育、提昇教育品質、開創美好教育遠景」為會議主題，開啟了教改的熱絡期（吳清

山，民 87)。以此會議主題為主軸，「教育市場」成為教改重要的方向。綜觀國內外的教改定義，「教育市場」強調理念如下：

教育的成品和服務可滿足顧客；

確認外部顧客—學生、家長及社區—的需求；

確認內部顧客—學校行政人員及教師—的需求。

也就是說，在民國八〇年代市場化、多元與鬆綁的氣氛，是「家長教育選擇權」被引入臺灣的時機，特別是高舉資本主義自由市場的美國。就如吳清山 (ibid.)在成果報告中所言：

教育市場的概念早於 1950 年代即由美國經濟學家佛利曼(Milton Friedman)所提出。他批評美國公立學校品質低劣，認為應透過自由市場的競爭原則，在教育系統內提供教育券(educational vouchers)給家長為其子女選擇學校的就讀費用，藉此改進學校教育品質，此乃教育選擇權之起源。(頁 1)

由上面引文中，我們可以見到「家長教育選擇權」是在市場機制下，為減少「自由市場」對弱勢背景家長選擇學校的侷限，因此給予救濟的方式，讓社經地位低的家長也能有機會、有權利為孩子選擇適合的學校，以維其教育權。更具體來說，「家長教育選擇權」的內涵重點：第一，為選校，但絕不含對教師專業課程內容的干預或參與；第二，最初是特別針對弱勢家庭給予的救濟手段，而非中上階級家長高舉的自由選擇大旗，後來反而成為中上階級家長為孩子關於學校與教育型態的選擇，則是後來發展出來的樣態了。

倘若進一步根據國內對「教育選擇權」的定義本身來看，或許能夠有更多的洞悉。依教育部所編《教育百科》對「教育選擇權」的定義如下：

教育選擇權 (school choice)，又可譯為「學校選擇」，係指一項複雜的學生分派計畫，其目的在使每一個家長和學生都有選擇學校的自由與權利（吳清山、黃久芬，民 84，頁 2）。「教育選擇權」是當代歐美教育改革的潮流之一。英國 1988 年的教育改革法案便明定各中小學採取「開放入學機會」(open enrollment)。美國總統柯林頓 (Bill Clinton) 在當選總統之後，也一再表示要貫徹其競選政見——支持公立學校選擇權，亦即支持學生家長有權為其子女選擇所欲就讀的公立中小學。(請參見：

<https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=%E6%95%99%E8%82%B2%E9%81%B8%E6%93%87%E6%AC%8A>)

接著在〈內容說明〉的部分，《教育百科》也作以下的闡述：

「教育選擇」的觀念在我國的教育改革實務上正被倡議採行。行政院教育改革審議委員會 (民 85，頁 16) 在其〔教育改革總諮議報告書〕中便建議父母在考慮兒童最佳利益的情形下，選擇適合其子女的教育型態的權利應予保障。同樣的，教育部 (民 84，頁 26) 在其〔中華民國教育報告書——邁向二十一世紀的教育遠景〕中，也指出「教育券」(educational voucher) 的構想，擬透過教育券的實施，可以使有特殊需要的學生，如山地、偏遠、身心障礙、家境清寒者，持券進入適合他自己就讀的學校或機構就讀就養，該學校或機構就可持教育券向政府兌換經費，以充實設備，大量實施後，會帶動機關或學校間的競爭。

教育選擇權也是歐美近年來最具震撼性與爭議性的方案。歐美各國支持學校教育選擇權的人士固然頗多，但是反對者亦不少。其爭議的焦點主要有三：其一，教育選擇權是否能夠提高學校教育品質；其二，教育選擇權是否能夠提供給學生更多元化、適性化的教育；其三，教育選擇權是否會造成教育機會的不均等。「教育機會均等」(equal opportunity of education) 的

意義是指不因性別、宗教信仰、種族、社會階級以及經濟地位等，人人都有機會接受同等教育，並使其天賦才能發揮到最高程度；不但入學機會均等，而且入學之後，應在同等條件下，接受適性教育。所謂同等條件是指學校經費、教學設備、師資素質而言，當然也包括學生家庭背景以及社會文化環境。(李緒武，民 82)

對於「教育選擇權是否會造成教育機會不均等」，常常引起爭議。贊成教育選擇權者主張，學校種族隔離是一個事實，但是與其用人為的手段（如校車接送），來企圖達成學校內各種族、各社經地位者融合就學，不但容易引起家長反彈，而且融合效果往往不佳。因此，不如讓家長自由選擇學校，透過市場機能，使學校內各種族、各社經地位者能維持自然平衡狀態。(請參見：

<https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=%E6%95%99%E8%82%B2%E9%81%B8%E6%93%87%E6%AC%8A>)

《教育百科》最後也提供內容參考資料為：吳清山、林天祐/著。教育小辭書，頁 106-108。五南圖書出版公司。

據此，筆者可以做以下更具體延伸地闡述說明：第一，雖然中文將「school choice」譯為「教育選擇權」，但事實上這兩詞彙中英文語彙的概念是有落差的，「school choice」是針對「學校」選擇，而非中文語意中「教育」普遍概念(包含課程內容、教學等)的泛稱。換言之，將「school choice」翻譯成「教育選擇權」在臺灣脈絡下，可能會讓家長或僅從中文去理解概念者誤解、誤讀，甚至可能依此「權利」(right)將家長教育參與行動無限上綱。

在英文語彙中較接近家長「教育選擇權」，應為「parental rights」或「parental choice in education」。劉世閔、吳育偉(2004)共著的〈家長教育選擇權：教育公平與績效的雙刃劍〉一文，即以「parental choice」作為相對應的中文語彙，且定義「家長教育選擇權 (parental choice) 是指家長擁有為子女的教

育，自由選擇符合其性向、興趣及需要的學區、學校及教育內容的權利」(頁21)。

第二，英國、美國談「school choice」背後的歷史脈絡在於右派(強調自由市場機制選擇)的崛起，在當時臺灣民國八〇年代的教育改革強調「開放」、「多元」與「鬆綁」的社會氛圍下，很快地被引進並使用，只是當時快速引用的同時，可能在轉譯過程中產生誤讀(mis-read)或誤解的狀態，因此而有後來國內產生「每一個家長和學生都有選擇學校的自由與權利」或「家長參與教育」的擴大解釋理解方式。

此外，根據 Tweedie (1989)的研究，在英國實施的家長學校選擇權(是指學校選擇，不涉及任何課程內容)，也已經造成對教育機會均等的阻礙。在2016年英國主流媒體《衛報》(The Guardian)也大幅報導〈家長學校選擇權已產生最遭的結果〉(Parental 'choice' in education has created the worst of all words)，由於社經地位高的家長有更多選擇的權力，因此造成學校產生階層排序化的效果，不利學校多樣性的存在。

參、「教育基本法」作為家長教育選擇權的法源依據？

近兩三年來，〈教育基本法〉第八條第三項經常被引用作為「家長教育選擇權」的主要法源依據，家長據此要求學校教學方向與內容，最明顯的例子是有關學校性別教育應該/不該教什麼的爭議。〈教育基本法〉第八條第三項明定：「國民教育階段內，家長負有輔導子女之責任，並得為其子女之最佳福祉，法律選擇受教育之方式、內容及參與學校教育事務之權利。」

首先，如前所述，「家長教育選擇權」恐怕只限於「學校」選擇，而且其用意是為了讓弱勢族群孩子有更公平的就學機會。臺灣社會近幾年來家長對教育內容的參與，屬於家長權利(parental rights)的範疇，並非「家長教育選擇權」。再者，法律並不能只純粹看某一條某一項內容，否則容易有斷章取義之嫌，應該從更廣大的立法脈絡、歷程、精神，去解釋條文的概念與意旨。筆者先帶領

大家從「脈絡」的角度，重新思考〈教育基本法〉第八條第三項被認定的「家長教育選擇權」法源依據。

(一) 順著「教育鬆綁」的教改主軸而行：教育權的釋放

同「家長教育選擇權」被引入臺灣的脈絡因素，民國八十八年六月二十三日公布的〈教育基本法〉是因教育改革而來(顏國樑，2000；舒緒緯，2001)，由民間教育改革團體與立法委員推動，教育部起初抱持研議的態度，後來教育部認為已獲得社會大眾的認同，便積極擬訂(顏國樑，2000)。「行政院教育改革委員會」的諮議報告書亦建議以「學生學習權」為核心理念來訂定「教育基本法」。〈教育基本法〉也順著「教育鬆綁」的教改主軸而行，特別著重教育權的下放，從以往由上而下的單向權力控制到多元權力的彼此制衡，也確立人民為教育權的主體，讓教育權的歸屬從過去的國家教育權，轉移為國民教育權；換言之，〈教育基本法〉之後，國家開始思考「接受教育不僅是一種義務，更是一種權利」(舒緒緯，2001:186)，也是在教育權下放的前提下，將部分權利「下放」至地方、家長與私人興學，其目的是為維護學生學習權的保障。

(二) 家長教育選擇權設置目的是以學生學習權為上位

如上所述，〈教育基本法〉立法過程中，基於教育鬆綁的教改調性，以「學習權」為核心概念，故在該法第一條即開宗明義指出立法宗旨在「保障人民學習及受教育之權利」，其後之各條條文，諸如教育目的、教育實施、教育機會均等、私人興學、教師專業自主、家長教育選擇權、教育權力下放、終身教育、教育實驗合法化等，皆在保障與增進學習權。就如以下第 2 條所述「人民為教育權之主體，……為實現教育目的，國家、教育機構、教師、父母應負協助之責任。」

第 2 條

人民為教育權之主體。

教育之目的以培養人民健全人格、民主素養、法治觀念、人文涵養、愛國

教育、鄉土關懷、資訊知能、強健體魄及思考、判斷與創造能力，並促進其對基本人權之尊重、生態環境之保護及對不同國家、族群、性別、宗教、文化之瞭解與關懷，使其成為具有國家意識與國際視野之現代化國民。為實現前項教育目的，國家、教育機構、教師、父母應負協助之責任。

〈教育基本法〉第 2 條說明基本人權、性別關懷、民主素養等，皆為人民教育權、學習權的一部份，而不管是國家、教育機構、教師、父母，皆應負協助之責任。特別是家長在家庭教育中，自然有其教育權，然而〈教育基本法〉中對家長的學校參與權，指涉「學校選擇權」或包含學校課程內容方針的「教育(選擇)權」？於此，研究者特別將「選擇」兩字以括弧呈現，因為考慮到「教育權」並非一種「選擇」的概念，而是近似「家長參與學校教育權」權限的內涵。當我們朗朗上口、不假思索的說「〈教育基本法〉是家長教育選擇權的法源依據」時，需要進一步思考—當涉及教育專業時，家長對學校教育內涵的參與程度為何？倘若學生學習權為〈教育基本法〉的核心，家長對於學校教育的參與指引已然侵害學生學習權時，教育單位又能如何守住學生學習權的防線？或者教育行政單位有無可能進一步針對「家長參與學校教育權」權限有更具體的說明或闡述？

整部〈教育基本法〉有關父母在孩子國民教育階段的教育角色最直接的規定在第 8 條，茲摘錄如下：

第 8 條

教育人員之工作、待遇及進修等權利義務，應以法律定之，教師之專業自主應予尊重。

學生之學習權、受教育權、身體自主權及人格發展權，國家應予保障，並使學生不受任何體罰及霸凌行為，造成身心之侵害。

國民教育階段內，家長負有輔導子女之責任，並得為其子女之最佳福祉，
依法律選擇受教育之方式、內容及參與學校教育事務之權利。

學校應在各級政府依法監督下，配合社區發展需要，提供良好學習環境。

第二項霸凌行為防制機制、處理程序及其他應遵行事項之準則，由中央主管教育行政機關定之。

在有脈絡性、完整的閱讀〈教育基本法〉第 8 條後，筆者發現一般「〈教育基本法〉第八條第三項規定為家長教育選擇權之法源依據」之認定及說法，可能過於簡化。第一，如前所述，「家長教育選擇權」並不同於〈教育基本法〉內家長「依法律選擇受教育之方式、內容及參與學校教育事務之權利」；第二，〈教育基本法〉中的「家長教育權」必須在符合〈教育基本法〉立法精神、意涵的前提下被理解與施為，其立法精神包含學習權、教師專業自主權、教育決定民主化、教育方式多元化等，皆為「家長參與學校教育權」權限之考慮前提。第三，當教育權釋放部分權利讓渡給家長與地方時，不代表家長與地方可以全權決定，而是立於「協助」的教育角色，以完善學生的學習權與健全人格發展權利等(如法令第二條所述)。

肆、總結：家長的「參與學校教育權」必須有所規範

「家長參與」的風潮與 1990 年代中期以後，台灣教育開始走向新自由主義(neo-liberalism)有關，希冀開放某程度自由競爭、家長參與等，讓成本最小化、利益最大化。不料，新自由主義用效率、績效來看教育「產出」，表面上的多元、開放卻帶來更多的苦果，對教育專業的威脅就是其中之一。「家長參與」可以對學校有些提醒、引進資源或協助，但若有家長以宗教價值凌駕專業，或挾著其他領域的專業或聲望，對學校性別教育專業屢屢下指導棋，甚至影響校務發展，反而不利孩子成長。

〈教育基本法〉第八條只被斷章取義的引用第三項，作為家長參與學校教學的法源依據；然而，「國民教育階段內，家長負有輔導子女之責任，並得為其子女之最佳福祉，依法律選擇受教育之方式、內容及參與學校教育事務之權利」其前提為教師之專業自主權、以及學生之學習權、受教育權、身體自主權及人格發展權。在這些前提之下，才是家長教育權所能施予之處。換句話說，「家長參與學校教育權」的行使，應以符合學生之最佳利益為主要考量。家長如何進行家庭教育，某程度是家長決定的範疇(但並非全部)，但在學校教育之內，教師之專業自主權、學生之學習權、受教育權、身體自主權及人格發展權，都必須在家長教育權之前。況且該法第 6 條也開宗明義要求教育應本中立原則。公立學校不得為特定宗教信仰從事宣傳或活動，而主管教育行政機關及公立學校亦不得強迫學校行政人員、教師及學生參加任何宗教活動。

因此，若有宗教團體挾著家長教育選擇權之大旗，要求學校讓渡性別教育專業教學權利與內涵，校方應該秉持教育專業有所行動，以維護校內學生學習權益。無論國內法或國外法，家長的「參與學校教育權」並非毫無限制，且教育行政單位未來必須有所規範或者對此有更清楚的說明。就像蘇芊玲教授在《蘋果日報》的投書〈知道自己的侷限也是重要的教育〉，「家長參與」的前提是家長能夠在尊重學校教師教育專業的前提下提供相關的協助。

參考書目

- 吳清山 (1999)。家長教育選擇權之研究。行政院國家科學委員會專題研究計劃成果報告 (編號: NSC88-2413-H-133-001)。
- 吳清山、林天祐 (2009)。教育小辭書。臺北市: 五南圖書出版公司。
- 教育基本法 (民 102 年 12 月 11 日)。
- 陳衿妮 (民 105 年 6 月 13 日)。家長代表: 性平教育首重適齡, 教育選擇權是家長的權利。基督教今日報。取自: <http://www.cdn.org.tw/Default.aspx>
- 舒緒緯 (2001)。教育基本法與學校發展。屏東師院學報, 14, 153-178。
- 黃建忠 (2004)。家長教育選擇權的理念與省思。學校行政雙月刊, 31, 257-265。
- 劉世閔、吳育偉 (2004)。家長教育選擇權: 教育公平與績效的雙刃劍。國民教育研究學報, 12, 19-40。
- 顏國樑 (2000)。教育基本法的立法過程與立法精神。教育資料與研究, 32, 11-18。
- 蘇芊玲 (民 106 年 2 月 19 日)。知道自己的侷限也是重要的教育。蘋果日報。取自: <https://tw.appledaily.com/new/realtime> Millar, F. (2016, June 13).
- Tweedie, J. (1989). Parental Rights and Accountability in Public Education: Special Education and Choice of School. *Yale Law & Policy Review*, 7 (2): 396-418.
- Parental 'choice' in education has created the worst of all words. The Guardian.*
Retrieved from <https://www.theguardian.com/international>

(感謝科技部在相關研究經費上的支持 MOST105-2410-H-004-158-MY2, 也感謝兩位審稿人的意見, 若仍有缺漏之處, 由作者負責)

文化評論／

2018 年光州雙年展《想像邊界》— 關於雙年展幽靈化作邊哨阻攔烏托邦的想像

楊宏淵

背景與概念

2017 年，南韓總統文在寅（Moon Jae-in,1953-）在柏林發表朝鮮半島和平的構想。一年後，2018 年 9 月 19 日，文在寅同朝鮮國務委員長金正恩（Kim Chŏng-ūn,1984-）於「第三次文金會談」簽署〈平壤共同宣言〉。軍事上，美朝韓共推半島無核化，停止三八邊哨與緩衝區（Demilitarized Zone,DMZ）的軍事活動，緩和當前雙方敵對氛圍；經濟上，基於互惠互利原則，發展民族經濟；人權上，解決離散家庭問題，強化人道合作；文化運動上，申辦夏季奧運會，共創朝鮮民族和解氣氛。¹隔日，乘著日本的 Lexus 運動休旅車，雙方偕妻登上位處中朝邊界的民族聖地「白頭山」（中國稱長白山），完成電影場景般的一幕，象徵性地同「天池」大和／合照。「把地景當成民族認同的心景，這是常見的喻象，其中凸顯的是光線的明亮、社會能見度的問題，以及透過視覺將民族歸屬的演述，以及相關的集體表現形式自然化的可能。」²為了民族與利益，在美中朝日韓這複雜的地緣政治壟罩下，媒體重複放送「和諧」，兩韓結束長六十五年的戰爭狀態，在形式上成為事實，想像……。「權力精英階層推動想像的民族共同體理想，隨著印刷媒體與資本主義廣泛傳播。」³

兩韓表面言和沒幾天，9 月 25 日美國總統川普（Donald John Trump,1946-）在聯合國大會發表演說，自誇逐步達成半島去核之餘，重申美國本位與邊境政策，拒絕全球主義與多邊貿易，展現基於維護國家利益行事之立場。鑑於國族本位盛起、國際難民據增，以及美朝韓情勢趨緩，本屆以〈想像邊界〉

(Imagined Borders) 指涉當下，並回溯過往〈超越邊界〉(Beyond the Borders, 1995)。「超越邊界的主題傳達了全球公民的訊息，超越意識形態、領土、宗教、種族、文化、人性和藝術之間的分歧。」⁴經過四分之一世紀，分歧仍強化虛實邊界並作用於人。立基現今國際政經背景，回顧光州雙年展(1995-2018)，95 年至今國內外的歷史進程，回應民主運動的歷史與承繼抵抗威權的精神自是雙年展的中心思想、義務責任。策展論述上，曾策畫《真實的非軍事區計畫》(Real DMZ Project, 2012-) 的光州雙年展主席金宣廷 (Sunjung Kim) 援引 Benedict Anderson (1936-2015) 對於「民族」的定義—想像的共同體 (Imagined Communities)；然，結構似無意體現「想像共同體」。她號召 11 位策展人 (9 位亞裔) 分別策畫 7 檔規模形制迥異的特展，在雙年展展館 (Gwangju Biennale Exhibition Hall, 簡稱 GBH) 和亞洲文化殿堂 (Asia Culture Center, 簡稱 ACC)，藉藝術回應當前虛 (心理／網路) 實 (地緣／地理) 邊界之於當下人們的影響；展覽組成由來自 43 個國家，165 組藝術家 (超過 60% 為亞裔)，呈現邊界的多元想像詮釋，及其所面對的；議題上，國內不免俗碰觸 518 民主化運動與中朝韓問題，及國際上的地緣政治與利益糾葛，世俗民族主義的宣揚 (Propaganda) 及其滋生的獨裁，助長泛伊斯蘭主義擴張，與清剿。於是播遷、船難、認同等議題層出，想見本屆展覽既政治又嚴肅。



圖／《金正恩夫婦與文在寅夫婦於白頭山天池，維基百科詞條：天池》

現代烏托邦與想像共同體

從 GBH 開始，〈想像的國族／現代烏托邦〉(Imagined Nations / Modern Utopias) 由旅英韓裔的 Clara M. Kim 策畫，展覽觸及 50 到 70 年代，基於後獨立、後殖民與工業化、城市化等現實情境，現代主義作為開發中國家擺脫過去迎向未來的象徵。此展藉回望中南美、中東、印度與亞洲等地勃發的現代性建築與設計，思考近／現代（化）史、國際政治與民族國家之間的聯繫，探究現代主義的突入之於在地人們與後續歷史的反響。作為本展的序，Lais Myrrha (1974-) 的仿原尺寸比例的建築部件《案例研究》(Estudo de Caso, 2018) 就是一例。她的裝置作品解構 Oscar Niemeyer (1907-2012) 設計的巴西總統官邸黎明宮 (Alvorada Palace, 1958) 與十七世紀葡萄牙殖民時期農場建物 (*São Gonçalo Colubandê Farm*)，將官邸部件斜倚在希臘羅馬風格農莊立柱上。暗指巴西的美學、政治、和社會基礎－曾經的被殖民地。殖民時期的「鬼魂」仍在官邸徘徊，缺乏聯繫的現代主義與殖民歷史的進步過程，阻礙著巴西（臺灣）成為一穩固的現代國家。⁵



圖／《案例研究》(Estudo de Caso, 2018)

關於伊拉克的現代化，Ala Younis（1974-）由檔案拼貼、建築剖面 and 女權主義者群像模型組成《（女權主義者）讓巴格達更偉大的計畫》（Plan(fem.)for Greater Baghdad,2018），著力於如 Zaha Hadid（1950-2016）等當地相關建築從業的女性之於柯比意（Le Corbusier,1887-1965）1956 年為 60 年巴格達奧運設計的多功能運動場（體育場、網球場與體育館等），與其建設的過程之間的關連與影響。由於國王費薩爾二世（King *Faisal* II,1935-1958）逢政變身亡，直至 1979 年海珊（Saddam Hussein,1937-2006）奪權，體育館（Saddam Hussein Gymnasium）終於 1980 年建成。這 25 年間，巴格達經歷四次城市規劃、五次政權轉變、六位國家元首。後 911 時代、2003 年美伊戰爭、巴格達淪陷，到體育館的更名易主。可見，「空間化的歷史具有一種結構，而這種結構正是在文化殘跡的疊加與沉澱中有機生成。」⁶



圖／《（女權主義者）讓巴格達更偉大的計畫》（Plan(fem.)for Greater Baghdad,2018），局部

飽受內戰摧殘的黎巴嫩貝魯特亦然，特別是那破敗的沿海現代旅館群。曾經的中東巴黎由於「多元」族群與宗教，自 1975 年開始歷時 15 年的內戰。Marwa Arsanios（1978-）的《卡爾頓酒店》（Carlton Hotel,2008）即是關注這棟拆

於 2008 年的旅館。題材類近 *Catherine David (1954-)* 在 2003 年威尼斯雙年展子展之一的〈**Contemporary Arab Representations**〉，關於貝魯特假日酒店的展出。裝置方面，現場展出飯店模型，及在這滿是傷痕的旅館收集陳舊窗簾布再製成的女裝；錄像方面，除遊蕩內部翻找窗簾的過程，地上一台映像管電視，播送著曾在這酒店發生的同性戀情殺事件短片，多面延展旅館歷史、故事。關於觀光城市的毀滅新生，*Yto Barrada (1971-)* 的錄像裝置《阿加迪爾》(Agadir,2018) 同樣經歷災難，但破壞、改變城市的不是人禍，而是天災。Agadir，在 1960 年被地震摧殘的摩洛哥旅遊大城。藉報章檔案的拼貼、採訪紀錄的播放，並置造型現代的藤椅與抽象簡化的現代建築圖像，呈現災後重建的過程之餘，觀者得以感受資本主義帶動現代化的建設，神奇與效率；想像旅遊城市發展現代觀光，渡假酒店與陽光沙灘。



圖／《卡爾頓酒店》(Carlton Hotel,2008)，局部



圖／《阿加迪爾》(Agadir,2018)，局部

關注國際現代主義影響下的韓國作品不多。Seo Hyun Suk (1965-) 的錄像《失落之旅》(The Lost Voyage,2011-2018)，鏡頭帶領觀眾透過訪談生活在首爾市中心「世運商街」(Sewoon Sangga,1968-1970)的民眾，穿插建築空間裡人事物與街頭社運畫面來導覽這空間。建於1966年，由金壽根(Kim Swoo Geun,1931-1986)設計，鄰近宗廟，橫跨1.2公里的住商建築群，早年作為南韓現代建築象徵之一，80年代之後，沒落為唱片黑市與駐韓美軍買春所在，同時也是社運民眾在街頭的撤退路線與躲避選擇；到歷經整建的現在，已然是中小型工廠、電子零組件的集散中心和青創的文化市集。在製造業相繼迫遷的市區開發導向下，影片不時傳來的金屬加工聲響，我們感受到這商街的在地活力，可惜現場未見模型便於想像。整體來看，本展較少觸及身處現代化建設進程「緊急地帶」(Zone of Urgency)的中國城市，也對當前首爾都更議題關照淺薄。⁷但倒符合近年歐洲對拉美現代建築(Lina Bo Bardi,Oscar Niemeyer等)，與現代主義(以柯比意為主)進入印度、中東等地的研究，是一迎合主流但不太接地的研究型展覽。雖展覽深具現代機能線條的美感，但這是一缺少亞洲紛亂干擾的西方式現代幻夢。



圖／《世運商街》(Sewoon Sangga,1968-1970)
<https://wsimag.com/tina-kim-gallery/artworks/75821>

虛實邊界與國族幽靈

〈面對幻影般的邊界〉(Facing Phantom Borders) 由泰籍的 Gridthiya Gaweewong (1964-) 策畫，想見中亞與東南亞為其研究範圍。鑒於當前地緣政治成為議題，如今移民被視作威脅，導致諸民族國家和政策制定者重新思考邊界管制和社會控制。排除還是包容？本展旨在具現任意建構、劃分邊界的「幽靈」，其作為民族國家組成部分，一切話語皆為國家利益服務。那國民呢？或說，何謂國民？據此，隱於偉大國族背後的個人與族群故事需被說出。

Apichatpong Weerasethakul (1970-) 在 GBH 的雙頻道錄像《影》

(Invisibility,2016) 複合其個人與國家的記憶，藉 Sarit Thanarat (1908-1963,1957.1958 政變實行專制與開放經濟) 將軍的紀念雕像、伊善 (Isan) 地區的當地民眾、冷戰時期的泰國總理、裁縫機與病房等記憶的剪影，配合遮蓋板造成投影「黑幕」的作動聲，構成一往來於公／私、可見／不可見、事實／虛構的記憶光景。「沒有燈的時代，人們依賴光線，想像光的存在也是危險的。」

《影》的故事講的是一場光的風暴。……我們在光中想像危險，同時想像生命的美。而和光相對，動作／移動（movement）是黑色的，因為它是反光線的，把我們從光線那裡移開。」⁸民族意識與國家記憶對人們的內化，我們亦可在 Shilpa Gupta（1976-）的《手繪國家地圖 100》（100 Hand drawn maps of my country, 2008-2018）得到認識，尤其韓國篇。參與手繪地圖計畫的百位首爾市民多將三八分界線畫出，但普遍畫出的韓國國土卻又是完整的朝鮮半島，大韓帝國！



圖／《影》（Invisibility, 2016），片段畫面



圖／《手繪國家地圖 100：首爾篇》（100 Hand drawn maps of my country, 2008-2018）

然，從東亞看向中亞，國際地緣政治早讓國土與民族關係脫鉤。於是民族移動，當時和現在。當前亞洲地緣政治與移民問題佔本展很大篇幅，受制政治形勢與意識形態聚集的難民族群，試圖藉此給予觀者思考邊界意義的問題意識。旅澳的 Rushdi Anwar (1971-)，作為庫德族藝術家以庫德族難民營 (Arbat Refugee camp in Northern Iraq) 營地劃分作為他八螢幕錄像裝置的造型結構，並以營區牆上的塗鴉文句作為作品名稱《有天我們將回去》(ONE DAY WE WILL RETURN,2018)。藝術家長期在當地生活，紀錄如今已然成為庫德聚落的日常，影像內容輕巧如兒童玩耍、居民聊天做手工等場景。然而，由於土耳其的推波，川普宣令美軍撤出敘利亞，夾在土耳其與敘利亞之間的庫德族生活領域將再掀爭端，回家的路仍迢。此作引領觀者正視難民的現實生活，及難民營不得不作為「家園」的思考。



圖／《有天我們將回去》(ONE DAY WE WILL RETURN,2018)

離鄉尋求新家（澳洲），難民營（印尼）成了家園！澳籍 Tom Nicholson (1973-) 的《我生於印尼》(I was born in Indonesia,2017) 緣起 2015 年藝術家和策展人 Grace Samboh (1984-) 在日惹對印尼國家紀念塔 (Monumen Nasional) 的作者 Edhi Sunarso (1932-2016) 進行的訪談，聚焦紀念塔模型製作過程如何受到 1965 年蘇哈托 (Suharto,1921-2008) 政變上台的影響。追溯印尼 60、70 年代政治模型製作的歷史，它們視覺呈現的形式與集體作業的模式。從模型到紀念

碑，對於夾帶民族主義、反殖民主義和國家獨立的創作動機有了基礎認知。爾後，接觸記錄哈扎拉（Hazara 伊斯蘭教什葉派）難民的遷徙路徑與庇護的政策施加，十七歲即自阿富汗逃到印尼的哈扎拉導演 Khadim Dai（1996-），知悉他們在逃難過程生根印尼的現況。由於阿富汗極端種族主義盛興，哈扎拉不被認為是穆斯林，於是逃至印尼等待機會登陸澳洲尋求庇護。至此，構成模型與遷徙的交會。接觸留置雅加達南方五十公里 Cisarua 的哈扎拉族群，訪談他們的自治組織，特別是其為下一代建立運作的學習中心，及其生活。這些關於日常生活與冒險避難的描述，日後成為委託日惹獨立藝術團體在模型製作上的依據。於是，在展場中央劃出的純白獨立隔間，藝術家於內部展出 120 尊微縮人像模型；環繞隔間，外圍多螢幕播放計畫參與者的紀錄。根據 Sunarso 的雕塑語言與尺度差異，這些人物之間不同的透視系統、生命故事於展台上交錯，具現群體的記憶與歷史。最終，現場這些隨意擺放在木製平台，純白素胚般的群像，不定上色後，於不遠的將來能在澳洲展出。想像，周圍島嶼上的離散族群越過「邊界」（國界／法律）登陸理想國，澳洲。



圖／《我生於印尼》（I was born in Indonesia,2017），局部

來自新加坡，何子彥（1976-）的單幕雙投影裝置《無名與名字》（The Nameless and the Name,2015-2018）為其《無名》（The Nameless,2015）和《名字》（The Name,2015）兩作的結合。源自其長期發展由 A 到 Z，經其歧異詮釋的

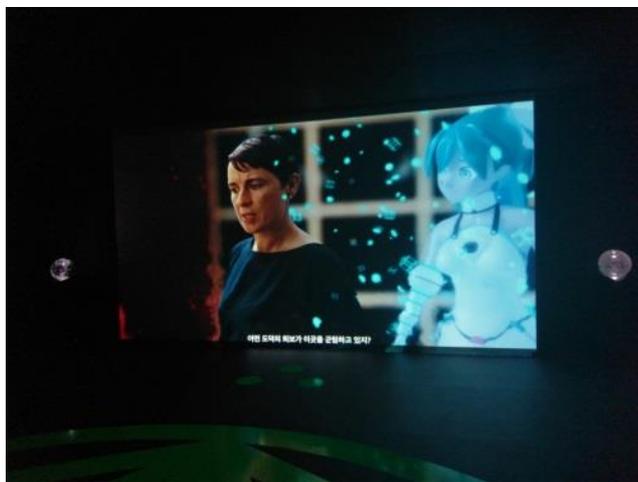
《東南亞關鍵詞典》(The Critical Dictionary of Southeast Asia)，其中的 G 與 L。《名字》關於一美帝虛構的共黨研究作家 Gene Z.Hanrahan。G，即藝術家對他(們)的考究，其撰寫的《馬來亞的共產主義鬥爭》(The Communist Struggle in Malaya,1954)內含作為研究者無法觸及的軍事機密，因此質疑此乃美國在冷戰時期為出版反共書目所虛構之人物。於是藝術家剪接許多好萊塢電影裡頭有關「作家敲鍵寫稿」的畫面，形構美版的作家 Gene Z.Hanrahan。輔上他的著作書目錄與光柵片劇照，觀者產生關於真偽身分、國族意識、國家機器與商業資本之間的關係思考。L，相對美國虛構的幽靈寫手，《無名》乃關於多重歷史幽靈組成的越籍馬共賴特(Lai Teck,1901-1947)。同樣取自電影，從梁朝偉(1962-)的多重身份下手，剪輯歷來電影片段形塑賴特簡史。他非常神秘，由眾多假名複合出其真身，先後作為法、英、日等國間諜，潛入馬國共黨期間甚至爬上權力頂點－總書記，致使許多馬共因其洩密慘遭被捕甚至處決。長遠看，其在位導致馬共積弱不振。於是《三輪車伕》(1995)裡位處西貢底層的馬伕／車伕，《花樣年華》(2000)裡的色情／武俠／科幻作家，《色戒》(2007)裡的情報頭子／偽滿魁儡等角色，這些歷史時序巧妙地組成賴特的生命史。「借助想像力的虛構可以超越史料的記載，以這種方式它能令死去的事實復活……，同時事實和虛構也可能混合組成一個單獨章節的描述對象。」⁹從《無名與名字》，可見歷史對象的真身隨局勢而變，關鍵在對隱於這些幻影般的人物背後的權力交織有所意識。



圖／《無名與名字》(The Nameless and the Name,2015-2018)，錄像裝置光柵片劇照局部

終結與回歸

〈終結：在後網路時代的參與政治〉(The Ends:The Politics of Participation in the Post-Internet Age)，由 Christine Y.Kim 與 Rita Gonzalez (1971-) 策劃，內容觸及網路世界之於人類在現實的主體存在與政治潛能，展呈關於未來甚至末世的當代預／寓言。Zach Blas (1981-) 的錄像《反—網路：慶典》(Contra-Internet:Jubilee2033,2018) 即是則後網路時代的龐克末世預言。作品緣起 Derek Jarman (1942-1994) 那批判民族主義，盡顯末世廢墟的英國龐克酷兒電影《慶典》(Jubilee,1978)。¹⁰然在這部錄像裡，天使引領著伊莉莎白一世女王 (Elizabeth I ,1533-1603) 穿越時空來到末世，女王成了新自由主義 (neoliberalism) 的推崇者。全像投影 (Holography) Azuma (Angel/AI) 帶領 Ayn Rand (1905-1982) 和 Alen Greenspan (1926-，前美國聯準會 FED 主席) 進入自近未來矽谷內爆灰燼中誕生的反烏托邦酷兒社會。在此，他們遇到一反性別、反網路的酷兒先知 Nootropix (形象假借原作說書者) 對其講課，講道關於「網路的終結」(The End of the Internet,As We Knew It)。影片作為一後網路時代的政經情勢預見，預示超越地緣政治、性別規範、主權範疇、民族國家、全球網路層次的未來，新自由主義崩壞後的自由廢墟。



圖／《反—網路：慶典》(Contra-Internet:Jubilee2033,2018)，裝置局部

互聯網作為寓言載體，苗穎（1985-）的《親特網+》（Chinternet Plus:What Goes On,2017）是一關於中共國家總理李克強（1955-）於 2015 年推動的互聯網+（Internet Plus）國家戰略。作為促進創業、創新的共享經濟平台，目的在推動經濟轉型軟著陸。《親特網+》即是在現場以錄像裝置呈現的山寨版，形式有如一未裝潢完成，又沒入口的獨立隔間，表面貼滿山寨「烏鎮互聯網峰會」Logo 壁紙，鑲嵌兩部螢幕，動畫內容關於受制網速讀取累格的毛主席肖像，背景則是小丑、金正恩與貓星人一眾角色在鼓掌叫好；另一則是戴熊貓頭罩的狗，也可能它真長這樣，但到底還是狗。此外我們可從裝潢破洞看向內部封閉展間，內容關於美圖 APP，只消一點擊，霧霾壟罩的中國都清新了起來，fresh images 取代正版 getting images 浮水印，這些「假清新」不定在網上被認為是真實的中國影像。此作宣揚山寨，惡搞網路與政治的掛鉤，強調網上「假（新聞）取代真（事實）」之餘，同時暗示其政治潛能。例如，無視原創從一堆原版剪接再製不定能得到更多的 Donate 與按讚。



圖／《親特網+》（Chinternet Plus:What Goes On,2017），外牆局部



圖 / 《親特網+》(Chinternet Plus:What Goes On,2017), 內在局部

同樣有關互聯網，金喜天 (Kim Heecheon,1979-) 的單頻錄像《平滑事物皆透過網格行使現實擴張》(Every Smooth Thing through Mesh,2018) 是則關於「不可見」作為未來本身的警世預言。在〈寶可夢 GO〉(Pokémon GO) 這款即時「擴增實境」(Augmented Reality, AR) 遊戲裡，隱形的網格建構出的 *Pokémon* 進入人工擴增的實境。¹¹此遊戲發展起源於 John Hanke (1967-,前 Google GEO) 透過 Google Map 將虛擬置入當下時空的概念，開創數位虛擬與現實空間互動的遊戲場域，讓玩家離開房間到戶外體驗虛擬的真實。透過定位，屏幕捕獲你家巷口現身的 Pokémon，遊戲與現實更親密，甚至異化著人們對於真實的感受。影片呈現雙方在暗夜視訊討論 *Pokémon GO* 的 GPS 跟蹤、圖像分辨率，以及眼見真實與目視屏幕之間的界線模糊等。不安的粒狀、難辨的視訊，加上不連貫剪輯搭配偶爾冒出的叫聲—Pika chu……，頗具 CULT 喪屍片之感，只可惜本片反敘事，但約略可知此作指向虛擬與現實之間的模糊邊界。可思考的，擬真是為取代真實嗎？虛擬融入現實，異化玩家、徒留肉體，如行屍走肉般存於世。這未來無須想像，無視交通的「北投公園寶可夢事件」已在眼下發生。



圖／《平滑事物皆透過網格行使現實擴張》(Every Smooth Thing through Mesher,2018)，片段畫面

GBH 的終點站，〈回歸〉(Returns)。策展人為來自澳洲的鄭大衛 (David Teh)。“The Goldfish Remembers” 作為論述副標，關於金魚的記憶，事實上比我們所理解的還要長久，尤其痛苦事件！〈回歸〉是檔案閱覽室也是展覽，內容上，回顧與回應歷史乃此展核心。因此構成上包含過去光州雙年展的作品、文件、創作詮釋、現場演出。演出方面，確實有著回歸意涵，從數位到類比。《Far East Network》為一亞洲藝術家群體發展的即興聲響演出計畫，名稱借用 1942 年開台直至 1991 年關台的遠東網絡 (Far East Network，簡稱 FEN)，旨在探索西方音樂以外的新美學。FEN 作為美軍廣播電台／電視網，服務日本，沖繩，菲律賓和關島的美軍，為外交人員及其家屬提供新聞與音樂。同時澤披百萬日本隱性聽眾，為其學習英文與感受美國文化的管道之一。FEN 的即興聲響仰賴直覺與隨機，意圖遠離西方主流，按其說法即「抽象搖滾」。論述源自主張融合西方哲學與東方思想的「京都學派」，然同時也是「大東亞共榮圈」論述基礎來源。¹²因此，試問在這日本號召亞洲各國藝術家組成的「音樂家庭」裡，誰是作為調合的父親（道／理）？

藝術再現檔案，Tom Nicholson 於此展出他對於光州事件與事發場所的研究。《噴泉旁的陌生人》(Stranger at Fountain,2018) 關注軍方鎮壓民主化運動前幾天，其對市民發佈的一系列講稿，對外重新發布這些講稿。同時，並置展出民眾群聚民主廣場噴泉周圍的 518 檔案照。顯見，「回歸」意圖形塑一內容夾雜光州雙年展脈絡和 518 民主化運動史，和東亞後冷戰簡史，可進入休憩閱讀的體驗。檔案、作品彼此交纏，作為終點，不失為提供觀眾認識歷史與藝術的 Lounge Bar。不單召喚記憶，召回「過去」重返現場亦是本展重要組成。〈回歸〉於 ACC 散置展出第一屆雙年展舊作，功能上亦將其作為從 GBH 接續 ACC 的中介。如：李應魯(Lee Ungno,1904-1989)那共同體般的抽象群眾水墨畫；姜連均(Kang Yeongyun,1941-) 那象徵抵抗權威(反雙年展，或稱詛咒)，同時在 GBH 廣場和 ACC 展出的喪葬禮事旗海《天與地之間IV》(Between the Sky and Land IV,1995)；及評審團大獎，古巴藝術家 Kcho (Alexis Levya,1970-) 表現渡海如醉酒般不穩的鐵船裝置《忘卻》(Para Olvidar,1995)。經過二十四年，當前船難頻繁，作品仍合宜，且政治正確！



圖 / 《群眾》(Foules,1985)



圖／《天與地之間IV》(Between the Sky and Land IV,1995)，局部



圖／《忘卻》(Para Olvidar,1995)

覺察與不可見

GBH 往來 ACC，距離不近。因此展區的銜接與互文也就顯得必要。於是乎官方定時發車接送前往，行進途中隨車導覽民主化運動的歷史與場所。沿途經過「起火點」，全南大學門口（5.18 運動起點，軍警毆打學生事件）、消防局、光州火車站（首見民眾被軍警槍殺，引發後續的廣場攻防戰），終於錦南路、道廳前廣場（集結示威到後來軍方鎮壓），Burning Down the House!¹³雙年展就在位處廣場旁的 ACC 及其周圍建築空間進行。展出官綺雲（Yeewan Koon）和鄭然心（Yeon Shim Chung），來自港／韓的兩位策畫的〈斷層線〉（Faultlines）。Faultlines 雖為地質學名，後被經濟與管理學界引為經貿危機和團隊崩壞的徵

兆，喻指潛藏的裂痕，不易覺察但已然發生。Francis Alys (1959-) 展出錄像裝置〈阿尼的沉默〉(The silence of Ani, 2015)、錄像小品《水／彩》

(Watercolor, 2010) 和些幽默小畫，都跟土耳其邊界爭議有關。位處土耳其邊界的觀光古城 Ani，還真與斷層線牽扯上，地震。無現代建築工法與觀光產業推助復甦，古亞美尼亞王國首都 Ani 就這樣毀於 1319 年。櫥窗裝置展示成排手工木笛；呼應它的錄像內容為單屏巨幅投影躲避在廢墟的孩子，呈現他們吹笛呼喚鳥群的過程動作。群鳥為古城帶來生機，然笛聲喚不回離／逝去的亞美尼亞人，徒留中世紀廢墟與風聲，作為土耳其的觀光勝地。據此不難理解所謂：「歷史並不是自古以來就被理所當然地認為有文化價值。歷史主義的興趣點在於過去本身……。」¹⁴ 且說發展觀光帶動經濟，土耳其與亞美尼亞的歷史糾葛（種族清洗與邊界爭議），Ani 這斷層或可能會……。

有關香港潛藏的裂痕。梁碩恩 (Simon Leung, 1964-) 援引 1967 年英屬香港掃蕩左翼抗爭的照片探討亞洲蹲。蹲擁有著休息／服從雙重衝突意涵，乃本作關鍵。雖未展出，這始自 1994 年發展的藝術計畫其他組成還有表演、錄像等，如挪用關錦鵬 (1957-) 電影《阮玲玉》(1991)。阮玲玉 (張曼玉) 走向蹲在片場前的蔡楚生 (梁家輝)。他問：「妳有多久沒有這樣蹲著？」她回：「做了明星之後……。」他說著：「不要總是高高在上，蹲下讓我看。」錄像以她走到他身旁，小心翼翼地手折旗袍蹲下畫面作結。「下蹲的軀體強調了無法作答的無力感，一種終止的狀態，以及某程度上的預言。這些都是 20 世紀 30 年代的上海以及 20 世紀 90 年代的香港所經歷過的歷史影響。」¹⁵ 縱使並未全盤，仍感受此作有關港人內在衝突。同樣借英屬香港喻今，程展緯 (1972-) 探討 1988 年官方向公眾開放的區旗競賽。超過 8000 件設計報名參與，然最終以取消比賽作結，自然也就沒有藉此民主形式產生區旗。《落選旗幟》(Region of Failed Flags) 旗海引領觀者從館內延伸場外，相對隱而未顯對民主的壓抑，〈斷層線〉在鄰近空間展出事關直接訴諸的暴力。過去承受軍警攻堅，至今傷痕未癒的 Jeonil Building。運動期間位處廣場旁的這棟樓，曾為學生佔領作為制高 (十樓留存擊

向群眾的彈痕)。如今的民主歷史建物外牆為塗鴉和 Nina Chanel Abney (1982-) 那關於威權壓制的圖像掛布；以及另一側面 Okin Collective (玉仁集體)、Yejou Lee 的文句掛布佔據。「5月18日的早晨有點冷但白天仍是溫暖，是個陽光燦爛的春日。」¹⁶



圖／《蹲的提案—香港》(Proposal For Squatting Project / HongKong, 2010)，局部



圖／《蹲的提案—廣州》(Proposal For Squatting Project / Guangzhou, 2008)，局部



圖 / 《無題》(Untitled, 2008)



圖 / 《過道與不定形的地圖》(Passages and an Amorphous Map, 2018)

關於攻堅，坐落 ACC 區內「舊全羅南道廳政府辦公樓」(現

Cultural Exchange) 作為〈斷層線〉的延伸。¹⁷ Aerout Mik (1962-) 在禮堂展出三屏錄像《雙重束縛》(Double Bind, 2018)。「雙重束縛」為一關於精神分裂症的論點，意旨溝通接收到的話語與看到的非語言(如姿態、表情)訊息相背離，致聽者無法適從應對。場景有二，一為搬演法國近年頻發的恐攻，藉特警(演員)在室外模擬攻堅，感受其動作猶豫與身心焦慮；二為在淨白室內卸裝，試圖放鬆，可卻躺在地上嘆息、啜泣、扭動，難以進入休息狀態似，隨時可能爆發。令我感受警察的脆弱與可能的反嗜，正義／激進，受控／失控，在每位軍警心中衝突，甚至身份轉換(警察／歹徒)。同樣關於鎮壓，白承祐(Back Seungwoo, 1973-) 2017年始拍攝505保安部隊和光州軍事醫院的舊址。民主化運動時期許多學生即被505保安部隊抓捕審問；醫院作為接收審後罪犯的治療／死亡場所。在舊道廳辦公樓擺置廢墟照片，我們看到灰塵滿覆的遺址與展場產生空間錯位與對話關係。展覽同時，「遺址」隨在地報紙每週刊出(黑白印刷)。訴諸空寂之餘，加強「共同體」的鏈結。



圖／《舊全羅南道廳政府辦公樓群其一，現 *Cultural Exchange*》



圖 / 《雙重束縛》(Double Bind, 2018), 片段畫面



圖 / 《幫助記憶的系統》(A Mnemonic System, 2008), 局部



圖 / 《幫助記憶的系統》(A Mnemonic System, 2008), 每期報章呈現局部

倖存的與北韓的

〈倖存的藝術：持續發展的、轉換變動的、裝配組立的〉(The Art of Survival:Sustainability,Shift, Assembly)。既然倖存，已非裂縫而是現實。本展作為對現實的種種詮釋，由 34 位韓籍和 1 位日籍藝術家組成，分布於三檔子展覽：白鐘玉 (Paek Chong Ok) 策畫的〈對稱想像〉(Symmetrical Imagination)，以披著童話面貌的現實作為概念與選件，結果呆滯耽美，調一多元的師生聯展；金聖兩 (Kim Sung Woo) 策畫〈短暫動能〉(Momentum Temporary) 探討光州城市空間。場外 Asia Plaza，面向地鐵進出口，Daum Kim (1983-) 在這他所謂的邊界區 (Border area)，透過震撼的 LED 音像裝置《三個太陽》(Three Suns,2018) 讓路人感受衝突。觀感類近韓國藝術組合「張英海重工業」(Young-Hae Chang Heavy Industries) 的作品，但更重視屏幕顯色與聲響迴盪。安正柱 (An Jungju,1979-) 的《煙》(Smoke,2018) 瀰漫著整個錄像裝置，帶領觀者漫遊蒼白的光州。藝術家搜集關於民主化運動的城市空間之影片作為剪輯素材，佈滿粒子的移動街景，配上 1988 年漢城奧運《手拉手》(Hand In Hand) 和巴塞隆納奧運《永遠的朋友》(西語 Amigos para siempre) 的主題曲混音而成的背景音。在美好畫音搭配下，巡遊「雜訊」籠罩的光州。呈現其對於傳媒的真實性質疑，省思個體記憶、歷史事件與意識型態之於主流媒體的權力關係。新聞作為潛藏裂縫隨時可能引起現實的崩壞，此作是一抵抗想像共同體的體現；金萬石 (Kim Man Seok) 的〈裝配點與非地方〉(Assembly Points and Non-places) 則是無須遮掩的現實揭露，如：壺井明 (Akira Tsuboi,1976-) 那關於處理福島核廢的驚悚繪畫，呈現「例外狀態」(The State of Exception) 底下生存的勞工。¹⁸及對於慰安婦的案例研究，以少女人形立牌輔上自述組成慰安婦群像。類似形制，Kim KyungHwa (1960-) 的《被隱藏的勞工》(Hidden Labor,2018) 拼貼陳舊的瓦楞紙板構成勞工剪影立牌，關注勞動行為及其身外物。鄭庚昇 (Jung Yooseung,1990-) 討論光州知名的性產業，收集娼妓常用藥物的包裝盒堆疊成類

城市地景的裝置。此外，可想見本展還會有關於集中營、民主化運動等題材的作品。關於黑暗／光明、城市／地理、民主事件／記憶殘留。雖作品類型、題材多且雜，但部分作品切合主題，悲情城市。



圖／〈對稱想像〉(Symmetrical Imagination)，展場局部



圖／《三個太陽》(Three Suns,2018)，片段畫面



圖／《煙》(Smoke,2018)，片段畫面

接續 ACC 南韓藝術家「群展」，其後是在獨立長形展間呈現的北韓「個

展」(萬壽臺創作社)。「北朝鮮藝術：矛盾的寫實主義」(North Korean Art:Paradoxical Realism) 做為此展的結語，「免費參觀但禁止攝影」(現今共產主義的雙重性)。策展人文凡綱 (B.G.Muhn) 帶來北韓成立於 1959 年的藝術團體〈萬壽臺創作社〉，那深具社會、健康寫實風格的現／當代朝鮮米紙水墨畫，於南韓民眾面前展出。於此，展出主題畫 (Ideological painting)、山水畫 (Landscape painting)、文人畫 (Literati painting) 與動物畫 (Animal painting)。接續〈倖存的藝術〉的視覺轟炸，觀者得以在這白盒空間得到喘息與復甦。藉活潑的動態筆勢寫實呈現出辛勤勞動者、冷冽金剛山、雪地東北虎與現代都會人等美好場景，縱然真假不明。但無不感受到朝鮮在資本主義／共產主義、現代／自然間取得的美妙和諧。作為「想像邊界」結構上的終點，泛政治之餘倒也雅俗共賞。主題展外，本屆同步展出〈光州雙年展委託〉(GB Commission，簡稱 GBC)、〈展亭計畫〉(Pavillion Project)，與〈特別計畫：李二男 (1962-)〉(Special Project:Lee Lee Nam)，那關於末世戰爭的輕巧動畫。

當地委託與現地創作

關於雙年展委託，作為本展三大區塊之一。在 ACC，Adrián Villar Rojas(1980-)的單幕雙投影《群星之戰》(The War of the Stars,2018) 佔據 Culture1 展間。面朝入口的錄像為其 2014 年參與〈真實的非軍事區計畫〉駐村創作，同樣關於末世預言，但更多的是對於民間生命力的樂觀。藝術家長期拍攝江原道鐵原郡 DMZ (Demilitarized Zone) 範圍內的陽智里 (Yang-ji ri)，置入其科幻造型的泥塑於里民空間，以即興劇場方式拍攝邊界年邁居民 (多超過 80 歲) 的生活，完成錄像《最美的戰爭時刻》(The Most Beautiful Moment of War,2014)。於是，在真偽夾雜的記錄下，拼貼出陽智里的種種科幻日常，如：習以為常的地震 (核試爆或交火?)、滿身泥濘的傷兵、淡然共餐的外星人 (受核污染?)。布幕另一面則是以此為基礎發展的另一錄像，影片交叉剪輯里民、跨性者 (變性? 被感染?) 看《最美的戰爭時刻》的反應 (如猜測外星人是否就是那受傷的軍人)、黑船到來 (荷蘭人)，以及吸血鬼的畫面：Murnau (Friedrich Wilhelm Murnau,1888-1931) 的《不死殭屍—恐懼交響曲》(Nosferatu:eine

Symphonie des Grauens,1922) 和其後設電影，E.Elias Merhige (1964-) 的《我和殭屍有份合約》(Shadow of the Vampire,2000)。有趣的是這電影提出個假設，即 Murnau 真找了位存於世的吸血鬼來演出。或許我們可想像，位處 DMZ (Demilitarized Zone) 的陽智里 (Yangji-ri)，同時作為類科幻的軍事場所與未開發的自然環境，在那萬物生滅，跨際物種人鬼和平共存。然回到現實，兩部錄像以俯視地圖 Scroll 運鏡作結。亦步亦趨向上捲開的是 DMZ 地圖？



圖／《群星之戰》(The War of the Stars,2018)，片段畫面



圖／《群星之戰》(The War of the Stars,2018)，片段畫面

Kader Attia (1970-) 在 GBH 展出雙年展委託創作之錄像裝置《變動中的邊界》(Shifting Borders, 2018)，延續其萬物有靈 (Animism)、幻肢痛症 (phantom limb pain) 和表裡修復 (物理 / 生理) 的興趣，現場展呈多組坐置木椅上的陳舊腿部義肢及訪談紀錄。內容為 518 民主化運動參與者、心理學者和宗教人士等的訪談。關於倖存及餘生，學者分析民主化運動之於韓國現代化進程的關連，人們普遍藉追逐功名來求取安全感之間的潛在連結；以及延續過去萬物有靈的看法，認同宗教儀式 (通靈、附身等) 作為聯繫亡者 (靈界) 與在世者 (人界) 的中介，其所擁有對於內心傷痛的療癒之潛能。此外除在 GBH 和 ACC 展出「委託」，早於 2007 年關閉，鄰近光州 505 保安部隊舊址的歷史遺址「光州軍事醫院舊址 (Former Armed Forces Gwangju Hospital)」同作為委託的展演場域。但不知礙於人力還是，導覽於每天下午三點開始，每半小時一回合，後再分日間與夜間場次。白天導覽 Kader Attia 和 *Mike Nelson (1967-)*，*落日五點半與七點半* 開始 Apichatpong 的幻夢遊蕩。戴上口罩，跟著導覽員進入破敗的院區。接續修復與萬物有靈的概念，Kader Attia 在一棟病院裡展出他的枯木裝置。觀者在殘破的病院內遊走，同時會看到站立或躺平在許多房間內的長塊枯木，每塊枯木上無一不充滿著裂縫 / 傷口，近看即會發現藝術家用口字釘在許多裂縫上所做的許多縫合努力，修補傷痕的徒勞喚起悲傷感。形式上，這類創作手法類同其過往對於龜裂水泥地板的修復；內容上，修補動作造成的疼可能還不亞於傷口的痛，對於正義與真相之追求，關鍵或許不在外力強行修補。接著前往廢棄教堂，Mike Nelson (1967-) 在院旁林中深處教堂內展出《鏡面混響》(Mirror reverb (the blinding of a building, a notation for another), 2018)，教堂內部高低交錯懸吊著他自一旁醫院拆來的殘舊鏡子，彼此相映反射，我們看到了鏡內的擴增空間，老舊教堂、戶外青綠，與鏡中你我，想像曾經鏡前的病患。



圖／《變動中的邊界》(Shifting Borders,2018)，局部



圖／《光州軍事醫院舊址》(Former Armed Forces Gwangju Hospital)，建築正面



圖 / 《光州軍事醫院附設教堂舊址》，正面



圖 / 《鏡面混響》(Mirror reverb (the blinding of a building, a notation for another), 2018), 局部

Apichatpong 的影像裝置同樣立基萬物有靈論，及光影。「尤其是室內眼睛

看得到的黑暗，以為有什麼東西忽隱忽現，易生幻覺，有時比屋外的黑暗更令人生畏。所謂的魑魅魍魎，所謂的妖魔鬼怪，大概就是因為這樣的幽暗而幻生。」¹⁹黑夜降臨華燈初上，他在廢棄醫院的展出聚焦在陰影與洞穴意象。延續《影》，在區內一棟病院現地製作內含聲響、動態、光影、繪畫與投影所組成的空間裝置《光州軍事醫院舊址》(Former Armed Forces Gwangju Hospital, 2018)。立基 Stan Brakhage (1933-2003) 在無攝影機電影的嘗試，我們參與者跟著導覽員，戴上口罩前進覆滿塵埃的幻夢廢墟裡。在這沉浸式電影劇場裡，實／虛、可見／不可見和家／醫院／電影院 (Home.Hospital.Cinema) 等概念構成場景，如：(偽)斜照窗簾的人造夕陽、(真)流轉院內的城市燈光(時間快轉／車流燈閃)。「這種黑暗，看來像是充滿著一粒粒具有彩虹光芒、細小如塵埃的微粒子。我甚至想它會不會飛入我的眼裡，不禁屢屢眨眼。」²⁰光影之外，空寂的禮堂，伴隨著類民族音樂迴響整個院樓，定時展演風景畫幕的升降；殘敗的廢墟，散置著不知何時會突然滾動的撞球；頹傾的盡頭，觀者隔著扇窗看向坍塌天花板形構出的洞穴深處牆面，幽微的人像剪《影》在那飄動！「這醫院可以是這些錄像的想像場所，人們從未看過這洞穴。這場所暴露了其作為家庭和政治，事實和虛構的混合物。好像火找到了自己的位置，共同創造一只存於夢中的特殊電影。」²¹



圖／《光州軍事醫院舊址》(Former Armed Forces Gwangju Hospital, 2018)，局部



圖 / 《光州軍事醫院舊址》(Former Armed Forces Gwangju Hospital, 2018), 局部



圖 / 《光州軍事醫院舊址》(Former Armed Forces Gwangju Hospital, 2018), 局部



圖 / 《光州軍事醫院舊址》(Former Armed Forces Gwangju Hospital, 2018), 局部

結果與影響

根本來說，雙年展主席金宣廷即委託項目的藏鏡人。《群星之戰》、《鏡面混響》、《變動中的邊界》和《光州軍事醫院舊址》等作皆明顯對應著本屆雙年展題旨，泛政治的邊界想像。藉回應時／空，深化本展的在地思考和歷史回應，體現其所背負的教育義務與歷史責任。對於即將迎來 518 民主化運動四十周年的光州，GBC 不失為一次朝向 2020 年前必須要的一次前置演練與操作實踐。整體來看，先不論作品的質與選件的量，光策展已想見此屆何以飽受批評。因此，不妨就「群體策展」作為上層（金宣廷／光州雙年展基金會）權力分配與方便行事的手段，七檔展覽共構一檔雙年展的權力層級與脈絡目的來思考。總的來看，雙年展本身作為權力來源，雖據傳財政緊縮，但仍藉成功的群體策展戰略性地達成責任分權與多元內容之目的；個別來看，〈想像的國族／現代烏托邦〉在視覺與內容的呈現力道集中於現代主義建築的移植與後座力，《案例研究》做了個好的開場。〈面對幻影般的邊界〉在選件上兼顧想像力與合理性，在擴張邊界範疇概念上，展現國際關懷（相對北韓的孤立），但仍多少令人不易聚焦。〈終結：在後網路時代的參與政治〉雖受制網路的虛擬無邊，整體視覺稍顯平面化，缺乏立體感，倒也明確提出在當前後網路時代，我們從平面觀看到立體感受的追求過程中所可能遇到的存在思考與危機預示。相對 GBH 的國際觀，ACC 的展出偏重南北韓與東亞史。當然，回應南北韓關係與首屆雙年展，既是展方責任也是策展依歸。然而不知是否「回應在地」責任偏重，還是「本土題材」選件過多，展呈紛亂且邊界不明。尤〈倖存的藝術〉，令其加劇。

雖然由於題材與選件造就操作失當，致使我對群展的邊界模糊不懷好感。但，在 ACC 的嘗試確實符合本屆雙年展的概念，挑戰固化的邊界。「當人們越來越有必要重新考慮邊界的複雜性而遠離過去的簡單二分法時，我們打算闡明人類面臨的最新問題和挑戰，反思過去和現在。我們旨在提供一個平台，用於創建關於視覺文化和知識的批判性話語，這些話語交叉並模糊有形和無形的邊界。」²²理性的 GBH 與混沌的 ACC 就是如此單純的二分。一方面，著重在難民、移民、後殖民、後冷戰、民族與種族等當前迫切議題；一方面，「透過文化藝術，回應 1980 年在光州發生的 518 民主運動與歷史傷痛。」²³尤其光州 518

民主化運動的歷史回應與與空間召喚上。可清楚感受此屆意欲提供的觀賞結構、政治正確與議題反思，同時兼顧「國際情勢」與「民族歷史」。所以個人認為，表面看來各自為政、民主自由，展覽隱含的內部思想反倒二元單一，保守當道。受制策展群體各自的歐美學經歷背景、不同的展覽結構內容等因素，致使面向在地與連結國際之間並未妥善互文，唯慶幸 GBC，或說金宣廷主席，發揮如同展覽專車的功能般，多少完成聯繫國際（GBH）與國內（ACC）的任務。但，不是所有的委託都類近《群星之戰》深入在地與民間接觸（陽智里）。在光州方面，外來藝術家藉創作喚醒廢棄遺世的歷史空間之餘，惜未連繫上居民的在地情感與空間記憶。致使，未竟的記憶召喚工作讓雙年展委託帶點單方介入感，與民缺少互動。

據此回應國內對本屆光州的評論，我認為多頭馬車、各自為政並非這場大秀的問題所在，畢竟這類問題早可在 2003 年威尼斯雙年展的群體策展操作得出。²⁴問題在裡（在地歷史）／外（國際問題）兼顧但不連戲！以致產生觀看感受的斷裂，造成「在地」與「國際」不具互文閱讀性，也因此讓隱於多頭馬車內掌舵的車伏意識（雙年展的國族認同與政治正確），多少顯得過於直白。結果就是論述空泛，群展之間的連結仰賴觀者的想像解讀。七檔展覽為整合為雙年展，還得再透過西方主流藝術家介入在地（光州、陽智里）的 GBC 來黏著。展覽新意在於現地委託與現場展呈，但又有幾位民眾猶記這些史蹟建物的故事。

引述霍米巴巴（Homi K. Bhabha, 1949-）的論點：「在民族產生敘述的過程中，訓示層次重視時間推演的連續、累積，演練層次則以重複、循環為策略，兩者之間形成分裂。有這個分裂的過程，現代社會在觀念上的雙向牽引才會成為書寫民族的場所。」²⁵然而，我們在此看到的光州雙年展作為民族書寫的場域是一排外的共同體，不見雙向的牽引。全球化、現代化過程中的韓國，雙年展對於少數族群、外來移工、都更災戶、國際難民等的關照闕失。「人民不只是歷史事件或愛國政治體（body politic）的某些部分。他們也是一種複雜的，可用於社會參照的演述策略：人民代言者的構想會在意義表記與傳述呼求的過程中引發危機。」²⁶顯然，這般策展有著散布偏狹意識形態的風險危機。本展缺乏像

2018 柏林雙年展對於移民（如土耳其）藉著重複演練進入異地生活的關注。像是亞洲廉航的崛起，改變了中亞難民、游離族群的播遷方式與移動範圍，同樣影響到了韓國－濟州島！自 2015 年內戰至今的葉門，廉航讓難民得以前往免簽證的旅遊勝地濟州島，但這竟然讓擁有《難民法》的韓國，於國內形成七十萬人聯署的反難民潮，最終關上庇護大門；又例如境內超過六十萬的外勞族群，其中勞工自殺、資方苛刻等事件頻繁，然卻不見對其關照。顯見本土與非我的族類界線正隨著傳述訓示層次的綿密宣揚，不斷地透過傳媒加強大韓民族主義，令這無形的界線更加壁壘。

外來者／外國人，如何透過重複演練融入當地也就成為一當代民族國家所必須面對的課題，而我並未在這意圖證明自身國際化的展覽中看到。一帶一路召喚出中美貿易戰，白人至上與民族主義盛起，再加上英／歐的角力，無疑加強此一本位優先態勢。本屆雙年展正展現出這般民族本位姿態。「人民不是民族敘事的開始，也不是結束。他們在高同質性，高共識共同體的社會面與整體人口中較個別化的呼求之間劃下一條切割線，一邊是社會面的合體力量，另一邊則是互相排斥，分配不平衡的利益與認同。」²⁷據此，我認為把民族視為想像共同體的同質化觀點，帶有排除非我族類的意識形態於其中。於是，國族幽靈藉著雙年展權力結構的借力（策展）使力附身其上，規制著大韓民族共同體的想像輪廓。本屆自然也就缺乏客觀地討論南韓自身內部邊界（抵制外來族群、民族主義高漲等）的問題意識。不禁認為韓國民族主義想像出的共同體－2018 年光州雙年展，既操作和諧又排斥雜質，場景如電影般美好。如同 2019 年 6 月 30 日在 DMZ 發生的「第三次川金會談」，從電視新聞裡我們看到了川普象徵性地從南韓跨步走向北韓領土，再同金正恩一起進入「自由之家」。兩韓同屬一國／族，我們在川普的自由穿行過程中感受到了，跟 2018 年光州雙年展一樣，權力上層的「美國／雙年展基金會」都將場景搭建得相當符合官方想像－和諧共融，但要拆大概也快。

¹ DMZ (Demilitarized Zone)，於此指南北韓三八分界緩衝地帶，雙方各退兩公里的非軍事區，任一方不得對此區宣示主權。作為雙方宣傳廣播與開放觀光的場域，長達 247 公里的 DMZ 大抵

保持原始風貌，南韓未來有意設為自然生態保護區。

² 霍米·巴巴 (Homi K. Bhabha), 〈播撒民族—時間、敘事與現代民族的邊緣〉, 收入劉紀蕙主編, 《文化的視覺系統 I : 帝國—亞洲—主體性》。臺北: 麥田出版, 2006, 頁 103。

³ *Imagined community: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, the late scholar defines nation as an “imagined community”, and where ideals of the nation is promoted by an elite class of those in positions of power that later became widely disseminated with the rise of print press capitalism. 節譯自 2018 Gwangju Biennale, 2018, p11.

⁴ The theme Beyond the Borders conveyed a message of global citizenship that transcended divisions between ideologies, territories, religion, race, culture, humanity, and the arts. Aesthetically, it manifested itself in art’s ability to overcome meaningless pluralism and intended to establish new orders and relationships between the arts and mankind.

節譯自 <https://www.gwangjubienneale.org/en/biennale/intro.do>

⁵ 2017 年, 前巴西總統泰梅爾 (Michel Temer, 1940-) 向媒體聲稱官邸黎明宮磁場不好、鬧鬼, 進而決定搬離改運。然而, 卸任後仍因貪汙等罪嫌被捕入獄; 據傳二戰期間, 台灣總督府即現總統府曾有 196 名日本兵自縊, 遂有爾後鬧鬼傳聞。

⁶ 阿萊達·阿斯曼 (Aleida Assmann) 著, 《記憶中的歷史》(Geschichte im Gedächtnis)。南京: 南京大學出版, 2017, 頁 92。

⁷ 《緊急地帶》(Zone of Urgency) 作為 2003 年第 50 屆威尼斯雙年展《夢與衝突》(Dreams and Conflicts) 主題單元展之一。策展人 Francesco Bonami (1955-) 在長達百年的雙年展歷史首創分權群體策展, 分別策畫《緊急地帶》、《斷層線》(Fault Lines)、《倖存結構》(The Structure of Survival)、《再現當代阿拉伯》(Contemporary Arab Representations)、《日常變動》(The Everyday Altered)、《烏托邦站》(Utopia Station)、《隱密》(Clandestines)、《獨特系統》(Individual Systems)、《延遲與革命》(Delays and Revolutions)、《地域》(The Zone)。其中《緊急地帶》由侯瀚如 (1963-) 策畫, 呈現中國珠三角地區的現代進程與紛亂景觀。

⁸ 秦以平訪, 〈阿彼查邦·韋拉斯哈古談“紀念碑”〉, 藝術論壇 ARTFORUM 官網。

原文出處 <http://artforum.com.cn/words/10642>

⁹ 阿萊達·阿斯曼 (Aleida Assmann) 著, 《記憶中的歷史》(Geschichte im Gedächtnis)。南京: 南京大學出版, 2017, 頁 129。

¹⁰ 〈慶典〉(Jubilee, 1978), 劇情為伊莉莎白女王一世被傳送到二十世紀後啟示錄荒原, 那充斥汙穢、法西斯、性、女孩組成的幫派等。

¹¹ Mesh 是一為契合原生皮膚, 透過擴大貼皮增加包覆面積的植皮術式。在 3D CGI 行業指建模的網格。Mesh 網格形構寶可夢成為真實, 在此隱喻社會現狀。

¹² 京都學派, 一般泛指以西田幾多郎 (1870-1945) 和田邊元 (1885-1962) 為中心, 以及師事他們的哲學家所形成的學派。西田參與編寫訴諸捨棄小我、奉獻天皇的《國體的本義》(1937); 田邊發展種族的邏輯理論。1942 年 9 月 29 日田邊在京都海軍學校發表題為《論共榮圈之邏輯》的演講。認為不同國家之間的衝突可以通過共榮圈消解, 而共榮圈的建立必然須依賴一個地區霸權 (父權), 以實現國與國之間的平等、整合。無疑, 他是日本建立「大東亞共榮圈」論述的奠基者。筆者整理自維基百科。

¹³ 《燒掉房子》為 2014 年光州雙年展的展覽標題。策展人 Jessica Morgan 借用 Talking Heads 的名曲 Burning Down the House (1983) 探討破壞歷史與告別過去的姿態。

¹⁴ 阿萊達·阿斯曼 (Aleida Assmann) 著, 《記憶中的歷史》(Geschichte im Gedächtnis)。南京: 南京大學出版, 2017, 頁 76。

¹⁵ 尹素榮, 〈生存於自我流放的軀體之中: 廣州三年展中的關鍵性位移策略〉。王璜生、高士明、薩拉馬哈拉吉、張頌仁主編, 《與後殖民說再見: 第三屆廣州三年展》。杭州: 中國美術學院出版, 2008, 頁 309。

¹⁶ MORNING OF MAY 18 WAS A BIT CHILLY BUT IT WAS WARM IN THE DAYTIME, IT WAS A BRIGHT SPRING DAY.”

¹⁷ Kim Soonha (1901-1966) 設計, 建於 1932 年。全羅南道早期西方風格建築之一。

¹⁸ 在法之中蘊含著在規範的設立與其適用之間的根本斷裂, 而在極端的情況下, 只能用例外狀態的方式加以填補。節錄自阿岡本 (Giorgio Agamben) 著, 《例外狀態》。臺北: 麥田出版, 2011, 頁 110。

¹⁹ 谷崎潤一郎著; 李尚霖譯, 《陰翳禮讚》。臺北: 臉譜出版, 2009, 頁 59、60。

²⁰ 谷崎潤一郎著；李尚霖譯，《陰翳禮讚》。臺北：臉譜出版，2009，頁 59。

²¹ This hospital in South Korea can serve as an imaginary location for those videos, the cave that was never before visible. The place exposes the amalgam of memories of home and politics, fact and fiction. It is as if the fires have found their place and together create a special kind of cinema that only exists in dreams.

節譯自 *2018 Gwangju Biennale*, 2018, p411

²² when there is a growing necessity to reconsider the complexities of borders in a move away from the simple dichotomy of the past, we intend to articulate the latest issues and challenges that humanity faces, as well as reflect on the past and the present. We also aim to provide a platform for creating critical discourses on visual culture and knowledge that cross and blur both tangible and intangible borders.

節譯自 <https://www.gwangjubennale.org/en/biennale/event/composition.do>

²³ The GB Commission seeks to explore the history of the city of Gwangju and the origin of the Gwangju Biennale, founded to sublimate the scars of the Gwangju Democratization Movement in 1980 into culture and arts.

節譯自 <https://culture360.asef.org/news-events/12th-gwangju-biennale-2018/>

²⁴ 於此回應刊載於典藏藝術網 ARTOUCH 專欄平台，楊爾寧撰〈親手刻畫名為疆界的那條線——2018 光州雙年展與釜山雙年展的虛與實〉。

<https://artouch.com/exhibition/content-144.html>

²⁵ 霍米·巴巴 (Homi K. Bhabha)，〈播撒民族－時間、敘事與現代民族的邊緣〉。劉紀蕙主編，《文化的視覺系統 I：帝國－亞洲－主體性》。臺北：麥田出版，2006，頁 107。

²⁶ 霍米·巴巴 (Homi K. Bhabha)，〈播撒民族－時間、敘事與現代民族的邊緣〉。劉紀蕙主編，《文化的視覺系統 I：帝國－亞洲－主體性》。臺北：麥田出版，2006，頁 106。

²⁷ 霍米·巴巴 (Homi K. Bhabha)，〈播撒民族－時間、敘事與現代民族的邊緣〉。劉紀蕙主編，《文化的視覺系統 I：帝國－亞洲－主體性》。臺北：麥田出版，2006，頁 107。

《文化研究季刊》徵稿啟事

《文化研究月報》自 2001 年 3 月創刊以來，一直涓滴不絕地為台灣跨學科知識提供最自由的發表園地。自 151 期起更名為《文化研究季刊》，於 3、6、9、12 月份出刊。

新的《季刊》仍然保留普受歡迎的幾個投稿專欄，「三角公園」、「文化評論」、「文化實踐」、「文化時事連線」都將刊載各類型的研究評論及田野筆記，敬請各位朋友大方來稿。此外，文化研究學會主動籌辦或協辦的論壇活動，也將仍舊整理刊登為「文化批判論壇」，以期將論壇現場激烈對話產生的辯詰水花，轉化為更加有力的論述，刊登於《季刊》上與讀者分享。

過去十餘年間，遍布全球的讀者、沒有界限的支持，鼓舞我們以極有限的資源創造傲人的知識互動情境，未來的《文化研究季刊》仍將秉持 ISSN 國際立案期刊的規格，維繫主題活潑、流程嚴謹的方針，敬請各界讀者繼續支持。

《文化研究季刊》的規格、特色：

- (1) 正式期刊：「文化研究學會」發行，已通過國際標準期刊審查（ISSN：2076-2755），每季（3 月、6 月、9 月、12 月）線上出版一期，是正式學術刊物。
- (2) 匿名審查：研究論文均經編委會形式審查，再交匿名審查人可決後刊登。
- (3) 學術規格、開放主題：接受文化相關的多種論文投稿，依學術規範體例運作，並經常性規畫專題開拓領域、關懷時事。

《文化研究季刊》線上學術期刊已通過 ISSN 審查，主題活潑、流程嚴謹，研究論文類設有匿名審查機制，歡迎以下稿件投稿：

- (1) 研究論文（三角公園）：歡迎文化相關的研究成果（包括一般論文及研究紀要）投稿。亦歡迎規劃專題（2 篇以上主題相關之研究成果，另加 1

篇專題主編說明之短文)共同投稿。建議以 12,000 字為度(作者若認必要可酌增篇幅)。本類所有來稿均須經過匿名審查通過後刊登。

- (2) 文化實踐；個人在學習、實作、拓邊歷程的各種心得、感受、特殊際遇等等，建議以 6000 字為度。本類稿件由輪值編委審核後刊登。
- (3) 文化評論：書刊、電影、展覽、戲劇、建築、媒介等各類文化事件之評介討論，建議以 3000 字為度。本類稿件由輪值編委審核後刊登。
- (4) 文化時事連線：本專欄歡迎下列兩類文章，一、針對當前文化事件，彙整網路上的相關評論，以提供連結方式重新組織陳列事件的原委與呈現各方的觀點並提出評述；二、就與文化相關的國內外學術活動與社運事件提供相關分析報導。本類稿件由輪值編委審核後刊登。

《文化研究季刊》投稿方式及體例：

- (1) 投稿日期：專題規畫之研究論文，截稿日期為出版月號之前一個月 15 日；非專題之研究論文、文化實踐、文化評論，歡迎隨時投稿。
- (2) 投稿方式：請以電子信箱投稿：emjccs@gmail.com；標題請註明「文化研究季刊投稿／稿件類別」。
- (3) 投稿格式：投稿研究論文(三角公園)者，個人資料請列於「首頁」(作者姓名、所屬單位職稱、電子信箱、電話)，本文須送匿名審查，勿出現可辨識作者的資料。

《文化研究季刊》第 166 期 · 2019 年 6 月

季刊工作小組：葉秀燕（召集人）、王孝勇、林建廷、蕭旭智

執行編輯：阮芳郁

第十一屆文化研究學會

理事長：殷寶寧

秘書長：黃順星 副秘書長：曹家榮

理事：王君琦、王佩迪、王梅香、王萬睿、汪俊彥、林建廷、殷寶寧、郭秀鈴、黃國超、葉秀燕、蔡政良

監事：蘇碩斌、王志弘、涂銘宏、黃宗儀、戴伯芬

ISSN：2076-2755

季刊信箱：emjccs@gmail.com

季刊網站：<http://www.csat.org.tw/Journal.aspx>