

中國文哲專刊 42

## 跨文化情境：

差異與動態融合——臺灣現當代文學文化研究

## 海峽兩岸的認同問題

——中華民國一百周年紀念與賴聲川作品

寇致銘 (Jon Eugene von Kowallis)

(抽印本)

中央研究院中國文哲研究所

2013.07

## 海峽兩岸的認同問題

——中華民國一百周年紀念與賴聲川作品

寇致銘 (Jon Eugene von Kowallis)

對過去的回憶和改寫，一直是臺灣近代史的特徵。後殖民主義理論家霍米·巴巴 (Homi Bhabha) 在評論弗朗茨·法農 (Franz Fanon) 的《黑皮膚，白面具》(*Black Skin, White Masks*) 時指出，回憶是殖民地時代和新文化認同問題之間一座必要卻或許有害的橋樑。他寫道：「從來都不是一種反省或回顧的平靜的行為。它是一種痛苦的再記憶，一種拼湊起支離破碎的過去，來瞭解當下所受的心靈或精神創傷的意義。」<sup>1</sup>

魯迅 (1881-1936) 的第一部著名的短篇小說集《吶喊》的序言中，開頭就是似乎要將夢和記憶兩者合一。他寫道：

我在年青時候也曾經做過許多夢，後來大半忘卻了，但自己也並不以為可惜。所謂回憶者，雖說可以使人歡欣，有時也不免使人寂寞，使精神的絲線還牽著已逝的寂寞的時光，又有什麼意味呢，而我偏苦於不能全忘卻，這不能全忘的一部分，到現在便成了《吶喊》的來由。<sup>2</sup>

\* 本文的寫作得到蔣經國國際學術交流基金會的支持，特此致謝；亦感謝國立嘉義大學吳婷娟助理教授的鼓勵。

<sup>1</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), p. 63.

<sup>2</sup> 魯迅：《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981年），第一卷，頁415。

這段話中，夢和回憶起初是等同的，但接著這個平衡傾斜了，好像它們其實已然成了對手。年輕時的夢，成了可能會在中年時揮之不去的記憶的一部分。

和魯迅一樣，賴聲川（1954-）也大量運用回憶和重建的過去情景。但在他的兩部影片《暗戀：桃花源》和《飛俠阿達》中，賴重整了一個共同的過去。這個過去體現的，既不是他自己的臺灣，也不是他個人的自傳經歷，而是一個可以代表整個民族的過去。賴聲川把此過去置於整個華裔族群的中心——不只是將其作為族群中的某個片段，而是作為整個族群發展經歷的核心。從某種意義上說，賴聲川將臺灣帶回了舞臺中央。若借用杜維明等宣導「文化中國」理念的说法，可說他將邊緣文化拉回了中心。

這種論述等於將記憶議題化了。《暗戀：桃花源》是由大陸人和臺灣人雙方講述的、逃亡臺灣的跨文化傳奇性故事；《飛俠阿達》則描寫一代年輕人面對記憶的挑戰，他們認為此挑戰的重要性勝過一切；故事是他們對戒嚴時代的回憶。《桃花源》的舞臺劇在一九八六年首演，但電影版本一直到一九九二年才問世。兩者間的政治環境差別不可否認；舞臺劇是臨近戒嚴時代末的產物，而電影是在解嚴之後拍的。舞臺劇和電影均由賴聲川親自創作執導。

我曾有文章指出，《暗戀：桃花源》<sup>3</sup>是一部關於華人大流亡到臺灣的後現代主義電影的代表作<sup>4</sup>。這部影片先後榮獲柏林電影節青年電

影攝製者一等獎和東京電影節銀獎。所獲的十萬美元獎金使賴聲川得以出資拍攝其第二部影片《飛俠阿達》。之後，《桃花源》又在新加坡的亞洲電影節上摘得桂冠。多數美國影評家可能只將這部影片視為高超的藝術電影（an art-house hit），居然得到如此反響，完全出乎意料之外。

我之所以說這是「出乎意料之外」，乃因為《暗戀：桃花源》是極具前衛意味和創新精神的。這一點比之於大陸導演張藝謀，甚至陳凱歌的作品，尤為明顯。在《暗戀：桃花源》中，歷史和時間的框架在觀眾面前屢屢轉移，其頻頻變換的頻率甚至到了惱人的地步。其中有一些場景過於斧鑿誇張，以致強迫觀眾面對一種「現實」：即生活即舞臺，舞臺即生活。而在這摹擬真實生活的劇情中，相當一部分是以臺北某醫院的病床為場景的。

按照布萊希特的模式，賴聲川這部影片以劇場作為影片的開始。身材苗條的現代臺灣女性形象，在舞臺後方黑暗的走道上摸索前行。當導演和演員交談時，在我們面前出現一個大禮堂，裡面空無一人。然後我們看到劇中一個很大的佈景。這部戲演的是第二次世界大戰結束時，一對情侶悲歡離合的故事，劇名為《暗戀》。劇中女主角叫雲之凡，家在桂林，此時正準備從上海回家再次與家人團聚。男主角江濱柳亦正想從上海回東北老家看望家人，但卻無法成行<sup>5</sup>。中國社會發生了急劇的變化，而更為重大的社會變動（共產黨一九四九年的勝利及逃亡臺灣的移民潮）顯然即將來臨。這些事件拆散了這對情侶，他們都到了臺灣，但彼此皆誤以為對方仍滯留於大陸。

<sup>3</sup> *The Peach Blossom Land with Allen Fong's Ah Ying*, in Sheldon Hsiao-peng Lu, ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu, HI: University of Hawaii Press, 1997), pp. 169-186.

<sup>5</sup> 我們斷定東北已經被共產黨佔領，因為劇中人說：「所有的陸路要道皆已封閉」，雖然沒有作很具體的說明。

<sup>3</sup> 這部影片由賴聲川自編自導；他的妻子丁乃竺是製作人；燈光和攝影是克里斯朵夫·多爾（Christopher Doyal）；作曲為板橋文夫（Itabashi Fumio）和梅津和詩（Umezū Kazutoki）。這部影片一九九三年作為「新導演、新影響」系列中的一部在紐約開映。一九九三年三月二十五日《紐約時報》C版第二十頁有傑奈特·麥斯林特讚賞該度的專文評論。臺灣一九九二年出版了關於這部電影以及戲劇創作的專著，書名為《我暗戀的桃花源》（臺北：遠流出版社，1992年）。另有臺北一九八六年出版的《暗戀：桃花源》（臺北：皇冠出版社，1986年）一書，乃至劇本和有關照片的集輯。

<sup>4</sup> Jon Kowallis, "The Diaspora in Postmodern Taiwan and Hong Kong Film Fanning Stan Lai's

此時，另一組演員突然出現在舞臺上，並堅持說，舞臺的佈景道具等等已經租給了他們。他們明天就要演出，所以當晚必須彩排（這個設計，即便不是布萊希特式，至少也是布萊希特的戲劇思想所激發出來的）。緊接著是熱烈的爭論，而我們無從知曉孰勝孰敗（也許這是對於內戰的比擬，內戰連年不斷而無終局？）上海一幕的戲劇對話，用的是上層人物特有的北方口音的國語，而突然出現於舞臺上的另一組演員說的則是「是」、「四」不分的臺灣國語。語言的變換，對觀眾和另一組演員而言，增添了「現實」的可信度。

此後另一組演員為我們再現西元五世紀陶淵明的《桃花源記》的故事。劇中以滑稽調侃的白話為主，其中夾雜著一些文言文。此外，在劇中選用了一些傳統戲劇的舞臺技巧，諸如掀動藍色的紙以摹擬波浪等等。

劇中主角乘船溯流而上，來到一個幻想中的仙境，「不知有漢，無論魏晉」<sup>6</sup>。當問及武陵在何處時，他們也茫然不知<sup>7</sup>。更有甚者，這主角是一個陽萎的漁人，叫老陶。他覺得，對他不忠的年輕妻子春花，也許是和她的情人袁老闆從桃花源投胎轉世折磨他（他見到一個穿著白袍的男人和一個女人，看上去極像春花和袁老闆）。如此這般，雖然與煩惱重重、紛爭不已的現實世界相去甚遠，傳統和平寧靜的桃花源式的田園理想，此時也被扭曲為一種自造的（至少也是不可控制的）地獄，如同臺灣對於那些從大陸逃亡過來的人一樣。由於找不到歸途，一種深沉的絕望感油然而生。對於「武陵在何處」這樣一個問題，桃花源裡的一個女人甚至感到迷惑不解。「什麼是武陵」，她問

道：「你為什麼要去武陵？」向那些從未去過武陵的人描繪武陵，等於對牛彈琴，主角對此深表絕望。雖然他們都說國語，但所談及的題目無一相同。臺灣，對許多人來說無意中成為類似於遊魂幻影之鄉或中國的山寨版<sup>8</sup>。

甚至「桃花源」這一名稱在影片中屢遭質疑。故事中角色說「桃花源」時，往往將重音放在某一個字音上，遂產生出不同的效果——桃花源、桃花源、桃花源。也許由此可聯想到說「臺灣省」時重音不同而導致的不同效果——臺灣省、臺灣省、臺灣省（官方對於這個島的指稱——「臺灣省」因此而扭曲變形）。或許還會因此而聯想到，即便不是知識上的，至少也是感覺上的「正名」需求。——這是否是其真正的意指？老陶最終決定回「家」，要他妻子也來桃花源跟他一起生活。他在桃花源度過了一段漫長但並不舒適愜意的時光（無論就這個詞的任何實際意義而言，無法將之稱為「生活」——對再也無法返回家園的人而言，避難所難道是真正的避難所？誠然，這不僅對生活在臺灣的外省人而言，對當今任何一個現代人而言，也是一個吊詭。賴聲川寫道：

（這種）闡釋在舞臺上創造出一種混亂。人們找不到劇院的負責。每一個劇團都企圖通過表演劇中的某片斷而獲得舞臺上的權威。伴隨著這一過程，悲劇和喜劇的場面相互穿插，相反的主題和風格開始混合交織在一起。<sup>9</sup>

<sup>8</sup> 此處與美國華裔女作家 Maxine Hong Kingston (湯亭亭) 的英文小說 *China Men* (New York: Knopf, 1980), p. 294.) 裡敘述者的觀點可相比較。當她美籍華裔兄弟在越戰時乘美軍艦艇駛往臺灣海峽時，敘述者便說：「他（我哥）注視著真正的中國從身邊掠過，那個古老的星球，是他家人多年前離開過的地方。臺灣不是中國，它只不過是一般的中國，一個複製品。」

<sup>9</sup> Lai Shengchuan, "The Peach Blossom Land: A Synopsis" (English-language pamphlet);

<sup>6</sup> 《桃花源記》原文為《避秦時亂》，見上海涵芬樓一九二二年版《箋注陶淵明集》第2冊第5卷，頁1（反面）。顯然，「亂」可以指一九四〇年代末國共兩黨的內戰。

<sup>7</sup> 武陵，在今湖南省常德市，在《桃花源記》裡，武陵乃主人公（捕魚人）之故鄉。這裡可能用來象徵中國大陸。

緊接著，一個二十來歲的年輕少婦從街頭徜徉而來，不斷地呼喚著她的男朋友「劉子驥」的名字。兩個劇團的演員們都不知道他是誰，雖然雙方都猜測此人屬於對方<sup>10</sup>。但觀眾漸漸猜想，這個少婦和她那真相不明的男朋友也許代表了臺灣的年輕一代人。他們正試圖走出他們父輩所創造的現實，想按照他們自己的方式生活。既打算如此，他們便不得不冒險，或者為現實所吞沒，或者為現實所不容。

同時，伴隨著「暗戀」的繼續發展，場景移換到了九十年代的臺北。當年在上海陷入熱戀的江濱柳，因再也尋不到那個女人的足跡而感到絕望，遂於一九六三年與一個臺灣女人結了婚。如今江濱柳已上了年紀，年老體衰而住進了一家醫院。一個毛毛躁躁的年輕女護士發覺他一直在《中國時報》（當時政治上算是一個比較中立的報）頭版刊登尋人啟事，尋找那個上海女人的行跡。那護士幫他瞞著，不讓他的臺灣妻子知曉，並迫使他說出當年浪漫戀情的種種細節。對過去的回憶，更使得江濱柳為雲之凡的失蹤惆悵不已。他和護士現在已知道雲之凡在臺灣。

時間之輪又轉回到桃花源。此時，那裡的人已墮落成打笑逗鬧、粗俗不堪的一群。這種狀況，令人聯想起美國六〇年代流行的鬧劇《三個傻瓜》（賴聲川在其性格初成的孩提時代——那時他在華盛頓首府——是否曾從電視上看過這個鬧劇？）。在這逃亡避難的地方，居民

的失意受挫與日俱增。這一桃花源的暗喻，是否也隱喻美國？從五〇年代末起，許多外省人從臺灣陸續來到美國這塊「新大陸」<sup>11</sup>，此後赴美潮流不斷，至今才告一段落。

接下來我們看到，江濱柳的臺灣妻子將他從輪椅上抱出放到床上，不知厭倦毫無怨言地服侍他；向護士描述江濱柳從未喝過她為他泡的臺灣茶，以及他多年來屢屢陷入長時間的無法解釋的沉默和憂鬱狀態。終於，從上海來的女人出現了。她來到病房門口，問有沒有一個叫江先生的（「江」與「僵」同音，或謂「江」即「蔣」也，難道是指蔣介石？——觀眾因只聽到「江」的音，不知是那個字，也不知它有何意）。

正在這時，護士建議讓她陪同江濱柳的妻子去樓下結帳（雖然住院期並未結束）。江濱柳和雲之凡遂五道心曲，傾訴四十多年來離散相思之苦。雲之丸說，她一直以為江濱柳仍在上海，便不斷給他寫信。這些信因臺灣和大陸互不通郵，都只能暗地裡托人捎帶，可她從未得到回音。後來她的哥哥勸她結婚，因為「女大當嫁」，人不結婚就會老。江濱柳則向她說明，他的經歷與她驚人地相似。他問她為什麼等那麼長時間（五、六天以後）才回應他登的尋人啟事，為此那護士曾屢屢詢問，刺痛他的心。雲之凡先是遮掩：「我今天才看到……」，但剛說出口就停住了，轉而告訴她她一直愛著他，同時又告訴他，她現在的丈夫「是一個好人」。說完她便離他而去，留下江濱柳與臺灣妻子廝守在一起，面對著他的死以及他在這個世上的意義等問題。我們但

[This] interruption creates chaos on the stage. The person in charge of the theatre cannot be found and each troupe tries to assume authority of the stage by performing fragments of the plays. As it goes, scenes of the tragic and the comic start to interact with each other, and opposite themes and styles begin to mesh and blend.

<sup>10</sup> 陶淵明的《桃花源記》未寫道：「南陽劉子驥，高尚士也，聞之，欣然規往。未果，尋病終。後遂無問津者」。劉子驥是晉代末年著名的旅行家。作者陶潛（365-427A.D.）是在利用這個歷史人物來「證明」他所創造的故事的「真實」性。但賴聲川的用法是相反的：他用這位誰也沒見過的劉子驥來說明他的故事的非真實性，也就是說這是一個神話，一個比喻（parable）。此處我們能看出布萊希特對賴聲川的影響之大。其實劉子驥的非「出現」是一種明顯的間離方法（Verfremdungseffekt）。

<sup>11</sup> 「那是一個新大陸」，一九七〇年代流亡美國的外省作家在他們的作品中如此稱呼美國。那時我在臺灣學習中國古典、現代文學、臺灣當代文學以及先秦哲學。我第一次與賴聲川見面是在一九七五年春天，越戰剛結束時，在賴氏兄弟在臺北家裡舉辦的聖派翠克節的晚會上。他們天真爛漫，一視同仁地邀請斯坦福中心和師大國語中心的美國學生。對這兩種階級背景不同的美國人，他們都同樣熱情地接待。他們並不在意斯坦福中心的美國人和國語中心的美國人實際上被美國社會的矛盾所分隔，正如同美國政府不承認中國被一分为二一樣。

願江濱柳此時對於這些問題較為清楚。

舞臺劇排演結束後，白髮的導演安靜地在桌邊坐著。白色的背景幕布在空中輕舞，一九四〇末的上海佈景中，那兩個公園鞦韆在空中擺著。劇組裡的兩位女性播放了一首周旋的歌，一直持續到整部電影結束。接著，她們微笑著挽起手臂，走下通往門的走廊。年齡較大的女性喊了一下白髮導演，似乎是提醒他該走了。緊接著場景切換到「老年」江濱柳的頭髮，他正躺在一張桌子上，讓人梳理那頭「白髮」。這可能讓觀眾誤以為他已經死了。但隨著他的一動，讓人意識到這是在化妝間而不是太平間。周旋這首歌的部分歌詞「無限柔情……像春水一般蕩漾……蕩漾到你的身旁……你可曾聽到聲響？」就像之前年輕的臺灣護士所說的讓人「聽不懂」的話，只會讓江濱柳陷入無限哀傷。但在影片的最後，這部分歌詞被打在螢幕上。（英文字幕翻譯成：“Such delicate feelings.... Like ripples on spring water.... that float to your side.... I wonder if you heard the sound?”）

演蜜雪兒 (Michelle) 的女演員 (一直喊著「劉子驥」的女子)，在同一个房間裡對著鏡子化妝。突然，她轉回到她的角色，右手拿著一把刀，抬頭望向天空；她張開雙臂大喊著：「那一年在南陽街，有一顆桃樹，桃樹上面開花了。劉子驥，每一片上面都是你的名字！」接著她將花瓣撒向空中，說到：「每一片都是你的故事。」一個之前好心幫她找她男朋友的舞臺工作人員無奈地勸說她道：「小姐，走吧……」，她回答道：「劉子驥！你怎麼會變成這個樣子？」然後生氣地將花瓣砸向那個工作人員，彷彿他就是劉子驥。隨後，她大喊著：「而我？而我？」同時抬頭望著天，快速地轉著圈。江的妻子發現了那張頭版登著尋人啟事的報紙後，默默注視著。《桃花源》劇中那個漁夫行往上游一幕中出現的小船的半個船首，被一根繩子拖著，沿著現代化的塑膠地板，經過被螢光燈打亮的走廊。此時，一個男性的聲音喊著：「蜜雪

兒」。那個聲音聽起來像是《桃花源》劇組較年輕的那個導演。隨後，我們看到的是一九四〇年代上海那個年輕男人的臉。同樣是那導演，在離開時像朋友一樣輕拍了一下年輕男人的肩，好似要將他從白日夢裡拍醒。接著，在那導演走下通往門的走廊，即將消失時，年輕男人在他身後叫道：「再見，王叔」。隨著他的視線從攝影機移開，我們看見蜜雪兒依然在轉著圈，喊著：「我……我……」。一個較年輕的臺灣女演員穿著一件長風衣，在走道中駐足回眸。演員表出現時，蜜雪兒繼續大張著手臂旋轉著。

劉子驥這個名字，與西元四世紀原文故事中所說去往神秘桃花源的真歷史人物相吻合，然而並非所有觀眾一開始就會注意到這點。事實上，劉子驥在這裡是作為「留自己」或「留白記」（意為：保留自己或保留自己的回憶）的諧音詞。這樣一來，蜜雪兒的疾呼也許是要告訴年輕一代去把握住與他們自己過去的連結，而不是別人為他們創造的、或告訴他們的連結。那是唯有透過臺灣的現在和過去建立的真正平衡，才能完全達成的連結。

此處即是賴聲川第一和第二部電影間一脈相承的主題。《飛俠阿達》在一九九四年拍攝完成，與《暗戀：桃花源》首次舞臺劇表演相隔八年。這八年間，臺灣社會發生了巨大變革；戒嚴解除了，同時引入了一種多元化的政治體系。同樣，在文化上也有著意義深遠的改革。在身份認同問題上，也湧起一波變革熱潮。《飛俠阿達》在許多方面涉及這些問題，同時也暗示了未來的發展方向。

另外值得一提的是，一開始這部影片的中英文名稱的差異。中文名《飛俠阿達》從字面上就可看出，是一部關於武術熱愛者的故事。雖然以「阿」稱呼某人，在臺灣是很常見的，特別是在臺灣南部和工農階層中，對現代中國文學熟悉的人而言，想成為輕功達人的阿達的名字，很自然地讓人想到一九二一年魯迅創造的阿 Q，代表的是不幸

多難的中國<sup>12</sup>。在台語中，「阿達」指瘋子或弱智。如此一來，阿 Q 和阿達這兩個角色，都處在各自的社會邊緣。阿 Q 是文盲，而阿達是大學聯考的失敗者。阿達的失敗，部分是因為他自己不好好念書，部分是因為他女朋友阿丹（臺灣翻譯美國漫畫 *Dennis the Menace* 為《淘氣阿丹》）被捲入一場可能是騙局的大中國小姐競賽中（據說在深圳外舉行）。考大學失敗後，阿達開始打零工。他先是跟著一位祖傳跌打醫師當助手，假裝盲人按摩師。後來跟著看似有錢有勢、才貌兼備的宋小姐手下當跑腿的。宋小姐是他做按摩師時認識的客人，是一家短期貸款公司的老闆。像阿 Q 一樣，阿達和他的朋友們都有著強烈想逃離現實的渴望，都有自欺欺人的傾向。此外，他們兩個連髮型都很相像。阿 Q 留著長辮子，阿達留著一頭在當時的臺灣少見的長髮<sup>13</sup>，而且他通常將頭髮紮成馬尾辮，也算是留著長辮子。

和在《暗戀：桃花源》中一樣，《飛俠阿達》裡也流露出幻想和現實之間一種持續的緊張關係。《飛俠阿達》中一個特徵，是它對時間框架和倒敘手法的純熟運用，以及這部影片在臺灣的過去和現在之間完美的轉換手法。就這點來看，這部電影的處理技巧要高出《臥虎藏龍》和《悲情城市》。《臥虎藏龍》借助於魔幻寫實主義，而《悲情城市》則是為臺灣以往成為禁忌的二二八事件<sup>14</sup>提供忠實的證言，但未曾試圖表現更高一層的象征意義。

《飛俠阿達》影片一開始就拋出一段關於輕功的古文說明，大意是說：在如今的社會，我們只能在武俠小說和電影裡看到這種神奇的「中國武術」形式。留傳資料中，練功者多在小腿上綁一個裝滿鐵砂

的袋子，日復一日，年復一年，辛苦地在各種不同道具上跳躍，直至功成。據明末清初秘笈所載，用此法煉輕功可跳一丈之高度，若配合內功，則可跳兩丈以上。據說真正輕功的練習是秘密而不外露的，而其所能練成的距離，遠遠超過兩丈以上。除了書面記錄外，據說當時社會中有高手，自稱曾受過這種武術形式的口傳訓練。

在此基礎上，影片接著描寫阿達自發去探尋紅蓮會的倖存成員，贏得他們的信任，然後跟他們學習輕功的秘密技能。這種質疑現實和虛幻的界線的敘述手法的延伸，進而質疑不同、甚至相矛盾的歷史版本的真實性。這部電影等於闡述了多重歷史版本的存在，而這些版本可能同樣合理。這顯然是定義影片後現代性的關鍵之一，但是就臺灣目前關於認同問題的辯論而言，這也是最具洞察力的貢獻。

這個故事的「真實性」的核心，顯然是質疑，國民黨對紅蓮會這種混在人群中的民間組織，會容忍到何種程度，以及在嚴令的約束下，紅蓮會是否能借助社會和政治機構取得任何成就。在某個公園裡，有一個操著北方口音的外省老先生，據說曾經為紅蓮會當伙夫。雖然從他告訴阿達及他的朋友們的話中，我們得知神出鬼沒的紅蓮會成員時常到敵後方執行任務，但是我們仍然不知道這些任務的實質是什麼，或者他們效命於誰。我們所看到的是他們在臺灣活動的一些剪影。例如某個倒敘片段，描述了一個紅蓮會成員在一九五四年跳進總統府後，坐在蔣介石書桌後面的位子上，心不在焉地流覽著一卷總統的書法作品。作品上寫著宋代新儒家張載的一段文字，勸勉人人應該為謀求全人類更大的福祉而活<sup>15</sup>。隨後在一個哨兵進屋前，那個紅蓮會人士從螢幕上消失了。

另一幕場景中，我們看到一個紅蓮會成員在白色恐怖時期被俘

<sup>12</sup> 魯迅：《魯迅全集》，第1卷，頁487-532。

<sup>13</sup> 片段中某個時刻告訴我們影片中的這些事件是發生在一九八〇年代。

<sup>14</sup> 「二二八事件」（1947年2月28日）的屠殺和社會整肅後，開始了「白色恐怖」時期。

<sup>15</sup> 引言原文為：「生活的目的在增進人類全體之生活；生命的意義在創造宇宙間之生命。」

獲，在國民黨國防部的地牢裡接受審訊。在受到挑釁後，他突然掙脫了將他綁在牆上的鎖鏈，徑直走向審訊人員。他們圖用化學武器來對付他，但失敗了，而且反而在最後自己吸入了毒氣。我們不難得出結論：國民黨和共產黨都對紅運會抱有疑慮。雖然紅運會忠於正義，但這種獨立的非政府團體在「自由中國」就像在大陸一樣，是不受歡迎的，因為在某種意義上，他們對於獨裁統治的權力是一種潛在的威脅。事實上，中國歷史上的俠客，歷來都是政府當局眼中的叛亂分子；法家的韓非就建議對他們要嚴刑鎮壓。不過，這裡還隱含了一層批評：蔣介石的統治，被拿來和偏愛法家、「焚書坑儒」的暴君秦始皇相比<sup>16</sup>。這部電影不同于其他許多武俠影片的地方，在於它在某種方式上抽離了魔幻寫實主義的手法，巧妙地質疑了幻想和現實間的界線。這是真實發生過的事嗎？也許不是，可是在被影片的週邊環境限定了的現實的架構中，我們又無法完全百分百確定一定不是。

輕功本身是人們試圖超越時空限制的象徵，但在這部影片中，輕功跨越了臺灣海峽這類天然屏障，也超越了政治界線，再次成為整體；雖然不一定要回歸大陸，但要與自己的過去相連結。

這部影片讓我們欣賞到了一段倒敘，對一九五〇年代的日月潭充滿回憶，在那裡的一場奢華晚宴和跳舞俱樂部，似乎是根據某段白先勇或張愛玲式的純熟敘述而重建的。有許多細節讓人幾乎相信，曹聚仁經由湖邊出入宴會。一九五〇年代西門町餃子攤的重現，某次政治清算後那位美麗女攤主（來自大陸且可能是紅運會成員）的下場，都通過餃子攤人氣旺盛時的場景，和它關閉後的夜晚的強烈反差來影射。最終，當不幸籠罩在年輕的阿達、阿丹和他們的朋友阿魁身上時，影片中紅運會的歷史和這三個年輕人的歷史，開始互相平行。阿

達對現實世界的的生活有著疏離感，又想透過掌握輕功的秘密武功來尋求滿足感，因此，儘管他的女朋友阿丹表現主動，他們的戀情仍然沒有結果。阿丹輕信了一個無關緊要的計程車司機所說的預言，說她正被她前世所拋棄的情人的鬼魂尾隨，因而與阿達吵了一架。之後不久阿丹就遭了車禍並受傷。她的父親花了全部積蓄將她送去日本治療。她在日本經過了長時間的復健，才從傷痛中恢復過來。最後，當他們一起被困在一棟著火的大樓裡時，她催促阿達不要管她，自己跳窗逃生。而阿達也的確照做了，雖然似乎部分是因為她猛推的結果。她說她知道他可行（能飛），而他也的確做到了，用輕功跳到一座相距甚遠的倒塌的大樓樓頂。但他最後只有返回到已燒毀的大樓（他的女朋友已經死在裡面）的殘垣上，才能倖存。

在火場的一個旁觀者快拍到一個滑過夜空的模糊人影，雖然不能確定那人是否就是阿達。這在臺灣頓時成了大新聞。接著影片中出現當時臺灣觀眾熟悉的新聞女主播葉蘇珊，正採訪著另一個自稱能跳同樣距離的武術高人（不是阿達）。這裡又是一個有關現實和虛幻的分界線的設計。影片的最後一幕又將我們帶回了那個公園。那個講故事的老廚師中風後，一個新退休的敘事者，操著北方口音的普通話，但又能講一口流利的臺灣話，繼續對一群年輕人講述著紅運會的故事。

在武俠作品中，俠客們通常用武功匡扶正義或救人性命。阿達兩邊都不是。他甚至未能從大火中救出他的女朋友。如此看來，他像阿Q一樣是一個反英雄式的人物。但他要比他父親強。他的父親是個僅會用功夫騙人的傳統功夫迷。從這點來看，像一九八〇年代末大陸的陳凱歌和張藝謀的電影，和侯孝賢的《悲情城市》這類被掩蓋的歷史影片一樣，追尋紅運會不僅象徵著追尋臺灣自己的根，也象徵著在這個絕對真實已死亡的後現代世界中，對理想的找尋。不妨用希歐多爾·羅斯福 (Teddy Roosevelt) 的口頭禪來肯定他：阿達真是條好漢！

<sup>16</sup> 通常更為常見的是將毛澤東和秦始皇進行比較。



### (Bully-bully for Ah Da!)

賴聲川較新的作品《夢想家》(2011年12月),是一部為中華民國百年誕辰而作的歡慶音樂劇(賴稱之為「搖滾音樂劇」)。其中,他試圖通過一個由兩部分重疊的故事,來重申臺灣民眾和大陸的歷史連結,要遠重於一九四九年的共產革命。一個故事的背景是設在現在的臺灣,而另一個將觀眾帶回到一九一一年四月二十七日在廣州發生的黃花崗起義。這場起義直接導致了一九一一年十月十日辛亥革命的爆發,並推翻滿清,建立中華民國(目前的臺灣繼承了這個政治實體的傳統,而中國大陸一九四九年之後開創了中華人民共和國)。這齣劇至少部分來看是有爭議的,因為它選擇了如此特殊的題材。支持台獨的黨派主張臺灣的大眾文藝應以臺灣島為焦點,並削弱或忽略與大陸的歷史連結,除非表現的是大陸對台的不公正。但民進黨的媒體發言人並未就故事情節本身談論過多,而是指出製作這部音樂劇耗資過大(大約七百萬美元),其中大部分是來自納稅大眾的資金<sup>17</sup>。

作為劇作家、導演和歌劇作者的賴聲川,試圖在這部作品中描繪臺灣中產階級以及出身並不顯赫的青年角色(如在 7-Eleven 超商打工的女孩,和故事中父親在街邊賣麵條的年輕男孩)的艱難生活。為了防止別人指責賴氏把一部沒有著名影星參演的作品預算造得太高——這種情況在當代中國和臺灣文化中為慶祝新年和重要周年紀念所創作的作品時是司空見慣的——有種說法是賴聲川花的只有在新加坡搞類似的一場紀念節目的三分之一的錢,而新加坡那活動的歷史意義並沒有中華民國一百周年這樣隆重。其次,賴氏試圖給那些在他的表演工作作刻苦學習,而還沒有出名的或還未被承認的年輕演員出頭的機

會。此外,故事中賣麵條的一家,據說是黃花崗起義中兩個身份不明的烈士的後代。黃花崗起義中原本犧牲的有七十二人,但根據這個故事,賣麵條者的祖父母(來自福建的)是第七十三和七十四個。這個細節反映的是,歷史上的確有在起義中犧牲,但身份不明的革命者,而他們來自福建這一點,使他們與臺灣有了更深的族群淵源;因為臺灣人(福佬)的祖先大部分是在十七到十九世紀間從福建過來的。事實上這部劇的敘事,特別強調在黃花崗也有福建烈士這一事實。

在某種程度上,賣麵條人的祖父母為之犧牲性命的夢想已經實現了:臺灣島上的中華民國現在是一個民主的多元化的社會(劇中某句歌詞著重強調「我們來自五湖四海」,即來自中國各個地方,也有來自非華裔聚居區的),但平凡百姓卻承受著日漸增強的經濟壓力,也因此麵館老闆的志願聽起來遠不如他的祖父母的抱負來得高尚。他唱道:我只要賣一碗好麵,養活我的家眷。他因此無法理解,他的兒子為何執意留在臺灣從事他的表演事業(以及追求他所愛的在 7-Eleven 打工的女孩),而不是去美國念企業管理碩士。

就這點來說,這齣舞台劇毫不膚淺:它折射出在貧富差距日漸擴大的的國家裡(和大多先進經濟體一樣)<sup>18</sup>,多數人的困境;透過國父孫中山在他的三民主義中提出的「民生」論,來質疑現行的社會體制。整體而言,當臺灣觀眾看完這場表演,將視線轉向大陸時,他們應該意識到,他們實現了國父的許多理想,但他們在大陸的同胞卻還在等待。若如此,他們可以套用一九二六年孫中山在他的遺志中對同胞的呼籲,真摯地對大陸同胞道一句:「革命尚未成功,同志仍須努力」。

看完《夢想家》後,我覺得賴錯失了強調這個事實的機會:

<sup>17</sup> 陳松山:〈馬英九的夢想家——台灣人噩夢〉(2011年11月4日),網址:<http://history.n.yam.com/my-formosa/politics/201111/20111104049478.html>,檢索日期:2012年12月28日。

<sup>18</sup> 參見二〇一一年十二月五日經合組織的智庫報告。

一九一一年辛亥革命和建立共和國的最重要的、卻未能實現的目標——將民主引入中國——事實上已經在臺灣的中華民國實現，但這在大陸還是夢想階段。除此之外，這部作品中有過多的重複，例如反復唱著《夢想家》這首歌。另外，我想從語文學的角度出發，來質疑使用夢想家這個現代詞彙作為題目。我認為夢想家一詞是從英語中的“dreamers”翻譯過來的新詞，而這個詞其實不怎麼具有積極的內涵意義。賴氏肯定無意如此解釋它，但劇評家們可能會強調這個細節。若一個夢想是可以實現的並且是能造福大眾的，卻還認為它像天上的餡餅一樣不切實際，難道不是一種悲觀的想法嗎？臺灣有了全民健保，但社會主義的大陸卻沒有。這真有那麼難嗎？難道臺灣不能成為中國、或過往的老大哥——美國——的效法對象？就國家（經濟）建設中相當基本和必要的事物而言，誰願意面對現實，誰又寧願活在妄想裡？

至於他在美國的背景，雖然賴氏幾乎不提，但我認為他年輕時可能看過如《西城故事》(West Side Story) 之類的美國音樂劇，從而受到影響。賴氏在一九五四年生於美國華盛頓特區。他的父親當年跟隨蔣介石從大陸出來，後在中華民國駐華盛頓大使館作外交官。賴氏只在十歲出頭時回過臺灣，他在臺灣是外省人的身份。這也是他在民進黨執政期間(2000-2008)失寵的部分原因。事實上，正如我在別處提到過的，如果我們一開始就接受亞裔美國人的稱謂，那麼賴可以說是——個「美國——亞洲人」。真要說起來，我們每個人又都來自何處？美國已故現代藝術家安迪·沃荷 (Andy Warhol) 一句發人深省的 “I'm not from anywhere” (我不從哪裡來!)，令人震撼。繼王爾德 (Oscar Wilde) 之後，沒有任何一個評論家的話比這句話更能闡釋現代的狀態。

最後我們可以總結：賴氏這三部作品可稱為三部曲。第一部舞臺

劇和電影兼有的作品，講述的是大陸人遷移到臺灣的移民潮，以及這場流動對臺灣人的影響。這部作品爭奪舞臺的場景，是將現實人生戲劇化了：在社會中為爭取一個說話和發表意見的平臺而鬥爭。第二部影片以殊異於侯孝賢的《悲情城市》的形式，來講述戒嚴期間被埋沒的歷史，強調回憶白色恐怖時期被遺忘的過去，以及選擇歷史遺忘的後果的必然性。第三部音樂劇追溯到一九一一年前夕，但故事（及社會評論）延伸至現在。若二〇一二年一月十四日的臺灣大選的結果——即國民黨再次因馬英九當選總統而執政——有任何指標性意義的話，賴心目中的文化臺灣是華裔族群的產物，而非日本殖民 (1895-1945) 的產物。這一觀點也許會獲得越來越多的肯定，儘管作為音樂劇的《夢想家》有（可爭議的）缺陷。但身為一名藝術家，更是活動於跨國界華人社會裡的有良知的知識份子，賴聲川不得不——終有一天我們所有人也必須——針對劉曉波缺席諾貝爾和平獎的頒獎儀式的问题作出回應，也不得不重新檢驗孫中山「革命尚未成功，同志仍須努力」的必要性。