

# 翻譯「中國」 賴聲川的相聲劇<sup>1\*</sup>

汪俊彥\*\*

---

## 摘要

本文透過解讀賴聲川「相聲劇」的風格與形式，思考賴聲川對於「中國」作為民族國家的認識與挑戰。本文首先以邱貴芬思考戰後臺灣文學生產的「翻譯驅動力」觀點，將賴聲川脈絡化在此框架中，並以「傳統」、「鄉土」這兩個概念來分析以中國與臺灣作為支撐民族國家的文化想像。然後再透過酒井直樹的翻譯理論，分析賴聲川「相聲劇」的美學形式與內容。最後試圖回答，在鄉土文學論戰之後的賴聲川，如何以不連續的傳統與歷史，挑戰了民族國家的主體想像？這個挑戰又如何臺灣的歷史情境中，提示並回答作為問題的「中國」？

關鍵詞：賴聲川，相聲劇，鄉土，傳統，文化翻譯

---

1 非常感謝兩位匿名審查人的指正與改進建議，使本文更臻完善，在此謹致謝忱。

\* 本文102年11月26日收件；103年2月21日審查通過。

\*\* 國立中興大學 臺灣文學與跨國文化研究所助理教授。

中外文學・第43卷・第3期・2014年9月・頁77-106。

# Translating China

## Identity Politics in Stan Lai's *Xiangsheng* Plays

Chun-yen Wang\*

---

### Abstract

The article looks into the way in which Stan Lai challenges the concept “China” as the nation-state by examining the style of his *xiangsheng* plays. In an attempt to shed light on Chiu Kuei-fen’s notion of the “translation drive,” the article starts with an investigation of the cultural production of so-called “tradition” and “native soil” (*xiang-tu*), which has supported the cultural imagination of the nation-state in post-war Taiwan. It goes on to analyze Lai’s *xiangsheng* plays in relation to these two concepts. Finally, inspired by Naoki Sakai’s notion of translation, it argues that the “China” in Lai’s *xiangsheng* plays presents an alternative to the nation-state by their articulation of the discontinuity of history and the deconstruction of the national subject.

Keywords: Stan Lai, the *xiangsheng* play, native soil, tradition, cultural translation

---

\* Assistant Professor, Graduate Institute of Taiwan Literature and Transnational Cultural Studies, National Chung Hsing University.

## 前言

「中國」與「臺灣」作為以民族國家型態出現的政治主權身份或文化想像，在廿世紀臺灣島上的歷史發展中，一直在各種權力與意識的操作與競爭中變化。中國在1911年以作為具有主權身份的國家出現時，臺灣仍處於日本的殖民統治之下，因此嚴格來說，作為具有政治主權的臺灣，當時並不存在。1945年，中華民國接收脫離殖民統治的臺灣，臺灣隨即成為中國民族國家「中華民國」之下的一省。儘管1949年後，中華民國主權所及的範圍，只以臺、澎、金、馬與其他島嶼為限，臺灣的政治身份仍沒有太大的改變。冷戰之下的「兩個中國」維持了將近四十年穩定的分裂。在冷戰結束前，隨著島內外局勢的變化，臺灣島上的中國已無法持續單方透過想像來維持地理與歷史的中國主權。解嚴前後，臺灣以主權身份現身的準(民族)國家已呼之欲出。在1980年代之後，公民社會對於臺灣島內各種政治、社會、文化活動的參與，強化了主權國家的臺灣作為島內的主流認同。然而即使到了這個時期，臺灣島內的中國想像，無論意指的是中華人民共和國，或是被視為「殘存」的中國記憶，仍然持續有效、持續發酵。儘管從國家領土與主權的角度觀看，戰後的臺灣島事實上已經不再具備宣稱作為「中國」的合法性；但由於對中國身份的堅信不移，在戰後很長的一段時間，中國持續作為臺灣島內的唯一政治與文化認同。其中弔詭之處，與民族國家如何以土地與歷史的部署認同有著密切關係。換句話說，臺灣島一直透過不同的歷史追溯與土地想像重新定義；而不同的歷史追溯與土地想像，在美學的表現上，往往以象徵的「傳統」與「鄉土」的召喚現身。民族國家的誕生從來就與歷史書寫密不可分，民族國家強調吾土吾民，也強調淵遠流長、同質而連續的歷史，因此以「傳統」現身的歷史與以「鄉土」現身的土地，成了支撐民族主義內涵的重要關鍵。

自1980年代以來，賴聲川的戲劇作品屢屢成為臺灣劇場最熱門的話題，其特殊的「集體即興創作」模式與風格、以及劇作中引發的諸多觸及當代臺灣與現代中國的議題皆讓評論者無法忽視。其作品所透露出對社

會與歷史文化的觀察與反省，多所指涉臺灣、中國、中華等政治與文化想像，因而在解嚴前後臺灣政治主體性形塑的過程中，關於賴聲川身份認同問題的討論未曾間斷。<sup>2</sup> 本文擬透過解讀賴聲川相聲劇的風格與形式，思考他對於「中國」作為民族國家的認識。賴聲川的相聲劇究竟算不算是相聲，他本人曾多次發表相聲劇不是相聲的看法。<sup>3</sup> 本文則認為「相聲劇是不是相聲」關係到的不僅僅是該如何定義賴聲川作品的問題，也密切關係著我們要如何重新理解「傳統」。換句話說，本文試圖以相聲劇與相聲的關係，思考在「傳統」的建立中，同質性與連續性的重要，並進一步提出賴聲川試圖超越這種同質性與連續性的思考。因此，本文首先將賴聲川的作品放在整個戰後臺灣文學、文化的生產脈絡中，尤其以邱貴芬之翻譯驅動力思考戰後臺灣文學生產的觀點考察「傳統」與「鄉土」的論述形構，探討民族國家的認識與想像，並分析以中國與臺灣作為民族國家支撐的文化想像。然後，本文透過翻譯理論再次閱讀賴聲川一系列「相聲劇」的美學形式，探討此一美學形式與戰後翻譯驅動力下的臺灣文學場域中「傳統」、「鄉土」的關係：在鄉土文學論戰之後的賴聲川，如何以不連續的傳統與歷史，挑戰了民族國家的主體想像？這個挑戰又如何能在臺灣的歷史情境中，提示並回答「中國」這個難題？

## 一、翻譯驅動力下的臺灣文學生產<sup>4</sup>

從1960年代末期到1970年代，臺灣文學、文化界開始了一連串以傳統與鄉土為名的「回歸自身」活動。例如1967年史惟亮的民歌採集，《漢聲》雜誌率先開始深入民間進行田野採訪，探討民俗、儀式、歷史與

2 例如何慶明；沈曉茵；劉紀蕙；游勝冠、蔡佳陵；蔡佳陵。

3 賴聲川多次重複聲明《那一夜》「是一齣戲，而不是一夜的相聲表演」(〈後記〉407)；在一次訪談中，他也說到：「『相聲劇』與相聲不同，它有明確的背景和完整的故事」(引自萬潤龍)。

4 本論文受到陳建忠等所編《臺灣小說史論》中邱貴芬所著之第三章〈翻譯驅動力下的臺灣文學生產〉啟發甚大，故本節標題以該章為名。

文化環境，《雄獅美術》、《夏潮》也推出一系列本土文化的介紹與評論（林懷民 63）；1973年標舉「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看」的雲門舞集創立；在音樂上，1975年楊弦在中山堂唱出「中國現代民歌」以及後來發展開來的「校園民歌」等；在文學上，從《現代文學》到《文學季刊》，「我們開始看到後來所謂『鄉土文學』的源頭」（呂正惠 46）再到1980年代初期「雅音小集」成立、實驗劇展開始等。對於這一系列文化事件的發生緣由與背景，已經有文章分析指出了是因為臺灣當時所面臨的嚴峻外交局勢，讓內部發生了回應的方式（南方朔 117-26；林正杰 85-91）；除了從社會文化現象觀察傳統與鄉土的面向之外，也有論者從國家政治角度切入傳統復興的必要，認為是島內官方為了區別對岸的文化大革命，成立「中華文化復興運動推行委員會」，「在白色台灣的格局逐漸隱退之後，重新定位『中國』、『中國人』以及剛走出『跳板』的『暫時』地位而逐漸受到正視的台灣社會，以在新時空中繼續維持權力集團之反共、中國正統、中原文化優位的核心意識型態，以及主導地位」（張釗維 38-39）。

這些研究以文化物質論(cultural materialist)的觀點脈絡化了鄉土文學，邱貴芬則從更細緻的論述分析角度，以翻譯切入論述的驅動力，觀察鄉土文學與現代主義於戰後臺灣文學與文化發展中的紋理。在邱貴芬的觀察中，「臺灣現代派小說的驅動力與戰後臺灣接受美援引發的『西化』較有緊密關係，但是『鄉土』書寫卻是現代派小說中的一道伏流，到一九六〇年代後期逐漸浮上檯面，取代『西化』成為一九七〇年代臺灣主要的文化氛圍」（208）。所謂現代與西方的聯結，以及西化與鄉土之間的對立，如果回到現代性的高點來觀察，則可以發現「臺灣文學的西方情結展現了兩個矛盾的效應：一者是現代派的落後情結，一者卻是鄉土派對『外來』強勢文化的排拒與反彈」（208）。「發展至1970年代，在現代派風潮中，隱而不彰的『鄉土』與臺灣現代性的關係，在鄉土文學的發展中卻逐漸成為重點。（異）文化翻譯的驅動力被戰後長期處於壓抑狀態的『鄉土』辯證所取代」（239）。簡單來說，翻譯西方與現代的情結，提供了

我們以翻譯驅動力理解戰後臺灣文學與文化論述生產的關鍵切入點：從1960年代臺灣現代派作家「向西方學習」再到1970年代後鄉土文學的「壓抑重返」(237)，可以說這一階段的文學與文化皆因「文化翻譯」而生成。

除了提出以文化翻譯作為觀察戰後臺灣文學生產的視角之外，邱貴芬進一步分析從現代派到鄉土文學的「鄉土」概念。她指出現代派作家對於「鄉土」的態度：「並非以一種救贖的姿態出現，用以對照現代生活的種種缺失，作品流露的反而是一種對鄉土或傳統相當複雜而難以釐清的情緒」(235)。對於鄉土文學的「鄉土」之前後期變化，她又清楚指出：「鄉土文學時期的鄉土的定義並不固定，早期鄉土文學指涉敘述中夾雜以福佬語，以鄉村人物為主角的作品，懷舊的味道往往遠重於社會政治批判」(245)；到後來「具有(這樣)階級關懷重點的『鄉土』文學與『反西化』、『反買辦經濟』論述結合時，鄉土文學便呈現濃厚的(中國)民族主義」，再到後來「鄉土」與「現實社會」的結合，形成臺灣意識發展的契機。邱貴芬在這裡說明了早期並不固定的鄉土概念，到了晚期開始與臺灣意識結合，並在葉石濤與王拓具有強烈而明確地理概念的「地方意識」(sense of place)中突顯出來。由邱貴芬的討論中，我們可以看到「鄉土」概念的變化，從夾雜方言的人物書寫「風格」或是懷舊味道的「傳統」，轉向地方意識的「空間」。

事實上，在鄉土文學的作品與相關文章中，我們可以發現鄉土有可能指向農工兵題材，有可能是現實主義的美學風格，也有可能等同於臺灣，而以具有地方意識為表現，亦有可能等於中國國族文化，如陳映真在冷戰資本之下堅持民族主義的立場(反西化、反買辦)。但無論鄉土指涉為何，總的來說，都指向了某種自身的再現。如果我們先將「鄉土」與後期具有地方意識的「本土」拉開來看，事實上所謂「鄉土」的各種展演，也是這一波翻譯驅動力下回歸「自身」的一環，例如《夏潮》從1976到79年間對國民黨左派歷史記憶的挖掘，或如龍族詩社主張「把握此時此地的中國風格……既要吸收傳統，卻又不受傳統羈絆」等(陳芳明524-29)。當時這樣的現象，從藝文界當中看得更為明顯，雲門舞

集1973年創團後，多次利用傳統或是古典元素創作編舞，如74年的《寒食》與76年的《白蛇傳》，79年的《廖添丁》到83年的《紅樓夢》等；張曉風早從72年開始也改編創作一系列傳統經典如《武陵人》(1972)、《自烹》(1973)、《和氏璧》(1974)、《第三害》(1975)、《嚴子與妻》(1976)等。這些運用既有傳統元素(無論符合民族國家想像下的「中國」或是「臺灣」)，雖看似與後期鄉土的「地方意識」沒有直接的關係，但卻不能說不是在這股翻譯驅動力下「反省西化」、「回歸現實」的表現。<sup>5</sup>也就是說，如果從文學史的角度來看，文化翻譯的驅動力亦造成鄉土文學作品的回返，而放在更廣泛的文化脈絡來看，翻譯西方與現代的另一面應是呈現在「回歸自身傳統」之上。但總而言之，無論從什麼角度來看，自70年代開始以「傳統」與「鄉土」再現的大量文化活動，皆與民族國家作為人民的集合體密切相關。

接續邱貴芬對戰後1960到1980間「現代vs.鄉土」的文化翻譯考察，以及其對「傳統」與「鄉土」的思考，我試著將賴聲川放在這個翻譯驅動力的框架下，思考其1980年代以降的相聲劇，處理傳統與鄉土的方式。

## 二、賴聲川的「傳統」

賴聲川1983年獲得柏克萊加州大學戲劇博士學位，受當時國立藝術學院(現國立臺北藝術大學)戲劇系首屆主任兼教務長姚一葦的邀請，返回臺灣任教。1980年代初期，剛剛結束了鄉土文學論戰的臺灣文學界，非但沒有停止「回歸自身」，各種關於傳統、鄉土的文學、文化與藝術表現反而更加蓬勃發展。臺灣劇場界在1980年代進行了五年的實驗劇展，

---

5 這裡使用蕭阿勤以「回歸現實」作為理解臺灣1970年代文化政治變遷的概念。蕭阿勤所言的回歸現實世代，「綜括指稱那些自覺地批判、揚棄流亡漂泊心態的廣泛的年輕人，尤其是其中積極挑戰政治體制、重構文化趨向的活躍分子」(3)。而文中所提這些有意識使用傳統元素的創作者，無論其政治立場與政治介入的方法如何，廣義來說，都是在反省以美國為主的西方知識與文化嚮往，並以重新面對自身作為出發點，這樣的態度的確都可視為「回歸現實」。

其中為大家所熟知、開啟臺灣小劇場運動的《荷珠新配》(1980)，原取材自京劇《荷珠配》，經過金士傑與蘭陵劇坊找上吳靜吉，以紐約「拉媽媽實驗劇場」訓練演員的方法加強肢體語言與心理表現，結果展現出現代劇場的新面貌。從刻意取本自京劇來看，透露出其有意識地認定「自身」所(應)擁有的文化資源，從中來尋找創作的可能。刻意尋找自身文化的意識，所彰顯地正是前文所談的翻譯驅動力。因為與其說傳統一直都在，不如說所謂的傳統，其實是被尋找出來才誕生的文化資源。以這樣的角度看來，「傳統」的出現正與翻譯驅動力息息相關。傳統與自身的關係，本來就未必是穩定的連結；相反地，正是因為這股驅動力，才讓創作者(與觀眾)連結、進而挖掘出某些他相信是或接納為屬於自身的元素。然後透過這樣一次次的連結與挖掘，進而強化、穩固每一次「演出」與「自身」的關係，成為眾人所認同的「傳統」。<sup>6</sup>

從這一波未盡的鄉土傳統回返來看，賴聲川成立「表演工作坊」後的第一齣戲《那一夜，我們說相聲》(1985；以下簡稱《那一夜》)便有跡可尋。相聲在臺灣的發展，主要是在國民政府遷台的歷史因由之下，一批原先並非專業表演者但具有曲藝背景的人士，或因社會娛樂需求，或因謀生之故，開始在臺演出(樊光耀 1-2)。對這些人而言，相聲的表演是生命的記憶、討生活的技能，卻未必是所謂背負民族傳統的技藝。現代化文明大舉入侵後，許多過去的技藝如果不在「大聲疾呼」之下刻意保存，往往在尚未成為「傳統」之前就銷聲匿跡。也就是說，要能成為眾所周知的「傳統」，如果少了「民族文化」保存的呼聲，即便是「從前的東

6 改編京劇《荷珠配》而成的《荷珠新配》，到底有多「自身」，後來變得很有問題。從中國國族主義的角度觀看，這個京劇孕育出的新戲看起來是很「中國」的；這也是為什麼鍾明德認為1980年代早期的實驗劇是以中國為中心的，到後期所謂的「前衛劇」才是以臺灣為中心(114-16)。但這樣的判斷是經過台灣國族主義的視角後，重新詮釋當時的現象。至於80年代早期的實驗劇究竟是不是以中國為中心，恐怕還需要進一步反省京劇與中國間絕對連結的關係等，這篇文章暫時無法詳論這個問題，希望留待日後他文再來處理。



西」也未必就會是「民族傳統」。<sup>7</sup> 借用蕭阿勤在其著作《回歸現實》的第一章中關於「記憶」與「集體」的看法，他主張集體記憶的概念，結合了「集體」（因此關懷集體認同）和「記憶」（因此關懷人們對「過去」的認知如何影響他們的「現代」）（52）；如果我們將「從前的東西」視為蕭所言的「過去」，那麼所謂「民族傳統」的出現，正如同集體記憶的現身一樣，是一場認同與認知的發展過程。放在相聲的例子來看，相聲成為「傳統」，恐怕與賴聲川重新以相聲為題導演一齣關於相聲消逝的戲劇作品密切相關，因為在此之後，一次又一次各種劇團（如相聲瓦舍、台北曲藝團、吳兆南相聲劇藝社等）的相聲「重複」演出，相聲終被強化作為具有傳統的象徵資源。

正如下面這段對白所說的：

乙 【熟練的，像是背過介紹詞】我們知道「相聲」在我們傳統民俗當中是一項非常重要的表演藝術。隨著時代的進步，它也慢慢的消失了。

甲 也沒有人給它寫祭文。

乙 對，沒有人給它寫祭……【撞甲】不要亂講話！

甲 這樣講好了……也沒有人給它寫訃文。【退後一步】

乙 對，沒有人給它寫訃……（賴聲川，《那一夜》297）

對於經歷過《那一夜》盛況的臺灣觀眾來說，《那一夜》幾乎等同於他們的「相聲」經驗；但對賴聲川來說，相聲卻已經死了。「說實話，相聲在臺灣死得太突然。1978年，我出國留學，相聲還算普遍，1983年，我

---

7 這一點，可以從霍布斯邦（Eric Hobsbawm）在《傳統的發明》（*The Invention of Tradition*）中對於「習俗」（custom）與「傳統」（tradition）差異的討論來理解。他認為習俗不是固定不變的，因為即使是舊社會也一樣不是停滯不動的；而傳統與過往歷史的關連性則是人工接合的，也就是由某推動者有心創發而成，是對新時局的反應，卻以舊情境相關的形式出現。亦即，民族傳統不必然就真的是從前就保存下來的東西（1-14）。

回國，到唱片行，連老闆都不知道相聲是什麼了」(引自陶慶梅41)。相聲的消失引發賴聲川以「相聲的形式來說明相聲已經死了」的創作念頭。評論家馬叔禮則認為《那一夜》是「用相聲來寫相聲的祭文」(引自陶慶梅45)。過去理解賴聲川的相聲劇作品，常常強調賴聲川如何讓相聲起死回生，讓傳統繼續發展。然而，我認為相聲劇與相聲關係的討論，挑戰了以連續性認識歷史此一關鍵問題；也就是說，雖然相聲劇是以相聲的形式為其主要表現內容，但是相聲劇並不是相聲。

在1985年《那一夜》初試啼聲大獲好評之後，賴聲川近三十年的創作中，每幾年就推出相聲劇系列製作，後續作品一共有：1989年推出《這一夜，誰來說相聲》(以下簡稱《這一夜》)、1997年《又一夜，他們說相聲》(《又一夜》)，2000年《千禧夜，我們說相聲》(《千禧夜》)、2005年《這一夜，Women說相聲》(《Women》)與2011年《那一夜，在旅途中說相聲》(《旅途》)。<sup>8</sup> 本文以相聲劇作品的美學形式為主要觀察，並以《那一夜》、《這一夜》與《千禧夜》的內容，辯證地討論賴聲川的傳統與鄉土。賴聲川透過相聲作為題材而引起的風潮，放在翻譯驅動力下所欲回歸自身傳統的風潮來看，顯然相當具有一致性。無論是相聲劇的相聲元素所再現出的中國想像與對傳統的留戀，或是多齣相聲劇中對於中國近代歷史、思想史的處理，<sup>9</sup> 都很容易解讀為賴聲川與中國民族主義的關係。但我要問的是，使用傳統就是回歸傳統嗎？選擇相聲就是擁抱中國嗎？描述歷史就是堅持連續嗎？如果我們將傳統與鄉土視為兩個

8 《旅途》與《夢想家》同於2011年推出，除了仍是賴聲川執導的集體即興演出之外，王偉忠亦掛名為創意顧問。本文之所以暫時不欲處理此劇，是因為《旅途》在美學形式上出現了與賴聲川其他相聲劇相當大的差異，其中最大的不同在於劇中沒有缺席或斷裂的角色。這個相當關鍵的變化，對我而言，將《旅途》推向了另一個不同的命題。至於這個轉變，是否代表賴聲川不再著力處理「中國」的問題，或是對民族國家主體提出不一樣的想像，也留待日後他文處理。

9 如《那一夜》的場景從台北到重慶再到北京，《這一夜》關注兩岸分治問題，《又一夜》處理儒家、道家、陰陽家等思想流派與當代社會的關聯，《千禧夜》反覆在清末與當代間等。

相似的概念，那我想更進一步繼續追問：臺灣的鄉土就真的比中國的鄉土更理所當然嗎？如果「傳統」如同相聲一般，是透過一次次的操演（performative）而強化，我們又怎麼重新閱讀「鄉土」？

前面提到，從70年代開始，文化藝術界開始大量使用所謂「傳統」或「鄉土」的表徵與元素進行創作之時，約莫也是二次世界大戰結束後臺灣以「自由中國」進入冷戰結構中的身份不再穩定的時刻。換句話說，無論是透過傳統的符號或是鄉土的象徵，無論是對「中國」身份的強化或是對「台灣」認同的召喚，都顯示出對於當時自身政治身份的省思。從這個歷史脈絡來看，不僅是越來越「傳統」、也越來越「中國」的相聲劇，賴聲川的其他作品也同樣呈現出對於類似對中國或是台灣的描寫、思考與反省。例如1986年表演工作坊推出的第二齣製作《暗戀桃花源》，男主角江濱柳無論如何無法忘卻1949年來臺前在上海所遇見、也一直以為還留在中國的雲之凡；又如1987年作為國家戲劇院開幕表演推出的、以傳統小說《西遊記》為靈感的現代歌劇《西遊記》；還是1989年以武俠世界作為敘事發展背景的《回頭是彼岸》；乃至進入90年代之後，1994年描述逐漸老去的在臺外省人的《紅色的天空》，或是1998年充滿兩岸明／暗喻與指涉的《先生，開個門》與《我和我和他和他》——在在都呈現出賴聲川對於「中國」作為當代問題的思索。從冷戰到後冷戰，從分裂而穩定的兩個中國，到冷戰兩大陣營的鬆動、瓦解，賴聲川作品中的「自身」始終充滿著時間與空間的不穩定性。

### 三、何謂鄉土？

邱貴芬在前引文章中細緻解讀了鄉土的多種面貌，在臺灣當時的論述角力中脈絡化了鄉土，指出「民族主義」與「鄉土究竟指的是哪塊鄉土？」成為後期鄉土文學辯論的重點，也引發後來統獨兩種民族主義歷史敘述的分裂(239)。邱貴芬在這裡點出了一個重要問題的一體兩面：一方面民族主義限制了鄉土其他面向的發展，另一方面地方意識的出現不斷要求指認鄉土究竟是哪塊鄉土——前者透過統派中國民族主義者對

於民族身份的強調而現身；後者則以地方意識作為前提，發展出獨派臺灣民族主義。為了解決鄉土與民族主義間的拉扯，我認為除了要問「鄉土指的是哪塊鄉土」之外，同時也必須提出「多鄉土才夠鄉土」？而且要問：怎樣的鄉？怎樣的土？曾經的「鄉」可以作為現在的「土」嗎？還是現在的「土」才能視為唯一的「鄉」？放在戰後臺灣複雜的流離與遷徙脈絡中來看，曾經的鄉、當下卻摸不到的土，是不是就不算鄉土？鄉土想像的某種在地界線又如何獲得合理性(legitimacy)？如果對鄉土與傳統的強調是翻譯驅動力下的結果，而民族主義的茁壯是透過鄉土而延伸發展(如邱貴芬所指)，那麼賴聲川的相聲劇作品如何在這股強大的翻譯驅動力的作用(翻譯西方)與反作用(強調傳統)下，提出對傳統、鄉土與民族國家的質疑？

《這一夜》的「段子四：四郎探親」敘述了嚴歸的父親返鄉的過程，賴聲川戲仿(parody)京劇《四郎探母》的典故，讓嚴歸的父親如在番邦十五年、克服萬難趕回家見老母一面即去的楊四郎，在千里迢迢返鄉之後立即返回台北。五十年對於「家」的相思，前後卻一共只用了三天來滿足。嚴歸對於父親看似充滿矛盾卻又理所當然的「出國與回國」，正好對照出在現代中國與國家的強制關係中，人民無法安置(dislocated)的荒謬。嚴歸父親無法安置的家鄉，提供了我們進一步思考鄉土文學論戰後的「鄉土」問題。

上面已經提及，邱貴芬在對鄉土的論述分析中指出「鄉土究竟指的是哪塊鄉土」成為後期鄉土文學辯論的重點。那對嚴歸的父親而言，究竟哪一個才是鄉土？是那個克服萬難也要回去見一面的「鄉」，還是見了母親的墳便即刻返回的「鄉」？

嚴歸 別人探親總是計畫大半年，返鄉後住他個個把月。

白壇 應該的。

嚴歸 我父親是臨時起意，回去一天就回來了。

白壇 一天？他忘了帶機票又回來了。

嚴歸 哪裡！我這麼說好了：你聽過《四郎探母》嗎？

白壇 《四郎探母》？就是講楊四郎在番邦十五年見不到家中老母，後來抓到機會克服萬難趕回家見老母一面又走了……真是好戲！

嚴歸 《四郎探母》對不對？

白壇 嗯。

嚴歸 我爸爸自稱是《四郎探母》。

白壇 令尊原來是個戲迷？

嚴歸 何止迷！在所有的平劇中，他最喜愛的就是《四郎探母》。

白壇 的確是齣感人的好戲。

嚴歸 何止感人！我父親每一次在國藝中心看《四郎探母》，不但要看得淚流滿面，還得上台獻花！

白壇 啊？有這規矩？

嚴歸 每次楊四郎探完老母，天亮又要立刻離家走出帳外，被家人糾纏成這個姿態，不是嗎？【扮楊四郎，手腳都被家人抓住的激烈樣子】這時候不是唱起來了嗎？

【唱前奏】「答個兒隆咚哩個兒啦個兒隆……」【唱「西皮慢版」】「楊四郎心中……如刀……裁……」【在最入戲的這一剎那突然大叫】啊！！

白壇 【跟著嚇一跳】怎麼啦？

嚴歸 家父衝上台獻花了。（《這一夜》264-65）

在兩岸隔絕的時代，嚴歸的父親渴望返鄉而不可得，《四郎探母》的演出成了他唯一的寄託。他在演出的高潮處，打破了戲劇表演的幻影，衝上台去對表演者／母親獻花，足證母親是「鄉」的關鍵。

終於政府開放大陸探親，和四郎一樣排行老四的嚴歸父親克服重重困難抵達洛陽。嚴歸的五叔在機場等候四哥的到來，但就在兩人見面的那時，五叔說出了母親已經過世的消息。嚴歸父親「一聽半天不說話，

一個人衝進廁所待了半個小時」(276)。出來後，「全無意志」地說：「回去了」，「回台北」。可見母親的所在對嚴歸父親而言才具有家鄉的意義，當母親不在的時候，彼岸的家鄉也就不存在了。但在五叔相勸之下，「我爸爸握著五叔的手，既堅強又脆弱的對他說：『我真的只能回來一天，希望你瞭解』」(277-78)，並囑咐：「今天晚上家人團聚的事，不要聲張，外人不適合聽，也沒有人聽得懂……」(278)。在母親過世後，這個「家鄉」對嚴歸父親而言，其實是不具意義的，家鄉的人也不過是不適合聽、也聽不懂的外人。

從賴聲川對嚴歸父親的刻畫，我們看到「鄉」的根本意義是透過「人」、而非「土」建立起來的。換句話說，所謂「鄉土」中的「土」，或者「地方」，其實並不扮演構成「鄉」的絕對角色。家鄉與故鄉是沒有土的，只要個人認定哪裡有人作為我的家鄉或是故鄉，即使遠離、漂泊，家鄉與故鄉的位置並不會因為無法親炙土地而改變。然而，一旦將鄉與土綁在一起而成為「鄉土」時，沒有土就很難完備鄉土的意涵。我們可以清楚看到「鄉與土」共構的出現，其實是在鄉土文學的後期，到了地方意識的加入之後才成形；而地方意識的加入，則與民族主義侷限了鄉土的內涵密切相關。更進一步說，我認為「鄉土」中「鄉與土」的共構關係，已不是個人認知的問題，而是以民族主義的集體方式現身。同時如果我們進一步思考「鄉土」本身究竟是什麼，恐怕得說：鄉土是某種認識論的認知(an epistemological recognition)，或可以說鄉土是想像的(imagined)，也就是翻譯驅動力下「自我」的出現。嚴格來說，無論是鄉土文學前期人物書寫的風格、懷舊的傳統，或是到了後期以地方意識作為辨識是否為鄉土的條件，均是這種「自我」想像的結果。只是到了鄉土文學後期，當指涉臺灣的地方意識嚴格限定了「鄉土是哪個鄉土」時，任何涉及中國山川書寫的鄉土懷舊，就因為不具地方意識而被排拒了。

對當時臺灣的讀者而言，長江、黃河的確是遙不可及的地方。然而，如果更批判性地進一步思考，即使同樣身居在臺灣島上，對許多人來說，仍然有不少地方是未必可及或不會觸及的。因此所謂的「地方意

識」或「可及性」，仍然必須透過某種「接納的想像」來達成。舉例來說，一個住在霧峰的人，若要認同八斗子是他具有地方意識的鄉土，則需要選擇霧峰與八斗子相似的地方，並加以強化認同之。亦即，如何「感受」鄉土、傳統是屬於自己的，進而肯定其同質性而忽略當中的差異，「接納的想像」的仲介是其中關鍵的因素。

這個我稱之為「接納的想像」的因素，在安德森(Benedict Anderson)的《想像的共同體》中，已經有很深刻的討論。他認為民族國家的出現，其實就是一個透過想像將彼此間的異質性忽略、而專注於同質性的認同過程。霍布斯邦(Eric Hobsbawm)對於「被發明的傳統」的觀察，亦有相似之處。他指出「傳統」其實同時是個身份創建的過程。我們或許可以這樣理解：如果說「傳統」是個透過「重複認同」(identification of repetition)所產生的連續性，所謂「重複中的差異」(difference in repetition)則需要被抹除，以成就「傳統」是連續的「感覺」。而引導重複認同的機制正是所謂「自我」的身份，而這個「自我」往往以民族的形象現身。我認為鄉土與傳統一樣，也同樣可以視為是「忽略異質而強調同質」，以訴諸連續性的想像，好縫合其中的差異。換句話說，透過重複接納其他地方發生的事件，作為自己生活範圍內的一致感受，忽略地方之間彼此的不同，鄉土／地方的感覺(sense of place)才得以形成。

如果說鄉土文學中鄉土的概念在後期愈加固定，形成由地方意識來定義鄉土；我們或許可以這樣理解：鄉土的定義在發展的過程中，益發固定在強調某個地理範圍中所發生的故事，以其重複地代表大家的共同感受；但這個範圍中彼此經驗的差異則被抹除，或是不考量其差異的可能。鄉土因此可以被視為「重複的操演下的連續性感覺」，是在重複認同相似而忽略差異的建制。

#### 四、(不)重複的表演與斷裂的歷史

先前我們已經提到抹去差異的「重複」，藉由一次次操演的強化，作為民族國家強調連續性的根本運作機制，也是這個機制得以成就我們

對於傳統與鄉土的理解。換句話說，重複操演(performative repetition)是認同形成的方式。相聲劇與相聲的關係如何以「重複表演」的觀點思考？相聲劇究竟是不是相聲，是相聲的重複，因而延續了相聲，認同了傳統？還是相聲的取代(replacement)？本文認為這個問題有助於引領思考賴聲川相聲劇的(不)重複性，進而解讀他以「被發明的傳統」的斷裂性與「被召喚的鄉土」的不穩定性，質疑以民族國家的連續與絕對來認識與思索「中國」的方法。換句話說，種種諸如以相聲、京劇等文化中國符碼為代表的「傳統」，都必須重新認識。這裡指的不僅僅是對當代台灣而言，與「中國」作為政治實體的距離，同時更是對於理解「中國」此一政治、文化等概念與意涵的重整。也就是說，斷裂的不應該只是線性想像上的傳統連結，更是對於「傳統」論述構成內涵的根本挑戰；亦即，傳統本身就是非傳統，傳統即是斷裂。以賴聲川的話來說，「相聲劇不是相聲」顯然正是宣示了這樣的重要訊息：即便我們再怎樣相信相聲劇中的相聲表現形式，相聲劇都不是相聲的原型重複。或者我們應該說相聲劇是相聲「差異的重複」(repetition with differences)。前面提到，重複而產生的連續性，往往透過某種集體性預先的認知運作而成。在戰後翻譯驅動力的論述場下，民族、文化往往成為運作傳統與鄉土的集體性「自身」認知，而民族國家則是這個認知的具體賦形(embodiment)。

讓我們先從本文所處理的五齣賴聲川的相聲劇中戲劇結構與形式和其他最不相同的《千禧夜》開始。<sup>10</sup> 在《千禧夜》中，賴聲川直接展示了他對歷史的理解：斷裂而(不)重複。《千禧夜》是齣兩幕結構的戲，第一幕與第二幕相差了整整一百年，是個完整的對稱，看似是歷史的重複：第一幕是1900年的最後一天，北京在慘遭八國聯軍蹂躪後殘破不堪，兩個相聲演員正準備最後一場的演出；第二幕座落在2000年最後一天的台北，演員在一個營運困難的劇場準備演出登台。第二幕的舞台從100年

10 《千禧夜》也是這五齣劇中唯一沒有角色缺席的相聲劇。關於缺席角色的重要性，後面會有分析。



前移植過來，歷史的一切彷彿都沒有更改，只有時空改變了；但，第二幕真的只是第一幕的重複嗎？

從劇本結構來看，兩幕劇各自交代了1900年與2000年。第一幕1900年的北京與第二幕2000年的台北中間抽空的一百年，對鴻鴻而言是另一個「沒有中間的一百年」。<sup>11</sup> 這個一百年的空缺，對鴻鴻而言，是賴聲川逃避了中華民國遷都／逃難到臺灣的政治性；換句話說，因為不處理中間的一百年，因此歷史看似理所當然地連續了。但我想提供另一種解讀的觀點：有沒有可能不將兩幕預先視為歷史連續性長河的兩個時間切面，而將這兩幕間的中場斷裂，視為挑戰歷史連續性的形式。也就是說，從斷裂的這兩幕歷史事件來看，說明了歷史從來就不是連續的，而是拼組疊合而成，那麼如何填補歷史中間的空白，就關係著讀者對於歷史的（預先）認識。因此如果我們將《千禧夜》的兩幕視為斷裂而（不）重複的兩幕，則賴聲川對於歷史的理解，可以視為是由一次次的演出（事件）疊合而成。

《那一夜》是另一齣明顯具有歷史敘事性的相聲劇，就表面上來看，很容易解讀為一齣描述中華民國歷史的演出。因為依照劇本的時空指示，整場相聲段子的順序安排如下：

〔段子一：《台北之戀》——台北、當代／一九八五〕

段子二：《電視與我》——台北、一九六二

段子三：《防空記》——重慶、一九四三

段子四：《記性與忘性》——北京、一九二五

段子五：《終點站》——北京、一九〇〇（《那一夜》291）

---

11 劇評家鴻鴻在批評賴聲川2011年為中華民國100年國慶所製作的《夢想家》時，也認為其作「就是沒有中間這一百年，也沒有臺灣」。關於這一點，論文在後面會有詳細的分析。

單從劇本的時序來看，《那一夜》似乎企圖總覽中國百年來的近代史：1985年為解嚴之前，1962年為臺灣經濟開始成長之前，1943年為抗戰結束前，1925年為北伐開始前，1900年則是民國成立前。從民國到北伐，再到抗戰，最後遷台：這一段既是大多臺灣民眾耳熟能詳的家國血淚，亦是建構現代中國作為統一、完整國家的歷史論述。而從地點來看，從台北（國民政府臨時首都），回溯重慶（抗戰時陪都），再到北京（國民政府首都），<sup>12</sup> 最後到達民國成立前的北京（清帝國的京城）。這一段段隨著「國家」而轉變的時空背景，彷彿代表中國近代政治與文化中心的法統遷移，一方面暗示了法統並未因為時局的變動而喪失地位，另一方面也同時移轉／建立了當時國民政府所在地的臺灣，以作為中國法統繼承的絕對位置。

然而這個看似線性地交代法統與國家歷史的戲碼，真的如同我們所見的那般同質而連續嗎？從劇場表演來看，我們先看到段子一與段子二之間，也就是在進入1960年代的臺灣時，甲乙兩位演員先「變成了」舜天嘯、王地寶；而每一個段子的轉換，演員都重新換上一套不同的衣服，隨著演出，舞台充斥著前場丟棄的衣服和雜物。同樣的兩位演員站在舞台上，卻「不斷成為」另外兩個角色。雖然舞台上看似是同樣的兩位演員，但每一次的角色轉換，卻不再是上一場的扮演；換句話說，每一次演員的扮演都是（沒有來世的）新角色，而每一次的演出（performance）都只是另一次的操演（performative）。演員與角色之間出現巨大的斷裂；而任一個前段的歷史都無法毫無問題地接續到後一段。以至於整齣戲倒敘而斷裂的表演，將國家一次次帶進前不見古人、後不見來者的歷史深處，沒有人可以因為事先預料而安身立命。同時，劇場的現實時間是往後走，但劇場的舞台時間卻是往前走，觀眾隨著每一段的相聲表演，跟

---

12 1912年中華民國臨時政府成立於南京，但同年四月隨即在袁世凱堅持下將首都遷至北京。在1925年於廣州成立國民政府北伐前，北京一直作為「中華民國」政府（北洋政府）的首都。

著兩位重複又不重複的演員與角色，將自己推到每一站斷裂而無法預知未來的歷史處境。民族國家除了發明傳統、仰仗過去淵遠流長的連續性歷史之外，也必須依賴「毫無懷疑而必將來臨的未來」的承諾；也就是說，之於國家而言，連續與肯定的線性觀是必要的構成。然而在《那一夜》，我們看到每一站的小人物，正因為與國家的牽綁，而被丟棄在歷史的斷裂與無法預知的未來之中。歷史之於國家具有連續性，卻其實暗藏著斷裂(rupture)與遺棄(displacement)：儘管被遺棄的不會是國家不斷自圓其說的連續性，而是被國家綁架的人民。

## 五、缺席的中國：翻譯民族國家

行文至此，我們分析了所謂歷史的連續，往往以不連續的形式存在；而鄉土的範圍則往往在集體性的預設中、在土地的現實性上，以重複認同相似取代差異而決定。然而，所謂的不連續卻以看似重複的表現出現，那我們該如何解釋這個重複的必要性？換句話說，如果不連續才是思考歷史的方法，那何必以重複的形式現身？我認為要解決所謂「不連續的連續」，我們必須進一步檢視所謂「連續」的內在質變：即所謂的連續，不能簡單等同於(如民族國家所示的)一種同質的延伸。而掌握這個內在質變，也就能進一步理解賴聲川所謂「相聲劇不是相聲」的連續與不連續關係。前面已經提及，所謂的認同，基本上是一種抹去差異性的重複認識機制而形成的連續性。當我們試著解決相聲劇中連續的不連續性時，或許也能解開關於討論賴聲川身份認同的癥結。

關於賴聲川劇作的身份認同，劉紀蕙與沈曉茵曾以《暗戀桃花源》與《飛俠阿達》等為文本，分析他對於傳統、中華文化等的態度。劉紀蕙認為賴聲川「借用中國符號來切斷傳統符號的指涉」(88)；而沈曉茵則認為「賴聲川的『切斷』動作只限於某一層面」，而最終仍試圖建立一個「新中國(而非新臺灣)」的認同(257)。究竟我們該怎樣理解賴聲川的「中國」，或者更精確地說，到底賴聲川如何思考民族國家？而如果相聲劇不再是相聲，那新的中國還是中國嗎？如果民族國家不再作為思考「中

國」的方法，那麼「新中國」還要作為「中國」的連續嗎？或者在傳統必須斷裂、相聲劇不再是相聲、鄉土必須質疑等等之下，新中國根本就不再是（民族國家下政治想像的）中國？

在《這一夜》中，賴聲川看似模糊卻不迴避「中國作為問題」。來自大陸的白壇與臺灣的嚴歸，在〈段子五：大同之家〉中，代表冷戰以來分裂的兩個中國直接進行對話，處理「一起組個政府」（285）的「新中國」問題。從一開始的爭吵與對話交鋒中，雙方各執己見，互不相讓，完全失去理性。進一步分析下可以發現，另外來自臺灣的鄭傳扮演了相當關鍵的角色：

鄭傳 看看你們兩個中國人，站在一個舞台上，站不到兩小時就吵起來了，一點基本溝通力都沒有！

【二人低頭不語。】

你們這樣怎麼談？不是比誰大誰小就是比誰老誰少，這樣有什麼意思呢？

嚴歸 耶？你是站哪一邊的？

鄭傳 我中立。（291）

當來自中國大陸的白壇與來自臺灣的嚴歸因國號、國旗、歷史、地理等問題吵得不可開交之時，來自臺灣卻宣稱「中立」的鄭傳提出「必須每一個人跳開來看整個局面」，並且「在更早的一個基礎上取得共識」。接著他提出「當做一家人，很多問題都解決了」（292），但每當一個互助合作的美麗大同世界看似即將拼組完成之時，代表臺灣的嚴歸也一次次佔了上風：吃餃子吃完了全鍋（295-96）、別人戰死幫忙領餉又上天堂等（297-98）。劇本在這裡，顯然暗示了當時的臺灣在1989年對大陸政策開放後，如何強勢地持擁資本進入中國。<sup>13</sup> 然而儘管是不對等的合作，仍

---

13 在《這一夜》的序曲中已經充分表現了臺灣當時如何以資本使用中國勞動力，即以中國作為臺灣工廠的狀況已經浮現（189）。

在兩個分別代表中國與臺灣角色的爭執協調中擘劃未來。只是問題並沒有這麼容易解決，兩人所有的規劃在呈報上級之後，結果慘不忍睹(以下嚴歸、白壇扮演上級)：

嚴歸 【指責】你精神錯亂！

白壇 【指責】你造謠生事！

嚴歸 你異想天開！

白壇 你心理變態！

嚴歸 你胡天，

白壇 你胡地；

嚴歸 你狂言，

白壇 你亂語；

嚴歸 你神經，

白壇 你兮兮；

嚴歸 你歇斯，

白壇 你底里！！(300)

而在等待已久之後，最終得到的結果是：

嚴歸 你上吊，我發瘋；

白壇 你被埋了，我失蹤！！

嚴歸 【報名】嚴歸，

白壇 【報名】白壇，

嚴歸 下不了台，

白壇 鞠不了躬！

【鄭大驚，燈光立即暗。】(301)

雖然這段子在鄭傳大驚之下收場，但我認為鄭傳「中立」的調解角色令人尋味：他來自臺灣卻不代表臺灣。但不代表臺灣，不應該就簡化視為代表了中國；而是該進一步思索兩種臺灣人定義的脫鉤：即任何來自臺灣的人（臺灣人）都不必要受限於民族國家下的臺灣政治身份（臺灣人）。如此，我們方得進一步思考在民族國家對於歷史連續性與地方性鄉土的主導界定下，要怎樣才能中立？或者說，作為兩岸未來新的政治想像（新中國？新臺灣？），要如何才能擺脫民族國家的糾纏？也就是說，我認為賴聲川的關懷點並不在於臺灣作為延續中國的民族國家線性歷史（無論是以另一個「中國」、或是以「臺灣」的形式出現）；相反的，我認為他的相聲劇中代表中國的角色每一次必然的缺席，提供了我們檢視賴聲川對於思考民族國家作為主權與政治主體形式的線索。接下來，我想以劇中角色的缺席，來思考賴聲川「中國」的不穩定性。

放在1980年以降，兩岸已分治數十年的政治現實脈絡下來看，在賴聲川相聲劇的作品當中，有許多角色可以被隱喻為「中國」，或是代表在臺灣的「殘存中國」的角色。前者如《這一夜》裡的大陸著名相聲大師常年樂先生、《又一夜》中當代最有學問的中國思想大師馬千等；後者則如《那一夜》裡的相聲民俗藝術家、《Women》中的眷村周方氏老太太等。然而，每一次引領期盼的出場，只換來一次又一次的缺席。除了《千禧夜》之外，在每一齣相聲劇中，這些理應出現而作為台柱的角色，不是無故缺席，不然就是死了。因此除了《千禧夜》外的每一齣相聲劇中都面臨角色缺席的窘境。為了讓演出繼續，《那一夜》和《這一夜》裡的臺灣西餐廳主持人、《又一夜》裡的台北某補習班王牌歷史老師，或是《Women》裡的臺灣直銷售貨員與在臺灣土生土長的外省第二代孫女，都必須臨時接替這個「中國」角色的空缺，以延續演出。

這明顯是以「臺灣」作為取代與接續「中國」的位置，但我卻認為這不再是一種民族國家主體繼承的連續性，而是透過「重複的差異」，對民族國家的主體形構（the formation of the subject）提出質疑。如果進一步套用沈曉茵的話補充來說，我認為賴聲川重建的所謂「新中國」的認同，不

會只是重建一個新的「中國」，而是根本性地重建中國作為民族國家的認識。這個透過缺席、取代而接續的演出，除了讓操演作為連續性的建制得以再一次現身，讓我們再一次看到歷史的連續事實上是由斷裂重組而成，同時也暴露了所有的重複事實上都是「差異的重複」。我認為賴聲川所面對的「中國」，是個作為問題的民族國家集體性主體，而他意在挑戰這個主體想像。關於此，酒井直樹(Naoki Sakai)對於翻譯的理解，提供了我們思考這個不穩定的「中國」的方法。

酒井直樹認為所謂翻譯者(the translator)是內在分裂而且多重的，無法以單一的身份定位，亦即不該是一般對於「主體」單一而完整的認識。翻譯者最接近單一身份的想像，最多也只能作為一個「渡越主體」(a subject in transit)，<sup>14</sup> 我將之理解為「轉換中才能現身的主體」。正是因為翻譯者要將翻譯(translation)操演出來，他永遠無法以「個人主義式」的個人身份出現。翻譯者是以單一的狀態標記了社會中難以捉摸的「非連續性」，而翻譯則是在非連續性的每一個單一狀態中，實踐連續性的創造。換句話說，翻譯是「非連續性的連續」(the continuity of discontinuity)的最好例子(Sakai 11-17)。我以為，翻譯作為非連續性的連續，正好解釋了賴聲川相聲劇中表演了中國近代歷史「非連續的連續」的現象。

而要能達到「非連續的連續」，關係著如何認識翻譯者本身「非同質而穩定」的性質。對酒井直樹來說，翻譯者必須分裂，而且永遠缺乏穩定的位置，如此才有可能「正確」地呈現譯文。換句話說，翻譯者不斷重複演繹「不穩定的自身」，每一次的演繹重複，都成為「不同於前一個自身」的實踐表演與翻譯。酒井直樹指出「一旦翻譯停止了重複，而『交付再現』(rendered representable)，尤其是在『均質性發話體制』(in the regime of homolingual address)中，那麼翻譯作為重複的不穩定性，往往轉換成穩定的『翻譯再現』(representation of translation)，而在現代性的

---

14 這是李育霖在其書《翻譯闖境》中的翻譯(150)。

實踐中，尤其以國家與民族主體的形式現身」(Sakai 14)。如果我們以酒井直樹對於翻譯的認識，來思考賴聲川劇中「中國」的角色，我們會發現其「中國」是以重複而有差異的出現，透過缺席而連續(或說缺席的連續)，呈現出其作為渡越主體本身的分裂與不穩定性，而表演了「不連續的連續」，也可以說是「不中國的中國」。換句話說，我們看到從《那一夜》到《這一夜》到《又一夜》再到《Women》，以「傳統」、「大師」、甚至「鄉土」為名的各個「中國」角色不斷地缺席，不斷地實踐翻譯，也實踐渡越的中國，沒有終止。因為一旦停止了缺席，不連續性的重複也就停止，轉而為連續性的重複，作為渡越主體的「翻譯者中國」(the translator China)也就轉成而為酒井直樹所指出的「翻譯再現」之下的「民族主義者中國」(nationalist China)。而以「傳統」的連續性和「鄉土」的強制性所打造出來的後者，從賴聲川相聲劇中暗示的觀點來看，正是造成《那一夜》流離失所的人民與《這一夜》末世災難的原由。後者那個(民族主義者)中國，當然也可以隨時置換為(民族主義者)臺灣，或是任何國家與民族主體的想像形式。相對而言，前者那個「翻譯者中國」則是以不連續的連續，根本地挑戰了民族國家的神話；也因此，取代而出現的「新中國」，將不會再是原本的中國或者臺灣。

## 六、缺席的夢想家

我想繼續藉由對缺席的觀察，重新閱讀賴聲川引發爭議的近作《夢想家》。《夢想家》是一部為慶祝中華民國建國百年、在2011年推出的搖滾音樂劇，是「建國一百年國慶晚會」的主要演出，係由行政院文化建設委員會委託表演工作坊製作，主要製作人為賴聲川，他並且擔任創意總監、編劇與歌曲作詞。《夢想家》的演出引起了社會相當大的爭議，<sup>15</sup> 在

15 一開始是劇場界人士(如鴻鴻與紀蔚然)針對《夢想家》的表演內容提出批評，接著外界開始質疑製作費用過於高昂，及是否帳目不清等問題，而後民進黨要求公布細目，並指控當時文建會主委盛治仁，盛治仁也投書回應。另外，馮光遠批評賴聲川為國民



這裡，我將只著重處理關於美學與政治關係的問題。劇評家鴻鴻在臺灣最重要的表演藝術評論網站中，以〈夢想，何以為家？有政治沒藝術，有中華民國沒臺灣《夢想家》〉為題，嚴厲批評了《夢想家》。他認為賴聲川沒有回答「為什麼建國革命在中國、而百年國慶卻在臺灣？」，而「對建國百年的歷史難脫避重就輕之嫌」。他質疑「這齣戲有中華民國的緣起（雖然太簡化），也有未來的宇宙觀（雖然只是口水），但就是沒有中間這一百年，也沒有台灣」。簡言之，鴻鴻再次點出了關於賴聲川的中國／臺灣認同爭議。

我的問題是，如果鴻鴻認為《夢想家》表演中沒有「臺灣」，那應該是有「一種臺灣」是他所想看見的，卻又不存在於劇中，那到底是什麼呢？鴻鴻質疑：「渡海來台的中華民國，又是站在哪片土地上？」顯然他認為中華民國與臺灣並不互相包含或重疊：臺灣是臺灣，中華民國則是那個建國不在臺灣的國家。而賴聲川所刻意忽略的「中間這一百年」，正好解釋了臺灣與中華民國的不同，因為「一百年前，臺灣『不是』中華民國，因此一百年後的臺灣也不會是中華民國」；同理，「一百年前，中華民國『沒有』臺灣，這一百年後的中華民國也不是臺灣。」所以鴻鴻所要求的那「必要的一百年」，正是扮演了臺灣作為臺灣、中華民國作為中華民國這兩種絕對而連續的民族國家想像的關鍵核心。而這個關鍵核心，即來自於歷史的連續性與地理疆域的絕對性。簡單來說，所謂正確的臺灣，其起源與到今日的發展都必須建立在臺灣島的地理疆域上並且具有歷史連續性，任何中斷的敘事都不是「正確的」臺灣。但我發現，賴聲川即使在「國慶」晚會上，仍然以「缺席」挑戰了民族國家（臺灣或是中國）敘事的連續性。

《夢想家》的故事內容圍繞在主角小飛一家。小飛是即將參與舞蹈比

---

黨權貴子弟，再一次間接引起賴聲川與其創作的認同爭議。部分藝文界人士另成立文化元年基金會籌備處，要求國家提高文化預算以及盛治仁下台，事件於盛治仁下台後暫時落幕。關於夢想家的評論，可以參閱網站《表演藝術評論台》；事件的整理則可參考維基百科「夢想家」詞條。

賽的「夢想家」舞團的團長，舞團在現實與理想間面臨困難。某個晚上，小飛與年紀已經一百歲的爺爺，一同回憶起1911年那段被人遺忘的革命回憶。由於沒有被歷史記載，誰都不相信一百年前，爺爺的父母曾經參與了黃花崗之役。起義之前，他們留下了一封來不及寫完的簡短家書後，就再也沒有回來。如同當年黃花崗的義士，劇情類比了小飛與其舞團在今日的臺灣遭遇了面對現實挑戰或理想堅持的抉擇，而後終究堅持夢想，成功地在舞蹈比賽中勝出，在國慶晚會登臺。

從劇情與內容上看來，《夢想家》真的是一個符合國慶表演的劇碼：以「中華民國」為軸的歷史敘事，有黃花崗起義、反抗強權等，主角具備堅強的人格，奮鬥鼓舞人心，並且達到最後的勝利等。但我注意到一如賴聲川的其他相聲劇作，《夢想家》劇中也有幾個缺席的角色。賴聲川在劇中放進兩位「不在歷史卻又在歷史」的角色：主角小飛爺爺的父母親，他們是沒有被寫進國家歷史的黃花崗第七十三與七十四烈士。在劇中，沒有任何人相信這段歷史，就連小飛的父母親，即爺爺的親生兒子與媳婦，也都不知道、不相信這段歷史。對照黃花崗七十二烈士這段大多數當代臺灣人自小耳熟能詳的歷史，賴聲川以黃花崗第七十三與七十四個烈士告訴觀眾：所有我們所信仰的歷史，都是「國史」，不是國家的辛酸歷史，而是(為)國家而寫成的歷史。換句話說，一旦人民的存在不被國家記錄下來之時，就是不存在。參照前面所討論的《那一夜》當中被丟棄的人民，黃花崗第七十三與七十四烈士的安排，一方面照顧了革命需要無名英雄的熱血犧牲(這一點符合了國慶的期待)，另外一方面卻反省了革命成功之後，國家如何裁減人民歷史來打造它想要的國史。《夢想家》裡第七十三與七十四位烈士的「不存在」，其實並不陌生，在《又一夜》的〈段子一：孔子第七十三賢人〉就曾經出現。與黃花崗第七十三與七十四烈士一樣，孔子弟子中的第七十三賢人「子虛」，也是揭露歷史與權威虛假性的見證人，是重新認識歷史的重要視角。

相較於賴聲川之前的相聲劇中以「中國」的缺席來質疑「民族主義者中國」，《夢想家》則是以這一位、兩位乃至多位人民在國家歷史上的缺

席，騷動這一整套被國家建構出來的歷史權威。鴻鴻認為「劇中不斷洗腦般宣唱：『我們並沒有共同的回憶，讓生命就從現在開始走在一起。』但對過去選擇遺忘(事實上是「選擇性記憶」)的態度，只一味要所有人此後同心，有如掌權者對異議者的招降聲明，實在欠缺任何說服力。」這裡，我想提供另外一個解讀的可能。沈松僑在〈我以我血薦軒轅：黃帝神話與晚清的國族建構〉一文中，也清楚地論證國族共同起源的重要性，以及國族的共同體如何「從一個無從追憶的『過去』中浮現出來」(5)。但在《夢想家》劇中反覆傳唱，由賴聲川作詞的《共同的未來》卻反其道而行，不斷重複「我們並沒有共同的回憶」。對賴聲川而言，組成政治的共同體，不必要遺忘自己從哪裡來——「安徽的豆腐丸子、湖北的珍珠丸子、四川的麻辣抄手、廈門的麵線、檳城的蝦麵、老婆隨便煮的麵等」——但卻無礙「夢想世界是一家人」，以「自由平等的根本信念」，建立「一個新的民國」。對我來說，與其說賴聲川在為國慶書寫國家歷史，不如說他是透過回訪歷史，在被國家民族連續化的歷史縫隙中，找到不連續的切入可能以作為質疑歷史的契機，以推敲一個政治共同體的來世想像。我們因此或許可以說，以民族歷史為認識基礎的國家，似乎並不是賴聲川的願景。

也就是說，無論在他的相聲劇或是《夢想家》中，我們都看到賴聲川的「中國」再現與其夢想的「中國」更像是一個翻譯者，不斷挑戰連續的民族身份與國家的歷史，進而翻譯重複、重複差異。相聲劇中角色(不)重複的操演呈現了身份的差異，也凸顯了主體的不穩定性。看似穩定而連續的歷史，透過缺席出現了裂縫，呈現其在一次又一次的重複中帶有差異。酒井直樹提醒我們注意那些在翻譯再現的過程中「沒有被翻譯進去的與未能翻譯的」(the untranslated and the untranslatable)，而第七十三與第七十四烈士的「不存在」正是作為「未被翻譯」而揭露翻譯再現(representation of translation)之民族主體，提供了挑戰國家(與國家式的閱讀)的可能。相反的，鴻鴻「以國家與民族主體」為觀點的閱讀，反而固定了歷史連續的單一形構：他的評論正落實了酒井直樹所言的「翻譯

再現」，以國家、民族的集體想像固定了翻譯的兩端，也固定了賴聲川劇中的中國與臺灣成為兩個必須透過民族想像才能完整且連續的歷史。

鴻鴻的閱讀並不特殊，放在戰後臺灣的文化論述脈絡中來看，「鄉土」一直都是最重要的實踐之一，而在仲介現代與鄉土的對立之中，民族主體作為身份認同的建制與憑藉始終扮演著翻譯驅動力下臺灣文學生產的關鍵因素。

## 七、小結

本文試著在戰後臺灣的文學生產脈絡中，重新檢視賴聲川自1980年代初期以來的相聲劇，如何在臺灣翻譯驅動力下回應「西化」而生成的鄉土意識(邱貴芬208)；並以相聲劇的美學形式角度觀察賴聲川對「傳統」、「鄉土」等概念的挑戰，並間接質疑了民族國家作為歷史敘事主體的想像。透過酒井直樹對於翻譯的認識，本文將「中國作為問題」，透過賴聲川相聲劇中一再「缺席」的角色，重新思考賴聲川「中國」的意涵。在這些相聲劇作中，我們不斷看到當代臺灣對照過去中國，拉出一條賴聲川式的歷史觀。賴聲川不斷回返歷史至十九世紀末期的中國，那是帝國主義侵略下殘破的中國，國家歷史滿目瘡痍的時期，但弔詭地也是國家文化傳統「被發明而出現」的時候。賴聲川重新面對歷史、處理傷口，透過不斷地回訪歷史，提出對於歷史的思考。歷史的斷裂與角色的缺席重構了我們對於(不)連續與(不)重複的認識。對賴聲川而言，歷史從來就不是連續的，就像相聲劇中演出的角色，從來就不是兩個不變的相聲演員與單一的角色。相反的，他們在每一次的角色扮演中，成就了一次新的操演，也經歷了一次身份的轉換。就在這個持續翻譯的轉換中，認同被差異取代，翻譯再現的民族主體由渡越主體取代；而非連續的歷史與重複中帶有差異身份的表演，則挑戰了「中國」的政治想像。賴聲川劇作中，所有看似可辨識的「中國」，在其一再的缺席中，已不再是「中國」，如同相聲劇也不再是相聲。

## 引用書目

- 呂正惠。《戰後台灣文學經驗》。台北：新地，1995。
- 李育霖。《翻譯闕境：主體、倫理、美學》。台北：書林，2009。
- 沈松僑。〈我以我血薦軒轅：黃帝神話與晚清的國族建構〉。《臺灣社會研究》28 (1997): 1-77。
- 沈曉茵。〈從寫實到魔幻：賴聲川的身份演繹〉。《他者之域：文化身份與再現策略》。編：劉紀蕙。台北：麥田，2001。245-58。
- 林正杰。〈戰後新生代的養成期〉。楊澤 85-91。
- 林懷民。〈成長的歲月〉。楊澤 61-66。
- 邱貴芬。〈翻譯驅動力下的台灣文學生產〉。《台灣小說史論》。編：陳建忠。台北：麥田，2007。197-273。
- 南方朔。〈那時，台灣才長大〉。楊澤 117-26。
- 柯慶明。〈傳統、現代與本土：論當代劇作的文化認同〉。《臺灣現代文學的視野》。臺北：麥田，2006。73-141。
- 張釗維。《誰在那邊唱自己的歌：一九七〇年代台灣現代民歌發展史——建制、正當性論述與表現形式的形構》。台北：時報，1994。
- 陳芳明。《台灣新文學史》。台北：聯經，2011。
- 游勝冠、蔡佳陵。〈從集體即興創作看賴聲川的認同書寫〉。《弘光人文社會學報》14 (2011年5月): 87-111。
- 楊澤，編。《七〇年代：理想繼續燃燒》。台北：時報，1994。
- 劉紀蕙。〈斷裂與延續：台灣舞台上的文化記憶〉。《認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像》。台北：立緒，1997。269-308。
- 蔡佳陵。〈兩種不同的凝視：李國修與賴聲川的認同書寫〉。《樹德科技大學學報》14.1 (2012年1月): 299-318。
- 賴聲川。《又一夜，誰來說相聲》。《賴聲川：劇場4》。台北：元尊文化，1999。107-220。
- 。《千禧夜，我們說相聲》。賴聲川，《世紀之音》11-153。
- 。《世紀之音 = Voices：賴聲川劇作5》。台北：群聲，2005。
- 。《那一夜，我們說相聲》。賴聲川，《賴聲川：劇場1》289-405。
- 。〈後記：《那一夜，我們說相聲》的創作過程〉。賴聲川，《賴聲川：劇場1》407-22。
- 。《這一夜，Women說相聲》。賴聲川，《世紀之音》159-266。
- 。《這一夜，誰來說相聲》。《賴聲川：劇場3》。台北：元尊文化，1999。181-320。

- 。《暗戀桃花源》。《賴聲川：劇場2》。台北：元尊文化，1999。99-200。
- 。《賴聲川：劇場1》。台北：元尊文化，1999。
- 蕭阿勤。《回歸現實：台灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》。台北：中央研究院社會學研究所，2010。
- 陶慶梅。《剎那中：賴聲川的劇場藝術》。台北：時報，2003。
- 萬潤龍、等。〈賴聲川談舞臺劇創意與突破 相聲不是相聲劇全部〉。《北方網》。2008年3月11日。網路。2013年9月16日。
- 樊光耀。《魏龍豪、吳兆南相聲研究》。台北：私立中國文化大學碩士論文，2001。
- 鍾明德。《台灣小劇場運動史》。台北：揚智，1999。
- 鴻鴻。〈夢想，何以為家？有政治沒藝術，有中華民國沒台灣《夢想家》〉。《表演藝術評論台》。國家文化藝術基金會，2011年10月13日。網路。2013年11月25日。
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New Ed. London: Verso, 2006.
- Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- Sakai, Naoki. *Translation and Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.