

形構烏托邦

——台客歌舞劇《黃金海賊王》與仿百老匯音樂劇《重返熱蘭遮》的17世紀台灣想像^{*}

林雯玲

臺南大學戲劇創作與應用學系教授

摘要

隨著1987年解嚴與1990年代的本土化運動，台灣各場域興起書寫與展演這塊土地歷史與文化的風潮。而以台灣本島進入17世紀「歷史時代」為時空背景的戲劇約在世紀之交出現。其中，有兩齣音樂劇均企圖以虛構的故事來召喚土地認同，分別是2011年「金枝演社」以河洛語和西拉雅語言演出的台客歌舞劇《黃金海賊王》與「愛樂劇工廠」在2014年製作，極力師法百老匯音樂劇、以英文演出的《重返熱蘭遮》。有趣的是，這兩齣風格迥異的音樂劇卻都採取英雄冒險的情節設計來形構福爾摩沙為烏托邦，使用的共同敘事策略包括善惡二元對立，訴諸人性善的本質與人道主義來克服族群衝突，成功的跨族群戀情，以及西拉雅村舍作為烏托邦原型。這篇論文審視這些敘事策略如何成功形構烏托邦，但在影射或設定的歷史時空下，引起的再現議題。此外，為了將這兩齣音樂劇置於台灣社會與台灣劇場歷史入戲的座標之中，本文將首先簡短測繪自二次大戰結束後，台灣歷史入戲的軌跡，並審視兩個獨特的語境——海洋文化論述與平埔族正名運動——促成對17世紀台灣歷史的興趣與展演。

關鍵詞：《黃金海賊王》、《重返熱蘭遮》、金枝演社、愛樂劇工廠、十七世紀台灣想像、歷史再現

* 本文為筆者科技部計畫：「想像十七世紀福爾摩沙（I）：再現歷史與展演族群匯聚」（107-2410-H-024 -020）之部分研究成果。本文部分初稿曾於2018年10月20日在國立臺南大學戲劇創作與應用學系舉辦之「2018年劇場與應用國際學術研討會」宣讀。感謝期刊兩位匿名審查者提供的寶貴意見，本文適度採納修正。

The Formation of Utopia:

Imagining 17th Century Taiwan in the Taike Musical *Pirates and Formosa* and in the Broadway-style Musical *Zeelandia - Return to Formosa*

Lin Wen-Ling

Professor

Department of Drama Creation and Application

National University of Tainan

Abstract

With the lifting of martial law in 1987 and the ensuing nativization movement of the 1990s, Taiwan witnessed an upsurge in writing about the culture and history of the island nation. Plays set in 17th century Taiwan, the beginning of historical period of the island, started to appear during the turn of the century. Among them, two musicals draw on fictional stories to call for love for the island. One is the Taike musical *Pirates and Formosa*, performed in Taiwanese and the Siraya language by Golden Bough Theatre in 2011; the other is the Broadway-style musical, *Zeelandia - Return to Formosa*, produced by Taipei Philharmonic Theatre and performed in English in 2014. Interestingly, despite their great differences in style, both of these musicals use the same storyline of a hero's adventure to construct Formosa as a utopia. Shared themes such as good opposing evil, appealing to the best of human nature and humanitarianism are used to frame narrative elements such as the resolution of ethnic conflicts, successful interracial romances, and the deployment of the Siraya's village as a prototype of utopia. This article aims to examine these narrative strategies and the issues they may incite regarding historical representation. Additionally, this article situates the two musicals in the contexts of Taiwanese theatre and society by briefly mapping the trajectory of historical performances in Taiwan since the end of World War II, and examining two specific cultural contexts that

have greatly contributed to interest in - and the performance of - 17th century history: the discourse of ocean culture and the movement for rectification of names by the Pinpu tribe.

Keywords: *Pirates and Formosa, Zeelandia - Return to Formosa*, Golden Bough Theatre, Taipei Philharmonic Theater, Imagining 17th Century Taiwan, Representing History



形構烏托邦

——台客歌舞劇《黃金海賊王》與仿百老匯音樂劇《重返熱蘭遮》的17世紀台灣想像

一、前言

1996年，戲劇學者與作家邱坤良教授於其劇作《紅旗·白旗·阿罩霧》演出節目單中感慨地寫道：「歷史絕少出現在台灣劇場之中，成為共同的記憶與經驗。……台灣千百年來的歷史發展、人文環境與族群變遷，一直沒有成為劇場語言與文化史的一部分，彷彿它從未發生，以致於劇場對於歷史的紀錄竟是一片空白。」¹此種匱乏乃因漫長的戒嚴體制下，黨國政體建構的中國大陸歷史敘事主宰論述場域四十多年，直到解嚴前後才開始緩慢鬆動，隨著1990年代本土化運動興起與2000年首度政權更替，台灣社會彷彿從歷史的失語與失憶症中甦醒，並自精神分裂的認同敘事中尋找主體，因此，世紀之交，可看到各文化與藝術領域呈現爆炸性的「書寫」台灣風潮，而劇場作為論述場域與藝術媒介亦積極回應急遽的社會變動，以各式各樣的手法再現台灣這塊島嶼的歷史，進入21世紀已經是眾聲喧嘩。

其中，以台灣本島進入17世紀「歷史時代」²為時空背景的戲劇，約在世紀之交出現。筆者蒐集到約15個劇目，³若排除1999年曾永義教授改寫自其同年新編歌劇《國姓爺鄭成功》為京劇的《鄭成功與臺灣》，其餘全都是21世紀作品，劇種則橫跨現代戲劇、廣播文獻劇、布袋戲、現代偶戲、歌仔戲、京劇

1 邱坤良，〈劇場的台灣歷史在哪裡？寫在《紅旗·白旗·阿罩霧》演出之前〉，《表演藝術》43期（1996.05），頁14-15。邱坤良，〈劇場的台灣歷史在哪裡？寫在《紅旗·白旗·阿罩霧》演出之前〉，《茫霧島嶼：台灣戲劇三種》（台北：印刻出版公司，2014.12），頁26-29。

2 雖然南島語系族群幾千年前即居住於台灣島嶼，然而其口述歷史多數散逸失傳，有關這塊島嶼的紀錄，今人往往只能追溯自16世紀末、17世紀有文字記載的歷史，並縱觀荷蘭、鄭氏、清朝、日本、到國民政府以來的政權更迭，作為對近代台灣變革的觀察和敘述。

3 簡述劇目收集與考察方法如下：除親自觀賞2010年後的相關演出外，並透過文獻閱讀，包括論文專書、表演藝術評論、與全面翻閱1995年至2017年《表演藝術年鑑》的「演出日誌」與自2004年起改成「全新製作」紀錄資料，全盤初步判斷之前演出是否牽涉17世紀台灣歷史或以其為背景，再取得出版資料，並向相關劇團或創作者探詢、蒐集影音或劇本資料而成。

等。就內容題材，可再細分時空為荷蘭治理時期（1624-1662，含大肚王國）6齣戲，這些戲劇對於後來被稱為平埔族的西部平地原住民部落、荷蘭人、漢人、日本人等東西族群匯聚亦有相當著墨；其餘9齣為與東寧王國（1662-1683）鄭氏家族相關，包括鄭成功父親鄭芝龍，以及與鄭家相關的重要女性們的故事。

令人好奇的是，這些離現代觀眾最遙遠的歷史為何在邁入新世紀首次被述說或重新詮釋？誠如美國重要非裔劇作家帕克（Suzan-Lori Park）所言「歷史非過去，而是現在」（History is not 'was,' history 'is.'），⁴凸顯歷史在現在時空的作用。「現在」不僅影響今人「為何」，還有「如何」觀看過往。這個「現在」包括滋養劇作家的文化藝術土壤，以及作品創作演出當時的社會語境、政治氛圍、文化場域、及歷史現實等。那麼，促使17世紀歷史被想像的當代語境、文化脈絡又為何？本篇論文會先梳理這個大的脈絡，亦是將要討論的兩齣以17世紀為背景的展演作品置於台灣劇場歷史入戲的座標之中。除了從大的社會語境思考過往為何要在「此時此刻」被述說，毫無例外的，創作者以歷史入戲或作為背景也總有明確的目標，自述的理念涵蓋形塑記憶、以古諷今、為歷史事件翻案或提供新的視角、挖掘被淹沒的重要過往、以及召喚認同促進和諧，在在彰顯歷史展演的教育或社會功用。也因此，作者的創作目標與劇團發展脈絡往往決定歷史如何入戲，影響其敘事策略和演出形式，成為審視這些作品不可忽略的要素之一。

針對上述6齣時空設於荷治時期的戲劇，筆者計畫依劇種屬性系統地討論其歷史再現的策略，⁵此篇論文聚焦其中兩齣音樂劇，分別是2011年「金枝演社」以河洛語和西拉雅語言演出的台客歌舞劇《黃金海賊王》，⁶與由隸屬台北愛樂文教基金會的「愛樂劇工廠」在2014年製作，極力師法百老匯音樂劇、

4 Shelby Jiggetts, "Interview with Suzan-Lori Parks," *Callaloo*, Vol. 19, No. 2 (1996), p. 317.

5 暫定將兩齣強調史料考證的英語廣播文獻劇《福爾摩莎荷蘭時期的故事》（2002）與互動戲劇《大肚王傳奇》（2013）放在一起探究；《心海迷蹤》（2016），以及歌仔戲《郭懷一》（2012）共同討論。

6 此劇分析根據筆者2012年12月2日於台南文化中心欣賞的演出、出版的演出DVD、及劇團提供的未出版的劇本。感謝「金枝演社」協助。

以英文演出的《重返熱蘭遮》。⁷前者描繪鄭飛虹領導的海賊團對抗大明官員黑將軍與紅髮海盜團，欲尋找海洋之心在福爾摩沙建立自由平等的國度，隨後發現獵鹿族人的村社即是他們想望的自由之地。「金枝演社」以其招牌胡撇仔風格，⁸人物穿梭陸地與海洋的奇幻空間，自由拼貼歷史元素與動漫《航海王》、電影《神鬼奇航》與《風中情緣》等大眾文化材料，隱喻17世紀台灣。⁹號稱台灣史詩音樂劇的《重返熱蘭遮》，場景則明確設定在歷史的熱蘭遮城與西拉雅人的村舍，描繪荷蘭人和西拉雅女子的混血兒子約翰成長後，從荷蘭回到福爾摩沙尋找父親，最後與西拉雅女子相戀的故事。

特別的是，這兩個屬性截然不同的劇團，製作的音樂劇形式也南轅北轍，¹⁰卻同樣企圖以17世紀發生在台灣虛構故事喚起「土地認同」。《黃金海賊王》導演王榮裕接受專訪時表示：「這齣戲的用意不在於重現歷史，而是讓台灣人『多認識這塊土地，認識我們的母親』，你和我也能重新思考，先

7 此劇分析根據筆者2014年5月24日於台南文化中心欣賞的演出、及監製林儒麟先生提供的未出版的劇本與演出錄影。由於全劇以英文寫成，除了歌曲翻譯採自節目單外，其他均為筆者翻譯，同時劇本並無頁碼，筆者自行依序加上。感謝林儒麟先生慷慨協助。

8 胡撇仔o-pe-la是日文發音opera，此劇種源自日本殖民統治時期，殖民政府實施皇民化運動（1937-1945），壓抑各種有關中國與台灣本土的表演傳統。當時，1920年代在台灣發展成形的歌仔戲主宰舞台，深受觀眾歡迎，歌仔戲團為了獲得演出許可，偽裝成西方移植而來的「新劇」，而發展出的混雜劇種。自稱新劇團或歌劇團，這些歌仔戲團仍採傳統劇目，藉由改變人物和組織的名字等，使內容看似現代化，演員穿上日本服裝，加上流行歌曲，或唱著以西方樂器伴奏的歌仔戲曲調等方法因應。漸漸地，胡撇仔發展成一種融合不同時空、本土與外來表演劇種，以及大眾文化的開放、混雜形式。胡撇仔戲在解嚴後的發展，會在本文後段討論。此處先說明金枝演社的胡撇仔戲發展到最後已經沒有歌仔戲元素，擷取的是拼貼風格，同時，金枝演社除了一次例外，都是以男演員扮演男性主要腳色，並不遵循胡撇仔戲女扮男裝的傳統。Teri J. Silvio, "Tai/ Kuso/ Camp: New Opeila and the Structure of Sensibility," *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 10, No. 3 (2009), p. 343, 350.

9 何穆修，〈用熱情歡樂，滿載我們對母土的深情——專訪製作人兼編劇游蕙芬〉，《黃金海賊王》節目單（2011）。

10 「音樂劇」或「歌舞劇」在台灣劇場的指涉用法極廣，可以指如百老匯般的大型製作，包含多首歌曲、舞蹈與現場演奏的樂團，或是只有演員唱幾首歌，沒有樂團也沒有舞蹈或是只有少許舞蹈。就台灣音樂劇發展，對比90年代主要由戲劇劇團在戲劇的基礎上加入音樂、歌舞的表演，新世紀後的台灣音樂劇製作顯得更為多元，一方面，朝向依循國外音樂劇的規格模式，開始有專門製作音樂劇的劇團，並在音樂專業性以及發展原創音樂劇方面，做出較大的貢獻，《重返熱蘭遮》屬於此類。另一方面，也有現代劇團和戲曲團體實驗新編戲曲、民謠、胡撇仔戲元素或融合東西方音樂風格等，呈現具有本土文化色彩的音樂元素與表演形式的音樂劇，發展出所謂的「台式／味音樂劇」，而《黃金海賊王》屬於此類。此外，尚有新世代的創作者與新興團體傾向創意形式、特殊題材或以特定族群為對象的小品音樂劇，如「前叛逆男子劇團」的BL搖滾音樂劇《新社員》（2014）。因而，就音樂演唱與形式而言，《重返熱蘭遮》確實有較多變化，25首歌有獨唱、輪唱、合唱與對唱，且唱功都有一定程度。相對地，《黃金海賊王》邀請知名的布袋戲詞曲作者與歌者荒山亮編寫並扮演海賊王子，其主唱唱曲主要是背景。全劇共有8首歌，除了他和獲邀客串派羅的藝人阿弟（蕭景鴻），以及扮演沙娜的電視女演員朱蕾安，其他原屬金枝演社團員的演唱可以理解地並未如專業歌者。

祖懷抱了多大的勇氣和信念，離開傳統習俗裡最重要的土地（原鄉），往茫然未知的汪洋討生活，他們活在當下，縱情歡樂，以平等、民主的方式經營團體生活。」¹¹而《重返熱蘭遮》的文宣強調這個「故事探討了親情、種族、無私的勇氣與犧牲，一再反覆追尋家園與平等的真義，這對眾多來自不同國家、時期所組成當今的多元化台灣是個切身的議題，進而延伸出對土地的認同與歸屬感。」¹²

本篇論文第二部分即分析這兩齣音樂劇如何採取雷同的通俗英雄冒險敘事，運用共同的策略，包括善惡二元對立、訴諸人性善的本質與人道主義來克服族群衝突、成功的跨族群戀情，以及西拉雅村舍作為烏托邦原型，形構17世紀福爾摩沙為一個既是原初純樸，又是平等自由、文化混雜的現代烏托邦，以此召喚土地認同。然而，這個高度浪漫化和具戲劇衝突娛樂性的英雄敘事，雖不必符合歷史事實，但在隱射或設定的歷史時空下，呈現哪些值得思考的再現議題與詮釋觀點？尤其是當西拉雅族或荷蘭人罕見地成為台灣劇場的主角，是如何被刻畫的？又是從誰的視角說故事？其次，為何兩齣戲的演出宣傳均強調土地認同，劇團亦投入相當心力研究17世紀歷史與西拉雅文化，卻矛盾地採取普世、去歷史獨特性的展演，致使「福爾摩沙」成為沒有指涉物的擬像。對此兩大問題，本文將採取後殖民視角，審視兩者再現的課題，並針對其以混雜與多元文化主義作為策略提出批判性思考。最後，筆者從表演文本回到劇團創作脈絡，剖析兩劇團去歷史感、走向普世的再現策略選擇。希冀從社會語境、表演文本、劇團創作脈絡、商業機制等多重因素來考量歷史入戲的複雜性。

二、歷史再現的軌跡與政治

（一）座標：從貧乏到眾聲喧嘩的歷史展演中戲說17世紀台灣

台灣劇場因其政治社會背景，對於歷史的展演經歷過一段漫漫的荒蕪時期，筆者觀察自二次大戰結束後至今，劇場對於台灣歷史的處理約可測繪一

11 何俊穆，〈火力全開恣意玩耍的海賊精神——專訪持續顛覆自我探尋自我的海賊導演王榮裕〉，《黃金海賊王》DVD所附文宣（台北：禾廣娛樂公司，2012）。

12 台南市政府文化局，2014TNAF台灣史詩音樂劇《重返熱蘭遮-Zeelandia-Return to Formosa》（來源：https://culture.tainan.gov.tw/act_month/index-1.php?m2=30&id=4806，檢索日期：2018.08.11）。

個軌跡，概分為三個階段：1. 戒嚴時期：話劇和戲曲以反共抗俄劇與中國歷史為主，2. 解嚴前後期小劇場以諷刺諧擬手法解構中國中心的歷史敘事與挖掘禁忌的歷史記憶，到1990年代官方鼓勵，帶動社區歷史的展演，而穩定發展的現代劇團則持續處理歷史與國家認同，3. 新世紀至今：世紀之交，傳統劇種在本土化風潮下出現新編台灣歷史題材，與現代劇場歷史展演的眾聲喧嘩。¹³而以17世紀台灣為背景的戲劇展演，則是屬於第三階段新世紀後的晚近發展。

回顧戒嚴時期的台灣劇場，主要以藝術服務政治的反共抗俄劇為主流，前期國民政府尤以高額獎金鼓勵此類話劇的創作，由國家出版與軍方相關的劇隊演出，傳達政治正確的意識形態，而傳統戲劇如布袋戲、歌仔戲等劇種，當時亦要配合官方提供的反共抗俄話劇劇本進行演出。這些反共戲劇情節雷同，突顯中國赤化造成家庭分崩離析的悲劇，某種程度，虛構的情節反映時代動盪下一個族群的流離、失落與恐懼的歷史經驗，此種官方單一版本的歷史大敘述主宰舞台。再則，就是戲曲和話劇演出中國傳統歷史故事，主要在以古喻今，影射復國、剿匪，強調漢賊不兩立，可說仍是廣義的「反共劇」。反共抗俄戲曲在1960年代後式微，轉而以此類歷史劇演出為主，持續到1980年代。¹⁴同樣地，話劇方面，從1950到60年代，以李曼瑰為主的劇作家，亦生產多齣此類「反共」歷史劇。雖說自1960年代末，馬森開始創作荒謬劇形式的獨幕劇，持續進入1970年代，和張曉風的宗教劇實驗創作，均突破反共劇的意識形態，但終究仍缺少對台灣歷史或這塊土地人民生活相關處境與議題探究的劇目。

一直要到解嚴前後，因台灣急遽的社會變動，當時在台北興起的小劇場團體除了發動或參與包含環保、居住、農運、學運等政治劇場運動，¹⁵也開始面

13 回應一審查者提醒此分期以線性化的述說處理歷史脈絡有扁平化的危險，我想這個分期是暫定的，意在呈現一個初步脈絡的觀察與梳理，凸顯劇場何時開始處理台灣歷史與其最主要的特色，除了將要討論的兩齣戲置於台灣劇場歷史展演的座標，亦方便對劇場較陌生的讀者閱讀。此外，礙於文長限制與本文題旨，已於正文擇數例簡短說明來支持我的觀察，待將來以專文或專書章節再詳細專論歷史入戲之軌跡、完整的劇目概述等。

14 郭澤寬，〈從「秧歌劇」與「戲曲反共抗俄劇」看政治宣傳戲曲的操作〉，《民俗曲藝》164期（2009.06），頁135。

15 對於小劇場運動與演出，詳細可參考鍾明德，《台灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治》（台北：揚智文化公司，1999.08）；張靄珠，〈國家認同與歷史傷痕再現——台灣解嚴初期小劇場的政治劇〉，國立成功大學中國文學系主編，《一九九九臺灣現代劇場研討會論文集：社區劇場》（台北：文化建設委員會，1999.06），頁45-63。

對台灣歷史。可以理解地，首先關注的即是與當時觀眾切身歷史經驗和生活記憶最接近的二次戰後台灣史，此段歷史的挖掘與重詮更牽涉到解嚴後的身分認同政治。當時，新興蓬勃的小劇場團體一方面以諷刺諧擬的手法解構、挑戰官方的大中國主義歷史敘事，¹⁶ 另一方面，則挖掘被刻意隱藏淹沒的歷史事件與傷痕，包括首次呈現「二二八事件」、白色恐怖等以往被視為禁忌的歷史。前者戲劇形式往往是破碎、拼貼的，¹⁷ 後者則「展演往往穿插史料，運用紀錄片手法，以受害者及其家屬的故事為中心，運用個人口述歷史，為被噤聲的受害者家屬發聲，用見證來突顯事件的真實性」，¹⁸ 此種著重引用真實文件紀錄的特質，王婉容與許瑞芳將其歸類為紀錄劇場中的「報告劇」形式。¹⁹ 很快地，除了民間對於歷史和台灣相關命題的主動追尋，官方新的政策亦開始鼓勵劇團挖掘在地歷史，如文建會在1991年到1994年實施「社區劇團活動推展計畫」，目的在培養台北以外縣市的劇團，並特別明白要求演出的劇本必須是以在地的風土民情為題材，因此帶動常民角度出發的地方社區歷史展演。²⁰ 除了社區劇團對地方歷史的挖掘，²¹ 自小劇場運動以來成立的劇團，有一些逐漸發展為中型、或者成為主流的劇團，1990年代最重要者當屬「表演工作坊」與「屏風表演班」，兩團編導賴聲川與李國修在不少的作品中，思考台灣和中國關係牽涉的歷史與認同。

另一方面，傳統戲曲團隊在面對社會變革與本土化的浪潮，漸漸開始出現新編劇目與針對形式的創新改革。其中，自1990年代後期，首見以台灣的歷

16 鍾明德，同註15，頁204；張靄珠，同註15，頁45。劇目如「臨界點劇象錄劇團」在1989年8月演出的《割功送德：臺灣三百年史》，又如魏瑛娟編導，於1990年演出的《天方夜譚——1001頁也不夠》，主要藉由一群小孩的天真話語，嘲諷黨國極權統治下的歷史敘事，呈現台灣人國家認同的混亂與對中國的曖昧態度。

17 陳芳明在回應張靄珠的論文時（見註15），亦觀察到「小劇場本身所呈現的歷史記憶往往是破碎的」，頁65。此外，即使當時任教於戲劇系的汪其楣教授於1987年首演的《人間孤兒》，亦是以28個小段落拼貼台灣重要歷史事件、人物、文化現象與社會亂象。

18 林雯玲，〈女性與國族：《人間條件二：她與她生命中的男人們》之國族寓言與歷史再現〉，《戲劇研究》11期（2013.01），頁119-220。

19 王婉容、許瑞芳，〈重構與批判——台灣紀錄劇場的發展論述與個案分析〉，《戲劇教育與劇場研究》11期（2018.12），頁16。例子又如王墨林1990年的《射日的子孫——霧社事件報告劇》。

20 例如當時受補助的台南「華燈劇團」（台南人劇團的前身）演出王友輝編導的《青春球夢》（1993），以台灣70年代揚名世界的巨人少棒隊為背景到90年代職棒的發展，而許瑞芳編導的《鳳凰花開了》（1994）則以台南一大家族的故事回顧、帶出台灣近代歷經不同殖民政權轉換的過往。

21 例如彭雅玲1995年成立的「歡喜扮戲團」，以口述歷史方式，陸續演出不同族群生命故事的《台灣告白系列》（1995-2003）。

史文化入戲，著重先民開墾的歷史與傳奇人物。當時最早由以陸光、海光、大鵬三軍京劇隊與飛馬豫劇隊員在1995年重新組成、隸屬於國家的國光劇團打先鋒，時任團長的柯基良於1996年提議倡演「台灣三部曲」，於是陸續演出《媽祖》（1998）、《鄭成功與臺灣》（1999）、《廖添丁》（1999），國光劇團一成立就提出「京劇本土化」的宗旨，不管是如汪思珮認為此乃考量當時「社會氛圍及風潮下『政治正確』的選擇」，²²還是如王安祈教授所言：「象徵京劇將從『中原視角』中掙脫，正式面對生存的土地，由衷擁抱鄉土」。²³無疑地，本土化的新編劇目與演出西方經典的跨文化改編一樣，都是戲曲改革以贏得新觀眾的幾個策略之一。而常被稱為外來劇種的豫劇，也同樣宣示自己如何在台五十年後，落地生根變成台灣豫劇的過程，以尋求觀眾的認同，因此「臺灣豫劇團」除了於2003年推出《豫韻臺灣情》，演出豫劇來台後的艱辛發展歷史，更於2008年演出以清朝河南人曹瑾擔任鳳山縣知縣的故事編寫的《曹公外傳》，「強調河南人與河南精神與台灣文化高度結合之歷史觀照」。²⁴

台灣唯一本土劇種歌仔戲與傳統偶戲布袋戲在這股搬演台灣的風潮下也不遑多讓。劉鐘元於1985年成立的「河洛歌子戲團」，²⁵自述在苦思歌仔戲看不到台灣歷史和文化的反思下，開始尋找題材與編創劇本的人才，終於在2000年，推出陳永明改編自李喬小說《寒夜三部曲》的戲劇作品《臺灣，我的母親》，描述清末民初彭阿強一家九口渡過黑水溝來到台灣的艱辛開墾過程，同年，「唐美雲歌劇團」亦推出廣受好評的《刺桐花開》，以清朝甘國寶渡台的故事為主軸，演繹漢人與西拉雅族人的文化衝突，並技巧地融合運用西拉雅族的音樂，「河洛」隨後更新編三部「本土歌子戲」，²⁶內容亦皆呈現濃厚的台

22 汪思珮，〈世紀末「京劇台灣化」風潮下的省思——從國光《廖添丁》與復興《出埃及》談起〉，《台灣文學學報》1期（2000.06），頁299。

23 王安祈，〈臺灣京劇五十年〉下冊（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002.12），頁13。

24 劉慧芬，〈談「台灣豫劇」劇目發展的時代意義〉，《中華戲劇學會文藝會訊》20期（2010.06）（來源：<http://www.com2.tw/cta-news/2010-6/cta-214a-201006.htm>，檢索日期：2018.08.11）。

25 「歌子戲」是古老的傳統說法，而「歌仔戲」的仔是閩南語寫法，爾後卻成為一般大眾熟知。本文將依各劇團自稱名稱為主，但正文則採「歌仔戲」寫法。

26 三齣戲為《彼岸花》（2001），此台灣版的《羅密歐與茱麗葉》演出漳泉械鬥為時代背景的爱情悲劇；2004年的《東寧王國》描繪鄭經治理台灣的故事，與2005年《竹塹林占梅——潛園故事》刻畫清朝台灣詩人林占梅的一生。

灣意識與先民開台的歷史。自此，其他大小歌仔戲團搬演台灣歷史，例子不勝枚舉。²⁷ 同樣地，布袋戲團為因應時代的改變，亦開始新編劇目演出台灣在地歷史，尤其是貼近演出場地的觀眾。如彰化的「明世界掌中戲團」（成立於1955年），從1990年代末開始演出彰化在地歷史，包括如《二八水風雲——彰化開發史》（八堡圳的故事），以及二水醫師陳篡地在二二八事件中籌組民兵對抗國民黨軍隊真實事蹟的《二八水風雲——陳篡地風雲錄》。此外，1998年嘉義「黃俊信木偶藝術綜藝團」演出《南臺灣風雲：鴨母王朱一貴》，同年11月，歷史悠久的「小西園掌中劇團」（成立於1913年）也演出《鄭成功傳奇》。在台南，更有兩個布袋戲團主要以演出台灣歷史和傳說為主，一為成立於1980年的「王藝明掌中劇團」自2010年開始思考以本土歷史題材新編劇本，陸續演出《台灣英雄傳之決戰西拉雅》（2010）、《大目降十八嬈傳奇》（2012）等；二為成立於2010年的「古都木偶戲劇團」，從創團就以保存偶戲藝術和展演在地歷史文化為宗旨。²⁸

相較於上述傳統劇種在1990年代後期開始呈現台灣歷史展演至今，往往比較常用歷史人物為主軸，現代劇場在進入新世紀之後則眾聲喧嘩，不管在內容題材、敘事策略與形式上均更為多元。除了同樣有利用人物為主的方式，如《舞者阿月》（2004）、《謝雪紅》（2010）、《渭水春風》（2011）、有關畫家陳澄波的《我是油彩的化身》（2011），其他歷史主角包括鄧雨賢、吳湯興、蔡清琳、慎之、白香蘭、日本土木水利工程師八田與一、加拿大傳教士馬偕等。²⁹ 此外，還有以歷史事件為題，例如清法滬尾之役，台灣蕉神吳振瑞的「剝蕉案」等。最後，更有不少的戲劇以台灣特定歷史時空作為戲劇背景，而牽涉到對重要歷史事件的詮釋與展演。可以說，邁入新世紀後，戲劇與歷史有

27 如2003年「明珠女子歌劇團」外台歌仔戲團演出《萬丹仙傳奇之十八盒籃》的地方民間故事，2004年「許亞芬歌子戲劇坊」演出的《廖俠添丁》，2005年「一心歌劇團」演出《番薯頂的鐵支路：烽火英雄劉銘傳》，而「明華園」也於2012年推出其第一部本土題材的《戲說鴨母王》，以朱一貴的故事為架構，「台灣歌仔戲班」同年則首演《郭懷一》，強調其為台灣歌仔戲首次以荷據時代社會為背景。

28 如《府城傳奇——飛虎將軍》（2012）演繹1944年發生於台南海尾寮上空美軍和日軍的空戰，《孤棚祭》（2014）乃是關於安平地區的習俗，《府城傳奇 靖海狼煙》（2015）則是有關陳永華的故事，《心海迷蹤》（2016）以荷據時期歷史人物何斌為故事主軸，側寫西拉雅族的命運。

29 于善祿，《臺灣當代劇場的評論與詮釋》（台北：遠流出版公司，2014.12），頁52-53。

關的演出反映台灣社會的歷史敘事從中國中心轉向以台灣為主體，並包容多元族群經驗的典範轉移，因而呈現多元繽紛的面貌。其中，以台灣本島進入17世紀「歷史時代」為時空背景的戲劇，主要也在邁入新世紀時出現。

（二）17世紀歷史入戲的當代語境：海洋文化的成功建構與平埔族群的正名運動

劇場對這段距離現代觀眾最遙遠、也是相對陌生的17世紀歷史（尤其是荷治時期）的展演，雖追本溯源始於本土化運動對台灣歷史文化的追尋，但是這股風潮的蓬勃展現更因為全球化流動與世紀之交成功新建構的國族文化論述——海洋文化——最為相關，其次為平埔族的文化復振與正名運動，因而此類演出幾乎都出現在新世紀之後。海洋文化與海洋國家的言說闡述在1990年代末期達到高峰，並隨著2000年台灣首度政權轉換正式成為官方政策，備受推廣而成為新的文化認同。³⁰ 在論述建構的過程，海洋國家／文化有不同重點意涵，³¹ 至今最重要的，為其開放流動、吸收包容、自由與多元的特質。³² 海洋文化的論述強調台灣文化不斷吸收曾與之互動的文化，包括以往的殖民文化到當下全球化的文化流動，不管是歐洲、美國、日本、中國等，或台灣的新移民和新住民文化，形成其海納百川、多元豐富的獨特樣貌。此新論述的發明有助台灣在解嚴後的主體追尋中，正面思考發生的省籍情結與族群衝突、面對被多層殖民的歷史與殖民者留下的文化遺產、以及應付當今全球化五大景觀快速流

30 海洋文化的論述建構可追溯自1990年代，開始出現海洋文化的討論或「海洋台灣基金會」的組織，但要到1996年民進黨總統候選人彭明敏提出：「建立綠色科技島，打造海洋貿易國」的競選口號，才讓此論述成為媒體焦點。參見王韶君，〈台灣海洋文學的發展與文化建構：1975-2004〉（台北：台北教育大學台灣文學研究所碩士論文，2006），頁1；林宗德，〈消弭海／陸的界線——論廖鴻基作品中海洋文化的思想體系與美學實踐〉（台中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2008），頁2-3。之後，2000年隨民進黨執政而成為國家政策，同時，相關研討會與出版不勝枚舉。即使在2008年，海洋仍是極度熱門，國民黨總統候選人馬英九在競選白皮書也提出：「藍色革命，海洋興國」，並且要成立海洋部。

31 解嚴初期，海洋文化除了反映台灣四面環海的地理事實外，亦是打破戒嚴時期海岸線層層防護，海洋隔絕島上居民與外面世界的處境，將之轉化為海洋作為聯結。此外，「海洋台灣」同時暗示「中國大陸」，相對於海洋的開放，後者則被建構為封閉，並將台灣從以往大中國論述的邊陲位置轉化為主體。

32 莊萬壽，〈台灣海洋文化之初探〉，《中國學術年刊》18期（1997.03），頁304；黃聲威，〈認識海洋文化的特質〉，《農訓雜誌》18期（2001.01），頁44-47。

動的處境。³³而回顧歷史，17世紀大航海時代，台灣已經扮演了亞洲貨物轉運中心的重要角色，西班牙人、日本人、荷蘭人、漢人等在這塊島嶼彼此或與原住民族進行交易，不僅將台灣置於世界地圖，回應現代全球化情境，另一方面亦相當符合台灣作為海洋國家的源頭開端。

因此，受到海洋文化論述的影響或推波助瀾，有關17世紀台灣的展演多在新世紀後出現，反映在不少製作的作者理念自述與宣傳，均強調台灣島嶼在全球航海時代的關鍵位置與多元族群文化。例如英語廣播文獻劇《福爾摩莎荷蘭時期的故事》（*Tales of Dutch Formosa*, 2002）的戲劇顧問即強調嘗試從台灣作為國際社區的一員來思考台灣在全球化時代的位置；以真實人物加上虛構事件的布袋戲《心海迷蹤》（2016）新聞稿中寫道：該劇「即是回首百年時流，發生於荷治至明鄭年間，屬於台灣大航海時代的故事」。³⁴本文討論的《黃金海賊王》亦緊扣當時台灣所處的關鍵位置，想像這塊島嶼是大航海時代眾人競逐的黃金自由之島，海賊們所搭乘的彩虹號大船佔據舞台與宣傳海報的中心，為其最重要的景觀（spectacle）；而《重返熱蘭遮》序場的舞台背景為大海和各式船隻的投影，在第一場和最後一場，大船桅桿代表的船隻亦構成舞台的主要場景畫面。更重要地，這兩齣戲更透過戲劇情節顯示舞台海洋意象的多元文化內涵。

此外，打敗荷蘭人建立東寧王國的鄭成功雖是一般人耳熟能詳的歷史人物，但是整個鄭氏家族因海洋文化論述而引起新的興趣與想像，在各式媒介中被重新援引而有不同的形象轉化。江仁傑的研究即觀察到台灣面對全球化下以海洋國家自許，幾個特展中的鄭成功形象出現現代性新面貌，轉變為「商業競爭、海洋政權的英雄，與現代的企業家頗有類似之處」，³⁵而鄭芝龍的角色也從民族英雄對應的變節者蛻變成為海洋商業王國的開拓者，反映在當時相關的

33 此處景觀指的是美國學者阿帕度萊（Arjun Appadurai）在1996出版的《消失的現代性》（*Modernity at Large*），所提的全球文化流動的五大向度：族群景觀、媒體景觀、科技景觀、財金景觀和意識型態景觀。Arjun Appadurai（阿君·阿帕度萊）著，鄭義愷譯，《消失的現代性：全球化的文化向度》（台北：群學出版社，2009.11），頁47。

34 吳永順，〈古都掌中劇團《心海迷蹤》 4/1、4/2重返大航海時代〉，《台灣好新聞報》，2017.03.22（來源：<http://www.taiwanhot.net/?p=433690>，檢索日期：2018.08.11）。

35 江仁傑，《解構鄭成功——英雄、神話與形象的歷史》（台北：三民書局，2006.04），頁161。

出版品語調充滿同情、惋惜，並流露讚賞之意，如2002年出版的歷史小說《台灣第一世家之一：船王鄭芝龍》與通俗歷史《開啟台灣第一人鄭芝龍》。同樣地，2001年，現代戲劇《一官風波》首度將焦點轉到建立海上霸權的尼古拉一官（Nicholas Iquan）——以鄭芝龍之名為多數台灣人所熟知的鄭成功之父，除了演繹當時代人物多元的身分、血緣、處境不同所做的選擇，並凸顯一官建立海上霸權的商場鬥爭、官商勾結與跨國企業的利益超越國家等現代意涵。而台原偶劇團也在以鄭成功為主角之一的現代偶戲《朝聖之行》的宣傳新聞稿寫道：「《朝聖之行》以海洋為題，在戲中探索人在命運波浪中的千萬姿態，與戲外不遠處的淡水河流動形成一個虛構與現實並存的海洋儀式。」³⁶劇場入口被設計為一艘船的入口，內有水池舞台，觀眾拿著船票，進入劇場，就是登上船隻，與劇中人物共同在大海中航行。以上可見，鄭成功和鄭芝龍在不同媒介中形貌的轉變牽涉當時代的政治脈絡與社會語境，而其現代性的重新想像與舞台海洋意象的召喚，都印證17世紀大航海時代和當代海洋文化語境的密切關聯。

其次，17世紀的歷史展演中，若凸顯平埔族群為主角，審視其贊助單位與文宣內容，往往明白揭露對平埔族群近年來爭取正名的身分認同的支持。長久以來，包括噶瑪蘭、西拉雅、巴宰海、凱達格蘭等被漢人父權社會認為混種漢化的平埔族群，在2001年2月正式力求身分正名與權利，卻只有噶瑪蘭族於2002年獲得中央政府的官方認定。³⁷特別的是，17世紀居住於今天嘉南平原到屏東的西拉雅族，³⁸於2005年獲得台南縣政府認定為「縣定原住民」，之後台南縣政府更成立「西拉雅國家風景區」，並將台南科學園區的三條主要幹道分別命名為「西拉雅大道」、「目加溜灣大道」及「直加弄大道」，以空間命名在日常生活中銘刻記憶與形塑居民認知，2010年縣市合併後的台南市政府，亦承認西拉雅族為「台南市定原住民族」，並鼓勵各種有關西拉雅族的文化想

36 郭士榛，〈朝聖之行 戲偶帶領穿越時空〉，《人間福報》2010.11.02（來源：<http://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?unid=207578>，檢索日期：2018.08.11）。

37 謝若蘭，〈平埔族群正名運動與官方認定之挑戰〉，《臺灣原住民族研究季刊》4卷2期（2011.07），頁124。

38 西拉雅族是20世紀初出現的分類語彙，在17世紀時，這些不同的村舍並非同質的團體，也互有戰事，與荷蘭人的關係不一，村舍之間以及與荷蘭人常合縱連橫，呈現流動的關係。

像，包括戲劇演出。

因而，製作與贊助「西拉雅族」為17世紀台灣歷史重要腳色的演出，往往隱含透過凸顯西拉雅族群的歷史位置，顯示對其追求身分認同的支持。《重返熱蘭遮》以荷蘭人和西拉雅族人為主角，並宣傳為「台灣史詩」音樂劇，已宣告西拉雅族人的正統身分，該製作入選為當年台南市藝術節節目，獲得演出補助，從台南市首演後再到台北演出，在演出宣傳記者會，台南市長、台南市文化局人員、「西拉雅文化協會」發言人都聯袂出席站台。金枝演社則從創團就強調從台灣這塊土地出發，並意識到語言作為身分認同的重要表徵，作品多以河洛話演出為主，而在《黃金海賊王》裡有關西拉雅族的演出，非常獨特地幾乎多用西拉雅語言，也占全劇相當的比例，顯示以同樣策略支持此身分認同。其他如博物館互動戲劇《大肚王傳奇》（2009，2013）由位於台南的國家級機構臺灣歷史博物館委託國立臺南大學戲劇創作與應用學系製作，演出鮮為人知、主要由平埔族群中的拍瀑拉族組成的大肚王國歷史，出版的劇本亦收錄〈拍瀑拉族裔的迴響〉短文，作者傷感於失去原民身分，但對於該族歷史能被介紹給國人深感謝意；³⁹布袋戲《臺灣英雄傳之決戰西拉雅》因其推廣台語與以西拉雅族凸顯本土意識，並是「傳統布袋戲結合現代台灣文學和音樂創新演出計畫」之成果，2010年首演即由台南市政府與國立台灣文學館共同合作出版劇本，同時另有中英文版本由台南市教育局出版，首演後巡迴台灣數十場，於2012、2014年等也都曾重新上演。以上可見，這些戲劇將平埔族群置於台灣重要的歷史位置，某種程度，回應與支持其爭取正名認可的抗爭運動；而台南市地方政府對西拉雅族身分認定的諸多支持，⁴⁰也在以17世紀居住在台南的西拉雅族，加強其地方歷史獨特性，有助鞏固台南市古都的文化地位與再塑居民認同，雙雙顯示歷史展演的政治。

以上討論有關17世紀的歷史展演受到兩個社會語境的影響在邁入新世紀出現，包括海洋文化的成功建構與平埔族的正名運動，前者在2000年成為國家

39 張麗盆，〈拍瀑拉族裔的迴響〉，王婉容著，《大肚王傳奇》（台南：國立臺灣歷史博物館，2009.12），頁62。

40 西拉雅族為求中央的認定，曾提集體行政訴訟，於2011年7月遭台北高等行政法院駁回，至今仍未獲得中央認可。

政策，後者正式肇始於2001年後持續進行。因此，宛如羅馬門神的雙面臉，他們讓人看向未來，也回顧最相關的過往——17世紀大航海時代的多元族群匯聚與平埔族做作為與外來族群接觸的主要原住民族。可以說，17世紀歷史相關的展演往往產生自這些社會語境，本文聚焦討論的兩齣音樂劇《黃金海賊王》和《重返熱蘭遮》亦然，文章第二部分將先概述兩者的英雄冒險敘事，接著從後殖民的視角審視其共同的四點敘事策略與可能的再現議題。

三 形構烏托邦：《黃金海賊王》和《重返熱蘭遮》情節概述與共同敘事策略

《黃金海賊王》故事情節描述鄭飛虹船長（以鄭芝龍為原型）帶領由來自東方、不滿陸地政權壓迫的團員所組成的海賊團，包括漢人神射手派羅、日本浪人劍士九鬼多羅、印度人鐵骨阿三，及一女性成員客家人水叮噹。他們揚起彩虹號的七彩船帆，欲尋找藏寶圖與福爾摩沙，建立自由平等的樂土，卻遭遇到由美艷女船長阿爾維多所帶領，包括西班牙劍客塔吉拉及維京人後裔巴蒂克組成的西方紅髮海賊團的競逐，最後由飛虹海賊團從鬱金香號奪得藏寶圖，兩隊海賊團通過險惡的颶風峽（隱喻台灣海峽），化險為夷，平安抵達福爾摩沙。飛虹海賊團以善良誠意與射箭技巧折服島上的獵鹿族（以西拉雅族為原型），而獲邀留下，他們發現獵鹿人居住之所已經是自由平等的樂土，派羅也與獵鹿族少女沙娜相戀。然而，紅髮海賊團為換取大明國貿易權，答應替原是鄭飛虹師兄、現為大明國官員的黑將軍取得藏寶圖與力量的泉源——海洋之心，因而聯袂和明朝總督艾呀呀追來西拉雅村舍，放火燒村、屠殺村人，脅迫鄭飛虹交出藏寶圖並跟隨他們去尋找海洋之心，方才罷休。兩路人馬同船啟航來到海底，發現星眼（漁人）的心臟就是海洋之心，若取其心臟得到力量泉源，卻也會造成世界的浩劫，此時兩海賊團內各有反對者，內部一番打鬥，派羅戰勝為心魔所掌控的鄭飛虹成為船長，星眼離去，一行人在荊桐花仙子的幫助下安然返回陸地。彩虹號將再度啟程去拯救水叮噹的妹妹，沙娜祝福派羅並等待他的歸來。

相較於《黃金海賊王》的奇想空間，《重返熱蘭遮》的場景明確發生在

17世紀的熱蘭遮城與西拉雅村舍，描繪荷蘭人和西拉雅女子生下的混血兒子約翰，在荷蘭孤兒院長大後，懷著尋找父親的渴求，隨著他所服務的東印度公司的船隻來到台灣。在航行中打敗海盜的約翰受到熱蘭遮城荷蘭人的熱烈歡迎，隨後在總督17歲女兒貝緹納的生日宴會中，首次看到貝緹納的好友——受荷蘭教育的西拉雅族少女普利瑪，並深受吸引。宴會中，隨同西拉雅長者前來的少年布灣，看到桌上的鹿肉，懷疑荷蘭人侵入祖靈聖地獵鹿，生氣地弄翻桌子，布灣被逐，回村途中遭人埋伏毆打。約翰奉命到西拉雅村社調查毆打事件，而貝緹納也喬裝成男子前來。一番誤會解釋後，約翰和普利瑪，布灣和貝緹納雙雙墜入愛河。此時，總督兄弟威廉上校——多年前曾暗中拆散其兄弟與西拉雅族少女海倫娜——憑著戒指確認約翰正是總督的兒子，立刻下令將他調往非洲，阻擾他們相認。在送別的歡樂夜市，裝扮成西拉雅小販的貝緹納引來士兵騷擾，約翰和布灣前來解救，威廉上校也率士兵欲逮捕布灣。慌亂中，荷蘭士兵槍枝走火誤殺一名軍官，此事被渲染為西拉雅族造反。布灣和約翰雙雙被捕關入牢房，威廉要總督處死造反的兩人，也對總督透露約翰是他的兒子，並揭露多年前因為要保護家族名譽，防他誤入歧途愛上異族女孩而拆散他的戀情之事。另一方面，貝緹納等人啟動拯救計畫，成功救出兩人，而兩名士兵也道出當天實情。最後，威廉將由約翰送到巴達維亞審判，總督不僅承認約翰是他的兒子，同時贊成兩對戀人的交往。

以上可見，兩齣戲情節可說使用英雄冒險設計：飛虹海賊團踏上征途，克服難關尋找福爾摩沙和海洋之心，而約翰從荷蘭到福爾摩沙尋找父親，到了目的地轉而擔負解救布灣的任務。此英雄冒險敘事利用四個共同的策略來形構福爾摩沙為烏托邦：首先，使用通俗劇常見的善惡對立形式製造情節衝突與高潮。外來者（主角）和原住民族都被描繪為善的一方，兩者並共同對抗惡方，分別是《黃金海賊王》的西方海盜團和大明官員，與《重返熱蘭遮》裡唯一偏執的荷蘭人威廉上校。更重要地，分別訴諸人性本質的良善和人道主義，輕易化解主要族群相遇的文化與利益衝突，接著，進一步透過外來者和原住民族跨族群戀愛暗示一個和諧、文化混雜的共同體的誕生，也啟動了一個異於以往漢人「炎黃子孫」的台灣混血先祖想像與起源神話。最後，所有的族群與他們的

混血子孫將和平共存於原住民村社，劇中被描繪為彷彿原初純樸的烏托邦（此在論文後面會詳述）。

《黃金海賊王》和《重返熱蘭遮》的英雄冒險敘事以四個策略成功召喚17世紀台灣為多元共榮的烏托邦，情節充滿轉折也極具戲劇性，若在不影射歷史或沒有17世紀時空設定，觀眾或可純粹欣賞此冒險愛情故事與普世美好的想望。然而，《黃金海賊王》導演雖表明不在重現歷史，但作為台灣國族寓言的企圖昭然若揭，《重返熱蘭遮》則明白設定在17世紀時空，號稱「台灣史詩」音樂劇。兩齣戲在文宣中均放大台灣或突顯歷史的社會性，因而即使舞台上演出虛構的人物與事件，自然地也會被放在歷史框架審視其可能的詮釋觀點，反映在「表演藝術評論台」對兩齣戲的劇評均對映歷史，點出相關問題，幾乎大多是負面的。⁴¹ 本文以下將就英雄敘事的四個共同策略切入，深入細究他們在歷史時空下引發值得深思的再現議題。

四、《黃金海賊王》：「浪漫化」善與「他者化」惡在殖民情境下的再現策略問題

通俗劇種常用善惡對立製造情節衝突轉折，而不強調人物心理的複雜度，清楚易懂又富戲劇張力，自有其觀眾群。困難的是，這兩齣戲設在多元族群匯聚的福爾摩沙，面對的課題不僅是善惡對立簡化當時不同族群為了生存或利益，進行協商折衝、合縱連橫的複雜情境，還在於人物有其無法忽略的族群標誌，誰是善？誰為惡？隱含詮釋歷史的視角。先就《黃金海賊王》而言，承繼「金枝演社」在其他胡撇仔系列慣用被壓迫的庶民對抗威權的官兵形式，將之轉化為庶民因逃避壓迫而成為海賊對抗明朝官方，以及東方對抗西方。飛虹海賊團被塑造為愛好自由、崇尚平等、劫富濟貧、拯救弱小的正義俠盜。在一開場，明朝總督艾呀呀帶著槍砲要來逮捕違背黑將軍命令的鄭飛虹，牽連小乞丐阿喬，相對於艾呀呀鄙夷小乞丐的生命如垃圾，海賊團極度關心阿喬安危，怒

41 唯一一篇較正面的評論聚焦於音樂與舞台畫面，而非情節內容，參見梁羽淳，〈以愛之名、為家出航《重返熱蘭遮》〉，「表演藝術評論台」，2014.06.13（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=11295>，檢索日期：2018.08.11）。其他相關負面評論之後正文會討論。

斥對方連小孩也不放過。危機化解後，鄭飛虹掏出他所有的錢送給阿喬照顧阿公，派羅更慈愛地揉揉阿喬的頭。開場即奠定善惡刻畫的基調：英勇善良的飛虹海賊團對抗殘酷無情的官方。

除了透過人物刻畫，舞台打鬥演出畫面也呈現對飛虹海賊團的「隱惡揚善」。當飛虹海賊團團員搶奪鬱金香號的寶物箱與藏寶圖，團員們炫技、輕鬆地擊退對方，舞台上雙方的打鬥看似無關生命的娛樂。對比當紅髮海賊團突然出現，巴蒂克以高超的技藝將鬱金香號斬成數截，造成水兵落水被海潮捲走，演出凸顯其殘暴行為。諷刺的是，飛虹海賊團的派羅方才也與同一群人打鬥，卻震驚地譴責巴蒂克竟可以做出這樣的事。巴蒂克不屑地說：軟弱的人沒有資格在這個世界生存。即使巴蒂克的回答反映海盜存活法則，派羅仍質疑他：「你憑啥米決定別人的生死！」⁴²劇中，派羅因其本質純真良善，成為在颶風峽唯一不被星眼歌聲影響的人。最後，他更憑藉善的信念，而能打敗為權力迷惑、武功較為高強的鄭飛虹成為團長。善惡對立中，派羅代表善的本質與極致，是克服所有障礙的利器，而之後和平樂土的建立仰賴的就是人性的善。

《黃金海賊王》此種浪漫化海賊的刻畫實屬於電影、動漫等大眾文化和海盜文學的傳統之一，而文前引導演所說「他們活在當下，縱情歡樂，以平等、民主的方式經營團體生活」更反映其對海盜生活的浪漫懷想。該劇若僅單純作為海盜文學，資深劇場工作者鴻鴻的批評如「高度浪漫化了的海賊生活」、「情節類型化」、「人物風格化」就都不會是問題，⁴³但是作為國族寓言，海盜成為渡海而來的「先祖」，除了顯現以漢人為主體的想像，也令人不得不問海盜與原住民族接觸時，輕易地不再搶奪或取巧欺騙，又是如何生存的？當然，此種浪漫化手法亦承襲「金枝」浮浪貢系列對於底層邊緣人物的刻畫方式，但在影射的歷史下，其反抗邏輯如林乃文所言顯得太過簡單。⁴⁴

此外，在官方與民間、西方與東方的對立中，明朝官員和紅髮海盜團等

42 游蕙芬，《黃金海賊王》劇本（未出版的劇本，創作者提供，2011），頁10。

43 鴻鴻，〈粗野或粗疏的國族想像《黃金海賊王》〉，「表演藝術評論台」，2011.11.04（來源：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1188>，檢索日期：2018.08.11）。

44 林乃文也指出劇中自由、快樂、與多元族群欠缺論述，都是口號與符號。林乃文，〈浮浪貢駛大船《黃金海賊王》〉，「表演藝術評論台」，2011.11.02（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1021>，檢索日期：2018.08.11）。

惡方顯然被形塑為與飛虹海賊團相對的「他者」。象徵權威體制的明朝總督「艾呀呀」被描繪成一個無知、陰柔的丑角，好笑的名字直指他講無人能懂的官話，像個牙牙學語、難以聽懂的小小孩，以及驚慌落跑時總是喊「哎呀呀」的可笑形貌，因而翻轉現實的權力位置與對官方的嘲弄。而紅髮海賊團雖也是海盜，和虹海賊團一樣討厭政府，卻無後者的善良與俠義特質，女船長阿爾維多被刻畫為一充滿危險誘惑力、高度性慾化的腳色，梳著高聳的紅頭髮，嘴唇塗著大紅的口紅，穿著紅色的緊身服，突出的胸部，無時不在展示她性慾化的身體。首度出場時，她同時牽著一名手腳著地、像動物般爬行的水兵，兩人關係曖昧，彷彿暗示她奇特的性癖好；而阿爾維多的妖嬌媚態，也立刻讓「艾呀呀」意亂情迷，當阿爾維多越傲慢，他覺得她越可愛，間接揭露「艾呀呀」可能的被虐性癖好。更重要的，阿爾維多初見到飛虹，主動挑逗他，並明言：「我要你的船，還有你的人。」⁴⁵之後只要兩人相遇，她極盡挑逗，鄭飛虹也差點為其魅惑，陷入其中。阿爾維多的性感形象除了是動漫的影響，⁴⁶在「金枝演社」胡撇仔系列演出的脈絡——始終以「過度」特質來刻畫與搬演腳色，常常有女性腳色是極為性感的，劇作流露的態度是頌揚的，例如其第一齣胡撇仔戲《台灣女俠白小蘭》裡人物的性感撩人動作與曝露的服裝即是如此。但是，《黃金海賊王》不再是如之前劇目的「無朝無代」，不容忽視的是阿爾維多在隱喻的歷史時空下做為西方女子的設定。

若將艾呀呀的陰柔丑角與阿爾維多的性慾化刻畫放在冒險敘事善惡對立的架構中來審視，亦即海盜與西拉雅人所形成的先祖與原住民，對抗荷蘭代表的西方殖民者與明朝官方代表的大中國，可以發現這種刻畫簡單地翻轉殖民者的書寫，卻同時複製殖民者的再現策略與男性凝視。薩依德（Edward Said）著名的《東方主義》指出西方作家書寫東方，風格形式或有差異，但東方總被描繪為相對於西方的他者：落後、虛弱、怪異，女性化，因而東方需要文明、

45 游蕙芬，《黃金海賊王》劇本，頁10。

46 鄭百佑的碩士論文第三章討論《黃金海賊王》，指出編劇雖有提到受動漫《航海王》的影響，但嫌輕描淡寫，該章以很大篇幅針對兩者的人物和情節進行深入的比較。其中，他指出阿爾維多心狠手辣、美艷高傲的形象分別是結合《航海王》的「亞爾麗塔」和「波雅·漢考克」兩個腳色。鄭百佑，〈「金枝演社」新探（1993-2013）：台灣現代劇場的另類美學〉（嘉義：中正大學中國文學系暨研究所碩士論文，2013），頁114、138。

強大、理性、男性化的西方的注意、重整與救贖。薩伊德認為東方是西方的發明，西方不僅以他者定義自己，同時合理化帝國主義的掠奪為文明教化。這套被西方建構出來理解東方的知識體系，其世界觀是男性中心的，殖民地總被描繪為陰柔可穿刺的（feminine penetrability）。⁴⁷ 以此對照，我們看到劇中代表大中國正統的明朝官員被翻轉為不可解的、陰柔可笑的，同時被翻轉的還有殖民書寫裡文明理性的男性西方對比等待救贖（被穿刺）的女性東方。

這個殖民者、被殖民者再現形像的對調翻轉，並非逆寫（writing back）——透過被殖民者的觀點揭露殖民者的書寫建構與意識形態，而是複製殖民再現手法，也包含其男性中心的視野。阿爾維多的西方浪蕩女子性感形象與彰顯的情慾是東方男子欲望的投射、想像的客體，充滿異國情調與危險的吸引力，令人既害怕又渴求，鄭飛虹兩度意亂情迷，欲拒還迎。誠然，阿爾維多極度自信展現性慾化女體與情慾，確實如社會媒體中，女性自覺與自在地展示高度物化的女體，可以引發兩種極不同的觀點與辯論：後女性主義者以新自由主義的旗幟，讚頌為充權、自由，正面地認為其能動性可以瓦解男性凝視，充滿情慾主體的積極意義；激進女性主義者則認為女性的性感形貌仍然奠基在取悅異性戀男性的觀看，而標準化的美更顯示此男性物化的凝視已經被女性內化為自戀凝視，充權之說只不過是包裝物化與遮掩性別歧視。⁴⁸ 在劇中，阿爾維多並無瓦解男性凝視的能力，尤其是當阿伯樣貌的男性刺桐花仙子首度看到阿爾維多，被其美貌吸引，跳起芭蕾舞，他說的卻是：「Beautiful lady, may I see your內褲ka？」這句英語夾雜台語（內褲）的調侃之詞，引來飛虹海盜團的大笑，令阿爾維多尷尬、無言以對。在男性訕笑的凝視下，阿爾維多的自信與性感消退，無有反擊與能動性。顯然地，惡方對照善良的一方而被他者化，而陰柔怪異的明朝官員與高度性慾化的西方女子形貌翻轉也複製殖民再現手法以及其男性中心視角。⁴⁹

47 Edward Said, *Orientalism* (New York: George Borchardt Inc., 1978), p. 206.

48 Rosalind Gill, "Media, Empowerment and the 'Sexualization of Culture' Debates," *Sex Roles*, Vol. 66 (2012), pp. 736-737. 黃慧貞、蔡寶瓊，《性／別政治與本土起義》（中國香港：商務印書館，2015.05），頁138-141。後者對於西方「文化性慾化」現象的辯論，針對兩方觀點做了非常詳盡的梳理。

49 筆者的分析與一先前相關研究採不同論點。鄭芳婷的英文博士論文第二章（或參酌改寫成之期刊論文 "Towards a Queer Island Disidentification of Taiwan: Golden Bough Theatre's *Pirates and Formosa*"）

五、《重返熱蘭遮》的跨族群戀情：被人道主義訴求消解的原住民聲音與被遺忘的海倫娜

相較於《黃金海賊王》以海盜為主角，並沒有正式描繪荷蘭統治者，《重返熱蘭遮》還面對描繪殖民者的挑戰。不過，兩齣戲都以相似的正面手法來刻畫外來者，因此輕易化解外來族群與原住民族相遇的文化與利益衝突。《黃金海賊王》訴諸人性本質的良善，而《重返熱蘭遮》則仰賴人道主義，主要荷蘭人如牧師和總督一家等政治和宗教治理階級被描繪為開明的人道主義者或善良的人，與西拉雅人共同聯手對抗劇中唯一的壞人威廉上校。約翰初抵熱蘭遮城，擔憂其他荷蘭人會如何看待他的混種，韓布魯克牧師說：「這裡的荷蘭人心胸開放。」⁵⁰ 同樣地，總督夫人艾瑪得知他的母親是西拉雅人、父親是荷蘭人，也回答這不會困擾多數的荷蘭人，並讚美他從孤兒一路成為英勇的士兵，值得尊敬。而熱蘭遮城的總督，更是懷抱將台灣治理成一個美好樂園的夢想，認為「尊重每個部落並贏得他們的信賴」，就可以「確保生意，揚名立萬」。⁵¹ 即連荷蘭士兵米克和瑞克，在總督要引咎辭職的緊要關頭，也礙於良心、說出實話而扭轉整個善惡抗爭的局勢，道出西拉雅人沒有槍枝也非造反，是他們倆人的槍枝走火導致荷蘭軍官之死。⁵² 《重返熱蘭遮》對於多數荷蘭統治階級如此良善的刻畫，脫離歷史時空下，其治理台灣的經濟利益與宗教改宗

認為劇中三位女子的性別扮演充滿酷兒反抗性。論文指出《黃金海賊王》與其他討論的作品均「以不認同策略」反抗官方論述——中國為中心的國族論述，包括孔子儒家思想的性別規範與人倫教化。因此阿爾維多、水叮噠、與沙娜三位主要女性，分別以其主動侵略性的情慾、豪邁女戰士形貌、腳張開壓低身體的走路姿態，來反抗儒家隱藏的異性戀性慾、性別常模與性別規範，展演酷兒不認同島嶼，亦如海盜船的彩虹旗召喚酷兒積極性，參見Cheng, Fan-Ting. "A Strafed, Tactical, Pugnacious Island: Political Performances in Taiwan from 2000 to 2013." (Los Angeles: University of California, LA., 2014, PhD dissertation), pp. 127-131. 這個分析有兩個令人疑慮之處：其一，它忽略台灣在解嚴之後十多年，世紀之交已可見到從以中國到以台灣為中心的典範轉移，所以這些作品是反抗，還是參與新的國族論述的建構，或根本是反映、服膺新的官方與主流論述？使得「反抗」之論述難免顯得時間錯亂（anachronistic）。更遑論這個製作演出時間是2011年，而演出團隊又是號稱最「台」的劇團。其二，僅選擇就女性腳色不符合儒家定義的良家婦女特質進行酷兒閱讀，或許有點簡單化約。例如若就整個演出刻畫，沙娜的形貌天真溫柔，在舞台上，與派羅交談時，她不時用雙手遮住臉龐表示害羞；沙娜與海盜一起去尋找海洋之心，在船上的坐姿純潔天真（與阿爾維多的魅惑斜躺形成對比）；同時，劇末派羅再度啟航，她毫無怨言祝福他，並等待派羅歸來。沙娜的形貌舉止與性格刻畫，其實比較服膺傳統女性形貌。更重要的，劇中唯一重要且發生的戀情是派羅和沙娜，亦遵循異性戀情慾模式。

50 陳煒智，《重返熱蘭遮》（未出版的劇本與演出錄影，創作者提供，2014），頁13。

51 同註50，頁25。

52 同註50，頁87-88。

的考量和脈絡，可以理解此劇為何會被批評為「帝國之眼」、美化「殖民主義與帝國主義」、與「看不見台灣的歷史」。⁵³

當然，人物在關鍵時刻訴諸人道主義，其實在示意觀眾、傳達理想，亦是如《黃金海賊王》表達對於一個族群融合、平等多元社會的渴求，但在歷史情境下，就會出現上述評論者詬病的問題，更甚者，在劇情中還意外地消解創作者給予原住民族的聲音。相較於《黃金海賊王》呈現毫無障礙的跨族群戀情與沙娜美麗又害羞的少女形貌，《重返熱蘭遮》的跨族群戀情觸及族群間不平等權力的差異，同時給予西拉雅族年輕的男女腳色更多的能動性。然而，這些西拉雅族人的觀點與心聲很快被其他情節岔開、遺忘，或被普世的人道主義論述遮掩壓抑。西拉雅少女普利瑪的刻畫非常像西方大眾文化的印地安公主寶嘉康蒂（Pocahontas），已受基督教的洗禮，並懂對方的語言，充當文化的調節者，具備勇敢的女性主義者雛型，⁵⁴ 尤其顯現她在好友貝緹納17歲的生日宴會上與約翰首次見面的場景。初到熱蘭遮的約翰看到穿著西拉雅族服裝的普利瑪，不禁讚美她的頭飾，更驚訝她會說流利的荷蘭語，名字聽起來像「適當的歐洲名字」，欣賞她接受荷蘭教育等。這些充滿歐洲優越感的殖民話語實際讚美的是普利瑪的「異國情調」與「同化」，而約翰的殖民凝視更曝露普利瑪的他者性，使她不自在。普利瑪終於怒氣爆發，透過「不同但平等」這首歌來表達她的心聲，約翰立刻贊同普利瑪的看法，並要普利瑪接受他的善意，只要信任，他願意改變。這首唱曲傳達西拉雅族人被荷蘭人歧視為野蠻好戰，希望被平等對待的聲音，同時反映貫穿全劇的人道主義訴求與刻畫荷蘭人為文明的人道主義者。最後，約翰和普利瑪不吵不相識，兩人隨後在西拉雅村落確立戀情。

劇中另一對戀人則呈現殖民者女子配原住民男子這少見的性別模式，然

53 依序參見汪俊彥，〈以帝國之眼，如何尋源？《重返熱蘭遮》〉，「表演藝術評論台」，2014.05.27（來源：<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=10940>，2014.05.27，檢索日期：2018.08.11）；林秀蓁，〈何處才是真正的家？《重返熱蘭遮》〉，「表演藝術評論台」，2014.05.31（來源：<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=11026>，檢索日期：2018.08.11）；陳涵茵，〈刺桐花終未盛放《重返熱蘭遮》〉，「表演藝術評論台」，2014.06.20（來源：<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=11444>，檢索日期：2018.08.11）。

54 Pauline Turner Strong, "Animated Indians: Critique and Contradiction in Commodified Children's Culture," *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 3 (1996), pp. 405-424.

而，布灣與總督之女貝緹納戀情鑲嵌的原住民視野，再度被人道主義遮蓋、甚至嘲弄。第一幕第六場布灣誤以為喬裝成男性士兵來到村舍的貝緹納是間諜。普利瑪急忙說明貝緹納是她的朋友。布灣質問她到底想向村社的人要求什麼？貝緹納結結巴巴搜索言語，普利瑪見狀，代為解釋：「她只是想看看我們的村莊，而且以總督的女兒，觀察在地風俗……。」「總督」一詞激怒布灣，他譴責普利瑪說話就像荷蘭人，質疑她學了對方的語言，就變得和對方一樣，到底是和誰站在一起？布灣接下來的一番話表達大多數西拉雅人的觀點：「他們希望教我們如何過生活！用他們的方式！我只希望他們離開！」這也是在第一幕第一場當約翰所搭乘的船隻進港時，受到荷蘭人熱烈歡迎，而西拉雅人卻唱出內心的不安與疑問一樣，「為什麼他們愛作秀，他們不知道這是我們的土地嗎？他們的人每天大量增加，帶來更多貨物。他們計畫待多久？他們想要教導我們禱告，卻不在乎我們說的……」⁵⁵

可惜的是，布灣代表的原住民的吶喊心聲，馬上被殖民者以普世的人道主義吞噬。當他堅定地告訴約翰，西拉雅人可以在自己的土地生活，土地始終是他們的，約翰的答覆強調荷蘭人也到此生活好幾年了，兩人陷入爭執。此時，貝緹納一反害羞樣貌，大聲譏刺說道：「幹嘛分你們的、我們的，聽來就像小男孩爭奪玩具」，她要布灣打開眼睛看看四周，「世界大到可以讓我們所有人住在一起，並且互相學習」。布灣的聲音就被這忽略不對等權力關係、理想共榮的話語輕易消解，不復聽聞，只見約翰呼應貝緹納的說法，強調「我們是未來」，接著，他揭露他有一半西拉雅血液，想要認識這個村社。⁵⁶ 一群人被這突然的祕密揭露轉移焦點，似乎也因此接納他。普利瑪扮演文化的中介者，帶著約翰四處認識她的村子，並嘲弄地說：她有很多可以「教導」他，而布灣和貝緹納正式互相自我介紹，兩人確立戀情。

以上可見，這兩對戀人比起《黃金海賊王》的跨族群戀情，更有意識地觸及兩個族群權力不對等的問題與衝突，但是全劇充斥殖民者人道主義的話語反而消解了原住民族的聲音。尤其是立場鮮明的布灣與總督之女貝緹納相戀，竟

55 陳煒智，《重返熱蘭遮》，頁11。

56 同註55，頁24。

毫無心理猶豫與掙扎。甚至最後，因夜市發生的騷動事件，約翰保護被迫逃離的布灣到安全之處，布灣唱出他的感謝：「你救了像我這樣的人」，他羨慕約翰可以四處遨遊，贏得征戰成為英雄，並渴求「如果我可以一天變成你，我會多高興，我多想要變成是你」，而約翰則羨慕布灣有一個家，有故土家園可以回歸，布灣答說若他喜歡，可以在此留下，當作自己的家。⁵⁷

《黃金海賊王》和《重返熱蘭遮》的新一代不僅因為外來者的良善而接納他們，更奇特的是，同時都渴望成為這些外來者。沙娜的弟弟奔馬想加入飛虹海賊團成為海賊，布灣則想成為約翰。布灣的回應尤其不尋常，他原是如此討厭荷蘭人，雖因為約翰救了他，而懷抱善意，但是為何會很想要變成約翰？法農（Frantz Omar Fanon）在《黑皮膚，白面具》解剖被荼害的殖民地心理，分析黑人為何渴求變成白人，「對黑人而言，只有一種命運，那就是白」。⁵⁸他指出被殖民者因為經濟剝削產生的劣勢，以及內化這種劣勢，過程雙雙互相加強產生自卑情結。⁵⁹再加上，白人的優越感與知識體系將黑人化約到生物層次（黑色膚色與性器官），黑人被框住界定，意識到自己不是完整的主體，因而唯有變成白人，才能成為人。法農道出黑人欲求漂白進入白人世界，所做的絕望的努力，實是「白人文明、歐洲文化，在黑人身上強加了一種存在的偏差……黑人心靈，經常是白人的建構」。⁶⁰以此思考劇本的殖民情境，布灣的話語「像我這樣的人」，流露他內化殖民者的凝視，產生自卑心理與主體的分裂，因而渴求成為殖民者，進入對方的世界。劇作原是以布灣和約翰的改變、渴求，顯示文化交流與族群融合的可能，但是，深挖表象下的結構，不幸地，布灣恰好體現法農所觀察的失去主體性的被殖民者。

這兩齣戲裡三對成功的年輕跨族群戀人被挪用來打造族群融合的烏托邦，因而不必辯證一個重要的問題：美好的族群融合，果真能異質共存、衍生幻化，還是弱勢的一方被融解而合了呢？《重返熱蘭遮》中「消失的海倫娜」或

57 同註55，頁48-49。

58 Frantz Omar Fanon（法蘭茲·法農）著，陳瑞樺譯，《黑皮膚，白面具》（台北：心靈工坊文化事業公司，2005.04），頁79。

59 同註55，頁80。

60 同註55，頁83。

可給予我們一些啟示。在《重返熱蘭遮》男性父權中心的冒險敘事中，約翰透過序場「我將使他驕傲」這首獨唱曲，表達終於回到母親的故土，希望尋找父親，得到他的承認，並以英勇贏得的聲望讓父親以他為榮，強調「我是他的兒子」。彷彿得到這大寫父親的認可，約翰才能以完整的個體存在。矛盾地，約翰在母親的故土，卻從沒有想到尋找當初據傳「消失在山中」的西拉雅族母親，周遭也沒有人追問她的下落與命運。他的母親——被年輕時的克勞帝斯（後來的總督）命名為海倫娜，不像普利瑪會說荷蘭語，自始自終，她沒有聲音，重複迴盪的是她所哼唱的兩句，聽來哀愁的西拉雅語調子，而她出現時始終站在後舞台，因此面貌模糊。在殖民者的男性敘事裡，海倫娜處於性別與族群的雙重邊緣，而被遺忘。劇本雖凸顯這個因威廉介入才失敗的跨族群戀情，產生象徵新的未來——約翰所代表的混雜文化，但是，被遺忘的海倫娜與完全荷蘭人思維的約翰（恰好扮演的義大利演員也是完全的西方外貌）不也提醒觀眾：對於殖民混雜文化的讚揚應該更加小心，當兩種文化的權力位階不對等時，弱勢文化往往無法避免被同化而消失的命運。抑或，原住民族在殖民凝視與話語下異化，而希望模仿成為對方，如上述討論的布灣。

六、召喚土地認同：西拉雅村社作為原初純樸的烏托邦，投射現代想望

《黃金海賊王》和《重返熱蘭遮》的英雄（外來者）透過跨族群戀情中原住民女子的引介，因而認識西拉雅族人與其村社，並在此出入或居住；兩齣戲對於西拉雅人的描繪很雷同，而且同時呈現其所居村舍彷彿原初純樸的烏托邦。《黃金海賊王》演出語言主要為河洛語與西拉雅語言，西拉雅語言成為獵鹿族最明顯的族群標誌，族人以西拉雅語唱著「生生不息」，顯示他們是大自然之子，英勇樂觀，好客善良；以鹿肉、小米為食；祖靈信仰，尊重聖地。女祭司Inibs（漢人稱為尪姨）在村舍的腳色吃重；透過奔馬與其他獵鹿族人的對話，得知未成年男子不可留長髮，不與父母同住，而是住在公廨（男子會所）等。《重返熱蘭遮》則透過普利瑪在村舍教導約翰認識「荊桐花」（Red Coral Trees），族人繼而以這首曲調優美的歌，唱出西拉雅人快樂平和的生活

樣貌：男人打獵捕魚、護衛土地；女人縫補衣物、照養小孩、養殖家畜與種植穀物，在在刻畫西拉雅族為與自然和諧共存的族群。《重返熱蘭遮》雖設定在真實時空，西拉雅族人的獨特細節反而較《黃金海賊王》少，但兩者對西拉雅族的再現有三個共同特色：強調西拉雅族與自然的和諧關係及其善良好客等美好特質；符合或擷取近年來大眾文化想像建構荊桐花為平埔族的典型象徵；⁶¹凸顯西拉雅族宛如桃花源般的生活，淡描面對外族的威脅，並暗示烏托邦生活的延續。

這些浪漫化的共通特質召喚西拉雅村舍為原初純樸的烏托邦形貌，兩齣戲更在17世紀台灣烏托邦投射現代理想社會的重要概念，如平等、自由、族群融合。一如飛虹海盜團參加獵鹿族的春之慶典，與村人高唱「福爾摩沙天堂」展示村舍的生活豐足、自然美景環繞，先祖看顧守護，如在天堂。眾人跳舞、暢快大笑，派羅不禁感動地對沙娜說：「阮會變做海上的人，是因為大海會當乎阮自由。我從來不曾想過，竟然會有一片土地就參像大海這呢呀自由，這呢呀平等。」⁶²

同樣地，《重返熱蘭遮》則以文化與血緣混種的概念，來建構17世紀福爾摩沙為一個多元文化、族群融合的「現代」烏托邦。如文前討論，普利瑪和約翰皆同意所有人「不同但平等」，而且主要人物不管族群、階級、性別差異，懷有普世的人道主義。在第二幕第四場人物輪唱，而後合唱「有一天」（“Someday”），更是描繪西拉雅村社為烏托邦，投射現代想望的最佳例子。布灣對貝緹納唱道：「閉上雙眼試著用心去看／潺潺溪水流過這塊土地／鹿群自在遊走／人人過著夢想生活」，「那是美麗的地方／我會帶你到那兒／沒有殘暴／沒有盲目／沒有不善之事」，接著其他人唱出心中的渴求：「人人皆有自由」、「沒有悲傷、沒有暴戾、而仁慈長存」，他們相信這個美好的世界總有一天必將實現。這個渴望在劇末得到回應或延伸，壞人威廉被帶走，兩對跨

61 一般文史工作者援引清朝流傳下來的描述「番無年歲〔，〕不辨四時〔，〕以刺桐花開為一度」而成，參見王朝宗，《海外番夷錄》（漱六軒，道光24年〔1844〕），無頁碼。參考自 Google Book 哈佛大學藏書數位化（來源：https://books.google.com.tw/books?id=3qQpAAAAAYAAJ&pg=PP101&hl=zh-TW&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false，檢索日期：2019.04.11）。

62 游蕙芬，《黃金海賊王》劇本，頁31。

族群戀人得到總督的祝福，將來會生下混血子孫。劇中最後一首眾人輪唱再合唱的歌曲「這是我的家」（“This is my home”），彰顯此血緣與文化混雜、族群融合的福爾摩沙。混血英雄約翰將以台灣為家，台灣成為他的歸屬，原住民布灣接納鼓勵他：「你的未來就在這裡，只要努力就能獲得報償」，其他荷蘭人也將在此落地生根，所有的人合唱「這是我們的家，這是屬於我們的樂土」。

《黃金海賊王》和《重返熱蘭遮》以通俗劇的浪漫愛情和英雄冒險敘事再現17世紀台灣為「想望之地」與「樂土」，企圖以此召喚當代觀眾的土地情感與認同。矛盾的是，其訴諸普世的通俗美學因為欠缺歷史感，抑或，沒有因歷史產生的獨特在地性，反倒令人感到舞台演出和台灣土地的連結很薄弱。由於為了要建構一個平和的「樂土」，情節發展必須快速消弭差異歧見、化解衝突，人物就無法以所處的物質環境回應發生的事，而訴諸普世的人性良善特質或人道主義，亦不能交代歷史的來龍去脈或如何發展。終究，以歷史時空為背景的兩齣戲，極度欠缺歷史感，倘若去掉《重返熱蘭遮》序場透過演員告訴觀眾的歷史架構，⁶³與環繞《黃金海賊王》的訪問、宣傳，兩齣戲劇中的福爾摩沙可以是航海時代的任何一個島嶼，西拉雅族人可以是任何島嶼的原住民族。

七、回到現在：以劇團脈絡思考普世、去歷史感的展演

《重返熱蘭遮》與《黃金海賊王》分別以「台灣史詩」為號召與企圖作為台灣國族寓言，團隊也耗費心力研究17世紀歷史與西拉雅文化，為何竟同時呈現普世、去歷史感的17世紀台灣想像，而隱含以歷史文化作為商品的作法？除了上述文本再現策略的影響之外，是否有其他因素？這一段將回到生產製作這兩齣戲的劇團創作與發展脈絡來思考這個問題，尤其是兩個劇團的屬性差異甚

63 戲劇故事開始前的序場，為此劇定調與設定具體的歷史框架。一名演員對觀眾說明今晚要說的是荷蘭人和西拉雅人的故事，雖然西拉雅人可能是第一個稱呼福爾摩沙為台灣的民族，但是台灣也承繼其他文化。接著穿著現代裝的全體演出人員唱出由近而遠追溯從國民政府、日治、清朝與明鄭，到西班牙與荷蘭時期，這些來自不同國家的人所留下各種現代化和正面的「文化足跡」，然後這群來自世界數國的演員要演出1630年發生在熱蘭遮城（今日台南）的一個故事。這個框架明白告知觀眾即將演出的是真實歷史時空，也揭開此戲相當單純、且從殖民者角度詮釋過往的敘事，某種程度，視今日台灣是數個不同族群，承先啟後教化的成果，而忽略其中的血腥暴力。

大。成立於2003年的「愛樂劇工廠」專門製作以師法西方音樂劇形式的中文現代音樂劇為主，審視《重返熱蘭遮》的世界巡演計畫，可印證後現代族裔文化的物化與全球化下歷史、文化的商品化，而「金枝演社」的情形比較複雜，則因其招牌的胡撇仔表演形式，隨台灣社會的演變，從後殖民與後現代的交疊走向後者，以及這齣戲和該團其他胡撇仔戲的時空、內容有所差異所致，以下將分別討論。

全部用英語演出的仿百老匯音樂劇《重返熱蘭遮》，製作目標非常明確：在台灣首演後到美國與其他國家巡演，成為「國際級大型音樂劇或定目劇，結合觀光發展，讓台灣站上國際舞台」，⁶⁴並因此邀請美國音樂劇導演鄧恩（Jeffery Dunn）執導。製作團隊欲透過一齣戲在國際舞台「讓台灣被看到」，除了主要成員必須有台灣人，更重要的是表演形式或內容須具有能夠象徵台灣的特色，而其音樂劇的形式已經純然是西方（尤其是美國）的產物，只能就內容著手。然而，兩難的是，製作目標因牽涉到作為「全球文化商品」為觀光客演出，某種程度，使得戲劇內容必須既台灣又不能太台灣，以免太多的歷史文化典故妨礙流通。⁶⁵因之，文化作為輸出的產品，要在地又要普世，隨著媒介與場域不同，而有比重差異。

《重返熱蘭遮》的製作團隊顯然明白也服膺這個基本的市場機制。該劇號稱台灣史詩音樂劇，主要因為時空設定在17世紀台灣，但是它的英雄冒險敘事著重愛情的描繪，除了兩對跨族群年輕戀人，還有總督夫人對總督的愛也多所著墨，訴諸的是人對愛情、幸福與自由平等的集體渴求。亦即，這齣戲並沒有刻意以歷史召喚台灣而有了普世性，若要跨國流通是比較容易的，而且宣傳主打「百老匯」這已經成為世界行銷音樂劇的暢銷品牌。誠如沙弗倫（David Savran）在2018年台大劇場國際研討會主講「百老匯音樂劇作為全球劇場」

64 林儒麟，《重返熱蘭遮》節目單（2014），頁2。

65 筆者個人並不覺得這是全然的壞事。在快速消費文化的觀光場域，若有太多的異國地方性元素，難免形成另一種獵奇，且觀眾接收因為場域的物質性而有所差異。例如，加拿大學者諾斯（Ric Knowles）曾觀察到一個兼具歷史文化與積極批判性的演出，移轉到另一國家的藝術節，觀眾放大著墨文化異質性的部分進行解讀為地方性，而忽略劇作的根本議題與政治批判性，同時，即使同一劇團以此同一劇作在同一城市不同性質的劇院演出（如大劇場與小劇場），觀眾也有不同接收，例子極具啟發性。Ric Knowles, *Reading the Material Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 76-91.

(The Broadway Musical as Global Theatre)，回應觀眾提問：其所討論的韓國2010年首演、改編自1993年電影極為成功的《音樂劇：西便制》(*Seopyeonje The Musical*) 有沒有可能到美國百老匯演出並受到歡迎？他的答案是：可能不會（有機會演出），因為「太具韓國獨特性」(too distinctively Korean)，劇情需要對韓國傳統劇種(*Pansori*) 及其民族性特質(恨)的深入理解，對於美國觀眾太困難。⁶⁶「在地性」的國際挑戰不僅顯現在商業機制，即連國際獎項亦然，如邱貴芬教授在〈影展的美學政治〉一章中觀察指出「台灣獲獎記錄片則往往沒有強烈的社會脈絡感，著眼於普世性的情境和課題」，和一般影展偏好藝術電影的理由相同。⁶⁷ 比起劇場，電影和紀錄片在同樣的演出時間內，能夠顯示更多背景脈絡、訴說更多故事內容，然而，即使面對比一般觀眾更熟悉此門藝術的國際評審，卻仍然是較欠缺在地性的普世情境勝出，更何況是劇場？因此，我們可以理解《重返熱蘭遮》去歷史感、凸顯普世的敘事方式是全球化下(族裔)文化商品化，以及考量國際巡演的結果。

相對地，創團超過25年的金枝演社，始終秉持以「從土地長出來的文化最感人」的精神創作，演出形式與內容總是圍繞台灣這塊土地與庶民文化。因而後現代文化所隱含的消費歷史與文化商品化的特質，實在很難令人對號稱最「台」的金枝演社產生聯結，相信也絕非劇團創作的本意，畢竟金枝演社歷年的創作主題足以展現其「從土地出發，向土地學習的美學文化」，⁶⁸《黃金海賊王》寓意台灣歷史也正是金枝演社從土地探求的諸多作品之一。但是，這齣戲扁平、無歷史感的特徵也無庸置疑，筆者認為有兩個因素造成：(一)以胡撇仔風格的演出隱喻台灣歷史，而非過去金枝演社擅長的「無朝無代」的浪漫愛情喜劇，且在隱喻歷史中，要召喚美好的福爾摩沙，失去過去劇目對當代社會的嘲諷與人情世故的觀察品評；(二)隨社會文化的演變，伴隨胡撇仔風格或台客標誌的反抗性的消逝。

創立於1993年春天的金枝演社，以實驗性的小劇場製作開始，接著在1996

66 2018年10月28日，「2018NTU劇場國際學術研討會」，筆者筆記。

67 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》(台北：國立臺灣大學出版中心，2016.01)，頁213。

68 未署名作者，〈金枝演社簡介〉，金枝演社網頁(來源：http://www.goldenbough.com.tw/2006/profile_1.htm，檢索日期：2018.08.11)。

年首度以從歌仔戲發展出來的胡撇仔戲形式演出《台灣女俠白小蘭》，以及1997年在台北舊酒廠廢棄空間演出《古國之神祭特洛伊》，而發展出兩種明確的展演風格，分別為「胡撇仔系列」⁶⁹與史詩環境劇場，雖然其胡撇仔戲自2006年《浮浪貢開花》系列起已經完全沒有歌仔戲元素，⁷⁰仍奠定其承繼胡撇仔精神的招牌風格——自由地拼貼各式大眾文化與表演類型、打破時空、與誇張的肢體表演形式。金枝演社隨後並以胡撇仔戲於2004年左右嫁接台客論述，發展出胡撇仔的台客美學，進而擁有「台客天團」的稱號，⁷¹凸顯其在地連結的特色與論述。相較於先前胡撇仔系列「無朝無代」，因而不需對歷史交代，《黃金海賊王》的人物雖不必寫實，但必須在歷史時空下被審視而多所問題。為了虛擬族群融合烏托邦，此劇無法如有明確歷史設定的《勿忘影中人》（2009）與《大國民進行曲》（2010），⁷²以喜劇手法、透過人物的荒謬處境探究認同問題，亦比較無法如之前無朝無代的浪漫愛情喜劇，透過腳色對當今台灣社會政治、文化現象進行反諷與品評，呈現胡撇仔戲融入此時此地的即時串聯特色。更甚而，劇中少數當代的指涉反倒對自身展演的烏托邦異常地諷刺。如在獵鹿族的村莊被燒毀後，艾呀呀說：「哪有這簡單？海面上這嘛有一千四百粒的飛彈對著你們，你們插翅也難飛啦。」引來現場觀眾笑聲。他接續：「黑將軍有交代，這個所在是海外之地，沒有人要。歸去給一炸一個清氣溜溜，較規氣。」⁷³這些指涉無法一如以往，諷刺明顯的目標：腐敗壓迫的官方。以「台灣過去不被疼愛、現在飽受威脅的處境」對比舞台欲召喚的福爾摩沙烏托邦，不啻是對自身展演的諷刺。

除了情節內容與時空設定的改變外，金枝演社在2011年再也無法以胡撇仔

69 包括如《可愛冤仇人》（2001）、《羅密歐與茱麗葉》（2003）、《玉梅與天來》（2004）、《浮浪貢開花》（2006）和《浮浪貢開花Part 2》（2007）等。

70 根據司黛蕊觀察，《浮浪貢開花》系列起，金枝演社的胡撇仔戲已經遠離外台胡撇仔，沒有元素直接來自歌仔戲，保有的是胡撇拼貼開放的精神與形式。司黛蕊，〈懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與臺灣春風歌劇團的新胡撇仔戲〉，《戲劇研究》4期（2009.07），頁49。

71 無法追溯「台客（第一）天團」的稱號始於何時，是否為金枝演社的自我發明，而後被媒體一再沿用。鄭百佑於其碩論指出金枝演社是2004年開始與台客連結，並在該年的《玉梅與天來》演出中大量運用台客符碼。鄭百佑，〈「金枝演社」新探（1993-2013）：台灣現代劇場的另類美學〉，頁64、70-71。

72 前者從人物所處的1960年代回溯到日據與戰後初期，後者設定為1945年。

73 游蕙芬，《黃金海賊王》劇本，頁35。

風格來論述與展演反抗性。回到台灣解嚴初期的1990年代，使用胡撇仔形式本身就牽涉到身分與文化認同的表述與重塑，充滿後殖民的抵抗姿態。當時金枝演社以長久以來被官方打壓、並被視為低俗次等的本土劇種歌仔戲與胡撇仔戲對抗官方獨尊的高級文化。然而，隨著本土化浪潮，以往官方認定的各式「國族」藝術鬆動，不再獨享補助或獨霸藝術殿堂。胡撇仔戲跟隨在歌仔戲之後經歷去汙名化，大約自1990年代末開始獲得劇場相關學者逐漸肯定，於2001年首度以歌仔戲類別出現在官辦舞台，正式被官方認可，⁷⁴最後甚至發展為台灣性的象徵。同樣地，台客一詞也經歷不同的論述形構，約於2002年開始獲得注意，作為描述衣著壞品味與行為舉止粗俗的詆毀之詞，很快地到2005年，已經合法化為表示具本土風味的正面語彙，最後，在一些公共論述更演變為象徵台灣精神與代表國族人物。⁷⁵一如胡撇仔戲從被認為俗氣的商業通俗劇種到「後現代拼貼、充滿活力、有正台灣味」。⁷⁶而先前研究，不管是以美國文化評論者森塔格（Susan Sontag）的坎普概念（camp）或金枝胡撇仔美學來形容或讚頌金枝混雜、自由拼貼、刻意過度的表演風格，追究之下幾乎都是奠基在其意識形態上以邊緣對抗主流文化或高級文化的反動與顛覆。⁷⁷但是，隨著社會文化的改變，胡撇仔戲與台客已經成為主流次文化，因而兩者隱含的政治性批判隨著雙雙被正統化而消失，那麼，他們就純然是種「美學風格」。這種風

74 謝筱孜，〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，《民俗曲藝》155期（2007.03），頁97-98。

75 現今關於台客論述形構的書籍不少，而《文化研究月報》2006年2月55期專刊討論台客，可惜當時為可公開閱讀的網路期刊資料連結現已不可得，其中王美珍的論文〈從「他們台客」到「我們台灣人」—台客正名的文化意義分析〉爬梳台客論述形構的轉變非常清晰，目前則可參閱王美珍，〈文化「台」風意味著什麼？——「台客文化」的社會想像與認同形構〉（台北：政治大學新聞研究所碩士論文，2007），頁39-60。

76 Teri J. Silvio, "Tai/ Kuso/ Camp: New Opeila and the Structure of Sensibility," *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol.10, No.3, p. 346.

77 中研院學者司黛蕊 2009 年以坎普分析胡撇仔戲特質，比較春風歌劇團和金枝演社兩劇團的「胡撇仔坎普」的差異。她指出於1990年代初期田調接觸到胡撇仔戲，其表演元素讓她立刻聯想到西方的坎普：「過度招搖的服裝與燈光、誇張的表演風格、自我反射的幽默、反串明星的酷兒魅力與粉絲的熱情」。之後，2010年金枝演社的兼職團員葉子華所著的碩士論文從通俗劇的過度、坎普、金枝胡撇仔美學等分析，肯定該團的作品，其中一段話顯示作者認為金枝顛覆的根源在於其來自邊緣：「他們關注的焦點總是那些非主流的、被棄置過的、被打壓過的、具有邊緣性質的主角，如：胡撇仔、台語、本土、戲班、酒家、浮浪貢、廢墟、性歡愉。因此他們總是讓自己站在邊緣，進一步關注社會的邊緣，進行一種『顛覆』的實踐。」2011年梁培琳的英文論文將《台灣女俠白小蘭》置於當時台灣後殖民的情境，分析該劇重新發明文化揉雜的風格，化低俗為豔麗，作為拯救邊緣消失的文化和語言。2012年廖若涵延續以坎普美學分析黃香蓮和金枝演社以胡撇仔形式改編演出的《羅密歐與茱麗葉》手

格在金枝演社訴諸溫情，演繹小人物悲喜的人間故事，往往能夠牽引觀眾，但是當《黃金海賊王》欲成為台灣的國族神話，隱喻歷史，其拼貼就會被置於歷史的框架中審視而有太多的破綻，最重要的，當拼貼就只是拼貼，其美學風格反倒成為後現代商品辨識的特徵，這是金枝演社必須思考正視的問題。同樣地，在此當下，研究者若仍然繼續沿用胡撇仔的混雜、開放性質讚頌其為顛覆抵拒，不免未察政治文化脈絡的改變而產生時代錯置的分析。

八、結論：為「現在」而航向虛擬福爾摩沙樂土

當代台灣劇場有關17世紀歷史的展演，敘事策略總隨著創作目標而不同；歷史如何入戲也形成一道史料與虛構比重不同、互相揉雜的光譜。本論文探討的兩齣音樂劇，雖設在17世紀歷史時空，但演出的是虛構的英雄冒險與浪漫愛情故事，這個通俗、普世的敘事，以善惡對立的形式和跨族群戀情融合了外來者與原住民族，並將原住民村舍形構成原初的烏托邦，目的非重現歷史，而是喚起土地認同，換句話說，是以過去為現在服務。本文先就演出文本分析，審視其共同的敘事策略引起的再現問題，並對兩者以殖民混雜、多元文化主義的族群融合策略提出質問。之後，從「金枝演社」為大眾而演的胡撇仔創作脈絡與《重返熱蘭遮》計畫跨國演出的路徑，思考兩者去歷史感的烏托邦形構，多方考量影響歷史為何與如何入戲的藝術、社會與商業因素。

最終，《黃金海賊王》與《重返熱蘭遮》的歷史再現是關乎現在更甚於

法，於第四和第五章文末，有幾行簡短提到台客已經成為主流，成為「新的次文化資本」，而胡撇仔戲亦然，但並未深入論述此和金枝演出形式內容的問題。得等到隔年，鄭百佑的碩士論文不僅清楚梳理金枝演社的發展脈絡，並能夠就胡撇仔與台客論述在台灣社會的演變下從邊緣到主流，對金枝演社的演出提出適當地批判。在2014年，鄭芳婷的博士論文除了讚頌《黃金海賊王》劇中的酷兒不認同展演（見註49說明），延續以台式坎普肯定其各式文化拼貼風格為對中國中心意識形態的抵拒，而凸顯島嶼的獨特性。以上分別參見Teri J. Silvio, "Tai/ Kuso/ Camp: New Opeila and the Structure of Sensibility," *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 10, No. 3, p. 343, 350。葉子華，〈金枝演社的胡撇仔美學〉（台北：台北藝術大學戲劇學系碩士論文，2010），頁66。Peilin Liang, "Rearticulating Cultural Hybridity: The Golden Bough Performance Society and The Lady Knight-Errant of Taiwan – Peh-sio-lan," *Theatre Research International*, Vol. 26, No. 1 (2011), pp. 20-32。廖若涵，〈後殖民情境下的坎普美學與懷舊政治：分析黃香蓮獨角戲《羅密歐與茱麗葉》及金枝演社《羅密歐與茱麗葉》〉（台北：台灣大學戲劇研究所碩士論文，2012），頁97-99、104。鄭百佑，〈「金枝演社」新探（1993-2013）：台灣現代劇場的另類美學〉，頁31-103。Cheng, Fan-Ting. *A Strafed, Tactical, Pugnacious Island*, p. 141。

過往，兩者歷史時空架構下的虛構故事，展演的不是台灣的「過往」，而是創作者、也應該是多數觀眾對「現在」台灣的想望——一個平等自由、族群融合的樂土，而這個對所居之地的想望亦是普世的。但是，這樣的台灣想像可以召喚認同嗎？為了形構烏托邦，兩齣戲的英雄冒險敘事必須同時「建構」與「轉化」17世紀台灣為它的形象，因而舞台再現了一個沒有原始物的擬像，一個去脈絡化、沒有指涉物的符號，一個烏有之邦。沒有歷史與文化的獨特性，歡樂的福爾摩沙宛如一座美好的主題公園，充斥著象徵自由的海賊、代表族群融合的混血兒和跨族群戀情、原初的西拉雅村舍、以及與自然共存的西拉雅人等。當船帆揚起，抵達福爾摩沙樂土，或是重返熱蘭遮，我們不知在時間、歷史的何處，不會有衝突抗議，也無有與土地情感的連結，誰都可以高唱這是我們的家，我們的樂土。



參考資料

一、專書

- 于善祿，《臺灣當代劇場的評論與詮釋》（台北：遠流出版公司，2014.12）。
- 王安祈，《臺灣京劇五十年》下冊（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002.12）。
- 王婉容，《大肚王傳奇》（台南：國立臺灣歷史博物館，2009.12）。
- 江仁傑，《解構鄭成功——英雄、神話與形象的歷史》（台北：三民書局，2006.04）。
- 邱坤良，《茫霧島嶼：台灣戲劇三種》（台北：印刻出版公司，2014.12）。
- 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》（台北：國立臺灣大學出版中心，2016.01）。
- 黃慧貞、蔡寶瓊，《性／別政治與本土起義》（中國香港：商務印書館，2015.05）。
- 國立成功大學中國文學系主編，《一九九九臺灣現代劇場研討會論文集：社區劇場》（台北：文化建設委員會，1999.06）。
- 鍾明德，《台灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治》（台北：揚智文化公司，1999.08）。
- Arjun Appadurai（阿君·阿帕度萊）著，鄭義愷譯，《消失的現代性：全球化的文化向度》（台北：群學出版社，2009.11）。
- Edward Said, *Orientalism* (New York: George Borchardt Inc., 1978).
- Frantz Omar Fanon（法蘭茲·法農）著，陳瑞樺譯，《黑皮膚，白面具》（台北：心靈工坊文化事業公司，2005.04）。
- Ric Knowles, *Reading the Material Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

二、論文

（一）期刊論文

- 王婉容、許瑞芳，〈重構與批判——台灣紀錄劇場的發展論述與個案分析〉，《戲劇教育與劇場研究》11期（2018.12），頁7-44。
- 司黛蕊，〈懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與臺灣春風歌劇團的新胡撇仔戲〉，《戲劇研究》4期（2009.07），頁45-74。

- 汪思珮，〈世紀末「京劇台灣化」風潮下的省思——從國光《廖添丁》與復興《出埃及》談起〉，《台灣文學學報》1期（2000.06），頁295-324。
- 林雯玲，〈女性與國族：《人間條件二：她與她生命中的男人們》之國族寓言與歷史再現〉，《戲劇研究》11期（2013.01），頁113-136。
- 邱坤良，〈劇場的台灣歷史在哪裡？寫在《紅旗·白旗·阿罩霧》演出之前〉，《表演藝術》43期（1996.05），頁14-15。
- 莊萬壽，〈台灣海洋文化之初探〉，《中國學術年刊》18期（1997.03），頁303-316。
- 郭澤寬，〈從「秧歌劇」與「戲曲反共抗俄劇」看政治宣傳戲曲的操作〉，《民俗曲藝》164期（2009.06），頁97-161。
- 黃聲威，〈認識海洋文化的特質〉，《農訓雜誌》18期（2001.01），頁44-47。
- 謝若蘭，〈平埔族群正名運動與官方認定之挑戰〉，《臺灣原住民族研究季刊》4卷2期（2011.07），頁121-142。
- 謝筱玫，〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，《民俗曲藝》155期（2007.03），頁79-110。
- Pauline Turner Strong, "Animated Indians: Critique and Contradiction in Commodified Children's Culture." *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 3 (1996), pp. 405-424.
- Peilin Liang, "Rearticulating Cultural Hybridity: The Golden Bough Performance Society and *The Lady Knight-Errant of Taiwan – Peh-sio-lan*." *Theatre Research International*, Vol.26, No.1 (2011), pp. 20-32.
- Rosalind Gill, "Media, Empowerment and the 'Sexualization of Culture' Debates." *Sex Roles*, Vol.66 (2012), pp.736-745.
- Shelby Jiggetts, "Interview with Suzan-Lori Parks." *Callaloo*, Vol.19, No. 2 (1996), pp. 309-317.
- Teri J. Silvio, "Tai/ Kuso/ Camp: New Opeila and the Structure of Sensibility." *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol.10, No.3 (2009), pp. 341-360.

（二）學位論文

- 王美珍，〈文化「台」風意味著什麼？——「台客文化」的社會想像與認同形構〉（台北：政治大學新聞研究所碩士論文，2007）。

王韶君，〈台灣海洋文學的發展與文化建構：1975～2004〉（台北：台北教育大學台灣文學研究所碩士論文，2006）。

林宗德，〈消弭海／陸的界線——論廖鴻基作品中海洋文化的思想體系與美學實踐〉（台中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2008）。

葉子華，〈金枝演社的胡撇仔美學〉（台北：台北藝術大學戲劇學系碩士論文，2010）。

廖若涵，〈後殖民情境下的坎普美學與懷舊政治：分析黃香蓮獨角戲《羅密歐與茱麗葉》及金枝演社《羅密歐與茱麗葉》〉（台北：台灣大學戲劇研究所碩士論文，2012）。

鄭百佑，〈「金枝演社」新探（1993-2013）：台灣現代劇場的另類美學〉（嘉義：中正大學中國文學系暨研究所碩士論文，2013）。

Cheng, Fan-Ting. "A Strafed, Tactical, Pugnacious Island: Political Performances in Taiwan from 2000 to 2013." (Los Angeles: University of California, LA., PhD dissertation, 2014).

三、電子媒體

王朝宗，《海外番夷錄》（漱六軒，道光24年[1844]，無頁碼。參考自 Google Book 哈佛大學藏書數位化（來源：https://books.google.com.tw/books?id=3qQpAAAAAYAAJ&pg=PP101&hl=zh-TW&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false，檢索日期：2019.04.11）。

台南市政府文化局，2014TNAF台灣史詩音樂劇《重返熱蘭遮-Zeelandia-Return to Formosa》（來源：https://culture.tainan.gov.tw/act_month/index.php?m2=30&id=4806，檢索日期：2018.08.11）。

未署名作者，〈金枝演社簡介〉，金枝演社網頁（來源：http://www.goldenbough.com.tw/2006/profile_1.htm，檢索日期：2018.08.11）。

汪俊彥，〈以帝國之眼，如何尋源？《重返熱蘭遮》〉，「表演藝術評論台」，2014.05.27（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=10940>，檢索日期：2018.08.11）

林乃文，〈浮浪貢駛大船《黃金海賊王》〉，「表演藝術評論台」，2011.11.02（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1021>，檢索日期：2018.08.11）。

林秀蓁，〈何處才是真正的家？《重返熱蘭遮》〉，「表演藝術評論台」，2014.05.31（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=11026>，檢索日期：

2018.08.11)。

吳永順，〈古都掌中劇團《心海迷蹤》4/1、4/2重返大航海時代〉，《台灣好新聞報》，2017.03.22（來源：<https://www.taiwanhot.net/?p=433690>，檢索日期：2018.08.11）。

梁羽淳，〈以愛之名、為家出航《重返熱蘭遮》〉，「表演藝術評論台」，2014.06.13（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=11295>，檢索日期：2018.08.11）。

陳涵茵，〈刺桐花終未盛放《重返熱蘭遮》〉，「表演藝術評論台」，2014.06.20（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=11444>，檢索日期：2018.08.11）。

郭士榛，〈朝聖之行 戲偶帶領穿越時空〉，《人間福報》，2010.11.02（來源：<http://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?unid=207578>，檢索日期：2018.08.11）。

劉慧芬，〈談「台灣豫劇」劇目發展的時代意義〉，《中華戲劇學會文藝會訊》20期（2010.06）（來源：<http://www.com2.tw/chta-news/2010-6/chta-214a-201006.htm>，檢索日期：2018.08.11）。

鴻鴻，〈粗野或粗疏的國族想像《黃金海賊王》〉，「表演藝術評論台」，2011.11.04（來源：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1188>，檢索日期：2018.08.11）。

四、劇本與影音資料

何穆修，〈用熱情歡樂，滿載我們對母土的深情——專訪製作人兼編劇游蕙芬〉，黃金海賊王節目單（2011）。

何俊穆，〈火力全開恣意玩耍的海賊精神 專訪持續顛覆自我探尋自我的海賊導演王榮裕〉，《黃金海賊王》DVD所附文宣（台北：禾廣娛樂公司，2012）。

金枝演社，《黃金海賊王》DVD（台北：禾廣娛樂公司，2012）。

陳煒智，《重返熱蘭遮》（未出版的劇本與演出錄影，創作者提供，2014）。

游蕙芬，《黃金海賊王》劇本（未出版的劇本，創作者提供，2011）。