

印地安戲耍：蜘蛛女劇場 《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》的馬戲搗蛋

羅宜柔*

摘要

本文針對北美原住民劇團－蜘蛛女劇場（Spiderwoman Theater）劇作，《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》，討論於該劇中，蜘蛛女劇場如何透過揶揄和嘲諷，轉化其童年夢靨－馬戲巡迴，一方面呈現北美原住民文化的屢遭誤解，另一方面卻也藉此尋求自我屬性定位。

關鍵詞：馬戲、蜘蛛女劇場、《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》



Playing Indian: Circus Plays in Spiderwoman Theater's *Winnetou's Snake Oil Show from Wigwam City*

Yi-Jou Lo*

Abstract

This paper aims at discussing how Spiderwoman Theater, a noted North-American indigenous troupe, makes use of their nightmare-like youth life in light of parodies and satires, on the one hand, to represent how the indigenous cultures are misunderstood, and on the other, to pursue their indigenous self-identity.

Keywords: Circus, Spiderwoman Theater, *Winnetou's Snake Oil Show from Wigwam City*



壹、搗蛋／變形之星：蜘蛛女劇場

蜘蛛女劇場成立於北美原住民劇團如雨後春筍般興起的 1970 年代¹（1975 年成軍）。三大創辦人，分別是麗莎（Lisa Mayo）、慕瑞爾（Muriel Miguel）以及葛蘿麗亞（Gloria Miguel），均為庫納族（Kuna，巴拿馬與哥倫比亞地區的原住民）和納帕哈諾克（Rappahannock）族（約在西維吉尼亞）的後代。慕瑞爾和葛蘿麗亞是親姐妹，她們與麗莎則為親戚關係。由於年齡相近，故常被以「三姐妹」稱之。麗莎是女中音聲樂家並研讀舞蹈，葛蘿麗亞專攻戲劇，慕瑞爾也精研舞蹈，因此蜘蛛女劇場一向擅長將歌唱和舞蹈應用於其劇作。

蜘蛛女劇場於成軍後，由於其豐沛的創作力，饒富原住民特色的作品，加上作品中廣為探索並探討原住民議題，立即引起大眾對原住民劇場的注目，因此該劇團在原住民劇場中佔有舉足輕重之地位。三姐妹之所以以蜘蛛女為劇團名稱乃是源自霍比（Hopi）族蜘蛛女的傳說。據傳蜘蛛女是該族訊息傳遞者、語譯者，同時擅於織布，也因此教導族民織布方法；此外其蜘蛛女劇場也一直深記已故團員之一，莫菲希（Josephine Mofsie，霍比和溫尼貝戈族 Winnegago）一邊告訴蜘蛛女劇場故事，另一邊手還忙著不斷編織（Mafala 18）的情景，三姐妹遂將織布與說故事連接，自名蜘蛛女劇場，希冀「展現故事交織之重疊，幻象與動能亦詼諧地相互交織」的技巧（*Snake Oil Show* 230）。

除了故事編織之外，蜘蛛女劇場的表演特色還包括了：（一）劇本多由三人共同合作，且常見即興演出；（二）演出時，大多由三位創辦人共同擔綱演出，偶或可見邀請他人的加入。以此次研究劇本《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》為例，該劇共約二十一個角色，僅由四人分擔。舞台上，四位演員不斷變形，最後回歸現實中的自我，如此令人眼花撩亂的形變安排，不禁令人思及原住民的搗蛋者故事與淵源。在由霍比族馬拉特奇（Ekkehart Malotki）與洛馬圖歲馬（Michael Lomatuway'Ma）所講述的霍比族卡攸堤故事中，即提到卡攸堤為了求偶，變成人形（239）。該故事中，卡攸堤於通過聖環後（hoop），即可不斷變形，從烏鴉（167, 171），到狼或熊等（171）。不論是變成動物、或男、或女，原住民故事中不乏此種變形故事。卡瑞歐（Warren Cariou）研究此類原住民變形故事並強調：「此類〔原住民〕的變形故事絕非磨難；相反的，這是人人稱羨的能力。…是可變換自

¹ 1972 年成立的劇團為 American Indian Theatre Ensemble（1974 年更名為 Native American Theater Ensemble）；1973 年則有 Navajo-Land Outdoor Theater；1974 有 the Red Earth Performing Arts Company；1975 則有蜘蛛女劇場的成立。詳見 Hanay Geigamah 的“The New American Indian Theater: An Introduction,” *American Indian Theater in Performance: A Reader*, ed. Hanay Geigamah and Jaye T. Darby, (Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center, 2000), 159-64。



己屬性的能力，亦即，是可自我屬性可自決的能力」(161)。而運用於舞台時，透過角色不斷變化甚至變形，打亂、打散也進而打斷角色本有的一致性，進而所謂窠臼、所謂固有傳統、所謂窠臼也一併消解。因此蜘蛛女劇場此種一人多角的策略確實如同搗蛋者善於變形，甚至也善變，進而分裂二元對立，破出舊有陳腐觀的特質。

和多數原住民劇團相同的是，蜘蛛女劇場雖常演出，但不常寫成劇本發行，目前可見蜘蛛女劇場三人合作的作品除了《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》外，還有《日、月、羽翎》、《萬能煙斗》(Power Pipes)、《迴-鄉-響》(Reverb-ber-ber-ations)與《記憶之持存》等，均散見於原住民或少數族群的戲劇合集中。

貳、馬戲上場?! :《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》

本劇於演員表介紹時即已呈現蜘蛛女劇場變形的特色。此劇由於角色甚多，除了三姐妹外，另加上霍恬西雅(Hortensia)，四人共飾演了二十一個角色，每個人都扮演多重角色。初步可將角色分成三類(見下表)：一開始四位演員均扮演維尼陶故事中的部份角色，其次是女巫、馬戲團成員、惡魔，最後均是重返現實生活中的自我。

表一 《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》的演員表

(註：最後角色必定是回歸現實中的自我)

演員	與維尼陶故事相關的角色	其它(粗體字代表是馬戲表演時的角色)	最後角色
霍恬西雅	獨眼山姆	女巫 1、 月顏之母 、惡魔 2、印第安人 1	自己
麗莎	德國人甘特(Gunther)、	女巫 2、 警腳楊柳公主 、惡魔 3	自己
葛蘿麗亞	熊、克來克沛托拉(Klekepetra, 維尼陶的同伴)	女巫 3、 行廊奔跑者米妮 、惡魔 1, 印第安人 2	自己
慕瑞爾	威尼陶、	愛賽爾公主	自己

維尼陶的故事本身深具爭議性：該書描寫白人甘特和印第安人維尼陶之間的紅白情誼，於德國出版時深受大眾喜愛。作者麥卡爾(Karl May)是德國人，寫了一系列²此類小說後才到美國並探訪印第安人，亦即，在出版此系列作品時，麥卡爾其實並未真正接觸過北美原住民，但此故事的諸多精采冒險情節仍吸引廣大讀者，最後德國甚至還成立以麥卡爾為主、富含其印第安故事內容的博物館。

有趣的是，儘管劇名提到維尼陶，但全劇並非以德國作家麥卡爾的維尼陶故事為主軸，反而是以童年隨父親四處巡迴賣藥為主要發想，維尼陶的故事其實只演出兩人見面

² 真正以維尼陶為書名者共有四集。但目前從亞馬遜書店只能購得一本英文譯本(原著是用德文書寫)，詳見 Winnetou Trans. by George A. Alexander, (Media, PA: Preposterous Press), 2008。



成為好友（239），與最後維尼陶的死亡（260）。馬戲團表演佔全劇四分之三以上的內容。因此下文的情節敘敘以馬戲團的內容為主。

馬戲秀主要有四位印第安公主串場連結整個故事架構。此部份一開始由印第安公主驚腳楊柳公主（Princess Pissy Willow，後以楊柳公主稱之）介紹另外三位公主：月顏之母公主（Princess Mother Moon Face），愛賽爾·基督徒·基斯坦成（Princess Ethel Christian Christiansen，後以愛賽爾公主稱之）與行廊奔跑者米妮公主（Princess Minnie Hall Runner，後以米妮公主稱之）。其馬戲內容如下：

在兩位助手的協助下，米妮公主表演如何安全砍斷助理嘴巴含著的（由報紙捲成的）管子而不會砍到其鼻端（242）。其次，米妮公主又向後斬斷由紐約時報捲成的紙管。接著助理綁住米妮公主的雙眼，米妮公主則在矇眼的狀態下咻一聲，砍下戴在月顏之母公主頭上的帽子。

此時兩隻分別名為銀色火雞（Silver Turkey）與斑豆（Pinto Bean）的動物，上台展現其數學能力，但實際上是米妮公主提出數學問題時，月顏之母公主則偷偷報出答案。接著則是月顏之母公主展演如何在行進中不斷轉換座騎的騎馬表演。

楊柳公主擅長連續射擊（244）。她對準觀眾頭上的氣球發射：楊柳公主先射破觀眾右手的汽球，其次是左手，然後楊柳公主則由腿間射破觀眾的汽球。

愛賽爾公主則是制繩者（trick roper），其制繩速度聽說快到肉眼無法辨識（245）。說著說著，愛賽爾公主就開始耍弄手上的「隱形繩」。接著愛賽爾公主被綁在座位上，於苦痛中，愛賽爾公主被要求說些訊息，她說出的話就是「我有痔瘡」（247），此時楊柳公主即開始推銷其號稱能治百病的印第安蛇油。接著是短暫維尼陶的故事。

愛賽爾公主再度上台時，宣稱自己是白人，只是有這麼一天，「我的皮膚開始呈現古銅色，我就變成了女薩滿（shamaness）」（252），楊柳公主等順遂說這是因為她塗了蛇油的原因。

然後，有位觀眾被要求上台「展現一種隨性的重生之舞」（“perform a spontaneous dance of rejuvenation”，255），他並被要求挑個印第安族名和印第安名字，然後結束整個馬戲秀。三姐妹加上霍恬西雅上台，如同《馬克白》中的女巫般，在雷電聲中不斷繞圈（259）。維尼陶現身並死亡。三姐妹上台歌頌維尼陶，並宣稱終有一天，必定返鄉（261）。

全劇結束於麗莎的宣告：「我們不會被打敗。我們依舊在此」（262）。

參、馬戲、西部荒野秀與印第安蛇油秀

在深究本劇中印第安角色形變與戲擬之前，整個故事場景—蛇油秀秀場亦同樣值得



細探。如前言，此種如馬戲團的巡迴亦是三姐妹童年記憶的一部份，但此種蛇油秀不僅是承載三姐妹童年照顧家計的苦痛，更也蘊藏了百年來北美印第安人的生存記錄。

乍看之下，本劇似乎是馬戲表演，但事實上其中的騎術、繩術技藝，還有最後的賣藥宣傳等，其實是兩種馬戲秀的綜合體：其一是十九世紀後半野牛比爾寇迪（Buffalo Bill Cody）的西部荒野秀（Wild West Show，簡稱西部秀），另外則為大約同時期亦十分盛行的賣藥秀（Medicine Show），也可稱為印第安蛇油秀（Indian Snake Oil Show），此兩種表演同為馬戲表演種類之一，但不同的是，西部秀與蛇油秀均十分倚賴印第安表演者。

西部荒野秀即是野牛比爾的首創，其中騎馬、槍術與套繩術（“riding, shooting, and roping,” Paul Reddin 72）是必要表演內容，且表演者多半為北美原住民—即印第安人。以其第一季表演項目為例，此十二項表演為：

- (1) 大遊行
- (2) 印第安無鞍野馬賽跑
- (3) 驛馬快遞表演（Pony Express）
- (4) 逆襲死亡森林郵車（mail coach）
- (5) 赤足印第安人與騎馬印第安人的百碼競賽
- (6) 包加德斯（A. H. Bogardus）的射擊表演
- (7) 寇迪與卡微爾的射擊表演
- (8) 牛仔們的競賽（可能是騎術或賽跑競賽）
- (9) 牛仔們的樂趣（即牛仔競技，rodeo，之雛形）
- (10) 德州狂野騎術
- (11) 野牛套繩與騎術表演
- (12) 大狩獵—包括與印第安人之戰鬥（Moses 22-23）

據悉（2）、（4）、（5）和（12）必定有印第安表演者的參與。因此寇迪經常前往印第安人保護區，如波泥（Pawnees）族的所在地等尋找表演者。由於劇碼所需印第安人者眾，據聞往往寇迪要前往的選秀日竟變成當地的年度盛事。而事實上北美原住民中相當知名的坐牛酋長（Sitting Bull）即為其 1885 年的表演者。摩西斯（Lester G. Moses）描述道：表演時，不少群眾見到他就會想起在小牛角（the Little Bighorn）戰役死亡的卡斯特將軍（Custer），因此群眾對他諸多挑釁與漫罵，坐牛倒也不加理會，坐牛因為拍照賺了不少錢，也多回饋自己的原住民子民（Moses 27）。總之，由於寇迪的西部秀深受歡迎，因此也展開了全國巡迴，甚至曾遠至加拿大表演。寇迪於 1886-1887 年的秀碼做了更動。整個秀的名稱為「文明劇場」（“The Drama of Civilization”（Moses 34），更直接以印第安的騎術、



訓獸、與戰爭等為主要表演項目。

寇迪的西部秀（1883-1917）除了奠定了將野生動物列入西部特色的慣例（Reddin 75）外，隨著此西部秀的受歡迎，印第安人西部牛仔的形象，尤其是打諢插科的形象更是深入，也因此印第安人往往被當成如「有趣猶太人」（the comic Jew）般成了娛樂笑柄（Berkhofer 89）。摩西斯直指此秀將印第安人描繪成來自野地的野蠻人，而表演項目中大肆誇張原住民動物般野性，以及其精湛的馬術等，再再證明印第安人確實是不可小覷的敵人（“worthy adversaries,” 5），但另一方面說來，將印第安人列為演員表之一也代表印第安人樂於融入美國生活（Reddin 6）。不過此西部秀大受歡迎的原因卻令人結舌——多數非原住民觀眾前來觀看是抱著此次不看，下次看不到，畢竟原住民終將殞滅（Reddin 75）的心態，如觀看稀有動物而前往。

寇迪的西部秀造就了日後原住民賣藥秀（Medicine Show）的受歡迎（Ann Anderson 61），其原因之一在於工業革命後，人們開始注意自然，而原住民的自然療法也受到注目。1881年起，海利（John Healy）和畢格洛（Charles Bigelow）研發了名稱為克卡普（Kickapoo Indian Oil）的印第安神油（或印度神油），並開始沿著各大都市邊表演邊叫賣，1887年還在康乃狄克州成立名為「維歌魏」（Wigwam, Anderson, 62）的總部，並以此招募許多印第安人到各地表演推銷自家藥品。表演的主要噱頭內容是主持人會介紹來自克卡普族的原住民（當然多半虛構，克卡普人並不容易找到），透過翻譯告知觀眾這群原住民的豐功偉業，接著就介紹神油，吹噓神油救過多少克卡普原住民，因此很樂意在此和大家分享。經過一陣唬弄和誇飾後，群眾便似被催眠般地紛紛掏腰包購買。據說此種賣藥手法一度蔚為風潮，維歌魏公司最多還曾招募近八百名印第安人（Anderson 64）參與公司的表演戲碼。

綜上所述，不論是西部秀或蛇油秀，原住民均在其中佔有重要的表演角色，但也同時明示這些秀碼均以物化原住民為其吸引觀眾入場的賣點。雖然不論是西部秀還是賣藥巡迴團均未能解決印第安人當時的生活品質問題，例如，為了疏解壓力和旅途的疲累，多數表演者出現酗酒與吸毒問題，此外，三餐有一頓沒一頓的，貧窮的窘境是難免，加上「無法就學，孩子營養不良，衛生狀況不佳」，表演者的小孩往往受到歧視等（Anderson 145）。

對於蜘蛛女劇場的成員而言，童年的蛇油秀同樣是不堪的往事，生活的餓苦可見於其另一劇本《日、月、羽翎》中。但如摩西斯所言，一方面印第安人願意加入白人的西部秀是不得已的決定，但另一方面，透過印第安人扮演印第安人，其扮演本身就是一種抗斥（defiance, Moses, 277），迪羅利亞（Vine Deloria）也認為，「他們（參與演出的原住



民)或體認到,就算是漫畫化自己的年輕過往也比完全降服於美國同質化社會要好多了」(1981:56)。迪羅利亞的說明道出為何蜘蛛女劇場雖痛恨童年賣藥生活,但仍於舞台上再現昔日經歷,甚且將劇本場景設在當年蛇油秀最著名總部維哥魏城的可能原因。巴克-摩斯(Susan Buck-Morss)認為「歷史架構於向後看而非向前看」(95),就如同蜘蛛女劇場不直接展演未來,而是透過昔日事件的不斷挖掘、檢視後,以便尋求當下、甚或未來的可能,即是一種向後看的歷史呈現。施奈德分析此種運用原初形態以回歸懷舊式人類根源的作法是為現代主義的特色之一(134),然而對蜘蛛女劇場而言,此種對昔日的懷舊擬態也因為以馬戲團,甚至蛇油秀總部為場景而又再出現折返點。一方面,透過印第安人(蜘蛛女劇場團員)模擬昔日(即海利與畢格洛時期)的印第安人扮演印第安人,在多重戲擬中,蜘蛛女劇場製造德勒茲於《差異與重複》(Difference and Repetition)所謂的皺摺(a fold,即為差異的轉折點),以便勾勒出扭曲與扭轉固有形象的可能。另一方面,蜘蛛女劇場也變形為馬戲表演者,模糊虛實空間。

卡美莉(Yoram S. Carmeli)指出,當觀眾觀看馬戲時均認為眼前所見是千真萬確但又不可思議的實境秀(178)。不論是空中飛人或是跳火圈、甚至如太陽馬戲團等表演之所以令人震懾即在於觀者認為如此的不可能(“虛”)都是真實(“實”)呈現在眼前。同樣地,《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》中所有的荒謬場景——從斷紙秀、假扮動物算術、馬術到無繩之繩秀等,均是不可能中的真實,也就是因為馬戲秀的強調真實,觀眾遂能同時意會到維尼陶故事無中生有(雖是不存在的故事但最後確有博物館的建造)、每個印第安女性都是印第安公主、印第安被禁於無聲歷史中、印第安人遭受不平等對待等也都成了似乎不可能但真正發生過的事件。在欣賞馬戲、為馬戲喝采的下一刻即是認知真相的事實,在鼓掌叫好的同時卻也同時感到羞愧(指白人觀眾),此種三溫暖的感受或可以盧和史塔菊(Tina Loo & Carolyn Strange)的「嘉年華威脅」(“carnival menace”, 642)稱之。³

馬戲(circus)一字除了令人聯想到小丑、空中飛人與動物表演外,其實此英文字亦代表不公平之事、動亂、與迷途。馬戲團多半巡迴演出,幾乎沒有常駐某地的可能,因而與搗蛋鬼的挑弄有些類似——意即,可在甲地擾亂春水一池之後,隨即收拾再往乙地有另一作為,此種遊牧特色除了有利免於社會與歷史局限外(Carmeli 181),另外更隱喻了對同質且固定定義的撼動(Stevens 244)。⁴如此也附和了前述迪羅利亞的說明,更應和

³ 盧和史塔菊文章主要是討論馬戲團為求生存不惜與政府和法律對峙,而因此馬戲團對政府而言成了「嘉年華威脅」,本文則意指觀看者觀看馬戲所帶來的歡樂與之後瞭解真相的驚嚇。

⁴ 卡美莉(Yoram S. Carmeli)透過文獻討論發現馬戲團與其團員被描述成境外者,此種境外觀「不僅



了葛藍托夫 (Richard H. Grathoff) 的說法：當持續穩定的基模無法繼續，「象徵類型即可興起」(122)，其中的象徵類型即泛指社會架構外的人物，如弄臣、異鄉客與壞蛋 (122)，而馬戲表演者亦扮演雷同的角色，只是不同的是，馬戲表演只待在定點幾天或幾月，待建立新的基模後，又將動身前往下一場的流變，因此馬戲巡迴有助新基模的產生，而自己則在不斷的折返與回歸中持續向前。

肆、調整式薩滿

蜘蛛女劇場當下的展演中盡是過去事件和回憶的不斷同時再現，維尼陶故事是其一，其馬戲表演更是充斥各種事件與戲謔的構建。

首先，馬戲團內均是印第安公主即為一嘲諷。如同凱絲樂 (Donna J. Kessler) 發現對世人而言，好像只要女性說自己是印第安人，那麼一定被當成公主 (89)；巴塔耶和山德絲 (Gretchen M. Bataille and Kathleen M. Sands) 亦感嘆「此種舊式的陳腐印象至今仍興盛於美國人想像中，原住民女仍深受其害」(xvi)。此次蜘蛛女劇場不僅讓印第安公主成為所有演員轉變角色的一部份，而公主們所展現的斷紙秀、氣球秀、動物數學秀、馬術等，也確實就是美國早期巡迴各地西部荒野秀 (Wild West Show) 的實境再現與戲謔。

原本飾演維尼陶故事中的熊與維尼陶伙伴克來克沛托拉 (Klekepetra) 的米妮公主負責的斷紙秀是一般馬戲秀的主戲之一，主要是以恐懼為賣點。不論是含著由報紙捲成的紙管等著被砍的另外兩位公主助理、或是稍後戴帽等著米妮公主矇眼飛刀秀的月顏公主等均處於極大驚嚇中。第一場斷紙秀顯然象徵了昔日北美原住民的遭噤聲，無所也無法尋到發聲的「管」道；第二場秀其實與前秀十分雷同，只是此秀特別強調是以紐約時報捲成的紙管，當然此秀亦是另一事件的隱喻。法蘭西斯 (Daniel Francis) 即指出此場景極

是一種社會隔離 (social isolation)，更導致 (馬戲團) 對於社會時間與歷史進程的免疫 (immunity) (181)，主因在於馬戲團一直都存在者，甚至「打從羅馬時代起，基本的馬戲秀內容仍是十分雷同」(181)，飛刀秀，訓獸秀等確實是至今馬戲團必有的戲碼，因此某方面而言，馬戲秀似乎可脫離時間歷史的跼限。史蒂文斯 (Camilla Stevens) 則在討論幾位波多黎各劇作家作品時提到，隨著馬戲團的進入，屬性的流動開始起了變化，尤其是波多黎各性 (puertorriqueidad)。史蒂文斯解釋這是因為地理居處起了多方變化，進而遭切割，甚至斷裂 (244)，因此觸發了屬性的流動。整合兩位看法可看出馬戲團的變與不變：一方面馬戲秀幾經世紀更迭，其中諸多戲碼並未因時代而被忘卻或落沒；但另一方面則因為馬戲團的引入，尤其部份馬戲團會常駐不同社區，對該社區與對馬戲成員同樣產生影響，甚至導引「個人與社區的誤置 (displacement) 與再置 (relocation) 觀」(Stevens 244)。綜上可見馬戲實在不可等閒視之。有關卡美利的觀點詳見 Yoram S. Carmeli 的 “Text, Traces, and the Reification of Totality: The Case of Popular Circus Literature.” *New Literary History* 25.2 (Winter, 1994): 175-205, print。有關史蒂文斯的看法，詳見 Camilla Stevens 的 “Traveling Troupes: The Performance of Puerto Rican Identity in Plays by Luis Rafael Sanchez and Myrna Casas,” *Hispania* 85.2 (2000): 240-49, Web.



可能是嘲擬紐約時報於 1990 年代初期所鬧出的大笑話。此事件起自國人也很熟悉的一部作品，《少年小樹之歌》（*The Education of Little Tree*）。此書是關於 1930 年代有位由恰若基（Cherokee）祖父母撫養的印第安少年小樹的成長過程。該書以自傳體書寫。據悉初期作者也宣稱本書是真人真事改編。此書在 1990 年代大為暢銷，書評家蓋茲（Henry Louis Gates）甚至認為本書乃「當代美國自傳作品中的最佳典範」（26）。不意外地，1991 年此書被列於紐約時報最暢銷自傳作品中，但最後卻被發現，該書作者卡特（Forrest Carter，非本名）非但不是印第安人，甚至是個具種族歧視觀念的 3K 黨成員（Ku Klux Klan, Francis 110），全書內容更非真人真事改編。紐約時報發現後，隨即將該書改列「小說項目」，但已貽笑大方。此烏龍事件可看出媒體號稱當為弱勢發聲，但最後竟在不查中誤移原住民文化；其次，本事件也可看出當代對原住民的幻想與刻板印象之深刻，也因此卡特方能成功地玩弄此形象且進而獲利。

楊柳公主的氣球秀一開始仍是驚顛的再現：一出場向觀眾鞠躬時，楊柳公主「（手上）萊福槍即握錯也因而指錯方向」（245），被槍指著的前方觀眾自然嚇出冷汗。另一方面，有趣的是其表演中受苦者不再是印第安公主。此次楊柳公主邀請觀眾（多數是白人）上場，亦即，氣球秀中一嚐恐懼滋味的成了白人而非原住民，若再追溯楊柳公主飾演的另一身份剛好就是白人甘特，則此演出複製了兩種可能：其一是白人甘特折磨白人觀眾，其二則是印第安公主折磨白人觀眾，再一次。蜘蛛女劇場運用其搗蛋特質，雙邊（可為白人，可為原住民）流轉，演出了自己（印第安公主），也擬態了殖民者（甘特），模仿了殖民者曾擬仿與想像中的意象（即，有關印第安公主的窠臼概念），但也戲弄了殖民者對自我誇大的形態（即，樂於和原住民展現友誼的甘特的美好刻劃）。

月顏之母公主除擔任主持人外，也在動物秀中扮演重要角色——代替動物回答數學問題。昔日此種西部荒野秀也確實充斥諸多不可思議的事件，如有人全身幾乎被截斷成了肉球展示（但展示時可能只看到此人的頭，身體其它部份均蓋著，根本無從辨識此人是否真的無手無腳）等。動物算術就算是當代也屬不可思議事件。馬戲團中的動物表演是少數展現人（訓獸師）物（受訓動物）互動、甚至平行地位的場景——例如，此時可允許動物和訓獸師的身體接觸。但大抵而言，馬戲團依舊是階級分明的地域，訓獸師和受訓動物的關係可比殖民主與被殖民者之間的互動，受訓動物不論如何兇猛，依舊要聽從訓獸師的指令。如此看來，當舞台上出現假裝動物回答數學問題的印第安公主時，則其間的嘲諷昭然若揭。如波萊福德（William Bradford）不時以「可怕」（dreadful）與野蠻人（savage barbarians）和印第安人冠上等號般，昔日印第安人未受到人類所應有的境遇和對待，也因此月顏之母公主裝成動物答題，嘲諷白人視原住民如動物的實況。



愛賽爾公主的馬戲表演也同樣詭異。愛賽爾公主有著較不同的靈感來源，其一是羅伯特·甘迺迪（Robert Kennedy）的遺孀愛賽兒（Ethel Kennedy），其二是「姐妹防禦會」（Sisterhood of the Shields）的創始人，琳·安德魯絲（Lynn Andrews），兩位對於印第安均示出友好態度（稍後詳述），尤其後者雖然並非原住民，但對於印第安文化的狂熱卻十分著名，不但組織相關團體，更自稱有靈視能力，也不時有類似印第安相關的作品發表（如1981年的 *Medicine Woman* 和1986年的 *Jaguar Woman*）等。《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》中的愛賽爾公主號稱制繩者，但擺弄的卻是隱形之繩，如同安德魯絲過於天馬行空之夢一般，也因此角色簡介時，愛賽爾公主被如此介紹著：「自認為可透視未來，但至少在舞台上均無法目睹其預測」（233），再加上之後愛賽爾公主被捆綁於舞台中並坐立不安，似乎意指儘管愛賽爾公主角色之靈感來源的安德魯絲是如此熱衷於印第安文化，她亦如同愛賽爾公主般被陳腐的文化所困眩、自縛，甚至亦如同得了痔瘡般坐立不安，其間的嘲諷點出蜘蛛女劇場對於所謂「調整型薩滿」（plastic shaman）的憂心。

所謂「調整型薩滿」（plastic shaman）是指對印第安文化著迷，進一步學習，甚至也因而完全認同印第安人者；此外，「調整型薩滿」更多暗指賣弄印第安文化者，諸多其實對印第安文化只是一知半解，有時可能確實具有印第安人身份，但仍是藉由印第安熱潮而獲利者。前者即是愛賽爾公主靈感來源之一的安德魯絲。如前文所述，安德魯絲不但發表很多看似印第安文化的作品，甚至自認深悉原住民文化，近而可協助「無助的北美原住民」（Lynch 96）。此時也令人想起席格（Katrin Sieg, 220）曾指出有次蜘蛛女劇場應邀到德國展演《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》，表演後，有位金髮白人女子前來致意，並說她就是蘇（Sioux）族人，且聽說她也有印第安名字，此女子對印第安文化的喜好不言而喻，對印第安屬性的認同也更是直接。面對這種來自白人的印第安文化認同者，首先，蜘蛛女劇場於劇本說明時即坦言：「《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》是過去幾年來所有的這些感受（本說明的前一段即是談維尼陶故事）的整合，所有這種我們文化已被掠取而與我們漸行漸遠的感受。…突然間，他們（聲稱懂印第安文化但可能非印第安人）比印第安人還更瞭解印第安文化，（身為印第安人的）我們該如何處理？」（234）。因此，《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》中的葛羅莉雅再度詭譎地道謝著，「謝謝你懂我比我懂自己還多。謝謝你給了我靈性。謝謝你。」（258）。

目前看來似乎三姐妹恐懼的就是大家太過瞭解印第安文化，進而影響自己生計，但搗蛋之星（即女搗蛋者）的看法、觀點一向不會單一拘泥。舞台上，愛賽爾談到自己突然變成印第安人並看到一位讓她心動的印第安男性：



我以前是白種女性。真的，我曾是愛爾蘭人…德國人…挪威人？有這麼一天，我的皮膚開始呈現古銅色，我就變成了女薩滿 (shamaness)。我一定要和大家分享我的靈視 (vision) 體驗。當時我人在地鐵等火車，突地一聲奇怪噪音我向上看，一道白光朝我而來。不，不，那不是火車的車頭光啦，而是白水牛的亮光。有位神聖野蠻人騎著那白水牛，全身裸露…除了腰部繞著塊布。其膚色是古銅色，攙了一抹金黃。他的頭髮是伊卡璐染髮劑 (Lady Clairol) 154 號的深藍色。綁著辮子，交雜響尾蛇般的外皮。其頭骨上有根老鷹羽毛，代表他應該是位酋長。他是酋長，我是薩滿。其眼睛如木炭般的深黝，其全身的活力朝我啪嗒、啪嗒、啪嗒地湧來…其眼神彷彿要刺透我的皮膚並烙印我心。(253-54)

等地鐵即成為印第安人旨在諷刺諸多薩滿認為印第安文化是可傳授，印第安的靈視是可被教導的，進而如同稍後將提及的命名馬戲一般，人人均可成為印第安人。其次，愛賽爾提及靈視遇見印第安男性時，竟突兀地說到商業產品伊卡璐染髮劑，顯然愛賽爾根本不懂印第安人與文化，愛賽爾所愛上的不過是商業廣告下異國風味的原住民文化。對蜘蛛女劇場而言，掠奪者對文化粗淺的瞭解，更糟的是，這批人甚且販售了這些粗淺的概念，造成「調整型薩滿」充斥各地，均是令人憂心處。

二十世紀後期，隨著「新世紀運動」(New Age Movement)⁵帶動宗教靈性追尋，也引發「調整型薩滿」的出現。許多所謂的心靈導師「販售印第安知識與體驗」，將「原住民傳統變成消費物品」(Huhndorf 2001: 163)，前述《少年小樹之歌》作者可為一例，《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》劇中的印第安公主亦可為例。如前言，本劇中的月顏公主賣力地在馬戲團中介紹諸多「原住民公主」，對她而言，整個西部秀「就是她的一切」(231)；楊柳公主本身就是「調整型薩滿」—「隨時願意為錢販賣薩滿的秘密」(232)，這兩位公主均不見對原住民文化的深刻瞭解，而只是將原住民文化當成賺錢工具。至於米妮公主則根本是個假公主 (fake, 232)，即，米妮公主不過就是利用人們對原住民公主的遐想而斂財；愛賽爾公主的形變更是深含戲謔之意。

舞台上愛賽爾公主的前身是維尼陶，她是所有演員中唯一角色轉變中一直擔任原住民角色者。但於馬戲表演時，愛賽爾公主卻說自己一開始其實是白人，而如前述，等地鐵時她就莫名其妙地成了印第安原住民，至於其角色靈感來源的甘迺迪總統遺孀，愛賽

⁵ 有關新世紀運動的興起時間並無一定說法，但大抵是在二十世紀後期，戰後各國經濟起飛，此外殖民地也紛紛獨立建國，一般階級概念有所鬆動，加上資本主義的滋長，反而導致人類對自我存在的迷惘，為尋求答案，「回歸自然」成了口號，也因而造成對於原住民世界的狂迷 (Huhndorf 2001: 160-63)。



爾·甘迺迪早於 1970 年代即釋出對印第安友好的態度，例如她於 1971 年元月 20 日即造訪聖地牙哥的印第安保護區，並表達樂意協助原住民的意願（Kentucky New Era，線上資料），但也僅止於口惠而無過多實際行動。另一靈感來源的安德魯絲所創辦的「姐妹防禦會」主要是由全球來自四十四個不同部落的女薩滿組成，安德魯絲是唯一入會但並非原住民者。儘管不具原住民血統，安德魯絲卻是與會中最積極者，她一直自詡以記載古老智慧為職志（Andrews xv-xvi），甚至自比為「無助的北美原住民們的白人救星」（Lynch 96）。「姐妹防禦會」的成員們據說會固定於荒野聚會，並希望藉著古老知識的共享而回到昔日的完整（“state of wholeness”，Andrews 1987：xv），可看出此作法十分雷同於原住民在大自然中得到靈視（vision）的說法。對於此團體與作法雖有人以「芭比之夢」（qtd. Lynch 116）稱之，嘲諷其為一群芭比們的天真集會，但據悉此協會也得到不少迴響（Lynch 116）。不論是甘迺迪遺孀或是安德魯絲，兩位的共同點即是對印第安與印第安文化持友善甚至熱切的態度，然而搗蛋／變形之星的戲耍可不會因人而異。對三姊妹而言，「數年前，政客們接受了我們的文化（從服飾、珠寶到舞蹈等），但他們根本不在乎我們文化的深層意涵。…然後，隨著時光的飛逝，他們開始對我們的靈性精神（spirituality）感興趣了，突然間，他們（居然）比印第安人還更瞭解印第安文化」（Snake Oil Show 234）。慕瑞爾不認為此種行為有何可喜之處，她認為此舉與小偷無異：「他們已偷走這麼多，現在還要取走我們的靈性精神，如果連這個都被偷走…，原住民就甚麼都沒了」（qtd. in Sieg 231）。三姊妹也同樣無奈地在本劇前言中道出：「面對這樣的剽竊行為，我們該如何處理？是該來一件就擋一件，還是就忽略，睜一眼閉一眼，然後讓我們覺得原住民已被出賣」（Winnetou 234）。眼見自己文化成為資本主義獲利工具，面對境外者對原住民文化盲目的狂熱，蜘蛛女劇場深覺原住民們正逐漸地「失去北美原住民文化的主權」（Sieg 232）。

此種對於文化主權消逝的憂慮也可見於《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》舞台上原住民命名典禮的呈現。

《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》中最後的重返過去之景當屬白人觀眾被要求上台後的印第安儀式。首先舞台開始隨興（spontaneous）之舞，同時印第安公主會挑選「髮色十分金黃且膚色十分雪白」（“very blond and very fair-skinned”，255）的白人觀眾，並由他選出族名與自己想要的印第安名字，拍個照後，印第安公主們即宣告「又」誕生了個印第安人。整個過程之草率也可從印第安族名與印第安名字中看出。列選的族名和人名以英文呈現如下表（256-57）：



族名	印第安人名
#1 Condaho	#1 Long Gone Lillie
#2 Mescalotex	#2 Cross the Other Side
#3 Washmakokie	#3 Old Dead Eye Dick
#4 Rappa Hamburg	#4 Old Drop by the Wayside #5
#5 Wishee Washee	End of the Trail
#6 Gelderfoot	#6 Down the River
#7 Wanahoho	#7 Old Rocking Chair
	#8 Two Dogs Fucking

族名選項當然均為虛構，貌似子音與母音隨意的拼湊。印第安人名的選項則確實與印第安慣於加入包括自然界動植物與形態的習慣相同。總之，被選中的觀眾大概在十分鐘內就成了印第安人，甚至於宣誓中，觀眾只是隨著愛賽爾公主任意發出「嗯」與「啊」等聲音（256），就在無意義的「嗯」與「啊」中即誕生了新的印第安成員，整個儀式比起美國政府的規定更加草率。⁶

本劇中的命名儀式其實是用來證實主持人楊柳公主所謂的印第安蛇油的功用。楊柳公主在舞台上誇張地說：「各位先生、各位女士，兩星期前她（愛賽爾公主）還只是個一般的白人老女士，但用了我們的印第安蛇油後，瞧，她現在有了位恰若基族祖母，還有長長的黑髮辮呢」（254），如此神聖且照理是不易更動的族裔根源居然透過萬能蛇油即可瞬間轉變，此亦是另一種嘲諷。當北美原住民是原住民時，其第一層發聲多半不被聽聞；因此，蜘蛛女劇場擅用舞台，變形成白人再宣稱又轉形為印第安人，如此，在變形形轉之間，更改既有模式，形成第二形變，亦是第二層發聲（the second-order articulation）。此時原本是印第安人但上了舞台飾演白人轉形為印第安人的愛賽爾公主顯然搗亂、混淆了固有的秩序，原有結構自然鬆動（Kroeber 76），新的形像與概念方有成形的機會和可能。

伍、「我們的屬性我們自己來定義」

賦予女搗蛋者「搗蛋／變形之星」稱謂的朱瑞雀（Marilyn Jurich）認為搗蛋之星的變形提供「躲藏的可能，以便藏離危險的外在世界」（1998：53），如此說法顯然太過輕忽

⁶ 美國政府曾針對印第安（與非裔美國人）的血統認證有所規定。就印第安血統「認證」中，十六分之一的血統據悉是最低標準，也就是說具有十六分之一印第安血統者即被認證為印第安人，少於十六分之一者則非印第安人，此種以數字決定血統的作法亦常遭質疑。可參見 William T. Hagan 的“Fill Blood, Mixed Blood, Generic, and Ersatz: The Problem of Indian Identity,” *Arizona and the West* 27.4 (Winter, 1985): 309-26;或 Chadwick Allen 的“Blood (and) Memory,” *American Literature* 71.1 (Mar., 1999): 93-111。



搗蛋之星的形／行變力量。在《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》中，這群由三姐妹組合而成的搗蛋之星透過形／行變，於過去、現在不斷折返、重疊與重複，透過其形變反而揭露流變的可能。儘管過去有諸多不堪，但搗蛋之星仍不斷撕裂傷口，唯有如此，「方能得到真正自由」(Mafala 18)。因此三姐妹回憶昔日和父親一起的蛇油秀，一再表示很丟人現眼，但葛蘿麗亞說，「我又回來表演了，因為表演的血液一直竄流著」(Haugo 2009: 67)；麗莎補充說明著：「對我來說，這如同果實的果仁，剝到果仁後，你就再也無法多剝出一層皮了。…這個果仁真的不是個好居處，你知道我在說什麼嗎？好像當你聽到我們是個表演世家，你可能會質疑或不屑地說『什麼？』。這真的不是什麼好地方，但它是核心，它就在我心中」(68)。慕瑞爾也說：「西部秀是我們唯一能做的…因為蛇油秀，因為西部秀，它就這麼的根植生活中了」(69)。面對童年憎恨的蛇油秀，成年後，三姐妹反而將它公諸於世，甚至還不斷演出，進而麗莎發現，「你擁有了能力，你擁有了改變的能力」(69)。為了勇往向前，就得向後回尋，反而取得繼續前行的動能。

此次演出中，罕見多出的第四位角色霍恬西雅，於其角色簡介中特別提到當自己轉變成現在的霍恬西雅時，期待轉變後的自己能「重新宣告其祖先、其血脈…(並)歌頌祖先，同時於持續的掙扎中展望未來」(Winnetou 232)。搗蛋之星一方面拒斥被附加上的舊有陳腐銘記，如麗莎大喊：「別管我！別將你的幻想強置在我身上」(258)，另一方面卻也自折返過去、展演昔日，而見到存在的可能：

日暮，從我之居處
 在啜泣松間
 身旁足音迴盪
 我印第安的堅決 (257)

迴盪的足音即是昔日事件的記憶，即便是不忍的回憶（此段引言又再度是被誤以為是源自印第安但實則與印第安無關之歌曲），⁷但就在重返往昔與當下並行時，四位回到當下自我的女性們同聲吶喊：

全體：我現在告訴你。看著我。活生生的我。我不被打敗。我再起。現在我告訴你。

霍恬西雅：我現在告訴你。

慕瑞爾：我的故事我的歌。我的文化。

⁷ 此歌詞乃取自《黯淡之月》(Pale Moon)，是辛那區 (Frank Sinatra) 40 年代的暢銷歌曲，或因歌詞的關係，同樣被誤植成是原住民的情歌。



麗 莎：博物館不是我們的家。我們不會被打敗。我們依舊在此。(262)

《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》和博物館一樣，同為過去-現在-未來可並列的異質空間 (heterotopia) 之呈現，只是靜態的博物館只能任錯誤終生錯誤，尤如葛蘿麗亞厭惡地提到有位女士看到自己一邊大喊：「哇，妳的胸針真是漂亮啊」，同時手也摸了過去，此時的葛蘿麗亞深覺自己如同「博物館的陳列品一般可任人觸碰」(Carter 2010: 275)；但透過舞台演出，尤其，經過儀式般的表演中，演出者與劇中人模糊一般劇場之界定，主演角色不斷變換，制式化的屬性也隨之搗移。北美原住民作家西西夸西斯(Paul Seesequasis)提及自己叔父莫瑞斯(Moris)曾要求所有都會原住民：「燒掉你們的身份證…丟掉殖民的血統證書吧。別讓白人定義我們，我們的屬性我們自己來定義」(470)。也因此《來自維哥魏城維尼陶的蛇油秀》中四位主演者不斷形變自我，一方面演出歷史，透過馬戲戲謔，嘲諷歷史，進一步也藉由「嘲諷白人與原住民雙方」，透過誤置與誤解的揶揄，蜘蛛女劇場「挑戰單一觀點、拆解壓迫歷史」(Jeanne Rosier Smith 111)，勾勒出「自覺的空間」(Diner, 線上資料)，因為，「我們的屬性我們自己來定義」(Seesequasis 470)。

參考書目

- Arkeketa, Annette. *Ghost Dance. Keepers of the Morning Star: An Anthology of Native Women's Theater*. Jaye T Darby and Stephanie Fitzgerald, ed. Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center, 2003. 107-86. Print.
- Abbott, Larry. "Spiderwoman Theater and the Tapestry of Story." *The Canadian Journal of Native Studies* 16.1(1996):165-60. Print.
- Allen, Chadwick Allen. "Blood (and) Memory," *American Literature* 71.1 (Mar., 1999): 93-11. Print.
- Anderson, Ann. *Snake Oil, Hustlers and Hambones: The American Medicine Show*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2000. Print.
- Andrews, Lynn V. *Crystal Woman: The Sisters of the Dreamtime*. Warner Books, New York, 1987. Print.
- Bataille, Gretchen M., and Kathleen M. Sands. *American Indian Women: A Guide to Research*. NY: Garland P, 1991. Print.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Trans. by Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. New York: Zone Books, 1988. Print.
- Berkhofer, Robert F., Jr. *The White Man's Indian: Images of the American Indian from*



- Columbus to the Present*. New York: Alfred A. Knopf, 1978. Print.
- Bernstein, Robin. "Staging Lesbian and Gay New York." *The Cambridge Companion to the Literature of New York*. Eds. B. Waterman and C. R. K. Patell. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 202-17. Print.
- Bradford, William. "Of Plymouth Planation." *The Norton Anthology of American Literature*. 5th ed. Nina Baym ed. NY: Norton, 1998. 164-204. Print.
- Buck-Morss, Susan. *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009. Print.
- Canning, Charlotte. *Feminist Theater in the U.S.A.: Staging Women's Experience*. NY: Routledge, 1996. Print.
- Carmeli, Yoram S. "Text, Traces, and the Reification of Totality: The Case of Popular Circus Literature." *New Literary History* 25.2 (Winter, 1994): 175-205. Print.
- Carter, Forrest. *The Education of Little Tree*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990. Print.
- Carter, Jill. "Blind Faith Remembers...This Ain't No Love Story, This Ain't No Masque: Princess Pocahontas and the Blue Spots as Transformative Ritual for the Grandmotehrs, the Ones Who Remain, and for the Ones Who Are Yet to Come." *Performing Worlds into Being*. Eds. Ann Elizabeth Armstrong, Kelli Lyon Johnson and William A Wortman. Oxford, Ohio : Miami University Press, 2009. 7-28. Print.
- . "Processual Encounters of the Transformative Kind: Spiderwoman Theatre, Trickster, and the First Act of 'Survivance'." *Troubling Tricksters: Revisioning Critical Conversations*. Ed. Deanna Reder and Linda M. Morra. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2010. 263-87. Print.
- Carioux, Warren. "Dances with Rigoureau." *Troubling Tricksters: Revisioning Critical Conversations*. Ed. Deanna Reder and Linda M. Morra. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2010. 157-68. Print.
- Combs, Allan and Mark Holland. *Synchronicity: Science, Myth and the Trickster*. New York: Paragon House, 1990. Print.
- Darby, Jaye T & Hanay Geiogamah, ed. *American Indian Theater in Performance: A Reader*. L A: UCLA American Indian Studies Center, 2000. Print.
- Darby, Jaye T, and Stephanie Fitzgerald. *Keepers of the Morning Star: An Anthology of Native*



- Women's Theater*. Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center, 2003. Print.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. Trans. by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1988. Print.
- . *Difference and Repetition*. Translated by. Paul Patton. New York: Columbia University Press. 1994. Print.
- Deloria, Vine, Jr. "The Indians." *Buffalo Bill and the Wild West*. New York: Brooklyn Museum, 1981. 45-56. Print.
- Diner, Robyn. "Not-So-Exotic-Indians: Irony, Identity and Memory in *Spiderwoman's* Spectacles." *Thirdspace: a Journal of Feminist Theory & Culture*. 1 10 Dec 2007 . Web. <<http://www.thirdspace.ca/journal/article/view/diner/57> >
- Francis, Daniel. *The Imaginary Indians: The Image of the Indian in Canadian Culture*. Vancouver, Canada: Arsenal Pulp Press, 1992. Print.
- Frichner, Tonya Gonnella. "Spiderwoman Theater." *Women's Caucus for Art 2010 Honor Awards*. : 21-23. Web. <<http://www.nationalwca.org/LAA/LAA2010.pdf>>
- Gates, Henry Louis Jr. "Authenticity, or the Lessons of 'Little Tree'." *New York Times Book Review* 24.1 (1991): 26-8. Print.
- Geiogamah, Hanay. "The New American Indian Theater: An Introduction." *American Indian Theater in Performance: A Reader*. Ed. By Hanay Geiogamah and Jaye T. Darby. Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center, 2000. 159-64. Print.
- , ed. *New Native American Drama: Three Plays*. University of Oklahoma Press, 1980.
- Glancy, Diane. *American Gypsy: Six Native American Plays*. Norman: University of Oklahoma Press, 2002. Print.
- . *War Cries*. Minnesota: Holy Cow! 1997. Print.
- Grathoff, Richard H. *The Structure of Social Inconsistencies: A Contribution to a Unified Theory of Play, Game and Social Action*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1970. Web.
- Hagan, William T. Hagan. "Fill Blood, Mixed Blood, Generic, and Ersatz: The Problem of Indian Identity." *Arizona and the West* 27.4 (Winter, 1985): 309-26.
- Harjo, Suzan Shown. "Morning Star Children." *Keepers of the Morning Star: An Anthology of Native Women's Theater*. Ed. Jaye T. Darby and Stephanie Fitzgerald. Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center, 2003. xi-xii. Print.



- Haugo, Ann. "Native Playwrights' Newsletter Interview: Lisa Mayo." *American Indian Theater in Performance: A Reader*. Ed. Hanay Geiogamah and Jaye T. Darby. Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center, 2000. 320-41. Print.
- . "Weaving a Legacy: An Interview with Muriel Miguel of the Spiderwoman Theater." *The Color of Theater: Race, Culture, and Contemporary Performance*. Ed. by Roberta Uno with Lucy Mae San Pablo Burns, 2002. 219-36. Web.
- Huhndorf, Shari. "American Indian Drama and the Politics of Performance." *The Columbia guide to American Indian literatures of the United States Since 1945*. Ed. Eric Cheyfitz. New York: Columbia University P, 2006. 288-318. Print.
- . *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*. Cornell University Press, 2001.
- Jones, Gail. "Tricksters and Shamans in Jack London's Short Stories." *Trickster Lives: Culture and Myth in American Fiction*. Ed. Jeanne Campbell Reesman. Athens and London: The University of Georgia Press, 2001. 110-20. Print.
- Jung, Carl G. *Four Archetypes, Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. Trans. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1970. Print.
- Jurich, Marilyn. *Scheherazade's Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature*. Westport, CT: Greenwood, 1998. Print.
- Lutz, Hartmut. "German Indianthusiam: A Socially Constructed German National(ist) Myth." *Germans and Indians: Fantasies, Encounters, Projections*. Eds. Colin Gordon Calloway, Gerd Gmünden, Susanne Zantop. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002. 167-89. Web.
- Kessler, Donna J. *The Making of Sacagawea: A Euro-American Legend*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1996. Print.
- Kentucky New Era*. Jan 20, 1971. Access May 31, 2012. Web. <http://news.google.com/newspapers?nid=266&dat=19710120&id=vflrAAAIAIBAJ&sjid=PwYGAAAIAIBAJ&pg=2802,2565124>
- Kim. "100 Stitches – Double Back Stitch." Big B. March 10, 2011. Access June 4, 2012. Web. <http://bigbgds.blogspot.com/2011/03/100-stitches-double-back-stitch.html>
- Kroeber, Karl. "Deconstructionist Criticism and American Indian Literature." *Boundary 2: A Journal of Postmodern Literature* 7.3 (Spring 1979): 73-92. Print.



- Loo, Tina and Carolyn Strange. "The Traveling Show Menace: Contested Regulation in Turn-of-the-Century Ontario." *Law & Society Review* 29.4 (1995): 639-68. Print.
- Lynch, Tom. "Literature in the Arid Zone." *The Littoral Zone: Australian Contexts and their Writers*. Introd. and ed. CA. Cranston and Robert Zeller. Rodopi: Netherlands, 2007. 70-92. Print.
- Mace, Susan Litgate Mace. "Coopting Globalization: Transitions and Native Identity in the American, Polish, and Estonian Avantgarde Theatres." *Interlitteraria (Interlitteraria)* 7 (2002): 58-71.
- Malfara, Karen Anne. "Staging Orality – The Metamorphosis of the Oral Tradition of Storytelling: An Annotated Bibliography of Plays Written in English by Native American Playwrights and published in the United States. Thesis. San Diego State University, unpublished, 2011.
- Maloki, Ekkehart and Michael Lomatuway'Ma. *Hopi Coyote Tales: Istutuwutsi*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1984. Print.
- May, Karl. *Winnetou*. Trans. by George A. Alexander. Media, PA: Preposterous Press, 2008.
- "Origin." Spiderwoman Theatre Origin. Access August 30, 2010. Web. <<http://staff.lib.muohio.edu/nawpa/origins.html>>
- Monique Mojica and Ric Knowles. *Staging Coyote's Dream: An Anthology of First Nations Drama in English*. Vol 1. Toronto: Playwrights, 2003. Print.
- . *Staging Coyote's Dream: An Anthology of First Nations Drama in English*. Vol 2. Toronto: Playwrights, 2008. Print.
- Moses, L. G. *Wild West Shows and the Images of American Indians, 1883–1933*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.
- Penczak, Christopher. *The Temple of High Witchcraft: Ceremonies, Spheres and the Witches' Quablah* MN: Llewellyn Worldwide, 2007. Print.
- Reddin, Paul. *Wild West Shows*. Urbana: University of Illinois Press, 1999. Print.
- Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. Durham and London: Duke University Press, 2003. Print.
- Seesequasis, Paul. "The Republic of Tricksterism." In *An Anthology of Canadian Native Literature in English*. 3rd ed. Ed. Dainel David Moses and Terry Goldie. Don Mills, ON: Oxford University Press, 2005. 468-74.



- Sieg, Katrin. *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. Print.
- Spiderwoman Theater. *Persistence of Memory. Performing Worlds into Being: Native American Women's Theater*. Oxford, OH, oh: Miami university Press, 2008.
- . *Winnetou's Snake-Oil Show from Wigwam City. Keepers of the Morning Star: An Anthology of Native Women's Theater*. Ed. by Jaye T. Darby and Stephanie Fitzgerald. Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center, 2003. 229-62. Print.
- Stevens, Camilla. "Traveling Troupes: The Performance of Puerto Rican. Identity in Plays by Luis Rafael Sainchez and Myrna Casas." *Hispania* 85.2 (2000): 240-49. Web.
- Tannen, Ricki Stefanie. *The Female Trickster: The Mast That Reveals: Post , Post-Jungian and Postmodern Psychological Perspectives on Women in Contemporary Culture*. Hove, East Sussex & New York: Routledge, 2007. Print.
- Turner, Victor. "Betwixt and Between: The Liminal period in Rites of Passage." *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminie Initiation*. Ed. Louis Carus Mahdi et al. Illinois: Open Court, 1987. 3-22. Print.
- Thompson, Stith. *Tales of North American Indians*. Bloomington: Indiana University Press, 1966.
- Uno, Roberta, Kathy A. Perkins. *Contemporary Plays By Women Of Color: An Anthology*. Edited by Kathy A. Perkins and Roberta Uno. London: Routledge, 1996. Print.
- Vizenor, Gerald, ed. *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*. Norman: U of Oklahoma P, 1993. Print.
- Yellow Robe, William S. Jr. *The Body Guards. Where the Pavement Ends: Five Native American Plays*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000. 43-54. Print.

