

A Visual Genealogy of the Taiwan Little Theatre Movement and Its Historical Editing: Revisiting Rive-Gauche's *The Sun That Still Shines On*

Ko Lun CHEN

**小劇場運動的視覺文化譜系與歷史剪輯：
重探「河左岸」的《兀自照耀著的太陽》***

陳克倫**

*本文之論述、材料與篇幅重整改寫自筆者博士論文（2018）的第四章〈從冷戰影像到解嚴場景：小劇場運動的蒙太奇〉，並發表於「空間、移動、資料庫：2021邁向新的戲劇／表演史學國際產學研討會」（2021/07/16-7/18）。感謝周慧玲教授的帶動、支持與鼓勵，並舉辦一系列重新審視臺灣近代劇場史的計畫與會議。謝謝會議與談人與回應人不吝指教寶貴意見，使筆者得以發現盲點，進行重要的修改。同時，黎煥雄導演在此會議期間費心回應本文涉及「河左岸」的討論以及時代論述觀點，慷慨分享彼時經驗，令筆者的「重探」工作有了「身體感」，更啟發後續研究的開展，在此特別致謝。此外，感謝本文的審查委員耐心提出初稿的諸多問題與不足之處，協助筆者補充並完成關鍵的論述修正。本文若尚有任何錯誤，皆為筆者之責任。本文為筆者任職國立陽明交通大學文化研究國際中心博士後研究員，並進行「臺灣冷戰全球化的劇場知識與藝術生產」計畫之階段性成果，期間接受中心及教育部深耕計畫補助，在此一併致謝。

** 國立陽明交通大學文化研究國際中心博士後研究員。Post-doctoral Fellow, International Center for Cultural Studies, National Yang Ming Chiao Tung University, Taiwan。
聯絡方式：klc@nycu.edu.tw。

回顧臺灣1980年代末小劇場運動，伴隨解嚴浪潮，高舉社會介入與政治參與，其強烈的影像風格深受論者關注。本文回顧劇場影像的歷史剪輯與觀念再現，分析其中的斷裂與嫁接。重探「河左岸」在1987年改編陳映真1965年出版之短篇小說〈兀自照耀著的太陽〉，細究尚待解析的複雜環節。相較於原版小說以青年教師的視角討論戰後未解的去／殖民問題，在劇場改編中，早逝少女與慘死礦工成為代言社會主義理想青年的熱情悲亢。陳映真小說的歷史紋理與個人情慾矛盾在劇場改編中淡化，轉身以觀念造型的肉身來構畫控訴階級差異的影像。本文無意否定改編作品的美學實驗，而是考察在冷戰全球化與戒嚴禁令之下，1960年代以來形構的視覺文化譜系如何影響1980年代末小劇場的觀念實踐？透過小說的以及劇場的「兀自照耀著的太陽」，分析其所體現內在於臺灣歷史之認識觀點的斷裂、偏移與嫁接。藉此，或許戰後臺灣劇場史的認識便不僅是既定美學知識所能概括，而是思想工作的起點。

關鍵詞：冷戰全球化、戒嚴／解嚴、觀影文化、小劇場運動、劇場影像

Abstract

Along with the social engagement and political participation surfing with the Lifting of Martial Law, the visual expressiveness of the works presented during the Taiwan Little Theatre Movement in the late 1980s has attracted the attention of critics. This article reviews and analyses the works and their theatre-image presented during this particular period and the historical editing produced by the presentations composed of ruptures and articulations. Compared with Ying Zhen Chen's original short story, published in 1965, the adaptation made by Rive-Gauche, presented in 1987, "The Sun That Still Shines On" is a complex piece of work worthy of analysing. On the one hand, Chen focused on the incomplete decolonisation from the perspective of a young teacher in Taiwan who represented the post-WWII generation. On the other hand, in the adaptation, the young girl, who died for good, and those miners, who died for nothing, reversely became the immortal martyrs worshipped by the young idealistic socialist. The adaptation diluted and transformed the contradictions intertwined with the historical context and personal desire in Chen's story. By presenting bodies composed of the ideoplastic manoeuvre, Rive-Gauche's transformation deploys the image of an idea accusing the inequality of class difference. This article does not intend to negate the aesthetic experiment of the adaptation but to analyse, under the intellectual condition confined by the Cold War Globalisation and the Martial Law, how a visual genealogy formed since the 1960s has affected the conceptual practice of Taiwan's Little Theatre in the late 1980s. As a short story and a theatrical adaptation, the analysis of "The Sun That Still Shines On" is an epistemological reflection on the rupture, deviation and articulation inherent in contemporary Taiwan history. Moreover, this article proposes to revisit the history of modern theatre in Taiwan apart from the given aesthetic knowledge and reconsider it as the starting point for remapping the intellectual situation confined by certain historical conditions.

Keywords: Cold War Globalisation, Martial Law & its Lifting, Viewing Experience & Visual Culture, Taiwan's Little Theatre Movement, Theatre-Image

一、關於「一個獨立的東西去喜歡」¹：小劇場運動的影像問題與冷戰全球化

1960年代以來，各種影視資源在臺灣成為觀影青年關注的學習資料；他們組織同好社團、觀影會並出版譯稿與評介，眾多青年文藝工作者與愛好者多多少少涉入其中，如陳映真、蔣勳或王墨林。到1980年代，影視資源愈是日益豐沛，「國際影展」與MTV消費模式興起，觀影的體驗與學習更直接地成為陳映真所言：「一個獨立的東西去喜歡」（王墨林等1982: 44）。

後來成為劇場導演的王墨林是與陳映真一同參與觀影社團的夥伴。他在1987年製作《拾月》時，採用了有別於既定空間的展演場所，提到電影在《拾月》中的效果：

〔《拾月》〕以前後順序交疊演出或是像連臺野臺戲一樣同時進行？各方意見皆有之，最後由三個劇團決議，嘗試用**電影融入／融出的剪輯手法**交織而成，在實際演出的效果上，這種「融」的手法所營造出時空交錯的超現實感，是能散發一定的劇場魅力。（王墨林等1990: 85）²

王墨林是影劇科班出身，後曾赴日本學習觀摩戰後劇場發展，影視對他的影響或許理所當然，但是，在1980年代後半段參與小劇場運動的成員，多半是素人，是非科班出身的大學生，電影亦成為創作者們挪用的素材。當時以「臺灣小劇場運動史」為題進行研究的鍾明德便指出，資訊傳播帶來的影像深刻影響小劇場運動的創作者。1986年開始以「環墟」與「河左岸」等劇團為主的小劇場作品，創作者們反覆提到他們使用「電影手法」進行創作，且多是觀看西方藝術電影作為創作資源（鍾明德1999: 130, 145-146）。

透過影展、MTV視聽中心、乃至於逐漸普遍的錄影帶與錄放影機等，創作者們大量消費、吸取各種影像作品。特別是錄影帶與MTV更可以繞開

1 陳映真語，下文將討論。

2 引文粗體皆為本文作者所加，下不贅述。

官方管道的審查箝制，從而各樣珍稀影片在地下同仁社團間流傳。³一段一段影像映入觀者的眼中，或多或少地被儲存下來，成為未來創作的美學元件。回顧臺灣1980年代末的小劇場運動，伴隨解嚴浪潮，高舉社會介入與政治參與，其強烈的影像風格也是重要的構成部分之一。然而，看似一段同人創作的美學實驗，卻也指出影像傳播與其再生產的結構性框架。

鍾明德提到，資訊影像的傳播作為「全球性」現象，對小劇場創作者產生影響。他也基於此「全球性」現象的設定，將創作者的觀影經驗與再生產作為「後現代」在臺灣的理據（鍾明德1999: 129-130, 157）。誠然，鍾明德的《臺灣小劇場運動史－尋找另類美學與政治》出版於1999年，彼時所謂的「全球性」或「全球化」正逐步取代冷戰，成為新的世界觀；然而，在全球化語境下，在地化的話語也浮現地表，展現另一種的時代認

3 在1980年代，透過「金馬獎國際觀摩影展」，以及逐漸興起的MTV視聽中心消費模式，許多歐美藝術電影已經大量地流入臺灣。一方面，從1981年第一屆影展以來，至1980年代末，楚浮（François Truffaut）、布列松（Robert Bresson）、柏格曼（Ingmar Bergman）、荷索（Werner Herzog）、法斯賓達（Rainer Werner Fassbinder）、溫德斯（Wim Wenders）、雷奈（Alain Resnais）、高達（Jean-Luc Godard）等著名的藝術電影作者分別成為影展專題的焦點影人，並主題性地播放他們從1960年代到1980年代的作品。另一方面，1980年代初，就有「影響」、「影廬」、「電影屋」，乃至於1987年夏天與解嚴同步開業，且具專業製播水準的「太陽系」等MTV，這些視聽消費場所的片源更是比官方影展來得豐富，許多並未成為影展主題，或是礙於尺度未能上映的影片，在MTV當中都能看到，如費里尼（Federico Fellini, 1920-1993）的《八又二分之一》（*Otto e Mezzo*, 1963），或是對當時臺灣環境來說尺度超限的大島渚作品《感官的世界》（《愛の柯リダ》, 1976）。事實上，MTV的經營多是遊走在法律邊緣。一方面是盜版，即便一開始還不算是被取締的原因，但1992年海外片商透過美國政府施加壓力，臺灣被列入侵犯智慧財產權的「特別301」名單，便開始取締盜版，並設定1994年為盜版品銷毀大限。另一方面，部分影片的言論與影像內容多少對尚在戒嚴時期的政府來說，有「考察」的必要。韓良露經營的「影廬」MTV就曾經因為被新聞局「考察」，一度停止營業，改名「跳蚤窩」復業。而在1987年開業的「太陽系」，為了供應當時知識青年大量消化歐美影像作品的的需求，甚至設立專屬的字幕翻譯部門，以便製播盜版進口的無中文字幕影碟，並編撰完整的影片介紹，且沿用1970年代《影響》雜誌的刊名，出版《影響電影雜誌》。關於1980年代MTV的觀影場所以及經營盛況，見鴻鴻（2012）；黃哲彬（2013）。此外，《影響》與《影響電影雜誌》除了刊名沿用之外，曾經參與1970年代《影響》編輯撰文的李道明，也擔任《影響電影雜誌》的編輯顧問。兩刊的差異在於，前者較偏向嚴肅的電影評論，後者則偏向介紹性的文章。關於《影響》與《影響電影雜誌》的發展，見李道明、徐明瀚（2016）。這些發展都說明了觀影與其消費對渴求文藝資源的青年具有重要性與影響力。

識，與全球化互相拉扯，乃至於衍生「在地全球化」或「全球在地化」等論辯。鍾明德以「本土化」及「國際化」砥礪「革命尚未成功」的「臺灣小劇場運動史」也正是此論辯的產物。

不過，激昂的革命論述難免令人感到操之過切。鍾明德冀望以全球化快速製成「後現代臺灣」，捨棄長年戒嚴及深陷冷戰壁壘的歷史經驗，挪用後現代的美學話語拼裝（pastiche）告別舊時代的革命武裝，卻也忽略了支援軍火的後勤單位（logistics）依然如故。冷戰二元壁壘下，臺灣依附美國主導的單邊整合，安身其後勤網絡的一部份。此壟罩世界的格局與單邊依賴，從現實物質到知識思想，形成源源不絕且從未中斷的「知識物流體系」（intellectual logistics）。弔詭的是，鍾明德引介的後現代，在此物流體系裡，似不意外地，丟失了後現代的歷史批判性，以一種「美學知識」的代工，在臺灣量販。事實上，細究流行於1980年代末到1990年代中的後現代論述，讀者並不難發現歐美論者對於戰後世界的批判，乃至於針對冷戰格局形構之文化邏輯，展開既有局部在地性又有整體全球性的批判。正如詹明信（Fredric Jameson）所言：

這個散布**全球但也正是來自於美國的後現代文化**，乃是全新一波**美國軍事與經濟的世界性統治**，後現代文化既內在於美國，**但又是美國作為世界宰制者的一種上層結構的表現（superstructural expression）**。在此意義上，也是在整個階級歷史的意義上，這般文化的底面盡是血腥、痛苦、死亡與恐怖。（Fredric 1997: 5）

因此，當鍾明德引用後現代知識來說明小劇場運動對於戒嚴臺灣的攻堅時，顯然陷入了「批判的武器」與「武器的批判」之間的矛盾。高舉解嚴臺灣的新生旗幟，一掃日本殖民遺緒、美國基地占領，以及伴隨美援的歐美文化主流化等歷史迷霧。拿著後現代的「批判的武器」清理歷史不同環節的「武器的批判」，誠然，鍾明德得以借用後殖民理論疾呼，認為臺灣小劇場應當取得自我敘事的權力，決定自身的主體性(1999: 23-24)。換言之，鍾明德恰恰銜接解嚴，應承臺灣主體成爲主流話語，藉以總結80年代末的小劇場運動。

告別冷戰與戒嚴並想像新生臺灣，這種情感或是臺灣解嚴當口的主旋

律。以「後現代」作為理論武器，再以「全球化」作為時空想像，鍾明德論述的誤區或許來自於急切，難免錯失歷史脈絡。然而，在1970年代到1980年代，臺灣社會力量慢慢甦醒，乃至於1980年代中之後，解嚴意向愈加濃厚，渴望新時代的激動無可厚非。不僅是鍾明德，參與小劇場運動的創作者都或多或少地分享邁向新時代的不安與激情。或許解嚴超過30年的現今，才多少換來得以審思的時空距離。換言之，解嚴與所謂冷戰瓦解後，解釋新時代而被強調的「全球化」，或許必須被重新放在臺灣歷史脈絡下，檢視其局部與整體性質。

資訊媒體傳播的影視內容與其物質供應鏈，確實是鍾明德所言「全球性」的一部分。1960年代以來，戒嚴文藝政策箝制下的國片逐漸式微，1970年代先是美援單位的藝文場所，再透過政府開放海外電影放映，也刺激了1980年代初「臺灣新電影」的崛起。在此歷史過程中，不難發現，相對受限於冷戰壁壘第一島鏈的戒嚴文藝政策，大洋對岸透過駐臺單位傳來其他「自由世界」的文藝作品，對有意創作者或文藝愛好者來說，正是號稱「自由中國」卻不自由的一道出口。雖然在冷戰中，世界看似一分為二，但壁壘、攻堅、交錯、乃至於矛盾的疊合，形成一種表面二元但內部複雜的全球化模式。換言之，以世界整體歷史來看，冷戰並非1990年代強調的「全球化」所能取代，因為冷戰就是「全球化」的一個歷史模式。

誠如阿帕度萊（Arjun Appadurai 2006）寫在冷戰壁壘瓦解時刻的文章，〈在全球文化經濟中的解離與差異〉（“Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”），他明確地指出，回顧歷史的縱深，全球化並非專屬於1990年代的世界觀，從大航海時代到帝國殖民主義的發展都具有全球化的性質。然而，真正的問題是考察全球化在特定時代同質化與異質化並存的張力，分析其中各種交錯、重疊又解離（disjuncture）的文化現象。阿帕度萊也關注到，1980年代亞洲地區的美國化表象，但對他來說，這不僅是某種美國夢的想像，而是搓揉同質與異質的各種社會實踐，並體現在勞動模式、文化生產與藝術創作的形式。因此，即便存在著美國霸權以資本主義動力所展開的同質化進程，在不同的地緣關係中，此一進

程在各地相應出現不同且具體的本土化現象（*ibid.*: 587-588）。如此分析凸顯了「在地全球化 / 全球在地化」的論辯，但在此論辯中，歷史縱深的解析更是重要。阿帕度萊（*ibid.*: 600）便清楚地指出，雖然思考全球化的問題並非先行設定一個全球文化體系，並追索其源頭秩序，但也不能說全球性流動現象與特定在地的歷史構成因素（causal-historical）無關；因此，他認為，全球化在現象上，呈現出碎形（fractals）、多層分類（polythetic classifications）與混沌（chaos），這些整體性隱喻（macrometaphors），都必須局部性的分析。

換言之，對阿帕度萊而言，「在地全球化 / 全球在地化」並非某種定義性的概念，而是有待脈絡化分析的現象。他所提出的五種全球化景觀（-scapes），可以進一步歸類為不同時代的全球化現象，以便進行細部的脈絡化分析。以全球性政治經濟學（global political economy）來說，人口、科技生產與貨幣匯流組成了流動性的基本架構。人口流動作為「族群景觀」（ethnoscapes），亦即，基於國際資本的動向、生產技術的需求，以及國家政策，各地區人民自願或被迫展開全球流動。與此同時涉及了所謂「科技景觀」（technoscapes）的生產配置，也就是傳統、新興與資訊工業等跨國企業全球設廠，配置原則乃是基於不同地區的人力成本、勞動力技術水平，貨幣匯率，以及各地政府政策的條件。資本交換的抽象貨幣也將同步在國際匯市、股票市場中流動，加入各種投機的商業貿易，形成「金融景觀」（financescapes）。阿帕度萊指出，這三種景觀看似彼此交錯疊合，但也隨時可能基於各自相關聯的制動因素產生差異，又再次解離（*ibid.*: 589-590）。

阿帕度萊上述三幅景觀的說法，正是在不同時代的全球規模下，生產力、生產手段與商品化複雜匯流的現象。然而，三幅景觀看似是相當整體性地歸納動向，但阿帕度萊反覆強調流動，或是提醒必須將局部變動因子放入具體分析當中。

以戰後臺灣來說，美援看似全球化在政經結構與文化邏輯上的主要動力，但也是變動狀態的表象之一。臺灣身處冷戰一方陣營，美國因素看似

有較強的主導性，但既在「自由世界」島鏈前線，又身懷反共復國的民族大義，不自由的「自由中國」，「自由世界」與「獨裁政權」，意識型態的同異在不穩定的張力中，既親密又陌生地媾合。「中美斷交」後的臺灣也正是此不穩定關係的典型發展，銜結美援的基礎，進而展開本土官僚培育、經濟自由化、招募資本家等政策，引入大量國際資本的流通、在跨國企業進駐下各種代工產業興起、作為世界代工生產力而操控新臺幣的進出口政策，乃至於從美援時期以來便持續鼓勵赴美考察、交流與就學的知識生產力人口流動。

如是狀態，或能回應阿帕度萊所言的解離與差異，乃至於內在動力的碎形、多層與混沌，此一狀態看似既非美國主宰亦非臺灣自立。地緣政治霸權同化宰制區域時，在地政權也非默默無聲，兩造看似衝突解離，但又相互轉化、妥協、媾合。同異之間，戰後臺灣以一種特定的模式遂行族群、科技與金融等景觀流動所嵌構的全球性政治經濟學。⁴

現實脈絡的概要或許在物質層次上得以說明三幅全球化景觀體現在戰後臺灣的現象，但不僅於此。物質基礎與上層結構作為相互制動的整體，思想、知識、乃至於內在精神的展演，既受制於基礎元件，又調度挪移著這些物質對象，映射現實的複雜，極力搬演各種難言的感受經驗。阿帕度萊將涉及上層結構的運動歸納為兩種涉及視覺與精神的景觀。

通過科技景觀的流動，新聞、雜誌、電視或電影，這些資訊以影像（images）作為主要流通的內容。阿帕度萊將此現象稱為「媒體景觀」（mediascapes）：

⁴ 在《視差：理解美國與東亞關係》（*Parallax Visions: Making Sense of America-East Asian Relations* 2002）中，康明斯（Bruce Cummings）曾在他在1980年代考察且提出的「威權官僚式工業化體制」（Bureaucratic-Authoritarian Industrializing Regimes, BAIR），透過南韓與臺灣為例，討論戰後依附美國但又相互遏制（containment）的關係。康明斯（ibid.: 211）指出，恰恰是遏制手法揭露了整個冷戰邏輯，且規劃了所謂BAIR的區域性質。他說，藉由軍事手段劃定東亞冷戰格局，戰後美國不僅要鞏固對抗共產陣營擴張的防禦線，且已經滲入自身利益的考量，並以此一勞永逸地建立對美有利的區域結構（ibid.: 211）。康明斯（ibid.: 213）認為，美國戰後策略從來就是雙重的遏制（dual containment），同時牽制著共產陣營與資本主義盟友，以便鞏固自身的利益。

無論是基於私人興趣或是國家利益，**媒體景觀意謂著以影像主導的現實敘事，流通的影像提供給觀者一系列得以轉化的元素**，諸如影像腳本中的角色、情節，以及文本形式等構件。觀者藉此形構想像的生活，此形構既切身於觀者自己，又連繫著異地的他者。換言之，**影像腳本將會被觀者分解為其在地生活的各種隱喻與複雜情結，藉此建構關於大他者的敘事，也構築自己可能之生活的原型敘事（protonarrative），並成為觀者為了獲取可能的生活而展開行動（movement）的初衷。**（Arjun 2006: 591）

因此，對阿帕度萊來說，觀者將會混淆現實與虛構的界線，也能成為某種觀影想像的實踐。觀影經驗的實踐意謂著嵌合（chimeral）想像的世界，在媒體景觀中流通的影像也成為美學（aesthetic）的元件（ibid.: 590）。

阿帕度萊進一步指出，媒體景觀匯流的影像不僅是美學的。影像的多義性與內容含量可以傳達各種意義的圖式，成為「觀念景觀」（ideoscape）。他說，影像傳達具有啓蒙意謂的世界觀，並聯繫著各種政治話語，如民主、自由、權利等等。這些話語透過不同媒體影像形式與內容得到傳播，可能來自於報紙的攝影，電視新聞放送的畫面，也可以來自一部電影。影像串聯（concatenation of images）的產物成為具有啓蒙意義的話語，但詮釋不同形象的方式在不同地區被翻譯出不同的意義，其流動性也展現出同質與異質之間的張力。因為不僅是在地現實的歷史條件會造成不同的翻譯，知識分子的全球性流動也會不斷地注入新的意義⁵，觀念景觀便經常涉及政治意識形態的對決（ibid.: 591-592）。

藉由阿帕度萊對全球化景觀的歸納，關於小劇場運動作品的影像手法，我們可以得出某種概念性的答案。觀者將觀影經驗付諸實踐，嵌合出想像的世界。媒體景觀中流通的影像成為美學元件，而正如觀念（idea）作為一種圖式的本意，啓蒙話語也藉由影像的串聯展開意義生產。所謂觀念景觀常見於小劇場運動的社會性與政治性演作中。

然而，這些以景觀所歸納的現象如阿帕度萊所說，只是分析的開始。

5 阿帕度萊（2006: 591）認為，「民主」或許是經由翻譯，因此意義最解離碎散的觀念；他舉出兩個例子，一是早期中國將「民主」看作是「群眾統治」的危險，另一則是南韓威權政府將人民紀律（discipline）作為增進「民主工業成長」（democratic industrial growth）的關鍵。

鍾明德以後現代話語拼裝的論述也只是現象的一部份。在阿帕度萊理論的提點下，關於小劇場運動的影像問題，不在於「為何」而是「如何」：創作者消費吸取資訊傳播之影像，從而儲存的美學元件，如何積累？如何組件？如何展演？在現象的流轉中，形成什麼樣的譜系？又說了什麼樣的故事／歷史？本文關注的是，影像作為美學元件的挪用以及劇場觀念場景的構成，兩者之間隱約體現著認識觀點的轉化，甚或從觀影學習到捕捉影像背後的觀念，乃至於接軌物流體系的知識，從而追索或鍛造後解嚴的主體。從熱切的觀影到提取影像背後的觀念，並嘗試鍛造觀念的實體化，冷戰全球化走到解嚴的當口上，創作者焦躁的主體性疑難，其尚未發聲的身體如何藉由影像追索自身故事的語言？回顧劇場影像的歷史剪輯與觀念再現，本文試圖去分析其中的斷裂與嫁接。如陳映真所言，接下來的幾段歷史與文本分析，或許要從如何看待「一個獨立的東西去喜歡」談起。

二、流傳與膺作：從文字影像、影像考古到劇場影像

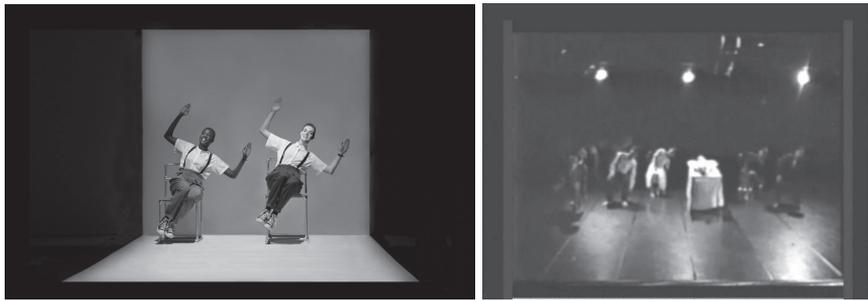


圖1：《沙灘上的愛因斯坦》的人物傾斜。⁶ 圖2：《兀自照耀著的太陽》的人物傾斜。⁷

《沙灘上的愛因斯坦》（*Einstein on the Beach*, 1976）與「河左岸」《兀自照耀著的太陽》（1987）各自展演留下的影像（圖1、圖2），一則

⁶ Retrieved from: <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach/> on May 20, 2017.

⁷ 如非特別註明，本文「河左岸」《兀自照耀著的太陽》的劇照皆擷取自黎煥雄（1987）。

公案：兩部作品中，身體的「傾斜」意謂著什麼？

1986年後，關於「環墟」與「河左岸」作品的呈現，評論者們觀察到了碧娜·鮑許（Pina Bausch）或是羅伯·威爾森（Robert Wilson）的風格（王墨林1990: 160-162; 鍾明德1999: 132-153）。⁸但是，鮑許的「舞蹈劇場」或威爾森的《沙灘上的愛因斯坦》是1980年代由海歸留學生帶回紀錄表演的錄影帶，進而在小劇場與知識分子之間流傳。⁹部分小劇場的創作者直到1990年代之後，才有機會出國看到鮑許與威爾森作品的現場演出。¹⁰關於本地演出，鮑許與其舞蹈劇場在1997年來臺演出《康乃馨》（*Nelken*），至於威爾森則到等到2007年才來臺講座，其作品《加利哥的故事》（*I La Galigo*）2008年才首次來臺演出。

在此前後關係下，似乎也無法證實沒有親見作品，就沒有任何的影響。但是，在1980年代末，如此沒有劇場體驗而經由影像觀看，對小劇場創作而言，究竟是模仿？還是論者藉由觀看來核對既定知識，也就是前文分

-
- 8 王墨林只提到了鮑許。鍾明德則是以兩者的風格進行對照。「河左岸」的編導黎煥雄事後曾經這樣描述：「早在80年代中期，臺灣的小劇場興起另一波前衛美學探索的時期，熱血澎湃的文藝青年們早已透過那時還非常有限的傳播管道，流傳交換著幾個大師的名字，Pina Bausch就是其中之一。然而也許也因為太有限了，那時候對Pina Bausch最大印象除了那個帶著反骨、把人的行為事件更廣泛地納入演出裡的舞蹈劇場精神之外，竟然就是帶有暴力傾向的碰撞。那時臺北如果有哪個演出裡出現反覆撞牆、摔倒、又爬起撞牆、又摔倒的動作，我們約莫都會很假會地說：『感覺好Pina Bausch……』。而事實上，1987年我這輩子第二個劇場導演作品，即使改編了陳映真先生的小說，但就被一些劇場朋友說成『有一些Robert Wilson、又有一些Pina Bausch……』。」（黎煥雄2014: 002-79）
- 9 關於鮑許的錄影帶傳播，在葉根泉（2016: 149）的專書中亦有提到。至於威爾森的作品，根據王墨林的回憶，他（2015: 3）指出：「鍾明德帶了《沙灘上的愛因斯坦》這支錄影帶回來，配合他的『後現代劇場』論述到處宣揚，我們這一代幾乎都看過《沙》的錄影帶。同時我們也看過Pina的圖片及一點點影片。」
- 10 如黎煥雄在1993年前往香港觀賞鮑許的作品《一九八〇》（1980）（黎煥雄2014: 002-77-78），或是「臨界點劇象錄」的田啓元在1995年的「香港藝術節」看了威爾森的作品《浮士德亮燈記》（*Doctor Faustus Lights the Lights*）。田啓元提及這段經驗的手稿題為〈羅伯·威爾遜個頭〉，由前「臨界點」團員鄭志忠上傳至網站，詳見：田啓元（n.d.）。雖該文確切撰寫日期佚失，不過，根據該文內容提及的威爾森作品，經過查證應是田啓元參與1995年「香港藝術節」時所觀賞。參見「香港藝術節」官方網站，便有列出1995年節目表，包括了威爾森的《浮士德亮燈記》：http://arts.hkbu.edu.hk/~tran/tw/Research/completed/research_cp_15drama_1991-2000.asp。

析臺灣所處知識物流體下的美學範式，諸如寫實主義、現代主義、前衛手法或後現代主義的審美理解？如此從既定知識生產的理解、指認，也就核對，能否說明1980年代末的小劇場作品？這樣的問題或這段莫衷一是的史話可以進一步類比臺灣戰後觀影經驗的視覺文化譜系，莫名的熱衷或似是而非的理解亦並非專屬於1980年代末的小劇場創作者。1980年代末透過留學生傳覽錄影帶，這種觀影文化或前文提及的同人文化，對戰後臺灣藝文圈來說，並不陌生。具體而言，觀影文化在1960年代、1970年代與1980年代各自出現了不同的意義與實踐。甚至，1960年代與1980年代的觀影具有某種詭異的相似性。雖然兩者都呈現對影像的單純喜好，但僅在概念上相似，實踐上大有不同。1960年代與1980年代的觀影者以迥異手法操練「單純喜好」來展演觀影經驗。藉此心態相似，實踐相異的過程，或許可以進入小劇場作品使用「電影手法」與觀影經驗之視覺文化譜系的時代脈絡。

1970年代開始有些機會滿足電影迷。作家舒國治（1994: 15-29）曾經回想，1970年代青年渴求著那些不曾上映，或是生不逢時、來不及觀看的電影。於是他們穿梭美援文化的相關單位，如天母的美國學校，或是臺北各地的美國駐軍團區。在這些地方，他們看到布紐爾（Luis Buñuel）在1950年代的作品《被遺忘的人們》（*The Young and the Damned*）、也即時地看到1971年奧斯卡最佳外語片的提名作，瑞典導演特洛爾（Jan Troel）的《移民》（*The Immigrants*）、美國導演莫索斯基（Paul Mazursky）在1976年備受好評的《下一站，格林威治》（*Next Stop Greenwich Village*），以及許多美國當期的好萊塢大片；舒國治指出：「『譬似美國』成了另一項臺北一無所有、設施醜惡下所抽析出來的趣樂玩意。」（*ibid.*: 16）¹¹

與穿梭美援單位之「遊藝」（舒國治，1994）同步展開的是王墨林

¹¹ 舒國治也接著指出：「但即使如此，整個七〇年代，由於又聽搖滾樂又看電影，弄到自然而然被迫使對『美國』這樣東西很不陌生。即如美新處的圖書、耕莘文教院的英文藏書，我們也常去借閱……至於『美國』這樣東西究竟是個什麼東西，七〇年代我一點也沒想過，直到八〇年代後期我在美國，那時我想我才知道。」（舒國治1994: 7）

曾經稱為「試片室時代」的觀影經驗。他們是一群電影同好有系統地從片商處取得過去因商業考量與檢查尺度，而未能上映的影片，進一步整理了幾乎可以稱為「電影史」的各種專題系列，並舉行放映會與討論會，其中包括義大利新寫實主義電影、法國新浪潮導演梅爾維爾（Jean-Pierre Melville）的系列，中國導演宋存壽的系列，英美也各有專題，甚至也進一步將精彩畫面製作為投影片與文字資料（引自王墨林等1982: 48）。這種電影同好活動被舒國治稱之為「出土」，因為，那些在1970年代之前沒看過的導演作品都真實地進入了觀影經驗當中，如伯格曼（Ingmar Bergman）的《處女之泉》（*The Virgin Spring*, 1960），或是安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）的《慾海含羞花》（*L'eclisse*, 1962）（1994: 6）。這種主題性「出土」也是電影「作者論」的實踐。王墨林就指出，將導演視為作者，脈絡化地理解其思想過程，就有必要將其相關的作品一併研究，他也就此研究在1978年出版《導演與作品》一書。

然而，所謂「出土」也不只影迷單純的喜好興趣，亦對應著前一個時代觀影與實踐的差異。

在1960年代《劇場》雜誌，除了引介劇場文本之外，也翻譯電影劇本，但僅僅是劇本。這些當時被以「文字方式」觀看的電影，除了部分零星地上映過，絕大部分《劇場》同仁卻並未真的看過。在1982年時，陳映真便坦言：

我們翻譯了一大堆臺灣沒放映過的電影劇本 [...] 當時只是視為一個獨立的東西去喜歡，這種感情與以後真正地看到那些電影的感受不一樣，譬如：有一部法國電影「去年在馬倫巴」，當初「劇場」翻譯介紹的時候，劇本也看過，劇照也看過，我們都覺得神的不得了，可是最近在電影圖書館看過一次，覺得也沒什麼。（王墨林等1982: 44）

曾經在1970年代於《雄獅美術》開設電影評論專欄的蔣勳也指出，自己及找來的作者群，如王墨林等，當年也都是先看了《劇場》的文字翻譯，但他說：

當年看了「劇場」翻譯的「去年在馬倫巴」，每一句對白都劃了又劃，覺得裡面頗有生命。等到1972年我到法國的時候、在巴黎

電影圖書館去看了「去年在馬倫巴」，才開始有一點反省，覺得跟國內讀劇本的感覺不同〔…〕「去年在馬倫巴」這些東西好像跟我們電影環境沒有辦法發生關係。（王墨林等1982: 46）

陳映真更進一步地點出：

我覺得這是很奇怪的現象，一味討論沒見過的電影或者沒看過他們作品的導演〔…〕讀完了還是不懂得它，哪怕翻譯的人都不懂得它。（王墨林等1982: 50）

然而，正是這些在1960年代沒有「看過」的、「神的不得了」的「文字影像」成爲1970年代挖掘「出土」的動力。

有別於1960年代與1970年代，在1980年代觀影經驗無需文字「翻譯」，也不用「出土」。電影不僅在影展，也攤在MTV的片單上，還有同人之間傳覽的影帶，至於觀影之後的實踐直接成爲了劇場創作的「電影手法」。

以1986年成立的「環墟」劇團來看，李永萍在回顧時便直言：

當時爲什麼會那麼多人要投身於劇場，那和當時臺灣的政治與文化轉型有著極大的關係〔…〕因爲當時臺灣的創作者如果要表達和自身環境有關的問題時，除了**電視與電影**之外，整個言論系統是封閉的（馬成蘭1996: 220）。

李永萍的這段話，除了表達對於在地政治與社會議題的關切，對於電影與電視的視覺體驗或也成爲他們透過劇場來表現其感知經驗的素材。

此前對反共抗俄劇與復興中華文化文藝政策的無感，又或臺灣新電影的出現讓影像的刺激作爲一種鼓舞，再加上1970年代末以來，面對社會事件的臨場感，大學一些非科班的同人社團開始創作。若以李永萍所屬的「環墟」爲例，劇場便成爲影像再生產的空間。

1985年以來從社團「庠序會」蛻變爲「環墟」，直到1992年解散，創作了十七部作品：《十五號半島，以及之後》（1986）、《舞臺傾斜》（1986）、《家中無老鼠》（1987）、《流動的圖像構成》（1987）、《對關係的印象》（1987）、《奔赴落日而顯現狼》（1987）、《被繩子欺騙的欲望》（1987）、《拾月：卯記事本末》（1987）、《作

品（十）》（1987）、《星期五／童話世界／躲貓貓》（1988）、《零時六十二分》（1988）、《午夜夢／木樨香／方塊舞》（1988）、《最後的森林浴》（1989）、《事件三一五·六〇八·七二九》（1989）、《五二〇》（1989）、《暴力之風》（1990）、《吠月之犬》（1992）。

李永萍曾表示，「環墟」團員對於藝術電影十分熱衷，並曾經在劇團中設立「實驗電影」部門，希望探索電影與劇場一同表現的形式，她說：「將嘗試以同一個故事，在舞臺上以演員肢體做抽象的前衛演出；在電影中找實景，用具象表現抽象概念，共同呈現在觀眾面前。」（郭行中1988/12/29）例如，《舞臺傾斜》（1986）的導演李永喆運用了舞臺空間配置，限縮四個演員的活動範圍，來表達現代人的受制狀態，並仿倣伍迪·艾倫（Woody Allen）電影中嘲諷式的對白情境，討論資本主義社會的價值觀，以及各種社會空間中的不平等關係（引自王墨林等1990: 326; 民生報編1986/08/01, 1986/08/29）；而挪用手法上，在討論生命與死亡的《零時六十二分》（1988）當中，導演郭珍弟直接使用了類似高達與費里尼的剪接手法，將各自不相關的場景片斷接合在一起，又以不同的順序循環重覆，形成生死之間的對話（張必瑜1988/10/28）。

「環墟」也使用影像媒體技術。在《奔赴落日而顯現狼》（1987）以幻燈片和八厘米影片來表達劇中人物情殺愛人的內在感受（民生報編1987/07/10）。而在與「零場」合作的作品《五二〇》（1989）當中，爲了突顯「五二〇事件」所展開的反思，演出時，一方面投影「綠色小組」提供的事件衝突現場的平面攝影，另一方面現場放置了三臺電視分別不斷交互重播綜藝節目《連環泡》的片段，以及「綠色小組」提供的事件紀錄影片（郭行中1989/05/13, 1989/05/24; 張必瑜 1989/05/13），形塑演出現場多點影像構成的視聽環境。晚期的作品，1990年的《暴力之風》則邀請侯俊明擔任舞臺美術設計，置入當時反思戒嚴的作品《刑天再變》作爲舞臺設計（參見圖3、圖4），¹²持續以身體、舞臺物件與相關視覺元件，構畫

¹² 侯俊明在1990年以所謂「『慶祝第八屆『蔣總統』就職美術聯展』，展出《偉人館》與《刑天》兩個作品。前者是一間由許多青天白日旗作爲門簾遮擋起來的牢房；後者看似同樣的門簾，但拉開後，小房裡是一幅兩腳打開佇立在熱滾

臺灣殖民與威權統治的歷史（張必瑜1990/06/20, 1990/07/05）。



圖3：侯俊明《刑天再變》之一。



圖4：侯俊明《刑天再變》之二。

雖然「環墟」留下的影片記錄不多，但通過歸納性的概述，或許在一定程度上得以呈現，「環墟」受電影影響而採取偏重影像視覺性的創作方法。

綜觀而言，1960年代與1970年代對於電影的引介與挖掘，乃至於1980年代帶給小劇場影響的所謂「電影手法」，不難發現觀影經驗在不同時代，由觀者各自展開的實踐，生產了截然不同的意義。對1960年代的觀影者來說，影像是由翻譯劇本構成的「文字影像」。因為影像不可見，「文字」使不可見的影像成為「想像的可見性」。1970年代的觀影者，在美援地景與「自由世界」流入的外來文化中追索影像。他們採集早先的文獻，瀏覽現時的資源索引，再回到試片室抽絲剝繭。「影像考古」解析1960年代「想像的可見性」，從文字堆當中「挖掘」影像，於是在想像與真相之間，一旦電影不再是「文字影像」，「出土」即是見證，也是新意義的生產。進入1980年代，觀影者不僅不需要文字去構畫想像，也少了些考古核對的時代況味。相對地，影展、MTV消費，以及錄像交流更為立即地串流起大量的影像，更可以直接成為「一個獨立的東西去喜歡」，實踐為「劇

滾油鍋上的斷首刑天。侯俊明併置兩者以諷刺解嚴後各種威權心態不變的顛覆。《刑天再變》的系列以此一主題展開，也在1992年「臺大二二八社區意識週」展出，並將「刑天與帝爭神，帝斷其首」的典故反應在「二二八事件」的悲劇上。此處圖片來源以及《刑天》系列的作品闡釋，詳見侯俊明（1994: 190-197）與其個人網站（<http://legendhou.tw>）。

場影像」手法的創作。

從「文字影像」、「影像考古」、乃至於帶入身體與空間調度的「劇場影像」，以此歷史脈絡重新思考小劇場運動的創作方式，恐怕難以簡單歸結為某種既定知識理解的美學形式。不同時代的觀影經驗積累為某種美學元件的資料庫，如同「文字影像」留下的文稿，「影像考古」試片室的檔案，是不同時代物質結構下，視覺經驗的再生產。觀影經驗形構視覺文化的譜系也揭露冷戰全球化傳播的影像以不同走向的文化動力彼此交錯、重疊與逆轉。

陳映真與蔣勳深鑿文本，細讀並翻譯《去年在馬倫巴》的劇本，但觀影體驗的差異，如蔣勳說，「跟我們的環境沒有相關」，或是陳映真直言，「覺得也沒什麼」。對比這般直白的論述，小劇場中流傳威爾森或鮑許那些莫衷一是的史話，膺作與否？或只是1980年代小劇場運動創作者觀影經驗的一種解讀。然而，陳映真與蔣勳觀影後的反思依舊有效：什麼是「我們」的環境？何以覺得也「沒什麼」？觀影亦或感知經驗再生產了什麼？展演什麼？1980年代的劇場影像意謂著什麼？

本節提到「環墟」劇團從《五二〇》與社運團體的協作到《暴力之風》偕同視覺藝術家一同控訴二二八事件，不難發現當時創作者對歷史的關懷。閱讀「中華文化基本教材」成長的戰後第一代與第二代，慢慢看到黨外運動並參與社會運動。伴隨著運動的各種非官方知識開始流傳，他們似乎聽到了曾經被官方論述封印之歷史的細語。然而，解嚴終究僅是官方自行宣告的法度變革，歷史迷霧不會就此豁然開朗，依舊是時空地圖裡長年被遮蔽的「無座標地帶」。¹³

通過冷戰全球化，挪用儲存的美學元件，小劇場的創作者如何再現二二八事件或白色恐怖，乃至於更多曾被殖民剝削、矯正，後又被警總凝視、噤聲的人民，他們不可聽的呢喃、不可知的事件、不可傳承、沉默的個人或群體經驗與心靈痕跡？從觀影的吸收到再生產影像，擅長視覺媒材

13 「無座標」是下節「河左岸」曾經討論並面對歷史的一系列作品裡的主要概念。

的創作者，如何將不可見的帶向可見？相較於表現意識與概念的「環墟」劇團，「河左岸」劇團取向文本／文獻，也著手田野工作，從而將記述與文字轉化為「劇場影像」。「河左岸」再現的歷史感知與其所調度的場景又意謂著什麼？

三、剪輯1965年與1987年的「十點四十——六」：「河左岸」與《兀自照耀著的太陽》

「河左岸」劇團成立於1985年，其前身是淡江大學非正式的詩社，也是由非科班的大學生組成，演出多以黎煥雄與葉智中進行編導，後者在1991年之後淡出劇團的運作。在解嚴前後，「河左岸」主要的作品包括：《我要吃我的皮鞋》（1985）、《闖入者》（1986）、《兀自照耀著的太陽》（1987）、《拾月——在廢墟十月看海的獨白》（1987）、《無座標島嶼——迷走地圖序》（1987）、《搶救森林》（1989）、《星之暗湧——迷走地圖第一部》（1991）、《穿過歷史曠野與內室》（1992）、《海洋告別I——迷走地圖第二部》（1992）、《海洋告別II——迷走地圖第三部》（1992）、《賴和——迷走地圖第四部》（1994）。

改編自國外作品的《闖入者》演出時，¹⁴「河左岸」明確地宣告期許自身的在地視角，以及對臺灣歷史的關切。黎煥雄曾指出：「河左岸一開始就比較以『體制外』為團體性格的標的與依歸」，葉智中則補充：「還有地緣的因素。我們創團定名為河左岸關心城市之外，臺灣本土的變遷與政治社會的實況。」¹⁵在解嚴前後，在地與歷史乃是「河左岸」進行「體制外」展演的時空象限。這種「體制外」也是戒嚴體制即將解體的感受。如前文所述的某種時代共感，彷彿從被禁錮的內部走向外部的時刻。黎煥雄於解嚴前夕1986年4月相當深刻地描述與「河左岸」劇團成員們的感受：

生命平靜的表面底下躲著逃避的靈魂，直到**結構發生變化**、主宰

¹⁴ 改編自梅特林克（Maurice Maeterlinck）的同名劇作及卡波特（Truman Capote）的短篇小說《米莉安》（*Miriam*, 1945）。

¹⁵ 這兩段談話引自李世明（1996: 81）。這原本是一段「環墟」與「河左岸」兩團之間於1988年的對話，收錄在劇團內部未出版的手冊（*ibid.*: 90）。

者易位，我們，相濡以沫，彼此傳遞騷動的眼波，都察覺到不安了，介入、改革、反撲行動的真正熱情卻都如此地未見必然。（黎煥雄2014: 001-15）

抱著這樣的心情，他與團員同年8月在南投舉辦文藝營邀請鄉土文學旗手前來討論。而在文藝營結束之後，他們接著投入鹿港反杜邦建廠運動的聲援。在黎煥雄的自述當中，他們一方面希望透過1970年代「鄉土文學論戰」追索感受在地的思路，另一方面也焦慮地介入了發生中的事件。這兩方面經驗的影響直接地促使隔年的夏天「河左岸」改編演出陳映真的短篇小說〈兀自照耀著的太陽〉。此外，似乎某種左翼的想像亦是「河左岸」展開探索的動力。那麼為何是〈兀自照耀著的太陽〉？

〈兀自照耀著的太陽〉是陳映真在戒嚴時期1965年發表於《現代文學》第25期的短篇小說。藉由黎煥雄（2014: 001-17）的回憶，1986年夏天在南投的文藝營，「河左岸」團員與「本土派文學」的作家交流。之所以在1987年選擇陳映真這部小說，是基於「小說帶著理想主義式社會主義的色彩，以年輕的熱情探討階級差異、以及『布爾喬亞』的罪與醒覺—以小女孩純潔無邪的生命祭獻為代價的醒覺。」（ibid.: 001-19）從小說的出版狀況，1987年的演出應是改編自1965年的初刊。不過，1987年「河左岸」的改編似乎與1965年陳映真關切的焦點不同。¹⁶

小說（陳映真2001: 51-73）環繞著一位臥病垂死，名為小淳的女孩展開。故事地點是一個礦業小鎮。除了小淳，五位登場人物分別是：前來探望小淳的年輕家庭教師陳哲；小淳的父母魏醫生與日籍妻京子；地方上的資本家許忻與日籍妻子菊子是魏家的友人。從小說內容的描述來看，讀者可以知道故事時間發生在戰後不久。魏跟許分別代表跨越戰前到戰後的知識與資本階級。魏醫生是知識分子，對自己的專業與文化素養頗為自負，他並非本地人，且把自己與鎮上的人區分開來，認為自己擁著與小鎮截然不同的生活。許是比魏年輕一些的本地人，也有大學學歷。他是鎮上小店主的兒子，結婚五年後，從父親的事業獨立出來代理美國農藥，是一位事

16 1965年初刊後，到1988年才收錄於人間出版社發行的《陳映真作品集》第二卷。

業心正盛的中年企業主。在小淳臥病的背景下，眾人談話的內容開啓關鍵的場景：小鎮上礦坑的意外。無論是基於職業性冷漠或是文化自負，魏對於小鎮上採礦坑夫無數的死亡早已無感，甚至作為本地人的許也已對這些死亡司空見慣。但故事發生前三個月，一次涉及三十多人傷亡的意外，小淳卻被這樣的死亡觸動。魏提到處理此意外時的一個場景：他上樓換下沾血漬的衣服時，看到小淳流著眼淚，從二樓的窗戶望著院子七八具屍骸與哭號的家屬。魏談及此場景中小淳的眼淚，激發眾人第一個層次的負罪感。魏更是表達，面對「別人」的死亡，作為知識分子與醫師的他不曾流淚，直到憶起小淳觀看他人苦痛的淚水與自身的垂死，才令魏第一次感到在小淳「生命的熄滅前把自己打倒了」（*ibid.*: 61, 65）。此處的「別人」則對照出魏稱做「同族」的另一個場景。魏所指的「同族」是他隔開鎮上一般人的小天地族人，是小鎮上戰前與戰後的中產者們，在每日午後將醫院關起門來並拉起帷幔，用精美的玻璃杯喝著酒，聽著只有魏能懂的室內樂，也播放讓眾人翩翩起舞，令人迷亂的探戈舞曲（*ibid.*: 64）。對比小淳的哭泣與臥病，這段逸樂的回憶成為小說中眾人第二層次的負罪感，甚至歸罪自己過去那樣的日子不算真的活過，並說那些小淳為之流淚的、一代代漫不經心的生育、又一代代在礦坑中被壓死的，他們曾經鄙夷的人們才真的活過（*ibid.*: 67）。魏許一等人甚至咒誓，寧可拋棄過去那樣的生活，交換小淳活過來（*ibid.*: 72）。故事進行到後段，小淳曾一度醒來要眾人放心，並說「天一亮，我就好了。」（*ibid.*: 68）當初小淳將她的臥床放到宛若靈堂令人感到不祥的客廳，就是為了醒來時能看見黎明的太陽。但小說中，小淳唯一的甦醒卻尚在午夜二時許（*ibid.*: 68），眾人再次哄她睡去。到了黎明時刻，眾人已疲憊地睡去，在初升的旭日中，小淳斷了氣，「然而太陽卻兀自照耀著」（*ibid.*: 73）。

在陳映真的這篇小說中，階級批判或許是明顯的，但他的敘事甚或關切的核心是戰後新時代知識分子陳哲的視角。陳哲起初並不苟同魏許一黨，但最後卻接受了，並與他們成為「同族」。魏認為，他自己的教養與資產以及家世與資質讓他擁有特殊的權利（*ibid.*: 63-64, 70-71），也使陳哲屈服，並加入「同族」。可是陳哲是有私慾的。在陳映真筆下，雖然陳哲

確實喜歡魏那種「精細文化人的氣味」（*ibid.*: 64），但他真正悸動的是，第一次見到京子就陷入「不可自抑地戀愛」（*ibid.*: 63）。面對這些不苟同的男子，陳哲甚至對他們妻小都投以慾望的目光。

小說一開始，陳哲步入魏家就凝視著久別已經長大的、在被窩裡的小淳，他看著「隱約地起伏著的稚氣的乳房」就感到一股胸口止不住的絞疼（*ibid.*: 52-53）。後來，他望著菊子像看著綻開的花，「想著在都市裡也不容易看見這麼野俗卻強烈的美姿罷」（*ibid.*: 60）。而當他回想在「同族」聚會曾有機會跟京子跳舞時，他憶起自身：「以全部的聰明掩藏他對京子夫人的如熾的戀情。所以醫生和京子又跳起舞的時候，陳哲一任那種被友愛、激情和適度的嫉妒加上酒的火熱，焚燒得使他耽溺在一種心的陣疼裡。」（*ibid.*: 64-65）當戰前知識分子與中產一黨咒誓自己過去「同族」逸樂的小天地，並希望藉此喚回小淳的生命時，陳哲回應著：「那些過去的日子啊——」（*ibid.*: 69）。陳哲不僅從未怨詛過去的日子，我們甚至要懷疑，此刻陳哲的遐想進入了什麼樣慾望與嫉羨的場景。

陳映真這篇小說的深邃之處在於，從陳哲的目光展開戰前中產階級知識分子與戰後知識分子的交錯。陳映真沒有明講，不過讀者可以從陳哲起初的不苟同去理解，陳哲起先面對魏，他們同是知識分子，然而魏的自恃加上許這樣的資產階級，殖民的歷史脈絡明顯地區分陳與魏許的階級不同，雖是教師，但和而不同。可是，跨越階級的不是知識也不是資本，而是慾望。從小說著墨的描述來看，慾望是雙重的，它既可以讓陳哲妥協，又可以令陳哲的目光恣意地從魏許的妻小上得到取悅與各種翻攪的折騰。換言之，陳映真小說開展的不只是階級批判，也是某種真實的人性，其精彩之處都駐留在陳哲目光的慾念與矛盾，更是具有諷刺意謂地對殖民歷史發起反思。

令人感到意外的是，相對於豐富且充滿歷史感矛盾的慾望書寫，「河左岸」的改編卻捨棄了，轉而凝視小淳與死去的坑夫。

原著小說以陳哲來探、守夜、回想、至太陽升起的死亡，細膩地透過個人矛盾書寫歷史矛盾，從而以不平等生命的張力凸出階級矛盾。1965

年，彼時白色主導的年代，藉由描述善良少女與無言坑夫的人道主義關懷，陳映真筆下陳哲的猥褻慾望得以吐露的不同時間性，說出不好說的故事與歷史，不同層次的個人與社群之間的矛盾。但「河左岸」將這一夜的時間置入無限循環，不死的小淳與坑夫，留下慘白的陳哲與魏許一黨。「河左岸」剪輯的不僅是小說的敘事時間，陳映真埋設的歷史脈絡也被剪成另一種畫面。

在原著小說中，開啓五人對談場景依序是，陳哲最早到，後續許氏夫婦也登場，這段過程的對話也是由作者陳映真交待每一個人物的特性與身分：陳哲的猥褻目光的索求，魏坦言對死亡的無感與對小淳可能死亡的無力，京子與菊子分別表達哀戚與典雅的身段和舞姿，許也道出他事業獨立的起步。在此所有人物都到齊且展露特質之時，許氏夫婦問起小淳的狀況，魏一邊完成診斷，一邊用手巾擦著手說：「變化不大。倘若到一點鐘還沒有變化，就會有些希望也不一定。」同時，菊子問到當下的時間，許忻回道：「十點四十——六」（*ibid.*: 60）從此劃開了一段等待的時間，小說時間的主軸也從此刻開始，伴隨著小淳的病況，陸續從陳哲遐想的追憶到眾人的懺悔，直到隔日黎明。在小說中唯一真的岔開此時間線的深度描寫只有陳哲的遐想。

然而，在「河左岸」的作品中，即便獨白跟著小說展開，但所有的人都停留在小說的「十點四十——六」。在小說中伴隨這一刻展開的場景是坑夫屍骸被送到醫院，以及魏談及小淳的目光與眼淚。換言之，「河左岸」的《兀自照耀著的太陽》（下簡稱《兀》）從此場景開演，就是此「十點四十——六」。

一開始觀眾就看到從舞臺的暗角一具深彎著腰，蓄力向前跳躍的身體，從左上舞臺蹦入光景當中又碎步退回暗處，再蹦出來又再退回，每一次有著一點點的差距，慢慢地往光景的中央躍進，當這具身體進入到中央時，右下舞臺的對角躍入另一具同樣身姿運動的身體，它們在中央交會，第一具身體便往第二具身體的方向同行碎步拉往右下舞臺（見圖5至圖7）。



圖5：《兀》開場之一。 圖6：《兀》開場之二。 圖7：《兀》開場之三。

接著一具新身體從右上舞臺大跳步翻滾進入到光景舞臺，並消失在左下舞臺的暗處，接著左上舞臺出現三具身體加入，此時五具身體以對角但同樣的身姿與運動節奏，深彎蓄力躍入碎步回退。下一個改變是翻滾，從左下舞臺一具身體前躍之後，順勢翻滾並沒入左下舞臺，而剛剛消失在左下舞臺的身體則順勢滾入，六具身體或滾動或要躍進慢慢地統一了身姿運動與方向，從右舞臺往左舞臺深彎蓄力躍入碎步回退。之後他們開始放慢此身姿運動，開始分開方向，也開始堆疊磨蹭彼此的身體，兩兩成對開始互動，之後燈暗（見圖8至圖14）。



圖8：《兀》開場之四。 圖9：《兀》開場之五。 圖10：《兀》開場之六。

再燈亮後沒多久，三具女性的身體在上舞臺光影交接的深處，將頭捲曲入一臉盆當中洗著頭，另外三具男性身體開始拋接玩弄黑色的棍棒，不

過持續從場外拋入的黑色棍棒，他們開始無法應承，他們劇烈地跳躍著並發出喘息與呻吟，最後兩具身體癱倒在黑色棍棒當中，另一具則圍著他們反覆地奔跑。燈暗（見圖15至圖18）。



圖11：《兀》開場之七。 圖12：《兀》開場之八。 圖13：《兀》開場之九。



圖14：《兀》開場之十。 圖15：《兀》第二幕之一。 圖16：《兀》第二幕之二。

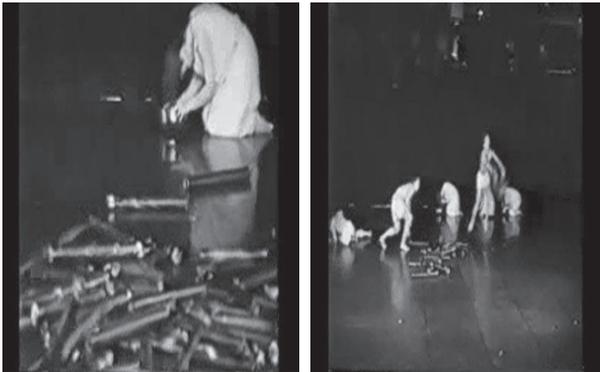


圖17：《兀》第二幕之三。 圖18：《兀》第二幕之四。



圖19：《兀》第三幕之一。圖20：《兀》第三幕之二。圖21：《兀》第三幕之三。

短暫燈暗，再亮時一位女性身體拉住了環繞黑色棍棒奔跑的男性身體，他們定格，之後從左上舞臺走出一列如亡靈般的三具身體，橫過滿地的黑色棍棒（見圖19至圖21）。

再次燈暗，響起日本童謠《春天來了》現場吟唱的歌聲，之後漸淡沒入巴哈（Johann Sebastian Bach）《無伴奏大提琴組曲》（*Cello Suites*, 1717-1732）第五號中格外緩慢肅穆的〈薩拉班德〉（BWV 1011, “Sarabande”）。

整段身體展演之影像便是原著小說觸及卻未深描的部分：「三十多個壓得扁扁的坑夫」、「死亡早已不是死亡」（陳映真2001: 61）、「七八具已經斷了氣的屍骸」（*ibid.*: 62）、「不同族的人」（*ibid.*: 65）、「我們所鄙夷的人們，他們才活著的」、「那些像肉餅般被埋葬的人們」、「那些儘管一代一代死在坑裡，儘管漫不經心地生育著的人們」（*ibid.*: 67）。在陳映真筆下如是述說，但讀者想像：究竟是什麼樣被鄙夷的、「不同族」坑夫？肉餅如何漫不經心地生育？不被注目地死亡？在「河左岸」的作品中，這些想像沒有詞語、沒有獨白，觀者只見一具具可見的、運動的、彼此交疊磨蹭的、庸碌的、最後即便死去，但又持續存在的身體。

「河左岸」將這些身體稱為「黑色靈魂」：「衍生自小說角色交談時提到的礦災，及象徵勞動大眾的『黑色靈魂』，完全沒有語言的肢體演出

對照出另一階級異質而軟弱的生命。」（吳全成1996: 275）「河左岸」也曾試著在第一個版本讓第一幕作為小說角色的自述，藉此提陳出「河左岸」青年對小說的理解與不理解（ibid.）。不過，1987年7月的第二版直接從小說提及這些坑夫的「十點四十一一六」開始，並將敘事中不可見的身體提顯出來，讓他們在無語中表達自身。

除了無言的、坍塌的「黑色靈魂」，「河左岸」以無情緒但語言錯亂的獨白展演小說中的其他角色。相對陳映真對人物使用的語言只有在特定之處標示魏與許使用日文，藉以對應他們的日籍配偶，且除了魏在故事開始喚叫京子時，陳映真曾寫下京子回應的“Hai”這個日文讀音（陳映真2001: 53），小說就再也沒有文字的識讀問題。「河左岸」則刻意將獨白語言進行不規則的轉換：魏與許陸續混用臺語、日語與國語，陳哲則依序使用臺語與國語，但京子與菊子怪異地僅操持日語與國語。黎煥雄曾指出：

在接觸到小說時，並不覺得小說裡的語言在題材上訊息的功能需要很強，於是我們很快就決定，很多東西回復到臺語和日文，如此一來，第一可回復到其歷史情境，第二，則推翻了某種現場即可溝通的功能〔…〕語言的訊息傳遞功能在這部戲裡是有意被剝落的。（引自盧建英1996: 244）

現今，或許可以理解不同聲道的順序說明了魏許代表跨越戰前戰後的中產階級知識分子，而代表戰後的陳哲則未必懂得，甚至可能是排斥日文的新時代知識分子。暫不論京子與菊子的怪異轉換，此處語言的運用或可以理解為「河左岸」服膺1980年代末反對「國語」霸權的刻意之舉。換言之，在可聽的場景中，「河左岸」刻意安排語言的雜錯以提顯視聽場景的在地與時代位置，以多聲道推翻語言溝通性，突出獨白作為某種聲響的寓意。然而，在1987年的時空下，「河左岸」要重構的不僅是語言，剪輯操作要彰顯的強度來自對小說時間軸的重製與其欲從影像中提陳的內容。

回到「河左岸」《兀》的舞臺，「黑色靈魂」離開後，觀眾看到小淳身穿白衣臥床在舞臺的中央，魏坐在藤椅上低頭。陳哲入場，兩人先是激烈地擁抱，再緩慢地彼此三鞠躬握手。陳哲看著臥躺在舞臺中央的小淳，觀眾看不出他目光的強度，而更像是恭敬肅穆地參加告別式一般。之後魏與陳哲坐上了藤椅，開始沒有對話，各自陳述小說當中的句子。我們也看

到京子出場，繞過魏與陳哲的後方走下舞臺，她悲愴軀體深彎雙手掩目，但好似機器般地運動。接下來許氏夫婦來到，這是「河左岸」第二次剪輯小說的時間軸。「河左岸」將許氏夫婦以探戈舞蹈的方式接入場中。探戈舞蹈是小說中描述陳哲遐想的回憶影像，「河左岸」則將之連接到許氏夫婦的入場。就此所有人到齊之後，各自坐上藤椅。整齣劇這些人物便幾乎沒有離開藤椅。然而，「河左岸」在此刻找到了該劇持續剪輯的標記：在此之前京子的悲愴深彎掩目、此時魏用手巾擦著手的動作，以及許忻為我們標註的「十點四十——六」，也是要再次迎來「黑色靈魂」的時刻。從此之後，每一個人依序提陳小說句子的獨白，持續是毫無情緒、木然且蒼白。

「黑色靈魂」再次出現，而這五人僅僅在藤椅周圍的動作。當獨白談到礦災時，觀眾看到被鍾明德「後現代化」的傾斜，不過倘若細看（見圖22），當眾人在藤椅上往左舞臺傾斜時，在光影對比的深處有一列「黑色靈魂」從右舞臺往左舞臺通過。換言之，此一傾斜不是威爾森的意象，而是「河左岸」的《兀》自始至終將要受到「黑色靈魂」的重力所牽引。



圖22：《兀》的傾斜場景之一。

「黑色靈魂」身體的再次現身將會完全左右「河左岸」影像中毫無生命力的這群人。在木然獨白的同時，魏許陳反覆做著用手巾擦著手的動作，京子與菊子重覆悲愴軀體深彎雙手掩目。除了這些分別給男性女性人物的刻板動作之外，他們也一同機器化地深彎捧起咖啡杯飲入。「十點四十——六」之後，他們被侵入的「黑色靈魂」身體牽引，第二次往右舞臺的傾斜也是跟隨著已然入景的女性身體離開的重力（見圖23至圖24）。



圖23：《兀》的傾斜場景之二。



圖24：《兀》的傾斜場景之三。

當小淳醒來的片刻，她沒有說，「天一亮，我就好了」，僅由「黑色靈魂」上前推動小淳的病床環顧眾人，眾人則悔罪一般地拿著藤椅環繞著小淳低頭思過（見圖25），此時奏響了馬勒（Gustav Mahler）的《亡兒之歌》（*Kindertotenlieder*, 1904），彷彿宣告了小淳的死。



圖25：《兀》的小淳甦醒之一。



圖26：《兀》的小淳甦醒之二。

但「河左岸」的劇中，小淳沒有在黎明「兀自照耀著的太陽」中死去。根本地來說，在「河左岸」的劇裡，沒有黎明，只有深邃的黑夜。當小淳再睡去時，菊子問：「現在幾點？」許忻回道：「十點四十——六」。「河左岸」又回到了起點。在小說中，小淳沒有第二次的甦醒，並在旭日當中死去。但劇中第二次的起點，「河左岸」給了小淳第二次眾人無法感知的甦醒，那是屬於「另一種生命」的。在眾人繼續毫無生機的獨白與刻板運動中，突然小淳自己坐了起來，同時「黑色靈魂」又進入到光景當中（見圖26）。

小淳起身後，自己走入黑暗的背景。同時越來越多「黑色靈魂」的身體出現在光景當中。他們開始最初深彎蓄力躍入碎步回退的運動，他們在舞臺上左右地運動著，將安坐在藤椅上的眾人撞倒，每個人又將藤椅安好坐下，但又再被撞倒，反覆劇烈地在舞臺上衝撞著，最後定格。「黑色靈魂」往小淳隱沒的方向退去，眾人才緩緩地起身將藤椅安好坐下。菊子問：「現在幾點？」許忻回道：「十點四十——六」（見圖27至圖28）。



圖27：《兀》的小淳離開之一。



圖28：《兀》的小淳離開之二。

定格「十點四十——六」，「河左岸」試圖扭轉生命的時空。所有在世的人，無論是魏、許、京子、菊子，乃至於陳映真凝視的陳哲都是無生命的。真正具有力量的，是那些半死不活、非生非死的「黑色靈魂」與小淳。在原著中環繞的可述對象——小淳與坑夫——在「河左岸」的操作下成為可見但沒有詞語的身體；相對地，發出詞語的眾人成為了獨白與機械化運動構畫的背景，在「黑色靈魂」與小淳的生命的背後，反覆地停滯在「十點四十——六」。

「河左岸」劇團「剪輯」的版本，離開了陳映真關切戰後知識分子的複雜心態。相當弔詭的是，即便無法再現劇場的當下，透過紀錄影像，對照上述文本分析的段落，「河左岸」改編所操作的形式，主要都是閱讀小說所產生的意象，但黎煥雄曾經指出：

〈兀自照耀著的太陽〉一劇在**形式上力求寫實主義**，¹⁷亦是要表

17 黎煥雄本人曾向筆者回應，他當初提出的是「現實主義」，而非「寫實主

現本土意識，我們依據原著中強烈的社會主義觀點出發，所有社會價值在勞動者身上，**我忍不住將自己也放進戲裡**，去接受中產階級的生命型態被審視，**因為我也是在一個中產家庭成長的人**。
(王墨林等1990: 327)

換言之，陳映真對陳哲視點的大量描寫或許並非消失，而是離開小說後，進入讀者的凝視，從而在舞臺上，陳哲眼裡的魏許，轉化為解嚴前後，黎煥雄凝視的陳映真。所謂「寫實」揭露的是黎煥雄目光中的小說，並以此為透視的基準點，將陳映真筆下的故事與埋設的歷史被重新擺置在黎煥雄眼光的舞臺上，而「黑色靈魂」就是其構圖元件，以便提顯1987年的解嚴故事。

通過《兀》、黎煥雄、「河左岸」，抑或小劇場運動的視覺文化譜系，我們要如何理解解嚴前後展演觀影感性的歷程？從小說初版的1965年到改編展演的1987年，跨越了22年。「河左岸」凝視這位左翼前輩，以一種特殊的「寫實主義」來說自己在1987年的故事。小說與改編劇場已然是完全不同的作品。「河左岸」所凝視的是小說文字對不曾出場的、無意義死去的坑夫的書寫，從而操練出「黑色靈魂」來構劃存在但沒有現身的「他者」。相對於出身在日據時期，經歷過戰後光復與戒嚴肅清的陳映真，其小說的現實體現在陳哲慾望的目光，但這種具有生命力與歷史身體感的書寫卻不存在於劇場改編。「河左岸」將描寫坑夫的文字予以肉身化，成為佔據舞臺畫面的「黑色靈魂」，將閱讀的「文字影像」轉化為「劇場影像」。浸淫在視覺文化的消費與再生產裡的「河左岸」，所謂的電影或影像手法，不僅是挪用影像與媒體技術，而是成為美學元件並且再生產和流通的影像。關於這種具有影像性（imageness）的再生產，洪席耶（Jacques Rancière 2007: 3-46）曾分析，操演（operation）影像具有蒙太奇（montage）般效果，其場景調度與因果無關，如同小說深描片斷時，岔出分離又曖昧聯繫的環節，不是分析並呈現的單純現實，而是處理一段可見畫面與意指之間的拉扯；也如同電影經驗中，可見畫面與意指可以連接或分離，生產可見與可說的各種可能性：影像提陳意義，詞語提顯畫面。影

義」。關於他所寫的、展演的「現實」我在本文結語將進一步討論。

像操作舞臺視覺的可述力量，陳述獨白亦可如同小說般構畫影像。如此洪席耶所謂影像書寫（sentence-image）既非僅提陳可說，亦非只呈現可見，而是兩者的合併。

換言之，在《兀》中，倘若對白與身體都是劇場的構圖元件，那麼其所操演的影像，便讓舞臺上呈現一幅難言的畫面。影像操演來自於1987年閱讀陳映真的「河左岸」，通過不會在出現的坑夫，去思考小說裡不在場的勞動者，邀請觀眾見證不在場的生命。「河左岸」以身體構畫不在場者，將小說的文字展演為畫面。在小劇場運動的視覺文化譜系中，「文字影像」與「劇場影像」的相似性便是以不同的形式展演「不可見」。陳映真曾以《去年在馬倫巴》的劇本想像影像，黎煥雄則以身體，以所謂「黑色靈魂」理解陳映真的故事與歷史。

然而，1987年的「河左岸」剪輯1965年的陳映真，僅透過「黑色靈魂」凸出觀念性且強調勞動者的左翼，卻無法體會陳映真的後殖民反思。「河左岸」展演了在1960年代不好說的理念，卻淡化了陳映真要說的。不同世代之間，這種閱讀歷史或故事的方式看似交集但又彼此錯過。這或許不是「河左岸」的誤讀，恐怕是認識與思想在現實條件下，必然發生的錯過。「河左岸」要「寫實」的「本土意識」以及「理想主義式社會主義的色彩」與解嚴當下的「現實」，存在著什麼樣的關係？劇中，刻意地參雜臺語與日語，甚至有意剝落溝通性，並讓所有的對白顯得如此低限，如此語言的混亂與意義不明，是否也展演了某種歷史的「現實」呢？

四、代結語或臺灣現代劇场的思想史論題：「寫實」解嚴與戰後臺灣「現實」

當陳映真透過陳哲的視角反思殖民遺緒時，又要如何理解黎煥雄閱讀與展演的所謂「寫實主義」或他真正認為其所展演的「現實主義」？黎煥雄自我鞭撻的「忍不住將自己也放進戲裡〔…〕因為我也是在一個中產家庭成長的人」又意謂著什麼？甚至根本地來說，「河左岸」以肉身造型的「黑色靈魂」所構圖的《兀》如何生成？又意謂著什麼？

1987年七月「河左岸」的《兀》幾乎與宣布解嚴同步，也可以說是「河左岸」自1985年的同人社團到1986年參與社會運動後的一個階段性小結。這段解嚴前後的短短數年，被稱為小劇場運動最蓬勃發展的階段，與彼時的社會脈動並進，此時期的的小劇場演出多半帶有強烈的反思情緒，或所謂「反體制」性格。然而，當時陳傳興（1992: 283）曾說：

這些小劇場活動所呈現出來的暴力與混亂慾望似乎不是為了「戲劇」本身而是為了表徵某種「政治意義」。此也即是說，**一年來的劇運所追求的在表面上的新形式、新語言但實底卻只是頭上腳下地為符應某種（已定）或（既已）之意義內容而去套取形式外殼〔…〕倒因為果，不去尋問匱乏起因，卻認為這是既成事實〔…〕**一年來這些劇場給我們：暴力、政治和**自我分裂而四散不能收攏的身體**，離所謂演員、劇場越來越遠。

陳傳興的觀察指出，劇場運動裡發生因果倒錯，甚或將匱乏看作「既成事實」。不過，這般小劇場運動的現實正說明了為何鍾明德誤視《兀》為威爾森。

相對於陳傳興的直言批評，鍾明德的理解則試圖讓「既成事實」順理成章。後現代論述派生的各種術語得以填補本地小劇場作品何以如此呈現的美學問題。所謂沒有明確對白或是缺乏語言的合理性，乃至於因為演員能力不足或刻意，造成無法聽取與理解，再加上不具特定動作程式的身體運動，或說「自我分裂而四散不能收攏的身體」，這樣的視聽效果得以概括為「反敘事拼貼結構」與「精神分裂徵狀」。表面上，陳傳興的反思與鍾明德的後現代論看似都使用了新興的分析話語來討論小劇場作品。然而，不同的是，陳傳興清醒地意識到話語背後，主體自身的匱乏。事實上，從既定知識物流體系中套取話語的理解，對本地創作者而言總是顯得似是而非，如同黎煥雄認為：

現在大家都在談「後現代主義劇場」，但我們的戲劇文化尚未累積到這個階段，在如此的背景下搞後現代劇場，總有幾分做作之感，因此，**我堅持的是反體制的路線**。（王墨林等1990: 324）

換言之，流傳的知識話語與本地感受的執著存在著矛盾。陳傳興認為，此矛盾試圖表彰的是「政治意義」。誠然，鍾明德便以進口「後現代話語」兌現本地價值。不同於西方學者，如詹明信，反思二戰後歐美社會所提出

作為後現代認識的現代性批判，鍾明德直銷「後現代話語」也有利於後解嚴臺灣的政治需求：

臺灣的後現代劇場潮流雖然跟歐美的後現代劇場**逐漸合流，同步了**，但是，由於戲劇工作者**主觀的對歐美藝文思潮的抵抗，以及臺灣80年代的客觀條件限制**，這股後現代劇場的衝勁並不僅止於形式上／美學上的「顛覆」或「解構」而已。**跟歐美「抵拒性後現代主義」相當不一樣的地方是：臺灣的「後現代劇場」乘著美學上的解放，進而企圖政治上的革新**（鍾明德1999: 157）。

鍾明德並不理解冷戰全球化下，知識物流體系如何奠基於利益、輸出於暴力，也忽略了本地創作者為何抵抗以及所謂現實條件之制約的歷史問題，卻直接將這般具問題性的「既成事實」導引到未來的美學解放與政治革新。顯然，借用後現代主義的否定性，來裝飾後戒嚴新生臺灣的話術，依舊無法解開根本的匱乏。

針對這樣的匱乏，在創團初期的「河左岸」已指出，他們的在地視角關切彼時臺灣本地歷史的闕如，參與社會運動、鄉土文學營，乃至改編陳映真小說，這一系列的介入與展演都環繞著此念想，從而去想像「在地」、「本土」、「鄉土」，甚或「臺灣」本身，並試圖在劇場中去拼湊這些念想的身體感，找尋觀念背後，錯失的主體。或許相對於白色恐怖最深邃的1960年代和1970年代，在解嚴前後，「河左岸」展開的試探不再性命攸關，但也並非一蹴可得。在現實條件下，長年來，本地歷史與思想資源的匱乏，在戒嚴與冷戰雙重制約的文化體制下，「河左岸」後續展演所言的「迷走」或「無座標」，恰恰吐露某種殖民之後，臺灣現代的後解嚴處境。在劇場實務上，非科班出身的「河左岸」沒有技術與方法；在歷史思想上，後解嚴的補課才剛要開堂。《兀》便是「河左岸」在這兩方面所下的功夫，但也呈現出展演歷史剪輯下，「寫實」與「現實」之間的矛盾。

事實上，相對先前較為同人性質的展演，《兀》已非素人之作，戲裡的「黑色靈魂」已是地緣政治下，知識物流體系所雕琢的身體展演。1986年「河左岸」開始參與劉靜敏從美國帶回的葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）訓練法（黎煥雄2014: 001-17-18），「黑色靈魂」就是肢體訓練的展演。此後，「河左岸」一貫沉緩的肢體風格成為他們主要的招牌表演方式（陳

梅毛1996: 126-127)。《兀》以來的表現形式與身體穩定性多少得益於劉靜敏帶回來的葛羅托斯基訓練法。然而，這套方法在本地劇場造成的影響不僅是單純的身體技術，它更直接回應解嚴當口對臺灣本土的熱切凝視，如陳梅毛（*ibid.*: 128-137）認為，基本上在1987年之後，臺灣小劇場身體訓練法便不再單純地襲用西方的形式，而轉進了「臺灣人身體」的探索。然而，出身波蘭、後旅居美國的葛羅托斯基何以有如此跨地界、跨文化的法門，對解嚴後臺灣本土的追求這般醍醐灌頂呢？

科班出身，且在1980年代中赴美獲葛羅托斯基真傳的劉靜敏，以葛氏觀念造型身體（an ideoplastic realization，Grotowski 2002: 33-37），使「河左岸」的小說閱讀得以轉化為劇中「黑色靈魂」的肉身。劉靜敏習得的法門是葛羅托斯基精研「溯源技藝」（techniques of sources）與「客觀劇場」（Objective Drama）的時期。在「客觀劇場」中，「客觀」意謂著，一個人的存在狀態涉及內在經驗的事件、對象、物件等等關聯的一切，不能以當下的自我情緒去回應這些事物，而必須撇除常規化的行為與話語，因為過於主觀，相對地，要忠於身心內在的根源，使此客觀對象顯現出來（Wolford 1997: 285-286）。因此，所謂「戲劇」指的是，面對自我內在根源的湧現，進行蒙太奇式的融接，必須否定當下自我的各種感受與經驗疑難，去找尋某種初衷（first proposition），可能是兒時的詩歌或是祖先的形象，以此本我情懷檢視一切至此生命中涉及的內在經驗，葛羅托斯基稱為一場個人族群戲（individual ethnodrama），只要偏離本我情懷的事物，便將之剪輯，最後便能反省自我，回歸本我，找回自我的不足（Grotowski 1997a: 297-304）。葛羅托斯基認為：「從事藝術永遠是為了面對個人自我的不足，所以藝術才能彌補社會現實造成的缺陷。」（*ibid.*: 296）同時在操作技術上，葛羅托斯基發現，在訓練過程中，必須學習傳統技藝或宗教儀式。他認為，習作這些技藝與儀式時，施作者彼此之間其實不需要特別傳授或分析，便能產生某種的理解與交流，即便是跨文化的施作者也宛如齊聚在巴別塔（Tower of Babel）一般，通往某種先於差異的狀態。因此，在回歸本我的操演中，葛羅托斯基（1997b: 252-270）認為，可以透過這些具有「根源性」的技藝追溯人類本質的某種共同性。

基於此技藝、方法以及溯源自我的啟發，劉靜敏帶回的葛氏法門便帶動了一波小劇場對民間技藝的探索，包括如車鼓陣、八家將、媽祖進香團、牽魂等表演性民間祭儀，以及野臺戲、布袋戲與南北管等傳統戲曲，同時也習作太極、氣功、靜坐等傳統修身功夫（陳梅毛1996: 129-133）。事實上，以外地的知識與技法，回身展開本地自我探索，這般傳播與實踐的路徑，長久以來都是臺灣文化邏輯的一部分，僅就戰後表演藝術而言，林懷民受到葛蘭姆（Martha Graham）的影響，回臺創辦「雲門」，並從媽祖保佑先民渡海的在地信仰，發展出1978年的《薪傳》；吳靜吉在1980年代初以紐約「辣媽媽」劇團（La MaMa Experimental Theater Club）個人心理開發的方法協訓「蘭陵」劇團。特別在戰後歷經戒嚴與冷戰在臺灣各個方面的影響與塑造，在此期間，這些外地法門的本地使用多少都聚焦在自我的探索，無論是個人的、社會的，或是文化的。本文所討論從1960年代以來視覺文化的本地使用就已經有此強烈的傾向。進入到劇場影像的階段，對於曾經浸淫在外來視覺文化消費與再生產的小劇場工作者來說，葛羅托斯基直接的開釋，確實指引了一條從民間技藝與修身功夫找尋自我的方便法門。

然而，在此時代氛圍與方法介入之下，就《兀》而言，「河左岸」想望的「本土」又不全然是後解嚴某種找回自我的習作或「新」臺灣的文化主體。

「河左岸」的劇場剪輯，將《兀》從原著的「十點四十——六」岔出，並在葛氏法門的提點下，打造「黑色靈魂」的身體，托起「不朽的小淳」。然而，「河左岸」對小說的關注與改編，卻不僅僅是藉由葛氏訓練來塑造一個所謂的「本土自我」。葉根泉認為葛氏訓練帶來「轉向己身」甚或安身立命的倫理實體：

臺灣現代劇場80年代「本土化」的回歸，轉向自我技術學的落實，與傳承到臺灣葛羅托斯基訓練方法有所聯結〔…〕轉向己身，已不再完全是認識論、客觀理性的劇場操作，反而更進一步強調關照自我技術的精神性〔…〕迴向自身成為倫理實體。（葉根泉2016: 216-218）

但「黑色靈魂」凸顯的是黎煥雄閱讀小說產生的自我鞭撻。即便《兀》的改編「演活了」社會主義觀念的自我批判之外，同樣沒有對白，不需要語言，看到礦工屍體便流淚的「不朽小淳」，體現出人類本質之共同性，乃至於同情共感，宛如無罪無玷的「義人」，甚至成就某種理想的救贖，不過，自我鞭撻的黎煥雄，他投射對象是原著小說中那些向小淳懺悔的「活著」的人們。換言之，《兀》是一場自我批判與自我否定，而非溯自我，是對自身所在的反思，不是迴向自身的實體，是對解嚴當下時空所謂「倫理」的再思考。

事實上，葉根泉的說法有待商議，且葛氏法門也並非有緣地為解嚴臺灣提供歷史藥方，它已是1960年代以來知識物流體系的一部份，是劇場在冷戰全球化下的產物。

致力於戰後全球劇場發展史的包姆（Christopher Balme, Balme & Szymanski-Düll 2017: 15-19）便指出，儘管冷戰有其宣稱的意識形態二分法，然而文化和藝術的戰場卻也是知識與技術流通的交際場。在所謂壁壘競爭和其宣傳的要求下，兩陣營的知名創作者，如布魯克（Peter Brook）、葛羅托斯基或民族舞蹈和國家歌劇的全球巡迴演出，某些特定的劇場知識學習與訓練操演、乃至於文化展演形式聞名於世。同時，對於不具備當代西方專業劇場體系的地區來說，如亞洲國家、第三世界國家，或後殖民新興民族國家，包姆也注意到，經由冷戰網絡傳入的美學形式與知識，上述這些地區的劇場工作者將會把特定劇場藝術家視為得以重新開發演員訓練方法的媒介，以及引領新興劇場風格的專家，進而協助本地劇場的現代化與專業化，此現象也與這些國家追求現代化的發展主義心態存在著共構的關係；因此，藉由冷戰所鋪墊的再一次全球性現代化，這些國家往往會藉由劇場的再現性功能（representative function），規劃各種建立國族性劇場（national theatres）的方案，進以彰顯本土性文化與現代國家的誕生，也等同於宣告自身加入了世界國家體系的行列（nationhood），於是「劇場」宛如各種見證盛名與象徵資本的聚會，成為既標舉本土文化，又促進國際化的基礎建設。

換言之，冷戰全球化的認識架構中，劉靜敏的「葛氏法門」無異於鍾明德的「後現代」，一同使本地創作者順理成章地將「既成事實」的物流構造辨識為劇場的現代性與本土性。

彼時陳傳興便認為，所謂葛羅托斯基方法引發對臺灣民間技藝的探索，說到底還是從外來劇場理論的知識觀點來切割民間技藝，最後在一波潮流之後，就又什麼都沒有了（鴻鴻、陳傳興1996: 275-276）。他也指出一種從自我感覺發起，且也可以說是時代結構性的問題：

我們的文化使命感都太高了，要組一個偉大的劇團，復興民間戲劇，上達邦、下蘭嶼、溯源溯溪〔…〕這是我們以前的教育教下來的，說我們是承先啓後、渡海薪傳，一脈文化全繫在我們身上。說穿了，這些都只是知識分子的自身投射。（鴻鴻、陳傳興1996: 270）

弔詭的是，戒嚴時期，「自由中國」人的「中華文化復興」索求一個文化主體的正統；而解嚴後，則要到民間去，找尋某個臺灣本土的新使命。這般如陳傳興所言結構性延續之「承先啓後」的自我意識與投射，藉由藝術生產的形式來推動某種生命之整體性或共同體的觀念造形：「傳統」可以作為「文化」根源的觀念，進而推動所謂「本土」造形工程。如同葛氏法門對本我情懷的固著，打開了一系列小劇場運動的本土化溯源。葉根泉（2016: 216）以為：「劉靜敏〔…〕將葛羅托斯基的訓練方法帶回臺灣，其重要性在於打破原有臺灣現代劇場認識論的模型，引發自我技術學的探求」，從而「轉向己身」、「關照自我技術的精神性」並「迴向自身成為倫理實體」。但是，一個秩序的動搖也可能意謂著同一結構的溯源重組，而非新的系統自行出現。這也是為何在介入現實與解嚴之後，小劇場運動的本土化轉向經常環繞著「我是誰？」這種「重新來過」的問題，甚少探問此刻的「我」的歷史性解析。換言之，無論是名為「中國」、「中華」或「臺灣」，為了追索「我是誰？」也可能忽略生命當下已在眼前與身上的各種結構制約的痕跡，從而快速地告別過去，並體現出急切投入新秩序的理想。通過劉靜敏，進口葛羅托斯基方法對小劇場運動本土化轉向的影響正體現出「自我」與「共同體」經過解嚴的重新連結，從一種知識與實作的法門，跨足到個體存在的理據（raison d'être），這般方興未艾的「觀

念景觀」，順勢搭上1990年代臺灣推動本土化的熱浪，納入國家存在的理據（raison d'État）。

有別於葛羅托斯基要淬鍊先於差異之本我的究極境界，「河左岸」顯然無法釋懷個人生命與群體歷史裡，「他者」與自身的糾纏，何況這些「他者」被遮蔽在回首歷史的重重迷霧當中。

從改編陳映真小說之後，「河左岸」展開一系列稱為「迷走地圖」的臺灣歷史調查與展演。《星之暗湧》（下簡稱《星》）作為「迷走地圖」系列的第一部，距離介入政治與社會運動已經兩年多。黎煥雄（1993: 112-113）曾表示，在介入解嚴前後的各種社會與政治脈動之後，劇團陷入理念與現實的拉鋸，葉智中便引入張七郎研調的新計劃，同時劇團也開始閱讀臺灣1920年代的文獻。作為延續張七郎研調工作的籌資，《星》就是在此困境當中誕生的作品。

此時，從日據晚期到白色恐怖時期參與思想與社會運動的前輩爬梳日據時期的臺灣社會運動史資料¹⁸，多少提供了《星》探究1920年代無政府主義黑色青年的部分史料。但也不完全基於出土文獻，該劇對白一樣不多，或是某種「河左岸」的美學。跳越地從1920年代到1980年代，且跨越整個戰後的白色恐怖時期，並穿梭模糊的歷史，虛構出清晰的觀念性人物。林清江與陳澤源是劇中主要的陳述者，另有林清江的日籍女友真理子與陳澤源的配偶美秀。林清江與陳澤源代表1920年代的無政府主義黑色青年：林是大正民主時期留日的臺生，他自許為無產青年，參與當年臺灣文化協會在日的文化工作，又加入在臺的黑色青年聯盟（葉智中、黎煥雄2004: 77-78）；陳似乎是同輩但未留日，受到林的啟發加入無政府主義組織（ibid.: 80-82）。真理子是日本帝國拓殖官員的女兒（ibid.: 83-84），美秀則是倖存到1980年代末的二二八事件受難家屬（ibid.: 79-80, 87-88）。

¹⁸ 1989年創造出版社發行，由王乃信、王康琬等人翻譯《臺灣總督府警察沿革誌》，林書揚、劉昭勇、藍博州等人編撰了《臺灣社會運動史（1913-1936）》，一共五冊。其中第四冊，記載《星之暗湧》所使用彼時在臺無政府主義者被日警繳獲的宣傳刊物文字。

《星》參考出土文獻，大量使用彼時黑色青年被日警繳獲的宣傳刊物文字，虛構出這些代表不同身分、階級與時代，跨越1960年乃是為了去編織模糊但疊套的歷史過程，甚至可能只有透過閱讀劇本，觀眾才可能理解這樣的關係。¹⁹

《星》之後，「河左岸」開始處理史實人物，主要以《海洋告別》命名的兩部作品，環繞二二八事件在花蓮鳳林的受難者張七郎。²⁰其後「迷走地圖」的最後一部則關於在日據時期賴和對臺灣文學的追索。不過，《兀》到「迷走地圖」系列，無論是處理小說改編、或是史料虛構，乃至於史實人物，其表演風格依舊一向吝嗇演出，臺詞稀少，甚或閱聽困難，如此似乎成爲某種「河左岸」美學。作爲一種「形式上的潔癖」（鴻鴻1996: 116-117），當時鴻鴻就曾認爲「河左岸」「仍是不折不扣的意象劇場，打散重組的時空，突出『遷徙』及『歸來』的旅途場景，鋪陳漂泊與追尋的主題」（*ibid.*: 119）。可是，鴻鴻指出，所謂「潔癖」就是「河左岸」無法釐清風格美學與歷史的問題。以陳述賴和的作品來看，他指出，關於賴和事跡，彼時觀眾知之有限，可是「河左岸」風格使然，「只抽析一些意象或小說片言隻字，觀眾沒有堅實的基礎認同，自然對場上的零星訊息十分隔閡〔…〕在缺乏情節支撐的情況下，所有人物都彷彿處在霧中的曠野，無所依附，也找不到彼此，只是一個孤立的觀念呈現，欠缺實體。」（*ibid.*: 121）鴻鴻更認爲：「在《賴和》當中，創作者的壓力甚至已和劇中時代的壓抑氣氛結合，一併轉嫁給觀眾了」（*ibid.*: 121-122）。不過，鴻鴻指出的「潔癖」及批評創作者個人壓力，或許是來自「河左岸」處理歷史的主觀視角，與其身處的時空，而不僅是表現風格的問題。

19 《星之暗湧》最早在1993年由周凱劇場基金會出版，本文使用的是2004年由汪其楣主編，玉山社出版的《國民文選：戲劇卷I》。該劇目前留有最早的影像紀錄是2000年的版本。詳見黎煥雄（2000）。

20 張七郎（1888-1947）是日據時期新竹客家子弟出身的知識分子。在取得醫學學位後，張七郎曾在基隆與臺北行醫，其子也曾赴當時的滿州國行醫。戰後，張七郎將子嗣從大陸召回，一同投入光復建設。他在花蓮鳳林農業職業學校代理校長任內與官派縣長不合，後來投入花蓮縣參議員選舉，不僅當選議員，也被選爲議長。1947年曾出任「二二八事件處理委員會」，但在當年4月全島清鄉時，張七郎與其三子被逮捕。隨後，次子雖獲釋，但張七郎與其他兩子在花蓮鳳林郊外被槍斃身亡。

確實，「河左岸」通過《兀》接受了葛氏法門的操練，但往後「迷走地圖」以來，動作與聲音毫無生機的人物成爲風格，卻有所偏移於葛氏的初衷。「河左岸」裡，獨白的堆疊，從而演員沒有真的形成對話，各自陳述，乃至於所謂「劇本」上大量的舞臺指示，每一個身影與場景都是經過斟酌的構圖。正如劇場《兀》重構小說一般，陳哲的小情小愛，那些猥瑣遐想，畫風不符，轉化的身體則要凸顯理想主義式社會主義對受難無名礦工的關懷，以此「黑色靈魂」與「不朽小淳」作爲觀念的構圖元件。又或者《星》的嘮叨，漫談一段未知的歷史，以支撐孤魂般的無政府主義青年，而戲末盲眼的遺孀，恰似解嚴後「臺灣人的悲哀」，對自身歷史無知的悲劇場面。「河左岸」出色地牽連不同時代中難言、拒聽以及視而不見的某些片段，重構出某種既來自過去又原發於現在的影像。然而，操作影像，剪輯一次劇場，各種故事與歷史的不／可說與不／可見，在蒙太奇效果中，得以剪輯不同版本的美學地帶，這是手法，是提出問題，卻不是答案。無論是陳映真的小說或是後續「迷走地圖」的黑色青年與張七郎以及賴和，「河左岸」不曾重述小說內容或搬演史實，而是透過美學操作，虛構出不同於小說與史實的某個片段，提出身處後解嚴時代的「河左岸」的問題。

「河左岸」的虛構性便從葛氏所追索的本我偏離。在《兀》裡「黑色靈魂」的身體即便接受了葛氏訓練，卻以小說中不曾現身的他者，佔據了一次展演的最大篇幅，使曾經不可見的「他者」，在此現身。無論是小說或史實，坑夫、黑色青年、張七郎或賴和，這些某個時空現實曾存在，但此刻卻不可見的無名「他者」，「河左岸」的美學操作從現實岔出一場爲他們擘劃的展演。這些存在於現實卻沒有立錐之地的生命，在劇場當中，可以透過創作的威力，從現實中分岔出來，在舞臺上現身。劇場的虛構性與其分裂現實是令在場卻不可見者出現的力量，使體驗展演的美學經驗得以直面那些存在但又陌生的內在異質性。洪席耶（2004: 14）便指出，劇場的展演不在於再現或確認某種共同體生活的本真性，而是分裂現實的威力，並透過看似模擬現實的演現空間，曝露既存共同體結構的爭議性，也正是劇場的政治性。

劇場虛構性的美學操作並不是抽象的、甚至無中生有的審美效果。通

過閱讀與田野調查，日據時期的安那其、二二八受難者、白色恐怖時期的左翼作家，乃至於方興未艾的臺灣文學，「河左岸」以解嚴前後尚未可知卻曾經存在的人事物來構畫他們的劇場。此外，如同其團名所暗示的，從《兀》開始，「河左岸」對於左翼理念有特別的關懷，甚或可以說，「左翼」作為一種觀念的話語，令「河左岸」去詮釋與翻譯想像的本土、在地與臺灣。然而，在長年打壓並查禁左翼思想的戒嚴體制下，「河左岸」擷取的「左翼」幾乎是一種純粹的觀念，它來自於小說、出土文獻，甚或來自於西方前衛影像裡關於顛覆、抵抗、反叛與革命的況味以及左的隱喻。這種左的觀念也透過黎煥雄所言「介入、改革、反撲行動」的熱情所支撐著，但他深刻感受到的「未見必然」說明了解嚴當口下的臺灣，不存在著任何左翼思想的現實性。

相對於參與讀書會便深陷囹圄的陳映真，²¹1980年代末的臺灣，閱讀左翼思想已不再如此凶險。不過，陳映真一輩甘冒1950年代到1960年代組織左翼運動直接鎗斃或終生監禁的前鑒，如「河左岸」閱讀日據時期黑色青年文獻的編撰者林書揚，在1950年代因參與共產黨組織支部被判終生監禁，直至1984年才出獄。林書揚到陳映真等人的涉險行動與被羈拿關押的經驗，對左翼思想是具有實踐性的。然而，38年的戒嚴將左翼思想實踐與現實脈絡斬斷洗盡，從而一個時代的實踐性轉化為思想性的問題。對身處解嚴時代的「河左岸」來說，「左翼」是一種觀念，而非現實。觀念的驅動可以協助他們透視內在於臺灣歷史的異質生命，展演未知的、不可言的、錯置定位的現實，回應所謂「反體制」的堅持，也是其美學場景裡的政治性。「河左岸」的《兀》便不是小說作者通過生命經驗，以目光挑逗去一殖民的欲望，凸顯殖民的問題反思，而是藉由觀念的光，「迷走」在歷史裡的「無座標」異質地帶。

臺灣1960年代以來的「文字影像」、「影像考古」，乃至於1980年代小劇場運動的「劇場影像」，觀影逐步發展為創作再生產的資源。此視覺

21 1968年，陳映真因參與左翼讀書會被判處10年有期徒刑入獄，直至1975年才因特赦獲釋。1979年又被以叛亂之名，陳映真再次被拘留36小時。

文化譜系的物質條件是戒嚴與冷戰共構的知識物流體系，對「河左岸」來說，也如「環墟」所言，彼時本地知識話語與文化資源的封閉性，檯面上下流通相對豐富的外地影音資源便成為滿足匱乏的來源。因此，小劇場運動的創作必然與共構知識物流體系的美學，或戰後感知經驗相關。期望逃逸戒嚴的感知經驗難以突破壁壘體制的物質條件，拉扯之間展演了冷戰的美學。然而，此經驗的再生產涉及了治理性與政治性之間的對峙。所謂的政治性並非創作者實際參與或回應特定社會運動與政治事件，也不是解嚴自行宣告的「民主自由」，告別過去，邁向未來的時刻，而是在作品中，是否存在著某個時刻、動作、裝置，得以置疑並反思治理性的結構制約。

重探《兀》並分析其展演脈絡裏的視覺文化譜系，以及討論其歷史剪輯的斷裂、偏移與嫁接，本文並非否定劇場創作的美學實驗，而是藉由重探作品與其時代現實條件，提出離開解嚴作為一種新生在地性的思想收攏。一方面，小劇場運動的「電影手法」，其影像消費與再生產的路徑有其「冷戰全球化」的脈絡，不專屬於解嚴前後的劇場創作者；另一方面，視覺文化譜系背後的現實條件，並沒有因為解嚴而有所不同。葛氏的身體技藝與林懷民的「葛蘭姆」及吳靜吉的「辣媽媽」以及鍾明德的「後現代」都在同一個物流體系裏反覆代工與再生產。

「河左岸」從「左」的堅持到異質性的展演、對於個人與群體自身內部他者的關切，或是另一面反思的所在。在解嚴的當口，在期待新生臺灣的憧憬裏，這是走過殖民又歷經38年戒嚴的時刻，何以在此時代的知識狀態與現實條件下，卻無法解析此刻的主體性，而必須直接認定此時就是找回自我與本土化回歸的併進？戒嚴本身沒有歷史嗎？真的存在某種本真的溯源嗎？在《兀》的劇場裏，「河左岸」的改編是沒有黎明的，沒有新生的太陽，因為歷史尚在沒有座標、毫無方向的暗夜裏。本文的重探提出的詮釋與分析試圖在這樣的暗夜裏拓路。換言之，臺灣現代劇場並不是既定知識話語裏裡美學風格的迭代，而是身處殖民遺緒以及冷戰全球化的脈絡下，分析特定知識條件，展開劇場藝術生產的思想史論題。

引用書目

一、中文書目

- 王墨林 (Wang, Mo-Lin)。1990 (1988)。〈小劇場運動的迷思——關於1987的劇場總結〉“Xiaoju changyundong de misi - guanyu 1987 de juchang zongjie” [The Dialogue Between Spaces]，《都市劇場與身體》*Dushi juchang yu shenti* [City, Theatre & Body]，王墨林 (Wang, Mo-Lin) 著，頁155-167。臺北 (Taipei)：稻鄉 (Daw Shang Publishing Co.)。
- 。2015。〈身體訓練的啓蒙〉“Shenti xunlian de qimeng” [Initiation of the Physical Training]，《牯嶺街小劇場文化報》*Gulingjie xiaojuchang wenhuabao* [Guling Street Avant-Garde Theatre Post] 43: 3。
- 王墨林、王俊傑、李永喆、老嘉華、黎煥雄 (Wang, Mo-Lin, Wang, Jun-Jieh, Li, Yong-Zhe, Lao Jia-Hua, and Li, Miguel)。1990 (1987)。〈1987從劇場到反劇場的對話之二——體制外的小劇場活動〉“1987 Cong juchang dao fanjuchang de duihua zhier - tizhi wai de xiaojuchang huodong” [Conversation on the Theatre and the Anti-Theatre in 1987: The Little Theatre Activities outside the Establishment]，《都市劇場與身體》*Dushi juchang yu shenti* [City, Theatre & Body]，王墨林 (Wang, Mo-Lin) 著，頁321-328。臺北 (Taipei)：稻鄉 (Daw Shang Publishing Co.)。
- 王墨林、王俊傑、李永喆、黎煥雄 (Wang, Mo-Lin, Wang, Jun-Jieh, Li Yong-Zhe, and Li, Miguel)。1990 (1987)。〈空間與空間的對話〉“Kongjian yu kongjian de duihua” [The Dialogue Between Spaces]，《都市劇場與身體》*Dushi juchang yu shenti* [City, Theatre & Body]，王墨林 (Wang, Mo-Lin) 著，頁83-92。臺北 (Taipei)：稻鄉 (Daw Shang Publishing Co.)。
- 王墨林、汪立峽、吳念真、卓明、林銳、陳映真、黃建業、焦雄屏、蔣勳 (Wang, Mo-Lin, Wang, Li-Shia, Wu, Nien-Jen, Cho Ming, Lin Rui, Chen Ying-Zhen, Huang, Jian-Ye, Chiao Peggy and Chiang, Hsun)。1982。〈知識份子與電影〉“Zhishifenzi yu dianying” [Intellectuals and Films]，《大地生活》*Dadi shenghuo* [Mother Earth] 1(6): 43-51。
- 民生報編 (Anonymous)。1986/08/01。〈讓大家看看「前衛與風格」年輕人展現舞臺實驗與突破〉“Rang dagu kankan ‘qianwei yu fengge’ nianqingren zhanxian wutai shiyan yu tupo” [Let Everyone See “Avant-Garde and Style” Young People Show Stage Experiments and Breakthroughs]，《民生報》*Mingshengbao* [Min Shen Daily News]，第九版 [Page 9]。
- 。1986/08/29。〈小劇場今起「舞臺傾斜」諷刺現代社會「遊戲規則」〉“Xiaojuchang jin qi ‘wutaiqingxie’ fengci xiandai shehui ‘youxi guize’”

- [The Little Theatre Today is going to “Tilt the Stage” and to Mock on the “Rules of the Game” of the Modern Society], 《民生報》 *Minshengbao* [*Min Shen Daily News*], 第九版 [Page 9]。
- 。1987/07/10。〈過個屬於戲劇的周末 今天起可以連趕幾場〉 “Guo ge shuyu xiju de zhoumo jintian qi keyi liangan jichang” [Spending Your Weekend in the Theatre. Starting Today there are Several Shows Going On], 《民生報》 *Minshengbao* [*Min Shen Daily News*], 第九版 [Page 9]。
- 。1987/07/11。〈兩個劇團·三齣新戲 年輕人探討性與人生〉 “Liangge jutuan sanchu xinxi nianqingren tantao xing yu rensheng” [Two troupes, three new plays: young people exploring sex and life], 《民生報》 *Minshengbao* [*Min Shen Daily News*], 第九版 [Page 9]。
- 田啓元 (Tian, Chi-Yuan)。〈日期不詳〉 (n.d.)。〈羅伯·威爾遜個頭〉 “Luobo weiersun getou” [Bullshitting Robert Wilson]。Retrieved from: <https://cmsdb.culture.tw/object/45181A61-36E7-4B4D-98BE-FFFF2EA526A5> on July 6, 2016.
- 吳全成 (Wu, Quan Cheng)。1996。〈1986-1995臺灣小劇場回顧演出〉 “1986-1995 Taiwan xiaojuchang huigu yanchu” [Reviewing the Activities of Taiwan Little Theatre: 1986-1995], 《臺灣現代劇場研討會論文集：1986-1995臺灣小劇場》 *Taiwan xiandai juchang yantaohui lunwenji: Taiwan xiaojuchang 1986-1995* [Conference on Taiwan Modern Theatre: The Little Theatre in Taiwan 1979-1995], 吳全成 (Wu, Quan-Cheng) 主編, 頁 273-279。臺北 (Taipei) : 文建會 (Council for Cultural Affairs)。
- 李世明 (Li, Shi-Ming)。1996。〈小劇場與社會運動：臺灣1979-1992〉 “Xiauju chang yu shehuiyundong: Taiwan 1979-1992” [Little Theatre and Social Movement: 1979-1992 Taiwan], 《臺灣現代劇場研討會論文集：1986-1995臺灣小劇場》 *Taiwan xiandai juchang yantaohui lunwenji: Taiwan xiaojuchang 1986-1995* [Conference on Taiwan Modern Theatre: The Little Theatre in Taiwan 1979-1995], 吳全成 (Wu, Quan-Cheng) 主編, 頁 76-95。臺北 (Taipei) : 文建會 (Council for Cultural Affairs)。
- 李道明、徐明瀚 (Lee, Daw-Ming and Austin Hsu)。2016。〈1970s擲地有聲的電影俱樂部——專訪《影響》編輯李道明〉 “1970s Zhidi yousheng de dianying julebu - zhuanfang Yingxiang bianji Lee Daw-Ming” [The Expressiveness of a Movie Club in the 1970s: An Interview with Lee, Daw-Ming, the Chief Editor of *Influence*], 《2016臺灣電影年鑑》 *2016 Taiwan dianying nianjian* [2016 Taiwan Cinema Yearbook], 陳斌全 (Chen, Bin-Quan) 總, 頁 93-99。臺北 (Taipei) : 財團法人國家電影中心 (Taiwan Film and Audiovisual Institute)。
- 侯俊明 (Hou, Chun-Ming)。1994。《搜神記》 *Soushen ji* [In Search of the

- Supernatural*]。臺北 (Taipei)：時報 (China Times Publishing Co.)
- 馬成蘭 (Ma, Cheng-Lan)。1996。〈小劇場的發展歷程〉“Xiaojuchang de fazhan licheng” [The Development of the little theatre]，《臺灣現代劇場研討會論文集：1986-1995 臺灣小劇場》*Taiwan xiandai juchang yantaohui lunwenji: Taiwan xiaojuchang 1986-1995* [Conference on Taiwan Modern Theatre: The Little Theatre in Taiwan 1979-1995]，吳全成 (Wu, Quan-Cheng) 主編，頁76-95。臺北 (Taipei)：文建會 (Council for Cultural Affairs)。
- 張必瑜 (Zhang, Bi-Yu)。1988/10/28。〈生命與死亡的對質環墟劇場〉“Shengming yu siwang de duizhi Huanxu juchang” [Huanxu Theatre: Interrogating Life and Death]，《聯合報》*Lianhebao* [United Daily News]，第五版 [Page 5]。
- 。1989/05/13。〈五二〇事件 搬進劇場 訪當事人探討真相 以多媒體詮釋現實〉“Wuerlingshijian banjin juchang fang dangshiren tantao zhenxiang yi duomeiti quanshi xianshi” [The adaptation of 520 event is presented in the theatre by interviewing the parties to explore the truth as well as interpreting the reality via multimedia presentations]，《聯合報》*Lianhebao* [United Daily News]，第四版 [Page 4]。
- 。1990/06/20。〈國家劇院實驗劇展下月初登場 「暴力之風」揭序幕 冷靜審視敏感體裁 深入探索臺灣百餘年來的「殖民地心結」痛楚〉“Guojiajuyuan shiyanjuzhan xiayue chu dengchang ‘Baolizhifeng’ jie xumu lengjing shenshi mingan ticai shenru tansuo Taiwan baiyunian lai de ‘Zhimindixinjie’ tongchu” [The Experimental Theatre Festival will be held early next month in the National Theater; the first show, ‘The Wind of Violence’ will calmly examine the sensitive agendas and probe into the pain of Taiwan’s ‘colonial complex’ for more than a hundred years]，《聯合報》*Lianhebao* [United Daily News]，第十七版 [Page 17]。
- 。1990/07/05。〈暴力之風——理性探觸歷史傷口〉“Baolizhifeng - lixing tanchu lishi shangkou” [“The Wind of Violence”: Probing into the wound of history with reason]，《聯合報》*Lianhebao* [United Daily News]，第十七版 [Page 17]。
- 陳映真 (Chen, Ying-Zhen)。1988/12/29。〈上舞臺也上鏡頭 環墟劇場增設實驗電影部門〉“Shangwutai ye shangjingtoug Huanxu juchang zengshe shiyandianying bumen” [Go on Stage and Shot in Camera: Huanxu Theatre establishes a branch of the experimental cinema]，《聯合晚報》*Lianhe Wanbao* [United Evening News]，第五版 [Page 5]。
- 。1989/05/13。〈520搬上舞臺！環墟零場劇場將採多焦點演出，讓觀眾重新審視自己的既定印象〉“520 Banshangwutai! Huanxu Lingchang juchang

jiangcai duojiadian yanchu, rang guanzhong chongxin shenshi ziji de jiding yinxiang” [520 Movement on the Stage! Huanxu Theatre and Lingchang Theatre will Present a Multi-focus Work, Allowing the Audience to Reflect on Their Given Perspective], 《聯合晚報》 *Lianhe Wanbao* [United Evening News], 第八版 [Page 8]。

- 。1989/05/24。〈520 ‘失控’！推出倉促默契不足 場面猶如政見發表〉
“520 Shikong! tuichu cangcu moqi buzu changmian youru zhengjianfabiao”
[“free-for-all”! Hasting Production and Lack of Coordination, 520 is More like a Political Campaign], 《聯合晚報》 *Lianhe Wanbao* [United Evening News], 第八版 [Page 5]。
- 。2001 [1965]。〈兀自照耀著的太陽〉 “Wuzi zhaoyao zhu de taiyang”
[The Sun That Still Shines On], 收錄於《陳映真小說集2：唐倩的喜劇》
Chen Ying-Zhen Xiaoshuoji 2: Tang Qian de xiju [Chen Ying Zhen's Novels 2: The comedy of Narcissa Tang], 頁51-73。臺北 (Taipei)：洪範 (Hong Fan Publishing Co.)。
- 陳梅毛 (Chen, Mei Mao)。1996。〈小劇場演員訓練方法報告〉 “Xiaojuchang yanyuan xunlian fangfa baogao” [A report on the Method of the Little Theatre's Actor Training], 《臺灣現代劇場研討會論文集：1986-1995 臺灣小劇場》 *Taiwan xiandai juchang yantaohui lunwenji: Taiwan xiaojuchang 1986-1995* [Conference on Taiwan Modern Theatre: The Little Theatre in Taiwan 1979-1995], 吳全成 (Wu, Quan Cheng) 主編, 頁120-137。臺北 (Taipei)：文建會 (Council for Cultural Affairs)
- 陳傳興 (Chen, Tsun-Shing)。1992。〈’87臺灣美術現象的感思與評議〉
“87 Taiwan meishu xianxiang de gansi yu pingyi” [Reflections and Comments on Taiwan Arts in 1987], 《憂鬱文件》 *Youyu wenjian* [Notes on Melancholia], 頁279-283。臺北 (Taipei)：雄獅 (Lion Art)。
- 舒國治 (Shu, Guo-Zhi)。1994。〈臺北遊藝〉 “Taipei youyi” [Taipei Flâneur], 《七十年代懺情錄》 *Qishi niandai chanqinglu* [Confessions of the Seventies], 楊澤 (Yang, Ze) 編, 頁15-29。臺北 (Taipei)：時報文化 (China Times Publishing Co.)。
- 黃哲彬 (Huang, Zhe-Bin)。2013。〈太陽系與影響雜誌〉 “Taiyangxi yu Yingxiang zazhi” [Solar System & Influence]。Retrieved from: <http://blog.roodo.com/dearciao/archives/28185854.html/> on Apr. 20, 2017.
- 葉根泉 (Yeh, Ken-Chaun)。2016。《身體技術作為工夫實踐：60至90年代臺灣現代劇場的修「身」》 *Shenti jishu zuowei gongfu shijian 60 zhi 90 nian dai Taiwan xiandai juchang de xiu "Shen"* [Technology of the Body as a Practice of Self-Cultivation: Askesis and Body in Taiwanese Modern Theatre, 1960s to 1990s]。臺北 (Taipei)：國立臺北藝術大學 (Taipei National University of the Arts Press)。

- 葉智中、黎煥雄 (Ye, Zhi-Zhong and Li, Miguel)。2004。〈星之暗湧〉“Xing zhi anyong” [Surging Stars], 《國民文選·戲劇篇I》 *Guomin wenxuan xijupian yi* [An Anthology of National Literature: Drama Vol I], 汪其楣 (Wang, Chi-Mei) 主編, 頁75-91。臺北 (Taipei): 玉山社 (TIPI)。
- 黎煥雄 (Li, Miguel)。1987。《兀自照耀著的太陽》 [錄影] *Wuzi zhaoyao zhu de taiyang* (Luying) [The Sun That Still Shines On (Video Record)], 臺灣現代戲劇暨表演影音資料庫Taiwan xiandai xiju ji biaoyan yingyin ziliaoku [Electronic Theater Intermix in Taiwan]。Retrieved from: <https://www.eti-tw.com/work/Sp856FwFBaovaqWPQ> on July 17, 2017.
- 。1993。〈仍在河的左岸〉“Reng zai he de zuoan” [Still the Rive-Gauche], 《島嶼邊緣》 *Daoyu bianyuan* [Isle Margin] 7: 109-113。
- 。2000。《星之暗湧》 [錄影] *Xing zhi anyong* (luying) [Surging Stars (Video record)], 臺灣現代戲劇暨表演影音資料庫Taiwan xiandai xiju ji biaoyan yingyin ziliaoku [Electronic Theater Intermix in Taiwan]。Retrieved from: <https://www.eti-tw.com/work/noEDBJ8WLcBrXsikH> on July 17, 2017.
- 。2014。《遺憾先生遺憾的包裹掉進了遺憾的海：黎煥雄劇場文字作品集》 *Yihan xiansheng yihan de baoguo diao jin liao yihan de hai: Li Huan-Xiong juchang wenzi zuopinji* [Mr. Sorry's Regretful Package Falls into the Sea of Sorrows: A Collection of Miguel Li's Theatrical Texts]。臺北 (Taipei): 國家表演藝術中心 (National Performing Arts Center)。
- 盧建英 (Lu, Jian Ying) 整理。1996。〈身體、語言與意識型態〉“Shenti yuyan yu yishixingtai” [Body, Language and Ideology], 《臺灣現代劇場研討會論文集：1986-1995 臺灣小劇場》 *Taiwan xiandai juchang yantaohui lunwenji: Taiwan xiaojuchang 1986-1995* [Conference on Taiwan Modern Theatre: The Little Theatre in Taiwan 1979-1995], 吳全成 (Wu, Quan-Cheng) 主編, 頁227-250。臺北 (Taipei): 文建會 (Council for Cultural Affairs)。
- 鍾明德 (Chung, Ming-Der)。1999。《臺灣小劇場運動史－尋找另類美學與政治》 *Taiwan xiaojuchang yundong shi - xunzhao linglei meixue yu zhengzhi* [History of Taiwan Little Theatre Movement (1980-1989): In Search of Alternative Aesthetics and Politics]。臺北 (Taipei): 揚智 (Yang Chih)。
- 鴻鴻 [閻鴻亞] (Hong-Hong [Yan, Hong Ya])。1996。《跳舞之後·天亮以前：臺灣劇場筆記 (1987-1996)》 *Tiaowu zhibou tianliang yiqian: Taiwan juchang biji(1987-1996)* [After the Dance, Before the Dawn: Notes on Taiwan Theatre, 1987-1996]。臺北 (Taipei): 萬象圖書 (Wanxiang Books)。
- 。2012。《阿瓜日記》 *A-Gua riji* [A-Gua's Journal]。臺北 (Taipei): 釀出版 (Niang Publishing)。

鴻鴻〔閻鴻亞〕、陳傳興 (Hong-Hong [Yan, Hong-Ya] and Chen, Tsun-Shing) 。1996 (1993) 。〈臺灣戲劇何處去〉“Taiwan xiju hechuqu” [Where is Taiwanese drama going to?], 《跳舞之後·天亮以前：臺灣劇場筆記 (1987-1996) 》 *Tiaowu zhibou tianliang yiqian: Taiwan juchang biji (1987-1996)* [After the Dance, Before the Dawn: Notes on Taiwan Theatre, 1987-1996]。臺北 (Taipei) : 萬象圖書 (Wanxiang Books) 。

二、英文書目

- Appadurai, Arjun. 2006(1990). “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy,” in *Media and Cultural Studies: Key Works* [Revised Edition], edited by Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner, pp. 584-603. Malden: Blackwell.
- Balme, Christopher, and Berenika Szymanski-Düll. 2017. “Introduction,” in *Theatre, Globalization, and the Cold War*, edited by Christopher Balme and Berenika Szymanski-Düll, pp. 1-25. London: Palgrave Macmillan
- Cumings, Bruce. 2002. *Parallax Visions: Making Sense of America-East Asian Relations*. Durham: Duke University Press.
- Grotowski, Jerzy. 1997a(1987). “Tu es le fils de quelqu’un,” in *Grotowski Sourcebook*, edited by Lisa Wolford and Richard Schechner, pp. 294-305. New York: Routledge.
- . 1997b(1981). “Theatre of Source,” in *Grotowski Sourcebook*, edited by Lisa Wolford and Richard Schechner, pp. 252-270. New York: Routledge.
- . 2002(1967). “Towards a Poor Theatre,” in *Towards a Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba, pp. 15-25. New York: Routledge.
- Hobsbawm, Eric. 2000(1983). “Introduction: Inventing Traditions,” in *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terrence Ranger, pp. 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, Frederic. 1997(1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Rancière, Jacques. 2007(2003). *The Future of the Image*. London: Verso.
- . 2004(2000). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum.
- Wolford, Lisa. 1997. “Introduction: Objective Drama, 1983-86,” in *Grotowski Sourcebook*, edited by Lisa Wolford and Richard Schechner, pp. 283-293. New York: Routledge.