

**The Movement Beyond the End of Movement:
Wang, Mo-Lin's Possible Responses
to the End of Geography**

Liang-Ting KUO

**運動死後的運動：
王墨林關於地理終結的可能回應***

郭亮廷**

*感謝中山大學劇場藝術學系副教授許仁豪的邀稿及耐心等待，藝評人吳思鋒慷慨相助的錄影及文獻資料，攝影師許斌大方提供的劇照作品，東海大學通識教育中心助理教授郭任峰對於英文摘要的修改，以及兩位匿名評審的精闢見解。礙於自身能力限制，本文無法逐一回應這些寶貴意見，期待日後的寫作能對之有所延續。

**郭亮廷，國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班博士生。

聯絡方式：10643臺北市和平東路一段73號4樓之一。lumiere2012@gmail.com。

摘要

王墨林於1990年宣告「小劇場已死」的幾乎同一時間，福山(Francis Fukuyama)宣告了「歷史終結」；而當2013年，臺灣政府以新自由主義的土地金融化手法，實現了佛里曼(Thomas Friedman)所說的「世界是平的」，華光社區作為被抹平的場址之一，王墨林的故居也夾雜其間。藉由王墨林在華光社區拆遷事件前後的兩部作品《荒原：致臺灣八〇》(2010)和《天倫夢覺：無言劇2012》(2013)，本論文試圖挖掘從歷史終結到地理終結，這一段解嚴至今越演越烈的新自由主義進程中，王墨林可能提出的回應方式。哈維(David Harvey)指出，反對新自由主義的運動容易掉入兩個陷阱，一是訴諸人權的假普遍性，一是令人懷舊的假本真性。從這個角度，本論文進一步辨識王墨林如何一方面批判了資本主義將民主、人權、自由再生產為某種感性商品，一方面避開懷舊的陷阱，在多重意義的受壓迫者之間形成關係性的異質連結，從而開創一種在重複與差異之間持續辯證，逼顯反抗能量的身體詩學。

關鍵詞：歷史終結、地理終結、前劇場空間、王墨林、身體詩學

Abstract

When artist Wang Molin stated that the "little theatre is dead" in 1990, almost at the same time, Francis Fukuyama declared the "end of history." When the Taiwanese government enforced the financialization of land and moved towards neoliberalism, which columnist Thomas Friedman called "the flat world", Huaguang Community, where Wang's former residence was, was one of the sites wiped out in the name of neoliberalism in 2013. Based on the artist's two performances before and after the Huaguang demolition incident, *Wasteland: To Taiwan 80* (2010), and *East of Eden: Act without Words 2012* (2013), this paper attempts to explore Wang's possible responses to the evolution from the end of history to the end of geography, which can be said to characterize the neoliberal development in Taiwan since the lifting of martial law. Geographer David Harvey points out that the movement against neoliberalism tends to fall into two traps, resorting to the false universality of human rights on the one hand and the nostalgia of false authenticity on the other. From this perspective, this study seeks to clarify how Wang criticizes the reproduction of democracy, human rights, and liberty as a form of emotional consumption in capitalism; in doing so, he avoids the trap of nostalgia, and forms a relationship with the multitude of the oppressed. The connections between them are helpful for continuing the dialectic between repetition and difference, indispensable to discovering the energy of resistance and the poetics of the body.

Keywords: The end of history, The end of geography, Pre-theatrical space, Wang Mo-Lin, Poetics of the body

一、前言

臺灣解嚴後的劇場史並不是一段歷史，而是歷史的終結，近期的若干研究對此已有討論。我試圖探索的起點，在於解嚴後隨之而來的歷史終結，如何啟動了一場至今越演越烈的地理終結，而這又如何決定了某些當代劇場的面貌。

所謂的「歷史終結」，是日裔美籍政治學者福山（Francis Fukuyama 1992）在《歷史之終結與最後一人》（*The End of History and the Last Man*）裡提出的。他認為，隨著共產主義陣營在80年代末期的全面瓦解，全球資本主義正式到來，而後者的勝利證明自由經濟和民主政治是人類所能成就的、最完善的制度原理，歷史進程就此關閉。而「地理終結」，則源於美國記者弗里曼（Thomas Friedman 2005）的《世界是平的》（*The World is Flat: A Brief History of the Twenty-first Century*）。作者認為，從1989年柏林圍牆倒塌算起，這個世界正大規模地被網路科技、彈性積累、物流管理等力量所抹平，國家之間的壁壘正被推倒，地方之間的差異和距離被急遽壓縮。顯然，《世界是平的》所描寫者，正是《歷史之終結與最後一人》的未來。無怪乎，王墨林就曾經說過，千禧年之際，「美國向世界推出了幾個配合全球化即將來臨的說法，一個是『歷史終結論』，還有一個是『世界是平的』，當然跟新自由主義更有關係。資本主義要突破現代人最後的心理防線，是可以透過文化生產慢慢滲透的」（王墨林2015）。

這段話由王墨林口中說來，特別意味深長——正是他在歷史終結、世界開始被抹平的1990年，宣告「小劇場已死」（陳炳釗1990）。回顧當年王墨林的批判，多半集中在解嚴之後，小劇場被國家機構收編、被消費社會商品化這些層面上。然而，如上所述，解嚴關乎的不僅是臺灣一地的法度變革，而是在時間點上，與全球性的歷史終結互相重疊；消費社會的興起，也不只是政府解除戒嚴時期對資本流通和外匯管制的一個結果，而是更大範圍地牽涉到一個終結地理差異的過程，也就是世界各地競相被打造成帶動經濟成長的投資環境。那麼，小劇場已死、歷史終結、地理終結，

三者之間的關連是什麼？劇場如何在一種歷史不在的時間裡召喚歷史？又如何在一種地方差異被抹消的空間裡，製造差異？扣回「小劇場已死」，其實王墨林說的也是「運動已死」。因為大大小小的劇場活動會成爲商品、奇觀，或是官方意識形態的宣傳而繼續存在，唯獨具有抵抗性的運動不再了。那麼，劇場對於歷史的召喚、差異的生產，如何成爲一種運動已死之後的運動方式？

2010年左右，臺灣政府大力推動的都市更新及其所牽連的土地金融化等議題，正是金融勢力將世界抹平的一個進程。其中，位於臺北市中正紀念堂旁邊的華光社區，是政府指定的重點計畫區，因此也一度成爲重要的運動現場。再加上，這一大片日式眷舍裡的某一棟，曾經是王墨林的故居，那裡也是解嚴前後藝術創作者、社運人士、雜誌編輯等開會或閒聊的據點。可以說，它是一個開放的居所，一個匯集各路人馬的異質空間，也是一個連表演、甚至排練都尚未發生的「前劇場空間」。2013年，華光社區因行政院金管會的「臺北華爾街」金融旗艦計畫，全面拆除。「前劇場空間」走入歷史，不，是走入歷史的終結，異質空間被抹平爲金融化的均質空間。

這一切令人不禁更仔細地去考察，對於政府以金融計劃爲企業開路，導致故居所在的街區被推倒、居民被迫遷，王墨林透過創作提出了什麼可能的回應？華光拆遷事件前後，王墨林接連在2010和2013年，執導了《荒原——致臺灣八〇》和《天倫夢覺：無言劇2012》。前者改編自艾略特（T. S. Eliot）的同名長詩，敘述80年代共同參與左翼思想讀書會、投身於反對運動的兩位老戰友，終究敵不過統獨對立的撕裂。直到解嚴將近三十年後，他們回首過去，發現他們熱愛過的那個時代，不但早已是荒原一片，他們追悼的革命遺址也已經被修築成旅遊景觀。後者改編自貝克特（Samuel Beckett）的《無言劇I》（*Actes sans paroles I*）與《無言劇II》（*Actes sans paroles II*），以及伊力·卡山（Elia Kazan）的電影《天倫夢覺》（*East of Eden*）。整齣戲以一種曖昧模糊、高度寓意化的形式，呈現兩名演員互相虐待又互相取悅的愉虐關係。然而，在看似循環的過程當

中，這個封閉的關係被一點一點地偏移了，於是重複產生了差異。

我認為，《荒原——致臺灣八〇》是王墨林對於歷史廢墟的哀悼，其中迴響著許多關於歷史和地理終結的思考，可供我們思索自己所身處的「當代荒原」是什麼？而在《天倫夢覺：無言劇2012》中，王墨林更進一步提出回應，劇場和運動已死之後，劇場可能的運動方式會是什麼？進入作品之前，必須先釐清小劇場運動、歷史終結和地理終結之間的關係。

二、從歷史終結到地理終結

《臺灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治》這個標題裡所說的「另類」，鍾明德在書裡告訴我們，就是1987年解嚴前後，在臺灣掀起熱潮的「政治後現代主義」（political postmodernism）。歐美思想之所以能夠令臺灣小劇場產生運動，是因為後現代主義本身就是對於歐美資本主義和帝國主義的批判，剛好讓臺灣劇運以拿來主義的方式，對外抵拒歐美的文化霸權，對內批判國民黨的大中國主義。總結作者的前後說法，臺灣後現代劇場是要「戲劇地再現此時此地的欲望」（鍾明德1999: 126）。矛盾的是，這本書的總結，正是臺灣「有了『政治』，卻失掉了『劇場』」。作者說，「90年代臺灣劇運所面臨的問題主要都是革命成功之後的建設問題」，而這六大建設分別是專業化、制度化、普及化、本土化、多元化、國際化（ibid.: 259-60）。不難發現，要被建設的是「戲劇地再現此時此地」，但「欲望」卻被刪除了。六大建設的去政治化，同時也去除了決定慾望流向的壓抑與禁忌。慾望可以流向任何地方，所以沒有慾望只有選擇的問題。

對鍾明德的批評並不是新近的現象。早於這本書出版的1999年，王墨林就在〈寫在羊皮紙上的歷史——《臺灣小劇場運動史》的歷史幻視〉（1999）一文中指出，這部運動史不單是反運動的，以致於寫史者最終擁抱的是既得利益者的意識形態，主張停止運動、積極建設；它更是反歷史的——將解嚴前夕那些挑戰法的邊界的行為表演，化約為缺乏專業訓練的素人叛亂。在這方面，近期的研究補充、延伸了王墨林的批評。從社會學

的視角分析，李哲宇（2019）的博士論文《做為社會行動的劇場：臺灣「民衆一劇場」的實踐軌跡（1980年代至2010年代）》即認為，1990年代，從街頭運動到小劇場運動的告別革命、走向建設，是由於解嚴所釋放的社會力被理性化、制度化和組織化的結果。但這並非歷史的全部，「身體氣象館」、「差事劇團」、「海筆子」就是持續運動的三個案例，李哲宇將三者各自命名為身體行動、文化行動與直接行動（*ibid.*: 20）。陳克倫（2018）的博士論文《解嚴政治與冷戰美學：重探臺灣小劇場運動（1986-1996）的話語實踐》則指出，解嚴廣義而言，是連繫著戒嚴的一個過程，而非結束；小劇場運動的危機在於它被全球政治經濟自由化的議程所同化，最終成為「建構劇場發展與戲劇體制的可治理單位（*the governable units*），從而有意無意地自行分擔承包特定要求的美學工程」（*ibid.*: 4），並在告別政治藝術的同時，斷絕了「藝術的政治性」完全是另外一個問題的意識。

對我來說，鍾明德《臺灣小劇場運動史》的反運動、反歷史敘事，基本上是福山1989年所提出的「歷史終結論」的一個區域性例證。在《歷史之終結與最後一人》裡，福山（1992）回頭爬梳80年代的世界局勢，發現共產世界早在這個十年的初期就已開始動搖。從1980年中國共產黨高層准許農民出售自家生產的作物，使得資本主義的市場關係從農村向城市擴張。1986年，蘇聯媒體重新出現批判史達林的聲音。1989年春天，北京天安門被數萬名學生佔領，抨擊政府官僚的貪污腐敗，要求建立民主自由的政治體制。最後就是同年八月的柏林圍牆倒塌，導致共產主義政權在東歐國家的沒落，乃至於1990年蘇聯共產黨的領導角色被罷黜，蘇聯跟著瓦解。顯然，整個80年代的故事是一段共產主義的「亡故之事」；反之，這也是資本主義帶領全球迎向美麗新世界的十年，「我們已經很難想像比現狀更美麗的世界，或是本質上既非民主亦非資本主義的未來」（*ibid.*: 46）。由於資本主義獲勝，證明沒有比它更能完美實現政治民主與經濟自由的組織原理，所以福山宣告歷史終結了，意思是說，人類邁向自由民主的世界史已經抵達終點。福山還特別強調，此一說法上承黑格爾和科耶夫（Alexandre Kojève），而無論是他、黑格爾或科耶夫，都沒有天真地以

為世間再無戰事。誰都知道血腥戰爭和暴力衝突會不斷地發生，但那只是「地方性的校準」（alignment of provinces），是落後地區將先進國家施行的自由民主體制複印過來的工作。鍾明德版本的小劇場運動史就是一道校準的作業程序，將臺灣拼接在歷史終結的全球版圖中。反之，無論是李哲宇從社會行動的路線探索繼續運動的可能，或是陳克倫從藝術的政治性思索如何將小劇場運動「再政治化」，都在試圖還原我們被終結掉的歷史。

問題是，歷史終結所終結者，不僅僅是歷史，還有地理。哈維寫於2003年伊拉克戰爭期間的《新帝國主義》（*The New Imperialism*），也提到冷戰結束使得全球資本累積的賽局終了，「整個資產階級實質上繼承了世界」，「福山預言歷史的終點就近在眼前」（Harvey 2003: 68）。不過，福山至少有兩點說錯了。第一，比福山以為的更早，這場終結的開端發生於70年代中期，並且發生危機的不是共產世界，而是美國自己——二戰後美國鞏固世界霸權的主要國際戰略，一方面是確保與它同屬「自由世界」的成員享有資本累積和消費增長，但是另一方面動用軍事力量打擊反美、更別說是親共的勢力——結果龐大的軍事開銷令美國的生產力降低。而美國所扶植的經濟強國如西德和日本則趁機趕上，甚至超越了美國的生產優勢。第二，也因此美國才在80年代改變戰略，不再以生產力、而改以金融力量鞏固其霸權地位，也就是以華爾街—財政部複合體（Wall Street-Treasury complex）為主軸，連結世界各地大城市的跨國公司、銀行、證券交易所，形成一個既由美國集中控管、又是多邊主義式的巨大金融網絡。用福山的話說，我們正式邁入了一個資本主義強權之間以經貿合作關係，取代軍備競賽的「後歷史世界」（the post-historical world）。福山的錯誤在於，這個歷史終結之後的世界不是結果，而是起因。哈維追溯布勞岱爾（Fernand Braudel）到阿銳基（Giovanni Arrighi）對於資本主義的歷史分析時說：金融擴張所代表的「不僅是資本主義世界經濟發展中某個特定階段臻於成熟，也是另一個階段的開始」（ibid.: 57）。我們實際進入的是各地區在美方施壓之下，開放金融市場的「被合作關係」，是美國以推動新自由主義之名，施行新帝國主義的新階段。

那麼，如果更換的只是伎倆，不變的是美國的世界霸權地位，這一切到底「新」在哪裡？《寰宇主義與自由地理》（*Cosmopolitanism and the Geography of Freedom*）的其中一個章節，哈維（2009）以「新自由主義烏托邦的平坦世界」為題，回應弗里曼於世紀之交所寫的《世界是平的》。雖然哈維或是弗里曼都沒有使用這個詞彙，但我認為，「平坦世界」的意象可以轉譯為「地理的終結」。

新自由主義所帶來的創新和創痛，在於它高舉為普世價值的新自由化，其實就是被財團私有化、商品化。華爾街－財政部複合體透過國際貨幣基金組織（IMF）及跨國金融機構，在世界各地包括美國本土製造債務危機，致使這些地方為了償還債務，不得不開放私營事業的禁區——舉凡水、電、瓦斯等生活基本需求，到社會福利、退休金、勞健保、社會住宅，再到教育、實驗室、監獄，甚至戰爭——現在都是可供或應被私有化的。同理，新自由主義也逼使各個國家與非國家提供良好的投資環境，有歷史遺產的就變現為觀光資產，沒有的就必須進行國際交流。例如，爭取奧運主辦權，舉辦各種電影節、藝術節、雙年展，或是蓋一棟建築大師的簽名式建築，而為了這些大型活動和建物所投入的巨額資金，大部分最終都流向了歐美和日本等經濟大國。重點在於，財團化和商品化驅動了跨國城鄉的奇觀化，這些地方表面上看起來可能各具特色——這裡主打在地美食，那裡標榜人文歷史，甚至回歸大自然——實質上都是為了在這個競爭激烈的金融帝國裡自保、掠奪，或等待併購。新自由主義的私有化巨浪衝破了一切地理藩籬。每個地方都一樣地為了營利，而全力製作自己的不一樣。多元景觀是按照同一種資本邏輯運作的，此即哈維所謂新自由主義以創造性破壞的方式，打造的扁平世界。我將它轉譯成歷史終結之後的地理終結。

這個被新自由的普世性所推平的世界，哈維認為有兩種癥狀，經常在我們身上發作，特別是當我們試圖起身反抗的時刻。首先，是重申人權和人道主義的普世價值，因為強權剝奪了人權，以人權之名的反抗便具有道德上的優越性；第二種癥狀則與第一種相反，是強調某個地方有其不可替代的特殊意義。它的獨特性，最著名的例子就是海德格（Martin

Heidegger) 稱地方為「存有真理的場所」(the locale of the truth of being)，以及傅柯(Michel Foucault)所謂的「異質地方」(heterotopia)(Harvey 2009: 72, 116)。前者的問題在於這些「權利話語」和它所反對的新自由主義，同屬於一種凌駕於各個不同地方之上的普世性，使得人權議題不但無法拿來當作批判武器，還經常在實際的政治運作當中，被收編成為新自由主義的「帝國之劍」。比方說，非政府組織(NGO)所到之處，通常正是國家撤守後，遺留下來的社會性真空。這使得它的人道關懷和慈善事業，反倒加速了國家從社會供應的領域退場，令它自己弔詭地成為「新自由主義的特洛伊木馬」(Harvey 2005: 39)。

至於後者，無論是海德格以懷舊的目光，將地方視為技術革新和工具理性的統治底下，最後的感官世界、真實性的寓所，或是傅柯為了挑戰都市規劃的理性秩序，而把監獄、安養院、妓院、劇院和電影院、公墓、博物館、汽車旅館、遊輪和殖民地全部囊括在內。包羅萬象的異質地方，也一樣未必如同這些地方的構想者所以為的挑戰了新自由主義。地產開發商可以輕易地將海德格的「本真的寓居」(authentic dwelling)，當成親水豪宅或山林別墅的廣告詞，而汽車旅館和豪華遊輪同樣可以引用傅柯做宣傳。

回到臺灣劇運的問題。我們如何面對這個不只是全球資本主義所抵達的歷史終結，更是新自由主義所推動的地理終結？必須指出，不用仰賴哈維，王墨林及其同輩早於上個世紀末警覺到人權議題的假普遍性。誠如陳克倫的精準分析：王墨林在解嚴後宣告「小劇場已死」，正是因為小劇場迅速地被政黨政治、國家權力與經濟利益三合一的資本主義體制收編，於是民主、人權、自由都可以被再生產為某種劇場的感性商品；「事實上，王墨林或許比起鍾明德更深刻地掌握了後現代主義批判的問題性，並清楚意識到真正收編小劇場運動的不是政府當局的補助政策，而是整個體制從自由化到民主化所帶動的資本主義管理社會。」(陳克倫2018: 96)問題是，套用李哲宇的說法，王墨林強調「回到身體原點」的身體行動，如何不流於一種海德格式的懷舊，把身體當成「存有真理的場所」？同樣地，陳克倫(2018: 118)認為王墨林的藝術政治性，在於他通過身體表現出與

體制對決的姿態，一種與既有秩序岔開的異質感知。那麼，這種通過表演所展現的異質性，如何有別於新自由主義底下，例如度假村、遊樂園、新興宗教場所、私人俱樂部、電音派對、賭場、墳場、遊輪等，在城市裡、城市邊緣、城市與城市之間大量繁衍的異質空間，逾越理性計畫的多元奇觀？

爲了讓歷史終結和地理終結所牽連的問題，不至於成爲打高空的抽象思辯，爲了讓新自由主義所造成的反彈——不是落入普遍性、就是掉進特殊性的陷阱和兩難——可以在一處具體的場址上進行考察，接著我們將來到如今已成一片荒原的華光社區。

三、華光社區裡的「前劇場空間」

如果沿著金山南路朝北走，到現爲臺北監獄古蹟綠地、金山南路二段三十巷左轉，然後順著那面殘存的監獄圍牆走到杭州南路左轉，中正紀念堂、明星學區裡的中正國中就會依序出現。一直走到金華街再左轉，就走回了金山南路的起點。這一趟路所圈圍起來大約12.5公頃的範圍，就是2013年3月27日被強制拆除前的華光社區。不過，華光社區的居民大多不叫這裡「華光社區」。因爲這裡緊鄰著日治時期的臺北刑務所，國民黨政府接收後，將原地劃分爲臺北監獄、臺北看守所與少年觀護所。所以，這裡曾經被叫做「監獄口」（黃舒楫2013）；又因爲國民政府來臺後，必須安置在這些司法機關工作的人員以及一部份周遭的軍公教人員，包括他們的家眷。職等較高的就被分配到大小不一的日式宿舍，較低者則在政府的默許之下，自行搭建家屋。所以，這裡又叫「司法新村」。最後，由於這裡和附近的紹興社區，以及今天的大安森林公園、從前的建華新村和岳廬新村，從戰後到1980年中正紀念堂落成，都是不屬於市中心、鬧區、高級住宅區的未開發地帶。從外地進入大城市討生活的城鄉移民便落腳於這些地方（黃孫權2012: 73-78），因爲他們滿足了當時都市成長亟需的大批勞動力。所以，政府不會、他們當然更不會認爲自己是「違建戶」。他們就像那些軍公教人員一樣，都是錦泰里和光明里的居民。

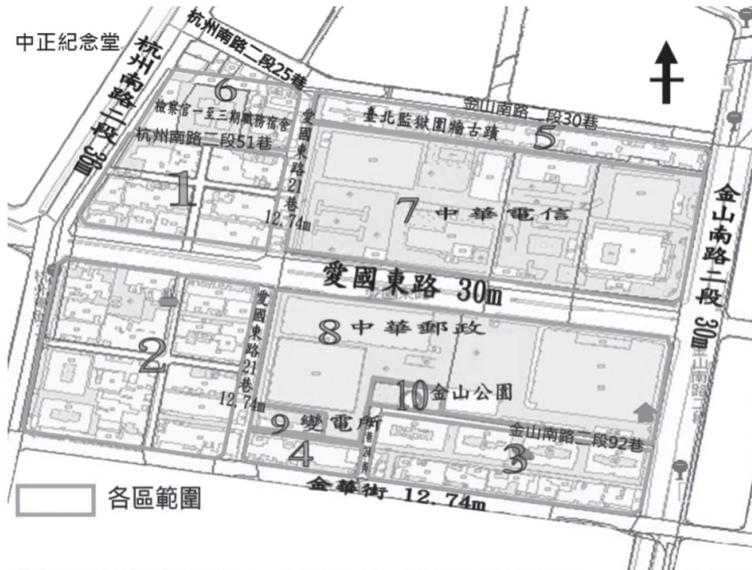


圖1：華光社區範圍圖（來源：臺北市政府2016: 2）

可以說，混雜著監獄和司法的歷史、國族遷徙和白色恐怖的記憶、臺北都市化過程的這一大片歧徑密佈的房舍，是在2007年民進黨執政時，爲了推動「臺北華爾街」、「臺北六本木」這些計畫，才被凝固化爲「華光社區」一詞。然後，社區居民的多重身分才被硬性劃分爲合法眷舍、非法眷舍和違建戶（蔡敏真2012: 57, 118）。國家離間了國民，固化了本來流動的、關於地方的命名和記憶，如此就可以把整片歧徑聚落，整併成一塊路障推倒，爲新自由主義預設的良好投資環境開路。

在此，我想補述一段關於臺灣小劇場運動史的故事。場景就發生在這片監獄口中，杭州南路五十九巷的一棟日式房子，那裡曾經是長期創作、書寫的藝術家王墨林的住處。2013年拆除前夕，《破週報》策劃了一個專題報導〈追憶華光似水年華——從王墨林的日式房屋談起〉，採訪了包括王墨林、陳界仁、王明輝、卓明、姚立群、吳永毅、汪立峽、陳素香等。當時，經常出入那棟日式宿舍的各路人馬，試圖拼湊出這個空間的開放、複雜和異質性。王墨林父母祖籍山東，而父親原在地方法院工作。隨國民政府來臺後，曾在臺南、嘉義、臺北任職，最後一家人落腳在這片鄰近監

獄的日式眷舍裡。王墨林一住就住了四十年。當然，這個位址的重要性不在於它作為藝術家故居的紀念意義，而在於它從80年代到兩千年將近二十年的這段期間，曾經是臺灣地下文化、左翼思潮、藝術和社會運動的一個集結地點，一個相遇的場所：1986年，表演團體「洛河展意」推出了一系列名為「傳聞－街頭式」的演出就在這裡舉行座談會；¹1991年創刊的左翼刊物《島嶼邊緣》，從籌組到編輯會議都在那裡召開；解嚴前後，從事勞工運動的記者在那裡組馬克思主義的讀書會，許多藝文界人士在那裡第一次接觸到左傾的書刊和第三世界電影。再加上王墨林是軍校出身，房子裡還常出現他的軍人朋友。我想特別強調，這些記憶片段合起來並不是一本泛黃的相簿，這棟房子裡的每一位過客——包括王墨林自己——的口述內容，並不是對於那個地方的懷舊，不是對於美好年代的又一次虛構。相反，誠如陳界仁在採訪時所說：

最近很多人在談80年代，但似乎常常把它浪漫化；事實上，經過那麼久的戒嚴，知識、想像的空間、對外面的認識是有限的，王墨林的家因此成為打開另一個視域的地方，你會接觸到很多東西，特別是左翼、對中國的想像，從那裡開始被啓蒙，包括小劇場運動、臺灣新電影中期。如果蒐集出入他家朋友的尿液，大概每一個都是名人，都是泛文化圈的人，但沒有實際的運動，卻會開始去談，都是以他家為基地。（曾芷筠 2013）

陳界仁這段話的重點，不僅在於過去曾經擁有什麼，而在於未來必須再創造什麼。如上述，臺灣解嚴後，也就是歷史終結之際，迎來的是以美國為首所推動的新自由主義。它迫使每項生活需求都被私有化，每個地方都被打造成有利於資本流通的投資環境，也就是地理的終結。換句話說，我們從未民主自由過。美國老大哥的地位從戰後至今始終不變，這就是王墨林和陳界仁不斷追問的：「在全球資本主義下，『戒嚴』是否真的結束了？」（鄭慧華2009: 48, 71）如果戒嚴不僅僅是一種懸置憲法的例外狀態，一段威權時代的歷史，而是一種至今圍限著我們的精神結構，那

¹ 「洛河展意」於1984年由林貴榮、曹育維等人成立，原名「洛河話劇團」。1986年7月20日到8月30日這段期間，洛河展意推出了在臺北街頭演出、名為「傳聞」的系列作品，其中在當時臺北車站前地下道演出的《交流道》，因為引發警察取締，而備受關注。見王墨林（1992: 45-54）〈走上街頭的新一代——「洛河展意」座談紀實〉與鍾明德（1999: 176）。

麼「打開另一個視域的地方」不是一直為我們所需嗎？一個不為任何實際目的，卻又能夠在一次行動、一本刊物的出版、一次表演的發生之前，讓衆人在此集結、閒聊、汲取思想養分、籌劃行動策略的基地。這樣一個所在，如今要去何處尋找呢？

其實，這棟監獄口的眷舍不是特例。由於劇場史和藝術史經常是藝術家和藝術團體、作品展演和文化機構的編年史，書寫者和讀者很容易在回顧過往的時候，將某個作者的風格、某次展演的觀眾反應、某座場館的落成，通過時間軸，將具有歷史價值的藝術串聯成具有藝術價值的歷史。然而，這些「藝術」和「歷史」只是時間過程的結果，是某群人的藝術家身分已經受到認證之後、某次展演已經被視為藝術作品之後、某座場館被當成藝術里程碑聳立之後，才留存的紀錄。問題是：「之前」呢？如果去檢索翻閱那些散見於報章雜誌，卻被史筆所遺漏的檔案資料，我們會發現在一群人成就了作品、風格，乃至於建立一種體制和機構之前，往往有一個空間存在。除了王墨林的日式房屋之外，還有一棟座落在淡水河畔的日式平房，由黎煥雄等一群淡江大學的學生於1986年成立的河左岸劇團，以那棟租下來的老屋為據點，在那裡研讀戲劇史、臺灣左翼運動史、地下刊物、日本近代小說、古詩和現代詩，排練未曾正式演出的戲劇（黎煥雄2014: 13-21）。再如蘭陵劇坊1980年草創時期，團員一起排練、吃飯睡覺、讀寫現代詩、觀賞藝術電影錄影帶，位於羅斯福路三段的前《影響》²電影雜誌社公寓（吳靜吉1982: 25, 208），以及1985年在長安東路地下室的排練場，那裡舉辦過許多劇團演出、劉靜敏主持的貧窮劇場工作坊、日本舞蹈團體白虎社團長大須賀勇的座談（王墨林、卓明2018: 16）。蘭陵、河左岸不只是一個劇團，也是一個讓表演在衆人的相遇和生活中夭折、中斷、逐漸成形的「前劇場空間」。王墨林的日式宿舍因為來來往往的人更多重複雜，涉及社會運動、藝術創作、編輯企畫等等，所以它除了是一個「前劇場空間」之外，更是一個「前計畫」、「前創作」、「前運動」的多重空間。

2 這裡所提到的《影響》雜誌，由卓伯棠、但漢章、李道明、黃建業、卓明等人於1971年創刊，與後來由MTV公司「太陽系」總經理創刊發行的《影響》雜誌，並無直接關聯。見行人文化實驗室（2014: 103）。

這裡，一切尚未發生，但若失去了這裡，一切很可能不會是以歷史所記載的面貌發生。它是一個懸浮於不確定性的空間，一個潛在於不存在的空間，一個可能的空間。透過在這裡一起生活，一起接觸禁忌的知識，一起想像各種不可能的可能性。80年代，這些藝術家和知識分子所形成的，首先是一種生命形式的創造，是去過另一種生活、用另一種語言思考、以另一種身體感受的可能性，然後才是作品形式和行動方案的生產創造。當這片監獄口、安置軍公教人員的司法新村、城鄉移民在此落腳的錦泰里和光明里，被國家以「華光社區」之名宣告為國有財產，以便發揮它在金融上最大的土地價值而將其夷為平地。這個諸多社會和藝術事件發生之前的空間消失，大幅度影響了今後的社會和藝術事件以什麼樣的面貌發生。

我的意思並不是說，這片房舍之中最有價值、也最令人惋惜的，是與藝術跨領域相關的那部分。剛好相反，這片包圍著監獄的軍公教眷舍，以及政府為了都市發展，而默許異鄉人在這裡成為自建戶的混雜地景，讓眾人得以在一個交通便利的地方相遇，也讓臺灣的當代藝術、小劇場運動，從一開始就誕生在一個高度混雜、充滿異質性的環境裡。同樣的，這也是為何王墨林早於強拆之前就在〈違章建戶的難民政治學〉文章中為受迫遷者而辯。他援引阿岡本（Giorgio Agamben）所指出的，以色列人就是運用「不斷進行劃分」的原則，建構了律法的絕對性。比如「割禮＝猶太人」、「包皮＝非猶太人」，困難在於無論哪一種劃分方式都會留下某種殘存者。華光社區亦然。臺灣政府也是以「不斷進行劃分」為手段，將在地住民劃分為「合法眷舍」、「非法眷舍」、「違章建戶」。問題是，那些被視為非法侵佔、不當得利，因此不受法律保障而遭到驅逐的難民，同時是有納稅、投票權的公民。在住宅私有化、土地商品化的新自由主義底下，「『市民』這個概念，已漸漸從共同體之中脫離而走上了個人主義」（王墨林2011: 36）。他們處於合法與非法的例外狀態中，既是公民又是難民，唯獨不是市民。他們被劃分為城市失格。

也就是說，王墨林是透過為受迫遷的難民而辯，來錨釘藝術家和知識份子的社會位置。這裡的監獄遺址、混雜的地景、地利之便，曾經影響了

多少在此相遇、準備出發的行動者和創作者。那麼，當這片房舍即將被剷平為烏有，藝術家便有責任站出來，捍衛這裡的混雜和異質性，對抗那個新自由主義烏托邦所擊劃的平坦世界。藝術家所捍衛者的不是「家園」，不是海德格式的那種對於真實性的懷舊，而是違章建戶無法劃分的不確定性。在法律邊際上的例外狀態，因為正是連結了法與非法、藝術與非藝術、知識與無知、挫敗與行動，才造就了監獄口裡的「前劇場空間」或「前藝術空間」以及空間裡的眾人，包括藝術家和知識份子。

無奈的是，抵抗總是失敗，而且這場失敗其實來得更早。早在臺灣邁向民主進步的歷史終結之際，鍾明德宣布臺灣劇場應該終止運動，展開專業化、多元化、國際化等等建設的時候，甚至尚未失敗就已經放棄抵抗了。香港劇場人陳炳釗在剛解嚴的那幾年來臺旅行，寫下遊記〈終有人革臺灣的命！——臺灣小劇場運動興衰〉，見證了臺北街頭運動的警民巷戰，訪問了幾位臺灣的劇場工作者。與王墨林會面時，他寫道：「王墨林也提醒過我，應該從『死』的境地看臺北的小劇場」，因為劇場今後「只能安身於各大百貨公司和國家機器的窗櫺之內」，「小劇場已死」的風聲從此傳開（陳炳釗1990: 57）。換句話說，小劇場死於國家和資本主義社會所劃分出來的各種表演場所、視聽空間，甚至在一種劇場形式尚未被創造之前，在一種生命形式還未形成之前，已經有一系列專屬的劇場空間預備好了。小劇場之死，就是前劇場空間之死，就是不可劃分的劃分。當今的文藝補助體制，正是在進行各種空間的劃分。政府會透過各式各樣的補助政策，釋出空間給藝文團體申請，把它當成排練場、工作室、辦公室，以至於這些空間從一開始就具有目的性。

空間是目的，人則是手段，所以出入藝文空間的幾乎只剩下藝文人士，和城市合格的市民。或者，應該這麼說才對：空間也是手段，朝向政治利益極大化和金融管理全面化的新自由主義，才是目的。

四、劇場作為異質地方

回到異質性的問題上。1967年，傅柯寫於突尼西亞並在一場建築研討

會上發表的演講，稍晚發表在1984年建築雜誌《建築、運動、連續性》（*Architecture, Mouvement, Continuité*）的文章〈論其他空間〉（“Des autres espaces”）。他認為，糾纏著19世紀巨大困擾的是歷史，但由於人口、移動效能、通訊技術的快速增長，以及都市規畫中的安置、交通、隔離等考量，「當前的時代或許更是空間的時代」（Foucault 2001: 1571）。身為空間時代的知識考掘者，傅柯說，令他感興趣的是那些與一切場所的位址產生關聯，卻又同時懸置、翻轉、顛覆這些位址和關聯的場所。那裡是某種程度上被實現的烏托邦，反位址的位址，傅柯稱之為「異質地方」（*ibid.*: 1571, 1574-5）。

哈維不接受傅柯「異質地方」這個說法，因為它隱含著「異質性＝批判性」的預設。首先，傅柯所開列的「異質地方」清單裡的某些地方，不但一點也不異質，甚至是宣傳另一種普世價值的基地。比如，異教徒的教堂和迪士尼樂園所宣揚的宗教信仰和美國夢。再者，如汽車旅館、大型商場、土耳其浴、色情俱樂部、豪華遊輪等等，似乎都被冠以「異質地方」之名而被美學化了。然而，在每座大都會裡這些不斷繁殖、變種的場所，包括上面提到的藝文空間，經常只是後現代都市計畫中，通過表面上多元的景觀生產，對土地和人口進行重劃的一個結果。因此，哈維不禁要問：「所以呢？」、「這裡能有什麼批判性、自主性和解放性？」問題在於，傅柯是以個別的方式描述異質地方。他所陳列的不是地方的相對性而是絕對性，使得這些「空間的絕對性有所侷限，指向了隔離和停滯，而非進步的運動」（Harvey 2009: 161）。如果答案不是忘掉傅柯，那麼，就輪到哈維自己被問了：怎麼辦？異質性究竟要如何指向關係性、開放性、抵抗性？

如同王墨林早已揭穿了人權話語之不可信，這裡也必須指出，王墨林在他的創作，特別是在他反對強拆華光社區的過程中，已經實踐了「什麼是」而「什麼又不是」，具有運動意義的異質性。2011年的雙十國慶，華光社區發展協會和《藝術觀點ACT》雜誌，諷刺地舉辦了一場抨擊國家暴力的座談會「華光社區為座標：看國土商品化及新自由主義在臺灣」。王墨林在會中非但沒有呼籲居民團結，還直言：「我個人對華光社區反迫遷

運動並不樂觀，因為我們一直想依賴有力人士來解決，完全沒有把自己受害者的主體建構起來」（楊玉仁等2011）。言下之意，華光居民接受了國家對於合法、非法、違建的劃分，與體制和解的意志，始終大於對峙。那麼，「受害者的主體」又要如何建構呢？接下來，王墨林的發言對接了當時的兩個事件現場：「現在最糟糕的是，大家對把臺北華爾街的想像蓋住了下面破破爛爛的華光社區」，恰巧「最近從美國佔領華爾街，漸漸的演變成全美國性的佔領」（*ibid.*）。這是國慶日討論國家暴力之外的又一層諷刺。當美國發生民衆佔領華爾街事件的時候，臺北正在被華爾街佔領。

然而，諷刺之中有尖刻的質問：我們是要接受金融特區的計畫消抹臺北與華爾街的距離，從而與那百分之一的富豪連結，還是與那代表全世界大多數新自由主義災民的占領者連結？換句話說，我們必須設法連結各地方不同的難民和受害者，才能辨識出國家暴力和新自由主義的跨國暴力，正在以如何複雜的運作方式，消抹地方和地方之間的差異。我們必須不斷擴大「我們」的異質性，以連結差異形成異質連結，才能對抗新自由主義所推動的均質化世界。重點是，一旦這種差異的串連起來，受害者就不再是單純受權力支配的被動者，而是奪回知識權和話語權的學習者和行動者。從自己受迫害的割裂和痛楚中，反而外溢出對於他者的共感，因此開啓了某種自我與他人連結的慾望，某種能動性和聯動性。我認爲，這就是王墨林所謂「受害者的主體」建構。³

同時，不同受害者的連結，也是不同災區、不同地方的連結。唯有通過這個連結的過程，傅柯「異質地方」所暗示的某種絕對性和封閉性，才能在一個關係性的網絡裡被重新打開。異質地方的「異質性」，也才不至於被對象化爲某種奇觀，而能夠在受害者的脈絡裡成爲反抗的主體性。用哈維的話說，就是在相互隔離的都市場域中，去尋找新自由主義底下被

3 可惜的是，根據蔡敏真（2012）在《居住城市的權利：臺北華光社區的都市民族誌研究》的研究，華光社區反迫遷運動失敗的原因之一，就在於華光切斷了外部連結的可能。三鶯部落曾與華光的違建戶代表接觸，都市更新受害者組織也曾與華光的眷戶會面，但因為華光無論是眷戶或違建戶，都希望透過都市更新得到安置，而無視於都更惡法爲其他地區的居民所帶來的不幸遭遇，導致結盟破局。（*ibid.*:142）

剝削者相互連結的動態關係，包括工作場所和休閒空間裡被壓榨的勞動者、遭到某些社會團體邊緣化的身分認同、政治參與過程中的被排除者、文化帝國主義所污名化的特定族群、正當化暴力的犧牲者（Harvey 2009: 89）。在此，我想特別指出的是，傅柯「異質地方」清單中的劇場，也在這個動態關係的網絡裡被改寫了。按照傅柯的定義，劇場作為異質地方能夠讓本來彼此疏隔的地點，在舞臺上互相毗鄰，而異質地方正是具有「在同一個現實場所中，並置互不相容的許多位址的能力」（Foucault 2001: 1577）。哈維沒有討論劇場，但是啓發哈維的列斐伏爾（Henri Lefebvre）在多部著作中一再提及劇場。單舉《都市革命》（*The Urban Revolution*）為例——哈維幾乎認定1968年出版的這本書，就包含了對於傅柯「異質地方」的回應——列斐伏爾寫道：

街道就像一種自發的劇場形式，我成為街道的景觀和觀眾，有時成為演員。街道是運動發生的地方，沒有這些互動就不存在都市生活，只剩下分離，一種強制和固定的隔絕。（Lefebvre 2003: 18）

這段話倒過來讀也通：劇場應該也是某種形式的街道，互相分離的人們在此相遇、交流，渴望互動、引發運動，突破被分隔的固定狀態。換句話說，劇場並不像傅柯所定義的那樣，它的異質性並不來自於一齣戲的第一幕場景在市集、第二幕在戰場、第三幕在客廳，或是地下道和電梯被並置在同一個舞臺上。劇場作為異質地方，並不在於劇場之內並置了多少互不相容的地點和位址，而在於劇場之外，有多少彼此分離、隔絕的人與場所，因為劇場而重新產生連結。更重要的是，劇場從來就不保證它具有對外連結的功能，劇場也可做分離與隔絕之用。正如同列斐伏爾所說的街道，既可以在不同的市區之間縫合，也可以切割（*ibid.*: 128）。此即哈維／列斐伏爾所謂，只有在動態的關係裡，才能辨識異質空間的異質性和抵抗性。

回到華光的抗爭現場。這也是為什麼王墨林什麼都談。談臺北監獄、城市歷史、違章建戶的例外狀態、佔領華爾街和臺北華爾街的荒謬對比等等，唯獨不談「華光我的家」，尤其不談那棟日式宿舍裡各路人馬的異質性。80年代的那棟日式眷舍堪稱為異質地方，正是因為它在當時發揮了連

結的作用，讓原本互不相識的藝術家和軍人、社運和劇場人士等等，在此產生交集或辨識差異。或者透過辨識彼此的差異，認識存在於社會上各個角落其他族群之間的矛盾。時移事往，如果不能和現實當中的受害者產生連結，拉出一重又一重的動態關係。「異質性」又有何用？懷舊而已。話雖如此，有一件事情沒被談論是可惜的，那就是國家兩廳院之於華光社區的關係。前面提到，這一帶本來是監獄所在的都市邊緣，直到中正紀念堂和兩廳院相繼落成，才使這裡成為富有藝文氣息的黃金地段。在後來內政部營建署提出的「臺北六本木」構想中，華光社區規劃成高級觀光休閒文化中心。這一次，劇院和劇場所扮演的角色，恰好不是連結與縫合，而是排除與切割。它不屬於任何異質空間，而從屬於新自由主義的平坦世界。

不過，比起傅柯的理論，王墨林的創作存在著「劇場作為異質地方」更為深刻的實踐。也就是說，劇場從事的不再是多元景觀的生產，而是在複數的被剝削者之間，建立彼此的異質連結。這一切不僅涉及空間，更密切地扣連到王墨林長期關注的身體論問題，意即如何不把身體當成「本真的寓所」，而是把身體當成一種流變的、對於他者和異己能夠產生共振的媒介。

五、失敗者的身體詩學

在王墨林的劇場作品裡，直面解嚴後歷史終結以及地理終結的經驗者，當屬2010年與五節芒劇團合作，於國家劇院實驗劇場演出的《荒原——致臺灣八〇》。在稍後的《天倫夢覺：無言劇2012》裡，雖然表現得很隱晦，但《荒原》所觸及的諸多命題，包括新自由主義的來臨、平坦烏托邦的被驅逐者、如何在劇場裡創造一個異質地方，以及創作層面上最重要的關於詩與身體，是否能讓這一切獲得一種詩意的表達，都有更深刻的體現。

（一）《荒原——致臺灣八〇》，懷舊及其不可能

在這齣劇中，李天柱飾演的柱子和陳文彬飾演的阿彬，兩人是80年代共組「資本論讀書會」，參與學運、社運和工運的老戰友。在解嚴之後，

阿彬加入了又左又獨的新潮流派系，後來隨著民進黨在市長和總統直選中連番得勝，逐步攀向權力核心，柱子則加入了又左又統的勞動黨，並在人潮逐漸稀少的街頭抗爭中，逐步走向虛無。因此，兩人開場時的相遇，既是好友敘舊，也是宿敵相逢。他們相濡以沫，柱子得了帕金森症，阿彬罹患攝護腺癌。他們一同叩問：肉體的毀滅究竟何懼之有，如果世界早已毀滅的話？也一同重溫1989年新竹遠東化纖罷工事件時，爲了躲避鎮暴警察重兵壓境，工人帶著他們抄小徑逃離工廠，他們卻在半路決定回頭和工人站在一起，那個世界還是世界的片刻。不時，他們又爆發激烈的衝突，柱子質疑阿彬進入權力核心，真的是爲了實現心目中的烏托邦？還是爲了革命青春到了世故的中年，所不敢承認的權力慾望？阿彬，則回問：柱子你不沾手權力，難道不也是因爲中年人的世故，深知革命青春的烏托邦就像泡影一樣容易破滅嗎？到底誰更世故？誰更懦弱？兩人就這樣幹了一架。這一架打得兩者皆輸，因爲證明了這段友誼終究經不起統／獨、愛臺／賣臺、反美／親美、恐共／親中，這層層意識形態的剝離和撕裂。就像柱子稍早說的：

好幾次，我懊惱地想起大家唱完《國際歌》以後，我們去找酒喝，喝個爛醉就開始罵人，究竟是爲了統呢？還是獨？我一直以爲這是兩件事情，到現在我才知道，這個問題對我來說太無情、太殘酷了，他們就是想讓我永遠不能心安理得，他們希望我永遠置身於被他們動員的等待中。（王墨林2010: 30'50-31'36）

果然，他們這一幹架就真的是被統獨的情緒給動員了。統獨還能動員他們，並且至今繼續動員整個臺灣社會，表示「冷戰一戒嚴一反共」這個戰後的精神構造從未解構，我們從未真正解嚴過。也是柱子說的：

要生？還是要死？根本沒有差別。解嚴跟戒嚴，新與舊的世界，有什麼不同？除了靠一些理直氣壯的謊言，或者靠一些美麗的修辭連接起來，過去與現在有什麼不同？現在我們頂多是享受了資本主義更多的官能刺激，完成的頂多是對物質豐盛的沈醉罷了。腦袋裡對美國的想像，還不一樣是老大哥嗎？對社會主義國家的批評，還不是一樣不夠開放、不夠現代化嗎？解嚴不過是消除了我們對萬惡共產黨的恐懼而已，我們根本跨不過解嚴跟戒嚴、新與舊、過去與現在的鴻溝，既然跨不過去，我們只能在原地不動。（ibid.: 42'12-43'35）

這個老哈姆雷特一樣問著“To be, or not to be”，但是他沒有困惑。他是被歷史困在原地不動。王墨林／柱子在這裡既同意又反對了福山的歷史終結論。是的，歷史終結了，只是歷史終結的時間點被提前了，挪移到全球冷戰架構和兩岸分斷體制確立的1950年代。無論是哈維所說的美國華爾街－財政部－IMF複合體，在1980年前後就形成了一個壟斷全球金融資本的新自由主義霸權，或是如福山所說1990年前後共產世界崩潰，一再證明資本主義是最能實現自由民主的、人類治理的最後形態，都只是冷戰之後的升級版，是後冷戰或新冷戰。我們始終都自認為是民主自由，也不會對共產主義多元開放。所以，根本沒有解嚴，只有後戒嚴或新戒嚴。

當柱子轉著一個地球儀，說：「世界是平的，從南半球的工廠到北半球的市場，用一根手指頭在鍵盤上敲一下，就可以買到這座地球儀，連一張紙鈔都省了。」（*ibid.*: 1'15'38-1'16'00）他道出了電子商務時代的來臨，如何讓新自由主義加速推平這個世界。但真正令人悲傷的是，1989年6月4日凌晨2點20分，有消息傳來解放軍對廣場上的學生開槍了。柱子著急地問一個從北京趕回臺北的記者：「『你看見殺人了嗎？』，他點點頭，我愣了一下，哭了出來，社會主義讓我一下子撲了個空」；十五年後，他說朋友帶著他去逛上海的「新天地」。在一片光鮮亮麗的商店街上，中國共產黨第一次全國代表大會會址，就這樣在眼前赫然出現：「我哇的一聲哭了出來，社會主義怎麼變得那麼千瘡百孔啊？那還有誰能去修補這個世界呢？」（*ibid.*: 1'22'55-1'25'16）革命的遺址已經被改造成資本主義的新天地，社會主義並沒有修補任何東西，而是如哈維所說，反被新自由主義為了打造最有利的投資環境而進行的「時空修補」（the spatio-temporal fix）所修補了（Harvey 2003:115）。

所以，阿彬和柱子引用艾略特在《荒原》（*The Waste Land*）裡的詩行，反覆問著：「去年你在花園裡種下的屍體／已經開始萌芽了嗎？今年會開花嗎？」（王墨林2010: 41'47-41'55）答案當然是不會。革命的遺址會被修補成多元景觀中的一個景觀，但這是告別而不是延續革命的一種技術，是抹平而不是尋覓歷史蹤跡的一項工程。歷史已經終結，地理正在終結。

我認為《荒原——致臺灣八〇》的文本，不僅是艾略特長詩的劇場詮釋，也是王墨林版本的班雅明（Walter Benjamin）〈歷史哲學論綱〉（“Sur le concept d’histoire”）。關於歷史的沈思被王墨林形象化為詩意的斷片，散布全劇。然而，這齣戲的演出實際上並不到位。例如，現場伴奏演唱的歌隊，表現得像是王墨林這樣一個文化激進派應該會最厭惡的小清新，尤其當阿彬和柱子因為新天地浮華得那麼荒涼。而泫然欲泣時，聽見歌隊悠悠地唱起：「就這樣世界終結，沒有巨響，僅有嗚咽啜泣」，⁴觀眾會發現，他們扮演的分明就是班雅明所謂的面朝廢墟與屍骸，卻被進步的風暴吹向未來的歷史天使。他們沒有唱出一種逆風吟唱的音量，無力擔負起歌隊在災難中報信的角色，更別提飾演主角的李天柱和陳文彬兩位演員了。柱子和阿彬是現實中的失敗者，也是詩的繼承人。在話語間援引詩句，他們好像詩是給失敗者的一件沉痛的遺物或晦澀的禮物，似乎不經一番徹骨的打擊，就讀不出詩的真義和餘韻。從個人的成敗跳脫到更大的歷史格局，詩就是歷經浩劫之後才能獲得的生機；詩是世界終結時，站在廢墟上發出的嗚咽啜泣。總之，詩的詞語需要一個失敗、殘破的身軀來承載，這裡頭有一種失敗者的身體詩學有待發展。可是，從蘭陵劇坊出身進入影視圈的李天柱，表演裡只有很多的影視和很少的劇場。他可以輕易地激動落淚，卻很難收斂情緒。社運出身走進官僚體制裡的陳文彬，演的其實是半個自己。可是，觀眾看到的不是他對自己的坦承，而是以一種氾濫的感傷否認並掩蓋了一名政客起碼會有的老陳和世故。更糟糕的是，兩人都使用一種話劇式的語調朗誦詩歌，以一種影劇式的表演來詮釋失敗，結果得到的只是關於詩與失敗的刻板印象。

這齣戲的劇評幾乎都提到了它的空間意象：一個密閉的地下室裡，報紙鋪天蓋地佔滿了地面，堆疊在簡陋的鷹架上，好像要把裡面的人都活埋了。負責舞臺設計的陳界仁，曾與王墨林合作過2004年的《軍史館殺人事件》，用了四面可滑動、拼裝、重組的玻璃櫃，在空臺上排列出各種樣態：通往陰間的隧道，又是陰道、觀眾的鏡子、攝影的定格等等，將

⁴ 改寫自艾略特的另一首詩〈空洞的人〉（“The Hollow Men”）：「這是世界終結的道路／這是世界終結的道路／這是世界終結的道路／不是霹靂而是抽噎」。

這齣改編自1999年發生在臺北市國軍歷史文物館內的女學生遭二等兵姦殺案，擴延成一個多重詮釋的現場。陳界仁說，舞臺設計的任務，不是服務臺詞，而是「讓舞臺幫助擴散演員的能量」，「我常想的，不是臺詞講了什麼，而是當演員沈默，意象仍然流動。這才是舞臺的作用」（鄒欣寧2011）。從事發現場到劇場的這段時間幅度來看，這股在靜默中流動的（也是歷史的）能量，是將逐漸沉寂的事件的喧囂，在劇場的黑盒子中喚回。同樣的，《荒原》的舞臺也用廢紙鋪墊出這一片過於喧囂的沈默，營造了一個多音複義的空的空間。成堆的、塵封的、燒焦的、化為灰燼的紙張，本來就是陳界仁多部影像作品當中的重要元素，有著被遺忘的檔案、被消抹的記憶、歷史中盤旋的幽靈等繁複的意涵。就此而言，比起《軍史館殺人事件》，《荒原》的舞臺更接近一件空間裝置，跟著畫面一起出現、消失的紙片，更長時間地在觀眾的面前綿延。

回到王墨林在《荒原》裡的叩問：歷史，尤其是80年代那一段身體與體制衝撞的激情歷史，如何不隨著衰敗的肉體一一倒下？不隨著地景的巨大變動，而灰飛煙滅？陳界仁的舞臺可說既是這個問題的延續，又是可能的回答：一切世界大事，包括讓世界走向終結的大事，都可以在報上找到，而絕大多數的報紙會成為舞臺上回收場裡的廢紙，等著被攪拌、碎解、再印製成新的報紙。刊載新的開始和終結，然後再次被丟棄、攪拌、碎解。換句話說，報紙所呈現的消失與出現之間是辯證的關係。每一張舊報紙都在被閱讀的時候，將事件的靜默和喧囂予以釋放。正如同我們走進廢墟的時候，很容易在寂靜和回音當中，更細心地傾聽過往，從而體會靜靜流過的歷史能量。被舊報紙淹沒的回收場就是時間和空間的廢墟。陳界仁等於把班雅明筆下，歷史天使跟前不斷擴大、直達天際的廢墟和瓦礫，堆放在觀眾面前。如此一來，倘若真就像班雅明所說，將歷史天使從廢墟吹走、推向未來的這場風暴，「我們可以名之為『進步』」（班雅明1991: 344）。那麼，面朝廢墟的觀眾，不也難以倖免地和天使一樣，注定被進步的強風吹散？

本來陳界仁想用更多的舊報紙，鋪成一片高達小腿肚的「報紙海」，

讓演員在廢紙堆中對話、辯駁、扭打。然後，隨著演員的推擠和運動，紙堆會在戲末淹向前幾排的觀眾。反過來，最後舞臺上則是空蕩蕩的，只剩下演員和幾張報紙，以此打破舞臺／觀眾席、80年代／今天的界線，從而冒出「到底哪一邊是荒原？」的問題意識（張慧慧2020）。這個構想未能實現，我和陳界仁同感可惜。這道跨不過去的界線，令《荒原》停留在對於被遺忘的理想、歷史和自己的哀悼，而無法更銳利地批判活在今天而遺忘過去的人們，其實比過去更慘，處境更荒涼。在劇評裡，林克歡（2011）和鍾喬（2011）皆曾對這齣戲所透露的絕望和虛無，加以質疑或辯護：歷史悲觀主義，在失望中麻痺自己，能成爲一種自我救贖嗎？革命已遠，那麼革命在今天是否還有一線生機？然而，問題不在於絕望和虛無的過剩，而是它的不足，尤其兩位演員那種接近感傷主義的表演，落入了無法自拔的懷舊，彷彿80年代真的還留下一些什麼供我們憑悼似的。結果，諷刺的，陳界仁的舞臺比演員的身體，更有身體感地令觀眾感覺被進步的風暴席捲的惘惘威脅。

荒原之爲荒原，正是因爲一切廢墟都被整修爲景觀了，一切真實的遺跡都可供消費了，一切堅固的東西都煙消雲散了。正是柱子在新天地感受到的懷舊的不可能，令絕望和虛無感在今日的荒原上彌散開來。

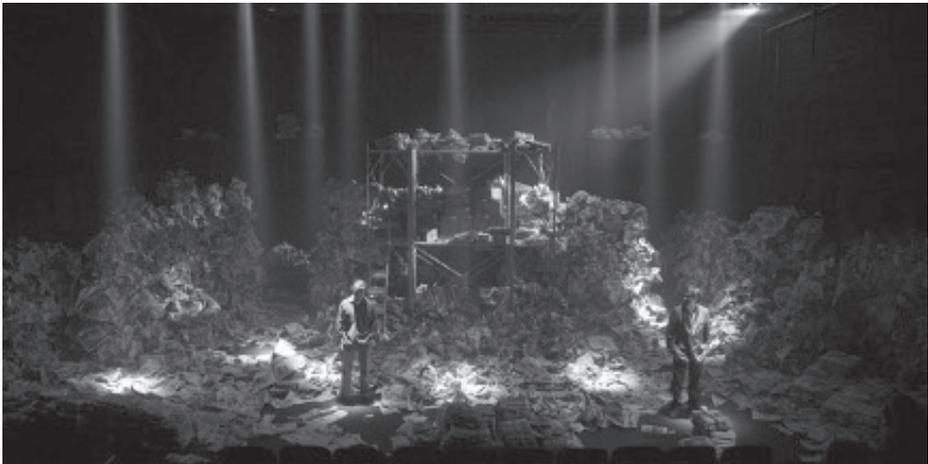


圖2：《荒原——致臺灣八〇》劇照（許斌攝影）

（二）《天倫夢覺：無言劇2012》的異質連結

看似無關，但時隔一年多後，王墨林與柳春春劇社合作、在牯嶺街小劇場演出的《天倫夢覺：無言劇2012》。面對歷史與地理的終結，乃至於如何在新自由主義難民的諸眾之間，該劇對於形塑一種受害者的主體性，以及一種失敗者的身體詩學等等，有更有力的深挖和表達。前面提到的《破週報》那篇報導末尾，側寫了一段軼事：該戲的演員之一黃大旺記得，有一回排練結束，大夥兒搭車行經華光社區，看著附近街區的繁華景象，王墨林對著車窗外說：「我再也不屬於臺北」（曾芷筠 2013）。這段側記引人揣想：在這片眷舍被強拆的過程中創作的這部作品，是否也隱含了王墨林對於這段生命經驗的反芻？

與貝克特的劇本同名，《天倫夢覺：無言劇2012》實則濃縮了貝克特的兩齣獨幕劇，即《無言劇I》與《無言劇II》。原著中，《無言劇I》開始於一個突然被拋擲到地面上的人。他先後依循著哨音走出舞臺、躲在從天而降的樹蔭裡乘涼、試著取下從天而降的瓶子喝水，卻總是失敗——無論他走向何方都只是重複地被扔回舞臺上；無論他試圖在舞臺上做什麼，天上掉下來的東西總是回到天上，使他徒勞無功。以至於戲末，哨音再度吹起，水瓶再度降下。這個人只是看著雙手，動也不動。到了《無言劇II》，哨音變成棍棒，無路可出的空間變成兩隻密閉的布袋，一個人變成兩個人。首先，棍棒直搗第一個布袋，裡頭爬出來的是一個懶散的人，他無精打采地禱告、吃藥、啃紅蘿蔔、勞動，又爬回袋裡。接著，棍棒衝進第二個布袋，這次叫醒的是一個精實的人。他定時看錶，刷牙做早操，儀容整潔，工作勤奮，然後一樣爬回袋子裡。最終，棒子回來敲醒第一個布袋裡的懶漢，他仍舊無精打采，但是反反覆覆的日常行為突然中斷，他的動作靜止於禱告。落幕。

在貝克特原著中，那個看不見的吹哨者、持棍者、那個不可見的權力象徵，到了王墨林的舞臺上被肉體化了，變成一個身材壯碩的男人——聲音藝術表演者黃大旺。他穿著女裝圍裙靜靜地側身坐在角落，由他自己吹哨、起身，給場上的男人灌奶瓶和塞麵包，剪指甲和注射藥劑，擦拭身體

和口交。同時，無論是在《無言劇I》還是《無言劇II》裡，那個在效率與徒勞之間重複動作的男人形象，在這齣戲則是由雙腳萎縮、行動不便的劇場導演和行為藝術家鄭志忠飾演。他被綑綁在場中央的椅子上，任由黃大旺所扮演的僕人／母親擺布，就算躲進黑色塑膠袋裡，也被拖出來追著打，然後被封箱膠密封在紙箱裡，像個報廢品。他是殘疾的主人，又是柔弱的媽寶。

艾斯林（Martin Esslin）談到貝克特的時候說，貝克特式的人物關係總是以兩人為一組，但是兩者互動的結果不是差異和變化，而是趨於穩定和同一。穩定到兩人再也感受不到彼此的不同，感受不到問話與回答的不同，感受不到時間的流逝，空間的運動。於是，「時間的流動被自我抵銷，失去流向，變得虛無而空洞」，「外面的世界逐漸死去」，而「那就是這世界恐怖的穩定性」（Esslin 2004: 52, 70）。貝克特式的情境是時間的終結，也是空間的終結。在《無言劇I》、《無言劇II》裡，哨音、棍棒和物件升降的控制者原本是隱身在幕後的，觀眾甚至不知道那是一個人、一組人，是神或是一架無人機器。因此，雙人組的重複慣性和恐怖穩定性，也就有了突破的契機。但是，到了《天倫夢覺：無言劇2012》，那個不可見、因此隱含著希望的不可命名者，硬是被拖到舞臺上監視與懲罰著男人，而且還是一個身體殘缺的男人。可以說，王墨林把那個希望的破口又封住了，他是在虛無與絕望之上疊加虛無與絕望。《無言劇II》裡的男人變成殘廢，隱蔽的神現身為直接的暴力，禱告已不可能。

然而，貝克特的藝術就是對於那毫無希望的，寄託希望，溝通那無法溝通的，讓以為獲得解決的問題再度成為問題。對於貝克特的劇場藝術，艾斯林強調，「承認現成解答和預設意義的幻覺和荒謬性，遠遠不是令人絕望的結局，而是一種新意識的起點，它在面對人類處境的神秘與恐怖之中，歡呼發現了新的自由」（艾斯林2004: 88）。如此一來，王墨林很可能是順著貝克特的法則，在更逼近絕望的地方尋找希望，進入更深的深淵，搜尋那一絲微光。那麼，《天倫夢覺：無言劇2012》的希望又在哪裡呢？

戲的後半，鄭志忠飾演的那名孱弱之子，展開了反撲。他破開紙箱，

像一隻破繭而出的爬蟲類，以蠕動的姿態爬回那一座豎立到場中央，既像刑具、又像寢具的座椅上，和黃大旺發生搏鬥。最後，他反過來纏綁剛才的規訓者，用漏斗對準耳朵吹進更尖銳刺耳的哨音，被規訓的受害者翻身了。然而，我們不能天真地以為，這場權力關係就這樣被翻轉了，因為受害者的逆襲所迸發的暴力，並不下於施暴者。更因為暴力過後，兒子／主人鑽進母親／女僕的胯下，愛撫著她的雙腿，正如同一開始她對他所做的一樣。在〈眼前沒有戰爭：讀《天倫夢覺：無言劇2012》〉一文裡，胡清雅精準地捕捉到王墨林意圖挑戰的、壓迫與受壓迫的簡化對立，以及導演為了複雜化這種二元論，所設置的希望與絕望的弔詭結構。她寫道：

我所讀到的，是一個似新還舊的慰藉正在形成，而且絕望的循環，終於確立：原來這不是一場關於壓迫與反抗的鬥爭。在此二人共享、共難的循環構造裡，壓迫與反抗是重疊的，兩造相濡以沫、相賴以生，並且內在於一個更大的構造。阿忠從椅下探伸出去的收音機天線、嘈雜的不斷轉換的頻道，是現代社會看似多元卻內容如一的垃圾資訊轟炸，而阿忠自嘴投射出的以巴屠戮照片，觀眾必定熟悉，因為照片載自你我每天依賴求食的網路、臉書——在這舞臺以外，有一個大於二者的設置。（胡清雅2013: 219）

籠罩在劇場上空，圍困著當代社會的這個巨大的設置是什麼？胡清雅以一種政治圖像學的分析方式，指出黃大旺在角落裡，穿著類似清教徒素色衣裙的側身坐姿，和美國畫家惠斯勒（James Whistler）為他的母親繪製的肖像《灰與黑的一號協奏曲》（*Arrangement in Grey and Black No. 1*）十分雷同。而這幅畫的政治意涵在於，它在1930年代被印製成美國發行的第一枚母親紀念郵票，也因此經濟大蕭條時期，被塑造成美國「國母」的形象。換句話說，黃大旺象徵的是從冷戰迄今，無論國民兩黨都依附在美國卵翼之下的「臺灣母親」；反之，那個喝著美國奶水長大，用玩具槍、收音機、洋娃娃這些加工出口製品，當作武器反抗的阿忠，象徵的則是以美國宣傳的人權、自由、民主等普世價值，進行反抗的臺灣人民。壓迫與反抗本出同源。從戒嚴時期的美援到新自由主義打造扁平世界的美元，母與子貌似虐待的關係其實是一種愉虐，一種在惡鬥之中確認自己被保護的安全感。再加上，場中央的椅子四周隔著一池水，呼應著被水分隔的日、韓、臺等，美軍戰略布署底下的島鏈意象，以至於這些海島上的人民，就

像阿忠在椅子上的困頓與不適所反映的：身體、歷史與土地的聯繫都被切斷了，而成爲殘疾者。簡言之，那個籠罩著我們的巨型裝置，即是美國以新殖民主義、新帝國主義所營造的世界霸權。



圖3：《天倫夢覺：無言劇2012》劇照（許斌攝影）

再問一次：希望在哪裡呢？作者說：「一個誠實展絕望的劇場，是爲希望」。（ibid.: 224）但是我認爲，希望不在於王墨林比起他在《荒原》裡，更精確地描繪了當代的荒蕪，而是他如何在一種「恐怖的穩定性」之中製造偏移，如何在一種趨於同質化的結構裡產生差異，並因此建立出一種「受害者的主體性」，以及一種失敗者的詩學。我認爲，胡清雅過度詮釋了《無言劇》的封閉結構，相對忽略了王墨林的解構，而解構的線索就在「無言劇」這個標題前段的「天倫夢覺」，和後段的“2012”。

《天倫夢覺》（1955）是希臘裔美籍電影導演伊力·卡山的電影。故事發生在1917年美國參戰前夕，加州的薩琳納斯平原谷地（Salinas Valley）上住著特瑞斯克（Trask）一家人，父親亞當（Adam）是非常虔誠的基督徒，育有一對孿生子艾倫（Aron）和卡爾（Cal）。這對孿生兄弟從小就聽說母親凱特（Kate）死於一場火車意外。父親更看重明朗正直、受高等教

育的艾倫，卡爾雖然也在父親的農場勤奮工作，卻得不到父愛。下工後就背地裡搭著火車，到臨近的海邊小鎮徹夜不歸，也因此找到其實還活著的生母。她在鎮上經營一家看似酒館的賭場和妓院。當時，父親亞當正在開發冷凍運輸技術，一次慘敗造成嚴重的虧損，卡爾想藉機幫助父親回收成本，從而得到父親的肯定。他聽說，戰爭會讓豆類的期貨價格飆漲，於是跑去妓院向母親借錢，投入這門發戰爭財的事業，並且成功地撈了一筆。然而，亞當並不接受兒子的好意，還當面訓斥了卡爾一頓，要他學習兄長艾倫誠實正直的榜樣。傷心的兒子衝出家門。爲了報復，他帶著哥哥搭上火車去見母親，一舉戳破父親的謊言。沒想到，此舉對艾倫帶來極大的幻滅，艾倫決定離開家鄉從軍，後來戰死沙場。接踵而來的打擊令父親病倒。這時候，特瑞斯克家族的好友、地方上的警長山姆（Sam），對前來探病的卡爾說：你離開吧。像《聖經》裡說的，該隱殺了亞伯之後應當離去，前往伊甸之東。這部電影原名「伊甸園東」，改編自美國作家史坦貝克（John Steinbeck）1952年的同名小說，典出於此。⁵

回頭爬梳這個片名在劇名埋下的線索，觀眾會發現，黃大旺和阿忠之間的角色關係，似乎變得更多重而混亂了。他們可能是貝克特《無言劇》中的監控機制和被監控者，可能是同樣喝美國奶水的臺灣母親和臺灣之子，但也可能是《聖經》裡的亞伯和該隱，《天倫夢覺》/《伊甸園東》裡的艾倫和卡爾，或是卡爾/該隱和他的父親亞當，又或是他和他的妓女母親。換句話說，他們之間不全然是壓迫與反抗的共謀結構，趨於穩定的封閉循環。在操演重複性的同時，他們是製造偏移，產生差異。比如，當母親爲兒子口交，或兒子在母親的胯下愛撫她的雙腿，這是在觸碰亂倫的禁忌，而亂倫本身就是對於道德制約的偏移。當然，亂倫也可能形成另一種穩定的關係。可是，舞臺上的兩人並沒有陷溺在相互愉虐的遊戲階段，尤其是阿忠。他總是在逃竄、搏鬥、作戰，用收音機搜索外部的情報，用幻

5 書名之外，從史坦貝克對於小說人物的命名，也顯見《伊甸園東》和《聖經》嚴謹的對位關係：父親叫做亞當（Adam），是上帝按照自己的形象所造的第一個人；艾倫（Aron）和卡爾（Cal）這對學生兄弟的名字，也與亞當和夏娃所生的兄弟該隱（Cain）與亞伯（Abel）類似。

燈機投影戰爭影像。我不認為，這些電子雜音和屠戮照片代表的是餵食消費大眾的所謂「資訊垃圾」。那是一種逃脫封閉情境的希望，渴望與外部連結，認識外面的世界。在這裡，鄭志忠的形象毋寧更接近該隱 / 卡爾。

德勒茲談到伊力·卡山的時候，他說，《伊甸園東》是一部偉大的聖經電影，它包含了該隱的歷史，而該隱的歷史就是背叛的歷史：「這就是該隱的世界，該隱的記號，該隱並不尋求平和，而是在一種歇斯底里的精神狀態之下，並置了無辜與罪惡感，羞恥與榮譽感」（Gilles Deleuze 2012: 216-217）。榮譽與罪惡感都來自於背叛，背叛親人、世俗道德、法律規範等等，而背叛就是「另闢一條逃逸路線，也就是人的去疆域化」。鄭志忠很少穩坐在場中央的那張大椅。他爬上爬下、東躲西藏所透露的不安分，即是通過持續的運動狀態，設法從他被命定的封閉關係和規訓裝置當中潛逃。恰似在背叛中尋找逃逸路線的該隱，試圖穿越律令與疆域的界限。

另一個線索“2012”，則更密切地連結到鄭志忠和他成立的「柳春春劇社」。2000年起，「柳春春劇社」數次排演過阿忠稱為「定目劇」的《美麗》，並在劇名後面加上演出年分，如《美麗2004》、《美麗2011》等。顯然，王墨林在柳春春做這齣戲並將年分安放在劇名末尾，是有意銜接這個劇團和阿忠其人的歷史脈絡。那麼，「無言劇」中的「美麗」是什麼呢？

戲中的一個段落，黃大旺餵食阿忠法國麵包直到嘔吐，乃是擷取自《美麗》的經典橋段。在餵食與飢餓、硬塞與嘔吐之間重複的循環，當然涉及上述所說的、封閉的愉虐關係。弔詭的是，這種循環蓄積了偏移的能量，這個重複的過程產生了差異。在「柳春春劇社的前衛性」講座中，王墨林將柳春春的作品形容為一種「顯身」的儀式。它是通過嚴格規定的肢體動作，例如雙手舉高的半蹲、緩行、扭轉，令演員在飢膚漸漸爆汗、身體撐持的顫抖中，逼顯一種對現代社會的身體規訓來說，過剩的、強烈的存在感，讓「身體的內部世界也一點一點被顯露出來」；到了《美麗》的經典場景裡，則是透過「你以為吃到嘔吐要停了但他還是一直被強迫吃，從這種受難的狀態迸發出演員的真實能量」（吳思鋒2012: 26-29）。對於

《美麗》的解釋，王墨林也解釋了黃大旺和阿忠之間不是無盡的內耗，假壓迫與假反抗的無望循環，而是能量被不斷積壓之後迸發的瞬間，即真實反抗的可能。

這也是為什麼，當阿忠吐掉麵包渣，掛上「停止帝國軍事侵略」的牌子，非但不令人感覺卑屈弱小，反而顯現出一種強韌的尊嚴。這個反戰標語來自阿忠及其友人，為了抗議美國帝國主義，一同在美國在臺協會（American Institute in Taiwan）前發起的長期「站樁」行動。不過，這並不是說劇場裡阿忠的反抗，是由於阿忠在街頭長期抗爭的真實經歷而真實——我們實在看過太多的反例，那些企圖重現抗爭現場的劇場，很容易淪為一種浪漫化的溫情、政治正確的說教，因為抗爭現場的對立面在劇場裡不見了，很容易藉由引發觀眾的同情而形成同溫層。劇場裡的反抗之所以真實，是因為它展現了身體在不斷承受暴力的規訓、束縛、壓抑之後，能量迸發的一瞬間。巴迪烏（Alain Badiou）在《貝克特——不竭的慾望》（*Beckett. L'incroyable désir*）裡說，貝克特的劇場空間總是陰翳的，既開放又封閉，使得運動和旅行都變得徒勞而固定。同時，貝克特的人物又總是殘障的，但並不是一種關於人類處境的、引人同情的隱喻，而是來自小丑、無賴、流浪漢的怪誕喜劇傳統。他們有一種永不枯竭的慾望，在動彈不得的時間裡繼續等待，在荒蕪的大地上拖行著身軀前進。正是這種不可能的慾望，讓「存在的晦暗露出一線曙光」，貝克特的工作，就是「漫長的刑罰和瞬間的美」（Badiou 1995: 69-80）。《天倫夢覺：無言劇2012》中的「美麗」，可作如是觀。那是在絕望的循環中閃現的希望，是僅存於一瞬間的抵抗。重點是一瞬間。

因為現實中的壓迫與抵抗即是如此，特別是歷史終結和地理終結後的現實。新自由主義的全球擴張使得世界不再是世界，而是被扁平化後，依照經濟效益的評比重新劃分的不同區域。身體也不再是身體，而是被疆域化後，在不同區域滿足需求的一個工具。以至於像華光社區強拆事件當中的居民，自身就陷入了合法、非法、違建的劃分。為了分得土地利益，而無法和其他受難場址上的受害者形成連結。在某個程度上，《天倫夢覺：

無言劇2012》穿越了這重重的分隔。吳思鋒在演出手冊的後記提到，王墨林、黃大旺和柳春春的阿忠，都曾將自己形容為失敗者。但失敗者的串連、相互援引、認識彼此間的差異，已經質變了失敗，讓失敗從成功的反面，成爲一種跳脫二元對立的逃逸路徑，從而在戲中連結更多的受害者：從以巴邊境的巴勒斯坦傷亡者，到美國帝國主義侵略下的一切受難者，包括戒嚴至今受美國馴化教育的臺灣人（吳思鋒2012: 32-33）。然而，我想強調的是，這種連結的契機不只是政治的，也是美學和詩學的。王墨林／鄭志忠透過重複疊加在肉身上的暴力，以及黃大旺透過戰爭的聲響設計所施加的聲音暴力，才能逼顯的一股反抗的能量。這種反抗的身體詩學沒有感傷、沒有懷舊，而是爲了在當今全面調控的現實裡，找到一絲叛逃的可能。是這種詩的能力，讓絕望中的希望，可以像黑暗中閃爍的稀微星光一般，在剎那間被捕捉，更幽微而真實地被感受。

六、結語：「找回身體的原點」

解嚴之際，臺灣劇場史以「告別革命」之姿，走向福山所擘劃的資本主義建設藍圖，寫下了臺灣劇場自己的歷史終結。本世紀初，新自由主義超乎福山所預期的規模和速度，將世界各地資本流動的阻礙予以抹平。臺灣也因此被捲入這一波土地金融化的浪潮，成爲新自由主義平坦世界的一部份。換言之，歷史終結並不真的終結了什麼，反而開啓了新自由主義的地理終結。在這個階段裡，死於國家和企業收編的小劇場運動，又死亡了一次。劇團安於接受政府單位透過藝企合作所提供的各項補助，被安頓在各種爲了經濟和政治利益，而被劃分出來的藝文空間，被安放在各種專業化的演出場所和國際化的藝術節慶裡，爲新自由主義民主開放的形象廣告，製造多元景觀。

華光社區作爲一個臺灣劇運的歷史和地理座標，標定的是如同王墨林曾經座落於此的日式房屋一般，不同的人不爲任何特定目的在此相遇的「前劇場空間」，從此消失。然而，「冷戰－戒嚴－反共」的意識形態，不但沒有隨著解嚴而消失，反倒是在後冷戰或新冷戰時期，美國爲了維繫自

身的霸權地位，無孔不入。因此，這樣一個對眾人開放、跨越劃分，用陳界仁的話說，「打開另一個視域的地方」，變成當下迫切的需求。也許，正因其消失於過去，更令人感到迫切於未來。

王墨林以持續創作的方式，回應這份迫切感，同時避開了哈維所謂反抗新自由主義的運動最容易掉入的兩個陷阱：訴諸人權的假普遍性，以及令人懷舊的假本真性。然而，這條閃避的路徑是在實踐的過程中逐漸浮現的，並非一開始就關建好的。事實上，當王墨林在1989年喊出「重新找回身體的原點」時，試圖從中國農民的蹲姿、陰陽五行、氣韻生動，找回臺灣長期戒嚴之下萎縮的身體。雖然對於西方殖民現代性的有所批判，但也不無一絲東方本質論的疑慮（王墨林1992: 113-119）。於是，「找回身體的原點」，更像是「以身體找回文化的原點」，身體成爲某種本真性的寓所。很可惜，關於「歷史之終結」、「世界是平的」這些當代議題，在《荒原——致臺灣八〇》裡王墨林的沉思最爲深刻；然而，演員所渲染的感傷詩意和懷舊情緒，卻令整齣戲無法下探到它應有的深度。很快地，《天倫夢覺：無言劇2012》在放棄語言的情況下，將不同的被規訓者、受壓迫者、失敗者、背叛者、逃亡者，根莖式地連結成一塊兒，呼應了王墨林談及華光時所強調的：被新自由主義隔離開來的不同受害者，如何在互異的基礎上互相串連，這樣才能將「受害者的主體性」建構起來。可以說，王墨林又回到了「身體的原點」。只是，身體不再是作爲寓所，而是作爲異質連結的通道而存在。

換句話說，那個必須一再打開的另一個視域——未來的異質地方，就是身體。如果這一切看起來過於跳躍，那麼啓迪哈維甚多的列斐伏爾，或可作爲銜接的參照。他在《空間生產》（*La Production de l'espace*）裡指出，今天的政治經濟強權，無不以大規模的均質化工程，打造出各種模組化、符合經濟效益、便於安全管理的「抽象空間」（*l'espace abstrait*），「抽象空間成爲權力的工具」。然而，藝術裡的身體實踐蘊含著一種潛能，讓均質性的空間產生轉向，使得「空間被劇場化、戲劇化」，「被情欲化」，被轉化成異質性的「差異空間」（*l'espace différentiel*）。作者接著寫道：

身體之謎，身體超越「主體」和「客體」（超越主客的哲學區分）的這個切身的奧秘，就是從（線性的或循環的）肢體與韻律的重複之中，「無意識地」產生差異。在身體這個陌生的空間裡，或進或遠，重複與差異的吊詭連結不斷地發生，此即根本的「生產」。這也是一個戲劇性的秘密，因為由此創生的時間，如果它透過不純熟和成熟的運動而造就了新，它也帶來老與死：痛苦與悲劇性的極致重複。也是至高的差異。（Lefebvre 2000: 455）

不是身體創造了差異空間，而是身體本身就是差異空間。王墨林的身體詩學，即是在規訓、暴力、痛苦到逼近死亡的重複中，產生一種反抗的潛能、一種偏移重複的差異性。不再是身體被空間所同化，空間也被差異性的身體所佔領。反抗的欲望從受難的身體迸發的那一刻，讓空間變成情欲流動的通道，流向新自由主義底下被劃分、區隔、排除的所有受壓迫者、失敗者、背叛者，使得反抗不是因為恨，而是為了異質連結的愛。

引用書目

一、 中文書目

- 王墨林（Wang, Mo-Lin）。1992。《都市劇場與身體》*Dushi juchang yu shenti* [*City Theatre and the Body*]。臺北縣（Taipei County）：稻鄉（Daw Shiang）。
- 王墨林、卓明（Wang, Mo-Lin and Cho, Ming）受訪，周伶芝、郭亮廷（Chow, Ling-Chih and Kuo, Liang-Ting）訪問，編輯部整理。2018。〈有歷史的人：卓明的劇場實踐〉“You lishi de ren: Cho Ming de juchang shijian” [A Man with a History: The Theatre Practice of Cho Ming]。《藝術觀點ACT》*Yishu Guandian* [*Art Critique of Taiwan*] 76: 10-21。
- 王墨林。1999。〈寫在羊皮紙上的歷史：《臺灣小劇場運動史》的歷史幻視〉“Xiezai yangpizhi shang de lishi: Taiwan xiaojuchang yundongshi de lishi huanshi” [History Written on Parchment: The History Illusion of *The Little Theatre Movement of Taiwan*]。《PAR表演藝術雜誌》*PAR biaoyan yishu zazhi* [*Performing Arts Review*] 82: 58-63。
- 。2010。《荒原——致臺灣八〇》*Huangyuan: zhi Taiwan baling* [*The Waste Land: to 1980s in Taiwan*]。
- 。2011。〈違章建戶的難民政治學〉“Weizhang jianhu de nanmin zhengzhixue” [Refugee Politics of Illegal Housing]。《藝術觀點ACT》

Yishu guandian ACT [Art Critique of Taiwan] 48: 34-38。

——。2013。《天倫夢覺：無言劇2012》*Tianlun menjue: wuyenju 2012 [East of Eden: Act without Words 2012]*。

王墨林主講，黃孫權（Huang, Sun-Quan）主持，李珊（Lee, Shan）文稿整理。2015。〈做歷史的目的是爲了要前進：王墨林的小劇場三十年〉“Zuo lishi de mudi shi weile yao qianjin: Wang, Mo-Lin de xiaojuchang sanshinian” [The Purpose of Making History is to Move Forward: Thirty Years of Wang, Mo-Lin’s Little Theatre]。《關鍵評論網》*Guanjian pinglunwang [The News Lens]*。Retrieved from: <https://www.thenewslens.com/article/29987> on May 4, 2021.

行人文化實驗室（Flâneur Culture Lab）企劃。2014。《咆哮誌：突破時代的雜誌》*Paoxiaozhi: tupo shidai de zazhi [Magazines Beyond Their Time]*。臺北（Taipei）：行人（Flâneur）。

吳思鋒（Wu, Sih-Fong）編著。2012。《天倫夢覺：無言劇2012（節目冊）》*Tianlun menjue: wuyenju 2012(jiemuce)[Programme Notes of East of Eden: Act without Words 2012]*。新北市（New Taipei）：柳春春劇社（Oz Theatre Company）。

吳靜吉（Wu, Jing-Jyi）編著。1982。《蘭陵劇坊的初步實驗》*Lanling jufang de chubu shiyan [The Preliminary Experiment of Lanling Theatre]*。臺北（Taipei）：遠流（Yuan Liou）。

李哲宇（Lee, Je-Yu）。2019。《做爲社會行動的劇場：臺灣「民眾—劇場」的實踐軌跡（1980年代-2010年代）》*Zuwei shehui xingdong de juchang: Taiwan “minzhong-juchang” de shijian guiiji(1980 niandai-2010niandai)* [Theatre as Social Action: The Trajectory of “People-Theatre” in Taiwan (1980s-2010s)]。國立清華大學社會學研究所博士論文（Guoli tsinghua daxue shehui yanjiusuo boshi lunwen）[Ph.D. Dissertation, Institute of Sociology, National Tsing Hua University]。

林克歡（Lin, Ke-Huan）。2011。〈絕望之爲虛妄 正與希望相同〉“Juewang zhiwei xuwang zhengyu xiwang xiangtong” [Despair, Like Hope, is but Vanity]。《PAR表演藝術雜誌》*PAR biaoyan yishu zazhi [Performing Arts Review]* 218: 94-95。

胡清雅（Hu, Chin-Ya）。2013。〈眼前沒有戰爭：讀《天倫夢覺：無言劇2012》〉“Yanqian meiyou zhanzheng: du Tianlun menjue: wuyenju 2012” [The Invisible War: Reading East of Eden: Act without Words 2012]。《人間思想》*Renjian sixiang [Renjian Thought Review]* 3: 216-224。

張慧慧（Chang, Hui）。2020。〈陳界仁：我在我們的現場〉“Chen, Jie-Ren: wo zai women de xianchang” [Chen, Chieh-Jen: I’m on Our Site]。《PAR表

- 演藝術雜誌》*PAR biaoyan yishu zazhi* [Performing Arts Review] 329: 44-49。
- 陳克倫 (Chen, Ko-Lun)。2018。《解嚴政治與冷戰美學：重探臺灣小劇場運動 (1986-1996) 的話語實踐》*Jieyan zhengzhi yu lengzhan meixue: chongtan taiwan xiao juchang yundong(1986-1996) de huayu shijian* [Politics of the End of Martial Law Period and Cold War Aesthetics: Retreating the Discourses and the Practices of Taiwan's Little Theatre Movement(1986-1996)]。國立交通大學社會與文化研究所博士論文 (Guoli chiao tung daxue shehui yu wenhua yanjiusuo boshi lunwen) [Ph.D. Dissertation, Institute of Social Research and Cultural Studies, National Chiao Tung University]。
- 陳炳釗 (Chan, Ping-Chiu)。1990。〈終有人革臺灣的命！：臺灣小劇場運動興衰〉“Zhongyouren ge taiwan de ming!: Taiwan xiaojuchang yundong xingshuai” [The Revolution is finally happened in Taiwan : The Rise and Fall of The Little Theatre Movement of Taiwan]。《影藝》*Yingyi* [Cine-Art] 2: 55-57。
- 曾芷筠 (Tseng, Chih-Yun)。2013。〈追憶華光似水年華：80年代王墨林的泛左青春日式屋舍〉“Zhuyi huaguang sishui nianhua: baling niandai Wang Mo-lin de fanzuo qingchun rishi wushe” [In Search of Lost Time in Huaguang Community: Wang, Mo-lin's Washitsu Room, a Site of Young Left in the 1980s]。《破週報》*Pozhoubao* [Pots] 751-752：第6-15版 [Page 6-15]。
- 黃孫權 (Huang, Sun-Quan)。2012。《綠色推土機：90年代臺北的違建、公園、自然房地產與制度化地景》*Luse tuituji: jiuling niandai taipei de weijian, gongyuan, ziran fangdichan yu zhiduhua dijing* [Green Bulldozer: The Squatters, Parks, Nature Estate and Institutionalized Landscape in 90' Taipei]。新北市 (New Taipei)：獨立媒體 (Indymedia)。
- 黃舒楣 (Huang, Shu-Mei)。2013。〈監獄口的凝望：百年地景中的壓迫與規訓〉“Jianyukou de ningwang: bainian dijing zhong de yapo yu guixun” [A Gaze into the Prison: Oppression and Discipline in a Century-Old Landscape]。《破報》*Pozhoubao* [Pots] 770：第6版 [Page 6]。
- 楊玉仁、王墨林、高俊宏、龔卓軍、蔣伯欣、林暉鈞與談，《藝術觀點》編輯部整理。2011。〈華光社區為座標：看國土商品化及新自由主義在臺灣〉“Huaguang shequ wei zuobiao: kan guotu shangpinhua ji xinziyou zhuyi zai taiwan” [Hua-guang Community as Coordinate: Commercialization of Territory and New Liberalism in Taiwan]。《藝術觀點ACT》*Yishu Guandian* [Art Critique of Taiwan] 49: 144_1-9。
- 鄒欣寧 (Tsou, Shin-Ning)。2011。〈陳界仁：讓舞臺幫助擴散演員的能量〉“Chen Jie-Ren: rang wutai bangzhu kuosan yanyuan de nengliang” [Chen, Chieh-Jen: Let the Stage help spread the energy of the actors]。《PAR表演藝術雜誌》*PAR biaoyan yishu zazhi* [Performing Arts Review] 220: 124-127。

臺北市政府 (Taipei City Government)。2016/12/12。《變更臺北市華光社區暨周邊地區 (不含中華電信及中華郵政部分) 住宅區及變電所用地土地為特定專區、公園用地及道路用地主要計畫案》 *Biangeng taibeishi huaguang shequ ji zhoubian diqu (buhuan zhonghua dianxin ji zhonghua youzheng bufen) zhuzaiqu ji biandiansuo yongdi tudi wei teding zhuanqu, gongyuan yongdi ji daolu yongdi zhuyao jihua an* [The Taipei City Project for Changing the Residential Land and Substation in Huaguang Community and its Surrounding Area (without the parts of Chunghua Telecom and Chunghua Post) to Special District, Land Used for Park and Transportation]。臺北市都市計畫書府都規字第10508469900號 (Taipei City Urban Planning Document, Ref No:10508469900)。

蔡敏真 (Tsai, Min-Chen)。2012。《居住城市的權利：臺北華光社區的都市民族誌研究》 *Juzhu chengshi de quanli: taibe huaguang shequ de dushi minzuzhi yanjiu* [Right to the City: An Urban Ethnographic Research on Huaguang Community in Taipei]。國立臺灣大學地理環境資源學研究所碩士論文 *Guoli taiwan daxue dili huanjing ziyuanxue yanjiusuo shuoshi lunwen* (Master Thesis, Department of Geography, National Taiwan University)。

鄭慧華 (Amy Cheng) 編著。2009。《藝術與社會：當代藝術家專文與訪談》 *Yishu yu shehui: dangdai yishujia zhuanwen yu fangtan* [Art and Society: Introducing Seven Contemporary Artists]。臺北 (Taipei)：臺北市立美術館 (TFAM)。

黎煥雄 (Li, Huan-Hsiung)。2014。《遺憾先生遺憾的包裹掉進了遺憾的海：黎煥雄劇場文集》 *Yihan xiansheng yihan de baoguo diaojinle yihan de hai: Lihuanxiong juchang wenji* [Mr. Regret's Regretful Package Fell into the Ocean of Regret: Li, Huan-Hsiung Theatre Anthology]。臺北 (Taipei)：國家表演藝術中心 (National Performing Arts Center)。

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 yundongshi: xunzhao linglei meixue yu zhengzhi* [The Little Theatre Movement of Taiwan: In Search of Alternative Aesthetics and Politics]。臺北 (Taipei)：揚智 (Yang Chih)。

鍾喬 (Chung, Chiao)。2011。〈舞場裡的骷髏〉“Wuchang li de kulou” [Skeletons in the Dance Hall]。《PAR表演藝術雜誌》 *PAR biaoyan yishu zazhi* [Performing Arts Review] 218: 96-97。

二、外文書目

Badiou, Alain. 1995. Beckett. *L'incroyable désir*. Paris: Hachette Littérature.

Benjamin, Walter. 1991. *Ecrits français*. Paris: Gallimard.

- Deleuze, Gilles. 2012. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.
- Esslin, Martin. 2004. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage.
- Foucault, Michel. 2001. "Des Espaces autres," in *Dits et écrits II, 1976 – 1988*, by Michel Foucault, pp. 1571-1581. Paris: Gallimard.
- Friedman, Thomas L. 2005. *The World is Flat: A Brief History of Twenty-first Century*. New York: Farrar, Straus and Girou.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press.
- Lefebvre, Henri. 2000. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- . 2003. *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Harvey, David. 2003. *The New Imperialism*. New York: Oxford University Press.
- . 2005. *Spaces of Neoliberalization: Towards a Theory of Uneven Geographical Development*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- . 2009. *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*. New York: Columbia University Press.
- Kazan, Elia. 1955. *East of Eden*.