

國立交通大學

社會與文化研究所

碩士論文

「戒嚴」身體論：

王墨林與 80 年代小劇場運動

The Body Theory Under Martial Law:
Wang Mo-lin and Theatre Movement in
1980'

研究生：黃雅慧

指導教授：陳光興 教授

中華民國 103 年 6 月

摘要

台灣的當代左翼路線藝文工作者，除了陳映真與吳耀忠的探索，其實面貌是模糊不清的，這跟台灣社會發展中因處於冷戰、戒嚴的歷史有關。本文試圖從較顯著以左翼為戲劇探索的王墨林出發，以他的經歷作為路徑進入台灣戰後歷史，探索他的左翼思想養成，包括如何從叛逆的性格走到異議、反體制的路上，並且以劇場工作做為他的實踐路線之一，而在前衛劇場的發展路上的矛盾，讓他進一步確立站在激進的立場，以身體做為方法來開發前衛劇場的形式。這樣的「身體論」在王墨林的劇場作品中得到實踐的可能，也因此透過其劇場作品中身體與美學的不斷辯證拉出一個受到戒嚴歷史影響的藝術工作者在思考世界的關係。本文試圖以客觀社會與主觀行動的交互辯證，來討論左翼路線的文化實踐上個人與集體的問題，同時也是知識份子與群眾的問題。

關鍵詞：左翼、戒嚴、80年代、小劇場運動、身體論、王墨林



誌謝

歷史書寫在近幾年來成為一種顯學，或許是許多人紛紛意識到歷史與我們生活已分不開，也或許是想透過歷史書寫來為主流意識形態建構一套合理化的知識基礎。在研究啓動之初，其實我對於歷史這件事不是很敏感，但直到進入研究狀態時，才發現到不同詮釋語言所建構出來的「往事」氣味竟是如此不同，而不免也會時時逼問自身，自己現在面對、探索這些「往事」是為了什麼？而這些往事可以解決現代社會的什麼問題？也是循著這樣問題路徑層層疊疊下挖，讓自己的生命跟這些「往事」開始產生連結。在這論文完成之際，我越發感受到這僅是一個起點，還有更多的懸置的問題等待發掘。我也必須承認自己的限制，所能書寫的僅是在當下時空可以呈現出來的東西。本論文的完成仰賴許多力量的推動，沒有這些力量無法結晶為這本論文。

首要感謝大墨（王墨林），是他充滿耐性且不厭其煩地帶我進入他所生活過的時代，以及所面對的問題。更感謝他在論文完成時花心思仔細閱讀完全文，並給了許多珍貴的回饋與意見。其次，感謝我的指導老師陳光興教授，感謝他在研究期間給的許多充滿針砭且具開創性的建議，也盡其所能提供我在研究上的資源；也感謝我的兩位口試委員林淑芬老師與林麗雲老師，他們於口試期間，仔細閱讀我的論文，並提供我十分受用的寶貴意見。

感謝提供我寶貴資料與珍貴歷史訊息的林寶元老師；提供王墨林表演錄像資料的小胖與嘉文、牯嶺街小劇場的工作人員永宏；受我叨擾甚多的《安蒂岡妮》劇組。

感謝論文提案到書寫過程中，一起讀書與討論問題的哲宇與之穎；提供許多寶貴意見與資訊的研究所學長、姊：良哲、清雅、光錫、阿本、雅芳；亞太研究室的淑芬、家瑄、筱茵；研究所同學：妍潔、嘉寧、宓蓉等一路相陪；以及提供不同於文科觀點修改意見的室友何小美。

感謝林哲元老師、韓嘉玲老師、鍾喬老師在研究過程中給的意見；感謝曾健民醫師的社會科學研究會讀書會提供的台灣社會分析知識養分；感謝夏潮聯合會提供的馬克思思想學習資源；感謝 50 年代的「老同學」們劉建修等人提供給我的歷史觀點。

最後，感謝我的父母在物質及精神上的支持。

圖目次

圖 1：越戰反戰標誌

圖 2：身體氣象館 Logo



目錄

頁次

摘要	i
誌謝	ii
圖目錄	iii

第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 問題意識與文獻探討	2
一、 台灣戰後左翼知識份子系譜	2
二、 冷/內戰結構下的去殖民	7
三、 80年代小劇場論述與身體	11
四、 集體與個體的辯證：從寫實主義到現代主義	14
第三節 研究方法與田野歷程	16
第四節 各章要旨	17
第二章 反叛與左翼的辯證關係	19
第一節 歷史帶來身體印記的重省	19
一、 殖民遺緒：日式房屋空間帶來的身體感	20
二、 「外省人二代」的「本土」焦慮	21
第二節 叛逆的文藝青年	24
一、 我叛故我在	24
二、 浪漫的文藝青年	28
第三節 對於體制的抗拮與逃逸	30
一、 軍中體悟：絕望的軍人	31
二、 逃逸之一：以人為核心的「作者論」方法	33
三、 逃逸之二：黨外雜誌的養分	34
第四節 日本式的左翼啟蒙	35
一、 身體論的啟蒙：前衛的日本小劇場	36
二、 日本現代文化的問題核心：「天皇」幽靈	39
三、 日本資本主義現代化的沖擊：左翼運動的課題	41
第五節 與民眾為伍的《人間》左翼	43
第六節 小結	45
第三章 左翼劇場如何可能？--王墨林於 80 年代的劇場探索	47
第一節 現代主義底再開發：從白虎社現象談起	48
一、 陳映真與白虎社對話的錯位	49
二、 陳映真與王墨林對白虎社的歧見	51

第二節 與民眾在一起：民眾劇場如何可能？	54
一、 引介屬於民眾的左翼表現形式：報告劇（1986）	54
二、 關於政治劇場的想像：從《拾月》演後討論開始（1987）	56
三、 探索劇場與民眾的關係：台灣首次行動劇《驅逐蘭嶼的惡靈》（1988）	60
四、 政治與劇場的交融：左翼劇團的雄心（1989）	62
第三節 個人 v.s 群眾；新 v.s 舊：左翼劇場探索的矛盾（1990）	66
第四節 小結	68
第四章 左翼前衛劇場如何可能？	70
第一節 以「身體」作為方法的劇場論述	70
一、 對於「身體」內容的開發	70
二、 劇場與體制的關係	73
三、 主體性的內容	76
第二節 小劇場運動作為新文化運動的可能性	78
第三節 左翼前衛劇場基地：身體氣象館	81
一、 從問題化身體開始：身體氣象館成立理念	81
二、 對主流意識形態的沖擊：「骨迷宮」裸演爭議	83
三、 原住民身體的現代性思考：《Tsou·伊底帕斯》	85
第四節 小結	88
第五章 左翼前衛劇場的創作實踐	90
第一節 身體與語言的辯證初探：《黑洞》系列作品	90
一、 與語言的對抗中突顯身體	92
二、 《黑洞》系列作品打造的三種場所	95
三、 社會批判 v.s. 個體關懷：劇場中辯證的矛盾體	99
第二節 身體表現的實驗：意識形態與身體的辯證	100
一、 國家意識形態 v.s. 身體	101
二、 在《雙姝怨》中重現身體「對話」的可能性	103
三、 意識形態下籠罩的性別	104
四、 劇場環境 v.s. 身體	106
五、 模糊的國家，模糊的群眾	106
第三節 從《荒原》回歸知識份子的身體反省	107
一、 觀看視角的調整：從「作品→王墨林」到「王墨林→作品」	107
二、 《荒原》帶來的 80 年代三種焦慮	108
第四節 面向亞洲：從《再見母親》到《安蒂岡妮》	109
一、 從《再見母親》開始的亞洲身體連結	110
二、 在《安蒂岡妮》探索東亞的述說路徑	111

三、 反表演：《安蒂岡妮》排練場上的挑戰.....	113
四、 作為烏托邦基地的身體.....	116
第五節 小結.....	118
第六章 結論.....	120
第一節 研究發現.....	120
一、 造反有「理」.....	120
二、 作為問題的 80 年代.....	120
三、 風車之陣：不清晰的群眾，清晰的自身.....	121
四、 左翼前衛的風格：不安且充滿辯證的美學.....	121
第二節 研究的限制與力有未逮.....	122
一、 台灣戰後左翼寫實戲劇的發展.....	122
二、 王墨林身體文字論述的深掘.....	122
後記.....	124
參考文獻	125
附錄一：王墨林年表.....	131
附錄二：王墨林文字作品列表	140
附錄三：王墨林劇場作品列表.....	155



第一章 緒論

第一節 研究動機

自大學開始接觸劇場之後，便喜歡進劇場看戲，因為相較於從電視螢幕等其他娛樂方式，劇場的臨場感還多了層皮膚的實體感覺，在劇場裡，觀眾跟台上所正進行展演的具有共時性，用一種比較浪漫的說法便是：在某年某天的某刻，坐在劇場裡的觀眾與演員們一起共構並共享了那個場所。2004 年與王墨林導演的作品《軍史館殺人事件》相遇，對我而言是第一次的劇場震撼，其所營造出來的氛圍令人不適，但卻在身體感覺上留下了記憶，震撼的感覺來自兩方面，一方面是戲劇表現的形式，相較於以往觀賞的那種帶有美好身段、口條字正腔圓且含蓄、內斂準確的演員，擁有華麗舞台的劇場，《軍》劇舞台從簡，表演者以痛苦猙獰面貌、喋喋不休的碎語伴隨吼叫、哀嚎進行表現，一些露骨的演出也挑動了我的道德神經；另一方面，這部作品充滿著辯證與詰問，這些詰問攪亂了我自小接受國民教育以來堅固的國家認同意識。最令我感到驚奇且困惑的是：原來這種不堪的身體形象也可以如此出現在舞台上。信仰被翻攪的感覺令我不適，但也讓我的世界產生了縫隙。從那一夜開始，王墨林的名字在我心中留下了印象。

之後因為對於劇場的濃厚興趣，也試圖接觸學校劇場社團，但因為感受到這些劇團的努力企圖是要追求跟藝術學院雷同科班身體，自己也從這樣的矛盾中認知到自己有興趣的劇場是非科班，且有具有生命力的表現。2009 年在台灣第一次觀賞到帳篷劇《無路可退》，受到劇中演員嘶吼且富生命力的表現及舞台的運用吸引。因此，2010 年因緣際會加入日本前衛劇場櫻井大造導演在台灣成立的帳篷劇團「台灣海筆子」。在這個劇團裡有日本成員與台灣人成員，在劇團活動的過程中，一方面感受到櫻井導演在自身脈絡下帶來的日本前衛劇場表現論的魅力，一方面更在工作過程中感受到日本與台灣之間的殖民情結幽靈在其中揮之不去。受到這幽靈的困惑，當在為劇團作品進行宣傳工作的時候，常常浮現不由自主地作嘔感，雖然文案滿紙「抵抗」，但在工作過程當中越發感受到自己跟這個概念的疏離，對於櫻井帶來的身體表現法，其實我覺得也必須要再重探，包括：我的身體依憑什麼認識論在台上嘶吼？而櫻井的抵抗跟我的抵抗是等同的嗎？我是站在什麼樣的歷史位置來到這座受日本 60 年代地下文化影響的帳篷進行抵抗？

就在對於帳篷劇充滿困頓與挫敗的時候，腦袋浮現了 2004 年觀賞王墨林《軍史館殺人事件》的畫面，那讓我感到不安的意識形態詰問依舊縈繞在耳。於是我開始讀起王墨林過往的著作，在他的《後昭和與日本像》一書中，我讀到了他對於日本那種愛恨交織的情感，而這樣濃烈的情感雖然對我這種喜愛日本流行文化的新

世代難以體會，但藉由他這本著作揭露出的一些歷史問題，讓我對於日本的情感也漸複雜了起來，或許，很多的無感並不是因為過去什麼事都沒發生，而是發生了但我不知道；接著，閱讀到他針對 80 年代小劇場運動的著作《都市劇場與身體》，一方面除了讓我認識到 80 年代前衛身體表演的過往，也可以認識到王墨林的身體論跟日本是有些關係的；而我一方面也對於王墨林當時用以批判的思考方式感到好奇，因為可以明顯感受到他跟一般戲劇系的學者在書寫劇場評論跟劇場歷史的思考方法很不相同，王墨林的方法相對具有現實感，因為多了社會環境的分析。

之後也在幾次文化講座上看到王墨林活動的身影。長期被塑造成高品味、文雅的文化界言論，王墨林直白且充滿情緒的批判發言顯得特別突兀，一直以來被教導要理性溝通、避免情緒化的我碰到充滿張力的對話場所，心中有種不可思議的矛盾情緒，一方面為王墨林言論捏冷汗且疑慮這種表現方式，但另一方面又對王墨林的作法產生暢快且真實的共鳴，很像心中積淤已久的水泡在一瞬間被王墨林那銳利的針給刺破，在其充滿感情的表達之中，或許隱藏在心中難以言喻的困慮才有辦法試圖被述說出來。這也給了我一次的信仰震撼，為崇尚理性溝通的表達劃開了一個缺口，開始學習正視那些所謂充滿情緒性的言論背後的內涵，也開始思索，那些情緒性的發言底蘊的動力是甚麼？¹

80 後出生的我適逢解嚴，對於過去三十多年的戒嚴歲月的認知幾乎空白，過往所發生的事彷彿如塵土，但透過王墨林的劇場作品與批判文章又隱約地感到這些塵土從未從身上離開，反而像是被時間掩蓋住，久而久之也不覺自己身上有沾惹上塵埃。經過在帳篷劇團的經驗，自己越發感覺到精神上的慘白，欲言又止或無話可說似乎成了我最常出現的身體狀態。或許這是一個契機，把那些視為塵土的過往拿出來檢視，並開始認識自身身上的歷史包袱，或許對於自身的位置與立場可以有一較清晰的方向。因此，我選擇以王墨林為對象進入這段充滿塵埃的歷史。

¹ 因為王墨林如此直言的形象，也讓別人對他有了刻板印象。戲劇學者于善祿這麼形容王墨林在藝文界的形象：「在台灣的藝文界，一提起王墨林，許多人幾乎都是先皺皺眉頭，露出狐疑、納悶的眼光，想到的多半也是王墨林大聲疾呼的身影，而他在大聲疾呼時所使用的語言、意識型態、美學觀點、甚至政治立場，則使他長期被視為令人頭痛的異議份子；這些印象與王墨林自身獨特的形象，不但透過報章媒體的傳播而得到加強，藝文界人士的口耳相傳似乎也是一個推波助瀾的力量。……這些媒體(出版、議場、報章、雜誌等)所堆積起來的王墨林印象，早已成為難搞的、異端的、偏激的、大聲的、疾呼的符號，論及王墨林，也多以刻板印象化、情緒化的語言將其一言以蔽之，至於這個符號裡頭所承載的論述內容及其中較為細緻的辯證思維，有興趣以及搞清楚的人似乎不多。」因此，于善祿在該篇文章中試圖開啟所謂的「王墨林研究」，希望能挖掘在被符號化的王墨林背後豐富的論述與內涵，另外，更試圖將他對身體觀探索、形構與轉變的歷程勾勒出來，並爬梳其與身體論的架構與意識系譜，且檢視其與台灣小劇場運動的關係。詳細文章請參考：于善祿。2003。〈「書寫」王墨林的身體觀：兼誌身體氣象館〉。藝術評論，第 14 期，頁 75-102。而從該文可以看出，于善祿是將王墨林放在劇場界來進行討論，本論文雖然與于善祿有相同的初衷，但試圖將王墨林放在進步立場的文化工作者的脈絡來討論之。

第二節 問題意識與文獻探討

一、台灣戰後左翼知識份子系譜

(一)夏潮-人間系譜

當今台灣左翼被高度自我標籤化，雖然都會標榜追求公平正義的社會，但有些左翼的內涵看來互相矛盾，這意味著在台灣左翼的背後有許多歷史性的脈絡未獲得爬梳，導致今日許多的左翼份子中充滿許多矛盾與模糊的內容。與其將左翼進行明確的蓋棺論定，更妥適的方式在於重返歷史爬梳台灣左翼的生成路徑，因為左翼並非一頂凝固化的帽子，而是因為有一群人從思想信仰出發產生了某些行動而倒映出左翼的存在。不過在這些不同的左翼當中，為了讓之後的討論不致失焦，因此在此還是廣泛地對左翼進行範圍的確立，以下試圖要爬梳的左翼知識份子的脈絡，在他們的世界觀中以階級社會作為基本認知，自詡站在無產階級的一方對抗資產階級與壓迫者，並以追求公平正義的社會與人的解放為最終目標。

左翼在世界各地因為歷史發展的不同而輻射出不同的狀況，在馬克思思想起源地的西方歐洲，他們面臨的主要問題是進入工業社會之後，資產階級與無產階級的鬥爭。但對於大多位處南半球的第三世界地區而言，除了階級的壓迫鬥爭之外，更有著隨著資本主義體系下，西方歐洲對於第三世界地區的殖民壓迫統治，殖民的歷史讓第三世界地區在全世界左翼運動上多了一道課題。對台灣而言，自 1895 年開始受到日本殖民的統治壓迫，日本政府除了在現實生活上對台灣進行剝削，更在精神生活上灌輸種族階級差異的概念，如台灣人是次等公民，這讓台灣的左翼知識份子精神上更確立了自身跟日本人不一樣的想法，並渴望回歸祖國大陸，由這樣意識所帶來的民族情感推動著有志知識份子進行更深一層的思考，包括如何從壓迫中解放等問題，如：在日據時代的文化活動家張深切便曾聯合一些朋友在 1927 年組成台灣革命青年軍，參與到中國的革命中，他們當時認為台灣解放的命運與大陸是連繫在一起的²。

二次戰後，日本戰敗，台灣脫離日本的殖民統治，而由國民政府接收。但因國民黨政府正與共產黨進行內戰，因此派行政長官公署陳儀來台進行接收事宜。面對曾為日本殖民地的台灣，為了推廣普通話，因此帶進了許多大陸知識份子與老師，更有藝術家也在這一段期間來台，如畫家黃榮燦與詩人雷石榆等人。而在戲劇方面，歐陽予倩的「新中國劇社」也在這段期間來台巡演，甚至在台灣提出戲劇改革的願景³，這些從大陸來的知識份子中有些是帶有左翼視野與關懷，因此

² 張深切更多的思想歷程與經歷討論，相關資料可參見：林載爵。1996。〈《黑色的太陽》-張深切的里程〉。《台灣文學的兩種精神》。台南：台南市立文化中心，頁 47-68。

³ 台灣省行政長官公署宣委會執秘沈雲龍為了宣慰本省同胞與推行國語，邀請「新中國劇社」來台，當時演出的是歐陽予倩編導的《鄭成功》、《桃花扇》等劇目。而 1948 來台演出另一劇團

他們這些外省的知識份子對於台灣往後的文藝發展具有重要性。他們也與本省的文學家合作，如：雷石榆便與當時台灣文藝聯盟文人密切往來。1945年至1947年間堪稱是台灣在思想與文化活動上最具發展可能性的一段期間，如果沒有1947年二二八的動盪與白色恐怖，具有進步性的文藝活動可以得到持續的發展。

1949年國民黨政府因國共內戰失利撥遷來台，同年五月也在台灣發佈戒嚴令，並公開地大肆逮捕帶有反叛政府思想的左翼人士與共產黨員。在這以內戰-反共-戒嚴的社會氛圍之下，文藝的發展也跟著停滯。小說家陳映真算是在60年代開始從作品與評論中流露出左翼的傾向與對社會主義社會的嚮往，除了在劇場雜誌時期意識到美國現代主義的問題並批判之外，更有試圖組織讀書會並改造社會的想法。但因為組織的意圖也被當局察覺，而以「台灣民主同盟案」為案名被捕入獄，連同入獄的還有他的朋友畫家吳耀忠。而陳映真在獄中接觸到了50年代白色恐怖的「老同學」，並受他們在思想上的影響，在獄中期間與50年代的左翼有了一個連接的脈絡。陳映真出獄後投入1976年創刊的夏潮雜誌並擔任編輯，其背後也有50年代的左翼「老同學」的推波助瀾。夏潮雜誌在70年代所努力推動的文化運動在郭紀舟1999年出版的論文《七零年代左翼運動》⁴有詳細地爬梳，透過這個著作我們除了看到《夏潮》編輯群的人際網絡與關係之外，也可以看到《夏潮》雜誌的編輯內容基本上延續50年代左翼知識份子的思路，堅持愛鄉土並關懷中國民族的路線；此外，也介紹第三世界的理論；內容上推崇工農的文學書寫，在當時受到美國文化沖擊下反思著要尋找屬於自身的文化表達方式，這也推動了民歌運動的產生。現在看來，《夏潮》雜誌無疑是在70年代聚集左翼知識份子老中青三代的一個場所，以雜誌為空間進行進步思想的對話。可惜這個雜誌在1979年因隨著黨外運動的興起而受到政府當局注意被迫停刊。

1985年，陳映真發行《人間》雜誌，從《人間》雜誌的關心底層民眾生活的宗旨與內容來看，可知其延續《夏潮》雜誌的路線。目前對於《人間》雜誌的討論大多是將其放在報導文學的脈絡下來談其文學意義，或是將其放在紀實攝影的脈絡下討論雜誌關懷台灣本土的精神。但《人間》雜誌的影響不僅於報導文學與紀實攝影，更在於其建立了一個左翼知識份子的文化基地，延續發行人陳映真自《夏潮》雜誌以降與鄉土文學論戰的立場，以站在第三世界立場批判美國帝國主義與資本主義現代社會，並試圖開發屬於台灣的進步力量。也因此，陳映真的《人間》雜誌除了在人際網絡上持續與50年代左翼保持友好關係之外，思想上也與50年

「上海觀眾演出公司」知名廣播人崔小萍也是跟著上海觀眾演出公司來台演出而登台後，從此在台定居，1968年因白色恐怖入獄。這段歷史過程詳細內容可參考：邱坤良。1997。《台灣劇場與文化變遷：歷史記憶與民眾觀點》。台北：台原出版；而由大陸來台的戲劇人士除了來台演出之外，本身也在台推廣自身戲劇理念，如歐陽予倩便在台發表〈台灣劇運的新階段〉，內容強調「台灣的劇運，自然而然要與當前的民主運動合流」。詳細內容請參考：歐陽予倩。1947/2/15。〈台灣劇運的新階段〉。《台灣新生報》。

⁴ 郭紀舟。1999。《70年代台灣左翼運動》。台北：海峽學術出版。

代的左翼有所承繼，我們可以看到《人間》雜誌在內容上除了關注社會底層之外，更會關注到被掩蓋的歷史。在《人間》陣營之下有許多的文人，如報導文學作家藍博州，攝影家關曉榮，電影工作者王菲林，劇場工作者王墨林、鍾喬等等。這些人在台灣的 80 年代產生過重要影響。本文的研究對象王墨林便是在這樣的夏潮-人間雜誌的左翼譜系之下的知識份子。

(二)歷史書寫的差異：台灣戰後左翼文藝家的書寫

意大利的歷史學家克羅齊（Benedetto Croce）曾說：一切的歷史都是當代史。這意味著當我們在往歷史求索的時候，很多問題意識是直面當下，甚至是為當下的社會提供一個思想背景的資源。時至今日，一些戰後左翼文化工作者成為研究對象，重新爬梳其活動歷程與歷史，希望可以給當代社會產生一些能量。但是在這些研究中，這些左翼文化工作者如何被討論？而這些研究又有什麼侷限？下面就針對一些左翼創作者的書寫進行探討。

接下來要討論的戰後左翼創作者除了在作品上表現當時代現實生活的貧富差距與底層人民的圖像之外，更重要的是推動創作背後的政治思想，因此很多時候在為這些創作者書寫的時候，除了談論創作之外，定位他們在歷史與社會發展位置也是重要的。戰後的左翼創作者因為經過白色恐怖的肅清，因此很多資料仰賴後人對於在世的關係人物進行訪談並拼湊出當時的歷史場景，這個部分目前的資料大多仰賴報導文學作家藍博州針對 50 年代白色恐怖的口述歷史訪談作品，在他的走訪中，從事戲劇創作的劇作家簡國賢及其同志宋非我的面貌漸漸得到認識，從這些報導文學作品當中，可以看到他們在當時代的活動與初略的雛形⁵。

但因為戲劇活動的靈活性較大，且作品多無法保留，因此在進行研究上資料也較難取得。但繪畫就相對不同，繪畫作品相對戲劇作品得到保存的機率高，且在平面上透過寫實或隱喻的技法將創作者的思緒記錄下來，後人常可從畫作中並加上當時代歷史氛圍的爬梳作為路徑進入到創作者的心靈風景。關於戰後的美術家研究，日本學者橫地剛於 2002 年出版的《南天之虹—把二二八事件刻在版畫上的人》⁶這本著作透過 1946 年來台的大陸美術家黃榮燦映照出當時代的台灣與中國大陸之間熱烈的文化交流，從書中所描繪黃榮燦的文化活動歷程中看到台灣與大陸當時共享著相同的文化思潮，包括如何建造戰後新文化的討論等，這樣的作品對於今日台灣與大陸的分斷狀態有著重要的意義，因其讓我們看到斷裂之前的歷史，這樣的歷史著作可為現今台灣與大陸兩岸統獨問題與台灣島內的省籍衝突問題提供一個不同的歷史視野。

⁵ 關於藍博洲對於 50 年代白色恐怖中劇作家簡國賢、宋非我的追索，詳細內容可參考：藍博洲。2001。《消失在歷史迷霧中的作家身影》。台北：聯合文學。

⁶ 橫地剛。2002。《南天之虹—把二二八事件刻在版畫上的人》。台北：人間。

而另一個關於戰後左翼畫家的著作為林麗雲於 2012 年出版的《尋畫—吳耀忠的畫作，朋友與左翼精神》⁷。這本著作從活躍於 60 年代的畫家吳耀忠出發，從他所交往的友人與其畫作中去了解台灣戰後左翼文人的圖像與左翼文藝寫實主義的發展狀況。我們可以從這本著作中看到，作者筆下的吳耀忠充滿蒼白與虛無的面貌，這一方面與左翼歷史歷經白色恐怖的扼殺有關，讓畫家吳耀忠的理想無依托之所；一方面也突顯作者在書寫 50 年代白色恐怖肅清之後左翼歷史發展的斷裂困境。經過 50 年代白色恐怖的中斷，之後的歷史書寫要如何重新與白色恐怖的左翼知識份子作一連接是一個問題，以「白色恐怖」作為重要關鍵字並非代表完全的結束、死亡與沈寂，歷經白色恐怖且依舊在台灣社會默默活動的左翼知識份子依舊帶給後人影響。這中間必須要有一個連接的過程，或許台灣戰後左翼的圖像才會較為清晰。

而在吳耀忠下一階段的左翼知識份子，也就是本文所要討論的活躍於 80 年代的左翼知識份子王墨林，他面對的是解嚴前後的新狀況，加上峰起雲湧的黨外運動，80 年代似乎是充滿嘈雜噪音的年代。目前主流歷史書寫談到 80 年代都會將其收束在與民進黨為首的民主化運動論述當中，特別是民主與自由價值的追求。但直至今日，當這段歷史成為台灣引以為傲的民主鬥爭歷程時，我們反而必須重新對這樣深信不疑的民主歷程重新起疑，包括 80 年代到底發生了什麼事？黨外民主化運動的論述是否還有其他不同的論說路徑？除了從政治鬥爭的層面出發來談 80 年代，或許可以從社會文化發展來重新探看 80 年代。本研究以王墨林在 80 年代的文化行動為線索，試圖找到不同的 80 年代言說途徑。

王墨林是劇場工作者、行為藝術家，同時是文化批判者，也是左翼知識分子。面對他這種多重的身份，要給一個明確的範圍界定他確實窒礙難行。例如把王墨林置放在劇場美學的脈絡來談，也會發現不盡準確，因為以台灣當前的美學論述而言，大部份注重藝術形式的闡述，在這樣的過程中常會漏失掉他對於社會批判的思考與辯證；但如果把他放置在社會批判者的位置，同時也侷限了王墨林的能動性，畢竟他還是以劇場創作進行最深層的辯證。但這樣的難以界定其實也提供了作為研究者一些可貴的反思點，王墨林的曖昧除了突顯出學科分類的局限之外，也突顯出台灣目前還很難找到一種話語來述說如王墨林這樣具有左翼思想背景的藝術家。因此本論文選擇另闢範疇，把王墨林放置於台灣激進文化⁸的脈絡下來討論，當然這裡面提到的「激進」也是需要被問題化的，換言之，**王墨林透過這些在劇場的思考與實踐過程，如何浮現出他的左翼路線？**

⁷ 林麗雲。2012。《尋畫：吳耀忠的畫作、朋友與左翼》。台北：印刻。

⁸ 原本我使用「左翼文藝」一詞，但這一詞其實並不準確。承蒙王墨林的提醒，他認為要使用「激進文化」較為妥適，因為這較能具體地呈現出文化上的左翼方向。

1987 年台灣解嚴，在解嚴前後，台灣的政治力與社會力漸漸釋放，人們努力地想找到述說的方式，不論是街頭運動、還是利用身體進行表現的行為藝術家、行動劇場⁹等等，政治仰賴身體作為一種表現的劇場形式也在當時被論述與言說。另一方面，台灣新一波的民主化運動過程也發生在這段期間，王墨林自 1986 年自日回台後也參與在這些過程當中。但戒嚴三十年後所經歷過的歷史其實並未被梳理清楚，除了遺留下「人權」、「自由」、「民主」的概念之外，從政治與藝術關係的視角來談 80 年代的過往其實少之又少，從王墨林這樣一位具有激進主義立場的行動者，他們在 80 年代在思考什麼？感受到的又是什麼？他們在面對的問題是什麼？在今日台灣高舉「民主」、「自由」、「人權」等空泛概念的同時，透過以王墨林為核心重新梳理 1980 年代的過程後，要如何對這些概念重新定義？

二、冷/內戰結構下的去殖民

(一)戒嚴

對歷史上戒嚴歷時最久的台灣而言，「戒嚴」一詞自 80 年代開始頻頻出現在許多反抗威權為名的場合。80 年代的社會運動也是針對戒嚴而開始抗爭的論述。在主流的歷史書寫當中，戒嚴與威權畫上等號，這樣的等式常被凝固化，而喪失探索戒嚴在日常生活面向中所產生的影響。王墨林的敘事中最常出現的便是「戒嚴」二字，他以「戒嚴」作為他的論述核心。

台灣經歷日本五十年 (1895-1945) 的殖民壓迫歷史，第二次世界大戰中日本於 1945 年戰敗，台灣由中華民國政府接收管理，當時中國正進行國共內戰，1949 年，中華人民共和國成立，國共內戰戰敗的中華民國政府遷至台灣島，這期間有許多大陸的士兵也跟著來台，為鞏固危在旦夕的政權，國民黨中華民國政府決定於 5 月 19 日頒布戒嚴，戒嚴期間頒布許多管制法令，包括「戒嚴期間防止非法集會結社遊行請願罷課罷工罷市罷業等規定實施辦法」、「戒嚴期間新聞雜誌圖書管理辦法」等等，限制人民表達自由。在國共內戰的延燒與戒嚴令的壟罩下，當時台灣也開始了白色恐怖的屠殺。1950 年韓戰爆發，確立美、蘇兩大陣營為首的冷戰格局，而國民黨政府選擇依附美國政府，台灣遂成為美國遠東戰略的一部分，美國政府在這期間對台提供金援、軍援，而在精神思想上則透過美新處等機構進行其在東亞的文化冷戰。在國民黨政府強調中華民族、領袖、國家等意識形態壟罩之下，民眾的身體被企圖打造成安分守己且具同質性的國民身體，知識

⁹ 當時行為藝術家有李銘盛，行動劇場則有「洛河展意」、「奶精儀式」等團體。但「行為藝術」與「行動劇場」等名稱是後來才被使用。根據我在 2014 年 7 月 18 日晚間於當代藝術館舉辦的「春之當代夜-解嚴身體」的講座筆記當中，與談者藝術家陳界仁提到當時他在作「奶精儀式」的時候，並沒有特別意識到這是行動劇場還是行為藝術等名稱，只是感覺到當時想透過身體對社會進行反叛行動。

份子在精神上則僅能接收到美國所傳播的思想餵養，備受壓抑的身體又加入了去脈絡性被引介的美國文化內涵。1987年宣布解嚴，戒嚴令在台灣共歷時三十八年之久。雖然政治上脫離殖民狀態，政策法規上也宣布解嚴，但因為這段歷史未獲得好好的述說與反省，民眾的身體記憶上的殖民與冷/內戰記憶的身體感卻是不自覺地代代相傳，就像空氣一樣滲入我們身體的每個縫隙、每個思維，但我們卻無法明確意識到它的存在。而王墨林是如何從身體討論戒嚴？在他的論述與劇場作品當中，「戒嚴」是怎麼被述說的？

(二)去殖民

王墨林認為台灣的文化構造是在冷戰/反共結構下的戒嚴令成長起來的，在這樣的結構下，台灣在發展過程中，不論是經濟還是文化都以美國作為現代化參照學習，遠離了自身的民眾土地與生活。戒嚴令的種種規範也讓民眾的日常生活壓抑化，而台灣80年代的小劇場運動正是對這樣結構的反叛。¹⁰

由王墨林當時對於台灣社會的認識，突顯了當時台灣左翼路線對於台灣社會反美、反資的認識，也可以知道王墨林在意的是戰後「戒嚴」在台灣民眾生活上的影響。這影響使得台灣民眾一直處於一種被壓抑而去世界化且單一思考的狀態，可是這樣的概括言論似乎把民眾的生活狀態簡單化，一般人除了在戒嚴中被壓抑之外，其實在生活中也有追逐資本主義下生產慾望的一面，並在這壓抑與對現代生活的追求當中前進，民眾所具有的複雜性似乎不完全是靠戒嚴的規範所能解釋的。除了關注我們如何被壓抑之外，或許更需要去解釋的是：我們如何想像現代民主？而在台灣對於現代生活的想像跟殖民的歷史又脫不了關係。因此對於國家戒嚴把民眾身體結紮與閹割問題，我們必須重新探問，台灣民眾的結紮與閹割是怎麼造成的？我認為必須從「我們如何想像現代」這個問題出發，把視角追溯到台灣進入近代世界經濟體系的日本殖民時期，也除了殖民經濟所帶來的依附性以外，對於階級序列的歧視與差別待遇更是在我們的精神構造上造成了重大的影響，我們一方面會反抗日本人的差別待遇，一方面又會覺得日本所帶來的是現代化的建設、現代的生活。在這樣的狀態之中，讓我們對於日本有一種既依賴又反抗的曖昧情緒。而在二戰日本戰敗後退出台灣，接著進駐的是美國的資源，在經濟與軍事上高度依附美國式資本主義現代化，在日本殖民期間被建立起的曖昧情感在此又發生作用。

也因此，在台灣要談冷戰問題的時候，除了王墨林所鋪陳的戒嚴結構之外，必須注意到戒嚴之前殖民文化的影響。去冷戰與去殖民的雙線問題，一直糾纏在台灣左翼話語討論裡面，但本省人與外省人對於冷戰與殖民的歷史記憶不同，這種

¹⁰ 王墨林。1990/8/28。〈表演或運動—解構台灣小劇場運動(1985-1989)〉。《自立早報》。

歷史記憶的差異，甚至成為日後的省籍矛盾問題的促生劑¹¹。而這種省籍矛盾的問題也曾其他社會運動上纏繞至今。

本省人與外省人歷史記憶的差異似乎也在反映在對於日本文化的感受當中。¹²當王墨林憑著對日本的親切感而到日本留學，回台後以日本的現代劇場發展歷程作為台灣的參照時引致批判。

根據王墨林針對 80 年代的劇場觀察與書寫的《都市劇場與身體》一書中可以看到他仰賴日本的身體論與前衛劇場運動的經驗，因此也以日本在 60 年代的小劇場運動的經驗作為一個重要的參考點來談 80 年代後期的小劇場運動。從日本劇場套用到自己身體的表現以對抗缺乏想像力的身體表演的歷程確實可以給台灣的小劇場運動一些啟發，但以日本經驗為主也容易引起後人的批判。

吳瓊枝在 2008 年發表的〈台灣小劇場的身體論述，1986-1999〉一文中就針對王墨林在 80 年代的小劇場身體論述參照日本經驗有相關討論與批判，她認為王墨林將台灣小劇場藝術團體「洛河展意」於台北地下街頭的演出與日本唐十郎的紅帳篷劇場進行參照與援引日本舞踏作為評論台灣小劇場的批判是有問題的，因為日本與台灣這兩地擁有不同的藝術背景與創造的動機。¹³

吳瓊枝對於王墨林的批判中過於強調藝術的純粹性，也因此讓她的論點轉向純粹表演藝術的技術層面，而王墨林當時談論的 80 年代的小劇場運動是帶有強烈的社會批判的態度加上亟欲變革的心情，換句話說，是有透過藝術對社會進行改造的想法，藝術與社會在王墨林的論述中無法分開來看，對於 80 年代的氛圍而言，政治與劇場也無法分開視之，因此吳瓊枝在脫離 80 年代氛圍的狀態下所進行的批判與王墨林難以產生對話。

但吳瓊枝在論文中提到的台灣與日本的社會背景與藝術創造動機的問題卻是值得注意的，只是她並未在該文中繼續發展，而我認為這問題確實應該繼續追問下

¹¹ 陳光興。2006。〈去冷戰-大和解為什麼不/可能〉。收錄於《去帝國-亞洲做為方法》，頁 177-247。台北：行人出版。

¹² 這裡意指在本省人家庭成長與在外省人家庭成長的小孩對於日本文化的感受不同。本省人家庭成長的小孩因為記憶中依舊帶有對日本殖民政府既依賴又對抗的曖昧情感，而外省人家庭雖然有日本侵略的記憶，但沒有日本長久殖民的記憶，因此雖然對於日本政權反感，但相對於本省人而言，對於接受日本文化在心情上相較上可能較無負擔。這裡感謝指導老師提供的意見。

¹³ 吳瓊枝認為日本的唐十郎受學生抗議運動的身體所啟發，為支持反安保運動並建立政治上的目標，因而發表內含反抗元素的劇作；但台灣洛河展意的作品《交流道》則不一樣，創作者並未有反抗當權的意圖，他們是原始的藝術活動，是因為警察的反應改變了原本的藝術意圖並賦予政治社會意涵；此外，1950 年代日本舞者背棄西方舞蹈技術以表達他們的戰後失落，這種轉變是具有美學及歷史意義的；而 1980 年台灣的小劇場是學生組織，未有劇場背景及接受相關訓練。在這樣的差異下無法進行比擬。詳細內容請參考：吳瓊枝。2008。〈台灣小劇場的身體論述，1986-1999〉。中央大學英美語研究所碩士論文。

去，日本的前衛劇場如舞踏與帳篷劇，他們是在面對戰後歷史課題下，一個階段一個階段地發展出前衛劇場的脈絡，但台灣 80 年代的小劇場運動剛逢解嚴，戒嚴的歷史從未獲清理，而新的政治狀態又一直來，在兩種不同的社會底下，王墨林亟欲將日本的經驗來檢視台灣確實有可能產生社會背景差異太大的問題。

類似的問題，王威智於 2010 年的研究〈台灣小劇場論述研究—翻譯現代與想像國族〉中認為王墨林採用日本舞踏來評斷台灣劇場且很少看到王墨林對於日本文化實踐的批判和反思，等於是對日本文化抱持全然肯定的態度。此外，王墨林以日本藝術表現身體原點的論述評斷台灣陷入本質論的迷思中，有種向日本看齊的心態，王威智並判斷王墨林具有「日本人有，我們當然也要有」的潛在邏輯¹⁴，他更進一步將王墨林與日本置入一種後殖民情境中，以日本作為王墨林的他者，他進一步判斷到推斷出王墨林以其「日本之眼」，那種具有固定且完整的現代文化的日本眼光來看待台灣社會，並期許的台灣主體性是由台灣與日本的共生共榮所完成。¹⁵

王威智所討論的是一種包含民族、國家等意識形態上的「國族」，而王墨林的身體論所處理且在乎的是「國家機器」對於人民身體的支配與影響，王威智在這裡混淆了「國族」與「國家機器」的概念，因此王威智對於王墨林的假設與提問是不成立的。

此外，王墨林曾著書《後昭和日本像》紀錄在日留學期間所見到的日本文化的病癥，並批判日本軍國主義與天皇意識形態對於日本民眾身體的支配，顯而易見，王威智把王墨林直接連接到與日本有「共榮」想像是過份的論說，在王威智的國族之眼下將王墨林套入在已設想的國族論述框架當中對王墨林是不公平的。因此這也提醒我們必須擺脫親日或反日的國族之眼來看待王墨林與日本文化之間的關係。

人類的美感經驗與成長背景下所接觸的空間環境有很大的關係，文化於焉形成，我們的生活感性與這樣的文化有關係，並建立屬於自己的審美模式。對於台灣文化而言，無可抹滅的是台灣經歷過日本五十年的殖民統治，這期間除了經濟的掠奪之外，殖民環境下，日本人身體禮儀與人際關係、日本人的生活感性等都影響著台灣民眾的審美，甚至內化到自己的身體中代代相傳，也建構了我們對於「現代性」的想像。所以，如果我們想脫離身體內殖民幽靈，或許必須重新省視台灣

¹⁴王威智。2010。〈台灣小劇場論述研究—翻譯現代與想像國族〉，國立台灣大學戲劇學研究所碩士論文。

¹⁵王威智。2010。〈台灣小劇場論述研究—翻譯現代與想像國族〉，國立台灣大學戲劇學研究所碩士論文。

如何想像「現代性」，在一邊批判著殖民壓迫歷史的同時，也必須正視自己已在某種程度上接受這種現代的想像。

王墨林曾在《後昭和日本像》的〈後記〉一文提到自己的身體從小在日式榻榻米房中長大，遺留在身體的記憶讓日本文化對他而言具有神祕吸引力，但中學看到日本軍人虐殺中國百姓的紀錄片畫面讓他久久無法停止內心的驚惶，原來他所感動的凄美與他所憎惡的暴力竟然是並存於一體。¹⁶也因此，我們可以看到在王墨林一方面批判日本的天皇幽靈與軍國主義，一方面又認同日本美學，乍看之下有點矛盾，畢竟一種文化的美學的生成，跟存在於這個文化中的政治意識形態是有關係的。但我們也不能如王威智一般太快地把王墨林劃歸到對日本的認同，我們必須在王墨林這樣既批判但又認同的矛盾中進行細膩的認識，相信王墨林也是一直在這樣的矛盾當中前進。

總而言之，當我們把王墨林的劇場認識構造放在戒嚴結構下理解時，必須本省人與外省人對於殖民歷史記憶的差異放入審視，在注意到這個差異的同時，也不大好把這種差異放大，因為這又落入省籍矛盾的陷阱，所以也只能在歷史認識上盡可能把各種複雜的因素考慮進去。

三、80年代小劇場論述與身體

(一)將王墨林從80年代小劇場運動史三論中解放

當今學院討論小劇場運動史時漸漸形成三大論述並立，以陸慧棉於2006年發表的〈繼續向前走—台灣小劇場運動史建構的探索〉為例，他在該文提到台灣小劇場運動史建構的三個論述分別是：馬森的「西潮說」¹⁷；建立在馬森西潮說之上的鍾明德的「小劇場二次革命論」¹⁸；王墨林的「反體制說」。¹⁹雖然該文作者

¹⁶王墨林。1991。〈後記〉，《後昭和日本像》，頁283-284。台北：稻禾出版。

¹⁷馬森認為第一次西潮是中國大陸在30年代接受西方話劇所產生的新劇；而80年代在台灣的小劇場運動則是二次的西潮，這裡西潮指的也就是西方戲劇在台灣的影響。詳細內容請參考：馬森。2006。《中國現代戲劇的兩度西潮》。台北：聯合文學。我認為這樣的「西潮說」是有問題的，一方面馬森指涉的西方意味不明之外，也顯得過於單面與狹窄，其論述掩蓋了歷史上許多不同的聲音，特別在第一次西潮說中提到的30年代中國的話劇改革，如果參照30年代中國的思想發展，會發現這中間有很多思想並不是單由西方得來的，還有很多進步的、帶有社會主義現實主義風格的思想資源參與在這波文藝改革上。

¹⁸鍾明德則是站在馬森的兩度西潮說上繼續發展，他認為台灣劇場到了80年代歷經二次革命。也因此他更強調這種第二次西潮的臺灣經驗，並以此打造台灣的小劇場運動論述，他的小劇場運動從70年代末的蘭陵劇坊開始談起，並自此始小劇場運動分成兩代：第一代實驗劇場與第二代的前衛劇場，並認為在第二代的前衛劇場中可以看到台灣正邁向後現代主義。以上詳細內容可參見：鍾明德。1999。《台灣小劇場運動史》。台北：揚智文化。但我認為如果從台灣的歷史發展來看，對於這樣的分類缺乏在台灣歷史上的現實基礎，而台灣小劇場運動是否可用後現代主義來定論，也是一個必須被質疑的問題。

¹⁹陸慧棉。2006。〈繼續向前走—台灣小劇場運動史建構的探索〉。佛光人文學院藝術學研究

在論文中分別就這三種論述進行他的批判，但重點不在於作者的批判，而在於小劇場運動的研究中提出這三種論述的並立本身就使這並立得到加強。而問題便在於：這樣的並立是否能夠成立？因為我認為王墨林與馬森、鍾明德對於 80 年代小劇場運動的問題意識不同，因此討論的出發點是不一樣的。

馬森與鍾明德站在戲劇學院的立場，他們皆有留美的背景，這種旅外的背景深化他們的專業度之外，也給了他們的知識判斷帶來一些侷限。特別是鍾明德也承認自己為西潮注入台灣小劇場的重要管道²⁰。也因此他們會認為台灣的小劇場運動與西方戲劇的移植密不可分，面對 80 年代的小劇場運動產生的詮釋便是從西方戲劇知識出發建構台灣的戲劇知識。這裡面產生一個嚴重的問題是，當把發生在台灣的小劇場運動移接到西方的知識脈絡之下，以西洋劇場中的環境劇場、前衛劇場等概念來解釋，但卻不反省與思考台灣劇場與這些西洋劇場概念的關係，等於是他們的立論中完全忽視台灣社會歷史發展上動力²¹。因此，他們是站在留美戲劇學者的立場上把 80 年代的小劇場運動當作是一個「事件」來進行解釋，他們所關注與投射的範圍僅限於戲劇界的美學形式。

而從 80 年代王墨林對於劇場的書寫可以看出，他所關心的是把小劇場作為一種文化運動，且這種變革其實是可以對社會產生改變的。也因此他才會在書寫與論述中不斷地強調「顛覆」與「反體制」，他的論述以小劇場作為社會改革的路徑，具有其一定的激進性。王墨林的小劇場運動論述溢出戲劇學界的範圍，因為他以劇場為主，但其實所關心所論述又不止劇場，且中間暗含許多劇場與政治、藝術與社會間的討論過程。因此王墨林對於 80 年代小劇場運動的論述不應被放在戲劇界討論，也就是要把王墨林的論述從這學院三論鼎立的狀態下解放出來，再重新探問 80 年代的小劇場運動。

(二)80 年代小劇場中的「身體」：身心靈身體 v.s.批判性身體

對於劇場工作而言，除了空間之外，另一個必要元素便是身體。此外，王墨林作為劇場工作者，他選擇了以「身體」來進行他的社會觀察與論述。王墨林選擇以身體作為其進入歷史的方法，透過身體的書寫、表現等對身體進行挖掘，試圖發

所論文。

²⁰ 鍾明德於台灣小劇場運動史的前言提到：「由於我在 1986 到 1989 之間，親自參與推動了小劇場運動，因此，成為西潮注入台灣小劇場的管道之一。然而，我自己卻從未以西方前衛劇場的經銷商自居或滿足。我從投入小劇場運動開始，即竭盡心力量為台灣的當代劇場尋找一條出路，學習西方劇場經驗只是作為創作者我們自己劇場的出發點而已。」詳細內容請參考：鍾明德。1999。《台灣小劇場運動史》。台北：揚智文化，頁 viii。

²¹ 這種對於台灣歷史發展的忽略也造成鍾明德在小劇場運動史的論述上出現無法解釋的困境，如他在該書便提到自己沒有辦法談兩次劇場革命的關係，理由是因為差異太多無可比。詳細內容請見：鍾明德。1999。《台灣小劇場運動史》。台北：揚智文化，頁 256。但我認為鍾明德的無可比的關鍵不在於兩次革命的差異，除了這兩次革命是假命題之外，更在於他完全忽略他口中「革命」出現的歷史背景。

現並梳理那個被主流歷史敘事掩蓋的世界以及帶有血肉皮膚感覺的歷史，其所關心的身體並非傳統劇場中含有力與美的身體意象，而是那些帶有歷史刻痕，位居被排除且破敗的身體意象，但這些破敗的身體卻帶著豐富的內涵。而王墨林的「身體」是如何被建立起來的？他的身體內容又是什麼？

80年代的劇場身體的討論到底是如何進行？它是從哪裡開始？而又發展到哪裡？根據王墨林的說法，台灣劇場的身體文化辯論是從白虎社來台演出所引發的，因為台灣民眾在白虎社的觀賞經驗中感受到了身體從禁錮中解放出來並對規律性身體的顛覆²²。由此出發而開始劇場界對於身體可能性的探索與討論，除了王墨林在當時多有為文以身體來討論當時的台灣小劇場運動之外，優劇場自80年代以來進行的一連串身體探索也是對身體問題的思考，而優劇場的表演體系對於台灣小劇場的身體訓練對於日後許多小劇場的演員與創作者產生了影響。因此，以下我將以王墨林與優劇場的路線分歧來作為80年代身體的問題開端。

優劇場於1989年至1993年間進行「溯計劃」試圖探索身體的訓練方式，在這個計劃當中，優劇場融合了葛羅托夫斯基的身體訓練方法，加上中國的太極與台灣民俗的車鼓陣練習，希望透過這些訓練來達到建立屬於自身的表演體系，因此優劇場在這過程中從追求中國人的身體到台灣人的身體，最後到東方人的身體。²³如果具有政治敏感度會發現，在90年代談到中國，台灣到東方人的身體是容易被聯想到統獨爭議的，但從優劇場的劉靜敏與王墨林對談身體的過程中，劉靜敏並未有意識地注意到政治上的問題，而僅是在身體動作上進行表演體系的探索，她在意的是先找到形式的本源之後，再發展內在的東西²⁴。可是我們可以看到在這樣的過程中，過於關注身體的形式與找到「本」，讓優劇場走上了強調身心靈的「優人神鼓」。所以在台灣的表演界談身體，有一個部份會讓人連結到身心靈。這種身心靈的身體內容雖然對於身體表演訓練有其貢獻，但容易流於個人主義自溺情懷，這與王墨林的強調顛覆與改革的身體十分不同。

而從王墨林的身體論述中，我們可以看到雖然他強調內在精神的反叛，也有對精神層面的注重，也正是因為「反叛」的情緒，讓身體可以映照出社會體制，並多了一份與現實社會政治的辯證，他試圖讓自己的理論可以與台灣的現實可以有一連結。但當時王墨林對於身體的討論僅限於論述層面，還並未在舞台上進行實踐，他當時所提出的政治性身體還未經過自身的實踐檢驗，因此這也是我們在今日必須從王墨林的劇場作品來審視其政治與劇場的論述。

²² 王墨林。1993/7/6。〈身體與台灣小劇場〉。《中國時報》，第21版。

²³ 劉昶讓。2005。〈優劇場溯計劃的理念與實踐之研究〉。國立台北藝術大學戲劇學研究所碩士論文。

²⁴ 王墨林、劉靜敏(對談)，周思芸、李立亨(紀錄)。1996。〈台灣劇場有沒有「身體」？〉。《表演藝術》，第43期，頁61-64。

四、集體與個體的辯證：從寫實主義到現代主義

王墨林認為藝術創作者對於社會干涉才能創造出新的美學形式，他並認為干涉社會是指：「對社會現象實事求是的辯證思考，而產生較為反映本質性的內容，只有一個對問題本質具有直陳能力的內容，才能檢驗形式是否達到進步性。」²⁵

我們可以看到王墨林對於干涉社會的藝術創作者的要求是要從內容認識上來檢視形式。可是這樣的認識與寫實主義文藝的內涵是有所重疊的，為什麼王墨林一方面引用著寫實主義文藝的內涵，而一方面卻在身體論中把寫實主義當作欲推翻的對象？當然我認為這必須釐清寫實主義在王墨林文脈中的意義，在王墨林文中，寫實主義意指與主流群體審美經驗掛鉤的表現形式，主流寫實的對象是想要仿效的榜樣，如中國人演莎劇會模擬西洋人。因此王墨林文中的寫實主義應該是指模仿的技法。而他所謂突破寫實主義應是意指抗拒對於現有生活的模擬，進而去看生活現象背後的問題本質，以開發表現本質的形式。這其實跟社會主義立場的寫實主義不謀而合。因此從王墨林該文中對於寫實主義理解的差異看來，寫實主義是一個必須被問題化的問題。那寫實主義除了王墨林文章中所理解的技法之外，是否還有其他的可能？我們或許回到台灣 70 年代的寫實主義美術發展來尋找線索，在陳映真與吳耀忠於 1978 年對談藝術觀的內容中，我們可以看到當時知識份子對於寫實主義的理解：

寫實主義不應該只研究形體，光線和色彩，還應該有內容的問題。寫實主義的重要條件是人和歷史的密切連帶感。在寫實主義中，人和社會，民族，甚至整個世界，都有了鮮明而積極的關連。因此，他不從不可理解的個人內在的葛籐去看世界，而從民眾共同的要求和願望去認識世界。……徒然有形式意義上的藝術性，而缺乏認識上的內容，或者徒然有認識上的好內容，卻缺少描寫和表現上的高度藝術性，都不能成為好的藝術作品。²⁶

我們可以看到這樣的內容在某種程度上與王墨林藝術干預社會的內容不謀而合，也揭示了一個具有理想性的知識份子與藝術創作者意圖與世界產生連結的願景。可是為什麼王墨林對於寫實主義還是會懷抱抗拒？我認為關鍵點在於上文中「從民眾共同的要求和願望去認識世界」，因為這句話帶有從群體出發進行創作的意涵，而王墨林是反抗這種群體敘事的。那如果王墨林不使用寫實主義來表達他對藝術創作的看法，他追求的是什麼？

藝術並非自外於社會，其與社會息息相關。對於藝術而言，它發展的動力是什麼？

²⁵ 王墨林。1990/8/28。〈表演或運動—解構台灣小劇場運動(1985-1989)〉。《自立早報》。

²⁶ 許南村。1978。〈人與歷史—畫家吳耀忠訪問記〉。《雄獅美術》，第 90 期，頁 27-40。

藝術社會學家豪澤爾便提出兩對決定藝術史辯證法的矛盾：「促使藝術發展的一種最有效的力量，一方面來自自發情感與傳統形式的矛盾，另一方面來自創新形式與習俗情感的矛盾。」²⁷我認為這也是現代藝術誕生時會產生的基本矛盾。

從王墨林在言語上強調新的美學形式，我們可以知道做為藝術作者的王墨林關心著藝術上現代主義的問題。一般談到現代主義泛指從歐洲十九世紀末開始發展的一種創作趨勢，他的精神在於對於傳統的變革，採用一種新的思考來進行創作，但在歐洲這樣的現代主義發展趨勢漸走向純粹的藝術性，而脫離社會現實。比如，盧卡奇(Gyorgy Lukacs)與布雷希特(Bertolt Brecht)於 30 年代對於表現主義的論爭²⁸。為現實主義文學揭旗的盧卡奇把巴爾札克跟高爾基的作品視為現實主義的經典，認為文學要這樣做才是現實主義的，意即只有符合經典方式寫作的才是現實主義作品。而布雷希特在這樣的認識基礎上與盧卡奇展開了關於現實主義的論辯，對於不只從事文學寫作的布雷希特而言，他也寫詩、作戲劇，典範的確立對他而言在創作上是困難的，因此他從作品的形式與內容來談，認為現實主義的作品要依照內容來尋找適當的形式，用寬闊一點態度來面對現實主義的形式。換句話說，就布雷希特的看法而言，現實主義作品的內容是貼近社會脈動，與客觀社會發生關係的，但是在形式上不見得只用一種形式，如繪畫也不一定要只能用寫實的技法。

盧卡奇與布雷希特這段關於現實主義的討論可以給我們幾點提示：首先，要區分內容與形式的問題，這兩者間的關係是有機的，形式由內容決定，而有時候形式也會對內容本身產生影響，一個好的現實主義創作者會注意到這兩者之間的平衡；此外，站在觀看者的角度，對於現實的認識與表達，如果一個創作者面對自我內在藤蔓進行創作，或是以遊戲、頹廢的形式風格來表達作品，這樣的作品也並非完全無現實意義，畢竟其突顯出現代社會中的狀態，導致創作者以遊戲、頹廢來進行回應。因此從這樣的討論脈絡看下來，前衛藝術不能只被理解為「看不懂」，其背後意味著創作者對於新表達形式的開發，這也意味著在邁入現代的時侯，必須要產生與現代社會相符合的表現手法，如果還執著於寫實手法的話，可能會落入教條主義的陷阱。

儘管現代主義最後產生的趨勢是備受左翼批判，但其變革的精神是值得注意的，因為在這樣的變革中帶有促使藝術發展的矛盾存在，只是端看如何讓其發展能夠更面向社會，而不是局限於個人身上。

²⁷ 豪澤爾 (Arnold Hauser) 著，居延安譯。1988。《藝術社會學》。臺北市：雅典。

²⁸ 相關論爭詳細文章內容可參考：盧卡其等著。1992。《表現主義論爭》。上海：華東師範大學出版社。

也因此王墨林在 80 年代面臨到的問題是從寫實主義到現代主義的問題，他以寫實主義的集體性作為他的對立面，試圖要在這集體之中開發從個人出發的現代主義美學形式。在這樣的過程當中，從王墨林當時的論述可以感到在面向社會，認識社會的本質與強調個人存在的言語中感受到一種模糊與曖昧。藝術創作到底面向的是社會？還是個人？如果是社會的話，要怎麼在這以社會為目的中強調個人的存在？而如果是面向個人的話，如何在其中看到社會？如果辯證地來看個體與集體的關係，集體由個體所構成，而個體中蘊涵集體，今天王墨林所抗拒的便是集體為了追求自身的最大利益而要求個體的同，所以今天他選擇反向的路徑，在個體的解放中達到公共性的群體。這種個人與群體的辯證會是從寫實主義到現代主義的關鍵問題，也是在討論王墨林劇場工作必須面對的基本課題。

第三節 研究方法與田野歷程

本研究採用質性研究，在採集資料的過程使用田野調查中的訪談、現場觀察與文本分析。因為收集的資料是受訪對象經驗性的陳述，因此在分析方法上，我試圖參考「反身性的方法」(Reflexive Methodology)，把重點放在知識生產過程中各種脈絡的複雜關係，在這種方法之下，研究並非建立真理，而是在經驗資料被建構、詮釋與寫作的時候，嚴肅地關注不同類型的語言，社會，政治和理論元素是如何糾結在一起並產生作用，進而產生理解的機會。²⁹

在訪談的部分，我與受訪對象王墨林自 2013 年開始進行了共九次的訪談，訪談的內容從他的成長背景到現在的劇場工作。但對於訪談而言，因為訪談的內容多是過往的記憶，因此所收集到的資訊面臨著多重限制，一方面是受訪者的記憶的局限，一方面是受訪者對於當下的情境再回溯過往，所以難免帶有當下的詮釋意味。加上王墨林自己身為批判知識份子的特質，很多時候他會跳出自己的回憶情境，站在外於自身的立場對自己進行批判。因此我自己在訪談中也會產生一些內心上的角力，這也成為在書寫上一個需要克服的關卡。當然透過訪談所搜集的資料，除了王墨林的對話之外，也有來自於訪談稿難以記錄的氛圍，而這些難以被記錄的氛圍也會在無形中成為我進行判斷的基礎。

此外，我在 2013 年王墨林編導作品《安蒂岡妮》的排練期間，有幸地進入到排練場上觀察王墨林與演員的工作過程。而在排練場上不同於訪談的一對一，這個場所的開放度又更大，在這個場所除了導演王墨林之外，還有來自不同地區的演員、劇組工作人員等，但我主要還是以王墨林與演員之間的工作為主，除了記錄下王墨林的導演筆記之外，也記錄演員在接受王墨林導演筆記的反應。

²⁹ Mats Alvesson, Kaj Skoldberg 著、施盈廷、劉忠博、張時健譯。2011。《反身性方法論—質性研究的新視野》。台北：韋伯文化。

最後，是針對王墨林劇場作品進行文本分析。一般劇評與藝術史的觀點多從創作者的立場來對作品進行詮釋，但劇場作品，因在勞動過程當中參與的人也多，像演員在排練時的身體表現也會影響著整個作品的走向，燈光、音效等舞台技術的加入又會讓作品產生不同的層次感，很多時候在多重工作人員的加入後，作品可能已不是導演所要的樣子，而是導演經多重協商下的成果。導演這時的位置較像是作品內涵的掌握者與工作的組織者。也因此，在這樣摻和多重創作的劇場中，很難說作品專屬於導演。此外，根據豪澤爾在藝術社會學當中的看法，當藝術作品被傳遞到受者手裡之後就進入了另一個層次，而這個層次對作品本身而言具有決定性的意義。³⁰而我試圖將視角移至王墨林的劇場作品本身，以「作品」為核心進行批判性的分析，這裡再蒙豪澤爾藝術社會學的啟發：

批判性的分析關心的不是藝術家的心理，而是作品的結構，其內部的關係和作品內在因素的交互作用。對批評家來說，藝術作品作為一種形式結構抱持著完全的自律性和內在性。³¹

豪澤爾這裡提到的藝術作品較為廣泛，但我認為對於分析劇場作品也是適用的。因此我會以獨立作品的態度看待王墨林的劇場作品，將王墨林視為作品內涵的工作組織者，分析過程中除了參照導演王墨林自身的說法之外，重點在於作品中演員呈現出來的身體與戲劇內容的辯證。

第四節 各章要旨

本文探究王墨林左翼路線的前衛劇場。在結構上，從王墨林的思想背景談起，之後談他在 80 年代進行的劇場探索，之後他更進一步地確立要站在激進的立場進行前衛形式的劇場探索。而 2000 年王墨林開始劇場的創作，我認為他在那時真正進入了劇場的身體實踐，因此也針對王墨林的劇場作品進行分析檢視。

第二章中，我試圖爬梳王墨林的左翼思想是如何養成，包括他怎麼從青春期的叛逆到後來的激進行動。因此我從訪談過程中王墨林「外省人第二代」的宣稱談起，除了希望透過王墨林去鬆動外省人二代的刻板圖像之外，也希望可以鋪陳出台灣的時代環境，而在這樣的環境下又對王墨林產生什麼樣的影響。另一方面，希望鋪成出他左翼思想萌芽的契機與過程，從他選擇進入軍校就讀到日本留學，這段過程對他思考體制與個人之間關係影響深遠，而在日本期間對他的影響深遠，不只是其身體論述的滋養來源，也是在日本期間參與友人的社會運動，如：部落民解放、反對在日朝鮮人納指紋運動等。1986 年自日返台後，他參與《人間》雜

³⁰豪澤爾（Arnold Hauser）著，居延安譯。1988。《藝術社會學》。臺北市：雅典。

³¹豪澤爾（Arnold Hauser）著，居延安譯。1988。《藝術社會學》。臺北市：雅典。

誌的工作，使他帶有反抗的社會文化觀開始有了具體的行動。

第三章中，我把劇場美學背景的王墨林放在《人間》的脈絡下探看其在其中的劇場行動。從他所進行的行動過程探問：政治的劇場是否可能？80年代後半期堪稱是政治與劇場緊密結合的一段時期。從1986年白虎社登台演出，王墨林與陳映真雖然對於這類前衛的身體演出有不同的看法，但他們都關心著現代主義美學的問題。而從1986年的報告劇引進，1987年的《拾月》到1988年的行動劇《驅逐蘭嶼的惡靈》，這些行動的策劃其實伴隨著對劇場社會性的思考過程，特別是在1987年的《拾月》演出後的一個討論會上，以王菲林為主思考左翼路線的友人，大家討論熱烈，從左翼、第三世界的立場出發的劇場形式，但在這樣的討論中其實也遺留著一些關鍵的問題，例如劇場與現實之間的關係，劇場教育與娛樂觀眾之間的關係等等。這是直至今日強調社會性的劇場工作者在思考美學形式上現實問題。而王墨林在《人間》活動過程是糾葛的，從這些糾葛當中也可以映照出台灣現實主義與現代主義的糾葛。因此，最後王墨林選擇與《人間》告別，繼續追求前衛的形式。

第四章中，在王墨林選擇離開《人間》，並確立政治劇場路線時，我從他在80年代的身體論述與策劃行動探問政治劇場美學實驗的可能性。本章針對王墨林在80年代之間以身體來看待小劇場運動的論述進行簡單的整理。之後針對王墨林於1991年的身體氣象館進行介紹，並從王墨林在身體氣象館的策劃中提出兩個值得討論事件，因為這些事件可以撞擊出台灣社會上的一些問題：1993年王墨林策劃制作的「骨迷宮」因為裸演爭議突顯出社會對於裸體的不安感與當時行政官僚的保守性；1997年王墨林策劃編劇的原住民希臘悲劇《T sou·依底帕斯》演出也思考著原住民身體的現代性問題。

第五章中，我將王墨林視為劇場創作者，針對其劇場作品進行分析。王墨林從2000年開始進行劇場的編導創作。我將其作品分成四個階段，試圖從其作品當中發掘身體與內容的辯證關係，並從中挑選幾個作品進行深度分析。分別是身體與語言辯證的初探階段，身體表現的實驗階段，回歸知識份子身體的焦慮階段與面向亞洲身體階段。在這些作品當中，一方面可以看到王墨林是用左翼的論述對於現實的思考，如從召喚與挖掘記憶開始，確認國家意識形態這個主要的敵人，到以反思八零年代的焦慮來對這些思考作一反省與回應，直至近年以亞洲冷戰格局作為一個現況的認識；一方面也可以看到王墨林對於表演性身體的思索與時間，從最初對於表演身體模糊到面向亞洲系列在身體語言上的成熟，從王墨林的創作中可以看到他如何發展他的前衛劇場風格。

第二章 反叛與左翼的辯證關係

王墨林的反叛是在甚麼樣的社會與情境產生，而從這樣的反叛出發，王墨林又是如何走向左翼的道路？本章從王墨林的成長歷程出發，包括他如何與當時代交往、共處，並透過王墨林的經歷一方面突顯該時代的氛圍，一方面理解該時代人的身體狀態及他如何與這樣的時代進行抗衡，以至於他後來產生的具有左翼政治立場且跟身體與歷史、社會、文化相關的問題意識。

本章在章節安排上以時間為軸，區分幾個階段展開討論：第一節是從小帶給王墨林重要意義的日式居住的空間，及與本省鄰居相處中反省殖民的遺緒與認同的焦慮；第二節是王墨林作為愛好文藝的浪漫叛逆青年，在 60 年代的氛圍之下，他的逃避與反抗可反映出特定的時代情境；第三節是王墨林進入軍校體制後，在軍校所感受到的生命片段讓他對於體制更加地不信任，加深他跟體制之間的緊張關係；第四節是王墨林至日本學習的經驗，在日本的生活一方面啟蒙他的左翼思想，一方面也吸收日本小劇場的身體觀念，立下日後身體觀發展的基礎；第五節則介紹他從日本回來之後進入《人間》雜誌的報導工作，在這歷程中他慢慢形成左翼視野。

第一節 歷史帶來身體印記的重省

成長記憶的片段常常會對一個人產生有形無形的影響，生活在怎麼樣的時空與環境常會影響人對於日後的選擇，也正是在這樣一步一步的選擇與前進之中形成了歷史，在這過程中，有些問題會被延續下來並隨著環境轉變而深化，有些則被掩蓋，但卻又持續地產生作用。因此我好奇王墨林是在怎樣的環境下成長，所以在訪談過程當中，我請他談談小時候的記憶，其中我認為有兩個記憶片段值得提出進行討論，從中也可以映照出當前的問題。

一個訪談片段是他在回憶中特別提到日式房屋的生活記憶，也正是對日式房屋的熟悉帶給他身體美學的靈感，這跟他之後對於日本身體美學產生共鳴有些關係。我認為這部分的回憶敘事某方面也提醒我們再思索與日本殖民文化之間的關係，而且王墨林在日後的思考與實踐當中，跟日本文化的情感原初點可在這個片段找到些線索。

另一個訪談片段則是訪談中王墨林會一直強調自己是「外省人二代」，雖然「外省人二代」在今天日常生活常聽到的自我身份辨識，但隨著在訪談過程中跟著王墨林的回憶進入歷史，會發現過去的回憶與今日的宣稱中間有個縫隙，在這個縫隙之中讓我們必須對「外省人二代」甚至「外省人」的宣稱再進行提問：「外

省人」對於五十年前與今日的認知差別何在？在這五、六十年間，台灣歷經怎麼樣歷史發展，讓人會以「外省人二代」進行身份宣稱？而王墨林在回憶中談到他的鄰居們時雖然會特別強調「本土」與「本省鄰居」，但當他談到與鄰居互動的時候，這些瞬間本省人、外省人的框架又不是那麼明顯，我覺得在這樣的明顯與不明顯的落差當中正是歷史縫隙所在。以下便對於這兩個記憶片段進行討論。

一、殖民遺緒：日式房屋空間帶來的身體感

作家龍瑛宗（1911-1999）於 1947 年，二次戰後日本政權撤出台灣，且即將由國民政府接掌的轉換之際，他立於台北街頭發出這樣的慨嘆：

……日本的表情已經逐漸從台北消散了其姿態，然而祖國的表情濃厚的來代替這些表情，但是日本的表情是還是沒有完全失掉，我感覺，日本的表情還留在日本格樣的房子，這都是暫時不能從台北撤消的，……³²

也是在 1947 年，王墨林出生。其父母親為國民政府戰後接收 1945-1947 年間來台的外省人，父親來台即被調派至台南法院工作，全家人也被分配居住於帶有日式風格的公務員宿舍³³，之後因為父親調職而舉家搬遷至嘉義，在嘉義住的也是日式宿舍。王墨林自小在日式宿舍建築群中成長，熟悉日式屋舍的身體除了讓他對於日本文化感到親近外，那種身體在榻榻米上的感覺也讓他產生獨特的身體美學體驗：

記得師傅在庭院裡換榻榻米，「好香喔！」我們小孩都在那邊跳、玩。這些我記得，所以我對日本的接觸是來自於日本空間，就榻榻米、日式房子，這是很多外省人的身體經驗。³⁴

所以在美學上面，我們也是受日本房子的榻榻米的影響，那種身體感跟我們住在大房子有沙發那種的身體感不一樣，會比較緩慢一點、往下沉一點。³⁵

³² 龍瑛宗。1947。〈台北的表情〉，《新新月刊》。

³³ 1945 年二次大戰結束後，原本佔據台灣的日本殖民政府撤離台灣，留下無法帶走的日式建築體，國民政府接收台灣，也接收大量日本殖民時期所留下的日式宿舍，這些宿舍在日後被政府安排作為公務員的公家宿舍。因此很多在戰後接收來台任公職的外省人有這種日式房屋的居住經驗，許多外省人二代是從小在日式房屋中的成長。當時因為外省人對於日式房屋空間的不熟悉，加上家中人口多，因此會善用房屋中的每個空間，如王墨林在訪談中（2013 年 10 月 21 日訪談）也提到有睡在日式房屋中壁櫥的經驗。

³⁴ 20131021 王墨林訪談紀錄。

³⁵ 20131021 與王墨林訪談紀錄。

透過物質空間與環境來談身體是王墨林經常使用的方法，如他在 80 年代研究中國人的身體表情時，會從自古以來的席地而坐文化到漢代受胡風影響而產生坐具，因而發展直立的上、下階級行為符號。³⁶所以他持續使用這種方法解讀自身的身體美感經驗。此外，這種「緩慢」與「下沉」也恰好是他劇場作品中常展現的身體狀態，這與現代資本主義社會常展現的快速、飛躍性的身體感十分不同。王墨林在這裡試圖回到傳統亞洲的身體陳述以對抗這種快速且飛躍的身體感，但這種回到傳統亞洲的實質資源是來自日本文化，我們要怎麼理解王墨林跟日本文化之間的關係？

或許可以從我對這個訪談記憶片段裡的自省開始，在訪談中我可以感受到王墨林對於日本的親切跟我外公一輩的親切是很不同的，這提醒我去思索台灣跟日本文化在不同時期間的關係。我生活中不少人，包含我自己對於日本文化是有好感的，但這些好感的原因在不同的世代間不太一樣。例如，我外公一代（約 1910 年左右出生）對日本文化好感來自於接受過日本教育，且認為日本人整齊清潔、安份守己的態度是較文明的；而像王墨林戰後出生（1947 年出生）的這一代沒有受過日本教育，他對日本文化的好感與親切的基礎是在於這些日本殖民時期所遺留的房舍；而對我（1986 出生）來說，日本殖民教育離我很遠，而自己對於日本文化也是有好感的，但我反省自己的好感來自於日本的視覺流行文化，如動漫、日劇等等，且日本文化常是帶來新潮事物的指標。在這些代間似乎可以看到，日本殖民政權雖然離開台灣，但日本跟台灣的關係依舊緊密，從日本殖民時期的教育，到戰後日本遺留在台灣的資產，再到今日仰賴日本的流行指標，這中間似乎提示了儘管殖民政權不再，但殖民期間所建立的關係與財產持續留在台灣，甚至是連殖民遺跡都不再之後，這些關係所產生的效應與影響依舊在我們身體裡面存在著。我認為在王墨林的陳述內容之中也提醒著「殖民」的歷史會透過各種生活上的滲入而得到延長，甚至在自身體內產生影響。

延續著龍瑛宗在六十多年前的思考，現在台灣的日本表情是否褪去？如果沒有完全褪去，它又以什麼樣的方式繼續存在於台灣的表情當中？帶著這樣的疑問再回頭看王墨林取徑傳統日本文化的資源，這種對於日本文化的親近是殖民造成無可擺脫的事實，但重點是如何在這樣的事實當中，有意識地進行歷史的爬梳，這可能會提供一個不同的去殖民的視野。我認為這在王墨林的思考與實踐過程中是一個伴隨在身的命題。

二、「外省人二代」的「本土」焦慮

在訪談中一個令我印象深刻的是，王墨林會一直強調自己是「外省人二代」。當

³⁶ 王墨林。1989。〈中國人的身體生態學〉，收錄於《都市劇場與身體》，頁 245-256。台北：稻鄉出版社。

他在談外省人二代生活的時候，在內容上的順暢與急促的表達語調等現象，一方面表示他持續在思考這些問題，一方面我也從這樣受訪者的敘事狀態感受到他身上縈繞一種無以名之的焦慮³⁷。也是在「外省人二代」的敘事脈絡之下，他提到跟小時候跟住家周圍「本省人」鄰居之間的關係，而且他與這些本省人鄰居的關係是很親近的，多年後他對於這些本省人鄰居們的記憶依然如數家珍：

我四邊都是（本省人）鄰居，我後面是姓鄭的，這邊是姓蕭的，另一邊鄰居我只記得他們小孩叫他媽媽名字，我就問說你們怎麼叫你媽媽名字，他們說從小就已經習慣了，後來我有問到，因為本省人有習慣說如果媽媽會剋子，會透過叫名字來轉運；我們鄰居還有一家的哥哥娶了一個打乒乓球很有名的江彩雲，他到菲律賓去比賽回來都會帶禮物給我們，他送我一支很長的鉛筆，那隻鉛筆給我很大的幻想，外國似乎是一個很奇妙的世界，也不過就是菲律賓一支很長的鉛筆而已……。³⁸

王墨林跟這些本省人鄰居維持良好的情誼，甚至常常不回家到鄰居家吃喝玩住；小時候由台南搬遷至嘉義後，他也會跟嘉義的鄰居阿公、阿嬤到三山戲院、國際戲院去看電影³⁹，他年輕時候台語能力很好，導致之後到北部生活因為語音的關係被認為是本省人。雖然有時候會被本省人罵「死豬仔」、「罐頭仔」，但罵歸罵，下一秒依舊是朋友。王墨林進一步提到「台灣本土給我一個具體的感情、身體上的感知是來自於這些老鄰居」⁴⁰。

訪談過程中，雖然王墨林是在「外省人二代」的框架下提到這些老鄰居，我也可以感受他陳述這些本省人鄰居的回憶，其實也是在提醒著以前的本省人與外省人的關係並非對立。但特別值得注意的是，王墨林在回憶時段的某些片刻，興奮地提到與鄰居之間的相處趣事細節時，我又感覺到那些瞬間他離開了敘事框架，我覺得真正貼近的歷史狀態的反而是在那些瞬間，在那些瞬間，本省人、外省人的政治指涉意味比較不重，而是作為辨識不同背景的指稱。

³⁷在論文修訂時與王墨林的討論中，他對這樣的焦慮說法是「去身份」。他認為相對於中國人認同，現在的「台灣人認同」是非常政治的，甚至成了「國家」的代名詞，來抹除所有的身分差異，包括本省人與外省人的差異也被弭平。發展到今日，「外省人」似乎已經在台灣的論述中消失，因此他在這樣的背景下刻意以「外省人二代」來宣稱自身，正是他對台灣這幾十年來的「去身份」所進行的一種逆向操作。

³⁸ 20131028 與王墨林訪談紀錄。

³⁹ 根據 20131028 與王墨林的訪談紀錄，王墨林提到那時看了許多電影，像新南光劇團出品的許多台語片，如《狄青大戰八寶公主》、《五子哭墳》；也看了許多日本片，如《螢之光》、《愛染桂》、《大江山九千童子》、《君在何處》、《請問芳名》等等。此外，王墨林在《後昭和日本像》回憶與日本文化的淵源時也提到，鄰居的「阿媽」也會跟他提起住所附近在日據時代發生的小故事，而對於日本片的觀看中也讓他少年記憶裡充滿曖昧的日本幻影。

⁴⁰ 20131028 與王墨林訪談紀錄。

對我而言，本省人與外省人是敏感的話題，甚至是一個身份上的確認。加上自己生長於本省人的家庭，從小三不五時就聽到家人、鄰居對外省人的敵意，認為外省人是佔盡各種好處與優勢的既得利益者，「外省人=既得利益者」的概念框架就存在我的思維方式裡。大概自 2000 年開始，特別是在 2004 年外省台灣人協會成立之後，推動一系列的外省人離散經驗書寫與眷村文化以表示「台灣外省人」的異質性⁴¹，我 2004 年就讀大學的時候，族群文化常是課堂報告上的題目，我自己也常參考外省人台灣協會建制的一系列資源來理解外省人與眷村的生活。雖然強調族群融合的氣氛十分濃厚，但一路下來至今，我反而只感到人跟人之間的劃界越來越清楚。所以在與王墨林的訪談過程當中，漫天的「外省人」、「本省人」語言也挑戰著我自身的「本省人」與「外省人」的框架，當框架被挑戰之後，依舊得回到一個老問題：那我們要怎麼重新看歷史？

從王墨林訪談內容來看，如果在王墨林青年時期（60 年代）本省人、外省人的政治指涉意味不重的話，而且從王墨林在 60 年代書寫的小說、70 年代的影評文章都未見外省人的自我指涉。為什麼在 2013 的今日他會以「外省人第二代」來宣稱自身？而且在王墨林受訪的敘事中，「台灣本土」的字眼會頻繁出現？我認為不論是「外省人」、「本省人」，還是「本土」，這中間似乎有些歷史上的關係。

台灣「本土」的概念是什麼時候出現的？在 70 年代明明使用的是「鄉土」，為什麼後來反而較常看到的是「本土」？這兩個概念之間有什麼不一樣的地方？我認為林載爵在〈本土之前的鄉土〉一文裡有清楚的解釋，該文認為「鄉土」是 70 年代台灣共同使用的語言，當時的「反鄉土」是批評它的地域性與階級性，但到了 80 年代「本土」用語取代「鄉土」時，「反鄉土」則成為批判它的中國性⁴²。我們從林載爵的描述中可以看到「鄉土」語言轉為「本土」語言中的內涵轉換，在這轉換的同時，也把具有反映現實省籍、階級問題的討論轉進了狹隘的「台灣一地認同」當中。我認為正是這種狹隘的「台灣一地認同」作為情感基調，在歷經 1977 年的中壢事件、1979 年的美麗島事件之後，對國民黨政府的威權統治不滿達到高峰，在未經科學理性的分析且加上強烈的妒恨情緒之下，容易轉化成民粹，它讓許多概念在未經思考便因為情感的伏流劃上等號，比如形成「國民

⁴¹ 台灣外省人協會於 2004 年 3 月總統大選後成立，他們的成立宗旨是希望可以撫平社會因政治選戰所造成的社會分裂，以外省人的位置作為中介與促進轉化的位置，並讓社會更看見外省人且與跨族群間相互觀看。而他們這樣定義自己：「我們，外省台灣人，是五十多年來自中國的移民的下一代。我們的祖先來自中國的不同省分，由於特殊的歷史因緣，在台灣融合成一個具有共同經驗的新族群，是台灣眾多族群中的一支，與福佬族群、客家族群、原住民族群以及新移民，共同構成中華民國。」這個單位自成立後推動了台灣外省人生命敘事與資料庫計畫網站 (<http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/TWM/Public/index.html>)、眷村文化推廣相關活動等等。更詳細的簡介可造訪台灣外省人協會網站：<http://amtorg-amtorg.blogspot.tw/> (於 2014/5/10 檢索)。

⁴² 林載爵。1997。〈本土之前的鄉土：談一種思想的可能性的中挫〉。《聯合文學》，第 14 卷 2 期，頁 87-92。

黨=威權=外省人=中國大陸」的簡化等式。而這樣的民粹情緒正容易讓政治人物利用、操作這些概念敘事，以獲取自身政治資源的手段。我想省籍衝突之說⁴³也是在這樣的思維與歷史發展之下，於 80 年代之後慢慢生長發酵，甚至到今日成了一種身份認同上的焦慮。

在瞭解這樣的歷史過程後，再回到王墨林的「外省人二代」宣稱。一方面從王墨林「外省人」框架內談「本土」情感感受到王墨林在歷經 80 年代後所體現的認同焦慮，一方面也思索著要怎麼從這種認同焦慮中解放？我認為這樣的認同焦慮其實也是王墨林一直帶在身上的問題。

第二節 叛逆的文藝青年

本節主要描述 60 年代時期王墨林的活動狀態，也映照出當時的時代氛圍與背景，主要針對王墨林在 60 年代的兩個特色做討論。

一個段落是他在青年時期的叛逆，這部分某種程度上也與他嗜讀存在主義的著作有關，但這樣的反叛其實也會隱含反叛對象指涉的問題，我認為這個問題也是在看待王墨林作品上的一個重點問題；另一個部分則是對於作為文藝青年的王墨林，一方面揭示他很早便開始創作生活，自年輕時即富有浪漫情懷。且值得注意的是，因為這段期間，台灣與美國的關係密切，因此在文化吸收上跟美國有密切相關，這對於王墨林在日後劇場創作中對於美國的思考可作為一伏流之問題。

一、我叛故我在

「Well, shake it up baby now
Twist and shout
Come on, come on, come, come on baby now
Come on and work it on out」

----The Beatles, 1963⁴⁴

1950 年韓戰爆發，美國決定派遣軍事援助顧問團駐台，以服務來台美軍及其家

⁴³省籍衝突之說也被用來解釋過往歷史事件，以發生在 1947 年的二二八事件為例，一般說法認為那是外省人與本省人的省籍衝突結果。但有些生活在 1947 年且親歷二二八事件的前輩會認為二二八事件是反抗惡劣政府的行動，省籍衝突並非最主要的因素。如 1929 年出生的陳明忠於 2008 年接受訪談，在被問到怎麼看待二二八事件時，他認為二二八是反抗國民黨的惡劣統治，不是省籍衝突。詳細的訪談內容請參見：呂正惠、陳宜中。2008。〈一個台灣人的左統之路：陳明忠訪談〉。《觀察者》網站，網址：http://www.guancha.cn/Lv-Zhenghui/2014_04_17_222810.shtml (於 2014/5/10 檢索)

⁴⁴ Beatles .1963. "Twist and shout". <http://mojim.com/twy100564x54x5.htm> (於 2014/4/20 檢索).

眷的休閒娛樂生活，而美軍電台也在 1957 年於台灣成立，全天候播放各種類型的音樂，如藍調、爵士、搖滾樂等等。這些當時在美國最流行搖滾樂，如這首 60 年代熱門的披頭四樂團歌曲”Twist and shout”也透過美軍電台⁴⁵的放送在台灣傳播，許多年輕人跟隨著貓王(Elvis Aaron Presley)、披頭四(The Beatles)、滾石樂團(The Rolling Stones)的音樂進行吶喊，當時常翹課聽美軍電台的王墨林也不例外，這種充滿嘶叫的唱法，搭配瘋狂擺動的肢體意味著西方青年一種反叛之聲。1967 年，當時高中三年級且正值十九歲的王墨林一方面受西方搖滾樂的影響，一方面對於生活中對身體規約的敏感，因此他帶著對深深的遲疑與不滿對生活進行提問：「為什麼？我為什麼不能像披頭四小子那般扯開喉嚨吼？假若我有一頭亂髮，也許，我會那樣的。」⁴⁶當時教育部對於中學生的身體樣態進行管理，學生很難擁有一頭長髮。這種對於身體外貌的規定讓青年成長的空間更顯侷措。身體所遭受的限制感轉而在西洋流行音樂所傳唱的反叛之聲中找到一個出口。

二次大戰後 1950-1960 年代間，歐洲的存在主義思潮興起，他們在戰後的屠殺與創傷中重新思考人存在的意義，這給戰後的西方世界帶來很大的影響。而在台灣，因為一些知識分子如王尚義與孟祥森等人的譯介⁴⁷，存在主義的思潮也風行於 60 年代的台灣。歐洲存在主義產生的背景脈絡是歷經十八世紀的工業革命，在機器取代人力的勞動過程中，人對於自身的價值產生了懷疑，加上面對二次世界大戰後充滿死亡與絕望的廢墟所產生，因此它有一個連續的歷史背景在推動著思考。但對於台灣的年輕人來說，歷經 1949 年的戒嚴令，50 年代的白色恐怖屠殺，歷史因為戒嚴被禁止談論，在思考歷史背景的空無下，台灣年輕人只能反身關心自己，加上存在主義對於個人存在狀態的深刻反思，加深了台灣青年對於自身生活的敏感度與虛無感。

因此王墨林這種處於戒嚴威權文化規範下的青少年便開始關心「自己實存不實存」的問題，要怎麼生活才是實在的。這種讓自己生活實在的問題，與「我的身體感覺是否存在」的懷疑是一個問題的雙面，就好比為什麼明明人在路上走卻感受不到「我」在走路？面對這企圖找到自己存在感的问题，那一代的青年會試圖從自己的身體出發，透過肢體活動與撞擊的瞬間感受存在這件事，所以王墨林在青年時偶爾會在朋友私下辦的家庭舞會中隨著音樂強烈擺動肢體，他在十九歲時寫的文章提到參加朋友舞會的經驗：「在那兒，我找尋到一絲滿足，我盡力扭，哪怕扭曲了一張罪惡的臉龐，我已不再屬於這圈域，我正站在一片曠野上，只是

⁴⁵ 美軍電台全名為「台灣美軍廣播電台」(AFN Taiwan)，於 1957 年成立，主要駐台美軍的官兵與家眷。後因 1978 年與中美斷交，電台由台北市美國商會另起組織管理改制為台北國際社區電台 (ICRT)。

⁴⁶ 王墨林。1967/6/28。〈十九歲呵〉，《自立晚報》，6 版。

⁴⁷ 王尚義在台灣的 1960 年代書寫了許多存在主義風格的小說，如〈從異鄉人到失落的一代〉、〈狂流〉、〈野鴿子的黃昏〉、〈荒野流泉〉、〈野百合花〉(以上皆於 2004 年由台北水牛出版。)；而孟祥森、陳鼓應、劉崎等則譯有〈存在主義哲學〉(本書於 1961 年由台北商務出版。)

盡力地扭，這樣子『原始』嗎？」⁴⁸

這種舞會雖然可以給當時的青年提供一個抒發的出口，但在戒嚴令籠罩下，政府除了髮禁之外，還有舞禁。這意味開家庭舞會也得小心翼翼，如果遇到鄰人告密只好到派出所走一趟，王墨林也曾因為參加朋友的舞會被抓到派出所。甚至，羅揚鞭自 1968 年開始擔任警務處長時，其任內某一年還曾在聖誕夜下令全台停電十幾分鐘以警告國人不准開舞會。⁴⁹由此可知，在戒嚴令下，一些閱聽與娛樂活動仍然會受到限制，在種種外界限制之下，加上受了存在主義著作影響進而思考人類存在的意義問題，唯一的出路便是反叛。逃學、逃家變成了王墨林青年時期最常做的事。

他中學生活在轉學與校外的鬼混生活中度過。雖然轉了那麼多學校⁵⁰，但學校外面的生活一直在吸引著他，他不斷地往外拓展自己的活動圈，如逃課去嘉義公園附近的實驗林場玩、學校隔天考試他照樣看自己想看的電影，或是騎腳踏車到處玩⁵¹、也在〈十九歲呵〉的文章中談到，曾因為討厭在冬天被學校鐘聲吵醒，而跟同學在半夜合力把學校的鐘藏起來⁵²等等。雖然這些違反校規的情事最後都被學校老師逮到而懲罰，但他不喜歡學校體制的情緒並未隨著懲罰而消退。當時除了各種禁令之外，對於作為學生角色來說，聯考無疑是那個人生階段最重要的目標。但作為中學學生的王墨林不喜歡考試，因此他在 1967 年，正值十九歲面臨升大學的關卡，曾投書報紙表達反對聯考制度，認為升學方式要多元，不應皆透過聯考。⁵³

在訪談過程中，我感受到王墨林在回憶學校生活的內容是很貧瘠的，對於學校名稱記不太清楚，但對於學校外的世界與回憶相較顯得豐富的多。我認為如果以生活內部/外部的問題來看，他對於學校或家庭的制式化回憶陳述是很少的。社會對一個人應然的期待與預設的成長軌道對他來說是一種內部的體制，他試圖脫離這種體制，帶著這種叛逆的身體與體制對抗。但對於學校的反抗並不代表他不喜歡學習、不喜歡讀書，從之後的敘述可以知道他很喜歡讀書，但他只是不喜歡在學校制度下的學習。

除了學校之外，王墨林也不喜歡家庭，小學的時候不喜歡回家而喜歡到鄰居家

⁴⁸ 王墨林。1967/6/28。〈十九歲呵〉，《自立晚報》，6 版。

⁴⁹ 20131021 王墨林訪談記錄。

⁵⁰ 根據王墨林 1995 年刊登於《中國時報》的文章〈造反〉一文，他國小念的是嘉義崇文國小，初一念的是嘉義縣中，初二因考試作弊留級，後來轉學到縣立玉山中學，初三被退學。高一念的是建國中學夜間部，後轉學到強恕中學。可知其轉過多所學校。詳細資料請參見：王墨林。1995/7/15。〈造反〉，《中國時報》，第 34 版。

⁵¹ 20131021 王墨林訪談記錄。

⁵² 王墨林。1967/6/28。〈十九歲呵〉，《自立晚報》，6 版。

⁵³ 王墨林。1967/2/27。〈性質特殊院校應該單獨招生〉。《徵信新聞報》，5 版。

玩，高中時則逃家到朋友家鬼混。他也提到年輕時受電影《養子不教誰之過》⁵⁴（Rebel Without A Cause）與瓊瑤的小說《窗外》⁵⁵很大的影響：

《養子不教誰之過》是年輕時看的，給我們生命很大的震動。這種叛逆的東西在瓊瑤電影也可以看到，瓊瑤電影主人公都是跟家庭在對立，因為他要追求自己的愛情。那時看瓊瑤電影不是因為你儂我儂，而是那裡面有一種很強的對立，一種反抗的東西在裡面，只是他通過一種爭取愛情的自由。所以那時我看瓊瑤第一部小說《窗外》覺得很棒。……為什麼瓊瑤的《窗外》會一炮而紅，因為他有強烈的反體制，他愛上老師跟家庭對抗。這給年輕的我們很大的鼓舞。⁵⁶

從王墨林所提到的《養子不教誰之過》跟《窗外》這兩部作品，我們可以看到這兩部作品就如王墨林所提到的，有強烈的對立跟反抗感在其中，也可以知道當時的青年對這種作品裡突顯的「對立」與主人公突破傳統常倫的禁忌產生共鳴。不過就《窗外》而言，劇中主角愛上老師與家庭對抗雖然在當時具有某種前衛性，但因為「愛上老師」某種程度上也是對家父長的眷戀，從某個角度看，這其實也是從一個家父長環境奔向另一個家父長環境。因此，這邊延伸的問題是：反叛的行動是迷人的，但那個反叛所指涉的對象是什麼？

在日後王墨林的許多報導跟訪談中，有報導者對王墨林的形容詞便是「叛逆」。⁵⁷一般對於叛逆的理解是，青春成長時期對於原本社會與家庭規範的反抗，通常在出社會的成人身上較少用到這個形容詞，似乎叛逆是青春限定。但是從王墨林持續的反叛歷程中確實需要將「叛逆」這個詞再進行一些層次分別上的理解。

青少年的叛逆來自於他感受到自己，有了自我意識之後，也感受到家庭與學校對自己的矛盾，因而產生一些不合作的舉動。這種矛盾的感覺摻和了世代間的差異與社會環境的變化影響，如果把問題推得遠一點，活在現代的人如何跟上一個世代的人的想法在繼承中又有所轉化？這裡的繼承包括對於整個家庭結構與社會體制，以及維持這樣結構所需的道德倫理的認識；而轉化則意指在這樣

⁵⁴ 電影《養子不教誰之過》(Rebel Without a Cause)是 1955 年美國華納影片公司發行的電影，內容講述十七歲的主人公吉姆在家裡經常和家人吵架，在換了學校之後交了一些朋友，但也與一些同學有衝突，是尷尬的十七歲青年與家人、同儕、社會矛盾的故事。

⁵⁵ 小說《窗外》是小說家瓊瑤於 1963 年發表於《皇冠雜誌》的小說處女作，內容描寫十七歲的主人公江雁容愛上國文老師康南的故事。這個故事在 1973 年由導演宋存壽拍成電影，也獲得好評。

⁵⁶ 20131021 王墨林訪談紀錄。

⁵⁷ 如 2007 年 10 月 7 日記者陳淑英於《中國時報》的專訪報導〈16 到 60 歲 王墨林叛逆不完〉。內容提到王墨林一直到六十歲受訪的當下，還是對很多事都不滿，永遠憤怒的人。詳細內容請參見：陳淑英。2007/10/7。〈16 到 60 歲 王墨林叛逆不完〉，《中國時報》。

的認識之下，深感矛盾而去處理這個矛盾的過程，通常在這個過程當中會產生出一些創新的價值。王墨林接受訪談時回憶起這一段提到：「**所以我是有一關一關地在過，反家庭、反社會、反國家。現代人反社會不見得反家庭，我那時候就是反家庭、反學校。**」⁵⁸

如果以「反叛」作為一個關鍵字切入王墨林的歷程，可以看到那種反叛的層次，從青少年的時候逃家、逃學作為對家庭與學校的反抗，到成年之後對於整個社會體制，甚至國家體制進行反叛。但家庭、社會、國家的內容是很龐大的，甚至我們都參與在這些內容的建構之中，雖然反叛是一種對於已給定的價值的反省與超克，但在對於反叛行動的重視之外，更應注意反叛的指涉對象。對於青年而言，可能是無因反抗，但在不同的生命階段，這種反叛的思考隨著年歲的增長有所積累，對於所反抗的體制內容也必須要越來越清晰。

二、浪漫的文藝青年

王墨林從少年時期就喜歡沉浸在書海中，逃課的日子除了騎腳踏車到處玩之外，他也讀小說、文學雜誌。60年代初中時期讀《約翰克里斯多夫》、《亂世佳人》與一些存在主義的書籍；文學雜誌更是他必讀的刊物，如內容多為純文藝作品的《野風》雜誌跟《文壇》雜誌、以譯介西方戲劇電影為主的《劇場》雜誌等等，他的文學基礎是來自於詩、翻譯小說、世界名著。⁵⁹他自己本身也常在幾本文藝雜誌中投稿八厘米實驗電影劇本、影評、小說等作品，如在60年代末期的《晨光》雜誌、《純文學》雜誌、《文壇》雜誌中可看到王墨林的投稿作品⁶⁰。從王墨林年輕時的文學作品中可以看到王墨林在青年時期的創作力便很旺盛，且這些小說作品在風格上具有充滿豐沛情感的浪漫特色。

此外，他也看許多西方電影，也參加年輕人自組的演唱會⁶¹；60年代也排隊看「貓王」艾維斯·普里斯萊（Elvis Presley）主演的暢銷電影《軍中春宵》（GI Blues）⁶²；也跟朋友組過樂團。由此看來，王墨林的文藝活動可謂多彩，是個標準的文藝青年。

1955年越戰開打，60年代末期美國掀起反越戰的浪潮，伴隨反戰運動下的是美

⁵⁸ 20131021 王墨林訪談紀錄。

⁵⁹ 20131021 王墨林訪談紀錄。

⁶⁰ 王墨林在年輕時期書寫的作品，可從1964年開始至1969年皆有作品發表在文學刊物，詳細條目請參考附錄二：王墨林文字作品。

⁶¹ 當時的年輕人會自己籌辦售票型演唱會，具體的活動內容情景可從《牯嶺街少年殺人事件》音樂會一段中感受。

⁶² 《軍中春宵》是貓王自軍中退役後拍的第一部電影，於1960年上映，據王墨林訪談時的說法，這部電影的推出真是盛況空前，人山人海排隊看這部電影。以上訊息根據20131021 王墨林訪談紀錄。

國的嬉皮文化(Hippie)，美國 60 年代的文化運動浪潮中，標榜反抗傳統與政府的嬉皮文化⁶³，他們以花作為象徵進行反戰運動，一槓用花對著槍口的照片可謂當時反戰的經典圖像。美國如火如荼的文化活動與浪潮也傳播到台灣，在這氛圍下，王墨林也會到當時台北西洋書籍與音樂最豐富的敦煌書店⁶⁴買相關資料閱讀，試圖了解越戰的內容，還買了反戰的標誌：



圖 1：越戰反戰標誌

越戰牽動著全世界的神經，台灣在這整個越戰局勢之中也佔有一個重要的資助位置。1950 年韓戰的爆發確立國民黨政府與美國的援助合作關係，在美援計畫下成立美國顧問團。1963 年當越戰發展到高潮，台灣也因此成為美軍的後勤；1965 年，美國顧問團開始在台灣設立許多美軍招待所⁶⁵，自那時直到 1972 年間作為越戰美軍的度假場所，所以在 60 年代末期走在中山北路與民族西路的美軍俱樂部附近會很常看到美國大兵的出沒。這可以感受到台灣當時跟美國的關係是十分緊密的。

此外，當時的青年在學校體制外的世界看起來是相當自由的，除卻政治參與的活動，在文藝上相對「自由」。這裡的「自由」如果將其放在時代脈絡下梳理，會發現這自由背後的空白：國民黨政府在 50 年代的進行白色恐怖肅殺，為了保衛自身政權，於是下達戒嚴令，禁錮人民的言論與思想，不讓反對政權的聲音有出現的可能，以共產主義、社會主義思想為關鍵字進行肅清，除了確實滅掉共產黨省工作委員會的黨羽外，省工委周圍的朋友親人及周邊一些處於模糊狀態的反抗意識也一併被清除，討論哲學、社會問題、籌組讀書會這些學習也有被抓的風險，經過了一場肅殺，人民噤聲了。此外，國民黨政府也嚴格控管人民在閱聽方面的內容，因此人民可以接收到的資訊是被篩選過的，而可以安全過境到台灣的声音

⁶³ 嬉皮文化可追溯自二戰後美國出現的「垮掉的一代」，垮掉的一代崇尚自由主義，在文學創作常不受傳統的規範，也因此這些創作長引起許多爭議；嬉皮文化則在這個基礎之上更進一步講究不受拘束，蓄長髮，衣著上較為鮮豔，崇尚公社式的生活。

⁶⁴ 敦煌書局在 1952 年開始在台北市區營運，位於中山北路上。販售許多英文的書籍跟唱片，趕上 1960 年代的西書黃金時代。可算是當時西洋著作資源豐富，首屈一指的書店。

⁶⁵ 當時的美軍招待所主要的地點有中山北路跟民族西路附近的美軍俱樂部，當時附近的商圈與街道也因此熱絡，各種舶來品與餐廳，充滿美式情境的都會風格，也帶來不少商機。除了台北的美軍俱樂部之外，墾丁跟清泉崗也有美軍俱樂部的設立。

便是美國所傳輸的文化⁶⁶。而文藝作品是貼著社會的現實而生產的，經典的作品常是在社會邁向矛盾、鬥爭之中發展，在互相回應的意見聲浪當中推動創作的前進。但對於台灣白色恐怖之後的社會，可能產生的社會動力被國家強權弭平，生產的動力被切斷之後，因此 50 到 60 年代的文化人士失去回應的基礎，呈現的普遍狀態是嗷嗷待吸收的嬰兒吸吮著美國的文化奶水⁶⁷，而作為美國文化冷戰一環的台灣，吸收著美式的自由、民主價值與現代主義的思想。

美國文化在台灣的傳播相當具有曖昧性，當從美國傳播進許多西方思想被台灣青年知識份子所吸收，比如現代主義，這反而提供另一種知識的基點。例如在王墨林在 1967-68 年間，青年時期的電影劇本著作〈維納斯之死〉、〈夜與裸〉、〈龍〉中可以讀到他對於個人情感慾望的探索、拼裝剪貼的蒙太奇影像思考模式，很明顯來自於西方電影的影響；此外，這時期創作的小說可以讀到他對於人的存在、愛情的虛無與反戰的關心。以王墨林於 1968 年就讀政戰學校期間發表在《文壇》雜誌的小說〈人〉為例，小說中描述外來的日本兵跟當地人在戰爭期間的一個夜晚相遇，本應是相互對立的敵人卻互相扶持過了一晚，關於人跟人之間純粹的關懷不應被戰爭這種大敘事給撕裂的故事。在這篇小說中可以看到王墨林試圖進入一個比較大的歷史背景進行敘述，因為描寫人物所屬的民族不同，有著一種不同於個人情感關心的企圖，在故事中他明顯以日本人作為對象，除了來自歷史上中日戰爭的現實之外，也來自內心對於日本文化的魅影。

經過 50 年代的白色恐怖，台灣知識圈文化基礎的斷裂與空白，在接受西方思想的基礎下，如何繼續發展自身的文化是一個關鍵的問題。而這西方的思想在台灣是去脈絡地被引介，因為西方的現代主義本身所面對的課題以及相符應的文化背景在台灣冷戰的脈絡下沒有被充分地說明。對生長於台灣的知識份子如王墨林來說，文化基礎是混雜的，因為除了受西方思想影響外，生活空間潛藏的日本文化魅影也在生活中產生作用，在這樣混雜性的文化當中，台灣的知識份子要如何總結複雜的歷史並往前推進，一直會是王墨林肩負的課題。

第三節 對於體制的抗拒與逃逸

在台灣 60 年代的社會氛圍下，叛逆青年要浪子回頭便是從軍⁶⁸，且台灣的外省人子弟都被賦予頗高的升學期望，以期待之後可以當公務員。⁶⁹根據王墨林的訪

⁶⁶ 如當時在台設有美國新聞處，在這空間常進行歐美電影的放映；其更發行《今日世界》雜誌並設有出版社，翻譯許多歐美作品。

⁶⁷ 1959 年美國新聞處遷入今台北二二八國家紀念館，在當時的場所有許多歐洲電影的放映，也舉辦過美術展覽，如 1972 年的素人藝術家洪通作品展等。

⁶⁸ 相關社會氣氛可參考電影《小畢的故事》，家中有叛逆、調皮的小孩，大部分會送到軍校進行規訓。

⁶⁹ 因為外省人不像本省人在台灣擁有土地等資產，因此讀書考公務員似乎成了生計上主要的一條路。相關的感覺可在《牯嶺街少年殺人事件》片中主人公小四家人在放榜時對於聯考放榜廣

談中提到，在面臨升學之際，王墨林一方面不想考大學，另一方面想逃避家庭過獨立生活，加上當時進軍校有給職，因此當軍校在學校招生時，他決定進入政工幹校⁷⁰影劇系就讀⁷¹，自 1968 年進入政工幹校就讀四年後，於 1972 年至 1982 年間開始在軍中服役十年。

一、軍中體悟：絕望的軍人

軍中的生活對王墨林來說倍感壓力，他顛顛地立於軍中體制的邊線上，一些不服從的舉動引起長官的注意：如 1975 年蔣介石逝世時，軍中以愛國之名掀起留營潮，許多軍人紛紛將自己的留營期拉長幾年，只有王墨林一年都不留；此外，1978 年他也因為參加陳婉真與陳鼓應聯合競選立法委員的造勢晚會與鬧場的人叫囂而被警總便衣盯上，本來軍中要針對此事重懲，但因逢台美斷交，所以王墨林以調職了事，訪談過程中王墨林只能苦笑回憶：「我在軍中一直不得意，一直被調來調去，就跟我以前在讀書一樣，調來調去，然後大家都不要我，都覺得我是危險人物。」⁷²因為戒嚴體制的緣故，台灣的政治基本上蘊含濃厚的軍事體質。從歷史上來看，軍隊的存在前提是有戰爭，而戰爭則是以有敵人存在為前提，而為了對抗敵人，自身的凝聚力便要很強，也因此軍隊培訓十分強調向心力，換句話說，在軍隊中，個人的存在即是為了成就集體。想當然爾這對青年時期強調個人存在的王墨林而言會感到不適應。

在訪談過程當中，我感受到軍隊生活對王墨林的影響是非常深的，但其實訪談前可以讀到的軍隊資料有限，以政工幹校為例，目前檯面上的研究大多是從政工幹校的制度面、策略面、理念面來談政工幹校的意義；而軍隊則多談軍隊存在的價值與紀律，但透過這些資料，我依舊難以想像在這些制度、理念下生活的軍人到底是怎麼感受的，故我對於軍隊背後整個體制的認識是不清晰的且有距離的。因此，我只能廣泛地請王墨林談軍隊生活，但王墨林對這一段談的不多，頻頻以帶有深思的一句「複雜」帶過。我認為這樣的複雜一方面或許反映了要談軍隊回憶對他而言不容易，畢竟是他還在思考的課題；一方面也是因為這些感觸難以在訪談中交代清楚。⁷³但我們還是可以從王墨林自身書寫的作品中窺知一二。

較為具體的軍中記憶書寫，可從他 1994 年於《中國時報》人間副刊發表的〈人間戒嚴〉一文中認識。他在文章中提到幾個關於軍中的片段記憶，這些記憶有時

播的專注感覺到，當時外省公務員對自己兒女的成績十分在意。

⁷⁰ 政工幹校全名為政工幹部學校，1951 年成立於復興崗，當時規定政工幹校畢業後要在部隊服役十年。

⁷¹ 20131021 王墨林訪談記錄。

⁷² 20131021 王墨林訪談記錄

⁷³ 關於軍中記憶的「複雜」，在論文修訂與王墨林討論時，他也提到這段十四年的軍隊經驗真的不是可以簡單理出一個敘事脈絡的，而他也感到自己在軍中是個失敗者，充滿著挫折與無力。

候是一種感覺，如在高雄阿蓮山區帶部隊時，一夜走不出山路的恍惚感；有時候是物件印象，如多年後與下屬重逢，下屬那隻因在馬祖被地雷炸毀而裝上的義肢；有時候是一個儀式，如在嘉義營區觀看一個因暴行犯上而被執行死刑的儀式。⁷⁴我覺得其中特別值得注意的是，「恍惚」的感覺在王墨林的軍旅生活中出現，如果試著以言語來解釋「恍惚」，它意味著在一瞬間體會到的對於生命所累積的感傷。而那樣的感傷來源是甚麼？王墨林繼續在該文中提到：「軍人以服從為天職（意思是一個人要被另一個人管理），正是由於這個真理，軍人就沒有認識自己的能力，這是赤裸裸的呈現出軍人是一種絕望的人種。」⁷⁵

因為國家防衛的需要，軍人角色一開始就被設定是被支配的，除了支配之外，在支配上更有階層管理的問題。例如從軍中部隊的軍階可以看出這種明顯的權力階層，「國家」的暴力在軍隊中顯露無遺。而這種暴力樣態是如何展現？從王墨林上述的話可知是管理與服從。我認為核心的問題在於：為什麼一個人要被另一個人管理？為什麼一個人可以去服從另一個人？而對管理與服從的質疑，也成為王墨林在對國家與體制進行批判時重要的基本立場。

這些帶著身體感受的記憶持續在王墨林生命中發酵，他對於軍中的回憶也嘗試透過劇場作品回應，比如他在 2011 年的劇場作品《黑洞三》可以算是階段性整理自身軍隊經驗的創作。這個作品中，王墨林透過演員的身體控訴與批判著軍隊，更解構著屬於軍隊與國家的神話：「為國捐軀真說得上是一篇浪漫的愛情小說而已，但誰不會被慷慨人心的愛情故事感動？」⁷⁶國家佔有軍隊，對於軍隊裡的人在意識形態的操作上，是充滿著以信仰價值作為核心灌輸的，這樣的信仰建立帶有一種自我麻醉的作用，會感到自己用盡生命所奉獻的是一個至高無上的價值體。王墨林試圖戳破這一層神話並說：

軍隊裡的世界真是簡單到不可思議的地步了，簡單到生命只剩下一個命令一個動作來呈現；簡單到身體只有在殺與被殺之間才能現身，那我們還能做什麼呢？……為了這個簡單到近乎白痴化的世界，我們卻花費了我們近乎高貴的生命去愛它！⁷⁷

我們可以在這段台詞中讀到王墨林對於軍隊的憤怒。自 2001 年美國九一一事件開始，美國以民主、反恐之名入侵阿富汗，並頻頻關注中東地區，例如在軍事上扶持以色列政權製造中東地區的衝突，2006 年的加薩走廊的戰爭等，戰事的再起難免會勾起對於軍隊的討論，也因此 2011 年軍隊經驗思考中，王墨林以更具批判性的眼光去看出軍隊與國家意識形態之間的緊密關係。在這中間，軍人的

⁷⁴ 王墨林。1994/3/10。〈人間戒嚴〉。《中國時報》，39 版。

⁷⁵ 王墨林。1994/3/10。〈人間戒嚴〉。《中國時報》，39 版。

⁷⁶ 王墨林導演。2011。《黑洞三》高雄衛武營演出影像，由陳志宇提供。

⁷⁷ 王墨林導演。2011。《黑洞三》高雄衛武營演出影像，由陳志宇提供。

生命與身體被扼殺，絕望感便是從這種生命被扼殺的體悟得來。

從 1994 年對於軍隊書寫的絕望感到 2011 年的憤怒感，我認為王墨林的軍隊經驗雖然是一段充滿絕望感的記憶，但某種程度上也成為他的思索資源，讓他可以跟現下的社會進行回應與對話。例如 2011 年《黑洞三》的軍隊經驗與 1994 年〈人間戒嚴〉的軍隊經驗，雖然都是經驗的反省，但不一樣的是王墨林以軍隊經驗回應的標的，1994 年他是放在大範圍的戒嚴文化下談，但 2011 年王墨林則進一步直指戒嚴中，軍隊與國家意識形態的關係來進行批判。這樣的變化與聚焦顯然與台灣社會的發展，世界的局勢有關係。所以軍隊的記憶對王墨林而言並非塵封往事，而是一個還在發展中的課題。

二、逃逸之一：以人為核心的「作者論」方法

在軍中服役期間除了部隊裡面的事務之外，他未間斷文藝活動，如定期與友人討論文藝創作上的問題⁷⁸；而因為愛看電影，在 70 年代也與政工幹校的學長卓明組織了電影欣賞同好會，王墨林後來稱這段時間為「試片室時代」，延續台映試片室，王墨林與卓明在西門町找了家「永安試片室」，歸納出不同的電影專題進行介紹分享。⁷⁹ 當時他與朋友們在尋找一種將電影欣賞脈絡化的方法，以導演作為作者來觀看作品的「作者論」⁸⁰對於他來說是很重要的方法與角度。⁸¹ 王墨林於 1978 年出版的電影欣賞著作《導演與作品》一書便以作者論作為脈絡分析，在此著作中，他以導演為核心，將導演分成不同的等級，從導演的出身與思想背景，與電影作品內容進行特色的梳理，試圖統整出屬於電影導演的風格。他在著作序言也開宗明義介紹作者論的背景與方法，明顯提示了其著作是以作者論為方法進行敘事：

當電影藝術先以映像主義開始一路發展下去，到了「作者論」的興起，更從文字中推波助瀾地奠定下電影內在的思想價值，他們首先以作者的思想層次之高低論定其作品的份量，這樣肯定作者的主觀地位，自然有更進一步研究前後相關作品的必要，如此才能見其風格之誕生。⁸²

⁷⁸那時他與友人金士傑、王明輝、陳玲玲等人在金士傑工作的地毯廠地下室聚會討論，討論內容大抵上關乎文藝創作，聚會的成果是一本由王明輝主編的《消息詩刊》。資訊來自 2013 年 10 月 21 日王墨林訪談內容。

⁷⁹當時台映試片室位於西門町，常播放一些因檢查尺度與票房考慮下而未公開的影片，曾一度造成台北大學校園的看片熱潮，也因此被美國電影公司控告侵占，這股風潮才漸平息。詳細內容可參閱：王墨林。1982。〈試片室時代〉。《大地生活》，第六期，頁 47-48。

⁸⁰作者論是電影評論中的一個重要方法，起源於 1950 年代法國《電影筆記》雜誌，這個論點認為導演才是作品的作者，如果一個導演在作品中有自身獨特的印記，如風格、題材等等，那他就可以被稱為是一個作者。

⁸¹ 20131028 王墨林訪談紀錄。

⁸² 王墨林。1978。《導演與作品》。台北：聯亞出版。

對於評論者而言，要如何梳理作者與作品之間的關係？在電影藝術欣賞上，王墨林選擇的方法是作者論，以導演為中心出發評析作品，試圖從作品所呈現的世界觀與思想找出導演的風格。我認為這對他往後在進行劇場工作與藝術評論上有一定程度的影響，包括在看作品時，他一方面會特別注意創作者透過作品呈現出來的思考；另一方面也會從創作者作品的歷程來解讀作者風格、美學脈絡等定位創作者的方法。但是如果從王墨林當時提到的作者論的內容來看，我認為作者論這個評論方法的使用上，如果評論者沒有把握好觀看的角度與視野，比如忽略作者的背景養成還有面對的歷史課題時，很容易過於關注作者的個人才能問題而落入純粹浪漫的個人主義。

這時期王墨林建立作者論的觀看方法，一方面是對於電影欣賞而言，確立導演為作者，在對於導演風格的理解與爬梳上拉出觀看電影的脈絡，有助於對於電影評論知識系統的建立；但另一方面，因為作者論在討論方式上會回到導演個人為中心，再輻射出個人與時代的交往，選擇以具體化的「人」為中心的作者論，也反應王墨林對於強調管理與規訓的體制進行的一個逃逸。

三、逃逸之二：黨外雜誌的養分

軍隊生活這段期間促成王墨林思想背景很關鍵的原因，還來自於他於這期間在部隊之外所接觸的左翼思想：

我在部隊裡面對國家體制有了體認，我深感背叛國家的必要，因為我要說話的自由，所以我另求生路。當時政工幹校掌握文化上的話語權，如《青年戰士報》、《新文藝》、「華視」、「中視」等等。整個台灣的傳播體制都跟「冷戰-反共-戒嚴」有關。對於以文字進行表達的作者是窒悶的，因此我常以市面黨外雜誌與柏楊、李敖的文章尋求呼吸出口，然後《夏潮》給了我養分，有了異議話語的一些基本概念，然後到了日本因好奇而注意日本反天皇、部落民等議題與參加工人運動才認識左翼反體制話語，回台後又加入《人間》，整條左翼的線脈被接了起來。⁸³

他在軍隊中體認到台灣的傳媒皆為政府體制所掌握。因此對於反體制或社會改革的媒介會特別關心，所以會閱讀黨外雜誌，如《春風》、《暖流》、《夏潮》、《中華雜誌》等等，甚至在軍隊生活後半期開始給黨外雜誌寫稿，其中以社會結構分析為主，並從歷史、社會角度分析現實體制的《夏潮》雜誌帶給他的影響是較大的，

⁸³ 20131028 王墨林訪談紀錄。

他也透過給《夏潮》雜誌寫稿接觸當時台灣的左翼知識分子蘇慶黎等人。⁸⁴這裡可以看到王墨林再度往外游離的一個動向，當他在生活中感受到一個凝固體制的時候，他就會往外尋找有意思的事物，他在青年時期對於家庭、學校的逃離是如此，雖然進入了軍隊，但他依舊逃離，這一路逃離與反叛是立基於他感受到一種管理與控制的感覺，所以在理解王墨林反體制的時候，這種感覺是一個重要的前提。

而王墨林在 1977 年於《夏潮》雜誌投稿，發表〈中國電影意識史〉，這篇文章在《夏潮》連載五篇，我們可以從王墨林的這篇文章中看到企圖從民眾的角度來進行電影分析，因此他在文章的開頭便引用義大利導演貝沙盧(PESARO)的電影文化觀，認為新電影影展是給低下階層的觀眾看，且能帶給觀眾覺醒，培養觀眾批評的能力。當時台灣社會對於回歸現實寫作的鄉土文學論戰開始興起，這裡也可以看到王墨林試圖從民眾的立場出發來重新理出一個從自身脈絡看中國電影的方法。

而 1978 年蔣勳擔任《雄獅美術》編輯⁸⁵期間，也邀請王墨林參與規畫影劇欄位的內容，在影劇專欄中，一方面可看到王墨林延續作者論的方法，以創作者為主體進行影劇作品介紹與討論；此外，也可從欄位文章安排上看到他們對於中國影劇藝術的重視，如試圖從對導演李翰祥的作品的討論找到屬於中國電影的視野，甚至企圖對台灣當時的戲劇表演做一總結性的評論，可以感受到他們當時欲從自身文化脈絡尋找一種文藝觀看的理論與方法的努力，可是最後還是沒有具體的成果。我認為一方面是蔣勳在《雄獅美術》的時間很短，編輯了十二期便離開總編位子，也讓這些努力沒有辦法繼續延續；一方面也是當時鄉土文學論戰的氣氛從回歸現實的鄉土慢慢位移至台灣本土意識，這當然也會讓雄獅美術在文化造型的努力遇到了矛盾。

我認為王墨林在軍中接觸到黨外雜誌，特別是《夏潮》雜誌，是對於體制的另一個逃逸路線，除了在作者論方法上關切以「人」為核心的視角之外，因為《夏潮》雜誌的內容多與社會相關，也具有反體制的意味，但較多的是從社會科學視角，如注重殖民經濟的分析，並討論台灣、美國與日本之間的政治關係，甚至發展第三世界視野來分析台灣現實社會。因此我覺得王墨林當時對體制抗拒，身為文藝青年的他雖然從文學與小說中感受到人文精神，但其實對於自身所反抗的東西還沒有建立一個認識的方法，而在《夏潮》雜誌中，他初步接觸到能夠理解自己所抗拒的體制的方法，只是那個方法當時還不是很清晰。

而在退役之後，他選擇到日本尋求更多的可能性，也是在日本，他對左翼認識的

⁸⁴ 20131021 王墨林訪談紀錄。

⁸⁵ 蔣勳在《雄獅美術》擔任編輯的期間為 1978 年 3 月至 1979 年 2 月，共編輯十二期。

脈絡才具體地建立起來。

第四節 日本式的左翼啟蒙

戰後台灣自 60 年代以來，至歐美留學蔚為風潮。王墨林於 1982 年服完軍役之後，一方面受到台灣知識份子普遍留學的影響，另一方面王墨林希望到國外學習，因在日式屋舍長大，加上成長過程中鄰居述說的日本故事、從小看的日本電影，讓他對於日本有一種曖昧的幻影，考量過往對於日本文化的親切感，因此他選擇到日本學習。

一、身體論的啟蒙：前衛的日本小劇場

他在日本期間除了在校修習日文、聽課外，學院外的世界持續吸引著他。他在日本時想鑽研日本劇場，但又因為日本各大學少有與戲劇相關的學科，讓他在學校內難以找到適合自己的學習環境：

那個時候據我所知日本戲劇系沒有那麼普遍，早稻田的戲劇系是研究日本戲劇史的，其他幾乎都是戲劇專門學校或專科，怎麼訓練一個演員、怎麼訓練編劇，那也不是我想做的。那時候我對現代戲劇的概念非常模糊，我也不知道我想唸甚麼，自己的日文也不是很好，所以我對日本劇場懷抱一個很異國情調的想像，只有歌舞伎與能劇，就跑去唸中央大學日本文學系，可是又發現那是文學不是劇場，這時候我已經被外面的日本小劇場吸引，比如寺山修司的「天井棧敷」、舞蹈與帳篷劇，我就放棄了在學校學習所謂的劇場，而跑去街頭一天到晚看演出。⁸⁶

王墨林對於日本戲劇是有興趣的，但當時的學科分類無法滿足他學習上的需求，他想作的是一個從文化發展上理解日本戲劇的學習與研究。所以他必須從學校外尋找資源，如他到專門進行歌舞伎表演的國立劇場研究室閱讀、收集資料，所以他回台後也以這些資料為基礎寫了一些歌舞伎與能劇的文章，並發表於台灣的《表演藝術》雜誌或報紙⁸⁷。從這裡可以知道王墨林在日本期間所建立的劇場知識並非是當時日本學院裡的戲劇知識，而是他在學校外所搜集的資料，加上自身在日本劇場觀賞的經驗而構成。

(一) 劇場與社會發展的關係

⁸⁶ 20131021 王墨林訪談紀錄。

⁸⁷ 相關作品請見附錄二王墨林文字作品年表。

1983年王墨林在日本的期間，剛好也碰上日本文化界的兩件大事，一個是舞蹈演出形式的討論興起，一個則是前衛劇場導演寺山修司的去世，這也帶起對於寺山修司的討論，他從這些日本內部的討論之中進行認識與學習。

根據王墨林對當時的了解，70年代西方的現代舞蹈發展仍以美國瑪莎·葛蘭姆(Martha Graham)的脈絡為主，亞洲可以說沒有現代舞的討論，日本的舞蹈在這時卻引起了西方的注意，對於舞蹈熱切關注的眼光，首先從西方發燒，然後才回到日本內部，那時日本關於舞蹈的討論由此大量地生產⁸⁸；除了舞蹈以外，1983年適逢前衛劇場導演寺山修司去世，日本文化界對寺山修司的悼念同時，也重新爬梳寺山修司的創作與生平。王墨林對於日本小劇場運動的知識在這些討論中建立起來，他也因此發現日本小劇場運動跟反安保學生運動息息相關。

1958-1960年間美日簽訂《安保條約》，引發學生、農民與工人聯合進行激烈抗爭。但日本戰後的左翼運動並非自反安保運動開始，戰後便有反軍國主義、反帝的全學連發動罷課、反法西斯等以「反帝和平鬥爭」集結抗爭行動。而在60年代初期的第一次反安保的抗爭時期剛好是一個高峰，反安保抗爭中除了全學連的集結之外，還有與日共的合作、分裂過程。第二次的反安保運動發生於60年代末期，因為戰後經濟快速增長，但整體價值卻持續崩潰，因此學生組織「全學共鬥會議」(全共鬥)在大學校園發動罷課、占領校園等行動，此時還有許多新左派運動如反越戰、反成田機場事件等等，以激進暴力的手段進行抗爭，但抗爭力量最後終因新左派內部派系林立問題、日本經濟起飛、中日建交等大環境變化而消解。⁸⁹

日本60年代的小劇場運動是在反安保的背景下產生的，第一次反安保條約運動時，文化界，如劇場，對於表演形式的思考也是在這樣的政治氛圍下產生。日本第一代小劇場導演寺山修司、蜷川幸雄、唐十郎、鈴木忠志等，他們在這種充滿政治張力氛圍下，進行劇場的改革行動，發展出反體制、反新劇，既前衛且激進的表演藝術。正是這種反體制與激進的演出讓王墨林見識到具有革新性的現代劇場。從日本回台後，因為對於日本劇場的熟悉度，王墨林多有文章介紹日本的劇場及其代表人物⁹⁰，在這些文章中，我們可以看到王墨林在書寫策略上貼近日本文化的傳統風土與歷史發展，在日本現代劇場的部分，一定會從60年代的反安保運動開始談起，因為之後的劇場發展多多少少在回應著這段歷史。

⁸⁸ 關於當時現代舞蹈的討論氛圍，在論文修訂時承蒙王墨林提供較為清楚的脈絡。

⁸⁹ 以上資料參考：土屋賢二。2001。〈戰後日本學生運動史〉。網址：http://chinatide.net/xiachao/page_62.htm (於2014/5/10檢索)。

⁹⁰ 王墨林介紹日本劇场的文章有：〈從激動出發的日本小劇場〉(1986)、〈能樂與「間」之美學〉(1986)、〈鈴木忠志與身體語言的改造〉(1986)、〈從能劇看身體文化史〉(1989)、〈蜷川美學 鬼魅出擊〉(1990)、〈蜷川的現代劇場之路〉(1993)、〈顯身美學〉(1993)、〈三島由紀夫的文學與戲劇〉(1993)、〈亞陶的殘酷與寺山修司的暴力〉(1994)、〈飛到東京的《鳥人》-日本第三代小劇場導演坂手洋二〉(1995)等等。更多文章列表請見附錄王墨林文字作品年表。

以王墨林在 1993 年於表演藝術雜誌發表的〈蜷川的現代劇場之路〉為例，在這篇文章當中，他爬梳了日本第一代小劇場導演的蜷川幸雄的劇場歷程⁹¹，並從當時的社會政治發展與蜷川的劇場活動進行交錯，辯證地看待這一位劇場導演的劇場藝術發展。從該文中，我們可以看到蜷川既作為藝術創作者，但他同時也是生活在 60 年代，並參與著日本歷史發展的民眾，在抗爭中所面臨到的挫敗與問題皆無法避免地制約跟推動劇場創作的發展。在王墨林自留日回台後，可以看到在引介日本創作者上依舊延續出國前試片室時代的作者論評論方法，但此時他更多地涵括社會與歷史的視野，針對歷史發展與作者作品的辯證爬梳也更為深刻。這一方面與 60 年代日本小劇場本身與抗爭運動的緊密連結有關，也因著這層因素，在進行劇場認識時必同時得對於社會歷史發展有一認識。這段日本留學的經歷，除了讓王墨林接觸到日本現代劇場之外，那種劇場美學與歷史發展的辯證關係的方法也更為深刻。

(二) 日本前衛劇場中的身體論

雖然王墨林在 70 年代早與蘭陵劇坊有接觸⁹²，但那時候王墨林對於現代劇場的概念是模糊的。而從這些日本 60 年代發展出來的劇場特色來看，可知對於王墨林而言，與社會的脈動貼近，在西方文化思考中力圖重新思考自身身體，並與威權體制保持緊張關係，這正是他所追求的現代劇場。以下透過王墨林在 90 年代對於日本劇場的書寫介紹可以得知他從這些日本劇場身上看到怎麼樣的身體以及對於劇場的新方法。

王墨林認為日本戰後前衛劇場的雙胞胎，一個是唐十郎、寺山修司、鈴木忠志的前衛劇場；一個則是土方巽的舞蹈。⁹³我們可以從王墨林在針對這些創作者的介紹身上看到對於劇場表現的新觀點：

首先，是**身體做為主角的劇場**。如王墨林援引唐十郎的身體論中對於新戲劇的看法，認為新的戲劇要與話劇世界的文字文化對立，以演員身體為主的舞台，戲劇才得以成立。在這樣的說法當中，身體成為了戲劇的中心，而看戲這件事就成了

⁹¹ 1935 年出生的蜷川幸雄從高中開始經常參與共產黨集會，之後加入寫實主義風格的劇團，1960 年代安保鬥爭的失敗所面臨的思想無出路狀態；1967 年開始獨立制作戲劇，那時正好發生全共鬥，那時的劇場氣氛是很多人圍坐在狹小的空間裡，舞台上的演出讓台下的學生感到興奮；1972 年他解散劇團成立櫻社，開始對於左翼團體問題進行反省；1974 年，正式宣告脫離小劇場，進入商業劇場。王墨林在文章中爬梳蜷川這一條從小劇場到現代商業劇場之路。詳細文章內容請見：王墨林。1993。《蜷川的現代劇場之路》。《表演藝術》，第 6 期，頁 66-70。

⁹² 1980 年蘭陵劇坊成立，王墨林未直接涉入劇團的事務，但他在蘭陵劇坊是關鍵引介人的角色。當時周渝打算將耕莘文教劇團交給金士傑，金士傑邀王墨林一起，王墨林當時因在部隊身分不便，而引介了已退學的學長卓明參加；當時蘭陵劇坊重要的戲劇演出《荷珠新配》的原創劇本《荷珠配》也是由當時在陸光國劇對工作的王墨林提供。在蘭陵劇坊開創時期扮演重要角色。資料來源於 2013 年 10 月 21 日王墨林訪談。

⁹³ 王墨林。不詳。〈肉體的叛亂〉。本文由王墨林提供。

閱讀演員的身體圖式。戰後民眾是國家權力的犧牲品，而他們要做的便是透過身體這個武器去侵犯被管理化的體制。⁹⁴而身體要如何做為一種武器？王墨林從土方巽的舞蹈精神談起，二次戰後日本人面對中心空洞化的問題，相較於文學家三島由紀夫從國家結構上層找失去的神聖性黑洞，舞蹈家土方巽選擇從日本庶民的文化結構找失去神話性的身體。日本的現代化是攀附天皇藤蔓的國族新神話，王墨林認為土方巽試圖提出國家體制與民眾身體之間的矛盾，故需挖掘民眾記憶以作為表現民眾身體的美學。⁹⁵也因此土方巽的舞蹈精神在於對表現複製化肉體動能的否定，只有讓身體表現出日常身體存在的感覺，並使身體脫離體制化的模式，而成為具有意味的物體，才能顛覆這種體制化的規範。因此舞蹈是一種解體的、衰弱的、否定理性身體呈現的內在肯定。而這樣的特色跟 60 年代日本學生運動中反體制思想解體，身體與政治龜裂而產生的狂暴活力有所呼應。⁹⁶

其次，是在**虛構性強的劇場中表現現實的問題**。這部分可透過王墨林對導演寺山修司的介紹得知，他把寺山修司與亞陶的殘酷劇場進行對照閱讀，他認為寺山修司在創作上不斷實驗，試圖創造一個混沌的世界，開發身體裡的非人性，不考慮觀眾的理解力而注重開發觀眾蟄伏在心靈深處的感覺。這個部分跟亞陶反對文學戲劇而重視開發表現身體的造型有共通性。他們所重視的是創造想像的世界並容納現實的問題，畢竟現實也可能從魔幻的想像裡運動出來。⁹⁷而要在劇場中表達現實，等於在演員的表現方法上要有不同的看法，這部分王墨林從鈴木忠志那裡得到資源，鈴木對於演員的工作主要是讓角色跟演員自身拉扯，在這過程當中突顯演員的存在感，這過程是讓虛構的「變身」可以到真實的「顯身」的過程。⁹⁸

最後，是**下沉的身體美學**。這部分是王墨林從鈴木忠志重視的雙腳身體訓練方法，在動作上強調蹲姿以及下半身與地面的關係。⁹⁹此外，王墨林在介紹到山海塾的舞蹈，在西方與日本文化的矛盾中重新思索身體、動作與文化三者的關係。他解構身體直立的哲學思考，發展出身體與地心引力的關係，讓身體下沉成禪定。¹⁰⁰

王墨林在介紹這些日本劇場導演的劇場方法時，自身也吸納了這些方法。因此我們可以在王墨林之後的劇場作品看到他運用這些觀點與方法的軌跡。

二、日本現代文化的問題核心：「天皇」幽靈

⁹⁴ 王墨林。1992。〈前衛戲劇的身體論〉。《雄獅美術》，第 255 期，頁 52-57。

⁹⁵ 王墨林。不詳。〈東京不見了—從國家現代化談舞蹈〉。本文由王墨林提供。

⁹⁶ 王墨林。不詳。〈肉體的叛亂〉。本文由王墨林提供。

⁹⁷ 王墨林。1994。〈亞陶的「殘酷」與寺山修司的「暴力」〉。《表演藝術》，第 25 期，頁 18-19。

⁹⁸ 王墨林。1993/9/11。〈顯身美學〉。《中國時報》，第 24 版。

⁹⁹ 王墨林。不詳。〈下半身的美學〉。本文由王墨林提供。

¹⁰⁰ 王墨林。1994/4/7。〈山海塾和地心引力的戰爭〉。《中國時報》，第 33 版。

王墨林 1986 年結束日本學習之旅後，除了持續與日本保持接觸之外，也陸陸續續發表於日本的見聞與反省，這些作品經集結於 1991 年出版成《後昭和日本像》一書。本書一方面記錄他在日本的觀察與見聞，一方面也在這些見聞當中感受到日本的普遍精神狀態並與自身進行對話與反思。

在《後昭和日本像》一書中可以看到王墨林談得較多的是天皇制。可見其在日本期間，觀察到日本文化中不可不談的是天皇制度。在王墨林討論天皇的文章中，天皇制以二次大戰為界，比較集中在戰後天皇的討論。

沒有人知道天皇是誰，而日本當權者也阻止歷史學家深入挖掘，美國政府雖想改革天皇的陋習，但考量自身在亞洲的軍備政策也妥協了，長久以來在日本人民意識中的天皇難以消除，這種內化到人民心中的天皇制在日常生活中無意識地顯現出差別、榨取與壓制等行為，今日在談反天皇已經不是反對政治形式上的天皇，而是內心的天皇意識形態。¹⁰¹而天皇意識究竟是利用什麼樣的機制在操作呢？王墨林提到明治維新時期當權者為了維繫自身的權力，開始將日本的神道與天皇思想結合，產生了現代神道，遍佈日本各地的神社成了天皇思想的宣教機構，也成為日本軍國主義的信仰中心¹⁰²。而戰後日本的天皇思想是否因此有所改變？王墨林舉出日本攝影師福田文昭比照戰時和戰後兩個時代的日本人民面孔的攝影圖片，發現高度雷同，這表示戰爭的歷史未被好好反省，歷史的發展也因此凝滯了。¹⁰³

天皇制度內化於民眾身體的另一些表徵，如由階級所建立起來的部落民問題¹⁰⁴，日本青少年的欺侮問題¹⁰⁵，二次戰後儘管戰爭結束但仍在戰爭夢魘中漂泊的未復

¹⁰¹ 王墨林。1991。〈天皇，日本的守護神〉。收錄於《後昭和日本像》，頁 59-64。台北：稻禾。

¹⁰² 王墨林。1991。〈日本神社的軍國之美〉。收錄於《後昭和日本像》，頁 11-19。台北：稻禾。

¹⁰³ 文章中提到日本法律上明文規定天皇乃日本國的象徵，雖然戰後天皇制從戰前的武裝轉變為一種象徵，王墨林在此引用日本教授色川大吉所做的調查：日本年輕人大多都不關心天皇制，不過這意味著年輕人明顯向天皇制靠近。天皇制度對於日本市民社會統合，這種以統合國民作為前提，而不是從理性化的公論產生統合機能。戰後的日本經濟改革基本上是靠天皇制的媒介所產生的動力。詳細內容請參考：王墨林。1991。〈天皇的幽靈在日本遊蕩〉，收錄於《後昭和日本像》，頁 65-70。台北：稻禾。

¹⁰⁴ 部落民類似日本的少數族群，他們在江戶時期被稱為賤民、穢多。他們不同於在日朝鮮人或愛奴族，他們本身也是大和族，只是在封建時代從事不潔的工作，如屠夫、皮革工人等。在封建時代的社會階級位居賤民位的後代稱部落民。其中歧視問題很嚴重的顯像是部落民，因為階級與資源的差異，在經濟發展下的社會中是絕對弱勢，通常位居勞動市場的最底層，因手中沒有任何資源，加上資方常利用部落民與非部落民之間的矛盾掩蓋了真正的勞資問題，封建社會的舊霜加上勞動市場的新雪，日本的部落民歧視問題成為日本戰後邁入民主一個黑色角落。詳細內容請參考：王墨林。1991。〈日本人的禁忌-天皇與賤民〉。收錄於《後昭和日本像》，頁 5-10。台北：稻禾。

¹⁰⁵ 王墨林。1991。〈欺侮與被欺侮〉。收錄於《後昭和日本像》，頁 21-29。台北：稻禾。

原兵¹⁰⁶，王墨林也從與日本友人進行訪談，討論了在天皇制下的日本的女性問題¹⁰⁷，戰後新一代對於日本政治局勢的反省¹⁰⁸等等。

從王墨林著作中大份量對於天皇問題的描述當中，我們也可以讀到天皇作為一種日常意識影響著民眾的生活，我認為王墨林在日本感受到的天皇意識形態與民眾生活之間的緊密感，包括日本人相信天皇，但卻不對天皇背後的文化機制產生懷疑，讓他認識到國家意識在人身上所產生的作用，是透過生活各種機制運轉而得到加強與增大。因此如何認知到支配意識並從生活中去反抗是重要的，這跟王墨林回台後在 80 年代小劇場運動不斷強調的「反體制」有強烈關係，如果依照王墨林對日本天皇意識的認識，他的反體制某種程度也是要對於個體在日常中受到支配的意識必須有所警覺，而王墨林在此後從日常生活中認識到反動的(不好的)的意識對民眾的一定作用也是一直存在的課題。

三、日本資本主義現代化的沖擊：左翼運動的課題

除了日本劇場的鑽研之外，他也親臨日本當時的社會運動現場，並從這些運動現場捕捉當代日本精神的脈動。60 年代以來，日本左派在檯面上的勢力漸漸消失。到了 80 年代，僅剩的勢力仍然在各處用不同的形勢對日本天皇與日本社會進行批判。

他的日本朋友有些是左派人士，於是王墨林當時就跟著那些左派朋友在外面跑，聽他們討論、幫他們發傳單。他真正認識到左派就是在日本那段期間開始的：

我在日本參加左翼論述下的社會運動，對左翼思想的認識也是從那個時候開始，並不是從台灣開始，帶著這樣日本化的左翼思想(以《後昭和日本像》為代表)回到台灣後，而台灣正好開始起來了台灣左翼人士馬克思主義的介紹熱潮接上。我的左翼思想芽是在日本長的，因此也在日本開始再看中國共產黨的革命、建立社會主義中國到底是怎麼一回事，這些都不是我去日本之前在台灣可以看得清楚的。¹⁰⁹

¹⁰⁶ 吉永春子著，王墨林譯。1991。〈漂泊在戰爭的夢魘裡〉。收錄於《後昭和日本像》，頁 43-53。台北：稻禾。

¹⁰⁷ 詳細內容可見以下二文：王墨林。1991。〈我的女性史—石塚友子訪問記之一〉。收錄於《後昭和日本像》，頁 209-220。台北：稻禾；王墨林。1991。〈管理社會中的性別歧視—石塚友子訪問記之二〉。收錄於《後昭和日本像》，頁 221-226。台北：稻禾。

¹⁰⁸ 王墨林。1991。〈日本戰後新一代談日本〉。收錄於《後昭和日本像》，頁 227-239。台北：稻禾。

¹⁰⁹ 20131021 王墨林訪談紀錄

從訪談內容可以知道王墨林的左翼思想是日本式的，也就是從日本現代化，反資本主義政經體制的基礎所產生的左翼認識。

另外，王墨林在日本接觸到的一個重要議題是花崗事件¹¹⁰。1944年8月開始，日本鹿島組陸續從中國運送多批勞工至花崗川的工事，在這工事過程當中，有許多中國勞工陸續餓死，或遭受鹿島組管理員的暴行毆打而死去。次年六月，中國勞工掀起了抗暴運動，但也引起管理者的反撲，自七月開始，中國的工人遭受鹿島組管理員更加嚴厲的暴行而死亡，總計從中國運送到花崗社的的九百八十六位勞工中，有四百八十人被折磨致死。¹¹¹這段充滿暴力與血跡的歷史過往被掩藏於歷史之中，因此當王墨林認識到這歷史事件時一直不能理解：「為什麼『花崗事件』不只被日本人忘記，身為中國人的我們竟也絲毫不知？」¹¹²

有時候在空間的錯位當中才有可能逼近自身的歷史。在異地日本，有機會認識到身處台灣看不到，也無法看到的歷史與思考方式，當在日本有機會跟自己相關的歷史，可是又是試圖被日本與中國同時遺忘的，這種雙重掩蓋的狀態，可以是一個問題追索的起點與動力所在，更是一個從世界歷史的視野去感受到自己所處狀態的機會。王墨林1985年參加了花崗事件的紀念活動「中國人殉難者慰靈祭」，在這活動當中，他認識到石飛仁所帶領的報告劇劇團，因此他想將報告劇這種形式的表演方式引介至台灣。¹¹³這種形式受到陳映真《人間》雜誌群的推崇。

我認為從王墨林所接觸的日本左派活動，如反天皇、花崗事件、女性議題、日僱工人議題，它們除了在天皇制幽靈下無法總結戰爭歷史之外，另一個則是當代資本主義「現代化」的問題，西方的現代化脈絡是什麼？而日本在進入現代化的過程當中，首先有由上而下改革的明治維新，然後歷經軍國崛起，直至戰敗，在這過程中透過60年代的小劇場與舞踏可知，民眾思考更多的是民主政治，也就是一種民眾文化作為主體的思考。因此我們必須要問的是，民眾文化又是起著如何的變化？甚至日本富國強兵的現代化是如何影響著東亞周邊地區的歷史？日本自1960年的反安保運動，至今都在面對反省著自身的歷史與驅逐天皇制的幽靈。這就如王墨林在《後昭和日本像》一書的後記中所提到的，在日本學習這段經驗是帶著成長中日本曖昧且美麗的幻影到了日本，在理性的對話中掘開日本文化精神內裡的問題，並在這樣的矛盾之中思考著自己的位置。¹¹⁴

¹¹⁰ 王墨林參與日本花崗事件紀念活動的經歷詳細內容可參考：王墨林。1991。〈歷史斷層裡的哭聲〉。收錄於《後昭和日本像》，頁169-178。台北：稻禾；而對於花崗事件有具體人物理解可參考：王墨林。1991。〈林樹森之死〉。收錄於《後昭和日本像》，頁179-185。台北：稻禾。

¹¹¹ 本段內容為王墨林在文章中引日人清水弟著作的《花崗事件記》的內容，轉引自王墨林。1991。〈歷史斷層裡的哭聲〉。收錄於《後昭和日本像》，頁169-178。台北：稻禾。

¹¹² 王墨林。1991。〈歷史斷層裡的哭聲〉。收錄於《後昭和日本像》，頁169-178。台北：稻禾。

¹¹³ 根據論文修訂時與王墨林的討論，他提到將這種表現方式引介到台灣的過程，首先他向陳映真推薦這個戲劇形式，得到陳映真的正面回應，所以《人間》雜誌也負擔了其引薦的經費。

¹¹⁴ 王墨林。1991。〈後記〉。收錄於《後昭和日本像》，頁283-284。台北：稻禾。

對於左翼的知識份子如王墨林而言，矛盾驅使著對於主體的發掘，這種發掘除了透過空間錯位而認識到自己的位置之外，更需從自身的位置上出發去認識到日本，甚至是亞洲其他的國家，並得面對在戰後這幾十年來，亞洲的現代化進程到底是在什麼樣的歷史背景下發生？而在這進程中，又有多少斷層中的歷史因著這進程被掩蓋？當從斷層中發現這些歷史時，又如何承接這些歷史事件的遺志面對當代的社會？我認為這些都是王墨林在日本在一方面認識之際，一方面所衍生且背負在自己身上的課題。

第五節 與民眾為伍的《人間》左翼

1986年，解嚴前在日本吸收許多新視野、新觀念的王墨林帶著些許興奮回到台灣，希望可以做點甚麼。剛好他在軍隊工作時期為一些黨外雜誌寫過稿，這些人脈在他自日返台後再度接上。透過《人間》雜誌記者官鴻志的引介，王墨林進入了陳映真發行的《人間》雜誌社擔任採訪記者。¹¹⁵我認為這是王墨林與台灣《人間》左翼接軌的重要關鍵，也是日後在80年代理解王墨林在台灣文藝圈位置的關鍵時期。

他在《人間》雜誌採訪對象從原住民、老兵、戲班子、中船工人到濁水溪農村農民，他的身體實際上與這些人物打過交道，但對他來說，《人間》雜誌帶給他的不僅只有這些與民眾交往的記憶，更有一種認識現實社會方法的學習：

我認為思想是有方法的，不是唯心亂想，比方說我覺得你好可憐，要把這種可憐寫出來讓社會同情，可是我沒想到你的可憐是怎麼造成的，是甚麼原因造成你這種可憐，那我們應該怎麼面對這種可憐，是你個別的現象還是一個階級、集體的現象等等。這就牽扯到你是用左眼在看還是右眼在看問題。我覺得在《人間》雜誌是一個很好的讓自己學習的一個過程。你也可以跟社會的基層、民眾更面對面、實際的接觸，聽他們在講甚麼，更容易看到問題在哪裡。對整個台灣社會結構性的了解更透徹。¹¹⁶

《人間》雜誌社的核心人物陳映真提供許多採訪報導的方向與詮釋的角度，在這

¹¹⁵ 王墨林有次在雜誌社碰到官鴻志，他告訴王墨林，《人間》雜誌要採訪一個只會說日本話及母語的老原住民，王墨林因為有日語能力便應允協助。之後他便與攝影家蔡明德搭檔進行那次原住民的採訪，這是他在《人間》雜誌社的第一件差事。他寫的第一篇報導刊登於1986年3月出版，《人間》雜誌第5期，篇名為〈斷臂中昇起的聖樂—要讓命運低頭的蘇守千〉。此後他便成為《人間》雜誌的文字記者。20130708 王墨林訪談紀錄。

¹¹⁶ 20131028 王墨林訪談紀錄

過程中，王墨林漸漸對於台灣社會在進入資本主義體質下所發展出來的社會問題，包括階級的不平等有一個較為全面的左翼視野。我們從《人間》雜誌的書寫風格可以認識到，這個左翼視野意指以唯物辯證作為方法的社會結構認識與分析作為基礎，因此在敘述一個對象或一個事件時，就不會只落入個人情感本身，而是宏觀地看到個人背後的社會政治經濟的發展所建構的歷史基礎，這讓報導作品有了廣度、深度以及生命的厚度。透過在這些視野下所關注的民眾故事，我們才可能看到一個歷史發展的過程，並提供一個思考現實社會問題的基礎。

因此王墨林在《人間》書寫幾篇報導中，除了以採訪人物為主以外，也可以看到他有時會跳開人物的故事，進而從社會環境與歷史發展過程中去理解為何採訪對象會遇到現在的困境以及如此地生活著。

以王墨林在 1988 年 1 月針對中船工人的採訪報導〈一個溫暖的家，一份安定的工作〉¹¹⁷為例。他報導的對象是中船工會的幹部，內容除了描述勞資協商過程與中船工人的生活狀況之外，也爬梳中船產業與台灣經濟發展流程的關係，從這些現實歷史敘述中突顯問題在整個結構中的累積與變形；又如 1988 年 2 月採訪東勢鎮果農的報導〈台灣果農的怒吼〉¹¹⁸，內容報導當地果農因為台美的經濟合作讓國外的水果大量傾銷至台灣，導致台灣水果市場的蕭條而瀕臨困境，因而與政府展開抗爭，報導除了試圖從農民的視角出發之外，也加入中產階級如消費者聯盟的看法，而對於消費者認為果農的抗議將犧牲消費者的看法，王墨林提出了他的批判與回應：

市民要吃便宜的水果，應該從批判中間剝削及政府的補貼上看問題，而不是讓外國過剩水果打擊台灣工業的基地—農業來談問題。台灣中產階級的買辦性，自此顯露無遺。¹¹⁹

一般的報導講求客觀中立並不代表把報導者架空，《人間》的報導者除了報導民眾之外，也會提出自己的分析批判。王墨林對於水果消費者的回應也可以看出他試圖用一種階級與社會性質分析的角度來看待當時台灣農民艱困的處境，他認為台灣的中產階級具有為外國資本作代表的商人性格，因此作為產品的消費者，應該認識到在商業貿易的流通中對勞動產品的層層剝削的事實。我們可以從這段分析中看到王墨林運用了馬克思理論中對於資本體系運作的理解，而從「買辦性」一詞的用法也可以看到他對於台灣作為殖民地經濟的體制認知。相較於青年時代對於反抗對象的無以言說，這時的王墨林對於所要反抗的對象有能力進行具體的剖析與認識，而這些分析的方法與視野構成王墨林批判的基本立場。

¹¹⁷王墨林。1988。〈一個溫暖的家，一份安定的工作〉。《人間》，第 27 期，頁 52-65。

¹¹⁸王墨林。1988。〈台灣果農的怒吼〉。《人間》，第 28 期，頁 66-77。

¹¹⁹王墨林。1988。〈台灣果農的怒吼〉。《人間》，第 28 期，頁 66-77。

王墨林在《人間》所書寫的報導中，除了有尖銳的批判之外，更有對於人的關懷與同理。這一方面是《人間》雜誌的宗旨之一，但一方面也與記者本身的感受度相關。對於他文字下所描繪的底層人物，儘管從客觀環境，如現實生活、環境現況來看是悲慘的，但有些時候，先掉淚的不是採訪對象，而是記者王墨林自己，如他在解嚴前遠赴中國大陸採訪位於上海的老台胞周光遠與黃雪照夫妻時¹²⁰，採訪末了周太太端出碗蓮子湯：

採訪結束前，她端出蓮子湯請我喝，並且對我說道：「今天知道你要來，我特別熬了蓮子湯一起喝，表示我們跟台灣永遠心連心！」

一剎那間，我的淚水湧了出來……¹²¹

與採訪對象的交往，甚至聆聽這些民眾的故事在在觸動著記者王墨林，讓他留下五味雜陳的淚水。流淚意味著脆弱的瞬間，而王墨林當時踏上因為冷/內戰而隔絕的中國大陸，從王墨林那時候所落下的淚水之中，也映照出兩岸分斷歷史現況讓人民相互仇視的悲劇。

在《人間》雜誌的這一段期間除了讓自日返台的王墨林更加確立左翼的路線之外，《人間》發行人陳映真在雜誌運作上採用的唯物辯證視野與方法，也給他對於社會問題的思考一個方向感，但也因著《人間》雜誌在開創宣言時本著以信望愛作為宗旨，在批判的眼光中不乏基於人道的關懷。我覺得《人間》雜誌延續了陳映真在 1977 年鄉土文學論戰以來所推廣的回歸現實主義的創作方向，因此它某種程度上也是陳映真接續鄉土文學論戰中回應現代主義開發的文化戰線，而王墨林參與其中，其實也意味著抱持著與陳映真類似的問題意識，只是在出發點與問題意識的內容略有不同，這部分在第三章會繼續討論。

第六節 小結

歷史有其發展脈絡，通常是經過生命中無數與人的遭逢與生活經驗而來。本章試圖透過在訪談過程的狀態與王墨林的書寫回憶，去拼湊屬於他生活過的時代面貌，以對王墨林思想的脈絡有一個理解的背景。

從王墨林在回憶中對於日式房屋的重視，反映了日本殖民遺緒至今仍存在的事實，並成為王墨林在思索身體文化的重要資源；而他在回憶中對於「外省人二代」

¹²⁰這篇報導雖然是在 1988 年刊登，但根據訪談，王墨林是於 1987 年戒嚴前經日本到中國大陸，這也是他第一次踏上中國大陸。20140115 王墨林訪談記錄。

¹²¹王墨林。1988。〈在上海的老台胞〉。《人間》，第 36 期，頁 148-152。

的宣稱體現了自 80 年代以來的認同焦慮問題。

而青年身體的反叛與敏感度是最能體現社會情境的規訓，王墨林青年的叛逆一方面凸顯出對凝固體制的反抗，加上當時對於存在主義的吸收與思考，對於個人存在這件事的重視，這部分可以是思考王墨林選擇以「身體」作為敘事關鍵字的原因之一，因為人的身體單位正好是各方權力佔據體現的基礎。

在軍中的經驗可以看到王墨林擁有對國家體制實體的感受，因為他以其身體在這之中鬥爭了十四年，其中對於軍人身體的絕望感與認知政戰體制掌控台灣的文化傳播，讓他產生逃逸的動力，在軍中生活的兩個逃逸路線：一個是從試片室時代發展起來，強調以導演為作品核心來觀賞電影的「作者論」，其中可以王墨林對於人作為本位的傾向；另一條逃逸路線則是與黨外雜誌的接觸，特別是以第三世界，從社會政治經濟作分析的《夏潮》雜誌對王墨林的影響較大，也奠定了他的異議話語的基礎。

在日本的學習經驗除了確實展開王墨林與日本曖昧幻影的理性對話之外，可以從三個部分來看待日本經驗對於王墨林日後的影響：首先是日本的前衛劇場發展，其中自 60 年代以來，日本劇場與反安保及青年左翼運動貼近的發展，前衛劇場中的身體論以及在劇場表現中對於「表現」方法的重新思考，從王墨林在日後的劇場工作中可知道他受這些論述的影響頗深；此外，王墨林從日本天皇制與人民的關係中看到意識形態作用於身體的結果；最後，王墨林在日本參與的左翼運動，如花崗事件的認識除了讓王墨林思考中日戰爭遺留的問題之外，更深刻感受台灣殖民歷史的掩沒。我認為這些片段是理解王墨林日後行動的重要背景。

最後，作為 70 年代陳映真在鄉土文學論戰的延續的《人間》雜誌，王墨林自日返台後參與了《人間》雜誌，除了奠定王墨林繼續以左翼的視角對體制的認識與批判之外，也可以知道王墨林的左翼思想受到陳映真深刻的影響。

在這樣的歷程當中，王墨林的反叛走到了異議的、激進的道路上，而《人間》並非僅是一本雜誌，更匯聚了一批愛好文藝且在思想上較為進步的青年¹²²，在這樣的圈子裡面，加上王墨林自身的戲劇背景，因此他也試圖思考：一個左翼劇場是否可能？這個問題將在下一個章節進行介紹與討論。

¹²² 在論文修訂過程中，王墨林認為這些青年的面貌是「憤怒青年」。

第三章 左翼劇場如何可能？——王墨林於 80 年代的劇場探索

1950 年韓戰爆發，發展成東、西冷戰體制並造成大陸與台灣分斷，台灣在政治形態上雖然是「中華民國」一省，但形成了獨立的國民經濟，經過工業化與對外貿易，取得自身的經濟發展。¹²³但因台灣本身的歷史發展，歷經日本五十年的殖民與 60 年代美援的因素，讓這個經濟體在體質上具有十足的依賴特質，戰後的台灣經濟基本上是「半殖民地殖民地的從屬經濟在台灣長期的發展」¹²⁴，換言之，從屬與發展共存是台灣戰後經濟發展上的一個特點。在經濟生活對於美國與日本的從屬與依附也影響著台灣民眾的日常意識。在文化上，對於美國與日本帶有帝國主義侵略性格的文化感到較親近，而對於中國大陸或其他第三世界國家則較為陌生，這也讓台灣的世界視野與格局相對限縮。

1971 年台灣退出聯合國的外交挫敗，隨之而起的 1977 年的鄉土文學論戰鼓吹著民眾回歸現實，將眼光與關注投回到自身生活的台灣社會。但 1979 年美麗島事件到 1986 年民主進步黨的成立發展過程，反而進一步將台灣民主政治的敘事建立在「本土」概念的基礎之上。80 年代，台灣黨外運動旺盛，特別是在 1987 年解嚴之後，各式活動與聲音如雨後春筍地出現，許多強調反帝國主義與反資本主義的左翼思想也在這段期間不斷被宣揚。但至今日，在談 80 年代的社會運動時最終被收束於台灣意識裡，加上搭配反威權，民主，自由的口號，反而變成台灣深感驕傲的民主價值歷程。可是，主張反帝反資的左翼思想軌跡是被掩蓋的。而王墨林在 80 年代所參與的《人間》雜誌正是傾向這種反帝、反資的激進政治立場。

另一方面，從台灣的劇場歷史發展來看，1930-40 年代的演劇活動是旺盛的，特別是以演劇作為宣傳反抗的工具，而戲劇可以激發民眾的反響作用是很大的，如 1941 年大東亞戰爭爆發，台灣劇作家簡國賢創作《阿里山》一劇反抗日本皇民化運動；1946 年，國民政府接收後，社會民不聊生，簡國賢創作《壁》批判社會階級問題引起轟動，因此國民黨政府來台之後，禁止戲劇的自由創作。在 50 年代至 80 年代間戒嚴這三十多年間，戲劇的行動差不多是空白的狀態，除了民間傳統的戲劇或是西洋的話劇有演出之外，類似於簡國賢表現社會現實問題的現代戲劇演出幾近於零，至少目前台面上的資料沒有看到類似的作品在這三十年中出現，因此現代戲劇的發展在台灣一直是低迷的。儘管 60 年代有些劇作家如姚一葦試圖創作融合中西語言的劇作，但對於戲劇發展的討論一直未得到開展。

可是這樣的低迷氣氛到了 80 年代解嚴前後有一個轉變，以身體表現作為創作形

¹²³劉進慶、涂照彥、隅谷三喜男著，雷慧英、吳偉健、耿景華譯。2003。《台灣之經濟—典型 NIES 之成就與問題》。台北：人間出版社。

¹²⁴劉進慶、涂照彥、隅谷三喜男著，雷慧英、吳偉健、耿景華譯。2003。《台灣之經濟—典型 NIES 之成就與問題》。台北：人間出版社。

式的出土，小劇場運動也隨之而起，似乎拓展了一個以戲劇作為文化改革運動的討論空間。可以看出王墨林試圖以戲劇作為改革的野心，當然除了台灣解嚴前後的社會氛圍影響之外，跟王墨林自身在日本小劇場運動所感受的以劇場作為革命的熱情推動也有關係。這樣的想法陸續在王墨林之後的劇場行動中得到實踐與反省。從他於 1986 年自日本引介報告劇的形式，1987 年所策劃的《拾月》，再到行動劇場《驅逐蘭嶼的惡靈》，可以看到他在 80 年代對於劇場作為改革的思考路線，也因此他當時以「戲劇形態的探索」來表達 1986-1990 之間的戲劇行動。¹²⁵

本章試圖從王墨林自日返台後在 1986-1990 期間的劇場活動探索，爬梳一條台灣文化界的現代主義發展的道路，而在這條道路的探索當中，對於左翼藝術的構想也在其中進行著矛盾的前進，在這種矛盾之中，王墨林選擇以左翼的思考但具有前衛形式的路線作為其往後發展的核心。

第一節 現代主義底再開發：從白虎社現象談起

1986 年三月，日本舞蹈團體白虎社踏上台灣演出，這是舞蹈表演第一次登台，這次演出在台灣引起相當大的震撼。而王墨林當時透過好友卓明的引薦，擔任新象引介白虎社來台活動的翻譯與推廣者¹²⁶。

王墨林因為擔任 1986 年白虎社來台的翻譯與引介人，當時書寫了許多介紹日本舞蹈的著作。就王墨林於當時發表的舞蹈介紹文章提到，舞蹈形式的發展始於日本二次戰後 50 年代，第一代舞蹈家土方巽與大野一雄成立了暗黑舞蹈派，重新認識屬於日本人自己相對於西方直立挺拔身體的縮曲身體，它的精神在於把日本人戰後屈辱的心情展現出來，他們的創作意識是日本傳統與現代舞蹈從未出現過的世界觀。¹²⁷而白虎社是日本在 80 年代由大須賀勇成立的第三代舞蹈團體，加上創辦人大須賀勇曾經遊歷東南亞，其舞蹈風格充滿神秘、顫怖並混合熱帶雨林的味，他從原始藝術取材尋找刺激，並把其發揮到最高程度。因此王墨林認為白虎社的演出帶有一種超現實藝術的味道¹²⁸。此外，王墨林在 1985 年特別翻譯大須賀勇的訪問文章，這篇訪問的文章從舞蹈的內在精神層面著手，讓我們注意到舞蹈中形而上的、意識層面上的恍惚之美。¹²⁹

¹²⁵ 王墨林在《都市劇場與身體》一書中以戲劇形態探索年表來陳列自己在 1980 年代的戲劇作品。

¹²⁶ 王墨林。2008。〈新象掀起的小劇場新浪潮〉。收錄於《繁花綻放--新象傳奇三十年》，吳靜吉等著，頁 57-59。台北：遠流。

¹²⁷ 王墨林。1991。〈走入肉體的秘境〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 17-22。台北：稻鄉。

¹²⁸ 王墨林。1991。〈舞蹈的非理性精神〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 23-29。台北：稻鄉。這篇文章中還提到白虎社在台演出的《雲雀與臥佛》，王墨林認為那是大須賀勇對自己身為日本人的一頁敘事詩，如提到舞台的布景的紅圈圈，可以代表太陽照耀熱帶叢林，也可以代表天皇的「日之丸」國旗等。

¹²⁹ 王墨林。1991。〈舞蹈的恍惚之美〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 31-39。台北：稻鄉。

透過當時報導可知，白虎社在 1986 年三月於國父紀念館的演出幾乎是滿座，且走道都坐滿了人的狀態¹³⁰。演出的過程中獲得如潮的佳評，甚至有觀眾忘情地衝上台與白虎社舞者共舞¹³¹。有觀眾因白虎社舞者拋開人性尊貴認真做醜陋動作而感動¹³²，也有觀眾對白虎社舞者模仿動物形體感到印象深刻¹³³。從以上報導可知對於一般觀眾而言，他們從白虎社的演出看到特異的身體樣態，而這種奇異的身體形態讓他們產生情感上的共鳴。

除了一般觀眾受感動之外，文化界也討論這個演出，有些人對於這樣的表演產生質疑與批判，這部分可以從王墨林的書寫中看到，王墨林簡要地描述了文化界中對於白虎社抱持批判的聲音：「文化界的開明人士認為白虎社的舞蹈帶有現代主義『荒謬、癡狂、惡夢、殘虐、色情』的性格，保守人士則毫不考慮地直接批判舞蹈根本不是藝術。」¹³⁴王墨林進一步在 1987 年的文章〈1986·台灣劇場的現象與本質中〉提到，白虎社具前衛性的身體演出讓台灣一些知識份子感到不適，不論保守派、開明派皆然，右翼因為思想上的保守態度可以理解，但位居文化開明派且強調改革的左翼知識份子對於白虎社也持批判態度則是一個問題，這裡的文化開明派意指陳映真¹³⁵。從陳映真與白虎社大須賀勇的訪談可以看出陳映真對於白虎社的質疑與批判。

一、陳映真與白虎社對話的錯位

1986 年白虎社來台演出，《人間》雜誌發行人陳映真在第七期的《人間》雜誌企畫了一場與白虎社領導人大須賀勇與蛭田早苗的訪談。在訪談中，大須賀勇所關心的是，作為一個藝術創作者，如何面對 1960 年安保鬥爭退潮後，日本現代化與管理化高速發展之下「人」的存在問題。而陳映真的提問則企圖拉出歷史的縱深剖面，主要有兩個重點：首先，陳映真在意白虎社具有的近代批判的精神是否存在於表演當中且是否具有改造現實社會的意圖，他對白虎社以「超現實主義」

¹³⁰ 詳細內容可參見：侯惠芳、陳幼君。1986/3/15。〈白虎社首演觀眾爆滿〉。《民生報》。

¹³¹ 詳細內容可參見：侯惠芳、陳幼君。1986/3/15。〈你舞我醉 白虎社演出昨掀起高潮〉。《聯合報》。

¹³² 在當時的報導中有觀眾提到：「他們完全拋開人性尊貴的一面，做一般人所不敢做的動作，歪嘴、斜眼、扭曲的五官、像乩裡般顫抖的軀體，或許你覺得噁心、恐怖，但他們是做得那麼認真、徹底，而且是絕對的發自內心。開始你可能難以接受，但有那麼一刻，你似乎一直不為所動的情緒，會突然有了轉變。」詳細內容可參見：侯惠芳、陳幼君。1986/3/15。〈白虎社給觀眾提供了難得經驗〉。《民生報》。

¹³³ 有觀眾提到：「他們模仿動物的動作唯妙唯肖，連聲音都學得一模一樣，雖然他們某些動作看起來像是隨機，像是即興，但事實上絕對是經過嚴密安排設計的表現。」詳細內容可參照：1986/3/15。〈白虎社給觀眾提供了難得經驗〉。《民生報》。

¹³⁴ 王墨林。1991。〈台灣肉體的叛亂者〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 41-44。台北：稻鄉。

¹³⁵ 王墨林。1991。〈1986·台灣劇場的現象與本質〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 129-139。台北：稻鄉。

的表現手法解決左翼運動構造與實驗的、個人主義的、心理主義的構造的矛盾感到不滿足，他認為超現實主義背後還是要有一個批判的意識，因此不論經過甚麼藝術實驗過程，如果沒有理念指導的話，那要經營的殘虐意象也沒有意義；其次，則是日本的**亞洲經驗問題**，他關心現代日本人怎麼反省戰後對於亞洲的侵略。而對於這兩個問題，大須賀勇與蛭田早苗的回應是，他們認為自己不是政治家，他們身為創作者關注的是在實驗過程當中凝視新東西的出現；而對於日本的亞洲侵略經驗，大須賀勇輕描淡寫地認為日本沒有認識到自身文化上累積了許多亞洲文化，才會發動侵略戰爭。¹³⁶

這場對談因為視角的不同讓這對話沒有接上。因為這裡訪談雙方產生了兩個立場錯位的問題：一個是對藝術創作思維路徑不同所造成的錯位；一個則是在歷史理解的不同造成的錯位。

首先，是他們兩者對創作思維路徑的不同。白虎社的大須賀勇作為一個藝術創作者從感性上普遍關心人的生存狀態問題，因此他的思維路徑比較是從現象來試圖進入本質；但陳映真作為一個長期關注亞洲歷史的知識份子，他的提問顯得較為專注於意識形態上的釐清以及對於歷史的反省，包括為什麼陳映真會特別在意大須賀勇所表述的舞蹈那種頹廢的、實驗的現代主義風格，而且想瞭解創作者對於二戰後現代主義的反應，這裡可以看到陳映真的思維路徑是先釐清問題本質，再談現象。

第二個錯位，是在於所處的歷史背景不同，大須賀勇生長於日本，日本在二次大戰的身份既是加害者又是受害者，從大須賀勇對於二戰的記憶可知其著重於廣島核爆的受害經驗，他立基於「廢墟日本」中進行創作而關注反現代化與管理化的問題。但對作為殖民地知識份子的陳映真而言，侵略的歷史並非從二戰核爆開始，而是從日本對於亞洲地區的侵略開始。這討論過程中明顯有一種歷史的張力存在，從訪談中可以感受到日本的舞蹈似乎是要療癒日本歷經廣島核爆的創傷情結，等於是為自身民族文化進行療傷，但是我認為這對於具有批判反省力的知識份子陳映真而言是不夠的，因為這樣的療傷必須立基在更糾結曲折的歷史過程中來看，如日本人也必須在戰後受害感中認識到自身在二戰時期的政治結構中同作為侵略者的事實，這樣才可能產生具有反省力的思考，否則單純為自身的療傷而不對自身的侵略進行反省，某種程度上也會產生加強日本侵略正當性的隱憂。

總而言之，在這兩種的錯位當中，讓陳映真與白虎社的對話無法得到更多地開展。特別是在第一種錯位之中產生的現代主義問題，也在陳映真與留日回台的王墨林身上繼續產生效應。

¹³⁶ 詳細內容請參考：陳映真。1986。〈用舞蹈向「現代日本」叛變？—「白虎社」社長、企劃訪談錄〉。《人間》，第7期，頁70-80。

二、陳映真與王墨林對於白虎社演出的歧見

從王墨林在當時的文章中對於陳映真反應進行回應的片段內容，可以得知這種關於現代主義的問題在王墨林身上也有所體現，王墨林於 1986 年發表的〈舞蹈的非理性精神〉一文當中提到：

看過白虎社的演出以後，有的年輕人以為這就是隨著他們脈搏跳動的前衛藝術，有的知識份子卻認為這是充滿虛無的、頹廢的、甚至死亡的現代主義精神的亞流藝術。也許，研究自六零年代即有知識份子對現代主義的批判，到八零年代的今天，新一代仍然站在與反「現代主義」的知識份子相對的立場這個問題，比研究「白虎社」到底是屬於甚麼意識型態的現代藝術更有意思吧？¹³⁷

在王墨林的這段話當中強調對藝術形式的追求。白虎社演出的魅力來自於對於形式的開發，雖然在陳映真與白虎社的訪談當中可看到，陳映真認為對形式的開發易耽溺於殘虐意象，在王墨林這邊反而認為當時台灣的當代藝術缺乏的正是美學形式的開發。可是美學形式的開發與意識形態的反映並不衝突，甚至是相輔相成，意識形態會左右內容，而內容會決定形式，而形式也會依賴內容。兩者是在互動的狀態下前進。從當時的討論可以看到陳映真與王墨林在貌似對內容與形式各有偏重，但這樣的看法或許太過簡單，我們還是得回到當時的歷史進行進一步的探索。

對於這樣的問題，王墨林在隔年 1987 年發表的文章〈1986·台灣劇場的現象與本質〉有進一步思索：

台灣七零年代的鄉土文學論戰之後，寫實主義之風取代了附著於西方六零年代末期存在主義的現代主義發展。日本六零年代興起的小劇場，可以從貝克特的《等待果陀》，或沙特的《蒼蠅》走出來，開創出一條與整個體制對立的小劇場運動，台灣卻無法從《劇場》雜誌的《等待果陀》、八釐米實驗電影發表會的腳印踏出屬於我們的現代主義天空，實乃知識份子忽視社會基礎的發展必然帶動藝術精神變化的規律性，鄉土文學論戰的功與過，實在有必要在八零年代的今天作一總結。¹³⁸

¹³⁷ 王墨林。1991。〈舞蹈的非理性精神〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 23-29。台北：稻鄉。

¹³⁸ 王墨林。1991。〈1986·台灣劇場的現象與本質〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 129-139。台北：稻鄉。

我們可以從這段話看到王墨林認為社會基礎的發展會帶動藝術精神變化，鄉土文學論戰的寫實主義之風似乎沒有走出屬於自身現代主義的一條路。王墨林這裡以他在日本所見的發展來對照台灣的狀況，但這樣卻會產生幾個問題：一個問題是，這個社會基礎發展意指為何？而日本與台灣的狀態是否具有可參照性？而另一個問題在於，在上述內容中提到台灣鄉土文學論戰似乎是一個重要的關鍵，當時的寫實主義是否真的取代了附庸美國現代主義美學形式？以下就這兩個問題進行討論。

(一)台灣與日本參照的可行性？

為了理解社會發展基礎的問題，我們可先從王墨林所使用的日本經驗來看。日本 60 年代小劇場的興起與當時的反安保運動、學生運動等一連串左翼的社會運動相關，當時的社會氛圍充滿「顛覆」與「反體制」的聲音，加上抗爭時期緊密的身體關係，這些日常抗爭經驗連帶地影響藝術工作者去思考並重新開展新的作品形式，他們的小劇場發展是在充滿社會張力與抗爭中身體感覺中發展出來的。如日本戰後第一代小劇場導演寺山修司 1967 年成立他的劇團天井棧敷時的宗旨：「我們並不致力於劇場的革命，但是我們將用想像力擊敗世界，將革命劇場化」¹³⁹，可知當時的導演有一股以劇場工作帶動革命事業的企圖與熱情；60 年代後半由唐十郎發展出來的帳篷劇場更是激進地挑戰劇場的演出空間與生產關係。也就是當時日本的社會改革氛圍牽動了文藝的發展。

從王墨林以日本為參照的經驗來看，可知其社會發展的關鍵在於反體制與具顛覆性的社會改革運動。可是對台灣而言，在 1987 年解嚴前的台灣，自 50 年代白色恐怖以降，社會不允許激烈的政治反抗活動，當時較成風潮的是 70 年代海外保衛釣魚台的運動延伸至台灣本土的保釣運動，這個運動讓台灣民眾意識到對公共事務的關心與認同的問題，也帶動 1972-1973 年間的現代詩論戰，1977-1978 年的鄉土文學論戰，強調把視野放回到身處的台灣社會生活當中，但是在這樣討論中卻轉向為台灣意識與中國民族意識的對立，且這樣的對立並未促成社會革命的條件，因為從社會革命的基礎--經濟生活來看，台灣的經濟在 70 年代依舊是處於依附美國與日本的資本¹⁴⁰，在經濟的高度依附之下，台灣民眾並未從這樣的論戰中自覺到政治上與經濟上的依附，因此也沒有辦法產生革命的動力。故以日本的經驗參照台灣時，必須正視台灣的現實狀態才有可能逼近台灣的真正問題。

(二)寫實主義是否已取代美國現代主義？

¹³⁹ 引自林博華。1995。〈日本的過激派導演寺山修司〉。《當代》，105 期，頁 66-79。

¹⁴⁰ 台灣在 1970 年代的經濟體制以出口貿易為主，但因為冷戰的封鎖關係，導致最大的出口地為美國與日本，換言之是美國與日本在這段期間支持台灣的經濟體制。詳細內容可參考：劉進慶、涂照彥、隅谷三喜男著，雷慧英、吳偉健、耿景華譯。2003。《台灣之經濟—典型 NIES 之成就與問題》。台北：人間出版社。

王墨林在上述內容中提到 70 年代的鄉土文學論戰之後，寫實主義取代了美國的現代主義風格，我認為需要複雜地看待這句話，如果我們把這裡提到的寫實主義理解為具有改革社會的「進步性」並重新進行提問：鄉土文學論戰之後寫實主義是否已取代了現代主義風格？如果從形式與風格上來說，鄉土文學論戰中重視回歸現實生活的寫作方法確實成為一股潮流，但是這種寫作方法在意識形態上是否是寫實主義的？我們可以從之後的歷史看到，這樣的寫實風格最後在意識形態上卻是落入台灣地域意識形態之中，而陳映真所努力，並具有進步性的社會主義寫實主義路線卻在地域意識形態之爭中遭到了掩蓋。換句話說，雖然在形式上是利用寫實的方式創作，但在視野上卻還是落入保守、偏狹且帶有民粹意味的台灣意識形態之中。在這樣的狀態之下，如果再以王墨林提到的社會基礎會帶動藝術變化來審視之，我們可以知道，70 年代的鄉土文學論戰中的寫實主義之風因為不具帶動社會發展的動力，因此雖然是將眼光放回到現實生活進行創作，但這過程中並未產生新的思考，創作者可能依舊無法跳脫舊有思維，也無法拓展更開闊的想像空間。

所以如果要真正開發屬於自己的現代主義天空，王墨林在上述內容中所提到的鄉土文學論戰確實是一個關鍵，那關鍵正是在於，台灣具有「進步性」的寫實主義從未好好獲得發展與討論。這樣的問題也延續 80 年代，並對許多文藝討論產生影響。

而對於在 70 年代鄉土文學論戰中未展開的社會主義寫實主義文藝路線一直帶在台灣左翼知識份子陳映真的身上，所以他於 1985 年創辦《人間》雜誌，選擇以紀實報導的方式，挖掘台灣資本主義文化下的社會矛盾，且此批判與反省又不會落入民粹式台灣意識的格局，但這種方式發展到後來批判重於表現，批判意識形態的建立似乎是《人間》雜誌後期較為重要的工作，而王墨林這樣一位具有劇場藝術背景的知識份子在《人間》裡工作，在陳映真的思考脈絡下，加上自己在日本留學期間所見聞的美學經驗，他選擇不同於陳映真的另一條路回應現代主義文藝的問題，所以他從白虎社的現象上看到一種可能性，這種可能性是從民眾的精神層面出發，重新探看通過與體制對抗而彰顯自身存在這件事。而台灣 80 年代解嚴前後的社會胎動連帶，讓王墨林感受到這樣的契機來臨，覺得擁有發動另一波文化運動的可能性。

總合上述，可知王墨林的問題意識也在於要走出屬於台灣自己現代主義的道路。陳映真在 60 年代《劇場》雜誌的《等待果陀》演出後，寫了一篇〈現代主義底再開發〉，除了提到要開發屬於自身文化的現代主義外，也要對於現代主義文藝的開發有一個認識與理解：

現代主義文藝，因為要反應「現代」這一個未曾有的特殊現實，而必須要求適當表現這現實的特殊形式。當內容和形式完全統一的時
候，被商業化了的，硬變了的，迷信化了的「現代」便消失了。¹⁴¹

這與王墨林在 80 年代所關切的發展自身主體的現代主義是一樣的，當時的藝術家都在尋找一種可以反應「現代」這未曾有的特殊現實，加上白虎社來台演出對於劇場界在思考身體表現上的震撼與衝擊，而王墨林受到 60 年代日本小劇場運動的影響，因此會從較前衛的形式來進行現代主義的開發。但因為台灣的歷史發展歷程與日本十分不同，在自身現代主義藝術的開發上需要細究的節點很多，包括自 60 年代受到美國現代主義文化的洗禮，到 70 年代鄉土文學論戰的發生，這些文化過程都因為未與當時經濟社會基礎一同爬梳，並獲得好好反省與處理；加上自 50 年代戒嚴以來的文化生產，基本上是壓抑且充滿國家意識形態的封建保守色彩，是故 80 年代的現代主義發展之路更顯艱難，需要發展新的敘述話語重新整理與述說。

而對於重視現實社會基礎的左翼知識份子而言，要如何生產屬於左翼的文藝作品一直是難題，對於社會結構體系的理解是龐大的工程，對於如何找到一種現代的形式可以把這種龐大的認識與結構透過文藝作品表現出來自然是一個費解的問題。而文藝與知識的關係會是什麼？而在實踐上要怎麼把這條路徑指出來？這些會是 80 年代文化工作者的主要問題。

第二節 與民眾在一起：民眾劇場如何可能？

王墨林活躍於文化界，至今最主要的實踐與活動領域在於劇場的範疇裡。他於 1986 年自日本回台之後，一方面推動報告劇、行動劇等形式；而另一方面，王墨林也企圖要為台灣的小劇場發展立論，1986 年解嚴前後，劇場的生命力也隨著政治力鬆動而開始展現，雖然這些小劇場作品大多是以關心自身存在為出發點進行創作，但對於形式的探索在當時蔚為熱潮。王墨林也與當時的小劇場同志密切往來、討論。王墨林便處於一方是對公共性訴求，一方是對個人主體訴求這兩個領域之間進行角色的相互易位，因此，一個命題在王墨林身上也隨之產生：**在左翼的思考下，如何進行美學形式的探索？在藝術創作上，又如何去表現進步的思想內容？**以下內容就王墨林於留日回台後，所參與的劇場活動內容進行介紹與討論，企圖在這過程中理出一條關於王墨林戲劇形態的探索思考脈絡。

一、引介屬於民眾的左翼表現形式：報告劇（1986）

¹⁴¹ 陳映真。2009。〈現代主義底再開發—演出等待果陀底隨想〉。《陳映真文選》，薛毅編，頁 77-82。北京：三聯。

王墨林在 1986 年參與的《人間》雜誌不僅是一本雜誌，透過編輯與採訪工作過程中，它甚至是一種有相同社會關懷的知識份子的交流網絡，因此從其延伸出來的成果除了雜誌本身，更有許多文化活動。如報告劇這種表現的形式在《人間》團體中獲得推廣，而王墨林在過程中扮演重要的角色。

王墨林於日本留學期間，1985 年 3 月在東京的四谷公會堂首次接觸到報告劇的演出，1985 年 6 月又受石飛仁先生的邀請，到秋田縣大館市參加「中國人殉難者慰靈祭」，也臨時起意參與了由石飛仁所領導的報告劇團的《怒吼吧！花崗》的演出。¹⁴²後來王墨林回台後將其引介並推廣，1986 年 7 月參與製作《人間》雜誌主辦石飛仁「事實劇場」在台北演出《怒吼吧，花崗！》事宜，也為文介紹這種表現形式。根據王墨林於當年演出專刊上的介紹文章得知，石飛仁 60 年代曾是日本小劇場運動的參與者，70 年代離開劇場擔任周刊記者，也是在採訪報導的過程當中感受到有些情緒與感覺是無法以文字表達，因此開創出報告劇這種表現形式。

143

我們可以看到，因為石飛仁有著與《人間》雜誌記者群類似的報導者背景，因此不難想像《人間》雜誌與陳映真對於報告劇這種表現形式產生好感。而另一方面，從形式上面來看，王墨林對於他在日本觀賞到的石飛仁劇團報告劇的表演過程是：

在表演的過程裡，他們盡可能的抽離了戲劇性的元素，只用敘述性的台詞配合著打在銀幕上的幻燈片，深沉地營造出一個逼近真實的歷史空間。雖然所謂戲劇性的高潮因此而有所減弱，但相對的卻帶來一份廣闊、堅定的理性思考的力量。¹⁴⁴

報告劇對於 80 年代的劇場表現形式有著重要的作用¹⁴⁵，他們甚至仰賴這種表現方法¹⁴⁶。當然這與報告劇本身具有的形式特色有關係，嚴格來說它不是一種戲劇表演，而是透過人上台念出手中的證言構成一場演出，沒有華麗的舞台、誇張的肢體表現，只要站在台上清楚念出手中的劇本證言即可。這種形式去除掉多餘的

¹⁴² 詳細內容可參見：王墨林。1986。〈歷史斷層裡的哭聲〉。《人間》，第 9 期，頁 24-33。

¹⁴³ 詳細內容可參見：王墨林。1987。〈漫談「報告劇」--石飛仁報告劇的片斷〉。《「怒吼吧！花崗」演出專刊》，頁 7。

¹⁴⁴ 王墨林。1986。〈歷史斷層裡的哭聲〉。《人間》，第 9 期，頁 24-33。

¹⁴⁵ 在本論文修訂與王墨林的討論過程中，他進一步補充道，報告劇對關心受壓抑歷史，又關心現代性美學表現的文化人而言，其確實在小劇場運動史留下重要一頁，這也讓報告劇不斷在運動場合出現。

¹⁴⁶ 此後，王墨林持續利用這個形式在台灣做了幾次的演出，如 1987 年 7 月於台灣民眾黨六十周年紀念晚會上導演《台灣民眾黨六十周年歷史證言》報告劇；1989 年與《人間》同仁藍博洲合作的《幌馬車之歌》；1990 年策劃《射日的子孫—霧社事件報告劇》等。而《人間》雜誌靈魂人物陳映真也受到報告劇形式的影響，在 1994 年寫了《春祭》報告劇劇本並公演。內容是 1950 年代白色恐怖為背景的歷史證言。

表演，回歸較為純粹的口白表現，以清楚地表達要說的話為重點，因此對於社會告發與意識形態的主張是比較容易表現的。

報告劇因其操作的手法簡單，加上易於傳達想法，在 1986 年首登台以後，於台灣的演出一直與社會政治的議題進行結合運作，因此容易成為宣傳的工具，而與作為獨立藝術品的劇場範疇而言越發顯得不同了。王墨林雖然在一開始認為報告劇從屬於民眾，可以發揚並開創這種素樸、真實、平民化的戲劇表現形式¹⁴⁷。但他之後也對於自己引介的報告劇有一批判與提醒，如他在 1994 於《中國時報》所發表的〈報告劇〉一文，一樣也是對讀者介紹報告劇的發展背景與形式，但與在 80 年代於《人間》時期的引介方式相較多了一些省思的眼光，它裡面提到報告劇這種直接與政治對話的「告發性」特質，雖然擔任過重要的文化使命，但這種直接也讓它有可能成為另一種新聞傳媒。¹⁴⁸

因為報告劇在形式上所帶有的堅定、理性思考力量，因此讓王墨林在之後的劇場作品中也未完全地拋棄這種形式。王墨林在往後的劇場作品中使用報告劇的片段也是在處理跟「歷史事件」相關問題的場景。¹⁴⁹回到王墨林認識報告劇在日本表現的初場景便是呈現一段夾層中的歷史，報告劇作為歷史事件的召喚作用在劇場的呈現有其力量存在。

對於左翼的思考而言，歷史是很重要的，特別是那些在社會發展過程當中被排除以及被遺忘的歷史，而報告劇便是在這樣再現被排除地歷史的背景下產生，因此在思索帶有反抗性的民眾劇場，報告劇是一個值得運用的表現美學。

二、關於政治劇場的想像：從《拾月》演後討論開始（1987）

王墨林除了在《人間》時期發展報告劇相關活動之外。1987 年，王墨林與筆記、環墟、河左岸這三個劇團聯合合作，透過設定一個命題，達到展現小劇場實力的目的，並選在台北三芝鄉錫板村的廢船廠這個開放空間演出《拾月》，希望可以啟發劇場有更多可能性的發展¹⁵⁰。

《拾月》這個演出中，由王墨林擔任策劃製作的角色，試圖透過「拾月」這個主

¹⁴⁷ 王墨林。1986/7/6。〈從屬於民眾的報告劇〉。《自立晚報》。

¹⁴⁸ 王墨林。1994/10/22。〈報告劇〉。《中國時報》。

¹⁴⁹ 王墨林在往後的劇場創作生涯中依舊會轉化地使用報告劇的形式。如，2002 年他與法國在台協會合作的《雨果》，就是一個報告劇的形式；2010 年的《再見！母親》與 2013 年的《安蒂岡妮》皆有報告劇的因素在裡面，這兩齣作品演出過程中都會有一個抽出劇中狀態的段落，演員從角色中抽離轉換成報告劇的證言人唸出所發生的歷史事件的證言內容，這種抽離作用一方面是參考布雷希特的「疏離」效果，不讓觀眾太沉浸在劇作之中，但一方面也有推動整齣作品意識形態論述的作用，畢竟所選擇的證言內容直白地承載了政治上的思考。

¹⁵⁰ 王墨林。1986/7/6。〈空間與空間的對話〉。《自立晚報》。

題探討這一代對於兩岸的問題的思考，因為國民政府的國慶日是十月十日，而中華人民共和國的國慶是十月一日，兩岸的國慶都在十月這個月份，因此以「十月」作為一個主題，並在十月二十五日光復節演出，以探討兩岸的問題。在這樣的構想之下，他召集筆記、環墟、河左岸這三個劇團合作，王墨林的角色像是作文課的出題老師，出了一個「拾月」的題目讓三個劇團去發揮。雖然這三個劇團所呈現出來的成品跟原初的設想有落差，但這作品還是開發了一些新的形式。¹⁵¹

而在《拾月》的實際演出內容上，三個劇團各自提出不同的詮釋作品。以河左岸劇團為例，他們在這次的演出中呈現的劇碼是《在廢墟拾月看海的獨白》，在取材上以「馬奎茲《伊莎貝在馬康多看雨的獨白》及《獨裁者的秋天》、拉美報導文學作品《愛與戰爭》、中國文革傷痕文學作品《反修樓》、演員陳哲鵬詩作《星的樣子》發展排演。」¹⁵²從河左岸劇團的取材來看，他們針對政權的獨裁來發展他們的作品。而再從實際演出的影像來看，河左岸的演出充滿意象化的表現，但特別可以感受到的是演員會從自己的身體出發來談威權的制約，如對女性身體的重探以及學校教官的問題表達身體解放的渴望。而在演員的表現上常有吶喊，嘶吼的身體狀態，這一方面跟在開放空間演出有關，另一方面我覺得跟 80 年代尋求從威權解放的動力有很大的關係。此外，從這些非專業演員的身體表現上也可以感受到他們表演中素樸的生命力，這也反應了 80 年代某種橫衝直撞的氣質，這是《拾月》演出可以帶給我們關於 80 年代的小劇場氣息。

而就《拾月》的演出形式上而言，這個作品選擇離開室內劇場，走到台北三芝鄉錫板村廢船廠進行戶外公演。從記錄影像中可知，三個劇團選擇的演出場所不盡相同，觀眾在演出過程中觀看的位置是不固定的，會隨著演出而移動，這打破了傳統劇場空間，讓身體與自然環境直接對話，且《拾月》演出當天便因颱風來襲而颱風下雨，演出也必須跟這些天然狀態交涉，讓演出的過程中有某種隨現場狀態而發揮的即興因素。這些無法在事先進行規劃的不確定感，也增加了這個作品的實驗性格。從這個層面上來看，《拾月》開創出的美學形式實驗，對於台灣小劇場在探索與觀眾的關係，演出的場地時有其貢獻。

但也因為《拾月》的實驗性以及內容上多有關注自身的內容，其演出後也引來

¹⁵¹ 王墨林。1987。《拾月》討論會紀錄發言內容。未出版手稿，由林寶元提供。在這個會議中，王墨林被提問到創作《拾月》的出發點時，王墨林答道：「創作《拾月》時，我像一個老師出一個題目，三個劇團去寫一篇作文出來，在寫的過程中我不會去干預他們，你要這樣寫，你要那樣寫，結構是什麼樣子，讓他們自由去發展，發展出來的成績，就是大家看到的那個樣子。因為我採取自由放任的態度，在這過程中沒有去干預他們，所以我看到的《拾月》與你們看到的《拾月》是一樣的。然後我才發現他們所談的內容與我當初定的題目已經蠻遠的了，不是我心目中想要的。雖然對他們當初期許的落空，但在劇場形式，觀眾參與中我得到新的滿足。因為《拾月》在台灣劇場美學上又做了新的嘗試、新的實驗。」

¹⁵² 黎煥雄。1987/10/25-26。《在廢墟拾月看海的獨白》。《數位典藏與數位學習聯合目錄》。<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2f/7f/24.html>（於 2014/05/17 瀏覽）。這部分因為資料限制，只能閱讀到河左岸劇團的演出錄像。

一些批判，在 1987 年《拾月》演出之後，王菲林、鍾喬、王俊傑、藍博州、林寶元與王墨林等人有一個討論會¹⁵³，在這討論會中，參與者就《拾月》演出進行劇場形式與內容的討論，如藍博州與鍾喬皆認為這作品突顯台灣的前衛劇場遠離台灣的社會脈動與民眾的發展，光運用抽象的概念而未與現實的政治話題產生連結；王俊傑則以自己身在小劇場工作環境經驗，提出當前小劇場在運作上的問題與限制；林寶元則不斷探問進步的小劇場形式的可能性。¹⁵⁴儘管討論的內容因為出發點與視角不同而顯得駁雜，但對於一個與社會現實可以產生聯繫的進步性劇場是這個討論會的核心焦點。

在討論會中，我認為王菲林的發言可以清楚地與王墨林對話，因此接下來從王菲林所提出的問題來推進討論。王菲林提出就他觀看王墨林策劃的《拾月》，他覺得這些劇場作品的勞動是在解除自己內在的危機，而不是台灣的社會問題。他更進一步提出小劇場不能作為少數人心理治療的一個場所，並批判道：

小劇場都是以「我」為始，以「我」為終，從來沒有想過超我是什麼。小劇場大部份在講「我是什麼」，而沒有講「我應該是什麼」「我要什麼」，後面這兩個命題，都沒有看到有什麼發揮。¹⁵⁵

王菲林也從作品上來談，他認為一個作品要有內在的自主性與自律性，這個作品才會有一演再演的價值：「如果小劇場中有『群體意識』在裡面，整個意義會不太一樣。因為有『群體意識』，三年五年以後，這齣戲還會有人來看。」¹⁵⁶

這裡可以看到，王菲林從《拾月》的勞動生產意義與內容來談作品，並從左翼的觀點出發認為劇場作品的提問不應只限於單個我，不能是要解決自己的問題，而是要考慮到整個世界的問題，與其他民眾產生關係。他並進一步提出「第三劇場」的願景：

我們反對的劇場有兩種特性，第一它反映一個虛假的社會，第二它反映一個片斷的社會，所以小劇場必須將這種特性顛倒過來，第一它反映一個真實的世界或理想的世界，第二它反映一個整體世界，這是小劇場所要顛覆的，在藝術形式上和內容上，完全不

¹⁵³ 根據林寶元的文章，這個討論會後來名定為「從小劇場到第三劇場」。詳細文章內容請參考：林寶元。1994。〈從小劇場、行動劇場到民眾劇場〉。收錄於《民眾劇場與草根民主》，莫昭如、林寶元編，頁 239-243。台北：唐山。

¹⁵⁴ 王菲林。1987。〈「拾月」討論會紀錄發言內容〉。林寶元提供之未出版手稿。

¹⁵⁵ 王菲林。1987。〈「拾月」討論會紀錄發言內容〉。林寶元提供之未出版手稿。

¹⁵⁶ 王菲林。1987。〈「拾月」討論會紀錄發言內容〉。林寶元提供之未出版手稿。

同的東西。為什麼在小劇場之外還要談第三劇場？因為我們認為小劇場在對抗來講，只是階段性的對抗，當階段性的對抗過渡之後，它還是要走到第三劇場……要落入第三劇場，我們必須認識到文化對抗文化只是階段性的，最後文化要對抗物質基礎，我們的對象是物質基礎。¹⁵⁷

從王菲林「第三劇場」的願景可以看到他站在馬克思唯物史觀的思維上進行分析，其行動目的指向是社會變革，而劇場作為一個文化的對抗是一個階段性的過程，終極性的目標還是在於改變社會的生產關係。但我覺得在這樣的思路下，劇場容易成為在文化戰線過程中的宣傳工具，也因此操作上易走上教條化的危險。

王菲林作為關心第三世界藝術的立場出發¹⁵⁸，會特別在乎作品本身具有的民眾性。可是，我認為在王菲林批判現代藝術中過於專注個人，有將個體與群體對立起來的危險，因為這些在劇場中表現的個體，或甚至如王菲林所言，在其中進行心理治療的個體，其實是構成群體的基本單位。而這裡也產生一個關於劇場表現的問題：究竟劇場是要在個體演員中表現概念性的群體意識？還是從個體演員中去挖掘群體意識？這樣的矛盾或許可以從《拾月》討論中的王墨林身上體現出來。

對於參與其中的王墨林而言，作品呈現出來的東西離他當初設定與兩岸相關的主題很遠，他討論中也試圖反省了《拾月》工作中這些小劇場工作者的狀態，因為劇場工作者對現實問題的感受，以及他們不熟悉從歷史的觀點認識在冷戰-反共-戒嚴構造下，兩岸的問題如何產生，但他們熟悉自身關心的題材，像教官嚴密控制校園。兩岸的問題離他們很遠，所以才會產生看起來是反體制的東西，事實上還是不能超越歷史約定來創作。¹⁵⁹

從王墨林對於《拾月》作品失敗的理解可以讀到一些有趣的東西。這裡面隱含的問題便是：作品的創作在社會分析概念作為引導與具體生活感受之間出發的拉扯。再更直白地說：**劇場究竟是作為一種個人表現空間還是一個與社會對話空間？**當王墨林開出一個題目，且內心對於這題目有了自己的分析，但小劇場工作者要理解王墨林的題目必須要有一路徑，他們只能用自己的方法來表達這個題目，雖然最後的成果是有些差距。這一方面是小劇場工作者對於以社會科學來思

¹⁵⁷王菲林。1987。《「拾月」討論會紀錄發言內容》。林寶元提供之未出版手稿。

¹⁵⁸當時王菲林正推廣第三世界電影。王菲林也在1986年創刊的《南方》雜誌首刊策劃「第三電影專題」。除了在論述上對第三電影進行研究討論之外，他也在大學校園進行第三電影的講述與推廣。根據迷走的回憶文章可知，80年代依附理論與第三世界理論引進台灣，而當時台大視聽社也組織了第三電影專題小組，在得知王菲林是第三電影理論學者 Teshome H. Gabriel 的學生，因此請他來指導這個第三電影小組，在校園中推動第三世界電影與文化上的馬克思理論。詳細資料請參考：迷走。1993。〈我所知關於菲林與電影的二三事〉。《島嶼邊緣》，第7期，頁72-80。

¹⁵⁹王墨林。1987。《「拾月」討論會紀錄發言內容》。林寶元提供之未出版手稿。

考的能力的匱乏，一方面是對於社會感受範圍的侷限。如果把劇場作為一種充滿可能性的對話空間，表現者表現了自己認知的世界跟觀眾的世界進行碰撞與對話，從這些碰撞之中激盪出更大的世界，如果一開始便畫定了概念，並以概念規限創作，這在某種程度上對於劇場作品呈現出來的世界會是一種限制。這邊也可以看到劇場創作者「現象到本質」的思維路徑傾向。

再把問題往前推進，**藝術創作與思想表現之間的關係是什麼？**歐洲的藝術史學家阿諾德·豪澤爾（Arnold Hauser）在探究藝術社會學時對這樣的問題進行考察：

藝術作品就是把可以理解的，直接可以感覺得現象從抽象的定義，絕對的概念和理想中解放出來，從子虛烏有中解放出來。藝術創造並非為展現思想而戰鬥，而是為了揭示被思想，本質和普遍性所掩蓋的東西。¹⁶⁰

豪澤爾在這段話中展現了在藝術思考中馬克思唯物辯證的思維邏輯，從感性可認識的具體事物中提煉出抽象的概念，再從這些抽象的概念中加工成具有現實感的理性思維。因此藝術創造在戰鬥方法上並不是展現的工具，而是另一條通往現實感的路徑。在如此對藝術品的認知下，再回到王菲林的發言討論中，或許可以換另外一種方式提問：左翼的藝術表現有無可能超越現實主義形式，而發展不同的路徑？

而身處藝術工作之中，我認為王墨林當時傾向於從發生的現象去深透事物本質的思維路徑，但王菲林的批判對當時的王墨林是有影響的，一方面 80 年代的左翼思想蔚為風潮，一方面也因為他當時身處於《人間》雜誌的左翼思想陣營裡，因此他透過這些活動在摸索台灣政治劇場的內涵，同時也在摸索新形式的現代劇場。所以當王菲林提醒如《拾月》在形式上前衛且帶有實驗性格的小劇場跟民眾之間有隔閡，王墨林當時所處被同志批判的氛圍下，也會檢驗自己的劇場行動是不是不夠「進步」。¹⁶¹我們可以從他們的《拾月》批判中得知，這裡「進步」的內涵，意指以馬克思的階級觀為基準，一方面從社會政治經濟的物質基礎進行認識，一方面在實踐上也必須與民眾產生連結關係。在這樣的背景下，摸索中或可能也摻和著一點救贖，才產生台灣第一個行動劇場《驅逐蘭嶼的惡靈》。

三、探索劇場與民眾的關係：台灣首次行動劇《驅逐蘭嶼的惡靈》(1988)

王墨林在《拾月》作品中被認為小劇場的關注對象太限於個人身上，沒有對外在

¹⁶⁰ 豪澤爾（Arnold Hauser）著，居延安譯。1988。《藝術社會學》。臺北市：雅典。

¹⁶¹ 根據 2014 年 1 月 15 日的訪談內容，王墨林在訪談中提到：「比如我作《拾月》被王菲林所批判的時候，事實上我開始有反省，是不是我戲劇語言太資產階級了，不夠馬克思主義，不夠左，所以才贖罪去作行動劇場《驅逐蘭嶼的惡靈》，其實我是一種贖罪心態。」

環境或民眾產生深刻的連結，如此儘管在形式上有所突破，但終究會落入現代主義的虛無、保守的窠臼裡去，這對於以劇場作為反映現實的思考而言，感到要再發展另一種可以連結民眾的劇場出來；另一方面 1988 年蘭嶼達悟族因為核廢料的問題，決心向政府進行抗議，請求將放射性的核廢料遷出蘭嶼。以此抗爭行動為基礎，王墨林與當時小劇場的同志王俊傑、黎煥雄、陳界仁等人一起討論，決定把反核廢料的抗爭行動與劇場活動結合起來，以《驅逐蘭嶼的惡靈》這個行動劇場計劃支援蘭嶼達悟族的抗爭。¹⁶²

台灣的第一座核電廠在 1979 年正式運轉，在此之前原能會便於 1974 年決定將核廢料儲存於離島的蘭嶼，並於 1978 年開始動工，1982 年開始把核廢料往蘭嶼運送，1988 年，為了因應核二與核三廠的運轉，政府預計在蘭嶼擴建核廢料處理廠以擴大核廢料的儲存容量，這引起蘭嶼當地關注生態環境的年輕人反彈，因此展開抗爭。1988 年 2 月 20 日在蘭嶼青年郭建平領導之下前往核廢料廠進行抗爭。而正是在這個抗爭的場合中，劇場的工作者參與了行動，王墨林與一群小劇場的同志選在達悟族人「惡靈祭」時舉辦活動，把達悟族人「惡靈」¹⁶³的概念跟核廢料結合起來，讓劇場行動可以進入到祭典的脈絡中去，使惡靈祭中的驅魔轉化成驅逐核廢料的意象。活動在當地「蘭嶼青年會」的青年郭建平的大力鼎助下，得以與當地有一個串聯的路徑。我們可以從王墨林在 2009 年〈型塑幽微史觀—為失語的歷史找到話語〉的訪談中初步了解當時的情況：

族裡的老人穿著他們跟惡靈戰鬥的傳統服裝，行列中我們撐起了幾個大傀儡，也有人在敲打汽油桶。兵分左右兩路，環島而行，然後大夥兒在核廢料場會師，台電關起大門不讓我們進去，周逸昌放起沖天炮一串接一串往裡面射，真有驚天動地的氣勢，他們這才把門打開派人出來接抗議書。我們把大傀儡和抗議布條插在核廢料場的庭院，有一種儀式完成的惆悵感。然後達悟族人又趕到海邊要做惡靈祭去。沒有想到整個過程都非常完整，也就自然形成了某種行動的美學。¹⁶⁴

從王墨林所描述的過程看來，它的形式是以達悟族傳統祭儀為基底，在內容上是要表現驅逐儲存於蘭嶼上的核廢料惡靈，如果從演出為主體的角度來看，在演出的同時也產生了抗爭的具體行動，而且這樣的演出因為有許多民眾的參與，加上

¹⁶² 鄭慧華訪談，王墨林口述。2009。〈型塑幽微史觀—為失語的歷史找到話語〉。收錄於《藝術與社會—當代藝術家專文與訪談》，鄭慧華編，頁 34-51。台北：台北市立美術館。

¹⁶³ 達悟族的惡靈字眼是 Anito，它是達悟族裡令人畏懼且具負面意味的字眼。達悟族在房屋落成典禮或大船下水祭的時候，可以看到達悟族人全副武裝，這便是要對抗 Anito，如果沒有透過這樣的祭典驅逐惡靈，他們相信惡靈會干擾並破壞生活。

¹⁶⁴ 鄭慧華訪談，王墨林口述。2009。〈型塑幽微史觀—為失語的歷史找到話語〉。收錄於《藝術與社會—當代藝術家專文與訪談》，鄭慧華編，頁 34-51。台北：台北市立美術館。

與當地民眾的社會議題有所連結，因此這樣的演出行動在這一點上產生了它的民眾性。從這樣的演出我們可以知道這跟之前的報告劇與《拾月》的演出非常不同，演出中沒有規範好的演員與腳本，也沒有固定的舞台。劇場同抗爭行動一起產生，也因此所有參與的人在自覺與不自覺下都成了演員，甚至是腳本創造者。

這個行動與當地民眾密切結合，除了以當地青年為主體之外，更關切到社會的、公眾的議題，讓劇場不會只關注於個人的心理問題。而且行動劇場是有一個目的存在的，便是進行抗議。《驅逐蘭嶼的惡靈》讓戲劇與抗議融合為一體，在這樣的行動裡面，藝術與社會行動之間的關係要如何進行討論？雖然對王墨林來說產生了某種行動美學，但這樣的美學是建立在跳出於行動之外，把整個行動當作是祭典演出，那種作品的完整性與美學性才得以產生。所以王墨林在 1988 年接受《民眾日報》訪問而對於行動劇場有了一個簡單的定義：

行動劇場不是一個團體，他只是一個劇場理念，什麼理念呢？社會是我們的舞台，人民就是我們的演員，社會事件就是我們的藍本。行動劇場將與各種具民間性質的社會運動結合，配合社會運動而演出。¹⁶⁵

行動劇場雖然也是表現形式的一種，某種程度上帶有前衛劇場的特性，但在操作過程上面也很容易成為議題或抗爭的工具，如果沒有持續針對行動劇場有一美學的論述，就容易落入抗爭活動的點綴。從王墨林對於行動劇場的定義來看，他們在操作的是一個劇場的理念，在這個理念下，劇場「配合」社會運動演出。也就是說，行動劇場是附屬於社會運動之下。儘管如此，我們可以看到，《驅逐蘭嶼的惡靈》可以回到《拾月》討論中，回應王菲林提到的具有階段性的文化工作，讓劇場與民眾結合，我認為如果從這個演出出發，重新來討論台灣民眾劇場的話，會有更多的可能性產生。雖然這個演出某種程度上算是成功回應了劇場與民眾連結的問題，但王墨林之後也並未在這一塊上面繼續發展，可以見得他對於這樣的問題覺得有更多思考與行動可能性。

四、政治與劇場的交融：左翼劇團的雄心（1989）

隨著 1987 年解嚴後旺盛的政治動力，連帶地小劇場充滿活動，政治與劇場之間有著各種合作的關係，不論是劇場所表現出來的政治性問題，還是劇場實際上參與到政治宣傳當中，皆推動有志人士對政治與劇場的關係進行深入的討論與思考。而 1989 年底的大選也把小劇場與政治的合作關係推到一個高峰。

1989 年便有香港的文化觀察人士到台灣對小劇場活動進行觀察，如文化評論者

¹⁶⁵ 羅群。1988/2/25。〈行動劇場的處女作—訪問王墨林〉。《民眾日報》。

張輝於 1989 年來台灣進行觀察，分別於 1990 年 4 月與 5 月發表於香港《影藝半月刊》的〈台北十日行〉上、下兩篇文章，文章中他除了介紹了台灣當時的小劇場的劇團與作品之外，也用現場的感覺記錄下他所感受到的氛圍與印象：

正好趕上政治大劇場的熱鬧，每日都在報上讀到立法院的好戲連場，卻沒有看到一齣小劇場的演出，只能透過與當地有關人士的交談，錄影帶的浮光掠影，以及零碎的文字資料，建構成對台北小劇場運動的印象。¹⁶⁶

而另一位香港劇場評論者陳炳釗於 1989 年來台觀察時也寫下：

一位台大女生帶著傲氣和憤懣對我說：你要看這裡的戲劇，該跑到街頭去看！我不相信劇場和社會是兩條無法相交的平行線。我只能對他報以一笑，卻無法解答她如許躁動的質疑。¹⁶⁷

從這兩位觀察者描述的情況可知，台灣在 80 年代末期的劇場與政治、社會的界線顯得曖昧。對於表演空間的思索中，從 1987 年的《拾月》到 1988 年的行動劇場《驅逐蘭嶼的惡靈》演出之後，劇場跟街頭之間的劃定也顯得模糊。小劇場的工作者思考著形式上的突破，這種突破也體現在表演空間的界定上。那這種推動他們突破的動力是什麼？或許從香港評論者對於台灣小劇場朋友身上感受到的性格可以看到一些端倪：

在小劇場的朋友身上，最能感覺到一股激揚的活力。接觸過的人物，大都喜歡說話；說得多又說得快，好像心上有逼切而不吐不快的衝動。『我們要抓住解嚴後的形式，趕快跑一段長長的路。在其他的時候，要花更長的時間才能夠跑同樣的路程』李永萍說她聽到鍾明德這段話時，很受感動。也許其他的小劇團人物，也是自覺或不自覺地，趁著這個時空的形式，向台灣的遠景疾走。¹⁶⁸

小劇場運動自 1987 年解嚴前後開始，在政治力被釋放情境下希望進行表達。外在環境的改變，身體內容也必須隨著環境變化而進行調整，因此劇場活動的雀躍可視為一個試圖改造身體的活動。這時期劇場與政治的結合，有些劇團會在創作內容上加入敏感的政治時事，姑且不論其政治意識是否有達到某種革新的高度，但他們在作品中加入這些事件，代表對於政治關注與回應的意圖。其中在 1989 年 3 月，台灣兩個小劇場劇團所推出的魏京生相關劇作，其所引發的政治與劇場

¹⁶⁶ 張輝。1990。〈環墟不虛 河岸不左—台北十日行(上)〉。《影藝半月刊》，第 1 期，頁 85-87。

¹⁶⁷ 陳炳釗。1990。〈終有人革台灣的命！—台灣小劇場運動興衰〉。《影藝半月刊》，第 2 期，頁 55-57。

¹⁶⁸ 張輝。1990。〈徘徊在劇場與政治之間—台北十日行(下)〉。《影藝半月刊》，第 2 期，頁 52-54。

的效應特別值得注意。優劇場在 1989 年 3 月 30-31 日推出《重審魏京生》¹⁶⁹，臨界點也在 3 月 28-29 日推出的《芒芭彈予魏京生》¹⁷⁰，以中國大陸異議知識份子「魏京生」¹⁷¹為主題，紀念他的入獄十週年，雖然戲劇學者如鍾明德以台灣劇場具有批判性力量的作品視之¹⁷²，但王墨林則認為《重審魏京生》雖然有政治傾向，但不代表具有顛覆的特質，而臨界點的作品因觸及到對戒嚴文化的省思相較顯得有力量。¹⁷³從鍾明德與王墨林的評論看來，這兩個作品有其政治批判性意味，但從今天看來，為什麼當時優劇場與臨界點都選擇「魏京生」為表現主題呢？我認為當時的「魏京生」熱，重點在於這個背後所捲動對於自由民主價值的追求，而這樣的自由民主價值必須放在世界的冷戰格局來看。從三十多年後的今日看來，1989 年可謂關鍵且重要的一年，在這一年中國大陸頒佈香港特別行政區的草案，加深了香港 97 回歸的焦慮；匈牙利鐵幕解體；波蘭共產黨政權解體；捷克反共產黨政權的天鵝絨革命等等，這一年也因此被福山(Francis Fukuyama)號稱「歷史的終結」，其認為在冷戰之下，人類的前方只有一條指向西方的經濟市場與民主自由之路，共產主義會得到終結。¹⁷⁴

而我們也可以從 1989 年的《重審魏京生》這個作品看到世界性的冷戰精神在台灣進行一次的具張力交會。從《重審魏京生》這個作品的跨地製作：香港漢雅軒的資本，中國當時知名的自由藝術團體「星星畫會」的王克平編劇，加上在劇中內容對於民主自由人權價值的追求，可以感受到有一股對於民主自由追求的潮流在解嚴後的台灣推動著，導致演出中掀起重審施明德的場景¹⁷⁵。這個作品透過香

¹⁶⁹ 《重審魏京生》由香港資金的台北漢雅軒製作，北京「星星畫會」的王克平編劇，由台北優劇場的劉靜敏導演。這個作品的緣起在於漢雅軒在台灣舉辦「星星十年」的特展，並邀請到星星畫會的王克平來台，為了宣傳這項活動，漢雅軒也提出在台灣演出由王克平編劇的〈重審魏京生〉計劃，這個案子由優劇場得標。本劇在演出過程中歷經與觀眾之間的張力，如有觀眾會罵「法西斯」、「情治單位」甚至互相叫囂，演出場面幾度失控。這部分的過程描寫可參見：鍾明德。1996。〈在劇場美學與政治的佈雷區中看重審魏京生〉。收錄於《繼續前衛—尋找整體藝術和當代台北文化》，頁 245-249。台北：書林。

¹⁷⁰ 根據論文修訂期間，王墨林針對這個作品進一步補充到，當時他與臨界點田啓元進行過討論，而推動《芒芭彈予魏京生》這齣戲的誕生。根據當時報導，在劇本上，這齣戲由輔大教授韓嘉玲收集資料，再由田啓元編導而成，劇中呈現魏京生第一次原審經過及其答辯。詳細內容請參考：民生報。1989/3/20。〈魏京生熱潮 又掀起一波 臨界點推出芒芭彈予魏京生〉。《民生報》。

¹⁷¹ 魏京生為中國大陸異議知識分子。1978 年與一些人推出西單民主牆運動在北京西單的牆上貼上宣傳民主自由大字報；當年的 12 月，他貼出著名的大字報《第五個現代化：民主與其他》；1979 年 3 月被控「反革命罪」而被判十五年。

¹⁷² 鍾明德。1996。〈在劇場美學與政治的佈雷區中看重審魏京生〉。收錄於《繼續前衛—尋找整體藝術和當代台北文化》，頁 245-249。台北：書林。

¹⁷³ 王墨林。1991。〈台灣政治劇場的神話與現實〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 97-106。台北：稻鄉。

¹⁷⁴ 法蘭西斯·福山(Francis Fukuyama)著，李永熾譯。1993。《歷史之終結與最後一人》。台北：時報出版。

¹⁷⁵ 根據當時新聞報導，這個演出中在戲的結尾加入了審判會的劇情，以座談會的方式直指台灣政治犯的問題，內容包括重審二二八，美麗島事件等，這段劇情也引起相當大的爭議，甚而引起意識形態的論爭，讓場面一度失控。詳細內容請參考：張必瑜。1989/3/31。〈重審魏京生借題發揮〉。《聯合報》。

港、中國與台灣的合作碰撞出自身的政治意識，而也可以看到台灣優劇場導演這一代仍在戒嚴殘餘的意識下，難以超越西方自由民主的語彙，提出更為激進的思考。在這樣的潮流之下，堅持左翼思想顯得更為艱辛。因此，台灣在當時並非自外於整個冷戰格局，台灣小劇場與政治的密切關係也不得不放在這樣的格局下思考，當我們在思索台灣小劇場中所談的民主自由價值時，必須更複雜地理解話語背後的資本主義社會結構的困境。

而在這樣的國際氛圍之下，回頭看台灣的政治狀況，1989年台灣有縣市長、立委、縣市議員聯合性的選舉活動¹⁷⁶，這時有許多小劇場紛紛與候選人合作參與助選活動¹⁷⁷，例如專幫民進黨助選的「綠色劇場」等。而王墨林在這個充滿政治意味的氛圍中也沒有缺席，他本身也協助左翼的勞動黨¹⁷⁸候選人王津平助選，選戰期間除了協助製作含有社會主義內容的大字報以外，也以報告劇、行動劇的形式助選，持續思索以戲劇作為左翼革命工具的方向。

在政治氣氛濃厚的大選選戰中，對帶有左翼立場的王墨林及其相近立場的友人而言，也有順勢成立左翼劇團的壯志。因此王墨林在1989年發佈號召成立五一劇團，這個劇團目的一方面是協助勞動黨競選當年的立委選舉，一方面希望發展工農階級的戲劇，因此找了一些左翼人士如陳映真、藍博洲等人，但想像歸想像，最後做的還是只有報告劇。¹⁷⁹多年之後的今天，王墨林對於當時左翼劇團想像也有所反省：

（左翼劇團）某種程度是意識先行，那個是革命的時候作的事。那時候只有浪漫情懷，沒有對社會革命的想像，乃至於對運動策略上的想像。可是我現在想起來，覺得那時候那樣是行不通的。所以工人劇團沒有做起來，可是我們做了一些事，就是報告劇。¹⁸⁰

我們可以從以上這段話感受到，80年代末期氛圍具有高度的政治性，甚至有革命前夕的感覺，當時進行政治反對運動的黨外人士被這股政治熱潮推進，一波一波的反國民黨活動持續進行，似乎比較少有機會沈靜下來進行思考分析的時間，而另一方面，對於追求西方民主自由價值的熱潮，新的反共話語不斷地被生產出來，美國觀點的全球化（globalization）支配著我們對世界的想像，身處這種局勢中，我認為身在台灣的左翼知識份子勢必也有一番掙扎，因為台灣的左翼思想自1949年戒嚴以來知識根基是孱弱的，80年代雖然有重新出發的契機，但世界格

¹⁷⁶ 1989年的立委選舉於1989年12月2日投票。

¹⁷⁷ 相關新聞可見：民生報。1989/8/20。〈選戰白熱化 大家變「戲法」！--劇場人士投身前線 首開以「劇」輔選先例〉。《民生報》，10版。

¹⁷⁸ 勞動黨則於1989年創立，前身是工黨。

¹⁷⁹ 20131028 王墨林訪談紀錄。

¹⁸⁰ 20131216 王墨林訪談紀錄。

局及情勢挑戰著左翼對行動策略的想像，因此我覺得這也造成當時的左翼知識份子描繪當時社會變動的失語。

第三節 個人 v. s 群眾；新 v. s 舊：左翼劇場探索的矛盾（1990）

從 1986 年的報告劇，1988 年《驅逐蘭嶼的惡靈》行動劇場到 1989 年成立左翼工人劇團的雄心，這一系列的行動是王墨林在左翼陣營中的戲劇行動，從今日來看，可以說是一個民眾劇場的系譜，這樣的劇場強調站在民眾的立場與現實進行連結。王墨林在這段期間若以劇場作為這種美學的實踐，這種劇場的前提便是要對社會分析有一定理解，才能產生革命的前提。這種劇場思考也如同陳映真對白虎社訪談所透露的想法一樣，在左翼文藝實踐上要先對社會有分析，然後再行創作以改造社會。

但另一方面，王墨林在 80 年代中感受到了劇場在社會中具有一種顛覆體制的氛圍，因此他對於 1983 年陳界仁《機能喪失第三號》的街頭演出、1986 年白虎社登台演出等其他街頭演出等感到重視，而他自己除了在《人間》雜誌活動之外，也參與著小劇場的策劃製作，如他在 1987 年策劃了反諷「雲門舞集」的作品《海盜版·我的鄉愁我的歌》，接著策劃 1987 年《拾月》，1989 年與「臨界點」合作策劃《割功送德-台灣三百年史》帳篷劇等，他期待台灣的現代劇場可以找到一種表現反叛的，且具顛覆性格的方式，但是這種反叛大部份在實際運作上是較為感受性地從自身出發，畢竟在進行表演之前並不會對於社會有一全盤的分析與理解。而王墨林所關注的兩種劇場表現在這裡似乎有一種矛盾存在。

王墨林一方面認知劇場背後要對社會的現實結構有認識，一方面又被陳映真強力批判的那種從自身出發，表現精神狀態失序的現代表演所吸引，這樣的矛盾感也是王墨林在政治劇場路線上的糾葛，加上 1989 年的世界局勢，六四天安門事件的爆發讓社會主義、共產主義被公眾輿論大力批判，我覺得這樣的狀態也會影響王墨林對於左翼路線的思考。

1990 年，《人間》雜誌社同仁決定聯合左翼青年成立文藝陣線：「台灣民眾文化工作室」。台灣民眾文化工作室於 1990 年成立於《人間》雜誌的辦公室，起因於鍾喬認為可以把在菲律賓參加的亞洲民眾劇場工作坊的經驗，繼續在台灣推廣，於是集合了王墨林、李文吉、關曉榮、林寶元、藍博洲等人，企圖變成一個主動出擊的文化隊伍。¹⁸¹在這個隊伍裡面，分成不同領域的文藝小組，如戲劇有王墨林與鍾喬；報導文學有藍博洲等；攝影有關曉榮，李文吉；林寶元則負責理論建

¹⁸¹ 根據 20130708 王墨林訪談，王墨林回憶到：「陳映真聽鍾喬(參加民眾劇場)回來的報告，覺得這樣一個民眾文化是可以做的，變成一個戰鬥文化隊伍，於是他把大家集合成立民眾文化工作室，它的成立就在《人間》雜誌辦公室，裡面有鍾喬、我、李文吉、林寶元、藍博洲等等。我們作的第一件事就是對吳乙峰《月亮的小孩》的上映在《自立晚報》作一個推薦。」

構¹⁸²，因為以上這些人本身具有相關文化背景。看起來試圖為《人間》左翼的文藝人士作一戰線式的組織，與其在《人間》停刊後任其單打獨鬥，不如將之聯合成立一支文化戰線隊伍。可是充滿左翼戲劇熱情的王墨林，最後選擇離開了這樣的文化隊伍，為什麼？我覺得有以下幾個原因：

首先，從大環境來看，1989年的六四天安門事件對於王墨林來說是一個沖擊。根據訪談，王墨林對於社會主義的中國懷有左翼的想像，他在日本認識到中國的社會主義革命，回到台灣之後在《人間》期間對於社會主義充滿嚮往，但1989年的六四天安門事件中得知中共確實鎮壓學生的訊息傳來之後，他對於社會主義中國的想像也隨之產生現實性的質疑，在思想上一度失去方向，陷入虛無。¹⁸³我感覺正是在這樣的思想危機之下，重視個人生命存在的王墨林開始對於自己所處的左翼陣營有所反思，他或許開始去思考：為什麼具有理想的社會主義政權會對民眾作出殘暴的鎮壓？正在是這樣的懷疑之下，我認為王墨林開始讓自己與《人間》為主的左翼文化隊伍拉開一個距離，並試圖從「身體」的議題對社會主義開始進行不同的路徑思考。這是我覺得王墨林離開「台灣民眾文化工作室」的一個遠因。

其次，一個現實的近因是，從《拾月》的討論開始，其實可以感受到王墨林的劇場路線一直被批判與民眾的關係不夠深刻，有太過耽溺在個人感性主義的危險。而「台灣民眾文化工作室」的另一劇場要角鍾喬，因為在1989年參與「亞洲民眾劇場工作坊」，認為在第三世界國家那些表現底層民眾的身體的演出，以劇場作為教育民眾覺醒是值得努力的道路¹⁸⁴，而鍾喬所提到民眾劇場的行動性，也獲得陳映真與一些《人間》同志的支持。且在此之間，王墨林的報告劇與行動劇場形式也沒有在當時《人間》同志中繼續發展，在這樣的困境之下，既不放棄劇場的前衛美學，並強調實驗更多不同戲劇形式的王墨林就顯得有志難伸，也導致他最終選擇離開「台灣民眾文化工作室」，另闢自己的新路。

我覺得要更深刻地理解當時《人間》內部的意識形態衝突，或許可以從王墨林被批判缺少與民眾連結可略知一二，因此，我們必須重新探問：到底怎麼樣的劇場才是與民眾連結呢？這樣的問題可回到前述藝術創作與意識形態之間的矛盾，更具體而言，我覺得王墨林當時的矛盾關鍵在於左翼的唯物史觀，以群眾作為認識的框架下，個人的精神狀態與存在如何被表現是他所關心的¹⁸⁵。當時的左翼因為著重於人民、群眾、歷史的社會分析等問題，因此在討論上面比較會從大敘述去

¹⁸² 林寶元。1990。〈台灣民眾文化工作室簡介〉。林寶元提供。

¹⁸³ 20140115 王墨林訪談記錄。

¹⁸⁴ 鍾喬。1994。《亞洲的吶喊》。台北：書林。

¹⁸⁵ 這樣的關心其實可以從王墨林日後的劇場創作顯現出來，如他在2004年編導的《軍史館殺人事件》，便是反映人在具體的社會壓抑之下所呈現的悲傷與憤怒。這個部分在第五章有更多的討論。

討論問題，畢竟左翼文化戰線要面對的對象是具有階級性的群眾。在這裡很容易經歷個人與集體之間的掙扎與矛盾，為了要解決群眾面臨到的社會現實問題，因此革命事業要對於關注自身的個人主義進行批判。就階級分析的立場而言，這意味著資產階級私有制的思考。左翼的知識份子追求的是把自己放在與民眾一起的位置，從關注社會底層的工農階級開始。在這樣的原則之下，左翼知識份子為了不讓自己落入資產階級私有制的思考，會進行著自我檢驗，努力讓自己思考接近市井小民，讓自己可以跟底層站在一起¹⁸⁶，但我認為在朝向著這種概念的自我改造過程當中，如果沒有誠實地與自己進行對話與反省，自身存在的主體意識可能被磨平，也容易陷入教條主義的危險。

而自年輕時期受到存在主義極大影響的王墨林，對於個人生命存在這件事情也看成是左翼思考的重要部分，因此他會受到日本舞踏，這種從個人內在世界的存在意識發展的形式所吸引，進而關注到「身體」這種既有物體（object）性質作為可觀性基礎，並作為精神活動的承載體。這對於當時重視唯物基礎意識形態的左翼知識份子而言，是難以被接受到的，因為這很容易被劃入個人主義、虛無、頹廢的資產階級美學中。

三十年後的今天，回頭看陳映真對現代主義，寫實主義的討論，強調民眾、社會這些物質基礎的左翼話語，當時左翼知識份子對於個人主義、現代主義美學的批判等等，把界線劃分清楚，作出自身立場的選擇的同時，可能也喪失掉自身生命政治建構，與自身作誠實對話並反省的時機，這些反省若一直延續到今日，勢必成為在探索台灣左翼美學路線一個懸置的重要問題。

在左翼的立場上，究竟有無可能開發新形式的美學？在路線上，《人間》雜誌選擇的是堅持與民眾站在一起，繼續探索現實社會的問題，關懷底層弱勢民眾的報導文學；劇場直至目前，鍾喬的「差事劇團」可以為代表¹⁸⁷；而王墨林則選擇另一條前衛主義道路，儘管這道路可能落入左翼所批判的虛無、頹廢，但至少是從自身生命政治的反省出發，並試圖創造新形式以推展出一些可能性。

第四節 小結

王墨林 1986 年自日本返台後，便加入《人間》雜誌的工作行列，因為《人間》雜誌讓他與當時台灣左翼社會氛圍產生連結，也與 1987 年成立的左翼工黨走到

¹⁸⁶ 這樣意欲與底層民眾站在一起的情感趨向，可以從王墨林在 1999 年九二一大地震發生後，自願進入災區進行蹲點報導中瞭解。

¹⁸⁷ 差事劇團於 1996 年由鍾喬成立。以發展民眾戲劇作為其劇團目標。差事劇團以兩隻翅膀：民眾戲劇工作坊與年度演出作為他們活動原則。除了在社區發展民眾戲劇工作坊之外，於年度也會固定推出社會現實關懷的劇場製作。詳細介紹可參考差事劇團網站：

<http://assigntheatre.blogspot.tw/> (於 2014/5/10 日檢索)

一塊，而他除了雜誌的採訪報導工作以外，文化藝術的層面也是這一群左翼所關心的問題。1986年日本舞蹈團體白虎社來台公演，雖然王墨林與陳映真對這個演出上有著不同的看法，但從兩人不同看法之中，也可看到他們皆關心台灣現代主義自鄉土文學運動之後如何發展的問題，只是思維路徑的不同。

也是在同一時期1986年，《人間》大力推廣了報告劇這種劇場表現形式，王墨林也是報告劇重要推動者之一，這算是在探索民眾劇場路線的一個起點；1987年，王墨林與小劇場的朋友策劃制作帶有實驗性的演出《拾月》，在這個演出後，對於進步的小劇場、行動劇場的想像都有所進展，尤其認為要讓劇場與民眾之間的關係有密切的連結上更是跨一大步。也是因為這場討論推動了1988年台灣第一個行動劇場《驅逐蘭嶼的惡靈》的演出，這樣的劇場因為沒有持續地發展美學形式的討論，也沒有成為往後民眾劇場的資源，但卻推動了政治與劇場密切合作的關係。80年代初，這段親密的關係，其實必須置放在80年代柏林圍牆倒塌，冷戰結束格局之下崛起的民主化潮流來看，儘管左翼共產主義漸漸式微，但左翼知識份子依舊在為社會主義找尋著思想出路，其實這種情況更增添他們在思索80年代社會從戒嚴體制轉變為解嚴開放，找到一條社會平等化道路的困難。1990年「台灣民眾文化工作室」成立，一方面因王墨林的前衛劇場路線仍未得到支持，加上一部分因1989年「天安門事件」而來的挫折，因此他離開以《人間》路線為主的左翼戰線，並持續在外進行實驗的，前衛的劇場實踐。而王墨林以前衛劇場進行他的左翼實踐的論述與行動在下一個章節進行介紹與討論。

第四章 左翼前衛劇場如何可能？

在王墨林脫離對其而言作為左翼意識形態結社的《人間》雜誌之後，他也確立要走一條與現實主義美學不同的前衛行動路線。王墨林在《人間》擔任文字記者期間，同時也是當時重要的台灣小劇場運動的觀察者，他在這段期間書寫許多論述與評論。從王墨林對於 80 年代小劇場運動的論述，可以看到他如何以「身體」作為方法，發展他的前衛劇場路線。從這些論述中可以看到王墨林對於前衛劇場的觀點，並提出身體作為方法的基本脈絡。因此本章試圖將焦點放在王墨林 1986-1990 年期間針對小劇場的論述。此外，在經過 80 年代的劇場探索之後，王墨林此後對於劇場的實踐更值得關注。他在 1991 年離開「台灣民眾文化工作室」之後，確立了自己要作的是前衛的實驗性劇場。因此他在 1991 年成立「身體氣象館」，此時，更是確立以「身體」作為方法來進行美學探索的實驗期。本節介紹王墨林身體氣象館的概念與內涵，並針對王墨林在身體氣象館期間的幾個重要活動，如 1994 年《骨迷宮》的裸體演出爭議、1997 年的《TSOU·伊底帕斯》演出進行討論。

第一節 以「身體」作為方法的劇場論述

王墨林 1986 年自日返台後便持續關注著台灣劇場的發展，他以「身體論」作為論述台灣小劇場運動的方法。綜觀他 1986 年後書寫的劇場評論與觀察文章，他針對 80 年代小劇場的論述有三大重點：對身體內容的開發、劇場與體制的關係、具有主體性的內容，以下分別就這三大重點進行介紹與討論。

一、對於「身體」內容的開發

對於王墨林會利用「身體」作為論述話語，我認為有幾個層面的因素影響：

首先，是受到 60 年代日本小劇場運動與日本舞蹈的身體論影響。日本 60 年代的小劇場運動是緊貼著戰後社會的體制改革運動前行，特別是在世界冷戰格局下的安保鬥爭背景，面對美國的軟硬實力對日本國家的支配，日本小劇場運動的一個革命核心便是在反寫實主義，反台詞中心主義與反模仿西方戲劇形式的論點下展開的。因此第一代的小劇場導演以日本人的身體作為核心來進行戲劇表現的論述，像唐十郎發表〈特權的肉體論〉，寺山修司發表〈肉體的復權〉，鈴木忠志則提出〈肉體的生活史〉等強調演員的身體在演出的地位；而日本舞蹈也是戰後日本人的身體站在廢墟上對照西方舞蹈清潔、秩序的身體，第一代舞蹈家土方巽，回到日本傳統民俗祭儀，再加上庶民內縮、猥瑣的身體形式，而創造出帶有強烈黑暗意味的身體。1983-1985 年間在日本留學的王墨林受到這些身體論述與身體表現很大的影響，因此他對於台灣的劇場發展也參照了日本小劇場以身體為觀察

方法，重現舞台上演員真實肉身存在的身體論述。

其次，王墨林回台後，1986年的台灣正值解嚴前夕，戒嚴底下的社會管理結構慢慢地隨著社會運動而產生鬆動，其中藝術家對於新社會的胎動特別敏感，便試圖以身體在公共空間進行藝術創作，1983年陳界仁在西門町進行《機能喪失第三號》的演出，這些在台灣街頭的表現行為形成了一種事件性，對群眾聚集的公共空間直接介入引起騷動的顛覆行動，因其透過身體在公共空間的表現去撞擊出與制度的關係，與觀眾之間的關係等等。1986年回到台灣的王墨林在這樣的社會背景下，用身體論述來表現對管理社會的顛覆，就變得很具政治意味。

王墨林在使用「身體」作為論述時，我認為有幾重脈絡：

一重是現實生活跟身體之間的辯證關係，譬如，身體的姿態表現因受到不同勞動的影響而有不同的風格，當王墨林談到農耕民族的舞蹈特色時，他說：

從舞蹈來看，東方人的身體動作重心大都落在腰部以下，而腿部也都是半蹲式的，利用半蹲穩住身體，讓身體力量整個往下沉，這是農耕民族對土地的親密感情，正與西方舞蹈以結實的身體往外投射的延伸力量相反。¹⁸⁸

我們可以從王墨林這樣的觀察方法看到具體的身體內容。我覺得這樣的方法一方面來自於必須從物質條件對身體的觀察，一方面也是將身體與文化的肌理關係視為一種美學的表現形式，說明現實生活的勞動姿態留在身體的基本造型是一種文化印記。

另一重是作為社會的身體。雖然現實生活是身體構成的基礎，但在此基礎上的發展也還有其他制約的社會關係，如軍隊、學校與家庭的規訓等等，王墨林對於這種漸漸失去感性的管理化身體也有他的批判與主張：

國家的政治語言也一定程度地反映在管理化的身體之中。天安門人民英雄紀念碑上的浮雕，每個被刻劃的身體都朝著一個方向昂揚前進，這是意味著社會主義身體朝著一致化的目標團結前進；文革時期的革命芭蕾舞尤其強調這種政治化的身體美學。反抗的力量不但來自意識形態要從國家的宰制中解放，身體也必須掙脫國家的管理化，回歸到主體性的身體，才能達到自體意識形態反映的具體表

¹⁸⁸ 王墨林。1989。〈身體文化的探索〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁113-119。台北：稻鄉。

換句話說，當我們的行動不是被意識形態與國家所操縱所引發，而是從日常性的具體感受而引發，那麼這樣在身體表現政治性的意圖將如何可能？我認為王墨林當時是從兩個路徑來討論：

首先，王墨林當時主張要回到主體性身體，從國家管理機制中解放進而找到「我的身體」。那要如何找到「我的」(I) 主體性的身體？因為要顛覆管理社會構成的層層機制，最終要回到以庶民文化為主的身體原點。那身體原點又是什麼？王墨林從日本舞踏得來靈感，他從日本舞踏內含的日本庶民文化內縮猥瑣身體也是一種集團文化¹⁹⁰，探索到身體與民俗學之間的關係，這讓他身體的原點跟庶民文化有密切的關係。¹⁹¹「身體原點」在詞義上雖可以有多重詮釋，但我覺得王墨林在這時談的「身體原點」不是固有的形體，而是減去許多文明制約的元素所剩下來的精神狀態，譬如祭典中的恍惚性，那個東西跟民間文化有關聯。也就是說，彰顯社會問題的寫實主義，很容易掩蓋人作為社會本質材料的精神世界，而那是屬於人類自體意識的一部分。在理解集團文化的意義時，必須得小心不落如「民族」，「國家」的理解當中，推測王墨林會使用「集團」一詞，一方面也是要區隔這些他所否定的大概念。這種集團性應該是從人類日常生活中發展出來的文化，特別是物質生活，這大概是王墨林從社會主義的集體性找到階級的身體圖示。

其次，另一種突顯身體主體的方式便是「反叛」的行動，王墨林在〈台灣肉體的叛亂者〉一文中針對1986年解嚴前後的身體表現，如，1986年7月由學生組成的團體「洛河展意」在台北車站地下道進行演出遭到警察的驅逐；1986年12月陳界仁的「奶精儀式」在東區街頭演出《試爆子宮》，還包括筆記劇場半裸地演出《地震》，及藝術家李銘盛全裸演出《ㄈㄨㄚ》。透過這些表演行為，王墨林在該文進一步說：

這樣的表演行為，只有在通過對身體重新改造的過程，才能把作者的內在意識具體化地表現出來；因而掌握身體語言的精確程度，就成為衡量表演者詮釋「肉體」的能力。¹⁹²

這些演出如「洛河展意」、「奶精儀式」所展示的異常身體姿態與節奏，或是筆記劇場的半裸體，這些都是非日常的身體狀態，透過這種非日常的身體狀態，挖掘

¹⁸⁹王墨林。1989。〈身體文化的探索〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁113-119。台北：稻鄉。

¹⁹⁰集團文化在這裡為王墨林的用法，跟日本與相關。我認為集團文化從文脈上來看可意指為群體的文化，以一群生活在一起的群體所共同發展出來的生活方式。

¹⁹¹王墨林。1989。〈身體文化的探索〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁113-119。台北：稻鄉。

¹⁹²王墨林。1991。〈台灣的肉體叛亂者〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁41-44。台北：稻鄉。

他們在日常生活裡社會的公開禁忌的一種主動出擊。當然這種表現的兩個意義在於，它一方面具有對空間的挑釁，一方面在創作過程當中把身體視為一種表現的工具，進行對公共空間的詮釋，這種詮釋就王墨林說法是「包含身體在不同空間及不同運作中的體驗」¹⁹³，換句話說便是重新開發身體的想像力與創造力。

王墨林又提出相對於「身體」的「肉體」概念，假如身體是一種意識的、精神的載體，而相對於肉體的概念，更應該是屬於物質性的，譬如，聽覺、觸覺的官能活動。王墨林在 1987 年的〈小劇場運動的興起〉一文中提到，包含內臟活力而能蔚成各種生命現象，及以肢體為媒介具體展示內臟運作的想像力¹⁹⁴。但王墨林當時並更為詳細的論述，在歷經多次的講座之後，他把「肉體」的內容漸漸梳理出來。肉體是一種生理的反應，原是一種身體肉化的反應：

肉化的東西，是比較物質性的東西。……，你看到噁心的事會嘔吐，這是一個肉體的反應。比方說我們通過某種色情慾望，我們生殖器會有反應，這種反應通過生殖器反映出來，這就是肉化的現象。……或是把你身體的意義、身體的象徵，身體所載負的符號直接呈現出一種官能的反應。……這時我們通過肉體的感受去捕捉到人身體本質性的東西，也就是說身體有了這些東西之後，官能的反應才會出來，身體的物質性也跟著出來。¹⁹⁵

因此詮釋肉體的能力，意味著對於身體的官能反應有一種新的理解。前述以「洛河展意」在台北車站地下道演出而遭到警察驅逐的演出為例，這個演出中不等速的行走方式不但改變了日常的身體行走速度，加上因為是在公共場合表現，連帶影響了整個地下道行人行走的速度與順序，因而招致警察施以警棍的驅趕。這些街頭行動的演出，不只對於日常速度、規律的顛覆，也改變自己在安全狀態的身體，必須對抗警察為維護公共秩序的暴力，改變更大的是，以肉體為防禦動能受到壓制的武器，透過這種主動出擊尋求權力關係的變化，這種反叛是王墨林當時在小劇場一直實驗的。

二、劇場與體制的關係

在王墨林的劇場論述中，「反體制」是很重要的核心概念，但王墨林當時口中的體制到底內涵是甚麼？可從下層結構的物質層面與上層結構的意識型態兩個層面來談：

¹⁹³ 王墨林。1991。〈台灣的肉體叛亂者〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 41-44。台北：稻鄉。

¹⁹⁴ 王墨林。1987。〈小劇場運動的興起—關於 1986 的劇場總結〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 141-154。台北：稻鄉。

¹⁹⁵ 20131028 王墨林訪談內容。

首先，從物質層面來談。就王墨林於〈1986 劇場的現象與本質〉一文提到的，在 1986 年底，官方陸續掌管了許多大、小型的表演場地，如各地文化中心等等，導致表演藝術不得被體制管理化。¹⁹⁶對於劇場而言，演出的場所是最基本的要素之一，而當官方掌握了演出的場所就等於掌握了劇場藝術中的一個重要元素。而 1987 年對台灣劇場來說是關鍵性的一年，因為官方建造的國家戲劇院在這年落成，而且對王墨林來說，國家設立實驗劇場是前所未聞的：

更奇怪的是，國家劇院竟然搞一個實驗劇場，這是全世界未有的現象。國家可以提供一筆經費，供劇場作各種可能性的實驗，甚至反美的意識型態都可以。……而台灣的政治、文化、社會各方面都還有問題時，政府搞一個實驗劇場，簡直將小劇場的意義攪局了，更奇怪的是它吸引很多小劇場到裡面去演戲……小劇場在國家劇院的攪和下，實驗的意義會更曖昧。¹⁹⁷

在 1987 年之前，政府開始提供劇場場地之前，許多小劇場團體在 80 年代的演出場所是皇冠小劇場¹⁹⁸、雲門實驗劇場¹⁹⁹、新象小劇場²⁰⁰等民間贊助經營的場所。在國家資源進場之後，意味著劇團必須常跟官方打交道。而台灣在解嚴後的政治、文化與社會都還在發展當中，政府在充滿衝撞潛力的小劇場劃定一個表演空間，從生產關係上介入藝術創作過程。在這過程中，王墨林所在意的小劇場顛覆性便會被官方所收編，而小劇場本身的前衛與反叛性格，在這樣的創作結構下意義會更形曖昧化。因此王墨林會認為在街頭演出的劇場才是獨立的前衛演出：

依賴體制生存的表演藝術家認為，街頭是用來散步的，劇場才是用來表演的；前衛藝術工作者卻認為，街頭是不分階級，不分意識型態的大眾劇場，而劇場是官方用人民稅金，卻為自己意識型態服務而蓋成的，為了不被體制如此利用，當然要尋求獨立的表演領域。

201

在王墨林的書寫與批判中可以讀到官僚體制與民眾似乎是兩個獨立的個體，彼此之間有拉扯的關係，所以反體制就是不要為官方的體制所利用，因此對從事前衛劇場的藝術工作者而言，除非另闢戰場，否則就會被官方所收編。從王墨林的字

¹⁹⁶ 王墨林。1991。〈1986·台灣劇場的現象與本質〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 129-139。台北：稻鄉。

¹⁹⁷ 王墨林。1987。《拾月》討論會紀錄發言內容。林寶元提供之未出版手稿。

¹⁹⁸ 皇冠小劇場於 1984 年 12 月成立，由皇冠文化集團出資建立。在此演出過的劇團有河左岸劇團。

¹⁹⁹ 雲門實驗劇場於 80 年代在吳靜吉的推動下成立。在此演出過的劇團有環墟劇團。

²⁰⁰ 新象小劇場由新象文化基金會在 80 年代成立。在此演出過的劇團有筆記劇場。

²⁰¹ 王墨林。1991。〈1986·台灣劇場的現象與本質〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 129-139。台北：稻鄉。

理行間可以得知這個官方運作文化體制的資金，來源是民眾繳納的稅金，等於民眾也在王墨林所反對的這個體制之內，換句話說，民眾是這個體制的一部分的組成者，可是官方今天卻用其來服務主流意識形態，所以少數弱勢的非主流民眾在這樣的狀態下要與主流文化進行對抗，其實是與統治的意識形態進行對抗。此外，根據王墨林所提當時狀況，小劇場人士常常得向掌管文化的文建會抗議資源分配不公的問題，給人一種吵著要糖吃的印象，所以小劇場內部也引發對於「收編」的討論，如，2001年「微小劇場」(microtheatre)便是在這樣的背景中成立。²⁰²因此，當時非主流文化與體制關係，一直到政治上的思考，王墨林所提出把人民個體存在獨立於整個體制中進行獨立思考，難免會陷入一種孤絕且艱困的狀態，因此這也是王墨林在80年代解嚴後對於藝術體制思考的一個問題關鍵所在。

就當時王墨林的描述，下層缺乏思想就等於物質基礎的缺乏，這勢必強化上層統治意識結構。因此對於劇場而言，當劇場空間被政府所掌握，等於是生產工具的所有權被政府所掌握，在這樣的情況下，深處於其中的劇場工作者意識形態也會隨著生產關係的變化而改變：

台灣小劇場的文化生態經過政治與經濟的相繼介入，他的抗爭意識被管理裝置之後，已轉化成為受支配意識，並帶動體制大規模的文化生產再編成。它的任務是承擔生產過程的文宣工作，意即從生活世界中自然所學到的資本主義價值論，提昇為創作的最高道德指標，無論是提到的民主、人權、或國家、人民，他們是可以擴充再生產為一種親密、感性的商品的意象的。²⁰³

王墨林提出的是，官方與資本介入小劇場之後，小劇場的抗爭意識會因為政經介入而異化成受支配的意識，甚而變成主流價值的宣傳隊伍，國家霸權於焉產生。在這樣的情況之下，民主、自由等政治概念也有可能成為一種商品化的意象。80年代小劇場的抗爭意識來自於解嚴後體制化氛圍的鬆動，但小劇場這種抗爭意識是否因為政經資源的介入，而立即轉變為受支配意識？當時左翼在反體制思想上缺乏方法論，這也使得下層缺乏物質基礎，這是否會影響到自身反抗的主體的改變是值得討論的。但換個角度談，王墨林可能因為感受到那種抗爭性的意識才剛萌芽與發展的階段，就馬上得面臨與官方及商品化打交道的階段，在這過程中，

²⁰² 微小劇場 (microtheatre) 是在 2001 年由魏瑛娟、傅裕惠等五位劇場創作者所成立，創立的背景在於當時對小劇場「反體制」、「反收編」、「前衛」、「非主流」、「非商業」、「不專業」的小劇場運動討論中，試圖轉換戰場，切斷與 80 年代小劇場的臍帶連結，並宣稱「在多元文化大鳴大放的 e 世代生態中，戮力經營自身的美學與聲音，跳離傳統的表演類別框架，跨領域汲取各種形式語彙，與國際上已普遍被接受的跨領域前衛美學潮流同步高唱。」詳細的內容請參考：魏瑛娟。2001/2/19。〈從小劇場到微小劇場-斬斷臍帶，另闢戰場〉。《自由時報》。

²⁰³ 王墨林。1991。〈台灣政治劇場的精神與現實〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁 97-106。台北：稻鄉。

包括法定行政程序到創作內容自我收斂，既容易抹滅創作上的熱情，亦容易妥協於龐大的政府機器。如果把「體制」視為有民眾參與其中，小劇場工作者的創作勞動意志仍然在勞動過程當中，確有可能產生不同於受支配意識且更為激進的前衛劇場，這種反叛的意志，可以帶來更為超克的前衛藝術。

三、主體性的內容

王墨林在談小劇場運動的一個重點便是對於鍾明德「後現代主義」提出的批判。自美國紐約留學歸國的鍾明德在面對 80 年代小劇場運動的熱潮，他不但把這段過程書寫成《台灣小劇場運動史》，這也是他在紐約的博士論文，意圖將台灣 80 年代的劇場活動進行分期與總結，並認為台灣 80 年代後期的劇場有「後現代主義」的素質。王墨林特地為文批判了鍾明德以後現代劇場來定義台灣小劇場運動的歷史書寫問題，提出鍾明德在操作後現代主義上的迷障：

當鍾明德書寫歷史採取了這樣唯我中心的立場，卻同時也讓我們看到他為了顯示「小劇場運動」多麼高妙，而找到一個他與小劇場論述都必須依賴於其上的原型文本——後現代主義。然而，當時才走出解嚴第一步的台灣與詹明信口中的「晚期資本主義/後工業社會」的距離又太遙遠，鍾明德只好假定後現代主義通過台灣以「後現代」的藝術活動/論述而出現的「後現代詩」、「後現代畫」、「後現代舞」、「後現代建築」來取得「歷史事實」的印證。

204

王墨林在文章中以詹明信的後現代理論為參照，點出鍾明德用來立論的「歷史事實」其實是個人經驗，也反映出政治意識形態上的唯心主義。而且鍾明德援引的歷史事實與理論是缺乏物質基礎的，因此這種方式寫出來的歷史就如同寫在意識形態的羊皮紙上，不過是一種虛構神話傳說。

在這樣的前提之下，意味著小劇場的創作必須要有一個對於現實政治、經濟、社會等制度的基本分析，才有能力操作前衛的形式，去對傳統的主流價值進行質疑。而這也呼應到王墨林於 90 年代書寫的小劇場運動論述文章，王墨林之宣告「小劇場已死」，在於小劇場運動以來一直沒有衍伸出主體的美學脈絡，也就是可以讓社會新生事物持久的論述，導致表現形式上也有所侷限。²⁰⁵

去除劇場制作過程中主體與資源提供者的生產關係，王墨林的劇場論述強調，必

²⁰⁴ 王墨林。1999。〈寫在羊皮紙上的歷史——台灣小劇場運動史的歷史幻視〉。《表演藝術》，第 88 期，頁 58-63。

²⁰⁵ 王墨林。1990/8/28。〈表演或運動——解構台灣小劇場運動(1985-1989)〉。《自立早報》。

須先認識藝術發生於怎麼樣的社會，這種思考帶有一點「唯物論」的傾向。但，這是否意味著在小劇場進行創作之時，創作者必須得先對現實有基本認識？王墨林在對當時台灣小劇場的評論，某種程度上與陳映真對「白虎社」訪談的話語策略是類似的，他們都認為創作者對於社會性必須要有一些瞭解，作品才能與觀眾對話；可是另一方面，王墨林以身體論作為方法，對前衛劇場又有肯定與期待，比如他當時對「白虎社」與「洛河展意」的肯定，但這些表演不見得對於社會有基本認識，而可能只是反應心理層面上審美的感受²⁰⁶。因此很多表演看起來是很個人感受的，而這能不能反映社會性？從王墨林對於白虎社舞蹈從體制釋放身體反叛的想像力，從洛河展意演出強調對公共空間侵犯力的論述，表達了他們用激進的美學對自身的社會表達看法。因此，真正的問題在於：對小劇場創作者來說，「社會」的意義是什麼？

王墨林在 80 年代小劇場運動期，他的角色是評論者，他在論述上以台灣戒嚴文化對激進藝術的影響作為方法。王墨林跟同時期套用美國語境下的「後現代主義」概念，來解釋小劇場的鍾明德是不一樣的，同時跟後來馬森以二次西潮來闡述台灣小劇場的說法也是不一樣的。

評論者透過作品與社會的交叉觀看，作出確立作品專業價值與歷史脈絡中位置的評論，就必須得讓創作者能夠呈現出創作者意圖所顯露的意識形態。但常常就是評論者回饋到創作者身上的這段過程有些問題，無法用這種方法讓創作者理解，創作者可能無法理解類似王墨林帶有某種政治作用的觀看作品方式，因此他們也無法理解政治與藝術的關係，甚而進一步思考作品的社會性。王墨林的評論一直無法在當時的劇場環境起作用，這也加深王墨林在這場小劇場運動論述中的孤寂感。

在確立王墨林的角色之後，回過頭來檢視 80 年代小劇場運動主體性的內容，因過度政治化傾向，而有缺乏對現代主義與現實主義美學討論的問題。當時王墨林的論述方法不僅不為當時學院所接納與理解，80 年代的小劇場運動也無法實現王墨林前衛藝術美學的主張。一方面是因為台灣戰後的劇場美學以美國「方法演技」的一套理論為主；另一方面，從台灣的戰後劇場史脈絡來談，自國民政府開始戒嚴後，台灣的劇場史似乎變得冷門，日據時代台灣人張深切、簡國賢以戲劇形式宣揚反殖、反資的政治主張也消聲匿跡。在創作上對於社會現實的關心與連結遂變得薄弱，在這樣知識上與歷史上的雙重空白，台灣劇場難以發展出反映現實問題的內容。

²⁰⁶ 以「洛河展意」的創作者為例，其成員林貴榮表示在台北地下道演出的《交流道》是因其其在台北火車站地下道感受到在人潮匆忙、擁擠外沒有任何交流，因此才創作了這個作品。而另一個成員曹育維也表示他們的交流到作品本來沒有期望顛覆甚麼，是因為警察的現身讓意義開始走樣。詳細內容請參考：林貴榮等人。1991。〈走上街頭的新一代——「洛河展意」座談紀實〉。收錄於《都市劇場與身體》，王墨林著，頁 45-54。台北：稻鄉。

既然如此，80年代的小劇場運動可以帶來怎樣的文化議題呢？從王墨林對於小劇場運動的論述可看出其強調的重點，在於其「反叛性」與「非主流性」，對當時解嚴前後從反對運動興起的台灣新文化論述，的確造成社會風潮，王墨林試圖用左翼觀點與激進主義的方法來建構小劇場運動的視野與論述，但就台灣現代劇場脈絡而言，自解嚴以來，一直未有反抗的，反映社會的寫實戲劇作品出現，到了解嚴前後的80年代，卻突然雨後春筍般地出現了超寫實，看來似乎前衛的身體表演，這些具曖昧性的後現代劇場並未被放在理論架構上討論清楚，王墨林的評論風格也無法在這樣的狀態下引起討論，小劇場愈發自溺於個人私有的情感與唯心的狀態之中。

80年代的小劇場運動的討論的確是一個難題，關鍵問題在於如何將日據時代的反殖、反資戲劇繼續延伸到國民黨統治的戒嚴政治，探討以戲劇表現現實社會，並以具有反抗意識的行動作為實踐，發揚前衛劇場的激進美學。

第二節 小劇場運動作為新文化運動的可能性

王墨林認為小劇場雖然在1987年逐漸取得台灣現代劇場的重要地位，但也因此開始要面臨解體的危機。因為政治有意地涉入，讓小劇場漸漸面臨被體制收編的危機²⁰⁷。在這樣的意義底下，王墨林在1990年接受香港雜誌的採訪時道出台灣「小劇場已死」之言²⁰⁸。

「小劇場已死」這句話的聳動性對於劇場界來說是一枚震撼彈，而1991年8月《中國時報》也刊出名為〈台灣小劇場死了嗎？〉的系列新聞報導。報導中看到小劇場工作者紛紛反駁，說小劇場並沒有死²⁰⁹，而戲劇學者鍾明德認為「小劇場已死」只是個謠傳，他認為從人才、經費及演出場地的改進其實讓台灣小劇場生存條件更充滿樂觀。²¹⁰從劇場工作者對於「小劇場已死」的回應，可以看到他們並未與王墨林的「小劇場已死」對上話。我們必須將焦點放在王墨林說的內涵，而不是這句話看起來的表面聳動性而已。我認為學者林寶元對於「小劇場已死」的看法是比較貼近於王墨林的本意。他認為小劇場打著顛覆體制或反體制的旗號，在那幾年間快速累積文化資本，而當整個政治環境因為社會運動進行重新整編，而形成一個新的穩定權力結構的時候，小劇場不面對自身具有的反叛性，以及與新的社會秩序之間的關係，反而不自覺地走入政商複合體尋求文化資源，這

²⁰⁷ 王墨林。1991。〈台灣政治劇場的精神與現實〉。收錄於《都市劇場與身體》，頁97-106。台北：稻鄉。

²⁰⁸ 陳炳釗。1990。〈終有人革台灣的命！-台灣小劇場運動興衰〉。《影藝半月刊》，第2期，頁55-57。

²⁰⁹ 盧健英。1991/8。〈台灣小劇場死了嗎？〉。《中國時報》。

²¹⁰ 鍾明德。1992/10/6。〈九零年代小劇場的危機或轉機〉。《中國時報》，藝術版。

更印證了「小劇場已死」的事實。²¹¹

那麼，對於堅持小劇場反體制精神的王墨林，在這歷史階段要怎樣來說明 80 年代台灣的小劇場運動呢？要放在哪一種脈絡下進行論述話語的延展性呢？1990 年的夏天，王墨林、陳界仁、林寶元與辜振豐等人在台電大樓前面常聚在一起，討論以台灣小劇場運動為前提，如何發展台灣前衛藝術的左翼觀點，而戒嚴與身體的關係開始出現在他們的討論之中。對王墨林而言，那樣的討論對他的影響是重要的，尤其陳界仁當時把這議題又發展到台灣前衛藝術並建立自己主體的脈絡，而不是跟隨西方已經走出來的軌跡，重覆西方當代藝術創造的議題。²¹²從這裡可以看到，他們當時談「戒嚴」並非僅是在一個「國民黨」的語境之下。此外，王墨林也提到，這個時機跟 50 年代戰敗後的日本很類似，當時日本受美國託管期間所宣揚的民主政治思想影響很大，於是藝術家開始思考日本庶民在歷史上，一直受到天皇文化宰制的壓抑身體，只有等到戰後此刻，才重新恢復日本庶民身體的主體性。²¹³同一年，王墨林論述台灣小劇場一篇非常關鍵性的文章，也就是〈表演或運動-解構台灣小劇場運動(1985-1989)〉。這篇文章是王墨林論述小劇場運動一個重要的思想架構與基礎，也是統合了王墨林自 1986 年以來對於台灣劇場的觀察與書寫，文章的結構就是小劇場運動在戒嚴-解嚴之間形成反抗的身體。²¹⁴

本文先剖析了台灣在戒嚴-解嚴下的文化構造之後²¹⁵，提出小劇場最重要的兩個因素是「身體論」與「空間論」，分別敘述在解嚴前後，台灣人身體與空間的不同面貌，並產生兩個詰問：解嚴後的小劇場，在身體仍殘留充分的戒嚴記憶之下，再造民眾的主體性？其次是關於體制問題，在社會的保守性消失後，小劇場如何面對資本主義現代化的問題。在最後總結的「運動論」中，他總結到小劇場若沒有從文化生產體制中解放出來，重新建構自身的主體性，藝術形式就會受到創新的侷限，而變得保守不敢突破，這樣貧弱的內容，當然無法發展出前衛的形式。若是期待藝術對社會的干涉可以變成一種運動，這種對於社會的干涉意指對社會問題進行辯證的思考，並能夠反映本質性的問題，如：階級問題。否則就正如王墨林所言：「小劇場只是一場表演」罷了。²¹⁶

²¹¹ 林寶元。1994。〈從小劇場、行動劇場到民眾劇場〉。收錄於《民眾劇場與草根民主》，莫昭如，林寶元著，頁 239-143。台北：唐山。

²¹² 20131028 王墨林訪談紀錄

²¹³ 這段聯想來自於論文修訂問，王墨林所提出的回應。

²¹⁴ 這樣的架構其實也反映在王墨林於 1991 年出版的《都市劇場與身體》的內容編排中。在書中第二章「小劇場的顛覆性」便以身體、空間、運動、劇場四個部分進行類別編排。

²¹⁵ 這裡也可以看到陳映真的左翼思想帶給王墨林的影響，陳映真在 80 年代在分析台灣性質的努力上，試圖從世界視野的角度來理解台灣的處境與位置，因此有〈戒嚴體制與戒嚴體質〉等文章。

²¹⁶ 王墨林。1990/8/28。〈表演或運動—解構台灣小劇場運動(1985-1989)〉。《自立早報》。

相對於鍾明德的 80 年代「台灣小劇場運動史」的三階段論，並以後現代主義對 1986 年之後的小劇場進行美學上的定位，這是與王墨林透過先確立社會基礎的性質才開展論述是截然不同。兩人的差異來自於不同的社會認識論，鍾明德的立論將現實社會發展的背景抽空，僅針對台面上的劇場活動進行簡單的分類；而王墨林的小劇場論述，則試圖建立在社會性的脈絡底下進行討論，通過他的小劇場論述，同時也可以瞭解他對當時社會性質發展的一定認識。這樣的劇場論述不僅在討論劇場，更是在論述藝術與政治不可脫離的關係。

因此他所使用關鍵字即是「戒嚴」。在戒嚴意識已對身體產生壓抑，在解嚴後，雖然法治上擺脫了戒嚴，但身體受制約的狀態是否也一同離開了戒嚴呢？以這樣的問題看王墨林在 80 年代對小劇場運動的評論，可以理解他對於反叛與顛覆的追求，似乎只有如此，才能阻擋戒嚴意識的內化。

與王墨林同時期的另一位當代藝術家陳界仁，同樣以戒嚴歷史記憶作為思索台灣現實社會的問題。陳界仁對於戒嚴記憶的理解，可以協助對王墨林的戒嚴論述有更進一步的理解。1992 年在林寶元訪談陳界仁時，陳界仁定義了他所謂的「戒嚴世代」：

所謂的「戒嚴的世代」，其實並不僅是標誌著四九年戒嚴開始之後成長，受教育的人。從縱的歷史來看，封建的問題蔓延到民國時期的資產階級。在台灣，日據殖民時期的皇民化運動，馬上緊接著戒嚴的時代，這裡面所呈現比較嚴重的，結構性的問題，不僅是在政治權力上的分配，也不僅是在經濟資源上的分配，他還有更深層的文化上內化的問題。所有的問題並沒有在文化上有一場大的洗滌，而且這樣的洗滌也沒有深化蔓延到民間。……所以，回到這樣的背景來看，我們這樣的世代恰恰就是被法西斯內化的一代，是「法西斯」與「封建」的兒子。²¹⁷

所以不論是王墨林還是陳界仁，他們在 80 年代之後，漸漸感覺到解嚴環境雖然對威權體制產生性質的變化，但身體承接過往的遺緒，卻使這個變化無法與戒嚴記憶劃分界線。一般人的冷戰思維反映在意識活動層面，這體現在生活中的本土文化在解嚴後轉型為政治上的統獨爭論。尤其藝術工作者著力的部分便是以精神世界的活動，反省自身的文化狀態是否仍然沿襲戒嚴記憶中的威權文化，這跟法西斯潛意識內化於身體內部是有關係的²¹⁸，雖然這是面向個人的，但也反映個人身體中包含有公共的、歷史性的記憶在裡面，身體既是個人的也是集體的。

²¹⁷ 林寶元訪談、整理。1992/6/30。〈小劇場與表演藝術回顧與展望〉。《民眾日報》，第 20 版。

²¹⁸ 關於法西斯在身體裡的反省與討論，王墨林與王明輝在 1994 年曾作過對談，就自身經驗與社會觀察進行反省。而他們認為身體裡的法西斯是需要被反省與超克的問題。詳細內容請參考：王墨林、王明輝。1994/8/20。〈法西斯在每個人的身體裡〉。《中國時報》，第 39 版。

我覺得王墨林的這些討論，因涉及的層面複雜，容易令人感覺概念性過強，跟當時左翼所討論從社會矛盾認識資本主義社會的本質是有落差的。王墨林選擇陳映真台灣近代史認識論的「冷戰—反共—戒嚴」體制對台灣小劇場運動進行總結。從中可以讀到王墨林認為對於當時小劇場運動來說，其實是一個產生新文化的機會，但實在因為身體無法超克威權文化中的法西斯情意結，因此小劇場運動基本上還是未能突破舊的世界觀，而在戲劇世界創造新的烏托邦（Utopia）。

即使在進步的意識形態上，80年代的小劇場未能如王墨林所願，但在表現形式上確實是充滿活力的，不免令人想問：這股活力的來源是什麼？而它又會把解嚴後的社會新生產物：「小劇場」帶到哪裡？更嚴酷地說，如果沒有對戒嚴歷史的反省作為抗衡，這股變化熱潮很容易被吸納進固有體制中。雖然王墨林如此地論述小劇場運動而不為當時小劇場界所動，但也為他往後的劇場實踐打開一個新的方向，在美學表現的思考認識上是激進的，甚而是左翼的，但在精神活動上卻是從內在省思出發，並追求個人世界的。

第三節 左翼前衛劇場基地：身體氣象館

王墨林在 1991 年離開以「人間」為班底的左翼文藝陣線：「台灣民眾文化工作室」之後，適逢 80 年代末期東歐社會主義國家紛紛改變體制，而引起福山說的共產主義國家的「歷史終結論」，加上 1989 年六四事件帶來左翼的思想危機，他決定成立「身體氣象館」，一切重頭開始，試圖走一條沒有意識形態包袱的前衛美學路線。王墨林提到「身體氣象館」的命名靈感，來自於日本舞蹈家田中泯創立的「身體氣象研究所」²¹⁹。我們從身體氣象館命名的靈感來自日本舞蹈可以得知，他在面對思想危機時仍沒有放棄以身體作為探索政治、社會、文化等的路徑，突顯他受到 60 年代日本小劇場運動興起的「身體論」很強的影響。

一、從問題化「身體」開始：身體氣象館成立理念

身體氣象館以巴代伊(Georges Albert Maurice Victor Bataille)的「無頭怪物」作為 logo（見圖 2）

²¹⁹ 20140322 王墨林訪談記錄

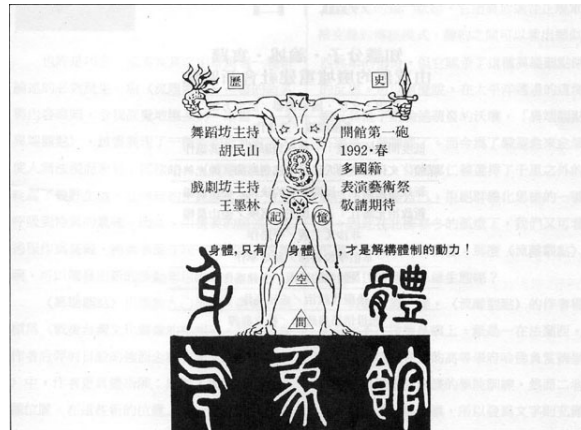


圖 2：身體氣象館廣告（來源：翻攝自《島嶼邊緣》雜誌 2 期(1992.1)，頁 101）

據王墨林說，這個「無頭怪物」是巴代伊在 1936-1939 年之間所辦的一本雜誌的封面圖案，而他按照日文對巴代伊的敘述，成為他的敘述：

沒有頭才讓我們有笑容，因為純潔無罪讓我們覺得不安，這還是理性思考的問題。也就是終究要回到身體來談，左手拿的是鐵的武器，右手拿的聖心臟，就是耶穌身體的那顆心，也是天主教的脈絡，這樣一個冒火焰的心臟跟武器對照，誕生與死亡是連結在一起的，所以這不是一個人的造型，可是無頭人也不是神的創造物。它不是我，而是超過了我的我，因此我們感覺到「我」是一個迷宮，是我們在自己身體裡面塑造的一個迷宮。我們跟著這個身體一起進入迷宮吧！我們就叫他怪物。²²⁰

在對「身體氣象館」無頭怪物 logo 瞭解後，可以知道王墨林試圖要進行的是打破頭腦理性的東西，然後以身體的行動力去體認這個世界。無頭怪物只是一個類人體的造型，又不能說它是「身體」，或者說他是一個迷宮吧！而進入的路徑是「身體」。換句話說，當我們以「身體」作為體認世界的同時，也是逐漸將自己的身體客觀化。王墨林使用「身體」這個話語時不是一個解剖學的問題，而是一個充滿未知迴路的物體（object）。

這裡一方面可以感受到王墨林脫離 80 年代小劇場論述中，為自己設定的左翼觀點，而從社會科學的哲學思維中切入身體的現象學，轉往偏重精神世界的探討。²²¹也可以看到王墨林仍持續保有探索的、實驗的精神。而他在前附海報中，也特地強調身體、空間與記憶的詞語，表示他在新成立的身體氣象館中，並未放棄

²²⁰ 20131216 王墨林訪談。

²²¹ 王墨林認為「身體」跟「存在性」是有密切關聯的，而今天談的身體，基本上是要發展馬克思的唯物身體論，不是要架空「存在」這個精神性的心靈活動，而是要找到「存在」這個虛空狀態的物質基礎。王墨林對於以社會科學方法談身體的討論可見《台灣身體論》的〈身體典籍化〉一章。詳細資料：王墨林。2009。〈身體典籍化〉。《台灣身體論》，頁 160-190。台北：左耳出版。

80年代小劇場運動時他所提示出來，卻尚未被清理的戒嚴遺緒繼續探討，而成為王墨林轉化他的傳統左翼思想，在「身體氣象館」開始另一條以「身體論」為主軸的左翼思考路線。

王墨林成立身體氣象館之後，大部份是擔任活動策劃與制作的角色，包括1992年開始的「身體表演藝術祭」，他邀請了日本、荷蘭、香港等地藝術家參加，此後每一年都會舉辦一次完全自費獨立的身體表演藝術祭，如：1993年策劃的「身體表演藝術祭」，邀請國外，如美國、澳州、香港等地的團體，參加「後舞蹈身體表演藝術祭」；1994年帶領台灣的小劇場團隊「臨界點」，參加首屆布魯塞爾國際藝術節²²²，並受邀為駐節藝術家；1996年策劃製作台、法合作的前衛劇場《1949-If Six was Nine》等等。

從當時王墨林策劃的這些活動，即可知他試圖在身體跨界與異文化之間，拓展出一條當時台灣尚未有人觸碰的領域，完全傾向身體表現為主的前衛劇場交流，在劇場跨文化交流這方面，王墨林可以說是開路先鋒。當然，也就會遭遇解嚴未久的公部門所控管，增加演出的阻力。1994年的《骨迷宮》裸演事件即引起當時文化界與公部門「藝術乎？色情乎？」的公論爭議。

二、對主流意識形態的衝擊：「骨迷宮」裸演爭議

1994年，「身體氣象館」策劃了來自美國舊金山的身體表演藝術團體「骨迷宮」來台參加王墨林策劃的「後舞蹈表演藝術祭」活動。其中因骨迷宮以裸體表演的形式而受到教育部「幼獅藝文中心」拒絕在該場地演出，在台北市完全找不到場地表演，因為當時表演空間幾乎由官方掌控管理，甚至以沒有申請准演證而百般刁難，不准公開演出。王墨林甚至打算到西門町「獅子林」專演牛肉場²²³的場所演出²²⁴，最後只好在「台北民族舞團」的排練場地進行演出²²⁵。從當時的報導仍

²²² 王墨林於1994年帶領台灣的小劇場「臨界點象劇錄」參加比利時布魯塞爾國際藝術節。詳細的新聞報導可參見：王墨林。1994/4/30。〈這回，中國人在歐洲舞台扮主角〉。《中國時報》，29版。

²²³ 牛肉場意指情色演出場所，因為牛肉的閩南語「有肉」諧音，所以以牛肉場稱呼。

²²⁴ 王墨林身體氣象館主辦的「1994後舞蹈表演祭」，在演出前一星期突生變數，原定演出地點幼獅藝文中心因認為演出團體之一美國的「骨迷宮」裸體表演，妨害風化，寄了一分切結書給身體氣象館，要求王墨林具結保證沒有裸體演出，否則不予租借。從報導中得知王墨林為此感到氣憤地並表示，如果幼獅藝文中心的場地不能使用，他會選擇牛肉場作為表演場地，且以此訴諸國際媒體。詳細過程報導可參考：陳幼君。1994/1/14。〈前衛藝術老問題 表演場地出難題〉。《民生報》，第14版；陳幼君。1994/1/16。〈等骨迷宮點頭 前衛可能破天荒〉。《民生報》，第14版。此外，王墨林試圖找立法委員朱高正協助，但似乎幫不上忙；於是想請全國最高文化主管機關文建會出面協助。當時的主委是申學庸，王墨林向其表示「希望完全由民間自費主辦的藝術活動，政府能樂觀其成，不要老是使用法律規章或社會善良風俗的大帽子來打壓。申學庸了解情況後表示，以現在的民風，對這種表演可能會有所躊躇，她拿著表演團體『骨迷宮』的劇照說：『這不是色不色情的問題，而是沒有很高的美感。』」詳細報導內容請參考：鄧蔚偉。1994/1/18。〈後舞蹈找舞台 鬧得不歡而散〉。《聯合報》，第25版。

可以看到身為製作人的王墨林在官方的行政往來中備感壓迫與折磨，他在接受當時電視、報紙媒體記者採訪時，也都公開提到，希望這件事可以為解嚴後藝術仍受政治壓迫的現實，讓社會有更多省思，報導中他不但反對政府審查節目與准演證作為管理的手段之外，更提問道：「解嚴後，政府原則上尊重藝術創作自由，公開展演卻仍施控制手腕，理由何在？誰有權力甚至能力來界定藝術和色情的分野呢？」²²⁶

從「骨迷宮」事件可以看到即便解嚴後，台灣社會當時對於裸體表演仍處於一種非道德的保守狀態，官方立場甚至覺得裸體演出難登高雅之堂。但有意思的是，當時的社會背景，也是自 90 年代初期開始，隨著許多從美國留學回國知識份子，在文化圈帶動一波又一波性別政治與情慾自主的問題討論，一些左翼或自由派等各派系的學院知識份子幾乎投入這場性革命的潮流之中。其中，如 1991 年成立的《島嶼邊緣》雜誌，在陸續的專題中都積極宣揚性別、酷兒與情慾的問題。其中，最具代表性的張小虹、何春蕤對女性主義與情慾的解放問題也積極參與。當時王墨林在這一波性別解放運動中，並沒有缺席，他也在大眾或小眾媒體上，開闢專欄討論各種女性主義、同性戀、愛滋病等性的政治學議題²²⁷。

儘管對於性別政治與情慾自主在社會上的討論正在興起，「骨迷宮」裸體演出卻受到官方的壓制，赤裸裸地突顯出真實的解嚴後台灣社會仍不適應的景況，裸體表演被歸類於妨害風化的色情懲治，也突顯出解嚴後的體制管理仍繼續維持戒嚴時期的道德標準。裸體出現於公共場所挑戰了解嚴後體制的管理化，所以才會對准演證的審查一事不鬆手。

經過王墨林 80 年代小劇場運動對戒嚴身體的論述，在「骨迷宮」事件後，面對身體變化也應該關心到的問題，其實意味的是戒嚴身體的超克，依照王墨林的說法，戒嚴身體就像是被閹割，且失去生殖能力的狀態²²⁸，到了 1987 年解嚴之後，小劇場運動的前衛性對於身體的關照，更應該跨越「戒嚴/解嚴」那道鴻溝。政治的解嚴並非表示身體真正能從戒嚴狀態跨越出去，若要顛覆戒嚴意識形態的制

²²⁵ 最後教育部發出核准骨迷宮在大專院校藝術科系和專業舞蹈工作室演出的公文，但幼獅藝文中心不在指定的地點內，這個演出最後在台北民族舞團的排練室演出。中間的行政程序煞折磨人。詳細的報導請參見：陳幼君。1994/1/27。〈准演 但來不及找場地〉。《民生報》，第 14 版。

²²⁶ 詳細報導請參見：張伯順。1994/1/27。〈骨迷宮事件—塵埃落定後 盼能喚起省思〉。《聯合報》，第 25 版。

²²⁷ 自 1990 年起可以看到王墨林在聯合報陸續發表與性別身體相關的文章，從其發表的內容可看到王墨林試圖從男性身體的角度出發來談性別身體。相關文章可參考：王墨林。1993/1/13。〈穿白襪子的悲情男人〉。《聯合報》，第 40 版；王墨林。1993/2/11。〈男體當自強〉。《聯合報》，第 29 版；王墨林。1993/2/27。〈男變女 女變男--顛覆傳統性秩序〉。《聯合報》，第 41 版等等。他也曾經與張小虹、何春蕤等人對談性別與情慾問題，相關文章請參考：王墨林、張小虹對談。1992/12/27。〈透視瑪丹娜式性宣言〉。《聯合報》；王墨林、曹又方、彭樹君對談。1996/12/15。〈算一算'96 年兩性感情帳〉。

²²⁸ 王墨林。1990/8/28。〈表演或運動—解構台灣小劇場運動(1985-1989)〉。《自立早報》。

約，必須要從重建身體的主體性開始。雖然 80 年代的小劇場運動被王墨林宣告死亡，²²⁹但王墨林成立了「身體氣象館」之後，仍持續發展這條身體話語的脈絡，因此「骨迷宮」裸體表演爭議，一方面沖擊出體制內對於裸露身體結合公共性的恐懼；一方面也衝撞出官方機關教育部的官僚心態。多年之後，王墨林回憶到「准演証」一事還是怒不可扼，他認為在這次事件中，暴露出國家壓制表現自由的暴力，解嚴後仍在進行，到現在一直未受到平反²³⁰。當官方欲阻止他們不妥的演出，「准演証」只是一種合法掩護國家暴力的手段，而解嚴後，公權力在文化藝術上的直接干涉雖已減少，但國家管理的方式卻轉為善意贈與的高明收編手段。²³¹

三、原住民身體的現代性思考：《Tsou·伊底帕斯》

王墨林不僅著力於前衛劇場跨文化的交流，也注意台灣內部的異文化交流，如：以原住民傳統文化佔據前衛劇場的演出計劃。他於 1993 年參與音樂人類學者明立國的《台灣原住民樂舞系列：1993 鄒族篇》的演出計劃²³²，之後，他就開始思索著可以如何更進一步跟原住民在現代劇場上合作，加上他原本對於陌生化的語言出現在現代戲劇抱持極大的興趣²³³，這就成為《Tsou·伊底帕斯》的創作背景。²³⁴王墨林擔任的角色是策劃製作與編劇，他先以中文將古典希臘悲劇《伊底帕斯》進行改編，再請鄒族的一位長老教會牧師汪幸時，以羅馬拼音將其翻譯成鄒族母語，所以整齣戲以鄒族母語發聲。從劇本內容來看，台詞共經過兩次的轉譯，先將中文譯成鄒語羅馬拼音，再從鄒語翻譯成中文。可以看到這個作品為適合原住民語言作為表現原住民文化的工具，而將原中文劇本經過兩次轉譯，使這齣希臘經典悲劇更為原住民語言所佔據。

二十年後，王墨林將這部作品定義為他的原住民三部曲之一。²³⁵從他說的所謂「原

²²⁹ 王墨林。1990/8/28。〈表演或運動—解構台灣小劇場運動(1985-1989)〉。《自立早報》。

²³⁰ 訪談中提到 1993 年「骨迷宮」演出爭議這一段往事，很明顯可以感受到王墨林的憤怒猶在。他對於准演證及官方掌握藝術審查一事依舊在意。20131114 王墨林訪談紀錄。

²³¹ 關於現在國家管理方式的問題，論文修訂期間，王墨林提出自身這幾年來對於國家在文化管理上的觀察。他認為現在國家管理的方式不是強制的直接干涉，而是利用善意贈與的軟化手段。

²³² 王墨林的身體氣象館在 1993 年與明立國合作《台灣原住民樂舞系列：1993 鄒族篇》，該演出於 1993 年 10 月 15-16 日於國家戲劇院上演。王墨林希望透過這個演出看到被台灣遺忘的原住民文化生態，因為身體不應該是在學院中被論述，而是在這些樂舞中展現人與人及人與自然之間那份具有宗教本質的關係。詳細的資料可參考：王墨林。1993/10/9。〈鄒族與大自然的親密關係〉。《中國時報》，第 45 版；王墨林。1993/10/9。〈鄒族樂舞動地來〉。《中國時報》，第 45 版

²³³ 王墨林在此前也與其他文化進行合作過，包括粵語、日語發音的作品。

²³⁴ 王墨林提到他會想跟原住民合作《Tsou·伊底帕斯》是因為：「《Tsou·伊底帕斯》用原住民語是因為我對語言有一點敏感，這是一點。第二個就是我作過鄒族跟明立國在國家戲劇院的山地樂舞，明立國是作原住民研究的，他找我作執行製作。」資料源自於 20131216 王墨林訪談紀錄。

²³⁵ 王墨林在 2012 年於海筆子劇團演講時，提綱中提到：「我個人策劃製作的《驅逐蘭嶼的惡靈》（1988）、《射日的子孫——霧社事件報告劇》（1990）、《Tsou·伊底帕斯》（1997），可稱之為我的「台灣原住民三部曲」」資料來源網站：<http://taiwanhaibizi.pixnet.net/blog/post/88985555>（於 2014 年 4 月 20 日檢索）

住民三部曲」，可以看出他對於原住民在台灣社會中有一個現實處境上的歷史脈絡。這三部曲可以說台灣原住民的苦難與對抗歷程，從 1988 年蘭嶼達悟族反核廢料的行動劇場《驅逐蘭嶼的惡靈》，1990 年在南投莫那魯道紀念碑前進行的霧社報告劇《射日的子孫》，到 1997 年與阿里山鄒族合作，以瀕臨消失危機的古老母語演出希臘悲劇《Tsou·伊底帕斯》。

台灣原住民在台灣邁向現代化都市發展中一直是被壓迫的弱勢族群，也是被排除的階級。1984 年原住民權利促進會（簡稱原權會）成立，1987 年發表《台灣原住民族權利宣言》²³⁶，我們從這份宣言中看到「族群」權利受到壓迫的因素特別被強調，這讓原住民在資本主義現代化的發展下，他們的原始勞動力被剝削而造成被壓迫階級的問題被掩蓋，並以族群意識取代，他們的傳統文化、祖先土地等問題並無力抵擋在資本主義各項現代化建設中被持續併吞的歷史客觀問題。王墨林的《Tsou·伊底帕斯》，正是在原住民運動如此困境下應運而生，王墨林覺得原住民要面對的問題，正是在資本主義消費社會下，原住民的精神世界漸漸跟自然脫離，他們傳統的樂舞只被作為具有獵奇特色的文化商品，被視為是一種觀光文化景觀而消費。

在台灣歷史發展過程當中，原住民的文化除了歷經漢人社會文化影響、日本殖民文化影響，直至近日的西方現代化生活影響，最能體現原住民文化的樂舞逐漸失傳中，1991 年較具規模的原住民樂舞團體「原舞者」²³⁷成立，但其日後的發展，也漸漸成為國家樂舞表演的功能性，難以對自身傳統文化在現代社會的日漸式微有所省思。王墨林認知到原住民文化這樣的困境，因此他在這個演出上採取「母語」佔有西方經典劇作的行動進行。王墨林提到這次演出的策略：

這次《Tsou·伊底帕斯》在演出策略上，本人已設定具有兩個議題是值得爭論的，一是以原住民的身體佔據希臘悲劇的角色，精確地說，更想達到的是以邊緣族群的身體去異化文本的主流論述。另一則是以少數民族瀕臨喪失的母語，去穿透被發聲優美的詩韻所堵塞的裂隙，精確地說，更想達到的是以陌生化的古典母語去召喚隱藏於詩句中更深沈的靈魂。²³⁸

可見王墨林在此跨文化的行動，是有種雙重的弱勢策略操作，以「邊緣攻佔中心」

²³⁶ 原權會。1984。《台灣原住民族權利宣言》。網站連結：

http://www.abohome.org.tw/index.php?option=com_content&view=article&id=713:records-record16-713&catid=47:record15&Itemid=246 (於 2014/5/10 檢索)

²³⁷ 原舞者於 1990 年成立，主要由台灣原住民各族青年所組成，他們透過實際參與觀察整理式劇中的原住民傳統歌舞，並由原住民長者「口傳相授」歌舞，在舞台上莊嚴的呈現原住民祭典精神。詳細資料請參考原舞者網站：<http://fasdt.yam.org.tw/about.htm> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

²³⁸ 王墨林。2001。〈跨文化中的一個政治問題——以《Tsou·伊底帕斯》為例〉。《表演藝術》，第 108 期，頁 32-35。

的戰略，來面對原住民母語在現代劇場中對現代性的美學進行佔據。

因此如果用很單純的原住民演希臘悲劇的眼光看它，很容易落入「漢人剝削與消費原住民文化」這類慣性的批判語言，如林谷芳便認為這個作品陷入原住民的弱勢文化遭到如人類學家般的藝術家併吞，而無視於其用自己方式追求權利，最後還是讓會走上被併吞的不歸路。²³⁹另一位呂建忠更是嚴批道：

（《Tsou·伊底帕斯》）採用因果報這個通俗的佛教信仰作為改編希臘悲劇的命題，無異於搬殖民主文化的石頭砸原住民的腳跟，同時還自掘文化沙文的陷阱，仿如嫌漢文化的壓力不夠大，所以要再加上古代的雅典。²⁴⁰

我們從這些劇評可以感受到批判的方法論動輒落入「強 v.s. 弱」的二元對立邏輯當中。台灣長期有個難以處理的歷史情結是，「壓迫者 v.s. 被壓迫者的對立情結」，在這種二元邏輯之下，被定義為壓迫者都要表現滿懷愧疚，處處顯得小心翼翼，碰到敏感的問題時避重就輕；而被壓迫者則是滿懷悲怨，碰到敏感問題同樣生怕再度傷害。且這種壓迫者 v.s. 被壓迫者的位置在不同的政治情境下卻一直被延展，從未改變過。在這種創傷政治學，若雙方位置一旦轉換，倒會變得令人無所適從，導致很多問題的爭論難以在彼此信任下開展，雙方的保守心態就是在這種情況間產生。

在看《Tsou·伊底帕斯》這個漢人與原住民合作的劇作，也面臨到誰跨誰的文化領域這樣的情結。漢人王墨林做為這齣戲的主導者，一手安排鄒族人演出西方的希臘經典悲劇，勢必會激起某些人的詰問：漢人憑什麼讓鄒族人演出西方經典？²⁴¹其實這種反應包含著許多複雜的情緒：一方面是漢族這個在台灣歷史中迫害過原住民，如今居然還在繼續支配原住民演西方經典，這種邏輯，似乎意味在演出策略中，只有漢人配合原住民，卻不可以讓原住民配合漢人，否則很容易踩到那條「漢沙文主義」的紅線；另一方面，原住民演出希臘悲劇，也很容易被聯想到以原住民樂舞表現西方的文本內容是否有被消費之感。

但是若從王墨林一直提到的「當代戲劇」的問題，也就是一個現代性美學的問題，王墨林把演出策略放在鄒族母語上確實是重要的劇場實驗，也是原住民身體要如

²³⁹ 林谷芳。1998。〈Tsou！鄒！一個文化角度的戲劇反省〉。《表演藝術》，第 68 期，頁 84。

²⁴⁰ 呂建忠。2001。〈在後殖民情境中尋找台灣的座標-《一官風波》觀後感〉。《表演藝術》，第 103 期，頁 73-75。

²⁴¹ 面對這樣的質疑，在論文討論修訂時，王墨林也反問道：為什麼漢人可以讓鄒族的男女老少，從頭目、長老、老年人到青年等二十一位原住民乖乖地演西方經典？這樣的提問其實也突顯我們的慣性思考中，未能真正站在原住民的立場思考，而一味地認為他們皆是被利用。這等於又落入了上揭的二元對立邏輯。

何在當代劇場裡找到自身現代性美學的一種形式，而王墨林選擇的突破點是語言。不同的語言因為發聲所產生的身體動態是不同的，這種身體動態在舞台上的不同，也造成我們在觀看與自己使用不同語言的演出時，會產生一種陌生化的距離感。王墨林正是使用陌生化拉開觀眾熟悉的希臘悲劇而產生距離，原住民語言與身體建構的一個世界，在此距離間產生更多令我們思索的空間。²⁴²

就《Tsou·伊底帕斯》²⁴³的演出呈現而言，對於一個不懂鄒族母語的觀眾，如果不是預先知道舞台上進行的是一齣希臘悲劇的演出，其實更像是原住民的祭儀表演。加上聽不懂台上語言，要進入舞台上敘述話情境確有其困難。但這個作品在原本希臘悲劇的格局底下，整個故事是帶有濃厚莊重悲肅感的，而說著母語的原住民演員在這種格局之下，也顯現出他們莊重的身體感性，這是他們傳統身體的再現。

《Tsou·伊底帕斯》的爭議是，台灣歷史中一直存在的族群糾結問題，卻不應把這種情結無限上綱到道德層次的問題，更不應該的是，將原住民永遠放在漢人一廂情願所製造的刻板印象中。從《Tsou·伊底帕斯》證明原住民面對當代劇場，表現上其實有更多可能性，表現他們穿梭傳統文化與現代性之間的跨文化問題。在王墨林這個作品中可以看到他努力的是，漢人與原住民可以在當代劇場一起合作，創造出屬於原住民的前衛劇場。

第四節 小結

80年代王墨林除了參與《人間》雜誌之外，1986至1990年間的小劇場在劇場內、外發生的活動也展現高度關注，尤其是以「身體」為方法論對當時各種文化現象進行諸多反省與批判。在這些論述當中，他的重點內容可分為三大部份：首先，是「身體」內容的開發。王墨林在這個層面以集體文化與個人之間的既衝突又平衡的辯證關係，逐步形成身體的表現力，看到人在文化脈絡中個體性的存在。其中作為表現力的身體，是將內在主觀能動性表現於外，而產生身體運動的外在形式，這不是為了呈現石雕般的美姿，而是為了表現主體性，首先必須對日常審美經驗反叛，才能產生真實的動力；其次，是劇場與體制的關係，這部分王墨林從非主流-邊緣的位置與主流體制化意識形態的矛盾來討論，其實很容易陷入不務實地視體制為鐵板一塊，因而無法與體制對話的困境；最後，則是關於「主體性」的內容，王墨林認為必須要以反社會制約為行動起點的分析，才有可能發展出所謂主體性。

²⁴² 關於演出策略的問題，論文修訂的討論中，王墨林也舉一個例子進行質疑，他提到2001年台南人劇團以正腔台語演出希臘悲劇《安蒂岡妮》而獲得肯定，大受好評，這種演出策略跟《Tsou·伊底帕斯》是一樣的，那為何台語可以？而原住民母語卻不可以？

²⁴³ 王墨林。1997。《Tsou·伊底帕斯》演出影像。《台灣現代戲劇暨表演影音資料庫》。

80年代在前衛劇場的討論上，因為戒嚴造成三十年現代劇場發展史的停滯，導致如今要談前衛劇場，只好另闢蹊徑，加上解嚴後整個社會仍在一種曖昧進行中的民主改革，因此80年代「小劇場運動」的難題是，既沒有優良的寫實主義傳統，亦缺乏發展現代主義的土壤，所謂前衛劇場就變成海市蜃樓。這也是王墨林在他的劇場行動上不得不面對的侷限。

1990年王墨林公開發表「小劇場已死」的論調，原本他曾以「戒嚴」作為方法，為當時小劇場運動做出階段性的總結，型塑台灣現實社會的一種基本精神構造，以身體內部法西斯想像，作為超克自己個體的課題，這就為當時的小劇場運動開展一個新文化運動的論述。

90年代之前，王墨林的角色大多數是站在策劃製作與藝術文化評論的位置，因此他的工作比較多是前衛劇場的理論與實踐。90年代成立「身體氣象館」，開始一個人肩負「身體氣象館」，從邀請國外藝術家來台演出各項事宜，王墨林所面對的體制除了具體的官方行政體系、表演場地的租用皆是他獨立而為，經費的籌措也由他獨自承擔。從1993年的「骨迷宮」演出爭議，挑戰了官方行政體系及社會保守意識形態，到1997年策劃制作的《Tsou·伊底帕斯》，被人以加害者（漢族）與受害者（原住民）二元對立的批判，原住民母語的危機仍未被重視與討論。這些爭議並非因西方現代與本土文化的衝突而引起反省，恰恰呈現的問題是：在因戒嚴封閉三十年之後的解嚴時代，我們對於文化的思考是否真正步入現代性？王墨林撞出來的提問仍是今日在討論台灣文化與現代性關係時不能不注意到的。

總而言之，王墨林在這個階段的工作大多仍以論述為主，其他活動策劃或劇場工作也可以看出是對社會主流進行的挑戰，但這部分似乎未能讓他的「身體論」獲得到真正的劇場實踐，因此，在下一個章節將會針對王墨林的劇場作品進行身體與語言之間的介紹與討論。

第五章 左翼前衛劇場的創作實踐

若將藝術放置於國家或資本主義體制中，以文化生產的方式被製造出來，這種生產關係勢必不同於獨立思考的運作。前者生產關係會有矛盾，但因為缺少相互批判，卻因互相需要而相安無事，也導致後者所進行的反省與改革常被忽視，文化霸權於焉產生。王墨林的戲劇作品比較著重於自我精神世界的表現，相對於當前琳琅滿目的演出形式，他的創作風格毋寧是非主流的。

不管是大眾藝術或小眾藝術，皆要與閱讀者產生現實對話的關係，尤其關心社會的藝術家，他們透過創作也是為了反映現實問題，這個現實性即是在個人精神層面上提出現實世界的問題，甚而追問自己：在走向理想世界的路上，是否迷失了方向？在王墨林的劇場創作，便可以看到他對於身體「存在性」表現，其實反映的是個體與社會之間的糾葛，也可以看到他自己的主觀世界與客觀環境事物充滿矛盾的辯證。

本章將針對王墨林自 2000 年的劇場作品進行分析，因為他的創作算不少²⁴⁴，本文僅挑選幾個重要的階段性之作進行討論。

第一節 身體與語言的辯證初探：《黑洞》系列作品

王墨林於 1999 年九二一大地震一年後，做完跟地震記憶有關的《黑洞》之後，受友人舒詩偉邀請，參與災區報紙《九二一民報》的文字報導工作，之後舒詩偉又派他至台中災區石崗大牛庄，協助組合屋災民重建工作，並主持《石崗仔鄉親報》²⁴⁵。這段在災區工作期間，王墨林重拾報導之筆，書寫多篇災民重建的現場報導。而九二一滿周年的時候，在整個社會逐漸遺忘九二一的災難之際，王墨林在中正紀念堂廣場下門口，由許多災區重建團體主辦的「十方感謝百日祭」抗議活動中製作報告劇，除了感謝台灣各界對於九二一震災的協助之外，更提醒九二一大地震的傷痛並未遠離，災區重建因官商勾結佔有重大利益，罔顧災民的現實重建，仍未解決諸多問題。²⁴⁶

王墨林在九二一大地震後，對災難心有戚戚焉，觸發他從劇場策劃制作的身份進入編導創作的身份，從第一個作品《黑洞》開始，便一路開始他的劇場創作實踐。他在 2000 年至 2002 年之間分別創作了《黑洞》²⁴⁷、《黑洞二》²⁴⁸與《黑洞之外》

²⁴⁴ 王墨林的劇場作品年表請參見附錄。

²⁴⁵ 《石崗仔鄉親報》由新竹北埔「大隘社」石崗仔工作站發行，主要的編輯委員有舒詩偉、李文吉、王墨林、李杰穎等人。

²⁴⁶ 詳細內容請參考：王墨林。2000。〈我們只能在劇場裡告官〉。《表演藝術》，第 89 期，頁 89-91。

²⁴⁷ 王墨林。2000。《黑洞》演出影像。王墨林提供。

²⁴⁸ 王墨林。2001。《黑洞二》演出影像。王墨林提供。

《黑洞》系列作品的產生跟九二一震災有關係，但不是為了描述九二一而作的戲，相反的，是以「九二一」作為一個天問的起點：

看到這些相片，我們馬上可以認出，啊！這就是九二一，九二一似乎變成一個符號了，我們記住的只是一個符號罷了，但這個符號可以令人延伸出什麼想像呢？大災難？集體道德？還是神話？...²⁵⁰

地震造成的地層上一切的陷落，就如同黑洞一樣，就如王墨林在〈「黑洞」導演筆記〉中描述的意象：

九二一之後，在災區眼睜睜看到在一條大馬路上，整個路面陷落一大塊。路人緊圍著陷落的路面周邊，瞪著黑森森的下水道，比手畫腳。穿著一套血紅色洋裝，而且帶著一頂鳳飛飛帽子的女市長，站在洞口旁邊聆聽幕僚的報告。……假若大馬路可以這樣塌陷下去的話，我如在夢裡感覺到，腳下踩著這塊漂浮不定的土地，其實也是越來越接近沈淪下去的；我一直凝視著那位臃腫，俗艷的女市長，她站在黑洞旁邊忙不迭地打著手機。²⁵¹

與其說《黑洞》這齣戲是在表現大地震災難，不如說是在指涉身體傷痛的記憶，藉災難演繹出一種歷史斷裂的隱喻。民眾面對陷落的生活世界，只在空洞的凝視中一步一步陷入虛無。《黑洞》上演的時間 2000 年也正是台灣第一次政黨輪替，民進黨的陳水扁總統上台，結束國民黨 55 年一黨專政，但對王墨林而言，他似乎看不到任何一點台灣未來的可能性。因此他藉著埋在地底的靈魂，只能在黑暗底層永遠飄蕩，有如生靈在虛空狀態淪陷，身體永遠懸置於半空中。

2002 年，王墨林把這《黑洞》系列作品稱之為「台灣沈淪史」²⁵²，王墨林打造「黑洞」來象徵歷史—記憶的遺忘，民眾無力面對國家壓抑下，對生活價值信仰喪失，以人食人隱喻只為活下去。九二一發生時，大家不斷演繹災難令人驚悸的情境，似乎打開了一個對於災難的創造學，可是在這樣的演繹過程中，卻從未提示出一個救贖悲痛記憶的方向。王墨林在對《黑洞》系列作品進行的階段性陳述，也反省這樣的災難景觀：

就像這次大地震之後，原本不擅於修辭學的台灣庶民，開始有了一

²⁴⁹ 王墨林。2002。《黑洞之外》演出影像。王墨林提供。

²⁵⁰ 王墨林。2000。《黑洞劇本》。未出版，王墨林提供。

²⁵¹ 王墨林。2000。〈一齣什麼都不相信的戲〉。《「黑洞」演出手冊》。

²⁵² 王墨林。2002。〈一個關於遺忘的故事〉。《「黑洞之外」演出手冊》。

套從未被使用過的近乎神話式的直觀能力來敘述災難的語言，他們為了盡其可能表達他們的心理意象，卻以撕裂，錯亂，甚而死亡（失去原意）的語言系統來反映一個令人恍惚的災難圖像；這也許更為主體地在反映面對地震時的精神狀態吧？這是在黑洞三部曲劇作中，力圖創造一個屬於自己的九二一神話最重要的動力！²⁵³

王墨林在這個被震出的黑洞中，試圖去找出這個黑洞的意義與內涵，或許它不只是屬於九二一，它更是屬於台灣持續以來未解決的問題顯像。

一、與語言對抗中突顯身體

王墨林因九二一而感受到的黑洞，要怎麼透過劇場語言把這個黑洞表現出來呢？

被黑暗埋葬的身體，與寂靜變成一種流動起來的聲音對話，沒有一絲光可以照亮這些對話的語言是什麼！黑洞的演員總是埋怨台詞太艱澀。我不懂，艱澀的話語為什麼總令人不安？甚而連自己也百般想要克服這種不安。²⁵⁴

王墨林在劇本的書寫是詩意化的，對於演員而言，身體要能承載住詩意的語言，內在的動力要有多方面的轉折，因此不好表現，甚至呈現一種台詞與身體的疏離感。但那種疏離感在於無法被演員掌握而為表演帶來不安。而這種「不安」一方面來自王墨林劇場的實驗性，一方面也是要與日常慣性環境不同，所產生的逆反氛圍，使舞台上表現形式的實驗性得以被突顯出來。王墨林第一個編導作品《黑洞》，可以看出他對於身體表現還在試探性階段，包括要如何處理艱澀台詞與演員身體之間的關係²⁵⁵。

《黑洞》的舞台空間佈置有如溼漉的地下水道，舞台區佈滿一窪子水，演員便在這淺水中進行他們的演出。演員的身體有如爬蟲類一般在地面上蠕動，甚而發出淒厲的嚎叫，表現出對於時間感的恐懼。我們可以感受到演員的身體會隨著台詞的意義來進行表演，但又對依賴的話語感到陌生而無法駕馭，因此可以看到這個作品有這樣的尷尬問題，這是《黑洞》系列作品在身體表現的實踐上所呈現問題的開端：台詞與身體之間到底是怎樣的關係？而身體在舞台上表現的憑據除了台詞，還可以有其他的什麼？這樣的問題，王墨林在他的《黑洞二》，因認識到了身體具有異質的能動性，對表演產生進一步的探索。

²⁵³ 王墨林。2002。〈真實的災難，想像的恐懼—黑洞三部曲的災難戲劇學〉。《「黑洞之外」演出手冊》。

²⁵⁴ 王墨林。2000。〈一齣什麼都不相信的戲〉。《「黑洞」演出手冊》。

²⁵⁵ 在論文修訂討論，王墨林認為自己在《黑洞》這個作品中，對演員身體的處理是未臻成熟的。

2000年，王墨林開始與盲人演員接觸，並花了一些時間帶領幾位盲人進行身體開發的工作坊，然後就發想與盲人合作，而創作了《黑洞二》²⁵⁶。王墨林在這群盲人身上發現了生命表現存在感還有另一種可能性，從王墨林描述可以得知：

當時九二一剛過，我請他們（盲人朋友）試著回憶那天晚上的狀況，並且用身體表現出來。其中有個盲人的表演深深打動了我。他回憶那天聽到許多巨響、還有鄰居紛亂的聲音，但是因為看不見，他連試著逃跑都沒辦法，只知道可能完蛋了，所以他就表演蹲下縮起、環抱自己的姿態——連在現場表演的時候，他都在發抖。我看著看著，眼淚就掉出來了。因為，我在他的表演中看見了「絕望」。²⁵⁷

在王墨林描述的情景中，我們可以感受到對於「黑洞」的絕望真實體現其實就在盲人身體裡存在著。因為視覺的喪失，使盲人對於身體與生活的感受與明眼人不同。王墨林在盲人身上發現到身體官能感不同的有機性。此外，王墨林從盲人的身體發現到「觸摸」：

另一個發現是，我從盲人身上重新確認了「觸摸」這件事。我們是先用眼睛確認觸摸的物體，才去做摸的動作；盲人則是用緩慢地、細膩地、完整地觸摸，去建立他對外界的認識。這個其實很反資本主義，因為資本社會要求的是速度跟效率，盲人的觸摸是浪費時間的。但是，當你「浪費」的時候，卻有一種細膩、完整的感覺和龐大能量在裡面。²⁵⁸

明眼人有「眼見為憑」的視覺觀，認識世界的方式從「看見」開始，進而迅速建構自己與外界的關係，因此在認識上容易落入用大腦做理性判斷。但對盲人而言，他們可以開發不同的身體官能來認識世界，特別是觸摸。盲人觸摸出來的世界，與「身體氣象館」在成立時，所欲開發無頭怪物的身體意識有相近之處，因此讓王墨林更積極地探索盲人身體感。

在《黑洞二》這齣戲，演員都比較是異質性的身體，分別是四位盲人演員跟兩位明眼演員，一個身材甚為矮小，一個則有小兒麻痺症。等於讓他們聚集在這個「黑

²⁵⁶ 王墨林在接受鄒欣寧的採訪提到：「那時候我在教會小組認識一個盲人朋友。閒談之中，他提到對表演很有興趣，也在園遊會之類的場合表演過。我聽了很驚訝，也很感興趣，就是盲人也有自我表現的欲望，這跟以前我以為身障者比較退縮、不敢參與社會的印象很不樣。後來盲人朋友請我去為一個盲人社團帶肢體訓練課程。這個提議很吸引我，可是也讓我很疑惑。我想，用指導明眼人的方式是行不通的，但他們全都活潑、也樂於自我表現，所以就決定和他們一起試試看。」詳細內容請參見：鄒欣寧。2007。〈王墨林--生命內在的獨白〉。《誠品好讀月報》，第76期，頁92-95。

²⁵⁷ 鄒欣寧。2007。〈王墨林--生命內在的獨白〉。《誠品好讀月報》，第76期，頁92-95。

²⁵⁸ 鄒欣寧。2007。〈王墨林--生命內在的獨白〉。《誠品好讀月報》，第76期，頁92-95。

洞」，呈現的是各種異質性身體的靈魂。《黑洞二》相較於《黑洞》，有清楚的場景指涉，其中一個角色為了尋找因大地震被埋在地底的妻子靈魂，藉民間宗教觀落陰儀式而來到地下。在這黑洞中的四位盲人演員是引路的幽靈，而另一位小兒麻痺症的明眼演員也是因地震被埋在黑洞中已兩年的靈魂，也是曾出現在王墨林《黑洞》中的幽靈，在《黑洞二》予以重現。《黑洞二》中台詞的詩意度減少，代之以具有推進故事劇情的語言為主，而演員在身體姿態上不像《黑洞》的爬蟲類未開化的身體，因為演員身體已具有的異質性，我們反而可以從中看到一種真實身體的反應，盲人演員在這個「黑洞」的身體感某種程度上扮演了「引路人」的角色是合適的，這個空間仿佛是盲人演員很熟悉的地方。王墨林在「黑洞」的空間，其實是把現實生活的世界顛倒過來，劇場外的世界是一個依賴視覺指導的空間，但來到劇場的「黑洞」則是由盲人引導。透過這樣的設計讓觀眾重新思考明/盲的問題，到底「看見/看不見」是怎麼被確立的，而看見的方式一定是透過視覺嗎？我們有無可能從不同的身體官能來開發另一種「看見」？

我認為正是因為王墨林看到這些異質性身體，在表現真實存在的可能性，因此他決定繼續與盲人合作，觸探異質性的身體的可能性。

接下來在 2002 年《黑洞之外》這個演出，王墨林讓一位盲人演員表演獨角戲。舞台極度簡單，只有兩把椅子跟一株植物。盲人演員由導演帶進場之後，導演離開，盲人多次探問導演在嗎？不見回音。於是，他開始用自己的身體去摸索所處的空間，他用手指在空間四處游動，表現出肢體的舞動感覺，整個空間的氣流，似乎就在他的觸摸動作間具體呈現。在這些摸索之中，觀眾體驗到較為緩慢的時間節奏，《黑洞之外》營造出一個必須靜下心來跟著盲人演員一同摸索這個空間的氛圍。在這個黑洞中，似乎還有其他看不見的靈魂存在，因此，盲人的對白可以說是對話，也可以說是獨白，觀眾也透過盲人用他身體的官能帶領觀眾探索黑洞之外這個空間。換句話說，由盲人的表演，一步一步讓我們在黑洞裡觸摸看不見的三度空間。

在這齣戲中，盲人所創造的不僅是個人的表現空間，因為盲人的表演，讓觀眾有可能感受到黑暗中還有其他靈魂的在場。在這個作品當中，王墨林試圖在盲人身上開發出特有身體表現的可能性，透過異質性身體官能的運用，突顯身體表現動態，才是舞台上主導。此外，盲人的身體也挑戰了我們日常的身體樣態，資本主義強調速度駕馭身體，使身體感漸漸流失。王墨林這個作品中除了演繹「死亡」之外，透過盲人的身體也挑戰資本主義社會的高速身體，以一種緩慢的姿態，讓身體官能敏銳的有機性得以復蘇。

縱觀王墨林《黑洞》系列作品，在表演美學上，從《黑洞》看到演員身體與台詞之間的疏離，導演尚未找到方法解決這個挑戰；在《黑洞二》，他運用幾位身體

異質性的演員，讓我們看到導演在他們身上所表現的這些身體「真實」的表現力。《黑洞之外》，他則聚焦於獨角的盲人演員身上，透過身體對無形空間的觸摸，而建立演員的表演，盲人的身體成為主要的表演動力。跟在第二章所提到的王墨林受到日本的演員以身體為表演核心的影響是有關係的。

二、《黑洞》系列作品打造的三種場所

那麼這些演出，究竟打造出什麼樣的場所？而在這樣的場所又呈現怎樣的身體與空間互動的內容？我認為這個空間裡，王墨林演繹著三種頗有意味的場所：

首先，是諸神退位的場所。諸神退位意味著沒有實質權威的存在，那這是否暗示了這是一片無政府主義的處女地呢？王墨林自稱無政府主義者，在沒有國家這種威權的存在，群體秩序的責任就落到個體身上，個體必需實踐自由、平等的價值，意味著個體的社會責任更加重大，因為去國家威權化，就必須重新思考與實踐人與人之間新的互助關係。但個體存在性又依憑什麼進行與群體相互依存的思考？或許宗教會是一個出發點。

王墨林於 2000 年受洗成為基督徒，可是從這時候開始，他倒是與上帝保持著張力的關係²⁵⁹。在這齣《黑洞》中可看到王墨林既引用《聖經》話語延伸其黑洞話語，又讓演員在劇中喊出：「可怕的景象啊！耶穌的頭斷了！」，「可怕的景象啊！耶穌的手臂斷了！」²⁶⁰在王墨林打造「黑洞」中，神的形象是殘缺不全的。如果我們仔細去解構這個「神」的概念，其實這個神不光意味著耶穌如此具體的宗教神祇，它更意味著一種準則與信仰，在無政府思想中，人必須清楚自己的限制以及與他人關係之間的分寸。而在黑洞裡，這種準則是殘缺不全的，甚至沒有準則，神不是用來解決人這樣的困境，神是用來思考；在沒有信仰之下，人如何瞭解自身存在的意義呢？因此「黑洞」演員表現的不是人，是在渾沌中爬行的靈魂，蜷縮匍匐前進，少有站立的姿態，這是否也詰問道：人如何才能站立起來呢？

但是到了《黑洞二》，少了基督教的沉味，多了中國民間傳統的道教儀式，用了「觀落陰」的儀式潛入地下世界，相較於《黑洞》不斷述說著斷手斷腳的神，《黑洞二》則是潛入更深的黑洞，有如諸神退位的地獄，是神所眷顧不到的地方，就如同《黑洞二》其中一位演員在戲中所揭示的：「上帝不在這裡，這裡只有黑暗」²⁶¹，但在黑洞裡，指引者竟是盲人，《黑洞之外》盲人演員失去導演的指引，卻自己越走越深，他帶有瘋癲感的表演，顯示脫離明眼人世界，到了真正屬於他的

²⁵⁹ 20131216 王墨林訪談記錄。而在論文修訂的討論中，王墨林補充到，他從這時候開始與他的上帝抱持著拉扯的緊張關係，因為信而開始懷疑上帝，但這並不表示他是無神論者，他就是要去懷疑那應該存在的事物。

²⁶⁰ 王墨林。2000。《黑洞劇本》。王墨林提供。

²⁶¹ 王墨林。2001。《黑洞二劇本》。未出版，王墨林提供。

黑暗世界。

其次，是黑洞中的食人場所。在這樣上帝不在的黑洞裡，這些生靈爬行著在找可以「吃」的食物。「吃」在這裡不是動物的基本慾望，只是一種指涉生物吃食的慾望，吃食慾望被放大到極致的時候甚至可以吞食人的，如同資本主義人肉宴席，吃的是整個世界。王墨林在這裡採用了拉丁美洲「食人主義」(cannibalism)²⁶²的概念：

每個消費者都可以化約為食人主義。目前的工作關係以及人際關係——社會的，政治的，經濟的——基本上都還是食人主義。那些人可以藉著對產品的消費，或者更直接的在性關係中「吃」其他的人。食人主義只不過將他自己制度化了 (institutionalized itself)，聰明的偽裝了自己。新的英雄雖然仍在尋找一個集體意識，並努力去吞噬那些我們的人；但他們仍舊是弱者，結果自己被媒體轉變為產品消費掉。²⁶³

當今社會仍然是魯迅口中一個人吃人的社會，這樣的吃食慾望就在資本主義併吞人各式各樣身體慾望下進行。換句話說，古代或某些未開發部落社會存在著食人傳統，到了現代資本主義的食人文化吞噬的是人的價值。所謂現代化，並沒有改變食人文化。我們必須重新探問，我們追求的現代化是什麼？如果是如今日生產出眾多光鮮亮麗的商品消費社會並享受，同時是不是有很多血汗工廠的工人被消費者慾望吃食呢？或許問題在於我們的身體賴以怎樣的思維模式讓其存在。只要我們的吃食慾望不斷被消費文明擴大生產出來，人吃人的悲劇就會一直持續下去。王墨林的「黑洞」演示了令觀眾如我者感到對現實的悲觀，正是因為看到黑洞演員對相互肉體的啃噬，而在情緒中滲出無限循環的悲觀感。

《黑洞二》的視覺幻燈片是陳界仁的《魂魄暴亂》圖片，所呈現的身體痛楚與恍惚感與王墨林持續對「食人主義」增添更多思索的內涵。在《黑洞二》有一場戲，王墨林要觀眾觀看一場近乎恍惚與狂喜的食人儀式，他並將這戲命名為「法西斯的慶典」²⁶⁴，這場戲中便是一個人先將另一個人用力擊倒後，其他人也接二連三圍過來跟著啃噬。群眾對於強者欺凌弱者，不經思考地與卻與強者站在一起，這

²⁶² 食人主義(cannibalism)意指低度開發的民族採用的消費模式。這邊的故事來源是，巴西的印地安人被殖民者發現之後，同時也得到機會吃掉殖民者葡萄牙為他們送來的主薩丁哈主教。這也意味傳統上保守、宰制的權力階級繼續控制社會結構，這中間我們便發現食人主義。李尚仁譯。1987。〈食人主義與自我吞食主義〉。《邁向第三電影——第三世界電影宣言集》，李尚仁編。台北：南方出版。

²⁶³ 轉引自《黑洞》劇本文案扉頁，其轉引自 Joaquim Pedro de Andrade 著，李尚仁譯。1987。〈食人主義與自我吞食主義〉。《邁向第三電影——第三世界電影宣言集》，李尚仁編。台北：南方出版。

²⁶⁴ 根據王墨林《黑洞二》劇本對每一場戲的命名，這場戲被命名為〈法西斯的慶典〉。

是構成法西斯的普遍現象。

王墨林在《黑洞》批判消費主義的食人主義，到《黑洞二》更深入食人主義精神內裡的活動。看著這一幕眾人啃噬的場景，是否正如王墨林當初在《黑洞》曾提到九二一大地震之後台灣人心靈麻木的狀態，把電視的悲慘畫面當做配飯的佐料，因為肚子餓了的話，接下來的活該怎麼幹呢？²⁶⁵王墨林在這裡給觀眾一種帶有嘲諷但悲哀的狠狠一記。

最後，是記憶召喚/抹除的場所。除了在《黑洞》中演繹著食人主義之外，導演也試圖讓演員在這個場所去記憶一些東西，如：描述自己的家、老婆與小孩的瑣事、父親抽黃長壽的口臭、母親在馬桶留下的尿騷味，還有地震那一天晚上的記憶。這些日常生活的片段，透過這些演員召喚到這個「黑洞」之中。也正是透過這些記憶的述說，讓觀眾有機會藉由這些線索去拼湊這些聽起來很真實的記憶，甚至在演員本人與所飾角色之間似乎可以產生連結的關係。但這些記憶被召喚出來之後馬上又陷入一片黑暗，因為演員馬上又以「忘了」，「聽不見」抹除這些瞬間的回想。因為在「黑洞」之中，這些記憶的召喚只會讓人更痛苦。在這樣的痛苦掙扎中，到最後其中一個演員只能帶著悲傷的眼神說出：「我忘記了以前做人的樣子，忘記了歷史，忘記了身份，忘記了認同，忘記了記憶，忘記了……」²⁶⁶這是身在「黑洞」的悲哀，召喚記憶，但同時也召喚傷痛，為了不要讓傷痛刺激身體的不安，只讓自己身體一直懸置在「黑洞」這樣一個充滿虛無能量的空間，不免試問：記憶到底有無其存在之價值？如果今天記憶的來到是引起傷痛的過程，我們可有勇氣去經歷那種在黑洞中出現對生命探問的痛苦？

如果《黑洞》是台灣在歷經九二一大地震之後的現實社會鏡像，那劇場之外的我們怎麼面對創作者提出來的問題？可能是因為過往的戒嚴使然，台灣人早已被馴化為二元對立邏輯的思考模式，而造成對整體性社會是不實事求是的。所以很多事情發生過後就過去了，歷史感相對也比較欠缺。導致每次發生的事情都像第一次發生，對記取「歷史教訓」這種助於社會往前進的動力相對陌生。沒有歷史感就像在「黑洞」的狀態一樣，或因為很多歷史其實回顧起來是很艱辛的事，這種歷史的複雜性就使很多人對歷史問題不處理，甚至遺忘這些發生過的歷史。某種程度上，台灣也是處於歷史黑洞之中。王墨林自 80 年代即一直重視偽歷史對民眾身體的發展所制約的政治功能，他的《黑洞》某種程度上也是擲出一個關於

²⁶⁵ 王墨林在《黑洞》的導演筆記中提到對於災難麻木的身體：「只不過『九二一』之後，似乎已經不再有理直氣壯的氣力夸夸而談生命的大道理，漸漸也習慣了每天一邊看著電視上死人的畫面，一邊甘之若飴地吃著晚飯，及至於麻木地看著電視裡，四個人孤立無援地佇立在八掌溪濁流中，直到被沖走；雖然意識裡好像閃過一站的虛空感，但晚飯終究要把它吃完，餓了肚子的話，接下來的活兒怎麼幹呢？」詳細內容請參見：王墨林。2000。〈黑洞導演筆記〉。《黑洞演出手冊》。

²⁶⁶ 王墨林。2000。《黑洞劇本》。未出版，王墨林提供。

失去歷史話語權的民眾如何型塑記憶的問題。

因此，《黑洞二》也是一個召喚民眾記憶的空間，這裡對於記憶的召喚所產生的身體官能反應是「嘔吐」，這裡的「嘔吐」情緒跟小說《嘔吐》所談到的情緒類似；沙特小說主人公發覺自己無法從歷史研究中救贖些什麼，對於現實日常生活充滿作嘔的感覺，在嘔吐之中，他感到對外界人事物的厭惡，更感到存在的虛無。²⁶⁷ 這裡虛無並非對於歷史記憶的否定，而是重新尋找一條召喚記憶的路徑。沙特小說主人公感到無力的是針對紙本上的歷史研究，是故他決定放棄研究，重新尋找存在的意義。而《黑洞二》裡的演員感覺嘔吐，是因為他父親所懷念的一段日本殖民歷史卻是跟他完全陌生的。因為記憶的陌生，而對身邊父親也竟「他者」化，這種與自身有關係卻又陌生的可怖感，令他作嘔的身體感覺襲來。在戲的結局，到黑洞中找死去妻子的演員，裸體大聲對觀眾說：「阿紅，鞭打的傷口是我的身體地圖，按著地圖走就會找到回去的路！」²⁶⁸最終，還是得找到回去的路，然而那樣的路徑是傷痛的身體記憶。相較於《黑洞》空無一物的抽屜，《黑洞二》揭示了赤裸裸的身體傷痛記憶是要去的方向。

距離九二一大地震兩年之後，王墨林在 2002 年創作了《黑洞之外》²⁶⁹。副標是〈一個關於「遺忘的故事」〉，王墨林在文案中這樣寫著他的創作理念：

解嚴後，我們談太多的「歷史記憶」，終至它被濫用到只成為一個超現實的政治話語，其實，我們真正面對的是那不斷的「遺忘」；正因為只有「遺忘」，我們才能繼續活在一個虛構的共同體想像中。1999 年那場 921 大地震不正是已經被我們「遺忘」了嗎？不過才是三年之後呢！²⁷⁰

王墨林在九二一地震的三週年不斷地提醒著我們的健忘。在經過戒嚴歷史，我們身體裡受到制約，或許就是只有「遺忘」才能夠活下去，正如《黑洞》所揭示的記憶抹除術一樣，但讓我們死亡後的靈魂，仍處於一種無所依憑的漂浮狀態。這樣的探問在九二一的三週年依舊鏗鏘有力。

九二一周年，王墨林在《九二一民報》發表了〈就在那一天—地震周年記憶之旅〉，在震災一年之後，他在台中大里花東及自強兩座新村看到災民除了把房舍蓋起

²⁶⁷ 沙特(Jean-Paul Sartre)著，桂裕芳譯。2008。《嘔吐》。台北：志文出版。

²⁶⁸ 王墨林。2001。《黑洞二劇本》。未出版，王墨林提供。

²⁶⁹ 《黑洞之外》這個作品在 2007 年由年輕導演吳思鋒重新演繹，我在 2007 年到劇場看了這個作品。作品中吳思鋒將焦點放在盲人演員的空間探索與日常生活身上，結局也較為歡樂。跟王墨林 2002 年的這個帶有濃重陰鬱黑暗氣氛的版本十分不同。這兩相對照之下，也可以看出兩個世代不同的想法。面對同樣的盲人身體，年輕世代回到現實生活的細節，而王墨林則選擇把他放在較大的敘事下操作。

²⁷⁰ 王墨林。2002。〈一個關於遺忘的故事〉。《黑洞之外演出手冊》。

來，也在社區種了各式各樣的植物；在谷關的泰雅族災民在周年祭時也種下一株株的樹苗以象徵災民的生命可以一天天茁壯起來，但他也對此發表自己的感言：

人跟植物到底不一樣，人更要放在整個社會群體之中，才能找到自己存在的位子。因而，災民在當今台灣社會的位子，是否因為震害的痕跡越來越模糊，就連帶也看不見他們的身體，聽不見他們的哭聲呢？²⁷¹

在現實世界充滿生命力的植物，到了王墨林的《黑洞之外》卻翻轉成死亡的葉子，也就是帶有令人作嘔的腐肉味的葉子，被隱喻為一種屍臭的味覺記憶，將九二一的死亡記憶再度召喚回來。葉子是災民種下的希望在劇場現身，藏著災民傷痛的身體記憶，於是那葉子的外表油亮如往，但味道卻是充滿腐爛的屍臭。在這個作品中，盲人所創造的不僅是個人身體的表現空間，因為盲人演員，觀眾有可能感受到其他靈魂的在場。戲末結束在盲人不斷重複：「我記得！」，然後燈光打在那一株充滿死亡氣味的葉子上。相較於《黑洞》與《黑洞二》的批判力道，《黑洞之外》更多地在於生命漂游與遺忘--記憶之間。那葉子在燈光之下顯得那麼油亮，卻飄散出一份陰暗的憂鬱。

三、社會批判 v.s. 個體關懷：劇場中的矛盾體

在《黑洞》整齣戲的結尾，王墨林出場手中捧著金魚，那金魚因為離開水而不斷掙扎而掉落的，王墨林再度將其拾起，魚又因掙扎掉了下去。王墨林作為編導似乎在詮釋他的創作²⁷²：黑洞如金魚一般為了呼吸而如此掙扎。最後，從空降落一只空的抽屜，漂浮在充滿積水的舞台上，上面空無一物，這個場景一方面有劫後殘餘的感覺，另一方面，也暗示著在這災難後的一年，其實什麼也沒留給我們。這一幕充滿虛無的氣氛，並帶給我們滿滿的問號。劇評人陳正熙針對《黑洞》對王墨林做出如下的評論：

……要我們去面對像王墨林這樣一個人物的生命情境，其實是有點尷尬的——尤其當我們看到的是一個既放不下批判的姿態，卻又脆弱地難捨溫情與救贖希望的矛盾體。或許，這樣的矛盾其實不是王墨林個人的特權，而是當我們標舉出批判的姿態時，就會面臨的難題——無論是面對自我，或這面對如「九二一」般的災難。²⁷³

²⁷¹ 王墨林。2000/10/16。〈就在那一天——地震周年記憶之旅〉。《九二一民報》。

²⁷² 在論文修訂時，王墨林認為他作為編導在戲中的介入有一種行為藝術概念在裡面。王墨林甚至覺得當時這一幕有畫蛇添足之嫌。不過，我認為王墨林在劇作中的現身是穿針引線的重要角色，而這一幕則是整個劇作中十分重要的總結表現。

²⁷³ 陳正熙。2000。〈在私人夢魂與集體記憶之間的一道裂縫〉。《表演藝術》，第99期，頁87-88。

王墨林讓生命在其中充滿各種情感狀態，也用充滿理性況味的辯證思索，看起來有點無情，可是這無情當中反而蘊含充沛的情感動力，王墨林充滿矛盾的生命體都在他劇場中呈現出來。陳正熙的劇評也點出王墨林身為關注現實社會的批判者與關懷個人生命的創作者，卻在兩者之間產生了矛盾，這裡面隱含王墨林一向著重的社會與個人之間衝突卻又互相需要的問題，這樣的問題在《黑洞》系列作品之後，在他的創作中愈來愈被突顯出來。

此外，我認為在將視點放在王墨林創作特色時，更必須注意到他在劇場中身體作為辯證內容的一種表現形式，包括他在《黑洞》系列作品中面臨充滿思辯的台詞與演員真實身體形式剝離的問題，這也是辯證的語言，如何通過演員身體被表現出來的問題，在《黑洞二》與《黑洞之外》，王墨林因為發現異質身體的感官世界，讓他找到盲人異質性的身體與看不見空間，賴以觸摸的動作而得以產生互動。語言的力量就不是只靠台詞呈現，而是放在盲人動作所顯示身體存在的隱喻性。換言之，《黑洞》系列揭開了王墨林的劇場創作序幕，更揭開了王墨林在身體與內容之間的辯證課題。

第二節 身體表現的實驗：意識形態與身體的辯證

王墨林在經過《黑洞》系列作品，對於舞台上的身體表現建立他的初步探索與實驗，到了這個新階段，可看出王墨林試圖更強烈地將他對於政治與社會的批判鑄於新階段之中，而且對於承載這些批判內容的表現身體有更多元性的實驗，我將以《軍史館殺人事件》²⁷⁴與《雙姝怨》²⁷⁵為例來進行討論。

2004年，由國家戲劇院製作的「新點子劇展」，王墨林通過徵選，在實驗劇場演出《軍史館殺人事件》；這齣戲探討的是在高中女學生於軍史館被姦殺的真實事件中，軍人如何在國家記憶陰影的籠罩下產生殺人動機²⁷⁶。

而《雙姝怨》同樣是王墨林於2007年參加國家戲劇院「新點子劇展」的作品。王墨林這齣戲改編自美國知名劇作家莉莉安·海曼(Lillian Hellman)於30年代在百老匯寫的戲：《The Children's Hour》。這齣戲在60年代亦被好萊塢導演威廉·惠勒(William Wyler)搬上銀幕，當時中文譯名即為《雙姝怨》。王墨林在這個創作

²⁷⁴ 王墨林。2004。《軍史館殺人事件》演出影像。王墨林提供。

²⁷⁵ 王墨林。2007。《雙姝怨》演出影像。王墨林提供。

²⁷⁶ 根據演出的宣傳文案中寫道：「民國88年6月19日，一場夾雜著社會問題、人性與暴力的姦殺命案。莊嚴冷肅的軍史館是國家的故居，亦是國民的前世。於館內擔任保衛工作的軍人，何以在短時間內殺人、姦屍？是怎樣一股邪惡力量驅使的衝動？這齣由差事劇團的演出，寓意從1999年震驚社會的軍史館殺人事件切入，以意象與真實交織而成的劇情，通過影像及裝置，將該殺人事件抽絲剝繭，企圖揭開殺人動機後的謎雲。」詳細資料請參考：台灣立報。2004/10/28。〈2004新點子劇展--軍史館殺人事件部分文案〉。《台灣立報》。

用沿用了這個譯名。²⁷⁷原作故事內容為兩個女教師因為學生的謠言，被「誤解」二人為同性戀關係，在身邊人紛紛走避之下，她倆也開始懷疑起自己是不是彼此愛戀。王墨林從這個以「誤解」為起點的故事基礎，將時空改置成 40 年代二戰時期的上海與台灣這兩個殖民地，來說這個「誤解的故事」。

一、國家意識形態 v.s. 身體

《軍史館殺人事件》的創作背景正是台灣於 2004 年，陳水扁總統歷經兩顆子彈的暗殺陰影下，再度連任總統的一年，兩顆子彈的疑雲將台灣的民眾撕裂為「藍 v.s. 綠」對立，並在這種二元論的格局之下，雙方進行著激烈的謾罵。統/獨兩種不同的歷史認同在台灣社會裡暗潮洶湧，一種政權敘述著一種歷史與認同，但儘管如此，軍史館秉持以國家體制為主永遠不變的歷史敘事，從展覽的軍事文物來看，卻是由暴力與戰爭所推動形成的。正是在這樣統/獨結構下，新國家與舊國家的紛爭引起政治意識形態的對立中，出現挑戰這種思維結構的《軍史館殺人事件》，確實會造成緊張的氣氛。王墨林想要探討的是軍人姦殺事件背後，無法脫離統/獨二元對立結構的國家意識形態影響。

「軍史館殺人案」是發生 1996 年的真實社會案件，一位去參觀軍史館的景美女中學生遭看守軍人姦殺的命案。²⁷⁸雖然王墨林選擇將這個命案再現引起該女學生的同學們抗議，認為這種演出是在家屬傷口上撒鹽²⁷⁹。在劇場裡再現這段傷痛的記憶，不是所謂「傷口灑鹽」的問題，再現的應該是從不同角度表現事件的前生後世。

在這個作品當中，王墨林在此劇表現「歷史=國家=身份認同」下，身體基本上是一具具空洞的軀殼而已。這起姦殺案發生的場合在軍史館，王墨林把這樣的主題放在歷史總是由國家寫成的。王墨林透過台詞在劇中對於國家、歷史與身份認同的辯證演繹而成為層層的探問，令人感受到大歷史敘述的空虛性：

歷史是國家記憶，國家記憶是今生前世的記憶，今生前世的記憶
是身份認同。

但是國家加上歷史加上記憶再加上認同，它是什麼碗糕呢？……

²⁷⁷ 人力飛行劇團。2005。〈雙姝怨演出文案〉。連結網址：

<http://www.ntch.edu.tw/about/show/2c90bcd71dd6db19011dd6e011ea0097?lang=zh> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

²⁷⁸ 關於這個殺人案的簡短新聞如下：「1999 年 6 月 19 日台北市景美高中二年級張姓女學生至國軍歷史文物館查詢資料後失蹤，6 月 24 日警方宣布偵破。張同學遭軍史館一兵郭慶和姦殺，並被棄屍板橋五權公園內草叢。兇嫌郭慶和在檢警偵訊時坦承獨自犯案，命案第一現場就在軍史館三樓館長室內。」資料來源：新聞倫理資料庫。1999。〈軍史館命案〉。《新聞倫理資料庫》，網站連結：<http://www.feja.org.tw/modules/wordpress/?p=63> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

²⁷⁹ 陳怡君。2004/10/29。〈軍史館姦殺劇 被害人同學抗議〉。《台灣立報》。

你雖然是服役的男人，但你是國家嗎？…….

你（老師）叫我們去看歷史，你說沒有歷史就沒有國家，你說不懂歷史就不懂國家，你叫我們去看歷史，我看到的卻是一張又一張戰爭的相片。

歷史是國家嗎？身份認同是國家嗎？你是國家嗎？或者戰爭是國家嗎？怎麼說上一段國家的歷史，又怎麼確定一次自己的身份認同，更為難的是，怎麼去尋找一個答案回答，我有不愛國的權利嗎？²⁸⁰

「歷史」、「國家」、「身份認同」這些詞彙反覆出現在演員的台詞中，而演員在說出這些台詞時，身體狀態是扭曲抽搖的，彷彿是用這身體在抗拒口中這些語言賦與自己的壓迫感。

我們可以從戲中讀出這些詞彙要顯示的是歷史並不等於國家，也不等於身份認同，但在國家權力結構下，這三者被劃上等號。歷史複雜曲折的過程被國家基於統治需要簡化成同一個等式，透過演員用盡力氣掙脫在強烈噪音掩蓋下，要將之大聲說出，又無法完整表達，或許也提醒著觀眾：我們的身體難道無法從這個「歷史=國家=身份認同」的凝固等式中解放出來嗎？我們難道要讓自身存在性一直陷於不同政權所劃定的不同政治立場之中，而不願用心思考主體的歷史嗎？難道我們要讓自身存在被意識形態套牢，而走在這樣空洞的路上嗎？戲接近尾聲的時候，四位演員一男一女雙雙地抱在一起，一對是男對女充滿暴力性的擁抱，一對則是女對男接納性的擁抱，在這樣的姿態中，他們說著：「這個房間裡有很多魔鬼，這樣抱著，我們就不怕魔鬼」²⁸¹要怎麼樣對抗國家歷史的大敘事？或許就在那些個體生命超越對立的擁抱之中吧？

關於身體被國家意識形態控制的問題，王墨林在 2007 年的《雙姝怨》有更進一步的思考。王墨林選擇將時空從 30 年代拉到二戰前後來探究女性受殖民與受支配的政治問題。《雙姝怨》有兩個場景的轉換：一個發生於 1941 年的上海，當時中國大陸正陷入日本的侵略戰爭之中，躲在上海租界斗室的兩女，其中一個角色認為應該離開租界到大後方去面對真實的戰爭；另一個則發生於 1945 年的日本殖民地台灣，一個角色是灣生（意指在台灣初生的日本人），一個角色是台灣人。在日本戰敗之後，雙方都面臨回歸她們各自「祖國」（台灣人回歸中國，日本人則撤離台灣回到日本）的問題。兩個女子的關係在客觀環境的變遷之下，時而衝突，時而又相濡以沫，在殖民地的台人與日人雖在友情上有良好的關係，但碰到身份與階級上的問題就顯得傷人，台人在日人眼中一直都是低一等的人種。大歷史的時空下充滿著對於日本的愛恨情仇，以天皇之名，日本政權宣稱受統治者皆是他的子民。在這種對於天皇的無條件相信之下，日本人以天皇作為自己的認同

²⁸⁰ 王墨林。2004。《軍史館殺人事件》演出影帶。王墨林提供。

²⁸¹ 王墨林。2004。《軍史館殺人事件》演出影像。王墨林提供。

對象。但在戰敗之後，台生與灣生從天皇的論辯到對「祖國」是誰的國家。台灣人對於日本殖民政體充滿了誤解的愛慕，日本民眾對天皇也產生著誤解的敬愛，在這樣「誤解」之中，為了愛國這樣虛無飄渺的政治意識付出自己的高貴生命。當我們回頭看王墨林十九歲時寫的小說〈人〉中談的問題，我們會發現王墨林儘管對於社會批判的力道隨著年齡增長而加重，但他對於人性的基本關注與人性被國家扭曲「轉向」的質疑依舊沒有改變²⁸²，小說〈人〉談的是戰爭不應把人撕裂，而《雙姝怨》表達的也是類似的情緒，戰爭與國家的認同都不能改變人與人之間因相處而產生的人性。

二、在《雙姝怨》中重現身體「對話」的可能性

國家、社會環境影響著民眾生命的成長，民眾可以因為誤解而愛上受國家統治的意識形態，而在斗室中的兩個女子因為誤解，開始關照彼此親密的關係。王墨林在劇中要怎樣表現這種幽微的親密關係呢？相較於過往以意象或身體為主要的表現方式，王墨林在《雙》劇以「對話」來表現兩個女子之間幽微的情感，王墨林接受採訪時表示：「台灣十幾年來只有說話，沒有對話。」²⁸³因此他一反往常的模式，在這個作品表現演員的「對話」，在劇場內實現著劇場外的匱乏。此外，王墨林也一反慣常印象中以肢體接觸來表現親密關係，《雙》劇反而讓兩位女演員保持一定的身體距離進行他們的對話，王墨林當時在接受《破報》採訪時說：

在這個時代，只要一個便利超商你就可以完成自己所有慾望，人們來不及思考存在，來不及累積。我在表演不可被論述化的主體，這個就是我要談的親密關係。現在人只懂身體，只懂肉體，到最後甚至只懂肉，生殖器的那塊肉，愛載附在性之上；只要高潮，所有人停留在高潮。²⁸⁴

換言之，這樣的親密關係是不可用語言與字彙論述去匡限的，更多的是反應人因恆定的孤獨，而有相濡以沫的欲望。如同生而為人，常有一種希望在茫茫無際的空間之中，找到一個安身立命之處的慣性，因此相對於孤獨，覺得找到一種立場、一種認同會讓自己比較安心。從王墨林之前的劇作到這一齣《雙姝怨》，這種立

²⁸² 在本論文修訂討論中，王墨林對自己當初會要做《雙姝怨》這個作品有更多的思索，他提到《雙姝怨》裡兩位女主角被誤解為同性戀，這種誤解同樣反映在《雙姝怨》原著編劇家莉莉安·海曼(Lillian Hellman)的親身經歷，她在 50 年代白色恐怖的麥卡錫獵共風潮中，被質疑為左翼作家，遭到有關當局的調查，莉莉安·海曼因拒絕與之合作而辭去好萊塢的工作，甚至淪為在百貨公司打工維生。王墨林進一步提到自己重新詮釋《雙姝怨》，其實是試圖延伸人都無法倖免，從政治、歷史、情感等誤解脫離，而成為獨立的個體，永遠都在面對轉向與否的人性選擇。關於莉莉安·海曼在 50 年代的經歷與「轉向」論的討論，可參考：鶴見俊輔。2007。《戰爭時期日本精神史 1931-1945》。台北：行人出版。

²⁸³ 陳淑英。2007/11/8。〈王墨林新作雙姝怨看生命困頓〉。《中國時報》，第 18 版。

²⁸⁴ 李靜怡。2007。〈存在之難—專訪新點子劇展雙姝怨導演王墨林〉。《破報》，復刊第 484 期。

場跟認同常常是以一種意識形態作為其表徵，而且這些意識形態又使用遙不可及的概念與字彙來重現，我們會認同這個意識型態是透過自己的誤讀或誤解，因為或許最重要的不在於找到真正的正確性，而在於我找到了一個詮釋者位置，能讓我感到意義的存在。而「同性戀」、「異性戀」等社會科學的分類基本上也都是歸納式的概念劃分，這些概念讓大家的詮釋感到安心而已，意識形態的分類法也因而被產生出來，但在這概念下，人的自身存在及人與人之間的相互關係，其實鮮少被深切地理解。

以上所提到的問題，在《雙姝怨》中是以「對話」來呈現，但它又是以怎麼的形式被表現與推進？王墨林讓兩位女演員以較慢的速度感步行，並沒有太多的肢體表現，而讓專注力凝結在兩女之間的眼神交會與口白當中。正是在這種緩慢之中，讓對話透過微動作的交流，得以明確被觀眾掌握。此外，演員身體除了較慢的步行速度之外，王墨林在第二個台灣場景中讓演員處於蹲與跪等下沉的身體形式，這不僅跟王墨林塌塌米的身體記憶有關，也是為了呈現一個日本殖民下台灣人的身體，因此容易感受到他在這個作品中明顯醞釀的下沉感身體美學。

社會是由民眾所構成的群體，因此民眾的感性常會匯成一股主要風潮，再蛻變成社會集體的精神狀態，比如，即使在民主社會，尤其因為政治動員而有都會民眾的「獵巫」行動。而這個集體的精神狀態又會回過頭來影響著個體的存在性。個體存在能否穿透對於政治、歷史、情感「誤解」的迷霧，也是能否翻轉出不同的政治、歷史、情感與獨立個體的關係思考，這可能是王墨林在《雙姝怨》中所提出讓觀眾思考的問題。

三、意識形態籠罩下的性別

王墨林在 1990 年發表的小劇場運動論述，以戒嚴作為台灣整個社會結構化的基礎，並提到被戒嚴文化餵養的民眾，他用了被閹割，且失去生殖現代性能力的身體來形容。²⁸⁵王墨林將這樣的無能的身體印象，在《軍史館殺人事件》呈現。其中一位男性演員身體讀台詞的速度是緩慢且模糊，我們在這種帶著緩慢且模糊的基本語調中，感受不到一絲身體的能量，反而另成一種腐敗與枯朽之感。對於男性軍人而言，因為他們把身體寄託於國家之下，受國家宰制的程度更深，曾在軍中服務十年的王墨林也提到：軍人是一種絕望的人種²⁸⁶。從這樣的理解背景，回頭思考殺人者的軍人，他的身—肉體長期浸淫軍史館裡刀光劍影的國家戰爭史中，陳腐的戰爭歷史所內含赤裸裸的國家暴力，使得身—肉體的有機性活動漸漸被閉鎖，當青春的高中女學生在這個陳腐軍史館中現身帶來了一種春天氣息的香味，是否讓他激發出男性的暴力用來證明自己如在戰爭中得勝的自我存在。因

²⁸⁵ 王墨林。1990/8/28。〈表演或運動—解構台灣小劇場運動(1985-1989)〉。《自立早報》。

²⁸⁶ 王墨林。1994/3/10。〈人間戒嚴〉。《中國時報》，第 39 版。

此，他以自己都不清楚的衝動姦殺了女學生，這種例子或許與戰爭中普遍發生女人被敵軍姦殺的案例是相同的。

王墨林也透過《軍史館殺人事件》對於男性性暴力，做了一種心理因素上的探究。性暴力的個體行為恰恰可反應出上層結構的權力機制，層層實踐權力化的暴力到最底層且最弱勢的婦孺身上，這是從國家體制所建構趨向糜敗之路的男性身體的腐敗。因此，如果我們不對最上層的暴力化結構有所認識，僅認為暴力是個人身體與另一個身體間不受意識形態干涉的傷害關係，很容易落入簡單的壓迫與被壓迫者對立情結，不斷發生的暴力事件中不斷地滋長更多的暴力。已然形成一套集體認同的文化機制，而以暴力本質論來遮蔽被異化的男性文化。同時也會產生更多的弱勢受害者，這樣的身體永遠無法脫離閹割的狀態。

王墨林在 90 年代性別議題正興起時，便即時關注台灣男性身體的問題，包括社會對於男性型塑的普遍性，卻造成男性心裡的壓抑情緒，甚至喊出「陽痿無罪，早洩有理」的口號²⁸⁷。有了對於男性這樣的同理之後，那個軍史館姦殺者，在施暴過程所感受的就或許是對上述口號進行的一種辯證，劇中姦殺者的幽靈念了一段台詞：「我進去的時候，我的世界，我的孤獨成了一種詛咒；當我出來的時候，這個世界就已經無路可走了。」²⁸⁸這台詞顯示出原本在生殖器抽插間的快感中感受到的存在性，在抽插之後卻是陷入更深的黑暗。因此，其中一個女演員就說出：「男人，你的名字是死亡」。²⁸⁹在空洞之中只會衍生出更多的空洞，空洞正是國家機器的本質。或許也激發我們進一步問：這個空洞的身體就是如此造成的嗎？

在 2004 年作了關於男性身體的《軍史館殺人事件》之後，在 2007 年的《雙姝怨》王墨林把焦點放在女性身上。在王墨林此前的作品，包括《黑洞》三部曲，並未感受到對女性身體特別的關照，但隱約感受到女性身體是充滿神祕性與可能性的，如在《黑洞》一位女演員一面發著淒厲的哭聲，一面掙脫黑色垃圾袋對身體的包裹；而 2004 年的《軍史館殺人事件》中，女性演員雖然飾演受害者的角色，但在劇中，女性作為對男人、國家提出強烈的詰問，並對男性作出擁抱的動作，彷彿暗示女性在國家意識形態與男性交融的悲劇中，扮演救贖的關鍵位置。我們可以感受到女性在王墨林先前作品具有其特殊位置，但那個特殊位置並未有更進一步的發展。到了《雙姝怨》時，演員皆為女性，也算是王墨林如何表現女性身體的新里程之作。然而，《雙姝怨》究竟怎麼樣表現女性真實的身體處境，是值得進一步討論的。

《雙姝怨》從女性友情下手，透過兩位女性的親密情誼，映照出歷史對於她們的

²⁸⁷ 王墨林曾書寫過〈陽萎無罪，早洩有理〉一文，本篇文章由王墨林提供。內容從男性身體的角度來看社會價值對男性的生理至心理的影響。

²⁸⁸ 王墨林。2004。《軍史館殺人事件》演出影像。王墨林提供。

²⁸⁹ 王墨林。2004。《軍史館殺人事件》演出影像。王墨林提供。

影響。王墨林對女性演員進行的實驗，是用一種緩慢且下沉的身體來表現女性的傷痛，雖然國族意識形態依舊控制著劇中兩位女性的命運，但他們在緩慢與下沉的身體圖示表現陷於歷史中的憂鬱不安，而辯證出《軍史館殺人事件》中男性被意識形態填滿卻顯得空洞的身體。《雙姝怨》的女性身體可以作為《軍史館殺人事件》的女演員辯證身體的延續，只是《雙姝怨》這個劇作應作為王墨林在劇場中書寫女性身體的一個重要發展開端。

四、劇場環境 v.s. 身體

王墨林在這個階段的作品中，所進行的另一個實驗是，透過外在的環境來刺激身體的官能，最明顯的運用在《軍史館殺人事件》中的噪音背景。這個在演出的噪音，其實是非常令觀眾感到不舒服的，如劇評人王友輝便寫道：這齣戲的噪音在聽覺上高度折磨觀眾²⁹⁰。但也正是那一份不適感，讓演員的情緒得到層層地推進。王墨林在這個作品與台灣噪音家廖銘和（DINO）、林其蔚合作，將自 90 年代台灣地下文化的噪音跨領域到劇場的演出。對於音樂而言，噪音具有不悅耳而被排斥的特性，某種程度上對於主流聽覺文化造成挑戰。在《軍》劇中，這種噪音的聽覺與觀眾的視覺並置，產生觀眾看戲心情的挑戰，整個劇場空間都被噪音包圍，變換成不安的詭魅之境，但又強烈帶動劇中演員身體進入恍惚表演興奮狀態，劇中其中一個演員便在其部落格上這樣表達：

進劇場之後更是讓人興奮
因為加上現場的噪音實在讓人無法抵抗
但是那股興奮已經不一樣了，層次不相同
只知道我是那種非常喜歡尖銳噪音的體質
彩排時的感覺簡直像是被好幾台砂石車碾過來又碾過去
血肉模糊，慘叫聲四起...²⁹¹

在劇場裡的演員身體與空間環境原本就充滿著各種對應關係，從《軍》劇演員如上的演後筆記，可以感覺他的身體官能其實賴以噪音刺激，但一方面他又必須去抵抗噪音給他在表演上帶來的干擾，正是這樣既依賴又抵抗的心情，造成了他在表演體驗前所未有的體驗過的興奮感。《軍》劇以噪音作為劇場中刺激身體官能反應的要素，可謂是一種跨領域交流的具實驗性行動²⁹²。

五、模糊的國家，模糊的群眾

²⁹⁰ 王友輝。2005。〈噪音殺人事件〉。《表演藝術》，第 146 期，頁 75-76。

²⁹¹ 張吉米。2005。〈軍史館殺人事件〉。《糊稠的肉骨茶》部落格。網站連結：

http://coldmelody.blogspot.tw/2008/04/blog-post_2064.html (於 2014 年 4 月 20 日連結)

²⁹² 在論文修訂討論中，王墨林也強調在《軍》劇中與噪音家的合作更是台灣前所未有的行動。

王墨林在這個階段的作品都可以從中感受到他以身體作為個體存在的指涉，對從國家機制產生的馴化意識形態進行猛烈的批判，雖在其中也探索了個人身處其中的壓抑處境，而令人對於王墨林在劇場中所處理的個體存在的問題感到動容，但這些作品同時所產生的一個問題是：「國家」詞語在王墨林劇作中的內容似乎不夠清晰的，彷彿成為一團黑色的迷霧，所有強制的、灌輸的意識形態皆為彰顯國家的正文本政治。作為觀眾一份子，如何真正理解這樣的「個體生命 v.s. 國家」常令人有一種無法深入地理解，國家在生命中到底占有什麼位置？換句話說，國家的基礎來自於民眾的需要，思考國家的問題也可以說是思考民眾的問題，但王墨林的作品截至這個階段為止幾乎較多地是談與國家意識形態對抗的個人生命，因此王墨林為這個命題所拉出來的張力場中，我們看到較多的是反抗，但反抗的對象如國家是不夠清晰的，民眾面貌也是不夠清晰的，但這不清晰卻並不代表民眾的不在，然而不得不問：王墨林的民眾到底在哪裡？面對這種個體與集體衝突的問題，似乎又要繞回王墨林於 80 年代在《人間》雜誌所面對知識份子與民眾之間的關係。當然這樣的問題也會讓身為左翼知識份子的王墨林，不斷地重新繞回 80 年代去探索問題。

第三節 從《荒原》²⁹³回歸知識份子的身體反省

《荒原》是王墨林 2010 年於國家戲劇院實驗劇場演出的作品，從標題是「致台灣 80」，可看出是王墨林對於台灣 80 年代歷史階段性的反省之作，也是對於自身 80 年代經驗的回憶。在這個作品表現台灣現實的統/獨政治對知識份子的影響，王墨林的反省具有關鍵的意義，尤其王墨林透過作品對個人與民眾的關係思考，作了一個確立自己位置的回應。既是站在自身知識份子立場所進行的反省，所以劇中探討的問題是面對著王墨林自己，而不是一向為非主流弱勢階級發言的角色。

一、觀看視角的調整：從「作品→王墨林」到「王墨林→作品」

一些人寫的觀劇評論，離不開對於王墨林生命的討論，比如劇評人林克歡便認為《荒原》是王墨林個人生命的懺情告白²⁹⁴，且這樣的帶有個人生命的真誠反省也引起一些年輕觀眾的共鳴，如一位觀眾便寫出《荒原》讓他感動的原因：「一個人對待一件對他自己而言很複雜很矛盾很糾葛的東西，但他還是去看，去面對，試著去梳理與瞭解，跟自己對話。」²⁹⁵但從另外一個角度看，劇評人林克歡也提醒到，《荒原》這樣以個人經驗為出發，也可能過分執著於個人得失成敗，難以

²⁹³ 王墨林。2010。《荒原》演出影像。王墨林提供。

²⁹⁴ 林克歡。2011。〈絕望之為虛妄 正與希望相同〉。《表演藝術》，第 218 期，頁 94-95。

²⁹⁵ 謎。2011。〈為什麼看戲？（小談荒原與其他）〉。《謎 20100225》部落格。網站連結：http://mi20100225.blogspot.tw/2010/12/blog-post_20.html (於 2014 年 4 月 20 日連結)

超脫個人困局而趨近較深廣的社會歷史。²⁹⁶也因為這個作品帶有王墨林濃厚的個人色彩，因而許多劇評會帶著認識王墨林的眼光來認識這個作品，如一位年輕評論者便提到是抱著認識王墨林的心情進入到劇場看戲²⁹⁷；也有如鍾喬則從他對王墨林作為一位左翼知識份子的認識來談革命的「荒原」²⁹⁸。

相較於王墨林在劇場上帶有濃烈的實驗性風格，以及對演員身體表現上要求非日常化傾向，《荒原》在風格上顯得較為寫實，劇中只有兩位演員，他們表演傾向寫實主義，因此兩個角色在語言上的論辯形成為本劇的焦點。為什麼王墨林到了這個階段會傾向寫實？一般而言，以寫實表演來處理台詞中辯論的內容，較能突顯對話感，這跟王墨林在 2007 年《雙姝怨》處理對話場面是一樣的，只不過《雙》劇是將兩位女性說話的調性放慢，而 2010 的《荒原》，則是兩位男性在等速的時間性上進行激烈對話。確實呈現出屬於左翼男性內心焦慮。

二、《荒原》帶來的 80 年代三種焦慮

劇中兩個男性角色，是在 80 年代積極參與黨外運動，他們在大學同學期間一起參加過馬克思主義讀書會，後來分別進入不同的政黨，一個是左統的勞動黨，一個是民進黨內較左傾的新潮流系，從這個設計可以看出王墨林《荒原》所要談自己的幾個焦慮：

首先，是轉向體制的焦慮。劇中提到民進黨執政後，其中一個角色相信民進黨掌握後，可以在裡面實現理想，但這卻被另一左統角色嗤之以鼻。在這個部分，王墨林突顯其體制內與體制外欠缺互動條件的矛盾問題。國家體制以全然滲透到日常生活的各個層面，身為公民到底要不要與體制交手呢？在體制內有無可能進行改革？還是身處其中的我們早已被體制所吞噬？《荒原》舞台上的兩個後中年的男性演員在面對體制問題時，似乎充滿無解，最終只能回到個人的反省，在這個基礎上問自己被收編到體制裡面，自己如何面對。

其次，是身份認同的焦慮。兩個政治立場因為統/獨而使身份認同問題充滿矛盾。這種矛盾在無形中撕裂著整個社會，劇中兩個角色也明顯突出了這道命題的焦慮，劇中演員高分貝近似控訴的聲調的質問，也提醒著觀眾，愛台灣如果是一個台灣人「不得不」去做的選擇，在這種情境下產生的認同真的是認同嗎？這樣的愛又是真的愛嗎？在劇中，這個地下室空間，兩位老友這樣的對話，表示當他們在歷經對立仍對這段友情懷有惺惺相惜的情感，或許才是超越政治對立的可能。

²⁹⁶ 林克歡。2011。〈絕望之為虛妄 正與希望相同〉。《表演藝術》，第 218 期，頁 94-95。

²⁹⁷ 林正尉。2010。〈獻給八零幽靈的過於喧囂之孤獨—看王墨林荒原〉。網站連結：<http://www.com2.tw/ghta-news/2010-12/ghta-1012208.htm> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

²⁹⁸ 鍾喬。2011。〈舞場裡的骷髏〉。《表演藝術》，第 218 期，頁 96-97。

最後，是理想喪失的焦慮。劇中一個角色提到在 80 年代對於社會主義中國有一種嚮往，這個角色近似含淚的呼喊出：

在討論了許多次的社會主義以後，在爭辯了幾十回的統獨左右以後，我們是不是只能用一個微笑，把這些事硬啃下一口，然後說：唉，我的意思不是要談這些，不，我不是要談這些。那麼，歸根到底，是不是值得？是否值得當柏林圍牆倒下了！當列寧雕像被吊起來！當天安門流下了鮮紅的血！我仍然可以甩出一句話：我堅持對社會主義的信仰！²⁹⁹

天安門事件對台灣左翼份子確是一個打擊。王墨林自己也因為六四事件，在那段期間失去了思想的出路，漸而轉向無政府主義。³⁰⁰對於一個知識份子將其思想付諸於 20 年的行動力，相信烏托邦卻無法想像那個理想社會，基本上是痛苦的，也因著這想像的無能，思想產生一種困境，對王墨林而言，而這困境似乎由宗教信仰來救贖，這也是劇中最後的場景可以令人感受到的。但也似乎難以使用「救贖」來理解《荒原》這個作品，王墨林在劇中如魯迅般冷冽地剖開自己的政治思想，並提出他自己也無解的問題，宗教信仰或許帶來短暫的緩和與安定，畢竟救贖還是要從困境中產生，因為王墨林的劇場總是充滿對社會的批判與生命的不安。

《荒原》中提示這樣一個重點問題：經過 80 年代的洗禮，三十年後的今天，整個世界都已改變，身為左翼份子可有能力再描繪出一個理想社會的圖像嗎？也或許因為這答案是否定的，因此對王墨林而言，80 年代無非是荒原一片。回頭看王墨林在 80 年代所進行的思索，當時他在陳映真的《人間》思考的是如何與民眾站在一起的報導觀點，但後來他選擇從個人的身體關注生命政治的問題，對社會的關注與批判的姿態似乎是王墨林無可避免要面對的，也自第一個作品到《荒原》之前，其實都隱含著對於個體與群體之間拉扯的張力，但到了《荒原》，我們可以看到王墨林直接將視角放在作為知識份子的自身來進行辯證，因而，沒有看到如前作品充滿濃烈的意識形態批判，只有對於自身不斷地詰問。在這過程，觀眾反而可以從這樣的自我辯證之中看到一個時代的敘事，他之前一直表現個體與群體關係的階段，在《荒原》我們看到他終究回歸到破敗的現實中，畢竟病痛與衰老是真實的身體現象，也是每個人一個階段都要面對的問題。左翼份子從對革命充滿美好的想像，到如今只剩一具敗壞的身體，令人不勝唏噓！

第五節 面向亞洲：從《再見母親》³⁰¹到《安蒂岡妮》³⁰²

²⁹⁹ 王墨林。2011。《荒原》劇本。王墨林提供。

³⁰⁰ 20131216 王墨林訪談記錄

³⁰¹ 王墨林。2011。《再見母親》演出影像。牯嶺街小劇場提供。

³⁰² 王墨林。2013。《安蒂岡妮》演出影像。陳志宇提供。

經過王墨林在 2010 年《荒原》對於面對個人生命而作的反省，使他在身體表現的開發上顯得更為自由，因為從他與亞洲地區的演員進行合作，逐漸掌握到亞洲演員身體表現而開發出頗有意味的表現形式，漸走上一條成熟道路。

一、從《再見母親》開始的亞洲身體連結

2011 年，韓國的 shiim 劇團為了紀念韓國工運的重要角色全泰壹自焚四十週年，而選擇與王墨林合作《再見母親》一劇。這個作品以韓國工人全泰壹的故事為基礎，描述他在一場工人運動中以自焚的行動抗議政府不落實勞動基準法，在自焚前夕與母親告別的故事。王墨林在小劇場中一直陸陸續續與國外藝術家合作，但這些合作演出基本上還是一種藝術交流的形式，到了《再見母親》，就可以看到王墨林試圖將韓國工人與台灣工人的情境連結，企圖呈現第三世界地區在經濟發展中，工人犧牲自己存在性的悲劇，故以亞洲的身體性來將其連結為受資本主義壓迫的共同體。

《再見母親》的佈景簡單，舞台的左方是一堆土，其餘空間由高低不一的階梯構成，全劇由兩位韓國演員撐起。飾演母親的女演員洪承尹大部份的時間蹲坐在土上，飾演全泰壹的男演員白大紘則撐著傘在這些階梯上活動。相較於王墨林以往將劇場打造成地下靈魂聚集所的特性，這個作品中稍稍有些不同，因為坐在那堆土上的母親形象，為這個靈魂空間帶來生機，加上燈光一直持續打在土堆與母親身上，可以明顯感受到這樣的空間不純粹是一個黑洞，在有光、母親與土堆的地方是人的生活世界。

王墨林如何連接跨文化的情境，而產生表演的能動性？也許從表演的形式上，有三個關鍵可談：

首先，是勞動階級的連結。王墨林在演出段落中，安排了台灣女性在底層的勞動者，以報告劇的形式參與，朗讀自身被壓迫的勞動環境。如本論文於第三章敘述過「報告劇」的形式，是「真實劇場」的一種呈現，也是從屬於民眾的社會劇場。當故事進行到一個段落，這些女工現身出場，朗讀自身受勞動環境壓迫的事實恰恰與全泰壹的故事相呼應，全泰壹自焚的原因在於尋求更具人性化的勞動環境，這也是全世界工人的願望。當這些女工的現身，讓觀眾暫時抽離出全泰壹的故事之外，也讓女性工人的身體得以被觀眾凝視。這樣相互交叉呈現的形式下，暫時使台灣與韓國的工人階級得到某種連結性。王墨林實現了他在 80 年代想要以工人為主體而成立劇團的最初想像，他創造了這種表現方式，讓不同歷史背景，卻產生同樣社會問題的地區可以進行對話。

其次，是身體表現上的突破。王墨林提到，他花了一些時間與演員進行身體表演的訓練，而發展出一些身體表現形式的實驗：

韓國人的身體文化和日本人是在同一個脈絡，但韓國人的身體不像日本人那麼拘束，比較自在。我認為可以利用和訓練這種身體文化，所以，我就訓練白大紘走路，希望他能走得像能劇裡的幽靈一樣漂亮。洪承尹則是定在地上不動，靠眼神、手勢、聲音的細節變化來演戲，這對他們習慣走來走去說話，不常使用身體的表演，的確是很大的挑戰。³⁰³

相較於他以前的作品，王墨林在《再見母親》開始掌握到談演員的表演方式，因從身體文化發展出來，這也意味著他逐漸摸索出一條他身體論一直在談的，通過文化脈絡建立的表演體系。而這個表演體系的根基是他從日本榻榻米坐姿體會身體的沈與定。我們可以在本論文之第二章，看到因為王墨林對日本身體美學認識背景，王墨林並認為韓國是與日本在同一個身體跪坐文化脈絡下，他們傳統的室內格局也都頗為類似，以致於身為不同的民族，但同樣從這裡產生跪坐與盤腿的文化。

最後，則是日常情感的連結。在詮釋全泰壹這位韓國工運的重要人物，王墨林不選擇呈現全泰壹的運動參與與抗爭，而是選擇全泰壹與母親之間的對話，³⁰⁴把視角放到日常的情感關係上面，不同語言的觀眾皆可以因為台上所展演的感情關係而產生共鳴。王墨林選擇以這樣的視角來談韓國工運史的典型人物全泰壹，其實是讓「全泰壹」這個角色，可以回歸日常生活的人性，而非在工人運動中不時被抬舉的英雄標竿。似乎也創造出民眾劇場的另一個剖面，我們除了看到運動參與者與資方、官方的對抗行動，少見有人將視角放在工人如何處理個人感情的衝突或矛盾，例如全泰壹在自焚前與母親告別的內心掙扎等等，而運動中的工人對於日常關係的處理，反而是最值得檢視的生命政治。

《再見母親》持續王墨林反省「身體即社會」的思考，在表演美學上，他也逐漸在與亞洲其他藝術家的交流中找到具體成熟的技法，來表現所謂亞洲人的身體，基本上是以亞洲傳統舞蹈的身體下沉作為基礎發展出來。

二、在《安蒂岡妮》探索東亞的述說路徑

2009年隨著中國崛起，美國對世人宣布重返亞洲的世界新局勢，亞洲成為世界

³⁰³ 蔡雨辰。2011。〈獻給強悍母親的荒涼之作〉。《破報》，復刊 663 期。

³⁰⁴ 在論文修訂時討論時，王墨林也強調，他處理全泰壹與母親對話場面的的一個參照資源是，小津安二郎日常庶民生活氛圍的電影風格。

焦點，身處東亞地區的台灣也不得不思考著如何建立新視野看到亞洲與台灣人的關係，尤其是在跨文化的交流上。王墨林在這個新的階段，一方面他累積了一些與亞洲藝術家交流的能量，一方面他也認知到只關心台灣的眼界是不夠的，一定難以窺到亞洲及世界的全貌。因此，2013年再度與《再》劇的兩位韓國演員與一位中國大陸演員、一位台灣演員合作《安蒂岡妮》。他這個古希臘悲劇的改編計劃仍可以看到如同王墨林在1997年《Tsou·伊底帕斯》的操作模式，他企圖透過用亞洲身體對於希臘經典悲劇的佔領，再現中、韓、台三個地區在現代化發展歷程中遭受來自國家戒嚴壓抑的民眾史。

王墨林提過這個作品算是較為成熟的，因為他繼續實驗《再見母親》裡身體訓練與表現的方式。³⁰⁵從王墨林過往的作品可以看到他對於形式上的摸索，從《黑洞》身體與台詞的纏鬥、盲人用手觸摸空氣流動感、《軍史館殺人事件》在噪音中顯露身體的不安狀態，《雙姝怨》以對話構成女性身體的慢行與不動之美、《再見母親》下沉身體所散發的東方氣質，身體形式與思想內容的辯證一直持續不斷，對作品中要呈現的情境幾乎都已身體形態來表現。因此，在《安蒂岡妮》這個作品，他用演員身體所包含的文化底蘊，將其引導至外在的身體動作，如：跪坐、慢行、不動等，來表現亞洲的文化氣息。

除了可以從這個作品看到王墨林漸漸掌握到來自三地演員不同的表現方法，並將之整合在一個亞洲文化的大板塊上，就有了將中、韓、台三種身體連結在東亞地理的脈絡上。于善祿的劇評便提到：「《安蒂岡妮》則是更融入了這些年與韓國戲劇交流後的東亞戒嚴觀，不再只是往內鑽探戒嚴的國家暴力體制之核，而是往外連結亞際（inter-Asia）文化的批判之網。」³⁰⁶王墨林是這樣面向亞洲的冷戰史來作為他一直以來對地區戒嚴的控訴，但到了這裡，又有一個新的美學表現的突破。然而這樣的表現在《安蒂岡妮》所突顯出來的地區連帶，在觀眾眼裡是什麼光景？以下介紹幾篇劇評或許可以對本劇討論再往前做一個推進。

延光錫的劇評提到，王墨林的《安蒂岡妮》是在面對東亞失語的狀況，當代以呈現差異尋找主體的世界裡，失語是一種困境，而《安蒂岡妮》這個作品便是從失語困境出發，尋找溝通的新語彙³⁰⁷。但有另一吳錦祥的劇評，卻談到在《安蒂岡妮》失語的基礎上，進一步產出民眾不在的現象，如果失語是現實，當今的左翼缺乏將歷史與記憶感染到民眾，而非使用生澀話語脫離民眾。³⁰⁸延續這樣強調民眾主體性所創造出的革命歷史，薄光的劇評便提到王墨林以「報告劇」的形式，

³⁰⁵ 20140115 王墨林的訪談記錄。

³⁰⁶ 于善祿。2013。〈安蒂岡妮的當代轉喻〉。《牯嶺街小劇場文化報》，第33期。

³⁰⁷ 延光錫。2013。〈聽安蒂岡妮訴說歷史性—尋找新的語言以及烏托邦〉。《牯嶺街小劇場文化報》，第33期。

³⁰⁸ 吳錦祥。2013。〈安蒂岡妮：舊語言與新政治〉。《苦勞網》。網站連結：<http://www.cooloud.org.tw/node/75770> (於2014年4月20日連結)

提供宏觀並連接三地經驗的「戒嚴史」框架，但當觀眾沈浸於這樣的框架之中，也無法找到陳述民眾記憶的參照點：

當王墨林的敘述穿越東亞佈滿政治歷史鑿痕的海域掀開敵人的眼睛，卻遺漏他長期關注並為之奮鬥的群眾記憶，這個製作要如何找到奪回身體權、抵抗國家機器的施力點呢？有沒有可能，澱積自演員生命歷程或身體工作的內在質地，可以在導演的敘述目標之下，釋放出群眾記憶難以詮釋的刻痕與張力呢？³⁰⁹

關於民眾記憶在劇場展現的問題，從 80 年代開始在小劇場裡出現關於民眾劇場的討論到了 2013 年的《安蒂岡妮》，王墨林經過多年實踐與創作，將這個問題在今天做到形式與內容能相互辯證的總結，讓王墨林在《安蒂岡妮》中試圖建構出一種民眾的戒嚴史觀點。王墨林在 2010 年的《荒原》確立了小知識份子個人的革命想像彌散著虛無的氣息，與民眾之間是有距離的，他並未刻意宣揚群眾群體力量，而是反身以自身的狀態與思考來為自己站在小知識份子位置作出自我批判。這樣可看出創作者其實對個體性表現是比較自由，也因此藉由創作《安蒂岡妮》，與其把它放在歷史記憶與民眾連結的大敘事來看，不如就把它放在以王墨林作為一個小知識份子的個體性與東亞戒嚴歷史的關係。

三、反表演：《安蒂岡妮》排練場³¹⁰上的挑戰

這個作品的風格在演員帶有一種壓抑性的身體在表現上就可以看出，有劇評談到全劇演員以簡約的姿勢控訴，更增添壓迫的氣氛，而舞台上這些扭曲壓抑的身體，恰為這密不透風的時代留下印記³¹¹。演員壓抑扭曲的身體不僅是當今劇場對於身體表演的挑戰，也是對於過去的記憶通過思考重新復蘇的身體反應。

一般演員對於角色扮演的想像是仿真，常常為了讓戲可以產生更多的張力，就會放大演員自身的情緒，而肢體也藉由這情緒帶動感情的傳達。但在王墨林的方法上，他卻反其道而行，若在排練場實際觀察，可以知道他不喜歡演員以誇張的表演方式：

³⁰⁹ 薄光。2013。《在哀悼行動中奪回誰的身體？-安蒂岡妮》。《ARTALKS》。網站連結：<http://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2013100801> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

³¹⁰ 在《安蒂岡妮》的排戲期間，感謝導演王墨林與《安蒂岡妮》劇組願意讓我看排，因此有機會寫下十次的看排筆記，紀錄王墨林在排練場與演員一同工作的狀況。

³¹¹ 劇評鴻鴻提到：「而小劇場中過度擁擠的傾斜舞台，簡直讓演員無從施展肢體，只能以簡約的姿勢控訴，更添全劇的壓迫氣氛。在這樣壓縮的表現空間裡，飾演安蒂岡妮的洪承伊，以凝定的眼神姿勢懾人心魄；飾演克里昂的白大鉉，近似歇斯底里抽搐的無意識抹拭動作，更是搶眼。這些扭曲壓抑的身體，為這密不透風的時代，刻下最貼切而難忘的印記。」詳細文章內容請參考：鴻鴻。2013/9/30。〈用亂倫抵抗國家暴力--安蒂岡妮〉。《表演藝術評論台》，網站連結：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7780> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

排練到革命者提問部分，演員今天的身體感覺是比較緊張的，一直在揣摩台詞心境中，所以在動作變換上顯得比較不自然，所以王墨林對演員修戲快一個小時，一方面是因為演員台詞講得太快，或動作一下變換太快顯得誇張的表演覺得不太好。王墨林對演員說：『演員不要被台詞綁住，台詞只是一個橋梁，幫助演員走到表演的道路上。』並不斷囑咐：『不要用台詞去解釋動作。』其中，有個部分是演員聽到大屠殺內容時身體會有的反應表演，演員表現的是一種驚恐可怖發抖的感覺，但這種表演方式被王墨林否決了，他認為這是一種受電視劇影響的觀念。並說：『看演員的身體動作就知道內在的東西，如果內在有解釋的話，動作就會跟著表現出來。』³¹²

對表演想像力的貧乏其實也反映著演員對於世界解釋的貧乏。劇場就是一個導演與演員共同打造一座世界的場所。以演員而言，更是以身體體驗出一個世界的場所，這就是導演與演員共同捐負創造出身體語言的任務。《黑洞》系列作品可以看出王墨林一路上追求的是真實的身體在劇場出現，也因此他的導演方式脫離模仿日常性的表演，而注重內在心靈活動引發的外在動作。其實也考驗著演員對於劇本敘事的理解程度，因為必須要掌握劇本的理解力，才有辦法把角色的存在狀態吃進表演的身體裡，轉化為內在化的情感。這種表演方法是「反表演」的，也就是**不為扮演而表演**，卻是為流入表演者內在的感情流動，把角色還原表演者對自身內在的挖掘。因而王墨林在這個作品要求的演員身體是去除顯露於外的表演方式，以一種近乎壓抑，內化的，收斂的身體來表現東亞國家戒嚴下民眾身體。舞台上這些壓抑的身體以充滿豐富情感的台詞作為路徑，進入歷史情境，如此才能感受到表演者無論控訴還是情愛的感情。在壓抑/豐沛情感的情感反差之間，這樣的反差卻構成這個作品的張力場。在劇中身體壓抑的風格化型塑，來自排練場上一點一點細節上的修整。王墨林在排戲之初便對演員先進行身體的風格雕塑：

排戲過程中，我感覺到導演的急躁，試圖想要把畫面、演員身體創造出來的企圖心，所以屢次直接衝上台介入，用手去掰正演員的身體。而且演員在台上排演，導演的身體狀態在底下也沒閒著，一會不斷用晃動著手暗示演員的出場節奏，一會在台下說著讚賞演員這段聲音、情緒很好的話，一會在台下說『時間太慢了...』等話。雖然我不在台上，但坐在台下跟隨著這樣的排戲景況也讓我感到緊張。畢竟表演被打斷是一種干擾，有點像草還沒長全便被強制雕

³¹² 20130827《安蒂岡妮》排練場筆記。

王墨林在排練中曾對演員提到先將角色塑型，身體風格確定，讓演員自行能夠掌握表演過程中的每個細節，然後完全放任其發展。³¹³王墨林的身體技法，是企圖把悲傷或痛楚的情緒凍結在身體內部，而不是在劇場中發洩或放肆地表演。這或許也可以回應，王墨林覺得受過戒嚴文化浸淫的身體，無論痛楚與哀傷都因凍結而曖昧化。因此只有壓抑或許才能在舞台上表現出一種的戒嚴的身體圖像。

相較於過去的作品，以 2004 年王墨林《軍史館殺人事件》為例，也是王墨林明顯表現戒嚴身體的劇作，雖一樣充滿傷痛及控訴，但《軍史館殺人事件》的演員狀態是屬於顯露於外的表演，王墨林當時對於身體表演的思考尚未產生一種風格化，雖跟要表現國家機器的暴力與殘酷有關，但看出他尚未找到確定的方法，而只是在實驗中。³¹⁵到了 2013 年的《安蒂岡妮》，導演王墨林便有意識地介入角色的型塑，通過演員身體確立每個角色的「型」，讓演員在台詞框框之內無邊界地發展，當然這所謂的框框，不是以極度低調的動作，呈現內在的壓抑感，反而是一種反依賴台詞所作的表演指涉。《安蒂岡妮》中來自大陸的演員何雨繁便在演後描述了這種辯證的表演經驗：

導演王墨林通過在排練初期規定的動作範式與台詞處理方式，提煉出屬於亞洲演員身體之審美姿態，以一種戲曲排演的方式，將這一戲碼呈現出來。演員的動作至簡至易，主要動作限制在頭頸，眼神和肢端等身體部位，利用肢體的微妙變化呈現內心情緒的起伏轉換；台詞以一種很慢的類似戲曲唸白的方式進行要求，依此將字裡行間所含有的資訊表述得很清晰。³¹⁶

在演員的分享中可知，王墨林融合中國傳統戲曲的身段，表現這種悲痛壓抑的身體，首先是凝定軀幹，只在身體的頭頸，眼神與肢端微動，且移動是慢速的，可以說王墨林在這裡進行了他的身體表演實驗，延續他在 2011 年《再見母親》表現亞洲下沉的身體美學，到了《安蒂岡妮》以中國傳統戲曲的方法，形構一種壓抑且不外揚的身體感，把前後兩個作品的兩種身體狀態合起來，遂構成了他對於演員身體實驗出來的表現方法。王墨林在早期 70 年代曾熱衷於京劇（當時稱為平劇或國劇）的觀察及思考，並寫過一些關於京劇的文章，其中有提到他被平劇

³¹³ 20130823 《安蒂岡妮》排練場筆記。

³¹⁴ 20130830 《安蒂岡妮》排練場筆記。

³¹⁵ 《軍史館殺人事件》劇中一位演員張吉米便在不安的排戲狀態下自行摸索著表現的方法，他詳細的心路歷程文章可參見：張吉米。2008。〈軍史館殺人事件〉。《稠糊的肉骨茶》部落格。網站連結：http://coldmelody.blogspot.tw/2008/04/blog-post_2064.html（於 2014 年 4 月 20 日連結）

³¹⁶ 何雨繁。2013。〈相隔的並不只是台灣海峽〉。《牯嶺街小劇場文化報》，第 33 期。

吸引的原因在於中國人對於空間處理表現出一種倫理道德的形而上美學³¹⁷。換句話說，中國傳統戲曲的舞台空間，是由許多想像的，又是一種約定俗成的程式交織而成，比如演員的上車、上馬、下馬都有一套程式。王墨林既運用這樣的無形程式翻轉台灣劇場一向以外在肢體替代內在語言的表演方法，一方面又從中鍛鍊出壓抑感的真實身體。

四、作為烏托邦基地的身體

如果跨域連結是《安蒂岡妮》希望做到的目標，而這樣的連結首先是在身體的表現作為超越因不同語言造成的隔閡感，確實讓我們感受到現實生活中言說概念無法捕捉的瞬間，反而是人超越不同語言的限制，才能形成的共同的管道，因此針對《安蒂岡妮》的提問是：在這四位來自不同歷史發展地區的演員身上，我們看到這種共同交流是什麼？以下對四位演員在演出的呈現上進行分析：

首先是由韓國演員洪承尹飾演的安蒂岡妮，她給觀眾的形象就是堅毅，身體動作很乾淨俐落，無論在劇中走路或堆土，從臉部表情與眼神都感覺到她的目標跟行動方向，是很明確且未有一絲猶豫。她的目標就是要埋葬祭弔她所愛的兄長，這是她看待人類價值覺得務必要做的事，正是這一份確信讓她擁有跟安蒂岡妮一樣的剛強身體狀態，她的每個挺胸、回眸的動作，都表達著她堅定的意志，因為洪承尹所擁有的女性身體加上一份對於兄長的愛，所以在很多身體轉彎、扭動的瞬間又是柔軟的。我們更看到屬於演員洪承尹自身的生命質地在舞台上漾開。

其次是由北京演員何雨繁飾演的波里奈西茲，這個角色以一個革命者的幽靈出現在劇中。雖然他身形高大，但表演過程中表現的整體身體狀態，確實是輕盈的。這個幽靈訴說對於革命的想像與不安，尤其當他陷入與安蒂岡妮亂倫之愛時，更突顯他對於被壓迫者所關注的愛，也是充滿一種虛無。把這樣的角色--演員來自大陸的背景作出連想，中國大陸從社會主義革命到建國後的政治運動中犧牲的民眾，對身處亞洲的我們來說，某種程度上如同一群飄渺的幽靈，確實在某種程度上默默地影響著我們，讓我們思考革命的理想性時，總會帶幾分猶豫。80年代中國改革開放之後，對於文化大革命總結為十年「浩劫」，這種對歷史毫無辯證地全盤否定，除了是為解決現實問題的考量，也是對革命建國以來的祭悼。這位大陸的演員應該也是80後世代，對於那段社會主義革命的歷史大概是空白且無感的狀態。

再者由韓國演員白大絃飾演的克里翁，作為以威權者的形象現身，他有軍閥的一種奸與狂，他的風格動作是用白布不斷地擦拭著周圍的灰塵，且每次做出擦拭的動作其實都帶有一點停頓的空白，在那個空白的瞬間，他用力緊閉了下雙眼，這

³¹⁷ 王墨林。1977。〈這一代的國劇〉。《中國論壇》，第50期，頁28-30。

個動作常常會重整他原本擦拭的節奏，這種節奏的變化可能暗示著他在做這些行為時有了內在思考的阻力，這些重整性的表演節奏在瞬間讓他的腳色多了些複雜性，或許透露讓自身的暴力在內心中自我合理過程並不順暢。他所做的一方面除了回應外在的世界之外，也是在回應自己內在的世界，如他在大聲咆嘯之中某方面是在與自己對話，每說一句恫嚇之語，除了對場上其他角色說之外，更是在這過程中堅定自己的意志。表現在他以幾近歇斯底里狀態不斷地用腳掃除灰塵，最後發狂似地用腳狂踢土堆，他從足部發展豐富的表演意味，不只帶有強烈的否定意味，也透露出他的恐懼，這些足部的動作通過身體表演顯現出他在權力中心並不穩固的地位，無法自我合理的國家暴力就突顯了出來。因此連結到韓國的現實政治背景，其實也是可以達到的路徑。

由台灣演員鄭尹真飾演的伊絲米里，角色雖有種稚嫩的形象，但在身體行動控制上，可看出她有熟練的技巧性，不管她的軀幹在反抗上處於緊繃狀態，似乎一鬆懈下來就不在她自己的安全範圍之內，但如她在勸退姊姊對克里翁妥協時，又流露出一種女孩的柔弱。在她與姊姊每一次的對話，都可以令人感到姐姐的力量與她之間進行著交流，因為她的角色處境會變化，突顯表演狀態也逐漸跟著變化。

四位演員來自不同地區的文化背景，在王墨林加入東亞戒嚴史的背景，重新詮釋古希臘悲劇，全劇確實有一個不同於西方觀點的希臘悲劇風貌，要問的是，為什麼在今日要我們面對東亞戒嚴史呢？王墨林在演出的前言有這樣的回答：

歷史總是在記憶與遺忘之間擺盪，此時此刻重現東亞冷戰戒嚴史的意義何在？這段歷史於民眾而言，並非在於政治意識型態的矛盾，更重要的是國家通過法律建立對人民的暴力管制。雖然表層上看到當前全球化是從經濟流通折射出來一種虛構的自由鏡像，但是這種資本主義經濟繁榮的自由鏡像，其實也倒映著當前的我們，包括了新世代都有一幅蒼白、空洞的面貌。這段歷史流失的不是記憶，而是身體理直氣壯的存在性，我們只有面向這段東亞冷戰戒嚴史，才能奪回我們被國家掌握在手上的身體權。³¹⁸

從上述內容可以知道王墨林聯合東亞三地的演員演《安蒂岡妮》是為了突出東亞的冷戰戒嚴史，在其中主要的意識形態，仍然是它所反抗的「國家」。但是這裡所謂的「國家」內容在他的作品中，又是一個懸而無解的凝固團塊。「國家」到底是什麼東西？國家既然是一種暴力裝置，那可以不要國家嗎？在劇場中述說著國家暴力侵害，但觀眾無由得知這個國家為何要對她的人民進行強大的迫害？是為了自身的政權維持嗎？那讓政權持續又是為了什麼？若如現在王墨林常在作品中批判國家，越來越將之轉化成一個「壞人」的形象，而這個「壞人」反而越

³¹⁸ 王墨林。2014。〈憂鬱的東亞戒嚴史〉。《方向叢刊》，第2期，頁342-345。

來越變得沒有傷害性，除了過去的歷史，現實中的「壞人」意象卻趨模糊。其實這就反映當今在模糊的狀態下，身體空洞、失語的情況更為嚴重。

《安蒂岡妮》是由四位演員所構成的「場」，在這個場裡，看到了統治者對人民的迫害，這種二元對立的單一思維。在結束前投影出現 50 年代白色恐怖受難者，也是記錄二二八的版畫家黃榮燦的遺像，與從空降下的紅布落地捲成一堆土塚模樣也暗示了本劇與近代左翼歷史的關係。誠然，這樣的暗示是需要更清楚的語言梳理，然也反映了左翼歷史大量匱乏，不能只在劇場表現，不管如何表現，最終還是要回到現實生活中的空洞身體，以身體作為烏托邦基地繼續尋求理想的落實。

第五節 小結

王墨林自 2000 年正式開始他的劇場創作，王墨林截至目前的劇場創作，可以在此分成幾個階段，從這幾個階段可以看到王墨林在身體論思想與實踐所進行連結與辯證，在這些歷程中大概可反映為幾個階段：

首先，是身體與語言辯證的初探。這個階段以 2000 年到 2002 年的《黑洞》系列作品為代表。這裡可以看到他以九二一大地震作為他對社會作出詰問的開端，其中對於民眾傷痛記憶的揭示，確立王墨林劇場是令觀眾感到不安的民眾受難曲。也由此開始他對於身體開發的問題意識。在這階段作品定出民眾身體具有傷痛記憶的命題，有三種場所是值得注意的：「諸神退位的場所」、「食人的場所」、「記憶抹除的場所」。而期間與盲人演員的合作，更讓王墨林在舞台上身體官能的開發作出不同的實驗，他試圖在劇場中翻轉盲人的黑暗成為我們可以看見的沈淪象徵。

其次，是身體與意識形態的辯證。這階段以在 2004 年的《軍史館殺人事件》與 2007 年的《雙姝怨》為代表。這個階段的王墨林突顯出國家意識暴力下的民眾身體被閹割及被壓抑的身體，相較於《黑洞》系列，他突出「國家」支配個體存在的中心意識。可是他突出國家的暴力問題，卻也把這個敵對物懸置化，只有怨恨，未見其因，「國家」與他乃為敵人，其面貌卻不夠清晰，這是否意味他對於群眾的思考也尚未清晰化，引發如何思考個體與群眾真正欲求之間，有一定差距的問題。

第三，知識份子的焦慮化的階段。以 2011 的《荒原》為代表。對於台灣左翼知識份子而言，80 年代無疑是一個重要的年代，因為當時在解嚴前後，社會上充滿著蓬勃的生命力，有許多社會改革的運動與政治意識形態在這段期間被討論與實踐。相較於解嚴之後，對於國家戒嚴暴力的揭示，王墨林反身轉向到反思那一

段期間充滿浪漫的生命能量，如今記憶只剩下荒原，重新回顧 80 年代，他在作品中提到的三種焦慮：「體制焦慮」、「身份認同焦慮」、「理想喪失焦慮」，也同時提供後代青年思考今日問題時一個重要的提示。

最後，是亞洲身體的開發階段。以 2011 的《再見母親》與 2013 年的《安蒂岡妮》為代表。在這兩個的作品中，王墨林與跨文化的韓國演員合作，也可以看出王墨林開始挖掘東亞冷戰結構的問題，並試圖在這個結構下進行東亞民眾身體的連結。在《再見母親》，他讓台灣與韓國的勞工階級在舞台上同時現身；在《安蒂岡妮》當中，又讓台灣、大陸與韓國的代表被歷史壓抑的民眾身體同時現身，這兩個作品當中，同時呈現王墨林逐漸掌握到以凝定、下沉的身體美學反應東亞戒嚴下的民眾身體。

2000 年到 2013 年這十幾年間，王墨林以左翼知識份子的立場思索現今內外世界的問題，他在作品中彌散著「左翼」的是辯證思考的特色，不斷面對的是個體與群眾之間如何建構既獨立，又與民眾站在一起的問題，最後他選擇在劇場呈現他個人，以如此方式逼近他不致淪陷的烏托邦。



第六章 結論

第一節 研究發現

本研究試圖從王墨林的生命歷程出發，一方面透過這些歷程折射出台灣當時代的情景，一方面也透過王墨林與當時環境的互動，描繪出一個有別於當時一般文化人不同社會觀的輪廓。本研究提供以下幾點結論：

一、造反有「理」

「反叛」是王墨林生命政治的關鍵字，從他的成長歷程與社會實踐歷程中，可以看到，這是他重要的生命狀態。從他反叛狀態中可以感受到他對自身存在的堅持。第二章從青少年時期的反叛，到進入軍校，在軍隊服務，雖感到對於體制的不適應，雖然反叛，但他那時對現實社會尚未有較深刻認識，從而反叛的對象也是模糊的。之後漸漸從黨外雜誌汲取異議的養分，後來在日本學習時，接觸到從事社會運動的日本友人，開始對資本主義、國家機器產生基本認識。回到台灣則接上陳映真的《人間》雜誌，王墨林的左翼脈絡漸漸由此建立。第三章王墨林在小劇場的活動，與陳映真的寫實主義路線有所歧異。第四章在建立小劇場論述以反抗官方體制、主流價值，在這個階段，可以看到他「反叛」的內涵隨著他的生命經驗，轉化為個體性的建立。對於小知識份子王墨林而言，他確實時時思索這個體制與他個體存在的關係，並對其回應；對於一位前衛藝術工作者而言，「反叛」更是必要條件，這是在藝術生產的過程，讓他思考更為深層地與群體性的關係，這也是追求當代美學所無法忽視的意義。

二、作為問題的 80 年代

充滿著活力的 80 年代，甚至政治與劇場有不可分割的合作關係，如從身體為反叛訴求的小劇場運動就在當時興起，台灣的前衛藝術在 80 年代得到蓬勃發展³¹⁹，在第三章中我們可以看到當時懷抱理想的文青都充滿熱情，在小劇場運動時就可以看到王墨林與《人間》的左翼路線在美學形式上的討論，似乎遇到走不出去的瓶頸。當時解嚴未久，社會尚未從四十年戒嚴狀態解放出來，對於現代性的政治、社會、文化都尚未清晰，在這種模糊的狀態之下，熱情卻到處散發，因此造就我們現在看來十分浪漫的 80 年代。但是，從王墨林在 80 年代於《人間》左翼所進行的工作期間所面臨的寫實主義與現代主義路線之爭而言，卻提醒我們有

³¹⁹ 目前台灣在討論前衛藝術時，大部份從 60 年代的《劇場》雜誌或是總體藝術開始談起，這段期間剛好是台灣接受美國式現代主義的時期，因此著重於「創作風格」上的討論，而未對於政治與藝術的關係有充分爬梳。而在本文的「前衛」的內涵是政治與藝術之間的辯證結果，前衛作品或行動的進步之處在於它與社會產生了對話關係，或攪動原本的社會秩序。在論文修訂期間的討論，王墨林進一步認為，在本文的前衛定義下，台灣的前衛藝術從 80 年代開始也不為過。

必要把在戒/解嚴間的 80 年代，更為釐清小劇場運動的性質，並持續站在激進的政治立場談清楚，如果不這樣，在體制的管理機器越趨健全化之後，會進一步掌握 80 年代文化鬥爭的話語權，而 80 年代王墨林所秉持的反體制文化鬥爭成果，這條左翼文藝路線好不容易顯露苗頭，可能又會覆上一層迷霧。80 年代是剛從戒嚴跨入解嚴的關鍵時刻，雖然制度改變，但身體記憶卻無法朝令夕改，民眾仍處於戒嚴記憶的意識中，王墨林不斷在談的，便是從戒嚴跨到解嚴的身體記憶。我們的身體被禁錮的意識，要如何真正的從戒嚴記憶中解放出來？這個問題連帶地跟 80 年代如何被論述有密切關係。

就左翼文藝的討論而言，從第二章可知王墨林在日學習背景，讓他正好認識日本 80 年代對 60 年代反安保、學運到小劇場運動及前衛劇場的狀況，因此在第三章可以看到 1986 年白虎社來台演出時，他與陳映真對於白虎社的審美觀產生歧異，王墨林的日本經驗可以讓他理解白虎社舞蹈的脈絡與日本戰敗歷史。因此，王墨林試圖以日本的小劇場運動發展與台灣的前衛劇場發展做出參照，於是更確定台灣政治與劇場的關係在日據時代早已發展，對照日本在現代劇場有其社會關係互動過程，但對台灣現代劇場而言，1949 年戒嚴之後，從 30 年代台灣的左翼寫實主義戲劇便切斷其發展脈絡，80 年代解嚴之後，要重談寫實主義都成問題，更遑論前衛劇場，歷史未清理爬梳出一個清楚的脈絡，讓 80 年代討論就顯得更為紛雜。因此「80 年代」是一個必須要重新開始討論的新問題。

三、風車之陣：不清晰的群眾，清晰的自身

第四章王墨林對於 80 年代小劇場運動的論述，他一直都是堅持站在反國家體制的立場，其實這個「體制」也有他所要爭取得民眾在其中，建構起來的一種弔詭性。第五章王墨林的劇場作品分析，清楚看到他自 2004 年以來的劇場作品明確提出不只對「國家」反抗的聲音，更在劇場中表現「國家」對人民的傷害，但是這樣也容易將「國家」暴力過於簡單化，國家體制的真面目大概無法如此簡單被揭示，當然也就難以找到下一步對抗策略。國家結構的不清晰也意味著對群眾性的不清晰，王墨林在意的是個體的存在性，並由此出發去關照日常生活中的群體性的問題。在第五章的劇場作品中可以看到王墨林對於這個個體與群眾之間關係的探索，也進一步確立「個人即群眾」的思維方向。

四、左翼前衛的風格：不安且充滿辯證的美學

在第三章，王墨林選擇離開《人間》寫實主義的左翼路線並決定繼續進行前衛劇場的美學探索，確立他要走出一條左翼前衛美學的道路。思想必須由具體創作來實踐，因此在第五章中選擇以王墨林自 2000 年第一個作品以來的九個劇作進行分析，這些作品的基本氛圍是「不安」，不論是表現傷痛記憶的《黑洞》系列作

品，還是表現國家暴力的相關作品，在作品中打造出來的空間與氛圍，不只充滿著不確定感，甚至不是一個令人習觀、舒適的觀劇空間，如：黑洞的水窪、軍史館殺人事件的尖銳噪音等。除在氛圍與感官上的「不安」之外，在作品內容上，對於國家體制層層的冷冽詰問與辯證，要把已凝固在一般人意識形態中的價值觀，其解構的力道也讓人感到不安。對於前衛藝術而言，形成的不安與不適辯證內容的激進意識，是重要的特色，因為在不安中打破日常性安適的規律，得以讓異質的新生事物從中產生。這種不安於王墨林並非只是為了挑釁，他還是有他自己建構的一套思維辯證，這當然跟他一向慣用唯物辯證思考方式有關係，雖然他堅持一種對支配意識形態的反省與批判，如果內容與形式沒有建構一套辯證的方法論，是很容易讓作品淪為教條或宣傳的危機，這是政治劇場在意識形態表現上，更應不斷開創新的課題。

第二節 研究的限制與力有未逮

本文從王墨林的生命歷程，探討他在左翼思想上接受啓蒙，並在這個基礎發展出他對前衛劇場的思考過程與變化，然而其中有幾塊是目前我能力不足未能繼續處理的部分，如以下幾點：

一、台灣戰後左翼寫實戲劇的發展

王墨林主要的活動期間在 80 年代，確實 80 年代對於許多懷抱理想主義的知識份子而言是充滿活力，而對於前衛藝術，要深入描繪一個具有左翼觀點的藝術發展脈絡，因無法從歷史上的空白找到依據，因而造成從現代藝術到前衛藝術的話語特別匱乏，而無法成為一個文化史脈絡的困境。台灣戰後寫實主義美學發展一直是根基薄弱的，甚至缺乏檔案資料，無法提供給後來要對 80 年代歷史化的討論。因此，對於台灣戰後寫實主義的討論中，重新對以劇場作為推動左翼思想運動基地的知識份子，如：張深切、簡國賢等，重探寫實主義與社會改革的關係，進而開發前衛形式抵抗資本主義的異化。如果從日據時代的戲劇活動得到這樣的爬梳，那麼對於 1980 年代小劇場運動充斥受「西潮」影響的聲音，就會有不同的歷史觀點辯證。王墨林的小劇場運動論述，誠然不同於西潮脈絡下所謂的「後現代」、「二度西潮」論點，但他用了冷戰、反共、戒嚴的方法論，放在這樣的框架中，雖具有社會現實性的意義，但在美學發展上仍呈現出難以接續的狀態，造成美學語彙極為貧困，甚而失語，不若「西潮說」之學者，使用西方的表演藝術體系語彙，對台灣的小劇場運動進行嫁接，掙脫掉西方語彙的複製性，卻陷入必須重新挖掘話語的脈絡，得以自我發展。因此，拉出從日據時代到戰後劇場發展與政治之間的脈絡，對於產生新的觀點來理解 80 年代的小劇場運動是重要的。

二、王墨林身體文字論述的深掘

本研究的主題是，王墨林與 80 年代間的身體論述探討，參考文本他的劇場實踐與作品。重點則非在於王墨林的文字論述，除針對他於 80 年代發表的一些王墨林的身體內容之外，王墨林與其後繼續發展的「身體論」，因不是本論文重點，故未有深度討論，但就王墨林整體劇場論述而言，他的「身體論」確是重要的路徑，今後有機會須再加強這個部分。

王墨林作為劇場工作者，自 80 年代以來，便持續有關於「身體論」的書寫，同時也在文化及社會批判上操作這一方法，然這些論述不是凝固於現實下的軀體型態，而是以身體現象為核心，輻射出政治、社會、文化等不同的面向，如他在 90 年代大量關於性政治學的書寫。王墨林認為性別意識是身體存在的基本動能，王墨林探索個體的存在，不可避免地一定會接觸到「性別」這一塊，但他不同於一般主流的性別論述，是以弱勢的女性為言說對象，他則以男性的角度來看資本主義社會發展出對於男性身體的異化與戕害，而他這些對性政治學的觀點即使置於今日，在反應當今社會男性受壓抑的文化現象上，仍然具一定程度的有效性。

王墨林在 2009 年出版了專著《台灣身體論》，這本書是集結他過往十年對於身體思考的文字論述，雖然以「台灣」一詞作為書名，容易被誤導其內容，以為是一本「台灣」文化下的身體論述，然而，內容上卻是引用許多歐陸哲學家的理論，從殘酷劇場亞陶到當代德希達皆有，王墨林自己認為與其說是專論，不如說只是一本閱讀這些哲學家思想的哲學報告，從這本書確實可以讀到王墨林「身體論」思想的基本框架，尤其是對他最關心的國家意識形態對於身體的規訓，有更為細緻的探討。

後記

研究過程伴隨著的問題是：為什麼劇場會吸引我？我自身也是個常對生活與社會感到不滿的憤青，常想著要與別人不一樣，因此大學時期憑著一股熱情與血氣參與社會運動並積極瞭解社會議題，一方面覺得社會運動所宣稱的「反抗」、「抵抗」、「為底層人民發聲」、「跟群眾站在一起」的字眼具有一定的魅力，一方面也想為自身對生活的不滿尋找一個出口。但在圈裡面游離一陣子後，越發覺得這種抗爭的概念跟自己越行疏離，因為我常會看到抗爭理論講得頭頭是道的同伴卻在情感關係上對其他人造成傷害，甚至也不乏運動策略的不同導致人際之間的排除。看到這些現象我越感困惑，當然也會自問：我到底想在運動裡追求什麼？後來因為機緣加入帳篷劇團，在排練場上我發現自己身體的媚俗與虛偽，帳篷劇的舞台是挺誠實的地方，在看與被看之中，身體的偽裝其實會消失於無形。但是在台灣的帳篷劇團為了強調自己的群眾性，在宣傳上也會聲稱自己與民眾是站在一起的，我在帳篷劇團一方面受到排練場中對於自身身體的反省理念的吸引，一方面又對於劇團的對外宣稱感到疏離，因為劇團群體裡也不乏感受到排除與傷害的情事，而我自己甚而也會因為工作便利，有樣學樣地再把暴力施加給其他人，這讓我覺得羞愧，讓我越發產生矛盾。這些歷程讓我感到不解的是，為什麼宣稱與群眾站在一起，為底層發聲的理想知識份子對於自身日常生活的人際關係要反省是件困難的事？

正是因著這些近身的困惑，我接觸到了王墨林的論述與作品，研究過程當中看著他於 80 年代有過的掙扎，也推動我對自身的層層反省，讓以前我拒絕面對與難以言說的部分慢慢浮出台面。我自己感覺收益最大的是透過他的經歷讓我感受到群眾宣稱的虛妄性。過往我有胸懷大志的企圖，想用宏觀視野思考世界的未來，但一直在談「群眾」、「社會」、「國家」這些概念，自身也被這些概念所吞噬，面對最切身的日常生活的判斷卻顯得無力，因為覺得自己沒有表述的語彙可以使用，失語也是在這樣的狀態下產生。劇場與其說是實驗的空間，更準確來說是反省的空間，很多行為在日常生活中不會覺得有問題，但放到舞台上被放大並再現的時候，隨之而來的問題化會讓自己開始回頭省思日常生活行為的適切性。加上藝術作品本身具有一定的人文關懷精神，故它總是從人對於真善美追求的初衷來審視社會。

面對歷史遺留的問題，在追求更為理想公平社會的同時，我們也必須一面培養自己作為未來新社會新人的身體，儘管這會是一條黑暗且曲折的道路，但只能前行！

參考文獻

專書

- 王墨林。1978。《導演與作品》。台北：聯亞出版。
- 王墨林。1991。《後昭和與日本像》。台北：稻禾出版。
- 王墨林。1991。《都市劇場與身體》。台北：稻鄉。
- 王墨林。2009。《台灣身體論》。台北：左耳出版。
- 李尚仁編譯。1987。《邁向第三電影——第三世界電影宣言集》。台北：南方出版。
- 林載爵。1996。《台灣文學的兩種精神》。台南：台南市立文化中心
- 林寶元、莫昭如編。1994。《民眾劇場與草根民主》。台北：唐山。
- 林麗雲。2012。《尋畫：吳耀忠的畫作、朋友與左翼》。台北：印刻。
- 吳靜吉等著。2008。收錄於《繁花綻放--新象傳奇三十年》。台北：遠流。
- 邱坤良。1997。《台灣劇場與文化變遷：歷史記憶與民眾觀點》。台北：台原出版
- 馬森。2006。《中國現代戲劇的兩度西潮》。台北：聯合文學。
- 莫那能口述。2010。《一個台灣原住民的經歷》。台北：人間。
- 郭紀舟。1999。《70年代台灣左翼運動》。台北：海峽學術出版。
- 陳光興。2006。《去帝國-亞洲做為方法》。台北：行人出版。
- 陳映真著，薛毅編。2009。《陳映真文選》。北京：三聯。
- 劉進慶、涂照彥、隅谷三喜男著，雷慧英、吳偉健、耿景華譯。2003。《台灣之經濟—典型 NIES 之成就與問題》。台北：人間出版社。
- 鄭慧華編。2009。《藝術與社會—當代藝術家專文與訪談》。台北：台北市立美術館。
- 橫地剛。2002。《南天之虹—把二二八事件刻在版畫上的人》。台北：人間。
- 鍾明德。1996。《繼續前衛—尋找整體藝術和當代台北文化》。台北：書林。
- 鍾明德。1999。《台灣小劇場運動史》。台北：揚智文化。
- 鍾喬。1994。《亞洲的吶喊》。台北：書林。
- 藍博洲。2001。《消失在歷史迷霧中的作家身影》。台北：聯合文學。
- 鶴見俊輔。2007。《戰爭時期日本精神史 1931-1945》。台北：行人出版。
- 豪澤爾 (Arnold Hauser) 著，居延安譯。1988。《藝術社會學》。臺北市：雅典。
- 盧卡奇 (Georg Lukacs) 等著。1992。《表現主義論爭》。上海：華東師範大學出版社。
- 法蘭西斯·福山 (Francis Fukuyama) 著，李永熾譯。1993。《歷史之終結與最後一人》。台北：時報出版。
- 沙特 (Jean-Paul Sartre) 著，桂裕芳譯。2008。《嘔吐》。台北：志文出版。
- Mats Alvesson, Kaj Skoldberg 著，施盈廷，劉忠博，張時健譯。2011。《反身性方法論—質性研究的新視野》。台北：韋伯文化。

學位論文

王威智。2010。〈台灣小劇場論述研究—翻譯現代與想像國族〉，國立台灣大學戲劇學研究所碩士論文。

吳瓊枝。2008。〈台灣小劇場的身體論述，1986-1999〉。中央大學英美語研究所碩士論文。

陸慧棉。2006。〈繼續向前走—台灣小劇場運動史建構的探索〉。佛光人文學院藝術學研究所論文。

劉昶讓。2005。〈優劇場溯計劃的理念與實踐之研究〉。國立台北藝術大學戲劇學研究所碩士論文。

期刊文章

于善祿。2003。〈「書寫」王墨林的身體觀：兼誌身體氣象館〉。藝術評論，第14期，頁75-102

王友輝。2005。〈噪音殺人事件〉。《表演藝術》，第146期，頁75-76。

王墨林。1977。〈這一代的國劇〉。《中國論壇》，第50期，頁28-30。

王墨林。1982。〈試片室時代〉。《大地生活》，第六期，頁47-48。

王墨林。1986。〈歷史斷層裡的哭聲〉。《人間》，第9期，頁24-33。

王墨林。1988。〈一個溫暖的家，一份安定的工作〉。《人間》，第27期，頁52-65。

王墨林。1988。〈台灣果農的怒吼〉。《人間》，第28期，頁66-77。

王墨林。1988。〈在上海的老台胞〉。《人間》，第36期，頁148-152。

王墨林。1992。〈前衛戲劇的身體論〉。《雄獅美術》，第255期，頁52-57。

王墨林。1993。《蜷川的現代劇場之路》。《表演藝術》，第6期，頁66-70。

王墨林。1994。〈亞陶的「殘酷」與寺山修司的「暴力」〉。《表演藝術》，第25期，頁18-19。

王墨林、劉靜敏(對談)，周思芸、李立亨(紀錄)。1996。〈台灣劇場有沒有「身體」？〉。《表演藝術》，第43期，頁61-64。

王墨林。1999。〈寫在羊皮紙上的歷史—台灣小劇場運動史的歷史幻視〉。《表演藝術》，第88期，頁58-63。

王墨林。2000。〈我們只能在劇場裡告官〉。《表演藝術》，第89期，頁89-91。

王墨林。2001。〈跨文化中的一個政治問題—以《TSOU·伊底帕斯》為例〉。《表演藝術》，第108期，頁32-35。

王墨林。2014。〈憂鬱的東亞戒嚴史〉。《方向叢刊》，第2期，頁342-345。

林谷芳。1998。〈Tsou！鄒！一個文化角度的戲劇反省〉。《表演藝術》，第68期，頁84。

林克歡。2011。〈絕望之為虛妄 正與希望相同〉。《表演藝術》，第218期，頁94-95。

林博華。1995。〈日本的過激派導演寺山修司〉。《當代》，105期，頁66-79。

林載爵。1997。〈本土之前的鄉土：談一種思想的可能性的中挫〉。《聯合文學》，第14卷2期，頁87-92。

呂健忠。2001。〈在後殖民情境中尋找台灣的座標—《一官風波》觀後感〉。《表演

- 藝術》，第 103 期，頁 73-75。
- 許南村。1978。〈人與歷史—畫家吳耀忠訪問記〉。《雄獅美術》，第 90 期，頁 27-40。
- 迷走。1993。〈我所知關於菲林與電影的二三事〉。《島嶼邊緣》，第 7 期，頁 72-80。
- 張輝。1990。〈環墟不虛 河岸不左—台北十日行(上)〉。《影藝半月刊》，第 1 期，頁 85-87。
- 張輝。1990。〈徘徊在劇場與政治之間—台北十日行(下)〉。《影藝半月刊》，第 2 期，頁 52-54。
- 陳正熙。2000。〈在私人夢魂與集體記憶之間的一道裂縫〉。《表演藝術》，第 99 期，頁 87-88。
- 陳映真。1986。〈用舞蹈向「現代日本」叛變？—「白虎社」社長、企劃訪談錄〉。《人間》，第 7 期，頁 70-80。
- 陳炳釗。1990。〈終有人革台灣的命！—台灣小劇場運動興衰〉。《影藝半月刊》，第 2 期，頁 55-57。
- 鄒欣寧。2007。〈王墨林--生命內在的獨白〉。《誠品好讀月報》，第 76 期，頁 92-95。
- 龍瑛宗。1947。〈台北的表情〉。《新新月刊》。
- 鍾喬。2011。〈舞場裡的骷髏〉。《表演藝術》，第 218 期，頁 96-97。
- 鍾喬。2011。〈招喚的，不再是悲壯—肉眼凝視下的再見母親〉。《表演藝術》，第 223 期，頁 70-71。

報紙

- 于善祿。2013。〈安蒂岡妮的當代轉喻〉。《牯嶺街小劇場文化報》，第 33 期。
- 王墨林。1967/2/27。〈性質特殊院校應該單獨招生〉。《徵信新聞報》，5 版。
- 王墨林。1967/6/28。〈十九歲呵〉。《自立晚報》，6 版。
- 王墨林。1986/7/6。〈從屬於民眾的報告劇〉。《自立晚報》。
- 王墨林。1986/7/6。〈空間與空間的對話〉。《自立晚報》。
- 王墨林。1990/8/28。〈表演或運動—解構台灣小劇場運動(1985-1989)〉。《自立早報》。
- 王墨林。1993/7/6。〈身體與台灣小劇場〉。《中國時報》，第 21 版。
- 王墨林。1993/9/11。〈顯身美學〉。《中國時報》，第 24 版。
- 王墨林。1994/3/10。〈人間戒嚴〉。《中國時報》，39 版。
- 王墨林。1993/10/9。〈鄒族與大自然的親密關係〉。《中國時報》，第 45 版
- 王墨林。1993/10/9。〈鄒族樂舞動地來〉。《中國時報》，第 45 版
- 王墨林。1994/4/7。〈山海熟和地心引力的戰爭〉。《中國時報》，第 33 版。
- 王墨林。1994/4/30。〈這回，中國人在歐洲舞台扮主角〉。《中國時報》，29 版。
- 王墨林。1994/10/22。〈報告劇〉。《中國時報》。
- 王墨林。1995/7/15。〈造反〉。《中國時報》，第 34 版。
- 王墨林。2000/10/16。〈就在那一天—地震周年記憶之旅〉。《九二一民報》。
- 王墨林、王明輝。1994/8/20。〈法西斯在每個人的身體裡〉。《中國時報》，第 39 版。

台灣立報。2004/10/28。〈2004 新點子劇展--軍史館殺人事件部分文案〉。《台灣立報》。

民生報。1989/3/20。〈魏京生熱潮 又掀起一波 臨界點推出芒芒彈予魏京生〉。《民生報》。

民生報。1989/8/20。〈選戰白熱化 大家變「戲法」! --劇場人士投身前線 首開以「劇」輔選先例〉。《民生報》，10 版。

李靜怡。2007。〈存在之難—專訪新點子劇展雙姝怨導演王墨林〉。《破報》，復刊第 484 期。

何雨繁。2013。〈相隔的並不只是台灣海峽〉。《牯嶺街小劇場文化報》，第 33 期。

林寶元訪談、整理。1992/6/30。〈小劇場與表演藝術回顧與展望〉。《民眾日報》，第 20 版。

延光錫。2013。〈聽安蒂岡妮訴說歷史性—尋找新的語言以及烏托邦〉。《牯嶺街小劇場文化報》，第 33 期。

侯惠芳、陳幼君。1986/3/15。〈白虎社首演觀眾爆滿〉。《民生報》。

侯惠芳、陳幼君。1986/3/15。〈你舞我醉 白虎社演出昨掀起高潮〉。《聯合報》。

侯惠芳、陳幼君。1986/3/15。〈白虎社給觀眾提供了難得經驗〉。《民生報》。

張必瑜。1989/3/31。〈重審魏京生借題發揮〉。《聯合報》。

張伯順。1994/1/27。〈骨迷宮事件—塵埃落定後 盼能喚起省思〉。《聯合報》，第 25 版。

陳幼君。1994/1/14。〈前衛藝術老問題 表演場地出難題〉。《民生報》，第 14 版。

陳幼君。1994/1/16。〈等骨迷宮點頭 前衛可能破天荒〉。《民生報》，第 14 版。

陳幼君。1994/1/27。〈准演 但來不及找場地〉。《民生報》，第 14 版。

陳怡君。2004/10/29。〈軍史館姦殺劇 被害人同學抗議〉。《台灣立報》。

陳淑英。2007/10/7。〈16 到 60 歲 王墨林叛逆不完〉。《中國時報》。

陳淑英。2007/11/8。〈王墨林新作雙姝怨看生命困頓〉。《中國時報》，第 18 版。

曾芷筠。2013/3/7。〈追憶華光似水年華:八零年代王墨林的泛左青春日式屋舍(上)(下)〉。《破報》，復刊 751 期。

曾芷筠。2013/3/14。〈追憶華光似水年華:八零年代王墨林的泛左青春日式屋舍(上)(下)〉。《破報》，復刊 752 期。

蔡雨辰。2011。〈獻給強悍母親的荒涼之作〉。《破報》，復刊 663 期。

鄧蔚偉。1994/1/18。〈後舞蹈找舞台 鬧得不歡而散〉。《聯合報》，第 25 版。

歐陽予倩。1947/2/15。〈台灣劇運的新階段〉。《台灣新生報》。

盧健英。1991/8。〈台灣小劇場死了嗎?〉。《中國時報》。

鍾明德。1992/10/6。〈九零年代小劇場的危機或轉機〉。《中國時報》，藝術版。

羅群。1988/2/25。〈行動劇場的處女作—訪問王墨林〉。《民眾日報》。

魏瑛娟。2001/2/19。〈從小劇場到微小劇場-斬斷臍帶，另闢戰場〉。《自由時報》。

網路資源

Beatles .1963."Twist and shout". <http://mojim.com/twy100564x54x5.htm> (於 2014/4/20 檢索).

人力飛行劇團。2005。〈雙姝怨演出文案〉。連結網址：

<http://www.ntch.edu.tw/about/show/2c90bcd71dd6db19011dd6e011ea0097?lang=zh>

(於 2014 年 4 月 20 日連結)

土屋賢二。2001。〈戰後日本學生運動史〉。網址：

http://chinatide.net/xiachao/page_62.htm (於 2014/5/10 檢索)。

「華光社區:金磚上的移民」專頁，〈【他們在抗爭什麼】簡介篇〉。網址：

<https://www.facebook.com/HuaKuang.our.home>。於 2012 年 8 月 1 日檢索。

呂正惠、陳宜中。2008。〈一個台灣人的左統之路：陳明忠訪談〉。《觀察者》網站，網址：http://www.guancha.cn/Lv-Zhenghui/2014_04_17_222810.shtml (於 2014/5/10 檢索)

林正尉。2010。〈獻給八零幽靈的過於喧囂之孤獨—看王墨林荒原〉。網站連結：<http://www.com2.tw/chta-news/2010-12/chta-1012208.htm> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

吳錦祥。2013。〈安蒂岡妮：舊語言與新政治〉。《苦勞網》。網站連結：

<http://www.cooloud.org.tw/node/75770> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

原權會。1984。《台灣原住民族權利宣言》。網站連結：

http://www.abohome.org.tw/index.php?option=com_content&view=article&id=713:records-record16-713&catid=47:record15&Itemid=246 (於 2014/5/10 檢索)

原舞者網站：<http://fasdt.yam.org.tw/about.htm> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

差事劇團網站：<http://assigntheatre.blogspot.tw/> (於 2014/5/10 日檢索)

張吉米。2005。〈軍史館殺人事件〉。《糊稠的肉骨茶》部落格。網站連結：

http://coldmelody.blogspot.tw/2008/04/blog-post_2064.html (於 2014 年 4 月 20 日連結)

謎。2011。〈為什麼看戲？（小談荒原與其他）〉。《謎 20100225》部落格。網站連結：http://mi20100225.blogspot.tw/2010/12/blog-post_20.html (於 2014 年 4 月 20 日連結)

新聞倫理資料庫。1999。〈軍史館命案〉。《新聞倫理資料庫》，網站連結：

<http://www.feja.org.tw/modules/wordpress/?p=63> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

鴻鴻。2013/9/30。〈用亂倫抵抗國家暴力--安蒂岡妮〉。《表演藝術評論台》，網站連結：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7780> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

薄光。2013。《在哀悼行動中奪回誰的身體？-安蒂岡妮》。《ARTALKS》。網站連結：<http://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2013100801> (於 2014 年 4 月 20 日連結)

影像

王墨林。1997。《TSOU・伊底帕斯》演出影像。《台灣現代戲劇暨表演影音資料庫》。

王墨林。2000。《黑河》演出影像。王墨林提供。

王墨林。2001。《黑河二》演出影像。王墨林提供。

王墨林。2002。《黑河之外》演出影像。王墨林提供。

王墨林。2004。《軍史館殺人事件》演出影像。王墨林提供。

王墨林。2007。《雙姝怨》演出影像。王墨林提供。

王墨林。2010。《荒原》演出影像。王墨林提供。

王墨林導演。2011。《黑洞三》高雄衛武營演出影像，由陳志宇提供。
王墨林。2011。《再見母親》演出影像。牯嶺街小劇場提供。
王墨林。2013。《安蒂岡妮》演出影像。陳志宇提供。
黎煥雄。1987/10/25-26。《在廢墟拾月看海的獨白》。《數位典藏與數位學習聯合目錄》。<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2f/7f/24.html>（於 2014/05/17 瀏覽）。

其他

王墨林。1987。〈漫談「報告劇」--石飛仁報告劇的片斷〉。《「怒吼吧！花崗」演出專刊》，頁 7。
王墨林、王菲林等。1987。《拾月》討論會紀錄發言內容。未出版手稿，由林寶元提供。
王墨林。2000。《黑洞劇本》。未出版，王墨林提供。
王墨林。2000。《「黑洞」演出手冊》，未出版，王墨林提供。
王墨林。2001。《黑洞二劇本》。未出版，王墨林提供。
王墨林。2002。《「黑洞之外」演出手冊》，未出版，王墨林提供。
王墨林。2011。《荒原劇本》，未出版，王墨林提供。
王墨林。不詳。〈肉體的叛亂〉。本文由王墨林提供。
王墨林。不詳。〈東京不見了—從國家現代化談舞蹈〉。本文由王墨林提供。
王墨林。不詳。〈下半身的美學〉。本文由王墨林提供。
林寶元。1990。〈台灣民眾文化工作室簡介〉。林寶元提供。

附錄一：王墨林活動年表 (1947-)

時間	活動狀態	關係人物	當時政經事件	當時文化事件	備註
1947 年 ¹	●出生於台南。		<ul style="list-style-type: none"> ●4/6 四六事件 ●5/20 戒嚴令實施 ●6/15 新台幣發行 ●10/25 古寧頭戰役 		
1950 年間	●因父親工作調至嘉義地方法院，搬遷至嘉義。在嘉義念過兩所小學，崇文國小與民族國小。				
1960 年初期	●在嘉義念初中，念過三所學校（嘉義縣中、竹崎中學、玉山中學）				
1963	●初三搬到台北。高一念的是建國中學夜間部，之後轉學至強恕中學。				
1966 年	●高三，在《晨光》、《現代》雜誌寫影評與短片腳本。也在《文壇》雜誌投稿小說		●中國文化大革命開始。		
1967 年	●就讀國防部政戰學校影劇系。	師趙琦彬、聶光炎、張大夏、姚一葦、徐天榮等。卓明為其學長。	●第三次中東戰爭。		
1971 年	●國防政戰學校戲劇系畢業		●中華民國退出聯合國。		
1972-1982 年	●與王明輝、金士傑、陳玲玲、夏宇、		●1972 台日斷交。日本與中共建交。	●1972-1974 現代詩論戰	

¹ 根據 20131021 訪談更正。

<p>軍中服役十年</p>	<p>歐君但等詩人聚會。聚會成果為王明輝主編的《消息詩刊》</p> <ul style="list-style-type: none"> ●試片室時期:由王墨林與卓明合辦，李幼新、黃建業也曾參與其中。 ●為夏潮雜誌等黨外雜誌寫稿，認識蘇慶黎等人。 ●因在復興崗服役間認識蔣勳，1976 蔣勳任《雄獅美術》主編，擔任影劇欄編輯。 ●1978 年曾因參與陳鼓應、陳婉珍競選大字報活動被軍方盯上。 ●1978 年出版《導演與作品》。 ●1980 年蘭陵劇坊成立，為重要推動關係人物。 		<ul style="list-style-type: none"> ●1972 台大哲學系事件。 ●1973 美國停止對台無償軍援。 ●1973 台灣開始十大建設。 ●1973 美國自越南撤退。 ●1973 第四次中東戰爭。 ●1975 蔣介石去世。嚴家淦任總統。 ●1976 第一次天安門事件。 ●1976 唐山大地震。 ●1976 毛澤東去世。四人幫被捕。 ●1978 中美斷交。 ●1978 “南海血書”風潮。 ●1978 蔣經國就任總統 	<ul style="list-style-type: none"> ●1975 《夏潮》雜誌創刊。 ●1975 中國現代民歌濫觴;中正紀念堂籌建小組成立 ●1976 蔣勳任《雄獅美術》主編 ●1976 淡江事件(李雙澤提出「唱自己的歌」)。 ●1977 鄉土文學論戰 	
<p>1981 年</p>	<ul style="list-style-type: none"> ●出版《中國的電影與戲劇》 ●開始在聯合報撰寫電影廣場專欄。 		<ul style="list-style-type: none"> ●陳文成命案。 ●1981/6 中國共產黨通過《關於建國以來黨的若干歷史問題的決議》，正式否定「文化大革命」 ●1981/8 鄧小平首次提出一國兩制 	<ul style="list-style-type: none"> ●1981/11/11 文化建設委員會成立。陳奇祿為第一屆主委。 	<p>聯合報的電影專欄其他還有:林銳、陳國富、黃建業、焦雄屏等。</p>
<p>1982-1985 年</p>	<ul style="list-style-type: none"> ●退役後到日本東京中央大學研習劇場藝術三年。 		<ul style="list-style-type: none"> ●1984 江南在美國被殺(江南案) ●1982/6 以色列對黎巴嫩發動全面入侵 ●1983/10 美國入侵格瑞那達 		
<p>1985-1987 年</p>	<ul style="list-style-type: none"> ●於陳映真創辦的《人間》雜誌擔任文字記者兩年。 	<p>陳映真 (人間雜誌)</p>	<ul style="list-style-type: none"> ●1985 十信事件。 ●1985 美國總統雷根要求台灣民主化。 	<ul style="list-style-type: none"> ●1985 年春天，河左岸劇團成立 ●1986 年，環墟劇場成立 ●1986 《南方》雜誌創刊。 	<ul style="list-style-type: none"> ●洛河展意於王墨林家開座談會

				(1986-1988) ●《島嶼邊緣》開始活動、討論 ●1987/8 國家劇院及音樂廳進駐兩廳院；10 月正式開幕	
1986	<ul style="list-style-type: none"> ●陳映真的《人間》雜誌擔任文字記者 ●3 月，因卓明引薦，擔任由新象引介登台的白虎社翻譯與推廣活動。 ●7 月，參與石飛仁真實劇場來台演出報告劇《怒吼吧！花崗》製作。 	於白虎社活動期間認識陳界仁、高重黎	<ul style="list-style-type: none"> ●1986 美眾議院外交委員會通過二二三號決議案，促國民黨開放黨禁。八月美參議院外交委員會主席盧加爾訪台，當面向蔣經國和李登輝要求成立反對黨，並盡早解除戒嚴。 ●1986 民主進步黨成立。 	<ul style="list-style-type: none"> ●1986.3 白虎社登台演出舞踏 ●1986.7.25 洛河展意演出《交流道》 ●1986.11.30 日影人佐藤忠男來台演講 ●1986.12 奶精儀式演出《試爆子宮》 ●1986.12 雲門舞集《我的鄉愁我的歌》首演 	●王墨林於佐藤忠男演講會場中向佐藤忠男表達抗議日商持續進口軍國主義電影的行動。
1987	<ul style="list-style-type: none"> ●5 月，策劃劇場作品《海盜版，我的鄉愁我的歌》 ●7 月，於民眾黨六十周年紀念會上演出所導演的報告劇《台灣民眾黨六十周年歷史證言》。 ●10 月，策劃劇場作品《拾月》。 		<ul style="list-style-type: none"> ●戒嚴令解除，施行國家安全法 ●開放大陸探親 		<ul style="list-style-type: none"> ●《海盜版，我的鄉愁我的歌》藝術指導為王俊傑，於臺北新象小劇場演出。 ●《台灣民眾黨六十周年歷史證言》由韓嘉玲編劇，於臺北金華國中大樓堂演出。 ●《拾月》藝術指導為王俊傑，集合了「河左岸」、「環墟」及「筆記」三個劇場團體，在淡水錫板廠的海邊廢墟演出。

1988	<ul style="list-style-type: none"> ● 2月，策劃制作台灣第一個行動劇《驅逐蘭嶼的惡靈》。 	與周逸昌共同策畫	<ul style="list-style-type: none"> ●報禁解除。 ●蔣經國去世，李登輝任總統。 ●五二零農民運動。 	<ul style="list-style-type: none"> ●1988/7 郭為藩任文建會主委 ●臨界點在蘭陵劇坊演出首作毛屍 	<ul style="list-style-type: none"> ●《驅逐蘭嶼的惡靈》由蘭嶼雅美族青年聯誼會主辦，於蘭嶼島演出。
1989	<ul style="list-style-type: none"> ●5月1日，號召成立五一劇團，準備經由戲劇的呈現，創作工人、農民歌曲，啟發民眾的社會意識 ●8月，以行動劇、報告劇形式為勞動黨助選，並協助作大字報² ●8月25日，策劃劇場作品《割功送德——台灣三百年史》 ●11月24日，導演報告劇作品《幌馬車之歌》 		<ul style="list-style-type: none"> ●1989.4 鄭南榕事件。 ●1989/5 六四天安門。 ●1989.5 遠東化纖罷工事件 ●1989.12.2 中華民國縣市長、立委省市議員選舉。 ●捷克絲絨革命。 ●1989/11 柏林圍牆倒下 ●1989/12 美國出兵巴拿馬 		<ul style="list-style-type: none"> ●五一劇團宣稱將由作家黃春明、陳映真擔任顧問，劇場工作者陳介人、田啟元等人共同參與。 ●《割功送德——台灣三百年史》由田啟元編導，由臨界點劇象錄於臺北社子河濱演出。 ●報告劇《幌馬車之歌》藍博洲編劇，於臺北大同區公所禮堂演出。
1990	<ul style="list-style-type: none"> ●參與台灣民眾文化工作室。 ●10月，策劃《射日的子孫——霧社事件報告劇》³ 	藍博洲、黎煥雄	<ul style="list-style-type: none"> ●以「台澎金馬」名稱回歸 GATT ●在台灣各地首次舉行紀念二二八事件 ●三月學運 ●蘇聯廢止共產黨一黨專政，戈巴契夫當選第一任總統 ●1990/5 李登輝就任中華民國第八任總統，也是最後一任由國民大會選舉的總統 		<ul style="list-style-type: none"> ●《射日的子孫——霧社事件報告劇》藍博洲編劇，黎煥雄導演，由河左岸、受精卵等劇團分別在台灣大學視聽館與南投縣霧社事件紀念碑前演出。

²國內小劇場人士從去年開始即嘗試以「政治劇場」的形式反映社會、政治問題。部分候選人已頻頻和劇團界人士接觸。目前已有來自「臨界點」、「環墟」、「魔奇」、「反UO」等劇團的團員，以個人身分加入為某候選人助選的「綠色劇場」，準備將都市問題編寫成劇本，經由團員在各社區及街頭演出，向選民表達政見。〈選戰白熱化 大家變「戲法」！--劇場人士投身前線 首開以「劇」輔選先例〉，【1989-08-20/民生報/10版/影劇新聞】。據與王墨林訪談說法，他只有幫勞動黨候選人參選，做些文宣大字報的工作。

³戲劇工作者王墨林組成的「台灣民眾文化工作室」，將在霧社民眾服務社演出「射日的子孫」。民眾文化工作室的名稱出場。〈霧社碧血照汗青 60周年動靜多〉，【1990-10-27/民生報/14版/文化新聞】

			●1990/10 東西德統一		
1991	●成立身體氣象館 (Body Phase Studio)。		●1991/1 波斯灣戰爭。 ●1991/5 動員戡亂時期結束、廢止臨時條款 ●1991/5 獨台會案 ●第一屆立法委員、監察委員、國大代表全部退職 ●1991/12 蘇聯解體	●《島嶼邊緣》雜誌社成立	姚立群開始頻繁出入王墨林家，是1991到1995年在編《島嶼邊緣》的時候
1992	●策劃製作：「身體與歷史：表演藝術祭」		●廢止刑法第一百條 ●波士尼亞戰爭(1992-1995)	●1992.3.28 日本第一代前衛表演團體「唐組劇團」，在台北市林森公園首演「檳榔的封印」	荷、台、日、港等地藝術家參加。
1993	●策劃製作：「身體劇場表演祭」，其中一個演出「骨迷宮」裸體演出引起爭議。 ●1993.9 擔任中時晚報電影獎評審			●1993/2 申學庸任文建會主委 ●骨迷宮裸體表演爭議	●骨迷宮表演者全裸演出，幼獅藝文中心拒絕接受該節目，引發各界強烈討論。國內團體則有優劇場、河左岸劇團、臨界點劇象錄參加。台北永琦百貨敦南店的萬象廳演出
1994	●策劃製作：「後舞蹈表演祭」 ●帶領台灣團體「臨界點劇象錄」參加1994年布魯塞爾表演藝術節		●1994/3 中國浙江千島湖事件 ●1994/6 奧姆真理教發動松本沙林毒氣事件。	●1994/12 鄭淑敏任文建會主委 ●1994/9「1994台北藝術運動」~蔡瑞月中華舞蹈社拆遷爭議；國家文化藝術基金會立法通過 ●1994.4 山海塾舞蹈登台演出《卵熟》；大野一雄也登台於國立藝術學院演出、講座。	澳、台、港、美等地藝術家參加於台、港兩地展演。

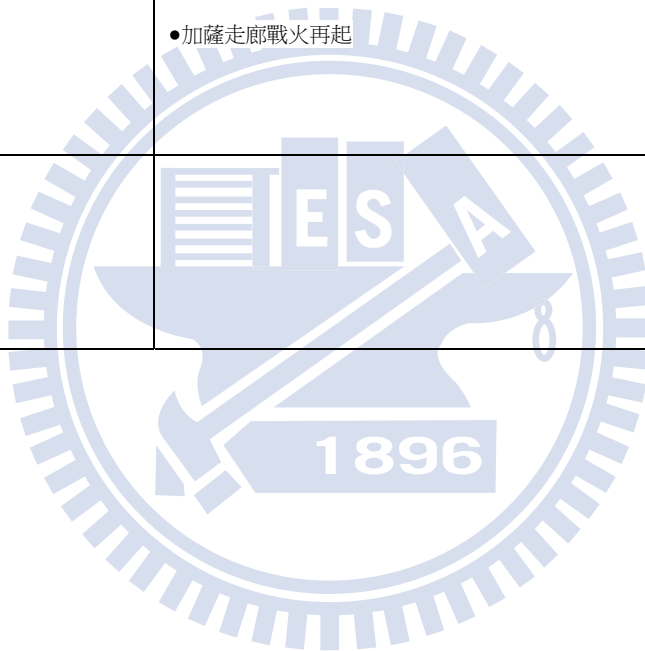
1995	<ul style="list-style-type: none"> ●策劃製作：「當東方見到西方：身體表演祭」 ●與謝宗益合組「1996 舞蹈劇場」 ●擔任金穗獎評審 		<ul style="list-style-type: none"> ●1995/1 世界貿易組織正式成立 ●1995/3 台灣正式實施全民健保 ●1995/3 東京地下鐵沙林毒氣攻擊事件 ●1995/3 第三次台灣海峽危機 	<ul style="list-style-type: none"> ●1995/6 1995 文化政策會議召開 	荷、日兩地藝術家參加
1996	<ul style="list-style-type: none"> ●策劃製作：法、台合作前衛劇場《1949-If 6 was 9》(《1949 年-如果六是九》) 		<ul style="list-style-type: none"> ●1996/3 中華民國舉行首次總統大選，李登輝當選。 ●1996/4 李登輝針對台商對大陸投資政策提出戒急用忍。 	<ul style="list-style-type: none"> ●1996/1 財團法人國家藝術文化基金會成立 ●1996/6 陳澄枝任文建會主委 ●1996/10 台灣現代劇場研討會 	於臺北、馬賽兩地演出。
1997	<ul style="list-style-type: none"> ●策劃製作、編劇：大型原住民希臘悲劇《Tsou·伊底帕斯》於北京演出 			<ul style="list-style-type: none"> ●1997/7 華山藝文特區連署 ●大駱駝艦來台演出 	
1998	<ul style="list-style-type: none"> ●策劃製作：大型原住民希臘悲劇《Tsou·伊底帕斯》於台北國家戲劇院演出 		<ul style="list-style-type: none"> ●1998/9 搜尋引擎 Google 成立 ●1998/12 美國總統柯林頓下令美軍及英軍空襲伊拉克 		
1999	<ul style="list-style-type: none"> ●參與舒詩偉的《921 民報》 ●10 月，在中正紀念堂舉辦「十方百日祭」活動，透視九二一震災留下的傷痕。 		<ul style="list-style-type: none"> ●1999/9 九二一大地震 ●葡萄牙將澳門回歸中國。 ●科索沃戰爭。 ●1999/4 科倫拜校園事件 		<ul style="list-style-type: none"> ●蹲點石岡災區半年，重拾報導文學之筆。地震的緣故，限於地層的黑暗感也開啟他之後的盲人劇場。
2000	<ul style="list-style-type: none"> ●策劃製作：「國際身體藝術表演祭」 ●結束身體氣象館 ●編導《黑洞》於臨界點小劇場演出。 		<ul style="list-style-type: none"> ●2000/5 陳水扁任總統 	<ul style="list-style-type: none"> ●2000/5 陳郁秀任文建會主委 	<ul style="list-style-type: none"> ●開始從事專業行為藝術表演活動。印、泰、美、德、加、日、台等地藝術家參加。

2001	<ul style="list-style-type: none"> ●11月，受邀赴日參與 Asia Meets Asia Theatre Festival 2001 演出《黑洞2》 ●12月，企畫第一屆：「第六種官能表演藝術祭」 		<ul style="list-style-type: none"> ●美國九一一事件。 		<ul style="list-style-type: none"> ●《黑洞2》是與視障、肢障、小巨人合作的作品。 ●「第六種官能表演藝術祭」有新寶島視障者藝團、臺北聾劇團參加。
2002	<ul style="list-style-type: none"> ●受法國在台協會委託製作、編導大型敘述劇《雨果》。 ●策劃「國家電影資料庫」電影專題：電影中六〇年代的革命情調 ●與金門人王惠強、泰雅族人瓦旦·瑪瑪合組「雜民舍」 		<ul style="list-style-type: none"> ●2002/8 中華民國總統陳水扁公開表示台灣與中國的關係是「一邊一國」 ●2002/10 莫斯科車臣事件 ●2002/11 胡錦濤當選中國共產黨總書記 ●2002/12 委內瑞拉爆發石油行業大罷工，要求查維茲總統下台 		
2003	<ul style="list-style-type: none"> ●另成立「植民社」，但未立案。擴大發展戲劇與現實社會的關係。 ●10月，受邀赴日參加第四屆 Asia Meets Asia 戲劇節 ●11月，受邀參加台灣 2003 亞太小劇場藝術節。 				
2004	<ul style="list-style-type: none"> ●12月，編導劇場作品 2004 新點子劇展《軍史館殺人事件》，於國家戲劇院實驗劇場演出。 	<p>合作者： 舞台裝置：陳界仁； 聲音：林其蔚</p>	<ul style="list-style-type: none"> ●SARS 風暴。2004/1 廣中開始有疫情，2004/4 台灣開始出現首位病例。 ●2004/3 總統大選，陳水扁連任。 ●2004/3 西班牙恐怖事件 	<ul style="list-style-type: none"> ●2004/5 陳其南任文建會主委 	<ul style="list-style-type: none"> ●掛名差事劇團
2005	<ul style="list-style-type: none"> ●3月，「身體氣象館」重新掛牌，並接手管理牯嶺街小劇場。 ●10月，企劃《三城戲劇共同體》 ●10月，被診斷罹患癌症 				<ul style="list-style-type: none"> ●《三城戲劇共同體》邀請香港撞劇團、上海草台班劇團的劇場工作者集體創作。

2006	<ul style="list-style-type: none"> ●2月，策劃製作：台、中、法前衛戲劇《敲天堂的門》 ●2月，好友攝影師許斌籌辦《浮生墨劇—王墨林影像展》，義賣作品以籌醫藥費。 			<ul style="list-style-type: none"> ●2006/1 邱坤良任文建會主委 	
2007	<ul style="list-style-type: none"> ●2月，號召舉辦牯嶺街小劇場公共論壇，第一場：如何型塑一座城市的意象。 ●8月，參與《2007台北國際行為藝術節》，發表作品《身體 2015》，展示抗癌身體。 ●11月，導演《新點子劇展—雙姝怨》，於國家戲院實驗劇場演出。 ●卸任身體氣象館館長，由姚立群接任。 		<ul style="list-style-type: none"> ●政府通過四大金磚計畫，華光社區面臨拆遷問題。 	<ul style="list-style-type: none"> ●2007/5 翁金珠任文建會主委 	<ul style="list-style-type: none"> ●《新點子劇展—雙姝怨》掛名人力飛行劇團
2008	<ul style="list-style-type: none"> ●5月，發起<one people 文化對決網路行動>⁴ 		<ul style="list-style-type: none"> ●馬英九任總統 	<ul style="list-style-type: none"> ●2008/2 王拓任文建會主委 ●2008/5 黃碧端任文建會主委 	<ul style="list-style-type: none"> 在網上架部落格，針對文化政策與文建會主委進行批判。
2009	<ul style="list-style-type: none"> ●6月，出版《台灣身體論》。 			<ul style="list-style-type: none"> ●2009/11 盛治仁任文建會主委 	
2010	<ul style="list-style-type: none"> ●9月，受韓國 Shiim 劇團邀請執導工人全泰壹自焚故事：《再見！母親》，於釜山民主公園小劇場首演。 ●12月，國家戲院實驗劇場「新點子劇展」演出《荒原》 	<ul style="list-style-type: none"> ●《荒原》合作對象：演員：陳文彬、李天柱；舞台：陳界仁；音樂：王明輝。 			<ul style="list-style-type: none"> ●《荒原》掛名五節芒劇團

⁴ http://one-people-fighting.blogspot.tw/2008_05_01_archive.html

2011	<ul style="list-style-type: none"> ●4月，編導《黑洞3》於高雄衛武營首演。 ●6月，編導《再見！母親》於台灣牯嶺街小劇場演出。 ●11月，編導《黑洞3》於台北牯嶺街小劇場演出。 			●2011/11 曾志朗任文建會主委	
2012	<ul style="list-style-type: none"> ●10月，企劃製作《夢難承 6-希望》與《狂人日記》 ●11月，編導柳春春劇社作品《天倫夢覺：無言劇》 		<ul style="list-style-type: none"> ●馬英九連任總統 ●加薩走廊戰火再起 	●2012/5/20 文建會改制文化部。	
2013	<ul style="list-style-type: none"> ●5月，編導《長夜漫漫路迢迢》於澳門藝術節演出。 ●9月，編導《安蒂岡妮》於台北牯嶺街小劇場演出。 				



附錄二：王墨林文字作品表 (期刊、報紙為主)

年份	篇名	雜誌/報刊名稱	期數
1964.8	兄弟怨 (署名:王彭)	文壇	第 50 期
1965.6	女人的夢 (署名:王彭)	文壇	第 60 期
1966.6.1	流浪的雲 (署名:王彭)	文壇	第 72 期
1967.2.1	愁落萬里 (署名:王彭)	文壇	第 80 期
1967.2.27	性質特殊院校應該單獨招生	徵信新聞報 (中國時報前身)	5 版
1967.6.28	十九歲呵	自立晚報	6 版/自立副刊
1976.7	軌(電影腳本)	現代	第 15 期
1967.7.1	最後的一夜	文壇	第 85 期
1967.8	維納斯之死[劇本]	晨光	第 15 卷第 6 期
1967.9.1	我看白景瑞寂寞的十七歲	晨光	第 15 卷 7 期
1967.10.1	是骨是肉	文壇	第 88 期
1967.10.1	我看史丹利湯尼的儷人行	晨光	第 15 卷 8 期
1967.11.1	我看黑澤明的紅鬍子	晨光	第 15 卷 9 期
1967.12.1	龍[八厘米有聲實驗短片劇本]	晨光	第 15 卷 10 期
1968.1	人	文壇	第 91 期
1968.2	我們 (署名:王彭)	純文學	第 3 卷第 2 期 (總 14 期)
1968.1.1	龍門客棧分析	晨光	第 15 卷 11 期
1968.2.1	我看李行的路	晨光	第 15 卷 12 期
1968.3.1	崗上隨記	晨光	第 16 卷 1 期
1968.4.1	夜與裸 [劇本]	晨光	第 16 卷 2 期
1968.4.1	我看白景瑞的第六個夢	晨光	第 16 卷 2 期

1968.5.1	控訴	晨光	第 16 卷 3 期
1969.6	寺血 (小說)	純文學	第 5 卷第 6 期 (總 30 期)
1976.11.8	如何使大學生正視國片	聯合報	
1977.6	中國電影與知識份子之間	人與社會	第 5 卷第 2 期
1977.6	從映像到文字	大學雜誌	第 108 期
1977.8.1	中國電影意識發展史(一)	夏潮	第 3 卷 2 期
1977.9.1	中國電影意識發展史(二)	夏潮	第 3 卷 3 期
1977.10.25	這一代的國劇	中國論壇	第 50 期
1977.11.1	台灣電影的緣起和發展-中國電影意識發展史(三)	夏潮	第 3 卷 5 期
1977.12.1	充滿殖民地文化色彩的香港電影-中國電影意識發展史(四)	夏潮	第 3 卷 6 期
1978.1.1	創造中產階級之夢的電影文化-中國電影意識發展史(五)	夏潮	第 4 卷 1 期
1978.12.1	民間文學的時代精神	夏潮	第 5 卷 6 期
1978?	悼紅遺事—談「金玉良緣紅樓夢」	雄獅美術	第 86 期
1978?	李翰祥的歷史意識—談乾隆下揚州之三	雄獅美術	第 93 期
1979	一年來的戲劇-紅氍毹上的痕跡	雄獅美術	第 94 期
1979.4.8	從國劇祖師爺談起	自立晚報	3 版/文化界週刊
1982.5	從金馬獎到學苑影展	大地生活	第一卷第七期
1982.7	菲律賓電影的暖流	大地生活	第一卷第九期
1982.7	凡走過的，必留下足跡—記羅大佑之二	新生代	第三期
1982.11	櫻花與武士刀—《大日本帝國》觀後感	生活與環境	
1985.2	欺侮與被欺侮---日本新型態的青少年問題	張老師月刊	
1985.4.5	冷眼旁觀--量豐而質不足!--「東京國際電影節」缺乏眼光 (王墨林譯)	民生報	11 版/影劇新聞版
1985.4.16	在漂泊戰爭的夢魘裡 (王墨林譯)	中國時報	8 版/人間

1985.6	侵略戰爭的白紗-日本戰爭電影的宿命論	四百擊電影雜誌	第 4 期
1985.8.1	消費社會中的偶像電影	四百擊電影雜誌	第 6 期
1985.9.10	透視日本神社的軍國意識	中國論壇	第 239 期
1985.11.25	三島由紀夫之死(天野哲夫作，王墨林譯)	自立晚報	10 版
1986.2	繼承三、四十年代中國電影的精華-桑弧導演訪問記	四百擊	第 8 期
1986.2	中國電影社會學	四百擊	第 8 期
1986.3	斷臂中昇起的聖樂—要讓命運低頭的蘇守千	人間	第 5 期
1986.3	「舞踏」的恍惚之美—白虎社舵手大須賀勇訪問錄	白虎社演出特刊 (新象)	
1986.3	我的日本女性史---石塚友子訪問記之一	夏潮論壇	
1986.3.14	走入肉體的祕境	中國時報	8 版/人間
1986.6	「舞踏」的非理性精神	雄獅美術	
1986.6	日本人的禁忌	夏潮論壇	
1986.7	[怒吼吧花岡特輯]歷史斷層裡的哭聲-我參加了「花岡事件」報告劇現場演出	人間	第 9 期
1986.7	從屬於民眾的「報告劇」	自立晚報副刊	
1986.7.2	公眾人物的隱私—劉文正風波有感	中國時報	8 版/人間
1986.7.3	還我歷史——中國人看花岡蜂起事件	聯合報	第 8 版
1986.7.6	林樹森之死	中國時報	8 版/人間
1986.8.7	熱門話題專家談 為高品味藝術電影院催生--做「已開發國家」的舖路工作	民生報	11 版/影視戲劇版
1986.9.1	第三世界的新浪潮電影	文星	第 99 期
1986.10	走上街頭的新世代—「洛河展意」座談紀實	南方	
1986.10	一個「觀念表演藝術」時代的來臨	南方	
1986.10.19	從機動出發的日本小劇場	藝術之友週刊	

1986.11	流過多少五穀豐登，農村凋敝的故事.....	人間	第 13 期
1986.11	掙脫管理社會的黑紐帶---訪鈴木邦弘談日本流浪漢攝影	人間	
1986.11	能樂與「間」之美學	聯合月刊	
1986.12.1	<雪裡紅>大雜院與西片<大飯店>比較	文星	第 102 期
1986.12	鈴木忠志與身體語言的改造	當代	
1987.1	我們是這麼看侯孝賢的.....[座談參與]	人間	第 15 期
1987.1.1	翻譯劇本土化的第一步—看當代傳奇劇場演出有感	文星	第 103 期
1987.1.25	聯合艦隊不是日本軍國主義電影嗎?(上)	自立晚報	9 版
1987.1.26	聯合艦隊不是日本軍國主義電影嗎?(下)	自立晚報	7 版/影藝與生活
1987.2.6	當心日本軍國主義復活	自立晚報	4 版
1987.2.25	日本人，錯在哪裡?—看日本戰爭電影有感	中國論壇	第 274 期
1987.3.1	一群肉體叛亂者—記 1986 的觀念表演藝術	文星	第 105 期
1987.3	小劇場運動的興起—關於 1986 的劇場總結	1986 台灣年度評論集	
1987.3	戰後反戰電影的興衰	電影欣賞	
1987.4.5	遺忘道義和人權的日本是人間之恥	人間	第 18 期
1987.5.8	從身體的探索開始	藝術之友	
1987.5	激動的時代，激動的電影	電影欣賞	
1987.6.5	天皇，日本人的守護神	人間	第 20 期
1987.7	戰爭真的結束了嗎?	前方	
1987.7	管理社會中性別歧視---石塚友子訪問記之二	前方	
1987.7	民主化的電影與電影人	電影欣賞	
1987.8.10	日本戰後新一代談日本	中國論壇	第 285 期
1987.8	電視影像藝術與資訊革命	長鏡頭	

1987.9	真「戰士」，假授田——一群老兵的怒吼	人間	第 23 期
1987.10.19	後現代劇場的省思	自立晚報	9 版
1987.11	1986 台灣劇場的現象與本質	南方	
1987.11	民族主義能解決「雲門」的困境嗎？	南方	
1987.11	國家與獨佔資本結合的影像文化	電影欣賞	
1987.11.5	四十年之後已然回不去的家	人間	第 25 期
1987.12.5	把湄洲媽祖迎回家——大甲鎮瀾宮探訪媽祖的故鄉	人間	第 26 期
1988.1.5	一個溫暖的家，一份安定的工作	人間	第 27 期
1988.2.5	台灣果農的怒吼！	人間	第 28 期
1988.4	小劇場運動的迷思——關於 1987 的劇場總結	1987 年台灣年度評論	
1988.5.1	紅鼻子——齣激動了中國大陸和日本觀眾的台灣話劇	人間	第 30 期
1988.7.1	國家劇院、野台戲兩頭跑的明華園	人間	第 33 期
1988.7.1	天皇的幽靈在日本遊蕩	人間	第 33 期
1988.8	前衛藝術的政治主義——從被閹割的達達主義談起	藝術家	第 159 期
1988.10.1	在上海的老台胞	人間	第 36 期
1989.1.1	菊花·幽靈·流氓	人間	第 39 期
1989.1.1	小劇場運動走到今天——關於 1988 的戲劇總結	民眾日報副刊	
1989.3.9-10	韓國民眾文化的再生	自立早報副刊	
1989.5	台語搖滾——訪黑名單工作室	人間	第 43 期
1989.6	1989 海峽兩岸實驗戲劇對話——王墨林與林兆華對話	遠望	第 26 期
1989.7	台灣「政治劇場」的神話與現實	遠望	第 21 期
1989.7.20-21	當藝術與政治相遇時	自立早報副刊	
1989.8.25	身體文化的探索	中國論壇	第 334 期

1989.9.10	從能劇看身體文化史	中國論壇	第 335 期
1989.9.25	身體表演的外在性與內面性—畢娜包許與莫斯康寧漢	中國論壇	
1989.12.25	中國人的身體生態學	中國論壇	第 342 期
1990.4.23	藥食與身體的辯證	中國時報	21 版/文化觀察
1990.4.24	蜷川美學 鬼魅出擊	中國時報	37 版/戲劇藝術
1990.7.25	資本主義消費社會的身體論	中國論壇	第 356 期
1992?	市民社會的身體論	島嶼邊緣	第 2 期
1992.2	沒有身體的戲劇-漫談樣板戲	二十一世紀	第 9 期
1992.3	台灣前衛藝術的新歷史主義	雄獅美術	第 253 期
1992.5	前衛藝術的身體論	雄獅美術	第 255 期
1992.10.24	神話中的身體	民生報	14 版/文化新聞
1992.12.1	《阿詩瑪》的民族美學	表演藝術	第 2 期
1993.1	疾病的比較文化學	島嶼邊緣	第 6 期
1993.1	少年的身體履歷表	島嶼邊緣	第 6 期
1993.1.13	IN AND OUT 1993 台灣生活白皮書--第 5 章 男性進行式--身體氣象館--穿白襪子的悲情男人	聯合報	40 版/家庭
1993.1.31	身體氣象館--跟自己的身體對話	聯合報	41 版/家庭
1993.2	九二年實驗劇展彙評[座談參與發言]	表演藝術	第 4 期
1993.2	劇場新人類的誕生—從發條橘子的兩場演出談起	表演藝術	第 4 期
1993.2.11	身體氣象館--男體當自強	聯合報	29 版/家庭
1993.2.27	身體氣象館 男變女 女變男--顛覆傳統性秩序	聯合報	41 版/家庭

1993.3.24	身體氣象館--男人的哀聲哀調	聯合報	40 版/家庭與婦女
1993.3.29	劇評 果陀劇場:淡水小鎮--劇場是在跟誰說話?	民生報	14 版/文化新聞
1993.3.30	身體氣象館--傳宗接代的生殖政治學	聯合報	37 版/家庭與婦女
1993.4	蜷川的現代劇場之路	表演藝術	第 6 期
1993.4	歌舞政治學	島嶼邊緣	第 7 期
1993.4	東方紅的革命藝術—龐志揚、王墨林對談	島嶼邊緣	第 7 期
1993.4.11	身體氣象館--體罰為了洗誰的性靈?	聯合報	41 版/家庭與婦女
1993.4.22	身體氣象館--你是男人還是女人?	聯合報	44 版/家庭與婦女
1993.4.26	虛幻的劇場世界 人物感情最堪玩味	聯合報	18 版/文化廣場
1993.6.1	我的身體就是我的工具	當代	第 86 期
1993.7.6	身體與台灣小劇場	中國時報	21 版/藝術/劇場
1993.7.21	懷念七零年代電影—亂世兒女	中國時報	27 版/人間副刊
1993.7.28	劇評--一念萬年--把中國的身體困境 伸展到立體的觀點	民生報	14 版/文化新聞
1993.8.26	當「對話語言」顛覆台上台下的穩定關係--「肢體語言」似乎變得落伍	聯合報	11 版/民意論壇
1993.9	兩岸三地前衛戲劇會談[座談整理]	表演藝術	第 11 期
1993.9.11	顯身美學	中國時報	24 版
1993.9.29	立院劇場 政治戲碼強強滾	聯合報	11 版/民意論壇
1993.10	三島由紀夫的文學與戲劇	表演藝術	第 12 期
1993.10.9	鄒族與大自然的親密關係	中國時報	45 版/民俗/藝術
1993.10.9	鄒族樂舞動地來	中國時報	45 版/民俗/藝術
1993.10.10	劇評 聽新版“那一夜我們說相聲”想想“大眾文化”與前衛 本質--只有說話 沒有聲音	民生報	14 版/文化新聞
1993.11.18	每周新書金榜--感官之旅	聯合報	37 版/讀書人

1993.11.20	劇場意象來自演技者之心	中國時報	24 版
1993.12.24	不安的踰越美學	中國時報	39 版/人間
1994.1/2	處女與殺人—李少紅談《血色清晨》	電影欣賞	第 67 期
1994.3/4	反評論的電影思考—關於《當代港台電影:1993》的讀書筆記	電影欣賞	第 68 期
1994.3.10	[七零年代懺情錄] 人間戒嚴	中國時報	39 版
1994.4.2	身體文脈的書寫者—記吳素君之舞	中國時報	34 版
1994.4.7	山海塾和地心引力的戰爭	中國時報	33 版
1994.4.10	《書與你的身體》-《人類行為》指環	聯合報	50 版/讀書人專刊
1994.4.30	[一九九四布魯塞爾國際藝術節]這回，中國人在歐洲舞台扮主角	中國時報	29 版
1994.4.30	[一九九四布魯塞爾國際藝術節]一睹台灣文化真面目	中國時報	29 版
1994.5	對話—黃明芳 VS 王墨林	表演藝術	第 19 期
1994.5	從加料節目反思香港藝術節的文化性	表演藝術	第 19 期
1994.7.16	[劇場風景線] 河左岸—如夢之行走	中國時報	43 版
1994.7.23	[劇場風景線]那些年，警察也演街頭劇	中國時報	43 版
1994.7.30	[劇場風景線]看人民公舍又再搞啥鬼	中國時報	43 版
1994.8.13	[劇場風景線]公寓紀事	中國時報	43 版
1994.8.20	[劇場風景線]小劇場裡的身體	中國時報	43 版
1994.8.20	[縱浪談系列]法西斯在每個人的身體裡 (與王明輝對談)	中國時報	39 版
1994.9.3	[劇場風景線]當新電影與小劇場連線	中國時報	43 版
1994.9.10	[劇場風景線]歷史長河裡看蔡瑞月	中國時報	43 版
1994.10.1	[劇場風景線]小劇場裡的游擊隊	中國時報	43 版
1994.10.8	[劇場風景線]新世代同性戀告白	中國時報	43 版
1994.10.10	表演藝術？激進抗爭？--這不只是一場「美麗的禱告」，更是藝術家面對一種與艱難鬥爭的情境再現	民生報	14 版/藝術新聞

1994.10.22	[劇場風景線]報告劇	中國時報	43 版
1994.11	亞陶的殘酷與寺山修司的暴力	表演藝術	第 25 期
1994.11.5	[劇場風景線]邊緣劇團 邊緣告白	中國時報	43 版
1994.11.6	舞評--流浪者之歌 艱難的實驗	民生報	14 版/藝術新聞
1994.11.12	[劇場風景線]後現代劇場存在嗎?	中國時報	43 版
1994.11.26	紅樓夢斷西門町	中國時報	46 版
1994.12	誰被收編?談人間劇展的弔詭性	表演藝術	第 26 期
1994.12.3	[劇場風景線]民眾劇場	中國時報	43 版
1994.12.10	[劇場風景線]優劇場裡的身體	中國時報	43 版
1994.12.17	[劇場風景線]吳中煒自成劇場好風景	中國時報	43 版
1994.12.24	[劇場風景線]小劇場的文本在哪裡?	中國時報	43 版
1994.12.31	[劇場風景線]小劇場自邊緣出走	中國時報	43 版
1995.3	只有文字，沒有身體的《生之曼陀羅》	表演藝術	第 29 期
1995.3.16	凹凸書評--同性戀--《我的兒子是同性戀》	聯合報	42 版/讀書人專刊
1995.4	飛到東京的《鳥人》-日本第三代小劇場導演坂手洋二	表演藝術	第 30 期
1995.3/4	台灣紀錄片中的身分認同	電影欣賞	第 74 期
1995.4.17	現場說舞--身體與時間 空間的辯論	聯合報	35 版/文化廣場
1995.4.30	誰才是大獨裁者!?	中國時報	39 版
1995.6.24	變調之舞 加速度中	中國時報	41 版
1995.7.8	從心開始	中國時報	46 版
1995.7.15	造反	中國時報	34 版
1995.9	皮影劇場的聖與俗	表演藝術	第 35 期
1995.10.7	《舞評》--充滿肉慾與絕望的'備忘錄'	民生報	14 版/藝術新聞

1995.12	當芭蕾舞不是芭蕾舞時—評舞蹈空間舞團《終極芭蕾 1995》	表演藝術	第 38 期
1996.1	裸體表演爭議的終結	表演藝術	第 39 期
1996.1	表演影像的殘影再生—謝安攝影作品中的時間論	表演藝術	第 39 期
1996.3.3	《文化特餐》舞蹈在那裏 難道是通過這樣或那樣的表演形式，就如此被歸納出某種圖像的？--看的人會問 舞的也會問。	民生報	14 版/藝術新聞
1996.4	身體與聲音的戀愛關係—從鬼太鼓談聲音的象徵性	表演藝術	第 42 期
1996.5	台灣劇場有沒有身體?[座談參與]	表演藝術	第 43 期
1996.5.22	《三分鐘短評》--悲劇的壯麗與抒情的哀歌	聯合報	35 版/文化廣場
1996.6.17	身體的意象--身體從暴力中成形	聯合報	43 版/讀書人周報
1996.6.27	劇評--'家族人'的 黑暗之心	民生報	14 版/藝文新聞
1996.7.9	男人 喜歡一個人去看三級片--探索男性孤獨如水的情欲	聯合晚報	12 版/天地
1996.8.30	樂天的顛覆主義該總結了	中國時報	24 版
1996.9	身體徬徨在露與蔽之間	聯合文學	第 143 期
1996.9.30	民生劇評--地方 文化主體 何處覓	民生報	14 版/藝文新聞
1996.10.28	本文頭重戲腳輕	民生報	19 版/藝文新聞
1996.11	性別/政治/劇場面面觀	表演藝術	第 48 期
1996.12.9	民生劇評--流放的身體 錯置的記憶	民生報	19 版/藝文新聞
1996.12.16	民生劇評--重現江湖的文本秘笈	民生報	19 版/藝文新聞
1997	安靜下來，小劇場穩穩地走	1997 表演藝術年鑑	
1997.3	讓身體落實—舞蹈、小劇場與身體	表演藝術	第 52 期
1997.3	有沒有詩的劇評呢?	表演藝術	第 52 期
1997.3.17	評論舞台-「舞蹈」怎麼不見了?-碧娜鮑許為芭蕾舞作了總結	聯合報	18 版/文化廣場
1997.4.14	民生劇評--後現代 還要玩下去嗎?	民生報	19 版/藝文新聞
1997.5.12	民生劇評--唯有沒完沒了的對抗	民生報	19 版/藝文新聞

1997.7.2	民生劇評-生產藝術方式 決定藝術風格-南北異質的情境與難得一見的呈現	民生報	19 版/影視大舞台
1997.10.22	《文化特餐》-關於一齣戲 的一點感懷	民生報	19 版/藝文新聞
1997.11.3	當代性的省思	民生報	19 版/影視大舞台
1997.12.22	民生劇評-在聯誼救贖的犬儒美學	民生報	19 版/藝文新聞
1998.3	搞戲不是請客吃飯 (王墨麟)	表演藝術	第 63 期
1998.3	山地歌舞的地圖政治學 (王墨麟)	表演藝術	第 63 期
1998.3.9	民生劇評-孤寂的肉體之旅	民生報	19 版/藝文新聞
1998.8.26	《文化特餐》-天火焚館錄-省美術館'不破不立'迷人的隱喻與況味	民生報	19 版/藝文新聞
1998.9.24	書評—人體聖經	中國時報	42 版
1998.9.29	民生劇評--在廢墟的華麗舞會	民生報	19 版/藝文新聞
1998.11.22	舞評--在呼吸中找到生命的悲傷	民生報	19 版/藝文新聞
1999.4.5	前衛藝術的出路在哪裡？-鹿港裝置藝術事件我見我思	民生報	19 版/藝文新聞
1999.4.20	表演評論 戲劇 表演工作坊 《十三角關係》-商業劇場需要怎樣的批評觀點?	民生報	19 版/藝文新聞
1999.5.11	戲劇表演評論 孫麗翠《蓮花大地》 阿道《我的儀式》--記憶與認同 的表演化	民生報	5 版/文化與藝術
1999.5.31	表演評論舞蹈 林懷民'白'新版 林秀偉'蛹舞'-身體觀的文化話語	民生報	5 版/文化與藝術
1999.7	你看到黃河?還是肉體?—劉鳳學肉體死亡的悼念文	表演藝術	第 79 期
1999.9	虛飾身體的身體事實—回應《舞蹈表演與評論的意義空間》一文	表演藝術	第 81 期
1999.9.7	戲劇--要笑?要哭?還是要虛無?	民生報	5 版/文化與藝術
1999.10	寫在羊皮紙上的歷史—《台灣小劇場運動史》的歷史幻視	表演藝術	第 82 期
1999.10	因為死亡,所以尋找慾望—從「現代性」看荒木經惟的攝影觀	現代美術雙月刊	第 86 期

1999.11	野戰之月的左翼劇場美學	表演藝術	第 83 期
1999.11	肉體與時間的物體化—《差異·共振#2》觀後	表演藝術	第 83 期
1999.11.1	真實的災難想像的恐懼	民生報	4 版/文化風信
1999.12	黑死病與煉金術—《意象劇場:非常亞陶》的閱讀策略	表演藝術	第 84 期
2000.1	危踞於薄膜之上—從《黑潮》看《舞道》的理論與實踐	表演藝術	第 85 期
2000.1.13	慾望不過令人感傷——奇布茲舞團的現代性	星報	19 版/影劇副刊
2000.3	西方，別為我哭泣—《焚松》中的異國情調	表演藝術	第 87 期
2000.5	我們只能在劇場裡告官	表演藝術	第 89 期
2000.8.25	《表演評論》-皇冠劇場劇團／符宏征《早安夜車》-意象中不可承受之繁縟	民生報	A5 版/文化新聞
2000.9	年輕是新台灣人的身體像嗎?—從歷史性談創作風格與政治經濟學的關係	表演藝術	第 93 期
2001.1	當舞蹈被書寫化後	表演藝術	第 97 期
2001.2	我們為什麼要跳現代舞?	表演藝術	第 98 期
2001.3	擺盪於符號與意象之間—看 Pappa TARAHUMURA《WD 生之祭》	表演藝術	第 99 期
2001.5	穿高跟鞋搞革命	表演藝術	第 101 期
2001.5	台灣 80-90 年代戒嚴與前解嚴期的表演藝術簡史	典藏今藝術	第 104 期
2001.6	親密，能為男人救贖甚麼?評《瘋狂輓歌》	表演藝術	第 102 期
2001.6.6	《表演評論》-舞蹈 使川原三郎《絕對零度》-傀儡的無心之美	民生報	A6 版/文化風信
2001.6.20	《表演評論》-舞蹈 溫·凡德吉帕思《有關借來的人生》-身體如死肉兀自掛著	民生報	A5 版/文化風信
2001.7	竹林傳來夢中的哭聲—《竹夢》顯現的集體社會意識	表演藝術	第 103 期
2001.8	跟李爾先生捉迷藏—看《李爾三個王》和《午覺與散步》	表演藝術	第 104 期

2001.8.22	表演言論 戲劇 河左岸劇團《百夜詞》 -在睡與醒之間的救贖	民生報	A8 版/文化風信
2001.9	舞踏算不算現代舞?	表演藝術	第 101 期
2001.10.25	表演評論-不想跟賴聲川談果陀 -戲劇 表演工作坊《等待狗頭》	民生報	A12 版/文化風信
2001.12	跨文化中的一個政治問題—以《TSOU·依底帕斯》為例	表演藝術	第 108 期
2002.1	跳出文化的不朽或跳出我的身體?	表演藝術	第 109 期
2002.1	台灣紀錄片中的身分認同	藝術觀點	第 13 期
2002.2	劇場國家化的社區營造	新觀念	第 136 期
2002.5	文本背叛或文本再現?	表演藝術	第 113 期
2002.6.22	藝術評論--在死亡與復活之間杵著	聯合報	32 版/文化
2002.7.15	《文化評論》--身體與數位能共存嗎?	聯合報	14 版/文化
2002.9	你真的看見身、心、靈嗎?	表演藝術	第 117 期
2002.9	當代急驚風兩上傳統慢郎中	表演藝術	第 117 期
2003.1	為什麼要慢慢地動?	表演藝術	第 121 期
2003.3	從幻視體驗到無力的當代身體—黎海寧 O 先生家族死亡事件》 觀後	表演藝術	第 123 期
2003.5	舞蹈除了動作，還有甚麼?	表演藝術	第 125 期
2003.8	我舞故我在——一切從七〇年代開始	表演藝術	第 128 期
2003.10	別叫現代舞太沉重!	表演藝術	第 130 期
2004.6	「跨領域」藝術中的身體性	典藏今藝術	第 141 期
2005.4.13	《新藝見》-舞蹈 -中年舞者還能跳什麼?	民生報	A10/文化風信
2005.10.12	《戲劇》-戲劇本質是形式?還是文本?-京劇能等到果陀嗎?	民生報	A10/文化風信
2005.10.26	新藝見-從跨文化到 異國情調	民生報	A10/文化風信
2006.7.3	貝嘉舞風 濃濃東方元素	民生報	B6/文化新聞
2006.8	台灣人為什麼不喜歡貝嘉?	表演藝術	第 164 期

2006.11	身體作為一種歷史觀點—秦 Kanoko 黃蝶南天舞蹈團《天然之美》	表演藝術	第 167 期
2006.12	以空洞作為對歷史的敘述—2006 年世界之窗:莎夏·瓦茲《肉體》	表演藝術	第 168 期
2007.1	身體意象消失於隱喻不在之中—雲門舞集《風·影》	表演藝術	第 169 期
2007.2	一種文化產業式的豪華感—從《水滸傳》談「非常林奕華」的生產模式	表演藝術	第 170 期
2007.5	《酒神》美學:戲曲中的詩意創造	表演藝術	第 173 期
2007.6	看見風格, 看不見風格家	表演藝術	第 174 期
2007.10	以愛情探索殖民地的女人心	表演藝術	第 178 期
2007.10	打嘴砲比打手槍爽	表演藝術	第 178 期
2008.1.28	繼續前衛的路走得下去嗎?	文化快遞	
2008.4	文字書寫史的記憶與遺忘—董陽孜 VS 王墨林	藝術觀點	第 34 期
2008	新象掀起劇場新浪潮	繁花綻放, 新象傳奇三十年	台北:遠流出版
2008.6	跟普拉斯沒關係	表演藝術	第 186 期
2008.8	全球化下的「舞蹈」變遷	聯合文學	第 286 期
2008.9	政治劇:救贖與絕望	表演藝術	第 189 期
2008.10	滿身滄桑情已老	表演藝術	第 190 期
2009.3.27	《藝言堂》-另一種疏離 -評優劇場「入夜山嵐」	聯合報	E2 版/文化廣場
2009.4	不適應也是一種看的方法	表演藝術	第 196 期
2009.8	現代舞中的現代性	表演藝術	第 200 期
2009.11	身體作為跨文化的辯證法	表演藝術	第 203 期
2010.1	國族與私情的錯位對話	表演藝術	第 205 期
2010.2.11	《六法全書》啟示錄	中國時報	第 47 版
2010.3	形式之美與貧瘠的話語	表演藝術	第 207 期
2010.4	鄭和作為後殖民戲劇的歷史意象	表演藝術	第 208 期

2010.4.1	劇場裡作為現象的身體	藝術觀點	第 42 期
2010.5	以輓歌書寫的身體詩學	表演藝術	第 209 期
2010.7	一位長了瘡在身上的老天使—紀念日本舞踏家大野一雄	表演藝術	第 211 期
2010.10.1	身體作為一種媒體作用—台灣小劇場運動的「行為論」	藝術觀點	第 44 期
2011.1.30	帳篷劇場的骯髒美學	聯合報	D2 版/文化廣場
2011.2.25	在光影中的歷史之形-談張照堂	瑞象觀點網站	
2011.3	有跨文化劇場這回事嗎?	表演藝術	第 219 期
2011.4.17	《藝言堂》-開啟新身體觀的獨舞	聯合報	D2 版/文化廣場
2011.6	走調的巴赫賦格律	表演藝術	第 222 期
2011.8	尋找身體:以亞洲作為一種方法	表演藝術	第 224 期
2011.10	在現代性中困頓的肉體	表演藝術	第 226 期
2011.10.1	違章建戶的難民政治學	藝術觀點	第 48 期
2011.12	如魔似獸的鑄身術	表演藝術	第 228 期
2012.1	身體在行動中的復權	表演藝術	第 229 期
2012.4	可以不理通俗劇的文化邏輯嗎?	表演藝術	第 232 期
2012.4	現代性的傷痛記憶—從台灣的角度	藝術界雜誌	2012 年 4 月號
2012.6	文化治國?文化霸權?	表演藝術	第 234 期
2012.6	台灣現代舞中的現代性	表演藝術	第 234 期
2013.4.1	謝英俊的「場所主義」論	藝術觀點	第 54 期

附錄三：王墨林相關劇場作品年表 (-2013)

時間	名稱	地點	工作團隊	備註
1987.5.16-23	《海盜版，我的鄉愁我的歌》	台北新象小劇場	策劃:王墨林 藝術指導:王俊傑	
1987.7.10	《台灣民眾黨六十周年歷史證言》	台北金華國中大禮堂	導演:王墨林 編劇:韓嘉玲	為台灣民眾黨六十周年晚會的一個節目。
1987.10.25-26	《拾月》	台北錫板廢船廠	策畫:王墨林 藝術指導:王俊傑 演出:筆記/環墟/河左岸	
1988.2.20	《驅逐蘭嶼的惡靈》	蘭嶼島	策畫:王墨林、周逸昌 主辦:蘭嶼雅美族青年聯誼會	行動劇。
1989.8.25-28	《割功送德——台灣三百年史》	台北社子河濱	策畫:王墨林 編導:田啟元 演出:臨界點象劇錄	
1989.11.24	《幌馬車之歌》	台北大同區公所禮堂	導演:王墨林 編劇:藍博洲	報告劇。
1990.10.26-27	《射日的子孫——霧社事件報告劇》	台灣大學視聽館、南投縣霧社事件紀念碑前	策畫:王墨林 編劇:藍博洲 導演:黎煥雄 演出:河左岸、受精卵等劇團	報告劇。
1997	《Tsou·伊底帕斯》	北京世紀劇院、臺北國家劇院	編劇、製作:王墨林 導演:林蔭宇	

2000	《黑洞》	臨界點小劇場	編導:王墨林	
2001.11.16	《黑洞 2》	華山藝文特區烏梅酒廠 臨界點	編導:王墨林 演員: 鄭志忠、王惠強、 劉懋璋、劉懋瑩、林淑 芬、李笑	第一屆「第六種官能表演 藝術祭」。
2002.4.26-28	《雨果》	華山藝文特區	委託製作:法國在台協會 編導:王墨林 演員: 王墨林、張顯魁、 陳家達、蔡櫻茹	報告劇。
2002.6	《我的唾液證明我的存在》	華山戲塔		行為藝術
2002.7	《黑洞之外》	新寶島小劇場	編劇、導演:王墨林 演員: 劉懋瑩	第一屆「顏色狂想藝術 節」。中央大學現代劇場 表演影音資料庫有收藏。
2003	關閉「身體氣象館」，另成立「植民社」			
2004.6.24	TIPAF 演出			行為藝術
2004.12.9-12	《軍史館殺人事件》	國家實驗劇場	製作:差事劇團 編導:王墨林 舞台裝置:陳界仁 噪音:林其蔚	2004 年新點子劇展。
2004.12.28-29	亞洲匯演 (日本、香港、泰國)			行為藝術
2005.7-22-24	《黑洞 3》	首演於香港	編劇:趙川 導演:王墨林 演員: 保新誼、謝偉祺	中央大學現代劇場表演 影音資料庫有收藏。
2005.12.31	《黑洞 3》	於北京演出		瓦旦拍攝
2007.5.31	《黑洞之外》			第六種官能表演藝術季

2007.7.14	《狂人故事私元年》			2007.7.15 並有消費解嚴座談
2007.11.8-11	《雙姝怨》	國家實驗劇場	製作:人力飛行劇團 劇本原著: 莉莉安·海曼 (Lullian Hellman) 編劇: 李宥樓 導演:王墨林 舞台: 曾文通、王俊傑	2007 年新點子劇展-愛情說
2007.8.22	《身體 2015》(台北國際行為藝術節)	牯嶺街小劇場	身體氣象館	行為藝術
2009.5.2	TIPAF 演出	牯嶺街小劇場	身體氣象館	行為藝術。與切格瓦拉有關。
2010.6.1-5	《再見母親》	釜山民主公園小劇場、牯嶺街小劇場	製作: 韓國 Shiim 劇團、台灣水田部落 編導:王墨林	韓國工人鬥士全泰壹自焚四十週年紀念製作。
2011.2.24	菲律賓行為藝術			共有四天的演出
2011.6.12	華光社區嘉年華演出	華光社區	合作單位:水田部落	行為藝術
2011.11.4-6 (台北) 2011.11.11-13(澳門)	《黑洞 3》(新編版)	高雄衛武營藝術文化中心(首演)、牯嶺街小劇場、澳門牛房倉庫	編導:王墨林 音樂設計: 王明輝 影像設計: 李靜怡	
2011.12.17-19	《荒原》	國家實驗劇場	製作:五節芒劇團 編導:王墨林 演員:陳文彬、李天柱 舞台:陳界仁 音樂設計: 王明輝	2010 年新點子劇展

2012.11.21-25	《天倫夢覺:無言劇》	牯嶺街小劇場	製作:柳春春劇團 導演:王墨林 演員:鄭志忠、黃大旺	
2013.5.24-25	《長夜漫漫路迢迢》	澳門	製作: 身體氣象館、澳門藝術節 編劇/導演:王墨林 音樂:王明輝	
2013.9.20-22,27-29	《安蒂岡妮》	牯嶺街小劇場	製作:身體氣象館 編導:王墨林 演員:洪承尹、白大紘、何雨繁、鄭尹真 音樂設計:王明輝 影像設計:李靜怡	

