戲劇研究　第27期
Journal of Theater Studies
2021年1月　頁87-116
DOI: 10.6257/JOTS.202101_(27).087

臺灣當代馬華文學劇場：窮劇場《我是一件活著的作品（readymade）》的「身」轉向*

鄭芳婷
國立臺灣大學臺灣文學研究所副教授

那些文字／
撕毀的日子和揉皺的情感／
不是一首詩就可以表達的
——《我是一件活著的作品》《晚安臺北》[1]

前言：馬華[2]研究的「人」轉向

文學劇場作爲一種戲劇類型，近十年在臺灣漸漸開展。綠光劇團自二〇一〇年所推行之《臺灣文學劇場》系列，[3]以改編自鄭清文作品[4]的《清明時節》爲首

* 本文爲科技部補助專題計畫「馬華文學劇場在臺灣：窮劇場《我是一件活著的作品》的不諧戲劇美學（編號108-2410-H-002-114-）」之部分成果。本文審查期間，承蒙諸位評審、編輯委員賜予寶貴的修改建議，至爲感激。亦感謝研究助理陳彥仁在內容校對上的重要協助。

1 木焱：《晚安臺北》（臺北：秀威科技，2015年），頁74。

2 就文化取向之差異，馬華族群可分爲峇峇及娘惹社群、華語社群、英語社群以及馬來語社群。

3 綠光劇團藝術監督吳念眞與柯一正於2009年綠光劇團會議中首次倡議推出《臺灣文學劇場》。而後接續推出改編自王鼎鈞短篇小說集之《單身溫度》（2013），及改編自吳念眞電影劇本之《押解——菜鳥警察老扒手》（2015）。

4 改編自鄭清文《清明時節》與《苦瓜》二作。參見鄭清文：《清明時節》、《苦瓜》，收

臺灣大學學術期刊資料庫

部曲，嘗試讓劇場與文學碰撞交融。張啓豐以「臺語舞臺劇的巔峰之作」，肯定《清明時節》在連結臺語運用與舞臺表演的有效性，指出劇場與文學相輔相成的可能性。[5]阮劇團所推出之改編自王禎和作品的《嫁妝一牛車》（2018），引起對於文學劇場更深入的討論。洪明道即以「喑噁（ìnn-ònn，形容人說話口齒不清難以理解）」一詞，形容此劇得以聲腔調度、說書表演與喜劇肢體等方式，爲華語主流中的臺語喑噁情境發聲。[6]吳岳霖亦指出，此劇透過肢體運用與角色形塑，達到過去電影、電視改編本所難以轉譯的原著訴求。[7]以上討論，或自均等的視野分析文學與劇場的互補性，或肯定劇場表演得以呈現原著精神的潛力，皆聚焦重現經典文學的劇場作品，從而強調文學劇場本身的完備性。如此相較，窮劇場於二〇一五年首演於臺灣齊東詩舍，[8]「要說的都在這裡－馬華文學劇場」系列作品中的首作《我是一件活著的作品（readymade）》，[9]則從迥異的方向出發，它並不強調重現文學，而是透過自反性、肉身性與跨國性的舞臺表演，揭示馬華文學發展系譜中的歷史衝突，由此提出文學劇場作爲一種向外挪用、相互海納、自我重組的批判方法的芻議，更進一步擴充文學劇場的範疇。

《我是一件活著的作品（readymade）》改編自馬華詩人木焱詩作，作品當中卻少有呼應原著的文字性臺詞，反而充滿模糊曖昧、零碎支離的字詞與大量的沈默，演員強烈的風格化肢體展現更是貫串全場，擠迫詩作的文字性（textuality）。雖以文學劇場之姿出發，但此作與其他文學劇場忠於原著的概念完全不同——透過將木焱詩作進行分解、轉化與挪用，指出了在臺馬華認同充滿暗啞、飄移與不確定的持續離境狀態。如此，本劇並非只是推廣馬華文學，也不追求文學與劇場締結，而是從肉身性與文字性的辯證著手，促成身體對於馬華文學既有複數框架的再思考。這裡所謂身體，是銘刻的身體、表演的身體、行動的

入《鄭清文短篇小說全集》第1輯《水上組曲》（臺北：麥田，1998年）。

5 張啓豐：〈臺語劇場語言精練顛峰之作《清明時節》〉，《表演藝術評論臺》，2013年11月8日，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=8377，讀取日期2019年5月5日。

6 洪明道：〈《嫁妝一牛車》的喑噁和發聲〉，《表演藝術評論臺》，2018年7月6日，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30293，讀取日期2019年5月5日。

7 吳岳霖：〈鬧劇之王與悲劇之奴的混血《嫁妝一牛車》〉，《表演藝術評論臺》，2018年6月28日，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30182，讀取日期2019年5月5日。

8 齊東街日式宿舍，爲臺灣臺北市直轄市定古蹟與歷史建築群，爲日治時期建物，位於臺北市中正區濟南路。

9 誠摯感謝窮劇場聯合藝術總監高俊耀在本文撰寫過程中慷慨給予諸多幫助，提供相關影音紀錄及相關文字資料以供學術研究之用，相關著作權乃高俊耀及窮劇場所有。

臺灣大學學術期刊資料庫

身體，乃至於革命的身體。舞臺上持續顫動、掙扎失聲又匍匐於土壤邊界的演員身體，以及近乎消失、模糊難辨又隱隱囈語的詩作，指向馬華文學中抵認同（disidentification）過程的創傷與困境。[10]

（在臺）馬華的再思考，乃窮劇場（Approaching Theatre）長期議題。窮劇場由高俊耀與鄭尹眞[11]於二〇一四年創立於臺北，其演出經歷，則可追溯至改編自黃碧雲《七宗罪》短篇小說之《七種靜默》（2008-）系列，[12]以及馬華文學劇場計畫「要說的都在這裡」（2015-）。「要說的都在這裡」爲高俊耀、區秀詒與吳思鋒所策劃之「臺灣－馬來西亞文化對話」的一部分。[13]由於《七種靜默》系列早已開展，「要說的都在這裡」並非首次馬華文學劇場製作，卻是正式將「馬華文學劇場」論述概念以多元方式拋擲、討論與辯證的重要計畫。「要說的都在這裡」分爲三週，每週分別不同的文學與劇場創作者合作呈現：第一組爲高俊耀《我是一件活著的作品（readymade）》與蔡晴丞《臺北，今夜我跟你睡》，第二組爲區秀詒與黃思農之《山瘟》的兩種表述，第三組則是加卡地圖（JacAl Map）聚焦於劉藝婉作品而發展出來的《複眼．城像：就讓它像一支歌》。每組皆以馬來西亞與臺灣創作者的合作爲核心結構，呼應窮劇場的組成方式。其中，深耕馬華劇場的高俊耀，藉長期經驗所製作之《我是一件活著的作品（readymade）》，以其豐沛且細膩的製作規模與理念，可謂計畫中最爲完整之作品，亦可見作爲「馬哈迪世代」的高俊耀多年來反覆思考的抵認同議題。

高俊耀於一九七二年出生於馬來西亞，其成長過程歷經馬哈迪統治時期。出身巫統[14]的馬哈迪．穆汗默德（Mahathir bin Mohamad）自一九八一年開始其長達二十二年的首任拜相。馬哈迪雖爲馬來西亞的經濟建設帶來飛躍發展，然而其「亞洲價值觀」的獨裁極權統治手段不僅架空司法，更箝制公民自由與民主進

10 「抵認同」爲穆諾茲（José Esteban Muñoz）的概念，用以形容弱勢族群得透過挪用強勢文化資源以形構權宜認同的過程。Muñoz, José Esteban, *Disidentification* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

11 鄭尹眞出身臺灣，畢業於國立臺北藝術大學劇場藝術研究所，曾爲江之翠劇場成員，修習南管與梨園科步，亦赴印尼、韓國等地學習傳統樂舞，聚焦於傳統表演中的身體美學。

12 包括《七種靜默：忿怒》（2008）、《七種靜默：懶惰》（2012）、《七種靜默：饕餮》（2014）。三檔作品皆於國內外巡演多次，並屢屢獲獎。參見黃碧雲：《七宗罪》（臺北：大田，1997年）。

13 此計畫爲期三週，另外還包括策展、講座與工作坊。

14 馬來民族統一機構，也稱巫來由人統一組織，簡稱巫統，以「馬來民族主義」爲核心理念。

臺灣大學學術期刊資料庫

程，使整體社會氛圍極爲恐怖壓抑。魏月萍論及馬哈迪世代的馬華文學發展，指出「文學行動」（literary act）藉由敘事策略以叩問個人及公眾政治意識的公民性：指認的隱喻內涵使得文學場域進入社會對話。[15]她對於馬華文學公民性的論述，亦揭示馬哈迪世代藝術工作者企圖透過創作參與認同相關討論的奮鬥系譜。在其〈世代交錯，無以爲繼或另闢蹊徑？—2000年後馬華劇場的發展面貌勾勒〉一文中，高俊耀將馬華劇場定義爲「馬來西亞用華語華文作爲表達手段的戲劇演出」，並爲之作史。[16]馬華劇場與馬華社群的歷史發展密切相關：從早期與中華文化休戚與共、二戰後的抗日救亡劇場、戰後的反殖民抗爭行動、一九六〇年〈內部安全法令〉所導致的劇場產業衰退期、一九六三年馬來西亞聯邦成立後多元文化的促發、七零年代後劇藝研究會[17]的推廣奮進，直至一九八八年馬來西亞藝術學院戲劇系的成立，由此培養一票專業戲劇工作者，又促成馬來西亞劇場教學委員會[18]及數個劇團[19]的成立，雖則姚拓以「歉收」來形容當代馬華戲劇發展的不足，然而正是當中歷史的起落體現馬華之政治與經濟脈絡與表演藝術之間繁複的互動與扞格。[20]當中，高俊耀指出，由於九零年代後的劇場工作者甚少接觸前人作品的風格與訓練，因此形成文化性代溝乃至於敘述語境的斷裂，加之馬華

15 魏月萍：《馬華文學批評大系：魏月萍》（桃園：元智大學，2019年）。

16 高俊耀：〈世代交錯，無以爲繼或另闢蹊徑？——2000年後馬華劇場的發展面貌勾勒〉（臺北：第七屆華文戲劇節．華文戲劇的跨文化對話學術研討會，2009年）（「第七屆華文戲劇節：華文戲劇的跨文化對話學術研討會」，2009年）。

17 於1963年成立，而後開辦劇藝研究班，至今已至十三屆。

18 由馬來西亞藝術學院戲劇系畢業生賀世平、吳國菘、李華霖、吳國煌、陳萬興於1993年成立，而後轉型爲TEA劇場。

19 包括九零年代間單單表演工程（1992）、西西弗斯劇團（1992）、憑舞臺諮詢與服務（1994）、紅姊姊工作坊（1999）以及2000年後心向太陽劇坊（2000）、豆豆兒童劇團（2001）、唯二戲劇作坊（2004）、逐日町（2002）、平臺計畫（2005）、林夕劇場（2006）、綠精靈劇團（2008）、空白格劇團（2015）、渾娛樂製作（2016）、狂野劇團（2018）、南瓜工作室（2019）等劇團。

20 高俊耀：〈世代交錯，無以爲繼或另闢蹊徑？——2000年後馬華劇場的發展面貌勾勒〉；姚拓：〈演一個人生——馬華戲劇七十年來的回顧與展望〉，收入戴小華、柯金德編：《馬華文學七十年的回顧與前瞻：第一屆馬華文學研討會論文集》（吉隆坡：馬來西亞華文作家協會，第一屆馬華文學節研討會，1991年）；葉偉章：〈岩縫中的綠意：略談吉隆坡中文劇團〉，《星洲網》，2020年1月17日，https://www.sinchew.com.my/content/content_2201517.html，讀取日期2020年7月10日；孫春美：〈世紀交替，戲劇堅毅——雪隆華語劇場12年（1988-2000）發展面貌素描〉，《憑舞臺季刊》改革5號-9號（吉隆坡：憑舞臺諮詢與服務，2001年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

文化運動所象徵的沈重負擔，造就當代馬華劇場最直接的困境。[21]

一九九八年的黨爭事件[22]促使當時已於吉隆坡從事劇場工作的高俊耀，決定在馬來西亞藝術學院戲劇系畢業後轉赴臺灣，攻讀中國文化大學藝術研究所。[23]他而後師從陳偉誠、周逸昌與王墨林，長期關注亞洲族裔史與跨國遷徙議題。由此，高俊耀之地理遷移，乃將當代馬華劇場對於認同議題的長期思辨與探索帶往臺灣，並挪用葛羅托夫斯基（Jerzy Grotowski, 1933-1999）「神聖演員」（Holy Actor）理論，持續反思既有劇場方法。窮劇場以「窮」字出發，呼應葛氏「貧窮劇場」（Poor Theatre）對於「負面之道」（via negative）的追求。「負面之道」捨棄燈光、服裝、化妝、佈景、音效等裝飾，強調演員身體作爲行者（doer）的實踐性，回歸劇場中演員主體的眞正行動。[24]窮劇場作品素來削減舞臺裝飾，著重演員身體的呈現，亦減低臺詞的寫實性使用。《我是一件活著的作品（readymade）》的呈現更是近乎極簡，純粹聚焦於舞臺空間中演員身體的實踐與動作。因此，與其將本劇視爲體現詩作的文學劇場，毋寧指出劇中所形構出來的戲劇化肉身性，如何回應、解構甚至反攻新馬華文學場域的方法學。

源於一九一九年五四新文學運動的馬華新文學，發展迄今蔚然成譜，鄭文通、方修、苗秀爲之做史，奠定早期研究的基礎。[25]自八零年代末期，陳鵬翔、李有成、楊宗翰、黃錦樹、張錦忠、高嘉謙、張光達、鍾怡雯、林建國等不僅持續擴展此領域的輻輳，又掀起另一波對於馬華文學定義與構建的重新思考。九零年代而後針對在臺馬華文學的文學史建構，亦體現對馬華文學進行全盤反省的目標。其中，黃錦樹指出，馬華書寫所挾帶的民族主義使命，使語文選擇成爲族群身份的區分性差異，因此，將「馬來西亞華文文學」改爲「馬來西亞華人文學」此一名詞的更動，將有助於突破既有馬華文學思考的框架。[26]此一論點，強調僅

21 高俊耀：〈世代交錯，無以爲繼或另闢蹊徑？——2000年後馬華劇場的發展面貌勾勒〉。

22 1998年9月，馬哈迪與副首相兼財政部長安華（Anwar Ibrahim）因經濟政策衝突，無預警解除後者職務並以違反內安法令罪名逮補之。安華入獄後遭不人道待遇一時震驚國際。

23 區秀詒、高俊耀：〈關於《七種靜默：忿怒》的一場對談〉，收錄於《窮有所本》（臺北：窮劇場，2017年）。

24 Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor theatre* (New York: Routledge, 2002).

25 馬華文學的起源可追溯自十九世紀七〇年代晚清士大夫的官派南遷，相關早期歷史可參考高嘉謙：《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情》（臺北：聯經，2016年），頁349-357。

26 黃錦樹：〈反思「南洋論述」：華馬文學、複系統與人類學視域〉，《中外文學》第29卷4期（2000年9月），頁39-40。

臺灣大學學術期刊資料庫

以華文爲工具的文學創作可能落入「華極」的思考模式，而華人認同之複雜性，則遠遠大於華文書寫的框架，揭示了「馬來西亞華文文學」概念的侷限。換言之，「文」的狹窄定義，限制了「人」的複雜性，忽略了如峇峇文學或五四新文化運動以前的馬華文學傳統。[27]由此，本文企圖延展黃錦樹的「人」之轉向，聚焦於馬華文學劇場中表演身體的對於「文」的處理及無法處理，並進一步指出，劇場之介入或能補其「人」與「文」對立結構之不足。「人」雖並不等同肉身，然而黃錦樹對於馬華文學框架的突破卻直指「文」的可能盲點，以及更爲複雜的「文的優越性」的問題，[28]此即本文的論述出發點。

本文從《我是一件活著的作品（readymade）》之後設結構出發，首先分析本劇如何以其戲劇文本與表演文本的雙重自反性（double reflexivity），體現在臺馬華的抵認同運作。木焱詩作的自我解構語句與舞臺上演員的自我抵觸肢體，交疊映襯出語言與身體無法同步，且雙方亦各自無法集中表述的狀態，進而形容戲劇抵認同過程中語言與身體的相互衝突、置疑、抵銷、破壞，指出在臺馬華創作的持續離境景況。所謂「離境」，原指離開某一國境。然而當族裔離散（diaspora）漸漸與跨國流動交雜難分，其中的「境」，或者不再侷限於國境。因此，本文所說「離境」，則指離開某一文化情境，「持續離境」則指主體持續處於離開某一文化情境，無論歸返何地達成何事也無法消弭此種感覺的景況。本文接續進一步聚焦劇場身體的行動性，探究其特殊戲劇動作所刻意呈現之「齟齬」，如何揭示在臺馬華主體的離境生命經驗，並指出此經驗如何回應與影響臺灣劇場脈絡的生成。當張錦忠指出包括木焱等「馬華七字輩詩人」作品中受到後現代資本主義而產生的商品導向，[29]劇場改編之《我是一件活著的作品（readymade）》則以近乎剝除所有消費痕跡與科技拜物並回歸表演者肉身的方式，重思行動身體的能動——它以反覆交疊出現的不諧、紊亂、理性、齊整，諧擬在臺馬華主體所經歷的認同困境，並同時指出當代持續離境身體行動的批判

27 黃錦樹：〈「馬華文學」全稱之商榷〉，收入《馬華文學與中國性》（臺北：麥田，2012年），頁350-357。

28 「文的優越性」指「文」高於「言」的價值邏輯。龔鵬程：〈說「文」解「字」——中國文學藝術發展的結構〉，收錄於《文學批評的視野》（武漢：華中師範大學出版社，2011年）。

29 張錦忠：〈馬華七字輩詩人的後現代／消費美學：都市、商品、認同、主體性〉，收入《馬華文學與現代性》（臺北：秀威資訊，2012年），頁89-122。

臺灣大學學術期刊資料庫

性。

一、自反性語言與身體的持續離境

在處理馬華文學主體性論點上，儘管楊松年、林萬菁、郭惠芬等試圖淡化馬華文學內部的中國色彩，謝詩堅卻指出了革命文學與馬華認同之間的沾黏性。[30]對於馬華文學存在的一再解釋與辯論史，本身即指出了其認同內部難以忽視的政治性。馬華文學系譜上曾出現過的五四新文化運動的意識形態、馬來亞共產黨所挾帶的中國傳統天下觀、馬來亞民族主義、左翼馬克思主義式的現實關懷以及離境的地方感性[31]，雖在在說明了過去馬華創作的部分結構，卻也揭示了其目前可能存在的時空錯置性。在臺馬華的新世代創作，雖部分已大幅淡化上述成分，然而當重返在臺馬華認同問題以及馬華文學存在議題時，在臺馬華創作的過去建史與未來展向仍處於辯論的交叉口。在如此交叉口上，張錦忠已指出，在臺馬華創作同時具備馬華文學與臺灣文學的雙重特質，其文化生產過程不免夾帶認同曖昧與文化權宜。[32]《我是一件活著的作品（readymade）》所呈現的語言與身體雙重自反性，即具體化在臺馬華的生存策略。劇中戲劇行動的疏離、解構、悖論，以及抹除固定角色形構與場景目標的開放性，因此指向抵認同過程之永不終結，持續在迴圈中行動，不斷地建構暫時性的認同方法，卻也有意識地重思著伴隨方法而來的困境，並進而再次尋求打破困境，如此不輟。由此，本劇揚棄傳統的線性故事，藉由自反性敘事，呈現出沒有終點的「持續離境」生命狀態：「持續離境」之沒有終點，即便是在威權統治暫時眞空的狀況下亦無法消除，而是成爲已銘刻化的文化疏離。

張錦忠指出，離境並非靜止固著，而是流動意象，在此定義之下，雖則成爲

30 楊松年：《新馬早期作家研究》（香港：三聯，1988年）；林萬菁：《中國作家在新加坡及其影響1927～1948》（新加玻：萬里書局，1978年）；郭惠芬：《中國南來作者與新馬華文文學（1919～1949）》（廈門：廈門大學出版社，1999年）；謝詩堅：《中國革命文學影響下的馬華左翼文學（1926～1976）》（檳城：韓江出版社，2009年）。

31 「地方感性」爲張錦忠之語。出自張錦忠：〈重寫馬華文學史，或，離散與流動：從馬華文學到新興華文文學〉，收入《重寫馬華文學史論文集》（埔里：國立暨南國際大學東南亞研究中心，2004年）。

32 張錦忠：〈文化回歸、離散臺灣與旅行跨國性：「在臺馬華文學」的案例〉，《中外文學》第33卷7期（2004年12月），頁153-166。

臺灣大學學術期刊資料庫

馬來亞國民的馬華作家看似已獲取公民資格而不再離散，然而在政治與經濟因素的實際條件下，作家們仍持續離散狀態：或選擇留居馬來西亞，或離家去國，向臺灣、香港、美國、加拿大等地發展，其中，「離境」作爲馬華文學的象徵，實則體現作家們「不得不然的離心選擇」。[33]「離境」原指自某一疆界離開，馬華文學領域中的「離境」亦素來說明了地理性的具體邊界。而本劇所體現的「持續離境」卻不再侷限於國境或洲境，而是指向文化式的疏離感，這裡的「境」或可以「情境」（scenario）來理解之。泰勒（Diana Taylor）以「情境」爲批判模型，強調「戲劇性」（theatricality）可生產出的政治實踐。[34]她指出，「情境」依存於「現場參與者」（living participant）針對戲劇呈現所執行的開放式具體行動，由此提出多元的可能性。泰勒的「情境」乃從表演出發，聚焦劇場呈現的社會性，然而其概念卻忽視「現場參與者」與所身處場域之間的不定關係。換言之，「現場參與者」之得以採取行動與否，也與他們和身處場域之間的關係有關，並非只要場域設定與呈現得當，即保證了行動的可能。由此，「持續離境」指向「現場參與者」與身處場域之分離關係，「現場參與者」無論身處其中與否，都因文化性疏離而無法「正確地」融入場域，採取「理所應當」的行動，反而更可能限於疏離，因而朝向更爲後設性的發展。地理疆界式的「離境」，主體或可能歸返原境，或可能取得新境之籍，而文化情境的疏離感，卻可能是永無終點的循環，主體一旦處於「持續離境」狀態，則即便歸返原境也難以消弭此種疏離感，因而永遠處於「離境」的高度疏離狀態。

張錦忠爬梳馬華作家半世紀以來的地理性流動，以「離境」描述作家們無可避免的生存模式，而《我是一件活著的作品（readymade）》卻透過具自反性的語言與身體，將「離境」轉化爲主動積極的批判策略。劇名「我是一件活著的作品」既以「作品」入題，始見其自反性。在劇中，此「我」所指爲何未有解釋，反而成爲模糊的指涉。同時以「活著」與「作品」二詞來描述「我」，強調了既生且死的特殊狀態。「我」作爲「一件活著的作品」，是爲人造建構的物件，卻也是活生生的個體。劇名藉由如此的後設結構與轉喻修辭，暗示全劇基本結構與節奏的調性。本劇無核心故事或人物，角色皆無明顯特性，一人著黑色橡膠雨衣，其餘五人內著肉色內衣或胎衣，外覆白色半透明塑膠雨衣，外型幾乎一致。

33　同前註。

34　Taylor, Diana, *Archive and Repertoire* (Durham: Duke University Press, 2003).

臺灣大學學術期刊資料庫

本劇亦無任何對白，臺詞唯有獨白與集體朗誦，氛圍壓抑疏離。齊東詩舍本非劇場，此次演出則利用詩舍日式建築的拉門結構，區分出戶外的庭院舞臺空間與室內的座敷觀眾區，因此表演者與觀眾之間，乃隔著玻璃拉門。燈具、道具及工作人員的暴露，加之整體詭譎的燈光與舞臺設計，以及非寫實的風格化演出，在在凸顯本劇的後設疏離感。

本劇的敘事結構分爲十幕，[35]主要以「覺察身體部位」的戲劇行動的各種變奏反覆貫徹全劇，其中交錯讀詩、團體哼唱、舞蹈與其他肢體動作組合。「覺察身體部位」由一系列觸碰、感受、觀察身體的動作組成，表演者以高度自覺、疏離、後設的表情與姿態，觀察自己身體特定部位的形貌與運作。表演者從專注於自己的動作開始，隨著發展，逐漸進入空洞、失魂落魄的茫然狀態。全劇戲劇行動，雖不時可見微小目標，卻抹除終極目標，表演者未曾進入明確寫實角色，而是持續在戲劇行動的反覆過程中自我質疑，亦質疑身邊他人。劇末，身著黑色橡膠雨衣的表演者，忽然脫下雨衣，彷彿逕自結束表演般地打開玻璃拉門並下場，使得原本坐於室內的觀眾，亦被迫暴露於舞臺空間，面對表演者充滿壓迫性的正向走來與直接凝視。呼應「我是一件活著的作品」之劇名，觀眾的凝視最後被表演者的凝視所反噬，作品不再是靜置、已完成的死亡物件，而是充滿能量的活物。

由於「作品」是「活著的」，甚至能以「我」來表述自身，則「作品」不僅持續處於未完成的發展狀態，且能夠爲己發聲，[36]甚至意識與反省自己作爲「作品」的狀態。如此情境，揭示「作品」內部認同形構的高度自反性。沿用自木焱詩名的「我是一件活著的作品」，亦出現在原詩作的第十二段，本段亦是全劇唯一引用之處。在第九幕中，著白色雨衣的一名表演者大聲朗誦詩作：

> 我是一件尷尬的作品／不斷地噴嚏／咳嗽來掩飾我做人的不足／那些坑洞的道路／靠甚麼來填滿／那些因爲錯過便注定／一輩子的深淵／那些文字／撕毀的日子和揉皺的情感／不是一首詩就可以表達的／面對你／也是一件作品的問題／我盜用了「死亡」[37]

[35] 根據窮劇場所提供之排練本，本劇原分爲九幕。惟就實際演出的版本而言，結構更接近於十幕。

[36] 此處作品可以「發聲」（voice），卻不一定能「發言」（speak）。

[37] 高俊耀：《我是一件活著的作品（readymade）》（未出版劇本，2015年）；木焱：《晚安臺北》，頁73。

臺灣大學學術期刊資料庫

引述段落出自木焱《晚安臺北》（2015）詩集，乃詩人移居臺灣多年後所出版。木焱原名林志遠，於一九七六年出生於馬來西亞柔佛州新山市，而後赴臺灣求學，旅居臺北迄今。[38]該詩集即以詩人身處臺灣的異域感出發，不僅抒寫地方感性，亦回溯原生家鄉士古來的記憶。邢詒旺曾將木焱詩作分類，其中將本詩歸入「寫給身爲『詩人』的自己或寫給『詩』的本身」類型，強調作品當中對於作爲書寫者的「我」的後設玩味。[39]呂育陶亦指出，木焱詩作以「詩」字入詩的特殊現象，體現詩人以詩論詩的後設性。[40]以「詩」與「作品」入詩的此作，由十九段薄短的文字組成，以「帶著黑暗行走」、「活著並不快樂」、「城市熄滅」、「孤獨」、「昏昏欲睡」、「沒有一個地方熟悉」等文字，[41]鋪陳出在臺馬華詩人的疏離、孤獨與挫折感。本劇引述段落不僅呼應詩名，更是詩作中最具自反性的段落。

「尷尬」本屬自覺，以第一人稱描述作爲「作品」的自己，更加強而後「做人的不足」如此自省。「噴嚏」與「咳嗽」作爲身體不適症狀，卻被用於「掩飾」的目的，凸顯詩人的操演行爲。接著，詩人以「坑洞的道路」與「深淵」描述僑居的困境，又以「撕毀」及「揉皺」兩種動作意象，形容此中歲月的情感。然而如此種種困境與陰暗，詩人最後卻以「不是一首詩就可以表達的」，否決此作傳達其整體感受的可能性。以詩評詩，詩人後設且疏離地說明了在臺馬華情感的不可言說性（unspeakability）。其後「面對你」的「你」雖所指不明，但詩人以「也是一件作品的問題」揭示作品與讀者之間雙向性。作品與讀者不再截然二分，反而互爲作品。雖然何種「問題」並無解答，然而針對這個問題，詩人以「死亡」的「盜用」回應。既是「盜用」，則並非正確挪用，「死亡」於是不再停留於原始字義，反而產生了其他可能性。「作品」表達了對於「死亡」的「盜

38 木焱曾任《蕉風》雜誌編委、《壹詩歌》創辦人，所出版詩集包括《秘密寫詩》、《NO》、《毛毛之書》、《我曾朗誦你》、《候鳥微積分》、《晚安臺北》、《臺灣腔馬來調》、《帶著里爾克的肖像流浪》，另著有散文集《聽寫詩人》；木焱亦曾獲得游川短詩首獎，隆雪華堂新詩首獎、第十屆花蹤文學獎馬華新詩評審獎、第十五屆花蹤文學獎馬華新詩首獎、及第一屆馬華文學大獎等文學性獎項。

39 邢詒旺：〈我所朗誦的你——淺析木焱詩選《我曾朗誦你》的書寫對象〉，發表於木焱詩選《我曾朗誦你》新書分享會，吉隆坡會展中心（KL Convention Centre），2011年8月31日。

40 呂育陶：〈序文〉，收錄於木焱：《我曾朗誦你》（八打靈在也：星洲叢書，2011年）。

41 木焱：《晚安臺北》，頁71-73。

臺灣大學學術期刊資料庫

用」，反而指出「作品」並非「死亡」，而是處於可做出「盜用」行爲的有意識狀態。由此，詩作的自反性達於頂點，呼應高俊耀所言：「殖民、種族、教育，這些藏在歷史記憶乾燥夾層的符碼，詩人用詩句解開它們，用盡他無法解開它們的力氣」。[42]

在劇中，表演者念及此段詩作，時而語氣渾厚、時而破音、時而腔調怪異、時而字正腔圓，極不穩定，因而詩作念來毫不抒情，反而產生一種疏離與怪異的刻意感。表演者如此讀詩，一方面保留了木焱詩作的自反性，另方面則又從外部疏離角度解構其詩，使得自反性出現疊加。又，木焱詩作中的「面對你」，原所指抽象，然而透過表演者的直視視角詮釋，卻直接指向了在場的觀眾，使得觀眾被迫參與與「作品」的雙向互動。觀眾與表演者，孰爲「作品」，至此成爲問題。「作品」既然「活著」，且能如此壓迫觀眾，發出各種抒發、置疑與宣告，揭示了其高度的意識性與未完成性。詩人與表演者所謂的在臺馬華情感之「不是一首詩就可以表達的」，又表述了詩作與劇作皆不可能成爲在臺馬華的最終再現，而只可能作爲「抵認同」形構的片段過程。「抵認同」否決固化認同（identity）的唯一性，強調認同過程（identification）的結構問題。《我是一件活著的作品（readymade）》的自反性敘事，清楚地指出，在臺馬華認同的形構乃出自於有意識性的認同重思，針對作爲「作品」的自身，揭示了自我的建構性。「我」作爲「作品」，不再是先驗唯心的大寫存在，而是建構操作的成品，一如本劇劇名的英文readymade，[43]指涉現成的、可即時使用的成品。根據吳思鋒所述，窮劇場本次馬華文學劇場計畫名稱「要說的都在這裡」，乃試圖回應黃錦樹於一九九七年「不論寫甚麼或怎麼寫，不論在臺在馬，反正都是外人」之語。[44]吳思鋒指出在臺馬華認同長期的夾縫求生困境，並指出「語言之於生存的重要性」。[45]然而就此看來，雖則「要說的都在這裡」，然而作爲計畫中首部作品的《我是一件活著的作品（readymade）》卻罕有說話，反而呈現語言的無能。無論是劇名的自我解構、木焱詩作原有的強烈自反性，或是表演者念詩段落

42 窮劇場：《我是一件活著的作品（readymade）》節目單（臺北：窮劇場，2015年）。

43 本劇英文劇名與木焱詩作無關。

44 吳思鋒：〈馬華文學劇場——策展人語：爲何「要說的都在這裡」？〉，《窮劇場》，2015年4月8日，http://approachingtheatre.blogspot.com/2015/04/blog-post_8.html，讀取日期2019年5月5日。

45 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

的怪異疏離，皆指向語言之不可能。而劇中不斷重複的「覺察身體部位」戲劇行動，更是加強了如此論述。

自第一幕始，表演者陸續進場，依序在右舞臺黑板上以粉筆寫下身體部位。第一位表演者寫下「瞳孔」後，轉身面向觀眾，以右手指向左瞳孔；第二位表演者寫下「腳趾頭」後，與第一位表演者動作同步，以左手指向舉起的右腳腳趾；第三位表演者寫下「肋骨」後，又與前二位表演者同步，雙手半舉，描摹肋骨；第四位表演者寫下「皮膚」後，四位表演者同步，右手緩緩舉起，左手指輕觸右臂皮膚；第五位寫下「脊椎」，五位表演者一起彎下腰，運作背脊。黑衣人接續上場，陸續寫下「召喚的耳垂」、「風化的腎臟」、「皺摺的指甲」、「悲傷的腋下」、「舟車勞頓的嘴」、「踩不下去的思念」等轉喻性字詞組合。此套動作組合作爲全劇基調，反覆回溯出現三次。首次呈現之際，另外搭配同字詞的朗誦音效，音效經過變聲處理後，呈現低頻、電子感、破碎、斷裂、模糊狀態，幾乎難以辨識，更顯驚悚恐怖。其後第二、三次呈現，已無朗誦，只剩默劇形貌。語言至此耗蝕殆盡，只剩表演者專注於身體的戲劇行動。

然而，表演者對自己身體的覺察動作，卻也非單純。表演者按照一定順序，重複性地指向瞳孔、舉起腳趾、描摹肋骨、輕觸皮膚、運作背脊，動作緩速，毫無寫實性目的，反而近乎儀式化，空洞抽離的神情如同遵從詭異指令的人偶。直至後面階段，隨著轉喻性字詞的輪番出現，表演者仍然努力動作，然而由於轉喻之荒謬，表演者的動作開始出現紕漏與斷裂。「召喚的耳垂」中，有兩個表演者瞬間石化般無法跟上表演；「風化的腎臟」中，來得及動作的表演者行動尷尬、仿若肚痛；「皺摺的指甲」處，表演者手指捲曲不安，充滿不確定；「悲傷的腋下」處，三位表演者用力嗅聞自己的腋下，表情惶惑；「舟車勞頓的嘴」處，表演者完全無聲，卻誇張地使用嘴巴，近乎歇斯底里，不時伴隨嘔吐；直至最後，「踩不下去的思念」處，表演者如起乩般全身顫慄抖動，終於失能。在這一段表演中，表演者對自己身體的覺察、指認與運作，皆採後設角度。懷疑、惶惑與空洞的姿態表述了對身體的不確定與恐懼，身體不再先天自然，而是他者化的建構物件，只能奮力跟隨外在指令而動。身體動作不再存有既定目標，反而在在抵銷行動的理由。劇中的表演者在一陣顫慄後，黑衣人在黑板上書寫「詩人的夏日」，表演者由此瞬間往前挪動，將臉貼在玻璃拉門上，奇詭地向觀眾呢喃著前段木焱詩作。黑衣人將粉擦灰燼拍打於空中，使表演者一陣搔癢。此中，非寫實的肢體動作將離境身體的不適與木焱詩作之無能串連起來。

臺灣大學學術期刊資料庫

在第三幕中，著白色雨衣的五位表演者，以食指與中指的爬行爲動力，在整個劇場中到處旅行逡巡，而著黑色橡膠衣的表演者則有如潔癖般不停地擦拭著手指留下的污漬。手指的旅行到黑板後遭到阻止，黑衣者用力捻壓白衣者的手指，白衣者發出慘叫。白衣者既遭打斷，只得放棄。而後黑衣人逐個點名，令白衣者在黑板上書寫，白衣者在黑板上陸續奮力寫下「意識形態的語言」、「反服貿協議／白宮請願活動」、「政治的語言」、「大家都是炎黃子孫」、「十萬青年十萬金」、「階級的語言」、「Malaysia Boleh」、「有權最美財富相隨」、「殖民的語言」、「我把你們當人看」、「集體的語言」、「多講華語少說方言」、「講標準國語是基本禮貌」、「雞八毛」、「要正確地認識、理解和表達」、「操」、「撚屌」、「鳩屄柒」等[46]夾帶臺灣社會議題、政治歷史或馬來西亞集體記憶的字詞，試圖描繪在臺馬華的認同情境。這些策略性的書寫，或叩問語言背後的權力部署，或直接引述所受教育的霸權教條，甚至以暗諷口吻一語雙關，將幾個在地耳熟能詳的選戰標語或政治名言稍作修改，以挪用於轉喻在臺馬華的情境。然而無論白衣者如何策略性地書寫，黑衣者都在一邊監控，並不時上場修正，或字詞改回原始出處，或在白衣者正確無誤的引述書寫上批改滿分，姿態霸道無情。當中，白衣者三次執行「愛的鼓勵」，雖然動作口號整齊劃一，然而表情卻失神無力、仿若木偶。白衣者的書寫並非單純抵抗，而是在暗諷控訴與收編馴化之間擺盪，自反性地呈現出在臺馬華的困境。

白衣者的掙扎情境持續，在第六幕中一齊團唱〈哆啦A夢之歌〉，曲調雖然歡快，然而在紅紫色的燈光照映下，白衣者的無神表情顯得詭譎，而各人調性不同的聲腔更使得歌唱聽來疏離恐怖，使得作爲東亞共同記憶的〈哆啦A夢之歌〉，同時出現相識感與陌異感。黑衣者而後振筆疾書，在黑板上相繼寫下「番人／漢人／華人／山地人／土著／原住民／香蕉人／峇峇／娘惹／新村／眷村／英殖／日殖／日治／日據／閩南／臺語／福建／潮州／廣東／海南／客家／粵語／泰雅／阿美／卑南／鄒／排灣」，[47]歇斯底里地讓所有字詞擠爆黑板。這些字詞不僅指向多個文化認同，更涉及不同文化認同對同一歷史的多元詮釋。黑板作爲認同爆炸的場域比喻，揭示臺灣與馬華雙方各自的複雜歷史。黑衣者既是絕對權力的操作者，又是此處黑板書寫者，又暗示在臺馬華主體所被迫面對的所

46 高俊耀：《我是一件活著的作品（readymade）》（未出版劇本，2015年），頁2。
47 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

有認同語境。在臺馬華作爲外來者，爲在臺灣生存而必須接收與消化上述所有字詞背後承載的厚重意識形態，然而在種種認同的相悖情況中，在臺馬華只能不斷在吸收、重申、抵抗、收編與挪用的過程中不斷往返遊牧，不放棄抵認同的可能性，也自反於認同的挫敗、惶惑與創傷。

在黑衣者逕自脫衣下場後，舞臺上同時響起〈莎韻之鐘〉、〈月光小夜曲〉與「馬來亞獨立之聲」的電臺雜訊，[48]前二者夾帶日本在臺皇民化運動的政治宣傳，後者則連結至馬來亞共產黨社會運動。在一片抒情與雄壯的混雜歌曲中，白衣者靠攏彼此，面向觀眾緩緩前進，雙手微舉身前，躬身屈膝，表情無力迷惑。由於玻璃拉門已開，白衣者終於近身貼近觀眾，然而他們終究沒能再前進，只能困於座敷之外，面向觀眾無神地同唱〈幸福拍手歌〉。[49]馬來文與中文交錯的童謠雖然存在語言隔閡，但表演者齊整的彈手、拍手與踏腳舞步，卻表述身體的同一規訓。然而〈幸福拍手歌〉歡欣鼓舞的歌詞，搭配表演者嚴肅落寞、毫不雀躍的神情，只顯得充滿強迫性。

從朗讀木焱詩作的疏離怪誕至使用表演身體的後設荒謬，可見演出從語言表述過渡到身體實踐的過程。然而這個過渡並非理所應當、不證自明，亦不表示語言已不具意義，更不等同身體一躍而成統一論述的最終宰制，而是揭示文學中的身體轉向，以及身體知覺與現象進入文學場域的可能性。而劇中所呈現之過渡期，乃建立在語言表述與身體實踐之雙重自反性，以及此自反性所體現的批判能動。木焱詩作的解構性語句與表演者的抵銷性動作，不僅向內自我衝突，更向外相互扞格，使得語言與身體不只無法自行成說，更無法統一，而只能持續呈現疏離且解構的狀態。《我是一件活著的作品（readymade）》如此藉由語言與身體的雙重自反性，呼應了在臺馬華創作的困境，進而生成對於馬華文學主體性議題的批判。表演者有意識地反思自身的語言與身體，使得詩作中的「離境」不再只是寫實主義戲劇式的抒情感傷，而是疏離的批判與提問。自反性的無限解構運作，更使得「離境」沒有終點，表演者不斷地敘說臺詞、解構臺詞、執行動作、

48　〈莎韻之鐘〉爲皇民化運動中，日本政府爲宣傳理番政策而製作之相關紀念活動，後於四〇年代改編爲渡邊浜子版本之流行歌曲《莎韻之鐘》，又被翻唱爲國語歌曲《月光小夜曲》和粵語歌曲《每當變幻時》。此處〈月光小夜曲〉爲紫薇版本。「馬來亞獨立之聲」爲1967至1968年間馬來亞共產黨所扶持之地下廣播電臺，於1968年爲馬來西亞軍隊所毀，又於1969年受中國政府支持而再度成立。

49　〈幸福拍手歌〉爲著名童謠。

臺灣大學學術期刊資料庫

抵銷動作的輪迴中循環不已。在無有具體線性故事的敘事中，表演者並不直接與馬華相連，而是化身空白符指，執行一件件抽象戲劇行動。然而在過程中，零散堆砌的有哏臺詞黑板書寫，呈現出臺灣與馬華情境的交錯之景，體現臺馬華主體之臺灣經驗的離境迴圈。[50]

「離境」作爲馬華文學最初的啓動生成結構，而後當馬華主體不再侷限於國境疆界的地理式往返，則部分轉爲文化隱喻式的發展動力。當《我是一件活著的作品（readymade）》中內爆式的認同標語與詞彙，銘刻著島上長期累積的（後）殖民創傷、族群衝突、政治敏感與社會記憶，嵌入被拆解支離的木焱詩作中，在臺馬華的「持續離境」已不再專屬馬華，而更指向臺灣厚重繁複的歷史堆疊。素來作爲臺灣表演藝術核心辯論的後殖民議題，從諸如《薪傳》（1978）、《暗戀桃花源》（1986）、《京戲啓示錄》（1996）、《人間條件》（2001）等在地經典作品中長期發酵，給予《我是一件活著的作品（readymade）》能量，而後者亦回應以外來視角，以豐富共有議題的多元性。誠然，在臺馬華與臺灣的生命經驗不盡相同，然而前者所面對的「持續離境」狀態，卻呼應了臺灣幾世紀以來層層累積的（後）殖民歷史，以及伴隨而來的複數認同。八零年代興起的「認同政治」（identity politics）強調被主流社會接受的重要性，追求「肯認」（recognition），而「持續離境」則暗示他者「肯認」與認同主體之間之不必然正向相關。於是，在臺馬華人、漢人、排灣族、客家人，即便獲得臺灣社會「肯認」，仍然可能在長期處於「持續離境」狀態，經歷著已然不是地理疆界問題的文化性疏離。

吳思鋒〈爲何「馬華文學劇場」〉一文指出，在臺馬華文學雖屬「小衆中的小衆」，但「在臺灣製作這樣一個關於馬來西亞的劇場計畫」有其必要性，因爲它「不僅關乎馬來西亞，也關乎臺灣」。[51]吳思鋒由此指出本劇絕非只聚焦於馬華主體的經驗並僅視臺灣爲地理性條件，而是強調其連結馬華與臺灣的等量向度，即正因爲馬華之在臺，其作品乃同時深受馬華與臺灣脈絡影響，亦同時參

[50] 黃錦樹亦指出，在臺馬華主體的臺灣經驗實際上仍大抵是都市經驗，因而與臺灣在地性產生疏離。黃錦樹：〈緒論／馬華文學與在臺灣的中國經驗〉，收入《馬華文學與中國性》（臺北：麥田，2012年），頁15-16。

[51] 吳思鋒：〈馬華文學劇場——策展人語：爲何「馬華劇場」？〉，《窮劇場》，2015年4月6日，http://approachingtheatre.blogspot.com/2015/04/blog-post.html，讀取日期2019年5月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

與馬華與臺灣脈絡的生成。相似地，楊宗翰以「重構框架」爲旨指出：在臺大馬華人的創作，必將影響臺灣文學與馬華文學原有的內涵與結構；[52]黃錦樹更以「『在臺馬華文學』的發明」一詞，描述旅外的在臺馬華文學對過去馬華文學定義的衝擊，強調其中的建構性與想像性：在臺馬華作爲一種建構製作，總與外在社會存在繁複的牽連，而其製作的背後動力，乃伴隨著對於馬華及在臺概念的整體再思考。[53]如此非不證自明的建構性，說明在臺馬華創作的抵認同運作。作爲在臺灣上演之「馬華文學劇場」，本劇所體現之「持續離境」，並非指向本質論式的馬華地緣想像，而毋寧是映照出臺灣與馬華相互抵觸、海納、消長與交融的抵認同過程，甚而使彼此產生量變與質變。

二、齟齬身體的去身性

在「馬華文學劇場」計畫中，窮劇場以「詩感劇場」表述其美學，雖未曾明確定義，然其作品既非以詩句爲核心對白之戲劇，也非梅特林克（Maurice Maeterlink, 1862-1949）象徵主義式的詩劇呈現，而是自「貧窮劇場」發展而來的身體實踐。「詩感」若以「詩的感覺」來理解，指向表演者作爲行動者的身體覺察（perceive）。文學劇場不再只是朝向文學的劇場作品，亦可以是以戲劇身體爲徑發展出來的批判模型，從中再探文字與身體辯證交織系譜中的抵認同議題。誠然，如王威智指出，自八零年代起，臺灣現代劇場出現以「身體」爲核心論述的現象，「身體」成爲臺灣繁複認同運作的角力場域，迄今風起雲湧的行動藝術、實驗表演、原創劇本、舞蹈劇場皆存在大量作品。[54]雖則主題與方法各異，這些作品主要透過身體與外在環境的辯證，以及承襲一九六〇年代「語言轉向」（linguistic turn）而來的臺詞解構，以參與包含國族、種族、經濟、移民、教育、環境保護等社會議題。舉例而言，田啓元《毛屍》（1989）以身披解構白布、臉塗七彩顏料的演員，如幽魂般喃喃辯論《論語》，試圖酷兒化儒教霸權；

52 楊宗翰：〈重構框架——馬華文學、臺灣文學、現代詩史〉，《中外文學》第33卷1期（2004年6月），頁147-163。

53 黃錦樹：〈製作馬華文學——一個簡短的回顧〉，《星洲日報文藝春秋》，2011年2月27日。

54 王威智：〈全球化的在地劇場研究：以身體展演爲跨文化取徑〉，2016NTU劇場國際學術研討會「全球化年代的在地展演」，2016年。

臺灣大學學術期刊資料庫

無垢舞蹈劇場《醮》（1995）取法山林，提出「靜、定、鬆、沉、緩、勁」的訓練方法，從中發展迥異於歐美脈絡的臺灣身體美學；王墨林《軍史館殺人事件》（2004）讓裸身演員遊走於巨型透明標本之中，在噪音裝置的轟炸下，揭露國族黨軍體系的暴力意識形態；黑眼睛跨劇團《夜長夢多》（2018）以沉浸式劇團輔以虛擬實境數位技術，直接挑戰觀眾與演員之間的身體慣習，由此揭示轉型正義劇場的倫理詭辯。此中，作爲臺灣當代劇場屬性之一的身體美學建構工程，雖內容、形式與理念不一，卻主要立基於針對政治壓迫、傳統慣習與不義體制的針砭，以及對於臺灣當代文化主體的探問。在如此向度中，身體乃從工整化一的被壓迫客體破蛹而出，歷經實驗與衝撞後，朝向另一種以民主、正義、多元文化爲嚮往的積極主體。

與之相較，窮劇場的身體聚焦性，雖並非獨立於此脈絡外，卻又連結至更爲幽微的政治意識與認同衝突。黃錦樹曾引述王安憶對於中國及臺灣小說語言的分析，以「失語的南方」一詞說明，南方文人由於在書寫系統上地屬邊陲，其失語歷史反而導致了語言的精緻化與技術化。[55]馬華文學研究發展迄今，有關語言發展與認同運作之論述汗牛充棟，其中卻較少見從身體經驗反思文學發展者。如若「失語的南方」導致了語言的高度凝鍊與後設，是否窮劇場的身體聚焦性亦指向在臺馬華的「去身性」，[56]即一種身體無法整合進入正典體制的狀態？

《我是一件活著的作品（readymade）》雖改編自木焱詩作，然而卻剝除了詩作語言的寫實指涉，可謂召喚語言的同時亦掏空語言，揭示語言之不能。除去語言後，舞臺上存留身體，然而劇中的身體從不是舉止得當、行動自在，反而在拼命維持齊整的過程中不斷洩漏其彳亍齟齬。劇中身著黑色橡膠雨衣的表演者與身著白色半透明塑膠雨衣的五位表演者，呈現明顯的權力關係部署。黑衣者表情冷硬，不時瞪視監看白衣者，而白衣者大抵在失神和緊張中擺盪，奮力回應黑衣者的各種指令。白衣者總是處在被黑衣者以及觀眾的雙重監看中。在這段監看的過程中，白衣者進行數組身體實踐，包括指認身體部位、讀詩、手指旅行、黑板寫字、團體歌舞、身體彼此堆疊、分歧舞蹈、撕毀雨衣、脫去衣服、彼此觸碰。表面上，這些身體實踐轉喻了白衣者的抵認同過程，包括遭受黑衣者的強勢壓

[55] 黃錦樹：〈華文／中文：「失語的南方」與語言再造〉，收入《馬華文學：內在中國、語言與文學史》（吉隆坡：華社資料研究中心，1996年）。

[56] 爲避免牽涉「失身」一詞的字義脈絡，本文使用「去身」。

臺灣大學學術期刊資料庫

迫、嘗試以板書表述認同、團體歌舞的內部異質性、破壞制服等象徵動作。然而就深層而言，本劇所呈現出來的身體實踐意義並不僅在於象徵內容，而更在於表述形式，也就是本文所謂的高度凝鍊、風格化、後設化的齟齬身體。

「齟齬」一詞，本指上下牙齒參差不齊，用以比喻雙方意見不合，[57]本文則強調「齟齬」一詞中身體不齊整導致論述不統一的概念。林建光曾以「賽伯格—臺灣」概念，說明臺灣作爲一缺乏本質而必須藉由主體機器的不和諧來持續生成內容的主體狀態。[58]其理論發展自史蒂格勒（Bernard Stiegler）的「原初義肢」（originary prosthesis）概念，強調主體無固定本質，而是與作爲工具的義肢形成迴路系統，進而形構主體。[59]主體的形構源於其本身的匱乏所導致的調整需求，換言之，正是不齊整的狀態啓動了認同運作，並且保證了認同運作的持續性。一旦齊整，則進入和諧狀態的社群將無以維持其流動。由此而言，《我是一件活著的作品（readymade）》幕與幕之間並未有中斷，而是持續不斷行進，而行進的動力，實則就根基於劇中戲劇身體的齟齬狀態。

而此齟齬狀態又可分爲集體與個體兩層面。就集體層面而言，劇中的白衣者群眾角色，自始至終皆試圖維持表面上的一致，然而其中總有一兩位出現突兀狀況，因此進入戲劇轉折。舉例來說，第一幕的指認身體戲劇行動中，五位表演者中不斷有人失速脫稿，無法維持原本的慢動作（slow motion）節奏，由此進入下一組身體部位的指認；第二幕的集體讀詩，也出現一位白衣者兀自背對觀眾站立於上舞臺不言不語，黑衣者由此上前大力拍打板擦，讓粉筆灰落在邊緣白衣者身上，白衣者由此受刺激而引領群眾開始其手指旅行的探索行動。手指旅行的和緩節奏，而後轉變，其中一位白衣者不受黑衣者捏手指的懲罰規訓，發狂用力拍打黑板，復推進戲劇行動到下一階段。第五幕的小叮噹團體歌舞表演看似齊整，實則每位白衣者不僅音調迥異，也未符合和諧複音法，使歌唱呈現紊亂狀態。白衣者至此，改以慢動作堆疊彼此身體，齊聲而嘆，試圖整合秩序，卻又出現其中有人脫離隊伍，兀自重複著戲初指認身體的戲劇動作。而後，一旦秩序稍見恢復，其中幾位白衣者便嘔吐，當嘔吐終於失控，由此進入著魔般的狂歡舞蹈，然而正

57　依據教育部國語辭典中「齟齬」原義。

58　林建光：〈賽伯格—臺灣〉，《國科會人文處99-100年度外文學門專題計畫研究成果發表會論文集》（雲林：國科會人文處，2013年），頁253-261。

59　Stiegler, Bernard, *Technics and Times, 1: The Fault of Epimetheus*, trans. Richard Beardsworth and George Collins (Standford: Standford University Press, 1998).

臺灣大學學術期刊資料庫

在當中，又出現一位白衣者突然冷靜下來緩緩退出，使得團體行動逐漸崩解。而後，兩位白衣者齊整地跟著音效指令示範芭蕾舞步，其他白衣者卻呆立於旁無法跟上，更有一位以馬來舞蹈硬是加入，刻意打破和諧。即便之後所有白衣者試圖全體同步芭蕾，但每位節奏不一，其中幾位不但落拍，甚至幾乎跌倒。在響起〈莎韻之鐘〉、〈月光小夜曲〉與「馬來亞獨立之聲」電臺雜訊之際，四位白衣者躬身前進，卻有一位兀立於後聞風不動，甚至走向角落。也正是這位不肯群體行動的白衣者，大聲誦詩、將板擦沾黏的粉筆灰拍打到眾人臉上、以馬來語引領童謠唱跳。最後，當眾人一起撕毀雨衣、脫下衣服，看似終於走向共同的解放之際，卻又有一位竟走向黑板，穿起黑衣，至此秩序不但崩解，甚至出現社群分裂。黑暗中，眾人又再度各自指認身體，其中又有一人停下動作，走向另一人並觸碰之，此乃劇中白衣人首次帶有意識的互動。至此劇終，這個互動即將引發的事件觀眾無從得知，然而，整齣戲的結構一再於維持齊整秩序、少數者破壞社群一致性的兩端交替，揭示集體性層面的齟齬身體能動性。

就個體層面而言，劇中所有白衣者的戲劇行動，皆奠基於身體使用的斷裂性。鄧正健以「劇場感官化」一詞形容高俊耀的劇場解構策略，說明其敘事乃建立於劇場各元素的整體相互運作，而非聚焦故事情節或角色性格。[60]非語言式且聚焦演員身體的舞臺感官經驗，固然受葛羅托斯基系統所影響，然而高俊耀劇場美學並非走向「負面之道」，而是朝向差異政治的凸顯。葛氏受梅耶荷（Vsevolod Meyerhold）「生物機械論」（biomechanics）、「戲劇性主義」（theatricalism）及「建構主義」（constructivism）影響，其作爲美學實驗與政治實踐具體方法之「貧窮劇場」，視演員身體爲促成「集體內省劇場」（Theatre of Collective Introspection）的唯一途徑。換言之，葛氏劇場中的演員身體，乃透過高度訓練而成的精準身體，其表演原則憑藉演員自個人內在經驗與體悟所提煉之外在身體符號，故講究演員個體身體之內外一貫性。然而，高俊耀劇場中的演員，雖也以政治批判爲目標，卻是透過身體的不諧來趨向對於在臺馬華認同的思辨。此不諧主要來自於劇中角色身體使用的過度與超溢。劇中白衣者的主要戲劇行動，包括指認身體、寫板書、說話、唱歌、跳舞、行走、誦詩、手指旅行、脫衣服等等，皆非寫實風格，而是奠基於慢動作節奏並刻意凸顯其機械性的調性

60 鄧正健：〈編導之刀鋒．感官的敘事——高俊耀的劇場美學〉，《大世界娛樂場II節目冊》（臺北：足跡X窮劇場，2016年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

上。乍看下，這些行動乃自日常行爲衍生而來，然而，行動本身卻脫離了日常節奏，反而以誇張情境呈現出來。在指認身體段落中，白衣者對身體部位的態度像是初識、首次使用身體：奮力活動嘴部肌肉、用力嗅聞腋下、誇張比畫肋骨位置、大幅彎腰感受脊椎等等。白衣者舞臺上的行走，皆以自覺式的緩步移動，其說話、誦詩、唱歌與跳舞段落，更從未以常速呈現，反而採取雜混腔調、音調紊亂、舞步混種的方式，襯托其身體的不和諧。劇終的脫衣橋段，白衣者也非日常節奏，而是歇斯底里地、像是對衣服有著深層恐懼地將白色雨衣用力撕毀脫下。如此而言，劇中的身體透過「超戲劇性」（hyper-theatricality），[61]凸顯過度使用身體之超溢於日常節奏的語境，由此達到個體層面述而不作的齟齬狀態。[62]此齟齬狀態，或起自在臺馬華充滿疏離、不適、無法融入移居地的記憶。

自六零年代起，華裔馬來西亞學生黃懷雲、劉祺裕、張寒、王潤華、淡瑩、張錯、黃德偉、畢洛、林綠、陳鵬翔等人來臺留學，組織星座詩社、參與出版。十年後，天狼星詩社的溫瑞安、方娥眞、黃昏星、周清嘯也抵達臺灣，而後更另組神州詩社。雖則六七零年代在臺馬華作家對「中國認同」的追求由於臺灣政治氛圍的轉變而取徑稍有不同，但仍聚焦於「中華屬性」的議題運作。[63]在此期間，臺灣被迫退出聯合國（1971），海外保釣、鄉土文學論戰、泰源事件（1970）、橋頭事件（1979）等政治運動掀起對中國光復的反思與對臺灣本土的重視。同一時期，在臺馬華社群對「中華屬性」或「文化中國」的向性由此與臺灣在地風向出現斷裂。分別於一九七六年及一九七八年成立的《聯合報》與《中國時報》文藝副刊文學獎，於八零年代後引領文壇。商晚筠、李永平、張貴興、潘雨桐成爲當中的常勝軍。創刊於一九八三年的《大馬新聞雜誌》、《大馬青年》出現，標誌在臺馬華人對政治議題的敏感與積極，亦呼應解嚴後漸開的風氣。九零年代後的黃錦樹、陳大爲、鍾怡雯日漸活躍，在千禧年過後更參與馬華文學選集的編纂出版，從根本上影響臺灣文壇與馬華議題的關係。上述在臺馬華人的認同運作，可謂具有社群意識的集體行動，不止建構「中華屬性」的異地想

61 Butler, Judith, *Bodies That Matter* (New York: Routledge, 1993), pp. 230-236.

62 黃錦樹論馬華文化的「表演性」時指出，「華人對傳統文化的承繼大體而言是一種『正文缺席』下的『述』：對空白正文的盲目引述」。黃錦樹：〈中國性與表演性：論馬華文學與文化的限度〉，收入《馬華文學與中國性》，頁74。

63 張錦忠：〈在臺馬華文學〉，收入《西灣文庫》第2輯（高雄：國立中山大學出版社，2009年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

像，更生成在臺馬華的生存模式。

然而在集體行動的湍流之下，個人的身體、行爲與掙扎，亦是凝聚在臺馬華認同的重要場域。在陳大爲與鍾怡雯所選編之《赤道形聲》、《赤道回聲》馬華文學讀本中，可見九零年代馬華文學對於歷史、認同、語言與文化的紛呈詮釋，其中更可見馬華作家在臺灣的身體感知。[64]陳大爲即描寫作家在臺北打工經歷的〈南京東路〉，雖以業務工作爲題，實際上卻表述了作家在臺灣生活無可避免的疏離與陌異感。[65]在汗濕燠熱的盆地氣候中，作家走進業務大廈，並如此形容：「我彷彿游離在都市文學之外，其實仍在其中；我只能用身體來書寫此刻的處境，也許這不能稱之爲書寫，而是某種實踐」。[66]鍾怡雯的〈節奏〉則描寫馬來西亞與臺灣不同的交通規則所映照出的身體節奏感的殊異：「在臺北，我的腳步打著急促的拍子跟著一個個快速慌亂的音符急走；回到家裡，是一種接近爵士樂的隨意和即興」。[67]身體對異地的探勘與直覺，成爲作家思辨其認同形構的素材之一。

馬華作家的在臺身體經驗，亦滿佈於黃錦樹、張錦忠與李宗舜所編之《我們留臺那些年》的集體書寫中。[68]其中，王潤華以「異鄉人」爲題，描述生活在六零年代威權政治臺灣的自己，遊走在重慶南路書店街的矛盾感受；淡瑩回憶自己在臺大外文系課堂上因教授的濃濃口音而挫敗孤立；劉放敘述當時臺灣處處可見之「殺豬拔毛」、「朱毛匪幫」等口號對留臺僑生們帶來的視覺震撼；李宗舜回憶與李華強因濃厚鄉音、言談另類、「穿藍色Texwood喇叭牛仔褲」而與政大中文系同學格格不入；廖雁平紀錄下臺北的寒冷天氣；陳澤清記述在美麗島事件爆發時期，自己爲電影院銀幕上突然出現的施明德畫像而驚異不已，也描寫在海外青年講習會軍事訓練中，被迫高唱軍歌、開槍打靶的陌異感；張錦忠憶起甫印好的《白鳥之幻》被扣留，而必須親赴新聞局說明的驚險經驗；周美芬則說西門町的謝謝魷魚羹讓她想起馬來西亞的辣椒漿，是當時認爲在臺灣找到最美味食物；黃錦樹甚至以《憂鬱的熱帶》比喻在臺的不適感：臺灣學生對僑生佔位子、搶資

64 陳大爲、鍾怡雯編：《赤道形聲：馬華文學讀本I》（臺北：萬卷樓，2000年）；陳大爲、鍾怡雯、胡金倫編：《赤道回聲：馬華文學讀本II》（臺北：萬卷樓，2004年）。

65 同前註。

66 同前註。

67 同前註。

68 黃錦樹、張錦忠、李宗舜編：《我們留臺那些年》（臺北：有人，2014年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

源、課業落後、怪腔怪調、衣衫襤褸、髒兮兮的刻板印象呈現在「反僑生」、「反僑教」的民族主義社會運動中。[69]這些關於個人身體的陌異感、不適應與衝突，往往消融於更大的政治參與、出版實業與詩社集會等集體行動的宏大敘事中。然而身體與外在環境的斷裂性，卻關鍵地表述在臺馬華認同的實際痕跡與情境。

自六零年代起，臺灣繁複政治史衍生的白色恐怖、外交失利、經濟起飛、解嚴與社會運動發展中，實則已形構一條近代臺灣身體（反）規訓系譜。此中，新生活運動所遺留下的身體紀律而後發展成更爲嚴苛的肉身管理，省籍衝突體現於外省語、客語、臺語等腔調間的摩擦齟齬，經濟快速發展帶來「愛拼才會贏」[70]的敏感神經與高速化的日常身體。然而，作爲外來者的在臺馬華人卻從未完美地嵌合於這條系譜中，馬華身體的「中華屬性」與「馬來西亞」傾向往往成爲殊異。誠然，並沒有所謂同質性的在臺馬華身體質地，然而在臺馬華身體的「去身性」，卻是絕對無法忽略，卻素來在臺馬華研究中罕見的。由此，《我是一件活著的作品（readymade）》所具象化者，並非特定在臺馬華人的情節故事，而是藉由表演身體所超戲劇化的個體層面與集體層面的齟齬，說明在臺馬華認同的持續運作模式，並進一步提出了在臺馬華研究的「身」轉向可能。相較於角色形塑或線性故事所建立的傳統敘事，《我是一件活著的作品（readymade）》以齟齬身體層層推演戲劇行動。齟齬情境，並非負面，不諧的狀態反而成爲在臺馬華認同的生成動力。劇中透過高度凝練、專業技術與後設方法而呈現出來的齟齬身體，不僅揭示受正典體制排除在外的在臺馬華身體史，更將齟齬性反轉挪爲己用，厚實在臺馬華抵認同的批判性。

結語：馬華文學劇場中的持續離境而後？

如何重思馬華議題中的語言與身體，迄今仍是未竟之業。二〇一八年，隆雪戲劇互動空間（ASLI）、馬來亞大學與臺灣文化部合辦之「回返與重啓——馬來西亞中文戲劇論壇」，即以「語言」、「跨越」、「身體」及「場域」爲關鍵字提出辯論。當中，高俊耀強調身體作爲文化符號持續離散流動的場域，

69　同前註。

70　《愛拼才會贏》爲臺灣流行音樂歌曲，由陳百潭填詞作曲，葉啓田原唱，發行於1988年。

臺灣大學學術期刊資料庫

並指出在臺馬華身體的曖昧不明狀態。[71]正因無法定義或定位，在臺馬華身體不僅成爲馬華研究不可或缺的論述節點，更對應至素來佔據馬華研究核心的文學與語言傳統。近年來文化研究出現「身體論轉向」（corporeal turn），試圖從現象學、精神分析與物質研究重思身體作爲批判核心的可能性。[72]在這一波浪潮中，身體研究（corporeal studies）雖顯著浮現，卻與文學及語言研究傳統分頭發展，而欠缺跨域性論述。就此而言，林亞婷同一年所提出之「華身論」（Sino-Corporealities），即從「華語語系研究」（Sinophone studies）視角探討華語語系中「身體論」（Corporeality）的多元發展。[73]「華身」雖仍是理論雛形，卻關鍵地指出「華語語系研究」與「身體論」之間交叉樞紐的重要性。有鑑於此，本文從作品之戲劇文本與表演文本著手，梳理其雙重自反性展演所象徵之在臺馬華抵認同，以及齟齬表演身體所體現之在臺馬華去身記憶。所謂在臺馬華身體，最終並非是本質論式的在臺馬華人所有之特定身體形貌，而毋寧透過窮劇場《我是一件活著的作品（readymade）》中掙扎於國族、種族、宗教、語言、氣候衝突的身體符碼，指向複數的、開放的、揭示其滿佈創傷與困境且不求和諧融合的當代離境身體屬性，並進一步重思當代馬華研究的「人」轉向。「人」轉向並不僅止於「馬來西亞華人文學」概念的翻新，更指向「身體論」得以補充、對抗、呼應、挑戰文學研究的多元可能。「馬華文學劇場」在臺灣的發展，由此進一步揭示了劇場與文學、語言與身體、臺灣與馬華等多組辯證願景，並提示了未來表演藝術作爲文化批判的跨域方法。

辯證乃賴於差異，本文聚焦劇中綿延持續的自反與齟齬，揭示其藉由無法統一、欠缺和諧、不能齊整的主體建構過程，論證異己他者的生存並不應以進入體制正典爲唯一方法。八零年代追求「肯認」的族群政治即便達標，仍然奠基於被動地受到肯認的狀態，即使所有少數族群皆受到肯認，施與肯認的霸權體制並不曾改變，反而蒸蒸日上，發展出更強大的文化宰制及其配套的利益部署系統。因

71 高俊耀：〈語言當中的身體疆界〉（「回返與重啓 ～ 馬來西亞中文戲劇論壇：1990年迄今」，場次二「身體、語言與問題意識的探索」，2018年）。

72 Sheets-Johnstone, Maxine, “The Corporeal turn,” *Journal of Consciousness Studies* 18:7-8 (2011): 145-168.

73 林亞婷：〈「舞出太平洋」特別專題〉，《美育》雙月刊第226期（2018年11-12月），頁2-48；林亞婷：〈華身論〉，收入史書美、梅家玲、廖晁陽、陳東升編：《臺灣理論關鍵詞》（臺北：聯經，2019年），頁251-260。

臺灣大學學術期刊資料庫

此，強調異己他者並不必須追求進入正典，其異己本身即個人、族群及社會的建構過程。《我是一件活著的作品（readymade）》作爲臺灣當代馬華文學劇場的先聲，雖在規模與市場上仍屬小衆，其美學所揭示之生命政治與戲劇展演的繁複協商卻實在指出，在臺馬華不需要思考如何融入臺灣社會，而臺灣作爲環境也應跳脫幫助他們融入社會的單一視角論述，唯有當雙方都能從不諧與差異的視角重思社會運作，才有可能朝向更爲正義、平等與互惠的願景。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣當代馬華文學劇場：窮劇場《我是一件活著的作品（readymade）》的「身」轉向

鄭芳婷

國立臺灣大學臺灣文學研究所副教授

文學劇場作爲一種戲劇類型，近十年在臺灣漸漸開展，然而目前作品大抵以重現在地經典文學爲核心。以馬來西亞—臺灣跨國對話爲長期主題的窮劇場，於二〇一五年推出「要說的都在這裡－馬華文學劇場」系列作品中的首作《我是一件活著的作品（readymade）》，則透過表演身體與語義文字的辯證性，挪用、轉化甚至解構在臺馬華詩人木焱同名詩作，直指馬華抵認同的創傷與困境，進一步促進對於馬華文學既有複數框架的再思考。本文由此探問：在臺灣當代劇場系譜中，馬華文學劇場如何對臺灣的戲劇與文學領域產生實質影響，又如何藉由創新批判理論的生成，回應現有（在臺）馬華研究的關鍵議題。本文首先從劇作及詩作的後設結構出發，分析其中敘事語言與舞臺身體無法集中表述的雙重自反性狀態，以及此狀態所揭示的在臺馬華認同部署，並進一步嘗試以「持續離境」概念，指出行動主體與身處場域之間的迴圈式流動關係。本文接著轉入表演身體的高度凝鍊行動性，試圖就個體與集體兩層面的「齟齬身體」的細部分析，回應黃錦樹「失語的南方」論述，進而延展出「去身性」的批判模型，最後提出在臺馬華研究的「身」轉向的發展可能。

關鍵字：馬華文學劇場　我是一件活著的作品（readymade）　離境　肉身　抵認同

臺灣大學學術期刊資料庫

Malaysian Chinese Theatre in Taiwan: The Corporeal Turn of Approaching Theatre's *I Am A Living Work of Art (readymade)*

Fan-ting CHENG

Associate Professor, Graduate Institute of Taiwan Literature, National Taiwan University

Literature Theatre, as a genre of performance, has gradually developed in the recent decade, with most of the kind intending to represent classic literature of Taiwan. Approaching Theatre, a theater group themed with transnational dialogue between Malaysia and Taiwan, premiered *I Am A Living Work of Art (readymade)* in 2015, which appropriates, transforms, and deconstructs Mu Yan's poem of the same name through the dialectical operation of performing body and linguistic lines, thus pointing out the traumatic impasse of the Malaysia Chinese disidentification and further mobilizing a rethinking of the established frameworks of related studies. In the light of this, this paper asks: in the genealogies of contemporary Taiwan theatre, how does Malaysia Chinese theatre impact on the fields of theatre and literature in Taiwan and respond/react to the critical issues of Malaysia Chinese in Taiwan through innovative theory or model? The paper starts from the meta-structure of the poem and the performance, analyzing the double reflexivity embodied by the uncoordinated nature of the narrative and the body of the performance. By articulating the disidentificatory deployment of the Malaysia Chinese in Taiwan, the paper reveals the looping interrelation between subjectivity and scenario. The paper then turns to the condensed bodies on the stage, investigating the discordant aesthetics in terms of individual and social levels. By doing so, this paper aims to extend Kim-chew Ng's concept of the aphasic South into a critical model of disembodiedness that ultimately proposes the possible corporeal turn of Malaysia Chinese studies.

Keywords: Malaysia Chinese Literature Theatre　*I Am A Living Work of Art (readymade)*　Departure　Corporeality　Disidentification

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目：

木焱：《晚安臺北》，臺北：秀威科技，2015年。

王威智：〈全球化的在地劇場研究：以身體展演爲跨文化取徑〉，2016NTU劇場國際學術研討會「全球化年代的在地展演」，2016年。

邢詒旺：〈我所朗誦的你──淺析木焱詩選《我曾朗誦你》的書寫對象〉，發表於木焱詩選《我曾朗誦你》新書分享會，吉隆坡會展中心（KL Convention Centre），2011年8月31日。

呂育陶：〈序文〉，收入木焱：《我曾朗誦你》，八打靈在也：星洲叢書，2011年。

吳岳霖：〈鬧劇之王與悲劇之奴的混血《嫁妝一牛車》〉，《表演藝術評論臺》，2018年6月28日，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30182，讀取日期2019年5月5日。

吳思鋒：〈馬華文學劇場──策展人語：爲何「要說的都在這裡」？〉，《窮劇場》，2015年4月8日，http://approachingtheatre.blogspot.com/2015/04/blog-post_8.html，讀取日期2019年5月5日。

_____：〈馬華文學劇場──策展人語：爲何「馬華劇場」？〉，《窮劇場》，2015年4月6日，http://approachingtheatre.blogspot.com/2015/04/blog-post.html，讀取日期2019年5月5日。

林亞婷：〈「舞出太平洋」特別專題〉，《美育》雙月刊226期，2018年11-12月，頁2-48。

_____：〈華身論〉，收入史書美、梅家玲、廖晟陽、陳東升編：《臺灣理論關鍵詞》，臺北：聯經，2019年。

林建光：〈賽伯格—臺灣〉，《國科會人文處99-100年度外文學門專題計畫研究成果發表會論文集》，雲林：國科會人文處，2013年。

林萬菁：《中國作家在新加坡及其影響1927～1948》，新加玻：萬里書局，1978年。

姚拓：〈演一個人生──馬華戲劇七十年來的回顧與展望〉，收入戴小華、柯金德編：《馬華文學七十年的回顧與前瞻：第一屆馬華文學研討會論文集》，吉隆坡：馬來西亞華文作家協會，第一屆馬華文學節研討會，1991年。

洪明道：〈《嫁妝一牛車》的喑噁和發聲〉，《表演藝術評論臺》，2018年7月6日，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30293，讀取日期2019年5月5日。

孫春美：〈世紀交替，戲劇堅毅──雪隆華語劇場12年（1988-2000）發展面貌素描〉，《憑舞臺季刊》改革5號-9號，吉隆坡：憑舞臺諮詢與服務，2001年。

高俊耀：〈世代交錯，無以爲繼或另闢蹊徑？──2000年後馬華劇場的發展面貌勾勒〉，臺北：第七屆華文戲劇節．華文戲劇的跨文化對話學術研討會，2009年。

_____：《我是一件活著的作品（readymade）》，未出版劇本，2015年。

_____：〈語言當中的身體疆界〉，「回返與重啓 ～ 馬來西亞中文戲劇論壇：1990年迄今」，場次二「身體、語言與問題意識的探索」，2018年。

高嘉謙：《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情》，臺北：聯經，2016年。

張啓豐：〈臺語劇場語言精練顛峰之作《清明時節》〉，《表演藝術評論臺》，2013年11月8日，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=8377，讀取日期2019年5月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

張錦忠：〈文化回歸、離散臺灣與旅行跨國性：「在臺馬華文學」的案例〉，《中外文學》第33卷7期，2004年12月，頁153-166。

_____：〈重寫馬華文學史，或，離散與流動：從馬華文學到新興華文文學〉，《重寫馬華文學史論文集》，埔里：國立暨南國際大學東南亞研究中心，2004年。

_____：〈在臺馬華文學〉，收入《西灣文庫》第2輯，高雄：國立中山大學出版社，2009年。

_____：〈馬華七字輩詩人的後現代／消費美學：都市、商品、認同、主體性〉，收入《馬華文學與現代性》，臺北：秀威資訊，2012年。

郭惠芬：《中國南來作者與新馬華文文學（1919～1949）》，廈門：廈門大學出版社，1999年。

陳大爲、鍾怡雯編：《赤道形聲：馬華文學讀本I》，臺北：萬卷樓，2000年。

陳大爲、鍾怡雯、胡金倫編：《赤道回聲：馬華文學讀本II》，臺北：萬卷樓，2004年。

區秀詒、高俊耀：〈關於《七種靜默：忿怒》的一場對談〉，收錄於《窮有所本》，臺北：窮劇場，2017年。

黃碧雲：《七宗罪》，臺北：大田，1997年。

黃錦樹：〈華文／中文：「失語的南方」與語言再造〉，收入《馬華文學：內在中國、語言與文學史》，吉隆坡：華社資料研究中心，1996年。

_____：〈反思「南浮論述」：華馬文學、複系統與人類學視域〉，《中外文學》第29卷4期，2000年9月，頁39-40。

_____：〈製作馬華文學——一個簡短的回顧〉，《星洲日報文藝春秋》，2011年2月27日。

_____：〈「馬華文學」全稱之商榷〉，收入《馬華文學與中國性》，臺北：麥田，2012年。

_____：〈中國性與表演性：論馬華文學與文化的限度〉，收入《馬華文學與中國性》，臺北：麥田，2012年。

_____：〈緒論／馬華文學與在臺灣的中國經驗〉，收入《馬華文學與中國性》，臺北：麥田，2012年。

黃錦樹、張錦忠、李宗舜編：《我們留臺那些年》，臺北：有人，2014年。

楊宗翰：〈重構框架——馬華文學、臺灣文學、現代詩史〉，《中外文學》第33卷1期，2004年6月，頁147-163。

楊松年：《新馬早期作家研究》，香港：三聯，1988年。

葉偉章：〈岩縫中的綠意：略談吉隆坡中文劇團〉，《星洲網》，2020年1月17日，https://www.sinchew.com.my/content/content_2201517.html，讀取日期2020年7月10日。

窮劇場：《我是一件活著的作品（readymade）》節目單，臺北：窮劇場，2015年。

鄧正健：〈編導之刀鋒．感官的敘事——高俊耀的劇場美學〉，《大世界娛樂場II節目冊》，臺北：足跡X窮劇場，2016年。

鄭清文：〈清明時節〉、〈苦瓜〉，《鄭清文短篇小說全集》第1輯《水上組曲》，臺北：麥田，1998年。

謝詩堅：《中國革命文學影響下的馬華左翼文學（1926～1976）》，檳城：韓江出版社，

臺灣大學學術期刊資料庫

2009年。

魏月萍：《馬華文學批評大系：魏月萍》，桃園：元智大學，2019年。

龔鵬程：〈說「文」解「字」── 中國文學藝術發展的結構〉，《文學批評的視野》，武漢：華中師範大學出版社，2011年。

Butler, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.

Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor theatre*. New York: Routledge, 2002.

Muñoz, José Esteban. *Disidentification*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Sheets-Johnstone, Maxine. "The Corporeal turn." *Journal of Consciousness Studies* 18:7-8 (2011): 145-168.

Stiegler, Bernard. *Technics and Times, 1: The Fault of Epimetheus*. Trans. Richard Beardsworth and George Collins. Standford: Standford University Press, 1998.

Taylor, Diana. *Archive and Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2003.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫