戲劇研究　　第16期
Journal of Theater Studies
2015年7月　　頁217-252
DOI: 10.6257/JOTS.2015.16217

受逐抗爭主體的自反性戲劇政略
——讀演劇人《玫瑰色的國》*

鄭芳婷
國立臺灣師範大學表演藝術所助理教授

王威智
美國賓州州立大學比較文學系博士候選人

前言

二〇一三年，讀演劇人於基隆市立文化中心島嶼劇場推出其第四號作品《玫瑰色的國》，劇名發想自歌手張懸流行曲《玫瑰色的你》。據音樂錄影帶提示，「玫瑰色眼鏡」意指「幼稚、樂觀的看法」，此語意上的挪用凸顯了本劇對於自身國族（抵）認同的矛盾心態與焦慮賤斥。敏感的社會議題在本劇中狀態有如凝爆，炸開的同時卻無從解答——四六事件、禽流感、野百合學運、核能場爭議、美麗島衝突、兩岸統獨、獨立公投、保釣運動及多元成家法案等全數塞入了不到兩小時的小劇場裡，紛亂卻不紛雜，不意顯露了這些社會議題與集體創傷之間緊密的關聯。這不是好幾場惡夢，而是一場極大的集體夢魘，而本劇正是這場大夢魘的戲劇化鏡像。雖然本劇官方網站自謙並無預期觀眾看戲後能對社會議題有所行動，然而其行動主義（activist）性格仍然鮮明，甚至到了有點紙包不住火、無法自我克制的狀態，而正是這種企圖壓抑卻不可抑的雙重基進特質，造就了本劇最光彩照人的藝術——政治價值。

臺灣大學學術期刊資料庫

* 本文審查期間，承蒙諸位匿名審查委員給予寶貴建議，誠摯致謝。

茱蒂絲・巴特勒（Judith Butler）與雅典娜・阿塔納希歐（Athena Athanasiou）於《受逐：政治操演》（*Dispossession: The Performative in the Political*）所論之「受逐主體」（dispossessed subject） 具有同時受制及抵抗的特質，「受逐主體」雖難逃外在條件制約，卻因其「受逐」的定位反而充滿抵抗能量。根據韋氏字典（Marriam-Webster），「受逐」（dispossessed）一詞原始的字義爲「被剝奪其家屋、財產或安全」（deprived of homes, possessions, and security）。巴特勒及阿塔納希歐挪用此字，以形容身居社會弱勢社群的抗爭主體。如二者所言：「我們肯定從受逐主體發展出來的責任與抵抗，卻也察覺受逐的概念本身並無法化身毫無矛盾的政治理想狀態。」[1]雖然抗爭主體的雙重性無可避免，巴特勒與阿塔納希歐仍將希望置於抗爭主體從自身困境所發展而來的迫切改革力量。換言之，抗爭主體的政治能動性源於其對於自身處境的感知與意識。《玫瑰色的國》一劇從一開始便以劇名自我解構其嚴肅的政治意念，體現此具自覺及自反性的「受逐主體」——島上政治弱勢者的社運理念可能是天眞的，劇場的創作理念也可能是天眞的，但是打從一開始便「面對自己天眞無邪／知」的企圖，本身即代表某種成熟與入世，這也是爲何《玫瑰色的國》絕對不只是學生劇場，而是具有政治力量的前衛劇場。

在劇中，名堯、劉易、閔淳、大器、若萱、鄭筠、文賦等一眾角色身處二〇三四年的臺灣社會，自不同族裔認同、性別投射或階級位置，回首過去青春歲月一同參與的話劇社排練，對比如今革命理想的幻滅與失落，進而感知與意識到自身抗爭的能動與失動、聚焦與失重。作爲受逐主體，劇中角色雖深陷歷史創傷、族群衝突及體制僵局，卻也因自身受困處境而被迫採取各種行動，包括以話劇排練來傳達政治理想、返鄉公投以盡一己之力、親身參政改革城鄉發展、加入黨派社會運動以阻止官方政經霸權、與當權者溝通協調改善社會問題等等。除劇中角色化身受逐主體眾生相，《玫瑰色的國》一作本身，亦以其獨特的自反性台詞、複調敘事及根莖編劇等手法，化身具「受逐」調性的表演文本，在展演之中，持續反思自身「創作理念」（manifesto）的局限與僵局。

《玫瑰色的國》首演之際，離震驚社會的洪仲丘案尚距三個月，然而本戲如同一則寓（預）言，提示了之後將在全國掀起壯闊波瀾的白衫軍運動、太陽花運

[1] Judith Butler and Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political* (New York: Polity, 2013), p. xi.

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

動及遍佈城鄉各處型態多元的抗爭活動。雖則這些大型網路集結之社會運動肇因於洪仲丘案及海峽兩岸服務貿易協議通過等具體事件，這些事件並非偶然出現，而是脫胎於臺灣非統非獨超過一甲子之特定歷史脈絡。民國三十八年撤退來臺之國民黨政府，以「光復大陸」爲號召，視臺灣爲一反攻基地，中華民國軍事體制無一不爲此終極目標建構而成。洪仲丘案以前，仍存爭議之其他兵士傷亡案件衆多，所累積的軍方與民間的不信任感日益濃厚。又，臺灣國族身分迄今未明，民國六十年退出聯合國後，加諸一連串外交失利，中華民國身分遭受國際拒認，兩岸關係敏感多疑，政治角力不斷。國內統獨兩派相爭，對於兩岸互動模式的見解因此無限分歧，在引起極大爭議的服貿案以前，關於兩岸經濟互動的紛爭早已瀕臨引爆點。《玫瑰色的國》的出現實非偶然，它首演於大型社會運動之前，以社會運動之姿，探討社會運動之意，更立於社會運動史一隅。《玫瑰色的國》以「回顧臺灣社運史」[2]作爲方法，其後設敘事以小劇場討論小劇場之政治屬性。其回顧性戲劇動作，雖未深入每一件社會運動事件，卻宏遠地建構出一條隱然成型的政治劇場系譜。

回到臺灣劇場史來看，如此以史作戲、以預言體制暗喻島國創傷的手法亦屬罕見。臺灣現代劇場的政治性最早可追溯至日本時期的民族運動，其中於一九二一年成立的文化協會即定調以戲劇演出作爲社會改革與啓迪民智的工作。二戰結束後，國民黨政府接管臺灣，實施一連串社會政治壓迫策略，一九四〇、一九五〇年代在劇本審查與高額獎金的恩威並施下，雖有如「聖烽演劇研究會」等短暫以精進演劇、創作本土劇本爲目標的熱情創作者，絕大多數臺灣劇作家或自願或被迫，在二二八事件發生後的高壓政治統治的情境中，書寫起反共抗俄劇，使得政治宣傳成爲當時演出的主旋律，也爲臺灣劇場的活動力暫時劃下休止符。一九六〇年代李曼瑰（1907-1975）身兼立法委員、學者、創作者等多重身分，以其政治實力爲臺灣劇場舉辦「小劇場運動」，培養爲數不少日後劇場界的中堅分子，亦奠定劇場去政治化，以形式美學實驗爲主的走向，其影響至一九八〇年代初期「實驗劇展」達到高峰。然而，潛在社會政治對於臺灣人的影響始終存在。在一九八〇年代走向後期，特別在解嚴後，劇場美學實踐的基進化與多元化，除了經濟物質條件的高度發達之外，長年白色恐怖帶來的精神壓迫亦是原

[2] 來自讀演劇人《玫瑰色的國》官方宣傳文字：http://rosy-land.weebly.com/2701024565283043621 5.html，讀取日期2014年11月05日。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

困。換言之，政治壓迫催化了美學解放。從一九九〇年代至當代的劇場的展演作品觀之，實不難看出臺灣劇場在實際政治介入上採取迂迴、「規避」的策略，[3]直視社會政治脈絡的演出並不多見。綜合先前所述，《玫瑰色的國》將社會運動史寫入文本的敘事策略已經爲本劇帶來值得深入討論的定位，因爲本劇乃臺灣劇場史上少見之直接在劇作中處理社會運動的作品，其展演時間更適逢臺灣社會急遽變動的時期。尤其在二〇一四年重演之際，創作者更將甫才結束的太陽花運動編修入文本當中，足見其政治介入的自覺。本文書寫，目的即在回應臺灣政治與劇場展演長久以來的糾葛，從文本、展演與劇場空間等角度切入，揭露《玫瑰色的國》蘊含的政治力量，亦反思劇場作爲政治實踐的價值。

一、私記憶的極度疏離化：複調敘事與根莖編劇

《玫瑰色的國》的文本敘事由多層框架構成，過去與未來的場景交錯，帶出歷史與記憶的錯綜複雜。劇中角色在過去二〇一四年的學生時代，於話劇社活動排練「玫瑰色的國」同名劇本爲框架之一，[4]「玫瑰色的國」的劇情事件爲框架之二，劇中角色於二〇三四年當下的生活變化爲框架之三。《玫瑰色的國》由這三層框架相互交疊，將歷史與記憶，現實與虛構並置於舞台表演之中，既試圖質問社會運動的政治效度，又同時詰詢個人於歷史洪流中的主體定位。爲了揭露並分析本劇的複雜性，本文首先提出的問題是，時間的多層框架發揮了何種效果？歷史與記憶兩類敘事的引入又以何種方式形構本劇的展演與觀閱？

時間推移的順序在《玫瑰色的國》有鮮明的規律可循。開場與結尾是同一時間，爲劇中角色多年後再次聚首於紀錄片〈玫瑰色的國〉的發表會，[5]也是劇中唯一時間發生在當下的場景。不難理解，這是典型的倒敘手法，先告訴觀眾最後的事件，再回頭揭露隱藏在收束場景之前的戲劇性事件。但是本劇複雜之處在於，不同敘事向度的時空回溯夾雜在當下此刻首尾框架裡，時空轉移同時既向未來流動，亦往過去追尋。

首先是劇中角色在大學畢業後各分東西的生活近況，從遠至今順序發生，劇

[3] 紀蔚然：〈探索與規避之間——當代臺灣小劇場的些許風貌〉，《中外文學》第31卷第7期（2002年11月），頁41-58。

[4] 爲避免混淆，劇中角色話劇排演的劇本以單引號「」呈現。

[5] 紀錄片名以〈〉呈現。

臺灣大學學術期刊資料庫

情發展時間以線性流動推移至發表會。各角色在這般直線的時序中，爲觀眾揭露了各式假想的重大社會事件：禽流感、核能災害、東部開發、兩岸統一、幼兒誘拐事件等。由於本劇時空設定爲未來的臺灣，這些事件陳述乃屬後設層次，創造出對於當下臺灣社會的疏離效果。《玫瑰色的國》裡發生的事件幾乎都是劇場外、現今臺灣社會極爲關心的社會議題，[6]未來的時空設定將事實上並未發生的事件置於架空的想像之中，創造出相對安全的批判距離，讓人有種藉未來諷今日的感受。角色們面對事件而生的種種情感矛盾，亦可能是觀眾反思現實臺灣的感受。如貝托．布萊希特（Bertolt Brecht，1898-1956）所言，疏離是爲了讓觀眾以另類的角度來觀看故事，並且再次認同表演。[7]

然而，假如聚焦於劇中眾角色在未來臺灣所面對的個人情感掙扎，以及在社會情境高速變遷下所做的抗爭，使觀眾某程度上能更加投入和想像角色的生活與心境，角色所帶給觀眾的認同感卻亦持續遭另外兩個時空框架所打斷。角色們大學時代的話劇社生活，以及當年排練的話劇內容，不斷提醒觀眾眼前所見所聞的虛擬性，使觀眾難以輕易認同舞台上的角色。

眾角色大學時代所排練的話劇內容，「是一齣關於臺灣學運與社運的戲，試著呈現當時熱血男女在大時代裡奮鬥的動人故事」，[8]包含四六事件、野百合學運、美麗島事件、保釣運動等臺灣重大的政治抗爭事件的舞台再現。然而話劇「玫瑰色的國」裡有關社會運動的描寫極爲不足，排演活動本身又僅有零碎呈現，並且很快轉移到角色們的生活互動，這些敘事框架無可避免給人強烈時間流動的中斷感。舉例而言，「四六事件」一景將臺灣共產黨與國民黨的鬥爭背景，放置於極爲簡單的男女學生相識相戀，但是觀眾從對話中能知道的歷史細節非常稀少，大略爲臺灣曾有共產黨，擁有部分在地青年的支持，以及國民政治對共產思想的高壓革除：

> 器：（幫賦配音）可是政府說這些馬克思主義和共產思想都是……會被抓去槍斃的啊！

[6] 幼兒誘拐是中國的嚴重社會問題，應是配合在中國生活的大器和若萱所納入的戲劇性選擇，劇本沒有任何深入討論，據此本文亦不對此部分多作詮釋。

[7] Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, eds. Steve Giles, Marc Silberman, and Tom Kuhn, trans. John Willett, 13th edition (London: Hill and Wang, 1964), pp. 276-281.

[8] 劇本手稿，讀演劇人：《玫瑰色的國》，頁1，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

萱：（幫筠配音）與其讓政府告訴你什麼是對什麼是錯，爲何你不親自參與？不自己判斷呢？[9]

將實際發生過的政治運動放置於劇場中的手法，多少讓人聯想到布萊希特的教育劇與奧古斯都．波瓦（Augusto Boal）的「受壓迫者劇場」（Theatre of the Oppressed）。不過，這般對於運動本身，對於社會脈絡的探究卻沒有實際充分展開，反而迅速被演員的現實生活取代：

鄭筠轉身離開，文賦叫住鄭筠。

器：（幫賦配音）等一下！

萱：（幫筠配音）怎麼了嗎？

器：（幫賦配音）你願意跟我在一起嗎？

筠：啊？

燈光幻覺消失，鄭筠轉身看大器。

器：不是啦，鄭筠！不是我跟妳告白啦！（指文賦）我只是幫文賦配音順便幫他這個忙啦！[10]

「四六事件」社會運動的呈現迅速中斷，劇情很快推展至文賦對鄭筠的告白，觀眾從後續表演能輕易觀看到文賦和鄭筠的未來，但有關鄭筠和文賦扮演的臺灣共產黨女青年，與尚未入黨的青年的後來遭遇，則不得而知。跟四六事件一景相似，野百合學運排練場景僅由文賦的述敘帶過，後接續他和鄭筠感情的進展。美麗島事件的警察暴力鎮壓衝突被連結至劉易與名堯的性向認同掙扎；保釣運動呈現的是反保釣的黨國說詞，其排練則迅速被突發的太陽花運動打斷，眾人離去，僅剩大器和若萱討論對國家認同與感情生活。簡言之，觀眾永遠無法得知劇中角色們年輕時排練的〈玫瑰色的國〉的完整面貌，而只能知曉扮演這些角色的演員們年輕時代的愛恨情仇，如此看來，個人情感糾結竟明顯比政治事件的再現要來得重要。時間感的中斷與歷史感的稀薄，再加上對於個人情感與回憶的重視與再現，這些現象意味著什麼？

歷史書寫本身即是高度選擇，經由人爲紀錄而轉化成的線性相對客觀敘事。爲了賦予現實世界邏輯性，敘事材料必得重組與篩選，是以所謂歷史的全貌因而無法、亦不可能完全擺脫虛構性。與歷史相對，記憶乃主觀經歷的回溯。記憶是

[9] 同前註，頁4。

[10] 同前註，頁4。

臺灣藝術學院 期刊資料庫

直覺式、片段式的再體驗，無法被轉化成線性敘事，亦不能徹底受主體掌控。特別是創傷這類可能深植於潛意識的經驗，無法呼之則來，揮之則去，更不一定能與他人溝通。記憶作爲敘事材料與視角，如何提供歷史書寫另一思考向度，如何溝通過去和未來，則是近年人文領域的熱門研究方向。[11]從表演研究來看，黛安娜．泰勒（Diana Taylor）主張表演爲非文字媒體，與書寫檔案（Archive）相對，一方面，其稍縱即逝的特性能抵抗語言中心的書寫暴力；另一方面，以身體爲本的技藝展演則可成爲文化傳承與實踐的載體，因而具備再現被迫抑的歷史與記憶的定目演出（Repertoire）的可能性。[12]泰勒的邏輯其實不難理解，文字說不盡，就用演的；語言捕捉不清的，身體卻可能記得，因而表演提供理解歷史與記憶的另類出路。正因如此，劇場作爲身體展演的主要空間，實則提供了歷史與記憶彼此對照、重組與抗衡的可能性。

如名堯在紀錄片發表會開場所說：「……我們以爲自己可以改變世界，最後才發現我們那個口中的世界，其實只存在在當年二〇一四年話劇社的排練場裡。」[13]這段話確實夾帶滄海桑田的反烏托邦意涵，然而重點不在幻滅，而是在於名堯（背後的創作者）道出了排練場／劇場的某種特殊性：過去、現在、未來的衆聲喧嘩。

《玫瑰色的國》的破碎感來自於劇情敘事的懸置與演員現實的介入。敘事的懸置來自於不同時空事件的重層交疊，而所謂現實，實際上僅是劇中角色個人記憶的重現。換言之，透過將主觀記憶置於客觀歷史之上，將個人情感置於政治困境之上，《玫瑰色的國》模糊了線性的現代時間感受，質疑了現實的客觀性，並且個人化了政治與社會龐雜脈絡的實質影像。從這角度觀之，話劇排練場／劇場某程度成爲「第三空間」的隱喻。在這空間中，既無法完整地再現歷史，亦不能抹去個人主體的介入與干擾，正如排練終歸結束，演員終究必須從角色回到自我。歷史與記憶交纏，過去與未來交織、主觀與客觀交戰。在劇場中，觀衆實爲見證者，跟隨文本、角色與演員的身體走過這趟時空壓縮的旅程，體驗自我與臺

11 關於記憶的理論問題超出本文的分析範圍，此處無法詳述。可參見Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, trans. Kathleen Blamey and David Pellauer (Chicago: University Of Chicago Press, 2004).

12 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press Books, 2003), pp. 16-52.

13 讀演劇人：《玫瑰色的國》，頁3。

臺灣人學學術期刊資料庫

灣的疏離。

進一步從文本來說，由於劇本所處理的時空前後跨越近半個世紀，而且不依時空先後順序呈現，流暢的換景使得每個時空有如意識般肆意流動，更爲凸顯處於揉雜狀態的時空性。舞台上揉雜的時空提示了歷史意識的不斷堆疊、重複、變態及破裂，這正是臺灣當下社會議題的基調。每一個議題相互牽引呼應，背後是厚實複雜的歷史背景，然而從表面上看，似乎混沌一體。由於劇本企圖處理的歷史事件衆多，每一件都只能點到表面，本劇因此成爲一個以衆多「表面」相連而成的隱形巨大歷史高原，觀衆只得見表面，無以窺見高原內部，然而正因此「無從得見」，使得所有歷史事件都成爲開放理解、開放辯論及開放詮釋的「活性文本」。

所謂「活性文本」，乃指具政治意識地、刻意留白且模糊化的文本，此一文本以散亂的擬像符號織就，然而符號之間彼此潰不成軍，難以形構完整論述。劇中所爬梳的歷史事件紛雜繁複，以一衆角色的回憶爲主，每項事件皆點到皮毛，從未進入更深一層進行梳理。此一編劇手法看似乾澀，使得舞台上所提及的歷史事件化身沒有深度的隻字片語，在劇場中毫無方向地翻滾。然而實際上，正是此一編劇手法造就本文所謂「活性文本」，此一「活性文本」正如吉爾．德勒茲（Gilles Deleuze）與菲力克斯．瓜達里（Félix Guattari）在《千高原》（*A Thousand Plateaus*）中描摹的根莖（rhizome）動勢，無有中央單一根部，無有生長之開端或終結，亦不再具有任何帶有階級暗示的絕對結構。[14]在「活性文本」中，符號是一種「擬像」[15]，它將歷史事件的相關名詞以隨性之姿勾拉出來，以之換喻歷史事件。然而，由於符號不可能等同歷史事件，因此在符號與歷史之間意外強調出來的距離感，造就一種觀閱上的焦慮，促使觀衆自主填入劇中所缺乏的歷史事件細節。具體而言，《玫瑰色的國》處理到的事件，包括四六事件、禽流感、野百合學運、核能場爭議、美麗島衝突、兩岸統獨、獨立公投、保釣運動及多元成家法案等等，皆在表演中驚鴻一瞥後消失蹤影。四六事件只出現在第二

[14] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota, 1987), pp. 7-25.

[15] 本文此處參考尚．布希亞的「擬像」（simulacrum）概念。「擬像」強調當代消費社會中「原物件」不復存在的特性：除複製品與模仿物外，所謂「眞實」亦是幻象。見Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Glaser (Ann Harbor: University of Michigan Press, 1995), pp. 1-6.

景、禽流感唯第三景、野百合學運第四景、核電廠第五景及第八景、美麗島事件第六景、東部開發案第七景及第九景、兩岸統一第十景、獨立公投第十二景、保釣運動第十三景。每一歷史事件或議題，皆只分配到一至兩景，而每一景的劇本長度至多兩頁，在表演製作中更是不超過八分鐘，所產生的效果是，使得整齣戲填塞豐富，卻不帶任何預設性的立體感。歷史事件成爲擬像，劇本毫不預設任何「眞實」的歷史，揭露歷史書寫的建構性。

以第四景之野百合學運爲例。身處二〇二五年鄭筠先以獨白開場，向觀眾講述其丈夫文賦與自己年輕時的感情故事，而後時光倒轉到二〇一四，文賦上場，向近來因事未來排戲的鄭筠分享台詞紀錄。文賦下場後，走向麥克風架，鄭筠打開信封，閱讀文賦寫給她的台詞。場上伴隨〈黃昏鹿場〉的音樂，眾人進場，扮演野百合學運青年。立於麥克風前的文賦則向觀眾朗誦：「一九九〇年三月十六日……我在報紙上看到一群大學生到中正紀念堂廣場上靜坐，抗議萬年國大，要求總統直選。」文賦的表述熱血澎湃，然而他對野百合學運的描述即到此爲止，即便觀眾預期有更多相關討論，接下來的台詞盡皆私人抒情：「在漫長的人生旅途中，要找到一件自己想做並且有勇氣去做的事情是多麼幸運的一件事啊！我很高興我終於找到了！鄭筠，這是我寫的台詞，不錯吧！這段台詞是送給妳的！我知道妳考舞蹈研究所承受了家裡很大壓力，但是我想要告訴妳，我喜歡這樣勇敢的妳。」在文賦的獨白結束之後，第四景以鄭筠抽象詩意的現代舞作爲結束。第四景雖以野百合學運爲題，對於歷史事件的描述僅僅二句，其餘多半爲戲劇角色的個人史。如此一來，野百合學運不再是先驗的眞實事件，而化身「擬像符號」。以歷史事件爲組織肌理的劇本，擁有了提供觀眾彈性詮釋的優勢條件。

除對歷史事件「擬像符號化」的處理，《玫瑰色的國》以獨特的時空設定來加強其「活性文本」的效果。本劇開頭即以影像投影告知觀眾其時空設定爲二〇三四年，整整超出製作當下（2014年）二十年。而之後的劇情時空，主要是二〇三四年的一眾角色對於過去的回顧與探析。這樣的設定使本劇不再純粹以探究過去歷史爲主要視角，反而將焦點拉回製作當下年份，換言之，本劇乃以「過去式」技巧處理「未來式」，一掃政治小劇場耽溺於對過去孰是孰非相互詰過的常見公式，卻又以近乎科幻的調性，提醒（甚至是驚嚇）觀眾當下社會議題可能潛藏的各種預後。由於是尚未發生的未來，本劇等於在初始即已表態整齣戲是奠基於某種立場詮釋出的假定上，於是劇情本身並無探究「眞相」的動機或動作，而是迫使觀眾參與思考、分析與預估，一同涉入作爲「活性文本」的表演中。

雖則在羅蘭．巴特（Roland Barthe，1915-1980）所謂「作者已死」的當代，表演藝術作品盡皆化身「空白符號」（empty signifier），以供觀閱者彈性詮釋，然而一般以歷史爲主題並奠基於既定劇本的表演作品，難免夾帶特定歷史詮釋視角，遑論臺灣政治小劇場史當中藍綠分明的傾向。而《玫瑰色的國》誠然並非超然於所有視角之外，然而其對於所有劇中所論及歷史事件的組織方式，卻是經過刻意「表面化」處理的，所有歷史事件更爲深刻繁複的面向都缺乏的情況下，劇本成爲「活性文本」，免去對歷史事件單一霸道式的詮釋，它呼應德勒茲筆下的「無器官身體」（body without organs），[16]化身一部文本機器，由所有劇場參與者自行運作。

臺灣的種族、性別、國族、階級族群衝突從未停止，近年更是升溫不斷，接連引爆幾次大型社會運動，其所代表的意義並非只是各社會運動表面上所指出的具體議題，「洪仲丘」或「服貿」在某種程度上只是一個符號，背後愛恨複雜、矛盾牽扯的意識結構才是眞正使得社會運動如此狂暴的運作動力。這個運作動力之所以反覆無常、時常當機、不斷重置，正因島上紛雜不一的族群認同。《玫瑰色的國》有意爲之也好，無意插柳成蔭也罷，其活性文本使其本身不至淪爲某個特定族群立場的文宣品。其中第七景，劉易與名堯兩個角色對於彼此國族選擇與性向認同的辯論，尤其讓人拍掌叫絕。原住民身分、宗教信仰與同志議題在此交融難分，使得認同問題幾乎無解。然而本劇完全沒有要解決的意思，而是讓無解的困窘停在劇場的當下，使得觀眾被迫在戲散後自由思考。

至此可以得見，《玫瑰色的國》的「活性文本」編劇呼應了布萊希特「史詩劇場」中的「疏離」概念，以其刻意曖昧不明的複調敘事手法，解離任何寫實劇場沈溺幻覺式的可能，刺激劇場外開放性的思辨。本劇雖以「疏離」爲基本調性，卻也並非一味避免任何煽情元素，反而靈活運用足以製造強烈情感氛圍的感官享受。動人的配樂當然是本劇（至少在聽覺上）帶給觀眾的一大享受。甜梅號的緩飄後搖本就感情豐沛，搭上劇中某些較爲煽情的橋段，像是第十二、十四

16　「無器官身體」概念繁複，此處指涉德勒茲論述中無中心、非組織、純多元、去階級、非形式，以慾望爲原動力的紀錄生產方式。此種生產方式有如一層薄膜，慾望牽引感覺，感覺先行於思考，因而「無器官身體」雖然反對有機性，卻因此充滿活力與創造力。參考Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*（1987），中文相關論述可參考萬胥亭：《德勒茲．巴洛克．全球》（臺北：唐山出版社，2009年）及Gilles Deleuze著，楊凱麟譯：《德勒茲論傅柯》（臺北：麥田出版社，2000年）。

景，若萱一角失去孩子痛澈心扉、以及與其丈夫大器一角分道揚鑣之際狂喊自己又懷孕了等情節。布萊希特的原始概念具備正面戰鬥性格，然而本劇所呈現出來的疏離則屬非正面戰術，如煽情元素的使用。與其說甜梅號後搖滾的煽情力量使觀眾沈浸其中，毋寧說是此一極度煽情的聽覺氛圍作爲引子，不斷引誘觀眾跌入感傷幻覺，在觀眾幾乎進入劇中角色之際，卻又因複雜殊異的其他劇場因素，如穿插的舞蹈片段及時空交錯的編劇手法，而跌出角色之外。本劇收編煽情元素以挑弄觀眾觀閱感官，挪用主流文化，生產出暫時性的另類社群認同。《玫瑰色的國》對在地主流文化的態度非棄之不用，而是在主流文化中回收可利用的元素，在達到諧擬效果的同時，期使觀眾重思主流文化的建構性。

配樂之外，麥克風音效亦緊緊相叩本劇疏離調性。劇場雖不大，空間相對位置與牆面材質使透過麥克風與喇叭傳出的表演者人聲出現混雜的回音，此回音效果使得劇中所出現的一干獨白片段更非寫實劇場，並產生一定程度的演講效果。回音效果迫使表演者須放緩說話速度，以近乎演講方式進行獨白，演戲至此趨近演說。又，呈現獨白者不僅一角，劇中所有角色（名堯、文賦、劉易、鄭筠、閔淳、大器、若萱）輪流上陣，各自表述其迥異立場。本劇所創造的多元立場與活性文本，仍促使觀眾進行私人思考，游移於劇中各角的立場之際，亦自行創造詮釋以填滿缺乏內容的文本。

複調敘事與根莖編劇確實造就可彈性多元詮釋的活性文本，不僅批判長期橫掃臺灣國民教育教材的官方詮釋之霸權，亦指出集體歷史創傷的建構性特質。當歷史事件缺乏完整細節詮釋，失去高潮迭起，無有開端與結束，只存換喻式的符號堆疊累積，則創傷與療傷二者之間，究竟孰先孰後，則絕對難解。然而，活性文本尚不足以產生本劇所論之「自反性雙向政治能動」，它僅僅是在根本上先毀壞單一聲道的歷史大敘述，接下來的任務是表演主體對於自身政治理念的現身明志，其方法首先體現於劇本台詞的語言上。

二、「受逐」屬性：自反性戲劇語言

《玫瑰色的國》無論是文本台詞或表演方法，皆展演出巴特勒與阿塔納希歐二者所論之「受逐」主體自覺。

文本台詞分爲二類，一是面對觀眾的疏離性演說式獨白，二是角色之間趨近寫實劇的對白。名堯一角在第一景中首次向觀眾表演的獨白，已然將全劇的「受

臺灣大學學術期刊資料庫

逐自覺」定調。名堯：「『玫瑰色的國』。而這個名字正好是我們這群朋友在二十年前大學話劇社成發的劇名，那是關於臺灣學生運動以及社會運動的一齣戲。那時候我們很熱血，每天排戲……當年話劇社成發之所以會做一齣關於臺灣學運和社運的戲，是因爲當時我們對這個社會充滿熱情，但其實我們一點都不了解這個社會，我們以爲自己可以改變世界，最後才發現我們口中的世界，其實只存在在當年二〇一四年話劇社的排練場。」[17]名堯首次面對觀眾的獨白，使《玫瑰色的國》在開演之際，便開宗明義地將其自身定義爲後設劇場：《玫瑰色的國》乃以劇場方法，來探究劇場之於政治運動的革命效果。而此革命效果，遭受身處未來（2034）時空的名堯懷疑，正如他所說，之所以做戲，乃出於對社會無知的天眞與熱情，而戲所處理的「社會」，也僅限於「排練場內的社會」。換言之，身處二〇三四年的名堯體認到，參與做戲的人，不過是在排練場進行一場自嗨式的社會革命，所有史詩般磅礴宏壯的編劇手法、交融一甲子以來歷史記憶的台詞對話、現代舞蹈與肢體伸展、煽情感性的後搖滾音效設計，皆不過建構了一個劇場內可革命的烏托邦社會。於是，《玫瑰色的國》自戲始，便已自我解構其革命效果，它承認自己的無能與無知，以及整齣戲至終的無用。它無有政治劇場一般素有的單向政治宣告，而以雙向的宣告與反宣告，同時推展其戲劇動作，使整齣戲持續處於矛盾的調性中。

矛盾的調性，或與臺灣自民國三十八年撤退來臺至今，國家主權未受國際認可且國（島）族議題持續發酵的集體焦慮感有關。[18]撤退之後，臺灣處於非統非獨之國（島）族困境已長達六十年之久，在這段期間，更由於兩岸敏感關係而被迫退出聯合國、世界衛生組織、世界銀行集團、國際貨幣基金組織等國際性組織。一系列的外交失利與政治、經濟挫敗，使得認同焦慮感成爲近幾個世代的臺灣人的普遍性感受。身分不受國際承認其結果是，國內各項改革的掣肘難行。無論是核能發電廠存廢問題、原住民文化運動、多元成家婚姻法案推動、臺灣統獨論戰、洪仲丘事件後的軍事體制問題，無非不是相互牽連，並與國（島）族歷史脈絡緊密相連。牽一髮而動全身的狀態下，國內各項改革之寸步難行實不難理解。《玫瑰色的國》所展現的矛盾調性，實反映臺灣繁複幽微、因國（島）族

[17] 讀演劇人：《玫瑰色的國》，頁3。

[18] 葉蓁：《想望臺灣：文化想像中的小說、電影和國家》（臺北：書林出版有限公司，2011年），頁21-33。

臺灣大學學術期刊資料庫

歷史脈絡而難以進行之國內改革實況。其後設劇場手法，使其本身具高度自反性（self-reflexivity），不斷自我提問：劇場果眞能獻身於政治改革嗎？

《玫瑰色的國》的自反性台詞並不只是開頭的獨白，而是從頭到尾幾乎貫徹全劇。第二景中，時空倒轉回二〇一四年，在文賦與鄭筠的偶像劇式愛情戲中，文賦以鄭筠在排演戲劇中「勇敢的臺灣共產黨女青年」一角，讚美鄭筠追求自身理想的勇氣，然而鄭筠回以：「你現在是在諷刺我跟她一樣，最後結果和下場都會失敗嗎？」[19]在劇中，文賦挪用劇場角色於現實生活，等同指認劇場或者可能啓發現實生活的潛力，然而鄭筠的回答，雖沒有直接否認這種「劇場——現實生活」的連結性，卻揭露其對於革命最終失敗的恐懼。鄭筠立即與劇場角色切割的行爲，挑戰了文賦適才所做出的連結，在她的原則中，劇場與現實生活絕不相同，「勇敢的臺灣共產黨女青年」最終失敗，而她不會。以鄭筠的邏輯而言，《玫瑰色的國》裡的角色即便失敗，《玫瑰色的國》以外的社運份子卻不盡然。如此看來，雖然矛盾與恐懼幾乎瀰漫整齣戲，《玫瑰色的國》仍舊對現實革命持肯定立場。

在第三景轉入第四景之際，文賦僅以「別想太多」安慰因公司危機而焦躁不安的鄭筠，然而接下來，鄭筠對觀眾的獨白卻以「我的先生文賦，他其實是我認識過最勇敢的人」爲開頭。文賦面對問題時的鴕鳥心態，卻是鄭筠口中的勇敢。當然，鄭筠這裡所要強調者，是文賦如何由於現實環境的困境，由勇者退化至此。她在肯定文賦的勇敢之餘，也承認文賦最終走向無法勇敢的路徑。於是，鄭筠的矛盾心態無所遁形。到了第五景後，時光轉至二〇二六年，鄭筠的矛盾性焦慮終於全體爆發，如同鄭筠向觀眾的獨白所說：「但是最後我失敗了，我沒有考上。光靠勇敢是沒有用的，你最終還是得面對現實。」[20]再次表述她對於政治革命的矛盾性恐懼之際，她完全否定文賦口中的「勇敢的臺灣共產黨女孩」，並且開始拒絕與文賦溝通。

至第八景，文賦與鄭筠的處境已與開場時的理想幾近相左。文賦決定留守臺電核四廠參與核災救援，留下鄭筠一人。而鄭筠不再發聲，轉以獨舞表示她的內心掙扎。至本劇終局，文賦因爲核能放射線的緣故，身體出現問題，由鄭筠專心照顧。部分來說，文賦與鄭筠的情緣出自對於理想的追求，然而到了劇末，種種

19 讀演劇人：《玫瑰色的國》，頁5。

20 同前註，頁7。

臺灣博碩士論文期刊資料庫

理想已不復存在，徒存與現實妥協、蝸居於平常生活的兩人。

同樣的幻滅、挫敗與矛盾亦見於其他角色。第六、七景以後，故事轉入名堯、劉易與閔淳三人情感史。劉易與名堯在一次立場相互衝突的辯論中，各自爲自己辯論。名堯直言自己「理想化了一點」，但至少他「有原則」。名堯對劉易的自白，不啻承認自己的過度烏托邦，卻也捍衛其政治改革理想，而這種矛盾心理，呼應了鄭筠、文賦等人的共通焦慮。第九景之後，閔淳提及自己對於當初所排演《玫瑰色的國》的緬懷時，名堯卻以「畢竟人的青春就只有一次嘛，感動是一定會的」一句話，無意識間將閔淳的熱血詮釋爲無關緊要的感動（或時下所謂「小確幸」）。[21]值得注意者，第九景乃眾人反抗「大東部開發計畫」的示威遊行活動。在這樣的背景設定下，名堯的「澆冷水」行爲，使其矛盾心態更是完全暴露在觀眾面前。到了第十景，台詞一向無有矛盾心態的劉易，也出現各種反省。他對觀眾說：「我想起以前話劇社排戲的時候，他曾經提醒我說過的話『做你自己，一切都沒問題的。』長大了以後，才明白這一切究竟有多困難。有人說我立場反反覆覆，老是說一套作一套，是個標準的政客，這些我都接受，但是起碼我沒有對不起任何人。」[22]劉易承認「作自己」很難，並且承認自己立場反復無常。他的這段獨白，不僅表述其認同過程的困境，亦描述生存於社會的困難：立場必須反覆不定，才可能存活。

除了獨白及自白，在戲中的對白，亦頻頻展現自反性矛盾心態。以第十二景的若萱與大器對話爲例，失子的二人面對臺灣公投，若萱意欲回臺灣參與公投，大器認爲「這個公投一定不會成功」，若萱雖未置可否，卻自認「沒有辦法繼續這樣過日子」。[23]在這段對話中，若萱與大器看似立場不同，實則只是講出矛盾立場的兩種聲音。換言之，二人對話可看成一人獨白。兩人雖最終回去參與公投，然而大器向觀眾獨白的最後一句話「但是這又有什麼意義呢」再次瓦解行動上的積極意義。[24]即便第十六景及第十七景幾乎充滿寫實感傷劇常見的大團圓式台詞，最後一景當中閔淳的最後獨白，仍回到自反性矛盾語態：「在一座島嶼上有一群人，他們每個人都帶有一副神奇的玫瑰色眼鏡，透過他們的眼鏡來看世

21　同前註，頁11。
22　同前註，頁11。
23　同前註，頁13。
24　同前註，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

界，放眼望去整座島嶼都變成了一片玫瑰色的國度。」[25]閔淳以「玫瑰色」譬喻以形容劇中眾人「幼稚、樂觀的看法」，明知改革阻礙難行、改革者立場時有變易，甚至改革初衷模糊不清，然而眾人仍須「繼續向前」。

《玫瑰色的國》大量使用的自反性台詞，呼應其名稱，強調劇場的政治意識並非單向攻堅，而是雙向矛盾。角色自覺深受時代精神、文化脈絡、政經體制等外在環境穿透。正如巴特勒所論，主體乃建構於對成規符碼的重複引用，主體難逃脫於社會建構之外，然而巴特勒也強調，重複引用的過程中難有完美實踐，因此所有的引用過程都可謂「失敗」的引用，主體的認同必然是某種錯誤的實踐（necessary error）。[26]巴特勒所謂的「必然錯誤」，卻是「酷異（queer）」潛力的起點。劇中角色雖深知難逃社會建構，卻仍執意前行，奮起改革，等同肯定「酷異」潛力的存在可能。所謂「酷異」，根據麥可．華納（Michael Warner）於《對酷異星球之懼》（*Fear of A Queer Planet*）所論，酷異乃出於對既有制度與價值的挑戰。[27]劇中眾角色可謂酷異主體，嚮往改革之際，卻得以察覺身陷囹圄的困境，由於能夠持續自反，因此得以游離於既有制度與價值邊界，創造出（即便是有限的）的能動性。

《玫瑰色的國》的酷異性可自三方面得見，首先是戲劇角色的持續自我解構，諸如前文所討論一眾角色對社會改革的烏托邦式熱情與幻滅性的失望。閔淳、名堯、劉易、鄭筠、文賦、大器及若萱，無一不是各自向觀眾表述其年輕時候的革命理想，而後又對理想的破滅表態失望與絕望：閔淳以代表「幼稚」與「樂觀」的「玫瑰色」描述諸人夢想；名堯直接承認自己過於理想化；劉易表述自己搖擺立場背後所經歷的困難；鄭筠最終面對自己「勇敢」逐夢在現實生活中的失敗；文賦逃離自己一再採取的「勇敢」價值；大器早已表態對於民眾參與政治的遲疑與不信任；若萱甚至以精神狀態的崩潰面對失去孩子的痛苦。熱情與失望交融混雜，成爲本劇的酷異性基調。再來是後設劇場的使用，劇中劇的技巧暗喻現實社會的建構性與荒謬性。《玫瑰色的國》並未提供一個完整宏大的劇情敘事，反而以戲中角色所排演之大學話劇社成果發表會「玫瑰色的國」爲喻，點出戲外政治理想的幻夢質地，戲中戲與戲外戲相嵌相合，角色游移於裡外，做夢的

25 同前註，頁16。

26 Judith Butler, “Critically Queer,” *GLQ* 1.1 (1993): 17-32.

27 Michael Warner, *Fear of Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. xiii.

臺灣大學學術期刊資料庫

同時亦在解夢，演戲的同時亦在下戲。第二、四、六及十三景的排練場主題，穿插在其他非排練場景，造就劇中戲裡戲外難以分辨的效果。名堯於開頭的獨白與閔淳於戲終的獨白相互呼應，「玫瑰色的國」最終等同《玫瑰色的國》，而「玫瑰色的國紀錄片暨專書發表會」有如將《玫瑰色的國》一劇裝裱，封存定讞。後設劇場以劇場表述劇場，使得劇中劇情主線逕自解構，脫離以表述「唯一眞相」爲結構的傳統敘事。最後是線性敘事的打破：全劇十五景時間設定反覆變換，直接挑釁以單向線性敘事爲主的「複製霸權」（productive hegemonic）進步論調。「複製霸權」起自異性戀父權體系以「兒童」意象建構出來的社會進步論調，正如酷異學者李．伊德曼（Lee Edelman）所論，傳統「兒童」意象排拒酷異主體，將之貼上「自戀」、「反社會」等標籤。[28]《玫瑰色的國》採非單一線性敘事，更在全劇各處透露對「社會進步」的質疑與反詰。誠然，本劇並非拒絕社會進步，而是在推動政治革命與社會進步之際，對於傳統價值與官方霸權所匡定的大寫「社會進步」有所懷疑，進而揭露大寫「社會進步」的建構過程。如第七景中名堯與劉易二人對於「大東部開發計畫」的辯論，代表官方的台東縣長劉易，直抒胸臆其政治理念乃爲了使臺東「更繁榮更進步」，而代表在野的社運份子名堯則不斷挑戰官方對於臺東利益的詮釋，反對政府以臺東利益之名所進行的「破壞」活動。[29]名堯雖憤恨不平，卻也非對自己論調全無懷疑，他在劉易的逼問下，步步倒退，最終幾乎轉變爲喃喃囈語，歇斯底里地吶喊著自己的族裔、性向認同，第七景於此自反性轉濃。

自反性台詞的使用與劇中大量出現的獨白表演相輔相成。獨白本就是相當疏離的表演方式，角色與觀眾一同自劇中煽情情節中暫時抽身，不再沈溺於感傷氛圍。在表演者不斷自省其生命過程之際，劇情故事與劇外社會產生連結，促使觀眾一同反省劇外社會的既有狀態。「酷異性」並非講求單一面向對主流正典的拒絕與排斥，而是在挑釁與置疑的態度上，游移於主流文化與流行符號之間。除了自反性台詞與獨白表演以外，《玫瑰色的國》之疏離調性亦奠基於其混雜的表演技巧上。劇中大量交夾的寫實劇、現代舞、後現代肢體動作、影像、後搖滾流行樂、策展等等元素，造就整齣戲猶如萬花筒般的展演方式。混雜的展演方式，體

[28] Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham: Duke University Press, 2004), pp. 1-31.

[29] 讀演劇人：《玫瑰色的國》，頁9。

臺灣大學學術期刊資料庫

現其酷異性抵抗手法，乃對於各種流行元素的回收再利用、挪用再拼貼，創造出另類且有彈性的雜混美學。[30]

三、舞台符號的操演性：中性之椅與策展劇場

透過空台與舞台道具的裝置，《玫瑰色的國》複雜化舞台物件作爲符碼的意義演繹，亦藉此提醒觀眾主體介入與詮釋的空隙。

從劇場空間來看《玫瑰色的國》，舞台沒有任何搭設佈景，十八個場景大致上由長桌、帶有滑輪的鋼椅和麥克風架搭構而成。舞台上的三根廊柱雖然阻礙視線，無形中卻幫忙劃分了舞台，因而本劇在場景建構上，在實際物體的妨礙下，仍保有某程度自由的組合性，配上非再現的寫意手法，空台依舊帶給觀眾高度的想像空間。如開場一景，在一側廊柱的正中央前方架設麥克風架，兩側分別橫放三張和四張鋼椅，用來象徵紀錄片與專書的發表會現場。這般用椅子作爲空間建設基礎的方式，是本劇最主要處理場景的方式，諸如用兩張椅子並列來代替家中沙發，一張椅子加長桌作爲辦公室等，皆是如此。椅子作爲空間的指涉物算不上新鮮事，東西方劇場皆早有相似概念，戲曲的一桌二椅到布萊希特的史詩劇場的雙邊交流可能是最爲顯著的例子。面對如此的舞台手法，除了讚許其靈活度，是否還有其他更具劇場性的思考角度？

第二景「四六事件」的排練一景中，在〈我們的早晨〉[31]一歌的伴奏下，眾人在場上跳起了讓人聯想到學校健康操的舞蹈。而後眾人將側台椅子搬到舞台另一側，兩兩左右並排，一人站在椅陣前，其餘人坐著，或睡或讀，透過動作明確定義出「教室」的空間。接著，眾人起身，一個接一個，以順時針方向將椅子繞過右側柱子，一圈回來，改爲三個角色坐三張椅子的直線組合，椅旁另有三人站著，右手呈直角上舉做出拉著拉環的樣子，並且眾人皆以同樣的節奏在晃動。不難想像，他們在「公車」內。第二景的主要兩位角色，文賦和鄭筠扮演的男女青年，在四六事件發生的一九四九年時，即在這公車內相遇。

這段表演中椅子的運用手法仍不脫基爾．伊拉姆（Keir Elam）一派傳統劇場

30 帶酷異基調的雜混表演美學，另可參見拉美表演藝術者Marga Gomez、Carmelita Tropicana及美國表演藝術團體「開襠褲」（Split Britches）等。

31 李雙澤演唱，陳世川、陳永龍作：〈我們的早晨〉，《敬！李雙澤唱自己的歌》（臺北：參拾柒度，2008年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

符號學概念：在劇場系統中，透過肢體、服裝、燈光、劇本等劇場元素，爲符號賦予假定性與可溝通性。[32]換言之，在音樂、排列方式、演員表情與動作、小道具等物件，再加上椅子，符號共同定義了教室和公車的空間，一旦觀眾接收（或理解）空間的訊息，椅子便同時被假定爲該空間的物件：教室的椅子、公車的座椅。劇場的意義生成，在這模式中有其動態的面向，舞台元素的作業先行於意義。不過最終來說，這思考面向卻預設了靜態的最終結論，亦即符號最終會達到共識，生產出一定程度的可理解性。

此類傳統符號學視角不乏問題。意義究竟將停泊於何處？從動態元素的飄浮不定到靜態詮釋的下錨確定，期間的轉折如何發生？又，何者可掌握意義的生成？種種問題在哲學與實踐層次都可以詳加深究。然而，不待理論思考，第二景接下來的發展乍看理所當然，卻已經對於符號學的穩定詮釋方法發出了有力的質問。

鄭筠下車後，文賦追下車，交還她遺留在車上的書。原本在椅子上的三人則站起來起哄，甚至有人一腳踏在椅子上。這時的空間狀況是什麼？鄭筠和文賦兩人的移動和身體語彙明顯表示他們下了車，在「街道」上。則現時站在椅子旁的四人（含原本就站著一人）在哪裡？公車上？若是如此，公車未免停滯過久，久到他們有時間調戲觀賞文賦追逐鄭筠的過程。又或者，這些人也瞬間移動到公車外頭，人在街道上？不無可能。問題是，這樣一來三張椅子所處的到底是什麼樣的空間？從後續角色們拉窗拍頭的動作來看，答案應該是仍在公車內。然而如前所述，一邊道路上、一邊公車內，兩者之間的時間流動已經有巧妙的轉化，雙方人馬不似現實的公車與街道關係，倒比較像電影的慢動作特寫，兩台攝影機分別處理著不同時間。在《我們的早晨》一曲的伴奏下，表演進行至此處，持續以舞蹈化的默劇型式演出，替時間感的切換提供了一定程度的基礎，使空間與時間的分裂得以成立。換句話說，椅子仍是公車椅子。然而，果眞如此？

接下來，原本公車上的四人離開了椅子區，繞行舞台側下場。大器、若萱移動到廊柱前的麥克風，爲鄭筠和文賦配音。此時鄭筠和文賦則走到椅子區，演出四六事件男女青年的調情戲碼。隨後，大器跳出角色，替文賦向鄭筠告白。從四六事件回到現實的這段過程，椅子一直在場上。前面四六男女青年的對手戲

[32] Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London ; New York: Routledge, 2002), pp. 1-28.

臺灣大學學術期刊資料庫

時，椅子是處於什麼狀態，又呈現何種意義？在切回排練場後，文賦和鄭筠旁邊的椅子又變成什麼？若要武斷地對兩個情境中的椅子做出詮釋，或許不無辦法，前者是某種街景，後者可以當作是排練場的道具。不過這般解釋卻多少帶有傳統符號學的暴力，無視實際演出空間滑移的曖昧性。以觀看當下的直觀感受來說，此情景交替過程中的椅子更多是種意義的懸置，是被賦予定義前的物品，是不得不被忽視的存在，空間變動的穩定性才得以維持。換句話說，若堅持要嘗試定義椅子的符號意涵的話，觀者將需要思考空間的界定基礎與合理性，以藉此固定椅子的詮釋，如此一來，原本透過空台而得以不斷轉換舞台空間，便會與持續存在的椅子產生扞格，「空的空間」與佔據空間的物品的角力也就無法輕易化解。

關於劇場的種種定義，最廣爲引用的說法很可能是彼得．布魯克（Peter Brook）在《空的空間》（*The Empty Space*）裡提出的看法：只要有個空的空間，有個人走過去，有人在看，就成了劇場。[33]這說法其實只是回歸了劇場的基本要素：舞台、演員、觀眾。布魯克透過此基本框架演繹他眼中所見的西方現代劇場問題，如僵化與商業化。然而，從《玫瑰色的國》的例子來看，更讓人感興趣的地方，更爲基本的難題是在劇場是否可以爲「空」？「空」到底意味著什麼？當人走過「空」的空間，從「空」到劇場，什麼東西產生了質變？劇場產生意義的過程又是怎麼回事？針對這些問題，如椅子所示，《玫瑰色的國》看似回歸寫意劇場的劇場手法，對於劇場時空的建構與轉換，一方面提供觀者思考劇場空間的本體問題，另一方面則深化歷史與記憶的錯綜複雜。

在身體演出與舞台空間互涉的情境中，椅子作爲關鍵物件，其意義很難避免浮動。椅子不單是符號式的物件，被用來借代其它物品，如後來美麗島事件的舞蹈化展演中，當成盾牌使用。更重要的是，作爲物品，椅子本身是種「記憶機器」。[34]鋼骨折疊椅因爲輕便移動，常用於各式集會之中，就像開場的發表會那樣。正因如此，觀眾對它的衍生記憶可以極其複雜，因人因事因地而異，難以窮盡。這種泛用性正好給椅子在本劇展演過程的多樣性提供了文化上的解釋。亦是因爲此物件作爲記憶載體的普遍性，使得對它的詮釋很難徹底被空間情境完全固定，而得以生產超出展演脈絡的聯想。因此前述文賦向鄭筠告白的場景留下來的

33 Peter Brook, *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate* (New York: Touchstone, 1995), p. 9.

34 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

椅子，或是美麗島段落結束，被收起躺放在舞台上的椅子，作爲物件不單是抵抗了原本的詮釋，更提供一個主體投入的框架，發揮形塑主體的作用。[35]在這樣展演過程裡的椅子，已經超出「這不是張椅子」的後現代式敘述，而是帶有主體性的演員，既抵抗文本詮釋的封閉性，亦參與再現歷史記憶的過程，更揭露了再現藝術內在邏輯的不完整性。

與此同時，本劇的展演空間中亦設展裝置臺灣社會運動相關的記錄，「包括綠色公民行動聯盟，苦勞網，南洋臺灣姊妹會高雄分會，紀實攝影家張良一、鄭百騰、鍾勝雄，新媒體藝術家駱麗貞的作品……。」[36]由於劇場本身是再現的藝術，劇場中的物件無法是單純的物品，必然在夾帶原始脈絡的情況下受到重組與再生，劇場因此無可避免地連結著物件的外延意涵。[37]即便展演空間四面徒壁，其四周的裝飾早已將其脈絡化，成爲負有社會政治重荷的空間。當演員出現在舞台上時，亦不可能僅是純粹中性的角色，而是歷史與記憶的載體，與舞台空間裡的物件持續對話。

本劇展場中諸件以臺灣社會運動爲策展概念的裝置藝術，亦作爲歷史與抵抗的片斷記錄與再現，和劇中物件相互呼應，召喚觀眾的自反式思考。如閔淳在劇末的紀錄片發表會所言：「（對觀眾）……現場除了有我所發表的專書以及我從大學時期到今天所拍攝的紀錄片之外，另外還有許多其他社運團體與藝術家所聯合展出的展品……也希望各位可以多去了解以及認識他們的理念與看法。」[38]透過閔淳之口，創作者的立場明顯。觀眾須得見這些展品，亦須思考這些展品所鑲嵌的脈絡。換言之，本劇的空台實際上並非空台，透過物件裝置，一方面，劇場空間的穩定性遭到挑戰，台上的物件猶如沉默的演員，見證戲劇時空的流轉與角色人事的更迭。另一方面，無聲的演員們承載臺灣的社會記憶片段，提供文本聲音之外的歷史敘事。與這些物品的在場對話，觀眾則獲得「解放」的可能，形塑

35 Bill Brown, "Thing Theory," *Critical Inquiry* 28.1 (2001): 1-22.

36 在筆者觀看的影像資料中，具體來說無法看清楚是什麼影像。以上資料引自張小虹：〈劇場，運動中：《玫瑰色的國》的動勢與形式〉（台新銀行文化藝術基金會Artalks，2014年5月31日），見http://talks.taishinart.org.tw/juries/chh/2014053103，讀取日期2014年11月10日。

37 參見Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), pp. 1-16.

38 讀演劇人：《玫瑰色的國》，頁18。

臺灣大學藝術期刊資料庫

自身的抗爭主體。[39]

「解放」在本劇情境意指從臺灣認同的大敘述中解放。班乃迪克．安德森（Benedict Anderson）在《想像的共同體》（*Imagined Communities*）中，提出民族共同體主要由語言及印刷媒體所形構出的共時性想像來支持，強調展演在共同體的建構過程中所發揮之作用，揭露共同體之虛構性。[40]透過安德森的論點來看，《玫瑰色的國》當中歷史與記憶兩種敘事的角力，加之在場物件對於詮釋的抵拒，使本劇非但沒有對共同體的建構有所貢獻，反而複雜化、進而質疑共體性的想像過程。眾角色們的生命經驗以及話劇中社會運動史的回顧雖試圖重構、想像某種有關臺灣社會運動的大敘述，然而這段過程卻非靜態固定，而是持續地遭受立場迥異的多重敘事聲調所打斷，受不連貫的時空脈絡所覆蓋，乃至於大一統的整合論點在劇中根本無從出現。本劇設定的未來調性下的想像的臺灣，除了狀況混亂，並無其它更爲鮮明、強烈的印象。易言之，過往史料與個人生命的混雜拼貼，雖然看似召喚某種臺灣想像，其實卻突顯了過往臺灣的國族建構論述的暴力與罅隙。《玫瑰色的國》的演出因此跳脫由上而下、由舞台往觀眾的單向溝通，爲觀者主體的介入留下了彈性空間。

四、從規訓肉身到抗爭肉身

如果說，物件在本劇成爲歷史與記憶的見證者、展演者與協同創造者，那麼溝通記憶和歷史舞台與觀眾的另一主要媒介是演員的身體。

第四景野百合學運中，文賦透過自己書寫的野百合學運台詞，替想報考舞蹈研究所的鄭筠打氣：「在漫長的人生旅途中，要找到一件自己想做並且有勇氣去做的事情是多麼幸運的一件事啊！……我喜歡這樣勇敢的妳，就去努力追求妳想要的吧！」[41]此刻文賦站在一張木質椅子上，於麥克風前朗誦他寫給鄭筠，有關野百合學運的台詞，同時傾訴對於她的愛意和鼓勵。經常伴隨著此敘事手法出現的，則是徹底去除語言的舞蹈演出。

臺灣大學學術期刊資料庫

39 解放一詞須放在洪席耶的概念下。見Jacques Ranciere, *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2011), pp. 1-24.

40 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 2006), pp. 5-7.

41 讀演劇人：《玫瑰色的國》，頁6。

同樣在第四景的同一時刻，相較於文賦的容易理解的語言行動，鄭筠此時坐在舞台中央，與文賦的朗讀同步，閱讀著文賦的信。伴隨著此敘事手法出現的，則是徹底去除語言的舞蹈演出。讀信後，鄭筠上半身向前微傾，持信左手往身體後方畫圓，帶動身體轉向後方，接著順勢躺下，翻滾一圈後起身，開始獨舞。短短一分多鐘的獨舞變化有限，大致以幅度不等的轉圈搭配雙手向上伸展，讓人聯想到翩翩起舞的蝴蝶。除了鄭筠兩次獨舞，又如在舞蹈化呈現的美麗島衝突中，名堯最後是被由其它演員飾演的警察團團圍住，位於圓型的核心處。又如劉易和名堯多年後因爲大東部開發計畫的抗爭而會面，兩人後來的合舞部分，則充滿了繞圈、畫圓，環抱等動作，名堯則數次直接撲向劉易懷抱，像條掛在腰際的異物。畫圓、轉圈的身體，可能是本劇舞蹈部分最顯著的肢體語彙。

如同陳泰松評論所言，本劇「姿體語言過於一般，舞作略嫌生澀……。」[42]然而，「雖然演員非專業舞者，在肢體動作上仍有加強的空間，但舞蹈段落作爲非語言的感情渲染，卻也爲《玫瑰色的國》帶來敘事變奏上的豐富表達。」[43]評論有其道理，只是進一步的挑戰在於，該如何跳脫舞蹈技巧優劣評論式的思考，將分析角度拓寬，正視舞台上的身體語彙，尋找其運作模式，細讀背後的文化意識？

乍看之下，這些重覆的身體樣態，或可以佛洛伊德式心理分析加以切入討論，將身體的描繪與運用視爲個人欲望的具現化。[44]以劇本設定來說，這角度亦有合理性，不管是政治運動的壓迫氛圍，歷史中青年男女的烏托邦渴求，同性戀的認同困境與定位，都與欲望難脫關係。但是，簡單套用欲望的視角來解釋，很可能落入將身體作爲反抗修辭的具現，將身體視爲單純的反對種種壓迫、表達個人的物件。然而實際加入《玫瑰色的國》的文本面來思考，這種切入點很難成立。

鄭筠獨舞的場景，與她希望報考舞蹈研究所的欲望，跟她扮演臺灣共產黨女青年而被文賦欣賞的勇氣息息相關。身體不斷的旋轉與雙手的向上伸展是隱喻式

42 陳泰松：〈2014年，解除未來魔咒的歷史時機——關於玫瑰色的國〉（台新銀行文化藝術基金會Artalks，2014年4月29日），見http://talks.taishinart.org.tw/juries/cts/2014042905，讀取日期2014年11月10日。

43 張小紅：〈劇場，運動中：《玫瑰色的國》的動勢與形式〉。

44 Peter Brook, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993), pp. 7-22.

臺灣大學藝術期刊資料庫

的語彙，象徵鄭筠對於理想未來的追求，對於突破現實的想望，亦可能是直視自我實現的肯定表現。然而，劇情接下來的發展，卻使得鄭筠的欲望展現顯得相當諷刺：而後她並未考上研究所，而是到了生技實驗公司上班，與文賦結婚後，當起普通夫妻，如此生活實則毫無「玫瑰色」可言。

如本文開頭所敘，從文本整體來看，本劇幾乎沒有充分開花結果的反抗／抗爭可言，大到臺灣的獨立公投失敗、核電廠失控，小至若萱遭抱走的孩子未能尋回，這些在未來時空發生的社會事件都已成定局，在劇中透過倒敘法化身歷史與回憶反覆出現。而針對種種壓迫而生的反抗，亦呈現破裂之狀。觀眾從表演當中所獲訊息無多，因此無從想像，只得見扁平化的自我實現景象，像是若萱和大器離婚後，回到臺灣重新學習並教授自己的母語（越南語）。

簡言之，或許更值得注意者，乃文本與身體的對照閱讀。正因爲舞蹈的部分是非語言的展演，所以相較於語言符碼，在意義的詮釋上具更爲曖昧的空間。若從欲望角度而言，則須重思主體的空缺與匱乏的問題。《玫瑰色的國》所採用的路徑則恰好相反，歷史與回憶的敘事明確召喚主體。文本最後如此結束：

> 淳：在一座島嶼上有一群人，他們每個人都帶一副神奇的玫瑰色眼鏡，透過他們的眼鏡來看這世界，放眼望去整座島嶼都變成了一片玫瑰色的國度。透過他們的玫瑰色眼鏡，他們所看見的是最壞的時代，同時也是最好的時代，全部都發生在這個玫瑰色的國度裡。他們一群人在這座島嶼展開了冒險的旅程，他們在旅程之中遇到層層阻礙，有些人因此而跟夥伴分道揚鑣，不過同時也有人學會了妥協，另外有些人不小心和夥伴走散了，當然也有些人重新找到了彼此，或是找到了新的夥伴，又或是仍然繼續等待著。一年又一年，他們一群人就在這個玫瑰色的國度裡繼續冒險著，最後甚至過了一個世紀又一個世紀，他們仍然繼續向前，他們的旅程還沒結束……[45]

《玫瑰色的國》的文本以預言的姿態在回憶並預示臺灣社會的發展困境，與在其中努力存活的人們。故事沒有說完，敘事者仍然在場，持續有人書寫歷史，也持續有人在回憶。主體始終存在，並以玫瑰色的視角來觀看臺灣此一國度。玫瑰色的國度可以理解成主體凝視下所塑造的客體幻像，閔淳這段尾聲明確說出是先有玫瑰色的眼鏡，再生成出玫瑰色的國。《玫瑰色的國》實際上亦不脫寓言的角

[45] 讀演劇人：《玫瑰色的國》，頁18。

臺灣藝術學院 期刊資料庫

度，以未來的反烏托邦敘事來反思當下臺灣社會的亂象。然而，問題在於，玫瑰色的眼鏡爲何？觀看的主體又是何種姿態？

臺灣劇場與政治之間的糾葛由來以久。一九一〇、一九二〇年代日本時期，文化協會的文明戲路線試圖將戲劇作爲啓迪民智的空間未果。一九五〇至約一九七〇年初期，反共抗俄劇的洗腦宣傳路線幾乎使臺灣劇場市場乏人問津。一九八〇年代末至一九九〇年代初小劇場運動，一般被視作對戒嚴高壓政治控制的反抗。以上數例大略說明，臺灣劇場與政治之間錯綜複雜的關係。誠然，劇場作品並非一定帶有政治色彩，然而《玫瑰色的國》在二〇一四年四月重演時，適逢太陽花運動結束撤場，而在劇中，亦可發現太陽花運動作爲背景敘事，足可見本劇的政治關懷不在話下。是以《玫瑰色的國》中，身體表演的單一和重覆不應被簡單視爲舞蹈訓練的不足，而須視爲在引入政治意識的情境中某種社會脈絡的銘刻與再現。如米歇爾．傅柯（Michel Foucault，1926-1984）在《規訓與懲罰》（*Discipline and Punishment*）所指，身體的存在，乃一整套權力的治理技術與知識的累積宰制。身體語彙是權力治理樣版化的結果。[46]劇中肢體語言的選輯，多少都可延伸至特定歷史文化場域來思考，但若考慮「作者已死」，我們可能很難去確實分析、確定其具體的意義。就如同樣椅子，身體亦是物品，意義亦在浮動。是以問題的較佳問法可能是：轉圈、畫圓等身體語彙既普遍出現於劇中立場迥異的政治情境中，此一身體展演模式之可能意味爲何？

在觀賞劇中非語言的肢體演出時，閔淳的存在很難讓人忽視。她在場上用錄影機紀錄著劇情的發展，既是紀錄者，卻也讓人聯想到監視的無形壓力。加之本劇開頭與結尾當中，眾角色大學時代排練話劇的紀錄片與專書發表會的夾心式結構，都間接指向了傅柯的「全景敞視主義」（panopticism）的概念。[47]劇中事件的再現都是紀錄與監控的成果，而觀眾同樣參與此過程。

傅柯有關權力之於身體規馴的論述，聚焦於身體在權力治理下逐步去主體化並失去反抗能動的過程。正如同本劇開場的台詞所暗示，現實世界難以改變，政治運動不斷發生、結束，權力結構始終難以動搖，未來的臺灣社會絕非美麗新世界。本劇裡的身體即是傅柯概念的體現。歷史在本劇的反覆姿態亦具現在身體語

[46] Michel Foucault, *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage, 2012), pp. 3-31.

[47] 同前註，頁195-200。

臺灣大學學術期刊資料庫

彙上，身體隨歷史搖擺，受權力形塑，只能以相似韻律結構來回應。換言之，就文本而言，本劇隨機選取並且破碎呈現現實臺灣歷史片段的模式，即是臺灣社會飽經殖民、被迫不斷更改自我主體認知過程的隱喻；就身體來說，這種身體語言的匱乏，其實就是實際政治壓迫情境下的失語症徵候。既然在地主體的歷史生成仍在不斷重覆，有關主體的認同依舊混淆，身體表現的單一性亦是此巨大脈絡的表現形式之一。「玫瑰色」的眼鏡毋寧是種反諷譬喻，用來表達臺灣政治與社會歷史一致的殘酷性，而戴上這副眼鏡的主體不只是看見「玫瑰色」的國度，更是統一地「向前」行動。

然而，本劇的身體並非毫無抵抗空間可言。配合文本敘事，這些單一化的身體，亦是回憶中的身體，它並不單回頭敘述歷史，更在創造瑪麗安．赫徐（Marianne Hirsch）提出的「後記憶」（postmemory）。有關猶太大屠殺的研究中，赫徐認爲，記憶無法直接傳承，而是透過證言、故事、照片等紀錄形式存在。因此赫徐以歷史攝影檔案爲主要分析材料，針對未曾實際經歷過大屠殺的受害者後代，探究這群人如何自口傳故事與照片等素材，建構關於事件的印象與詮釋。赫徐指出，攝影等歷史紀錄材料配合口頭敘事等方式，能爲沒有親歷其境的後世，提供片段的意象想像空間，形成類似記憶的效果，即「後記憶」。這種記憶具有高度虛擬性與可變性，但可能產生與眞實經驗相等的情感效果。換言之，赫徐關注的問題在於：歷史悲劇的記憶如何傳承到未曾經歷實際事件的未來世代。[48]借用赫徐的理論，本文這些的問題是，劇場演出能否成爲後記憶的生成場域，又是建構出何種類型的後記憶？

《玫瑰色的國》的套盒式框架即是一種後記憶的展演。本劇主要內容由大學生在戲劇工作坊過程中慢慢發展修改而成。劇中所處理的社會運動與歷史事件，創作者實際上不曾親眼見過，而只能從歷史言說中描摹想像。在這現實框架之下，在《玫瑰色的國》劇本中，創作者運用一群中年角色回憶當年話劇社排練內容的手法，以戲中戲的方式來提及史實，同時亦藉由對於臺灣未來的想像來述說歷史敘述自身的建構性。一如名堯在本劇第一景開宗明義所言：「當年話劇社成發之所以會做一齣關於臺灣學運和社運的戲，是因爲當時我們對社會充滿熱情，但其實我們一點都不了解這個社會，我們以爲自己可以改變世界，最後才發現，

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

[48] Marianne Hirsch, “The Generation of Postmemory,” *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-128.

我們那個口中的世界，其實只存在在當年二〇一四年話劇社的排練場。」[49]就演出效果而言，《玫瑰色的國》裡對於社會政治運動與問題的再現與中斷，提供了極爲片斷的臺灣歷史現實圖象。文本中衆角色個人生活經驗的插入，將回憶的敘事型態引入觀衆視野。虛實往返，觀衆極易能察覺到敘事與展演的建構性。道具物件的存在則成爲主體介入詮釋的楔子，讓觀衆能夠超出原本的敘事框架，投射自己關於臺灣的種種記憶。

文本敘事進一步爲身體表演所複雜化。展演中的身體，表面上雖看似感傷抒懷，企圖渲染劇中角色的內心掙扎；事實上，身體的單一向度成爲臺灣社會被壓迫歷史模式的呈現與諧擬。有別於赫徐設想的以家族記憶爲主理論的視角，此展演情境生成的後記憶，於實際政治社會脈絡與抽象國族書寫之間游動，目標不在重構過去未曾經歷過的歷史事件，而在於理解與批評未能正視與回應歷史現實的蒼白主體。

在排練保釣運動一景，若萱寫了一段，如大器所言，從「只渴望安居樂業的小市民」角度發聲的台詞：

> 身爲一位奉公守法的小市民，以下是我的心聲：從小到大，學校就教導我們要做個活活潑潑的好學生，做個堂堂正正的中國人。等到上了高中，我聽了國父孫中山先生的三民主義，心裡十分的感動，眞心誠意地相信國家會照這些理想走下去。有一天，國民黨來學校宣傳，我熱血激昂地填了入黨書，我們的未來以及我們的國家，將來一定會很美好的。最近有許多大學生爲了言論自由而跟政府槓上，這究竟是怎麼一回事？如果一個國家裡你一言我一語，這個國家要怎麼運作呢？國家因此變得不安定，原有的秩序不見了？美好的未來也將會消失！儘管如此，我們還是相信政府會爲了我們這些小老百姓們解決一切問題等，我們會回復安定，我們的未來還是會很美好。[50]

若萱所寫此段台詞，涵括了許多訊息。它簡短地敘述國民黨撤退來臺灣後，在學校所施行的洗腦教育，以及當時部分人士對於國家機器與政黨機構的盲目服從，對於社會上爭取自由民主的行動所抱持的不滿等等。這段獨白帶有強烈烏托邦色彩：在若萱朗誦的過程中，搭配著〈明天會更好〉一曲，強烈展現了對於美好未

臺灣人文學術期刊資料庫

[49] 讀演劇人：《玫瑰色的國》，頁3。

[50] 同前註，頁14。

來的堅信。但是，令人好奇的是，從「我的心聲」到「我們的未來」，從個人主體到集體信仰，究竟若萱的台詞是爲誰而發聲，其目的又爲何？淺而易見地，此獨白是在二〇一四年的「當下」，試圖建構保釣運動的某種反動面向，與話劇劇本訴求的社會革新不符：

淳：若萱，雖然不是說這齣戲裡不能有其他種聲音啦，但是現在都2014年了，還在講這種東西會不會太老古版了啊……

易：對啊，而且這是一齣在講學生運動和社會運動的戲，突然插進來這一段好像有點彆扭……

筠：我也覺得不太OK，文賦你覺得呢？

賦：啊？我覺得……[51]

眾人紛紛表示對這段台詞的保留與猶豫時，「老古版」、「彆扭」、「不OK」等形容詞，除了表示主觀價值判斷外，很難說具有更進一步的解釋力。而反覆出現的刪節號亦表現出有更多弦外之音未能言明。然而，這段可能尚待展開的、關於歷史與當下、關於反動與抗爭的討論並沒有繼續進行。名堯接著指向遠方說道：「大家快看！那些反服貿的學生已經攻進立法院了！我們先別排戲了，他們現在需要大家的支援！」[52]於是大部分角色離場，歷史與討論被中斷，細節與動機被懸置，行動取而代之。然而一切行動又都發生在場外，觀眾無從得到實際上角色們做了什麼，僅能以自己對於反服貿運動的現實知識加以想像。如此戲劇手法配合本劇大量穿插的舞蹈，象徵性地展現了某程度對於語言的疑慮與對於身體行動的渴求。有關臺灣說不清道不明的價值觀與情感結構，創作者採用拼貼的文本與表演的身體來交織呈現，觀眾在劇場經歷這一切後，需要自行建構關於臺灣與社會運動的後記憶，自省之餘，尋找對於臺灣主體的壓抑與渴望具更寬廣的想像空間，成爲未來的行動者，一如劇末所言：「我們的旅程還沒有結束……。」[53]

旅程是種身體行動。在《玫瑰色的國》裡，肉身的表現力超越了文本敘事。蘇珊．黎．佛斯特（Susan Leigh Foster）於其宏文〈舞蹈作爲抗爭〉（Choreographies as Protest）中，以編舞（choreographing）概念理解抗爭之運作結構。她認爲，舞蹈

51 同前註。

52 同前註。

53 同前註，頁18。

臺灣大學學術期刊資料庫

肉身具「勸誘」與「抵抗」的雙面性，得以在個人能動性與社會性的建構中扮以舉足輕重的角色。肉身與政略（politics）二者相互依存，身體之價值之一即在於其作爲改革社會的戰術載體。[54]在佛斯特的架構中，肉身作爲知覺體，存有文化建構銘刻留下的記憶，同時，肉身作爲動覺體，亦存有對抗此以建構銘刻的潛力。佛斯特的理論與另一位表演學者藍迪．馬汀（Randy Martin）的「表演性肉身」理論異曲同工。馬汀的理論雖不似佛斯特以舞蹈概念出發，卻同樣強調戲劇性肉身作爲政略的方法。肉身雖無法全然超脫建構，卻不似心靈（mind）依存於建構，馬汀因此直言：肉身可謂「抵抗的場域」、「政略活動的素材」。[55]《玫瑰色的國》當中的表演肉身，清楚地展現佛斯特與馬汀所一再強調的雙面屬性，其舞台上身體運作的方式銘刻文化建構，然而這些銘刻並非等同文化建構，而是文化建構的副本。由於副本與正本出現齟齬落差，表演肉身的抵抗性便脫胎於這些出軌縫隙。[56]

鄭筠的獨舞以及劉易與名堯的合舞，除就繞圈、畫圓，環抱等明顯動作外，其屬性基本上是外放張狂的。與這兩類型舞蹈呈現明顯對比的，是第二景開頭所有表演者皆參與的音樂舞蹈片段。投影年份顯示爲二〇一四年，陳世川與陳永龍的〈我們的早晨〉音樂開始播放。劉易上台，向觀眾說明其排練片段爲臺灣光復初期本省青年與外省女孩的相戀故事。語畢，大器與若萱隨著音樂，執行早操，早操動作簡單俐落，講求一致性，彷如臺灣國民中小學常見的大會操。大器表情呆滯，若萱臉上則出現不合常理的笑意，使得早操成爲一種表演性活動。兩人結束後，一眾角色挾椅子相繼上台，以風格化的舞蹈動作表達課堂教學的意象。而後一眾角色快速換台，又以相似風格化的舞蹈動作表達公車上一景。這一段表演雖氣氛歡樂懷舊，看似只是連結鄭筠文賦情節的插曲，實際上，它清楚地呈現銘刻著文化建構的身體。一眾角色動作一致，氛圍歡樂卻小心翼翼，無人隨意落拍。明快的音樂推動戲劇動作，表演者追趕節拍，呈現排練精巧的集體動作。動作細碎，步伐窄小，集體舞蹈有如軍隊展演，無論是大會操、課堂教學或是公車即景，皆展現個人立身於公共場域的正規狀態。相較於鄭筠獨舞以及劉易與名堯

54 Susan Leigh Foster, “Choreographies as Protest,” *Theatre Journal* 55.3 (2003): 395-412.

55 Randy Martin, *Performance as Political Act: The Embodied Self* (New York: Praeger, 1990), pp. 1-12.

56 這裡亦參考巴特勒將「認同」視爲某種必然失誤的概念。見Judith Butler, “Critically Queer,” *GLQ* 1.1 (1993): 17-32.

臺灣大學學術期刊資料庫

合舞之展現個人主體之放外張狂，集體舞蹈片段則強調集體性的身體銘刻。《玫瑰色的國》以兩種不同屬性的表演肉身，展演身體的建構性與抵抗性。身體的雙面性呼應了劇本語言的自反性，再次緊扣表演主體進行政略革命的雙重調性。

回到臺灣劇場的脈絡來討論身體。有關身體的規訓與抵制，王墨林在《臺灣身體論》中，結合馬克思主義與現象學視角，試圖建構一套身體的認識論，「較著重於以『區分性差異的方式』，對國家、道德、理性等各種權力裝置，通過身體以作爲一種呈現上的說明」。[57]針對臺灣劇場，王墨林主張解嚴後的臺灣以「共同體」的建構作爲國家認同重造的核心方向，各式藝術節與劇場表演則成爲深入社區，施行國家意象具體化的在地實踐。[58]對王墨林來說，身體是使國家機器的權力宰制無孔不入的核心關鍵，人們透過身體與社會產生關連，而亦因此而陷於各式治理技術，形成的主體很難說具有自由。「身體與權力建構的關係，是讓制度安定的一種基本構造，而構成制度的物質基礎，卻是每一個人的身體。」[59]王墨林固然精準地提點出了身體與權力的密不可分，與傅柯對身體的看法遙相呼應，不過在面對將身體置於臺灣情境，尤其是劇場裡，來思考解放與抵制的可能性時，尚未能提出較爲具體的思考方向。

王墨林的論述與本文開頭所提——巴特勒及阿塔納希歐對受逐主體的思考——遙相呼應與補足。主體之所以受逐，乃因個人對於社會的依存性與身體運作緊密相連。規範、情感、欲望是種種人類在社會與生活中賴以生存的元素，卻亦讓自我與他人的身體持續相互佔有與驅逐。[60]因此，在巴特勒及阿塔納希歐看來，受逐主體的若欲成立，則須正視肉身的易感性（corporeal vulnerability）：「主體自決」不應簡化爲單薄的大敘事，個人必須在現實的歷史情境中，與身體受到的種種苦難與掙扎共存，與此同時尋找突破社會宰制的出口，進行主體重構的辯證。[61]換句話說，主體形塑乃在蹣跚跌撞的過程中一步步摸索與前進，只要身體存在的一天，主體就不可能不受拘束。在如此思路下，劇場作爲主體探索場域的重要性，即是提供參與者一個重演、探尋與部分超越社會宰制的虛擬空間，

57 王墨林：《臺灣身體論》（臺北：左耳文化出版社，2009年），頁5。
58 同上註，頁19-21。
59 同上註，頁142。
60 Judith Butler and Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political* (Malden, MA: Polity, 2013), p. 99.
61 同前註，頁101。

臺灣大學學術期刊資料庫

以身體來和戲劇文本所鑲嵌的「他者幻覺」對話，進而對主體重塑提出反思與回饋。《玫瑰色的國》便是在情感表現之上，身體的雙面性之外，透過衆角色的舞蹈與觀衆分享了主體的「易感性」。

因此，《玫瑰色的國》的演出不僅避免了僵化的歷史大敘事，更進一步直視主體本身面對歷史與社會變動進程的無力與掙扎。經由表演，將身體實際放回了臺灣劇場與社會脈絡裡，但未曾揚言要構築大一統的臺灣身體。表演肉身對於記憶的召喚與再現，揭露的並非單純抵制的可能性，而是從壓迫到重構，再由建構至破碎化的主體追尋過程。換言之，表演肉身所呈現的主體想像的建構與拆解之間，事實上乃高度滑移，無法固定，是以劇場則成爲參與者得以檢視臺灣與個人主體形塑的場域。最終，《玫瑰色的國》以文本與舞蹈的身體向王墨林的身體論提出了回應：身體不只能成爲壓迫的機器，亦可能提供解放的契機，關鍵在於將身體系譜化與脈絡化，使觀衆於劇場中見證身體的雙重性，並且從個人經驗與歷史事件中尋找主體的能動性。而《玫瑰色的國》則提供觀者，劇場、身體與社會三向聯繫的可能方向。

結論

本文爬梳臺灣政治劇場系譜，試圖爲讀演劇人二〇一三年的實驗製作《玫瑰色的國》定位。其一，《玫瑰色的國》承先啓後臺灣政治劇場的屬性與技法，以其拼貼式的劇場美學，綜合史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stasnislavsky ，1863-1938）寫實演技、布萊希特疏離史詩技巧、脫口秀、現代舞、音樂劇爵士歌舞、現場策展，呈現斷裂、複調及內爆屬性的臺灣集體意識。此手法不僅揭示臺灣當代劇場在全球化資本主義式審美壓力下所不得不爲之萬花筒式戲劇美學，亦暗喻臺灣文化之長期受到歐美流行文化反覆滲透的焦慮。其二，本劇以史做戲，將社會運動史寫入文本的敘事策略在臺灣政治劇場史中實屬特殊。直接將劇場外的社會事件與政治活動改編爲劇場內的戲，擾亂劇場內外域界，觀衆於是成爲中界者，在劇場外與劇場內往返來回，反覆思考。劇場外的社會事件與政治活動於劇場內復活，劇場內的戲亦在戲散後於劇場外繼續延伸，爲而後的事件與活動提供能量。

《玫瑰色的國》定位之特殊，反映二〇一三至二〇一四年間風起雲湧之社會事件與政治活動背後所承載之長期國（島）族意識形態歷史包袱，其以史做戲之

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

手法，更全然迥異於一般政治劇場深度探究特定單一事件的技巧，而逕以懸置的敘事手法達成「活性文本」，劇中所涉及之歷史事件，無一擁有單一視角，更無有任何深入解說，因此僅僅化身各種皮毛表面。本劇敘事猶如一大張以各種皮毛表面拼湊成的巨型薄毯，揭示歷史敘事之主觀建構性之餘，亦提供所有劇場參與者隨機加入詮釋的活動。在這張巨型薄毯的覆蓋之下，感傷煽情的後搖滾配樂與麥克風的諧擬使用，一再凸顯本劇疏離複調的屬性，使得本劇之具體政治目的更濃。

本文以巴特勒與阿塔納希歐之「受逐」概念出發，援引泰勒、洪席耶、德勒茲、瓜達里、布希亞、迪瑟托、繆諾茲、華納、安德森、布魯克、赫徐、佛斯特、馬丁、傅柯及王墨林等學者表演理論，勾勒《玫瑰色的國》當中同時受制及抵抗雙向政治性。高度自反性的戲劇語言貫徹全劇，凸顯其中表演主體游移困走於建構與解殖之間的掙扎活動。正因雙向矛盾，其政治性不至淪爲單聲道的霸道詮釋或過度一廂情願的烏托邦視角，而可得見政治目的背後複雜的運作機制。即便是充滿左派意識的《玫瑰色的國》，其與資本主義審美標準掛鉤牽連之處仍存，當中與右派認同多有重疊更是遺跡四處，然而正因本劇從一開始業已承認自身之建構性，其政治目的才更顯具體實際，它正視自身解殖動作的依存於建構體制的寄生性，並從此寄生性出發，形構游擊戰式的抵抗方法。藝術與政治從來相依相存，互爲表裡，本劇以此概念出發，使劇場內之政治革命戲碼，成爲劇場外眞正政治革命的一部份。

從規訓至抗爭，本劇且行且回首，在抗爭之餘不斷自省，正視自身遭受收編的問題的同時持續前進。劇場是「玫瑰色」的，「天眞」的同時也帶有一股憨勁，正如社會運動的本質總是必須存有一些「天眞」，否則何以在亂世行動？正如結尾閔淳獨白所言：「一年又一年，他們一群人就在這個玫瑰色的國度裡繼續冒險著，最後甚至過了一個世紀又一個世紀，他們仍然繼續向前，他們的旅程從未結束。」[62]《玫瑰色的國》從不是一齣封閉性、完成性的戲，它在演出的那一刻，便已宣告其開放性與持續性，又以其預言體裁、活性文本、自反語言、多角調度及矛盾立場體現其高度的開放性。本劇作爲臺灣近年政治活動的一環，持續爲社會議題發酵發聲，作爲臺灣政治劇場承先啓後之一角，則開創其獨有之後現代解構敘事美學。

[62] 讀演劇人：《玫瑰色的國》，頁18。

臺灣藝術學院 期刊資料庫

受逐抗爭主體的自反性戲劇政略
——讀演劇人《玫瑰色的國》

鄭芳婷

國立臺灣師範大學表演藝術所助理教授

王威智

美國賓州州立大學比較文學系博士候選人

二〇一三至二〇一四年間，臺灣歷經連番大型公民遊行抗爭，反映島上長期累積堆疊的族群對立、政治創傷與認同想像。實驗劇團讀演劇人二〇一三年於基隆島嶼劇場推出之《玫瑰色的國》，以歷史事件與社會活動爲褶，根莖編劇與複調敘事爲軸，跨越臺灣過去、當下與未來時空點，展演表演主體的能動與收編。本文自朱蒂絲．巴特勒與雅典娜．阿塔納西歐的「受逐」論點出發，結合在地國島族論述、酷兒哲學、表演學研究、政治與美學聯盟概念，細部分析本劇的戲劇性部署，包括台詞語言、敘事手法、舞台設計、肢體語彙及整體劇場空間佈置，試圖自讀演劇人所建構出的實驗劇場美學中爬梳當代公民抗爭的戰術屬性。本文認爲，《玫瑰色的國》具受制及抵抗雙向政治性。高度自反性的戲劇美學貫徹全劇，凸顯其中表演主體游移困走於建構與解殖之間的掙扎活動。其雙向矛盾的調性足使之不至淪爲單聲道的霸道詮釋或過度一廂情願的烏托邦視角，而可得見政治目的背後複雜的運作機制，正視自身解殖動作的依存於建構體制的寄生性，並從此寄生性出發，形構游擊戰式的抵抗方法。藝術與政治相依相存，互爲表裡，本劇以此概念出發，使劇場內之政治革命戲碼，成爲劇場外眞正政治革命的一部份。

關鍵字：臺灣　抗爭　受逐　自反性　當代劇場

臺灣大學學術期刊資料庫

Protesting Self-reflexive Theatricality: The Cyclops Troupe's *The Rose Colored Country*

Fan-ting CHENG
Assistant Professor, Graduate Institute of Performing Arts, National Taiwan Normal University

Wei-chih WANG
PhD Candidate, Department of Comparative Literature, Pennsylvania State University

From 2013 to 2014, a series of citizen demonstrations took place in Taiwan, reflecting the group conflicts, political traumas, and imaginings of identity layered and accumulated on this island over half a century. The Cyclops Troupe's experimental production *The Rose Colored Country*, premiered in 2013 at Keelung Cultural Center, weaves together local historical events and social movements through rhizomic and heteroglossic narratives, presenting the performative subjects' possible agency and their limits. Employing national/insular identity theories, queer epistemologies, performance analysis, and concepts of political-aesthetic alliances, this paper develops Judith Butler and Athena Athanasiou's notion of dispossession into a model that helps investigate the theatrical disposition of the piece, including the script, the narration, the staging, the acting, and the entire mise en scène of the theater space. This paper argues that the hyper-reflexive theatrical aesthetics of *The Rose Colored Country* reveal its ambivalent political character of being incorporation and resistance, underscoring the ways in which performative subjects struggle between constructedness and decolonization. These tactics expose the complex apparatus of the political-aesthetic production and constitute a guerrilla form of protest that highlights how the performance on stage flexibly engages with and against performances off stage.

Keywords: Taiwan Protest Dispossession Self-reflexivity Contemporary Theater

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王墨林：《台灣身體論》，臺北：左耳文化出版社，2009年。

李雙澤演唱，陳世川、陳永龍作：〈我們的早晨〉，《敬！李雙澤 唱自己的歌》，臺北：參拾柒度，2008年。

紀蔚然：〈探索與規避之間——當代台灣小劇場的些許風貌〉，《中外文學》第31卷第7期，2002年11月，頁41-58。

張小虹：〈劇場，運動中：《玫瑰色的國》的動勢與形式〉，台新銀行文化藝術基金會Artalks，2014年5月31日，取自http://talks.taishinart.org.tw/juries/chh/2014053103，讀取日期2014年11月10日。

陳泰松：〈2014年，解除未來魔咒的歷史時機——關於玫瑰色的國〉，台新銀行文化藝術基金會Artalks，2014年4月29日，取自http://talks.taishinart.org.tw/juries/cts/2014042905，讀取日期2014年11月10日。

葉蓁：《想望台灣：文化想像中的小說、電影和國家》，臺北：書林出版有限公司，2011年。

萬胥亭：《德勒茲．巴洛克．全球》，臺北：唐山出版社，2009年。

讀演劇人：《玫瑰色的國》，未出版。官方宣傳文字：http://rosy-land.weebly.com/27010245652830436215.html，讀取日期2014年11月05日。

Gilles Deleuze著，楊凱麟譯：《德勒茲論傅柯》，臺北：麥田出版社，2000年。

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Eds. Steve Giles, Marc Silberman, and Tom Kuhn. Trans. John Willett. 13th Edition. London: Hill and Wang, 1964.

Brook, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.

_____. *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York: Touchstone, 1995.

Brown, Bill. “Thing Theory.” *Critical Inquiry* 28.1 (2001): 1-22.

Butler, Judith, and Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Malden, MA: Polity, 2013.

Butler, Judith. “Critically Queer.” *GLQ* 1.1 (1993): 17-32.

Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.

臺灣大學學術期刊資料庫

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 2002.

Foster, Susan Leigh. “Choreographies as Protest.” *Theatre Journal* 55.3 (2003): 395-412.

Foucault, Michel. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. Trans, Alan Sheridan. New York: Vintage, 2012.

Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory.” *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-128.

Martin, Randy. *Performance as Political Act: The Embodied Self*. New York: Praeger, 1990.

Ranciere, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2011.

Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University Of Chicago Press, 2004.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press Books, 2003.

Warner, Michael. *Fear Of A Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1993.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫