戲劇研究　　第12期
Journal of Theater Studies
2013年7月　　頁195-226
DOI: 10.6257/JOTS.2013.12195

西方作為亞洲歷史的表演場域：論《寬恕》的歷史再現、儀式扮演與意象式劇場*

林雯玲
國立臺南大學戲劇創作與應用學系助理教授

前言

二〇一二年八月十日，韓國李明博總統不顧日本的警告，不僅踏上獨島，還公開宣示誓死護衛主權，此舉讓稱獨島爲竹島的日本立刻召回駐韓大使表示抗議，韓日關係陷入緊張，據一韓國媒體報導，李明博訪獨島時，「曾嚴厲譴責日本對過去歷史的態度欠缺誠意」，他表示「隨著時間的推移，那些日軍慰安婦會相繼去世，如此一來，韓日歷史問題永遠得不到解決。」[1]李明博的發言明白地顯示距今超過六十年的太平洋戰爭，如何像鬼魅般一再地被召喚、利用，又如何被韓國人記憶，並隨此事件再次銘刻記憶。進行相同召喚儀式的國家，還包括中國——南京大屠殺取代慰安婦成爲日軍侵略中國、屠殺擄掠的戰爭記憶的濃縮。中國人與韓國人記憶中的日本人都是犯下重大違反人性罪惡的加害者，然則二次大戰末期，美國對廣島、長崎的原子彈轟炸，形塑日本人爲受害者的大眾記憶，

* 感謝《寬恕》導演陳士爭慷慨提供錄影、允許我使用擷取的靜止畫面，及接受電子信件的訪問，以及其助理Lisa Iacucci寄給我諸多相關報導資料。同時也感謝審查委員的悉心指教，拋出諸多值得思考的問題，受益良多。此篇文章對《寬恕》的評論主要根據2000年西雅圖的演出錄影，而非現場演出。

1 姜遠珍：〈李明博：日未對歷史道歉〉，《中央社新聞》，2012年8月13日。http://www.cna.com.tw/News/aOPL/201208130072-1.aspx，讀取日期2012年9月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

數十年來透過「記得廣島」等選擇性記憶與遺忘的文化機制和教科書審查而得到維持。相對地，戰後日本對於戰爭責任的沉默，以及教科書書寫引起的爭議，[2]加上法律對個人的賠償未令人滿意等，[3]使得多數韓國人和中國人，都同李明博一樣，認爲日本並未適當地承認歷史，對日本道歉的誠意感到懷疑。這也說明爲何兩國召喚的歷史記憶，每每在現代敏感的政治衝突，如釣魚台或獨島主權糾紛時，幻化成高漲的國族主義與強烈的仇日情緒。過去與現在不斷糾結，使爭議的問題更形複雜。令人不禁要問：歷史可以被妥協和解嗎？這三個國家的人民又該如何回應過去的錯誤？而因此衍生的仇恨循環可以被打破嗎？

由美國、法國和德國六個單位共同委託製作的作品《寬恕》試著回答這些困難的問題，呼籲和解與探索寬恕的可能性，並希望藉此表演讓西方觀眾理解這段較不熟悉的二次大戰亞洲歷史。除了主題富挑戰性，《寬恕》的形式融合中國京劇、日本能劇、韓國傳統的巫士（*salpuri*）舞蹈[4]和古老的宮廷（*chungak*）歌唱，另外尚有美國的嘻哈音樂和西方歌唱技巧，以及數種中國與日本的樂器演奏等等，跨越多種表演類別，也跨越多國國界。《寬恕》主要由一九八七年移居紐

[2] 日本中學教科書必須採用政府同意的版本，每四年換一次。根據Roger B. Jeans的研究，到了1990年代末期，日本中學教科書可以說已經不再扭曲二次大戰的歷史，涵蓋多數日本於戰爭時的侵略事蹟，雖然多數用輕描淡寫的方法敘述。例如在1993年日本政府首度承認慰安婦是被迫從娼，教育部宣布在1997年的教科書會含有慰安婦的參考。然而，2001年認可的八個教科書版本只有一版使用慰安婦一詞，在一些版本中，使用「推進」取代「侵略」來描述日本的軍事擴張，不過最主要是由「創造新歷史教科書協會」所授權的修正主義版本在2001年和2005年引起中國和韓國的抗議，嚴重危害日本和這兩國的關係。Roger B. Jeans, "Victims or Victimizers? Museums, Textbooks, and the War Debate in Contemporary Japan," *The Journal of Military History* 69.1 (Jan. 2005): 188. 另外必須注意的是日本學者對於這段戰爭歷史並不是單一觀點，舉慰安婦爲例，日本所謂「自由主義者歷史研究團」（Liberalist History Research Group）發起反對教科書包含慰安婦的運動，在日本引起多元觀點的辯論，還被稱爲「因記憶而起的內戰」。詳見Ueno Chizuki, "The Politics of Memory: Nation, Individual and Self," *History and Memory* 11.2 (Fall/Winter 1999): 129-132.

[3] 日本認爲國對國的賠償在1951年簽訂的《舊金山和約》就已完成。在美國的主導下，簽署國放棄要求賠償的權利，但是當時幾乎少有受害國家成爲簽署國。日本分別在1965年和1972年與南韓和中國解決此問題。但是從1991年開始，來自中國、韓國、臺灣的慰安婦，中國的強迫勞工，以及美國戰俘等紛紛上法庭請求賠償。David A. Crocker, "Reckoning with Past Wrongs in East Asia," Working Paper Library, pp.10-13. 參見http://global.wisc.edu/reconciliation/library/papers_open/crocker.pdf，讀取日期 2012年 9月 5日。

[4] Salpuri 是巫士用詞，指驅逐邪靈、惡魔與壞運，Salpuri舞蹈則是源於南方的巫士儀式，由巫士於儀式完成後所跳。Kim Malborg and Lee Jean Young, *Korean Dance* (Seoul: Ewha Womans University Press, 2005), p. 75.

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

約的中國導演／演員陳士爭[5]構思，並與其他來自中、日、韓、美等四國的七位藝術家，斷斷續續經過三年的工作坊合作方式，於二〇〇〇年在美國四個城市巡迴演出，二〇〇四年在紐約市片段呈現。無疑地，《寬恕》是個極具野心的作品，畢竟鮮少有表演作品，在涉及他國大屠殺的主題脈絡下，探索和解、寬恕的可能性，更何況是由充滿衝突歷史記憶的多國表演者合作。《寬恕》提供一個少見的例子，可以審視表演和暴力屠殺歷史、療傷、寬恕和解三者間的藝術和知識哲學議題。此篇論文不討論不同表演形式的融合問題，而聚焦於《寬恕》是如何再現亞洲戰爭歷史與搬演儀式。比製作演出已有的劇本複雜的是，《寬恕》的跨文化合作模式與贊助單位、表演者衝突的歷史記憶、以西方作爲亞洲歷史的表演場域等因素都影響其創作形式和再現歷史的策略，導致《寬恕》成爲一個隱喻象徵式的意象式劇場，而這樣的意象式劇場又引發哪些再現的美學與倫理問題？最後，藉著審視世界其他呼籲和解寬恕的表演作品，思考《寬恕》爲何於演出中無法探討寬恕。

一、《寬恕》的誕生、合作過程

劇場作品的詮釋意義無法脫離其生產與接收的場域。委託和贊助單位以及跨國合作的模式往往某一程度限定了演出作品的形式。《寬恕》的誕生源於陳士爭與紐約「亞洲協會」表演藝術部門負責人一次談話中提出的構想，後來由「亞洲協會」與附屬於密西根大學的「大學音樂社」，明尼亞波利市的「沃克藝術中心」，佛蒙州的「表演藝術菲林劇院」，法國的「巴黎秋天藝術節」及德國柏林的「赫貝爾劇院」等六個單位共同委託，資金贊助主要來自福特基金會的「遇見作曲家：國際創意合作計劃」，還有「美國國家藝術基金會」、「布希基金會」等衆多單位。[6]這些委託單位皆鼓勵國際或跨表演類型的合作，其中不少是含有教育目標的非營利組織。贊助單位福特基金會的「遇見作曲家：國際創意合作計劃」在促進以美國爲基地的作曲家、編舞者及戲劇家和來自亞洲、非洲或拉丁美

[5] 下一頁新的一段會對導演陳士爭有完整介紹。

[6] 這些委託和贊助單位的英文名稱依序如下: Asia Society, University Music Society affiliated to the University of Michigan, Walker Arts Center, Flynn Center for the Performing Arts, Paris Autumn Festival, Hebbel Theatre, Ford Foundation, National Endowment for the Arts, Bush Foundation.

臺灣人文學術期刊資料庫

洲的藝術家，進行跨領域的藝術創作，[7]因此《寬恕》主要合作者除了陳士爭，還包括美國作曲家依娃．貝格拉理恩（Eve Beglarian）和日本喜多流能樂師松井彬（Akira Matsui）。音樂的重要更反映在後來邀請的表演者，分別是韓國聲樂家Kang Kwon Soon，居住紐約的韓國舞蹈家 Song Hee Lee，[8]日裔美籍的太鼓鼓手肯尼．遠藤（Kenny Endo），中國的京劇演員周龍，琵琶演奏者吳蠻（Wu Man），笛子演奏者 Zhou Ming。這八位表演者在其領域都是國際知名或有國家級聲望，演出內容形式必然會考量這些人的專長。這些本質上的因素，如贊助單位的贊助目標、跨國合作的語言問題和亞洲傳統戲曲的形式，某種程度影響此作品以舞蹈、音樂爲主的抽象形式。

除此之外，若將《寬恕》的創作形式和風格置於導演陳士爭後來一系列的作品中來看，它預告也反映一個可辨認的典型模式，並與陳崛起於西方、在西方創作的物質環境息息相關。陳士爭原是湖南花鼓戲演員，於一九八七年到美國紐約大學攻讀表演藝術碩士學位，其後於不同著名導演的作品中主唱演出，如美國梅雷迪斯．蒙克（Meredith Monk）或譚盾的歌劇和音樂作品。一九九六年，陳士爭與中國北京京劇院合作，執導尤里皮底斯（Euripides）的古希臘悲劇《酒神的女祭司們》（*The Bacchae*），爲其第一個重要導演作品，此劇於一九九八年分別到香港和希臘雅典的國際劇場藝術節演出。然而陳士爭的崛起，可歸因於一九九九年在美國林肯中心演出的共二十小時、五十五幕的全本崑曲《牡丹亭》，此飽富爭議的製作因爲演出前一年在中國被禁演，且是全世界首次的全本演出，並因對崑曲形式多所改革或再詮釋等政治和藝術原因而受到注意，廣爲學界與表演藝術界討論，打開陳士爭的知名度，[9]從此陳似乎成爲歐美主要藝術節

[7] 見福特基金會執行單位新英蘭藝術基金會（the New England Foundation for the Arts）官網 http://www.nefa.org/artist_projects/international_collaboration_arts_project，讀取日期2012年9月3日。

[8] 這兩位韓國表演者和接下來中國笛子演奏者名字的漢字對應字不只一種可能，無法得知何者，所以仍以英文介紹的名字爲主。

[9] 例如美國《亞洲劇場期刊》（*Asian Theatre Journal*）在2002年19期就包含《牡丹亭》的討論專題，收錄含陳士爭所導的三齣《牡丹亭》不同製作的論文。參見Susan Pertel Jain, "Contemplating *Peonies:* A Symposium on Three Productions of Tang Xianzu's *Peony Pavilion*," *Asian Theatre Journal* 19.1 (Spring 2002): 121-123. Judith T. Zeitlin, "My Year of *Peonies*," *Asian Theatre Journal* 19.1 (Spring 2002): 124-133. 及David Rolston, "Tradition and Innovation in Chen Shi-Zheng's *Peony Pavilion*," *Asian Theatre Journal* 19.1 (Spring 2002): 134-146. Catherine Swatek, "Boundary Crossings: Peter Sellars' Production of *Peony Pavilion*," *Asian*

臺灣大學學術期刊資料庫

的寵兒，甚至重要劇院競邀的對象，至今爲數衆多的作品讓他已然成爲西方最重要的華裔劇場導演。[10]其製作可分爲西方歌劇，以及用西方形式搬演、改編、借用中國傳統劇目，《寬恕》可歸類爲後者，且開啓一個典型模式：與西方或東方著名藝術家合作、跨越多種表演形式、東西形式元素混雜、並以歌唱爲主。例如《寬恕》後執導的三部曲就繼承此特色。包括二〇〇三年改編《趙氏孤兒》爲黑色喜劇，與美國作曲家及搖滾歌手斯帝芬．梅里特（Stephin Merritt）合作，運用多樣中國傳統樂器與西方搖滾樂於林肯中心和其藝術節演出；同年底與美國著名當代劇作家查爾斯．米（Charles Mee）合作，爲歷史悠久、富有聲望的美國劇目劇團（American Repertory Theatre，簡稱ART）製作黑色喜劇《六月雪》；二〇〇四年春天爲加州藝術劇團（The Roy and Edna Disney/CalArts Theater，簡稱REDCAT）執導的《桃花扇》。三部曲後，二〇〇七年與英國搖滾明星達蒙．阿爾班（Damon Albarn）和卡通畫家傑米．修利特（Jamie Hewlett）合作，由英、法、德三個劇場藝術節共同委託的超大型搖滾音樂、類馬戲製作《西遊記》，是陳士爭中西混雜風的極致。一如《寬恕》，「跨文化」、「多文化」、「跨類型」、「東方遇見西方」等往往是劇評人稱呼這些作品的常用語彙。綜合陳士爭接受訪問時的說法，這樣的創作形式風格有兩個目標：一是尋找新的劇場語言與形式，二是介紹中國劇目給西方觀衆。這樣的語彙思維在《寬恕》就已然成形，其後不斷被重申。[11]這樣的目標與陳士爭爲傳統戲曲演員出身，後在紐約學習表

Theatre Journal 19.1 (Spring 2002): 147-158.

10 本論文只簡短介紹與改編、借用中國劇目的作品，陳士爭詳細創作年表，可以參考奧地利的布雷根茨音樂節（Bregenzer Festspiele）網站的導演介紹。參見http://www.bregenzerfestspiele.com/en/biochenshi-zheng11-0 ，讀取日期2012 年12月25日。

11 例如因《寬恕》接受採訪時，陳士爭就說：「我想創造某種新劇場語彙，可以涵蓋二十世紀意識的新內容和新演出的一種新願景。」2003年陳士爭的《六月雪》導演筆記如此說：「我的熱情就是創造我自己版本的中國經典作品，心懷尊敬但又自由地詮釋此表演傳統，用新的形式，將其帶到二十一世紀的國際舞台上……我們創造一種新的劇場語彙，既非西方傳統形式也非傳統中國京戲，而是能讓人同時見識到兩種世界的新劇場。」又如因《西遊記》受訪時也表示：「當我在那裡〔中國〕時，我做莎士比亞、契柯夫、莫里哀的作品，而且中國每個劇團某個時候都會用中文製作一齣莎士比亞作品，但是沒有西方劇團會做一齣中國戲劇，也許這可以是某種開始。」分別見Linda Ann Chomin, “Director says bringing truth to light can heal,” *The Eccentric* 23 March 2000. ART官網http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles/articles-vol-2-i2-directors-notes，讀取日期2012年12月26日；“Monkey: Journey to the West update,” *Live Journal* 5 May 2007. 參見http://gorillaz-news.livejournal.com/195366.html?page=2&mode=reply&cut_expand=1，讀取日期

臺灣人文學術期刊資料庫

導演，同時接觸西方音樂的背景不無關聯。但是不知陳士爭是否同時內化歐美藝術節、或以跨領域創新實驗爲號召的劇團兩者對跨類型與跨國合作的追求，產生東方遇見西方的雜燴風格，同時又兼具話題和噱頭，一如開啓他知名度的《牡丹亭》。此種創作方法往往形式大於內容，是實驗也是刻意用來吸引觀衆並迎合追求此風的藝術節和劇場，如多樣混雜的中、西音樂、舞蹈、武打、丑角等。[12]陳士爭從《寬恕》起展開的創作形式、美學風格不是單一特例，而是導演在西方物質環境下創作的產物。

《寬恕》的委託製作單位、團隊合作模式、以及導演陳士爭崛起於西方並爲西方演出所形成的劇場美學都是塑造其形式與內容的原因，但在此牽涉爭議歷史的演出，同樣重要的還有參與者的歷史記憶與對歷史詮釋的共識問題決定了《寬恕》的演出形式與內容。

（一）衝突的歷史記憶

在三年的創作合作過程，表演者使用四種不同的語言，必須僱用三位翻譯者，除了討論演出的內容與形式，首要之務在建立彼此的互信，然這是非常緩慢而細膩的過程，由於參與者所受的歷史教育與其形塑的歷史記憶有相當差距，使得搬演這段對中、日、韓而言充滿爭議的太平洋戰爭歷史更具挑戰性。出生於戰爭結束後一年的日本能劇國寶松井彬，在合作前從來沒有聽過南京大屠殺和慰安婦，認爲這些會不會是教條宣傳，因爲在日本沒有教。[13]中國的陳士爭則對日本教科書未寫入大屠殺與慰安婦，「常常修改歷史」，感到憂心煩擾（disturbed）。兩者的記憶，誰的比較可靠？誰的記憶又該被選擇再現？撇開表演者本身的歷史記憶不談，歷史的再現就是歷史的詮釋，尤其戰爭交戰雙方往往有不同角度，又該採用什麼觀點？盧安達胡圖族（Hutus）在一九五七年起義革命的事件，對圖西族（Tutsis）來說是大屠殺的濫觴，美國央格魯薩克遜人所說的「高貴的征服」（noble conquest），對印地安人而言是掠奪。日本所謂「解放亞洲國家免於西方帝國主義，建立大東亞共榮圈」的行爲，在中國眼中則是侵

2012年12月26日。

12 撇開形式的實驗效果不談，筆者曾觀看《六月雪》的演出錄影，與即將討論的《寬恕》一樣，其內容思維流於淺薄，例如爲竇娥伸張正義的方法就只是讓她的鬼魂回來殺了每個人。

13 陳士爭給作者的電子信件，2008年4月13日。

臺灣大學學術期刊資料庫

略佔領。除了征服者與被征服者立場迥然不同，更形複雜的是，《寬恕》三位主要合作者的國家在二次大戰中所扮演的角色是相對的，要採取何種對應關係的詮釋才適當？日本是中、韓的侵略者，解放亞洲國家者，還是美國原子彈下的受害者？美國是讓戰爭提早結束，減少無辜傷亡的聯盟國，還是可怕的原爆發動者？有沒有可能同時呈現多元觀點?《寬恕》的合作者重新挖掘這段沉重的歷史，每次討論都充滿情感反應，如何妥協彼此衝突的歷史記憶，決定敘事觀點成爲過程中最重要也是最棘手的問題。

（二）西方場域與歷史記憶

預定在美國與歐洲這樣的國際場域演出讓參與者無形中代表自身的國家國族，這沉重的隱喻又如何影響參與者面對歷史記憶的態度及競爭的歷史敘述？有關歷史的演出往往隱含觀眾爲見證者，而此段亞洲歷史在彼此之間仍充塞爭議，因此在國際場域更突顯競爭的歷史敘事的問題。最早印證在爲何日本駐美國大使齊藤邦彥（Kunihiko Saito）會於一九九八年四月二十一日特別召開記者會，譴責已故華裔美籍作者張純如（Iris Chang）一九九七年十二月所出版的《南京暴行：被遺忘的二次大戰大屠殺》（*The Rape of Nanking: The Forgotten Holocaust of World War II*）一書。[14]此書可以說是第一本以英文書寫南京大屠殺主題的書籍，[15]且蟬聯《紐約時報》暢銷書排行榜十週，它終於讓日本暴行在英語國家公開了，並以其敘事形塑西方讀者對此段陌生歷史的認知，日本抗議與不樂見的就是這個中國觀點的歷史敘事與其流傳。同樣具有啓發意義的還有二〇〇七年改編自此書的電影紀錄片《南京》，片中以西方演員用讀劇的形式，閱讀南京淪陷後，居住在國際安全區的西方人留下的日記與書信作爲開場，[16]此獨特的形式揚

[14] 本文引用英文版 Iris Chang, *The Rape of Nanking: the Forgotten Holocaust of World War II* (NY: Penguin Books, 1997). 中文有蕭富元譯：《被遺忘的大屠殺：1937南京浩劫》（臺北：天下文化出版社，2007年）。

[15] 身爲美國中國移民第二代的張純如，從小聽父母談論這段歷史，但後來在圖書館竟然都找不到有關南京大屠殺的書籍，促使她開始寫作這本書。根據Daqing Yang的研究，關於二次大戰的英文書籍對南京大屠殺總是輕輕帶過，少數有仔細的描寫，而且幾乎沒有一本是由學術性的歷史學家所寫。到1990年代始見到記錄這段歷史的英文學術書籍問世。Daqing Yang, "Convergence or Divergence? Recent Historical Writings on the Rape of Nanjing," *The American Historical Review* 104.3 (June 1999): 847-848.

[16] *Nanking* (DVD), directed by Bill Guttentag and Dan Sturman, Thinkfilm, 2007.

臺灣大學學術期刊資料庫

棄原書按時間發生順序的敘事方式，似乎希望藉由西方觀點的史料，打破日本對於南京大屠殺的否認或日本認爲中國誇大屠殺殘暴和傷亡數目的指控，隱含以西方作爲無偏見的亞洲歷史見證者的意圖。令人不禁好奇美國作曲家於《寬恕》合作過程中扮演什麼角色？她被陳士爭視爲「珍貴的回響板，觀看亞洲故事的美國之眼。」[17]那麼，代表各自國族身分的演員希望美國之眼看到什麼呢？《寬恕》搬演歷史記憶，也在記憶歷史，這使得在西方場域進行演出所突顯的競爭的敘事，存著更複雜的問題。

跨國合作的模式、衝突的歷史記憶和西方作爲觀看場域等種種原因都增加達成共識的困難度。難怪導演表示：「花了很久的時間才看見彼此的不同與同意要演出什麼。」[18]而我則認爲《寬恕》演出什麼，如何演，最終反應的不是預定的亞洲歷史，而是深植於表演者間不可妥協的歷史意識形態。對於歷史無法形成一個所有人都同意的敘事，連預定投影的少數史料文字最後都遭到刪除，爲了避免爭議，《寬恕》只能利用抽象形式與古老寓言隱喻，轉向永恆、普世的訴求和療癒、哀悼儀式的扮演，矛盾地規避了獨特的歷史情境和文本，其結果就是讓不熟悉這段歷史的觀眾對演出感到困惑；而對於熟知這段歷史、細心的觀眾，則不難發現其歷史再現方式充斥著混亂衝突甚至誤導的意義指涉。以下我將先簡介場景設計和情節，然後討論其儀式扮演及寓言隱喻引起的歷史再現的問題，接著我將進一步審視西方場域如何讓《寬恕》的意象劇場變得複雜化，而牽涉屠殺的傷痕暴力需要什麼樣的意象劇場，以及相關的倫理、美學問題爲何。最後，再藉著審視世界其他呼籲和解寬恕的作品，探討《寬恕》此作品無法討論寬恕的重要原因。

二、場景設計和情節簡介

《寬恕》採非寫實的場景設計，一景到底。上舞台塵土數堆，延伸到左舞台，兩邊有少許破碎的竹籬，電線圍繞，附近立有一傾斜的電杆，土堆前有一圓形區擺有一套鼓，上舞台中央懸掛三塊破碎的、大小不一的布幔，表演區則用燈

[17] Casey Seller, "Asian triangle: China's Chen Shi-Zheng explores history and ritual in 'Forgiveness,'" *The Burlington Free Press* [Vermont] 19 August 1999, sec. D.

[18] 陳士爭給作者的電子信件，2008年4月13日。

臺灣大學學術期刊資料庫

光示意。陳士爭表示這場景代表第三世界工地，象徵整個表演團隊是在「拼湊歷史，挖掘過去，挖掘塵土」[19]，各種木版畫的影像投射在斷裂的布幔上，些微扭曲，反映歷史無法完全被捕捉呈現。其象徵示意的方式非常幽微，加上投影的圖案完全與歷史無關，演出內容並無展現此種對歷史的再現即是對過去再建構的自覺思考，遂使一般觀眾很難察覺場景設計的圖像與象徵意義，兩篇有描述場景的劇評和我自己的觀看經驗即是如此。[20]某種程度而言，設計充滿隱喻象徵卻需要創作者解釋說明才能被理解的舞台場景，像是全場演出的縮影。

《寬恕》約略分爲八場，結構鬆散。一開場是一位穿著現代裝的年輕男子，由導演陳士爭扮演，邊掃地邊自言自語，原來是清明節來替母親掃墓。接著一名韓國歌者在右舞台演唱悲傷的歌，另一名韓國舞者表演女巫師之舞。第二場，身著日本傳統服飾的日本表演者緩慢的走出來，在下舞台中央跪下，舉劍放下、低頭鞠躬，彷彿在進行一場儀式，之後韓國舞者、歌者分別走向他，打斷其儀式。第三場，韓國舞者配合預錄的女子旁白，悲傷而優雅地起舞。第四場，一名鼓手緩慢地準備他的鼓，一邊朗誦美國現代詩人羅伯．品斯基（Robert Pinsky）的《武士之歌》（*The Samurai Song*）。第五場和第六場則是穿著改良京劇服裝的中國表演者和能劇裝扮的日本表演者，以各自劇種的表演程式，追逐打鬥，前者以嘻哈方式唱出其心中的憤怒，但最後仍爲後者所殺。此時哀傷的年輕男子猶豫地接受韓國舞者拿給他的矛，淒然唱出《武士之歌》。最後一場，除了專司演奏的演奏者外，其他表演者一字排開站在舞台上，韓國歌者向舞台中央丟出紙飛機，似乎仍有著無法消解的緊張感。由於全劇顯少有對話，所有角色的身分必須由節目單中得知，佐以表演者所屬國家的傳統藝術形式與服裝來辨識，例如韓國歌者與舞者其實扮演的是韓國慰安婦。較令人不解的是唯一現代裝扮的男子，節目單人物列表爲「中國私生子」，但作品中從未解釋或說明。後來從工作本中才得知這角色原先預定的台詞幾乎全部被刪，連帶喪失其串場與幫助觀眾理解下一場將演什麼的角色功能。[21]

---

[19] Erik Esckilsen, “In *Forgiveness,* these venerable artistic traditions are used to re-examine the brutality, not the beauty, of the past,’ *Seven Days* [Vermont] 15 March 2000, theatre section, p.11.

[20] Mary Murfin Bayley, “‘Forgiveness’ brings beauty to history of Asian strife,” *Seattle Times* 3 April 2000. Susan Isaacs Nisbett, “Dance-drama about Asian conflicts beautiful but mystifying,” *The Ann Arbor News* 27 March 2000.

[21] 在此僅舉一個例子，從第二場轉換到第三場時，工作本顯示私生子一邊收拾木屐，一邊

臺灣大學學術期刊資料庫

以上簡短的描述顯示亞洲歷史的衝突完全是去歷史性的象徵隱喻。這樣的表演形式如何回應導演殷切質問的：「這個國家有多少人知道二十世紀中葉亞洲發生了什麼事？」[22]又如何達成導演一再說的：「要挖掘暴行」、「要讓歐美觀眾知道一段被遺忘的亞洲歷史，特別是日本對中國的侵略，對韓國的殖民統治，與對慰安婦的剝削。」[23]矛盾的是，導演又表示演出設計是以音樂舞蹈爲主的哀悼療癒及和歷史相關的儀式搬演，而非演出歷史事實。演出結果和演出目標似乎有相當大的鴻溝。但是若如美國學者馬文．卡森（Marvin Carlson）所說一齣戲意義的產生包括「整個劇場經驗」，像是「座位區的外觀、大廳陳設、節目單的資訊，和無數構成此一演出事件的其他部分」[24]，那麼《寬恕》的歷史無疑是在舞台外被充分討論和探討。這可從演出前舉辦的瞭解中日韓不同傳統表演形式的「遇見大師」工作坊、亞洲二次戰爭史演講，以及在歷史脈絡中討論寬恕並與演員舉行創作座談會，還有開演前簡短的討論會、演出時厚厚的節目單，再到演出後的「問與答」和討論會等等，都是與演出事件相關，滿載歷史訊息的活動。唯有參加的觀眾才能理解《寬恕》舞台演出的寓意，否則誠如一位劇評明白指出：「若沒有節目單和演出前後討論會的幫助，一般人對舞台上的動作會感到困惑不解。」[25]不禁令人思考《寬恕》有達成它的創作目標嗎？對《寬恕》的探討，該視舞台外的活動設計爲整個舞台演出表意系統的一部分，還是堅持一個表演演出都要能夠獨立存在，爲自己說話？在此我採用的是第二種看法，因爲不是每位欣賞演出的觀眾都會看節目單或參加討論會，它們只能算是輔助而非演出有機的一部分。除非活動事件的設計如應用戲劇的做法，設定的觀眾對象都得參加演出的前置活動，或者戲劇演出中融入教育活動和議題討論，那麼評論就必須涵蓋整套活動設計。《寬恕》的一些劇評標題不約而同用了困惑的同義字，正反映作爲觀

說：「母親被強暴後生下我，我常怨恨爲何我的母親當時不殺了自己，卻生下我成爲一個私生子？」此段獨白說明角色爲何叫做「私生子」，同時將角色置於歷史情境及顯示他與太平洋戰爭的關係，並承接下一段慰安婦配合羞恥/強暴口白的舞蹈。不可否認地，中國私生子代表中國角度，若由他串場，自然突顯中國聲音。

22 Rachel Copper, “A stage for healing,” *Seattle Times* 30 March 2000, sec. E.

23 同前註。

24 Marvin Carlson, *Theatre Semiotics: Signs of Life* (Bloomington: Indian University Press, 1990), pp. xiii and viii.

25 Alice Kaderlan, “Dance blends the unique cultures of three Asian countries into one,” *Seattle Post-Intelligencer* 3 April 2000.

臺灣大學學術期刊資料庫

衆的評論者只看舞台演出的現象。[26]

三、誰的儀式？誰的療癒？

《寬恕》唯一與歷史直接相關的指涉是由松井彬扮演的日本將軍松井石根（Matsui Iwane）和由韓國舞者與歌者扮演的慰安婦，即使這兩個歷史指涉也必須仰賴節目單才能得知。三個歷史人物穿著無歷史性的傳統服飾，經由高度程式化、象徵性動作分別演出哀悼與驅魔療傷的儀式。兩者的儀式扮演方式引發三個問題：這是誰的儀式？ 誰得到療癒？隱含什麼歷史觀點？

在松井將軍哀悼死於二次大戰日本士兵的儀式，觀衆看到穿著日本傳統服裝的演員用能劇節制的步伐進場，走在像是日本花園曲徑的燈光限定舞台區域，配合鐘聲的速度，或急或徐，演員走到舞台中央，緩緩跪下，放下劍，然後鞠躬，同時舞台上投影出漢字書法。此儀式夾雜韓國慰安婦出場與其象徵性對峙的動作。例如儀式完畢，鈴聲加快，日本演員困惑的站起來，韓國慰安婦第二次走過其旁，觀衆聽到愛爾蘭民謠《丹尼男孩》（*Danny Boy*）片段，之後轉爲憤怒的*chungak*歌唱，同時布幔出現裸體藝妓的投影和唯一的文字投影。最後，兩位韓國慰安婦踩著細碎的、喀喀作響的步伐走向日本演員，一個高舉瓶子，另一個舉起茶托，像在對他挑釁。

選擇一般被認爲是南京大屠殺的主要責任人松井將軍作爲舞台人物，顯然有其特殊目的。但是《寬恕》並沒有利用此歷史人物，讓西方觀衆得知日本在南京陷落後所進行的瘋狂屠殺、姦淫擄掠，而是透過他執行一個肅穆神聖的哀悼儀式。這樣的演出呈現日本傳統單一的歷史觀點，將松井將軍與日本士兵都定位爲效忠天皇的臣民，就像松井將軍雖在戰後於遠東法庭接受審判，被認定是A級戰犯而處以絞刑，但在一九七八年仍與其他超過一千位被判有罪的戰犯被安奉於靖國神社，是日本哀悼、榮耀與記憶爲國捐軀的人民的方式。但是從中國觀點看來，不免質疑爲何哀悼殺人者？紀念戰爭罪犯的儀式更是日本無誠意面對歷史的證明之一。這場儀式演出鞏固的日本敘事，欠缺交戰國對戰事不同歷史詮釋角度的思辨，若在中國演出，恐怕也會像日本首相參拜靖國神社一樣引來抗議。

代表韓國慰安婦的儀式搬演佔據第一場大半與整個第三場，主要透過歌唱和

[26] 至少三篇評論分別用了baffling, mystifying, confusing.

臺灣大學學術期刊資料庫

舞蹈的發抒，進行宛如療癒的儀式。在第一場，韓國歌者穿著傳統服飾於左舞台抱著黑色的大瓶，用韓文唱著曲調哀傷但宏亮的歌曲；另一名韓國舞者則手執兩端黏滿白色紙片的長棒，表演傳統的巫士驅魔之舞。第三場時，布幕上出現一個半身裸體日本藝妓的木刻版畫投影，韓國舞者隨著預錄好的女子旁白及琵琶伴奏，優雅地舞動白絲巾。女子旁白以中文、英文、韓文、日語用單詞或破碎的句子反應慰安婦的經歷與感受，例如「強暴」、「羞恥」或是「我不想談」、「我想消除記憶」、「我害怕男人」、「我寧願死」、「從讓人羞恥的事件中躲藏起來」等。

這兩場優美而哀傷的演出成功地顯露慰安婦的情感。深沉的哀慟透過音樂傳達，彷彿無法言喻的就訴之以歌，即便無法聽懂韓文歌唱的觀眾仍可感受。預錄的口白是演出中較明顯的示意系統，除了顯露慰安婦的心理創傷，也讓觀眾看到被歷史淹沒的一群人，聽到她們的聲音與心情。若置於戰後韓國因爲傳統文化強調女性貞潔，慰安婦往往被迫對過去的遭遇噤聲的脈絡下，打破沉默，得以敘述自己的感受，無疑是療癒傷口的第一步。但是這場所謂的驅魔療癒儀式，爲誰而演？又是誰得到療癒？演員？角色？還是觀眾？答案可能僅是慰安婦這「角色」。由於儀式演出方式抽象，沒有鋪陳敘事來誘發觀眾的認同，對慰安婦認識有限的觀眾，變成「欣賞」儀式演出的旁觀者，而非參與儀式的相關觀眾。而其根本困境在於所有演出人員與觀眾都非與創傷直接相關的人，那麼儀式扮演就只是停留在扮演，慰安婦似乎淪爲藝術創作展演的藉口。

雖然這兩場儀式成功地表達慰安婦的情感，但涉及慰安婦再現的部分卻是語焉不詳、甚至充滿誤導。首先，去除歷史脈絡的破碎文本，只顯示這些女人被強暴的遭遇，無法區分一般偶發性暴力下的受害者與在太平洋戰爭中，透過日本國家機器，大規模而有系統地強迫或誘拐殖民地婦女進行長期性服務、成爲性奴隸的制度。據研究指出，當時大約有十萬到二十萬不同國籍的慰安婦，其中百分之八十來自韓國。[27]

[27] Dai Sil Kim-Gibson, *Silence Broken: Korean Comfort Women* (Parkersburg, Iowa: Mid-Prairie Books, 1999), p. 40. Bonnie B. C. Oh, "The Japanese Imperial System and the Korean 'Comfort Women' of World War II," *Legacies of the Comfort Women of World War II*, eds. Margaret Stetz and Bonnie B. C. Oh (Armonk, New York: M. E. Sharpe, 2001), p. 9. 其他慰安婦來自另一日本殖民地臺灣，與菲律賓、印尼、中國、馬來西亞等日本佔領地，包括居住在印尼的荷蘭人，還有少數來自日本本土，後者往往原就是從事娼妓工作。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

其次，利用半身「日本」裸體藝妓的版畫投影指示「韓國」慰安婦亦突顯嚴重的再現問題。此段提供兩種可能的解釋：一是投影呈現日本軍方觀點，讓人將慰安婦與付費、自願的公共娼妓聯想在一起，慰安婦不過是承襲日本軍事系統運作的一環，以此對比口白表達的韓國慰安婦所持的強暴觀點，透過並置安排顯現韓日對歷史的不同詮釋。二是美學考量，劇中所有的布幕投影都是日本主題，爲求整體藝術風格的一致，而出現此錯亂的舞台指涉。或如一位美國友人所指出，一般西方觀眾恐怕很難區分舞台上中、日、韓三國的文化傳統指涉，其所觀看到的就是亞洲性，此種錯誤可能不會被察覺？

不管此段設計初衷或可能的觀眾詮釋，美麗、去歷史感的半裸日本藝妓投影圖像召喚出悠閒、舒適的溫泉意象，大大地消毒、淨化了韓國慰安婦所遭遇的痛苦處境。雖然慰安婦所受的待遇隨其原國籍而有所差異，來自殖民地的慰安婦除了因其女性性別，更因其殖民地屬性與往往來自低層社會階級而備受歧視。例如一位戰時駐紮在海南島的日本軍護士回憶當時韓國慰安婦住所，是由樹葉臨時搭造、非常原始粗糙的小屋，與來自日本的慰安婦在慰安所中普遍享有較好的待遇，是無法比擬的。[28]半裸日本藝妓投影及其引發的聯想美化韓國慰安婦不堪的處境——居住在污穢到難以想像的空間，密集地被迫服務稱呼她們爲「公廁」與「屎」的日本士兵，[29]殘酷的歷史現實也因而被遮蓋。

四、西方場域和東方異國情調的意象式劇場

《寬恕》所有的投影也因爲在西方場域演出而問題化。裸體藝妓和下面場次出現的日本藍色波浪障子、武士版畫，「武士」兩個漢字投影，以及舞台上的漢字書法投影，都是深具東方異國情調的符號，在燈光照射下，更顯得美麗幽遠，充滿神祕的氛圍。它們不像寫實歷史圖像再現可能引發衝突、震撼，也無法如抽象圖像的設計明顯要觀看者思考、生產意義，而是僅停留在查爾斯．皮爾士（Charles S. Peirce）所指出符號系統三種示意方式的圖像（icon）或指示符號（index），[30]中、日、韓觀眾可能覺得大大的漢字「武士」投影指示舞台上武士

28 Chunghee Sarah Soh, “From Imperial Gifts to Sex Slaves: Theorizing Symbolic Representations of the ‘Comfort Women’,” *Social Science Japan Journal* 3.1 (Apr. 2000): 66.

29 同前註，頁61。

30 現代符號學始祖皮爾士將舞台上的一切都看成示意的符號，共分爲三種，第三種爲象徵

臺灣大學學術期刊資料庫

的演出過於簡單直接，也可能對日本藝妓投影代表韓國慰安婦的錯誤圖像指涉感到困惑或被冒犯。但對於西方觀眾，兩者作爲東方的符號遠大於意義生產，尤其當創作者知道多數觀眾會看不懂武士兩個字。這些自我東方主義化的視覺意象，滿足西方凝視，提供的是對一個遙遠的古老東方的想像，而非近代歷史的指涉，讓原就已經不熟悉二十世紀亞洲歷史的西方觀眾對這段歷史更形疏離，也脫離原先設計利用垂幔捕捉歷史，並以斷裂的垂幔顯示再現歷史的不易與歷史破碎拼貼的後設本質。

除了創作設計刻意流露東方情調，《寬恕》的異國情調也是很多含有國家文化特色的作品在跨國演出場域，無可避免的觀眾接收結果。加拿大戲劇學者瑞克．諾斯（Ric Knowles）的研究發現劇場演出不管原先是多麼富有政治性與先進議題，若含有區域或國家文化特色，在跨越文化脈絡到另一個國際場域演出，尤其是劇場藝術節，觀眾往往視其爲國族性或地方文化性的再現而非注意到探討的議題。他舉的例子之一是蘇格蘭女作家蘇．格洛佛（Sue Glover）的劇作《農婦》（*The Bondagers*），該劇描述十九世紀末一群蘇格蘭女性廉價農業勞動者的生活，是從女性主義觀點描述底層人民經驗的歷史故事。但是一九九六年在加拿大多倫多的世界舞台藝術節（World Stage Festival）演出時，該戲成爲蘇格蘭或蘇格蘭性的代表，而這是蘇格蘭本地觀眾不會辨認的。同樣的，一九九四年於加拿大中部草原省分曼尼托巴（Monitoba）首都演出時，評論依舊發現它是「一齣非常具蘇格蘭性」的戲劇，且多數評論忽略此作品的女性主義或政治性批判，而稱此戲是「肯定生命」，「讚頌生命」。[31]

符號（symbol）。當然一個符號有時可能同時具有這三種性質。翁貝托．埃可（Umberto Eco）在論文〈劇場表演的符號學〉（The Semiotics of Theatrical Performance）以救世軍將一個醉漢放在舞台上來宣傳戒酒爲例，生動地解釋此人如何作爲三種符號功能。這個醉漢不僅是代表這個醉漢（圖像），還代表一般醉漢和酒醉（指示），同時他還象徵酗酒的副作用（象徵），尤其他是被救世軍而非其他組織放到舞台。分別見Charles S. Peirce, *Elements of Logic*, eds. Charles Harshorne and Paul Weiss (Cambridge: Harvard University Press, 1932), pp. 247-249. Umberto Eco, "Semiotics of Theatrical Performance," *The Drama Review* 21.1 (March 1977): 110.

31 Ric Knowles, *Reading the Material Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 90-91. 該書舉了不少同一劇團的演出，因爲表演場域改變，觀眾接收產生急遽變化的例子。該注意的是書中所謂觀眾接收多數僅是根據報紙評論。其中我覺得最具啓發的是作者追蹤 *The Bondagers* 在1991年於英國格拉斯哥演出，一週後同一劇團於愛丁堡演出，劇評因演出劇場舞台大小突出不同表演元素，而有不同詮釋焦點。該戲於1993和1995年又於愛丁堡的同一劇院演出，但因劇院已經擴大改建，脫離原先小劇場特質，且劇院坐落位置

國家圖書館學術期刊資料庫

若說一個以文本爲主、語言相通的演出尚且如此，那《寬恕》的抽象演出與東方符碼，讓西方觀眾僅注意到其所代表的表象異國文化就不足爲奇。印證於一位舞蹈評論家如此描述最後一幕：「三國不同文化的代表同時存在舞台，有顯著的不同，又有共通性，僅此存在就構成有力的戲劇。」[32]這樣忽略意義的生產，只強調不同的異文化表演形式共存的評論，除了呼應瑞克．諾斯的研究觀察，還指出一個相關特點：物質性。德國戲劇學者艾莉卡．費雪李希特（Erika Eischer-Lichte）曾經如此批評羅伯．威爾森（Robert Wilson）的一場跨文化演出：「演員的身體、物品、片段的語言，聲音與音樂都不再是代表某種東西或具有任何意義的符號，而是他們全成爲指向自身的物品，且以此物質性爲樂。」[33]《寬恕》的表演元素並非像威爾森的作品爲純粹的物質性，而是因爲所指與能指的距離過大，要經由解碼產生意義太困難，例如韓國歌者唱《丹尼男孩》這首如愛爾蘭國歌的民謠曲調是反應韓國被日本殖民時，被迫放棄自己的文化與語言；走路喀喀的響聲是因爲穿著日本的木屐，象徵殖民者強加的文化與被殖民者的憤怒。開場中國私生子清明節掃墓爲含有三種示意的符號，他掃的雖是母親的墳墓，也用來指示死於二次大戰中國人的墳墓，因此象徵不要遺忘。當觀眾無法察覺這些符號的意義，就會專注在表演形式本身，這些表演元素因此成爲指向自身的物品。也是諾斯所說的「劇場藝術節無地方性的情境將強烈且又有文化獨特性的作品變成只是再現」[34]，再現文化也是再現形式物質。而當劇評說的「存在」是擷取多數西方觀眾不懂的亞洲傳統表演或文化元素，在無法產生意義的情況下，訴求加強的就是異國情調，最爲明顯的爲舞台地板的漢字書法投影，而之前討論的日本藝妓投影、武士音樂等，都是因其日本性成爲被選擇存在的主要原因。

發展成爲高級購物與商業金融中心，此時劇評視該戲爲「用鄉愁、溫情與詩意來演繹時間、地方、與循環歷史的進程（nostalgic, sentimental, a poetic illustration of time, place and cyclical historical process…）。」完全失去該戲批判剝削勞工的政治性。見Ric Knowles, *Reading the Material Theatre*, pp. 76-91.

32 Mary Murfin Bayley, "'Forgiveness' brings beauty to history of Asian strife," *Seattle Times* 3 April 2000.

33 Erika Fisher-Lichte,"Interculturalism in Contemporary Theatre," *The Intercultural Performance Reader*, ed. Patrice Pavis (New York: Routledge, 1996), p. 32.

34 Ric Knowles, *Reading the Material Theatre*, p. 90.

臺灣大學學術期刊資料庫

五、普世化的再現歷史手法

相較於儀式扮演中有較明確的透過歷史人物來指涉歷史，牽涉中、日、韓三方的太平洋戰爭史，主要化成中國鬼魂與日本鬼魂對峙打鬥的故事，分散於三場，且穿插日本武士的詩歌朗誦，其手法是寓言隱喻與普世化的訴求。同時，兩段儀式演出所形成的異國情調的意象式劇場在此段重複印證外，還突顯一個以展示藝術技巧的意象式劇場，以下將分別探討這種再現歷史方式引發的問題。

（一）以古老寓言隱喻中、日、韓糾葛的現代歷史和仇恨

在第一場，周龍扮演的中國鬼魂，背著京劇中專屬將軍的道具配件——護背旗，畫著改良過的京劇臉譜，身穿鮮紅的服裝；松井彬則是傳統能劇裝扮，帶著鬼魂面具和巨大假髮頭套，兩人緩慢冗長的繞圈對峙，讓觀眾不得不注意到兩位表演者是如何走路，也就是表演形式。第五場則聚焦於中國鬼魂，配合鑼鼓點的熱鬧節奏，熟練地舞動手中的矛，他用中文嘻哈方式唱出《趙氏孤兒》中著名的復仇段落，一一細數凌遲敵人的方法，表達無法平息的憤怒。但是多數觀眾可能無法聽懂中國鬼魂的台詞，只會專注於他的武術表演。接著，隨著音樂趨於怪誕，私生子開始像小丑般的降低身體模仿能劇舞動，作爲侮辱敵人的方式，並將掃把當作矛，學習中國鬼魂的武術，唱出英文版的復仇之歌，吸引人的亦是武術展演，這次他明白的指出他將「撕裂敵人的胸膛、取出心肝來做豪華生魚片與照燒便當。」中國鬼魂則不時在一旁唱和，觀眾可能此時才知道要復仇的對象是日本鬼魂。第六場，日本鬼魂殺死中國鬼魂。第七場則是私生子發現中國鬼魂的屍體，因而哀傷、困惑地用高音唱出《武士之歌》，猶豫是否要成爲武士來復仇，此時韓國舞者上場，拿走私生子的掃把，給他一把眞正的矛，彷彿在示意他一定要復仇。

陳士爭接受訪問時表示這是借用中國京劇著名的鬼戲（目連戲）劇目《伐子都》[35]來作爲「中、日、韓間混亂糾結歷史的隱喻」。[36]用古老、看似無關現實

[35] 原故事說的是春秋時期，鄭國攻打許國，公孫子都忌妒獲得元帥位置的潁考叔，設計殺死這位在戰場上曾救他性命的元帥，還偷其戰功，憤怒的潁考叔鬼魂因此一路追隨附身，直到公孫子都自殺。

[36] "New Theatre Work Co-commissioned by Asia Society Slated for National and International Tour," Asia Society. 參見http://www.asiasociety.org/pressroom/rel-forgiveness.html，讀取日期

臺灣大學學術期刊資料庫

的寓言隱喻與普世化的再現歷史方法可能是避免處理爭議歷史議題的手段，也可以是擺脫地域性、訴諸廣大觀眾群，易引起共鳴因而反思獨特歷史的有效方法，德國導演貝爾托．布萊希特（Bertolt Brecht）的一些創作就是後者最佳的例子。但是《寬恕》的呈現方式欠缺基本的賦予情節化（emplotment），觀眾不知兩個鬼魂爲何打鬥，仇恨又爲何而來。伐子都故事的敘事消失殆盡，被借用的不過是故事的復仇概念。它也欠缺布萊希特作品用情節夾敘事議論的辯證和寓言引導，前者如其爲人熟知的《四川好女人》（*The Good Woman of Setzuan*）、《高加索灰闌記》（*The Caucasian Chalk Circle*），後者如在其死後才被製作演出的《阿圖羅．尤可抵抗的崛起》（*The Resistible Rise of Arturo Ui*），劇中用芝加哥一混混崛起的故事與其史詩劇場常用的手法如投影摘要、標題等，平行演繹希特勒的崛起，使觀眾絕不會錯過其寓言。相對地，若《寬恕》此段演出要能如導演所言有寓言式的涵義，則須仰賴觀眾對太平洋戰爭，以及對能劇、京劇的表演程式都具備足夠的背景知識，否則兩位穿著誇張服飾的表演者難免變成一種稀有的景觀（spectacle）被消費，演出的可以是世界任何敵對雙方。此段以古喻今的再現方式也將一個獨特的現代歷史情境普世化爲一個沒有加害者與受害者，思維簡單的古老復仇故事，說教般地轉向一個普世的道德訴求——闡述復仇招致更多仇恨，終非人類之道——卻忽略復仇與正義、療傷或榮譽等概念的複雜關係，同時也以此隱喻呼籲和解寬恕，本文後半將繼續討論在大屠殺脈絡下呼籲和解的必要考量條件。

（二）每個武士都一樣嗎？《武士之歌》示意什麼？

在演繹中日糾葛的仇恨中，中國私生子以男高音吟唱先前由日本鼓手／武士吟誦的美國當代詩人品斯基的詩《武士之歌》，也是對人類普世情境的再現方式。中國私生子拿起矛，吟唱《武士之歌》，影射任何平常人都可能成爲武士或殺人機器，暗示爲惡或殺戮並非殘暴者特有的能力，而是有其平庸性（banality）。構思此段的美國作曲家轉換日本武士文化爲對戰爭普世的思考不無價值，因爲歷史經驗顯示只要經由意識形態的灌輸，加上戰爭的非理性本質，可以將一般人轉換爲殺人機器，不僅無自覺，還認爲是爲一個高貴神聖的原因奮戰。但是若將此場景置於二次大戰日本與中國的脈絡下，無疑將入侵的野心者與

2008年4月20日。

臺灣大學學術期刊資料庫

被迫抵抗的反抗者一視同仁，這種再現不無爭議也有失公允。

其次，日本的武士文化仍有其無法普世化的獨特性。雖然成爲一個好的戰士所需要的特質如紀律、膽量等，是跨越國家與文化差異的，但是世界其他武士文化所遵守的行爲準則與爲主而死的榮耀，沒有一個像日本的武士道延續到現代社會。此種傳承反應在二次大戰時，神風特攻隊的自殺攻擊與日本士兵幾乎寧死也不願投降。[37]武士道文化的影響也可能解釋日本士兵對待被俘虜或投降敵軍的強烈輕視，導致他們對美國戰俘的殘暴行爲及屠殺南京淪陷後投降的中國士兵。武士文化固然非日本的發明，但武士道文化的獨特日本性不容置疑。

《武士之歌》普世化的詮釋引發上述的兩個問題外，也因爲呈現的舞台場景是如此優美，更像是在歌頌日本武士，與現代戰爭的血腥殘酷完全無法連結。品斯基的詩作本身就是對日本武士其棄絕物質、抽離情感、高度紀律的特質的歌詠。[38]誠然這首《武士之歌》的語言文本可以因畫面動作的衝突，而產生不同的意義。但是日本鼓手／武士演出的場面調度加強文本的氛圍，當他緩緩朗誦這些詩句時，演奏者以中國笛子吹奏著日本傳統武士音樂，布幕上漸漸出現「武士」兩個漢字投影，詩作朗誦至一半時，日本能劇鬼魂出場在布幕前擺出靜止姿勢，舞台畫面令人完全遺忘武士的天職就是殺人，整個意象遙想一個古老的、美化的武士文化。更令人不解的是將近五分之一寶貴的舞台時間用來朗頌和吟唱《武士之歌》，與製作《寬恕》的兩大目標——再現歷史、呼籲和解——的關聯卻非常薄弱。

六、西方場域和展現藝術技巧的意象式劇場

《寬恕》無意以寫實演出再現歷史，而是讓音樂與舞蹈扮演重要的角色，突顯視覺、聽覺氛圍的醞釀，並透過投影和整個舞台畫面呈現去歷史、隱喻的意象式劇場，如製作人「亞洲協會」表演藝術部負責人所描述是「視覺上令人難忘，

37 例如張純如指出同盟國士兵在塞班島和硫磺島的投降比例是75%戰死、25%投降，而日本則是 99.2% 戰死，只有0.8% 投降。參見Iris Chang, *The Rape of Nanking,* p. 20.

38 茲翻譯此詩前半如下：當我沒有屋頂，我用膽量做屋頂，/當我沒有正餐，我用眼睛進食。/當我沒有眼睛，我傾聽，/當我沒有耳朵，我思考。/當我沒有思想，我等待。/當我沒有父親，我使憂慮爲我父。/當我沒有母親，我擁抱秩序。/當我沒有朋友，我使寂靜爲我友。/當我沒有敵人，我壓迫我的身體。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

創新的劇場之作」，也是「視覺的詩作，創造從古老歷史到近代的夢境般的意象。」[39]但是這美麗詩意的意象並無如其所言見證歷史，反而因爲在西方場域演出不僅淪爲異國情調，還有藝術技巧的展示。

《寬恕》鮮少有情節敘事的抽象形式將觀眾的注意力導向他們不熟悉的表演形式本身，這些藝有所成的表演者示範了各種傳統藝術之美，並以多樣的樂器演奏搭配舞蹈或戲劇動作而令觀眾印象深刻，而如上述的中、日鬼魂打鬥、《武士之歌》的朗誦與吟唱，舞台時間花在展現表演形式本身更甚於傳達訊息，無怪乎一位劇評指出：「最終《寬恕》吸引人的主要原因在於有機會看到導演與其他演出者獨特的藝術技巧。」[40]

較少被人注意的可能是隱含在傳統藝術形式背後的競爭的歷史敘述。在《寬恕》的演出中，亞洲三國各自的傳統藝術定義了表演者及演出角色的身分，例如能劇代表日本身分、文化、以及舞台上的日本角色。演員的身體因此成爲代表自身、國家、與藝術形式的三位一體。其中，導演所扮演的「私生子」比較曖昧，他在劇中的中國身分可以經由開場時對清明節的指涉以及與中國鬼魂演出一段京劇而得知，除了此中國性，私生子體現的是一個離散的身體，融合美國的嘻哈流行文化和話劇，與現實生活中陳士爭爲一移居美國的中國人相呼應。在西方的國際表演場域，每個國族身體要求同樣的地位，相當的舞台時間，以展現其傳統文化的獨特性與傑出性。除了專門彈奏琵琶與笛子的演奏者外，六個戲劇角色平均分配於中、日、韓裔的表演者。雖說當初委託單位或資金贊助單位即鼓勵跨界、跨國合作的藝術形式，但是因爲處理題材的敏感及表演場域的關係，《寬恕》的藝術形式呈現的不單單是「藝術策略，刻意融合不同文化的表演傳統」的跨文化演出，它同時也是政治「社會策略，尋求完全包括參與藝術者的文化傳統。」[41]

---

[39] "New Theatre Work Co-commissioned by Asia Society Slated for National and International Tour," Asia Society. 參見http://www.asiasociety.org/pressroom/rel-forgiveness.html，讀取日期2008年4月20日。

[40] Susan Isaacs Nisbett, "Dance-drama about Asian conflicts beautiful but mystifying."

[41] 在此用的是美國學者Carol Fisher Sorgenfrei對跨文化與多元文化表演的定義，雖然後者一般指的是同一國家內不同族群的文化。Carol Fisher Sorgenfrei, "Intercultural Directing: Revitalizing Force or Spiritual Rape?" *Staging Difference: Cultural Pluralism in American Theatre and Drama*, ed. Marc Maufort (New York: Peter Lang, 1995), p. 53.

臺灣大學學術期刊資料庫

七、倫理問題：災難屠殺的歷史需要什麼樣的意象劇場？

《寬恕》美麗而詩意的意象，除了展示東方異國情調和藝術技巧，並和歷史的關聯遙遠之外，更嚴重的是淨化太平洋戰爭的血腥屠殺和已討論過的慰安婦的痛苦處境，讓受難者和其苦難隱匿不見，突顯藝術對災難再現的美學和倫理問題。對於藝術再現災難的轉化過程，德國思想家狄奧多．阿多諾（Theodor Adorno）曾如此警告：

> 將苦難變成影像，不管影像看來多麼殘酷無情，危及我們面對受難者的羞恥。因爲受難者被用來創造某種藝術作品爲一個摧毀他們的世界所消費。所謂對被來福槍打到地上人們的那種全然肉體的痛苦的藝術再現，不管多麼微乎其微，含有引出愉悅的力量。這種藝術的道德，勿有片刻忘卻〔受害者〕，落入相反的深淵。風格化的美學原則，甚至歌隊嚴肅的祝禱，使得一個無法令人想像的命運顯得有些意義。苦難被轉換，它的恐怖被移除了。[42]

阿多諾認爲這樣的再現對受難者是不公平的。《寬恕》幾乎沒有情節敘事或充分發展的人物，雖然避免了常見的悲劇傳統敘事的再現形式——即透過一個悲劇主角的遭遇來見證歷史，使歷史因此被簡化、並可被理解，而其爲人詬病的地方在於悲劇主角的死亡往往爲整個族群的廣大災難帶來意義與救贖，使戰爭的恐怖被轉化成某種崇高、昇華的東西。[43]然而，《寬恕》移除恐怖，遺忘戰爭中廣大受難者所營造出來的古老、美麗的意象卻是更嚴重的轉化結果，它讓觀眾安穩地欣賞或消費「藝術」，而非記得戰爭引發的「苦難」。

要能再現苦難、又要避免這個轉化的問題，採用幻覺式寫實的暴力再現也非解答。某種程度而言，它可能會引起觀眾對施暴者的憤怒和譴責，以及對受難者的同情和關注，但是舞台上演員寫實演出殘暴可能造成暴力只能示意暴力，不是挑逗觀眾就是讓觀眾憎惡。大衛．葛瑞爾（David Graver）認爲：「暴力普遍摧毀劇場性……表意作用掩蓋苦難，苦難若不是成爲一個遠離受難者悲楚的符號，

---

[42] Theodor Adorno, “Commitment,” trans. Frances McDonagh, *New Left Review* I (Sep.-Dec. 1974): 87-88. 參見http://newleftreview.org/I/87-88/theodor-adorno-commitment，讀取日期2012年9月6日。

[43] Edward R. Isser, “Introduction,” *Stages of Annihilation: Theatrical Representation of the Holocaust* (Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1997), pp. 14-15.

臺灣大學學術期刊資料庫

充其量只是代表苦難自身的符號。」[44]另外，對用攝影和電影兩種媒介再現暴力屠殺研究甚多的蘇珊．森塔格（Susan Sontag）則強調暴力苦難寫實的影像再現可能淪爲色情的挑逗或撩起淫邪趣味，滿足人們觀看他人悲辱、苦難的嗜好。[45]有說服力地模仿暴行，「冒著讓觀眾變得被動，加強愚蠢的刻板印象，確認距離而產生令人著迷的效果等危險。」[46]這些警告也適用於劇場，劇場或許無法做到電影般的寫實，但是使用投影以及觀眾和演員同時存在的臨場感，所造成的挑逗、窺看，也不容忽略。

那麼劇場到底要如何再現大屠殺和暴力恐怖？學者廣泛辯論，也試著提出新的範例，如怪誕喜劇、創傷寫實主義等，企圖建立可行的再現理論，沒有意外地，研究結論往往是沒有通行的準則，要獨立評判一個演出再現手法的優缺點。[47]《寬恕》利用隱喻象徵的意象式劇場這個形式不是問題，重點是什麼樣的意象？要隱喻什麼？阿多諾提倡的自主性藝術（autonomous art）也是一種意象式劇場，他認爲此種藝術消除寫實、理性的再現，其存在本身就是無止盡的重複敘述罪惡，而方法是直接衝擊觀看者的意識，一如貝克特（Samuel Beckett）的劇作[48]或畢卡索（Pablo Picasso）的畫作《格爾尼卡》（*Guernica*）。[49]阿多諾所提的自主性藝術沒有寫實地描繪戰爭的殘暴恐怖，也沒有使用教條式或明白的政治宣言，但是其寓意式的意象，某種程度的確能直指某種殘暴恐怖和非人性，卻

---

44 David Graver, “Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain,” *Theatre Journal* 47.1 (March 1995): 46.

45 蘇珊．森塔格著，陳耀成譯：《旁觀他人之痛苦》（臺北:麥田出版社，2010年），頁109-111。

46 Susan Sontag, “Syberberg’s Hitler,” *Under the Sign of Saturn* (New York: Farrar, 1980), p. 139.

47 學者對於藝術再現大屠殺的手法問題，幾乎都會轉向已經獨立成爲學門的「猶太人大屠殺研究」，因其豐富的文獻提供最佳的出發點。下面的文獻資料，對於快速提供有關於屠殺、暴力恐怖再現議題的綜合探討非常有幫助。Vivian M. Patraka, “Shattered Cartographies: Fascism, the Holocaust, and Tropes about Representation,” *Spectacular Suffering: Theatre, Fascism, and the Holocaust* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1999), pp.15-34. Edward R. Isser, “Introduction,” *Stages of Annihilation: Theatrical Representations of the Holocaust* (Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1997), pp. 13-31. Robert Skloot, “Introduction,” *The Theatre of The Holocaust*, vol. 1 (Madison: The University of Wisconsin Press, 1982), pp. 10-21.

48 阿多諾並沒有特別說明是貝克特的哪個作品。Theodor Adorno, “Commitment.”

49 在1937年4月26日，德國戰機應西班牙國民軍政府的要求，向西班牙北部巴斯克城市的小鎮格爾尼卡猛烈轟炸，造成嚴重傷亡。同名的畢卡索的立體派畫作即是以此爲主題。

臺灣大學學術期刊資料庫

同時避免救贖淨化和窺視他人苦難。但是此種重視形式的藝術，也被批評過於菁英主義，要解碼所再現的意象往往需要高度熟識其政治指涉、文化藝術脈絡的觀眾。一如文章前半所提，《寬恕》也有很多細膩的舞台動作或象徵設計，但解碼困難，不是未被觀眾察覺就是造成困惑，而其他明白顯示的意象又無力衝擊觀眾意識來誘發觀眾對太平洋戰爭與其受害者的思考，而是指向表演形式本身──音樂、舞蹈、傳統表演藝術等──讓觀眾成爲被動的藝術欣賞者。這正是《寬恕》的意象式劇場引人爭議之處。

八、世界上其他呼籲和解、寬恕的例子

當然這樣的評論對《寬恕》或許有欠公允，除了見證血腥的歷史這一個目標，它還希望透過儀式的扮演達到療癒和呼籲和解、寬恕的可能性，因此產生的是肅穆優美的意象。但這又引起儀式扮演的兩個問題，除了已在慰安婦一段討論誰得到療癒的問題外，另一個問題是劇場如何在屠殺的脈絡下呼籲和解與寬恕？《寬恕》透過一個古老的復仇故事，雙方冤冤相報，以此隱喻唯有和解或寬恕才是解決之道。這種隱喻邏輯簡化寬恕的複雜性，欠缺說服力。因爲「寬恕」隱含三個名詞概念：錯誤、加害者與受害者。在排除宗教與法律層面的因素後，要受害者執行「我寬恕你」的言語行動（speech act），往往需要加害者承認錯誤、道歉、請求受害者原諒等先決過程，寬恕絕不是受害者的義務。呼籲寬恕的創作必須有這些必要元素。反觀《寬恕》的整個演出敘事，包括復仇的寓言故事，都沒有加害者，不知所犯的錯誤爲何，也就沒有承認錯誤，請求寬恕的必要性，所以中、日、韓三方人物關係始終不明，緊張仍是無法化解。這都是因爲《寬恕》對歷史再現的隱喻曖昧、無法呈現觀點所造成的結果。而其情節的隱喻晦澀，與現代歷史距離遙遠，也無法建構一個情境脈絡誘發觀眾設身處地思考「寬恕」此一議題。誠如一劇評所指出：「關於寬恕的言語比作品本身對此主題的演出更大聲。」[50]

更複雜的是，《寬恕》是在大屠殺的脈絡下呼籲和解，由於加害與被害兩方牽涉的巨大人數以及加害手段的殘暴，應當考量的相關議題更多。尤其在事件發生數十年後，是誰必須請求寬恕？誰又有資格執行「我原諒你」的言語行爲？是

[50] Susan Isaacs Nisbett, “Dance-drama about Asian conflicts beautiful but mystifying.”

臺灣大學學術期刊資料庫

雙方的政治領袖？還是受害者和加害者本人，或者他們的後代？發生的行爲是屬於個人關係還是政治群體範圍？認錯請求道歉就足以被原諒嗎？原諒否認錯誤的加害者符合正義嗎？寬恕對受害者總是具有療癒傷口的效果嗎？世界上在屠殺脈絡下呼籲和解、寬恕的劇場作品非常稀少，多少反映出這些議題的挑戰性。而僅有的作品顯示出的三個共通性，恰好是《寬恕》所欠缺的：和解的迫切性、眞實執行或情節中有公開見證告解的儀式、觀眾與演員往往都是當事人或其第二代。

這些少數以表演形式呼籲和解的例子都是發生在經歷屠殺後，加害者與受害者雙方必須繼續面對彼此，共同生活在同一個國家，如南非種族隔離政策下的殺害、盧安達大屠殺、獅子山共和國的內戰等，促使傷痕的修復治癒對當事人或國家本身都變得迫切重要。這些政府官方的做法往往是成立眞相與和解委員會，藉由公開的審判儀式，鼓勵加害者告解其所犯罪行，讓被害者訴說其遭遇。這種眞實儀式的演出，雖然充滿爭議，但也顯示公開暴行和災難是和解不可或缺的條件，一方面，它企圖挖掘眞相和記憶歷史；另一方面，對於受害者也有重要的療傷功用，就如一位獅子山共和國審判法庭的見證者表示：「因爲有機會談論以前似乎無法表達的經驗，專注的聽眾令他覺得聲音被傾聽，而能與他人分享原先埋藏心中的祕密，感到放鬆慰藉。」[51]盧安達的一群婦女也認爲在團體內或對外公開分享的行爲（the act of sharing）是她們逐漸復原過程中很重要的一部分。[52]

除了審判法庭的儀式演出，另一個方法是透過戲劇演出，達到見證療傷與和解，較爲戲劇工作者和學者所知的是盧安達民間自發與官方支持的兩種模式。[53]發生在一九九四年的種族大屠殺，幾乎與全國的民眾都有關聯，同時在二〇〇三年由總統赦免釋放兩萬名囚犯，二〇〇五年釋放三萬五千名囚犯，促使人民成立自發性的基層組織，思考要如何幫助加害者和被害者面對彼此、消除社區不安和不信任的氛圍，以達到和解共存。其中之一就是由受害者和加害者共同創作劇場、舞蹈、音樂。在藝術創作過程中，雙方建立新的關係與社區動力，受害者得

[51] Shanee Stepakoff, “Telling and Showing: Witnesses Represent Sierra Leone’s War Atrocities in Court and Onstage,” *TDR: The Drama Review* 52.1 (T197) (Spring 2008): 19.

[52] Amanda Montei, “Performing Reconciliation: Transnational Advocacy in Rwanda,” *PAJ: A Journal of Performance and Art,* 33.2 (PAJ 98) (May 2011): 82.

[53] 以下關於盧安達利用戲劇重建國家，達成和解的文章，主要參考Amanda Breed, “Performing the Nation: Theatre in Post-Genocide Rwanda,” *TDR: The Drama Review* 52.1 (T197) (Spring 2008): 32-50.

臺灣博碩士學術期刊資料庫

以用新的方式與加害者產生連結，而一加害者表示其噩夢得以平息，珍惜所給予和解的機會。另一方面，有社區劇團利用劇場幫助社區「說實話」。透過演出與屠殺相關的劇目，挑起加害人被壓抑的回憶，而向法庭告解認罪，同時促使加害人向受害人尋求寬恕的雙重功用。

盧安達也有像《寬恕》一樣見證歷史、呼籲和解的全國性甚至國際性的大型演出，以 Mashirika 劇團的作品《非洲的希望》（*Africa's Hope*）爲代表。[54]此劇是從二〇〇四年爲紀念屠殺十周年的製作《盧安達我的希望》（*Rwanda: My Hope*）衍生出來巡迴國際和盧安達的作品。每場演出前都會先播放四分鐘名爲「絕不允許在我眼前發生」（*Not on My Watch*）的影片，它總結一九九四年盧安達的屠殺，以及呈現二十世紀發生在世界其他地方的屠殺事實，如死亡人數、受害者圖像等，將各地不同的觀衆先置於演出要探討的議題情境中。第一部分的演出主要以生存者的證詞構成，演員直接對觀衆敘述經歷，其他演員同時演出片段或配以傳統的歌唱和舞蹈，見證中夾雜詩意的簡短評論，在前半部演出接近尾聲時，演員聚集舞台，燃起象徵哀悼的蠟燭，一起唱歌，觀衆則被邀請可以參與哀悼儀式。另外，敘述部分是用英文和法文，而歌唱則是用盧安達的官方語言。第二部分名爲「希望與夢想」則用歌舞展現充滿希望、和諧的盧安達。充分顯示利用劇場修補傷痕，還有打造新國族的目標。

在英國則有長期性、國際性的計畫，連結全球受恐怖主義或戰爭影響下的社群，如Az Theatre從一九九九年開始執行的「戰爭的故事」計畫，普利茅斯聖馬克和聖約翰學院（University College of St Mark and St John）戲劇系的射箭計畫（ARROW）：「藝術：全球和解的一個資源」（Art: a Resource for Reconciliation Over the World）。這兩個計畫透過工作坊以個人、社區的故事和經驗分享，共同創作，將舞台移到日常生活。ARROW的導演表示，敘事，不管是說自身的故事或聆聽他人的故事，成爲一種對話和交換方式，而這個方式促使和解可能。[55]

上述的這些例子並非完美、沒有爭議，所達成的和解也還需要不斷透過其他

54 此作品的討論主要根據Amanda Montei, "Performing Reconciliation: Transnational Advocacy in Rwanda," pp. 80-93.

55 Jenny Hughes, "Theatre, Performance and the 'War on Terror': Ethical and Political Questions Arising from British Theatrical Responses to War and Terrorism," *Contemporary Theatre Review*, 17.2 (2007): 159.

臺灣大學學術期刊資料庫

方式再加強，但是他們卻可以很大程度地達成《寬恕》未能達到的創作目標。我認爲加害者和受害者必須共同生活在同一地區而產生和解的迫切性、暴行的公開、觀眾和演員與屠殺的直接相關性三點扮演關鍵因素。[56]即便《非洲的希望》的國際觀眾可能與盧安達屠殺無關，但該演出將歷史脈絡融合在戲劇中呈現，而非戲劇外的事件。另外，它的傳統舞蹈歌曲配合能夠表意的敘事，也可免於陷入異國情調的危險。而英國的兩個計畫也突顯敘事的重要和參與者與戰爭相關的重要性。這些演出成功的地方正是《寬恕》未竟之處。

結語：那些沒有說出的

「在奧斯威辛後，寫詩是野蠻的。」阿多諾的這句名言被不同領域的學者引用，並有多種詮釋，我認爲他指出藝術再現屠殺歷史的巨大挑戰和引起的再現問題。即便如此，阿多諾仍質問：「當屠殺成爲我們文化傳承的一部分，藝術家該扮演什麼角色？」[57]《寬恕》的藝術家想達成的是劇場的療癒、教育與社會功能，是少數以太平洋戰爭歷史爲主題，呼籲和解的創作。只是其去歷史、詩意、充滿隱喻、美麗的東方意象式劇場對於顯現南京大屠殺和慰安婦的歷史方式，令人感到困惑，僅有舞台外的事件承擔起教育和社會功用，加上西方場域、對象的問題，儀式搬演的療癒功能值得商榷。跨國合作模式、衝突的歷史記憶等交錯複雜的原因，影響形式和內容的選擇，同時導致《寬恕》無法討論寬恕。而評論《寬恕》這樣的作品某種程度是延伸、回應阿多諾的問題：當屠殺成爲文化傳承的一部分，劇場學者該扮演什麼角色？美國學者黛安娜．泰勒（Diana Taylor）敘述她書寫《檔案與劇目》（*The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*）的目的是記錄發生在美洲的一些銘刻、顯現歷史記憶的文化表演，將發生在當下、短暫的劇目轉化成爲永久的檔案，讓劇目與檔案得以

[56] 或許這也可以說明爲何在浩瀚的、有關猶太人大屠殺的文學作品中，可以說沒有呼籲和解和思考寬恕，猶太人大屠殺文學中對寬恕和復仇議題的沉默，請參考Berel Lang, "Forgiveness, Revenge, and the Limits of Holocaust Justice," *Post-Holocaust: Interpretation, Misinterpretation, and the Claims of History* (Bloomington: Indiana University Press, 2005), pp. 17-32。2008年時，Robert Skloot和Barbara Grossman兩位研究劇場和猶太人大屠殺的資深美國學者向我表示無法找到任何探討和解、寬恕可能性的劇本。

[57] Theodor Adorno, "Commitment."

臺灣大學學術期刊資料庫

同時記憶歷史。[58]我想這是劇場學者可以扮演的一種角色。《寬恕》雖與泰勒所提的文化或劇場演出不同，但是將劇場企圖呼籲和解、再現歷史的形式和策略轉化成爲檔案，以提供未來相關戲劇工作者和學者思考、對話的空間，也是同樣重要的。

最後回到文章最初的問題，太平洋戰爭的歷史可以被妥協和解嗎？《寬恕》最後的畫面，演出者緩慢繞圈，再排成一直線，向觀衆示意其國族身體體現的歷史敘述，也顯示這些國家未能解決的緊張氛圍。正如舞台上用寓言隱喻歷史，舞台後的創作合作過程也可以做爲當今這段歷史的隱喻。原本存在於最後工作本中的文字投影及私生子的台詞幾乎全部刪掉，造成作品失去歷史脈絡而令人困惑與破碎——對於這個問題，陳士爭回答：「與日本演員和音樂家合作是很細膩的過程，因爲我們不能同意歷史眞正發生什麼，很多事留著沒說（left unsaid）。」[59]在接受一家報紙訪問時，陳士爭也表示中、日、韓表演者於創作《寬恕》的過程中展開新的友誼，並希望這種私人友誼層次可以回響爲某種更大的東西。[60]他的夢想是將《寬恕》帶回亞洲演出，對此，松井彬的反應是：「這很嚇人。」[61]上述的「留著沒說」、「很嚇人」這兩句話說了很多，顯示歷史終究是難以和解妥協的，在相關國家喚起這段歷史記憶將是後果難測的——《寬恕》最終仍只有在美國演出。

58 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performance Cultural Memory in the Americas* (Durham and London: Duke University Press, 2003).

59 陳士爭給筆者的電子信，2008年4月27日。

60 Anonymous, "FORGIVENESS unites artists from across Asia," *Asian American Press* [Minneapolis, MN] 16 Feb. 2000.

61 Casey Seller, "Asian triangle: China's Chen Shi-Zheng explores history and ritual in 'Forgiveness.'"

臺灣大學學術期刊資料庫

西方作為亞洲歷史的表演場域：論《寬恕》的歷史再現、儀式扮演與意象式劇場

林雯玲

國立臺南大學戲劇創作與應用學系助理教授

《寬恕》是由歐美六個單位共同委託製作，以音樂舞蹈爲主的舞台劇，在中、日、韓、美四國藝術家歷經三年合作，於二〇〇〇年在美國首演。此作品是世界上少數在涉及他國大屠殺的脈絡下，企圖由儀式搬演探索療傷、和解寬恕的可能性，思考如何打破歷史帶來的仇恨循環。同時希望藉此表演讓西方觀眾知曉他們較不熟悉的太平洋戰爭歷史，尤其是日本對慰安婦的剝削和對中國的侵略。除了主題富挑戰性，《寬恕》的形式融合中國京劇、日本能劇、韓國傳統的巫士（*salpuri*）舞蹈和古老的宮廷（*chungak*）歌唱，另外尚有美國的嘻哈音樂和西方歌唱技巧，以及數種中國與日本的樂器演奏等等，跨越多種表演類別。《寬恕》提供一個少見的例子，可以審視表演和暴力屠殺歷史、療傷、寬恕和解三者間的藝術和知識哲學議題。此篇論文不討論不同表演形式的融合問題，而聚焦於《寬恕》是如何再現這段亞洲歷史與搬演儀式，尤其審視跨文化合作模式與贊助單位，表演者衝突的歷史記憶以及西方作爲亞洲歷史的表演場域等因素如何影響其創作形式和再現歷史的策略，因此導致《寬恕》成爲一個鮮少有敘事，隱喻象徵的東方意象式劇場，而這樣的意象式劇場又引發哪些再現的美學與倫理問題？最後，藉著探討世界其他呼籲和解寬恕的表演作品，思考《寬恕》爲何於作品中無法討論寬恕。

關鍵字：種族屠殺　意象式劇場　儀式搬演　歷史再現　陳士爭

臺灣大學學術期刊資料庫

The West as a Performing Site for Asian History: On the Representation of History, Ritual Performance, and Imagistic Theatre in *Forgiveness*

Wen-ling LIN

Assistant Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

Co-commissioned by six organizations in America and Europe, *Forgiveness*, a music-dance centered theatrical work, premiered in America in 2000, after a three year, international collaboration among well-known artists from China, Korea, Japan and America. This ritual-like performance, one of the few productions in the world with genocide as its subject, calls for healing and reconciliation, and explores the possibilities of breaking the destructive cycle of hatred emanating from the past. It also attempts to call the attention of Western audiences to the lesser known history of the Pacific War, especially Japan's exploitation of comfort women and its aggression in China. Groundbreaking and challenging in its theme, *Forgiveness* is also innovative in its form by incorporating several traditional Chinese and Japanese musical instruments and by drawing on Asian performing traditions, such as Peking opera, Japanese *noh* theatre, Korean *salpuri* dance and *chungak* singing, as well as American hip-pop and western singing. This production serves as a valuable case for intellectual and artistic inquiries into the ways that performance attempts to represent the genocidal violence of war history, to heal wounds and reconcile. This article does not explore how different performing traditions worked together; rather, it focuses on the representation of history and ritual performance, with an emphasis on how international collaboration, the contested memories of the performers, and the West as a performing site influenced the form and the strategies of representation, making *Forgiveness* a metaphoric-imagistic theatre with little narrative. What are some of its aesthetic and ethical problems? Finally, this article examines why *Forgiveness* failed to speak of forgiveness, by discussing some other dramatic performances calling for peace, on stages throughout the world, that to a certain degree have achieved this goal.

Keywords: genocide　imagistic theatre　ritual performance　historical representation　Chen Shi-Zheng

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文字資料

姜遠珍：〈李明博：日未對歷史道歉〉，《中央社新聞》， 2012年8月13日。http://www.cna.com.tw/News/aOPL/201208130072-1.aspx，讀取日期2012年9月5日。

蕭富元譯：《被遺忘的大屠殺：1937南京浩劫》，臺北：天下文化出版社，2007年。

蘇珊．森塔格著，陳耀成譯:《旁觀他人之痛苦》，臺北：麥田出版社，2010年。

Adorno, Theodor. “Commitment.” Trans. Frances McDonagh. *New Left Review* I (Sep.-Dec. 1974): 75-89.

Anonymous, “FORGIVENESS unites artists from across Asia,” *Asian American Press* [Minneapolis, MN] 16 Feb. 2000.

Anonymous, “New Theatre Work Co-commissioned by Asia Society Slated for National and International Tour.” Asia Society Website. http://www.asiasociety.org/pressroom/rel-forgiveness.html [accessed April 20, 2008].

Bayley, Mary Murfin. “‘Forgiveness’ brings beauty to history of Asian strife.” *Seattle Times* 3 April 2000.

Breed, Amanda. “Performing the Nation: Theatre in Post-Genocide Rwanda.” *TDR: The Drama Review* 52.1 (T197) (Spring 2008): 32-50.

Carlson, Marvin. *Theatre Semiotics: Signs of Life.* Bloomington: Indian University Press, 1990.

Chang, Iris. *The Rape of Nanking: the Forgotten Holocaust of World War II*. New York: Penguin Books, 1997.

Chizuki, Ueno. “The Politics of Memory: Nation, Individual and Self.” *History and Memory* 11.2 (Fall/Winter 1999): 129-132.

Copper, Rachel. “A stage for healing.” *Seattle Times* 30 March 2000, sec. E.

Crocker, David A.. “Reckoning with Past Wrongs in East Asia.” *Working Paper Library*. http://global.wisc.edu/reconciliation/library/papers_open/crocker.pdf [accessed Sep. 5, 2012].

Eco, Umberto. “Semiotics of Theatrical Performance.” *The Drama Review* 21.1 (March 1977): 107-117.

Esckilsen, Erik. “In *Forgiveness*, these venerable artistic traditions are used to re-examine the brutality, not the beauty, of the past.” *Seven Days* [Vermont] 15 March 2000, theatre section.

Fisher-Lichte, Erika. “Interculturalism in Contemporary Theatre.” *The Intercultural Performance Reader*. Ed. Patrice Pavis. New York: Routledge, 1996.

Graver, David. “Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain.” *Theatre Journal* 47.1 (March 1995): 43-64.

Hughes, Jenny. “Theatre, Performance and the ‘War on Terror’: Ethical and Political Questions arising from British Theatrical Responses to War and Terrorism.” *Contemporary Theatre*

臺灣大學學術期刊資料庫

Review 17.2 (2007): 149-164.

Isser, Edward R.. “Introduction.” *Stages of Annihilation: Theatrical Representations of the Holocaust*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1997.

Jain, Susan Pertel. “Contemplating *Peonies:* A Symposium on Three Productions of Tang Xianzu’s *Peony Pavilion*,” *Asian Theatre Journal* 19.1 (Spring 2002): 121-123.

Jeans, Roger B. “Victims or Victimizers? Museums, Textbooks, and the War Debate in Contemporary Japan.” *The Journal of Military History* 69.1 (Jan. 2005): 149-195.

Kaderlan, Alice. “Dance blends the unique cultures of three Asian countries into one.” *Seattle Post-Intelligencer* 3 April 2000.

Kim-Gibson, Dai Sil. *Silence Broken: Korean Comfort Women*. Parkersburg, Iowa: Mid-Prairie Books, 1999.

Knowles, Ric. *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Lang, Berel. “Forgiveness, Revenge, and the Limits of Holocaust Justice.” *Post-Holocaust: Interpretation, Misinterpretation, and the Claims of History*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

Malborg, Kim and Lee Jean Young. *Korean Dance*. Seoul: Ewha Womans University Press, 2005.

Montei, Amanda. “Performing Reconciliation: Transnational Advocacy in Rwanda.” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 33.2 (May 2011): 80-93.

Nisbett, Susan Isaacs. “Dance-drama about Asian conflicts beautiful but mystifying.” *The Ann Arbor News* 27 March 2000.

Oh, Bonnie B. C.. “The Japanese Imperial System and the Korean ‘Comfort Women’ of World War II.” *Legacies of the Comfort Women of World War II*. Eds. Margaret Stetz and Bonnie B. C. Oh. Armonk, New York: M. E. Sharpe, 2001.

Patraka, Vivian M.. “Shattered Cartographies: Fascism, the Holocaust, and Tropes about Representation.” *Spectacular Suffering: Theatre, Fascism, and the Holocaust*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1999.

Peirce, Charles S.. *Elements of Logic*. Eds. Charles Harshorne and Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 1932.

Rolston, David. “Tradition and Innovation in Chen Shi-Zheng’s *Peony Pavilion*,” *Asian Theatre Journal* 19.1 (Spring 2002): 134-146.

Seller, Casey. “Asian triangle: China’s Chen Shi-Zheng explores history and ritual in ‘Forgiveness.’” *The Burlington Free Press* [Vermont] 19 August 1999, sec. D.

Skloot, Robert. “Introduction.” *The Theatre of The Holocaust.* Vol. 1. Ed. Robert Skloot. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982.

Soh, Chunghee Sarah. “From Imperial Gifts to Sex Slaves: Theorizing Symbolic Representations of the ‘Comfort Women’.” *Social Science Japan Journal* 3.1 (April 2000): 59-76.

Sontag, Susan. “Syberberg’s Hitler.” *Under the Sign of Saturn*. New York: Farrar, 1980.

Sorgenfrei, Carol Fisher. “Intercultural Directing: Revitalizing Force or Spiritual Rape?” *Staging Difference: Cultural Pluralism in American Theatre and Drama*. Ed. Marc Maufort. New

臺灣大學學術期刊資料庫

York: Peter Lang, 1995.

Stepakoff, Shanee. “Telling and Showing: Witnesses Represent Sierra Leone’s War Atrocities in Court and Onstage.” *TDR: The Drama Review* 52.1 (T197) (Spring 2008): 17-31.

Swatek, Catherine. “Boundary Crossings: Peter Sellars’ Production of *Peony Pavilion*,” *Asian Theatre Journal* 19.1 (Spring 2002):147-158.

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

Yang, Daqing. “Convergence or Divergence? Recent Historical Writings on the Rape of Nanjing.” *The American Historical Review* 104.3 (June 1999): 842-865.

Zeitlin, Judith T.. “My Year of *Peonies*,” *Asian Theatre Journal* 19.1 (Spring 2002): 124-133.

影音資料

Nanking, DVD. Dirs. Bill Guttentag and Dan Sturman. Thinkfilm, 2007.

Forgiveness, Video. Dir. Chen Shi-Zheng. Seattle, 2000.

電子郵件

陳士爭給筆者的電子信件，2008年 4 月13日。

陳士爭給筆者的電子信件，2008 年4月 27日。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫