

# 逆天的反抗者<sup>[1]</sup>

作者/郭亮廷

## I. 白色的自由

对于王墨林，台湾战后的反抗精神，必须从胡适、雷震、殷海光，乃至李敖、南方朔所代表的自由主义算起。看似矛盾：这样一个深入“冷战—戒严—反共”的芜杂历史，为了清理出一种同时是创作论、也是批判论的方法，以此和在台湾当道的资本主义、国族主义缠斗一辈子的文化激进分子，居然会把反共的自由派当成反抗的启蒙者，不是很奇怪吗？

一九五〇年代，随著韩战爆发，蒋介石的国民党政权配合美国开启的全球冷战，对台湾的左翼地下组织发动围剿；半是时局所迫，更多是出于“反共抗俄为本刊出世的使命”此一立场，《自由中国》的知识分子面对血洗肃清的批判是有限度的，不认同的沉默里，恐怕也掺杂了冷漠。白色恐怖的年代，自由也是白色的。当时王墨林十几二十来岁，惨白的自由如何成为一个少年反抗的来源？

我们必须穿越意识形态的壁垒，看见思考如何做为一个人的存在状态。战后来台的中国自由主义者，是在几乎不可能思考的高压统治底下思考，不可能采取有别于政府立场的情况下，以思考者为自己的立场。从这个角度来看，战后的自由主义者是思索不可能性的一代人。用王墨林的话说，经历日本殖民、冷战戒严，令台湾集体地习惯了身体的无行动力，欲望的无害，知识的不勇敢，那是一种相当稳定的虚空，在漂荡中偏安，而自由主义就是用思想去锚定这一片虚无飘渺，以思想提供一个存在的置点。<sup>[2]</sup> 仅举一例：一九八〇年发生台湾首宗持枪抢劫银行的李师科案，在破案后的一片叫好声中，李敖写下：“要退伍不让退，要出境不让走，困苦、怨恨、没有安全感，每一项原因都是合理的、正常的，都构成一个老兵的抗议，都构成一个人的抗议。没有这种抗议，人还叫人么？”<sup>[3]</sup>

人生而反抗，这就是自由主义者在戒严时期雾茫茫的白夜里，手持的火炬，让人还能在左翼和异议分子尽皆被逮捕、扑灭的虚空中，寻路前进。爬梳反抗精神在台湾的脉络，之所以必须处理自由主义的原因在此，是自由主义者赋予台湾人对于战后现代性的想像，这种现代性除了宪政制度、民主、人权自由等等之外，还有反抗，而这最后的反抗滋养了后来的反抗者如王墨林。

可是，自由主义的反抗，是为政府侵犯个人权利而反抗，对于普世人权的信念，令它只是在历史和地缘政治问题上擦边，即连等同于权利的“自由”本身，也是有问题的。王墨林对于这些问题的察觉，来自于他的日本学习时代所接触到的历史唯物论。



带领视障演员排戏的王墨林导演  
2011《黑洞3》新制版  
台北 摄影/许斌

## II. 暗黑的辩证

都说王墨林留日学的是戏剧，其实无论是在剧场里看寺山修司、舞蹈、帐篷剧，还是跟著日本友人上街头反天皇、反部落民歧视，他真正学习的是历史，被美国主导的冷战秩序和全球资本主义所遮蔽的历史，而这段历史，形同普世性的自由民主光环背后，在东亚地区和第三世界投下的一道深长的暗影。《后昭和的日本像》一书是他在日本见闻的集结，里头便提到，韩战爆发后，美国为了打压日本左翼组织的劳工运动，才把日本纳入西太平洋的反共战备体制底下，而达到战备化最有效的办法，就是保留战前的天皇体制。[4] 就这样，战争期间互相敌对的民主自由和军国主义，战后变成彼此的帮手，美方的干预令日本无法清算天皇的战争责任，也连带抑制了台湾对于皇民化和殖民历史的批判。

土方巽创立的暗黑舞蹈是从最唯物的层面，从身体的物质性和物质的身体性，对于这段历史进行辩证。它是要把器官和肉的内里拨开，重新发现战后历史所抹除掉的战争记忆，揭露一种失去身体的记忆，一段没有记忆的历史。王墨林看出这一点，从一九八〇年代中期就不断书写舞蹈，指出舞蹈是对日本高度经济发展的一种激进的反叛，它透过日本东北农民的身体，或是召唤原爆废墟里的尸体意象，去反抗西方现代化的身体改造。现代社会将身体当成都市景观的填充物，舞蹈则让身体变成景观中塌陷的一块黑影。

一九八六年春天，邀请舞蹈家大须贺勇及其“白虎社”来台演出的许博允，委托王墨林撰稿书写首次在台出现的舞蹈文章。比起土方巽，大须贺勇是从印尼峇里岛等东南亚的热带丛林，去反省日军在南洋发动的侵略战争，更能够在地缘政治上反映出台湾做为“南进基地”的被殖民史。演出后，

王墨林带领白虎社一行人继续到野柳、林家花园、华西街、圆环等地取景，以摄影剧场的方式，将这些景点幻化为“现代爱丽丝梦魔记”、“噩梦飨宴”里的蛮荒景象，看起来就像一群从南洋回返的鬼魂，寄居在台北都市景观塌陷的阴暗[5]。白虎社的表演，连同这几帧相片，还有王墨林对舞蹈持续的译介论述，日后也影响了陶馥兰、林秀伟开启台湾身心灵舞蹈的滥觞。

至于他自己，舞蹈在王墨林的作品中留下的印记，我们从他两千年开始创作的《黑洞》系列可见一斑。一九九九年发生了造成两千多人死亡的二二一地震，王墨林随后应《921民报》的创办人舒诗伟之邀，前往灾区加入采访和编辑的工作，同时以他站在第一线的见证和思考入戏。大地震中被震垮的楼房、坍塌的山坡、裂开的地面，本来就是景观中忽然塌陷的暗影，是令人不忍卒睹的暴力场址，可是电子媒体又将陷落的灾区变成灾难画面，让猎奇的大众能够满足即时性的影像消费，景观的塌陷立刻又变成塌陷的景观。

为此，在创作《黑洞》时，王墨林与盲人演员合作，因为盲人不是有效率地看见并移动，而是用触摸缓慢地进入一个空间，盲人的空间是一个反视觉的塌陷，像暗黑舞蹈一样制造了景观的破裂。在这道凹陷的裂缝中，那些被奇观式的画面快速消费掉的身体感知，那些在崩塌的空间中，被遗忘所掩埋的恐惧，才能重新被感受。

### III. 无解的戒严

一九八七年的解严，是台湾版的历史终结。日裔美籍政治学者法兰西斯·福山（Francis Fukuyama）于一九八九年提出，当时共产主义政权相继垮台，足证资本主义赢得了最终胜利，它是人类所能找到最合乎自由民主的完美制度，今后不再有资本主义无法克服的根本矛盾存在，因此历史结束。同样地，解严终结了威权统治，让台湾迎向经济的自由化和政治的民主化，从此进入一个蓬勃发展的多元化时期，也从此停留在这个时期，因为这里已经是历史的终点了。

王墨林在那个当下立刻提出反问，为我们在历史消失的时候留住了历史。解严同年十月，强台风琳恩来袭，王墨林召集环墟、笔记、河左岸等当时活跃的小剧场团体，结合王俊杰的装置作品，在三芝锡板村海边的造船厂和飞碟屋废墟，举行一场大型的联演，名为《拾月》。之所以在风雨交加之中坚持排练演出，一方面因为海峡两岸的国庆日都在十月，我们必须在解严后的第一个十月去问：冷战所造成的两岸分断体制得到解决了吗？没有的话，何来解严？另一方面，演出当天恰逢国家两厅院开幕，艺文界至今仍把两厅院当成台湾表演艺术迈向专业、多元的里程碑，但是占领废墟的《拾月》却抛出未来愈来愈难回答的一道题：从今以后，体制外的空间在哪里？体制的外部若是从此关闭的话，何来多元？

相隔不到四个月，王墨林在一九八八年春节期间过海来到兰屿，串连小剧场人士，和先前一起合作过《台湾民众党60周年历史证言》、《幌马车之歌》等报告剧的《人间》杂志同仁，以及在地达悟族长老和青年，发动了《驱逐兰屿的恶灵》。兰屿从戒严时期即为核废料的储存地，解严后为了应付核二和核三厂的运转，政府决定扩建核废料贮存场，遂引发当地居民起而抗争，《驱逐兰屿的恶灵》便是一次结合达悟族的驱逐恶灵仪式、反核运动和小剧场运动的“行动剧场”。换句话说，这次行动揭开了一道并未愈合的历史疮疤，达悟族人从未享受核电的便利，从来只能痛苦地承受著核能的垃圾，兰屿一直为台湾的资本主义发展而牺牲，从戒严到解严都是如此。



1988《驱逐兰屿的恶灵》反核行动剧场  
兰屿 摄影/蔡明德

历史是走到了终点，还是换了一种方式停顿？那么，这种貌似开放多元，其实是更大规模收编的新保守形式是什么？

#### IV. 逆天

林宝元翻译的《异端的电影与诗学—巴索里尼的性、政治与神话》（Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy）里，作者娜欧蜜·葛林（Naomi Greene）写道，帕索里尼认为战前和战后并没有专制和民主的分别，而是从希特勒和墨索里尼的旧法西斯主义，过渡到当代资本主义成为全球秩序、成就新帝国的新法西斯主义。你可以说，资本主义早在二战而不是冷战结束时，即已获胜，也可以说，历史从法西斯主义掘起时刻，就不大移动了，资本主义只是对于战前全球权力形式的持续发明，战后只是对于战前的某种回归。而当历史目的论式的直线时间，被远古宗教式的永劫回归所吞噬，帕索里尼说，历史便让位给了神话。[6]

从我们又回到神话时代这点来看，新的统治形式不再是国家、父权、独裁者那样明确的对象，而是像神力或天空那样无边际，笼罩每个生命、穿透每个身体的生命政治。如同王墨林在《台湾身体论》里所言，真正的近代革命是发生在身体上，是把市民社会“自由、平等、博爱”的政治理念上升到天理一般，把小资产阶级的悟性当成理性，然后把身体改造成一个理性化的装置，只有合理化的欲望才能是欲望，Logos全面支配了Eros。[7] 时至今日，这个理性神话改名为“多元开放”，使得我们的身体被多元化虚构了，我们都以为自己多元包容的，却又仰慕西方社会比我们更多元包容，以至于多元化实际上是在为主导新自由主义的西方国家做全球行销。

当新的治理以天理的方式宰制著我们的身体，夺回身体，就等同于逆天的反抗。王墨林寻回身体的途径有两条：一是行为艺术，一是即兴。

一九九一年，王墨林成立“身体气象馆”，接著举办一系列行为艺术节，他自己也在本世纪初开始发表《我的身体，我的国家》等行为艺术创作。对他来说，当身体被电子媒体大量复制成平面图像、消费符号，行为艺术是最极简又强力的手段，中断媒体对身体的渗透影响，令身体在观者的凝视前耸立。同理，行为艺术对于身体和语言的过快被化约为讯息，可以产生一道阻力，因为行为艺术的“遂行性”（performativity），正是它在语言内部撑开了一个丰饶的感官世界，使得行为本身变成一种隐喻性的语体，多义性的语言。[8]数位复制时代，行为艺术把语言符号失落的身体感，回填到语言符号去。



2004《军史馆杀人事件》台北 摄影/许斌

王墨林将即兴方法化，始于二〇〇一年参加“亚洲相遇”汇演计画，几年下来，他发现来自亚洲不同地方的演员身上，都可见冷战时期国家暴力的影响，以及资本主义对于国家暴力更暴力的遗忘。比如我们知道，表演，与表演者的记忆和想像的伪记忆密不可分，演员的动作必须有一种故事性，也就是记忆启动了身体能量之后，动作所产生的时间性。可是，亚洲演员的记忆里，经常存在著失忆的空白，使得动作做到一半被卡住。这个卡住的时刻，正是即兴的瞬间，因为演员刹那间面临一次决断：是要面对空白，还是用伪记忆和假的情绪顺过去？若是后者，则演员的动作无非只是一项技巧，表演只是一种表现动作和表情符号的演算法，也许变化多端，但动作仍是死的，表情仍是凝固的。表演者仍旧是没有故事的人。

反之，如果在这即兴和决断的一刻，演员能够在动作的中断处挺住，去面对记忆消失的空白所袭来的陌生感和危险感，那么，他的即兴就是在反抗动作的死亡，他的动作就会充满细节，从外形深入

到器官，从手势进入到触摸，从姿态发出颤抖。如此，表演不再是肢体表演，而是器官的表演，接近土方巽所说：“舞蹈家的内脏是在体外！”[9]而当演员在即兴中学会反抗动作的死亡、记忆的死亡、时间的死亡，即兴已成为一种反抗政治的练习了。剧场的反抗首先是我对我自己的反抗，是器官表演中的我，产生一种能量的流动去对抗生命政治底下的我，一切现实政治行动所需的反抗能量由此而来。

## V. 重建伦理

行为艺术和即兴的身体方法，被交叉运用在王墨林的多部作品中，包括二〇一三年与澳门演员合作，改编自尤金·奥尼尔（Eugene O’Neill）同名剧本、凸显其中新教伦理随资本主义发达而崩解的《长夜漫漫路迢迢》；二〇一五年与瓦旦坞玛、王楚禹、高锈慧、江源祥等行为艺术家合作，改编自海纳·穆勒（Heiner Müller）探讨国家暴力与消费快感作为死亡装置的《哈姆雷特机器诠释学》。尤其在王墨林合称为“亚洲冷战三部曲”的系列作品—二〇一三年的《安蒂冈妮》、二〇一七年的《脱北者》、二〇一九年的《双殊怨》—里面，演员的身体就像战争创伤所导致的一种幻肢现象，在历史被遗忘后仍隐隐作痛，以痛召唤著历史的幽灵。

家庭、乱伦、生者与死者、历史与亡灵，这些反复出现的主题，反映出伦理在王墨林的创作里占有重要地位，他的创作实践在一定程度上是伦理的实践。或者说，在这个历史终结、世界扁平的后现代，关怀变成自恋，跨领域自成领域，相遇变成一种隔离，他者在视野里消失，而王墨林的工作就是一种伦理的重建。

2018《脱北者》新制版 首尔 摄影/许斌





2011《黑洞3》新制版 台北 摄影/许斌

我们可以从这里回头问：自由是什么？自由真如自由主义者所说，只是行使个人各种权利的自由吗？柄谷行人在《伦理21》中批判这种以追求个人幸福为定义的自由，是功利主义的自由，这种自由把所有活著的他人当成手段，遑论已死和尚未出生的他人。反过来说，自由应如同沙特（Jean-Paul Sartre）所说“人被判处以自由”一样，是义务而非权利，是我们负起责任去认识人类自身的局限，然后试图去跨越，而要做到彻底的认识，就必须把自己放在具体的社会脉络和生产关系里去认识他者，这里头不只是活著的人，还包含逝者和未来的孩子。换句话说，自由即伦理。逆天的反抗要夺回身体和器官，解冻冷战的记忆，就是要恢复对于他者的感知能力，可以重新感觉到他人和他方，历史和流变，存在和死亡。

然后，我们才有可能从全球资本主义的天空底下，新帝国殖民的陆地上逃走，打开一条获得自由的逃逸路线。关于这场逃逸的沿线风景，路上的废墟和荒原、暗黑与微明、暴力与救赎，王墨林已经负起认识的责任，穿越了一生。我不认为他走得多远，他只是抵达了一处比较难以到达的附近，因为任何东西只有在附近才能被我们感受到，就像死亡一直都在我们附近徘徊。王墨林就这样做了附近的异乡人。以下这段话，撷取自他二〇一九年十二月二十一日写给我的一封电子邮件，请容我原文照录，因为只有像他旅行了那么久的人，才能那么自由地去描写附近：

“逆天之后的逃逸路线，在我作品中所反应的是一种乌托邦路径的寻找，跟寻找身体一样，都是自己做为主体的存在，再现出无身体的器官所搓揉而出的官能反应。跟炼金术一样对自然元素的尊重就是伦理的美学典式，终至形塑的是一个对世界认识的朴形，如游牧民族的他方只是我们对世界想像的朴形，乌托邦是一种政治图腾，因为逃逸路线的踏查意味这个冒险行动跟世界告别的欲望，也是死亡之旅的开始，我的作品一切从死亡开始，从逆天走上通往死亡（永远的乌托邦）的逃逸路线。”（完）

郭亮廷

国立艺术学院（现国立台北艺术大学）戏剧系学士，巴黎第一大学美学系学士，雷恩第二大学剧场研究硕士。现为国立中正大学中文系兼任讲师，艺评人及译者。文章散见于《表演艺术杂志》、《今艺术》、《艺术观点》、《剧场阅读》等刊物。译有《叠韵》、《无用之用》、《与脆弱同行》等书。

注释：

[1] 本文依据2019年12月20日下午与王墨林进行的访谈撰写而成，特此感谢王墨林先生拨冗提供的精辟见解，惟文中若有任何疏漏错误之处，文责自负。

[2] 请见郑慧华著，《形塑幽微史观：为失语的历史找到话语—专访王墨林》，《艺术与社会—当代艺术家专文与访谈》，台北市立美术馆，2009，p. 49。

[3] 李敖著，《为老兵李师科喊话》，《李敖千秋评论丛书 10：文星·围剿·卖》，台北：四季，1982，pp. 1-17。

[4] 详见王墨林著，《天皇，日本人的守护神》，《后昭和的日本像》，台北县：稻乡，1991，pp. 59-64。

[5] 王墨林关于舞蹈的系列文章，见其所著《都市剧场与身体》，台北县：稻乡，1992，pp. 17-44。

[6] 娜欧蜜·葛林 (Naomi Greene) 著，林宝元译，《异端的电影与诗学——巴索里尼的性、政治与神话》，台北：万象，1994，pp. 215, 233。

[7] 王墨林著，《台湾身体论》，台北：左耳，2009，pp. 136-157。

[8] 详见王墨林著，《身体作为一种媒体作用——台湾小剧场运动的“行为论”》，《艺术观点ACT》第44期，2010年10月，pp. 52-57。

[9] 《都市剧场与身体》，p. 20。