

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University Master's Thesis



在轉型正義的漩渦中：

台灣當代劇場左翼敘事策略的變遷

Amid the Maelstrom of Transitional Justice: The
Evolution of Leftist Narrative Strategies in Contemporary
Theatre in Taiwan

簡韋樵

WEI-CHIAU JIAN

指導教授：林鶴宜博士、蘇碩斌博士

Advisor: Ho-Yi Lin, Ph.D., Shuo-Bin Su, Ph.D.

中華民國 114 年 2 月

February 2025

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

在轉型正義的漩渦中：台灣當代劇場左翼
敘事策略的變遷

Amid the Maelstrom of Transitional Justice:
The Evolution of Left-Wing Narrative Strategies in
Contemporary Theatre in Taiwan

本論文係簡韋樵（學號 R07129018）在國立臺灣大學戲劇學
研究所完成之碩士學位論文，於民國 114 年 2 月 6 日承下列
考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

口試委員：

林鵬宜

（指導教授）

蘇碩蘭

（指導教授）

石婉婷

廖復平

系主任/所長：

林智莉

謝 辭



本論文的主題靈感，源於陳映真先生與藍博洲先生等文學作品中，所流露的深沉而熾熱的歷史撫觸；亦來自林書揚先生及無數懷抱左翼精神的政治受難者，以生命踐行理想主義信念。那一代人，或以筆為刃，刻寫島內的革命記憶；或以行動為炬，燃起社會變革的微光。透過他們的文字與實踐，我得以用不同的視角回望歷史的斷裂之處，並深思劇場如何成為轉型正義與社會記憶建構的場域。他們的思想，宛如「人間」仍閃爍的星火，指引我在學術探索的旅途，持續在晦暗的歷史深淵中追尋那些被壓抑的聲音，將其轉化為重構歷史記憶與正義的起點。

在論文撰寫過程中，我衷心感謝指導教授林鶴宜老師及蘇碩斌老師的悉心指導與信任。兩位老師不僅以深厚的學識為我指引方向，更以開闊的視野與包容的態度，讓我在這片或許不那麼「主流」的劇場研究領域中，得以勇敢探索與發揮。在此，我也誠摯感謝兩位論文口試委員——石婉舜老師與厲復平老師，不辭辛勞遠道而來，為我的拙作提供寶貴建議。其中，婉舜老師提及：「地下黨人的事蹟，以及殘存者日後的政治選擇，都不是死硬不變的，而他們的故事越被傳頌，相信就會帶來越深入的理解。」恰好與我撰寫本論文的初衷產生共鳴。再者，特別感謝許仁豪老師不僅審閱我的碩士資格考，更給予我寶貴的鼓勵。

求學的歷程中，我對劇場與「轉型正義」文化實踐的啟蒙，主要源自台灣應用劇場中心的劇場製作過程，以及在表演藝術評論台的長期藝評書寫。這些累積的經驗，促使我長年思索劇場如何與社會脈動對話，並得以在學術、創作與評論之間持續探索。同時，亦感謝台積電文教基金會、玉山文教基金會及陳文成教授紀念基金會等機構，在我求學期間提供獎助學金的支持。

本論文雖已階段性完成，然學術之路漫漫。未來我將秉持對歷史、劇場與社會的關懷，期盼能以棉薄之力，回應這片土地記憶與時代的呼召。

摘要



本論文旨在突破當今「轉型正義」的狹隘界定，將其延展至更廣泛的時空脈絡。本研究將擴及國民黨政府接管台灣前的歷史進程，並深思日本帝國主義侵略在各族群歷史記憶中的交織。同時，本研究亦將思索劇場何以懷抱「脫冷戰化、去殖民化與反帝國宰制」的視野，探討當代劇場的左翼敘事如何處理殖民與冷戰時期的歷史債務。

由於台灣長期受冷戰分斷體制遺緒與新自由主義文化治理的影響，白色恐怖與左翼革命運動的歷史記憶在當代表演藝術舞台中，常遭到「符號化」使用，甚至淪為可供消費的文化商品。在此脈絡下，當代劇場中左翼敘事所體現的三大關鍵特徵，將是本論文探討的重點：

首先，將轉型正義題材作為劇場場域內的批判行動，藉以介入現實政治與文化形構，使被邊緣化的歷史記憶重返公共領域，進而擾動官方既定史觀，推動社會與政治的變革。

其次，承襲「第三世界」的民眾視域，1980 年代《人間》雜誌及其劇團以現實主義美學作為民眾劇場實踐，召喚 1950 年代政治英靈的證言，並汲取日據時期至光復初期（1945-1949）的左翼思想脈絡，旨在重建長時間受壓抑的革命記憶。

最後，著眼於探索「後布萊希特式劇場」對轉型正義美學工程的意義，並分析其何以透過參與式劇場與教育劇場，強調社會批判與公共討論，挑戰觀眾的「路徑依賴」，引導批判性思考，重新審視歷史詮釋的權力運作，從而建立另類的對話場域，為轉型正義的社會和解開拓更多可能性。

關鍵詞：轉型正義、歷史記憶、左翼敘事、民眾劇場、後布萊希特式劇場、文化行動、對話場域

Abstract

This thesis aims to transcend the narrow definition of "transitional justice" by extending it to a broader temporal and spatial context. It expands the focus to include the historical processes preceding the Kuomintang government's takeover of Taiwan, and delves into the entanglement of historical memories among different ethnic groups under Japanese imperial rule. Simultaneously, this study examines how theater embraces a vision of "de-Cold War, decolonization, and anti-imperial domination," and investigates how contemporary theater's leftist narratives address the historical debts of the colonial and Cold War periods.

Due to the lingering effects of the Cold War's divided system and the influence of neoliberal cultural governance in Taiwan, the historical memories of the White Terror and leftist revolutionary movements have often been symbolized on many performing arts stages, sometimes even reduced to consumable cultural commodities. In this context, leftist narratives in contemporary theater exhibit three key characteristics that merit further exploration:

First, this thesis explores how themes of transitional justice are employed as a form of critical action within the theatrical sphere, intervening in real-world politics and cultural formation. By bringing marginalized historical memories back into the public sphere, these narratives disrupt official historical discourse and promote social and political transformation.

Second, this thesis inherits the perspective of the "Third World," examining how, in the 1980s, *Ren Jian* (Human World) magazine and its affiliated theater group practiced a people's theater aesthetic rooted in realism. This practice thereby invoked the testimonies of political martyrs from the 1950s and drew from the leftist ideological lineage spanning the Japanese colonial period to the early post-war years (1945-1949). This process serves to reconstruct long-suppressed revolutionary memories.

Finally, this thesis explores the significance of "post-Brechtian theatre" in the aesthetic project of transitional justice. Through participatory and educational theater, these works emphasize social critique and public discussion, challenging audiences' habitual perspectives and fostering critical thinking. By re-examining the power dynamics behind historical interpretation, they create alternative spaces for dialogue, thereby expanding the possibilities for social reconciliation in transitional justice.

Keywords: transitional justice, historical memory, leftist narratives, people's theatre, post-Brechtian theatre, cultural action, spaces for dialogue

目次



謝辭	I
中文摘要	II
英文摘要	III
第一章 緒論：揚棄左翼敘事的轉型正義	1
第一節 源起：民眾劇場的美學啟蒙	2
一、歷史的失語，正義的惘然	5
二、「左眼」凝目的轉型正義敘事	8
第二節 文獻探析與問題意識	10
一、著眼：被遮蔽的島內左翼遺產	10
（一）贖回被汰換的歷史	12
（二）失敗者的「再記憶」	14
二、回探：台灣地下抗爭運動中的文藝戰線	16
（一）民眾創生：抗日時期的左翼思潮與文藝啟蒙	17
（二）階級解放：光復初期民眾戲劇的多重足跡	24
三、翳議：通往和解的蹊徑	30
第三節 研究觀點與章節架構	32
第二章 還史於民：人民鬥爭記憶的歷史復權	35
第一節 政治場域：歷史意識形態的鬥爭	36
一、重省轉型正義記憶復甦工程	37
二、冷戰幽靈：意識形態機器與文化路徑依賴	41
三、超克分斷結構：第三世界主體觀	44
第二節 歷史感知：缺落的左翼文化行動軌跡	46
一、當代理想主義者的挫辱與殞落	48
二、「現實」的回歸：歷史記憶的復甦蹊徑	50
三、殖民債務的追溯與聲討：《人間》雜誌的文藝戰線	55
第三節 美學策略：革命英靈光輝的感召	61
一、白色恐怖左翼傷逝者的歷史證言：《春祭》	62
二、復甦於荒塚中的孤魂殘影：《黑色 ANARCHISM WALKERS——在詩與革命之間遊走的黑色青年》	66
（一）孤魂意象作為歷史瞬間的集聚	66
（二）革命經驗想像的浪漫與虛無	68
三、窺摸劇作家的無產階級社會改革理想：《戲中壁 X》	70

第四節 小結	72
第三章 解放觀看者：轉型正義另類劇場行動路踐	75
第一節 政治場域：感性共享與對話的轉型正義劇場	76
一、當劇場成為感性共享的載體	77
二、釋放異質：構築政治社會場域的展演	80
第二節 歷史感知：喚起意識形態批判的教育場域	83
一、解放教育場景中的公眾政治行動	85
（一）邁向政治潛能的教育劇場	86
（二）歷史意識的重新呼召：《諾言》	89
二、質詢復權運動中的排除機制：《無／法／對／白》	91
（一）左派難以企及的正義	92
（二）觀眾介入：劇場權力結構的重新部署	95
三、祛魅於革命思想遺產的對話式實踐：《紅色青春》	98
（一）幻象的中斷：祛退轉型正義的三重惡魅	100
（二）交織觀演—行動者的驅動紐帶	102
第三節 美學策略：體驗氾濫的「後戲劇」	105
一、出編的假象：泛政治化的後戲劇沉浸	107
二、記憶的漂移：尋索不義歷史消逝的路徑	112
（一）服膺於遊戲化的歷史景觀：《搜尋結果：查無此地》	114
（二）以不義空間批判不義：《暗坑藝語——走讀安康接待室》	117
第四節 小結	119
第四章 結論：朝向左翼記憶的劇場探索	121
第一節 從政治劇場覓尋行動的潛質	122
第二節 批判官方形塑的可感配置	124
第三節 轉型正義劇場作為方法及其未來	125
參考文獻	128
附錄列表 台灣當代劇場涉及不義歷史復權及轉型正義相關作品總表	141



第一章 緒論：揚棄革命敘事的轉型正義

文藝與政治時時在衝突之中；文藝和革命不是相反的，兩者之間，倒有不安於現狀的同一。為政治是要維持現狀，自然和不安於現狀的文藝處在不同的方向。……政治想維繫現狀使它統一，文藝促社會進化使它分離；文藝使社會分裂，但是社會這樣才進步起來。¹

——魯迅，〈文藝與政治的歧途——在暨南大學講演〉，1927 年。

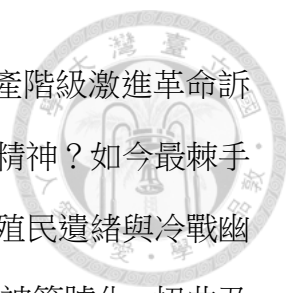
《共產黨宣言》（*Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848）中，有句振聾發聵的名言：「至今一切社會的歷史都是階級鬥爭的歷史。」²隨著柏林圍牆的倒塌、蘇聯的解體，以及中國以現代化發展為由逐步淡化階級鬥爭的政治核心，多數共產主義國家紛紛步入「告別革命」的時代。

隨著 20 世紀尾聲的到來，由冷戰勝利陣營主導的「自由民主制」（liberal democracy），是否真如 1990 年代法蘭西斯·福山（Francis Fukuyama）所言，已成為歷史進程的最終樣貌，並達到穩定且統一的持續狀態？這樣的體制真能滿足人類集體的深層需求，使我們能夠輕易揚棄社會主義歷史遺產，認定其意義已然終結，從而對權力運作與社會的多重矛盾失去警惕，不再追求進一步的否定與顛覆嗎？

實際上，在新自由主義主導的全球經濟秩序下，新帝國主義對依賴型國家的經濟與文化侵略，造成戰爭衝突不斷；同時，全球化金融博弈中個人資產被迫承擔的巨額風險，亦已導致階級複製惡化與社會不平等加劇。面對當前社會的危機與挑戰，我們似乎已逐漸遺忘自共產國際以來的革命理想，失去對公平與正義的追求。

¹ 引文來自於魯迅 1927 年 12 月 21 日受章依萍至上海暨南大學演講的文字紀錄，後收錄於魯迅：《集外集》（台北：風雲時代，1990 年），頁 153-154。

² 馬克思（Karl Marx, 1818-1883）、恩格斯（Friedrich Engels, 1820-1895）著，中央編譯局譯：《共產黨宣言》（北京：新華書店，1997 年），頁 27。



在資本主義全面擴張的社會中，過往曾在歷史上失敗的無產階級激進革命訴求，是否仍能作為當下情感動員的動力來源，繼續保持運動抗爭精神？如今最棘手的課題在於：在走入揚棄革命的時代，左翼遺產在台灣島上仍受殖民遺緒與冷戰幽靈籠罩，導致革命記憶與想像在當前現實中的延續與變化，進而被符號化、扭曲乃至汙名化。是故，回眸過往革命記憶，並非單純的反政府或反權威想像，而是提供一條不同的途徑，使我們得以借鑑其視野與思想資源，反思台灣內部尚未清算的歷史遺債，從而探尋被消音者的生命經驗。

此刻，作為藝文創作者或研究者，我們應如何在轉型正義的文化實踐中重新激活革命的情感結構？這不僅是為了使感性體驗超越懷舊情懷或受害者框架，更要進一步觸發思辨，進而對「勝利者」所形構的既定敘事進行積極介入與挑戰。政治記憶的復現，既可能成為歷史意義的召喚與承繼，也可能在被操控、消費或去政治化的過程中逐漸失真。因此，轉型正義在重構歷史記憶之際，應修復被遺忘或刻意掩蓋的事實。

當代劇場在轉型正義實踐中，以左翼復權為例，其關注焦點不僅止於威權時期向民主體制的過渡。它更深入回溯日治時期的歷史債務，旨在喚醒失落的情懷，並將過往的鬥爭經驗轉化為批判當前權力結構與不正義現象的視角。當表演藝術作品致力於挖掘抗爭主體在極端壓迫下仍堅守的理想主義精神時，便能使曾被壓制的革命意志重返公共論述場域，進而激發社會嶄新的政治想像。唯有如此，方能重新點燃社會集體意志，讓被壓抑的革命記憶轉化為當前社會變革的養分，進而為實現階級與族群的真正平等與解放，注入持久且堅定的動力。

第一節 源起：民眾劇場的美學啟蒙

大學時期，應用劇場（Applied Theatre）與過程導向（process-oriented）劇場形式啟迪了我的美學觀點。我的審美和論述能力並非來自傳統的戲劇學院體系，而是

源於特定場域 (site-specific) 及少數群體共同工作及學習的經驗，並著重於發展型劇場和培力過程。過往進入特定社區或社群的日常生活中，與當前許多棘手議題和複雜結構的探索，促使我將長時間的介入、接觸、創作、排演，直至演出後的整個過程，視為一種「人類學」的參與式觀察 (participant observation)、關係美學和田野研究的技藝。藉由與非戲劇專業社群的「對話性邂逅」³和長時間接觸，彼此得以在共同面對生命困境的過程中建立連結，並嘗試透過藝術的反抗路徑尋求介入體制的方式。

在表演藝術的學習路上，我深受巴西民眾劇場工作者奧古斯都·波瓦 (Augusto Boal, 1931-2009) 所發展的、具備革命性和政治性的表演藝術形式——《被壓迫者劇場》 (Teatro do oprimido e outras poéticas políticas, 1975) 的美學啟發。其理念深受教育學家保羅·弗雷勒 (Paulo Freire, 1921-1997) 在 1960 年代提出的受壓迫者教育學 (Pedagogia do Oprimido, 1968) 概念影響，並結合德國戲劇家布萊希特 (Bertolt Brecht, 1898-1956) 辯證式劇場 (dialectical theatre) 的非亞里士多德式戲劇學等，將劇場打造成一種社會訴求和解放的「武器」，最終目的在於解體統治階級所構築的階級藩籬。⁴

即使在學期間，我能運用應用劇场的操作技巧切入社區／社群的日常生活層面，並以劇場為媒介介入特定議題、與他者進行對話。然而，這往往僅停留在地方性的「藝術創生」、歷史情懷重溫，或是藉由專業者的陪伴，進行一系列針對特定區域群眾的心靈創傷重建活動等。其成果常帶有同質化的溫情，導致距離「打破社

³ 相較於牢牢掌握話語權的菁英或政策決定者，「對話實踐」指的是在理想的言談情境下，對話者彼此邂逅，不分位階地進行意見協商、立場理解、批判性反省和預設行動的過程，而非以獨白、宣傳或政令等方式取代。這樣的對話有助於深化群眾意識，並促使其對壓迫性結構的認識與覺醒，進而朝著共同目標爭取訴求。弗雷勒曾談及：「對話的——解放的行動目標，不是要從神祕現實中『移開』受壓迫者，卻又將他們『禁錮』於另一個現實。相反的，對話行動的目標是在使受壓迫者能覺察到他們的附著，進而有機會去改造一個不公義的現實。」保羅·弗雷勒著，方永泉、張珍瑋譯：《受壓迫者教育學：五十週年版》(台北：巨流，2019年)，頁230-231。

⁴ 參見奧古斯都·波瓦著，賴淑雅譯：〈原序〉，《被壓迫者劇場》(台北：揚智，2000年)，頁19-21。

會階級與派系的藩籬」、「成為現身抵抗的力量」或「改造世界」等目標仍遙遠。以致於喚起群眾改變的激情，以及針對核心痛點進行改革，似乎成為遙不可及的期盼。而這些活動又時常淪為社區營造的文化成果展現，或是被編織成體驗型的藝術活動，甚難達到波瓦和布萊希特所冀望的劇場功能——諸如教育化、辯證化、破除幻覺效果與反資產階級視野等批判性目標。

從此，我的關注與理論研究轉向 1980 年代與政治意識批判相關的民眾戲劇／民眾劇場（People's Theatre），探討文化工作者何以從「第三世界主體論」中，找尋遭壓抑的弱小群體的聲音，關懷其脆弱不安的生命（precarious life）⁵，並尋求與過往傳統左翼的對話與連結，進而開展新的社會批判與文化實踐路徑。誠如投身於民眾劇場工作的鍾喬所述，當時從陳映真（1937-2016）那裡學來的第三世界視野在美學和身體行動上的表現：

主要是以社會內部階級分析，以及國際視野下的亞、拉、非（等）後發展的世界，在西方資本帝國衍生的殖民主義與新殖民主義的支配下，如何生產批判性理論與藝術創作，作為思想與行動的指標。⁶

民眾劇場致力於憑藉劇場作為公共領域，表達政治和社會議題觀點，並在展演中積極探索體制外「從下而上」的改革方式，進而反映底層群眾在社會結構下的生命狀態。法國文學家羅曼·羅蘭（Roman Rolland, 1866-1944）撰寫的戲劇論述集《民眾戲劇》（*le Théâtre du Peuple*, 1903）中引出民眾戲劇的概念：「它是一個新社會切破的表達方式，代表它的思想，傳遞它的聲音，並且在這一危急時刻，它不可避免地

⁵ 原文為 precarious life，現有譯法包括「岌岌可危的生命」、「惴惴不安的生命」與「脆弱不安的生命」等。本文採「脆弱不安的生命」一譯，旨在強調此種生命在生前因其脆弱暴露，而承受暴力、無權、壓迫等非人道摧殘與擾亂；死後，更因遭到主流社會的漠視，致使其存在不被承認，任何對邊陲者的哀悼儀式亦遭擱置或揚棄。參見：Butler, Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004).

⁶ 鍾喬：〈劇場能改造世界嗎？亞際民眾戲劇的反思〉，收錄於李齊、雷智宇、劉紀惠編：《民眾在何處？亞際社會的民眾劇場》（新竹：國立陽明交通大學文化研究，2022 年），頁 159。

成為新社會反抗過時腐朽社會的武器。」⁷

民眾劇場旨在對抗由統治階層「由上至下」形塑的歷史典範（paradigm）。當原屬於人民的歷史記憶被召喚至現場，藉由文化行動建構社會對話的場域，打破既有敘事生產模式的「路徑依賴」，並將生成的異質歷史轉化為當下的思想與行動指引。觀眾在觀看、互動或共構的過程中，作為積極介入歷史敘事的參與者，成為推動記憶復甦工程的核心動能，從而開啟對歷史與現實的重新省思與行動。

一、歷史的失語，正義的惘然

2017 年 12 月 5 日，立法院三讀通過《促進轉型正義條例》，促進轉型正義委員會（下稱促轉會）隨後於 2018 年 5 月正式掛牌成立。同年 9 月，時任促轉會副主委張天欽因該委員會研究員吳佩蓉公開的一段內部會議錄音而引發風波。根據報導⁸，錄音內容顯示張天欽對時任主委黃煌雄所提出的「走南非的和解模式，而非德國的問責模式」的定調感到不滿。張天欽更在會中形容促轉會應為明朝特務機關「東廠」，意圖藉轉型正義（transitional justice）之名，研擬效仿前蘇聯共產及東歐國家《除垢法》（lustration law）⁹，以此追究和清算加害者；並特別將 1989 年鄭南榕自焚圍捕事件的現場指揮官侯友宜作為撻伐對象。

報導一經公開，隨即引發社會各界對促轉會獨立性與公正性的批評。儘管主事者張天欽因此遭監察院彈劾，黃煌雄也於 10 月公開致歉並請辭，但造成社會紛擾的「東廠效應」已迅速蔓延，並對蔡英文政府推動的轉型正義政策帶來諸多批評與

⁷ 羅曼·羅蘭著，楊悅譯：〈告讀者〉，《民眾戲劇》（上海：上海社會科學院，2023 年），頁 i。

⁸ 參見林思慧：〈促轉會淪選戰打手：打侯會議談話重點還原〉，《鏡週刊》（2018 年 9 月 12 日），<https://www.mirrormedia.mg/story/20180911inv009>。檢索日期：2024 年 8 月 29 日。

⁹ 除垢法（lustration law），旨在對過去共產主義政權下的官員及其與國家安全機關的關聯進行清查與刑事追訴，並確保這些人不能在新的民主體系中擔任公職。其主要目的是清除國家機構中的舊政權成員，以維護政府的誠信與透明。在捷克和波蘭等後社會主義國家，除垢法成為轉型正義的重要手段之一。詳見林佳和：〈追究加害人？從轉型正義之法（Lex Transitus）觀察後社會主義國家之捷克與波蘭經驗〉，《黨產研究》第 7 期（2021 年 12 月），頁 222-229。

不信任。這也讓民進黨主導的轉型正義政策，常遭國民黨與其支持者認為是「黨同伐異」的工具。

另一起嚴重戕害轉型正義信念與價值的事件，發生於賴清德執政的 2024 年 12 月 3 日夜間。時任南韓總統尹錫悅藉指控親北韓勢力在野國會議員「亂政」為由，宣布戒嚴令以鞏固其搖搖欲墜的政權，此一戲劇性的舉動引發國際輿論譁然。民進黨立法院黨團的官方社群媒體帳號隨即發文，公開指出尹錫悅「為守護自由憲政體制」而戒嚴的理由，並將其比喻為台灣立法院的「世界級暗黑惡勢力」，明顯指涉在野勢力與中國共產黨裡外應和地侵蝕這個國家。此次被社會大眾視為的魯莽之舉，引發政治評論圈、學界等對於民進黨竟公開唱和南韓以戒嚴手段處置政敵的行徑感到震驚，更令人擔憂其背後可能隱含的政治意圖：這是否意味著，一旦「情勢」所需，類似舉措或許會在台灣重演？抑或憑藉羅織敵方代理人、防堵認知作戰、徹查在地協力者等行徑，從而進行「反民主」的政治獵巫，以鞏固自身權力地位？

儘管轉型正義政策的實施是一項重大的民主重建工程，卻屢因政治惡鬥與爭議干擾，導致其推動進程充滿針對性，似乎更傾向於清算特定在野黨的威權時期作為，而非著眼於建立廣泛共識。在汪宏倫的論文《轉型正義的社會基礎》中，研究結果顯示，約有 52.5% 的民眾不同意轉型正義有助於促進社會和解，而有 48% 的民眾同意轉型正義僅是政黨之間的鬥爭，此比例略高於不同意者 (47.8%)。¹⁰由於「政黨傾向與國族認同」¹¹因素的影響，轉型正義的理解與支持呈現出極大分歧，難以凝聚共識，反而加劇社會分裂與矛盾。

轉型正義是對過去制度性的大規模人權侵害的回應。它的目的是讓受害者獲得肯認，同時也提升和平、和解與民主的可能性。轉型正義並非特殊形態

¹⁰ 汪宏倫：〈轉型正義的社會基礎〉，《臺灣社會學刊》第 71 期（2022 年 6 月），頁 114。

¹¹ 同前註，頁 118。

的正義，而是以歷經普遍性人權侵害的轉型社會為對象的調適性正義。¹²

台灣在第二次世界戰爭結束後，雖經歷一次政治上的「轉型」(transition)，然而接管台灣的中華民國政權卻未能抓住批判殖民與帝國主義的契機，反而迅速與前殖民者（日本）一同投身於國際冷戰體制的反共事業。在此背景下，1950 年代的台灣當局為了維持作為反共前沿與新殖民地的地位，對曾參與反日殖民與新民主主義運動的愛國進步人士進行血腥鎮壓。此舉不僅使批判殖民歷史的努力徹底中斷，也為台灣社會結構後來的撕裂與矛盾埋下更深的隱患。

在這樣的歷史壓制結構下，當代藝術雖試圖參與轉型正義的重構工程，卻也無可避免地再現了記憶的某些盲區。許多創作者受到轉型正義政治的「感召」，並與國家人權博物館合作，逐步形成當代藝術生產線。然而，從日據時期到二戰後初期，地下黨的鬥爭歷史至今仍易被主流社會忽視，且這種遺忘更體現在眾多當代藝術作品之中，亟待重新喚醒與詮釋。

時任促轉會代理主任委員葉虹靈在其論文〈台灣白色恐怖創傷記憶的體制化過程：歷史制度論觀點〉中，針對景美白色恐怖紀念園區 2011 年由當時的文建會（現為文化部）所設立的常設展《歷劫的百合：園區歷史暨史料文物展》，提出強烈質疑，認為其文宣所描述的敘事主軸——「少數案件真正符合當局法律上規範的『叛亂』或『匪諜』之構成作為，多數概屬冤、錯、假案」¹³，不單是「對 50 年代大量政治犯及其特殊性之歷史解釋付之闕如」。她質疑道：

如果官方統計與晚近研究已經揭露地下黨人在白色恐怖案件中占據了絕對

¹² 2001 年在紐約成立的非營利組織國際轉型正義中心 (International Center for Transitional Justice, ICTJ)，旨在支援各國和國際行動者的轉型正義與人權保護等工作，並明確闡述其轉型正義理念。此譯文引自臺灣民間真相與和解促進會：《記憶與遺忘的鬥爭：臺灣轉型正義階段報告》（台北：衛城，2015 年）。該報告所引用的原文為：International Center for Transitional Justice. (n.d.). *What is transitional justice?* Retrieved August 29, 2024, from <https://www.ictj.org/what-transitional-justice>.

¹³ 葉虹靈：〈台灣白色恐怖創傷記憶的體制化過程：歷史制度論觀點〉，《台灣社會學》第 29 期（2015 年 6 月），頁 3。

多數，為什麼這段歷史鮮少出現在大眾的歷史認識中？歷經兩黨主政下的人權園區或博物館，為什麼一致維持白色恐怖多為冤假錯案的敘事主軸？¹⁴

葉虹靈在其論文中以歷史制約論的觀點指出：「在台灣意識濃厚的歷史研究或知識生產者推動的挖掘本土歷史浪潮中，這兩股力量的匯流，使得『冤錯假案』成為解釋白色恐怖政治案件的『最大公約數』，占據了原本複雜異質歷史敘事中的主流位置。」¹⁵她進一步說明此等現象的原因包括「持續把更大量的工作委託給民間進行，長此以往形成不斷自我複製的路徑依賴現象」。¹⁶

質言之，官方的文化推動不僅陷入固化的服務運作模式，其長久形塑的「關係性契約」更對博物館及相關機構的歷史敘事產生深遠影響。這進而鞏固了「冤假錯案」觀點在歷史譜系中的主導地位，致使本應納入的複雜多元歷史記憶遭到簡化與裁斷。

二、「左眼」凝目的轉型正義敘事

誠如藍博洲所言：「那段不契合當代意識形態主流的歷史，也就漸漸地被人們遺忘了；台灣社會也因此成了一個對歷史集體失憶的病態社會。」¹⁷因此，我們不得不重新尋找擾動轉型正義工程的藝術方法論。在台灣歷經「殖民—戒嚴—冷戰／內戰—反共」，直至 20 世紀末以來主導全球的「新自由主義」(neoliberalism)，隨之而來的是多種社會性質問題與連帶的意識形態宰制，這猶如陳映真創作為我們甃摸被埋落精神遺產蹊徑：

¹⁴ 同前註，頁 4。

¹⁵ 同前註，頁 18。

¹⁶ 同前註，頁 24。

¹⁷ 藍博洲：〈台灣白色恐怖帶給受害者家族的苦痛與悲哀〉，《海峽評論》第 117 期（2000 年 3 月 31 日），頁 56。

為何台灣社會有那麼嚴重的「前殖民地第三世界」的鬱鬱內傷與癥癥外傷，卻一直沒有找到面對它的契機，遑論經由直面那段歷史淬煉出一種可謂之「前殖民地第三世界」的觀點？¹⁸



此刻，我們需借助兩股力量審視轉型正義：其一，是突破地緣政治的桎梏，撥開反共意識形態的迷霧，從而承襲左翼文化抵抗的歷史能量；其二，是立足於民眾劇場的現實主義場域，尋索第三世界主體性的覺醒與自主意識的塑造，激發觀眾或參與者的批判意識，並持續挖掘被壓制的記憶，進而辯證並重構轉型正義中反殖民、反帝國的革命群像。這不單是為了彌補因左翼歷史被政治因素強行中斷——特別是白色恐怖長達 40 餘年的影響——所導致的過去與現在之間的巨大鴻溝，更是藉由重新理解歷史與當下之間斷裂的根源，尋求兩者重新連結的契機。

總而言之，本論文將藉著戲劇作品與歷史書寫的交叉閱讀與論述，梳理當代轉型劇場中的生產關係、辯證空間與回溯性思考，並分析其中那些如今「不合時宜的」（*untimely*）社會主義情懷——包括階級意識、底層民眾美學，以及對人民抵抗軌跡與集體傷痛革命經驗的召喚——何以在劇場創作中體現或被刻意消逝。在台灣社會經歷法西斯政權、戒嚴體制與思想肅清的暴力恐怖後，當代劇場工作者在面對新自由主義體制與（新）國家民族敘事及文化同質化挑戰時，將如何輕觸、重構、轉譯、連繫，甚或偽裝、裝飾、遮蔽革命者的傷逝記憶？同時，藝術創作者如何將這些記憶轉化為異質敘事與美學，進而開啟有別於主流社會意識形態的異議史觀，並構築具有政治與社會批判性的文化戰場？這亦是我試圖在面臨新自由主義的時代深淵及革命共同體失落的當下，從歷史中尋求救贖與轉化的方向。

¹⁸ 趙剛：〈兩岸與第三世界〉，《主體狀態：雜文散論於歷史、文學與社會理論之間》（台北：人間，2024 年），頁 434。

第二節 文獻探析與問題意識



鄭芳婷在論文〈台灣當代轉型正義劇場的美學芻議與實踐困境〉中，整理出以二二八事件與白色恐怖為題材的相關作品，並製作「台灣近十年（2013-2022）轉型正義劇場」列表，呈現出促轉會與真促會等組織推動轉型正義後的相關劇作¹⁹。鄭芳婷除了在內文提到作品特質「多半都獲有轉型正義相關單位或是政府文化部門或多或少的支援」²⁰，也指出敘事處理上主要聚焦在「揭發史實與深究創傷的基礎上發展而來，且存有激發觀眾朝向未來思考、提倡名譽恢復、傷痛補償、體制改革與生命哀悼（grieve）的面向」²¹。由此可見，鄭芳婷在看待當代劇場處理轉型正義的定義時，多圍繞於二二八事件至白色恐怖期間所造成的迫害與創傷、多元人權議題的重新探討與融入，以及其他社會修復相關問題的延伸。

然而，從廣義角度來看，台灣的轉型期並不限於戒嚴威權時期向民主體制的過渡。正如吳乃德所提及，這一歷程還包括過往「日本殖民政權退出台灣由國民政府接收」²²的轉變；此外，尚涵蓋外省各地群體在尚未漂泊來台前的生命記憶、本省族群前殖民時期留下的殘酷歷史記憶，以及汪宏倫所揭示，各政黨因具不可共量的集體歷史典範（memory paradigms）²³而產生的歧異問題。

因此，本論文試圖突破現今「轉型正義」的狹隘界定，將焦點擴展至國民政府接管台灣前的歷史進程，並進一步延展至更廣泛的時空脈絡。本次研究不以單純的地域劃分或族群對立視角加以限制，而是檢視轉型正義如何在複雜的歷史記憶、族群經驗與政治現實之中運作與交織。

¹⁹ 鄭芳婷：〈台灣當代轉型正義劇場的美學芻議與實踐困境〉，《台灣文學研究學報》第37期（2023年10月），頁218-221。

²⁰ 同前註，頁221。

²¹ 同前註。

²² 吳乃德：〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉，《思想》第2期（2006年9月），頁15。

²³ 汪宏倫：〈我們能和解共生嗎？：反思台灣的轉型正義與集體記憶〉，《思想》第42期（2021年4月），頁27。



一、著眼：被遮蔽的島內左翼遺產

在 1970 年代至 1980 年代間，台灣島內的政治與法律禁錮逐步解放，一波波以批判威權政府與資本主義、倡導愛國主義、人道主義、工農權益與環境議題為號召的隊伍陸續成型。在此期間，以社會主義為訴求的政黨與具備社會文化意識、左翼傾向的報導刊物相繼創立，新一輪以文化為基礎的體制反抗運動熱烈展開，使得原本的「孤鳥」不再在暮色蒼茫中暗啼，而是能倚靠理念相同的社群群體飛翔，為台灣提供第三世界國際主義的思想資源與行動路徑。

此次運動成為繼日據時期民族與階級的雙重解放鬥爭等一系列的政治文化行動，以及戰後初期（1945-1949）由台灣省工作委員會（1946-1952）等地下黨領導的左翼人民戰線的延續。它以 1970 年代的海外保釣組織運動的開展，與 1976 年《夏潮》雜誌社的成立為序幕，揭開島內「第三週期」社會主義運動的風潮。²⁴ 延續《夏潮》左翼精神脈絡與第三世界的視野，1984 年的《海峽》雜誌、1985 年由陳映真創辦的《人間》雜誌、1987 年林華州等人創辦的《前方》雜誌等黨外左翼刊物相繼發行，吸引眾多知識分子參與，「似乎意味著一個新的文藝復興時代隨著政治的變動，及經濟的改造而來臨。」²⁵ 這些刊物以更宏觀與脈絡性的視角分析台灣的政治經濟結構。

1980 年代末期，隨著蘇聯共產主義陣營的瓦解與東歐社會主義政權更迭，上世紀充滿激情的反抗運動逐漸走向衰退，由西方統治集團引領的「資本陣營」獲得

²⁴ 林書揚於 1990 年 6 月發表的論述中指出，台灣的左翼運動可分為兩個週期：第一週期始於日據時期，約 1920 年至 1930 年間九一八事件之前，島內的社會主義與反帝國革命運動蓬勃發展；第二週期則涵蓋日本投降後至 1950 年，此期間的左翼運動及中國共產黨在台灣的地下黨組織工作，直到全面遭到檢舉與肅清為止。此外，論文中提及的「揭開島內第三週期社會主義運動的風潮」，則來自於郭紀舟的論述。郭紀舟指出，台灣左翼運動經歷 1960 年代冷戰結構下的斷裂，直至 1970 年代海外保釣運動的興起，以及 1976 年 2 月 28 日《夏潮》雜誌創刊後，方形成左翼論述體系與集團，並由此開啟大量左翼思想論述的文字鬥爭。這一過程亦是「集團成員自我意識形態再構造的啟蒙過程」與政治實踐的階段。參見林書揚：〈台灣左翼運動的歷史發展——第一週期與第二週期〉，收錄於林書揚：《林書揚文集（一）回首海天相接處》（台北：人間，2010 年）、郭紀舟：《七〇年代台灣左翼運動》（台北：海峽學術，1999 年），頁 3-15。

²⁵ 王墨林：〈1986・台灣劇場的現象與本質〉，《都市劇場與身體》（台北：稻香，1990 年），頁 129。

全面勝利。鍾喬說道：



可以說，從世界到身旁，我與當年的友朋同道們，歷經了如何重新看待自己與世界的臨界點。全球化的到來，宣告著一個全球資本化的形成；也逼視著左翼必須以更新後的視角去看待如何從官僚化社會主義步上民眾性社會主義的道途。²⁶

殊不知，當代資本主義卻不斷在情感上肯定制度的支配與掌控，將其視為歷史終結的圭臬。原以為「合腳」的西方政治體制與所謂的普世真理，以及那些其實應屬於我們逃避、否定與批判的權利，卻逐步被橫行於日常生活中的國家權力秩序及以功績為導向的社會剝奪所侵蝕²⁷。曾經的思想犯，在出獄後反而被關進更大的社會牢籠之中，其堅守的價值無法被大眾承認。無論是左翼分子面對自我困境的孤立無援，或是陳映真筆下人物在深刻創作中所呈現的掙扎，其身處社會變革的背景之下，所承載的深層渴望與現實之間的裂隙，皆凸顯了社會對個體的壓迫，以及人們在存在危機面前的無力與掙扎，最終跌入虛無的深淵。

（一）贖回被汰換的歷史

面對告別革命的年代，懷有左翼情懷的理想主義者及其歷史與記憶遭到主流社會的排擠與忘卻。種種對改革行動無所適從的「失敗者」心靈創傷，讓許多「市

²⁶ 鍾喬：〈每個人的身體裡都有第三世界〉，收錄於《變身：民眾、戲劇與亞洲連帶》（新北：遠景，2019年），頁17-18。

²⁷ 韓炳哲（Byung-Chul Han）指出，21世紀的社會已超越傅柯（Michel Foucault）所描述的全景敞視主義（panopticism）規訓社會，轉變為一個以「功績」為核心的社會。這種轉變並不意味著規訓的消失，而是以更隱蔽且內在化的方式存在。社會中，人們不再被動服從外部命令，而是積極追求自我實現與生產，成為「功績主體」。當肯定機制取代否定與禁令，即使沒有命令的強迫，人們也會在潛意識中自發性地積極生產，最終導致自我剝削、倦怠及焦慮不安等現代性徵候。對失敗的恐懼占據了大部分生活，使得人們喪失了沉思和專注於自身的能力，更遑論對現代化制度進行深度思考。參見韓炳哲著，莊雅慈、管中琪譯：《倦怠社會》（台北：大塊，2019年），頁31-44。

鎮小知識分子」陷入「無救贖的、自我破滅的慘苦的悲哀，逼視著新的歷史時期的黎明」²⁸之情狀。在文明現代化的進程中，階級革命的精神與敘事逐漸被統治階層所稀釋與解構。即使在後現代思潮的催化下，敘事方式變得多元如繁花錦簇，其核心價值卻往往被膚淺地迴避與忽略。以致藉由民眾為主體的反抗語言、意識與情感逐漸被遺忘，最終成為歷史標本，僅作為一種獵奇對象供人窺探。

曾經與資本陣營中的「勝利者」共謀與共情的歷史主義者，以法蘭西斯·福山為代表，其在《國家利益》(*The National Interest*)雜誌上發表〈歷史的終結？〉(*The End of History?*)文章，並於1992年付梓成專書《歷史之終結與最後之人》(*The End of History and the Last Man*)。此論試圖將這些歷史結果簡化為線性積累與客觀進步說，將過去的事件視為一系列因果關係的自然延續，卻忽視了歷史進程本身的斷裂與轉折，進而掩蓋了複雜的階級鬥爭與社會矛盾，導致被壓迫者在歷史中長期隱形，失去發聲的機會。關於歷史終結，福山指出：

我所謂走向終結的，並非指發生的事件，甚至不是重大的事件，而是大寫的「歷史」：即把全人類在一切時代的經驗都納入理解範圍，並將其理解為一個唯一的、連續的、不斷進化的過程。……人類社會演化並非無限，在人類實現能滿足其最深層、最根本的願望的社會形式後，演化便會終結。²⁹

隨著時間的推移與沉澱，記憶的建構並非源於個體獨立的主體意識，而是經常受到政治動態、社會結構、權力關係與意識形態的多重影響與交織。記憶因此顯得脆弱、碎裂，且常遭刻意遺忘；尤其在權力博弈與糾葛中，失敗者的歷史真實性容易被消弭，成為勝利者及權力階級文化的附庸，甚至為政權的需求遭到塗改與利用，這也警惕著統治者以勝利之姿主導歷史敘事的陷阱。班雅明逝世前所寫下的最後

²⁸ 陳映真：〈試論陳映真〉，《孤兒的歷史·歷史的孤兒》（台北：遠景，1984年），頁169。

²⁹ Francis Fukuyama. *The End of History and the Last Man* (New York, US: Free Press, 1992), pp. xii.

文章〈論歷史的概念〉(*Über den Begriff der Geschichte*, 1940) 中，在第三條與第五條這樣寫道：



編年史學家一記錄曾發生的事件，而不區分事件的輕重，因為，他們考慮到：

只有獲得救贖的人們，才能保有完整的、可以援引的過去。³⁰

每一幅未被當下視為自身關切之事的過去圖像，都面臨著不可挽回地消失的威脅。³¹

藉由上述作者提出的歷史唯物主義 (historical materialism) 理論，我們得以批判歷史主義者所依賴的線性時間框架，並指出其時常不經意地與當權者合謀，以單一且具時序縱軸的主敘事掌控歷史的解讀與傳播。為順應歷史統一連續性準則，個體經驗在無形之中時常受到技術與資本的嚴格管理與統治，甚至在文化媒介的生產與操控中，被用以倡導、挪用或濫用敘事。如此一來，過去那些被壓制的歷史，往往淪為「是被那些職責所在的人挑選、撰寫、描繪、推銷、並制度化的東西」³²，成為缺少反省向度的歷史認知。

(二) 失敗者的「再記憶」

早在 1989 年，王墨林於文章〈台灣「政治劇場」的神話與現實〉中，便對當時劇場的「泛政治化」現象提出批評，這樣的觀察至今仍具有重要的警示意義：

當台灣社會的內容愈是被資本主義化，而四十年來的歷史制約也愈擴大再

³⁰ Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn (New York, US: Schocken Books, 1969), p. 254.

³¹ 同前註，頁 255。

³² Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions," in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 13.

生產為自覺的反共意識。……原以為顛覆體制文化為動力的小劇場，因意識形態沒有從近代史冷戰結構邏輯中解放出來，終歸小劇場的自覺意識還是落在資產階級的民主主義的舊巢。³³



回首 1980 年代末，隨著一面面赤色旗幟的倒下，傳統的革命景象與記憶卻常常對當局的權力構成威脅。在歷史的權力生產機制中，經常採取抹去或重塑歷史意識形態的策略，甚至以時下絕對的「政治正確」(political correctness) 宰制集體記憶敘述。掌權者得以透過國家機器的掌控官方史觀方向，社會所構築的共同體想像同時確保某些歷史視野與記憶得到強調，並抑制其他可能挑戰這些觀念的敘事。

涂航在〈左翼的憂鬱〉文中開篇便藉由希臘導演西奧·安哲羅普洛斯 (Theo Angelopoulos) 執導的電影《尤利西斯的凝視》(*Ulysses' Gaze*)，以一位踏上歷史軌跡的流浪者為喻，講述在孤旅中對自身靈魂解剖般深刻地審視自我與時代的關係，同時映射出後革命時代左翼青年的孤寂處境。在經歷社會主義之夢滅的過程中，「親眼目睹革命時代的退場，卻留駐於烏托邦的廢墟中久久不能釋懷，最終懷著與馬克思的幽靈共存亡的堅定信仰，執著地搜尋救贖與微弱的可能。」³⁴這些仍然徘徊在人間的馬克思／共產主義諸幽靈，如何能被以其他媒介召喚現身，如何再次激發當前革命的潛質？

當個體存在及其信念逐漸受到嚴重侵蝕時，該何以重新尋找或創造異質敘事，甚至聚攏那些逆從社會集體控制的不合流意識與歧異言說？又該怎麼重省自我，讓各種在異化 (alienation)³⁵ 現實中尋求解放的身體湊成具能動性的集合體，介入

³³ 王墨林：〈台灣「政治劇場」的神話與現實〉，原登載《瞭望》雜誌（1989 年 7 月），後收錄於王墨林：《都市劇場與身體》，頁 106。

³⁴ 涂航：〈左翼的憂鬱〉，《情動於「中」：當代中國的思想爭鳴與情感政治》（台北：聯經，2024 年），頁 163、214。

³⁵ 在馬克思主義中，「異化」概念主要從生產關係與社會結構的角度進行分析，聚焦於階級與勞動的矛盾。它強調人與其勞動產品的疏離，導致勞動者無法實現自我價值，進而使其與自身本質、他人及社會整體產生隔閡。相比之下，赫伯特·馬庫色 (Herbert Marcuse, 1898-1979) 則著眼於當代社會技術影響下的文化現象。在工業發達社會中，儘管人們似乎享有消費的滿足，但表面的感官享受實際上掩蓋了個體與生產系統之間的異化關係。技術高度發展帶來的穩定

現存主流的歷史詮釋？故事的傳承之所以能在每位講述者的靈魂中延續，是因為它不僅僅是對過去的回顧，更是對歷史意象的重新激活，並承載著歷史中的鬥爭與希望，將其轉化為當下的積極行動。



二、回探：台灣地下抗爭運動中的文藝戰線

藝術是結合大眾的思想與情感，因其提高而謀求其社會化，以創造新生命的世界為使命。故藝術與真正科學並非仇敵，乃是相輔相成的兄弟，然其目的是給人們種種人生有趣事項的連想，指示我們人的生活應該如何。³⁶

政治地說，藝術必須面對的死亡，首先是人民之死，也就是記憶、慾望、智能、本能和身體，都被調控、計算和列管的民眾，而民眾要奪回想像和身體，就必須召喚那些最受壓迫的孤魂，在哀悼中想起死者。³⁷

郭亮廷在論文《歷史終結的地誌學——論王墨林與陳界仁》中談及：「無政府主義者的新藝術，就是民眾劇場，而在無政府主義的民眾劇場論裡，以死亡作為通往生命的媒介，是很重要的。」³⁸當民眾劇場以無政府主義（anarchism）的藝術實踐方式轉向對死亡的重構時，它不光是停留在生命終結的標記上，而是為逝者創造出新的生命形式，賦予其生產性力量。在這過程中，生命在敘事的深淵中得以重新被賦予意義，並與當下現實交織，最終促成對集體經驗的歷史省察，指向一種真正

社會，使得人們的行為與思想在系統的馴服與控制中變得更加被動與受限，有效地遏止了社會階級尋求解放的需求。參見：Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Boston, MA: Beacon Press, 1964), pp. 11-20.

³⁶ 張維賢：〈民烽劇團宗旨宣言〉（1930年），詳見林書揚等編：〈第四章：無政府主義運動〉，《台灣總督府警察沿革誌第二編——領台以後的治安狀況（中卷）：台灣社會運動史》第四冊（台北：海峽，2006年），頁25。

³⁷ 郭亮廷：《歷史終結的地誌學——論王墨林與陳界仁》（台南：國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士論文，2023年），頁143。

³⁸ 同前註。

的人類生活。

儘管台灣在 1950 年代及更早的日據時期，歷經統治階層對民眾文藝運動的長期壓制與清洗，左翼思想的根基幾乎被連根拔起，導致這片島嶼累積了許多未被妥善梳理的歷史債務與集體痛楚。不單是楊牧回顧在幼兒時光聽聞那些「關於刀槍和監禁，關於血，失蹤，死亡等等」³⁹而感到莫名的驚駭，更多是恐怖政策何以對反體制個體的面貌、人格、信念與思想進行系統性壓制與摧毀。那些被「壓殺」⁴⁰的理想主義青年所留下的思想遺產，包含左翼文藝路徑中所強調的「民眾性」與「階級觀」，至今仍透過少數左傾社會運動參與者與文藝工作者得以承繼，並在社會中不停綿延釋放，為台灣轉型正義的定位與文化生產提供啟示性的內涵。

（一）民眾創生：抗日時期的左翼思潮與文藝啟蒙

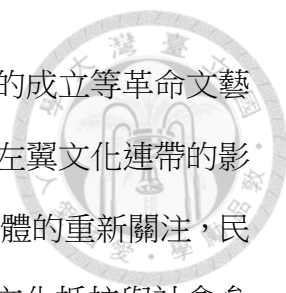
台灣民眾劇場運動是繼承了台灣日據時期左翼歷史，以民眾在現實所面臨的社會矛盾為出發點，通過參與劇場活動的方式，將民眾帶進劇場的表現形式中，進而揭露被體制淹蓋的民眾反抗史。⁴¹

韓嘉玲在文章中從其劇場經歷出發，開篇即強調民眾劇場的政治性及其與日據時期左翼歷史的深刻連結。以日據時期這群左傾劇人及其作品的生成為例，他們在帝國殖民與資本壓榨的雙重壓力下，自省內在生命困境，並從外來文藝運動中汲取反威權、反資本的啟發，包括海外留學生的見聞、東京築地小劇場的民眾藝術實

³⁹ 楊牧：〈一些假和真的禁忌〉，《山風海雨》（台北，洪範，1987 年），頁 144。

⁴⁰ 鍾喬在其關於白色恐怖的戲劇評論與文章中，常使用「壓殺」一詞來描述左翼青年社會主義運動的境遇。除了白色恐怖時期的肅清外，當今轉型正義的進程中，地下黨人所經歷的肅殺血痕與革命記憶也被刻意遺忘，並以去政治化的方式泛化為單純的人權事件，此舉再次抹殺了那些犧牲者的理想與堅持。在後文中，我將引用「壓殺」這一概念，反思政府推行的轉型正義工程及主流意識形態敘事，並探討劇場作品如何透過召喚這些「異端」記憶，來重新擾動官方的歷史敘述。

⁴¹ 韓嘉玲：〈留在歷史腳步中的台灣民眾劇場〉，李齊、雷智宇、劉紀蕙主編：《民眾在何處？：亞際社會的民眾劇場》（新竹：國立陽明交通大學，2022 年），頁 128。



驗精神，以及廈門通俗教育社的實踐模式、中國左翼戲劇家聯盟的成立等革命文藝運動的誕生。同樣地，1980 年代民眾劇場的興起，亦深受國際左翼文化連帶的影響，伴隨揭露體制問題的社會政治思潮崛起，以及大眾對弱勢群體的重新關注，民眾劇場進一步探尋與拓展新的審美形式與批判語言，使其成為文化抵抗與社會參與的重要一環。如今在劇場中闡述的「民眾／人民」究竟具有什麼內涵？這個概念是否已淪為空洞的政治符號或情感訴求？回顧日據時期發生的新文化運動，或許能為此問題提供辨析的途徑。

關於上世紀左翼思潮在國際上的發端，如同毛澤東對新成立蘇維埃政府的頌揚，是 1917 年十月革命的武裝起義為全世界的社會主義革命敲響了第一聲鐘，建立了以工農產業為代表的無產階級政權。

第一次世界大戰震動了全世界。俄國人舉行了十月革命，創立了世界上第一個社會主義國家。過去蘊藏在地下為外國人所看不見的偉大的俄國無產階級和勞動人民的革命精力，在列寧、斯達林領導之下，像火山一樣突然爆發出來了，中國人和全人類對俄國人都另眼相看了。⁴²

這一聲，亦挾著馬克思與恩格斯著作的《共產黨宣言》(*Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848)，以及列寧「遍及全球的社會主義革命全面啟動」⁴³、「擁護國際無產階級聯合起來進行的社會主義革命」⁴⁴之宣告，使得馬克思主義思潮在東亞的傳播與組織連動，更加迅速、積極且緊密。

隨著 1917 年俄國十月革命成功與 1919 年共產第三國際 (Comintern) 的成立，同時期美國總統威爾遜 (Woodrow Wilson, 1856-1924) 在 1918 年提出「民族自決」

⁴² 毛澤東：〈論人民民主專政紀念中國共產黨二十八週年（1949 年 6 月 30 日）〉，《毛澤東選集》第四卷（北京：人民，1991 年），頁 1470-1471。

⁴³ Gregory Claeys, “The Beginning of Worldwide Socialist Revolution,” in *Marx and Marxism* (New York: Nation Books, 2018), p. 332.

⁴⁴ 社會民主黨人報編輯部：〈幾點綱要〉，首刊於 1915 年 10 月 31 日《社會民主黨人報》第 47 號。並收錄於列寧著，中央編譯局譯：《列寧全集》第 21 卷（北京：人民，1963 年），頁 382。

(national self-determination) 的主張，反帝國主義思潮瀰漫，帶動社會主義運動的高漲。這股思潮席捲日本，激發全國性的「米騷動」⁴⁵；也推動中國「五四」從文學革命急遽地轉向左翼政治運動，並在殖民地朝鮮亦在此時爆發「三一獨立運動」(1919)，以流血抗爭試圖擺脫日本帝國的殖民統治。

亞洲國家的革命運動可說是接近無時差地在異地進行，並攜手台灣相關的左翼組織對抗民族與階級的雙重壓制，亦隨著中國與日本國內共產勢力與東京留學生所組成的團體的影響與援助，共同構成馬克思主義運動的實踐系譜。不光是涵蓋政治運動的擴散，知識分子更深入思索「新文化」的定位，並圍繞 1920 年代至 1930 年代文藝在社會政治運動中扮演的角色及其大眾化的議題，展開激烈的辯駁。

關於無產階級運動與文藝的共生，最大的影響莫過於受到知識分子啟蒙運動啟發的無產階級群眾。在農民起義向製糖會社與資本家抗議的「二林事件」(1925) 及台灣農民組合成立(1926) 之前，台灣文化協會便透過報刊雜誌(包括《臺灣民報》及其前身《臺灣青年》等) 進行發行與宣揚，並透過巡迴講演團下鄉對農村進行文化啟蒙運動。特別是《臺灣民報》使用「專用平易的漢文」，結合世界與日本的民主主義思潮，接續中國五四新文學運動的精神，從舊式文化中覺醒並尋覓新的道路。在黃呈聰〈論普及白話文的新使命〉⁴⁶與黃朝琴〈漢文改革論〉中，兩人皆把文學改革的受眾放在「少數持權階級」以外的民眾。

黃朝琴特別點出：「資本主義的發達，若果至極點，現有的教育制度，絕對不

⁴⁵ 由於戰爭導致物價與米價不斷上漲，勞工階層民眾生活困頓。1918 年以富山縣漁村為開端，興起了「米騷動」，並迅速蔓延至全國。此次運動「動員了人民的一切階層。漁民、農民、未解放的部落民、市民、學生、工人、工匠、薪俸生活者、士兵、在鄉軍人，婦女、在日朝鮮人——其中最引人注目的，是在工人與工匠中，工人所占比例有了明顯的增加。」「米騷動」為民眾自發的無產階級運動，亦被視為社會變革的導火線，「與第一次世界大戰和俄國革命一起，成為使思想運動得以在日本展開的動力。」詳見信夫清三郎著，周啟乾譯：《日本近代政治史第四卷：走向大東亞戰爭的道路》(上海：上海譯文，1988 年)，頁 121-127。

⁴⁶ 黃呈聰：〈論普及白話文的新使命〉，《臺灣》，第 4 年第 1 號(1923 年 1 月 1 日)，頁 12-24，收錄於國立臺灣歷史博物館編：《現存臺灣復刻》第三冊(台南：國立臺灣歷史博物館，2020 年)，頁 214-226。

會使貧民子弟得享著智識的分配，爾（你）道可不可憐？」⁴⁷而在甘文芳〈實社會と文學〉⁴⁸、小野村林藏〈現代文藝之趨勢〉⁴⁹及林南陽〈近代文學の主潮〉⁵⁰等理論，在台灣傳播了現實主義（realism）及普羅（proletarian）文藝觀。

猶如麵包是勞動者額上流了汗才能得來的。……馬克思甚至說「人類一切的歷史，都是階級鬥爭的事蹟。」所以處今日的社會，老實不能學那上古時代的愚民的「不知不識，順帝之則」了。因為你若這樣說，誰給你自由和幸福？

51

器人（江夢筆之筆名）與楊雲萍（原名楊友濂）於 1925 年 4 月創辦了日據時期最早的白話文刊物《人人》，承繼張我軍在《臺灣民報》引介中國新文學的熱切心態，致力於推廣「有理感的實用文藝」與「藝術民眾化」的「人人」精神，強調文藝的社會性、普及性與啟蒙性功能。同期，張維賢與友人范新傳、陳明棟等人受到中國社會寫實話劇的啟發，積極投身新劇運動的發展，並組織「台灣藝術研究會」，發行了當時最早的無產階級藝文刊物《七音聯彈》。同時，他們聯合王萬得、潘欽信、陳總、陳期綿、翁寶樹、王井泉等人，共同籌辦《終身大事》試演會。

1926 年末，隨著殖民母國的黑色風潮與「東京黑色青年聯盟」的成立，台灣

⁴⁷ 黃朝琴：〈漢文改革論〉，《臺灣》第 4 年第 1 號（1923 年 1 月 1 日），頁 25-31。後收錄於劉維瑛策劃：《現存臺灣復刻》第三冊，頁 227-233。

⁴⁸ 甘文芳：〈實社會と文學〉（現實社會與文學），《臺灣青年》第三卷第 3 號（1921 年 9 月），頁 33-35。

⁴⁹ 小野村林藏：〈現代文藝之趨勢〉，《臺灣青年》第四卷 1 期（1922 年 1 月 20 日），頁 43-51。

⁵⁰ 林南陽（林獻堂長子林攀龍之筆名）：〈近代文學の主潮〉（近代文學的主潮），《臺灣》第 3 年第 5 號（1922 年 8 月），頁 24-44。後收錄於劉維瑛策劃：《現存臺灣復刻》第二冊（台南：國立臺灣歷史博物館，2020 年），頁 28-48。

⁵¹ 1924 年，張我軍發表文章，抨擊舊詩文的八股窠臼對當代社會毫無用處。他更對（小）資產階級主導的「議會請願運動」所代表的改良主義民族革命表示鄙夷，並在文中直接引用馬克思主義概念，試圖再次喚起無產青年學子對社會改革的情感與動能，激發島內民眾反抗社會壓迫的力量。同年，他也在《臺灣民報》發表〈糟糕的臺灣文學界〉一文，引介《新青年》雜誌文章，包括胡適的〈文學改良芻議〉（1917）與陳獨秀的《文學革命論》（1917）的部分主張。隔年，他亦發表〈請合力拆下這座敗草叢中的破舊殿堂〉一文。張我軍：〈致臺灣青年的一封信〉，《臺灣民報》第二卷第 7 號（1924 年 4 月 21 日），頁 10、劉維瑛策劃：《現存臺灣民報復刻》第二冊（台南：國立臺灣歷史博物館，2018 年），頁 42。

第一個無政府主義組織——「台灣黑色青年聯盟」在發起人小澤一的召集下誕生，並在全島進行無政府主義者的南北串連，與志同道合人士共構人脈網絡。⁵²直到該組織被政府強制解散後，無政府主義的演劇活動由張維賢等人接續推動，以「黑色」作為自由聯合的理想，代表著對權威體制的抗拒與反叛精神，影響文學創作與「新劇」的無產階級美學改革。

事實上，以新劇作為反抗行動的實踐早在 1924 年 4 月便已展開。當時在廈門留學的台籍學生，包含台北無產青年洪朝宗、翁澤生等人於「閩南台灣學生聯合會」成立大會之際，特別在柳真府長壽學校設置戲台，並召集 400 多名與會者，以調動台灣人的革命情感、喚醒民族意識為目的的擘畫演出：

劇本是根據彰化北白川宮遺跡碑毀損案的所謂募兵事件寫成，題為《八卦山》及《無免受屈》兩劇，皆是譏諷台灣人在日本政府的統治下，被抑壓、虐待的情事，以挑撥島民的反叛意識為目的。而且其間亦曾高唱台灣議會請願歌等，以凸顯高亢的氣勢。隔日，更召開紀念演講會，選出各校代表，輪流上陣，演講台灣歷史、日本統治下台灣民眾的悲慘境遇、或煽動台灣革命等。

53

誠如張維賢所言：「台灣新劇運動，萌芽於民國十二年末。初期從事這運動的，可

⁵² 關於無產青年在全島進行串連，《台灣社會運動史》中指出：「台北無產青年一派活動以非法的方式進行而逐漸尖銳化。他們接受當時內地及支那的共產主義及無政府主義思想，將其思想影響給島內各地青年，同時與分散各地的無政府主義者與共產主義青年連絡，逐漸出現全島串連活動的傾向。……因此，這些無產青年一方面支持連溫卿等人參加台灣文化協會的奪權活動，另一方面則成為無政府主義秘密結社——台灣黑色青年聯盟的母體。」不僅台北的無產青年支持連溫卿的在文化協會的行動，「大正十五年（1926 年）12 月，王萬德、周和成、黃白成枝三人為宣傳黑色青年聯盟與全島無政府主義者連絡，並擴大黑聯及無產青年會的組織而做了一次全島演講旅行。隔年總督府對左翼組織進行檢舉行動，黑聯的主要成員四十四名遭到當局大規模的搜索與審訊，當中包含了蔡孝乾、王萬德等日後台灣共產黨及其他左翼組織的重要成員。」詳見台灣總督府警務局編，王乃信等譯：〈第四章 無政府主義運動〉，《台灣總督府警察沿革誌第二篇——領台以後的治安狀況（中卷）：台灣社會運動史》第四冊，頁 16-20。

⁵³ 台灣總督府警務局編，創造出版社編譯部譯：《台灣總督府警察沿革誌第二篇——領台以後的治安狀況（中卷）：台灣社會運動史（一九二三年—一九三六年）》第一冊（台北：創造，1989 年）頁 128。

以說是全由廈門通俗教育社的出身者為主體。」⁵⁴尤其在 1920 年代初，張維賢等演劇工作者便在廈門通俗教育社出身的陳凸（陳明棟）協助下，試圖擺脫舊戲的窠臼，透過精進藝術形式與強化劇場紀律來提升新劇的專業性與思想內涵，並且希望藉由戲劇作品的教育性傳播，在殖民體制的夾縫中展現弱小民族追求解放的道路。包含鼎新社曾上演五幕社會劇《良心的戀愛》（谷劍塵編劇、李維修改編）與《社會階級》（陸鏡若編劇、李維修改編）；後來彰化新劇社演出的《我的心肝肉兒》（陳條祿編劇）皆是從廈門通俗教育社引入的文明劇文本。由此可見，在此期間美學革命與政治運動、各地之間的左翼文化與思想的相互連帶，正如火如荼地發生，甚至帶起全台一波的新劇熱潮。

作為新劇運動的重要推手，張維賢為精進演劇專業，赴東京築地小劇場進修兩年，直至 1930 年 2 月學成返台，攜手原星光演劇研究會及台灣勞働互助會成員⁵⁵等無政府主義分子，並帶著深刻的問題意識成立「民烽演劇研究會」，進一步深耕台灣演劇的發展。該劇團以「民眾的藝術」⁵⁶需求為核心，致力於專業化培育戲劇人才與組織劇團。張維賢除了重視劇本的「話語」內容外，亦強調表演中的「身體」表達，特別赴東京學習達克羅士音樂教學法（Dalcroze eurhythmics），並將這套表演技術帶到台灣，糾集舊劇團學員，深化演員的肢體訓練。經過長期的培訓，民烽劇團於 1933 年正式公開演出，選擇在永樂座上演徐公美的獨幕劇《飛》、佐佐木春雄的九幕劇《原始人的夢》（原始人の夢），以及改編自弱小民族文學作品，包括猶太裔大衛·特賓斯基（David Pinski, 1872-1959）的獨幕喜劇《一弗》（A Dollar）與匈牙利作家拉尤斯·比羅（Lajos Bíró, 1880-1948）的《新郎》（The Bridegroom），並演出挪威劇作家易卜生（Henrik Ibsen, 1828-1906）的五幕劇《國民公敵》（An

⁵⁴ 耐霜（張維賢）：〈台灣新劇運動概略〉，《台北文物》第三卷第 2 期（1954 年 8 月），頁 83。

⁵⁵ 邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究（1895~1945）》（台北：自立晚報，1992 年），頁 317。

⁵⁶ 民烽劇團宗旨宣言強調「現在所謂的民眾藝術，所有的文藝、戲劇、音樂、美術成為了愚弄大眾的反動工具而已，因此處今之事，如何諒解並關懷人生，並揭露那御用藝術的黑暗，是我們要努力以赴的目標。」引自同前註，頁 318。

Enemy of the People)。藉由這些海外成熟的戲劇作品作為媒介，劇團積極反映島內社會現實與議題。直至 1934 年，張維賢前往上海考察中國的演劇運動，劇團活動隨之暫停，為這段新劇運動的重要歷程畫下句點。

隨著右翼政權的擴張，1930 年代左翼組織受到大規模的檢肅，台灣的左翼組織在政治層面的影響力逐漸萎縮。島內許多社會運動者轉而退守文藝期刊領域發展，使大量新文學機關雜誌紛紛出刊，內容圍繞「文藝大眾化」的方案辯論，以及何以在全球無產階級聯合鬥爭中推動普羅文化精神與無產階級文化運動。出版的期刊不僅探討本地的文藝論述，也刊載來自海外的劇作與戲劇思潮。例如，黃天海曾以「孤魂」為筆名在《明日》雜誌上發表民眾藝術論述〈對藝術與新興藝術的管見〉，並在第三期翻譯捷克作家恰佩克兄弟（Karel Čapek, 1890-1938 與 Josef Čapek, 1887-1945）的三幕劇《蟲的生活》（*Ze života hmyzu*, 1921）。連同張維賢的〈藝術小論〉（1930）也被收錄於雜誌之中，作為藝術現象觀察的重要評析。

再者，在文藝與政治上訴諸民眾美學的楊達，在離開台灣文藝聯盟後，於其主編的《台灣新文學》中，為悼念當時剛逝世的蘇聯文學家馬克西姆·高爾基（Максим Горький, 1868-1936），特別編撰了〈高爾基特輯〉（ゴーリキイ特輯）⁵⁷。內容提及高爾基懷著理想主義的情懷與無產階級革命的性情，控訴專制與資本主義社會對底層的壓迫。他曾寫下現實主義劇作《小市民》（*Мещане*, 1901）與《底層》（*На дне*, 1902），揮別常對貴族及中產階級的描繪，也在俄國舞台上第一次有革命工人的角色形象。《台灣新文學》基於楊達與日本左翼文壇的人脈與路線掌握，引領雜誌更往社會主義基調的進步文學觀邁進。他著名的理論〈藝術是大眾的〉（藝術は大眾のものである，1935）、〈摒棄高級的藝術觀〉（お上品な藝術觀を排す，1935），直截了當地指出無產階級民眾是創作者唯一的服務群體，引出不少左、右知識分子為

⁵⁷ 高爾基特輯的刊登在葉石濤看來，很明顯地受到《文學評論》和《文學案內》（1936 年 8 月）的「高爾基哀悼」及「高爾基紀念」的影響，尤其《台灣新文學》主張以「真正的寫實主義」描繪台灣社會現實，受到普羅文學的思潮影響，且楊達與日籍左翼作家關係密切。詳見葉石濤：《走向台灣文學》（台北：自立晚報，1980 年），頁 88。

此藝術與群眾關係進行爭辯。

當台灣新文化運動的探索經歷從精神奴役到再建構的過程中，參與其中的知識分子除了需面對內部組織的分裂與政爭，還得在日本軍國主義的壓制下，持續發展與「民眾（或大眾）語言、民族自決及民生經驗」產生共鳴的文本創作與審美形式。在 1930 年代的台灣文學場域中，民族主義者如張深切與張文環等人，積極主張追求民族自主，以抵抗殖民統治，並努力透過本土文藝來促進被壓迫民族思想的解放。無政府主義者，如張維賢、陳崧與周天啟等人則反對中央集權及任何形式由上而下的壓迫；而馬克思人道主義者，如楊逵、吳坤煌與呂赫若等人，則聚焦於無產階級的群眾革命，主張文學應以民眾的生活實況與需求為中心，致力於建構具台灣特色的無產階級民族文化，以此強化對社會變革的意識與團結。

然而，這些路線的討論與實踐尚未成熟，便因隨之而來的皇民化運動全面壓制，導致文壇陸續潰滅，使文藝分子深陷絕望與精神萎靡的迴圈之中。猶如陳芳明所言：「左翼文學團體與左翼文學雜誌始終停留在破碎的狀態，所以沒有充裕的時間與空間開展文學理論」⁵⁸。即便在台灣光復後，許多劇作家因時局動盪選擇遠離政治與文化活動，或因涉案而遭到當局抓捕，最終慢慢地隱沒於時代的塵煙之中。

（二）階級解放：光復初期民眾戲劇的多重足跡

1945 年 8 月 15 日，日本帝國接受《波茲坦宣言》（Potsdam Declaration），無條件將台灣及周邊島嶼復歸中國。為迎接國民黨派來的相關接收人員，島內居民在台北設立「歡迎國民政府事宜籌備會辦事處」，並舉辦多場慶祝台灣光復及歡迎陳行政長官的民眾大會活動，洋溢著對重返「祖國」懷抱的期待與喜悅，正如吳新榮在日記所述：「半世為奴隸，今而喜欲狂」⁵⁹。原以為國民政府接掌後能挽救日據末

⁵⁸ 陳芳明：《左翼台灣——殖民地文學運動史論》（台北：麥田，2017 年），頁 17。

⁵⁹ 全詩詳見吳新榮：〈祖國軍來了〉，收錄於張良澤主編：《吳新榮全集》卷一（台北：遠景，1981 年），頁 256-257。



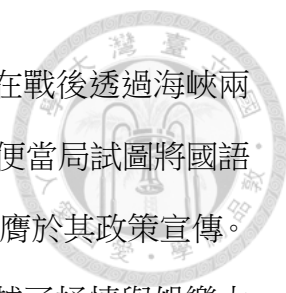
期因戰爭動員造成的經濟困境，重建戰後百廢待舉的財政與社會秩序，卻因行政長官公署的管制失當，導致貪官、奸商囤貨走私，米荒與糧食短缺問題日益加劇，米價飆漲令工人難以維生。隨之而來的工農產業衰退、官僚腐敗及內戰軍費的挹注，繼而引發通貨膨脹、青年失業與治安惡化等社會危機。

台灣人從最初狂熱迎接國民政府的姿態，逐漸隨著現實不如預期而轉變，對政府的失望情緒在民間悄然滋長，最終匯聚成一股無法忽視的政治危機。在此期間，社會開始醞釀新民主運動的態勢，各地的工潮、學潮、農運等社會群眾運動接連爆發，並「引發多起罷診、罷課和罷工」的階級鬥爭⁶⁰，顯示民間對國民政府的不滿日益加深。嗣後，1946 年下半年，正發動新民主革命的中國共產黨，派遣台籍幹部蔡孝乾、張志忠等黨員由滬至台，成立「台灣省工作委員會」，並潛伏於國民黨政權的統治區域內。地下黨員藉由各地各業的台灣人對國民黨的不滿情緒，尤其在二二八事件後，逐步於學校或工廠等處建立地下組織、擴張共產與民主勢力，積極建立反國民黨體制的政治網絡。與此同時，隨著戰後民主社會運動的蓬勃發展，新一波的劇場運動與文化活動應運而生。徐亞湘對於戰後初期的文化現象闡述：「無論是娛樂取向的民間職業新劇演出、大陸話劇團的旅臺演出、軍中演劇隊的演出，以及民間業餘劇社及校園演劇等相關活動，皆呈現出一種戰後新生的蓬勃氣氛。」林書揚也曾撰文指出：

具有一定政治認識和運動記憶的 40 年代、50 年代的台灣人，大都知道同屬於漢民族的對岸社會之中，同樣有為了擺脫異族欺凌和階級壓迫而奮鬥的團體存在。雖然實質的關係中斷了一個年代，但當 1945 年日本投降，台灣復歸祖國之後，台灣左翼的傳統的中國意識十分自然地復活。⁶¹

⁶⁰ 林聲洲等：《勞工看的台灣史第一冊——台灣戰後十五年的歷程》（高雄：高雄市政府勞工局，2000 年），頁 11。

⁶¹ 林書揚：〈析論臺灣 50 年代白色恐怖——意義與實態〉，《林書揚文集（二）如何讓過去的成為



儘管新劇運動在日據時期因法西斯政權的壓制而一度中斷，卻在戰後透過海峽兩岸的思想交流重新接軌，為話劇演出營造出熱絡的文化氛圍。即便當局試圖將國語話劇視為「去日本化、再中國化」文化重建的其中工具之一，並服膺於其政策宣傳。只是上位者所未知的是，許多具有進步主義精神的劇作早已超越了抒情與娛樂大眾需求，潛藏著政治意識與對現實處境的剖析。尤其在戰後初期有三條戲劇實踐路徑值得關注：

其一，張維賢入室弟子宋非我攜手劇作家簡國賢於 1946 年組成「聖烽演劇研究會」，其針砭時弊的悲劇《壁》(Piah) 與諷刺官員的喜劇《羅漢赴會》在中山堂的演出盛況空前，象徵著日據時期新劇運動命脈的賡續，卻因當局以「鼓動無產階級鬥爭」為由強行禁演而戛然而止。1947 年爆發的二二八事件，更導致聖烽劇團形同解散。隨著政治情勢急劇惡化，核心團員宋非我在流亡海外度過餘生，簡國賢則轉向地下組織革命工作。這場事件宛如斷裂的分水嶺，使得由無政府主義劇場工作者引領的新劇運動正式畫下句點。1955 年 4 月 16 日下午兩點，簡國賢被綁赴新店安坑刑場遭到槍決。

其二，源自五四新文學運動在戰後台灣的廣泛推動，引介與改編曹禺、夏衍、歐陽予倩、老舍、田漢等左翼知識分子之劇作，並藉由「覺醒者」魯迅的文學傳播，啟蒙盼望「解放」的底層群體，激發知識分子對「紅色祖國」的文化想望與政治共鳴。直到政令的嚴格管制與四六學潮的發生，「附匪」劇作家與台灣本地劇團的交流被迫終止。

其三，在二二八事件後，無產階級社會運動與文藝作品應運而生，形成一條具有左翼關懷的戲劇路徑。以地下黨員徐深淵、周文和與郭琇琮為代表的鄉土藝術團，演出了改良歌仔戲《白蛇傳》，以及工人自編、自導、自演的《民主閻羅殿》⁶²等左

真正的過去》(台北：人間，2010 年)，頁 57。

⁶² 即使劇本早已失傳，林傳凱在對當時郵電局工人王文清、張金爵、陳景通等人的訪問中提到，該劇的道具與布景融合了歌仔戲的風格，但在演出時仍使用話劇的口白，並未採用歌仔戲的唱腔。此外，舞臺的搭建則由專業的木工與鐵工負責協助。根據相關參與者的訪問，林傳凱拼湊

傾新劇，控訴勞工職災的嚴肅議題。這些作品以其濃厚的現實主義色彩，徹底擊畫出屬於工人階級的文藝戰線，並湧現出對資本家奪利剝削的控訴與勞工權益的抗爭精神。

林傳凱在論文〈閻王、三姑、白蛇傳：戰後地下黨的「工人政治戲劇」(1949-1950s)〉中，鐵路管理局台北機務段司機許欽宗也統籌了《放猴法》、《觀三姑》等工人台語劇⁶³。其中，《觀三姑》特別圍繞民間以竹椅迎靈的習俗展開，透過召請亡魂，展現一段悲劇性的勞工故事。三姑顯靈後，向民眾親述自己的苦難：她的兄長因物價飛漲而失業，後來雖找到工作，卻遭惡雇主剝削，薪資無法到手，導致全家陷入絕境。最終，絕望的嫂嫂在廁所裡親手勒死三姑，只為將僅存的米湯留給年幼的孩子。然而，三姑的控訴並非指責親人，而是揭露社會剝削的殘酷本質。⁶⁴劇中的三姑宛如劇作家之言，在林傳凱的受訪者陳景通看來，此劇呼籲工人階級拒絕內部相殘，唯有團結一致，才能對抗惡雇主與壓迫制度，擺脫無盡的悲劇。⁶⁵

當我們動輒討論 1945 年至 1949 年間的政治社會抗爭運動時，論述往往過度聚焦於族群與省籍矛盾，或以台灣「再殖民」的民族正義觀與「中國化」的尊嚴踐踏為主軸，卻忽視當時工人階級的組織動員與實際行動的真實面貌。在陳翠蓮的《台灣人的抵抗與認同》中解釋戰後台灣人從「歡迎祖國到自尊受挫」的狀態：「他們拒絕同化於中國落後的一面，主張保存日治以來文化中的優良成分，吸收英美各國的進步文化，協調並進。此種文化主張，正如同對過去異族殖民者的抵抗般，與

出《民主閻羅殿》大致的劇情，筆者加以潤飾：「在枉死城內，冤魂的哀號此起彼落，閻王聞聲震怒，召集眾鬼差查明緣由。升堂審問後，冤魂們接連哭訴自己的悲慘遭遇——電氣工人因遭電殛而喪生、泥水工人因從鷹架墜落慘死，還有火車司機等勞工，皆因工傷而喪命，卻無情地被雇主遺棄。憤怒的亡魂齊聲控訴，譴責雇主對其家屬的冷漠無情，任其自生自滅。閻王聽聞，當即震怒，命鬼差將惡劣的雇主押上殿前。面對陰間的審判，雇主跪地求饒，卻被亡魂憤怒地吼斥：『民主不跪！』」這齣工人劇在當時具有強烈的社會批判與政治寓意，其主題聚焦於勞工權益、社會不公與資本剝削。詳見林傳凱：〈閻王、三姑、白蛇傳：戰後地下黨的「工人政治戲劇」(1949-1950s)〉，《民俗曲藝》第 223 期（2024 年 3 月），頁 123-125。

⁶³ 詳見同前註，頁 125。

⁶⁴ 詳見同前註，頁 125-126。

⁶⁵ 詳見同前註，頁 126。



日治中期以來所追求的目標再次合流。」⁶⁶又如創劇團於 2020 年首演的《在世紀末不可能發生的事》，該劇以白色恐怖歷史為題，探討衝突與和解的可能性。但劇作在敘事策略上特意將「菁英外省人」與「庶民本省人」的形象對立起來，構築出壓迫者與被壓迫者的明確二元架構。這種敘事模式，不僅削弱了對歷史深度的探索，也容易將歷史悲劇歸結於「族群對立」的宿命論，長期遮蔽不同社會群體在抗爭過程中的能動性與多樣化的抵抗策略。誠如《勞工看的台灣史第一冊——台灣戰後十五年的歷程》所言：

二・二八事件，一個因戰後經濟的混亂所引爆的血腥悲劇，到最後，卻無限地擴大成長久的省籍對抗。在這族群矛盾之下，我們的政治視野卻長期地忽視了不分族群的勞動人民團結的重要性。⁶⁷

連帶地，戰後初期工人群體積極參與社會運動並結合文藝行動的歷史，至今在台灣戲劇的學術研究中仍未受到應有的重視。相關行動往往只能透過幾位政治受難者的口述歷史訪談得以片段呈現，例如原創劇本作者王文清，以及曾參與社運現場的張金爵、陳景通等人。其中一個具代表性的案例，便是 1949 年五一勞動節當日晚間於中山堂舉行的壓軸演出。該演出由鐵路工人、司機工會成員與郵電工會會員共同排演諷刺劇《民主閻羅殿》和《人道》，表達對國民黨政府與資本家的不滿。這些作品以幽默和批判的方式揭露當時政府忽視勞工權益的種種問題，控訴自由權利遭剝奪、勞動保障缺失的現況等。受難者張金爵回憶道：

郵政局的壓軸戲，他們演出《民主閻羅殿》，演出各單位提出申冤，但判官都判決枉死，死者不服，再向閻王訴冤呻吟：「人間黑暗，對社會待遇不滿，

⁶⁶ 陳翠蓮：《台灣人的抵抗與認同》（台北：遠流，2008 年），頁 373。

⁶⁷ 林聲洲等：《勞工看的台灣史第一冊——台灣戰後十五年的歷程》，頁 11。

但政府規定不能罷工抗爭，叫我們如何生活下去！」⁶⁸



同一時期，地下黨成員組織「鄉土藝術團」，採用平民百姓最熟悉的歌仔戲、民謠、民俗及「山地」原住民舞曲作為工人群體的表達媒介。團員覓尋當時的文藝專業指導，聘請舞蹈界的李淑芬、音樂界的江文也等人作為顧問，開展具階級意識的文化行動，並發揮大眾藝術教育的真價。

1949 年 7 月下旬於中山堂的大型演出中，改良歌仔戲《白蛇傳》將阻撓有情人的法海重新詮釋為販賣假藥的奸商，轉而呈現白娘子作為被壓迫者對抗不公體制的敘事。在這群郵電青年參與的業餘性質演出中，他們致力於將「大部分都是迷信的、荒誕的、無稽的」⁶⁹神怪情節，以及傳統忠孝仁義倫理觀，轉化為以弱小人民對抗國家壓迫的敘事，或是從屬於勞動階層的美學。

鄉土藝術團這首次的公演，能夠得到這樣的成功，是應該歸功於該團負責人的改良與發揚鄉土藝術有著正確的方針，與各演員對鄉土藝術努力的精神……末了希望他們為發揚鄉土藝術更加努力學習，並把結晶還給於民間，使它能夠成為真正的鄉土藝術。⁷⁰

同年 8 月中旬，隨著地下黨員鍾浩東等人在基隆中學運行的諜報組織被查獲，以及地下刊物《光明報》的破獲，國民黨政府以《動員戡亂時期臨時條款》等法為依據，迅速展開對全台地下組織的肅清行動。至此，左傾的政治社會運動僅在短短四年間止步，鄉土藝術團團長徐深淵與周文和也因共產黨員的身分在往後的白色

⁶⁸ 林至潔採訪：〈張金爵女士訪問紀錄〉，收錄於許雪姬、薛化元、黃美滋編：《『戒嚴時期政治案件』專題研討會論文暨口述歷史紀錄》（台北：財團法人戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例，2003 年），頁 305。

⁶⁹ 純志：〈記鄉土藝術團公演〉，刊載於台灣省郵務工會國語補習班同學會編：《野草》第二年第 8 期（1949 年 8 月 5 日），後收錄於陳柏謙主編：《激進 1949：白色恐怖郵電案紀實》（台北：黑體，2022 年），頁 107。

⁷⁰ 同前註，頁 344。

恐怖時期被判處死刑，從此工人政治戲劇及其發展的文化路徑被強行切斷，陷入漫長的沉寂期。直到 1970 年代後，在亞洲第三世界文化工作者的連帶下，現實主義文學與民眾藝術方再度浮現於社會運動的現場，接續台灣左翼戲劇脈絡。

三、芻議：通往和解的蹊徑

吳乃德在 2005 年「台灣人權與政治事件學術研討會」⁷¹上宣讀〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉一文，提到轉型正義所面臨的政治與道德難題，包括「如何處理過去威權時期所犯下侵犯人權、剝奪生命和自由、凌虐人道等罪行的加害者」及「歷史的真相或物質的賠償和補償」⁷²等。當轉型正義作為歷史債務的清償工程，針對尚未被探見或刻意遺忘的邊陲敘事時，劇場是否能夠作為相互對話（dialogue）與歷史展現的公眾領域，「帶領社會討論這些議題以助民主文化的建立」⁷³，進而釐清事實的真相，達成以社會和解作為轉型正義的核心目標？

以和解為前提，取代惡鬥，經由尊重與同理重新審視彼此殊異的歷史脈絡。汪宏倫的論文〈我們能和解共生嗎？反思台灣的轉型正義與集體記憶〉中，也認為：「為了讓這個共同體可以延續下去，最小限度的和解是有必要的，否則將陷入長期紛爭對立，甚至分崩離析，使得共同體難以為繼。」⁷⁴另一方面，與許多研究轉型正義的學者不同，歷史學者周婉窈並不視「和解」為轉型正義的核心概念。她相信這只是「落實後在新社會所能達成的效果」⁷⁵，並強調：

一個國家從專制獨裁統治過渡到自由民主法治社會，針對過去國家機器被

⁷¹ 在 2005 年 12 月 8 日、9 日舉行的「台灣人權與政治事件學術研討會」，是由戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償基金會主辦，活動地址位於台灣大學社會科學院。

⁷² 吳乃德：〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉，頁 3、12。

⁷³ 吳乃德：〈轉型正義的台灣想像〉，《自由時報》A15 版（2020 年 6 月 1 日）。

⁷⁴ 汪宏倫：〈我們能和解共生嗎？反思台灣的轉型正義與集體記憶〉，收錄於許家馨編：《歷史記憶的倫理：從轉型正義到超克過去》（台北：國立臺灣大學，2024 年），頁 114。

⁷⁵ 周婉窈：《轉型正義之路：島嶼的過去與未來》（台北：玉山社，2022 年），頁 11。

濫用來對個人施以不當暴力（人權迫害）的情況，以政府的力量重新予以審視和調查，追究加害者的責任，還受害人公道和正義，給予賠償，並進行制度改革，以鞏固法治、深化民主、保障人權，確保將來同樣的事情不會再發生。⁷⁶

然而，「和解」真的不是轉型正義必然要達成的目標嗎？追究與賠償雖然被視為政策的任務項目，但若缺乏以和解作為社會的前提條件，執行過程中是否每個人所認為的「正義」容易被誤認為政治上的搏鬥、追殺，導致各方之間的誤解與敵意可能會加劇，使得大眾不再視其為正義的實現？倘若總以清算、仇視攻訐作為主要態度面對轉型正義議題，而沒有創建溝通與對話的平台，還能形成廣泛共認的「正義」嗎？在尚未相互理解的基礎下，反而加劇社會內部的撕裂，使達成意見整合與和解的可能性越加渺茫。

汪宏倫借鑑美國轉型正義研究學者內文·艾肯（Nevin Aiken）提出的「轉化式對話」（transformative dialogue）概念，並參照北愛爾蘭與南非的轉型正義範式，試圖在各族群的集體記憶中重建國族的後設敘事，打造一個更具包容性與理解的對話管道。這種方式並非依賴強制性的法令推動，而是借助柔性對話與共識凝聚，化解對立與矛盾。⁷⁷因此，在汪宏倫看來，在政黨輪替、藍綠爭奪歷史詮釋權的背景之下，更應該思考如何破除「新的（綠色）集體記憶典範，來取代舊的（藍色）集體記憶典範」⁷⁸的相互循環，轉而促進不同政治派別之間的交流與對話。

⁷⁶ 同前註，頁 10。

⁷⁷ 參見同前註，頁 147-152。

⁷⁸ 汪宏倫在論文中指出，「綠色集體記憶典範」是以台灣為中心的歷史觀，強調台灣的殖民主義軸線與集體認同，並與民進黨及其支持者的政治立場緊密相連。這一典範凸顯對台灣歷史自主性與主權的重視，將注意力集中於台灣人自身的經歷與在歷史中遭受的苦難，進而塑造一種台灣主體性的認同。相對而言，「藍色集體記憶典範」則以中國（中華民國）為核心，強調與中國大陸的歷史連結，並聚焦於國民黨在抗日戰爭與國共內戰中的角色與貢獻。這一典範通常會包含對中華文化的認同，並延續傳統的國族歷史，這使得國民黨及其支持者在該典範中扮演著重要的角色。由於兩種集體記憶典範「不可共量與不可共存」，反映了台灣社會內部對於歷史詮釋與認同的深刻分歧，導致在推動轉型正義的過程中，面臨不同政治派別的激烈對抗與對歷史真相的爭執。在此情況下，試圖尋求一個普遍被接受且具有凝聚力的「後設敘事」變得相當

或許，當務之急在於歷史的斷裂處釋放敘事、政治與人性之間的差異，並召喚那些長期被剝奪書寫資格的身影，重新挖掘那些看似自然而然的歷史進程背後所隱藏的「不正義」。尤其在藍綠歷史典範之外，在轉型正義記憶復甦的工程中，能否正視長久受污名化的「紅色革命記憶」及其背後的政治景觀，並且解構長期對受害者「悲淒、蒼涼、苦難」⁷⁹的單一形塑，進而從民眾受壓迫再建構的過程中，梳理出左翼文化行動的軌跡。

第三節 研究觀點與章節架構

白色恐怖議題在文化場域中掀起風潮，吸引眾多藝文與學術領域的熱烈討論。在文化機構的豐富資源進駐下，眾多劇場界的創作團隊製作了大量關於白色恐怖的戲劇作品。鄭芳婷在論文中提到：「許多在地劇團在執政政府或文化部、國家文化藝術基金會、促轉會、國家人權博物館、地方文化局等單位的委託、指導、贊助及其他支援之下，推出質量可觀的劇場作品。」⁸⁰同期間，當前台灣民間機構中最具指標性的「台新文藝獎」，亦曾兩度將年度大獎頒發給白色恐怖相關題材的戲劇作品⁸¹。這些看似「多樣化」的劇場美學，在實踐轉型正義之際，大多數作品仍陷於重複悲情框架的窠臼，將政治受難者的經歷簡化為單一的受害敘事，並依附於當權者歷史意識形態所形塑的敘事裝配線。這不僅鞏固了文化工業既定的生產模式，也使藝術創作者在過程中陷入一種自我慰藉——僅以為歷史的他者發聲為由就進行藝術生產，以滿足欲「發揮正義」的道德快感。

困難。參見同前註，頁 119-147。

⁷⁹ 吳俊宏：〈回歸歷史原點，找到歷史真相〉，原刊於《風傳媒》（2016 年 9 月 22 日），收錄於吳俊宏：《綠島歸來文集》（台北：人間，2020 年），頁 57。

⁸⁰ 鄭芳婷：〈台灣當代轉型正義劇場的美學芻議與實踐困境〉，《台灣文學研究學報》第 37 期，頁 218。

⁸¹ 台新藝術獎年度大獎在第 18 屆授予《明白歌 | 走唱白色記憶：未竟的故人事與未來歌》（再拒劇場，2019 年首演），並且在第 22 屆授予《感謝公主》（窮劇場、江之翠劇場，2023 年首演）。



轉型正義及其劇場實踐並非僅限於學術論辯或政策制定的特定時刻，也無法被單一的藝術形式所界定。它深植於社會轉型與正義追求的持續進程中，體現為一種動態的文化政治參與形式。基於此，本論文對於當代劇場涉及轉型正義議題的發展，其核心觀點體現在左翼敘事變遷的以下三個關鍵特徵：

其一，重新擾動官方既定史觀。這在於表演藝術展演能否實現對現實政治與文化形構的介入，並將那些被嚴重輕鄙、遭受剝奪，或被放逐於政治之外的群體歷史記憶，重新納入公共視野之中。觀看者以劇場為媒介，將其作為民眾政治參與的實踐場域，促進對歷史、權力及結構的審視，進而推動社會對話與變革。

其二，懷有「前殖民地第三世界」的視野。當代轉型正義劇場的發展，可追溯至 1980 年代中葉《人間》雜誌及其劇團的實踐。其作品以第三世界觀點，追討日據時期及 1950 年代的歷史債務，並從民眾劇場的現實主義美學出發，推動去殖民化與去帝國化的再記憶過程。

其三，社會批判與公共討論。劇場創作者如何運用打破古典戲劇的傳統觀演關係，進行參與式劇場與戲劇教育場域的策略操作，迫使觀眾得以在親身參與的情境與理性思辨的反覆往返中，顛覆自身的路徑依賴，進而帶著批判性思考，重新審視被固化的歷史詮釋。

在本論文的第二章〈還史於民：人民鬥爭記憶的復權〉中，我將從陳映真文藝創作途徑出發，著眼於 1970 年代以降的現實主義美學，包括《人間》系的民眾劇場，探討第三世界批判等觀點何以成為政治行動的文化途徑，實踐從日據時期帝國主義至威權時期白色恐怖的轉型正義記憶復甦工程，進而映照當代理想主義者的困境。其中，1986 年 7 月 7 日上演的民眾劇場《怒吼吧！花岡》，追訴日本戰時罄竹難書的罪行與血債，重建侵華戰爭末期殖民者的嚴酷，應被視為台灣當代劇場涉及轉型正義議題的重要起始點。此外，從曾為《人間》雜誌成員的王墨林，憑藉日據時期無政府主義新劇運動的探尋出發，結合其與素人演員及行為表演者合作的

報告劇形式，以及鍾喬自 1990 年代至今對簡國賢、宋非我等左翼青年的追尋與後設詮釋，進而探索自身的文化抵抗之路。

在第三章〈解放觀看者：轉型正義另類文化行動路徑〉中，我將透過布萊希特辯證戲劇（*dialectical theatre*）理論、洪席耶的教育與解放理論，以及保羅·弗雷勒的「受壓迫者教育學」、波瓦的劇場理論，探析教育劇場與論壇劇場（*Teatro Fórum*）作為轉型正義的參與式劇場實踐，如何在「演教員」（*actor-teacher*）的引領下進行歷史的思辨過程。接著，將針對參與式劇場作品——《搜尋結果：查無此地》與《暗坑囁語——走讀安康接待室》——進行闡述，思索這些劇作如何利用觀眾身體的遊走、沉浸及追求體驗效果的互動機制，與不義歷史場域展開對話的可能性及其限制。

第四章為結論，以「朝向左翼記憶的劇場探索」為題，探討在議論紛紛的歷史終結論、國家機器與大眾媒體的意識形態宰制，以及政治正確的隱性主導等多重危機下，歷史記憶的衝突如何成為轉型正義與和解的障礙，並使社會對話的契機逐漸流失。這迫使我們重新思索：為何我們需要透過劇場實踐轉型正義？其意義不僅在於回應政策與歷史再現的呼召而形成的文化現象，更在於在意識形態霸權的籠罩下，鬆動文化生產機制的螺絲釘，奪回支配大眾文化生產的工具，從而在現代資本主義充斥虛偽的自由口號與和諧化的多元主義（*harmonizing pluralism*）中，讓那些不被承認的社會主義運動者的主體得以重新燃起歷史發展的欲望。



第二章

還史於民：人民鬥爭記憶的復權

陳光興在其專著《去帝國：亞洲作為方法》中提到：「去殖民運動並沒有能夠在戰後初期就適時崛起，釐清台灣與日本的歷史關係。」¹此舉導致台灣迅速陷入冷戰的國際政治格局，國民黨政權為維護自身政治合法性，透過指控共產黨「竊取中國」的論述，展開對島內地下黨勢力的全面清算行動。過往美國與蘇聯陣營對峙期間，舊有殖民問題未能在國際政治與文化層面上獲得充分檢討，例如日本「從殖民者快速轉換身分變成美國的軍事殖民地，從加害者快速轉變成受害者，因而消解了日本社會積極面對、反思它與前殖民地及被侵略地區關係的契機」²。這也包含「粉飾了日據時期主動積極協同殖民當局為虎作倀的皇民化菁英階層，讓他們在戰後不但得以完全免責反而粉墨登場再度成為黨國之羽翼的過程」³。此舉加劇了台灣戰後多年去殖民、去帝國運動的束縛。

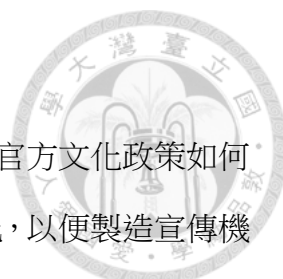
綜觀轉型正義的文化實踐，所謂的「正義」概念，往往被眾多作品簡化為清晰指認國民黨作為維繫威權的加害者，如何壓迫、欺凌與凌虐這群被描繪為可憐、可悲至極的無辜政治犯。然而，這些作品卻忽略了「轉型」的重要性，因為在每一次特定政治時空的轉型中，台灣都深受帝國擴張主義的影響，難以真正實現民族自主解放。

實際上，真正的加害者應包括戰後留下多重歷史債務的日本帝國主義，以及造成冷戰分斷的美國新帝國主義——後者將台灣推向「反共先鋒營」的第一線，並在韓戰爆發之際派遣第七艦隊橫斷台灣海峽，從此為蔣氏政權撐腰，助其槍斃多名在台灣潛伏的地下黨員，而造就了 1950 年代期間是軍法審判、剷除最多「異己」的

¹ 陳光興：《去帝國：亞洲作為方法》（台北：行人，2006 年），頁 14。

² 同前註，頁 312。

³ 趙剛：〈有「殖民現代性」這回事嗎？從賴和〈一桿秤仔〉說起〉，《主體狀態：雜文散論於歷史、文學與社會理論之間》（台北：人間，2024 年），頁 164。



白色恐怖高峰時期。

本章將重新檢視「轉型正義」在台灣的意義與價值，並批判官方文化政策如何抹消這群政治受難者的思想與抗爭意識，將被壓迫者敘事同質化，以便製造宣傳機器，煽動民族仇恨情緒，僅為換取當權者的政治利益，從而背離轉型正義的核心目標。透過探析陳映真提出的第三世界論，以及 1980 年代《人間》雜誌的劇場媒介，本研究試圖承接抗日運動與光復初期左翼劇場運動的遺產，辨析弱小群體的文化行動路徑，以期重構人民可感知的歷史。從「由下而上」的美學實踐，旨在實現受壓迫者的復權與正義的討伐，並與過往意象交織出一條能被理解且具同理心的抵抗紐帶，彼此連繫，從而共同向統治階層所編造的龐大敘事中，奪回從屬於民眾的歷史話語權。

第一節 政治場域：歷史意識形態的鬥爭

為何現階段的轉型正義工程，既是對特定歷史記憶真相的竄改，也日益陷於政治惡鬥與仇恨的泥淖？為何我們始終無法看見美麗島事件受難者施明德所提倡的和解曙光⁴？當國家動輒展示政治受難者的事蹟時，往往刻意採取去歷史化、去脈絡化、去政治化的方式闡述過往慘酷經歷，實則透過高度意識形態的敘事篩選，以彰顯當下治理模式的優越性。其中，受到官方資助的劇場界，更是承襲國家人權博物館一貫對無辜受難敘事的強調，進一步服膺於特定政治立場的悲情意識與情感需求，從而限制多元取徑的廣泛理解。

本節從台灣轉型正義政策的實施脈絡出發，結合西方人權視角所形成的路徑依賴，探討其解構與批判的可能性。透過第三世界主體論與「去帝國」批判視角等

⁴ 施明德說道：「轉型正義的宗旨是在和解，不是鬥爭。和解是台灣唯一的路！恨是心牢，有恨的人不會快樂，有恨的國家沒有未來。」援引自黃宇翔：〈台灣轉型正義迷途等待真相與和解揮別鬥爭與清算〉，《亞洲週刊》2021 年第 10 期（2021 年 3 月 8 日），<https://ncaf.tw/MQO7L>。檢索日期：2025 年 1 月 22 日。

論述，文中將回顧台灣自日本殖民時期以來，歷經國民黨威權統治、美國在東亞的戰略布局，直至當前繼承國民黨反共遺緒所構築的多重宰制結構，重新審視與定義轉型正義的政治意識與劇場實踐，進而揭示被官方迴避的歷史真貌。



一、重省轉型正義記憶復興工程

在追溯轉型正義的歷史之際，可以發現最早的討論主要集中在 1980 年代末至 1990 年代初，當時第三世界國家民主化歷程中，包含拉丁美洲、亞洲、非洲與東歐等地區在經歷政治變動後，如何處理民主轉型前過往殖民或威權統治壓迫的問題。此概念隨著全球新興民主運動而蓬勃發展。

關於轉型正義（transitional justice）這個學術詞彙，其出現時間較晚。⁵在台灣廣為流傳的譯法包含「轉型期正義」與「變遷中的正義」⁶等。在當前的學術研究中，該詞彙最早出現在 1995 年美國法學專家尼爾·克里茨（Neil Kritz）的專書中。⁷該著作由美國和平研究所（United States Institute of Peace）出版，共分三大卷⁸。該書雖未給予轉型正義概念的明確定義，卻也探討了從法西斯主義或軍事獨裁體制過渡到新興民主國家之間，如何處置前政權的遺留問題。該書序文提及若干處理

⁵ 汪宏倫提到：「轉型正義這個概念，在 1990 年代由西方學者提出，當時主要針對的是蘇聯與東歐共產集團的解體，以及第三波民主化（包含拉丁美洲、非洲、亞洲等地區的新興民主國家），在政體轉型之後必須處理的種種問題。」詳見汪宏倫：〈我們能和解共生嗎？反思台灣的轉型正義與集體記憶〉，收錄於許家馨編：《歷史記憶的倫理：從轉型正義到超克過去》（台北：國立臺灣大學，2024 年），頁 97、103。

⁶ 在許多相關的著作和文章中，及官方政策與立法院通過的法令中，「轉型正義」的概念被廣泛使用，包括《促進轉型正義條例》等相關法規，還有促進轉型正義委員會的成立。最明顯的變化發生在 2001 年，璐蒂·泰鐸（Ruti Teitel）的名作 *Transitional Justice*（2000）被商周出版社翻譯為繁體中文，書名定為《變遷中的正義》。而在 2017 年，商周出版社再次出版時，將 *Transitional Justice* 改譯為「轉型正義」。參見璐蒂·泰鐸著，鄭純宜譯：《變遷中的正義》（台北：商周，2001 年）、《轉型正義：邁向民主時代的法律典範轉移》（台北：商周，2017 年）。

⁷ Neil J. Kritz, ed., *Transitional Justice: How Emerging Democracies Reckon with Former Regimes* (Washington, D.C.: United States Institute of Peace Press, 1995).

⁸ 根據汪宏倫的爬梳，雖然泰鐸的《轉型正義》在美國比克里茨晚出版五年，但根據泰鐸本人所述，早在 1991 年她就已在申請美國和平研究所的計畫獎助時便率先提出「轉型正義」的概念。由於這些資料屬於非公開文件，因此在學術上難以進行明確的考證。詳見汪宏倫：〈我們能和解共生嗎？反思台灣的轉型正義與集體記憶〉，收錄於許家馨編：《歷史記憶的倫理：從轉型正義到超克過去》，頁 103。

措施，包括「斷然積極地處置那些參與壓迫或從中獲益的人」及「堅持新政府對民主與法治原則的公開承諾」⁹。

隨後，璐蒂·泰鐸（Ruti Teitel）出版的專著《轉型正義》（*Transitional Justice*，2000），進一步闡釋後繼政體在轉型正義實務中的手段，包含對前政權的懲罰與寬恕，以及體現法律、權利與責任範式的關鍵重塑與轉移。在當代政治轉型的過程中，這一使命不僅在於維持社會秩序，更承載著促進社會根本變革的重要責任，並回應正義訴求（justice claim）與社會性創傷修復的義務。當轉型正義從「歷史反思」著手，探索促進社會共識的基礎時，其工作需平衡法律的穩定性與變革性，不僅著眼於如何糾正過去的不義，還需持續探求在新的自由化政治體系中建立持久正義的必要條件。¹⁰ 聯合國前秘書長科菲·安南（Kofi Annan, 1938-2018）亦於 2004 年聯合國安全理事會的報告中，提出對「轉型正義」的定義：

一個社會處理大規模濫權的遺緒，所進行和建立的所有程序和機制，其目標在確立責任、服膺正義並成就和解。¹¹

綜觀西方學術界對「轉型」、「正義」或「轉型正義」等詞彙的理解仍存在廣泛差異。汪宏倫也指出，由於轉型正義內涵的多樣性與不同政治派別所持觀點的差異，再加上對於其目標共識的缺乏，彰顯了該概念本身的模糊與龐雜。¹²所謂「轉型」，意指社會面臨政治變革時期或過渡時期的一種特殊情境。故而，我們需要先釐清台灣歷史脈絡中的轉型時刻，並探討在這些時期，統治階層如何實施「正義」的具體舉措。

以國民黨政權在內戰失利後退守台灣的歷史起點為台灣的首次政治轉型。當

⁹ 同前註。

¹⁰ 參見：Ruti G. Teitel, *Transitional Justice* (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 3-9.

¹¹ 援引自陳俊宏：〈檢視台灣的轉型正義之路〉，《新世紀智庫論壇》第 71 期（2015 年 9 月 30 日），頁 19。

¹² 參見汪宏倫：〈我們能和解共生嗎？反思台灣的轉型正義與集體記憶〉，收錄於許家馨編：《歷史記憶的倫理：從轉型正義到超克過去》，頁 103。



時國民政府並未妥善處理殖民歷史遺留下的傷痕，而是將焦點轉移至鞏固統治合法性及執行冷戰格局下的反共戰略。此舉不僅未能正視並修復過去的殖民創傷，還進一步製造了許多新的不義行徑，導致這場「轉型」未竟其功。當美國作為資本陣營的引領者，成為共產世界以外的「民主」模板時，台灣作為守護資本陣營第一島鏈戰略的部署點，在思想與政治上緊緊地依附美國，並甘願持續接受冷戰體系的地緣政治宰制，從而使自身轉型的可能性受到極大限制與扭曲。

自蔣經國宣布解嚴後，台灣迎來第二次政治轉型。隨著《臺灣省戒嚴令》（1949-1987）的解除、《懲治叛亂條例》（1948-1991）與《戡亂時期檢肅匪諜條例》（1950-1991）的廢除，以及《刑法》100條（1935-1992）的修正，島內長期針對異議分子的肅清時代終告落幕，象徵著前獨裁政體所製造的體制性白色恐怖與暴力有了停損點。隨後 1996 年開放總統直選與 2000 年政黨輪替，也象徵著台灣歷史翻頁的關鍵時刻。儘管在民主化與本土主義的促使下，李登輝政府因其立場、黨內權衡與選舉等考量，各界對二二八事件與白色恐怖的歷史進行了大量考察與平反運動。然則國民黨政府的主要舉措多是對受害者表示「歉意」並提供「補償」，而對其自身的歷史「責任」卻往往避而不談。正如歷史學者吳俊瑩在其論文〈李登輝時代的轉型正義〉中說道：

無論是二·二八或白色恐怖，平反、矯正過去政府不法與不當作為的呼聲與行動，力量主要來自民間社會，迫使行政部門被動地有所回應，對「國民黨的」李登輝而言，並無強烈動機投注於轉型正義。以受害者補償為中心，構成李登輝時代轉型正義的核心工作，帶有保守而妥協的性格。¹³

爾後，在蔡英文主政下，「轉型正義」正式被納入法律建制，由促轉會持續運

¹³ 吳俊瑩：〈李登輝時代的轉型正義〉，收錄於歐素瑛等編：《李登輝與臺灣民主化學術討論會論文集》（台北：國史館，2022 年），頁 303。

作四年，直至 2022 年 5 月 30 日落幕。在此期間，威權時期的白色恐怖歷史逐漸成為官方與民間討論的焦點。原本，政府啟動轉型正義任務的執行，其行動目標在於「針對威權統治時期違反自由民主憲政秩序之不法行為與結果」¹⁴，進行歷史真相的挖掘、苦難傷痕的平撫，以及加害者責任的釐清等工程。

殊不知，不同政黨與群體對於「威權／殖民統治時期大規模侵害人權的不正義之確認(acknowledge)與平復(rehabilitation)」¹⁵或修復式正義(restorative justice)等概念的解讀與期望往往截然不同。這不啻來自於各自的政治立場，也與其背後的歷史經驗與價值觀有關，使得偏頗的問題越發嚴重。於是，當統治階層對於歷史的詮釋與正義的討伐越加片面時，使得該議題的政策與機關在社會中難以達成一致認同，甚至被濫用為政治報復的工具，而非成為直面不義歷史本貌與促進社會和解的真正途徑。

對於白色恐怖時期，特別是 1950 年代槍決人數最多的那段集體屠殺歷史，那些參與地下革命的身影與不合時宜的思想就被埋藏在「反共」迷霧當中，無法被撥開。正如曾在黑牢度過 34 年又七個月的政治受難者林書揚也曾無奈地道出：

在國家權力的思想標準化政策下，視共產主義、社會主義思潮為「外來邪說」甚至「原罪」，是長期以來台灣社會心理的主流傾向。而不必諱言五〇年代政治案件的涉案人，多以社會主義為理想為信條。則思想領域中的社會主義復權運動，將是無比艱鉅。¹⁶

¹⁴ 促轉會總共運作四年，推動了 11 項任務。這些任務包含「政治檔案徵集與開放應用、威權象徵處置、中正紀念堂園區轉型、保存不義遺址、平復司法不法、行政不法案件處置之研議、被害者權利回復與財產所有權被剝奪之處置、識別及追究加害者責任之研議、不當黨產運用規劃、政治暴力創傷療癒及照顧服務、原住民族轉型正義」等工作。促進轉型正義委員會：《促轉會任務總結報告》（台北：促轉會，2022 年），頁 5-7。

¹⁵ 同前註，頁 2。

¹⁶ 林書揚：〈當前政治受難人復權運動的曲折和限制〉（2000 年），收錄於《林書揚文集（二）如何讓過去的成為真正的過去》（台北：人間，2010 年），頁 198。

在白色恐怖的詮釋逐漸高度去歷史化，以及主流社會意識形態的構建與蒙蔽下，大眾更難以直視歷史真相。最終，我們只能不斷重演民族矛盾與階級衝突帶來的悲劇性後果，並受制於當權者的歷史敘事，導致社會和解與正義的訴求越發難以達成。

二、冷戰幽靈：意識形態機器與文化路徑依賴

彭仁郁在〈轉型正義工地：複數的美學與倫理實踐〉一文中曾問道：「當轉型正義與民主在政治現實中被操作成對立的兩端時，我們是否仍有能力開闢心理和物質的空間，重塑共同體的想像？」¹⁷當過去在當下的特定政治時刻中被調用時，「歷史的話語，本質上是意識形態的產物」¹⁸。集體記憶的召喚，往往取決於一個社會或民族如何借鑑何種途徑汲取歷史，並以相互滲透的方式在當下與過去之間建立辯證關係。換言之，歷史的詮釋不僅依賴於資訊本身的還原，更是特定社會環境與條件的體現，是由主觀判斷與路徑依賴共同塑造的結果。

所謂的「路徑依賴」，特別指向與統治階層相關的文化機構。一旦選擇了某一特定的發展路徑或制度安排，未來的選擇與變化將受到先前決策的深刻影響，形成強而有力的慣性，甚至可能使得改變的成本過高，導致難以轉向其他選擇。¹⁹

以國家人權博物館於白色恐怖景美紀念園區舉辦的「人權藝術生活節」為例。自 2020 年起，該展節至今已邁入第五屆，並逐漸發展為推動轉型正義相關文化行動的重要平台。每年活動在官方高達近千萬的資助下，將策展工作委外交由被評選出的策展人及其團隊負責規劃與執行，並結合戲劇、藝術與公共演講等多元形式，藉以呼應轉型正義與人權議題，持續吸引社會各界的關注與參與。2024 年人權藝

¹⁷ 彭仁郁：〈轉型正義工地：複數的美學與倫理實踐〉，《藝術觀點 ACT》第 82 號（2020 年 7 月 1 日），頁左 124。

¹⁸ Roland Barthes, "The Discourse of History," in *Comparative Criticism: A Yearbook*, vol. 3, trans. Stephen Bann and ed. E. S. Schaffer (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p 16.

¹⁹ 參見葉虹靈：〈台灣白色恐怖創傷記憶的體制化過程：歷史制度論觀點〉，《台灣社會學》第 29 期（2015 年 6 月），頁 11-13。

術生活節由商毓芳策展，號召莊敬高職、東南科技大學表演藝術專業的眾多學生及新藝向玩藝所的孩童等成員，共同演出閉幕大戲《天光照壁》。

該戲以劇作家簡國賢於 1946 年獨幕劇《壁》(Piah) 的禁演事件為開端，刻意囊括並將跨時空、跨地域的著名人權案件並置於同一框架之中，包括白色恐怖基隆中學案的鍾浩東、遭判死刑的原住民湯英伸，以及香港民主自決派人士黃之鋒與阿根廷「五月廣場母親」運動等。然而，劇作未考慮具體的社會脈絡，亦未深入追索當事者的歷程與行動，僅以片段化的拼湊方式呈現受害者遭受關押與判刑的情節，甚至將事件當事者刻畫為瘋癲或精神病患的形象，從而簡化並扭曲其複雜人性。商毓芳提到：

2018 年國家人權博物館成立，以「人權藝術生活節」致力於詮釋、豐富台灣人追求人權價值的事蹟與成果。回顧百年來台灣爭取人權的脈絡與戲劇發展，從《壁》遭禁演，走到「天光照壁」光彩多元。台灣從「監獄島」成為保障人權的「自由島」。²⁰

藉由「天光」照映的比喻，草率地區分過往與當下之間「不自由／自由、威權／民主、迫害／正義、藐視／人權」等壁壘分明的時代。展節及其邀演的劇場作品以人權為名，賣弄「自由民主」的口號，藉以「消費」這些受難人物與犧牲鬥士的敘事，透過高額成本的藝術節渠道，試圖催眠並教化觀眾珍惜當下，從而淪為當權者意識形態的服務機器。

誠然，當我們將多樣的文化產品與多種金援補助管道視為進步與多元的象徵時，實則是在虛假的滿足中，使我們不再質疑順暢運作的體制，找不到批判對象、不知該如何批判，反而被麻痹並沉醉於進步與個人自由的幻影之中。洪席耶

²⁰ 商毓芳：〈天光照壁，從「新劇」到新劇〉，2024 人權藝術生活節策展理念網站（2024 年），<https://hrftw.nhrm.gov.tw/home/zh-tw/curatorialconcept2024>。檢索日期：2024 年 12 月 21 日。

(Jacques Rancière) 在其文章〈政治、民主與當前〉(*Politics, Democracy and the Present*) 中指出：



現代性的大敘事並沒有被揚棄。它的元素反而被回收來建構一個大敘事。事實上發生的並不是一個權力、鬥爭和信仰消逝的過程，朝向某種舊對立的夷平、某種事物與思想的中間狀態。相反地，是一個打造宰制秩序的積極企圖，透過自我設定為不證自明與別無選擇而得以駁斥任何抵抗或另類方案。²¹

在文化機關資助機制的支配下，便能發現創作者的創作自主性不可避免地受到潛在操縱與損失。作品中蘊含的解放力量被機構運作悄然吞噬，無形中淪為當權者的宣傳工具。處於接收位置的觀看者被視為被動或無能力 (*incompetent*) 者，而非作品的積極參與者，他們吸收的模板套路式意識形式無法真正獲得思想上的伸張，從而消解了從文化達成整體社會進步的可能性。在蕭阿勤的論文〈集體記憶理論的檢討：解剖者，拯救者，與一種民主觀點〉文中也道出「現代大眾媒體愈來愈被當成集體記憶的貯藏庫」之擔憂：

集體記憶的可塑性主要因為認知常須依賴物質來傳達。集體記憶非常依賴各種文化媒介，譬如雕像、紀念碑、紀念儀式、文獻、教科書、電視、電影、戲劇、海報等等。作為傳達共同集體記憶的媒介，這些文化形式體現、維持、形塑人們對過去的意象和感受。因此可以說，控制了這些文化媒介，也就控制集體記憶本身。²²

綜上所述，當轉型正義政策以民族國家或倫理主體為路徑依賴時，即便政府投

²¹ 賈克·洪席耶：〈政治、民主與當前〉，收錄於賈克·洪席耶著，楊成瀚等譯：《感性配享：美學與政治》(*Le partage du sensible: esthétique et politique*) (台北：商周，2021年)，頁115。

²² 蕭阿勤：〈集體記憶理論的檢討：解剖者，拯救者，與一種民主觀點〉，《思想》第35卷第1期(1997年3月)，頁254。



入再多資源於白色恐怖等歷史相關藝術作品，或創作者發展出更多實驗性的展演形式，若這些作品僅止於因應並簡化「加害的威權流亡政府」與「受苦的無辜台灣人民」二元對立敘事，將使歷史淪為感性的裝飾品、一種供人消費的空洞敘事，以及盲目跟隨政治正確潮流的文化產物，進一步迎合當局的單一輸出論述，動輒產生對轉型正義「善惡論」的盲點。然而，當劇場被視作公共領域與感性共享的場域時，它是讓具有政治性意義的藝術作品得以展演，並「探索一種能在承載雜多的、斷裂的感受經驗和社會經驗的批判美學實踐方法」²³，透過文化行動接軌，喚起大眾的公共意識進行對被「人權」遮蔽歷史原貌的尋索，進而在藝術場域中落實另類民主藍圖的可能性。

三、超克分斷結構：第三世界主體觀

無論是上述人權藝術生活節的策展內容，或是當代劇場對白色恐怖議題的處理，往往存在著以個人受難經驗與「獄外之囚」角度出發的傾向。顯然，許多創作者常以取巧手法，將受難者的慘痛經歷同質化，或僅在受害與加害關係中進行相對性指認，藉此輕易營造溫情主義的典型戲碼，以換取觀賞者的同情。然而，這些作品多數傾向於迎合表面政治仇恨所提供的膚淺情緒輸出，使得人民形象被文化媒介的大量傳播後大幅弱化。

本質上，轉型正義在台灣要面臨的歷史魑魅魍魎，實為對過往殖民主義與帝國主義的內省。在陳光興看來，美國於 1956 年韓戰結束後，全面滲透東亞的文化與政治經濟結構，將沖繩、日本、韓國及台灣等地納入其次殖民地範疇。這反映出「冷戰帶來的是歷史的既連續又斷裂，美國新帝國主義一方面截斷但同時又承續了日本殖民主義」²⁴的債務徵兆。更甚者，日、美帝國主義的前後殖民行徑，在新的國

²³ 王曦：《當代劇場政治美學》（上海：上海人民，2022 年），頁 138。

²⁴ 陳光興：《去帝國：亞洲作為方法》，頁 12。

際秩序下，未曾在台灣受到統治階層的清算，反而因地緣政治的依附與冷戰思維的延續，遭到淹沒、漠視，並在「反共」與「殖民現代性」層面上被重新包裝與合理化，成為轉型正義進程中的重大障礙。這正印證了蕭阿勤所言：「歷史如此容易被召喚到當前人的眼前，但卻抽離時空的脈絡」²⁵。

在 1980 年代下半葉，國族主義本土化運動與後殖民主義在島內萌發，成為塑造台灣人主體意識的建構基石。在全球化思潮中，沿著「族群、省級、國家認同為主軸路徑」²⁶開展新文化史與文化意識的在地實踐，旨在「挖掘邊緣歷史，批判主流論述，理解多元差異及重建歷史主體性等重要主張，乃至其結合歷史研究和論述分析的方法特色」²⁷，這企圖在自身過往少數、邊陲與異質記憶復甦中，打造新民族主體性與其政治想像。

儘管台灣在 1945 年後正式脫離前殖民母國的統治，但日據時期遺留下的奴役與壓迫，以及美國與兩蔣政權在島內推動共產清洗所造成的歷史傷痛，至今仍未在盛行的「後殖民主義」論述中得到系統性的檢討。這包括追溯美國促成的威權體制根源的閃避，以及不停蜷縮、降服與依附於日本、美國帝權擴張主義的陰影底下，重複以反獨裁與對抗中國論作為「台灣人主體意識」的自我辯解，使得我們無法擺脫現實的「後威權階段」²⁸。最終，國家在轉型正義動員上，仍局限於追究國民黨時期暴政、不斷在內部尋找敵人，以及追溯與撫慰政治受難者所承受的暴力，而未能觸及更深層的結構性癥結與歷史責任。誠如陳映真所言：

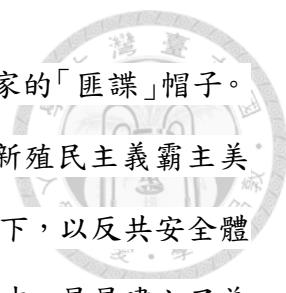
五〇年代的反共肅清，徹底清除了台灣的反帝民族解放的思想和知識。很長

²⁵ 蕭阿勤：〈集體記憶理論的檢討：解剖者，拯救者，與一種民主觀點〉，《思想》第 35 卷第 1 期，頁 255。

²⁶ 陳光興：〈噓聲自身—民主運動與美國帝國主義〉，《台灣社會研究季刊》第 55 期（2004 年 9 月），頁 250。

²⁷ 張隆志：〈後殖民觀點與臺灣史研究：關於臺灣本土史學的方法論反思〉，收錄於柳書琴、邱貴芬主編：《後殖民的東亞在地化思考：臺灣文學場域》（台南：國家臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 367。

²⁸ 陳光興：〈噓聲自身—民主運動與美國帝國主義〉，《台灣社會研究季刊》第 55 期，頁 12。



一段時期，在台灣反對和批評美國，可能招來足以破身亡家的「匪諜」帽子。台灣知識界喪失了第三世界前進的知識界批判戰後世界新殖民主義霸主美國的知識、思想和能力。另一方面，美國在東亞冷戰構造下，以反共安全體制深入台灣的文教和社會的肌理，在青年、知識分子的心中，早早建立了美國強大、文明、開化、富裕的形象。²⁹

如今，我們亟需以脫冷戰化（de-Cold War）、去殖民化（de-colonization）及反帝國宰制的第三世界視野，重新審視轉型正義的問題意識。正如陳映真在當時受到左翼革命理論與情感的感召，積極透過虛構小說創作、社會批判與歷史分析，探索第三世界的主體性，並拉開與西方現代主義及後殖民理論的批判距離。透過參照與連繫不同民族的現實處境，並回望台灣社會與自身生命經驗，我們得以理解殖民與現代化進程所引發的階級矛盾、政治壓迫及文化殖民等問題，同時正視法西斯主義下的抗爭行動與階級鬥爭的能動性。曾留下的革命遺產不僅為左翼知識分子、實踐者與文藝創作者提供了豐富的思想資源，更在全球資本主義與後殖民語境之外，呼籲重構左翼精神的文化戰線，致力於贖回從屬於民眾的轉型正義，而非沉溺於國家所製造的無盡「悲情意識」。

第二節 歷史感知：缺落的左翼文化行動軌跡

如果我們不知道自己是誰，沒有辦法確定自己的認同，不可能說好一個故事，不管是關於自己的、或是關於別人的、關於外地世界的故事。反之，沒有辦法說好一個自己或是關於別人的、關於外在世界的故事，也可能就反映了認同的模糊、不確定或混亂。我們不只在說故事，故事也在「說我們」。故事

²⁹ 陳映真：〈台灣的美國化改造〉，收錄於丹陽：《回歸的旅途：給文琪的十五封信》台灣版序（台北：人間，1998年），頁5。

總是有自我反身（self-reflective）面向，因此透露著關於我們自身的種種。人類社會到處存在著故事，而我們也往往以某種方式展現在我們所說的故事中。³⁰



蕭阿勤的論述提醒我們，當敘事認同（narrative identity）成為過往歷史訊息與當代詮釋相互交織的關鍵時，個人透過符合自身意識形態與價值取向的故事，建構自我理解、社會認知及歷史定位。這一過程不僅揭示了個人如何選擇特定敘事來理解現實，也凸顯了美學操演在建構框架中的核心作用。誠如陳映真、王墨林與鍾喬等左翼現代劇場的創作者，正是以文藝戰鬥的路線為核心，除了承襲《人間》雜誌體系中「前殖民地第三世界主體性」的精神脈絡，更接續日據時期無政府主義新劇運動，吸收中國繼五四運動以來的思想啟蒙，以及光復時期劇作家簡國賢與宋非我的階級意識等。他們立足於 1980 年代以降所形成的第三世界的亞際（Inter-Asia）視野，開闢一條跨地域、跨時空且深具本土性的左翼戲劇途徑，從而懷著政治責任來揭示他們所認為的「轉型正義」面貌。

本節將從釐清台灣左翼戲劇的歷史脈絡出發，進而分析這些在歷史斷面中的邊緣記憶，如何在舞台上得以復現、哀悼那些被拋棄的無名孤魂，並賦予其在當代社會中的嶄新意義。透過《人間》雜誌製作的民眾劇場《怒吼吧！花岡》（1985）與《延命天皇》（1988）所承載的第三世界革命歷史遺緒，追溯帝國主義的殖民債務，並回應解殖經驗與冷戰對峙的歷史。這些創作除了再現社會集體記憶的精神傷痕，也在探索意識形態解放途徑的過程中，將一攤「死水」般的革命意象，轉化為新的歷史感性，為現實覺醒與變革衝動（impetus）注入蓬勃的情感動能。

³⁰ 春山出版編輯部：〈「面對幽暗歷史」的多元路徑：記憶書寫、歷史現場與時代轉折下的「人類境況」座談會紀要〉，收錄於春山出版編輯部：《春山文藝李登輝 100 年專輯》（台北：春山，2023 年），頁 184-185、蕭阿勤：《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》二版（台北：中央研究院社會所，2010 年），頁 39-40。

一、當代理想主義者的挫辱與殞落



迪迪：對他們而言，僅僅活過還不夠。

果果：他們必須訴說生命。

迪迪：對他們而言，死亡還不夠。

果果：還不夠。

（沉默）³¹

——貝克特，《等待果陀》，1954 年。

愛爾蘭裔劇作家山謬·貝克特（Samuel Beckett, 1906-1989）的《等待果陀》（*Waiting for Godot*）誕生於第二次世界大戰摧毀後的法國，並於 1953 年巴黎巴比倫劇院舉行首演。在 1965 年的台灣，《劇場》雜誌第二期刊登了劇作《等待果陀》的中文譯本，並由《劇場》創辦成員劉大任與邱剛健翻譯。爾後，在李至善等人的策劃下，該劇於當年 9 月 3 日在耕莘文教院禮堂進行了《劇場》雜誌的首次演出。³²翌年，陳映真以筆名許南村在《劇場》發表〈現代主義底再開發——演出「等待果陀」底隨想〉（1966），文中指出相較於台灣諸多仿擬西方現代主義的文化形式「在一種近乎自憐、自虐狂與露出症的情緒中滿足個人的自我（ego）」³³，以及「內容在先天上的貧困」³⁴，導致「形式主義的空架子在現代主義文藝中到處充斥」³⁵。他認為，貝克特則對我們憂悵地講述我們自己的故事，從文藝作品中解剖並展列現代人現實的窘境：

³¹ Samuel Beckett, *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. (New York: Grove Press, 1954). 譯文參見貝克特著，廖玉如譯：《等待果陀·終局》（台北：聯經，2008 年），頁 78。

³² 參見演出節目單。刊登於劇場編輯部：〈劇場第一次演出：先知、等待果陀〉，《劇場》第 7、8 期（1966 年 12 月 15 日），頁 266。

³³ 許南村：〈現代主義底再開發——演出「等待果陀」底隨想〉，《劇場》第 7、8 期，頁 269。

³⁴ 同前注。

³⁵ 同前注。

等待果陀以它特殊而生動的藝術方法反映了現代人類泛在軋轢的事實，已經得到了一定的評價。……我們一個片刻裡不能不為我們自己的命運和面貌，
覺著憂愁、覺著懼怖和某一種愠怒。但我們一點兒也沒有注意到貝克特的聲音、語法、表情和手勢是如何的不同。我們受了感動了。³⁶

《等待果陀》闡述兩位流浪漢被困在荒蕪蒼涼的野外，彷彿陷溺在黏稠的時間泥沼中，在一棵枯樹旁無止盡地苦等明日果陀（Godot）的到來。日落黃昏之際，總在鼓搗靴子的果果（Estragon / Gogo）開場便揭示劇中人深重的萎靡與沮喪，並道出：「什麼都做不了！」³⁷時而脫帽、抖帽的迪迪（Vladimir / Didi）則不斷積極地思索，試圖從混沌中撥開意義與方向的謎霧，但始終無法理出頭緒。果果穿著不合腳的鞋，體現出在體制世界中舉步維艱；迪迪則經常端詳帽子內部，陷入對時間流逝與存在意義的沉思。

果陀的存在，象徵著一種崇高的信仰、願景，或是「存在於人類實生活以外的精神世界裡的一種東西」³⁸。即使觀眾不了解主角們的過去，也能從表演上感受到果陀缺席帶來的沉重壓抑與難以言喻的悲傷。當劇中的男孩（a boy）如同幻影般，帶著永遠無法實現的救贖承諾出現時，等待者揮之不去的無力感也隨之而來，讓他們所處的世界顯得貧瘠而空虛。誠如佛洛伊德（Sigmund Freud）所言：「哀悼通常是對失去所愛欲的對象，或失去某種代替所愛欲的抽象物，如國家、自由或者理想等，而產生的反應。」³⁹當劇中的時間感錯亂，導致人物的記憶混亂、思維紊亂，自我意識也隨之破碎與空洞。他們在沒有果陀的情況下，始終懷疑生命存在的理由，但心中執著的「冀望」卻依然被堅信著，持續不變。

³⁶ 同前註。

³⁷ 貝克特著，廖玉如譯：《等待果陀·終局》，頁 5。

³⁸ 姚一葦談、許南村記：〈「劇場」第一次演出的短評〉，《劇場》第 7、8 期，頁 272。

³⁹ Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV, (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works* (London, UK: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1957), pp. 243.

當台灣經歷漫長的戒嚴與冷戰分裂體制，左翼理念與革新勢力遭到時代殘酷的肅清。「虛無」則成為陳映真少年時期，以及其他受社會主義理想感召的青年心情寫照：在夢想中遍地紅旗的渴念，與現實中的恐懼、絕望間，陷身於巨大的矛盾中掙扎⁴⁰。他們以墨水取代污穢與血水來遂行革命，抒洩自身對時代的激憤，並在小說中「去化粧他激烈的青春、夢想和憤怒、以及更其激進的孤獨和焦慮」⁴¹。同樣呼應著《等待果陀》中，果果與迪迪兩人因信仰的失去而困頓不振，隨即讓自己落入無盡深淵的迴圈中。

涂航指出，相較於西方馬克思主義者、革命遺民在尋找對西方資本主義文化與政治病症的理路與替代性方案（alternative modernity）時所產生的憂鬱，其原因在於社會主義實體政權與政治能量的崩壞、烏托邦熱情與政治想像力的枯竭，從而轉向放棄「改變世界」的行動哲學；現代中國知識分子的左翼憂鬱則發自革命理論與實際之間的巨大落差與變形。⁴²我們看見以陳映真為代表的早期鬱悒寓言之作，總是「夾纏在吶喊與噤聲、空想與實踐、性苦悶與政治解放、階級原罪與宗教原罪之間不能自拔」⁴³，在知識生產中透露著愁緒，並「感時憂國之情，對台灣社會主義理想顛躓不前的無奈嘆息」⁴⁴。那聲哀嘆，無論回望日據時期法西斯主義對民族解放團體的壓制，以及經歷過國民黨威權統治時期對共產左翼陣線的迫害，皆是理想主義者在混亂、迷茫與巨大壓力中的掙扎。

二、「現實」的回歸：歷史記憶的的復甦蹊徑

猛然間，台大的學生開始睜眼注視、用心關注到近在咫尺的教育真貌和政治

⁴⁰ 陳映真：〈後街〉，《我的弟弟康雄〈陳映真小說1〉》（台北：洪範，2001年），頁⑱。

⁴¹ 同前註。

⁴² 參見涂航：〈左翼的憂鬱〉，《情動於「中」：當代中國的思想爭鳴與情感政治》，頁164-170、206。

⁴³ 同前註，頁187。

⁴⁴ 同前註，頁207。

虛實。緊隨而來的，便是進一步社會責任的省思和自我迷失的檢討。⁴⁵

1971 年 6 月 17 日，美國與日本簽署《沖繩返還協定》（*Okinawa Reversion Agreement*），將琉球群島，包括沖繩及釣魚台列嶼的行政管轄權移交日本，該協定於隔年 5 月 15 日正式生效。美國與日本右翼政客在未徵詢台灣意見的情況下，擅自以《美日安保條約》為依據，片面決定針對沖繩及釣魚台列嶼的管轄權移交事宜。該協定文本對「釣魚島」的主權歸屬問題避而不談，充分顯示兩國以強權政治操作取代國際法原則的作為。此舉引發台灣內部及海外華人社群的強烈反彈，視其為對中華民國主權的嚴重挑戰。同時，伴隨著國際外交挫敗及政局的變動，這股憤怒情緒逐漸轉化為一場具有濃厚民族主義色彩的「保釣運動」。該運動不僅象徵對領土主權的捍衛訴求，同時也與全球範圍內的反帝國主義、反殖民鬥爭及社會主義運動相互呼應，成為 1970 年代反對美國帝國主義在亞洲擴張的重要象徵之一，更明確表達了台灣拒絕淪為美國越戰東亞軍事補給站的立場。

隨著保釣運動的興起，知識分子與學生從長期的冷戰意識形態禁錮中覺醒。自 1950 年代以來，台灣文壇受學院派知識青年引介的西方現代主義所主導，過於追求形式實驗與個人內省，因而遮蔽了對本土社會現實的批判視野。此刻，台灣內外的知識分子在政治與社會行動上找到實踐契機，思想上也發生重大轉折，從仿效西方藝術形式、附庸於西方文化精神世界，轉向繼承抗日新文化運動與五四運動的批判傳統，重新強調文學應具備干預、反映政治社會與文化的功能，發揮匡世救國的思想武器。

除了政治社會領域的行動蠢蠢欲動，「回歸現實」思潮也正在文學場域中發酵，使現實主義美學在 1970 年代後成為許多作家的創作基調。包括黃春明、王禎和、楊青矗、王拓等作家，他們「在現實的生活中找題材，找典型的人物，在現實的生

⁴⁵ 洪三雄：《烽火杜鵑城：七〇年代臺大學生運動》（台北：自立晚報，1993 年），頁 56。

活語言中，調取文學語言豐富的來源」⁴⁶。這一波現實主義創作潮流，催生了 1977 年至 1978 年間的「鄉土文學論戰」，成為跳脫這 20 多年來西化主義束縛後，對台灣文學現實主義傳統的再次重省。該論戰的核心議題聚焦於身分認同、歷史記憶與文化根源等，反映了當時台灣社會在轉型過程中對自身處境的焦慮。誠如 1977 年葉石濤在《夏潮》雜誌中發表的〈台灣鄉土文學史論戰〉一文，他對於「鄉土文學」的定義指出，其反映「帝國主義統治下台灣中國人精神生活的焦點」，並強調這是一種以「反帝、反封建」⁴⁷為核心的台灣鄉土文學。

隔月，陳映真以許南村為筆名，隨即在《台灣文藝》刊登的〈「鄉土文學」的盲點〉一文，回應葉石濤的論析。在陳映真看來，不能僅將鄉土文學視為台灣內部對抗殖民政權與帝國主義侵略的反應，而應將其置於更宏大的歷史脈絡中來看待。尤其台灣的抗日運動與鄉土文學創作，實際上是「中國近代史上追求中國的獨立、和中華民族徹底的自由的運動中的一部分」⁴⁸，其脈絡包含了五四啟蒙運動、白話文運動，以及反帝、反封建思潮等密切連帶的歷史關係。兩人的論戰不只是文學思潮的碰撞而已，更映照出當時台灣社會與文學場域中，以本土經驗為核心的「台灣意識」與呼應中國民族現代化進程的拉扯與辯證關係。

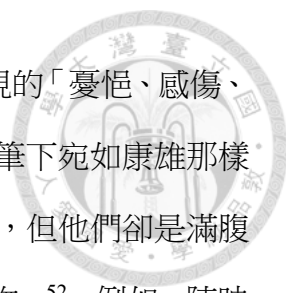
陳映真是以魯迅為師的。執著於「蒼生意識」，要以小人物為作品主要的描寫物件，表現自己「哀民生之多艱」以及「哀其不幸，怒其不爭」的境界和情懷，陳映真在審美精神和創作方法上很自然地趨向於現實主義了。⁴⁹

⁴⁶ 陳映真：〈文學來自社會反映社會〉，原收錄於《仙人掌雜誌》第 5 期（1977 年 7 月），後收錄於林麗雲、王智明等編：《回望現實·凝視人間：鄉土文學論戰四十年選集》（台北：聯合文學，2019 年），頁 105。

⁴⁷ 詳見葉石濤：〈台灣鄉土文學史導論〉，原收錄於《夏潮》第二卷第 5 期（1977 年 5 月），後收錄於林麗雲、王智明等編：《回望現實·凝視人間：鄉土文學論戰四十年選集》，頁 134。

⁴⁸ 許南村：〈「鄉土文學」的盲點〉，原收錄於《台灣文藝》革新二期（1977 年 6 月），後收錄於林麗雲、王智明等編：《回望現實·凝視人間：鄉土文學論戰四十年選集》，頁 163。

⁴⁹ 趙遐秋：〈陳映真小說的「蒼生意識」〉，收錄於文訊雜誌社主編：《陳映真創作 50 週年國際學術研討會論文集》（台北：文訊雜誌社，2009 年），頁 63。



對比陳映真在 1950 年代末至 1960 年代中葉的創作中所展現的「憂悵、感傷、蒼白且苦悶」⁵⁰的感傷主義基調，身為市鎮小知識分子的他與其筆下宛如康雄那樣的「少年虛無者」⁵¹，或許一股腦地對改革世界帶著熱情與想望，但他們卻是滿腹空想、行事矛盾且行動無能，「終至紛紛挫傷自戕而至崩萎的人物」⁵²。例如，陳映真在 1960 年 8 月於《筆匯》發表的短篇小說〈鄉村的教師〉中的吳錦翔，這位曾被殖民者壓迫並被徵召至南洋從軍的人物，即便在戰爭結束後倖存歸來，並在日據時期便受書籍啟蒙，仍懷揣著社會改造的漫想與民族情感。吳錦翔原本對襤褸且有些骯髒的佃農後代懷著敬愛，並燃起小知識分子的教育熱忱，欲引導樸拙的孩童建立關乎自身階層的社會意識，但在思想教育實行過程中卻碰壁。

在這一群瞪著死板的眼睛的無生氣的學童之前，他感到無法用他們的語言說明他的善意和誠懇了。他用手勢，幾度用舌頭潤著嘴唇，去找尋適當的比喻和詞句。他甚至走下講台，溫和地和他們談話，他的眼神燃燒著，然而學童們依舊是侷促且無生氣的。⁵³

即便如此，吳錦翔依舊熱心地擔任教職。然而，真正讓他留下「大理想、大的志願崩壞後的遺跡」⁵⁴，認為自己「只不過是夢中的英雄主義的一部分罷了」⁵⁵，甚至在內心斥罵自己「幼稚病」⁵⁶後，甘願淪為「懶惰有良心的人」⁵⁷的原因，皆來自於當時社會變革與進步的不可能。回想起祖國內戰的相互殘殺，身處 1950 年代白色恐怖地下黨被大抓捕的時期，過往在南洋叢林裡人吃人、人殺人那般觸目驚心的夢魘，宛如鬼魅般侵襲他的腦海，更遑論實現改革者的偉大抱負。

⁵⁰ 陳映真：〈試論陳映真〉，《孤兒的歷史·歷史的孤兒》，頁 163。

⁵¹ 陳映真：〈我的弟弟康雄〉，《我的弟弟康雄〈陳映真小說 1〉》，頁 17。

⁵² 陳映真：〈後街〉，《我的弟弟康雄〈陳映真小說 1〉》，頁 18。

⁵³ 陳映真：〈鄉村的教師〉，《我的弟弟康雄〈陳映真小說 1〉》，頁 36。

⁵⁴ 同前註，頁 40。

⁵⁵ 同前註，頁 38-39。

⁵⁶ 同前註，頁 38。

⁵⁷ 同前註，頁 40。

陳映真的「統左」信念，旨在抵抗持續受西方帝國主義與冷戰意識形態裹挾的分離主義；此信念根植於對第三世界共同經驗的認知，與壓迫世界弱小民族的政治、經濟、文化現實狀況及其問題意識緊密相連，力求從中尋找出對抗外來壓迫與內部矛盾的解決之道。特別是 1968 年 7 月，陳映真因參與「民主台灣聯盟案」遭判十年刑期。在泰源監獄服刑之際，他遇到百數十名 1950 年代政治犯，「他噙著熱淚去瞻望一世代的激越的青春，以靈魂的顫慄聽那逝去一代的風火雷電」⁵⁸，這開啟了陳映真白色恐怖題材創作的啟蒙之路。

陳映真的「白色恐怖三部曲」，包含〈鈴鐺花〉（1983）、〈山路〉（1983）與〈趙南棟〉（1987），以及報導文學〈當紅星在七古林山區沉落〉（1993），開創了 1950 年代白色恐怖題材的先河，透過小說撰寫反映歷史失憶症與時代異化之窘境。同時，藉著地下黨歷史的文學化詮釋與左翼理想主義者形象的摹寫，闡發了對革命分子的去污名化、超越省籍矛盾的論述，最終克服了「民族在外力干涉下的分斷這樣一個巨大文學傳統」⁵⁹。

喚醒被遮蔽的記憶，亦是對當下資產統治階級的腐敗批判。從〈鈴鐺花〉中，作者藉由孩童「輕盈」的眼神，對照高東茂老師那雙「倉惶的、憂愁的眼睛」⁶⁰，呈現歷史創傷的壓抑，隱喻 1950 年代白色恐怖記憶的黑洞與失語情狀；〈山路〉則聚焦於以政治受難友人作為築牢信仰之基的蔡千惠，她卻在時代的更迭中，自省「被資本主義商品馴化、飼養了的、家畜般的自己」⁶¹，個體肉身也隨著迷惘與不安而衰敗至死；而在〈趙南棟〉中，曾經參與地下運動的趙慶雲，與長子趙爾平的墮落、次子趙南棟的頹喪形成強烈對比。父親身處為理想奮鬥的覺醒年代，其子卻活在充斥物質主義興起的消費文化中，精神結構急遽腐化，呈現出變異過程。

透過現實主義的實踐路徑，陳映真試圖深切關懷長期被遮蔽的左翼歷史真貌，

⁵⁸ 陳映真：〈後街〉，《我的弟弟康雄〈陳映真小說 1〉》，頁 22。

⁵⁹ 同前註，頁 27。

⁶⁰ 陳映真：〈鈴鐺花〉，收錄於《鈴鐺花〈陳映真小說 5〉》（台北，洪範，2001 年），頁 49。

⁶¹ 陳映真：〈山路〉，收錄於《鈴鐺花〈陳映真小說 5〉》，頁 90。

也在革命信仰逐漸被當下社會侵蝕的時代氛圍中，藉文學召喚出「在遙遠、隱密的囚房和刑場上，孤獨地承受一時代的殘虐、血淚、絕望，對自由最飢渴地嚮往，對死亡最逼近的凝視，對於生最熱烈的愛戀……的無數年輕、純潔、正直的生命」⁶²。這正是〈山路〉「為歷史做了極為微小、卻尚不失真實的見證」⁶³，也為那些迷失於新自由主義社會、過度專注自身慾望，甚至甘於自我剝削的個體，尋覓一條重新連結集體抗爭與社會變革的索求之路。

三、殖民債務的追溯與聲討：《人間》雜誌的文藝戰線

歷史的弔詭，冷冷地嘲弄着受難的人和受欺的民族。冷冷地，歲月掩埋了死亡的枯骨、吹散了酷烈的血腥，也玩弄了歷史的本身。歷史，真的就只是強梁和巨騙的註腳嗎？⁶⁴

在創作之餘，陳映真於 1985 年以「從社會弱小者的立場去看台灣的人、生活、勞動、生態狀態、社會和歷史，從而進行紀錄、見證、報告和批判」⁶⁵的宗旨，創辦《人間》雜誌，這正是他對現實主義理論及聲援紅色思想政治犯的具體實踐。該雜誌關注帝國主義、資本剝削、殖民遺緒等體制性因素所造成的社會困境，突破傳統「小我」式的人權關懷框架，轉而聚焦於集體歷史傷痕與受壓迫群體的結構性根源，並將之連結至國際資本主義體系下苦勞群眾的解放運動。同時，《人間》雜誌也為 1980 年代以降的民眾劇場注入重要養分，挹注社會結構的階級視角，透過釋放被壓抑的群眾語彙、匯聚欲反抗的肉身匯聚於此，擴延出承載深層倫理與政治意

⁶² 陳映真：〈山路·自序〉，原收錄於《山路》（台北：遠景，1984 年），後收錄於《陳映真全集 8》（台北：人間，2017 年），頁 321。

⁶³ 同前註。

⁶⁴ 人間雜誌編輯群：〈編輯室報告〉，《人間》第 9 期（1986 年 7 月），頁 9。

⁶⁵ 陳映真：〈後街〉，《我的弟弟康雄〈陳映真小說 1〉》，頁 25-26。

涵的場域。在聚焦無名犧牲者的過程中，劇場重新思考公共記憶的建構，亦探究社會認同的形成機制，進而贖回台灣人在歷史長河中被剝奪的正義。

事實上，早在光復初期，楊雲萍便呼籲台灣人應從殖民者手中拿回被隱沒的歷史記憶：

要掃蕩日本帝國主義的「湮滅歷史的政策」，要接收我們的光榮的「歷史」，我們最先要做的就是調查、研究、編纂，就是把日人所湮滅的使它甦生，日人隱藏的，使它重見天日。……第一、已如上述，我們現在要遂行「歷史的接收」，從日人手裡奪回我們的「歷史」。⁶⁶

然而，受制於冷戰時期台灣與日本之間的國際政治結構與情感束縛，台灣當局將焦點放在肅清共產主義勢力，對於追究日本殖民遺留問題則興趣缺缺。直至後冷戰時期的 1970 年代末至 1980 年代，民間組織方逐漸獲得些許空間，發出「還我歷史」的吶喊，勇敢觸碰被壓抑的殘酷記憶，追索殖民侵略所遺留的暴力真相，並積極尋求對加害者的責任追究與歷史清算。

其中，1977 年高砂義勇隊遺族的行動更是一個重要的起始點。當年，泰雅族遺族代表前往日本靖國神社，要求將被合祀於神社的高砂義勇隊靈位遷出，歸還祖靈，並向日本政府提出為戰時犧牲者正式道歉與賠償的訴求。這場行動即使未能如願達成目標，卻彰顯了原住民族在歷史正義上的主體性，標誌著台灣社會開始逐步突破冷戰陣營思維的藩籬，勇於直面日本殖民統治所遺留的債務問題。同樣的創傷遺緒，也深深烙印在台籍「慰安婦」身上。這些戰後歸鄉的倖存者，餘生必須躲在社會的陰影中，默默承受身心上的傷口與汙名，無法正視那段不堪的過往，痛苦與屈辱成為她們難以抹滅的生命印記。時隔 50 年，直至 1990 年代，社會開始正視二

⁶⁶ 楊雲萍：〈提議編撰「臺灣史」〉，原刊載於《民報》65 號（1945 年 12 月 13 日），後收錄於《楊雲萍全集 2：文學之部（二）》（台南：國立臺灣文學館，2011 年）頁 234。



戰時期台籍「慰安婦」遭受迫害的歷史真相，台灣政府首次正式介入並援助民間組織，向日本政府提出名譽恢復與損害賠償的訴求。即便多年來有無數受害者與人權團體的不懈努力，日本當局至今仍未正式承認歷史責任，也從未公開道歉。這段漫長的正義追索之路，折射出殖民歷史清算的艱難，更揭示了受害者群體在對抗歷史遺忘與國家體制冷漠下的堅韌意志。

陳映真等《人間》雜誌的成員，亦透過詳盡的報導書寫與具現實主義視角的紀實攝影進行社會紀錄，並與許多左翼藝術工作者合作，排演歷史報告劇，藉由直白文字與表演者肉身的展演，喚醒眾人對歷史正義的覺知。例如，在 1986 年 7 月，《人間》雜誌刊登了近 30 頁的《怒吼吧！花岡》特輯。除了文字內容，該特輯使用新居廣治、瀧平二郎與牧大介再構的木刻版畫作為插圖，以及石飛仁提供的歷史照片，回溯日本帝國主義的軍事擴張歷史，深度剖析殖民地「全國動員法」下，大規模在華北強擄、強徵礦場苦役在日本遭受慘無人道虐待致死的慘況，藉此揭示歷史責任的追究方向。該特輯大量收錄聚焦於 1945 年 6 月 30 日二戰末期發生的「花岡事件」——當時被派遣至鹿島組出張所的中國奴工，因不堪高強度的強制勞動與長期虐待，發起自殺式暴力反抗，卻有數百人遭日軍殘酷殺害或施以嚴刑拷問，成為帝國暴行的歷史見證。

在此篇特輯中，報導者為日本小劇場工作者石飛仁。他曾多次前往中國河南省，耗費 15 年深入研究「花岡事件」，並對倖存者進行訪談，透過訪談記錄重建這段象徵日本帝國主義暴行的歷史。此舉不僅是以揭露日本戰時強徵東亞人民勞動力的罪行為目的，更在於批判戰後日本資本主義秩序如何延續對東亞地區的經濟剝削，以滿足新殖民政策的現況需求。石飛仁更在報導中直言：「這個戰爭販子、侵略幫凶的日本公司，狡猾地逃脫了罄竹難書的罪責，搖身一變，繼續大模大樣地吞食東亞人民的血肉之軀，繁榮、發展、壯大……」⁶⁷。當時，石飛仁在從事週刊雜誌記

⁶⁷ 石飛仁著，陳映真譯：〈血腥的建設：附生於日本擴張主義而非大的鹿島建設公司〉，《人間》第 9 期（1986 年 7 月），頁 40。

者之際，內心有許多感觸：



所謂「採訪」就是採集生活中真實的素材。但是我發現文字很難完全表現人們用語言陳述出來的證言。我想任何認真的記者，都曾感覺到，用文字來報導，很難充分把握現場的環境、氣氛、語言的奧妙……而深覺焦慮與不安。

68

於是在事件發生 40 年後，石飛仁將長期的田野調查運用「忠實的證言」⁶⁹轉譯為報告劇文本，引領不死鳥劇團的演職人員，於 1985 年 6 月 30 日在日本秋田縣大館市「中國人殉難者慰靈祭」現場演出報告劇《花岡事件四十年周年慰靈祭》。該劇採用最簡潔凝練的布景、燈光效果、聲音與身體的設計，配合銀幕上的投影片，並回歸報告文學嚴守真實價值的分際，甚至邀請事件親歷者上台見證，透過直白而有力的形式，重現當年殉難者的慘烈遭遇，將這段被掩蓋、被有意湮滅的歷史重大事件如實呈現。

該形式的演出，與 1920 年代至 1930 年代在中國、美國、德國等地結合報紙素材與劇場演出的左翼「活報劇」(living newspaper) 相似，皆透過戲劇化手法將即時性的新聞事件與社會問題搬上舞台，在情境重構中觸及當前的政治、經濟與社會困境，具有高度的街頭宣傳效果。即便引用紀錄性素材的演出缺乏戲劇應有的高潮或轉折點，鮮少劇場幻覺的手法，卻能迫使觀看者一方帶著理性思考內容，從而掌握自主解讀歷史的主控權。

首次擔任該劇「證言角色」的王墨林，也在演後反省中發出自我責問：「為什麼「花岡事件」不只被日本人忘記，身為中國人的我們竟也絲毫不知？」⁷⁰這樣的

⁶⁸ 王墨林：〈從屬於民眾的「報告劇」〉，《都市劇場與身體》（台北：稻香，1990 年），頁 93-94。

⁶⁹ 同前註，頁 94。

⁷⁰ 王墨林：〈歷史斷層裡的哭聲：我參加了「花岡事件」報告劇的現場演出〉，《人間》第 9 期，頁 32。

震撼與省悟，促使王墨林引介，將花岡事件的劇場演出帶回台灣的公眾領域。故而，隨著石飛仁的報告劇《怒吼吧！花岡》華語版本於七七抗戰紀念日成功上演，這部劇作成為台灣首部在民眾劇場中呈現的報告劇，並標誌著當代劇場處理轉型正義議題的開端。

由王墨林號召成員組成，並以民眾劇場製作為核心的文化戰線——「人間民眾劇場」成立了。他們展開戲劇大眾化的探索，並在社會運動場域中實踐民眾戲劇。例如，在台灣民眾黨 60 周年紀念會上演出歷史證言報告劇；以及 1988 年，在二林事件發生地彰化，紀念台灣農民組合第一次全島大會 61 周年時，由韓嘉玲策劃了演出《三個保正八十斤》與《二林事件》報告劇，重構反帝殖民與經濟支配鬥爭的人民抵抗史。⁷¹

隨著歷史債務清算不斷延宕，台灣人民對於日本軍國主義歷史的撻伐似乎越發淡化。為此，《人間》雜誌的成員們決定再次與日本左派文藝工作者石飛仁合作，於 1988 年演出其報告劇文本《延命天皇》。所謂「延命」，「應該進一步看成一個當年負責執行侵略亞洲的任務的人和他的整個系統的延命」⁷²。該劇深刻揭露日本在亞洲各地的殖民與侵略罪行，並嚴厲追究天皇作為「聖戰」發動者的歷史責任。報告劇的演出，進一步批判戰後日本政府如何在美國主導的軍事部署下，藉由美日安保體制的構建，擴張其勢力範圍，並壓制世界共產革命運動。更令人痛心的是，日本政府為保全「天皇」的象徵地位，選擇對歷史罪行輕描淡寫，甚至對外持續宣揚「戰爭受害者」的論述，使得帝國遺緒在新自由主義體系中苟延殘喘。如今看來，日本軍國主義從未死去，只是躲在更大的「美日安保」保護殼中，持續在政局上發展右翼勢力。

《人間》雜誌在 1980 年代進行的報告劇美學首次實踐，開啟了東亞受害民族

⁷¹ 詳見韓嘉玲：〈留在歷史腳步中的台灣民眾劇場〉，李齊、雷智宇、劉紀蕙主編：《民眾在何處？：亞際社會的民眾劇場》（新竹：國立陽明交通大學，2022 年），頁 130-132。

⁷² 石飛仁著，陳映真譯：《延命天皇》，《人間》第 33 期（1988 年 7 月），頁 177。



記憶之間公開對話的契機，挑戰長期以來由日本右翼勢力主導的歷史敘事，將不義歷史重新放置於公共視野中。當時，進入《人間》雜誌體系參與採訪工作的鍾喬，從報導文學的實踐中找出劇場與報導之間的相通性，並為雜誌與民眾劇場實踐「轉型正義」的成果做出了系統性總結：

其一，現場性。這在報導上是指鏡頭或文字，如何從工作者親臨的現場中被生產出來；在劇場中，則是身體如何在民眾生活的現場，經由導引而被表現出來。其二，參與性。真正的報導，從來都是參與式的觀察；這在劇場裡，也是對於民眾身體如何參與進表演空間的考驗。其三，見證性。報導者是為民眾揭發被害狀態的人；劇場人則是如何導引民眾以他們的身體表達被壓迫狀態的人。其四，最後是干預性。這是指報導或劇場都有揭露人在社會矛盾中，如何從沉默的文化中轉醒過來的性質。⁷³

藉由劇場「重構」歷史的目的，並非激化台灣與日本之間的仇恨情緒，而是為那些犧牲的無名者與倖存者討回些許公道，避免類似悲劇的再次重演。石飛仁語重心長地說道：

為什麼中國人不向日本要求戰爭賠償？為什麼亞洲人不出來嚴厲指責日本的軍國主義殘餘？只要中國人和亞洲人一天不清算日本戰爭的責任，逼使日本真正地改變體質，亞洲和世界的和平就沒有可能。否則，我們日本人孤單地在日本工作，是沒有希望的！⁷⁴

誠如轉型正義的訴求，以及報告劇所展現的，都以觸及真相的邊緣作為對當代社會的深刻警示——提醒人們唯獨直面歷史創傷、進行省思與彌補，方能為未來的共存

⁷³ 鍾喬：〈每個人的身體裡都有第三世界〉，收錄於《變身：民眾、戲劇與亞洲連帶》，頁 17。

⁷⁴ 陳映真：〈石飛仁的正義與海峽兩岸的冷漠〉，收錄於《陳映真全集 8》，頁 251-252。

奠定堅實基礎。如同在《延命天皇》報告劇中說道：「只有通過正確地清算和超克日本侵略亞洲的錯誤，才能建立真正的亞洲民族的解放與和平」⁷⁵。



第三節 美學策略：革命英靈的感召

靈其有知，魂兮歸來！為了使台灣人民當家作主，過上幸福的日子；為了反對苛酷獨裁的統治，爭取人民的民主權力；為了戰勝內外之敵，振興中華，您們獻上了壯烈的青春，流盡最後一滴血，英勇地倒了下去。⁷⁶

陳映真為台灣地區政治受難人互助會（下稱互助會）於 1994 年春天所舉行的「春祭」撰寫〈祭文〉，以最崇高的禮敬向 1950 年代的政治受難者致意，悼念他們在威權統治下因堅守信仰與理想而遭受蹂躪致死的悲壯生命。然而，這群遭到槍決的地下黨人，在台灣長期的反共結構中，被貼上「叛亂犯」或「匪諜」這類歧視性、罪惡的標籤，至今仍難以獲得去汙名化的歷史正義。無奈的是，繼承前人理想主義的台灣人，在當代主流論述中，往往被視為中國共產黨的「同路人」，甚至被汙名化為協助對岸統戰的「內應者」，導致麥卡錫主義（McCarthyism）的幽靈至今仍盤踞在台灣社會的各個角落，難以消散。這股仇視異議者的氛圍，反噬了追求轉型正義的初衷，持續造成體制內的壓迫與分裂。

誠然，當今新自由主義宰制的社會，伴隨著多重意識形態的支配，持續侵蝕台灣的文化記憶，尤其在 1980 年代末「歷史終結論」甚囂塵上的當代語境中，催生了對過去革命精神的再思考與對未來方向的困惑，使左翼傳統在全球資本主義框架內面臨普遍性的失語危機。王墨林、鍾喬等左翼文化工作者，無論是在《人間》

⁷⁵ 同前註。

⁷⁶ 陳映真：〈祭文〉，原發表於「五〇年代白色恐怖受難者春祭慰靈大會」（1994 年 2 月 20 日），後收錄於《陳映真全集 14》（台北：人間，2017 年），頁 217。

雜誌的報導書寫中，或受轉型正義政治呼召下的戲劇創作上，皆承繼了陳映真「前殖民地第三世界」的歷史意識。他們透過對過往革命敘事的想像與現實主義美學的相互辯詰，揭示了那些在社會壓抑下無法實現的生命本能，以及對階級正義的深切盼望。

本節將從歷史報告劇出發，探析陳映真編劇、鍾喬導演的《春祭》；陳怡君編劇、王墨林導演的《黑色——在詩與革命之間遊走的黑色青年》；以及鍾喬編導的《槍擊紅色青春》與《戲中壁》。這些作品如何透過劇場作為民眾歷史與文化主體的重新部署，意圖顛覆國家將受難者記憶「收編為國有」並加以扭曲與改造的敘事策略，進而於現存的社會結構中構築反叛共同體。同時，經由劇場對革命意象的呼召，這些作品在抵抗運動記憶的復甦工程中扮演關鍵角色，為我們開闢了一條探尋被埋沒精神遺產的蹊徑。

一、白色恐怖左翼傷逝者的歷史證言：《春祭》

史甲：是什麼鬼使神差，讓暴君為他刀下的屍體豎立墓碑，留下罪證？讚美吧！這就是歷史可敬畏的正義！

史乙：時日已到。讓被湮滅荒丘四十年的亡魂起來說話！歷史來採取他們的證言！

（舞台揚撒冥紙）⁷⁷

——陳映真，《春祭》，1994 年。

在塵世間，魍魎幽影縈繞不散。肉體雖已消逝，魂魄卻如潛伏的暗流，時而再現，徘徊於人間，不願歸返冥界。那些「歸來的魂靈」似有未盡之語——或許因含

⁷⁷ 陳映真：《春祭》，初刊於《聯合報·副刊》第 33、37 版（1994 年 3 月 14 日），後收錄於《陳映真全集 14》，頁 225-226。

冤而死，正義未得伸張，無法安息，只能孤獨而憤懣地尋求生者的協助，以求寄託。

1993 年 5 月，互助會成員曾梅蘭苦尋胞兄（亦是 1950 年代政治受難者徐慶蘭）的遺骨長達 30 年，終於在六張犁的沉默之丘上，意外發現一座刻有「徐慶蘭墓」的石碑。石碑旁邊還有 200 多座無名、知名及身分不詳者的墳塋。在互助會成員多次搜尋後，這片荒涼無人煙的野地中，終於挖掘出百具白色恐怖政權下被濫殺的屍體，這段歷史曾被威權主義掩埋長達 40 年之久的歷史終於被揭示。當多具屍骨被發掘之時，彷彿從斷垣殘壁的瓦礫堆中撿拾到歷史殘骸，展現了那些被遺忘、被沉默的生命印記。

在永恆的忘卻，以及偶存的記憶間，鬼魅扮演了媒介的角色，提醒我們慾望與記憶若有似無的牽引。⁷⁸

翌年，陳映真與人間民眾劇場的演職人員，製作了以埋葬於六張犁的政治受難者為主題的報告劇《春祭》，於 3 月 12 日在台北國立藝術館（現為南海劇場）上演。正如劇中所述，「隨著劇場的報告，推開一扇扇禁閉、囚錮的鐵門，進入另一個血腥的屠戮時空中」⁷⁹。該劇融合祭儀戲(ritual play)的特質，透過歌隊(Chorus)、「歷史使女」與「歷史老人」等證言角色的引領，在劇場場域中解放了被壓抑 40 年的殘酷記憶。

劇中安排了扮演與證言的橋段，使女宛如古希臘戲劇中的歌隊(Chorus)，除了負責闡述當時的國際局勢與歷史事件的細節，傳遞公眾的意見與批評外，更以引領者的角色，將徐慶蘭、黃逢開、張添丁、張志忠、張伯哲等地下黨人的形象一一召喚至舞台。他們彼此傾訴著革命失敗的挫折與不堪回首的悲壯過往，哀嘆那段被

⁷⁸ 王德威：〈魂兮歸來〉，收於《歷史的怪獸：歷史·暴力·敘事》（台北：麥田，2011 年），頁 438。

⁷⁹ 鍾喬：〈〈來甦〉的山路上，送你遠行：寫在陳映真追思會前〉，《關鍵評論網》（2017 年 1 月 6 日），<https://www.thenewslens.com/article/58615>。檢索日期：2025 年 1 月 16 日。



壓抑的歷史命運，將長期被掩蓋的聲音帶回公共視野，揭開了塵封多年的記憶傷痕。在黃逢開的證言台詞中說道：

感謝這一天，我又盡情地唱了《國際歌》，讓我更加理解到，當「奴隸們做了天下的主人」，當「鮮紅的太陽照遍了全球」，人類會變得更加文明而幸福；感謝這一天，如果明天凌晨劊子手來點了我的名字，就因為多了這一天，讓我更加明白，一個人的毀滅，如何在廣大人民的勝利和祖國的復興中永生。

80

報告劇中的亡靈，既是歷史的見證者，也象徵著當代社會對歷史真相追索的渴望與不甘被遺忘的訴求。這些亡魂的肉身雖早已消逝，但它們的魂魄彷彿潛伏於時間的裂隙中，等待機會重新現身，透過依附具體的表演形態，回到人間訴說未竟之事、進行抵抗與質問。

在演出過程中，這種「附體」的意涵不僅為亡者賦予了新的存在形式，更是在現實人物與鬼魅之間形成辯證張力，揭示了歷史記憶如何被召喚、重現與審視。當鬼魂現身於劇場，個人的記憶回溯與集體的歷史傷痕便在舞台上同時展開，突破現實的限制，使被壓抑的真相浮現於公共視野之中。只是，這些魅影無法輕易被驅散，因為背後隱藏著尚待釐清的複雜問題——歷史的冤屈與不義尚未得到真正的清算。當亡魂甦醒之際，正是那些被粉飾的過去即將被揭示、未竟的正義開始被追索的時刻，亦是在亡者交代尚未送達的遺書內容之際，幫助生者彌補些微遺憾。正如美國劇場學者馬文·卡爾森（Marvin Carlson）提及：

戲劇作為一種人類活動，與文化記憶本身動態之間存在更深層的聯繫。既被死亡吸引，同時又恐懼逝去，不斷排練與重新協商記憶與過去之間的關係，

⁸⁰ 陳映真：《春祭》，《陳映真全集 14》，頁 237-238。

在人類文化中，沒有比戲劇表演更具體的表達方式。⁸¹



此外，配合報告劇的敘事內容，舞台上的幻燈片投影時而展示理性層面的歷史材料，如官方文件、史料照片；時而呈現較為感性的影像片段，包括曾梅蘭尋墓與哭墓的場景、政治受難者的遺照，以及酷刑拷打的木刻版畫等。這樣的視覺呈現，如同《怒吼吧！花岡》、《延命天皇》等過往報告劇的排演方式，極力排除一切華麗的舞台效果，以最質樸、中性且清晰的聲音進行報告。其目的不在於拉攏第四面牆外的觀眾沉浸於情節或與演員的表演技巧產生共情，而是在於盡可能地揭示政治受難者共同面臨的結構性壓殺，徹底打破那堵看不見的牆，迫使觀看者保持自覺，並從社會角度作出有益的批判。因此，歷史報告劇的演出，不單是在觀賞一齣歷史劇的範疇，更是被視為參與一場政治儀式的過程。它是一個從無意識到意識的覺醒、一個社會集體記憶的重置與再建構、一個從只注意眼前的事物到放眼歷史與未來關照的轉化。

1990 年代，六張犁公墓中埋葬的 1950 年代無名屍體被發現，成為台灣轉型正義歷史追溯的重要里程碑。在政治受難者團體的強力訴求下，這一發現迫使政府從原本僅聚焦於二二八事件的補償，逐步將關注範圍擴大至白色恐怖時期的歷史案件。《春祭》作為回應，藉由劇場的形式，呈現出以苦乏的農民階層為象徵的民眾實體形象，以面對龐大恐怖機器時堅毅不屈的面孔出現於舞台。早先，人間民眾劇場於 1989 年便推出由藍博洲撰寫的歷史報告劇《幌馬車之歌》，以基隆中學校長鍾浩東及其妻子簡碧玉等人為原型，透過多名歷史見證者的證言，再現了那些為社會變革理想奮鬥的紅色青年從容就義的生命歷程。至今，曾經參與當年報告劇的民眾劇場工作者，依舊不斷追尋左翼運動者的身影，在歷史的餘燼中，不為主流社會與媒體的言論火光所畏懼，只為搶救那些即將被遺忘的人民歷史殘餘。

⁸¹ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), pp. 166-167.

二、復魅於荒塚中的孤魂殘影：《黑色 ANARCHISM WALKERS——在詩與革命之間遊走的黑色青年》



踏著地，握緊拳頭，晃動著身體／變黑而笨重的你寂寞地／佇立在那漫無
目標的地形邊陲。⁸²

——吳坤煌，〈孤魂〉，1934 年。

孤魂，象徵著流離失所的無主遊魂。在日據時期，孤魂化身為一群被欺凌壓迫的台灣人，不僅在身分認同上屢遭改造，連思想意識與社會運動也頻繁受到當局的掣肘與壓制，從而滋生深刻的孤寂感。《黑色 ANARCHISM WALKERS——在詩與革命之間遊走的黑色青年》（下稱《黑色》）是王墨林於 1991 年離開台灣民眾劇場工作室後，重新拾起 1980 年代報告劇的劇場美學，並與長期駐點於新竹、致力於社會參與藝術的虎斑貓文化工作室合作的作品。該劇結合行為藝術家的肉身詩化展示，探索最質樸的說話方式，並以「浪漫式革命想像」政治化上世紀 20 年代至 30 年代知識分子的文化抵抗運動史。《黑色》以林冬桂的生命敘事與政治意識的發展為軸心，挖掘文化協會、新劇運動的歷史進程，以及當時無政府主義者的行動軌跡。藉由舞台實踐，試圖召喚無產青年反帝殖民的革命記憶，並促使這些被遺忘的歷史力量在當代社會中再次復甦。

（一）孤魂意象作為歷史瞬間的集聚

王墨林自 1990 年代後長期實踐前衛劇場的美學探索，其藝術實驗與創新思維

⁸² 吳坤煌著，王敬翔譯：〈孤魂〉（原題：〈旅路雜詠の一部——孤魂〉），原收錄於《臺灣文藝》第二卷第 1 期（1934 年 12 月 18 日），後收錄於吳坤煌：《吳坤煌詩文集》（台北：臺大出版中心，2013 年），頁 94。

無疑對台灣小劇場發展產生了深遠影響。如今，王墨林轉而運用民眾劇場傳統敘事藝術，與毫無劇場相關背景的素人合作，發揮報告劇美學的潛能，以「召魂」儀式將受壓迫歷史附著於民眾的身體，使得死亡的敘事由現代化肉身汲取與釋放出來，並在時空交會處捕捉歷史的辯證張力，以對抗現代的「經驗貶值」⁸³現象。

在報告劇表演中所呈現的中性狀態（in-between），迫使群讀演員拉開與過往他者記憶的客觀距離，有自覺地以自身生活經驗為棱鏡，識別、折射劇中人物的生命狀態與理想主義實踐，從回溯中逼視眼下社會所面臨的危機時刻，在啟示的瞬間將現實中一再丟失的希望重新贖回。

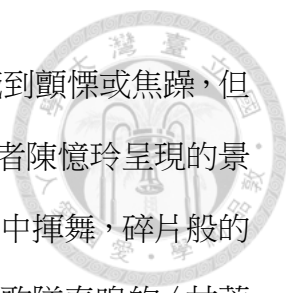
扮演報告劇角色的素人演員，聲音從稚嫩青澀到質樸沉穩，以平緩的節奏輪流報告，重複道出「我是林冬桂」及其他人物的心境、行動與社會矛盾。作品的複聲調具備「群眾」的特質，使劇中角色的性格與內在不再受到揣摩或單一演員扮演的限制。相反，它展現了群讀演員如何從理性的個體、冷冽的觀察，藉由「第一人稱」的代言與故事人物反覆進行內在對話。他們在舞台上表現的身體與聲音，猶如共同承載著對抗帝國主義集體經驗的過程。直至劇的結尾，則回到真正「我」的處境，闡述自己與歷史之間的關係與定位，進而在當代與過去的「並時性」下，觀照當下民眾反抗的語境。

以歷史呈現過往的種種並不表示僅僅是「認識過去的真實面貌」，這更意味著在危險的瞬間，捕捉到一段記憶如閃光般掠過的剎那。歷史唯物主義希望保留的，是這種在危險時刻突然浮現於歷史主體眼前的過往景象。⁸⁴

詮釋孤魂意象的行為藝術表演者瓦旦塢瑪，隔著一道門投射出陰鬱且熾熱的眼神，專注地凝視前方，靜默無語。那神情猶如老哈姆雷特的陰靈緊盯著其子，充

⁸³ Walter Benjamin. "The Storyteller - Reflections on the Works of Nikolai Leskov", *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn, pp. 83-84.

⁸⁴ Walter Benjamin. "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn, p. 255.



滿了正義無法伸張而難以瞑目的悲憤。舞台上的魂魄雖未讓人感到顫慄或焦躁，但其強大的氣場，絕非透過遺忘或忽視就能輕易抹去。另一位表演者陳憶玲呈現的景象，宛如一隻受進步狂風吹襲的孤鳥，其鋁箔質感的翅膀在黑暗中揮舞，碎片般的光亮四處散射，彷彿歷史棄塚中被湮滅的殘骸正隱隱閃爍。隨著歌隊奏鳴的〈甘蔗歌〉，揭示了農民毫無土地與農作價格支配權，只能淪為殖民母國政府與資本家奴隸的血淚敘事。孤鳥無法迴旋折返，只能在踉蹌中不斷揮翅飛掠。

啞啞無聲的肉體留下難以名狀的訊息與使命，在沉潛中與歷史中的無產青年們進行意識的相繫。表演者丁麗萍在劇中不時以閩南語唸出劇中獨白，以及左翼青年的詩文作品，包含賴和的〈前進！〉、王詩琅的〈沙漠上的旅人們〉與黃天海的〈孤魂〉。演繹者並非單純地朗讀詩作，其讀詩的力量在報告劇的理性群讀中，化為極具感染力的情感宣洩。那氣息彷彿源自腹部深淵，震撼身體內的每一處內臟，撕裂聲帶所發出的淒厲呼喊，猶如在一場祭典上，這群孤魂野鬼被女巫呼召而來。

（二）革命經驗想像的浪漫與虛無

《黑色》所捕捉到的歷史景象與語言，是透過文獻、田野調查、總督府警察沿革誌、人物日記、詩作、家屬訪談等材料梳理而成。在汲取這些資料後，劇作以編年體的時間維度重新組合歷史，重現多起知識分子與群眾集體抗爭的始末。然而，面對這些繁雜的史料，若僅以年表與事蹟呈現，反覆描繪頑抗與取締的畫面，而缺乏更深入的思索，則帝國的殖民符號將僅剩「壓制」的象徵，無產青年也將僅成為「否定」的集合體。當上位者透過權力的繩索不斷宰制人民，其中一位演員奮勇前行，高喊：「權力是抹殺人類的機械，不消滅一切權力無法得到自由……我等誓死於黑旗之下。」⁸⁵一方面，受壓迫者在歷史關頭激昂宣示；另一方面，鬥爭的希望

⁸⁵ 《黑色—在詩與革命之間遊走的黑色青年》中的台詞片段。陳怡君、許為庭：《黑色 ANARCHISM WALKERS——在詩與革命之間遊走的黑色青年》（未刊，2024 年）。

卻逐漸泯滅，舞台上疾呼的口號彷彿成為盲目、虛幻且註定失敗的行動。

尤其在殖民地台灣社會，知識分子對於組織形態與「大眾」（或民眾）的定位存有諸多分歧。即便在文化協會內部，左右兩派的文化思維持續交鋒，不僅在民族自決與階級推翻的社會改造路徑上存在根本性差異，更因理念分歧最終走向分道揚鑣。在《黑色》中，雖然闡述了無政府主義青年的運動軌跡，也報告了投身農工階級鬥爭的左翼人民陣線，包含簡吉、謝雪紅、王敏川等組織運動的紀事。然而，黑色與紅色之間的論爭與矛盾，在文本的報告中始終未被仔細辨析與總結，致使舞台上反政府的力量淪為純粹且虛無的懷想。儘管戲中提及了 1927 年文協分裂，以及新文協由左翼知識分子主導的歷史，卻缺少對主義與意識形態之間的辯證與提問，僅剩下政治權力爭奪的結果。這群紅色青年的青春，依然如陳憶玲所演繹的，被困在「白色」暴力的掩蓋物中，遭到吞噬而難以掙脫。

帝國的壟斷政策與資本主義的榨取，對殖民地經濟帶來嚴重的剝削，促使農民的權利意識逐漸凝聚並付諸抗議行動。可惜的是，當演員朗讀 1929 年「反對始政紀念日」演講會的反對傳單時，竟去政治化地忽略了「支持中國工農革命」與「擁護蘇聯」的訴求。如此有意識地斷裂國際社會主義運動與台灣左翼思潮的連帶，最終導致整齣戲的立場越發模糊。

關於歷史敘述應在他們慘澹運動經驗的總結中省思，並尋找繼承方式與對話契機，從而提出新的理想主義建構方式。特別是《黑色》所再現的新劇運動史中，張維賢與黃天海等人極力反對「諂媚愚弄的反動作品」，而是尋找大眾的思想與情感，「以創造新生命的世界為使命」。日據時代文化運動中，台灣知識分子對民眾的啟迪，以及他們將文藝作品作為政治革命武器所留下的精神與價值，應啟發當代藝文工作者，思索如何尋找新型態的審美形式或反撥語言，進而將劇場打造為社會革命的實踐場域。⁸⁶

⁸⁶ 參見簡韋樵：〈荒塚下的孤魂安影《黑色—在詩與革命之間遊走的黑色青年》〉，表演藝術評論台（2024 年 3 月 25 日），<https://ncatw/YGMGN>。檢索日期：2025 年 1 月 17 日。

三、覓摸劇作家的無產階級社會改革理想：《戲中壁 X》

鬼魂：（誦詩般）北風你盡情吹吹罷！地下人憤怒地看著繁華的街燈。⁸⁷

——鍾喬，《槍擊紅色青春》，2000 年。

另一位人間當代民眾劇場工作者鍾喬，自《人間》雜誌停刊後，於 1990 年在陳映真引介下前往南韓，參與菲律賓教育劇場聯盟（PETA）主持的「民眾戲劇：訓練者的訓練」（People's Theatre: Trainers' Training），接受長時間的方法訓練。回台後，鍾喬與王墨林等人另外成立「台灣民眾文化工作室」。該工作室的宗旨是透過文藝實踐進行跨亞洲聯合交流，並以第三世界視角來審視冷戰結構下的台灣歷史。

自 1990 年代起，鍾喬便開始追溯簡國賢的民眾劇場路徑，編寫獨角戲《受苦的人沒有名字》，並於 1992 年 3 月在香港的第一屆民眾戲劇節上演出。該劇透過演員唐曙詮釋第三人稱的敘述者，揣想簡國賢從劇作家轉變為革命者，並捲入白色恐怖風暴直至落網赴死的種種心境。爾後，於 1994 年 10 月，人間民眾劇場在國立交通大學（現為國立陽明交通大學）應用藝術中心舉辦了「受苦的人沒有名字」系列藝文活動，其中演出了由鍾喬編劇、田玉文導演的《槍擊紅色青春》。

《槍擊紅色青春》安排拾荒老人與民眾等較為中性的角色作為歷史證言者，以一種近似報告劇的形式，召喚出簡國賢的鬼魂，並讓他與遺孀簡劉里在陰陽兩界進行對話。該劇利用亡者的聲音在現世重現，並藉由鬼魂敘事與「劇中劇」的結構，打破時間的界限，將過去的歷史傷痕與當下的社會結構緊密連結。

當酒家與舞廳正謳歌著自由與歡樂時，居住於低矮屋簷下的勞工正呻吟於

⁸⁷ 鍾喬：《槍擊紅色青春》，收錄於《雨中的法西斯刑場》（台北：聯合文學，2000 年），頁 182。



生活的重壓下。被扭曲的世態恰恰就在位於鄰近「桃花源」的勁頭。我的《壁》就是出自那裡。⁸⁸

此演出的一大亮點，是其中穿插了 47 年後重見天日的劇作《壁》⁸⁹的片段。演員們重新詮釋簡國賢作品中深刻的底層性與庶民化特質，直指當時社會的真正病徵，充分體現民眾劇場作為叩擊社會矛盾的本質。爾後，在 2020 年至 2021 年間，鍾喬將簡國賢的人生故事重新編寫為結構更為完整的《戲中壁》，並進一步延伸創作出《戲中壁 X》。

《戲中壁 X》以融入客家山歌調吟唱與擊樂團的演出作為特點，並將更多焦點放在簡國賢的妻子 Keiko（惠子）身上。以簡劉里為原型的惠子，不再僅是陪襯的女性受難者家屬，而是一位受過進步思想啟蒙的青年。當惠子隨著扮演宋非我的演員念出雷石榆〈假如我是一隻海燕〉詩作翩然起舞時，展現海燕在逆風中恣意翱翔，那份自由與無畏，彷彿與亂世中的堅韌形成映照。儘管世局動盪，她仍不改對簡國賢《壁》手稿與相關演出資料的珍視，深信這份精神得以穿越混沌，留下不可磨滅的痕跡。在序幕與終場，惠子以客語堅定回應阿賢的擔憂：「『做不得，燒了……就全都沒了！』我愛的不單單係你……也有戲本留下來相關《壁》的問號。」⁹⁰她將丈夫的物件作為情感的載體，承載著時代的見證與革命文學家的精神遺產，這讓她得以保持對過去的連結，並在時間流逝與記憶空缺之間，持續進行無聲的抗爭。

戲劇作品透過政治受難者第三代「X」拼湊檔案、史料與口述記憶的過程，帶有劇作家自身的影子，並進入與歷史人物對話的神祕異域。在孤獨的深淵中，人物

⁸⁸ 簡國賢著，林至潔譯：〈被遺棄的人們——關於《壁》的解決〉，原刊載於《新生報》（1946 年 3 月），收錄於鍾喬：《簡國賢》，（台北：文建會，2006 年），頁 111。

⁸⁹ 1994 年，《壁》原作得以再次呈現在世人眼前。這首先歸功於簡國賢的遺孀簡劉里，她無懼特務的騷擾與監控，小心保存劇本手稿，避免其在政治清洗中被銷毀；其次則是作家藍博洲，他不遺餘力地追溯與尋找這段被遮蔽的歷史，最終讓《壁》重見天日。詳見藍博洲：〈關於《壁》的出土〉，原載於《聯合文學》總第 112 期（1994 年 2 月），後收錄於藍博洲：《壁：尋找台灣戲劇運動的旗手簡國賢與宋非我》（台北：印刻，2023 年），頁 234-237。

⁹⁰ 《戲中壁 X》中的台詞片段。收錄於鍾喬：《如影而行：鍾喬劇本選輯》（台北：遠流，2022 年），頁 293。

的抑鬱與疲倦在行動或者時間中止、「延擱」的狀態中，積澱了沉重與鎮密的思辨過程。在戲中，X 不僅是歷史的「後繼追尋者」，更是劇中角色與創作者之間的橋樑。有時，X 宛如鍾喬的化身，以「挑戰者」的姿態叩問劇中人，而被書寫的簡國賢則反過來對 X 進行批判。這種關係宛如一條不可斷開的鎖鏈：一個劇作家（鍾喬）書寫另一個劇作家（X），再書寫另一個劇作家（簡國賢），形成間離、介入、融合與再間離的循環與交織。當角色的自覺意識被逐步喚醒，進而在不斷的叩問與反詰中，逐漸看清了在歷史迷霧中的孤魂。⁹¹

然而，綜觀鍾喬對於簡國賢的多次追溯，似乎都停留在《壁》對弱勢階層的關懷，以及躲藏過程中為客家農民爭取權益的簡單交代，卻缺乏一條清晰的探析路徑。我們無從知曉簡國賢是如何從小資產階級的家庭背景，經歷何種養成過程，最終寫出民眾劇場《壁》；也難以理解他從一個不愁吃穿卻能「揣摩底層、想像饑餓」的知識分子⁹²，到投身地下黨組織運動，並在逃亡中時常感受飢凍交切的轉變。這究竟是一種劇場創作者對革命記憶的浪漫式想像的「通病」，還是「左翼傳統」在新自由主義社會不可復現的問題，仍有待進一步的探討與商榷。

第四節 小結

孤魂在生前的無以寄望與死後的無聲無息，其悲戚之境恰如無產階級農民。台灣淪陷 50 年所遺留的惡果，體現了被殖民者對自身歷史與身分認同的長期撕裂與矛盾。殖民政府透過「資金動員、軍事財政以及通貨膨脹」⁹³等手段，徹底榨取台

⁹¹ 參見簡韋樵：〈被壓抑的復返與纏繞《戲中壁 X》〉，表演藝術評論台（2021 年 9 月 30 日），<https://ncaf.tw/5xdNM>。檢索日期：2025 年 1 月 17 日。

⁹² 曾與簡國賢共同逃亡的石聰金回憶道，儘管簡國賢出身小資產階級，童年未曾受過極端困苦的折磨，也未經歷過體力勞動的歷練，然而在逃亡期間，他卻能克服自身的成長背景與習性，忍受艱難險阻，展現堅韌不拔的意志。石聰金形容他是一位「能夠自我批評、自我改造的進步知識分子」，在逆境中不斷成長，並與勞動群眾站在同一陣線。參見藍博洲：《壁：尋找台灣戲劇運動的旗手簡國賢與宋非我》，（台北：印刻，2023 年），頁 147。

⁹³ 曾健民：《1945·破曉時刻的台灣：八月十五日後激動的一百天》（北京：台海，2007 年），頁

灣的物質資源與勞動力，迫使殖民地經濟體系全面服務於帝國的戰爭機器與擴張政策。在此過程中，農民與勞工階層承受著繁重的剝削壓力，階級問題日益惡化，催生了一群以民族解放與社會革命為志的無產青年。即使在政治運動上失利，其精神遺緒仍於戰後短短四年內，被左翼知識分子、工人與學生等群體承襲下來。

雖經歷多年白色恐怖的整肅，左翼戲劇運動的根基被強行切斷。然而，直至 1970 至 1980 年代鄉土文學論爭的興起，現實主義的回歸及政治體制改革的社會運動接踵而至，民眾劇場方得以重新承襲過去「反帝、反殖民與反封建」的文化戰線；同時，也另闢蹊徑，探索第三世界主體的社會性課題，並尋求轉型正義的美學實踐。在這樣的背景下，《人間》雜誌的成員在陳映真的引領下，懷抱著非官方主流論述的轉型正義記憶復甦視野，試圖透過報告劇等現實主義美學的探索，為那些參與抗日運動及地下黨革命行動的受難者爭取復權契機，顛覆當前依然存在的「冷戰—反共」感知結構（*structure of sensibility*），追討、撻伐殖民與新帝國主義所留下的歷史債務，並為當時左翼青年投入社會主義革命，以劇場作為媒介，開啟獲得充分認知與表達的契機。正如馬文·卡爾森說道：

劇場是文化記憶的儲藏室，但如同個體的記憶那般，當記憶在新的環境與語境中喚起，它總是遭受持續的調整與修正。當下的經驗總是被曾經的體驗與聯想幽靈所籠罩，同時這些幽靈又會在重述與回憶的過程中變化與修改。⁹⁴

然而，麥卡錫主義意識形態持續影響著現代國家機器的運作。政策背後操作的轉型正義工程，顯示出權力結構對於記憶多樣性的壓制意圖越發明顯，其中許多白色恐怖戲劇刻意將敘事與角色臉譜化，忽略了 1950 年代冷戰割裂所帶來的複雜悲劇。這不僅讓敘事主體顯得蒼白無力，也因情緒渲染的過度泛濫，逐漸減損作品本

11。

⁹⁴ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), p. 2.

應具備的歷史批判性與促進公共思辨的可能性。泰鐸這樣說道：



若敘事僅僅是在重述不斷重複的歷史與週期性的國家罪惡，那麼這些時期將只會是保守的過渡期（transitions），而無法成為真正轉型的時期（transformative period）。⁹⁵

表面上，當今劇場呈現的轉型正義題材在消費與景觀主義中看似繽紛多彩，實則卻仍陷於同質化嚴重的單一敘述中，未能實現全面的復權。當自由主義作為一種超越性價值，被用來服務某種政治立場時，當代社會該如何理解、詮釋那些抱有紅色思想或黑色立場的精神遺緒？當這類歷史題材的戲劇形式更加多元，創作者如何在人權的基礎上，以宏觀且包容的視野重新歷史化，並正視前一代人在白色恐怖歷史中的主張，避免隨主流意識形態的敘事隨風起舞？下一章節，我將從轉型正義教育劇場與參與式劇場的美學實踐出發，探討在觀看者的介入與參與下，如何打破早已固化的史觀，在新的感知空間中創造對歷史記憶與感性經驗的再構造。

⁹⁵ Ruti Teitel, *Transitional Justice*, pp.111-112.



第三章

解放觀看者：轉型正義另類劇場行動路踐

在血肉與言說的無盡中，流淌著一種再怎麼失敗也不會輸掉的近乎永恆的東西。於是我們面向過去，倒退著走入未來，或者逕向往昔出發，直取歷史景深中、層次豐饒的空白。¹

——童偉格、胡淑雯，〈靈魂與灰燼〉，2021 年。

作為當代劇場創作者，在探問創傷記憶時，我們該如何避免轉型正義在意識形態與官方政策的支配下，進一步成為對邊緣記憶的政治性壓迫？尤其在 1950 年代以來，曾為台灣左翼革命與理想主義奮鬥並遭槍決的群體，其逝去的尊嚴與思想價值，正再度受到當代主流社會的斲喪。進言之，在藝術場域中觸碰歷史，不應僅停留於追隨議題潮流或沉溺於懷舊情懷，亦不應為大敘事背書。反之，應藉由身體意識的探索、美學論述的深化、知識實踐的參與及文化想像的延異，讓不同社群得以在公共領域中共享感性經驗，從而建構出促進社會彼此共鳴與同理的空間。

本章將探討「後布萊希特式劇場」²對轉型正義美學工程的意義，以及戲劇如何仰賴強烈的意識形態批判與政治美學，介入公共領域，構築一個促使大眾參與、形成更開放且共享的社會對話空間。在教育劇場與參與式劇場的美學實踐中，觀眾

¹ 胡淑雯、童偉格主編：《靈魂與灰燼：臺灣白色恐怖散文選 卷二 地下燃燒》（台北：春山，2021 年），頁 10。

² 後布萊希特式劇場的定義，源自漢斯·雷曼（Hans-Thies Lehmann）在《後戲劇劇場》（*Postdramatisches Theater*, 1999）對布萊希特成就與遺產的討論。雷曼指出，布萊希特透過打破古典戲劇的傳統觀演關係，並創造史詩劇場觀與「間離」效果理論，奠定現代戲劇的起點，建構出非線性敘事的劇場空間。然而，後布萊希特式劇場更進一步超越其理論，不僅顛覆文本中心的地位，亦避免過度依賴理性主體性與教條化敘事的灌輸，轉而強調觀眾的主動參與與多元藝術形式的融合。參見：Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. by Karen Jürs-Munby (London: Routledge, 2006), pp. 26-27.



不再僅是被動接受者或同質化的群體，而是在隨劇情深入的過程中，其視角與定位隨之轉變，成為觀演者（spect-actor）、表演者、協作者，甚至積極的行動者，從而真正成為戲劇作品的主體。尤其在「記憶與遺忘的鬥爭」演變為「歷史記憶的權力之爭」時，統治階層藉由文化機器的縝密部署，利用資源的支配與大眾傳播媒介，系統性地形塑共同體的史觀。在此情境下，劇場如何形成反叛姿態以動搖既有的權力結構，進而影響群眾對歷史的新感知，並促成異議者的文化行動？這些問題的解答在很大程度上，取決於創作者所設立的機制能否有效喚起政治意識，促使觀看者主動介入過程中重新思考自身的位置與責任，進而轉化為實際的社會行動。

第一節 政治場域：感性共享與對話的轉型正義劇場

回首台灣的轉型政治發展至今，在各政黨對民粹化政治的操作下，似乎仍缺乏對共業史觀的適當處理。就其社會思想背景而言，藝術能否藉由意識形態批判的視角，重新審視藝術美學與政治領域之間的辯證關係？再者，劇場作為一種媒介，是否能探索轉型正義與當代民主的理想，激發多重對話的方式，進而促使觀眾辯難權威與知識霸權的部署？

本節聚焦於台灣當代教育戲劇、參與式劇場與跨領域劇場中的白色恐怖記憶政治，探討其作為「政治社會」具體實踐場域的潛力，以及劇場如何建立新的感性思維，提供轉型正義另類的實踐想像。接著，本文將進一步分析劇場工作者如何審視社會文化結構中對邊緣歷史的排除。例如《紅色青春》重新呈現受壓迫群體的歷史新貌，力圖對共產主義進行去汙名化；《暗坑囁語——走讀安康接待室》則以不義遺址空間揭示潛藏於自由民主體制之下新的「不義」。如此操作不僅解放觀看者的視野，也考量到當代劇場形式何以另闢觀眾介入世界的多種途徑，為後續探討戲劇作品的社會參與提供深刻的切入點。

一、當劇場成為感性共享的載體



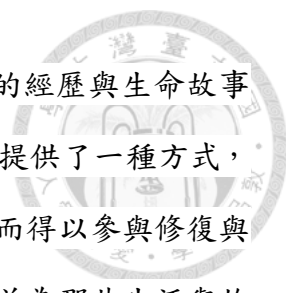
以歷史呈現過往的種種並不表示僅僅是「認識過去的真實面貌」，這更意味著在危險的瞬間，捕捉到一段記憶如閃光般掠過的剎那。歷史唯物主義希望保留的，是這種在危險時刻突然浮現於歷史主體眼前的過往景象。³

在〈論歷史的概念〉中，相較於歷史主義者將人類歷史視為朝向未來發展的線性進程，此一觀點實則假借美好的承諾來安撫與麻痹大眾，藉由構築對未來的幻象，使當下的苦痛看似不再難以承受，進而為當前的各種不義辯護。歷史唯物主義的主要意義在於打破「過去—現在—未來」的線性時間結構，並於此脈絡中尋求班雅明筆下的「歷史天使」⁴：一個遭「進步」風暴吹向未來的展翅天使，目光憂愁地凝視過去，注視著由無數無法挽回的災難堆積而成的瓦礫，其中掩埋著無產階級革命的記憶群像。

這些過往革命的意象，如何與當下的連繫與傳遞過程中，於「後記憶」（postmemory）的撰寫重建中被解放，並如同班雅明所期望的，透過對過去的辯證汲取啟示，以政治行動為前人創造歷史，成為通往未來的救贖力量？進一步而言，我們何以將對歷史進步論的拮抗，重新劃分被規範的時間與空間，具體地在動態且開放的現場，轉化為實際的政治行動？羅馬尼亞裔學者瑪麗安娜·赫希（Marianne Hirsch）的記憶研究中指出：

³ Walter Benjamin. "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn (New York, US: Schocken Books, 1969), p. 255.

⁴ 班雅明在其著作中引用德國畫家保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）的畫作《新天使》（Angelus Novus）意象，以此批判歷史主義者與進步史觀。班雅明曾如此形容「歷史天使」：「祂將臉轉向過去。在我們遭過一連串事件的地方，祂看見一場災難不斷製造一堆又一堆的殘骸，扔到祂的跟前。天使想留下，喚醒死者，將粉碎恢復原狀。但天堂吹來一場風暴，攔住祂的雙翼，力道大得讓祂無法收攏翅膀，無法抗拒地被吹向祂背對著的未來，跟前的殘骸堆向天際。我們所謂的進步，就是這場風暴。參見：Walter Benjamin. "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn, pp. 257-258. 譯文引自霍華·艾蘭德、麥可·詹寧斯著，賴盈滿譯：《班雅明傳：歐洲最後一位知識分子的生命與心靈》（台北：衛城，2024年），頁667。



記憶提供了一種途徑，使那些本可能在歷史檔案中缺席的經歷與生命故事得以顯現。作為一種「反歷史」(counter-history)，「記憶」提供了一種方式，使我們能夠檢視權力結構如何造就遺忘、湮滅與抹消，進而得以參與修復與補償的行動。它承諾提供超越傳統司法結構的正義形式，並為那些生活與故事尚未被深思的個人和群體發聲。⁵

面對繁雜的歷史過往，「記憶」若能超越淺薄的資訊堆疊與單純的編年敘事，並以「政治行動」的姿態遂行歷史編寫 (historiography)，便具有挑戰既有歷史框架的可能性。它應成為一種針對時代主體認同及特定社會文化背景的批判性分析工具。對此，趙剛提醒我們：

在無盡繁複的歷史敘述中，我們記得什麼？遺忘了什麼？我（們）的記憶若是與你（們）的記憶不同甚或牴牾，那麼誰的記憶算數？提出這些問題，也就是釐定「歷史編寫」的角色。社會秩序是建立在對記憶與遺忘的控制之上，而歷史編寫也就是記憶與遺忘的操作工程。⁶

表演不應僅止於傳統的再現與模擬，也不只是將觀眾安置於統一的幻境中，使他們忘卻自我，單純對受苦受難的主角產生憐憫與移情。相反地，對布萊希特而言，劇場的目的是邀請觀眾成為理性的社會觀察者，回到自身立場，在故事情節中插入個人判斷。當我們開始質疑事物的本質或探問其現存形式的原因時，即已對其遂行「陌生化」(Verfremdungseffekt)。唯有認知歷史與現實的斷裂與偏移，觀眾方能藉由思考與辯證，主動探索與理解其社會處境，進而促進社會交流的可能。如同阿甘本 (Giorgio Agamben) 在〈何謂當代？〉(What Is the Contemporary?) 中闡釋「當

⁵ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York, US: Columbia University Press, 2012), pp15-16.

⁶ 趙剛：〈李自成是好人，還是壞人？歷史編寫與社會控制〉，《主體狀態：雜文散論於歷史、文學與社會理論之間》，頁 154。

代人」的意義：



當代人不僅僅是感知當下黑暗並捕捉永遠到不了的光的人，也是在分割、介入時代的同時，能夠改造時代，讓它跟其他時代建立關係的人，能夠以全新的角度解讀歷史，不因個人意志，而是因某種不能不回應的需求而「援引」歷史的人。⁷

自 1990 年代以來，社會無戒備地擁抱民主化與自由化浪潮。儘管如此，在缺陷重重的現代民主政治中，個體應秉持當代「偏離」與「不合時宜」的姿態，保持自主意志與批判的雙重潛質。然而，權力結構與政治分配的現實卻常積極阻礙這些潛能的實現，導致人們在物質條件上受到剝奪，無法充分展現自身能力。法蘭克福學派（Frankfurt School）第一代之代表學者赫伯特·馬庫色（Herbert Marcuse, 1898-1979）從馬克思的意識形態批判視域，對整個社會結構與倫理型態提出建構「新感性」（the new sensibility）⁸的思維。馬庫色的觀點欲藉由藝術實踐，尋求在工具理性社會中解放的可能，並揭示一種新的感知方式以對現實世界產生超越與想像，喚醒人的主體意識，使被遺忘的反抗語言與意識得以重新浮現。

故而，劇場創作所承擔的道德責任與哀悼情感，尤其在關注那些被排斥的弱勢主體時，更需揭露隱藏在歷史背後的深層權力結構，超越單向思維的辨析與呈現。最終，我們無需僅沿著線性史觀前行，而是在這驟然的停頓中，重新領悟並挖掘出那些被時間消磨殆盡的殘酷記憶，包括「對過去政治迫害的真相和歷史，必須完整

⁷ 喬治·阿甘本：〈何謂當代？〉，收錄於謝杰廷、張芳薇主編：《當代展演》（台北：臺北市立美術館，2022 年），頁 33。

⁸ 馬庫色在其美學理論中，尤其在「新感性」觀點上，繼承了提奧多·阿多諾（Theodor Adorno, 1903-1969）的否定辯證法（negative dialektik）與美學理論，不單是呼喚藝術在人類感官與想像力層面尋找解放的途徑，更是對資本主義社會現狀的批判與變革實踐。新感性的生成，強調當前資本主義社會的文化缺乏真正的美學與倫理。藝術不僅是現實的反映，更是一種強有力的工具，能重新塑造現實與生活方式，從而推動社會的再建構。在馬庫色看來，藝術具有賦予人類感性與本能以新可能性的潛力，使個體得以實現對被壓抑感性的再次脫離，避免被支配意識形態收編，進而形成自主的審美形式空間。參見：Herbert Marcuse, *The New Sensibility*, in *An Essay on Liberation* (Boston, MA: Beacon Press, 1969), pp. 22-37.

地加以呈現」⁹，以及「需要能夠檢視矛盾記憶的分析空間，讓競爭的、被邊緣化的聲音得以被聽見」¹⁰。



二、釋放異質：構築政治社會場域的展演

回溯德國政治理論家漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt, 1906-1975）與法蘭克福學派代表人物尤爾根·哈伯瑪斯（Jürgen Habermas）的主張：前者認為公共場域（public realm）是個體相聚的空間，使個體得以登場言說生命的內在經驗，展現主體性的政治行動，並透過互動機制，在相互理解與承認中建立起共感（common sense）¹¹；而哈伯瑪斯則強調，公共場域（Öffentlichkeit）¹²是獨立於政治權力的中介空間，既是進行民主教育、實踐理性批判的場所，也是構建自由民主社會秩序的基礎。在這一政治行動或實踐的網絡中，人們歷經論辯與討論所形成的公共輿論（public opinion），具備超越政府公共權的力量。

然而，在當今公共場域仍受資本權力掌控的背景下，記憶政治議題上，僅以建構「開放、自由」的政治空間為目標仍不足以拓展歷史想像的邊界，甚至可能淪為文化消費市場操控的新領域。針對 20 世紀左翼記憶的迅速遺忘，我們該如何破除當代歷史詮釋者對集體記憶的敘事主宰，憑藉異質敘事在新構建的空間中串聯，以重新觸發對特定歷史的思考？或許我們常以為的「社會共識」，實則是排除眾多異議之聲而成的象徵結構。

有別於時常扮演促進公民平等、非暴力參與及民主治理角色，並由社會菁英與

⁹ 台灣民間真相與和解促進會：〈什麼是轉型正義〉，台灣民間真相與和解促進會網站（無日期），<https://taiwantjc.org/transitional-justice/>。檢索日期：2024 年 9 月 4 日。

¹⁰ Sipiwe Ignatius Dube, "Transitional Justice Beyond the Normative: Towards a Literary Theory of Political Transitions," *The International Journal of Transitional Justice*, Vol. 5 (14 April 2011), p. 195.

¹¹ 漢娜·鄂蘭著，林宏濤譯：《人的條件》（*The Human Condition*）（台北：商周，2021 年），頁 300。

¹² 參見哈伯瑪斯著，曹衛東等譯：《公共領域的結構轉型》（*Strukturwandel der Öffentlichkeit*）（台北：聯經，2000 年），頁 i-xliii。



主流媒體主導的公民社會機構，印度左翼戲劇實踐者、政治學家帕沙·查特吉（Partha Chatterjee）曾以「第三世界下層人民」為主體，探索新的民主政治場域——「政治社會」¹³。其目的是讓被排除在公民社會之外的下層階級群眾「求生存，不在奪取國家機器，也不在於取得公民社會的領導權，因而開啟了一個中介於兩者之間極為不穩定的暫時性空間」¹⁴。在不斷變動的社會與政權脈絡中調整策略與位置，採取與「權力集團」（包括國家、資本、媒體與主流民間團體在不同狀況中的結盟）¹⁵拮抗的姿態直面「政治」，鞏固政治或社會運動的相對自主空間。誠如法國哲學家洪席耶提及，真正的「政治」（la politique）非僅限於「治安」（police）的運作，即由政府、權力鬥爭、法律規範與典章制度所構成的社會秩序體系，而在於揭示在不同社會、政治與經濟條件下所形成的多樣化認知，並暴露現有體系中的不平衡與不公，打破這種治安秩序，激擾既有的分配體系，形成新的感性體制。

在洪席耶的觀點中，「治安」與「政治」都是感性配享（le partage du sensible）的一種表現，涉及對身分、地位、話語、噪音，以及可見與不可見事物的再定位，政治正是提供新的分配可能。¹⁶藝術媒介能夠直接面對、介入或擾動現實的實踐活動，重新切割並分配對世界的感知，突破當權者對歷史的再現及紀念碑式的框架，從而使民眾的抵抗敘事不再被系統性地抹除或強制遺忘：

一則，藝術可能因為遵循當代規範性美學制域而強化了同時代的政治共識；

再則，藝術可能受到時代政治衝動之牽引而挑戰既有的美學制域，透過各種操作重新分配其細節部署，而打開一些空間，讓不可見者得以出現。¹⁷

¹³ 帕沙·查特吉著，唐維敏譯：〈論後殖民民主中的公民社會和政治社會〉（*On Civil and Political Society in Postcolonial Democracies*）。收錄於陳光興主編：《發現政治社會：現代性、國家暴力與後殖民民主》（台北：巨流圖書，2000年），頁157。

¹⁴ 陳光興：《去帝國：亞洲作為方法》（台北：行人，2006年），頁367。

¹⁵ 同前註，頁371。

¹⁶ 參見賈克·洪席耶著，楊成瀚等譯：《感性配享：美學與政治》，頁26-37、賈克·洪席耶，劉紀蕙等譯：《歧義》（*La mesentente*）（台北：麥田，2011年），頁7-15。

¹⁷ 賈克·洪席耶著，國家編譯館、黃建宏譯：《影像的宿命》（*Le destin des images*）（台北：典藏

事實上，「藝術和政治在很多層面互有聯繫」¹⁸。在劇場領域中，同樣存在可感性分配 (*partage du sensible*) 的規範性原則。紀蔚然也在洪席耶美學論基礎上道出：「當有人提出和『共識』 (*consensus*) 有別於的『異識』 (*dissensus*) 時，政治才真正發生，否則只會在官方的範疇裡打轉。藝術的意義亦在於此，那些為官方說話、向主流看齊的『作品』從來不在洪席耶考慮之列。」¹⁹在現代被歸類為「後戲劇劇場」 (*postdramatisches Theater*) ²⁰ 範疇的戲劇實驗中，它是否能突破以文字敘述為主的傳統線性故事的局限，展現那些不可名狀的感性經驗？是否能仰賴紀實與虛構之間的辯證，並「有能力繞過歷史真相和個人真相的限制，超越傳統的自由主義敘事，解放出更多可能性，展現出轉型正義所關心的議題」²¹，以及「提出在規範性話語中容易被忽略的各種可能」²²等疑問。本文接著將以與轉型正義相關的非典型劇場空間實踐為基礎，涵蓋教育場域、特定場域 (*site-specific*)、手持銀幕與遊戲介面等藝術案例，探究上述核心議題，進而闡明其在轉型正義劇場實踐中的啟示與挑戰。

藝術家庭，2011 年)，頁 4。

¹⁸ 紀蔚然：《別預期爆炸：洪席耶論美學》（台北：印刻，2017 年），頁 137。

¹⁹ 同前註，頁 57。

²⁰ 雷曼將 1970 年代以來在西方劇場中，無法被歸類且顯示出戲劇典型範式 (*paradigm*) 失效的形式，統稱為「後戲劇劇場」。這些形式堅持在戲劇範圍之外進行創作，涵蓋當時新出現的多樣劇場形式。雷曼的理論旨在顛覆、解構、反抗並創新「前戲劇」（包含古希臘戲劇與亞里斯多德《詩學》論）及戲劇劇場時期（以中世紀之後以劇本為中心的戲劇形式）的框架，但他不願以「後現代」一詞來形容這種新型態的文化現象。換言之，雷曼認為所謂的後戲劇劇場實際是在劇場實踐上超越傳統戲劇形式，而非超越現代或完全棄絕傳統。「包括了舊美學的當下化、重新接納與繼續使用，並融合以往的一些革新。這些革新在文本或劇場的層面上已經向傳統戲劇理念告別」。參見：Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. by Karen Jürs-Munby, pp. 24-25.

²¹ Sipiwe Ignatius Dube, "Transitional Justice Beyond the Normative: Towards a Literary Theory of Political Transitions," *The International Journal of Transitional Justice*, Vol. 5, p. 196.

²² 同前註。

第二節 歷史感知：喚起意識形態批判的教育場域

綜觀不同政治脈絡下的劇場，自公元前六世紀末的古希臘時期，戲劇演出便被視為重要的政治公共場域討論。透過省思悲劇中當代社會的價值矛盾及人物遭遇的因果報應，戲劇傳達了城邦秩序的價值觀，並達成政治宣教與警世效果，劇作家也在劇中設計代議民主政治的議論情節、戲謔當時的政治人物，並安排象徵雅典公眾聲音的歌隊（Chorus）等。例如，在索福克里斯（Sophocles, 496-406 B.C.）的經典著作《安蒂岡妮》（*Antigone*）中，安蒂岡妮與僭主克里昂（Creon）之間的爭辯，揭示了維護城邦利益與家庭倫理之間不可調解的矛盾，激發出強烈的戲劇性張力。

埃斯庫羅斯（Aeschylus, 523-456 B.C.）在其三聯劇《奧瑞斯提亞》（*The Oresteia*）之最後一部《和善女神》（*The Eumenides*）或《乞援女》（*The Suppliants*）等劇中，人物為各自的「正義觀」辯護，並由陪審團法官根據自身判斷投票，彰顯了雅典城邦透過民主、法治與程序正義建立整合與秩序的過程。劇中將英雄故事轉化為公共議題與思想意識；歌隊以冷峻而理性的表現，反映了社會輿論與道德評判，藉此喚起觀眾對公眾事務的參與意識及更深層次的思忖。

借鑑古希臘戲劇的反身性操作及現代民主雛形的刻畫，後世劇作家得以汲取「在文化場域中介入社會」的政治美學遺產，並超越古希臘封建父權體制下「公民」（即非奴隸成年男性）的界定及人物對「宿命論」的妥協，將焦點轉向代表被壓迫者與無產階級的「民眾」的抵抗。

屬於民眾的劇場理論，自上世紀 20 年代以降，無論是俄國革命催生的全球無產階級文化運動（Proletkult），還是德國左翼劇場的實踐，都取得了顯著成果。其中，埃爾溫·皮斯卡托（Erwin Piscator, 1893-1966）與布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）藉由戲劇形式與內容的革新，成為推動左翼政治美學的重要代表。皮斯卡托與布萊希特在此期間著眼於為民眾而作的戲劇，捨棄當時資產階級劇院中推崇建立「幻象」（illusion）的自然主義戲劇，並開創出「史詩劇場」（episches Theater）

的革新路徑。在舞台上，他們運用陌生化效果與劇情發展的中斷，使台下的觀賞者跳脫對劇中人物的無批判情感投射，並在辯證式劇場（dialectical theatre）所創造的理性距離中，促進教育與意識覺醒，刺激觀眾釐清社會情境的矛盾，最終使觀眾走出劇院後，在現實中產生行動的契機。

為了改變生產方式和生產工具，布萊希特便依據進步的（關注生產工具之解放、因而對階級鬥爭有所助益的）知識分子的理念，而建構了「改變功能」（Umfunktionierung）這個概念。他率先向知識分子提出一個意義深遠的要求：如果沒有按照社會主義的精神盡可能改變生產工具，就不該把它們提供出來。²³

正如上述班雅明於 1934 年 4 月在巴黎法西斯主義研究所的演講中所討論的文學生產關係，以及他對布萊希特藝術工具改革的肯定，我們得以理解藝術不僅是現實的反映，更是一種推動社會變革的力量。因此，懷有革命理想的藝術家不應盲目接受現有的藝術生產模式，而應致力於建立新的觀演模式，並重構藝術家與群眾之間的關係。

第二次世界大戰結束後，社會運動文藝於上世紀 50 年代至 60 年代迅速發展，第三世界國家的民族解放及反帝反殖運動如雨後春筍般興起。戲劇與其他文藝作品的創作成為服務革命事業的重要工具。如同毛澤東在延安文藝座談會上所總結，文藝作品若站在左翼立場，應深入了解無產階級與人民大眾的生活與語言，以便創作出符合人民需求的作品，從而以創作團結、教育、激發群眾鬥爭，並成為打擊敵人的有力武器。²⁴猶如波瓦在 1970 年代流亡阿根廷、輾轉秘魯，後以法國為據點

²³ 華特·班雅明著，莊仲黎譯：〈作為生產者的作者〉（*Der Autor als Produzent*），《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》（台北：商周，2019 年），頁 311。

²⁴ 參見毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉（1942 年 5 月），收錄於毛澤東：《毛澤東選集》第三卷（北京：人民，1991 年），頁 847-879。

完善其理論期間，他在布萊希特革命性與政治性美學基礎上，融合其「第二父親」保羅·弗雷勒提出的《受壓迫者教育學》解放行動論，進而發展出被壓迫者劇場、論壇劇場（Teatro Fórum）等概念與形式。

戲劇的教育作用主要體現在賦權觀眾，使其從觀賞中獲得啟蒙與政治行動的力量。當古希臘時期戲劇被視為公共事務的重要參與媒介，用以喚起公眾的政治意識；致力於反法西斯主義與反戰的布萊希特，將戲劇用作揭示社會結構壓迫的工具，意圖塑造工人階層的抗爭力量；而在後殖民時期，波瓦及其他第三世界的劇場工作者將劇場視為「革命的預演」（o ensaio do revolução）²⁵，進一步釋放階級鬥爭的潛力，使其成為對抗壓迫的重要途徑。從以上戲劇史的梳理，可以探見戲劇的生產關係始終與政治和教育緊密連繫，並在不同時代承載著社會變革的功能。

在台灣，轉型正義教育劇場成為當代文化行動（cultural action）的一項重要實踐，包括台灣應用劇場發展中心（下稱應劇中心）將轉型正義議題融入「被壓迫者劇場」互動策略，運用教育戲劇（Drama in Education）及教習劇場（Theatre in Education）等不同型態，遂行歷史議題的教學與公共實踐。這些另類劇場延伸的教育模式，是否能夠承繼劇场的政治美學遺產，引領參與者重新審視歷史及廣泛的文化脈絡，並肩負起當代劇場介入社會、批判現實的政治使命？此外，針對教育劇場實踐白色恐怖特定歷史之際，能否有效拆解權力機器對記憶政治的操控，並在思辨中重新配置感知的過程中，提供全新理解議題的視角？這些問題將構成本節探討當代台灣教育劇場中轉型正義戲劇作品的重要議題。

一、解放教育場景中的公眾政治行動

無論是在促轉會成立期間，或是其解編後由中央主管機關接手，相關轉型正義

²⁵ Boal, Augusto, *Theatre of the Oppressed*, trans. by Spanish by Charles A. et al. (London: Pluto Press, 2008), p. 98.

事務均延續促轉會的教育理念。其目標是透過學校課程教學、促進社會多元參與及人權價值實踐等途徑，普及轉型正義在校園與公眾間的教育，深化全民對轉型正義的認識與歷史反省。此過程強調「公開溝通、凝聚共識」，並兼容不同視角的敘事，基於人權的政治文化締造社會和解與安定。²⁶當轉型正義透過社會領域與人權議題融入國民義務教育與大專院校教育，由教育部主導推動深化學習內容，並透過藝文活動、資源共享與宣傳等方式廣泛推廣。

我不禁想問：官方現今在教育場域投入大量資源，是否只是實行某種對歷史知識的灌輸？進一步來說，這些形式上看似多元豐富的教育途徑，能否讓接收知識的個體不倚賴教學場域中所謂少數「知識菁英」的詮釋支配，而真正擁有自我主張與質疑史觀的過程，從而反思現有的社會結構與權力關係？跨學科的藝術作為學習策略，又如何真正轉變教育體制內的教學關係，為學生的批判性思維提供實踐平台？誠如蕭阿勤所提出，應建立「一個開放的、自由的公共場域，可以使各種記憶自由表達」，這是一個「足以防止任意的、工具主義的歷史記憶改造的那些因素，其存在與否，非常有賴一個開放的、自由的公共領域。這種社會空間是一個個人記憶、專業批判、揭露真相、以及不同詮釋，都可以自由地表達的場域。」²⁷

（一）邁向政治潛能的教育劇場

洪席耶的著作《無知的教師：智力解放五講》（*Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 1987），他憑藉 1968 年席捲歐洲的五月風暴（Mai 68）指出，被結構馬克思主義（Structural Marxism）知識階層所不信任的底層階級，實際上具備理解與反抗的自主意識。此外，受到法國教育哲學家雅克托（Joseph

²⁶ 參見教育部：《國家轉型正義教育行動綱領（2023 年至 2026 年）》，院臺正字第 1131015987 號函核定（2024 年 7 月 26 日），頁 1-9。

²⁷ 蕭阿勤：〈集體記憶理論的檢討：解剖者，拯救者，與一種民主觀點〉，《思想》第 35 卷第 1 期（1997 年 3 月），頁 254。



Jacotot) 的啟示，洪席耶開始思考教師在社會秩序中的角色，以及解放教育觀念的基本邏輯。特別是作為知識傳遞者的教師，往往透過自身的話語與解釋，設定學生與文本的距離，為知識蒙上迷霧，從而製造出「知—無知」的結構，橫亘於學生與知識之間。社會上的菁英階層長期占據啟蒙者的特權，在知識與廣義的社會學習者之間潛移默化地維護不平等，並樹立自身權威。即使官方政策看似旨在透過公共教育啟迪民智，但在智性不平等的內在預設下，這似乎註定了該教育目標的困境。學生的理性越是不足，反而越倚賴傳統教師知識的講授、啟蒙、詮釋與框定，使得自身主體的內在意識無法獲得全面解放。²⁸

此外，弗雷勒的經典著作《受壓迫者教育學》(*Portuguese: Pedagogia do Oprimido*, 1974) 也以拉丁美洲的革命思想與社會主義運動，以及切·格瓦拉(Che Guevara, 1928-1967) 擔任革命領袖為例，深入探討教育者在社會變革中的角色，特別是如何借鑑提問式教育(problem-posing education)來解放社會中的被壓迫者。弗雷勒指出：

真正致力於解放的人，必須完全拒絕「囤積式教育」(banking education) 的概念，而應改以將人視為具備意識的個體，將意識視為意欲(intent upon) 於世界的存在。他們應放棄將知識「儲存」於學習者的教育目標，轉而提出人類在其與世界關係中的問題。「提問式」的教育，回應了意識的本質——即意向性，拒絕單方面的資訊傳遞，並強調真正的溝通。²⁹

由此可見，在囤積式教育體系下，學生被動接收知識，被視為溫馴的存有(docile beings)，不再對社會結構與權力提出質問。反之，提問式教育與溝通過程的建立，

²⁸ 參見雅克·朗西埃著，趙子龍譯：《無知的教師：智力解放五講》(陝西：西北大學，2020年)，頁25-58。

²⁹ Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed, 30th Anniversary Edition*, trans. by Myra Bergman Ramos, intro. by Donaldo Macedo (New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2005), p. 79.

得以促進學生充分展現自我主體性，並對自身處境與歷史進行批判性認識，同時解決與教師之間的關係矛盾，透過坦承開放的場域，彼此成為探索社會問題的夥伴。

在《國家轉型正義教育行動綱領》中，提到「轉型正義也是民主轉型後『社會網絡民主再生』（democratic regeneration of the social web）的過程」³⁰，這意味要在公共領域建立新的人際關係與對話機制，透過法律與社會過程重構社會關係與政治身分，將有助於建立未來的和解願景與廣泛信任。在台灣轉型正義教育劇場實踐中，許多教育劇場作品受到波瓦劇場理論中提升社會意識與參與式劇場特性的啟發，並未聚焦於譴責過往暴行或單一控訴加害者，反而更專注於探討當前轉型正義政策的缺陷、政治受難者及其家屬生活中持續的創傷痕跡，以及復權的不足之處。這些作品以觀眾或參與者為主體，與演教員（actor-teacher）³¹共同叩問現行政策的挑戰、弊病與潛在解決之道，從而引導社會邁向更具建設性的和解未來。

例如，許瑞芳曾帶領台南大學戲劇創作與應用學系的學生，配合 2018 年台灣歷史博物館常設展《挑戰者們：解嚴 30 周年特展》，共同創作出教習劇場作品《遲來的家書》。此作品透過教習劇場多種互動策略³²，使觀眾感受戒嚴時期的政治氛圍並重現政治受難者家屬所處的艱難情境，進而集體思索如何改善他們被社會遺棄的窘境，並對這些在解嚴後鮮少人關注的政治隱傷產生同理。此外，由演出單位「未指稱共作場」於 2019 年以論壇劇場的互動形式，製作《無／法／對／白》，試圖從 1950 年代政治受難者對孩子難以啟齒的心境出發，邀請觀眾介入討論 1998 年

³⁰ 教育部：《國家轉型正義教育行動綱領（2023 年至 2026 年）》，院臺正字第 1131015987 號函核定，頁 2。

³¹ 在教習劇場中，演教員（actor-teacher）身兼演員與教師的雙重職能，不僅參與劇情的編排與演出，也需承擔引導學員共同排練、討論與解決問題的責任。演教員依據教案引導學員進行分析與討論，以促進互動與學習效果，進而達成教育目標。

³² 在《遲來的家書》中，教習劇場策略充分展現戲劇教育的多樣性與互動性。首先，許瑞芳藉由教習劇場中的「謠言圈」（gossip circle）設計，讓參與者兩人一組，以耳語方式互相揣測政治受難者的家庭處境，藉以增強代入感與對情境的理解。接著，「良心巷」（conscience alley）要求參與者組成兩排，讓劇中角色從中間穿過並聆聽多種聲音，以深化情感體驗。爾後，在「坐針氈」（hot-seating）策略中，角色因心裡的懼怕而直接與大家討論是否接受來自中研院學者的口述歷史訪問；同時，此策略更鼓勵參與者取代演員，親身推動劇情發展，從而達到更深層次的學習與理解。



5 月立法院通過的《戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例》（下稱《補償條例》）中的缺失。2020 年，應劇中心團隊開始構思教習劇場作品《紅色青春》。自 2021 年至今，該劇已在台北、台南、廣州與上海等地的校園與展演空間巡演。該劇以白色恐怖時期的「郵電案」（台灣省工委郵電總支部案）許金玉事蹟為原型，描繪當時工人們在國語補習班接受中共地下黨員的啟蒙，閱讀馬克思主義書籍與魯迅等左翼文學，並藉由罷工與抗議等集體行動爭取勞工平等權益。

（二）歷史意識的重新呼召：《諾言》

在發展教習劇場《紅色青春》的前一年，應劇中心負責人賴淑雅與專員蘇品瑄便已投入轉型正義教育劇場的實踐。應劇中心團員藉由設計過程戲劇《諾言》，並透過歷史顧問許孟祥的訪談與引介，將參與李媽兜案的江來傳等非典型政治受難者的故事作為教案的前文本（pre-text）。他們帶領國中三年級至高中三年級的師生與其他公眾，探索那些因逃難自盡而無法被歸類為「不當審判」，進而失去補償資格的困境。例如，將時空拉回 1951 年 11 月，江來傳在逃亡兩年後於屏東萬丹蔗園服毒自盡。當時，《中央日報》等媒體報導此事，稱其為「畏罪自殺」。然而，當地村民不顧「受匪牽連」的恐懼，仍協力將其遺體運回故鄉潮州。在《補償條例》通過後，江家子女申請補償卻遭駁回，理由是江來傳未經逮捕與審訊，不被視為「受裁判者」。同時，他的上線領導李媽兜因「匪諜」身分被捕槍決，也被排除在補償資格之外。至今，江來傳等人仍被視為轉型正義「法外」的受難者。³³

當我們回望那些因補償規範而被排除於正義之外的受難者，是否也應給予他們公平的歷史定位與賠償？江來傳的例子不僅關乎補償資格的喪失，更涉及參與

³³ 關於江來傳的事蹟，參見台灣地區政治受難人互助會：〈反共的「國安正義觀」正是台灣恐怖政治的根源——評黃年《沒有真相沒有正義：從馬場町銘文看轉型正義》一文的可怕用意〉，《苦勞網》（2017 年 12 月 26 日），<https://www.cooloud.org.tw/node/89957>。檢索日期：2024 年 11 月 12 日。



地下組織、被視為「匪諜」的工作者是否應該被納入轉型正義的範疇。應劇中心帶著這些問題意識，設計出為時兩小時的《諾言》戲劇教育課程，其過程涵蓋情境引入、入戲體驗至引起思考。

課程一開始，教學者透過虛構敘事 (teacher narration) 引入一位年邁的吳慶同。由於吳慶同年事已高，無法再為已故朋友江期新 (江來傳原型) 掃墓，便請教學者代勞，並交付一袋物品以幫助學生了解他的朋友。教學者隨後拿出百寶箱 (compound stimulus)，展示為劇中角色準備的「仿真」物件，讓學生分組討論其意義，逐步激發他們對歷史物件的好奇心。隨後，學生根據亡者日記的內容分組進行旁述默劇 (narrated mime)，試圖推敲江期新在日據殖民時期「二林事件」到戰後初期參與地下黨的經歷與心境，並根據當時社會情境即時演繹人物行動。接著，透過展示 1950 年代的官方媒體報導，讓學生窺見媒體視角與真實情況的差異及當時的社會氛圍。同時，演教員身穿吳伯伯衣著，在坐針氈 (hot-seating)³⁴ 策略設計下與學生分享他與昔日同伴的故事，並藉此進行社會評論與交流。爾後，教學者在一旁設置空椅 (empty chair)，象徵處理轉型正義議題的單位，讓學生寫下此時對轉型正義的新看法與建議，並將紙條貼在椅子上。最終進入集體討論階段，展開白色恐怖歷史與轉型正義議題的對話，作為課程的結束。

在紙條上的書寫中，我們清晰看到學習者的思考路徑，以及他們對歷史記憶求真、求知的強烈渴望。其中包括：「在國、高中歷史課本上應該多說或多元地描述二二八事件至白色恐怖這段史實，而非兩、三句話帶過」、「扁平化人事物不能解決問題核心，共產主義不可怕，可怕的是權力政治。怎麼樣才能真正面對轉型正義？從誠實開始，真正聆聽他們的故事，請回到人民本身。」、「在討論這段歷史時，應

³⁴ 坐針氈 (hot-seating) 作為教習劇場的一項重要策略，讓劇中角色能跳出情節，與觀眾進行直接對話。在協調者的引導下，觀眾觀看一段表演後，將有機會向角色提問，藉此協助角色釐清自身心境、深化議題，並提供解決困境的建議。透過這種互動，觀眾不僅能深入了解角色的觀點、動機與其他人物關係等，還能在集體討論中匯集不同觀點，進而刺激想法的產生。參見許瑞芳：〈T-I-E 在臺灣的發展與實踐—以台南人劇團教習劇場之經營為例，探討教習劇場的未來與展望〉，《戲劇學刊》第 8 期 (2008 年 7 月)，頁 117。

先放下所有過去的認知與立場，嘗試同理他們，了解他們的想法」，「希望故事的傳遞，不只是憐憫受害者或是醜化敵人。當我們在每年的二二八（紀念日）再講一次這個故事時，我們要重新檢討那時候的問題，現在是否仍然發生。」³⁵等等。由此可見，戲劇教育的實踐，在當前社會對歷史檢視與轉型正義的探討上，產生諸多共鳴與影響。

誠然，教學者與學習者彼此站在「平等」的教學關係預設，在「沒有預設的腳本，不可預知結局，沒有外部觀眾」³⁶的原則引導下，憑藉劇場行動策略與教學技巧，引導學生積極參與歷史知識的構築，並在戲劇事件的建構過程中，激發對現實社會的關注與變革動力。這一「互為主體」(intersubjectivity)的過程，不僅幫助學生產生自身與社會的交感(metaxis)關係，也為他們提供了與看似遙遠的歷史經驗進行連結與擁抱的可能性。以《諾言》教案為例，不僅呼應洪席耶反覆強調的「解放」核心，教學者也適度將歷史詮釋權還給學習者，使其發揮自身的智識與行動，意識到史觀的可質疑性，並在主動思考中體悟當代社會如何透過法律界定、文化傳播與資源分配等手段，使某些特定歷史記憶遭到漠視，進而成為轉型正義難以觸及的領域。

二、質詢復權運動中的排除機制：《無／法／對／白》³⁷

若說過程戲劇《諾言》體現了「解放教育」的實踐場景，那麼《無／法／對／白》則施以被壓迫劇場中「論壇劇場」的手段。該劇結合預設的戲劇展演，不僅將社會議題引入舞台表演，更特意讓觀眾(spectator)時而成為作品中的演員(actor)，

³⁵ 此段內容由台灣應用劇場發展中心專員蘇品瑄提供。該教案的帶領活動是國家人權館主辦的「歷史鏡像：從記憶的保存到戲劇再詮釋」系列活動之一，已於2024年10月27日在國家人權博物館舉行。

³⁶ 陳韻文：〈推本溯源探究竟——創造性戲劇、教育戲劇與過程戲劇〉，收錄於顏若映、施慧美編：《臺灣藝術教育60年論文集》（新北：國立台灣藝術大學，2015年），頁236。

³⁷ 筆者觀賞的場次時間為2020年7月26日下午兩點，地點位於宜蘭縣冬山鄉老定咖啡店。

亦即主動參與戲劇的觀演者 (spect-actor)，並將此過程視為未來的社會行動。這不僅賦予參與者批判的能動性，也讓觀眾介入情境的原本設定，設法與演員共同解決當下困境，以揭發現實社會中的壓迫結構，幫助參與者以多元視角看待問題，進而探索劇中人物困境的可能解決方案，並認知自身具備改變現實的力量。³⁸

不同於《諾言》仰賴戲劇教案引導學生自行探索歷史脈絡，《無／法／對／白》則是一部少見從政策視角切入的轉型正義相關作品。該劇自 2019 年 10 月 19 日於松山文創園區首演，迄 2022 年自由路上藝術節期間，已在各地鄉鎮多次巡演。作品著重質疑《補償條例》偏重於因不當審判而受迫害的受害者，卻排除「經認定為叛亂犯或匪諜確有實據」者，藉此揭示轉型正義如何延續冷戰體制及白色恐怖陰影下的反共意識形態。

（一）左派難以企及的正義

回溯《無／法／對／白》聚焦的歷史背景，會發現其源於 1990 年代李登輝主政時期，多方民間團體的努力與請願下，政府也開始重視白色恐怖受難者的權益問題。林傳凱在〈「大眾傷痕」的「實」與「幻」—— 探索「1950 年代白色恐怖『見證』」的版本歧異〉中曾談到：

一些 50 年代的老政治犯於 1997 年 9 月 26 日成立「五十年代白色恐怖案件平反促進會」，獲北市府批准。「促進會」進而倡議，應比照「二·二八」模式處理「白色恐怖」平反，由政院組成調查小組，並給與受害者及家屬補償。到了 1998 年，「互助會」與「促進會」分別與省文獻會與市政府合作，紀錄口述歷史。這段時間的運作，與在媒體的曝光，終使立法院於 1998 年 5 月

³⁸ 在波瓦的著作中提到一個論壇劇場的例子：一位演員在餐廳中提出關於物價與勞務的癥結，引發周圍觀眾對工人薪資與生活成本的討論。這些提問使觀眾成為積極參與者，共同尋找可能的解決或替代方案，並反思當時的工人權益及社會不公。參見：Boal Augusto, *Theatre of the Oppressed*, trans. by Spanish by Charles A. et al., pp. 118-119.

28 日三讀通過《戒嚴時期不當審判暨匪諜審判案件補償條例草案》，於 1999 年 3 月 9 日成立「補償基金會」。³⁹



然而，該法令的推動，僅限因不當審判而遭冤屈的受害者或錯判的無辜者方能獲得補償。實際或間接參與地下黨活動、擁有共產或社會主義傾向的政治犯則被排除在補償機制之外⁴⁰。這是因為他們的政治立場與官方歷史敘事相悖，因而使他們為追求社會正義與政治改革所作的犧牲被忽視。

張立本在其論文〈兩岸和解能有真相？從「涉及情報的絕密檔案」與「事證明確不予補償」談起〉中說道：「『平反、補償與回復名譽』等措施不是『全面平反』，就存在重新檢視的必要，因其暴露了今日『正義』的諸多盲點。」⁴¹就連上述提及、負責根據《補償條例》進行補償、救濟與名譽回復等相關業務的補償基金會（戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償基金會），其成立目的也在於對個案的逐一審查認定：

在戒嚴期間之叛亂及匪諜案件中，所發生冤、錯、假之個案受裁判者而言，卻是永遠難以忘懷的傷痛。解嚴以後，政府為勇於面對歷史事實，以誠意負責的態度，考量當前民主政治生態及社會情勢，參酌外國實例，兼顧情、理、法，責成有關機關研擬法令，給予受裁判者適當之補償。⁴²

³⁹ 林傳凱：〈「大眾傷痕」的「實」與「幻」——探索「1950 年代白色恐怖『見證』」的版本歧異〉，《國立臺灣歷史博物館館刊》第 7 期（2014 年 5 月），頁 40。

⁴⁰ 法案第 8 條第 1 項第 2 款明文規定了其中一項「排除條款」：即「經認定為叛亂犯或匪諜確有實據者，不得申請補償」。詳見法務部：〈不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例〉，《全國法規資料庫》（2006 年 12 月 18 日修正），<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=F0120018>。檢索日期：2024 年 8 月 31 日。

⁴¹ 張立本：〈兩岸和解能有真相？從「涉及情報的絕密檔案」與「事證明確不予補償」談起〉，《台灣社會研究》第 103 期（2016 年 6 月），頁 219。

⁴² 根據專刊指出：共有 96 位不予補償（基金會結束運作前的十五年間共有 10,067 件申請案）。倪子修：《補償基金會十五週年成果紀念專輯 1998-2014》，（台北：戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償基金會，2014 年），頁 36。



在 1950 年代白色恐怖期間，許多遭到軍法判刑的政治犯，包括與林書揚與其他涉案的「老同學們」，他們的平反之路遭遇挫折。這源於《補償條例》對於冤假錯案界定與補償規範的不合理性，且一再汙名化與否定他們當時懷有的左翼思想與行動。藍博洲坦言：「對被扣上『匪諜』帽子的受難者家屬而言，最大的傷害莫過於在整個陷於恐共心態的社會中，所遭到的社會歧視與排斥；以及這種社會歧視所造成的精神上的傷害吧！」⁴³。互助會成員不得不在立法院審議期間發表強烈抗議。當時林書揚更明確質疑該法條的不合理性：

首先是法律層次的合法性問題。也就是，當年執法過程中有否違法執行的問題，當政府發動國家強權以軍法暴力蹂躪人民的基本權利時，政府本身便是違反程序正義的加害者，而無關乎人民被控的罪名或案情。其次是政治層次的合憲性問題。也就是，當年對國家目標、政策路線等的認定、設定過程中，執政者有否違憲之嫌，所謂反共最高國策的推行有多少是出於階級屬性、黨私立場的策略動機？⁴⁴

至今，歷史遺留的社會矛盾，使左翼政治受難者仍面臨正義缺失與復權困境。在兩岸關係惡劣、反共意識越發激烈的情況下，邱家宜當時報導所提及左翼運動者等待的「這一段時間」，似乎依然未有終結，平反的契機仍然遙不可及。那些仍在等待的人，對轉型正義的官方機構及其政策始終抱持不信任的態度。

回到戲劇作品《無／法／對／白》，其互動機制與教育意涵能否引導參與者在過程中意識到，轉型正義中屢被強調的補償正義，可能僅是一種表面化的真相還原，甚至在無形中深化「反共意識形態」的影響？此外，劇中如何透過非「冤錯假」案

⁴³ 藍博洲：〈台灣白色恐怖帶給受害者家族的苦痛與悲哀〉，《海峽評論》（2000 年 3 月 31 日）第 117 期，頁 56。

⁴⁴ 林書揚：〈當前政治受難人復權運動的曲折和限制〉（2000 年），收錄於《林書揚文集（二）如何讓過去的成為真正的過去》（台北：人間，2010 年），頁 197-198。

受害者形象的主人翁，展現其內心的掙扎，進一步凸顯法律正義的局限與缺失？



（二）觀眾介入：劇場權力結構的重新部署

《無／法／對／白》劇中描繪了一個典型的白色恐怖受難家庭。劇情從家族第三代成員張敬安在展覽中偶然發現外公張國棟寫給年幼母親的獄中家書展開，帶領觀眾踏上追尋歷史的旅程。張國棟因參與讀書會被判刑 15 年，歷經牢獄折磨後出獄，變得沉默寡言；內心的痛苦使他對家人閉口不談，逐漸疏離了家庭情感。女兒張瑾萱自幼承受「共匪後代」的指責，飽受同齡人欺凌，內心感到苦澀，成長過程中只能說服自己相信父親無辜，並非他人所說的如此不堪。這也是劇中埋下的核心衝突根源：張瑾萱冀望張國棟申請政府提供的《補償條例》。一方面，她希望藉此平反父親過往所受屈辱，並透過補償金改善家庭經濟；另一方面，則欲為自己長期被非議的標籤正名。然而，張國棟因曾參與地下組織而陷入道德兩難：簽署意味著向政府妥協，甚至否定自己過去的理想，這也讓他對當時為理想社會而犧牲的同志們深感虧欠；若不簽，則默認了那連至親都感到厭惡的「共匪」身分，從此加深父女間的裂痕與代際矛盾。

每當劇中人物彼此發生激烈衝突或遇到棘手問題之際，丑客 (Joker)⁴⁵ 便會「凍結瞬間重要時刻」或讓角色跳出情境，邀請台下觀眾從自身角度思考各種難題。在引導與問題追蹤的過程中，觀眾不再只是接收資訊的旁觀者，而是作為協作 (collaborator) 參與劇情，共同與角色覓尋新的解決路徑。例如，劇中張國棟直接向觀眾詢問是否要選擇向當局自首。隨後，父女在爭吵的場景中，丑客可邀請觀眾

⁴⁵ 波瓦於 1965 年創立的丑客系統，深受到布莱希特史詩劇場美學的影響，不僅成為被壓迫者劇場理論體系中的重要部分，也在論壇劇場中扮演關鍵角色。「丑客」之名取自撲克牌「Joker」，相較於其他牌張，其具備更大的流動性與協調功能，象徵著中立。該系統的核心在於打破傳統劇場的規範，適當打斷戲劇節奏，創造或延長觀眾能夠參與和沉思的時間。此時，丑客可被設計成具備多重角色與功能。該系統搭建了一座橋樑，不僅讓觀眾更清晰地釐清劇情所演繹的矛盾，並反思社會與政治議題；同時，丑客也需掌握劇目結構元素，鼓勵個體主動發聲、分享觀點，進而引導觀眾或參與者對現實的思考，並激發變革想像。參見：Ebru Gökdağ, “Augusto Boal’s The Joker System,” *Idil Journal of Art and Language* 3, no. 14 (October 2014), pp. 30-31.

介入，分擔家庭成員彼此的兩難，並與戲中角色分別進行坐針氈的討論活動，釐清人物各自的動機與心境。最後，再開放觀眾投票，以舉手的形式投出簽或不簽的抉擇，連帶影響接下來戲劇情節的進行。

然而，該劇在衝突安排上，特別著重於政治受難者及其家屬間對於是否簽署《補償條例》的激烈爭執，甚至由觀眾做出最後決定，迫使劇中父親妥協簽字，象徵他接受了政府對自身「政治正確」的定義。這樣的選擇，真能符合地下黨員心中的「正義」嗎？尤其在劇情與演教員的呈現中，對張國棟當年抵抗白色恐怖、面對結構性壓迫及左傾啟蒙思想的複雜背景並無深入描述，僅交代了他因參與讀書會而被判刑 15 年，在「我這樣做有錯嗎？」的層次上尋求答案。這使觀眾難以理解，為何這樣一個良好的平反契機，卻讓當事人極度抗拒申請補償的根本原因。在我看來：

當年參與政治活動的張國棟只在「為台灣好」而參加讀書會之理想下，問觀眾：「是該逃還是自首？」、「你們願意加入我們嗎？」；觀眾也隨之提出一些問題，包括：「那你的主張是什麼？說說看。」他卻以觀眾席內可能會有特務人員為由而不敢多言。在這樣的形式中，演員是能夠利用這段對白，將觀眾視為一群勞動底層，且以抵抗階級為號召，讓觀眾同理那時團結奮鬥的情境，但作品現階段只以角色單純的提問，似乎無法共構那時共同體之歷史想像，角色也剩下「受害者」形象的匱乏形塑，那要怎麼跟觀眾談轉型、復權（rehabilitation），尤其要如何解構時代的政治「異己」？⁴⁶

面對觀眾，張國棟呈現出「陰鬱失語姿態」，以及不清晰的歷史特徵與思想認同。林乃文也說道：「觀眾似乎只能從感性層面，隨著張國棟一起沉溺在『難以將創傷

⁴⁶ 簡韋樵：〈不小心就投合官方版的轉型「正義」《無／法／對／白》〉，表演藝術評論台（2020 年 7 月 30 日），<https://ncaf.tw/oO9zx>。檢索日期：2024 年 11 月 15 日。

化為有條有理的語言』的痛苦，而同樣無法在理性層面建構有效的對話」⁴⁷。

此外，梁家綺針對此劇在「觀眾賦權」上提出自身的疑惑：「在一個有限的戲劇時間中，快速做出二元的判準，會是好的公民素養方法嗎？」、「如果形式只是為了鋪設一條道路抵達結局，消弭了其中可能的複雜性，便大可拋擲。」⁴⁸由此可問：觀眾是否有真正在選擇過程中獲得相對的自主權？張國棟模糊的立場無法明確呈現政治脈絡，在短時間內觀眾是否能形成有效的溝通？當前的投票機制雖然讓觀眾參與決策，但若缺乏長時間的內化與沉澱，缺少對歷史議題的反覆思辨與探問，其深度恐難以真正發揮。真正的重點並非在當下促使觀眾迅速做出選擇，讓劇中角色在情節上妥協於親情，從而獲得一種表面的參與感。

相反地，應在議題上留下懸而未決的思索空間，讓觀眾離開劇場後仍沿著這條思考路線，持續保有社會意識與批判視角的可能性。誠如布萊希特在〈戲劇小工具篇〉（*Kleines Organon für das Theater*, 1948）第 67 條所言：

觀眾不是被邀請跳入河流般任意投入故事情節，隨波逐流地四處漂浮。每個橋段必須巧妙地扭結在一起，使這些扭結容易被注意到。情節橋段也不應含糊不清地相繼出現，而是要給予觀眾在事件與事件之間有機會插入自己的判斷，進行反思與評價。⁴⁹

總的而言，即便《無／法／對／白》在策略選擇與操作上尚存可議之處，作為首部聚焦於轉型正義政策的戲劇作品，它試圖以戲劇設置公開的「論壇」，使異議之聲互相碰撞、收集與辯論，凝聚出感性體驗與理性距離並存的討論場域，成為民主溝通的嘗試實踐，也是重新審視社會議題的契機。同時，這也為接下來探析的《紅

⁴⁷ 林乃文：〈再現「受難者」形象的漫漫長路：從《無／法／對／白》到《紅色青春》〉，表演藝術評論台（2022 年 1 月 11 日），<https://ncaf.tw/6WN3s>。檢索日期：2024 年 11 月 15 日。

⁴⁸ 梁家綺：〈對白的立基之處《無／法／對／白》〉，表演藝術評論台（2020 年 10 月 20 日），<https://ncaf.tw/VyQWv>。檢索日期：2024 年 11 月 15 日。

⁴⁹ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. by John Willett (New York: Hill and Wang, 1988), p. 201.

色青春》在轉型正義與教育劇場實踐中，提供了政治美學上的參照作用。



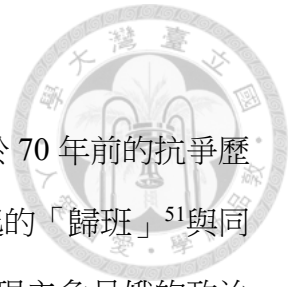
三、祛魅於革命思想遺產的對話式實踐：《紅色青春》

台灣的五〇年代白色恐怖就不只是殺了多少具有理想主義信念的知識菁英與民眾而已！它更把日據以來台灣進步思想的傳統，不管是哲學的、文學的、藝術的、乃至運動的理念都徹底消滅了；也因此它把台灣社會的良知與正義都徹底消滅了。從而造成以台灣資產階級為主導的親美、反共、反蔣、反華的台獨思潮，在小知識分子階層成為主流。也因此，一些受害者的下一代也自覺不自覺地成為妨礙台灣歷史前進的「白色恐怖」的共犯結構。⁵⁰

在當今白色恐怖相關劇場蓬勃發展的時期，多數創作側重於戒嚴期間受難者所遭受的迫害與悲情敘事，卻刻意去政治化地遺忘了那些為左翼革命志業而獻身的先進。這種遺忘使民眾在轉型正義的歷史記憶鬥爭中屢屢失敗，其行跡與思想也在主流社會中逐漸被掩蓋與消逝。2020 年，應劇中心帶著質疑歷史的鑰匙，啟動了「幽噤的聲音——關注 50 年代白色恐怖人權議題劇場計畫」。

該團隊以讀書會為起點，研讀台灣作家藍博洲、陳映真、鄭鴻生，南韓作家金石範、黃皙暎等人的著作，以及其他歷史相關文獻資料，以釐清國家恐怖主義如何扼殺光復初期學生與工人群眾發起的人民民主（People's Democracy）左翼運動。同時，團隊探討因社會主義思想與行動而入獄的台籍青年，以及 1950 年代遭到槍殺的在台地下黨人生命經驗；並且從亞際（Inter-Asia）視野出發，參照兩岸、兩韓及東南亞等地區的分斷歷史與現狀，重新追溯橫行亞洲的麥卡錫主義所造成的白色恐怖傷痕與意識形態恐懼症。最終，在歷時一年的共學與創作後，製作出教習劇

⁵⁰ 藍博洲：〈台灣白色恐怖帶給受害者家族的苦痛與悲哀〉，《海峽評論》第 117 期，頁 58。



場《紅色青春》。

基於一般觀眾對台灣戰後初期社會運動的陌生，該劇聚焦於 70 年前的抗爭歷史，改編自 1949 年台籍郵電工人組成的台灣省郵務工會所發起的「歸班」⁵¹與同工同酬訴求的工運。劇中將其重新演繹為礦場的罷工行動，以展現主角月娥的政治啟蒙歷程。同時，劇情融入國語補習班教員與工人群體間的生活切片與深厚革命情誼，透過月娥的視角，刻畫以地下黨員計梅真、錢靜芝形象為原型的方孝敏，如何在補習班中教導並啟發學生，與他們一同爭取勞動權益。⁵²最終，方孝敏選擇承擔所有罪行而被判死刑，只為保護她的學生。

《紅色青春》選擇以直面歷史的方式，牽引觀眾走進光復後的社會景況與民眾抗爭現場，領略老政治犯的社會主義啟蒙歷程，並與多數人立場不同的「共匪」、「老紅帽」或「通敵者」等被視為政治不正確的角色直接對談。憑藉這樣的呈現，劇作試圖彌補早已在大眾視野中消逝、集體記憶中失落的史實，重新追索台灣一群青年參與社會運動的情景。

⁵¹ 關於「歸班」，根據許金玉的親身經驗描述：「國民黨政府接收郵電部門以後，從大陸的職員一律按照上海管理局的標準計薪，並從優換算台幣。而我們這些日據時代就進入郵電部門的所謂『留用台籍員工』，卻仍按照當年日本政府所訂的低標準發薪。……在這樣的共同不滿情緒下，二·二八之後，本省員工就自發地要推動一種『歸班』運動，讓我們能早日從日本時代的制度回歸到祖國的制度。」此時，來自上海的第一屆台灣省郵務工會理事長陸象賢藉此提出口號：「實行同工同酬」、「要求解決台灣省籍職工的歸班問題」等，號召台灣籍郵電職工加入工會，以利團結爭取勞工權益。藍博洲：《春天：許金玉和辜金良的路》（桃園：台灣人民，2017 年），頁 76-78、參見陳柏謙主編：《激進 1949：白色恐怖郵電案紀實》（台北：黑體，2022 年），頁 107。

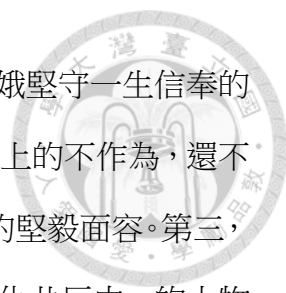
⁵² 隨著國民政府接收後，台灣本省人學習國語的熱潮興起，「國語補習班」在各地城鎮紛紛設立，成為常見景象。1946 年 9 月，陸象賢在成立郵務工會一個月後，便於郵局大會堂設立國語補習班，由具共產黨員身分的計梅真與錢靜芝擔任教員。這兩位國語老師無論在課堂內外都熱心投入，不僅在課堂中引薦左翼文藝作品、探討國民黨政權造成官僚資本主義社會的弊病，還積極與工人共同爭取勞工權益。此外，計梅真曾指導劉建修等人編修工人自辦刊物《野草》，讓工人們在練習國語的同時，抒發心聲。根據後來的口述歷史記載，「在她們與學生互動、共事的短短幾年中，更深刻地影響了郵電工人們一輩子的思想與行為，令他們對個人與社會、國家乃至世界局勢，有了全新的人生觀、價值觀與世界觀。」參見陳柏謙主編：《激進 1949：白色恐怖郵電案紀實》，頁 128。



（一）幻象的中斷：祛退轉型正義的三重惡魅

在劇作中，祖孫間的隔代衝突深刻反映了歷史記憶詮釋的斷裂：第一代政治犯月娥，儘管被關押十年，卻對自己曾在 1949 年參與的勞工運動，以及在國語補習班中受老師方孝敏啟蒙的經歷感到自豪，認為這是社會理想的實踐，並對方老師懷有深切感念。然而，第三代洪品智成長於民主化時期，受教育與媒體的影響，將白色恐怖受難家庭視為一種「政治勳章」，期望藉此說服媽媽與阿嬤申請補償，將其塑造為無辜受難者典範。祖孫相隔三代的溝通，顯現了理念間的分歧與世代落差：反中情緒高漲的知青洪品智，認為阿嬤當時的行動就是受到地下黨員的拐騙與洗腦，是被國民黨莫名迫害，因而試圖以自身視角強調補償與回復名譽的重要性；月娥則堅決拒絕申請補償，認為這無異於再次接受思想審查。她堅信自己所參與的一切，都是在認清無產階級社會矛盾後的自發行動，絕非後人認為的被冤。直到洪品智從母親口中得知此事，才驚覺自己對阿嬤的態度竟如同當時的審訊人員般，以敵意與質疑的眼光審視她的政治立場，甚至指認月娥與共產黨為伍就是妥妥的「匪諜」。時隔多年，直到洪品智成為高中歷史老師後，他逐漸意識到自己對阿嬤所處年代歷史脈絡的了解不足，這促使他開始以更開放的態度，重新領略特定立場的歷史與思想。

該劇試圖揭示轉型正義的三重惡魅：第一，反共親美意識形態下的思想再次審查。在《無／法／對／白》與《紅色青春》中，都點出了《補償條例》排除條款的荒謬性，以及當今推崇「正義」時潛藏的麥卡錫主義幽靈，以「平反」之名，實則延續與穩固特定意識形態，立場敵我分明。《紅色青春》中的政治受難者展現出更強烈的否定意識，拒絕以受難者身分為官方政策或政黨私利立場背書。同時，該劇也揭示了一個長期被忽視的議題：美國對威權體制的支持與政治干預。其次，被「去人化」的政治犯。當所謂「匪諜」的輪廓被主流史觀詮釋得面目全非，許多敘事更是將他們描繪得如此之弱，放大、濫用他們的悲惻，更排除他們的自覺與拮抗，以



利「生產有利於詮釋戒嚴統治正當性的歷史論述」⁵³。戲裡，月娥堅守一生信奉的理念，堅決拒絕向官方申請補償，不僅詰問當前社會在思想平反上的不作為，還不以被憐憫、臉譜化的形象呈現在觀眾面前，重新勾勒出老政治犯的堅毅面容。第三，則是世代（分斷）和解的茫然困境。在劇中，洪品智被塑造成「仇共反中」的人物縮影，不斷將自己對白色恐怖的認知強加在阿嬤身上，與國家一同醜化抱有紅色思想立場的政治受難者，導致溝通極為困難。在轉型正義記憶復甦工程中，是否仍有「紅色」集體記憶典範介入的空間？那些已逝或倖存的社會主義理想者，他們以台灣利益為著想的立場仍然被視為是錯誤嗎？新的冷戰早已開打，如今的「共匪」形象依舊根植於社會，甚至被換上新的詞彙以指認敵人，持續鞏固對立的框架。大眾在追尋歷史真相的路徑上，往往陷入單一且極端地否定與指控他人，令那些具有左翼思想認同的群體難以擺脫「匪諜」的標籤。

誠然，這些共產主義分子被視為踐踏了蔣介石政權「國安正義觀」⁵⁴的紅線，即使在解嚴後的白色恐怖平反運動中，無論是國民黨執政時期還是民進黨上台後，他們仍被視為應受懲罰者。女性政治犯馮守娥曾提到：

既然現今的台灣社會，老百姓仍無法消除對白色恐怖的懼怕，仍無法安安心心過日子，就代表白色恐怖的陰影仍未在台灣絕跡；我個人認為，無論是平反、補償、撥正歷史，都只是在治標，真正的治本之道，應是在早日結束兩

⁵³ 葉虹靈：〈台灣白色恐怖創傷記憶的體制化過程：歷史制度論觀點〉，《台灣社會學》第 29 期（2015 年 6 月），頁 5。

⁵⁴ 黃年質疑馬場町的碑文隱瞞了這些曾為中共工作的政治受難者的歷史背景。他認為碑文過度強調他們作為「熱血志士」的形象，卻未提及他們也被視為「匪諜」或中華人民共和國的烈士。這樣的片面敘述可能扭曲歷史，並引發對「正義」的不同解讀。黃年提出了兩種正義觀點：一方面是以人權為核心，另一方面則側重於國家安全正義觀。他指出：「匪諜案的涉案者，實際上是內戰中敵對政權的第五縱隊。雖然當時的處置方式值得再議，但本質上，此事件涉及的是國家安全問題。」此番言論，似乎試圖為當時國民黨政權所採取的政治暴力手段辯解，將殘殺這些為信仰犧牲的革命者視為當時的正義。參見黃年：〈沒有真相沒有正義：從馬場町銘文看轉型正義〉，《聯合報》（2017 年 12 月 24 日）。



在社會民主轉型後，這些信奉「左統」的政治犯雖然身處轉型正義的政治共同體中，但因兩岸對峙與根深蒂固的反共意識形態影響，他們所信仰的社會主義或共產主義理念長期遭到妖魔化，導致無法真正共享歷史平反的權利。藉助《紅色青春》教習劇場的祛魅（disenchantment），迷霧漸漸消散，其背後顯現出老政治犯之間的互助情感、私人記憶與政治欲望等感性層面。在演教員與觀眾的互動中，情感共鳴彷彿是一場歷史的重新構建，不斷催生對左翼受壓迫經驗的再感知與深切關注，並叩問當今民主政治制度的核心矛盾：那些於 1950 年代遭槍決的政治受難者，難道仍被社會意識與法律判斷視為國家敵人，或被認為其審判合乎正當性嗎？

（二）交織觀演—行動者的驅動紐帶

在《紅色青春》中主要設計了三種互動機制。劇情開始前，由丑客帶著「百寶箱」展示洪品智阿嬤月娥的遺物⁵⁶。透過這些她年輕時留下的舊物，幫助觀眾推測與聯想月娥的家境、職場與日常片段等。同時，百寶箱作為前導活動，亦能引導觀眾進入歷史回溯與接下來互動環節的暖機（warm-up），使其更自然地融入劇情參與。隨後，當劇情發展至勞工決定組織罷工時，丑客暫停演出，幫助觀眾整理事件的來龍去脈與歷史背景。透過「學員入戲」（students-in-role）形式，丑客預設觀眾角色身分，提出假設：「如果你是那個時代的礦場工人，是否會選擇參與罷工？」接著，劇中角色走到台下尋找志願者，共同商討罷工計劃，讓觀眾親身參與歷史情境的構建。最後，時空轉至 2004 年，祖孫在爭執《補償條例》簽署時，丑客再次

⁵⁵ 馮守娥口述、陳志平整理：〈台灣白色恐怖與女性〉，原發表於第二屆東亞和平人權國際學術大會（南韓：1998 年），後刊登於《兩案彙報》（2022 年 8 月 30 日），<https://ncaf.tw/ztzZ4>。檢索日期：2024 年 11 月 16 日。

⁵⁶ 在百寶箱中，包括一張 1948 年寫有「愛華平安」小字的母女合影、一頂舊式附頭燈的礦工帽、一台播放老嫗錄唱的〈春天〉的卡帶隨身聽，與一條老舊，用毛筆字寫著「提高待遇、禁止欠薪」的抗議布條，以及月娥的版畫（亦是《紅色青春》主視覺圖像），共六項物品。

暫停畫面，點出觀眾的諸多疑點，並邀請月娥「坐針氈」面對台下需要回答觀眾提出的補償或是白色恐怖歷史相關問題。



（阿智拿著空白的申請表忿忿地走出。）

阿智：媽，這是怎麼回事？為什麼這張申請表還躺在阿嬤的抽屜裡，而且還是空白的？

（月娥、愛華互看一眼，都心裡有數）

阿智：我打電話去基金會問了，他們說沒收到申請，阿嬤，你是不是沒去申請？

月娥：老實跟你說，我確實沒去申請。

阿智：為什麼？我們不是說好的嗎？

月娥：50年前，我的思想已經被檢查過一次，我不想再被檢查第二次！

阿智：什麼意思？我不懂。

月娥：我若是去申請補償，就要把當年的事再說一遍，而且要說我被方老師騙了、我是被冤枉的，我不願意，這不是事實。

（此時畫面停止。丑客進，邀請月娥進入坐針氈，開放觀眾提問。）⁵⁷

相較於《無／法／對／白》中張國棟因受恐懼遺緒的束縛，無法坦誠面對自身身分，導致與觀眾的交談時常顧左右而言他，使得觀演邊界因失去溝通交集而難以打破，政治受難者的精神圖景也因此無法完整呈現。在《紅色青春》中，月娥則展現截然不同的姿態。她在面對觀眾提問時，坦率分享自己拒絕申請補償的原因，回憶地下黨員方孝敏與共產主義對她的啟蒙經歷，甚至坦然表達身為社會認定「匪諜」或「附匪分子」的驕傲感。即便面對不同立場或主流史觀的質問與挑戰，飾演月娥

⁵⁷ 《紅色青春》中的台詞片段。黃新高等集體創作：《紅色青春》（未刊，2020年）。



的演員李中，仍以溫柔且堅定的方式承接，並在為時 15 至 20 分鐘的問答與闡明中，與觀眾建立真摯的溝通橋梁，使那份不被大眾待見的理想得以被探見、被重新理解。曾有觀眾坦言：

《紅色青春》雖述及地下黨人，但劇中最核心的人物是月娥那位基層民眾，她的信念源自於她的親身遭遇，即便出獄後仍與整個社會大環境相互拉扯；而恰恰是互動環節時月娥的現身說法，讓觀眾得以進一步認知與想像，日常生活與政治的聯繫為何——即便我們跟月娥會有不同的體驗與想像。⁵⁸

在《紅色青春》中，作品汲取弗雷勒解放教育理論的啟發，透過提問式教育方法實現公共意識的「覺醒」(conscientização)，使觀眾得以在未知、質疑、詢問、辯難與重省的反覆往返中，集體探索並重構左翼老政治犯歷史記憶：

教育是在實踐中不斷被重塑的過程。為了真正成為「存有」，教育必須伴隨著變化。根據柏格森 (Henri Bergson, 1859-1941) 的定義的「綿延」(durée)——體現在不變 (permanence) 與變化 (change) 之間的互動中。囤積式教育偏重於永恆不變，最終淪為反動的工具；而提問式教育則拒絕接受順從的當下或預設的未來，奠基於動態的此時此刻，因此它是革命性的實踐。⁵⁹

此外，作品結合布萊希特的戲劇美學原則，透過間斷的戲劇場景，有效彰顯現實中的矛盾與衝突，並打破觀眾的全然沉浸，在客觀疏離中激發對歷史的批判性思維。同時，觀眾的主動權被重新賦予，《紅色青春》融入波瓦「被壓迫者詩學」的藝術手法，透過建構參與性戲劇經驗，使觀眾在理解戰後台灣遭受資本官僚主義剝削的

⁵⁸ 來自不具名觀眾回饋。該演出於 2023 年 10 月 14 日與 15 日在廣州暨南大學舉行。李昊哲：〈【《紅色青春》在廣州上演-02】紅色青春與革命歷史：回看弗萊雷的《受壓迫者教育學》〉，Medium (2023 年 12 月 22 日)，<https://ncaf.tw/3IHr4>。檢索日期：2024 年 11 月 16 日。

⁵⁹ Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed, 30th Anniversary Edition*, trans. by Myra Bergman Ramos, intro. by Donaldo Macedo, p. 84.

脈絡後，感同身受歷史中工運的激昂現場。觀眾透過「類推感應」(analogical induction) 方式，體會 1950 年代政治犯所面臨的社會溝通困境，並以「觀演者」的身分適切地介入劇情發展，模糊傳統主體與客體界限，理性地與角色平等敘談。在觀演關係與感性配置的轉變中，從中攫取新的歷史感知：

我認為「冷戰思維」的確深深地影響著我們的觀念，包括社會運動的空間也被壓縮，猜忌和疏離不斷地加固，……「冷戰思維」需要被超越，才有新的可能生長。理性萬萬不能被拋卻，激情也需要在場。其實，是真實的生命和對話要在場。我們需要更深入和真誠又開放的對話。不然，可能就是一個新的僵死樣板又再一次被塑造。⁶⁰

在理性的批判之餘，劇場中的情感式身體行動(affective bodily action)與嬉鬧元素，有效喚起不同的欲望、共鳴與情感連結，並影響觀眾對社會及政治議題的認知與思考。⁶¹透過短暫的「預演」時間，觀眾在離開劇場後沉澱所觀察到的問題，進而成為積極參與社會變革的「行動觀演者」(spect-activists)⁶²。

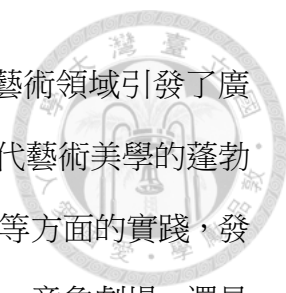
第三節 美學策略：體驗氾濫的「後戲劇」

自蔡英文政府執政以來，隨著促轉會的掛牌運作，以及在官方文化機構資助與

⁶⁰ 來自教育工作者的洪姓觀眾回饋，該演出於 2023 年 10 月 14 日與 15 日在廣州暨南大學舉行。陳韋綸：〈【《紅色青春》在廣州上演-01】演出現場側記：戲劇如何促成兩岸認識與交流〉，Medium (2023 年 12 月 22 日)，<https://ncaf.tw/KWtvr>。檢索日期：2024 年 11 月 16 日。

⁶¹ 參見：Christopher Balme, *The Theatrical Public Sphere* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014), pp. 202.

⁶² 印度裔被壓迫者劇場後繼者桑喬·甘古利 (Sanjoy Ganguly) 於 1985 年成立了民眾劇場團體 Jana Sanskriti。該團體將波瓦「觀演者」的參與概念，轉化為社會介入的「行動觀演者」(spect-activists)。Jana Sanskriti 聚焦於社會制度與經濟分配的不平等，並賦予劇場觀眾強烈的革命意識。在劇場作為政治空間的運動中，行動觀演者不僅透過批判性的方式干預演出，其參與社會變革的潛力更被激發，最終匯聚成集體行動。參見：Sanjoy Ganguly, *From Boal to Jana Sanskriti: Practice and Principles*, ed. by Ralph Yarrow (New York: Routledge, 2017), pp. 86, 136.



國家人權博物館大力推動下，轉型正義議題在台灣社會與文化藝術領域引發了廣泛關注，白色恐怖歷史融入表演藝術領域成為近年熱潮。隨著現代藝術美學的蓬勃發展，作品經由創作團隊在敘事手法、人類學研究、跨領域合作等方面的實踐，發展出形式與媒介的多樣性。無論是當代實驗性劇場、參與式劇場、意象劇場，還是顛覆傳統劇場觀演模式的紀錄劇場(documentary theatre)、展演式策展(performative curating)中的虛擬實境(virtual reality)影像演出，以及近年流行的沉浸式體驗(immersive experience)、參與式藝術(participatory art)等，都曾運用、挪用，或者借用白色恐怖的歷史題材進行戲劇搬演。許多以人權迫害與記憶召喚為主題的當代劇場作品，嘗試透過身體感知的方式，使觀眾想像過去，體驗事件帶來的震撼與空間記憶的潛力，從而翻轉傳統認知歷史的方式。

涉及政治議題的劇場作品百花齊放，事實上，眼下棘手的問題在於部分受公部門補助的藝術作品，已成為官方策略操演與史觀傳聲的政治工具。大部分白色恐怖題材的劇場作品以「黨國體制何以壓迫人權」為主旋律論調，應和現今執政者的意識形態與價值觀；而這種敘事框架又因民進黨政府承襲蔣氏政權的反共主義與「台灣人受難意識」⁶³而持續發酵。表面上，藝術家站在道德高地談論歷史禁忌，透過拼貼混合、斑斕雜色等看似前衛的形式實驗，但實則淡化了非主流的異質敘事，進一步與國家機器合謀，反覆進行敘事複製，最終喪失了戲劇作品應有的批判性與公共價值的體現。王墨林對此指出：

因為歷史的疏隔仍存在對冷戰戒嚴的無法超越，所以通過這樣敘述的認同，

⁶³ 此處所指的「台灣人受難意識」，係指許多本土意識強烈的學者、政治人物及台獨工作者，普遍將 1945 年中華民國遷台的歷史，視為台灣再次被殖民的時期。從這一觀點出發，國民黨政府及隨軍遷台的外省人被視為「外來政權」，並認為他們對台灣本省人民施行了新一輪的殖民統治。這一視角往往將其簡化為外來政權對台灣本省人民的壓迫與苦難。以陳芳明為例，他在著作《台灣新文學史》(1999)中，將 1945 年至 1987 年解嚴前的時期描述為「戰後再殖民國」，以此質疑中華民國遷台與國民黨政府執政的正當性。這樣的詮釋不僅錯誤理解「殖民」的概念，也忽視了來自中國大陸的外省人在此期間所經歷的離散集體苦難。詳見曾健民：〈「戰後再殖民論」的顛倒——對陳芳明戰後文學史觀的批判〉，原刊載於《聯合文學》第 195 期(2001 年 1 月)，後收錄於曾健民：《台灣意識型態：批判》(台北：海峽學術，2012 年)，頁 99-127。

只能在「記憶」與「遺忘」之間來回擺盪，標示了歷史和現實生活之間有一個深刻斷裂。這就讓我們更為清晰地看見當前政權在「轉型正義」的政治召喚（vocation）下，「白恐戲」其實只能為新舊政權之間，劃出一個可以識別的分際線，遂使當下小劇場在政府充分資金的支持下，進入了一個文化生產的昂揚期。⁶⁴

在後現代主義（postmodernism）論述興起背景下，我們往往自認透過對宏大敘事的解構，實現了去中心化的批判模式。劇場藝術也因此呈現多樣性、異質性與自由度。然而，台灣的小劇場運動曾走過相似道路。自 1990 年代以來，隨著補助機制的介入，藝術家與官方共同塑造了小劇場的繁盛景況。隨之而來的批評聲浪指出，許多小劇場作品逐漸喪失其原有的「反體制」精神，轉而淪為當局政治目的的工具，最終成為統治階層與文化機構聯手打造的嘉年華式文化盛典的一部分。

當前白色恐怖戲劇作品的大量生產，表面上推動了多元劇場形式與藝術媒介的運用，但這是否真正為觀眾開啟了重新審視特殊歷史脈絡的多重視角？甚至以轉型正義為標榜的文化產品在市場上的製造與推廣，是否正淪為一種被消費的歷史敘事？本節將以上述問題為切入點，探討以白色恐怖為題的劇場作品如何進行形式革新，及其觀看者政治美學的內涵與影響。同時，試圖剖析這些作品在突破傳統敘事框架的同時，是否也因內部的限制與妥協，迎合與服從既有文化秩序，甚至可能使轉型正義的記憶復甦工程逐步退回至文化保守意識的安全地帶。

一、出編的假象：泛政治化的後戲劇沉浸

英國劇場導演彼得·布魯克（Peter Brook, 1925-2022）在其著作《空的空間》

⁶⁴ 王墨林：〈走不出戒嚴史的左翼失語：白色恐怖戲劇論〉，《CLABO 實驗波》（2024 年 8 月 19 日），<https://mag.clabo.org.tw/clabo-article/white-terror-theater/#fn5bt>。檢索日期：2024 年 11 月 29 日。



(*The Empty Space*, 1968) 中說道：「我可以選任何一個空的空間 (empty space)，然後稱它為空曠的舞台。如果有一個人某人在某人注視下經過這個空的空間，就足以構成一個劇場行為。」⁶⁵換言之，在布魯克的定義中，演員／表演與觀眾／觀看的界線被清晰切分，兩者之間是一種互為依存的互動關係。如今，這樣的界線早已不再被視為定律，在 1970 年代初興起的參與式美學與協作藝術中，「觀眾」的角色已不再局限於「窺獵」(novelty seeking)，而是參與到作品的創作與呈現過程中。雷曼曾解釋後戲劇劇場的類型何以顛覆劇場符號的應用：

透過展演文本的結構性質的改變，將這兩個層面徹底顛覆：它變得更多的是存在而非再現、更多的是共享經驗而非傳達的經驗、更多的是過程而非產品、更多的是展示而非意指、更多的是能量的衝擊而非資訊提供。⁶⁶

在轉型正義議題的劇場創作中，創作者不再限制於傳統的紀念碑式歷史再現，純粹在劇場空間中展演文本。相反地，他們積極探索跨界藝術美學的革新形式、將數位科技與新媒體融入劇場語言，結合日常空間作為演出場地，或以表演者的肉身演繹喚醒感官經驗，打造具浸潤感的 (immersive) 社會情境。藉由在歷史事件曾發生的場域進行展演，並從中設計動態的互動體驗，創作者以調動觀眾的感性為核心，試圖喚起觀眾對劇中人物在另類層次的情感觸動。然而，這樣的呈現手法真能賦予觀眾在對待作品時保有自主意識，並在參與過程中展現更強的能動性與言論空間的自由嗎？當互動與感官經驗成為劇場的一部分，觀眾的介入是否僅止於被設計好的框架內行動，抑或能突破既定的敘事邏輯？更進一步來說，在現今資本主義結構下，隨著藝術商品化的加劇，新興藝術形式與敘事的生成，究竟是在拓展人們通往歷史縱深的途徑，還是透過資本堆砌的作品，成為異化的具體生產，使觀看者逐

⁶⁵ 彼得·布魯克著，耿一偉譯：《空的空間》(台北：國立中正文化中心，2008 年)，頁 20。

⁶⁶ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. by Karen Jürs-Munby, p.85.

漸遠離真相本身，與歷史和現實的關係逐步分離，最終淪為被景觀化的片面消費？

回顧近年來引發廣泛社會討論並取得票房佳績的兩部議題性電影——《返校》（2019）與《流麻溝十五號》（2022）。前者改編自同名恐怖解謎遊戲，以校園驚悚為外衣，背景取材自「基隆市工作委員會案」（即基隆中學事件，1949-1950）；後者則試圖改編自真實歷史事件「綠島獄中再叛亂案」（1953），聚焦於女性政治犯在惡劣情境中展現的真情與善良，彰顯人性的高尚情操。然而，這兩部電影遭到批評的主要原因在於，劇中對他人思想罪的刻意構陷，背離 1950 年代白色恐怖的歷史事實，並抹去了主要人物與當時地下黨組織的關係，以及他們對共產主義思想的學習與熱忱。

原本應該被視為短暫卻熾熱的紅色革命事業，由於當代創作者對歷史的片面詮釋、屈從於主流歷史敘事與流行市場等考量，淡化並扭曲了這些史實人物真正的政治意識與抵抗動機，最終被簡化為無辜且清純的政治受難者，這也可能導致他們因堅守的思想而逝去的革命者再次被壓殺的可能。其中，《返校》更是趁著這波熱度，推出了時下流行的實境體驗展⁶⁷。在互動中，玩家於視覺圖像堆積的沉浸體驗中，感官逐漸簡化為對表象的依賴，透過對外部世界的觀看而喪失對自身存在與內在欲望的理解。這種設計表面上提供了強烈的體驗感，實則剝奪了人們對生命歷程的真切感知，讓玩家迷失於建構的表象中。在景觀內部的遊戲過程中，個體逐步遠離與歷史時間的直接聯繫，最終在虛幻的情境中消解對過去的深層感悟，僅剩下「恐懼」的表層體感。

猶如居伊·德波（Guy Debord, 1931-1994）在馬克思異化批判的基礎上提出的

⁶⁷ 《返校》實境體驗展於 2020 年 7 月 6 日至 9 月 20 日在松山文創園區北向製菸工廠首次舉行，由赤燭遊戲打造。該展覽以白色恐怖時期為背景，結合遊戲文本與現場體驗設計，邀請參觀者沉浸式探索歷史記憶。展覽分為三大展區：第一展區中，參觀者化身讀書會成員，進入女主角方芮欣的輪迴世界，透過演員表演、場景設計及氛圍營造，呈現出如同進入鬼屋般的感官衝擊；第二展區重現遊戲中的關鍵道具與場景，增添互動拍照的趣味；第三展區揭示遊戲開發過程，讓參觀者得以一窺電腦單機遊戲《返校 Detention》幕後製作的細節；此外，展區外亦設置周邊商品商店，形成一套完整的行銷體系。

《景觀社會》(*La Société du Spectacle*, 1967) 理論中所談及：



當現實世界被轉化為僅僅是簡單圖像時，這些圖像便成為真實的存在——動態的幻影，並提供了催眠般行為的有效動機。由於景象的作用是透過各種專門的媒介向我們展示一個無法再被直接把握的世界，它自然將視覺提升為曾經由觸覺所佔據的特殊優越地位：視覺是最抽象、最容易被欺騙的感官，也最能適應當今社會普遍的抽象化。然而，景觀不只是圖像的問題，也不僅是圖像加上聲音的問題，它是任何脫離人們活動、逃避他們實際反思與修正的事物，它是對話的對立面。每當表徵變得獨立，景觀便會再生。⁶⁸

無獨有偶，當代流行的沉浸式劇場、移動式劇場、特定場域表演及 VR 虛擬實境等形式，已不再滿足於集體視聽的被動接收。這些形式透過場景主導，將觀眾引入私密的內在空間，以個體的身體與情感欲望參與其中，仰賴感官的全面調動與演出空間的交流，探索文本的世界觀。

黑眼睛跨劇團的《夜長夢多：異境重返之求生計畫》(2018) 與《百年之囚》(2022) 為經典案例。其中，《百年之囚》的體驗最為直觀：參與者全程被矇住雙眼、戴上手銬，透過多重模擬、再現、扮演與體悟，成為歷史經驗的繼承者，親身經歷各個階段中，受害者尊嚴與性命被剝奪的摧殘過程——無論是日據時期的慰安婦與皇民化時期的台灣人，或是在白色恐怖下被壓殺的左翼分子、民主自由的信仰者，甚至是解嚴後被國家與主流社會壓迫的性少數者與少數族群等不義記憶，身體彷彿與這座島嶼交織一體，那些深埋的創傷記憶如潮水般湧現、反芻，最終延展為沉浸式的「演者」(actor) 角色。與此同時，原本劇中的演員與工作人員則化作旁觀者，靜靜注視著這群演者的「被行動」。⁶⁹

⁶⁸ Guy Debord. *Society of the Spectacle*, trans. by Ken Knabb (London: Rebel Press, 2005), p. 11.

⁶⁹ 詳見簡韋樵：〈何以承擔無力者的痛？《百年之囚》〉(2022年2月16日)，表演藝術評論台，<https://ncaf.tw/RvfUp>。檢索日期：2024年11月21日。



為何以「演者」來形容《百年之囚》中的參與者？「相較於自由自在、動能強烈的『觀演者』，『演者』的震驚體驗皆從被引入的歷史情境中感受而來，整段旅程沒有演者逼迫、誘導、喚起、刺激、挑撥等可能，我們接受了雖身處當年場景之外，卻依舊被迫做出與前人一樣的行動。」⁷⁰這種徹底顛覆既有觀演關係的方式，要求參與者全程緊跟工作人員，將身體、感官與意識完全交託於創傷歷史的重塑過程中。在那一刻，時間與空間感知瞬間消失，參與者不得不扮演諸如在太平間摸索陳文成遺體、扮演湯英伸持刀刺向乾洗店的惡劣雇主，或飾演與國家機器勾結的警總線民楊蔚，甚至在身上藏匿錄音器出賣朋友等場景。面對種種選擇，參與其中的「我」幾乎沒有主體意識，被迫做出沒有選擇餘地的決定，心中不斷冒出疑問：

「為何我要一直這樣被操控著？」、「為何我要屈從於非我的操縱？」當參與者被捲入歷史的洪流，卻又逃不出過往的夢魘，不斷地重複歷史現象，卻也無能去改動暴力的景況，只能被迫犧牲於當時的體制之下。⁷¹

即便沉浸式劇場成功讓觀眾從座位上站起，被創作者邀請參與到虛擬情節中，化為遊戲化（gamification）中的「玩家」（player），然而這樣的參與仍被限制在創作者預設的框架之內。觀眾的體驗往往淪為對預設情境的模擬，僅重現劇中人物曾經做過的行動，在安全守備區單方面地感受其被迫害後可能的痛苦狀態，卻未能真正突破既定的情節或挖掘歷史的新想像。

進言之，當「觀演者」在消費時代的景觀結構中被異化為「演者」，冷峻理性的「觀看」退場，取而代之的是對感性體驗的全然沉溺。這種投入於刺激感官的戲劇情境，模糊了個體的自我存在與欲望，使人誤以為的「自由」，實際是受景觀所支配與操縱。最終，非但未能接近歷史真實，反而加深了與現實世界的疏離。這些

⁷⁰ 同前註。

⁷¹ 同前註。

現象使得原本應以革命與超越為目標的政治性創作，逐漸偏離了抵抗初衷，退縮於表象之間，淪為政治煽動與市場機制的附庸。在新自由主義思潮下的體驗經濟時代（the experience economy），對個人主義文化、客製化體驗商品的高度推崇下，藝術作品的積累不僅未能成為推動集體民主的對話與促進平等理性的媒介，反而淪為無止境堆疊的視覺圖像，削弱了其批判力量，進一步背離應有的社會意義與變革潛力。

二、記憶的漂移：尋索不義歷史消逝的路徑

近年來，國家人權博物館與民間單位積極推動「不義遺址」⁷²走讀導覽活動（walking tourism）⁷³，或結合劇場元素，釋放參與者的視域與位置限制，使其徒步於白色恐怖發生的歷史場域。然而，無論是對「不義」的認定標準，抑或是對「侵害人權」遺址的標誌化處理，許多屬於邊緣化、被官方拒斥的「叛民」歷史敘事仍被排除在外。這種現象使得某些歷史記憶未能被納入廣泛社會對話中，形成一種在特定敘事上的失落與遺忘。

另一方面，漫步演出藉由創作者設計的故事情節與互動策略，引領觀眾在感傷

⁷² 根據促轉條例第5條第2項規定，「不義遺址」指的是威權統治時期，統治者大規模侵害人權事件的發生地，並應作為全體人民的集體記憶及法治教育場所。其立法理由進一步闡明，促轉會應針對「清除威權象徵、保存不義遺址」進行規劃，並要求對這些歷史遺址遂行適當保存或重建，以記取歷史教訓，達到教育與反思目的。詳見促進正義轉型委員會：《促轉會任務總結報告》（台北：促轉會，2022年），頁204。

⁷³ 近年來，國家人權博物館及多個民間、學術單位積極推動「不義遺址」走讀活動，透過多樣化形式讓參與者深入歷史場域，感受白色恐怖與人權議題的厚重歷史記憶。例如，自2021年起推出「走讀白色恐怖不義遺址」系列活動，並於2022年策劃「打開時空膠囊——舊辦公大樓與空軍白色恐怖走讀」。2023年則推動台南「人權在鄉——行動閱讀」及「檔案食堂：政治檔案解讀研習暨走讀串聯」，以深化地方人權教育。同時，綠島人權藝術季與人權藝術生活節也透過策展人與藝術家帶領的走讀與漫遊者劇場，結合藝術形式探索歷史創傷，並專為青年設計「不義之谷：人權廊道小旅行」等。其他單位亦不遑多讓，例如台北市文化局的「拾遺台北：人權歷史場址走讀」（2022）、台灣人權促進會的「老新店人的記憶：一公里老街與說不盡的過去」（2023）、國立臺北教育大學的「彼方歸來：六張犁——白色恐怖受難者園區走讀」（2024）、國家人權委員會的「平等之路：人權景點走讀新北」（2024），以及成功大學主辦的「噤聲：重拾白色恐怖受難者的歷史記憶」（2024）系列座談暨走讀等。



之旅中攫取記憶碎片，回溯歷史痕跡與不義記憶的重量。例如，再拒劇場的《逝言書》（2019）、《池子》（2020）；本劇場的《不易遺忘的聲音們》（2022-2023）系列作品；應劇中心的《知夢》（2023）；複象公場的《搜尋結果：查無此地》（2023）；差事劇團的《暗坑囈語——走讀安康接待室》（2023）等遊走式作品，選址於曾經的刑場、醫學院、後山、事件發生地與私人住宅等既親近又疏離的場域，試圖湧現當代都市化下被遮蔽的受難者碎裂敘事，重新建構歷史素材的想像，繪描人物情感輪廓，以此打造有別於眼前城市景觀卻無法指認的黑暗「聲景」，並在「時差」的裂縫中進行一連串的悼念行動。

藉由參與者移動與身體感知為核心，有些作品需要在帶領者的引導下前行，有些則讓觀眾自行攜帶隨身聽設備，並下載手機應用程式資料包與路線指南，從而傾聽劇中人物的沉吟、自述與對白，並同步知悉自身與空間的關係。此形式借重參與者的感官體驗，在行動中重新連結過去，進一步探索那些被遺忘或掩埋的記憶。儘管「漫遊」日益成為探查歷史途徑與地方參與式藝術的趨勢，並賦予觀眾在文本空間中更大的移動自由與感官參與。然而，當實體表演者的角色逐漸退位時，參與者是否真能如看不見的劇中人物般，自由穿梭於文本所構建的變異空間？此外，這種形式是否有能力突破官方對不義記憶地景的既定範疇，挖掘那些被隱沒於地下或邊緣地帶、更為真實且具反叛精神的「叛民」⁷⁴記憶？

⁷⁴ 王志弘主編的《叛民城市：臺北暗黑旅誌》，透過規劃另類城市導覽，顛覆了傳統以放鬆與愉快為核心的觀光體驗，轉而聚焦於傷痛與負面歷史遺產的探尋之旅。該書藉由挖掘都市地景中台灣不同時空下「叛民」，如何動員集體運動對抗社會體制的各種殘影，試圖對抗消費文化所構築的新自由主義空間敘事，打造一場以揭示城市創傷與陰影記憶為主題的暗黑旅程（dark tourism）。根據王志弘的解釋，叛民包含兩種指涉：「投身於各種對抗體制的抗爭組織或反抗行動的人民」及「與主流都市地景想像格格不入，受到歧視、排除與汙名的群體或事物」。詳見王志弘主編：〈序〉，《叛民城市：臺北暗黑旅誌》（台北：公共冊所，2015年），頁14-15。



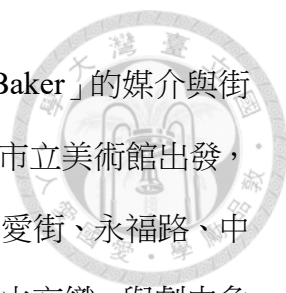
(一) 服膺於遊戲化的歷史景觀：《搜尋結果：查無此地》⁷⁵

關於《不易遺忘的聲音們》、《知夢》、《搜尋結果：查無此地》及《暗坑囁語——走讀安康接待室》等白色恐怖移動式戲劇製作，充分倚賴參與者操作數位電子空間，結合智慧型手機與網路連結技術，將應用程式中的錄音檔案、視覺影像、虛擬資料包與操作機制作為漫遊的核心輔具。在過程中，參與者需透過這些技術進行定位校正、感知時空轉換、確認身分、推動劇情發展及執行任務。同時，他們透過手機接收時不時傳來的訊息與畫面指示，在路線引導中需要根據座標與現實建築物、路牌來回比對、反覆確認自身是否「到位」，甚至因收訊不良而需在附近走動或搖晃手持裝置，以衛星定位系統觸發接下來的劇情進展。

相較於以氛圍營造為主導的《返校》實境體驗展，複象公場在台南藝術節演出的《搜尋結果：查無此地》（下稱《查無此地》），更進一步將電子角色扮演遊戲的形式融入特定場域。參與者作為作品主要「頭號玩家」，得以在陌生化空間中透過拼湊繁雜線索與多層次的遊戲闖關，逐步完成被交代的主線任務、實境解謎與角色代入等形式，穿越現實與時空的屏障，與歷史場域展開一場感官邂逅。然而，當實體表演者退位後，參與者本身看似成為作品的唯一主體，擺脫了傳統觀演關係的束縛，但其行動仍被局限於作品結構框架內，受制於創作者設計的機制與既定條件的限制。究竟這樣的參與，能否透過應用程式的操作真正獲得主導權，抑或僅是陷入一種被精心包裝的「假自由」，甚至是在遊戲化過程中，導致對特定歷史事件的淺薄理解與錯誤認知？

在《查無此地》中，劇作藉由追查 1950 年代的「匪諜案」，帶領玩家透過挨家挨戶的觀察與記錄，逐步拼湊戲劇敘事的脈絡。故事原型取自 1954 年的「台南市委會郵電支部案」（下稱郵電案）。玩家在最初的後設性敘述中被指示需跟隨「老郵差」鬼魂的敘事線，化身為年輕時期郵差，表面上履行郵遞員的日常職責，實則以

⁷⁵ 筆者觀賞的場次為 2023 年 10 月 23 日下午 7 點 30 分，集合地點位於台南市美術館 1 館大門。



祕密警察身分接受上線王先生的指派，並借助應用程式「Urban Baker」的媒介與街坊人物記事本的導引展開調查。在音檔與素材指示下，玩家需從市立美術館出發，經過台南孔廟、關帝廟、美術館二館等標誌性地標，再穿梭於友愛街、永福路、中正路的街巷與過道間，伴隨老舊建築的殘壁斑駁、薄暮冥冥的燈火交織，與劇中角色建立不同程度的互動，在跟蹤與窺察中猜測人物關係與嫌疑。最終，玩家被引至案件發生地台南郵局與陳氏家廟，逐步揭開一樁悲劇：兩名女性角色丁小姐與施小姐，因家中被人惡意放置含馬克思書籍的包裹而遭檢舉。暗戀施小姐的郵差因懼怕而選擇沉默，導致二人被槍決，留下不可撫平的愧疚感籠罩其一生。

隨著主創者的路徑設計、劇情發展、情境形塑麻木地前行，偶有短暫選擇情節的操控性，卻只為滿足和建立「玩家」的特定需求和獨特經驗。難道劇場已經失去需要回應歷史、與歷史對話、開啟歷史多元敘事的責任和功能了嗎？

76

儘管《查無此地》試圖挪用具體的城市位置與巷弄中的私人建築，營造出「劇場空間」擬真的幻覺效果，並引導玩家不斷處於動態狀態中穿梭。然而，作品幾乎脫離史實架構，僅從文本外緣的空間形態與配置鋪陳人物時空，完全無法彰顯角色的階級、職業、性格、所處環境及行為等，所有人物的深層個性與生活面未被拓展，幾乎都淪為推動任務、營造恐怖的工具，導致參與者的感受多停留於聲音導覽式的敘述與記事本中既定的文字表層。整體執行過程也過於依賴手機訊息指引，反而頻頻打斷歷史或遊戲情境的專注感，使得難以深入故事的時空脈絡。更令人憂慮的是，創作者在作品虛構化處理中，將白色恐怖郵電案的歷史素材改編為一場情感糾葛的構陷故事，片面地削弱了原型人物丁窈窕與施水環作為左翼政治行動者的歷史

⁷⁶ 簡韋樵：〈挪用、批判、改造——《搜尋結果：查無此地》、《暗坑藝語——走讀安康接待室》對地景的借用和操演〉（2023年11月13日），表演藝術評論台，<https://ncaf.tw/J4WxG>。檢索日期：2024年11月27日。

縱深，未能展現他們思想立場與地下行動的複雜性，從而削減了對歷史真相的忠實呈現及其政治意涵的深刻性。

正如列斐伏爾（Henri Lefebvre, 1901-1991）在《空間的生產》（*La Production de l'Espace*, 1974）中所說：

一場未能創造出「新空間」的革命，其實是未能充分實現其潛力的革命；事實上，它可以被視為失敗，因為它並未真正改變生活本身，而僅僅改變了意識形態的上層建築、制度或政治機器。一場社會轉型，若要真正具有革命性，則必須展現出對日常生活、語言與空間的創造性影響——儘管這些領域的變革不必以相同的速度或相等的力度發生。⁷⁷

記憶的鬥爭不僅關乎史觀詮釋，創作者透過文化實踐場域進行均質化的空間生產與秩序建構，反而成為另一個灌輸意識形態的角力場，削弱了參與觀眾應有的批判性與自主性，更遑論傾聽「叛民」的歷史殘響或成為「叛民」的潛能。顯而易見，《查無此地》將現代化與日常生活空間簡化為被動承載體，或僅作為文本敘事的裝飾性背景，未能拓展對社會實踐積累的辯證思維，也未開展時間維度的多重感知。作品未能奪回對「不義空間」的解釋主控權，更沒有藉戲劇與歷史事件的嵌合，重新建構那些已經中斷的記憶空間的社會價值與意義，形成讓身體感知得以介入的差異性場域。倘若新空間的生產僅止於對創傷歷史的哀悼與再現，而非追求異質性的展現、擴展邊緣歷史敘事的可能，其所進行的社會變革與公義實踐的潛力將難以真正被激發。

⁷⁷ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. by Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), p. 54.

（二）以不義空間批判不義：《暗坑囔語——走讀安康接待室》⁷⁸

相較於《搜尋結果：查無此地》透過二元對立的衝突來營造遊戲氛圍，並簡化政治受難者的思想與行動，差事劇團則呈現了另一部移動式劇場作品《暗坑囔語——走讀安康接待室》（下稱《暗坑囔語》），選擇不鋪陳故事應有的衝突、危機或轉機的情節，而是訴諸異質、理性敘事所帶來的新歷史思考路徑。

雖以「走讀」為名，卻並未遵循傳統由當事者或官方指派的專家學者進行歷史遺址導覽講解。創作者跳脫單純的歷史回顧模式，並未直接記錄政治犯的苦難或訴求，也未著重於安康接待室自 1973 年啟用以來的歷史細節，如曾「接待」的美麗島事件受難者，或揭露統治者實施人權侵害、身心折磨的恐怖情景。相反地，作品透過角色「痞仔」（狂人）的自我揶揄，解構受難者的光環形象及民主先輩的權威代表性，並藉由角色「啞口」（啞女）——一名紅色政治犯的女兒——在旁急於發聲卻不斷陷入「社會性失語」的掙扎，刻畫出這些人物在乏人問津的孤獨處境下，如何承受壓迫性社會結構的重壓。在尚未開放參觀、還未被政治權力整治與收編的荒廢空間中，創作團隊得以在空間的皺摺之處注入對當局實行正義與民粹主義的質問，並進一步揭示那些曾被關押於此的政治受難者所倡導的民主價值，是否在實現後反而催生出新的「不義」。

當參與者戴上耳機，隨著聲音指引與演員帶領，步入那附近人煙稀少、邊陲僻壤的安康接待室，裡頭映入眼簾的是一片晦暗不明的光線。牆面與天花板因潮濕環境布滿黴菌痕跡，調查局的工作間、偵訊室隔間、地下通道的監牢與檔案櫃的斷瓦殘垣、滿布鏽蝕，形成一處充滿荒涼與壓迫感的廢墟。參與者跟隨角色痞仔游走於接待室的破敗空間之際，跟在一旁的啞口則不時拿著父親遺物向群眾展示。其中，包括德國社會主義革命藝術家珂勒惠支（Käthe Kollwitz, 1867-1945）的木刻版畫

⁷⁸ 筆者觀賞的場次為 2023 年 10 月 29 日下午 3 點 30 分，集合與演出地點位於安坑輕軌雙城站及安康接待室。

《母親們》(Die Mütter, 1923)，以及在密室中象徵無產階級抗爭的「鐮刀與鐵鎚」的強烈敲擊——這些被外界聽見與看見的異端聲音與物件早已被限縮在空間牢籠中，不見天日，這也是為曾經被槍斃、信奉共產主義的先烈爭取了發聲契機。

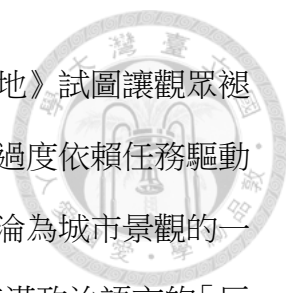
比起政治犯「痞仔」自嘲曾被當局以民主敵人之名起訴的荒謬，「啞口」整場的行為與爾後塞給觀眾紙條的內容更為尖銳，也帶出劇作家以轉型正義之名，行販賣民主、濫用民主之實，維護自身政權史觀的批判之聲：

民主啊！為了弄清楚究竟他是什麼，我讀著歷史，正著看，反著看。一讀起來不得了啊，裡面寫的，滿滿都是吃人兩個字。那吃人的，可不是以民主之名欺壓民眾的，可不是以民主之名要人犬馬效勞的？這般民主竟然就有了吃人的履歷。是否，任誰寫民主的歷史，任誰就變得有理……有理吃人？每一天都有好多雙瞳孔裡寫著民主的眼睛，在這裡瞧著我。你們又是用怎樣的民主之名？你們會不會像獸一般地吃了我？⁷⁹

作品在缺乏明確敘事線的背景下，仍讓參與者能感受到空間、權力與意識形態之間複雜的交織與互動過程，以及那些被噤聲者、受排擠者等「叛民」渴望發聲的欲望。儘管作品以走讀的形式呈現，它卻透過非官方途徑重新奪回對空間的詮釋權，在空間隙縫中蘊含抗拒與創造的雙重意涵，並藉此挑戰西方陣營所倡導的「自由民主」主流價值觀與轉型正義之間的矛盾關係。

《查無此地》與《暗坑囀語》兩部作品透過地景記憶的挪用及空間元素的重新建構，試圖重塑歷史敘事，邀請觀眾在探索過程中感受當下的過程，並進入創作者所構建的世界觀。當觀眾成為參與者，投身於情節，重新審視現代公共空間的固有屬性，並透過身體感知與視域擴展，激發對社會連結的思辨。然而，移動式劇場的

⁷⁹ 《暗坑囀語——走讀安康接待室》中的台詞片段。李哲宇：《暗坑囀語——走讀安康接待室》（未刊，2023年）。



呈現形式是否真的能對記憶政治產生實質擾動？例如，《查無此地》試圖讓觀眾褪去主體性，切斷與現實的連結，化身為事件中的主要角色，卻因過度依賴任務驅動與迅速的遊走節奏，未能對空間記憶進行深入挖掘，反而使體驗淪為城市景觀的一部分，觀眾參與成為被凝視與消費的對象。而《暗坑囔語》則以充滿政治語言的「反歷史（主義）」，經由不斷質疑與擴延對現成空間的詮釋，迫使觀眾跳出劇情框架，接受創作者意識形態的傳遞。這樣的手法因缺乏敘事移情效果及對人物性格與心理的細緻刻畫，欠缺構成事件的情感維度與素材的層層鋪陳，使得觀眾難以與劇中價值觀建立連結，進一步錯失激活歷史記憶與現實感官經驗交會的契機。

第四節 小結

在劇場創作中，無論是應用劇場創作者還是擅長參與式藝術的團隊，都致力於透過觀演互動與對話，打造「感性共享、理性思辨」的渠道，並將這些互動視為公共領域運作的核心機制之一。藉由釋放對公共議題的辯證思考，觀眾不再僅是被動的資訊接收者，而成為主動參與的行動者與歷史詮釋的共同協作者。藝術因此得以成為反映並挑戰社會結構與權力關係的強大工具。例如，《無／法／對／白》與《紅色青春》等教育劇場作品，正是透過拆解既有的歷史感知框架，直面曾參與地下黨運動的歷史記憶，並批判性地審視審視國家補償政策中的「排除結構」，並對主流史觀展開深刻質疑。

然而，進入消費文化生產過剩的新自由主義時代，各種帶來感官刺激與審美快感的景觀層出不窮，無意中使人沉迷其中，逐漸抹殺觀者的主體能動性。在所謂「後戲劇劇場」時代，觀眾雖不再處於被動的「癱瘓」狀態，看似自發的參與過程卻往往深陷於消費陷阱，暗藏主流意識形態對社會秩序的隱性操控，進一步鞏固對個體行為與思維的潛在支配。許多沉浸式體驗或參與式劇場作品因過度追求體驗效果，



易導致對歷史的理解流於表面甚至中斷，反而耽溺於歷史懷舊氛圍中。藉由英國戲劇學者亞德里安·基爾（Adrian Kear）提出的「表演性歷史編纂」（performative historiography）概念，我們得以闡釋參與式劇場作為構築「可感的記憶之所」的表現。在這一框架下，觀眾作為歷史事件的目擊者，也透過參與與表演行動，實踐對自身位置與身分的審視。此過程融入當前文化環境視角，解構歷史再現的傳統邏輯，展現史觀的多維性與流動性，從而促使觀眾成為歷史敘事的共創者。⁸⁰

至此，劇場領域亟需探索能使觀看者保持激進姿態的路徑，創建嶄新的藝術語彙，並調動其觀看視域。我們應倚賴劇場的政治美學作為揭示特定歷史真相、改變歷史時間感知、顛覆官方意識形態的藝術媒介，使「觀眾站起來」之後，得以用宏觀視角深省超越「個人」的問題意識，涵括政治性、社會性與歷史性，確保每一步行動都具備意義與力量，進而以劇場建構新的民主機制。

⁸⁰ 詳見 Adrian Kear, *Theatre and Event: Staging the European Century* (London: Palgrave Macmillan, 2013), p.17.



第四章 結論：

朝向左翼記憶的劇場探索

白色恐怖多被戴上左派帽子，較難匯入現在台灣主流……白色恐怖經驗是過去國民黨統治台灣的重要一頁，要了解台灣現代史，不能無視於白色恐怖的時代氣氛。雖然對不同政治立場的寬容程度是民主政治進步的指標，但或許因為對島內朝野兩大黨而言，同情左派都沒有市場。看來受難者家屬要為夫、為父平反的心願，在當前兩岸對峙、談「左」色變的環境下，還要等一段時間。¹

——邱家宜，〈沒有市場的左派〉，1997 年。

王墨林曾說：「就『政治劇場』在近代的意義，意味著戲劇在一定程度上表示出對體制內政治／社會批判的意識形態，並且明確地提出自身的政治立場。」²然而，檯面上的歷史終究是權力者書寫的。綜觀以白色恐怖為題材的劇場作品，在官方資本與市場資金的長期投入下，不少創作已淪為政令宣傳工具或資本展示場域。在大量作品產出，看似共融美好，卻促成了一種壓抑性整體（repressive whole）的社會管理模式，阻礙了劇場應有的社會批判性與政治參與的動能，更缺乏對歷史記憶的深度探討。

這導致現今劇場創作者在闡述 1950 年代白色恐怖歷史之際，往往採用扁平化的敘事結構，塑造出單一的「受難者」形象。許多劇場作品不僅迴避歷史人物的政

¹ 邱家宜：〈沒有市場的左派〉，《台灣日報》（1997 年 2 月 27 日），徵引自陳英泰：《再說白色恐怖》（台北：唐山，2009 年），頁 314。

² 王墨林：〈台灣「政治劇場」的神話與現實〉，《都市劇場與身體》台北：稻香，1990 年，頁 97-98。

治意識與抗爭事實，反而重複強調他們的苦澀遭遇，將其同一化為冤屈、錯判與假案的單一邏輯，並且對於威權暴力根源，也無法從分斷體制的脈絡進行分析，從而陷入去政治化的框架陷阱中理解歷史。



第一節 從政治劇場覓尋行動的潛質

當面對自身與社會結構之間的矛盾時，我們往往感到無能為力，並在隱性的統治結構下，被溫和地削弱了對現實變革的行動力與進取心。在黃哲暎的小說《悠悠家園》（2000）中，女主人翁韓允姬遺留的書信與記錄，正揭示了一種悲觀而無可奈何的心情：

這樣下去的話，有一天一定會很慘。陷入了惰性的大眾，失去了理想主義只一味追求快樂的年輕人；政治是偽善與機會主義變成無法抗拒的目的，輿論的露骨造作與歪曲使大眾墮落，這應該是過去暴力性支配的傷口吧。在自由長久被限制的社會中，害怕創造的力量或是精神上的豐盛，會厭惡變革。³

韓允姬談及的「大眾的墮落」，針對的是當今新自由主義主導的政治經濟秩序、意識形態建構，以及文化主導敘事等對我們生活的影響。其所提倡的自由民主制卻透過媒體輿論操控、文化霸權（*cultural hegemony*）、及民粹化的仇外心理等方式，鞏固了我們對世界的認知，卻也導致社會大眾生活在一個更加競爭、自我剝削及權力控制的社會中。這樣的社會結構不斷製造貧窮人口、邊緣群體與受壓迫者等弱勢階層。

引文中的「惰性」，並非字面上的怠惰懶散，而是如當代文化理論學者韓炳哲所形容，現代人如同待在「勞改營」般。勞動社會與功績社會並非自由社會，它製

³ 黃哲暎著，陳寧寧譯：《悠悠家園》（台北：印刻，2002年），頁506。

造新的強迫性，使肉體感知變得麻木不仁。⁴當代青年不願承接如教條式般宏大敘事與歷史包袱、缺乏價值信仰，並刻意截斷自我與社會的互動關係，從而失去遙望美好社會的熱情，使得「普遍去敘事化的世界增強了短暫易逝的感覺，生命只剩下赤裸的身軀」⁵

在劇場面臨資本與市場機制雙重壓力下，當代承襲左翼文化運動的劇場工作者以棉薄之力，試圖重拾未竟的抗爭精神，挽救即將被時間洪流沖淡、逐漸遭到異化的歷史記憶，賦予其與官方史觀對立的正當性，並進一步反思在冷戰結束的後革命時代，由新自由主義及個人主義主導下的社會體制，何以讓劇場回到藝術本身應有的公共性與社會責任義務。

投身木刻版畫運動的黃榮燦曾為魯迅紀念文寫下：「我們要在死的面前笑吧，在死的面前踏跳。」⁶這句話同樣適用於 1950 年代白色恐怖政治受難者的情狀。當我們瞥見他們在槍決前被拍下的那一抹微笑時，看見的是為理想而生、卻也為理想而死的生命光輝；我們更見證到他們從容就義的不屈精神，鼓舞著後人重省這段歷史沉痛的勇氣。本論文以當代劇場涉及轉型正義的作品為核心，回溯其左翼第三世界觀的特質，並將其置於台灣左翼劇場發展系譜的一環。這條脈絡始於 1970 年代文學界掀起的回歸現實主義與抵抗意識浪潮，延伸至 1980 年代陳映真與《人間》民眾劇場的實踐。透過劇場，他們重建「反帝、反殖民」的文化運動，拼湊支離瑣碎的左翼歷史記憶拼圖，將抗日運動與 1950 年代白色恐怖的史實帶入公共領域，不僅旨在實現威權時期受損的法律與歷史正義，更期許以自省與承擔前人的革命志向，重構解放階級與社會主義運動的民主理想。

⁴ 韓炳哲著，莊雅慈、管中琪譯：《倦怠社會》（台北：大塊，2019 年），頁 51-52。

⁵ 同前註，頁 50。

⁶ 黃榮燦：〈悼魯迅先生——他是中國的第一位新思想家〉，《台灣文化》第一卷第 2 期（台北：臺灣文化協進會，1946 年 11 月），頁 13。

第二節 批判官方形塑的可感配置



在本論文中，我將班雅明的歷史唯物主義觀點與弗雷勒的受壓迫者教育學作為理論基礎，以抵抗福山提出的「歷史終結論」。然而，現代政黨所構成的意識形態國家機器，往往兼具教育與文化功能。其中，自由主義意識形態則成為統治階層的便利工具，披上人權與個人自由的外衣，掩蓋對左翼社會運動歷史的剝奪。一旦政黨成為執政者，便能操縱國家機器，利用大眾傳播與文化渠道，塑造並推廣符合統治利益的敘事框架。他們以民主與正義之名削弱大眾的危機意識，對受壓迫者進行安撫與壓制，進一步鞏固既有權力結構，同時壓抑革命潛能。

誠如法國哲學家洪席耶（Jacques Rancière）於 2004 年出版的專著《美學中的不滿》（*Malaise dans l'esthétique*）中，對當代藝術中的「倫理轉向」提出挑戰，他認為這種轉向反映了當前政治與藝術所依賴的道德標準，最終導致藝術失去了其批判潛力：

藝術的自律從所有權力和商品美學化的形式中解放出來。這並不是完全為了保留純粹藝術的快樂而保留藝術，相反，藝術是為了刻畫出在美學的承諾與世界上壓迫的現實之間這個無法解決的矛盾。⁷

當藝術作品的敘事與形式生產模式被技術化、商業化與標準化，成為文化工業（culture industry）⁸的一部分，並經過精心策劃與包裝，以商品交換與利益獲取為

⁷ 賈克·洪席耶著，藍江、李三達譯：《美學中的不滿》（*Malaise dans l'esthétique*）（南京：南京大學，2019 年），頁 146。

⁸ 阿多諾明確指出文化工業如何利用現代傳播媒介操縱群眾意識，以娛樂的情感體驗取代人們內心更深層的需求：「娛樂本身變成一種理想，用一種比較私人產業的廣告詞更陳腔濫調的方式不斷重複群眾各種更高的價值，藉此驅散那些價值並取而代之。內在世界、以主體為限制的真理形式，總是比它自己所想像的更受制於外在統治者。文化工業把它妝扮成厚顏無恥的謊言。……其作用只是讓群眾在現實生活裡更能夠控制其情緒。」馬克·霍克海默、提奧多·阿多諾著，林宏濤譯：〈文化工業：作為群眾欺騙的啟蒙〉，收錄於《啟蒙的辯證：哲學的片簡》（台北：商周，2016 年），頁 182-183。



原則時，產物往往趨向於滿足大多數人淺薄的感性愉悅，成為娛樂市場為導向的消費品，為渴望逃遁「倦怠社會」的現代人服務。看似自由或者後現代主義多媒體拼貼（collage）的敘事生產模式，可能陷入噱頭式的感官體驗，淪為對西方後現代文化稚拙仿製品⁹，甚至將特定歷史推向景觀化的危險。

我們深知文化與媒體在塑造公共記憶中承擔的關鍵角色，它們不僅參與歷史意象的詮釋與傳遞，更直接影響歷史的構建過程。劇場應當關注的焦點，不應僅限於對已發生事件的回顧，而是如何在敘事中觸及被隱藏的遺忘與失落，進一步探討歷史在時間流逝中的建構，以及記憶的形成與轉化。借助戲劇創作者的創作與實驗，將那些被遺失或中斷的變革聲音重新帶回公共討論，並以戲劇作品作為批判意識形態的敘事工具，拆解單一性論述。同時，我們應重視前人堅守的理想主義精神，激發觀眾從對社會現狀的無力感中覺醒，進而培養其批判社會的意識與行動力。

劇場作為公共領域與感性共享的空間，讓具政治性意義的藝術作品得以展演，並探討其在促進公民平等參與、理性對話及民主治理中的角色，從而彰顯歷史的多元性與當代意義。換言之，與其在劇場中建構一個為勝利者服務的檔案式歷史主義史觀，不如聚焦於由被壓迫者創造的辯證歷史過程——一個以階級鬥爭為核心的動態進程，並在不斷拾起與重建斷裂的感性經驗中，展開對歷史的重新詮釋。

第三節 轉型正義劇場作為方法及其未來

在涉及歷史記憶衝突的面向中，透過彼此的理解與對話來尋求一個共同的歷史記憶，是促進轉型正義進而實現社會和解的重要途徑。吳乃德也曾指出，「想像中的轉型正義組織」的重要任務應是：「在公共論述至少能讓社會大眾了解雙方的立場，以及雙方所處的歷史情境。謹慎的論述即使無法成就共識，對不同立場與歷

⁹ 林克歡在 2003 年台北兩岸實驗戲劇學術研討會上發言。收錄於林克歡：《消費時代的戲劇》（台北：書林，2007 年），頁 13。

史情境的理解，仍然有助於和解與共生。」¹⁰無論是吳乃德所主張的「重塑一個所有族群都能共同接受的歷史記憶」¹¹，還是「必須從分歧的、被遮掩的、被選擇性遺忘的歷史記憶出發，以挖掘真相來建立一個公共化、可接受的共同過去」¹²，抑或覓尋「不可共量與不可共的典範記憶」¹³之間的交集，這些努力都指向同一個目標：在不同歷史脈絡下構建創傷記憶得以相互聽見的渠道，推動跨族群、跨階級、跨意識形態的相互交流。

在轉型正義政策的劇場脈絡與實踐中，平面化敘事與「轉型」時間構型的局限成為棘手問題。當代後戲劇劇場中，過度依賴「恐怖」氛圍的參與式體驗，例如《夜長夢多：異境重返之求生計畫》、《百年之囚》、《搜尋結果：查無此地》等作品，常將敘事重心放在政治受難者的苦難形象與善惡對立的情境上，卻忽略時代進程中的社會性與情感結構，並以當前自由民主體制作為歷史終點，迴避清算歷史債務。

隨著冷戰及黨國威權反共政策的延續，台灣人的受難經驗與國安正義觀同時被不斷強調，使得理想主義者與社會主義運動的記憶則被負面化或邊緣化。如同2024年人權藝術節之作《開在壁上的花》、《天光照壁》等所謂轉型正義戲劇作品，不斷製造悲情與恐懼氾濫的樣板，敘事結構停留在「抓捕、喊冤、用刑、判刑、出獄、重逢等」固定套路。這讓人不禁質疑：我們在意識形態上是否真的完成了「轉型」，還是僅以另一種形式，將歷史洪流中失敗者與政治犧牲者的思想與信念，再次處以象徵性的「槍決」？

本應承載從日據時期延續的「前殖民第三世界主體」運動精神的轉型正義路線，卻因此受到挫折；討論範疇被簡化為人權壓迫事件，社會主義運動價值的深層挖掘

¹⁰ 吳乃德：〈轉型正義的台灣想像〉，《自由時報》A15版（2020年6月1日）。

¹¹ 吳乃德：〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉，《思想》第2期（2006年9月），頁17。

¹² 台灣民間真相與和解促進會：《記憶與遺忘的鬥爭：臺灣轉型正義階段報告》（台北：衛城，2015年），頁75。

¹³ 汪宏倫：〈我們能和解共生嗎？反思台灣的轉型正義與集體記憶〉，收錄於許家馨編：《歷史記憶的倫理：從轉型正義到超克過去》（台北：國立臺灣大學，2024年），頁124。



也隨之削弱，使這些精神遺產逐漸喪失多維意義，更難在記憶的衝突中開展對話的契機。這也使得鍾喬與王墨林的戲劇創作中，為急於回應當代劇場「左翼歷史失語」的窘境，他們往往賦予左傾運動過多浪漫主義與感性氣息。例如《黑色》除了欠缺對抗日運動左派路線之爭的細緻辨析之外，也避重就輕地忽視當時共產國際主義對台灣抗爭運動的作用；而在《戲中壁 X》中，簡國賢的形象則過於藝術化，僅停留在階級情懷的象徵，卻未能充分展現其參與共產黨的思想啟蒙、頓悟及挫敗的完整歷程，最終僅剩下崇高的理想圖景，其作為革命運動者的實踐軌跡、殊異性與真實性被削弱、泛化，甚至隱沒於歷史敘事中。

誠然，作為藝文實踐的創作者，我們必須直搗核心問題：如何避免民眾的歷史記憶被收編為新國族主義敘事的附庸？歷史記憶應是一個多元、流動且具批判性的載體，而非滿足於現階段以新自由主義為主導的自由民主神話，甚至淪為單一意識形態服務的工具。實際上，一旦記憶被簡化為國族建構的符號，並遭到國家機器的收編與利用，其內在的複雜性與「由下而上」的抵抗精神便可能從此被消解。這樣的記憶將僅能見證表層的歷史傷痕，使得受難者的形象被政治利益重新包裝，淪為權力話語的再製工具。

為此，在文化行動中，我們需要深刻意識到自己對於過去之人所背負的革命運動責任，讓民眾記憶回歸其主體性，避免淪為操控歷史的工具。同時，應開展對過往的「去殖民、去冷戰與去帝國」批判思考，開拓出更具解放意義的文化實踐。唯有如此，記憶才能在承載過去之餘，成為質疑當下與重構未來的重要思想資源，最終得以共同描繪出一個社會和解、具包容性的民主藍圖。

參考文獻



一、中文部分

【專著】

- 丹陽：《回歸的旅途：給文琪的十五封信》，台北：人間，1998年。
- 王墨林：《都市劇場與身體》，台北：稻香，1990年。
- 王德威：《歷史的怪獸：歷史・暴力・敘事》，台北：麥田，2011年。
- 王志弘主編：《叛民城市：臺北暗黑旅誌》，台北：公共冊所，2015年。
- 毛澤東：《毛澤東選集》第三卷，北京：人民，1991年。
- ：《毛澤東選集》第四卷，北京：人民，1991年。
- 文訊雜誌社主編：《陳映真創作50週年國際學術研討會論文集》，台北：文訊雜誌社，2009年。
- 台灣民間真相與和解促進會：《記憶與遺忘的鬥爭：臺灣轉型正義階段報告》，台北：衛城，2015年。
- 台灣總督府警務局編，創造出版社編譯部譯：《台灣總督府警察沿革誌第二篇——領台以後的治安狀況(中卷)：台灣社會運動史(一九二三年—一九三六年)》第一冊，台北：創造，1989年。
- 列寧著，中央編譯局譯：《列寧全集》第21卷，北京：人民，1963年。
- 吳坤煌：《吳坤煌詩文集》，台北：臺大出版中心，2013年。
- 吳俊宏：《綠島歸來文集》，台北：人間，2020年。
- 李齊、雷智宇、劉紀惠編：《民眾在何處？亞際社會的民眾劇場》，新竹：國立陽明交通大學文化研究，2022年。
- 邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究(1895~1945)》，台北：自立晚報，1992年。



周婉窈：《轉型正義之路：島嶼的過去與未來》，台北：玉山社，2022年。

彼得·布魯克著，耿一偉譯：《空的空間》，台北：國立中正文化中心，2008年。

林克歡：《消費時代的戲劇》，台北：書林，2007年。

林書揚：《林書揚文集（一）回首海天相接處》，台北：人間，2010年。

——：《林書揚文集（二）如何讓過去的成為真正的過去》，台北：人間，2001年。

——等編：《台灣總督府警察沿革誌第二編——領台以後的治安狀況（中卷）：台灣社會運動史》第四冊，台北：海峽，2006年。

林聲洲等：《勞工看的台灣史第一冊——台灣戰後十五年的歷程》，高雄：高雄市政府勞工局，2000年。

林麗雲、王智明等編：《回望現實·凝視人間：鄉土文學論戰四十年選集》，台北：聯合文學，2019年。

促進正義轉型委員會：《促轉會任務總結報告》，台北：促轉會，2021年。

保羅·弗雷勒著，方永泉、張珍瑋譯：《受壓迫者教育學：五十週年版》，台北：巨流，2019年。

信夫清三郎著，周啟乾譯：《日本政治史第4卷 走向大東亞戰爭的道路》，上海：上海譯文，1988年。

哈伯瑪斯著，曹衛東等譯：《公共領域的結構轉型》，台北：聯經，2000年。

春山出版編輯部：《春山文藝李登輝100年專輯》，台北：春山，2023年。

柳書琴、邱貴芬主編：《後殖民的東亞在地化思考：臺灣文學場域》，台南：國家臺灣文學館籌備處，2006年。

洪三雄：《烽火杜鵑城：七〇年代臺大學生運動》，台北：自立晚報，1993年。

紀蔚然：《別預期爆炸：洪席耶論美學》，台北：印刻，2017年。

胡淑雯、童偉格主編：《靈魂與灰燼：臺灣白色恐怖散文選 卷二 地下燃燒》，台北：春山，2021年。

倪子修：《補償基金會十五週年成果紀念專輯1998-2014》，台北：戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償基金會，2014年。

涂航：《情動於「中」：當代中國的思想爭鳴與情感政治》，台北：聯經，2024年。

馬克·霍克海默、提奧多·阿多諾著，林宏濤譯：《啟蒙的辯證：哲學的片簡》，台北：商周，2016年。

馬克思、恩格斯著，中央編譯局譯：《共產黨宣言》，北京：新華書店，1997年。

張良澤主編：《吳新榮全集》卷一，台北：遠景，1981年。

教育部：《國家轉型正義教育行動綱領(2023年至2026年)》，院臺正字第1131015987號函核定，2024年7月26日。

許家馨編：《歷史記憶的倫理：從轉型正義到超克過去》，台北：國立臺灣大學，2024年。

許雪姬、薛化元、黃美滋編：《「『戒嚴時期政治案件』專題研討會論文暨口述歷史紀錄》，台北：財團法人戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例，2003年。

郭紀舟：《七〇年代台灣左翼運動》，台北：海峽學術，1999年。

陳光興：《去帝國：亞洲作為方法》，台北：行人，2006年。

——主編：《發現政治社會：現代性、國家暴力與後殖民民主》，台北：巨流圖書，2000年。

陳芳明：《左翼台灣——殖民地文學運動史論》，台北：麥田，2017年。

陳映真：《孤兒的歷史·歷史的孤兒》，台北：遠景，1984年。

——：《我的弟弟康雄〈陳映真小說1〉》，台北：洪範，2001年。

——：《鈴璫花〈陳映真小說5〉》，台北，洪範，2001年。

——：《陳映真全集8》，台北：人間，2017年。

——：《陳映真全集14》，台北：人間，2017年。



陳柏謙主編：《激進1949：白色恐怖郵電案紀實》，台北：黑體，2022年。

陳翠蓮：《台灣人的抵抗與認同》，台北：遠流，2008年。

曾建民：《1945・破曉時刻的台灣：八月十五日後激動的一百天》，北京：台海，2007年。

——：《台灣意識型態：批判》，台北：海峽學術，2012年。

華特・班雅明著，莊仲黎譯：《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，台北：商周，2019年。

黃哲暎著，陳寧寧譯：《悠悠家園》，台北：印刻，2002年。

奧古斯都・波瓦著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，台北：揚智，2000年。

楊牧：《山風海雨》，台北，洪範，1987年。

楊雲萍：《楊雲萍全集2：文學之部（二）》，台南：國立臺灣文學館，2011年。

葉石濤：《走向台灣文學》，台北：自立晚報，1980年。

賈克・洪席耶著，國家編譯館、黃建宏譯，《影像的宿命》，台北：典藏藝術家庭，2011年。

——，劉紀蕙等譯：《歧義》，台北：麥田，2011年。

——，藍江、李三達譯：《美學中的不滿》，南京：南京大學，2019年。

——，趙子龍譯：《無知的教師：智力解放五講》，陝西：西北大學，2020年。

——，楊成瀚等譯：《感性配享：美學與政治》，台北：商周，2021年。

劉維瑛策劃：《現存臺灣民報復刻》第二冊，台南：國立臺灣歷史博物館，2018年。

——：《現存臺灣復刻》第二冊，台南：國立臺灣歷史博物館，2020年。

——：《現存臺灣復刻》第三冊，台南：國立臺灣歷史博物館，2020年。

趙剛：《主體狀態：雜文散論於歷史、文學與社會理論之間》，台北：人間，2024年。

歐素瑛等編：《李登輝與臺灣民主化學術討論會論文集》，台北：國史館，2022年。

魯迅：《集外集》，台北：風雲時代，1990年

蕭阿勤：《回歸現實：台灣1970年代的戰後世代與文化政治變遷》二版，台北：中央研究院社會所，2010年。

璐蒂·泰鐸著，鄭純宜譯：《變遷中的正義》，台北：商周，2001年。

——：《轉型正義：邁向民主時代的法律典範轉移》，台北：商周，2017年。

鍾喬：《雨中的法西斯刑場》，台北：聯合文學，2000年。

——：《簡國賢》，台北：文建會，2006年。

——：《變身：民眾、戲劇與亞洲連帶》，新北：遠景，2019年。

韓炳哲著，莊雅慈、管中琪譯：《倦怠社會》，台北：大塊，2019年。

藍博洲：《春天：許金玉和辜金良的路》，桃園：台灣人民，2017年。

——：《壁：尋找台灣戲劇運動的旗手簡國賢與宋非我》，台北：印刻，2023年。

顏若映、施慧美編：《臺灣藝術教育60年論文集》，新北：國立台灣藝術大學，頁2015年。

羅曼·羅蘭著，楊悅譯，《民眾戲劇》，上海：上海社會科學院，2023年。

【期刊論文】

吳乃德：〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉，《思想》第2期，2006年9月，頁1-34。

汪宏倫：〈我們能和解共生嗎？：反思台灣的轉型正義與集體記憶〉，《思想》第42期，2021年4月，頁1-61。

——：〈轉型正義的社會基礎〉，《臺灣社會學刊》第71期，2022年6月，頁91-135。

林傳凱：〈「大眾傷痕」的「實」與「幻」—— 探索「1950年代白色恐怖『見證』」的版本歧異〉，《國立臺灣歷史博物館館刊》第7期，2014年5月，頁35-81。

——：〈閻王、三姑、白蛇傳：戰後地下黨的「工人政治戲劇」(1949-1950s)〉，《民俗曲藝》第223期，2024年3月，頁105-151。

林佳和：〈追究加害人？從轉型正義之法（Lex Transitus）觀察後社會主義國家之捷克與波蘭經驗〉，《黨產研究》第7期，2021年12月，頁169-269。

張立本：〈兩岸和解能有真相？從「涉及情報的絕密檔案」與「事證明確不予補償」談起〉，《台灣社會研究》第103期，2016年6月，頁215-225。

許瑞芳：〈T-I-E在臺灣的發展與實踐—以台南人劇團教習劇場之經營為例，探討教習劇場的未來與展望〉，《戲劇學刊》第8期，2008年7月，頁113-136。

陳光興：〈嗆聲自身—民主運動與美國帝國主義〉，《台灣社會研究季刊》第55期，2004年9月，頁243-251。

陳俊宏：〈檢視台灣的轉型正義之路〉，《新世紀智庫論壇》第71期，2015年9月30日，頁18-28。

葉虹靈：〈台灣白色恐怖創傷記憶的體制化過程：歷史制度論觀點〉，《台灣社會學》第29期，2015年6月，頁1-42。

鄭芳婷：〈台灣當代轉型正義劇場的美學芻議與實踐困境〉，《台灣文學研究學報》第37期，2023年10月，頁213-256。

蕭阿勤：〈集體記憶理論的檢討：解剖者，拯救者，與一種民主觀點〉，《思想》第35卷第1期，1997年3月，頁247-296。

【學位論文】

李哲宇：《做為社會行動的劇場：台灣「民眾—劇場」的實踐軌跡（1980年代）》，新竹：國立清華大學社會學研究所博士論文，2019年。

郭亮廷：《歷史終結的地誌學——論王墨林與陳界仁》，台南：國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士論文，2023年。



【雜誌刊文】

人間雜誌編輯群：〈編輯室報告〉，《人間》第9期，1986年7月，頁9。

王墨林：〈歷史斷層裡的哭聲：我參加了「花岡事件」報告劇的現場演出〉，《人間》第9期，1986年7月，頁24-32。

石飛仁著，陳映真譯：〈血腥的建設：附生於日本擴張主義而非大的鹿島建設公司〉，《人間》第9期，1986年7月，頁40-47。

姚一葦談、許南村記：〈「劇場」第一次演出的短評〉，《劇場》第7、8期，1966年12月15日，頁271-273。

耐霜：〈台灣新劇運動概略〉，《台北文物》第三卷第2期，1954年8月，頁83-85。

黃榮燦：〈悼魯迅先生——他是中國的第一位新思想家〉，《台灣文化》第一卷第2期，1946年11月，頁13。

許南村：〈現代主義底再開發——演出「等待果陀」底隨想〉，《劇場》第7、8期，1966年12月15日，頁268-270。

彭仁郁：〈轉型正義工地：複數的美學與倫理實踐〉，《藝術觀點ACT》第82號，2020年7月1日，頁左125-左122。

劇場編輯部：〈劇場第一次演出：先知、等待果陀〉，《劇場》第7、8期，1966年12月15日，頁265-266。

【劇本】

貝克特著，廖玉如譯：《等待果陀·終局》，台北：聯經，2008年。

石飛仁著，陳映真譯：《延命天皇》，收錄於《人間》第33期，1988年7月，頁169-



177。

李承騫：《搜尋結果：查無此地》，未刊，2023年。

李哲宇：《暗坑囁語——走讀安康接待室》未刊，2023年。

黃新高等集體創作：《紅色青春》，未刊，2020年。

陳映真：《春祭》，收錄於陳映真《陳映真全集14》，台北：人間，2017年，頁222-263。

陳怡君、許為庭：《黑色ANARCHISM WALKERS——在詩與革命之間遊走的黑色青年》，未刊，2024年。

鍾喬：《戲中壁X》，收錄於鍾喬：《如影而行：鍾喬劇本選輯》，台北：遠流，2022年，頁253-298。

【報導】

小野村林藏：〈現代文藝之趨勢〉，《臺灣青年》第四卷第1期，1922年1月20日。

甘文芳：〈實社會と文學〉，《臺灣青年》第三卷第3號，1921年9月。

吳乃德：〈轉型正義的台灣想像〉，《自由時報》A15版，2020年6月1日。

黃年：〈沒有真相沒有正義：從馬場町銘文看轉型正義〉，《聯合報》，2017年12月24日。

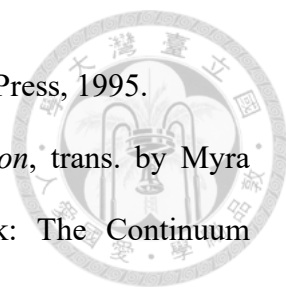
二、外文部分

Adrian Kear, *Theatre and Event: Staging the European Century*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. by John Willett. New York: Hill and Wang, 1988.

Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*, trans. by Spanish by Charles A. et al. London:

- 
- Pluto Press, 2008.
- Butler, Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.
- Christopher Balme, *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014.
- Ebru Gökdağ, “Augusto Boal’s The Joker System,” *Idil Journal of Art and Language* 3, no. 14. October 2014, pp. 27-37.
- Eric Hobsbawm, *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Francis Fukuyama. *The End of History and the Last Man*. New York, US: Free Press, 1992.
- Gregory Claeys, *Marx and Marxism*. New York: Nation Books, 2018.
- Guy Debord, *Society of the Spectacle*, trans. by Ken Knabb. London: Rebel Press, 2005.
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. by Karen Jürs-Munby, London: Routledge, 2006.
- Helen Nicholson, *Applied Drama: The Gift of Theatre*. London: Palgrave Macmillan, 2005.
- Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, MA: Beacon Press, 1964.
- Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- Neil J. Kritz, ed., *Transitional Justice: How Emerging Democracies Reckon with Former*

- 
- Regimes*. Washington, D.C.: United States Institute of Peace Press, 1995.
- Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed, 30th Anniversary Edition*, trans. by Myra Bergman Ramos, intro. by Donaldo Macedo. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2005.
- Roland Barthes, *Comparative Criticism: A Yearbook*, vol. 3, trans. Stephen Bann and ed. E. S. Schaffer. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Ruti G. Teitel, *Transitional Justice*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Samuel Beckett, *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. New York: Grove Press, 1954.
- Sanjoy Ganguly, *From Boal to Jana Sanskriti: Practice and Principles*, ed. by Ralph Yarrow. New York: Routledge, 2017.
- Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV, (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. London, UK: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1957.
- Siphiwe Ignatius Dube, "Transitional Justice Beyond the Normative: Towards a Literary Theory of Political Transitions," *The International Journal of Transitional Justice*, Vol. 5. 14 April 2011, pp. 177-197.
- Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn. New York, US: Schocken Books, 1969.

三、網路資料（含網路媒體、官方網站及電子平台等）

- 王墨林：〈走不出戒嚴史的左翼失語：白色恐怖戲劇論〉，《CLABO實驗波》，2024年8月19日，<https://mag.clab.org.tw/clabo-article/white-terror-theater/> -



fn5bt。檢索日期：2024年11月29日。

台灣民間真相與和解促進會：〈什麼是轉型正義〉，台灣民間真相與和解數促進會網站，無日期，<https://taiwantrc.org/transitional-justice/>。檢索日期：2024年9月4日。

台灣地區政治受難人互助會：〈反共的「國安正義觀」正是台灣恐怖政治的根源——評黃年《沒有真相沒有正義：從馬場町銘文看轉型正義》一文的可怕用意〉，《苦勞網》，2017年12月26日，<https://www.coolcloud.org.tw/node/89957>。檢索日期：2024年11月12日。

李昊哲：〈【《紅色青春》在廣州上演-02】紅色青春與革命歷史：回看弗萊雷的《受壓迫者教育學》〉，Medium，2023年12月22日，<https://ncaf.tw/3IHr4>。檢索日期：2024年11月16日。

林乃文：〈再現「受難者」形象的漫漫長路：從《無／法／對／白》到《紅色青春》〉，表演藝術評論台，2022年1月11日，<https://ncaf.tw/6WN3s>。檢索日期：2024年11月15日。

林思慧：〈〔促轉會淪選戰打手〕打侯會議談話重點還原〉，《鏡週刊》，2018年9月12日，<https://www.mirrormedia.mg/story/20180911inv009>。檢索日期：2024年8月29日。

法務部：〈不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例〉，《全國法規資料庫》，2006年12月18日修正，<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=F0120018>。檢索日期：2024年8月31日。

商毓芳：〈天光照壁，從「新劇」到新劇〉，2024人權藝術生活節策展理念網站，2024年，<https://hrftw.nhrm.gov.tw/home/zh-tw/curatorialconcept2024>。檢索日期：2024年12月21日。

梁家綺：〈對白的立基之處《無／法／對／白》〉，表演藝術評論台，2020年10月



- 20日，<https://ncaf.tw/VyQWv>。檢索日期：2024年11月15日。
- 陳韋綸：〈【《紅色青春》在廣州上演-01】演出現場側記：戲劇如何促成兩岸認識與交流〉，Medium，2023年12月22日，<https://ncaf.tw/KWtvr>。檢索日期：2024年11月16日。
- 馮守娥口述、陳志平整理：〈台灣白色恐怖與女性〉，《兩案犇報》，2022年8月30日，<https://ncaf.tw/ztzZ4>。檢索日期：2024年11月16日。
- 黃宇翔：〈台灣轉型正義迷途等待真相與和解揮別鬥爭與清算〉，《亞洲週刊》2021年第10期，2021年3月8日，<https://ncaf.tw/MQO7L>。檢索日期：2025年1月22日。
- 鍾喬：〈〈來甦〉的山路上，送你遠行：寫在陳映真追思會前〉，《關鍵評論網》，2017年1月6日，<https://www.thenewslens.com/article/58615>。檢索日期：2025年1月16日。
- 簡韋樵：〈不小心就投合官方版的轉型「正義」《無／法／對／白》〉，表演藝術評論台，2020年7月30日，<https://ncaf.tw/oO9zx>。檢索日期：2024年11月15日。
- ：〈被壓抑的復返與纏繞《戲中壁X》〉，表演藝術評論台，2021年9月30日，<https://ncaf.tw/5xdNM>。檢索日期：2025年1月17日。
- ：〈何以承擔無力者的痛？《百年之囚》〉，表演藝術評論台，2022年2月16日，<https://ncaf.tw/RvfUp>。檢索日期：2024年11月21日。
- ：〈挪用、批判、改造——《搜尋結果：查無此地》、《暗坑囁語——走讀安康接待室》對地景的借用和操演〉，表演藝術評論台，2023年11月13日，<https://ncaf.tw/J4WxG>。檢索日期：2024年11月27日。
- ：〈荒塚下的孤魂妄影《黑色—在詩與革命之間遊走的黑色青年》〉，表演藝術評論台，2024年3月25日，<https://ncaf.tw/YGMGN>。檢索日期：2025年

1月17日。

International Center for Transitional Justice. (n.d.). *What is transitional justice?*

Retrieved August 29, 2024, from <https://www.ictj.org/what-transitional-justice>.





附錄列表

台灣當代劇場涉及不義歷史復權及轉型正義相關作品總表

(1986-2024)

※ 在本列表中，許多演職團隊的劇場作品雖未明確標榜為「轉型正義劇場」，卻皆探討日據時期及白色恐怖等重要歷史議題，這些作品多與促轉會、國家人權博物館、文化部等多個公家機構合作，從台灣歷來不義歷史的記憶中汲取關鍵人物與事件，並將其轉化為獨特的美學形式與戲劇敘事。透過劇場作為公共領域的展演，這些作品促使人們重新反思國族創傷、歷史記憶與社會正義等議題。無論評價如何，它們都開啟了具對話價值的嘗試。

演出單位	劇名	創作者	首演	形式與說明	受相關單位委託/合作/邀請
不死鳥劇團、人間雜誌社	《怒吼吧！花岡》（華語版）	編導：石飛仁	1986年7月於台北國軍英雄紀念館	• 在台灣上演第一齣報告劇 • 以花岡起義事件為題	
人間雜誌社	《台灣民眾黨六十周年歷史證言》	編劇：韓嘉玲	1987年7月10日於金華國中禮堂	• 《人間》第一個歷史報告劇製作	台灣民眾黨建黨 60 周年紀念作
人間雜誌社	《延命天皇》	原著：石飛仁 翻譯：陳映真	1988年7月14日	• 報告劇 • 追究日本天皇戰爭責任	
	《幌馬車之歌》	編劇：藍博洲 導演：王墨林	1989年10月24日於台北大同區公所的禮堂	• 報告劇 • 以1950年代基隆中學案為題	

	《三個保正八十斤》、《二林事件》	策劃：韓嘉玲	1988 年 12 月 4 日，於彰化平和國小大禮堂	• 報告劇 • 改編自日據時期二林事件始末	由夏潮聯誼會與互助會共同舉辦「台灣農運薪火相傳資甲子：台灣農民組合第一次全島大會 61 週紀念大會」
台灣民眾工作室	《射日的子孫》	編劇：藍博洲 導演：黎煥雄	1990 年 10 月 26 日於台大視聽館，10 月 27 日於南投霧社事件紀念碑前	• 報告劇 • 霧社事件 60 周年紀念作	
人間工作坊	《悲情城市真實版》	盧思岳等集體創作	1989 年	• 報告劇 • 以林志潔等人的口述歷史為基礎	
河左岸劇團	《穿過歷史曠野與內室的……家族記憶 1947.4.5》	編導：黎煥雄	1992 年 2 月，於台中公投會	• 敘說的就是花蓮知名的二二八事件受難者、前花蓮縣參議會議長、客家名醫張七郎的家族史	
	《海洋告別 1—永恆波光中追憶浮懸如島的黑色家屋：鳳林家族 1947-1982—迷走地圖第二部》		1992 年 5 月，於台北濱江路民眾活動中心		
	《海洋告別 2：鳳林家族 1921-1947—迷走地圖第三部》		1992 年 10 月，於兩廳院實驗劇場		
	《賴和—迷走		1994 年 4 月 8	• 賴和先生百年冥	皇冠各式各

	地圖第四部》		日，於皇冠小劇場	誕紀念	樣小劇展
台灣民眾文化工作室	《受苦的人沒有名字》	編導：鍾喬 演員：唐曙	1992年3月22日，於香港	• 獨角戲 • 以簡國賢為題	第一屆亞洲民眾戲劇節：獨腳戲匯演及工作坊
人間民眾劇場	《春祭》	編劇：陳映真 導演：鍾喬	1994年3月12日，於台北國立藝術館	• 報告劇 • 以 1950 年代白色恐怖為題	
	《槍擊紅色青春》	編劇：鍾喬、李雪香 導演：田玉文	1994 年 10 月 3 日，於國立交通大學應用藝術中心	• 報告劇	受苦的人沒有名字—系列藝文活動
臨界點劇象錄	《割功送德：台灣三百年史》	策劃：王墨林 導演：田啟元	1989年8月25日，於社子島的廢沙場	• 帳篷劇 • 台灣第一個帳篷劇製作	
	《謝氏阿女——一個隱藏於歷史背後的女人》	編導：田啟元	1994 年 4 月 7 日，於台南市立文化中心	• 以謝雪紅為題	謝氏阿女：《一個隱藏於歷史背後的女人》」系列活動
	《阿女·白色瑪格麗特》	編導：田啟元	1994 年 10 月 21 日，於誠品書店(天母店)戶外劇場	• 延續《謝氏阿女》作品	一九九四人間劇展
十三月戲劇場	《春天的我們》	編劇：周芬伶 導演：吳德淳	2000 年 7 月 6 日，於華山藝文特區四連棟	• 以許金玉為創作主題	
台灣渥克劇團	《少林派武當派蘋果派還有兩個左派—蔣經國與謝雪紅》	編導：陳梅毛	2003 年 11 月 14 日，於牯嶺街小劇場	• 以謝雪紅、蔣經國為題	
雲門舞集	《陳映真·風景》	編舞：林懷民	2004年9月18日，於國家戲劇院	• 舞蹈劇場 • 以陳映真眾短篇小說為題	
人力飛行劇	《雙姝怨》	編劇：王墨林、	2007 年 11 月	• 改編於美國劇作	2007 年新點

團		李宥樓 導演：王墨林	9 日，於兩廳 院實驗劇場	家麗蓮・海爾曼 (Lillian Hellman, 1905-1984) 的《雙 姝 怨》(<i>The Children's Hour</i>) ・時空為 1945 年中 日政權轉移的台 灣	子劇展、國家 文化藝術基 金會補助
曇戲弄劇團	《謝雪紅》	編導：汪其楣	2010 年 5 月 21 日，於玫瑰古 蹟戶外展演區	・汪其楣獨角戲 ・以謝雪紅為題	國家文化藝 術基金會補 助
再拒劇團	《自由時代》	編劇：高俊耀、 黃緣文、簡莉穎 導演：黃緣文	2010 年 9 月 24 日，於牯嶺街 小劇場	・靈感來自黨外時 期的鄭南榕自焚 事件	國家文化藝 術基金會補 助
	《燃燒的頭髮 —為了詩的祭 典》	編舞：余彥芳 導演：黃思農	2015 年 5 月 21 日，於安平樹 屋	・風車首部曲 ・以風車詩社的詩 作為發想，深入探 問日據時期、白色 恐怖與國族主義 下的左翼歷史幽 靈	2015 年臺南 藝術節
	《渾沌詞典： 補遺》	創作統籌：黃思 農、蔣韜	2016 年 8 月 20 日，於蔡瑞月 舞蹈研究社	・風車二部曲 ・延續首部曲《燃燒 的頭髮》	黃亞歷微型 實驗行動 PQ 布拉格劇場 設計四年展
	《明白歌：走 唱白色記憶， 未竟的故人事 與未來歌》	編劇：黃亭瑋、 蔣韜、曾伯豪、 黃思農 導演：黃思農	2019 年 8 月 3 日，黃溫恭先 生舊宅（巡演 首場）	・音樂說書劇場 ・描繪臺灣 1950 年 代的底層農工與 學生，所經驗的反 抗生命史	促進轉型正 義委員會委 託・2020 年世 界人權日
	《池子》	編導：曾伯豪	2020 年 11 月 28 日，於台灣 大學水源校區 人類學系集合	・漫遊者劇場 ・重構過往國防醫 學院的場景	2020 年人權 藝術生活節
	《逝言書》	編導：黃思農	2020 年 12 月 16 日，於公館	・漫遊者劇場 ・走進曾為刑場的	2020 年人權 藝術生活節

			水岸廣場	台北公館水源地 • 2019 年首演於柏林蒂爾加滕公園的漫遊者藝術節	
	《走吧！野草》	編劇：陳雅柔 導演：黃思農	2024 年 9 月 14 日，於台灣戲曲中心多功能廳	• 後設喜劇、歌仔戲元素 • 以 1949 年鄉土藝術團《白蛇傳》為題	2024 年戲曲夢工廠
五節芒劇團	《荒原》	導演：王墨林	2010 年 12 月 17 日，於兩廳院實驗劇場	• 談及 1980 年代左翼分子的挫敗心境	2010 年新點子劇展
原舞者	《迴夢 Lalaksu》	導演：李小平 編劇：瓦旦·督喜 編舞：布拉瑞揚·帕格勒法	2011 年 10 月 1 日，於華山 1914 文化創意園區	• 舞蹈劇場 • 以鄒族高一生為題	2011 年華山藝術生活節
狂想劇場	《逆旅》	編劇：廖俊凱、洪儀庭、高俊耀 導演：廖俊凱	2011 年 12 月 13 日，於兩廳院實驗劇場	• 改編自郝譽翔小說《逆旅》 • 以謝雪紅為創作主題	2011 年新點子劇展
	《島上的最後晚餐》	編劇：沈琬婷 導演：廖俊凱	2018 年 12 月 22 日，於納豆劇場	• 靈感來自《流麻溝十五號：綠島女生分隊及其他》	國家人權博物館指導贊助
	《非常上訴》	編劇：沈琬婷 導演：廖俊凱	2019 年 11 月 23 日，於桃園展演中心展演廳	• 紀錄劇場 • 特別邀請政治受難者陳欽生、楊碧川參與演出	國家人權博物館指導贊助、2019 年桃園鐵玫瑰藝術節
	《空白記憶》	創作：梁俊文、林子寧、陳思潔	2022 年 12 月 10 日，於白色恐怖景美紀念園區仁愛樓 2 樓 新式押房區	• 小說展演、沉浸式劇場、特定場域劇場 • 三齣作品各自受《霧航》、〈流血的身體、寂寞的枯骨——側寫「白色恐	2023 年人權藝術生活節之作

				怖」下雲林地區的兩位女性》和《狄克生片語》啟發	
臺灣戲劇表演家劇團	《天若光》	編導：李宗熹	2012年7月20日，於高雄文化中心至德堂	• 取材於二二八事件期間「雄中自衛隊」事蹟	高雄市政府、高雄市議會指導贊助
創作社	《逆旅：一個關於謝雪紅的單人旅行》	編劇：詹傑 導演：徐堰鈴	2012年11月30日，於中央大學黑盒子劇場	• 劇本獲2011年台灣文學獎劇本金典獎 • 以謝雪紅為題	國立臺灣文學館「2012文學劇場」專案補助
台灣遊藝行	《可以睡覺：後殖民島嶼第一號》	導演：胡紫雲	2013年8月23日，於牯嶺街小劇場藝文空間	• 改編別役實（別役実）劇作《可以睡覺》 • 以1950年代台灣白色恐怖社會為背景	國家文化藝術基金會補助
讀演劇人	《玫瑰色的國》	編導：周翊誠	2014年4月18日，基隆市立文化中心島嶼實驗劇場	• 集結自台灣歷史創傷事件、眾多社會運動	文化部指導贊助
	《白話》	編導：蔡格爾	2018年9月01日，於台中國家歌劇院小劇場	• 改編 Brian Friel 劇作 • 以基隆三〇八大屠殺為題	台中市政府文化局指導贊助
劉亮佐、眾學生	《致青春靈魂》	導演：劉亮佐	2015年5月17日，於國家人權博物館	• 音樂劇	2015年綠島人權藝術季之作
金山高中	《鄒先生，Tsou》	創作：陳彥斌、第13屆金山高中原住民藝能班	2015年6月18日，於台北藝術大學展演中心舞蹈廳	• 舞蹈劇場 • 以鄒族高一生為題	
差事劇團	《幌馬車練習曲》	改編：鍾喬 導演：林靖傑	2016年4月15日，於思劇場	• 改編藍博洲《幌馬車練習曲》 • 以1950年代基隆中學案為題	
	《人間男女一	改編：鍾喬	2016年11月	• 延續《幌馬車練習	

	幌馬車變奏曲》	導演：林靖傑	17 日，於台北市客家文化園區	曲》 • 以 1950 年代基隆中學案、蔣碧玉為題	
	《范天寒和他的弟兄們》	編劇：鍾喬 導演：王瑋廉	2018 年 10 月 27 日，於彰化縣文化局員林演藝廳	• 《人間》雜誌台灣客家專輯口述歷史出發 • 以 1950 年代客家莊的勦殺證言及 1989 年遠東化纖罷工事為題	客家委員會委託
	《戲中壁》	編導：鍾喬	2020 年 3 月 6 日，於寶藏巖國際藝術村山城廣場	• 改編自鍾喬同名小說 • 以簡國賢為題	與客家委員會合作
	《戲中壁 X》	編導：鍾喬	2021 年 9 月 10 日，於華山 1914 文創產業園區烏梅劇院	• 延續《戲中壁》 • 以簡國賢為題	與客家委員會合作
	《暗坑囁語——走讀安康接待室》	編導：李哲宇	2023 年 10 月 28 日，於安坑輕軌雙城站前集合、安康接待室	• 漫遊主劇場 • 以安康接待室為發想，討論政治受難者處境	新北市政府委託
耳東劇團	《服妖之鑑》	編劇：簡莉穎 導演：許哲彬	2016 年 6 月 3 日，於水源劇場	• 威權體制加害者與受害者關係 • 融入酷兒議題	國家文化藝術基金會補助
海導演劇	《愛的記號》	編導：林志遠	2016 年 8 月 27 日，於蔡瑞月舞蹈研究社	• 改編自陳新吉回憶錄	國家人權博物館籌備處指導贊助
	《無法囚禁的心靈》		2017 年 12 月 2 日，於蔡瑞月舞蹈研究社	• 以陳孟和為題	國家人權博物館籌備處、台北市政府文化局指導贊助

	《添一盞民主的燈》		2018年2月27日，於中山堂中正廳	• 以王添灯為題	二二八事件71周年紀念日系列活動
	《回憶的華爾滋》		2018年9月12日，於蔡瑞月舞蹈研究社	• 以張常美、丁窈窕、施水環為題	國家人權博物館、臺灣民主基金會指導贊助
	《那就唱歌吧—蔡焜霖》		2020年10月13日，於台灣大學怡仁堂	• 以蔡焜霖為題	國家人權博物館人權教育推廣活動、促進轉型正義委員補助
	《槍與晴美》		2023年4月23日，於蔡瑞月舞蹈研究社	• 以黃晴美為題的短劇	《槍與玫瑰》新書發表會活動
	《開在壁上的花》		2023年5月16日，於台中市靜宜大學大禮堂	• 以桃園白色恐怖事件為題，講述以簡國賢、楊國宇及林秋祥三人為主軸的故事	與蔡瑞月文化基金會共同主辦、2024年人權藝術生活節
	《瀑布》		2024年8月31日，於二·二八國家紀念館戶外	• 以宜蘭二二八事件為題	2024年連翹自由節
台灣民族同盟	《Siro Heroes—泰源事件》	編劇：沈琬婷、阮慧敏 導演：張閔淳	2017年2月16日，於台大校友會館	• 以泰源事件為藍本改編 • 以1960年代台獨政治犯為題	李登輝民主協會、民報文化藝術基金會、台灣獨立建國聯盟、台灣民族同盟指導贊助
Lyric's Studio 人从众創作体	《綠島百合》	編導：葉志偉	2017年5月17日，於綠島人權園區綠洲山莊	• 以1960年代綠島政治犯為背景	2017年綠島人權藝術季
阮劇團	《Trance》讀	編劇：吳明倫	2017年7月15	• 歷史創傷	印記與聲音

	劇	導演：葉志偉	日，於嘉義文創產業園區 S 棟一樓		—2017 年解嚴 30 周年紀念演劇祭
同黨劇團	《白色說書人》	編劇：詹傑 導演：戴君芳	2017 年 10 月 12 日，於兩廳院實驗劇場	• 獨角戲、布袋戲元素 • 兩代白色恐怖經驗的生命故事	國家文化藝術基金會、臺北市政府文化局、臺灣民主基金會補助、2018 年臺南藝術節
	《父親母親》	編劇：邱安忱 導演：蘇洋徵	2021 年 12 月 27 日，於兩廳院實驗劇場	• 布袋戲、酷兒元素 • 兩代白色恐怖經驗的生命故事	文化部、國家文化藝術基金會補助、2024 年臺北藝術節
	《燃燒的蝴蝶》	編劇：邱安忱、顏靖玟 導演：薛美華	2022 年 11 月 29 日，於兩廳院實驗劇場	• 偶戲元素 • 以台籍日本兵、慰安婦為題	文化部、國家文化藝術基金會、臺北市政府文化局、臺灣民主基金會指導贊助
	《灰男孩》	編劇：邱安忱、吳世偉、李璐 導演：戴君芳	2023 年 1 月 6 日，於兩廳院實驗劇場	• 獨角戲、偶戲、光影、面具、酷兒等元素 • 取材自《霧航》	文化部、國家文化藝術基金會、臺北市政府文化局指導贊助
台灣歌仔戲班	《馬鞍藤的春天》	編劇：劉南芳 導演：黃駿雄	2017 年 12 月 22 日，於桃園市文化局演藝廳	• 音樂劇 • 改編自陳新吉回憶錄	文化部、臺中市政府文化局指導贊助
馬克吐溫國際影像有限公司	《微光·少了一個之後》	導演：汪怡昕	2018 年 1 月 25 日，於基隆八堵車站	• 歷史行動劇 • 以八堵車站二二八事件為題	與臺灣鐵路管理局合作
	《湯德章事件》		2019 年 12 月 7 日，從台南	• 歷史行動劇 • 以湯德章為題	

			新光三越百貨 出發		
樹德科技大 學表演藝術 系	《白色的記憶 —夢遊烏托邦 VR 體驗》	導演：李鈺玲、 杜思慧	2018 年 4 月 3 日，於柯旗化 故居	• 沉浸式戲劇 • 改編自《臺灣監獄 島：柯旗化回憶 錄》	高雄市立歷 史博物館製 作
台南大學戲 劇創作與應 用學系	《遲來的家 書》	編劇：集體創作 導演：許瑞芳	2018 年 5 月 22 日，於臺灣歷 史博物館	• 教習劇場	國立臺灣歷 史博物館《挑 戰者們：解嚴 30 周年特展》 製作
衛武營國家 文化藝術中 心、高雄市愛 樂文化藝術 基金會	《簡吉奏鳴曲 —零落成泥香 如故》	編劇：周慧玲 導演：李小平	2018 年 11 月 24 日，於衛武 營國家文化藝 術中心戲劇院	• 音樂劇 • 以簡吉為題	衛武營國家 藝術中心開 幕音樂節
黑眼睛跨劇 團	《夜長夢多： 異境重 返之 求生計畫》	策展人：鴻鴻 編導：周翊誠、 陳彥斌 Fangas Nayaw、一個人	2018 年 11 月 29 日，於景美 紀念園區仁愛 樓	• 沉浸式劇場、虛擬 實境體驗 • 時空橫跨日據時 期至白色恐怖時 期事件	文化部、國家 人權博物館、 臺北市政府 文化局、臺灣 民主基金會 指導贊助
	《百年之囚》	編導：周翊誠	2022 年 1 月 20 日，於兩廳院 戲劇院排練室 A	• 沉浸式劇場 • 集結自台灣歷史 創傷事件	2021 年新點 子實驗場
奧地利林茲 國家劇院舞 團	《新娘妝》	編舞：林美虹	2019 年 7 月 6 日，於衛武營 國家藝術文化 中心歌劇院	• 舞蹈劇場 • 以二二八事件為 時空背景	
饕餮劇集	《白噪音》	編導：林頌嫻	2019 年 8 月 2 日，於台大藝 文中心雅頌坊	• 舞蹈元素 • 歷史創傷	國家人權博 物館人權教 育推廣活動 補助
未指稱共作 場	《無／法／對 ／白》	創作：何彥廷、 高仔貞、陳伯	2019 年 10 月 19 日，於松山	• 論壇劇場 • 以《補償條例》為	國家人權博 物館、促進轉

		岡、黃馨儀	文創園區	題	型正義委員會、內政部指導贊助、2022年自由路上藝術節
夾角拖劇團	《說好不要哭》	編導：吳易蓁	2019 年 11 月 15 日，於景美紀念園區禮堂	- 親子劇 - 聯合國兒童權利公約頒布 30 周年紀念作 - 以陳欽生故事為題	國家人權博物館主辦
	《慢慢》	創作：何安嫻、吳易蓁、曾彥婷、錢君銜 導演：吳易蓁	2020 年 2 月 21 日，於 Hoi Space	- 親子劇、光影、口技等元素 - 集結自台灣歷史創傷事件、眾多社會運動	
	《愛唱歌的小熊》	編導：吳易蓁	2020 年 11 月 27 日，於台中文化創意產業園區舞蹈排練室	- 親子劇 - 以蔡焜霖故事為題	國家人權博物館補助
三語事劇場	《留白的記憶》	導演：吳怡潔	2019 年 11 月 27 日，於台灣師範大學禮堂	- 參與式劇場 《1949：留白的記憶》體驗劇場之作 - 重塑威權時期氛圍	臺師大學生會主辦
創劇團	《在世紀末不可能發生的事》	編劇：陳建成 導演：湯京哲	2020 年 2 月 20 日，於台灣戲曲中心小表演廳	- 劇本獲 20 屆臺北文學優等獎 - 威權體制加害者與受害者關係	國家文化藝術基金會、臺灣民主基金會、臺北市文化局指導贊助
台灣應用劇場發展中心	《諾言》	設計者：賴淑雅、蘇品瑄		- 過程戲劇 - 以江來傳等人的案件為靈感	國家人權博物館贊助
	《紅色青春》	編劇：黃新高等	2021 年 12 月	教習劇場	臺北市文化

		集體創作 導演：賴淑雅	4 日，於當代文化實驗場共享吧	- 以自台北郵電案、工運抗爭事蹟為原型創作 - 三代白色恐怖經驗的生命故事	局、國家人權博物館、臺灣民主基金會指導贊助、2024 年臺南國際人權藝術節
	《知夢》	共同創作：簡韋樵、洪韻佳、陳彥霖、蘇品瑄	2023 年 8 月 27 日，於羅東文化工場	- 漫遊者劇場 - 以羅東紙廠案、蘭陽工委會案為原型創作	2023 年噶瑪蘭小戲節
本劇場	《彼方的嘆息》、《這裡沒有故事》、《「他」與他》、《我哥哥叫徐慶蘭》	創作：林子寧、鄭亭亭、游文綺、謝宗宜	2022 年 11 月 24 日，於各捷運站出口集合。	漫遊者劇場	2022 年人權藝術生活節《不易遺忘的聲音們》系列演出
	《&我一起移動的瞬間》世世篇、《不義而飛》	創作：張蹕米、吳怡瑱、林文尹	2023 年 12 月 2 日，於景美紀念園區；9 日，於安康安華路口	漫遊者劇場	2023 年人權藝術生活節《不易遺忘的聲音們》系列演出
複象公場	《搜尋結果：查無此地》	編劇：李承禱 導演：李承歡	2023 年 10 月 23 日，於臺南市美術館 1 館大門前集合	- 漫遊者劇場 - 以台南郵電案為原型創作	2023 年臺南藝術節
虎斑貓文化工作室	《黑色 ANARCHISM WALKERS— 在詩與革命之間遊走的黑色青年》	編劇：陳怡君等 集體創作 導演：王墨林	2024 年 3 月 15 日，於陽明交通大學演藝廳	- 報告劇、行為藝術、素人元素 - 以日據時期黑色青年林冬桂等人為題	2024 年陽明交大藝術季開幕作、國家文化藝術基金會贊助
烏犬劇場	《神去不了的世界》	編劇：王少君 導演：彭子玲	2024 年 6 月 21 日，於牯嶺街小劇場一樓實驗劇場	- 戰爭三部曲之首部曲 - 以台籍原住民日本兵為題	國家文化藝術基金會、臺北市政府文化局指導贊助

					助
金枝演社劇團	《西來庵》	編劇：游蕙芬 導演：王榮裕	2024 年 8 月 9 日，於臺北表演藝術中心大劇院	• 以西來庵抗日事件為題	2024 年臺北藝術節
淼淼製作	《蟲的生活：明日的孤魂》	導演：吳賢泓	2024 年 11 月 9 日，於臺南文化中心原生劇場	• 以日據時期黑色青年黃天海等無政府主義者為題	2024 年臺南藝術節
音速死馬	《壁 Piah》	創作者：音速死馬、李佳泓、林奕碩等	2024 年 9 月 21 日，於桃園展演中心展演廳	• 舞作、AI 技術即時成像元素 • 第三屆桃園科技表演藝術獎得獎作品 • 以《壁》與簡國賢地下黨逃亡經歷	桃園市政府文化局、桃園市政府藝文設施管理中心主辦，廣藝基金會協辦
仁山仁海藝想堂	《天光照壁》	總導演、執行：張逸軍 原作：劉勇辰	2024 年 12 月 14 日，於白鴿廣場	• 特定場域劇場 • 集結自台灣、阿根廷等歷史創傷事件、眾多社會運動	2024 年人權藝術生活節

（年表製作：簡韋樵）

※參見劇團及藝術節網站與社群媒體、台灣現代戲劇暨表演影音資料庫、國藝會補助成果檔案庫、台新藝術獎網站、表演藝術評論台、Par 表演藝術雜誌，以及研究專著與論文。包含賴柔蒨編：《再拒 18：街尾而生》（新北：再拒劇團，2022 年）、韓嘉玲：〈留在歷史腳步中的台灣民眾劇場〉，收錄於李齊、雷智宇、劉紀蕙主編：《民眾在何處？：亞際社會的民眾劇場》（新竹：國立陽明交通大學，2022 年）、李哲宇：《做為社會行動的劇場：台灣「民眾一劇場」的實踐軌跡（1980 年代）》（新竹：國立清華大學社會學研究所博士論文，2019 年）、鄭芳婷：〈台灣當代轉型正義劇場的美學覬議與實踐困境〉，《臺灣文學研究學報》37 期（2023 年 10 月）等相關劇場研究。