



國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Department of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master's Thesis

搬演八九民運：台灣劇場中的文化記憶實踐

Staging the 1989 Chinese Democracy Movement:

Cultural Memory Practices in Taiwanese Theatre

宋柏成

PO-CHENG SUNG

指導教授：林雯玲博士

Advisor: Wen-Ling Lin Ph.D.

中華民國 114 年 7 月

July 2025

謝辭



很幸運遇到這麼一個題目，使我所關注、思索的幾個命題偶然而巧妙地交織在一起。能夠完成這篇論文，首先要誠摯感謝林雯玲老師的悉心指導，半年來耐心地閱讀我不成熟的文稿，並提供切實扼要的提點與回饋；感謝汪俊彥老師在我求學路上的種種啟發，除擔任口試委員，更指出論文中那些許可取之處；感謝于善祿老師在研討會與口試中，總是知無不言地提供豐富詳實而有見地的觀察，使我獲益良多。

感謝王墨林導演慷慨提供其作品的劇本，並接受我的提問；亦感謝牯嶺街小劇場給予《安蒂岡妮》演出錄影。也感謝所有曾經關心、協助、閒聊，或以任何形式刺激我對於論文的思考與對話者，非常感謝這些交流時刻的發生。

最後，感謝家人在各方面的支持與包容；感謝伴侶佳臻在寫作過程的理解、鼓勵與陪伴，讓我能如期完成這篇論文。



摘要

八九民運是 1989 年上半中國以北京為中心所發生的政治運動，當時學生們向中共政府提出改革訴求，卻遭軍隊鎮壓告終。此事隨後變作中國內部的禁忌，卻在台灣劇場中多次成為創作題材。本論文整理 1989 年以降台灣劇場中關於八九民運之演出，並將此運動視為法國史家皮耶·諾哈（Pierre Nora）所說的「記憶所繫之處」，指其被象徵化、並賦予多重詮釋可能性的現象。經整理發現此類演出在台灣於 1989 年、二十世紀末與 2010-2020 年代等三個時間點較常出現，往往激起劇場界對八九民運的討論。本論文依序各取一對案例以作為對照並分析，分別為劉靜敏《重審魏京生》（1989）與田啟元《亡芭彈予魏京生》（1989）、賴聲川《我和我他和他》（1998）與《如夢之夢》（2000）、王墨林《荒原：致台灣八〇》（2010）與《安蒂岡妮》（2013）等六部作品。本論文藉由文化記憶理論，審視它們以怎樣的方法與態度記憶八九民運，從而檢視在這些作品彼此異質的觀點背後的對話。這些對話有助於理解中國大陸民主運動在台灣的意涵，與台灣的自我定位，這除了反映國族身分的流動網絡，也關乎意識形態評價的重構。最終，希冀藉此能揭開一條過去台灣劇場中不被注意的記憶的歷史，從而推展台灣集體記憶研究的範疇。

關鍵詞：八九民運、文化記憶、記憶所繫之處、劉靜敏、田啟元、賴聲川、王墨林

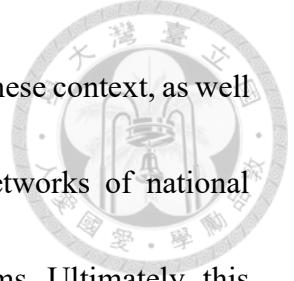


Abstract

The 1989 Chinese Democracy Movement refers to the pro-democracy protests that occurred in the first half of 1989, centered in Beijing, in which students demanded political reform from the Chinese Communist Party. The movement ultimately ended in military suppression. While the event became a political taboo within mainland China, it has repeatedly served as a subject of theatrical exploration in Taiwan. This thesis surveys theatrical productions in Taiwan since 1989 that engage with the movement, framing the event as *a lieu de mémoire*—a “site of memory” in Pierre Nora’s sense—imbued with symbolic significance and open to multiple interpretations. These performances tend to cluster around three historical moments: the year 1989 itself, the end of the twentieth century, and the 2010s-2020s. These works have often reignited public discussions on the movement. This thesis analyzes three pairs of productions as comparative case studies: Ching-min Liu’s *Retrying Wei Chin-Sheng* (1989) and Chi-yuan Tian’s *Wang-pa-tan for Wei Chin-Sheng* (1989); Stan Lai’s *I Me He Him* (1998) and *A Dream Like a Dream* (2000); and Mo-lin Wang’s *The Waste Land* (2010) and *Antigone* (2013).

Drawing on the framework of cultural memory theory, this study examines the diverse strategies and attitudes through which these works remember the 1989 Chinese Democracy Movement. It also explores the dialogic relationships among these heterogeneous representations. These dialogues shed light on the cultural and political





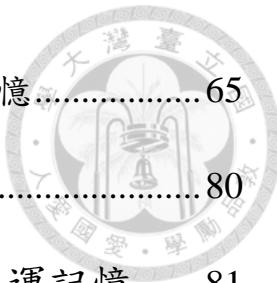
significance of the 1989 Chinese Democracy Movement in the Taiwanese context, as well as on Taiwan's evolving self-positioning. They reflect shifting networks of national identity and the ongoing reconstruction of ideological value systems. Ultimately, this thesis seeks to uncover a previously overlooked history of memory in Taiwanese theatre, thereby contributing to the broader field of collective memory studies in Taiwan.

Keywords: the 1989 Chinese Democracy Movement, cultural memory, *Lieux de mémoire*, Ching-min Liu, Chi-yuan Tian, Stan Lai, Mo-lin Wang

目次



謝辭	i
中文摘要	iii
英文摘要	v
目次	vii
第一章 緒論	1
第一節 問題意識	1
第二節 研究背景	3
第三節 研究回顧	17
第四節 研究方法	21
第五節 章節概述	24
第二章 六四之前：1989 年劇場作品中的八九民運記憶	27
第一節 王克平《重審魏京生》來台	27
第二節 「人權」台灣：《重審魏京生》中的八九民運記憶	29
第三節 民主之爭：《亡芭彈予魏京生》中的八九民運記憶	41
第四節 結論	49
第三章 兩岸之間：賴聲川劇場作品中的八九民運記憶	51
第一節 賴聲川與其八九民運經驗	51
第二節 中國／台灣：《我和我和他和他》中的八九民運記憶	52



第三節 超越兩岸：《如夢之夢》中的八九民運記憶	65
第四節 結論	80
第四章 左翼之眼：王墨林劇場作品中的八九民運記憶	81
第一節 王墨林的運動經歷與創作脈絡	81
第二節 幻滅與救贖：《荒原》中的八九民運記憶	83
第三節 記憶之必要：《安蒂岡妮》中的八九民運記憶	97
第四節 結論	109
第五章 結論	111
參考文獻	119
附錄 台灣劇場有關八九民運之演出：出處補充	133

第一章 緒論



八九民運，又稱天安門事件、六四事件，指 1989 年上半中國以北京為中心所發生的學生運動，隨後遭到中共當局以軍隊鎮壓，直到今日仍未獲得平反。此運動隨即在台灣成為紀念的對象，但也常被以政治化的方式操作，服務其他目的。如何使對八九民運的認識回歸台灣社會對於這起運動的直接反應，重新梳理台灣對中國當代史中的政治運動的記憶，應是更為關鍵的命題。尤其當台灣在來自中國大陸的中華民國政權的治理之下，由於國族歸屬的曖昧，此問題顯得格外複雜。對於劇場而言，中國並不允許公開紀念這起運動，香港過去雖曾有諸多相關演出，今日卻因中共對當地創作自由的限縮而中斷。反而是在海峽對岸的台灣，提及八九民運的戲劇展演多次出現，時至今日仍然可見。

本文以記憶研究 (memory studies) 的方法探討八九民運在台灣劇場中的搬演，處理台灣劇場記憶八九民運的方式。本章作為緒論，在界定核心命題後，將回顧八九民運的歷史脈絡，以及台灣社會對此運動的響應與紀念；並整理台灣劇場歷年對八九民運相關題材的搬演，以指出本文研究案例之意義。接著，再提出以台灣劇場為媒介進行八九民運記憶研究的必要性，以及說明所採用的文化記憶理論基礎。最後，筆者會對於各章節的研究方向做初步的概述。

第一節 問題意識

八九民運發生後，台灣社會理解並定調這場運動的過程涉及不同歷史認識的運作，並隨著時間而不斷變化。此運動雖未必常見於人們的回憶之中，卻能夠刺激不同觀點進行對話，它既可能宣揚官方的意識形態，或是提倡普世價值，也可能使顛覆性的歷史想像藉此發聲。劇場中的八九民運記憶具有對記憶典範進行提問的可能性，它使得對於台灣歷史記憶的認識有機會打破既定的慣性。在分析八九民運記憶之前，以下先以兩種詮釋為例，說明台灣的歷史記憶持續動盪與流變的狀態，



以及其與當下政治局勢的緊密關係。

中研院社會學者蕭阿勤以「世代」來界定不同時期的歷史記憶，將 1970 年代視為戰後台灣歷史在政治、文化變革上的關鍵時期。此前 1960 年代的年輕知識階層雖有中國國族敘事的認知，但對於中國或台灣的現實處境格格不入，而有不處於歷史之內的感受。在釣魚台事件的共同經驗之後，1970 年代的知識分子間開始強化以中國民族為中心的歷史認識。這套「中國史觀」認為中國歷史充滿外國強權的侵略與欺辱，因此強調中國人必須團結一致，追求民族獨立與國家自主。這批知識分子將台灣視為中國的一部分，並重視台灣鄉土文化。¹1979 年，美麗島事件之後，黨外人士以「台灣史觀」挑戰了固有的官方歷史，逐步提出台灣民族主義的想像。台灣史觀強調台灣人在歷史上的苦難與抵抗，不再將台灣想像為中國的一部分，追求台灣人的獨立自主。1990 年代，為凝聚社會各族群的團結，台灣史觀更進一步走向多元化，將客家、原住民等各族群的文化都納入台灣的想像之中。²

與蕭阿勤不同，中研院另一社會學者汪宏倫則關注 1990 年代後政黨政治對歷史記憶的影響。他提出「藍色典範」與「綠色典範」的概念，分別指稱以中國與台灣為中心的記憶典範，以兩種色彩強調國民黨與民進黨等政治力量所起的推動作用。並且他進一步指出，這兩種記憶是不可共存 (imcompatible) 也無法共量 (incommensurable) 的。「不可共存」指的是一種記憶典範所記憶的對象與另一種全然不同，而「不可共量」是指兩者以截然不同的標準來衡量過去。³如此可見兩種記憶典範之間的高度對立，雙方互不兼容。

透過上述兩種對台灣歷史記憶現象的測繪，可見不同記憶典範常是被現實政治所支配或影響的結果。因此，歷史記憶之研究不只是對於客觀事實的描述，更是在處理記憶政治的角力。台灣／中國（大陸）作為當中用來指稱特定地理範疇、政

¹ 蕭阿勤：《回歸現實：台灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中研院社科所，2010 年），頁 1-9。

² 蕭阿勤：《重構台灣：當代民族主義的文化政治》（台北：聯經，2012 年），頁 274-322。

³ 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〉，收入許家馨編：《歷史記憶的倫理：從轉型正義到超克過去》（台北：國立台灣大學出版中心，2024 年），頁 31。

治實體、或國族想像等的稱呼，亦非彼此壁壘分明、各自內部均質化的主體，更接近於記憶政治運作下的複合概念之表相。

台灣的八九民運記憶凸顯了上述記憶政治現象，它難以輕易劃入任何一種記憶典範之中，這也就開啟本文的研究方向。筆者將研究八九民運在台灣劇場中如何被記憶的問題，並透過記憶研究的相關理論，將此運動視為不同時期反覆被重新詮釋的一段過去。有關這起運動的作品不多，卻能持續不斷。各章將依序處理三個重要時間點當中各一對案例，分別是 1989 年的《重審魏京生》與《亡芭彈予魏京生》、世紀末的《我和我和他和他》(1998) 與《如夢之夢》(2000)，以及 2010 至 2020 年代的《荒原：致台灣八〇》(2010) 與《安蒂岡妮》(2013)。本文將分析六個作品回憶八九民運的方式，以及它們面對各自所定位下的這段過去的態度。

本文期望透過展示八九民運記憶在台灣劇場的形構，提出過去未被注意的記憶的歷史。藉由捕捉此運動激起的不同觀點的對話，反身地思考台灣社會在各個時間點曾經怎樣定位自身。希冀理解八九民運在台灣的意涵，以及背後所涉及的記憶政治之運作模式。並拓展學界對於台灣集體記憶的認知，聯結八九民運研究、文化記憶、台灣劇場三條過往較少交集的研究路徑，使它們彼此闡發。

第二節 研究背景

本節將回顧八九民運在中國的歷史脈絡，以及台灣社會對這起事件的回應與記憶。再透過重新爬梳台灣近三十餘年的劇場史，整理出八九民運相關演出在台灣劇場的概況，以提出本文所欲研究的對象。

一、八九民運的歷史脈絡：從「釋放魏京生」簽名運動到六四事件

本文以「八九民運」描述中國 1989 年上半以北京為中心所發生的學生與市民抗爭運動，並在時間上從該年 1 月延續到 6 月，止於解放軍完成對於北京的鎮壓。此用法並不從 4 月中學生進入廣場開始界定，強調的是運動期間，諸起群眾追求



改革的運動之間，跨事件所形成的動態網絡。不將發生地點限定於天安門廣場，且把同年更早之前各地的運動都納入其中，也因而暫不使用常見的「天安門事件」來稱呼之。另外，本文會狹義地使用「六四事件」一詞，指稱 6 月 3 日夜晚至 6 月 4 日凌晨，解放軍在北京天安門廣場及其周圍的清場與武力鎮壓行動。接下來，筆者將說明「八九民運」的背景及其發展過程，並透過對於這十餘年歷史的重新爬梳，試圖建立這些歷史事件間的關聯性與延續性。

先簡單回顧中國自 1970 年代以降的政治局勢變動，中共面臨的是 1976 年毛澤東去世之後國家政策的路線抉擇。中國在改革開放過程中，經濟政策逐步市場化，但政治體制依舊維持共產黨一黨專政。這種經濟與政治之間的不對稱發展，使得要求民主改革的聲音持續出現但也受到壓制，整個 1980 年代學生運動的浪潮持續不斷，後來更成為八九民運爆發的背景。

首先需要注意的是，在毛澤東過世之前的 4 月分，就有許多青年以紀念甫去世的國務院總理周恩來為由，聚集在天安門廣場為其弔念，並同時批判掌權的「四人幫」。這些群眾被強力驅散、鎮壓，即後來所稱的「四五天安門事件」。在四人幫倒台、鄧小平復出後的 1978 年 11 月，原本被視為動亂的四五天安門事件便獲得中共官方的平反。同時，在鄧小平的允許下，北京的西單牆上被群眾張貼各式大字報，他們藉此表達對政府的不滿與訴求。這一現象不僅代表中國短暫的言論自由擴張，也促使了魏京生等人提出更激進的政治改革主張。⁴當時身為電工的魏京生訴求中共在工業、農業、科學技術、國防等四個現代化之外，應加入「第五個現代化」——民主，這常被認為是中國民主化浪潮的起點。但是西單牆所引起的群眾聲浪終究使得共產黨感受到威脅，1979 年 3 月 29 日，魏京生被逮捕，並被以反革命罪判處有期徒刑十五年。自此之後，1980 年代中國各地學生運動持續不斷。1986 年，天體物理學家方勵之在全國巡迴演講，鼓吹思想自由與民主改革，並於 12 月 1 日

⁴ 當時在北京現場的楊繼繩將大字報的內容整理成五種：對冤假錯案的申訴、對文化大革命的評價、對民主的渴望、對毛澤東的評價、對「凡是派」的批評等。詳見楊繼繩：《中國改革年代的政治鬥爭》（香港：天地圖書，2010 年），頁 108。



在中國科技大學的演講觸發了全國性的大規模學生抗議，史稱「八六學潮」。方勵之啟發了無數的學生，他們以要求自由民主，反對官僚腐敗為訴求。這場運動最終雖然平息，但也導致對學生意度較寬容的總書記胡耀邦被中共元老究責而下台。

1989年1月6日，也就是魏京生入獄的十年後，方勵之公開致信鄧小平要求大赦，並提前釋放魏京生。⁵這件事情可以視為本文所界定之八九民運的起點，它向上連接1979年的魏京生的訴求，向下開啟該年度中國大陸學生對於民主的又一波運動浪潮。方勵之的公開信引起中國海內外的「簽名運動」聲援，2月分有北島等三十三位知識分子響應，後續還擴及海外的留學生，乃至於美、法的中國問題專家學者、諾貝爾獎得主等。⁶

4月15日，胡耀邦因心臟病過世，他因為較同情學生的態度，被群眾視為改革的象徵。學生們以哀悼胡耀邦為契機，在天安門廣場逐漸聚集，後演變為長期的大規模集會。他們除在人民英雄紀念碑前獻花之外，更開始遊行、靜坐。他們提出了各式的訴求，例如反對貪腐、民主選舉、言論自由、新聞自由、集會自由等，當中也包括釋放魏京生等政治犯。

4月26日，官方報刊《人民日報》發表社論，將學生運動定調為「動亂」，這明確表達了中共對於此次事件的態度。但學潮並未因此消退，反而於隔日舉行更大規模的遊行。5月4日，在五四運動七十周年之際，時任總書記趙紫陽發表肯定學生愛國熱情的談話，學生又以紀念五四運動為由發起大規模遊行。到了5月13日，部分仍堅持運動的學生開始絕食，雖成功引起社會大眾的關注，但也使得運動的局勢趨於緊張。隨後趙紫陽失去在黨內的權力，以國務院總理李鵬為首的北京政府在鄧小平的許可下，態度轉向強硬。

5月20日，北京宣布戒嚴，解放軍出現在北京外圍，但被市民阻擋在外。天安門廣場的局勢趨於緊張，部分學生領袖雖試圖撤離廣場，由於彼此意見的分歧而

⁵ 方勵之：〈方勵之致鄧小平函〉，《九十年代》總第230期（1989年3月），頁18。

⁶ 參見〈聲援魏京生 舉世同步〉，《聯合報》（1989年3月30日），09版；〈美百餘專家 聲援魏京生〉，《聯合報》（1989年3月31日），01版。



未成功。5月29日，學生在天安門廣場豎立「民主之神」石膏像，象徵自由與人民主權。該雕像面向毛澤東畫像，顯示出抗議者對中共統治的直接挑戰，並成為六四鎮壓前的標誌性畫面。6月3日，解放軍開始強勢進入天安門廣場，途中殺害無數保護學生的北京市民。隔日凌晨，解放軍終於進入廣場，撞倒「民主之神」像，並強制驅離剩下的學生。學生在被驅離的過程中的傷亡狀況至今仍然未明。

總之，自1970年代末以降，以天安門廣場為象徵中心的群眾運動歷經幾次起落，但從未真正中斷。反而一次次發動更龐大而有組織的運動，形成長期而連續性的政治浪潮，並在八九民運期間達到高峰。六四事件後，民運的發展受到中共的高度限制，與1980年代走向開放的風氣大不相同。本文將1989年1月方勵之的公開信視為八九民運的起點並非只是因為它發生在1989年，而是與台灣社會對於中國大陸民主運動的關注程度有關，這將在下文說明。

二、台灣社會對八九民運的記憶

如將焦點拉回與中國大陸處於不同政權統治下的台灣，處理其如何回應八九民運的問題，得從事件發生當下台灣社會如何能夠獲取資訊並理解此運動談起。以下將先討論1989年前後台灣對於中國大陸的新聞報導狀況，接著處理1989年上半中國大陸民運在台灣社會所引起的反應，最後回顧學界目前對於台灣社會的八九民運歷史記憶變遷的認知。

（一）1989年，台灣關注中國大陸民主運動的高峰期

前文雖已提及中國大陸的民主運動在1989年以前有長時間的發展脈絡，並非短期憑空而來。但台灣社會對於1988年以前中國大陸內部的現況未必能有充分的認識，這與新聞媒體報導的深入程度有關。雖然台灣民眾未必只能透過新聞媒體接收中國大陸的消息，但它無疑是重要渠道之一。⁷

⁷ 新聞媒體如何影響人們對於八九民運的記憶，可以參考香港的案例，它對於香港民眾的集體記憶



根據中華民國新聞評議委員會的說法，由於兩岸對立的局勢，戒嚴時期台灣媒體對於中國大陸的報導數量少，並且只能從事缺乏即時性的書面資料收集工作，對於中共政權常採醜化、批判性的描述。必須等到解嚴與開放返鄉探親之後，台灣媒體才得以進入中國大陸採訪，此時記者的活動算是相對不受限的狀態，但仍大量仰賴外電或當地的報導。⁸ 1988 至 1989 年恰好是台灣記者赴中國大陸採訪比較開放的時期。八九民運之後，中共政府便對於他們的採訪設下諸多限制，使其進入中國大陸的難度增加；並且，雖然台灣社會仍然注意民運的消息，但對於中國大陸其他新聞的關注卻逐漸降低，這反映在報紙新聞的中國大陸版面重要性下跌。⁹

因此，相較中國大陸過去的運動，八九民運不但規模最大，更是發生在台灣媒體相對能夠自由報導中國大陸新聞的階段，也是台灣社會對於中國大陸新聞關注最為熱切的時間點。本文對於台灣如何記憶中國大陸民主運動的提問，從 1989 年的民運開始談起相對合適，這是台灣解嚴以後中國大陸第一次大規模的民主運動浪潮，是台灣社會能夠也願意關注中國大陸發展現況的時期。本文在研究台灣的中國大陸民主運動記憶時，也就不會再上溯到 1970 年代，而聚焦於 1989 年上半。

（二）血脈相連：台灣社會對於八九民運的立即回應

1989 年上半，台灣社會也經歷了一系列重大政治與社會運動，如 4 月分的鄭南榕自焚發生在北京學生進入天安門廣場前夕，此事件對於台灣言論自由的爭取有標誌性的意義；5 月中有遠東化纖罷工事件，是台灣工人運動的高潮，此時也正是八九民運的關鍵時刻。在這樣的背景下，台灣社會面臨八九民運的發生，也提出了積極的回應。

如前所述，當 1989 年 1 月分方勵之致書鄧小平要求釋放魏京生之時，引發海

產生集體烙印的作用，見陳韜文、李立峰：〈香港不能忘記六四之謎：傳媒、社會組織、民族國家和集體記憶〉，《新聞學研究》第 103 期（2010 年 4 月），頁 215-259。

⁸ 關於 1996 年以前台灣記者在中國大陸採訪新聞的狀況，參見中華民國新聞評議委員會：《媒體如何採訪報導大陸新聞》（台北：中華民國新聞評議委員會，1996 年），頁 13-15。

⁹ 同前註，頁 15。



外簽名運動的聲援。2月下旬，台灣的知識分子也參與了聯合聲明，要求中共釋放魏京生等政治犯，由胡佛、楊國樞等知識分子首先響應；¹⁰後續還有中國人權協會、台大社團，乃至於藝文界（如馬森、林懷民、黃美序等）的參與。¹¹這件事也登上了各報刊的重要版面，顯見當時媒體界的關注。

等到4月分學生進入天安門廣場，台灣社會對於運動現場更是高度關注，陸續輸送金錢、物資到北京，後續新聞媒體也有大規模的報導與專題節目，像是《聯合報》就推出一系列「大陸民主運動特別報導」。5月下旬北京戒嚴，戒嚴區域的採訪、拍攝都被中共官方所限制，雖然現場仍有少數台灣記者，他們卻被禁止拍攝與發稿，台灣的新聞媒體仍設法透過美、日等外媒的畫面來報導當時民運的狀況。

5月28日，高中生於中正紀念堂聚集，響應全球華人所共同串聯聲援天安門廣場的遊行活動。同日，時任台北市立委趙少康推動的〈歷史的傷口〉一曲由四大唱片公司，一百多名歌手聯合創作、合唱，為當時台灣社會聲援八九民運的重要文化象徵。除了音樂界此曲的創作之外，早在5月24日就有聯合聲明聲援中國大陸民主運動，藝文人士於新象藝術中心展開募款、簽名運動，後來曾創作八九民運相關作品的林懷民、賴聲川都在其捐款監督小組之中。表演藝術界的響應者除雲門舞集、表演工作坊外，還包括表演藝術聯盟、蘭陵劇坊、屏風表演班、小西園布袋戲團、太古踏舞團、當代傳奇劇場、雅音小集等數十團。¹²這些在表演藝術界較具規模的團隊皆參與其中，足見此事對於台灣劇場的影響力。

1989年6月3日夜裡，上萬民眾聚集於中正紀念堂前，參與「血脉相連，兩岸對歌」活動。群眾除了合唱歌曲之外，也高呼中華民族、自由民主等口號。¹³點

¹⁰ 〈促大陸民主改革 海內外強烈迴響 國內學者 今聯合聲明〉，《聯合報》(1989年2月21日), 01版；吳學銘：〈支持彼岸爭取人權 敦促大陸進行改革 國內人士熱烈呼應〉，《聯合晚報》(1989年2月21日), 03版。

¹¹ 參見〈迴響連署 25學者、民意代表 22民間團體 26學術文化團體〉，《聯合報》(1989年2月27日), 03版；〈大陸民主運動 馬森發起聲援〉，《聯合報》(1989年2月25日), 27版；陳碧華：〈台大學生發表公開信，促鄧小平釋放魏京生〉，《聯合報》(1989年3月3日), 04版。

¹² 王燕玲、高慧琳：〈淚盡而繼之以血：知識界行動日誌 1989.04.15-06.21〉，《文訊雜誌》革新第6期(1989年7月)，頁65；〈藝術界 聲援大陸民主浪潮 捐款遊行 寫歌譜曲 表達心聲〉，《民生報》(1989年5月24日), 14版；〈支援大陸民主運動 藝壇捐款百廿五萬〉，《民生報》(1989年5月26日), 14版。



15 分左右，天安門廣場以越洋電話與台北連線，透過北京的學生口述，中正紀念堂前的群眾斷斷續續地聽見天安門廣場上的現況，解放軍隨時可能進行武裝鎮壓。午夜 12 點，兩地同時對唱〈龍的傳人〉。¹³ 12 點 25 分，在中國大陸的對唱活動聯絡人陳百忠從電話中向中正紀念堂的群眾傳達解放軍開火的消息。北京與台北兩地的電話連線也就此中斷。¹⁴

6 月 4 日當天，時任總統李登輝就發表聲明譴責中共政府於北京的屠殺行為。台灣各界一時間出現許多紀念、響應、批判的活動，在全國政府機關、大專院校，乃至於藝文界都有相應的行動。¹⁵ 9 月，「天安門百日祭」於中正紀念堂舉行，是台灣藝文界對於六四事件的哀悼與紀念。自此之後的二十年間，由唐山樂集成立的「血脉相連大陸民主運動後援會」年年舉辦八九民運的紀念活動。

（三）集體記憶的變遷：八九民運之後的紀念活動

在事件之後，台灣社會對於八九民運的記憶，卻隨著時間的過去而出現從熱衷到冷卻，後又重新被提起的改變。這方面的研究可以參考台大社會學者何明修的〈台灣對天安門事件的記憶變遷：從愛國主義到普世價值（1989-2019）〉（“*Changing memory of Tiananmen Incident in Taiwan: From Patriotism to Universal Values (1989-2019)*”）。何明修曾以社會學家莫里斯·哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）的「集體記憶」（*collective memory*）概念，針對 1989 至 2019 年間台灣對於八九民運的紀念活動進行分析，透過歷年紀念活動數量之統計，歸納台灣八九民運記憶的模式變遷。¹⁶

何明修指出六四事件後，由於中國民族主義的框架以及國民黨官方的積極策劃，台灣社會曾短暫由上至下地積極紀念，突出北京學生的愛國主義情懷，並將此事件納入中國共和革命的歷史敘事。但隨著 1990 年代台灣社會對此事的注意力隨

¹³ 明立國：〈血脉相連心連心 兩岸對歌為學運〉，《中國時報》（1989 年 6 月 4 日），07 版。

¹⁴ 李玉玲：〈兩岸對歌 心靈相契 槍聲乍響 歷史傷口又淌血〉，《聯合晚報》（1989 年 6 月 4 日），08 版。

¹⁵ 見王燕玲、高慧琳：〈淚盡而繼之以血〉，頁 68-72。

¹⁶ Ming-sho Ho, “*Changing memory of Tiananmen Incident in Taiwan: From Patriotism to Universal Values (1989-2019)*,” *China Information* 36.1 (Mar. 2022): 90-111.



時間減弱，對於八九民運的紀念熱忱顯著下降。直到馬英九當政時期，他以人權與普世價值重新號召台灣民眾參與八九民運紀念活動，但他同時也不再積極批評中國政府，八九民運的記憶因而出現修正。何明修認為此後台灣對於八九民運的歷史記憶之框架，有從民族主義轉向普世價值的傾向。尤其是在 2011 年以後，台灣社會舉辦紀念活動的動機完全轉向人權、反威權的價值，斷絕民族主義的情懷，並將中國大陸與台灣納入全球民主化的進程之中。何明修有條件地肯定了台灣民族主義的興起在這個轉向上所發揮的作用，八九民運轉而被用來對抗境外中共的威脅。

從這份研究中可以看出以中國與台灣為中心的兩種記憶典範，它們以馬英九政府的執政作為分界點，錯開記憶八九民運的時間。在這個交會而過的典範轉移過程中，雖然都是記憶八九民運，但在本質上卻極其不同。只是何明修以量化的統計研究為主，雖提供了宏觀的視野，描繪整體現象的發展趨勢，但難免對於八九民運的記憶實踐缺乏質性的描述。這會忽略進行紀念活動時不可化約的面向，比如記憶的性質、方式、意義、態度等，這些是可以透過對於當時藝文作品的分析來觀察的。因此，本文將把研究的範圍劃定在劇場演出之中，試圖從文化記憶的層面探究台灣社會記憶八九民運的不同模式。台灣社會對於八九民運仍有除了這些主流的歷史記憶以外的聲音，這也是本文所欲處理的問題之一。

三、台灣劇場中的八九民運

台灣現代劇場作品處理歷史題材的由來已久，戒嚴時期以中國史為主，比如 1960 年代李曼瑰撰寫數個描寫漢代故事的劇本。解嚴前後，隨著台灣的本土化，劇場中出現不少本地歷史為題材的作品，比如河左岸劇團的「迷走地圖」系列處理日治時期。¹⁷與此同時，過去作為政治禁忌的歷史逐步出現於劇場中，它們常以白

¹⁷ 參見林雯玲：〈形構烏托邦——台客歌舞劇《黃金海賊王》與仿百老匯音樂劇《重返熱蘭遮》的 17 世紀台灣想像〉，《台灣文學研究學報》第 29 期（2019 年 10 月），頁 255-260；于善祿：〈台灣「劇藏史」芻議〉，《國藝會》（2020 年 4 月 15 日），<https://archive.ncafroc.org.tw/moderndrama/page?id=4028880e74302fc9017432bb94e20004>，讀取日期：2025 年 5 月 17 日。



色恐怖與二二八為主題。這類作品近年隨著執政黨推動的轉型正義工程大量出現，它們「不再訴諸抒情或悲情，轉而投向複合媒材、抽象、後設、挑釁與高張形式」，比如同黨劇團、再拒劇團、差事劇團等都有相應的作品。¹⁸雖說今日以中國史為書寫題材的作品比例降低，描寫中國當代史者更是罕有，台灣劇場中卻持續可見八九民運在演出中出現。

台灣劇場自 1989 年以來，演出內容明確涉及八九民運者，依年分順序可以整理如表 1。這些資料主要透過翻閱與檢索網路平台、報紙資料、官方年鑑紀錄、零散單篇文章與筆者自身看戲經驗取得，具體包括《PAR 表演藝術》(1992-)、《表演藝術年鑑》(1995-2023)、「表演藝術評論台」(2011-) 與報紙媒體等。此表將凡發生於台灣境內、或由台灣創作者發表的劇場演出均納入其中，兼納舞蹈、戲劇等類別，¹⁹先以寬泛的定義蒐羅資料，以期建立整體的認識。

既然但凡演出內容指向八九民運都會包含在表中，這代表這些演出與八九民運的關聯性不一。可能表現在故事的背景，可能是角色的回憶，也可能是只出現片刻的一個意象；可能是創作者本身對於八九民運進行記憶，也可能是創作者使觀眾回憶八九民運，甚至可能是觀眾的自行詮釋。

只是演出資料的留存與否，以及是否能從留存的資料辨識其內容與八九民運的關聯，與當時的紀錄方式以及演出時間距今的遠近有關，遺漏在所難免。²⁰畢竟

¹⁸ 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（2013 年 10 月），頁 218-221、224。

¹⁹ 表 1 僅列現場表演，因此不考慮劇本或影視作品等。否則舉例而言，1989 年鄭淑麗、王俊傑的短片《歷史如何成為傷口》、鄭淑麗的影像裝置作品 *Making News Making History - Live from Tiananmen Square* 都是當時與八九民運有關的創作。另外，東吳蘇菲亞社於 1989 年 9 月 27 日有一場以劇場為環節之一的大學法相關活動造勢，名為「歷史如何變成傷口」，其字面名稱可能與當時聲援八九民運的歌曲〈歷史的傷口〉有關。見鄧丕雲：《八〇年代台灣學生運動史》（台北：前衛出版社，1993 年），頁 235。

²⁰ 1989 年至 1992 年之間，由於前述的幾個平台都還未開始經營，因此只能採用報紙新聞與單篇文章等零散的資料來蒐集此時期的演出資訊，能夠留存下來的紀錄相對有限。1992 年開始有《表演藝術》（後改稱《PAR 表演藝術》）出版，但雜誌篇幅限制下每期所能談到的演出不多。直到 1995 年《表演藝術年鑑》的出現，開始有了台灣各地大小演出資料之全面性彙整，雖然該年鑑要到 2004 年才對於各演出加入說明文字，但已是最詳細地記錄演出的參考資料。表演藝術評論台於 2011 年出現以後，由於其作為網路平台沒有刊載篇數的限制，也可以採用關鍵字進行檢索，又開放一般觀眾投稿，因此大幅增加相關演出被保存、記錄與找到的機率。



此表並非對於相關演出鉅細靡遺的全面性紀錄，只是提供一個暫時性的粗略檢視管道。並且本文的本意也非提出台灣對八九民運的歷史記憶的歷時性總體研究，因此能夠降低資訊蒐集上的研究限制。

根據表 1 的整理，台灣劇場中關於八九民運的演出大致可以分成三個時間點——1989 年、世紀末、2010 至 2020 年代，除此之外，幾乎難以找到與八九民運相關的演出。這三個時間彼此斷裂，各自呈現不同特點，以下分而論之。

表 1 台灣劇場有關八九民運之演出簡表（1982-2024）

首演時間	主要創作者	團隊	地點	劇目	類型
1982/??	林懷民	無	實踐堂	《致魏京生》	舞蹈
1989/3/28	田啟元	臨界點劇象錄	皇冠小劇場	《亡芭彈予魏京生》	戲劇
1989/3/30	編劇王克平（中國）、導演劉靜敏	優劇場	永琦百貨萬象廳	《重審魏京生》	戲劇
1989/6/14	盧思岳	人間工作坊	東海大學	《重現天安門》	報告劇
1989/7/4	林懷民、羅曼菲	無	台北市社教館	《今天是公元一九八九年六月八日下午四時……》 <small>21</small>	舞蹈
1989/8/26	田啟元	臨界點劇象錄	台北市延平北路九段底（社子島）	《割功送德——台灣三百年史》	戲劇
1989/??	胡民山	火鳥舞蹈班	高雄某地	《乾元御天》	舞蹈
1989/9/28	胡民山	陸二隊	國軍文藝活動中心	《秦俑幻想曲》	舞蹈
1990/??	劉紹爐	無	紐約某地	《念天地之悠悠》	舞蹈
1993/8/10	林懷民	雲門舞集	國家戲劇院	《九歌》	舞蹈
1997/5/16	汪其楣	國立藝術學院	國立藝術學院戲劇廳	《記得香港》	戲劇
1998/4/24	賴聲川	表演工作坊	台北新舞台	《我和我和他和他》	戲劇
2000/05/18-2000/05/19	賴聲川	國立藝術學院	國立藝術學院戲劇廳	《如夢之夢》	戲劇
2004/6/3	劉容君、鴻鴻、陸愛玲	皇冠小劇場	密獵者劇團	《密獵者六四事件》 ²²	戲劇

²¹ 後更名為《輓歌》。

²² 此劇雖選擇在 6 月 4 日前後演出，並在命名上採用「六四事件」，但演出內容與八九民運無直接關聯。詳見李玉玲：〈六四那天 密獵者要觀眾上台 無關天安門事件 只是要玩大風吹 看戲的可要有心理準備〉，《聯合報》（2004 年 6 月 3 日），B6 版。



2009/9/6	禤思敏（香港）	梗劇場	米倉咖啡館	《香港出品》	戲劇
2010/12/17	王墨林	五節芒劇團	實驗劇場	《荒原：致台灣八〇》	戲劇
2010/9/7	洪珮菁、洪節華（香港）	EX-亞洲劇團	牯嶺街小劇場	《隔離嘅大母雞》	戲劇
2012/11/2	導演張藝生（香港）、編劇馮章程（香港）	莫比斯圓環創作公社	烏梅酒廠	《守夜者》	戲劇
2013/9/20	王墨林	身體氣象館、空間劇場（韓國）	牯嶺街小劇場	《安蒂岡妮》	戲劇
2014/6/4	鄭宜蘋	鄭宜蘋	計程車（上車地點：中正紀念堂自由廣場，下車地點：二二八紀念公園）	《超脫國歌》	聲音行動計畫
2015/10/1	編劇 Lucy Kirkwood（英國）、導演黃郁晴	同黨劇團	台北信義誠品六樓視聽廳	<i>Chimerica</i>	讀劇
2017/6/2	莫穎詩（香港）	形藝祭（香港）、台北小花劇團	牯嶺街小劇場二樓	《斷翅飛翔》	舞蹈
2018/12/15	黎海寧（香港）	多空間	雲門劇場	《90 後的黎海寧》	舞蹈
2019/05/24	Monique、方政（中國）	三語事劇場	中正紀念堂一樓通廊	《我反抗，故我們存在》	一人一故事劇場
2019/05/24	團長黃國瑞	三語事劇場	自由廣場	《自由之路：百年追求》	行動劇
2021/10/1	編劇馮章程（香港）、導演黃瑜嫻	海籽劇團	高雄廢墟 bar	《誰殺了大象》	戲劇
2023/6/3	編劇莊梅岩（香港）、導演鍾伯淵	曉劇場	萬座曉劇場	《5月35日》	戲劇
2024/10/18	楊奇殷	人力飛行劇團	牯嶺街小劇場一樓實驗劇場	《地獄一季—我羨慕動物的狂喜》	戲劇

資料來源：見本文附錄「台灣劇場有關八九民運之演出（出處補充）」。



（一）1989 年，立即的熱烈響應

在 1989 年迅速回應八九民運的演出大致可以再分成兩類，第一類是在 4 月之前，對於「釋放魏京生」簽名運動的回應。當時中國旅法藝術家王克平（1949-）所寫作的相關劇本被香港藝廊引入台灣，並刺激新創作，包括劉靜敏（2004 年改名劉若瑀，1956-）²³導演的《重審魏京生》（1989）與田啟元（1964-1996）導演的《亡芭彈予魏京生》（1989）都是這樣的例子。第二類則是對於 4 至 6 月的學運的創作，包括林懷民編舞、羅曼菲獨舞的《今天是公元一九八九年六月八日下午四時……》（1989）²⁴、人間工作坊的報告劇《重現天安門》（1989）以及胡民山的舞作《乾元御天》（1989）與《秦俑幻想曲》（1989）。1989 年的資料雖然較難保存至今，卻能有這麼多演出得以被記錄，足見八九民運當下對台灣劇場確實造成了一定程度的影響。

在此階段尤其值得提出的是林懷民對於八九民運的持續關注，他早在中國大陸消息較難取得的戒嚴時期就在「林懷民實驗舞展」創作了《致魏京生》（1982），雖無查到此舞作的具體內容，但從舞名可猜測其與魏京生有關。林懷民又在學運期間持續聲援天安門廣場上的學生，並在解放軍鎮壓後，以學運領袖柴玲逃亡途中的錄音創作九分鐘的獨舞——《今天是公元一九八九年六月八日下午四時……》。²⁵一直到 1993 年的舞作《九歌》當中，仍在〈國殤〉橋段中出現八九民運中著名的「坦克人」形象。²⁶由此可見中國大陸的民主運動長期影響了林懷民的創作方向。只是本文為戲劇類演出之研究，並不會處理林懷民的舞作。

（二）世紀末，長期空白中的少數個案

1989 至 2009 年的二十年間，是八九民運相關演出的空窗期，期間只有零星幾

²³ 由於本文提及劉靜敏時，多為 1989 年前後的語境，當時她仍未改名，故皆以原名稱之。

²⁴ 後被放入舒琪導演的關於八九民運的紀錄片《沒有太陽的日子》的開頭。

²⁵ 〈柴玲喚醒林懷民 艱難獨舞九分鐘〉，《民生報》（1989 年 6 月 27 日），14 版。

²⁶ 詹幼君：〈荷葉婆娑，可遠觀而不能近賞？談《九歌》〉，《表演藝術》第 12 期（1993 年 10 月），頁 77。



場演出值得一提。在 1989 年之後的八年間，除了林懷民的《九歌》之外，劉紹爐 1990 年在美國亦有相關舞作《念天地之悠悠》，其它幾乎不見以八九民運為創作題材的劇場作品。直到 1997 才接連出現汪其楣與賴聲川（1954-）的三部有關創作，包括汪其楣改編施叔青小說「香港三部曲」的劇作《記得香港》（1997），以及賴聲川以集體即興方式創作的《我和我和他和他》（1998）和《如夢之夢》（2000）。當中汪其楣的《記得香港》以香港回歸與八九民運作為戲外戲，重新包裝施叔青討論香港史的長篇小說。²⁷《我和我和他和他》明確將八九民運設為劇中角色的回憶對象，《如夢之夢》則因刪去八九民運情節而引起極大的爭議。千禧年後，台灣劇場又再度長時間沒有八九民運相關演出被記錄。

（三）2010 至 2020 年代，點狀式的蓬發

2010 至 2020 年代可能是因為網路資訊的發達與時間距離較近，而有更多相關演出得以被保留。這些演出中八九民運所占之比重並不一致，八九民運不必然是這些作品的主題。

這個時期值得注意的是，「香港」在台灣八九民運相關作品的創作過程中所扮演的角色，它無論是作為創作者的出身、或是作為地緣空間都參與了此類作品的生產過程。2009 年以前就已可見這樣的例子，如《重審魏京生》經香港藝廊引介來台、《記得香港》以香港為故事發生地。到了 2009 年以後，這種現象更是明顯，相關作品可分為兩類，一是香港創作者來台創作之作品，二是台灣創作者對於香港劇本的引進與新詮釋。前者如禤思敏的獨腳戲《香港出品》（2009）、洪節華共同創作的《隔離嘅大母雞》（2010）、張藝生與馮程程涉及民運領袖王丹的《守夜者》（2012）、莫穎詩的舞踏作品《斷翅飛翔》（2017）、黎海寧《90 後的黎海寧》（2018）中擷取的《九歌》片段等。²⁸後者則有海籽劇團演出、馮程程編劇的《誰殺了大象》（2021）

²⁷ 汪其楣：《記得香港》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2000 年）。

²⁸ 《九歌》並非指林懷民的同名作品，而是黎海寧為呼應八九民運的舞作；《90 後的黎海寧》是黎海寧作品片段選輯，《九歌》為其中之一。參見吳孟軒：〈卅年的靈光 舞蹈書寫的香港記憶 多空間《90 後的黎海寧》〉，《PAR 表演藝術》第 311 期（2018 年 11 月），頁 73。



²⁹與曉劇場演出、莊梅岩編劇的《5月35日》(2023)³⁰。香港之外，黃郁晴曾導演讀劇作品 *Chimerica* (2015)，則是改編英國劇作家的劇本，但也同樣是對於外國的八九民運相關劇本的引介。

這個階段還有一些由台灣本地創作為主的作品，它們或偶然、或刻意地皆選擇在中正紀念堂附近演出，與 1989 年群眾響應中國大陸民運的地點一致。包括鄭宜蘋在 6 月 4 日帶著觀眾在自由廣場搭計程車到二二八紀念公園的聲音行動計畫《超脫國歌》(2014)；還有八九民運三十周年展覽的《我反抗，故我們存在》(2019) 與《自由之路：百年追求》(2019) 也是在中正紀念堂周圍各處上演；而楊奇殷的獨腳戲《地獄一季—我羨慕動物的狂喜》(2023) 則是在演出當中一個小片段描述了主角於 1989 年 6 月 3 日在中正紀念堂外參與「血脈相連，兩岸對歌」活動的經驗。最後還有王墨林 (1949-) 編導的《荒原：致台灣八〇》(2010) 與《安蒂岡妮》(2013)，當中前者是於自由廣場旁的實驗劇場上演，這兩個作品中從左翼運動的脈絡出發來回憶八九民運。

（四）小結

上述的整理中，某些時段作品的減少雖可以理解為記錄方式所致，但若是對照何明修的研究成果，表 1 確實在大方向上符合他對於台灣記憶八九民運的現象的時間切分。他認為事件過後不久紀念活動快速銳減，2010 年代有紀念方式的轉向；表中則呈現劇場界在 1989 年隨即出現大量回應八九民運的作品，該年過後此類作品幾乎消失，2010 年代相關演出增加而轉趨平穩。不過，是否能因此肯定何明修的說法仍待後續分析。

本文在研究材料的選擇上，在三個時間點分別挑選引起較多的討論的演出。這

²⁹ 此劇與八九民運之關聯是基於一篇評論中的解讀，可能為該評論人之個人詮釋，未必是編導的本意，參見鄭崇文：〈隔岸觀火，並肩而後行《誰殺了大象》〉，《表演藝術評論台》(2021 年 10 月 14 日)，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/469f5a72-c586-479f-ab87-3e5bb3cea028>，讀取日期：2024 年 10 月 14 日。

³⁰ 在筆者寫作的當下，另可見「十七號劇團」預計 2025 年 8 月 30 日至 9 月 7 日於台北藝穗節搬演此劇本，但由於尚未演出，故不納入表中。

些作品都是兩兩一組，兩者由同一創作者或受同樣的理由啟發而創作，它們為分析同一創作脈絡下的記憶模式提供能夠彼此參照的資源。包括與王克平的劇本有關的 1989 年《重審魏京生》與《亡芭彈予魏京生》、賴聲川於 1990 年代末的《我和我和他和他》與《如夢之夢》，以及王墨林於 2010 年代的《荒原：致台灣八〇》與《安蒂岡妮》。這些作品的創作者都是台灣劇場史上具有標誌性地位的人物，他們在 1989 年已然活躍於劇場圈，各自在不同的時間點選擇將八九民運化為創作的題材。

第三節 研究回顧

八九民運剛過去三十餘年，已有諸多研究談論此運動的歷史。但過去處理此運動的集體記憶發展歷程的研究並不多，研究八九民運記憶在藝文領域的表現者更是少有，對於台灣八九民運記憶的研究同樣有限。以下將整理過去有關八九民運的集體記憶之研究，一方面是從社會學與傳播學的角度，以社會運動、紀念活動著手來檢視；另方面則是從文化研究的角度，以藝文作品的範疇來回顧。此外，雖然八九民運以後，有許多個人參與經驗的回憶錄，或是對民運人士及其家屬的採訪，這些偏向個人記憶的文獻則不納入本節以集體記憶為主的回顧。

儘管社會學視角下的八九民運集體記憶未必說得上多，但目前對於台灣及香港如何記憶八九民運一事都有相應的研究成果。前者只有何明修的〈台灣對天安門事件的記憶變遷〉，研究的是台灣社會在 1989 至 2019 年間對於八九民運的記憶變遷，這篇文章已於本章第二節中討論，不再贅述。後者主要有香港傳播學者李立峰（Francis L. F. Lee）與陳韜文（Joseph M. Chan）的〈香港不能忘記六四之謎：傳媒、社會組織、民族國家和集體記憶〉一文。他們研究的時間範圍也劃在 1989 至 2019 年間，從傳播學的視角，採用集體記憶的概念，處理的是香港社會對於八九民運記憶的變化過程，關注香港的八九民運記憶何以歷久不衰；注重集體記憶形成的動態過程，分析記憶內部運作的幾種方式，包括如何誕生、動員、傳承、制度化、



修復、碎片化等，並提出香港的八九民運記憶之特殊性。這可說是迄今為止對於八九民運的集體記憶最完整的研究著作，提出了這種集體記憶的形成與延續機制。³¹

中國的八九民運記憶因中共官方政策的禁止而顯得難以捕捉，〈於天安門無聲處聽驚雷：六四運動的記憶政治與倫理〉（“Listening to Thunder in the Silence on Tiananmen: Politics and Ethics of the Memory of the June Fourth Movement”）中，作者分析 1989 至 2018 年間的《人民日報》等媒體對於八九民運的官方敘事，提出不應將中國對八九民運記憶的「沉默」與「遺忘」劃上等號，因為模糊、複雜的記憶仍可能存在，「沉默」比起「遺忘」，其語言框架更能導向未來可能的真相與和解時刻。³²也因此本文所觀察的八九民運相關作品空缺時段，不可視為台灣社會的遺忘。

如果針對八九民運記憶的媒介研究來看，在英文學界曾針對不同的傳播媒介來剖析。新加坡南洋理工大學的傳播學者賽斯·希特（Seth Seet）與埃德森·坦多克（Edson C. Tandoc Jr）的〈以迷因重新記憶天安門？從集體記憶到 TikTok 的後設記憶〉（“Re-meme-bering Tiananmen? From collective memory to meta-memory on TikTok”）分析並歸類 2022 年 TikTok 在中國境外的八九民運記憶的形式與內容，以及迷因（meme）文化在當中扮演的角色，如對於集體記憶的建立、修正與顛覆作用。³³另外還有英國倫敦大學瑪麗王后學院的雅思敏·易卜拉辛（Yasmin Ibrahim）的〈坦克人、媒介記憶與黃色小鴨巡邏隊：在社群媒體中記憶天安門〉（“Tank Man, Media Memory and Yellow Duck Patrol: Remembering Tiananmen on Social Media”）則是研究 2013 年中國的社群媒體中對八九民運的紀念，以及面對國家審查的躲避策略。她認為八九民運記憶在全球性的媒體影響下被簡化、壓縮、再製、廣為傳播，透過網路社群而得以重新協商被禁止或壟斷的八九民運記憶。³⁴香港傳播學者李金

³¹ 陳韜文、李立峰：〈香港不能忘記六四之謎〉，頁 215-259。後發展為專書，見 Francis L.F. Lee and Joseph M. Chan, *Memories of Tiananmen: Politics and Processes of Collective Remembering in Hong Kong, 1989-2019* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021).

³² Bin Xu, “Listening to Thunder in the Silence on Tiananmen: Politics and Ethics of the Memory of the June Fourth Movement,” *China Information* 36.1 (2022): 68-89.

³³ Seth Seet and Edson C. Tandoc Jr, “Re-meme-bering Tiananmen? From collective memory to meta-memory on TikTok,” *Media, Culture & Society* 46.2 (2024): 272-291.

³⁴ Yasmin Ibrahim, “Tank Man, Media Memory and Yellow Duck Patrol: Remembering Tiananmen on Social Media,” *Digital Journalism* 4.5 (2016): 582-596.



銓與中國傳播學者李紅濤的〈記憶天安門與柏林圍牆：美國主流媒體的周年新聞報導（1990-2009）〉（“Remembering Tiananmen and the Berlin Wall: the elite U.S. press’s anniversary journalism, 1990–2009”）針對美國主流媒體在事件週年對於八九民運的報導進行研究，認為這些報導對於八九民運的策略性使用具有長期的一致性與延續性，都是將其視為未完成而被遺忘的反共革命。³⁵

上述媒介研究的論文所共同提及的是，網路社群的興起使記憶的權力分散，讓使用者更開放地參與、傳播、改寫對八九民運的歷史記憶。此外，八九民運記憶在報紙新聞與社群媒體形塑的過程中，其內涵有被壓縮而簡單化的現象，「坦克人」即是當中常提及的經典案例。本文所研究的作品中，亦可見劇中人的記憶受到媒體的影響；與此同時，這些劇場作品相對於網路與媒體的過度簡化，仍然保留了八九民運記憶一定程度的複雜性，這也是各章將會處理的方向。

在全球範圍中，八九民運衍生的藝文作品³⁶不少，但對其進行跨作品之整體研究者不多，它們主要處理的範圍包括小說、電影與詩。最具代表性的是美國漢學家白睿文（Michael Berry）的《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》（*A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*）。此書採用創傷理論研究現代中國的藝文作品，聚焦於諸個特定時空的歷史創傷事件，關注文本中如何呈現暴行的命題。1989 年的北京即是其中一個時空，該章節中分析許多有關八九民運的電影、小說。由於中共當局對相關作品的禁制，八九民運被白睿文描述為「看不見的屠殺」（*invisible massacre*），此運動後續引起北京先鋒藝術家以各種強烈的或隱藏的藝術形式來回應，港、台、美等地也都有相應的作品。書中主要分析的面向包括：國家政治與身體政治之間的關係、螢幕如何呈現六四事件、如何演出禁止上演的事件，以及海外華人的書寫。與台灣較有關連的是生在此地的美籍華人作家的創作，即陳泰倫的小說《天之子》（*Son of Heaven*, 2002）、顧肇森的短篇小說《素月》（1991）。

³⁵ Hongtao Li and Chin-Chuan Lee, “Remembering Tiananmen and the Berlin Wall: the elite U.S. press’s anniversary journalism, 1990-2009,” *Media, Culture & Society* 35.7 (2013): 830-846.

³⁶ 有關八九民運的藝文作品之整理，參見〈文藝館〉，《六四記憶人權博物館》（2021 年 8 月 4 日），<https://8964museum.com/art>，讀取日期：2025 年 2 月 6 日。



³⁷作者透過這兩個例子說明屠殺跨國界的作用力，與其對海外華人的衝擊，比如「坦克人」在電視的傳播下，對記憶八九民運所產生的關鍵作用。總體來說，白睿文所描繪的是藝術家透過作品與施行暴力的專制國家所展開的互動關係，台灣劇場的集體記憶也難以脫離這個脈絡。

除了白睿文之外，仍有若干以八九民運相關作品為研究對象的學位論文。³⁸在電影方面還有香港中國文化文學碩士趙崇印的學位論文《追憶政治性失憶：「後六四」時代中國「傷痕電影」之創傷研究（1990-2020）》，當中他與白睿文同樣採創傷研究分析中國關於八九民運創傷的電影，將此類電影視為「個人記憶喚醒集體記憶的一個過程」。³⁹而在現代漢詩方面，留美的中國比較文學研究者董志晨的期刊論文〈一個幽靈的空間譜系：現代漢詩中的天安門〉，他將幽靈學（Hauntology）的方法帶入空間研究的範疇，處理現代漢詩對於天安門歷次重大歷史事件的再現。說明六四事件作為廣場上的歷史事件之一，它使相關詩文中的文字產生意義的變質；以及詩人在運動前的死亡與清場時學生的死亡之間的精神性連繫。⁴⁰

回顧前人有關八九民運集體記憶的研究，以臺灣為研究對象者只有何明修的論文較為完整。八九民運記憶的媒介研究方面，雖有許多從傳播學出發，但畢竟這些傳播模式與劇場仍有所不同，也都與台灣社會關聯較弱。針對藝文作品之研究多集中於詩歌、小說與電影，談及劇場者則幾乎沒有，唯白睿文的研究較值得借鑑。本文既然以戲劇作品研究台灣的集體記憶，一方面與何明修的既有成果對話，開拓台灣對八九民運的集體記憶之複雜性。另一方面，本文也採取類似白睿文的方法，以此運動為節點來分析藝文作品的歷史記憶，進一步將研究範疇帶往劇場領域；並

³⁷ 白睿文（Michael Berry）著，李美燕、陳湘陽、潘華琴、孔令謙譯：〈北京 1989〉，收入《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》（台北：麥田，城邦文化出版，2016 年），頁 389-468。

³⁸ 香港中文大學中文學者黃念欣於 2021 年時曾修訂《六四印象：香港文學的七種自由想像》一書的書稿，書中觸及百篇以上有關八九民運的香港文學作品，但至今未見此書之出版。關於此書稿之內容參見賴展堂：〈六四完結了嗎？——「六四：小說與大說，香港與中國」座談會紀錄〉，《虛詞》（2021 年 6 月 24 日），<https://p-articles.com/heteroglossia/1091.html>，讀取日期：2025 年 2 月 16 日。

³⁹ 趙崇印：《追憶政治性失憶：「後六四」時代中國「傷痕電影」之創傷研究（1990-2020）》（香港：香港理工大學中國文化文學碩士論文，2020 年），頁 61。

⁴⁰ 董志晨：〈一個幽靈的空間譜系：現代漢詩中的天安門〉，《臺北大學中文學報》第 30 期（2011 年 9 月），頁 257-320。亦可見其碩士論文：*Hauntological Poetics: Specters in Modern Chinese Poetry*。



且除了研究暴力歷史的搬演之外，更從運動整體的視角來看，試圖挖掘八九民運除了暴力與創傷之外的其他面向。

最後需要說明的是，過去雖沒有關於台灣劇場中的八九民運記憶的專門研究，但是每當這些作品演出時，卻常有研究者與評論人對於當中搬演的八九民運進行討論。本文所研究的六個作品的相關文獻，將在各章對其進行研究時再詳細回顧。

第四節 研究方法

本文將「八九民運」視為台灣劇場中反覆記憶的對象，並且以劇場作品作為研究材料，從社會文化的脈絡來重新檢視這段記憶的歷史。在本節中，筆者將回顧本文採用的記憶理論之簡要脈絡，並提出研究方法，及其之於研究對象的適用性。

一、理論背景：從集體記憶到文化記憶

本文所研究的是台灣社會對八九民運的記憶史，而記憶的歷史之所以能夠成為研究的課題得歸因於集體記憶理論的發展。「集體記憶」的提出必須回溯到哈布瓦赫在 1920 年代的說法，他將集體記憶視為一種社會建構的概念，意指人們透過當下社會的框架與自我定位，功能性地建立對於過去的共同認識。他以「記憶的社會框架」(*Les cadres sociaux de la mémoire*)來描述個體將自己放入群體當中，以相對於群體的位置進行回憶；相對的，群體的記憶則是因個體的記憶而得以實現。⁴¹其關鍵在於將記憶從個人身體推展到社會網絡的集體層次，並且不是將記憶視為過去的如實再現，而是當下對於過去的重構。

集體記憶的研究在哈布瓦赫之後停滯了很長一段時間，直到 1980 年代才重新出現研究的風潮。其中法國歷史學者皮耶·諾哈 (Prerre Nora) 提出「記憶所繫之處」(*Lieux de mémoire*) 的概念，透過歷史中反覆出現的象徵物，處理如何書寫法

⁴¹ 參見莫里斯·哈布瓦赫 (Maurice Halbwachs) 著，陳秀萍譯：《記憶的社會框架》(台北：麥田出版，2024 年)。



國史的問題，由此集體記憶從社會學被推展到歷史學的領域。而諾哈的理論很大程度影響了本文的研究方法，關於「記憶所繫之處」的意涵將在下文再詳細說明。自 1980 年代末到 1990 年代，則有德國的文化記憶研究者揚·阿斯曼 (Jan Assmann) 與阿萊達·阿斯曼 (Aleida Assmann) 夫婦提出「文化記憶」(*kulturelles Gedächtnis*) 等概念，他們將記憶研究導向文化史的範疇，也研究記憶的功能、媒介、儲存等問題。1990 年代還有同屬德國文化記憶研究者阿斯特莉特·埃爾 (Astrid Erll)，她則是將文學視為記憶的媒介，把記憶研究帶入文學領域。從哈布瓦赫到埃爾，「集體記憶」的相關概念逐漸發展，從社會學、歷史學，再到文化研究，並往往採用跨領域的研究方法；在此理論進程中，藝文作品也就成為了能夠以記憶研究的理論分析的對象。

1990 年代「集體記憶」的概念被引入台灣，1993 年《當代》雜誌的「集體記憶」專題刊登了王明珂、柯塞 (Lewis A Coser)、王汎森等人引介相關理論的文章，打開了記憶研究在台灣的發展。再加上近年華文學界翻譯了一系列重要的集體記憶相關著作，除了台灣所翻譯的諾哈《記憶所繫之處》、哈布瓦赫《記憶的社會框架》，阿斯曼夫婦、埃爾等人的著作，還有一些重要文章的彙編都在近幾年陸續於中國獲得翻譯出版，這些都推動了華文研究者在記憶研究領域的進程。⁴²

需要注意的是，這些「集體記憶」術語由於其內涵上都具有一定的模糊性，加上同一辭彙在不同學者的使用上會有所差異，再翻譯到台灣時也會與原用法不盡相同。本文使用的「集體記憶」延續哈布瓦赫的定義，用來泛指社群所共享的記憶。「歷史記憶」的使用則依循台灣的習慣，指稱「所有對過去歷史的『記憶』」⁴³，將重點放在歷史作為記憶的對象，而不特別強調歷史記憶相對於集體記憶的可信度。本文中的「文化記憶」以寬鬆的用法來定義，可以理解為「社會文化語境中現在和過去的互動」⁴⁴，著重於社群內部的意義建構，是記憶在文化層面的表現。不必如

⁴² 台灣近年的記憶研究發展，詳見潘宗億：〈歷史記憶研究的理論、實踐與展望〉，收入蔣竹山編：《當代歷史學新趨勢》(台北：聯經，2019 年)，頁 247-283。

⁴³ 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〉，頁 118。

⁴⁴ 阿斯特莉特·埃爾 (Astrid Erll) 著，李恭忠、李霞譯：〈文化記憶研究導論〉，收入阿斯特莉特·



揚·阿斯曼所描述的「文化記憶」，將記憶的對象界定為在時間上距今遙遠的過去；他是將文化視為集體記憶在人體之外的儲存空間，一種與意義的傳承有關的象徵體系。⁴⁵本文的文化記憶研究方向，與記憶的意義與文化實踐有關，但不必然具有跨世代的傳承意涵。

二、記憶八九民運：異質化的記憶所繫之處

本文的研究方法參考諾哈提出的「*Lieux de mémoire*」的概念，戴麗娟將其譯為「記憶所繫之處」，選擇使用「所繫之處」一詞強調的是它並不侷限於實體的地理空間，也包含了抽象的象徵性概念。⁴⁶諾哈接續了哈布瓦赫對於集體記憶的概念，以當下為中心的視角來理解記憶，不再將記憶視為純粹過去的再現。諾哈強調不同時代的人們能夠對於同一「記憶所繫之處」反覆注入新的詮釋，「記憶所繫之處」的意義也因此不斷變異，並具有高度的彈性。同時，「記憶所繫之處」常與國族意識的建構有關，透過當下對於共同過去的強調，集體的認同也得以形成。

本文將「八九民運」視為台灣劇場反覆記憶的「記憶所繫之處」，也就是說「八九民運」在台灣被象徵化了，作為單一的象徵具有複數的詮釋可能性。如諾哈所說，重大事件之所以能夠作為「記憶所繫之處」，並不在於其事件的規模，而在於兩種條件。一是在事件過後，人們將事件重新理解為新時代的開端；二是在事件發生的當下就被以象徵性的方式理解，即「事件本身就已預先自我紀念了」⁴⁷。八九民運符合後者，正如前文對於此事件發生時台灣的反應的描述，台灣社會在理解當時正在發生的民主運動時，就立即視其為具有象徵性意義的事件，也就是將此事當作中國大陸民主化進程的標誌。從表 1 可以得知，在台灣劇場中，八九民運在事件發生

埃爾、安斯加爾·紐寧 (Ansgar Nünning) 編：《文化記憶研究指南》(南京：南京大學出版社，2021 年)，頁 2。

⁴⁵ 揚·阿斯曼 (Jan Assmann) 著，金壽福、黃曉晨譯：《文化記憶：早期高等文化中的文字、回憶和政治身份》(北京：北京大學出版社，2015 年)，頁 10-12。

⁴⁶ 皮耶·諾哈 (Pierre Nora) 著，戴麗娟譯：〈記憶與歷史之間：如何書寫法國史〉，收入皮耶·諾哈編：《記憶所繫之處 I》(台北：行人文化實驗室，2012 年)，頁 1-19。

⁴⁷ 同前註，頁 32。



之初就受到創作者的重視，並且對其進行藝術化的搬演。而這場運動如何在各時代被不同創作者的詮釋下產生迥異的意義，這正是本文在第二至四章將研究的。

當八九民運在台灣被反覆訴說，重要的不再是歷史事件本身的真相，而是它如何被記憶的問題。與諾哈定義下的「記憶所繫之處」有些不同的是，八九民運很難被說是台灣認同中穩定而持續提及的核心象徵。此運動的紀念活動在事件發生後不久就迅速減少，只有逢十周年紀念時才被提起。在劇場之中，儘管有關八九民運的作品並不穩定，但卻從未徹底消失。正是這種不斷死灰復燃的樣態，體現了「記憶所繫之處」的內涵。

本文並非將這些有關八九民運記憶的演出視為具有代表性之案例，無意以之觀測台灣對於八九民運的歷史記憶的流變。相反地，本文將這些作品視為「異質的」案例，強調它們難以被快速歸類到任何一種記憶典範，而且演出時常激起劇場界的對話或衝突。這些八九民運的歷史記憶活動，涉及不同框架的交互辯證，會挑起對於台灣社會的記憶典範的再思考。雖然八九民運在台灣並不如諾哈對於「記憶所繫之處」的描述，是國族建構的時刻，但是這場運動背後不同歷史記憶的交錯，恰恰凸顯了台灣的社會框架流動的痕跡。在台灣 1989 年以降的劇場作品中，八九民運作為「記憶所繫之處」所具備的開放性，使得諸多乍看之下沒有關係的劇場作品透過它而連接起來，從而讓原本不可見的內在連結變得可見。

第五節 章節概述

前文已初步整理台灣劇場中的八九民運相關作品，接下來三章將針對各個時間段分別取出兩個案例，對同一創作者（或主題）的兩部作品進行文本分析，思考它們是如何記憶八九民運。

第二章聚焦於 1989 年，尤其關注六四事件之前的創作，處理這些作品如何理解以魏京生事件為代表的中國大陸民主運動，當中記憶此事的框架可能影響後來台灣社會對於八九民運的認知。具體而言，此章將分析王克平的劇本被引介到台灣



後出現的兩部作品。先討論劉靜敏《重審魏京生》如何借用該劇本，為倡議人權提出對台灣政治事件的反思，以及所導致的台灣觀眾之反彈與衝突。接著處理田啟元《亡芭彈予魏京生》如何透過改寫魏京生答辯狀，解構魏京生事件的歷史化過程，並提出記憶歷史的開放態度。兩相對照，前者服務特定目的而記憶過去，後者則問題化記憶過去的正當性，正可為記憶八九民運預先開闢兩條路徑。

第三章將回到二十世紀末，此時在歷經多年空缺後又出現關於八九民運的作品。此章關注兩岸關係對記憶八九民運之過程發揮的作用，並以賴聲川的《我和我他和他》與《如夢之夢》作為分析之對象。前者以劇中人物之戀愛作為兩岸關係的隱喻，讓他們回憶作為雙方共同過去的八九民運經驗，但最終只是鞏固了既有的價值觀點。後者將兩岸建構為訴說／傾聽八九民運記憶的關係，並透過角色跨國境的移動，探索超越國族身分的記憶策略。兩者從兩岸對峙到超越地域，帶出記憶八九民運的超越性思考。

第四章在 2010 至 2020 年代這個相對可見八九民運相關作品的時間段，關注當年左翼史觀下時隔多年的創作。王墨林改編經典文本的《荒原》與《安蒂岡妮》，從社會主義的脈絡提出八九民運記憶在當代之必要。前者談左翼知識分子的運動脈絡下，八九民運在 1980 年代的意義——社會主義烏托邦的幻滅，以及在當代如何獲得記憶的救贖。後者關乎冷戰下中、韓、台三國民眾同為戒嚴令受害者的聯結，與八九民運記憶如何成為當中核心的命題，並衍生記憶的倫理責任。前述兩者分別闡述了知識分子與民眾觀點下，持續記憶的困難與堅持。

第五章將總結六個作品中八九民運記憶各自不同的樣態，同時觀察一個個彼此異質的觀點之間對話的生態。此章試以國境的跨越與意識形態的重構為關鍵字，捕捉這些互動的可能情況，以複雜化記憶的歷史現場，也點出記憶八九民運在台灣的意涵。最後，將反身地思考八九民運記憶在台灣劇場始終不斷的根本意義，及所涉及的記憶政治命題。



第二章 六四之前： 1989 年劇場作品中的八九民運記憶



在 1989 年 4 月北京學生進入天安門廣場哀悼胡耀邦之前，中國大陸已有不少改革的呼聲與運動的經驗；在海峽對岸，同年 3 月台灣劇場也已出現與中國大陸民運相關的作品，是以十年前魏京生事件為題材。本章將回顧 1989 年台灣劇場有關八九民運之創作，以兩部關於 1979 年入獄的中國大陸民運人士魏京生的作品為研究對象。先是說明它們的創作脈絡，包括從魏京生被捕受審到台灣劇團進行創作的過程。接著處理劉靜敏導演的《重審魏京生》如何透過重新詮釋中國旅法藝術家王克平的劇本，提出記憶魏京生事件的台灣觀點，從而重思台灣觀眾反應的意義。再分析田啟元導演的《亡芭彈予魏京生》如何解構審判紀錄中對魏京生事件的歷史記憶，以及其方法如何作為一種記憶的形式。本章試圖在六四事件以其政治性而成為人們記憶八九民運的標的之前，逼近台灣劇場對這場運動曾經存在的觀點與對話。並且思考這兩種對於魏京生事件之記憶的重構，如何作為日後記憶八九民運的可能框架。

第一節 王克平《重審魏京生》來台

1989 年，台灣劇場與當時的現實政治有著高度緊密的連結，常以政治事件作為題材，或甚至直接以劇場作為介入政治運動的形式。¹而在當年的創作當中，有些與中國人民爭取民主的事件相關。本節將回顧 1989 年的魏京生熱潮在台灣劇場的發展脈絡，即王克平關於魏京生的劇本在引入台灣之後，如何被搬演，以及衍生出其他新創作的過程。

魏京生於 1950 年出生在一個中共幹部家庭，1966 年文化大革命爆發後，他成

¹ 這種觀察以鍾明德的說法最具代表性，他稱「1989，所有的劇場都很政治」。詳見鍾明德：《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》（台北：書林，2018 年），一版，頁 199-236。



為北京紅衛兵領導集團的一員，卻也在過程中把他「過去建立的共產黨的形象完全破壞了」。²文革結束後，他到北京的動物園擔任電工，此時他基於長年的自學與觀察，產生對鄧小平施政的不滿。1979 年，魏京生於北京西單民主牆發表〈第五個現代化：民主及其他〉來回應鄧小平提出的「四個現代化」，將「民主」稱為第五個需要現代化的對象，認為唯有先追求民主才可能實現現代化。文中明確指出，他所稱的「真正的民主」是指「把權力交給勞動者全體來掌握」。³魏京生隨後受審入獄，並被判刑十五年。意外的是，魏京生遭秘密審判的過程被星星畫會成員區磊磊錄下並公開，在民運人士傳播散布下，魏京生的辯詞得以為世所知。⁴

「星星畫會」是活動於 1970 年代末的中國現代藝術先驅，他們舉辦了兩屆「星星美展」，當中的作品表達了在專制之下內在的思索與苦悶，並試圖爭取藝術創作的自由。⁵在兩屆美展後，該畫會便停止活動，成員紛紛遷居海外。1989 年 3 至 4 月，香港藝廊漢雅軒的台北分店舉辦「星星十年」特展，展示星星畫會成員的作品，並播放為他們所錄製的錄影帶。⁶

此次星星畫會的王克平也來到了台灣。他原從事戲劇創作，曾寫作《法官與逃犯》、《男藝術家與女藝術》等劇本，後以木雕創作而聞名，是星星畫會中重要的木雕藝術家。據王克平自述，1988 年底星星畫會成員與留學生計劃發起「釋放魏京生」簽名運動，他認為「搞太多次簽名沒啥意思」，所以創作了劇本《重審魏京生》。⁷1989 年 2 月，這個劇本被公開刊登在台灣《中國時報》「人間副刊」，並透過漢雅

² 吳放採訪：〈魏京生訪問錄〉，《華夏文摘》第 140 期（1998 年 1 月），<http://www.cnd.org/HXWZ/ZK98/zk140-1.gb.html>，讀取日期：2025 年 6 月 6 日。

³ 魏京生：〈第五個現代化：民主及其他〉，《魏京生基金會》，<https://weijingsheng.org/doc/cn/46.htm>，讀取日期：2025 年 4 月 26 日。

⁴ 王克平：〈「星星」往事〉，《星星畫會》（2010 年 3 月 1 日），<http://www.shigebao.com/html/articles/shiliao/3313.html>，讀取日期：2025 年 4 月 28 日。

⁵ 關於星星畫會的介紹，詳見陳英德：〈中國大陸第一個現代藝術畫群：星星美展運動始末〉，《雄獅美術》第 217 期（1989 年 3 月），頁 119-128。

⁶ 董雲霞：〈「星星十年」特展今揭幕 漢雅軒特播放會員錄影帶，展期四月十五日結束〉，《中國時報》（1989 年 3 月 18 日），24 版。

⁷ 陳長華：〈「重審魏京生」 願他重見天日 劇本透漏關懷 聲援民主鬥士〉，《聯合報》（1989 年 3 月 17 日），03 版。另外，此劇本原預計由法國陽光劇團（Théâtre du Soleil）導演亞莉安·莫虛金（Ariane Mnouchkine）搬演法文翻譯版本 *Les Bastilles de Pekin*（《北京的巴士底獄》），後因不明原因而未上演。參見王克平：〈我寫「重審魏京生」〉，《中國時報》（1989 年 3 月 29 日），23 版。



軒尋求台灣劇團搬演中文版本。後來在漢雅軒力邀下，由劉靜敏的「優劇場」製作此劇，王克平期許透過此次演出「隔海聲援魏京生」。⁸當時另有田啟元帶領的劇團「臨界點劇象錄」也曾爭取搬演此劇，卻未取得授權。在劇場工作者王墨林的提議下，臨界點劇象錄同樣以魏京生的審判為題材，根據北京中級人民法院審判紀錄創作演出《亡芭彈予魏京生》。3月底，劉靜敏與田啟元導演的兩齣戲在魏京生被捕十周年之際陸續演出，王克平也都到場觀看。

從上述脈絡來看，劉靜敏與田啟元關於魏京生事件的兩個作品儘管由不同劇團所製作，但是同樣受到王克平的劇作刺激、影響，也都使用了魏京生審判紀錄中的資料。因此，兩齣戲可視為在相近的創作脈絡當中，所發展出的兩個變體。以下將分別研究這兩齣戲如何處理對魏京生的記憶，以及如何回應當時的八九民運。兩者在相近的命題之下，彼此能夠作為研究的對照，並展示了記憶魏京生事件的兩種可能路徑。

第二節 「人權」台灣：《重審魏京生》中的八九民運記憶

王克平的《重審魏京生》來台後，獲得授權演出的是劉靜敏及其帶領的優劇場，但在首演時卻引起了觀眾間的衝突，這與此劇提及魏京生事件的方式有關。本節將先回顧此劇從籌備到演出的創作脈絡，接著以原劇本⁹為主要材料分析此劇在台灣的上演、改編與爭議，及其中記憶與回應魏京生事件的方式。最終，試圖提問此劇以魏京生事件作為題材，如何能夠作為記憶八九民運的方式，以及提供了一種怎樣面對這段歷史的態度。

一、前言

劉靜敏於 1978 年起便於台灣小劇場先驅——蘭陵劇坊受訓，演出該團成名作

⁸ 蔡珠兒：〈用重審來平反魏京生 王克平將就《重》劇與優劇場溝通〉，《中國時報》（1989 年 3 月 17 日），24 版。

⁹ 筆者經詢問優人神鼓與漢雅軒，未取得此劇錄影紀錄。

《荷珠新配》(1980)；1982 年赴美國紐約大學留學，後參與波蘭戲劇大師葛羅托斯基 (Jerzy Grotowski) 舉辦的客觀劇場訓練，受其影響甚深。1985 年返台推廣葛氏訓練方法，1988 年創立「優劇場劇團」，並推出創團作《地下室手記浮士德》(1988)。1989 年，劉靜敏發起「溯計畫」，帶領團員學習傳統民俗技藝，如踩高蹺、八家將、道士吟唱、北管後場等，以理解自己的文化根源。1994 年，劉靜敏成立「優人神鼓」，其創作轉向以擊鼓為主軸。《重審魏京生》演出的時間，是在溯計畫開啟前夕，¹⁰此劇或可視為優劇場轉向身體文化的探索之前的早期階段最後一個作品。

如前文所說，劉靜敏在漢雅軒的勸說下而臨時接下了導演《重審魏京生》的任務。根據她自述，面對劇場是否要處理政治性題材，以及是否受到政治力量的操弄的疑問下，她「決定以自己的方式進入社會」而做了此劇。¹¹劉靜敏標榜：「希望超越政治的意識形態，從文化藝術的角度去討論，表達出『人權』受考驗的原作精神」。¹²在僅僅二十多天的排練之後，優劇場版本的《重審魏京生》於 1989 年 3 月 30、31 日在台北永琦百貨萬象廳演出，後續 5 月分至各大學巡演。

此演出以劉靜敏的用詞可分為兩個部分：上半場的「行動」與下半場的「敘述」。「行動」部分即是搬演王克平的劇本，她自述：「王克平的原著劇本幾乎無片語隻字的刪動」¹³，但仍在導演手法上表現她自己的詮釋；「敘述」環節則是在演完原劇本後，加入了五名研究生對於魏京生的討論。

原劇本篇幅相當短，所講述的是：由於社會上對於魏京生案處理方式的質疑，中共政府於魏京生受審十年後決定重新從獄中找來魏京生以重新審判。在過去這段時間，魏京生的親友或入獄、或結婚離國，連他的父親也不諒解他。直到 1988 年前後，政治改革、民主自由等訴求再次被人民提出，魏京生當年的訴求才獲得其父親的理解。此時，魏京生的海外華人辯護律師黃菲，與公訴人張鳳閣、中共官員「李主任」在正式審判之前的預審會議，對於魏京生的罪責成立與否展開了一場辯論。最後，魏京生的父親聽到消息，只要魏京生在重審中認罪，就能夠得到釋放。

¹⁰ 溯計畫的開展實是因《重審魏京生》的演出而延後到當年 6 月。參見劉祖讓：《優劇場溯計畫的理念與實踐之研究》(台北：國立臺北藝術大學戲劇學系碩士論文，2005 年)，頁 17-18。

¹¹ 〈優劇場，為何而憂？——訪優劇場負責人劉靜敏〉，《新文化》第 4 期 (1989 年 5 月)，頁 38。

¹² 郭行中：〈三方中國人 重審魏京生 劉靜敏要超越政治形態 從文化藝術角度去探討〉，《聯合晚報》，1989 年 3 月 11 日，08 版。

¹³ 王志誠紀錄、整理：〈重審小劇場〉，《中國時報》(1989 年 4 月 27 日)，23 版。



但魏京生卻拒絕從命，堅持交由黃菲繼續抗辯，全劇在魏京生走向法庭的場景作結。劉靜敏在「行動」環節對上述劇本的詮釋是採「抽象溶合現實的方式」來處理，比如透過兩名演員扮演同一角色，其中之一便可以強烈的身體意象表達角色的心境與衝突。¹⁴

下半場的「敘述」環節由五名研究生討論對魏京生事件的看法，延伸到台灣的二二八事件、五二〇事件、美麗島事件等。這段安排未事先告知王克平與場地贊助方，成為最具爭議的引爆點。此時身為劇場工作者的觀眾王正良當眾質疑該段表現手法是否屬劇情內容，並評價其呈現效果不佳。畫家王三慶隨即表明自身作為政治受難者的立場，並反駁王正良的觀點。隨後，觀眾席陸續有人發言、爭執，進而有十餘人發生肢體接觸，出現觀眾彼此拉扯、搶奪發言、敲打座椅與大門等情形。在場面混亂之際，導演劉靜敏指示演員回到舞台，拉出書寫「重審魏京生」、「重審二二八」等文字的布條，朗誦劇本台詞，並演唱〈明天會更好〉。但觀眾席內仍持續有聲音干擾，部分觀眾選擇離場，並指責主辦單位以魏京生之名實際轉向討論台灣本土政治，質疑演出安排的政治動機與倫理正當性。¹⁵

在第二日的重演中，在原劇本段落結束後，劉靜敏上場說明接下來將進入研究生辯論的橋段，觀眾可以自行選擇去留。此場次中，王克平親自上場參與討論，辯論過程較首演保守，並提到前晚的衝突事件。辯論結束後，由演員上場收尾，他們以紗布綁住嘴巴，拉出「重審優劇場」的布條。¹⁶

《重審魏京生》的演出爭議不僅如此，它還因牴觸法規的疑慮而引起討論。在首演之前，3月27日，王克平與此劇演員手持大布條，以遊行的方式在台北街頭宣傳演出訊息，其布條文字包括「自由民主人權」、「重審魏京生」的字眼，並吟唱戒嚴時代的禁歌〈社會主義好〉，這引起警方與群眾的關注，被誤認為示威遊行，

¹⁴ 蔡珠兒：〈大陸劇本+香港資金+台灣舞台、劇團 三二九・優劇場要重審魏京生 抽象、寫實雙管齊下・重新詮釋原著〉，《中國時報》（1989年3月11日），24版。

¹⁵ 較詳細的紀錄可見廖錦桂：〈魏京生被綁住了嘴巴〉，《新新聞》第109期（1989年4月10日），頁81-82。其它報導如〈台上重審魏京生 台下扯出「二二八」 設定發問 意外「搶答」小劇場「問政」演出開打〉，《民生報》（1989年3月31日），10版；張必瑜：〈「重審魏京生」 借題發揮！？ 演出加油添醋 觀眾呼來喝去〉，《聯合報》（1989年3月31日），03版；李玉玲：〈重審魏京生 劇場變成立法院 意外插演重審 228 觀眾情緒被挑動 台下開打戲外戲 今晚續演有問題〉，《聯合晚報》（1989年3月31日），08版。

¹⁶ 詳見〈導演「現場指導」觀眾「合作演出」 重審魏京生二演 緊張而未脫序〉，《民生報》（1989年4月1日），10版；〈舞台劇過火 藝文界生波 重審魏京生 被迫縮水 優劇場演員 蒙口抗議〉，《聯合報》（1989年4月1日），04版。



並有應先報備的疑慮。¹⁷再者，演出過程亦演唱禁歌，如〈東方紅〉、〈沒有共產黨，就沒有新中國〉等，雖基於戲劇使用應不會觸法，但仍引起議論。此劇所引起的最大觸法爭議在於未依規定登記，也未送審劇本，且在不合劇場法規的空間演出，因此被台北市政府開罰處分。¹⁸當中劇本送審的問題引起劇場界的聲援，認為這限縮了藝術創作的自由，蘭陵劇坊、臨界點劇象錄、優劇場等七個劇團合演短劇《小劇場實驗模範中學班會》以表諷刺之意。¹⁹

雖說此劇引起的爭議甚多，還衍生一場劉靜敏與兩名學者鍾明德、何懷碩對話的「《重審魏京生》劇場衝突事件座談會」。²⁰但過去對於《重審魏京生》的相關文獻較為零散，觀點重複性高。對於上半場的評論不多，如鍾明德肯定此劇在空間設計、演員、導演等各方面的嘗試。²¹王墨林以「政治傾向」來理解當時的台灣劇場，認為只是與政治有關而不是真正提出革命性的政治反抗，而此劇也是其中之一。他以說教主義來定調並批評此劇，稱它「一味感傷地在被社會主義體制壓迫的情緒中打轉而不能自拔」，受到國家與資本化的影響，延續了台灣長年的反共意識。²²

多數研究或評論則是針對下半場的衝突而來。持正面態度的占少數，如鍾明德認為這反映的是劇場能夠觸及敏感現實，且觀眾不再是被動地接收演出內容；²³記者廖錦桂引用黃建業說法，認為「前衛劇場乃是為了對抗傳統的鏡框劇場而誕生」，並認可此劇的實驗性價值。²⁴相對地，在首演時首先發聲的觀眾王正良曾於《民生報》撰文說明其發言的原因，是因為非演員上台並發表議論打破了他所認為的觀眾

¹⁷ 〈彩排像示威 嘘壞三幹探 魏京生 街頭演出戲中戲〉，《民生報》（1998年3月28日），10版。

¹⁸ 郭行中：〈審完魏京生 請你吃罰酒 劇本未經審查，「優劇場」接獲處分函，劉靜敏無異議，只擔心扼殺創作自由。〉，《聯合晚報》（1989年4月11日），08版。

¹⁹ 〈我們不要當劇場模範生！ 七劇團昨以諷刺演出 聲援「優劇場」〉，《民生報》（1989年4月13日），10版。

²⁰ 參見王志誠紀錄、整理：〈重審小劇場〉。

²¹ 鍾明德：〈不以成敗論英雄 「實驗」態度誠可嘉 從劇場角度 看「重審」風波〉，《民生報》（1998年4月1日），10版。

²² 王墨林：〈台灣「政治劇場」的神話與現實〉，《都市劇場與身體》（台北縣：稻鄉出版社，1990年），頁104-105。

²³ 鍾明德：〈不以成敗論英雄 「實驗」態度誠可嘉 從劇場角度 看「重審」風波〉。

²⁴ 廖錦桂：〈魏京生被綁住了嘴巴〉，頁82-83。



與演員應有的關係，他稱之為觀演的「契約精神」，抗議是自己的觀劇權利之展現。

²⁵王墨林則延續對於此劇前半的說教主義批判，認為衝突事件反映的是觀眾對於宣教態度的不滿。²⁶張藹珠的博士論文認為此劇首演的衝突代表觀眾未適應演員不再扮演角色的形式，且研究生們也缺乏經驗與排練，再加上當時高度對立的統獨意識推波助瀾。²⁷陳克倫在其博士論文提出觀演矛盾之所在：「他們（觀眾）要來看『共產中國』的魏京生的『自由民主』，而非『自由民主』的『臺灣』的『施明德』的『自由民主』。」²⁸這個觀點凸顯台灣觀眾能批判中國大陸的「不自由民主」，卻未必能面對自身歷史的禁忌。最後，還有一個受關注的焦點是第二場演出因外部壓力而修改爭議內容，施壓者包括贊助者香港漢雅軒，以及提供場地的永琦百貨。張藹珠與王墨林提出商業資本對劇場創作施壓的疑慮或批判，如王墨林稱：「再次證明企業資本顛覆小劇場的主體性是社會權力的新戰略。」²⁹他認為這展現小劇場主體性的喪失。

相關文獻一般從王克平的來台與漢雅軒的引介談起，並將此劇視為在處理 1979 年北京的民主運動，較少談到 1989 年初「釋放魏京生」簽名運動在台灣引起的迴響。另一方面，前行研究或從劉靜敏的詮釋策略著手，聚焦與觀眾的衝突，而忽略原劇本如何提供記憶的基本架構。因此，本文將《重審魏京生》重新放回 1989 年的歷史脈絡之中，並以原劇本的分析做為切入點，試著對此劇提出新觀點。

《重審魏京生》並沒有直接處理八九民運，它所處理的是當代如何理解魏京生事件的命題，與對 1979 年的中國大陸民主運動的歷史記憶有關。這同時也回應了演出當下的民主運動，創作者透過回憶過去的運動，以表現對於當時中國大陸現況的關懷。只是回到本文如何記憶八九民運的核心命題來說，此劇並非在戲劇情節中

²⁵ 王正良：〈重視「契約精神」展現戲劇真貌〉，《民生報》（1989 年 4 月 4 日），10 版。

²⁶ 王墨林：〈台灣「政治劇場」的神話與現實〉，頁 104-105。

²⁷ Ivy I-chu Chang, “Remapping Memories and Public Space: The Theater of Action in Taiwan's Opposition Movement and Social Movements (1986-1997)” (Ph.D. diss., New York University, 1998), pp. 169-172. 此段落後改寫為張藹珠：〈國家認同與歷史傷痕再現——台灣戒嚴初期小劇場的政治劇〉，《一九九九臺灣現代劇場研討會論文集·社區劇場》（台北：文建會，1999 年），頁 47-50。

²⁸ 陳克倫：《解嚴政治與冷戰美學：重探臺灣小劇場運動（1986-1996）的話語與實踐》（新竹：國立交通大學社會與文化研究所博士論文，2018 年），頁 92-96。

²⁹ 王墨林：〈台灣「政治劇場」的神話與現實〉，頁 103。



記憶正在醞釀當中的八九民運，而是在回憶過去的過程展現理解八九民運的框架。換言之，此劇與其說是記憶八九民運，更應說是八九民運記憶的預演。

二、記憶的審判：兩種框架的辯證與衝突

王克平的《重審魏京生》是一個簡短、戲劇性情節不多的劇本，如他自述「這只是個綱要」。³⁰此劇雖題為「重審魏京生」，但故事編排卻只能說是重審的準備與排練。劇中對於角色形象的建構簡單，也沒有完整的故事線，每個角色都快速登場，並精要地直指看待魏京生的一種特定立場。這個劇本因其在過去被輕忽，能夠提示閱讀劉靜敏版本與衍生現象的新視角。以下將分析此劇在簡要的文本之中，如何打造出一個回憶的對話場域。

此劇既以「審判」作為整場演出的根本行動，在此要先說明其與記憶之關係。如果根據汪宏倫的措辭將台灣語境下的「轉型正義」(transitional justice)粗略視為在處理「民主轉型之後，如何面對過去威權體制」的命題，面對國家政權對人民的不正義時，對加害者的「審判」是狹義的轉型正義常見的一種核心形式。³¹在此脈絡下的審判，透過加害者與受害者的共同出席，除了發揮究責的功能外，還能使不同觀點下的歷史記憶得以發聲。在揚·阿斯曼對於哈布瓦赫的詮釋中，他把「記憶」與「歷史」視為次序關係，「歷史」是「過去不再被『棲居』，也就是活的群體記憶不再被使用的地方」。³²歷史與記憶雖然都在指涉過去，差異在於前者所說的對象已不被活絡的社群所記憶，後者則反之。由此說法可假設審判是透過對過去真相的挖掘，將記憶轉化為歷史的過程。案件的判決書使得過去被以官方法律的方式理解並定調，賦予事件歷史的定位。

誠然魏京生案並非一次國家發動的屠殺，但如將中共判下罪責並使魏京生入

³⁰ 〈王克平 昨晚翩然來台 自謙對作品不滿意 意在發洩情感〉，《民生報》(1989年3月16日)，14版。

³¹ 汪宏倫：〈我們能和解共生嗎？〉，頁106、148。

³² 阿斯曼：《文化記憶》，頁37。

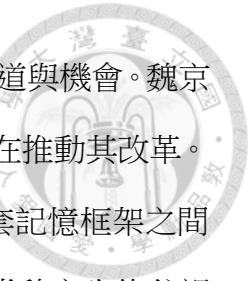


獄，視為國家對於人民自由的限制，那麼對於此案的重審也是一次重新檢視過去威權體制的嘗試。然而，《重審魏京生》是在中國人民期待國家變革而尚未完成之時，在作為加害者的政權主導下對過去的重新審判。看似再次賦予了「真相」浮現的可能性，將魏京生的答辯論述重新呈現在觀眾面前，但是卻仍是在同樣的政治結構中進行重審。加害者仍然具有審判中的絕對權力，魏京生並沒有反抗的資源。以劇中情節而言，作為共產黨代言者的李主任不但參與審判，還頻頻發言，表現了黨國對於審判的主導權力；相對地，法官陳立從頭到尾不發一語，顯示其話語權已被黨部派遣的李主任所占據。也因此，此劇以「審判」作為根本的行動，可能無法改變既有的歷史認識。

接著，筆者將從原劇本具體的編排來檢視，此劇作為對於魏京生記憶的辯論如何展開。全劇主要有代表原告與被告的兩種聲音，分別是代表黨國發言的中共中央「李主任」與公訴人張鳳閣，以及站在魏京生一方的辯護律師黃菲、同樣入獄的地下刊物負責人劉青、魏京生的女友明明與魏京生的父親。諸多角色或在預審法庭發言、或出現於魏京生的回憶，他們以各自的立場表述了對於這個案件的理解或態度。當事人魏京生沒有任何台詞，始終保持緘默；但與法官陳立的無言不同的是，他的觀點會由如畫外音、回憶、文字，乃至於律師代言等間接的方式表現。1979 年的魏京生事件，是在不同角色或媒介的代言下組織而成，這場演出是各方對於歷史記憶的詮釋的初步論辯。

前述法庭兩造的核心論點圍繞在魏京生是否有罪，可分述如下。中共官方認為魏京生犯下兩條罪行：向外國人提供軍事情報與反革命鼓動宣傳。劇中魏京生的文章被張鳳閣認為是「打著自由、民主、人權的幌子，汙衊我國無產階級專政的國家制度是披著社會主義外衣的封建君主制，目的就是要推翻這個政權和這個社會制度。」³³正如張鳳閣於劇中還表述的，不違背既有的政治結構與社會制度，恰恰就是中華人民共和國憲法下容許人民言論自由的基本原則。與其相對，黃菲在為魏京

³³ 王克平：〈重審魏京生〉下篇，《中國時報》（1989 年 2 月 26 日），23 版。



生辯護時否認了這兩項罪行，魏京生並無獲知與外傳國家機密的通道與機會。魏京生的言論既是憲法保障下的自由，也未有顛覆國家的企圖，反而是在推動其改革。

審判既然可理解為記憶行動，兩造之間的辯論則可理解為兩套記憶框架之間的訴訟，是它們爭奪定調過去的主導權與正當性的過程。這體現在當魏京生的父親聽說「只要你（魏京生）對你的罪行有新的認識，就寬大處理，馬上釋放。如果拒不認罪則維持原判。這可是最後一個機會啦。」³⁴所謂「新的認識」指的是承認犯下官方所定調的罪行。這暗示了人能夠改變理解過去的方式，魏京生的過去能夠因為認知框架的改變而產生不同的意義。魏京生的父親甚至說：「檢討一兩句，這就可以出來了，就自由啦！」³⁵這句話彰顯了劇中中共治下的「自由」是可以透過對過去的認識方式為代價去換取，犧牲言論與思想自由的權利而得到人身自由。既然魏京生是可釋放的，顯見其重點並不是囚禁魏京生，而在於取得記憶框架的詮釋權，維護國家的聲譽。此劇結局以魏京生拒絕修改辯護詞，並走向法庭作結。這表現了魏京生堅持自己固有的記憶框架的態度，並不為黨國的利誘而動搖。重新審判也體現此劇對於魏京生的英雄式想像，他的堅持無論如何重來仍不改變。

總而言之，《重審魏京生》透過對於 1979 年魏京生案的重新審判，看似在兩造的對話間，開啟了政府與民間對於中國大陸民主運動的記憶協商。不過，由於審判體制的不變，並無法改變官方歷史對於魏京生事件的認定，只能從個人角度肯定魏京生反抗國家編排的定位的精神。這也凸顯了中共官方本質上並沒有因為重新審判或時代變化而有所改變，是劇作家對中共有限度的批判。

三、回歸當下：中國大陸民主運動的脈絡化

《重審魏京生》不只是一場對於 1979 年的記憶協商，而與十年後的現實關照相關。接下來，將從劇本的時間設定所發揮的功用來談，寫作時的歷史條件如何影

³⁴ 同前註。

³⁵ 同前註。



響對此劇的理解。

王克平在第二場安排了獄中的魏京生回憶過去的情節，這提示其當下處境的歷史脈絡，亦是鋪排魏京生事件在當代的意義。在魏京生回憶場景中，地下刊物組織者劉青四處張貼魏京生審訊紀錄並被捕入獄，劉青又在入獄後告知魏京生他聽說了北京當下的運動聲浪，稱：

最近進來了不少人，帶來不少消息。北京現在可夠亂的，物價飛漲，群眾怨聲載道。貪官污吏日甚一日，經濟改革觸礁，民主的呼聲更強烈了。有不少官方報紙也談起政治改革的問題。七九年北京之春民主運動的口號，現在又提出來啦……³⁶

劉青不只是視民運為求取民主，也從官僚體制的腐敗、經濟改革的碰壁來理解此運動的成因。關鍵在於上述台詞可以拉出一條 1979 年魏京生事件，以及其案件經過的散布，到民主浪潮再起的脈絡。這種觀點在魏京生父親的台詞中也有流露：「政治改革，制度改革，民主，民主、人權、自由，這不全是我兒子的觀點嗎？《人民日報》也談這個了。嗨，現在講又對了，前十年講就是反革命。京生呀，我的好孩子，爸爸現在理解你了……。」³⁷這句話表現了此劇脈絡化從 1979 年的魏京生到 1988 年前後的民主運動的意圖。綜上所述，此劇是因為現實政治的新局，而產生回憶魏京生事件與該年民主浪潮的動機。

從上述這種將現實政治視為過去事件之延續的意圖來看，則可以理解全劇的敘事線的「不完整」。「不完整」指所有角色的目的都未被解決，魏京生還沒證明自己的清白，李主任還沒重新將魏京生判為有罪。戲劇衝突只有預告而未發生，不斷醞釀法庭上雙方立場的對立，並進行預先審判的鋪排，但這場審判卻從未上演。全劇反而是不斷鋪陳魏京生抵抗政府當局的氣概，並在他拒絕利誘、走上法庭時戛然而止。這可能代表重審並不在於演出之中，而在將臨的未來。此劇所建立的從 1979 年以降的民主運動脈絡，不只是從當下理解過去，更是以過去定調理解當下的記憶

³⁶ 王克平：〈重審魏京生〉上篇，《中國時報》（1989 年 2 月 25 日），23 版。

³⁷ 同前註。



框架。就如同劇中最後魏京生的父親在意識到魏京生沒有要向共產黨妥協，而將走向法庭時，他說了一句：「魏京生——好孩子！」³⁸這既是對魏京生抗辯精神的肯定，也是對於現實中國追求民主的後繼者的期許。這呼應了 1989 年中國內部平反魏京生的呼聲，包括方勵之以降「釋放魏京生」的簽名運動及其在台灣的響應。

因此，無論此劇是否刻意安排魏京生走向法庭作結，這種設計可視為過去歷史記憶與當下行動之間的辯證。過去魏京生事件以戲劇形式的回憶而被當下現實賦予運動的正當性，如劇中黃菲在預審會議中的預言：「不管你們法庭如何宣判，歷史將證明魏京生是真正的革命派！」³⁹此時黃菲所說的歷史並非強調其「過去」的內涵，反而帶有「未來」的視角，是對於當下或即將到來的現實的期待，認為一種新的記憶過去的框架即將到來，而這種新的認識會扭轉魏京生的歷史定位。八九民運或可視為一次改變記憶框架的行動。

四、聲援中國大陸？探索台灣觀點

如前所述，劉靜敏導演的版本幾乎沒有修改原劇本的台詞，並在其後加上了研究生辯論的段落，以下將針對劉靜敏對於原劇本的導演策略與首演觀眾的反彈進行討論。由於這部分未見現場演出錄影紀錄，只能從形式與概念上的策略來分析，並盡量接近當年可能的現場狀況。

王克平原劇本終止在步入法庭之前，並在戲劇結構上截斷了敘事的推進。再加上此劇以對魏京生事件的歷史記憶來賦予現實民主運動的行動意義，背後預設的是中國大陸民主運動從魏京生事件到八九民運的脈絡。當原劇本的結構是留下不完整，並待未來的現實政治運動填補其結構時，劉靜敏在原劇本之後接上了五名研究生的論辯。儘管劇本與論辯之間不必然具有直接的對應關係，但是原劇本結構上的設計，使得將研究生及其代表的台灣現實觀點與劇本所期待的現實政治運動之

³⁸ 王克平：〈重審魏京生〉下篇。

³⁹ 同前註。



間得以連結。也就是說，劉靜敏這一安排，可能將原本「魏京生事件一八九民運」的脈絡置換為「魏京生事件—台灣的民主運動」。從而使台灣的民主運動從魏京生事件索取自身行動的正當性，且這亦是一次記憶框架的轉化，從台灣脈絡來調整記憶對象的定位。

然而，1979 年中國大陸的民主運動對於台灣社會而言，除了地理與政治的分隔之外，當時台灣更仍在戒嚴體制之下，被定義為與中國大陸敵對的關係。因此台灣上接魏京生事件的歷史脈絡未明，再加上現存材料無法說明當年研究生具體談論二二八事件等的內容，只能說台灣與中國大陸的民主運動如何並置是有疑慮的。透過中國大陸的民主運動提問台灣社會，可能忽略了從戲劇文本到現實社會的不相稱。

以上述的推論，可以試著去分析觀眾的反應。過去對於觀眾反彈的描述大致可以分成兩種，其一是對於演出形式與內容的粗糙或不合預期的不滿，其二是對於二二八等事件能否被與魏京生事件相提並論，並在劇場中討論的不安與反彈。前者以王正良當場的發言與後續報紙文章的言論為代表，他認為研究生作為演員演出水準低落，其討論又不符觀眾所期待的觀演關係。此說法可猜測或與原劇本以進入審判前夕作結有關，當觀眾期待後續會上演審判場景時，出現的卻是研究生的討論。也就是說，是劇名與原劇本的結構不完整創造觀眾的期待，下半場的安排又未能使觀眾滿足，反而是改變了原有的觀演關係，使觀眾產生不協調之感。

另一方面，關於在舞台上談論二二八事件所引起的爭議，其代表觀點來自鍾明德在他的《台灣小劇場運動史》中所說，認為此劇「證明了小劇場的演出的確已觸及台灣社會最敏感的現實：『二二八』是否應當重審已經是無法規避的歷史問題和生活現實了——國民黨政權的文藝政策不能一方面呼籲北京『重審魏京生』，另一方面卻對自己牢裡的政治犯充耳不聞。」⁴⁰鍾明德這句話反映國民黨當局政策的不一致，與其民主自由旗號的虛假，以至於二二八事件成為禁忌話題。但若是回到原

⁴⁰ 鍾明德：《台灣小劇場運動史》，頁 228。

劇本的脈絡來看，問題未必在於能不能述說二二八事件，還可能在於二二八事件是否能夠被放置在與中國大陸民主運動相同的脈絡之中。

更重要的是，這一安排使台灣觀眾喪失記憶中國大陸民主運動的條件。姑且不論將記憶中國大陸民主運動的框架用來記憶台灣政治事件的有效性，回到本文對八九民運記憶的關懷來看，當觀眾只在意是否應當以中國大陸提問台灣，此安排抽空了此劇容納八九民運記憶的空間。雖說魏京生事件成為討論並批判的對象，當焦點轉向台灣的政治事件，則記憶當下中國大陸民主運動不再是個問題。因而，原劇本雖是記憶八九民運之框架與預演，在此編排下失去其原有的記憶功能。

劉靜敏的導演策略表明了她從台灣觀點出發，試圖以魏京生事件開啟再思考台灣政治的契機。當此劇以不完整的結局收尾，其積極面向現實社會的書寫策略，以及敘事的空缺，使其故事的走向能被連結到當代社會的未來。姑且不論其做法的合理與否，這一現象意味著此劇將魏京生事件與台灣政治事件都視為需重新審判、重新記憶的對象，是一次對台灣政治運動記憶的再建構嘗試。

劉靜敏如她自述，是從人權的關懷來處理王克平的劇本；在此劇的演出中，亦回應了這種關懷，同樣以人權作為框架與脈絡來設定對於魏京生事件的記憶。當劉靜敏藉由人權而回憶魏京生事件，加上觀眾們對於二二八等台灣政治事件不可談的禁忌，以及演出後續關於劇本審查的爭議，反映了創作自由在當時的台灣仍受諸多可見或不可見的限制。劉靜敏下半場的安排應和其現實創作條件下的需求，都肯定對於自身權利的爭取。

五、小結

雖然本文僅從《重審魏京生》的劇本與相關文章來試圖分析優劇場的演出版本，但是當過去的討論多聚焦於首演後半段引起的衝突，本文試著回歸原劇本，亦能提供一條理解台灣劇場中的魏京生事件的新路徑。審判作為國家與民間集體記憶的協商與對話形式，重演國家的不正義審判的有效與否，和國家與個體的關係是否產



生變化有關。如果說原劇本試圖透過回憶魏京生事件，以賦予當時正在形成的八九民運正當性；劉靜敏的導演則是在原劇本脈絡下，以台灣的政治運動置換八九民運，從而展現其對於人權的關切，與討論台灣政治的必要性。但也因此限縮原劇本記憶八九民運的空間。魏京生事件的記憶，從記憶八九民運的預演，轉化為記憶台灣政治運動的嘗試。

基於人權而肯定八九民運是後續台灣社會記憶此運動的重要動機之一，而《重審魏京生》在魏京生熱潮期間的上演，卻揭露台灣社會內部的種種隱形限制與內部矛盾，預先提問了後來中華民國政府在八九民運期間以自由民主國家自居的思維。本節透過重新回顧同年三月分的這場演出，提供了有異於中華民國官方論述的框架。不斷強調人權的過程中，雖然展現對民主運動持積極記憶的態度，也揭示了自身處境的侷限性。

第三節 民主之爭：《亡芭彈予魏京生》中的八九民運記憶

《亡芭彈予魏京生》類似於《重審魏京生》，也是呈現了一場中共治下對於魏京生的重新審判，並帶出了台灣觀點下對此事的批判，發展出截然不同的記憶魏京生事件的策略。本節將先說明臨界點劇象錄與田啟元演出此劇的脈絡，還有後續八九民運在他們的創作中造成的影響；接著分析《亡芭彈予魏京生》中審判如何作為一種記憶的形式，以及如何以多重的觀點展開對於魏京生事件歷史定位的論辯。再從此劇的後設戲劇手法著手，分析其如何在語言形式上以「民主」解構歷史記憶。最後，將討論此劇如何能夠理解為八九民運記憶的預演，以及提供了怎樣面對過去歷史的態度。

一、前言

臨界點劇象錄是以前衛的劇場美學聞名的台灣小劇場團體，由田啟元等人組成。他們所推出的《亡芭彈予魏京生》由田啟元導演，在 1989 年 3 月 28、29 日於

皇冠小劇場演出。它以《魏京生啟示錄》一書中的魏京生審判紀錄為材料進行改編，⁴¹加入報告劇的形式，文本內容大致以大法官對於魏京生的審判為主體，但並非如實再現原書內容。演出中轉而以台灣觀點來回顧魏京生事件，角色包括支持政府的知識分子、本土而左傾的大學生、代表國家立場的大法官，還有半身殘缺的高中生等，他們進行一場關於魏京生罪責的對話。

臨界點劇象錄亦曾在後續的演出中表現其對於八九民運的關注。如他們曾計劃 1989 年 6 月 3 日於中正紀念堂兩岸串聯的「血脉相連·兩岸對歌」活動中演出，只是主辦單位為「避開政治色彩」而將其取消。⁴²同年 8 月，臨界點劇象錄在社子島的沙灘上自建帳篷，演出《割功送德——台灣人三百年史》(又稱《割功送德——四十里長鞭》)，主題雖是台灣史，當中亦提及八九民運。⁴³演出後，臨界點因為許多團員從學校畢業暫時停止運作，直到 1993 年才重新推出新作品。田啟元的創作風格也是在這段時間出現轉向，從過去強烈地表達意念，加入身體的訓練，處理表演與身體之間的關係，比如知名的《白水》(1993) 即是這個時期的作品。⁴⁴此後田啟元持續創作，直到 1996 年因病離世。

《亡芭彈予魏京生》和《割功送德》是田啟元早期的作品，尚未如他 1993 年以後的作品有深刻的身體訓練基礎，多著墨於語言的探索，其劇本本身作為台詞的紀錄仍具有一定的可分析性。並且，透過這兩個作品，也可見田啟元對於中國大陸

⁴¹ 明報月刊：〈魏京生案審訊紀錄全文〉，收入謝定華編：《魏京生啟示錄》(台北：聯亞出版社，1981 年)，頁 131-190。

⁴² 〈台北呼聲 兩岸對歌 內容純化 血脈相連活動 拒絕政治色彩〉，《聯合報》(1989 年 5 月 31 日)，07 版。

⁴³ 此劇由王墨林策劃、田啟元與王彥鎧編劇、田啟元導演，並以諸多實驗性的表演形式，如多媒體裝置與現場儀式來呈現。此劇在發展過程曾因六四事件的影響，將演出延期並調整演出內容。根據此劇的手稿，演出中提到「6 月 4 日」而與八九民運有關，該演出節目單中也說到：「用機關槍掃射同胞，不是共產黨的專利；在二二八的時候……白色恐怖並不在『天安門』之後，當時是在台灣……」，可見此劇透過八九民運來反思台灣史。此劇受六四事件的影響見蔡珠兒：〈臨界點《割功送德》延期〉，《中國時報》(1989 年 7 月 6 日)，21 版；手稿見田啟元、王彥鎧：〈《割功送德—台灣三百年史》劇本 1—影本〉，《國家文化記憶庫收存系統》，https://tcmb.culture.tw/zh-tw/detail?indexCode=Culture_Object&id=334540，讀取日期：2025 年 5 月 9 日；節目單見林哲立：〈《割功送德—台灣三百年史》宣傳單〉，《國家文化記憶庫收存系統》，https://tcmb.culture.tw/zh-tw/detail?indexCode=Culture_Object&id=334550，讀取日期：2025 年 5 月 9 日。

⁴⁴ 施立：《生命的臨界點——田啟元的劇場十年》(台北：國立藝術學院戲劇學系碩士論文，1999 年)，頁 46-51。



民主運動的長期關注，以及在創作上所受到的影響。礙於篇幅與研究材料限制，本文將僅針對《亡芭彈予魏京生》進行研究。另外，不能忽視田啟元的劇場作品中高度的表演性與現場性，由於沒有取得影像紀錄，語言的聽覺效果、舞台的調度與演員的身體表演等雖都是理解此劇的要素，只能暫且排除在本文的分析之外。⁴⁵

過去關於臨界點劇象錄或田啟元的論文中，並無特別針對《亡芭彈與魏京生》深度分析者，但有若干論文曾簡略提到這部作品。施立的碩士論文《生命的臨界點——田啟元的劇場十年》一一研究了田啟元過去的各個作品，當中也對此劇進行初步的分析。他除了點出此劇諷刺知識分子、藝文人士與官僚之外，更認為在處理魏京生的議題上，保持一種「多角度、多觀點」態度，既可能支持魏京生，也質疑台灣社會對魏京生的支持動機。⁴⁶

王墨林指出此劇「廣幅地利用政治語言的震動力，漸次戒嚴文化建立地文化秘咒」，並且剖析劇中顯現的兩岸對「民主觀」的認識分歧，所描述的主體有勞動人民與中產階級的差異，雙方並不是在講同一個「民主」。⁴⁷陳克倫在其博士論文中也延續王墨林的論點，認為此作品對民主的討論無法脫離戒嚴、冷戰的脈絡，他說：「《亡芭彈予魏京生》便是要提顯解嚴後的民主經驗殘存著什麼樣『中華文化』的制約，從而持續折射國共對立的內戰心態及其冷戰邏輯的延伸。」⁴⁸此外，張藹珠透過對於田啟元、詹慧玲的訪談，提出此劇以肢體語言與台詞內容的矛盾來批判兩岸的執政者，並透過單一演員扮演諸多不同角色創造「疏離效果」。⁴⁹

上述先行成果多為簡短的分析，缺乏從戲劇文本作細致剖析者。本節將從劇本分析切入，對於過去以「民主」為焦點的詮釋作推展，進而藉此思考它如何與台灣的八九民運記憶有關。

⁴⁵ 若是參考張藹珠的說法，舞台效果採用了車鼓陣的元素來表現台灣文化，演員表演「蓄意在肢體語言和口白之間露出矛盾破綻，製造疏離的效果」。詳見張藹珠：〈國家認同與歷史傷痕再現〉，頁50-51。

⁴⁶ 施立：《生命的臨界點——田啟元的劇場十年》，頁18-21。

⁴⁷ 王墨林：〈台灣「政治劇場」的神話與現實〉，頁103-104。

⁴⁸ 陳克倫：《解嚴政治與冷戰美學》，頁253。

⁴⁹ 張藹珠：〈國家認同與歷史傷痕再現〉，頁50-51。



二、記憶審判：如何定位魏京生

如同《重審魏京生》、《亡芭彈予魏京生》也是以重新審判作為全劇的基本設定，「審判」同樣能夠被理解為一種記憶過去的形式。即透過重新審判魏京生，以重構記憶魏京生事件的框架。

此劇並非王克平《重審魏京生》般，專注於以中華人民共和國體制內部作重新審判，而是透過後設的表演與台灣本地的角色設定，將審判的空間安置於台灣，並揭露台灣各界對此事件的詮釋。這種場域轉換會使得這場審判背後的權力關係發生變化，使中共觀點詮釋魏京生案的適用性減弱。相對於中共並未發生（或未完成）民主轉型，台灣以民主轉型自許而提供其重新評價魏京生的結構性差異。

如將「審判」視為一種將事物在法理上進行定位，進而納入歷史論述的工作方法，對於魏京生一案的審判就始於對其身分的定調。戲中由大法官發動的審判，先提問魏京生的姓名、家庭、成分、民族、籍貫、住處、文化程度、工作地點、政黨經驗等，這是將魏京生分配到一套便於理解、管理的體系之中，而否定其任何曖昧、模糊的身分。另一方面，角色由台灣演員扮演，使他們規避被劃分到中國審判體制的身分定位之下的風險。他們能批判為國家代言的聲音，既批判中華人民共和國的論述，亦對中華民國的論述表示不滿。這些角色以其身分的流動性與異質性，抗拒法官將魏京生審判為叛國者。

此劇對於魏京生的重審，揭露了魏京生的審判過程中以中國中心的歷史觀收編、消化魏京生——官方歷史的異己——的過程。只是作為中心的中國，未必是中華人民共和國，亦有被解釋為中華民國的可能性。收編過程所產生的歧異、碰撞就以嬉鬧、嘲諷的方式被表現出來。這種把記憶給歷史化的過程，是消化不良的，使生動的經驗被理性的歷史給取代。

此劇透過調度不同場次間角色登場之組合差異，使他們得以彼此詰問。接下來將先從他們所提出的論述著手，分析當中如何展示了不同觀點之間，彼此對話的過程。當中最主要的兩個受批判對象是以祈家威飾演的法官所代表的中華人民共和

國官方，與以曾啟明飾演的文藝界人士為代表的支持中華民國的知識分子。

首先可以以文藝界人士對法官的批判為例，他在台詞中刻意區分中華民國與中華人民共和國的政權差異，將魏京生定調為中國大陸的「民主鬥士」，自恃所屬的中華民國為自由民主之邦而能聲援魏京生。另一方面，詹慧玲飾演台灣大學生，她以一口台語解構法官所代表的法理制度。當法官說出審訊紀錄中對於魏京生的提問時，他的每一句話都是擷取自〈魏京生案審訊紀錄全文〉；但編導卻移除了審訊紀錄中魏京生的回應，這使得法官在沒有得到回應的情況下，不斷獨自說出一個提問。大學生此時的回應是以台語發言，她的台詞表現差異語言下的無法溝通。無論法官如何提出對魏京生的提問，她的回應卻是在說「啥ㄉ一ㄠˊ」、「你母咧！」、「幹你娘」等，法官只是像沒有聽到般繼續讀出審訊紀錄的文字。⁵⁰關於這種語言的使用策略，本節後續會再獨立討論。

大學生也對於文藝界人士與其所代表的中華民國觀點提出詰問，她質疑文藝界人士聲援魏京生的發言正當性。她以涉及關說的吳天惠行賄案為例，認為台灣的司法獨立性值得質疑；更質問中國大陸民主運動中所訴求的「民主」與中華民國所說的「民主」是否為同一個概念。她認為北京學生所提倡的民主和台灣當局所執行的民主具有本質上的差異性：前者提倡「肯定無產階級專政的社會主義民主，要的是無產階級直接專政」⁵¹，後者卻是自許為三民主義式的民主。如王墨林所說：「知識份子口中的『民主』是指社會底邊被體制壓迫的勞動人民做主？抑或自以為是中產階級的人民做主的困惑」。⁵²如果直接以田啟元自己的話來說：「台灣的民主全是由金權和政治籌碼的遊戲，偶而加上些清官廉政的形象，用經濟實力來掩飾政治虛偽的體質。」⁵³大學生這一提問否定了台灣社會以民主為由聲援中國大陸民主運動的效力。這種質疑不只同時挑戰了中華人民共和國與中華民國的國家論述，更是對於整個冷戰戒嚴歷史的批判。因為台灣的戒嚴歷史作為國際冷戰體制下，中國內戰衝

⁵⁰ 田啟元：《亡芭彈予魏京生》（台北：周凱劇場基金會，1993年），頁8。

⁵¹ 同前註，頁25。

⁵² 王墨林：〈台灣「政治劇場」的神話與現實〉，頁104。

⁵³ 田啟元：《亡芭彈予魏京生》，頁13。



突的延伸，民主是西方陣營前沿的中華民國在台灣維繫其統治正當性的理據，上述批判質疑這種民主為虛假。

最後，還有一名為魏京生慷慨陳詞的高中生，由鄭志忠飾演，他以清純的形象朗讀魏京生答辯狀，是與法官的正面對抗，透過魏京生的話語而反駁法官的說法。他雖以小兒麻痺的身體拄拐杖出現，反而能夠直面國家權力的代言人。只是，面對高中生的陳詞，法官則直接表明：「你們很清楚這次審判只是一次表演嘛！表演就是表演，誰規定表演要怎麼演呢？他媽的，真是莫名其妙！講那麼多有什麼屁用呢？」這段話直指整場審判的表演性，並不具備任何實質的作用，也否定了重新審判的意義。就如同在全劇尾聲，這些角色仍然在不同的立場之間無法達成共識，連有意義對話都有困難。此劇雖提出了一定的批判，仍彰顯了中共在政治案件的歷史記憶定位上絕對的支配性，至少它能定調審判的結果。此劇能否提出有效的批判，還須從其形式上的顛覆做進一步的探索，而這會是下文將處理的問題。

綜上所述，此劇對於中華民國與中華人民共和國官方對於魏京生事件的歷史定位提出質疑，並批判其論述中的問題所在。在不斷批判的過程中，關於魏京生事件的記憶也沒有獲得重構，沒有角色能夠提出新而有效的論述。即便是呈現魏京生本人的辯詞，也只是一種戲劇性的展演。

三、民主作為解構策略：一種認識過去的態度

前文在描述大學生對法官的批判時，已稍提及語言在此劇中的反動性，以下將針對語言策略做進一步的延伸。思考中華民國的民主論述如何失靈，以及民主如何成為一種記憶的形式。

此劇中鮮少出現真正意義上的對話，大部分的時間不是相互否定，就是無效對談。對於這些複數的異質聲音，可從其語言的屬性初步分類。首先是國家的官方話語，並以法官進行審判時的論述為代表。其次，前者的另面是中華民國的官方論述，演出時祈家威扮演的法官「裸裎的上身胸口貼國父遺像，頭上插滿放射狀帽子有如



自由女神或中華民國國徽，放射枝上則貼滿毛澤東照片」⁵⁴。中華民國與中華人民共和國的象徵共享演員祈家威的身體，彼此互通又相互抵制。中華民國論述較具代表性的特點是台詞中對於儒家經典的引用，帶有自詡為中華文化的繼承者的意涵。接下來，還有第三種聲音是以台語發聲的論述，這在當時常被認為持本土的立場，並以大學生為代表；如前所述，劇中台語的發言常被用來質疑、挑戰中國中心的話語。第四，魏京生答辯狀的內容，它一字不改地交由鄭志忠讀出，直接反對法官的論述。第五，還有一種話語只是純粹的聲音，沒有被賦予意義，它的意義就是它的聲音本身。所說的內容跟前後對話無關，甚至根本沒有構成語句。

以下試舉例說明此劇呈現語言的生態：

B：魏京生是大陸的民主鬥士，一個不小心被批鬥的人士，我們要求民主，崇尚自由，我們應該支持他……

D：喂！你再在說什麼碗糕？

B：不是碗ㄍㄜ，是碗粿。（台語）

D：什麼粿？

B：無產階級專政新貴。⁵⁵

原本文藝界人士（B）提倡普世價值的論述被以瑣碎的語音消解而頓失著力點。他看似訴說民主自由的訴求，真正在意的重點卻是「ㄍㄜ」、「粿」的語音標準與否。這種無法對話的現象推到後來，語言本身不再以被聆聽為目的，而只是純粹地發出聲音。這表現為過快的語音：「說得太快了，我都聽不清，聽不清……如何才能達到說話的使命！」⁵⁶又或者無意義的聲響：「ㄉㄨ～ㄉㄜ……ㄉㄨ～ㄉㄜ……，啊，ㄉㄨ～ㄉㄜ，啊……ㄉㄨ～ㄉㄚㄉㄚ」。⁵⁷最後就在毫無對話，但聽聞「國民革命」論述與〈一隻鳥兒嘒啾啾〉歌唱的交織下收場。此時看似仍然維持著既有的官方論

⁵⁴ 林乃文：〈運動的表演與表演的運動—記祁家威、田啟元的 1980 年代〉，《數位荒原》（2018 年 3 月 22 日），<https://www.heath.tw/nml-article/the-performativity-of-social-movement-and-the-activeness-of-performance/>，讀取日期：2025 年 5 月 31 日。

⁵⁵ 田啟元：《亡芭彈予魏京生》，頁 17。

⁵⁶ 同前註，頁 37。

⁵⁷ 同前註，頁 38。



述，但其內部的空洞卻早已在過程暴露無遺。

其中大學生有一句發言是「喂！這裡是台灣吧！」⁵⁸更是進一步點出了執行中華人民共和國法律的法官是在台灣對於不在場的魏京生重複進行審判。這一審判是在語言錯置與無法溝通下的錯審，消解了審判原先定調魏京生事件在法律、記憶等諸多層面的意義與效用

以前述的語言策略，《亡芭彈予魏京生》對於何謂民主，以及台灣如何能夠以民主之名聲援北京提出質問。「民主」作為角色間的共識，底下並陳彼此異質的論述，彼此又忽視對方的異質。舞台上看似允許不同的意見都能發聲，但卻沒有進行有效的對話。

此劇對於「民主」的批判可以拉到記憶的維度來反身地思考。蕭阿勤曾經提出「集體記憶」兩種不同的類型：「解剖者」與「拯救者」；前者是繼承哈布瓦赫而來，「目的在於揭露人們所記憶的過去是『社會建構』」的；後者強調「過去對當下情境定義和社會行動的重大影響力」。⁵⁹在這兩種類型當中，如將《亡芭彈予魏京生》對於過去的再現視為一種集體記憶的形構，那麼其分類則傾向前者。如前所述，國家對於魏京生的審判與定位，不斷在演出過程當中被解構，使得過去對當下的影響力被反覆削弱。這對於蕭阿勤來說，有利於發展開放、自由、多元的社會，排除單一、握有特權的集體記憶觀點。也就是說，《亡芭彈予魏京生》不只是對於台灣的「民主」提出反思，且是以形式上實踐更為「民主」的手法；不是在概念上直接提出某種「更正確」的「民主」的主張，而是在記憶的結構上提供「民主」發展的彈性空間。然而，一味的「解剖」並非就是理想的記憶集體過去的方式，因為這可能導向懷疑論、相對主義，而走向虛無；如何保持理性的溝通而進行對話是「解剖」路線必須面對的問題，也是此劇的隱憂。

⁵⁸ 同前註，頁 14。

⁵⁹ 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〉，《思與言》第 35 卷第 1 期（1997 年 3 月），頁 249-250。



四、小結

《亡芭彈予魏京生》藉由將魏京生的重審轉換為，由台灣演員在民主體制下進行歷史記憶的再協商。透過多重角色間的對話與詰問，揭露兩岸各界政治語言與歷史詮釋的矛盾。另外，語言的安排也解構國家機器對歷史記憶的收編過程，並反思「民主」作為冷戰體制下兩岸意識形態的分歧。最終，此劇以其演出形式本身，探索了形式上對待過去記憶的寬容與開放的可能性。田啟元的創作雖然從響應魏京生熱潮的脈絡而來，但其創作卻超越了單純的紀念本身，而提出了更具未來性的視野，是台灣社會對於中國大陸民主運動的記憶的整體重思。

田啟元對於魏京生事件歷史記憶的解構終究不是重構，他沒有提出新的記憶魏京生事件的框架，而是處理如何面對歷史記憶的態度。相對於六四事件之後的諸多作品中，許多創作者試圖記憶或回憶八九民運。此劇提出在兩岸現行的政治局勢下，記憶中國大陸民主運動可能出現的問題，並以「民主形式」提出對待歷史的基本態度。也就是，無論台灣或中國的現實政治是否能視為民主，形式上的實驗能夠探索在面對歷史的態度上更為「民主」的可能性。而這種對待不同歷史觀點的開放性，也打開了對於未來的想像，有利於未來在記憶八九民運歷史時，也帶有這樣的民主觀點，不將過去的民主運動視為通往八九民運的必然脈絡。

第四節 結論

同為 1988 年創立的優劇場與臨界點劇象錄，在八九民運發生時都還處在剛成立並探索其美學形式的階段。兩團在 1989 年分別演出《重審魏京生》，以及《亡芭彈予魏京生》與《割功送德》之後，都出現了美學的轉向，走向身體訓練方法的探索。這些演出是兩團初期階段的最後作品，也是彼此創作上的短暫交會時刻，同樣是受到王克平劇本與魏京生熱的影響而臨時創作的作品。它們皆以魏京生事件的重審為全劇的重心，劉靜敏試圖對台灣政治運動的認識框架進行提問與記憶，並展現對人權的關切；田啟元則解構以民主與否來驅動記憶的思維，打開了形式上對待



過去的開放態度。

審判作為將過去歷史化的過程，兩齣戲除試圖在其中保留鮮活的記憶外，它們面對中國大陸民主運動的發展，都在演出當中提出了先於六四事件的觀點；並以此賦予記憶魏京生事件的當代意義，以及理解八九民運的框架。《重審魏京生》以結構的不完整而將未來納入其歷史敘事之中，《亡芭彈予魏京生》則解構歷史化本身，拉出不將歷史視為必然的態度。

兩齣戲展演對於魏京生事件的記憶，進而提示當時台灣社會關於中國大陸民主運動的對話。不論是在演出中或是演出後、舞台或是觀眾席、對話中的爭執、衝突或是無效的表演，魏京生事件在劇場中的再現激發角色與角色、觀眾與演員之間表達自身立場的強烈欲望。這一方面表現了八九民運在台灣社會中難以被輕易定位的尷尬位置，另一方面更展現在八九民運以其國家暴力的形象而被納入特定的歷史敘事之前，諸多觀點之間曾經存在的互動痕跡，以及記憶在被歷史化之前的活動樣態。說明了台灣的八九民運記憶在六四事件之外，還曾存在的其他面貌。

第三章 兩岸之間： 賴聲川劇場作品中的八九民運記憶



本章研究賴聲川在二十世紀末的兩個關於八九民運的劇場作品——《我和我
和他和他》與《如夢之夢》，劇中人的遺忘過去、重新開始、循環反覆等都是當中
共同採用的敘事手法，但兩齣戲卻對記憶八九民運的態度有所分歧。本章將先說明
賴聲川的創作背景、脈絡，以及其與八九民運的關係。接著，在第二、三節聚焦於
兩個演出中如何透過兩岸關係的描寫，以推演對八九民運的記憶。從而提出它們各
自所採取的回憶八九民運的策略，以及面對這段記憶的態度。透過對照這兩個戲劇
文本，檢視它們在建構記憶八九民運的框架時，對於台灣的定位差異。

第一節 賴聲川與其八九民運經驗

賴聲川是台灣現代戲劇重要的創作者之一，並在劇場創作形式的實驗，以及商
業化的戲劇製作上，都獲得很大的成果。他於 1983 年自美返台，在國立藝術學院
(即現今的國立臺北藝術大學) 授課、導戲。後於 1984 年與李立群、李國修創立
劇團「表演工作坊」，陸續發表作品如《那一夜，我們說相聲》(1985)、《暗戀桃花
源》(1986) 等，海峽兩岸之間的政治、文化、歷史等面向常為其作品中所討論的
命題。

1980 年代末，兩岸的往來交流逐漸放寬。1989 年 5 月 4 日，賴聲川發表討論
解嚴後兩岸關係與民間往來的作品《回頭是彼岸》。同日，北京學生舉辦大規模遊
行，天安門廣場的學生運動越演越烈，並引起台灣社會的響應。除表演工作坊聲援
八九民運外，賴聲川自己更進入捐款監督小組中擔任委員。他於 5 月 24 日與出版
界的郭震唐、作家孟祥森共同發表致中共領導人鄧小平、中國大陸民運人士的公開
信。他在對鄧小平的信中肯定民運人士的愛國熱情，並請求鄧小平回應民眾的訴求；

對於民運人士則表達台灣民眾的關切與聲援，並認同其對自由民主的追求。¹

在 6 月 4 日解放軍鎮壓廣場後，賴聲川宣稱將在新戲處理八九民運的議題。他在《民生報》隔日刊登的採訪中表明「將在十月的新戲中，透過戲劇方式記述這件歷史的慘劇」，²他所說的「歷史的慘劇」即是指八九民運。當年 10 月表演工作坊處理兩岸關係的新戲《這一夜，誰來說相聲》(1989) 確實受到了影響，儘管此劇並未直接處理八九民運，但據賴聲川對於創作過程的描述：「六四改變了我們的思考、情緒，以及整部戲的結構」。³

賴聲川在 1998 年以前並未在劇作中談到八九民運，但兩岸關係長年都是他的作品中縈繞不去的主題。到了二十世紀末，面對千禧年的到來，賴聲川的劇作中出現如何走向新世紀的提問，⁴而在《我和我和他和他》與《如夢之夢》中，都將八九民運當作處理未來的兩岸議題時無法不談的歷史記憶。除了在歷史題材的共通之外，這兩齣戲在手法上都有相似之處，也都涉及中國／台灣為中心的史觀問題，這些方法與關懷影響了當中對於八九民運記憶的處理策略。

第二節 中國／台灣：《我和我和他和他》中的八九民運記憶

1998 年，賴聲川導演《我和我和他和他》，是他繼《這一夜，誰來說相聲？》之後，又一次透過來自兩岸的角色，對於雙方共同未來進行協商。本節將以《我和我和他和他》的劇本與演出錄影⁵為材料，參考過去的報導、評論與先行研究，說明此劇的創作背景與觀眾反應。接著分析賴聲川在此劇中處理八九民運記憶的策略，包括政治的隱喻、回憶的媒介與空間，以及時空的架構，最後處理此劇提出怎樣面對八九民運記憶的態度。

¹ 李玉玲：〈「天安門，我們來遲了」 藝文界致函鄧小平與大陸同胞〉，《聯合晚報》(1989 年 5 月 24 日)，08 版。

² 卜人美、歐銀釧、麥若愚、王惠萍、張夢瑞：〈鎮壓喚醒血淚情 講責聲浪比山高〉，《民生報》(1989 年 6 月 5 日)，10 版。

³ Stan Lai, "Specifying the Universal," *TDR* 38.2 (Summer, 1994): 37.

⁴ 《我和我和他和他》曾預計是表坊迎接千禧年的作品，只是後來提早上演；《如夢之夢》更直接演出一場走向千禧年的儀式。

⁵ 賴聲川導演：《我和我和他和他》錄影（台北縣：群聲出版，2002 年）。



一、前言

賴聲川第一部以八九民運為創作題材的劇場作品是《我和我和他和他》，這未必是他最具代表性的作品，但此劇卻明確地將這場運動設定為角色們試圖回憶的過去之一。以下將先介紹這個作品的演出背景，以及其與八九民運之關聯。

賴聲川以集體即興方式編導，在表演工作坊創作的《我和我和他和他》於 1998 年 4 月於台北「新舞台」首演，除在台灣各地巡演外，同年 11 月亦曾到香港華文戲劇節演出。⁶根據此劇的排練日誌，在即興發展的過程中，雖然有許多安排都曾反覆修改。賴聲川卻在排練早期就已確定要加入六四事件的設定，並且從未更改，⁷如演員丁乃箏在訪談中所說：「所以我們有很多場戲是討論很多種不同的方式，但我們都知道它（《我和我和他和他》）最終是要跟『六四』結合在一起的。」⁸由此可見，六四事件在此劇建構過程中始終是核心的創作關懷，而非偶然安插的結果。

《我和我和他和他》的故事發生在 1998 年的香港，台灣的台品公司董事長簡如鏡（蕭艾飾）因不堪虧損，與中國神州集團總裁沈墨（馮翊綱飾）相約談判，欲出售台品公司股分。在兩人前往談判地點香港的過程中，分別遇上了 1989 年時的自己（以下分別稱沈墨的 1989 年分身為「另男」〔金士傑飾〕，簡如鏡的 1989 年分身為「另女」〔丁乃箏飾〕）。抵達香港後，雙方的談判相持不下，兩邊都希望持有大多數的股權。與此同時，在與各自的另身（即分身）對話的過程中，簡、沈逐漸回想起彼此在 1989 年已然相識。當時正值八九民運，兩人不顧身分差異在香港陷入熱戀，卻因簡如鏡父親的阻撓而分手。並在一場車禍之後，兩人都遺忘了這段感情。此後，簡如鏡繼承父業從商，沈墨則娶了富人之女而成為集團代表。回想起過去後，兩人達成由簡如鏡讓出過半股權的協議，兩名另身則從此消失。最後，簡、沈卻分別遭到其助理小黃（那維勳飾）、孫小姐（呂羿慧飾）的背叛，而導致所簽下的合

⁶ 香港方面要求調整「廣場上死了人」的台詞，見紀慧玲：〈前進香港 退出文建會扶植團隊 表坊揮軍國際自己來〉，《民生報》（1998 年 11 月 14 日），19 版。

⁷ 根據蔡宜真節錄的《我和我和他和他》排練日誌紀錄，見蔡宜真：《賴聲川劇場集體即興創作的來源與實踐》（台南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2000 年），頁 85-92。

⁸ 見蔡宜真：《賴聲川劇場集體即興創作的來源與實踐》，頁 191。



約失去效力，也失去公司代表權。簡、沈回到台灣與上海，並期盼重遇各自的另身。

相對於賴聲川的其他作品，過往關於《我和我和他和他》的研究與評論並不多，研究方面可見以色列漢學家柏右銘 (Yomi Braester) 的期刊論文〈尋找歷史的原點：賴聲川的戲劇與臺灣的雙重認同〉(“In Search of History Point Zero: Stan Lai’s drama and Taiwan’s doubled Identities”) 與汪俊彥的碩士論文《戲劇歷史、表演台灣：1984-2000 賴聲川戲劇之戲劇場域與台灣／中國圖像研究》。柏右銘著眼於賴聲川讓角色及其分身共享舞台空間的錯置，認為另身的出現是記憶對現在的打擾。此外，他認為此劇提出了反覆歸零的時間觀，角色們總是試圖遺忘過去重新開始而失敗，而 1989 年即是一次這樣的嘗試。⁹

汪俊彥 2004 年的碩士論文為賴聲川在二十世紀的作品之總體性回顧，也是迄今為止對於賴聲川劇作最完整的總體性研究。他認為賴聲川的作品是對於台灣／中國文化有意識的觀照，在台灣／中國兩種相互指涉、無法二分的形象之間，展開一連串的辯證。此外，他還分析在賴聲川的諸作品中，歷史與記憶之間的辯證問題。汪俊彥提到《我和我和他和他》中的簡如鏡與沈墨分別指向現實台灣與現實中國的主體，是兩岸的象徵。他將兩人過去的共同記憶理解為一種「過去情感」，並認為此劇的悲劇結局是因為未在文化共同認同上進行有效的協商。另外，在記憶方面，他將結局簡、沈與其過去分身的分裂，視為對創傷記憶的遺忘。¹⁰

汪俊彥於 2014 年進一步推展賴聲川劇作中的「中國」意涵，提出其作品質疑了民族國家作為歷史敘事主體的連續性。他認為賴聲川重複操演 (performative) 的策略，刻意地凸顯了主體之間的差異，並視為歷史斷裂的現象。¹¹該文研究的對象雖不包含《我和我和他和他》，但此劇仍呈現了類似的策略，本章後續將援引這一論點重新定位這齣戲。

⁹ Yomi Braester, “In Search of History Point Zero: Stan Lai’s drama and Taiwan’s doubled Identities,” *Journal of Contemporary China* 17.57 (Nov. 2008): 689-698.

¹⁰ 汪俊彥：《戲劇歷史、表演台灣：1984-2000 賴聲川戲劇之戲劇場域與台灣／中國圖像研究》，台北：國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2004 年，頁 111-113、142-143。

¹¹ 汪俊彥：〈翻譯「中國」：賴聲川的相聲劇〉，《中外文學》第 43 卷第 3 期（2014 年 9 月），頁 77-106。

評論方面，過往論者的觀點一致性高，包括陳正熙、紀蔚然、居振容等劇評人多注意到此劇對稱、標準的戲劇結構。對於八九民運的情節，他們往往批評對於歷史情境的描寫過於淺薄，沒有表現歷史記憶與角色的具體連結。¹²如居振容所說：「《我》劇試圖藉用六四天安門的政治狂熱來填充瓊瑤式的虛幻愛情，可惜並不具說服力。」¹³然而，本文的意圖並不在於檢視八九民運的描寫是否深刻，或是是否具體影響角色的行動，而更在於此劇意圖怎樣呈現八九民運記憶，因此或能提供有異於過去評論的觀點。

綜上所述，過去的研究雖注意到中國與台灣的國家主體隱喻，以及記憶的意義，但卻缺乏八九民運如何對於兩人的記憶發揮作用的討論。另一方面，賴聲川對八九民運的使用方式在評論中所受的批判，體現了這場運動是觀眾容易注意的焦點。研究與評論對於《我和我和他和他》的關注點有所不同，前者關注國族、記憶等，後者則關注結構與歷史材料的運用。八九民運作為一起海峽兩岸同步關注的重要事件，在此劇中和國家主體與記憶建構的關聯未曾被充分討論，本文將從這方向做更進一步的分析。

二、個體情感作為兩岸關係的隱喻

八九民運是《我和我和他和他》的歷史背景，若是以政治化的方式來理解此劇，簡、沈之間的情感遭遇即是海峽兩岸關係的喻體。如汪俊彥所說，他們分別對應現實台灣與現實中國的曖昧關係，我將其暫時理解為「簡如鏡－台灣」與「沈墨－中國」的對應。本文以此為基礎延伸到對於八九民運記憶的討論，以下將先闡述具體是以怎樣的隱喻關係來連結兩名主角與現實政治。

首先，將「簡如鏡－台灣」與「沈墨－中國」的對應關係放置到兩人所會面的

¹² 陳正熙：〈能否感同身受？〉，《民生報》（1998年4月27日），19版；紀蔚然：〈兩條既平行又交叉的線：評《我和我和他和他》〉，《表演藝術》第66期（1998年6月），頁78-80；居振容：〈巧合和巧盒：評表坊的《我和我和他和他》〉，《表演藝術》第66期（1998年6月），頁80-83。

¹³ 居振容：〈巧合和巧盒：評表坊的《我和我和他和他》〉，頁82。



兩個時間點，初步檢視其所對應的政治局勢。第一次是 1989 年春天在香港蘭桂坊酒吧老闆毛毛的引介下，簡、沈彼此認識並旋即談了一場為期三個月的戀愛。現實上，此時正逢八九民運，兩人所處的香港是中國境外最關注此運動的地點。第二次是 1998 年，兩人因為商業談判而重逢，協商兩公司的合作事宜，中國的神州集團清楚展現其欲併購台灣台品公司的企圖。現實上，此時中國的經濟條件在改革開放後逐漸崛起，且其對台灣的威脅在 1996 年的台海危機達到高峰。無論是 1989 年或 1998 年，簡、沈之間的情感狀態與現實的兩岸互動皆有能對照之處，但是所處理的議題有所差異，前者的焦點是民主運動，後者的焦點則是統一問題與經濟改革。

以演出內容為例，可以更具體地探討個人情感與當時政治局勢的關係，及其隨著時間的變化。兩名主角之間對愛情的追求對應當時北京天安門廣場的學生運動，並在以下這個 1998 年簡、沈進行商業談判時，另身之間的對話段落清楚展現：

另一個女人 一九八九年春天……

另一個男人 【回音般的】……春天……

另一個女人 遙遠的廣場上擠滿了學生，在為一個不可能的願望奮鬥……

另一個男人 ……一個不可能的願望……

另一個女人 在香港……

另一個男人 ……香港……

另一個女人 在蘭桂坊，毛毛的 Pub，我們在為我們的愛奮鬥。

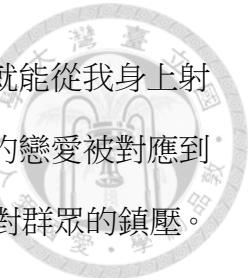
另一個男人 ……為我們的愛奮鬥。¹⁴

上引這段台詞，以「不可能的願望」為關鍵字，連結同樣發生在 1989 年春天的八九民運，以及簡、沈的愛情。如毛毛於八九民運時對前往廣場者的意見：「追求民主不能這樣幹！難道他們沒看到那些樹後頭那麼多坦克車啊？」¹⁵這是將學生運動的訴求理解為爭取民主權利，這對應簡、沈在戀愛過程中爭取決定自己未來的權利。

以下用另一個例子來說明，戀愛／民主追求過程中，所面臨的掌權者的壓力。

¹⁴ 賴聲川：〈我和我和他和他〉，頁 314。

¹⁵ 同前註，頁 334。



簡如鏡父親被另男描述為「老先生的表情好像如果他有槍，那子彈就能從我身上射過去……如果他有坦克車，就能從我身上活活輾過去。」¹⁶當兩人的戀愛被對應到八九民運時，他們遭受長輩的禁制，這可以被連結到當時北京政府對群眾的鎮壓。且在上述的台詞中，沈墨以坦克與槍的形象類比簡父，可對應以坦克對付群眾的北京政府。又或是另男決定自殺時，他的台詞說：「現實一直包圍著我們，現在它要從外面開進來！」¹⁷這是以兩人情感的困境類比天安門廣場學生被解放軍包圍的現實處境。

6月4日凌晨天安門廣場的清場，可對應簡如鏡墮胎之後沈墨的割腕自殺。簡如鏡懷中的孩子被沈墨稱為「我們的希望」¹⁸，這也能對應到作為中國改革希望的學運。如果將孩子理解為簡如鏡與沈墨，以及他們所代表的台灣與中國的共同未來，那麼兩岸的未來在此類比於民運人士對中國未來政治改革的期許。當簡如鏡選擇墮胎時，也預示了學生運動的失敗。當廣場上解放軍動武鎮壓時，其聲響與畫面透過電視傳到兩人所住的旅館，當時的沈墨則以刀割手腕，甚至企圖放出瓦斯自殺。這些都將個體戀情的無果對照政治運動的失敗。

最後，簡、沈發誓要忘記彼此，也因為一場意外車禍而使其付諸實現，兩人在車禍後喪失了這段戀愛的記憶。簡如鏡從此不再談感情，沈墨甚至否定愛情的存在。相對的，現實中的八九民運也隨後在中國境內成為不可說的歷史記憶。劇中的愛情與現實的政治運動都成為被遺忘或否認存在的對象。

1998年的簡、沈的重逢就轉向以商業談判為主，並帶出國家統一與否的議題。像是沈墨說的台詞：「因為台灣是中國不可分割的一部分嘛」，而簡如鏡則回應：「這話有點敏感囉！」¹⁹兩人看似在談判台品公司的經營權力歸屬，也就是究竟是簡如鏡所希望的「各自保持自主性，利潤彼此共享。」²⁰還是神州集團占多數股分，接

¹⁶ 同前註。

¹⁷ 同前註，頁344。

¹⁸ 同前註，頁342。

¹⁹ 同前註，頁304。

²⁰ 同前註，頁305。



手經營權。這除了指向中國資本的興起之外，也帶有台灣主權歸屬談判的意味。既是兩公司的商業談判，也是兩岸的經濟、政治現況的隱喻。²¹

綜上所述，八九民運與 1989 年簡、沈的互動關係，具有隱喻層次上的連結，並且這連結完整而能貫串整體的敘事。只是個體情感與政治事件之間的互動性較為薄弱，兩者各自獨立而存在。

三、身體作為媒介：回憶的機制

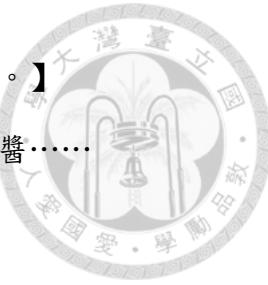
此劇的敘事共包含了三個時間範疇「1989 以前 – 1989 – 1998」，每一個在時間軸後端的節點會往前回憶或遺忘過去的事件，包括 1989 年時對於過去的回憶、1998 年對於 1989 年的回憶，以及 1998 年對於 1989 年以前的過去的回憶。本節既然欲處理八九民運記憶研究，則焦點會放在 1998 年簡、沈對於 1989 年的回憶。以下將說明在回憶八九民運的過程中，諸多媒介如何起到刺激作用。

劇中的回憶始於相似感。首先是聽覺，當沈墨聽到另男叫自己小名「大餅」、「鍋蓋」，以及簡如鏡聽到男女自稱「簡如鏡」，是他們開始逐漸回憶起 1989 年的記憶的時刻之一。誠如首章中提及，哈布瓦赫以社會框架來描述個體記憶的形成仰賴其相對群體的關係網絡。他還曾說明「名字」在回憶過程中發揮的作用：「這個名字就其發音長度、每個字母拼出來後的音色、這一名字常見或是罕見，都會因此激起一些與眾不同的印象」²²。每個名字的稱呼總是與被叫喚者在社群網絡中的定位有關，名字能透過製造熟悉感，而使人憶起過去。如沈墨的小名是他舊時的稱呼，被以此叫喚時，有助於他回憶起過去曾經怎樣被認識，以及連帶的社群網絡。

接下來，這些 1989 年的記憶還透過其他感官經驗的運作促使而回想，如嗅覺與味覺。感官促發記憶的運作方式是以非主動的方式到來，不是回憶主體有意識的促成，反而更為有機。舉例如下：

²¹ 這種在第三地所進行的對談，可能使人對應到 1998 年第二次進行的辜汪會談。

²² 哈布瓦赫：《記憶的社會框架》，頁 368。



【沈墨看另一個男人指的位置，開始投入一種模糊的記憶。】

另一個男人 餓了他媽再來一份腸粉油炸粿，上面灑點甜醬……

沈墨 ……趁熱吃。

另一個男人 那可不是？

沈墨 熱騰騰的，入口就化。裡黃外白，這一放粥裡面，哎呀！

【兩人同時打響指。】

另一個男人 油就靠那粥來化。

沈墨 【食欲大起】再來碗鮮蝦餛飩……

另一個男人 走，我們這就去。

沈墨 去中環啊？

另一個男人 你全記起來了。²³

上面的段落所指的是另男透過味覺記憶的描述，隨著食物細節的重構，而使得沈墨回憶起他 1989 年在香港的經驗。這種味覺記憶的形成，與劇中人當下與過去飲食習慣的差異有關。以沈墨為例，1989 年時他可以在中環小餐館以便宜的腸粉油炸粿與皮蛋瘦肉粥作為一餐，而 1998 年時他卻吃起美式早餐，不在乎餐點價格，並挑剔侍者的服務。簡言之，其飲食習慣變得精緻化，而過去習慣的餐點具有開啟回憶的力量。

再者，即便簡、沈遺忘 1989 年的過去，他們的身體仍然保有過去所留下的印記。比如簡如鏡因車禍而有偏頭痛的後遺症，長期需要服藥；沈墨為情自殺時在手腕留下疤痕，但他卻將之錯記為文革時跌傷的結果。這些都是他們曾經為了戀愛而傷害身體的例子，他們需時時以藥物或錯誤記憶以否認過去的存在。阿萊達·阿斯曼認為傷痕是非語言的身體記憶，卻比大腦的記憶更可靠，具有更穩定的牢固性，不會因衰老而遺忘。²⁴在劇中，儘管兩人不斷壓抑記憶，但其壓抑始終是暫時性的，

²³ 賴聲川：〈我和我和他和他〉，頁 286。

²⁴ 阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann）著，潘璐譯，《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》（北京：北京大學出版社，2016 年），頁 280。



無法真正消除過去對身體留下的影響，簡如鏡無法根治偏頭痛，沈墨無法消除疤痕。也因此，這些不可磨滅的身體記憶始終糾纏著兩人，當簡、沈回到香港時，過去的記憶終將回返。

前述種種回憶的過程，是從記憶的熟悉感，到正面的官能記憶，再到負面的身體記憶而展開。這些記憶仰賴身體與器官的媒介，但都不是兩人能夠記憶過去最根本的條件。簡、沈對於 1989 年的回憶之所以能夠到來，並連結到八九民運，還得從回憶空間所發揮的作用來談。

四、記憶的存放地點，回憶的隱喻空間

如果說本文所研究的對於八九民運的記憶，是簡、沈回憶 1989 年香港經驗的過程，這一過程是通過空間的回返而展開。故事描述他們兩人分別自台北、上海移動到香港進行談判，並在旅館與酒吧中回想起曾經的戀情。空間在回憶過程扮演了重要的角色，這可以從幾個層面來談：作為運輸工具的火車與飛機、作為戀情發生場所的蘭桂坊酒吧、作為創傷發生場所的旅館房間，以及作為相遇地點的香港。

首先，全劇在舞台上第一個畫面，是由飾演小黃與孫小姐的演員收掉餐桌，打開一大型的、上面寫著「我和我和他和他」的箱子開始，這一箱子的兩面，分別是沈墨搭乘前往香港的火車，還有簡如鏡搭乘前往香港的飛機。如紀蔚然所說：「此戲以『掀開』的動作開始，暗示打開主角塵封的記憶或揭開主角過去之謎，將是全劇最主要的戲劇動作。」²⁵此劇除了暗示「打開記憶」之外，它以「移動的盒子」的形象預告了全劇的發展。在記憶研究中，「盒子」的形象可以從源自古羅馬的記憶「術」(ars) 概念來對其進行分析，阿萊達·阿斯曼認為記憶術的「術」可以理解為「技巧」，並稱記憶術的概念是：

從地圖或圖像地成分中創造一種頭腦文字，用這種文字就可以把要記住的內容像寫入白紙上一樣寫入記憶……這種方法的目的就是把輸入的東西可

²⁵ 紀蔚然：〈兩條既平行又交叉的線〉，頁 78-79。



靠地保存並原封不動地取回。時間維度被從記憶術中過濾掉了，時間本身對整個過程不施加結構性的影響，整個過程可以說是一個純粹空間性的方法。

26

「盒子」所隱喻的是記憶能在此被存儲、開啟、提取的想像，即記憶在盒子裡封存，並且等待完好地取回。火車與飛機上的空位，則象徵了盒中記憶的空缺、不完整，等待被歸位。「移動」則呈現了跨越地點的位移，此劇的回憶總是透過移動而展開，其意義將在後面討論香港的地點意涵時再說明。

其次，來自北京的畫家毛毛所開設的酒吧自稱是「烏托邦」，這裡被呈現為一個「沒有時間」的空間，時間在此被懸置。總是喝醉的毛毛並不依循線性的日曆時間，而是通過手上酒瓶的年分來判斷時間，有時反而能夠比日曆時間更為精準。他對線性時間的跳脫，讓他能夠同時與 1989 與 1998 年的主角們對話，使得 1989 與 1998 年兩個時間得以在酒吧並置。並透過兩名演員飾演不同時間點的同一角色的方式，讓這一設定於舞台上付諸實踐。酒吧在劇中具有時空曖昧的屬性，使過去與現在的時間處於平行的狀態，容納多重的時間性。

蘭桂坊酒吧懸置的時間性，可以對應到兩人會面地點——香港。香港曾被英國殖民，並於 1997 年歸還中國，使得這一地方常被稱為「借來的時間、借來的地方」，其時空亦屬於曖昧不明的狀態。香港因為英國的統治，能成為連結中國與西方的中介。在劇中，來自中國與台灣的兩名主角，也是在香港才得以認識、重逢、回憶彼此。

香港與八九民運記憶的關聯，可以從阿斯曼對「地點」的理解來討論。她認為「地點」能夠提供過去重新被找到的順序依據，使得過去的記憶得以被固定在土地之上，並且擁有長久的持續性。²⁷簡、沈回憶起其八九民運記憶的經過，便是透過另身的嚮導逐步往作為回憶地點的香港移動的過程。在這跨越空間的移動中，簡、沈逐漸利用身體與官能的媒介重新憶起過去。香港作為地點容許記憶的固定性與

²⁶ 阿斯曼：《回憶空間》，頁 19-20。

²⁷ 同前註，頁 344。



持續性，使得兩人即便過了九年之後，仍然能在再次重返時，回憶起八九民運記憶。

這也符合哈布瓦赫所說：「記憶（*mémoire*）是附著在周遭與我們交往的人身上。」

²⁸回到過去身處的社會，會使得回憶變得容易。

最後，簡、沈是在旅館中回憶起他們當年透過電視目睹六四事件的經驗。1989年的他們透過電視機從香港連結北京，以新聞畫面與聲音接收，就如同親身經歷那場運動。「電視」作為劇中人接收六四現場的媒介，呼應了白睿文所說的為「虛擬屠殺」（*virtual massacre*），指八九民運是借助媒體而在全球同時上演的屠殺。²⁹美國記憶研究學者艾莉森·蘭斯伯格（Alison Landsberg）所提出的「義肢記憶」（*Prosthetic Memory*）概念有助於進一步理解這種透過電視而形成的記憶，此概念被用來指稱大眾文化影響下，經由傳播技術，使得人將自己與並未實際經驗的事件建立親密的關係，個人的經驗因而能夠跨越族群的差異。³⁰回到本文的脈絡來看，八九民運可說是簡、沈的義肢記憶，他們透過電視媒體播出的影像，間接將發生在北京的解放軍對人民的屠殺視為自己的記憶，不分國籍、身分都能對現場「感同身受」。「義肢記憶」的可替換化特質，卻也使得兩人能夠將這段記憶遺忘，即便回想起來，也仍舊以理性思維來處理這段過去。

總之，此劇種種對於空間、地點的跨越與連結，以及對於記憶的保存與提取，使得來自上海與台北的兩名主角得以回憶其在八九民運期間的經驗。

五、雙重時間：兩種記憶的互斥

此劇透過雙重演員扮演同一角色的形式，與空間中懸置的時間，使得雙重的時間性得以並存於舞台上，也就是 1989 年與 1998 年時的記憶主體的同時在場。這種時間的並置打破了現代資本社會線性的、單一時間性的結構。以下將從這種雙重

²⁸ 哈布瓦赫：《記憶的社會框架》，頁 108。

²⁹ 白睿文：〈北京 1989〉，頁 489。

³⁰ Alison Landsberg, “Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture,” in *Memory and Popular Film*, ed. Paul Grainge (Manchester and New York: Manchester University Press, 2003), pp. 144-161.



角色的設定來談八九民運記憶對於現實時空的顛覆性，以及此劇的結尾傳達出的對待八九民運記憶的態度。

如先前所述，另身們過去追求愛情的經驗，可以對位於八九民運記憶，它們都是在追求難以達成的理想，本質上都是一種反抗現實的記憶。這種反抗性的記憶挑戰了簡、沈所遵循的秩序，如簡如鏡依循父親安排的經商道路，沈墨透過婚姻而取得公司總裁的地位，兩者都是以利益至上作為行為的基本邏輯。也就是說，來自 1989 年的過去的回返，是兩種時間性並置之下，兩人的過去與現在之間不同世界觀的互斥。表面上，看似本體與另身彼此需要，需要與對方達成對話才能補足完整的記憶。但實際上，卻在如何理解記憶的態度上有本質的差異。1998 年的簡、沈被描述為無情的、利益導向、理性的商業工作者，簡如鏡只專注於工作而不談感情，沈墨則不斷更換女性伴侶，他們符合現代資本體制運作之下的形象。相對的，1989 年的另身卻是熱情的、理想性的、浪漫化的、非理性的革命者，他們所表達的是一種對現代社會的拒絕姿態，卻被 1998 年的人們視而不見，即便存在於舞台上，除各自本體外的多數角色都看不見他們。

這正是此劇以「移動的盒子」為回憶空間隱喻的問題所在，看似存放記憶的「盒子」裡存在空缺，需要填補才會達成完整狀態。然而，1998 與 1989 的兩種記憶主體實際上是以不同的框架來建立各自對於過去的想像，即便 1998 年的簡、沈回憶起 1989 年的過去，但此過去卻已無法被放進「盒子」中的空缺。記憶術的缺點是它忽略了時間在記憶過程中所發揮的作用，記憶的盒子內會發生質變，即記憶的框架會轉變。同樣的，另身的八九民運記憶雖然是簡、沈的過去，卻因理解過去的方式的改變，使前者能以其存在對於後者記憶框架的合理性提出質疑。

劇中兩人與另身的記憶之無法調和，呼應汪俊彥指出賴聲川對於「中國」概念的重複操演、歷史斷裂之策略。簡、沈與其另身的分裂是兩個看似連續的記憶主體之間重複而斷裂的關係，這展現了台灣／中國各自民族國家歷史的不連續性；1998 年的台灣／中國與 1989 年的台灣／中國都只是被想像為一連續的身分主體，過去



與當下彼此並不均質。

從這個角度來看，尾聲簡、沈對於另身的態度，即是此劇面對八九民運記憶的態度之展現。另身雖然成功令主角回憶過去，但卻沒有改變兩公司彼此談判的結果，反而使得另身們絕望地選擇放棄求生。並且，1998 年的簡、沈在回憶起 1989 年的記憶之後，被各自的助理所取代。上述另身的求死，以及簡、沈的被取代，一次次說明了雙重記憶互斥的結果。這表現的是以進步為原則的資本社會將回憶視為非理性，並將其清除，連回憶起過去的簡、沈也成為被清除的對象。

賴聲川看似以過去記憶的回返，展現重新回憶過去反抗現實的意圖。然而其結局的處理，卻只是消極地展示了對於革命性記憶的清掃，而不是一次與現實展開有效對話的回憶。此劇再一次確立了理性進步的現代性邏輯的地位，以及它對於八九民運記憶的宰制。結局中，簡、沈對於另身歸來的期待，不過是忽略了記憶的互斥關係，只追求記憶完整性的無力願望。更何況若是將此劇「地點」之於回憶的功能納入考量，離開香港會使記憶的回返更不可能。

六、小結

《我和我和他和他》以兩名主角之間的情感經驗作為政治性的隱喻，提出「台灣—中國」、「新亞公司—神州集團」、「簡如鏡—沈墨」等在劇中對立談判的關係，並且在過程中展開對於香港戀愛經驗或八九民運記憶的回顧。這種回憶之所以得以展開，除了透過器官或身體媒介的刺激，更經由空間的中介而得以回返。並且，藉由雙重時間性的並置，這些過往的記憶並不是用以鞏固身分的認同，反而是挑戰了以國家為框架的身分認定。只是在最後的結局中，這些具有反叛性的記憶都被現代的理性觀點所壓制。

此劇對於八九民運的回憶是建立在演出當下台灣與中國協商的脈絡中，並作為雙方共同認識卻不再提起的過去而存在，演出過程中提示了國境的跨越對於回憶的推動作用。當戀愛是政治的隱喻，透過兩名主角的戀愛與結合，它曾經提供兩

岸人民走向同一未來的想像，只是最終失敗。此時的賴聲川將兩岸的未來放置在二元對立、謀求合一的框架之中，到了兩年後的《如夢之夢》，同樣沿著台灣／中國的框架記憶八九民運，卻有了相當大的格局轉向，這將在下一節再加以分析。



第三節 超越兩岸：《如夢之夢》中的八九民運記憶

本節將討論賴聲川所導演的另一部關於八九民運的作品——《如夢之夢》。與《我和我和他和他》一樣，此劇也透過一對戀人之間的對話來重啟原本不被提起的八九民運記憶，並且亦是透過雙重演員對於同一角色的扮演，展開多時空的視角。然而，《如夢之夢》卻不似《我和我和他和他》只專注於海峽雙岸的對話，而是開啟了跨越多國的世界觀。以下首先回顧《如夢之夢》的創作背景，接著整理當中對八九民運記憶的描述，檢視其回憶的方式。並從時空與角色身分的設定，分析此劇結局對待八九民運記憶的態度。最後，透過版本比較思考此劇對於八九民運情節所作出的刪改，並進而與以評論人為代表的台灣觀眾之反應進行對話。

一、前言

《如夢之夢》曾被稱為是「賴聲川劇場工作的高峰」，「是他所有過去作品的集大成」，³¹可說是賴聲川在台灣的代表作之一。此劇由賴聲川帶領國立藝術學院學生以集體即興方式發展而成，戲長可達七個半小時，並以觀眾坐在中心，演員於四周上演的環形舞台呈現。自上演以來，便因其特殊形式而備受矚目。接下來，將說明此劇的版本更迭、劇情概要與前行研究。

此劇於 2000 年在國立藝術學院首演，並於 2005 年在國家戲劇院由該校與表演工作坊合作重製。2013 年時，表演工作坊、北京央華文化發展公司、新加坡濱海藝術中心聯合製作新版本，劇組多改為中國演員，並且刪去演出中有關八九民運

³¹ 張文誠：〈曼陀羅的生命旅行：賴聲川《如夢之夢》的後設劇場表演〉，《戲劇學刊》2007 年第 5 期，頁 48。



的設定。2022 與 2024 年，此劇大致延續前一版本，又改由台灣演員在國家戲劇院、臺北表演藝術中心重新上演。本文主要採用材料是 2001 年出版的劇本，此為 2000 年演出版本經增補後出版；在分析此劇的版本變化時，還會採用 2013 的新版劇本與前一版本進行比較，此為同年中國演員版本之劇本出版。另外，筆者亦曾觀看 2022、2024 年版本的演出，可作為研究之輔助。³²

演出內容是由角色們交替闡述自己的生命故事，他們的生命故事又會和下一個個人的生命故事有關，彼此相互連接而成。從台北開始，這些故事發生在巴黎、諾曼第、上海等地，最後又回到台北，時間橫跨二十世紀初到二十世紀末，說故事者包括醫生、五號、五號妻子、江紅、顧香蘭等。當中與本節研究方向密切相關的，是來自台灣的「五號」病人對他的醫生所說的，他在巴黎小餐館遇到的中國籍服務生江紅的故事。江紅是北京中央美術學院美術系的學生，十八歲時在八九民運期間參與作為運動象徵的民主女神雕像的製作。六四清場時，她在廣場上失去其戀人，獨自流亡法國。在法國的江紅於餐廳擔任侍者，斷絕與中國人的聯絡。直到來自台灣的顧客——五號的出現，才使江紅重新回憶起八九民運的過去。江紅與五號陷入熱戀並同居，他們來到諾曼第的杜象城堡，為五號找尋他怪病的原因。後來當五號因新線索要前往中國時，江紅拒絕與他同行。全劇尾聲，五號重返法國，他只找到江紅留下的一封信，原來江紅已經離開且不知所蹤。³³

過去有關《如夢之夢》的學術研究甚多，當中較具代表性且與本文研究方向有關的是張文誠的碩士論文《曼陀羅的生命旅行：賴聲川《如夢之夢》的集體重複、創傷回憶與歷史再現》(*Mandalian Life Journey: Collective Repetition, Traumatic Recollection, and Historical Representation in Stan Lai's A Dream Like a Dream*)。³⁴張文誠是《如夢之夢》研究的先行者，他從藏傳佛教的宗教概念出發，並採用佛洛伊德與榮格的創傷記憶理論分析《如夢之夢》。他以業力與輪迴的概念來解釋二十世

³² 我所觀看的是 2023 年 1 月 4 日於國家戲劇院，以及 2025 年 1 月 2 日於臺北表演藝術中心大劇院的場次。

³³ 賴聲川：《如夢之夢》(台北：遠流，2001 年)。

³⁴ 後改寫為期刊論文，見張文誠：〈曼陀羅的生命旅行〉，頁 25-53。



紀初與二十世紀末兩個時間點的角色關係，將五號視為伯爵的輪迴轉世，而江紅則被認定為伯爵元配夫人的轉世。³⁵此外，張文誠以創傷記憶的概念詮釋《如夢之夢》，並剖析江紅的創傷記憶。他認為：「《如夢之夢》裡的人物因為不斷敘述、反覆再現之前的創傷事件，因而遭受更大的痛苦。」³⁶並指出江紅創傷記憶之原型就是她的八九民運記憶，這創傷會表現為她反覆出現的夢。³⁷我認為張文誠的觀點過於強調前行事件對於當下的影響，忽視了個體能夠做出選擇的主體性。他以業力來理解相似故事模式的重演，是在類似的事件之間，以時間的先後而賦予因果的詮釋。

另外，汪俊彥的《戲劇歷史、表演台灣》如前一節所說，描繪了賴聲川劇作中的國族意象與記憶過去的方式。文中以「五號」對照「台灣」，認為兩者都能對中國史的重大事件「『感同身受』又相對『清醒旁觀』」。他認為是「五號」「重新召喚出江紅自六四後隱藏起的身分與認同」，「賴聲川亦賦予台灣召喚江紅不認同『共產中國』卻『開口』認同『文化中國』的能力」。³⁸如果將前述觀點理解為「台灣／五號」與「中國／江紅」的對應，那麼汪俊彥所提出的就是《如夢之夢》表現了台灣在記憶八九民運一事上所扮演的旁觀與治療角色。就記憶方面，此劇被汪俊彥視為賴聲川所描繪的記憶辯證的終點，它以層層交疊的現實與夢境解構記憶，從而使得劇中人與觀眾得以從記憶所帶來的反覆追尋困境中解脫。³⁹

因為多次巡演，《如夢之夢》的評論文章繁多。以台灣本地的評論來看，在 2013 年以後，評論人對於此劇的閱讀焦點出現明顯的轉向。此劇於 2000、2005 年剛剛演出時，評論人除對於此劇的嶄新演出形式進行分析外，⁴⁰多談到演員的詮釋及其

³⁵ Wen-cheng Chang, "Mandalian Life Journey: Collective Repetition, Traumatic Recollection, and Historical Representation in Stan Lai's A Dream Like A Dream" (M.A. diss., National Tsing Hua University, 2002). 從賴聲川受藏傳佛教思想的影響脈絡出發，來閱讀《如夢之夢》的論者不少，例如葉根泉：〈櫨窗與道場：賴聲川戲劇創作裡佛法的顯與不顯〉，《戲劇學刊》2007 年第 5 期，頁 7-24；林谷芳：〈以如真似幻之戲 寫如真似幻人生 《如夢之夢》的場域、哲思與故事〉，《聯合報》(2005 年 5 月 18 日)，E7 版；謝瑞揚：《賴聲川《如夢之夢》之生死關懷》(宜蘭：佛光大學宗教學系碩士論文，2013 年)。

³⁶ 張文誠：〈曼陀羅的生命旅行〉，頁 37。

³⁷ 同前註，頁 39、41。

³⁸ 汪俊彥：《戲劇歷史、表演台灣》，頁 116-117。

³⁹ 同前註，頁 148-151。

⁴⁰ 周慧玲：〈賴聲川的「如夢之夢」 嘉年華會的旁觀與超越〉，《民生報》(2000 年 5 月 30 日)，05 版；劉婉俐：〈方圓之內？之外？關於《如夢之夢》的主題、空間與互文性〉，《表演藝術》第 92

表演技藝的整齊程度。⁴¹但是在 2013 年的中國版本之後，評論的焦點就轉向刪去八九民運設定的正當性，並一面倒地批評這一選擇；⁴²另有論者從版本比較著手，他們則多質疑 2013 年以後的版本更動或詮釋的新意。⁴³總而言之，刪去八九民運情節一事改變了評論人閱讀《如夢之夢》的方式，對於八九民運的處理成為討論的焦點，本章也將在進行版本比較時，針對這方面再行分析。

過去張文誠、汪俊彥的《如夢之夢》研究中對於國族論述與創傷記憶的討論，已為本文的研究奠定基礎。但張文誠過於依附佛教理論與因果觀，汪俊彥則因論文篇幅所限對此劇談得不深。且現行研究多是在 2013 年之前發表，並未談及該年改版所引起的觀眾討論。本文納入 2013 年以後的新材料，試圖提供新的討論視野。

二、說故事的人：江紅的瀕死記憶

從形式上來看，《如夢之夢》如同《我和我和他和他》，也採用多名演員飾演同一角色的形式，並且透過有意識的後設表演，開展出多層次的記憶展演。具體而言，這種多層次記憶展演的形式，是以「說故事」的方式來展開，如李時雍所說，這種形式切合了德國哲學家華特·班雅明 (Walter Benjamin) 的「說故事的人」(*Der Erzähler*) 概念，是一種在現代社會逐步消失的敘事模式，透過人與人之間的口傳

期（2000 年 8 月），頁 70-72。

⁴¹ 陳正熙：〈對劇場史詩的期待〉，《民生報》（2005 年 5 月 4 日），A10 版；陳國慧：〈生命輪環的失落〉，《PAR 表演藝術》第 150 期（2005 年 6 月），頁 92；于善祿：〈夢的鈍意與刺點〉，《PAR 表演藝術》第 150 期（2005 年 6 月），頁 93。

⁴² 較持批評態度者如紀慧玲：〈從台灣穿越中國，一場語境迷夢《如夢之夢》〉，《表演藝術評論台》（2013 年 9 月 4 日），<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/97d5a9f4-e369-4f98-b0f4-be7ee3f4ae96>，讀取日期：2025 年 4 月 11 日；吳岳霖：〈給／不給《如夢之夢》一個名字？〉，《PAR 表演藝術》251 期（2013 年 11 月），頁 84-85；有談到刪除八九民運情節，但論調較持平者如李時雍：〈說故事的人《如夢之夢》〉，《表演藝術評論台》（2013 年 9 月 4 日），<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/ba149fc6-0472-4334-9f0e-c1a36ad7c521>，讀取日期：2025 年 4 月 11 日；黃蘭貴：〈五度入夢，我看見的場景如斯—從 2022 臺灣版，再探《如夢之夢》〉，《表演藝術評論台》（2023 年 1 月 20 日），<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/aff24b12-8bb1-4582-a629-90970e06fb9b>，讀取日期：2025 年 4 月 11 日；于善祿：〈表演工作坊《如夢之夢》〉，《LULUSHARP》（2025 年 1 月 24 日），<https://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1381911579>，讀取日期：2025 年 4 月 11 日。

⁴³ 陳正熙：〈夢是否能圓？《如夢之夢》〉，《表演藝術評論台》（2023 年 1 月 20 日），<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/85b5adb9-255d-4352-af0d-30ddafe057ce>，讀取日期：2025 年 4 月 11 日；黃蘭貴：〈五度入夢，我看見的場景如斯〉。



而形成。⁴⁴中國舞蹈家司徒嘉怡也曾以「說故事的人」的概念來理解五號「說故事」與其死亡的關聯，⁴⁵但卻沒有處理能否以同樣的概念來理解其他角色。以下將延續前人以「說故事的人」分析此劇的策略，並轉向以江紅與其八九民運記憶作為新的切入點來討論。

「說故事的人」擁有的是現代社會所喪失的口頭交流經驗的能力，他之所以能夠說故事，仰賴其對於久遠的過去或是遠方的故事之記憶，並透過自己的經驗與詮釋重新演繹。瀕死者從他們的生命經驗獲取故事生產的材料，並藉由死亡取得敘事的權威。班雅明說：「記憶就是最重要的敘事能力。創作者只有憑藉本身的博聞強記，所述的故事才能掌握事物的演變，而且可以跟事物的消逝以及死亡的力量相安無事。」⁴⁶對於「說故事的人」而言，記憶是其敘事的靈感來源。

江紅的八九民運經驗與死亡高度相關，她所經歷的是一場國家軍隊對其人民的大規模殺戮。⁴⁷她在過程中喪失戀人，於危急之中逃出中國，這毋寧是一次瀕死的經驗。並且，當江紅來到法國之後，隱匿了中國人的身分，這也可說是一次自我存在的死亡。換言之，江紅從天安門廣場上的瀕死逃亡，以及她對自我存在的消滅，都使她得到敘事的權威。江紅對於八九民運記憶的描述，讓以為居住的空間可以與死亡絕緣的現代人，重新意識到死亡的鄰近。

在導演手法方面，江紅與其記憶之間的交互關係被展演在舞台上。此劇同時並置兩個層次的四名演員，包括「說故事」的江紅與五號，以及「故事中」的江紅與五號。兩名角色都由雙重演員同時扮演，這種手法揭露了講述他們過去的「說故事」性質，他們的記憶是使得這段過去得以故事化的關鍵。透過敘事者與故事中人的同時在場，展現故事的建構性。這也符合班雅明對「說故事的人」的描述：「總是再三地揭露本身與作品內容的關係」，把說故事當成自身的手藝展現。

⁴⁴ 李時雍：〈說故事的人《如夢之夢》〉。

⁴⁵ Chiayi Seetoo, "An Illusion that Mirrors a Dream: The Storytelling of Stan Lai," *TDR* 65.2 (2021): 112.

⁴⁶ 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，莊仲黎譯：〈說故事的人——論尼古拉·列斯克夫的作品〉，《機械複製時代的藝術作品》(台北：商周出版，2019年)，頁345。

⁴⁷ 這裡所描述的是劇中呈現的意象，並非指天安門廣場上曾發生大規模死亡。

總之，江紅透過八九民運的瀕死經驗而取得敘事之權威，與五號共同進行有關八九民運記憶的對話。本文將這種說故事與聽故事的關係，視為此劇記憶八九民運的基本架構，下文也將會接續說明「聽故事」的意涵。



三、聽故事的人：從台灣理解中國

《如夢之夢》當中關於八九民運的敘述，最主要是發生在五號與江紅初識後不久，五號拜訪江紅的住處，當他問江紅是何時來到巴黎時，他隨即察覺江紅離開中國的 6 月 4 日可能與八九民運有關，江紅因而說出她在運動中的故事。劇本中僅以約兩頁的篇幅描述江紅的八九民運遭遇，但關於江紅的角色形塑卻離不開這段過去，如後續陸續表現於江紅在湖畔看見的幻影、她面臨返回中國的抉擇時刻。以下將針對劇中對於八九民運的描述，以及其所帶有的政治性意涵進行初步的分析。

劇中八九民運的意象幾乎都是作為江紅的記憶而出現，但五號在對江紅進行提問時，也曾說出他對於八九民運的印象。五號在電視上收看了這場運動，他說：

那種感覺，好像幾百萬人在那個廣場上，好像整個中國都在那個廣場上，好多畫面，那個男人，站在一排坦克車面前，尤其是那天晚上，當那些學生搭起來的民主女神下來的時候，我真的……⁴⁸

五號這段話對八九民運所留下的印象包含以孤身一人阻擋坦克的「坦克人」照片，以及解放軍進場時撞倒的民運象徵物「民主女神」雕像。五號就如同《我和我和其他》的簡、沈一樣，透過電視的媒介而建立對於運動的認識，「坦克人」與「民主女神」都是新聞媒體傳播下而為人所記憶，並進而成為八九民運的標誌。這反映白睿文所說：「關於六四代表的代表性的圖像被持續重演和重新製造著……提示我們攝影與影像已經開始支配我們對於某些具體歷史事件的回憶，甚至是我們最初對這些事件的感知。」⁴⁹除此之外，五號的台詞將廣場上的群眾辨識為「中國」的

⁴⁸ 賴聲川：《如夢之夢》，頁 130。

⁴⁹ 白睿文：〈北京 1989〉，頁 414。



縮影，從而將八九民運理解為代表「中國」的抗爭。

至於江紅，相對於五號的記憶受到攝影技術的烙印，她則是以切身的經歷回憶八九民運。此記憶對她而言有正反兩面，除了參與雕刻「民主女神」，她曾經以擴音器在廣場發言，也在此結交了她的伴侶。另一方面，江紅也在 6 月 3 日深夜遭遇失去伴侶的命運，他很可能死在了廣場上。如果將「民主女神」視為「民主」的象徵，江紅這座雕像的敘述，投射了她對於民主的想像，如「好重要」、「好脆弱」、「好驕傲」等。但江紅對民主運動的緬懷不盡然是出於對民主的重視，她的緬懷更是基於親手製作的雕像受到群眾的歡迎與矚目，以及廣場上群眾歌唱、喊話的氛圍，乃至於戀愛的經驗等，重在運動的氛圍而非政治性的口號。在運動失敗之後，江紅也養成製作並掩埋小「民主女神」雕塑以求鎮煞的習慣，她這一行動所對話的對象位於無窮盡的未來，她說：「如果給兩千年以後的人挖到，就是跟兩千年以後的人有緣。」⁵⁰期待這個「民主」的象徵物能夠在未來重新被尋得。

若是從汪俊彥所開啟的「中國／台灣」的閱讀來看，五號與江紅分別來自台灣與北京，五號因為身分與語言在文化上能夠與江紅互通的相似性，又不來自中國大陸而得以不被江紅拒絕對話。以劇中情節為例，五號能夠辨識江紅所唱的王菲歌曲，也能理解江紅所讀的瓊瑤，他對這些文化意象所具有的中華文化意涵的認識開啟了兩人的談話，也使得江紅重新開始說華語，最終能夠說出其八九民運記憶。我認為這展現了法國的台灣研究學者高格孚 (Stéphane Corcuff) 所提出的「台灣的閾境性」，這是他借用人類學描述儀式過程的術語——「閾境性」(liminality) 而來，指台灣因為在地理與文化上接近中國，但又不從屬於中國，提供就近觀察並理解中國的特殊地緣位置。⁵¹而五號作為全劇最初的敘事者，能夠代表此劇初始看待過去的視角；意即此劇透過從台灣出發的「閾境性」視角，而能夠開啟對於北京的八九民運經驗的回憶。

⁵⁰ 賴聲川：《如夢之夢》，頁 177。

⁵¹ 高格孚：《中華鄰國：臺灣閾境性》（台北：允晨，2011 年），頁 225-229。



四、記憶之重擔：無法扮演「中國人」

在《如夢之夢》中，江紅在與五號相識不久，就對他說出其八九民運記憶；江紅的困境並不是無法回憶八九民運，而是受到記憶責任的重擔，無法做出符合國族身分的行動。江紅因此拒絕扮演「中國人」，假裝聽不懂華語，來規避自己對「中國人」身分的責任。以下將更具體以劇中江紅與其身分認同有關的情節，來說明八九民運記憶對江紅的負荷。

當江紅在諾曼第城堡與五號一同扮演「日本人」，並因此獲得受人尊崇的「藝術家」地位時，她描述：「就這樣，我們倆莫名其妙變成日本人，反正也好，在這種遊戲角色的扮演當中，我跟他似乎從一種一路走來的使命感和悲情中跳脫出來，反而享受到人生的另一種樂趣。」⁵²相對於作為「中國人」時必須面對這一身分背後從八九民運記憶衍生而來的責任感；她在扮演「日本人」時能從原本「中國人」的身分與重擔中脫離，消解記憶所帶來的憂傷，不再必要成為某種特定的形象。

然而，扮演「日本人」終究只是暫時性地脫離原有的身分認定。劇中描述當江紅在一個號稱能使人「看見自己」的湖邊時，她聽見八九民運期間天安門廣場的聲音，並看見紅色的光芒。如果將「看見自己」視為對於自我的本質性探索，那麼江紅始終受其八九民運記憶所苦。在當五號離開江紅前往中國時，他們的對話也曾提到湖邊「看見自己」的經驗：

五號 B 妳跟妳老闆請一下假，跟我到上海一趟，我找到人就陪妳一起回北京。

【停頓】

江紅 A 你故意的。你知道我回不了的。我是黑名單。

五號 B 妳不去面對，怎麼過關？

江紅 A 在湖邊你也看到了，我不一定過得了這一關。你去。你去過你那一

⁵² 賴聲川：《如夢之夢》，頁 216。

關。⁵³

從上面這段文字來看，八九民運的記憶並不是簡單地關於目睹死亡的經驗，更是國家想像的問題，否則這段記憶不會導致她無法回中國。江紅無法返回中國，並不是因為她是黑名單，而是因為她「不一定過得了這一關」，無法承受八九民運記憶。回中國意味著面對作為「中國人」的身分，以及身為「中國人」的記憶。



五、時間的疊影：夢境中的歷史對話

如前所述，《如夢之夢》透過多人合飾一角的手法，使得當下與過去同時在場，從而開創出雙重的時間性。此劇對於多重時間的使用並不止於此，還利用夢中夢的後設展演，進一步開展出江紅的七重時間性。接下來，將以江紅的夢中夢說明此劇對時間的運用，以及其所帶出的時空意涵，進而探問此劇應對八九民運記憶的態度。

江紅在與五號離別時曾對觀眾說，她在初遇五號前夕做了一個「煎蛋夢」。江紅描述，每當她在睡眠中醒來，她都會需要根據窗戶的方向來確認自己的所在地是北京還是巴黎。在一次她確定自己在巴黎並開始做早餐時，又在煎蛋的瞬間回到剛剛醒來的情境。如此來回反覆，每次重來舞台上又會多出一名演員飾演煎蛋的江紅。直到第七次才結束，也是在那一天她遇上了五號。

江紅在煎蛋夢醒來時對於自身位置的不確定狀態，顯示了北京的八九民運記憶的揮之不去，她即便在巴黎仍舊無法脫離中國身分，仍會不斷以為自己處於中國。這種詮釋延續了先前提到的江紅無法「扮演中國人」一事，受到記憶的重擔所苦的說法。另一方面，這夢也可以解釋為，每次從夢中清醒，江紅就處於既可能存在於北京，也可能存在於巴黎的雙重狀態，直到看到窗戶的位置，才會定調為其中某一個位置。巴黎／北京作為雙重的空間因此得以同時存在於單一的時間之中。當夢境重複七次時，這種空間的多重性甚至能夠擴張七倍，七名演員同時在舞台上都能被指認為江紅，也就衍生七次的雙重空間。於是，能夠具有同時存在於多重空間可能

⁵³ 同前註，頁 197。



性的江紅，反而因為她無法扮演「中國人」，從而能夠對抗「中國人」作為一種國族想像的必然性。七次的重複展示與其說是輪迴，也可以解釋為七次生命開放性的時刻，在那七個瞬間江紅處於可以兼納複數時空、複數身分的可能性中。所有過去的事件，並不能夠因果式地推導到固定的結果。

這個狀態可解釋為江紅的「闊境」，如回到儀式研究脈絡原本的用法來看，儀式是由三個階段組成：分隔、闊境（the liminal，或譯為「闊限」）、回歸，闊境指脫離原有身分、還未獲得新身分，介於中間的無特定歸屬的處境。⁵⁴逃離中國的江紅如同進入她個人的儀式，既不屬於中國，也不屬於法國，甚至一度能扮演日本人。在這曖昧不明的身分中，能夠避免原本身為中國人的心理壓力，不受到身分的拘束。然而，江紅卻不只是進入闊限階段，更是陷入長期懸置的闊境之中，她等待不到回歸的時刻。這是因為她不再自認為屬於中國，卻也無法認為自己屬於法國，沒有辦法取得任何固定的身分，對她而言所有事物都處於不穩定狀態。

全劇的敘事結構當中，以七名主要角色的生命敘事交錯，重複類似的事件與角色關係，這可以理解為一種循環的特質。如第一節所述，過去論者如張文誠以佛教因果論觀點將之解釋為輪迴，這種說法將當下的事物理解為過去影響的結果，弱化當下的能動性。他試圖找尋不同世代的角色之間存在的輪迴關係，並以前一世代的生命遭遇為新世代的遭遇賦予解釋。然而，前面對於江紅煎蛋夢的詮釋，則是透過多重空間的存在，提出江紅具有顛覆過去對當下的必然影響力的潛能。她七次煎蛋的夢呼應了全劇七重生命故事——醫生、五號、五號妻子、江紅、顧香蘭、王德寶、伯爵；江紅在第七次煎蛋時醒來，觀眾在觀看七重故事之後走出劇場。在江紅不說中文的第七年，她繞圓式地爬上七樓階梯，開始說出她的八九民運記憶，這些循環在第「七」次時出現改變。箇中關鍵先是江紅從北京到巴黎的地理跨越，後有五號從台灣到巴黎的跨國移動，以及他們共同前往諾曼第的旅行。雖然江紅舊有的記憶如影隨形，但她開始能擺脫原本的身分認定。

⁵⁴ 詳見紀蔚然：〈闊限概念與戲劇研究之初探〉，《考古人類學刊》第88期（2018年），頁9-34。

此劇對於江紅的八九民運記憶並未有明確的態度作結，江紅留了一封信給五號之後便消失了。江紅是否能夠面對她這段過去，以及是否回返中國成為一個未解之謎。但在江紅最後的信中，有留下決定改變的訊息：「我決定改變。我覺得，讓一剎那的時間擴大成永恆不散的記憶，還不如滿滿的活在那一剎那之中。就好了。」⁵⁵這意味著她不再將過去短暫的事件視為需要不斷回返的記憶，而決定活在每一個當下。記憶於是不再使得個體具有某種必然的義務，而能夠順從於當下的需求。透過對於自己能動性的肯定，八九民運記憶不再要求「中國人」的身分與相應的記憶，而回歸當下性。這也正是《如夢之夢》對於八九民運記憶的應對態度。

六、版本修改：記憶的不可支配性

2000 年《如夢之夢》在演出後備受矚目，但是到了 2013 年卻因其新版本修改而引起觀眾間的反彈。其中最關鍵的原因便是刪去談及八九民運的橋段，將江紅修改為從中國出逃的偷渡客。如先前提及，諸多評論紛紛針對這一點加以抨擊。但事實上，早在 2002 年香港演出版本就曾刪去八九民運的劇情，與 2013 年的版本一樣，都是讓江紅變成偷渡客。賴聲川當時宣稱：「江紅的孤獨、自我放逐重要的是個人情境因素，與特定歷史事件不一定要有關，如果『六四』讓觀眾有所聯想反而可能誤導。」⁵⁶在 2005 年版本中，又加回八九民運的背景設定，但沒有如 2000 年版本那樣強烈。⁵⁷當時反而有論者擔憂八九民運存在於演出的必要性。劇評人于善祿認為：「似乎可以不必然是六四學運流亡海外的學生，畢竟『六四』給世人的符號性與象徵意義很容易就把角色吃掉的。」⁵⁸八九民運在當時被認為是可以被移除的，不是必要的，因為它具有過度強烈的政治性意涵，而會扭曲觀眾的閱讀。以下

⁵⁵ 賴聲川：《如夢之夢》，頁 385。

⁵⁶ 紀慧玲：〈香港觀眾被夢包裹 賴聲川為香港版改了一些戲 林青霞：非常 enjoy〉，《民生報》（2002 年 5 月 5 日），A4 版。

⁵⁷ 紀慧玲：〈如夢之夢 要角排戲 三個顧香蘭 老中青並現〉，《民生報》（2005 年 4 月 15 日），A13 版。在香港版本中，江紅的八九民運經歷被改寫似並不構成問題。如在演後座談中，演員反而認為江紅講述船難經歷的段落能夠與觀眾達成共情。見〈《如夢之夢》演後座談紀錄〉，《香港戲劇學刊》第 4 期（2003 年 12 月），頁 125。

⁵⁸ 于善祿：〈夢的鈍意與刺點〉。



將透過 2000 年版本以及 2013 年版本的劇本，來比較八九民運兩個版本之間的差異，並與劇評人之評論進行對話。

欲理解這一現象得先重構當時的歷史背景。2011 年，賴聲川在民國百年國慶晚會的作品《夢想家》，因演出品質、開支過高與財務不清的問題引發爭議。與此同時，表演工作坊的重心也逐漸移往中國。2013 年，適逢馬英九總統第二任期的第二年，民間此時對於他的兩岸政策有不少憂慮。在他的施政下，大量陸客來台、中國對台灣的投資增加，2012 年的反媒體壟斷運動即是針對中資介入台灣媒體運作的反彈，這開啟了此後一系列社會運動。當中的大埔事件、洪仲秋事件，乃至於後來引發太陽花學運的「兩岸服務貿易協議」之簽署，都發生在《如夢之夢》演出前夕。也就是說，2013 年前後，兩岸關係的靠攏與遭致的反彈導致當時政局動盪。

在此背景下，2013 年版本的江紅被修改為偷渡客。這所描寫的是 1980 年代在中國頗為猖獗的人蛇集團，當時因中國放寬出國限制，有許多非法移民試圖偷渡到美國等地。賴聲川以此歷史背景替換了八九民運，讓江紅所面對的死亡場景從天安門廣場上解放軍對學生的暴行，變為險些於偷渡過程被船員殺害的厄運。試舉江紅的其中一段作為敘事者向觀眾回憶過去的台詞如下：

我的名字叫江紅，我不存在。北京沒有我，巴黎也從來沒有過我。八年前，我跟我最愛的人一起離開中。「離開」是好聽的，正確的說法是「偷渡」。我們的路途遙遠，最後他沒有到。所有人都沒到，不知道為什麼只有我到。來到巴黎之後，我起先投靠了一些不熟悉的中國人，不久之後，我沒有辦法適應。我開始反感我在巴黎看到的所有中國人，不管是觀光客還是留學生，或者像我一樣的偷渡客。……我就是想隔離自己，在都市裡面做一個個隱士。⁵⁹

新的版本中，刪去了八九民運的設定，並轉而提出偷渡客的議題，還深化了江紅與其戀人之間的情感描述。這使江紅的國族身分被削弱，相較於前一版本對打著民運人士旗號招搖撞騙者的反感，江紅拒絕與中國人往來的理由變得不清楚。在新版本

⁵⁹ 賴聲川：《如夢之夢》（台北：中正文化，2013 年），頁 114。



中，江紅的困境是自身身分的消滅，不是無法「扮演中國人」，是「中國人」與否不再是個問題。就如她在面對是否要回中國的問題時是說：「回什麼家？我不存在，從中國出來的江紅已經死了，來到巴黎的江紅根本沒有存在過。為什麼到現在你還不懂？……在湖邊你也看到了，我過不了這一關。」⁶⁰如果以「看見自己」的湖邊橋段來看，新版本中江紅看見的是船難事件的景象。她無法回中國是因為無法過船難這關。船難與八九民運最大的差異在於，前者在劇中並不具備後者般的國族意涵，其發生更被描述為與個體情感相關，如下面這段江紅對五號說的台詞：

我們一起長大的。後來我去北京學美術，有一回他跑到北京來，跟我說：「妳看得到未來嗎？我們離開吧。未來在另外一個地方。我帶妳去」……最後在南斯拉夫海邊上了一艘小貨船。一百多人被塞進下面的船艙裡……他緊緊抱住我，叫我無論如何也要撐下去……他抱住我，把臉壓到牆壁上，我不知道他想幹什麼，他只是叫我撐下去，原來牆壁上有一個小洞，他要我從那裡呼吸。過了不知道多久，我醒來，好安靜，可是這是怎麼回事？所有人都死光了……我拉著他的手，說：「快醒來，快醒來，我們機會來了，我們走吧，我們走吧，我們到了……！」⁶¹

2013年版本在情感上延續並增強了固有的主題，更多地描述江紅與其戀人的關係，包括戀人帶她出走、讓她活下去，以及為她犧牲生命。「偷渡客」的設定看似強化了跨國移動的主題，但這個調整也使得對於中國身分的討論被削弱；畢竟當失去對母國的想像，國境的跨越與否就不再是個問題。此事作為江紅「說故事」來源的記憶，不再具有對於「中國」的代表性。

並且，刪去八九民運情節非但沒有使台灣觀眾遺忘這段歷史，反而使得他們的八九民運記憶被重新提起，評論人紛紛比較兩個版本的演出，並提出新版本的缺失。如紀慧玲提出：「（江紅）不再是為了爭取國家進步的個體反抗統治階層力量，相反

⁶⁰ 同前註，頁181。

⁶¹ 同前註，頁123。



地，反倒成了強化國家認同，人民才可免於漂流為世界移民的民族主義影子。」⁶²

吳岳霖則說：「江紅所蘊含的反抗精神被稀釋，她僅是偷渡客……她的男友本為自由民主而戰、而亡，變成窩囊地悶死船艙，最後殘留個人哀愁。」⁶³另一方面，他們也都將此轉變對應下半場中國商人王德寶將流落法國街頭的名妓顧香蘭接回中國，王德寶稱「中國不一樣了」，評論人以此指認當代中國國際地位的快速發展。再加上新版本改以中國演員為主體，他們於是有了詮釋視角由台灣轉向中國之感。

誠然視角的中國轉向是可能的，但是紀慧玲與吳岳霖的閱讀卻也同時反映了從西方觀點詮釋八九民運的傾向。江紅與其男友被評論描述為統治階層的反抗者、「自由民主」的追求者，這不免是從民主化作為現代國家發展的進程來著眼。但就當時的北京而言，學生們是從社會主義內部尋求體制的改革，對於統治者的反抗是少數極端分子的口號，而民主自由是學生們的諸多訴求之一。雖然 2000 年版本也強調江紅製作「民主」女神雕像，但她對八九民運的緬懷更聚焦於製作雕像的光榮感，還有廣場上群眾們熱絡、和諧的氛圍，自由民主並不是江紅曾喊出的口號。因此，將江紅及其戀人理解為某種「民主鬥士」是有疑慮的。另一方面，王德寶接回顧香蘭的情節在 2000 年版本已有，他在後續情節便諷刺地死於文革。所謂「中國不一樣了」，並不能代表創作者的觀點，而是該角色一時的空想。

對比賴聲川對《如夢之夢》情節的修改與劇評人的批評，可以重新思考雙方記憶八九民運的方式產生了怎樣的差異。在創作端，賴聲川的敘事觀點轉向中國，會弱化從台灣聽中國故事的「閾境性」。在接收端，台灣觀眾似乎也已較難以同屬中華文化的視角來閱讀這個故事，如評論者不會批評故事中刪除了中國國族創傷歷史。同時，以評論人為代表的觀眾也以政治化的方式來詮釋八九民運，並將之放入民主化歷史進程的脈絡中，是從普世價值的框架來記憶這段歷史。

無論刪去八九民運情節的合理與否，觀眾的反應已然表明八九民運固著於其記憶之中。即便在 2013 年的版本從頭到尾都未提到八九民運，但是不少觀眾卻回

⁶² 紀慧玲：〈從台灣穿越中國，一場語境迷夢《如夢之夢》〉。

⁶³ 吳岳霖：〈給／不給《如夢之夢》一個名字？〉，頁 84。



憶起這段歷史。看過此劇或知道演出情節的觀眾們在目睹台上的演出時，發現其與印象有所差異，並進而提出批評。過去的戲劇文本成為刪改版本上演時，觀看者理解演出內容的框架；這一框架本身使得觀看者即便未觀看到刪去的內容，仍然回憶起原有的段落，也就是八九民運敘事。因此，創作者的企圖與其修改的結果是相反的，八九民運記憶並未因刪除而被遺忘，反而是在台灣再現了中國境內的「看不見的屠殺」。

七、小結

《如夢之夢》中，江紅在五號的提問下展開對八九民運的回憶。這反映了台灣的閾境性，五號因為文化的親近性而能夠傾聽並理解中國的八九民運記憶。江紅也因為其瀕臨死亡的經驗，具有說故事的靈感與權威。然而，她並未因為訴說過去而從記憶的重擔中解脫，仍舊無法面對自己建構的中國身分。此劇透過國境的跨越使角色具有兼納多重可能性的潛能，不會因為過去的記憶而被鎖定於單一的身分認定之中。這也為江紅從八九民運記憶解脫找到可能的解方，並表現為她離去時對當下性的肯定。2013 年版本的《如夢之夢》則表現了創作者與觀眾在回憶八九民運的觀點上，於這十餘年間產生的位移，以及八九民運記憶無法透過刻意刪去而使觀眾遺忘的不可支配性。

《如夢之夢》的八九民運記憶始於「中國／台灣」親近而能相互闡發的關係，但透過跨時空的敘事框架，如江紅從北京到巴黎、諾曼第，最後從巴黎離開，她一次次的離開，使得她能夠具有多重的身分性，進而顛覆單一而限定的身分框架。因此，從兩岸的對話出發，卻超越了二元關係，《如夢之夢》使賴聲川的創作走向跨國的全球性視野之中。

2013 年版本的《如夢之夢》適逢台灣內部政治局勢動盪，這些外部條件的變化亦體現在劇場的記憶政治之中。觀眾對於該演出的批評反映其視角的台灣化，以及對於普世人權的觀照。八九民運的強烈政治意涵使得相關情節的刪除格外被問

題化，引起觀眾記憶八九民運的責任感。



第四節 結論

回顧世紀末賴聲川的劇場作品對八九民運的記憶框架，《我和我和他和他》仍未脫離「中國／台灣」的二元對立關係；在《如夢之夢》中，「中國／台灣」兩者彼此對話，進而打破兩岸的框架。兩齣戲雖然皆涉及兩岸之間的國族劃分與協商，並衍伸出對於八九民運的記憶。它們不侷限於單一的大寫國族詮釋，反而是透過鬆動過去記憶與當下行動之間的因果關係，而能夠賦予當下行動主體選擇的能動性。此外，這些八九民運記憶往往與劇中人的戀愛有關，這展示了當代兩岸個體的情感與記憶可能受到的政治化閱讀。男男女女之間的戀愛故事，被轉化為政治的喻體。

在理解與面對八九民運記憶的態度上，兩齣戲都對其失敗感到惋惜，但未執著於重新記憶這段歷史之必要。《我和我和他和他》中，八九民運作為革命性的記憶（另身）最終被放棄，而記憶的主體（簡、沈）也被取代，象徵著資本體制下理性秩序的勝利與反動歷史記憶的徹底邊緣化。《如夢之夢》展現一種身分的流動思維，使八九民運記憶不再依附於特定國族框架，轉而訴諸記憶歷史之責任與個體精神之超越的辯證。2013 年，在此劇的八九民運情節被刪除之後，記憶的倫理成為處理八九民運的核心命題。

第四章 左翼之眼： 王墨林劇場作品中的八九民運記憶



本章將處理台灣劇場常見八九民運相關作品的第三個時間段，即 2010 年代以後的兩個案例——王墨林編導的《荒原：致台灣八〇》（以下簡稱《荒原》）與《安蒂岡妮》。本章會先說明身為 1980 年代的左翼運動與劇場運動工作者的王墨林與八九民運的關聯，以及其在 2010 年代回過頭來以八九民運進行創作的基本背景。接著，針對兩齣戲進行文本分析時，會採文化文本與互文性的概念，分析它們記憶八九民運的方式，與面對其所定位下的八九民運的態度。最後本章藉由這兩齣戲的對照，提出王墨林左翼觀點下對於八九民運記憶的堅持。

第一節 王墨林的運動經歷與創作脈絡

在展開對於作品的分析之前，本節將先簡單介紹王墨林，尤其著重於他在 1980 年代的運動經歷，以及 2010 年代的創作脈絡。前者與他如何經驗八九民運的發生有關，後者則涉及他以八九民運為創作題材的背景。儘管本節是以戲劇文本為主要研究對象，但了解編導者的生命歷程卻有其必要性。在這兩個作品當中，編導者對演出的連結與介入，使兩者的邊界顯得模糊。如演出中王墨林都曾以畫外音的形式說話，且當中《荒原》常被認為是他自傳式的作品。因此在談這兩個作品之前，就不得不先簡述王墨林的生命歷程。

王墨林是台灣當代重要的劇場先驅，時至今日仍持續創作，以其反叛性的創作精神、批判性的思考方式而為人所知。他 1967 至 1971 年間就讀政戰學校影劇系，並隨後在軍中服役十年。1980 年代，他到日本學習劇場，並同時見證了當地的左翼社會運動。他返國後的 1985 至 1987 年在關懷社會底層的《人間》雜誌擔任記者，從而進入創辦人陳映真所帶領的左翼文藝圈。除了從事記者工作之外，王墨林



從日本帶回以民眾觀點呈現直接歷史材料的「報告劇」演出形式，組織《人間》相關成員演出報告劇，並從日本引介石飛仁《怒吼吧！花岡》(1986)。同時，他也與小劇場工作者黎煥雄等人合作，策劃《拾月》(1987)、《驅逐蘭嶼的惡靈》(1988)等。¹1989年《人間》停刊，隔年雜誌社相關人員組成「台灣民眾文化工作室」，期待繼續推動左翼文化時，他卻沒有繼續參與。王墨林在美學上已與《人間》有所分歧，轉而另組「身體氣象館」。他的美學「著重個體經驗解放的追求，是有意識地以要抗衡國家權力對個體存在經驗地壓抑」²，這種注重個體情感、身體前衛的反叛性態度，與當時《人間》內部「組織民眾以集體行動的思考」³有所不同。

1989年3月，王墨林就與田啟元討論並推動有關魏京生事件的《亡芭彈予魏京生》演出，⁴他後來也為此撰寫評論。⁵同年6月的六四事件，更是對於王墨林產生顯著的衝擊，黃雅慧如此描述：

他（王墨林）在日本認識到中國的社會主義革命，回到台灣之後在《人間》期間對於社會主義充滿嚮往，但1989年的六四天安門事件中得知中共確實鎮壓學生的訊息傳來之後，他對於社會主義中國的想像也隨之產生現實性的質疑，在思想上一度失去方向，陷入虛無。⁶

根據筆者對於王墨林的訪問，也得知他確實認為八九民運對其左翼路線有所影響。他在事件發生後的10月去北京拜訪天安門廣場，隨後長年試圖理解當時發生的事情。八九民運使他對於社會主義所建立的國家產生質疑，但他沒有因此不再追求公平的烏托邦社會，而是重新整理國家與自己的對抗關係，可以說這影響他後來走向

¹ 關於台灣1980年代的左翼劇場發展歷程，詳見韓嘉玲：〈80年代左翼文化下的民眾劇場〉，《思想》第36期（2018年12月），頁1-45。

² 此為李哲宇根據王墨林的文字論述與劇場活動所說，詳見李哲宇：《做為社會行動的劇場：台灣「民眾—劇場」的實踐軌跡（1980年代-2010年代）》（新竹：清華大學社會學研究所博士論文，2019年），頁125。

³ 同前註，頁121。

⁴ 黃雅慧：〈「戒嚴」身體論：王墨林與80年代小劇場運動〉（新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2014年），頁64。

⁵ 王墨林：〈台灣「政治劇場」的神話與現實〉，頁97-106。

⁶ 黃雅慧：〈「戒嚴」身體論〉，頁67。



無政府主義。⁷

王墨林長年以來關注冷戰、戒／解嚴體制相關的議題，2010 年後，他「創作」的歷史框架更擴大且逐步地聚焦於亞洲冷戰戒嚴史」。⁸除了同年首先推出處理台灣 1980 年代左翼知識分子的《荒原》之外，具有代表性的是他一系列的「冷戰三部曲」⁹，包括《安蒂岡妮》、《脫北者》(2017)、《雙姝怨》(2019) 等，當中有提及八九民運的就是《荒原》與《安蒂岡妮》。當王墨林要整理冷戰／戒嚴的歷史時，二十幾年後的他重新提起了八九民運。

如先前所說，王墨林的作品常著重個體經驗對於國家權力的反抗性，更表現為異質性的身體經驗對國家體制的質疑。當他處理八九民運的記憶時，這種個體經驗的異質，也呼應本文以異質性的記憶所繫之處進行的提問。《荒原》與《安蒂岡妮》分別提供了兩種記憶八九民運的可能觀點，以下將分而論之。

第二節 幻滅與救贖：《荒原》中的八九民運記憶

《荒原》是王墨林的創作更聚焦於亞洲冷戰之後，談及八九民運的第一部作品。本節將在說明此劇的背景之後，藉由演出錄影¹⁰與劇本作為研究材料進行分析。先以文化記憶理論討論劇中人與歷史記憶的互動模式，並檢視其虛無史觀成因。再來描繪八九民運在劇中人記憶中的意義，並了解角色們所面臨的記憶困境。最後，透過對於歷史救贖的辯證，試著探問此劇提出的面對虛無歷史的態度。

⁷ 王墨林訪談，2025 年 3 月 8 日，台北古亭。

⁸ 劉雅芳：〈「亞洲冷戰戒嚴史劇場」的聲音政治與歷史回聲：王墨林與王明輝《再見！母親》的聲響實踐〉，《PAR 表演藝術》第 357 期（2023 年 12 月），頁 89

⁹ 詳見王墨林：〈回望歷史——王墨林「冷戰三部曲」身體像〉，《PAR 表演藝術》第 357 期（2023 年 12 月），頁 96。

¹⁰ 王墨林導演：〈[Etat Archive-王墨林系列 11]《荒原——致台灣八〇》，2010/12/17-12/19，實驗劇場〉，《ETAT Archive》(2018 年 1 月 16 日)，<https://youtu.be/iEEmzo9KzBQ?si=5ob1qAzaBIVR6HAO>，讀取日期：2025 年 6 月 3 日。



一、前言

王墨林編導的《荒原》由五節芒劇團¹¹2010年12月17至19日於國家戲劇院實驗劇場演出，為該年度兩廳院「新點子劇展」的最後一檔作品。同劇名所提示，劇中台詞部分取自湯瑪斯·史登斯·艾略特(Thomas Stearns Eliot)的長詩《荒原》(*The Waste Land*)，但已然轉換為台灣的語境，在敘事情節上可以視為全新的作品。此劇試圖從2010年的當下，回憶1980年代的社會運動經驗，而八九民運的發生就是當時的重要外部事件之一。

如前所述，王墨林自從加入《人間》以後，長期作為1980年代台灣社會運動的參與者，此劇與他的生命史有密不可分的關係，他自述：「首先我們必須注意到這齣戲，幾乎是以王墨林自己的寫照為中心主題。劇中兩位主角，均要經過一種與王墨林在生命抉擇中相似的掙扎與醒悟。」¹²王墨林作為創作者，以其自身的形象明確投射於演出之中。

劇中兩名主要角色分別為柱子(李天柱飾)與阿彬(陳文彬飾)，兩人是1980年代的左翼知識分子，積極從事社會運動。解嚴後，阿彬加入又左又獨的民進黨新潮流系，進入政府體制；柱子加入又左又統的勞動黨，持續在社會抗爭。兩人因路線分歧而分道揚鑣。多年後兩人重逢，此時前者罹患攝護腺癌，後者罹患帕金森氏症；在死亡將臨之時，兩人於柱子堆滿舊報紙的地下室空間，重新爬梳解嚴之初的抗爭經驗。

從語言的層面來看，此劇有三種策略。首先是兩人的台詞大部分改寫自艾略特的詩句，除了長詩《荒原》之外，至少包括〈焚燬的諾墩〉("Burnt Norton")、〈空洞的人〉("The Hollow Man")與〈普魯弗洛克的情歌〉("The Love Song of J. Alfred Prufrock")等，詩句被重新編排、拆解結構，並編入劇中台詞。其次，是兩人口中

¹¹ 田啟元於文化大學話劇社的學生後另組的劇團，與王墨林屬一次性的合作。

¹² 王墨林：〈關鍵字：「荒原」之註〉，五節芒劇團：《荒原》(2010年12月23日)，https://www.facebook.com/148481245201866/photos/a.149591045090886/152326674817323/?type=3&mibextid=wwXIfr&rdid=4om8k3fGRiCxnQg3&share_url=https%3A%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2F1BH86CUhWM%2F%3Fmibextid%3DwwXIfr#，讀取日期：2025年6月3日。



對於 1980 年代社會運動的回憶，當中夾帶當時真實事件經驗，也帶出確實存在的。此劇透過改編文本與真實事件的交錯，構成亦虛亦實的敘事風格。最後，除了兩人的對話之外，還有三名年輕歌隊在旁演唱，表現出一種新世代的、未經歷 1980 年代者的觀點。他們的歌聲穿插於各場之間，使得觀眾反覆產生疏離的感受，意識到自己對於演出的觀看。¹³

過去關於此劇評論的焦點主要集中在陳界仁所設計的舞台、演員與歌隊的聲音表現、王墨林與作品之間的關係，以及面對劇中困境的救贖可能性等。¹⁴先行研究較少觸及八九民運，一般是將演出放在台灣 1980 年代的時代背景脈絡下來看待。以下針對兩篇涉及本文關切的重點——八九民運與歷史救贖——的研究做回顧。

黃雅慧的碩士論文《「戒嚴」身體論：王墨林與 80 年代小劇場運動》因而值得注意，雖論文談到此劇的部分不多，但特別處理到八九民運的定位。她的論文研究王墨林的左翼路線及其劇場實踐，她除了指出此作品有別於王墨林過去的作品，是從知識分子的視角進行反思之外；更點出《荒原》所表現的三種焦慮：「轉向體制」、「身分認同」與「理想喪失」。尤其「理想喪失的焦慮」所指的便是八九民運對台灣左翼知識分子的影響，以及到了 2010 年又該如何處理當年曾有的理想的提問。

¹⁵ 黃雅慧雖點出了八九民運對此劇的意義，以及此事件對左翼知識分子的打擊，卻因篇幅有限而寫得較為簡短。

另外，郭亮廷的《歷史從未終結：王墨林與陳界仁的解放地誌學》一書中，從新自由主義底下的歷史終結論著手，將《荒原》視為王墨林在劇場回應這一現況的方式之一。書中雖也談八九民運，但他是將這段歷史放進新自由主義發展的脈絡之中，著重新自由主義如何消弭異質性的存在。此外，郭亮廷以班雅明的〈歷史哲學

¹³ 如李覺遲：〈在世界中心呼喊「幹」！——我的「荒原」讀劇心得（上）〉，《戲劇、文學、詩歌與電影》（2011 年 2 月 10 日），https://leedelate.blogspot.com/2011/02/blog-post_4745.html，讀取日期：2025 年 2 月 19 日。

¹⁴ 如傅裕惠：〈這樣太孤寂，太文明——評五節芒劇團《荒原》〉，《PAR 表演藝術》第 218 期（2011 年 2 月），頁 98-99；鍾喬：〈舞場裡的骷髏〉，《PAR 表演藝術》第 218 期（2011 年 2 月），頁 96-97；趙川：〈革命、青春和一種政治劇場 王墨林《荒原》觀後〉，《典藏今藝術》第 221 期（2011 年 2 月），頁 97-100。

¹⁵ 黃雅慧：《「戒嚴」身體論》，頁 109。



論綱》(“Über den Begriff der Geschichte”) 中的「新天使」概念去分析「救贖」的可能性。¹⁶本文會在討論到此劇中的救贖時，參酌其他有關救贖的劇評，並以文化記憶研究的理論，再做深入的分析。

二、剪報：歷史虛無中的記憶行動

《荒原》的故事設定在一間地下室，舞台上由鐵架搭建而成，上面布滿舊報紙，除此之外幾乎什麼也沒有。空間裡只有一名男子「柱子」，他孤身一人在此活動著。以下將說明過去論者如何解釋劇中世界，並提出記憶研究的觀點來回應。

劇中，兩名角色始終沉浸在 1980 年代的回憶之中，歷史對他們而言自從該年代之後就已經停止，當下的意義幾乎全然建立在過去的記憶之上。究其根源，可以從柱子的這句台詞說起：

腦袋裡對美國的想像，不一樣還是老大哥嗎？對社會主義國家的想像，不一樣還是批評他們不夠現代化嗎？戒嚴後不過就消除了對萬惡共產黨的一點恐怖而已，我們根本跨不過解嚴跟戒嚴、新與舊、過去與現在的鴻溝，既然跨不過去，我們只能在原地不動。¹⁷

這段話指出 1987 年以後台灣政治的結構沒有實質的改變，解嚴不過是戒嚴的延續，並沒有真正意義上的新局勢。台灣對於美國，乃至於整個全球政治局面的想像沒有改變，還是冷戰的延伸。其所提出的觀點毋寧是歷史的停滯。當「過去」和「現在」都還是被以「過去」的方式記憶與想像，那麼「現在」也沒有走出「過去」。所謂的「新」跟「舊」之間的無法跨越，也表示自詡為「新」的論述不過是「舊」的重複。這些說法反對了台灣在解嚴後走向自由、民主的線性、進步歷史敘事。

郭亮廷將此現象放入王墨林的創作脈絡，以及全球冷戰與戒嚴局勢的發展之中。他將王墨林的「小劇場已死」說、法蘭西斯·福山 (Francis Fukuyama)「歷史

¹⁶ 郭亮廷：《歷史從未終結：王墨林與陳界仁的解放地誌學》(新北：班馬線出版社，2025 年)，頁 135-143。

¹⁷ 王墨林：《荒原》劇本，未出版，王墨林提供，頁 5。



「終結」說與湯馬斯·佛里曼 (Thomas L. Friedman) 「世界是平的」(The world is a flat, 郭亮廷將之轉譯為「地理的終結」) 說三者並置，並視之為新自由主義在全球的展現。他認為《荒原》回應此思路，並提出修正：「王墨林／柱子在這裡既同意又反對了福山的歷史終結論。是的，歷史終結了，指是歷史終結的時間點被提前了，挪移到全球冷戰架構和兩岸分斷體制確立的 1950 年代。」¹⁸於是，當《荒原》作為「冷戰－戒嚴」歷史的一環帶來絕望和虛無感，歷史的終結提前也意味著絕望與虛無感的深化，因為它們將永遠持續下去。

然而，不可忽視的是，在舞台上仍有一名角色持續行動著，他持續翻找著遍地的報紙。「報紙」作為一種記載新聞的媒介，一旦時間過去就成為廢棄物。阿萊達·阿斯曼將諾哈「記憶所繫之處」的概念歸於「功能記憶」(Funktionsgedächtnis)，並提出同樣由檔案構成的另一種「回憶空間」(Erinnerungsräume)——「存儲記憶」(Speichergedächtnis)。「功能記憶」有人記得，積極持續地運作，形成敘事而為人不斷回憶；「存儲記憶」雖不被記得，與現實失去有生命的聯繫，但被保存於檔案之中，隨時等待被回憶，具有成為未來的功能記憶的潛能。¹⁹除了以上兩者，阿斯曼還提出了檔案之外的「保存式遺忘」(Verwahrensvergessen)。「保存式遺忘」包括痕跡、殘留、遺留物，它們超出人類所能回憶的範圍，而只剩下純粹的物質性。²⁰如果將劇中的報紙視為存儲記憶的文字化媒介，整個舞台就是 1980 年代社會運動參與者「回憶空間」的實體化。記憶被以空間化的方式收藏於物質性的媒介之中，而柱子在舞台爬上爬下剪下報紙，就像是不斷試圖捕捉過去的瞬間。柱子在「廢棄物」當中找尋記憶，像是試圖使「保存式遺忘」成為「存儲記憶」，追尋一種未來可能回憶的狀態。似乎對於生命而言，這已是最積極的作為，否則只能單純等待，等待死亡的到來。這會使一切都顯得虛無。簡言之，柱子的攀爬與剪紙是全劇最為根本之記憶行動。

¹⁸ 郭亮廷：《歷史從未終結》，頁 138。

¹⁹ 阿斯曼：《回憶空間》，頁 146-156。

²⁰ 同前註，頁 476。

《荒原》對於將解嚴視為自由化、民主化進程的歷史敘事進行質疑，這即是對於主流「功能記憶」的否定，拒絕承認官方記憶的正當性；但兩名角色又無力提出新的「功能記憶」，因此難以批判和顛覆官方記憶，就只能陷入永恆虛無之中。

三、虛無的起源：1980 年代的烏托邦

接著，要將時間往前推到 1980 年代，說明當時的記憶與行動之間的關係，以理解記憶為何成為無法回憶的歷史，還有運動理想性內部的缺失。2010 年的阿彬和柱子所陷入的是在意識到行為的責任來自自身之後，無法面對其所帶來的焦慮狀態。1980 年代的他們不斷投入社會運動，只要有人高喊某種口號，就可以馬上加入行動。柱子這麼說：「政客像是個戀屍癖，他們每喊一次政治口號，就是想提醒我們要記憶什麼，就好像把腐肉當做高潮的春藥吃一次，一次又一次的高潮，終於把自己搞得虛脫至死。」²¹歷史及其記憶是政治的工具，被政治人物一再操作，只要有人呼喊就會有人回應；從記憶到運動的思考成為一種習慣，被內化而不被質疑。驅使劇中這一群 1980 年代的左翼知識分子願意投入的「烏托邦」，是一個實踐社會主義理想的社會，並以列寧的十月革命作為典範。此社群形成於《資本論》的左派讀書會內部，他們主張安那其主義與革命運動，其具體行動就是兩名主角共同參與的遠東化纖罷工事件。然而到了 2010 年，柱子回憶道：「八〇年代的反抗記憶漸漸變成了一灘臭水，大家唯恐避之不及」。²²此時左翼知識分子不再能依賴過去「記憶－行動」的習慣，不能再讓自己免於思索，必須面對自身作為行動者的責任。

在這裡先回過頭來看 1980 年代「記憶－行動」機制的成立，是依賴一種相互檢測的機制而運作，以下列對話為例：

柱子

……在那個年代，一堆問題讓你時時刻刻都在準備隨時回答，是一種忠誠度

²¹ 王墨林：《荒原》劇本，頁 5。

²² 同前註。



的審查嗎？還是維護共同體的純粹度呢？

阿彬

我們很容易懷疑對方是一個出賣者，也很擔心自己是一個被出賣者，於是就更嚴苛地要求對方的血統純淨，也就更警戒地提醒自己匪諜就在你的身邊。²³

1980 年代隱性的相互監控使每個人都擔心被出賣，他們需要不斷證明自己的清白，證明自己仍在一個共同體的社會之中，讓自己有穩定的身分以免於不安。就像劇中柱子所描述的一名南部本省人林木材：「他只有這樣不停地談，不停地『幹譙』，才能清除被國民黨遞奪的身分，他要在俗世裡洗淨的是那個令他惶惑的稱謂」。²⁴參加社會運動是社運人士為自己爭取身分正當性的方法；記憶被功能化，變為操作的手段。

總之，這樣一套行為模式其實是以反覆的行動，來逃避對於自己能動性的焦慮。1980 年代社運青年的自我審核看似是相互的質疑，實則是對於既存社會框架的依附，也是對自身可能性的限縮。他們找上社會主義的烏托邦，使得心靈得以暫居而致安定，並極端地認為這是自己唯一的可能性。然而，若是揭開烏托邦的表相，會發現底下早已是千瘡百孔。

四、定位八九民運：烏托邦的毀滅

在《荒原》中，儘管八九民運是發生在北京的國家暴力，摧毀的卻是 1980 年代台灣左翼知識分子的浪漫理想。六四事件以其絕對的、純粹的暴力，將生命政治的根本殘酷直接展示，其暴力的裸露與不加掩飾使左翼知識分子根本無從逃避，不得不直面原以為是革命理想實踐的中共政權的不正義。以下以具體台詞為例：

阿彬

……我們以一點點的忍耐堅持著，一直堅持到一九八九年六月四日凌晨兩

²³ 同前註，頁 6。

²⁴ 同前註。按：「遞奪」應為「褫奪」之誤。



點二十分。

柱子

我問雜誌社的同事李文吉，他剛從北京趕回台北，你看見殺人了嗎？他點點頭，我愣了一下就哭了一聲出來。社會主義一下子讓我撲了個空，心頭有點慌，有點不知所措。²⁵

柱子所在意的重點是解放軍是否殺死人民，當答案為否定時，意味的是保護人民的解放軍已背棄建軍初衷。中共作為社會主義國家的實踐，也背棄其建國意識形態的本質。柱子以下這段話更為直接：

那麼，歸根到底，是不是值得？是否值得當柏林圍牆倒下了！當列寧雕像被吊起來！當天安門流下了鮮紅的血！我仍然可以甩出一句話：我堅持對社會主義的信仰！²⁶

這段話將東西德統一、蘇聯解體、六四事件等一連串冷戰終結的重大事件並置，它們分別代表社會主義在德國、蘇俄、中國等地紛紛失敗，就連共產主義的標誌性領袖列寧也失去其領導地位，這意味著左翼理想社會的實現不再可能。而八九民運是整個 1980 年代冷戰體制中，社會主義理想性瓦解的標誌之一。

最後再補充說明的是，社會主義的瓦解不止於此，劇中柱子看見原本中共開設全國大會的會址變成了商場。如郭亮廷所說：「革命的遺址已經被改造成資本主義的新天地，社會主義沒有修補任何東西」²⁷，社會主義的典範遺址被新自由主義收編，成為多元景觀的一部分。社會主義在中國的地位被資本主義所取代。

當烏托邦被摧毀，兩名角色都陷入了一種求生不得、求死不能的困境之中。柱子罹患巴金森氏症，逐漸失去記憶而不斷透過剪下舊報紙，保存對過去的紀錄；阿彬則罹患攝護腺癌，失去生殖的能力，不再能夠期待未來。死亡來到他們面前，但又還未發生，歷史走到了終結點。

²⁵ 同前註，頁 9。

²⁶ 同前註，頁 10

²⁷ 郭亮廷：《歷史從未終結》，頁 139。



五、記憶的互文性：從左翼知識分子到艾略特

從文本的層次來看，此劇呈現了層層引用前人作品的現象。如果說柱子所維繫的「存儲記憶」是「記憶的記憶」，前文本亦可理解為「文本的記憶」。透過分析文本的記憶，以下試著打開此劇更多層次的記憶意涵。

阿萊達·阿斯曼提出「文學文本」(*literarische Texte*)與「文化文本」(*Kulturtexte*)的概念，²⁸前者是在文字發明之後應運而生，將文字視為人類記憶在身體之外的一個儲存空間。相對於大腦的有限性，文字的發明極大地擴張了人類記憶的尺度。文化文本則是文學文本在符號與歷史上濃縮、經典化之後的產物，²⁹如《聖經》即是典型的案例。文化文本能夠與外於文學的其他人類價值體系連結，埃爾說：「文學這個符號體系的文本會被作為文化的功能記憶的存儲媒介來接收」³⁰，作為文化文本的文學作品是文化的儲存媒介。文化文本的價值在於，它能夠促進文化的同一性，並推動社會的內聚力。³¹

如前所述，文學文本具有記憶的功能，這種文本指向前文本的過程會引起互文的現象。也正是互文的現象使得文學文本得以有儲存記憶的空間。德國文學理論研究者雷娜特·拉赫曼(Renate Lachmann)以互文性的概念來描述「(文學和非文學)文本之間在形式上和語義上的這種接觸和交叉關係」³²，即所有的文本都與其他文本有所聯繫，沒有一個文本是獨立存在，因此必須放置在文本之間的脈絡下來閱讀。正是在文本與文本之間展開的記憶空間使文本得以儲存，進而能被提取、再現。拉赫曼認為寫作的行動讓文本間的既定空間可被跨越，並產生三種互動的模式：參與、轉義、改寫。參與指的是文本之間的對話，轉義指的是與原始來源未完全脫離的狀

²⁸ 阿萊達·阿斯曼(Aleida Assmann)著，張碩譯：〈什麼是文化文本〉，收入阿斯特莉特·埃爾、馮亞琳編：《文化記憶理論讀本》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁131-141。

²⁹ 阿斯特莉特·埃爾(Astrid Erll)著，呂欣譯：〈文學作為集體記憶的媒介〉，收入阿斯特莉特·埃爾、馮亞琳、馮亞琳編：《文化記憶理論讀本》，頁238。

³⁰ 同前註，頁239。

³¹ 同前註，頁238。

³² 雷娜特·拉赫曼(Renate Lachmann)著，李恭忠、李霞譯：〈文學的記憶性和互文性〉，收入阿斯特莉特·埃爾、安斯加爾·紐寧編：《文化記憶研究指南》，頁373。



態，改寫指的是直接侵占文本而使原出處無法辨識。³³

艾略特的詩作本身既是文化文本，同時也是高度互文性的作品。如以《荒原》一詩作為代表，詩中的文句來自前人文字的剪裁、拼貼，並引用冷僻典故，是經由美國詩人、評論家埃茲拉·龐德（Ezra Pound）的整理與大量刪減，才成為如今可見的詩篇。《荒原》艱澀難懂，又仰賴大量註釋，其象徵元素主要取材自《從儀式到傳奇》（*From Ritual to Romance*）與《金枝》（*The Golden Bough*），也引用《聖經》、《神曲》（*Divine Comedy*）等典故。《荒原》被視為一戰後現代世界精神文明的萎靡象徵，但它同時也提供了救贖的希望。《荒原》是極其複雜的詩作，本文並不會針對其互文性進行詳細的分析，僅會擷取其與王墨林《荒原》中有關的一小切片，試說明王墨林的寫作手法及在改寫過程中八九民運的意義轉變。

以艾略特的《荒原》所引用的基督教文明重要典故為例，其故事大抵是：騎士為解決因國王（基督的化身）的生殖困難所導致的土地荒蕪，啟程追尋聖杯以治癒國王並復育土地。³⁴王墨林的《荒原》同樣呈現阿彬的攝護腺癌乃至於世界的虛無，並從未放棄追求社會主義的烏托邦。也就是說，從艾略特的《荒原》所暗喻的戰後人類文明的荒蕪，可以帶出「追尋聖杯—追尋烏托邦」與「生殖困難—攝護腺癌」的對應關係。這所開展出的是基督教文明、戰後的現代世界、1980 年代末的社會主義，這三個時空之間的相互指涉。³⁵

再比如此劇反覆提及的左派教授余顧之，他因為膽囊癌而死，其死亡被視為社運年代的終結。這個角色實則出自艾略特描寫現代人精神空虛的詩作〈空洞的人〉的題銘：「顧茲先生——他死了」³⁶（Mistah Kurtz-he dead）。〈空洞的人〉的這句話又是引用英國作家約瑟夫·康拉德（Joseph Conrad）描寫帝國主義非洲殖民的小說

³³ 同前註，頁 377-378。

³⁴ 詳見葉維廉：〈《荒原》與神話的應用〉，《《荒原》·艾略特詩的藝術》（台北：國立臺灣大學出版中心，2018 年），頁 73-88。

³⁵ 基督教文明與共產極權制之間在根本結構上實具有繼承關係，可參考許成鋼：《制度基因——中國制度與極權主義制度的起源》（台北：國立臺灣大學出版中心，2024 年）。

³⁶ T. S. 艾略特（Thomas Stearns Eliot）著，鄭樹森譯：〈空洞的人〉，收入陳映真編：《諾貝爾文學獎全集 24》（台北：遠景出版事業公司，1983 年），頁 69。

《黑暗之心》(*Heart of Darkness*)，是一名黑人男孩所說出的話，講述象牙經銷代理人顧茲先生的死亡。根據台大外文系教授李鴻瓊的說法，可將顧茲先生理解為「最符合歐洲現代發展的典型」，其死亡意味著「永遠得不到信念的拯救了；而現代社會的發展也只怕永遠見不到光亮了。」³⁷王墨林《荒原》中余顧之的死亡，也表達了類似的對於現代世界的終結觀點。從「Mistah Kurtz」到「余顧之」，這個角色既延續了康拉德所建立的角色形象，又在劇中被描述為 1980 年代的運動領袖，阿彬、柱子都是其繼承者，其死亡成為舊時代終結的象徵。

倘若將柱子翻找、剪裁報紙的行為，視為賦予存儲記憶重新被記憶可能性的行動；那麼兩人台詞中不斷援引前文本，前文本作為文本之潛在記憶，亦在兩人不斷以話語述說的過程中，反覆重新獲得被記憶的機會。也就是說，劇中角色的行動與話語雙雙導向了救贖到來的可能性。如葉維廉對艾略特的詮釋：「把現代生活的事情與古代神話的事件相連或並置，使人突悟其間的相似性而又帶有遞然／截然不同的涵義……把原是瑣碎的、受時空限制的現代事件呈現永久的意義。」³⁸艾略特以互文的手法重新詮釋前文本，是將對古代神話的記憶儲存於當代文本之間，並賦予其永恆的意義。王墨林的《荒原》又一次對於艾略特及其前文本的連結，文本與文本之間形成網絡，並具有提供劇中人的記憶持久意義的可能。

六、彌賽亞時刻：記憶的救贖是否可能

「救贖」是評論者探討此劇時常觸及的命題，他們多對其有效性持負面觀點。此劇文學顧問林克歡提問：「用一種歷史悲觀主義代替對玫瑰園（天堂或美好社會）的設想，在失望中麻痺自己，真的能夠獲得自我救贖？」³⁹黃雅慧則說：「似乎難以使用『救贖』來理解《荒原》這個作品」。⁴⁰郭亮廷雖然把此劇稱為「王墨林版本的

³⁷ 李鴻瓊：〈「克茲先生，他死了一百年了」：論康拉德的《黑暗之心》中的末世寓言〉，《中外文學》第 28 卷第 6 期（1999 年 11 月），頁 225-226、238。

³⁸ 葉維廉：〈《荒原》與神話的應用〉，頁 74。

³⁹ 林克歡：〈絕望之為虛妄 正與希望相同〉，《PAR 表演藝術》第 218 期（2011 年 2 月），頁 95。

⁴⁰ 黃雅慧：〈「戒嚴」身體論〉，頁 109。



班雅明〈歷史哲學論綱〉，但認為「演員所渲染的感傷詩意和懷舊情緒，卻令整齣戲無法下探到應有的深度。」⁴¹然而，當本文並不在意此劇整體性的戲劇處理是否有效，而關注八九民運的歷史再現本身時，或能提供新的閱讀路徑。在本文的提問下，重點不在於此劇的結果，而在於其目的；即便結果未必能真正救贖，但仍可思考王墨林如何期待歷史記憶的救贖，即此劇記憶八九民運的態度。

在此可再次回到從文本作為記憶儲存空間的角度來看，此劇亦透過前文本提示救贖的可能性。王墨林的《荒原》中反覆出現死亡、屍體的意象，以及角色們對於死者復生的期待，如在序場柱子就宣告：「我會把所有的記憶聚合起來，支持我的斷垣殘壁不至倒下去。」⁴²顯示其對於記憶救贖的期待。艾略特的詩作本就常被認為是在處理人類如何感知上帝，完成救贖的問題，如葉維廉所說：「《荒原》詩中主要的題旨之一的『死而再生』，基督教最重要的觀念，便可以追溯到原始時代有關植物與繁殖的儀式與神話，在這裡，一個得勢的神話（耶穌復活）實在是一個已失勢神話的翻新。」⁴³前文提到基督教文明、戰後的現代世界、1980 年代末的社會主義三者相互指涉，當艾略特以基督教的救贖作為面對戰後世界的方法時，相應的策略也能對應到 1980 年代的左翼運動社群。在劇中，列寧被描述為當時左翼運動的典範，並以其雕像被吊起來象徵社會主義偶像的殞落。⁴⁴然而，社會主義烏托邦即便終結，還是可能回歸。死亡未必指向終結，也可能是一種開始的契機。

接著要提問：誰有成為彌賽亞的潛能？也就是，誰能夠建立新的歷史認識，進而拯救過去？他可能是兩名角色自身，或者是觀眾，是任何人。就如班雅明所說：「我們也跟所有的前人一樣，都被賦微弱的、『過往』所要求的救贖力量。」⁴⁵（粗體為原書所加）他所說的彌賽亞時刻指向未來，並且每一個人都有可能成為救贖的彌賽亞。班雅明語意下的「救贖」於記憶層面上的意涵，在於其能援引過去每一時

⁴¹ 郭亮廷：《歷史從未終結》，頁 139、155-156。

⁴² 王墨林：《荒原》劇本，頁 1。

⁴³ 葉維廉：〈《荒原》與神話的應用〉，頁 74-75。

⁴⁴ 王墨林：《荒原》劇本，頁 1。

⁴⁵ 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，莊仲黎譯：〈歷史的概念〉，《機械複製時代的藝術作品》，頁 215。



刻。當柱子在鐵架上爬上爬下，他的行動使拯救歷史的彌賽亞每一時刻都可能降臨。他仍然持續地嘗試記憶，使得物質化的過去反覆被拉回到「存儲記憶」之中，兩人台詞在文本與前文本之間的來回亦是如此。雖然這些過去都沒有被有意義地記得，不具有顛覆性的力量。但是這樣在虛無中肯定過去的行動，已經足夠使得記憶的救贖在未來成為可能。

阿萊達·阿斯曼曾描述三種記憶的形式：如實再現過去的「記憶」(*Memoria*)、主觀想像過去的「回想」(*Erinnerung*)，以及無主體性的「冥憶」(*Anamnesis*)。「冥憶」被描述為一種具治癒力量的回憶形式，它是去個人化的，「不接受主動的使用；它的『永恆時刻』來臨的時候全然不受控制、出人意料，它會在由回憶有意識地編織的身分認同的織物上撕出洞來。」⁴⁶可見阿斯曼所說的冥憶具有抵抗基於身分認同所建構的主觀記憶的功能，甚至有救贖的可能性。

這樣的說法呼應了班雅明對於救贖的描述，並且拓展了救贖在記憶方面的意義。如果說從「廢棄物」到「存儲記憶」是創造記憶的未來可能性的機會，這個未來的機會就是「冥憶」的時刻。在那個靈光乍現的瞬間，「是神性進駐人類靈魂的時刻。這是純粹的此刻，在這種時刻裡時間的傷口得到療治。」⁴⁷更加深刻而直接的記憶自然地湧現，並且能夠使創傷的記憶得到治療。也如班雅明所描述的猶太人：「對不准探問未來的猶太人來說，未來卻不是同一性質、且空洞的時間，因為，未來的每一秒都是彌賽亞可以穿越並顯現的小入口。」⁴⁸對於阿彬與柱子來說，只要烏托邦沒有被放棄，未來就還不是同質空洞的時間，彌賽亞隨時隨地都有可能穿隙而至。

在全劇尾聲，阿彬離開地下室之後，柱子不小心失去重心而跌落，報紙堆砸在他身上，同時也揭開了舞台上方報紙所遮住的氣窗。自開演以後，首次有一道光圈如同窗外的陽光般，照射在柱子身上。但如果從「冥憶」所開展的閱讀來看，全劇

⁴⁶ 阿斯曼：《回憶空間》，頁 114。

⁴⁷ 同前註，頁 116。

⁴⁸ 班雅明：〈歷史的概念〉，頁 229。



最後一個畫面正是以一個短暫的空拍，提示當下的畫面具有成為永恆的潛能，這種片刻得以成為永恆的想像，恰恰暗示了救贖的可能性。此時柱子籠罩在光圈之中，舉頭向上仰望、單手微微上揚。表現有什麼事物若有似無地在舞台上方被他觀看著。這指向某種可能到來，也可能沒有到來的，曖昧的救贖時刻。而救贖時刻之所以每一刻都有可能到來，豈不是因為每一刻都處於曖昧的狀態？更重要的是，本文關注的不是角色有沒有被救贖；當重點被放在八九民運歷史如何被記憶的時候，問題在於此劇是否期待救贖的發生。我認為答案會是肯定的，全劇最後的畫面就回答了這一點。

七、小結

綜上所述，王墨林的《荒原》所呈現的是回憶而不可得的虛無世界，其成因是角色們在八九民運為代表的社會主義危機中，不得不面對心目中烏托邦的崩塌。這使得人無法仰賴超越性的理想以逃避自我的本質實在，必須面對自身的責任與存在的虛無，這是令人焦慮的。一直到全劇結束，面對記憶並沒有使角色得到心理救贖，反而是一再提醒生命本質的無意義。儘管救贖是否可能是有待討論的問題，但至少《荒原》處理歷史的態度肯定了這樣的可能性。

此劇悲觀地看待歷史，對未來仍抱希望。劇中八九民運記憶雖然使人陷入焦慮之中，但人若不面對自身的存在焦慮，則難以獲致真正的自由。劇中仍然肯定物質化的過去與存儲記憶的潛能，期待「冥憶」時刻的到來，對歷史的持續召喚即成為對未來的承諾。這是對於過去歷史的持續影響力的肯定，使得人在面對過去的時候能夠保持謙虛自制的態度，而能從一味解構的虛無之中走出。也就是說，此劇透過拒絕放棄記憶的剪報行動，從而肯定過去對當下的影響力，於是讓八九民運以降的歷史有可能不再虛無。

第三節 記憶之必要：《安蒂岡妮》中的八九民運記憶

繼《荒原》之後，王墨林的另一作品《安蒂岡妮》再次從左翼觀點改編經典文本，並在此過程中也觸及了八九民運記憶。本節將先說明此劇的創作背景，接著以劇本與錄影檔⁴⁹為材料進行文本分析。先處理劇中的戲劇行動如何被理解為記憶的形式，並用文化記憶理論提出文本如何聯結中、台、韓三國的戒嚴經驗，以及當中怎樣凸顯八九民運記憶的關鍵位置。最後，處理此劇如何以「愛」與倫理的態度面對其定位下的八九民運記憶。

一、前言

2010 年，王墨林便開始與韓國「戲劇遊樂場 SHIIM」⁵⁰合作，當時首先推出的是與韓國全泰壹及工人運動有關的作品《再見！母親》。2013 年，雙方第二度合作，才推出了本文所研究的《安蒂岡妮》，此劇於 9 月底在台北牯嶺街小劇場、10 月初於釜山空間劇場演出。另外，《安蒂岡妮》劇組還與同年 9 月中在牯嶺街小劇場的畫展：「洪成潭版畫展——光州五月民眾抗爭事件暨紀念台灣黃榮燦」進行合作，除了私下的創作交流外，也一起推出洪成潭詩作的朗誦會等公開活動。

王墨林編導的《安蒂岡妮》(*Antigone*)改編自同名的古希臘悲劇，演員包括韓國的洪承伊（飾演安蒂岡妮〔Antigone〕）與白大鉉（飾演克里翁〔Creon〕）、台灣的鄭尹真（飾演伊斯米里〔Ismene〕）、中國的何雨繁（飾演波利奈西茲〔Polyneices〕）。四名演員以各自熟悉的語言、腔調來演出、對話，並透過字幕翻譯使觀眾能看懂。

古希臘劇本《安蒂岡妮》是《伊底帕斯王》(*Oedipus Rex*)故事的延續，講述在底比斯內戰過後，安蒂岡妮為埋葬被國王克里翁認定為叛國者的兄長波利奈西茲，而被克里翁關入石窖。後來，克里翁經兒子希門（Haemon）、盲人先知泰瑞希

⁴⁹ 王墨林導演：《安蒂岡妮》錄影，未出版，牯嶺街小劇場提供。

⁵⁰ 「戲劇遊樂園 SHIIM」是白大鉉、洪承伊從民眾劇團出走後創立的，以釜山為其發展的據點。詳見白大鉉、洪承伊：〈「戲劇遊樂園 SHIIM」的創立背景與其間活動〉，收入李齊、雷智宇、劉紀蕙編：《民眾在何處？：亞際社會的民眾劇場》（新竹：國立陽明交通大學出版社，2022 年），頁 193-200。



亞斯 (Tiresias) 的勸說而欲釋放安蒂岡妮，結果卻發現安蒂岡妮與其未婚夫希門雙雙自殺身亡。克里翁的妻子尤瑞底息 (Eurydice) 也因喪子而自殺，故事以悲劇告終。⁵¹

王墨林的版本以原著為框架，聚焦於安蒂岡妮與克里翁兩人之間關於埋葬屍體的衝突，並刪除泰瑞希亞斯、希門、尤瑞底息等角色，讓死去的波利奈西茲以亡者的形象仍在舞台上活動、發言。在論辯之外，此劇穿插報告劇的表演形式，將光州事件、八九民運的相關描述與《安蒂岡妮》原著情節並列。最後，全劇以角色們對國家與戒嚴體制的控訴作結，並帶出二二八事件的歷史陳述。

在語言的呈現策略上，角色們的台詞除改寫《安蒂岡妮》原劇本外，還化用其他文學作品的文句，包括韓國版畫家洪成潭關於光州事件的版畫冊附帶的詩句、韓國作家黃皙暎描述光州事件受害者的小說《悠悠家園》、日本民間學者橫地剛講述曾以二二八事件作畫的版畫家黃榮燦的專書《南天之虹》等。再者，演員在以報告劇形式講述韓國的光州事件、中國的八九民運時，他們作為報告者會以相對疏離的方式朗誦與這兩起事件相關的敘述。最後，演員們也會穿插劇本中稱為「合唱隊」的表演形式，以不扮演特定角色的表演，來表現外部觀點的抒情描述；鄭尹真還另唱一段南管聲調的哀歌。

《安蒂岡妮》演出後引起諸多評論的回響，後續也陸續有學位論文將其作為研究的對象。它們在觀點上常聚焦於古希臘原著與台灣現實狀況的對照，更有甚者直指對當時國民黨政權的批判，如鄭芳婷稱其「暗指（實際上是直指）今日台灣已迫在眉睫的民主革命」⁵²；鴻鴻則說「彷彿呼應著正被全民公幹的復辟國民黨政權」⁵³；貧窮男甚至將劇中的二二八事件、八九民運、光州事件等對照於當時苗栗的大

⁵¹ 蘇弗克里茲 (Sophocles) 著，呂建忠譯：《安蒂岡妮：墓窖中的女人》(台北：書林，1988 年)。

⁵² 鄭芳婷：〈召喚國族溝壑中的生靈《安蒂岡妮》〉，《表演藝術評論台》(2013 年 9 月 22 日)，[http://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/54ddd1e9-9bbc-45b5-a198-01ab7c1ca2c3](https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/54ddd1e9-9bbc-45b5-a198-01ab7c1ca2c3)，讀取日期：2025 年 2 月 18 日。

⁵³ 鴻鴻：〈用亂倫抵抗國家暴力《安蒂岡妮》〉，《表演藝術評論台》(2013 年 9 月 30 日)，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/9320932c-3f9f-44fe-860b-dd519a4b9aa0>，讀取日期：2025 年 2 月 18 日。



埔事件。⁵⁴另外更有許多著眼地理上的跨國合作，處理中、韓、台之間的跨國合作連帶，如于善祿稱此劇「不再只是往內鑽探戒嚴的國家暴力體制之核，而是往外連結亞際（inter-Asia）文化的批判之網」⁵⁵；但也有吳錦祥對東亞諸事件的並陳表示質疑，說「當他們滾到了一塊兒，會被當下的人們直接並置為『共通事件』」⁵⁶，意即這會造成對事實的簡化。

值得注意的是鄭芳婷的博士論文《滿目瘡痍、戰術靈動、抗爭不懈的島嶼：2000至 2013 年台灣的政治表演》（*A Strafed, Tactical, Pugnacious Island: Political Performances in Taiwan from 2000 to 2013*），當中的第三章可說是對於劇中東亞三國的聯結有最完整論述的研究，她提出的是這種邊緣的受壓迫者的策略性跨國合作，聯結了零散的抗爭力量。除此之外，鄭芳婷還將透過安蒂岡妮與波利奈西茲互動的肢體與話語，將兩人的愛視為一種亂倫，認為這驅動整個劇情發展，賦予安蒂岡妮挑戰國家的性別規範的顛覆性力量。⁵⁷

分析安蒂岡妮與波利奈西茲之間的情感關係者不只鄭芳婷，在不同論者之間有較為分歧的閱讀。吳錦祥消極地稱「愛」為「最後、無語的結語」⁵⁸。黃雅慧則將「愛」視為陌生的人與人之間連結的可能方式，讓安蒂岡妮得到反抗暴政的力量。⁵⁹延光錫則稱以「愛」能夠建立一個「打破過去在歷史的現代性的邏輯下，人與人分開的疆界」⁶⁰的家園。另一性別研究學者洪凌甚至試圖在安蒂岡妮及其兄之外找尋可能的愛慾或亂倫情節，如伊斯米里與安蒂岡妮、克里翁對其他人的關係。⁶¹

⁵⁴ 貧窮男：〈山坡上的安蒂岡妮〉，《ARTALKS》（2013 年 9 月 30 日），<https://talks.taishinart.org.tw/talks/2/37514>，讀取日期：2025 年 2 月 18 日。

⁵⁵ 于善祿：〈《安蒂岡妮》的當代轉喻〉，《牯嶺街小劇場文化報》第 33 期（2013 年 11-12 月），頁 4。

⁵⁶ 吳錦祥：〈安蒂岡妮：舊語言與新政治〉，《苦勞網》（2013 年 9 月 30 日），<https://www.coolloud.org.tw/node/75770>，讀取日期：2025 年 2 月 18 日。

⁵⁷ Fan-Ting Cheng, "A Strafed, Tactical, Pugnacious Island: Political Performances in Taiwan from 2000 to 2013" (Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 2014), pp. 180-197

⁵⁸ 吳錦祥：〈安蒂岡妮〉。

⁵⁹ 黃雅慧：〈一個關於連結的追索：《安蒂岡妮》觀後〉，《人間思想》第 5 期（2013 年 12 月），頁 240。

⁶⁰ 延光錫：〈聽《安蒂岡妮》訴說歷史性：尋找新的語言以及烏托邦〉，《牯嶺街小劇場文化報》第 33 期（2013 年 11-12 月），頁 4。

⁶¹ 洪凌：〈法治國殘虐機器，非正典血族情慾，「家」與「語言」的多重辯證：酷歪讀《安蒂岡妮 Antigone》〉，《牯嶺街小劇場文化報》第 33 期（2013 年 11-12 月），頁 5。



本文將延續前人對於《安蒂岡妮》跨越國境與文本的連結功能的討論，從記憶研究的觀點著手，思考這種跨文本的連結現象如何作為一種記憶的空間。並藉此開展出對於安蒂岡妮及其兄長之關係的新詮釋，討論「愛」如何作為如何面對歷史記憶的態度。

二、埋葬：對死者的記憶行動

《安蒂岡妮》原劇中根本的戲劇行動是安蒂岡妮試圖埋葬她的兄長波利奈西茲，甚至願意為此而犧牲生命。要分析此行為在記憶研究上的意義，可參考阿萊達·阿斯曼的說法：「死者記憶」(*Totengedächtnis*) 是文化人類學最原初而普遍的一種集體記憶概念，意指「家屬有義務在記憶中保留死者的名字，並使其流傳後世」，這既是一種基於尊敬並帶有光榮的紀念。⁶²人對於死者的記憶未必是可靠的，但卻「可以超越死亡和毀滅的力量，並在這個傳奇中變得永恆」。⁶³對於死者的敬意會有安撫死者的作用，「死者必須得到埋葬和安息，否則他們就會打擾生者的安寧，危害社會生活。」⁶⁴劇中安蒂岡妮埋葬兄長的行為使其免於烈日的曝曬，也可稱之為一種記憶的行動。⁶⁵身為國家統治者的克里翁總是在日間出現，他將波利奈西茲宣告為叛國者，禁止將其掩埋並曝屍荒野。安蒂岡妮與克里翁對於波利奈西茲屍體的兩種處理態度，除了關乎國家法令與家庭倫理的衝突之外，還反映的是「死者記憶」的鬥爭。

在此劇中尤其放大了「記憶」的意義，讓死者的肉身在舞台上活動，表現生者與死者的互動關係。安蒂岡妮對波利奈西茲的記憶，是一種不斷對話的過程，波利奈西茲的死去並不是其形象的終結。劇中的生者安蒂岡妮與死者波利奈西茲彼此表達對對方的訴求，如波利奈西茲會說：「孤助無援的我們，需要被這個世界看見

⁶² 阿斯曼：《回憶空間》，頁 26。

⁶³ 同前註，頁 30。

⁶⁴ 同前註，頁 32。

⁶⁵ 關於安蒂岡妮埋葬兄長如何作為一種記憶的行動，可見 Philip J. Brendese, *The Power of Memory in Democratic Politics* (Rochester, New York: University of Rochester Press, 2014), pp. 25-40.

啊！」⁶⁶顯示死者對於被生者記憶的需求。但他同時也會說：「我走不了，不是因為離情依依而捨不得走，卻是因為你一聲聲的召喚牽絆著我。安地貢妮我的愛，我真捨不得你啊！」⁶⁷這句話則反映了生者對於記憶對象的需求。對於波利奈西茲的記憶並不能簡單理解為對於個人之記憶，而須提升到整個事件或社群的維度，涉及的是如何記憶這場失敗的抗爭的態度，即國家與遺族如何定調這場抗爭。

需要說明的是，在古希臘《安蒂岡妮》中，安蒂岡妮是先埋葬了兄長的屍體，才被發現而逮捕。但在王墨林的版本中，安蒂岡妮卻在說服伊斯米里一同埋葬兄長時，就被克里翁當場發現；並在雙方對峙期間，安蒂岡妮自殺身亡，伊斯米里轉而將土撒在其姐身上。王墨林刻意的編排，使得埋葬變為尚未完成的工作，並且這項工作由安蒂岡妮傳承至伊斯米里。

總之，埋葬作為一種記憶行動，在王墨林的《安蒂岡妮》除了初步表現為安蒂岡妮對其兄長的祭奠之外，更透過死者的具體現身，使記憶／埋葬同時也成為一種對於死者的對話，以及死者對於生者的需求。

三、聯結東亞三國：文本的交織

接下來，本文將進一步從形式上來討論王墨林的《安蒂岡妮》如何記憶過去。具體而言有兩個層面可以分析，一是此劇與原著之間的關係，原著如何影響了當代觀眾對於王墨林版本的閱讀。二是此劇與東亞的國家暴力事件之間的關係，討論各文本之間的互動如何創造記憶被儲存與提取的空間。

首先，此劇改編自同名古希臘悲劇，並且在很大程度上維持了原著的劇情框架，因此觀眾可以透過他們對於原著劇情的認識，而展開對於王墨林的版本的閱讀。也就是說，原著是觀眾閱讀新版本的媒介。這樣的閱讀路徑之所以能夠成立，是基於原著本身就是一「文化文本」，它從古希臘流傳至今而廣為人知，儲存了西方文化

⁶⁶ 王墨林：《安蒂岡妮》劇本，未出版，王墨林提供，頁5。

⁶⁷ 同前註，頁4。按：「安蒂貢妮」應為「安蒂岡妮」之誤。



影響下人們對於文化的基本認識。對於了解原著的觀眾來說，透過對於《安蒂岡妮》原著的既有認識或當下詮釋，他們於是能夠「回憶」不發生於台灣的光州事件與八九民運。

如前一節所說，文化文本有強化內部凝聚力的功能，因此可以將王墨林的創作稱為文化記憶邊界的劃定，他所維繫的是將中、台、韓能夠想像為一體的跨國網絡。這呼應鄭芳婷對跨國合作的詮釋，文化文本在此被用來促進東亞三國之間的連帶。就如同四名不同語言的演員能夠對話，透過對文化文本的共同記憶，暫時性地使受壓迫者之間形成對話的空間。

其次，此劇聯結東亞三國的形式，不只是基於共通的文化文本，更在於彼此文本的對話，這種互文性主要展現在兩個方面。一是將黃皙暎《悠悠家園》中的文句與版畫家洪成潭的詩句，以改寫或節錄的方式轉換為《安蒂岡妮》原劇角色或合唱隊的台詞，這些文句都是和光州事件當中的國家暴力有關。其書寫的方式並不刻意揭露處，也不會明示這兩個文本與光州事件之間的連繫，而是以演出現場未揭露的狀況下融入劇情，使得光州事件及相關文學創作與其他文本互文。

二是以報告劇形式呈現的文本，這又可以分成兩類。第一種是關於光州事件與八九民運的第一人稱歷史記憶，包括兩名女性演員演出光州事件犧牲者之母的回憶、兩名男性演員朗讀天安門廣場上學生的回憶。第二種是以編年的方式朗誦歷史事件的文本，如二二八事件受難者黃榮燦的生命歷程。這些不同文本的表演性質強弱不一，透過同一演員扮演不同角色的轉換，或是中性地讀出事先印製的文稿，使得演員並不對應特定角色，讓文本之於演員的獨立性得以彰顯。

總之，透過前述兩種互文的形式，於是文本與文本之間、事件與事件之間都產生相互指涉的關係，可從一個文本理解另一個文本，從一個事件對應另一個事件。在此基礎之上，才能夠理解八九民運記憶的定位，下文將接著說明。



四、記憶八九民運：無法下葬的何雨繁／波利奈西茲

前文所說的埋葬作為一種記憶行動，與文本互文性的概念，可以用來分析劇中對於中國演員的使用，並推演出其記憶八九民運的方式。飾演波利奈西茲的是中國演員何雨繁，波利奈西茲作為死者而能在人間徘徊，便是透過他的身體而實現。何雨繁所說出的話語雖也是華語，但他的北京口音與台灣腔的華語有所不同，可以從聽覺上清楚辨識出身的差異。他的身體與聲音特質，使得「中國」的意象也同時在舞台上現身，成為被祭奠的對象。

演員何雨繁除了表面上身兼報告者、合唱隊、波利奈西茲等角色，每當他讀出擷取自《悠悠家園》的台詞時，他又是小說中光州事件的政治犯吳賢宇；當他以報告劇的形式讀出八九民運的一段回憶文字時，他又是 6 月 4 日廣場上的一名學生。透過何雨繁的表演，不同的文本在他身上連結、交會，並表現為諸個角色。這些相互指涉的文本，都在在傳遞了一種冷戰／戒嚴／反共的國際體制之下的經驗。在冷戰的世界局勢之下，國家以安全為名義頒布的戒嚴令，是以人民的權利作為代價；用血腥暴力的手段，強制鎮壓為爭取自己基本權利的反抗者。

尤其當劇中何雨繁與白大鉉共同以報告劇形式朗誦六四清場的紀錄時，何雨繁的中國身分使他的表演格外能與這段歷史記憶產生連結。當何雨繁扮演波利奈西茲被祭奠時，作為中國人扮演的反抗者，他的形象可以對應八九民運的抗爭者。何雨繁／波利奈西茲的無法下葬指向八九民運記憶在中國的現狀，這場運動時至今日仍未獲得作為鎮壓者的中共政府的承認，任何對於此事件的書寫與討論都在中國境內被禁止。如白睿文所說：「六四被轉換為一場『看不見的屠殺』，一個僅僅在那些經歷者或見證者記憶中如幽靈般存在的片段。」⁶⁸安蒂岡妮的埋葬行動如果是對於死者的紀念，其所反映的是八九民運的死者仍未被承認與正式記憶。波利奈西茲作為劇中各方角色希望記憶或遺忘的對象，在舞台上如幽靈般出入，並與台、韓演員對話。波利奈西茲的盤旋不去，就如同這群中國的反抗者與八九民運對於東

⁶⁸ 白睿文：〈北京 1989〉，頁 392。



亞的影響力，仍以看不見的形式存在。

儘管此劇除了搬演八九民運，還涉及光州事件與二二八事件，劇中提及八九民運的次數也不多。但是此運動作為當中唯一仍未被官方公開祭奠者，經由何雨繁的表演在歷史現實與戲劇文本之間串聯，又能貼合波利奈西茲的遭遇。於是全劇的展演，在三者之中尤其能襯托八九民運的記憶。

五、記憶之愛：是否應當記憶？

儘管此劇表現了記憶國家暴力歷史的多重層次，但畢竟在實際的戲劇行動上，安蒂岡妮終究沒有完成其對兄長的埋葬與記憶。此劇在形式上提供了記憶的可能性，但在實踐上只是一次未完成的行動。問題是這種未完成的行動如何完成，如何使記憶的可能性變為可能？回到安蒂岡妮與克里翁的對立，他們代表記憶死者與否的兩種聲音，所帶出的是記憶倫理的命題。這所關乎的並不僅是哲學性的辯證，更是涉及冷戰／戒嚴／反共史觀中如何看待過去的問題。

以色列哲學家阿維夏伊·瑪格利特 (Avishai Margalit) 在《記憶的倫理》(*The Ethics of Memory*) 一書中區分了倫理 (ethics) 與道德 (morality) 的概念，並指出這是對於記憶的兩種責任關係。兩者的差別在於記憶的倫理是基於深厚關係 (thick relations) 來啟動，記憶的道德則與淺薄關係 (thin relations) 有關。瑪格利特所說的「深厚關係」指向擁有共同記憶的親密關係，如父母、戀人等，使人對有相應關係的人要求記憶的倫理，具有記憶對方的責任；與此相對的則是「淺薄關係」，也就是僅基於同屬人類而產生關聯，其範圍可以擴及人類全體，只要求記憶人類的極端惡行。瑪格利特指出，記憶、倫理會與關懷 (caring) 三者共同構成一組三角關係，關懷使人覺得某事重要，進而記得該事。他所說的「關懷」指的是一種經過反思仍然關心的態度，要求專注、無私的情感，「愛」(love) 即是關懷的一種形式。因「愛」以記憶作為其內在條件，導致這種親密關係要求記憶的倫理責任。⁶⁹

⁶⁹ Avishai Margalit, *The Ethics of Memory* (Harvard University Press, 2004), pp. 1-47.



在此劇中，安蒂岡妮之所以埋葬兄長，與她對兄長之「愛」有關。如上文所說，過去有許多評論便將兩人的「愛」解釋為亂倫；然而，王墨林所使用的「愛」並不只侷限在安蒂岡妮與其兄長之間，演出中亦出現了「對家鄉美麗山河的愛」⁷⁰、「因為愛，我們永遠愛著那段時光」⁷¹等台詞，它們以「愛」講述的是對於家園與共同過去的情感，而非單純的情慾。安蒂岡妮也說：「他愛這個國家而被殺，我愛他這個人也甘心被殺」⁷²，這句話使用「愛」表述對國家與兄長之情感，顯示「愛」在文本中的意義並不只能用來描述戀人之間的關係，還具有更廣泛的意涵。

劇中的「愛」與瑪格利特所說的「愛」有可以對應之處。瑪格利特所說的愛也不限於伴侶之間，更強調一種無私的態度，以及與對方共享過去與記憶的期待。劇中的「愛」發生在作為親人的安蒂岡妮與波利奈西茲之間，因此安蒂岡妮有記憶波利奈西茲及其遭遇的倫理責任；這也符合《安蒂岡妮》原著當中，安蒂岡妮出於倫理動機而與代表國家法令的克里翁對抗的行為。從這個角度來看，王墨林以超越一般兄妹關係的方式去表現安蒂岡妮埋葬兄長的動力，其重點並不在於兩人之間的亂倫與否，更在於他們的強烈關懷與記憶倫理。並不是因為兩人相愛所以亂倫，而是因為他們想像共同過去，彼此無私關懷，才展現出愛的表象。亂倫更像只是兩人深厚關係的一種解讀形式。這也就說明了劇中的愛為何常與對共同過去的緬懷有關。在這裡，「愛」成為一種面對國家的戒嚴與暴力之下，仍然堅持反抗的原動力。

與此相對的，還會衍伸出克里翁與伊斯米里是否負記憶倫理的問題。克里翁雖然從血緣上來說，既是波利奈西茲的舅舅，也是他的舅公，兩人屬於血緣上的深厚關係。但克里翁對於過去的想像卻與波利奈西茲有所差異，他將波利奈西茲認定為叛國者而非親人，雙方沒有本質上的深厚關係，於是他免於記憶倫理的自我要求。至於伊斯米里雖為波利奈西茲之妹，但起初對於埋葬哥哥卻較為遲疑與保守，因為年紀的緣故，伊斯米里與兄長的關連較弱。伊斯米里較是出於國家對於反抗者不人

⁷⁰ 王墨林：《安蒂岡妮》劇本，頁1。

⁷¹ 同前註，頁14。

⁷² 同前註，頁10。



道、不正義的對待，才決定安葬兄長。她埋葬的行動不單是基於手足的親密情感，更是出自克里翁對於反抗者所施加的暴力。於是，伊斯米里的行動屬於記憶的道德實踐。由於此劇的高度互文性，伊斯米里在此劇後段決定參與記憶波利奈西茲的時刻，可以對應為台灣演員鄭尹真對中國演員何雨繁的記憶。這兩個不同經驗主體之間所發生的記憶關係，及其所代表的意義是下文將要討論的方向。

六、從台灣記憶中國：關懷下的倫理責任

此劇由台灣演員扮演的伊斯米里倖存作結，她所面臨的便是記憶其姊安蒂岡妮的倫理責任。另外，全劇的尾聲還收在導演王墨林以畫外音的方式，朗讀橫地剛《南天之虹》當中對於發生在台灣的二二八事件犧牲者在馬場町被層層掩埋的描述。根據上述兩點，此劇是從台灣觀點檢視這些國家暴力事件。既然如此，又為何需要記憶並不發生在台灣的八九民運？台灣社會是否具有記憶這起事件的責任？

如緒論中所說，2013 年的台灣社會以中國史觀記憶八九民運者已非多數，此時兩岸難以被想像為同屬一個命運共同體。八九民運的受害者與當代台灣社會之間，未必可以被定義為「深厚關係」，那麼台灣民眾就不具備記憶八九民運與光州事件的絕對倫理義務。王墨林在回應延光錫的評論時曾自述選擇將八九民運放入其《安蒂岡妮》的原因：

「六四」在我的《安蒂岡妮》中之所以跟「二二八」、「五一八」並列，是因為我要互為辯證出革命不是為了解放建國、不是為了政黨輪替，革命是你說的：「反映了活在日常中的基層人民的要求，終究還是要回到日常的抗爭。」⁷³

這段文字也可以佐證中國史觀並非這三起事件被並列的原因，而更可能是人民在國家統治下對日常生活的共同要求。誠如先前對於此劇的詮釋，同為人類社會的一分子，記憶這兩起國家暴力事件的道德可能存在，因為它們都發生了國家軍隊對民眾開槍的屠殺，這是人類社會的根本惡行。從這個角度來看，此劇對於八九民運的

⁷³ 王墨林：〈那城安在？覆友人光錫書〉，《人間思想》第 5 期（2013 年 12 月），頁 233。



記憶，代表台灣社會基於道德責任而出現的行動。唯有記憶這類事件，才能夠對抗邪惡與冷漠。

劇中既回憶不發生在台灣本地的事件，又以互文性的形式將這些事件都編入緊密的對話關係之中。此劇更像是將台、中、韓的民眾之間想像為彼此關懷，具深厚關係的整體，並建構共同過去的想像，使得記憶彼此之受害經驗成為一種倫理上的責任。王墨林的這段話驗證了這一點：

我們心中都蘊藏着一個豐富的夢想，讓我們東亞的民眾可以有一個『場』能聚合在一起，手牽手、心連心，走出冷戰／反共／戒嚴的暗黑史，共同面對帝國主義重在東亞掀起的另一場新冷戰並與之鬥爭的下一波行動。⁷⁴ 東亞的民眾作為全球冷戰下同樣受到國家戒嚴令壓迫的受害者，儘管彼此的經驗未必等值，但透過「愛」與「關懷」記憶彼此的過去，而能形成一種緊密深厚的、近似於家的聯結，從而賦予相互的倫理責任。這種對於未來的烏托邦式想像，也出現在此劇的尾聲：「你若問我，我在寂寞黑暗中尋找什麼？我會告訴你，我在尋找我們的家園啊！」⁷⁵

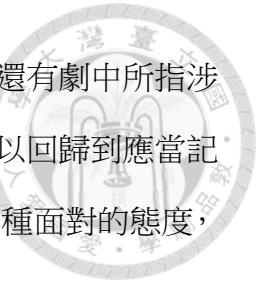
最後，回到本節關於《安蒂岡妮》如何記憶八九民運的命題，此運動被視為全球冷戰的一環，唯有從民眾的視角彼此記憶並關懷，才能期待透過「愛」而能有一個理想的未來。八九民運是全球冷戰下的國家暴力之一，對它的記憶不僅是同為人類對於極端惡行的行動，更是同為受難民眾為反抗而採取的行動。

七、小結

王墨林的《安蒂岡妮》作為一個改編古希臘經典文本，並編入中、韓、台的國家對民眾的暴力事件的作品，涉及多層次的記憶形式。包括原著劇情中安蒂岡妮對

⁷⁴ 王墨林：〈憂鬱的東亞戒嚴史〉，《facebook》（2021年5月6日），<https://www.facebook.com/notes/2481391432158213/>，讀取日期：2025年6月1日，原刊於《方向叢刊》2014年第2期，頁342-345。按：「豐」應為「豐」之誤。

⁷⁵ 王墨林：《安蒂岡妮》劇本，頁20。



於兄長的埋葬，以及原著作為文化文本成為記憶過去的媒介，最後還有劇中所指涉的多元文本所開啟的複雜記憶空間。在這些記憶的可能性當中，可以回歸到應當記憶國家之暴力與否的根本問題。此劇提出從關懷產生的「愛」作為一種面對的態度，期許它帶來容納受壓迫者群體的力量。

此劇以冷戰戒嚴史觀，將八九民運放置在與光州事件、二二八事件共同的框架之中。這一框架打破了國族與意識形態所劃開的價值標準與身分認定，更聚焦於受壓迫者的共同命運。八九民運在此劇被提及的比例並不算高，但它既凸顯了戒嚴令在海峽兩岸的共同性，並賦予台灣人民重新記憶八九民運的倫理責任。儘管台灣與中國未必被想像為同一個政治共同體，但記憶的倫理卻能夠超越國族與意識形態的邊界，要求雙方記憶彼此受壓迫的過去。

此劇透過經典文本所儲存的歷史記憶，並沒有給出走向好轉的未來，反而提供了一種悲劇不斷重覆與延續了歷史圖景，如最後王墨林以畫外音引用《南天之虹》：

犧牲者大多數是在馬場町被槍決的。犧牲者的鮮血一層蓋著一層，為了掩蓋這些血跡復又在上面堆了土，然後又是犧牲者的鮮血，之後再蓋上土，再槍殺。平坦的刑場最終變成了高數米，直徑達一百幾十米的土丘。犧牲者達四千五百至四千八百人之多。有為的青年志士們最終用自己的鮮血，築起了這座永恆的紀念碑。⁷⁶

一次又一次的死亡，最後建構的只是一座紀念碑，「紀念碑」是開放人們反覆前往紀念的位址，阿萊達·阿斯曼說它「把神奇的過去的事件和現實的當下聯繫起來」⁷⁷。如果說此劇也是對於過去諸多犧牲者的紀錄，他們交互出現、彼此堆疊，也顯示了這場演出自身就是一座紀念碑。此劇是一個記憶的位址，開放觀眾走入劇場，揭示記憶文本曾經交會的瞬間。

⁷⁶ 橫地剛：《南天之虹》（台北：人間，2002年），頁385；王墨林：《安蒂岡妮》劇本，頁20。

⁷⁷ 阿斯曼：《記憶空間》，頁53。



第四節 結論

在八九民運遠去的二十多年後，從《荒原》到《安蒂岡妮》，王墨林透過經典文學文本的互文，開啟記憶此運動的文本空間。在兩種敘事裡八九民運記憶都帶有負面的意涵，前者是知識分子的自我反思，後者則是從民眾視角提出對國家的批判。儘管這段國家對於民眾的鎮壓歷史總是難以回憶，兩齣戲也表達了各自面對八九民運記憶的方式，前者在遺忘與記憶之間擺盪，仍堅持著救贖的可能性；後者以愛為名凝聚跨國的群體，超越記憶的倫理，提供持續抗爭的動力。

在 2010 年代馬英九政權下的台灣，《安蒂岡妮》與《如夢之夢》同樣於 2013 年演出有關八九民運的題材，當後者刪改了相關情節並引起莫大爭議，前者卻仍堅持記憶八九民運的倫理責任。2010 年代王墨林的兩部作品表現記憶八九民運歷史的困難，並非只是面對過去就能避免未來歷史重演。並且王墨林也超越以中國／台灣國族論述來想像應當記憶與否的認知，推展記憶倫理的適用範疇。總之，王墨林的作品透過個體經驗與文本互文，為記憶八九民運提供了多層次的可能性，並提出對冷戰時期東亞歷史的批判性閱讀。



第五章 結論



自 1989 年以降，八九民運作為台灣劇場中的記憶所繫之處，每當它在演出中出現，容易激起觀眾關於此運動之歷史記憶的討論，時至今日仍未見停止的跡象。本文所討論的三個時間點跨幅二十餘年，這段期間台灣社會對於中國大陸民主運動的關切與想像，已然出現不小的變化。1989 年正值台灣小劇場運動期間，本文所處理的四名創作者——劉靜敏、田啟元、賴聲川、王墨林在當時就已經是受到矚目的劇場工作者，日後他們更成為影響台灣劇場發展深遠的重要人物，改變了劇場美學的進程。時至今日，除離世的田啟元外，其他三人都仍在劇場界活躍。他們除了在八九民運期間或多或少表現對於運動的支持或關切，更在不同時間點以創作回應了這場運動。他們作品中的創作方法、風格、美學、史觀各異，因此在遇到同樣的題材時發展出殊異的關懷與態度。也因此透過八九民運，能夠拉出一條台灣劇場發展中未被注意的伏流，它連結了這些各據山頭的藝術家與作品，以及不同時代的台灣社會。八九民運的意義不只在於它在劇場中的重複出現，還在於它被記憶的方式與反映的社會框架。本文正是從文化記憶的角度切入，探問不同框架之間的互動關係。

從集體記憶的尺度來看，劇場界未必能代表台灣整體，畢竟它在台灣是相對小眾的產業，常由社會少數的知識分子所構成。像是本文提到的田啟元、王墨林的作品對於一般大眾相對難具備足夠的易讀性與吸引力。然而，劇場本身是易於對話的媒介，能夠容納不同聲音的交會；在前述案例中，也已然可見在創作者之間、角色之間、觀演之間、評論者之間等台灣劇場界的對話。因此，劇場儘管未必能提供對於台灣社會的代表性，但它符合本文研究的方向，更能捕捉記憶現象背後的對話過程。本文各處散置的記憶現象發生之圖景，就展現多層次的記憶政治之運作。不同作品對於記憶政治的回應方式有異，衍生記憶八九民運的不同姿態。

以下將回顧本文所研究的六個作品，先說明它們各自以怎樣的方式記憶八九

民運，試著以特定關鍵字去捕捉其背後不同觀點之間對話的情形。既然本文研究的是台灣對當代中國的記憶的歷史，最終還是須回到台灣自身，說明以上種種觀察之於台灣的意義。



一、不等值的記憶

八九民運在台灣劇場的形象幾乎都是正面的，常表現為為民主自由而抗爭，並對死難者表露同情，學生方面的負面形象不易於台灣劇場作品中出現。簡單舉例來說，《重審魏京生》的劇本寫作本身就是中國藝術家支持大陸民主運動的表現，台灣劇團承接這一脈絡，而有劉靜敏與田啟元的創作。《如夢之夢》體現了對於運動現場熱絡、和諧氛圍的懷念，以及清場造成的創傷。《安蒂岡妮》同樣描寫清場時刻，它站在學生的視角批判解放軍在廣場的暴行。《我和我和他和他》、《荒原》中都呈現運動失敗、屠殺發生對於劇中人的衝擊。

然而，若是暫時懸置對於學生的同情或讚賞，仔細梳理這些作品各自處理八九民運記憶的方法與態度，會發現它們並不等值。「不等值」所指的是八九民運之於演出的定位與比重不一致，無法因為都是處理八九民運，而簡單地將它們化約為八九民運戲劇。它們除了美學形式分歧、製作規模不一，也並不共享相同的觀眾群，甚至創作者的用意未必都是記憶民運。它們演出資料留存的豐富程度亦有所不同，可分析的程度有顯著差異。它們在肯定學生的公約數之下，帶有迥異的立場與觀點，無法同時安置在一個層次。以下具體以本文曾分析的例子來說明。

在 1989 年，六四事件尚未發生時，記憶八九民運並未成為問題，顯露的只是對於記憶框架的操作，預先提供了理解八九民運的路徑。《重審魏京生》雖處理魏京生事件的記憶，它為處理台灣政治事件的歷史，反而抽空容納八九民運記憶的空間。《亡芭彈子魏京生》則解構歷史記憶，它批判對魏京生事件歷史化的敘事，亦展示容納不同觀點的民主場域，這提供未來理解八九民運可能的基礎。二十世紀末，賴聲川的兩個作品雖然都將八九民運視為傷痛的歷史記憶，但劇中人卻未必承擔



記憶歷史的責任。《我和我和他和他》中，懷有八九民運記憶的另身對新時代的自己感到絕望，他們所代表的八九民運抗爭記憶被走向資本邏輯的現代社會邊緣化。《如夢之夢》中，從中國出逃的江紅雖一度受八九民運記憶的重擔所苦，但終究在超越歷史的傷痛之後，尋求精神性解脫。2010 年代的王墨林，則在記憶與遺忘之間徘徊，從左翼運動脈絡挖掘八九民運記憶在當代的意義。他的《荒原》試圖在烏托邦失落的無意義的虛無世界中，尋求記憶重新獲得救贖的機會；《安蒂岡妮》則探問記憶八九民運的根本倫理，以愛聯結冷戰下東亞各國的受害經驗。

六個作品站在不同的時間點檢視八九民運記憶，持有不同的創作觀點而產生高度差異化的記憶態度。記憶的對象、強度都不一致，這些作品雖然都可以從八九民運記憶的視角來進行分析，但記憶八九民運未必是它們創作的目的；即便同樣處理八九民運記憶，也不必然選擇承擔記憶的責任。單從這幾個案例，難以將八九民運視為服務台灣某種意識形態的象徵化事件，也並不代表台灣社會的某種既定觀點。總之，這至少體現儘管八九民運記憶皆帶有正面的形象，並具備被記憶的必要性，實際記憶時卻難以被安穩擺放到固定歷史脈絡中，反而是帶有挑戰既有主流記憶典範的能動性。它難以編排而需要不斷調整，以至於一次次的記憶都得重新定位之。

劇場中的八九民運記憶的難以安置，使其進一步對社會學式的集體記憶想像提出異議。對照首章引用的何明修之研究，本文對六個作品的分析結果不順從於他的集體記憶畫分。首先，針對 1989 年以中國國族為基礎展開的記憶，《重審魏京生》卻是反過來利用八九民運記憶，發展人權等普世價值的倡議，這提前展示了 2010 年代何明修觀察下的集體記憶型態。《亡芭彈予魏京生》直接對於官方史觀提出批判，解構其正當性。接下來，世紀末的賴聲川在國族身分的辯證下，亦已試圖跨越國境的限制，尋求全球性的觀點。這種轉向在時間上早於何明修所推論的馬英九總統任期。2010 年代，王墨林的兩個作品更是對以普世人權論點連結台灣與八九民運的否定，他左翼的觀點反對美國為首的「民主」陣營，作品中的八九民運記

憶是對於被這套說法排除在外者的重新正視。綜上所述，八九民運記憶看似被何明修安置在線性的歷史敘述之中，但劇場中的案例卻能一再指出這種說法的不平整。



二、兼容多重的對話

儘管台灣劇場搬演八九民運的方式不等值，但是在這些作品背後，卻都開放不同觀點之間對話的交會。在這些流動而不固定的對話中，可以試著透過特定的關鍵字，去打撈在八九民運記憶所帶出的伏流中，曾經留存的對話紀錄。以下以「跨越國境」與「意識形態」兩個關鍵字，提出八九民運記憶所會激起的對話之面向，它們是對話發生的主要焦點之二。

（一）跨越國境的流動

這些作品中，常見國族身分解構與重構的過程。基於兩岸在國際關係的特殊性，台灣社會對於八九民運之記憶，本就有被理解為跨越國境而進行記憶的可能。而在劇場中，八九民運記憶的形構與跨國性之關聯，可從兩方面來談。首先是創作過程中，跨國的劇場工作者在刺激此類作品創作所發揮的作用。如《重審魏京生》在中國旅法藝術家、香港藝廊與台灣劇團、場地、觀眾的多方協力之下而成形，作品的觀點也可見各自的角力。包括首演時劇本方向與導演詮釋之間的分歧，與台灣觀眾的反應，乃至於贊助方、場地對於導演所施加的修改壓力等。這些都顯示了在跨國的共製之下，在中國不可說的歷史記憶經由國境的跨越與多方協作，而在台灣變得可說，但也反映了彼此對於歷史記憶想像的不協調。又比如《如夢之夢》在美、台、港、中等多地演出所引發的版本更迭，這個作品的生成本就是賴聲川在多國陸續發表或共創的成果。但是當它在 2005 年削弱此劇帶有的台灣觀點後，卻挑起了本地觀眾的不安。至於《安蒂岡妮》則是聯結台、韓、中三國的演員與團隊，使得不同國家演員的身體在演出當中出現，開啟跨越不同語言、文化的對話。

其次，從戲劇文本的層面來看，跨國的設定與思維更是八九民運記憶發展的重



要條件之一。除了從台灣觀點看待中國的地理跨越之外，其他跨國的可能性亦不少見。在《重審魏京生》中，劉靜敏直接將台灣觀點注入演出後半，改變了觀眾關注的對象。在《亡芭彈予魏京生》中，魏京生審理地點從中國到台灣的地域轉換使得該事件的記憶能夠有重新詮釋的機會。在《我和我和他和他》和《如夢之夢》中，從兩岸之間到全球性的格局變化，是使得劇中人能否超越地檢視八九民運記憶的關鍵所在。前者仍困於中國與台灣對立下的記憶回顧，後者則展示了角色能夠同時跨越國境與身分的超越性。即便在後者飽受批評的中國版本中，刪去了八九民運設定，卻以偷渡客的設定再強化了國境跨越的命題。在《荒原》中，八九民運被放置在全球冷戰下社會主義瓦解的脈絡下產生意義，是當中代表性的標誌。《安蒂岡妮》以經典文本串聯了東亞國家暴力的受害者，期許他們彼此的關懷能夠具有跨越國境的力量。

總而言之，當中共境內無法記憶八九民運時，國境的跨越就成為處理八九民運的條件之一。正是這樣的跨越，使得八九民運記憶的框架能夠在不從屬於特定國族的狀況下得到重構，具備流動的不穩定性。

（二）意識形態的重新評價

在台灣，自從中華民國於內戰戰敗而來，在冷戰的國際氛圍底下，共產主義、社會主義等左翼的意識形態常被粗略地與中國共產黨畫上等號，成為敵對的一方。即便戒嚴以後，台灣社會仍未完全解除對於左翼分子的緊張與防備，左翼思想仍屬相對邊緣化的位置。八九民運作為社會主義中國內部的改革運動，卻在台灣從上至下都被視作應當聲援的對象。此運動一方面以正面的形象出現，另一方面又涉及對於社會主義國家內部制度的思辨。過去邊緣化的台灣左翼脈絡，也透過搬演八九民運，而具有重新被看見的契機。同時，八九民運記憶所帶有的反動性，亦使其易表現為對資本主義的批判。

《亡芭彈予魏京生》否定台灣當局對於社會主義底下的民主思想的挪用，並以



左傾的大學生對兩岸政權，乃至於冷戰、戒嚴歷史提出批判。《我和我和他和他》則提出現代社會走向資本化的隱憂，對應八九民運的革命性記憶被理性的現代思維所取代。《荒原》更是直接展示了台灣左翼運動的發展脈絡，闡述八九民運所代表的社會主義理想的失落，以及保持左翼運動記憶的嘗試。與此相對的是，八九民運記憶在劇場出現時，亦容易被以民主化進程來定調，認為運動爭取的民主是國家現代化過程的進步指標。像是《重審魏京生》中，劉靜敏便以西方民主概念化約台灣與中國大陸的政治運動；《如夢之夢》中，則可見評論人將劇中人物在八九民運的行動理解為反抗國家或為自由民主而抗爭。

上述這些案例，說明八九民運記憶如何使在台灣社會邊緣化的左翼思想得到重新評價，或批評主流的資本主義邏輯。八九民運不只是一場中國大陸不成功的抗爭，它結束之後持續在台灣發揮重構意識形態結構的作用。這些作品除了使得台灣展現以右派立場支持八九民運的聲音外，還有不少緬懷八九民運的抗爭年代，或表達對現代社會的憂慮。無論如何，這些不同的關於意識形態的聲音，都藉由回憶八九民運，而得以展開一定程度的對話。

三、記憶彼岸的責任

八九民運記憶在台灣劇場中，除了留下前述種種對話的痕跡之外，更可以透過這些作品，反身地思考台灣的自我定位。當台灣社會因各式因素而記憶八九民運，並為此展開一次次對話時，這展現了台灣在怎樣的動態網絡關係下，坐落在能夠記憶八九民運的位置。台灣在不同關係下而產生記憶八九民運的必要性，也是反覆對自我施加記憶的責任。這或許也是八九民運記憶自 1989 年至今始終不斷可能的原因之一。

當王克平《重審魏京生》劇本來到台灣，便開啟了台灣社會記憶八九民運的歷史，劉靜敏首當其衝便承接了劇本演出的任務。儘管她的詮釋與成果充滿爭議，但其言論與創作都支持她以人權而毅然接下演出的宣稱。賴聲川除了自身實際參與



八九民運的聲援行動，其作品中的人物也受到八九民運記憶的重擔所苦，如江紅基於自己的海外中國人身分而產生的記憶運動之責任。《如夢之夢》刪去八九民運情節後，更是激起觀眾記憶此事的自覺意識。王墨林個人也在意識形態上受到八九民運的衝擊。《荒原》的史觀因八九民運記憶而陷入虛無，但不放棄記憶過去之必要。《安蒂岡妮》使台灣演員扮演的倖存者伊斯米面臨記憶的倫理命題，賦予台灣民眾記憶八九民運之責任。

當八九民運在台灣劇場仍一次次作為題材而上演，意味著台灣自我想像的責任仍未終止。這種想像或許是身為自由民主之邦，或許是同為左翼人士，或許是基於國族身分，當台灣與中國大陸仍處於曖昧模糊的關係中。唯一明確的是記憶中國大陸的民主運動這一基本事實，它指向的是記憶彼岸的責任始終存在。上述諸多作品都彰顯形構責任的必要性的過程。這個責任並非理所當然，但也難以卸除，始終纏繞著台灣社會。

在筆者書寫的當下，原本作為記憶八九民運重鎮的香港隨著中共統治的緊縮，而失去以實際行動紀念八九民運的空間。台灣作為仍能記憶八九民運的華人社會，面臨記憶的責任可能因此而加重的問題，只是劇場如何反應這樣的國際局勢變化猶待觀察。回顧台灣劇場過去記憶八九民運的脈絡，香港在當中發揮重要的中介作用，比如《重審魏京生》劇本到台灣的引介，或在《我和我和他和他》中作為回憶地點的地緣功能。第一章的「台灣劇場有關八九民運之演出簡表」中，可見自 2010 年代以降，香港創作者以各種形式參與了大量台灣有關八九民運的劇場作品，香港在近年台灣記憶八九民運的過程是不可忽視的關鍵要素。只是因為篇幅與能力限制，本文無法處理香港與台灣八九民運記憶的關係之命題，但這實為台灣記憶政治的一個關鍵變因，或可為未來研究者發展之方向。



參考文獻



一、中文書目

(一) 專論著作

T. S. 艾略特 (Thomas Stearns Eliot) 著，鄭樹森譯：〈空洞的人〉，收入陳映真編：《諾貝爾文學獎全集 24》，台北：遠景出版事業公司，1983 年，頁 69-78。

中華民國新聞評議委員會：《媒體如何採訪報導大陸新聞》，台北：中華民國新聞評議委員會，1996 年。

王墨林：〈台灣「政治劇場」的神話與現實〉，《都市劇場與身體》，台北縣：稻鄉出版社，1990 年，頁 97-106。

白大鉉、洪承伊：〈「戲劇遊樂園 SHIIM」的創立背景與其間活動〉，收入李齊、雷智宇、劉紀蕙編：《民眾在何處？：亞際社會的民眾劇場》，新竹：國立陽明交通大學出版社，2022 年，頁 193-200。

白睿文 (Michael Berry) 著，李美燕、陳湘陽、潘華琴、孔令謙譯：《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》，台北：麥田，城邦文化出版，2016 年。

皮耶·諾哈 (Prerre Nora) 著，戴麗娟譯：〈記憶與歷史之間：如何書寫法國史〉，收入皮耶·諾哈編：《記憶所繫之處 I》，台北：行人文化實驗室，2012 年，頁 1-19。

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〉，收入許家馨編：《歷史記憶的倫理：從轉型正義到超克過去》，台北：國立台灣大學出版中心，2024 年，頁 95-165。

阿斯特莉特·埃爾 (Astrid Erll) 著，呂欣譯：〈文學作為集體記憶的媒介〉，收入阿斯特莉特·埃爾、馮亞琳、馮亞琳編：《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012 年，頁 227-246。

_____著，李恭忠、李霞譯：〈文化記憶研究導論〉，收入阿斯特莉特·埃爾、安斯加爾·紐寧 (Ansgar Nünning) 編：《文化記憶研究指南》，南京：南京大



- 學出版社，2021 年，頁 1-19。
- 阿萊達·阿斯曼 (Aleida Assmann) 著，張碩譯：〈什麼是文化文本〉，收入阿斯特·莉特·埃爾、馮亞琳 (Astrid Erll) 編：《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012 年，頁 131-141。
- _____著，潘璐譯，《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》，北京：北京大學出版社，2016 年。
- 高格孚：《中華鄰國：臺灣閩境性》，台北：允晨，2011 年。
- 張藹珠：〈國家認同與歷史傷痕再現——台灣戒嚴初期小劇場的政治劇〉，《一九九九臺灣現代劇場研討會論文集·社區劇場》，台北：文建會，1999 年，頁 45-63。
- 莫里斯·哈布瓦赫 (Maurice Halbwachs) 著，陳秀萍譯：《記憶的社會框架》，台北：麥田出版，2024 年。
- 許成鋼：《制度基因——中國制度與極權主義制度的起源》，台北：國立臺灣大學出版中心，2024 年。
- 郭亮廷：《歷史從未終結：王墨林與陳界仁的解放地誌學》，新北：斑馬線出版社，2025 年。
- 揚·阿斯曼 (Jan Assmann) 著，金壽福、黃曉晨譯：《文化記憶：早期高等文化中的文字、回憶和政治身份》，北京：北京大學出版社，2015 年。
- 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，莊仲黎譯：〈說故事的人——論尼古拉·列斯克夫的作品〉，《機械複製時代的藝術作品》，台北：商周出版，2019 年，頁 325-362。
- _____著，莊仲黎譯：〈歷史的概念〉，《機械複製時代的藝術作品》，台北：商周出版，2019 年，頁 213-230。
- 楊繼繩：《中國改革年代的政治鬥爭》，香港：天地圖書，2010 年。
- 葉維廉：〈《荒原》與神話的應用〉，《《荒原》·艾略特詩的藝術》，台北：國立臺灣



大學出版中心，2018 年，頁 73-88。

雷娜特·拉赫曼 (Renate Lachmann) 著，李恭忠、李霞譯：〈文學的記憶性和互文性〉，收入阿斯特莉特·埃爾、安斯加爾·紐寧編：《文化記憶研究指南》，南京：南京大學出版社，2021 年，頁 373-384。

潘宗億：〈歷史記憶研究的理論、實踐與展望〉，收入蔣竹山編：《當代歷史學新趨勢》，台北：聯經，2019 年，頁 247-283。

鄧丕雲：《八〇年代台灣學生運動史》，台北：前衛出版社，1993 年。

橫地剛：《南天之虹》，台北：人間，2002 年。

蕭阿勤：《回歸現實：台灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》，台北：中研院社研所，2010 年。

_____：《重構台灣：當代民族主義的文化政治》，台北：聯經，2012 年。

鍾明德：《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》，台北：書林，2018 年，一版。

（二）期刊雜誌

〈優劇場，為何而憂？——訪優劇場負責人劉靜敏〉，《新文化》第 4 期，1989 年 5 月，頁 32-43。

于善祿：〈《安蒂岡妮》的當代轉喻〉，《牯嶺街小劇場文化報》第 33 期，2013 年 11-12 月，頁 4。

_____：〈夢的鈍意與刺點〉，《PAR 表演藝術》第 150 期，2005 年 6 月，頁 93。

方勵之：〈方勵之致鄧小平函〉，《九十年代》總第 230 期，1989 年 3 月，頁 18。

王墨林：〈回望歷史——王墨林「冷戰三部曲」身體像〉，《PAR 表演藝術》第 357 期，2023 年 12 月，頁 96-103。

_____：〈那城安在？覆友人光錫書〉，《人間思想》第 5 期，2013 年 12 月，頁 232-235。



王燕玲、高慧琳：〈淚盡而繼之以血：知識界行動日誌 1989.04.15-06.21〉，《文訊雜誌》革新第 6 期，1989 年 7 月，頁 58-72。

吳孟軒：〈卅年的靈光 舞蹈書寫的香港記憶 多空間《90 後的黎海寧》〉，《PAR 表演藝術》第 311 期，2018 年 11 月，頁 72-73。

吳岳霖：〈給／不給《如夢之夢》一個名字？〉，《PAR 表演藝術》251 期，2013 年 11 月，頁 84-85。

李鴻瓊：〈「克茲先生，他死了一百年了」：論康拉德的《黑暗之心》中的末世寓言〉，《中外文學》第 28 卷第 6 期，1999 年 11 月，頁 220-253。

汪俊彥：〈翻譯「中國」：賴聲川的相聲劇〉，《中外文學》第 43 卷第 3 期，2014 年 9 月，頁 77-106。

居振容：〈巧合和巧盒：評表坊的《我和我和他和他》〉，《表演藝術》第 66 期，1998 年 6 月，頁 80-83。

延光錫：〈聽《安蒂岡妮》訴說歷史性：尋找新的語言以及烏托邦〉，《牯嶺街小劇場文化報》第 33 期，2013 年 11-12 月，頁 4。

明報月刊：〈魏京生案審訊紀錄全文〉，收入謝定華編：《魏京生啟示錄》，台北：聯亞出版社，1981 年，頁 131-190。

林克歡：〈絕望之為虛妄 正與希望相同〉，《PAR 表演藝術》第 218 期，2011 年 2 月，頁 94-95。

林雯玲：〈形構烏托邦——台客歌舞劇《黃金海賊王》與仿百老匯音樂劇《重返熱蘭遮》的 17 世紀台灣想像〉，《台灣文學研究學報》第 29 期，2019 年 10 月，頁 249-286。

洪凌：〈法治國殘虐機器，非正典血族情慾，「家」與「語言」的多重辯證：酷歪讀《安蒂岡妮 Antigone》〉，《牯嶺街小劇場文化報》第 33 期，2013 年 11-12 月，頁 5。

紀蔚然：〈兩條既平行又交叉的線：評《我和我和他和他》〉，《表演藝術》第 66 期，



- 1998 年 6 月，頁 78-8079。
- _____：〈閾限概念與戲劇研究之初探〉，《考古人類學刊》第 88 期，2018 年，頁 9-34。
- 張文誠：〈曼陀羅的生命旅行：賴聲川《如夢之夢》的後設劇場表演〉，《戲劇學刊》2007 年第 5 期，頁 25-53。
- 陳英德：〈中國大陸第一個現代藝術畫群：星星美展運動始末〉，《雄獅美術》第 217 期，1989 年 3 月，頁 119-128。
- 陳國慧：〈生命輪環的失落〉，《PAR 表演藝術》第 150 期，2005 年 6 月，頁 92。
- 陳韜文、李立峰：〈香港不能忘記六四之謎：傳媒、社會組織、民族國家和集體記憶〉，《新聞學研究》第 103 期，2010 年 4 月，頁 215-259。
- 傅裕惠：〈這樣太孤寂，太文明——評五節芒劇團《荒原》〉，《PAR 表演藝術》第 218 期，2011 年 2 月，頁 98-99。
- 黃雅慧：〈一個關於連結的追索：《安蒂岡妮》觀後〉，《人間思想》第 5 期，2013 年 12 月，頁 236-242。
- 葉根泉：〈櫥窗與道場：賴聲川戲劇創作裡佛法的顯與不顯〉，《戲劇學刊》2007 年第 5 期，頁 7-24。
- 董志晨：〈一個幽靈的空間譜系：現代漢詩中的天安門〉，《臺北大學中文學報》第 30 期，2011 年 9 月，頁 257-320。
- 詹幼君：〈荷葉婆娑，可遠觀而不能近賞？談《九歌》〉，《表演藝術》第 12 期，1993 年 10 月，頁 76-77。
- 廖錦桂：〈魏京生被綁住了嘴巴〉，《新新聞》第 109 期，1989 年 4 月 10 日，頁 81-83。
- 趙川：〈革命、青春和一種政治劇場 王墨林《荒原》觀後〉，《典藏今藝術》第 221 期，2011 年 2 月，頁 97-100。
- 劉婉俐：〈方圓之內？之外？關於《如夢之夢》的主題、空間與互文性〉，《表演藝



術》第 92 期，2000 年 8 月，頁 70-72。

劉雅芳：〈「亞洲冷戰戒嚴史劇場」的聲音政治與歷史回聲：王墨林與王明輝《再見！母親》的聲響實踐〉，《PAR 表演藝術》第 357 期，2023 年 12 月，頁 88-95。

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，2013 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〉，《思與言》第 35 卷第 1 期，1997 年 3 月，頁 247-296。

鍾喬：〈舞場裡的骷髏〉，《PAR 表演藝術》第 218 期，2011 年 2 月，頁 96-97。

韓嘉玲：〈80 年代左翼文化下的民眾劇場〉，《思想》第 36 期，2018 年 12 月，頁 1-45。

（三）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-2010 年代）》，新竹：清華大學社會學研究所博士論文，2019 年。

汪俊彥：《戲劇歷史、表演臺灣：1984-2000 賴聲川戲劇之戲劇場域與台灣／中國圖像研究》，台北：國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2004 年。

施立：《生命的臨界點——田啟元的劇場十年》，台北：國立藝術學院戲劇學系碩士論文，1999 年。

陳克倫：《解嚴政治與冷戰美學：重探臺灣小劇場運動（1986-1996）的話語與實踐》，新竹：國立交通大學社會與文化研究所博士論文，2018 年。

黃雅慧：《「戒嚴」身體論：王墨林與 80 年代小劇場運動》，新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2014 年。

趙崇印：《追憶政治性失憶：「後六四」時代中國「傷痕電影」之創傷研究（1990-2020）》，香港：香港理工大學中國文化文學碩士論文，2020 年。

劉昶讓：《優劇場溯計劃的理念與實踐之研究》，台北：國立臺北藝術大學戲劇學系碩士論文，2005 年。

蔡宜真：《賴聲川劇場集體即興創作的來源與實踐》，台南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2000 年，頁 85-92。

謝瑞揚：《賴聲川《如夢之夢》之生死關懷》，宜蘭：佛光大學宗教學系碩士論文，2013 年。

（四）報紙新聞

〈大陸民主運動 馬森發起聲援〉，《聯合報》，1989 年 2 月 25 日，27 版。

〈支援大陸民主運動 藝壇捐款百廿五萬〉，《民生報》，1989 年 5 月 26 日，14 版。

〈王克平 昨晚翩然來台 自謙對作品不滿意 意在發洩情感〉，《民生報》，1989 年 3 月 16 日，14 版。

〈台上重審魏京生 台下扯出「二二八」 設定發問 意外「搶答」小劇場「問政」演出開打〉，《民生報》，1989 年 3 月 31 日，10 版。

〈台北呼聲 兩岸對歌 內容純化 血脈相連活動 拒絕政治色彩〉，《聯合報》，1989 年 5 月 31 日，07 版。

〈我們不要當劇場模範生！ 七劇團昨以諷刺演出 聲援「優劇場」〉，《民生報》，1989 年 4 月 13 日，10 版。

〈促大陸民主改革 海內外強烈迴響 國內學者 今聯合聲明〉，《聯合報》，1989 年 2 月 21 日，01 版。

〈美百餘專家 聲援魏京生〉，《聯合報》，1989 年 3 月 31 日，01 版。

〈柴玲喚醒林懷民 艱難獨舞九分鐘〉，《民生報》，1989 年 6 月 27 日，14 版。

〈迴響連署 25 學者、民意代表 22 民間團體 26 學術文化團體〉，《聯合報》，1989 年 2 月 27 日，03 版。

〈彩排像示威 嘘壞三幹探 魏京生 街頭演出戲中戲〉，《民生報》，1998 年 3 月



28 日，10 版。

〈舞台劇過火 藝文界生波 重審魏京生 被迫縮水 優劇場演員 蒙口抗議〉，《聯合報》，1989 年 4 月 1 日，04 版。

〈導演「現場指導」觀眾「合作演出」 重審魏京生二演 緊張而未脫序〉，《民生報》，1989 年 4 月 1 日，10 版；

〈聲援魏京生 舉世同步〉，《聯合報》，1989 年 3 月 30 日，09 版。

〈藝術界 聲援大陸民主浪潮 捐款遊行 寫歌譜曲 表達心聲〉，《民生報》，1989 年 5 月 24 日，14 版。

卜人美、歐銀釧、麥若愚、王惠萍、張夢瑞：〈鎮壓喚醒血淚情 謳責聲浪比山高〉，《民生報》，1989 年 6 月 5 日，10 版。

王正良：〈重視「契約精神」展現戲劇真貌〉，《民生報》，1989 年 4 月 4 日，10 版。

王克平：〈我寫「重審魏京生」〉，《中國時報》，1989 年 3 月 29 日，23 版。

王志誠紀錄、整理：〈重審小劇場〉，《中國時報》，1989 年 4 月 27 日，23 版。

吳學銘：〈支持彼岸爭取人權 敦促大陸進行改革 國內人士熱烈呼應〉，《聯合晚報》，1989 年 2 月 21 日，03 版。

李玉玲：〈「天安門，我們來遲了」 藝文界致函鄧小平與大陸同胞〉，《聯合晚報》，1989 年 5 月 24 日，08 版。

_____：〈六四那天 密獵者要觀眾上台 無關天安門事件 只是要玩大風吹 看戲的可要有心理準備〉，《聯合報》，2004 年 6 月 3 日，B6 版。

_____：〈兩岸對歌 心靈相契 槍聲乍響 歷史傷口又淌血〉，《聯合晚報》，1989 年 6 月 4 日，08 版。

_____：〈重審魏京生 劇場變成立法院 意外插演重審 228 觀眾情緒被挑動 台下開打戲外戲 今晚續演有問題〉，《聯合晚報》，1989 年 3 月 31 日，08 版。

周慧玲：〈賴聲川的「如夢之夢」 嘉年華會的旁觀與超越〉，《民生報》，2000 年 5



月 30 日，05 版。

明立國：〈血脉相連心連心 兩岸對歌為學運〉，《中國時報》，1989 年 6 月 4 日，07 版。

林谷芳：〈以如真似幻之戲 寫如真似幻人生 《如夢之夢》的場域、哲思與故事〉，《聯合報》，2005 年 5 月 18 日，E7 版。

紀慧玲：〈如夢之夢 要角排戲 三個顧香蘭 老中青並現〉，《民生報》，2005 年 4 月 15 日，A13 版。

_____：〈前進香港 退出文建會扶植團隊 表坊揮軍國際自己來〉，《民生報》，1998 年 11 月 14 日，19 版。

_____：〈香港觀眾被夢包裹 賴聲川為香港版改了一些戲 林青霞：非常 enjoy〉，《民生報》，2002 年 5 月 5 日，A4 版。

張必瑜：〈「重審魏京生」 借題發揮！？ 演出加油添醋 觀眾呼來喝去〉，《聯合報》，1989 年 3 月 31 日，03 版。

郭行中：〈三方中國人 重審魏京生 劉靜敏要超越政治形態 從文化藝術角度去探討〉，《聯合晚報》，1989 年 3 月 11 日，08 版。

_____：〈審完魏京生 請你吃罰酒 劇本未經審查，「優劇場」接獲處分函，劉靜敏無異議，只擔心扼殺創作自由。〉，《聯合晚報》，1989 年 4 月 11 日，08 版。

陳正熙：〈能否感同身受？〉，《民生報》，1998 年 4 月 27 日，19 版。

_____：〈對劇場史詩的期待〉，《民生報》，2005 年 5 月 4 日，A10 版。

陳長華：〈「重審魏京生」 願他重見天日 劇本透漏關懷 聲援民主鬥士〉，《聯合報》，1989 年 3 月 17 日，03 版。

陳碧華：〈台大學生發表公開信，促鄧小平釋放魏京生〉，《聯合報》，1989 年 3 月 3 日，04 版。

董雲霞：〈「星星十年」特展今揭幕 漢雅軒特播放會員錄影帶，展期四月十五日結



束〉，《中國時報》，1989年3月18日，24版。

蔡珠兒：〈大陸劇本＋香港資金＋台灣舞台、劇團 三二九・優劇場要重審魏京生抽象、寫實雙管齊下・重新詮釋原著〉，《中國時報》，1989年3月11日，24版。

_____：〈用重審來平反魏京生 王克平將就《重》劇與優劇場溝通〉，《中國時報》，1989年3月17日，24版。

_____：〈臨界點《割功送德》延期〉，《中國時報》，1989年7月6日，21版。

鍾明德：〈不以成敗論英雄 「實驗」態度誠可嘉 從劇場角度 看「重審」風波〉，《民生報》，1998年4月1日，10版。

（五）網路資料

〈文藝館〉，《六四記憶人權博物館》，2021年8月4日，<https://8964museum.com/art>，讀取日期：2025年2月6日。

于善祿：〈表演工作坊《如夢之夢》〉，《LULUSHARP》，2025年1月24日，<https://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1381911579>，讀取日期：2025年4月11日。

_____：〈台灣「劇藏史」芻議〉，《國藝會》，2020年4月15日，<https://archive.ncafroc.org.tw/moderndrama/paper?id=4028880e74302fc9017432bb94e20004>，
讀取日期：2025年5月17日。

王克平：〈「星星」往事〉，《星星畫會》，2010年3月1日，<http://www.shigebao.com/html/articles/shiliao/3313.html>，讀取日期：2025年4月28日。

王墨林：〈憂鬱的東亞戒嚴史〉，《facebook》，2021年5月6日，<https://www.facebook.com/notes/2481391432158213/>，
，讀取日期：2025年6月1日，原刊於《方向叢刊》2014年第2期，頁342-345。

吳放採訪：〈魏京生訪問錄〉，《華夏文摘》第140期（1998年1月），<http://www.c>



- nd.org/HXWZ/ZK98/zk140-1.gb.html，讀取日期：2025年6月6日。
- 吳錦祥：〈安蒂岡妮：舊語言與新政治〉，《苦勞網》，2013年9月30日，<https://www.coolloud.org.tw/node/75770>，讀取日期：2025年2月18日。
- 李時雍：〈說故事的人《如夢之夢》〉，《表演藝術評論台》，2013年9月4日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/ba149fc6-0472-4334-9f0e-c1a36ad7c521>，讀取日期：2025年4月11日。
- 李覺遲：〈在世界中心呼喊「幹」！——我的「荒原」讀劇心得，上〉，《戲劇、文學、詩歌與電影》，2011年2月10日，https://leedelate.blogspot.com/2011/02/blog-post_4745.html，讀取日期：2025年2月19日。
- 林乃文：〈運動的表演與表演的運動—記祁家威、田啟元的 1980 年代〉，《數位荒原》，2018年3月22日，<https://www.heath.tw/nml-article/the-performativity-of-social-movement-and-the-activeness-of-performance/>，讀取日期：2025年5月31日。
- 紀慧玲：〈從台灣穿越中國，一場語境迷夢《如夢之夢》〉，《表演藝術評論台》，2013年9月4日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/97d5a9f4-e369-4f98-b0f4-be7ee3f4ae96>，讀取日期：2025年4月11日。
- 貧窮男：〈山坡上的安蒂岡妮〉，《ARTALKS》，2013年9月30日，<https://talks.tais hinart.org.tw/talks/2/37514>，讀取日期：2025年2月18日。
- 陳正熙：〈夢是否能圓？《如夢之夢》〉，《表演藝術評論台》，2023年1月20日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/85b5adb9-255d-4352-af0d-30ddafe057ce>，讀取日期：2025年4月11日。
- 黃蘭貴：〈五度入夢，我看見的場景如斯—從 2022 臺灣版，再探《如夢之夢》〉，《表演藝術評論台》，2023年1月20日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/aff24b12-8bb1-4582-a629-90970e06fb9b>，讀取日期：2025年4月11日。



鄭芳婷：〈召喚國族溝壑中的生靈《安蒂岡妮》〉，《表演藝術評論台》，2013年9月22日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/54ddd1e9-9bbc-45b5-a198-01ab7c1ca2c3>，讀取日期：2025年2月18日。

鄭崇文：〈隔岸觀火，並肩而後行《誰殺了大象》〉，《表演藝術評論台》，2021年1月14日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/469f5a72-c586-479fab87-3e5bb3cea028>，讀取日期：2024年10月14日。

賴展堂：〈六四完結了嗎？——「六四：小說與大說，香港與中國」座談會紀錄〉，《虛詞》，2021年6月24日，<https://p-articles.com/heteroglossia/1091.htm> 1，讀取日期：2025年2月16日。

鴻鴻：〈用亂倫抵抗國家暴力《安蒂岡妮》〉，《表演藝術評論台》，2013年9月30日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/9320932c-3f9f-44fe-860b-dd519a4b9aa0>，讀取日期：2025年2月18日。

魏京生：〈第五個現代化：民主及其他〉，《魏京生基金會》，<https://weijingsheng.org/doc/cn/46.htm>，讀取日期：2025年4月26日。

二、英文書目

Braester, Yomi. "In Search of History Point Zero: Stan Lai's drama and Taiwan's doubled Identities," *Journal of Contemporary China* 17.57(Nov. 2008): 689-698.

Brendese, Philip J. *The Power of Memory in Democratic Politics*. Rochester, New York: University of Rochester Press, 2014.

Chang, Ivy I-chu. "Remapping Memories and Public Space: The Theater of Action in Taiwan's Opposition Movement and Social Movements (1986–1997)." Ph.D. diss., New York University, 1998.

Chang, Wen-cheng. "Mandalian Life Journey: Collective Repetition, Traumatic Recollection, and Historical Representation in Stan Lai's A Dream Like A Dream." M.A. diss., National Tsing Hua University, 2002.

Cheng, Fan-Ting. "A Strafed, Tactical, Pugnacious Island: Political Performances in Taiwan from 2000 to 2013." Ph.D. diss., University of California, Los Angeles,

- 2014.
- Ho, Ming-sho. "Changing memory of Tiananmen Incident in Taiwan: From Patriotism to Universal Values (1989-2019)," *China Information* 36.1(Mar. 2022): 90-111.
- Ibrahim, Yasmin. "Tank Man, Media Memory and Yellow Duck Patrol: Remembering Tiananmen on Social Media," *Digital Journalism* 4.5 (2016): 582-596.
- Lai, Stan. "Specifying the Universal," *TDR* 38.2 (Summer, 1994): 33-37.
- Landsberg, Alison. "Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture," in *Memory and Popular Film*, ed. Paul Grainge. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003, pp. 144-161.
- Lee, Francis L.F. and Joseph M. Chan. *Memories of Tiananmen: Politics and Processes of Collective Remembering in Hong Kong, 1989-2019*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.
- Li, Hongtao and Chin-Chuan Lee. "Remembering Tiananmen and the Berlin Wall: the elite U.S. press's anniversary journalism, 1990-2009," *Media, Culture & Society* 35.7 (2013): 830-846.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Harvard University Press, 2004.
- Seet, Seth and Edson C. Tandoc Jr. "Re-meme-bering Tiananmen? From collective memory to meta-memory on TikTok," *Media, Culture & Society* 46.2 (2024): 272-291.
- Seetoo, Chiayi. "An Illusion that Mirrors a Dream: The Storytelling of Stan Lai," *TDR* 65.2 (2021): 106-130.
- Xu, Bin. "Listening to Thunder in the Silence on Tiananmen: Politics and Ethics of the Memory of the June Fourth Movement," *China Information* 36.1 (2022): 68-89.

三、其他資料

(一) 劇本

王克平：〈重審魏京生〉上篇，《中國時報》，1989年2月25日，23版。

_____：〈重審魏京生〉下篇，《中國時報》，1989年2月26日，23版。

王墨林：《安蒂岡妮》劇本，未出版，王墨林提供。

_____：《荒原》劇本，未出版，王墨林提供。

田啟元、王彥鎧：〈《割功送德－台灣三百年史》劇本1－影本〉，《國家文化記憶庫

收存系統》，https://tcmb.culture.tw/zh-tw/detail?indexCode=Culture_Object&id=334540，讀取日期：2025年5月9日。

_____：《亡芭彈予魏京生》，台北：周凱劇場基金會，1993年。

汪其楣：《記得香港》，台北：遠流，2000年。

賴聲川：《如夢之夢》，台北：中正文化，2013年。

_____：《如夢之夢》，台北：遠流，2001年。

蘇弗克里茲 (Sophocles) 著，呂建忠譯：《安蒂岡妮：墓窖中的女人》，台北：書林，1988年。



（二）文宣

王墨林：〈關鍵字：「荒原」之註〉，收入五節芒劇團發行：《荒原》，2010年12月23日，https://www.facebook.com/148481245201866/photos/a.149591045090886/152326674817323/?type=3&mibextid=wwXIfr&rdid=4om8k3fGRiCxnQg3&share_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2F1BH86CUhWM%2F%3Fmibextid%3DwwXIfr#，讀取日期：2025年6月3日。

林哲立：〈《割功送德－台灣三百年史》宣傳單〉，《國家文化記憶庫收存系統》，https://tcmb.culture.tw/zh-tw/detail?indexCode=Culture_Object&id=334550，
讀取日期：2025年5月9日。

（三）錄影

王墨林導演：〈[Etat Archive-王墨林系列 11]《荒原—一致台灣八〇》，2010/12/17-12/19，實驗劇場〉，《ETAT Archive》，2018年1月16日，<https://youtu.be/iEEmzo9KzBQ?si=5ob1qAzaBlVR6HAO>，讀取日期：2025年6月3日。

_____導演：《安蒂岡妮》錄影，未出版，牯嶺街小劇場提供。

賴聲川導演：《我和我和他和他》錄影，台北縣：群聲出版，2002年。

（四）訪談

王墨林訪談，2025年3月8日，台北古亭。

附錄 台灣劇場有關八九民運之演出：出處補充

劇目	出處
《致魏京生》	陳雅萍：〈身體的歷史——表演性舞蹈〉，收入《中華民國發展史·文學與藝術（下）》（台北：國立政治大學，2011年），頁324；林亞婷：〈不同階段，不同心情 林懷民的舞蹈創作〉，《表演藝術》第35期（1995年9月），頁72。
《亡芭彈予魏京生》	見第二章
《重審魏京生》	見第二章
《重現天安門》	韓嘉玲：〈80年代左翼文化下的民眾劇場〉，《思與言》第36期（2018年12月），頁38；鄧丕雲：《八〇年代台灣學生運動史》（台北：前衛出版社，1993年），頁235。
《今天是公元一九八九年六月八日下午四時……》	徐開塵：《羅曼菲——紅塵舞者》（台北：聯合文學，2002年），頁143-158。
《割功送德——台灣三百年史》	見第二章
《乾元御天》	王墨林：〈當藝術與政治相遇時〉，《都市劇場與身體》（台北縣：稻香出版社，1990年），頁203-205。
《秦俑幻想曲》	伍曼麗：〈文藝匯評（4）舞蹈 陸光藝工二隊舞蹈演出〉，《聯合報》（1989年10月8日），29版。
《念天地之悠悠》	〈劉紹爐 紐約舞展獲好評〉，《中國時報》（1991年4月21日），20版。
《九歌》	詹幼君：〈荷葉婆娑，可遠觀而不能近賞？談《九歌》〉，《表演藝術》第12期（1993年10月），頁77。
《記得香港》	汪其楣：《記得香港》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2000年）。
《我和我和他和他》	見第三章
《如夢之夢》	見第三章
《密獵者六四事件》	李玉玲：〈六四那天 密獵者要觀眾上台 無關天安門事件 只是要玩大風吹 看戲的可要有心理準備〉，《聯合報》（2004年6月3日），B6版。
《香港出品》	黎家齊主編：《表演藝術年鑑2009》（台北：中正文化，2010年），頁254。
《荒原：致台灣八〇》	見第四章
《隔離嘅大母雞》	吳政翰：〈劇本巧思的立體呈現：《魚蹦 Family》、《隔離嘅大母雞》〉，《表演藝術評論台》（2012年9月24日）， https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/96d46c43-4169-4beb-9a6f-a880a13cbaad ，讀取日期：2025年3月6日；汪宜儒：〈《隔離嘅大母雞》六四事件揉合神話〉，《中國時報》（2012年9月14日），A27版。
《守夜者》	謝東寧：〈文字迷宮般的劇場叩問《守夜者》〉，《表演藝術評論台》（2012年11月5日）， https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/7ce3874d-5c92-4c6f-9f7d-bce3bb20a65c ，讀取日期：2025年2月6日；林乃文：〈動與不動的劇場演繹《守夜者》〉，《表演藝術評論台》（2012年11月7日）， https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/b2f9ab57-3042-48ee-89cd-86a3575b9ba8 ，讀取日期：2025年2

	月 6 日；于善祿：〈看莫比斯圓環創作公社《守夜者》的隨想〉，《LULUSHARP》，2012 年 12 月 9 日， https://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1323416091 ，讀取日期：2025 年 2 月 6 日。
《安蒂岡妮》	見第四章
《超脫國歌》	陳考齋：〈侵略者的淫穢教唱《超脫國歌》〉，《表演藝術評論台》（2014 年 6 月 17 日）， https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/1b59e5cf-649a-4643-9e45-fd5aa0a84843 ，讀取日期：2024 年 10 月 14 日；黃鼎云：〈口腔裡聲姿折返的超脫術《超脫國歌》〉，《表演藝術評論台》，（2014 年 6 月 16 日）， https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/713e135a-925e-450c-8c90-3b467a0aff7f3 ，讀取日期：2024 年 10 月 14 日。
<i>Chimerica</i>	〈《Chimerica》：走進一個時代看人生起落〉，《夢遊者之城》（2015 年 9 月 27 日）， https://littleursaminors.blogspot.com/2015/09/chimerica.html3 ，讀取日期：2024 年 10 月 14 日。；同黨劇團：《Chimerica》節目單， https://archive.ncafroc.org.tw/upload/result/4248-E2042/4248-E2042_%E6%96%87%E5%AE%A3%E5%93%81_%E7%AF%80%E7%9B%AE%E5%96%AE-Chimerica.pdf ;jsessionid=89DF4626F361D567F26027A4E0ADCF603，讀取日期：2024 年 10 月 14 日。。
《斷翅飛翔》	劉純良：〈進入的瞬間及其困境—觀眾作為主體《斷翅飛翔》、《默默計畫》、《微舞作》〉，《表演藝術評論台》（2017 年 6 月 12 日）， https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/4856b64e-dbc5-4484-9d19-fced0469166b3 ，讀取日期：2024 年 10 月 14 日；陳祈知：〈身體做為社會運動論述的場域《斷翅飛翔》〉，《表演藝術評論台》（2017 年 6 月 26 日）， https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/3c4b37ab-76a4-4813-b960-186f6bcd87203 ，讀取日期：2024 年 10 月 14 日。
《90 後的黎海寧》	吳孟軒：〈卅年的靈光 舞蹈書寫的香港記憶 多空間《90 後的黎海寧》〉，《PAR 表演藝術》第 311 期（2018 年 11 月），頁 73。
《我反抗，故我們存在》	袁沐嫻、陳子萱：〈當觀眾也「經歷」白色恐怖——劇場如何開啟社會對話？〉，《報導者》（2020 年 2 月 28 日）， https://www.twreporter.org/a/white-terror-transitional-justice-theater ，讀取日期：2025 年 2 月 6 日；吳祥賓：〈遲至的雜音：短評中國六四事件三十周年特展〉，《ARTouch 典藏》（2019 年 8 月 1 日）， https://artouch.com/art-views/content-11489.html ，讀取日期：2025 年 2 月 6 日。
《自由之路：百年追求》	〈六四特展行動劇 舞者以肉身磨難紀念逝者〉，《中央社》（2019 年 5 月 24 日）， https://www.cna.com.tw/news/acul/201905240307.aspx ，讀取日期：2025 年 2 月 6 日。
《誰殺了大象》	鄭崇文：〈隔岸觀火，並肩而後行《誰殺了大象》〉，《表演藝術評論台》（2021 年 10 月 14 日）， https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/469f5a72-c586-479f-ab87-3e5bb3cea028 ，讀取日期：2024 年 10 月 14 日。
《5 月 35 日》	簡韋樵：〈等待總結的血債卻還是那麼蒼白《5 月 35 日》〉，《表演藝術評論台》（2023 年 6 月 13 日）， https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/ea920a17-06ee-472b-be7d-3d6168fc7117 ，讀取日期：2024 年 2 月 25 日。
《地獄一季—我羨慕動物的狂喜》	筆者觀看 2024 年 10 月 19 日 14:30 場次。