

台灣當代轉型正義劇場的美學芻議與 實踐困境*

鄭芳婷

臺灣大學臺灣文學研究所副教授

摘要

台灣當代轉型正義長期與在地政治脈絡緊連，從步履維艱迄今急速發展，在相關任務型單位成立後，除基礎工作以外，更從藝術與文化途徑來探問社會對話與情感修復。由於國際情勢的刺激、國內政策的輔助及當代思潮的影響，以轉型正義為主題與形式的劇場質量迸發，相較過去以抒情敘事再現迫害史實的主流寫實風格，近年製作則轉以跨域、抽象、後設、複合媒材、在地協作等形式，揭發史實，強調同理、共感、溝通與辯論，更與轉型正義相關單位或政府文化部門頻繁合作，不僅呼應當代劇場發展進程，亦回饋人權體制改革。台灣轉型正義劇場一方面透過史實版本的綢繆與創試，置疑白色恐怖既有詮釋框架；另一方面，其在地參與、沉浸式劇場與自反批判之創作屬性，仍揭示劇場當中民主協作之不易、受難經驗之無法再現，以及自反機制的解構侷限。邁向共享修復的台灣轉型正義劇場不再以靜態切片的分析視角執著於社會議題的咎責、利益分配與部署競爭，而是視演出為動態改革行動之一環，其本身一如改革行動方針必須持續修正；演出不必然追求創傷的療癒、超克或和解，而是視所有社會參與者的能量、經驗與情感為團結聯盟之動能，進一步形構有機且彈性的互援行動主義結盟。

關鍵詞：轉型正義劇場、政治受難、白色恐怖、共享修復、自反性、台灣

* 本文為科技部補助專題計畫「台灣當代轉型正義劇場的美學開創與實踐困境」（編號：111-2628-H-002-008-）成果。本文審查期間，承蒙諸位評審、編輯委員賜予寶貴的修改建議，至為感激。另外，誠摯感謝研究助理呂樾在資料蒐集與內容校對上的襄助，以及文中所提及劇團與劇場工作者與受訪觀眾的諸多協助。

Visions and Impasses of Contemporary Transitional-Justice Theatre in Taiwan

Cheng Fan-Ting

Associate Professor
Graduate Institute of Taiwan Literature
National Taiwan University

Abstract

Transitional justice in Taiwan has been tangled with local political context for decades. With a bumpy start since the 80s, it has now burgeoned to focus on reparative communication and networking through arts and cultural creations, in addition to the basic judicial measures. As the result of international pressures, domestic government support, and the impact of contemporary critical studies in recent decades, transitional justice theatre as a genre has flourished, leading to a significant increase in both quality and quantity on the island. Compared to previous works that have resorted mostly to the use of sentimental narrative to restage history, contemporary productions have turned to abstract, multimedia, metatheoretical, transdisciplinary, and participatory strategies in order to stimulate collective empathy and social interaction. Moreover, contemporary productions related to transitional justice frequently collaborate with pertinent organizations and government cultural departments. This transformation not only reflects the postdramatic development of contemporary theatre on a global scale but also impacts the reform of the transitional justice system. Transitional-justice theatre in Taiwan problematizes the established discursive framework of the White Terror Period by prototyping historical interpretations on stage. Yet, on the other hand, the use of participatory and immersive methods

in transitional-justice theatre reveal the difficulties linked to democratic collaboration, the impossibility of historical representation, and the limitations of reflexive operation. In this light, transitional-justice theater in Taiwan has been working towards reparative actions that no longer cling to the impulses of clarifying accountability and distributing resources from a static perspective. Instead, it views theater production as a dynamic and reflexive component of activism that ought to be constantly refined and revised. Rather than seeking a healing *dénouement* from traumatic histories, the theater regards participants' affects and emotions as a critical trigger for the formation solidarity alliances, as it strives to foster organic, tactical mutual-aid networks.

Keywords: Transitional-justice Theatre, Political Persecution, White Terror, Reparative Solidarity, Reflexivity, Taiwan





台灣當代轉型正義劇場的美學芻議與實踐困境

一、轉型正義及其劇場的修復轉向

那個傷只有在關係裡面它可以結痂。

——彭仁郁，〈Ep.13 白色恐怖：療傷之路〉¹

八〇年代始，非洲、亞洲、東歐與南美洲部分國家由獨裁政體逐步轉型民主，陸續開始面對過去獨裁政體遺留下的集體壓迫創傷，由此著手改革，推動了九〇年代後轉型正義（transitional justice）的發展。² 轉型正義潮流淌入台灣後，與在地國家歷史與政黨意識形態緊密糾纏，期間歷經多次政治妥協與犧牲，進程艱緩，直至近十年來始快速發展。³ 2017 年間，《促進轉型正義條例》終於於立法院三讀通過，隔年任務型編制的二級獨立機關「促進轉型正義委員會」（以下稱促轉會）正式掛牌成立，其中，政權輪替與公民政治促進了對「轉型正義」的討論。「台灣民間真相與和解促進會」（以下稱真促會）將「轉型正義」定義為「社會在民主轉型之後，對過去威權獨裁體制的政治壓迫、以及因壓迫而導致的社會

1 彭仁郁、范琪斐，〈EP. 13 白色恐怖：療傷之路〉，「說故事的人」（來源：<https://www.ourstories.fm/podcasts/ep13/>，檢索日期：2023.01.22）。

2 「轉型正義」概念發展迄今雖有脈絡與執行上的細微差異，但一般而言乃聚焦調查、審判、賠償、紀念與體制改革等面向，其形式包括真相委員會、和解促進會、審查機制、除垢法、安全部門改革與各種紀念儀式等，旨在避免未來再次發生類似的政治暴力。可參考璐蒂·泰鐸（Ruti G. Teitel）的定義：Ruti G. Teitel, *Transitional Justice* (Oxford: Oxford University Press, 2000)；以及安雅·米爾（Anja Mihr）對於「轉型正義」的介紹論述：Anja Mihr, “An Introduction to Transitional Justice,” *An Introduction to Transitional Justice*, ed. Olivera Simic (London: Routledge, 2016).

3 吳乃德，〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉，《思想》2 期（2006.09），頁 1-34。

（政治的、族群的、或種族的）分裂，所做的善後工作」。⁴在此定義之下，所謂「善後工作」如何進行，以及資源如何分配，成為關鍵議題。

在體制與律法的改革、紀念儀式與調查計畫的持續執行之外，⁵轉型正義更在近年間藉由藝文活動來擴展民間推廣，例如透過藝術創作與文史轉譯來揭露政治迫害的歷史真相，或以策展或紀錄片來介紹轉型正義工作的進程與迫切。作為綜合性、現場性的表演藝術，其跨域合作、當下共享的特殊形式，恰恰呼應近年轉型正義工作的轉譯及社群修復面向。也正是在促轉會進入籌備、真促會出版《無法送達的遺書》（2015）及《記憶與遺忘的鬥爭：臺灣轉型正義階段報告》（2015）等重要文獻與研究成果的前後，許多在地劇團在執政政府或文化部、國家文化藝術基金會、促轉會、國家人權博物館、地方文化局等單位的委託、指導、贊助及其他支援之下，推出質量可觀的劇場作品：

表1 台灣近十年（2013-2022）轉型正義劇場

製表：鄭芳婷（2023.04.17）

演出單位	主辦／指導／贊助／ 合作單位	首演	劇名	演出形式、特徵
台灣遊藝行	國家文化藝術基金會	2013	《可以睡覺：後殖民 島嶼第一號》	別役實（別役実）劇作改編
讀演劇人		2014	《玫瑰色的國》	舞蹈、寫實劇
	臺中市政府文化局	2017	《白話》	布萊恩·弗雷爾（Brian Friel）劇作改編
劉亮佐、 北藝大、台師大表 演系所學生	國家人權博物館 籌備處	2015	《致青春靈魂》	音樂劇、綠島人權藝術季

4 台灣民間真相與和解促進會，〈什麼是轉型正義〉（來源：<https://taiwantrc.org/transitional-justice/>，檢索日期：2023.01.22）；汪宏倫，〈我們能和解共生嗎？：反思台灣的轉型正義與集體記憶〉，《思想》42期（2021.04），頁1-61。

5 轉型正義的基礎工作包括：對於遭受政治迫害者給予正義，歸還其財產、加以賠償對於參與政治迫害者，追究其相關責任並揭露政治迫害歷史。參考黃長玲，〈真相與和解的可能〉，臺灣民間真相與和解促進會編，《記憶與遺忘的鬥爭：臺灣轉型正義階段報告》卷一（台北：衛城出版，2015.10），頁5-12。

演出單位	主辦／指導／贊助／ 合作單位	首演	劇名	演出形式、特徵
樹德科技大學 表演藝術系	高雄市立歷史博物館	2016	《夢遊烏托邦》	單觀眾沉浸式劇場
海島演劇	國家人權博物館籌備處、台北市政府文化局	2017	《無法囚禁的心靈》	全台語演出
	國家人權博物館、臺灣民主基金會	2018	《回憶的華爾滋》	施水環創作改編
張閔淳等	李登輝民主協會、民報文化藝術基金會、台灣獨立建國聯盟、台灣民族同盟	2017	《Siro Heroes-泰源事件》	寫實劇
Lyric's Studio 人从众創作体	國家人權博物館	2017	《綠島百合》	綠島人權藝術季
同黨劇團	台新銀行文化藝術基金會	2017	《白色說書人》	獨角戲、布袋戲元素
	台北市文化局	2022	《父親母親》	布袋戲元素
	文化部、國家文化藝術基金會、台北市政府文化局、財團法人臺灣民主基金會	2022	《燃燒的蝴蝶》	偶戲元素
	文化部、國家文化藝術基金會、台北市政府文化局	2023	《灰男孩》	獨角戲、BL
臺南大學戲劇創作 與應用學系	國立臺灣歷史博物館	2018	《遲來的家書》	教習劇場
馬克吐溫國際影像 工作室	臺灣鐵路管理局	2018	《八堵車站二二八事件》	快閃行動劇場
		2019	《湯德章事件》	快閃行動劇場
黑眼睛跨劇團	文化部、國家人權博物館、台北市政府文化局、財團法人臺灣民主基金會	2018	《夜長夢多：異境重返之求生計畫》	沉浸式劇場、VR
	國家文化藝術基金會、台北市政府文化局	2020	《揚帆》	沉浸式劇場、線上解謎

演出單位	主辦／指導／贊助／ 合作單位	首演	劇名	演出形式、特徵
再拒劇團	臺南藝術節「城市舞台」	2015	《燃燒的頭髮：為了詩的祭典》	舞蹈、文件展、環境劇場
	黃亞歷「微型實驗行動」PQ 布拉格劇場設計四年展	2016	《渾沌詞典：補遺》	舞蹈、環境劇場
	國家人權博物館	2019	《逝言書》	地景漫遊、數位導聆
	促進轉型正義委員會、國家人權博物館	2019	《明白歌》	音樂說書劇場
		2020	《池子》	文獻轉譯聲音創作、漫遊者劇場、人權藝術生活節
差事劇團	台新銀行文化藝術基金會	2018	《范天寒和他的弟兄們》	民眾戲劇
	客家委員會	2020	《戲中壁》	民眾戲劇
	客家委員會	2021	《戲中壁X》	民眾戲劇
狂想劇場	國家人權博物館	2018	《島上最後的晚餐》	寫實劇
	國家人權博物館	2019	《非常上訴》	紀錄劇場、受難者陳欽生、楊碧川參與演出、鐵玫瑰藝術節
	國家人權博物館	2022	《空白記憶》	押房區為演出空間、人權藝術生活節、沉浸式劇場
人力飛行劇團	國家文化藝術基金會	2019	《雙姝怨》	莉蓮海爾曼（Lillian Hellman）劇作改編
台灣歌仔戲班劇團	文化部、台中市政府文化局	2019	《馬鞍藤的春天》	台語原創音樂劇
三語事劇團	師大學生會	2020	《1949：留白的記憶》	沉浸式劇場、一人一故事
創劇團	臺北藝術大學戲劇學系、國家文化藝術基金會、臺北市文化局	2020	《在世紀末不可能發生的事》	寫實劇
夾腳拖劇團	國家人權博物館、玉山社	2020	《愛唱歌的小熊》	蔡焜霖繪本改編、小丑默劇、偶戲
台灣應用劇場發展中心	台北市文化局、國家人權博物館	2021	《紅色青春》	教習劇場

演出單位	主辦／指導／贊助／ 合作單位	首演	劇名	演出形式、特徵
本劇場	國家人權博物館	2022	《彼方的嘆息》、 《這裡沒有故事》、 《「他」與他》、 《我哥哥叫徐慶蘭》	地景漫遊、數位導聆、人 權藝術生活節
余余劇場	國家人權博物館	2022	《百合・ゆり——她 將往何處去》	舞蹈、人權藝術生活節
阮劇場	國家人權博物館	2022	《Trance》	讀劇、人權藝術生活節
飛人集社劇團	國家人權博物館	2022	《天堂動物園：珍珠 奶茶事件》	親子劇場、人權藝術生活 節

以上表格清楚揭示，這些劇場製作多半都獲有轉型正義相關單位或是政府文化部門或多或少的支援，甚至直接被納入「綠島人權藝術季」、「人權藝術生活節」⁶等年度轉型正義活動的規劃中。

然而，這並非表示，在 2013 年以前便沒有轉型正義劇場。實際上，古今中外描述政治迫害、揭發歷史創傷的戲劇不計其數，其中並沒有一條清楚疆界可將轉型正義劇場與否劃分開來。即便如此，轉型正義劇場仍在近年的發展中，逐漸形構其基礎定義：轉型正義必須是其工作的核心主題，亦即其整體劇場製作，乃在揭發史實與深究創傷的基礎上發展而來，且存有激發觀眾朝向未來思考、提倡名譽恢復、傷痛補償、體制改革與生命哀悼（grieve）⁷的面向。誠然，表格中所列劇作並非盡皆完美符合此定義，而表格未列的作品也並非就絕對不符合；本文所梳理製表，從不為劃定界線、分門別類或蓋棺論定，而毋寧是在至為長遠的政治劇場與轉型正義劇場史中，聚焦促轉會與真促會等組織開始推動轉型正義而後的相關劇作，並由此揭示劇場與社會運動的皺摺連動，以及其中激進美學的開創與尚待處理的實踐困境。不過，值得注意的是，在大眾市場的考量下，部分製作

6 由國家人權博物館接手主辦的「綠島人權藝術季」始於 2019 年、「人權藝術生活節」始於 2020 年，皆為國家人權博物館舉辦之年度活動。

7 在巴特勒的論述中，「可哀悼性」（grievability）指逝去的生命被肯認為有價值的生命的條件。Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (New York: Verso, 2020).

雖以二二八、白色恐怖等政治迫害為故事主題，卻不一定逕將「轉型正義」字面直接置入台詞或宣傳，反而可能藉由其他接受度、娛樂性更高的戲劇元素來推動演出。此種轉型正義劇場的隱晦曖昧特徵，正突顯其定義的第一個殊異性。再者，當轉型正義落地台灣並啟動歷史記憶的詮釋論戰，主導政府的意識形態及其衍伸的文化政策與資源挹注的確激發轉型正義創作潮流，卻也致使相關主題的劇場多半並非獨立製作，因而可能在政治正確的收編體制中被窄化與塑型，甚至成為官方或其他委託單位的單向傳遞者，此激進性與保守性的並存辯證，乃其定義的第二個殊異性。第三，正如林乃文所論，當代劇場處理歷史敘事的困境之一，乃在於民主改革所急欲剷除的單一敘事邏輯正是民眾最習慣且易於接收的閱聽策略，⁸此中，轉型正義劇場一方面難以避開揭示政治迫害歷史真相的資訊傳遞責任，另一方面卻又必須兼顧歷史敘事的異質性，致使其本身成為充滿矛盾的創作類型，此為轉型正義劇場定義的第三個殊異性。如此，不難想像賺人熱淚的抒情作品往往遭議過度簡化歷史真相；而前衛挑釁的後設作品，又往往被認為曲高和寡，難以打入一般民眾的心底。然而，這並不表示轉型正義創作難以達致，而是揭示：對於這類型創作的思考必須突破再現有效性與否的二元辯論，並邁向一種反身性（reflexive）與跨域性（transdisciplinary）的辯證批判。

實際上，在轉型正義劇場出現以前，強調政治抵抗的戲劇作品早已汗牛充棟，民眾劇場的亞洲網絡史正是其中一條路線。早在七〇年代末，包括王墨林、鍾喬、關曉榮、李文吉、韓嘉玲、林寶元等原先《人間雜誌》成員成立關注白色恐怖的「五零小組」，透過藍博洲所整理之口述歷史，嘗試建構相關之理論發展，而後於1990年改組「台灣民眾文化工作室」，試圖以「民眾史」挑戰官方敘事框架，並催生創刊於同年的《民眾文化月報》。⁹工作室改組前後的作品，包括《驅逐

8 林乃文，〈再現「受難者」形象的漫漫長路：從《無／法／對／白》到《紅色青春》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=71421>，檢索日期：2023.01.22）。

9 林寶元，〈歷史天使看到了未來？——關於民眾劇場關於民眾文化運動的片斷追憶〉（來源：<https://artouch.com/view/content-12281.html>，檢索日期：2023.01.22）；莫昭如、林寶元編，《民眾劇場

蘭嶼的惡靈》（1988）、《幌馬車之歌》（1989）及《射日的子孫——霧社事件報告劇》（1990），體現當時左翼報告劇、行動劇對於生態保育、白色恐怖受難史、抗日史的梳理與再現嘗試。¹⁰而後，「台灣民眾文化工作室」以《受苦的人沒有名字》（1992）一作參加於香港舉辦的「第一屆亞洲民眾戲劇節」，以獨角戲形式呈現簡國賢的白色恐怖受難經歷，更舉辦了台灣首次的民眾戲劇匯演與工作坊。¹¹這些從民眾劇場系譜蔓生的嘗試，誠然在轉型正義風潮湧入台灣以前就已出現，但其中諸般以揭發史實為主題的戲劇工作，已存有轉型正義的特質，其抵抗視角更深刻影響往後來帶社會改革嘗試的許多在地創作。¹²

此外，九〇年代後，台灣劇場界接續解嚴以來社會運動的氣力，承襲傳統戲曲的古典美學與新劇運動¹³的政治激進，歷經白色恐怖以降與政治意識型態既沾且割的小劇場運動，再逢全球化景觀後的跨文化展演（intercultural performance），出現許多以二二八、白色恐怖為主題的作品，包括河左岸劇團《海洋告別》（1992）、臨界點劇象錄《謝氏阿女：一個隱藏於歷史背後的女人》（1994）、綠光劇團《人間條件2——她和她生命中的男人們》（2006）、金枝演社《浮浪貢開花 Part3——勿忘影中人》（2009）、創作社《少年金釵男孟母》（2009）、曇戲弄劇團《謝雪紅》（2010）、再拒劇團《島嶼》（2005）與《自由時代》（2010）、原舞者《迴夢》（2011）、耳東劇團《服妖之鑑》（2015）等。這些既接地氣、且致力於題材開創的精良製作，風格趨於寫實、氛圍沉重哀戚，多以真摯抒情的敘事結構再現二二八、白色恐怖政治迫害史實，試圖召喚大

與草根民主》（台北：唐山出版社，1994.12）；韓嘉玲，〈80年代左翼文化下的民眾劇場〉，《思想》36期（2018.12），頁1-45；王墨林，〈民眾劇場〉，《中國時報》，1994.12.03，43版。

10 賴素鈴，〈霧社碧血照汗青 60周年動靜多〉，《民生報》，1990.10.27，14版；吳思鋒，〈還我老樹，也還我民眾劇場《飛雁214，藝術不移樹 Festival》〉（來源：<https://pareviews.ncafr.org.tw/?p=15082>，檢索日期：2023.01.22）。

11 李哲宇，〈亞洲、民眾與劇場：亞洲民眾戲劇的跨域連帶〉，《文化研究》過刊回顧計畫（來源：http://routerjcs.srccs.nycu.edu.tw/news-info.asp?new_id=101，檢索日期：2023.01.22）；陳幼君，〈用肢體探索文化經驗 亞洲六國劇場齊思索 全演獨角戲 都談大課題〉，《民生報》，1992.04.07，14版。

12 台灣新劇是二十世紀初在台灣興起的近代話劇，深刻影響台灣戰後戲劇發展。

13 包括李曼瑰推行之小劇場運動（1960-1963）。

眾對於創傷歷史的肯認。其方法誠然呼應轉型正義的名譽恢復工作，但對於傷痛補償、體制革新等面向未來的改革面向則較少著墨，也因推出時代較早而多半未與轉型正義相關組織機構進行跨域合作。

隨著近年公部門意識形態位移與資源下放，以轉型正義為工作標的的製作開始紛呈湧現。以解構、延異、去中心為要義的後現代主義猛烈發酵，數位科技更是日新月異，加之女性主義、酷兒批判、情感研究、障礙研究等人文與社會批判的論述支持，劇場界出現了大量不再訴諸抒情或悲情，轉而投向複合媒材、抽象、後設、挑釁與高張形式的轉型正義製作。這些作品取徑與取材雖不盡相同，卻不同程度地採用參與協作與跨域合作，並在舞台呈現上選擇更激進、甚至引發倫理辯論的戲劇手法，例如採納或混搭史詩劇場、論壇劇場、教習劇場、坐針氈（hot-seating）¹⁴、地景遊走等形式，添加說書、唸歌、布袋戲等在地元素，組織跨域性研究小組及社群修復工作坊社群，甚至自反批判轉型正義劇場的侷限。¹⁵這些作品在揭發史實的基礎上，強調同理、共感、溝通與辯論，形構積極主動、後設自反、修復互援、集體創作的當代美學，從中揭露轉型正義劇場對於己身悖論與困境的高度自省性。轉型正義不再只是劇場的故事主題，更是劇場製作過程的執行、部署與調度組配。換言之，劇場本身的語義不再理所當然，執行劇場作為一組「言說行動」（speech act），¹⁶乃在更後設的立場上與外部的社會脈絡相互作用，由此產生實質的效果。

由此，台灣當代轉型正義劇場體現了社會運動、政治改革主題劇場的範式轉移：從傳統的靈光（aura）、和諧且完滿的文本線性演出，轉向數位、衝突且開放補遺的身體事件呈現。誠然，此範式轉移並非轉型正義劇場所獨有，而是當代劇場、藝術，乃至於人文研究整體發展的一環。實際上，台灣當代轉型正義劇場正扣合克萊兒·畢莎普（Claire Bishop）觀察當代藝術發展趨勢所強調的「辯

14 為一種演出形式，在主持人的引導下，觀眾被邀請與角色對話，以了解角色心境，由此促發思考。

15 詳請見表 1。

16 J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1975).

證當代性」(dialectical contemporaneity)，即藉由聚焦「處理藝術作品的「途徑」(approach)來生成的激進視野。¹⁷在此模式之中，作品的靈光或觀眾個人化的頓悟不再是創作目標，整體製作藉以激發閱聽者情緒與情動(affect)的時空營造才是首要，並由此敲擊意識形態與認識範式。此種「辯證當代性」的轉向，亦發生於西方劇場界，譬如漢斯－蒂斯·雷曼(Hans-Thies Lehmann)「後戲劇劇場」(Postdramatisches Theater)所強調的非整體、非關連性呈現與非統一、非單向性詮釋的劇場發展傾向，¹⁸以及米羅·勞烏(Milo Rau)「根特宣言」(Ghent Manifesto)所強調的「政治問題劇場化」概念，包括打破傳統劇場的排練、演出及行銷疆界，包括納入非劇場空間的排演過程、消除經典文學性、於衝突地執行演出、公開製作過程、多種語言的使用、業餘表演者的參與等實踐主張。¹⁹

但值得注意的是，儘管台灣當代轉型正義劇場的範式轉移，呼應了歐美當代劇場的景況變遷，但它卻存在許多與歐美脈絡相異的特質。若以雷曼和勞烏為比較對象，可以發現台灣當代轉型正義劇場偏向圓融地氣、訴諸情感修復的特質。首先，當論及傳統戲劇劇場的整體性與關聯性，雷曼以「淨化」(catharsis)為例指出其目標乃在締造社會團結及強化集體意識，由此暗示「後戲劇劇場」不再首重此種歸屬感的生成，反而導向「解散」(discurrere)；²⁰而台灣方面雖也提倡開放性詮釋，但卻注重劇場當中異質性所可能締造的團結與聯盟。第二，勞烏所成立的「政治謀殺國際機構」(International Institute of Political Murder)大量採用數位媒體與舞台互動來迫使觀眾參與批判思考，形構一種因應當代媒

17 Claire Bishop (克萊兒·畢莎普)著，王聖智譯，《激進美術館學：當代美術館的當代性》(台北：一行出版社，2019.10)，頁13。

18 雷曼指出，「後戲劇劇場」發展也與九〇年代後世界局勢有關，包括九一一事件而後的長期國際動盪與新自由主義造成的階級、種族、性別剝削，都促使創作者透過劇場來參與社會與政治對話。見 Hans-Thies Lehmann (漢斯－蒂斯·雷曼)著，李亦男譯，《後戲劇劇場》(台北：黑眼睛文化，2021.12)。

19 Milo Rau, "The Ghent Manifesto." NTGent website. 2018. (來源：<https://www.ntgent.be/en/manifest>, 檢索日期：2022.02.16)。

20 雷曼，《後戲劇劇場》，頁40、61。

體景觀（mediascape）²¹的政治劇場美學：受到高度感官刺激的觀眾，必須面對德勒茲（Gilles Deleuze）所謂「控制社會」（society of control）²²難以追蹤的數位媒介權力運作，起身參與戲劇敘事、執行行動。相比起來，台灣製作也有部分創作採納應用程式（app）、即時投影、虛擬實境、影像串連等數位技術，卻未完全拋棄抒情感懷，並往往透過時空之後設思考，達到劇場工作者、觀眾、劇評、轉型正義工作者、政治受難者及其家屬之間綿延且異質性的互動，而非採取上對下、震撼教育式的呈現形式。第三，「根特宣言」所提倡的政治性與衝突性，雖強調劇場對觀眾的干預與刺激，然觀眾仍處於遭受刺激的被動狀態。舞台搬演的真實犯罪案件，仍只是作為戲劇敘事，而觀眾隱身安坐於群體之中，並無太大壓迫感。而台灣當代轉型正義劇場卻大量採納參與協作，甚至較為激進的身體互動。由於轉型正義議題敏感，參與協作往往涉及倫理與道德批判，使得劇場體驗不再止於娛樂，反而在演出過程中持續產生齟齬與置疑。如此，觀眾的戲劇體驗不再限於主題情節，而是後設地體驗其體驗所可能引發的哲學與倫理問題，諸如：史實苦難可以被戲劇性再現嗎？悲劇的共感應該藉由實境遊戲體驗嗎？轉型正義與表演藝術能產生有效對話嗎？

這些提問，實際上可從劇場所激起的情感修復與集體療癒探析。在《酷兒戲劇構作》（*Queer Dramaturgies*）中，艾莉森·坎貝爾（Alyson Campbell）與史蒂芬·法瑞爾（Stephen Farrier）從布萊恩·馬蘇密（Brian Massumi）的「皮膚快過文字」（the skin is faster than word）一語出發，指出劇場經驗引發觀眾情感進而激發行動的激進能量，乃在於表演當中超溢（excessive）、僭越（transgressive）與矛盾（paradoxical）於表演表面語義的成分。²³ 這些成分透

21 「媒體景觀」來自阿帕度來（Arjun Appadurai）。參見 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, 11).

22 Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *October* Vol. 59 (Winter 1992), pp. 3-7.

23 Alyson Campbell and Stephen Farrier, "Introduction: Queer Dramaturgies," *Queer Dramaturgies: International Perspectives on Where Performance Leads Queer*, eds. Alyson Campbell and Stephen Farrier (London: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 1-26.

過身體被感知與激化，使得社會的常規性被須臾地懸置，由此創造重置社會的契機。²⁴ 其概念強調參與者身體、情緒與情感的作用，並且進一步探問此種強調肉身（corporeality）的劇場美學促發社會改革的可能。此藉由肉身與情感啟動美學與政治改革的策略，實則關鍵地回應了賽菊寇（Eve Kosofsky Sedgwick）於1980年代即提出的「修復式閱讀」（reparative reading）。

賽菊寇在《觸摸感覺》（*Touching Feeling*）中指出，當代酷兒批判素來傾向以「偏執式閱讀」（paranoid reading）來處理弱勢主體生命經驗中的創傷與負面情感，然而此閱讀方式最終可能導向更具對立性與攻擊性的認知方式，反而無助於修復主體。²⁵ 她因此提出「修復式閱讀」，在不對立於「偏執閱讀」的基本立場上，自省原先對陰謀揭發的執念，並視此執念為弱勢社群共享的「情動」，由此重新正視負面情感的價值與效果。其後，在賽菊寇的立論基礎上，海瑟愛（Heather Love）聚焦「感覺倒退」（feeling backward），不僅強調現代性憂鬱等負面情感作為弱勢主體的生存狀態，更重思「他者」（others）與己身之間的連動；²⁶ 弗里曼（Elizabeth Freeman）則聚焦創傷經驗的共鳴，聚焦弱勢主體因認知到其創傷乃更宏大的壓迫史的一部分而從歸屬感中獲得慰藉的可能性。²⁷ 此「修復式閱讀」理論系譜雖源於美國脈絡中的酷兒論述，但其對於創傷經驗、負面情感、身體感知、集體情動與療癒修復的珍視，正是對於過去主流酷兒理論的個人主義面向有所批判，因而不僅不侷限於性別研究，更可提供當代轉型正義劇場相當有效的論述資源：包括宣傳期的群眾募資、演出中的觀演互動與演後的回饋座談，往往訴諸受難個人與社會集體的創傷情感修復，強調參與者之間的持續交流對話，更探問相似主題劇場製作之間的資源共享。此種共享修復的劇場模

24 同註23，p.3。

25 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham: Duke University Press, 2003, 01).

26 Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007).

27 Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham: Duke University Press, 2010).

式，也呼應迪恩·斯貝（Dean Spade）所提倡建立於團結情感、小眾集結、創意發想的「互援」（mutual aid）模式。²⁸

實際上，轉型正義的近年發展已出現修復轉向，然而修復轉向的轉型正義不盡然等同修復性正義（restorative justice）。²⁹ 修復式正義乃在犯罪與刑罰語境中尋求社會或人際關係的恢復（restore），例如讓受害者、犯罪者或其他社群代表會面晤談，分享彼此在犯罪事件中的經驗與傷害，討論犯罪者可以如何做來修復其所帶來的傷害，由此彌補傷害並避免再次犯罪。而修復轉向的轉型正義則是在過往的揭發史實、實質賠償、名譽恢復並防患於未然的轉型正義工作基礎上，強調了當下集體共有或連結情感的修復（repair）。雖二者不盡相同，但其中強調情感修復性而非罪懲報復、聚焦個體能動性與建構性的要旨卻是相通的：修復式正義所提倡的恢復，亦是修復轉向的轉型正義所追求的修復過後可能達到的重建。彭仁郁即透過臨床精神分析視角，探問「修復式轉型正義」達到受難者與受難家庭創傷的療癒可能，其具體方式包括家庭訪問、藝術治療、影像與藝文創作，由此來「在精神上成為彼此的互聯網」。³⁰ 如若將焦點放大，彭仁郁極具洞見的「互聯網」概念，如何能具體地向外擴及非受難者或其家庭的其他社會成員？

林傳凱回憶其 2008 年起的政治犯訪談計畫，乃隨著受訪者年老逝去而不得不暫停。然而，在暫停之中，他反而開始探問「肉身死亡」後可能的「新起點」。³¹ 自 2018 年起，他重探被長期隱匿的政治犯關係系統圖，深入當初事件的發生地點，進入鄉鎮學校、廟埕、里民活動中心等在地空間，在避免「政治犯」、「白色恐怖」等敏感詞彙的前提下，轉而向當地居民詢問與討論有關「人」的記憶。參與居民從冷漠到熱烈，最終回饋豐富，甚至迸發深刻情感連結。其工作團隊廣

28 Dean Spade, *Mutual Aid: Building Solidarity During This Crisis* (New York: Verso, 2020.10).

29 有關轉型正義與修復式正義之交集與互斥關聯，亦可見吳豪人，〈「野蠻」的復權：臺灣原住民族的轉型正義與現代法秩序的自我救贖〉（台北：春山出版，2019.05），頁 217-255。

30 彭仁郁青年系列講座「台灣的政治暴力創傷與療癒」線上講座，2021.06.05。

31 林傳凱，〈倒退著走向未來：一條白色小徑的探索之旅〉（來源：<https://guavanthropology.tw/article/6873>，檢索日期：2023.01.22）。

邀民眾參與讀書會、劇場演出、版畫製作、攝影創作、古蹟導覽與轉型正義工作小隊，巡迴台灣各地。林傳凱尤其指出，來自文化部官員的鄙夷與刻板印象反而激起當地民眾的團結情感與行動力；木刻版畫群眾創作模式所涉及的身體感知與表達，也有效緩解民眾的心理障礙。林傳凱所說的：「通過『身體』而非『語言』的詮釋，成為今人對於往昔歷史的回應」，³² 正回應了「酷兒戲劇構作」與修復式閱讀的交織軸，強調超溢於文字語言的、受到長期壓抑的身體、情動與團結療癒，更指向一種面向休戚與共、永續自反、肉身交陪的當代台灣轉型正義劇場美學。³³ 相似地，黃思農亦強調再現受難史實之不可能，並引用巴特勒（Judith Butler）將「失去」（loss）之負面感受視為重思社會、政治與美學建構方法，指出戲劇並無法保證療癒，但正是此「創傷的不可療癒」可能使參與者獲得能動、團結之生產動力。³⁴ 由此，修復轉向的轉型正義不再主力於揭發、攻擊、咎責或資源分配，不必然強調受難者及其家屬創傷與負面情緒的個人性超克或和解，而是在延續轉型正義基礎工作的立場上，珍視所有社會參與者的身體經驗、情緒反應及彼此之間的相互受弱性（intervulnerability）。所謂相互受弱性，乃指個體／社群之間的受弱狀態，即一種曝光於他者的無武裝脆弱感。³⁵ 藉由相互受弱狀態，參與者得以坦露自身的痛苦、困惑、懷疑、憤怒等情緒與情感、欲望或困境，並嘗試將自身狀態延展外擴，形構共享的集體記憶與情動，進一步締造有機且彈性的互援行動結盟。

32 同註 31。

33 交陪的概念來自龔卓軍，參考龔卓軍，《交陪美學論：當代藝術面向近未來神祇》（台北：大塊文化，2022.03）。

34 黃思農、林傳凱，〈白霧下的左翼戲劇——40年代到當代〉（來源：<https://www.facebook.com/against.again.troupe/photos/a.372473545279/10158841978885280/>，檢索日期：2023.01.28）；Judith Butler, "Afterword: After Loss, What Then?," *Loss: The Politics of Mourning*, eds. David L. Eng and David Kazanjian (Berkeley: University of California Press, 2003), pp.467-473.

35 有關受弱狀態，詳參巴特勒等學者的精闢討論。Judith Butler, Zeynep Gambetti and Leticia Sabsay eds., *Vulnerability in Resistance* (Durham: Duke University Press, 2016.10).

二、綢繆與創試的劇場美學芻議

迸發的轉型正義劇場也與近年台灣政治情勢急速激化緊密相關。來自中國的政治與軍事壓力更急速升溫，促使國內對於台灣獨立主權與民主自由的意識逐年升高，卻也引發對於台灣能動與位址的重思。此中，台灣轉型正義劇場逐漸發展出一種從台灣創傷歷史經驗獲取資源與素材，不斷綢繆與創試的當代戲劇美學形式。綢繆指向時空性的實局演示，為縱向的主動出擊，透過倒敘、假定等非線性時空的戲劇設定，使創作理念不再止於創作者個人的巧趣嘗試，而更延展至所有劇場參與者共同經歷與想像的集體命運版本試驗，由此揭開彼此依存、互構的關係，進而思考當下時空的改革必要。創試則指向即時性的互動試驗，為橫向的無限展開，藉由現場演出中交流、分享甚至衝突的即興狀態，使演出不再專屬創作者的單向封閉作品，而更朝向所有劇場參與者動態共製的不穩定藝術事件，進而指出政治、藝術與市場之間不斷妥協與扞格的辯證性。在綢繆與創試的發展方向中，演出過程不再求取固定、肯定的敘事結構與意識形態，反而不斷反身自省、試驗更多詮釋版本，甚至公開後台或重新排練，以促發參與者對於轉型正義劇場的後設思考。

以綢繆而言，獨演劇人《玫瑰色的國》（2013）藉由預言體例來推想一連串社會事件後的台灣命運，迫使同處劇場的觀眾難以耽溺於安穩而必須一同進入面向未來的推想過程；³⁶ 同黨劇團《白色說書人》（2017）以獨角戲與掌中戲為表演形式，呈現受難者家屬在養父頭七魂魄返家之際所經歷之家庭記憶建構，透過在現實生活中難以達到的魂魄返家情節，嘗試在受難者及其遺族與加害者之間，產生對立咎責以外的多元聯盟可能；饕餮劇集《白噪音》（2018）強調受難事件中罕被紀錄的創傷與和解，其中也利用非寫實性的時空設定，讓過世的受難者魂

36 周翊誠：「我們根據現在台灣所面臨的一些問題，去做一些假想。我們一般社會大眾所面對這些問題的態度，就會決定我們未來二十年可能會過的是怎樣的生活。」，請參見〈《藝想世界》讀演劇人《玫瑰色的國》回顧台灣社運史〉，2014.04.25（來源：https://www.youtube.com/watch?v=5T6A5gbd_fU，檢索日期：2022.05.10）。另參考鄭芳婷、王威智，〈受逐抗爭主體的自反性戲劇政略——讀演劇人《玫瑰色的國》〉，《戲劇研究》16期（2015.07），頁217-251。

魂歸返，以大體老師之姿，透過打開第四面牆形式向觀眾獨白。³⁷如彭仁郁與鍾喬所論，這些作品並不直接控訴威權體制，而是強調白色恐怖時代人與人之間的糾結情感來探索「（至少是自我）和解的可能」，重思長期僵化的加害者與受害者關係，並進而揭示將單一事件與更宏大的時空脈絡相連的必要性。³⁸透過時空的折疊與交錯設定，劇中跨越世代的創傷主體不再只是被消音、被困在單一時空的鬱結（melancholic）客體，反而化身具有療癒能動性的悼念（grieving）主體，透過魂魄與倖存遺族的歸返交流，揭示社會大眾相互饒恕、修復、支持與保護的可能，並進一步共同思索當前體制的盲點與缺失。

相比上述作品所採納的綢繆方法聚焦小範圍的特殊時空設定及其抒情效果，差事劇團《戲中壁》（2020）則是以更繁複和激進的形式來進行綢繆。《戲中壁》上演於寶藏巖國際藝術村山城劇場，同採特殊時空設定之受難者魂魄歸返，但其歸返不僅止於情感撫慰，而是帶來了史詩劇場（epic theatre）式的歷史命運假想。此作原是鍾喬於1995年出版的同名小說，而後改編為電影劇本，並在2020年以廢墟環境劇場的形式搬演。³⁹小說以白色恐怖時期新劇運動者簡國賢與宋非我所組成之聖烽演劇研究會於1946年台北中山堂上演之獨幕劇《壁》為故事脈絡。史實中，簡國賢而後於馬場町遭槍決、宋非我流亡海外流離失所，但《壁》卻被保存了下來，成為戰後左翼劇作經典，揭發當時貧富隔閡、政治貪瀆的社會景象。⁴⁰本劇則藉由非虛構寫作，強調劇作家阿賢之妻惠子在此事件中的重要性：她不捨劇本被毀，因此將劇本與結婚照放入餅乾盒，埋入後院菜園。阿賢被槍決後，光天化日之下以鬼魂之身回返家門，叮囑惠子將劇本燒毀，然而惠子並未遵

37 林頌嫻，《白噪音》，未出版劇本（2019）。

38 鍾喬，〈在日常風暴的白色漩渦中《白色說書人》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=55169>，檢索日期：2023.01.22）；彭仁郁，〈《白色說書人》：回憶白色恐怖家族苦難史，學習修補撕裂的關係〉（來源：<https://www.thenewslens.com/article/125913>，檢索日期：2023.01.22）。

39 鍾喬，〈《戲中壁》如何從小說轉化為劇本？在禁錮中重構時間、記憶與敘事的旅程〉（來源：<https://www.thenewslens.com/article/140753>，檢索日期：2023.01.22）。

40 這段史實，可參考藍博洲，《消失在歷史迷霧中的作家身影》（台北：聯合文學出版社，2001.08）。

從阿賢指示，她堅定地回覆：「燒不得！燒了就什麼都沒有了！」⁴¹並決定將劇本埋藏保存。鬼魂歸返場景當然不一定是史實，卻讓資訊斷裂的史實有了補遺式的版本：死去的阿賢鬼魂歸返叮囑燒毀劇本乃為保護仍活著的惠子，而惠子甘冒生命危險與夫妻衝突也要否決阿賢的意念，埋藏劇本以保護其畢生心血結晶。正如劇中一再重複的「時間」的「此岸」與「彼岸」，⁴²本劇透過鬼魂歸返的時空處理，不僅綢繆受難者之間相互保護的想像網絡，更由此嘗試對史實文獻進行解釋詮釋，交還創傷主體的能動性，並探問非虛構敘事延展至劇場外的對話可能，凸顯轉型正義劇場的未來導向。

有關本劇的評論相當豐厚，幾位論者皆指出，差事劇場的左翼民眾劇場路線甚為明顯，本劇開頭演員面向觀眾的獨白，及角色之間跨時空的互動都加深了疏離效果，避免觀眾耽溺於感傷劇情。⁴³實際上，此戲劇策略在隔年台中國家歌劇院推出的《戲中壁 X》演出中又更為明顯。故事描寫在迫害事件多年後，惠子與宋非我相遇，取出埋藏多年的《壁》劇本，回想當初三人熱切的排練時光。然一如舞台上所投影的婚紗照、演出簡報、判決書等史料，故事最終走向簡國賢流亡並被判刑，惠子裝瘋賣傻以逃避追查。值得注意的是，在《戲中壁》的基礎故事上，劇中除了簡國賢與宋非我外的其他角色皆因獲得各種史料的支援拼裝而顯得更飽滿：惠子不再是過往白色恐怖主流敘事中堅毅、忠貞、隱忍的女性陪襯角色，而化身同樣試圖參與政治改革的左翼知識分子，她跳起現代舞，背景則是雷石榆寫給妻子蔡瑞月的〈假如我是一隻海燕〉一詩朗讀之聲；劇中台詞「我以為匪諜是一種蝴蝶」則是出自湯進賢談起父親湯守仁的訪談記錄；教授國語的畢老師而後在故事中遭到逮捕，呼應了在台灣郵電工會國語補習班教書的計梅真被以叛亂

41 鍾喬，《戲中壁》台詞，2020。

42 同註 41。

43 許仁豪，〈革命詩人破壁而來《戲中壁》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=57756>，檢索日期：2023.01.22）；張又升，〈破壁或需過牆戲——《戲中壁》的三個切面〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=57657>，檢索日期：2023.01.22）；黃馨儀，〈三壁之外，數十年的左岸身影《戲中壁》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=57748>，檢索日期：2023.01.22）。

罪名死刑槍決的史實。⁴⁴藉由真實史料的支援拼裝，飽滿的角色形塑一方面促使觀眾因相關歷史線索而跳出虛構劇情，另一方面象徵了史實中的眾受難者如何成為情感互援、生命共享的機動網絡。此中，角色形塑作為戲劇方法乃與修復式轉型正義互文互構，時空設定不再只是敘事美學，更是工作戰術，在生成修復互聯網的同時，促發觀眾對於歷史變因的批判思考。此外，《戲中壁 X》增加劇作家鍾喬及劇作家 X 兩種角色，使敘事呈現多層後設：劇作家鍾喬書寫劇作家 X、劇作家 X 書寫劇作家阿賢。當這三位跨時空、虛實不一的劇作家角色不斷相互提問、介入，而後連惠子也參與了這場詰問，不斷向劇作家抗議「我在你的筆下就只能這樣裝瘋嗎？」，此種不執著於絕對歷史真相，而是藉由敘事時空的推想、折疊、交錯等特殊處理，反身批判戲劇故事建構並探求相互療癒的劇場策略，正是台灣當代轉型正義劇場的綢繆方法。

上述作品將史實織入虛構場景，預演未來、複習過去、推想命運，甚至摺疊出閹限（liminal）場域，⁴⁵讓身處不同時空的受難者及其家屬與旁觀民眾得以交流互動，由此綢繆版本，強調參與者休戚與共的親密關係，從而使過去時空的框架得以被活化，史實不再只是舊事重提，更是當下生活的緊密連帶。然而，這些作品仍有固定的、由劇團設計且執行的演出議程，且其探問的改革行動仍處於劇場外，等待參與者在踏出劇場後自行發起，而以下兩齣劇作則是提高了觀眾參與的程度，將行動直接置入劇場，迫使參與者共同承受即興發想的不穩定與開放性，更是在舞台上直接創試版本，促發參與者對於不同版本的感知與批判。

首先是再拒劇團與促轉會所合作，於 2019 年推出之敘事劇場《明白歌：走

44 陳柏謙，〈台灣郵電工人與他們的《野草》：紀念郵電歸班大遊行七十週年〉（來源：<https://www.cooloud.org.tw/node/92572>，檢索日期：2023.01.22）。《戲中壁 X》的諸多歷史巧思設定，還有其他劇評者也注意到，包括何玟璋，〈將歷史的碎片傾倒而出《戲中壁 X》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/05076a7b-11fd-4d8c-8be7-80972a087961>，檢索日期：2023.01.22）。

45 「閹限」為范金納普（Arnold van Gennep）及透納（Victor Turner）所提概念，原指傳統儀式中的模稜兩可、非此非彼的過渡階段。見 Victor Turner, "Liminality and Communitas," *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (New Brunswick: Aldine Transaction Press, 2008).

唱白色記憶》。演出形式以韻散結合之說書、民謠、唸歌等民間技藝搭配報告劇重組國家檔案、口述記憶與回憶錄，使一貫受歐美主流戲劇影響的當代劇場重返鄉野鄰里，並接合不同世代的表演藝術記憶。導演黃思農論及編劇排練，以「第三劇場」(Third Theatre)及「安那其」(anarchy)來描述其創作過程的團隊協作，呼應鴻鴻以「公社」來形容再拒劇團的非階級式運作；⁴⁶ 曾伯豪也以「歷史的造型」來詮釋其史料組織呈現為一種集體雕塑的過程，⁴⁷ 此創作形式所強調的海納異義的當下集體即興創作，亦體現於文本與製作。就文本敘事而言，如吳思鋒以「異見的集合」形容，劇中男說書人急著講述二二八，女說書人與一旁的樂手則不疾不徐地從戰後米價飆漲聊起，企圖鬆開近年已然僵化定型的二二八論述，反從經濟、文化與微小記憶的面向打開「眾聲喧嘩」式的受難視角，進而揭開複數版本的存在。⁴⁸ 相似地，紀慧玲與鍾喬亦指出本劇所採納之有距離的多重觀點，嘗試將過早淪為政治對立工具的「二二八」拉回民眾視野。⁴⁹ 執行製作方面，本劇巡迴全台包括橋頭糖廠、新營大宏王公社區活動中心、竹南鎮公所、黃溫恭先生舊宅、佳冬國小、虎尾鎮公所、中興文創園區戲棚、景美人權園區白鴿廣場等非典型演出空間。這些演出場地皆與受難史有所關連，譬如高雄路竹場即在黃溫恭先生舊宅演出，呼應劇中黃溫恭遺書輾轉傳遞至後人手上的故事，由此回返受難事件現場。泰半是當地居民的現場觀眾，在演出過程中受邀發聲，與舞台上的演出者對話交流，使戲劇文本呈現半開放狀態，創作者的控制權亦由此散溢。每場演出過後，劇團邀請受難者及其家屬後代或當地居民分享在地記憶，如

46 鴻鴻，〈「自由、平等、博愛」是理想世界終極目標，但再拒劇團的「平等」要用粗體字來寫〉（來源：<https://www.thenewslens.com/article/148937>，檢索日期：2023.01.22）。

47 張雅淳，〈以《明白歌》解禁台灣白恐歷史：再拒劇團用聲音傳遞前進的力量〉（來源：<https://www.verse.com.tw/article/against-again-troupe-2021>，檢索日期：2023.01.22）。

48 吳思鋒，〈誰的記憶？誰的國家？《明白歌 | 走唱白色記憶：未竟的故人事與未來歌》〉（來源：<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=37217>，檢索日期：2023.01.22）；吳思鋒，〈黃思農，以黑暗之心重組島嶼身世的歷史碎片〉（來源：<https://artouch.com/views/content-13396.html>，檢索日期：2023.01.22）。

49 紀慧玲，〈正義的民間形式及其複聲《明白歌 | 走唱白色記憶：未竟的故人事與未來歌》〉（來源：<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=37017>，檢索日期：2023.01.22）；鍾喬，〈變身：民眾、戲劇與亞洲連帶〉（台北：遠景出版事業公司，2019.11），頁 194-197。

高雄場即邀請黃溫恭之女黃春蘭現場開講，雲林場邀請楊蔚前妻季季，宜蘭場則是鄭南榕之女鄭竹梅到場分享，以政治犯家屬身分講述家族歷史與個人情感，從中與當地居民一同進行史實與記憶版本的交流與反芻。⁵⁰ 參與製作的林傳凱即以「迎魂歸鄉」來形容轉型正義工作者、創作者與當地居民之間深入在地的共製協作：

唯有當地人作為主體『接觸』，飄盪而遺失的記憶碎片，才有可能重新回到故里流傳，並且讓國家強迫噤聲的事物，通過人民自主地『從下往上』的訴說而拆除禁令。⁵¹

如他所分享，佳冬場次演出過後，九十歲的左老先生以客語大聲表示自己認識劇中演的政治犯李媽兜，並形容李媽兜是為農民著想的、令人尊敬的人；現場年輕觀眾也因此發現自己居住與成長之地的歷史記憶。⁵² 透過座談及親子工作坊與觀眾集體對談，受難史實不再侷限於官方文獻與教科書的論定格式，從而出現與民間記憶相互滲透、發展、變異與修補的可能。此深入在地脈絡的協作形式揭開複數版本的創試場域，使轉型正義從政治正確與官方代言鬆綁。

同樣採取參與協作者，包括未指稱共作場於 2019 年同樣巡迴各縣市非典型演出空間的《無／法／對／白》。由教育劇場與社區劇場工作者組成的未指稱共作場，以白色恐怖受難者與三代家屬的故事為主題，邀請觀眾在演出過程中直接參與對話與討論。劇中所呈現之受難者角色張國棟，並非蒙冤入獄，而是確實曾參與共產黨與籌組地下讀書會，他在逃亡與自首間猶豫不決，因此轉而面向觀眾尋求建議，觀眾亦多所回應；而後他啣喙入獄，與妻子產生衝突最終離婚；女兒則在 1998 年《戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例》出爐之際敦促父親

50 黃溫恭的故事也收錄於《無法送達的遺書》，以及 2018 年黑眼睛跨劇團推出之《夜長夢多：異境重返之求生計畫》。

51 林傳凱，〈迎魂歸鄉：試探研究者、創作者的角色協作，與「群眾創作」當代意涵〉，《藝術觀點》82 期（2020.07），頁 117-121。

52 彭仁郁青年系列講座「台灣的政治暴力創傷與療癒」，線上講座。

申請簽署以獲補償與道歉，然而不信任政府的張國棟萬分不願。父女之間無法溝通、僵持不下之餘，又向觀眾尋求建議。此次，父女分坐於兩處，觀眾則自由遊走其間，亦與兩位角色自由進行交流，交流結束後主持人再次與觀眾討論，並針對「簽署與否」進行投票，後續故事走向即依據觀眾先前提出的建議與投票結果執行演出，使觀眾得以進入敘事、從角色立場思考與批判。此種「坐針氈」的演出技法，開放觀眾深度參與和決策，進行受難主體生存版本的創試，並提供觀眾從他者立場創試的實體經驗。由於觀眾參與大幅占據敘事走向，表演者也須承受無法預料之即興、意外或失控，包括觀眾的過激回應或動作、不配合或不接受主持人引導或不意破壞氛圍，然而，此高度不穩定性與開放性也使所有現場參與者得以在敘事題材之外，共享當下的身體感知與情緒衝突，甚至啟動轉型正義主流議程以外的集體情動與療癒。一名匿名觀眾即在演出過後表示：

本來以為是遠遠地看戲，沒想到有機會和角色交流……剛剛（我）建議女兒帶爸爸一起心理諮商的時候，我就哭了，我覺得我也是在跟自己說話。大家還反過來安慰我，忽然之間，我覺得我們大家心很近，原來轉型正義可以是很親密的。⁵³

綢繆與創試作為台灣轉型正義劇場的顯見屬性，揭示其嘗試問題化與複雜化白色恐怖既有框架的企圖，無論是劇團主力創作執行的非線性時空處理或是由觀眾雙方參與協作的在地即興接合，皆體現了反思自身製作盲點的問題意識，並強調透過所有參與者的感知、創傷、記憶與情緒來撬開轉型正義的定義與結構，進而組裝永續性的互援修復結盟。誠然，綢繆與創試並不專屬於轉型正義劇場，類

53 匿名觀眾無結構式訪談，2020.10.24，17：00，清華大學南大校區：新竹城區場。本文論及之轉型正義劇場製作繁多，論述評析以文本細讀與參與者訪談為主。其中，採納訪談方法者，主要是觀眾參與度較高之劇場製作，包括協作互動式劇場與沉浸式劇場。訪談對象皆為當天看戲觀眾，知情同意後接受口語錄音訪談。受訪者年齡皆為18歲以上，無其他篩選條件。

似的敘事與結構也頻繁出現在其他類型的劇場製作中；實際上，綢繆與創試更可謂是當代人文藝術的整體方向，即一種將自身的展演與體驗作為文本分析的後設思考。然而，正是此種呼應當代人文藝術的後設思考，促發了轉型正義劇場的自反性，避免單點單向的教程展示，並珍視每一個參與者的感受、思考與行動。

三、參與協作、歷史再現與自反批判的困境

轉型正義劇場之綢繆與創試，使之在維持自身藝術定義的同時，也成為具社會改革理念的實驗場域。不過，憑藉自由且民主的參與者討論交流而構構的劇場，即一定得以直觀地有助於轉型正義發展嗎？觀眾與劇組勞心勞力的協作互動是否確實得以指向創作批判性的開放，或只是以紛呈新穎的手法與看似民主的參與機制簡化劇中議題？⁵⁴ 轉型正義劇場綢繆與創試的有效性與否，也呼應對於參與協作藝術的既有辯論系譜。針對此辯論，克萊兒·畢莎普爬梳兩方論點。在支持方中，居·德波（Guy Debord）對於資本主義異化的批評，成為參與式藝術的立論基礎。⁵⁵ 隨著前衛藝術對於冷戰已降新自由主義（neoliberalism）原子式個體的撻伐，「集體性」作為統一霸權的相反面而獲肯定，協作成為政治正確的反抗實踐。葛蘭特·凱斯特（Grant Kester）和艾瑞克·哈果（Erik Hagoort）即強調，帶有同理、同情與認同他者的參與協作具備重組藝術定義的潛能。然而，畢莎普銳利地指出，此種看似民主的參與協作，往往將創意簡化為抗爭，而美學則淪為保守的同義詞。由此，倫理導向（the ethical turn）的參與協作的矛盾在於：由於其作品價值正源於其非藝術的屬性，無論參與協作的觀眾無論如何做，都會在民主與倫理的旗幟下被包容與肯定。⁵⁶ 巴迪烏（Alain Badiou）、洪席耶（Jacques

54 相關討論也可參見吳思鋒，〈無法對話的那個什麼《無／法／對／白》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=54991>，檢索日期：2023.01.22）；簡韋樵，〈不小心就投合官方版的轉型「正義」《無／法／對／白》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59961>，檢索日期：2023.01.22）。

55 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (New York: Verso, 2012.07), pp.11-41.

56 同註 55。

Rancière) 與齊澤克 (Slavoj Žižek) 也對此種人道關懷與認同政治的口號保持批判態度，認為「倫理轉向」使得異義在道德判決下的共識秩序蕩然無存。

台灣方面，秦嘉嫻亦延展此辯論，指出參與協作劇場當中難以忽略的物質技術、文化政策及全球化潮流等因子，使之從來不可能僅僅遵照抽象原則而行，而是一種持續受到外界干擾、衝擊的創作活動。⁵⁷ 由此而觀，轉型正義劇場的參與協作，明顯有其雙重難題。其一，作為政治正確的轉型正義使過於激進、逆風之異義較難以存在。《無／法／對／白》的一組匿名觀眾即表示：「（我）其實沒有想要跟角色交流，但當主持人說要交流，我們還是去了，因為感覺不去很怪或很不上進……我們這一場（觀眾）好像都有備而來，大家都超懂的」。⁵⁸ 另一名匿名觀眾則說：「阮根本不相信（轉型正義），只是想來看看年輕人欲變啥魷，但問阮意見當然說尊重」。⁵⁹ 《明白歌 | 走唱白色記憶：未竟的故事與未來歌》的一名匿名觀眾也表示：「隔壁的（觀眾）好像是受難者家屬，他們結束抱了很多，也有抱我，問我感動嗎？我不好意思說沒有」。⁶⁰ 其二，在共識氛圍之下，也基於讓演出順利執行的立場，大部分觀眾的反應趨於近似，或有極少數完全拒絕參與、刻意擾亂或發生意外的情況，也都受到劇組海納式的整理與收編。如此一來，過於極端的觀眾反應不會受到排斥或批判，反而在民主倫理的氛圍中獲得概括包容。《無／法／對／白》的一組匿名年輕觀眾表示，他們刻意在演出的討論過程中「胡說八道」，希望能夠「看看劇組會有什麼反應」，然而表演者與主持人對他們所發表的「等受難者都死了就沒事了」、「不用溝通了反正爸爸應該送精神病院」等意見並沒有過大反應，反而仍以相當尊重的態度聆聽並點頭致意。⁶¹ 另一名匿名中年觀眾在演出最末時表示「轉型正義只是在浪費社會資源」，而劇組人員也是點頭聆聽，然後將此意見重組表述：「這位先生的意思是，轉型

57 秦嘉嫻，《參與式劇場美學：21 世紀的觀眾漫遊》（台南：成大出版社，2022.07），頁 20-24。

58 匿名觀眾無結構式訪談，2020.10.24，17：10，清華大學南大校區：新竹城區場。

59 匿名觀眾無結構式訪談，2020.10.24，17：20，清華大學南大校區：新竹城區場。

60 匿名觀眾無結構式訪談，2019.09.22，21：00，台北景美人權園區白鴿廣場。

61 匿名觀眾無結構式訪談，2020.10.24，17：25，清華大學南大校區：新竹城區場。

正義的意義與價值很重要，但必須讓民眾明白來龍去脈，否則有可能會導致社會資源的浪費」，從而消弭此異議。⁶² 誠然，此種消弭異議式的整理與收編可能源於編劇、導演或整個劇組的處理方式，或是與表演者或主持人當下的決定與態度有關，然而，開放式的民主協作仍然因其「倫理轉向」而難以避免其預設的「政治正確」執行方向，即非上對下、階級分明式的引導，而是朝向聆聽、分享、不立即批判、試圖同情同理換位思考的民主模式。由此可見，轉型正義劇場所隱含的「倫理轉向」有其悖論：一方面，道德判決的敘事氛圍使大部分觀眾反應趨於同質；另一方面，極少數的異議也難以激發辯論或論戰，反而在民主協作的立場中被無條件地包容或整編。

「倫理轉向」當然也揭露其倫理議題。轉型正義劇場既強調同理共情，則不難理解其近年來頻繁採納沉浸式劇場的策略。相較於鏡框式、兩（多）面式舞台的傳統劇場多讓觀眾安坐於席間觀賞表演，沉浸式劇場則鬆解固定的觀眾席。一般而言，演出期間，觀眾可在劇場劃定範圍內自由穿梭於各場景，與表演者互動甚至參與表演。⁶³ 沉浸式劇場已是當前全球劇場熱潮，然而，與歐美面向娛樂休憩的主流製作⁶⁴ 相比，台灣轉型正義劇場的沉浸式策略往往不提供觀眾自由遊走的權力，反而是利用沉浸式部署來強調無法行動的不自由感，觀眾主要的創作參與在於回應表演文本所試圖再現的極權壓迫，操演真實社會事件受難者的抉擇過程。鍾喬曾比較被壓迫劇場與沉浸式劇場，認為前者強調知性參與，後者則聚焦感官浸潤；⁶⁵ 然台灣以轉型正義為主題的沉浸式劇場，卻是二者相輔相成，此特

62 《無／法／對／白》，2020.10.24，17：20，清華大學南大校區：新竹城區場。

63 此演出形式，實可追溯自謝喜納（Richard Schechner）於六〇年代開始的一系列實驗性戲劇論述與實踐。謝喜納所提出的「環境劇場」（Environmental Theatre），旨在打破制式的傳統劇場文本與舞台限制，將整個劇場的諸元素都視為演出的一部分，由此，不僅演員與觀眾共同參與的過程取代了單向演出的傳統，所有參與者更靈活遊走於環境，彈性參與演出。Richard Schechner, “6 Axioms for Environmental Theatre,” *The Drama Review: TDR* Vol.12 No.3, Architecture/Environment (Spring 1968), pp.41-64.

64 例如：暈眩劇團（Punchdrunk）的《不眠之夜》（Sleep No More）及三軌計畫劇團（Third Rail Projects）的《墜落的愛麗絲》（Then She Fell）等深受市場歡迎的劇目。

65 鍾喬，《變身：民眾、戲劇與亞洲連帶》，頁 249-251。

質也說明了轉型正義劇場之艱困，難以僅僅憑藉理性推演或情感堆疊達成。

黑眼睛跨劇團於 2018 年底景美人權園區推出沉浸式劇場《夜長夢多：異境重返之求生計畫》，以多個台灣歷史、社會事件為主題，並穿插意象性的裝置與舞蹈演出。觀眾由軍裝演員引入園區，遭喝令並強制安排動線並分組行動，輪流體驗〈拷問之必要〉、〈盲〉、〈電椅審判〉等場景。場景轉換間，觀眾須依指示行動，無法自由行走於園區。開演前，觀眾須簽署同意書方可進入劇場。而後在進入〈拷問之必要〉場景前，觀眾亦再次選擇是否簽署「剝奪人身自由同意書」，包括同意遭受表演者的肢體與言語暴力，如若不同意則無法進場。兩份同意書皆說明劇中暴力行為經過訓練與測試，不會造成永久性傷害，在此條件下，演出既不攸關生命，觀眾多半同意簽署。觀眾各自進入不同的小房間後，依據指令坐下，眼睛被黑布蒙上，手腳則被手銬與童軍繩綁於木椅，遭拷問鹿窟案細節。拷問手段包括：逼迫閱讀將觀眾名字置入的捏造自白信、重複訊問、掌摑、碰觸、擊打、騰空、扯髮、言語暴力等。然而，由於先前的生命安全保證，使得拷問本應導致的恐懼被抹除，甚至可能轉為刺激。⁶⁶此中，即便再如何擬真白色恐怖時期的寫實情境，歷史悲劇中壓迫者與被壓迫者之間的權力結構實難以複製或重現；反而，作為消費者的觀眾與作為劇場業者的表演者之間，前者手握出入劇場的大權，後者則只有執行演出之單一選項。如此，演出實則反轉白色恐怖的權力關係，即表演者成為提供表演藝術服務的勞動者，而觀眾則成為憑自由意志決定戲劇走向及演出與否的權力主體。⁶⁷

時任促轉會代理主委楊翠曾於此作彩排場記者會上表示：

過往大家理解歷史，都是透過檔案、歷史材料等理智性的感受，這一次的演

66 彩排場的匿名觀眾戲後表示：「非常喜歡被拷問，還蠻像 SM 的，很好玩，但我一直笑場」。無結構式訪談，2018.11.28，21：00，台北景美人權園區。

67 Fan-Ting Cheng, "The Paradox of Transitional-Justice Theater in Taiwan: The Theatrical Ethics of Dark Eyes Performance Lab's Too Many Dreams in One Night," *The Drama Review: TDR* Vol.66 No.1 (Spring 2022), pp.165-173.

出，則提供了一種情感性、身體性的方式讓人理解歷史。我們說和解，得要先共感，甚至共痛、共傷。演出中有很多不同時期、不同議題的事件，我們或許不見得對所有議題都了解，但先從有感受開始，就會開始想找資料瞭解，才會有深化的過程。⁶⁸

楊翠所言從「共感」來理解歷史，正關鍵地呼應包括前述酷兒戲劇構作、修復式閱讀，以及林傳凱、黃思農與彭仁郁所強調的身體覺察與集體情動。然而，以高度指涉身體感官的沉浸式劇場來進行社會改革，其「情感性、身體性的方式」與轉型正義的連結過程是否無庸置疑？在最終的審判場景中，一名臉部被白色塑料物覆蓋、身分不明的男子被綁在籐椅上。觀眾被告知這個「轉型正義電椅裝置」上網綁的是白色恐怖加害者，每位觀眾有一次機會，選擇是否按下旁邊的紅色通電按鈕。演出過後，部分觀眾輾轉得知籐椅道具乃真實帶電，因此對於自己按下按鈕的選擇產生怨懟：「作為觀眾，我當然好奇不同的選擇會有什麼不同的情節發展，如果早知道椅子真的會電演員，我絕對不會去按，我的人生為什麼要有用電椅電別人的記憶？」。⁶⁹ 此種情緒性回饋，體現了藉由轉型正義劇場提供或創造受難創傷體驗的悖論核心，亦即在模擬體驗與真實感受之間的兩難：轉型正義劇場如若為避開所有倫理爭議而力求保守平和，則難以再現政治恐怖中的真實權力關係，觀眾不僅無法體會被壓迫者的實質感受，製作本身甚至可能將歷史中的受難創傷與威權體制化約為扁平化的消費體驗；然而，如若運用劇場調度來具體再現被欺騙、被傷害、被監看等情節，試圖逼近史實真相，又可能陷入人權與倫理問題的泥淖，甚至不意間生產出更多暴力、對立、衝突與傷害。

本劇的〈盲〉場景，後由導演周翊誠獨立延伸，於 2022 年國家戲劇院五樓空間推出《百年之囚》。與前作相似，觀眾在開演前已收到劇組寄發的同意書，

68 汪宜儒，〈結合沉浸式劇場與 VR 夜長夢多要觀眾共感歷史〉（來源：<https://www.cna.com.tw/news/acul/201811260286.aspx>，檢索日期：2023.01.22）。

69 彩排場後匿名觀眾無結構式訪談。2018.11.28，21：00，台北景美人權園區。

觀眾須簽署方可進入劇場看戲。入場前，每位觀眾獲得一份印有歷史案件的資料，案件的主要人物姓名或關鍵字句被黑墨遮蔽。入場後，觀眾雙眼被蒙上，耳朵戴上全罩式耳機，各由一位表演者帶領行動。由於視覺與聽覺被控制，觀眾失去定位辨識能力，必須依靠表演者身體的明暗示被動而動，不時疾走、奔跑、跳躍、上下樓梯、坐臥、平躺、蜷縮。藉由體感、觸覺的刺激與耳機內傳來的敘事旁白與對話，觀眾陸續體驗數段歷史或社會事件，化身受害者、迫害人或旁觀者，或持刀砍殺，或被掰開大腿、被拍打揍毆、水潑針刺、手銬緊縛、言語羞辱。⁷⁰最終，觀眾在混亂之中被帶往一間安靜之處躺平，許久無任何工作人員前來告知下一步，直到取下耳機後，這才發現自己躺在近似病床的軟墊上，周遭牆上展示著剛剛所體驗的所有歷史或社會事件的詳細介紹，原本被遮蔽的姓名與字句揭露了出來。⁷¹由於形式特殊，⁷²本劇而後引發豐富的討論。部分論者雖一方面對於其高張、暴力的觀演形式持保留態度，另一方面也肯認身體感的參與效果，認為剝除部分感官與人身自由的沉浸式劇場確實引發參與者的情緒與精神勞動。⁷³劇中快速轉換的敘事旁白，使得觀眾的角色認同無法恆定，反而呈現碎裂化，甚至難以立即分辨自己扮演的角色究竟是壓迫者、被壓迫者、被壓迫者家屬或其他旁觀者。觀眾因此無法耽溺於任一敘事的感傷想像，而是被迫透過高度紊亂乃至抽離的後設視角，以旁觀狀態見證自己無從阻止悲劇情節發生的無力。由此，身體感

70 所有戲劇動作都是點到為止，比如針刺並非真的刺入皮膚，觀眾先是感覺到消毒的冰涼感，接著是輕微的刺感。期間，表演者亦同時保護著觀眾的身體安全。

71 包括吳樂天、柯旗化、陳文成、湯英伸、阮國非、戒嚴時期讀書會、掛狗牌、鄭南榕、葉永鋇、江國慶、二戰慰安婦、農安街轟趴、澎湖七一三事件、楊蔚、皇民化運動、吳鳳、馮馮等。

72 此演出列為限制級，十八歲以下不得觀看。

73 吳依屏，〈歷史的痛，身體記得：《百年之囚》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=71868>，檢索日期：2023.01.22）；許玉昕，〈《百年之囚》：「囚」的弔詭與情感政治〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=71949>，檢索日期：2023.01.22）；黃亞歷，〈異己覺知中的集體記憶——《百年之囚》〉（來源：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/hyl/2022013103>，檢索日期：2023.01.22）；吳思鋒，〈慈愛父親背後的那團黑暗？《百年之囚》〉（來源：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/wsf/2022022802>，檢索日期：2023.01.22）；汪俊彥，〈身體取代想像，囚禁認同：《百年之囚》〉（來源：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/wjc/2022022701>，檢索日期：2023.01.22）。

的參與並非提供觀眾受難史實的扮裝體驗，反而揭露觀眾與受難者之間無法藉由戲劇體驗消除的鴻溝，並據此揭示相互共感的艱難與迫切。雖則如此，劇中一位表演者帶領一位觀眾的演出形式，也產生另一種親密扶持效果。數位匿名觀眾即在演出後表示，雖然矇眼蓋耳的各種行動甚為駭人，但是那位從頭到尾與自己保持碰觸的表演者卻讓人感到安心：「他甚至在我快跌倒的時候抱住我，還有在撞牆的時候保護我的頭，上下樓梯時也各種細心提醒，我感覺我參與的故事根本不是威迫，是愛護」。⁷⁴正是此種與文本敘事幾乎背道而馳的調度效果，凸顯了純粹再現迫害史實之不可能與不可行，更揭示了轉型正義戲劇體驗的修復式發展方向。

同樣不提供觀眾隨意遊走的自由者，還有三語事劇場於 2019 年於國立台灣師範大學禮堂⁷⁵推出的《1949：留白的記憶》，但觀眾並未被矇眼蓋耳，尚保有自主的視覺與聽覺。入場後，觀眾被分為兩組，一組被貼上貼紙，扮演聽令行事的憲兵，受到劇組引導執行各項動作：唱歌、拍手、搶奪物件、抓捕青年學子；另一組則扮演四六事件中的青年學子，盡力反抗而最終被捕、遭到生命威脅與各種羞辱。導演 Monique 早在最初即表明無意於重建史實：「目標不是去探索史實到底發生什麼事情，因為在體驗的過程中，那些細節其實無法被呈現；而是回到當時威權政府的警權、軍權超過人民權力時所帶來的後果」。⁷⁶雖則如此，此概念仍強調其作為「體驗式劇場」⁷⁷所能提供觀眾的創傷體驗。但是，此種創傷體驗，並不同四六事件的歷史性創傷，而是在劇場當下時空中依據史料擬仿所生成的新創傷：觀眾實際上在演出過後所感受到的擬仿創傷，毋寧是源自於戲劇時空脈絡的執行調度與個人想像。實際上，一部分扮演憲兵或學子的觀眾表示，被強制分派角色帶來無形壓力，且無論劇組如何暗示引導，他們在過程中仍難以

74 匿名觀眾無結構式訪談。2018.1.28，19：30，國家戲劇院五樓空間。

75 此演出場地呼應 1949 年的「四六事件」。

76 袁沐嫻、陳子萱、張如嫻、陳冠達，〈當觀眾也「經歷」白色恐怖——劇場如何開啟社會對話？〉（來源：<https://www.twreporter.org/a/white-terror-transitional-justice-theater>，檢索日期：2023.01.22）。

77 演出海報之語。

入戲，⁷⁸也有觀眾表示自己好似分裂成兩種人格，一個是警醒的旁觀者，另一個是受制於主觀感受的當事者，隨著情節推演越發感覺情緒過載。⁷⁹更有觀眾甚至用「創傷後壓力症候群」來形容演出過後的情緒感受。⁸⁰如此，這些嘗試讓觀眾體驗創傷的過程與效果，不僅證明史實受難創傷在本質上無法藉由劇場形式獲得真實體驗的事實，更指向無法規避、且至今仍然未竟的劇場倫理責任，亦即劇場生成的擬仿創傷必須在保護參與者與執行轉型正義之間取得平衡。

上述沉浸式劇場作品，皆於疆界明確的表演空間內演出，觀眾也是在知情同意的狀態下觀賞。馬克吐溫國際影像工作室於 2018、2019 年間連續推出的《八堵車站二二八事件》、《湯德章事件》表演作品，卻直接突破表演空間疆界，以快閃行動突襲戶外街道上不知情的民眾。以《湯德章事件》⁸¹為例，十二月七日午間，新光三越台南新天地臨側，七名穿著復古國民黨軍服的表演者坐在軍用卡車上，以大聲公廣播：「暴徒坂井德章／組織非法團體／勾結暴徒／擾亂治安／並搶劫軍用槍械／處以死刑／即將在大正公園予以槍決。」遊街途中，一名穿著時裝的男子上前表達不滿並強烈抗議：「什麼勾結／在亂演什麼東西啊！」。雖然一語道破當下的表演性質，這名男子卻隨即被軍人開槍攻擊、倒地不起。而後一行人進入湯德章紀念公園，揹著「坂井德章」名牌的白衣男子在行刑前，正氣凜然地以閩南語大吼：「台灣人萬歲／台灣人萬歲……」。而後另兩名時裝男子上前抗議「亂演」，皆被軍人當場擊倒，血紅色液體四溢。過程中，圍觀民眾雖因槍聲稍稍嚇退或落淚，但過程中卻無人報警或試圖幫忙，而是紛紛拿起手機錄影拍照，甚至為白衣男子鼓掌叫好。部分已經聯想到歷史事件的觀眾試圖向其他

78 同註 76。

79 Haoting, 〈【投書】國際人權發展 70 年：從白色恐怖劇場體驗反思香港抗爭事件〉（來源：<https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/52/article/8813>，檢索日期：2023.01.22）。

80 王南琦，〈這場「白色恐怖擬真體驗」〉貼文（來源：<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2744238428928891&set=a.2698663930153008&type=>，檢索日期：2023.01.22）。

81 湯德章之子湯聰模與時任台南市文化局局長葉澤山先於公園焚香致意，並全程觀賞演出。相關記錄可見〈湯德章歷史實境劇——2019 年台南實境演出！〉（來源：<https://www.youtube.com/watch?v=5sLiuwxlfTE&t=326s>，檢索日期：2023.01.22）。

不知所以的觀眾傳遞相關背景資訊，彼此交頭接耳。在軍人威脅舉槍之際，也有民眾偷笑出聲。顯見雖然劇組突擊出演，甚至採暗樁演員從民眾角度質疑演出並被擊斃，但實際上，幾乎所有民眾皆清楚知曉此乃演出而非真實事件。⁸² 採納類似形式的《八堵車站二二八事件》，⁸³ 亦可見圍觀民眾之袖手旁觀、照相錄影、自拍打卡或饒富興味地討論。如此，演出雖旨在以快閃形式讓民眾體驗迫在眉睫的政治暴力，民眾也確有所感，⁸⁴ 如此傾全力逼真的快閃表演，及其各種擬仿嘗試，卻仍然未能再現受難史實，也未能讓民眾感受史實中的真實恐怖。此擬仿出來的安全事件，反而可能貼近奇觀展演或一種新自由主義商業模式中的快速體驗商品，即便這場演出並不向現場觀眾收費，但其缺乏前後脈絡，暴力橫互於日常生活場景的即興形式，仍只是提供了一場安全又煽動的表演。然而，正是因為諸般「未能」，戲劇化地凸顯了受難創傷無法透過劇場形式被體驗的事實，反而迫使觀眾在當中親身見證了過往受難創傷與現場擬仿物之間無可抹滅的差異；換言之，正是受難創傷的不可擬仿性，表述了受難創傷作為劇場體驗主題的險境。由此，快閃形式的轉型正義劇場，並不是藉由其內部敘事來揭露歷史並進而達到轉型正義，而是透過其外部執行來揭露歷史之難以揭露，從而強調轉型正義劇場的動態自反必要，進而開啟後續討論與對話的契機。

自反的標的，除了上述劇場倫理的后設思辨，更涵括轉型正義論述往往借道的民主程序。當一定的民主程序被靜態地視為理所當然的預設值，則轉型正義工作的產出則可能出現爭議。狂想劇團於 2019 年首演之《非常上訴》，正是以楊碧川、陳欽生之冤案為素材，透過紀錄劇場形式重啟訴訟，不僅讓兩位當事人出

82 所有接受訪談的 15 位圍觀民眾皆表示清楚知道這是二二八紀念表演，覺得很新奇也很有意義。

83 演出中，同樣邀請八堵車站事件受難者子女現場觀賞演出。相關記錄可參見〈《少了一個之後 - 二二八 · 微光》EP02：恐懼的公約數 VCR1 恐懼！〉（來源：https://www.youtube.com/watch?v=pU5QJV_SRj8，檢索日期：2023.01.22）。

84 《湯德章事件》演出中，兩名民眾解釋其落淚：「覺得很有感覺，剛剛有被槍聲跟軍人嚇到。」另，在《八堵車站二二八事件》，年長觀眾表示：「我很怕，還會想到」，年輕觀眾表示：「我剛剛真的被嚇一大跳，到現在還在覺得很可怕」。

演，也讓觀眾扮演國民評議團參與審判。針對此劇，鍾喬乃對劇中再現上訴法庭的戲劇手法提出質疑。他認為，在當代全球化進程中，橫向移植西方民主訴求成為人權改革主流型態，恐使非西方脈絡的史實事件受到簡化、誤解或錯誤嫁接。⁸⁵其觀點正關鍵地揭示，觀眾所參與的投票行動，並不僅僅是為兩位受難者申冤，更是開啟轉型正義劇場所迫切必須面對的自省問題，即反身批判各種以民主為名的藝術行動，思考其中創作標的、執行效果、倫理悖論及無預期的副作用。當舞台法庭、觀眾投票、虛擬拷問、快閃行動、全民參與、返回不義遺址等表演手法成為台灣當代轉型正義劇場主流形式，則討論關鍵將回到其自身概念與運作的自反思考：當代台灣劇場所詮釋的轉型正義如何體現民主論述的主流全球化？如何解構此種劇場再現框架，並從中思索台灣脈絡的轉型正義？更甚者，劇場實踐如何與民主論述交互辯證，由此指向美學與政治之間宏觀與微觀的當代組配？

近年的轉型正義劇場製作，常常搭配座談、演講、論壇、記者會、分享會、工作坊、田野踏查等多元討論議程，此類議程往往比傳統演後座談規模更大，且重點泰半不在美學探討、創作發想或軼事趣談，而是高度聚焦對轉型正義的反思。劇組不一定是主導核心，反而更像是承載議題的媒介。舉例而言，議題研究探討類型者，包括《明白歌》所搭配之一系列演講座談與親子工作坊，邀請議題相關講者分享個人、家族或社群的受難創傷，強調與在地民眾及鄉鎮區域的後續互動與記憶開展；以及海島演劇《無法囚禁的心靈》以「人權 / 戲劇 / 座談」系列活動，邀請受難者陳孟和家屬、受難者蔡焜霖、楊國宇、人權工作者曹欽榮以及重建綠島人權園區的綠邦實業張瑞峰，共談陳孟和受難始末，提供觀眾劇場詮釋以外的複調之聲。情感支持類型者，諸如三語事劇場在《1949：留白的記憶》演出後推出「一人一故事劇場」（Playback Theatre）：⁸⁶觀眾在扮演自己的狀態

85 鍾喬，〈找回身體與記憶對話的過程《非常上訴》〉（來源：<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=55550>，檢索日期：2023.01.22）；鍾喬，《變身：民眾、戲劇與亞洲連帶》，頁16-48。

86 「一人一故事劇場」由強納生·福斯（Jonathan Fox）及喬·薩拉斯（Jo Salas）於1975年紐約創辦，結合教育劇場、論壇劇場、心理劇（psychodrama）與社區集會的方法，提供參與者述說並呈現自己故事的時空。

下，自願上台分享看戲感受或自身經歷的生命故事。訪談田野類型者，則包括馬克吐溫國際影像工作室的快閃行動劇後所進行的街頭圍觀民眾與受難家屬訪談，提供觀眾抒發適才看戲心情的機會，並一併將此訪談納入後續影像片段，使影片產生內部對話性。無論是何種形式，轉型正義劇場都顯示了相較於一般劇場更強烈的自反嘗試，強調從共情分享與批判探討中，不僅深掘議題的縱深與幅廣，更指向轉型正義劇場本質上的解構探問。

然而，無論是置入演出或是在演出過後，自反一旦被納入既定章程，則更為後設視角的自反則面臨抑制。此處，自反有兩種，一是創作內部自反，即作為創作一部分的自反；二是創作外部自反，即不在創作既定章程的自反。當創作本身的一部分納入自反，則外部自反將可能因內部自反的存在而反受到忽略，內部自反更因此不受外部自反而膨脹。具體而言，當一齣轉型正義劇場本身就設有演後座談，座談也關照了轉型正義及其演出的問題，則此演出即可能因此簡易地通過了轉型正義必要的自反標準，因而未能在後續針對包括演後座談的整齣製作進行更為外部的自反，例如：演後座談與演出內容之間的關係為何？演後座談的內容與形式由誰依據何種標準來設計並執行？演後座談是否確實提供所有參與者重思自省的機會？演後座談是否存在任何倫理問題？實際上，這個問題亦指向終極自反之不可能性，即自反之無限向外延展，終究無法達到最外部的自反，因為終究有再更外部的自反。誠然，此種自反性的悖論性質並非轉型正義劇場獨有，其他包含座談形式的劇場、乃至於藝術、文學、電影也都存在類似的矛盾結構。然而，轉型正義劇場作為表演藝術朝生暮死的現場屬性，卻可透過觀眾互動與回饋，每一場次持續動態修正以達到持續自反；其議題的政治敏感性更高度彰顯了自反性的矛盾屬性，即便參與者無法藉由自反獲得完全獨立於體制建構系統外的能動性，卻可能由此發展肯認系統運作悖論的視野與能力，並促發有關內外部自反性的合作探問，比如：如何讓已具自反性的創作針對其自反設計進行自反？

轉型正義劇場高度的自反性，促使其朝向複數賽局與共享修復方向發展，不再透過靜態視角執著於社會議題的咎責、利益分配與部署競爭，而是將整體演出

視作改革行動之一環，並隨時進行修正。演出不再歸屬個別編劇，敘事權分散於所有參與者，然而民主協作的運作形式也同樣被納入後續反省的議題，而非簡易地直接等同於轉型正義的終局；演出旨不在追求創傷之超克療癒，而是視負面情緒、感受與記憶為團結聯盟之情感動能，轉而探問擴大「互聯網」的潛在性。以此而言，轉型正義劇場之自反悖論足可凸顯相關哲學思辨，擴大轉型正義、劇場產業、當代藝術與人文研究多方既有之批判框架與論述發展。

四、結論：台灣當代轉型正義劇場之願景與未竟

轉型正義之關鍵，在於當代政府如何以合理、公義且符合比例原則的條件審視過去戰爭、殖民、獨裁統治與其他政治暴力及鎮壓過程中的人權損害，透過對於過去創傷的重思與反省，介入當下體制的革新，由此避免類似或相同的事件於未來再次發生。如此，轉型正義的視野並非只聚焦過去，而更展望現在與未來，並帶有高度的積極與主動性。然而，轉型正義之艱難，也在於此中重思與反省的形式，如何在合理範疇與運作中永續發展，避免單一詮釋的獨大，以進一步達到實具效益的正義與平等。

台灣當前的轉型正義劇場，確實因近年政策結構變遷與各種論述、資源、技術的累積與躍進而出現天時地利的發展，多元紛呈的戲劇方法更是延展了相關議題的縱深與輻輳。本文礙於篇幅，未能詳加論述每一齣製作，但這並不表示文中選論作品即絕對勝過其他未受選論的作品。選論作品雖未臻完美，更不代表任何一種轉型正義劇場的成熟單一形式，卻的確在排練創作、文本敘事與執行運作三種層面上體現轉型正義的美學芻議與實踐困境。一方面，諸作乃在形式與內容上有所創新，體現以綢繆和創試為主力技巧的劇場美學：劇場不再執著於單向咎責發難或單一線性詮釋，而是更多地藉由從身體與情感出發的思辨、對話、互動與自反來追索集體的修復與永續正義的提案。轉型正義劇場所逐步描摹出的參與協作、自反批判、開放敘事與沉浸式感官等形式，具體提供當代轉型正義相關論述與實踐領域極度參考價值的批判模型：劇場調度、美學設計、觀眾、劇組與評論

者多方之間的交流與衝突，致使作為綜合藝術的劇場成為一個高度相互受弱性的場域。在這個現場性（live）場域中，所有創作元素相互滲透與衝擊，所有參與者肉身上陣交流（即便在觀眾席中），在演出過程的特定時空之中，彼此坦露與交付。劇場的親密感以及衍伸的暴力性，皆使之成為各單位相互影響與接收衝擊的彈性綢繆與創化場域。另一方面，當轉型正義進入此場域，則更進一步激發出有關人際網絡、權力關係、政治運作與人權倫理的多元思考。轉型正義劇場巨大未解的艱難，包括其遊走在政治委託與藝術創作之間、大眾市場與異音敘事之間的矛盾立場，以及其本質上歷史再現與創傷體驗之不可能，使之從未純粹，反而充滿衝突與角力：轉型正義劇場從來不僅止於講述受難故事，更是藉由其自身的變動與張力，揭露其整體執行製作參與轉型正義工作的後設思考。然而，正因轉型正義劇場存有諸般艱難，其藝術與政治之間的妥協、齟齬與扞格足以作為批判核心關鍵：轉型正義劇場不應被預設為獨立於權力與物質性之外的藝術創作，而更應透過多向動態的視角來反覆解構。此中，劇場不再是單純、透明、無雜質的藝術媒介，劇場即是政治，當中的所有抉擇與執行皆是一系列的「言說行動」，⁸⁷夾帶濃稠繁複的意識形態與難以避免的權力運作，且常常包裹在政治正確或「藝術歸藝術、政治歸政治」⁸⁸的旗幟裡。

也正因如此，劇場成為實踐轉型正義的適合途徑，不斷在自我置疑與解構中推衍轉型正義的疆界、定位與形貌。的確，轉型正義的涵納主題仍持續擴展著，從最初的受難者史實、受難者家屬及其後代，乃至於外圍的社會大眾、社群媒體，以及過去較少站上舞台的慰安婦歷史、加害人或倖存者視角，皆持續深化其內涵。主題的擴展，也體現轉型正義劇場從不可能劃定界線的自反性，即持續地省思己身可能的偏見與盲點，並探詢那些尚未被關照、察覺或同理的邊緣弱勢；其

87 J. L. Austin, *How to Do Things with Words*.

88 近年影音平台常見標語，指政治問題不應影響藝術產業的運作。另參見白斐嵐對此標語與劇場產業的批判。白斐嵐，〈藝術歸藝術，政治歸政治？——又有誰能與政治切割？〉（來源：<https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/288/article/2211>，檢索日期：2023.01.22）。

定義邊界本身就是轉型正義的針砭標的。但在此朝向複音團結的當代轉型正義劇場洪潮之中，目前仍有許多待解的議題：民主程序誠然是當代社會所採納的有效主流方式，但在接收與挪用西方的民主邏輯與意識形態之餘，是否又有其他追索正義與公平的方法或視野？台灣轉型正義的特殊性，以及當中轉型正義概念本身的疑義，又如何在風起雲湧的劇場實踐中獲得討論？⁸⁹ 當疫情、戰爭、糧食保護主義、右翼極端主義等全球局勢啟動新一波的全球權力部署，轉型正義劇場如何能隨機應變，與性別、階級、種族、國族，乃至於生態與後人類世產生有力且有機的後續對話？本文拋磚引玉，盼藉由自反與跨域的動態批判視角，提出以台灣當代轉型正義劇場作為重思正義政治的思考，促發更多後續研究投入這些命題。



89 汪宏倫以「藍色」與「綠色」兩種集體記憶典範來揭露台灣目前轉型正義的內部矛盾，詳見汪宏倫，〈我們能和解共生嗎？反思台灣的轉型正義與集體記憶〉，《思想》2期，頁1-61。

參考資料

一、專書

- 吳豪人，《「野蠻」的復權：臺灣原住民族的轉型正義與現代法秩序的自我救贖》（台北：春山出版，2019.05）。
- 林頌嫻，《白噪音》，未出版劇本（2019）。
- 秦嘉嫻，《參與式劇場美學：21 世紀的觀眾漫遊》（台南：成大出版社，2022.07）。
- 莫昭如、林寶元編，《民眾劇場與草根民主》（台北：唐山出版社，1994.12）。
- 臺灣民間真相與和解促進會編，《記憶與遺忘的鬥爭：臺灣轉型正義階段報告》卷一（台北：衛城出版，2015.10）。
- 鍾喬，《變身：民眾、戲劇與亞洲連帶》（台北：遠景出版事業公司，2019.11）。
- 藍博洲，《消失在歷史迷霧中的作家身影》（台北：聯合文學出版社，2001.08）。
- 龔卓軍，《交陪美學論：當代藝術面向近未來神祇》（台北：大塊文化，2022.03）。
- Alyson Campbell and Stephen Farrier eds., *Queer Dramaturgies: International Perspectives on Where Performance Leads Queer* (London: Palgrave Macmillan, 2016).
- Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.11).
- Claire Bishop (克萊兒·畢莎普) 著，王聖智譯，《激進美術館學：當代美術館的當代性》（台北：一行出版社，2019.10），頁 13。
- , *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (New York: Verso, 2012.07).
- David L. Eng and David Kazanjian eds., *Loss: The Politics of Mourning* (Berkeley: University of California Press, 2003).
- Dean Spade, *Mutual Aid: Building Solidarity During This Crisis* (New York: Verso, 2020.10).
- Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham: Duke University Press, 2010).
- Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham: Duke University Press, 2003.01).

- Hans-Thies Lehmann (漢斯－蒂斯·雷曼) 著，李亦男譯，《後戲劇劇場》(台北：黑眼睛文化，2021.12)。
- Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007).
- J. L Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1975).
- Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (New York: Verso, 2020).
- , Zeynep Gambetti, and Leticia Sabsay eds., *Vulnerability in Resistance* (Durham: Duke University Press, 2016.10).
- Olivera Simic ed., *An Introduction to Transitional Justice* (London: Routledge, 2016).
- Ruti G. Teitel, *Transitional Justice* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (New Brunswick: Aldine Transaction Press, 2008).

二、論文

- 吳乃德，〈轉型正義和歷史記憶：台灣民主化的未竟之業〉，《思想》2期（2006.09），頁1-34。
- 汪宏倫，〈我們能和解共生嗎？：反思台灣的轉型正義與集體記憶〉，《思想》42期（2021.04），頁1-61。
- 林傳凱，〈迎魂歸鄉：試探研究者、創作者的角色協作，與「群眾創作」當代意涵〉，《藝術觀點》82期（2020.07），頁117-121。
- 鄭芳婷、王威智，〈受逐抗爭主體的自反性戲劇政略——讀演劇人《玫瑰色的國》〉，《戲劇研究》16期（2015.07），頁217-251。
- 韓嘉玲，〈80年代左翼文化下的民眾劇場〉，《思想》36期（2018.12），頁1-45。
- Fan-Ting Cheng, "The Paradox of Transitional-Justice Theater in Taiwan: The Theatrical Ethics of Dark Eyes Performance Lab's Too Many Dreams in One Night," *The Drama Review: TDR* Vol.66 No.1 (Spring 2022), pp.165-173.
- Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *October* Vol.59 (Winter 1992), pp.3-7.

Richard Schechner, "6 Axioms for Environmental Theatre," *The Drama Review: TDR* Vol.12 No.3, Architecture/Environment (Spring 1968), pp.41-64.

三、報紙文章

王墨林，〈民眾劇場〉，《中國時報》，1994.12.03，43版。

陳幼君，〈用肢體探索文化經驗 亞洲六國劇場齊思索 全演獨角戲 都談大課題〉，《民生報》，1992.04.07，14版。

賴素鈴，〈霧社碧血照汗青 60周年動靜多〉，《民生報》，1990.10.27，14版。

四、電子媒體

〈《少了一個之後 - 二二八・微光》EP02：恐懼的公約數 VCR1 恐懼！〉（來源：https://www.youtube.com/watch?v=pU5QJV_SRj8，檢索日期：2023.01.22）。

〈《藝想世界》讀演劇人《玫瑰色的國》回顧台灣社運史〉，2014.04.25（來源：https://www.youtube.com/watch?v=5T6A5gbd_fU，檢索日期：2022.05.10）。

〈湯德章歷史實境劇——2019年台南實境演出！〉（來源：<https://www.youtube.com/watch?v=5sLiuwxlfTE&t=326s>，檢索日期：2023.01.22）。

王南琦，〈這場「白色恐怖擬真體驗」〉貼文（來源：<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2744238428928891&set=a.2698663930153008&type=>，檢索日期：2023.01.22）。

台灣民間真相與和解促進會，〈什麼是轉型正義〉（來源：<https://taiwantrc.org/transitional-justice/>，檢索日期：2023.01.22）。

白斐嵐，〈藝術歸藝術，政治歸政治？——又有誰能與政治切割？〉（來源：<https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/288/article/2211>，檢索日期：2023.01.22）。

何玟琄，〈將歷史的碎片傾倒而出《戲中壁X》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/05076a7b-11fd-4d8c-8be7-80972a087961>，檢索日期：2023.01.22）。

吳依屏，〈歷史的痛，身體記得：《百年之囚》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=71868>，檢索日期：2023.01.22）。

吳思鋒，〈誰的記憶？誰的國家？《明白歌 | 走唱白色記憶：未竟的故人事與未來歌》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=37217>，檢索日期：2023.01.22）。

- 01.22)。
- ，〈黃思農，以黑暗之心重組島嶼身世的歷史碎片〉（來源：<https://artouch.com/views/content-13396.html>，檢索日期：2023.01.22）。
- ，〈還我老樹，也還我民眾劇場《飛雁 214，藝術不移樹 Festival》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=15082>，檢索日期：2023.01.22）。
- ，〈無法對話的那個什麼《無／法／對／白》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=54991>，檢索日期：2023.01.22）。
- ，〈慈愛父親背後的那團黑暗？《百年之囚》〉（來源：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/wsf/2022022802>，檢索日期：2023.01.22）。
- 李哲宇，〈亞洲、民眾與劇場：亞洲民眾戲劇的跨域連帶〉，《文化研究》過刊回顧計畫（來源：http://routerjcs.srcs.nycu.edu.tw/news-info.asp?new_id=101，檢索日期：2023.01.22）。
- 汪宜儒，〈結合沉浸式劇場與 VR 夜長夢多要觀眾共感歷史〉（來源：<https://www.cna.com.tw/news/acul/201811260286.aspx>，檢索日期：2023.01.22）。
- 汪俊彥，〈身體取代想像，囚禁認同：《百年之囚》〉（來源：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/wjc/2022022701>，檢索日期：2023.01.22）。
- 林乃文，〈再現「受難者」形象的漫漫長路：從《無／法／對／白》到《紅色青春》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=71421>，檢索日期：2023.01.22）。
- 林傳凱，〈倒退著走向未來：一條白色小徑的探索之旅〉（來源：<https://guavanthropology.tw/article/6873>，檢索日期：2023.01.22）。
- 林寶元，〈歷史天使看到了未來？——關於民眾劇場關於民眾文化運動的片斷追憶〉（來源：<https://artouch.com/view/content-12281.html>，檢索日期：2023.01.22）。
- 紀慧玲，〈正義的民間形式及其複聲《明白歌 | 走唱白色記憶：未竟的故人事與未來歌》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=37017>，檢索日期：2023.01.22）。
- 袁沐嫻、陳子萱、張如嫻、陳冠達，〈當觀眾也「經歷」白色恐怖——劇場如何開啟社會對話？〉（來源：<https://www.twreporter.org/a/white-terror-transitional-justice-theater>，檢索日期：2023.01.22）。
- 許仁豪，〈革命詩人破壁而來《戲中壁》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org>，

tw/?p=57756，檢索日期：2023.01.22）。

許玉昕，〈《百年之囚》：「囚」的弔詭與情感政治〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=71949>，檢索日期：2023.01.22）。

陳柏謙，〈台灣郵電工人與他們的《野草》：紀念郵電歸班大遊行七十週年〉（來源：<https://www.coolloud.org.tw/node/92572>，檢索日期：2023.01.22）。

彭仁郁，〈《白色說書人》：回憶白色恐怖家族苦難史，學習修補撕裂的關係〉（來源：<https://www.thenewslens.com/article/125913>，檢索日期：2023.01.22）。

——，彭仁郁青年系列講座「台灣的政治暴力創傷與療癒」線上講座，2021.06.05。

——、范琪斐，〈EP. 13 白色恐怖：療傷之路〉，「說故事的人」（來源：<https://www.ourstories.fm/podcasts/ep13/>，檢索日期：2023.01.22）。

張又升，〈破壁或需過牆戲——《戲中壁》的三個切面〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=57657>，檢索日期：2023.01.22）。

張雅淳，〈以《明白歌》解禁台灣白恐歷史：再拒劇團用聲音傳遞前進的力量〉（來源：<https://www.verse.com.tw/article/against-again-troupe-2021>，檢索日期：2023.01.22）。

黃亞歷，〈異己覺知中的集體記憶——《百年之囚》〉（來源：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/hyl/2022013103>，檢索日期：2023.01.22）。

黃思農、林傳凱，〈白霧下的左翼戲劇——40年代到當代〉，再拒劇團線上講座（來源：<https://www.facebook.com/against.again.troupe/photos/a.372473545279/10158841978885280/>，檢索日期：2023/01/28）。

黃馨儀，〈三壁之外，數十年的左岸身影《戲中壁》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=57748>，檢索日期：2023.01.22）。

鍾喬，〈在日常風暴的白色漩渦中《白色說書人》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=55169>，檢索日期：2023.01.22）。

——，〈《戲中壁》如何從小說轉化為劇本？在禁錮中重構時間、記憶與敘事的旅程〉（來源：<https://www.thenewslens.com/article/140753>，檢索日期：2023.01.22）。

——，〈找回身體與記憶對話的過程《非常上訴》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=55550>，檢索日期：2023.01.22）。

鴻鴻，〈「自由、平等、博愛」是理想世界終極目標，但再拒劇團的「平等」要用粗體字來寫〉（來源：<https://www.thenewslens.com/article/148937>，檢索日期：2023.01.22）。

簡韋樵，〈不小心就投合官方版的轉型「正義」《無／法／對／白》〉（來源：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59961>，檢索日期：2023.01.22）。

Haoting，〈【投書】國際人權發展 70 年：從白色恐怖劇場體驗，反思香港抗爭事件〉（來源：<https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/52/article/8813>，檢索日期：2023.01.22）。

Milo Rau, "The Ghent Manifesto." NTGent website. 2018. (來源：<https://www.ntgent.be/en/manifest>, 檢索日期：2022.02.16).

