

观点 SLANT

在不得不说明白及不可能说明白之间

2022.05.05 · 张纹瑄谈再拒剧团作品《明白歌》



《明白歌》2022年在台北空总中正堂的演出. 摄影：唐健哲.

演出当天金瓜石大雨大雾，观众席右侧成排红灯笼的其中一盏，不晓得是否因为水气造成短路，像所有电影预告坏事即将发生的典型手法那样噼啪明灭。密集打在劝济堂屋瓦、庙埕的雨滴如同成千上万个巴掌赏在耳膜，老实说难以确认是否真的接收到了

台上用乐器、物件制造出来的所有声响。但也正是难以分辨音场范围的情况，设在庙宇前殿的舞台及观众席被关进了另一种室内，在其中，由话语、歌谣、声音交织的叙事，一方面期待着望周知，另一方面则维持秘而不宣。之所以会有这种双面性，除了因为《明白歌 | 走唱白色记忆：未竟的故人事与未来歌》（以下简称《明白歌》）谈的是不可说的白色恐怖时期记忆，更是因为着重的是更不可说的部分：以1950年代地下党为主的案例，明确标识出反抗者及其面对的现实的案例，并非委托方期待的“冤假错”案例。

“白色恐怖”一词源于法国大革命时期，现今多被用来指称政权统治者透过国家机器直接暴力的手段，来打压、摧毁政治抗争者的行为。台湾的白色恐怖，主要指涵盖自1949年戒严，至1991年废除《惩治叛乱条例》及修正《刑法》第100条之间，超过40年的国民党威权独裁统治时期。白色恐怖时期受难者涉及的政治类型包含四种：涉共案件、台独案件、民主运动案件及言论案件，1950年代以涉共案件为主，有些是牵涉到“中国共产党台湾省工作委员会”的组织工作，有些则是因为思想（如组织或参与读书会）入狱，1960年代后，台独案件才逐渐增加。正因政治抗争者有着差异极大的意识形态，再加上如何理解此时期也与当下台湾的政治现实紧密连动，白色恐怖成为具有歧义的名词，所有对此的当代诠释也都同时呈现了诠释者本身的政治立场。

再拒剧团在2019年接受促进转型正义委员会（简称促转会）的委托，制作《明白歌》巡回演出时，首先面临的就是叙事上的多方困难：在国家机器迫使人民失忆之后，让民众有意愿再一次理解历史之难；在公家机关的监督之下，梳理不一定得到官方支持的论点之难；在对此段历史具有歧见的当事人及其家属之间，寻找既不偏倚又提陈出立场的实践形式之难。上述难题的可能解套方案之间，带有先天上的矛盾，这是个“中立”一字被作废的疆场。



《明白歌》2022年在台中丰原的演出. 摄影：唐健哲.

作为剧场作品的《明白歌》

“我来唸歌予恁听，无欲捡钱免着惊，姓明白哥我的命，今日讲册来到遮……”右舞台有个册页般的白布，投影着唸歌歌词及档案影像；左舞台上两位负责音乐的表演者，蒋韬拉壳仔弦，曾伯豪弹月琴，以传统闽南语唸歌中最常使用的《江湖调》开场；刘淑娟、洪健藏两位演员坐在舞台正中写着斗大“明白歌”三字的挂帘前。唱到战后国民政府迁台至戒严前的阶段时，演员两次过早地打断唸歌：“啊我知道啦！现在在唱的是二二八对不对？”

所有故事的开头都是难题，以误解作为理解白色恐怖的起始，似乎同时点明几项现实，除了二二八及白色恐怖分辨不清之外，殖民政权递嬗下变化不大的个体悲剧情节，使得多数人在理解事件时，难以对事发理由有清楚归因，历史在常民的认识中，成为不是太简单就是太复杂的命题。《明白歌》透过虚构角色阿荣的故事，提出田产业主及佃农之间的冲突，以及阿荣的同乡韬桑受左翼思想启蒙，回乡教书并倡导工人、农人及学生自我组织的经历，作为白色恐怖逮捕及审讯的序曲，再拒在处理白色

恐怖此一棘手命题所锚定的立场，已呈现在韬桑伴着改编自美国工人活动家、诗人弗洛伦丝·里斯（Florence Reece）著名的《站在哪一方》（*Which Side Are You On?*，1931）所做的陈述：“因为这是阶级的问题，不是省籍的问题”，以此作为《明白歌》七个章节的前提。

《明白歌》的剧本由黄思农、黄亭玮、曾伯豪、蒋韬共同创作。担任历史顾问的林传凯主要研究内容为1950至1980年代抗争政治的轨迹变化，在2008至2018年间采访过三百七十多位政治犯，他组织的以白色恐怖为主题的读书会成为剧作前期创作的重要参考。在具体的叙事形式分工上，曾伯豪负责唸歌，蒋韬负责叙事歌谣，黄思农和黄亭玮负责其他对话以及和档案有关的叙事。所有叙事形式都同样承担情节推进的目的，但每种叙事形式有不同的效率，如唸歌就一定会比念白花更多时间说完故事，排练过程中视节奏感重新分配形式。全剧进行间也可看见台上表演者的多工，蒋韬及曾伯豪有时成为声音演员，刘淑娟及洪健藏有时则成为画外音。同时身兼导演的黄思农说，再拒对这种“声音剧场”的实践形式可回溯至2014年《诸神黄昏》，声音剧场并不只是在台上透过多种手段——如演奏物件、自制乐器、演员不同的声音表现、使用不同的扩音器材——制造听觉经验，更重要的是在现场暴露声音的操作技术，使技术执行本身得到表演性，而不仅是为文本或画面服务。相较于视觉对于事物的单向接收，所有的听觉经验都是先天上的VR，透过听而得知方位与距离，透过听而定义环境，透过听而确立主体存在。从1990年代开始，莫瑞·薛佛（Murray Schafer）于1968年提出的声景（soundscape）概念开始被应用到剧场中，剧场中的声音不再只是被孤立处理的效果，而是以具有延续性的整体，与视觉共构戏剧本体论的一环，声音的范式转换也直接影响了对于“噪音”的理解，因为“就现象学上而言，接受噪音就是接受一地”。



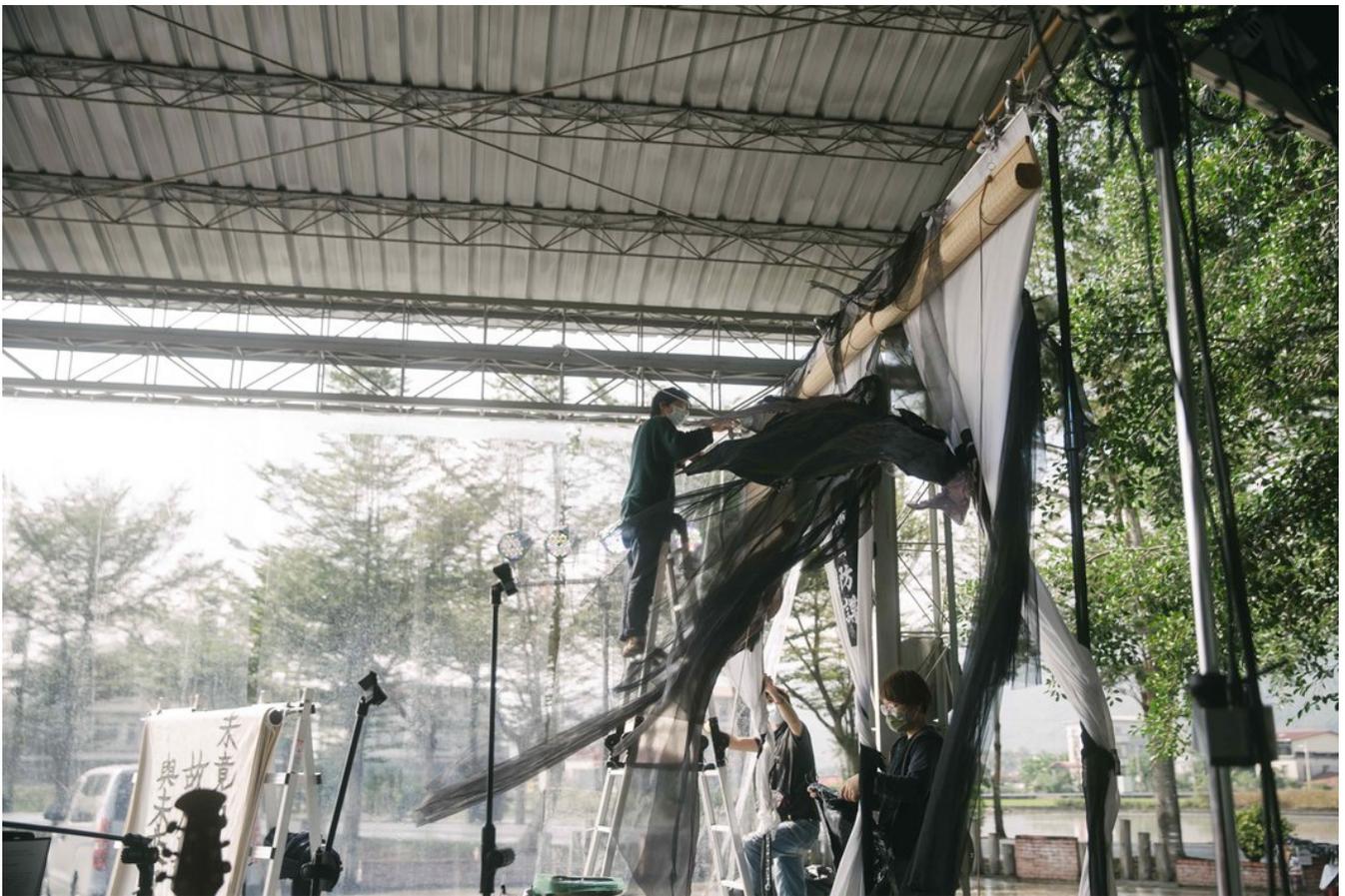
《明白歌》2022年在金瓜石劝济堂前的演出座谈，回到故乡的历史顾问林传凯正向乡亲报告当地曾发生过的白色恐怖案例。摄影：唐健哲。

尽管欧美中心的剧场实践进程是否适用于台湾有待商榷，但由声音到环境、由个体经验到集体共感的建构，提供了理解《明白歌》巡演及历史乡镇化的声音政治基础，2019年及2022年的巡演场地都与白色恐怖历史紧密相关，例如在我去看戏的瑞芳场次，此地瓜山国小教职员及矿工就因参与地下组织入狱或遭枪决。本剧的历史顾问林传凯自2018年开始实践“到哪里，就说哪里的白色故事”，透过故事面对民众对白色恐怖的大量误解，在他对此持续性行动的阶段性回顾中提到：“土亲”使得叙事中的人物，很容易与自身或亲友形象叠合，使“同情理解”更易发生，进而愿意设身思考判决中的诸多暴虐，进而使情绪悸动。这可称为“空间压缩时间”的策略。

如果说该地的故事可以透过人名、地名等话语召唤出一地的有感，声音剧场则透过听觉，正在解压缩不可得的经验：手摇空袭警报器及蒋韬有腔的《戒严令》宣告，解压缩了戒严下的身体；各种敲击及摩擦的拟音，解压缩了审讯中的身体；“同案朋友”在扩音器下音质变形的感召，解压缩了自新的身体。除了给予接近特定经验的通道，不同叙事策略的转换也形成台下不同社群主体，以及各自带有的能动性与其框架，唸歌的

说唱形塑了台湾早期以聆听来行教化的大众，民谣的声音形塑了以国际主义为立足点关心工运的人民，戏剧的对白则形塑了以旁观、后设作为基本姿势的当代观众。

创作得以透过感性经验嫁接起与历史事件无直接相关的个人，也可以在历史学科因为证据上的空缺无法言说之处接力，但感性同时是双面刃。蒋韬认为，人们会因为档案不带细节而觉得模糊、冰冷，但也因为此种非人性，人才有可能透过诠释得到不同面向，在讲不清楚之处、不同档案间彼此矛盾之处，才有好人曾经是坏人、坏人曾经是好人片刻，但同时他也说：“艺术创作未必是把事情打开，反而是将事情定论，《明白歌》呈现出什么样的特务，特务在人们的理解上就会变成那样的人”。



《明白歌》2022年高雄美濃青銀伙房首演搭台中.摄影：唐健哲.

作为不是剧场作品的《明白歌》

老实说，我在刚看完戏的时候是有那么一些不满足。这种不满足针对的并不只是以台湾白色恐怖为题的作品，也包含世界范围内在面对政治屠杀、文化创伤的议题时进行的创作，过分谨慎和过分轻浮都是常常出现的倾向。透过作品与观众沟通历史命题

时，有个会使之比透过演讲、出版等发表形式更棘手的因素：观众更容易处在很了解及很不了解两端，因此一方面必须提供最基本的资讯作为共同的先备知识，另一方面又必须将历史命题处理为得以与大写历史相互辩证的原型（prototype）。为了达成前者知会的目的，时序及情绪经常成为被过度依赖的手段——时序得以让情节被清楚陈述，即使“清楚”根本不是历史的天性，伤感及愤怒则在提高了解意愿的同时，使同理心的全面占领早于对当时权力态势的理解。而为了达成后者批判的目的，又经常发生牺牲历史事件细节，过快的将一切无差别地归纳在极权、阶级、性别等主题之下，使得历史不过是初阶道德课的教材。对于任一造的偏废，都会形成理解的误区。也许正因《明白歌》不可能说明白，让我期待在剧中会有必要的后设手法，来刺破台上正在织就的叙事同时是如何具有先天缺陷，会有对书写历史的现实环境的彰显，如本雅明所说，使“当下”保留摧毁历史的连续统一体的精力，不再历史主义的窑子裡被名叫“从前有一天”的娼妓吸干。但蒋韬说的话让我重新思考，或许在我判断满足与否之前，应该先理解在面对叙事的矛盾与空乏之时，再拒将哪些舞台之外发生的行动，也纳入“作品”。

访谈时提到，叙事视角订定时的困难，除了委托方希望以没有望文生义疑虑的冤假错案为主，消解讨论地下党案例会引起嗜血媒体刻意曲解的风险之外，到乡镇巡演而斡旋于各种地方派系时，也观察到国家与地方两种视角之间的对立：“我们在面对的是各种地方势力，国家在其中并不如想像的这么有位置，地方的人会觉得地方的历史比‘中华民国’来得更重要，把‘促转会’三个字贴在身上只会为自己找麻烦。”黄思农说。



《明白歌》2022年苗栗铜锣双峰草堂演前张贴募资紅榜单。摄影：唐健哲。

统与独、中央与地方、有意识的反抗者与无辜的受难人，正因为观点上无法化约，容错率太低的“一种”叙事方式反而是最有问题的手法，当有太多矛盾无法在时间、空间条件都有限的台上被说尽，戏剧之外发生的其他沟通形式也必须在审视作品时一同考量。2019年，《明白歌》选定八个乡镇巡演，几乎每场次都搭配一场亲子工作坊，邀请9-12岁学童及照护者参加，由制作人林欣怡及曾伯豪带领，以冯守娥、叶菊兰及郑竹梅为主要内容，讨论剧中较少提到的女性受难者、受难者家属角度。2020至2021年间举办全台约15场“说故事的人”报告会，以学校、教师及青少年为主要对象，选映《明白歌》的部分篇章，并于映后举办不同主题的分享会，以导演、编剧、演员、制作等不同视角切入此作。2021年，再拒决定以自制节目的方式重启巡演，4月启动群众募资之后，却在5月遇到疫情大规模爆发，演出因而延到2022年。三级警戒期间，募资消息难以推广，再拒除了举办线上音乐会之外，林传凯也热心的协助针对这年度的巡演场地开设线上座谈。编剧之一的黄亭玮说，线上和线下有着很不同的社群集结方式，线上使得在国外的后代也可以参与，原先以为是要讲家乡的故事，直到后来才

知道，故事的主人翁是家族内一直不被提起的亲人。在花费极高的沟通成本之后，《明白歌》终于在2月完成2022年度5地巡演。

如果《明白歌》一作的边界，不只由舞台、灯光、声音、表演、场面调度所框定，而是必须扩及上述行动，以及与地方乡亲、家属、受难人的沟通；同时包括且不限于：为了筹募资金所以与亲蓝亲绿各地方派系沟通白色恐怖、为了为高度政治敏感的议题找到合适的演出场地而必须游说甚至掷筊请示神意、为了面对知与不知之间的鸿沟而必须以行动绘制白色恐怖在各乡镇的地图呢？流言、口语、争执、和解等话语似乎就必须一并被纳入更宏观的“声音剧场”。



《明白歌》2019年于苗栗竹南跟随演出举办的亲子工作坊. 摄影：唐健哲.

2000年之后的艺术现象中，以机构批判为基础的教育转向得到许多讨论，在《明白歌》面对的处境下，机构并不是新自由主义市场化的学校体制，而是因为多重殖民及政党政治导致言说历史成为烫手山芋的处境。艺术家、教育工作者克里斯蒂娜·李·波德斯瓦（Kristina Lee Podessa）整理出以教育作为形式的艺术生产共享的特性，包

含强调集体及过程取向的生产过程、去除阶层结构的学习环境、侧重经验性、多重领域的知识生产等，若以“一件计划”而非“一出戏”来看《明白歌》，可以发现更多待分析的面向。访谈最后，黄思农提到一次演后座谈中，对两家受难人家属是举发者与被举发者的关系，同时出现在演出现场还很担心，但两家从一开始就开始交流，最后除了捐款之外，也约定之后有机会到嘉义巡演可以一起讨论怎么进行。“虽然《明白歌》基本上还是一般观演关系，但整体的操作还必须包含所有连带的沟通，这和布莱希特的学习剧（Lehrstücke）有点像的地方是，观众不只是观众，观众也是白色恐怖当事人，或是整个计划的参与者，所有人一起练习一个情境。”

文 / [张纹瑄](#)

更多图片

保留所有权利。“Artforum艺术论坛”是纽约Artforum International Magazine 的注册商标。