「衝突與妥協．八〇」閉門會議側記

Conflicts, Compromises, and the Eighties: Notes from a Panel Discussion

側記整理｜
林怡秀
Yi-Hsiu Lin
藝術文字工作者

雷逸婷
Yi-ting Lei
台北市立美術館助理研究員

地點｜時間：
北美館｜ 2021.8.17

主辦：北美館研究發展組
主持人：王俊傑、黃建宏
與談人：陳芳明、王墨林

「1983年，那一年白先勇出版《孽子》，同志議題文學正式出版；同年，陳映真寫了『白色恐怖』小說《山路》；歐陽子《秋葉》在晨鐘出版，寫女性文學；田雅各也在1983年出版《蘭嶼行醫記》。這一年在歷史上不是很重要，可是在文學史上，各個族群、各個性別都寫出他們經典的作品。

現在已經不是『我在夢想什麼』，而是『我要實現什麼』的新世代。文化不是想像，文化是實踐，這是我真正感受到台灣的存在，所有族群形成台灣文學的歷史因素，現在都在課程裡面呈現出來，這是我一生在海外做的夢，現在實現了。」——陳芳明

「『重新認識台灣』也等於『重新認識自己』，我說的『自己』不是那種心理學上的自己，而比較是文化上的人格。『身分認同』在1980年代是重要的關鍵詞，因為講到身分（identity）就會跟『我的創造性從何而來』有關。

1970年代假如是知識分子覺醒，開始把視角通過『鄉土文學運動」轉移到現實社會問題，那麼1980年代就是新世代崛起的激動年代，是學生運動的全盛時期，各種議題傾巢而出，勞工、農村、環保、兩性、母語運動、獨立建國……。」——王墨林

王俊傑（以下簡稱王）：

台灣的1980年代是非常活潑、有張力的時代，當時的狀態用今天的話來說，可能就是所謂的「跨領域」，不管是在知識、思想、各種方面上都是以一種跨領域的形式在交流，我們開始思考怎麼重新回去看台灣藝術在當時的發展，做比較

深度、長遠的田野，而不只是單一議題的研究。我們去年6月開始在《現代美術》上以比較大的分類角度去看1980年代的發展與跨領域關係，先後做了包括台灣電影、劇場、藝術跨域、空間場域、思潮出版等等。現在很多學生對於台灣過去的歷史非常感興趣，但在無法得到第一手資料的狀態下，很多引用內容可能是錯誤的，所以我們透過對整個1980年代比較嚴謹的討論和研究，或許可以整理出一些新的觀點，並且留下重要且正確的資料。

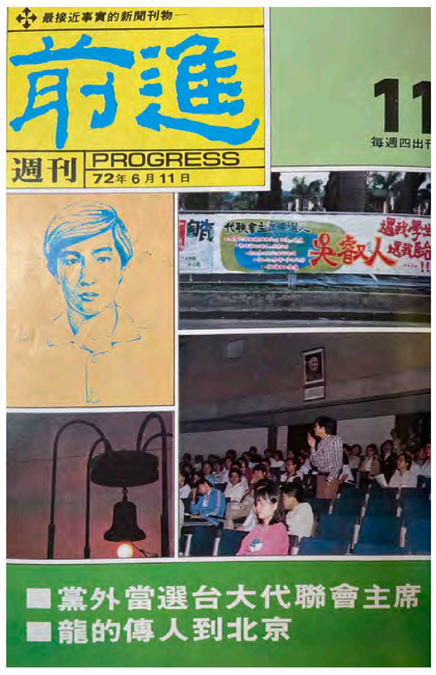
黃建宏（以下簡稱黃）：

我們發現1980年代當時很多建置還未完整，最主要是靠人的能動性來產生跟其他領域的溝通與合作。1980年代很多人會穿梭在文學、劇場、電影，甚至人文科學這些不同領域中。在這樣的狀態下，文學、藝文、文化是這些人能夠互相溝通、連結的重要因素。這些人如何彼此討論、論戰、交換不同意見，很需要借重當時比較廣泛在接觸不同議題的先進，在這些方面給我們一些寶貴的意見跟經驗分享。

王：今天這個論壇比較是宏觀地談1980年代整個環境，以及當時一些學說、思潮，即便大家可能有觀點、論述上的不同，可是透過某些衝突、論戰，其實更激發了我們對議題背後的探討。參與的來賓，第一位是台灣史學家、作家，現任政大講座教授的陳芳明老師；第二位在1980年代參與非常多重要劇場活動、也是「身體氣象館」創辦人、剛得到國家文藝獎的王墨林。首先請兩位先整體性地來看當時的環境，有沒有什麼值得我們特別提出的現象，以及對這個現象的觀察和分析？包括當時政治情勢、言論、出版等等的關係。先請陳芳明老師。

陳芳明（以下簡稱陳）：

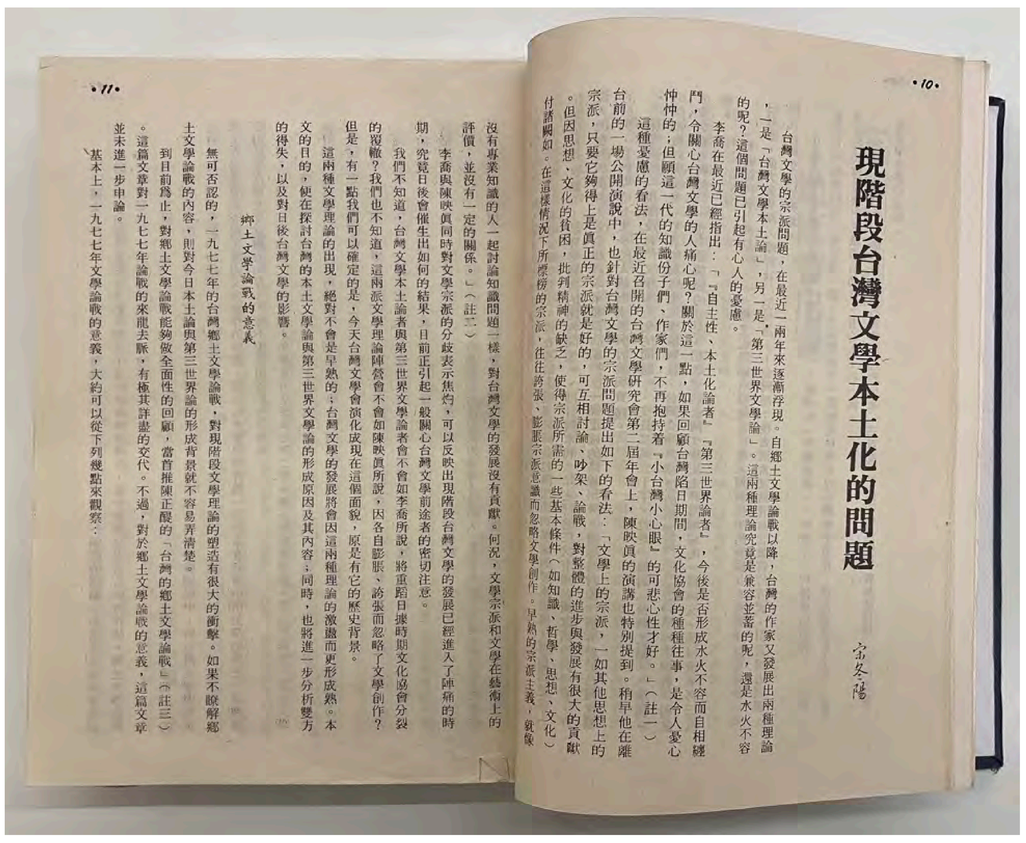
1980年代我還在海外幫台灣黨外雜誌寫稿，像是鄭南榕的《自由時代》，那時《關懷》雜誌是周清玉在做，許榮淑也有做《深根》週刊、《深耕》雜誌，另外



左圖——
《自由時代》週刊創刊號，1984.03.12

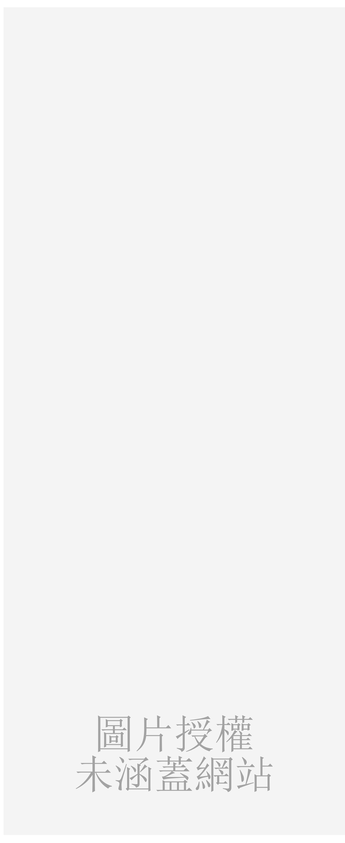
中圖——
《深根》週刊創刊號，1986.03.03

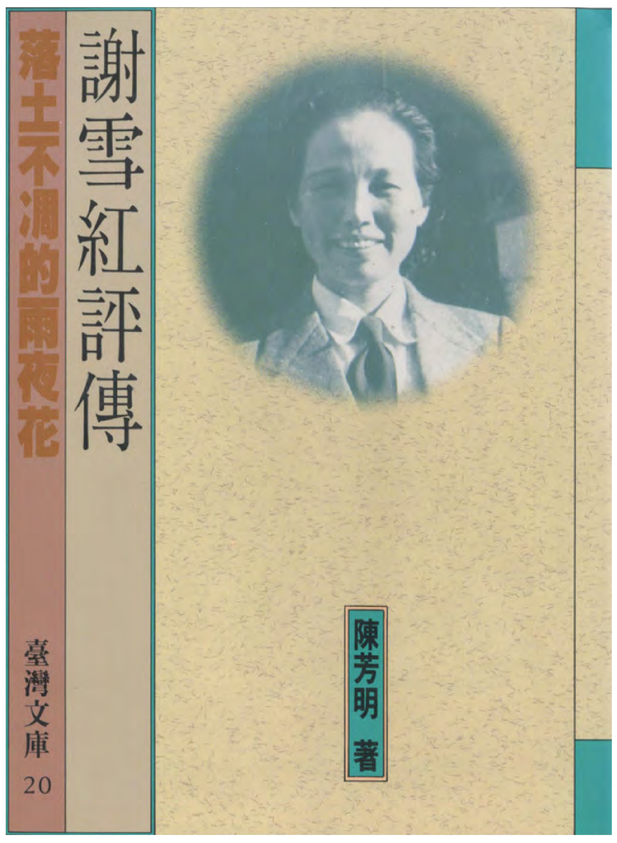
右圖——
《前進》週刊，1983.06.11



現階段台灣文學本土化的問題

宋冬陽





左圖——
《台灣文藝》，宋冬陽，〈現階段台灣文學本土化的問題〉，1984.01

中圖——
台北訊，〈台灣史學者陳芳明傾力編撰——謝雪紅評傳近日問世〉，《聯合報》1991.07.30

右圖——
陳芳明，《謝雪紅評傳》，前衛出版社，1991

楊青矗，《工廠女兒圈》，敦理出版社，1979

還有《前進》週刊等等，所以我最能感受台灣言論自由的尺度在什麼時候慢慢開放。鄭南榕在1989年自焚，《自由時代》結束後我在台灣的報紙書寫，如《台灣日報》、《自由時報》；1980年代《中國時報》是高信疆主編，他也參加我們的「龍族詩社」。看到「龍族詩社」這名字就知道我們當時非常大中國，到海外去了以後，兩岸關係看得更清楚，才知道台灣是台灣、中國是中國，台灣跟中國沒有什麼關係。尤其1980年開始在華盛頓大學遇到那些留學生，我知道不久後兩岸交流恐怕是無可避免，也知道如果不回來台灣恐怕就趕不上台灣的速度。

1984年，我在《臺灣文藝》（以筆名宋冬陽）發表〈現階段臺灣文學本土化的問題〉，用了「本土化」這個字眼，第一個反駁我的就是陳映真，這是我第一次跟他論戰。後來第二個論戰，就是我在台灣出版《謝雪紅評傳》（1991），內容是台共投靠中共、謝雪紅被批鬥，我後來有一次去北京，他們問我：「你在海外，怎麼可能得到那些史料？」我說：「我住在加州，你如果去過加州柏克萊大學的現代中國研究中心，整個圖書館都是台灣所謂的禁書」，另一個是史丹佛大學圖書館，那些不該看、不能看的書，在美國都看得到，我就是用那些史料寫出《謝雪紅評傳》，在男性中心論的中國或台灣文學裡寫女性傳記，其實就有對中心論的批判，謝雪紅是左派，台灣是右派，所以寫出來自然而然就是對抗男性論述、國民黨論述的挑戰。我在台北耕莘文教院辦新書發表，那天來了400個人，出版社帶的300本書一下子就賣光了，我才知道原來台灣已經可以容許左派思想，女性身分也在台灣的文壇提高能見度，再加上1980年代原住民文學在台灣文壇也抬頭了，1980年代到1990年代是最能感受台灣社會變成多元化，從男性中心論變成兩性平等。1970年代寫《工廠人》小說的楊青矗，1978年《工廠女兒圈》寫加工出口區女性的生活，開始有像這一類的書，性別、階級、族群都慢慢釋放出來。

當時還有眷村文學，朱天文、朱天心、張大春他們開始在文壇抬頭，以及早逝、多舛的年輕作家林燿德。這些眷村子弟不再只是被關在眷村裡，過去他們都聽命於國民黨，朱天心說：「國民黨把我們帶來台灣，可是就把我們關在眷村裡，我們最不自由了」、「我們是支持國民黨來到台灣的，結果國民黨控制我們最嚴格」，當她開始這樣寫，我們就知道年輕世代作家都違背了國民黨的文藝政策。如果連外省人都背叛了，何況是本省人？我1989年回來那次，印象最深刻就是「六四天安門事件」，那年誠品書店也開幕，後來剛好民進黨為我開了一個門，1992年許信良問我要不要回來做他們的文宣部主任，於是我回來台灣，在那之前我一直在寫政論，也寫了很多散文，1990年代在聯合出版社出版了10本散文集。在當文宣部主任時，我每個鄉鎮都去訪問，我第一次這樣走遍台灣、重新認識台灣。高速公路1在我出國時建一半，我回來的時候都建好了，台灣經濟成長了、文化開放了，1992年我們得到的票數是33.3%，所有的報紙開始預測民進黨不久後就會是執政黨。

王墨林（以下簡稱墨）：

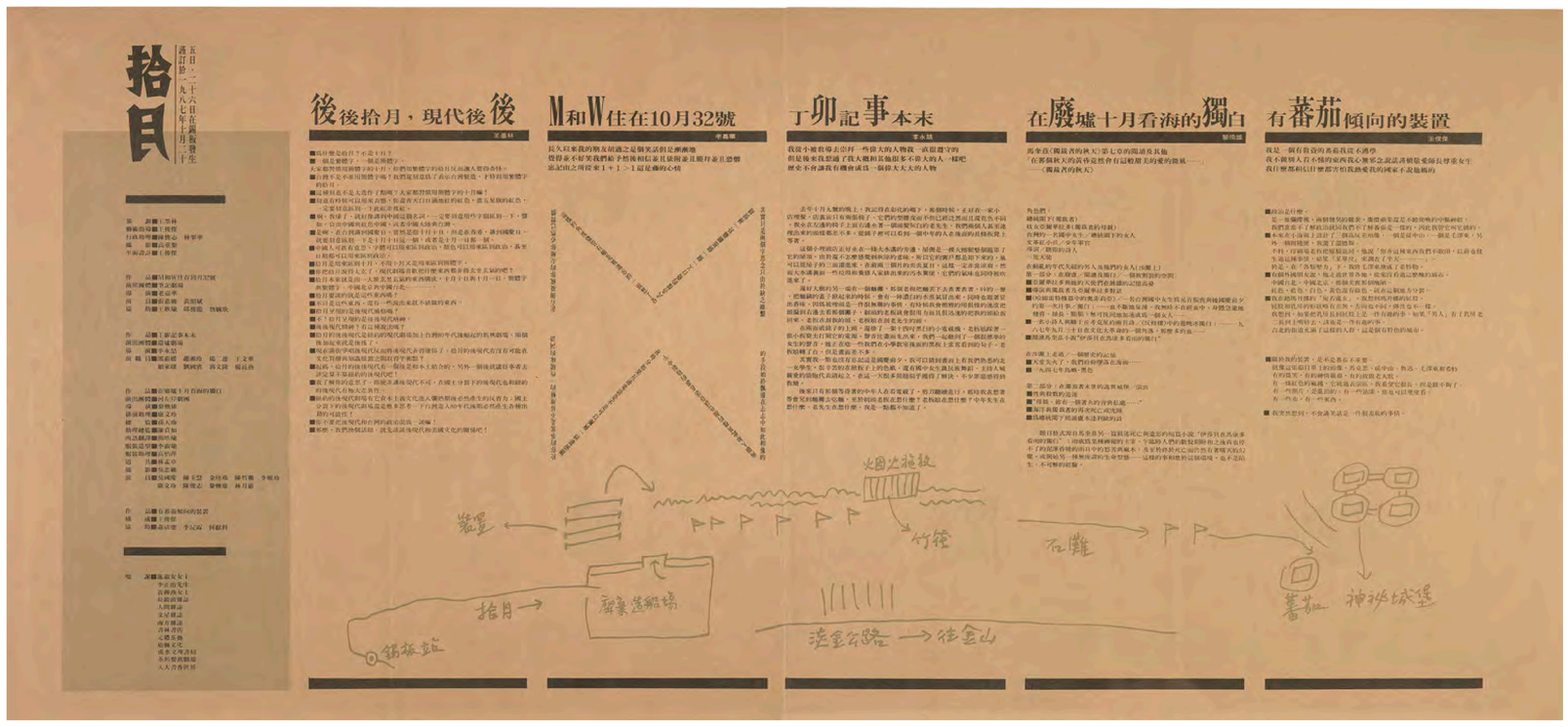
「重新認識台灣」也等於「重新認識自己」，我說的這個「自己」，不是那種心理學上的自己，而比較是文化上的人格。「身分認同」在1980年代是重要的關鍵詞，講到身分（identity）就會跟「我的創造性從何而來」有關。1980年代有很多新的詞語被創造出來，它有一種非主流性、邊緣性，甚至體制外，都是之前很少用，或者還沒有人在講的詞。「跨領域」其實跟非主流文化產生有關，1980年代的「新」不是僅僅在排練場裡把想像通過工作坊、排練找到新的形式，1980年代小劇場運動是在思考劇場走向另外一條路，1987年新象小劇場的陳介人（陳界仁）演出，我做《海盜版．我的鄉愁我的歌》，同一年發生了從劇場裡

左圖——
〈王墨林批判林懷民？「海盜版／我的鄉愁．我的歌」要開一條什麼路？〉，《時報週刊》116，1987.06.07–06.13

右圖——
《海盜版——我的鄉愁我的歌》，三芝海邊演出現場，1987；高重黎攝影

圖片授權未涵蓋網站

由筆記劇場、環墟劇場、河左岸劇團共同參與的《拾月》於三芝鄉錫板海邊演出，包括《在廢墟十月看海的獨白》（黎煥雄）、《丁卯記事本末》（李永喆）、《M和W住在10月23號》（老嘉華）三齣獨劇和《有番茄傾向的裝置》（王俊傑）現場展出；《拾月》文宣，1987.10.25-26；王俊傑設計、提供



面走到外面去的《拾月》，再到1988年在蘭嶼的《驅逐蘭嶼的惡靈》社會運動。小劇場運動史的脈絡，其實就在這幾個點上拉出來，從內走到外，再從外走到外外。

在1986年解嚴前夕的「重新認識台灣」、民進黨成立，對我們這些文化青年、大學生、甚至從事文化生產工作的人有很大影響。在小劇場裡比較重要的就是《當代》、《文星》、《南方》、《台灣新文化》這些雜誌的誕生，尤其是《文星》重新復刊（1986）的意義重大，它延續了以李敖作為代表，1970年代那樣對國民黨體制的反抗，《文星》復刊也說明在1980年代解嚴前夕，大家試圖「重新認識台灣」、「重新認識自己」。民進黨成立以後，《當代》、《南方》、《台灣新文化》慢慢跟現實政治都有連結，加上原住民運動、工人運動、女性主義運動、性別運動一一出籠，這在1970年代是不可想像的。1970年代理想主義的知識分子形象，不管是保釣運動或者陳芳明老師提到的本土詩刊，那時候的台灣充滿一種理想主義，1980年代解嚴前後的社會動能，也是來自1970年代蓄積出來的能量，通過民進黨成立、各種不同的黨外雜誌掀起了「台灣意識」，與《夏潮》、《人間》這些論述劃分出「統」跟「獨」的兩條發展脈絡。

左圖——
《台灣新文化》創刊號，1986.09

中圖——
《夏潮》雜誌第三卷．第二期，1977.08.01

右圖——
《人間》雜誌創刊號（再版），1985.11

© 人間出版社，感謝陳麗娜、林一明

左圖——
「無殼蝸牛」佔領台北市區，1989.08.26

© 劉振祥攝影

右圖——
「野百合學運」近6000名來自台灣南北各地的大學生，集結在中正紀念堂廣場上靜坐抗議，1990.03.18

© 數位島嶼，蔡文祥攝影，https://cyberisland.teldap.tw/g/qwhcsUFtjgAXofbBImFSlLs

1970年代假如是知識分子覺醒，開始把視角通過「鄉土文學運動」轉移到現實社會問題，那麼1980年代就是新世代崛起的激動年代，是學生運動的全盛時期，各種議題傾巢而出，勞工、農村、環保、兩性、母語運動、獨立建國……。那時大學有很多獨立建國俱樂部、台獨的學生組織，學生運動都會有「統」跟「獨」，因為統獨的論述脈絡已經出來了。這股能量一直蓄積到1990年代還是有1980年代的振盪，例如在1990年3月的「野百合運動」。「野百合」、「太陽花」是不是學生運動這點我一直是打問號的，從世界來看，學生運動一定跟「新文化」有關，不管「六八」、「安保鬥爭」也好，都是跟新的文化創造力有關，但台灣比較沒有。我認為「野百合」就是反軍人干政，進而醞釀出新世代全面接班的契機，從地方出現走向中央的政治殿堂，這個時候「新潮流」不得不面對選舉的問題。

陳：我如果沒有回來台灣的話，大概會活在自己的想像裡。我1989年第一次回來就知道台灣已經不一樣了，「天安門事件」發生、民進黨從1991年國大代表選舉時得票那麼低，到1992年慢慢崛起。我有一系列的散文，《邊界與燈》就是寫我1992年回到台灣以後的一些所見所聞、自己的轉變。1995年開始教書以後，我就知道必須要為台灣寫一本文學史，因為以前教科書都是北京出版的，每一本前面都有典型的兩句話：「台灣是中國神聖不可分割的領土」、「台灣人民是中國人的一部分」。台灣文學史居然是這樣寫的，我當時很生氣，為什麼這些人都要用這種教科書，所以我2000年到政治大學就開始寫《台灣新文學史》，從日治時代寫到1980年代，結果捅到一個蜂窩，我不知道這裡面有太多東西，寫了11年，直到2011年才完成。《台灣新文學史》完成以後，中國北京出版的台灣文學史從此在圖書室消失，這本《台灣新文學史》到現在還是每個學校都在用。從阿扁時代他已經知道必須教台灣文學跟台灣歷史，中文系必須開台灣文學的課，但沒有師資就沒辦法開，所以現在比較重要的國立大學都有台灣文學研究所，我2005年在政治大學設立台灣文學研究所時中文系的人非常生氣，那時有一個系主任

說：「如果台灣文學研究所可以成立的話，以後中國文學就變成外文系。」可是從2005年設立台灣文學研究所，至少在政大，兩個系所一直是非常平等、互相往來，我也繼續在中文系教台灣文學史。我大概就是一個試金石，如果政治大學都為我開放了，那麼台灣就開始進入一個公平社會，所謂「公平」是什麼？性別議題、族群議題、階級議題在整個體制上不再存在歧視或排斥。

我在書裡提到1983年，就像《萬曆十五年》黃仁宇第一句話這樣講：「萬曆十五年，中國境內太平無事」，他說「太平無事」，其實就是小的事件已經在發生了；同樣的，台灣在解嚴之後，民進黨成立、有街頭衝突，但一直都太平無事。我為什麼強調1983年？那一年白先勇出版《孽子》，同志議題文學正式出版；同年，陳映真寫了「白色恐怖」小說《山路》；歐陽子《秋葉》在晨鐘出版，寫女性文學；田雅各也在1983年出版《蘭嶼行醫記》。這一年在歷史上不是很重要，可是在文學史上，各個族群、各個性別都寫出他們經典的作品，即便到了今天，在文學史課堂上的學生都還是必須讀。白先勇的《孽子》最重要，它不僅改編成電影，也改編成舞台劇，電視劇，透過藝術的表現，讓每個族群或對同志有偏見的人都看見，真正公平開放的社會就是沒有歧視。

紀大偉當時在美東，他想要留在美國，我說：「你留在美國要做什麼？」他說：「我要做美國文學。」我跟他說：「你留在美國，就像南極多了一隻企鵝，不會影響生態的，可是你回來台灣就會不一樣。」因此他回來開同志文學史課程。我鼓勵他：「我已經寫《台灣新文學史》，你就寫《同志文學史》。」他真的也寫出來了。現在已經不是「我在夢想什麼」，而是「我要實現什麼」的新世代。文化不是想像，文化是實踐，這是我真正感受到台灣的存在，所有族群形成台灣文學的歷史因素，現在都在課程裡面呈現出來，這是我一生在海外做的夢，到了政大實現。而且政大是一個黨校，居然可以實現這樣，黨校都能這樣，台灣哪一所學校不能實現？

墨：剛剛談到中文系跟台文系的並存，我覺得陳芳明老師真的是1970年代知識分子理想主義的代表，因為在統獨的論述下，他把知識分子理想主義通過剛剛講的這個東西實現出來，這在現實政治上大概不可能存在，可是在陳芳明老師的話語下，我們看到這些是可以並存的。

從這邊反映到小劇場，同樣在1980年代，統獨的論述已經慢慢出來，可是跟現在網路世代比起來，它並沒有形成二元對立。在劇場裡很多人立場都不一樣，比如我跟周逸昌在政治認識上的立場是不一樣的，雖然各自有自己的政治立場，不過我們可以合作，像是蘭嶼1989年的反核運動《驅逐蘭嶼的惡靈》。1980年代催生出的社會公共議題超過了統獨，而統獨常常會從這裡面去找資源來拓寬他們論述的語境，跨領域就是這樣形成的，假如對

左圖——
王墨林、周逸，〈走出狹隘的舞台空間　劇場要與社會相結合〉，《自立早報》，1988.02.03

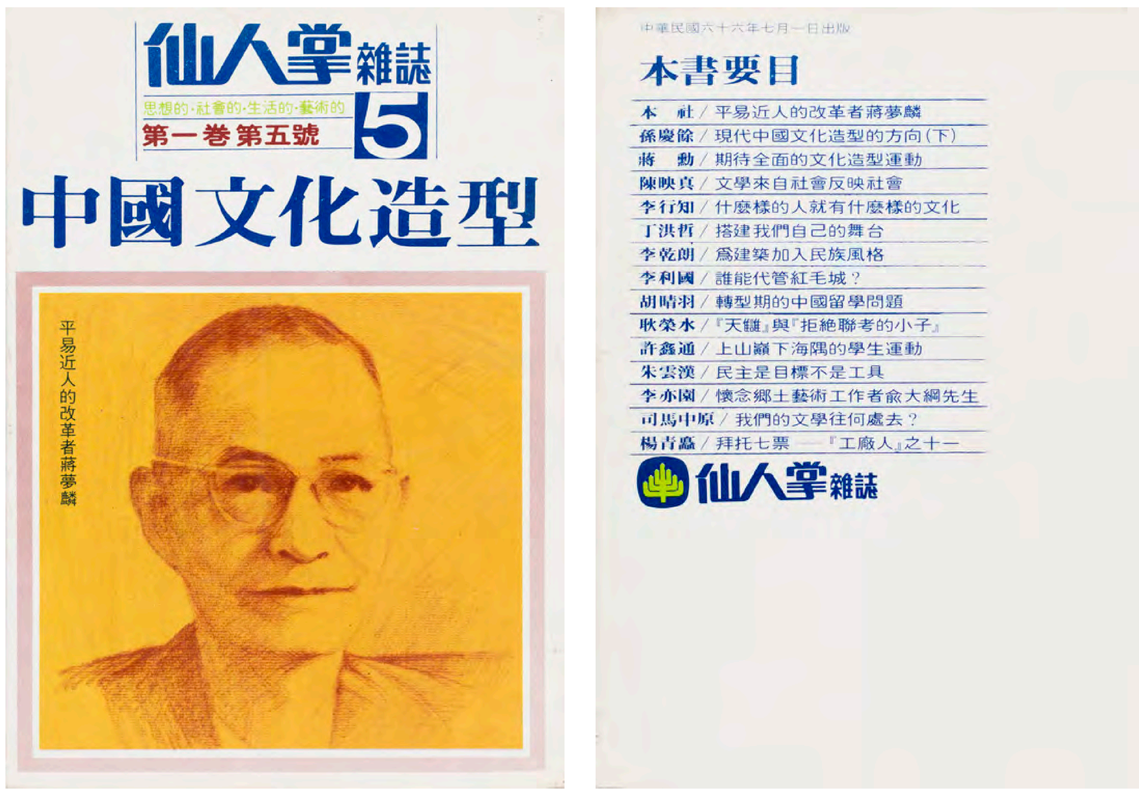
右圖——
台北訊，〈小劇場行動到蘭嶼！結合社會運動跨出新步〉，《聯合報》，1988.02.09

圖片授權未涵蓋網站

圖片授權未涵蓋網站

立的話，它是跨不了的。其實大家還是以文化做為主導的力量，而不是以政治的意識形態做主導力量，在小劇場或同樣性質的非主流比較有這種性格，像「黑名單工作室」的《抓狂歌》，後來林強的《向前走》，那時候大家只有一個共同反抗的對象：國民黨。剛剛談的中文系跟台文系的例子，我自己都沒有這樣去想，還以為是一種妥協、協商的政治，但聽陳芳明老師這樣講，我相信是的，這就是台灣公平社會的形成。那時還有1970年代的餘韻，裊裊的在搖盪，大家不會為了意識形態翻臉，而是把道理說得很清楚，我們從陳芳明跟陳映真的辯論上就看得出來。

有個關鍵詞在1980年代，尤其在小劇場出現：「後現代主義」。當1960到1970年代我們這些文藝青年，尤其從新詩的醞釀發展看到我們對現代主義一種懵懂的追求，到最後「鄉土文學論戰」才來一個總清算。我個人可以



王健壯主編，《仙人掌雜誌5》第一卷第五號，「中國文化造型」專題，台北：仙人掌雜誌社，1977.07.01

說就是喝存在主義的奶水長大的，《異鄉人》一直到現在都可以說是我瞭解體制之間關係的重要聖經，1970年代「鄉土文學論戰」變成一種反現代主義，進而走向了統獨的鄉土文學，像宋澤萊的《打牛湳村》，可是他到最後沒有形成台灣的魔幻寫實，因為他講了太多台獨論述，他甚至把台灣的佛教都變成了台獨論述，不給自己留一個空間。另一個就是「統」的方面，原本左翼激進這一部份回歸到了寫實主義，反而前衛的、現代性的那種現代主義，在「鄉土文學論戰」裡卻不知如何是好，回頭現在看《劇場》雜誌會像如獲至寶一樣，就是因為這個問題在「鄉土文學論戰」沒有解決。我們可以看到「鄉土文學論戰」有點接近反前衛的現代主義，它比較回到地方性，我們講「國民」，其實有很強的「縣民性」在裡面，而不是一個現代化國家的「國民性」。

1970年代有點反現代主義的前衛性，包含陳映真左翼寫實主義這一派，所以1980年代轉化成體制外、非主流，邊緣的激進文化。假設從1960年代《劇場》雜誌的脈絡裡有個空間是繼續發展下來，而不是當時黃華成逃避到廣告公司這個資本主義商品中最具體的象徵，那麼在前衛藝術這個脈絡裡面，使得1980年代潛伏在體制外、非主流文化的這一塊，也許就充滿了一種可論述的現代主義，其中包含了1990年代的陳界仁現象。然而前衛藝術這樣曲折發展的路，一直崎嶇不平地在台灣發展，在台灣講「地下文化」好像是私生子或者孤兒，可是在很多現代化社會裡這是很重要的。

所以，鍾明德對後現代主義的論述是一種線性時間的區分，這個「後」是什麼意思？並沒有從歷史的脈絡對前面現代主義的歷史做總結和批判，它反而變成一種 fashion 的文化名詞。1980年代空降的後現代主義對台灣現代主義的發展做了一個歷史的後設，而不是一個實際歷史的發展，它跟解嚴後政經結構上的新自由主義之間，有一種通過語言翻譯上的文化侵襲，這個單一的「後現代主義」詞語，把當時候在流行的「歷史的終結」、「世界是平的」、「全球化」畫成了一個平行線。也就是說，我們今天看台灣後現代主義文化論述的背後，其實潛藏著走入新自由主義推波助瀾的一種潮

《劇場》雜誌7/8期（合刊號），1966.12；北美館提供

流，它只是一個文化現象，或一時的次文化潮流，並不是思想的運動。它的論述是建立在小劇場上面，就是我們前面講的非主流的、體制外的，它就是一個次文化。所以，後現代主義夾帶著什麼？次文化的後現代主義從安迪．沃荷他們開始，就把這些東西帶進來，就是全球化、個人主義的新自由主義。

黃：1970年代不管是原鄉、鄉土還有本土這些課題慢慢在生成的時候，整個1970年代有非常多田野調查在累積台灣的知識，像是陳芳明老師整理台灣文學史，但現代跟後現代這兩個問題要如何處理？不曉得陳芳明老師會如何看待這個部分？後現代在台灣人文化的現象跟意識狀態裡，它可能是一個要去釐清的問題？

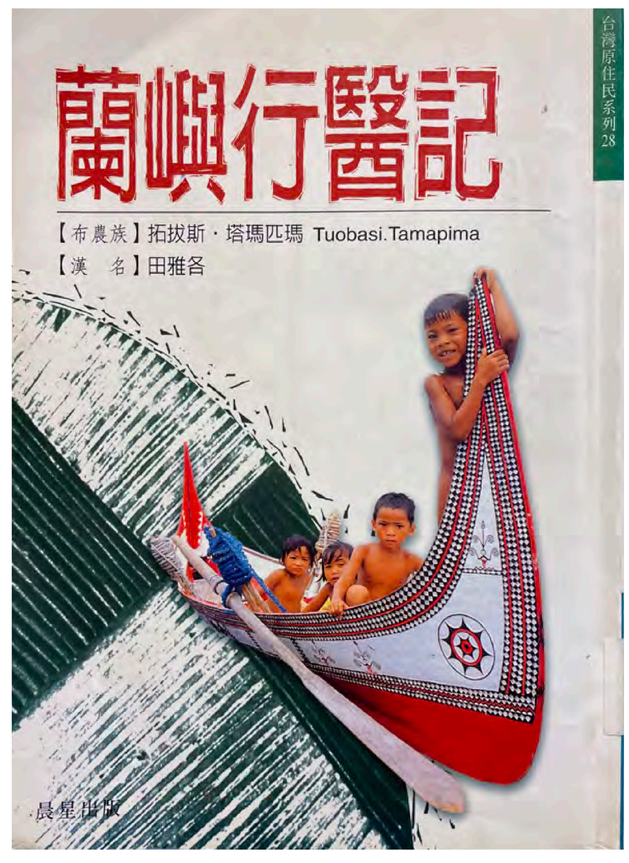
陳：台灣的現代跟後現代是很困難的問題，最主要是它的幅員不像美國的鄉村或城市城鄉差距非常大，台灣太小了，其實整個台灣都已經城市化，整個西海岸就是一個大城市。1980、1990年代有一群人寫「台灣新鄉土」，都市的文學也是一個新的鄉土，城鄉差距現在都已經拉平了，我們不可能阻止這樣的發展，最美的風景就慢慢消失了，高速公路再加上高速鐵路，把人跟人的距離、城市跟城市的距離拉近，整體城市化就是台灣的問題。「新鄉土」這些新世代作家所謂的鄉土，事實上並不是1960年代的鄉土，他們看到的是101、看到的是台北市高架公路，類似這樣的現象。我慢慢可以感覺，如果是要保留所謂的「本土精神」，這大概跟1970年代所謂「本土精神」已經不一樣了。

《聯合報》今天公布出來的民調，台灣認為自己是中國人的有7.5%；既是中國人也是台灣人的11.3%；真正認同是台灣人的76.8%，壓倒性的比例。剩下的四分之一的還劃分成既是台灣人也是中國人，4.4% 是不知道。76.8%是壓倒性的認同，這種認同自然而然決定我們審美的眼睛。像我在寫散文也會問我的讀者在哪裡？文學作品或藝術作品的觀眾、讀者都是跟你同樣在這塊土地上，而不會是美國或其他地方。

文化是我們說話的方式、語氣或習慣，我們在講所謂後現代或後殖民，都統合在台灣這樣的共同認同上。你的讀者、藝術欣賞者就在台灣，現在這種導向讓很多藝術表現自然以台灣為主體，這是一個大的趨勢，以斯土斯民的心情、感覺為主體而創作出來。原住民瓦歷斯．尤幹在1980年代寫的《想念族人》，事實上也是原住民表達抗議的一本詩集，這個詩集講到他的妹妹被送到城市，10幾歲的孩子就被出賣她們的身體、被注射賀爾蒙，《想念族人》是他在想念他的族人，可是族人已經不可能留在部落，去城市找工作時原住民等於是最被歧視的族群，他們沒有發言權，為了賺錢只好出賣自己的身體，這本詩集是我看到最強烈的抗議。田雅各《蘭嶼行醫記》可以看出來過去他們堅持自己的族語，拒絕漢字，可是你要被人家看見，

左圖——
瓦歷斯．尤幹，《想念族人》，晨星出版，1994

右圖——
田雅各，《蘭嶼行醫記》，晨星出版，1998



必須要用漢字來表達，所以田雅各、夏曼．藍波安這些人都必須用漢語來寫。我也有一種憂慮，原住民難道有一天會消失在台灣這個社會裡面嗎？在整個趨勢裡，他們會不會被同化？面對中國這樣大的威脅，台灣的主體論述到了21世紀只會更強化，這種主體性也更強烈表現出來，所以我現在都不再問：「你是哪裡人？」大家都是台灣人。

墨：我曾經聽一個原住民的頭目跟我說你從母體生下來，你的胎盤葬在哪裡，你就是哪裡人，我聽到這句話頓時大徹大悟，難怪客家人會說「日久他鄉變故鄉」。「我是哪裡人」已經不只出現在民意調查，事實上，在民間根本不是用統獨觀念在分，現在身分證引用出生地，其實這個含義有胎盤在哪裡就是哪裡人。可是我覺得現在台灣還沒有到這種程度，我們太過強調用上層建築的語言在描述身分問題，而利用「政治正確」的身分產生排除結構的階級問題。

1980年代的後現代主義雖是一個流行文化，卻也反映了走向資本主義的商品經濟年代，當時台灣的西方馬克思（Karl Marx）非常流行，可以看到像是桂冠等出版社出版了很多法蘭克福學派的書，甚至連《資本論》都有。1980文藝青年這一代是後現代主義與西方馬克思的阿多諾（Theodor Adorno）、傅柯（Michel Foucault）齊飛的年代，但這些都是在西方思想脈絡下被操弄出來的，這些東西就會成為新世代的新思想，而同時他們也在面對1980年代是台灣商品經濟最高峰時期。

廖仁義老師在1983年發表一篇文章有談到，他說在這樣自由的資訊世代，可以通過各種資訊管道擁有獨立思考的自由，有後現代同時也有西方馬克思主義那一套的混雜文化，原本一種負責任的自由，隨著這樣資訊爆炸的時代帶來新的自由而告消失，他問這是自由嗎？他要說的是當時候的傳播媒體所發展出來的電視廣告，儼已變成一種權威的新象徵。李登輝時代之後，

台灣漸漸走向新自由主義時代，到了陳水扁時代確定了台灣新自由主義的指標就是中華郵政開始公司化，窮鄉僻壤都有郵局，金融流動都比銀行厲害，台灣這時已經非常清楚、具體走向了新自由主義時代。

在這樣社會轉型背景下成長的新世代，「政治正確」的新身分到現在可以說變成了資產階級隊伍的接班人。這個脈絡一定要從台灣的後現代主義潮流講起，後現代主義通過全球化與新自由主義的連結，一直延伸到後面，我們看到學生運動的口號：「因壓迫而誕生的台灣人，你的名字就變成反抗」就使得這句話好像變得無效了。這個口號的有效性其實在於，你要反抗的仍然是這個資本主義體制，或是另外一種新的黨國體制。

我覺得社會發展在每一個不同階段，都不斷促使我們一再面臨社會新的挑戰，而不同世代年輕人都有接受這種挑戰的責任，我們若追求的是自由、民主，那麼「因壓迫而誕生的台灣人，你的名字就變成反抗」，到底是被什麼壓迫？當年反抗的國民黨今天式微了，我們都活在新自由主義底下，還需要反抗什麼？還是不反抗了？我覺得比較想要叩問新世代的是這個問題，你開始安居樂業的生活了嗎？或不是？

王：對應另外一個閉門論壇裡金恒煒老師、李梅齡、王浩威、鄭陸霖談到在1986年左右的台灣，很多出版物跟思想、知識的東西結合在一起，包括《文星》復刊、《當代》創立，另外還有《人間》、《南方》、《文訊》、《中外文學》等，都在建構1980年代知識、思想上的東西，但我們如何透過實際的作品去產生這種思想的衝擊？包括很多創作者透過作品，試著去對話或證明我們活在當下，所以來做後現代主義的戲劇、電影或文學。比如新電影到了後期也出現問題，所以有更年輕一批人檢討台灣新電影已死。王墨林一開始有參與簽署台灣新電影宣言，後來退出。這個過程其實是蠻有趣的，它不是那麼意識形態，比較是從一個電影產業、工作環境出發，在那樣氛圍底下，不管是文化人、藝術人，怎麼透過作品去實踐？

墨：國民黨的中影公司還是掌握很重要的生產機制，獨立製片很艱難，這個我們必須要理解、諒解，台灣的市場不大，當時拷貝數量、生產關係並沒有完全開放，生產機制還是掌握在最大的中央電影公司，因此「新電影宣言」比較強調的是生產問題，它也提出了獨立製片，可是沒有提出他們的困境。我曾為文反映過為什麼大學生不看國片的問題，後來想想，是因為整個生產關係沒有解放。譬如檢查的問題，那還是在新聞局電檢的年代，沒有回歸到民眾跟電影的關係，民眾需要看怎麼樣的電影？什麼樣的電影才是做電影生產者應該去生產的？比方說在美學上，像小津安二郎那樣通過電影不只表現自己的美學，也讓民眾通過美學能夠感受到人在現代性轉型中反映了孤寂的觀點，「新電影宣言」其實沒有在解放這個東西，基本上還是電影評論家非常唯我好惡的觀點，沒有把電影走到更高的層次。

這時候蔣經國的本土化運動，從「催台青」、2十大建設，還有他自己說的「我是台灣人，也是中國人」這些開始，這句話到最後就是1998年馬英九競選台北市長時，前總統李登輝拉起馬英九的手高喊「新台灣人」時，歷史從這裡新的一頁就掀開了。蔣經國的本土化在政治上就是培養本省籍的地方新勢力；在經濟上面，就是十大建設，加工區等等之類的；文化上面，則由黨營的中央電影公司推動「新電影運動」。新電影由黨國體制的電影公司發動，大概只有在社會主義國家才會這樣做，而後台灣的電影由此完全走到新的本土脈絡；在劇場上面，就是蘭陵劇坊。《聯合副刊》那時是政戰系統的瘂弦主編，副刊連續幾天的座談來談一個小劇場的戲，同時也談新劇場的本土化，這是過去不曾有的。

我們對於台灣新電影的思考，沒有像法國的新浪潮電影、日本新浪潮電影那樣牽動到社會轉型與未來性的關係。台灣地下文化、非主流文化、邊緣文化或者是體制外文化這一塊很少人去研究，小劇場在哪裡發生過？沒有人知道。我相信很多人在做1980年代小劇場研究的時候，也沒有去想到台灣地下文化、體制外文化這一塊。這些在現在回頭看曾經是不成熟的東西，可是因此推動了台灣現代性其中佔著重要的一部分也是有的。

陳：剛剛講的1980年代我都缺席，那時候是訂報紙看台灣的訊息，當時資訊趕不上網路的時代，後來會發現自己寫的政論好像都是事後聰明，都知道結果才寫那些東西，不像王墨林就在歷史現場，今天發生，明天就已經完成一篇文章在報紙登出來，所以我1992年回到台灣的時候，強烈感受到一個新的世代已經開始了。我是1974年離開，整整20幾年回來，完全都不一樣，所以我重新做台灣人，重新再認識一次。

一個對台灣陌生的人，居然在主導反對黨的文宣，是蠻奇怪的。我跟著「喇叭」邱義仁，開著車子整個西海岸所有的鄉鎮去看我們的候選人，如果沒有經過那次民進黨這樣重溫自己的台灣文化，我恐怕不會那麼快就習慣在台灣住下來，所有創作靈感也都是回到台灣以後再重新燃燒。我回來時發現童年記憶已經全部都沒有了，我被列黑名單18年，我的小學同學謝新達（豬哥亮）特地來找我，第一句話就是：「班長」，因為我小學是當班長，他來找我的時候新聞記者就來了，他說：「這是我們小學的班長，我都是聽命於他。」我一個黑名單跟「豬哥亮」兩個人見面，他說：「陳芳明，我告訴你，我也出國深造耶！」原來他是欠人家錢去躲債。我跟謝新達見面以後就開始回憶小學生活，我從來不知道他這麼有名，我的小學老師吳登波說：「我教出兩個學生，一個天才，一個鬼才。」天才就是我，鬼才就是「豬哥亮」謝新達。那次見面讓我的台灣感覺又重新回來，我那時才知道台灣有所謂的「餐廳秀」，風靡了1980、1990年代整個台灣，你可以說它是台灣社會底層的生命力，觀眾看完演出，第二天就勤勞工作，我們的經濟奇蹟是這樣出來的，所以這就是1980年代台灣一個社會的文化現象，現在我們都是

圖片授權未涵蓋網站

樊嘉傑，〈充實幕僚，民進黨海外搬將〉，《中國時報》1991.06.29

左圖——
「蘭陵劇坊」成員們，1983；金士傑提供

右圖——
「蘭陵劇坊」，《演員實驗教室》文宣及入場券，於國立藝術館演出，1983.04.03；王耿瑜提供

在討論比較知識分子的藝術文化，事實上，台灣社會底層那些藝術應該有人去做才對。

王：我覺得歷史是在往前走的，如果現在重新回去看1980年代，到底有沒有一些所謂正向的影響。就像我們現在做這個1980年代的專題，不只是去緬懷過去，還有對整個歷史跟脈絡發展做連結，不知道你們有沒有一些想法？

墨：現在年輕人通過網路以後，歷史被切斷，進入一個後現代主義的無歷史時代，所以才會過於把蘭陵劇場抬到小劇場運動的開端，忽視它另外一個脈絡，就是我剛剛前面講的，它其實跟國家的本土化政策是有關係，也就是說，國防部藝術總隊主導的那些反共劇，要轉換成本土的東西，要面對新的年輕一代。電影也是一樣，黨營的中央電影公司主導的政策電影整個顛覆掉，從年輕人主導的電影本土化、新電影運動的《光陰的故事》開始。「蘭陵劇坊」如此被重視一定有它背後的原因，尤其前面提到「聯合副刊」對於《荷珠新配》的力捧，那時〈聯合報〉老闆王惕吾也是國民黨中央常務委員。

還有一種說法是馬森說的「二度西潮」，我覺得「二度西潮」更荒謬，馬森的小劇場論述從「五四運動」以後的新劇運動開始說起，那是一度西潮，到了1980年代台灣解嚴前後興起的「小劇場運動」則是「二度西潮」；這種說法跟鍾明德的後現代主義有一種很詭異的契合關係。在二度西潮之下的劇場運動所用的語言及美學都是翻譯的，1980年代「小劇場運動」的後現代主義論述也是翻譯的，我們可以堂而皇之說這就是台灣現代性的啟蒙開始嗎？我們在教科書上看到的「五四運動」，跟日治時代反殖民的台灣新劇運動、到1985年解嚴前後的「小劇場運動」的關係怎麼連結？

反殖的新劇運動中左翼無政府主義思想佔著很重要的成份，甚至對一種烏托邦主義的追求更是在小劇場呈現了對現代性的想像。從日治到光復以後，

圖片授權未涵蓋網站

左圖——
王墨林於「息壤」展覽地點講述日本舞踏，1986；王墨林提供

右圖——
王墨林，〈走入肉體的秘境：記日本「舞踏劇場」與「白虎社」〉，《中國時報》1986.03.14

台灣左翼分子包括了「台灣文化協會」掀起的文化運動，對台灣人而言就是一種現代性啟蒙運動，後來受到國民黨戒嚴「白色恐怖」長達四十年的壓抑，一直到了1987年解嚴前後的「小劇場運動」受了思想解放的影響，重新做出跟社會連結的行動，這種歷史的連結確實形成了台灣小劇場在進步文化上的脈絡。

陳：1980年代當然是非常重要的的歷史點，整個台灣自然而然走到這個方向，這也是後來為什麼陳映真離開台灣去北京治療他的病，可是大家不知道他後來怎麼樣了。他在北京去世那天，他的好友尉天聰老師在病床上，我說：「陳映真今天走了。」他說：「我知道。」講完以後就掉下眼淚，畢竟他們一起辦《文訊》、《筆匯》、《文學季刊》，可是陳映真離開台灣後就失去消息，他掉下眼淚那是真的感情，雖然他們走上不同的道路。某種程度上，陳映真走了，也代表台灣統派開始走到幕後，藍博洲他們還是相信他們所相信的，但是已經無法像《人間》雜誌那樣再形成什麼風潮。

我當初在跟陳映真辯論時，他一方面寫小說在批判跨國公司，可是《人間》有很多跨國公司廣告，沒有廣告，經費來源怎麼來？所以，某種程度上他也妥協，接受由資本主義來支持雜誌。那時他培養出藍博洲，他訪談了台灣很多「白色恐怖」時期的政治犯，我們立場不一樣，但是不會因為立場不一樣我就不尊敬你，我反而更尊敬。在最困難的時候，他們還是堅持理想，雖然他也必須接受資本主義的支持，但無論如何，我還是覺得那段時期相當重要。我不希望本土變成只有一種聲音，而應該是各種不同聲音可以同時存在，藝術也是如此。1980、1990年代各種價值都同時出來，是台灣非常重要的階段，高雄楠梓、左營、小港這些加工出口區的工業污染嚴重，黑污占領整個城市，但台灣就是從那個階段走過來，它變成我們的歷史，也變成我們文化累積底層裡面很重要的階段。

墨：歷史交錯、複雜、混亂，最後還好留下了陳映真跟陳芳明兩個政治立場相異而且甚至對立的知識分子對話，一種從現實長出來台灣的民主性，一種本土性的性格，或者是一種「不要把人家當仇人」、「有話好好講」的東西，現在怎麼可能在台灣找另外一組統獨立場不一樣的人可以做這樣的爭論，在這裡有一個時代的典範，就是對話的民主性。這樣的知識分子氣質跟現在在凱達格蘭大道上的那些教授完全不一樣，他們的氣質就是台灣醞釀出來的，同樣是做反抗、沒有被馴服，格局、人跟人之間的關係也更大一點，這樣的知識分子典型現在都消失了。

陳：左翼也不一定就是左派或馬克思，其實也是一種站在弱勢者的立場。

墨：也是要看自己怎麼定義。

陳：我在政大上個學期最後一堂課跟學生互相勉勵，我說在網路上，如果是一個負責任的知識分子，寫下任何文字最後要押上自己的名字，要把自己看得高一點，講出來的每一句話都要負責，不要匿名，言論雖然已經自由，但還是要負責任。我還是比較古典的，殷海光給我們的教育，就是爭取言論自由，上個世代給我們的就是如此，他面對強權都願意負責押上他的名字，現在那麼開放，我們更應該為我們講的任何一句話負責。

王：剛剛有一個重要的結論，不管「統」或「獨」的意識形態，這個爭論是很珍貴的，它導向了一個多元性的思考開展，才有我們今天這樣的一個環境。我們整個研究叫「台灣．八〇．自我啟蒙技術：跨領域靈光出現的時代」，意義也就在這裡。

與談者｜陳芳明
作家、國立政治大學台灣文學研究所講座教授

王墨林
劇場導演、資深劇場評論家、「身體氣象館」創始人

1 中山高速公路於1971年8月14日正式動工，1974年第一階段三重－中壢（內壢）通車，至1978年全線（基隆－高雄）通車。
2. 催台青，又稱吹台青、本土化政策，為蔣經國（時任行政院副院長）自1971年後所推行的政策，主旨是起用台灣省籍青年菁英擔任政府要職。