

王墨林和《黑洞之外》文/赵川(《艺术世界》杂志作者、剧评者)

台湾小剧场界的元老王墨林，今年十二月底带他的作品《黑洞之外》前来北京演出。那是一出由一个盲人，单独在台上演完整场戏的实验话剧。

王墨林是谁

王墨林在台湾的剧场界，乃至知识分子里颇有名气。他的名声似乎总跟批评、反体制或“骂”联系在一起。与他同辈的一些艺术家早已成为台湾文化主流，当起一方神圣。但这个胡子头发都有些花白了的王墨林，还是一副倔强，喜欢磕磕碰碰反潮流，在边缘上高唱反调。王墨林出生于台湾，戏剧专业毕业，还到日本东京研习过剧场艺术，从台湾戒严时期到解严后的十几年里，一直活跃于小剧场圈里。他策划、制作过与社会运动相关的报告剧、行动剧等。1991年成立「身体气象馆」，每年组织国际跨文化交流。也参与过包括布鲁塞尔国际艺术节在内的很多戏剧节和艺术节。1997与中国青年话剧院合作，在北京推出大型台湾原住民主演的希腊悲剧《TSOU·伊底帕斯》，次年又在台北上演。2002年编导了《雨果》。2000年开始连续三年编创《黑洞》系列，除在台湾上演外，还受邀到日本、香港和上海演出。王墨林是活跃的批评家，在台湾报刊上经常可以看到他的身影，还常受邀到学校或艺术工作坊讲演，并著有《中国的电影与戏剧》、《都市剧场与身体》和《后昭和的日本像》等书。当台湾社会价值观以及政治局势变迁后，小剧场的重心不再大量关注政治社会议题。但王墨林仍然以强烈的批判反省态度，企图能独立于政治和市场的体制操控之外，用他的剧场作品、行为艺术和个人言论，表达观点。

2002年王墨林做了一个行为艺术作品。他剪下荣民证(军队退役获得的退伍证)上的国民党党旗，放在手心里，吐唾液淹没，并在墙上写“我以我的唾液证明我的存在”。王墨林在国民党军中服役十年，少校军衔退伍。我对他这件诘问党国意识的作品很感兴趣，想跟他聊聊。但他一扯，就扯到台湾的历史，从上世纪的日本占领时期，一直讲到当下。其间不断辨析什么是真实的历史，什么是虚拟的，什么被误读，什么被遗忘，什么被刻意歪曲。在王墨林的话里，这些不出百年，还非常新鲜的所谓历史，在台湾，已在各种利益支配下被支解扭曲。王墨林忽而激忿，忽而一副无奈。我几次想把话题拉回来，他却急了，说你不明白这些，就不会明白台湾，不会明白我在做什么。

台湾相对并不太长的历史里，从早期荷兰殖民，到民进党当上台，其间经历明清地方割据、日本殖民、国民党撤台等不断更叠的政权，以及那些政权对民众所灌输的不同国家意识。它们相互矛盾，割裂，对立。王墨林则站到庞大的集体无意识对面。他总想

去冲开它，揭露它。这种社会批评精神，是台湾八十年带以降小剧场运动的精髓，还是王墨林的个人情节？对于王墨林，离开对被体制操纵的历史观的反省，他，他的台湾就只有蒙昧黑暗一片。王墨林必须存在于不断的批评和反思中。

也当过台湾知识分子杂志《人间》记者的王墨林，在知识阶层中以左派出名。但他是无政府主义的。他语汇里反复出现的历史、记忆和遗忘等，是对国家政治和话语霸权的反抗。通过批评和剧场实践，他满怀激情的颠覆和梳理，是寻求从集体无意识的蒙昧里，找到拯救自我的途径。以此跨过百年动荡留给人世的心灵坎坷，和种种思想误区。就此看，即使悲观，王墨林仍是个理想主义者。我在另一篇文章《哪里是家园》中分析过，他貌似无政府主义，但其中更有中国大同思想的渊源。他的彼岸，是人人都道德完美的大同世界。王墨林的戏，虽然从早期的行动剧场，到现在的《黑洞》，都带有很强实验性。但对于一个有鲜明左派思想的文化人，这仅是对抗的手段。他的根本兴趣，决不在于搞搞形式，丰富样式。他说“我厌恶玩形式的戏剧。他们说到最终还是要找观众，找票房，进入资本主义的运作循环里。我做过《TSOU·伊底帕斯》，但不会再做那样的东西，那是场面。我想在戏里让人看到作者的呼息，看到抗拒，看到挣脱，看到真实的内心。”

王墨林心目中的小剧场是自由解放的。说他搞的小剧场“应该是一种政治理想：这理想来自于对体制的‘不妥协’。把自己设定于特定的批判立场，其实就像唐吉柯德一样，追求某种浪漫精神。对我而言，是生命中一种自我生命力的表现。”

《黑洞》系列及《黑洞之外》

1999年9月21日清晨1时47分，台湾南投、台中县一带发生芮氏规模七点三的强烈地震，造成2,321人死亡，8000多人受伤，财物损失估计约新台币三千亿元，是台湾百年来最大的地震灾难。据说，这之后的半年里王墨林都在灾区，义务主持一份跟灾民灾情有关的报纸。经历921，“灾难”从一个书面化的词汇，突然变得现实，就在眼前。接近一周年时，他推出了小剧场作品《黑洞》。王墨林在剧场里安排了一滩水，从演员表演区一直蔓延到观众区。当时报纸这样报导导演出现场：“921深夜，台北市临界点生活剧场舞台上，上演一幕如假似真的震后灾难场面。乌漆的空间，四周被黑幕包裹，上空斑裂垂吊的布块像崩裂的墙面油漆，一条条裸露钢筋、倾颓的门板窗台，舞台地面俱是水，哗哗的水声水影映着两方面微微透光的玻璃。舞台不停地漏水，水花溅起喷及观众，演员湿答答滚在水里成了半裸的鱼。由于太暗，排演时，导演王墨林一个不小心还差点滚到楼梯间去，备增现场灾难感……剧末，一尾活蹦乱跳的火橘金鱼从水袋里滚下来，一只空无一物的抽屉缓缓垂下……”（纪慧玲，《民生报》2000年9月22日）

地震带来的悲情和灾难，为王墨林历史、记忆和遗忘的话题，带来了喻体。王墨林的反省情节，这时，让他无可推卸地负起重担。而且这一次他靠得这样近。灾区现场和受了震荡的灵魂在逼视他。当然这也成了他的机会。

当《黑洞2》演出时，戏变得抽象起来。清末杀阀革命党人的凌迟图像、辛亥革命的英雄照片、太平洋战争，以及日本军歌、象征共产党闹革命的《东方红》等，都在民间招魂仪式的铃声穿插进来，成为王墨林反思历史记忆的意像符号。而在《黑洞2》的演出里，盲人和其它残障演员的加入，他们的身体语言，使得舞台上死和生、光明和黑暗的冲突显得更加沉重和惨烈。我们用明眼，看到盲眼的黑暗，用生体验死。

又隔了一年之后的《黑洞之外》，明显得少了直面灾难时的情绪。舞台上显得简洁，就剩下一个盲人演员，一棵植物，两把椅子了。演员刘懋莹搭着导演的肩膀走进表演区。导演离开。演员喊了几声“导演你在哪里？”戏随之开始。在表演空间里，演员借了椅子和盆栽植物，反复确定自己的位置，寻求跟这些东西，跟观众和自己对话，追寻对明亮的记忆。他也一度随音乐起舞，并因为饿而吃了前面的叶子。但却因叶子带着的腐尸味呕吐。最后浮现上来的是对 921 地震的伤痛记忆和遗忘。到《黑洞之外》，灾难被提到，但已成了记忆，有些不太真切……王墨林的《黑洞》系列本身，也像是一个历史和记忆的演化过程。

这个跟 921 有关的剧场系列，从《黑洞》，到第二年的《黑洞 2》，到 2002 年的《黑洞之外》，终于不再是具体的纪念，而成了对一场灾难，或是无数场已经历的，将要经历的灾难的超越。王墨林想让它成为对台湾人，或是对所有人的心灵疗伤吗？他曾这样写道：“2000 年，当我做《黑洞 1》这出戏时，正是 921 大地震之后的第一年，我在这场灾难中俨然已看到台湾被震开了一个大黑洞。有人坠入了黑洞，一直往下掉，也有人在黑洞边缘踌躇不定。不管怎样，921 之后，我们谁都逃避不了生活里面被震开的那个黑洞。

第二年，我做了《黑洞 2》，正是跟一群盲人开始接触的时候。我发现到他们面临的「黑暗世界」，于我一个明眼人而言，他们的身体反而容纳着更细腻的官能性：看到的不会比触摸到的让身体有更温热的肉质感。我想到那些被压在地底的亡魂，当他们用温热的肉体去触摸那个地底的黑暗世界时，反而更清楚看到「光明世界」所建构的那些台湾记忆，留在他们日趋腐烂的肉体上，却是一道一道烙印的鞭伤吧？

《黑洞之外》是尝试说一个关于「遗忘」的故事。解严后，我们谈太多的「历史记忆」，终至它被滥用到只成为一个超现实的政治话语，其实，我们真正面对的是那不断的「遗忘」；正因为只有「遗忘」，我们才能继续活在一个虚构的共同体想象中。1999 年那场 921 大地震不正是已经被我们「遗忘」了吗？不过才是三年之后呢！

《黑洞三部曲》是让我在 921 大地震之后，随着台湾的历史脚步，一步一步地书写出台湾一篇一篇的沈沦史。”

或者，王墨林是用极度的悲观来淹没自己，以此看到勇气，看到小小希望。

与盲人演员的合作

策划、导演和编剧的事，王墨林认为不过是件工作。他说小剧场不需要走学院派的路线，只需要提供一个让大家说话的空间。《黑洞 2》里的盲人演员，大都第一次演前卫戏。在北京演《TSOU·伊底帕斯》的演员是阿里山的原住民，他们原先只会唱歌跳舞，没演过希腊悲剧。

王墨林一直宣称在做身体研究，他建立身体气象馆就是出于这方面的愿望。这几年他更投入到行为艺术表演中。他要以身体，个人最基本的躯体，去对抗政治化的体制。他曾说过：“1987 年 7 月 15 日政府宣布解除戒严，有形的戒严虽然看不见，无形的戒严意识却仍然藏在台湾人的身体记忆里。”他的那些戏，成了拆除障碍的过程。

赵川：最早怎会和盲人做剧场方面的合作？

王墨林：在我们的生活经验中，常会遭遇到各种事情，面对新的生命冲击。三年前我注意到一个盲人的剧团，他们的戏都是追求光明之类的。团长让我也去看看，给他们做工作坊。当时没有多想，但在这个过程中，他们的一些东西真正触动了我。那次我们一起谈关于921大地震的经验。他们谈到那种无助感，不知该往哪里移动，内心垮下来的感觉。本以为盲人会较适应黑暗，但其实他们连在黑暗中都输给了明眼人。让他们用肢体表示无助感时，他们只会静止，不动。那是种绝望。还有他们跟明眼人社会的关系。人们通常只是想提供帮助，但从没时间认真关注他们的动作，以及由此反映出的内心世界……这些都触动我。做《黑洞》是因为大地震，做《黑洞2》很大原因是遇到这些盲人。《黑洞之外》并不是我原本想做的《黑洞3》，所以把它叫“之外”。盲人的身体带来一种象征，这让我更投入进去。

赵：在我看来，盲人带给明眼观众的心理暗示，延伸出另一个想象的黑暗空间。不同于明眼人的行动的便利，盲人对于所在空间，有另一套定位的过程，其间或会有恐惧、怀疑、谨慎和假设等心理状态。而且，还有迈出第一步的勇气。那种缓漫地弯腰、屈膝和伸手测向定位的方式，在《黑洞之外》里都可以看。与盲人合作，跟你搞身体气象馆的主旨有啥关系？

王：盲人的戏更加跟身体有关。盲人让我能抓黑暗，身体的虚无。他们的动作有很多浪费。比如拿杯水的动作，那个摸索接近的过程，在明眼人的世界里，是动作和时间的巨大浪费。但动作浪费的过程让时间慢下来，因此可以体会到感情和经验的历程。我们明眼人的视觉，让我体会到社会权力和文化霸权，及对盲者存在的扭曲。这跟我搞身体气象馆，要解放被扭曲的身体，释放里面被束服的能量，有很大关系。发展到《黑洞之外》时，就是“触摸”。在触摸的过程中定义身体跟空间的关系。这是肉体的，有生命热量的，而不是眼光的冷冰冰的观察。

赵：跟他们的合作是阶段性的，完全出于作品需要，还是这已成为你戏剧元素中不可缺的一环？

王：我们的舞台和现实一样，都很虚假，缺乏来自身体的真实感觉。我们的感官审美是由铺天盖地的广告和各种媒体塑造出来。美成了虚构的东西。盲人的感官更真实，接近人的本质。为使他们在舞台上容易找到方位感，我在地上铺了鱼线，再贴上黑胶布。对我来讲，这些黑色的胶布条就是一些记忆的伤痕……有时，因为搞错了方位，演员会背对了观众演戏。这很让我感动。简单的舞台，对他们来说一点不流畅，这种跟空间的奋斗，是我要的真实。他们的表演，呈现的象征意义，跟我做的身体研究非常有关。我们会一直合作下去。并且，我希望能把他们带进公共领域。我以为，我们平时对他们的尊重很表面。比如让他们尽量少动，提供额外便利和保护，也是因为我们不习惯他们在空间里“动”，怕麻烦。让他们来演戏，出行，参与公共活动，是让他们动，展示活力，改变跟明眼人社会的关系。其实他们有惊人的能量。

赵：介绍一下《黑洞之外》的唯一的演员刘懋莹吧。

王：刘懋莹平时的职业是按摩师，他以此为生。但他也是台湾新宝岛视障者剧团演员。跟我合作前曾参与演出几出戏。他是2001年《黑洞2》演员之一。《黑洞之外》几乎就是他的独脚戏。我们在日本演出时，日本同行为他身体散发出野性的能量惊叹。对他来说，他几乎没看过什么表演，那是他身体里长期被压抑的东西，是自然的，很珍贵的。