

國立臺灣大學建築與城鄉研究所

碩士論文

Department or Graduate Institute of

Building and Planning

National Taiwan University

Master Thesis

異托邦的萌生：海筆子帳篷劇團

Evoking Heterotopias: Taiwan Hai-Bee-Zhe Tent Theatre



朱柏寧

Bo-Ning Chu

指導教授：王志弘 博士

Advisor: Chih-Hung Wang, Ph.D.

中華民國 101 年 8 月

August, 2012

摘要

本研究旨在重新審視法國學者 Michael Foucault 於 1967 年所提出的空間概念「異托邦」(Heterotopia) 之政治企圖，再藉由帳篷劇場經驗的探查，補充異托邦的「何以爲是」及「是又如何」。

Foucault 是二十世紀重要的後結構主義思想家之一，提出知識-權力-空間的三元辯證性。本研究認爲，異托邦概念承接過去「空間體現權力支配」的論點，更積極地成爲主體在權力支配下抵抗伸展的場域。Foucault 認爲，人在社會關係中不可能真正離開權力運作的交互影響，因此主體對於被支配關係的抵抗，亦需要由其所處的社會關係脈絡底下發展。因此 Foucault 提出異托邦這樣的異類空間，指出各種文化都會自行創造一個內於社會卻外於規範的特異空間，此空間能讓個人以外於社會的方式，反向在與社會相應、相望的異類空間中展現自身。同時，異托邦又具有更積極的批判、反映真實效果，而使此類空間成爲主體對社會更具主動抵抗意識的場域。

本論文使用源自日本戰後小劇場的「帳篷劇場」做爲研究對象，試論帳篷劇場藉由「移動區位」、「空間建立」及「空間形式」三項空間元素，直接有效地推動及實現異托邦的創造。帳篷劇場發起於某種對於現代社會的批判意志，以帳篷戲劇的方式展現其不滿和訴求，帳篷空間承受了最原初的發動意識、體現並再生產之。帳篷劇場藉由其移動性，不斷以打游擊、突然出現的方式擾動社會，同時以移動的不穩定性來維持高度批判性。帳篷劇的空間形式則呈現異托邦脆弱易感的狀況及集體工作的關係，通過耗用大量勞動的空間建立過程，創造團體的集體及公共性，以及對自己身體意識的反省與覺察。

這三項空間元素都是爲了落實最初的帳篷意志，並因著此意志的持續空間化而實現。異托邦就發生在這個意志信念被具體化呈現於空間的過程中。帳篷劇團藉著持續公演，捲入新參與者、觀戲者，不斷產生帳篷空間的經驗，使這個特異的「場」—也就是讓眾人意志得以被展現、競逐的空間—得以被傳播、討論、辯論，從而再生產了帳篷意志。不斷更新的反抗意志在這個空間中持續創造和蘊釀，參與者也藉著此異托邦的中介位置，與主流空間關係重構、創造集體的新公共性以及再發展的可能性，以此抵抗原有的權力支配，並具有不斷更新的可能以達成 Foucault 賦予異托邦的積極政治目標。

關鍵詞：傅柯、異托邦、發動、效果、帳篷劇團

Keywords: Foucault, heterotopia, evoke, effect, tent theatre

目 錄

第一章 導論	5
第一節 問題意識與研究發問	5
第二節 從劇場到異托邦：文獻回顧	7
第三節 分析架構	12
一、劇場範圍界定	12
二、帳篷劇場的三種空間層次	14
第四節 研究設計與方法	16
一、田野概況：海筆子的來歷	16
二、研究設計與方法	20
第二章 帳篷歷史與哲學	27
第一節 帳篷的歷史	27
一、日本帳篷戲劇的誕生	27
二、台灣帳篷劇場的開始	29
第二節 帳篷哲學	30
第三節 異托邦與帳篷	32
第三章 異托邦的發動	34
第一節 神出鬼沒毒蘑菇：帳篷劇場移動性與區位選擇	34
一、移動的意義	35
(一) 不合，法	35
(二) 打破「好」與「惡」	37
(三) 翻轉貧瘠與邊緣	38
二、一切都是暫時的	39

第二節 帳篷內的音樂聲：帳篷劇場的空間形式	42
一、走多遠，舞台就有多遠	42
(一) 多重功能的帳篷空間	42
(二) 跨出舞台與虛擬	44
二、脆弱的帳篷	46
(一) 帳篷空間的特殊質感	46
(二) 脆弱性	49
第三節 手搭的木桁架：帳篷劇場的空間建立	50
一、主體與公共性	51
(一) 勞動，而後存在	51
(二) 「場」	53
二、身體的再現、再現的勞動	55
(一) 身體的再現	55
(二) 再現的勞動	57
第四章 異托邦的效果	60
第一節 社會關係重構	60
一、社會位置網絡重構	60
二、生活的改變	62
三、歷史重構	63
第二節 集體性與公共性	65
一、新的集體	65
二、新公共性	67
第三節 可能性的空間	69
第五章 結論：異托邦的再理論化	72
第一節 回顧 Foucault	72
第二節 異托邦的衍伸與應用	75
第三節 從帳篷劇到異托邦的再理論	82

一、何處是異托邦？	82
二、異托邦的發動	84
三、小結	86
第四節 研究限制	87
參考文獻	89
附錄一 〈關於公共性的「癢」〉	92
附錄二 〈作為政治原點的帳篷訪問記錄〉櫻井大造	94



第一章 導論

第一節 問題意識與研究發問

我的問題意識源自一個很單純的理論關心，就是有關法國學者 Michel Foucault 提出的空間概念——「異托邦」(Heterotopia) 的發動與效果。

異托邦，中文亦有人譯為異質空間或是差異地點、差異地方等¹。異托邦係指介於真實世界與幻想世界之間的另一種社會建構空間。「相對於純屬想像的「烏托邦」(utopia)，差異地點是真實空間，是一種對抗場域 (counter-sites)；在此場域中，所有存在於個別文化與社會中的真實場域的意義，都藉由再現的過程不斷的進行辯證與翻轉」(白力元，2008: 13)。這個新奇的空間概念，讓業已疲軟無力的空間理論嶄露新光，協助我們面對社會變遷所造成空間意義上的鉅變。同時我們也慢慢發現「空間」不僅是一個藉由物理方式標定出的區塊，隨著不同的關心，「空間」在意義、表現、內涵上都有著不同的多重性跟豐富性(Norberg-Schulz, 1971)。因此，從 1967 年 Foucault 提出異托邦的概念之後，「異托邦」這個描述性的概念便不斷被使用。其後出現大量的書籍、論文，都不斷討論「Foucault 的異托邦」，台灣的學術界也不例外。

但令人疑惑的是，大部分的研究都直接使用異托邦這個抽象的概念、將不同的地方指認為是異托邦，卻沒有說出這些被指認的地方「何以是異托邦」？也沒有討論這些地方「做為異托邦又如何」？我認為 Foucault 在提出異托邦的想法時，異托邦應該是一個主動且具有社會批判的存在，而非只是為一種空間描述命名。這個「社會效果」被隱藏在異托邦特徵第六點——相對於其他一切空間，異托邦有兩種功能，或是創造幻想空間以揭露真實空間的功能、或是創造一個完美空間以彰顯真實空間的不堪、雜亂——之後，話沒有繼續說完的，是異托邦對真實世界的真實影響。而這個對真實世界的影響不應該是無差別、各自表述的，一如 Foucault 早期針對監獄空間史的研究，其目的並不是單純地爬梳監控空間的設計，而是藉著空間設計探查其背後的權力支配與治理技術。同樣的，Foucault 在提出異托邦時，為這個空間賦予了他特殊的政治企圖。這個政治企圖與 Foucault 的政治理念、後結構主義者立場有關。因此，異托邦所創造的社會效果不只是政治的，而且是 Foucault 式的政治。

¹ 本論文在譯法選用「異托邦」的譯法，使讀者在閱讀時能意識到異托邦與烏托邦（幻想空間）之間的關係。但對於引用中的譯名使用，則尊重各原作者的選擇。

因此，我欲討論異托邦是如何發動的，以及異托邦到底是如何辨識出來的，並且藉著對空間及參與者的了解和觀察，發掘異托邦的具體效用。同時經由對於 Foucault 理論的詮釋分析，解析 Foucault 對異托邦的想像，再經由經驗研究檢視異托邦對於達成 Foucault 政治企圖的能與不能，以期能經由這個特殊的空間實例研究，提出更具解釋性的空間政治概念。

據此，本研究使用一個很特殊的空間——帳篷劇場——來進行異托邦的研究。選用帳篷劇場作為研究對象，同時有理論及研究方法上的原因。其一，帳篷劇場結合了 Foucault 在〈論異類空間〉中指認為異托邦的「劇場」和「海盜船」；其中海盜船擁有多重的「矛盾位址」，亦為「浮動的空間碎片，是個沒有地方的地方，依靠自身而存在，同時是自我封閉，又被流放到無垠的大海」(Foucault, 1986: 27)。帳篷劇團就如海盜船一樣，是一個沒有定所的空間，一個沒有地方的地方。它的存在只是因為它存在，而不仰賴其他的事物或不變的脈絡。帳篷劇場是特異且自我封閉的，卻又對無限的可能開放，在我們進一步分析異托邦的空間形式之前，帳篷劇團就以極高的吻合性符合了 Foucault 想像中最徹底的異托邦的空間形態。

其二，帳篷劇團本身的反抗意識與美學觀點，很大一部分就建立在它特殊的空間意識上。台灣唯一的帳篷劇團——台灣海筆子，對於自己的反抗位置與政治立場有多年的清晰反省。相對其他許多被指認出來的異托邦，除了被消極指認之外，參與者往往只是無意識地成為空間中的背景角色。帳篷劇團卻不然，他們對於帳篷空間有很清晰的哲學意識，而且具有高度能動性、身體力行的反抗意識，以及徹底實行的「向下流動」。這些元素清晰而直接，我也相信它直接有助於異托邦的型塑與作用。這也凸顯了過往對於異托邦的指認，多立基於 Foucault 異托邦六大原則中相對廣泛的前五點，而帳篷劇場不僅符合前五點的描述性特色，亦符合第六點的異托邦「效果」，這是其他被指認的異托邦缺乏的。

因此，我想藉著帳篷劇場，討論異托邦的發動及效果。也就是：在帳篷劇場獨特的空間性質和政治行動意念下，異托邦是如何發動的？又產生何種效果？並且因著上述的關懷，異托邦不再只是靜態的背景空間，亦會經由參與者在其中的回饋而不斷改變，甚至捲動更多影響。

據此，本研究的發問有三：

1. 「帳篷劇場」中，空間形式、空間建立、地理區位移動等三個空間元素是如何直接有助於異托邦的發動。
2. 帳篷劇場所喚起和塑造的異托邦，造成了什麼樣的效果和影響。
3. 帳篷劇場如何更好地幫助我們理解異托邦作為一個分析性理論概念？

第二節 從劇場到異托邦：文獻回顧

根據戴雅麗（1994）的研究，鴉片戰爭後中國因為開始有機會接觸西方文化與觀念，因此在戲劇界開始發展與傳統戲曲不同的「話劇」。1950年代國民政府來台，當時的「話劇運動」在戒嚴與不穩定的社會狀態下幾乎奄奄一息。一直到六、七零年代，解嚴及經濟起飛後，台灣小劇場才開始蓬勃發展。雖然近年來偶有關於戲劇及小劇場史的研究（如鐘明德，1999），但張嘉容（2004）即指出：對於劇場空間影響的研究宛如處女地，未經開發。以學術論文來說，目前大部分對於劇場的研究，主要集中於戲劇表演相關係所以及外國語文等系所。主要著重在戲劇表現或劇本作為文學作品的文本分析方面，很少有論文談及劇場空間的戲劇效果或結合戲劇意義和空間理論。

雖然劇場空間的研究很少，但往往也提出許多有趣的觀察。在張嘉容（2004）的研究中，她指出小劇場與西方古典劇場的重要差異。文中嘗試將焦點聚於華山藝文中心的非制式劇場空間引發的戲劇形式，並主張「跳脫制式」的意識，才能真正使戲劇不回到原本的制式形態。並且在許多論文裡，都直接或間接指出，劇場（或更好說小劇場）旨在提出一種另類空間，創造一個新的展演與互動空間（秦嘉嫻，2005；陳俊樺，2007；林于竝，2003），陳俊樺（2007）更直接表示，小劇場中的帳篷劇場有創造真實魔幻空間的意圖。

其中，林于竝（2009）對帳篷戲劇有一系列深入討論。他認為要理解帳篷戲劇，必須從帳篷劇場自成體系的美學去了解，包含空間形式、表演方法、戲劇結構與戲劇理念（2009: 117）四者。台灣的帳篷戲劇有一個不能忽視的特殊血統，即承接自日本的戰後前衛劇場傳統，並且在台灣以民眾劇場理念為推進的基礎。台灣之所以會有帳篷劇團，不只是機緣上的巧合，而是帳篷戲劇的獨特性質與意念與台日歷史共振的結果。不論在日本或台灣，帳篷戲劇都有別於一般戲劇，其服膺的意志與凝聚而成的理念，都朝向「底層」、「向下流動」、「社會運動性」，以及特有的「左派思想」。

這些由帳篷戲劇而誕生的獨特文化自成的一股美學，林于竝直截地表示「這套獨立的帳篷戲劇的美學『體系』當中，最具支配性的要素，就是它的空間性格，以及其與社會運動緊密地結合的『運動性』」（1999: 118）。帳篷戲劇原本誕生的時間背景就是充滿批判性的戰後時期，帳篷劇場的移動性成為質疑既有思想、右派土地擁有權，並藉此保有社會批判性的激進方式。參與者亦經由移動而產生出一群文化共同體（1999: 144）。帳篷的「暫時性」除了一同反抗「定居」、「固化」等概念外，出現又消失的帳篷改變了劇場與所在地的空間意涵。帳篷劇場在不斷移動、生滅的過程中，擾動既有的空間定義，並且因為作為一個激進的戲劇種類，它不穩定的空間特性亦強迫觀眾投注更大的主動性，才能使戲劇的意象成立……等等，這些都是被帳篷戲劇獨特的空間型態所影響的結果。

「劇場」提供一個奇幻而脫出日常生活的場域，帳篷劇場則在日常生活與奇幻劇場世界中，再撐出一個介於兩者、挑戰日常與非日常界線的空間。它之所以可以維持在真實與虛幻之間，並蘊造出一股對社會及生活的反思批評行動力，我認為是因為它成功地創造出屬於帳篷劇場的異托邦，創造出一個奇幻與真實並存、認同與實踐的操演場。

一如林于竝所說，空間性格是帳篷戲劇美學體系中的支配元素，我則進一步認為，空間特性促動了整個帳篷戲劇的核心議題，也就是最後產出的批判行動與左派意識。帳篷劇場的空間特性與異托邦，彼此在效果與生成關係上互相回饋。獨特的空間特性發動了異托邦，異托邦亦創造並實踐了另一種認同的可能，讓身處其中的參與者藉著身體行動、感受，使得空間效果產生更深刻的行動論述。在 Foucault (1986) 初次提到異托邦時，他就指出劇院的舞台在同一個地方不斷帶入一系列彼此相異的地方。這是異托邦能夠在真實地方中並置好幾個空間的特色之一。帳篷劇場更是一開始就搭建於一個「非劇場建築」的位置上，藉由帳篷劇場移動、短暫存在的獨特空間特性，將異托邦的特性推到一個可能的極致。黃彥謀 (2000) 就簡短卻精準地指出，小劇場內異托邦的發生是「前衛劇場或稱實驗劇場所致力『參與演出』、『演員與觀者的直接溝通方向』，即是在建構一個瞬時性的差異地點[即異托邦]，因為當觀者由客觀的世界進入演出的世界時，真實世界與虛擬世界一同消失，劇場的差異地點性格才真實呈現」(40)。

在帳篷劇場中，一直被不斷強調的就是對於社會和行動的反思，帳篷的空間性也對既有的權力空間不斷創造出新的反抗姿勢。鄭國賢即指出：

Foucault 認為空間與權力之間是種糾結關係，甚至是空間產生權力 (power follows space)，而權力透過空間運作與組織，權力是種對應關係而非一種結構，內化在空間的場域裡，即是有空間存在的地方，亦扮隨著權力的伸展。空間因本身權力的差異性，也使得空間的範疇出現了主流與非主流二元對立的現象，此種對力的抗衡狀態產生權力關係，非主流的事件受制於主體社會邊緣化的命運，發展出異類的空間性格，形成 Foucault 定義「異托邦」的理論架構 (2003: 25)。

這種在空間當中主流與非主流的權力對抗，形成異托邦產生的基底、成為異托邦特殊的空間性格。異托邦創造一種替代性的秩序，並藉著真實空間形成在真實與幻想世界間的一個過渡存有。值得注意的是，「『虛擬地點』(no place) 並不是指不存在的地點，而是虛構的地點」(鄭國賢，2003: 26)。

若我們回顧過去二十五年理論界對異托邦的討論，可以發現，相對於異托邦模糊、令人困惑的極簡出場，後來的理論家對於異托邦有大量的討論及挪用，程度超出一個敘述性概念應有的關注和喜愛。對於這樣高度的關心，Dehaene 和

De Caeter 指出，因為「在後現代社會中，自詹明信以降對於公共空間的失落，以及公/私二分法的疲軟無力。Foucault 的異托邦概念，提供了一道微光以重述及重新指向有關此爭論的方向」(2008: 3)。最近數十年內，人類社會從福特主義走向後福特主義，社會理論經歷重大的轉向。對於空間的研究，亦使過去的空間理論顯得過時且不敷使用。特別是都市社會興起，公共空間的發展、空間意義及功能的轉變和多層次不斷交疊，「異托邦體現了今日「地方與無地方之間重塑公共空間性格的張力」(the tension between place and non-place that today reshapes the nature of public space)。異托邦彷彿成為今日理解都市現實的關鍵，整個都市都成了異托邦」(ibid., p. 5)。

Dehaene 和 De Caeter 認為「異托邦」提供了現代空間理論一個嶄新的視角及切入點。沒有說完的暗示是：異托邦有助於處理地方/無地方、公共/私有空間差異的消逝——藉著在兩兩之間創造一個新的空間。這個新空間藉著既有的場所，創造一個新場域。但他們也警告：「當我們戴上異托邦的有色鏡片，一切看起來都像是異托邦。但我們應該記得，不是所有的東西都是異托邦。同時，意圖找出異托邦的組成、必然的本質，都可能是成敗難料，甚至是徒勞無功的」(ibid., p. 6)。我認為，這個「不是所有的東西都是異托邦」的想法，就是我最初展開本研究的初衷。理論界過度使用異托邦，反而使異托邦變得無法言說。但我不認同後半句話所說的，找出異托邦的組成、必然的本質是徒勞無功的。異托邦作為一個敘述性概念，以及本研究期望發展出來的分析性概念，確實應當避免將異托邦本質化而失去可以繼續被詮釋、討論的空間。但反對本質化，不等於放棄擁有一個立場。

異托邦本身是一種「空間層次的疊加」，本研究的目的是拆解異托邦所「寄居」的空間多重層次，並探索其間層次疊加的過程和方法。也就是藉著拆解異托邦的組成，探究異托邦的發動方式。Heynen 在他討論未來異托邦的研究可能時，也表示「應該打開異托邦的不同層次、脈絡和樣態，以發掘異托邦的潛力，且成為一個具啟發性的概念。甚至藉此查明空間與文化的關連」(2008: 311)。換言之，異托邦源於空間與(特定)文化的連結，異托邦不是自然產物，而是一個「人造」空間。空間與文化在此體現，我們亦可能藉著接近空間的文化研究，一探異托邦的形成。

Heynen 指出 Bartling、Low、Cowherd 和 Allweil 等學者都認同「實際的使用功能，左右了異托邦的質地」(ibid., p. 313)，而 Heidi Sohn 認為「異托邦不是一個空間或地方，而是結構、系統，或一個排定的排列」(ibid., 315)。Heynen 進一步引用 Cenzatti 的觀點，指出「異托邦應該是生活空間的『質』，空間形式本身無法成為異托邦，但可以暫時地容納異托邦發生的片刻」(ibid., p. 314)。不過，我不同意這裡對於空間使用和空間形式的不同偏重。異托邦不僅是個實存空間或地方，這點尚無爭議，但空間形式與空間使用是否有可能彼此脫開，我認為答案是否定的。對於空間概念的定義，許多理論家有過大相逕庭的解釋，但我傾

向於相信空間形式其實就反應了空間的使用功能。一如 Foucault 指出，空間本身就是權力的加注與延伸。因此空間形式本身或許無法成為異托邦，卻是體現異托邦不可或缺的重要元素。因為社會與文化的關連張力藉著特定的空間形式，舉起容納異托邦的一個「第三空間²」。雖然許多空間的使用功能看起來好像脫離了本來的空間設定，接著也在其中發動了異托邦——帳篷劇場就是——但這樣的空間形式，亦再經過一個挪用及再詮釋的過程，而使該空間脫離既有的社會約定意義、創造一個新的空間-社會-文化的連結。這個連結是怎麼使異托邦成為可能的，又可以怎樣拆解這三者，就是本研究的主要論題。

反觀國內許多與異托邦相關的研究，常常將異托邦當作模糊的形容詞使用，深入討論、使用，及提出異托邦效果的論文較少。好比白力元使用異托邦來研究台中市七期重劃區的汽車旅館。他相當清楚的定義在他的研究中，異托邦是一個「社會空間論述，藉由此種觀念來批判、重構我們的生活空間，排除其任何可能的原始用意與價值，重新定義一個空間的孤立屬性」(2008: 13)。他將整個七期重劃區都界定為異托邦，其中包括異化的住宅、街道尺度、八大行業及較抽象的土地炒作向度和對抗舊市區的規定等 (ibid., p. 19)。這個研究將異托邦的範圍拉大，在其中接納更多空間形態、意識形態的並存。最後研究提出七期重劃區應該發展屬於自己的在地主體及認同。

就認同議題而論，張喬婷 (1999) 討論校園同志認同與校園空間的互動時，提出校園異托邦作為校園同志認同與危機過渡的場所。她直指校園異托邦對於形塑學生同志認同的功能，從空間面向討論校園女同志的認同與主體建構。除了使用 Foucault 的異托邦概念外，她亦結合 Foucault 的「空間的權力與宰制」觀念，具體營造出校園真實空間樣貌。在探討同志的差異政治與文化認同後，張喬婷將文化認同引導到社會運動，也就是同志社會運動創造出的集體意義。

白力元與張喬婷都提出以異托邦解讀空間的可能，並提出發展社會認同的目標，不過兩者使用的方式不太一樣。白力元面對異托邦與既有市鎮空間的衝突，提出新的在地認同作為解決方法，這是在地「群體」的認同；異托邦造成與原本市鎮空間、生活的衝突，而解決之道就是創造一個新的認同、以整併兩個不同的世界。這個認同的定位超出在異托邦之外，並且是屬於群體的，而非個人的。張喬婷則將異托邦視為個人身份認同型塑的場所，將校園空間界定為校園同志的危機異托邦及異質時間。也就是說，張喬婷使用異托邦的觀念，認為異托邦提供了「創造認同」與「主體重構」二重功能。從 Foucault 對於異托邦的想法可以看出，相對於一般真實的社會空間，異托邦應該是一個批判反思張力集中的所在。當我們指稱某處是異托邦時，關鍵在於從它提供的批判反思功能來指認。相較於同志的認同與主體浮現，換到帳篷劇場來說，應該就是反右的運動性與向下流動的行

² 空間理論家 Soja (Edward Soja) 亦以「第三空間」出過一本專書。唯這裡所指的第三空間並非特指 Soja 定義下的空間概念，而是指介於純粹物質空間與純粹想像空間中的第三者，意近社會空間。

動意識。

然而，異托邦是否真的適合如上述論文所宣稱，能夠創造新認同，以及以「認同」做為異托邦存在意義的終點是否為當，卻值得繼續深入思考。張喬婷論文的主張，是提出異托邦具有「創造認同」及「主體重構」兩者。但實際上兩者應當是不同層次的效應。張喬婷所稱的，校園空間做為學生同志的危機異質空間，提供學生同志在一般異性戀社會及異性戀道德檢視下，有一個暫時擱置此類性傾向的過渡空間。在相對於異性戀社會結構，學生同志在「離開家庭」漸漸成長進入「社會」之時，能夠察覺自己的同志情慾，並在這個異質的擬社會中重構自身，進而發展主體性。而「同志認同」則是略晚於相對異性戀的同志主體構成後，才在學生同志群體中產生的。由此可知，校園異托邦對於同志的效果，應該是先發生主體重構，接著才因為主體意識到與異性戀、一般社會的扞格，而隨之相應於這個主體課題而產生新的身分認同。因此，廣泛的來說，異托邦的社會效果應該是主體重構，而只是隨著新的主體的形成，很容易產生另一種新的認同。雖然主體重構常常伴隨身分認同的創造，而異托邦亦常牽涉到群體認同的問題，但我們仍不宜將認同創造視為異托邦的主要效果、當然效果。

另外值得一提的是，白力元處理大尺度異托邦範圍，將街道納入異托邦中時，曾稍稍提到街道及城市的活力。「汽車旅館就如同封閉式的購物中心替代了街道，使街道的活力死亡，使消費者成為空間中的俘虜...人們遊走其走[中]，失去了認同」(白力元，2008: 74-5)。這種街道作為不同空間相接、移動、轉換的功能，事實上在討論**移動**的異托邦時，亦是一個相當重要的元素。不過白力元雖然提及了街道及移動造成的迷失感，卻沒有更深入討論。Sennett (2007)的著作，則恰巧補充了街道的移動自由影響了公共空間意義的抽空，「現代的移動科技帶來的是征服地理限制的慾望，而不再是留在街道上」(Sennett, 2007: 14)，也造成現代人對移動的焦慮。「我們體驗到過去的都市文明所未聞的一種移動上的自由，但移動卻也成為了負載最多焦慮的日常行動。...[因為]我們將不受限制的個人移動視為一種絕對的權利」(Sennett, 2007: 14)。「街道」在帳篷劇場中，曾經由「移動」與「新公共性」的議題而在本研究中交錯。雖然帳篷劇場並沒有直接與街道發生明顯關係，但經由移動引發的公共性議題，亦有助於描繪帳篷劇場與社會空間的拉扯，從而勾勒出異托邦空間的樣貌。

第三節 分析架構

本研究目的為透過瞭解劇場空間與參與者的互動關係，掌握帳篷劇場中空間的角色與作用，並嘗試以劇場空間研究補充 Foucault「異托邦」概念中未提及的異托邦發動機制與功能。據此，本研究需先界定「劇場空間」的範圍，並區分帳篷劇場空間研究的三種層次。先從辨認異托邦的效果以標定異托邦，再進一步分析三種空間層次是如何經由參與者的行動夾擊而促動異托邦的發動。

一、劇場範圍界定

「劇場」是異托邦發生的地點，但與傳統劇場不同的是：帳篷劇場的範圍不僅限於舞台。帳篷劇場在起源上接近民眾劇場與環境劇場，在劇場範圍的劃定上，我們可以借用在起源上有密切關係的環境劇場觀念。研究環境劇場的理論家 Richard Schechner 在 1986 年所發表的〈環境劇場的六大公設〉一文，給環境劇場做了描述性(descriptive)的界說。這六大公設是：

1. 劇場活動是演員、觀眾和其他劇場元素之間的直接面對、交流。
 2. 所有的空間都是表演區域，同時，所有的空間也可以做為觀賞的區域。
 3. 劇場活動可以在現成的場地或特別設計過的場地舉行。
 4. 劇場活動的焦點多元且多變化。
 5. 所有的劇場元素可以自說自話，不必為了突出演員的表演而壓抑其他劇場因素。
 6. 腳本可有可無。文字寫成的劇本不必是一個劇場活動的出發點或終點。
- (Schechner, 1986: 157-80; 轉引自 鍾明德, 1999: 162-3)

由這六大公設，可以看到帳篷劇場擁有的許多特點。特別是劇場做為「演員、觀眾和其他劇場元素之間的直接面對、交流」的空間，並且所有的空間都是表演區域。從這一點，我們可以看出 Schechner 意圖將「劇場」的定義放寬，同時也是將「戲劇演出」的定義放寬。劇場的元素不再僅集中在演員對於劇本文本的傳達，而一個環境劇場更是一個能夠提供諸種劇場元素自由地被觀眾經歷到的空間。在 Schechner 更晚一點的出版中，又再進一步對於劇場環境給了如下的定義：

在表演中，環境是指行為發生之處。而理論家指出，這些行為並不只指發生在舞台上的，亦不僅只由演員所作的。「行為」[舞台]可以是觀眾所在之處、

演員著裝上妝之處、劇場庶務發生之處（大廳、售票處、宣傳處）。就算是公廁和運載人們前往及離開劇場的運輸系統，亦是「表演環境」的一部分。所有的這些連鎖系統——演出者、觀眾、工作人員、接待人員、之前、之中或之後養育這些演員的人...全部的這些，以及更多更多，都包含在「表演環境」之中（Schechner, 1994: x）。

當然，在我的這篇報告中，如果還要將所謂的「養育這些演員的人...全部的這些」全部都納到研究之中，是不可能的事。但環境劇場對於「劇場」的範圍定義，確實比一般「劇場等於舞台」，或是「劇場等於劇院建築」的想法，更貼近本報告所要討論的概念。

在海筆子帳篷劇團裡，表演也不只是公演的那幾天，而是從醞釀、籌備、售票、製作、搭台，到公演結束後的拆台、慶功、檢討的整個過程。在這樣的劇團形態中，表演的空間跟時間超出一般認定的範圍。傳統且經典的劇場建築除了演出的舞台、後台、觀眾席等空間外，強調演出及真實世界中的「過渡區域」。以國家戲劇院為例，過渡區域就是剪票後、入表演廳之前的空間。觀眾可以在此交談、休息、散步，或購買演出相關的產品及餐點。過渡空間最常出現於宗教建築中，原初戲劇源自祭典的儀式活動，而祭典活動又與宗教密不可分。過渡區域的功能是幫助觀眾準備好從日常生活進入「祭典現場」的中繼區域。Durkheim 在談論宗教的起源時表示：宗教活動必發生在有別於日常生活的場域中（1912: 501），而戲劇則在其後成為展演儀式及宗教性的方式（*ibid.*, 494）。今日的戲劇或許已離儀式的宗教性質很遠，但仍保有「祭典」、及「非日常活動」的特質。因此完善的演藝空間會規劃出過渡區域，除了幫助觀眾在表演開始前能夠準備情緒、結束後整理心情，也使觀眾在表演結束後，有一個漸進回到現實生活的緩衝區域。值得注意的是，這樣的過渡區域概念通常僅限於視聽者，同時也是以視聽者的動線為規劃基礎。一般工作人員、表演者的活動範圍、動線與觀眾不同，因而較少出現在這個空間中，也較難經驗到這個功能。

然而帳篷劇團在空間劃分上相當簡單，有限的空間區隔下，往往不會有特意設計的過渡區域。但並不是因此帳篷劇場就沒有過渡區域。相反的，我認為前往帳篷劇場的過程本身就是一個準備進入表演現場的過程。從早期的日本帳篷區位佔用的演出地點，到現在向下、向邊陲流動的演出地點，往往位於一般人不會到達的區域。因此在視聽者「接近」那個邊陲地區、穿過泥土與小路的行動過程中，就已開始創造獨特的身體經驗。而對參與工作者而言，「一個表演環境是一個政治上的立場，學術上的知識體系（body of knowledge），及戲劇上的真實地方」（Schechner, 1994: x），參與者則藉著這個接近帳篷的過程，進入帳篷劇團的哲學意識中。與傳統劇場不同的是，這樣通過過渡區域的經驗不僅限於視聽者，而是擴及所有參與者：工作人員、演員、義工共有的經驗。除此之外，當我們擴大「表演」的定義後，「劇場」指涉的空間就如 Schechner 所說的，包括其他爲了

這個演出而使用到的空間與人員。

這是這個研究很重要的定義之一，也因為依循著這個定義，我們才能在這個範圍下，劃分出三個不同的空間分析層次。

二、帳篷劇場的三種空間層次

本研究將分析焦點集中在帳篷劇場的空間元素，並依照三個不同層次來拆解帳篷劇場空間，分別是地理區位移動、劇場空間形式、空間建立方式。這三者包括了帳篷所處的外部空間脈絡、帳篷內部空間形式功能，以及帳篷空間本身的發生與創造。

（一）地理區位移動

地理區位移動包含兩個面向，其一是帳篷劇演出發生的地點；其二是帳篷的移動性。這是帳篷劇團第一個被看見的特徵，也就是帳篷居無定所、漂泊移動的印象。演出地點的選擇，過去在日本是隨意的公共場所佔用，因此對於參與者來說，帳篷的存在本身就與社會既有秩序衝突。現在台灣的帳篷劇團沒有過去隨機違法佔用的特性，但仍保有小劇場空間使用的特色——非（演出）用之用。同時，帳篷劇團的反抗意識，也使得演出地點不僅是單純租用或是如野台戲般巡迴公演。其中一個差異是帳篷劇團成員本身對於「地理階級」的敏感與擾動；另一個則是帳篷對於演出地點的高度適應力，使得帳篷的搭建幾乎無處不可。帳篷的移動適應性，就像 Foucault 所說的海盜船是：「浮動的空間碎片，是個沒有地方的地方，依靠自身而存在，同時是自我封閉，又被流放到無垠的大海」。帳篷也是浮動的空間碎片，可以隨意散落在任何地方，搭建、進行大型且精密的製作、供團員四個星期的生活。這是沒有地方的地方，並僅因自身的存在而存在，不依靠任何區位脈絡而存——但在帳篷真正搭起後，還是要面對所處區域的脈絡，並開始產生互動與影響。

（二）劇場空間形式

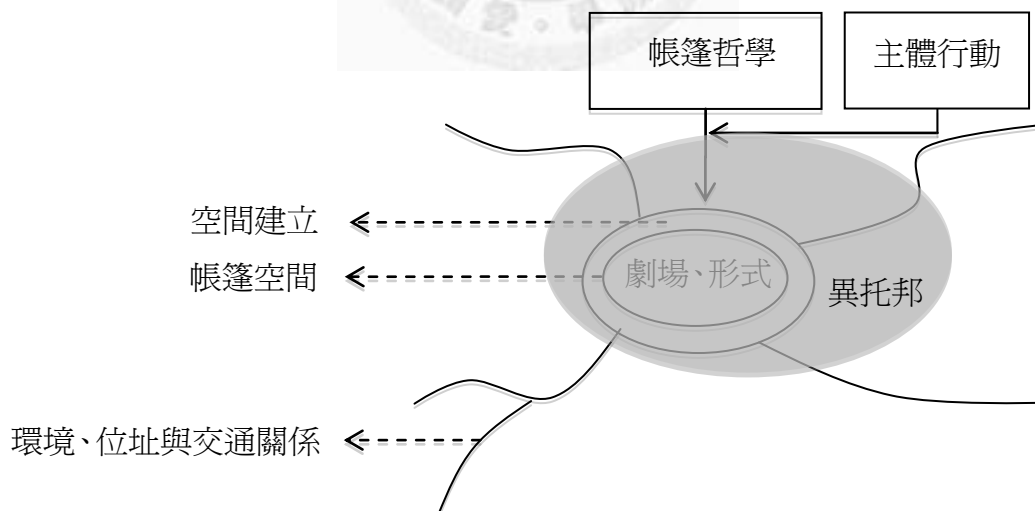
劇場空間形式的突破與前述小劇場空間非用之用的特色相關。過去西方表演劇場經過數世紀（黃彥謀，2000: 11）發展後，演變成現在的傳統鏡框式劇場。然，現代劇場「表達個人的藝術創作理念逐漸受重視，因此獨創性與自我詮釋，取代了寫實風格」（黃彥謀，2000: 11）。帳篷劇場捨棄鏡框式舞台，觀眾席的每一個位子都可能不同經歷演出的方法。觀眾的存在與反應，也直接回饋給演出的演員。因為這樣，演出者與觀看者的距離不再是遙不可及且彼此不相干的。

(三) 空間的建立

空間的建立方式則是帳篷劇場參與者最容易、也最常是第一個親身感受到的特色。帳篷劇場的整個空間搭建，都是由人力，手工搭建而成。「空間」除了前面兩者所說的抽象形式外，空間本身的物質性在空間建立過程中變得非常強烈。手工的、前期低技術高密度、後期高技術低密度的勞動工作，使帳篷劇場在成為藝文空間之前，先成為勞動空間。空間建立的過程，打破參與者之間在劇團外及劇團內的階級。勞動工作本身就不斷提醒帳篷劇團有關反右的、抵抗的思想，並且在勞動搭建的過程中創造一個現代人少有的空間經驗。然而帳篷劇場空間的建立也不僅發生在搭台與拆台兩段時間而已。在帳篷漸漸搭成的過程中，人員開始進駐，生活所需的廚房、廁所、工作區塊以及排演區域慢慢成型。帳篷內外有限的空間以高度的彈性支援這些需求，各個空間的功能通常會經歷數次的改變，並且擴張到帳篷範圍以外的地方。以後台為例，大部份劇場都有設計妥當且舒適隱密的後台空間；但帳篷劇場的後台，**是除了舞台之外的全部地方**。帳篷外廣大或狹小，平坦或畸零的空地就是演出前後製作、支援前台的後台。經由空間的使用，參與者與土地建立關係，產生有別於以契約權狀擁有土地之外的佔有方式。

上述三者都直接且鮮明地回饋帳篷劇團的哲學意識，並經由勞動與實作，在此過程中共同合作創造異托邦的發動。

因此本研究的概念分析圖如下。經由特定哲學意識，主體協同此意識發展行動，投注進劇場。劇場空間中，經由劇場空間形式、劇場空間建立、環境位址與交通關係等外部元素，共同夾擊而發動了異托邦。



圖一 異托邦空間層次示意圖

(四) 小結

異托邦在 Foucault 的概念中，就有幾種不同的次類。在本研究中，我們先預設帳篷劇場中確實有異托邦的發生，再藉由此研究，釐清異托邦在帳篷劇場中的效果——回答異托邦的涵義，分析異托邦的功能，到底什麼是異托邦？是認同發生之處，是將觀戲者捲動進劇團的引力？是批判反思的源頭？還是與過去未來及真實對話的鏡子？

事件發生必占有某個空間，帳篷劇所發生的空間最初可能不是設計來做為劇場，但也必占有某個空間。此空間不是為劇團駐紮承生，但卻又對帳篷劇異托邦的喚起致為重要。另外，林于竝在訪談中表示：小劇場之所以可能成立，靠的是參與者的「善意」。因為小劇場中的一切東西都是暫時的、權宜的、替代的。因此劇場之所以可以讓沒有樓梯的地方有一個樓梯，沒有太陽的地方有太陽，沒有牆的地方有牆，就是因為參與者的善意。也是在場的人的意志，使得劇場中的戲碼得以成立。所以，本研究藉由研究異托邦的發動方式，意欲同時說明空間對帳篷劇場的重要性，以及參與者不可或缺的眾志成城如何協助帳篷劇場異托邦的發動。

此外，帳篷劇場的異托邦，也不只發生在演出的當下。事實上，在帳篷戲劇的哲學中，一場完整的演出從搭台開始，直到拆台離開。因此演出只是帳篷戲劇的一部分，而不是全部。經由對帳篷戲劇時間及空間的重新標記，我們以此展開對帳篷劇場新的瞭解方法。

第四節 研究設計與方法

一、田野概況：海筆子的來歷

台灣小劇場的濫觴起自 1980 年代，迄今三十年有餘。然而帳篷戲劇在台灣仍然是可見度相對較低的戲劇形式。對於誰是第一個帳篷劇團，或是台灣帳篷戲劇起自誰家，仍偶有爭論。但成立十年，且在台灣行動、演出多年的「台灣海筆子」，是目前最沒有爭議、且自我定位清楚的帳篷劇團。

目前台灣海筆子在台灣成立迄今（2011 年）十年，從 2005 年初開始正式公演。到目前為止，共演出六齣劇本、三十餘場表演。目前演出使用的圓頂帳篷由日本姊妹帳篷劇團「野戰之月海筆子」成員、日籍建築師遠藤弘貴設計。在 2000 年夏天差事劇團舉辦的帳篷劇場藝術節，圓頂帳篷首次出現在台灣。雖然在 2000 年初，鐘喬宣布「差事劇團」轉型成為台灣第一個帳篷劇團，但這件事仍有些許爭議。有些人認為，鐘喬的差事劇團實際上仍然是民眾劇場，與帳篷劇場有些不同。無論如何，台灣海筆子是台灣目前最沒有爭議的帳篷劇團。

以海筆子目前的參與狀況，可以區分為較核心且積極的參與者，以及一般的

參與、工作人員。兩者除了參與的工作項目不同外，亦有年資上的差異。目前台灣海筆子的團長是日本人櫻井大造，櫻井大造四十年前就讀日本應慶大學政治系時，恰逢戰後日本校園內學生運動延燒，促使日本戰後小劇場一系列的反思運動。櫻井大造從那時後開始搭帳篷、演出，及至今已近四十年。台灣海筆子的運動意識和革命思考，有很大一部份與櫻井大造有關。甚至許多帳篷空間的哲學思考、演出形式的決定、工作方式等等，都是從櫻井大造的想法開始的。

海筆子因為是採自由參加的方式，沒有給薪也沒有強制約束力，因此每次公演的參與者與人數都不太一定。目前參與的人數大約在六十人左右，包括導演、演員、及各種工作人員，而在每次的拆台與搭台時，則會有更多臨時幫忙的朋友經過口耳相傳招集而來。每次演出的觀眾席數目也不一定，大約會在兩百到兩百五十人之間，採自由入座。視當天的狀況，常常會有超過預定數目的觀眾進場觀戲，這時更會體驗到真正彼此相依、摩肩接踵的小劇場經驗。



圖二 海筆子 2010 年公演搭台照，建立帳篷第一層結構（陳又維攝影）



圖三 海筆子 2010 年公演搭台，帳篷主結構完成照（陳又維攝影）

每次演出，除了演員及特定技術工作之外（如舞台結構設計等），大部份的工作都由團員自發認領負責。每次的公演演出角色大約十多位，約三週前就會在公演地搭建演出的帳篷與工作空間。每次公演為五到七天，拆台則需時一到兩天。總共近一個月的時間，海筆子的人員與帳篷，會在公演地落地生根。從頭兩天主帳篷完成後，就會由全部的團員輪流在公演地進行守夜，確保帳篷中工具器材的安全。也大約是搭帳篷搭好後的兩天，舞台製作與道具組將在之後三週內於帳篷及工作空間內全力趕工製作演出所需。同時，同樣由全部團員輪值的公共廚房亦開始提供午餐及晚餐。在這一個月內，帳篷就是參與者的工作場所、休息之處，是團員的家。主帳篷除了支援工作空間外，也提供排戲、開會、討論、每場公演後的見面會及小型慶功宴。



圖四 在帳篷旁邊負責從搭台到拆台的所有炊事的公炊廚房（作者攝影）

海筆子劇團參與者的背景相當多元，但不論參與者來自何種社會階級、工作及國籍，海筆子的工作方式可以幾近抹平這些差異。工作者彼此協力進行公演製作所須，並逐步組合起來，沒有哪一個「工作」部份比較不重要，卻也沒有哪一個「人」是完成工作絕對無可取代的。帳篷是沒有明確工作規章的團體，但其特質卻受到參與者的影響，因而隨著不同參與者的出入，帳篷內建立起一個短暫又緊密的團體，每一頂、每一次的帳篷都是不可重現的。

這種平等的工作關係，亦受到帳篷劇團工作空間的支持。一般的劇場在準備演出的時候，各個部門、空間，都依「專業」來劃分。燈光、舞台製作、道具、排演、導演.....等等，都由不同專業者彼此合作。環繞著不同專業者的，是階級較低的協作者，專業人員優於技術人員、技術人員優於庶務人員；主角優於配角、配角優於場務。演員有自己的化妝排練空間，音控間閒人勿入，導演的椅子別人不能坐...劇場人員與空間的階級於焉誕生。但帳篷劇團的空間卻不是這樣。帳篷內的工作空間、空間的使用方法按照每個工作階段，自然地出現區域劃分。不同部份的製作被拆解成零碎的工作，參與者可以按照自己的興趣，隨時轉移到其它小組工作。舞台上進行排演時，旁邊的工作人員繼續若無其事的釘門、油漆、做佈景；演員邊跟旁邊的人對戲，邊踩在水溝裡就著快沒水的水龍頭洗自己晚飯的碗筷。空間的劃分照著劇場製作工作的實際需求區分，以製作的實務工作為主軸，而非以演出工作或演員為主軸。因此劇場內的階級和劇場外的階級就被模糊掉了。



圖五 海筆子 2010 年公演，成員一同搭建紀錄（李立邇攝影、製作）

二、研究設計與方法

想要瞭解海筆子的帳篷哲學，一定要先釐清櫻井大造的想法。雖然海筆子在台灣十年，必然已經有了許多改變和互相協調。但櫻井大造的哲學思考是海筆子的起點，形式的解讀可以有所不同，但最一開始的理念卻不可能完全沒有影響。參與者對於帳篷空間的想法可能不盡相同，對於勞動的感受及必要性也有不同的解讀，但櫻井大造到底是基於怎樣的想，而創造了這一系列的工作方式與構想，是本研究不可迴避的部份。因此，本研究首先回顧台灣海筆子的歷史，以及和它對應的台灣社會運動、劇場運動的當代背景。並需要瞭解櫻井大造對於戲劇、劇場的觀點。進而開始接下來的訪談。

本研究的目標在帳篷劇場中的異托邦，首先需要先瞭解這個空間對於作用者的意義和效果。而「作用者」則集中在參與者身上。對於參與者的定義，在這篇論文中，又再進一步限縮在直接的工作人員中。對於不同的參與角色，帳篷劇場所喚起的異托邦對不同的角色具有不同的意義。以單純的觀眾為例，帳篷劇場的異托邦提供了短暫的多空間交疊舞台，一如其他戲劇演出。但對於參與的工作人員來說就複雜的多。相對於對觀眾所喚起的異托邦，對工作人員所產生的異托邦有更豐富的意涵，除了個別主體主動的作用和功能，工作人員們所形成的群體，亦在其中受到不同的影響。因此在研究對象上，與一般的觀視研究不同，本研究將研究對象集中在參與的工作人員上。而參與者當中，亦有其差異。在本論文中，將參與者區分為三群，分別是：領導者（團長，導演等），演員（一般演員都是演員身兼工作人員），工作人員（無演員角色的參與者）。

但值得注意的是，本論文仍然不能抽掉對於觀眾的視觀經驗。因為許多帳篷空間的展現及解讀，是以觀眾的角度來思考的。包括演出經驗、移動經驗等等，或是劇場過渡空間的呈現及設計，都是以觀眾經驗為主軸。我們可以說，參與者都是一個經驗者、觀眾，但更好的理解方式是，所有的參與者都是從觀眾的角色開始的。也因此，對於異托邦後期認同的塑造，很重要的一個部份就是新的成員的捲進、帳篷哲學的再生產。這影響著帳篷劇場的續存，也是帳篷存在、演出，不可或缺的「隱藏的它者」。因此，本研究的訪談依然會對觀眾進行訪談調查，但將會是在對於空間的初步瞭解之後，對帳篷效果的補充和解釋。

因此，研究進行的順序是經由參與者的主觀經驗及哲學意識，回饋到對於空間的觀察與分析上。最後再由更深入的訪談進一步確認。其中領導者的觀點，會成為發展分析的起點。因為領導者不只有更大的力量影響劇團的走向跟發展，同時在開會和討論中，也有更多發言的機會。因此劇團內不論是新招募的團員，或是較少發言成員，或多或少都受到領導群的影響。而且也具體的影響劇團演出的創作理念、演出方式、主題等等。因此，首先先針對此空間對於參與者的效果及意識進行釐清，以訪談法進行資料收集。從核心領導群開始，漸次向外。

我的訪談從櫻井大造開始，從以下十個問題，釐清櫻井大造對於戲劇、空間、劇場、帳篷的想法。

1. 大造自己是怎麼開始演戲的？又是從什麼時候開始演帳篷劇？
2. 「帳篷」這個東西本身，有沒有什麼非常重要不可取代的東西呢？在《蝕日譚》的檢討會上大造說，有一天帳篷戲可能會拋棄帳篷，而這才是真正的帳篷戲。這讓我有點困惑，大造指的帳篷是不是有很多不一樣的意思？到底「帳篷」是什麼意思？「帳篷劇」又是什麼？
3. 從「作為政治原點的帳篷」（海筆子通訊第四和第五期）中，大造說帳篷會變成社會中一種「凹陷」（或說「缺落」）的存在。那當沒有了帳篷，或是我們開始跟集團租地之後，帳篷還有這種凹陷性嗎？
4. 現在這樣的狀況，和如果我們就固定在一個地點表演，意思一樣嗎？為什麼我們要一直移動呢？
5. 以前在日本最一開始聽說帳篷都是違法的搭在公園或是市民廣場，那現在我們跟集團借地，也跟觀眾收取門票。帳篷要怎麼避免變成一種休閒活動？
6. 勞動的意義是什麼？帳篷中的勞動活動是必要的嗎？
7. 在「素人」觀念下，是不是任何人都可以成為演員？
8. 大造之前說過，每次搭台都是不得不的。這是什麼意思啊？
9. 很多時候，反抗資本主義、創造新的集體性、克服貧乏找到能量、創造缺落，聽起來真的很像社會運動啊！到底要怎麼做了這些事，卻又不是社會運動呢？
10. 如果要總結的說，帳篷所要反抗的到底是什麼？演帳篷劇的目的到底是什麼呢？

下一步則訪談劇團中的其他成員。順著櫻井大造的訪談，和團員進行確認或分辨。初步的訪談，先著重於團員被海筆子吸引的原因，以及對於帳篷空間的印象。

1. 當初是怎麼樣加入海筆子的？海筆子吸引你的是什麼？（第一次看帳篷戲的經驗）
2. 在加入海筆子之前，你有參加過其它劇團嗎？有的話，海筆子對你來說有什麼特別之處？沒有的話，是什麼讓你願意加入海筆子？
3. 海筆子為什麼要搭帳篷演戲？帳篷劇到底有什麼特殊之處？
4. 在帳篷（內、外）特別的工作經驗？帳篷有啥特別的？
5. 在蝕日譚和蝕月譚 你覺得「我們的」空間，是指哪裡到哪裡範圍（使用地

圖)？工作的時候，有過什麼特別的空間經驗嗎？

6. 我們在使用一個場地的時候，會說我們要在這個公演的過程中「占有」它，使它成為我們的地方。你怎麼解讀這段話？
7. 你覺得為什麼海筆子要不斷移動？一直拆台搭台不是很累嗎？
8. 海筆子自己搭台的經驗重要嗎？還是如果有錢之後，請別人搭也是一樣？
9. 有些人說看不懂帳篷戲，有些人覺得帳篷戲好像不是為了讓人看懂。你怎麼看待帳篷戲？你覺得海筆子最重要的任務是什麼？
10. 在海筆子的工作中，哪個部份讓你印象最深刻？

集結了參與者的帳篷經驗，同樣的我也需要訪談一些觀眾。以對照參與者對於帳篷空間的感受，以及戲劇的感受。大部份的工作人員最一開始都是從觀眾開始接觸帳篷劇場，因此他們所感受到的東西，應該是觀眾們普遍的共同經驗。但到底是什麼，使得後來產生了不同的選擇（加入或繼續觀戲但不加入）？對於這些疑惑與比較，將對一般觀眾進行訪談，大致會依照以下的大綱進行訪談：

1. 你一開始為什麼會去看帳篷戲？
2. 到目前為止你看過幾次帳篷戲？有留下來參加過慶功宴嗎？
3. 整體來說你喜歡帳篷戲嗎？有什麼讓你印象深刻的事？
4. 你有想過留下來參加慶功宴，或是來幫忙拆台嗎？（每次公演都會宣傳請觀眾一起來協助拆台）
5. 看帳篷戲，和看其他戲劇有什麼不同？
6. 你看過的那幾場戲，前往看戲的經驗應該很不同於其他的戲吧？你對這樣的演出地點，有什麼想法？
7. 你覺得海筆子想要做的到底是什麼？一個這麼特異的劇團，要做的應該不只是「演戲」而已吧？那到底是什麼呢？
8. 你覺得海筆子是一個怎樣的劇團？
9. 有什麼令你印象深刻的場景、演出，或是在帳篷的經驗嗎？

接下來，對於三個異托邦發動的部份，除了訪談法外，也使用其他方式進行研究。訪談能夠提供最初的瞭解框架，以及在之後細緻地補充上參與者與空間之間的關係，其他的研究方式主要是補足訪談所沒有提及的空間觀察，包括空間中的細節，或是做為背景的空間氛圍描述等等。藉著這些空間與意志的集結發動，

形成初步論點後我再進行第二次訪談確認。本研究相信，異托邦是人的特定意志的載體，經過發動之後，成爲某種既爲載體，亦爲推動者的角色。而這個意志載體的功能，在很大一部份就是經由空間所傳遞的。

帳篷空間的三個向度，也就是外部，內部，生成，在本論文分別被歸納爲移動區位，劇場形式，空間建立三者。

在移動區位的部份，以記錄海筆子十年演出移動的地點，進行分析研究。在異托邦中「移動」元素占有獨特的重要性，Foucault 在一開始就提過「移動的海盜船」是異托邦的極致，他不須受到地理脈絡的限制，並能依照個人意志的離開或前往。移動的帳篷——包括選定公演地的區位、劇碼的內容，還有與鄰近空間的關係，都影響著自身及他人。海筆子的出現，改變了演出地尋常的日常生活，創造了一個暫時的、新的位址；同時也讓劇團的成員不斷地經由進入一個新的區域、學習不斷適應新環境、迅速跟新的地方建立關係與歸屬感。同時，我們亦須處理對於觀戲者來說，接近帳篷的行動、步行過程，是否也代表了某種過渡的意義？這在空間上的意義又是什麼？



圖六 海筆子 2011 公演地，在內湖的住宅區旁邊開挖的場景（本研究攝影）

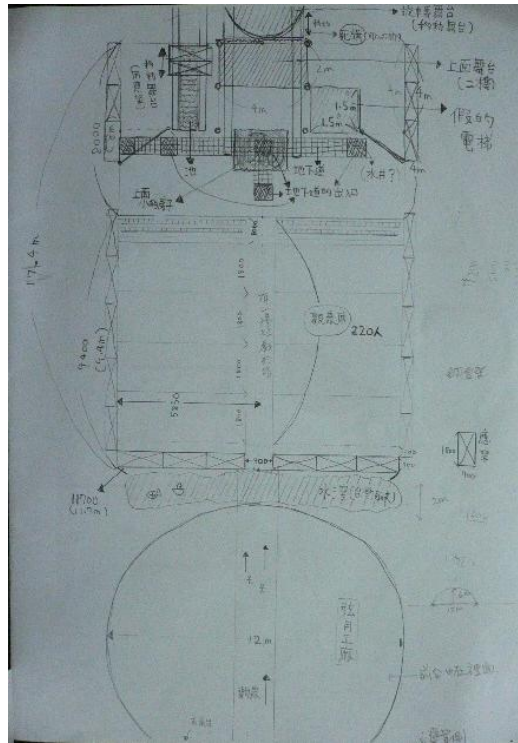


圖七 海筆子 2011 公演，在內湖的住宅林立間搭蓬（本研究攝影）

有關帳篷劇場空間形式的部份，首先我們需要先知道演出時的空間配置只是帳篷劇團多樣空間形式的其中一部份。除了華麗複雜的舞台設計，整體空間的使用分配，以及隨著時間不斷改變的空間使用分配過程，才一起建構出完整的劇團空間。

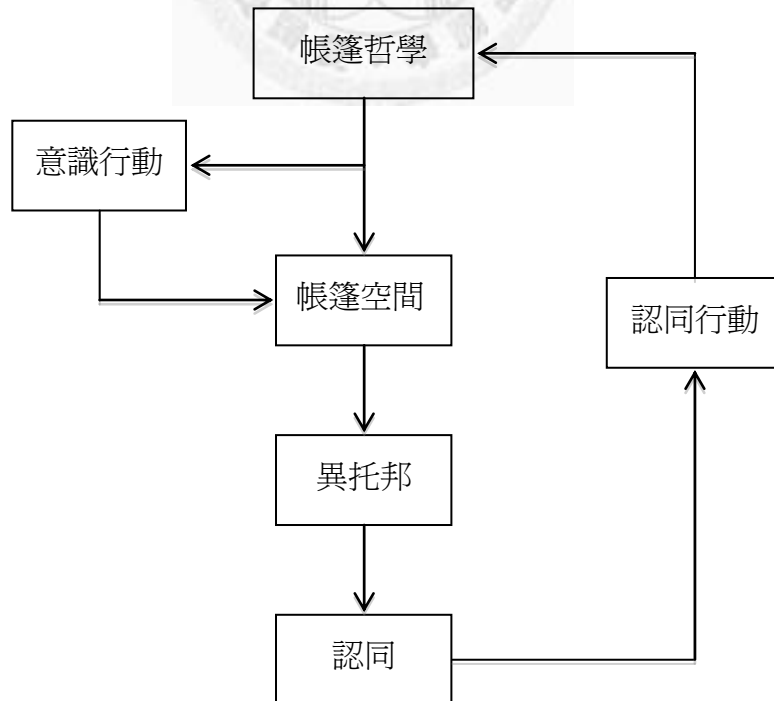
我要釐清的部份包括：對不同參與者來說，一次公演所使用到的空間，及認知到的「我們的空間」到底範圍在哪裡？接著經由紀錄整個非用空間的空間使用，公共空間佔用的過程，進行空間使用功能及轉變的紀錄與分析。這個部份包括整個廣義劇場的空間配置，勞動改變及與空間換動的過程，空間使用的模式分析，空間功能的轉換等等。

而空間生產的部份，則需要深入的訪談及勞動經驗紀錄，佐以對帳篷空間生成的觀察與紀錄，瞭解空間生產對帳篷空間的意義，及參與者勞動經驗所造成的影響。



圖八 海筆子 2011 公演，劇場配置圖（瓜啟史繪製）

根據以上，本研究的分析架構圖如下：



圖九 分析架構

帳篷劇場由其獨特的帳篷哲學，產生行動——這邊的行動包括對於社會議題的關心、反抗運動的行動力、論述的生產與同伴結盟，或甚至是戲劇公演等等，帳篷空間建立亦為實際行動下的成果之一——創造了帳篷空間。接著，帳篷空間發動異托邦，而異托邦凝聚、創造、穩固、更新了團體認同。此認同又再藉著行動——帳篷內的勞動、參與等等——，回饋給帳篷哲學。於是經由異托邦的發動，「帳篷哲學—認同一意識行動」串接成爲一個不斷更新、動態的循環。本研究的目的將藉由把帳篷哲學、意識行動與認同的內容闡述，以分析帳篷空間如何發動了異托邦，及異托邦創造了何種認同，又再並造成下一步的行動。

認同行動不僅是單純的行動，亦是異托邦所喚起的認同的社會效果。此效果可以直接回饋給帳篷哲學，但亦有可能造成其他的影響，這也是本研究希望能夠釐清的部份。



第二章 帳篷歷史與哲學

第一節 帳篷的歷史

1965年3月一個酷寒的日子，東京西銀座數寄屋公園當中突然出現了一群穿著白色衣服發出奇怪聲音的團體，他們煞有其事地走到水池旁邊，有人拿到保健室的人體模型當做道具，有人坐在地上類似參禪冥思，另外還有一名演員跳進酷寒的公園水池當中來回游泳一個鐘頭幾乎凍死，最後警察以警力制止了這場演出。（林子竝，2009: 1）

台灣的帳篷劇場是混合台灣跟日本的一種小劇場類型。其中包含了狀況劇場、帳篷戲劇以及民眾戲劇等元素，是一個僅約五十年歷史的戲劇類型。光是看「台灣帳篷戲『承襲』日本帳篷戲」字面的意思，彷彿台灣帳篷戲只是來自日本的一個外來劇種、一個日本戲劇的台灣支部。不過事實上，台灣帳篷劇是在「日本的戰後戲劇運動」及「台灣小劇場運動」兩股活力挹注下共同發展而成的。台灣帳篷劇不僅是單純的台日傳承關係，同時也是不斷互動、辯證、角力的結果。因此在本節，我們首先描繪出日本帳篷戲劇的誕生與發展背景³；接著回顧台灣帳篷戲劇的初啼，和之後與日本戲劇相遇後的發展。

一、日本帳篷戲劇的誕生

日本小劇場運動發生在日本戰後，與日本戰後史有密不可分的關係。在1945年第二次世界大戰結束後，日本從過去軍國主義中被釋放，開始面對劇烈的社會改變，包括戲劇界亦出現有別於傳統戲劇手法的「新劇」。面對解放後的日本社會、大量湧入的西方資訊及西化的熱潮，以西方現代表演方式呈現的新劇成了劇場的新寵兒。及至1950年韓戰爆發，戰敗國日本百廢待舉，美國亦覬覦日本日趨重要的戰略位置，便於該時簽定了激起日本近代史上最大社會運動的「安保條約」。

日本藉安保條約將國家防衛工作交給美國，以換得執政者所宣稱的「全力發

³ 由於中英文帳篷戲劇的研究相當稀少，有關帳篷戲劇創生的歷史與政治背景也付之闕如，因此本節資料來源主要整理林子竝所撰寫的《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》，補以相關的年代概述之。

展經濟」。此條約無異於使日本臣服美方，引發國內左派反對黨激烈的反對與極力抵制。幾次引發暴力反抗下，最後仍受到日本國會批准、及日本眾議院的承認。安保條約通過後，因為美國駐軍在日本所引發的諸多爭議和社會衝突，日本國內開始產生一股反美的情緒，其中又以學生及知識份子尤甚，在這之後便引發了日本近代史上最大規模的社會運動——「安保鬥爭」。安保條約自 1950 年生效，每十年自動換約，因此以學生主導的安保鬥爭在分別 1959 年和 1969 年達到最高峰。然隨著高度經濟成長，一般民眾的焦點漸漸被移開，到 1970 年安保條約再度換約生效，宣告了安保鬥爭的失敗。

小劇場運動正是起源於這個充滿衝突階段，並發展出許多其形各異的戲劇形式。在一開始，小劇場的誕生是為了反對已成為「專業」、「現代」代名詞的新劇，因此出現一些驚世駭俗的表演藝術。像是怪異的畸形人、難以理解的後現代劇本……等等。而帳篷劇場就誕生在這個階段。

帳篷劇場快速出現又消失的「帳篷」和簡陋的演出環境，一方面源自對於新劇「專業」、「高級」的批判，而同時也是安保鬥爭運動的遺物之一。帳篷劇場的原型最一開始僅是運動學生的佔地行動，以創造一個另類空間宣示其政治立場。在那樣的空間裡，學生們進行極短的行動劇或是一些遊戲，像是與外界顛倒的「紅燈行綠燈停」等活動，以刻意顛倒一般社會的習慣。

隨著安保鬥爭的白熱化及終告失敗，運動的挫敗感亦滲入 70 年代的小劇場。小劇場運動開始重新質疑自我及所謂的「文化」，而發起反自我、反西方歷史、重新反思自身文化的再造等意識。之後發展出的各種特異表現型式和帳篷劇場亦如此。以創造驚愕為目標的表現法，亦是對社會「秩序」與「安定」的驚擾。最早的帳篷戲，始於藝術家唐十郎將帳篷與戲劇的結合。他用紅色的簡陋帳篷在都市內隨機搭建、免費演出，且多是後現代、偶發的劇本。當時的紅帳篷被稱為「都市裡的毒蘑菇」，因為沒有取得正式的場地使用許可——通常是在一些公共空間像公園或車站廣場等等——所以常常是在警力的強制驅離或干擾下結束。此刻，日本帳篷劇場以高度的流動性，有意識地侵入都市空間中，不僅與都市空間管理產生緊張關係，亦以它的存在來鬆動都市公共空間的使用權、土地所有權、空間分配的密合完整性。

而同時，新劇出身的佐藤信也差不多在這個時候，以一系列的方式推動新一代戲劇理念，其中包括「移動劇場」、「據點劇場」、「壁面劇場」、「教育」和「出版」等五大項目。其中移動劇場就是以黑色帳篷的形式在日本巡迴演出。1970 年黑帳篷以四個月的時間，艱辛克難地完成日本五十個市鎮的巡迴公眼。

此後，**狀況劇場**與**移動劇場**便共同奠定了日本帳篷劇大致的樣貌。

二、台灣帳篷劇場的開始

台灣首次的帳篷戲公演，是在 1989 年台北社子河濱由王墨林所策畫的《割功送德——台灣三百年史》。之後 1992 年，唐十郎與其劇組「唐組」來台，於圍建環俟的台北林森公園演出《檳榔的封印》。全劇完全以日語演出。七年之後，在差事劇團團長鍾喬的邀請下，1999 年日本人櫻井大造與其劇組「野戰之月」來台，於三重重新橋下的二重疏洪道旁演出《出核書記》。全劇以中日台語夾雜演出。2000 年，鍾喬主導的「差事劇團」與櫻井大造的「野戰之月」合作，在華山的空地上演出帳篷版的《記憶的月台》。鍾喬並在同年宣布差事劇團轉型為台灣的第一個帳篷劇團（陳俊樺，2007: 22）。

櫻井大造劇團 1999 年和 2000 年來台公演後，與台灣劇場界的關係並沒有因此而中斷。相比於巡迴式的快閃演出，櫻井大造與鍾喬的差事劇團之間有更多密切的交流。經過數年的蘊釀，終於在 2002 年，與幾位差事劇團的演員等人共同成立了「台灣海筆子帳篷劇團」。並於 2005 年於紀州庵舉行首次公演《台灣浮士德》，並一直活動直至今日。在台灣成立劇團數年後牽動北京，成立了北京帳篷小組，櫻井大造即往返於東京、台北、北京，參與帳篷劇的計劃與演出。但三處的帳篷劇團也依著不同的文化、法規及參與群眾，擁有各自的特色。

櫻井大造第一次來到台灣的行動，事實上正是為了徹底進行小劇場運動概念中反自我的移動。為了落實日本劇團自身的「出日本記」而前來台灣公演。這個移動的行動，不僅因為帳篷戲劇的可移動性而使這個海外公演得以發生，同時也是因為帳篷戲劇本身對於不斷「離開」、「往下流動」的意識，而催迫帳篷戲劇發展出可以移動的特性並真正不斷地移動。因為劇場運動逼迫個人離開安穩定居地的意識，日本血統的櫻井大造不斷離開日本，到曾被日本殖民的台灣、菲律賓等開發相對於日本較低的國家演出。所以日本與台灣帳篷戲劇的相遇，絕不僅是地緣上自然發生的巡迴公演而已，甚至是台日近代交會歷史下的一個必然。後來大造便留在台灣，亦建立屬於台灣的帳篷劇團——台灣海筆子。台灣海筆子的公演地點已經不再是隨機、違法的演出，但搭建帳篷的勞動創造、帳篷劇院的特殊空間形式，仍被保留下來並成為劇團的重要特色與價值傳達之處。

帳篷劇場展演特定政治信念、型塑反對自身的造反認同，「帳篷」是使其發生的關鍵空間。帳篷內是讓幻想實現的地方，它投射了真實，也以奇幻的筆法反應真實空間的虛偽。過往劇場空間不斷因為它的虛擬-真實效應及祭典式的歡騰氣氛，被指稱為異托邦。其中帳篷戲劇亦是一種擁有特殊文化歷史及美學意志的戲劇類型。作為現代小劇場下的一種次類型，帳篷劇場保有小劇場跳脫框架的傳統，並更進一步具有政治立場的宣示目的，勝過原本單純的藝術表達。劇團參與者也在參與的過程中不斷實踐／再建構這個認同。因此帳篷劇團內異托邦的發動，是在擁有一個明確意識下不斷創造出意念展現空間的結果。同時，帳篷戲劇所創造的異托邦則具有實踐、推動「朝向底層」、「向下流動」、「社會運動性」和「發展左派思想」的功能。

特定劇團選擇以帳篷作為劇場形式，不是一件簡單、自然的偶發事件，而是在美學與實踐行動下的必然。帳篷劇場的空間特性，亦是整個「行動」中不可或缺的一部分，在帳篷戲劇的美學體系中亦佔有支配性的地位（林于竝，2009）。縱觀帳篷劇場的特殊空間形態，大致分為帳篷劇場的空間形式、空間建立方式、區位選擇三點。這三點都是帳篷劇場異托邦發動的重要環節，佔有不同催化者的角色。最後這個空間形態所產生的異托邦效應，又再協助發展出屬於帳篷戲劇的政治主張與社會批判論述，並在不斷地移動、空間建立、戲劇行動中發展出具有社會運動意識的各種行動。

我第一次接觸到帳篷劇團，是觀賞他們的姐妹舞蹈團體「黃蝶南天舞蹈團」在樂生靈骨塔旁邊的演出。來自日本戰後現代舞的一種特殊種類：「舞蹈」，在戲劇張力、奇幻的演出空間及身體表現上令人印象非常深刻。我看完表演後，演出的震撼和吸引力使我激動地響應他們志工的招募，在公演結束的隔天來到搭台地協助拆台。眾人一同勞動的經驗，汗水與勞作後的同歡吸引了我，從此便留了下來。因此可以說，我被帳篷劇團的吸引，就是始於它的經由誇張的演出而觸動觀眾的表現方式，以及現代人久違了的勞動經驗。被帳篷的吸引很模糊，但也很真實。我試著想用某些方法回溯加入劇團時，最初被觸動的部份是什麼，卻僅是徒勞。我無法單純地將帳篷全部的魅力簡化成對勞動結社的浪漫想像，帳篷劇場對於每個人的吸引也不一樣。我在某一次搭台的中午，坐在草地上的板凳吃著大碗裝的午飯。劇團的一位成員一臉倦容，雨鞋上沾滿泥巴。她抽著菸，看著某個點發呆。我想著，到底是什麼東西，讓她放棄安穩的生活，為了這樣一個極端非主流的劇團，選擇一個不穩定的工作、一個沒有保障的生活。她打算這樣持續到幾歲呢？劇團裡最核心的一票成員已經不年輕了，他們顯然不是玩票性質地想搞搞藝文活動、趕潮流當個文青。那必然有其它令他們不斷堅持的原因，使他們疲累卻不疲乏，心甘情願不斷進帳篷工作。我想到另一次製作會議，另一個成員說：海筆子有其他劇團所沒有的東西。那個「東西」是什麼，好像無法直觀的察覺，但卻非常具體，且有不斷更新的能力。

第二節 帳篷哲學

現在的海筆子，雖然主要的組成者都是台灣人，但卻有著難以忽略的日本血統，或更好說是「櫻井大造血統」。櫻井大造是台灣海筆子的團長，也是海筆子的催生者。櫻井大造在四十年前，就在日本開始參與小劇場的演出以及帳篷戲劇的創作，台灣的海筆子劇團可以說依著櫻井大造的哲學意識而存在。但台灣海筆子再成立的十年間，也發展出屬於自己的特色。所以櫻井大造和海筆子中的台灣團員之間，便產生一種矛盾的關係。在海筆子劇團中，參與者可以大致分成兩種類

型，一種是在 1999 年到 2005 年之間加入海筆子的資深團員，年齡較長，受到櫻井大造 1999 年《出核害記》公演的召喚，或是在 2005 年海筆子成立後第一部公演劇《台灣 Faust》的吸引而加入劇團。另一種是較資淺的年輕團員，是在 2005 年到 2011 年，陸續因為海筆子的演出，或海筆子姐妹舞團—黃蝶南天舞蹈團—的吸引，而加入劇團。兩者的差別，除了長久一同工作的默契程度不同外，另一個差別就是與櫻井大造的關係不同。資深團員大部分有直接受到櫻井大造演出所感動的經驗。當初《出核害記》在三重堤外公演時，全部的演員都是日本人，是全日語的演出。《出核害記》的台灣經驗使得櫻井大造決定留在日本，也同時吸引一群受到帳篷戲劇召喚的台灣人。因此，在最一開始海筆子成形的初期，在劇團中翻攪的哲學思考，幾乎都受到櫻井大造的直接影響。

在台灣海筆子 2005 年推出自己劇團的第一齣戲之前，長達數年的蘊釀、討論和其他各種活動，爲了創造出屬於「台灣海筆子」「自己」與議題之間的關係。在那之後，陸續有觀眾因爲看了海筆子的帳篷劇而留在劇團中，但跟當初櫻井大造的哲學觀點已經不再有那麼明顯的關連。櫻井大造對於帳篷劇場的哲學觀點，影響著海筆子劇團的運作或活動，一直到現在，櫻井大造還是海筆子的團長。但同時某些對於團體主體性的拉扯已經可以在內部開會時發現，對於源自櫻井大造的帳篷劇場形式，也開始產生不一樣的詮釋和反思。

2010 年在海筆子十年公演計劃的第一齣戲《蝕日譚》結束之後，團體內部一如往常的開了檢討會議。櫻井大造因爲私人因素無法參與《蝕日譚》的製作和演出，在之後的檢討會議也無法出席。十歲的海筆子似乎被強迫在 2010 年成爲一個獨立的個體。在當天的檢討會議中，一個資深團員說：「我們不一定要每次都搭帳篷，而是要想怎樣才能做出我們要的東西。如果海筆子就一定要搭帳篷，那我可能就不想參加了。」這個發言一出，現場沒有人答話。有些人不了解，想著「海筆子不就是帳篷劇團嗎」？後來 2011 年《蝕月譚》的演出依然搭了帳篷，而且那位資深的團員一樣參與了演出。這個質疑看似暫時被擱下了，但團體裡確實開始出現不一樣的聲音。或許團內對於海筆子的日本血統有一種模糊的「癢」感，卻仍不得要領，但那次的戲確實突顯了某種對於「櫻井大造形式」的反省跟掙扎。對年輕的團員來講，櫻井大造是一個可敬的劇場前輩及導演，但對資深團員來說，櫻井大造是一個火源，卻也像一個巨大的影子。櫻井大造帶來的批判出走的意識，在此刻的海筆子內部也正蘊釀著如何從「櫻井大造」那方批判出走。

但不可否認的，在過去台灣帳篷戲劇的發展中，櫻井大造以及日本議題的影響，左右了海筆子的發展。甚至在今年（2011 年）《蝕月譚》當中有關日軍攻打金門的劇碼，和此刻籌備中的新劇所討論的沖繩釣魚台問題，在戲劇及政治的思考上仍離不開日本與台灣的連結。這個日本/台灣的情結，在歷經十年的轉化後，仍以某種形式存在著，表現形式與哲學概念亦都離不開此。一個「離開櫻井大造」的反省，同時也昭示了櫻井大造及日本對海筆子劇團的影響。

海筆子目前的行動意識，可以從它的自我介紹中看出一些端倪。在台灣海筆

子的部落格上，海筆子這樣介紹「海筆子」：

海筆子。“企畫”的名字“海筆子”不是集團的名字，而是行動的名稱。雖然以臺灣為據點，但這並不是單單為臺灣人的行動計劃。在地理上被稱作東亞的領域，從中國南海到臺灣海峽，從東海、黃海到日本海，都好像漂浮的“水草”，所以如此命名。似“水草”般無所依憑的弱小力量＝身體的表現，這一地區近代的歷史性是如何與現在的區域政治學碰撞、鬥爭，又是怎樣介入的。且把它當作假說，但，這正是“劇場”所憧憬的。

海筆子不斷強調自身的弱小，與櫻井大造自己的反日本意識。但海筆子與日本（櫻井大造）的哺育關係，像是海筆子血液中難以改變的血統。1999年，櫻井大造抱著「出走往下」的情感，來到台灣演出《出核害記》。這不是一個偶然的選擇，而是一個日本人來到曾經被自己國家殖民過的南方小島，再現聖經中《出埃及記》的意象。在台灣的重重堤防邊演出一個「日本劇」，這樣與日本文化的矛盾關係，可以預期會不斷在未來的日子中仍交纏在海筆子劇團中。

但同時，我們也可以從這個行動宣告看見對海筆子來說，「劇場」亦意謂著對國族與政治上的關心，這種關心並沒有直指某個特定團體或政治體系。這個宣告將海筆子計劃的範圍括大到東亞，相對於西方的他者，海筆子不斷試圖將自己推擠進邊緣的位置上，甚至是比邊緣再更外面的。

第三節 異托邦與帳篷

帳篷是一個很特異的藝術形式，它帶有清晰且強烈的政治意識和自己的政治立場。以海筆子帳篷劇團來說，它幾乎先是一個行動團體，之後才是一個藝術表演團體的。不論在本篇論文或在帳篷內的團體中，都可以發現海筆子和黃蝶南天舞蹈團都沒有被很仔細的分開。討論到帳篷劇團的合作、工作或是運動意識的時候，兩者被放在一起討論。實際上的團體組成，海筆子和黃蝶南天的主要活動者也確實幾乎是一模一樣的一群人。「這個」團體（姑且先不用海筆子或是黃蝶南天來稱呼它）每次的公演動員都是以核心的同樣幾個人為首、決定演出的時間後號召有志的參與者一同前來。他們沒有支薪、沒有固定週期、平時沒有固定聚會、籌備歷時三個月、實際工作一個月、公演橫跨一整週的晚上。但演出宣傳單上，還是可以看到各個大大小小工作的負責人重覆出現在兩個團的名單上，重覆率超過一半。

不論是海筆子或是黃蝶南天舞蹈團，當我們在談論帳篷劇場，或是和帳篷劇場在發展上有高度相關的民眾劇場、被壓迫者劇場時，都被認為有「左」的政治理念，但實際上帳篷劇场的政治觀點卻與左派觀點有所出入。在戲劇運動中發展出的小劇場，或各種戲劇文類中，雖然常有反抗、批判的政治意識形態，但以「左」、「右」區分彼此之間的政治關係未必是最好的分析工具，而且對於左與右所指涉的內涵也不見的有很明確的共識或定義。唯一可以確定的是，帳篷劇場都是試圖對社會中的各種議題進行批判和反思。我們可以說他們是反右的，因為反對資本主義或是反對勞動剝削的議題確實不斷出現在他們關心的議題中。但同時他們也反對政府對人權、邊緣者的擠壓，以及不知不覺中對人民的馴化和失能化。他們還反對鉅型的自由主義、民主、現代化……等等。簡單來講，他們反對理所當然沒有思考的生活，而提倡經由反對自我而不斷改變的可能性。

這類議題的關心，由海筆子的「劇」、黃蝶南天的「舞蹈」，以表演藝術的方式呈現在世人面前。我們可以說，表演的形式不一定是最重要的，可歌、可舞、可戲，只要能展現人的能量、對議題的關注和所倡議的價值即可；我們也可以說，特定的空間形式、文本也不是重點。真正重要的，是這個特異展演背後所持的批判的政治觀點。海筆子和黃蝶南天舞蹈團的行動和表演看似是藝術的，事實上卻是政治的。而海筆子的表演方式、內容、動員方法和空間形式，無不是在這樣的政治立場下被發展出來。而這個特別的劇場，恰與 Foucault 所提出的異托邦有異曲同工之妙。

Foucault 在提出異托邦的時候，雖然提出了許多引例和觀點，但最重要的是強調異托邦對於現實社會生活所提出的批判性視線。空間是 Foucault 最常使用的隱喻或據以分析之物，藉由發掘我們週邊空間所隱藏的異托邦性質，而能夠掌握經由空間所體現的政治立場。對 Foucault 來說，異托邦是在既有社會權力關係之下，主體自我能動性及差異觀點的體現。異托邦具有不同於社會空間的自由度，卻又因為與現實社會的相近相連，而能夠將其效應回饋給現實社會。以海筆子為例，海筆子的空間是海筆子哲學最基進且直接的表現。而帳篷空間的移動性、表演空間形式和勞動的空間，不只展現了帳篷最原初的意念，亦在運作的過程中不斷再生產屬於帳篷的行動意識。

Foucault 的異托邦應當不僅是一個敘述性的概念。對於像海筆子這樣融合政治與美學的特殊表演空間，藉由異托邦這個對於空間政治的分析性概念，我們更能夠體察在海筆子表演行動的背後政治哲學觀念的傳播、保存，以及對於現實社會的政治效應。同時因為異托邦介於現實與虛幻的空間特質，帳篷劇場的空間分析到底會否受到劇場介於日常生活與戲劇虛幻世界的干擾、釐清帳篷劇場在現實生活中的處境和觀點，以及分析異托邦所創造出的虛擬世界效應，都將是本研究所要處理的議題。

第三章 異托邦的發動

本章藉由空間的觀察與分析，探討帳篷劇場異托邦發動機制中空間元素的角色與作用機轉。由於異托邦是一個空間性的概念，我們便可藉著回到實質空間向度來理解異托邦與空間的交互關係，同時也能更了解異托邦的空間性。因此，本章將從「移動區位」、「空間建立」及「空間形式」三項空間元素，來分析實質空間如何直接有效地推動及實現異托邦的創造。

在一般的戲劇空間中，「空間」可以簡單地分成三種，分別是：外在的現實空間或環境，戲劇展演發生的空間，還有戲劇內再現的空間。海筆子劇團選用戲劇做為表現方式，展現它對於現實生活的深沈反省，他們對當前社會的反思被展現在戲劇文本的內容中，同時也展現在海筆子具體的團體行動、工作形式，和它所創造的工作展演空間中。首先，戲劇文本中率先藉戲劇身體表達揭露現實社會政治裡的痛苦身體——在劇本純粹幻想世界中所投射的是海筆子對主流社會議題的解讀——接著，戲劇表演空間是海筆子成員對於各種議題觀點、自身生命經驗的再現空間。而與外在現實空間的互動則展現了海筆子對於主流社會的態度與行動。然而，戲劇文本所再現的空間難以用慣常的空間研究分析之，實則屬於藝術、文學領域的文本分析，雖然與異托邦有意志塑造上的關連，但在實質空間分析上卻難以施展。轉而分析空間建立元素，並不代表戲劇中的再現空間可以被忽略或是被取代，相反的，戲劇內的空間同樣也反應了參與者對現實社會的詮釋、不滿、投射……等。但一方面，我們相信好的空間考察，亦可以經由分析中的其它面向體現其內的意識流轉與立場；另一方面，異托邦本身就是「空間的」，在分析研究上聚焦於實質空間分析有助於集中本研究的焦點。因此，本章將從外部空間—移動與區位關係、內部空間—空間形式，與實質空間建立三者，共同夾擊討論推動異托邦發動的空間分析。

第一節 神出鬼沒毒蘑菇：帳篷劇場的移動性與區位選擇

在唐十郎的帳篷劇團剛開始四處演出時，即被大眾稱為「都市裡的毒蘑菇」。這個名字點明了帳篷劇團的兩大特點，就是「毒」的特質和「蘑菇」的造型。前者因為帳篷劇團基進前衛，且特異的政治理念；後者則是因為帳篷劇團彷彿雨後的蘑菇，完全無法預料它會從那邊長出來，也無法遏止。帳篷劇以一種難以預料

的姿態出現在城市的各個地點，一被掃除，很快又在其它地方出現。它困擾著代表社會安定的警察系統及政治治理，同時如散布孢子一樣的散布著它反右派的、基進的思想。

帳篷的移動同時基於政治立場及展演意圖上兩個目的。從帳篷劇的歷史中，我們可以發現帳篷移動的政治意義：帳篷劇團的出現，建立在一個「反」的概念底下。戰後反新劇的運動，除了反西化的戲劇表現方式之外，也是在反一個社會風潮、反所謂的現代化、反西式的霸權，乃至重新批判自身、固著的傳統和給定式的文化。Foucault 指出異托邦的概念之一是相對於現代空間的「位址」觀，提出一個「反位址」的可能性。而帳篷劇團所「反」的位址，最一開始可能是具體的城市、政治、資本中心，而在之後則進展成對於自我的辯證。因此「反」是一個辯證的過程，經由對於自身不斷的質疑和提問而造成改變。這個過程的方向是離心的—如果城市有向內的中心，那他們就是向外的；如果社會關係是階級關係的向上，那他們就是向下的。帳篷的「反」是向下，也是離開，它被體現在帳篷的移動性上，以及其他追求底層的行動上。

而在展演上，帳篷的移動性所帶動的空間脆弱性、暫時性、及對於真實社會的擾動，都協助帳篷劇擁有一個更強勁的展演效果。移動性看似是最初藝術表現形式中一個偶然的選擇，但卻是帳篷政治概念最具體的展現，同時營造出帳篷空間相當重要的空間氛圍，而成爲帳篷實踐中最重要的元素之一。



一、移動的意義

(一) 不合，法

漂泊不定的帳篷，首先會面對的就是停駐點的問題。日本早期的帳篷劇團公演常是沒有經過合法申請程序的，常常直接佔據公園或廣場就開始表演。甚至很多時候帳篷劇團的演出，還需要想辦法蓋過外面警察大聲公驅趕的聲音，以讓觀眾聽見演出的台詞或音樂。

帳篷移動這件事避免了帳篷根著在一個固定的位置，就個別區位來說，它存在又不存在。對於整個城市來說，它真實存在又難以預料。這是帳篷的效果之一，帳篷擾動它所處城市的網絡像到處打遊擊的快閃族。現代社會中，人們對於移動有種焦慮，一方面是對公共空間的意義感到困惑（公共空間的失落）；同時，道路的功能被壓縮爲移動的工具，空間與空間斷裂，之間僅靠道路作爲單薄的連結。因此，大尺度的空間地圖以網狀的關係取代平面的、無熱點（hot spot）的均質地圖、關係位置取代絕對位置，帳篷隨機的移動，也暫時地改變了網絡位置間的關係。

不論帳篷是否利用佔用公共空間的方式侵擾公共空間，它移動的特質，都在

短暫的時間內改變「地方」的意義。在訪談中受訪者 w 表示，當她要向別人表示她要「去帳篷」的時候，「地方」或是「地方」的指稱就暫時地失去意義，她必須先跟人解釋什麼是帳篷，才能說她要去哪裡。甚至「去哪裡」不再是重點，因為帳篷的重點不是在於「它在哪裡」，而是它是一個「在做什麼」的地方。對某些人來說，帳篷不是指一個具體的空間，而是一個功能性的「可以做某些事情」之處，帳篷是一個沒有地方的空間，不需要地點的地方，它無法被抓住（catch）。它吸引觀眾不斷一次又一次進往怪奇之處，無畏泥巴或魍魎。它擁有一個具體的空間，卻又在一些難以說明、沒有門牌號碼的地點。櫻井大造在訪談中指出，帳篷是衝進城市的「異物」，以它「不合理」的特徵擾動城市中安逸的人。在城市中閃現，以移動，不斷驚嚇相對固定不變的都市生活。當人們依著說明單上對於帳篷位置的描述，跟著路上點著蠟燭的幽冥船，找到一個「不應該」在那裡的帳篷時，人們突然意識到，自己身處在一個「地圖上沒有」、「不屬於戶政道路系統」的一個「不應該存在」但真實存在的空間。參加者才驚覺自己掉到法律規範看似緊密周全的掌控外，在法律與真實之間原來還有一道裂縫，而他們正因著帳篷而掉入這個裂縫中，一同成為法外之民、違法的事物。

如果我們不將「違法」解讀成積極的犯罪行為，則不論日本戰後，或現在的帳篷，都是「不合法」的。我們的生活不只有法律的規範，同時所謂的不合「法」，亦有可能是「不合於原本設計的方法」，比如說在學校的操場上燙衣服並不是一件違反法律或校規的事，但卻非常怪異。我們的生活中有非常多規定、習慣，規範出我們在哪裡可以作哪些事，在哪裡不行。規範我們的，有的時候是法律、有的時候是「習慣」。這邊就帶出小劇場——同時也是帳篷——的一個很重要的特色，就是「非用之用」，亦即在「原本不規劃為劇場」的空間進行戲劇活動。

小劇場最重要的特色之一，就是走出制式的劇場建築，跳脫戲劇原本的框架而能無處不是舞台。起初帳篷劇團在日本的演出都是違法的，直到現在不論在台灣或是日本，都「算是」有經過警察機關的核可，因此演出不再如過去那樣需要與警察衝撞，甚至被拘捕。但是帳篷與公共之間的衝突卻沒有那麼簡單就消除。海筆子的團長櫻井大造，同時也是日本帳篷劇團野戰之月海筆子的團長。他對於「法律」或是「社會安定」這樣的概念，帶著一種警覺審視的目光。他認為，現在的法律有一種越來越嚴格的傾向，普遍在先進國家都是如此，社會越來越無法容忍「粗暴」的發生。看起來現在的帳篷劇不再是違法的，但事實上帳篷與法律之間的衝突卻沒有停止過。像 2011 年這次的公演，有幾次附近居民報案劇團發出噪音，而使警察到現場關切；而在日本這樣的狀況又更加劇，甚至只要發出一些聲音就會被勒令中止演出，因而只能將演出辦在更偏僻的位置。

（二）打破「好」與「惡」

帳篷劇團從一開始就意圖創造一個「越線」的行動，他們一開始就選擇了一種會與執法機關相衝突的演出方式。其目的不只是表現對法律的不滿，同時也意欲撼動人們對於被規則所馴化的狀況。有一次劇團會議中針對預算正進行討論，大造表示在台灣搭帳篷的花費真的很低。在日本因為近年建築法規變的很嚴格，每次的帳篷都要經過建築法規審察，好比是否有加裝火災逃生口的警示及火場灑水裝置.....等等。帳篷的演出變得越來越不容易，自由的生活、活動變得越來越困難。團員雅紅在旁邊補充，在台灣演出也一樣，只要超過三十公分的舞台都要申請建築執照。這不只是執法機關變的嚴格，越變越嚴謹的法律條文，顯示的是現代人需要更多的社會安定控制。如同發出一點點聲音就報警的居民一樣，人們變得將社會秩序視為一種極需提供的保障，現代人對於社會安定的潔癖，就是帳篷意欲擾亂的。帳篷在概念上質疑國家和不變統一的規範，而它的移動行動則讓帳篷必須不斷面對這件事。

在國家和規範底下，帳篷的移動有一個「止癢」的任務。大造曾經在文章中說「我之所以暫時提起『新公共性』...是想喚起我們賴以棲身的『公共性』是通過何種反映來映出我們自身。那時，映在鏡子裡的不只是我們自己。如果，斜對著鏡子，映在裡面的，並不是自己的影子，而是另外的什麼人」（2005：7），那些在鏡子裡的我們，底下其實滿載著歷史與意識形態，還有有關過去的許多被遺忘的事物。這些東西成爲一種「癢」，在我們的皮膚底下騷動。帳篷劇團藉著帳篷，在「癢」的皮膚之上召回那些被壓抑才成爲癢感的「痛」。

上段看似新詩的宣告，意思是呼喚我們戳破日常生活中安逸美好的表面，更直接的面對社會的真實，承認自身的能與不能，並且更了解自身所處的位置是在一個怎樣的縱面歷史與橫面社會關係中。因此海筆子的移動除了看似沒有方向的飄泊，更是反方向的離開。對於自身存在的批判與反思，構成帳篷劇團在物質上最激烈的行動，也就是拋棄跟離開。而且不僅是不斷「離開」，更是不斷「離心」的移動。承襲帳篷劇場「反」的傳統，帳篷不斷離開，而且是往邊緣、底層前進。海筆子的「向下意識」可以由黃蝶南天舞蹈團 2010 年初的演出《惡之華》獲得一些線索。《惡之華》的表演概念使用了一個江戶時代的空間名詞「惡所」來表示演出所創造的空間。江戶時代階級制度是社會秩序控治的規範系統，「在身份階級制度的社會裡，每一種身份階級都有固定的謀生技能或職業。而且沒有一種職業會曖昧不明，找不到它所屬的身份階級。這就是身份階級制度的基本原則...所謂身份階級制度，就是透過區別與差別待遇而建立的一種統治系統」（沖浦和光，2008：151）。而都市內卻有一些地方不理會這樣的秩序，有自成的「規矩」，與外界相對應。這樣的空間就叫做「惡所」，它提供三教九流一個互動、交流的場所。流浪的藝人或異人可以在此匿名現身，在想要離開時離開。此外，「惡所」同時也是個匯集了破壞既有制度化「秩序」，由內而外摧毀現存體制等各種要素的場所」（沖浦和光，2008：153）。

我們可以從「惡所」的概念探知，「不斷移動」避免在一個固定的地方被定型的可能性。同時惡所也要創造一個可能性，成為讓所有的聲音都可以發聲的場域。「這種人與人之間的關係，使帳篷中產生某種「場域」。我們也可以稱這個「場域」為「社會性」或「公共性」」（訪問 a，76）。從「惡所」概念的挪用，我們可以發現帳篷戲劇想要將不同社會階級拉平，這個行動需要靠打破社會既有規範而來，而帳篷劇團的移動性則幫助這件事的完成。

「移動」幫我們不斷從既有的位子上離開，因為流浪的素人是沒有歷史也沒有包袱的。這個包袱源自於與既有體制的互動、責任；同時固定後的名份，也創造了一個階級中的位置，在該制度中享有權力與義務。

（三）翻轉貧瘠與邊緣

而除了單純的離開之外，帳篷同時不斷地保持「向下」的行動。在地理上，「向下」意謂著向外。海筆子從 2005 年來，在台北總共公演了六齣戲，逾三十場表演。分別在：台北同安街紀州庵、樂生療養院、國家戲劇院實驗劇場、福和橋下、土城彈藥庫、大直敬業路空地等地移動演出。因為海筆子對於「公權」的反抗和批判，所以不論在何種艱難的情況下，都不願接受國家級政府單位的贊助或支持，因此每次到了公演的時候，雖然拚了命的找場地，往往最後所能夠選擇的場地還是相當有限。因此這樣的向外有了兩個原因，一個是對於社會邊緣的靠近，一個是因為海筆子的經濟狀況而沒有太多場地的選擇。但海筆子這樣經濟上的困境，也是他們貫徹素人理念、極端演出方式、拒絕國家補助的結果。

帳篷的向下的意識是它美學的一部分，帳篷劇團意圖翻轉既有的資源分配，在最貧瘠的地方發掘能量，這是海筆子所欲反轉的。海筆子希望藉著演出「創造一個可以接納貧乏的領土」（製作會議 a，2010）。像今年一月的《蝕月譚》在製作理念上源自去年（2010）富士康跳樓事件，櫻井大造希望藉著這個劇「『發現』、『發明』我們所不熟悉的東西」（製作會議 a，2010），經由這個戲劇而承認自身的貧乏，在克服貧乏的過程中產生力量，然後再將這樣的力量回歸到自身。

我們可以從過去的演出經驗，回顧海筆子對於「反轉貧瘠」或是「反轉權力關係」的理念實踐。其中有兩個場次最為比較特別的，分別是在樂生療養院和國家戲劇院的演出。

樂生療養院是黃蝶南天舞蹈團每次演出的地方，海筆子也曾在樂生療養院公演過。同時是海筆子的團員，亦為黃蝶南天舞蹈團團長的秦 Kanoko 曾數度被國際團體邀請參與演出。秦 Kanoko 有一次說到法國曾經邀請她到法國演出「對方說：『你這麼棒的演出，應該到世界的中心來表演！』我對他們說，『樂生就是世界的中心，如果你們要看我的表演，就到樂生來。』」（慶功宴 a，2010）。對海筆子或黃蝶南天舞蹈團來講，移動的目的並不只是一味的往外圍移動，而是藉由這個向下、向外的行動，激發出貧瘠之處的力量。在國家戲劇院的演出也有類似

的狀況。在國家戲劇院的演出，原本被兩廳院熱烈地歡迎，期待在戲劇院有一個「正統的日本戲劇演出」。那次演出的劇本《野草天堂》本來已經在樂生療養院演出過一次，後來才搬去戲劇院實驗劇場演出。樂生療養院所收容的漢生病人當初是被當作社會的棄物一般，被集中到樂生療養院等死，而國家戲劇院不但位於台灣行政的中心，同時也代表了政治正確的藝術和高級的藝文消費。於是櫻井大造決定「欺騙國家戲劇院」（演講，2011），而挾著正統日本戲劇的名目，將樂生的演出搬到國家戲劇院去。當天他將樂生的阿公阿媽請到劇院，並將過逝的樂生院民遺照佈置在四週。許多人一踏進戲劇院就嚇到了。對櫻井大造來說，它正是行動反轉邊陲與中心的行動。

兩個截然不同的演出地點，背後卻有著相同的意識。平常在邊陲之地的演出，是拉起邊陲地的重要性。也就是反轉邊陲跟核心，將核心的人拉到邊陲來，讓習以為常的市民，遠行到不了解的偏僻之處、離開他們習慣的區域。而在戲劇院的演出則是，將本來邊緣的人拉到國家的中心，擺在演出的中心，去打破及騷擾高級藝文消費者對於表演的高級想像。這個不斷反轉、挑弄的行動，除了重複宣示之外，亦藉著帳篷不斷的移動、往更泥濘、更辛苦之處移動，重覆提醒自己和參與者，有關離開安逸的極限戲劇表演。

二、一切都是暫時的

有關貧窮、邊陲和對貧乏的克服，也展現在每次海筆子的公演及製作過程內。海筆子拒絕成為優勢的藝文工作者，不但拒絕國家政府單位的協助，也拒絕來自政商界的大筆捐款。唯一不拒絕的是來自四面八方受到帳篷和泥土吸引，甘願成為勞動者的人們。這個貧窮的狀況，逼迫海筆子永遠是邊緣的，成為被現實擠壓的第一線。

因為不斷流動，每次的公演的空間都是從頭來過、重新搭建。每一次，劇團都在千辛萬苦找到的演出地挖土、搭台，公演完之後，一樣以人力將場地復原、拆台。每一次的演出都是一個從無到有，又從有到無的過程。這是移動必然會經歷的過程，我們要不斷適應一個新的地方，然後在適應了之後又必須離開。一切都是暫時的，但不只是為了五天的公演，而是不斷不斷地在自己的極限處打開可能性。

帳篷的移動意謂著居無定所的暫時性，強化「沒有所謂的恆久」的意象。今年（2011年）的演出《蝕月譚》，在演出的最後會將所有的布景、可以拆掉的裝置都拆掉。終幕演員在台中唱著哀歌，工作人員在不斷退掉的布幕後無處可藏。緩緩打開的帳篷，也緩緩讓空地週邊的公寓露出來，公車從旁邊的馬路開過，橫過本來有舞台的方向。這樣基進的「暫時性」逼迫人們思考自己的存在，整個帳篷劇場就是一個身心的巨大勞動場。除了重拾手工勞動的價值外，對於心理的衝擊也不斷在發生。最近三次的公演地，離市中心都要大約一個小時的車程。團員

在前往帳篷的路上，也彷彿在準備遠行。在每次前往帳篷的路上，就是開始遠離自己的日常生活，從安穩進入動蕩、從固定進入改變，這都再再挑戰著參與者的心靈強度。

對於移動的暫時性、不穩定性，影響最大的就是海筆子自己。每次一到公演前三個月左右，海筆子內部就會有一股緊張的氣氛—因為演出在即但表演場地卻遲遲無法定案。像最近一次的蝕月譚公演，就在很倉促的情況之下決定接受忠泰建設提供的無償空地。每次海筆子要公演的時候，這種對於演出場地的焦慮就會明顯地出現在會議、信件和大家的神色上。在都市中找一塊土地不是一件容易的事，而海筆子拒絕威權團體的幫助，也使公演場地更難尋覓。這次公演，接受有名的建設公司提供的無償土地使用，也在海筆子內部、外部引起了討論。這是海筆子每次都會碰到的處境，也就是在現實社會中與劇團理念間，不斷奮力拉扯產生的過程。看起來每次演出最後都化險為夷，而這也是帳篷劇團重要的核心思想之一，就是不管怎麼樣，劇一定要演！不管準備到哪裡，隨時都要有馬上就走出去演出的打算。如同帳篷的暫時性和不穩定性，帳篷就是一個「明天就要表演了，今天就來綵排的事。我們永遠不要期待會一切準備好。沒有準備好就沒有準備好，帳篷劇就是一個隨時都在可以表演的備戰狀態的」（2010.12.12 製作會議）。因為這不是一般的「演戲」，我們是展現我們的詮釋和生命，沒有「準備好」的一天，也因此隨時都可以演出。同樣的，每次的演出地點性質都不太一樣，但劇團就在那些有限的、泥濘的土地上進行公演。這些接踵而至而且不會間斷的難題，維持了海筆子在極限與邊緣的戰鬥意志。

觀眾月光針對海筆子的移動性，有一個很特別的感受。他認為在現在的社會中，人們對於居住有一種焦慮。台北市房價過高，已蟬聯多年十大民怨之首，對於買不起房子、找不到一個屬於自己的安全住所的焦慮，幾乎是許多台北年輕人心底共同的隱憂。但海筆子那樣不斷移動的行動，卻安撫了他心中的焦躁。他不斷在談及海筆子的空間經驗時，一直強調「土地」的重要性。他形容那像是「有一種隱隱的威脅，這塊地方我可以住多久？如果我很窮呢？這塊地是我買來的，所以如果有一天我很窮就也有可能被別人買走。...而海筆子這樣[跋山涉水、移動找土地]的行動像是宣告，永遠都有一塊那樣的地方，可以被找到、可以容身。而且不是只是想像，而是真的實現了。...這樣的移動不斷的建立跟社會的關係，然後永遠都還有機會。它的模式永遠都不一樣，它的地點本身就是一種創造，在現實中創造了一個被允許的空間」。海筆子的移動性在這邊出現了一個很神奇的轉折，就是藉著看似毫無保障的「移動」跟「暫居」，反而成爲另一種保障。社會看起來是穩定的，而海筆子看起來是不穩定的；但繼續往下挖掘，卻發現許多人在社會中卻有一種不安定的緊張感，而海筆子創造了一股希望。

這個緊張源自與社會關連的不穩定。社會看起來穩定的形象來自它的巨大，以及提供一種均質的想像。現代公民社會最重要的概念之一，就是產生一種有關均質人的概念。在公民社會中假設所有的人都是均質的、普一的。一個看似緊密

完整的社會機器，使的不同事件發生的機會消失了。民主或市場成爲社會發展最重要的標的，在這個目標之下，所有的異議都將噤聲。同時，個體的獨特性也在均質化下被抹除。然而，「市場」或是「人民」都是一個空泛的形容詞，對於活生生在生活的人們來說，每天的生活才是真實的。在口號與論述中被抽象化、量化的現實，卻顯得很遙遠。與某些哲學觀點下的區分方式—真實是客觀本相，而現實是呈現在我們內心的實相—有點不同。現前的現實看起來是客觀的，但所謂的「客觀」是一個陷阱，因爲與我們每天不斷接觸的東西，當觸及到我們的那一刻起，它就不是一個外於我們之物，而與我的生命有所牽連。因此現實是沒有意義的，政府宣揚的社會安定，都只是像電視節目一樣的展演而已。我們每天的生活才是真實的，那才是與我們每個一個體真正有關的事情。因爲不能度量的事情佔了生活的絕大多數。

大造比喻現代社會無從選擇的狀況，像是：「你看到販賣機有賣三種產品，你覺得你有選擇，其實你沒有，因為你無從選擇地只能從這三種去選。」這個無從選擇才是我們的真實。因此當我們的現實與真實斷開，我們也離我們所處的社會越來越遠。社會唱著一個與我們的處境截然不同的曲子，而人們的生活卻不像廣告說的那樣越來越好。在訪談中，不論是導演或工作人員，甚至是觀眾，都常常提到海筆子提供一個「創造」或是「想像力」的空間。海筆子的創造性能創造一個不同於既有社會連結的路徑，以此我們獲得另一個與原本不同的社會關係，有了一個新的方式與社會連結。因此，海筆子看起來最不穩定、令人不安的存在方式，反而創造了相反的認知效果。

海筆子用「暫時性」面對生活中的困難與缺乏。現代公民社會強調的秩序、民主、市場，宣揚著「邁向穩定生活」的保障，但事實卻是大部分的人卻在生活中感覺緊迫、被擠壓、充滿對未來的不確定性。這些問題都像是我們「個人的」，因爲每天在報導上、在數字上、在遠大的施政綱要上，我們看起來都是越來越穩定，生活越來越好。所以我們人民相信，這些問題應該都是我們個人自己想辦法解決，不管是加更多的班或是念更高的學位。而海筆子卻反而大方地承認自己的貧瘠，在蝕月譚的製作會議上，櫻井大造說：「帳篷的態度是，創造一個可以接納貧乏的領土，請這樣看待帳篷。」而在這個貧乏之上，我們藉由對於貧乏、困頓的承認，來克服它進而產生力量，在這之中就有可能發現（發明）新的勞動和表現。

暫時性不僅使「存在」擁有一個基進的形式，同時也使帳篷永遠不會被固定下來。不被固定，使得事物永遠擁有其他可能性，這點在帳篷中不斷被提醒。而同時也使「帳篷」這個無法完全定義之物，保持在現實與虛幻之間。

第二節 帳篷內的音樂聲（帳篷劇場的空間形式）

然後你就覺得說，這是天羅地網耶，好像進入了一個好像不知道什麼東西耶...[惡之華]那個時候秦Kanoko，她就走出去了。（傻笑）然後就，不對吧？後面也是舞台嗎？我覺得後面應該不是舞台啊？...她走出去，就後面應該不是舞台，後面應該是他們換衣服的地方。結果沒有，後面整個是黑的，然後一個人都沒有，她就一直往前走。就覺得後面也是她的舞台，她走多遠，舞台就到多遠。（慘笑）很傻眼耶。然後你突然就不太確定散場之後我走出去外面到底是哪裡。這種感覺很恐怖。（觀眾訪談，月光，2011）

在2009年和2010年的交界，幾乎與海筆子同一班人，就在樂生靈骨塔旁邊舉辦舞蹈團體——黃蝶南天舞蹈團的公演。名為「惡之華」的製作，在演出末了，頂上的帆布被拉開，後方以傳統中祭拜亡者時紙紮牌樓做為背景及出入口的「舞台末端」，就在觀眾面前被火燒毀。主要的演員秦 Kanoko穿過本來牌樓的位置，往樂生靈骨塔旁的後山，頭也不回的走去。後山沒有裝設路燈，秦 Kanoko全身塗白，在黑暗中顯得相當顯眼。隨著火燒布景的餘燼漸弱，秦 Kanoko的身影變得模糊。像是成為黑暗的後山中，一縷飄渺難以辨認的孤魂。

這個簡短的觀戲經驗，帶出帳篷劇場最重要的兩個空間形式特質。其一，是帳篷劇場彷彿沒有邊界的演出空間。如觀眾月光所說，「[帳篷]後面也是她的舞台，她走多遠，舞台就到多遠」。其二，是帳篷空間與外部的通透特性。帳篷內的表演世界，與外部世界只隔了薄薄一層帆布，不論是外界的聲音，或內部的音樂，都很容易彼此影響。同時它的空間亦成立於一個如此脆弱的物質上。

一、走多遠，舞台就有多遠

（一）多重功能的帳篷空間

帳篷的空間很單純，致使空間的分配使用反而變得複雜。帳篷的具體空間，大多只會區分為帳篷內與外，幾乎沒有一般劇場的各種空間劃分。以演出時為例，帳篷劇場頂多依照進入帳篷的動線方向，在靠進入口的地方標誌為「前台」，處理售票或販賣一些劇團自己的出版品，而沒有一般劇場的過渡空間——一如我們習慣在任何藝文演出開演前滯留的大廳。觀眾聚集在帳篷小小的入口外，沒有排隊的空間，好像也不需要排隊。除了還不能進入的帳篷透露出一種神秘感之外，觀眾、演員、工作人員正四處走動，許多使用空間都混在一起。週邊的道路上、廁所、帳篷的週圍，常看見頂著濃妝、穿著怪奇服飾的演員，正形色匆匆的趕著去做什麼，或搶救發電機、燈具等等。如果再走得遠一點，可以看見在黑暗

中，工作人員散落在帳篷後方，趕工一些難以理解的道具。

而帳篷內的空間，好像可以依照舞台裝設和觀眾座椅，被劃分為「原則上」的觀眾席和舞台區。但事實上演員演出的空間、戲劇上演、演員入場的位子，絕對不只侷限在眼前小小的舞台而已。這個多重複雜的空間特性，在演出前（製造、搭台時）和演出時都存在著。演出前空間的多重功能，除了因為帳篷本身的空間很有限之外，也是因為小劇場「非用之用」的理念在影響著帳篷劇場的空間形式與使用。而演出時複雜的空間關係，則除了因為帳篷空間的有限外，還因為帳篷劇場特殊的戲劇理念。帳篷戲劇意欲模糊現實與虛幻的分野，並創造一種親密而且直接的美學震撼，因此帳篷劇場憑依著帳篷的空間特質，發展出一套與帳篷空間相應而生的戲劇表達方式。

演出前，帳篷身兼生活空間、製作勞動場、排演場、會議室等等，空間的使用功能不只多元，而且常常是重疊的。如果我們暫時先將「帳篷」這個名詞放寬到指稱為了帳篷劇公演所使用到的空間，而非僅指有帆布、木結構的球體內，那我們會得到一個更大得多的範圍。這個範圍的放寬，對於了解帳篷劇團的空間使用，和異托邦的渲染性是有幫助的。

帳篷劇團是一個移動的整體，因此每當它進行定點演出的時候，會有很多除了「演戲」之外的事情需要處理。像是搭台需要擺放公具、材料的地方，一個月的密集勞動需要有公炊廚房提供大家午晚餐、廁所跟簡單的清洗設備、製作道具需要的空間等等。《蝕月譚》的公演，是快要過年的 2011 年一月初。在一天演出的稍早，我跟另一位團員一起在帳篷所在的草皮上製作道具。有些道具在演出中會損傷、或因為想到更好的做法而馬上進行改變。帳篷內已經沒有多餘的空間，大家散布在帳篷週邊的草地上。有人在做道具、有人在嘗試用新的道具排演。時間已經接近傍晚，一月的冷風在毫無遮擋的空地顯得更強。我們兩個人蹲在草地上幫道具塗上夜光漆邊聊天，聊著聊著他說：「別人的後台好溫暖，我們的後台好冷。」我笑說因為別人的後台在室內，我們的後台就是這片草地。他答說：「對啊，我們的後台是除了帳篷之外所有的地方。」語畢我們都露出慧心的一笑。這種粗獷正是帳篷吸引我們的地方。

與一般的劇場空間不同，帳篷因為不在設計完善的室內劇場空間之中，同時又要能夠可移動及單靠手工搭建完成，所以帳篷內的空間往往很有限。帳篷外的空間便常常被挪用作為後台、工廠和舞台的一部分。

對海筆子的成員來說，「帳篷」有兩種意思，一個是被帆布包裹而成的內部空間；另一個是為了公演而工作、活動的地方。隨著帳篷逐步的完成。我們在當中不斷改變生活空間的使用，以配合帳篷的成長。帳篷當中發生的不只是戲劇，也是生活。我們每次移動到一個新的地點，都有一種矛盾的情緒。一方面我們知道一個月之後就要離開，但另一方面則是如同上一節所說的，雖然我們並不企圖長期擁有該地，但我們試圖在那一個月之內佔有那塊土地。而一塊土地除了買賣之外，要怎麼佔有呢？就是在這片土地上發展出我們生活的方式，在這邊生活、

投注我們的意志。在這個過程中，我們改變了土地在買賣上的所屬關係，也藉著當中的活動，將那塊土地的意義在這個佔有期間改變了。因為我們在裡面生活，所以在帳篷的時間成為那個月當中的真實。我們在其中逐步實現自己的意志，而那個本來完全純脆虛幻的意志，還有本來貧瘠的想像力，就在帳篷當中被帶進另一個世界中，並且成為真實的——不論在戲劇上或在現實上都是真實的。

（二）跨出舞台與虛擬

藉由帳篷體現的是比現實更真的「真實」。

就像小說《百年孤寂》的作者馬奎斯，被喻為奇幻寫實文學的代表人物。一個吸血鬼家族的故事之所以會是奇幻「寫實」，因為他是將現實鬆動、荒誕化、虛構化。奇幻寫實文學並不是憑空創造一個故事，而是將現實重新理解、詮釋、重述。因為真實永遠不可得，所以藉著荒誕驚愕的手法，以一種非日常的敘事接近真實。帳篷也是如此。

某些看似怪誕的感受可以跨越觀視者對於戲劇內外的理性區隔，成為他們真實經驗的一部分，最常被提及的就是黃蝶南天舞蹈團和海筆子中偶有的舞蹈演出。在訪談的時候，許多觀眾已經不記得內容，但卻有無法理性說明的鮮明印象。某一位觀眾提及第一次看戲的經驗，場地、內容、名稱都不記得，雞同鴨講了許久才對出原來是 2007 年的製作《變幻 痲殼城》。內容都不記得了，只記得「很奇怪、很可怕」。多少恐怖電影在電影院中使觀眾尖叫連連，但一旦走出電影院碰見刺眼的陽光，觀眾馬上可以區分出身處西門町的自己在河中掙扎的受害者毫不相關。舞蹈驚嚇觀眾的方式不是突如其來的巨響，或後方無聲的幽靈。而是藉著拉扯扭轉到極致的身體動作，怪異的表情，直接喚起觀看者身體感覺的共鳴。這樣的情感傳達，直接越過觀眾席和舞台間難以跨越的鴻溝，強烈的不適感成為說不清、但過了數年仍印象鮮明的「很可怕」。

帳篷逼進真實的方式亦與眾不同，它不直接講述，而是藉著對現實不斷的推擠、革除，而接進所謂的「真實」。這個與客觀現實相呼應的時刻，都重擊著觀看者的認知經驗。參與《蝕月譚》製作時，有一個晚上我購票入場陪家人看戲。演出到最後一幕，主要舞台所有的佈景道具都被撤去，只留下無法移動的結構鋼管直接裸露在觀眾面前。後面可以看到一圈火將帳篷圍起來，煙灰和熱氣瀰漫在帳篷內，全部的演員們面容肅穆地站在舞台上。燈光都關了，火光映在演員臉上，大家一起唱著最後的哀歌。而這一幕的背景，因為所有的佈景都撤掉，所以變成以內湖區的住宅和工地為場景。演員歌未畢，一班公車駛過停在舞台中央不近也不遠的彼方，車裡面的乘客好奇地對著帳篷的方向張望。突然間，現實與虛幻交會了！演出增加了預料之外的觀眾，而我則大受這個場景的驚嚇。劇中的幽靈像是進入我的日常生活中，不會散去。彷彿等會散場之後，那些靈魂跟哀歌會跟著我一起搭捷運回家。從小受「專業觀眾」訓練的我們，反而一時不知道該怎麼區

分什麼是現實、什麼是戲劇。

帳篷空間在演出時候的形式，更是與傳統的劇場空間大不相同。這個差異同時是空間的因素，及戲劇理念的差異所產生的。在空間使用上，帳篷劇場沒有太複雜的空間分割，只有帳篷內外，以及舞台觀眾席的區分。帳篷內是主要演出發生的地點，但週邊其實也不斷在發生充滿戲劇性的展演。從觀眾在帳篷外等待入場的時候，帳篷劇場的展演就已經開始，有的時候甚至更早，從觀眾前來的路上就開始了。

當海筆子的觀眾在帳篷外等候入場的時候，就會查覺到帳篷劇團與眾不同的氛圍。每次公演開始大約半小時之前，海筆子會開始播放樂團 Beirut 的音樂（貝魯特（Beirut）是黎巴嫩（Lebanon）的首都），就算還沒有進場，觀眾也可以知道有事情「正在」發生。帳篷四週常常可以看見工作人員在帳篷內外忙碌的穿梭，或是已經上妝的演員在帳篷週邊忙著不知道功能的後台活。這與一般劇場很不一樣，傳統西方劇場中，工作人員與觀眾不會出現在同一個空間，而演員亦不需要處理表演之外的工作。觀眾看著像從別的世界過來的演員，在他們旁邊拉繩子、栓緊燈光鈕，會搞不清楚演出到底開始了沒？這些人到底是跟自己在同一個世界的人，還是我不小心跑進他們的虛構世界裡？而橫跨 2009 年到 2010 年的舞蹈公演《惡之華》則連前往演出地點的路程都是一個展演。《惡之華》的演出舉辦在樂生療養院內的深處。那是我第一次接觸帳篷，也是第一次進入樂生療養院，其實完全不清楚樂生園區內的路線。從新莊中正路彎進樂生療養院的入口有劇團的工作人員指示，但上山的路卻沒有指引者。我們好幾個互不認識的觀眾走在路燈不足、充滿叉路的樂生院，循著一路上舞團做的「幽冥船」前往不可知的公演現場。一艘艘被迷路的我們稱做幽冥船的，是中間點著蠟燭的紙船。隔一段路就放一艘，像是引導我們進入冥界。帳篷劇團對於帳篷外部的處理，透露出他們對於「表演」的態度並不是創造一個戲碼而已，而是創造另一個與我們交會的世界。「靈骨塔」和「幽冥船」構成一個強烈的意象，觀眾在演出前，其實就已經進入劇團/舞團所創造的世界了。

鍾明德在他的著作中（1999）指出 Schechner 對環境劇場的觀察，「Schechner 認為在亞洲、大洋洲和非洲大部份地區的劇場都是環境劇場的(envirnmental)...這種說法又將「環境劇場」視為一種抽象、普遍的劇場理論/模型，可以在世界各地的戲劇傳統、儀式、公共事件或政治抗爭中出現或被觀察出來」（p.163）。這個說法，暗示了東方（非西方的、非第一世界的）劇場在受西方劇場訓練長大的觀察者視線下，呈現一種與西方劇場截然不同的戲劇形態。東方戲劇主要承載了對生活、政治、文化豐沛的能量和投射，並且廣納豐富的劇場元素，東方「順勢而生」的哲學觀點亦創造有別於西方傳統的劇場控制觀念。就像許多受西方視觀思維影響的觀眾，會認為帳篷劇場非常地「不專業」，但事實上像海筆子這樣的劇場，卻是在展現東方思考及素人劇場的另一種劇場專業。好比海筆子的演出目標並非「演得像」，而是讓戲劇內容成為自己的一部份，然後以個人的生命力將

之展示。劇場則是演者、觀者生命交會的現場。

此外，長久以來我們習慣了西方的敘事方法，認為起、承、轉、合是說故事唯一的方法，但東方的觀點卻不一樣。海筆子打破線性時間的敘事方法，也打破對於演出開始和結束的意義。起和始都是演出的一部分，而表演的目的不是提供一個生活之外的娛樂，而是創造一個生活之內的特異空間。這和帳篷劇團反西方黑盒子劇場的空間使用有關，他們揚棄對演出空間的精細分工、與觀眾疏離的鏡框式舞台；帳篷戲劇演出的目的不是為了「說一個故事」，而是創造一個帶進幽靈的場域。所以對於帳篷劇的分析，不能只對劇本進行文本分析，因為帳篷劇場說故事的不是劇本，而是當下由全部元素所形成的「場」。而空間是「場」得以發生、被辨識的地方，震盪的意志跟抽象的元素藉著落在空間中的方法，創造海筆子口中所說的「想像力的避難所」。除了帳篷內正在發生的演出，外面的天氣、天色、噪音、光線，都成為戲劇的一部份。而被捲入場中的不只是被認定為演員的那些人。在《蝕月譚》的劇末，當所有的布幕被撤下後，本來躲在後來幫忙拉佈景、推送大型道具的工作人員變得無處可躲，而變成演出的一員。他們跟著演員一起肅穆地站著，穿著普通人的衣服、沾滿泥巴的雨鞋，唱著哀歌。到底誰是演員、何者是真、何者是假則難以區分。好比一次演出，演員拿著酒瓶和杯子，硬要一名觀眾和她對飲。原以為是白開水的真正清酒下肚，被邀請的觀眾熱辣辣的胃、旁邊觀眾心中各種好奇疑問的聲音，將觀眾也拉進帳篷戲劇創造的「場」裡。本來舞台與觀眾席、虛擬與真實之間看似不可穿越的區隔，突然就在這個突然的行動之下消失了。

帳篷所創造出的「場」是一個讓眾人意志得以被展現、競逐的空間，像是現實空間中另一個異次元。它不只存在，而且存在的範圍超出本來我們的想像、捲入的範圍更大。當劇團無所不用其極地挖地、爬高時，這個異次元更完整地將所有人包覆在其中。演員打破與觀眾之間的距離，將人們也拉進那個異世界，而不僅是一種事不關他人的展演。當「場」的意志被所有參與者一起發動時，我們發現我們走的多遠，舞台就有多遠，手指一比，所指之處都拉出另一個時空。帳篷特異的空間形式，解除了物理上具體的疆界。帳篷創造的異次元有多大，端看眾人意志能達到的最遠的距離，才是這個幻想世界的邊界。

二、脆弱的帳篷

（一）帳篷空間的特殊質感

除了在演出時帳篷內的空間配置外，帳篷還有一些比較少被直接觀察到的空間特色。帳篷獨特的空間質感來自兩個方面，一個是因為帆布隔絕性較差，所以造成的低阻隔性；另一個是由於手工搭建而有的質樸性。

帳篷建築最主要的搭建材料是木構架結構，然後覆上帆布。木構架提供帳篷

唯一的支持結構，其他一般建築物被期待的功能，像是基本的防風、防雨、創造隔絕性等等，都由包覆的帆布提供。但普通建築物的隔音、密閉、遮光、安全等功能，帳篷則幾乎無法達成。因為帆布有限的阻隔性，也造成帳篷劇場一些特色。像是因為對光線的阻隔性較弱，所以帳篷劇只能在晚上演出；而因為帳篷的移動需求以及手工的搭建方式，使帳篷劇場空間顯得簡陋、質樸。

帳篷劇團其實不一定要使用帆布搭建——雖然正是因為其帆布搭蓋的外殼，才被稱為「帳篷」戲劇——但就像很多帳篷戲劇的偶然元素到後來產生了重要的意義，其實一開始會使用帆布搭建只是因為它的方便性，而帳篷也恰巧滿足了這支特別戲劇次文類的需求。所以帆布外殼並不是一個不能被撼動的東西。在過去幾年海筆子的內部討論中也出現過幾次對「帳篷」的反思，但帳篷所提供的不在既有劇場建築中演出、空間創造、某種程度的隔絕性……等等，仍傳達了劇團重要的價值觀。同時它還有持續不斷改變的可能性，以及不被僵化的形式。

在過去幾次的演出中，帳篷都展現它不一樣的角色。海筆子的帳篷在水泥地和草地上都可以搭建，並且可以依照演出不同的需要，提供多個出入口、安置懸吊裝置的地方。同時，不同形式的帳篷也在不同的演出中扮演不同的角色。以最近的兩次製作《蝕日譚》和《蝕月譚》為例，都出現了木構架的圓頂帳篷和鋼管結構的方形帳篷。在《蝕日譚》中，圓頂帳篷是演出主要發生的空間，相接合的方形帳篷，則是觀眾席；而在《蝕月譚》中，主要的演出空間和觀眾席都在方形帳篷中，圓頂帳篷並沒有在演出中被「直接使用」到，但觀眾需要穿過圓頂帳篷，再走過兩個帳篷之間的水溝，才能進入演出空間。這個設計很特別，圓頂帳篷展現的不是表演的場域，而是讓觀眾在行經時能感受到帳篷劇團的勞動和空間質地。

《蝕月譚》的圓頂帳篷其實是海筆子在展現「勞動」方面一個很特別的嘗試。觀眾入場穿過的圓頂帳篷被定義為一個「展現勞動的帳篷」，除了入口兩邊的售票處，和販賣海筆子自己的出版品以及接受贊助外，圓頂帳篷內部沒有經過特殊的裝飾或佈景。通道的兩旁就是這次演員化妝的地方，另一側則擺放木工用具、和道具或零件。平常製作道具或鋸木材的粉屑、足跡、泥巴，都因為過去一個月的使用，而留下清晰的痕跡。另一個角落，放了工作人員的行李。木板上一樣佈滿泥巴，看得出來雖然使用者意圖保留一塊「較乾淨」的區域，但是在帳篷中的勞動卻還是和泥巴汗水分不開。堆放的簡單睡袋和生活用品，讓即使是第一次來的觀眾，也能輕易辨認出這個空間做為勞動和生活的痕跡。

櫻井大造曾經表示過「勞動在本質上是不可能被展現的」，勞動的本質無法被捕捉，如果硬要將它「表現」出來，那又變成一種矯情。《蝕月譚》處理有關勞動剝削的議題，它不直接呈現勞動，而是用劇團空間的勞動印記去回應戲劇中的勞動議題，並藉此直接喚起觀眾對於「勞動」的記憶。這是帳篷戲劇中很重要的表現哲學，就是經由戲劇「喚起」參與者的身體經驗，而與之共鳴，而不只是「表演」。所以帳篷戲劇提供的不是一個休閒，也不是一個毫不相干的想像故事，

而是一個與觀戲者生命經驗互相震動的可能性。因此，許多人爭論的「帳篷戲劇內容是否重要？」的問題，在前面這個觀點之下，其實是一個不存在的虛問題。因為帳篷戲劇的「內容」不應該以過去傳統戲劇研究的劇本分析為限，而是包含在戲劇演出的整體中。即便是戲劇故事中的情節，也不能單純看其故事內容，而應進一步檢視該製作藉展演所回應的社會現實。

除此之外，帳篷空間所提供的效應又不僅止於此。文建會主編的台灣大百科裡，針對林子竝所提出的帳篷劇場空間特色總結了三點，分別是邊緣性、親密空間、非再現的空間與身體性的語言。而在後面兩點，撰者是這樣說的：

『親密空間』—在帳篷內的演員觀眾處於封閉的近距離，迫使觀眾對於舞台上鎖發生的一切投注最大的『合作意願』，使得想像力隨著虛構的事見機發誓放，進入情境當中...『非再現的空間與身體性的語言』—帳篷內外僅隔著一層薄薄的帆布，城市的燈光、聲音無法一一阻斷，演員除了不能受外界的影響，也必須釋放身體的能量與外在因素抵抗，才能吸引觀眾的注意力。（陸昕慈，N/A）

這段敘述引介出帳篷空間的另一個關鍵元素，也就是帳篷構造的「脆弱性」。與陸昕慈的分析觀點不同，我認為她所說的「親密空間」和「非在現的空間與身體性的語言」並不是帳篷空間的特色「本身」，而是帳篷空間特色所促成的「結果」。創造這兩個特色的空間元素，就是前面所述的空間形式與帳篷的脆弱性。

帳篷的脆弱性是一種偶然，但也是一個刻意為之的結果。有一個演員在訪談的時候，問起帳篷的表演空間所想到的第一個反應是：「聲音要超大的，因為外面的聲音會進來，我們又沒有麥克風。我第一次演完，喉嚨差點燒聲。」這在其他的演員訪談中也有發生類似的反應。對於初次進入帳篷劇場的演員來說，帳篷的脆弱性是帳篷的很主要的一個特色。演員可能會覺得「新奇」、「不一樣」，像說什麼有趣的東西一樣津津有味，但也會認真的思考之後表示，因為這樣容易被影響的特性，所以「演出的時候就要更有力量」才能蓋過外部的干擾。同時帳篷的「脆弱性」有其發展上的脈絡。因為最初帳篷戲劇誕生的場域，在安保鬥爭下開始發展的分支並不是以戲劇的藝術服務作為帳篷戲劇最主要的目的——甚至到現在的台灣海筆子也不是。那個脈絡下得帳篷是為了解世駭俗、為了解擾社會，同時在公共場所快速地佔地為王，並且與既有社會體制進行對抗。因此創造一個「完全」隔絕餘外的演出空間，並不符合革命背景下的帳篷企圖。帳篷刻意保持了自身的脆弱性，時時提醒自己有關抵抗跟被壓迫者的位置，並藉此保持帳篷需要充滿能量的演出的「不得不」。

（二）脆弱性

除此之外，脆弱性也保留了帳篷的模糊地帶，使得劇場空間的可能性被保留下來。在這樣的討論中，不斷縈繞不去的是大造所強調的「想像力的避難所」。在訪談海筆子的年輕演員時，演員雅慧大力地強調帳篷脆弱性的重要。

作者：你覺得現在帳篷空間是目前最好的選擇，這有什麼原因嗎？

雅慧：它...我覺得帳篷是用帆布搭的啊，所以它有一個脆弱性。它的脆弱性很重要，要有脆弱性才能塑造其中的人格或精神所在啊。如果是用木頭蓋，就堅固了啊！因為堅固就安定了，安定就不有趣了啊。帳篷因為不安定性增加，這樣才比較好玩。就像我們進帳篷會有一種感覺，一下雨、刮風，我們就要跑來跑去的。

作者：所謂的有趣是什麼？

雅慧：就是裡面還有可以探索的空間，不有趣就是已經死了，到此為止了。（如果你馬上就講清楚，就死了）要是可以再加一些模糊的東西，就有趣了起來。所有可以被活化的東西就是有趣的。

作者：那帳篷劇場的形式還有別的優點嗎？

雅慧：其實...只有這一點而已。

雅慧提到脆弱性的時候眼睛炯炯有神，像是說到了什麼特別重要的事情，並且認為帳篷形式唯一的優點就是脆弱性。確實，脆弱性是帳篷空間形式很重要的一個特色，不過脆弱性亦有幾個不同方面的意義。我認為帳篷的脆弱性同時能夠「激發高能量」、「塑造精神人格」、「創造平等性」以及「維持可能性」。

如本節稍早提過的，帳篷因為它的脆弱特質，有著高涉入的特性。因此在其中的演員跟觀眾，都需要更投入於演出當中。演員需要更用力、大聲的演出，才能讓所有的觀眾都聽的到他的聲音。抵抗演出現場外面的干擾，與帳篷抵抗現實社會的意識合一。演員抵抗著帳篷外的聲音，同時也抵抗著他生活中來自生活的種種壓力，激發了演出的高能量。生活空間對我們人類來說意味著存在的保證，我們需要土地、空間來確認自己的存在。因此，空間的暫時性和脆弱性，都直接挑戰帳篷內的人對於自身存有的慣常的認知方法。

當可依憑的物質變得不穩定時，我們只能選擇「更用力地抓緊它」或是「轉而依靠別的東西」。我認為帳篷選擇了後者，而且更極端地將依靠的對象轉移到自己的身體和精神上。此舉強化了帳篷人對於自我身體的使役，使身體與空間自我更緊密的相連——這將在下一節更仔細的討論——並幫助批判精神的更新與塑造。

帳篷劇團的「精神塑造」，一方面強調帳篷本身的革命意志，對於現代社會意識形態的不斷反思以回應「不役於物」的精神；同時也更專注於帳篷所型塑出的異類空間。除了精神上的意識之外，帳篷強調的另一個重點則是「新公共性」，這個「公共性」，同時也意味著新的「集體性」。雅慧在訪談的時候，提到因為帳篷的脆弱，因而大家一同共享的平等關係。她說：「因為帳篷是開放的，所以觀眾跟演員都共享了一種脆弱性。不像有一些小劇場，會把整個演出 hold 很緊，帳篷不會。所以我覺得這就是帳篷的平等啊，大造說的帳篷的平等就是這個啊。我們在一個平等的位子，下雨或是吹風都一起。」很奇妙的，在她的觀點中，帳篷非專業的、低控制的演出環境，反而成為拉進演觀人之間的親密感，並創造一種平等性。這顛覆了本來戲劇演出時，由演員到觀眾單方向的意念傳遞，帳篷所創造的空間是一個互動可供事件發生的場。

藉由帳篷空間的脆弱性，帳篷內的人們被迫處於同一個**處境**中，這個處境同時有著不安穩、暫時、危險的感受，使得其中的工作人員與觀眾都要更直接地進入當下的信念中——除非投以更大的意志，否則就難以進入帳篷的敘事。也在這個自願被推擠的狀況下，因為**共享的脆弱性**，**逼迫全員一起成為一個集體**，並**進入帳篷所創造的異類空間中**。

如果以一般建築的眼光來審視帳篷，帳篷真的是非常脆弱，容易受創、易受影想的，但在這樣的脈絡下，脆弱性卻成為帳篷不可或缺的特色與優點。一如帳篷的許多元素已經無法確實區分一些看似偶然的特性——好比夜半黑暗中演出時的恍然魑魎、克難空間中創造的親密性等等——是否是帳篷行動哲學實踐下的必然結果。離開了這個脆弱的邊界，帆布隔開的到底是什麼？一打開我們就面對真實世界了嗎？還是我們發現，打開後，外面也不是真實？這個難以回答的問題，就是帳篷最深沉的提問。

第三節 手搭的木桁架：帳篷劇場的空間建立

帳篷劇團空間元素的第三個特點——但絕對不是最不重要的——就是整體空間的自立搭建。

每一次的帳篷劇公演，同時意味著非常沉重的勞動工作。隨這不同的劇碼，細部的舞台道具都不太一樣，但大的結構都一樣。一個高六公尺、直徑十二公尺的半圓型球體，用 120 公分長的木條，以一個又一個的三角形拼接而成。所有的木條跟螺絲都是成員爬上鷹架親手栓緊的。當然，高達四層的鷹架也是由團員組裝，每次的挪動都需要滿滿的人圍在四週一起推動，好讓人可以爬上去在對的地方裝上木條。很少有人可以從頭到尾待在鷹架上，因為不斷上下鷹架，溼滑的泥

巴使得上梯的人得花更大的力量往上爬，因此往往上去個十次，就會覺得手痠，爲了安全的問題得換其他人上去。圓頂帳篷旁邊有時會有另一個屋型帳篷，是由鋼管搭建而成，一樣是人力在高空中危險工作建起。地面鋪的木棧板是大家想盡辦法從回收場、認識的友人處討來的，到不得不的時候才會向材料行叫貨。鋪在地面的木棧板要從貨車上移下來，並且不斷重新排列，以人工的方式一個一個上釘。每一塊木棧板重達二十多公斤，剛開始大家都努力一人拿一塊進帳篷，很快的就沒力了，變成兩個人搬一塊。像這樣危險又粗重的勞動工作，到了拆台的時候又要倒過來重新進行一次。

帳篷劇團另一個很重要的「參與」經驗，就是劇場的搭建。這個經驗創造了一個有別於一般劇場的「場」。不論是實際參與工作的工作人員，或是沒有一同勞動的觀眾，都因爲劇場空間的搭建過程，而體驗到「場」永久的改變。這是帳篷劇場和一般劇場不同之處，也是現代社會空間鮮少能夠被經驗到的過程。藉著自立搭建，參與者不只參與創造，也真正掌握劇場空間，並讓帳篷戲劇的敘事超越文字的表達。

一、主體與公共性

(一) 勞動，而後存在

我會加入海筆子，就是受到帳篷勞動工作的吸引。第一次看完黃蝶南天舞蹈團的表演，似懂非懂卻有許多情緒和激動，響應劇團對「拆台志工」的招募，就這樣開始成爲海筆子的一份子。因爲我過去對戲劇表演沒有任何經驗，所以當我知道海筆子有招募拆台的志工時，心裡相當開心。一方面是我找到了一個加入海筆子的方法；另一方面「身體勞動」這個概念對我這樣一直都在書桌前的學生，有一個模糊但踏實的吸引力。所以我參加海筆子之後的第一份工作，就是到樂生療養院協助拆台。那也是第一次見到劇場空間就這樣慢慢消失，化成數不盡的零件、管材，被幾輛卡車載走。有一種「啊，原來昨天看到的跟真的一樣的舞台，就這樣就沒了啊？」心裡有點失落，但也有點興奮。失落的是，一直以爲很具體、很實在的空間，原來不過是那麼不堪一擊的東西；興奮的則是，原來像我這樣這麼不專業、沒有什麼了不起的力氣的身體，也可以創造出些什麼啊！

「創造空間」是許多人對帳篷搭建共有的感覺，一個在日常生活中罕有的經驗。有別於野台戲的搭「台」，帳篷戲搭建的是一個真實的、有範圍、有內外包被的空間。海筆子帳篷的拆和搭，基本上都可以在一天到兩天之內完成。常常可以聽到雅紅在搭台或拆台的前幾天會一直跟大家強調，想看帳篷「從無到有」、「從有到無」就一定要準時到場，因爲這是每次的帳篷最難得的一刻。其實不只是空間搭建，整個帳篷劇，還有和海筆子有緊密關係的舞蹈團，強調的都是「和自己的身體工作」這件事。相對於理性的、動腦的日常生活，經由勞動讓人「發現」

自己的身體。因為勞動而進入「原本我的存在的這個世界的理性邏輯之外，才可以懂的一個世界」（雅紅訪談），體驗到奠基於身體物質性的能量，一種有別於以理性邏輯思考的世界、強調主觀感受和細微的身體感受，以及擁有創造新事物的能力。

雖然絕大多數的活動都會涉及創造和勞動，但帳篷空間建立的勞動又有些許不同。一方面，毋庸置疑地，空間是任何「劇場」必要的條件。不論是哪一種劇場，就算是環境劇場中的戶外劇場或是極簡到極致的貧窮劇場，都沒有辦法發生在「虛無之處」（noplacе）。這看起來有點像是詭辯，但實則是在指出空間現場是劇場無法迴避的元素。在許多專業劇場中，空間與表演專業分開，因此「專業」的演員不需要注意空間當中發生什麼事——除了舞台中的想像空間和走位、上下場關係等等——演員的首要任務是完成演出，專業的演員在燈光出問題、音樂卡住，甚至現場發生暴動的時候仍能完成原定的表演。如同電影《霸王別姬》中程蝶衣縱使在滿場噓聲、斷電下，仍完成不為所動完成演出後獲得的滿堂喝彩。但這些事情在帳篷劇場中卻不一樣。帳篷劇演員在表演中所展現的身體性與他們在空間中的經驗密不可分，他們需要很清楚帳篷空間的每一吋、發生什麼事、怎麼處理。**帳篷空間就是他們存在的世界**，創造空間的同時也在逐漸離開原本的現實世界。空間的勞動也是素人的專業，藉由展現他們和帳篷的親密關係——不論是他們影響空間或是空間影響他們——將觀眾包覆進來。劇團對帳篷空間的建立、規劃一方面展現劇團「把想像力實現的能力」（月光訪談），同時也反應這個團體所「能擁有的適切的大小」。也就是說，帳篷空間需要眾人協力搭建，眾人的心意與能力亦展現在帳篷空間的大小、形式等細節上。這是直接可以被觀眾直接感受到，並藉由舞台演出劇本以外所傳達。帳篷的形式、大小、樣式等等，取決於劇團參與者們的狀態；如果參與者如實地以自己的能力去創造這個空間，則那個空間就會是劇團當下應有的、恰好的樣子。能夠手工完成搭建的空間大小，其所能容納的人數，也會是劇團的感染力能夠影響的團體大小。參與者與帳篷之間的關係，就像人的精神和身體之間的關係，而勞動是接起倆倆之間的橋梁。

在訪談中，有一些對帳篷勞動工作不同的詮釋，但也都有志一同的表示那是帳篷行動非常重要的部份——帳篷的空間逐漸脫離特定形式的指稱，而趨向成爲一個過程的產物或標誌，特別是勞動工作所指向的「身體/精神」新的連結關係。受訪者中，雅慧是海筆子最年輕的演員，同時也是一個學生。她覺得沈重的勞動工作反而讓她充滿活力和清新的感受。藉著對身體的重度勞動，我們發現自己身體裡的潛能。

自己親手搭台非常非常重要，沒有搭你就不算來帳篷劇，我個人是這樣覺得。因為有一種概念是，你必須要有體力勞動之後，才有思想上的昇華。我自己的體驗也是這個樣子……我在猜是不是因為這樣的體力勞動可以幫助你靠近自己。平常我們都是念書人都是坐著念書，沒有什麼在動，但是你參

加這種體力勞動，會有一種你生鏽的身體上油的感覺，你才會覺得原來我的身體可以動、你的身體是活著的，手可以動腳可以跑。（雅慧訪談）

因為帳篷劇強調對自身的省察，因此身體存在的覺察就是首要的任務。很多人在帳篷的勞動工作之後，會有一種驚喜的感受。因為都市人長久的生活當中，大部分的人並不知道自己的身體可以作什麼。就像學生第一次打工時，會發現自己每天浪費掉的時間原來是可以換錢的；而那個不甚熟悉、沒有受過訓練的身體，原來也可以做出這些成果。參與者驚奇於自己身體的潛力，並且因為勞動工作所帶來的身體感受，而察覺到身體與「自我」的關連。一位受訪者回想第一次搭台的經驗，她說她身體的某些地方酸痛了好幾天。在工作中發現勞動原來需要某些姿勢，並且在之後的酸痛中想起辛勤工作時的身體經驗。

經由酸痛、不適和少用的姿勢，參與者的「自我」不再只是理性的腦部活動，同時也是身體經驗的。當身體的勞動結束後，便回到精神的覺察。海筆子對帳篷哲學的思考，建立在真實的身體經驗和社會處境上，是一連串對自身和所處世界的反省。雖然戲劇是一種幻想的表現形式，但如同精神自我的覺知源自身體經驗，帳篷劇所反映出的就是真實的社會。人的存在在身體和精神之中/間，如雅慧所說「你體力的勞動結束了嘛，你就要回到腦袋啊.....基本上，沒有在做體力勞動的時候，應該全部就會回到精神活動」。

這邊所說的精神活動，不只是理性的邏輯思考，而是支撐帳篷最重要的哲學意志—持續的批判反思和對自身行動的思考，這是整個帳篷精神得以更新的動力。更好的來說，所有帳篷劇團行動所發動的行動，最後都是為了那最一開始的意志。以海筆子為例，撐起這個帳篷最核心的理念就是創造一種新的公共性、回應及抵抗現代社會中的價值觀。這些行動企圖藉著帳篷劇場，覓得實現的機會。如果帳篷劇場可以如櫻井大造說的是一個「場」，則搭台的勞動工作就是開啓那個場的「儀式」。對於一個「場」的覺察跟掌握，需要參與者當下深刻的參與，並且藉由真實的行動以具象化行動者的意願。

（二）「場」

「場」是櫻井大造在描述帳篷的時候，常常使用的一個概念，一些受訪的工作人員也會使用這個形容。這個名詞乍聽之下有點抽象、唯心論，但卻包含了帳篷劇團成員對於空間內精神互動的想像。「場」除了強調集體的關係之外，也包括了空間之內的精神內涵。有一位受訪者這樣形容過：

搭台不是不得不...是一定要。因為它創造一個場的開端，你必須要這樣做。而且你是有非常強烈意志要那樣去做，而不是不得不那種被動的。.....除了

實體的空間，就是活動的人所帶出的氣氛跟感覺，那是看不見的場。而且我覺得場是流動的，每個人感覺到的都不一樣，工作人員跟觀眾感覺到的一定不一樣。而且我覺得沒關係，那就是戲劇的功用。就是劇場的效果，每個人都可以發現到他自己的那個場。比如說，大家一起工作。那個舞台沒有搭起來之前，大家一個一個搬東西，當下的一種感覺就是一個場的形成。那個場的感覺就是每個人都想要把這個舞台搭起來的意志，構成了瞬間的那個場。

經由身體的勞動，和一同完成目標的信念，將許多參與者集成一個合一的團體。這在意志的集結方面，可以說是非常重要的關鍵。異托邦的成立，在於參與者的共識，它會影響異托邦所包納的空間和牽涉進的對象，同時藉著參與者具體的行動，而「發動」並「進入」異托邦當中。這樣對異托邦的發動和認定，需要群體共同的認可。

這邊所說的「場」感覺比較類似一種氛圍或是團體「動力」的感受。就像心理學中的團體動力一樣，「場」可以反應團體當下的狀態，並再生產該團體的獨特質地。因此一個「場」不僅象徵著團體的，也同時受到每個參與者的影響。我們可以說，「場」的概念是個體的總和，但又大過單純的諸多個體疊加，團體動力的有趣之處也在這裡。團體所創造的「場」具有推動性和創造性，但純粹是精神意念的創造。而功能相似的異托邦，除了精神意志的維持和傳遞外，則還有真實的物理空間性質。這不僅僅是因為所有事件的發生都必定在「某地」，同時異托邦所創造的「抵抗場域」是可以被傳遞、重述、不斷捲進更多參與者的。

我們可以說，「場」在眾人意志交會的時候，創造出一個獨有於該團體當下的團體動力，是異托邦被發動的精神基礎之一。但和「場」很不一樣的是，異托邦提供的是一個改變的「可能」，也就是一個事件被允許發生的時空。「場」則是事件發生的內容。我們可以說異托邦需要一個物質性的空間，因為任何事件的發生都需要一個地點；但我認為異托邦需要物質空間的原因不僅於此。因為團體動力的塑造是異托邦在精神層面的發動，但異托邦不是只是一個單純的意志或團體意念，而是一個具有多重複雜意涵之物。它有精神面的虛幻性及不受一般規範約束，但也因為它的物質性，能夠與一般世界對抗、直接影響真實生活。

如果我們認同異托邦不能是「個人的」，我們就需要瞭解異托邦的「集體性」如何被創造出來。不是說個人不能擁有自己的異質性(Hetero-)的空間，但如果我們在分析上，是將異托邦當作一個具有社會分析意義的概念，則個人的異托邦也需要論及其公共意義，才有辦法進行討論。換言之，異托邦的溝通跟意義需要具有一定的公共性。只是那個「公共性」的「範圍」不見得是固定的。一個異托邦一次所捲入的人數可以是不定的，但它必定需要在某種共識下存在。當異托邦開始運作之後，就算裡面的人數只有一個人，他也是在一種已經被認可的公共意義下進入具有異托邦性質的空間——就算只有他一個人進入。好比 Foucault 在演講中提及允許偷情男女進入的旅館：旅館內的異托邦讓婚姻規範外的性關係得以發

生，脫離社會風俗法律的規範。那是被旅館業所支持的私人關係，即使發動的異托邦一次只會有很少的人數在這個異托邦內，但那是一個可以輪轉、維持、由不同的人在其中運作的異托邦。又或者是進入紅燈區的恩客，對消費的人來說，紅燈區是他平凡日常生活中的異托邦；但對性工作者來說卻是最真實的每日工作。由此可以說，異托邦一次可以只有一個人或很多人在其中，但異托邦必定具有某種意義下的公共性，而不能只是純粹個人的私人想像。

帳篷內的成員藉著勞動感受到自己的存在，將意願展現在實際參與的行動上，並因為團體的勞動工作而創造劇團內的集體性及公共性。我們已經習慣生存必然是各種形式的勞動交換。但在眾志成城的帳篷工作和與各人的生活對應下，每個人慢慢建立與原本生活不同的關係，並在「逃逸」到帳篷的時候，發展對生活壓迫感的抵抗和想像力。

二、身體的再現、再現的勞動

(一) 身體的再現

但帳篷的勞動又不只是一般的勞動那麼簡單。「勞動」一直是海筆子很積極關注的議題，但在戲劇展演的時候卻碰到困難。大造在訪談中表示，「勞動是一個無法被再現的東西，這是勞動的困難之處。我們雖然一直強調勞動，但是勞動卻沒有辦法被演出來。這是沒有辦法的事情」。但該怎麼樣表現勞動，卻又不直接演出勞動？我認為這是帳篷戲劇所要處理的「再現」的議題中，最小心謹慎並且與其他戲劇最明顯的不同之處。因為帳篷的敘事不是利用單一的文本或是演出形式，而是創造一個以供各自解讀、重述的空間。

這個劇場敘事方法的轉變並不只發生在帳篷劇場內，早在 1980 年代的小劇場研究中，就有學者觀察到這件事。現任台藝大戲劇學院院長的鍾明德，就在其著作《台灣小劇場運動史》中提到「台北劇場最近的發展的確神速異常：「集體創作」、「即興發展」、「環境劇場」甚至「反敘事結構」等等，不單是討論劇場活動時常見的用語，同時，也是這些劇場活動時所運行的軌道或所留下來的軌跡。為什麼呢？主要是因為我們從西方所引進的「話劇」或「心理寫實主義」等等，已經過時到無法承擔我們的當代經驗了」(1999; 272)。一直以來代表「現代戲劇」的西方劇場傳統開始被質疑，各個領域都受到八零年代諸文化的轉向和在地意識興起之影響，在藝術中對於自身文化特質的反省也吹進戲劇界。以西方思想為主軸的戲劇，對於線性時間的再現、何謂專業演出的「附身」式演出、個人主義的表演特質……等等，開始無法代表東方人的經驗感受。

以海筆子的演出為例，海筆子大部份的演出劇碼雖有「故事性」，但其中的線性時間軸卻隱晦難辨。劇中許多同音異字的角色，讓現場觀眾光用聽的，完全無法分辨角色之間的關係。大部份的西方傳統戲劇演出，會有一個主要的故事軸

線，隨著演出時間的推移，劇中時間亦跟著推進，最後走向結局。但東方傳統思想對於時間、事件的發生，並不是線性、個人式的；而是多軸並進、循環發生、無所謂開始或結束的世界觀。因此，海筆子時空交錯、空間置換和劇終卻沒有「最後交代」的劇本，使得我們這些在西方電影、西方文化熏陶下長大的觀眾有如入五里霧之感。

一位在國外長大，也有過戲劇經驗的觀眾櫻桃小姐在第一次看到海筆子的表演後，表現出非常嫌惡的態度。第一個反應就是「超難看的，」她臉上露出不以為然的表情「我受的訓練裡，演員最重要的工作就是投入角色。她一點也不投入...。」或是另一位觀眾月表示，雖然還滿有趣的，但是他應該不會再去看海筆子的演出。因為「我不懂他們的梗，經驗沒有共鳴」，還有最常見對海筆子演出的反應是「我真的不懂他們為什麼要口水亂噴...」。有時候海筆子展演的方式會讓初次進帳篷的人感覺很錯愕，但喜歡海筆子的人也很多。他們對於海筆子演出所表現的身體性、情緒精神強度大受震撼。現在海筆子的成員就幾乎都是這樣從觀眾變成團員的。有些是在貧乏的生活中，被演員身體的生命力所震懾；有些人則是因為在樂生療養院演出，而從中體察到另一種理解樂生議題的方法。

海筆子如果是 Foucault 所說的異托邦，它的「排他性」即是展現在海筆子經驗上的共鳴。那些能夠被海筆子震撼到的人當中，可能是身體經驗的或是其他經驗上獲得重疊，因著這些生命經驗的共鳴，演員和觀眾的生命得以對話。

這樣的戲劇觀點，甚至也影響對戲劇演出的想法。海筆的表演方式非常地「個人式」。也就是強調演員個人與議題、角色之間的關係。海筆子劇團的演員不只是屬於舞台，而是屬於整頂帳篷的。帳篷內發生的事情、經歷過的事件，以及帳篷環境的變化，都影響演員在舞台上表現出的身體性。櫻井大造認為「演員的工作是提出一種對故事(角色)的自我詮釋，而不是將自己掏空成為劇本中的角色」(訪談紀錄)，他甚至認為那是一種「誤解」。也就是沒有人能夠真正瞭解一件事，而只是各自提出對該事物的誤解而已。雅紅曾經說過，帳篷不是一種形式，而是一個過程。好幾個參與者表示，當我們說「我們要去帳篷」的時候，代表的不是那頂帆布帳篷而已，而是代表一個工作的地方，而且是具生產性的工作場地。

一方面是生產了文本被生產的過程，一面是文本被展演、然後被經驗、然後被討論.....不只是從文本作為中心被生產.....譬如說大造弄了一個東西出來，大家就繞著他轉，然後繞著他轉的過程中為了要消化他的東西，就會自己生產自己看待它的東西的方法。然後那個消化的過程中，跟自己的生活有連結，然後那連結，譬如說阿明覺得這場戲好像跟他的生活有連結。然後他很興奮的不停告訴別人，那個討論的過程中又會有新的東西跑出來。(小樹訪談紀錄)

因此，帳篷的工作就是讓這些誤解能夠不斷被提出、討論，各式各樣的「誤解」會創造更多討論和質疑，這就是海筆子每次的行動最珍貴之處。這也是在訪談中少有的，部份觀眾和演員都有提到的海筆子經驗——事情變得有趣，有無限的可能性。或許也是因為這樣，海筆子從一開始就說自己是一個「行動計畫」而非「演出計畫」，因為演出只是行動的方法之一，而不是行動的全部。藉由演出，再現的也不只是戲劇中的文本而已，而是個人的、身體的經驗，並以此與觀眾的身體產生對話和共鳴。

（二）再現的勞動

海筆子選擇用戲劇的形式回應他們所關心的社會議題，卻不是以戲劇加入社會運動。也就是說，帳篷劇團雖然關心社會，並且戲劇的內容往往尋求對社會現象的批判，但是卻與社會運動有所不同。社會運動通常有明確的政治訴求和關心，以及批判的對象、觀點和立場。而帳篷劇團的「反自我」卻不是如一般社會運動那樣提出一個反抗的「你—我」關係。而是更深地反省社會也反省自己。像是安保鬥爭發起的六零年代，當時社會運動的方向是反對日本作為美帝的附庸、反對一味對現代化的頌揚。但是帳篷的想法更基進地認為「自己就已經是西方現代化產物的一部份，所以要反現代化就要反對自己」（小段訪談）。帳篷所提出的社會反思不是選擇誰並針對誰，而是跨過政治表面的爭執，離開安逸之處尋找更深層的經驗。

同樣是海筆子資深演員又身兼導演的小段表示，他們是參與過社運經過反省才做帳篷劇，不是用帳篷劇做社運。會去做帳篷劇，不是從一些書上所說的行動劇開始的，而是經過反省以及安保的挫敗經驗，還有美學和思想上的挫敗，經由回歸傳統的思考之後才做帳篷劇。使用戲劇作為展演的方法，在海筆子內有一些不同的理解，有人認為那只是一個巧合、有人認為那是因為大造的背景使然，而小段則表示那是因為日本戰後對現代化的反動，產生一股「回歸傳統」的意識。以當時較常見的保留傳統或是改良傳統式的「回歸」，是將「傳統」當作一個客體去對待；帳篷劇團則是選擇一個傳統中的底層角色—像歌舞伎的邊緣怪奇、戲子的低下社會地位—從傳統概念中尋求回應現代生活議題的能量。

從這個觀點切入，就能理解海筆子並不是一個表演戲劇的團體，而是以行動計畫為起點，在其中選擇用帳篷戲劇作為表達的方法。這樣，也就不會誤會海筆子是在進行事件或議題的再現。因為相較於一般戲劇的主要目標是再現現實或是再現特定議題，海筆子雖然也是想表現真實，但卻不是使用「再現」的方式。如同稍早曾經提過的，現實和真實之間有一段差距，致使我們生活在現實中卻不一定會認知到真實。當我們說「再現」的時候，往往是再現現實，而非再現真實。真實是不能夠被再現的，就像勞動可以被象徵性的表現，但無法真正的再現。我們可以用某種方式再現勞動的表象，但勞動的本質卻無法被再現。所有的事物再現之後，就不再只是原本的東西，還包含了再現過程中的詮釋。我認為海筆子也

是清楚這一點，並明白做為一個有固定觀眾、有社會責任、社會位置、具有某種「發言權威」的劇團，無論如何，使用簡單的戲劇再現都是輕忽了議題的本質。在訪談中演員雅紅就特別針對此事做了一番說明，

這個部分要小心，我覺得劇場不是做再現的，他不是再現別人的生活議題，包括我自己，我覺得這次劇本其實還是有些，我覺得不足的地方，包括特別是演員對劇本的理解，我覺得說，如果我們只是說，把別人的經驗演出來而已，我覺得是不好的，怎麼去超越一些所謂的個人經驗，更重要……你要提出一些東西，我們不要只是把災區的人很苦難的那一面演出來而已，你就是在利用人家的痛苦……就是太簡單了，比如我們今天要演勞工的問題，只是把我們知道的一些勞工的個案端上舞台，只是這樣而已嗎？應該不會是那麼簡單的，是怎樣導致這樣的案例的狀況，我覺得要談，應該要去談更大的。（雅紅）

導演櫻井大造也表示「勞動很重要，但是它演不出來。如果要用演的，反而很矯情」。資深演員小段曾經提過一個災區的觀戲經驗。一個戲劇團體進入災區，演出中試圖模仿原住民災民的生活，在演出之前也進行了許多研究，所使用的劇本亦根據很多「田野資料」而成。但他認為那齣戲「雖然說要演給底層看，但是就跟底層離的很遠，雖然內容是源於底層」。為什麼會產生這樣的觀感呢？小段認為，那種「給底層的人看」或「為人民服務」的宣告，在他看來還是屬於外部的想像。真正落實的做法，是包括劇團的內容題材還有工作方式，都用以讓劇團跟底層在一起。他提到那個災區劇團表演的內容包括挖田挖地、搬東西，但因為使用的道具都是「假」的，所以都很輕。他強調想要用「輕」的東西來模擬，是很難真正感受到什麼的。進一步追問後，他表示，就算都是模擬，用重一點的道具也好過輕的道具。因為「舞台上的東西是虛構的，但是是要創造真實的反應」，而那場演出，連這些反應都是假的，在舞台上就是很「虛假」的反應。他很直接的表示，「這不光是舞台的表演上，這牽涉到做這件事情的觀念」。

這與我們平常所了解的藝術美學觀點不同。從康德以降對美學「無用之用」的定義，到現代藝術「表意」、「象徵」，無不是在說藝術對於虛擬象徵表達的目的跟方法。不論東西方的傳統戲劇，也都刻意與現實劃開，強調舞台上的虛構性。在這點上，海筆子與一般戲劇觀點大異其趣。海筆子創造的世界不是一個輕飄飄的虛擬世界，但也不是反復地述說一個現實生活中發生的陳年故事——相反地，海筆子的作品中常常充斥著色彩斑斕的場景、形象怪誕的角色，還有荒誕軌異的劇情。這是海筆子製作的特色，用最誇張的方式講一個最真實的故事。「不再現」也「不直接」地談所要談的切身事，變成海筆子在展演及創作上主要的挑戰。「經驗是不能再現的」（雅紅），因此海筆子創造的是一種以供經驗共鳴的場域，而非展演經驗的空間。

對於參與者來說，藉著海筆子的團體工作、移動、空間經驗過程，他們能夠落實向下移動、成為底層的期待。而被經驗到的勞動工作，不只使勞動生活變得真實，而且會永遠改變參與者身體的質感。雖然海筆子不是在生活壓力下讓工人賺取每日溫飽的工地現場，因此對生活的緊迫感和人際之間的互動仍然與一般工作場所不同；但是也和一般精緻專業，不斷試圖上流化、藝術消費下的戲劇團體大相逕庭。海筆子處在現實社會與戲劇藝術無比遙遠的距離之間，有一個獨特不同於一般的社會位置，並且協力營造出由共同經驗維持的空間。

對於被邀請來的客人——觀眾，除了被炫目繽紛的舞台演出吸引外，也會感受到海筆子豐沛的創造力，並被他們落實想像力的能量所震撼。除了藉由戲劇文本了解海筆子所關心的社會議題外，整個海筆子都是一個包覆性的文本。作為海筆子的客人，也在空間中看見團員們共同勞動的空間、生活的痕跡、感受到演員表現中，試圖以自己的身體經驗喚起的身體情感共鳴。這種方式毋寧說是一種敘事，還不如說是海筆子創造了一個世界，在演出時將觀眾一把拉進。許多觀眾因此留下來，成為團員。一代一代海筆子的團員，對海筆子的了解不盡相同，對於每一個製作的感動和解讀不同，甚至常常有人還是會說自己並沒有完全了解「劇」所要講的是什麼。但「看不看得懂」在這樣的情境下，變的不重要。反而是各自的解讀——或說誤讀——和體悟，推動海筆子一年又一年的動力，直到創團十年，仍然精力充沛的現在。

小結

現實(reality)與真實(the truth)之間存在著一段差異，並且與幻想的世界三者相望著。帳篷劇團就建立在這個縫隙中。

帳篷劇團是存在於現實世界中的真實空間，被寄託著對於當下所處社會的抵抗，以及對自身存有的反身性思考。為了讓這個空間能夠保有對現實生活的批判性，又暫時脫離平日社會的鉗控，帳篷劇場開創了一個既非屬於現實世界，又不完全虛幻的「另一種空間」。此及本論文所指的「異托邦」。

藉由對帳篷具體空間元素的考察，我們可以觀察到帳篷空間所創造的異質性，也可以發現經由空間所施展的帳篷意志。帳篷藉著它的不安穩和脆弱性，激發其虛幻性，並和現實世界斷開；又藉著身體的勞動經驗和帳篷的物質性，維持著與現實世界的連結。帳篷因為空間的虛幻性和對眾人意志的開放，而容納更多可能性，不只是反抗社會、違反既有規範，同時亦刻意與「現實」拉開距離，而在這段距離中，才能接近「真實」，協同對「烏托邦」世界的遙想，發展與既有社會新的關係、位置和方法。

第四章 異托邦的效果

講完有關帳篷劇團如何以空間發動海筆子的異托邦之後，我們發現異托邦除了可以容納不同的聲音及行動可能之外，還擁有更基進的社會效果。它可能是對於參與其中個體的主體性重構、在批判觀點的更新，也有可能是更具體的、社會動能和生活方式、關係的改變。本章整理了異托邦在海筆子的實踐下，所創造出的效果，從社會關係的重構、集體性與公共性的發展，以及打開空間的可能性三者，來分析異托邦的社會效果。

第一節 社會關係重構

一、社會位置網絡重構

在訪談中，許多受訪者都強調海筆子與社會之間的關係。我訪談的一位受訪者表示，海筆子有一個把事物說清楚的功能。因為這個功能，而讓本來含糊不清的「個人－社會」之間的關聯變得清晰。

當我們說出「社會位置」的時候，常常會想到的是一個人的職業、社經地位或是階級。但其實這樣只是說明了某些標籤以及外部的描述，而個體的特色跟更細緻的差異卻沒有辦法被看見。這是因為「社會」不是一個以物質性基礎為前提的存在，而更像是一個網絡、結構系統跟成員身份等等。其後的符號、物質工具……等等，都是依附著社會的概念，為了鞏固維持社會結構才出現的。所以當我們要說明社會位置時，便需要解析其中的社會關係，藉由個體與諸多社會關係的分辨、才能了解個體在社會中真正的位置為何。

然而，個體在社會中的諸多「關係」，也不是可以從表面觀察的現象。社會中所呈現的交互關係，往往是許多政治、力量角力的結果，由底下錯縱的權力競逐構成每一個社會關係網路的基礎。海筆子正希望在這諸多虛假美好的表象下，重新辨識其中政治力量的集合。要達到這個目標，需要更清楚地了解自己、明辨自身的欲望和所承載的歷史才行。受訪者小樹說：「像 X X，他看起來只是一個送貨的工人，然後好像大家都會覺得那就是他的職業，可是其實那樣並沒有辦法說明他跟這個社會的關係。可是他到海筆子那個關連就變得非常清晰。」在海筆子可以變清晰的，不只是因為海筆子是一個主動性非常強的團體。海筆子所有的參與者在其中沒有指派關係，也沒有勞資關係，不會有人（能）指示一個人去負

責一個工作，除非那個人自己想這麼做、並且主動為其負責。

海筆子的工作方式很像「人民公社」，。每個人主動地自己為自己及團體負責——雖然在認領工作的時候大家會認領成為某個工作的負責人，但卻沒有任何實質上對於責任未竟的處罰。成員各自在帳篷中找到安身的工作，沒有誰盯著完成的進度，而是在進度落後時團體中自然會出一種加緊腳步的氣氛。每天輪值的公炊人員負責準備午、晚餐，工作人員會一起吃飯，沒有人會審視你負責哪一個工作、工作的進度如何，就是如人民公社一般，一同工作、一同吃大鍋飯。休息完繼續工作，偶爾則會有探班的友人一起加入用餐。

這個過程，敦促的不是參與者的工作進度，而是大家對於自己想法的清晰度。海筆子催促著每個個體，清楚地看見自己的立場、自己的意願，對自己所做的承諾負責，並且不斷回頭反省在工作中發生的事情。而這個對自身處境保持著警戒和清明的態度，也形成海筆子在關心社會事件時的態度。我們可以說，因為海筆子工作和思考的方式，使得參與者在其中塑造出自我的主體性。我們先意識到自己是一個個體，不能習慣的依附他人；然後個體逐步發展出主體性，培養一個覺查自我、觀看他人和社會的視角。當人與社會的關係被真正看清楚之後，往往過去所習慣的關係就會被改變。相似的關係重構，又藉著空間、言說、詮釋、動員...擴及到社會階級和地理階級的重構。

在社會階級的方面，從「向下流動」及「反對自身」的概念出現之時，改變就已經開始發生。對海筆子來說，社會階級是一個位置，並不是被屬性化的、不可改變的本質。因此，一個人可以藉由行動而離開本來的階級位置，進入另一個。就像海筆子藉由勞動工作所接近的勞動階級。當然，海筆子內的勞動工作，與以工地工作為生的藍領階級仍然不一樣，認為這樣的勞動工作就可以達成完全的模擬，是一種過於浪漫的幻想。因此，像特定階級的靠攏不是藉著外部行為的摹仿達到，而是將自己置放於與他們相似的情境。像是海筆子的勞動得以接近藍領階級，不是勞動工作本身，而是勞動的身體經驗、團體工作經驗、大鍋飯和啤酒、器械操作的學習和嘗試.....等等，共同編織而成。這些事物共同創造出一種情境，能讓慣於文書庶務的非工人民眾，得以一面在心境上拋棄中產的生活和姿態，同時接近工人階級的生命經驗。這才能讓舞台上的模擬不再只是模擬，舞台上呈現的是這一連串行動的結果，而和工人階級接近的過程，則在更早就以這樣的形式和勞動的生命經驗接觸了。

所以常常有人說的「看不懂海筆子的演出」，彷彿認為看戲劇表演一定要具有一定的文化水準才能看到「對的內容」，鄙棄非知識份子觀眾觀戲的可能性。但對海筆子來說並沒有所謂的「觀戲的正確眼光」。所以沒有「看懂」，亦沒有「看不懂」。因為海筆子的演出旨在提出一個對於所關心的議題的誤讀——會說是誤讀，是因為同一件事可能永遠沒有真正正確的解讀——再藉由不同處境位置的人的再理解，發展每個人對於海筆子戲劇及其關心議題的一套詮釋。相對於某些需要特定文化資本的藝術表演，海筆子在它深沈的關切之上，常常是華麗的、好笑

的、目不暇給的各種戲劇效果。不同的人可以各自發展出與該議題接近的方法。甚至連兒童，都可以在這樣的演出中找到樂趣。雖然演員的口音（海筆子有很多日本演員）或是表演方法確實造成一些意義傳達上的困境，但感受的傳遞除了語言直接說明之外，應該有更多刺激思考的方法。而不僅是知識份子習慣的邏輯是論述或文本傳達，同時還有感受性上的、情感震撼上的。

因此，在海筆子會被反覆的討論「到底誰是底層？」當我們說「演戲給底層」看的時候，到底底層是什麼？演什麼給底層看？為什麼要演給底層看？事實上，這樣的劇場所追求的不是將影視經驗帶進底層，而是藉由戲劇表演的方式，尋求和「下層的」、「邊緣的」人民接近。從底層經驗發掘貧乏處境中的力量，從離開自我、離開頂端，解構上/下、高/低，揚棄自我尋求新的自我。地理階級的反轉亦同，藉由離開市中心、離開核心的行動，反轉邊陲和核心。在解構邊緣與核心的同時，賦予不同處境、不同境遇的能量和價值。

二、生活的改變

海筆子之所以可以擁有重構階級關係的能力，首先是它暫時地離開了已經被社會階級浸透的日常生活。在距離現實生活有一段空間的帳篷異托邦中，具有一種可以暫時離開日常生活的條件。除了具體的自給自足的能力——可以居住、有東西吃、有收入——之外，帳篷中有一個有別於日常的人際社群。在戲劇中所虛構出的幻想世界，也在製作過程中不斷被強化、向外傳遞其意志。這個暫時離開原本生活的部份很重要，一方面它讓參與者可以離開每個環節緊緊相扣、不斷壓迫的生活壓力；一方面帳篷中的人際關係與一般日常生活中的社交社群也是完全步相同的兩群人。只有很少數的人會在一般生活中，仍保有跟某些參與者的密切關係，其他的參與者幾乎都只會在一年一或兩次的公演製作中在帳篷內碰頭。因此，帳篷提供了一個很好的條件讓參與者能夠暫時「斬斷」與原本生活之間的關連，進入一個完全不同的社會系統。同時也因為它的移動、緊湊，而使參與者「不得不」暫停原本的生活。

這個社會系統就是本論文所說的異托邦。海筆子異托邦創造一個異於日常生活的世界，使參與者可以暫時離開原本的生活。它是我們在緊湊生活中的假期，甚至耗盡力氣在現實社會中求取生存，為的是每半年可以到帳篷中參與工作。然而，海筆子的帳篷世界並不像一個虛幻的烏托邦，純然超脫於社會之外。雖然在帳篷內有著最超現實的戲劇演出和不尋常的社會系統，但仍然是參與者線性的時間內佔去真實的一段空間。因此帳篷生活就不可避免的會影響到原本的日常生活。

你幾乎不可能一面穩定的參加海筆子劇團，一面又穩定的擁有一份在他人目光中「正常」的工作。海筆子雖然一年只公演一到兩次，但不太可能會有工作可以接受職員每年消失一兩個月。有些人是選擇比較不需要每天進辦公室、打卡的

工作，有些人甚至在要舉行演出時就辭職，直到公演結束後才另外找工作。這樣的工作方式，很難在現在的職場上累積亮麗的工作經驗或履歷。因此，雖然我們可以很浪漫的說「帳篷是我們的假期⁴」，但事實是，當我們在日常與超常中來回，我們原本的生活是不可能不受到影響的。就算我們能夠以某種方法繼續待在原本的工作崗位上，但我們看待這些工作的方式也已經永遠不一樣了。如果我們真正受到帳篷異托邦的吸引，就不可能不被它和現實社會權力的角力所影響，因為異托邦寓於現實，並且批評著現實。

進入帳篷是一種選擇，長久地留在帳篷劇團成為其中的一員、依著帳篷公演的週期來安排工作也是一種選擇。Foucault 說異托邦有一種排他性，而在帳篷中，這個排他性是雙向的。你可以買票進入帳篷，也可以選擇加入海筆子，海筆子的成員資格不是有形的學歷或族群，而是參與者的意願。是否能夠長久的在帳篷中，要看你能夠被帳篷影響的程度。異托邦可以有千千萬萬種形式，但如果一個異托邦是政治批判性質的異類世界，則這個異托邦必然不可能永遠安於既有的範圍內，其批判改變的想法終究有一天會溢出其邊界，發動真實世界的行動。這樣的異托邦，參與者的主動性和自覺就非常重要。

在日本的例子中，參與帳篷劇團的人會有一種無法再回到社會常軌的覺悟。因為日本的帳篷戲劇，是經歷安保鬥爭社會運動挫敗經驗之後的反思。以結果論他們都失敗了，但是他們都很徹底的改變自己的生活方式。在日本那樣階級嚴明、強調工作的價值和責任義務的社會中，決定走這條路就無法回頭了。在台灣可能還可以之後再慢慢回到職場，但是在日本一旦離開職場一段時間，無法解釋的就業空白是不被接受的，也因此很難再找到重返職場的機會。所以在日本的劇團成員有這樣的自覺之後，往往抱著一生就繼續走這條路的覺悟，不再期待再回到一般的就業狀態中。但我們或許也可以說，那是因為那些反思很深地影響他們，使得參與者再也無法忍受遵循原本社會的規則繼續生活。

三、歷史重構

在帳篷劇場內的時間，常常是讓人摸不著頭緒的。舞台上的發展從來都不是順著線性時間軸，不斷跨越時空的相似角色，以各種方式對話。一個現在的人跟未來的人對話；小孩跟還沒有還沒有懷上他的母親對話。這種時空錯置的劇本，讓許多觀眾覺得自己「看不懂」。

如果我們一直使用線性的時間觀去看待海筆子的戲，但大概是不太可能掌握到劇場的主訴的。在 2005 年《台灣 Faust》的演出新聞稿中說：

⁴有一次工作後，雅紅從大造家離開，在車上大造和雅紅聊天。剛好有一位差事劇團的朋友要出國度假，雅紅說：「好好喔！好羨慕喔！」，大造就非常的生氣。他就說：「你不是才剛做完帳篷嗎？」雅紅說：「對啊。」大造說：「帳篷就是你的假期啊！」雅紅學著大造的口氣說：「帳篷就是我們的假期，帳篷就是我們的 holiday。」（雅紅訪談）

藝術就是“深層反省的形式”，恐怕沒有什麼會比演劇更被試探到反省的深度。在那裏，在現實中生存的人們，背負著種種歷史性，在掙扎、摩擦中不悔地存在著。在現實中，作為不平等、非對稱的存在的人們，如何獲取“對等性”，從而形成劇場這一個場，這恐怕是演劇的最大的難題，但也是重要的問題意識。

對海筆子來講，戲劇的演出是一種反省自身的表現。不論在時間上，或創作理念上，海筆子都是「在尖端」的。新聞稿中所說「背負著種種歷史性，在掙扎、摩擦中不悔地存在著」，並不是要求我們像馱獸一樣，默默地背負著只會越來越多的歷史性。而是成為時間的尖端。

也就是說，我們永遠都會有過去，也會有未來；但是我們也永遠都「只會在現在」。所以我們像是針的頂端，四週再沒有其他東西，我們的任務就是在這個尖端上不斷更新。我們永遠都在過去和未來的之間，它們相碰撞於現在，我們則在中間相接⁵。我們慣常對事物下一個給定的答案，彷彿被給了名字或宣判之後，結果就被公佈了。然而帳篷卻不這樣看待歷史。這邊所說的「接」也不是單純在線性時間觀上的中繼——如果是這樣，就沒什麼好特別的了——而是挾著過去和未來，進入「可能性」當中。

因此，在帳篷中對待歷史的方式也就異於平常。歷史並不是像一份既存的資料那樣等著我們去提取，而是像一種深沉的記憶，我們可以經由回想而自然的提取它們。不論我們是否忘記，它們都不會被單純的遺忘，而會以其他諸種形式刺激現在的生活。過去的歷史成為我們現在主體的參照，我們也成為過去的參照、未來的參照。當我們在這樣的帳篷世界中，被以參照的方式映照出自我的主體時，主體除了成為一種參照的框架之外，還可以有一些什麼？這是海筆子的反思，而推動一次又一次的公演。我們和過去的亡靈對話，也和未來的自己對話。只有在像帳篷那樣的虛世界當中，我們才可能打破時間的關係而鑽進幽暗未知的世界。

我們習慣以一種方式理解世界，認為那就是世界運行的真理。像是時間經驗的線性限制，其實是因為人的有限而產生的「不可違反」性。但現實卻不等於真實。櫻井大造在有一次的會議中說，現實和真實是不一樣的，我們所看到的社會只是一種現實，而現實只是真實的其中一種表現。我們需要藉著不斷地革命，以接近真實。真實在革命的背後，當我們的革命就要成功的時代，真實又跑到背後去了。所以我們要不斷、不斷地革命。

不斷、不斷地革命，就是一種想像不斷接進真實的企圖。大造所說的，和那

⁵ 2010年黃蝶南天舞蹈團《惡之華》的公演時，團長秦 Kanoko 在第一版 DM 上寫錯，寫成「樂生的運動結束」。她針對此事道歉，並澄清樂生運動沒有結束，而是要與過去和相接。就像惡之華的表演一樣。

個「過去、未來、接」的關係有一種相似的底蘊。我們都只是這個世界千萬種可能性下，其中一種參照的主體。藉著近入與現實世界有一段距離的其他世界，我們以一段距離觀看現實，而得以重構自身。並且在不斷行動、不斷挪移中迸發出力量來。而這些事情在現實中是不可能辦到的。我們唯有進入一個與現實世界相參照，卻又因為相隔開而能打碎原本定理的異托邦，才有機會在其中重構我們賴以維生的時空和自我。

第二節 集體與公共性

海筆子所招喚的異托邦，建立了一個新的集體。其中容納一個沒有上下權力關係、超越生死與國界的集合。在異托邦當中的參與者不只要有作為集體的一份子的自覺，並且要了解「集體所產生的集體性」亦是帳篷參與者不可迴避的課題。

在戲劇表現上，帳篷劇場在製作中使用不同方式提醒「亡靈」的存在。除了劇中錯亂的時間，和纏繞的台詞外，像是惡之華引路的幽冥船、蝕日譚的紙船和燭火、蝕月譚最後從地下道中吊起的一袋藍色發光大球，都是劇場對亡靈的吊唁。然而這些「亡靈」到底是誰，就要回到帳篷所創造出的新的集體來考察，在集體性的作用下看見公共性的創造。

一、新的集體

海筆子在幾次公演中，不斷重複「看見我們身上的亡魂」的感念，並轉換成戲劇元素被呈現出來。藉著帳篷異托邦，海筆子所對立的不只是前面所說過的諸種意識形態，還有對於過去歷史的漠視、斷裂，以及對自我的揚棄。這樣的理念，藉著帳篷物理上的區隔，而在概念上建立一整集體內部的關連性；將人以一種跨越時空地理條件的方式集合起來、在帳篷中相遇。因此幾次海筆子公演所重構的對象，從亡者、被剝削的女工到中日戰爭的士兵，總是會再加上過去和未來的靈魂。對初次看帳篷戲的觀眾來講，可能無法馬上就了解那些抽象象徵所代表的意義，但對於自己身為某種集體之一的自覺，卻是海筆子非常重要的概念之一。雖然在帳篷中的許多反思和行動，強調了自我的主體性和獨立，但對於自己身為某個集體的一員，共同體當中的連帶關係卻不能被忘記。

這個新的集體，包括幾個不同的層次。首先，顯而易見地，是單純處於同一個空間而形成的新的集體。因為這些人被放置在同一個小空間中、在彼此的近距離中做同一件事。這會帶來一種集體的感受。就像在團體內部藉由共同工作、生活，參與者漸漸成爲一個團隊，具有對於團體內部的認同和共識。既然這個工作團體不可避免的產生，海筆子便試圖打破一個團體在成長時難免產生的階級劃

分。雖然團隊只會在每天很短的一段時間被聚起來，但是密集的勞動工作很容易創造出革命情感，和依循工作技術傳承產生的團體文化。而當觀眾對海筆子投以那麼高的善意，願意買票、走一段顛簸的崎嶇小路以到達不甚舒適的帳篷內看一齣戲；這些付出的行動會對應為善意的強度，而使觀眾默認其他不認識的觀眾的善意，並認為彼此具有相同的意念——兩百個來自四面八方的人，一同湧進狹小的帳篷，而產生一種奇妙的群體感。桎柑是一位不太有觀戲經驗的五十歲媽媽，但問到她還會不會來看戲的時候，她很熱情地點頭說會。她表示，因為沒有什麼其他的劇場經驗，所以也不知道別的劇場到底是怎麼樣，但是帳篷劇場讓她覺得「很特別」、有「在一起」的感覺。更進一步追問，她用「不插電演出」來形容海筆子。因為帳篷很小的空間，感覺跟演員特別接近，團員的演出不在一個「與我無關」的距離之外。因為沒有麥克風，團員們奮力說出台詞、奮力表現的樣子非常另人印象深刻。想盡辦法要讓每個人都聽的到聲音、靠的很近的感覺，甚至「都可以看到他講話噴的口水，甚至連他鬍子上的口水都看得到」。那是桎柑覺得帳篷戲很特別的地方，她有一種「共同體」的感覺，有別於以往她認為舞台劇⁶的樣子。

而這個新建集體的內涵，根基於另外兩個層次的集體概念。一個是因為作為相同集體的一員，而共同面對的情境；另一個是擁有共同處境的集體。也就是在這個層次上，亡靈被帶進來。

以公演時為例，雖然在場者有些是工作人員，有些是觀眾，每個人的社會身份及工作都不相同，但是卻在短暫的公演時間內被暫時抹平其間的差異。不論是在團體內部，或是視觀者內，帳篷將大家拉近異於平日生活的異托邦。不僅海筆子勉力維持著沒有權力的平等工作關係，也在空間形式或是共同經驗上，創造一個平等共享的可能性。不論是共享帳篷的脆弱性和爛泥巴，或是剛從一旁帆布拉開處進場的演員臉上的雨水，都提醒在場的人們：「我們在一起」，而且在觀眾(現實世界)與角色(幻想世界)之間，留了一個甬道。從這個共同的帳篷處境中，觀眾在其中來回。

最後一種抽象的集體概念，是海筆子集體性的核心。除了我們現在可以看到的夥伴之外，海筆子不斷強調在隱隱間和我們共同牽連的「亡魂」。這點是海筆子最難以被了解的部份，就像櫻井大造在蝕月譚的製作會議時說到該次的製作概念，是要和那些女工「一起做這場戲」。但到底「那些女工」是誰？又如何「一起做」這一場戲呢？

那些女工指的並不只是在富士康十三跳的跳樓員工(富士康跳樓事件是蝕月譚的製作源起)，也不只是廣大的勞工族群，而是指那些在生活苦悶壓力、資本家剝削、動彈不得的所有人民。不只是勞動階級才會是蝕月譚所說的女工，只要

⁶ 對桎柑來說，與帳篷相似的戲劇形態是舞台劇，而非小劇場。一部分因為她並不清楚知道小劇場；另一方面她對舞台劇的想像也僅是建立在「相對於京劇的現代戲劇」上。因此對於帳篷是一個「不插電」的演出，也是一種相對的想像形容。事實上帳篷劇有很多需要供電的設備。

我們在工作中被迫平面化、勞動力化，被抹去臉孔和生命力，就是蝕月譚所稱的女工。甚至在戲中還出現了一個叫女媧的角色（也就是前面提過斷掉腿仍唱著女工之歌的女工媽媽桑）。因此女工的意思又再更深地指向以生命來勞動的連結。藉著蝕月譚，海筆子將女工的議題拿到舞台上但不直接說著女工該如何，而是演出背負著被逼迫與孤獨的情境。戲中以喜劇的方式呈現角色的空虛和無助，劇裡的權力機構和支配者沒有出場過，卻不斷出現在台詞和角色的驚孔神色中。觀戲者因此可以從那樣沒有直接塑造出的氣氛裡，感覺到那些壓迫和低沉感。

那樣氛圍造成的感覺跨越舞台和觀眾席之間時空的間隔，以隱喻所喚起的共同經驗不像具體戲劇表現那樣容易被排拒在個人經驗之外。大量的隱喻，讓觀眾難以確定是否正確地解讀了演出（縱使帳篷劇不一定有所謂的正確解讀），觀眾的不安和不懂，推動參與一齣戲在意義層次的解構和生產。與此同時，與劇中人經驗的曖昧共鳴，和劇中人所隱喻的身份角色，創造一個如亡靈國度一樣，每個人都背負著大量故事的「遺體」的經驗共同體。

這是在帳篷劇所欲創造的，最深的共同體。也是由此，成為帳篷劇團共同的出發點，通過異托邦，往解放和重新賦權的國度前進。

二、新公共性

伴隨集體性，使個人的經驗和意義過渡到社會中則是一個公共化的過程。而也是因為公共化，才讓空間的過渡性顯得很重要。剛剛所說的第三種集體性，本身是一個虛的存在，需要有一個空間使其完成它的公共化過程。所謂的過渡，是從一個人、過渡到社會；從個人的真實，過渡到具有社會意義的、眾人共同經驗認可的真實。異托邦提供的效果，就是提出一個讓這樣的經驗得以被公開、經歷到的空間。

公共化的集體性的可能性在帳篷內稍縱即逝，只會存在於帳篷演出短暫的時間之內。帳篷異托邦的可能性和社會性，成立於帳篷劇場運作的那個過程中。一旦帳篷停止了運轉，異托邦就暫時被拆解了。在此之外，公共化的集體也正創造屬於異托邦世界內的新的公共性。「新的公共性」是時常在�筆子內聽到的名詞，從 2005 年台灣 Faust 的新聞稿有下一段話：

我們權且把這個場稱作“新公共性”。一直以來委身於國家的公共性和它所持有的正統性。我們選擇不在這樣正統的公共性之上建立劇場，正是此次我們的“表現”的意志所在。這也表現在我們與觀眾和建立帳篷的近鄰居民的關係上。觀眾和近鄰居民也不可能躲在任何威權或既定觀念裏觀看我們的“表現”。也就是說，我們的場並不存在“服務和消費”或者“威權的兜售和甘受”。當然，“新公共性”也決不是簡單地被發明•發現的。那樣做就可以，或，這樣做就好，恐怕“新公共性”與這種對“場”的提及是相距甚遠的。

這邊很清楚的說到，帳篷對於既有的政治支配感到排斥，它意圖將「權力」還諸於人自身。而也如引文中所說的，新公共性不是一個可以簡單被發明或發現的，它首先是不能只被集中在少部分人身上。沒有誰可以真正地代表別人，連自己都要被再三質疑，

最後，比什麼都重要的是，我們只有無悔地讓現在的我們自己——沒有任何威權、不被任何自我認同收留的自己——與“世界和它所擁有的威權”對峙，我們才能啓程出發。那正是名為演劇的場和在這場中聚集的人們所必需挑戰的“反省的形式”。

我們自己是誰？我們在沒有意識的情況下背負的東西、慣於被奴役而作用在我們身上的力量都需要被看見。藉由實作、身體和平等的一同合作，我們有機會創造出新的「公共」。打破權威、建立平等的關係是必要的；包括政治上的平等關係、參與者與觀眾之間的平等關係，還有身體經驗與心靈意識的共進，都是找尋新公共性的前提。


新的公共性會發生在被發動的「場」—眾人意志得以被展現、競逐的空間—裡面，就像論文的稍早提過，不同的參與者、不同的生命經驗都會改變「場」的內涵，那是許多力量互相擾動而成。在那樣的場裡面，依著參與的人不同的樣子，一個只屬於那個時刻、一個新的公共性就有機會「被」發生。會用「被」是因為那是需要被用雙手和明確意識，努力協作而成的。如此的可能性。

新公共性提出對既有權力支配、歷史詮釋、自我—他者關連的其它方法。它也連結了跨越國界、沒有移動的身體，還有已經死亡或尚未出生的人類。櫻井大造在戴錦華的訪談中就解釋，「我們的世界看起來大同小異，但實際上存在著許多差異和不同的可能性，這也正是想通過帳篷劇來創造的可能性，這不能簡約為反社會或體制，而通[是]通過這種戲劇形式來發現這個看似一般無二的世界的、完全不同的可能性」。這個可能性就從前面說的，新的集體中被創造出來。觀眾月光說，「好像擠一擠就會擠出一個集體性。有一些歡呼的聲音出現、好像就會給一些能量回饋給帳篷。」可能性流竄在帳篷中，被異托邦留住拿來建造虛幻中的社會，讓大家帶著離開回到現實生活繼續奮鬥。

這樣的新公共性強調平等沒有階級的社會關係，也因此，海筆子從來沒有把自己定位為上對下的演出或教育角色。這和一些社區教育，或是最近幾年非常流行的社會營造完全相反。海筆子常常強調環境、區域，或是邊緣的社會意義以及反轉邊緣等等概念，這和社區營造的精神有點相像。或許也因此，許多人會問海筆子是怎樣對待社區的？這樣快閃的行動，又要怎麼深耕社區呢？

我認爲，帳篷創造的異議性，對於帳篷所在的社區一定有一定的培力作用，但是絕對不是直接的上對下關係。有時候帳篷的出現是很暴力的，就是一個異物硬生生出現的過程。異托邦的生產有其浪漫性，帳篷與在地的緊張關係並不是完全不存在。只是這些暴力都只是一個開端，而後續會發生的事情，都被蘊釀著。帳篷的入侵是種子，至於這個種子什麼時候會發芽、會結果，沒有辦法預料。重要的是我們會去面對他所產生出的「什麼」，然後做一些反應，這才是帳篷珍貴的部分。

深耕與培力，暗示了上對下的教育關係，就算是分享，也是柔化了的教育。這件事情在海筆子內，幾乎是過於敏感地被避免。雅紅提到有一些跟海筆子觀注的議題或演出理念看起來有點相似的社區劇場，她表示：「我覺得我很害怕說，今天我們跟大家說，怎樣來教你們、教社區，社區爸爸、媽媽也來演戲，或是說我們用劇場的方式能夠達到教育的功能……今天劇場是為了要達到教育，他基本上已經違背劇場了，我覺得。」雖然海筆子具有改變人的功能，但卻不是教育性的。它對人的改變來自衝撞的累積、對可能性的期待，而永遠不會是另一個權威力量所教導的正確答案。就算是大家一起創造出的「正確答案」也不可能，因爲所謂的「大家」是不斷在改變的。



第三節 可能性的空間

海筆子 2011 年的公演《蝕月譚》在演出的前兩天，一位主要演員出了車禍，把右腿摔斷了。我在進帳篷的前幾天趕著期中報告，所以並不知道這件事。第二場公演的晚上我買票進場看表演，看見她飾演的女工媽媽桑打著石膏，在太師椅上用一種恢諧、苦中作樂的表情唱著「女工之歌」。打上石膏的右腳阻礙她動作的順暢，身體因爲石膏而不便移動，像是被鐵鍊牽住一樣。似笑似哭的唱腔加上老鴿角色的表情，虛華的場景讓眾人留下深刻的印象。而直到演出結束後，我才知道石膏不是道具，而是真的因爲腿摔斷打上的石膏。

很多人很喜歡這個角色，覺得看起來「很欠揍」。可以讓觀眾產生這樣的想法，表示這個角色在某個方面的展演是成功的。很多觀眾從頭到尾都被蒙在鼓裡，以爲石膏就是道具；有一些觀眾則是因爲那個石膏實在是樸素的可以，才追問到底是真的石膏還是假的啊？這個摔斷腿的小插曲，讓觀眾極柑覺得深有感觸。她覺得那就是帳篷劇團活力的表現，而且呈現帳篷劇團的另一種專業。如果是一般劇團碰到演員在開演前兩天摔斷腿的狀況，很可能會不知如何是好。就算硬著頭皮上台了，也很難可以像這樣成功地將「各種意外」變成戲劇元素。這個插曲變成舞台上的一個橋段，是整個表演讓極柑印象最深的部份。他認爲這代表了帳篷無限的可能性，以及將其實現的能力。在實際的演出中，一定什麼都有可

能發生，而帳篷為演出而窮盡身上的力量這點，讓他感受到帳篷劇團的生命力。而這個生命力被用來創造可能。

「任何事情都是可能的」這個信念，是帳篷引以為傲的空間個性。這種可能性，同時是在幻想層面允許各種光怪陸離的奇想、夢境都能夠放進來；並且在實際的空間、物質上，也不斷嘗試將夢想實現在帳篷空間中。這是帳篷創造出來的「可能性」的空間，也是帳篷重要的效果之一。它是想像力的避難所，而且不只是挾帶想像力進來帳篷而已，同時因為帳篷中無拘無束的想像空間，所以在帳篷中又會有更多想像力迸發出來。這個想像力，和帳篷在空間、操作上的創造力彼此相輔相成。由於帳篷對於想像力的實現能力、對可能性的不斷實踐，使得帳篷擁有實踐的機會和能力。也因為帳篷這種對參與者開放的異托邦受到信賴，對社會的反思批判也能被不斷勾引出來。這成為海筆子常規的工作模式。一旦人與帳篷異托邦之間的信任關係被建立起來之後，對於思考的習慣也會被建立起來。這不是說帳篷可以被安逸的對待，而是那個前往真實與異托邦的路徑是「可以行的通的」，並且不斷被發動。

相對於日常生活中的貧乏、壓迫，帳篷空間讓參與者的幻想得以和現實世界相接。許多人滿載了對於現實生活的不滿、期待還有新的能量和反思，而帳篷戲劇有別於一般的藝術形式——一個抒發或投射之物——而具有與現實社會互相對立、相合的用意。我們從現實社會中，通過帳篷過渡進幻想空間而獲得假期；同時在重新蓄滿能量、脫離原本生活後重新整理後，我們又再藉著帳篷回到現實社會中。回到現實社會是很重要的，我們應該永遠都要回到社會中，而不是逃離進入避世的帳篷。這與第一節所說的激進地脫離常軌不同。我們對社會、自我的理念，需要回到現實生活中，所有的選擇也應該回到現實生活中。因為那才是帳篷最後的目的地，一切的可能性、旅行、嘗試，都是為了在被固著的生活中引發不一樣的改變。因此我們需要不斷擁有的可能性，還有被改變、保持開放的空間。這些東西我們在平日的社會生活中無法達到，也無法建立一個適切的距離好讓事件改變，因此帳篷異托邦提供了一個相望、可供互相參照，又充滿可能性的空間，藉著這個，改變得以被寄託，並發生。

這個保持開放的特質，多少被展現在帳篷永遠「說不清楚」的特性上。在訪談中，常常會聽到一些模糊、哲學化的形容，甚至有些人會坦率的在某些看起來很基本的問題上表示他不知道。又或者是，「戲劇」本身就是一個在將主要關心的議題給「隱喻化」。據此，這種模糊也變成一種特色，而且是在刻意為之的策略。因為這種刻意保持的模糊性，也成為帳篷開放性、可能性的基礎。

這是海筆子和很多社運團體非常不同的地方，海筆子沒有一個主要、不變的具體訴求。真的要說它的行動目的，就是開創一種新的可能性，而藉著戲劇散布進那些被捲動的人的日常生活中。但我們在平常的生活中，縱使有再多的不滿、再多的想法，我們也無法讓它們直接發生在生活中或是馬上造成改變。我們沒有施加力氣的地方，也受制於生活的箝制下，而帳篷異托邦成為一個過渡的空間，

創造出一個和我們所欲求的事物新的關係。它呈現一個更大的空間去談論和想像，不會只是不可撼動的現實，或是毫無根據的幻想世界。帳篷讓參與者的期待可以被表現，而不是直接面對現實生活的酷日，藉由戲劇的戲謔、虛擬，讓新的可能性漸漸被擴散進日常生活中。受訪者月光用「過渡空間」來形容海筆子，「他有一個信念，他想要實踐它。因為沒有辦法馬上實現——譬如說，你覺得麥當勞很爛，但是沒有辦法馬上不吃麥當勞——你還要先理解說，所以這件事情在我[他]的生活中的意義到底是什麼」。異托邦就是這個過渡空間。它讓信念有一個實現的機會，並且讓事物與個人本身的關連得以浮現，接著才有機會改變它，並且具體的尋得一個改變的方法。

這裡的一切都因為海筆子所喚起的異托邦建立在現實的社會之上，在現實社會的參照下，虛幻才得以是虛幻，幻想才有一個參照的框架。對於外部的需要，或許也某種程度左右了海筆子選擇以「表現」做為主要的手法。除了建立在社會現實下的反思外，海筆子一方面需要不斷藉著捲動更多參與者，以維持自身的存在；另一方面海筆子也不斷地追求他者的視線⁷。

海筆子需要被觀看，需要有人注視、或是被驚嚇到。就像櫻井大造計畫著建立一個新的企劃，由日本野戰之月海筆子在東京內，以突擊的方式隨機擾動東京市裡面的市民。海筆子尋求一種對社會秩序的驚擾，藉著和觀眾在帳篷中的生命共鳴和對話，異托邦在帳篷內成立，為的是建立起觀眾和團員的相遇。所以演員需要有觀眾，他們的演出才不會只是瘋人的自言自語；一個生命需要和別人相遇，才知道自己的樣子，也才能確定自己真的存在。異托邦像是鏡子裡的世界，藉著看見鏡外所映照出的「像」，以及其間的可能性，而使鏡子內外的兩者能夠不斷來回辯證映照，產生新的主體性。

⁷ 借用一下那本譽滿全球的人類學著作的書名。

第五章 結論：異托邦的再理論化

根據以上兩章，我們依著 Foucault 描述異托邦的斷簡殘編以及帳篷劇團的經驗研究，探討了異托邦的發動及效果。就 Foucault 的想像，異托邦是一個具有某種性質或效果的既有空間。也就是說，當本論文在說「異托邦的發動」時，實際上是指參與者將異托邦的效果或特質，加諸於一個既有空間之上，使得該空間超越了本身物質性質的限制而產生特定的效果。異托邦的發動和效果，視參與者的主觀認知、互動結果，同時擁有「透過參與者所展現出的異托邦特質」，或是「透過異托邦所展現的參與者意識」。這兩者方向不同，卻互相補足。

在本章中，我們首先要回到 Foucault 理論的脈絡和政治關懷。藉由 Foucault 理論的回顧提出有關「Foucault 的異托邦」之理論企圖，以期能夠更好的掌握 Foucault 當初想藉著「異托邦」概念所傳達的觀點，而使異托邦成爲一個具分析力的空間概念。本論文一直相信 Foucault 提出異托邦概念，並不只是爲了以一種新的方式命名空間。而是一如 Foucault 對於理論的關懷、空間的觀察，作爲一名後結構主義者，對於所關切的權力支配關係所提出的一個新的考察方法。因此，回顧 Foucault 的理論有助於我們在諸多田野資料、應用中找到異托邦的角色。

接著，經由回顧過往其他學者對於異托邦的理解及應用，我們可以瞭解過去學術界對於異托邦的詮釋及看法，藉由在 Foucault 理論與後起學者討論的來回，看見異托邦在實際經驗分析上的能與不能，因而找到本論文在異托邦概念中的理論位置。最後總結以上兩者，經由第三節的「異托邦再理論」，提出本論文對異托邦理論的發現和補充，並之以最後一節的研究限制作爲本論文之結論。

第一節 回顧 Foucault

空間曾被宣稱是均質、空無的，但事實上我們生活的空間向來不是如此，Foucault 的空間觀點也說明了這點。他最爲人所熟知的關注對象是權力，從閱讀 Foucault 的入門經典作品《規訓與懲罰》和《臨床醫學的誕生》等書，就可以輕易在其中發現知識和權力的連結。但更仔細閱讀，則可以看見對 Foucault 來說，「這種關係鑲嵌於權力、知識與空間的三元辯證裡，這第三項絕對不能遺忘」（Soja, 2004: 199）。

在談到空間理論的時候，絕大部份的人會想像空間的考察必然牽涉到時間的

推移，甚至認為時間與空間無法分割，因此瞭解 Foucault 對於時間的觀點也是掌握其空間概念的一個方式。在 Foucault 的空間理論中，他雖然不太直接談論時間相關的理論，但「時間」卻常常做為與「空間」相比較、對應的元素。在他的《古典時代瘋狂史》裡有關瘋狂之權力控制的討論，空間就在其中扮演重要的使役角色；而《臨床醫學的誕生》裡，「Foucault 所談論的『疾病空間化』論題，指涉的是對身體的醫療知識介入，尤其是對『身體空間的視覺化理性分類』」（王志弘、朱政騏，2007: 26），在此可同時看見幾個 Foucault 關注的主題：目視的無上統攝權（Foucault, 1994: 18）、空間化、語言理性、知識權力的控制同時發生在身體-疾病關係中，身體也在權力機制下被空間化。此外，在此書中，Foucault 描述了疾病脫離時間連續性的觀看方式，正式進入空間化對稱的、斷裂的思考方式。

Foucault 提出空間化思考方式，試圖將線性時間從空間分析中切除，「在歷史的方法論上，Foucault 經由空間式思維挑戰傳統史學的直線觀和整體觀，不論是考古學或系譜學方法的建構皆然，而這種觀看歷史的空間方法，把對事件連續性的關注，轉換為對事件關聯性的關注，也必將涉及歷史發展中各場域的權力關係及權力機制」（蘇碩斌，2000: 158）。因此，Foucault 的空間概念除了知識權力的連結關係外，也強調「解讀科學與歷史的關鍵，不在於科學知識或論述的時間演進，解讀的要訣在於引發權力效應的空間是如何配置」（蘇碩斌，2000: 160）。在過去許多理論家的想像中，時間擁有超越空間、改變空間的能力，但對 Foucault 來說，對世界及經驗的理解並不倚賴時間。因為時間的連續不見然有意義，「時間本身並不具有發展過程.....時間被視為疾病分類學上之常數整合進來，而不是有機的自變數」（Foucault, 1994: 31）。

藉此，空間理解脫離了時間的束縛，Foucault 亦提出我們有關世界的經驗應該是「一種連結各點並且相互交錯的複雜網路」（Foucault, 1986: 22）；這邊帶出 Foucault 空間理論的第二個重點，也就是異托邦理論。

「將空間抬高到時間之上，空間性超越歷史性的劃時代作法，設定了 Foucault 沉思『空間的歷史』」（Soja, 2004: 209），從中世紀的定位空間到延伸的開放空間，最後「『位址』（site）作為一種新地域化形式，取代了延伸」（Soja, 2004: 209）。這些「位址」就是前面提到的「連結各點並相互交錯的複雜網路」；其中，有些特殊「位址」與其他位址發生矛盾、轉化，對於所映照的關係產生倒轉的特殊空間。這有兩種型態，一類是如烏托邦般非真實的完美社會倒轉；另一類則是有效地啟動的真實烏托邦，是一種真實的「反位址」（counter-site）的真實空間，它不同於其他與之相連結的位址，其他真實位址在其中競逐、倒轉，並與烏托邦相映照，這就是 Foucault 所謂的異托邦（heterotopia；異質地方）（Foucault, 1986: 24）。簡言之，異托邦兼具了真實空間和烏托邦的特質。

Foucault 更爲異托邦歸結出六大原則：

1. 異托邦普遍存在文化中，但卻擁有多樣化的形式；
2. 隨著不同的歷史發展，既有的異托邦可以以相當不同的方式運作；
3. 與位址的不可化約、不可重疊不同，異托邦可以在真實地方裡並置好幾個空間；
4. 異托邦內時間也可能異質而出現異質時間（heterochront）；
5. 異托邦有其獨特進出的機制，並具有某些種排他性；
6. 異托邦相對於一般空間，可能會極端地創造揭露真實的幻想空間，亦可能創造另一個異類的、真實的空間，與我們原本的空間大不相同（Foucault, 1986: 24-7）

異托邦的概念與 Foucault 在談及權力空間、敞視建築的語法相當不同，他使用大量經驗，特別是隨處可想像的空間經驗爲例，從殖民地的清教徒社區到船，從大農場到妓院，都是異托邦展現之處。但 Foucault 並沒有爲異托邦提出更深入的分析，使得人們看起來有時像是被動進入一個已被設定好的異托邦（如被殖民者），但有時又像是主動創造出異托邦（如汽車旅館）。而不論是哪一種，Foucault 對於人在異質空間中的能動性與角色都未多做解釋。有些學者就認爲，在早期 Foucault 的研究中，主體看似是缺席的。

但我認爲，Foucault 在他的權力-知識-空間結構及異托邦這兩組核心概念下，一邊將焦點放在權力上，但又留下了主體行動的空間。雖然在他的許多著作中看不到主體的進一步研究，但他確實爲主體以留白方式畫出主體在他的空間理論中的位置。

Foucault 所指的「主體化實踐」很容易跟鏡子比喻接上關係。人在鏡子前，鏡子使我在我缺席之處看見自己，將自身的可見性反身歸於自己。它使得人經由鏡子的虛像反映出人占有的絕對真實空間，並與週遭空間相連結；人們藉由虛像世界的照映建構自身在真實世界的存有，鏡子中介主體的重構反而以虛像顯露主體的真實，由鏡面之後的非真實空間來感知了真實空間的占有。我認爲，Foucault 將異托邦安置於真實與虛無的中介位置，也留下了主體通過異托邦而主動重構自我的行動可能。當然，這個階段的 Foucault 所說的主體化實踐主要是指機構的效果，而非單指人類能動性的施展。在這個階段的 Foucault 還沒有處理到他的論述中主體性的問題，而被許多理論家批評其主體性的空缺。不過我們在 Foucault 晚期的發表中，就可以看見 Foucault 對過去他的論述中主體性的空缺的補足；包括像治理術、自我治理等觀念，可以看見 Foucault 對主體（性）的重視與重拾。不過由於異托邦觀念在那時已被 Foucault 遺忘，所以對於異托邦中的主體性議題

雖然不能忽略，也僅能從後世理論家及更多經驗研究中補足。

雖然異托邦與 Foucault 其他討論看似有理路上的斷裂，不過我們或可試著從 Foucault 的政治觀點去理解他提出異托邦的企圖，並解析它在 Foucault 思想中的位置。Foucault 並不是一個空間研究者，他所提出的空間概念應當是一種隱喻，同時也是一個藉著社會具體物質以進行抽象社會分析的方法——就像當初他所提出的監獄史，實質上是對於權力的空間支配之探討。異托邦是 Foucault 在進行社會治理分析後，提出有關他對人類在既有社會治理下的可能性的答案。因此，若要分析異托邦，就要先瞭解 Foucault 意欲對異托邦投注的政治信念，並瞭解 Foucault 的政治企圖。

Foucault 對於權力的關注在很早就浮現，但直到晚期他有關於治理技術的研究，才補足了 Foucault 對於權力的政治思考；並掃除許多學者對 Foucault 論述中主體性的缺失的批評。Dean (1999) 在談到治理時便引用 Foucault 的觀點，他認為治理是一個由權威操控的、不斷矯正的過程，使個體在其中回歸理性且合理的活動 (ibid: 11)。因而治理是一種技藝，分析治理不僅是單純的研究治理規則，而是研究真實的權威與規範的關係 (ibid: 18)——亦即治理分析是為了檢視構成該體制元素的多重來源 (ibid: 21)。Dean 認為治理包含了奇異的烏托邦元素，治理的重點應該是依循這個烏托邦的想望以達成之，而非單純的實踐權威 (ibid: 34)。Foucault 自己所談的治理術，也不僅是為了單純分析權威運作的機制，而更具有積極性；相同的，任何有關自由及主體創造的可能性亦不會是純然的自由，而是被既有的統治關係下所形塑 (ibid: 35)。

Foucault 對於主體性的缺乏討論，在他晚期論著中有了改變。他開始提出主體能動的位置，但這不等於他將能動性提高到權力支配之上。他關心的是，在他分析呈現的權力支配關係下，主體如何擁有行動的空間。一如 Foucault 使用空間來分析權力引發的辯證過程，我認為 Foucault 提出的異托邦亦是在此脈絡下，生產某種特定的空間具有擾動既有權力支配關係的可能性。

第二節 異托邦的衍伸與運用

Foucault 的異托邦從初次被提出後，就被各個領域的思想家廣泛應用。從《事物的秩序》中，初次討論語言學的異托邦，到〈論其他空間〉中異托邦轉變為具有特殊功能的多變空間。絕大部份的學者在討論異托邦時，都是從較晚發表的〈論其他空間〉中截取異托邦的概念，概念既然來自相同的文本，諸子百家對於異托邦的理解上也就多有相似、重疊之處。但對於異托邦概念的理解、思考，就出現許多差異，而異托邦的應用更是五花八門，延伸出來的理論也就更是族繁不及輩

載。但可以達成共識的是，異托邦應當不僅是一個對應於現實社會的虛幻空間想像、特殊空間的浪漫命名，同時也是一個可以在既有權力支配社會中，引發改變的空間配置。Foucault 是一位公認的後結構主義者，後現代基進女性主義者 Butler 和 Scott 表示過，「嚴格來說，後結構並不是一個位置，而是批判質疑「位置」據以建立的排他性運作。(轉引自 Soja, 2004: 125)」反過來說，Foucault 所持的理論立場也就不是推翻既有結構建立一個新的，或是否定結構的存在。而是破除既有結構的神性色彩，挖掘結構中據以建立的權力運作關係，並反轉它。

然而，「一個能夠容納引發改變的空間」不只有 Foucault 提出過。Homi Bhabha 提出的「第三空間，在隱喻的意義上勝過幾何的。第三空間觀，將混種的文化從中誕生，『移置』了構成它的歷史、建立新的構成(1994: 21; 轉引自 Smith, 1999: 29)。Bhabha 的第三空間是相對於二元對立的社會既定劃分的新思考方式，其混種文化的概念一如 bell hooks 意欲翻轉父權社會的性別階序，而提出「選擇邊緣」的激進位置，重構女性的性別意義與行動位置。不過 Bhabha 與 Foucault 一樣，他們所提倡的並不是抵抗以獲得解放，或是完全解決現今處境之道。因為不論抵抗或解決，都無助於我們深陷在當前權力建構的規則之中。如同異托邦亦不是一個超然於真實社會空間之外的地方，而是建立在實質受到權力支配的空間分配之內。因此，在翻轉處境之前，第三空間異托邦倡議提出一個全新的思考、理解權力、規則及建構新的可能性。此類的異樣空間，擾動原有空間，而不鼓勵全面的推翻或破壞。

這種對於既定知識權力重新認識、建立新的距離的過程，創造了主體與當前社會權力關係再建構的機會。在 Foucault 對權力的分析中，權力並不僅反映權威機構對個體的施加，更是關係性力量的施展。因此權力介於所有關係之中，也就不僅出現在上下階級之間；而被施加權威的施—受兩者，也有拉扯和互相施力，並不如直觀設想的單方施壓於或宰制，「因為力量關係一旦產生，依著具體的情境開始變化，就沒有任何一方(無論是個體或群體)擁有絕對的掌控權」(謝宗宜, 2008: 7)。所以這樣的行動，目標就是確立施受兩者的位置和關係詮釋，進而考查自我、改變自身。而對於自我的改變或自由的理解，也一樣成為自我與自我、自我與他者之間，權力施展的關係性運作下，對自我存在的理解和處置。Dean (1999) 在著作中，認為 Foucault 對於治理的關心，是在權威治理與自我治理中走向權力關係合併的過程。我們藉由對治理的分析，瞭解支配的類型、權力的關係以及自由之間的關係，最後才能知道我們要怎麼挑戰及抵抗它們，以達成其目的的其他方法和可能性 (ibid: 37)。在這個過程中，所謂的自由並不是純然、毫無限制、抵抗支配力的廣泛的自由 (freedom)。而是在既有限制下，我們所能達到的自由度 (liberty)。因此，在這樣的認識論下，Foucault 所認定的主體，也就不應是中文所顯示的，一個可以望文生義的單純字詞。其不僅承接了西方脈絡中多重——甚至是矛盾的涵義，也反應 Foucault 在理論和思想上的特色。在牛津字典中，subject 的第一個條目解釋就是「在君主或王爵支配下、或效忠於某個政府或王權，受其法律的規範並享有其保護者」(牛津線上字典: N/A)。因此，

主體的意義不能離開權力支配關係，主體性亦不等於脫離權力支配；在主體化（subjectification）的過程中，必臣服（subjection）於某些結構底下。因此我相信 Foucault 每次說到「主體」的時候，在意義上應該比較接近這樣的解釋，而非純然自由的人。Foucault 所關心的「人如何將自己重構為自我行動的主體」，也是一樣是關係性的、自我對自我的關係。

因此，在霍米 Bhabha 的概念下，異托邦不僅是一個特異的空間，它彷彿亦轉換為一種策略性的區位（1994：28；轉引自 Smith, 1999: 29）。但這種空間也受到挑戰。也就是看似主體選擇的「選擇邊緣」，行動的前提立基在相當資本的「自由選擇機會」下。不是每個人都有自由選擇的機會，擁有相等的資訊及條件能夠做出適當的判斷及改變；同時對於選擇的明辨與決定，也受到個人生命經驗、主觀意願的影響。因此，異托邦的開放性不是無差別的，而必然具有其專一性。這樣的專一性不只是建立在單純的個人意志下，而包括意志與社會各種資本的條件影響。因而這樣的政治理念的實踐就有了特殊性，而非普遍廣納的。這就如同為了行動而選擇的「邊緣性」，是一種戰略上的自主邊緣位置，與「被迫」進入的邊緣位置之間，兩者所處的權力關係並不相同，亦在不同的位址。這也是異托邦當中運動性意義需要更深入探查的地方。而在「反位址」的觀點下，亦有相同的問題。到底異托邦所反的位址，是抽象的與異托邦流動特質相對以及隱喻的權力中心，還是實質的與城市、行政中心有真實的對反關係？雖然在現實生活中這兩者往往重疊為一，但出發概念上的區分，卻會影響異托邦的內涵和實踐方法。

若再深究異托邦的內涵，異托邦「展現差異」的功能，起初一樣面臨到上述問題：「選擇的自由」事實上只有特定條件的人能擁有。而邊緣、差異，看似相對於既有社會規則、創造可能性的場域，其展現差異的效力又到何處？也就是異托邦在方法論上，是否能一如所宣稱的擾動社會？而差異空間可以產生動能，是因為在原有的社會權力支配下，「差異空間」及「空間邊緣」受到社會動力的擠壓，在權力支配的末端受到衝撞而激發出被潛抑的能量的結果。但當異托邦畫出另一個權力關係的領域時，外部引發的衝突被暫時隔離，原先因邊緣及差異產生的動量將從何而來？異托邦內產生的動能又能成為面對外部的一致性力量，亦或成為異托邦內在的衝突？換言之，異托邦所處的邊緣內部，到底是一個怎樣的世界，又如何與外在的世界維持連繫？異托邦內部自身的矛盾和多歧異的特質，對於不同主體的意義與經驗亦有很大的差異。Soja 想像第三空間可以「擾亂差異，使其偏離持續不歇的二元結構，重構差異，使其成為新的多元文化政治的基礎，成為所有被社會建構之差異（尤其是截然二分的差異形式）擠向邊陲、邊緣和屈服者組成策略聯盟的基礎，這種擾亂和重構正是發展基進的後現代主體性的關鍵性過程」（*ibid.*, 2004: 123）。然而異托邦內部的差異是否能夠一如所願的成為一致性的動員，或是成為團體的內耗、一個比邊緣更邊緣的地帶？這是懸而未決的。

在異托邦的實際應用上，較常見的是將異托邦當作一個分析公共空間的新概

念或是取向。異托邦特別強調在現實與烏托邦之間的「虛幻性」，因此案例的實際應用上也大多將其應用在真實空間/虛幻空間、公共空間/私有空間彼此之間的曖昧性。特別是對於公私界線重構的部份，異托邦被拿來解釋分析空間性質改變的新概念。

像 Kern (2008) 在其文章中，談論主題公園中的異托邦性質。她認為開放空間是一個權力交錯議題，而非靜態的、中性空間。我們的生活空間被「購物中心化」，但原本公共空間的公共性以及公共的可能性，就在被「購物中心化」的時候悄悄被關閉。原本開放給所有人的公共空間，卻被私有化，並且將特定邊緣類族排除在外。購物中心的舒適、歡樂帶給原本的日常生活一股壓力，也帶來吸引力，使得日常的生活空間也開始想要向某種類型的空間靠攏。「公共」原本的意義應該是所有的人共享，但卻在這樣的背景下，公共空間變成少數樣貌的人所擁有，而公共空間所暗藏的權力爭奪的可能性，則成為 Kern 所認為的異托邦性質。

然而，公共和私有的爭奪不應該是異托邦的主要事件，而是在公私關係的折衝下，建構新的社會關係。以公共空間的擁有者來說，就像所謂民主權力所對映到的公民主體並不等於全部人民。「人民」和「公民」，有範圍和意義上的不同。現在的「人民」所擁有的人權，是自有的、天生賦與的，是人的一種特質；而「公民」所擁有的公民權，卻牽涉到權力劃定、政治關係下的一種資格。兩者大不相同，卻在很多時刻被無心或有意的等同。異托邦的目的，應該是創造一個可供審視、重構、競逐既有權力所創造的範疇劃分，具有塑造差異身份的積極意義，而非只是代表一種靜態的、多重的差異狀態。

與此同時也可以說異托邦的異質性，就不僅是指靜態的「多重混雜」狀態。「多重混雜」會成為異托邦的重要特色，應該是因為異托邦提供多重關係角力的現場。一如公共與私有界線的重劃，也不是異托邦真正關切所在；而是劃下公私界線的依據，及其背後區分「誰可以代表公共」的權力爭奪。所以異托邦應該是對於「劃界的權力」以及諸如此類諸種權力、可能性的重新開展與討論，並且開啓其他想像、關係競逐的可能性。因此異托邦「空間」的分析重點，則應該是地方的空間特質如何有助於這樣權力重構的施展，和參與其中的人對於自身關係位置、主體位置的重構反思。

另外 Low (2008) 也提出門禁社區(The gated community)做為另一種現代社會的異托邦。Low 掌握 Foucault 異托邦中，社會既有秩序和規範的擱置。指出在排他性和自治性下，門禁社區成為一般社會網絡中一個社會法律暫時被區隔在外、自成一國的異托邦。同時在門禁社區異托邦之內，也反轉了公共與私人的區分，社區內的公共空間是社區私人擁有，而各戶的私家住宅，又受到社區的公共管理。門禁社區提出一個使用異托邦解釋空間的方法，並且在權力關係、公私反轉的部分符合異托邦的想像。但 Low 所說的門禁社區，卻有和 Kern 相似的問題。

Foucault 雖然在異托邦的六大原則中，只簡單的提出對於異托邦的描述性原

則，並指出現實社會相對於異托邦的不堪和雜亂。但如本論文所強調的，Foucault 不是一個小說家或是文學家，他不會僅提出一個描述性的空間想像卻不賦予其在分析和政治上的意義。如果我們只從異托邦六大原則就認為那是對異托邦全部的可能性，那所有的地點，基於任何人類所感知到的空間必然交雜諸多不同的社會性和意義賦予，則都或多或少可以被辨認為是異托邦——雖然廣義的來說這樣也沒什麼不好。但如果我們認同 Foucault 在提出異托邦概念的時候，對它有更積極的政治行動期待，那門禁社區的例子就顯得過於平面。

除了異托邦的指認和應用之外，也有一些學者針對異托邦的理論性概念進行討論。Genocchio (1995) 和 Hetherington (1997) 分別把異托邦當作分析後現代社會與現代性的方法。

Genocchio 也指出宰制與反抗、秩序與失序實為共存關係，而在後現代社會，我們做為核心的空間位置正受到轉型，藉由空間的形式和分析，我們可以瞭解社會、文化、政治的轉型過程。Genocchio 表示，Foucault 對於異托邦的想法經歷過一次轉型。他提出 Foucault 在「論其他空間」的時候所說的異托邦，與「事物的秩序」時所說的異托邦已經有所改變。後者所稱的異托邦，是一個怪異、難以理解的碎片的集合；而到「論其他空間」的時候，異托邦則是在一個真實空間中的多重並置位址，許多空間存在其中並彼此不相一致。同時異托邦是一個不連續的、變動的空間，不同於西方形象學對於空間固定、不變、具有階級的看法。異托邦具有違反、逐步削弱、質疑那些聲稱自己連貫、完整、獨立的秩序和系統。他解讀 Foucault 的觀點，認為 Foucault 相信我們處在一套不可化約的描述位址中，它們都是關係性的、相對的。因此異托邦在其論述中被賦予的角色是：在神祕不可逃脫的二元對立中，具有對立緊張關係內的激進位址/地方。

但 Genocchio 仍認為傅科異托邦的概念仍然有一些地方很模糊，以及概念上的問題。像他認為像是異托邦宣稱「外於」、「功能完全異於」所有的其他空間，但是卻又與其他空間相關、並存在於一般社會空間/秩序「之中」。我對於 Genocchio 提出的這個問題的解讀是，異托邦是一個斷裂的差異空間，因此這樣的空間到底要怎麼與一般空間「相接」(ibid., 1995: 38)?。我認為「相接」，如果用動態一點的方式瞭解，就是怎麼在異托邦與平日空間之間來回。換言之，這個疑惑或許可以從本論文所關注的「異托邦的發動」的分析中，獲得某些回答。而 Genocchio 也表示，到底有什麼是不能被指認為異托邦的呢(ibid., 1995: 39)? 這個疑問與我的疑問相同，是否每個地方都可以被指認為異托邦呢？亦或者是，何者被指認為異托邦不是重點，真正重要的是這些地方如何達到異托邦所被期待的功能和賦予的能力。

而 Hetherington (1997) 對異托邦掌握的方式恰與 Genocchic 相反。他對異托邦的興趣是基於對現代性的好奇，而認為異托邦能夠協助對現代性進行空間分析。他先是對於社會秩序 (social order) 考察的靜態觀點提出批判，對社會的靜態考察忽略了我們稱之為現代性當中，社會組成 (social ordering) 所牽涉到的動

態過程、歧義與差異。本書他將關注集中在現代性中所說的「惡地」(badlands)。惡地並沒有像某些人宣稱的恐怖，也沒有那麼「惡」，因為它們再現了某些反霸權位址或實踐的形式。作者在書中使用惡地來顯現其他人用以描述現代社會關係中的邊緣區域，同時小心避免對於邊緣的過渡浪漫化，因為它們確實是邊緣性的、他者的、差異的。異托邦是一個他者特性的地方，藉由差異來構成和其他空間的關係，這也是作者所說的惡地的特質。異托邦以不同的方式（重新）組織了我們（惡地與我們日常生活）四周的社會世界。作者想展現的是這些新的社會組成模式中，其空間動態關係怎麼被應用、顯現在現代性當中。

Hetherington 從烏托邦概念的起源梳理他對異托邦的理解。他整理 Louis Marin 和 Thomas More 兩位學者的理論。Thomas More 是第一個創造烏托邦這個字的人，他所稱的烏托邦是一個在烏有(nowhere)之地的良好地方。在他之後，所有的人都想創造出烏托邦，也是現代性所欲。創造出一個完美的社會，將烏有之地變成良好地方、一個有秩序的、穩定的、適當的統治，並且高舉自由的原則。但是 Louis Marin 並不把烏托邦看作是一個想像的完美社會，而是一個空間間隙 (social play, play: the possibility of free and easy movement)。在那裡，同時擁有對於良好世界的想像，及對於創造良好世界的嘗試機會，據以補足現代社會的缺陷。而對於「那裡」(那個沒有命名，又與烏托邦定義有點出入的地方)的理解，也要從它不可化約的多義性開始。

Marin 的目標是，在烏有之地到良好地方的中間，撕開一個中介，在那裡烏托邦才可以被開啓。Hetherington 認為 Marin 所說的中介地帶，也就是 Hetherington 認為的異托邦。Hetherington 認為現代性並不如烏托邦所描述的純粹美好的寄託之所，而也不是反面的烏托邦 (dystopia)。他想觀察的是現代性的過程，在這個中介空間中現代性的組成過程，也就是異托邦。Hetherington 認為，不若烏托邦的烏有，異托邦確實是存在，但只存在在這個空間關係間的中介空間中。他也認為異托邦不若 Marin 所稱的處於一個裂縫之中，異托邦也不是一個過渡空間，而是一個延展 (deferral) 的空間。異托邦以實踐和概念 (idea) 再現了良好生活從烏有之地成真的可能性，而異托邦所展現的、這樣的社會組成亦是一個過程，而非一件東西 (a thing)。

這個觀點又讓異托邦多了一點神祕。異托邦是一個真實存在的空間，但又不能以「物」的方法來看待它。我們可以說異托邦必須「寄存」在一個真實地方之中，但只是「寄放」和「暫存」，異托邦真正的本質並不能單靠靜態空間的考察而完全查明，空間也不能被當作是一個被動的背景因素。既然 Hetherington 特別提出異托邦對於烏托邦美好的再現，是藉著異托邦空間當中的「實踐」和「概念」而存在，則主體在異托邦當中的行動和認知，也就是異托邦考察的另一個重點。所以「主體在異托邦中的實踐和概念」以及「異托邦空間對於實踐和概念的承接和回應」兩者，就是交織出異托邦樣貌不可或缺的兩個軸線。

Hetherington 的目標是發展現代性中空間動態關係的理論，他比 Genocchio 更

進一步審察異托邦之中的關係結構，認為這些在現代性中的他者之地、新的社會組成關係，並不是一個完全盲目的交鋒過程，但也不是完整的規劃結果，而是基於一種對美好社會概念的驅使。因此，作者會認為我們不應該將現代性看成是一種社會秩序、一個社會的慣例，而應視為一種社會性以及實際的空間排列，也是在這樣的意義下，現代性是一種空間性的展演。而基於此，Foucault 所稱的異托邦，是一個交錯、輪替關係的空間結構。異托邦的組成奠基於許多不同的烏托邦，它們都存在於現代性中自由概念與控制/規訓概念下的緊張關係中。同時，在這樣的不斷交鋒之下，異托邦沒有窮盡、不會完結，並且存在於每一個文化之中。

雖然大部份的學者，都指出異托邦內各種關係的緊張，但到底是「哪些」關係，卻各有不同的觀點。Hetherington 指出異托邦一個很重要的矛盾，就是對於**秩序**和**自由**的雙重追求，這在空間範圍尺度漸大、涉入人數漸增的情況下，矛盾的情形會益發嚴重。而異托邦位於某些空間的中間，到底是烏托邦和現實世界，還是烏托邦和烏有之地，也各有不同說法。我認為，這應該依循 Foucault 對烏托邦的理解為是。這不代表烏托邦有一個標準答案，而是代表異托邦概念創造時的背景脈絡。Foucault 認為烏托邦是一個美好之地，且位於烏有之地；異托邦是我們試圖從現實生活中，企及美好之地的中介空間。中介空間不一定是過渡空間，既然烏托邦不是一個真實存在的地點，則異托邦就是我們能達到最遠的地方，在異托邦中不是虛構了烏托邦，而是映照出烏托邦的樣子。這是異托邦最初步的效果，也就是異托邦怎麼反應、反應了什麼樣的烏托邦；接著這樣的異托邦又影響其中的交互關係，進而促動關係的變動和交鋒，然後影響參與其中主體的實踐和想像並回饋給異托邦。因此，異托邦在這樣的概念之下，具有再生產的能力，並創造沒有完結的異托邦——異托邦的無窮（endless）也就不再只是因為現實生活中，權力的交戰是沒有終止的。

然而，這些對於異托邦的研究，考察了異托邦與現實生活的關連、與烏托邦的關係、與其中參與者的關係，但是卻沒有提到它對於參與者現實生活的影響。事實上這才應該是最重要的部份，因為主體對烏托邦的希冀還有在異托邦中的作為，都是反應主體所處的現實中的掙扎和不堪。因此異托邦效果的紀錄應該更延伸進主體回歸日常生活後的狀況，並且提出異托邦對現實生活的積極效應。以 Hetherington 的著作為例，他提出工廠是資本主義異托邦的可能性，並且提到在工廠生產過程中，對於資本主義烏托邦幻想的修補。然後其中的勞動者，卻是跟資本案處於不一樣的世界。因此，在這個特異空間中，到底牽涉到了哪些人，他們在此的角色和位置是什麼、對他們生活的影響……等等，也是在異托邦考察中不可忽略的課題。

第三節 從帳篷劇到異托邦的再理論

總結以上幾章，我想在這一節以「帳篷劇團經驗議題」試圖對異托邦空間概念進行再理論化，並以作為此論文的結論。

首先，我將簡單重述本論文對於異托邦定義與概念的立場，接著從本研究的經驗研究對象——海筆子帳篷劇場，提出對於異托邦發動與效果的新的理解跟觀點。而本研究所關心的「異托邦的萌生與效果」，雖然在章節鋪陳上將異托邦的萌生置於異托邦的效果之前，但理論層次的討論應該先從效果做為指認異托邦空間的起點較為合適。接著以此推論該空間異托邦性質的產生，及「具體空間考察」對於理解異托邦運作的重要性與角色。最後以本論文提出的異托邦觀點，提出在其他空間延伸應用此概念的可能性作為結尾。

一、何處是異托邦？

在本研究的田野中，海筆子帳篷劇團選用戲劇為表現方式，展現它對現實生活深沈反省的，其反思除了展現在戲劇文本的內容中，同時也展現在具體團體的行動、工作形式，和創造出的工作展演空間中。海筆子藉著「戲劇的再現空間」與「空間實踐」，在真實空間中創造了具體又稍縱即逝的異托邦差異空間短暫存在。這個短暫存在的異托邦，則創造了「關係重構」、「新的公共性」以及「可能性的創造」的效果。

雖然諸家學者對於異托邦的應用五花八門，而關切的面向也各有不同，不過大部分都強調了異托邦「異於平常」的空間特質。本研究認為，異托邦「異於平常」的特質，主要是為了反轉既有社會中政治權力關係的運作與角力。如 Foucault 所說，異托邦會出現在所有的文化中，在各式各樣的社會內成為異議份子；異托邦是日常生活中的異類空間，藉由一個另類社會秩序空間的創造來與主流空間發生關連。然而主流空間有千百種，甚至在同一個時間內，不同的地方、區域，會有不同的社會性質，所以被創造出來的異托邦也就會有許多不同的樣貌。不變的是，異托邦是主體重構認同的空間，參與者在其中發展新的自我認同和對真實空間的抵抗。與之相對的正是真實/主流空間以及烏托邦的翻轉。

異托邦是一個介於現實與想像空間的雙面空間，它可以具有真實的物理界線，但也可以如同想像力一樣超越疆界。這個可浮動的疆界無損於異托邦內，投射出的社會性空間。離開現實社會預定的關係結構，藉由異托邦創造的真實與想像空間的來回，自我重構主體，並建立與他人、社會新的關係。也因為這樣，異托邦才會有常常被人誤會的公私重構。異托邦顛覆的不是公私觀念或置換之，而是改變原本在公私劃分下暗藏的角色關係，以及個人與他人、社會的關係與權力。

在異托邦概念的建立中，異托邦反應的現實空間處境為何並不是絕對的重點，更重要的是這個異類空間以怎樣的方式，協助創造出新的主體和抵抗真實空間的能力。異托邦通常較容易被觀察到的是，它成爲一個批判現實社會的據點，或是對美好烏托邦的模仿或翻轉.....等等。但異托邦最重要的應是呈現一種差異的價值觀，並以此與主流空間發生關連。因此異托邦常常萌生於對邊緣性的關懷，所謂的「邊緣性」不一定是指地理位置上的邊緣，而是相對於主流價值觀的遙遠距離，在治理、論述、建立自我認同、建構主體的權力上遭到褫奪，並被驅趕到公共政治的邊緣。因爲進入相對於主流的邊緣地帶，使得異托邦成爲差異、多義的承受者，甚至是主動地成爲他者，體現另一種生活的可能性。

因此，雖然異托邦最明顯的特徵是空間中的違常/幻想成份，但這些幻想真正的目的不僅是創造一個暫時脫離日常生活的空間，而是藉著差異空間與原本的生活拉開距離，並且藉著兩者差異的關連反轉現實生活中的權力宰制，提出在既有結構中發展新的權力主體的可能性。過往有非常多將社會既有空間指認爲異托邦的研究，大部分只簡單地使用了異托邦六大原則的前五項，或是僅提取異托邦「展現差異」的空間特徵，就認定某些空間就是異托邦。然而，較嚴謹的異托邦指認方法，應該從其空間效果，來檢視是否與 Foucault 提出異托邦的政治企圖相符。也就是在發現「異托邦相對於一般空間，可能會極端地創造揭露真實的幻想空間，亦可能創造另一個異類的、真實的空間，與我們原本的空間大不相同」（Foucault, 1986: 24-7）之後，對於原本空間的權力治理展開回應。

因爲在異托邦內有一個新的關係系統，參與者在爲新的團體中產生新的、與現實世界不同的公共性。異托邦中的新公共性能讓「個人」暫時離開原有的社會支配，經由異托邦內新建的社會關係，創造與本來生活不一樣的互動。從而脫離原本社會中的支配，發展其他可能性。異托邦創造的不是一個外於原本社會的新世界，而是**內於原本社會、卻外於結構控制**的地方。異托邦提供的空間不是全盤革命或是出走，而是與既有社會體制拉開距離，並依此自我培力。

因此我們對於異托邦的指認，應該是辨識這個空間是否對於個人在自我主體上、社會關係重構上，經由異托邦而得以暫時離開原有結構的循環，激發主體能動力量。因此對於改變既有權力關係的可能性，會是異托邦指認的關鍵所在。一如 Foucault 對於權力治理的觀念，異托邦所促動的新的權力關係不只是抵抗的，也是與自身和團體的關係重構。

二、異托邦的發動

經由對海筆子帳篷劇團的觀察，我們發現此異托邦的發動需要物質形式上的支持和精神意志上的雙重協力。也就是上一節所說的「拒絕既有權力的意志和行動實踐」、「意志施展的對象」兩者。這兩個軸線彼此交錯呼應，紡織成一個立體的空間，始成海筆子的異托邦。

事實上，我認為「意志」對於在異托邦的初始開創性上，有比「物理空間」更高的重要性。意志的界定可以很廣，不論是有意識或無意識的創造異托邦，都奠基於對原本社會制度的批判，或是對美好/幻想空間的想望。在最一開始，異托邦的空間形式被認知、被利用、被營建的時候，都需要有「想要離開原本社會」的想法在後面推動。又或者就算是參與者被動地進入異托邦時，也需要具有主動的意識，才能啟動地方的異質性。也就是在最一開始的發動者身上，需要有明確的對於原本社會空間、規範、權力關係的抵抗和排拒，並有一種向外找尋其他可能性的「主動性」。同時還有所有參與者的「善意」又或者說是「意願」，才能讓現實生活中看似虛構的幻想得以成立。這邊「意願」的定義又比「意志」更為寬廣，不一定要是對社會的批判性，有時候只是在生命經驗上的共鳴或是對於空間的善意，但也都是促動異托邦成立的要件之一。因為異托邦雖然是集體的，但是對於異托邦的真實感受是只限定主體的，如果沒有主體自身的意願，在空間內的異托邦就無法被認知到，其效果與異質性也就無法發動。這同時也解釋了，為什麼在帳篷劇場中的異托邦，對於某些人有真實明確的吸引，有些人沒有；同樣在帳篷中工作，有些人深受影響、繼而對自身在社會中的理解有所改變，有些人卻沒有。

異托邦不是無差別的開放給所有人。如 Foucault 所說的「排他性特質」，異托邦除了可能有真實範圍上的區隔外，被捲動者的條件也影響他進入異托邦與否，並不是所有身處在該空間的人，都感受到異托邦的存在。所謂的「進入」異托邦，事實上也就是異托邦在個人身上施展影響的開始。異托邦很難有一個如「蹦現」的明確的時間點，比較接近的是異托邦與主體相遇、影響開始產生的時間點，將此辨認為異托邦「創造」的那一刻。這也同時說明了很多時候異托邦的所在，同時也是容納其他團體的特定空間——如校園中被規訓的青春學生和工作的行政人員、228 公園發展認同的男同志與到公園散步的年輕家庭——但受到異托邦影響的卻只有特定的對象。

但是，空有意志也無法維持異托邦穩定的運作與存在，反而僅停留在唯心的哲學層次。就像在主體擁有「離開原處」的想法的時候，也需要將其具象化、展現在物質的排列或形式上，才能創造一個完整、具有續存能力、捲動及擴散性的異托邦。同時，異托邦也需要一個具體「發生」的地點，以及可供異托邦性質「施展」的對象。行動的根源是意志，而意志也需要行動和行動施展的對象使得意志得以落實。意志與物質相生相存，沒有意志則物質無用，然而沒有物質、空有意志，卻也沒有辦法達到異托邦批判現實、創造差異空間以與現實互相對應的目

標。同時，物質基礎也讓異托邦意志被展現在具體的界面上，也才能夠被眾人有公平審視的開放性，亦維持其批判性。意志或許是先發的，但是，如果沒有讓這個意志轉化為行動，轉化為其他的物質基礎、具體行動，意志和理念也難以無法持續下去，彼此相生相存。

雖然物質空間並不能直接造成異托邦的生成，但異托邦需要特定的實存空間形式，以及可供作用的空間。以帳篷劇場異托邦來說，當主體、意志兩個條件在「地方」具足了之後，我們可以說該空間就具備了某種「異質性」。這種性質或效果，通過持續移動、區位選擇，空間形式和建立過程而體現出來。一方面，藉由空間的區域性、排它性，產生特定的集體；而空間形式的系統則能夠對於反應異托邦背後的概念與想像。同時，空間的物質基礎也成為異托邦中意志施加的對象。在帳篷劇團中，除了以激進的空間存在形式反應海筆子對於「自我存在」的持續質疑外，「移動」的特性體現了帳篷劇團對於邊緣、主動成為它者的意願，成為積極的社會擾動者；「帳篷內外的空間形式」，展現參與者對空間的想像力與掌握能力，讓幻想的空間與社會形式能夠暫時被容納；「帳篷空間的建立」則在短暫的時間之內創造一個新的集體，使得諸種意志能夠擁有一個彼此表現/看見的時刻。而這些具體空間元素背後，又有交錯的迴饋機轉、以及行動哲學的不斷反思與再生產。因為具體空間系統的存在，使得帳篷劇場異托邦成為一個具大展演的場域，新的參與者被吸引、捲動，加入新的帳篷意志與批判反思意念的再生產。

我們可以說，帳篷的具體空間藉由特定的形式或使用方法，短暫地容納了異托邦的存在，並且劃出一塊具有排它性的異地領域——這個排它不一定建立在真實物質基礎上，也有可能是一種不明所以的他人所難以理解的團體氛圍，被該集體所牽動，並且受到團體任何細微變動的影響。本研究所說的「場」可以被理解成異托邦當中相對於空間系統的抽象內涵，也就是收納整合眾人意志的展現。如果要讓異托邦質當中的「場」能夠有效地「展現眾人意志並令其進行競逐」，則異托邦有效的空間尺度必不可能太大。因為這樣才能讓參與者彼此互動，不同的概念都獲得發揮的機會，舒緩異托邦內對於秩序與自由追求之矛盾，並且不斷活絡異托邦。換言之，對於更大尺度的異托邦並不是不能成立，而是在其自身的再生產與動態關係下，則會受到尺度的限制無法充份互動。

因此總的來說，海筆子異托邦的發動就是由「不可化約的眾人」的「場」使眾人意念相互展現、競逐，在特定「空間系統形式」下差異空間被創造並被看見的瞬間。

三、小結

從 Foucault 初次提出異托邦概念時，就提出兩種異托邦形態，一個是危機異托邦，另一個則是差異異托邦。此舉除了說明不同異托邦之間有不同的性質、功能之外，亦表明了異托邦可能是非常多樣化的。但在形式各異的異托邦之間，仍然共享某些特性，那就是我們所關心的異托邦核心概念。

由於本研究的出發點，便是肯認 Foucault 對於異托邦概念的完整性及理解，所以異托邦理論層次的建構即緊扣於 Foucault 的概念之下，而回到 Foucault 所提出的異托邦六大點之中。因此我相信異托邦的核心特性至少會展現在異托邦的發動及社會效果上，因為這正是 Foucault 提出異托邦空間性質的目的。

從異托邦的命名可以看見異托邦（heterotopia）是由異質性（hetero-）及地方（topia）所構成，如果要掌握異托邦發動的關鍵元素，就需要查明啟動異托邦的「意志」及「施展空間」，以及將兩者串聯的「行動」三者。「意志」顯示了個體對於現實空間的不滿或意欲改變、離開的想法，其中包括對現實世界的解讀和反抗，「空間」則成為讓意志藉著「行動」來發展、施為、容納差異的對象。「施展空間」不一定會是物理上可被劃界的場域。它可能沒有被標定的邊界，而由各自參與者自行為其心理空間劃界；甚至它不一定是物理空間，而是網路上一個可以互動、交談的再現空間。topia 的解讀可以很寬廣，但不改變異托邦必定體現於某個空間之上，有時候恰是一個實存的物理空間，有時候則是一個心理的、再現的空間。

而在異托邦的指認上，雖然過去一些學者對異托邦的指認，常受到過於倉促武斷的批評，但這個批評是針對分析方法上的，而不是質疑該異托邦的存在與否。異托邦的指認，只是導向空間效果分析的起點，因此異托邦如果要拿來用作一個空間分析的概念，關鍵還是在空間效果的審察上。我們可以說，許多地方都擁有異托邦空間的「異質性」，但這個異質性是否成功有效的發動異托邦，則要端看其空間效果。本研究認為異托邦最重要的效果應該是促進個體對現實空間的批判、反思、主體及社會的重構。在時間先後關係上，異托邦先承接了主體的批判反思精神，藉著異托邦得以發展對原有空間的反抗內涵，然後才得以重構主體、建立新的認同的關係。新的公共關係在異托邦內誕生，激發主體能動力量以重構既有的社會關係。

異托邦不一定服務於左派或當代前衛的思潮，在任何體制、任何社會、權力關係之下，都有可能萌生屬於該地的異托邦。因為異托邦就是為了重構當下的社會與人而誕生的，它將不斷挑戰、翻轉、更新、重塑已固定的權力治理，並在這些已然固著的地方出現。

如果我們對一個空間僅在名稱上指認出它是異托邦，雖然它可能擁有某些被期待的異托邦效果，但卻對於實質空間的理解或政治分析上毫無用處。而如果我們理解異托邦可以導向分析概念上的深層反省，並提供我們實質的分析工具，我

大膽的說，那才是 Foucault 提出異托邦概念的用意。換言之，當我們明瞭了異托邦的內涵，我們或許可以發現任何地方都可以是異托邦，或具有異托邦的性質，關鍵在於如何啟動，以及可能的效果為何。藉此，亦有助於我們進行政治關係的反思，並協助我們採取實質的社會行動。

第四節 研究限制

本論文的研究限制大致可以區分為：在研究田野方面的限制，以及理論方面的限制。

本研究的田野為台灣海筆子帳篷劇團，雖然就異托邦的分析而言，海筆子確實是一個具有代表性的異托邦空間——不論在反抗概念、空間特性、行動效果上都符合我們對於異托邦的理解。但海筆子本身具有很大的內部歧義性，參與者各自對海筆子的主觀詮釋亦有差異。在研究開始之初，幾乎就可以確定我對海筆子的分析是建立在某些「必然的誤讀」之上。海筆子容許誤讀的存在，甚至相當看重各人對海筆子誤讀的重要性。海筆子本來就反對單一、教條式的世界觀，對於來來去去大量的參與者，海筆子重視每個人基於不同的生命背景及理解下對海筆子的想像，同時也認定所有的「解讀」必定是某種「誤讀」。因為所有的海筆子經驗都只屬於那個人自己，無法被完全的再現和複製。所以目標並不是讓每個人的解讀都達成一致，而是產生一個讓彼此的誤解能夠交會的空間。與此同時，櫻井大造本來的世界觀具有非常高的哲學性質，他對事物的理解與敘述，都有獨樹一幟的風格，難以快速了當的瞭解。海筆子和黃蝶南天舞蹈團的團長都是日本人，所有的訪談、文章都需要經過翻譯，也讓原意顯得更晦澀難懂。

另一個是，海筆子內部有一種拉扯和矛盾存在。櫻井大造身為海筆子的創立者，雖然他不斷試著將自己的位置縮小，但大造的哲學觀仍深深的影響海筆子。海筆子成員和大造有一種師承又質疑的關係，這讓欲建立海筆子在地主體性的台灣團員時有認同上的焦慮。對大造觀點的認同或質疑，讓海筆子內部不同階段、年代的成員彼此間偶爾出現拉扯與緊張關係。所以海筆子的哲學世界觀沒有絕對的整體性，甚至會出現斷裂或缺乏自信的狀況。因為海筆子一直都是一個團體而不是一個整體，這是海筆子重要的價值與財產，但也造成條理的解讀海筆子劇團的困難。

在理論方面的限制，一方面本研究對於「異托邦」哲學概念的查考有限，Foucault 本身的哲學系統就非常龐大，更遑論異托邦空間概念所承接的哲學思索與後起對於異托邦的大量應用。對於理論回顧的不足，是本研究做為一篇具有理

論企圖的論文最大的侷限所在。同時，Foucault 在起初提出異托邦概念的時候，也僅是以神來一筆的方式提出對於異托邦的想像，甚至可以在最後結尾的海盜船想像中感受到 Foucault 的浪漫情懷。因此縱使 Foucault 長久的關心權力、詮釋、治理等議題，但對於異托邦內部的合作、角力卻反而隻字未提。異托邦內部的資源集結分配和團體內在矛盾，都是深入解析異托邦不可迴避的議題，卻在原典中付之闕如，是為一憾。

此外，由於本研究立基於對 Foucault 異托邦理論的肯認，並沒有針對 Foucault 的異托邦概念本身進行批判性的檢視，事實上異托邦不一定是理解一個具有反抗社會功能的空間的唯一方法。而異托邦的政治、行動效果也有可能招致不同運動觀點擁護者的批評——我們期待異托邦打開社會可能性，集結特定個體、改變社會既有關係，但實際上異托邦是一個很封閉的排他性空間——這樣的排他性，使得異托邦顯得很孤立、缺乏在政治上與不同陣線串聯、共同動員的可動性。這和一般運動團體的行動策略相當不同，在面對具壓迫性的權力霸權時，異托邦缺乏單一、有效的目標和行動策略，也顯得相對缺乏效率。然而，這樣的限制不啻為異托邦的特色甚至可能是它的優點。因為異托邦正是一個有別於其他社會行動團體的特異存在，它強調的不只是對現實空間的批判反思，同時也是藉著創造距離對不同可能性保持開放。

第三，本研究在論及「以意志啟動異托邦」的部份，雖然試圖從行動中扣連具體空間實踐，但仍不甚完美。本論文中盡量詳細地說明意志在異托邦發動中的重要性，但海筆子異托邦的意志內涵卻沒有被清楚分析。到底海筆子的行動意志為何、是否有其優點及缺失，在不同的參與意志中，又是如何彼此競爭、共同展現的……等等。其中特別明顯的是櫻井大造與其他本地參與者的想法之角逐，到底櫻井大造在何種層次上是合作者、何種層次上是授與者（支配者），而被化約成「本地參與者」的許多合作者，又是怎麼看待「台灣」海筆子與日本導師之間的關係？這些問題由於本論文研究的限度，以及海筆子此刻的今天仍在高度變動的過程中，而無法在這個階段的研究中被詳實的考察，是為本研究的限制之一。

參考文獻

- Bulter, J. & Scott, J. W. (1992) *Feminists Theorize the Political*, Bulter, J. & Scott, J. W. (eds). New York and London: Routledge.
- Dean, M. (1999) *Governmentality*. London: Sage.
- Dehaene, M. and De Cauter, L. (2008) "Heterotopia in a postcivil society," in M. Dehaene and L. De Cauter (eds), *Heterotopia and the City* (pp. 3-9). London: Routledge.
- Foucault, M. (1986) "Of Other Spaces"(Miskowiec, J. Trans.), *Diacritics*, 16(1), pp. 22-7.
- Foucault, M. (1988) *Politics, Philosophy, Culture*, Lawrence D. Kritzman (ed.) (trans. by Alan Sheridan and others). New York: Routledge.
- Genocchio, B. (1995) "Discourse, discontinuity, difference: The question of 'other' spaces," in Sophie Watson and Katherine Gibson (eds), *Postmodern Cities and Spaces* (pp. 35-46). Oxford: Blackwell.
- Hetherington, K. (1997) *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.
- Heynen, H. (2008) "Heterotopia unfolded?" in M. Dehaene and L. De Cauter (eds.), *Heterotopia and the City* (pp. 311-323). London: Routledge.
- Kern, K. (2008) "Heterotopia of the theme park street", in Dehaene, Michiel and Lieven de Cauter (eds), *Heterotopia and the City* (pp. 105-115). London: Routledge.
- Low, S. (2008) "The gated community as heterotopia", in Dehaene, Michiel and Lieven de Cauter (eds), *Heterotopia and the City* (pp. 153-163). London: Routledge.
- Schechner, R. (1986) "The Mahabharata: Talking with Peter Brook," *The Drama Review*. 30, 1: 54- 62.
- Schechner, R. (1994) *Environmental Theater*. New York: Applause.
- Durkheim, E. (1912) 《宗教生活的基本形式》(渠東、汲喆譯), 上海: 人民出版社。
- Foucault, M. (1994) 《臨床醫學的誕生》(劉絮愷譯), 台北: 時報。
- Norberg-Schulz, C. (1971) 《實存·空間·建築》(王淳隆譯), 台北: 臺隆。

- Sennett, R. (2007)《再會吧！公共人》(萬毓澤譯)，台北：群學。
- Smith, S. J. (1999)〈自然—社會〉，《人文地理概論》(王志弘譯)(頁 17-38)。台北：巨流。
- Soja, E. (2004)《第三空間》(王志弘等譯)，台北：桂冠。
- 牛津線上字典，subject 條目。取用日期：2011/4/23，摘自
<http://www.oed.com/view/Entry/192686?rskey=pjo2eT&result=1&isAdvanced=false#eid>。
- 王志弘、朱政騏(2007)〈風險地理、恐懼地景與病理化他者：臺灣 SARS 治理之空間權力分析〉，《中國地理學會會刊》，38: 23-43。
- 台灣 Faust 計畫組織(2005)《台灣 Faust》帳篷搭建及宣告記者會新聞稿。
- 白力元(2008)《都市中的差異地點——以台中市七期重劃區的汽車旅館為例》，國立台北大學都市計畫研究所碩士論文。
- 李陽、張慧瑜(2007)〈戴錦華對櫻井大造的訪談〉，《海筆子通訊》，3: 80-9。台北：辛苦之王。
- 沖浦和光(2008)《日本社會的風月演化》(桑田草譯)，台北：城邦。
- 林于竝(2003)〈導讀—魔幻帳篷的想像世界〉，《魔幻帳篷》(頁 2-18)，台北：揚智。
- 林于竝(2009)《日本戰後小劇場的身體與空間》，台北：台北藝術大學。
- 秦嘉嫻(2005)〈聲嘶力竭的記憶追尋——海筆子計畫之帳篷劇場《臺灣 FAUST》〉，《戲劇學刊》，2: 313-7。
- 張喬婷(1999)《異質空間 vs. 全視空間：臺灣校園女同志的記憶、認同與主體性浮現》，國立臺灣大學建築與城鄉研究所碩士論文。
- 張嘉容(2004)《華山論藝：論非制式劇場空間對劇場事件的影響，以「華山藝文特區」為例》，國立台北藝術大學戲劇研究所理論組碩士論文。
- 陳俊樺(2007)《左的文化抵抗：差事劇團十年研究》，國立台北藝術大學戲劇研究所理論組碩士論文。
- 陸昕慈，台灣大百科全書，帳篷劇場條目。取用日期：2011/5/28，摘自
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=6845>。
- 黃彥謀(2000)《市民場所的創造：小劇場聯盟暨附屬空間設計》，東海大學建築研究所碩士論文。
- 蔡慶樺(2005)〈重拾主體——Foucault 與泰勒的倫理自我〉，「第一屆台東大學人文藝術研討會」，台東大學。

- 鄭國賢（2003）《時空異置下論文化資產》，中原大學室內設計所碩士論文。
- 戴雅麗（1994）《「突破禁忌」：大臺北地區小前衛劇場》，台灣大學新聞研究所碩士論文。
- 謝宗宜（2008）《持存的較量：Foucault 論力量關係與自由》，台灣哲學學會 2008 年學術研討會議。
- 鍾明德（1999）《台灣小劇場運動史》，台北：麥田。
- 蘇碩斌（2000）〈Foucault 的空間化思維〉，《台大社會學刊》，28: 155。
- 櫻井大造（2005）〈關於公共性的「癢」〉，《東風通信》，6-7。台北；台灣 Faust 計劃組織。
- 櫻井大造（2010）〈作為政治原點的帳篷訪問記錄〉，《海筆子通訊》，4: 76-9。台北；辛苦之王。





在訪問六張犁公墓——掩埋著眾多1950年代被處刑的人當中二百多人遺骨的墓地的時候，等待我和另一位朋友的是大群的蚊蟲。因為少有來客造訪，像要守護倒在地上的樹和雜草的荒地，蟲蚊大軍壓陣向我們襲來。雜木的枝葉覆蓋墓地遮住陽光。不，那黑暗的一團並不是刻意避開光，而恰恰是一口吞噬了光亮。一邊和蚊蟲格鬥，一邊按捺不住自己的這種想像，由於重力過強，光被吸進墓地，被招進土裏，死者們就此品味著光亮。這只是我的胡思亂想。所以，公墓的時間不能朝著一個方向，時間被凍結了。

但很快，並不尋常的被蚊子咬後的癢，就把我驅趕到另一個妄想中的「死者的癢」。癢通常指作用於皮膚和粘膜的微弱刺激，如果是這樣，這被遺棄的死者的時間，不正處在來自外部的微弱刺激。這死者的時間並不是簡單地被忘卻，有時會被配合活人的情況被召回，然後再次被封殺在棺材裏。

人的大腦中有種被稱作海馬的機器，是製造記憶的工廠。在這裏，隨時處理著無數的信息，決定是記憶還是視而不見。在進行這樣的決定時，以前大量的記憶也被參照。至於要參照何種記憶，則在很大程度上取決於掌管感情記憶的扁桃體。沿著好惡和喜怒、哀樂各種感情記憶，海馬通過無數的網絡召回大量的過去的記憶，在參照的基礎上製造新的記憶。這並不是說，舊的記憶就這樣被新的記憶破壞掉。一度變作記憶的東西，會一直按照當初被塑造的樣子，躺在大腦的各個角落裏。所以，只要舊有的記憶還被需要，就會不斷地來往於神經細胞的獨房和海馬之間。從舊有記憶被強制來往的行為來看，它是不斷受到外界的微弱刺激。

如果我們把舊的記憶視作一種「痛」的記憶，它並不是單純地被遺忘，而不斷被置於微弱的刺激當中，「痛」的記憶變作「癢」的感覺，繼續存留下來。

在我們審視「新公共性」，這本身不作任何辯白的話語時，不禁想到，現在我們賴以棲身的「公共性」，不正是這種「癢」。規定現今世界秩序的，是一種名為「民主主義」的制度。東和西，南和北，通過雙方視線交叉，在好不容易保住命脈的制度中，以遮人耳目的「市民」的名義存在的，正是這種「癢」。我們，正像我們自身並已變作舊有的記憶，只是

時常被召回社會當中，或蟄居在自己的獨房裡。感到自己只是作為一種參照的框架存在著。

不，作為參照主體，並不是作為一種制度，而同時使自身也作為全體性成立。但還並不是問題。這還不夠成為一個問題，在「公共性」當中，我們和制度合而為一，難分你我。

既使限定在「亞洲」這一地區，通往「民主化」的過程也是苦難連綿。對個人來說更是激烈的創痛。傷痛使我們的生活停滯，時間封凍，但同時也有謀求從傷痛中出逃的激烈抗爭。「癢」一直在召喚我們進行「搔癢」的工作。不息地進行搔癢的工作。這好像正是存活在消費社會中的「市民」的姿態，我不禁這樣想。如果不持續地消費點什麼，我們就無法作為「市民」繼續存在。那樣的自己的姿態，好像正不懈地進行「搔癢」的工作。

對我來說，這次「台灣Faust」的帳篷劇場的構想，是我們在不得不持之以恆的「搔癢」過程中，試圖再度召回「痛」的行動。這正是希望在自己痛癢的皮膚上召回歷史，反過來說，被召回的痛所指引，我們自身正要介入歷史。當然盡可以把「痛」僅作為「痛」來哀悼。但那只不過是暫時把我們感到的「公共性的癢」束之高閣。因為「痛」並不是逝去的記憶，變身作「癢」，繼續規定我們的存在和姿態。

我之所以暫且提起「新公共性」，這好像NGO口號的話語，是想喚起我們賴以棲身的「公共性」是通過何種反射來映出我們自身。那時，映在鏡子裏的不只是我們自己。如果，斜對著鏡子，映在裏面的，並不是自己的影子，而是另外的什麼人。

不管怎樣，載著我們的「癢」的皮膚表層被撕裂，我們是否能一窺那重重疊疊「痛」的真貌？這恐怕取決於，現在進行中的我們的舞台製作，並有賴於與被斜斜地反射的另外什麼人——觀眾一起「共同作業」的公演時間。

（胡冬竹譯）

作為政治原點的帳篷

受訪者：櫻井大造

訪問者：李貞景、高承權

翻譯：宗田昌人、林子竝

編按：(此訪談紀錄為 2008 年 6 月韓國著名民間研究者團體「Suyu+Nomo 研究中心」的主要成員李貞景、高承權兩位訪日之際，在東京櫻井大造私宅進行的。其訪談紀錄逐字稿經櫻井大造校對之後，於 2010 年春，刊登於韓國首爾發行的書籍《R》中。) 本期通信僅刊載兩小節，其餘下期待續。

1. 帳篷：在移動當中固守城池，或者 在固守城池當中不斷移動

李：櫻井先生從事帳篷劇場工作已達 30 餘年之久，如今亦成為櫻井先生的招牌，因此首先想請教櫻井先生關於意義。

櫻井：雖然我搞帳篷劇已經 35 年了，但並不是以劇場工作為職業。換句話來說，我們並沒有透過「帳篷劇場的表現」維持生計或參與社會，也不是把帳篷劇場當作為參與社會的手段。不過，我們每次的行動，讓許多人之間產生關係。這種人與人之間的關係，使帳篷中產生某種「場域」。我們也可以稱這個「場域」為「社會性」或「公共性」。因此我認為，一條薄布將現實的社會空間一部份切割開，在此產生社會性、公共性。如此的現象本身，也意味著對現實社會的介入以及參與。首先瞭解這樣的前提之後，請容許我繼續說明。

雖然我投入帳篷劇場已達 35 年之久，但一直以來對「帳篷」有恐懼感，或者是說保持一定的距離。那是因為，帳篷每一次產生的「場域」完全不同，帳篷是令人無法放心的空間。

那麼，為何選擇帳篷作為表現的場域呢？是因為我並沒有把戲劇表演的表現

當作「作品」。我認為，雖然戲劇的表現必須逼近作品，但卻無法成為作品。因為，表現場域的產生，等於是新的「集體性」的發明。表現是僅限一次而不會重現的，如此的單次性則由新的集體性支撐。就是說，未曾相見過的，而且是絕後的集體性，在此產生。

當然，這並不代表帳篷保障這種表現的產生。目前，大部分的戲劇是觀眾與演員的記憶及自我意識的範疇內能夠解決的。可是，我不認為那是戲劇表現。明確的第一人稱的集合絕不會產生戲劇表現。反而，從第一人稱中消滅自我意識，陌生的他者、第三人稱的記憶結合時，才會產生表現。就是說，並非是個人之間維持關係的固態、液態或者氣態的狀態，而是把那些相態一氣呵成激勵成為一種電漿狀態。這種狀態的連鎖反應，意味著新的集體性、公共性。

很抱歉，一開頭就講得不容易聽懂的说法，簡單點來講，接受不穩定而不確定的狀態之後，發明出新的公共性，就是這樣。

李：可以說是人與人相遇的一種交叉路口嗎？

高：過去櫻井先生劇團團名取為《風之旅團》、《曲馬館》等，都帶有強烈的行旅移動的形象。剛才所提的「不確定性」、「不穩定性」，在這些團名當中是強調著移動或行旅的形象？

李：1978年曲馬館的影像紀錄中，注意到劇團的車子貼著「從北海道到沖繩」之標語。這種邊開車移動邊搭帳篷演戲的方式，令人聯想到蒙古人攜帶蒙古包騎馬行旅的形象。

櫻井：使用帳篷這點意味著的，當場所創造出來的一切，隔天就會消失無影無蹤，這正是帳篷的機能。參與這個場域的人們也從在前一個晚上所產生的新的集體性當中遭到驅逐，或是不得不逃離此地。

1970年代，我們小團隊攜帶帳篷旅行，漂移走動，等於是從現實的規定性、從現實社會所明示的狀況當中逃離，也是對旅行投射的某種浪漫主義。進一步而言，帳篷是為了擋住另一方的狀況而築起的街壘（我們所固守的場域），也帶有「攜帶著拒馬移動，到處築街壘」的形象。依照當年的說法，叫做「反向包圍」。也就是，以固守街壘的方式，反過來包圍社會，這也是當時看見韓國的抗爭聯想到的。韓國工人的階級鬥爭，以固守工廠的方式進行，韓國工人的奮鬥，捍衛著封鎖工廠的糾察線，雖然廠外強大警力包圍著他們，但固守城池而絕不投降，這樣的抗爭當年常見的。

高：以固守城池來包圍！這個說詞聽起來有點奇怪。一般而言，守城應該是被包圍吧。

櫻井：說的也對。與守城正相反地，逃亡或離開現場，也是逃離存在性的規範（包括自己本身在內）的方法之一。自古以來，農民起義叛亂時，放棄土地而逃跑的戰術也普遍。對社會體制而言最困擾的，就是存在的消滅。我們在守城時，居然存在在那個地方，兩者看似相反，但意義上卻是相通的。因為對社會體制而言，我們在那裡，就是最大的困擾。

高：將這兩者結合起來，一邊消失一邊守城，也就是在移動當中固守城池。

櫻井：守城就是現實社會中產生的凹陷，換句話說，是一種缺落。對社會而言，凹陷僅僅是任何物質都不存在的空間。因為，那是缺落。但對社會而言，任何物質不該存在的地方有人在就是一種困擾。這個凹陷的空間，好像帳篷帆布膨脹收縮般，慢慢開始伸縮，在這個時候，現實社會被原本應當任何物質都不存在的這個空間所影響。這就可以說是「反向包圍」。

因此，守城並不是在其內部產生「另一個世界」。並非在內部產生「虛構 = another world」。反倒是，將街壘（或者說帳篷的薄布）外面的世界虛構化的行為。也就是說，致力於將眼前存在的現實虛構化，這樣的意志力集結的場域。

雖然許多人會問我「何謂帳篷」這個命題，但只能說帳篷是個非合理的場域。因為消滅與存在互聯相通的那種場域，根本無法用語言解釋。帳篷就是現實社會中的一個微小凹陷，在此，該產生的表現，是將非合理的諸物組織到此方的行為。我認為消費社會是組織非合理性而存在的。就是，不知為何但「想擁有」、「要購買」之類的慾望。日常生活當中，我們以消費行動填平這種非合理性，被迫站在平的地面上。所有缺落遭到消費填平。在這個平的地方裡，僅被允許「正確地談論正確的社會」之行為。

所以，帳篷是不正確的...呵呵！或許可以說，無法消費的，或者就無法填平的非合理性而言，一種緊急避難所吧。帳篷劇場並不是因為在帳篷裡演出而如此稱的。用一條薄布，在現實社會當中挖出凹陷，這個凹陷將如何伸縮，這個可能性才會讓帳篷可見化！

2.帳篷：事情所發生的地方

高：在帳篷裡到底發生什麼事情？

櫻井：到底發生什麼事情...呵呵。第一，帳篷裡有人存在，但不一定是活的人，因為帳篷的空間是由時間來構成的。雖然不會說現實不存在的死者也會出現，但「似乎是死者的存在」已然坐在觀眾席。很抱歉，但還是又難免非合理的說明。像如蛇從帳篷帆布縫間爬入般，各種各樣的時間，瞄準被一條便宜的薄布圍繞的觀眾席闖進來，開始介入。似乎是死者的存在，換句話說是歷史，呼喚這些時間過來。例如，突發性的過去好像來自未來的使者般到來，或者，明天會與你相遇的人掛著懷念的表情坐在你旁邊。好比說，各種各樣的蛇，朝向名為「現在」這個千真萬確的時間的尖端，扭曲著身體慢慢爬上來，如此的現象。則是說，逃離現實社會的各種分子，在此固守城池。每一顆分子的身體遭到這些時間糾纏之後，或許被逼迫「一時性的變身」。就此變身為妖怪般的我們，開始互相反應。如化學反應般，分子產生變化。換句話而言，在帳篷裡可能發生的事情，就是隨著時間序列的變化而發生的事件。

高：您的意思是，參與者之間產生某種化學反應的，像熔爐一樣的場域？

櫻井：也可以是熔爐，不過，並不會成為合金。雖然溶解成為一塊，但不會融合，倒是更為散開的溶解方式。如上所述，成為一種電漿狀態。就是，某一個人的自我意識與陌生的人結合時，那一個人的自我意識也會與另一個人的自我意識結合，這種連鎖反應的狀態。這雖然聽起來好像極為無秩序的狀況，第一人稱變成為第三人稱的現

象，可是在現實的消費社會裡也並無兩樣的。這就是非合理性、我們的凹陷、缺落的部分。不過，帳篷是我們與消費社會之間爭奪其非合理性的地方。為了勝利這場鬥爭，劇本與演員務必徹底自我評論其內在實質，而不斷地鍛鍊。

那麼，轉到比較現實的話題吧。最近十年左右我在台灣與日本兩地設置據點進行帳篷劇場的行動。這幾年在北京也成立新的帳篷小組。在韓國也與民眾劇場的朋友一起行動過幾次。我曾向他們提起這種主張時，不是遭到忽視就是被嫌棄。他們批評我的說詞脫離民眾。雖然，某部分他們說的也對，但我還是要求他們千萬不要誤以為帳篷劇場能夠成為教育的現場或啟蒙的場所。雖然我歡迎把帳篷劇場當作工具利用，但當演出帳篷劇場時，若以為在社會上能發揮些有效性，則極為荒唐。帳篷劇場是個缺落，也是說，將缺落可見化的行為。因此，假裝一無所缺而試圖傳達寓言，根本是錯誤的。這一點而言，目前最讓我頭痛的是北京帳篷小組，因為其成員多數為知識份子背景。我則主張非合理性是無法照樣呈現的，換句話說，非合理性無法直接把它可見化。反而透過追求合理性，才能把非合理性的範圍及範疇假定出來。

李：關於演員與觀眾的傳統觀念，就是以舞台分割演員與觀眾之間、展示者與觀看者之間，完全無法適用於櫻井先生的戲劇上，這個原因是否與時間序列的變動相關...

櫻井：基本上，由展演者著手準備是一切的開始。這就是假定。假定假說的假設架構，就是帳篷劇場。另一方面，作為觀看者的觀眾，有無做準備而來到現場呢？我認為，觀眾也事先做某種準備而赴演出現

場。例如包括踏進帳篷的那一剎那發出「啊啊」一聲等等。反正，他們都是逃離現實社會而過來的分子。也許在自我意識的層次不肯承認，究竟會發現自己不自覺地做準備。並且，「似乎是死者的存在」早已坐在觀眾席。

因此，各自全面運用自己的「智、情、志」而敏捷地做準備，觀眾的準備與演者的準備，此兩者會激烈地衝突。這種衝突，倒是邊混合邊離散，共享這個場域。這就是整件事情的開端。

高：觀眾也做準備，某種意義上武裝解除的準備，聽起來好像是這樣。準備並非武裝，而是被解除武裝。

櫻井：那個準備，或許是為了開始新的武裝而做的。

高：看到1978年帳篷演出的影像時，燒毀帳篷的畫面令人非常驚嚇。這樣的作為，是否某種程度危害到觀眾？

櫻井：當時的狀況逼迫我們這樣做的。我們選擇這樣做，等於是我們針對當時的狀況做的抉擇。當年，就是說三十年前日本的狀況，是愈來愈令人絕望的時代。左派的政治運動陷入自我歪曲的狀態，內鬥暴力事件發生頻繁。這並不是屬非合理性，倒是像走進合理性的死巷般。我們與觀眾也共生於那一條死巷子的時代。因為在這樣的狀況當下我們選擇「火焰」，不會讓觀眾單純地驚嚇，倒是讓觀眾能夠直覺地瞭解為何而燃燒。假設現在做同樣的演出，觀眾應該會覺得「不知為何燃燒」。

李：櫻井先生的戲劇演出中，多數看見火焰出現。火焰是否具有重要的意義？或者是，投射您個人的喜好與眷戀？

櫻井：這也許是現代主義、現代主義藝術的殘渣。火焰喚醒某些印象。火焰會呈現各色各樣的面貌，有時代表激烈、危險，有時變成非常溫柔的，或者極為美麗的的形象。因為火焰是一種電漿狀態。人類文化的開端可謂是從與火焰之間控制距離為其初始。

我的帳篷經驗當中，關於火焰的故事不勝枚舉，而且每一件故事都非常有趣。所以說，火焰畢竟是很大的文化因素。