

鍾喬帳篷劇作中的邊緣論述

The Periphery Discourse on Chung Chiao's Play

于善祿

Stanley YU

國立台北藝術大學戲劇學系專任講師

鍾喬自1996年成立差事劇團之後，「持續多年的劇場、民眾、社區、營造、生產、消費、市場與國家之間的對話、碰撞、質問、揭穿、究竟的行動」（關曉榮，2005：vi），近幾年更發展出一系列所謂的魔幻寫實「帳篷劇」，包括《記憶的月台》（1999）、《霧之月台》（2000）、《海上旅館》（2001）、《霧中迷宮》（2002）、《逐漸暗弱下去的候車室》（2003）、《潮暗》（2004）、《浮沉烏托邦》（2005）、《敗金歌劇》（2006）等。在劇場形式的追尋上，鍾喬在1999年引進了日本野戰之月劇團¹的「帳篷劇」（tent theatre），經過1999年秋天在台北縣二重疏洪道，差事劇團邀請野戰之月演出《出核害記》，以及2000年夏天在台北市的華山藝文特區兩團所合作的《霧之月台》之後，差事劇團已經將這個劇場形式及搭建的技術移轉過來。

以2004年10月的製作《潮暗》為例。演出的場地在台北市公館夜市附近的寶藏巖，這裡曾經是軍事用地，差事劇團集結了許多人力，花了大約一個月，搭建出臨時的野台帳篷劇場，他們並沒有選擇中產階級式的既有劇場建築，而是在都會區的河岸角落與荒煙蔓草的類廢墟之中，胼手胝足地構建出這座魔幻寫實與充滿想像的空間。這個野外、臨時、甚至是移動²的空間，初步印象也許是簡陋、粗糙、殘破與髒亂，舒適感絕對不是這類型劇場所強調與需要的，但是那種與環境的巧妙結合，毛毛細雨、冷冷微風、飛舞的蚊蠅、車流、狗吠等，以及與土地的親近感，正凸顯出本劇的主題。

這齣戲是以在台灣的外來移民與在地族群的互動與尋找身分為主題的，做為一座四周環海的封閉島

嶼，這一群像幽靈般的擺盪靈魂，包括尋找租賃住處的女房客、尋找病毒源頭的女記者、搞行動藝術的男紅衛兵、男原住民伊命、大陸妹秋菊、房東吳太太、台籍日本兵（同時也是遊民）、台客癩三樣的臨時演員小林、黑道大哥樣的阿不拉（後來又改變造型成了軍官）、客家少女秀美、印尼籍新娘百合等，甚至連現場演奏的樂手都穿上了吉普賽式與紅衛兵式的服裝造型，演奏的樂器包括大提琴、小提琴、笛子、風琴、胡琴、椰殼樂器等，演奏的樂風既有波西米亞式的流浪與漂泊感，也有魔幻寫實的詭譎風格。

舞台的主體是吳太太的家，但是隨著戲的進行，這個空間會不斷地轉換，它有許多機關、巧門與通道，以作為眾多角色的進出舞台之用，空間的定位也從吳太太的家變成拍戲現場或不確定的空間，到最後成了只是一個具有很多高低層次的劇場空間，並與後面的寶藏巖房舍連成一體。這個舞台做為一個象徵的空間，很明顯地影射著台灣，在過往的歷史記憶與當下的社會現實中，原住民、過客、殖民者、房東、房客等不同的住民與移民社群，帶著不同的意識形態與政治意圖，來來去去於這座島嶼，帶走與帶不走的痕跡與記憶，都交錯糾結在這個多變或不變的萬花筒空間裡。劇中人常問「這裡是哪裡？」、「你是誰？」、「我是誰？」、「從哪裡來？」、「往哪裡去？」，他們之間或有對峙、協調與融合，但是他們都在找尋可以讓自己安身立命的身分與角落。

鍾喬認為這個形式除了打破既有的劇院硬體空間之外，「野地中衍生出來的民眾生命是『流動』或『滾動』，而非『靜止』或『固定』。這是民眾戲劇和環境 / 民眾生活交融的重要瞬間。這瞬間裡，匯

聚了搭建者、煮食者、幕後工作者、演員和編導、義工、行政工作者共同的汗水。」（鍾喬，2002：324）不論是野戰之月所關懷的日本國家體制中的底層人物（像是被排擠出管理體制的流浪漢、因偷渡被集中至工廠底層的大陸奴工、背負軍國主義辱印的慰安婦等等），或是差事劇團帳篷劇系列所描繪的台灣社會邊緣人物，都呈現出某種無政府主義式的民眾戲劇美學，擴而言之，更是在「面對日益擴張的全球化趨勢，區域間具民眾意識的劇場，連帶成為對抗單一化、主流化、商品化表演藝術的另類傾向。」（鍾喬，1999：188）

鍾喬的帳篷劇劇本，所創造的劇中人物總是說著詩化的語言，尤其是在看演出的當下，想要從中立即抓住較為固著或清晰的意義，常會有些困難，也因此看完演出之後，對於人物、場景、劇情等，多半只剩下一些模糊的印象，要不就是落失在文字迷宮當中，甚至是連看幾齣所謂的「帳篷劇」下來，所得到印象最多的就是鍾喬一貫的左派姿態與反霸語態，筆者認為剝除掉表層的詩化語言與文字迷宮之後，仍然可以從中摸索出一套鍾喬式的邊緣論述。

鍾喬帳篷劇的劇中人物，不論男女老少，九成以上都呈現出一種社會邊緣人的形象（像是在《記憶的月台》中，有在廟會裡跳八家將的乩童、失業且悶喝著維士比藥酒的建築工人、撿破爛的流浪山地祭師、被母親從山上賣身到城市的原住民少女、四處旅行的孕婦、大陸新娘等角色），雖屬不同的性別、階級、族群，但居無定所、流浪、漂移、離散卻幾乎是他們共同的處境，而造成這些處境的背後原因則多半與經濟因素或跨國資本流動有關。

為了讓邊緣發聲，並展現邊緣戰鬥的力量，鍾喬針對「中心霸權」施予諸般的抵抗與抗爭；這裡的中心霸權指的主要是資本主義，尤其是在全球化過程中所衍生的跨國資本流動，在鍾喬的反霸論述當中更將這個跨國資本的幕後主使者指向美國，批判美帝主義挾持全球的親美媒體所發動的以強欺弱的反恐戰爭，透過電子媒體影像畫面的強力放送，將美國塑造成東方回教文明挑釁西方基督教文明恐怖行動的代罪羔羊。

鍾喬所批判的中心霸權除了資本主義、全球化、美帝主義之外，還包括了中產階級、漢人中心主義、黨國官僚體制、警察系統、軍國主義等，即所謂的台灣社會核心價值與操控架構。1980年代從事紀實報導寫作的鍾喬，認為這是一種「參與式的報導」，他從報導1950年代白色恐怖的受難者為出發點，重新從民眾的角度，書寫這一段曾經被當時的黨政軍機制所湮滅或掩蓋的歷史鱗角，以重建庶民的歷史記憶，為了將任何的吉光片羽延展成一段生命故事，同時擅於詩作的鍾喬，他的那桿生花妙筆，頓時成了縫合歷史片段的最佳利器，有歷史的縫隙處便填以詩意盎然的文字，讓原本已被扭曲不成模樣的生命故事再次以孱弱的聲音，提出對歷史與黨政軍機制的控訴。

鍾喬在塑造其帳篷劇的人物時，依然承續這樣的書寫策略，企圖成就其邊緣論述與戰鬥姿態。處於社會底層，在政治上、經濟上、文化上相對弱勢的人物，是鍾喬主要描寫的對象，將他們變成一個個靈魂似的角色，四處飄蕩，其行動常常沒有目的性，角色的過去通常從遙遠的記憶而來，來到此時此地也只是為了找尋記憶（如《記憶的月台》中，大陸新娘

要找父親的記憶、文爽要找流浪漢、Lela要找詩人、Dream以漫畫筆記本畫下記憶中的人事等）。鍾喬並經常安排異度時空的靈魂在某一個魔幻式的場景相遇，透過魔幻寫實的空間氛圍與詩化語言，將這些靈魂般的角色一一陳列在劇場之中，不見得有焦點集中的對話，然而單是「陳列」就已經賦予了這些靈魂般的邊緣人物以莫大的形象與演現的權力，被看見與被凝視，是主體認同與自我建構的基礎之一。

在正史的書寫傳統中，總是以政治人物為中心，到了工業革命、進入現代化，甚至是全球化的近兩、三百年，除了政治之外，經濟與資本成為歷史書寫的新寵，而且逐漸取得主導地位。對於長期以來堅持左派批判的鍾喬來說，思索社會邊緣人如何建構自身的主體認同，便成為時時縈繞在心的主要課題。「邊緣」幾乎在所有的時代都處於「他者」化，而且是沉默無聲的他者，相對於政治、經濟或文化掌權者的合法性，「邊緣」常常在權力的合法性與合理化的操作過程當中，成為一個沉默無聲的反襯之物或噤啞他者。鍾喬經常詢問自己的兩個問題是：「人民記憶的真相是什麼？」「除了讓歷史回歸原始的面貌之外，記憶又是如何被賦予當代的意涵的呢？」（鍾喬，1995：5）為了再現民眾的記憶且將之歷史化，鍾喬想方設法讓邊緣的民眾記憶從體制建構化的政治經濟決定論裡頭析離出來，在再現重述的過程中賦予發言權與當代性，這是一場逆寫正史的權力保衛戰與主權宣示。

鍾喬帳篷劇經常設計一些時空不明確的場景，人物偶爾會說些來自別的本文的話語，可能是一首詩、一張照片、一個身影、一頁筆記或只是一行文字等，或者是將記憶與歷史事實做一個勾連，形成一處跨越文本或國境的想像力場域，流露出濃濃的魔幻寫實氛圍。這是鍾喬刻意採取的策略，他認為我們都身處在一個「經由非常細緻的文化過程所編織起來的偽現實」，所以在帳篷劇裡，去編造一個更孤獨的魔幻情境，夾帶著記憶、幻想、嘆息和吶喊，來對應現實的虛謊（鍾喬，2003：172-3）。也就是說，在他的論述策略裡頭，這個世界是被美帝文化與傳媒網路所建構出來的虛妄存在，這個存在的意志其實是美帝主義的意志與想像，在這個意志所網罩的世界裡頭，其他非美國地區的民眾，其思維邏輯、身體文化、言語行動等，竟被編羅進這個迷網／惘當中，為了對抗或顛覆這個迷網／惘，因而編創一個更大的魔幻寫實謊言，運用帳篷劇這樣的劇場騙術，讓觀眾興起一種新鮮感，願意進入帳篷裡頭，看著一個接著一個靈魂般的角色晃過眼前，聽著他們微弱的生命故事或遙遠記憶。

經常出現在鍾喬帳篷劇裡的生命故事或遙遠記憶，像是核爆草雲、尋找親人、思念家鄉等，尤其

「戰爭」更是一個將被解體的人的靈魂召喚回來的陰影意象（比如有來自日本軍國主義下的戰死士兵的遊魂，或是消失在南洋戰場的軍伙、台籍日本兵，也有被滿天落下的炸彈炸死或被機槍掃射打死的台灣農民，更有在二次世界大戰結束後被國民黨從台灣鄉下抓去大陸打共匪的台灣青年等），每一個因為戰爭而死或流離失所的靈魂，飄蕩來去於開放的帳篷之中。還有更多被資本主義制度所剝削、排除或積澱下來的邊緣人，對於資本社會，他們的產值低微，或被視為社會雜質，食之無味，棄之可惜，就被先丟置在歷史的角落，而帳篷就是他們可以暫時相互取暖、獲得慰藉的臨時收容所。而這一個稍可躲避風雨的臨時收容所，也可以視為一個想像的亞洲共同體、民眾劇場的實驗室，這與鍾喬多年來的文字與劇場書寫，所要營造的一種「浮沉烏托邦」理想主義不謀而合，在這個烏托邦裡頭，「邊緣」成為主體，「中心」被驅趕到想像體的角落，主體論述採取去帝國／去軍國／去黨國的戰鬥策略，為想像的亞洲共同體擊劃一條永遠無法築成的康莊大道，所以帳篷劇成為必須³，所以想像與魔幻成為必要。

以近作《敗金歌劇》為例，這是2006年12月在華山文化園區中四館的製作，那是華山重新整理好的一塊展演空間，屬長方形的空間，觀眾席和舞台布景都是為此演出而搭出來的。鍾喬在這齣戲裡不但批判了全球化，更極度地諷刺了台灣政治與社會的貪腐共犯結構。

近兩年，台灣的政治、社會、經濟上下交相賊，內神通外鬼，政商勾結的貪腐共犯結構幾乎網網相連，尤其從「高捷弊案」（2005年8月）爆發以來，不單涉及勞資糾紛，更影響台、泰之間的外交關係，相關官員紛紛請辭，執政黨與媒體關係緊繃，後續總統府弊案連連被爆料揭發，藍綠持續嚴重分裂……，裡頭錯綜複雜的背景脈絡，甚至整個弊案在高雄地方法院都已經審理終結，但爭議仍多，且餘波蕩漾。面對如此龐大的案案相扣，任何的當事人或旁觀者，都只能從其立場做點狀式的片面描述。

鍾喬不走現實的重現與描述路線，而採其最擅長的魔幻寫實手法，雜揉了弊案新聞、媒體爆料、政治寓言、人物影射、狂想、詩、歌等材料形式，敷演出一齣批判「拜金」與「敗金」的敘事劇。這個戲裡頭出現了十幾個角色，不管是無時無刻都在「協調」事情的喬警官、台灣的卡奴代表高捷、無名無分的大陸新娘／街頭藝人小鳳、尋找丈夫靈魂的菲傭Rosa、經營深喉嚨基金會的申董、兼差命相美容的助理凱莉、進行內線交易與海外洗錢的陳家（成員包括陳老板、珠光寶氣的頭家娘、頭家娘的妹妹麗莎）、捕風捉影的媒體記者陳美麗，甚至是戴上面罩變身為Rosa丈夫Bong靈魂的喬警官、陳老板穿上西裝後變身的雙面狐

狸，還是麗莎敷上面膜後變身的蒙娜代言人，其指涉與諷刺的意味都很高。

在《敗金歌劇》裡頭，鍾喬透過經營流動酒家「江山樓」的林香口中，說出了「關於劇場到底能推動現實多少改變的事情，這些年來，我們多有辯證，但這回，我們得去揭開滿紙權利的瘡疤，看它到底寫了多少吃人的話」這樣有點後設的台詞。劇場藝術與現實行動的相應性究竟有多大？現實如果能夠這麼輕易地被劇場藝術所改變，那麼政府行政體系的功能何在？然而如果行政體系出了問題，民眾又能期盼什麼？只能揭開權利的瘡疤，看吃人的話嗎？現實社會的問題，應該由劇場藝術或創作者來解決嗎？劇中，有一種只在流動攤販賣的「底層芬多精」，劇中人說這是一種類似像心靈雞湯的特效藥，它是弱勢團體的小本生意，就像同仁圈裡流傳的左派刊物一樣，小眾、地下、弱勢、邊緣，甚至是底層的，那似乎是夾縫中的一絲希望，批判中帶有些許的無奈。

鍾喬所寫的人物基本上都只是符號，其實更像是意識形態的容器，沒有亞里斯多德式的性格深度，對於某一個主題，幾乎所有的人物都可以對該主題加以描述、詠嘆，甚至於批判、諷刺，不同的人不斷地出現在觀眾面前，報告或轉述劇情的發展與變形。像是陳老板所主導的內線交易，其小姨子麗莎幫忙在海外洗錢，其妻想要對此加以隱瞞，喬警官居中幫忙「協調」大小事情，深喉嚨基金會的申董想要對此加以爆料，陳老板之血統不正的遠親女記者陳美麗想要對此加以報導，以陳家為中心形成所謂的「命運共同體」；其餘的「底層」人物像是台灣卡奴高捷、街頭藝人月姬、既是街頭藝人也是大陸新娘的小鳳、販賣底層芬多精的流動攤販/酒家「江山樓」的林香、菲傭Rosa等人，在劇情裡頭他們都擔心被取締或被逮捕，但在報告或轉述劇情的功能上，也多少發揮了一些功能。這些人物隨著不同場景轉換，迅速地上上下下，進進出出，有時甚至劇情的時空是隨著人物的敘事語言說變就變的，亂針編織，就像萬花筒一樣，幻化出一場又場的戲段。

鍾喬在一篇題為〈流亡的告白〉的文章裡提到「在族群認同獲致政治上正確，卻隱藏種種精神性風暴的島內，一群演員在一個稱作記憶的月台上，追尋埋葬於現實中的想像，一個原住民在都市邊緣浪跡，戰爭的陰影仍然在他心口徘徊，他和其他上台的演員一般，以一種隱喻的，詩一般的身體訴說流亡在家鄉的困頓」（鍾喬，2001），流亡、漂蕩、離散是這個帳篷劇系列作品的主題，對於和平的渴望、核爆的意象、劇場的形式操弄、政治的批判、歷史的身體書寫等等，都揮灑在詩意滿布的編導作品當中；鍾喬一直是以詩的詠嘆與想像、劇場的實踐、社會與歷史的關懷與政治批判，試圖達到藝術心靈的坦釋與救贖，永

遠「靠左邊走」的他，不斷地在每一次新創的帳篷劇中，擴大戰鬥對象與範圍（從階級、族群、環保到反美、反戰、反全球化），編織更大的魔幻寫實虛謊；意識形態之戰永遠沒有休止的一天，其自身邊緣論述也就沒有完滿的一天，甚或永遠只是在「述說一種孤寂」。

■ 注釋

- 1 這個劇團在日本東京數以千計的小劇場當中，是個很特殊的團體，尤以其所注重的庶民美學，更是強烈地批判了日本在二次世界大戰之後從社會凋敝一路走到經濟高度發展、過度消費、媒體模塑的價值取向，野戰之月劇團在導演櫻井大造（他同時也是劇作家、演員、舞台設計、劇評家）的領導之下，開創了在帳篷裡演戲的形式，企圖喚醒民眾死去或被物化的集體記憶，或以「賤民文化」相對於「皇民文化」，帳篷幾近於露宿，散發著遊民棲息的卑賤與叛逆。
- 2 觀眾在觀賞的過程當中，有一次必須從投影幕的序章場，聽從工作人員的引導，移動到那座臨時搭好的劇場觀眾席中。
- 3 亞洲相較於歐洲、美洲、非洲等大陸要來得破碎與不集中，且僅有極少數的國家不曾被歐美日政治殖民或軍事侵略，也就是說，從十六世紀歐洲國家開始往地中海以外的世界拓殖探索以來，亞洲經歷過多種形式的殖民，對此鍾喬將關注的焦點放在「亞洲經濟流動中的支配/被支配，或支配/反支配的關係」上頭（鍾喬，1995：5）。對於串連亞洲，一直是亞洲各處民眾劇場工作者所共同關注的議題，台灣做為一個結點卻常常忽視亞洲的存在，寧願將較多的眼光望向美國、中國、日本，鍾喬則以帳篷劇的形式，做為他參與觀察及省思亞洲資本流動跨國性剝削問題的主要書寫姿態。同時，也因為亞洲的破碎與不集中，尤其是東南亞，群島的數量幾乎是世界各大洲之冠，海洋、漂泊、航行、流亡、離散等便成為鍾喬帳篷劇常常出現的主題，晃蕩在船上的遊魂，猶如文藝復興的「愚人船」意象，既被圈禁在邊緣，無處遁逃，也無法上岸，過去與未來完全不可捉摸，只有處在裡外均不屬於的化外之境，才有自由、開放的安身棲息之所。這裡所引用的「愚人船」意象，是傅柯在《瘋顛與文明》裡，對瘋人乘坐「愚人船」（the Ship of Fools）所描述的邊緣狀態：「……航行使人面對不確定的命運。在水上，任何人都只能聽天由命。每一次出航都可能是最後一次。瘋人乘坐愚人船是為了到另一個世界去。當他下船時，他是另一個世界來的人。因此，瘋人遠航既是一種嚴格的社會區分，又是一種絕對的過渡（Passage）。在某種意義上，這不過是透過半真實半幻想的地理變遷而發展了瘋人在中世紀的邊緣（liminal）地位。因瘋人具有被囚禁在城關內的特許，這種地位既具有象徵意義，又變得非常現實；要排斥他就必須把他圈起來，因為除了門津（threshold）之外沒有其它適合他的監獄，所以他被扣留在那個渡口。他被置於裡外之間，對於外邊是裡面，對於裡面是外邊。」（Foucault，1992：8）關於亞洲殖民與後殖民繁複的歷史糾葛，本文無意做冗題論述，留待未來再戮力為之。

■ 參考書目

- Foucault, Michel (傅柯)，劉北成、楊遠嬰譯（1992）：瘋顛與文明。台北：桂冠。
- 陳光興編（2005）：批判連帶：2005亞洲華人文化論壇。台北：台灣社會研究季刊。
- 劉旭（2006）：底層敘述：現代性話語的裂隙。上海：上海世紀出版股份有限公司、上海古籍出版社。
- 鍾喬（2002）：民眾戲劇的社區主張。亞太傳統藝術論壇學術研討會論文集，321-338。宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 鍾喬（2006）：〈潮暗〉劇本。戲劇學刊，第三期，192-228。台北：國立台北藝術大學戲劇學院。
- 鍾喬（1999）：身體的鄉愁。台北：晨星。
- 鍾喬（2005）：述說一種孤寂：劇場、社會與文化行動。台北：唐山。
- 鍾喬（1995）：邊緣檔案。台北：揚智。
- 鍾喬（2003）：魔幻帳篷。台北：揚智。
- 鍾喬等（2001，3月21日）：「第三世界讀書會系列」《人民·創作·轟動》。阿米巴社社團辦公室。<http://mypaper.pchome.com.tw/news/amoeba/3/589208/20020129205935/>
- 關曉榮（2005）：代序：熱烈的孤寂。述說一種孤寂：劇場、社會與文化行動（鍾喬著），iii-xi。台北：唐山。