



誰在街頭上表演？ 一個對台北街頭社會表演狀態的速寫 Who's Performing in the Streets? A Brief Description of the Current State of Street Performance in Taipei

無殼蝸牛夜宿台北市忠孝東路，1989.08.26（圖片提供／攝影：黃子明）

文 | 吳承澤 Wu Chen-Tse

學者馬歇·伯曼（Marshall Berman）曾提出一種都市街道上的現代主義：「1968年，哥倫比亞大學的學生造反的時候，一些保守的教授將他們的行動描述為『街道上的現代主義』（modernism in the street），……它最主要的題旨是，我們必須醒過來回到我們的實際生活去，必須穿過疆界，封閉間隔（gap），其中的含義之一便是要破壞藝術與其他人類活動如商業娛樂，工業技術、時裝設計、政治等之間的藩籬。……對於這種有時候稱之為『後現代主義者』的現代主義者來說，純形式的現代主義和純（形式上）反叛的現代主義都太狹隘、太自以為是、對『現代精神』限制太多……」（Berman, 1982: 31）

馬歇·伯曼提醒了我們，現代性的面貌並非只是一種單純解釋世界的模式，而是一種在都市當中展現主體控制

物質條件的可能性疆域，因此主體如何控制自己最強烈的物質性：身體，自然構成了當代哲學討論的範圍。身體一方面構成了一種隱含在主體我思之下的沉默基礎，但另一方面這個基礎卻擁有讓所有人觀察監控的外顯物質性，現代性於是乎面臨一種主體我思的絕對性和身體外顯性充滿強制性侷限的弔詭，在這種弔詭下，某種表演（performance）的姿態成為一種都市中現代性主體溝通或化解這種弔詭的必然。

表演理論學者理察·謝喜納（Richard Schechner）在其著作《表演研究導論》（*Performance Study: An Introduction*）中，從人類學的角度總結了前衛劇場的表演模式，提出了表演的定義，他說：「表演標明著一種認同，一種對時間的扭曲，對身體的重新塑造及愛惜，且可以用來說故事。無論是藝術表演，儀式表演



還是日常生活的表演都是一種『被控制兩次的行為』(twice-behaved behaviors)或『被修補的行為』(restored behaviors)。表演行為即是指人們被訓練去做，且在其中不斷地練習與排練的一種行為。這樣的練習與具備這樣的表演意識對藝術創作是明顯的。但日常生活也包含了許多年的練習，學習合宜的舉止並找到如何去適應個人及社會環境的表演方式……

一個表演意味著特定參與者所有的行為，都在一個特定的場合，為影響其他的參與者進行表演……。」(Schechner, 2002: 22-23) 如果我們將謝喜納對表演的定義進行分析，我們可以區分出三項表演構成的要素：**表演意識**，**表演場域**及**表演形式**。一個表演要能構成，必須建立在表演者必須有表演意識（必須要能意識到當下進行的是一種被控制兩次的行為），且在特定的表演場域，透過特定的表演形式控制其外顯的肢體，對其他的人造成特定的影響。

上述引言中，理察·謝喜納所提出在日常生活表演中的表演，其實就是馬歇·伯曼所勾勒的街道上的現代主義，或者依照本文定義這是一種社會表演 (social performance)。事實上，社會表演同樣可以被上述**表演意識**，**表演場域**及**表演形式**所檢證，但其最特別之處在於一種表演與事件 (event) 的同構性，它既是一種類藝術控制之下的表演，也同時是一個非再現的歷史行動。

對於台灣現代性意識抬頭的 1980 年代，接觸揣摩這樣的社會表演對台灣社會產生巨大的意義，隨著眾多影響力深遠的公民社會訴求，社會表演成為這些公民訴求表現形式的一環，但這種社會表演的意義卻並非永遠不變，隨著台灣社會的轉變，社會表演的意義也如同有不同力量擠壓的擺盪狀態，對本文而言，社會表演構成了一個在台灣歷史情境下的觀察脈絡，本文將要引導式的

速寫這個脈絡。

台灣 1980 年代行動劇作為公共領域展現的社會表演

法蘭克福學派哲學家哈伯瑪斯的《公共領域結構的轉型》(The Structural Transformation of the Public Sphere) 構成了 1980 年代台灣知識份子最為醉心的現代性論述。簡而言之，在此書當中，哈伯瑪斯提出了一個公共領域的概念提供我們一種社會集體啟蒙的模式。何謂公共領域？在哈伯瑪斯的定義下所謂的公共領域就是一種在歐洲已經形成的民間社會中，具有「溝通不同私人領域的意見和公共性國家機制的功能」，在此種場域當中，各種紛亂的民間社會團體將達至一種公共性。促進不同階級、不同政治立場的參與主體所作出的判斷，能夠達至一致性。

為了更瞭解公共領域的意義，我們可以從哈伯瑪斯描述民間社會和公共領域的關係著手。哈伯瑪斯認為當歐洲資產階級興起之後，隨著介入國家集體事物的程度逐漸加深，逐漸形成了一個介於民間社會及國家的公共領域，作為兩者之間折衝。這個公共領域一方面統合了民間社會當中不同的階級利益，而一方面又可以成為國家立法機關立法的依據。

在哈伯瑪斯的考察當中，這樣公共領域的一致性，在 18 世紀中葉公共領域興起之時，則被思想家們視為一種檢驗真理的客觀標準，而參與這樣子理性討論能力的有無，則被視為主體啟蒙與否的象徵。

但就社會表演的角度的來看，這樣的一種公共領域要如何呈現？我們可以用上列表格來說明台灣 1980 年代的幾次重大公民運動：

作為公民議題 的行動劇	搶救森林運動 1989.03.12 台北	驅逐蘭嶼惡靈 1988.02.20 蘭嶼	萬人夜宿忠孝東路 1989.08.26 台北
行動劇 活動概況	<ol style="list-style-type: none"> 1. 環墟劇場在鴻源百貨附近街頭演出森林受難的情境 2. 河左岸劇場在街頭建國高架橋下，定點展演森林與演員同枯的場景 3. 零場團員頭戴日本商人面具、腳踏日本木屐、高舉造型詭異的布偶 4. 李銘盛用一台小發財貨車載一棵枯木遊行 5. 在林務局前集結演出抗議劇 	<p>蘭嶼遊行的現場擺放了許多戲劇意象強烈的道具（大布偶、布條、抗議牌、敲鑼打鼓），供遊行的參與群眾使用。群眾們循著遊行的隊伍，從部落集結走向核廢料處理廠，在蘭嶼小徑延伸的空間中，讓群眾的身體在體制外或反劇場建築的地方進行不同的開展，也進行了一次不同民間團體的公共領域。</p>	<p>遊行、小劇場演員組織群眾舉行軟性嘉年華會。並以夜宿忠孝東路作為最大的象徵。</p>

透過上表，我們可以發現行動劇做為社會表演的意義，其實就是將做為社會矛盾點的議題，放置在這些街頭集會遊行當中產生一種能夠被目睹的象徵式意象，透過這些意象的美感能力，產生了一個政治公共領域及文學公共領域交錯辯證的場域，也將「民間社會」、「國家機器」、「藝術家的創作行為」及「公眾藝術參與」結合起來。

上述的說明，其實是一種 1980 年代台灣知識份子所迷戀的公共領域模式，但從後來的台灣歷史看來（也就是本文所考察理念、美感、表演與空間的關係），這些事件代表著表演走出了劇院，走出了美術館，街頭不再只是維持社會功能運作的場域，又或者只是維持資本主義運作常規性身體姿態的地方。街頭反而成為讓表演美感得以建構的場域，社會表演者打破了傳統的街頭身體姿態（例如用集體睡眠的身體姿態），打破了一種社會美感與社會功能空間的劃分，在街頭製造出表演的美感。

這樣的街頭美感展現過程，對於表演者而言是一個全新的經驗，對於標榜走出劇場參與社會的專業表演者而言，在街頭進行表演意味一種全新的身心體驗，混雜著緊張刺激，不同於專業表演場地的不安全感，打開了一種不同於現代主義劇場的藝術認知；對於非專業表演者而言，在街頭被旁觀者用一種認真鑑賞的角度觀看著自己的姿態運動，吸收著週遭眼神的注視，也是一種前所未有的快感，非專業表演者從一開始的完全茫然，缺乏二次控制的身體姿態，到面對相機、攝影機或圍觀群眾的注視，能夠意識到自己身體表演的姿態所書寫的意義（並控制這個意義），其實正是一種表演意識的學習過程。這種新的經驗和台灣街頭社會表演系譜構成一種密不可分的关系。

因此，在這種不同於啟蒙論述的觀點下，行動劇有了另一個層面的社會表演意義，這個意義其實在啟蒙論述失敗後的台灣社會裡扮演更多的意義。



1990 年代國家機器的政策嘉年華與類節慶

到了 1987 年之後，解嚴這一事件逐漸神話為一種政治象徵資本，從社會表演的角度觀察而言，就是公共領域遊行式的街頭社會表演逐漸普及，街頭空間的使用模式，在一般大眾的認知當中，產生了翻天覆地的改變，大眾產生了某種對街頭社會表演躍躍欲試的感覺。例如遊行作為事件的意義開始進入一般大眾的談話話題，但迥異於知識份子關心的公共領域意義，大眾更喜歡談論分享的是街頭表演的快感經驗，例如和警察對峙的短暫勇敢身體行動，或者遊行當中與媒體之間的互動，甚至是在朋友談天說地時激動揭露遊行現場的第一手目睹經驗，因此街頭社會表演將馬路作為舞台，將身體做為被注視的對象，神秘地造成了一種嚮往。

對於國家機器而言，反覆宣示解嚴這一事件作為一種政治上的象徵資本，滲透了所有政治行動以及圖騰，在這樣的政治生態當中，空間解嚴成為新的議題。因此如何宣示空間解嚴，且這樣的空間解嚴必須符合不同於戒嚴時期的大眾身體社會姿態的節奏與韻律，成就了一種新型的社會表演模式。陳水扁主政時代的台北市政府，在 1996 年新年前夕首開先例，一種官辦的政策嘉年華或者類節慶由此誕生。對於國家機器而言，這是某種市民政治萌芽的證明，又或者走出威權時代的表徵，但就街頭社會表演的角度看來，這正是一種保留了街頭社會表演快感，卻不再具備現代性論述意義的社會表演。但很遺憾它依然是政治的。身體與情緒的快感成為了這個政治活動的重要功能，也就是說政治不再拐彎抹角的利用身體和情緒的快感，政治活動直接訴求這個快感。

年輕人在這個集體活動當中，找到新的身體表演模式，原本在戒嚴時期愛國禁欲主義中所被禁止的身體行為，開始找到了新的社會表演性。例如在 1970 年代到 1980 年代初期，被警察取締且污名化的地下舞廳情境開始有

了新的意義，那個讓父執輩搖頭嘆氣所不樂見，被視為年輕人享樂墮落的畫面，竟開始公開出現在官方的活動當中，年輕人在巨大音樂聲響中身體不莊重的扭動姿態，竟然開始愉快地符合了整個社會政策的節奏。

在這種情境下，也許巴赫金（Mikhail Bakhtin）的理論可以找到其某種適用性，但也可以發現其弔詭之處。巴赫金理論中所念茲在茲的四種嘉年華狂歡特徵：一、狂歡集體中隨意而親暱的相互碰觸；二、滑稽的身體姿態，在狂歡節中，人的身體姿態、語言都從慣常的社會制約中解放出來；三、價值顛倒與混同，狂歡使宗教與世俗，崇高與卑微，智者與傻瓜等等顛倒混同起來；四、粗鄙化，即狂歡節中明顯的粗鄙樂趣，明顯的特徵是和人體生殖能力相關，又或者是對格言或崇高理念的諧擬等等。和巴赫金的理論模型比起來，在這個官辦政策嘉年華中，其實早已經進行了一種台式文化及政治機器的過濾，擬定了一種固定的身體表演姿態，這個身體姿態並非是巴赫金嘉年華的狂歡身體，而僅僅是建構在愛國禁欲主義的倒轉上，只是將原本所禁止的狀態顯現，而非全新身體姿態的創造。這是一種解嚴論述的肉體化，一種為狂歡而狂歡，但又弔詭的非狂歡。

1996 年攻佔馬路的年輕人，和十年前攻佔上馬路的知識份子們已經全然不同。十年前知識份子們的街頭社會表演，是用身體姿態說明他們願意為現代性計畫做出多少犧牲，例如被警察捉住驅離歇斯底里大聲吶喊；但十年後的年輕人在電視攝影鏡頭大聲歡呼，卻是為了要證明他們如何地融入享受這一場官辦的政策嘉年華。

新世紀初都市魅惑的時尚迪士尼

台北市空間解嚴後的新空間模式和社會表演之間的關係，除了上述官辦政策嘉年華對街道功能的顛覆之外，隨著市中心商業型開放空間的逐漸擴張，一個充滿時尚

魅惑的都市迪士尼樂園，也逐漸影響著台北人的社會表演模式。

美國都市研究學者夏朗·盧金（Sharon Zukin）在《都市文化》（*The Cultures of Cities*）一書中以紐約市為案例說明了這一座迪士尼的意義。他認為紐約市中心大量出現的新型商業公共空間，其實就是迪士尼樂園模型的放大，何謂迪士尼樂園模型？簡而言之就是視覺與空間符號的控制化與管理化。事實上紐約市新型商業公共空間，打破了舊城區意象當中歷史序列符號彼此沾黏的沉積，讓視覺與空間符號成為一個在感性上可控制的平面狀態，如迪士尼樂園般具有強烈的人造感。也就是說紐約在這樣的計畫下呈現出一種結合了時尚感與跨國企業摩天大樓的氣氛，一座座公共藝術作品擺在精緻的街頭上和摩天大樓絢爛的燈光相互輝映。夏朗·盧金認為這是一種可被消費的文明意象。

這樣一種可被消費的文明意象，透過了西方強勢媒體借給了一個第三世界對國際大都會的基本想像，構成了第三世界大都市不同於原本空間模式的新區域，例如香港的中環、北京的三里屯，當然也包含了台北市的信義計畫區。因此在台北一種非政治介入的解嚴空間逐漸在新世紀擴張形成，信義計畫區匯集了台北市最具備國際都會特質的各種空間意象，百貨商場，摩天大樓，豪華飯店、夜店以及容許行人能夠駐足悠閒的寬敞動線，這對進入其中的台北人是一種前所未有的街頭經驗，一種存在於現實社會中充滿人造符號的迪士尼樂園。

而這樣的街頭經驗為台北街頭帶來了一種新的社會表演，也就是時尚社會表演，因為這樣街頭經驗可以孕育構成時尚社會表演的三大要項：要有凝視與被凝視的可能、要有在外貌上彼此較量的心理動機，以及衣著符號與空間符號的一致性。也因此信義計畫區從新世紀初開始成為潮男辣妹的集中地，一種新的身體表演模式正在

這裡演出，透過各種時尚性感令人沉醉的裝扮，潮男辣妹們爭取著彼此相互凝視的目光，試圖從滿街流動的景色當中突顯自己作為小舞台主角的可能，對週末夜在這裡出沒的「夜店咖」而言，沒有將自己的衣著進行足夠的時尚符號化之前，出現在這裡被默認為不道德的。

但從更大的角度看來，台北市的時尚社會表演其實有著更大的劇本，身體符號本身其實是一個更大集體無意識焦慮的肉身化：那就是台北信義區有沒有越來越像好萊塢浪漫愛情電影中的紐約不夜城，或者 101 大樓的頂樓有沒有可能讓人真正模擬出在帝國大廈頂結束的西雅圖夜未眠。我們總是想忘了身處在第三世界的自己，在每個週末夜移民到第一世界所販賣給我們的幻想中。

去迪士尼樂園玩是在人造的巨大童話城堡前，看著作為符號的滑稽米老鼠和白雪公主在你面前巡迴，而在台北信義區混時間，我們是在人造的巨大摩天商業大樓前，望著同樣作為符號的時尚潮男辣妹在你面前遊蕩嬉鬧。

後話

我們能說的就是我們的生命總是在社會表演中流過，從 1980 年代開始的社會表演，構成了我們一段段在台北的集體歷史與個別人生的顯影，也都代表著一種集體慾望渴望被滿足的焦慮在歷史當中所搖晃出的軌跡。

本文作者為經國管理暨健康學院時尚造型表演系助理教授