

後殖民主義 跨文化主義

台灣編舞家林懷民找到了一種舞蹈的新身／聲

文／安得列·勒沛奇（Andre Lepecki）舞評家

譯／林亞婷

在撰寫有關林懷民獨具風格的史詩般舞作《九歌》之前，由於該舞作細膩而繁複，同時根源於一個錯綜複雜的複合體，所以，我們必須先對理論作一番巡禮。《九歌》構築於一個不斷擴充的多元文化指涉體系當中，其肢體語彙融合了東方與西方的舞蹈技巧，其音樂也遊走於不受時空侷限的游牧式（nomadic）寬廣音域之中。就一個真正的跨文化舞蹈形式而言，《九歌》是一個完美的典範。

我使用「跨文化」（intercultural），而不用常見的「多元文化」（multicultural）一詞，乃是引自邦妮·馬藍卡（Bonnie Marranca）在《表演藝術期刊》（PAJ）中用來形容一些當代演出時所用的詞彙。在我們這個提倡解構、後結構、後現代等語彙的混亂時代，有時，提出一種新觀念或新名詞只會讓我們的討論更加複雜。但我認為馬藍卡的「跨文化」一詞非常好用，因為它陳述了在多元文化下的特定演出，並對多元文化主義本身的問題提出反省。馬藍卡之所以提出「跨文化」一詞，正是為了陳述當代劇場演出的複雜困境，這種困境在於劇場的演出不僅要在不同的風格、傳統、技巧、意識形態、影像，及想像之間變動自如，同時也要刻意去瓦解與剖析存在於這些演出及理論中的趨勢。相對於「多元文化」（一種本體論式地對敘述著後殖民與後現代同時並存的困境之描述），「跨文化」指涉的則是一種劇場和理論的實踐。馬藍卡寫道：什麼是「跨文化主義」？它可以運用在理論、技巧、政治、美學、劇場及理論分析等方面。跨文化主義與世界觀、實踐，及理論都有關；它是一種存在於演出、演出過程，以及論述之前的思維模式。跨文化主義這一個新興的劇場語彙，指的是一種切入點，同時也是一種工作方式。（註1）

筆者也正依據上一段對跨文化主義的說明，而以此方式切入，但卻是林懷民的舞作讓我更了解馬藍卡對跨文化主義之理論定義。回到正題，為何林懷民的《九歌》如此獨具風格、又如此「跨文化」？

戲劇家謝喜納（Richard Schechner）提出，當一個人決定去看某一個演出時，就已經是觀賞演出的開始。如果按照這種說法，那麼我要強調這種情況會使一個

西方觀眾去看一個被宣傳成來自「異國」文化的演出時，產生某些問題。當這個西方觀眾終於到了劇院，手中握著節目單，設法在幕起之前去理解這個演出時，他已經被形形色色的訊息所影響，更不用提原本已存有的許多偏見。對我而言，當我坐在紐約布魯克林音樂學院（Brooklyn Academy of Music，簡稱BAM）的歌劇院等待演出開始時，我已獲知林懷民是一位來自台灣的編舞家，他受過廣泛的東西方的舞蹈訓練（尤其是葛蘭姆、康寧漢，及中國傳統舞蹈），以及他對其作品所持有的政治上及信仰上的關懷。我也知道BAM的「下一波藝術節」雖對歐美的節目採取較保守的選擇，但推出的亞洲節目一向都不錯。記得1993年爪哇編舞家撒多諾·古蘇摩（Sardono Kusumo）的舞作《行過鑼聲》便是一例。

但在看到《九歌》的第一個動作之前，林懷民就已經消除了觀眾在接觸「他者」（otherness）時所產生的焦慮及預設；因為我們對「異國情調」的「東方」舞蹈之先入為主的觀念，已經徹底地被李名覺驚人的舞台設計所推翻了。

李名覺簡約但卻深具有機性（organic）的現代主義形式（李在林肯中心的回顧展中，表示自己「始終在追趕後現代」），在演出開始前就已點出作品的主題。側幕及垂吊的布幕是一幅中國荷花畫的放大版所構成。這個單純的幾何圖像已經隱含了框塑觀眾觀點的功能，同時也顯示出觀眾重塑自己的觀點之必要。繪製的舞台佈景所呈現的平面性與對稱性，與樂池中裝滿荷花的池子形成對比。在幾何性與有機性之間，在完全接受鏡框式舞台的事實與同時又解構它之間，舞台設計已將觀眾的認知攪亂。在這裡，沒有任何事物是單面向的，而是都含有其他的意涵。

作品的第一個舉動不是來自舞者的身體，而是來自橫跨整個舞台的透明帷幕上所打出來的飛舞的中國書法。文字彼此重疊，述說一個西方觀眾無法理解的歷史。音樂開始時，有一段短暫的時刻，奇妙地滿足了我們這些參與紐約市頂尖藝術節的愛舞者對「東方」的預設。但舞蹈一開始，林懷民馬上又顛覆了這個觀念。在台灣阿里山上鄒族的《迎神曲》中，一群白衣舞者圍繞著站在中央且引人注目的紅衣女子——彷彿舞蹈的啟動一定要由女性的身體佔領中央；更有趣的是，彷彿也是由這個以女性為中心點的安排來召喚出當代舞蹈的解放者——瑪莎·葛蘭姆（因為在我的觀念，《九歌》的最終關懷乃在於解放，而且不僅是政治方面的解放）。

此時，跨文化性的安排開始挖掘與影射觀眾的認知及世界觀。紅衣女子（舞者李靜君）飾演一名女巫，並由她來召出及迎接神明。她的動作極富收縮性，當她立於一圈白衣舞者當中時，有如巨大荷花的苞心。突然間，她的手掌開始振動，映入觀眾眼簾的，出乎預料。如果這是一種「台灣舞蹈」，那倒還真不尋常。換

句話說，東方人決定重拾東方主義的概念，將它再重塑、再改造，並以無比的戲劇張力再次詮釋。任何對瑪莎·葛蘭姆之技巧及作品的聯想，及其鮮明的收縮性動作，都不斷地被舞作中柔軟且流暢的動作所推翻——神聖荷花的隱涉也瓦解了對瑪莎·葛蘭姆的舞作《原始的神祕》(Primitive Mysteries, 1931)之聯想。

當這個奇妙的祭典正繼續進行，觀眾已逐漸被舞作的凝聚力及其超乎完美的表現所吸引。它的視覺處理似乎太飽滿、太劇烈、太完美、太乾淨了。就在此時，突然出現一段突兀的時刻，將我們拉回到西方、回到劇院、回到屬於後殖民產物的我們。一名身著黑西裝、手提深色大皮箱的男子平靜地跨越舞台。我想，布雷希特會贊同這種安排，這種透過時空的中斷、強迫觀眾體驗疏離時刻的做法。我認為這正是舞作中對布雷希特疏離效果(Verfremdungseffekt)的巧妙運用，使觀眾看出林懷民在《九歌》中不僅融合了東西方的編舞及劇場觀念而已。林懷民的編創不只是運用拼貼、分解等後現代手法，同時它還擴充了此一範疇，塑造出新的舞蹈肢體。東方加東方、西方加西方、然後東方再加西方，創作出一種新的游牧式的政治性舞動身體的美學；它超越既定的界限，以提出一種舞動身體如何邁向後殖民、跨文化的肢體表現(gestus)及方向。對雲門的舞者而言，這種新的舞蹈身體融合了太極、打坐、京劇身段、現代舞及芭蕾，以達到前述跨文化舞作的目的。

跨文化的演出是由多條途徑逐漸形成的。它通常會遊走於，或者說，包含多層的時空錯置(displacements)段落，以構成演出的內容及輪廓。當這個演出是一齣舞蹈作品，那麼這種游牧性(nomadism)則由舞者肢體表現出來，成為他們的特質。

在這種身體技巧的游牧性中，我們不難發現它和政治息息相關。我們可以說林懷民的舞作和法國哲學家德勒茲(Gilles Deleuze)所提出的「游牧思維」(nomad thought)有一種共通性；「游牧思維」指的是一種「去疆域化」(deterritorialised)或存在於既有規範之外的思維。以林懷民的例子而言，那些被捨棄的既有規範指的是「東方」與「西方」舞蹈的正規技巧與美學。在構成整支舞作的每個段落中，我對林懷民不怯於用直接的比喻方式來傳達舞作的政治訊息，備感訝異。

在上述的〈迎神〉段落演變成一場惡夢般的舞蹈時——某些舞者將其他舞者像傀儡般操縱，使其身體及姿態極度扭曲——這種隱喻方式也許陳舊，但是視覺效果卻異常驚人。這段舞蹈更證明了林懷民引人入勝的複合語彙。在西藏喇嘛梵唱的低沈聲中，舞者演出一段強烈而細膩的舞蹈——他們的肢體在我們眼前崩垮——狀如死屍。這是地獄。由舞者們所形成的圓圈同時暗示著但丁所著的地獄篇及那象徵救贖的荷花，雖然這荷花無法緩和二十世紀在東方國度裡、或東方國度之間，甚至東方與西方之間的文化大屠殺所帶來的悲痛。就當舞蹈、音

樂、舞者高超的舞藝，及舞作中複雜的結構帶領觀眾進入一個完全投入的境界時，林懷民又將時間打斷，再次突兀地引入那位身著黑西裝的旅人、騎單車的男子，以及兩尊色彩鮮豔的大傀儡。觀眾瞬間跳脫出原有哀戚的氣氛而笑了出來。笑聲中卻帶有些許的不安。

整個《九歌》中對隱喻運用得最好的一段，當數那段別具風格的〈雲中君〉。一名舞者站立於另兩名舞者的肩上，此二人如同是神的腳之延伸。這種簡單的人體組合馬上呈現出一種矛盾關係——神踩壓著信徒但同時又被他們所支撐。在日本的雅樂聲中，這三名男子演出整齣舞作中最精采的隱喻（同時也是最獨特的一段舞蹈）。神與其支持者不能相離，但為了使舞蹈順利進行，這三名舞者必須忍受肉體的考驗，以表現出「主／僕」及「殖民者／被殖民者」之間的複雜關係。因此，《九歌》中的每一段及其中的每個元素前後相連，逐漸開展出故事的內容。最後，舞台靜靜地佈滿燭光，延伸出一條在黑暗中逐漸消失的長徑。此刻，我們聽到一個個在中國、台灣，及日本血腥的歷史中被犧牲的人名。

意義的產生對林懷民而言，是根植於現象學式的體會。他如同視覺藝術家在雕塑人體——有德拉克洛瓦（Delacroix）的細膩與培根（Bacon）的殘暴——其作品彷彿有舞蹈的影子，但已被融入在一種更新的、更流暢的形式裡。這舞作之所以如此令人激賞，乃是因為林懷民對靜止影像的處理，與對複雜舞句的處理同樣用心。但在這視覺處理方面，林懷民避免了詹明信（Frederic Jameson）所指的：「視覺基本上是空有外表吸引力的（pornographic），即其目的是為了產生一些令人著迷但卻無內涵（mindless）的視覺效果。」（註 2）林懷民小心地運用時間的轉換，使其對影像的處理，排除了上述無內涵的問題及對「異國情調」的盲目崇拜。如果舞蹈存在於時間之中，那麼，林懷民視時間為另一個編舞的元素，他將時間延長、縮短、凍結、打斷、及減緩。正是這種對時間及節奏（timing）的運用，使舞作的細節及《九歌》的史詩特質得以被凸顯。觀眾不被允許只滿足於假象的「民族誌學」及無內涵的視覺表象中，而是被吸引進入一段由舞蹈來表現「遊牧思維」的關鍵性時刻。

原載於 1996 年《國際舞蹈》雜誌
譯文刊載於 1997 年 3 月 19 日《聯合報》
（譯者林亞婷 2012 年修訂）

註

Bonnie Marranca & Guatam Dasgupta, eds.: “Interculturalism and Performance”;
Performing Arts Journal (PAJ) publications, New York; 1991.

Frederic Jameson: “Signatures of the Visible”; Routledge, New York & London;
1992.