

《齊天大聖·哈努曼》源自於編導楊帛翰於 2018 年，對「將台灣的神猴與泰國的神猴放在一起，讓京劇與傩舞（泰國傳統面具舞）相遇」的靈光乍現，隔年 2019，便與京劇演員葉信威、傩舞演員 Padung Jampan 合作了小型的階段創作《猴戲 Monkey Show》，延續此計畫，今年則以「打拋與九層塔 กระเพราและโหระพาไทย Holy Basil and Thai Basil」的臉書計畫為名，在疫情時代以跨國藝術家線上連線，透過八次線上聚會，以兩地傳統戲曲中的音樂、身體與文化等各式元素與作品之間的探索與理解，以「身體」、「音樂」和「文化」三大面向，探索臺灣與泰國兩地在傳統表演藝術與現今生活的種種，聚焦在創作發展中音樂、身體與文化元素的討論，連結兩地之間大眾的回饋與想法，而本文將以「身體」的面向為觀察為重點。

《齊天大聖·哈努曼》探討的是神猴哈奴曼和齊天大聖的異同關聯，神猴哈奴曼擁有四張臉和八隻手，在文學作品中，他是冥想，雜技，摔跤等武術的守護神，在泰國人心中，神猴哈奴曼的形象，就像西遊的孫悟空一樣家喻戶曉，而哈奴曼亦有多頭多手富於變化的形象，與孫悟空的七十二變的形態類似。更有趣的是，泰國的神猴哈努曼來自印度史詩《羅摩衍那》，而史學家胡適曾也提出孫悟空原型受印度史詩《羅摩衍那》裡的神猴哈奴曼影響¹，暗示了兩種神話故事出自相似的原型——印故史詩《羅摩衍那》（Ramayana）。

《羅摩衍那》描述關於英雄羅摩和妻子悉達的故事，而在泰國的版本即是泰國文學《拉瑪堅》（Ramakien）神話，而《拉瑪堅》是在泰皇拉瑪一世（Rama I，1782-1809 在位）時才有了欽定本，也被視為國家無形文化資產，經常演繹在「筮」（Khon）舞的故事中，傳說此舞源自於阿瑜陀耶（Ayutthaya）王朝（1350-1767），而《拉瑪堅》也因此成為宮廷演出的唯一戲碼。又因為拉瑪鐵波一世（Ramatibodi I，1351-1369 在位）利用這個

¹ 《胡適文存》二集。

故事來強調王權與天界的結合，也因此「筮」舞也被用來強調王權與天界的結合，建構泰國王朝為羅摩轉世的神聖性，與皇權政治緊密扣闔，成為泰國文化中重要而不能改變的傳統。

「筮」舞是以舞者、伴奏和旁述者三者合作的高度藝術表演形式，融合了武術、詩歌、繪畫和皮影藝術來呈現，以戴面具的形式演出舞蹈，舞蹈由 59 個標準動作組成，分為四種角色：人類、女神、夜叉、猴子，每個角色所穿戴的面具都不一樣。他們的舞姿以圓形的彎折為重點，雙腳的半蹲站立和手臂手腕手指的伸張彎曲，透過舞者肢體的細微變化，也可清楚地辨不同的角色身份，如：手指上揚 45 度是女人；上揚更高的則是男人，而激昂的手勢代表夜叉、下垂而放鬆的手指代表猴子等。哈奴曼與孫悟空皆是為猴界之英雄，而齊天大聖孫悟空，是小說《西遊記》的主要角色之一，孫悟空在東亞漢字文化圈被許多文學、戲曲重新演繹，如在京劇中的「猴戲」即是以孫悟空為原型，集中了武戲的翻、打、跌、撲、舞等身段，透過模擬猴子的樣貌唱念做打、翻打撲跌，伴著京劇中的鑼鼓聲聲，充滿熱鬧遊戲，展現諧趣幽默的特質。

而在泰國的控舞與台灣的京劇中，都有一個「圓」概念的訓練邏輯，例如肘、肩、髖、腕等每一個關節的運轉方法，從拉山膀、雲手、壓腿、踢腿等基礎身段，在臺灣與泰國兩個地方的傳統在面對這個身體所表現出來的「圓」，有著互通對話之處：如身體的運用方式，和不同身體部位之間該保持怎麼樣的關係，好比眼神和手之間該如何互動，好在同一個節奏裡，可以看見不一樣質地的身體雕塑性。

而在本計畫 10/7 (四) 的公開討論中，聚焦在傳統的身體訓練如何形塑當代的身體，或是傳統表演如何影響當代表演。在台灣就讀的泰國學生 Thachaporn Supparatanapinyo，提到了對泰國政府或藝術家在當代的傳統形象的觀察，思考他們是否認為有必要，並談論日常傳統與表演的關

聯；而前朱拉隆功大學戲劇系主任 Pawit Mahasarinand 則以來自泰國的皇家孔敬表演 2015 在倫敦的皇家阿爾伯特音樂廳上演的演出為例，說明此表演是泰國文化，外交和旅遊及體育部主辦的「泰國完全」音樂節的一部分，該節日慶祝公主殿下 Maha Chakri Sirindhorn 誕辰 60 週年，以紀念泰國和英國之間 160 年的關係，但在演出中卻完全沒有對故事的敘述或是介紹，觀眾只是看到一群充滿異國情調的泰國表演者在台上舞蹈，但並不清楚其中的文化內涵，此種文化外交的方式，是否也有可能造成對泰國的刻板印象？

而筆者也在此線上論壇中，分析在過去的 5 年中，台灣有一些作品試圖添加傳統元素，如林宜瑾、林廷緒等人的作品，演繹出傳統的舞蹈如何影響當代表演的產生，並分析今年台北藝術節中，由泰國知名編舞者皮歇·克朗淳所演繹的作品「No. 60」，探討泰國傳統舞蹈—箏舞（Khon）中，克朗淳如何以全新的創作手法，創建了箏舞中第六十號的作品，在他的編舞中，泰國傳統舞蹈「箏舞」身體的五十九個動作，在昏暗的紅色光線照射下，連續播放的照片以宛若肖像的形式，展現穿著繁複且盛裝的舞者，如何將身體的不同姿勢——正面、側面，乃至於背面、手和腳——展示，散發出神聖而不可侵犯到的氣質，而直到舞者雙腿向兩側外開蹲坐，形成一個正三角形的穩重姿態，先前繁複的各式動作，突然有了基礎的根基，從正三角形出發，投影上出現的光線，以幾何的形式，將剛才舞者所筆畫過的姿態，抽象化整理成一道道垂直平行或圓弧的線條，集合上述舞蹈姿態的幾何圖像，展示出一種宇宙觀與全人意象²。這支作品成為運用傳統元素轉化當代實驗性的極佳示範。

台灣表演藝術實驗面對台灣「認同」議題的掙扎，導致究竟什麼能稱作是「傳統」，影響到表演者想運用傳統元素對當代表演進行創新的挑

² 詳細演出描述，請參照筆者的評論〈去除王室神聖性，隱喻當代政治《No. 60》〉，表演藝術評論台 <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=60509>

戰，當「傳統」是尚未被定論的「過去」時，如何能取材篩檢進行當代的創新？在《齊天大聖．哈努曼》的計畫之中，編導楊帛翰並不碰觸關於何謂傳統中政治面向的探討，而是以美學觀點出發，重新踏查一個新的「印度古典史詩」共同源頭，在這個切入點之上，也重新開啟一個對於台灣、中國、東南亞彼此串連的新亞洲想像。