

| | | |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 題目 | 趕屍中途恍惚起舞——觀《祝告之器》，看黃蝶南天 | |
| 發表人 | 程大沙 | |
| 發表日期 | 首次，日期 2011-08-29 | |
| 評論對象基本資料 | 活動/節目/作品名稱 | 《祝告之器》 |
| | 作者/編創者/導演/策展人 | 黃蝶南天 |
| | 主辦/發行/演出/出版單位 | 海筆子 |
| | 發表時間 | 2011-07-30 |
| | 活動地點 | 樂生療養院 |
| 完整評論文章 | <p>面對「行政院衛生署——樂生療養院」的新院區與大招牌，以及凹陷地層的捷運工地，黃蝶南天的姿態是明確而決絕的——拒絕政府補助。在這看似太平的亂世裡，主動拒絕公權力的資金挹注，無非表達了對現有政府之不信任。</p> <p>除了延續的樂生議題之外，2011 的《祝告之器》另有一個嚴酷的背景：日本海嘯與福島電廠災難。出身日本的秦 Kanoko 提醒了台灣觀眾：樂生與福島這兩個命題不會是各自獨立的偶發事件。</p> <p>「包含我在內，做為一個守護『國家利益』的國民，不就等於和對孩童見死不救的國家狼狽為奸嗎？要從這個共犯結構中脫身極為困難。」(註 1) 作為一個舞者，秦 Kanoko 究竟如何自省，如何「不跟那見死不救的國家共犯體制」「狼狽為奸」？</p> <p>一、舞——巫——醫：混淆支配系統</p> <p>在開場的舞作〈大漁獲〉裡，眾舞者在微光中的繩索上倒吊。倒吊的人體四肢，就像一隻隻巨大詭異的白蜘蛛。他們自繩索爬行而下，在肅穆的鼓聲裡翻滾、爬行，凸顯了「蟲」般的身體感(註 2)。倒吊、</p> | |

倒伏行走，使舞者上下顛倒的臉顯得違和。這樣的出場方式，不僅蔚為奇觀，也為《祝告之器》的風格定了調。

——蟲，是巫蠱法術所不可或缺；身體上下顛倒，以倒反的眼光，觀看業已荒唐的人間，豈不是巫者本色？

「『祝告之器』是一個象徵性的詞彙。它指的是被死者附身的女巫以及舞者的身體。」(註3)。「舞」和「巫」，不僅同音也同源。舞蹈試圖破壞西方前衛舞蹈的既定美學元素，吸納了日本戰後陰鬱不安的情緒，那種恍惚和專注交錯的身體感，似乎和原始巫文化不無關聯。誠然，以「巫」入「舞」並非新鮮事；但對再三選擇樂生作為敘述／抵抗場域的秦 Kanoko 而言，「追尋女巫的身體」(註4)，其創作思維為何？

巫文化是人類學的重大課題。那是遠古時期的人類，對現象界和自身生命的樸素認識，是「人——它人」或「人——現象世界」這兩種聯繫中間的橫槓、媒介。巫者敬畏神靈，崇拜神靈，甚至還要影響、控制神靈。秦 Kanoko 化身為巫祝，似有召喚亡靈以抗衡世道之意。

巫與舞同源，與宗教同源，與「醫」也同源。李維史陀(Claude Lévi-Strauss)認為，巫術乃是和科學平行的文明，同樣都是人類用以認識現象世界和生命處境的知識體系。在漢字中，「醫」原作「醫」，下部就是一個「巫」。換句話說，現代意義的，崇尚理性的「醫者」，原是建立在看似非理性的「巫」型態之上。

若將這樣的意涵置回「黃蝶南天／樂生療養院／福島核電廠」、「國民／默許的社會／政府」、「人／藝術／社會」等脈絡去看，秦 Kanoko 的用意不言可喻。「療養」的正義在何處？在核電廠前，國家對政治、經濟、生命倫理的次序為何？樂生的院民與日本的災民們，如果曾經是被管束、被欺瞞的，政治／歷史意義下的「被治療者／被實驗者」，那麼不義的體制（國民政府／企業電廠／無聲的群眾）便是具有無上權威的，一再呈現歌舞太平的「醫」。

唯有以舞為巫，以巫為醫了。藉著姿態鮮明的舞蹈，黃蝶南天再三凸顯「看似治療者的，卻是加害者」，於是重回醫病關係的源頭，化身為巫，混淆視聽，去顛覆、翻轉既存的、看似不可逆的「國家——社會體制——個人」支配系統。

二、牽亡／口寄：以生者為遺體

巫文化為道教的源頭，幾已為學界定論；在秦 Kanoko 的自述裡，也提及了道教「禹步」(註5)的使用。演出中，舞者不時踩著改編自

「禹步」的步伐，並在拆開帳篷布幕後，佈置了一片七星板(註 6) 作為收場。此外，還有一支舞碼，題名為〈牽亡〉。

這些線索，透露了黃蝶南天再三變奏的「牽亡」／「口寄」(註 7) 命題。國家殺人，未見一血，當訴諸法律、哲學，甚至激情的民粹等方式，都不可能補償已故的生命、導正扭曲的世道時——將「牽亡」／「口寄」化為舞蹈，似乎是黃蝶南天唯一、不得不的手段了。秦 Kanoko 說：

讓死者的意念寄宿於體內，將生者的身體轉變為死者的「遺體」。人會使此「遺體」活著，至此，身體始能成為生者和死者之間的交流之器，這不再是天方夜譚。所有人都是一出生便牽引著「遺體」。(註 8)

這是頗有自覺的創作自述。然而，對觀眾而言，應該捫心自問的是：除了觀舞，除了牽亡，還能做什麼？多年以來，黃蝶南天累積出一批死忠觀眾，他們有的無酬協助，有的長年關注樂生議題，有的則是每逢演出必定到場；然而，在社會正義的實踐上，舞團與觀眾的力量實在微不足道。這使黃蝶南天、海筆子的每回演出，都像是一種集體禮拜——觀眾擠在狹小的帳篷裡觀演，演出結束，彷彿就是洗禮與淨化的終結，然後紛紛回到各自的生活常軌上。儘管大家都肯定黃蝶南天、海筆子的理念，但對樂生的居民而言，這些看戲的觀眾究竟意味著什麼？值得我們深思。

三、搖搖欲墜的歌舞昇平：對「顛覆俗豔」的擱置

藉著樸素的身體模式，《祝告之器》展現出一種「搖搖欲墜的歌舞昇平」。像〈竹與雀〉中，舞者手執日式小油傘，行走於懸吊而搖晃的竹子上，難以前進，又難以後退，甚至不時轉身、單腳站立，使人心驚膽戰、精神緊繃——引人發噱的是，這時的背景樂曲竟是台灣民謠〈雨夜花〉和鄧麗君〈小城故事〉。

又如〈樽女〉，秦 Kanoko 屈身於木桶裡，看似要爬出桶外，卻又陡然墜落。〈衝浪〉是對時尚運動的詭異戲仿，搭配了伍佰〈樹枝孤鳥〉，隱約透露文明之荒唐。更不用說以爵士樂搭配鋼管舞，檳榔攤裡花招百出的雙人性愛擬仿動作等，在在以怪異的「歌舞昇平」，描摹了日常之荒謬。

在連續幾次的作品中，黃蝶南天都置入台灣社會的俗豔元素，使作為日本前衛舞蹈的舞踏，多了一番台灣的在地意涵和詭異的幽默感。這些日常元素的翻玩，並未陷入形式主義的窠臼，反而形成一種違和的奇觀。我認為，黃蝶南天不僅顛覆了「俗豔」，甚至對這種顛覆進行

了再顛覆。

對台式俗豔的顛覆，是台灣當代藝術的顯學。但黃蝶南天對「俗豔」的呈現模式，不只是表象的模仿，某種程度上似乎「擱置」了這種隱含著藝術主體思維（相對於庶民生活客體）的「諧擬／戲仿」。他們用自身的肉體，扎扎实實碰撞舞台，迸發了生命多層次的殘酷感，使這樣的「俗豔表演」不只停留在「俗豔元素的摘取／諧擬」，而展現出「生命之所以俗豔的歷史性」。更引人深思：俗豔如果不是罪惡，又為何總被拿來展示、戲仿，乃至挪揄？

黃蝶南天以死白的舞踏身體，擬仿出的「歌舞昇平」，儘管仍有引人發噱的趣味，但在表面的逗趣之後，其實隱含相當深沈的控訴。國家社會的「歌舞昇平」是建立在對「不幸的少數人」之麻木上。如果，「國民」們這麼樂於生活在「歌舞昇平」中，那麼黃蝶南天的意圖便昭然若揭：讓我們召喚亡靈，讓亡靈來「使用遺體」，為「幸福的國民們」來上一段「歌舞昇平」。來！享用我們遺體的色情吧！

四、小結：干擾趕屍的舞蹈

如何觀看舞蹈？如何訴說舞蹈？如果「亞洲研究」的本身，即為一種方法論的再商榷(註 9)，那麼黃蝶南天對台灣舞蹈研究而言，是否具有一種案例／方法上的示範意義？

討論黃蝶南天，除了對舞蹈的形容，與心得式的描述以外，不免要置入「個人／藝術／國家體制」的脈絡去談。現代國家的建立，其基礎在科層體制、專業官僚，與重視效率的行政系統。如果看似理性公正的國家帶頭戕害弱者，而大多數人又在「殺一人以利眾生」的倫理判斷前噤聲，那麼，對一個長年關注於此的舞團，其藝術思維與表現，我們不應止於風格流派的討論。

官方和民間雖無法截然二分，但黃蝶南天的姿態和政府單位相差甚遠。如果這個譬喻不致離譜：台灣與日本的政府，在各自的歷史／倫理學命題（如樂生與福島等）前，像兩個不約而同的草率的趕屍人(註 10)——趁著夜黑速速趕路，急著把一群（甚至還沒死盡的）屍體，趕入體面的墓地；那麼，黃蝶南天就是一個「恍惚起舞，以亂行程」的巫祝。

可以說，黃蝶南天的初衷，和政府並無根本衝突：誰不希望弭平傷痕，讓亡者入土為安，讓遺族安居樂生？在這個意義上，他們都是趕屍人。只是，黃蝶南天不願意讓政府以看似歌舞昇平，實則粗暴野蠻的手段，去營造那個太平的假相。因此，它從一個不唱同調的趕屍人為始，終於成了一具頻頻干擾政府「趕路」的活屍。

湘西傳統的趕屍人有三種要素：一要膽大，二要健壯，三要醜陋。政府若像一個「殺人棄屍」，卻又追求體面息事的「兇手」，那是夠大膽、夠有力，也夠醜陋的了。反其道而行的黃蝶南天，不如政府機器那樣「健壯」與「大膽」，也就只能用看似驚人怪誕的舞蹈，來試圖凌駕公權力的「醜陋」。

國家機器之不義，實非一個舞蹈團體所能抵抗。當國家試圖以文明、啟蒙、開發、多數利益等藉口，草草掩飾歷史性的斷傷時，黃蝶南天的藝術概念更清晰浮現——頻以巫文化、俗豔、牽亡等元素入舞，就是用一種看似「返回蒙昧」的姿態，來抵抗那無孔不入的國家論述、多數福利論述。他們藉著一次次的恍惚起舞，試圖喚醒那些遭到「樂生療養」、被賜予「安全核能」的「屍體」，以牽制那腳步飛快的「趕屍人」。這樣的行動不盡然成功，但只要土地上仍有屍體，活人們就會持續舞蹈。

註釋

1. 秦 Kanoko，李彥譯，《祝告之器》節目單。
2. 參王美玉〈黃蝶南天，惡之華一生如蟲鳥，殘忍華麗的苟活〉，《表演藝術》207期，2010.03。
3. 2011《祝告之器》演出宣告新聞稿，見黃蝶南天演出部落格：<http://asiabaroque2009.blogspot.com/>。
4. 同註3。
5. 「禹步」又稱「步罡踏斗」，是道教儀禮中常見的步法，依著北斗七星的序列，就像以罡星斗宿為步履。道士崇拜日月星辰，故踩「禹步」以驅邪、召靈，甚至獲得來自北斗七星的真氣。
6. 朝鮮習俗：在安置遺體的板子上鑿洞，象徵北斗七星。此為七星板。
7. 「口寄」為日本的民間習俗。亡者的靈魂降臨於招魂者的身上，與陽間的遺族交談，訴後事，慰其情。
8. 同註1。
9. 參陳光興《去帝國：亞洲作為方法》，台北：行人，2006。
10. 「趕屍」，又稱「移靈」，俗稱「吆死人」，流傳於中國湘西地區，是將客死他鄉的遺體，運送回鄉的技法。趕屍和苗族巫術有一定的關係，一般認為其屬於茅山術之祝由科。

參考書目