

## 伍·無垢作品轉生心像之劇場演現

美國舞蹈符號論美學家蘇珊·朗格（Susann K. Langer, 1895-1982）認為，真正的藝術品都具有一股強大的力量，必能使周遭充滿虛幻氣氛，在其領域中彰顯，而獨樹一格。

無垢的作品，無論在劇場時間的運用、舞臺元素充分掌握的編舞手法，都是藝術總監林麗珍將過去創作經驗昇華與粹化的結晶。劇場演現之轉生心像，將以一九九八年亞維儂「希勒斯登修道院」《醮》的演出以及二〇〇〇年《花神祭》的演繹為依歸，最後，分別以《醮》之〈芒（蘆）花〉與《花神祭》的〈秋折〉這兩個片段，作為探析無垢舞作的代表。

### 作品 1 · 遙憶祖先的《醮》

- ◆《醮》的舞碼意涵
- ◆《醮》之劇場演現
- ◆〈芒（蘆）花〉的劇場演現
- ◆〈芒（蘆）花〉的轉生心像

### 作品 2 · 歲月流逝的《花神祭》

- ◆《花神祭》的舞碼意涵
- ◆《花神祭》的劇場演現
- ◆〈秋折〉的劇場演現
- ◆〈秋折〉的轉生心像

# 遙憶祖先的《醮》

無垢的作品猶如在鏡框式舞臺上鑲嵌著流動的寫意畫作，段落間淡出淡入的編舞手法，與電影蒙太奇的剪輯處理相應，舞臺上的表演者靜穆典雅，造型猶如古典大理石雕塑般唯美。

一九九五年林麗珍首次受邀國家戲劇院製作《醮》。經過時間淬煉，她將人生體悟化為創作靈感，巧妙地抽離情景描繪，保留記憶中的深刻情感，將童年基隆成長的片段記憶與當地歷史交融。基隆漳、泉兩族激烈械鬥的移民血淚史、農曆七月的盛大普渡祭典、叔伯們與海搏鬥的討海生活、童年與母親前往寺廟拜拜的經驗、表姑命運多舛的悲戚人生等，成就了這齣淨化人心普渡亡靈的《醮》。

## 《醮》的舞碼意涵

在舞臺後方，朦朧的人影於黑暗中出現又消失，如逝者的影像自記憶底層浮現，與前臺的世界遙遙並存。……他們極緩而有韻緻的步伐一步步地延展著舞臺的縱深，也一步步地感染觀者，遐想那神祕的幽冥境界。



◆ 1998年《醮》之〈獻香〉

### （一）普渡亡靈—「醮」

「醮」源自臺灣漢民文化的中元<sup>1</sup>普渡，早年社會動盪，百姓生活顛簸，道教醮祭的目的，多事醮謝罪孽，乞恩消災，祈求益壽延年。

祭典中多兼併隆重盛大的「拜天公」和「普渡」的儀式，即民間習稱為「建醮」。不同於一般的廟會活動，這種以道士科儀<sup>2</sup>為中心的宗教祭典，有一定的法事程序，祭祀以「拜發表章為要」。因此，無論民俗祭典盛大與否，如無道士的科演儀式，即無法成「醮」。

過去的先民祖籍觀念很深，漳州人多住平地，靠捕魚勞役為生；泉州人則轉往山區發展，從事農業開墾。兩族常因地域劃分不清或水源使用權限等問題引發糾紛。《醮》中〈芒（蘆）花〉的歷史背景是基隆著名的「漳泉械鬥」。清咸豐元年，漳、泉人於魴頂<sup>3</sup>發生大規模的械鬥事件，事後漳泉言和，合力蓋建老大公墓，收埋遺骸，超度亡魂。

### （二）臺灣民間信仰——媽祖

臺灣的媽祖信仰，源自十七世紀隨著閩粵移民來臺，成為沿海地帶民間信仰的中

1. 農曆七月十五日，「中元普渡」又稱「中元醮」，旨在超渡陰間鬼魅，祈求平安。

2. 道士科儀源自「子弟戲」，不同的劇種各自有不同的信仰神明。

3. 魴頂位於基隆市南榮公墓附近。

心。在移墾的過程中，媽祖信仰扮演著社群整合的功能，由「航海女神」化身為救苦救難的慈母，是「臺灣漢人集體意識的表徵」。每年媽祖遶境活動，吸引成千上萬信徒跟隨。據美國人類學者桑高仁（P. Steven Sangren）的觀察：

臺灣民眾參與媽祖進香時，不只是一群人在空間的流動，而且顯示出他們對先民移墾事蹟的感懷，當他們回到先民移墾臺灣的灘頭堡去進香時，他們已明顯的向世人宣告，臺灣人是一群實際存在的社會群體。

## 二、《醮》之劇場演現

「醮」的道教科儀，出自中國古代祀天祭地、敬奉祖先神明的儀式。無垢舞蹈中的《醮》講述臺灣俗民文化中，人／神／鬼之間輪迴的生死觀。

《醮》舞碼的段落藍圖，在一九九〇年林麗珍為民族舞團編創的〈天祭〉、一九九一年青訪團的《節慶之美》已逐步清晰，亦預示無垢後來動作語彙洗鍊的運用和舞蹈風格的走向。相較於同樣以俗民文化、傳統祭儀為主題的同期舞蹈作品，《醮》捨棄在舞臺重現臺灣民間中元祭典熱鬧的儀式行為，更彰顯隱藏於普渡祭儀下的精神內蘊，取其儀式中「溝通」生者與往者，容許現世存在與歷史回憶對話的心靈空間。

《醮》內容分十二個段落：

〈淨場〉 〈啟燈〉 〈引鼓〉 〈獻香〉  
 〈點粧〉 〈遙想〉 〈引路〉 〈芒花〉<sup>4</sup>  
 〈引火〉 〈水映〉 〈孤燈〉 〈煙滅〉<sup>5</sup>

全劇始於祭祀的儀式，以過去漳、泉械鬥的歷史為背景，擷取角色的意象，抽離具體故事情節，除了簡約的動作語彙與身體線條，舞者造型與聲響也是營造作品氛圍的主要元素。蔡小月的南管女聲、北管藝師邱火榮的鴨母笛、優團員的擊鼓聲、現場舞者心經吟誦聲，以及男舞者身上的鈴鐺等聲響貫穿整支作品。《醮》的女子全身抹白，以簡約的國劇花旦妝容，抹上極具中國色彩的朱紅，象徵陰柔與冥界的幽魂；男子則代表血腥暴烈的歷史一頁。以赭紅塗滿全身，象徵因械鬥犧牲的先民，以及道教儀式中，扮演溝通神／人／鬼三界的「乩童」。

《醮》由道教正一派李玄正道長領頭，帶領象徵四方神的四大金剛<sup>6</sup>進場，劇場內建構了一個看不見的「神聖場域」<sup>7</sup>。舞臺前方暈染著一排紅色搖曳的燭光，道長

4. 原名為〈蘆花〉，二〇〇六年九月重建演出時更名。林麗珍老師基於個人對臺灣的使命感，還原象徵臺灣人民堅韌刻苦精神的原植物芒草之名。（林麗珍，2006年8月29日）

5. 一九九八年《醮—生命之鏡》，捨去〈引鼓〉與〈引路〉，〈芒（蘆）花〉與〈水（印）映〉也有兩種名稱。

6. 「四大金剛」取自佛教密宗的四尊護法神，象徵風、調、雨、順。

7. 在道教科儀中，主祭壇的中央置有一面四方的罡單，象徵神聖的空間，當道士一踏入那塊四方罡單，即表示他由「俗」的空間進入「聖」的場域，而當時演出的劇場，無論舞臺或觀眾席都是神聖的場域。

手持符咒，一面對空畫符、一面手灑淨水、腳踏罡步、淨場除煞，為在場的一切有形（指演出幕前、幕後人員與現場觀眾）、無形的（指肉眼看不見的靈體）生命祈福，同時揭開舞蹈的序幕；<sup>7</sup> 接續北管樂師邱火榮先生出場，宣示啟燈（同時告知觀眾演出開始）。

在焚煙裊裊的暗黑舞臺上，〈獻香〉中飾演「孤魂」的女舞者與手持法器飾演「乩童」的男性舞者，伴著蔡小月的南音吟唱、隨著手持香火的媽祖腳步，隨著浪潮，一波波前進，自舞臺中央的悠遠深處逐漸浮現，劇場瀰漫一股神祕幽深的氣氛。

〈遙想〉講述天人永隔的的男女情愛。四位女舞者手持芒草圈出的四方天地，是神聖的殿堂。舞動間，男女舞者下盤跪姿固著於地相對，女子雙手幾乎被動，呈仰胸下腰姿態，兩人動作均以丹田呼吸導引脊柱呈螺旋狀發展，如太極圖陰陽兩極緩慢轉動，在舞動中幾近相觸的臨界點，目光卻始終錯身而過。猶如兩人在世間的無奈與壓抑，講述天人永隔的男女情愛，唯有跨越時空才得以藉心領神馳而激情繾綣。

〈芒花〉和〈引火〉屬於男性舞者詮釋的舞蹈段落，講述的是臺灣先民「漳泉械鬥」的歷史，舞者個個面露猙獰，手持以芒草象徵的武器，打破先前段落所營造的靜

穆氛圍與濃烈情愛，演現殘酷鬥爭場景。舞末的〈煙滅〉則以燃燒的紙屋，象徵中元祭典中的「放水燈」儀式作結。

### 三、〈芒（蘆）花〉的劇場演現

以基隆歷史「漳泉拚」為背景的舞蹈段落〈芒（蘆）花〉，藉象徵臺灣草根性堅毅精神的代表植物芒草，影射臺灣先民堅毅、勞動的性格。冥暗的燈光，營造充滿儀式性的舞臺氛圍。他們以「芒花」作為兵器、以鼓聲為樂、舞者大聲嘶吼聲為歌、身體回歸原始，仿擬狩獵社會的動物性姿態爬行、狂烈的舞動與推擠，並以「迸發的馬步蹲跨躍進」貫穿舞臺形成有機流動。

一九九八年無垢把《醮》搬上亞維儂「希勒斯登修道院」演出，露天的舞臺後方佇立著弧形拱門，合抱的大樹矗立兩旁，樹榦的尖端沒入黑暗之中。鼓聲響起，演現「漳泉械鬥」歷史的〈芒（蘆）花〉段落，釋放了先前劇場營造的抑鬱氣氛，燈光忽明忽滅地映照著拱門內手持蘆花的男舞者，如同神案上的木雕偶像、亦似擺好陣式蓄勢而出的戰士。腳踝綁著鈴鐺，紅色麻布條繫於額頭與腰間，下身穿著繫有同質布條的丁字褲、赤裸的身軀塗以赭紅色顏料，如黥面般以金色、青色等勾勒臉部猙獰的線



條。隨著渾厚響亮的鼓聲逐漸加快，舞者以「迸發的馬步蹲跨躍進」，循著各自的弧線行進。

最後在急驟鼓聲中劇烈抖動身體，運用呼吸導引脊椎的動作使身心交融，達到一種近似乩童歇斯底里的「出神」狀態。突然，鼓聲變得低沉，燈光變暗，男舞者們亦隨著鼓聲瞬間併腿屈膝，雙手如虔誠信徒的持香姿態，看似靜止，身體實則持續由丹田深處引動軀幹延展。

咚！舞者們手持白色絨狀芒花，迅速整齊地雙膝跪地、身體蜷曲呈叩拜狀，演現河床小土丘上堅毅不屈的芒草。這時，四人一組在舞臺兩側分別圍成一方天地，彼此對立，抖動的芒花發出風雨欲來的肅殺警訊。

代表漳泉兩族首領的舞者劉仁楠與翟天成，各自站在自屬的圈內，雙手按著特別的手勢，發狂地抖動身軀蓄勢待發。隨後，兩族首領仆虎於地扭動身軀，一腳往後翹起，猶如野獸的尾巴，亦如示警的響尾蛇。兩人仆伏如獸般警戒前進，在舞臺中央交纏搏鬥，演現亟欲佔據他人領地的彰泉二族。



◆ 《1998年《醜》之〈芒花〉

當下，眾舞者緊握手中毫無殺傷力的芒花瞬間化為利刃，以「迸發的馬步蹲跨躍進」從四方聚集，刺擊著侵略自家領地的他族首領，鼓聲驟變，身軀旋即如弓箭般拱起，發了狂似的快速旋轉、躍起，繼而眾舞者由舞臺中心朝外放射出去，一如獅子伺機而動般的仆伏於地。二族首領在舞臺中央邁開步伐，架起猶似劍拔弩張的手臂相互推擠。鼓聲依然扮演著重要的角色，手持芒花的男舞者，分別聚集左右舞臺的前後兩端，分據的人馬以推擠的方式漸漸與敵對的首領背對背往反方向做線性的行進。

動作語彙的設計侷限了身體可移動的外部空間，扭轉的身體使舞者的肌肉線條清晰可見，藉固著與扭轉的兩種矛盾力量相互抗衡，精力顯得更為賁張，猶如蓄積能量的火山醞釀迸發。當力量蓄積到頂點，兩族人相互敵視、身體略微前傾，以頭頂頭的方式大邁步地往下舞臺弧線移動。其中一族人由舞臺正後方往下舞臺行進，舞者張孟嘗手持老大公站在後方護衛，中立舞者持香，而前方首領則手拿一大把化為利刃的芒草，發狂似地鞭擊他族的首領（劉仁楠）。他是代表勝利的一方，除了宣示主權，劇場的空間也讓人看盡人性黑暗面的醜惡。

#### 四、〈芒（蘆）花〉的轉生心像

登臺前，舞者靜默專注地勾勒角色妝容，塗抹油彩那一刻就如同淨身，「心像」逐步由真實世界的自我，「轉生」朝往演出角色的身心狀態。讓自己的精神進入一種類似莊子「坐忘」、佛家去除「我執」、日本舞踏劇場藝術中「容器」的概念中，猶如葛氏「神祕劇」<sup>8</sup> transform（轉換）狀態，化妝室成了「俗」與「聖」的中介場域。

舞者踏進舞臺那一刻，已然過渡到「神聖的空間」，這時的「他」已成「祂」，「迸發的馬步蹲跨躍進」藉氣沈丹田、引動脊椎的方式，不僅牽動情感，也是「心像」進入「轉生」的媒介。「乩童」般地抖動身軀進入恍惚、「出神」的歇斯底里狀態，是舞者「轉生」全然進入「乩童」的身心狀態。道學專家李豐楙說：

trance 就是恍惚（催眠狀態），這是非常宗教的狀態。他（男舞者）是介於「乩童」trance 和舞蹈進入與融入以後的那個狀態如民間的「八家將」……他全身會進入那個 Somnolence（夢幻）的狀態。進入恍惚是最投入的，整個人全部都進去了。（2006年11月10日）

---

8. 「神祕劇」內容請參照陳偉誠訪談錄。



◆ 1998年《醜》之〈芒花〉

當舞者如「乩童」般抖動身軀，身體成為能量貫通的管道，「迸發的馬步蹲跨躍進」，不斷重複強化動作與催化心智，舞者「轉生」進入「乩童」恍惚的身心狀態後，他們的身體達到去除「我執」、「離形去知」的某種「空」的狀態，在林麗珍精心營造的劇場氛圍中，藉由舞者裝扮、現場一定頻率且音量懾人的鼓聲，和迷幻燈光的構築，舞者身心狀態如同日本舞踏手進入「容器」的概念一般，已然成為「漳泉械鬥」中的先民，體內裝載著的是械鬥過程犧牲的先民靈魂，在虛幻的劇場空間中「真實」演現。

## 歲月流逝的《花神祭》

《花神祭》是一首「眼觀」的史詩，將其搬上舞臺是為了展現存在於肉體及靈魂裡的內在本質。……將這些緩慢、細微的律動化為永恆，使得這段旅程雖然遙遠漫長，但不會與眾生相距甚遠，顯現一種絕對的主導能量，卻不流於外形。……舞者用舞姿詮釋那些看不見的部位，那是關於大自然創造的定律。……游離於植物和動物間，回憶古老的傳說與神話，……不變的是火焰燃起生命，也為死亡守靈。當觀眾的靈魂也漂浮在舞臺上的同時，臺上臺下都有著同樣的感覺。

西班牙記者娜蒂亞·卡斯卓（Nadia Jimnez Castro）

2001年11月5日

林麗珍的《花神祭》以詩意的編導手法演繹大自然四季的風景，藉由舞者循環不止的移步呈現季節更迭，轉換了舞臺風景，更打破觀者對日常時間的概念，這循環不止的時間是陰陽輪迴轉生的概念。舞者的造型猶如精雕滑潤的大理石雕像，是跨越古今審美標準的藝術品。藝評家 Thibault Malandrin 說：

春天的復甦、夏天的熱情、秋天的淒美、冬天的枯寂，可見這舞作重視優美的感官和緩慢的律動，舞者完成非常困難，了不起的動作。總而言之，既傳統又現代、藝術又哲學、是陰陽互補的。



◆ 2000年《花神祭》之〈秋折〉

## 一、《花神祭》的舞碼意涵

二〇〇〇年的《花神祭》，以四時節令歌頌大自然生生不息的生命流轉，極度輕緩且循環不止的舞蹈步行語彙，擄獲許多國內外觀眾的目光。《花神祭》的創作靈感則來自婚後，家中植種的茶花所引發的感觸，是對四季更迭與大自然生命流轉的讚頌。

### （一）傳統民間精神的涵化

中國自古以農立國，關乎農事的春耕、夏耘、秋收與冬藏，農作物的生長與天候變換息息相關。隨著時間更迭、世代交替，漢人南移，二十四節氣也順應地域的不同而有不同的詮釋。調整後符合臺灣風土的二十四節氣，更能體現臺灣文化的生命與內涵。

中國民間信仰相信萬物皆有靈，中國先秦古籍《山海經》有許多相關「自然神」的記載。祂含括山嶺、河川、泉水、樹木等自然界萬物，多是非常危險且難以預料的神靈，多以半人半獸或能變化形體的神獸形象出現。

### （二）觸動生命的創作靈感

《花神祭》的創意來自林麗珍婚姻生活的點滴記憶，包括先生從事園藝工作時兩人的對話，以及年輕時一起騎乘機車馳聘於新店山野間的回憶。她最常提及的是以前

住的房子，從廚房窗口就能看到庭院的花，原本對花開花謝並不在意，某天突然發現一朵開得正艷的茶花何時霎時凋謝？讓她對自然宇宙間的無常生命產生深切感觸。

道學專家李豐楙<sup>1</sup>本身也喜愛創作，無論在《醮》或《花神祭》的創作過程都給予林麗珍相當多關於道學上的建言。舞作醞釀期間，李豐楙聽著林麗珍描繪的創作概念，便將一首意到筆隨寫下的四季詩作分享，由於花神祭的意境和李豐楙詩中的意境頗為貼近，節目單舞碼簡介亦將此詩作刊載其中。

## 二、《花神祭》的劇場演現

《花神祭》布幔的大量運用，契合二〇〇〇年法國「里昂雙年藝術節」的「絲路」主題。〈序曲〉運用大量中國的湘雲絲綢裹住女子的身軀；〈春芽〉花靈踏上的布幔象徵銀河與臍帶；〈秋折〉中群舞者撐起的船帆與舞者身上裹的布，《花神祭》布幔構築舞臺的視覺美感，演現大自然意象。

《花神祭》依四季變化舞蹈主題：

〈春芽〉 〈夏影〉 〈秋折〉 〈冬枯〉

---

1. 詳細內文請參酌李豐楙訪談錄。



◆ 2000年《花神祭》記者會

在里昂國家歌劇院舞臺上，林麗珍巧妙的設計讓這靜謐的時空有了「氣」，在人造的空間中演繹遞嬗，季節輪迴轉生不息的意象。

幕起，一幅宛如山水畫的劇場風景映入眼簾，鏡框式舞臺框住的是由舞者身體形塑出的如山川，如流水，如巨石的大塊山水；舞者手持的道具如紅色的蠟燭、盛開的芒草、由枯枝與棉布條所構成的神木等，妝點著畫中的寫意情境。

舞臺上靜止如畫，風鈴與聲波鑼的聲響讓時間得以緩緩流動。飾演「夏神」的吳忠良肩扛著鼓猶如一名時間的行者，與手持燭火低蜷著身軀的張偉來，以一高一低的姿態沿著象徵時間之流的布幔，由左舞臺往右舞臺走過。隨著行者擊鼓的聲音漸漸拉遠，莫嵐蘭與陳韋廷兩位代表「秋靈」的舞者，手持芒草佇立於舞臺中區，在鏡框式舞臺的空間中，芒草所形成的線條猶如「時間之門」，劃出了舞臺的景深；當兩位「秋靈」緩慢旋轉的當下，轉換的不僅是舞臺風景，更是代表著一個季節的更迭。舞者黃玉中背對著觀眾，蹲屈著身軀立於舞臺中央，當時間之門轉了一輪，她也緩緩披起象徵時間之流的布幔往舞臺後方走去，呈現秋去迎冬的意象。那線性與曲線的空間運用、一動一靜的畫面處理，就如同陰陽兩極此消彼長。



### （一）春芽（生）

鑼鳴驚蟄醒老根  
地母祿育幼子生  
款款雨絲吹綠芽  
遍灑千種百花珍

〈春芽〉在舞臺前緣佈置一條宛如銀河也猶如臍帶的布幔，由于秋月與林其豪（宏家）飾演「花靈」的雌蕊與雄蕊<sup>2</sup>，兩人自舞臺的左右兩端緩步走入舞臺中央，發展一段象徵雌雄交媾的雙人舞，兩人動作極致緩慢，始終相對卻不相視，予人有繾綣交融、魂牽夢縈之感。

### （二）夏影（長）

嗷吶吟唱迫長夏  
此消彼養氣擾雜  
獵戶競奪萬獸奔  
日揮軍照血鏃

---

2. 依林麗珍的說法，「花靈」雌雄同體，亦雌亦雄。



◆ 2000年《花神祭》之〈夏影〉

〈夏影〉中的「夏神」是獵人、亦是野獸，猶如中國民間信仰中的自然神，是充滿危險的神靈。此段表現的是族群間／兩性間的血腥與殘暴。群舞男子像是披堅執銳的戰士，手持藤木與削尖的竹筒敲擊，聲音不斷堆疊，隨著節奏越來越快，群眾不斷地往舞臺中央的夏神靠近，戴著面具的夏神，猶如「蘭陵王」統御著大軍，是陽剛的一面。「夏神」吳忠良卸下面具後與簡妍臻的一段雙人舞，充滿原始雄性獸慾、展現暴力與殘酷卻勾魂攝魄的極致性愛。或許是卸下面具的夏神失了神威，旋即戰火一觸即發，最終夏神寡不敵眾，如同困獸猶鬥無法掙脫，直至精疲力竭頹敗下陣。

### （三）秋折（收）

洞簫水簾漾船影  
 蕭瑟不折秋霞湮  
 醉紅再搶翠苗海  
 柔斷九轉四季痕

〈秋折〉如同一幅秋日仕女遊江圖。四人合力撐起冗長的布幔構築一艘巨型遊船、也如神明的坐轎。舞者于秋月的服飾是遊船的延伸。舞者莫嵐蘭與黃玉中撐起的芒草代表的是風、是景、是時間也是空間，更是遊船女子的心情。女子於潺潺河道間

乘船出遊的景象，承載著的是一個女人的歲月與記憶。

#### （四）〈冬枯〉（藏）

琵琶擊鼓裂枯弦  
小雪大寒凍腐倦  
落銀飄白雨紛紛  
深埋有情再世緣

〈冬枯〉一景，在全黑的舞臺上，四位琵琶樂師如同巨石，矗立於舞臺後區，中間深處坐著的是吹奏南管洞簫的呂陽明樂師。舞臺黑白分明，十分冷冽乾淨。

隨著琵琶撥弦樂音，初冬的雪落下，全身抹白的翟天成手持竹劍緩緩走入黑暗的舞臺中心以猶似日本武士的跪姿坐下。

琵琶聲彷彿外在環境雜沓的聲音，洞簫表現劍士的心境。翟天成的動作均由呼吸引動脊椎軀幹運行，他是一名武功高強的劍士，動作從穩定至瘋狂，瘋狂時猶如醉拳般的動作，在失衡與平衡之間游移，看劍、運劍，握劍的手是精力的延伸，動作流暢



◆ 2000年《花神祭》之〈冬枯〉

不間斷，直至最後屈身站立一劍擎天那一刻，像是對天的最後控訴。琵琶聲嘎然而止，洞簫依舊低緩地吹奏著劍士的心情。曲終，又是一季轉生的開始，塵歸塵、土歸土「冬靈」被大雪覆蓋，安然入土。

在四時循環轉生不息之際，陰陽之氣相互感應，相生相長，動則陽、靜則陰，雌雄交合產生萬物，這是常道。《花神祭》中無論是〈春芽〉的交媾、〈夏影〉的狂暴血腥、〈秋折〉生命流轉，亦或在〈冬枯〉空靈虛靜的氛圍下，翟天成緩步進入場中跪坐，在音樂與劇場營造的意境中，從穩定沉靜逐步拋卻理智，狂揮竹劍。舞者演出當下理性與感性並存，在「惟恍惟惚」<sup>3</sup>間，如同莊子〈則陽〉篇曰：「陰陽相照相蓋相治，四時相代相生相殺，欲惡去就於是橋起，雌雄片合於是庸有。」

法國舞評大衛·唐恩（David S. Tran）在《花神祭》的觀後評論是：

春夏秋冬：優美、緩慢得令人咋舌的四個片段。在無垢的演出中，舞蹈成為一種沈思，動變成靜。……舞者肢體用極簡約的裝飾，以耐力塑成雕像，佐以迴盪在整個空間的音樂、攝住瞳孔的燈光效果。……既是極度的聲色慾望，也是沈靜的狂暴：僅此一回，一些被我們濫用的字眼，像是生、死、重生、自

3. 引自《老子》第二十一章〈孔德之容〉，「道」是無形，在若有似無間，它卻又具備了宇宙的形象，涵蓋了天地萬物。

然、靈魂、天、地、祈禱，再次回歸最原始的本意。……被林麗珍精準細膩的舞臺運用喚醒，肢體及靈魂微顫的聖潔女神，這些字詞都還無法如「陰陽調和」那樣表達傳神。

### 三、〈秋折〉的劇場演現

臺灣民間普遍相信萬物皆有靈，〈秋折〉是炙熱的夏與冷冽的冬之過渡，此時陽明山的芒草盛開一片美麗的景致，雖美，卻有著蕭瑟的美感。舞臺上，七位女舞者婀娜有緻，以「悠緩的併腿蹲姿行走」，營造青春女子心境與江水粼波蕩漾，合力織錦一幅寫意的「秋日仕女遊江圖」。

冥暗的舞臺深處一位女子（于秋月）站立久久不動，聲波鏗咚！咚！咚！咚！……隱約間布幔由她的身後緩緩升起，如儀式般莊嚴靜穆。這是一艘船，也是神明出巡的座轎，當船帆架起，燈光趨亮，原來這遊船還有其他女子，她們是她的玩伴、她的婢女、她的心像、她的靈魂、她的「駕前」<sup>4</sup>。群隊四人合力撐起江河般綿延的布幔構築一艘巨型遊船。舞者于秋月的服飾是遊船的延伸。船的兩旁兩位手持芒草的舞者（莫嵐蘭、黃玉中）代表的是風、是景、是時間也是空間，更是遊船女子的心情。

---

4. 神明旁邊的護衛。



◆ 2000年《花神祭》之〈秋折〉

女子潺潺河道間乘船出遊的景象，承載著的是一個女人的歲月與記憶。經過林麗珍巧妙的設計編排，于秋月詮釋的「秋靈」<sup>5</sup>原是窈窕青春的女子，在舞臺上隨著船首轉向、透過水的洗禮，洗盡鉛華，幾番空間上的流動轉折，舞臺上的時間剎時一轉數十載，原本花信年華的女子轉眼之間竟已走向蒼顏皓首的花白歲月。

#### 四、〈秋折〉的轉生心像

在〈秋折〉舞臺上的步行，心中的意象呈現有如地面灑上一層薄薄的水，當足間觸碰到水面的那一刻，瞬間由地面開出一朵絢爛七彩的蓮花，當腳用力踩下時，那朵花會開得更大、更美——那是屬於地面上的風景。在空中，芒草猶如時間之門，像極了陽明山上秋日滿山的芒海，如同芒草的花序隨著秋風過耳，便走完了風景。

我的心像除了舞臺地面佈滿七彩斑斕的蓮花，徒留下瀰漫於劇場中空靈寂寥的風聲。步行中產生的心像並不存在現實空間中，然而七彩斑斕的蓮花與蕭瑟的秋日風景，猶如夢境般肆意地遨遊在虛幻的想像空間。陳偉誠提及 Grotowski 曾說過：

心像就像一種生命之花，生命像花朵一樣綻開時，它的能量就在裡頭，當它

5. 二〇〇〇年《花神祭》作品人物並未起名，本研究引用二〇〇五年節目單的角色名稱。

開得如此飽滿、燦爛、吸引人的時候，那絕對不只是外在的那個空殼，而是讓你看到生命本身展現的美感。那個外在（花的形態）的樣子，只是反應這個生命的內在所呈現出來的外在形式（指花朵綻放的生命力），是非常真實地展現生命體的厚度，讓這個「花」變得這麼讓人感動。

〈秋折〉以窈窕女子搭船出遊的寫意風景來體現秋日的景致，藉由流水行進的概念體現歲月的流逝。舞者以「悠緩的併腿蹲姿行走」，緩緩地擺動臀部的線條猶如船身的弧線，也描寫青春窈窕的少女心情，象徵遊船的隊伍，緩緩地直往舞臺正中央駛進。

轉折間，手持芒草的兩位舞者相互錯位，舞臺也轉了風景，船首方向亦轉往左下舞臺，如同遇上彎道的船轉了向，此時，于秋月與撐船的舞者行進路線交錯，漸漸走出船身穿過芒草形構的「時間之門」。撐船的舞者與手持芒草的舞者，兩兩一組，在一定的速度底下交錯，空間變化萬千，象徵時間的流逝。原本撐起表現船體的布幔也平鋪於地面，在充滿意象的劇場空間中，成為象徵歲月之河流。蹲踞在左舞臺前方沐浴的女子（于秋月），她以雙手汲水，讓想像的水由雙手的指縫間流過而下，浸潤著年輕的臉龐。

沐浴過後的于秋月緩緩地側身拉起平鋪於地面上的布幔，沿著布的走勢，一面轉動身體，同時一層層地將它裹在身上，昏黃的光束斜斜地由右上舞臺翼幕內打出，映暈在於秋月的背部，好似生命即將進入冷冽沈寂的冬天。此時于秋月的身軀含胸屈背，如老婦般無助地遙望遠方。

在這短短的劇場時間中，于秋月演現了歲月與時間的流轉，一位青春窈窕的少女不知不覺中成了白髮蒼蒼老嫗的身心歷程。林麗珍這扎根於地的步行，如大宗師篇曰：「真人之息以踵」的深沈地運氣、導氣，將氣注入腳跟貫穿入地，再輕輕抬起，復始。這以氣御行、循環不止的步行所產生的劇場時間感是展現生命本身美感的路徑。

「坐在家裡的廊下，看到夕陽一點一點地移動，同時他也聽到風聲從耳邊拂過，他的知覺漸漸陷入一種脫離現實的恍惚時空中，彷彿看到一個女人出現在眼簾。」

土方巽這種「知覺漸漸陷入一種脫離現實的恍惚時空中」，是在寧靜無時間差的時空中，對感官所造成的恍惚感，類似催眠的狀態，很像〈秋折〉靜穆空間中轉生心像的狀態。當〈秋折〉的舞者在循環不止、悠緩的併腿蹲姿行走中，舞者透過劇場燈光、道具等氛圍的營造，心中的秋日圖像似映在眼簾，舞者以深沉的呼吸引動身體步



行，使能量暢通於身體各管道，亦有一種似乎超脫時空的寧靜感，身體與精神似乎脫離開來，如同飄忽於無形空間的魂魄。

《花神祭》描寫的是風景、是意象，因此〈秋折〉的舞者，在夢幻般的劇場氛圍下，與持續「悠緩的併腿蹲姿行走」中，演現出各自心像中的角色。在舞臺上舞者踩下的第一步，身心已「轉生」進入好似置身「秋日風景」若有似無、虛無飄渺的「心像」中。于秋月劇場內演現的是一位青春窈窕的少女，不知不覺地成了白髮蒼蒼老嫗的身心歷程。而研究者演現的則是地面色彩斑斕的蓮花，與秋日陽明山上滿山芒草隨風搖曳的景象。

林麗珍在作品中賦予道具多重的意義，〈秋折〉以芒草代表風、以木杆代表船槳或船體結構，也是神明坐轎的座椅。當舞者在〈秋折〉中走「悠緩的併腿蹲姿行走」時，增加臀部弧形的擺動，身體的曲線是「陰」，直線的行進是「陽」；舞臺上瀟灑的煙霧與燈光營造猶如夢境般的基調，劇場音響內播放著林麗珍隨著心中意念，自由吟哦的曲調，伴著「聲波鑼」等傳統器樂聲響，沒有固定節拍的「音樂」，配合著固定八拍一循環的步伐，這固定的步伐是「陽」、變化樂音與燈光、煙霧是「陰」，形成劇場內無形氣場的流動，豐富了劇場氣氛，這陰陽的立體空間呈現，使緩慢與持續重複的動作不顯沈悶窒礙，讓作品有了平衡的美感。



◆ 2000年《花神祭》之〈秋折〉