

此《醺》非彼醺：談出神到專注的觀舞經驗

國立中央大學藝術學研究所 蕭珮瑩

漫遊、出神、雜想的諸眾

我過去未曾有過觀看無垢舞蹈劇場的表演，對舞團的了解，都僅來自於表演評論或是從周遭的親友分享，有的形容地高張狂放、有的則是敘述難以領會其中「慢」的意義。面對這些評價，我始終覺得應親身體驗，才能夠明白作品之於我的感受和觸動。不過，老實說從他人口中得到的印象，難免影響了我對此場表演的期待，原先看完的當下並非有極具強烈的觀感，而是彷彿內心有一縷微風輕輕地拂過，並掃上一掬塵土的落寞和惆悵。對我來說這個感覺似乎不曾有過，尤其是在觀看舞蹈表演，通常可能是慷慨激昂且身心跟著被躁動起來。然而，當看完《醺》時，卻是有著一抹幽憂之感不斷綿延，使我難以用言語描述，還自我懷疑地認為，難道是我尚未理解其中每一片段的寓意嗎？

《醺》的舞作編排似一幕幕的影像串接。從道士在淨台儀式的開場、媽祖於儀隊中隆重出行，母親帶領一群孩童虔誠祭拜；在旁兩側鑼鼓時不時的敲擊，引動著兩位舞者上演男女的情感纏綿；接續於男舞者們如鬼神形象的癡狂騷動下，他們手持的芒花瀟瀟灑落；舞台上層層的布幔飄蕩著，而台前佈滿的燭光亦微微閃爍，銅鈴聲在舞動中躁響；場內的燈光絢麗且迷幻，此時冥紙散飛、隨燃火升天的眾生祈願，至最終般若波羅蜜多心經於空間中迴盪。這些精心布置的場景，似曾相識地顯現在我們民間的各式祭典和儀式裡，而它們在此被層層拼湊、交織在一起，像是種種的符碼被捲進了敘事，使人想捕捉意義的欲望被燃起。當我試圖欲拆解裡頭的形象、動作、姿態、道具、物件、景觀等具有何種意涵或指涉至某一信仰的印象時，似乎一步步地把我推進自己所設下的陷阱，忽略思索是何種情境將我們帶往這般記憶的聯想？此種具轉譯後呈現的意象，為何讓我們既感到熟悉且產生想指認它的衝動，進而形塑某種難以言明的狀態？

猶記演出前半場的時刻，在沈重且低鳴的鼓聲和各個舞者緩慢地舞動過程中，我一下回想著劇中角色在哪一環節的出現與退場，一下注意整個場上的空間布置，一下又開始思索究竟舞者們的肌耐力，是如何使他們得以在定速下支撐具有重量的道具。這些事實上無關緊要的事情不停出現在腦中，就如諸多雜訊般使得我感受到自身意志與外在相互拉扯，明知場上所有的事物都需要極度的專注和控管，而身為觀眾的我也應將心緒整定，才得以進入到眼前所開展的世界。不知不覺，過於想著專注這件事亦使我耗了不少能量，低垂的眼皮和我的身心又短暫地搏鬥一場，所幸現場的魔力或者說是某種神性讓我把持住了，清醒後意識到剛才的雜念似乎也逐漸淡化了。

記下這個經驗，似乎可能會被當作是在對演出不忠的自圓其說，但對我而言，這是一個進入表演的真實樣態，我不只是在觀看一場演出，我更是沈浸於表演所創造的儀式性氛圍裡，又或者進一步說我把自身在場的意念、雜想也投入其中。此一想法不謀而合地與演出開始前，外場的工作人員發放了紙條讓我們寫下自身的祈願，這件事產生了連結。當時的我尚未了解交付給他們的這張祈福的字條將會導向何方，最後在表演尾聲所見一把火將它們點燃，這時才恍然我們早已被置於演出的一環，且不僅止於觀者的角色，同時可能是祈福者或是齊聚一堂的諸眾。

儀式在復刻與重演之間

倘若有人說挪用宗教祭典在表演上，將失去原有在儀式裡信仰所賦予的真諦或與神靈溝通的效力，一切可能就僅是演戲。但我們不妨換個角度設想，實際上真正「活的」儀式是在於從古至今人們遵循著一套重複性的行為，且不斷在時空演進下，加以深化其不同的意義。由此來說，儀式本身就存在著編造的事實，而神聖性是處在某一特定的情境、空間和氛圍下所創造的，它與儀式是相接的，且須受人領會形成意義，如此才得以擁有被延續或是傳承的價值。¹那麼回到舞作層面，還須檢視地是這種神聖性如何被傳遞及其連續性的問題。具體而言就如葉根全所述無垢呈現的儀式劇場，最為核心在於舞者何以將身體內在創造的時延（duration），與觀者聯繫在一起。²從這個面向來理解《醺》其中運用了不少宗教的元素，或許不必先急於追索它在祭典意涵的起源，而應回歸至當下思索此一片段和我們之間的關係究竟為何。

在〈引火〉的橋段，男舞者們各個宛若被靈體附身，癡狂地在舞台上以大步伐之姿的疾速行動，反覆像是展開陣法般地交錯換位。他們甚至放聲的喊叫、嘶吼且帶有些廝殺意味的對峙，即便我與舞台距離遙遠，皆能感受場上情緒高張和充滿野性樣態。在舞者們的詮釋下，如鬼怪的形象可說是透過他們身體肌肉和神經的高強度施展與連動，將猛獸出柙似的那股衝動表現出來。他們手裡所持的芒花亦隨著身軀在節奏中顫動，讓舞台上滿是如亂鬥狂騷後的血脈噴張。此一段落可說是《醺》整齣舞作的特異點，它使得前半場人與神的敘事鋪墊形成某種串接與交匯，訴說著人間、天上與陰世本是一體且混融和流動的場，它亦可能是種連續推演的事件，因彼此的承接、想像以及溝通而產生了意義。

¹ 理查·桑內特（Richard Sennet）著、洪慧芳譯，《合作》（臺北：馬可孛羅文化，2024），頁110-116。在此我藉以該書作者講述了儀式是由三個要素：重複性、符號化、戲劇性的組成，將此一說法轉入置此處的討論之中，並試圖為在儀式與表演之間提供一種思考的平衡點。

² 葉根全，〈未能天地圓滿、徒留空缺《花神祭》〉，《PAR 表演藝術雜誌》，2015，網址，<<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/543b8453-899b-44e6-999a-6e99f62cdcd>>（2024年9月26日檢索）。

更進一步說，讓敘事與意義構築的關鍵條件，我們得以從「靜、定、鬆、沉、緩、勁」，這六字之於無垢的劇場美學與身體心法來思考，重要的是它們均蘊含著力量的存在，因它的持存才得以讓各式的差異加以彰顯和開展。具體而言，無論是在儀隊中緩速行走的媽祖、氣定向前的托燈者、雙手持穩著輕飄布幔的舞者、屏氣凝神待時機擊鼓的人、守著情慾在飽滿與膠著間的伴侶，所有的「動」與「做」都須在身心的凝練、內蘊中相互收放。由技術層面來看，此種關聯的重點在於動作的控制，同時這亦含有人類的啟示，如禪宗作家認為在射箭那一刻，身體要達到張弛有度、氣定神閒；唯有在這種心境下，才能精準地命中目標。³

《醺》首次演出於 1995 年，此後編舞家林麗珍便成立無垢舞蹈劇團，就此《醺》也成了她的創團之作。此作經歷了多次的巡演，在這期間亦可見在其他新作的演出裡復刻這件作品的一些元素，如當今已成無垢標誌般的芒花、燭火、心經等編排。在過去的評論中如王墨林曾批評無垢的舞作過於追求形式之美，以致於 2010 年《觀》的呈現上，他認為「一道一道場面的可視性，所顯示的只是被行列堆砌起來一個接一個的形式。」⁴ 將儀式作為一種美感的操演和氛圍的形塑，因而掩蓋了舞者的身體。然而，假使我們換個角度設想，若說無垢的舞作為透過儀式創造出從舞者的體內至整座劇場，皆是具有儀式性的場域，那麼值得思考的是，在不同作品間重複置入相同的元素，或者說在同支舞作的一再重演該儀式性得以產生何種差異？也許，須更限定的問，這項特質之於 2024 年觀看《醺》的觀眾，又帶給他們什麼影響？

儀式性的潛能

社會學家桑內特所撰的《匠人》中所提，過去神學家早已證明，宗教儀式必須日復一日、經年累月一再重複才能讓大眾信服。在桑內特的語境下，技藝的練習與宗教得以相提並論，是因他認為反覆的操演本身就蘊含著儀式性質的存在，且於每一重複裡都可能創造新意，或對自我習得後的期待。⁵ 由此來說，《醺》這支舞作顯然是個最佳的例證，林麗珍不只是為了將宗教儀式裡的身體展演作取材，她更企圖把儀式內在化。從而讓無垢舞團中各個舞者，透過無論是台上或台下的一再搬演，就已然使其自身的舞動形成儀式，即便可能僅是那看似最簡單的動作：走、蹲、舉，他們都能在不同舞蹈的編造中掌握節奏。由舞者身體的日常操練至舞台上的展演，使得觀者在觀看過程裡，感受到肉身和現場合為一體的意念，所有的扮裝、道具、燈光、音樂彷彿都沾黏在舞者身上。這既演非演的呈現，召喚了我們重新思索在臺灣九〇年代的時空，編舞家是在

³ 理查·桑內特（Richard Sennet）著、廖婉如譯，《匠人》（臺北：馬可孛羅文化，2021），頁 183。

⁴ 王墨林，〈形式之美與貧瘠的話語——評無垢舞蹈劇場《觀》〉《PAR 表演藝術雜誌》第 207 期，2010 年 03 月，頁 53。

⁵ 理查·桑內特著、廖婉如譯，《匠人》，頁 192-193。

何種驅力下如此轉譯在地的文化記憶，讓原先僅出現在民間祭典場域中的宗教活動，得以在劇場表演藝術的脈絡中被看見？

在評論人陳雅萍的觀點中，表述了當時臺灣舞蹈創作對「東方與西方的接枝」的質疑，欲擺脫西方舞蹈文化霸權的渴望且受日本舞蹈的衝擊，因而探求屬於臺灣自身的舞蹈美學。⁶《醺》即是在此文化環境中誕生，陳雅萍於文中亦寫道：「編舞者的目的不在舞台化中元普渡儀式的形貌，而是企圖重現中元祭的儀式行為裡，溝通著生者與逝者，容許現世存在與歷史回憶對話的心靈空間。」⁷那麼，從陳雅萍的論述出發，對應至《醺》於 2024 年的這場演出，我們須追問的是，當今重演的《醺》所呈現地，還得以稱作是一種具展現「東方的身體觀」嗎？抑或，難道《醺》就應視作某一主體認同的標記嗎？倘若《醺》之於九〇年代探尋在地文化特色的浪潮，確實須以此說法來為其在臺灣找到論述的定位與歸屬，而今日的《醺》該如何給予人們另一種意義或影響？也許，我們得先暫且拋下過往在東西文化框架的對立思考，進而尋找之於當下觀者的意涵。

由陳雅萍的說法使我們所見，《醺》在九〇年代脈絡下，展現了對原始祭儀的情感衝動和轉譯，這不僅一方面能作為在當今 2024 年觀眾的參照和理解，另一方面則是使我們進一步思考，此種儀式性的力量之於當下的觀者又蘊藏了何種潛能。從傳統的祭儀空間至劇場這一場所的轉換來說，已然模糊了俗世與神聖的空間，亦使觀者暫時抽離某一宗教的意識形態，而回歸至具身體性的觀演經驗。將每一舞者的動作、姿態、呼吸、神情的細微流變，傳遞到在場所有人的身上，收束我們對外在的眾多紛擾，找到一處得以安置心神之所在。就如林麗珍所言：「意思不重要，而是給你的觸動比較重要。」⁸更為現實地說，此種可見可感的真實，在現今資訊狂暴的加速時代，哪怕僅是用那一片刻的專注捕獲，都顯得彌足珍貴。

⁶ 陳雅萍，〈前世今生，一段時空綿延的無盡對話 評林麗珍的《醺》〉，《PAR 表演藝術雜誌》第 33 期（1995.07）。網址：<<https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc--d99eph3jqt>>（2024 年 7 月 1 日檢索）。

⁷ 陳雅萍，〈前世今生，一段時空綿延的無盡對話 評林麗珍的《醺》〉，《PAR 表演藝術雜誌》。

⁸ 陳芯宜策劃，《行者之路》（台北：行者影像文化有限公司，2015），頁 50。

藝評意見交流 節錄

藝評投稿人：國立中央大學藝術學研究所 蕭珮瑩

藝評回饋人：國立台灣大學藝術史研究所 王翊萱

113/10/16 第一次回饋 王翊萱：

表演藝術作品的評論撰寫是相當重要的，只有實際抵達現場，才能以觀眾的身體感體會到表演的每個細節與安排，也使得表演藝術的書寫具有挑戰性，因大部分讀者無法親自觀看表演，所以作者對表演內容的形式分析就比其他媒材的藝術作品更為重要。

以這點來說，本文作者對演出的文字描述帶有過多修辭與感性，比起「評論」更近似於「心得」。作者必須考量到實際看過演出的讀者比例是非常小的，因此在重述表演編排時若能以更客觀且詳盡的方式敘述，能使讀者更加掌握作者的觀點。

113/10/18 回覆 蕭珮瑩：

謝謝您的建議與指教，在這篇對於《醺》的評論書寫，我採取的寫作方法，確實是有意放大個人對現場的體驗。而我的這一選擇主要是考量《醺》這部經典之作，在過往多年來各地的巡演，算是已留下了不少的表演評論與報導，且從我一一概覽後發現這些普遍的評論中常見，即是關於您所說的表演內容形式分析。對我而言，從表演現場的稀缺性這點來說，恰恰更應從個體的經驗出發思考，才得以體現表演現場一期一會無法重返的當下時刻，是如何之於觀者真正的感受。倘若為單顧及形式上的呈現，那亦可能流於不斷覆述前人所言，抑或如表演節目單上的場景敘述，將產生難以區別當今我所觀看的這一場次，與過去的差異性之處何在的問題。

再者，從「評論」本身的角度來說，我不太同意以主客觀的說法來看待，因這件事很大程度上是基於後設的立場，也就是說它即便是視覺藝術的作品，無論如何都一定會經過詮釋、編撰和自我觀點的投入，或許這當中就必定會包含您所說似個人心得的產出。不過，我能理解您的顧慮，假使我今天看的作品是部過去曾未出現的新作，那在書寫的方式，就應是先著重在表演內容的形式分析層面上，再加以闡述自身的觀點，這也相對讓未曾參與的觀者或讀者，得以更清晰的理解展演的現場與表演架構。因此，針對您這部分的意見，我在未來評論其他表演時，會再多加斟酌。

謝謝作者細心的回覆，補足了我對於《醺》這部作品的不了解之處。可看出本文作者對該作過去相關評論的回顧很扎實，並對於表演藝術評論的書寫已有深刻及全面的了解，也向作者的誠摯及書寫熱情致上敬意。

也許日後書寫時可以簡短地提及過去曾經針對同一作品的評論，如此一來文章會更完整，也能讓沒有看過這部作品的人先有大概的認識，再進入文中討論的主題。不過在篇幅有限的情況下，我認為目前的架構已相當完善，並且有針對第一次回饋的內容進行適度的修正。