戲劇研究　　第16期
Journal of Theater Studies
2015年7月　　頁83-132
DOI: 10.6257/JOTS.2015.16083

亞陶與土方巽：從「造反有理」到「邁向神聖劇場」

蘇子中
國立臺灣師範大學英語學系教授

安東尼．亞陶（Antonin Artaud）的《劇場及其複象》（*Theatre and Its Double*）在一九六五年被譯成日文，深刻影響了新一代包括土方巽在內的日本導演與表演者。
——佛拉雷與中村（Sondra Fraleigh & Tamah Nakamura）[1]

前言

在政治上，一九六〇年代是一個動盪不安詭譎多變的年代；但在表演藝術上，一九六〇年代卻是一個大爆發，百花齊放的年代。回顧一九六〇年代的諸多實驗創新之舉，我們看到許多實驗劇場形式已然開花結果，受亞陶啓發的生活劇場（The Living Theatre）即興創作方興未艾，而彼得．布魯克（Peter Brook）一九六四年在皇家莎士比亞劇團所主導的殘酷劇場季也備受矚目。葛羅托斯基（Jerzy Grotowski，1933-1999）的貧窮劇場也在這個節骨眼嶄露頭角，於是就有人說葛氏的願景最貼近亞陶。布魯克便曾說：「葛羅托斯基的劇場對亞陶理想的貼近不亞於任何人。」[2]雷蒙德．坦肯（Raymonde Temkine）甚至稱葛羅托斯

臺灣大學學術期刊資料庫

[1] Sondra Fraleigh and Tamah Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo* (New York: Routledge, 2006), p. 84.
[2] Peter Brook, *The Empty Space* (Harmondsworth: Penguin, 1990), p. 67.

基爲「亞陶的親生兒子」[3]。喬安妮・博葛馬克（Joannes Bergmark）在她的〈舞踏——在日本的肉體叛亂與一個超現實主義的動作方式〉（“Butoh——Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move”）一文中，雖未直接點名土方巽（Hijikata Tatsumi，1928-1986），卻明白表示亞陶與舞踏的淵源：「安東尼・亞陶關於劇場、峇里島劇場與印地安仙人掌舞蹈〔Peyote Dance〕的文本，在許多方面預示了舞踏所具有的觀點。他向峇里島劇場致敬一文（1931），在很多方面均與舞踏演出息息相關。」[4]無論土方巽是否是亞陶的眞正傳人，兩人觀點的相似與相異處是本論文最關切的議題。

相較於被尊爲舞踏靈魂的大野一雄（Ohno Kazuo，1906-2010），土方巽常被視爲舞踏建築師。[5]如維亞拉與馬森關根（Viala & Masson-Sékiné）在《舞踏：黑暗的色調》（*Butoh: Shades of Darkness*）一書中所說明的，「透過土方巽的作品和故事，方能產生對舞踏的認識。他定義舞踏的限制、原則和方向；他闡述美學和創造舞踏發展所須的技巧。」[6]在他的舞踏舞作，如《禁色》（*Kinjiki*）（1959）、《土方巽與日本人——肉體的叛亂》（*Hijikata Tatsumi to Nihonjin: Nikutai no hanran*）（1968）、以及《爲了四季的二十七個晚上》（*Shiki no tame no nijishichiban*）（1972）等作品中，他那薩滿巫師般的演出汲取來自不同源頭的養分，鑽研怪誕、黑暗、腐朽、死亡與情色。如同佛拉雷與中村所指出的，「透過全面地回歸日本民間草根文化，舞踏不同於早先的舞蹈實驗，然而卻也在此時揭露出後現代跨文化潮流的紛亂影響。」[7]

在日本表演藝術界，一九六五年稱得上是一個重要的年份，因爲亞陶的經典著述《劇場及其複象》在這一年被譯成日文，除了啓發日本新一代的藝術創作者，也對土方巽及其舞踏造成一定程度的影響。如蘿拉・卡爾（Laura Cull）

[3] Ronald Hayman, *Artaud and After* (Oxford: Oxford University Press, 1977), pp. 149-150.

[4] 引自以下網頁http://www.surrealistgruppen.org/bergmark/butoh.html，讀取日期2015年2月1日。

[5] 參見Jean Viala and Nourit Masson-Sékiné, *Butoh: Shades of Darkness* (Tokyo: Shufunotomo Co. Ltd, 1988), p. 62. 以及Paul Allain and Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance* (London: Routledge, 2009), p. 57. 土方巽與大野一雄的風格迥異。一般而言，相較於大野一雄較爲輕盈縹渺、具流動性且迎向光明的舞踏風格，土方巽的早期舞作經常是怪誕、扭曲、黑暗並荒謬反常。

[6] Jean Viala and Nourit Masson-Sékiné, p. 62.

[7] Sondra Fraleigh and Tamah Nakamura, p. 14.

臺灣大學藝術期刊資料庫

所言：此書引燃「土方巽畢生對亞陶的興趣造成亞陶對其終生的影響」[8]。史蒂芬．巴柏（Stephen Barber）更言明「亞陶作品的日文翻譯一上市，土方巽就立即懇切研讀他的著作」[9]，並受到「殘酷劇場」這一概念的啓發。[10]巴柏更進一步明確指出：「土方巽受益於亞陶主要是體現在他的暗黑舞踏計畫」，也體現他在重塑身體前先將身體歸零的做法上。[11]對筆者而言，亞陶與土方巽分別來自不同的歷史脈絡、擁有不同的身分背景，亞陶式的殘酷劇場願景與土方巽的暗黑舞踏各自有其鮮明特質，然而兩者卻有某種神似之處。兩人都相當基進，都在挑戰、顛覆當時社會既有的遊戲規則，意圖創造新的身體、意象與思維。嚴格言之，土方巽的黑暗舞踏未必有可立即辨識的「亞陶遺產」，但兩者在創作精神上，都有一種面對殘酷人生的義無反顧；在表演方法上，也有一種追求身體極致表現的決心。

在本論文中，筆者試圖探討亞陶和土方巽之間的關聯，檢視並分析亞陶的思想與土方巽的美學觀之間的連結，標示出亞陶的殘酷劇場與土方巽的暗黑舞踏在身體觀念、表演理念與相關概念上的相似與對立之處。他們兩人造反有理的反骨精神與特立獨行的行事作風都堪稱一絕，樹立傳奇典範的同時，也造成深遠的影響。本論文可分爲兩大部分，第一部分「造反有理：亞陶與土方巽」是就亞陶和土方巽的論述、創作方法與風格爲主，檢視他們對舞蹈、劇場與表演所採取的觀點與態度，比較他們的地方感，對比他們常用的詩學意象與支離破碎的創作風格。第二部分「邁向神聖劇場：儀式、情感與靈性」則根據彼得．布魯克所提出的神聖劇場概念，討論他們身體概念的異同，探索亞陶和土方巽的洞見與作品中所蘊含的儀式性、精神性與相關特質。

筆者認爲亞陶和土方巽兩人最神似的地方，莫過於兩者對於一切被社會視爲理所當然且無條件接受的事物，提出了根本的挑戰與爭辯。且他們的作爲不僅僅是爭辯，也是強烈的抗議，因爲他們不滿足於現狀，企圖爲自己與未來世代召喚並創建新的表演語彙、意象與概念。儘管亞陶的洞見和土方巽的舞踏之間有著諸

[8] Laura Cull, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), p. 16.

[9] Stephen Barber, *The Screaming Body. Antonin Artaud: Film Projects, Drawings & Sound Recordings* (New York: Creation Books, 2004), p. 108.

[10] Stephen Barber, *Hijikata: Revolt of the Body* (Chicago: Solar Books, 2010), p. 31.

[11] Stephen Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, p. 33.

臺灣大學學術期刊資料庫

多可類比或相似之處，但他們兩人各據山頭是獨一無二且無法相互化約的個體，且暗黑舞踏也絕非亞陶遺產的直接產物。所以本論文的分析與討論並非爲亞陶的影響力下注解，或將論文設定爲影響研究。論文將把焦點集中在亞陶與土方巽身上，至於他們兩人的遺產與對後世的影響，則不是本論文的論述範圍。

一、造反有理：亞陶與土方巽

> 舞踏，由編舞家土方巽所開創的日本舞蹈風格，滿是慾念，以其痛苦扭曲的舞蹈解剖學意象，接近亞陶的作品。它暴力兼性感地操作機會和變形，主要源頭係來自於亞陶的發聲運動和尖叫。
>
> ——史蒂芬．巴柏[12]

在亞陶與土方巽的著述與表演作品中，我們可以感受到在兩者多變且難以捉摸的靈魂裡所隱藏的反骨底蘊，且兩人最能強烈共鳴與互通聲息的，莫過於無所不在的叛亂精神。亞陶和土方巽的叛亂都聚焦於身體，然而他們所追求的不僅只是如何表現身體的叛亂，他們更在意的是如何透過身體去捕捉、體現生命中不可名狀的殘酷本質與精神性。

亞陶在其晚年的一首詩《讓演員精神錯亂》（“Deranging the Actor”）中，抓住了劇場中的反叛精神並透過詩意與預言式文字加以表達：「斷裂的四肢與破碎的神經，滲血的斷骨，抗議被充滿可能性的骨架上扭下，而劇場正是這頑強無法根除且熱情洋溢的盛大演出，反叛和戰爭是它的靈感與主題。」[13]除此之外，亞陶的叛亂固執與堅持最能突顯並體現於他在晚年《棄絕上帝的審判》（*To Have Done with the Judgment of God: A Radio Play*）廣播詩劇中所錄製的尖叫吶喊聲裡所蘊含的不屈不撓意志。廣播詩劇於一九四八年一月十六日順利錄製完成，但該錄音在預定播出日期的前一天（1948年2月1日）慘遭法蘭西廣播電台（Radiodiffusion Française）台長弗拉底米爾．波區（Wladimir Porché）的決定禁播，理由是該錄音「具煽動性、淫穢且具褻瀆性」[14]。該段錄音自一九四八年被禁之後，一直要到一九七三年才重見天日，由時任電台總監雷內．法拉貝

[12] Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs* (New York: Creation Books, 2003), p. 10.

[13] Antonin Artaud, *Artaud on Theatre*, eds. Claude Schumacher & Brian Singleton (Chicago: Ivan R. Dee, 2001), p. 214.

[14] Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs*, p. 207.

臺灣大學學術期刊資料庫

特（Rene Farabet）播出。雖然一九四八年母帶已經被洗掉，但因當時參與錄音的演員羅傑．布林（Roger Blin，1907-1984）讓他自己的那份拷貝廣泛流傳，亞陶著名的尖叫吶喊不但未銷聲匿跡，反而被許多人當成聖物般崇拜與珍藏。[15]亞陶的聲音，如艾德華．史屈爾（Edward Scheer）所言，「空靈、具威脅性、迷幻」，揮之不去，且無法被制約。「那聲音是某種崇拜物，提醒著我們和劇場存在著一種無法企及的魔幻關係，並讓我們想起一個辭世六十年但其思想的力度未曾絲毫減弱的藝術家，及我們與他的幽靈關係。」[16]

同樣地，在一九五〇年代晚期以前衛藝術家之姿出現的土方巽，也是打著造反有理的旗幟，叛逆挑戰日本當時循規蹈矩的舞蹈文化，而他的叛逆發跡跟他所處既讓人困惑又混亂的時代背景息息相關。日本在第二次世界大戰之後經歷了意識型態與身分認同的多重危機，自一九四五年至一九五二年，美國佔據並掌控了日本七年。這段期間發生頗多的學潮與抗爭，「許多日本藝術家和知識分子渴望著某種不會被認爲是國族主義的文化定義與身分認同。」[17]在這身分認同的混沌與眞空狀態下，身兼藝術家與思想家的土方巽以別具一格的方式，適時展現其非凡的行動力與洞察力。如佛拉雷與中村所指出的，「土方巽反社會的勇氣催生出他稱之爲暗黑舞踏的劇場舞蹈運動。」[18]

反西方但親歐洲，反美但親法是當時許多日本藝術家的抉擇。如同麥可．霍恩布洛（Michael Hornblow）所指出的，「在一九六〇年代到一九七〇年代的日本，土方巽的舞踏發展受到他所接觸到的法國文學與哲學的影響，並爲他正在成形的思想主體提供了催化劑——透過強迫身體去思考的一種身體思考。此一法日共生現象在當時東京藝術與文學圈中是一種典型的趨勢，在某種程度上是一種對美國影響力的抗拒。」[19]對凱薩琳．可庭（Catherine Curtin）而言，隱藏於黑

[15] 「這段錄音直到1986年才由世界和諧（*Harmonia Mundi*）唱片公司正式發行，在此期間，該段錄音本身並未完全消失。」參見Edward Scheer, "I Artaud BwO: The Uses of Artaud's *To Have Done with the Judgment of God*," in *Deleuze and Performance*, ed. Laura Cull (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), p. 51.

[16] Edward Scheer, p. 52.

[17] Shannon C. Moore, "Ghosts of Premodernity: Butoh and the Avant-Garde," *Performance Paradigm* 2 (March 2006): 51.

[18] Sondra Fraleigh and Tamah Nakamura, p. 29.

[19] Michael Hornblow, "Bursting Bodies of Thought: Artaud and Hijikata," *Performance Paradigm* 2 (March 2006): 26.

臺灣大學學術期刊資料庫

暗、後核戰年代土方巽作品中的，「是對文化霸權、理性、以及日益高漲的個人主義所提出的強烈批判，而這些均是西方影響加劇所導致的後果。」[20]

土方巽的抗拒與反動在一九六八年所發表的經典作品，《土方巽與日本人——肉體的叛亂》裡，發展到極致。該作品探索身體的蛻變並創造了多層次的意象，幫助暗黑舞踏（Ankoku Butoh）成爲一前衛舞蹈劇場的流派，呼應著亞陶激進的身體劇場主張及對舞動人體的終極狂想，一切都淋漓盡致，人體既處於猛烈的自我審訊狀態，同時也在狂喜與滅絕的極致感受間穿梭。戲一開始，乘著轎子，穿越過觀眾進入舞台，土方巽身著一件白色長和服，衣服下是他裸露的身軀和穿戴於腰際一個昂揚勃起的金色陽具，蛇蠍般的前後抽動。隨之而來的是痙攣舞蹈，伴隨著巨大金色陽具著魔般的舞動，一陣陣出神般跳躍旋轉。緊接著的是歇斯底里般的瘋癲暴力，暴力地把他自己的軀體擲向大塊金屬板。表演結束前，土方巽以繩索將自己的身體懸掛在空中，並被拉扯成耶穌釘死在十字架上的受難造形，整個表演好似瘋狂的酒神祭儀。[21]

即興偶發，挑釁觀眾，這樣的表演讓不少人認爲是亞陶殘酷劇場血如噴泉地終極實踐。[22]從表演的題材與呈現方式而言，《肉體的叛亂》是土方巽創作的分水嶺，[23]從那時起，他的舞蹈越來越追求生命的內在性，深刻探索並挖掘他自己的身體記憶與他的兒時回憶，試圖找出日本人身體的根源，並尋求他自己身爲一個來自日本東北部偏遠地區，土生土長日本人的個人身分認同。終其一生，他持

---

20 Catherine Curtin, “Recovering the Body and Expanding the Boundaries of Self in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille and Antonin Artaud,” *Contemporary Theatre Review* 20.1 (2010): 56.

21 根據巴柏所述，土方巽創作《土方巽與日本人——肉體的叛亂》這個作品的衝動係源自於和澁澤龍彥針對亞陶作品《赫利奧加巴盧斯：或，加冕的無政府主義者》（*Heliogabalus; or, the Crowned Anarchist*）所進行的相關主題討論。參見Stephen Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, p. 31.亞陶在這個作品裡所呈現的是一位十五歲左右即位的年輕羅馬皇帝。創作於1933年，正值亞陶構思殘酷劇場的關鍵年代，這個作品裡充斥縱慾、暴力、瘋狂，殘酷與自我神格化的主題，突顯亞陶對魔法、神秘宗教、祭儀等議題的著迷。作品訴說赫利奧加巴盧斯的統治與其突破肉體界限的做法，及種種身體體液（精液、血液、排泄物等）的排泄。

22 如佛拉雷與中村所指出的，「在這件作品中，土方巽籠罩在亞陶的影響之下，並依舊深深地臣服於惹內的魔力」。參見Sondra Fraleigh and Tamah Nakamura, p. 86.

23 在他的專書專章〈否定性的身體：土方巽與日本人〉林于竝明確點出《肉體的叛亂》「一般被認爲是前期土方巽的總結作品」。參見林于竝：《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》（臺北：國立臺北藝術大學，2009年），頁28。

臺灣大學學術資料庫

續顛覆與重塑傳統的舞蹈觀念，無論是國內的或海外的。以下幾個子題，不論是舞蹈、地方感、棄絕典律與傑作或是另類創作風格，都是彰顯亞陶與土方巽造反有理的最佳例證。

（一）舞蹈啓示錄

亞陶對舞蹈最重要的論述莫過於是遠近馳名的〈論峇里島劇場〉（"On the Balinese Theatre"）一文，文中亞陶極力肯定這樣的舞蹈劇場形式，認爲此劇場創發了「活象形文字」與「宇宙精神符碼」，[24]崇尚能召喚無上「殘酷」能量的形而上姿態動作與劇場複象，找回神秘祭儀和神話的生命力。從去個人化、神聖化到天啓，峇里島舞蹈的服裝、姿勢、色彩、叫喊及動作再再「都把觀衆丟入一種不確定與無法名狀的苦痛狀態，一種屬於詩文的特有意境。」[25]就在觀衆陷入深邃的形而上苦悶當下，霎時間，一股宇宙力量襲來，「在這個劇場的每樣東西皆沉浸在深奧的陶醉狀態，把那狂喜的因子重新帶回我們身上。」[26]也因爲如此，亞陶認爲峇里島人以最嚴謹與嚴苛的方式成就了「純粹劇場」。[27]

除了峇里島舞蹈劇場，亞陶對於墨西哥印地安人的仙人掌祭儀舞蹈也有很深的期待，他所求的就是透過祭儀舞蹈，「最終能在相遇的門檻處，發現自己」[28]。他跋山涉水，不遠千里來到仙人掌的故鄉，所希冀的就是能親身體驗這古老神秘的儀式，透過飲用仙人掌具迷幻效果的汁液，進入出神狂舞的狀態，並藉由祭儀讓自己的身心能臻至更高的自然神聖境界。結合儀式、療癒、舞蹈與劇場，仙人掌祭儀舞蹈是一個能帶來蛻變與天啓的神秘通過儀式。在《仙人掌舞蹈》（*The Peyote Dance*）一書中，亞陶認爲整個祭儀是個溯源儀式，能擴展他的前意識，讓他能看到自己的演進與慾求。[29]他相信人一旦能找到生命的源頭，定能見證人生的眞理，一切清清楚楚明明白白，「人可看到自己從哪裡來，自己是誰，且不再有困惑。沒有任何情緒或外在影響能讓人背離這樣的現實。」[30]亞

---

24 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards (New York: Grove Weidenfeld, 1958), p. 54.

25 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 63.

26 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 65.

27 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 53.

28 Antonin Artaud, *The Peyote Dance* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976), p. 46.

29 Antonin Artaud, *The Peyote Dance*, p. 75.

30 Antonin Artaud, *The Peyote Dance*, p. 38.

臺灣大學學術期刊資料庫

陶如此措詞，大有悟道後，了然生命的究竟，人生夫復何求之感。

除此之外，巴柏在《亞陶：尖叫的身體》（*Artaud: The Screaming Body*）一書中，強調舞動的身體一直是亞陶作品中強烈的意象與重要的修辭，因爲亞陶在他臨終前幾個月「寫了大量關於舞蹈的東西」，並且強調「一種憤怒反抗的舞蹈是能夠被催生，來引爆『人類身體的苦痛』」。[31]而亞陶在一九四八年錄音稿的結尾處除了提到了他著名的「無器官身體」（the body without organs）意象，還將此獲得自由的「無器官身體」與舞蹈意象相結合：

> 當你爲人製作了一具沒有器官的身體，
> 接著你就能把他從自動反應中釋放出來並恢復他的眞自由。
>
> 然後，你將會再次教他表裡倒錯地跳舞
> 有如在舞廳的一陣狂亂
> 而這倒錯的裡層將是人眞實之所在。[32]

亞陶棄絕上帝與上帝所引發的制約反應，在排除器官制約的自動反應後，身體才能獲得眞正的自由。於是乎對亞陶而言，舞蹈成了身體解放後的極致表現，極端痛苦憤怒，極端瘋癲狂亂，又極端愉悅欣喜若狂。如同巴柏所闡釋的：「舞蹈，對亞陶來說，能夠否定『神明』。並且，舞蹈是人類身體蛻變的源頭，透過粗暴但自制的探索本身，以及身體對機遇元素和外部攻擊的潛在曝光。舞蹈展現身體如何巡邏、測試並保衛自己免於被抹殺；因此，從事這項行動的身體必須在本質上被扭曲、忍受痛苦並保持警覺——而且對於自身的動作和姿勢欣喜若狂。」[33]

至於土方巽，他在發展出自己的舞蹈風格前，曾在許多的舞蹈語彙中尋覓靈感——從芭蕾、西方現代舞、沙龍舞蹈到佛朗明哥。他採取了相當多元的路線來構思暗黑舞踏，譬如說，從達達主義和超現實主義的詩與畫、存在主義荒謬劇、以及來自德國富有表現主義色彩的「新舞蹈」（Die Neue Tanz）汲取養分。在東北的秋田市（Akita），他被引介進入現代舞的世界，並和「新舞蹈」的關鍵人物瑪麗．魏格曼（Mary Wigman）的日本弟子江口隆哉（Eguchi Takaya）的學生增村克子（Masumura Katsuko）學習。於是暗黑舞踏在無形中，也吸納了

31 Stephen Barber, *The Screaming Body*, p. 103.

32 Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, trans. Helen Weaver, ed. Susan Sontag (New York: Farrar, Strauss and Giroux. Los Angeles: University of California Press, 1988), p. 571.

33 Stephen Barber, *The Screaming Body*, p. 103.

臺灣大學學術期刊資料庫

不少「新舞蹈」的精神。比如說，魏格曼認爲舞蹈源自舞者的內在生命，不應再現，且應融入舞者精神蛻變的過程。舞者跳舞時應超越個人身體的限制，去成爲宇宙力量的載體。且舞蹈不應受配樂的宰制，魏格曼自己跳舞時不是無配樂，就是只有簡單的打擊樂器。除此之外，根據理查．科斯特拉內茨（Richard Kostelanetz）的解釋，「新舞蹈」「主要是抽象的，常常是黑暗且充滿焦慮，聚焦於基本形式與不可缺少的情感」。跳舞時，通常「赤腳跳舞，嘗試原始的節奏和母題，並作服裝、道具和面具的實驗」。[34]

土方巽多方嘗試與涉獵的動機相當明顯，在面對戰後的混亂眞空狀態以及被美國佔領的日本，爲了從西方與傳統的典範美中解放，土方巽除了抗拒模仿日本傳統藝能如能劇、歌舞伎等的藝術形式，擁抱他自己的根並召喚他那深植於家鄉東北的童年回憶之外，經由國內藝文界好友的介紹，他轉向並吸納了來自歐洲，特別是法國，的前衛藝術思潮與路線。這些藝文界的好友包括著有《禁色》（1951, 1953）與《金閣寺》（1956）等名著的文學大師三島由紀夫（1925-1970）；學者、情色文學作家與薩德（Marquis de Sade，1740-1814）、巴代伊（Georges Bataille，1897-1962）、惹內（Jean Genet，1910-1986）等作品的譯者澁澤龍彥（Shibusawa Tatsuhiko，1928-1987）；藝評家與超現實主義詩人瀧口修造（Takiguchi Shuzo，1903-1979）等人。他們常在土方巽的訓練地點石棉館碰面，彼此交流，分享所長並密切關注國內外的藝文發展。他們熱切地閱讀並討論亞陶、巴代伊、惹內、薩德、洛特雷阿蒙（Comte de Lautréamont，1846-1870）、藍波（Arthur Rimbaud，1854-1891）等人基進另類且充滿犯罪情色的著作，而這些法國前衛藝術家作品中淫穢、具煽動性以及褻瀆上帝的叛逆題材爲土方巽的舞踏創作提供了絕佳的刺激與靈感。土方巽的早期作品即是處於國內外基進交流、對話的匯流處。他的第一部舞踏作品《禁色》在一九五九年演出，舞作具顚覆性的主題所根據的是他在一九五〇年代中期所閱讀才剛翻譯成日文的惹內著作——《竊賊日記》（*The Thief's Journal*，1949）與《繁花聖母》（*Our Lady of Flowers*，1944）。在《禁色》的節目單簡介中，土方巽說：「我在安藤三子門下學習，視大野一雄爲兄弟，崇拜聖人惹內。」[35]崇拜惹內的土方巽還一度把

[34] Richard Kostelanetz, *Dictionary of the Avant-gardes* (Chicago: Chicago Review Press, 1993), p. 235.

[35] 轉引自Sondra Fraleigh and Tamah Nakamura, p. 8.

臺灣大學學術期刊資料庫

自己的藝名取爲「土方惹內」（Hijikata Genet），[36]並讓惹內在舞踏的發展中扮演舉足輕重的角色。

深受惹內的影響，土方巽的早期表演風格總是少不了異色暴力，挑戰社會規範之餘，也打破禁忌探索情色。表演《禁色》時，土方巽出神之餘，腿部彎曲、不時翻白眼。他將雞交給了同台由大野慶人（Yoshito Ohno）所飾演的少年，接著少年將雞夾在大腿中間並當眾擰斷雞脖子。土方巽飾演的男人侵犯了少年，激烈作愛之餘，男人不時以法文示愛。《禁色》裡的暗黑世界迴響著犯罪、脫軌與頹廢，也呈現出日本生活邊緣或底層的性，不僅是同性戀，也有異性變裝癖和變性癖。林于竝認爲此作品反社會、反舞蹈，充斥無意義的音聲，再加上殺雞的行動劇，「《禁色》與其說是個舞蹈作品，倒不如說是屬於『偶發藝術（Happening）』的範疇。」[37]這支舞作令保守的日本現代舞蹈社群困窘不安，但却旋即征服許多年輕前衛藝術家對舞蹈的想像。除了惹內之外，亞陶的影響也參雜其中，如同巴柏所指出的：「暗黑舞踏的頭先幾年中，土方巽也自法文著作中汲取犯罪、殘酷與黑暗等主題，尤其是小說家惹內及詩人兼理論家亞陶的著作。」[38]值得強調的是，在以上所提的法國前衛藝術家中，土方巽受亞陶的影響與啓發尤其深遠，而讓他對亞陶癡迷的重要源頭是澁澤龍彥，因爲早在日文版的《劇場及其複象》在一九六五年出版前，「澁澤龍彥早就讀過亞陶全集的法文版，並將之引介給土方巽」。[39]日文版的《劇場及其複象》出版後，更是大大地鼓動了日本前衛藝術家，亞陶的呼籲——劇場回歸最初的源頭，亦即儀式劇場、神祕主義以及身體——進一步激起了土方巽的共鳴。科斯特拉內茨認爲亞陶的著作格外能觸動土方巽，因爲亞陶「想像出一種視寫實主義與敘事如無物的西方劇場，一切只爲了動態意象、儀式甚至魔術法力。這樣的劇場可以圍繞著觀眾，甚至誘使他們參與其中。」[40]

有別於亞陶的抽象敘述與哲思冥想，土方巽在〈風達摩〉（"Wind Daruma"）[41]一文中，以最貼近泥土與日常生活的詩意語言，透過說故事的方

---

36 Sondra Fraleigh and Tamah Nakamura, p. 8.

37 林于竝：《日本戰後劇場面面觀》（臺北：黑眼睛文化，2010年），頁56。

38 Stephen Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, p. 28.

39 Stephen Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, pp. 30-31.

40 Richard Kostelanetz, p. 11.

41 這裡的「達摩」（Daruma）是禪宗祖師菩提達摩（Bodhidharma）的縮寫，係指沒有四肢

臺灣大學學術期刊資料庫

式，生動描述家鄉秋田市與東北地區（Tohoku）的苦澀嚴冬、舞踏動作的源起與眞諦及所謂「風達摩」對他作品的影響。文章一開始，土方巽寫道：「有時候，當北風刮起，雪花滿空飛舞打轉，風力驚人。然後一個東北人可以被裹在一陣從田間小徑吹向我家前門的風中，把風穿在身上，成爲站在入口的風達摩。風達摩進入了起居室，而那便是『舞踏』。」[42]又舞踏是「瘦弱身體的聚集」[43]，也是衰弱體的表現。在另一個面向，日本東北地方的農民們，終日爲種稻操勞忙碌，他們照顧嬰幼兒的方式是把他們放在由稻草編織成稱作「飯詰」的籃子裡，自己在附近的農田工作。孩子被放在那兒大小便，屁股發癢，身體被綁在塞滿各式物品的籃子裡，動彈不得。他們在田裡放聲大哭，但無論他們哭多久，那些在田裡彎腰幹活，辛勤工作的大人從未曾看他們一眼。孩子們哭鬧不休，但他們的哭叫聲被風吞噬。於是喉嚨紅腫，睡睡醒醒，臉蛋掛著眼淚和鼻涕。他們舔噬黏液與黑暗，胡思亂想，並把自己的身體當做玩具。黃昏時，孩子們被從籃子裡取出，因爲他們的腳長時間蜷曲，既不能站也不能伸展。孩子們面色凝重嚴肅，甚至不看父母的臉，心想的是因麻木而遍尋無著的腿。[44]

藉著這個故事土方巽突顯形塑身體與文化認同的東北農業文化，也說明了舞踏的經典動作——弓腰折腿的內縮身型與「蟹腳」——的由來。拒絕程式化表演，土方巽崇尚孩童無厘頭的想像力與動作，在〈風達摩〉一文中，他還提到早春農忙時，孩童們三三兩兩被綁在自家的柱子上，他們做奇怪的舉動，不把自己的手當成自己身體的一部分，彷彿自己的手是他人，除了餵自己的手吃東西，還試圖用手把耳朵扭下來，「這些動作往後對我的舞踏有深遠的影響。我從這些幼兒身上所學到的大大地影響我的身體」[45]，土方巽解釋道。除此之外，土方巽還喜歡偶然與隨機隨興，他主張回歸自我、自然與前現代，讓身體與靈魂重獲自

的達摩不倒翁。因達摩不倒翁被打倒時總是會回正，在日本他象徵能帶來最終勝利的堅忍與好運。又〈風達摩〉（"Kazedaruma"）一文是土方巽於1985年2月9日，在舞踏慶典前夕於東京所發表演講的講稿。講稿中土方巽訴說他的觀察，作爲一個日本東北長大的孩子，他著迷於心靈如何向內求，每當受到創傷或失去自我意識時，身體本能所產生的奇怪反應模式。

42 Tatsumi Hijikata, "Wind Daruma," trans. Nanako Kurihara, *The Drama Review* 44 (Spring 2000): 71-72.

43 Tatsumi Hijikata, "Wind Daruma," p.72.

44 Tatsumi Hijikata, "Wind Daruma," pp.77-79.

45 Tatsumi Hijikata, "Wind Daruma," p.75.

臺灣大學學術期刊資料庫

由，打破一切西方現代的美學觀念及能劇或歌舞伎表演中受傳統制約訓練與由意識控制的動作。他體認到西方舞蹈，特別是芭蕾舞、所追求的優雅修長線條與完美肢體語言，是完全不切合日本人的體型且脫離日本人的常民生活型態，無論人生是殘酷無情、痛苦無奈，亦或是荒謬無解；無論肢體是扭曲變形、緩慢蠕動亦或是自由自在；無論心情是欣喜雀躍、欲哭無淚亦或是苦中作樂，都必須誠懇且忠實的面對，去努力捕捉所見所聞並塑造當地人的身體形象。土方巽語重心長地說道：「我不認爲這僅僅是關於舞蹈的演講……你應該實驗和一個死人住在一起。那將會給你的生命和食物添加一種難以察覺的風味。它相當美妙，把它到處灑上吧。」[46]土方巽熱切地擁抱污穢、衰弱、疾病與死亡，他的〈風達摩〉的確不只是個跟舞蹈有關的演講，它跟生活、生命與人生息息相關。演講稿在一個跟死亡有關的基調上，畫上休止符。他深切的希望我們也能好好體驗死亡的況味，而他的舞踏就是那或坐、或躺臥、或半蹲、或巍巍立起的屍體，在風中像風達摩般舞弄著生命。

生命、記憶、想像、意象與身體，亞陶與土方巽的舞蹈啓示錄都是繁複的身體創造與改造工程，是身體不斷跨界的活動，將殊異的傳統與現實帶進一個新的動態關係。他們兩人在探討創新潛力的過程中，爲舞蹈，也爲自己的身體發現新的驅動力與表現方式，然而這一切也都與他們的生命經驗與地方感息息相關。

（二）地方感：亞陶的精神病院與土方巽的東北

人對特定的地方總是會有特定的感覺或認知，強大的「地方感」能形塑一個人的性格與身分認同，也因爲如此，地方感既是種社會與文化現象，也是種極度私密與屬於個人的感覺，無法獨立於個體的存在觀念或經驗。影響亞陶與土方巽最巨大的，莫過於兩個人殊異的地方感：亞陶的精神病院與土方巽的東北。再加上兩人都視表演爲自我探索及深掘個人經驗與記憶的過程，兩人的地方感也就在他們的作品中留下深刻的印記。

亞陶一生都受其身體、神經與精神狀態問題的困擾，他那飽受創傷的身體經歷了一場又一場的危機，苦痛折磨、脆弱變形，治療的過程中染上影響他一輩子的毒癮，幻想企求自己的身軀能不斷重生，晚年絕大部分時間在精神病院度過，孤獨與痛苦是他生命的寫照。一九三七年八月十四日亞陶抵達愛爾蘭，此行的目

[46] Tatsumi Hijikata, “Wind Daruma,” pp.78-79.

臺灣藝術期刊資料庫

的是要讓愛爾蘭人認可聖派翠克（St. Patrick）的手杖[47]，人們視他爲瘋子，結果他因流浪街頭被捕，隨後被遞解出境。接著，他又因在船上攻擊工作人員，被迫穿上束縛瘋子雙臂用的約束衣。九月三十日船一靠岸，亞陶隨即被帶往哈弗爾（Le Havre）綜合醫院，因他有嚴重的幻覺與被害妄想症並拒絕吃藥，手腳被綑綁十七天。往後的八年又八個月，亞陶輾轉五間精神病院。十月十六日他被轉院至位於盧昂（Rouen）的四個池塘精神病院（Quatre-Mares），在這裡他幻想自己遭受宗教迫害。五個半月後，亞陶的母親將他轉至位於巴黎的聖安娜醫院（Sainte-Anne），在這裡，亞陶被診斷爲有慢性且無法治癒的精神病，因此他被單獨監禁。著名精神分析師拉岡（Jacques Lacan）時任亞陶的主治醫生，告訴羅傑．布林（Roger Blin），亞陶已不可能痊癒，雖然他有可能活到八十歲，但將無法再寫作。事後亞陶稱拉岡是個「骯髒、卑鄙的混蛋」。[48]經過十一個月後，亞陶又被轉到位於巴黎東方的艾芙哈村（Ville-Evrard），被診斷爲偏執精神錯亂症。在這裡的四年間，前前後後他被換了十七次病房，曾與躁狂症患者、癲癇症患者、殘疾人、不受歡迎者等同房。據照顧亞陶的實習醫生所述，亞陶此時精力旺盛地跟圍繞他的魔鬼日夜奮戰。一九四三年一月二十二日亞陶再度換醫院，先暫時安置在法國中部的薛扎爾-貝諾瓦精神病院（Chezal-Benoit）十九天，於二月十日再移往位於法國西南部的羅德茲（Rodez）精神病院，由加斯東．斐迪耶何（Gaston Ferdière）主治。[49]

根據亞陶的傳記作家史蒂芬．巴柏的敘述，斐迪耶何的初步診斷是：亞陶患有「慢性和非常劇烈的迫害妄想精神錯亂……個性及正式身分認同的錯亂。有雙重人格等……迫害妄想症發病時會有激烈反應。」[50]後來，斐迪耶何在其所寫的文章〈我治療過安東尼．亞陶〉（“I Treated Antonin Artaud”）中論斷：亞陶「猛烈地反社會，對公共秩序和人民安全有危險」；他同時也認爲「亞陶無希望被治

47 聖派翠克是愛爾蘭的守護神，常攜帶一把手杖傳揚福音，每到一處講道時，便會把手杖插入土地，直到完成佈道儀式，該手杖因此成爲聖派翠克虔誠奉獻與傳道的主要象徵，並被賦予神力。

48 引自Clayton Eshleman, “Introduction,” *Watchfiends & Rack Screams: Works from the Final Period*, eds. & trans. Clayton Eshleman and Bernard Bador (Boston: Exact Change, 1995), p. 19.

49 這裡所提到的亞陶生平與病史，均借重並參考可萊頓．鄂許曼（Clayton Eshleman）所編的亞陶晚年作品集的序言裡所提供的資訊（1995: 1-43）以及史蒂芬．巴柏（Stephen Barber）所撰寫的亞陶傳記（2003）。

50 Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs*, p. 141.

癒，但他可能回復至較有創意和對社會有用的生活」。[51]並據此診斷對亞陶實施一連串的電療，從一九四三年六月到一九四四年十二月，一共進行了五十一次電療療程。[52]電療在當時還在初萌芽的階段，亞陶可說是吃盡苦頭。治療時將電極端緊貼病患的太陽穴，並放送一波波的電流至腦部，且未使用麻醉藥。病患全身被束縛固定，以防四肢因痙攣抽搐而造成骨折，嘴裡放壓舌板以防病患牙齒相互咬噬或咬到舌頭。[53]經歷二、三次的電療後，亞陶便感到全身不適、背痛加劇，經診斷爲脊椎骨折，他爲此還曾低聲下氣地寫信請求醫師縮減電療次數，並因此臥床兩個月。痊癒後，斐迪耶何醫生依舊開給他電療的處方，雖然心理嘀咕，亞陶也只能默默接受。出院後，亞陶多次表達對電療的深惡痛絕，並以相當清晰生動的文字，寫下因電療所經歷生死交關的那一刻。一九四五年起，亞陶不再接受電療，並在一九四六年五月二十五日出院。前前後後，亞陶在羅德茲精神病院待了三年又三個月。因電療的緣故牙齒全掉光，兩頰凹陷，背部疴僂，老態龍鍾，臉上滿佈著皺紋，那時他五十歲，但卻看起來像七十歲的老人。

精神病院的歲月讓亞陶咬牙切齒，電療更是讓他痛不欲生，但亞陶也清楚認知並體悟到，精神錯亂與癲狂同時是他的痛苦與創作的泉源。亞陶強調：「我是個狂熱份子，我不是個瘋子。」[54]面對極端不友善與嚴峻的社會環境，亞陶選擇用他的吶喊尖叫來抗議被語言綑綁，用精神錯亂來對抗社會體制，用斷簡殘篇的病痛書寫來展演身體的處境，用其獨特的詩意語言來進行思想與語言的革命，用瘋狂舞動的雙手來表達他的憤怒與不安，用沉默來訴說無盡的委屈，用殘酷劇場來彰顯人生的荒謬與超越物質的力量。亞陶一點都不煩惱他的「我」是否能思考，他最常領略的經驗是「我」的分崩離析，憂心自己無法完全掌握自己的想法與信念，痛恨自己被自己的語言背叛、疏離。他的另類思想與書寫既是熱情本身，也是他孱弱身體的體現。他希求文字能直接表達肉身那痛徹心扉的完整經驗，卻常常事與願違。他憤怒、懊惱、沮喪，卻不曾放棄書寫。與其說他書寫身心的苦痛，不如說他身心的苦痛交織成他的書寫。桑塔格（Susan Sontag，1933-2004）認爲「痛苦與書寫的連結是亞陶衆多議題當中的主要議題」。[55]且亞陶留

51 轉引自Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs*, p. 144.

52 Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs*, p. 145.

53 Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs*, p. 144.

54 引自Clayton Eshleman, p. 51.

55 Susan Sontag, “Artaud,” *Antonin Artaud: Selected Writings*, trans. Helen Weaver, ed. Susan

臺灣大學學術期刊資料庫

給我們的，「並非已成就的藝術作品，而是一種獨一的存在，一種詩學，一種思想美學，一種文化神學及痛苦的現象學……詩人本身以超越裸體的方式展現：被剝皮後的狀態。」[56]

土方巽的身體叛亂體現在他堅持地方文化優先的表演政治主張與他維護另類地方色彩的意志。雖然身爲前衛藝術家，他却深信在前現代文化中仍存在著在明治時期受到壓抑的力量，他試圖去發現並探索這種神奇且充滿生命力的力量。在〈前現代的幽靈：舞踏與前衛藝術〉（"Ghosts of Premodernity: Butoh and the Avant-Garde"）一文中，香農．摩爾（Shannon C. Moore）追溯土方巽的根源，並將之與他的前衛表演相連結。她認爲土方巽試圖喚起的是「前現代的幽靈」——「這被賤斥的悲慘過去以肉體形式重新露面」。[57]土方巽爲他的前衛舞踏尋找了另類的願景，他重新檢視了埋藏在明治時期西化運動之下的日本前現代蹤跡。他和一些藝術家在面臨認同危機時，除了轉向歐洲前衛藝術家與理論家，他個人最早是受到編舞家及川廣信（Hironobu Oikawa）的啓發，「重新探索明治時期民間傳說以及柳田國男（Yanagita Kunio）的著作，他的理論提供了日本主體性新願景的另類思考。土方巽在日本前現代的農村與邊緣遺跡的文化與民俗中發現了重大的意義。」[58]他想要回歸「日本文化」的神祕源頭，但「並不轉向正式且已高度發展的能劇或歌舞伎傳統，而是自『神之棄兒』所表演的鄉村民間舞蹈、熱門劇場以及稱爲『神樂』（*Kagura*）的農村儀式舞蹈中攫取靈感。」[59]卡蘿．馬丁（Carol Martin）也主張，重建對前現代的感知力是「土方巽舞踏中不可或缺的一部分」。[60]

結果土方巽發現那受壓抑的力量不必遠求，他的故鄉東北就蘊藏源源不絕的創作元素。在一九三〇年代，土方巽孩提時期的東北是一個荒涼、被忽視且遠離東京的邊緣地帶，但却是他一生念念不忘的地方，也是他創意靈感的神祕源頭。對他而言，東北的意涵是可以延伸的，是榮格心理學裡所稱的「原型意象」

Sontag (New York: Farrar, Strauss and Giroux, Los Angeles: University of California Press, 1988), p. xxii.

56 Susan Sontag, p. xx, lii.

57 Shannon C. Moore, p. 45.

58 Shannon C. Moore, p. 51.

59 Shannon C. Moore, p. 49.

60 Carol Martin, "Lingering Heat and Local Global J Stuff," *The Drama Review* 50.1 (2006): 47.

臺灣大學學術期刊資料庫

（archetypal image），擁有超越地域與穿透生命的原始力量，而不僅僅只是他自己土生土長的地方。土方巽曾說過：「我來自東北，但每個人內心裡都有東北。甚至在英格蘭也有東北。」[61]因此東北不單單是個地理名稱或位置，它屬於想像力的範疇，也是每個人心靈的原鄉與無垠鄉愁的寄存處。這東北還是有如「魔幻寫實文學的世界般，是個超越眞實與幻想、主觀與客觀、生與死並存的世界。這種『東北』，當然不是現實的東北，而是自從來到東京十三年未曾歸鄉的土方巽鄉愁的、想像的東北」，林于竝寫道。[62]

無論眞實或幻想，舞踏作爲一個另類的舞蹈形式，和土方巽位於東北的家鄉有著許多的關連。「所以當天氣變得眞的很冷時，那就是舞踏。例如。天冷時，你摩擦雙手。你可以取出動作的任何一部分，而它就成了舞蹈」。[63]透過自然、超自然、動物、天氣、風景、孩提記憶、農村生活經驗等日常生活的點點滴滴，東北逐一「體現」在土方巽的暗黑舞踏肢體動作裡。土方巽經常提及童年經驗對他舞蹈的影響：「畢竟，我在舞蹈的起步沒有師父教導。我的影響來自那些童年經驗，我當時看見的樹以及冰柱，還有來自我父親的影響。」[64]透過在東北的生活經驗，他能夠「藉由仔細且不斷地凝視紅塵俗世，領會哭喊與神祕手勢的深邃」。[65]如同巴柏所指出的，「在土方巽生命的最後十年左右，他不斷地將自己捲入東北的記憶，捏造和重組他童年的元素」。[66]

一九七〇年代初期是土方巽創作生涯的轉捩點。在土方巽最教人印象深刻的傑作《肉體的叛亂》（1968）推出後四年，他在舞作《爲了四季的二十七個晚上》（*Shiki no tame no nijishichiban*，1972）裡的表演開創了新的表演風格。這個五連作中充滿了土方巽對身體、身分認同和文化本體性的嚴厲內省。[67]對許多

---

61 Mark Holborn, “Tatsumi Hijikata and the Origins of Butoh,” *Butoh: Dance of the Dark Soul*, eds. M. Holborn and E. Hoffman (New York: Sadev/Aperture, 1987), p. 9.

62 林于竝：《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》，頁37。

63 Tatsumi Hijikata, “Hijikata Tatsumi, Plucking off the Darkness of the Flesh: an Interview with Shibusawa Tatsuhiko, ” trans. Nanako Kurihara, *The Drama Review* 44 (Spring 2000): 50.

64 同前註，頁54。

65 Tatsumi Hijikata, “To Prison,” trans. Nanako Kurihara, *The Drama Review* 44 (Spring 2000): 48.

66 Stephen Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, p. 14.

67 這五個連續的舞蹈作品分別是：《疱瘡譚》、《慘玉》、《絕緣子》、《麥芽糖的雪崩》、《銀花草》。「其中除了《麥芽糖的雪崩》裡頭沒有親自上場之外，其餘作品皆爲土方巽自編自舞的作品。」參見林于竝：《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》，頁30。

臺灣大學學術期刊資料庫

人而言該作品是個分水嶺之作，清楚標示土方巽職業生涯中的劇烈轉變。在他的專書專章〈否定性的身體：土方巽與日本人〉中，林于竝指出《爲了四季的二十七個晚上》「是土方巽確立舞踏身體美學的重要里程碑。當今『舞踏』的身體形式，例如蟹形腳、低重心與內縮的身體性、非統合與不自主的肌肉運動、蜷曲的手足、歪斜的表情等，以及『衰弱體』『變身』等舞踏表演美學，都可說是建立於這個作品當中。」林于竝進一步指出，較之於四年前的《肉體的叛亂》，《爲了四季的二十七個晚上》這個作品的風格呈現出「截然不同」且極爲明顯的「日本色彩」，從舞台上使用的道具、音樂、音效及服裝，無不使用所謂「傳統的」、「農村的」、「手工的」物品，而所有「現代的」、「都市的」、「工業的」物品均被排除在外。在角色塑造上，從染病的藝妓、心思狂亂的老婆婆，充滿活力的鄉下婦人到穿百納衣的兒童，作品裡盡是日本日常生活中的民俗人物與市井小民的造型。作品散發出「濃烈的『日本意象』以及徹底的『日本回歸』的傾向。」[68]這個舞作當中的《疱瘡譚》（*Hosotan*，1972）更是五個作品中最成功、也最能牽動人心的作品。而這個作品中由土方巽獨舞的第二段舞作「癩病者的哈欠」讓人尤其印象深刻，主要的原因是「土方巽虛弱、衰危、飄蕩著死亡氣味的身體性」[69]。土方巽嶙峋的身體以無力、爬行、拱背、內縮的身體、蜷曲的手足、不協調與不自主的運動等的身體姿態來詮釋痲瘋病的病痛「境界」，從此「衰弱體」成了舞踏表演的重要語彙，甚至是不可或缺的身體美學。

林于竝認爲這個作品所呈現舞踏身體語彙的「日本回歸」其實是一種「負面的回歸」，因爲土方巽言說中所建構的「東北」「總是荒涼、寒冷、殘酷、迷信、非人性、封建、落後的」，所建立的「『日本人的身體性』都是屬於醜陋、不堪與愚蠢的『負面的身體』。」他並進一步主張「舞踏對於『日本』這個文化主體呈現出一種『以肯定來否定』以及『以否定來肯定』的雙向認同作用」。[70]但筆者卻認爲土方巽藉由「田埂」、「風達摩」、「飯詰」、「痲瘋」等故事與相關意象所建構的「東北」與「日本人的身體性」並不那麼的負面與不堪，也對林于竝以「正面」／「負面」及「肯定」／「否定」等二元對立的詞彙來論述「日本回歸」後的舞踏所衍生的自我認同問題，持保留的意見。筆者認爲土方巽

68 同前註，頁30。
69 同前註，頁34。
70 同前註，頁72。

臺灣大學學術期刊資料庫

在描述他的「東北」經驗時，語氣中帶著幽默、自省、自信與自在，因著追本溯源，他也更認識自己並能不時自我肯定，在其舞作與文字中瀰漫的是曖昧性與不確定性。對筆者而言，土方巽的舞踏總是處於想像力與創作力在幽微處，並未採取林于竝所謂「既肯定又否定」的雙向態度。[71]此外，土方巽的「衰弱體」美學跟亞陶的瘋癲表演及病痛書寫有異曲同工之妙，兩者均是從各自的生存處境與身體的臨界點所衍生的生命哲學與美學，有志一同地棄絕典律與傑作。

（三）棄絕典律與傑作

在藝術創作與理論建構上，亞陶和土方巽兩人都喜歡挑戰、擾亂並翻轉事物的順序，行事不按牌理出牌，排斥再現詩學，棄典律與傑作如敝屣。兩人都想將他們的表演回歸到一個不需中介的經驗，直接與痛苦和創傷面對面，並透過肢體與聲音的展演來與觀眾共鳴。對亞陶而言，他試著去「放棄劇場對文本的迷信，以及作家的獨裁」。[72]對土方巽而言，他放棄正規舞蹈的訓練、固定的技法以及經典或傳統的舞蹈語彙。

亞陶和土方巽訴諸身體，去捕捉那分子狀態的細微情感，並透過詩意的生活意象去表達並讚揚情感的顫動、抽搐、痙攣、面部或肢體的扭曲、怪誕的姿勢，或任何其他無意識的動作。在亞陶和土方巽兩者的創作中，他們決意發掘身體被壓抑卻深植的記憶，並將語言或身體的常用語法推到極限，促使兩者的運用是以怪異且驚世駭俗的方式來呈現，引起超乎語言邏輯傳達之外的聯想。當然他們也喜歡玩弄並創造新的語彙，亞陶喜歡鑄造新語句，實驗聲音與音韻，並刻意忽略文法的正確性；土方巽則致力於創發肢體的詩意形象與隱喻。他們的願景與努力著眼於重新建立身體與心理的聯繫方式。

亞陶很早就在《劇場及其複象》一書中指出：「破除語言以觸及生命，就是劇場的創造或再創造。」他更進一步點出，「當我們說到『生命』這個字眼時，意思不是指以外在事實來驗證的生命，而是指那形式永遠無法觸及的脆弱、騷動核心。」[73]他又說「揚棄心理人和他那被嚴謹分析的人格和感覺；揚棄社會人，

[71] 同前註，頁73。林于竝有時稱此時期爲「超現實主義」時期（頁64），有時爲「偶發藝術」時期（頁64-67）。

[72] Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 124.

[73] Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 13.

臺灣大學學術期刊資料庫

因他順從於律法且受到宗教和戒律不當的形塑，殘酷劇場將只對全人講話。」[74] 亞陶的「全人」（total man）指的是能擺脫一切束縛與制約的人，一位像他一樣堅決地反傳統且能不斷地拆解自己身體的全人，切斷與上帝及其附帶的心理、社會、宗教的連結，反邏輯、反哲學、反智、反思辯，並持續不懈地開拓尖聲吶喊及肢體語言的潛力。他的殘酷劇場是個身體與肢體語言的劇場，必須經歷浴火重生的轉變過程。在《讓演員精神錯亂》一詩中，亞陶用它濃烈的詩句寫道：「是的，人在某個特定時刻需要有新骨骼的身體，閃耀並在空中飛翔，有如爐中的鬼魅火焰。而劇場就是這股翻攪人體解剖學的力量，內在之火生氣蓬勃，自此原始的骨架有如葡萄般一一從中誕生……那是人和生命不時聚在一起的自我更新之處。」[75]在其著作中，亞陶三番兩次地提到骨頭、骨骼與人體解剖學的意象，強烈主張劇場是更新人類解剖學的神聖殿堂。但整個過程充滿痛楚，因爲「所有眞正的語言都是無法理解的／……源自於從骨頭鋸下的痛楚／……源自於那在骨／中／冒汗的／痛楚」。[76]從棄絕典律傑作到運用解剖學來打造新的肢體語言與文字，他的主張都體現在他晚年《棄絕上帝的審判》錄音中。在裡面，他以種種策略來顚覆語言並對其猛烈攻擊。除了運用支離破碎的語言並發明新的字眼，他的錄音稿是由林林總總的隱喻、類比與文字遊戲交織而成，充斥尖叫、笑聲、哭泣、咒語，並對政治、社會、宗教、精神分析學、精神病院的治療方式提出嚴厲批判，通篇文稿意涵豐富。

相對於亞陶的棄絕典律與傑作，土方巽則棄絕既有的藝術形式與舞蹈語彙。土方巽在接觸日本「新劇」（*Shingeki*）[77]後，發現新劇有潛在的問題，因爲在新劇中「身體被當做某種觸發裝置〔triggering device〕來使用」。[78]根據麥可．霍恩布洛（Michael Hornblow）的主張，「當土方巽批評新劇的表演實踐時，他

---

74 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 123.

75 Antonin Artaud, *Artaud on Theatre*, pp. 213-214.

76 Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Anthology*, ed. Jack Hirschman (San Francisco: City Lights Books, 1965), p. 245.

77 新劇是日本流行於十九世紀末和二十世紀初的新劇場運動，主要是以日文來展演西方寫實劇場作品，其目的是創造一個現代的西化劇場，除著重戲劇文學，特別是如易普生（Henrik Ibsen）、契科夫（Anton Chekhov）和歐尼爾（Eugene O'Neill）等人的寫實劇作，也強調和傳統日本劇場（如能劇和歌舞伎）形成對比的寫實風格。

78 Tatsumi Hijikata, "Hijikata Tatsumi, Plucking off the Darkness of the Flesh: an Interview with Shibusawa Tatsuhiko, " p. 50.

臺灣大學學術期刊資料庫

所要求的正是屬於他自己的亞陶式殘酷。」[79]而土方巽所鍾愛的身體，特別是一九七二年後的轉變，是回歸單純、自然、「銘刻書寫前」（“pre-inscripted”）及「被剝除所有事物」（“being stripped of things”）[80]的所謂「素的身體」或「空的身體」。他堅信：「預先製作的舞蹈，爲演出製作的舞蹈〔“a pre-made dance, a dance made to be shown”〕，是沒啥意思的。舞蹈應該被撫愛；我在這裡談的並不是關於幽默的舞蹈，而是一種荒謬的舞蹈。它必須荒誕不經。」土方巽進一步闡釋道，「在其他舞蹈形式中，諸如佛朗明哥或古典舞蹈，動作來自一個固定技法；它們是從外在強加的，並且在形式上顯得傳統。而我的狀況恰好相反，我的舞蹈遠離傳統與技法……它是內在生命的揭露。」[81]

誠如亞陶所言，劇場的目的就是去碰觸生命那「脆弱、騷動的核心」[82]，土方巽的舞踏也必須發自內心，外在的傳統和技法都不重要，重要的是那看不見的內在生命。「有些事物在我們的日常生活中並不顯而易見。這正是我想要展現的──那些在我們生活中對我們而言並非顯而易見的層面……在教授舞踏方面，我的目標是透過讓舞者們檢視自己的身體和靈魂，使他們知覺意識到已失聯的一部分自己」，[83]土方巽補充道。棄絕典律與傑作，拒絕再現的藝術形式，亞陶與土方巽都企圖透過具情感的靈性，從內心出發，運用另類創作風格，去感知並體現這殘酷世界，甚至用自己有限的身體和靈魂去面對那無限的未知事物。

（四）另類創作風格：圖像、詩學意象與支離破碎

亞陶和土方巽都是圖像思考家，也是擅用意象的詩人，喜歡運用鮮明的記憶與圖像、詩意的想像與破碎的書寫風格來訴說自己的故事。在亞陶一生的作品中，他持續探索支離破碎卻不斷轉化的身體在藝術、文學與表演中的角色。在他最廣爲人知的《劇場及其複象》一書第一章〈劇場與瘟疫〉中的許多文字就讓人印象深刻，甚至驚艷。他說劇場，像瘟疫，是「具傳染性的精神錯亂」[84]；又劇

79 Michael Hornblow, p. 30.

80 Tatsumi Hijikata, “Fragments of Glass, a conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi,” trans. Nanako Kurihara, *The Drama Review* 44 (Spring 2000): 63.

81 Tatsumi Hijikata, “Notes by Tatsumi Hijikata,” *Butoh: Shades of Darkness*, eds. Jean Viala and Nourit Masson-Sekine (Tokyo: Shufunotomo, Co. Ltd, 1988), p. 185.

82 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 13.

83 Tatsumi Hijikata, “Notes by Tatsumi Hijikata,” pp. 185-186.

84 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 26.

臺灣大學學術期刊資料庫

場，像瘟疫，「化解衝突，釋放力量，解放種種可能性，如果這些可能性和力量是黑暗的，這錯不在瘟疫也不在劇場，而在生命本身」[85]。亞陶闡釋道：

> 劇場，像瘟疫，是一種危機，結果不是死亡，就是痊癒。瘟疫是一至高的疾病，因爲它是種全面危機，無一倖存，除了死亡或極端淨化。同樣地，劇場也是種疾病，因爲它是種至高的平衡，一種不透過毀滅就無法達成的平衡。它讓心靈感染癲狂，讓癲狂提升心靈能量。最後我們可以從人的角度看出，劇場的作用，像瘟疫般，是有益的，因爲它迫使人去正視眞實的自我，撕下面具，揭穿我們這世界的謊言、怯懦、卑鄙、虛僞。它卻除物質令人窒息的惰性，因這惰性已侵入感官最清明的層次。它讓人們知道自己的黑暗力量，潛在能力。它促使人們以至高與英雄的姿態面對命運。沒有劇場，人們將無法如此做。[86]

除瘟疫、火山等詩意意象的運用，亞陶也常用零碎的句子來書寫，這種書寫風格所展演的不只是他念茲在茲的思想與語言實驗，也體現了他因身體的病痛所造成的病痛書寫。在一九四八年他和俊．德斯特尼思（Jean Desternes）的訪談中，亞陶講述：「我已經被困擾了許久，爲一種不成規範的書寫所困擾。我想要在文法規則外寫作，找到超越文字的表達方式。」[87]對亞陶而言，支離破碎本身所顯示的並不是被思想或語言打敗。相反地，支離破碎本身就是種武器，一種主張，一種「身體被具體化的」（em-bodied）表現，藉此攻擊與拆解社會僵化的思想和語言系統之餘，也藉此體現滿是病痛的身體、錯亂的精神狀態，重建被打壓、消音的自我。

談到支離破碎，土方巽的舞踏在他多年的摸索之下，似乎已從支離破碎中發展出某種編舞的章法——舞踏譜，然而這種稱之爲舞踏譜的編舞法卻跟能劇或歌舞伎行之有年且須嚴格堅持的古典程式化的訓練法大相逕庭，也跟西方現代舞的編舞法多所差異。舞踏譜可以被形容爲一系列由土方巽主觀印象組織起來，用來建立舞蹈的形式與語彙，且能直接影響神經系統的視覺化線索。根據佛拉雷與中村所述：「在意象的展演上，我們很難找到比土方巽的作品更豐富的舞蹈。一九七四年後，土方巽不再有舞台演出。他專注爲其他人編舞，也和蘆川洋子

85 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 31.

86 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, pp. 31-32.

87 引自Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs*, p. 214.

臺灣大學學術期刊資料庫

（Yoko Ashikawa）廣泛合作。日積月累地，他記錄下他最初的舞譜或舞踏譜系統——十六本記載舞蹈的口語和視覺形象的剪貼簿，這些都根據他對來自詩、畫和文學的超現實創作策略的實驗。」[88]佛拉雷與中村在他們的書中提到克特．文歷（Kurt Wurmli）曾針對舞踏譜作詳盡的研究。根據文歷在其名爲〈舞蹈意象與意象舞蹈：土方巽舞踏研究報告〉（“Images of Dance and the Dance of Images: A Research Report on Hijikata Tatsumi’s Butoh”）論文中的分析，土方巽所蒐集的那些不拘一格的視覺意象集錦，範圍可從史前洞穴壁畫到二十世紀的街頭塗鴉，囊括了所有五大洲的作品。「這些意象是藝術、自然、建築和科學的複製文件，以影印稿、印刷品或手繪稿形式，部分或全部地剪出並黏貼而成。整體來說，它們是由超過五百件工作成果所彙集而成的集錦」[89]，文歷寫道。

舞踏譜裡的意象零零碎碎，層層疊疊，輔以文字與線條，土方巽發展這些充滿詩意與超現實味道的舞蹈語言記譜的目的不外乎在探索人體蛻變成其他物體與形式的方法，他也利用舞踏譜來協助舞者蛻變爲動物、大自然景物或其他形態的存在，最後的目的就是透過舞者的詮釋來啓發、衝擊觀眾的眼睛與心靈。土方巽自己不相信任何舞蹈教學法，也不相信任何對舞者動作的控制，但舞踏譜作爲一種訓練與建構舞蹈表演的方法與紀錄，卻是能提供後人檢視和分析土方巽暗黑舞踏創作方法的一扇窗。

圖像、詩意與支離破碎，亞陶與土方巽的作品都是開放的文本，裡面充滿並摻雜他們別具一格的洞見、願景、哲思和想像，等待觀眾或讀者提供自己的詮釋。

二、邁向神聖劇場：儀式、情感與靈性

> 無論如何，去理解不可見的可見性是一生的工作。神聖藝術有助於此，所以我們達成了對神聖劇場的定義。神聖劇場不只呈現無形，也提供能使無形被感知的條件。
>
> ——彼得．布魯克（Peter Brook）[90]

88 Sondra Fraleigh and Tamah Nakamura, p. 52.

89 Kurt Wurmli, “Images of Dance and the Dance of Images: A Research Report on Hijikata Tatsumi’s Butoh” (commissioned by Keio University, Tokyo, 2004, unpublished manuscript), pp. 7-8.

90 Peter Brook, p. 56.

臺灣大學學術期刊資料庫

彼得．布魯克在《空的空間》（*The Empty Space*）一書中，將「神聖劇場」定義爲「能使無形變成有形的劇場」。[91]在這本書中，布魯克非常詳盡地討論了神聖劇場的概念，他不只讓亞陶成爲使無形變成有形的「神聖劇場」的主要代言人，也表明他一九六三到六四的殘酷劇場工作坊與殘酷劇場季都只是神聖劇場的序曲。布魯克寫道：「無論如何，去理解不可見的可見性是一生的工作。神聖藝術有助於此，所以我們達成了對神聖劇場的定義。神聖劇場不只呈現無形，也提供能使無形被感知的條件。」[92]亞陶和土方巽都致力於創造具儀式性的「神聖劇場」，雖然他們兩人都被視爲是前衛藝術家，但他們的創作除了挑戰既有的藝術形式外，最大的目的在喚醒位於人們身體與靈魂深處的內在生命與情感，並用他們自己所創發獨具一格的藝術形式來呈現形而上的殘酷生命。

對亞陶而言，在劇場裡，表演者的任務就是運用氣來發聲與吶喊，他自己的呼吸實驗，咒語般的細碎音節與聲帶共振，大可被視爲對儀式全心的追尋與對劇場神聖功能的召喚。其目的不爲別的，是著重在與觀眾互通聲息，甚至沆瀣一氣，透過相遇，建立關係，重新找回神聖劇場：

> 劇場就像一個巨大的清醒狀態。在這裡，是我主導命運。
>
> 在這個劇場中，我主導我個人的命運。它的出發點是氣。在氣之後、以聲音或吶喊爲支柱。爲了重新建立與觀眾的鎖鏈關係——即昔日觀眾從演出中找到自己眞實的那種鎖鍊關係——必須讓觀眾認同表演，氣對氣，節拍對節拍。
>
> ……
>
> 了解身體的部位，就是重塑神奇的鎖鏈關係。
>
> 我要用氣的象形文字，重新找回〔神〕聖劇〔場〕的觀念。[93]

對於土方巽而言，舞蹈經驗永遠是「一場令人驚異的精神之旅。也就是說，我總是感覺到在我的身體之前，有著深不可測的海洋。」[94]不可知，不可測，土

---

91 Peter Brook, p. 42.

92 有別於「粗糙劇場」（the rough theater）「處理人的行動，並且它是腳踏實地與直接的」，「神聖劇場」「處理看不見的與包括人所有隱藏的衝動」。見Peter Brook, p. 71.

93 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2003年），頁171-172。

94 Tatsumi Hijikata, “Inner Material/Material,” trans. Nanako Kurihara, *The Drama Review* 44 (Spring 2000): 41.

臺灣大學藝術期刊資料庫

方巽的舞踏總是具有模稜兩可與錯亂迷失的儀式中介與通過特質，總是古怪荒誕卻饒富創意，黑暗却具啓發性，交織著前衛與日常生活，呈現夾雜隨機自在與祭典儀式的另類風格，貼切地展現了維克多．特納（Victor Turner）所定義的「閾境」（“liminality”）[95]，不僅是因爲他本人幾次的演出突顯出「通過儀式」（rites de passage）的閾境風格，也由於其風格中的「他異性」（alterity）正是蘊涵可能性與潛能的寶庫。土方巽總是把「他異的」內在動力放在首位作爲所有表演甚至是例行訓練的源頭，其目的在使表演者能透過自我及身體的覺醒來展現神聖的靈性與精神性。

舞踏表演者總是意圖讓自己的身體成爲一個空的器皿並力圖維持在閾境的狀態。如同特納所主張的，「過渡」（“transition”）是「一個過程、蛻變，處於被加熱到沸點的通過儀式中，或蛹從幼蟲蛻變爲蛾」。[96]土方巽個人前後數次不同風格的舞踏表演均能在過渡或蛻變的過程中，透過許多獨創的身體語言，改變原先典律的界線或踰越常規的審美極限，建立另類典範，並進一步將劇場空間轉化成神聖儀式空間。舞踏表演者在表演的當下宛如「閾境實體」（liminal entities），處於如透納所述的「既非此處亦非彼處；他們位於法律、風俗、傳統所分配與排列的位置之間的模糊地帶。正因如此，在許多將社會與文化變遷儀式化的社會中，他們那模稜兩可與懸而未決的屬性透過各式各樣的符號被加以表達。因此，閾境往往被連結到死亡、身處子宮中、隱形、黑暗、雌雄同體、曠野，以及日蝕或月蝕」。[97]以上透納針對「閾境實體」的描述跟舞踏的表演境界不謀而合。

總而言之，無論是亞陶或是土方巽，他們的表演總是汲取了他們自己的生命回憶與不同來源的靈感，融合了在地與全球、東方與西方、神聖與世俗，在事件、經驗與知識的混雜與踰越中，邁向神聖劇場。換言之，他們儀式化的表演總是受特定生命記憶的影響，充滿了主觀的感受與情緒，在閾境中開創生命的境界與奇觀。以下論文將就儀式劇場、身體與我、殘酷與血、瘋癲、死亡與黑暗等幾個子題，來進一步闡釋亞陶與土方巽在「邁向神聖劇場」議題上的理論與實踐。

臺灣大學學術期刊資料庫

[95] 源自拉丁文limen的字根，閾境意指「門檻／臨界值」，指向兩者之間的短暫階段。

[96] Victor Turner, “Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*,” *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (Ithaca: Cornell University Press, 1967), p. 94.

[97] Victor Turner, p. 95.

（一）儀式劇場

從一開始，亞陶對殘酷劇場的追尋就是一種充滿詩意與神話的靈性追尋。他所構想的劇場就是一個儀式劇場，希冀劇場能透過儀式釋放精神壓抑，達到靈性的更新與情緒的平衡，不但能把人們凝聚在一起，也具有療癒作用。亞陶的劇場信念是去「創造言語、姿勢與表達的形而上學，好拯救劇場免於心理學與『人類利益』的奴役」。[98]在〈論峇里島劇場〉（"On the Balinese Theater"）一文中，亞陶開宗明義便點明「峇里島劇場的精彩表演，利用舞蹈、歌詠、默劇，及一些我們在西方所了解的劇場表演方式，藉由年代久遠和幾經試煉具功效的儀式，恢復劇場原先的使命」。[99]因此，峇里島劇團的表演，不僅只是舞蹈劇場表演，而是一「儀式劇場」，而且被擴大解釋爲西方劇場的他山之石與典範。亞陶對峇里島劇場的基進反應似乎是一個醞釀已久的想法，只是一九三一那一年和峇里島劇場意外的邂逅，成了最佳的觸媒。其實亞陶嚮往的劇場形式並非西方全無先例，而是必須溯源至古希臘的神秘祭儀，回歸本源，重新找回劇場的生命力。這也難怪亞陶在撰寫《劇場及其複象》一書時，也不時的回眸凝視，緬懷酒神祭儀（Mysteries of Dionysus）、艾留西斯穀神祭典（Mysteries of Eleusis）與奧菲斯神秘儀式（Mysteries of Orpheus），期待宗教與神話的特殊氛圍能如聖靈般充滿個人與劇場空間，重新找回劇場的魔力、能量與活水源頭。[100]

對亞陶而言，峇里島劇場的劇場形上學不但能讓話語變成了唸咒，動作變成了儀式，也能透過出神狀態將身體帶入某種宇宙能量與磁場。劇場形上學是峇里島劇場最大的特色，也是對西方劇場最大的挑戰。在〈形上學和場面調度〉（"Metaphysics and the *Mise en Scène*"）一文中，「形上學」一詞再度被用來彰顯東、西方劇場的差異。東方劇場的動作元素，藉由時間的展延與在空間的展演，最後透過舞台調度成就劇場的「形上學」。亞陶對「形上學」一詞情有獨鍾的程度，頗能突顯他對東方劇場的肯定與認同。對他而言，東方劇場的表演形態和場面調度，透過饒富意涵的宗教儀式動作與誦經唸咒的語言魔力，能召喚天地宇宙的神秘力量，體現並超越物質層面，進而找回生命的活水源頭與精神力量。這活

臺灣大學學術期刊資料庫

98 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 90.
99 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 53.
100 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 52.

水源頭不但能洗滌心靈，還能驅邪逐魔，「使我們心中的惡魔湧現」[101]，重新建立新的身心靈與宇宙萬物的自然關係。在《劇場及其複象》一書裡，亞陶強調如複象般影子的重要性：「就像所有透過合適的象形文字所表達具魔力的文化，劇場也有它的影子，並且，在所有的語言和所有的藝術中，劇場是唯一還有影子，且這些影子還能粉碎劇場的限制。從一開始，我們可以說，劇場的影子就無法容忍限制。」[102]亞陶的眞知灼見點出西方劇場的盲點，提醒並召喚劇場工作者從儀式劇場的角度，對形而上的精神、複象、影子、民間宗教祭儀、甚至巫師、法師、道士、乩童及特定宗派的牧師等療癒淨化儀式的重視與重新檢視。

無獨有偶，土方巽的舞踏總蘊涵某種祭典儀式，表演者以蛻變的身形來演繹某種心情或生命形態，所展演出來的是一種眞實、原始且具儀式性的天地之舞，這種舞蹈允許表演者在創造舞蹈與被舞蹈創造之間，能另闢蹊徑並對自我有新的發現。土方巽形容自己的舞蹈是「介於靈魂和一股對秘密儀式衝動之間的媒介」[103]。暗黑舞踏總是試圖去創造一種深刻身體邂逅的氛圍或場域，那是種嘗試連結聖與凡、愛與死、精神與肉體的儀式，一種回歸本性與本色的說帖。因著這樣的表演作法與企圖，暗黑舞踏改變了生與死、意識與無意識及藝術與生活之間的界線。

土方巽在成長的過程與環境裡，充滿許多魔鬼、魔法與精靈的故事。他擅於將這些充斥於東北生活與記憶的神鬼故事轉化成儀式化的身體與符號，穿梭於神聖與世俗之間，以混雜的方式呈現，挑戰觀眾的期待與想像。根據蘇姍．布羅德赫斯特（Susan Broadhurst）在她的《閾境行動：當代表演與理論的評述縱覽》（*Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*）一書中所提出的論點，閾境表演通常具有兩個最常見的特點：混雜與互文，總是「挑戰觀眾的期待，因爲未提供解答，矛盾並沒有眞正解決」。[104]像薩滿巫師般，土方巽召喚各式各樣的儀式與文化符號，以隨機、古怪、荒謬、令人驚奇或震驚的方式組裝他們，來展現他的通過儀式。就拿《爲了四季的二十七個晚上》這個舞作爲例，這個作品不再像之前的作品如《肉體的叛亂》與《禁色》般「追求肉體

101 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 60.
102 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 12.
103 Tatsumi Hijikata, "To Prison," p. 47.
104 Susan Broadhurst, *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory* (London: Continuum International, 1999), p. 173.

臺灣大學學術期刊資料庫

的極限」，此作是經過組裝的「東北歌舞伎」。如土方巽所述，「津輕三味線、盲女、稻田、天空、風、鹹的食物等等，這些我曾經驗過的東西我全部將它們放到舞台上。那是因爲我的舞踏的原形其實存在於稻田裡頭。」[105]

香農．摩爾說得好，土方巽本人是最著名的巫師之一，因爲他藉由具體表達精神靈魂，對抗戰後籠罩日本的惡魔，重新振興了整個社群。[106]像巫師般，他媒介內在的力量與外在的現實，人類與其他物種，身體與精神力量，神聖與猥褻，此生此世與未知世界。他以「多樣性原則」的複雜方式來呈現他的混種式表演，他的表演特徵是矛盾、模棱的閾境狀態。在這段還原、分解的歷程裡，他的舞踏扮演著「成長、蛻變以及舊元素以新模式重塑的過程」[107]。如佛拉雷與中村所指出的，「土方巽的舞蹈吸收了巫師舞者、被騙的受害者、叛徒、好色之徒、被釘十字架的殉道者以及受傷孩子的原型人類經驗，帶領他的觀眾最後朝向無懈可擊、赤裸政治戰士的經驗，懷著義憤爲了單純感官熱情的生活而戰。」[108]在土方巽演出的當下，作爲觀眾的我們或許同時感到困惑、錯置與詭異，好像被捲入土方巽迷宮般的回憶裡，那裏充滿了被重新喚起的生命故事，藉由儀式動作具體表達了身體的反抗與蛻變。

（二）身體與我：亞陶無器官身體與土方巽不斷再生的身體

亞陶和土方巽所欲形塑的身體是個處於無政府、瘋癲痙攣狀態，但卻能展現出敏銳感知力與潛力的身體。他們都將身體當做叛亂與追求肉體之上的精神性的主要舞台與戰場。身體的叛亂不爲別的，是爲了追求形而上的精神性。他們所採取的路徑頗有殊途同歸之妙，兩人都相信身體與物質世界是探索未知以及精神領域的媒介或工具；兩人都質疑、抵抗並反對典律傑作與專業主義，傾心發自身體的原始本能與內在心靈的境界。再者，兩人都訴諸一個可不斷蛻變與再造的身體。在亞陶的論述中，他的「無器官身體」（“the body without organs”）的主張最受矚目，也最能代表他的身體觀。至於土方巽，他所擁抱「不斷再生身體」的信念，則是舞踏身體觀的基石。

[105] 轉引自林于竝：《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》，頁33。原文引自〈前衛教祖土方巽沉寂四年後的舞踏公演〉，《朝日新聞》，1972年10月24日。

[106] Shannon C. Moore, p. 45.

[107] Victor Turner, p. 99.

[108] Sondra Fraleigh and Tamah Nakamura, p. 88.

臺灣大學學術期刊資料庫

在《棄絕上帝的審判》裡，亞陶用盡全力放聲嘶喊，除向器官宣戰，主張改造人的內在生理結構，也表達他打造「無器官身體」的強烈欲望。「無器官身體」是一個並非以神的形象所造的軀體，能徹底地解放人類，讓人類能被重新教導如何「表裡倒錯地跳舞」[109]：

——藉由再次把他置放在解剖桌上，最後一次，重新再造他的身體構造。
我說，重新再造他的身體構造。
人是有病的因爲他的構造拙劣。
我們必須下定決心，剝光他的衣物讓其赤裸，爲了要刮除那些讓他致命地發癢的微生物、
上帝、
還有和上帝在一塊
他的器官，

如果你高興，你可以把我綁起來，
但再沒有比器官更沒用的東西。[110]

亞陶的意圖似乎在打破舊有的「身體政治」（body politic）及此「身體政治」跟上帝的連結。他認爲替人類打造一個「無器官身體」，可以解救人類免於「所有的自動反應」，讓他重新享有「眞正的自由」。[111]

亞陶「無器官身體」的意象蘊涵詩語言的革命力量，有讓人著迷又讓人不安的特質，激起許多理論家的狂野想像與熱烈迴響。德勒茲和瓜達里在《反伊底帕斯》（*Anti-Oedipus*）一書裡挪用這個意象，並用它來闡釋「慾望機器」（the desiring-machines）及身體的多元可能性：「無器官身體是一個蛋：它被軸線與閾限、經緯線和大地測量學的測地線交叉穿越，被傾斜度橫切，標記著轉換與變遷的過程。」[112]無器官身體以多元的潛能及多重的慾望流動與強度來穿越、挑戰精神分析以伊底帕斯爲首的僵化制式的慾望組織與結構。在《千重台》（*A*

[109] Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 571.
[110] Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, pp. 570-571.
[111] Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 571.
[112] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p.21.

臺灣大學學術期刊資料庫

Thousand Plateaus）一書裡，德勒茲和瓜達里再度召喚「無器官身體」的意象。他們進一步闡釋，認爲無器官的身體並無意與器官爲敵，眞正的敵人是組織器官的生物組織。「無器官的身體是慾望的內在場域（the field of immanence），慾望獨有的一致性平面（plane of consistency）」。且無器官的身體是「不間斷的連續體」（the uninterrupted continuum），可以不斷地延續和擴張。[113]

亞陶去除身體內部的架構與器官結構的目的，不外乎是去與宇宙的「殘酷」力量或生命的奧秘能量建立連結。從以前到現在，亞陶總是不厭其煩地提醒他的讀者，藝術創作最重要的就是去召喚、接觸和連結這「殘酷」的生命力量或能量。終其一生，亞陶都致力倡導這樣的身體觀，而劇場更是傳遞這種力量的場域：「劇場是一熱情的溢流／一種可怕力量的轉移傳遞／從一個身體／到另一個身體。」[114]在無休止的蛻變過程中，身體與心理被合併、碾碎並轉化成一個「身心連續體」（body-mind continuum）。這與殘酷生命連結的身心連續體「拒絕人與人的力量的限制，且無限延伸所謂現實的邊界」[115]。亞陶念茲在茲的就是透過劇場來恢復這種身心連續體及一種無所畏懼且自由自在的生命感。

亞陶的書寫多以第一人稱爲之，但他的「我」通常只是個幌子，一個大面具，掀開面具，映入眼簾的是更多令人眼花撩亂的面具與錯亂的主體。這是主體的寫照，也是主體的迴光返照。在名之爲〈這裡躺著〉（“Here Lies”）的詩中，亞陶突顯他怪誕、荒謬、又雜種的存在事實：

我，安東尼・亞陶，是我的兒子，我的父親，我的母親，和我自己
……
對我而言，只是
安東尼・亞陶，
沒有人對我有影響力
如他只是個人
或
神。
我不相信父親

[113] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 154-158.
[114] Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (London: Routledge, 1978), p. 250.
[115] Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 13.

臺灣大學學術期刊資料庫

或母親，

沒有
爸爸—媽媽，

自然，
心靈，
或神，
撒旦
或身體
或存有，
生命
或虛無，
外面或裡面別無一物[116]

亞陶的書寫破碎且缺乏條理，卻又固執頑強，具層層疊疊的震撼力，往往能爆發出深不可測的巧思，並從四面八方釋放出「殘酷的力量」。他的「我」處於多重意義的狀態下，到處衍生滋長，像根莖般（rhizome），繁殖衍生，到處傳播散佈，是血與思緒的泉湧，也是病痛、精神錯亂與文字的交織投射。亞陶寫道：

我是誰？
我從哪裡來？
我是安東尼．亞陶
我宣告我的姓名
以我所知的方式儘可能的大聲
立即地
你將會看見我眞正的身體
碎裂
和重組
以萬種閃亮的形狀

[116] Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, pp. 540, 550.

臺灣大學學術期刊資料庫

一個新的身體

在它裡面，你將無法忘記我。[117]

亞陶不按牌理出牌、藐視遊戲規則，透過語言的遊戲，他讓他的瘋狂更狂亂，讓一切事情扭曲變形，帶領讀者觀眾走出既有的疆界，去面對自我感知的極限。而他自己的主體會以多重、破碎的形式重新出現或回返。

在另一方面，土方巽對「我」或「主體」也有類似亞陶的想像。他曾說，舞踏表演者必須「永無休止地重生」[118]，「我企圖要突破我自身和我的材料的極限」[119]，又「我索求一種危機感。並不是危機感造訪我，而是我需要危機」[120]。從多重影響來源到追本溯源，從後現代全球化的歐洲影響到人親土親的東北在地生活與文化，從日本人的集體身體到表演者的個人身體，土方巽的舞踏風格在其發展的歷程中，越來越傾向回歸個人的生活經驗、人生閱歷與生命情感，從重新挖掘孩提記憶、孩童動作、子宮裡的生命、那長駐生者心中的死者、人類的史前時期到非人的動物或植物本源等不一而足。就拿土方巽本人重生蛻變的經驗爲例，土方巽在童年時期對死亡便不陌生，成長在戰時荒涼的東北，他見證九個哥哥的骨灰甕陸續從前線送回到家。他自己孩提時期曾掉入一個泥漿池，並捲進了漩渦，這幾乎溺死的童年記憶對土方巽日後在藝術中的表達影響深遠，預示了在舞踏中，生與死的交替只不過是持續蛻變過程中的小插曲。

土方巽在〈風達摩〉一文中現身說法，其目的不外乎以他的瀕死經驗來強調他的蛻變理論與再生信念：「在早春時節，溶雪流進河流，夾帶著洶湧的漩渦。我直接跳進了漩渦。然後我緊抓著一棵柳樹的根。『怎麼回事？他死了嗎？』大人們大喊著，過來尋找我，之後我就被救出漩渦。我在那裡重生，我誕生了。我一次又一次地重生。單單只從子宮出生是不夠的。我一次又一次地重生。」[121]土方巽強調他的舞踏係源自此次的瀕死經驗，而跟神社與寺廟的表演與祭儀沒有關連。「我清楚地知道我是自泥漿中誕生，而且我現在的動作均建立在這個經驗

117 Antonin Artaud, *Artaud on Theatre*, p. 234.

118 Tatsumi Hijikata, “Notes by Tatsumi Hijikata,” p. 188.

119 Tatsumi Hijikata, “To Prison,” p. 47.

120 Tatsumi Hijikata, “Fragments of Glass, a conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi,” p.64.

121 Tatsumi Hijikata, “Wind Daruma,” p. 75.

臺灣大學學術期刊資料庫

上」。[122]就像亞陶不斷地重塑他的身體，土方巽也認爲身體應該不時地被重新打造或再生。凱薩琳．可庭甚至主張「舞踏對於蛻變的強調係源自於亞陶在蛻變上所作的努力，這也好比土方巽試圖在表演中創造出一種新的身體文化。在一個觀眾會直接經歷的即時事件中，土方巽回應亞陶的主要挑戰，爲了姿勢、意識的必要性，也喚醒身體的呼吸。」[123]對筆者而言，土方巽與亞陶在蛻變這個議題的想法上確有驚人相似之處，但土方巽的認知未必是如可庭所主張的源於亞陶，而是出於土方巽的個人危機意識與瀕死經驗。

在〈土方巽筆記〉一文中，土方巽論及舞踏的身體概念，他主張舞踏的「身體概念處於眞正的無政府狀態」，但他又提及東北農民從一位來自東京的僧人身上，習得「日本民俗舞蹈的許多節奏與步伐」。[124]這說明了舞踏肢體動作除了早期充滿叛亂、癲狂、無政府狀態的動作源流，另一種主要源流是一種貼近地面，固著於土地，以日本農民、小孩與農家生活的動作爲模式的舞步。這些貼近土地的身體能引起土方巽共鳴的事實，正說明了「舞踏」這兩字的意涵，舞踏是種踩踏之舞或大地之舞。土方巽相信藉由扭曲的身體與用彎曲的腿緩慢移動，他就能擺脫對於軀體美的傳統想法，回歸到更有機的自然美。在闡釋他的身體概念時，土方巽不斷地援引他在東北的經驗，並以一個把自己的身體當做玩具，最後把腳塞到身體下方的小嬰兒爲例。如同土方巽所主張的，「西方舞蹈以穩穩站在地面的雙腳爲開始，然而舞踏以舞者徒勞地尋找雙腳的舞蹈爲開始。被塞進去的腳發生了什麼事？我們的身體怎麼了？直立的腿是產生於一個理性主宰的世界。弓形的腿則誕生於一個無法用語言表達的世界。」[125]土方巽的身體觀來自他那受苦與被賤視的根源，他試圖萃取的不僅是軀體的動作，還有與大地濃厚的情感。除了回歸自然與大地，土方巽也試圖排除人類和動物以及其他物種之間的界線，或是人類與非人類之間的界線。遠離以人類爲中心的觀點，擁抱多元物種以及他們的獨特性。藉著不同的視角，舞踏學著以動物、昆蟲或甚至是無生命之物的觀點去看待事物，珍惜一切的存有。

土方巽舞踏的身體一次又一次地重生，一次又一次地蛻變。蘆川洋子對土方巽一九六八年《身體的叛亂》這個作品裡的身體蛻變有生動的描述：土方巽爲了

122 Tatsumi Hijikata, “Wind Daruma,” p. 74.
123 Catherine Curtin, pp. 65-66.
124 Tatsumi Hijikata, “Notes by Tatsumi Hijikata,” p. 185.
125 Tatsumi Hijikata, “Notes by Tatsumi Hijikata,” p. 189.

臺灣大學學術期刊資料庫

這個作品作了相當長且相當嚴苛的準備工作，包括肢體訓練、禁食、獨居和內觀等。這個作品的表演讓蘆川洋子相當驚艷：「我最著迷的地方是土方巽時值三十九歲，他的體能狀況正值巔峰狀態。在兩個小時的表演過程中，他一開始是三十九歲，慢慢地他變得越來越年輕。他變成三十五歲，然後二十五歲，十八歲，十二歲。我記得我想這裡面一定有秘密。這一定是舞踏的秘密。」[126]

除此之外，我們也可以觀察到舞踏的身體富涵多種元素，光是記憶與懷舊就有許多不同的形式。在《暗黑舞踏：對暗黑舞踏的前現代與後現代影響》（*Ankoku Buto.: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*）一書中，蘇珊．克萊恩（Susan Blakeley Klein）提到在舞踏中我們可以見到的三種懷舊形式：「嘉年華會狂歡式的流行文化、媚俗的粗鄙與對最初童年的神往。」[127]林于竝則提出四種基本的舞踏身體/記憶類型：「（1）風土的身體性（「東北」、「田埂」），（2）傳統藝能（「東北歌舞伎」、「葛葉歌」、「藝太夫講唱」、「鶴屋南北」），（3）被遺忘的民間傳說（「風達摩」、「幽靈」），（4）戰爭時間艱苦的生活記憶（「妓女」、「飯詰」、「痲瘋」）。這四種基本的舞踏身體／記憶類型後來也構成舞踏表現基本主題的主要內容。[128]

於是在土方巽的舞踏身體裡，我們能感覺到的是他對於原創性無止境的渴望以及對東北原鄉無法磨滅的記憶。就在這樣對黑暗、死亡與蛻變的探索中，麥可．霍恩布洛強調，「土方巽成功建立起一個思考的身體，一個迸發思想的身體，很像那個亞陶曾經賦予聲音但卻沒有腿的身體」[129]。

（三）殘酷與血

如何觸及生命與心靈的深處，以及如何與大自然、風景或甚至宇宙的精神合而爲一，始終是亞陶和土方巽無時不刻所關懷的議題。亞陶和土方巽都想要透過身體與肢體動作來體現生命及其力量，亞陶將此生命本質名之爲殘酷。針對「殘

126 Yoko Ashikawa, “Dance: Intimacy Plays Its Trump,” *Butoh: Dance of the Dark Soul*, eds. M. Holborn and E. Hoffman (New York: Sadev/Aperture, 1987), p. 16.

127 Susan Blakeley Klein, *Ankoku Buto.: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), p. 23.

128 林于竝：《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》，頁73。

129 Michael Hornblow, p. 26.

臺灣大學學術期刊資料庫

酷劇場」一詞，亞陶在〈論殘酷的第一封信〉（“The First Letter on Cruelty”）中提出他的解釋：「殘酷既非虐待亦非流血的問題……。『殘酷』這個詞必須被廣義理解，而不是從它通常被賦予的貪婪肉體意義來理解。從心靈的觀點視之，殘酷象徵嚴厲、冷酷無情的意圖與決定及毫無轉圜的絕對決心。」[130]在他的〈殘酷劇場（第二宣言）〉（The Theatre of Cruelty〔Second Manifesto〕）中，亞陶詳細闡述他的殘酷劇場所肩負的特殊任務：「殘酷劇場被創造出來，其目的是爲了將劇場恢復爲具有生命熱情與痙攣的觀念，並且正是在這個舞臺元素的暴烈嚴苛與極度凝聚的意義上，在其上所立基的殘酷必須被了解。」[131]於是，除了「透過回歸原始神話而實現的詩意」，亞陶提議透過圖像、動作、聲音及姿勢的舞台調度，成就「一種使用象徵符號，而非文字，爲其根源的眞正身體語言」[132]。

在《棄絕上帝的審判》這個廣播稿的「結論」中，亞陶再次召喚了殘酷和血的意象：「殘酷意味著根除，透過血，並且直到血液流動。」[133]在一九四八年二月二十四日給寶樂．戴維南（Paule Thevenin）的信中，亞陶寫道：

> 一個血之劇場
> 一個劇場在每個演出都能夠激起
> 某些東西
> 在身體裡
> 不但包括演員，也包括觀眾
> 而且實際上
> 演員們並非在表演
> 他們正在做。
> 劇場事實上是創造的源頭
> 這將會發生。[134]

自始至終，亞陶對血的著迷偏執和他對劇場殘酷的熱情，不曾稍減。他對演員的見解跟葛羅托斯基所界定的「表演者」有異曲同工之妙：

> 表演者（*Performer*），大寫，是個行動的人。他不是個扮演其他人的

130 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 101.
131 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 122.
132 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 124.
133 Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 569.
134 Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 585.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 人。他是位行者、牧師、戰士：他在美學類型之外。儀式即表演，一個已完成的動作，一個行動。墮落的儀式只是場表演。我並不期待發現新事物，而是去發現那被遺忘的東西。那東西是如此古老，以至於所有美學類型間的區分都無用武之地。[135]

表演者不表演，他們正在做，他們行動，他們是行者。在另一方面，亞陶的「行動中的形上學」（metaphysics-in-action）[136]與葛氏的「藝乘」（art as vehicle）也有異曲同工之妙，均強調劇場是某種「生命力量」與「創造力」承載、作用與行動的地方。亞陶終其一生都在爲某種無法遏制的生之慾或殘酷生命力辯護，而這殘酷生命力是一種有精神性的脈動：「人類，當他沒有受到抑制時，是個情慾動物，在他裡面有著一股受到鼓舞的震顫，某種能創造『所謂精神』的脈動。」[137]對亞陶而言，只有重新創造我們的身體，我們才能臻至此種殘酷生命狀態。

就像亞陶的殘酷劇場，土方巽的暗黑舞踏也隱藏著令人震驚的殘酷力量，透過另類的身體語言與具爆發力的本能展演，來達到有時震撼、有時驚嚇、有時觸動靈魂深處的效果，且同時兼具某種療癒和淨化的功能。於是，在舞踏的舞台上，受苦與病痛的呈現也被當做是一種身體能量的展現。土方巽指出，「人們總是將他們所忍受的艱辛和殘酷自他們的舞蹈中移除，僅有非常少的部份留下來。日本舞蹈的源頭能在農夫所忍受的殘酷生命中找到。我總是以撕碎表面和諧的方式跳舞，在自己的內心之中摸索著痛苦折磨的根源。」[138]也因爲如此，土方巽總是在舞踏表演中要求「恐怖」與「精準」，[139]且無論舞蹈的類型，「玫瑰色的舞蹈」或「黑暗的舞蹈」「兩者都必須以邪惡經驗之名血如泉湧」。[140]在〈去監獄〉（“To Prison”）一文中，土方巽持續以血的意象寫道：「流血的大自然總是溢流出歷史和社會學所分配的土地，而我對它的凝視未曾須臾稍離」，又說「我在東京結交的朋友，可說是透明、機械『世界』的居民，和流血的大自然沒有任

---

135 Jerzy Grotowski, “Performer,” *The Grotowski Sourcebook*, eds. Lisa Wolford and Richard Schechner (London: Routledge, 1997), p. 376.

136 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, p. 44.

137 Antonin Artaud, *Antonin Artaud*: *Selected Writings*, p. 569.

138 Tatsumi Hijikata, “Notes by Tatsumi Hijikata,” p. 185.

139 Tatsumi Hijikata, “Hijikata Tatsumi, Plucking off the Darkness of the Flesh: an Interview with Shibusawa Tatsuhiko,” p. 50.

140 Tatsumi Hijikata, “Inner Material/Material,” p. 39.

臺灣大學學術期刊資料庫

何關係，甚至沒有氣味。我不得不把他們視爲死屍。」[141]

土方巽並不喜歡艾倫．霍科普勞（Allan Kaprow）所定義的「偶發事件或活動」（happenings），「因爲它們缺乏精準。參與者自稱精確，但並非如此。因爲在他們所做的事情中，恐怖並不存在」。[142]土方巽所要求自己的正是這種恐怖，正如同他在《肉體的叛亂》這個表演裡所要求與實踐的：「把你的腹腔拉高，爲的是要把太陽神經叢變成一個恐怖份子。」[143]他對他自己的身體所要求的正是這種精準的恐怖，因爲光是透過各種培訓技術來操控身體是不夠的，身爲一個舞踏舞者，除了能夠「藉著對俗世密切地且不斷地凝視，咀嚼哭泣與神祕姿勢的奧秘」[144]，還要思考身體的怪異，建立「思考的身體」，一個能迸發思想、勾引思想的身體。[145]

土方巽的說法再再挑戰並顛覆林于竝對其作品屬性的定位。林于竝認爲土方巽一九七二年以前的作品如《禁色》與《肉體的叛亂》等屬於「偶發藝術」的範疇，因爲他一九七二年以前的作品擁有蘇珊．桑塔格所指出，在政治上與美學上的「激進性」，而且運用偶發藝術家所慣用的「拼貼」、「並置」、「驚嚇」等手法來破壞既有的創作語彙與布爾喬亞階級所習以爲常的社會與價值體系。[146]但土方巽的自我要求及他所欲達到的境界——一種亞陶殘酷劇場所欲達到的精準與形而上的恐怖——讓他超越世俗「偶發藝術」的範疇，迎向更具神聖性與更深刻的死亡與黑暗。

有不少學者也喜歡以超現實主義的觀點來解讀土方巽一九七二年以前的作品，喬安妮．博葛馬克（Joannes Bergmark）的論文〈舞踏——在日本的肉體叛亂與一個超現實主義的動作方式〉[147]就是一個極佳的例證。佛拉雷與中村也認爲土方巽以意象爲主體來進行創作的舞踏譜係是某種超現實主義的創作與實踐手

141 Tatsumi Hijikata, “To Prison,” p. 43.

142 Tatsumi Hijikata, “Hijikata Tatsumi, Plucking off the Darkness of the Flesh: an Interview with Shibusawa Tatsuhiko,” p. 50.

143 Tatsumi Hijikata, “Inner Material/Material,” p. 36.

144 Tatsumi Hijikata, “To Prison,” p. 48.

145 「我們必須對抗我們的身體：思考著關於我們身體的怪異，光是透過各種培訓技術來操控它們是不夠的。」見Tatsumi Hijikata, “Notes by Tatsumi Hijikata,” p. 185.

146 林于竝：《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》，頁64-67、70。

147 Johannes Bergmark, “Butoh-Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move.” http://www.surrealistgruppen.org/bergmark/butoh.html [accessed February 1, 2015].

臺灣大學學術期刊資料庫

法。[148]除了以「偶發藝術」時期來命名此階段的創作，林于竝有時也稱此時期爲「超現實主義」時期。[149]筆者也認爲，超現實主義對土方巽的影響不可小覷，對亞陶也有相當程度的影響，因爲他們兩人的創作生涯都和超現實主義有淵源，並在某種程度上受到該主義的啓發，在創作過程中，藉由回想或喚起創傷、記憶或夢中情景，並以非邏輯、不連續或拼貼的方式來處理創作素材，好得到一種不同的人生視角。土方巽的好友瀧口修造（1903-1979）就是位超現實主義詩人，亞陶也和超現實主義運動的領導人布列東（André Breton，1896-1966）有多年的私交。和超現實主義運動的兩年蜜月期期間（從一九二四年到一九二六年），亞陶分享超現實主義者對夢、儀式、出神與潛意識的著迷與熱愛，也撰文投稿超現實主義的官方雜誌《超現實主義的革命》（*La Révolution surréaliste*），並主編和撰寫該雜誌第三期大部分的文章。他和超現實主義者的決裂出於諸多因素，一是因爲亞陶涉入了布列東視之爲資產階級和營利行爲的電影和劇場，再加上亞陶對身體劇場與革命有自己的堅持，無法認同其他伙伴後來朝馬克斯主義和法國共產黨傾斜的政治作爲，結果新仇舊恨遂於一九二六年被逐出超現實主義組織。又道不同，不相爲謀，亞陶的創作方式並非那麼的超現實主義，相較於布列東所創發在「無意識狀態」、「前／潛意識狀態」或出神狀態下所進行的超現實主義「自動書寫」（automatic writing），亞陶的病痛書寫總是在主觀意識非常清楚的狀態下完成。

同樣地，對筆者而言，土方巽的暗黑舞踏試圖深入一個鎖在身體裡既個人又集體的記憶水庫。以「超現實主義」時期來定位土方巽一九七二年以前的作品，有其優點，但也有其限制，因爲土方巽所企求的境界與狀態並非只是一種個人的潛意識或無意識狀態，而是一種透過肉體去體現某種殘酷生命的篇章，超脫對潛意識的探索，進入集體意識的曖昧與矛盾狀態，連結生與死、過去與未來，在閾境中，身心是連續體，生命力流動、蛻變。

（四）瘋癲、死亡與黑暗

瘋癲、死亡與黑暗都是經常出現在亞陶和土方巽書寫中的意象，這些意象所指涉的是隱藏於人體中、心靈裡、靈魂深處，神性裡，甚或在宇宙中的未知領

臺灣藝術學院 期刊資料庫

148 Sondra Fraleigh and Tamah Nakamura, p. 54.

149 林于竝：《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》，頁64-67。

域。在面對瘋癲、死亡與黑暗時，人進入了一個無法名狀的存在狀態，與自己面對面，觸及生命的本源，獨立於所有社會、政治、道德與宗教的限制之外。

亞陶死後除被視爲精神錯亂與瘋狂的典範，也常被譽爲文化偶像的破壞者和憂鬱卻具洞見的先知。亞陶在他的廣播詩劇《棄絕上帝的審判》裡，重建了他在羅德茲精神病院時，他和主治醫師加斯東．斐迪耶何的對話。

——你在胡言亂語，亞陶先生。

你瘋了。

——我沒有胡言亂語。

我沒有瘋。（1988: 569）[150]

在這段簡短的對話裡，隱藏著兩者的恩恩怨怨與亞陶對精神醫學和電療的痛恨。亞陶痛恨他的病痛、精神狀態與獨樹一幟的想法與藝術創作被精神醫師與精神醫學這樣的社會體制界定爲瘋癲，並據此診斷監禁他、治療他，甚至電療他，這是亞陶最憤怒、最不甘願、最有異議的地方。他抗議瘋癲成爲社會的禁忌與醫療機構的禁臠，並用此作爲規訓打壓的工具與排除異己或他者的藉口。誠如傅柯在他的《瘋狂與文明》（*Madness and Civilization*）中所眞切指出的：精神病學的語言「是理性關於瘋狂的獨白」，構築在瘋狂的靜默上。[151]

無疑地，亞陶對於死亡並不陌生。他在羅迪茲療養院所經歷的電療療程提供了他既直接又難忘的身體創傷和瀕死經驗。亞陶多次表達對電療的深惡痛絕，並以相當清晰的筆觸寫下因電療所經歷生死交關的那一刻：醫護人員宣告他已死亡，並打算將他的遺體移出治療室的過程。對亞陶而言，劇場存在的目的不外乎是去運用一切事物——手勢、身體、聲響、話語、光線、黑暗等——在心靈需要一種語言去表達它的心情的那一刻，去觸及生命最幽微黑暗的地方。

土方巽的暗黑舞踏裡有他對東北漆黑夜空濃濃的鄉愁，因爲相較於東京被人造的霓虹燈與街燈遮蔽了夜空與星空的景況，漆黑的夜空讓天空的星辰更明亮，讓人更想一探神秘的穹蒼。暗黑舞踏呈現並探索黑暗，盡全力去背離現有的舞蹈語彙，擁抱禁忌與極端。在〈土方巽筆記〉一文中，土方巽點明黑暗的角色與重要性：「我痛惡一個從搖籃到墳墓都受到約束的世界。我喜愛黑暗勝過刺目的

[150] Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 569.

[151] Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. Richard Howard (New York: Vintage Books, 1988), p. xi.

臺灣大學學術期刊資料庫

光明。黑暗是光明的最佳象徵。若未曾仔細觀察黑暗，便不可能了解光明的本質。」[152]從漆黑的夜空到黑暗大地，舞踏的產生與黑暗大地關係密切。土方巽在〈去監獄〉一文中，談到他創發舞踏舞步的過程：「我正在研發一種從當下所形塑的步態，就在黑暗大地之上，在那裡，跳舞和跳躍不能被結合在一起。在孩提時期，日本的黑暗大地是教導我各種昏厥方式的老師。我必須把那種踩踏的感覺帶到劇場。我是個裸體的志願軍人，迫使這踩踏去面對已被地板馴化的腿部姿勢。」[153]土方巽的暗黑舞蹈在黑暗大地之上踩踏，踏出死亡姿勢，抓住死亡，吞噬死亡，體現死亡。在〈風達摩〉一文中，土方巽寫道：「我想要讓在我體內的死亡姿勢再死一遍，我想要讓已經死的人在我體內一次又一次的死去。我也許不認識死亡，但他認識我。」[154]土方巽還以幽默神秘的口吻提到他有一位姊姊住在他的身體裡，當他埋首創作的時候，她還會從他的身體摘取黑暗並吃超量。她甚至還提醒土方巽：「你完全地浸淫在舞蹈和表達，但你所能夠表達的完全仰賴所不能表達的東西，不是嗎？」話才說完，她便消失無蹤。土方巽接著嚴肅地說：「她是我的老師，死者是我的舞踏老師，你必須要珍惜死者。」[155]

土方巽在一九七二年寫了一篇以亞陶爲題材的短文，名之爲〈亞陶的拖鞋〉（“Artaud’s Slipper”；“Aruto no surippa”），他透過這篇短文召喚並重新改寫亞陶死亡的情景。亞陶死於一九四八年三月四日，那是一個白雪覆蓋的清晨，他的遺體係由伊夫里市醫療中心的園丁在送早餐時發現，他坐在床腳，手拿著鞋，死因不詳。因他經常服用水合氯醛，所以有可能是服用該藥過量致死，但也有人懷疑他是自殺。[156]根據巴柏的敘述，在土方巽的亞陶之死改編版中，亞陶手裡拿著的鞋子變成像一條魚般被咬在齒間的拖鞋。亞陶似乎正在度過人生的最後一個階段或者像個活死屍般，正在進行一段最後的獨白，「迎向那不可能，越過死亡的障礙」。[157]對筆者而言，土方巽的改寫頗傳神，把亞陶的怪誕、癲狂與對殘酷的堅持，以巧妙的口咬拖鞋又喋喋不休的意象作精確地捕捉並停格——「舞踏就是

152 Tatsumi Hijikata, “Notes by Tatsumi Hijikata,” p. 188.
153 Tatsumi Hijikata, “To Prison,” p. 48.
154 Tatsumi Hijikata, “Wind Daruma,” p. 77.
155 Tatsumi Hijikata, “Wind Daruma,” p. 77.
156 Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs*, p. 215.
157 Stephen Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, pp. 31-32.

臺灣大學學術期刊資料庫

不斷地想要站立起來的屍體」，土方巽一針見血地說道。[158]〈亞陶的拖鞋〉這個作品的出現，也說明了土方巽對亞陶的死忠與著迷，或我們可說死亡的亞陶也是土方巽的舞踏老師。

結論

舞踏是亞陶在生命盡頭的聲音。

——小関須磨子（Sumako Koseki）[159]

一九八〇年代中期，土方巽逐步接近他生命的盡頭，在機緣的帶領下他回歸亞陶。觸媒是一卷亞陶《棄絕上帝的審判》的廣播錄音帶。該卷錄音帶是宇野邦一（Uno Kuniichi）[160]自巴黎帶回送給土方巽的禮物。當友人馬克．霍爾本（Mark Holborn）拜訪他時，土方巽親口告訴他那卷宇野邦一送他的亞陶錄音帶是他最珍惜的珍藏品之一。[161]甚至到一九八六年死前數月，土方巽還把該卷錄音帶播放給諸如蘇珊．桑塔格這樣的賓客聆聽。[162]在一九八四年八月，他和編舞家田中泯（Min Tanaka）合作一場表演，運用亞陶的廣播錄音作爲作品的配音。在錄音帶裡，我們可以聽見伴著木琴與打擊樂器的是四個朗讀亞陶詩的聲音：亞陶與三個演員，羅傑．布林（Roger Blin）、寶樂．戴維南（Paule Thévenin）和瑪麗亞．卡薩雷斯（Maria Casares）。在沒有演練的情況下，一次錄音就順利完成工作，錄音節目中除包括亞陶自己所寫文稿的朗讀，還包括他「既冗長且令人驚駭的尖叫吶喊」[163]。這場由土方巽和田中泯的合作表演是名之爲《愛的舞蹈根基》（*Ren-ai Butoh-Ha Teiso*，1984）的舞蹈實驗，由土方巽編舞，田中泯表演，但雙方都對表演的成果不勝滿意。[164]儘管如此，田中泯在他自己往後的演出

158 引自林于竝：《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》，頁35。

159 引自Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs*, p. 10.

160 宇野邦一是一位年輕學者兼作家，回國前曾在巴黎跟隨哲學家德勒茲撰寫博士論文。

161 在生命的末期，土方巽受到亞陶《棄絕上帝的審判》錄音的影響程度很明顯，馬克．霍爾本本人曾經到土方巽位於目黑區的石棉館書房拜訪他，親口證實了《棄絕上帝的審判》錄音帶是他最寶貝的珍藏品之一：「這卷錄音帶再現亞陶的尖聲吶喊，以那最首要和最具決定性的本質呈現，是土方巽最寶貴的珍藏品之一。」參見Mark Holborn, "Tatsumi Hijikata and the Origins of Butoh," p. 14.

162 Edward Scheer, p. 51.

163 Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs*, p. 207.

164 Stephen Barber, *The Screaming Body. Antonin Artaud: Film Projects, Drawings & Sound Re-*

臺灣人學術期刊資料庫

裡依舊持續使用亞陶的錄音。[165]

在生命的末期，直到一九八六年一月於東京以五十七歲之齡因肝衰竭辭世爲止，土方巽持續發展他的亞陶計畫。當時他正與宇野邦一一起密集策劃一齣暫時命名爲《與亞陶一起實驗》（*Experiment with Artaud*）的新作品，工作的重點在實驗亞陶和他自己具革命性的危機或蛻變的身體概念。據說，土方巽在構思這個計畫時，因工作需要必須在迷宮般的東京酒吧區進行一連五天的喝酒比賽，結果喝到爆肝。[166]筆者常思索到底是甚麼理由讓土方巽如此珍惜亞陶的錄音並執著於實驗亞陶的理念？是由於共同的理想、生命感知力、亦或是英雄惜英雄？又暗黑舞踏是亞陶理念的實踐典範嗎？也許土方巽是那少數眞能欣賞亞陶「尖叫吶喊」的藝術家，能心領神會那「尖叫吶喊」是亞陶的生命腹語，是意義和表象的撕裂，但却是他投射眞實身體的唯一方式。土方巽眞切了解那「尖叫吶喊」是亞陶的生命之歌，不僅是表演藝術的終極展現，更是生命的死亡輓歌，一種具再生力量的輓歌。小関須磨子曾說：「舞踏是亞陶在生命盡頭的聲音。」我們是否能說：「亞陶是土方巽在生命盡頭的吶喊。」小関須磨子的話與亞陶錄音帶的故事都說明了亞陶與土方巽間某種神秘的共鳴、連繫、傳承與仰望啓蒙的關係，其中特別讓人印象深刻的是亞陶在土方巽的心目中似乎占有宛如精神導師的地位。或者，我們可以說在舞踏儀式性的展演中以及舞踏對存在與生命的感性追尋中，我們看到了亞陶生命的完成與他的影子或複象——一個讓人極傾心感動的生命關連。

本論文的首要目標是設法識別並闡明亞陶與土方巽在理念與實踐上的異同。爲了更細膩鋪陳亞陶與土方巽的生命關連，本論文的重點既不聚焦討論亞陶的遺產，也不設定爲是亞陶對土方巽的影響研究，而是試圖突顯兩人在表演藝術理念上的交會與相遇，透過檢視他們的想法、理論、實踐和作品，探討他們的共鳴與歧異之處，特別是兩人各自呈現出的身體及劇場願景。亞陶的殘酷劇場和土方巽的暗黑舞踏都是即將誕生、重生、正在誕生、正經歷蛻變的劇場。他們

cordings, p. 110.

165 參見Laura Cull, p. 16. 另外巴柏亦提及：「1998年二月，田中泯在東京進行了一系列三場以亞陶的劇本《征服墨西哥》（*The Conquest Of Mexico*）爲基礎的獨特演出，無疑地標誌著迄今爲止對亞陶作品所進行最教人驚嘆的舞蹈實驗。」見Stephen Barber, *The Screaming Body. Antonin Artaud: Film Projects, Drawings & Sound Recordings*, p. 110.

166 Stephen Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, p. 33.

試圖在德勒茲與瓜達里所謂的「分子」（molecule）層次上把握生命的每一個脈動、每一次閾界門檻（threshold）的穿越與林林總總的蛻變（becomings），變成動物、植物、小孩、女人、微生物、粒子（particles）等，[167]而不僅僅只是偶發藝術（happenings）。在〈1730：變成強烈、變成動物、變成無法感知的……〉（“1730: Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible……”）這個篇章，德勒茲與瓜達里細談關於蛻變的種種奧妙之處，他們強調所有的蛻變都在分子層次上進行，[168]「始於一個物體已擁有的外形，已有的主體，已有的器官，或已完成的功能，蛻變（becoming）就是去萃取介於兩者的粒子，建立想要成爲物體的最接近動與靜、快與慢的關係。這就是蛻變即是慾望過程的意涵。」[169]亞陶和土方巽都力圖將表演者自傳統規範性與習慣性的束縛中解放，讓身體的骨骼重組，回歸分子層次並經歷一次又一次的蛻變。進行蛻變的同時，也伴隨一次又一次的重生。如土方巽所主張的：「我們一次又一次重生。只從母親的子宮誕生是不夠的。許多次的重生是必要的。要時時、處處、一次又一次重生。」[170]

除了蛻變，克服甚至消彌身體／心靈的二分不僅是亞陶與土方巽的共同目標，也是他們從事表演藝術的願景。除此之外，殘酷劇場和暗黑舞踏所著重的都不是技巧，而是看待表演藝術和身體的態度與想法。兩者都強調創意的泉源來自我們的內心，並相信表演者唯有將自己與大自然、宇宙、生命本質及生與死的循環相連結，才有可能另闢蹊徑。兩者所欲探索的標的物就是蛻變本身及在蛻變的過程中所產生的分身、複象或影子。捕捉複象，並透過身體及劇場的儀式與意象來呈現生命的殘酷、矛盾與對立。目標是將表演者的身體從那世俗的、預設的及制式的窠臼中解放出來，成爲能將無形變爲有形的載體，像瘟疫般傳遞內在感知、生命脈動與情感起伏，並讓觀眾得以接觸到生命更深刻、更眞實的未知與神聖的本質。儘管亞陶的劇場願景和土方巽的舞踏理念，有許多相似和可類比之處，然而他們各自的獨一性和影響力是無法相互化約的。

亞陶的劇場願景受到印尼峇里島舞蹈劇場的啓發，在結合他的眾多劇場洞見

[167] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia,* p. 272.
[168] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia,* p. 275.
[169] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia,* p. 272.
[170] Tatsumi Hijikata, “Tatsumi Hijikata Quotes,” http://home.earthlink.net/~bdenatale/butohquotes.html [accessed February 1, 2015].

臺灣大學學術期刊資料庫

後，我們可說他的劇場願景是結合眾多文化形式的跨文化劇場。至於舞踏，在與現代舞蹈的現存標準和定義相較，它不只在舞蹈領域，也在廣義的表演藝術領域開創新局。相對於西化、權威或傳統的日本舞踊軀體，土方巽所召喚的是怪誕、純樸、死屍與幽靈般的身體，這舞踏身體是他重新找回並改造所謂日本人身體的試金石。日本二次大戰後的狀況迫使土方巽去認識在全球脈絡下的地方性，以及在地方脈絡下的全球性。舞踏立足現代，指向後現代，召喚前現代；它建立所謂「日本人身體」的同時，也徹底地解構日本人現代化或軍國主義的身體。「在此種跨文化表演中正在進行的是一場談判協商，文化內外兩面的構想和實踐藉此被分類整理、評價、詮釋與重新配置，以符合複雜且不斷變化的情況。隨之產生的混種體現了新的意義，它們甚至創造了新的崇拜方式與新美學。整個過程是開放的，蛻變總是不斷發生。」[171]

土方巽之後，舞踏依舊仰賴個別藝術家，以個人的生命爲出發點，去探索他們自己的舞踏語彙。自始至終舞踏都是種自我探索與自我發現之舞，而非一系列或一連串算計好，意在操弄觀眾的預期反應所設計的動作。從一九八〇年代起，新一代的舞踏舞者在日本和海外崛起。他們不同的路線使舞踏多樣化，以至於今日舞踏之所以成爲舞踏正是透過多變的風格來規避別人對它的定義。時至今日，舞踏已蔚爲風潮，是當代新舞蹈流派之一，和碧娜．鮑許（Pina Bauch）的舞蹈劇場及美國後現代舞蹈分庭抗禮。

亞陶不厭其煩的提醒我們，「劇場需要沉浸在永遠充滿熱情和感性詩歌的泉水中……，一首透過回歸原始神話而實現的詩，我們將會要求運用舞台調度，而非文本，來落實這些古老的衝突，而首要之務在賦予這些衝突即時性；這些主題將被直接帶入劇場，並在他們隨話語流逝之前，透過動作、表達與手勢來實現。」[172]不論是亞陶的殘酷劇場或是土方巽的暗黑舞踏，兩者都擅長運用另類的表演法來捕捉、揭露生命殘酷、怪誕的黑暗面，並探索跨越國家、文化、藝術與個人邊界的創新可能性。在他們充滿詩意與祭儀風格的跨文化表演中，棄絕典律與傑作，並提供嶄新的批判視角。雖然他們兩人都不是巫師，但他們兩人一生的傳奇遭遇與理念對後世的影響卻宛如行事離經叛道卻道行高深的大法師，持續在

171 Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 3rd ed. Media editor Sara Brady (London: Routledge, 2013), p. 310.

172 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, pp. 123-124.

臺灣大學學術期刊資料庫

死後作法，召喚不同世代的亡靈與追隨者，面對未來，探索未知。

臺灣大學學術期刊資料庫

亞陶與土方巽：從「造反有理」到「邁向神聖劇場」

蘇子中

國立臺灣師範大學英語學系教授

本論文試圖探討亞陶和土方巽之間的關聯，檢視並分析亞陶的思想與土方巽的美學觀之間的連結，標示出亞陶的殘酷劇場與土方巽的暗黑舞踏在身體觀念、表演理念與相關概念上的相似與對立之處。他們兩人造反有理的反骨精神與特立獨行的行事作風都堪稱一絕，樹立傳奇典範的同時，也造成深遠的影響。本論文可分爲兩大部分，第一部分「造反有理：亞陶與土方巽」是就亞陶和土方巽的論述、創作方法與風格爲主，檢視他們對舞蹈、劇場與表演所採取的觀點與態度，比較他們的地方感，對比他們常用的詩學意象與支離破碎的創作風格。第二部分「邁向神聖劇場：儀式、情感與靈性」則根據彼得．布魯克所提出的神聖劇場概念，討論他們身體概念的異同，探索亞陶和土方巽的洞見與作品中所蘊含的儀式性、精神性與相關特質。儘管亞陶的洞見和土方巽的舞踏之間有著諸多可類比或相似之處，但他們兩人各據山頭是獨一無二且無法相互化約的個體，且暗黑舞踏也絕非亞陶遺產的直接產物。所以本論文的分析與討論並非爲亞陶的影響力下注解，或將論文設定爲影響研究。論文將把焦點集中在亞陶與土方巽身上，至於他們兩人的遺產與對後世的影響，將不是本論文的論述範圍。

關鍵字：亞陶　殘酷劇場　土方巽　舞踏　神聖劇場

臺灣大學學術期刊資料庫

Antonin Artaud and Hijikata Tatsumi: From "Rebel with a Cause" to "Towards a Holy Theatre"

Tsu-chung SU
Professor, Department of English, National Taiwan Normal University

This paper attempts to explore the relationship between Antonin Artaud and Hijikata Tatsumi. Examining and analyzing the connection between Artaud's thinking and Hijikata's aesthetic viewpoint, it tries to highlight the similarities and differences between the theatre of cruelty proposed by Artaud and *ankoku butoh* initiated by Hijikata in terms of the notion of the body, the idea of performance, and related concepts. Both of them rebel with a cause and are non-conformists in professing and realizing their visions. Their eccentric ways of doing things not only make them legendary figures of their times but also exert long and lasting influence on future generations. This paper is divided into two parts. Part One, "Rebel with a Cause: Artaud and Hijikata," focuses on discussing their discourses, creative methods and styles. While examining their perspectives and attitudes toward dance, theatre, and performance respectively, the first part compares and contrasts their sense of place and their creative uses of poetic images and disoriented fragments. Part Two, "Towards a Holy Theatre: Ritual, Affect, and Spirituality," discusses the notion of the body and explores the ceremonial nature and spirituality embedded in their theories and practices. All the issues in the second part are examined within the framework of the holy theatre as defined by Peter Brook. In spite of the fact that there are a lot of resemblances between Artaud's and Hijikata's visions, they are two unique entities, which remain irreducible to each other. This paper is not intended to address the issue about Artaud's influence on Hijikata, nor is it meant to be an influence study.

Keywords: Antonin Artaud　the theatre of cruelty　Hijikata Tatsumi　butoh　the holy theatre

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

林于竝：《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》，臺北：國立臺北藝術大學，2009年。

_____：《日本戰後劇場面面觀》，臺北：黑眼睛文化，2010年。

翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2003年。

Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove Weidenfeld, 1958.

_____. *Antonin Artaud: Anthology*. Ed. Jack Hirschman. San Francisco: City Lights Books, 1965.

_____. *The Peyote Dance*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

_____. *Antonin Artaud: Selected Writings*. Trans. Helen Weaver. Ed. Susan Sontag. New York: Farrar, Strauss and Giroux. Los Angeles: University of California Press, 1988.

_____. *Artaud on Theatre*. Eds. Claude Schumacher & Brian Singleton. Chicago: Ivan R. Dee, 2001.

Allain, Paul and Jen Harvie. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London: Routledge, 2009.

Ashikawa, Yoko. "Dance: Intimacy Plays Its Trump." *Butoh: Dance of the Dark Soul*. Eds. M. Holborn and E. Hoffman. New York: Sadev/Aperture, 1987.

Barber, Stephen. *Artaud: Blows and Bombs*. New York: Creation Books, 2003.

_____. *The Screaming Body. Antonin Artaud: Film Projects, Drawings & Sound Recordings*. New York: Creation Books, 2004.

_____. *Hijikata: Revolt of the Body*. Chicago: Solar Books, 2010.

Bergmark, Johannes. "Butoh—Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move." http://www.surrealistgruppen.org/bergmark/butoh.html [accessed February 1, 2015].

Broadhurst, Susan. *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*. London: Continuum International, 1999.

Brook, Peter. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin, 1990.

Cull, Laura. *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Curtin, Catherine. "Recovering the Body and Expanding the Boundaries of Self in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille and Antonin Artaud." *Contemporary Theatre Review* 20.1 (2010): 56-67.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

_____. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota P, 1987.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. London: Routledge, 1978.

臺灣大學學術期刊資料庫

Eshleman, Clayton. “Introduction.” *Watchfiends & Rack Screams: Works from the Final Period*. Ed. & trans. Clayton Eshleman and Bernard Bador. Boston: Exact Change, 1995.

Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Trans. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1988.

Fraleigh, Sondra and Tamah Nakamura. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. New York: Routledge, 2006.

Grotowski, Jerzy. “Performer.” *The Grotowski Sourcebook*. Ed. Lisa Wolford and Richard Schechner. London: Routledge, 1997.

Hayman, Ronald. *Artaud and After*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Hijikata, Tatsumi. “Notes by Tatsumi Hijikata.” *Butoh: Shades of Darkness*. Eds. Jean Viala and Nourit Masson-Sekine. Tokyo: Shufunotomo, Co. Ltd, 1988.

_____. “Inner Material/Material.” Trans. Nanako Kurihara. *The Drama Review* 44 (Spring 2000): 36-42.

_____. “To Prison.” Trans. Nanako Kurihara. *The Drama Review* 44 (Spring 2000): 43-48.

_____. “Hijikata Tatsumi, Plucking off the Darkness of the Flesh: an Interview with Shibusawa Tatsuhiko.” Trans. Nanako Kurihara. *The Drama Review* 44 (Spring 2000): 49-55.

_____. “Fragments of Glass, a conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi.” Trans. Nanako Kurihara. *The Drama Review* 44 (Spring 2000): 62-70.

_____. “Wind Daruma.” Trans. Nanako Kurihara. *The Drama Review* 44 (Spring 2000): 71-79.

_____. “Tatsumi Hijikata Quotes.” http://home.earthlink.net/~bdenatale/butohquotes.html [accessed February 1, 2015].

Holborn. Mark. “Tatsumi Hijikata and the Origins of Butoh.” *Butoh: Dance of the Dark Soul*. Eds. M. Holborn and E. Hoffman. New York: Sadev/Aperture, 1987.

Hornblow, Michael. “Bursting Bodies of Thought: Artaud and Hijikata.” *Performance Paradigm* 2 (March 2006): 26-44.

Klein, Susan Blakeley. *Ankoku Buto.: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Kostelanetz, Richard. *Dictionary of the Avant-gardes*. Chicago: Chicago Review Press, 1993.

Martin, Carol. “Lingering Heat and Local Global J Stuff.” *The Drama Review* 50.1 (2006): 46-56.

Moore, Shannon C. “Ghosts of Premodernity: Butoh and the Avant-Garde.” *Performance Paradigm* 2 (March 2006): 45-53.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3rd ed. Media editor Sara Brady. London: Routledge, 2013.

Scheer, Edward. “I Artaud BwO: The Uses of Artaud’s *To Have Done with the Judgment of God*.” *Deleuze and Performance*. Ed. Laura Cull. Edinburgh: Edinburgh UP, 2009. 37-53.

Sontag, Susan. “Artaud.” *Antonin Artaud: Selected Writings*. Trans. Helen Weaver. Ed. Susan Sontag. New York: Farrar, Strauss and Giroux. Los Angeles: University of California Press, 1988.

臺灣大學學術期刊資料庫

xvii-lix.

Turner, Victor. “Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*.” *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1967. 93-111.

Viala, Jean and Nourit Masson-Sékiné. *Butoh: Shades of Darkness*. Tokyo: Shufunotomo Co. Ltd, 1988.

Wurmli, Kurt. “Images of Dance and the Dance of Images: A Research Report on Hijikata Tatsumi’s Butoh.” Commissioned by Keio University, Tokyo, unpublished manuscript, 2004.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫