臺大文史哲學報　第九十期
2018年11月　　頁163~204
臺　灣　大　學　文　學　院
DOI: 10.6258/bcla.201811_(90).05

一種「身體—時間」與「語言—時間」：土方巽舞踏的追憶似水年華

許　韶　芸*

摘　要

於土方巽（1928-1986）通過身體與語言所營建的另類時空中，其無處不展示著一款傾力於感性操演的極限運動，並調度巨量失衡、精神分裂式的時間拓樸學，迫使舞蹈與書寫一再地成為一項朝自我內部摺曲並外向掀露的匠人技藝。

舞踏以「身體—時間」作為「記憶的儲存庫」，而穿遊於土方的「語言—時間」間「既不屬於童年，也不屬於過去」的非我／人之「我」則無盡驅迫著時間的變態及脫節。蔓延在舞踏的身體與語言間的「回憶」工程砌建出土方藝術幅員上關於差異與重複的最幽邃疊奏，搭築為皺摺著一幢幢異質時空的虛擬造鎮，且最終凝縮於故鄉「東北」那面鐫寫著土方生命真實的大寫事件基底。並於每一個情動交鋒的暴力瞬間，曝光出最強烈的事件強度與逼抵認識之絕境的超級經驗。

關鍵詞：時間　回憶　虛擬　反實現化　流變

2017.01.19 收稿，2018.05.04 通過刊登。

* 國立臺北藝術大學戲劇學系博士生。E-mail: sheerhsu@gmail.com。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、前言：漂浮的筏

> 宛如闖入偷竊的貓兒般，我默默窺視著周遭的老婦、媽媽、老頭及家人們的姿態舉止，窺視著附近的狗兒，如此地度過了我的少年時光。這些動作情態全部被我盛裝入身體之中，在我的體內化作零散、漂浮的筏，化作零散的筏漂浮著。時而，這些筏會偶然地湊集摶聚，訴說著某些什麼，在我的身體之中。然後，將我身體裡最貴重的食物「闇」給吃掉。某些時刻，這些我的身體中所採集到的姿勢和手勢會與我的雙手相連，朝外敞露，成為我的舞踏。
>
> ——土方巽〈風達磨〉（風だるま）
>
> （土方巽 2005b: 118-119）[1]

1983 年 3 月，55 歲的土方巽（1928-1986）完成了被視作其自傳性著作的《病舞姬》（病める舞姫）[2]一書。書中，土方以虛實莫辨的魔幻寫實之筆細膩雕鐫著披布於童年時光中的種種事景。其間，譎異的微細流光與運動被無窮地刻鏤著。通過一雙孩童之眼，故事中的「我」／「我的少年」安靜觀察著周遭大人們的姿態及動物的息吐，在生與死、光與影的眩目更迭間，或疾走、或默默地蹲踞，於此些所有之中嬉遊著，並反身注視著自己。他不時地與周圍的病患、殘疾者、不幸的女人們及各式的「他者」混融，然後再復歸為獨自一人。

該些種種積澱於土方身體之中的幼少光景便恍若漂流、散逸的浮木，析離作缺乏脈絡的記憶斷片，蟄伏於時間的暗室裡。時而，浮木會因著什麼契機而莫知所以地偶然蝟集，聚合為木筏之形，作為可視、可感的動作或情景於現實中紛繁湧映。而藉由對幼時記憶的採集探勘，土方透過身體與書寫，以空間造鎮和時間幻術，盡致地演示了舞踏的生成——關於一個宇宙的創造。

二、純粹過去

於土方巽通過身體與語言所營建的另類時空中，其無處不展示著一款傾力

1 土方巽《土方巽全集 II》（2005b）一書之引文，皆由本文作者自日文原著譯為中文，以下不再贅述。

2 《病舞姬》全書由 14 個章節構成，是部以土方自身之幼、少年期記憶為基底所寫成的心象式類自傳形態作品。

臺灣大學學術期刊資料庫

於感性操演的極限運動，並調度巨量失衡、跛躓、精神分裂式的時間拓樸學，迫使舞蹈與書寫一再地成為一項朝自我內部摺曲（pli）並外向掀露的匠人技藝。

舞踏的身體作為「無意識的記憶儲存庫」，[3]而穿遊於《病舞姬》間被土方自陳為「既不屬於童年，亦不屬於過去」（土方巽 2005a: 74）的非我／人之「我」則無盡驅迫著時間的變態及脫節。[4]土方藉舞蹈與書寫所賦格進行的時間調理術不竭闢造著一扇又一扇無從參照於任何地理位址及歷史系譜的異質性轄域，並以蔓延在舞踏的身體與語言間的「回憶」工程搭築出土方巽藝術幅員上關於差異與重複的最幽邃疊奏，砌建為皺摺著一幢幢異樣時空的「虛擬」（virtuel）造夢，且最終凝縮於故鄉「東北」那面鐫寫著土方巽生命真實的大寫事件基底。

在此，回憶成為土方用以搏弄、變造時間的感性材料，物理性的歷時時間於斯遭無度地摺疊、扭結、壓縮、揉拉、稀釋與變形。猶同於《病舞姬》中不斷被微分化的「我的少年」的感覺性記述裡，「我」已然「既不屬於童年，亦不屬於過去」，既非成人，亦非幼童；不是現在，也非過去。或者應該說，那既是現在也是過去，既是成人亦是幼童。舞踏的身體便於此般複調的時間中被反覆生產、穿透，且重新紡織著。

於是，舞踏最終成為一面透過回憶所造設的「想像界之鄉」，是關於一整座「虛擬」故土的造鎮計畫。那是一道經土方之風格化操作而逼顯出的「身體—時間」與「語言—時間」所強勢迫出的陌異時空團塊，一種僅現身於某一光線政權下的空間性，一處唯進抵時間之極端形式方能促使可見的不可見空間。

而所謂「舞踏」，或許即誕生自各式悖論、矛盾及斷裂中的一記強悍生命

3 「身體是無意識的記憶儲存庫」為土方巽語，首次被提出於其 1972 年的作品《為了四季的二十七個晚上》（四季のための二十七晩）發表後的媒體訪談中（詳參土方巽 1972）。此處的「無意識」當源出於超現實主義（Surréalisme）的感性邏輯。土方巽早期的創作活動深受其周邊密切往來的前衛美術家們所帶起的「反藝術」、「發生」（Happening）之藝術潮流所啟發，這些前衛藝術運動緣著超現實主義的反叛精神，通過拼貼、無關的並置、非藝術性材料的使用，以及探掘日常邏輯下的夢的非邏輯性等感性表達，意欲以極端無序的真實來對抗系統性的意識型態。故超現實主義之脈絡下的「無意識」所指向的，是於一般日常狀態下不為意識所覺察的心的領域或過程，這些內在的深層狀態逃逸於全數的結構編理和意識型態之統攝，遂正飽含著超現實主義反抗一切既有建制的徹底自由的革命動能。

4 土方巽《土方巽全集 I》（2005a）一書之引文，除註 20 以外，皆由本文作者由日文原著譯為中文，以下不再贅述。

臺灣大學學術期刊資料庫

「事件」，一種僅能由「介於二」的非場域、非關係中捕捉的「界限存有」。似乎一切均跨度於兩個極值之間，且僅由此「之間」獲定義——於身體與語言之間、於過去與現在之間、於實際與虛擬之間、於我與非我之間、於生命與死亡之間、於暴烈與衰弱之間、於真實與虛構之間……。其總是繞經界限以返身，流變（devenir）為「非我」以說「我」。猶如每一道摺曲皆懸吊於兩扇側翼所交互博弈、傾軋且瀕臨精神分裂的緊繃門檻之上，在一種非法的鄰近性當中，構成一座最為強勁的差異部署（dispositif）。[5]故舞踏徒能被矗立於此「介於二」的高張邊界之上，其使身體、使語言自身均成為戰場，舞踏所從事的究極工法便是界限的辯證與操練，而一切亦僅奔突、顯影於此無從丈量、不可定位的空

5 「部署」（或「布置」）（dispositif）乃指一套通過異質元素之間之組裝所建立起的關係系統，並藉之以實踐某種統治性的戰略功能。此概念主要出現於傅科（Michel Foucault）七〇年代的著作當中，被用以解釋由權力所衍生出的各式使個體屈從的技術、策略及形式。傅柯認為，權力的行使及運作並非植基於某個機構或論述中心，而是一套藉由種種異質的機械所相互連結的總體生產出的介於關係之中的力量。此如若德勒茲（Gilles Deleuze）所謂的「根莖」（rhizome）般，去中心式地朝四面八方漫無目的地蔓延和擴張，並無盡地與其他異質的根莖結合、組裝，無限生產出新的知識型與部署。本文使用「部署」、「裝置」之概念以詮釋舞踏，乃欲強調土方巽的舞踏正作為一款差異的強度（intensité）布置，其唯受奠立於眾般異質且不可共置的矛盾力量之聚合與對弈之間。而舞踏不指向任何實質的形式或對象，其僅是一道徒能由強度所說明及捕捉的虛擬性場域，一處非此非彼的「介於二」的「中間地帶」，土方巽的舞踏只能由此「中間」受定義。此一如德勒茲與瓜塔里於《資本主義與精神分裂 II：千高原》（*Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*）中所述（2010: 3）：「於一本書想述說之物與它所被產生的方式之間，不存在任何差異。是以，一本書作為一種部署，除了其自身與其他部署相連結，且與其他無器官身體（corps sans organes）結成關係之外，並無多餘目的。……該質問的是，它通過何物而展開運作？在與何物的關聯之中傳布了它的強度？它在哪樣的複多體（multiplicité）中引進了自身的複多體或潛入其內，並使彼此均變貌？它的無器官身體與哪種無器官身體相聚合？一本書只存在於域外或只因域外而存在。由是，每一本書本身就是一臺小機器。」此處對於《千高原》這部書籍的詮釋或許亦適宜於看待土方巽的「舞踏」——舞踏即作為一架無限連結眾路差異的部署、一具可以無盡擴延的無器官身體。這具無器官身體將不斷地連結著其他的無器官身體：語言的無器官身體、聲音的無器官身體、影像的無器官身體……，此些種種異質的差異界面均作為這架喚作「舞踏」的機器之一個部分、某個切面，而舞踏也只因同時具備有這些差異的界面而得以被奠立。且正因舞踏作為部署、作為機器、作為一具複多體與複多體間無限發動分子化流變運動的活體，遂舞踏唯能由此恆持變動的運動狀態以及無竭與域外的聯盟中獲致定義。

臺灣大學學術期刊資料庫

白的間隙及虛擬的強度（intensité）裡。正是於此些命題組間相互傾軋、對搏的不均衡和差異性關係當中，正是由種種斷裂、間隙處所激起的強度性虛擬場域裡，強勁定義了土方巽的舞踏。

是以，「舞踏」並不指向任何實質的形式或對象，不是某種特定的身體語彙或表現材質，而是一項恆處於流變狀態中的分子化運動——一切唯由無從為任何範式所治理的變化與運動所說明，永遠是無竭叛亂、越界的無政府式的動員。遂無論是藉由身體、藉由語言，或藉由聲音、影像等感性素材，土方巽皆無止息地鍛造著他的生命事件，眾般繚亂的感覺流線共同平行編綁為一簇根莖（rhizome）上多聲交響的複調喧譁，而此些均作為土方巽的「舞踏」。「舞踏」便是關於土方巽存有自身的全景敞現。

而對土方巽來說，《病舞姬》這部書物所擘顯的時空宇宙則正披露著舞踏的內在風景，或可謂是以語言、文字肉身化（incarnation）了跳舞的土方巽體內的心象世界以及瞬逝流變的身體動態。且土方巽舞踏中表演的身體，也唯有置身於與語言間永恆交拌復拮抗的戰爭狀態之下，方能迫現其獨屬於舞踏的強度性空間。恰是於身體與語言兩道象限所恆持交戰、對決的眾力之場上，詮述了舞踏的創生及存有。是故，此文將以舞踏的書寫為中心，由語言的分析，照映表演的身體，並進一步觸碰土方巽生命基底中最深邃恆定的感性主旋律。

（一）虛擬、時間與記憶

於德勒茲的思考平面上，「虛擬」（virtuel）無疑作為啟動整幢德勒茲哲學機器的最重要核心概念之一。其所指稱的是一種先於物質經驗、以潛在能量之形式存在的狀態（對立於「實際」或「現實」〔actuel〕）。德勒茲所使用的「虛擬」既非真實的「虛」構，亦非實在的模「擬」，虛擬性（virtualité）無涉於一切關乎再現或同一的超越性精神法則。對德勒茲而言，「虛擬」不只作為「實在」（réel）的一部分，且每個現前的現實均不過是「虛擬」的局部實現化（actualiser）。確切地說，德勒茲認為，每一個客體皆具有兩個半面，一面是作為感覺主體的你我所看、所聽、所觸、所感、所回憶、所高興、所憤怒、所想像……的「實際」，其不斷動態繁殖著知覺平面上瞬逝流變的鮮活現前和經驗世界；另一面則是飽含著決定一切知覺實際之先驗性條件的「虛擬」，它構成驅動萬千差異化作用的威力場域，是生成一切事物、致使諸般經驗成為可能的實現化力量。

而這亦正是柏格森（Henri Bergson）在《物質與記憶》（*Matière et mémoire*）

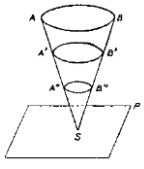
臺灣大學學術期刊資料庫

中透過其第一圖式所力陳的論點：[6]於此錐形圖式之下，所有的實在均是兩面的——一面是實際的知覺（現在），另一面則是虛擬狀態下的記憶（過去）。所謂「實在」，即實際與虛擬所共同作用、交鋒下的強度前線。過去與現在便如同實在的兩個界限，其分別夾截實在的兩端，兩者弔詭地共時存在並同步地營造實在。而柏格森所謂的「影像」（image）即位於此實際知覺與虛擬記憶的遭逢之處，是實際與虛擬兩個界限平面間所交會迸射出的能量和速度。影像穿遊於實際與虛擬之間，往返於物質與記憶雙翼，這是時間之流中虛擬實現化的強勁張力之點，亦是記憶或「純粹過去」（passé pur）的煉採、召喚場所。換言之，一如楊凱麟（2015: 406-407）所詮述：

> 影像是介於過去與未來這兩種時間強度間的拓樸學薄膜。每個影像都彷彿具有二面或二極，一面朝向未來，另一面則緊貼著過去。或者就如西蒙棟（Gilbert Simondon）所言，「在裡面的過去與在外面的未來對峙於此」。每個影像平面都如同介於域內與域外（dehors）間的極化薄膜，也如同大寫時間整體在實際的一抹摺曲。純粹過去是影像可及的兩個最極端邊界之一，影像從這裡經實際現在朝向未來。

是故，在此脈絡之下，時間不再是同質、可量化、可計算、可分割的線性構物，而是異質（實際與虛擬、物質與記憶）間持續交融、滲透的綿延（durée）複多體（multiplicité）。過去不等同於曾經的現在，亦非不續存在的已逝亡者，其不是被收藏於現在「之中」的古玩遺跡，也不是所有已故現在的加總集合，而是作為「不曾作為現在的大寫過去」在己地獨立保存，並與現前現在共時共生。而該畦由經驗現在與純粹過去所夾截對弈的地域，即影像所奔突馳騁之處，

6 在柏格森的第一圖式（錐形圖式，cône）中，平面 p 所代表的是知覺或物質，其具有絕對的現實性；而倒置的圓錐為記憶或過去，是純粹的虛擬性。點 s 則為此圖式中唯一涉入物質也浸潤記憶的特異點（point singulier），是現實與虛擬的交會之處，也是影像發揮其威力之點。記憶作為純粹虛擬，不斷於此進行其在物質平面的實現化作用（actualisation），使得不具虛擬性的現實平面重獲創造性力量。（楊凱麟 2003: 342-343）



臺灣大學學術期刊資料庫

虛擬過去於此無歇地差異化為一瞬又一瞬跳動遞嬗的鮮活現前，其作為時間整體的最高度凝縮，每一頃刻均不同程度地差異重複著大寫時間的總體幅面。

而於土方巽的舞踏身體或舞踏書寫中所呈顯、流瀉的，即是這樣一面折映著膨大時間景深的時間—影像（time-image）。土方相信，「身體是一座無意識的記憶儲存庫」，肉體寄宿著悠長的時間，刻鏤著散逸的記憶，而藉由重製（或者再生）特定的姿勢，那些沉澱於意識深層的記憶便可通過一條「前語言」的管道，在觀眾與舞者面前重新轉動起來。恰如若記憶河床上漂流的浮木，於時間涇流的沖積下，幡然集散作木筏之形。而那名周走於《病舞姬》間無盡漫遊、不竭流變的少年形影，同樣是如此一副同時貫穿著生與死、過去與現在、大人與兒童，同時是病體或老者、物質或動物的「時間—身體」以及「時間—影像」。這少年之形不屬於任何一個特定個人和身體，鋪布於此影像屏幕上的只是一些無人稱的感覺與非人的記憶，是由無數的生之微粒子所構成的持續交換、交感與對話。此間不存在任何僅由純粹知覺或純粹記憶所組成的構體，所有可視、可感的經驗或形象都已登錄於知覺—記憶的雙向運動中，也都盡敞現於現在—過去的分裂及綜合裡。而這塊由純粹過去與實際現前所扞格、交衢出的時間厚度即等同於生命的真實。

換句話說，這個作為真實的影像複多體中的任何時刻都涵攝著實際與虛擬這兩個互動的對接，現前經驗不斷地遭遇著虛擬界面的浸滲和擾動，從而，猶如余德慧（2011）所陳：

> 使現實感知不是橫斷面的當下，而是負載著縱深的虛擬投影；然虛擬也不是原版的過去經驗或回憶，而是人曾經經歷並被深度再銘刻的存在體，其如影相當於當下，遂使得當下宛如巨大的工程；現在瞬間被吸納到過去，而虛擬則以反轉的運動投影於現在，這巨大的現實與虛擬不斷以膠股的方式互為顯隱。

在此所顯現的，既是一脈主觀的意識流，又是一款非自主的無人稱記憶，一種非人意識的質的綿延。獵捕不著任何得以錨定思維方向的歐基里德座標，僅有影像自身的雙向穿遊運動吞噬了一切。可供擒捉的只是一些匿名的星宿和游牧的特異點（point singulier）、一些非組織性物質之間的自由共振——於所有的星座與神話被命名以前。

如同於土方巽的藝術平面中所給出的東北即景下，你我所目睹的已然是一

臺灣大學學術期刊資料庫

處莫知其時、不明所在的魔幻寫實之鄉，是一扇不可辨識的無人稱風景。這是一塊潛在甚而未在的東北，經由多重時空切片的重新錯織和感覺拼裝，諸事象穿透了現實記憶的實際界域，而朝可能性、虛擬性與不確定性敞露並不斷蛻變，進而發動了嶄新的時間性與強度隊列。

那是「少年的東北」，同時也是「死亡的東北」，其既趨向於兒童，同時亦導往著死亡。在《病舞姬》中，作為書寫者土方自身的「我」與作為童年土方的「我的少年」於語言的爆量巴洛克動員及景觀的無窮魔術變形間彼此疊合、交感。其始終「一邊徹底地緊貼著關於肉的體驗，一邊又深刻且持續地觀察並捏造著時間」（宇野邦一 2011: 21）。[7]在此，甚而連單純的「過去」本身也發生了質變。土方將自身的欲望強光投射向故鄉的冷峻風土，不絕凝視著種種無法以「童年」、「過去」被圈圍的異樣時間中所無盡發生的事件狀景，並一面變造、再構成著這樣的時間。從而，在土方這裡，時間徹底變態、歧走，自「實際」的軌道上滑脫而去，它崩裂、脫臼，成為一塊塊孤寂而陌異的單一強度事件，奔赴於無名無姓的純粹過去。這股洄流於眾舞踏裝置間的追憶之流沖刷出土方巽舞踏中豐盛而無家園的景塊與星雲，然此繚亂若多面體般的諸切面卻共同自虛擬的散射中凝形出屬於土方巽的存在真實，那是存乎於土方想像界的原初故鄉。

這是尚未被收納於任何空間地理學中的未可感知卻也只可被感知的「東北」，其騰越了那處在經驗界裡被喚作「東北」的限定性、特殊性場所，而航抵了土方世代的人們眾所知曉卻業已失落的某個世界、某個原初情景。遂而，我們潛入了非人的記憶，於此所喧囂交響的語言不再臣屬於任一說話者，它就像是作為整體的「我們」的過去，一種使我們得以被顯現的「純粹過去」，其不帶任何日期。純粹過去僅是「為己與在己地存在」，那是一種絕未被實現化的純粹虛擬性，其一面湧現著自身獨立於「現在」的絕對能量，一面又同實際物質相互縫合且齊步搭造真實。

此些虛擬的事景並非來自實際經驗的過去記憶，而是記憶斷片的錯接、擦撞及偶然湊集。如同漂浮的木筏，彷彿時間中永不止息地自我形成的動態皺褶，然此皺褶中所包裹的記憶卻不真投影著某個與其相應謀合的「事實」或「真相」，而只是一個由諸回憶的繁複疊印所共同砌築的純粹過去，一種透過反覆提取而扭結、變形的回憶所鋪設的絕對虛擬性。其宛若那些蟄匿於蒙太奇之外未被給出的潛在風景、那些看不見的私密視覺，而此方浮顯為實在的整體。

7 宇野邦一〈封印された演劇〉（2011）一文之引文，皆由本文作者自日文原著譯為中文，以下不再贅述。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 總是存在著畫外空間，即使在最小的景別的影像之中也不例外。在畫外空間中永遠有著兩個同時存在的面向：與其他組合間的可實現化的關係，以及與整體間的虛擬關係。（Deleuze，轉引自科勒布魯克 2014: 56）[8]

始終存在著多於現成世界的世界，存在著可見、可感之外的潛在虛擬。故所有現前的回憶—影像之集合並不等同於記憶圓錐之整體，因為後者是純粹的虛擬性，「它促使成為可能的並非一、二單一意指，而是意義的整座星雲，……我們不能簡單地完全遍歷虛擬迷宮的限制」（Didi-Huberman，轉引自楊凱麟 2003: 351）；[9]而可視的回憶—影像則已是實現化、肉身化的片塊虛擬，是知覺對純粹過去的局部逆行，其永遠是碎裂且非整體化的。

而通過眾舞踏裝置所搭築起的時間機器，土方巽藉由撥弄、重置對於時間的感知軌道，促使虛擬的時間整體變得可見。此處所敞現的是一款保存著所有事件和整體生命之生成流變的記憶時間：時間朝前演變，產生了均整有序的現實世界；但時間同樣也有著一塊永恆而潛在的組成部分，其包含著迎向未來開放的各式傾向，以及一種總是起著干擾作用的過去。透過對於記憶元素的採集和踏勘，生命抵達了某物得以形成之虛擬範疇，從而逼視了空間化影像之外的時間溪流，透析得所有生命的遺傳學成分——關於每一個個體得以被生成、形構的潛在事件——而那即是激使所有事象創生的差異化過程及力度。

然而，重要的是，虛擬與實際的實在雙重性之論點的提出並非意欲再度林立一種新的二元性，而是希冀呈顯虛擬與實際在時間中所展現出的多樣性關係，欲捕捉的是二元結構間的動態闡連。換句話說，沒有任一平面能夠單獨形成真實，由物質與記憶、現在與過去、知覺與回憶、空間與時間、連續性與不連續性間之匯流所奔漲出的無數影像構成的威力場域方為實在的本身。這些以萬千影像所塞填集積而成的時空厚度澎顯出一座森羅變動的真實宇宙。

故「虛擬」於此被賦予了極確切的定義。根據楊凱麟（2015: 411）：

8 該語原由德勒茲所述，並為科勒布魯克的《導讀德勒茲》（*Understanding Deleuze*, 2003）所引用，此處的引文取自廖鴻飛的 2014 年中譯版本。

9 該語原由 Didi-Huberman 所述，此處中譯引文引自楊凱麟 2003 年之著作。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 不是純粹的能量自閉狀態，而是與實際不可分離且不停實現化與差異化實際的過程。而所謂的實現化，即安置於持續的時間之流中。所以，整個由知覺、影像與記憶構成的柏格森影像論中必須再加上第四個組成物：時間，以便前三者能動態地運作起來。……只有在時間之中，虛擬與實際的多樣性關係才可能展開。

易言之，時間即差異的保證，其使每一頃刻進場的瞬間均成為以純粹的空洞形式說明的大寫差異，每一秒瞬洞開的未來均動態邀請著事件的入席就座。故影像自身即由所有時間關係所糾集結成的整體輻輳，其作為時間的「動態切片」，永恆處於持續變動的實際系列之中。影像既非純粹實際也非純粹虛擬，而是將現實性自虛擬性中帶出的那抹間隙。於時間之流裡，虛擬與實際以分子化的速度不息地彼此滲透、傳染、競逐著。這是一種多歧若根莖，不分內外、不竭游牧（nomade）的無限折返運動，該般「無限運動是雙重的，從其一到另一只有一個皺褶」（德勒茲、瓜塔里 2004: 42）。

因此，純粹記憶或純粹過去並不相對於現在而成為過去，而是反之，它與現在並存；每個實際現前均由無數以分子力量動員的純粹過去之虛擬雲霧所纏繞，從而構成了生命的實在性。我們永遠無從精確地劃析出實際止於何處，而虛擬自何起始。猶若始終「與死者共同輪舞」著的舞踏身體，土方巽藉由舞踏，不盡展演著生與死之間的親密互融性。舞踏的身體無時不刻不浸滲著死亡、滴流著衰微，它總是以最豐溢的生同死共舞著，同所有顯現著的、消逝著的物事一齊棲住、持續相遇。此般裹覆著死亡、寄宿著悠遠時空間及種種「他者」的身體，正是土方巽舞踏中所謂的「衰弱體」[10]之究極展現，一種介在、遊逸於自我與他者、主動與受動、茂盛與貧瘠間的混沌狀域。這是舞蹈的無器官身體（corps sans organes），同時也是時間的無器官身體，一種無邦域、無特權、無階級的絕對安那其。而萬般事象均僅閃現為巨大時間積體中的頃刻錯身與耦合，其構成物質平面上一道道威力最強勁的裂綻或摺痕。那是關於域外的闖入，由是虛擬逼顯，傾軋騰湧為俄然交鋒的影像雷電，成為一處由無政府「戰爭機器」（machine de guerre）所裝配（assemblage）的陰性平滑空間（espace lisse），無度背叛且癱瘓著象徵典範和秩序的國家機構。故從來不是整體已存在，而是整體尚未降臨，或一種整體永遠有待創造之幼蟲狀態（larvaire）。

10 「衰弱體」為土方巽於其晚年所揭示出的舞踏概念，被視作「暗黑舞踏」的最重要詮釋詞。其一方面作為「暗黑舞踏」的誕生起點，一方面也闡明著舞踏家最後抵達的究極身體狀態。

臺灣大學學術期刊資料庫

因而，就此意義來說，所有物體皆具有一種「流變—分子」的活力，因為所有物體的實際均圍繞著一團團虛擬的雲霧，其無限引爆著物質界面的實在存有啟動分子速度的結晶及流變。通過在時間中的聚合，相互區隔的實際與虛擬達成了無可估量的多樣性關係。影像由此而生，一切事物的流變和一切現實也皆盡現於此。

此種自物理鐘面時間內的出走、叛變犁出了（再現式）教條影像中的逃逸路線，這是時間的解疆域（déterritorialisation），也是生命的解疆域，是與域外的結盟，其構成為流變的起點。於是虛擬湧現，而實際自我摺曲、差異。土方巽通過舞踏的身體所具現的，即是如此一團盤旋著無窮分子雲霧的集合體，一場驅迫至神經層次的分子風暴，其間每一個分子均展演著其各自的動靜快慢、強弱消長，並無盡與域外的抽象風暴發生暴力的遭逢。那是在一個身體內發動著數千萬種分子景觀的徹底無政府、無形式的流變，一具完美的無器官身體。而也僅有在與他者相遇的驚愕、錯亂、霹靂交加中，種種纏祟於物質表象的陳套才終於斷裂、析解。這是生命經過其上，於是邏輯噤口，唯存盛放差異的真實天地。

（二）「時間—晶體」：土方巽的「身體—時間」與「語言—時間」

而在物質的宇宙裡，是時間變造知覺的威力促使虛擬的實現化運動得以啟動。時間正是差異與流變的力量，其迫令事件的降臨及肉身化，並使之一一凹弧、演現為絕對的差異之物。虛擬的能量不斷遭壓擠、結晶為實際平面上的經驗影像，在時間中。那是域外無盡朝域內的入侵、傳染，通過時間，我們從所有可能的創造與傾向抵達實現化的差異事件。

根據德勒茲，時間就是現實與其虛擬的結晶作用（cristallisation），透過纏繞於物質周圍的虛擬雲霧在時間之流內朝物事表皮的不斷附著、積澱，新的影像於虛擬與實際的無盡交遇中持續結晶為不斷擴大、增厚的「時間—晶體」（time-cristal）。[11]在時間—晶體中，虛擬與實際相互織縫和爭逐，並於同一只

11 欲廓清德勒茲的「晶體」概念，須先行回返至柏格森於《物質與回憶》中所提出的第二圖式（蜆殼圖式，coquille）：「在此圖式中，物體的知覺由圍繞此物（客體 o）的無數回憶—影像（image-souvenir）所構成，這些回憶—影像就彷彿層層環繞此物的虛擬迴圈，其不斷被建構出來，也不斷朝外擴張。每個物體周遭都存在著這種無窮無盡的動態交換。」（楊凱麟 2015: 412）

臺灣大學學術期刊資料庫

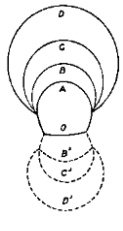
晶體中遭受觀看。於此，時間不停地自我切分為共存的過去與現在，其間勁馳的無數影像則恆定拓樸翻轉於兩個最遙遠的界限平面之間——物質與記憶、現在與過去。而「正是在藝術作品所透顯的絕對時間之中，時間的所有維度整合在了一起，並且敞開了它們所對應的真理」（德勒茲 2008: 26）。德勒茲於《普魯斯特與符號》（*Proust et les signes*）中寫道（2008: 47）：

> 藝術使我們發現的，是蘊藏於本質之中的時間。這種時間誕生於被包含於本質之中的世界，它等同於永恆。普魯斯特所說的「超時間性」（l'extra-temporel）就是這種處於創生狀態的時間，以及重新發現它的藝術家主體。這就是為什麼，嚴格說來，只有藝術作品才能使我們重新發現時間：藝術作品是「重新發現逝去時間的唯一方式」。

此段文字正是源由自《追憶似水年華》（*À la recherche du temps perdu*）的下記內容（普魯斯特 1992b: 226）：

> 我意識到藝術作品是找回似水年華之唯一手段的那個真實燦爛輝煌，我心中升起又一股光焰。我大悟，文學作品的所有這些素材，那便是我以往的生活；我大悟，它們在浮淺的歡悅中、在慵懶中、在柔情中、在痛苦中來到，被我積存起來，未及預期它們的歸宿，甚至不知道它們竟能倖存，沒想到種子內儲存著將促使植物成長的各種養料。

換句話說，晶體作為異質集積的平面，呈顯自時間的無窮效應，而正是藝術作品構成如此的時間—晶體，令作為本質的絕對時間得以畢現——那既是作為本質的永恆時間，同時亦是開啟創造、差異的生機時間。要言之，晶體即時間的本身，其成為時間的可視形式。



臺灣大學學術期刊資料庫

而土方巽的舞踏便是這樣的一只時間—晶體。滋蔓於整座舞踏—根莖上的種種身體事件及語言事件均凝形作一面面的水晶構物，共同造設著一款滑移於諸般事象間的「身體—時間」與「語言—時間」。換言之，在舞踏裡，是以身體／語言作為時間，是身體／語言本身成為時間，身體／語言構成為潛在虛擬通往實際感知（反之亦然）的創生性界限平面，時間於此不斷地遭遇實現化與反實現化（contre-effectuer）。

於虛擬與實際的不止歇交換中，生與死、現在與過去、「我」與「我的少年」在舞踏的身體／語言上深度地呈轉及互滲著。舞踏的身體成為汲取記憶礦煤的時間閘口，抽象的已逝年月在此沉積為具體的時間水晶；而於《病舞姬》中，時空通過「我」或「我的少年」這架迴路裝置，始終自在地無限穿梭往返。這裡的過去不是作為一種懷舊的時間，不是一種線性時間軸線上的幾何位移，而是作為無家、無身世的純粹記憶，其總是顯得逡巡往復而猶疑。在此，時間是非順時的（過去與現在的共存），而空間是拓樸的（由域外與域內的（非）關係取代了可丈量的尺標距離），通過多種多樣的雙向穿越運動，虛擬的時間獲得了肉的表達。此所爬搜的是一種效果性的時間、一種誕生豐饒差異的「身體—時間」或「語言—時間」，身體／語言於此成為時間的可視形式，敞現為影像的森羅萬象，而每一扇時間—影像都具備著絕對差異的事件強度。這便是作為「身體生成現場的實況放送式語言」（土方巽語，轉譯自三上賀代 2011: 77）[12] 的土方巽舞踏。

而猶同楊凱麟（2015: 416）所道：

> 每個晶體都是開放性的，因為從不存在已完成的晶體，所有晶體在理論上都是無限的，都是正在形成之中……。其表面就如同擁有數以千計以分子力量生成且運轉的機器，以德勒茲的話來說，每個影像都是這種以分子力量及分子速度流變的晶體，都是在時間中「流變—分子」的活化過程。不存在任何可預見或可再現的模型，一切只有在時間中才能被決定，而且都是在上千迷亂的分子速度中決定。影像只有在這個前提下才等同於事件，徹底擺脫再現政權。

12 此為三上賀代所記錄之土方巽口述語，並受採用於三上之著作〈土方巽・暗黑舞踏の受容と変容——二十一世紀の舞踏の身体のリアリティに向けて〉（2011）當中。此段引文由本文作者根據三上的日文原著譯為中文。

臺灣大學博碩士論文資料庫

時間—晶體是整座自我保存的純粹過去與不斷逝去的實際現在兩股飽富分子活力的異質氣團之交搏鋒面，一切時間的能量均積聚於斯，一切事件也由此噴發。在此，作為絕對本質的純粹過去無限自我重複，而被切分的實際現在則不竭自我差異。純粹差異與純粹重複構成時間的兩種主要威力：

> 過去在每一現在的重複均對應著每個新的現在的差異，虛擬過去重複於每個差異的現在之中。由是，每個過去都是為己重複（répétition pour elle-même），而每個現在都是在己差異（différentce en elle-même），時間—影像則正是為己重複與在己差異的絕對共存與絕對共時。（楊凱麟 2003: 351）

其形成一種不絕自我皺摺、自我倍增的由內部界限所引爆的無限增殖運動，於流變為外部之物的同時構成自身。故「差異必須流變為參照它外部之物，但這個純粹外部之物卻也是在己差異」（楊凱麟 2014: 120），唯有繞經所能屆臨的最遠之處及最大差異，以差異重複地將差異連結往差異，自我方能折返自我、重述己身。

於時間中，純粹過去或純粹記憶體現著整座記憶圓錐的巨大重量，其無法被全體揭露，只能被不同程度地重複；而現在的時間—影像則流顯著差異的疾速，它呈現時間本身的空洞形式。換句話說，這是一種無歷史、無家世、無厚度的絕對獨一無二的質的時間，每一瞬間都差異於其他瞬間，每一瞬間都成為一個全新的創世紀、都成為一記可迸射出無限可能的時空零度。而主體相對於此則永遠處於「幼蟲狀態」，等待著事件的肉身化。

> 「瞧！即使斷了氣，蟲子仍能夠繼續生存著。看！被削了腰的煙蟲依然正朝這兒爬行而來。牠們始終是攀爬在某種再生之途中的蟲子。」（土方巽 2011: 1）[13]

在《病舞姬》全書的篇首，土方巽以如此不知聲起何處、未明說者為誰的無人稱之聲作為起始，闢破了整幢故事的時空。這是作為「拼命地站立起身的屍體」的舞踏的所出之所，以及所歸之地。而故事中那名便恍若「再生／蛻變的蟲」（作為一種動物的根莖：即，可以自其任一部分將之裂切、斷斷，然它永遠會

13 土方巽《病める舞姬》（2011）一書之引文皆由本文作者所中譯，以下不贅述。

臺灣大學學術期刊資料庫

沿著自身的某條線或其他的線重新開始）般無盡變形的故事之「我」，則作為一面時間的根莖，始終被懸吊於生與死、現在與過去、少年與老年的中空地帶。一如宇野邦一所述（2011: 22）：「『我的少年』『保有著僅是存在著般的異樣明亮』，周遭殘留著的唯有種種『癱軟』、『含糊』、輪廓模糊的身體或『脫臼之形』。而『我』也『棲居於感情化作哀傷陰影般的抽象之所』，成為『缺乏媒介與線索的身體』。」無有分毫的脈絡和中介，不尾隨於任何的定型與範式，作為徹底的差異之物，「我」只是無際地自我倍增、自我重複，不斷地逼抵威力的最高級、迫出強度的N次方。

於這扇故事宇宙裡（作為童年土方）的孩童，總是不盡不絕地模仿、臆造著這樣的「幼蟲」，並使周圍環擁的時空無限地為之暈染、浸透。一切彷彿均粉化作無從捕捉的朦朧粒子，無止地令世界涓滴變容著。而身為舞踏家的土方，亦始終不息地模仿、捏塑、跟隨著這個孩童，「讓身體披上霧靄，低默地捏造著事物」（宇野邦一 2011: 23），踏尋著那宛如「煙蟲」般的舞蹈。或許，同樣在土方巽這裡，那煙蟲般的舞蹈正是真實生命的準確凝縮，其成為所有物事委身的殘酷必然，並無竭地以分子層次的能動性，透穿生與死的表面地平。

作為行動的主體，《病舞姬》中那個永遠在場的「我」卻極端弔詭地往往朝「非我」不竭流變著。「我」總是被解疆域化，成為「他者」、成為「另一個」（autre）。「我」的身體穿行於物質與物質間、生物與氣象間，或生或死，或青春或衰老，各式時態與人稱交錯滲透，其全部作為「我」的自體差異，共構為「我」的無限重複，以及流變的無限重複，而「我」則恆定作為這般的幼蟲主體，成為所有事件之差異與重複的生成零度。

對土方巽來說，《病舞姬》這棟時空造物正披露著舞踏的內在風景，通過身體與書寫，土方不時地「遭這個舞姬所混融」（土方巽 2011: 5），與這座故事中始終形象模糊曖昧、飽含非人質量的「舞姬」一同地成為具備朝任何事物變身之虛擬性可能的「嬰兒」：

> 我窺察著嬰兒眠睡時的鼻息。這鼻息夾帶著渾濁的溼氣，和以吸管所吸取到的圓筒狀空氣不同。這個塗鴉畫似的嬰兒，正在孵育著怎樣的世界呢？正當與環繞在這個小兒周遭搖晃、幾乎難以辨識的欺騙氛圍或捕捉著奇矯事物般的脫臼之形漫長對視時，突然企想餵飽那意欲自嬰兒的口中奪走息吐的非人飢餓感。（土方巽 2011: 4-5）

臺灣大學學術期刊資料庫

於《病舞姬》通篇，這個「嬰兒」持續地變換著名稱，接連以「幼兒」、「幼子」、「赤子」等幼少兒之姿登場。土方憧憬著這樣的幼兒／幼蟲，希冀的是彷彿「塗鴉畫似的嬰兒」般「被去掉輪廓的」身體，企求著那溼暖孵育中的胚胎世界。這種意欲回返於身體被給予形廓前的姿態之願望在在被提示於《病舞姬》的書寫間。例如於第三章的開場（土方巽 2011: 33），「我」陳述及身體跌跤於泥淖中的窘迫觸感：「無法忘懷在早春的泥土中跌跤時的那種打從心底的悲慘感受。有如想說的話遭人捷足先登了一般，我被泥土所浸淫。黏附在我下腹上的木瘤恍如正欣狂呼叫著，呼叫著這邊出現了自己這樣的獵物。」然正當卡在淖濘中沾附著泥土的身體迫臨一籌莫展之際，「我」的身體卻感到漸漸失去了輪廓，逐而同泥土相互交揉，「宛若於泥土中全然回歸了源頭」、全然回返於身體被形成以前的自他未明的「物質的起源」——那個一切差異共同折返的發動無限重複的始源之點。而也同時在這樣的當下，「我」察覺到那名恍惚漫遊於昏明間的「赤子」正也窺探著洞穴中的自己……。

在《病舞姬》中，這些不時現身的幼少兒經常扮演著將現下土方的身體推送回身體形成以前之狀態的「閥門」角色。也就是說，透過幼少兒形象所啟動的反實現化作用，實際之「我」由經驗現在通抵純粹過去。如此的「閥門」成為一記由德勒茲所定義的「圖表」（diagramme），[14]令暴力的感覺混沌重新在場。其成為現實的爆增點和歧出處，作為虛擬記憶與純粹感知交兵、聚訟的拓樸膜面，所有的（非）故事就此惡性繁殖、大量噴出，宛如一架無償生產力道的抽象機器（machine abstraite），其作用「不是再現真實的事物，而是要創造尚未來到的真實，一種新的現實」（Deleuze，轉引自博格 2016: 125）。[15]自「塗鴉畫似的嬰兒」睡眠時吞吐的潮溼鼻息中，土方發現了行往未定形的「物質的起源」的甬道，他迫切地渴望潛入其中，覺察到自身那份流變—非人的激烈飢

14 參楊凱麟解釋，根據德勒茲，「圖表是創造行動的入口，它首先是無形式力量湧現的局部區域，如同畫布上的破洞或開口，是一個另類事物可能出現的芽點。」「其重要性首先在於使混沌重新在場。若沒有經歷混沌的重新引入，創造便完全不可能。圖表作為作品中局部的失序錯亂，同時連接『具象的離開與終結』與『大寫形象的脫出』，在此同時有可見且仍然具象的混沌，但不可見且隨時將誕生的則是大寫形象。」參〈混沌重新在場〉，出自楊凱麟「遊牧者K」部落格，〈http://nomade-sur-place.blogspot.tw/2016/01/blog-post.html#more〉，2016 年 1 月 9 日上網。

15 該語原由德勒茲所述，並為博格的《德勒茲論音樂、繪畫與藝術》（*Deleuze on music, Painting, and the Arts*, 2014）所引用，此處的引文取自李育霖等所譯之 2016 年中譯版本。

臺灣大學學術期刊資料庫

餓感。

於這副「去掉輪廓」、不具清晰之形、僅能以分子的集體性說明的少年身體中，纏繞著各式人們、動物甚至無機物質等的活動姿態，他不絕地與他者交通，為種種的非我之物所同化、感染著。變身為「舞姬」的「我」成為花草、成為蟲蚋，無止地與死者們交歡著。「我」成為土方自自身的巨大記憶錐體的潛在過去中所提取、焠造出的「我的少年」們的「新娘」（雙方間牉合為一款非歷史、非繼承、反系譜學式的橫斷性姻親關係），其彼此互為顯影、環擁共舞。虛擬記憶與實際知覺於土方巽的「語言—時間」中構成時間—晶體，並於虛擬與實際所夾截騰湧的時間—影像中無限流變。而《病舞姬》的全體主題及其所展現的生命追求，或許即在於發現那名孵育著自身之內在虛擬的非人小孩、那只故事的幼蟲、那面載浮著記憶之筏的時間河床、那個使萬千差異得以再差異的大寫重複、那座世紀的起源。土方以「少年」的身體作為迴路，於「我」與「我的少年」無止息的交融、對話和相互流變裡，執拗欲望著回訪自我身體的源頭。

而另外必須關注的，是遍布於《病舞姬》內被土方以各式表達所記錄著的種種關於「闇」、「冥」的意象。土方認為：在陰暗之中，人失去了一般狀態下對於物的視覺，但卻從而能看見陰暗的本身（國吉和子 2011: 201-202）。「暗黑舞踏」指涉的「暗黑」所欲說明的，即是此般不可感知卻確實存在的虛擬性，是那浸泡著無數記憶殘片和潛在過去的時間之河。我們因逼抵潛伏的虛擬時間而使生命的全貌得以被爬摸。而也唯有在幽暗中，當「『人』這樣的根據從周圍開始崩解」（土方巽 2011: 13），我們始可眺望及暗黑中的單一、先驗大寫事件。如此的「暗黑」成為奔赴虛擬真實的隘口，當人流變為非人、當「我」流變為他者，時間來到徹底的零度，而「無意識的記憶儲存庫」遂幡然洞開。

於整面繁茂組裝的舞踏—根莖上所種植的種種感性部署裡，土方所悉心埋設的便是這樣一架架令過去與現在共時呈顯的時間裝置，以及使遠近自在伸縮、內外掀轉匯結的空間裝置。是以，我們於其間所見到的，永遠是一個（或複數個）同時是大人與小孩、女人與男人、生者與死者、人物與動物，無盡游弋於記憶與現下間、虛擬與實際間的舞蹈的無器官身體、故事的無器官身體。這是關於肉體的解疆域化，同時也是時間的解疆域化，是永遠在「之間」（au milieu）的身體、在「之間」的時間—影像。

在《病舞姬》中所超額滋生的，即「我」的各式變身，即無限重複的「我」的差異化。「我」「遭舞姬所混融」，並無際垠地化身作各樣花、草、蟲、鳥、魚、貝、煙、靄……，不斷攻抵著虛擬所能動員的潛在威力之變身可能性的最

臺灣大學學術典藏資料庫

極點。

> 無數的蟲子靜止於空中，以纖細的管子吸取著蜜。被排除於某朵花之外的蟲子被別朵花那裡所分泌的易溶的蜜之線所勾引，鳴響著小小的翅膀。被想將蟲子帶回家去的奇怪想法所誘惑的我，正與蛾的同伴們一塊兒在這樣的空氣中集聚著。持續降落於身體中的妒意災難也唯有透過僅存乎於如此記憶中的管子，好不容易才終於可以吸取到明亮的空氣。瞬而，我的身體亦附著上了翅膀。（土方巽 2011: 128）

周遊在天空與大地之間、在各種物質形態之中間地帶的「中空」之間，「我」以蜜作為媒介，跨越人、蟲、花之間的畛域和區辨，於諸物間畫入了一道自域外侵擊而來的抽象之線，彷彿驅動了一場魔鬼的局部搬遷運動，為人與蟲、花間締結出躍出於理性鏈結的實物關係外的嶄新強度聯盟。這股非自然的、無組織的、暴力奔突的域外威力擘出了逃逸路徑，令原先的人、蟲、花關係為某一差異化的強度所歪折並解疆域化，且互為蛻化為不可辨識的新物。一切僅委身於非人的流變，為生物本身所洋溢的生機和創造性力量所充盈，這是對大寫生命之頌讚。而此些流變僅由晶體中被啟動，唯當記憶與現實遭同時觀看且相互織合，虛擬與實際間的動態串聯方能伊始。於此，每一道生命鏡面均回應著其自身所不是之物，從而變成了他者。

易言之，在時間—晶體所透顯的水晶影像中，是「流變」本身成為唯一的大寫形象。這是關於「變」的舞蹈、關於「變」的故事，而無關乎「已變成」或「要變成」。此處缺乏任何「變」的起點及終點，可被捕捉的只是「變」的無盡操作，是「變」的動態性過程，「變」即其所展示的形象自身。而此間所眩目登場的巨量生命形象則僅作為種種「變」的因子，只短暫標示著持續蛻化之流中的一瞬瞬臨時節點。這因而不再是某物的影像擬本，不是任何外在或內在的忠誠再現，而是一種徹底的「生成」、絕對的「流變」，其始終介在於不可辨識、不可定義的「之間」。而土方巽的全數努力便在於使所有的構作時空停駐於從無故事到有故事（或反之）的中域，那個涉及事物豹變、脫軌的決定性戲劇時刻。換句話說，是無限迫近那個狂張的事件暴風眼，並使時間持續暴力定格於虛擬與實際夾截的雷電交加之處，讓作為游牧分配空間的創世紀瞬間被無盡拉長且摺曲。而也正是於此，收納著生命的全部遺傳學成分，其逼顯出促使一切得以差異的先驗化場域，那個永恆回歸（éternel retour）之點。

臺灣大學學術期刊資料庫

普魯斯特於《追憶似水年華》（1992b: 199）中如此寫道：

> 通常隱蔽的和永遠存在的事物本質一旦獲釋，我們真正的我，有時彷彿久已死亡實際上卻並非全然死去的我，在收受到為他奉獻的絕世養料時，甦醒、活力漸增，曾經聽到過的某個聲音或者聞到過的一股氣味立即會被重新聽到或聞到，既存在於現在，又存在於過去，現實而非現時，理想而不抽象。

德勒茲（2008: 62）認為：「這種理想性的真實，即是本質。」那是在各式意義被賦予之前的絕對虛擬，同時是絕對真實，其保留有「本質的雙重力量：過去時刻之中的差異，現實經驗之中的重複」。它是所有事物所終折返的起源與重複，並且每一次的重複都使事件倍增、再摺曲為徹底差異之物。這是差異的為己重複，也是重複的在己差異，其構成一種事件本身的存有學，並通過實現化與反實現化雙向運動的反覆織紡，持續皺摺出生命實在的哲學厚度。

從而，在土方巽的舞踏裡，這樣的一面面由虛擬的威力所鋪展出的非實物性時空由是遭翻轉為最準確的真實，來到人稱尚未確立的嬰兒宇宙。它脫凌於單個人的形體、單個人的記憶，並於「身體—時間」與「語言—時間」所凝結作的時間—晶體中展演著生之微粒子的持續交換、交感、對話，且不絕地為死亡的光線所瞿靜照射著。於是乎，向以空間性的探索和測度作為表達的舞蹈於此遂被灌注入了時間性的戲劇性格。這樣的表演當下、這樣的「現在」，成為了德勒茲（ドゥルーズ 2007: 256）意義下最極限、最精準、最威力性的「現在」：

> 那是在未來與過去的分割、揚颺點上所捕捉到的純粹瞬間，它不再是匯集自身的過去與未來所構成的「世界的現在」。演員停留在瞬間，但演員所扮演的角色卻於未來之中希望或怖懼、於過去之中回憶或懊悔。……（演員）使可展演時間的瞬間最小值對應於可思考時間的無限最大值。其將事件的實現化限定於一個無混合的現在，使瞬間因表現了無限制的未來與過去而益發激烈與緊張、益發瞬間化。……（演員）停止由最大的現在前往僅作為微分現在的未來與過去，相反地，他從無限制的未來與過去前往不絕遭分割的作為純

臺灣大學學術期刊資料庫

粹瞬間的最小現在。[16]

三、無人稱之眼與時空的唯物主義

（一）感覺符號與非自主性記憶

而在舞踏中，該些促使反實現化作用得以受啟動的契機又是為何？是什麼力量打開了晶體內的經驗事物對於域外虛擬的邀約？如同德勒茲所提問（2008: 60）：「既然過去是被保存於其自身之中並在自身之中持存，那麼，我們又怎樣才能獲取它呢？」

德勒茲於《普魯斯特與符號》中提及了普魯斯特的「非自主性記憶」（la mémoire involontaire）：通過一塊瑪德蓮娜糕點的氣味牽引，馬賽爾（Marcel）記憶中的貢布雷（Combray）自龐駁的過去時間中旋然掀起——「一旦我認出姨母曾給我的瑪德蓮娜糕點碎塊浸入椴花茶的味道，那棟她居住其中的老舊路旁灰樓便如劇場布景般湧現……」（普魯斯特 1992a: 53）。對普魯斯特而言，這個純粹過去是非意志與非智性的，唯有藉助某種經驗性符號（如瑪德蓮娜糕點）的時光扣縫，方有被重新召喚的可能。德勒茲認為，正是這般透過記憶而體現的「感覺符號」「形成一種『藝術的開端』，它使我們踏上『藝術之途』」（德勒茲 2008: 60）。

這樣的感覺符號旋開了反實現化的開關，使過去記憶由一個隱含的天地中自俄然、未預期的感官經驗間舒展開來。於是，此一感覺與另一感覺相遇，過去的真實被重新帶回生活之中，片刻從歷史時間的隊列裡獲得解放、鬆綁。當下的刺激與往昔的回憶在單一經驗中產生結合，而瑪德蓮娜糕點的氣味是兩個時間間共同的特質。

於此所布置的，是一種萬花筒式的時間，宛如普魯斯特的故事瞬間恆是轉喻性的、繁殖性的，一切恍若萬花筒般閃爍、眩惑且叫人耽溺，而過去就在現時當中。如此由感覺符號所發動的時間變奏構成了真實時刻間的連結。這樣的「非自主性記憶」同僅僅滿足於說明或敘事追憶的自主性記憶相反，它深刻地將感覺的純粹形象披露出來，此正與土方以舞踏的身體作為「無意識的記憶儲存庫」之時間觀形成扣合。邏輯陳列下的編年史時間僅是「一幅龐大而漫長的畫卷，上面繪製著虛幻與虛構（或者說，「虛假」）；但在馬雅人斑斕、七彩的畫布上，則稀稀疏疏地分布著『真實時刻』。此後者才是絕對的正當性」（湯

16 此處中譯由本文作者根據小泉義之的日譯本《意味の論理学》（2007）譯為中文。

臺灣大學學術期刊資料庫

擁華 2011）。而一種自域外飛射而來的感覺性暴力每每成為這塊時間織錦上激盪、逼迫出逃逸線條的「事件」與「災變」，卻也從而掀開了一整面生命事景的真實軀體。且更進一步地說，這是一種感覺的交合、感覺的糾纏，這是「欲望」，其根本毋需追憶。

而在《病舞姬》中，故事的時空雖被以春、夏、秋、冬的季節時序推移編列著，但展放於這裡頭的四季卻與歷史時間中的紀年年月無涉，它並非被標記了某一特定日期年分的時節斷代；透過書寫，土方將其自幼少來的記憶時光中所汲取、採集到的諸般感覺符號與身體觸覺分別撒逸至《病舞姬》的四季時空內，而「我」則自在迴旋於每個故事時節間的土方的過去與現在。此中的每一個季節都是一幢巨大的時間長廈，故事之「我」始終就地游牧著，追隨著季候的遞嬗和氣象的變遷，於乾溼冷暖的感覺流轉間投身於自然的生滅息吐中，並使童年土方的身體於記憶中重新甦醒。這其中一葉又一葉的感覺事件均如同一個個散落於純粹過去中的「記憶素」，藉由提取並重新針紡，其成為記憶的入口，開啟身體的無意識儲存庫，使隱蔽的碩重時間錐體轟然敞現。

以此來說，便同樣得以理解如《為了四季的二十七個晚上》等舞臺作品中，土方總將季節元素與感覺符碼之採用置於重要位置的原衷。在舞踏裡，如此作為時間容器的「空的身體」形成創造（捏造）記憶的場所，其間所呈轉的過去，如若國吉和子（2011: 182）所述：「不是作為懷舊，而是作為層層堆疊的時間櫥櫃內的一只只記憶抽屜，其開闔則伴隨著人的吸吐而滑移。於此，慣常的時間性、地理性與人稱性脈絡盡失。倏地，這些眾多的抽屜會突然滑出，短暫地與生動的情景相互匯結」，彷彿零散周流的「漂浮的筏」，諸般缺乏理絡的記憶斷片不過是莫知所以地偶然聚合。土方透過文字的埋設，以觸覺和音聲的物質性作為觸媒，「使記憶的斷片組構成『漂浮的筏』，形成一扇扇情景，從而產生『跳舞的身體』」（185）。[17]

例如，在《病舞姬》的第八章開頭，土方（2011: 128）這樣寫道：

> 聽聞到在人的磨牙聲中夾雜著蟲啃噬葉子的聲音。蟲悉悉簌簌地吃著我的衣服。正心想著「太過份了」的我，倏地就滑陷入了睡眠之中。任何人都如此吧！於是，有種極度緩慢的東西自懸崖上滑落。

17 國吉和子〈『病める舞姬』試論——そして絶望的な憧憬〉（2011）一文的引文，皆由本文作者由日文原著譯為中文，以下不再贅述。

臺灣大學學術期刊資料庫

於此，睡眠男子的磨牙聲、蟲的啃噬聲，以及牽動著肌膚觸感的浴衣這三個原本缺乏脈絡連結的事物，因「我」的聽覺而構成串結。通過「悉悉簌簌」的聲響作為觸媒，記憶的斷片被偶然編結為「漂浮的筏」，實際旋然通抵虛擬，使「跳舞的身體」得以誕生。在不規則的反覆集合與離散運動中，重點並非「筏」瞬間被編組而成的實物狀態，而是其無窮的相互錯身及漂流。當磨牙聲、蟲噬聲與夏天的身體這三個元素被短暫錯結、聯繫，記憶開啟，猶如潛進眠睡之夢，而此些「滑落」於身體中的感覺事景，則繽紛澱積為時間的晶體，瞬刻搭起記憶的劇場，成為土方巽的舞踏。

一如貢布雷的童年回憶不是由現在投往過去的追溯、不是藉任何的往昔殘址所逆行推演的時代劇、不是逝去的現在、不是「此曾在……」（ça-a-été），這種記憶的虛擬性並無法由現在自主地召喚而至，「所有智性的努力皆無濟於事」（普魯斯特 1992b: 198），其繫乎於一種僅能以偶然來說明的不自主性、一種「現實而非現時，理想而不抽象」的先驗性轄域。由是，流布於此時間—影像之間的，不是時間的編年、不是記憶的秩序，也不是因果的接續，而是一種只由極端形式所主導的感覺的邏輯。

這是一架繁盛的感覺布置之組裝，它不被收束於任何理性構圖和再現經驗，亦空乏明晰的發話主體及指涉對象，於此間所遊蕩的僅是種種細微的感覺、分子化的流變氣旋。其成為一面由純粹感覺所鋪設、鍛造的強度連續體，此處，一切對於完整或整體的規定（戲劇的三一律、情節的起承轉合等）均讓位予一種純由感覺所說明的邏輯。這股藉各式物質材料所動員的感覺強度在故事中一再地使日常時間偏航、墜降，使常態運動加速或停格、逆行；於感官風暴的襲捲之下，時間與運動悉盡荒腔走板、離亂脫序。

在《病舞姬》中，故事裡的少年與蟲子、黴菌、筷具、燈泡等意義缺乏之物無邊際地交涉、通感，穿透身體的種種濃密感官體驗被極盡濾析、削切又再層層地翻摺，復遭紛亂捲動、塞填入法外的時間漩流。其詩性的文字並不為主張任何明確的自我與形體而作用，所有的語言部署都在無止驅趕、攪散著單一意義的凝形落著。這裡頭所演示的是一道無人的風景、非人的流變，其觸及了語言、情感的交通短路，卻同時是肉身、感覺的重新敞通，唯存情動（affect）的強度及力量的運動通行其間。

宇野邦一（2011: 21）曾述：

> 土方巽所探求的，比任何都重要的也許是：降落於肉體的褶皺間，汲取一個個動作中若影子般纏繞如流線般的東西。舞踏作品中的土

臺灣大學學術期刊資料庫

> 方，將語言注入這樣的褶皺、影子、流線間；而復藉由這些東西中塞摺滿的語言，進一步地探索肉體的褶皺、影子、流線，並一邊嘗試增殖之，一邊封閉原理性的語言。

一面以語言搖撼著肉體，一面以肉體振策著語言，土方不竭發動著極限體操式的摺曲運動使肉體與語言間的匯結成為可能，並以微細的感覺單位，執拗地織紡於肉體與語言的孔隙間。如此繚亂的感覺事件，共同平行勾錯為土方巽舞踏—根莖上多聲交響的複調喧譁。

作為一款非史撰、非圖解的心象書寫，《病舞姬》始終以與舞踏的肉體革命的同樣姿態貫徹著操演極值律法的語言實驗。在這裡作為意象所被呈現的，是一種在書寫之前未曾存在的物事風景、一種沒有當下影像的未來經驗：這絕非某部分少年時光片影的翻拍沖印、絕非停留於牽理物—詞對應關係的再現式語言，其駛向還未曾可視、可感的純粹過去之河，淘瀝著散逸、游牧的特異點，令感覺遍歷於「記號的物質性」次元。從而，為事物狀態所囚禁的純粹事件遂得以遭受解放，並以反實現化的威力倍增出經驗現實的最豐饒景觀。

（二）時空的唯物主義

於舞踏的身體與舞踏的語言中，土方巽所傾注展演的不再是一種開掘觀念縱深的垂直式書寫，而近似於一款穿梭於無數流變現場的水平式游牧分配。其不再藉由物體運動與鐘面計數來呈顯時間的跨幅，而是誘使物的觸感質地、動靜快慢、強弱消長成為故事時空的敘述主角，從而令時間不再是透過語言而被間接描述的對象（昨天、現在、一分鐘前……），而是每一字詞都直接迫顯出時間本身。換言之，按楊凱麟（2009: 14）所陳：「時間的威力並不是透過運動給予，相反且弔詭地，運動的一再脫軌、變態與斷裂在語言平面上迫出了對時間本身的最深沉思索」。

在此，身體與語言不斷地遭遇碎形化，事象接連落脫於感覺與運動在物質平面上的邏輯理性連結，被劈解作徹底擺脫知覺主體之宰制的完全不帶任何隱喻和座標定位之純粹光效影像和聲效影像。遂而，諸物象逾越了各式幾何與運算關係且不再任憑運動詞彙所表達，並被直接開放於時間的綿延之中，構成與時間（記憶圓錐）的非理性再連結。於是乎，影像追索回其全部的虛擬能量，自運動—影像（movement-image）晉升為時間—影像。身體或故事因而成為一種屆臨於有、無之間的怪異中懸界面，是兩個世界遭斬斷後的重新再組裝，是時空的無器官化與再器官化，從而由空無中逼擠出時間的生機瞬間。影像於是

臺灣大學學術期刊論文著作權

退回至一切的零度，成為純然的物質之集積與「非關係」，其由絕對的差異所述說，徹底擺脫再現帝國主義之統攝，驅策出時間的直接表達，且發動起一場場就地的強度旅行。

故無論於舞踏失衡、去組織化的身體表現或土方文學的游牧式書寫中，時空均不再作為表達物體運動慣性的載體、不再作為某一故事的背景或參照；經由感覺—動力鏈結的斷解、鬆撬與錯接，眾物開始惡性增殖，各類強勢溢出的獨特唯物性質（色澤、光線、輪廓、氣味、質地、速度、強弱……）閃現其上，致使整座時間與空間都因其唯物性的赤裸浮現而遭劇場化。披布其上的唯有各樣僅能被感受的感性材料和物質波動，成為一幢無門無窗的內在性時空結界，恍若進入一段因一切的影像皆被放大、慢播而微速運轉的非物理性特異時刻。於此所進行的不再是命名，而是行動，這是一片僅供行走、作夢、繪畫和裝配的土地。

> 總是凝注著漂浮於湯碗的殘湯中的蛾，窺探、嬉耍著在湯中擴張的蛾的翅粉和垂降於幾近毀壞的眼珠中的蠟。由於湯碗中漂浮的蛾及張掛於醬油瓶間的蜘蛛網還有吹撫著蚯蚓的乾燥秋風的緣故，就宛如在蚊帳的外頭看著我進入蚊帳中的臉一般，所見的那張臉早已不再是我的臉了。（土方巽 2011: 144）

於《病舞姬》間，所展示的總是這樣一幅喪失人稱且先於個體的影像平面，或即「影像自身」。所有的運動、感覺均無中介地在此物質平臺上原貌發生，不為任何既有觀念效勞，僅由純粹的流變攤展而成，感知主體於此所扮演的角色則不過是一塊承接其投射路徑的可感螢幕。穿行於時空中的是諸般人與蟲、動物間視線的相互流變、錯結散射，一種莫知感覺主體的非人的視覺。沒有任何一個置身於世界之上的存在者，全數的生命運動盡投身於無名姓的影像之流，徒散布有一些無機和分子的視角。故「人就不在世界裡，而是與世界同在，在其間思索時流變。一切都是展望（vision）、流變，人流變為宇宙，流變為動物、蔬菜、分子，流變為零」（Deleuze，轉引自博格 2016: 219）。由是，生命的疆域獲取得最高程度的權力擴張，其既不是通過肯定人性，也不是通過回返到一種動物或無生物的狀態，而是通過生成混雜性來實踐——我們的起點或終點既非人類、亦非動物，進而言之，其總是在「之間」，恆沒有「到達」或「完成」的問題。此般朝向非人的流變闢開了逃逸路線，說故事者不再是孑然佇立於某處的感知發射點或接收點，而是與其所遭遇的力量共同流變為他者、流變為不可感知。這是一種面向生命的敞開、一種作為變量和實驗的全新強度生產。

臺灣大學哲學論壇 版權所有

（三）無人稱之眼

而大量掃射、巡弋於《病舞姬》內令人無法忽視的，無非是那雙被土方巽喚作「間諜般的眼睛」的睽眼所不竭輻射出的無人稱視線。其移動、逡走於多樣的場所間，以非人的「物質之眼」沉靜凝視著各式生命的活動和變化，獨自映顯著影像自身的思索。

然而，這樣的眼睛在故事裡與其說作為一種「視線」或「目光」，實則更趨近於一款可被從人的感知位置上任意取下、移接的無機球形物體：

> 若不在額頭安裝上眼球的話，就會因閒散而遭緊緊垂吊下來的東西們的鬥爭所吞噬，便連空氣中的大型生物也將看不到。（土方巽 2011: 9-10）

> 於頭上的小孔穴中貼上眼球，所窺看到的光景，是頭頂或鼻孔中的赤黑之火。（土方巽 2011: 39-40）

如此的眼球在《病舞姬》中不斷地遭移開顏面，被安裝於額頭、腹部或其他處所，透視法所搭設的物理空間因而面臨攪動、析離。於脫中心化的多樣焦距之剪輯和收縮中，「我」僅是影像之流中的一抹纖薄鏡面，而凝視之「我」於此亦變身作被凝視之物。「我」的眼球被取出於有機性的身體之外，映現出了「我」的自身。

進而，故事中的「眼球」開始發動接連不止的變異，變形作變化球、煙球、露珠、糖球、棉球、雪球、毛線球、空氣球、泡泡球、氣泡等，各式差異的球形物體無盡地於故事的時間—影像中被海量地滋長出來。然諸些球形物體的暴漲、氾濫所共同指向的內在意象，則是一種浸透於空虛中的「空」（から），是「殼」（から）或「器」所包裹的絕對虛擬與絕對流動，而此正為舞踏的作為容器的身體（からだ）所欲逼顯的無限之「空」：「我朝向鑲嵌於我身體之中的微小空洞不竭叩問著」（土方巽 2011: 53）。[18]舞踏即「空的不絕轉換，一種穿遊於自我與他者間的出神狀態（trance）」（土方巽 2005a: 239），此種無

18 日語中的「体」讀音作「からだ」（karada），若將其中的「から」（kara）抽析出來，其既有「空」之意，也可作「殼」來解讀，二者均指向「空無」、「無實質」之內涵。

臺灣大學學術期刊資料庫

窮轉換、持續變貌的身體，同時也是一副去組織化、多功能的「無器官身體」，它僅作用於「效果」與「效應」（它不具絲毫「本質」和「真理」）的瞬時強度噴發，而臨時性地呈顯成為「什麼」，流變為某個暫時性的器官、暫時性的形貌，然後再瞬刻碎解，化為粒子，並繼續流變、生成，再成為「什麼」。

而八角聡仁（2011: 164）表示：

> 這種被取出於身體之外，進而能投映出身體自身的眼球，按字面所呈現的意象來理解，即是一種作為『鏡頭』的視覺。通過鏡頭，被顯映的身體已然成為欠乏實體的表象，從而使『殼』、『空』這樣的『不在』被現前化。土方巽自攝影或電影中所獲得的啟示，便是作為『徒具形體之物』的擬像，是作為『消失的痕跡』展現的身體／語言經驗。[19]

此般化作擬像的身體成為了一種無關知性的純粹感覺，其領我們自實際經驗和事物狀態的整體中抽離出來，並沒身於絕對的影像溪流中。「這不是一副凝止固定的人類之眼，而是一副鏡頭的眼睛，是物質之中的眼睛，是一種物質之中的知覺」（Deleuze，轉引自科勒布魯克 2014: 65）。而通過非理性的剪輯，在這種由身體所構成的時間—影像中，影像不再被感知為這個或那個的影像，而是它自身特異性的影像。遂而，所被看見的即是未被納入視角、未被刻度時間所秩序化的影像自身，亦即時間自身。

此一如於土方的書寫下所映顯的諸般童年事景裡，種種呈現其間的家人或鄰人印象總是斷片性的，宛如夢一般地不時遭唐突地遍處錯插。這裡所擺設的是一雙漫遊在自我意識未成之前的孩童之眼，其始終無所偏向地將所接觸到的世界以其如實之姿等身大地記憶著。時間在土方的書寫中透過各種感覺符號的陳設、布置成為直接可感之物，並於「我」與萬物萬象之相互流變中，開展出重層性的複數視點，使得整部《病舞姬》恍如蒼蠅複眼之掃視下所映現的豐盛景致。於是，時間在一種脫節、突梯、乖離、錯位的畸變裂解間脫離畛域，於物質的噴湧和感覺的游牧中催擠出一款直接作為時間之「活體感受」的「身體—時間」或「語言—時間」。此間唯見各色感覺、強弱、速度流貫文本，行動的主體以及各樣可資辨識的歷史參照和地理座標均不斷地遭受曖昧與霧化，僅有

19 八角聡仁〈土方巽の書法、あるいは「文」に抗う身体〉（2011）一文的引文，皆由本文作者由日文原著譯為中文，以下不再贅述。

臺灣大學學術期刊資料庫

一只冰涼的無人稱之眼遍掃其間——一塊唯委身於流變的區域。

而於《病舞姬》中，始終在場的「我」和時而與之分裂、時而相互融合的「我的少年」構成了故事中各式力量與各式強度的匯聚點，其成為這幢無盡豹變、劈裂中的故事宇宙內唯一的交疊與重複。然而，這樣的「我」並非一種古典意義下的認識主體，甚至無法以文法理則中的第一人稱予以收攏。此處的「我」實際上並不指向任何一個實存的個體，而僅是面宛若根莖般湊積著各種感覺團塊與事件時空的集散地，一處「強度＝0」的非廣延性威力空間。它只是一種錯結著諸樣時間斷片和空間塊體的「第四人稱」或「無人稱」，單單是由各路時間、空間的激戰、爭訟、扞格中所迸溢、引燃的一記暫現性效果，徒為鮮活蛻變的時間裡的一抹抹瞬間痕跡。其鑽鑿出一面彷如地下坑道般的穿孔的空間，情動的強度始終從一個洞到另一個洞、從一個巢穴到另一個巢穴，無償噴射著流變之線及解域光束。換句話說，便如同楊凱麟於析論駱以軍之書寫（2005: 373）時所提及：其間之「『我』僅是特異時空中的一個抒情與詩意的決定點，一個強度在此凝聚與散射的位子」，它不過是一只用以連結所有散逸故事的偽人稱。「我」成為一個能量結核，在此，影像展示各種運動速度和威力，並作為虛擬範疇與物質平面間交互穿流的薄膜。遂同樣之於《病舞姬》，此中的「我」不是「我」，其至終都只是一個不竭流變中的「它」，僅是一塊空曠的處所、一副作為鏡頭的凝視時間的物質之眼，並以無臉孔的風景直接述說著時間的空洞形式，且每一瞬間都使時間洞開，成為絕對零度的生機時間。

由是，另一種作為極端形式的「語言—時間」幡然啟動了，這不再是關於任何人或任何事的故事，而是涉及故事的流變，或者流變的故事。「我」猶如不絕昏沉於清醒與眠睡間的赤子，僅是具不斷作夢的身體，無限漫遊於現在時空與過去記憶間。然在此，所有的記憶也皆乖離而流變，其不再是被安靜固定於時間隊伍中的過去貯藏物，而是一場場無人稱的驟雨，其穿梭於「空的身體」間，接連率領著虛擬對於實際的攻克，宣誓著一種自非人的暴力中所重新獲取的生命權力。

四、永恆缺席的在場——姐姐

而對土方巽而言，該個引領他創造出此僅現身於舞踏政權下之另類時空的隱形動能，即是其童年時期失去姐姐的疼痛記憶，以及對於家鄉東北之秋田凍土的寒慘印象。

姐姐始終是土方的藝術脈搏中作為心臟般的必要存在，在幼時最親密的姐

臺灣大學學術期刊資料庫

姐失蹤後，土方便再三地明確宣稱：「我讓姐姐住在我的身體裡面。」這個占據著土方藝術創作中重要位置的姐姐，填滿著土方的全部生命，她蛻化為鋪設於土方巽眾舞踏裝置間最柔軟、脆弱卻雋永的心象風景。合田成男（2007: 149）即指出，隱藏於土方的舞蹈背後的動機，就是失去姐姐的這個失落哀傷的記憶，這使得他自六〇年代開始，便讓自己的頭髮漫無限制地生長，因為他深信，藉由這樣的行為，姐姐將能永遠地棲住在他的身體之中……。

> 我讓我的姐姐住在我的身體裡面，當我投入地創作我的舞蹈時，姐姐將我身體裡的黑暗煮著吃。當她在我的身體裡頭想要站起來時，我就不自主地想要坐下去；當我在打滾時，那是因為姐姐在打滾。就這樣，我與姐姐比任何人都更加緊密地結合在一起。（土方巽 2005a: 171，轉引自林于竝 2009: 36）[20]

（一）影像的最小迴圈

根據楊凱麟（2015: 412）所詮述，柏格森於《物質與記憶》中說明：「物體的知覺由圍繞此物的無數回憶—影像（image-souvenir）所構成，這些回憶—影像就彷如層層環繞此物的虛擬迴圈，其不斷被建構出來，也不斷朝外擴張。每個物體周遭都存在著這種無窮無盡的動態交換。」在柏格森的第二圖式裡，[21]影像作為一種時間—晶體，「實際物體及其虛擬影像構成知覺作用中的最小迴圈，其促動其他影像迴圈，並在時間中構建一個巨大的影像積體」（楊凱麟 2015: 415）：

> 所有的實際都纏繞著一團虛擬影像的雲霧。這團雲霧自或遠或近的共存迴圈中湧現，虛擬影像則散發與奔馳於上。……所有實際都纏繞著不斷更新的虛擬性迴圈，每個迴圈都散射出另一個迴圈，且所有迴圈都圍繞與反映著實際。（Deleuze，轉引自楊凱麟 2015: 414）[22]

20 該引文原出自土方巽《土方巽全集 I》（2005），此處中譯引自林于竝 2009 年的著作。

21 參註 11 之圖式。

22 該語原由德勒茲所述，此處中譯引文引自楊凱麟 2015 年的著作。

臺灣大學學術期刊資料庫

然而，即便回憶—影像可攀緣其可能條件而竭其所能地擴張膨脹，且諸迴圈能追隨愈益深沉的現實疊層與愈益高階的虛擬記憶而愈發展延，但此些層疊壘砌、纏裹夾繞的迴圈雲霧卻均共同指向著由實際物體及其虛擬影像所構成的最內層原初迴圈。因為，一切的回憶—影像均由此最小迴圈所活化舒展，這個最小迴圈彷彿一切迴圈的胚芽，是其他回憶—影像迴圈的創生性源起。每個物體的最小迴圈都是能量最強勁的先驗場域，虛擬的實現化作用在此啟動，且不絕息地差異化為無窮無盡的實際影像。整道知覺平面與整座記憶圓錐的能量凝聚於斯，而物質與精神也由此開始交會。伴隨著時間的結晶作用，此共存迴圈被無限擴延，不竭地由虛擬與實際所傾軋、纏訟的風暴中心裡結晶出新影像和新事件。

於是乎，我們可以這樣說，正是土方巽與姐姐間的情感串結搭造了這幢時間水晶最內部的動力迴圈，而其上的每個迴圈都是對過去的「整體與無政府式動員」。在土方巽所有的舞踏裡，都有姐姐，姐姐始終存在於他的身體之中、存在於他全部的作品之中。藉由身體本身與棲居其內的姐姐間所構成的緻密鏈結，所謂「土方巽的舞踏」，其實就是有姐姐寄住的那個身體在移動中所展現出來的風景。唯有在姐姐亡靈的寧靜注視之下，土方巽的舞踏才得以成立。身體內的姐姐即是促使土方巽跳舞的動機來源，這是他創造「暗黑舞踏」的關鍵。如此的身體記憶成為土方舞蹈中一只如鏡像般無限增殖的雋永構圖，並圈圍為其七〇年代「衰弱體的採集」[23]時期的身體工作核心。

透過各項感覺性布置與時空變造，土方將記憶中散逸的諸般殘響塊景全部豐富地織錯在了一起，這些全牽涉著他的姐姐。此些關於姐姐的記憶構成了一個強度的中心，諸多的舞踏技巧便由此滋長化生。一如合田成男（2007: 153）所曾表示，當 1968 年土方替暗黑舞踏立下自我的宣言之時，人們就已知道這個本質上關於姐姐的核心正存乎於他的體內。

藉由與自己身體內的姐姐及少年時期的自我的持續對話，土方巽與姐姐間構成了一組域外與域內霹靂交鋒的情動戰爭裝配。這是一團力量碰撞的氛圍、一股無意識的強度及跳躍，是日常現實的罅隙，是昏眩的深度，其無權無力，其從屬於悲憫與瘋狂。且也於此開始，整座由時間—影像所營建出的巨大宇宙

23 土方巽將其七〇年代起之創作活動的工作重點喚為「衰弱體的採集」。可詳參「舞踏懺悔錄集成——舞踏祭'85」（舞踏懺悔錄集成——舞踏フェスティバル'85）前夜祭演講「衰弱體的採集」（衰弱体の採集），部分內容其後經摘錄為〈風達摩〉（土方巽 2005b: 110-122）一文。

臺灣大學學術期刊資料庫

被拓樸塞摺進由現實及其自身虛擬所組成的最小迴圈內。以此種方式所展示出的空間裡填滿了時間，盈溢著情欲與慈悲，既是物質的，也是形上的。

（二）記憶的萊布尼茲花園，或記憶—單子宇宙

然而，在《病舞姬》裡，土方巽對於這個與自身最為親密的姐姐的著墨和處理卻顯得極不尋常。

於這部作品內，土方幼時周遭的家族或鄰人、大人及孩童等人物事景，通過「我」的視線，被斷塊式地如夢般四處紛紜錯插於故事的奇異時空之中。其中出場的人物除了「我」與「我的少年」，尚有母親、父親、哥哥們、姐姐們、老人、老婦、嬰兒、孩子們，以及其他於身旁現身的大人們和大量繁殖其間的動植物和昆蟲等。而在形形色色對於大人們的描寫中，明確記載著關於姐姐的記述卻僅出現於第六章的下述段落：

> 某天，往屋裡四周不經意一看，竟發現所有家具全給搬走了。家具和日用品就是那種在日常中你不得不去注意到的東西。從那之後，我那個總坐在陽臺上的姐姐便突然失蹤了。我告訴自己說，從屋子裡面消失，或許是姐姐自然得要經歷的事情。（土方巽 2005a: 69）[24]

除了上記，通書便再無任何直接描寫姐姐的文字。姐姐的幾近始終「不在」從而構成了徹底的缺席與痛口，形成了「空無」的最大強度及殘酷。不過，對比於被土方以某種明晰的形象屢次描繪的母親（在故事中，母親反覆被土方刻畫為某種木然的、「坐在那的奇妙存在體」（國吉和子 2011: 181）），作品中卻隨處可感「我」或「我的少年」對母親之外的某名隱而不在的女性所懷擁的幽微而強烈的思慕，恍若陳設、披掛其間的所有萬象事景和影像切片均作為姐姐的折映，都是某一幅始終隱而未顯的全景圖像之微縮膠卷、某幢看不見的城市的多視角局部拍攝，或一座神的萊布尼茲花園。

在萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz）所思索的宇宙構圖中，宇宙由無限的單子所構成，而這無限的每一單子又都各自不同、各自差異。每個單子均作為同一宇宙的不同程度之濃縮，均各自區辨地表達著這個無限大的宇宙。故有無限多的單子就有無限多的表達宇宙之方式。宇宙極大，因其由無限單子所構成；但此無限大的宇宙亦只存在於以各自獨特之方式將它摺曲於內的無限小

24 此段描述隱射土方少時家中為救助貧寒的家計而將姐姐賣予妓院之事。

臺灣大學學術期刊資料庫

的每個單子之差異表達中。由此旋轉起萊布尼茲的恐怖機器，同時是巴洛克的神性機器——在其機構的每一部分都是機器。一幢摺中有摺，大世界中有小世界，而每一小世界皆折顯著整個大世界的碎形幾何構造：

> 物質的每一部分都可以被構思為一座遍地長滿植物的花園和水中游魚攢動的池塘。而植物的每條枝杈、動物的每個肢體、它的每一滴汁液又都是這樣一座花園和這樣一個池塘。（Leibniz §67，轉引自楊凱麟 2009: 22）[25]

這是一款「單子構成宇宙，宇宙映射於單子」的萊布尼茲構形，一種關於創造的極值律法，是於最簡單的事物中塞摺、鏡現著最複雜的世界。由無限多之單子建構無限大之世界，但世界也只存乎於構成它的每一單子之中。

猶如在《病舞姬》中，諸些片片縷縷的印象斷面便彷彿「漂浮的筏」般地偶然輳合，種種記憶素所積疊集成的集合體均僅作為瞬成也瞬散的短暫形象被頃刻凝結。然而，此些聚合並非只是無所憑依地純然偶發，事實上，所有碎鱗般的心象切片均不絕地暗示著該個「不在的全體」，片塊碎羽皆正戀慕著那已然不在的空無「軸心」。如同國吉和子（2011: 186-187）所論析：「記憶的殘片圍繞著那處虛空的柱而蝟集，一旦匯聚便又瞬刻傾圮。但於反覆的麇集離散之間，虛空的柱時而短暫地現形。而在《病舞姬》中被土方以紛繁語言迴繞的那處中心，便是如此一處沉默不語的領域，就猶同那個幾乎不被觸碰、言說的姐姐。」

在土方巽的悼傷詩學中，所有的印象殘塊即皆是這樣的一座座記憶—單子宇宙，其所共同無聲迴旋、映顯的，正是那處神聖且悲痛的「空無」。姐姐已然不在了，但紙間紛呈的字句片語，卻無一不是圍繞著那個關於失去親姐的憂傷空缺、那個共振顯像於每一故事碎片中的大寫故事：

> 無論是誰都必定曾經為甜蜜而懷念的絕望憧憬所裹擁。我一逕地決意親近姬君，意欲同她共舞。多麼渴盼將姬君的體溫緊緊地懷抱入自己的血管之中！我的姬君被煤炭給熏黑，雙腳為棉布所纏捲。偶爾，她

25 該語原由萊布尼茲於《單子論》（*La Monadologie*, 1714）中所述，此處中譯引文引自楊凱麟 2009 年的著作。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 會擺出以額頭窺探著四周般的模樣，手裡握持著菜刀。旋而，下一瞬卻見她已然沉沉地睡去，僅殘存下柔軟的笑容。（土方巽 2005a: 13）

這便是土方巽的故事全景敞視主義。於《病舞姬》中，那熏黑的「姬君」，[26]是秋田曠野的暗淡陰影，是流逝模糊的年輕時間，是塞填著種種欺瞞與悲慘的記憶空間；同時，那亦是生存其間的農民身體，也是那片曾經包擁著少年土方的土地自然。國吉和子（2011: 191）表示：「這面柔軟的『絕望憧憬』被土方以『姬』（也就是女性之姿）來表象，作為不可見的中心蟄身於作品。而這樣的女性，又同時被化身作故事中的母親、少女或老婦等諸多姿態更迭現身著。」然而，此些女性群像所共同摺疊出的愛戀形狀，則無疑指向著土方巽那最思慕的姐姐——那個已然無法現身的絕對不在者。那徹徹底底的……痛的絕對強度。

自深沉浸透於肉體及所有作品間的濃密時間性中，土方反覆確認著自身的所來與將至，且這一切都指向著他的姐姐。種種關於姐姐的記憶旋流成了一個巨大卻空洞的中心，纏繞著諸些宛若無謂碎紙屑般傾倒而出的身體符號及感覺符碼，其間交互引用，共同拼裝作土方巽舞踏的眾多感性裝置。

誠如博格（Ronald Bogue）（2006: 117）引德勒茲針對普魯斯特的記憶書寫所作的評述：

> 馬塞爾回憶火車旅程中的某一點，他看見嵌在窗上的美麗的粉紅色天空。當火車轉向時，天空即消失不見，但他發現天空嵌在另一邊的窗上了，這一次是紅色的，「因此我的時間消磨在來回於兩個窗戶之間，並在單一的畫布上重整、收集我精緻、猩紅、變化多端的早晨裡間歇、對蹠的斷片，以獲致一個完整視野及連續的圖畫」。德勒茲對此評論道：「這一文本產生連續性與整體性；但重點是這些在哪裡發生——不是在視角中，也不是在所見的東西中，而是在歧路中，從這個窗戶到另一個。」

26 在日語語境中，「姬」一詞作為對女子的美稱，而「君」一詞則常用於對男性的敬稱。故於《病舞姬》中，土方巽藉由語彙和語意的特異化布置，將女性與男性的隱喻同時並置於同一故事形象之上，一方面將形象指向思慕的親姐，一方面又宛若藉此女性客體折返至對於自身的觀照。猶如土方巽的身體裡棲住著已逝的姐姐，透過生與死、男性與女性、實際與虛擬的弔詭共生，撐敞出舞踏恆持跨度於兩道極值之間的強勁張力，攤展開獨屬於土方巽舞踏的感性皺摺。

臺灣大學學術期刊資料庫

自各式紛華卻破碎、零瑣的事景斷塊和內在影像中，土方亦無處不在藉由其諸舞踏部署埋植「歧路」，以召喚自身的時光幽靈甚至更為集體性的感官記憶。而於《病舞姬》中，所敞露的即是那麼一幢意義彌散的景象，漫無邊際、平面、凌亂而朦朧曖昧。那僅是一些殘片的集積，沒有主題與展開，既無終結，也無起始，沒有高潮，亦沒有淨滌和療癒。這裡提取不出分毫解釋學的脂肪，是精神分泌物的徹底乾涸，徒餘散逸的記憶碎屑自嬉耍愉悅／逾越的遊戲空間中獲得釋放。此正同展示於舞踏身體的純粹視覺世界的持續進逼及故事的不斷後退，直至抵達一種廢除任何意義縱深的極致唯物主義。這些相互異質的故事碎片於故事裡棄集蜂萃，每只碎片都以其有限的表達差異而區辨地透現世界的某一強度化切面，然唯有對悉數的碎片進行無限的拾揀與湊集，方能逐漸地清晰趨近整面世界的全景色。而質言之，正是姐姐成為了土方體內那脈水平而自我往復的「見證節奏」（一個不處在被看的位置上的身體內的他者），一個價值恆定、永遠不變的層次，那是道溢出所有領分並穿越它們的深層力量，是所有記憶—單子所共同鏡映且差異表達的神性宇宙，其超越經驗的身體，其納屬於混沌。

姐姐始終不在，卻到處存在。所有由是化生的感性形式皆是土方巽獻給姐姐的舞踏。猶同馬雅人斑斕七彩的巨大畫卷，其成為「真實時刻」的連結；如若《追憶似水年華》中通過一塊小瑪德蓮娜糕點，一整座萬華似錦的歧路花園驀地湧現，貢布雷的流光爍動於各式物質符號間熠熠閃灼。於是，遭安靜編結起的平整時間終於被翻動、感知，自感覺經驗中再次幡然翹起，從而，使時間的喪逝成為了真正的主題。

這正如同土方所曾經形容的：舞踏的身體猶若幽靈，是「為無數的死亡所穿越的身體」（土方巽 1985: 7-8）。[27]死亡所裹擁的是悠長的時間、是稠密的記憶。這是一種歇斯底里的時間、一種不絕自我分裂中的身體，此其間所共通浸染的是「瘋狂」。於這樣的時間中，幽靈復返，生者與死者重新邂逅、共同輪舞。

通過蔓延於這面龐爛舞踏—根莖上的眾多布置，土方巽始終在設想著一種得以變形時間的感性部署、一種嶄新形態的幻覺造鎮。那是舞踏中森羅萬象的內在風景，也是《病舞姬》中驚異懾人的語言極限運動，它們均召喚幽靈，並縱身沒入與真實擦身而過的悲憫與瘋狂裡。其間所見，是土方不斷藉勾銷自我、

27 原語出自〈極端な豪奢・土方巽インタビュー〉（1985）一文，中譯則為本文作者所自譯。

臺灣大學學術期刊資料庫

成為他者，以重新返歸真我的漂遊形影。從而，土方以舞踏穿越了身體、語言，穿越了時間、空間，回到了故鄉，回到了「少年」，回到了虛擬的真實，回到了真正的「我」。

五、「流變—兒童」：記憶的差異與重複

遍歷於土方巽所悉心造設的眾舞踏裝置間，最為強烈逼擠著感覺結構的無非是各項繁盛繚亂的時間操演。這款技藝的主要操作來自於對記憶形式所從事的各式翻弄、變形、析離及召喚，於此所現身的回憶已盡非歷史時間博物館中所收藏的記憶原石或過去標本，而是關於記憶材料的無限加工，是記憶的竄改與捏造，是記憶的瘋狂和裂變。

一如普魯斯特藉《追憶似水年華》所敞示的純粹過去，《病舞姬》並不是土方巽的年輕回憶錄，亦不作為舞踏的註釋或解碼祕笈。時間於此業已易容丕變，既非對歷史現實的某種考古探勘，也非對某處地理位址的人文考察；流瀉其間的僅是一種時間的空洞形式，是徹底無身世、無族譜的純粹時間零度。然透過於每一瞬刻所爆量塞填摺曲的時空厚度及虛擬能量，經由一種極值律法的演算，卻使每一塊瞬間強度切片都輻射出力量洋溢的生機時間。

這是一種關於時間的創造性操作，其敞現著永恆回歸的差異與重複。通過追憶，時間的每一個瞬間凝縮皆在已分揚為兩個對稱的馬鐙——一脈朝過去回訪，一脈向未來勁馳。是以，回憶即差異本身，其總是於當下中引入了差異，並為後續的每一刻構造著新物。它率領時間從一個地平行抵另一個地平，將一個極端鑲嵌於另一個極端內。那是一種邂逅、一種感染、一種交互滲透，並在綿延中相融合。故無論憑藉著舞蹈或書寫，土方巽每一回的追憶都同時在變造、背叛著過去，且不止地創造、捏塑著未來。也就是說，這是一道「流變—兒童」的雙向視線，每一次的時光回顧均將發動不斷更新的過去，使現在與過去同時涉入現實的無盡生產當中。所展示者，是時間的流變及無限差異之力。從而，此般的回溯不再是封存、凝止的編年史條，而成為不竭生成的「當下」之「事件」。

據姜宇輝（2007: 163-164）詮釋德勒茲與瓜塔里的「流變—兒童」：

> 「流變—兒童」的運動不是倒退回作為「本源」和「基礎」的童年記憶（因為這種「基礎」根本就不存在），而是在過去的時間層次與當下的時間層次之間的相互流變、生成（向未來的時間層次開放）：童

臺灣大學學術期刊資料庫

> 年的記憶在當下產生了新的意義和聯繫，而當下則通過與童年的複雜關聯而拓展、突破了「事實」和「現實」性的結構的界限，向著一種新的可能進行「實驗」。

透過追憶，所流顯的是一種從屬於強度的時間，土方藉由回憶所要獵取的並非某段特定過去之歷史檔案，而是為揭發時間本身的流變之威力。猶如普魯斯特經由「追憶」捏造著想像界的故鄉和青春華年，重複那產生差異的虛擬的力量（關於「時間」的力量）；土方則以身體中那面不曾存在卻又到處存在的超現實之「東北」，不盡構想著一款得以翻摺時間的怪異感覺裝置。那不是回返過去、回返童年，不是「變成」，而是無參照點的「流變」。「流變—兒童」不再是童年經驗的田野採集，它是一種朝向虛擬範疇的進抵，而促使每一瞬間皆即刻開啟就地游牧的平滑空間。

換句話說，每一回的追憶均是一次非法歧出的脫離畛域，它重新發動不斷翻新的過去，並無盡生成嶄新未在的未來。要言之，這是一種「創造」，其指向「尚未誕生的人民」（peuple qui manqué actuellement）（德勒茲、瓜塔里 2003: 113）——重複時間的強度與差異，是為了表達一款無止突穿現實領分的不合時宜之權力。

舞踏的時間是一種「追憶」的時間、「不合時宜」的時間，它永遠表現為對現實的不忠和日常語境的倒戈。那是關於時間的瘋狂、時間的逸軌及時間的解疆域化，而時間的每一次偏航與重置均打開了「無器官身體」的無盡分子流變，並啟動無人稱且不可感知的非人記憶。也就是說，如此的「差異」仍舊是一種「重複」。猶如柏格森所再三強調：「同一種精神生活要在不同的記憶故事中重複無數次，而同樣的精神行為也必須在不同的高度進行。」[28]

> 記憶錐體的各個部分就是我們過去全部生活的許多次重複。……這是一種虛擬的共存，是充沛有力、與所有現實利益充分脫鉤的對於生命的專注，在一個未分化的現在中包含著意識人的整體過去。（德勒茲、瓜塔里 2003: 21）

28 該語原由柏格森所述，引用於德勒茲的《柏格森主義》（*Le Bergsonisme*, 1966），此處的引文取自陳永國於 2003 年所編譯的《遊牧思想：吉爾・德勒茲、費利克斯・瓜塔里讀本》一書中的中譯版本。

臺灣大學學術期刊資料庫

是故，這裡所折射出的記憶已然超越任何被給定的「我」或主體，不再隸屬於任何實在的單獨個人，它成為某種作為整體的「我們」的過去、某種集體得以被顯現的時間—晶體，易言之——「原情景」，一款保存著全部事件和集體生命之流變的記憶時間。藉此，我們挖鑿所有生命的遺傳學基因，開採我們每一個身體上被實現化的虛擬事件，而其皆作為更廣袤的時間起源的一個單子與摺面。於此所溯返的「源頭」並非某種實際被給出之物，而是關乎生產差異化事物的差異之過程或力量，以及灼爍著第四人稱（on，人們、人家、大家）光澤的異質特異點間的跨系列共振。

時間無止地朝前演現，搭造著均整且有序的現實世界；但同時，其永遠隱藏著一扇恆定而潛在的組成部分，它包裹著所有面向未來敞開的傾向，以及一面總是起干預作用的過去。過去並未消逝定止，而是始終仍以一種綿延的方式孵育、作用著未來。遂而，虛擬的引進使時間成為效果的，並不斷地引爆一場場創造性的災變及感覺的暴力。

故土方通過「追憶」所轉動的「重複」是流變、生成的，此般最大的重複構成表現的最大差異，無竭地趨抵著差異的極端形式。其始終干擾著穩定的身分認同和內在連貫性，而引致一次次高張、激烈的結構性重組，就宛若一場瘟疫。這般遭變形的、緊張化的時間擠壓出事件的皺褶與弧度，迸射著時間改造和延異一切的威力，使每一次的回返都成為一場徹底的蛻變。其既是捕獲生命之全新可能的療癒，也是一記極端劇烈的自我叛變，它使人逃逸於一切社會機構和權力組鏈之外。於此變態且精神分裂的事件時間中，不再有「人」，不再有「我」，唯存無限游牧於平滑空間中的自由主體，一副「強度＝0」的無器官身體，並釋放出生命展演的最大野性。

根據德勒茲與瓜塔里（2010: 228）：

> 「無器官身體」是一種童年的斷片（bloc），是流變，是童年記憶的對立面。它並非成人「之先」的兒童，也不是在兒童「之先」的母親：它就是兒童與成人之間的嚴格同時性，就是它們的相對密度和強度的圖樣（carte），以及這個圖樣之上的所有流變。……它不再是投射性的，也不是回溯性的。它是一種迴旋（involution），但卻始終是一種創造性的、同時性的迴旋。

猶若維科（Giambattista Vico）歷史螺旋下的「有差異的回歸」，一切均是「重

臺灣大學學術期刊資料庫

續卻不重複」（羅蘭・巴特 2008: 6）的，每一回朝向過去的回訪皆自被重複的已逝時間裡再翻摺、纂繡出復一層的差異，並於單一時刻的內部敞開了萬般殊異、共時的意義象限。其永遠作為當下之「事件」，是無償生產的時間的實驗，且以時間—根莖所構成的無器官身體或圖表機器使過去與現在同時進入奔向未來的流變。

而土方巽通過「追憶」所埋設的繁複時間幻術和諸般感覺奇觀便皆是這樣一具模糊、恍惚、出神、「是我而非我」、「既非童年，也非現下」、「在亦不在」的去器官化、去組織化的「流變—兒童」的無器官身體。它們均不絕改動著時間的紋理，搬遷著無限流變中的差異，並於每一個情動交鋒的感性瞬間曝光出最強烈的事件強度與逼抵認識之絕境的超級經驗。

這種「不合時宜」的思考遞交出未來時間的入場券，滑響廁身虛擬影像的旋轉門，猶同楊凱麟（2003: 354）陳述：其「期冀不構成過去疊層也不組織現在布置，而是一種不斷反映未來的分子狀虛擬雲霧。未來其實並不由其與現在或過去的順時性關係所定義，而在於展現一種絕對創新的思想力量，一種針對現實生命的虛擬化與動態」。

而正是透過追憶，舞踏的身體與書寫實踐了一種關於差異與重複的深度辯證，每一次的再回憶都是重新將差異與重複置入綿延的圓環遊戲當中：重複僅是為了差異，為了朝外掀摺出一葉虛擬時空。

在「流變—兒童」的雙向視線中，土方巽追憶著逝去的似水年華，而那最終是一種「創造」，其從屬於「未來」。

六、結語：追憶——一種未來工程

> 精神一再地被自身所超越；至於精神這個追尋者，它正是它自己必須追尋的晦暗國度整體，而一切行囊都無足輕重。追尋？不僅僅是，必須創造。它面對的是尚未存在的某種東西，且僅有它足以將其實現，並促使其進入其光明之中。（普魯斯特 1992a: 51）

記憶從來不僅是單純的「記得」，亦非「沒有遺忘」。誠如普魯斯特所提示：實則重點不在於追憶，而在創造。記憶是關於創造之情事。在此，沒有遺忘的問題，只有如何創造之技術。彷彿一切都已是某種回憶，而一切的回憶都

臺灣大學學術期刊資料庫

已是某種創造、一種未來。

在土方巽的舞踏裡，作為「無意識的記憶儲存庫」的舞踏身體即同時是這樣一副湧現著「未來」的身體，其關乎一場從屬於背叛與無器官的情動戰役，並以記憶牽動著一整座虛擬故土的未來營建工程。是故，那個迷離行走於身體的故事或故事的身體間的「我」不再是「此曾在……」的青春鬼魂，所追憶的似水年華不再是一曲往事的悼亡詩，而是關於身體的「流變—兒童」、故事的「流變—兒童」。其不再是一場年邁的大人之於童年行跡的時光溯想，相反地，是土方身體內的孩童始終不斷地驅逐著這個所謂的大人，並揭露著時間的欺瞞。土方將所有的語言、思考、感覺全讓與了這個自己內裡的小孩，以身體及書寫稠密記錄著這個孩童內在「闖入的世界」的過剩的質量、速度與位相。其穿遊在大人們的日常、勞動、艱苦、激情和疾病之間，始終如風般地漫遊且迷走著。湯勺、筷子、砂糖點心、洗面器、火柴、昆蟲……，所有的物事狀景均成為了這個孩子無輪廓、無景深、往返於生者與死者間的怪異身體的一部分。五十歲的土方，為這個孩子所凝視、為這個孩子所舞動，種種的鄉愁與腔口，在此被以無窮異質、乖戾的瑰譎樣貌遭華麗實驗著。至此，誠如宇野邦一（1999: 52）所陳：「諸般名稱與意象均徒餘無度的振動、流瀉和扭結，並綻露出理性的裂縫及破口。於是，即便是語言這樣本質上非身體性的產物，在此亦確實成為身體成立的場面被重新誕生」，[29]其中直接承載著土方的肉聲和肉體，於缺乏姓氏的所在裡塞摺著無限的知覺，於一個身體內部中砌疊著沒有詞彙、沒有名稱足可界定的無數感覺情報。此些不可見、不可測、作為非人的速度懸掛於時間中的肉與叫喊，將持續如土方巽的舞踏從未被賦予定形般地繼續流變、摺曲、運動著。而於感覺的豹變及時間的全面瘋狂裡，域外闖入，虛擬進抵，從而真正來到了徹底的「人間失格」。世界終結於「人」的完成，並於「人」的喪盡後重新降生，嶄新回返至時間的「創世紀」，且倍增出生命的「近未來」。

也或許，一如秋田風景的布滿精靈，一如《病舞姬》的四處風暴、滴水，甚而漫天大雨，於這種肉身的無用、剩餘和枯寂的恥辱感中，「殘酷」才終於完成，而真正地成為感覺、成為他者，也真正地成為不可感知、成為己身。

29 此段引文由本文作者根據宇野邦一《詩と権力のあいだ》（1999）的日文原著譯為中文。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

八角聡仁，〈土方巽の書法、あるいは「文」に抗う身体〉，京都造形芸術大学編，《土方巽：言葉と身体をめぐって》，東京：角川学芸出版，2011，頁 150-170。

三上賀代，〈土方巽・暗黒舞踏の受容と変容——二十一世紀の舞踏の身体のリアリティに向けて〉，京都造形芸術大学編，《土方巽：言葉と身体をめぐって》，東京：角川学芸出版，2011，頁 70-85。

土方巽，〈前衛の教祖土方巽：四年ぶりの舞踏公演〉，《朝日新聞》，1972 年 10 月 24 日。

———，〈極端な豪奢・土方巽氏インタビュー〉，《W-Notation（ダブル・ノーテーション）》第 2 號，東京：ユー・ピー・ユー，1985 年 7 月，頁 2-27。

———，《土方巽全集 I》，東京：河出書房新社，2005a。

———，《土方巽全集 II》，東京：河出書房新社，2005b。

———，《病める舞姫》，東京：白水社，2011。

合田成男，〈論暗黑舞踏〉，克蘭（Susan B. Klein）著，陳志宇譯，《日本暗黑舞踏》，臺北：左耳文化出版社，2007，頁 144-153。

宇野邦一，《詩と権力のあいだ》，東京：現代思潮社，1999。

———，〈封印された演劇〉，京都造形芸術大学編，《土方巽：言葉と身体をめぐって》，東京：角川学芸出版，2011，頁 14-29。

余德慧，〈人文諮商作為諮商本土化的策略〉，宣讀於「第七屆華人心理學家國際學術研討會」，臺北：中央研究院民族學研究所，2011。

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

姜宇輝，《德勒茲身體美學研究》，上海：華東師範大學出版社，2007。

科勒布魯克（Claire Colebrook）著，廖鴻飛譯，《導讀德勒茲》，重慶：重慶大學出版社，2014。

國吉和子，〈『病める舞姫』試論——そして絶望的な憧憬〉，京都造形芸術大学編，《土方巽：言葉と身体をめぐって》，東京：角川学芸出版，2011，

臺灣大學學術期刊資料庫

頁 171-204。

博格（Ronald Bogue）著，李育霖譯，《德勒茲論文學》，臺北：麥田出版社，2006。

———，李育霖等譯，《德勒茲論音樂、繪畫與藝術》，臺北：麥田出版社，2016。

普魯斯特（Marcel Proust）著，李恆基等譯，《追憶似水年華 1：在斯萬家那邊》，臺北：聯經出版事業公司，1992a。

———，《追憶似水年華 7：重現的時光》，臺北：聯經出版事業公司，1992b。

湯擁華，〈一場羅蘭‧巴特式的告別〉，原載《文景》，上海：上海世紀出版集團，2011 年 1、2 月。轉引自「辰風的博客」，〈http://blog.sina.com.cn/s/blog_6b83895c010145xy.html〉，2012 年 4 月 24 日上網。

楊凱麟，〈德勒茲「思想—影像」或「思想＝影像」之條件及問題性〉，《臺大文史哲學報》第 59 期，2003 年 11 月，頁 337-368。

———，〈駱以軍的第四人稱單數書寫：時間製圖學〉，《清華學報》第 35 卷第 2 期，2005 年 12 月，頁 299-326。

———，〈《西夏旅館》的運動—語言與時間—語言：駱以軍游牧書寫論〉，《中外文學》第 38 卷第 4 期，2009 年 12 月，頁 41-76。

———，〈起源與重複：德勒茲哲學的差異問題性〉，《國立政治大學哲學學報》第 31 期，2014 年 1 月，頁 107-140。

———，《書寫與影像：法國思想，在地實踐》，臺北：聯經出版事業公司，2015。

———，〈混沌重新在場〉，發表於「遊牧者 K」部落格，〈http://nomade-sur-place.blogspot.tw/2016/01/blog-post.html#more〉，2016 年 1 月 9 日上網。

德勒茲（Gilles Deleuze）著，姜宇輝譯，《普魯斯特與符號》，上海：上海譯文出版社，2008。

德勒茲、瓜塔里（Felix Guattari）著，陳永國編譯，《遊牧思想：吉爾‧德勒茲、費利克斯‧瓜塔里讀本》，長春：吉林人民出版社，2003。

———，林長杰譯，《何謂哲學？》，臺北：臺灣商務印書館，2004。

———，姜宇輝譯，《資本主義與精神分裂（卷二）：千高原》，上海：上海書店出版社，2010。

臺灣大學學術期刊資料庫

羅蘭・巴特（Roland Barthes）著，陳志敏譯，《物體世界——羅蘭・巴特評論集（一）》，苗栗：桂冠圖書公司，2008。

ドゥルーズ（Gilles Deleuze）著，小泉義之譯，《意味の論理學》上冊，東京：河出書房新社，2007。

臺灣大學學術期刊資料庫

“Body-Time” and “Language-Time”: “In Search of Lost Time” of Hijikata Tatsumi’s Butoh

Hsu, Shao-yun *

Abstract

In the alternative time and space that Hijikata Tatsumi (1928-1986) creates through his body and language, extreme movements with sensibility are seen here and there. The schizophrenia-like temporal topology has transformed dancing and writing into master skills that simultaneously fold and expose themselves.

The body of Butoh is taken as the storage of memories. The “I” in which Nonego and Nonhuman “do not belong to any childhood or past” constantly shuffles in *Yameru Maihime* and pursues the metamorphosis and dislocation of time. The memories in the body and language of Hijikata present deepest refrain regarding the difference and repetition of art. They are folded into the construction of heterogeneity in space and time and condensed into the real life events of Hijikata about his homeland “Touhoku.” All memory is a kind of deterritorialization. Memory restarts the past that is constantly renewed and creates the new future that has not yet existed. In other words, restarting memory refers to the creation of “people who have not yet been born”−the purpose of repeating the intensity and difference of time is to express certain untimely power that constantly shuffles in the divisions of reality.

The combination of “body-time” and “language-time” in Hijikata’s Butoh shows certain sensational arrangement that initiates cross-field movements. It embeds the differences of becoming and presents the strongest intensity of events at every moment when affects interact with each other.

Keywords: time, memory, virtual, counter-actualization, becoming

* Ph. D student, Department of Theatre, Taipei National University of the Arts. Email: sheerhsu@gmail.com

臺灣大學學術期刊資料庫