

# 日本暗黒舞踏

Ankoku Butoh :

The Premodern and Postmodern Influences  
on the Dance of Utter Darkness

蘇珊·克蘭 著 陳志宇 譯



Ankoku Butoh Copyright © 1989 Susan B. Klein  
Chinese Edition Copyright © 2007 Zoar Press, Taiwan  
All Rights Reserved

Originally published in the United States by Cornell University East Asia Series No.49 as  
*Ankoku Butoh: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*  
This translated edition published by arrangement with author

發行人：陳志宇  
書名：日本暗黑舞蹈 (Ankoku Butoh)  
作者：蘇珊·克蘭 (Susan B. Klein)  
譯者：陳志宇 (ChihYu Chen)  
攝影：許 斌  
審閱：林于竝  
導讀：王墨林  
設計：林曉郁  
編輯：黃亮真、陳吉瑪、李欣潔  
出版：左耳文化出版社 (Zoar Int'l Press/Z.I.P.)

台北發行所：106 台北市大安區忠孝東路四段220號4樓  
電話：+886 2.2711.8135  
傳真：+886 2.2711.9116

紐約發行所：512 9th Street, Brooklyn, NY 11215, USA  
電話：+1 201.399.2267  
傳真：+1 623.433.4054

www.zoarbook.com  
info@zoarbook.com

製版印刷：美圖印刷 +886 2.2222.5998  
出版日期：2007年5月15日  
版次：初版1刷（精裝）  
ISBN-13：978-986-83080-2-2  
定價：1200元

國家圖書館出版品預行編目資料

日本暗黑舞蹈：前現代與後現代對闇暗舞蹈的影響  
／蘇珊·克蘭 (Susan B. Klein) 著；陳志宇譯  
—初版—，台北市：左耳文化，2007 [民96]

面：公分  
參考書目：面  
譯自：Ankoku Butoh: The Premodern and Postmodern  
Influences on the Dance of Utter Darkness

ISBN: 978-986-83080-2-2 (精裝)

1. 舞蹈 - 日本

976.231

96000519

本書由 台北市文化局



財團法人國家文化藝術基金會  
National Culture and Arts Foundation

補助出版



11/2 11/15 501

# 目次

|    |                              |     |
|----|------------------------------|-----|
| 01 | 導讀(一) 超現實與反秩序：<br>日本舞蹈的非理性精神 | 王墨林 |
| 07 | 導讀(二) 他者凝視下的日本舞蹈             | 林子竝 |
| 12 | 譯序 一本遲來二十年的舞蹈專書              | 陳志宇 |
| 18 | 導言                           |     |
| 24 | 第一章：暗黑舞蹈的起源與歷史脈絡             |     |
| 32 | 西方劇場與舞蹈在日本的歷史脈絡              |     |
| 38 | 日本傳統劇場的歷史脈絡                  |     |
| 45 | 一九六〇年代                       |     |
| 51 | 舞蹈作為一種後現代舞蹈形式                |     |

# 目次

|     |                      |
|-----|----------------------|
| 56  | <b>第二章：舞蹈美學及其技巧</b>  |
| 58  | 舞蹈美學                 |
| 64  | 舞蹈捨棄的技巧及其怪誕的運用       |
| 71  | 反個人主義以及暴力的運用         |
| 76  | 邊緣性的挪用               |
| 82  | 「變形」訓練               |
| 86  | 時間輪迴模式               |
| 99  | 白妝                   |
| 103 | 癡見型                  |
| 107 | 蟹形腳                  |
| 114 | <b>第三章：作品《庭園》的分析</b> |

# 目次

## 132 附錄(一) 日本

- |     |            |      |
|-----|------------|------|
| 134 | 關於舞蹈的序言    | 市川雅  |
| 138 | 舞蹈的典範      | 岩淵啓介 |
| 144 | 論暗黑舞蹈      | 合田成男 |
| 154 | 我對北方舞蹈派的觀點 | 江口修  |

## 158 附錄(二) 台灣

- |     |                                 |     |
|-----|---------------------------------|-----|
| 160 | 舞蹈的發展與秦Kanoko在台灣                | 林于竝 |
| 174 | 專訪「大駱駝艦」藝術總監詹赤兒：<br>能劇其實比舞蹈「政治」 | 李立亨 |
| 178 | 專訪舞蹈表演家田中泯：<br>我只是一個媒介而已        | 李立亨 |

## 182 引用書目

## 導讀(一)

### 超現實與反秩序：日本舞踏的非理性精神

王墨林

日本「舞踏」與中文「舞蹈」同義，但意思不同的是，現在提起「舞踏」(Butoh)的話，它已用來表示一種擠眉弄眼，身體抹滿白粉的怪異舞蹈。這種舞蹈形式早在戰後即已被創造出來，一直到1978年被介紹到西方世界之後，像法國有名的太陽劇團，及德國舞蹈大師碧娜·鮑許(Pina Bausch)都從這裡受到一定的影響。這樣的影響促使西方將萎縮的表演藝術重新注入新血，被演過幾千幾萬次的莎士比亞古典劇及貝克特的現代劇，都再以「舞踏」的形式被重新創造一次。即使這樣，舞踏在日本國內也並未獲得它崇高的地位。

日本表演藝術家認為，舞踏對現代人概念中的事物，提出了深刻的質問：為什麼東方的身體動作跟西方的不同？為什麼舞蹈不能呈現心靈流動的狀態？為什麼戲劇要從台詞開始？「舞踏」的質問透過它的表演形式，如同阻絕了一般對戲劇或舞蹈的概念繼續延伸，而重新從一個新的起點出發。甚而，它的美學形式也是在充實它的這種革命精神的意識型態；全身抹白在「歌舞伎」中是假面化，其意義延伸到「舞踏」中則是對肉體的否定，專注於心靈的展露；光頭象徵著脫離紅塵、重歸原胎的玄思；性倒錯是對管理社會中男女地位被固定的反動。

戰後的日本在五〇年代，土方巽（這位舞踏家已於1986年去世）以及大野一雄（這位舞踏先驅者，今年已屆滿八十歲，仍在日本及西歐各國表演不輟）這兩位現代舞者覺得西方芭蕾「從頭到腳趾成為挺直一線」的身體語言，已經無法表達出日本人當時面

對一片殘垣斷壁的鬱暗心情，於是他們合力創立了一個從日本人的身體語言出發的「舞黑舞踏派」(Ankoku-Butoh-ha)。它在一定程度上仍然接受了西方超現實主義藝術所建立的「非理性」及「恍惚」(convulsive beauty)的美學形式，並且慎重地揉和了日本人向內縮曲的身體語言；同時受到新達達主義反藝術觀念的影響，大量運用了現實物體。如經常在舞台上出現的動物，西方早在1920年，法國的達達主義藝術家畢卡比亞(Francis Picabia)就已經嘗試把一隻活的猴子掛在畫布上。現代德國觀念藝術家波依斯(Joseph Beuys)也在1963年，以金色的葉子覆蓋著臉，抱著一隻野兔，對它傾訴繪畫的事，這是有名的《對死兔談論繪畫》的表演藝術。但是，日本舞踏家對於「動物」的解釋則是現代人行動的範圍愈來愈狹小，人在都市中跟建築物、汽車、電車等物質接近的密度也愈來愈高，因而他們強調：「肉體應該像動物一樣，在大地的自然環境中生存，才有自由的可能性，應該拒絕肉體是一種抽象存在的觀念，必須確定肉體是具體存在的認識」。

我們在「白虎社」演出中看到的石頭，也是超現實主義者喜歡使用的一種「自然物」(the natural object)。而這次「白虎社」在台北拍攝錄影帶及照片時，就用了許多布袋戲木偶、中國花燈、春聯及從解體船卸下的破銅爛鐵等各種物體媒材。西方現代畫家將物體藝術帶進作品中，除了反傳統的意念，也存心與雕刻一爭長短。但對日本舞踏家來說，那或許是對日本單調均一的社會事物所提出的美感辯證。

有人將日本「舞踏」精神用尼采的「悲觀主義」來詮釋。尼采在《悲劇的誕生》一書裡，用酒神戴奧尼索斯代表透過麻醉劑，或春天活力的激奮而進入「恍惚」的精神狀態，而太陽神阿波羅則代表面對夢幻世界，而獲得美麗形象的精神狀態。因而尼采把原始時代祭祀酒神的狂歡者唱的讚美歌，看成是他們在極度亢奮的夢幻世界裡的活動，「舞踏」中肉體痙攣的特徵，也是同樣在反映一個恍惚似的精神層面。

「舞踏」發展到了七〇年代下半期，開始有急遽的變化，也就是第二代舞踏家的誕生。這個時候較引人注目的舞踏團體是1976年由天兒牛大所創立的「山海塾」。戰

後天皇制雖然沒有被推翻，但民主主義卻刺激了日本人個人拓寬生存空間的慾望，也就是讓身體展現在一個更自由的空間。伴隨著西方民主思想而來的是西方文化，尤其是在七〇年代日本經濟高度發展起來之後，西方文化在戰後新生代中更形成一股強勢，譬如：日本年輕人現在已很少人能夠在榻榻米上正坐十分鐘以上。因而，天兒牛大開始追尋在「解放」與「西化」之間，日本人身體文化的造型。「山海塾」在都市的摩天大廈頂端邊緣，表演他們被繩子吊起倒垂，緩緩下降到地上的舞蹈，這些全身抹白的舞者被逆吊的姿態，像子宮裡的胎兒；那種呈現出白骨的面貌，就是像日本土地神地藏尊，或是日本繩文文化時期的土俑造型。當舞者們隨著巍巍顫顫的繩子著地，則是意味出世是一個受難的過程，似乎是在追求一個屬於宗教的境界。

另外一個重要的舞蹈家是1980年創立「白虎社」的大須賀勇。如果「山海塾」優雅的雕塑風格是源自於愛琴海文化，那麼「白虎社」神秘的祭典化風格就會是源自於熱帶雨季的叢林。

1986年「白虎社」在台灣演出的作品《雲雀和臥佛》，是大須賀勇對自己身為日本人的一頁敘事詩。舞台前面懸掛著一個紅圈圈，一方面表示太陽照耀著一座熱帶叢林，一方面也可以意味在天皇標幟的「日之丸」國旗籠罩下的日本社會。在這座叢林裡，大須賀勇把他在印尼峇里島感覺到的一個神明和惡魔的世界展現出來，像巫師的咒語在薄暮中呈現出神秘的幻影幢幢。從遙遠的原始藝術當中找到全新的刺激，並將它發展到最高程度，這也是超現實藝術開發出來的神話世界。若這是一個天皇制度下的日本管理社會的話，我們則看到大須賀勇企圖描述一個男人和一個女人的故事。穿著日本女人「花嫁」和服的男人，把捧在懷裡的兩個大西瓜摔破在舞台上，這表示男性象徵的睪丸已破，男人因而變得像峇里島上一隻被鬥敗下來垂頭喪氣的公雞。另一邊戴著象頭面具的女人，在背後馴獸師飛舞的皮鞭之下，馴服地被供養在一個充滿美麗（花瓣）、優雅（鞭轡）的中產階級情調生活裡。

最後一場，男人橫臥在鋼琴上涅槃。鋼琴是經常在西方現代藝術中出現的道具，尤其是近代的前衛藝術家們，如波依斯、白南準等人，也是一再使用鋼琴作為一種具有象徵性的物體藝術。涅槃原是峇里島人一生中最高期望，但在男人支配女人的日本管理社會體制裡，卻變成一個「中心不在」的預言。「中心不在，才能促使中心周圍活性化起來」的主題，一直出現在日本前衛戲劇家寺山修司的作品裡。所謂的「中心不在」，仍是自覺性強烈的藝術家們，對日本以父權為支配象徵的管理社會，所做出的具有豐富幻想力的預言。寺山修司的著名作品《奴婢訓》即是一首奴婢們作亂的敘事詩，它在美國公演時，被《紐約郵報》評論為：「劇作《奴婢訓》對人類社會存在像惡夢一樣的主從關係，表示出特有的意象」。在《雲雀和臥佛》中的男人涅槃之後，舞台上只有被鎖上貞操帶的女人們，她們像一群被擄獲的動物一樣，永遠掙脫不開封建制度的束縛。

大須賀勇顯然受到峇里島文化很深的影響。他從當地的傳統音樂體驗到人類記憶復甦的能力，也從當地的皮影戲表現，觀察到虛幻與現實之間的相互作用，甚而在黑夜裡，當地人隨著叮叮噹噹的甘美朗樂器（Gamelan）婆娑起舞，在恍惚之間，他們用短劍刺進自己的身體或踩過火堆時的景象，都使大須賀勇的夢魘世界更為壯大，大概峇里島的人比已被機械文化僵化了的現代人，更能理解「白虎社」的恍惚之美吧？

「白虎社」在國父紀念館的公演結束後，又繼續留在台灣拍攝他們的專輯與錄帶。這也是他們到各國演出後的例行作業，以「舞蹈」形式為主軸，並且利用當地的風土民情為背景，來改變空間原本具有的意義，以成為一種二度空間藝術。在我們印象中的台灣東北角野柳奇石觀光區，經過「白虎社」的精心佈置，竟也變成現代都市裡的一塊荒漠之地；另外，古典書香氣息的板橋林家花園，則被轉化成「現代愛麗絲夢魘記」。他們還跑到台北的圓環夜市裡面，在中央空地擺了一桌酒席，邊吃邊表演了起來，中國人大吃大喝的景象在他們的眼中，竟變成了一場惡夢的饗宴。甚至，一行十餘人，著上「舞蹈」特有的裝扮，浩浩蕩蕩經過人潮熙熙攘攘的華西街夜市，後面尾隨著一波又一波湧上來看熱鬧的人群，一直到了華西街蛇店前面的巷弄，他們開始

就地表演了起來。四位男舞者把大須賀勇抬了起來，一路巡行到中央，豎立起一座梯子，眾人就圍著梯子跳起舞來。四周圍觀的民眾則是不斷地鼓掌叫好，好像在參加夜裡的嘉年華會一樣令人興奮不已。我們終於看到這種在六〇年代出現，到現在已成為八〇年代的表演藝術中一項重要「地景藝術」(Earth Art) 的魅力。透過這樣的表演形式，使我們對身旁所熟悉的空間，重新再以不同的感覺去觀察，才驚覺到身邊一些令人讚嘆的景觀。

看過「白虎社」的演出之後，有的年輕人認為這就是隨著他們脈搏跳動的前衛藝術，而有的知識份子卻認為這是充滿虛無、頹廢、甚至是死亡的現代主義精神的亞流藝術。也許，我們去研究六〇到八〇年代在不同的世代之間，對於「現代主義」所各自抱持的批判與立場，會比研究「白虎社」到底是屬於哪種意識型態的現代藝術，還要來得更為有意思吧？

原載《雄獅美術》，第184期，1986年6月號

---

編註「白虎社」於台灣解嚴前夕的1986年，來台進行一系列表演。這也是早已影響歐洲後現代舞蹈的日本「舞蹈」，首次在台灣表演藝術界引起強烈的衝擊與影響。適值該時出現的〈超現實與反秩序：日本舞蹈的非理性精神〉一文，台灣在當時「舞蹈」論述尚是付之闕如的時空裡，不可否認，在一定程度上也促進了藝術工作者對於前衛美學的思考。

原文為作者受《雄獅美術》之邀，發表於1986年6月號的「日本舞蹈與美術」專集。如今承蒙作者授權，作為本書導讀，深致謝忱。



## 導讀(二)

### 他者凝視下的日本舞蹈

林子竝

關於學者蘇珊·克蘭的《日本暗黑舞蹈：前現代與後現代對闇暗舞蹈的影響》這本著作，在我們進入它的內容之前，有兩點是值得特別提出來的。首先，本書是在八〇年代中後期完成對舞蹈的田野研究與書寫，這個時點距離一般所認定舞蹈誕生的1959年，已經有四分之一世紀之久。舞蹈的歷史發展，從初期具有強烈偶發藝術色彩的六〇年代，經過逐漸顯現其獨特表現樣式的七〇年代初期，一路到舞蹈團體紛紛成立，並開始受到世界注目的八〇年代初期。就一個藝術範疇的發展而言，八〇年代後半的舞蹈已盛開到燦爛成熟的最高點，並顯露出凋零前最美麗的驚鴻一瞥。1986年，舞蹈創始者土方巽如同過度燃燒的蠟燭般驟然辭世。正值泡沫經濟時期的日本，金錢遊戲裡兀自增生著黑影，而舞蹈就像是不斷膨脹的氣球上的黑點，在擴大過程中逐漸失去其原初的輪廓。此時的日本舞蹈團體應世界各地之邀不斷進行海外演出，但是，來自西方世界的肯定並不能掩蓋舞蹈本身所面臨的問題。當一個藝術外在的表現形式趨於明朗之時，同時也會是藝術形式原本所承載的無盡意涵被劃上界線的時刻。無論如何，在八〇年代後半，舞蹈以自身為拋物線，完成了其生命的週期。同時，正也因為如此，讓本書作者可以開始進行關於舞蹈的初步論述。

正如導言中所提及，當蘇珊·克蘭在1986年完成在日本大部分的田野調查時，即使在日本境內，也尚未出現任何關於舞蹈的著作或任何評論專書。毫無疑問，她的這本著作是舞蹈研究最早的出版物之一。因此，這本書勢必肩負一個使命，那就是為這個迷人卻又令人困惑的舞蹈現象「定位」。如同每隻在氣流中飄蕩的蝴蝶都需要一根大頭釘一般，舞蹈需要研究者的文字，將蝴蝶釘在軟木塞板上，與其他的蝴蝶並排在編號的箱子裡。

另外，值得特別一提的是，本書作者蘇珊·克蘭是位美國籍學者。會特別強調這點，並不是意味著她的「外國人觀點」是某種「異國情調式」的偏見，相反的，本書以紮實的訪談與文獻作為背景，所提出的幾項觀點不但直接點出舞蹈的本質，她的冷靜分析更直指日本戰後的文化自我的狀態。這種「來自外部的眼光」不只觀察到從日本「內部」所無法兼顧的研究面向，同時也成為日本在形塑文化自我的過程中的「他者」。蘇珊·克蘭的舞蹈研究令人想起另一位美國學者潘乃德(Ruth Benedict)所呈現的日本人研究。對於戰後日本人的自我理解最具決定性影響的，其實是潘乃德的著作《菊花與劍》。它是日美戰爭期間，美國軍方為了解日本這個神秘莫測的敵人，而委託文化人類學家潘乃德對日本人所進行的研究成果。儘管這個研究產生於如此特殊的歷史背景下，它卻能超越戰爭情境與文化偏見，站在「文化相對主義」的立場上對日本作客觀的觀察。她在書中所提出的「集團主義」與「羞恥文化」這兩點特徵，卻是戰後日本人在自我認同上最重要的關鍵字。如果說，潘乃德所代表的是日本人在戰後自我形成過程中，來自美國的「視線」的話，那麼，蘇珊·克蘭的這本著作，對於舞蹈現象絕對不只是從旁呈現客觀的描述而已，它更提示出日本舞蹈應當如何被世界觀看。

如同蘇珊·克蘭在本書第一章所指出的，六〇年代日本「安保鬥爭」這個社會背景，對於舞蹈的誕生具有決定性的作用。「安保鬥爭」在表面上雖然是「反美」的社會運動，但是，正如同大澤真幸所指出的，「安保鬥爭」在本質上反映出戰後，日本無論在政治經濟或文化認同上，已經跟美國構成「同盟」的這個無法改變的事實。六〇年代日本的年輕人想藉由「反美」來追求自我，而這個追尋自我的行為本身卻透露出「日本＝自我」與「美國＝他者」這層關係之間的前提。換句話說，日本戰後的自我形成是成立於「日美關係」當中，也就是美國這個「他者視線」的上面。因此，如果延續這個思考模式，由美國學者蘇珊·克蘭在八〇年代後半完成的這本著作，除了是一份當時罕見的日本舞蹈研究之外，如果換一種閱讀方法，它同時反映出舞蹈在形成中的某種「他者視線」。

本書首先從日本的社會文化背景切入，以解釋舞蹈為何會出現在戰後的日本，以及為何會形成如此令外國人困惑的美學特徵。一般而言，對日本戰後藝術運動多半會從兩個背景來進行理解。一是「遠景」，它是以全世界為規模的「反寫實」與「反近代」的傾向。一是「近景」，它是出現在日本戰後情境中的「反新劇」、「反啟蒙主義」，以及對於明治維新以來的「西化」作全面性再檢討的傾向。「遠景」與「近景」的交互作用，使得日本戰後以「前衛」為標竿的藝術運動與「傳統」之間，存在著既微妙又濃厚的關係。蘇珊·克蘭的觀察進出「遠景」與「近景」之間，交叉驗證舞蹈的各個面向。她指出舞蹈與在現代化過程中不斷受到壓抑的「歌舞伎」與「見世物」，以及誕生初期的能劇之間的錯縱複雜關係。她同時舉出許多事例來證明舞蹈從日本傳統藝能擷取表現的素材，並且提出「鄉愁」、「邊緣性格」、「怪誕」、「去個體化」、「暴力」等幾個關鍵字來切入舞蹈美學。

舞蹈喜歡將自身的根源回歸到「歌舞伎」、「淺草歌劇」、類似馬戲團的「見世物小屋」、「落語」等，那些在明治維新時期被視為粗鄙的、屬於前近代的大眾娛樂藝能。蘇珊·克蘭認為這是一種「鄉愁式的回歸」。她更進一步指出，舞蹈的「鄉愁」表現在「嘉年華式的大眾文化」、「低賤的媚俗文化」、以及「對於回歸童年的渴望」三個層面上。這種詮釋不但可以解釋舞蹈的特定美學的傾向，而且還能反映同時期的寺山修司、唐十郎，甚至晚近的宮崎駿。

蘇珊·克蘭也以「邊緣性格」來詮釋舞蹈與歌舞伎之間的親和性。早期從事歌舞伎的演員是在農村之間遊走的「社會邊緣人」，而舞蹈運動者認為自己繼承了這種位於邊緣地帶的歌舞伎世界。「邊緣性格」同時也解釋了舞蹈在舞台上所呈現的身體景觀，為何總是女人、小孩、老人、瘋子等這些人物。同時，她還點出戰後日本前衛劇場裡的一個重要主題，那就是戰後的日本人如何從西方個人主義式的自我當中解放出來。舞蹈運用激烈的身體語彙，試圖將個體自我從表演中去除，例如「白妝」與「變形」就是這種欲望的具體呈現。而舞蹈團體所施行的權威式教導，以及舞者被要求絕對服從，這些看似與藝術表現本身無關的事項，其實在舞蹈技巧或者美學的探討中是不能夠被忽略的。

蘇珊·克蘭對這些關鍵概念的說明也許並未全盤深入，但從另一方面來說，如果要徹底闡述它們，那麼每個概念都將能成為一本專書。這些美學關鍵就像是鑽石的每個切面，以它的角度，以面與面之間的相互映照，使得舞蹈發出耀眼的光芒。她曾在書中引用詹明信（Frederic Jameson）的後現代理論，將「鄉愁」、「邊緣性格」、「怪誕」、「去個體化」、「暴力」等這些舞蹈的美學特徵歸納於「後現代」這個概念上。從對抗社會價值體系為出發點的舞蹈真的是「後現代」嗎？或許，引發這個問題的辯論並不是原作者的本意，相反的，她企圖藉由提出「後現代」這個概念，幫助我們觀察到舞蹈更多的面向，並且提醒當代的讀者，舞蹈會如何繼續跨出下一步。