

臺灣社會學刊 第28期（增刊）

2002年9月 貢77-151

Taiwanese Journal of Sociology

No. 28 (supplement), September 2002

田野書寫、觀光行為與傳統再造： 印尼峇里與台灣台東「布農部落」 的文化表演比較研究

周慧玲 *

致謝：

本文為1999年行政院國家科學委員會專題研究計畫（編號：NSC 89-2411-H-008-011）之部份成果，謹此感謝該會補助。本文原題〈表演、觀光、認同：印尼峇里與台灣原住民「傳統」表演比較研究〉，於清華大學舉辦之「2000文化研究國際學術會議：科技、美學、權力：跨世紀文化轉折」（2000年12月）首次發表，會後進一步修訂改寫而成本文。謹此感謝與會學者廖炳惠教授的評論以及朱元鴻教授的修改建議。再者，文中有關峇里以及台東的田野調查部份，由筆者專題研究計畫助理黃雅勤以及國立台北藝術大學戲劇研究所課程助理徐櫻鈴共同協助進行。此外，中央大學英文系研究所和北藝大戲劇研究所選修筆者開設「表演研究」的部份同學，曾參與上述田野教學，並分別獲得英文系所峇里和台東課外教學補助，和戲劇所台東課外教學補助，在此一併致謝。

* 周慧玲 國立中央大學英文系／所副教授

收稿日期 2001/8/8 · 接受刊登 2002/7/14



中文摘要

本論文主要檢視印尼峇里島複雜的觀光文化與文化觀光的過程，及其過程涉入當地文化政策與文化認同的相關辯論。本文視峇里的文化表演為當地政府與知識菁英和殖民／中央政府進行社會政治協商的舞台，並透過文獻影像資料的反覆比較，以及與田野經驗的對比分析，探討外來書寫與觀光文化兩者的互滲互塑，以及對當地居民認知乃至再造傳統的文化過程的影響。本文並視作者的田野調查為另一種扮演行為，一種透過旅行觀察與交談的身體實踐；此研究書寫的意義在於，藉由實際排演峇里文化觀眾與觀視對象的種種互動，闡釋研究者與觀眾的互動，是整體文化過程中另一場重要的「文化表演」。

本論文還企圖將峇里的研究模式，借鑑分析台灣原住民近年傳統再造與觀光工業的互動。本文選擇台東縣延平鄉「布農部落」為主要討論對象，作為個人思考與研究的起步，以及相關議題跨文化比較研究模式的初步嘗試。本文最終目的希望檢討田野書寫、觀光行為、以及傳統再造三者的辯證與互涉，如何急速地在台灣原住民文化場域上演著，以及不同文化的人們，如何透過表演者的身體參與，共同形構觀者與演者的民族／文化認同，以及此認同論述與當局政策的聯繫（或失聯）。

關鍵詞：文化表演、傳統再造、重建行為、觀光文化、旅行書寫、文化認同



一、前言

1958年，人類學者Clifford Geertz在印尼峇里（Bali）¹島上找到未曾被西方學者注意以及書寫的鬥雞活動；Geertz後來在一篇著名的文章“Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight”中論及峇里鬥雞的深層意義時，特別指出五十年代末的峇里，「正因為它是峇里，已是個被充分研究的地方」，竟然還能在這個已被充分書寫的小島上，「發現」鬥雞這種尚未被外界察覺而又充滿爭議的民間活動，實在令人意外（Geertz 1973:417）。Geertz在1958年造訪這個小島之前，峇里的神話、藝術、儀式、社會組織、法律形式、乃至「出神」（trance）形式都已被西方學者和文化人，密集地記錄、書寫、分析、詮釋；Geertz的田野書寫活動，僅就鬥雞活動的材料而言，確實也為峇里文化汗牛充棟的西文文獻與學術書寫，平添一筆生動。Geertz的貢獻當然不僅止於找到新的田調對象。1973年，Geertz將他在印尼爪哇和峇里等地進行十五年的田野調查記錄匯集成書，是為《The Interpretation of Cultures》；他在書中提出「民族誌學」（ethnography）的「深度描述」（thick description）概念，提出「文化分析」不是一種「歸納以發現規則而進行的科學實驗」，而是一種「尋找並建立意義而進行的詮釋活動」。此論不僅為社會人類學帶來方法論的重大變革，它甚至廣泛地影響了包含歷史學、文學、文化研究、乃

¹ 有關Bali的中文譯名，本文沿用台灣近年的譯名峇里。Bali的舊式中譯是百麗；例如，1935年上海出版的流行通俗雜誌《良友畫報》曾以圖文介紹「百麗」的風土民情；三十年代中文報刊對這個島嶼的興趣，恰好是西方觀光客開始接觸該島嶼的時期。相關討論，請詳下文。另外，「布農」二字的漢語拼音應為“Bunong”，「布農文教基金會」官方網站採用的拼音則採“Bunun”；本文採用後者。詳見<http://www.bunun.org.tw>。

至美學論述在內的人文社會學科的研究方法。

2000年春天，筆者帶著一名研究助理以及七名研究生前往峇里進行十一天的田野採集與教學活動。此時的峇里對台灣而言，也早已不是陌生國度。1980年代初，一批受到西方現代藝術影響的台灣表演藝術工作者，開始密集旅行這個小島，峇里儼然成為台灣藝文工作者的文化世外桃源。到了1980年代末，峇里已躍而為台灣觀光客最熱衷的度假勝地之一；1999年2月華航從峇里回桃園的墜機意外，以悲劇形式見證了這個東南亞小島和台灣之間的頻繁往來。筆者在2000年春天的研究教學活動，雖為了能較深入所謂的峇里文化，而刻意避開大型觀光團集中約Kuta Beach，以及其他國際連鎖觀光飯店聚集處，但整個行程隊伍還是很難擺脫觀光的行徑。所謂的田野教學，不僅絕無可能與Geert的壯舉相比擬，即令只是踩著大師腳步經其所驗，只怕也是過分天真。這當然是因為相隔半世紀，比起Geertz當年造訪的小島，2000年的峇里文化被書寫的頻率之繁與角度之廣，越加令新的書寫企圖卻步。更重要的是，在新添的浩瀚文獻圖史中，不乏峇里知識份子與當地文化工作者的自我書寫；這些新的書寫與論述不斷地與實際文化活動互訴衷曲，成為峇里文化發展與形塑的一部份，而峇里本地知識菁英的自我表述，也在在提示所謂外來者的凝視／書寫的問題。

換言之，筆者在2000年一開始執行有關峇里的田野計畫時，便已知任何書寫峇里文化的新企圖，不僅必須面對繁雜巨大的既有文獻的成就，尤其不能迴避書寫者位置與立場的問題。再者，所謂大師昔日的腳步，既然早已被後人頻繁的步履踐踏遮蓋，任何尚未被書寫的「原始」田野場景自然是難以再現。如果不可能再找到任何不會被書寫的文化形式或表演形態，如果所謂的「原汁原味」的藝術行為都已經過外來書寫的回滲而不復「傳統」，那麼筆者的田野計畫，至多只是一次印證大師

論述的朝聖之旅，充其量在那些已被調查的田野現場，重複排演一齣田野行動劇，勉強見證這個諸多書寫的發生地，仍有無數的知性觀光，繼續存在著。

然而，筆者原意本非尋找所謂未經外界發覺的、「原汁原味」的、「真正」「傳統」峇里表演藝術形態。相反的，觀光行為中有關原始傳統的論述，恰好是筆者意圖書寫的主題。事實上，在回溯峇里文化書寫的歷史時，我們將會發現，既有書寫者的身份多半混雜了人類學家／探險家／旅行者等身份，無論他們的目是忠實的記錄、抑或客觀的觀察與分析、甚至積極地建言改變，他們的造訪都以不同的方式影響著調查地的經濟文化乃至美學活動，而直接或間接地參與了所謂「純粹」峇里傳統表演的再造與傳承。從人類學者的進駐以及蒐集資料期間對調查地的經濟回饋，到探險家與藝文作者對拜訪地的描寫致使其成為讀者眼中羨慕的朝聖之地，以及西方藝文人士對峇里當地編舞形式的啟發等等，這些調查研究活動既開啓外界對調查地的興趣，更為峇里帶來更多更有組織的旅者／觀光客。換言之，所有曾經書寫峇里的學者作家們，不僅深刻地參與峇里本身對「傳統」的認知與建構，他們的觀點與論述，也都參與了峇里以「傳統文化」為觀光訴求的工業規劃與政策建構；甚至可以說，他們的調查書寫工作本身，無論是在經濟影響或文化涉入上，都可視為今日峇里島上「大眾觀光」(mass tourism) 行為的前身，甚至是此「觀光工業」(tourist industry) 的領航人 (MacCannell 1976)。

筆者於 2000 年春在峇里進行的短期田野調查的主要目的，主要著眼於外來書寫與觀光文化兩者的互滲互塑，以及它們對當地居民認知傳統的形塑過程。重返一個已被多次調查書寫的田野現場，並非必然受困於前人曾碰觸的材料與對象，或只能被動地觀看峇里被書寫的歷史過程。在重複前人步履之餘，我們也不必然只能擔任傳統的觀眾角色，毫無選

擇地被動或「客觀」地重複觀看那些已被反覆觀看的峇里文化過程。相反的，筆者的田野過程，比較像是刻意重複排演前人對峇里文化的觀看，並以「演員／觀眾」的多重新身分，認知「觀者」（昔日的田野採集者與今日的觀光客）對峇里「傳統」文化的觀看慾望，如何投射於峇里文化的「表演者」（峇里人以及人類學者）的身上，至令後者透過傳統表演的排演與書寫，再造峇里傳統文化。本文最終意圖探詢的是，藉由這樣的田野調查，可否有助於吾人理解「再造傳統」的複雜過程，及其社會文化的多元意涵？

二、研究主旨與理論背景

有關「傳統再造」的辯論與焦慮，固然緊緊纏繞著峇里文化的觀光凝視，但是「再造傳統」並非原非外來觀者的特權。「保存傳統文化」勿寧是大部分工業化現代國家在面對急速變遷的社會，以及因此而來的歷史斷層焦慮時，普遍產生的一種迷思（Feintuch 1988; Karp 1991; Handler 1988; Hassan 1992）。再者，現代國家為了將新興的政治社會體系與過去的歷史經驗掛勾，也往往援用舊有典故附會一番，為新的社會組織與結構，建構一個「文化的傳統」（cultural tradition）與「歷史的過去」（historical past）。此「虛構傳統」（invented tradition）正如英國歷史學者霍布斯邦（Hobsbawm 1987）所言，是二十世紀新興國家論述國族時，最常見採取的策略之一。以峇里為例，其島民對自己的傳統表演的欲求與再造，不僅僅止於滿足或回應外來觀光客的觀看欲求，更是源於峇里島本身在二十世紀經歷的巨大政治社會變革與文化變遷。峇里的傳統表演形式，其實是印尼國族政治的「虛構傳統」論述中，最常被挪用以建構社群認同的文化符碼之一。

晚近表演理論學者對表演行為的研究，提出了表演活動具備的「重建行為」(restored behavior) 的論點，也有助於理解何以傳統表演形式能夠被援用「演繹」傳統、「再造」傳統，成為國家主義的論述策略之一。例如，美國戲劇學者謝喜納 (Richard Schechner) 及人類學者特納 (Victor Turner) 均曾討論表演行為的「重建性格」；前者更指出每一個「表演」活動的形成既牽涉到創作者、演出者、以及觀眾等三方面，那麼當一個虛構的故事或一個甫發生的社會事件被編排成一齣表演，再經由一連串的排練、演出、和觀賞等行為實踐後，此「表演」便不再僅僅是一樁立基於劇場假設的虛構事件，而是深植人們生活經驗與歷史記憶之中，成為日常生活現實／真實經驗的一部份 (Schechner 1985; Turner 1986)。也就是說，原來虛構故事或社會事件首先經歷演員的排練，和觀眾的欣賞，進行一連串的創造、協商、再現等表演活動，此表演實已參與了社群（觀眾）意識形態的論述與形構；而這樣的論述與形構，甚且會被保留在已完成的表演作品中，並經由下一次的模演與修改，得以傳承並與未來對話。易言之，正因為表演行為本身同時具備創作和保留經驗的特質，它才會成為傳承意念的工具，而傳統表演則又因為它保留了過去的生活經驗，特別容易與國家論述這類既要建構新的社群認同、又要維繫與過去的關連的社會活動所挪用。

值得注意的是，表演行為的「現場屬性」(the liveness of performance) 註定無法完全一成不變地複製上一次的演出內容 (Schechner 1993)；其所傳承的內容、價值與意識形態，因此會在每次表演呈現中，被施以不同程度的修飾改變甚至增減。傳統表演活動所重建出來的，也因此不再是原初被期待的對「傳統」或「過去經驗」的完美複製。「表演行為」對「自己」以及「傳統」的「不完全的複製」、「有縫隙的再現」，反而更具體展現上述英國歷史學者霍布思邦所謂的「虛構傳統」(invented tradition)。

tradition)，也因此更便於與「國族論述」的接軌（Schechner 1994）。「國族論述」與「保存傳統表演」之間的糾葛互涉，方興未艾。

當然，除卻為建立新興政權合法性、以及為彌補歷史斷層焦慮而演繹的「虛構傳統」，「文化觀光」（cultural tourism）是另一個聚焦傳統表演的政治／經濟／文化活動。「文化觀光」不僅經常成為資源較少的地區的主要經濟活動，一些甫擺脫殖民狀態的地區，也往往訴諸前殖民者的懷舊口味，重新包裝傳統文化活動，以換取經濟利益。觀光地區人民的自我認知以及群我認同的形構，既擺脫不了外來者透過觀光活動所獲得的刻板印象，更必須與這些外來者對於地主人民的期待，不斷磋商互動。「文化觀光」因此不僅是一項經濟活動，尚且是地主區人民與外來者交換、協商、再現其文化身分的重要場域（Dominiquez 1992; Frow 1991; Hanson 1989; Santino 1988）。「文化觀光」行銷包裝的傳統表演，也因而承載／記錄著地主區（政府、學者、觀光工業等），如何透過文化政策以協商自己本身的文化身分認同的重要文化過程。

本文討論印尼峇里島的文化觀光與傳統再造的互涉過程時，主要以該地最富盛名的舞蹈 *Legong, Sanyer, Pendet* 以及驅魔儀式劇 *Calonarang* 為對象，藉以探索這些表演類型在文化觀光中的演變，以及當地政府與人民如何在觀光場域對彈或者合音，或透過一連串的磋商協調，調整其文化／國族認同的基調。在方法上，筆者主要透過文獻影像資料的反覆對比分析，勾勒二十世紀的峇里官方與知識菁英對於峇里文化觀光的辯證，及其所建構的文化政策。最重要的是，本文還嘗試透過田野經驗以對照分析上述的文獻爬梳，並與既有論述對話，以提出觀光工業、傳統再造與認同政治三者之間的互訴與互涉。筆者並不天真地以為期十一天的田野訪查，便足以了解峇里傳統文化之再造與觀光經驗纏繞的真象。筆者視自身的田野調查為一種扮演行為，意圖透過旅行觀察與交談

的身體實踐，實際排演峇里文化觀眾與觀視對象的種種互動。筆者視研究活動為戲劇排演活動的方式，不僅僅祇是藉表演行為以隱喻研究活動，更希望透過此研究書寫，反省傳統表演論述裡視觀眾為神聖的客觀旁觀者的研究視角，藉此提醒研究者不應再佔據所謂客觀旁觀的位置。觀眾和研究者似乎都應當更自覺其本身也正是所觀看研究的文化表演過程中的另一個演員，一個被「被研究者／演員」觀看的對象。

當然，峇里社群觀光表演與傳統再造的文化過程，可能因為其獨特的歷史背景，而成就一個「文化觀光化」的極端個案。峇里個案所涵蓋的複雜問題，縱然未必會在其他地區的文化表演中得見，但卻並不妨礙它作為了解相關議題的複雜性的典範之一。事實上，峇里案例中傳統再造與文化觀光化互涉的過程，在相當程度上，不僅可見於台灣過去四十年來文化表演的傳承過程中，「保存傳統」與「文化觀光」甚至交替出現於台灣近半世紀的文藝政策與相關論述裡。例如，自五十年代開始，台海對峙的政治現實，間接促使台灣官方採取「保存傳統」的文藝論述的主軸之一，以彰顯此地（小中國）與彼岸（大中國）整肅傳統的區隔。²此舉既造就國防部和教育部成為傳統京劇的主要贊助人，也使得京劇得以「晉升」為「國劇」，而倖免於其他劇種因為社會變遷帶來的市場式微而面臨消失的威脅。1977年文化建設委員會成立以後，隨著新的政治意識的抬頭，「保存傳統」雖仍居官方文化業務之要項，但是被保存的對象，已涉台灣原生的劇種；至於傳統技師制度的建立，更讓部份台灣本地傳統表演從業者獲得官方史無前例的注視。1998年，文建會

² 「文化建設」的話語首次出現在1953年的〈民生主義音樂兩篇補述〉之中。而1968年開始的「中華文化復興運動」，正式將「振興國劇」納入國家文化政策中，並將「京劇」更名「國劇」。這兩個辦法都是當局因應台海關係的變化而產生的（周慧玲 1995：53-101）。

仲介八個表演團體參加法國亞維儂藝術節演出，依舊意圖凸顯台灣對於傳統表演的保存，儘管「台灣傳統表演」的概念，在此時出現空前的混亂。2002年甫成立的傳統藝術中心，說明了此文化論述的不斷延續。此外，文建會自1992年開始的重點施政「社區總體營造計畫」，反覆強調以產業管理的模式，推動業已式微的傳統工藝；此政策所論述的「文化產業化」、或「產業文化化」，都直接間接地將保存傳統藝術與觀光工業結合。這種夾帶社區認同的政策論述，在實踐層面上多以觀光模式管理重建地方幾盡失傳的工藝為主，並訴求都市中產階級的懷舊心理。

值得注意的是，傳統工藝與表演藝術的式微，牽涉繁複的台灣社會文化生態變遷，官方施政似乎並不自覺自己如何介入此生態的改變，而徒然強留早已不存在的「傳統」。例如，60年代「保存傳統」的政策介入，首先改變了京劇在台灣的文化生態：官方保護不僅使台灣京劇成為一個不依靠觀眾的劇種，更使它在多年以後走向背離觀眾與社會的道路。此外，昔日農業社會的戲劇活動，在晚近已逐漸成為工業社會都市人的休閒活動，從事相關活動的藝師，紛紛對他們昔日依賴維生的記憶，侃侃而談保存傳統的大論述。這都不是所謂的傳統戲曲或工藝的既有生態。再者，前述「文化產業化」的論述與「社區總體經營」的接合，企圖賦予地區性文化觀光產業一種「社區認同」，原本立意挽救式微工藝與產業的施政，卻因為此文化論述的包裝與滲入，反而改變那些傳統工藝與產業的原有社會意義，令其轉型而成為一場有關地方認同的「文化表演」。這種文化政策所論述的認同政治，雖建立於地方觀光與文化保存的結合，但卻極少受到「保存傳統」概念以外的論述分析與方法檢驗。

是以，本文除了著眼峇里文化表演的歷史過程的分析之外，同時也企圖探索此研究模式借用於分析台灣的部份文化現象的可能性，以作為

日後對台灣地區相關社會文化活動研究的一個起點。本論文初步選擇以台東縣延平鄉「布農部落」為主要討論對象，探討該部落活動如何透過原住民觀光事業結構，重建幾近消失的「傳統表演」。「布農部落」從1995年啓用至2000為止，刻意和官方保持距離，然而它的主持人白光勝牧師卻曾數度出席上述官方社區總體營造計畫的研討會，並發言支持以文化觀光經營原住民部落文化。白氏一手建立的「布農部落」本身，也是夾著維護原住民文化的話語，以文化產業化的模式，經營自身的原住民認同。³此個案因此可視為是民間社團如何受到官方政策影響、又如何結合傳統再造與觀光工業模式的有趣案例之一。在諸多的在地部落與社群中，筆者僅選擇台東縣延平鄉的「布農部落」，並非意圖以偏概全或同質化台灣原住民的文化議題；對於複雜纏繞的台灣原住民歷史過程，筆者的思考僅是個人的起步，尚待更進一步的深入蒐集與思考。本文主要希望透過對峇里文化表演的歷史過程的爬梳與田野調查的實際觀察，檢視田野書寫、觀光行為、以及傳統再造三者之間的複雜辯證與互涉，並從這個研究題旨延伸，開始檢視台灣地區部份文化作為，而不是粗暴地將印尼峇里與台灣台東「布農部落」視為兩個對等的研究主體。

事實上，僅就兩個文化觀光的歷史而言，峇里從1906年至今，已有近百年的長遠歷史，而台東「布農部落」才成立不到十年；現有關於峇里的西文著作與文獻的數量，以及曾經投入其中的研究案例與從業人口，也是甫見活躍的台灣原住民研究難以望其項背的。再者，筆者從當代表演研究的觀點出發，對於峇里乃至其他亞洲傳統表演與現代劇場互動的研究約有十年，但對於原住民議題的注意，卻才剛起步。因此，無論是就此文關注的個案的學術歷史，抑或研究者個人的專長而言，本文

³ 詳本文第四節。



企圖對比的兩個案例，在比重上都是難以對等的。然而本文還是選擇這樣不對等的比較研究，主要便是希望凸顯觀光行為與傳統再造的辯證與互涉，其實正急速地在台灣原住民文化場域上演著，此過程夾織的群我文化認同，是亟待更進一步認知並分析的。本文在採取印尼峇里與台東「布農部落」的比較研究的主要目的，乃在於探索一個可能的跨文化比較研究模式，藉著分析不同文化的人們，如何透過表演者的身體參與，共同形構觀者與演者的民族／文化認同，以及此認同論述與當局政策的聯繫（或失聯）的過程，以思考結合文化觀光的「文化表演」，對於文化認同機制的可能影響或侷限。

三、峇里天堂：從殖民歷史的書寫到田野採集的排演

本文選擇峇里島為研究對象，主要是因為該島嶼是繼 1920 年代的大溪地之後，最被西方文化藝術工作者描繪的「異族觀光」對象 (ethnic tourism) (Spies and Zoete 1939; McKean 1973)。自 1930 年代迄今，峇里便不斷被西方旅者描述為「最後天堂」(the Last Paradise)，至今仍以其豐富的傳統音樂舞蹈／戲劇／宗教祭祀，吸引世界各地的藝術工作者與觀光客 (Reid 1999)。峇里「最後天堂」的名銜絕非僅止於一個商業促銷下的刻板印象，而是有其歷史因素；峇里特殊的藝術文化生活名著一時，最早出於西方殖民者刻意的建構與形塑，並且終被峇里島民接受內化而持續採用 (Powell 1930; Noronha 1973)。峇里島民與其傳統表演的密切關係，實際上是官方（包含前荷蘭殖民政府以及 1960s 以來的印尼當局）、學者（早先的歐陸藝術家、美國人類學者、和晚近的澳洲文化研究學者、乃至峇里本地學者）、以及觀光業界（從國際連鎖飯店到當地導遊）所共同協商出來的產品。峇里的文化觀光因此體現了該地區文

化認同的複雜機制與歷史演變，其漫長豐富又弔詭的歷史行逕，或可為作為「田野書寫」以及「觀光工業」如何涉入文化／國族認同的相關討論的一個典型而又複雜的研究範例。

(一)「峇里化峇里」：殖民時期的文化政策與觀光模式，1906-1942

根據史載，峇里最早有組織地對西方觀光客開放，實源於二十世紀初一樁政治事件。1906荷蘭殖民政府軍入侵之際，峇里貴族在位於今日首都Denpasa文化中心的最大封主國峇里皇宮（Bali Palace）前，集體自殺以抵抗入侵者。這樁醜聞令荷蘭當局頗為尷尬，因為當時的荷蘭政府正在東印度群島上實行所謂的「種族政策」（Ethnic Policy），強調以「尊重殖民地文化」為主要施政手段。為了彌補1906年的血腥醜聞，荷蘭殖民政府擷取傳統峇里舞蹈片段，挪用十九世紀末／二十世紀初新興的舞蹈形式Legong之名，重新蒐羅匯集當時的舞蹈戲劇表演形式與段落，並於1914年首次在歐洲人面前展示這些傳統表演集錦，竭力將峇里宣揚為「最後一塊不受現代化污染的文化淨土」，並正式以此論述揭開峇里觀光事業的首頁。荷蘭殖民者的意圖在於向歐洲盟國宣稱：「眼前的傳統祭祀舞蹈證明了峇里民因為專注於宗教祭祀與舞蹈之中，而忘卻驟變的世局與紛擾的政局，並在激烈的政治權力轉移中，繼續傳承其傳統祭祀舞蹈與宗教表演」（轉引自Picard 1996:20-21）。1928年，承攬東印度地區運輸事業的荷蘭公司KMP（Royal Packet Navigation Company）建造Bali Hotel，開啟峇里的觀光活動，並開始對歐美觀光客演出殖民官方版本的觀光定目劇Legong。

荷蘭殖民政府版本的Legong舞蹈，成為首批呈現在歐洲觀光客面前的文化節目，延續至今，仍是島上觀光飯店中最常被展演的峇里節目之一；這個觀光舞蹈，雖是二十世紀之交的新作品，卻以傳統文化之名行

之於世。這項觀光表演的形成，其實是整個二十年代荷蘭殖民政府力行的「峇里化峇里」（Balinization of Bali）的「種族政策」的典型。1920年代的荷蘭殖民政府，不僅只圖消極地保存荷蘭殖民政府所認為的峇里傳統歌舞祭祀原型，更積極於提高峇里年輕島民對自己文化（更正確的說，荷蘭殖民者所認為的峇里文化）的自覺。1920年代的「峇里化」政策所形構創造的 *Legong* 觀光舞蹈，可說是見證了「傳統」如何因應政治需求而被建構，並藉此新建構的藝術傳統，形塑代言所謂「峇里性格」——一種以資區分被觀光者（被殖民者）與觀光者（殖民者及其西方同盟）的身分標示。

當荷蘭政府宣揚峇里島民對傳統表演的執著之際，西方人類學者與文化工作者的側目與書寫，進一步呼應甚至強化了外界對峇里此一文化淨土的刻板印象，而這些文化描述甚至仍為今日峇里各觀光工業沿用。例如德國醫生 Krause 於 1920 年出版的攝影集，捕捉峇里婦女裸裎上身的美麗身影，將該島嶼美譽為「美胸之嶼」“the Island of Bare Breasts”（1935）。1930 年代，德國畫家／音樂工作者 Walter Spies 首次出版專書詳細記錄峇里傳統舞蹈與音樂「甘美娘」（Gamelan），並建議峇里舞者 Bak Limbak 縮短原本 *Sangyang* 儀式舞蹈的表演篇幅，僅單獨提出其中男女參與者以口鳴協助彼此進入出神狀態的部份，並大量增加表演人數，新編而成所謂的 *Kecak Dance* 以宴饗西方旅者（Spies and Zoete 1939; Rhodius and Darling 1980）；*Kecak* 這個因應 1930 年代觀光工業而創造的表演作品，至今依舊是島上最受觀光客歡迎的「傳統表演」項目之一，同時也是一齣只在觀光場合演出的純粹的傳統觀光表演劇目（Racki 1998: 91）。更有甚者，Walter Spies 位於峇里東南烏布村的住宅，不僅成為西方前衛藝術家觀察接觸峇里文化的窗口，Spies 的熱誠引介還直接間接地鼓勵了島居民找回以失去的傳統表演。⁴

峇里傳統文化藝術的魅力不僅只及於前往探幽的少數旅者。例如，1931年，荷蘭殖民政府自峇里的烏布／芭里亞坦（Ubud-Peliatan）一帶，邀集峇里傳統祭祀表演與舞蹈工作者，遠征法國在1931年巴黎舉辦的「殖民博覽會」（Colonial Exposition）上展演峇里的傳統驅魔舞劇 *Calonarang* 中神獸 Barong 與魔力 Rangda 對峙的片段。此片段一如 1914 年的觀光節目一樣，是一個減縮版本：它將一個原本冗長並包含宗教儀式功能的「出神」（trance）演出的儀式表演，濃縮成一小時的演出，並刪去原來的宗教元素，以突出戲劇衝突的壯麗對峙場面。在這場巴黎盛會中，重要的法國戲劇理論者亞陶（Antoin Artaud），深受此表演所保留的「出神」演出震撼，而據此演繹出著名的「殘酷劇場」（Cruel Theatre）理念。亞陶推崇峇里舞劇打破了純粹美學與日常生活經驗的藩籬，認為它將戲劇概念帶向另一個不為歐洲人所知的、穿透物質表象的新的身心狀態。此學說影響西方前衛劇場至今不墜。⁵三十年代的美國人類學者 Margaret Mead，還曾根據她在田野中考察 *Sangyang* 與 *Barong* 舞劇中年

⁴ 透過 Spies 的引導，荷蘭畫家 Rudolf Bonnet 在 1930 年代激起協助島上居民復興失傳繪畫技巧的慾望；Bonnet 的計畫雖然失敗，峇里的繪畫工作者卻反而從 Bonnet 身上獲得歐洲印象主義繪畫的知識，並將之與峇里傳統繪畫技巧融合，創造出 Batuan 畫派，成就本世紀峇里美術版圖的文藝復興。這項繪畫史的經驗以及 Batuan 畫派與當地觀光工業的密切關係，直至筆者於 2000 年春天訪談當地藝術工作者時，仍被峇里居民反覆傳誦。筆者訪談對象之一 Agung Tirta 便是在 1960 年代峇里重啟觀光大門之際，投入 Batuan 畫派學習作畫技巧，並一直以此維生。Tirta 的案例印證了三十年代因應歐美旅者所需而創造出來的 Batuan 畫風與技巧，一脈相承至今，成為該畫派的基地 Batubulan 的主要經濟收益。

⁵ 五十年代末期開始，許多受 Artaud 殘酷劇場理論影響的眾多歐美前衛劇場工作者，絡繹不絕地前往 Bali 以及其他亞洲地區習舞；包括波蘭的 Jersy Grotowski、英國的 Peter Brooks 在內的歐美前衛劇場工作者，並進一步將 Artaud 美學理論以實際劇場形態實踐之，峇里的戲劇舞蹈因而成為當代西方前衛劇場理論論述重要的一環。

輕女性舞者「出神」狀態，將峇里描述為一個「具有雙重分裂性格的文化，同時具備『阿波羅式』的沈著寧靜與『戴奧尼賽思式』的爆裂狂飆；此性格寄居於舞者／巫師的女體上，並適時地在嚴謹的社會秩序中提供自我發洩調適的管道」（轉引自 Vickers 1989）。⁶

無論是亞陶眼中那個逆反西方理性思惟的「出神」表演，抑或 Mead 所論述的雙重性格，在在顯示歐美藝文工作者對峇里文化的演繹，主要將峇里表演傳統歸納為兩股主要美學原則，其一是排除戲劇與宗教意義的純粹美學舞蹈（如 *Legong*），其二是承載戲劇敘事中的具有宗教意旨的「出神」演出。可以說，世紀之交荷蘭殖民政府的東方主義凝視、1930 年代歐洲藝術家和觀光旅客的書寫與記憶、乃至美國學者的民族誌學的影像再現，共同對外形塑峇里的文化性格與藝術成就。

誠然上述西方殖民者／文化人所見的峇里，未必與峇里島民的自我認知吻合，他們的意見其實是基於西方自己的需求與目的，或為了合理化殖民政策無損被殖民者文化的說詞，也可能是學者藝術家的自我投射。本文目的不在於判斷文化觀光對於當地文化論述與發展的是非利弊。筆者真正想探究的是峇里本地如何回應這些外來的詮釋／期待／書寫？面對強勢西方所投射出來「峇里化」的慾望，峇里島民的態度究竟如何？

文獻中一些有趣的記載，或可勾勒峇里本地居民在本世紀上半面對西方凝視搔首弄姿的側影。例如，Mead 在 1937 年拍攝她著名的民族誌

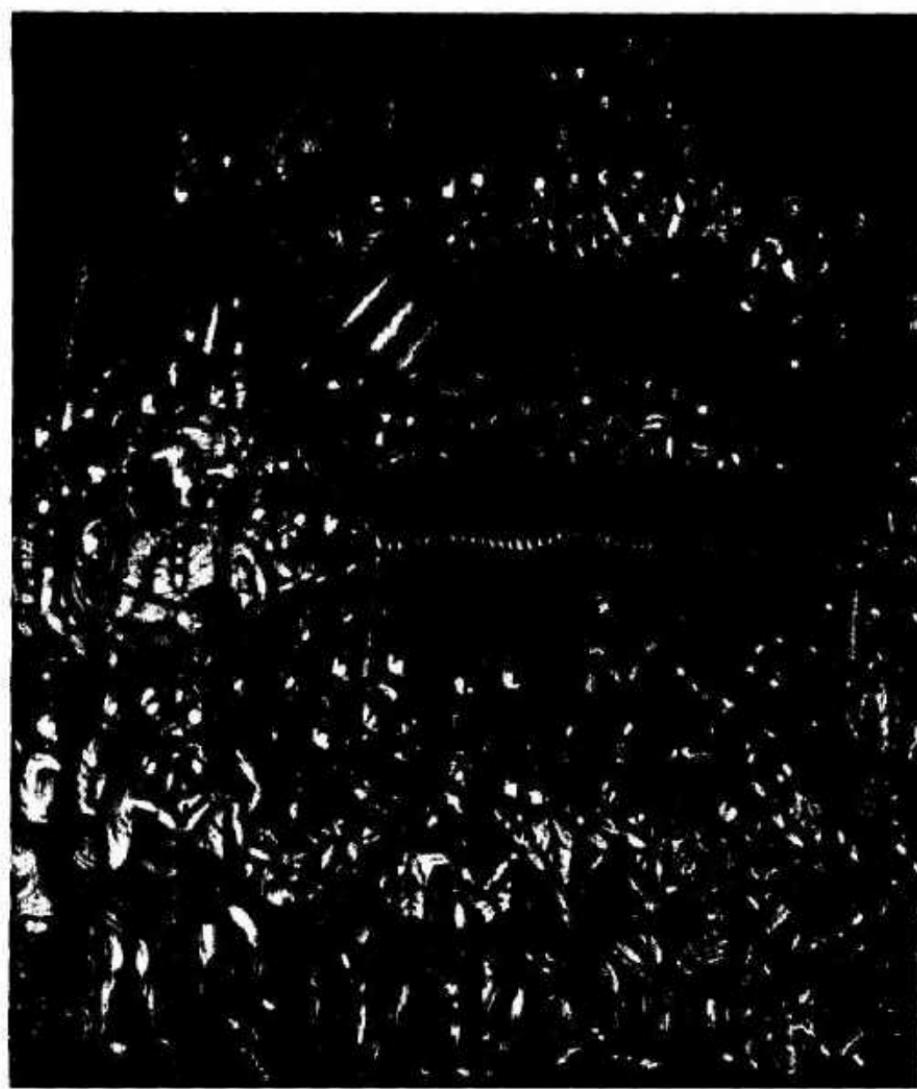
⁶ Mead 對於峇里成為 1930 年代西方前衛藝術者投射對象的心理動機與背景，曾如此描述：「如果大溪地為 1920 的歐洲藝術家提供一個精神的庇護所，讓他們在不容許個人表達的戰前歐洲之外，找到一個恣意探索自我的淨土，那麼 1930 的峇里勿寧為現代人提供一種允許單純的幸福與複雜的心靈活動並存的完美社會生活模式」（Mead 1942:340）。

紀錄片 *Trance and Dance in Bali* 時，峇里島人自動修改他們的演出內容，包括令參與拍攝影片的婦女們穿著胸衣、並由年紀較長的婦女取代原本由青春期的女孩演出等等；這些修改主要是峇里長者以他們認為適合 Mead 那樣的西方人的觀看角度，修飾改編自己的傳統文化，並將之呈現在美國的鏡頭面前，而 Mead 當時對這些修改顯然並不知情。⁷此外，Mead 在 Batubulan 村拍攝上述影片時，為了利用白天充足的日光光源進行影片的拍攝，便將原本在深夜凌晨之際演出的驅魔劇 *Calonarang*，改為白天演出。這次的拍攝經驗竟然給參與拍攝的峇里本地藝術家靈感；他們進一步綜合巴黎博覽會的演出經驗和 Mead 的攝影版本，新編了一個一小時的演出，從驅魔劇 *Calonarang* 中擷取戲劇衝突最明顯的 Barong 與 Rangda 的對峙部份，以及西方人最愛的「出神」狀態中演員以波刃短劍（*kris*）自殘的片段，並將這個新的舞蹈集錦名之為 *Barong & Kris Dance*。1936 年，幾個不同的地方表演團體開始在觀光飯店競演此劇；1960 年代中期以後，*Barong & Kris Dance* 在 Batubulan 恢復演出。筆者在西元 2000 年春拜訪 Batubulan 時，*Barong & Kris Dance* 不僅早已是島上最著名最精彩的表演節目，而在此舞劇諸多不同的演出版本裡，Batubulan 式的 *Barong & Kris Dance* 依舊是最富盛名的，它甚至還維持在白天演出的模式，這點既和其他觀光演出適應國際觀光客晚上看演出的習慣大不相同，也和當地人深夜進行儀典演出的

⁷ Mead 拍攝該片時，她的鏡頭追著一位中年婦人進入出神的狀態。根據 Picard 考證，該名中年婦人其實在事前即已獲得儀式長者的警告，不得在西方人面前進入出神狀態之後的一外失態演出；她在鏡頭面前的失控表現雖被 Mead 視為寶貝，卻令在場監督的年長者不悅而頻頻企圖阻止（Picard 1996）。筆者於 1988 年在紐約大學初閱此片，又在 2001 年中研院民族所與公共電視合辦的「台灣國際民族誌影展」上再見該片。

慣例違背，反而比較接近 Mead 拍攝紀錄片而調整的演出方式。1936 年的 *Barong* 以及 2000 年筆者所見的 *Barong* 不同之處也許在於，前者去宗教但卻又以宗教意味濃厚的 Kris 舞蹈為訴求，後者則更向戲劇娛樂靠攏，以猴子戲要為重點趣味。隨著觀光目的的滲入，峇里傳統儀式表演的戲劇味愈趨濃烈，宗教目的愈趨淡化。

在西方（攝影機）的凝視之下，峇里島民所作的「自我修飾」性的展演，說明了無論是殖民當局或歐美學者與藝術家所認知的峇里歌舞祭祀「傳統」，一開始就是經過修飾改變的「創作」。這些改編或是出於（殖民者或觀光飯店等）凝視者的要求而修剪裁縫，或是出於（峇里演員們）被凝視者自動揣摩觀看者眼光而加以修飾。這些自我修飾與改編，標示著以下幾個有趣的現象：（1）所有呈現給這些西方人的作品，雖有傳統之名，實屬新作；（2）峇里文化演出者並非全然站在被凝視／窺視的立場，而是在此過程中，十分自覺被觀看，並將觀看者的凝視內化為自我認知的一部份，再據此自我修飾向人展演。是以，當外來的觀看者凝視峇里歌舞祭祀的演出時，無論是否自覺，都已經被安置在一個有趣的位置，亦即，這些觀看者被迫看到自己被演員回望，並在這樣的回望中看見自己凝視文化他者的慾望。事實上，1930 年代部份峇里本地畫家在創作時，便已出現將外來者形跡入畫的現象。以 Batuan 畫派年輕畫家 I. B. K. Togog 作於 1937 年的水墨畫為例，在此畫中，畫家描繪自己（圖左身背相機盒者）帶領瑞士音樂學者（圖左上半身突出者）觀看當地「出神」演出的情形。這是最早描寫當代社會現象的 Batuan 畫作，它充分顯示畫家對自己作為峇里對口西方的文化仲介的高度自覺（圖一）。像 Togog 這樣的畫作，雖明顯是以傳統儀式表演宗教活動為描繪主題以吸引西方買主，然而他那種自覺地將西方買主的現代活動融入繪畫當中的做法，又何嘗不會充分顯示畫家對自己作為西方與峇里之間



圖一 1937年Batuan年輕畫家I. B. K. Togog將自己（圖左身背相機盒）帶領瑞士音樂學者（圖左上半身突出者）觀看當地「出神」演出的情形入畫。這是最早描寫當代社會現象的Batuan畫作，充分顯示畫家對自己作為峇里對口西方的文化仲介的高度自覺。（水墨畫，現存瑞士，取材自 *Reflections of Faith*, 頁142）。



的文化仲介的特殊位置的敏感體認呢？⁸然而，這種自覺與體認，並沒有受到畫家同時期的西方凝視者的注意。相關的研究與論述，要遲至二十世紀末的歐美，才會受到應有的認知與討論。

(二)「印尼化峇里」：建國初期文化政策與觀光辯證，1950s-1960s⁹

如果本世紀上半的峇里居民在西方凝視下的自我表演，向後人展示一種被凝視者的自覺回望，那麼在二十世紀的下半，峇里居民此種自覺，又糾纏著對另一個新的凝視者的抗拒與協商，那就是印尼共和國及其中央政府。¹⁰1949年峇里擺脫殖民政府，成為印尼共和國一部份。經過獨立革命的峇里文化菁英亟思擺脫前殖民政府政策，並在1950年代進行一連串的文化作為。

例如，為哀悼峇里淪為西方懷舊與獵奇觀光客眼中「文化博物館」的慘痛經驗，峇里地方政府強制婦女穿上胸衣不再裸裎、禁止旅人攝影裸婦、並竭力加速峇里現代化，以使居民享受先進生活。矛盾的是，蘇卡諾（Sukarno）總統於1950年代以峇里文化保姆自居，向他的國際貴賓展示峇里優美的傳統藝術時，卻採用了前荷蘭殖民政府版本的*Legong*，甚至以夙昔的迎神舞*Pendet*歡迎他的客人（Picard 1996）。隨之而來的經濟蕭條誘使當局進一步重操觀光舊業以挽救經濟，1965年整

⁸ 此畫現存瑞士。取材自 Hohn 編著的 *The Art of Bali: Reflections of Faith* (1997: 142)。

⁹ 本節二、三段的標題「印尼化峇里」、「峇里化印尼」，採 Picard 的用語 (1996)。

¹⁰ 1942~45年間，日本殖民峇里；1945年，荷蘭擊敗日本，意圖恢復對峇里的統治。1945~49年間，峇里菁英份子帶領島民進入獨立革命，為抗拒荷蘭再度殖民而戰。1949年，印尼共和國建國，總統為蘇卡諾（Sukarno），峇里成為印尼共和國一部份。

肅共產黨活動而執行的血腥殺戮，更加速當局開放峇里對外觀光，以經濟活動壓抑人們對血腥的記憶。至此，獨立初期的印尼共和國，由中央而峇里的文化政策，看似對抗前殖民者，實則延續荷蘭昔時的「峇里化」論述：它凸顯峇里居民獨特的（迥異於歐洲人的）文化性格，一方面以此抵制前殖民政府的惡質影響，另一方面又以此為獨立解放後的「印尼共和國」的文化傳統背書。昔時的「峇里化」的政策，進入「印尼化」的階段，主張迥異，內容手段卻驚人地相彷彿。

1967年蘇哈托（Suharto）取代蘇卡諾成為領導人，並發佈《新秩序》（New Order）五年計畫的政策，擴大開放峇里國際觀光。此政策不僅明顯延續前殖民者的作為，更意圖藉著強化峇里作為印尼一部份的國家主義論述，說服峇里島民延攬舊時觀光客的經濟效應，以回饋並效忠印尼共和國。《新秩序》的結果是，觀光表演大量出現，甚至「回流」民間，在峇里本地人民的宗教祭祀的場合中，屢屢出現觀光版本的演出內容（McKean 1973; Picard 1996）。例如，Bali Beach Hotel首先效法蘇卡諾總統，以迎神舞*Pendet*為迎賓舞；此舉引來峇里宗教領袖與地方仕紳批評，認為以迎神舞迎賓，是褻瀆神明。七〇年代，峇里編舞家受命新編舞曲，以取代觀光表演中的迎神／迎賓舞（PT BITS 1997）。然而，一些學過此舞的舞者又將此觀光迎賓舞蹈介紹給峇里民，使得在觀光飯店裡用來迎接觀光客的迎賓舞蹈*Panyambrama*，反而取代峇里民平時的祭祀節慶中用來迎神*Pendet*舞蹈。筆者在2000年帶領研究生在Peliatan地區向當地舞者學習傳統舞蹈動作時，舞蹈老師選擇的第一個教材，就是這隻已被修改為普遍迎賓之舞的*Pendet*（圖二）（周慧玲 2000e）。峇里不僅以「文化觀光」稱世，「文化觀光」也開始深植島民意識狀態中。當然，*Pendet*舞蹈的變革，對於七十年代的峇里文化菁英和千禧年的舞蹈教師而言，意義是不同的；對前者而言，它顯然警示著峇里文化



圖二 上圖為 1936 年 Batuan 畫派的水墨畫作 *Pendet*，以傳統舞蹈為主題（取材同圖一）；下圖為 2000 年 4 月國立中央大學英文系研究生於 Peliatan 當地舞者家中涼台上學習 *Pendet*（作者攝）。*Pendet*自六十年代起，由原本的迎神舞變為流行的迎賓舞。

開始出現「觀光化」(touristization) 的危機，對後者而言，傳統舞蹈的觀光化卻意味著經濟效益和認同政治的相得益彰。

(三)「峇里化印尼」：從「觀光文化」到「文化觀光」，1970～

1970年代初期，印尼中央政府一方面以國家建設開發為名，開放峇里觀光並回饋國家，另一方面卻並未如其宣稱，正視觀光可能對當地文化的衝擊，因而使得峇里島上文化菁英自覺面臨嚴重的文化「觀光化」危機 (Proyek 1978)。如果荷蘭殖民者以凸顯峇里文化遮掩其血腥統治，合理化其政權，則印尼共和國的新貴們，無疑是以類同的國族論述為名義，要求峇里民向新政府效忠。為了有效防止峇里文化因為服從印尼中央政府的文化觀光政策而「墮落」為廉價的「觀光文化」，1971年峇里領導階級與宗教仕紳們，開始自行舉辦系列論壇，企圖重新定義「文化觀光」；在這些會議裡，峇里當局不僅正視文化為峇里最重要「資產」以及經濟發展的主要焦點，更竭力思考如何面對觀光可能對此文化資產的「污染」，意圖在發展和污染尋找平衡點（轉引自 McKean 1989）。1971年到1978年間，峇里當地學者組成跨科技整合研究小組，對觀光工業對峇里當地社會文化的影響進行研究，連續發表六篇報告，在在表達峇里知識份子一方面焦慮峇里島本身的文化過多地承擔了印尼全國的經濟壓力，另一方面又震驚於自己的文化如何被視為商品般陳列出售。

七〇年代的峇里知識份子的兩難之處在於，他們雖認可文化觀光刺激傳統藝術的再生，但也認知此刺激同樣威脅著傳統藝術；他們膠著於如何將峇里從印尼國家論述強勢護航下的經濟政策中脫身。在系列論壇中，峇里知識份子警告當地地方政府，必須設立標準區分為觀光客進行的宗教祭祀藝術表演，以及為村民信仰所進行者，否則，峇里文化將淪

為「觀光文化」，一個混淆觀光與真正傳統文化活動的混亂狀態（Proyek 1971）。這系列論壇的結果，敦促當局以「神聖表演」（sacred performance）與「世俗表演」（secular or profane performance）的分類，將當地的宗教儀式表演與提供給觀光客的商業娛樂演出嚴格區隔，以避免峇里文化因為過度暴露於觀光客的凝視而扭曲變形。然而，這樣的分類企圖，似乎帶來更大的困擾與更嚴重的混亂。美國學者 McKean 與法國學者 Picard 的研究調查均指出，因為峇里方言中，並沒有適當的詞彙去區隔所謂的神聖表演與世俗表演，又因為這些辯論多以印尼官方語言舉行，因此反而引來很多的語意混亂（McKean 1989; Picard 1996）。為了解決上述困境，峇里的意見領袖與知識菁英們，數度嘗試借用外國語（包括查閱荷蘭字典，以及使用英文定義等）以資分類。

例如，峇里當局在 1971 年提出的分類方法，主要是以表演內容為區隔原則，如（1）在廟宇最內部舉行、不具備任何戲劇敘事元素的祭祀演出，是為「神聖的宗教表演」（sacred, religious performance）；（2）在廟宇中層舉行、依附在儀式之中、具備角色敘事的表演，是為「儀式表演」（ceremonial performance）；（3）在廟宇外層（甚至其他場所）舉行的、被精簡縮短以適應純粹娛樂的其他演出，是為「世俗表演」（secular performance）（Davison & Granquist 1999）。然而這樣的分類背離了民眾的認知，因為宗教與儀式是相依而成的，「宗教表演」與「儀式表演」兩者在執行上根本難以區分，特別是，各地民眾對於什麼樣的宗教祭典或儀式，使用什麼樣的表演內容，根本沒有定論。因此當局自己也無法確定如何界定什麼樣的表演該隸屬於什麼樣的類別之下。

為文化表演分類的企圖，似乎在整個七十年代的峇里島上持續著。

¹¹一直到 1982 年，政府部門的宗教主管 I Gusti Agung Gede Putra 還嘗試

¹²例如，1974 年，在當地宗教主管的建議下，峇里當局又提出以表演的功能區分神

提議新的分類原則。這次的提議主要針對峇里傳統表演中的宗教過程：峇里舞者與演員在演出前，都會依照傳統進行「祝聖」的動作、藉此「潔淨」演出時會用到的一些道具（特別是面具），以祈求演出順利進行。既然這項祝聖動作帶有濃厚的宗教背景，*I Gusti Agung Gede Purtha* 便建議當局為其設限，僅允許演出單位在為峇里島民舉行的表演前，進行此祝聖的準備工作，而所有經過祝聖過的道具，一律禁止出現在觀光版本的商業表演中（轉引自 Picard）。

峇里當局反覆斟酌區別神聖與世俗表演的目的，容或難以持續對當地的表演活動進行有效而全面性的分類，但整個過程卻反應出，隨著峇里島日益蓬勃的觀光工業，文化不僅成為當地居民最好的資產，也成為他們的身份認同的重要依據。或許是為了善待這些資產，或許是為了回應日益濃厚的自我認同，峇里島上有關「文化觀光」的辯證終為印尼當局獲知，峇里人主張的區隔辦法，儘管還有許多爭議，但陸續都被擴大為國家通行的觀光法則。1970年末，印尼中央政府開始明例要求：（1）嚴格區分為本地人民祭祀而進行的「神聖表演」（sacred performance）以及為觀光商業活動而修改的「世俗表演」（secular performance），並禁止與觀光場所搬演所謂的「神聖表演」；（2）觀光客雖未被禁止進入「神聖表演」的場域，唯必須遵守規定，穿著峇里傳統正式服裝；（3）正在進行宗教活動的寺廟不得對觀光客開放；（4）所有觀光客進入非祭祀期間的寺廟時，必須雇用有執照的導遊並穿著正式傳統服裝等等。

聖與世俗表演，並捨去「儀式表演」這個分類項目。這個新的分類原則將問題丟向了表演者，引來另一種混亂與意見分歧。不贊成這種分類的原因是，有的演出者主張即使面對觀光客也應該呈現正統的峇里表演，有的則認為為了觀光目的而修改的演出，只會貶抑峇里的文化傳統。但也有人認為，區隔給觀光客與給本地人的演出，反而有助於演出者對於更多失傳表演的復興（UNUD 1974, 1975）。

印尼中央政府對峇里文化菁英的策略的接納，多少暗示峇里在印尼國家地圖上的明顯位置：峇里菁英的策略不僅將峇里的文化政策提升至國家層次，此印尼「峇里化」的結果是，峇里再度在中央政府面前贏回其文化的自主性。我們可以看到，從1906年荷蘭人的峇里「峇里化」殖民策略，到1960年代新獨立政府的峇里「印尼化」國家論述，再到1970年代的「印尼峇里化」，峇里島的文化觀光以及衍生的文化政策，展示出該島民在不同的當局面前輾轉周旋妥協磋商其文化認同的漫長過程。雖然自二十世紀初開始，峇里所謂的傳統文化既以新貌面世，但卻也在此折衝修正過程中，漸次確立此傳統的正當性，而峇里的菁英們，無非是想在傳統藝術正當化的過程中，確立峇里文化的自主性。

七十年代峇里島上的辯論，引起西方人類學者的極大興趣。例如，McKean在1977年時，便引用他在該島獲得的田野資料，提出新的觀點，強調觀光工業帶來的經濟效益，逐漸改變峇里島人原本敵視觀光的態度。McKean以為，從「觀光文化」(touristic culture)衍生的焦慮，到「文化觀光」(cultural tourism)產生的自信，意味著峇里島民不再視觀光為其文化的污染源，而是將觀光當作刺激當地文化保存的重要動力。這樣的論點，相當大程度上呼應了1970年末以降西方人類學者提出的新見地；它促使學界正視觀光對文化的形構，將觀光研究擴大延伸為對西方人類學的重新認識，而不是膠著於「觀光污染文化」的焦慮(Bauman 1992; MacCannell 1992; Napier 1992; Spitzer 1992; Bendix 1989; Smith 1989; Fine & Speer 1988; Rosaldo 1988; Nash 1981; MacCannell 1976; Graburn 1976)。這個研究趨勢與過程，多少也省視了過往西方學術界的矛盾，即一方面積極撰寫他文化的民族誌，另一方面又極力反對所描寫的對象受到外來污染，甚至無視自己的研究活動對該文化帶來的巨大的影響。如果昔日民族誌的書寫以及文化人的讚揚，在某些程度上

也像傳統學術所不恥的觀光行為般，對地主文化投下劇烈的影響，這樣的影響和後續的文化效應，毋寧和峇里島在二十世紀後半日益蓬勃的觀光行為一樣，需要更細膩的分析與理解。

(四) 田野排演：文化「觀眾」的新審視

儘管晚近的田野研究一再指出，峇里菁英在七十年代企圖建立區隔神聖與世俗表演的嘗試雖然功敗垂成未必意味峇里文化的沈淪，但這些研究對於該島上「世俗」、「神聖」表演已無以區別的相關論述，卻未必都很周全。舉例來說，Picard在1996年發表的著作，便是以「文化觀光，觀光文化」定義峇里島；他在書中指出，1982年倡議以演出前的祝聖準備儀式的區分，最終還是不了了之。Picard分析，此倡議失敗的原因是，對從事表演工作者而言，無論面對什麼樣的對象，演出順利是演員必然的責任，而演出前的祝聖準備，確實可以讓演員安心，相信接下來的演出將會被順利完成。換言之，即便是演給觀光客看的表演，演出前的祝聖準備也是一樣重要的，因為對演員而言卻是一樣必須順利進行。畢竟沒有人僅為了區別觀光與神聖之別，就願意甘冒演出不順利的危險，而取消演出前的祝聖儀式操演（Picard 1996:161）。Picard因此幽默的指出，峇里當局雖然企圖離間表演者對於此演出準備的宗教意義的依賴，表演者卻反而兀自眷戀那樣的神祕依賴；而堅持保存傳統儀式的純粹性的峇里當局，其實並不像那些被指責為非理性的表演者那樣信仰傳統儀式的力量。

Picard十分尖銳地指出峇里當局的矛盾，亦即宗教管理者對於保存傳統文化表演免於觀光污染的焦慮，其實洩漏出來他們對於民眾與儀式表演的執行之間的密切關連，並不完全理解，也沒有同理心。然而，Picard的討論與峇里當局似乎同樣投射出他們對表演行為的偏見，亦即

過度強調演出本身，而忽略觀眾在表演的意義建構中所扮演的角色；兩者同樣重複了傳統戲劇研究的缺失。首先，峇里的宗教管理者以慣有的偏見對待峇里的傳統表演活動，以為表演者本身和他們所執行的演出之間，處於一種假裝虛應的暫時關連。而 Picard 以峇里演員的單方意見反證當局政策的失當時，也同樣以演員為表演行為的中心主體，而失之偏頗。

表演行為是一個在演出者、演出內容、觀看者三方互動下的活動，表演的意義，當然產生於這三方面的意見協商，而不可能取決於任何單方的意見。對於表演意義產生的相關研究，當然不能只考慮表演內容或形式等單一條件。但反觀既有峇里文化表演的相關論述，我們將發現，無論是 Picard 本身，甚或他所批評的提議以表演內容或表演功能區分世俗與神聖的峇里當局，他們都以為表演的意義，只建構或產生於表演區的活動本身，特別是執行表演的演出者的態度上；兩者都忽略了觀眾行為在此意義建構中的關鍵位置。

就峇里的文化表演的意義建構而言，如果在觀光客面前搬演改編後的峇里傳統表演，引來峇里人自我認同的焦慮，這樣的焦慮，有一部份產生於峇里的文化表演受到不同於以往的解釋，但同時也關乎峇里島民的表演身體受到陌生的閱讀，以致於產生峇里島民並不熟習的意義。這種表演意義的疏離，既不能單純歸咎於表演內容的改變，也不應僅指責求於演員執行的方法。筆者企圖指出的是，在諸多有關峇里文化表演的論述過程裡，最重要的觀眾角色似乎被忽略了。可以說，儘管晚近相關研究均頻頻指出，峇里島上觀光性質的「世俗表演」與「宗教性質」的神聖表演已沒有區別的現象，然而所謂沒有區分的具體意義與判斷原則，卻仍然尚待釐清。如前所述，如果每次表演都是對前次表演的「不完全重複」、「有縫隙的複製」，那麼當峇里民挪用觀光版本的表演時，

他們會做什麼樣的修改呢？這些修飾變動明顯得足以被辨識出嗎？這些變動和區分的衝動，對於不同的觀眾而言，又有何意義呢？或者說，是誰在鑑定此中「區別」的文化、認同的意涵？

2000年3月29日至4月8日期間，正值峇里當地的農曆新年。筆者走訪峇里12處不同的觀光展演與祭祀活動、參與當地民間祭祀儀典活動、並觀察專業舞者與樂師的教學過程，無非希望從實地田野觀察的過程中，解決前述書房裡爬梳歷史文獻所遇到的困境。事實上，筆者從現有研究——特別是前述法國和美國學者的論述——獲得的暗示是，對於峇里的進一步研究已難以獲致新的超越性的論點（McKean 1973, 1989; McTaggart 1980; King 1999; Hohn 1997; Picard 1996）。然而，正是這樣綿密不斷的關於峇里文化表演的田野書寫，激發筆者進一步探問：如果所有研究資料均指涉峇里正在迅速「觀光化」，原本的觀光演出已大量取代所謂的原始傳統宗教演出，那麼觀察者除了「觀光表演」之外，還有別的選擇嗎？而峇里民又是如何稱呼那些挪用自觀光卻用於宗教活動中的表演形式？被西方學者否定的「神聖表演」與「世俗表演」的區隔，果真不存在嗎？或者是由誰來判讀此區隔的存在與否？這樣的判讀又是根據什麼原則獲得的？如果這樣的區隔真的不存在，調查者又如何能驗證所謂原始傳統表演這個已然不存在的主體，被觀光表演影響而日漸取代的過程？或者，任何有關峇里的田野研究，將只能照本宣科地忠實演出既有的研究觀點，毫無例外地印證世俗的「觀光表演」深植當地文化的現況，以及「傳統」的宗教祭祀表演的消逝或全面被取代？經過近百年的殖民與觀光政策後，峇里文化是否只會令任何外來研究者在面對峇里時，尷尬地發現自己的研究視角早已淪為觀光客的凝視？

當然，這個預設的田野目標，存在著嚴重的自我矛盾：如果所謂「神聖」和「世俗」的界限，果然不復存在，筆者又當如何驗證這種不

存在，以說明前者被後者同化的過程呢？為了解決這個困境，筆者以「排演」定位此田野企圖，也就是在此田野過程中，採取戲劇角色扮演般的「假設」(as if) 策略：假設「非觀光表演」依然存在，「假設」所謂的「神聖表演」並沒有像所觸及的西方論述那樣被「世俗的觀光表演」同化。筆者主要目的是此「假設」為溝通話語，探視受訪對象對峇里文化觀光化的認知，以驗證目前西方對峇里文化研究的觀點的適用性，甚至尋找其可能的疏漏。換言之，此田野調查的最終目的是想要探問，有沒有可能在此田野過程中，找到西方論述之外的亞洲的自述？

當筆者將峇里的田野工作建立在一個如「戲劇假設」(as if) 的基礎上，亦即假設現有研究成果尚未出現時，並不以為此田調過程必然獲致和西方既有研究截然不同的結論。相反的，所謂以「排演」的概念解釋此次田野工作，主要是出於對此次研究的可能困境的認知，因此，即便此研究的結果印證整個田調過程只是重新排演前人的研究成果，以「田野表演」自況，至少希望反省以往以為研究者單純客觀觀察的立場。如果筆者是以「觀眾演員」(spectator-performer) 的身分取代過去「純觀眾」的角色進行此田調，藉以凸顯並探索觀察者的調查行動，那麼此田調本身除了學術意義之外，也同時是一場重要的文化表演，一種被「被觀察者」觀看的一種表演行為。而此學術田調所形構的表演行為，是在和調查者彼此交換凝視的過程中，介入被觀察的「文化表演」(cultural performance)。也就是說，以排演為策略的田調，以及以「觀眾演員」界定觀察者的身分，不僅僅是以「參與的觀察者」(participant observer) 自居，而是進一步將觀察者（作者）刻正進行的田野調查與田野書寫，也列入觀察的課題與書寫的對象。因此，當我們以「找尋真正峇里傳統表演」為假設的目標時，我們的目的未必是找尋任何真正的傳統表演，而在於了解，這樣的提問可能被帶引向什麼樣的表演場域與文化？吾人

又當如何面對並理解那被引介而至的「文化展示」(cultural exhibition) (Karp 1991)？

在執行上述以「戲劇假設」的基礎的田野觀察，筆者採取的步驟如下：

- (1) 選擇以文化觀光為訴求的村落以及以自助旅者集中的地區為主要觀察地。因為大眾觀光模式通常慣於隔離觀光客與地主人民，筆者因此避開大眾觀光團聚集地區，而以從 1930 年代以降便聚集許多歐美藝文人士的烏布村為主要觀察對象。¹²
- (2) 尋求不同的個人導遊的協助，一方面可透過他們的論述，了解相關觀光從業者對自己文化的認知，獲得他們評判文化觀光節目的標準，另一方面也藉由他們的引介，觀察他們對於所謂非商業觀光表演的認知，並從他們身上觀察「導遊」作為一種文化仲介，他們是如何游移於觀光文化內外的角色，這樣的移動又如何影響他們自身的文化認同 (Fine 1988)。
- (3) 選擇專業舞者並學習表演技巧，從身體模擬為實踐手段，初步認識當地專業表演從業者對於其身體文化的審美標準，以審視觀光表演與其他當地表演的異同。

當然，此田野計畫並非局限於觀光的商業表演。如果僅以商業的或專業表演為觀察對象，勢必會錯過一些由非專業的、由社區業餘人士組成的祭祀儀典活動。特別是，民間祭儀多依當地曆法而舉行，並非觀光

¹² Ubud 不同於首都機場附近的 Kuta Beach，它不以衝浪或色情為主要觀光訴求，而是「以傳統藝術與儀式著稱」，宣稱能「為那些尋找真正峇里文化 (authentically Balinese) 的旅者，展示不受觀光污染的傳統峇里傳統村落生活」(an authentically Balinese village still preserved from the tourist invasion) (Ubud Tourist Information Center 2000)。

客使用的西曆，如果沒有辦法尋得任何民間祭儀作為比較對象，根本無法驗證觀光表演對於民間表演的深刻影響。再者，此田野計畫雖以「觀光行為對文化表演的涉入」為主題，在執行的過程中，卻必須經常採取與此主題相反的位置，亦即假設這樣的涉入是有限的，並以此為交換的話語，嘗試找尋未被觀光影響的「神聖表演」，藉以比較「神聖」和「世俗」的差別。換言之，此田野在探索「觀光行為對文化表演的涉入」過程，為了尋找對照的例證，而採取了前述的假設。這樣的田野策略，不僅讓筆者得以見到當地人民如何擺盪在這種官方設定的兩極分類之間，甚至得以窺見峇里文化在這兩極之間的灰色徘徊游移的狀態以及閃爍不定的面貌。

1. 亞洲客的觀光凝視：歷史的延續與錯置？

在抵達峇里烏布的第二天，筆者透過下榻的民宿管理者的引介，結識一位司機導遊 I. K. Arnada。Arnada 其實並非職業導遊，而是小學體育老師，利用課餘接待觀光客賺外快。他表示自己接待日本訪客多年，其中包括日本電視製作小組，以及表演藝術專科師生，因此自詡對於引介外國訪客接觸觀光以外的文化活動，很有經驗。無論 Arnada 是否為了爭取機會而誇大所知，有趣的是，當他聽到筆者希望了解觀光活動以外的展演活動時，立即信誓旦旦地表示，他十分明瞭筆者所需，因為他「在過去十年間，經常安排日本學者在峇里島學習真正的、非商業的峇里神聖演出」，所以能夠提供筆者所需的「非商業」(not for commercial)「神聖舞蹈」(sacred dance) 的訊息。¹³ 筆者自始並未使用任何暗示

¹³ 筆者詢及有關宗教儀式場合可有演出進行時，Arnada 主動表示 “When the ceremony in the temple, we have special sacred dance, you know sacred dance? Just for the ceremony in the temple, not for the commercial.” (周慧玲 2000a)

“sacred performance”的詞彙，因此對於 Arnada 的用語，有些驚訝。Arnada 使用的詞彙，可能反應七十年代該地不斷的辯論，是如何深入影響像 Arnada 這樣經常接觸外來訪客的業餘導遊。

姑且不論 Arnada 是否真能夠提供筆者未受觀光影響的民間宗教儀式表演的案例，Arnada 的回應以及他對峇里演文化的自述，似乎和筆者此行的企圖形成另一種弔詭的反諷。如果筆者此行目的之一，是要在七十年代峇里菁英區隔「神聖」與「世俗」的企圖，與九十年代以來西方論述對於這兩者的互涉的討論之間，尋找新的平衡點，那麼 Arnada 所描述的日本學者對於「原汁原味」峇里文化的執著，究竟代表了什麼？包括 Arnada 的日本訪客在內，他們是否沿用了七十年代峇里菁英的論述？亦或重新複製 1930 年代歐美藝文界對峇里「永遠天堂」的東方凝視，而繼續對該島民投入「峇里化峇里」的文化想像？如果筆者想要在一連串的西方論述之外，找到屬於亞洲的峇里自述，是否反而會在日本近年對峇里的豐厚資源贊助下，遇見三十年代強勢西方對峇里投射出來的關於保存峇里傳統的強烈文化想像？透過日本這樣的亞洲觀光客凝視的眼神中，筆者所意圖尋找的亞洲自述，會不會只是峇里島被凝視的歷史的一種延續，以及凝視者身分的錯置？

Arnada 自以為精心安排的，是峇里農曆新年齋戒日（Nyepi Day）前三天，在各地舉行的 Moonlatsty Wasati 的祭儀。¹⁴ 在 Moonlatsty 祭儀中，村民將伴隨神獸 Barong 至海邊或泉水源頭處，接受自然水域淨身，迎接眾神於新的一年來臨（Eiseman 1990）。Arnada 因為自己是 Gianyar

¹⁴ 2000 年的 Nyepi Day 是 4 月 4 日。當天全島進行齋禁靜修懺悔，所有居民不得外出，不得使用電器，不得喧譁嬉戲，不得舉炊。一般旅館會為留下的外籍旅客準備便餐，晚間並且全島停電，象徵性的執行傳統齋戒日的完全靜修。

人氏，原本計畫於2000年4月1日當天，他所在職學校放假時，參加他自己村莊在海邊舉行的Moonlatsty Wasati的祭儀。我們的來訪讓他決定趁便帶領我們參加他自己村莊的活動。¹⁵

因為 Gianyar 的祭儀觀察之行是在筆者的「假設」前提下浮出的，筆者並不天真地期待真能像 Geertz 那樣找到任何完全不受外界影響的峇里在地宗教活動。然而經過四天在所謂的峇里文化之都烏布村附近各廟宇前，和其他觀光客們規矩地端坐事先安排好的座椅上，看了幾場著名的傳統觀光表演之後（包括1930年代從峇里島民宗教活動中的單獨節錄出來而成的純粹娛樂演出 *Kecak*，以及最早的觀光表演 *Legong* 舞蹈），Gianyar 之行還是令筆者有所期待。¹⁶ 出發 Gianyar 之前，Arnada 看來十分認真而嚴格地檢查筆者與同行者服裝，確定我們穿著峇里傳統衣著 Sarong 後，才往祭典現場的海邊出發。¹⁷ 大約30分鐘的車程後，我們來到峇里東南隅一個海邊，見到一大群盛裝的村落居民備好豐盛祭品，和廟中供奉的神獸 Barong，面海靜靜排列一線，坐定沙灘默禱；在他們身後的草叢裡，有 Gamelan 樂隊伴奏，以及賣燒烤冷飲的小販。面海默禱村民注意到我們的出現，但並沒有特別的反應；等我們晃了一陣子，與孩子們玩耍熟悉以後，再舉起相機時，有些村民對我們發出生澀但卻不

¹⁵ Gianyar 是一個位於 Ubud 東南東方的臨海村落，距 Ubud 車程約半小時。

¹⁶ Arnada 認為，Ubud 是以所謂較高檔的文化觀光為主要經濟來源，其村民大多也從事和觀光有關的工作（周慧玲 2000a）。

¹⁷ 規定觀光客在進入宗教場合入境隨俗穿著傳統印尼服飾，正是 1970 年代之後的文化政策之一。一般觀光客密集的廟宇宮殿門口，通常會提供腰帶，或者販賣 Sarong。唯 Arnada 批評一般觀光客的輕浮、並要求我們穿戴除了腰帶外，也要在下半身圍上傳統 Sarong，而男性則應正確穿著 Sarong 與腰帶，而不是如一般觀光客，像裹浴巾般將 Sarong 搭在腰際。從他對我們的嚴格監視，Arnada 可說是一位恪遵官方規定的導遊，他對「神聖表演」的看法，顯然也是復述官方說法。

逃避的微笑，並未有人想阻止我們的拍攝動作。其中一位看似主祭的老婦人，明顯刻意地在筆者鏡頭前演練一番祈禱祭拜的手勢（圖三）。

Moonlatsy 祭儀其實早在 30 年代，便出現在許多 Batuan 畫派的作品中；如前所述，該畫派主要源於 Batuan 地區，是一種受到前述荷蘭畫家 Bonnet 影響而發展出來的峇里現代畫派，而此畫派作品的主要贊助者，又以歐洲買主為多。此 Moonlatsy 祭儀在三十年代就已入畫的歷史現象，可能暗示了：（1）此祭儀早已為歐美藝術收藏者所熟知；（2）或者它很早就被當地畫家們視為吸引觀光客的文化圖騰而自覺地選擇加以入畫。三十年代的畫作雖還不像八十年代的畫作那樣普遍將觀光客的怪形怪狀入畫，但審視當時畫作的結構，我們還是可以看到它們十分早熟地暗示了特定買畫對象的凝視慾望，以及相對於此凝視的峇里島民自覺被觀看的回眸。我們不得不自問，2000 年春天，那些面對我的相機的 Gianyar 村民，是三十年代 Batuan 畫家的後裔嗎？他們對鏡頭微笑直視，是長久被觀看的習慣反應？或者他們確實早已將自己文化被觀看的歷史經驗內化，以致高度自覺的配合呢？觀光客的凝視植入峇里人民意識的現象，是真的如此深刻？亦或是出於像筆者這樣的學術動物的強加想像與牽強附會？

2. 觀光保存傳統？

峇里烏布村的觀光中心（Tourist Information Center）提供觀光客一份附近村落定期舉行的節目表，標明每週至少有 14 種不同演出，在附近村落廟宇廣場前循環演出（最遠的距離烏布市中心 11 公里）。觀光客可以相當於新台幣 100 元的代價，每晚從四至五場同時進行的表演中選出一場，搭乘免費的接駁車前往欣賞。這些節目大多是觀光客耳熟能詳的項目，¹⁸但在 2000 年四月份的節目單上，卻出現一個少見的戲劇演出：



圖三 上圖為2000年4月1日Gianyar海邊的Moonlaty淨身儀式（作者攝）；下圖為1969年以同樣祭祀入畫的畫作（取材同圖一）。

"Gambuh, the ancien dance drama of Bali"。該節目名稱下方並特別標明此劇目為現存最早的戲劇形式，僅於每月初一、十五在 Batuan 村廟 Pura Desa Batuan 的廣場上搬演，並開放觀光客欣賞（Ubud Tourist Information 2000）。這個訊息強調一種非同尋常觀光表演的集會，無可避免地吸引我們的目光。

Gambuh 確實是一種古老的戲劇形式，它使用的伴奏樂器，也不是現下流行於大部份商業表演形式中、廣為國際人士所知的甘美娘，而是以一種長約 1.5 公尺的巨型洞簫為主的傳統場面伴奏。文獻指出，*Gambuh* 不僅比現行任何傳統表演形式都更古老，十九世紀末形成的舞蹈 *Legong* 便是自 *Gambuh* 的歌舞部份延伸而來的（Eiseman 1990）。三十年代峇里畫家筆下，經常以此古老的戲劇形式入畫，畫中呈現的 *Gambuh* 演出內容，十分神似筆者在 Batuan 現場所見，似乎長簫伴奏是此表演形式的主要特徵。正當筆者滿懷興奮地欣賞 *Gambuh* 演出，卻赫然在演員的陣容中，看到一張西方臉孔。筆者透過與烏布村觀光中心工作人員的訪談，得知當日在 Batuan 所見的 *Gambuh*，是一項名為「峇里古老舞蹈藝術研究與保存」的計畫的執行項目之一，該計畫是由美國「福特基金會」（Ford Fundation）贊助，而該名擔任演出的美國女性舞者，正是此計畫的主持人。

美國文化機構對 *Gambuh* 的贊助研究，以及訪談對象對於該機構協助峇里恢復傳統藝術的感謝之詞，印證西方在峇里傳統藝術保存與延續的角色。此案例在相當程度上，幾乎令筆者聯想到三十年代美籍學者

¹⁸ 此行筆者看過的主要觀光表演包括：Pura Dalen Puri 的 *Legong Dance*、Batubulan 村的 *Barong & Kris Dance*、Peliatan 的 *Calonarang Dance*、Puri Agung Peliat 的 *Kecak* 等。

Margaret Mead 以及同時期西方藝文人士的焦慮，深怕峇里的文化即將消逝而積極搶救記錄，甚至鼓勵其恢復保存。*Gambuh*的例子說明，外來者的凝視，是以如此深植的方式，介入參與峇里傳統表演歷史的再造，雋刻峇里島人對自己文化歷史的記憶，這當然不是簡單的「污染」可定義。峇里島民的聲音與記憶，或許真是如此與外來影響糾葛不已吧。如果像 *Gambuh* 這樣盛行於殖民以前的傳統表演，在今天的恢復過程中，都有美國研究機構的介入，也許所謂工業化以前的（pre-industry）、殖民前（pre-colonial）傳統峇里表演已不復可得。*Gambuh* 的保存與演出，讓筆者逐漸接受現有西方研究結果的暗示：峇里島民藉傳統表演想像其文化認同，整個想像過程是揉入西方期待的眼神，而且從二十世紀開始便如此；即使在不同時期被人類學攝影機捕捉到的「傳統」，也是虛構再造的。至於峇里島民對這種外來凝視的態度，也許接受的時間，遠勝於抗拒的片刻吧。

3. 新神聖表演的萌芽

正當筆者擬向西方研究成果輸誠之際，此行峇里所雇用的另一名司機導遊 Agung Tirta，卻在接下來的行程中，對筆者的調查所見，投入其他更有趣的經驗，而在相當程度上，令筆者得以不同的觀點，思考峇里文化表演的傳承以及觀光工業之間的互動。Agung Tirta 年逾 60，他在 20 歲時，正值 60 年代峇里開放大眾觀光，Tirta 於是進入學校學習 Batuan 畫派，專門作畫賣給西方觀光客；從他加入峇里觀光事業至今，已超過四十年。根據 Tirta 自述，自從九十年代亞洲經濟風暴席捲印尼後，他就開始兼差開車增加收入，因為開車耗時甚久，近年已放棄繪畫，改在 Ubud 地區旅館民宿密集的地區兜攬生意（周慧玲 2000c）。Tirta 一再表明他不會創作，不是藝術家，只是畫工，作畫賣給觀光客翻

口。然而，Tirta對於自己的審美，卻很有自信，對於各種表演的評價，展現相當的藝術鑑賞水準。

Agung Tirta與前述Arnada作風十分不同：他從不像Arnada或其他專業導遊那樣恪遵官方規定穿著傳統服裝；當他得知筆者此行目的在於找尋非觀光的演出後，他也不會使用「神聖」的或「世俗」的表演來描述各種節目。就此而言，Agung Tirta似乎並不像Arnada那樣依循官方論述向筆者引介他自己的文化。不僅如此，對於什麼是可看或值得看的，Agung Tirta總有另見。例如，當他得知Arnada介紹筆者前往Moonlatsy儀式一事，很不以為然。Tirta事後表示，他並非不了解筆者所需，也並非不能介紹筆者現有非觀光演出，他只是不認為Moonlatsy值得特別關注，因為那種儀式過程到處可見，而且一點都不好看（周慧玲 2000b）。Tirta還經常對於筆者選擇觀察的節目演出，提出意見。例如，當筆者表示對觀光節目中的驅魔劇 *Calonarang* 表示興趣時，Tirta直接表示該節目完全不值得費心注意，因為提供該節目演出的團體，演出水準很差。Tirta並不是筆者訪談對象中，唯一對於官方提供觀光節目內容評論足的。¹⁹這種意見的表達，不僅論述當地人的審美觀點，更重要的是，這樣的審美觀點的表達，並不限於他們自己生活圈中的表演藝術活動，尚且擴及那些針對外來訪客的演出節目。更進一步說，當Tirta等人透過批評各類觀光節目進行他們的審美活動時，他們甚至也在審視觀光客的品味、批判其品味表現。舉例來說，當筆者堅持此行的重點之

¹⁹ 峇里烏布地區的觀光節目，是由各村落承包提供。峇里以村基本為行政單位，各村自行討論決定是否涉入觀光工業。願意者，可以向政府提出，然後招集有興趣的村民，施以短期的表演訓練，便可在指定場所演出定型劇目。以Ubud地區的 *Kecak* 演出為例，官方節目單上列出至少三個團體都提供長期而固定的演出，但筆者所訪談的對象，卻都認為定期在 *Puri Agung Peliatan* 演出的版本，是最好的。

一，便是希望看到 *Calonarang* 此劇目的演出，因此官方節目單所列在 Peliatan 演出的團體是好是壞，筆者都必須前往時，Tirta 表示他可以試著打聽其他 *Calonarang* 的演出機會，但不保證會有所得，只希望筆者可以考慮取消前往 Peliatan 的計畫，因為他肯定以筆者專業的表演藝術背景，必然對它失望。

Tirta 的意見表達，引起筆者很大的興趣。這不僅是因為峇里大部分的祭祀活動多由各村決定時間，即便對峇里本地人而言，也是必須多方詢問，才可能得知自己村莊之外的祭祀演出，而 Tirta 的主觀意見，可能表示他將可打聽出來值得觀察的本地活動（圖四）。引起筆者注意的是，Tirta 似乎是以表演的形式技巧等「專業」面向，來評定一個演出的優劣，而不是依照該表演具有多少外地人豔羨的「異國」（峇里）情



圖四 峇里島上觀光客可以隨時駐足路邊正在進行儀式活動。■左一作者研究助理，右三為同行的研究生，■中為標準的導遊穿著，■右一著藍色上衣者為 Agung Tirta (作者攝)。

調，來推薦節目。這是出於他對筆者的專業背景所作的判斷嗎？或者他是按照他自己身為一個現代觀眾的期待，來評選節目的呢？換言之，對一個現代的峇里觀眾而言，好的表演在於演出者技巧的精準，而不在於演出本身有多麼原始嗎？這就是峇里本地觀眾和外來觀光客在面對峇里表演時，展現出來的審美標準的主要不同之處嗎？

Tirta 在筆者到達的第五天，終於打聽到距離筆者下榻民宿約一小時車程的村莊 Tampaksiring，在新年齋戒靜思日之後，當地村民將自行舉辦一場 *Calonarang* 儀式表演。Tirta 根據資料判斷，在 Tampaksiring 演出的 *Calonarang*，應該是一場道地的峇里演出，特別是擔任演出的演員和舞者，都是一時之選，絕對比現有觀光版本的演出更值得前往。於是，在我們抵達的第八天深夜，Tirta 的友人驅車帶我們前去 Tampaksiring 見識當地廟會版本的驅魔劇 *Calonarang*。²⁰

Calonarang 本來就是峇里最富盛名的觀光節目 *Barong & Kris Dance* 的原始根據。為了比較兩者差異，我們在前往 Tampaksiring 當天上午，先行前往 Batubulan 觀賞 1930s 就已然成形的觀光表演 *Barong & Kris Dance*。Batubulan 的演出，可說是一場非常正式的觀光演出；諾大的竹棚權充觀眾席，扇形梯狀的座位安排，若非是在戶外，實在彷彿小型的西方歌劇院。低下的廣大的表演區一旁是演奏的甘美娘樂隊，演出的內容則十分具有娛樂效果：在 Barong 與 Rangda 的對峙中，此劇刻意凸顯了猴群對 Barong 的戲耍，而 Rangda 附身主角的過程，也被刻意誇大。但是有關 Rangda 被驅逐的宗教儀式，則變得比較不明顯。

看過盛大觀光版本的 Barong 演出後，當天晚上 Tirta 一反其態，比 Arnada 更慎重地檢查了筆者和研究生的服飾，不僅教導我們如何正確穿

²⁰ Tirta 有眼疾，夜間視線不良，晚上不出車。



著 Salon，甚至還從他家裡帶來上衣，讓我們和峇里居民一樣，完整地穿上正式服裝。經過約 70 分鐘的車程，筆者一行於晚上 10 點 30 分來到一片漆黑的村落。下車後幾經詢問，我們摸黑找到了演出的村廟地址。在昏暗的燈火中，一個懾人的景觀立即吸引我們的注意力：一大群村民，包括許多尚在襁褓中幼兒，在那個峇里村莊的半夜裡，一律整齊穿戴全套傳統服裝，聚集廟前廣場。當下闖入筆者腦海的問題是，沒有外來看客的凝視與期待，峇里村民夜半聚會，為什麼盛裝打扮？這場戶外廟前的聚會的意義，一如都會高級旅餐廳裡的酒會嗎？或者這是官方指定？還是峇里村民對於傳統的慎重表現？外來觀光客面對峇里各廟宇強制觀光客穿上峇里傳統服裝時，多少有些抗拒，認為那是一種強制剝削。但是，那天晚上，我們真是慶幸自己不會因穿著過於隨便而成為粗暴的闖入者。

當我們看到廟前聚集的人群時，儘管無從得知表演的正確位置與劇目，但憑藉台灣的廟會經驗，我們隨著移動的人群，很快地在緊臨廟門處找到一個小型表演平台，一場演出似乎就要開始。在表演平台的四周，我們看到一群年約 6 至 8 歲的男孩圍坐台前，他們緊挨彼此並傾身平台邊緣，仰望的臉上露出一致的專注等待，再清楚不過地標明此處就是最近的演出現場。男孩們的身後密實站立一排排的成人觀眾，在群眾的期待中，一場 *Legong* 舞蹈登場了。Tampaksiring 廟會中的 *Legong* 和筆者在 Peliatan 村廟看過的觀光版本的 *Legong*，就舞蹈形式而言，十分神似，但又更加精彩。最大的不同之處在於，在 Tampaksiring 擔任演出 *Legong* 的三名舞者，並不是觀光版本中常見的成年女舞者，而比較像文獻描述中的傳統慣例，由 12 歲左右的年輕的青春期的女孩擔任；這三個年輕女孩對於表演的投注，以及她們精準而細膩的身體舞動，遠遠勝過我們在觀光版本中所見的成年舞者。而那些在旁邊專注圍看的男孩們，

更以開懷笑聲回應台上他們的同儕的演出，似乎這場用來敬神的舞蹈，本屬這群年輕的觀眾和舞者，非關神聖。

Legong 結束後，觀眾一陣騷動，*Barong* 神獸緊接著從平台後方通向寺廟內院的樓梯上往平台走下，圍在舞台正前方的觀眾突然彎身跪在地上——不是為了禮拜示敬，而是避免遮住後排圍觀者的視線。觀眾群中少數 3、4 人手持業餘錄影機記錄演出。筆者在深夜的 Tampaksiring 廟會看到的 *Barong* 舞蹈，其實比 *Batubulan* 的觀光表演更具娛樂性質，連觀光版本裡為了保留宗教性質而虛擬模仿「出神」的男舞者們以短刃自殘的 *Kris Dance*，都被省略。此外，一段猴子與 *Barong* 戲耍的逗笑演出，也比觀光版本的娛樂調笑，更具備娛樂的效果，使得那晚的村民們看著神獸與手持傘蓋的侍者互相逗弄，又對猴子戲耍 *Barong* 的戲開心不已。Tampaksiring 廟前演出的 *Barong*，不僅大量運用戲劇手法親近觀眾，觀眾對它的投入，也說明此演出成功地提供觀眾娛樂效果。可以說，Tampaksiring 這場廟會演出，容或挪用觀光表演的元素，但它並不像觀光演出那樣矯情地保留儀式的成份，索性連偽裝宗教的假意都免除了，因此看起來到像是一場道地的世俗的娛樂表演。或者說，即便這是一個宗教場合裡的演出，表演者圓熟的技巧與及觀眾的投入，卻提醒了我們一則關於祭祀表演的祕密：神聖和世俗是並行不悖的，為其那些區分二者的企圖，才是宗教表演的悖論。

當上述 *Barong* 演出結束，筆者一行隨著人群移動，往緊臨的另一個表演場地走去時，我們有機會和那些與我們摩肩接踵的村民交談。在閒聊中，Tampasiring 村民很好奇我們如何得知該表演訊息，並且不約而同地對我們的來訪豎起拇指，讚賞我們的品味。那樣的讚賞究竟意味著什麼？Tampaksiring 村廟的演出，只怕會讓一個期待看到正宗宗教儀典的學術動物失望，這些村民的讚許，是否意味著表演對他們而言，已不僅

只是一個宗教的操演，而他們對表演的期待，也已漸次發展為對表演形式與技巧的鑑賞？他們對待這些表演的態度，意味著逐漸與外來訪客的品味同化？或者他們已經在觀光表演與神聖表演的基礎上，更進一步地開創出一種現代的、「新神聖」表演？

如果 Tampaksiring 廟會中搬演的 *Legong* 與 *Barong*，部份移植了觀光表演的內容，那麼那晚在 Tampaksiring 演出的正戲，也就是 *Calonarang*，更明顯地展現當地表演藝術的轉型。根據文獻，*Calonarang* 藉由 *Barong* 與 *Ronda* 彼此攻防取代的戲劇敘事，再現峇里文化對於善惡的複雜認知，並藉以達到「驅魔」的宗教社會意義。然而 Tampaksiring 呈現的 *Calonarang*，非但省去「出神」「驅魔」的元素，甚至整個表演的呈現，都不帶有任何祭儀的痕跡。不僅如此，Tampaksiring 的村民甚至還模仿觀光表演設固定觀眾席並且賣票給其他村民（圖五）。²¹

為了進一步比較 *Calonarang* 在不同場合演出的異同，筆者在離開 Tampaksiring 第二天，依計畫前往 Peliatan 村莊，看到了觀光版本的 *Calonarang*。令人驚訝的是，和 Tampaksiring 的 *Calonarang* 相較之下，由官方推出、Peliatan 村民主演的 *Calonarang*，似乎「保留」更多的宗教符號。舉例來說，在 Peliatan 演出的 *Calonarang*，在開演前，廟門口的表演區，有一位擔任祭司角色的演員進行燒香祝禱，演出開始和結束時，也都有一群明顯未經專業表演訓練的村民，在接受祭司祝禱祈福後，走入廟門內，將看客擋置在觀眾席上，任憑他們天真想像廟門內可能正在進行的祈禱（圖四）。若再加上主演的村民舞者們，明顯的缺乏適當而足夠的表演訓練而展現的拙劣身段動作，使得這齣在 Peliatan 上

²¹ 相關討論請詳後文。





圖五 上圖為 Tampaksiring 廟會演出前聚精會神的觀眾（作者攝）；下圖為 Batubulan 竹棚下觀看 Barong 表演的外國觀眾（作者攝）。觀眾的行為以及他們的集體審美行動，重新定義表演的內涵。

演的 *Calonarang*，看起來比 Tampaksiring 民間自辦的 *Calonarang*，更接近一個進行田野採集者所期待的宗教表演的條件。例如，它比較業餘、因而比較像是出於社區自發的、「真正民間的」「非專業商業」演出。事實卻是，它是一場由業餘村民組織而成、專門在觀光場合演出的商業表演。*Peliatan* 的演出，挑戰了慣有的「業餘與商業」的兩極對立論。

如果我們僅由前述 *Calonarang* 的演出內容與形式，判別 *Peliatan* 和 *Tamkasiring* 兩個演出版本的宗教意義，並因此偏好 *Peliatan* 那種直接而粗造的文化陳列，或排斥 *Tampaksiring* 過於熱烈的娛樂展演，這樣的判讀不僅流於膚淺，更可能只是重蹈峇里當局七十年代的覆轍。*Tampaksiring* 村廟前的 *Calonarang* 和 *Peliatan* 觀光版本的 *Calonarang*，以及 Ubud 地區展演的其他觀光節目，已足夠讓我們重新省思「世俗的娛樂」和「神聖的宗教祭儀」之間的關係，和「表演」意義的建構。

首先，無論是在 Batubulan 舒服的涼棚裡欣賞 *Barong & Krist*，抑或在 *Peliatan* 村廟前的觀眾席上，遙望想像廟門內的 *Calonarang* 驅魔儀式，外來的訪客／觀眾往往是過於戒慎規矩地端坐位子上。他們對於華麗舞台上的演出，以及對廟門內的一切，或只能報以茫然陌生的凝視，或只能莫名地等待著，根本無從理解或想像表演的各種宗教社會乃至文化意涵；因此，無論演出內容如何、或者演出的陣式與形式是否有任何的宗教指涉，根本與他們毫無關連，他們眼前的表演，自然不具備完整的宗教或文化意義。相反的，在 *Tampaksiring* 進行的廟會演出，儘管在演出內容與形式上，看似神似觀光演出，但它畢竟不是為了觀光客（事實上，我們一行 9 人可能是現場僅有的外來者）。村民們專注期待地投入表演中，並且對於演員的賣力演出，或回以會心的微笑，或報以熱切的回應，這些都使得這齣看來「世俗」無比的「娛樂」節目，充滿濃厚的集體社群意義。儘管在 *Tampaksiring* 那場廟會表演內容的宗教敘事不再

明顯，原本為了宗教場合進行的儀典形式，容或真的受到觀光演出的影響而被取消，但我們並不能就此斷言，這樣的演出便是被觀光行為同化的「世俗表演」。「世俗表演」的意義，也許並不應該僅依據祭祀表演的內容或場域來界定，而是應該建立於類似 Tampaksiring 觀眾與演出的熱烈互動之中。更進一步說，定義一場演出究竟是「世俗」的、抑或「神聖」的，其關鍵也許並不只取決於演出的形式內容或預設的功能，而也必須思考觀眾與該演出的關係與互動。因此，縱然在 Peliatan 演出的 *Calonarang*，表面上排比演練了更多的儀式語言與形式，然而它的對象是一群不了解這種儀式語言的外來觀光客，演出和觀眾之間，根本沒有對話可言；這樣的展演，充其量只是一場無機的文化符號賣弄罷了，更遑論它的社群意義。不僅如此，在該演出裡擔任演出的「演員」，明顯地缺乏專業訓練的肢體動作，恐怕連基本的娛樂都無法提供給觀眾。相較之下，歷史悠久的 Batubulan 的純粹觀光演出，至少可以滿足觀眾的娛樂需求。這並不是說，具備大眾娛樂的專業表演，必然就勝於以宗教祭祀為目的的、由業餘者執行的業餘演出。然而，像 Peliatan 那樣的觀光版本的 *Calonarang* 演出，既無視於觀眾對它的重要性，甚至低估觀眾需求，以為他們可以滿足於刻板形式化的陳列，它當然會引來 Agung Tirta 那樣的當地人的不屑，即便是不識當地文化的一般觀光客也會為之卻步。²²

其次，Tampaksiring 廟會演出現場觀眾表現出的「鑑賞」行為，正是這場演出無法單純地以「觀光化」簡化的另一個重要原因。無可諱言，在 Tampaksiring 演出的 *Legong* 或者 *Barong*，無論在表演形式與內容

²² 該演出是筆者所見所有觀光節目中，最不賣座的。筆者事後和 Tirta 討論該演出時，Tirta 嘲笑筆者不接受他的意見才會覺得失望。

上，多少都受到觀光表演節目的影響，筆者甚至在 Tampaksiring 當晚其他演出中，看到曾參與觀光演出的部份舞者。然而那晚 Tampaksiring 村民觀眾的投注與熱切地近乎藝術鑑賞者（connoisseur）的欣賞行為，應是真正刺激台上演員特別投入演出的要素。也就是說，觀眾的專注投入，帶動了台上台下不斷交換彼此的藝術鑑賞，而這樣的品味交換讓原本觀光版本的表演，產生新的、不同的生命狀態與社區意義，形就一個不同於觀光表演的內涵。必須再次強調的是，筆者並非以「表演藝術」專業對於形式技巧的要求，來定義一場社群表演活動。相反的，我們必須正視所謂的宗教表演，無論具備多麼濃厚社區儀式功能，未必就要全面排除娛人的功能；也就是說，一個表演可能藉由娛樂的功能，加強凝聚觀者的社區認同。因此，一場看似以娛人為主要功能的演出，也就可能因為它能產生集體審美意識，而特別具備深刻的文化意義，也更容易獲得傳承。換言之，像 Tampaksiring 的觀眾和演出者那樣，不斷對台上 *Legong* 和 *Barong* 的演出交換意見的「藝術鑑賞」行為，既印證雙方對於此表演形式與內容，同樣地熟悉了解，而這種世故的鑑賞意見交換，其實早已超越了藝術家個別的「審美」活動，在在展現一種社群的集體美學意見。Tampaksiring 的大小觀眾們對於台上演出的熱烈迴響，因此是以一種藝術的形式，進行集體社群祭典的活動，是在審美品味的交換中，協商一種對自身文化藝術的共同美感標準的集體意識。這樣透過集體審美活動建構集體意識的過程，是否可以被看成是以一種「新神聖」表演，一種藉「世俗娛樂」進行「神聖儀典」的現代演出形式呢？

在 Tampaksiring 進行的廟會表演中，當地村民其實還進一步對於觀光行為對其自身文化的深切影像，做了一場有趣的對話。如前所述，在 Tampaksiring 廟會中搬演的主軸戲 *Calonarang* 非但不像觀光版本的同名劇那樣保留祭儀的痕跡，Tampaksiring 的村民甚至還模仿其他觀光表演

節目設固定觀眾席並且賣票給其村民。當晚筆者和研究生準備入座觀賞 *Calonarang* 時，便有一男子驅前要求我們買票入座。對方的行為難免令人懷疑是否因為我們是外來者，才被惡意訛詐。然而答案也許不是那麼單純。因為那天的演出場地的規劃，原本就是模擬觀光演出的場地，不僅如此，在此規劃中，觀眾既可以選擇要扮演一個「付錢有位子坐的觀光客」，也可以選擇「不付錢而像個傳統峇里居民般」圍站著看演出。我們被要求付錢，因為我們被期待「扮演」觀光客的角色，而不是混在峇里觀眾「成為」他們的一員。這個插曲誠然再度提醒我們觀光行為對當地文化無孔不入地侵蝕。但是換個角度看，*Tampaksiring* 村民模仿觀光表演的空間安排，卻又好像村民與演出者之間進行的另一場「觀眾的表演」，一場有關觀光行為與峇里文化的對話。也就是說，村民們一面模仿觀光客凝視自己的文化，一面又對這樣的凝視玩笑、戲謔、並交換意見。*Tampaksiring* 的廟會演出看似挪用觀光表演，卻終究超越天真的模仿，是一場露出縫隙的模仿，一場不完全的重複，它因此是不同於觀光表演的。在這場模擬觀光行為的「類世俗」表演中，峇里島民觀看自己被觀看的歷史處境，並要求外來者和他們自己一樣，在選擇觀看方式中，體現並認知彼此的位置。觀看／扮演的位置互易，並不限於峇里的居民觀眾和外來看客之間，這樣位置互換，容或還涉及「世俗」與「神聖」的互換；這種位置的互換，以及觀看者與被觀看者角色的錯置，毋寧比任何純正的、古老的「神聖」表演，更接近當下峇里文化的複雜面貌吧。

無可否認地，從「殖民」到「文化觀光」，峇里民的自我認知與文化認同，一直不會擺脫強勢他者的凝視。然而在表演活動中，峇里島民並不安於扮演單純的「峇里文化演出者」的角色。相反的，他們認知自己既是峇里文化的「觀眾」，又是觀光客眼中的峇里文化的「演員」；

當他們在表演的同時，他們也學習像觀光客般觀賞自己，而他們對觀光影響的正視，使得像筆者這樣的旁觀者在觀賞他們同時，毫無轉圜餘地地成為峇里人民觀看一齣「峇里人民被觀看」的劇目的一名演出者。峇里島民這種演員／觀眾角色的互換，看似模糊了官方知識份子竭力維持的本地人與外來觀光客的身份區分，事實上卻不斷形構、加強島民的文化自信與自覺。以 Tampaksiring 為例，當地村民透過前述的表演過程，不僅交換彼此對於自己文化藝術的鑑賞，尚且交換彼此對於自己長期被外來訪客觀看的歷史經驗的反芻。這種集體藝術鑑賞，以及反身自省自己的文化被外人凝視的文化過程，既加深峇里島民對自己文化的認知，也強化了他們對於自己特殊歷史文化處境的自覺。這使得他們和外來訪客在面對相似的表演形式時，比後者更能展現一種世故。Tampaksiring 向我們展示的表演行為與文化過程，不僅區別了峇里觀眾和外來訪客觀眾，也在所謂的觀光表演和宗教表演之間，創造一種新的神聖表演。這是 Picard 等西方學者未曾看到的嗎？抑或是尚未被充分論述的呢？

峇里民對自己文化藝術的自覺，容或來自於外來者的投射，長期的與觀光客接觸，一方面強化此自覺，另一方面也加深其焦慮而內化自身與外界的區隔，並訂定規則以保護此區隔的存在，既為確保經濟利益，更鞏固身分認同。Tampaksiring 的祭祀演出卻說明，峇里的文化認同固然是在當局、學者、外來觀光客的演身交換中被建立，但卻也在同樣的觀視網絡中被解構。正當我們以為任何急於界定以區隔的「世俗表演」與「神聖表演」的企圖，都不可能抵擋表演行為中快速的角色交換與眼神流動，正當西方研究以為峇里經驗印證了刻正流行的認同理論時，峇里島民卻似乎正以其持續的投入與參與，回看觀光者的凝視，並以此凝視的流動，重新定義他們自身的存在。Tampaksiring 的演出，不僅再次提醒「觀眾的表演」(audience's performance) 的重要性絕對不下於台上

演出的內容與形式，也重新定義表演行為作為一種文化實踐的意義。峇里島上有關文化觀光與認同建構的辯證，也提醒我們對於表演行為的討論，必須將之納入文化過程的思考中，唯其如此才能以更全面的關照，檢視所有涉及文化表演的演員、觀眾之間的互動，才能更充分地解釋該文化展演的深刻意義。

四、台東「布農部落」：歌舞傳統、文化再造與族群認同

峇里長遠複雜的歷史經驗，或許是觀光文化工業中，十分少見的複雜案例，因此每每引來研究者的關注。相較之下，有關台灣原住民傳統文化進入觀光工業的歷史過程的相關研究與書寫，毋寧是過於貧乏與簡陋。然而，如本文第二節所述，多重的考慮促使這篇論文選擇以不成比例的篇幅，鋪陳台東「布農部落」的初步討論，並嘗試和前述的峇里經驗，進行比較討論。在長期思考傳統再造與文化政策和國族認同的糾纏牽扯的議題上，筆者早先做過 1960 年以降京劇在台灣的歷史歷程 (Chou 1989；周慧玲 1995)。然而傳統戲曲的傳承往往涉及劇種發展本身的種種實踐條件，諸如創作與從業人口的漸次凋零等問題；再者，戲曲與文化保存的政策的牽扯，固然也是千絲萬縷，方興未艾，但是戲曲觀眾相對的凋零（即使歌仔戲與布袋戲的境遇亦如此）所牽涉的，其實和觀光表演的觀眾問題，不盡相同。是以，有關戲曲活動式微的討論，所必須牽涉文化生態環境，也未必可以和觀光表演放在同樣的架構裡討論，本文因而不擬以「戲曲保存」為研究對象，而另以原住民的文化傳承為比較論述的另一個焦點。

原住民文化議題的辯證，雖然比之戲曲式微的問題更形邊緣，但對

於原住民文化表演的演員和觀眾而言，它所涉及的認同意義卻是更為急迫，因此以之對比峇里文化觀光涉入當地人民文化認同的歷史過程，可能也是比較適切的選擇。再者，台灣原住民恢復傳統藝術的焦慮，也是解嚴以來，最深切地與本地認同議題緊密結合，卻又不斷被邊緣化或被任意挪用扭曲的。原住民藉由文化再造以建立其文化認同的文化過程，因此十分迫切需要被認知並討論。再者，原住民傳統歌舞的再造，和解嚴以前當局以國族認同為文藝政策推動大陸系統傳統戲曲保存的做法，十分迥異。有關原住民傳統再造的研究，或可為日後進行台灣地區認同論述與文化政策互動的比較研究的基礎。

筆者選擇台東布農部落作為研究個案的直接原因則是，在筆者進行峇里研究之初，位於台東縣延平鄉的「布農部落」正擬成立「部落劇場」，曾商請前國立藝術學院戲劇系師生前往指導有關現代劇場知識。或許因為部落工作者在此之前很少接觸現代劇場的概念，也可能是因為劇場專職者並不熟稔表演行為的跨文化意義，這場交流的結果有點出乎雙方的意外。然而，那次的劇場接觸多少已透露出台東布農族人選擇劇場作為自我陳述的形式的企圖，而這恰好與筆者刻正進行的研究計畫所關注的議題重疊，因此決定以之為比較觀察的對象。當然，近年國家原住民政策結合觀光工業與文化產業化的論述，是筆者決定以原住民為比較研究對象的最重要動力。

(一) 從觀光陳列到文化建設：台灣原住民觀光的歷史過程簡述

在1995年台灣原住民政策正式進入當局文化政策考量之前，原住民文化便一直與官方的「文化觀光」作為糾纏不清。例如在五十年代，台灣原住民傳統活動便經常在觀光區展演，但這類早期的原住民文化展演，多以休閒商業掛帥（如50年代的日月潭德化社），即便稍晚官方刻

意推展的文化活動（如60、70年代台北縣烏來風景特地管理所，或是80年代末位於屏東三地門的省屬台灣山地文化園區），亦不曾跳出此窠臼（謝世忠，1994）。根據謝世忠的研究，在當時「山胞」觀光的名稱下，這些觀光娛樂設施，並未正視原住民文化的獨特處，更極少涉及所謂傳承的議題，而比較像是「將原住民放置在自然景觀之中」，明顯的忽略甚至歧視其文化意義（同上）。1995年以前的台灣原住民觀光活動中的傳統表演，無論是官辦或民營，對於原住民而言，經濟收益的目的與成效，可以說是遠大於其文化傳承的意義。這或許可以說明在1992年以前少數有關原住民觀光的研究，特別是一些以原住民主體為思考焦點的論述，往往凸顯觀光工業對原住民文化的傷害或扭曲，展現一種對於觀光文化作為的不信任（瓦歷斯 1992a, 1992b；林美容 1991）。

1995年，行政院文建會副主任在一場名為「文化產業發展與社區總體營造」的演講上，進一步指出1994年時，文建會是透過一場精心安排的文化會議，才將「原住民」正名化，而這項正名化的動作，被視為國家機器正視原住民身分的起點（《台灣原住民文化藝術傳承與發展》，1995：4, 7）。當時的文建會副主任陳其南不僅提出了社區總體營造結合「傳統文化的傳承」的施政目標，也論及「觀光事業」的意義。耐人尋味的是，在陳的論述裡，原住民的部落文化，似乎是他施政想像的客體，卻未必是此施政作為的主要受益者。例如，在他的演講裡，陳如此表述原住民部落文化的意義：

假如有一個部落在附近，讓我們去享受到非常純粹的原住民的傳統事物，吃的，看的，住的，聽的或是談的都好，那這個部落就會是在今天這價值裡面，所有在高速公路上到處奔竄的這些人心裡的故鄉（同上，12）。



這樣的論述所隱含的文化政策是值得注意的，因為它似乎暗示原住民傳統再造的初期主要任務，在於恢復「非常純粹的」「原住民的傳統的事物」，而這樣的原住民傳統再造的目的與功能，在於它能夠提供台灣人民懷舊的原鄉。這樣的原住民政策不僅透露當局主導的觀光慾望與傳統再造的策略聯盟，更重要的是，它將原住民文化定義為整個台灣主流文化的消費對象，並將原住民文化傳承理解為滿足都市中產階級的懷舊欲求。以這樣的方式認知原住民文化的意義，容或比之前的「觀光陳列」稍有進展，但卻也有待進一步的商榷以及更細膩的省思。

事實上，在1994年的台灣，原住民自覺的相關辯論，已逐漸浮上各種社會論壇，當局政策對原住民的衝擊不斷受到關注與檢討，加上學者入駐技術官僚系統，在敦促執政者提出較具體的原住民文化保存的相關辦法。例如，卑南族的學者林志興便曾指出，1994年行政院文化建設委員會在南王舉行卑南族第一次文藝季，對原住民造成很大衝擊，特別是南王村卑南族人開始對自己文化產生內在肯定：

從〔1994年〕那個文藝季之後，卑南族人…發現他內在的價值，過去分散於各地現代社會的所謂部落裡的人才，也開始做橫向的聯繫。刺激的結果，部落內部就開始成立文化研究會
(引自《台灣原住民文化藝術傳承與發展》，1995：25-26)。

隔年，即1995年，行政院文建會委託中華民國台灣原住民文化發展協會於當年全國文藝季中，舉辦《台灣原住民文化藝術傳承與發展》系列座談會，會中包括孫大川、白光勝、陳其南等原住民藝文工作者與學者官員，紛紛論及文化與觀光的省思，甚至指出將原住民藝術產業化，可能對原住民文化自信與藝術工作流通，產生相當的刺激與貢獻。例

如，孫大川曾在該年6月舉行的北區座談中提出「文化與觀光的省思」（同上，17）；白光勝也附和並高陳：

原住民沒有醫學，沒有機械工程師，有也只是少數，沒有科學，所以原住民沒有任何資源和漢人競技、比較，但我們的文化是絕對可以開發的，透過這個來挽留殘障朋友、老人、婦孺在自己部落開發自己工藝、藝術的東西，在自己的地方自給自足（同上，38）。

這裡所引的觀光論述既是出於原住民藝文工作者口中，它們說明台灣原住民傳統文化在觀光產業中的變革。亦即，在地原住民對於觀光的認知，逐漸從昔日的剝削論述，發展為當前的建構論述。然而，儘管原住民在以善意回應中央政策的制定，但當此政策落實到地方時，卻出現於原來的承諾莫大的落差，以至於民間原住民團體發現自己的善意回應，未必真能交換此政策宣示的實質惠益。本文選擇討論的台東「布農部落」便是一個鮮明的例子，它展現民間如何以自己的方式，企圖實踐中央政策海口誇下卻不曾兌現的重振「傳統文化傳承」的誓言。

（二）民間的新文化建設與官方的保存傳統論述：「布農部落」vs.地方政府

台東延平鄉「布農部落」以部落復興為原則，它的創建者與負責人白光勝牧師，在參與1995座談會中，便會反覆比較紐西蘭、夏威夷等地原住民文化在觀光產業中的凸顯位置，並進一步提及原住民工藝品的市場潛力。白光勝當時甚至還建議思考「如何讓工藝品不要回到過去，將美好的工藝品加以轉化，配合時代性及消費者的需要，讓我們的工藝品

有著豐富的市場」(同上, 40)。就在這原住民文化會議密集的同年，白光勝開始在台東延平鄉布農族聚居的桃園村，著手建立「布農部落」，明顯是自覺地運用觀光產業為部落再造的主要策略。時間的巧合，令人思忖「布農部落」與上述中央文化政策的想像之間的關連。

「布農部落」的官方網站如此勾勒白氏「帶動部落農產品經濟價值的提昇」的願景：

在延平有一個非常完美的80公頃農田大平原，四面環著青山綠水，延平有獨特的觀光資源，鄰村是全國有名的紅葉少棒發源地，（留下無限傷痕的回憶），有豐富的溫泉及美麗清澈的溪流（卑南溪上游）……這裡的80公頃農地，族人平常只能種植低經濟作物，如：玉米、花生、小米、甘藷與雜糧等，……一公頃土地農業淨收入不到柒萬元正……政府的農業政策，原住民是被犧牲的一群，於是白牧師思考著如何對族人的農業來宣教，於是兩年前想到既然延平是一個世外桃源，何不成立布農部落石板屋的觀光定點？當做成了布農文化觀光定點，相信這80公頃的土地可以提昇其農產品價值（「財團法人布農文教基金會網站」2000）。

白光勝不僅深信「精緻農業規劃，可以挽救族人的農業」，他同時也認為「布農部落屋的成立可以帶動布農的文化」，特別是有別於官方形式化的文化祭典的商業觀光用。白氏以民間有限的資源，獨力建設「布農部落」，顯然是出於對官方一連串作為的強烈不滿。例如，在「布農部落」的官方網站上，白氏曾以激烈的言辭，批判每年由延平鄉公所舉辦的打耳祭。白氏指責那些官方活動「一點真實感與神聖感都沒

有」，因為，

布農每一年的打耳祭獻禮典的開始，官員與政客在司令台上總是無聊的長篇……一小時後節目才開始。官員與政客們開始在台上的喧嘩、寒暄與喝酒，無心欣賞布農文化之獻禮，並讓記者們與觀光客來回穿梭在會場裡，影響到節目的進行，並對布農祭典的不敬，使神聖的布農祭典成為俗氣的祭典，實在讓有心人看了會心寒（「財團法人布農文教基金會」網站 2000）。

很明顯的，白氏創設「布農部落」的目的，在於創造一種不同於官方形式的「原住民文化觀光」。那麼在進一步分析「布農部落」與官方版本的文化觀光，在內涵、形式、意義上有何區別之前，我們也許應該先討論官方的作為。

2000年4月29日，延平鄉公所再度舉辦打耳祭，筆者在現場記錄觀察該次演出。是年的打耳際，據說不同於以往，改採以比賽的方式進行，將鄉中布農居民以鄰里為單位，由各鄰里住民分別組隊演練打耳祭，輪流展演包括出巡打獵前的祭典、打獵豐收回返後的慶賀在內的種種儀式。在打耳祭當天，參與比賽的布農族人穿戴傳統服飾，並且事先備妥獵物，在山上一處較為寬廣的平坦角落裡舉行競賽。儘管是對外開放，但前往的外來客十分有限，多以媒體記者為主，不少原住民雖攜家帶眷聚會盤旋於附近，但也許祭儀的演出場地有限，他們並沒有駐足於祭典演出地點。僅就此祭儀展演的觀眾而言，我們可以看出地方鄉公所主辦單位似乎並沒有自覺到這樣的官方打耳祭不但沒有成功地吸引外來的平地觀光客，也根本不會察覺類似的祭儀活動極有可能成為原住民聚會的社交場域的文化過程。事實上，在比賽過程中，活動主持人一面嚴

廣地趨離圍觀的人群以使祭儀活動順利進行，另一方面又放任媒體佔據主要活動空間，幾乎將此祭儀定義為「媒體表演」，而非以原住民為主體的祭祀活動。很顯然，這場官方版本的布農打耳祭，祭祀的意義已然被比賽的目的取代；而打耳祭形式雖因為採用比賽的方式，而被不斷重複，但因為這些比賽的儀式，刻意排除觀眾——特別是和此祭儀最親密的原住民——的參與，以及想像中可以帶來商機的觀光客，徒留儀式的表象，讓社區意義兀自缺席。或許是出於贏得比賽的心裡，參與演出的原住民演員，每每賣力演出，猛烈地喝著自釀米酒，假醉猶似真醉，假戲真演，越發凸顯在旁吆喝指揮比賽進行的司儀的口白表演，既荒謬且粗暴。這樣的官方活動在排除觀眾之際，與中央政策的承諾的差距何其之大。誠然參與的原住民「演員」們，可能正以此官方活動為掩護，悄悄進行原本已被否認、抵消的傳統原住民生活形態（諸如狩獵製酒等），當這些活動畢竟不是因為官方例行的祭儀展示才更見蓬勃的。參與演出／比賽的原住民演員儘管賣力，但他們是否果真信任此官方形式，我們不得而知；然而，此類官方主導的傳統祭儀，未必具有任何恢復原住民文化傳承的實質意義，應當是毋庸置疑的。

在上述官方舉辦的打耳祭中，白光勝牧師始終站在比賽評審的貴賓席的對面，冷眼遙望空著的評審席、以及族人的演出，似乎有意無意地展現一種沈默的對立。相對於官方刻意在山中野地舉辦營造真實氛圍的做法，白光勝創立的「布農部落」，搭建了一個木造的半露天固定舞台「部落劇場」，定期呈現的傳統與新編原住民歌舞表演。「部落劇場」當然不是依據布農的傳統建立，而是一個新式的表演專屬空間；它暗示了整個園區刻意表演、展示、甚至透過這種展示而建構布農文化的企圖。這種刻意「展示表演」的企圖，與官方「建立傳統祭儀」的幻象形成極其強烈的對比，似乎是十分明白地宣示其建構布農文化傳統的強烈慾

望。事實上，「布農部落」不僅演出場地與官方選擇迥異，「布農部落」對於「原住民文化」的看法以及論述策略，也與官方辦法截然不同。

例如，在「布農部落」的節目單裡，「部落劇場」定期呈現的歌舞表演分為兩類，即老人的傳統儀式舞蹈，以及年輕人的創作表演。有趣的是，「布農部落」出人意表地以年輕人的創作演出為主要宣傳重點。根據訪談對象的自訴，這是因為年輕原住民的歌舞，因為透過流行文化的轉介，比老人的祭儀表演更能吸引一般遊客。這種對青年歌舞創作的訴求，勿寧和一般學術研究者「戀物傳統」的癖好相去甚遠。然而，「布農部落」如此的論述，除了透露出流行文化對於原住民文化的滲入，如何影響原住民本身的文化認知以外，它多少也暗示「布農部落」雖旨在部落重建，它所意圖重建的，未必是傳統的部落形式，而比較像是新的部落內涵。

更耐人尋味的是，在週末演出的青年創作歌舞表演中，「布農部落」創辦人白光勝牧師又總是自任主持人，時而坐在音效控制室內的玻璃窗口後，時而坐在舞台左上方的位子，擔任表演的介紹與說明。白氏的口白說明，往往與歌舞表演內容無關，而另成一套「演說文本」；這個「演說文本」配合正在進行的青年演員的「歌舞文本」，其實揭示彼此之間某種內在的矛盾，形成一個有趣的、甚至有些弔詭的「表演文本」。例如，當歌舞表演進行一首名為〈讓我們回家吧〉的青年創作歌曲時，白光勝在歌曲演唱的同時，做了以下一段與歌詞內容毫無關連的旁白：

當台灣的經濟成為亞洲四小龍之一的時候，原本是台灣土地的人，原住民，因為許多的政策，讓我們變得貧窮了，但是我們還是要告訴你就是說呢，我們雖然是貧窮了，但是我們還是活在尊嚴與骨氣裡。譬如說我們原住民就算再貧窮，我們絕對



不會去搶你們的銀行啦，原住民我們再貧窮，我們也不會殺人放火綁票，做不道德的工作啊！原住民絕對不會傷害攻擊侵略台灣的族群。原住民也絕對不會成為未來台灣社會秩序治安生態的一個破壞者（周慧玲錄音，2000年4月28日）。

在白光勝的演說表演裡，觀眾可以感受到一種強烈的原住民傷痕經驗，而這樣的傷痕論述又是如此緊密地與其原住民的認同論述結合在一起。白氏主持的「布農部落」正是以這種「自我創傷化」（self-tramumatising）的策略，作為其部落重建與文化重建的主要依據，以及建立其新的身分認同的依據。

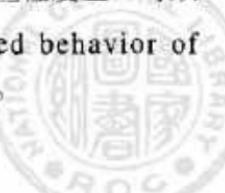
不僅「部落劇場」的定期表演展現如此強烈的「自我創傷化」論述，「布農部落」園區門口樹立著一個巨大的雕塑，更是清楚地展現此原住民創傷的意象。這尊近乎部落精神宣言的雕像，表現一名原住民青年身穿牛仔褲，腳踏Nike球鞋、肩上沈重地背負一個諾大十字架，壓彎了原住民青年的背脊，而十字架上滿是雋刻的聖經經文、英文、注音符號與漢語辭句。根據園區導遊說明，這個雕像象徵原住民的多重壓抑與包袱，包括來自西方資本社會的剝削、平地漢民族的歧視、乃至基督教的重責大任等等（引文同上）。

在筆者的訪談中，「布農部落」的工作人員屢屢指出對平地觀光客欣賞歌舞時的嘈雜紛擾十分不滿，認為那洩露了平地觀眾對原住民慣有的歧視輕忽（周慧玲2000d）。在筆者訪視「布農部落」的第二天，一輛觀光巴士載著一批年老的觀光客來訪，這批觀光看客一面坐在「部落劇場」的椅子上欣賞正在進行的演出，一面又在台下吆喝彼此。此舉顯然令舞台上正在表演的「布農部落」「文化部長」那布十分不悅。為了表示對此吆喝與不尊重的無奈抗議，那布和其他演出者驟然中斷演出，直

至吵嚷者自覺失態而住口，舞台上才恢復演出。這段插曲未必有明顯的意義，畢竟一般野台戲的觀眾，是習慣這樣吵雜吆喝的。然而，布農青年對這樣的觀眾行為的反感，可能暗示他們對於「布農部落」的觀眾的期待，並不同於一般野台表演者對觀眾的期待，甚至因此將他們對於非原住民者的普遍不信任，投射其中，而加強了這樣的「自我創傷式」的論述。

「布農部落」工作人員這種自我創傷式的論述，以及「布農部落」的自我定位，似乎展現其認同策略中的矛盾與弔詭。一方面「布農部落」以文化活動觀光產業化為策略，既藉以增加經濟獲益，又加強年輕族人對自身文化的珍惜愛護。但另一方面，「布農部落」卻是透過在經濟強勢的外來訪客面前演出自己的歌舞，來完成自己文化身分的展演；也就是說，這樣的文化身分是在文化強勢的平地觀眾的「凝視」下完成的。不僅如此，在布農歌舞的展演和平地觀眾的觀看的互動中，「布農部落」的工作人員無意間讓自己處於一種雙重身分角色的複雜狀態中：亦即，他們既須是謙厚耐心的（重複搬演布農文化）演員，又是自傲自主的（創造布農文化）藝術家，他們的「原住民身分」的自我認同，便在這樣兩個極端之間，無奈地拉鋸搖晃著。

筆者並非以此質疑「布農部落」透過觀光活動以交換並展現自我認同的做法的合法性。事實上，一如峇里文化觀光的歷史經驗所驗證者，「布農部落」的創建人與參與者，明顯地也是企圖形塑一個新的原住民族文化觀光論述；而「布農部落」以青年創作歌舞為主要形式，正像是透過這種新的原住民表演，執行其族群論述。「布農部落」這樣以「虛構傳統」的表演建構其新的身分認同的文化過程，在某些程度上，可以被視為是一個運用表演行為的「重建性格」(*restored behavior of performance*)以重建參與演出者的社區認同的典型例證。



表演行為「重建性格」理論的提出者是美國戲劇理論者／劇場導演理查·謝喜納（Richard Schechner），他以劇場行為為對象，解析其中的文化意義，並以重建行為的概念，重新詮釋劇場裡重新拼組、不斷排演過去事件的行為模式（Schechner 1985）。謝氏在1985發表的著作《戲劇與人類學之間》（*Between Theater and Anthropology*）中，曾對不同文化中的不同目的的表演行為進行研究，其中有關演員在演出活動當中的精神狀態的看法，最具影響力。謝喜納指出：「所有成功而令人動容的表演，往往具備一種『非人非我』（not not-not）的雙重否定的特質，即，演員既處於不是劇中人的狀態，也處於不是他／她自己的狀態（1985：123）。」透過扮演活動中這種「雙重否定」的現象的發酵，演員將產生兩種變化，即，「他／她可能因為太入戲，太受劇中人物的影響，而被『永久改變』（transformation），或是在演出當時，『暫時變成另一個人，但在事後又回到自己原來的狀態』（transportation）（125）。」謝喜納認為，「每一場個別的表演都會使演員產生短暫的改變，而一連串短暫的改變將導致演員永久的人格變化（126）。」

謝喜納進一步以亞洲傳統劇場為例，論及觀眾的反應如何影響演員在演出進行中的身心狀態，並指出在亞洲的傳統表演裡，不論是如成年禮的儀式演出，或是如印度的傳統表演Natyasatra，乃至日本的能劇，觀眾的積極參與和投入，以及他們對演出形態熟悉的程度所表現出的嫋熟反應與評價。對表演者而言，這些觀眾的表現，都像是在敲邊鼓一樣，可以鼓舞演出者對角色的投入，促使他們在扮演活動中，由原本的狀態轉變為劇中人的狀態，而發生預期的變化（147-8）。當然，演員純熟的演技也是促使觀眾投入的關鍵。換言之，演員的成功演出，既能夠將散漫的看戲群眾，轉變成一個擁有共同目標的團體，而這個團體的一致反應，又會倒過來促使演員入戲，進入另一個狀態中。因此，一個原

本出於「虛構假設」的表演行為，也會因為透過演員的身體實踐與排練，導致演員身心對於該假設角色與虛構敘事的認同，而成為真實的經驗。²³

「布農部落」的「部落劇場」所新編的歌舞表演，在相當度上，似乎遙應了謝氏對於亞洲表演行為的觀察，亦即透過創作歌舞的表演，布農青年正在進行一場不同於以往的新的原住民身分表演，而這種暫時的身分改變，又透過其不斷的重複表演，而逐漸趨於固定，甚至深植其意識而帶來永久的身分改變。易言之，就「布農部落」而言，當「部落劇場」的青年表演者不斷重複演出其創作歌舞，並反覆聆聽創建人以「自我創傷」為主題的口白表演之際，參與演出的演員正以類似劇場排演般的不斷重複練習的身體實踐，執行其文化重建的論述、達到其傳統再造的目的、進而建構其新的文化身分認同。

果真如此，那麼「布農部落」可以說是展示了一種比官方版本的傳統祭儀表演更為積極、也更為有效的作為：與其被動地配合官方對部落傳統祭儀的刻板展演，耽溺於無意義的傳統形式的重建，不如另外創作彼此認同的文化展演，甚至積極地藉以建立身分論述的自主性。這樣的策略選擇，當然是出於長期的政治經濟弱勢早已導致原住民的文化式微。在原住民的傳統習俗或表演藝術大部分皆已失落的情況，與其遵循官方辦法，徒然強調對原住民傳統的複製與保存，並複製保存一些「傳統」的表象，「布農部落」毋寧是選擇了經濟效益較高的觀光策略。「布農部落」所展演陳列於觀光訪客眼前的現代歌舞活動，雖然都不是

²³ 這個討論意圖凸顯一種和美國百老匯劇場為代表的西方自然主義表演傳統不同的表演體系與哲學。亦即後者的演員雖會歷經短暫的變化，但他們的觀眾則只是各自靜悄悄的回應舞台上的表演，觀眾本身仍維持原狀，談不上什麼改變（Schechner 1985:155）。

源自遠古的「傳統」，然而參與演出者卻是透過不斷重複展演這些新創的歌舞、甚至重複聆聽上述白牧師那種「自我創傷化」的論述，而在重複的表演與聆聽中，維繫彼此的認同。這些新的歌舞，甚至整個「布農部落」在社區再造，未嘗不可被視為一種文化創造、價值建構的策略。

然而，「布農部落」這個社區／認同重建的過程中不斷出現的「自我創傷化」話語，卻又透露一種自我矛盾性，而必須進一步省視。筆者想指出的是，「布農部落」以「部落」為名，企圖重建「部落」的傳統社群生活方式，但是它採取的「觀光策略」，卻是訴諸「布爾喬亞式」的，連它用來陳列「布農歌舞」的舞台形式，都是依循中產階級的觀視習慣。它意圖「重建」的「部落」，究竟是為了滿足都會中產階級的異族想像？抑或為了建立新的原住民版本的中產意識？其次，無論是民間的「布農部落」歌舞表演，抑或延平鄉官方主辦的「打耳祭」演出，不約而同地將「漢人」作為其認同想像的對立者、以及「想像自己」的投射對象。例如，打耳祭以凸顯「原住民」與「平地漢人」迥異的傳統祭儀為訴求，「布農部落」的劇場表演則爭取原住民被平地人歧視邊緣化的主動批判位置，但兩者都是以平地漢人為其認同想像的相對客體，將自我認同建立在自己不斷被這種強勢凝視的位置上，重複自己被凝視的位置，卻不太檢視自己被凝視的過程。再者，在桃源鄉原住民在官辦打耳祭的活動裡，主要角色是演員，僅有少數如活動主持人或白光勝等布農人士，以觀眾身分參與這樣的演出；不僅如此，這類活動的主要欣賞觀眾成員，也以非布農族人為主。至於「布農部落」的歌舞演出，主要對象本來就是外來消費的觀光客。如果觀眾的投入對於演員在表演過程中產生的角色身分的變化，具有關鍵性的影響力，那麼無論是官方的打耳祭或是「布農部落」的「部落劇場」裡的觀光展演，似乎都同樣缺少適當的（原住民或認同原住民的）觀眾的投入，而壯志難成。特別是，

布農「部落劇場」舞台上的原住民表演工作者，雖然透過白牧師旁白，對這些來來往往的過客，強烈地投射出一個平板的「漢人」的想像，然而這樣的想像無論集中了多少對所謂「漢人」的批判，卻都因為原住民不曾構成這樣的文化表演的觀眾，不會觀視自己對所謂優勢平地人的投射的表演，因此失去與自己的批判表演對話的機會，以致慣性地留戀在創傷的過去，凝滯在「被凝視」的位置，既無法鬆動、更難以超越凝視者與被凝視者的對峙。

從另一個角度看，「布農部落」論述他們的創傷，聆聽他們自己的論述，但是他們並不會自覺到這樣的自我創傷表演，是在平地觀光客的凝視下完成展演的；他們的自我論述的前題，竟是文化強勢的存在。在「布農部落」的文化建設的策略裡，觀光客的強勢凝視與原住民自我論述的相對位置，既是前提，並且不斷在每次表演中，重複被強化、固定。儘管其「部落劇場」的原意在於建立新的文化內涵與文化認同，以反抗強勢文化對他們的掠奪與壓迫，他們採用的自我創傷化的論述，卻又弔詭地依附在他們所意圖反叛的強勢凝視下，於是他們在重複操演那自我創傷化論述時，不但無法抵消那導致他們創傷的源由，反而只是不斷地創傷其自我。

本文無意以道德是非評判傳統再造以建立身分認同的文化行為，更不認為「布農部落」以觀光產業進行部落從建的作為，是否有其正當性而需要受到質疑。對筆者而言，「布農部落」的例子印證「表演行為」在「傳統再造」的文化過程扮演的重要角色。特別值得注意的是隱藏在這種文化觀光論述中，關於身分認同的矛盾與焦慮。在田野觀察中，筆者看到「布農部落」一方面將文化活動觀光產業化，既以之製造經濟利益又生產文化論述。但另一方面，這樣的文化身分又是過度依賴文化強勢的他者觀看，其自我的表演與表述必須在此觀眾的凝視中，才得以

完成。易言之，在這樣的視覺網絡的權力角力中，因為布農演員與其觀眾的位置過於固定，反而失去反轉的活力。「布農部落」的「文化演員」，也許需要更積極的回望，在回望中反射扭轉他人的凝視，將此「被凝視」的經驗納入自我凝視的一部份，才能讓身分認同更有流動性，並從這樣的流動性當中，建立其文化新的意義與自主性。

五、小結

如果整個二十世紀的峇里文化，長期以來處於外來學者的田野書寫、本地菁英的文化策略、以及內外兼與的觀光行為的互相辯證之中，那麼世紀末的峇里夜半一場村莊的廟會演出，似乎以一種更高度的自覺，「諧仿」上述種種外來的論述，一面向世人展示失去「原初」(the original)的峇里傳統文化，另一面則又在不斷地「重建」他們失去「原初」的歷史過程裡，逐漸拼湊建立屬於峇里島民自身的文化自信與社群認同。在這個過程裡，我們看到，所謂「傳統」的意義，也許並不在於「恢復」某一種文化的形式，或表演的內容；而「社群」集體意識的建立，也不是必然仰賴所謂「神聖」的「原初」文化模式的恢復。相反的，時時異地而處地改變自己作為「文化主體」的位置，觀看自己如何成為他者凝視客體的歷史過程，反而更可以深化其文化的主體性。這種適度地旋轉文化論述的權力運作的操演方式，不僅質疑「傳統」的「神聖性」，也適時地提醒我們，文化傳統與身分認同的建構性格。

從這個角度來看，也許台灣原住民的文化認同危機，並非必得建構於對文化強勢他者的控訴，而也有可能建立在對他我關係的重新書寫與論述上。至少「布農部落」的初步個案研究似乎向我們說明，單向地以自我創傷為認同的基礎，不僅強化凝視與被凝視者的兩極對立，尚且阻

斷被凝視者反看強勢文化的機會，從而使得被凝視者無法將其被凝視的歷史過程，納入新的文化自述中，因而在相當程度上，挫敗其建立新的文化內涵的企圖。在此，峯里文化過程對於台灣原住民作為的意義，不僅因為「布農部落」的最初規劃過程中，便曾以峯里島為其典範，意圖藉由獨特的部落社會文化模式，吸引「觀」光客大「眾」，藉以確立其經濟自主並獲得其文化自信。更值得對比思考的也許是，在未來相關的台灣原住民文化建設作為裡，台灣原住民是否也可以像峯里居民那樣，採取新的、不同的態度，既向觀眾展演自我，又積極地成為自我展演的觀眾，而改變以往過於單向的「陳列自我」的文化策略與行為模式。

當然，峯里和布農的文化觀光過程中，特別值得進一步深思的，還有「表演」行為對於「文化」建構的意義與「認同」型塑的重要性。如果表演的意義，並不僅建構於「表演形式與內容」，還涉及觀眾的角色，這種牽涉演員、表演、與觀眾三方的表演行為，便不只是一種關乎藝術形式與美學概念的思考，而是必須被納入文化批評的思考中。同樣的，無論是企圖從文化研究的角度，或援引民族誌方法，在解釋任何的文化表演時，吾人恐怕不能再忽略表演行為本身的立體性與多面向。為其以能較為周全的視角，才解釋何以「表演」行為本身可以成為文化認同的一種搬演與表述。也為其不再視「表演」為單純的審美活動，或將之矮化為一種狡飾或欺騙的不實行為，我們才可能透過不同的「文化表演」過程，不斷變動自己作為「觀看者」與「演出者」的位置，並在此過程中，不斷辯證修改該文化表演依附或建構的集體意識。



作者簡介

周慧玲，國立中央大學英文系／所副教授。主要研究興趣為表演行為的社會實踐與前衛表演理論。曾研究題目包括1907~1949年中國現代性與電影話劇的表演行為、女性與表演理論的跨文化比較研究等。目前從事台灣現當代戲劇史的研究及撰述，並參與劇場創作／評論。



參考書目

- 《台灣原住民文化藝術傳承與發展系列座談實錄報告書》，1995年，行政院文化建設委員會策劃、中華民國台灣原住民文化發展協會承辦。
- 白光勝，2000年4月28、29日，台東，桃源鄉，「布農部落」「部落劇場」表演旁白。周慧玲錄音。
- 瓦歷斯·尤幹，1992a，〈一座神話殿堂：東埔、廬山、日月潭的觀光觀察〉。《獵人文化》16: 14-23。
- 瓦歷斯·尤幹，1992b，〈永不在回來的東埔：關於觀光的草根對談〉。《獵人文化》16: 24-29。
- 林美容編，1991，《原住民與觀光：從社區主權、文化尊嚴、經濟價值談起》。台東：台灣基督教長老教會。
- 周慧玲，1995，〈國劇、國家主義與文化政策〉，《當代雜誌》53-101。
- 周慧玲，2000a，2000年4月1日，訪談 Arnada。Jianyer, Bali, Indonesia.
- 周慧玲，2000b，2000年4月5日，訪談 Agung Tirta。Ubud, Bali, Indonesia.
- 周慧玲，2000c，2000年4月8日，訪談 Agung Tirta。Denpasa, Bali, Indonesia.
- 周慧玲，2000d，2000年4月27日，訪談那布，「布農部落」文化部長。台東，桃源鄉，「布農部落」。
- 周慧玲，2000e，2000年4月5日，訪談舞者 Miss Agung。Peliatan, Bali, Indonesia.



- 財團法人布農文教基金會網站，2000，<http://www.bunun.org.tw/>。
- 謝世忠，1994，《山胞觀光：當地山地文化展現的人類學詮釋》。台北：自立出版社。
- Bauman, Richard, 1992, *Reflections on the Folklife Festival: An Ethnography of Participant Experience*. Bloomington: Folklore Institute, Indiana University.
- Bendix, Regina, 1989, "Tourism and Cultural Display: Inventing Traditions for Whom?" *Journal of American Folklore*, 102, 404:131-46.
- Chou, Katherine Hui-ling, 1989, "Peking opera & Nationalism in Taiwan, 1960-88." MA thesis for the Department of Performance Studies, New York University.
- Davison, Julian and Bruce Granquist, 1999, *Balinese Temple*. HK: Periplus Editions.
- Dominguez, V. R., 1992, "Invoking Culture." *South Atlantic Quarterly*, 91(1):19-42.
- Eiseman, Fred B. Jr., 1990, *Bali: Sekal and Niskala, Volume I: Essays on Religion, Ritual, and Art*. Singapore: Archipelago Press.
- Feintuch, ed. Burt, 1988, *The Conservation of Culture*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Fine, E. C., and Speer, 1988, "Tour Guide Performances as Site Sacralization." *Annals of Tourism Research* 12:73-95.
- Frow, John, 1991, "Tourism and the Semiotics of Nostalgia." October (57):123-151.
- Geertz, Clifford, 1973, *The Interpretation of Cultures*. NY: Basic Books, Inc., Publishers.

- Graburn, Nelson H. H, 1976, *Ethnic and Tourist Arts*. Berkeley: U. C. Press.
- Handler, Richard, 1988, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Hassan, Fuad, 1992, *Cultural Dimension and Human Development*. Jakarta: Bali Pustaka.
- Hanson, Allan, 1989, "The Making of the Maori: Cultural Invention and Its Logic." *American Anthropologist*, 91(4):890-902.
- Hobsbawm, E., and T. Ranger, 1987, *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hohn, Klaus D, 1997, *The Art of Bali: Reflections of Faith (The History of Painting in Batuan, 1834-1994)*. The Netherlands: Pictures Publishers Art Books.
- Karp, Ivan, C. M. Kremer, eds., 1991, *Museums and Communities: The Politics of Museum Display*. Washington, D.C.: Smithsonian Institute Press.
- King, Victor T, 1999, *Anthropology and Development in South-East Asia: Theory and Practice*. Kuala Lumpur, Malaysia: Oxford Univ. Press.
- MacCannell, 1976, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. NY: Schocken Books.
- MacCannell, 1992, "Reconstructed Ethnicity: Tourism and Cultural Identity in Third World Communities," "Afterword." Pp.158-171, 283-309. in *Empty Meeting Grounds*. London: Routledge.
- McKean, Philip. F, 1973, *Cultural Involution: Tourists, Balinese and the Process of Modernization in an Anthropological Perspectives*. Doctoral dissertation for Brown University.

- McKean, Philip. F, 1989, "Toward a Theoretical Analysis of Tourism: Economic Dualism and Cultural Involution in Bali." Pp.119-138, in *Host and Guest: The Anthropology of Tourism*, edited by V.L. Smith. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press (first published in 1977).
- McTaggart, M. D., 1980, "Tourism and Tradition in Bali," *World Development* 8: 457-466.
- Mead, Margaret & Gregory Bateson, 1942, *Balinese Character: A Photographic Analysis*. NY: Academy of Sciences.
- Napier, A. D., 1992, "Introduction." Pp.xv-xxix. in *Foreign Bodies: Performance, Art, and Symbolic Anthropology*. Berkeley: Univ. of California.
- Nash, D., 1981, "Tourism as an Anthropological Subject." *Current Anthropology* 22(5): 461-41.
- Ness, S. A., 1992, *Body, Movement, and Culture*. Philadelphia: university of Pennsylvania Press.
- Noronha, R., 1973, *A Report on the Proposed Tourism Project: Bali*. Washington: IBRD.
- Picard, Michel, 1996, *Bali: Cultural Tourism and Tourist Culture*. Singapore: Archipelago Press. (1st edition: French, 1992, Bali: Tourisme Culturel et Culturae touristique)
- PT BITS/Bali Video, 1997, *A Veil Between Worlds: The Bali Dance*. The Bali Culture Series. Bali, Republic of Indonesia: PT Balindotirta Sejahtera.
- Powell, H., 1930, *The Last Paradise*. London: Jonathan Cape. (reprinted in 1982, Kuala Lumpur: Oxford Univ. Press)
- Proyek Sasana Budaya Jakarta, 1971, *Seminra Seni Sakral dan Provan*

- Bidang Tari* [Seminra on Sacred and Profane Arts in Dace]. Denpasar: Pemeliharaan dan Perngembangan Kedayaan Daerah.
- Proyek Sasana Budaya Jakarta, 1978, *Penanggulangan Pengaruh Negatif Kebudayaan Asing Terhadap Kebudayaan Bali* [Tackling Negative Influences of Foreign Culture on Balinese Culture]. Denpasar: Pruyek Sasana Budaya Bali.
- Racki, Christian, 1998, *The Sacred Dances of Bali*. Bali, Indonesia: CV. Buratawangi.
- Reid, Anthony, ed., 1999, *Indonesian Heritage: Early Modern History*. Singapore: Archipelago Press.
- Rhodius, H. & J. Darling, 1980, *Walter Spies and Balinese Art*. Zutphen: Terra.
- Rosaldo, Renato, 1988, "Imperialist Nostalgia." *Representation* 26:107-122.
- Santino, Jack, 1988, "The Tendency to Ritualize." *The Conservation of Culture*. ed. Burt Feintuch. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Schechner, Richard, 1985, *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard, 1993, *Performance Theories*. New York: Routledge, 1988.
- Schechner, Richard, 1994, *Future of Ritual: Writing on Culture & Performance*. New York: Routledge.
- Smith, V. L. ed., 1989 (first published in 1977), *Host and Guest: The Anthropology of Tourism*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Spitzer, Nicholas R., 1992, "Cultural Conservation: Metaphors and Methods in Public Folklore." Pp.263-306, in *Public Folklore* eds., by Robert

- Baron, and Nicholas R. Splitter. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Spies, Walter & Beryl de Zoete, 1939, *Dance Drama in Bali*. NY: Harper & Brothers Publishers.
- Turner, Victor, 1986, *The Anthropology of Performance*. NY: PAJ Publications.
- UNUD (Universitas Udayana, The University of Bali, in Denpasar), 1974, *The Impact of Tourism on the Socio-Economic Development of Bali*. Denpasar.
- UNUD (Universitas Udayana, The University of Bali, in Denpasar), 1975, *The Impact of Tourism on the Village Community Development*. Denpasar.
- Vickers, Adrian, 1989, *Bali: A Paradise Created*. Hong Kong: Periplus Editions.



Cultural Narrative, Tourist Behavior and Invented Tradition: A Comparative Study of the Cultural Performances in Bali and of the Bunun Tribe

Katherine Hui-ling Chou

Associate Professor, English Department, National Central University

Abstract

This paper charts the complex process of the Balinese tourism culture and cultural tourism, as well as their interrelationship with the very lively local cultural policy making and the configuration of the island's national identity. I consider the Balinese cultural performance a site of socio-political negotiation between the Balinese elitists, the local government, and the colonial/national authorities. To map out how the Balinese people produce and re-produce their cultural identity via such cultural performance, I analyze the historical documents and theoretical narratives in terms of the historization of the Balinese cultural tourist industry. I also compare my field work experience with existing narratives of the Balinese culture to hopefully provide a new approach to the performance behavior of cultural representation.

In addition, I compare my study on the Balinese culture with the increasing touristization of the Taiwanese aboriginal tribal culture. I chose the "Tribal Bunong" to be my subject of study. My task here is not to conclude the heated debate on the governmental policy on the restoration of the Taiwanese aboriginal culture, but to shed light on the increasing interchange between the tourist industry, cultural policy making and the restoration of cultural traditions.

Key Words: cultural performance, invented tradition, restored behavior, tourist culture, ethnographic writing, cultural identity

