耽美批判： 台灣當代肚皮舞現象的陰性情境

鄭芳婷（台灣大學台灣文學研究所）

台灣表演藝術界的肚皮舞風潮，自千禧年迄今不墜，不僅持續發展多元在地風格，更從性別與文化角度，深度影響參與者的認同形構。本文援引陰性情慾、後殖民理論與身體美學論述，並結合相關表演單位之田野分析，將台灣當代肚皮舞現象視作一種操演性劇場實踐，從中提出「耽美批判」概念：表演主體藉由追求超溢性美感，以生產酷兒抵抗能動，擾亂社會建構與正典銘刻。第一部分自吳若羚現象討論起，耙梳陰性情慾的研究系譜，闡述肚皮舞劇場中早已僭越父權認識論之批判能動；第二部分結合「編舞術」與「自我東方主義」概念，詳析伊薩部落與呼吸之間等實驗團體所發展出來的異質混種戰術。本文最後提出肚皮舞劇場相關表演文化研究之力有未逮處，並提示未來可能的探問方向。

關鍵詞：肚皮舞、耽美批判、陰性、台灣、酷兒

收稿日期：2017年12月19日；接受日期：2018年5月23日。

肚皮舞是陰性的，它總是在對抗，從不屈服。

—— Suhaila Salimpour¹

你以為的暴露是我們

華麗的戰袍

閃耀光芒的女武神啊

——〈汗濕的舞衣〉（廖之韻，2005: 191）

一、前言：耽美批判作為當代陰性方法

千禧年後，台灣吹起一陣前所未有的肚皮舞風潮。肚皮舞團、工作坊、大師營等藝文組織紛起林立，後浪推前浪地持續自我整合、推陳出新。達於巔峰之際，更有肚皮舞蹈工作者將觸角探入娛樂產業，於電視綜藝節目進行相關教學及表演活動。一時之間，肚皮舞蹈作為一種當代再建性文化表演，深入台灣社會，從街坊社區公園、藝文機構中心到學術研討會，皆可見其蹤影。肚皮舞從不屬於單一面貌，所謂「蹤影」其實風格百變，難以統論。有鑑於此，本文不進行特定舞種的田野追溯，而將當代台灣地區所發展之肚皮舞蹈現象視為操演性劇場實踐，強調表演者肢體語彙與觀眾凝視活動當中的陰性抵抗與批判情境。

致謝詞：誠摯感謝所有受訪者在本文撰寫過程中慷慨給予的支持與協助。本文審查期間，承蒙諸位評審、編輯委員賜予寶貴的修改建議，至為感激。亦感謝研究助理趙正媛在資料蒐集與內容校對上的重要協助。

- 1 Suhaila Salimpour，私人訪問。訪問時間：2010年1月10日。由於碩士論文研究之需，筆者以skype通訊方式向美國當代著名肚皮舞蹈家Salimpour進行一系列私人無結構式訪問。

肚皮舞蹈最初歷史已不可考，亦無統一觀點，一般認為起源於北非、阿拉伯地區、印度及西亞絲路地域，其肢體動作因而深具各地多元之風俗韻律與節奏。²此類型舞蹈於 18 世紀末漸傳入歐洲，以其「異國風情」(exoticism) 成為浪漫主義運動份子及東方學者聚焦的主題，時稱「東方舞」(Oriental Dance / Raqs Sharqi)。1893 年芝加哥世界博覽會上，來自埃及的肚皮舞表演震驚美國觀眾，其袒露之肚皮滾動使「肚皮舞」(belly dance) 一名不脛而走，迥異於歐美宮廷舞蹈的特殊風格亦影響荷蘭情色舞蹈家 Mata Hari 等西方舞者。肚皮舞於當代世界各地急速發展，各自詮釋，逐漸成為百家爭鳴之景況，同時藉由消費市場的運作結構持續變動。如今，肚皮舞的支派龐雜，難以確切分門別類，但大致可作幾種粗觀：民俗舞 (Folk Dance)、東方舞、美國部落風格肚皮舞 (American Tribal Style) 及融合風肚皮舞 (Fusion Dance)。³從這些名稱回溯其發展之歷史脈絡，自可見明顯之「東方主義」(Orientalism) 屬性，更有 Stavros Stavrou Karayanni (2004)、Anthony Shay 及 Barbara Sellers-Young (2005) 等後殖民研究學者嚴厲批判，質疑肚皮舞發展過程中的西方霸權與本質主義。在這些負面聲浪騰湧之際，罕有研究聚焦於肚皮舞發展過程中難以忽略的酷兒能動 (queer agency) 與解殖民戰術 (de-colonial tactics)。那麼，台灣、韓國、日本、中國等地之肚皮舞者，如何以舞技挑戰自稱

2 關於肚皮舞蹈起源的研究爭辯，通常有幾種說法：源於古埃及祭祀文化、源於宗教舞蹈、源於吉普賽人表演文化、源於阿拉伯民俗慶典、源於酒館娛樂性產業，以及源於一夫多妻制度下的爭寵表演。

3 肚皮舞中的「民俗舞」包含尼羅河沿岸、環地中海、中西亞地區之土風舞；「東方舞」(台灣舞者常以 Oriental 稱之) 現今通常指著長裙、搭配中東流行音樂之風格化肚皮舞；「美國部落風格」起自 Jamila Salimpour 等移民舞蹈家，主張即興群舞，著覆蓋面積較大的暗色舞衣，並佐以具美國原住民風格之飾品。

本營的阿拉伯市場及手握大眾文化強權的歐美市場？女性肚皮舞者之間遊走於慾望與愛慕的曖昧情誼，如何超溢父權觀看機制？本文試圖透過對台灣肚皮舞現象與風潮的深度分析，回應並深化相關論述。

台灣近 15 年來的肚皮舞實踐，可略分為四種模式：公司行號商業表演、餐廳酒館表演、媒體節目表演、成果展表演及劇場展演。這五種表演皆顯見「異國情調」符號的反覆堆積 (layering) 與挪用 (appropriation)。一般常見的兩件式肚皮舞衣雖風格多變，大抵不脫由胸罩式上衣與開衩長裙組成的結構。然而，如此兩件式肚皮舞衣，作為「異國情調」的代表物件，本身便已透露強烈的符號操演性 (performativity)。以埃及開羅地方為例，風行於亞歷山大港區域的梅拉亞舞 (Melaya leff)，舞者多著連身洋裝，手持亮片紗巾；土耳其、伊朗、以色列、黎巴嫩以至哈薩克區域的舞蹈服裝雖各具地方特色，卻皆非兩件式舞衣的源頭。反而，直到風行歐美多年的兩件式肚皮舞服裝隨著資本市場全面入侵，反傳回上述地區，才出現如今可見的兩件式樣貌。而台灣肚皮舞表演者所穿服裝，亦是在同一結構的洪流下生產出的當代肚皮舞現象。由此可見當代肚皮舞表演不可或缺的兩件式服裝作為劇服所夾帶的操演效果：一種「超戲劇性」(hyper-theatrical) 的「扮裝」(drag) 表演。Judith Butler (1993: 230-236) 自性別領域說明「扮裝皇后」(drag queen) 實踐操演性過程對於既有符號的重複引述。她據此指出，舞台上的「扮裝」表演並非顛覆性別正典，而是透過誇張化的戲劇性展現，以揭示性別運作的引述性。那麼，若將「扮裝」概念挪用於台灣肚皮舞表演中極度高張化的族裔想像，是否亦體現族裔疆界的建構性與不穩定性？

台灣肚皮舞表演中，舞者穿兩件式劇服，面部塗上強調高鼻深目之立體濃妝，其妝容往往使用舞台效果強烈的上下層全長假睫毛，而

非符合主流美感的自然款式；鼻影、顴骨之修容極為明顯，臉上所黏貼的水鑽珠飾多半購自印度衣飾店。舞者隨著 Tarken、Nancy Ajram 等阿拉伯地區流行音樂起舞，腰身柔軟，重心向下，指尖撫觸臉頰，垂擺的長髮以八字形甩動，手捧乳房、微蹲喘息，神情愁思滿佈卻又春情蕩漾，極具戲劇性。⁴舞台上常見赭紅波斯地毯與阿拉伯皇宮影像投影，配上金紫色的燈光設計，空氣裡甚至瀰漫埃及批發市場上熱門香精「沙漠的秘密」(Secret of Desert) 的氣味。上述等等無一不是對於「東方性」(oriental-ness) 的想像與形塑。如此說來，台灣所發展出的肚皮舞表演，已不應以「舞蹈」歸類，而應以「劇場」的整體結構與美學基礎來進行觀察與分析。

作為一種劇場表演的台灣肚皮舞實踐，並非如前述後殖民學者所言，純粹為殖民他者對於「東方性」的想像，或是依反色情女性主義角度觀之，僅僅是消費／物化女性身體的活動。實際上，台灣肚皮舞工作者罕有為阿拉伯文化背書，其舞台呈現亦大量注入本土意識與在地元素，並非單向的他者 (the Other) 想像。當這些台灣舞者於埃及肚皮舞節與國際舞者競賽、取得名次，或赴歐美參與當地肚皮舞者研習課程，並表演台灣風味之肚皮舞，則台灣肚皮舞已無法亦不應框限於東方主義論述。⁵又，台灣肚皮舞活動繁多，若實地參訪，將發現台下觀眾往往以生理女性為主。劇場後台，肚皮舞者相互塗脂抹粉、調整衣飾，有意無意的玩笑間，相互袒露、撫觸、凝視彼此身體。如此實情，亦是反色情女性主義或 Theodor Adorno 式消費理論所未能

4 Tarken 為土耳其流行歌手，Nancy Ajram 為黎巴嫩流行歌手。

5 如郭淑貞於 2008 年埃及世界肚皮舞公開賽 (The Ahlan Wa Sahlan Festival Competition) 獲冠軍；融入台灣風味者，如蔡適任以〈四季紅〉、〈桂花巷〉、〈內山姑娘要出嫁〉等閩南語流行歌曲發想之肚皮舞表演。

處理的範疇。誠然，此種肚皮舞表演與發展自歐美之「東方舞」運作相似，皆有其「東方性」想像，然而台灣肚皮舞之「扮裝」，另有其與在地性別正典和殖民創傷相關的特殊脈絡。長期受儒教影響的性別正典，在「生殖異性戀主義」(reproductive heteronormativity) 規範外，更有對於女性外貌之含蓄、溫順、典雅想像。另外，層層累積的近代殖民史與隨之而來的種族摩擦和社群衝突，連同長期孤懸之政治情勢所帶來的認同危機，更助燃文化焦慮的火苗。於此，台灣肚皮舞實踐所形構之超溢性的慾望流動與族裔想像，確有其收編與顛覆並存的特殊批判性。

迄今，與肚皮舞相關之批判研究已有先聲。張小虹(2009: 3)率先指出台灣肚皮舞發展過程中，挑戰資本主義「瘦身纖體神話」的操作，「透過對腹部骨盆的起伏波動，召喚了『女神崇拜神話』的古老記憶」。她以「解畛域化」(deterritorialization) 來描述肚皮舞實踐中趨近於 Julia Kristeva (1982)「玄牝」(chora) 的陰性特質。蔡適任(2009) 結合人類學研究方法與親身實踐經驗，描述社區大學課程的運作方式，從中探問肚皮舞表演的地理性意義，並以略異於張小虹的立場，批判肚皮舞產業當中仍然潛在的服膺於主流塑身價值的「女神式想像」。葛雨純(2009) 根據其教學經驗，以田野方式紀錄參與者文化認同的過程。此外，李柏臻(2007)、張哲豪(2009) 亦有針對台灣肚皮舞現象之相關論文。以上研究雖有所成，但仍需更多元、多量的分析與探索。本文因此以這些國內既有的問題意識與個案研究為出發點，延展當中陰性抵抗的運作模組與批判情境。⁶

本文以「耽美批判」概念來描述作為劇場表演的肚皮舞實踐。

6 台灣肚皮舞工作者眾，本文礙於篇幅，恐難全數關照。在此將以運作時間及市場規模為擇選標準，聚焦於國內較具代表性的表演團體。

「耽美」一詞始源於近代日本文學，反對以暴露人性醜惡為主之自然主義，追求極致官能美感，「美」成為作品核心價值。「耽美」後受漫畫界挪用，成為 BL (Boys' Love) 文化的代名詞，然本文使用「耽美」，並非指涉 BL 文化，而是再度挪用此詞，以描述當代劇場中「美」之超戲劇化建構，以及此建構當中的感官肉身指涉。換言之，「耽美」在此乃指主體刻意耽溺於「超溢」(transgressive) 美感追求的過程，藉以揭露美感價值的社會建構，同時破壞中庸守分、內斂自抑的主流情感結構，生產出「違和」的慾望，並指向具「酷兒」潛力的陰性慾望生產。⁷

Susan Leigh Foster 與 Randy Martin 早已說明當代表演身體的矛盾屬性：前者視肉身為「符號與象徵的貯藏所」(reservoirs of signs and symbols)，強調文化建構銘刻 (inscription) 所留下的痕跡 (trace) (Foster, 2003: 395)；後者則直指「心靈」(mind) 卡榫於文化建構的依賴性，並宣告肉身作為「政治的另類方法」(an alternative measure of the worth of politics) 之政治革命動力性 (Martin, 1990: 1-12)。表演身體游移依存於社會體制，同時與之持續游擊抵抗，的確體現其特殊性質：肉身不僅揭示建構與制約的脈絡系譜，也傳遞僭越與反制的多元可能。然而，二人所論及之表演文本皆屬歐美文化範疇，未能處理此脈絡外的案件，又其討論雖開啟當代身體政治 (body politics) 之研究濫觴，卻無法說明歐美場域以外的後殖民屬性身體如何因應全球化的消費市場與文化霸權。

有鑑於此，本文首先自性別視角切入，分析吳若羚、卡蒂西、締瓦、陳玟羽、邱筠婷等表演者之陰性認同形構過程，並從 Laura

7 「違和」原指「失常」，或「身體失於調理而不適」，後亦成為台灣網路次文化用語，表達「違背和諧社會標準的一切不良事物」。

Mulvey (1989) 70 年代的「男性凝視」(male gaze) 模型說起，延伸 Jackie Stacey (1994) 的「陰性迷戀」(feminine fascinations) 與王君琦 (2015)「雌性陰態陽剛」(female feminine masculinity) 概念，以闡述肚皮舞表演中陰性情境的批判能動可能性。接著將視角轉入肚皮舞實踐中文化後殖民戰術的編排，修正一眾東方主義學者對於肚皮舞現象的父權批判。本文藉由結合 Janet O'Shea (2007) 的「編舞術」(choreography) 理論，以及 Grace Yan 與 Carla Almeida Santos (2009) 之「自我東方主義」(self-Orientalism)，分析伊薩部落國際肚皮舞團 (以下簡稱伊薩部落) 與呼吸之間舞蹈工作坊 (以下簡稱呼吸之間) 等實驗表演團體所發展出的異質混種策略。準此，本文自性別、後殖民與身體實踐三種方向交叉論證，期盼藉由「耽美批判」概念的開創與延展，提供表演研究、劇場研究、性別研究與台灣研究一具潛力的理論模型。

二、反制污名的酷兒批判

肚皮舞在當代台灣社會長期遭遇各種阻力與批評，其脈絡有跡可循。2010 年 9 月 18 日播出的綜藝大哥大節目，表演者吳若羚著亮紫色兩截式開衩肚皮舞衣，長髮隨著攝影棚內的大風扇飛揚。⁸吳若

8 吳若羚後改名吳岱羚，又名 Dora 或 Doriar。本文所述事件發生時，舞者尚未改名，故以吳若羚稱之。綜藝大哥大節目可參考 <https://www.youtube.com/watch?v=J58AiiAdrQ>。當時的風暴也包含 2009 年 3 月吳若羚代言「天尊 Online」的一系列廣告影片 (可參考 <https://www.youtube.com/watch?v=syo0Wk5DVd0>)，片中她身穿電玩風格的劇服，結合肚皮舞與艷舞動作，搭配「全新伺服器 火熱開放中」、「天尊等你喔」等字幕，亦受到許多肚皮舞者批評。

羚的表演分為三段，首段搭配 Al-Ahram Orchestra 的流行名曲 Layali Al Sharq，以 undulation 動作抒情表述；第二段銜接 Emad Sayyah 所奏 saidi 鼓舞，包含大量 shimmy；第三段則是 Hassam Ramzy 經典的 Ya Gama-A 旋律鼓曲，以高度戲劇張力之高低差舞步與極為快速的胸部 shimmy 作結。⁹主持人張菲不時發出各種呻吟喟嘆、皺眉咬唇，一旁坐著的其他男女來賓與觀眾，也是驚呼連連。攝影機在吳若羚幾個動作上刻意以慢速呈現。為製造效果，節目更後製上各種「心理對白」，比如「♥好辣」、「♥搖得咧」、「小蠻腰！」、「羞♥」等等。這段節目播出後，引起不小的撻伐聲浪，台灣肚皮舞表演產業的一眾工作者發出嚴厲的批評。¹⁰表演者小泉表示：「那根本不能算是肚皮舞，而是污名，讓外行人以為肚皮舞是一種色情表演。」¹¹資深老師 Alice 表示：「這是女性主義的倒退，物化女體的一種低級活動。」¹²資深表演者 Jennifer 表示：「她（指吳若羚）不是肚皮舞者，她是艷舞女郎而已。」¹³類似批評越演越烈，最後在 Facebook 上直接出現反對吳若羚之「正聲活動」。例如，林盈馨在個人頁面發佈一則公開訊

9 undulation 指綜合胸、腹、臀肌相互運作之波浪動作。shimmy 則指快速抖晃的動作，講求肌肉爆發力與持久力的精準配合；一般舞者須經長期訓練才能做出理想的 shimmy。吳若羚使用的樂曲皆為近年埃及、土耳其、黎巴嫩地區的流行舞蹈音樂。

10 這些批評主要以口述方式流傳在肚皮舞圈內，缺乏實體文章等文字紀錄。本文以私人無結構式訪問為方法，捕捉資料，但為尊重相關當事人，文中作化名處理，並保密其他身份資料。

11 小泉，私人訪問。訪問時間：2013年5月20日。地點：台北市舞藝舞蹈補習班。

12 Alice，私人訪問。訪問時間：2013年6月10日。地點：台北市那哈拉異國料理主題餐廳。

13 Jennifer，私人訪問。訪問時間：2013年5月20日。地點：台北市舞藝舞蹈補習班。

息，並轉錄吳若羚的影片，寫道：「就是這影片，讓身為肚皮舞者的我們，感到無比憤怒……台灣肚皮舞正聲活動～拒絕腥、羶、色的舞蹈冠上『肚皮舞』之名。」¹⁴其實，在吳若羚的表演引起風暴以前，亦有類似的批評論述。舞者石胖姬（網路化名）在其個人部落格對「綜藝大哥大」與「麻辣天后宮」等綜藝節目邀請肚皮舞表演工作者作秀的方式表示不以為然，批判其物化「肚皮舞美女」的節目流程：

當我們在技巧上、精神上努力和流行舞、艷舞甚至是「情色」的既定印象做區隔甚至超越時，卻有人做著矛盾不已的事，這真的讓我覺得很難過，也很無奈……越來越露骨的訪問內容，卻有越來越多的人去上電視，我越來越有無顏見江東父老的感覺。¹⁵

以上批判可從兩方面分析：其一，是對於「色情」的賤斥與貶抑；其二，是對於台灣肚皮舞表演認同上的文化性焦慮。

1970年代喧騰一時的反色情女性主義論述陣營，強調色情產業乃性別歧視、權力不均的根本原因。其對立陣營如自由主義女性主義者（liberal feminism），則從反對審查（censorship）及反對家長式干涉兩種角度，批評反色情女性主義者忽略了女性能動性。然而，對色情（pornography）的抑制意識，已然滲透入當代台灣社會的結構，並體現在兒童及少年福利與權益保障法、「白玫瑰運動」、各層影視

14 節錄自2010年10月21日林盈馨的Facebook頁面：<https://www.facebook.com/belly4fun/posts/103613996368216>。其他討論請參考〈肚皮舞、社會學、Long Stay 同病相憐〉：<http://blog.udn.com/blues1112a/4438276>

15 節錄自2008年石胖姬於yam天空部落所撰〈台灣對肚皮舞的觀感〉，筆者於2016年5月17日（擷取日期）撰寫論文時仍可從網址<https://blackcocoa.tian.yam.com/posts/17874539>看到其內容，不過原文現已無法取得。

分級、電信業者「色情守門員」等族繁不及備載的制度中。在如此氛圍長期運作之下，不難理解吳若羚在綜藝大哥大節目上的表演所引發的批評聲浪。而吳若羚本人的纖瘦體態與大眼豐唇高度符合主流審美，更使得這種色情想像趨近巔峰。在主持人、來賓、現場觀眾及影片上傳後許多網路使用者的評論推波助瀾下，肚皮舞與色情產業的想像連結激發了對於肚皮舞表演的各種省思。

肚皮舞作為高度劇場性的表演活動，自有其觀看與實踐兩種運作。Mulvey (1975) 早在 1975 年便聚焦古典好萊塢電影產業中清一色的男性觀影視角，說明男性觀者對於螢幕上女性角色的拜物化與對英雄角色的自戀式認同。肚皮舞表演雖非電影敘事，表面上卻似乎經歷類似的觀看結構：凝視女性表演者的視角，使表演者的肉身物化與他者化，女性表演者成為色情想像的物件，肚皮舞表演進而與色情產業同質化。¹⁶這樣的觀看運作公式，正是引燃吳若羚事件的導火線。在事件當中，吳若羚雖未直接回應各方批評，卻多次在電視節目專訪中強調其本就融合美式艷舞的表演風格，並直接呈現其舞蹈教室的上課實況：當她示範教學時，環繞的女性學生鼓譟著，對她的身體與動作發表各種心得評論，而她亦與學生大方互動，不時流露刻意勾引之態，又引起一陣歡呼。¹⁷誠然，吳若羚在電視節目中的噤聲狀態，顯示其賦權與能動在實體環境中受限，綜藝節目的操作亦似印證 Mulvey 的論點；但當「觀看者的心態」成為整個事件的核心，「正聲活動」成為「正身過程」，批評者所介意的並非吳若羚的表演動機，

16 誠然，肚皮舞產業也有男性表演者，但由於女性表演者佔大多數，此處暫以女性表演者為論述主體。

17 可參考 TVBS 新聞 2010 年 7 月 7 日報導〈放棄當檢驗師 正妹赴埃及學肚皮舞〉：<https://news.tvbs.com.tw/entry/98351>

而是觀看者對於肚皮舞的色情消費與理解誤差。然而，這樣的批評論述卻與反色情女性主義者同陷於忽略陰性能動的困境。

首先，吳若羚事件中的觀看立場，並無法以男性視角一概而論。Mulvey (1989) 之後雖修正其男性觀影視角概念，表述女性觀影者認同螢幕英雄的可能性，卻未能仔細說明女性觀者面對螢幕上女性角色的處理方式，Stacey (1994) 因此提出，女性觀眾藉由不斷確認自身與女明星相似與差異的過程，發展出認同與慾望女明星的兩種運作，並由此強調女性觀者對於女明星的「陰性迷戀」，及其中具創造性的陰性身份建構。王君琦 (2015: 212) 的「雌性陰態陽剛」概念，亦指出女性觀者與女明星之間不可忽視、隱蓋、誤認之女同性戀慾望。若就實際情況而言，吳若羚於 2012 年創立潘朵拉舞蹈協會，提供肚皮舞、美式艷舞等課程與演出，其中大量女性參與者對於吳若羚的凝視過程中的認同與慾望，卻在事件的批判聲浪中遭到全面忽略，使得觀看吳若羚表演者似唯有男性視角可言。

當代台灣肚皮舞表演中的女性觀看視角，不僅不應被忽視，甚至在多數現場表演中佔觀看主體核心位置。國內肚皮舞劇場表演以學習成果展、舞蹈賽事、餐館表演及商業演出為主，除商業演出外，前三種觀眾多為女性。例如卡蒂西中東肚皮舞團自 2004 至 2013 年每年舉辦大型學習成果展，提供舞者發表空間，台下觀眾主要由表演者親友及肚皮舞者組成。¹⁸以 2007 年成果展為例，活動舉辦於民生社區活動禮堂，表演人數達 50 人，觀眾約 60 人，觀眾男女比例約 1：9，在此情況下，無論前台、舞台、觀眾席及後台，皆呈現女性佔多數之

18 卡蒂西中東肚皮舞團已於 2013 年解散，代表人沈宜璇另組沈宜璇中東肚皮舞團。

空間場域。¹⁹在這樣的空間場域中，純粹考慮男性視角不僅有明顯的實際邏輯謬誤，亦在論述上否決了女性視角的能動性。

相對於舞台的正式性質，後台空間則具提供表演者梳化、排練、休憩之非正式屬性。由於肚皮舞衣穿脫不便，且有流行審美標準於前，因此常見表演者相互穿衣喬奶、打鬧嬉笑互吃豆腐、利用服裝道具假扮國王後宮自拍等事。這些並非正式演出的後台實踐，卻有其難以純粹用姐妹情誼 (sisterhood) 一言蔽之的酷兒性 (queerness)。身體上的撫觸揉捏、言語上的調笑扮裝，甚至已生產出某種程度的「敢曝」(camp)。²⁰桑塔格之「敢曝」具備矯揉造作、戲劇化、欲擒故縱、刻意講究、激情與人工等美學特質。然而 Moe Meyer (1994: 2-5) 卻認為，桑塔格忽視「敢曝」之酷兒脈絡的美學視角，使「敢曝」成為迎合中產階級藝術品味的空洞符號，他因此強調「敢曝」概念的政治批判性。換言之，「敢曝」絕非抽象的藝術名詞，而是性少數族裔用以挑戰性別正典的生存手段，因此，作為「諧擬」(parody) 運作的「敢曝」必須以「酷兒」來形容。在西方文學傳統中，「諧擬」的定義素來與諷刺 (satire) 相連，但 Meyer (1994: 8) 所援用的 Linda Hutcheon 「諧擬」理論，則是針對複數傳統的「互文性操作」(intertextual manipulation)，即對於不同的意識形態符碼進行多向性的批判性運作，而非依賴於所諧擬的原作 (original)。這麼一來，「諧擬」與「敢曝」不再完全等同諷刺與媚俗 (kitsch)，進而

19 資料來自筆者 2007 年親身參與活動之實地紀錄。

20 表演者 Cheryl 表示：「老公跟男朋友就是來幫忙拍照的，他們通常都很安靜地待在角落，我們的重心都在跳舞的夥伴上，打打鬧鬧。他們在這種時候都不會打擾我們，我們很自由，這是我們的地盤。」Cheryl，私人訪問。訪問時間：2007 年 11 月 24 日。地點：台北市民生社區運動中心。

得以其酷兒性挑戰異性戀意指 (signification)。Meyer (1994: 9) 在 Hutcheon 的「諧擬」原則上，強調了表演過程中酷兒主體的知性能動，以此建立「敢曝批判」(camp-as-critique) 的模型。如此而觀，肚皮舞實踐中的「諧擬」並非僅是對於異性戀體制的諷刺性模仿，而是對於在地異性戀符碼、主流審美與市場結構的互文性操作。肚皮舞者的後台情境並非直指女同性戀，然其中僭越父權家長式異性戀體制的同性情誼與慾望，卻也非「姐妹情誼」一詞可囊括。當肚皮舞研究長期聚焦於表演者與觀眾之間對立的主客體觀看結構，便忽略了表演者之間的情誼實踐，及其中顛覆台灣性別正典的酷兒性。

當觀看與實踐二者之間不再是涇渭分明、二元對立，而是「相互受攻」(intervulnerable) 的關係，則女性視角亦與女性表演者本身實踐相連。吳若羚事件的一大癥結在於她的噤聲狀態，批評者的焦點也置放於「男性觀眾作何感想」，而非吳若羚對於表演本身的個人慾望或創作理念。²¹批評者的單一男性視角，等於否認表演者本身慾望與策略的任何可能性。在這樣的論述當中，表演者被單向視為無能動性、只能遭受男性視角侵略之純潔客體，其慾望投射與策略能動完全被掏空。然而，吳若羚表演所引起的露骨評論，並不能因此使其無慾化與失能化；她作為表演者所策劃的活動流程與所經歷的慾望快感，以及成果發表會上女性表演者之間、女性表演者與女性觀者之間強烈的肉身交流與對話互動，也不該僅僅被視為無意識的動作或巧合的副作用。

2005 至 2013 年間，國內較具代表性的肚皮舞表演餐廳有那哈拉

21 「男性觀眾作何感想」為資深肚皮舞表演者 Alice 在訪問中所用詞語。Alice，私人訪問。訪問時間：2013 年 6 月 10 日。地點：台北市那哈拉異國料理主題餐廳。

異國料理、波斯天堂、BOSA 埃及之吻等。²²國內肚皮舞表演團體泰半與這三家餐廳合作過，固定於餐廳駐店表演。²³以 2012 年 7 月 21 日在波斯天堂表演的締瓦中東肚皮舞團舞者鍾意珊為例，²⁴現場觀眾約 60 人，僅有 15 位並非為表演特意前來的用餐觀眾，其餘 40 多位皆為鍾意珊表演而來，其中不乏舞者親友及同領域的肚皮舞工作者。值得注意的是，觀眾大多為女性，當鍾意珊於餐廳中央空地舞台表演，她們或坐或站圍繞而觀，更有人抱膝席地而坐。4 分 30 秒的表演以三首小品舞碼組成，鍾意珊身著亮桃色兩件式開衩舞衣，以紗巾快舞開啟表演，伴著現場播放的流行音樂起舞。進行到高難度的 shimmy 動作時，觀眾便發出各種驚呼、掌聲及叫好聲。zaghareet/ululation (Drury, 2013/5/13) 這種叫好聲，乃透過舌尖快速抖動，發出高頻率、高分貝的叫聲，呼應台上表演者的動作，以創造一種表演者與觀眾之間強大的連結性。

餐廳表演的空間場域自由，舞者可自行決定表演風格與內容；肚皮舞比賽與成果展的演出結構雖較固定，卻同樣展現高度觀眾與表演者連結性。2015 年 Randa 超級盃中東舞公開賽的各段表演呈現，得見觀眾與表演者的頻繁互動。舞者許瀨文於表演後半段空拍中，以手搗嘴發出叫好聲，引來觀眾熱烈回應，隨著她的節奏拍手。²⁵在這些

22 那哈拉（台北、三芝）持續營業中，波斯天堂（台北）及 BOSA 埃及之吻（台南）已於 2013 年歇業。

23 舉例而言，李宛儒中東肚皮舞團長期與波斯天堂合作，締瓦中東肚皮舞團則與波斯天堂及那哈拉異國料理不定期合作。據訪問調查，酬勞多以舞碼數或小時數計，每首 1 千元起或每小時 3 千元起。舞者通常不會連續跳 1 小時，而是在 1 小時內出場 2-4 次，每次表演 1-2 首舞碼。

24 參見 <https://www.youtube.com/watch?v=F8CSNO3ypQY>

25 許瀨文後改名許婕玲，目前為光梭莎舞蹈教室負責人。

表演作品中，高度感官性的肉身強調，成為觀眾與表演者互動關係的重要連結。互動的關鍵時刻往往聚焦在高難度動作上，而這些動作在肚皮舞的動作語彙中，又具強大的情慾、生殖暗示。²⁶以鍾意珊的表演來說，鑲滿水鑽流蘇的上衣袒露出乳房及腰腹，緊身長裙開衩強調腿部線條，各種 undulation 動作，包括 camel、figure eight、maya 等等，皆戲劇化展現女性性徵，如高聳的乳房、有力的上下腹及渾圓的臀部肌肉。²⁷

以女性為主體的表演者與觀眾，透過高度戲劇化的情慾與生殖主題舞蹈動作，超溢日常生活的拘謹身體節奏，而觀眾與表演者之間強烈的叫好、鼓掌、撫觸與尬舞等感官互動，亦使得觀看與實踐雙方持續流動投射。透過誇張的劇服、表演內容及互動模式，雙方生產出暫時性、與台灣女性氣質正典「違和」之超溢美學，進而實現耽美批判的可能。正如 Meyer 強調「諧擬」並非美學形式，而是對於多種符號的多向操作過程，此處肚皮舞表演旨不在對於既存元素的諷刺性模仿，而是戲劇性地交叉錯置多元性別符碼、主流身體審美與商業市場運作，使之產生互文性批判，甚至得以建構肚皮舞批判的可能性。舞蹈賽事、餐廳駐跳、學習成果展等表演場域所彰顯之高度女性參與者相互凝視、認同與慾望，不僅體現陰性情境的部分能動，更揭露了男性凝視排拒論述的侷限。對於色情的驚怖與詆毀，非但不一定能保證肚皮舞表演的「純潔」，更可能增強父權運作的性別主流結構；反之，表演當中女性舞者與觀者之間持續流動的強大認同形構與慾望投射，卻可能生產出酷兒性的情慾能動。

26 肚皮舞外，還有其他具情慾、性愛暗示之舞蹈，文中暫以肚皮舞為討論主體。

27 camel（蛇腰）乃以腹部為主之波浪動作；figure eight（八字腰）指綜合胸腹臀之核心肌肉以畫出 8 字形狀的動作；maya 為以臀啟動之橫向行走舞步。

舞台上肚皮舞者的肉身互動與視覺呈現，亦呼應了反叛在地性別正典的酷兒實踐。陳玟羽與邱筠婷的表演為台灣肚皮舞領域新生代實踐的代表。²⁸二人合作之〈傳承〉首演於2013年11月，陳玟羽編舞，並與邱筠婷共舞。²⁹二人著鑲鑽兩件式中東風格舞衣，陳玟羽著黑色系、邱筠婷著白色系，精準對稱的舞步編排，使得舞者身軀有如太極緩行，沉穩內斂。作品既稱〈傳承〉，實可見其「傳承意念」：由於陳玟羽出道稍早，又是邱筠婷的舞蹈老師，可見後者的表演風格實有前者的特色。邱筠婷不似兒少肚皮舞者常見的活潑嬌俏，其舞姿穩重靜謐，神情泰然自若，反而有陳玟羽初期的氣勢。作品開頭，兩位舞者相對而立，隨著音樂起舞，舞姿時而對稱，時而齊整。兩位身量、髮長相當的舞者使得舞步編排乾淨俐落，毫不拖泥帶水。Raul Ferrando 與 Fathi Aljarah 共同譜曲之 *Yearning*，屬 *saidi* 之沉穩節奏，曲調壯麗感傷，襯托著二人的舞蹈更具情感鋪陳。³⁰相同或對稱的舞步一直持續到副歌第二次出場，陳玟羽兀立於左舞台，凝視邱筠婷，並持續 *shimmy* 以對；邱筠婷則開始一連十圈大轉圈合併頭轉，而後才二人同舞。

值得注意的是，兩位舞者並不呼應講究豐腴肉感的外來標準，其勻稱合度的體態與精緻完美的妝容，反而較符合台灣大眾市場的審美

28 陳玟羽獲重要獎項包括：2010年TIBC東京國際肚皮舞大賽職業傳統團體冠軍、韓國Nagwa Fouad Cup國際肚皮舞大賽職業融合個人組金賞獎；2011年第七屆台灣肚皮舞公開賽最高榮譽總舞冠、WBDCS韓國國際肚皮舞大賽職業個人組金牌、全球東方舞藝術家大賽職業個人組冠軍等。邱筠婷獲重要獎項包括：2009年全國社區大學肚皮舞錦標賽兒童組第一名、2010年台灣肚皮舞公開賽兒少組第三名、2015年Randa超級盃中東舞公開賽職業個人組冠軍等。

29 影音平台上，可參考2014年的演出版本：<https://www.youtube.com/watch?v=GR8eu5-C818>

30 本選曲出自 Raul Ferrando, *Angelika Unveiled* 專輯（2008年由Catapult發行）。

觀。然其服裝之袒胸露背與表演動作的高度情慾展示，以及坦然接受觀眾凝視的態勢，使得原本合乎標準的舞者身體充滿反叛與挑釁。兩位舞者極度凸顯胸臀曲線的一系列表演動作，在在強調身體感官的敏感與張揚；剛強冷靜的表情，卻毫無迎合觀眾的意思，反而是她們彼此凝視的專注表情，構築了某種酷兒性的情感結構。表演開始約 30 秒處，陳玟羽與邱筠婷相互凝望，神情寧靜卻充滿爆發力，兩人身軀一向前一向後，緩緩趨近彼此，接著以靈蛇般蠕動的臂膀，執手交纏。重拍落下，二人的下腹部貼合，上半身往後延展，呈現兩個 90 度下腰的身軀，並持續扭動，呼應彼此。如此的投射屬性幾乎貫串整個作品：高度情慾展示的肉身動作，並不迎奉觀眾方向，反而聚焦於舞台上的彼此。換言之，陳玟羽與邱筠婷之〈傳承〉，以舞者間高度感官化的表演互動反叛了台灣的異性戀性別正典。〈傳承〉並未堆砌人工媚俗，亦未針對性別正典進行諷刺性模仿，其諧擬的運作乃銘刻於中東想像、主流身體美感與酷兒慾望的交叉點，以反叛挑釁的肉身生成迥異於主流體制的另類符碼。正是透過如此諧擬過程，陳玟羽與邱筠婷的表演實踐得以進入由主流體制掌控的再現裝置（apparatus of representation），並且在其中生產酷兒性。舞蹈過程中對於「超溢」美感的強調，體現於其高度戲劇化之身體展演：刻意「中東」與「情慾」化的肚皮舞動作呈現，進而從另一方面達到耽美批判的可能性。

三、潛藏矛盾的異質混種

當代肚皮舞風行全球，引起文化研究學者探討肚皮舞的（後）殖民面向。Shay 與 Sellers-Young 針對美國 70 年代以後興起的肚皮舞現象指出，西方白人女性主義將東方他者化、浪漫化、異國化的過程，

凸顯其優越本位思想的困境與侷限。如其所言：「阿拉伯裔美國社群在 60、70 年代的急速發展，併隨女性主義爭取更強大個人認同及身體表述方式的風潮」（Shay and Sellers-Young, 2005: 3），雖助長肚皮舞在美國領土內的發展，卻也因此增添繁複的政治與經濟因素。他們指出，中東肚皮舞原為婚禮等家族活動的慶祝舞蹈，本不具情慾暗示（sexual innuendo），然而在美國白人舞者的詮釋下，卻發展為具高度感官自覺與愛慾連結意象的表演，白人女性以其性別意識之需，單向挪用原屬伊斯蘭文化的肚皮舞，實非平等互惠的跨文化交流（intercultural communication）（Shay and Sellers-Young, 2005: 4-5）。

Shay 與 Seller-Young 固然在肚皮舞文化研究領域提出洞見，指出表演活動中值得深入分析的當代意識形態運作，卻不免陷入風險。首先，肚皮舞作為當代文化實踐，其根源實難定論，若視之為根基於伊斯蘭脈絡的單一起源表演，不僅缺乏直接證據，更不啻忽視吉普賽、中西亞游牧民族與非洲民俗等多元分歧文化的長期影響，使肚皮舞被簡化為一先驗文化符徵。³¹再者，白人女性主義挪用肚皮舞，並將之建構為具異國屬性的身體表述方法，其過程固然有誤用之嫌，然此誤用亦或有其認同戰術的必要性。如果僅僅將白人女性化約為相對於伊斯蘭女性的主流霸權，則可能漠視了白人女性主義在認同系譜上面對的困難，進而抹除雙方的認同戰術與生存脈絡。最後，一再強調「原始」舞種的「非情慾性」，則是以「除魅」（disenchant）立場賤斥情慾，忽略肚皮舞現象可能生產的酷兒性實踐，不僅剝除肚皮舞作為一種情慾表述的可能，更蔑視非伊斯蘭地區衍生異種肚皮舞表演當中情慾表述的能動性，進而走向反色情、反多元的掣肘困境。

31 二人以「本土舞者」（native dancer）及「西方係出舞者」（Western derivatives）區別伊斯蘭「正統」舞者與其他世界舞者（Shay and Sellers-Young, 2005: 25）。

Karayanni (2004: xii) 則從不同立場進行批判。他認為肚皮舞表演作為殖民與父權的交集想像，背後實存有異質性的國族主義政治目的，並進而指出肚皮舞當代劇場實踐中的社會、文化及性別抵抗可能性。作為文化挪用物件 (object of cultural appropriation) 的肚皮舞，固然是東方主義的現象之一，但被挪用者亦可能借力使力，進行認同形構或爭取資源。由此可見，Karayanni 已將視角轉向肚皮舞當代實踐的建設性可能。從 Shay 與 Sellers-Young 的觀點而論，「原始」的肚皮舞確實很難與台灣民俗產生血統性連結，那麼，當代台灣的肚皮舞實踐之所以能快速發展，甚至出現連獲國際賽事冠軍的肚皮舞者，其發展原因與脈絡究竟為何？³²

首先，不得不提台灣肚皮舞界顯著的混種「融合」風格。「融合」風格起自美國風格肚皮舞（以下簡稱美國部落風）對於中東風格肚皮舞的反叛詮釋。³³不同於中東風格之煽情、奔放與官能取向，美國部落風講求群體舞蹈的向心力、內斂控制與非官能取向。表演者多半身著覆蓋大部分身體的布質大圓長裙與短袖外套 (choli)，裝飾物繁複卻不張揚，以襯托舞群整體形象為目標。³⁴此舞種以美國原住民部落的儀式風格為核心概念，重新編排肚皮舞的形貌，並講究群體舞蹈的凝聚認同，已然創造出與中東風格肚皮舞迥異之全新風格。此過程不僅使肚皮舞在美國的發展出現歷史性的轉折，亦刺激了全球各地對於肚皮舞的多元想像。

32 本文不同意 Shay 與 Seller-Young 將肚皮舞視為單一起源文化的觀點，而視之為一種長期浸染多元異質文化與政治、經濟因素所形成的混種表演風格。

33 參考 Kajira Djoumahna (2003)。

34 choli 本為印度傳統婦女服飾的短襟上衣，而後被美國部落風格肚皮舞挪用，成為此種舞風的標準服飾，多以黑色呈現，本身無特殊裝飾，但在 choli 外面可能再有貝殼、流蘇等其他飾品。

國內以融合風肚皮舞為核心表演概念者，可以伊薩部落與呼吸之間為代表性舞團，然二者取向有所不同。³⁵伊薩部落國際肚皮舞團承繼美國部落風概念，不以中東肚皮舞為本行。從 2008 年起，伊薩部落開始進行具規模的系統性融合，使美國部落風又出現新轉向。負責人聞子儀提供團員街舞、爵士、芭蕾、非洲舞、艷舞等系統性訓練，肚皮舞雖暫時隱身，卻潛藏在每一種舞蹈的變異轉向之中。以 2008 年 8 月 30 日至 9 月 4 日的藝穗節活動為例，伊薩部落提供了三支表演，使用具民俗風 (folklore) 元素之嘻哈樂曲，節奏不再遵循中東傳統風格的節拍，而選用嘻哈爵士鼓的節奏音效，包括 Pentaphobe 的 *Eternal Child's Play* 及 Maduro 的 *The Second Endless*，皆屬融合世界民俗音樂之電子樂曲風格。³⁶三支舞蹈中，表演者以街舞鬥舞的方式，輪流上台，相互叫陣，比拚對決。群舞的段落則講究陣式齊整劃

35 伊薩部落國際肚皮舞團於 2012 年改制為聞子儀融合風肚皮舞團；呼吸之間舞蹈工作坊的前身是 Nefes 中東藝術表演團，於 2008 年由鄭芳婷、林玉涵與謝淑君（後改名謝竺霓）共同創立。

36 中東傳統節奏包括 *saidi*、*baladi*、*maksum*、*fellahi*、*ayoub*、*karachi*、*malouff*、*adani*、*shaabi* 等幾十種，起源地與使用場域皆不同。*saidi* 原是努比亞地區的棍舞，強調重拍的扎實感，並與 *baladi*、*maksum* 皆屬 4/4 拍；*fellahi* 意指「農夫」，為一組極快的節奏；*ayoub*（又稱 *zar*）意指「神降與人之苦難」，為女性群舞由慢至快進入狂喜狀態之甩髮舞；*karachi* 則是 *ayoub* 的對照組，其輕重拍相反；*malouff* 意指「繞轉」，為兩拍三連音之節奏；*adani* 常見於沙烏地阿拉伯語葉門，節奏近似 *malouff*，但在後方加上一個重音；*shaabi* 意指「大眾流行」，常用於北非摩洛哥地區。上述節奏之輕重拍調性皆迥異於當代台灣與美國流行音樂。

Pentaphobe 為實驗藝術音樂工作者，其樂曲被美國知名融合風肚皮舞家 Rachel Brice 大量使用於獨舞表演上，本選曲出自 *Sawdust* 專輯（2007 年由 Copeland International Arts 發行）。*Maduro* 為美式融合電子音樂工作者，活躍於華盛頓特區，作品融合世界音樂、工業電子、迴響貝斯、碎拍、嘻哈等元素，本選曲出自 *Siege* 專輯（2008 年由 Octofoil Records 發行）。

一，但身體的線條剛烈俐落，完全去除中東傳統抒情風格，使舞步產生模稜兩可的變異。服裝上，表演者以銀色塑面布為材料，自行縫製黑色流蘇與塑膠珠寶，手臂套上黑色網袖，六分褲裝寬鬆簡便，上面黏貼銀色碎布塊，創造二手回收感。作為表演場地的西門町紅樓，一時聚集台灣北部幾乎所有知名的肚皮舞者，清一色為女性。在震耳欲聾的電子節奏下，肚皮舞表演的激情不斷高升，觀眾與表演者的界線已然難分，整個劇場空間幾乎暴動。

以 *The Second Endless* 為例，聞子儀與另外兩位舞者以三角陣形呈現，表情清冷孤傲、姿態堅挺剛強、身形健美沉穩，所有動作以頸項橫移、胸腔立體環繞、雙肩挪移及臀部環繞為主要概念，串連出一系列敲在金屬重拍上的快速俐落動作組合。聞子儀身著自行縫製拼貼而成的月白胸罩與黑色長裙，掛滿白破網、黑流蘇與各種塑料水鑽，頭戴流蘇珠寶髮箍，各色飾品目不暇給，充滿混種、拼貼、斷裂、回收與解構的想像式融合情境。肚皮舞不再只是一種對他者文化的單向追溯，而成為彈性素材，為表演者提供重新組裝（reassemble）的可能性。然而，伊薩部落表演節奏上的急速追趕感，或者透露此一過程中隱隱作祟的文化焦慮。³⁷

Shay 與 Sellers-Young 的單一伊斯蘭脈絡論述雖有問題，但在當代肚皮舞混雜多元的基本技術（音樂、舞步、道具等）中，確實缺乏台灣的在地元素。論及台灣當代族群認同，1945 年「光復」後漸趨擴大的省籍衝突，如鬼魅般罩頂的長期白色恐怖，外省、閩南、客家、原住民、新住民各族群間至今難解的繁複關係，70 年代退出聯合國後一連串外交失利與經濟掣肘，現今非統非獨的特殊國家主體情

37 平均兩秒換一組動作，相較於中東傳統風格，實為快速。

勢與兩岸敏感關係，在在助長台灣文藝工作者創作的矛盾心情——一方面大量進口國外思潮論述與創作方法，一方面試圖在多元繁雜的要素中尋求建構「台灣性」(Taiwanese-ness)的可能。³⁸如此崇外(xenophilia)與懼外(xenophobia)共存的矛盾心態，體現在台灣藝術工作者創作方法上的萬花筒現象。當代台灣肚皮舞的實踐，已超越了對於中東傳統風格的拷貝與複製，而以回收式的挪用過程，試圖再生集體在地認同。

呼吸之間作品的在地傾向，便嘗試對文化性焦慮提出討論。其《在海上漂流的1070天》(2011)及《皺摺》(2012)，即試圖以台灣土地生態為敘事核心，重構肚皮舞的組成元素。³⁹呼吸之間自2010年改組後，即不再以肚皮舞為團體名稱，而以舞蹈工作坊為名，創作概念採集行為藝術、環境劇場與肚皮舞，並以生態女性主義為創作立場。值得注意的是，其表演皆以快閃式突襲呈現，而不事先於傳統劇場內進行綵排，由此製造即興效果。舉例而言，《在海上漂流的1070天》首演於7月10日中午12點新北市石門區白沙灣海灘，包含兩支作品：〈行路〉與〈自由行走的花〉。表演者赤足踩踏於潮間帶，浪潮不時捲上沙灘，使得本就泥濘鬆軟的沙地更為難行。〈行路〉表演者有三位，前段以二人為主角，另一人手執飄扇蹲踞於一角，舞動的兩位表演者身著拼貼風格的上衣與長裙，頭上飾以鮮花，手臂著黑色袖套，腰間繫各色布條與流蘇，其動作原本不一，漸趨彼此呼應，直

38 諸如雲門舞集、金枝演社及王墨林等表演單位對於「台灣身體」的各種嘗試性表演論述。王墨林於2009年出版《台灣身體論》，試圖描繪「台灣身體」的想像特徵，可惜該書至核心身體論述便戛然而止。

39 《皺摺》首演於2012年12月2日，地點為台南安平樹屋，表演者在告知表演計畫的情況下，快閃樹屋，穿梭於內外進行表演，吸引現場約百名遊客觀賞，表演長度約一小時，未遭場地工作人員阻止。

至一致。所有舞步以圓弧構成，包括手臂弧狀開闔、轉圈與臀腹環繞，表情莊嚴含笑。而後二人舞步漸緩，靜立於邊界，蹲踞者棄扇倏忽站起，以狂野慄悍之姿獨舞於前，加入非洲舞特有的擺臀動作既快速且張揚，充滿爆發力，迥異於前段的靜謐優雅。隨著漲潮，舞台逐漸不穩定，二位靜立的表演者於焉加入，三人手拉手，襯著背後浪花，進行最後的三人舞。在一系列的旋轉、環繞、跳躍、撫觸、踏地、扭轉動作間，表演者神情寧和，最後以遠望海洋結束表演。

〈行路〉使用的音樂為馬友友 *Silk Road Journey* 中的 Mohini (Enchantment)，源自馬友友與絲路組合 (Silk Road Ensemble) 1998 年起始之歐亞大陸音樂採集計畫。⁴⁰〈行路〉以台灣海洋風景與生態景觀為發想，卻採用如此音樂，呈現衝突的視聽感受。浪潮、風砂與路過遊客的聲響持續擾亂樂曲，使得絲路意象越發薄弱，反倒是現場的海洋意象湧現，逐步生產島嶼想像。〈自由行走的花〉同樣使用歐亞大陸少數民族音樂，表演者採用薩頂頂同名曲目，以充滿蒙古族呼麥風格的音樂搭配動作，創造混種屬性。⁴¹不同的是，〈自由行走的花〉中出現大量抖動與旋轉，表演者仿若木偶，隨著薩頂頂的音樂節奏，抖動著軀幹與四肢。雖無敘事結構，然而歌詞「我是自由行走的花……所有的人兒在雪中找到了永遠的家，從此後懂得永遠的你找到了熟悉的他」卻連結出「行走」、「尋找」、「家」等主題，呼應〈行路〉所呈現的窒礙難行，堆砌出《在海上漂流的 1070 天》的核心概念。肚皮舞至此不再與中東想像直接關聯，毋寧成為可挪用的表演

40 本選曲出自 Yoyo Ma and The Silk Road Ensemble, *Silk Road Journeys: Beyond the Horizon* 專輯 (2004 年由 Sony Classical 發行)。

41 〈自由行走的花〉出自薩頂頂 2010 年作品《天地合》。呼麥指蒙古族運用喉頭泛音的歌唱方式，廣泛運用於其民間音樂中。

材料，提供表演者拼湊異質元素、發展「台灣身體」的可能性。在這兩支作品中，台灣身體是充滿混種、癡狂、不齊整、不統一的組合機器，表演者的「漂流」，對應了文化認同的載浮載沉，使得所謂的「台灣身體」更為矛盾混沌。

伊薩部落與呼吸之間所展演出的「操演政治」(performative politics)，提供了美學觀點與認同議題交叉形構的討論機會。O'Shea (2007: 10-12) 以「編舞術」概念說明，當代印度文化工作者透過揀選材料、調度編排、挪用呈現其作品，將傳統藝文推入持續流動的跨國情境與全球視野，過程中不斷從殖民方的單向霸權宰制逃逸，並展現一定程度的在地能動性。O'Shea 以 Bharatanatyam 於 30、40 年代的發展為例，指出 Uday Shankar 等當代印度舞者透過對印度文化的彈性想像操作，將傳統舞種成功推上歐陸與美國市場。⁴² Yan 與 Santos (2009) 以中國旅遊部觀光宣傳短片 *China, Forever* 為例，指出該片透過呈現出神秘、陰性化、亙古不變且服膺於西方現代性的中國，回應了西方國家的東方主義想像。在其分析中，「他者」可能將自身再度建構成文化強權所想像之「他者」，藉此主動奪取獲利市場。當代肚皮舞產業的「自我東方主義」運作則更為複雜。以最具代表性之國際肚皮舞節 Ahlan Wa Sahlan Festival 為例，其活動不僅將主辦城市開羅視為肚皮舞發源地，更提供金字塔觀覽、駱駝騎乘等觀光套票，並結合當地手工藝活動，將肚皮舞直接包裝為埃及文化，由此振興當地觀光產業。⁴³ 台灣肚皮舞者沈宜璇於 2008 年受邀在活動當

42 Bharatanatyam 為一種起源於南印度的古典舞，又稱婆羅多舞蹈。

43 此肚皮舞節由埃及舞蹈家 Mo Geddawi 與 Raqia Hassan 發起，每年七、八月於開羅舉辦，至今超過十年。可參考 Ahlan Wa Sahlan Festival 網站 <http://www.raqiahassan.net/>

地開設「中國風肚皮舞」，她表示：「很多外國舞者不了解台灣，但是水袖、飄扇這種中國元素就很有市場，而且我們台灣舞者的名號也打出去了。」⁴⁴由此觀之，肚皮舞似乎成為各方「自我東方主義」式的認同角力場與挪用材料。

誠然，此種「自我東方主義」的過程實不能完全否決「他者」能動性的存在。但「他者」的「自我東方主義」戰術亦有其矛盾性：在「編舞術」運作的同時，舞者一方面擴展市場與形塑認同，另一方面則難以獨立於「東方性」，甚至逐步捲入「東方性」的收編部署。Butler 與 Athena Athanasiou (2013: ix) 即指出，「受逐主體」(dispossessed subject) 具有同時受制於建構及逃逸於建構的特質：雖難逃外在條件制約，卻因「受逐」的情境而自我培力抵抗能量。伊薩部落與呼吸之間所組裝出的「台灣肚皮舞」或許無法超脫於「東方性」的自我挪用，然其挪用卻實具反單一文化再現特質。即便是傳統中東風格，其中添入之妝容特色、服裝改良、舞步修飾、呈現方式，皆不再以中東再現為要義，並以此超溢為喻，形構台灣身體的當代情境。肚皮舞作為「編舞術」的材料，其成果是近乎壓縮而成的認同想像：一種暫時且策略性的台灣身體意象。在這樣的台灣身體意象中，肚皮舞表演呈現濃烈的劇場屬性。表演者企圖透過超戲劇性的「族裔扮裝」過程，操演台灣在地性的不穩定與不明確。所謂伊薩部落並非真實存在的部落，其狂野烈性的塑料服裝不呼應任何一種既有的台灣原住民風俗；呼吸之間的「尋根」之旅亦揭示其鄉愁的失根。雖然對於「台灣身體」的渴望與形塑，仍有受制與抵制之明顯矛盾屬性，但

44 筆者曾於 2008 年與沈宜璇一同前往 Ahlan Wa Sahlan Festival，並於旅途中進行私人無結構式訪問。沈宜璇，私人訪問。訪問時間：2008 年 7 月 11 日。地點：埃及開羅米娜宮萬豪酒店。

表演者呈現雜混複調的外型元素及表演動作，以想像文化他者為途徑，堆疊累積在地認同的眾聲喧嘩，使其肚皮舞表演承載複數的詮釋可能。

四、結論：肚皮以外、耽美而後？

台灣當代肚皮舞的酷兒性與混種性，前者擊破情慾正典的純粹父權結構，後者瓦解後殖民論述所建立的強弱二元結構。然而，所謂擊破與瓦解，並非指肚皮舞作為陰性情境而具有的全能性，其所抵抗的體制對象也非不堪一擊。肚皮舞作為一種高度戲劇化與扮裝化的當代實踐，毋寧是在過程中不斷趨近於反叛，但還未達到全面叛變。正是如此充滿矛盾與彈性的當代發展過程，揭示了肚皮舞實踐作為一種表演批判的可能性。

「耽美批判」聚焦超溢與僭越的舞台戲劇性，揭露表演活動的建構性與想像性特質。台灣當代肚皮舞實踐以族裔扮裝與酷兒情慾來展演其身體美學，不僅揭示在地文化的後殖民消費景況，亦表述多元酷兒運動的一種「耽美批判」的可能：肚皮舞劇場透過舞台、道具、音樂、服裝及表演技法，選擇性地超量堆疊外來的符號，又以高度感官性的動作駁斥在地的性別正典，擾亂了長期以儒、釋、道為主流意識形態的身體箝制。在這樣的表演場域中，誇張到近乎敢曝的中東符號與情慾展演，翻轉為表演主體的培力工具，雖然表演主體尚未超脫建構體制，卻確實形構出一系列持續趨近反叛的當代社會戰術。

然而，本文所發展的「耽美批判」仍有不足之處。首先，本文雖已盡量揀擇風格各異之表演單位為分析案例，求取符合比例之論述輻輳，但礙於篇幅，未能關照到更多台灣當代肚皮舞表演單位；所舉

之數件分析案例，也無法代表在地肚皮舞領域的全體發展情況，實為最大缺憾。再者，本文所詳析之五種表演單位，多以生理女性舞者為主，雖則反映在地肚皮舞市場之參與者性別比例，卻未予生理男性舞者的實踐過程更多討論；後者人數雖少，然如田耀文與其創立之「法老與舞姬」等表演團體，亦有值得深入探討的空間，這也是本文所期盼的研究遠景。⁴⁵第三，台灣當代肚皮舞現象，雖發展出一種日常戰術的陰性情境，但這種反抗仍奠基於某種資源的獲取條件。本文所討論的五種表演單位，領導者皆以舞蹈相關產業為專職，其學員及團員等參與者通常各有其他正職，或以家管為主。由此觀之，能夠參與肚皮舞表演活動者，至少具備一定的經濟基礎，未達其門檻即難以進入此一領域，這是另一個有待討論的階級結構性問題。第四，本文雖詳細鋪展各類型肚皮舞劇場活動之抵抗情境，卻無法宣稱其過程毫無收編問題。肚皮舞者對性別正典意識的抵抗並不亞於其強化的力量，而表演當中所瀰漫之浮誇中東想像，亦表述出在地創作者難以消弭的文化焦慮。當「中東」不再只是表演者的舞台呈現，甚至進入其日常生活的節奏與肌理，這樣充滿斷裂性的文化認同又暗示了何種當代意義？肚皮舞實踐中性別與族裔操演的過程，總是充滿複雜的協商，正是在這些妥協、磨合、收編與顛覆的多元途徑中，揭示了肚皮舞實踐可能的陰性抵抗。這些陰性抵抗從不理想、亦不完美，而是在齟齬繁複的當代情境縫隙中游牧海漂，形構各種暫時性的批判戰術。當然，如何再深入分析這些戰術運作，並擴展肚皮舞實踐的研究面向，將會是重要的下一步。

台灣當代肚皮舞之表演、文化、性別、族裔及階級，仍有極大的

45 「法老與舞姬」成立於2006年，多次參與電視綜藝才藝競賽類節目。

研究討論空間。肚皮舞實踐作為表演藝術市場之顯著現象，不僅連結流行文化的運作方式與體制結構，還揭示其中性別正典與反叛能動的相互攻防，在台灣國族身份未明的敏感時代，更點出在地意識與外來符號之間層層積累的繁複辯證。雖然如此，肚皮舞之俗野與日常，卻少在戲劇、舞蹈、文化等專門研究領域獲得應有的注目。有鑑於此，本文擬就國內重要肚皮舞表演單位為分析文本，提出一種可能的研究方法初探，期盼為相關領域拋引討論素材，以待各方專業人士賜予更多元、創新之分析報告。

參考文獻

- 王君琦 (2015) 〈尋找台灣當代酷兒電影中《梁山伯與祝英台》與「凌波熱」論述之遺緒〉，江凌青、林建光編《新空間·新主體：華語電影研究的當代視野》，207-238。台北：書林。
- 李柏臻 (2007) 〈肚皮舞發展之研究〉，《藝術論文集刊》，9: 75-94。
- 張小虹 (2009) 〈舞媚台灣 女人身體的兩種神話〉，《婦研縱橫》，90: 1-3。
doi: 10.6256/FWGS.2009.90.1
- 張哲豪 (2009) 〈台灣休閒運動新風潮：中東肚皮舞發展之探討〉，《國北教大體育》，3: 72-80。doi: 10.6659/NTUEPE.2009.3.72
- 葛雨純 (2009) 〈肚皮舞參與動機與文化認同之研究——以台中西屯區某社區為例〉，《舞蹈教育》，9: 63-71。
- 廖之韻 (2005) 《好好舞》。台北：奇異果文創。
- 蔡適任 (2009) 〈性感舞孃或生殖女神？淺談肚皮舞在台灣的流行現象〉，《婦研縱橫》，90: 4-14。doi: 10.6256/FWGS.2009.90.4
- Butler, Judith (1993) *Bodies that matter*. New York: Routledge.
- Butler, Judith and Athena Athanasiou (2013) *Dispossession: The performative in the political*. New York: Polity Press.
- Drury, Meghan (2013/5/13) An ear-splitting cry: Gender, performance, and representations of zaghareet in the U.S. Retrieved from <https://soundstudiesblog.com/2013/5/13/zaghareet/>
- Djournahna, Kajira (2003) *The tribal bible: Exploring the phenomenon that is American tribal style bellydance*. Sebastopol: BlackSheep BellyDance.
- Foster, Susan Leigh (2003) Choreographies of protest. *Theatre Journal*, 55(3): 395-412. doi: 10.1353/tj.2003.0111

- Karayanni, Stavros Stavrou (2004) *Dancing fear and desire: Race, sexuality, imperial politics in Middle Eastern dance*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of horror: An essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Martin, Randy (1990) *Performance as political act*. New York: Bergin and Garvey Publishers.
- Meyer, Moe (1994) *The politics and poetics of camp*. London and New York: Routledge.
- Mulvey, Laura (1975) Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3): 6-18.
doi: 10.1093/screen/16.3.6
- Mulvey, Laura (1989) Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In *Visual and other pleasures* (pp. 29-38). New York: Palgrave Macmillan. doi: 10.1007/978-1-349-19798-9_4
- O’Shea, Janet (2007) *At home in the world: Bharata Natyam on the global stage*. Middletown: Wesleyan.
- Shay, Anthony and Barbara Sellers-Young (2005) Introduction. In Anthony Shay and Barbara Sellers-Young (Eds.), *Belly dance: Orientalism, transnationalism and harem fantasy* (pp. 1-27). Costa Mesa: Mazda.
- Stacey, Jackie (1994) *Hollywood cinema and female spectatorship*. New York: Routledge.
- Yan, Grace and Carla Almeida Santos (2009) China, forever: Tourism discourse and self-Orientalism. *Annals of Tourism Research*, 36(2): 295-315.

◎作者簡介

鄭芳婷，加州大學洛杉磯分校劇場表演博士，現為台灣大學台灣文學研究所助理教授。研究領域包括：當代劇場、酷兒批判、島嶼論述。作品散見於 *Asian Theatre Journal*、*Third Text*、《戲劇研究》、《考古人類學刊》、《文化研究》、《女學學誌》及各藝術評論雜誌。主要教授課程：時間性與空間性理論選讀、劇本寫作與文化研究、台灣酷兒戲劇專題研究。

〈聯絡方式〉

Email: fantingcheng@ntu.edu.tw

Towards A Florid Critique: An Interpretation of the Contemporary Belly-dance Phenomenon in Taiwan

Fan-Ting Cheng Graduate Institute of Taiwan Literature
National Taiwan University

Since its inception in 2000, belly-dance fever in Taiwan has never died out. Instead, it has continued to influence diverse local aesthetics and stimulate cultural industry, while also deeply shaping the identity of its participants. Seeing contemporary belly-dance activity as a performative theater practice, this paper employs gender, postcolonial, and corporeal theories together with analysis of specific examples to propose the framework of “florid critique”, in which a performing subject fashions queer resistance through transgressive theatricality. The term florid appropriated in this paper refers to a scenario of hyper-performativity enacted with critical purpose. The first section starts with the phenomenon of Wu Ruo-Ling, articulating a genealogy of feminine sexuality in order to reveal an agency that troubles the patriarchic epistemology. The second section combines the theory of choreography with the concept of self-Orientalism, investigating the heterogeneous, hybrid tactics launched by Essa Dance Troup and Nefes Dance Workshop. The paper finally points toward four necessary, yet unstudied, issues that present possibilities for future research.

Keywords: belly-dance, florid critique, femininity, Taiwan, queer