

純粹舞蹈身體的深層意涵

楊綺儷*

摘 要

二十世紀末，東方身體逐漸被西方劇場舞蹈所看見，間接的激發了臺灣劇場舞蹈東方體熱的興起。這股風潮的脈絡，向來與台灣社會長期積滯的政治氛圍、文化生態息息相關，顯見，近年來東方體熱的現象，已使得身體失去作為舞蹈表達主體的純粹性。基於此，本文主要的目的在藉由舞蹈身體的隱喻，揭露純粹舞蹈身體的特質及其存有經驗的豐富性。

經由舞蹈身體隱喻的揭示，我們發現純粹舞蹈身體具有原初的 / 有機的、原動的 / 創造的、淨化的 / 冥合的、想像的 / 反身的、書寫的 / 閱讀的等五個特質。也由於純粹舞蹈身體蘊涵以上特質，因此，只要舞蹈身體回返「前身體」的純粹性，以身體最原初的狀態與具體環境進行肉身對話，那麼純粹舞蹈身體即能深度開展我們創造的、超越的、淨化的、深化的、轉化的、體道的生命經驗。

關鍵詞：純粹身體、舞蹈、舞蹈身體

* 楊綺儷，實踐大學教授，E-mail: chili@mail.usc.edu.tw

The Dialectic of Pure-Body

*Chi-Li Yang**

Abstract

At the end of the twentieth century, a trend which was inspired by the concept of “Oriental Body” in the western theater dance had, directly, stimulated the rise of “Oriental Fever” in local theater dance field. This trend seemed inevitable since it was widely held that “nativization” had been viewed as the solution to the long stagnated political atmosphere and cultural ecosystem here in Taiwan. As the result of this latest trend of the feverish pursuit, it is obvious that we no longer see the implementing of body the main and/or only vehicle in dancing representation. In the light of this dramatic shift, the author intends to use metaphors derived from dancing body to expose the characteristics and richness of dancing body in terms of Chuang Tze’s views of body.

By means of the implications of metaphors derived from the dancing body, we can discover that the so-called “pure” dancing body poses characteristics of being primitive but organic, original while creative, purified but in union with outside world, imaginary and reflective, and writtenly and readable. It is also because of these characteristics, one can, therefore, open the path of an in-depth journey into most creative, uppermost, purified, intensive, transformational, fulfilling realization of life and its experiences through the return to the pre-body and by ways of conducting the dialectics between pure and fleshly bodies.

Keywords: Pure-body, dance, dancing body

* Chi-Li Yang, Professor, Shih Chien University.

一、緒論

舞蹈是人類最原始的表達語言，最古老的遊戲，最深刻的生命經驗，也是最原初、純淨的身體形態之一。在舞蹈中，身體得以和時間競逐，和空間挑戰，和力量搏鬥，而想像就像無形能量，主導著身體的脈動，使舞蹈身體能像涓細流水，又能像洶湧浪潮。所以瑪麗·魏格曼說：「時間、力量和空間，是給舞蹈以生命的要素，是三位一體的基本力量，其中的空間是舞蹈家真正活動的王國，由於他自己創造空間，因此空間是屬於他的。它不是可以觸知的、有限的、具體真實的有限空間，而是舞蹈方面的想像的、非理性的空間。這一空間它可以打破所有的身體界限，可以轉化為外貌流暢的姿態，進入一種無止境的意象裡去，有如光線，有如溪流……。對舞蹈家來說，這些不只是術語或者是理論概念。歸根到底，他得以他自己的身體來體驗它們。透過它們，舞蹈家慶幸他自己和空間合而為一，從而成為了他活生生的經驗。」¹顯然，舞蹈是情境的，是想像的，是生命體驗的路徑。

然而，在臺灣當代的劇場舞蹈中，東方體熱的興起，加上科技的介入，使得身體失去作為舞蹈表達主體的純粹性，因此我們不得不重新審視「身體」這個習焉不察的經驗場域，根源的反思，隱匿在感官經驗和理性思辨之不可見層面的純粹身體，為我們提陳何種樣貌。有鑑於此，本文主要探討的是，當純粹舞蹈身體經由舞蹈身體隱喻的穿透，將呈現何種形貌，並藉由這個純粹舞蹈身體特質的提擬，開展純粹舞蹈身體經驗的深層意涵。

¹ 瑪麗·魏格曼 (Mary Wigman) 著，〈現代舞蹈哲學〉，《舞蹈美學》(朱立人主編) (臺北：洪葉文化，1994)，75。

二、純粹舞蹈身體的特質描繪

普遍上，我們對舞蹈身體的想像，大部分停留在舞者的身體，或是在舞蹈中的身體，所以認為與日常生活的身體無涉，但舞蹈身體事實潛藏在每個人的前意識層面，是我們習焉不察之純粹身體的形態之一。為具體描繪這個在「可見」與「不可見」之間轉換的純粹身體，接下來的路徑，我們將藉由舞蹈身體的隱喻，作為純粹舞蹈身體特質描繪的具體穿透。

何謂隱喻？隱喻是以一個事物的陳述或短語，運用到另一個事物的描述，令人想起它們之間的相似性，²也就是，我們對於一個事物、想法，透過另一個類似概念的轉移。而身體隱喻（body metaphor）即是藉由其他的事物來比喻身體，並且以該事物的特質來指涉身體特質的概念，³所以這個部分我們將經由舞蹈身體的隱喻，來了解人們對於舞蹈身體的看法和運用，藉以勾勒純粹舞蹈身體的特質。

在藝術的領域，創作者大量援用隱喻的方式處理作品，尤其是舞蹈。所以，蘇珊·朗格認為，舞蹈是人類內在情感的符號表達，當舞蹈家在觀照自我生命之後，把情感和意念抽象化為身體的符號表達，再藉由象徵和隱喻的方式加以形式化，而成為了象徵、抽象之力的想像。⁴劉鳳學也在受訪中談到：「其實，藝術本身就是象徵，藝術符號本來就是隱喻的，有時可以延伸為文學的意念，有時也可以隱藏在動作、姿勢或顏色選配中，代表著一種或多種的意義與精神，它能迂迴的呈現出某種人類內心的景

² 彼得·安吉拉（Peter A. Angeles）著，《哲學辭典》（段德智等譯）（臺北：貓頭鷹，1999），264。

³ Moore, C. L., "Body Metaphors: Some implications for movement education.," *Interchange*, 18. 3 (Calgary, Fall, 1987): 31-37.

⁴ 蘇珊·朗格（Susanne Langer）著，《情感與形式》（*Feeling and Form*）（劉大基等譯）（臺北：商鼎文化，1991），199。

象。譬如在舞劇《秋江》中，我用一隻顫抖的手來表示竇娥之父賣女後，內心的慚愧與內疚感。……其實人類的行為，人體任何部位，隨時都可傳出不同的訊息。如果觀舞者能對這些符號做敏銳的聯想時，所產生的恐怕不止於『會心的微笑』吧！」⁵因此，當我們觀察舞者的身體表達，即可洞察隱匿在舞蹈身體深層中，創作者和舞者的情感和思維。

本節將由眾多舞蹈家的言談中，歸納出五個舞蹈身體隱喻，以作為純粹舞蹈身體特質蘊涵之直接穿透。

(一)純粹的舞蹈身體像是母親腹中的胎體

林秀偉有一段話寫在「無盡胎藏」的演出前，描述了她以「胎」的概念來看待身體，她說：

在母親的子宮裡，羊水孕育了我們的頭、手、腳、軀幹、心臟、血管……等等。有人形容「出生」是靈魂從母親的「大房子」遷出住到自己的「小房子」中。也有人以「皮囊」來表示靈魂暫居身體。如睡袋一般，人死去後反倒覺醒，蛻下重重束縛獲得解脫。

每一個器官管轄著人體運作的不同區域。頭，司管思考，如太陽，象徵主宰生命。肚子司管生殖，似海洋，象徵慾望之流。我們身處於自然的大宇宙。在中國古老的神話裡；盤古開天，因極疲累而傾圮而亡。他的右眼飛上天變成太陽，毛髮變叢林，血液是河川……。⁶

純粹的舞蹈身體就像母親腹中的胎體，純淨、原初、沒有思考、沒有形態，像一個模糊、懵懂、自行生長的肉球。他可以一分為二，二分為四，四化為無數，一切都在靜默中；他沒有人教導，卻遵循著自然的法則蘊生自我，甚至，他也無法掌握未來的發生；他被無預期的投入具體環境，侷

⁵ 李小華，《劉鳳學訪談》（臺北：時報文化，1998），151-153。

⁶ 林秀偉，《無盡胎藏節目表》（臺北：太古踏舞團，1997），1。

促窄小，處處受限；但他能與外在的大環境融合一片、脈息相依、意念相通；他被羊水包覆，一方面保護，一方面保留活動空間，另一方面則是學習在大環境的困頓中轉還、協合與掙脫。

母親腹中的胎體，僅僅只是向著自然的奧秘開放，渾然天成，自我形構，無需規劃和測量，也無法加以指導或訓練，他就是這麼的孕生，沒有人可以解釋來由；他是母體大宇宙中的小宇宙，自成一體有機的系統，卻又以臍帶與母體緊緊聯繫，藉由羊水作為媒介，而與大宇宙在前意識中進行肉體的互動；他和大宇宙有很私密、貼身的溝通，所以母體會主體地了解他的需求，他也會主體地感知母體的律動。所以，大宇宙和小宇宙無時無刻不在進行肉身的對話，他們能夠相互涵構、相互融入、相互知覺，而這一切無需言語，只有肉身的參與和肉身的感知。

就像瑪莎·葛蘭姆說：

對我們每個人而言，血的記憶時刻向我們召喚，尤其對一名身體與生命已然激化的舞者更是如此。我們每一個人承繼了父母的血液，父母更承繼了他們的父母，以致於能更溯至更久遠的時間之前。我們負載了數千年血液以及有關它的記憶。否則，我們該如何解釋那些極少出自於準備與期待，卻彷彿來自本能的姿勢與意念？⁷

所以，舞蹈身體潛藏在每一個人的身體之中，以純粹、原初、前意識、前身體、前個人、前歷史，如胚胎般渾然天成的形態自我蘊生，他向外在的具體環境全面開放，主體地、前意識地與生活世界對話，而成為一個更大的自主循環、可逆、交錯的兩義性系統。甚至，我們可以肯定，舞蹈身體是一個由「無」向「有」無限創生的主體，是肉身的溝通者、感知者與創造者。

⁷ 瑪莎·葛蘭姆 (Martha Graham) 著，《血的記憶——瑪莎·葛蘭姆自傳》(Blood Memory) (刁曉華譯) (臺北：時報文化，1993)，21。

(二)純粹的舞蹈身體像是初生的嬰兒

劉美珠曾經以動物、機器、藝術品、天真的孩童等身體隱喻，來探討在不同隱喻下對動作教育的影響，其中，她談到「身體像是……天真的孩童」時說：

由這個隱喻的觀點，身體被視為是純真、自然的孩童。孩童是天真無邪，充滿生命力、好奇心、創造力和想像力的，又如同許多不同質料的白紙一般，當你繪上不同的顏色，它就自然的吸收，並反應出你的顏色。「身體」——就像純真的孩童一樣，充滿著自己對內在經驗的好奇與探索，這個過程將帶給它許多正面的學習與成長。⁸

身體像天真的孩童，具有黃金般的延展性，適合鍛鍊形構；具有樹木般的向光性，有無限發展空間；具有水般的可塑性，可藉由不同容器形塑；具有火燄般的狂野，能夠高度的燃燒；具有大地般的寬廣，富有生命活力。但是，純粹的舞蹈身體必須回到更根源的身體狀態，就像初生的嬰兒，剛由胎體脫離母親，一切回歸寂靜。他被重新投入一個喧騰的情境，從「無」再一次蘊生，展開另一個「有」的旅程。柔軟的嬰兒純淨、無染，沒有社會的外衣和教育的骨架，純粹以身體作為內在情緒表達的原始語言。初生的嬰兒，沒有概念性的認知，沒有理性的價值判斷，他的意識根植在身體的立即知覺當中，表達也始終是身體性的，因此，我們對他只能感同身受的理解，由於他是透過身體知覺來體會環境，並與世界進行前意識的身體對話，所以，我們也只能以身體知覺的想像來加以把握。

如同瑪麗·魏格曼（Mary Wigman）所說的：

「跳舞的時候你想到什麼觀念？」常常有人問我這個問題。這個問

⁸ 劉美珠，〈身體像是……從身體的隱喻（Body Metaphors）看動作教育〉，《大專體育》，36（臺北，1998.04），123。

題很難回答，因為我們所謂的思考過程（the process which we call thing）真的跟舞蹈無甚關係。一支舞的意念（The idea for a dance）可能在藝術家的睡夢中降臨，也可能在一天的任何時刻出現——換句話說，它突然間就在那兒了。不必經由思想的召喚，意念就在他的意識裡生根了。正如作曲家不知道他的旋律來自何方或為何來臨，編舞者的動作意念或舞蹈主題也是很自然地就出現了。⁹

純粹的舞蹈身體就像是初生的嬰兒，柔軟的、開放的、知覺的、情境的、不需要指導，她能以知覺和物、境互動，沒有思考，她讓身體意向直接發生，而發展身體的表達和活動。純粹的舞蹈身體也是專注的、不斷投入的，她是一種前意識的身體遊戲，身體與物、境的一場邂逅與應對。沒有預設，舞蹈身體隨著知覺的引導與情境相遇，只有隨機與偶然，進入一個渾然忘我的，嘎然開展的遊戲國度。

（三）純粹的舞蹈身體像是淬鍊的儀式

巴罷（Engenio Barba）在《灰燼與鑽石之地》一書中，提到舞蹈身體的二種技術：

「第一技術」指聲音和身體的各種可能性，以及由史坦尼斯拉夫斯基傳下來的各項心理技術。「第一技術」可能錯綜而複雜，卻不難經由 rzemiosto，亦即劇場技藝，來修得成果。「第二技術」目的在釋放出一個人內在的「精神」能量。這是一個自我專注於自我的修行途徑，藉著主觀性（subjectivity）之克服，進入巫師、瑜珈行者和密契主義者所知悉的身心合一領域。我們深信演員有掌握這種「第二技術」的能耐。我們努力揣想這條路徑，找出明確的步驟，讓一個人

⁹ 瑪麗·魏格曼（Mary Wigman）著，〈現代舞蹈哲學〉，《舞蹈美學》，739。

可以參透他內在能量的亙古長夜。¹⁰

初學一段新舞，常常不能立即真確的把握動作，尤其是面對不同舞蹈類型的轉換時，譬如由現代舞轉向爵士舞，或由民俗舞轉向流行舞蹈，除非到了疲憊不堪，宛如經歷一場小小的身體死亡，身體方肯放下自我，進入一種意識不起，不再堅持的狀態，似乎只有不斷的投入，及至身體的我執被一層一層的剝除，否則身體難以回歸原初。

就如同劉紹爐在解釋他的舞蹈方法時說：

舞者自選最自然的坐姿，開始數息，目的是讓大腦安靜下來——也就是禪宗講的「停止心智之流的喃喃細語」，逐漸將動作、覺察轉由身體主控——或者以左右腦來比喻，讓主掌邏輯、語言、分析的左腦逐漸沉睡，同時之間，主掌感情、動作、完形的右腦逐漸甦醒過來。根據腦神經醫學專家的研究，右腦繼續興奮下去，到了某個極限，左腦也會突然興奮起來，這時候打坐的人就會「入定」，進入某種「身心合一」的狀態。我所說的「氣身心三合一」，氣就是呼吸，身就是身體，心就是意念、意志或意識。舞蹈動作離不開氣、身、心這三個要素，因此，這三者之間取得「合一」是舞蹈創作的原點。

11

純粹的舞蹈身體像是淬鍊的儀式，一方面是苦行僧般的自我修鍊，具有襤褸的肌理與外衣，卻擁有純淨無塵的身心，自我提陳一個如冥契見道般的無執空靈與身心一如，同時，也使得知覺這個如儀式般身體的人，能夠放下大腦，直接進入身體的感動。

¹⁰ Engenio Barba, *Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland* (Wales, UK: Black Mountain Press, 1999), 25-26.

¹¹ 鍾明德，《舞道：劉紹爐的舞蹈路徑與方法》（臺北：時報文化，1999），199。

(四)純粹的舞蹈身體像是一幅自畫像

跳舞的時候，記憶會被逐漸的喚醒，就像右大腿內側曾經拉傷，每當右腳伸展，傷痛就會被身體重新提起。舞蹈身體自發的提醒我們過去的種種記憶，這些片斷都是身體的、情境的；舞蹈身體也會自主的帶我們邁向未來，勾勒出我們內心最大的想望和愛慾。所以，當我們進入純粹的舞蹈身體時，肉身的想像會引領我們穿梭在時空與情境的轉換當中。如同梅洛龐蒂談到身體的記憶時說：

「記憶」不僅僅只是意識建構過去，而是根本上重新開啓了潛藏在當下的時間向度，如果身體是我們在建構類似「在場」的永久媒介所採取的一種態度，那身體就是我們與時空溝通的媒介。¹²

梅洛龐蒂在揭露藝術表達時，以身體記憶來作為身體表達的聯結，用意告訴我們，身體表達帶有符號般的功能，它使閱讀者的感官由過去的經驗裏翻滾一圈之後，重新打開新的向度，所以，在純粹的舞蹈身體中，我們可以藉由想像，讓創作者、舞者、觀舞者的身體，得到人文意義的滲透與延伸。

觀舞也是一種身體的反芻與新時空的競逐，往往我們不能預期舞蹈身體會帶給我們什麼感覺，但它自然的呈現在我們面前時，觀舞的身體自然能知覺到某「物」，是一種身體的無限度開展，所有內在的、沒有察覺的身體想像會不設防的躍出，牽引出最深、最不可見的慾望，而這個向深淵處的縱躍，牽引出我們內心最不能承受的感動。蘇珊·朗格在《情感與形式》中說：

¹² Merleau-Ponty M., *Phenomenology of Perception* (New Jersey: The Humanities, 1962), 181.

「姿勢是生命的運動。對它的表演者來說，非常明顯，它就是一種動的感受，即一種動作。但它的視覺效果，就多少顯得不那麼確切分明。對其他人來說，它是一種可見的運動，但不是一種物體運動，它不是周圍的滑動、波動、旋轉，而是當作生命運動被看到和了解的。所以，它往往既是主觀又是客觀的，既是個人又是共同的，既受意志支配（或喚起的）又是領悟到的。」¹³

也就是說，舞蹈身體在形構舞蹈的同時，也在顯現創作者和舞者生命的「自性」，這個「自性」被隱匿在舞蹈身體與舞蹈脈絡之中，以「可見」之「不可見」的姿態呼應觀舞者身體的想像，並同時顯現觀舞者身體潛藏在「不可見」層面的生命想望，所以，舞蹈身體可以在相互主體的知覺當中不斷的進出，而讓舞蹈的意義各自顯現。

所以，蘇珊·朗格進一步說：

現實生活中，姿勢是表達我們各種願望、意圖、期待、要求和情感的信號和徵兆。由於它們可以被有意地控制，因此可以像聲音那樣被精心編入一套確定的和緊密相聯的符號體系中，這是一種真正推論式語言。語言互不相通的人們，往往憑藉這種簡捷的交流方式，表達他們的主張、問題和判斷。但是，不論姿勢是否包含語言的意義，它總是通過其形式的特徵得以自然表達。至於姿態是自由舒展、緊張拘束還是輕捷愉快，則取決於姿態表現者的心理狀態。這種自我表達的方式，很像有些語言中的音調。……舞蹈的基本幻象，是一種虛幻的力的王國——不是現實的、肉體所產生的力，而是由虛幻的姿態創造的力量和作用的表現……這是一種力的情感，這種「感覺到」的能量與任何物理學中力的體系不同。就如同心理時間不同

¹³ 蘇珊·朗格 (Susanne Langer) 著，《情感與形式》(Feeling and Form)，199。

於時鐘時間，心理空間不同於幾何空間一樣。¹⁴

純粹的舞蹈身體是內在波動的根源之處，創作者藉以顯現「自畫像」，舞者藉以形構表達的符碼，觀舞身體藉以召喚肉體深處的觀照，舞蹈意義在三度空間中次序的開展，根源的、深層的渴望、意向、期許、索求，慢慢地抽絲剝繭的浮光一現，「不可見」向「可見」層面源源冒出，正是我們內在最根源、最真實的肉身想望。

(五)純粹的舞蹈身體像是肉身書寫的絕密日記

舞蹈是生命經驗的肉身書寫，如同瑪麗·魏格曼在《舞蹈的語言》中說：

舞蹈是表現人的一種活生生的語言——是翱翔在現實世界之上的一種藝術的啓示，目的在於以較高水準來表達人的內在情緒的意象和譬喻，並要求傳達給別人。最重要的，舞蹈要求直接傳達而不要拐彎抹角。由於它的傳達者和中間媒介是人自己，又由於它的表現工具是人的身體，這是他的自然動作構成舞蹈的原材料，這也是他自己佔有和他自己運用的唯一材料。¹⁵

純粹的舞蹈身體能夠更深層的記錄身體，包括舞者、創作者和觀舞者。每一個舞者和創作者都有自己的風格，讓人一看就能立即領會，但一個真正的藝術家會不斷的改寫風格，也就是他會以不同的身體來書寫不同的故事，尤其是書寫不可見的生命經驗。很多人認為舞蹈並不針對創作者或舞者而編寫，就像編劇的人所編寫的，永遠是別人的故事，但創作的人或跳舞的人並未察覺，編寫者的生命經驗其實早溶入在不可見的脈絡之中，也就是說，純粹的舞蹈身體不經意的編入了創作者和舞者的記憶、意

¹⁴ 蘇珊·朗格 (Susanne Langer) 著，《情感與形式》(Feeling and Form)，199。

¹⁵ 瑪麗·魏格曼 (Mary Wigman) 著，〈現代舞蹈哲學〉，《舞蹈美學》，73。

向和謀算，這就是舞蹈的深度，是藉由舞蹈身體所展現的隱匿，這個隱匿正是藝術的真理。這個真理既是程式般的編碼和組合，同時也是純粹舞蹈身體的肉身詮釋。換句話說，舞蹈的創作或展演會依照創作者既定的理念，將動作、音樂、燈光、佈景編寫進舞蹈的內容，這是可見的、形式的表達；而純粹的舞蹈身體不由自主的，會以肉身的、內在的、情境的生命經驗書寫舞蹈的精神和內涵，這是不可見的肉身表達。

另一方面，舞蹈也是讓觀舞者能夠用身體加以閱讀的一種表達方式。所以，瑪麗·魏格曼也在《現代舞蹈哲學》中提出：

有創造力的舞蹈家應該主要關注的是，他的觀眾不去客觀地思考其舞蹈，或用冷漠而理智的觀點去看待其舞蹈——觀眾應該讓這個舞蹈從感情上影響自己，而不去克制自己。觀眾應該讓節奏、音樂和舞蹈家身體的動作本身去激起自己與舞蹈家相同的感情和情緒狀態來。只有到此刻，他才能在感情上與舞蹈家產生強烈而密切的連繫，並感同身受舞蹈創作背後的生命經驗。驚嚇、狂喜、歡樂、憂鬱、悲傷、高興，舞蹈可用動作表現所有這些感情。但舞蹈中沒有內心經驗的表現是沒有價值的。¹⁶

觀舞身體也是在特殊的時空中，與舞蹈身體相遇的當下，在舞蹈的氛圍中，彼此開放—回應、進入—回返，肉身的知遇、對話、想像和體悟，生命的經驗、存有的意義被詮釋、開展、孕生。所以，舞蹈身體雖是顯然的包裝和編製，卻涵蓋「可見」與「不可見」二個層面的共同蘊生，藉此，舞蹈身體和觀舞身體不斷自我提問，不斷自我回答，「存有」以肉身的「在場」和「親炙」，在具體情境中相互體悟、相互照見和相互理解。就像瑪麗·魏格曼說：

¹⁶ 瑪麗·魏格曼 (Mary Wigman) 著，〈現代舞蹈哲學〉，《舞蹈美學》，68。

問話和回答：但它們是從我內心同時說話。我變做「召喚者」和「被召喚者」兩位一體。我在這舞蹈的某一瞬間開始顫抖。我突然明白了，是死神在向你講話。不是我的死亡，也不是別的任何人的死亡。它更像是想要執行生命的法則，一種以前從未遇到過的命令，隱藏在生命後面。認識的一切開始在我心裡成長，也就是一切不可改變的，一切終結的和滅絕的基本認識。這就是舞蹈為什麼在意識的接受和承認這一偉大法則時結束的原因，這一法則矚矚出現在所有人們的頭上，我們稱之為死神。¹⁷

純粹的舞蹈身體像是用比墨水還持久的方法所記錄的絕密日記，這是肉身書寫，永不褪色，永不輕易磨滅，卻也不容易被閱讀的生命日記。這種生命的肉身書寫，前意識的記載了肉身的愛恨、驚恐、喜樂、慾望、幸福等體驗和情緒。每當觀舞身體藉由知覺與之相遇，觀舞身體瞬間籠罩在肉身的時光之流中，絕密日記在肉身的參與、閱讀、對話中，向我們娓娓道出根源的、原初的、不可見的、無法以文字呈現之「存有」的奧秘，而這「不可見」的肉身閱讀，永遠比「可見」的閱讀多出很多。

總結以上，純粹身體的經驗場域中，舞蹈身體為我們提擬五個隱喻式的特質描繪：(1)原初 / 互為主體的肉身——純粹的舞蹈身體像母親腹中的胎體，一個靜默、自然、開放、自我形構的有機系統，是一個大宇宙中的小宇宙，能夠自我蘊生，又與大宇宙緊緊相繫，小宇宙和大宇宙相參於存有的生命脈動之中，肉身的彼此對話、知覺、融入和蘊生，原初的、前意識的、前身體的、前個人的、前歷史的、向外在的具體環境，以緘默、肉身的姿態全面開放，主體地對話、創造和超越，由「無」向「有」不斷的創生；(2)知覺 / 原動的肉身——純粹的舞蹈身體像初生的嬰兒，是一個柔軟、開放、知覺、情境的身體，她和物、境的互動，基源在身體的立

¹⁷ 瑪麗·魏格曼 (Mary Wigman) 著，〈現代舞蹈哲學〉，《舞蹈美學》，68。

即知覺中，沒有概念分析或理性思辨，純粹以身體作為表達的原初語言，藉由知覺，她與世界專注的進行前意識的身體遊戲，沒有預期的，遊戲國度展現知覺和物、境的不期而遇之中，世界的意義因此而生生不息；(3) 純淨 / 冥合的肉身——純粹的舞蹈身體像淬鍊的儀式，是一種自我淨化、終極冥合、與物同化的人間修鍊，具有苦行的軀體和純淨的心靈，能與內在融合，又能與宇宙同體，藉由這個身體，舞蹈的人和觀舞的人都可以放下思維，直接以肉身而相互觸動；(4) 想像 / 反身的肉身——純粹的舞蹈身體像一幅自畫像，是身體內在潛藏意向的鏡像，創作者藉以顯現「自性」，舞者藉以形構「表達」，觀舞者藉以開啟肉身的「想望」，舞蹈的意義穿梭在身體想像的三度空間之中，次序地開展身體深層不可見的意向和慾望；(5) 書寫 / 閱讀的肉身——純粹的舞蹈身體像肉身書寫的絕密日記，是一種以超越時空限制的方式銘刻的記憶，是一種以非語言方式記錄的生命故事，創作者、舞者和觀舞者肉身的相互書寫和閱讀，使「存有的不可見」向「肉身的可見」不斷的源源冒現，述說肉身的恆久「在場」。

三、純粹舞蹈身體經驗的深度開展

無庸置疑，舞蹈是一種身體性的表達，這個表達來自於身體姿勢具有語言的指涉功能，同時，舞蹈可以依照創作者的意念，預先編排內容和流程，也可以讓觀舞者透過知覺來加以體會。這其中涉及二個身體性的問題，一個是「意識」，因為舞蹈身體須透過意識來形構動作和脈絡；第二個則為「經驗」，因為舞蹈身體須藉由身體經驗來建構身體語彙的精確性。換言之，舞蹈是一種事先寫入程式的二度表達，不同於其他身體活動（如運動），舞蹈身體在具體環境中和物、境所進行之不預設的立即互動，鮮少為人所知，因此，舞蹈經常被誤以為是一種按照創作意圖、照本宣科的

身體展演，而未察覺到舞蹈身體同時擁有「意識」和「前意識」、「經驗」和「前經驗」二個層面，並涵蓋「外在技術／表達」和「內在技術／表達」二個向度。

很多舞蹈創作者和舞者，也經常認為舞蹈是一種系統化的形式美學，是藝術表達的一種形式，所以，將舞蹈身體視為表達素材來加以運用。這種觀點，使得舞蹈身體被「客體化」為一個「他者」，或一個「物質」，而被任意的編製或極度的開發，忽略了舞蹈身體既是「客體」，也是「主體」；既是「物質」，也是「精神」，並且具有「主體經驗」和「創造經驗」二個向度。

由於大眾對於舞蹈身體的習焉不察，使得舞蹈身體陷入一個科學的、分析的、理性的、技術的、形式的藝術泥淖中，而失去了作為原初／互為主體、知覺／原動、純淨／冥合、想像／反身、書寫／閱讀之肉身的純粹性，同時也導致了舞蹈身體的物化，甚至淪為政治、文化的說客，商業操弄的對象，或裝置藝術的素材，殊不知，當我們藉由舞蹈身體隱喻的穿透，發現純粹舞蹈身體蘊涵著豐富的生命經驗，有待我們進一步的根源反思。接著，我們將透過莊子和梅洛龐蒂的身體視域，深度開展純粹舞蹈身體之經驗內涵，以揭露潛藏在舞蹈身體「不可見」層面的存有意義。

(一)創造的經驗

梅洛龐蒂認為，身體和世界的對話，早在反思之前就主體的發生著，這個前意識、前身體的對話關係，是一個循環、可逆、交纏、相互激生的有機系統，以致世界的意義得以不斷的孕育。¹⁸同時，梅洛龐蒂提出「操作意向性」，¹⁹說明身體具有前意識表達和能動性，並以「身體圖示」揭

¹⁸ 相關討論請參閱楊綺儷，〈純粹身體之辯證〉（臺北：國立臺灣師範大學體育學系博士論文，2005），87-128。

¹⁹ 有關「操作意向性」（operative intentionality）這個概念，請參閱 Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of perception*, 118-120。

示，²⁰身體能以想像和聯想的連結，與具體環境的物、境相互呼應，為身體開出一個無限可能的情境空間，建構了身體具有空間、時間、力量、關係等創造元素的先天本質。梅洛龐蒂的觀點充分說明了，當舞蹈身體回到前反思、前意識、前身體的原初狀態，舞蹈身體將自主的與世界對話，而形構舞蹈身體的表達性和能動性，並且藉由想像的引領，舞蹈身體不預期的與具體環境呼應出千變萬化的形貌，使得舞蹈身體蘊涵豐沛的創造特質。

反觀很多舞蹈創作者和舞者，都習慣以思維（意識）來創作或跳舞，觀舞者也喜歡以分析式的觀點來評論作品，而忽略了舞蹈身體隱匿在不可察覺的層面，有一個說不出來的「 」真正主導著身體的動態，如果我們把身體完全交給那個「 」，那麼身體就會流暢的帶出無窮的可能性。所以，一再的努力記錄、分析、思考、判斷，舞蹈身體就會像出了水面的魚一樣，壞死在那兒。好比說，一個受過嚴苛葛蘭姆技巧訓練的優異舞者，當他必須從收縮、伸展、放鬆這三個動作模式放掉，重新投入一種偶發性、隨機性的身體操作時，剛開始，他大致只能做到放鬆腹背部的控制，而不能達到創造自如的狀態，這是因為他尚未從「有我」的狀態，超越到「無我」的狀態，也就是說，他的身體操作還停留在「意識」的層面，還沒有回返到「前意識」的層面。

然而，當我們將身體的操作還給「前意識」的純粹舞蹈身體時，舞蹈身體將以前身體、前技術、前歷史的姿態，主體的與具體環境對話，在無限的開放與回應之間，創造經驗將不斷的蘊生，存有的意義也在肉身恆久不息的創造中被開顯。同時，莊子的身體視域也向我們揭示，身體為「體道」的途徑，人若經由工夫實踐，解身心之謬，讓身體回歸本真之原初狀態，則人可以向精神層次躍升，進而把握「道」的示現。莊子意欲藉由身

²⁰ 相關討論請參閱龔卓軍，〈身體與想像的辯證：尼采，胡賽爾，梅洛龐蒂〉（臺北：國立臺灣大學哲學系博士論文，1998），219。

心的「無」，而開顯豐盈的「有」，充分展現了純粹身體源源不絕的創造性。這個觀點，呼應純粹舞蹈身體像是「胎體」的隱喻，顯示舞蹈身體若回歸本真，讓自然、原初、開放、互為主體、肉身對話的純粹性深度開展，那麼舞蹈身體將從「無有」的狀態，不斷的向「有無」創生，也就是說，舞蹈身體如果放下感官活動和理性思辨，讓身體跟隨內在的知覺和律動而形構，則舞蹈身體會展現無比驚人的創造力。

(二)超越的經驗

舞蹈是結合視、聽感官的藝術，涵蓋身體、音樂、燈光、道具等舞台景觀，其中，身體又包括了空間、時間、力量、關係等動作元素，所以，舞蹈也是一種多元媒體的呈現。尤其，舞蹈的形構是一種預先排定的程式，舞蹈身體成為設定此一程式的主要中介，並擔負著「語言精確性」這樣的使命。由於舞蹈牽涉到身體風格的問題，導致舞蹈身體的編排，日趨重視技術層面的發展，舞蹈身體因而受到相當的限制和壓抑。這就像人身處在生活世界中，處處受限於社會制度與文化禮教，甚至是公眾場域的凝視和心靈場域的儀規等等。

所以莊子認為，當人經由工夫實踐而進入「無己」的境界時，即能把握到沒有起點和終點的「道體」，這個既超越形體、心智所限的「道體」，能自生自化於一切存在的生成流轉，自能超越時空的無限度開展。同時，這個既「無」且「有」的「道體」，莊子以「氣」來形構它的超越性格，說明當身體回返「氣」的狀態，則不會被表象的事物所限制，能超越「無」，而開創「有」，超越「有」，而開創另一個「無」。簡言之，莊子的觀點在告訴我們，如果經由修鍊工夫，讓身心沉潛至「無己」之「氣」的狀態，則人能從「有限」超越至「無限」，從「限制」超越至「自由」²¹。這個觀點，我們在劉鳳學的一番話中得到印證：「我個人的經驗和看法，我認

²¹ 相關討論請參閱楊綺儷，〈純粹身體之辯證〉，23-86。

為舞蹈空間若從人體的關節處看；空間的延伸性是有限的。若以人體的垂直軸與水平軸交集點出發，它的延伸性是無限的。因此，我常常告訴我的舞者：你如果把舞台視為宇宙，你便可從最小提升到最大的。」²²

另一方面，梅洛龐蒂提出「知覺完形」這個概念，認為人的知覺經驗乃是部分的總和，並大於總和。在這個概念下，梅洛龐蒂進一步說明身體各感官之間具有相互融通的關係，當身體在意識層面與具體環境對話時，知覺乃是以協合、滲透、超越的交纏關係，共同向世界開放與回應²³。

因此，就舞蹈空間這個大宇宙來看，所有的建構媒體都在這個具體環境中肉身交纏、知覺交錯，形構成一個完形之對話的整體，舞蹈意義永遠超越單一，甚或部分媒體相加的總和。其次，就舞蹈身體這個大宇宙來看，在前意識、前身體這個層面，舞蹈肉身早已底定了感官融合的基礎。當我們舞動，不須經由分析和測量，空間、時間、力量、關係早已經內蘊在肉身知覺之完形中。所以，我們可以宛如無物的，任意舞動在音樂、道具、燈光等舞台景觀之間，那是因為「物」已被消納到舞蹈的肉身之中，因而超越了「限制」，開展了「自由」。同時，不須理性的思辯，當我們啟動視覺，視覺會為我們帶出聽覺、嗅覺、觸覺和味覺，因此，我們只要觀看舞蹈身體，就可以感知到音樂、身體質地，甚至聞到四季的更迭或品味到人生的百般滋味。顯見，純粹舞蹈身體是一個讓身心沉潛到「氣」，或回歸到前意識的狀態，這個狀態的舞蹈身體，為我們源源不絕的開展著超越的經驗，使我們從自我、感官和具體環境的限制，向一個無限、自由、永遠溢出的存有天地超越。

(三)淨化的經驗

舞蹈是表達的藝術，重要的功能在揭露人類的生命經驗和存有意義，

²² 李小華，《劉鳳學訪談》，76。

²³ Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of perception*, 59-63.

所以詹斯頓 (Albert. A. Johnstone) 說：「就拿舞蹈藝術來說，由於生命的直接參與和亮相，即以一些特殊的人體來表現人的生存世界及其意識，這本身就形成了一種明顯的象徵關係。符號化的人體動作及其運動之軌跡在舞蹈領域內部首先構成一種被認識的對象，並由各種形式的表演，直接傳遞給觀眾，並延伸為生命意蘊和精神意義。這時，知覺對舞蹈過程的揭示具有雙重性，一方面來自舞蹈者的實際表演，另一方面來自觀眾，兩者間의 交會點則是動作符號的演示及其製造出的藝術幻象。」²⁴由此可知，形構舞蹈的主要媒介——舞蹈身體，能夠在舞者和觀舞者之間，進行一場生命經驗和存有意義的交匯。

尤其舞蹈身體在最原初的狀態，即是以一種「一」、「無名」或「肉身」的狀態體現在具體環境中，只要舞者放下大腦的運作，脫離身體技術的羈絆，讓身心沉潛到合一無為的狀態，生命的內在心靈力量將會被激發出來。就像莊子所揭示的，當人在工夫實踐之後，回到向天地萬物全然開放的本真狀態，身體將臻至德行光輝之精神境界，進而體悟生命底層的存有示顯。換言之，純粹舞蹈身體將是建構生命經驗，同時又是體會存有意義的最佳途徑。

就像有一次，在林麗珍排練《醮》的片段，幾乎一個小時的時間，她讓舞者以很低的重心，迂緩的，在排練教室不斷的大步移動，舞者半屈著膝蓋，以全腳掌沿著地板將下肢和重心沉穩的向前邁出，每跨出一步都必須花很長的時間，全體舞者在教室中不停的移步、轉換空間，場景緩慢有如影片中的慢動作片斷，這時，舞者好靜默，身體好乾淨，氛圍好澄明，而觀看的人，個個恍然入神，有一種神秘而靜寧的流動，不可言喻，但心中很平和。這是因為身體知覺是一個兩義性系統，所以舞蹈身體和觀舞身體可以在知覺的交錯中相互的體知，我們不能確定，是舞者在跳舞，或者

²⁴ 奧伯特·A·詹斯頓 (Albert·A·Johnstone) 著，〈舞蹈的語言與非語言〉，《舞蹈美學》，229-330。

是觀舞者在跳舞；是觀舞者在觀舞，或者是舞者在觀舞；是舞蹈身體淨化了觀舞身體，亦或者是舞蹈同時淨化了舞蹈身體和觀舞身體。舞者和觀舞者在舞蹈身體互為主體的肉身開顯中，藉由他者顯現自己，也為存有開出意義，這一切皆因為舞蹈身體和觀舞身體經由專注與投入，從「眾聲喧嘩」轉為「靜默」，由「混沌淤塞」轉為「純淨」。

顯見，純粹舞蹈身體為舞者和觀舞者開展了根源的生命經驗。誠如虞戡平為林麗珍的《醮》寫下的序言：「她摒除了一般西方肢體律動的觀念，在沉潛而極細膩的東方肢體動作中，將綿長感人的力量，悄悄地推送到每個觀舞者身上。在不知不覺中，將每個人的心靈洗滌的清明透澈，無悲無喜卻早已眼眶盈淚。」²⁵這個根源的生命經驗，即是人在世存有最原初、最純粹的肉身經驗，一切經由淨化，肉身的與具體環境直接相博，所激生出來的生命感動。

(四)深化的經驗

無庸置疑，舞蹈主要是經由身體動態形構而成，因此，身體是舞蹈言說中最重要的表達符碼，基於這個重要性，舞蹈身體會在不斷的專注與投入情境中，而逐漸的沉潛與深化。也就是說，舞蹈身體在前意識層面，即具有如梅洛龐蒂所稱之語言的能指作用，我們一旦知覺身體，姿態即能立時向我們提供所指意涵，這使得身體技術在舞蹈中顯得格外重要，因而不斷的被發展，我們稱之為舞蹈的「外在表達」。

然而，梅洛龐蒂對身體的洞察也告訴我們，身體在前意識層面，表達這個功能早在與世界的對話中隱然成形，因為「身體圖示」會超越意識，使身體在與具體環境的對應中，立即開出姿勢與方位，同時，「操作意向性」也前意識的發展身體的表達和動態，所以，我們可以說，舞蹈身體的

²⁵虞戡平，〈醮——林麗珍的舞〉，《無垢舞蹈劇場舞蹈簡介》（臺北：無垢舞蹈劇團，1998），1。

表達和語態是根源的存在於前意識、前意向、前操作的層面，有待我們根源的反思，這個最原初的表達方得以向我們示顯，我們稱之為「內在表達」，或「肉身表達」。譬如說，有一類舞者跳舞時，每一個身體動態都精準得令人驚嘆，每一吋肌理都能精確的傳達舞蹈內涵，每一個動作都挑戰著人類身體的極限，當我們觀看這類舞者跳舞，心中會深深為那驚異無比的身體能力和視覺魅力所折服，但一段時間之後，我們可能只記得，那個舞蹈身體如何在舞台上展現身體的優越，因為這屬於身體和舞台外在技術的部分，是視覺所及的可見層面的表達；但是，有一類舞者跳舞時，每一個身體動態都來自內在的精神力量，每一吋肌理都是生命體驗的投注，每一個動作都呈現了舞蹈深層的意蘊，當我們觀看這類舞者跳舞，身、心、靈會被深深觸動，好似舞蹈身體鑿進觀舞者的肉身，引領觀舞身體進入肉身的交織中，相互撥弄生命的絲弦，因為這是舞蹈身體之生命經驗的投入與展現，屬於舞蹈身體內在的技術部分，也是視覺不可及的不可見層面的表達。

純粹舞蹈身體如同莊子工夫實踐後的「精神性身體」²⁶，或如梅洛龐蒂在根源反思後的「肉身體現」，指的是舞蹈身體在不斷的專注與投入後，放掉「自我」和「意識」，回歸前意識層面，底蘊在肉身記憶中的生命體驗，由內而外的透洩出來，形構了內在的「肉身表達」，這是一種由身體技術之「外在表達」的投入，往肉身沉潛之「內在表達」的深化，這樣的純粹肉身，方可滲透觀舞肉身的肌理，賁張觀舞肉身的血脈，觸動觀舞肉身的每一條神經與心弦。就像林懷民排練《行草》這支舞作，過程中他先要求舞者用身體中心（center）體會動作的根源，學習用這個根源來傳達毛筆字那個「氣」的運轉，然後再放進手和腳的動作，以發展毛筆字的線條，最後他讓舞者加進情感，以捕捉「蒼涼」、「飽滿」、「喜悅」等感覺；並且，他請書法家來為舞者講解書法的美學，要求舞者練不同字體的毛筆

²⁶ 相關討論請參閱楊綺儷，〈純粹身體之辯證〉，32-34。

字，使他們從中體驗毛筆動的感覺、規矩、技巧；最後階段，他讓舞者不看字而用身體將心中的感覺作出來，這個時候，身體這個小宇宙已經化身為書法藝術的宇宙大千，這中間有許多的東西，從很安靜到很狂野，在肉身書寫中，不由自主的，出現宋徽宗的華麗，也有顏真卿的血淚²⁷。

(五)轉化的經驗

一般而言，我們以感官和意識來判斷價值好惡、分析空間大小遠近、了解事物原理原則、感受四季時序更迭，因為我們生活在一個理性、秩序的客觀世界中，這是一個可以用公式、數據、文字、符號來表象一切的抽象世界。就像我們以手錶上的長短針，來知道時間；我們從電視的氣象報導，來了解氣溫；我們透過法律條文，來判斷事物的對錯；我們藉由一個公式的計算，來推算阿里山和玉山相距多遠；我們經由地圖，來了解台北街道景觀等等，這是人的身體寓居在思維所創造出來的理型世界。

然而，具體環境中，人更前反思的活在一個主觀的世界中，身體與世界透過情境知覺進行對話。因此，我們可以透過陽光照在皮膚上的熱度，感覺夏天就要到來；我們可以一邊講手機，一邊開車到達目的地；我們可以在電影院中看著蝙蝠俠，而了解在空中飛翔的感覺；我們可以矇著眼睛，而依賴聲音找到躲藏在身後的人。這是因為，潛藏在感官和意識隱匿之處的，是一個不需要感官和意識，而能時時與世界進行對話，刻刻進行前意識的判斷、分析、了解、感知，隨時向境、物開放，也即時向具體環境回應的肉身，這個肉身一直隱身在不可見的層面，緘默而努力的工作著。

由此可知，人的在世存有，既是客觀的活著，也是主觀的活著，亦即，人活在「意識」和「前意識」、「感官」和「前感官」、「經驗」和「前經驗」、「理性」和「感性」、「知覺」和「智覺」等看似二元對立，卻是相互交錯的泯然不分中。但由於這種主、客觀的存有交錯，在生活世界中密不可分，

²⁷ 鄒之牧，《行草——一齣舞蹈的誕生》（臺北：木馬文化，2001），93-94。

以致讓人難以察覺。

相同的，這種主、客觀的存有交錯也存在於舞蹈身體之中，但是比諸日常生活的身體，純粹舞蹈身體更能開展我們在主、客觀存有間轉換的經驗。因為，純粹舞蹈身體一旦投入舞蹈氛圍，情境知覺將自主的轉換，思維理性被壓抑，而身體感性被帶出，將自己化身為舞蹈的身體，可能是乩童的身體、可能是女媧的身體、可能是寶娥的身體、可能是文字的身體、可能是落葉的身體、可能是亂倫的身體、可能是同性戀的身體等等；而一旦走出舞蹈氛圍，純粹舞蹈身體會立時回到另一個理性大於感性的客觀環境中。所以，在舞蹈脈絡中，純粹舞蹈身體會前意識的、自主的向具體環境投射出對應處境的肉身，精確、感性的形構身體語彙。也就是說，純粹舞蹈身體在舞蹈氛圍中能夠自主的轉換情境空間，一旦從側幕跳進舞台，瞬間身體進入舞蹈的具體環境，時空、情感、身體立時隨舞蹈情境轉換，而投射出一個對應的情境肉身和情感空間；而一旦跳出舞蹈氛圍之外，又能夠馬上轉換回現實的情境肉身與情感空間，這是因為純粹舞蹈身體是一個主觀的、知覺的、情境的肉身，能夠從思維理性和身體感性、主觀情境和客觀情境間自主的轉換。

另一方面，就觀舞者而言，觀舞身體投入舞蹈情境中，就像從真實世界走進虛幻的想像國度，觀舞身體透過知覺和想像，與舞蹈身體相互的交錯，同時在真實與虛幻的世界中，肉身的進出與轉換。如同我們觀看《沉默的杵音》，身體彷彿進入臺灣初民的精神國度，透過知覺，觀舞身體和舞蹈身體相互交會，我們感同身受的了解舞蹈身體所呈現出來的沉鬱和無奈，這個感受促使我們片斷的回首觀照自己的內在，又片斷的回到現實世界思考我們的作為、態度和處境，如此進進出出，直到幕落，掌聲響起，再度回神，身體又安住在真實世界之中。

舞蹈是一個在真實世界和虛幻世界、主觀情境和客觀情境、感官知覺和情境知覺、理性思維和身體感性不斷進出的過程，唯有在舞蹈世界中，

純粹舞蹈身體能夠深度開展我們肉身轉換的經驗，帶領我們體會真實世界與虛幻世界、可見與不可見、肉身在場與肉身不在場間的自由進出。

(六)體道的經驗

純粹舞蹈身體乃是身體最原初的肉身狀態，這個前意識、前經驗、前個人、前歷史的肉身，乃根源於前身體之中，也就是在我們意識身體存在之前即已經存在的身體。這個存有肉身者杳渺恍惚，思之而不可得，猶如莊子所言之「氣化」身體，除具有滲透、融合、開放、創造、超越等特質之外，還能使舞蹈身體隨氣而化，臻至天人合一之「道」的境界。²⁸

我們以莊子寓言「庖丁解牛」來說明這個經驗如何被開展。有一名廚師，替文惠君支解牛隻。他手所接觸的、肩所依靠的、腳所踩踏的、膝蓋所抵著的，無一不嘩嘩作響；刀插進去，則霍霍有聲，無一不切中音律，既配合《桑林》之舞樂，又吻合《經首》此一樂章。文惠君看了非常讚歎，庖丁放下刀子，志得意滿的告訴文惠君：「我所愛好的是道，已經超越了技術的層次。最初，我支解牛隻眼前所看到的是一整隻牛；三年之後，就不再看到完整的牛；現在，我則是以心神去接觸牛，而不是用眼睛去看牛。我讓感官停止作用，而以心神來運作，依照牛自然的生理結構，劈開筋肉的間隙，導向骨節的空隙，順應牛原本的構造操刀，連經脈相連和骨肉交接的地方都沒有碰觸到，更何況是大骨頭；如今，我的刀已用了十九年，支解過無數的牛，而刀刃卻像剛磨過的一樣。牛的骨節間有空隙，而我的刀刃沒有什麼厚度，以沒有厚度的刀刃切入有空隙的骨節，自然寬綽有餘。」²⁹

庖丁解牛的寓言在告訴我們，任何一種技術都能提升到「道」的層次，而這種境界是經由投入、專注、凝神而來的，這就是停止感官和思維的運

²⁸ 相關討論請參閱楊綺儷，〈純粹身體之辯證〉，58-89。

²⁹ 本段寓言改寫自傅佩榮，〈傅佩榮解讀莊子〉（臺北：立緒，2002），52-55。

作，而將身體知覺提昇到身體智覺的實踐工夫。也就是說，我們可以藉由專注而放下感官、意識的運作，而達到凝聚神氣的身體智覺境界，這個身體智覺就像是前意識、前經驗、前身體的肉身知覺，能夠為我們開顯「道體」。亦即，任何的身體技術，都能從不斷的投入與專注中，剝離感官，剝離意識，而回返前意識、前經驗之肉身，使身心合一有如「氣化」，體現「道」場，進而體悟存有的意義。

舞蹈是一個舞蹈創作者和舞者、身體技術和心理技術、外在表達和內在表達所共同構築的藝術景觀，因此一般大眾視之為經由身體技術所展現的一門藝術，然而，藝術也終究是一種人為的造作，為我們所開出的經驗，可能僅止於感官和意識層次的價值判斷。

然而，純粹舞蹈身體可以為我們深度的開展「體道」的經驗，因為專注的舞蹈身體，是一個「空無」感官和「空無」思維的前意識、前經驗肉身，能使舞蹈身體和觀舞身體在有如「氣」般的肉身交錯中，讓舞蹈顯現自身。也就是，專注而投入的舞蹈身體，既放下感官，又放下意識，純粹以「氣」般的前身體與具體環境對話，這個純粹的舞蹈身體能夠向我們示顯舞蹈最原初的意義，也就是舞蹈身體自身的展現，這即是「道」的層次。就像我們聽魯賓斯坦彈奏蕭邦的「夜曲」，聽者有如置身浪漫靜甯的月夜，因為魯賓斯坦彈的不是鋼琴，是夜的本身，進一步來說，魯賓斯坦就是夜；而聽者聽到的也不是「夜曲」，而是夜的本身，更深入的講，聽者本身就是夜。無怪乎馬庫利斯（Joseph Margolis）說：「舞蹈基本上是以自身的存在來印證其意義的。」³⁰所以，純粹舞蹈身體能夠使舞蹈超越技術和藝術的層次，而為我們開創「體道」的路徑。

綜結本節要旨，純粹舞蹈身體的提出，主要目的在落實純粹身體論述的具體化，藉由經驗場域的進入，具體穿透純粹身體的肌理，讓舞蹈身體的隱喻，為純粹舞蹈身體作比喻式的特質描繪，進而揭露純粹舞蹈身體在

³⁰ 瑪麗·魏格曼（Mary Wigman）著，〈現代舞蹈哲學〉，《舞蹈美學》，367。

行動場域中，為我們深度開展創造的、超越的、淨化的、深化的、轉化的、體道的生命經驗。

四、結 論

具體而言，經由舞蹈身體隱喻的揭示，我們發現純粹舞蹈身體具有下列五個特質：(1)純粹舞蹈身體是原初、有機的肉身，比舞蹈身體更原初、更根源的存在身體隱匿之處，並且，前意識、前感官的與具體環境相互知覺、彼此對話，因而舞蹈意義不斷的孕育；(2)純粹舞蹈身體是原動、創造的肉身，專注的投入具體環境，前經驗的知覺境、物，因而形構了前意識的身體表達和原動性，由於全然開放，世界的意義因此日新月異；(3)純粹舞蹈身體是淨化、冥合的肉身，一種可以經由淬鍊儀式而達致純淨無染、身心冥合、與物同體的純粹肉身；(4)純粹舞蹈身體是想像 / 反身的肉身，一面可以照見「外在表達」，又能呈現「內在表達」的自畫像，舞蹈創作者、舞者、觀舞者都可以在這個鏡像中知覺他人、觀照自我；(5)純粹舞蹈身體是書寫 / 閱讀的肉身，對舞者而言，是一種恆久而不可見的肉身書寫；對觀者而言，則是不可見的肉身閱讀，在舞蹈場域中，肉身之「不可見」層面，會不斷向「可見」層面過渡，因此，舞蹈終究必須完成自身於舞蹈創作者、舞者、觀舞者的肉身參與中。

也由於純粹舞蹈身體蘊涵以上特質，因此，只要舞蹈身體回返前身體的純粹性，以「本真身體」、「氣」或「肉身」的狀態，與具體環境展開前意識、前經驗的肉身對話，那麼純粹舞蹈身體即能開展我們，超越「無」，而創造「有」；超越「有限」，而開創「無限」；超越「眾聲喧嘩」，而淨化為「靜默純淨」；超越「外在表達」，而深化為「內在表達」；超越「真實世界」，而轉化為「虛幻世界」；超越「技藝」層面，而臻至「體道」層面

的深度經驗。

經由舞蹈身體隱喻的揭示，我們發現純粹舞蹈身體具有原初的 / 有機的、原動的 / 創造的、淨化的 / 冥合的、想像的 / 反身的、書寫的 / 閱讀的等五個特質。也由於純粹舞蹈身體蘊涵以上特質，因此，只要舞蹈身體回返「前身體」的純粹性，以身體最原初的狀態與具體環境進行肉身對話，那麼純粹舞蹈身體即能深度開展我們創造的、超越的、淨化的、深化的、轉化的、體道的生命經驗。

引用文獻

一、中文

李小華，《劉鳳學訪談》，臺北：時報文化，1998。

彼得·安吉拉 (Peter, A. Angeles) 著，《哲學辭典》(段智德等譯)，臺北：貓頭鷹，2000。

林秀偉，《無盡胎藏節目表》，臺北：太古踏舞團，1997。

傅佩榮，《傅佩榮解讀莊子》，臺北：立緒，2002。

奧伯特·A·詹斯頓 (Albert·A·Johnstone) 著，〈舞蹈的語言與非語言〉，《舞蹈美學》(朱立人主編)，臺北：洪葉文化，1994。

楊綺儷，〈純粹身體之辯證〉，臺北：國立臺灣師範大學體育學系博士論文，2005。

虞戡平，〈醮——林麗珍的舞〉，《無垢舞蹈劇場 1998 節目簡介》，臺北：無垢舞蹈劇團，1998。

鄒之牧，《行草——一齣舞蹈的誕生》，臺北：木馬文化，2001。

瑪莎·葛蘭姆 (Martha, Graham) 著，《血的印記——瑪莎·葛蘭姆自傳 (Blood Memory)》(刁曉華譯)，臺北：時報文化，1993。

瑪麗·魏格曼 (Mary Wigman) 著,〈現代舞蹈哲學〉,《舞蹈美學》(朱立人主編),臺北:洪葉文化,1994。

劉美珠,〈身體像是……從身體的隱喻 (Body Metaphors) 看動作教育〉,《大專體育》,36,(臺北,1998.04):123。

鍾明德,《舞道:劉紹爐的舞蹈路徑與方法》,臺北:時報文化,1999。

蘇珊·朗格 (Susanne, K. Langer) 著,《情感與形式》(*Feeling and Form*) (劉大基等譯),臺北:商鼎文化,1991。

龔卓軍,〈身體與想像的辯證:尼采,胡賽爾,梅洛龐蒂〉,臺北:國立臺灣大學哲學系博士論文,1998。

二、英文

Barba Engenio., *Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland*, Wales, UK: Black Mountain Press, 1999.

Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, New Jersey: The Humanities, 1962.

Moore, C. L. "Body Metaphors: Some implications for movement education," *Interchange*, 18.3 (Calgary, Fall, 1987): 31-37.