

# 當代舞蹈觀看美學之研究

## ——當舞蹈進入展示場域

張桂菱\*

### 摘要

近年來，受觀念藝術 (Conceptual Art) 的影響，臺北美術館湧進一股舞蹈進入展示空間的浪潮，強調作品的抽象概念與觀看者的參與，藉反思舞蹈本質梳理創作構念，跳脫傳統舞蹈的表現形式，開啟「展覽」與「舞蹈」共生的新當代表演藝術觀。而舞蹈與展覽是屬於兩種相異的形象與觀看模態，舞蹈進入展示空間，翻轉了舊式劇場觀念的表演結構與觀看模式；受空間異質化的影響，震撼傳統觀看美學的本質。舞蹈空間異質化之現象，是當代舞蹈中的極端美學，針對此現象，本研究先從杜夫海納 (Mikel Dufrenne, 1910-1995) 現象學美學的觀點，進入審美知覺中的感性，發現舞蹈空間異質化與傳統舞蹈美感之間的差異；再透過梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) 的完形美學觀，輔以舞蹈專家學者對新式劇場觀念的評論，綜觀當代舞蹈表演模式的轉變，賦予當代觀看美學新的視野；並據此對新式劇場觀念的美學進行深度反思，進而提出對當代觀看美學的反動，揭露舞蹈空間異質化的美學思考。

**關鍵詞：**舞蹈觀看美學、觀念藝術、審美知覺、完形、舞蹈空間異質化

---

\*張桂菱，國立臺灣師範大學體育學系博士班，E-mail: nadine779@yahoo.com.tw。

## **Emerging of Aesthetics of Viewing Contemporary Dance: Dance in the Museum**

*Kuei-Ling, Chang\**

### **Abstract**

In recent years, influenced by Conceptual Art, a wave of dance entering the exhibition space has poured into the Taipei Art Museum, emphasizing the abstract concept of the work and the participation of the viewer to reflect on the essence of dance as the creation concept, and different from traditional dance form of expression, opening up a new contemporary performing arts concept of "exhibition" and "dance". The images and watching ways of dance and exhibition are of great difference, which has led to the entering of dance flipping the old theater's concept of performance structure and the ways of watching; meanwhile, the heterogeneity of spaces has also rocked the traditional ways of viewing aesthetics. The phenomenon of dance spatial heterogeneity is the extreme aesthetics of contemporary dance. In response to this phenomenon, this study first entered the sensibility of aesthetic perception from the perspective of phenomenological aesthetics of Mikel Dufrenne (1910-1995) and found the difference between dance spatial heterogeneity and the aesthetics of traditional dance; then, through the gestalt aesthetics of Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) and the comments of dance experts and scholars on the concept of new theater, the study tried to form a comprehensive view of contemporary dance performance, put forward a new aesthetic vision for contemporary viewing, and based on this to

---

\* Kuei-Ling, Chang, Doctoral student, Department of Physical Education, National Taiwan Normal University.

reflect on the aesthetics of the new theater concept, analyze the change of contemporary aesthetics and reveal the aesthetic perspectives of dance spatial heterogeneity.

**Keywords:** aesthetics of viewing dance, Conceptual art, Aesthetic perception, Gestalt, dance spatial heterogeneity

## 一、前言：當代舞蹈現身展示場域

當代舞蹈（Contemporary dance）經常以純肢體性的表演形式，將表演者身體視為主體，強調舞者個人的獨特性與表演性，時而加入戲劇、歌唱、影像、雜耍、特技等形式，製造視覺、聽覺、觸覺、動覺等的知覺意向性，跨藝合作的展現，如人與機器的共舞、舞蹈與影像的創作等。舞蹈的種類亦涵蓋多樣化舞蹈元素，多樣態的融匯使之開展出新舞蹈風格，如當代舞蹈與街舞的表現形式，<sup>1</sup>爵士舞與踢躑的融合，<sup>2</sup>當代舞蹈與雜技的結合，<sup>3</sup>當代舞蹈與環境劇場，<sup>4</sup>或是當代舞蹈與科技的媒合，<sup>5</sup>形成一種當代風格的舞蹈樣貌，這有別於以主題性敘述形式的舞蹈，故而出現了概念舞蹈、新極限舞蹈、當代舞蹈／劇場、身體裝置、城市舞蹈，或冠以純舞蹈、非舞蹈、舞蹈表演等不同名稱。<sup>6</sup>上述的名詞皆來自於舞蹈家對舞蹈本質的質疑，藉由本身帶有問題意識的當代舞蹈來提問，鬆動固有的樣態，賦予新生的機會與發展可能性。當前的表演藝術形式走向既多元又吸睛，視覺的豐厚感與身體的參與性為當代舞蹈增添不少新意，卻也挑戰著觀眾的觀看模態。當代藝術受觀念藝術（Conceptual art）的影響下，逐漸

---

<sup>1</sup>楊乃璇、林素蓮等人創辦的「小小小事」，融匯現代舞與街舞的元素，創作一系列的當代舞蹈作品。

<sup>2</sup>郝嘉隆的「舞工廠」長年致力於美式踢踏舞與舞蹈的結合；楊宗儒帶領的「足夢舞者」推廣爵士踢踏。

<sup>3</sup>FOCA 福爾摩沙馬戲團 Formosa Circus Art，以結合特技、雜耍、舞蹈、戲劇等元素的新馬戲創作。

<sup>4</sup>由彭筱茵創團的舞蹈生態系藝術創意團隊，結合環境、自然與生態等議題，發展出一系列身體與自然環境共生共存的舞蹈作品。

<sup>5</sup>藝術家黃翊與機器共舞《黃翊與庫卡》或與影像動畫的結合的創作，如鄭宗龍《十三聲》、張婷婷《既視感》等。

<sup>6</sup>魏淑美，《當代歐洲新舞蹈——表演：反舞蹈、非身體》（臺北市：黑眼睛文化，2010），17。

滲入當代舞蹈的表現形式，藝術家對此展開實驗性的探索，其中舞蹈空間異質化<sup>7</sup>的現象，為當今最極端的藝術形式，它改變了習以為常的傳統表演場域，將作品移至非慣性的展示空間，如：博物館、美術館等，並將舞蹈植入異質場域，融入觀眾的參與性的互動，全然顛覆了以往瞻仰式的觀看，涉入更多身體性的觀看與全身性參與，因此震撼著傳統劇場的觀看模態。職是之故，筆者透過舞蹈空間異質化的實際表現形式與觀看模態，進一步反思，藝術與觀眾的關係為何？在此空間下的作品的樣態為何？觀看的意義是當下氛圍？美感獲取？還是作品概念的獲得？揭露前衛的觀看模態與表演形式之美學樣貌。

舞蹈空間異質化的形式來自概念藝術。當 Duchamp<sup>8</sup>從現成物提出作品的構念，其信念是將藝術創作視為一種觀念而非實體，在最著名的作品《Fountain》（噴泉），即是將小便斗放置於美術館內展覽，自此萌生出後來的觀念藝術、<sup>9</sup>裝置藝術、行為藝術等藝術形式；而後 Kosath<sup>10</sup>透過《one chair and three chairs》作品真正的實踐了觀念藝術。Kosath 於展場中分別陳列一把真實的椅子、一張椅子的照片與關於椅子的文字敘述，闡釋觀者離開展場時，最終留下的是記憶裡那把展場中的椅子。這種抽象（abstract）

<sup>7</sup>舞蹈空間異質化，並非專有名詞。藝評家莊偉慈曾以異質空間式表示當代藝術創作形態的某種轉變。詳請參閱莊偉慈，〈當劇場、舞蹈進入美術館改變了什麼〉，《表演藝術雜誌》，276（臺北，2015.12）：88-89。筆者因舞蹈進入展示場域，把舞蹈從幽暗的劇場植入明亮的現代美術館中，於非慣性的空間下進行展演，因而產生表演與觀看上的質變，故以「舞蹈空間異質化」一詞，闡釋舞蹈進入展示空間的美學樣態。而舞蹈進入展示場域，僅是當代舞蹈中較為極端、前衛的一種表現形式，因此，筆者將其作為當代舞蹈研究中的某一特殊現象，亦為此篇的研究對象。

<sup>8</sup>Henri-Robert-Marcel Duchamp (1887-1968)，美籍法裔畫家，達達主義代表之一。以印象主義中強調視覺性繪畫的觀念，轉移至語言、思緒和視感動作交互作用的領域。強調想像是唯一的真實。用現成物品，將它們的功能由實用轉向美感。代表作品《Fountain》(1917)。

<sup>9</sup>20~21 世紀，觀念藝術逐漸成為現今藝術的主流，在視覺藝術中帶來的影響逐漸蔓延到表演藝術。

<sup>10</sup>Joseph Kosuth (1945-) 出生於美國，著名的觀念藝術家，觀念藝術的始祖，觀念藝術和裝置藝術的先驅。

概念，說明藝術即在生活之中，與生活緊密相連；鼓勵人人皆可參與藝術創作，乃因作品需與觀看者共構而生，使創作不僅僅是藝術者一人的工作；此外，提醒創作者應避免作品流於形式與裝飾，進而彰顯作品的實質意義，反思藝術品的本質。觀念藝術的流行蔓延至各大當代美術空間，對當代藝術與當代舞蹈影響甚鉅。從上述《Fountain》與《one chair and three chairs》的例子，隱約可見物品置入相異空間的表現形式，此外，試圖模糊藝術與觀眾間的距離，期待觀眾參與作品，甚至將觀眾視為作品的創作者。職是之故，當代舞蹈進入展示空間是近年來舞蹈界的藝術熱潮，而且是一股源自 20 世紀初觀念藝術的浪潮。

當舞蹈進入異質空間，使原本的表演形式因空間環境的變異，形成一種非慣性的表現及觀看模式。這是因為美術館以「物件」為主體的展示與舞蹈場域以「人」為主體的表現形式的差異，廣義上兩者雖同為視覺的視見，實質上卻屬於兩種迥異的視覺美學；也因為觀看對象的異質性，形成觀看形式與模態的差異，讓原本為襯托該作品而配置的環境，失去慣有的空間背景輔助，造成觀看場域與呈現樣態的窘態。在實際進入「劇場」與「展示」場域，即可視見其中的差異：後者經常以陳列靜態的媒材物件為主，其物件可長時間、反覆地閱覽，觀看時是物與人的交流；前者則為動態、竄動、鮮活的肢體呈現，其姿態不為觀者停留，轉瞬即逝且隱晦不明，視覺意向來自肢體與人的對話。依上述，兩者雖同為視覺藝術的範疇，卻是隱含著各自迥異的觀看特質。一般而言，舞蹈的表演場域，是具備劇場硬體設備的舞臺或黑盒子空間，舞臺區與觀眾席劃分了表演者與觀眾兩者相對且固定的觀看空間，使觀看過程不會直接干預表演者與周遭觀眾，並且強調主體與客體間的在場性與共構性，筆者將之稱為「舊式劇場觀念」或「傳統觀看美學」；而隨著當代舞蹈進入異質空間，表演場域與表演形式以新型態構畫，其場域特性，將觀看者與表演者的觀看距離模糊化，突破規範與恆常的慣性，譬如：讓觀看者可以透過手機直播或拍攝錄製現場

所見，開啟藝術場域公共化的模式。為舊式劇場觀念或傳統觀看美學產生新的變革，故而筆者以「新式劇場觀念」或「當代觀看美學」稱之。

相對於傳統觀看美學之歷史脈絡，「當代觀看美學」尚屬萌芽新生時期，剛起步卻激速的掀起熱潮。國際當代藝術界投身這股不容小覷的新式劇場勢力，反觀國內，尚有諸多藝術家、觀眾及評論家，處於隔岸觀火、靜觀其變的態勢。2010年出版的《當代歐洲新舞蹈——表演：反舞蹈、非身體》一書，提及美國後現代舞蹈的當代論述、歐洲現代舞團的舞蹈形式與舞蹈作品的革新，以及新舞蹈美學的演繹，歐洲舞蹈作品現況的評析，但卻未提到舞蹈進入美術館的新興議題，頗為可惜；其實，舞蹈的形式與風格日新月異，從2010至今近十年的舞蹈發展，到現在仍一刻未停歇地開展嶄新的風貌。如2015出現國內首次「舞蹈進入展示空間」的策展議題。<sup>11</sup>對此現象，筆者就國內、外舞蹈類書籍中，並無發現符合相同議題的專書，所幸在表演藝術雜誌、舞蹈雜誌、藝術類雜誌、藝文評論平臺、網路文章及評論、媒體報導，以及策展資訊中皆有跡可循；<sup>12</sup>此外，筆者透過北美館策展人蕭淑文和當代藝術家的對話筆記，以及筆者身為藝術實踐者，同時具有舞蹈空間異質化的觀看經驗，以此，作為蒐集文獻與資料的來源，將其梳理歸納，藉由現象學研究方法，進行深度反思，提出當代舞蹈進入展示場域的觀看美學研究。

本文並非探討如何鑑賞新式劇場觀念（當代觀看美學），也非評論展示場域的當代舞蹈作品；而是聚焦於當代舞蹈進入異質化空間，新的表演模態產生，它與舊式劇場觀念有何差異？從中為觀看美學帶來什麼影響？

<sup>11</sup>請參考本文「三、當代觀看美學新視野：舞蹈空間異質化」。

<sup>12</sup>舞蹈藝術類的資訊猶如「流行時事」，意指其翻轉的速度如浪潮般的快速，諸多藝文展演的即時評論資訊，多數透過網路平臺刊登與發表，如：國家文化藝術基金會架設的「表演藝術評論台」。為表演藝術現況，提供藝評家發表即時評論的平臺，筆者所參照之評論文章以「特約評論人」為主。詳請參考〈<https://pareviews.ncafc.org.tw/>〉。這篇研究屬於當今藝文展演型態的現況探討，目前國內、外尚無與主題相符的專書、論文，因此筆者以美學相關書籍、期刊，以及網路藝文平臺的文章、藝術家部落格、報章雜誌等，作為本文文獻採集來源。

這個影響對舞蹈的本質，產生什麼效應？在研究的進行，第二部分從杜夫海納審美知覺中感性的三種層次切入一般觀看美學的觀看樣態，再以學者劉一民依據梅洛龐蒂的思想脈絡，綜整出個人獨創的四種完形觀，探討舞蹈空間異質化之現象，闡釋當代舞蹈美學的觀看樣態；在第三部分，綜整專家學者對當代舞蹈進入展示場域之評論，提出當代觀看美學模態的變革，梳理當代觀看美學新視野；接著第四部分，揭示當代舞蹈觀看美學的表現模式，以新、舊式劇場觀念相互參照，探討兩者的轉變；第五部分對新、舊式劇場觀念的落差、隔閡與轉變，進一步提出舞蹈空間異質化之觀看美學的反動，揭示當代舞蹈進入展示空間的觀看美學；最後，在第六部分綜整當代觀看美學之研究。

## 二、觀看美學的路徑：審美知覺與完形觀的探討

舞蹈空間異質化的觀念，向傳統美學提出表演形式與觀看上的挑戰，它不再局限於瞻仰式的觀賞，而是使觀看者進入情境式的，移動式的或與表演者、裝置互動的觀看模式，這樣的美感經驗是從傳統的觀看模式解構而來，它消融傳統舞臺的觀看模態，讓觀看者與作品間的距離模糊化，將原本以視覺為主體的經驗，轉向更多身體性、全身性的參與經驗。職是之故，筆者先以杜夫海納的美感知覺的哲學思考，闡釋一般的、傳統的觀看美學；然而發現杜夫海納的美學思考，尚且無法對當代舞蹈進入展示場域的極端美學表現作詳盡地詮釋；而梅洛龐蒂的完形觀，是極度擴張傳統圖形與背景完形概念，且不止於圖形與背景間的轉換，甚至把原本實質的背景虛擬化，頗具後現代或後現象學的意味。恰巧為舞蹈空間異質化之模糊化的觀看視界，提供一條適切地美學研究思路，因此，筆者藉由學者劉一



民根據梅洛龐蒂的哲學脈絡，獨創的提出四種完形，<sup>13</sup>揭露舞蹈空間異質化的美學現象。

以下本節將以理論，探討舞蹈空間異質化的觀看美學。筆者欲以杜夫海納《審美經驗現象學》一書中的第三篇〈審美知覺的現象學〉，論美感知覺中涵蓋的三種感知層次：呈現（presence）、再現（representation）與表現（expression），<sup>14</sup>從中探究美感知覺的結構，說明一般觀看舞蹈呈現的審美知覺；再以，劉一民依據梅洛龐蒂身體現象學的思想發展脈絡，創建地梳理出四種完形觀：靜態完形觀、動態完形觀、風格完形觀及可逆完形觀，以及，筆者在進入舞蹈空間異質化的實際場域後，發現的翻轉影像完形觀，從中反思並闡釋當代舞蹈實踐場域的觀看美學路徑。

### （一）杜夫海納論審美知覺中的感性，開展出審美經驗的意義

法國現象學美學家杜夫海納，畢生致力於哲學美學的探索並以《審美經驗現象學》一書，將藝術引起的美感經驗具體結構化的撰述於此，並且以審美對象與審美知覺兩條思路進行闡述，堅守「回到事物本身」(back to the things themselves) 的現象學精神，層層揭露作品中蘊藏的美感意向。而感性是杜夫海納美學體系中非常重要的概念，其現象學美學基礎皆立基於此，對此何佳瑞所論述的審美知覺，指涉出那個使我感受到的東西，正是現象學的還原所達到的現象，這個現象的呈現，審美對象被還原成感

<sup>13</sup>請參考劉一民，〈運動技術重建經驗的發生現象學探討〉，《運動文化研究》，21（臺北，2012.12）：11。

<sup>14</sup>在《審美經驗現象學》譯本一書中，審美知覺帶出的三個層次為呈現，再現與思考。然而筆者在何佳瑞的博論《審美經驗中的自我——以審美經驗現象學一書為例》發現，審美知覺中的感性是涵蓋了呈現、再現與「表現」三個層次，筆者認為最後的「思考層次」，是從非思轉入思的過程，已然融入可思考性，存在於主體與客體間不可化分的依附對象的狀態，或同感思考狀態，首先它是一種表現、顯現或是詮釋的狀態，再者，考量審美知覺須以感性為基底，故而筆者在此文中，引用表現一詞，所以，審美知覺中的感性是涵蓋著呈現、再現與「表現」三個層次，在此說明之。

性，並在感性中直接被給予。<sup>15</sup>針對感性，杜夫海納將它解釋為感覺者與被感覺物的共同行為，<sup>16</sup>它是發生在主體與客體原初交流之處，是共感下所呈現，可標示出審美經驗中高張鮮活、可感受的面向，依此看來，感性被視為審美經驗的關鍵要素，因為在審美經驗中的意義完全內在於感性，它是感性的秩序本身。換言之，感性是在知覺者與知覺物的共感下給出，以尋求意義。如同我們在遭遇一個對象、感受到一事物或作品時，感知促使我進行思考或採取行動，這是因為任何的感知都在把握一種意義。

書中以「審美對象就是輝煌地呈現的感性」，揭示出杜夫海納論述的審美對象是個被知覺的對象，所以說藝術作品是被感知的、被知覺的。藉胡塞爾的意向性，揭露對藝術作品的審美知覺，強調審美對象只有在審美知覺中才能完成的共感特性。若以梅洛龐蒂的知覺現象之思路闡述，說明知覺行為本身就包含一種在我們的身體——主體與對象之間往復不已的交互作用，<sup>17</sup>用此來把握對象，與對象建立一種交互關係。也就是說，當我知覺事物時，如同事物知覺我一般，由肉體知覺，在肉體與物之間是不隱蔽且相互敞開的，是客觀對等又相互吸引的，呈現的狀態直接顯現於肉體，卻也因此帶有含糊性，不容易被明確識別。

在上述審美知覺的有機體中，涵蓋著呈現、再現與表現的三種層次，藉由主體接壤知覺、想像力、理解力、思考力與感覺作用，萌發審美知覺。「呈現」層次，是審美對象朝向觀看者的肉體顯現。在審美經驗中，真正促使我們識別對象的是知覺。<sup>18</sup>它作為進入審美經驗的通道。經由知覺，

<sup>15</sup>何佳瑞，〈書評：杜夫海納審美經驗現象學〉，《哲學與文化》，23.12（臺北，2005.12）：143-148。

<sup>16</sup>Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trans Edward S. Casey, ed. (Evanston: Northwestern University Press, 1973), 48; 譯文引自米·杜夫海納 (Mikel Dufrenne) 著，《審美經驗現象學》(*The Phenomenology of Aesthetic Experience*) (韓樹站譯) (北京：文化藝術出版社，1922)，74-75。

<sup>17</sup>何家瑞，〈審美經驗中的自我——以《審美經驗現象學》一書為例〉(臺北：私立輔仁大學哲學研究所博士論文，2007)，32。

<sup>18</sup>Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 7; 譯文引自米·杜夫海納

事物向我們呈現，這個過程牽涉到的不是我的思維、意識、理智，而是我的感性、感受、身體，也就是我的肉身（flesh）。亦即，我感受的對象朝我的肉身顯現，肉身是能感受到世界心靈的肉身，<sup>19</sup>它具有自身的感受能力，呈現的不再是構成意識的行為，而是一種肉身的智性，而非純粹意識上的智性。譬如，航海員可以從空氣的某種重量，體察暴風雨即將來臨，或從激烈的人聲中感受到此人的怒氣。然而，事物呈現不只帶來某種身體上的觸及，甚至會給出更多，所以，必然地進入下一個層次，即再現層次。

從感知走向經驗，即從呈現層次走向「再現」層次。事實上，感知與經驗在這個階段仍然不停地往返不已，在此變異中，杜夫海納認為想像力的存在是必要的，並且將想像分成先驗的想像和經驗的想像。先驗方面，想像是一種觀看可能性。透過杜夫海納「開拓」與「退後」<sup>20</sup>的輔助，把主體和對象形成的整體拆開，使意識與對象之間形成一個真空，這個真空就是感性的先驗，並且是對象形成的地方；而經驗的想像則是將外觀轉變成對象。首先想像力作為一種觀看能力，同時在原始呈現與觀念對象的顯現，出現了一個中介——形象，在想像與中介的互動中，形象使對象得以顯現，也使對象作為再現物的呈現。而在經驗想像，它使外觀變成對象，說明某種再現是意指的可能性，有可能置入一個再現世界。這說明經驗想像構造來出的形象並非是天馬行空，是藉實踐經驗知識的調閱轉變成可見

---

（Mikel Dufrenne）著，《審美經驗現象學》（*The Phenomenology of Aesthetic Experience*），31。

<sup>19</sup>Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 337; 譯文引自米·杜夫海納（Mikel Dufrenne）著，《審美經驗現象學》（*The Phenomenology of Aesthetic Experience*），374。

<sup>20</sup>想像力需要「開拓」與「退後」的輔助：後退是指在鑑賞事物時，需要主體從對象所處的位置往後退，與對象形成距離；當主體後退時，而主體後退時，即「開拓」製造一個空間與時間，是指觀看者在知覺體驗回到「過去」，擺脫呈現階段與審美對象的感性特質合而為一的狀態，使再現對象顯現。開拓是一種時間性的，也是空間上的，相對的開拓也是一種後退。請參考 Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 346; 譯文引自米·杜夫海納（Mikel Dufrenne）著，《審美經驗現象學》（*The Phenomenology of Aesthetic Experience*），383。

的東西。因此，先驗想像提供一個觀看的可能性，而經驗想像予以充實再現。

然而，在想像的過程依然處於非現實的狀態，因此需要理解力的控制，控制想像力過於放蕩不羈、胡思亂想的能力，將幻想排除，以保證事物的客觀性。<sup>21</sup>我們可以說，若想像力是為再現對象帶來豐富性，那麼理解力就是將它過渡到我思對象的保證能力，使理解力具有必然的特性。

杜夫海納認為，當知覺經過理解力的校正之後，還需過渡到感覺，才可以更深入的介入對象，真正掌握「表現」層次。我們先從感覺所擁有的思考能力，對審美對象進行思考，這裡存在著兩種思考，第一種是對對象進行批判性考察，這種思考是通過肢解對象的方式，而非對對象的內部深入的探查，以分析性取代整體性的感知。對審美對象的外部進行思索，譬如對藝術作品的時代背景、藝術家的背景或其創作意圖，或是在梵谷的畫中出現大量的黃色，述說的是什麼？交響樂的低音大提琴既沈重又低鳴的旋律，表現的是什麼？羅曼菲在《輓歌》無盡地旋轉，她想傳達的訊息是什麼？類似這樣的提問，其實是無窮盡的。這只是把概念性的東西引進作品之中，就外在因素進行分析，反而脫離作品本身，將對象壓低到客觀現實的層次，使我們與對象隔離。這不同於杜夫海納所說的感覺思考功能。在他的審美經驗中，強調作品本身想表達的，是一種依附作品對象的思考。通過這一種依附性思考，使我們保持對對象的注意，熟悉對象，達到與對象同體的同感思考（*sympathetic reflection*）。因此，感覺的思考是依附性的思考，這種思考將自己完全朝向對象開放，並參與其中，掌握對象的表現，達到一種主客交融的同體思考活動。所以，不應該把對象看成是一個物，其關係也不是主體與客體，而是我—我，把審美對象作為一個準主體。它與觀看者之間，不是主動參與或被動接受的狀態，而是一種交流的關係，亦是一種同感思考。所以說，在呈現、再現到表現的過程，並非

<sup>21</sup>何佳瑞，〈書評：杜夫海納審美經驗現象學〉，143-148。

可彼此切分、分化的，更可能是可以構成知覺深化的一個過程。

因此，審美知覺裡的感性是審美經驗的初始、開端，也是驅使審美經驗衝向感覺高峰的關鍵。意味著審美知覺需以感性為基礎，透過這個基礎，使整個審美知覺開展出想像、理解、思考與感覺的過程。由上可知，這是一種探索知覺與作品主客交融的非思狀態，在解析觀看作品時，知覺所呈現審美知覺的層次，示意主體對作品的思考應保持開放的態度，擱置對作品外部的思索，得以朝向審美經驗中的意義。然而，杜夫海納在審美知覺的概念趨向於主體意識的研究，是主體意識的思考，事實上，當代舞蹈的觀看場域，尤其是進入空間異質化的表現形式，它不再是一種習以為常的瞻仰式觀看與傳統地審美感受。面對空間的變異，牽動著審美形式的改變，在表演者與觀看者之間的距離感模糊化，強調觀眾情境式、參與式的投入，在自由流動的觀看場域，舞臺觀念的消融，圖形與背景的虛擬化，反而出現更多身體意向性的輻射。也就是說，面對身體的涉入與他人、事物、場域、世界的眾所交織，介入更多身體與世界的關係。故而，需透過梅洛龐蒂的完形觀，為當代舞蹈空間異質化的現象，作進一步的詮釋。

## (二)梅洛龐蒂的完形觀對觀看美學的影響

梅洛龐蒂從完形心理學（Gestalt psychology）的理論，闡述對知覺的觀念。<sup>22</sup>進而提出完形（Gestalt）概念以揭示人、他人、事物與世界的基本關係。「完形」一詞，在德語的意思，是事物被放置或構成整體的方法，英文則有將事物各個部分集結成形之意，因此，完形可稱為事物被整合而成的樣態。對於舞蹈空間異質化的美學思考，學者劉一民依據梅洛龐蒂不同時期的哲學思想脈絡之梳理，經其個人之創建，進而提出四種完形觀，分別以完形心理學理論的角度切入，將「靜態完形觀」作為完形思想起點

<sup>22</sup>梅洛龐蒂最早在1933年「觀於知覺本質的研究計畫」(Projet de travail sur nature de la perception)，首次借用完形理論，闡釋知覺不是一項智性活動。藉此抵制理性主體，認為知覺主體是開發知覺經驗的先端，是存在的姿態，也是聯繫自然世界的方式。

進入「動態完形觀」，再以知覺一貫變形的「風格完形觀」，及可見與不可見的「可逆完形觀」，<sup>23</sup>還有在舞蹈空間異質化的現場發現的「翻轉影像完形觀」，藉此深入舞蹈的觀看世界，探求觀看與作品間的美感經驗，揭露舞蹈異質空間化的美學思考。

來自完形心理學的靜態完形觀具有兩種構念，一是人的心理現象是整體的（完形的），<sup>24</sup>非不同部分的總和。是指人以整體來感知世界，無法切割成部分感受，亦無法用部分來解析與理解整體；另一感知經驗的基本結構為「圖形在背景上」（a figure on the background）<sup>25</sup>的關係。說明圖形必須由背景襯托出來，無法各自獨立存在的關係結構，而知覺（perception）則會發生在圖形與背景，人與事物相互交織的場中。其構念，雖然超越傳統心理學觀念（刺激反應的因果推理方式），卻使圖形更為突顯、聚攏且具體；背景則顯得模糊、襯底與搭配。這在觀看美學上，常見於一般繪畫或靜物的觀看認知，如《拾穗》因背景的馬車、馬、房舍、稻穗、樹木與一望無垠的田埂及蒼灰的天際，突出置於前景的三位勞動者，顯現主題意向性。這是普遍對觀看美學的認知，因為它將美感主題化、概念化，這使得觀看藝術作品變得簡單、明確，甚至是有跡可循，但事實上，感知的完形其實是一種動態的過程。

上述由完形心理學發展的靜態完形觀，始終往實徵主義的方向前進，這終究不太相同於梅洛龐蒂在《知覺現象學》裡，將身體提升到主體位置，強調第一人稱的身體知覺經驗，也就是在「身體主體」（body-subject）的

<sup>23</sup>「四種完形觀」係由運動現象學研究學者劉一民，依據梅洛龐蒂在不同時期的寫作重點發展而成，如早期《行為的結構》（*The Structure of Behavior*）對行為主義與完形心理學的探討，《知覺現象學》（*Phenomenology of Perception*）著重人的能動性與身體意向性；中期著作對藝術家風格的捕捉；和晚期著作《眼與心》（*Eyes and Mind*）和《可見與不可見》（*The Visible and the Invisible*）研究轉向，將身體肉身與世界關係，發展成可逆性的概念，綜整後所提出。請參考劉一民，〈運動技術重建經驗的發生現象學探討〉，11。

<sup>24</sup>劉一民，〈運動技術重建經驗的發生現象學探討〉，11。

<sup>25</sup>劉一民，〈運動技術重建經驗的發生現象學探討〉，12。

概念，說明「在世存有」(being-the-world)將身體視為優先主體，取代以意識主體或我思(cogito)思想主體的哲思。基於此，劉一民透過靜態完形觀的對照，顯露出「動態完形觀」的兩種結構，其一「身體主體」會透過身體意向性(operative intentionality)主動投入，完成任務。<sup>26</sup>身體是帶著意向性主動地投入世界，接受世界的召喚，連結當下的處境、過去的習慣，以及未來的想像為背景，串連當下的身體，朝向「任務」行動。<sup>27</sup>其二「圖形—背景」之結構為動態且隨時地轉移。換言之，圖形與背景非固定不變、輪廓分明、具清晰鮮明的界域，然則兩者間是隨時地轉換。後現代舞蹈的接觸即興(contact improvisation)，當每一回身體力量(dynamic)的接收、過渡、承接、給予、轉化至發生，其意向性在與身體接觸的「圖形」下，接收力的流變，形成姿態作為「背景」，在圖形與背景不斷地更替、轉換中，尋求意義的轉換，這為舞蹈空間異質化的身體與觀看，揭示作品必然存在的隨機性、流動性及不可預測性等現象。

依據上述，靜態與動態的完形觀，闡釋了「圖形—背景」和「身體意向性」的密切關係。除此之外，當代舞蹈的藝術性承襲著後現代舞蹈多元、多變的特性，藝術的風格如風一般朝向一貫的脈絡持續地變形，形成因場域而生的舞蹈形式。尤其是當代表演者的身體風格，強調獨特、自由、風格化的身體樣態。而梅洛龐蒂的思想也出現關於藝術家風格的討論，在《世界的散文》(*The Prose of the World*)指稱「人與意義正是通過風格的作用，才在世界這一背景上顯露出來……」<sup>28</sup>意味著人因帶著自身的獨特性，與一貫的方式運作，形成一種熟悉的規範，涉入世界並受其召喚，劉一民認為「風格完形觀」呈現人在世界的樣貌，維持著與世界的關係。風格的完

<sup>26</sup>劉一民，〈運動技術重建經驗的發生現象學探討〉，13。

<sup>27</sup>劉一民，〈運動技術重建經驗的發生現象學探討〉，13。

<sup>28</sup>Maurice Merleau-Ponty, "The Indirect Language," *The Prose of the World*, trans. John O'Neill (Evanston: Northwestern U. Press, 1973), 59-60; 譯文引自梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)著，《世界的散文》(*The Prose of the World*) (楊大春譯)(北京：商務，2005)，65-66。

形在藝術中處處可見：畫家藉著「畫風」辨識他所繪的世界，音樂家透過「曲風」標示他的音樂性格，表演者仰賴「舞風」透過肢體說出他的身體語彙，每一種風格完形都是每一位藝術家獨家的標誌，同為他們立身處世的價值與意義。職是之故，表演者風格化的身體，即為風格化的完形，是承載著自身過去習慣的身體，與身體、環境的交織下，歷經無數的重整、強化、適應所積累而成，因此身體具有一貫調性的風格取向，並投身風格化的場域與世界交融，顯露風格完形觀。

舞蹈的身體是被視見與傳遞作品的中介，以知覺經驗為首要，其含括著可見與不可見；身體有其智性，在經驗事物時是無法一一被理智所掌握，梅洛龐蒂卻不斷地透過描繪身體可見與凝視的經驗去證成不可見的存在，是如何影響並成為可見界域探索事物的關鍵與背景。<sup>29</sup>換言之，不可見並非不存在，而是與可見隱密對等的存在。劉一民依據梅洛龐蒂後期的思想，認為可見與不可見是一體兩面、互為表裡，具有雙重性，將圖形與背景的結構更為深化與擴充，以可見與不可見的完形概念，提出「可逆完形觀」。

意義是不可見的，但不可見不是可見的對立面：可見的本身有一種不可見的支架，不可見的(in-visible)是可見的祕密對等物，它只出現在可見之中，它是不可呈現的，他向呈現在世界中那樣像我呈現——人們不能在世界中看到它，所有想在世界中看到他的努力都會使它消失，然而它處在可見的線中他是可見的潛在家簾……可見的是不可見的蘊含，為了完全理解各種可見的(家簾)之間的關聯，就應該深入到從可見到不可見的關聯中……<sup>30</sup>

<sup>29</sup>曾雅惠，〈從梅洛龐蒂的身體知覺談抓拍的原初經驗〉（臺北：國立政治大學碩士論文，2011），13。

<sup>30</sup>Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, trans. Alphonso Lingis, ed. Claude Lefort, (Evanston: Northwestern University Press, 1968), 215；譯文引自梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，《可見的與不可見的》（*The Visible and the Invisible*）（羅國祥譯）（北京：商務，2008），272-273。



梅洛龐蒂晚期的著作《可見與不可見》論及每一「可見」的出現，涵蓋著許多「不可見」的呼應。以肉身闡釋感知與被感知是互為相容的、可逆的。這種可逆完形的結構，表面上雖不可見卻一直發生在人與世界的知覺場，影響著可見的呈現。這與杜夫海納審美知覺的觀念相似，皆以肉身回應場域的召喚，主客交融、互為主體、同感思考的過程。可逆完形觀對於理解人與他人、人與事物或人與世界之間的關係，揭示更為深化的過程。從上可知，梅洛龐蒂的完形觀以身體主體出發，發現肉身與世界是互為交纏、不可劃分的關係，更貼近我們寓居於世界的事實，走向肉身的存有學。當置身於舞蹈空間異質化的場域，完形的概念如同身體進入作品，作品也進入身體，猶如泥團般與場域裡的一切交纏著，難以辨識是究竟是我召喚作品亦或作品召喚我，因而，需要深入可見與不可見的關聯，將身體活動的凝視視為可見，而不可見的存在成為精神，心靈具有可見的能力，隨著凝視世界的聯繫，身體凝視對於可見性的思維與心靈對於不可見的把握能力，成為肉身與世界交織的互為能見及所見。<sup>31</sup>然而，實際進入舞蹈空間異質化的場域，表演者的舞蹈身體與作品結構的部署，成為觀看及表現形式變異的另一個條件，故而，在上述四種完形觀之外，筆者發現現場的另一種完形——「翻轉影像完形觀」。

梅洛龐蒂後期將肉身作為存有學的探討，透過一種新的主體性論述的方式解釋存在的議題。若以肉身的概念進入舞蹈場域，我們可以說在舞蹈中的身體，是一種運動中的主體，亦可說，運動中不斷變化的身動力（affect）<sup>32</sup>與感覺（sensation）。空間異質化的舞蹈，需要透過表演者大量的舞蹈即興構成作品，而運動中不斷變化的身動力與感覺，正是場域中

<sup>31</sup>曾雅惠，〈從梅洛龐蒂的身體知覺談抓拍的原初經驗〉，13。

<sup>32</sup>自不確定核心裡（主體）湧現，處於擾人的感知和猶豫的動作之間，作為主體同客體的某個接點，或說是主體感知到自身、體認自身、感受「居內」（du dedana）的方法。譯文引自吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）著，《電影 I：運動—影像》（*Cinéma I: L'image-mouvement*）（黃建宏譯）（臺北：遠流出版，2003），138。

的各種感受同時湧進表演者的各種感受是相互交纏、震盪、激化，使身體朝向尚未顯現的目標而開展動作，使得知覺場與身動力不斷地綻放，這是肉身存在於舞蹈空間異質化的樣態，也是觀看者落入異質化的舞蹈場域，所觀看的視覺影像，這個影像是涵蓋著常態性的空間翻轉、變異、對調，滲入非常態性的藝術影像的一種完形，稱之為翻轉影像完形觀。

在觀看美學的思考，視覺是審美過程佔據所有感覺先機的感官系統。舞蹈的身體作為作品的載體，姿態的影像通過視覺得以開展感性經驗。舞蹈空間異質化的場域變異與作品結構的部署，支配著舞蹈影像表現方式，需仰賴舞蹈即興的動作影像，於觀看中持續地切換可見的視界，辨識折疊的作品影像（表演者、觀看者及場域中的種種物件），透過不斷變動、彈跳的圖形與背景，澄清視覺、辨識圖形，捕捉審美感受。以此進入當代觀看美學，翻轉影像完形的思考，成為觀眾的新形態觀看視野。然而，實際場域中「展覽」與「舞蹈」這兩種相異的表現形式，如何相容與共生？當代藝術圈是如何開啟這場空間異質化的舞蹈實驗？面對常態性的展覽空間滲入相異的展體，美術館策展人、舞蹈專業評論人、創作者或觀看者，是如何面對這場翻轉空間、翻轉影像，顛覆傳統與現代觀看美學視野的現象？

### 三、當代觀看美學新視野：舞蹈空間異質化

歐美的當代藝術展覽館，首先展開當代觀看美學的變革，<sup>33</sup>臺灣的當代藝術展覽館，也不落館後的跟上：2011年南海藝廊的《塵埃碎屑 II——

---

<sup>33</sup>2004年起，紐約現代美術館（MoMA）、柏林 Berliner Festspiele 藝術中心等諸多歐美現代美術館及展場，紛紛舉辦表演藝術與視覺藝術交融的作品，這一連串活展示（live exhibition）滲透原本靜置的展示空間，掀起一股新的當代表演藝術潮流。

城市之光》、國立臺灣美術館舉辦的「2013 亞洲雙年展——返常」、2015 年臺北美術館（以下簡稱北美館）《愛麗絲的兔子洞》，新生代舞蹈家謝杰權 + 董怡芬作品〈日常編舞〉，探討日常生活中真實性的建構，至 2017 年北美館再推出《社交場》，以活體展示（live exhibition）與物交融的關係列為策展主題，亦有舞蹈家孫尚綺依據場域特性，創作作品〈透明〉，以上皆為表演空間異質化的作品。近幾年，北美館的跨藝策展趨向觀念藝術的概念，交融當代舞蹈表演形式，相繼推陳出新。將觀念藝術的抽象性，與觀眾對作品的參與性，積極反思藝術的本質，並訴諸於「展覽」與「舞蹈表演」之間，開展同質又相異的混合形式，提供藝術家與觀看者，一幅別於傳統劇場觀念的當代觀看美學新視野。以下，筆者將歸納、綜整策展人及藝評家，對表演藝術滲入展示場域之評論與看法，並梳理當代觀看美學模態的變革，提出當代觀看美學的新視域。

新式劇場觀念的觀看，嘗試連結觀看者與表演者間的關係。《社交場》策展人蕭淑文表示「一場藝術展演如何混雜表演，是相互逼近，或是彼此交集，都可視為一種創造性的共生關係。」<sup>34</sup>將觀看者視為作品的一部分，提升主體與客體間在場的互動特性，尊重作品開放、多元及不穩定等性質，翻轉了舊式劇場觀念的封閉性、固著性與規律性；柏克萊大學表演學者夏儂·傑克森（Shannon Jackson）在〈現今的表演方式〉（The way we perform now）<sup>35</sup>一文中剖析了表演介入博物館的現象，論及觀看者皆帶著自身不同背景知識的觀看視野面對作品，提醒觀看者應盡量採以開放的態度，解放自身侷限，更能投入另一個背景知識體系中，表示兩者相異的觀看模式，無論帶有美術背景或表演藝術背景，都應採取擱置，勿帶入先入為主的觀看模式，以直接經驗認取現場的現象，藉由開放的視野看見包羅

<sup>34</sup>臺北市立美術館，〈社交場〉，〈[https://www.tfa.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?id=611&ddlLang=zh-tw](https://www.tfa.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=611&ddlLang=zh-tw)〉，2018.12.22 檢索。

<sup>35</sup>Shannon Jackson, "The Way We Perform Now", 〈<http://obieg.u-jazdowski.pl/en/numery/performans-teraz/355133774>〉, *Obige*, 4 (Poland, 2017).

萬象的現象；在長期關注舞蹈現象學的研究學者龔卓軍，為此現象提出「後美術館」的概念，<sup>36</sup>針對 2013 年到 2015 年之間，北美館策展劇場式的展演，需具備一定程度的劇場要素（舊式劇場觀念），這個手法（新式劇場觀念）轉變了展場佈置與氛圍，同時挑戰著觀看者的身體經驗與處境；當代藝術開始轉向嘗試建構情境式的、異質空間式的創作型態，藝評家莊偉慈認為表演藝術進入美術館、被納入當代藝術的展覽架構時，劇場或舞蹈的演出就已脫出原本的脈絡；<sup>37</sup>ARTalks 特約評論人羅苑韶認為這個表演不需刻意外在時刻表，在不經意地走入表演者的場域，或等他們飄過眼前，使每段表演有了曇花一現（éphémère）的特性，給「全場表演」保留了想像空間，<sup>38</sup>表演場域的透明化，以及表演藝術其轉瞬即的特性，在審美經驗的過程中，揭示身體知覺與處境的交融關係，也就是說，知覺自己進入到一場即時表演的當下，其實你早已置身其中，投身場域的召喚；對於新、舊式劇場觀念的公共性與社會性的變革，翁浩原做出提問「去美術館社交？還是美術館拍照然後上傳？可以得知的是社交和藝術不再只是單一的往來，在「社交場」，觀眾不再只是觀眾，而是社交網路上的集體創作人之一。」<sup>39</sup>論及觀看意向性從當下的身體知覺感受，轉向手機螢幕的隔空觀看，跨越了傳統舊式劇場觀念「在場性」與「共構性」的藩籬；除此之外，資深藝評家張懿文對新的觀看意向性，亦提出相似的看法，如周遭人群的集聚、打卡、拍照、或網路上直播造成「可移植性」（transportability）的效果，在他人電腦、平板或手機中都可以觀看，這不再是過去舊的劇場觀念，而是更具開放性的閱讀。

<sup>36</sup>龔卓軍，〈兔子洞裡的觀眾：美術館做為劇場〉，《愛麗絲的兔子洞：真實生活：可理解與不可理解的交纏》（臺北市：臺北市立美術館，2016）：22-28。

<sup>37</sup>莊偉慈，〈當劇場、舞蹈進入美術館改變了什麼〉，88-89。

<sup>38</sup>羅苑韶，〈互動之必要社交場活演出〉，《ARTalks：藝論紛紛》，〈<http://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2017082401>〉，2018.12.24 檢索。

<sup>39</sup>翁浩原，〈當美術館成為社交場〉，《微文庫》，〈<https://weiwenu.net/d/101645112>〉，2018.12.24 檢索。

上述評論家，在面對舞蹈進入展示場域的流變（becoming），不排斥新式劇場觀念、並給予友善的評析，採正向開放的態度，觀望新型態的觀看美學。但是，對於當代藝術家而言，置身表演異質性場域，猶如一場充滿偶然、不知始終、無法預測的探險，林人中在策展《社交場》提到，如果不依循「表演藝術（performing arts）、劇場」的生產模式與製作框架，而是直面地去處理「美術館、展覽」空間場域裡的表演生產與身體行動，那麼這樣的表演會長成什麼樣子。<sup>40</sup>反觀藝術家以極端的態度，嘗試作品的可變異空間與界限，接納作品的多變性與開放性。

相對於藝術家的態度，表演的異質空間隱蔽著活展演失序的觀看模態，猶如張懿文於觀看《社交場》後提問，「社交場看似喧鬧互動，但若無人靜下心來細細聆聽時，溝通還能成為可能嗎？」<sup>41</sup>場域的開放使得現場的觀看量無法掌握，導致當下觀看的視野並不如預期，乘興而來敗興而歸的不在少數；藝評家石志如觀看〈透明〉時，也因觀看者將展演廳擠得水泄不通，與開放空間裡的表演者簇擁隨行，以民兵的包圍、突擊與壓迫來形容現場的觀看者。<sup>42</sup>場域的不可預知性，挑戰著每一回作品顯現與不顯現的樣貌。

綜合以上，藝文界多為正向與肯定，採開放的態度，面對新劇場形式的崛起；然而觀眾介入、觀看距離模糊化、手機直播、偶發隨機等模態，就如莊偉慈所說，我們該如何看待這些作品？它突破舊劇場形式規範，走向新穎、極端，確實令人眼睛為之一亮，實際上也有許多爭議的聲浪存在。

<sup>40</sup>林人中，〈關於 8 天 2 夜與 10 個藝術家〉，《林人中臉書》，〈<https://www.facebook.com/notes/river-lin/%E9%97%9C%E6%96%BC8%E5%A4%A92%E5%A4%9C%E8%88%8710%E5%80%8B%E8%97%9D%E8%A1%93%E5%AE%B6/10154789683961551/>〉，2018.12.24 檢索。

<sup>41</sup>張懿文，〈時間與空間多重模組社交場——等待果陀、透明，八天兩夜與十個藝術家〉，《表演藝術評論台》，〈<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25830>〉，2018.12.25 檢索

<sup>42</sup>石志如，〈意義建構與行為社交場——透明〉，《表演藝術評論台》，〈<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25729>〉，2018.12.24 檢索。

筆者依據上述藝文家的評論及策展發想，試以「論空間部署」、「論表演者與觀看者的關係」、「論身體表現樣態」，以及「論多重呈現樣態」四個面向，描述舊式劇場觀念與新式劇場觀念的差異，剖析當代表演模式的轉變。

#### 四、當代表演模式的轉變

當觀念藝術實踐在舞蹈時，表演場域、表演形式與觀看狀態皆有所變革。本章節將剖析舞蹈進入展示場域，其與傳統舞蹈表演形式的差異，分別以論空間部署、論表演者與觀看者的關係、論身體表現樣態、論多重呈現樣態，四種面向，揭示舞蹈空間異質化的美學，並以舊式、新式劇場觀念相互參照，探討兩者間的呈現樣態及轉變。

##### (一)論空間部署

表演藝術的演出，不可或缺的展演條件為表演者與觀看者，兩者缺一不可：少了觀看者，表演者一方自說自說，無人觀看，表演無法成立；反之，觀眾席僅坐了觀眾，臺上或表演區域無任何表演者，無人舞臺，表演亦不存在。就以上觀點，從梅洛龐蒂的完形結構「圖形與背景」的觀念，進入實際觀看表演藝術的狀態：完形結構中，圖形是由背景所建構出來，沒有獨立存在圖形，圖形一定建立在某種背景上。<sup>43</sup>這意味著場域為背景，是視覺所見的必然存在；在劇場表演者的行動，流竄的舞蹈影像，表演者與表演者的遭逢，圖形必然顯現於背景上形成的整體影像。也就是說，表演的空間對表演的顯現有其絕對的關聯性。

將「舞蹈」帶入美術館或展覽館的「展示場域」的藝術事件，經常發生於各國的現代美術館建築。現代主義式的美術館空間部署，內部大部分

<sup>43</sup>劉一民，〈運動重建技術經驗的發生現象學探討〉，12。

的牆面以白色為基底，環境營造出透明敞亮的視覺感，因此又稱為白盒子（white cube）空間，<sup>44</sup>臺灣第一座的現代藝術展藏館即為北美館，內部為半開放的場域，便於觀看者於空間中自由行動，提供展物的屬性偏向靜態的物件（畫作、裝置、媒材、雕刻等藝術作品）。上述可知，展示空間有別於傳統劇場觀念的表演場域（下段敘述可知），其與傳統劇場觀念相互對照，筆者將此種形式稱為新式劇場觀念。除此之外，白盒子中的展示物件有其被賦予的意義：在展示的邏輯上包含將物件與現實隔離，物件在抽離現實脈絡的情況下，被賦予永恆的、純粹的意義，欲乎擁有自己的世界或生命；觀看者在白盒子的空間中面對物件時，往往被要求安靜、專注與抽離現實。<sup>45</sup>如 2015 年謝杰樺 + 董怡芬作品〈日常編舞〉<sup>46</sup>中，兩位藝術家將編舞的權力賦予在場的觀眾，每回開放現場 10 位參與者戴上耳機，耳機中給予指令，參與者依指令而動，每個人在聽見指令後的動作表現皆有不同詮釋，啟動與停止的時間亦不相同，現場一片靜默，只見參與者在場域中手足舞蹈的動著。這是一種將舞蹈移置至非常態性的舞蹈空間的作品，奇異之處在於人來人往的美術館原為陳列靜物、悄然無聲的場域，轉變為人體的動態展示，進行身體動作的創作，將其身體展示於在場的觀眾。

在傳統劇場觀念，多數的舞蹈表演發生於鏡框式舞臺，或是以實驗性為主的黑盒子劇場，<sup>47</sup>這類的場域使作品的空間部署、視覺獲取、情境設計、情節詮釋，含有高度調整的彈性。劇場置於室內空間，鮮少有陽光照

<sup>44</sup>白盒子空間是描述典型現代主義式展示空間的說法，亦為現代主義式美術館展覽場。

<sup>45</sup>張芳薇，〈空間演繹及其回返：初探臺北雙年展展示策略〉，《現代美術學報》，28，（臺北：2014.11）：76-77。

<sup>46</sup>於臺北市立美術館策展《愛麗絲的兔子洞》的作品之一。

<sup>47</sup>鏡框式舞臺（Proscenium stage）將劇場一分為二，分為表演區與觀眾席之臺上與臺下的配置，兩端相對，從遠處看舞臺就像一個鏡框。如：國家戲劇院、臺中歌劇院、新竹市演藝廳。臺上多以黑色布幕切割表演者可穿梭的空間，因以黑色為底，使表演者、佈景、道具、燈光、投影影像等於臺上的調配，更聚焦、更魔幻、更具時空感；而黑盒子（Black Box Theatre）劇場打破了表演者與觀看者臺上與臺下一分為二的部署，它的實驗性強，表演區與觀眾席可以需求做變化更改，觀眾容納人數少，如：國家戲劇院實驗劇場、水源劇場、臺北偶戲館。

射，臺上的布幕也以黑色為主，也因為場域的幽暗、魔幻、抽離、超時空等特質，使觀看者的審美知覺更容易聚焦圖形的顯現，感受審美對象的召喚，投身作品之中。無垢舞蹈劇場《觀》<sup>48</sup>的第三段〈聽息〉，當人、白鳥與鷹族兄弟出場時，舞臺空間由燈光切割出下舞臺、舞臺中央、上舞臺三區塊，區塊與區塊間並未連結，以明暗為對比，創造三道時空、三個舞臺、三種線條。當白鳥從下舞臺的右側往左舞臺慢行時，鷹族少年 Samo 從中間區塊的左側往右舞臺緩步行走，同一時間鷹族兄長 Yaki 從上舞臺的右側往左舞臺前行，同時置身於同一個平面空間上，在觀看視覺中呈現平行時空的感官獲取。<sup>49</sup>

## (二)論表演者與觀看者的關係

從上可知，傳統劇場觀念將場域劃分為兩個相對的區域：舞臺區與觀眾席相互呼應，審美對象清晰可見、直接明瞭的展現。這樣的空間部署，使顯現的一側，將表演者的動作意向有意地朝向觀眾席開展；在不顯現的一側，身體面向是隱晦的、安全的、私密的、僥倖的與顯現的一側共存於舞臺，表演者的身體無所顧慮地且有目標性的朝固定方向顯現，<sup>50</sup>此種現象突顯了觀眾席的配置，無形中宰制了觀看者觀看的視野，亦可以說，欣賞者被要求安靜、專心地投身進入作品，被設定觀看審美對象的畫面、角度、焦點、情節、動作、色調、時間、物件等視野。也就是說，傳統劇場中藝術事件大多發生於舞臺區，舞臺區提供了一個符應作品的廣大專業配備場，它如同魔術箱般可變換場景需求，<sup>51</sup>配合專業燈光設備等調度，為

<sup>48</sup>無垢舞蹈劇場藝術總監林麗珍於 2013 年假國家戲劇院首演作品。

<sup>49</sup>王錦河，〈圖輯：無垢舞蹈劇場《觀》美學巔峰〉，《中時電子報》，〈<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20140922000957-260405>〉，2018.12.17 檢索。

<sup>50</sup>表演排練的禁忌——背臺，除非劇情需要，否則勿以背面朝向觀眾。

<sup>51</sup>國家劇院舞臺的上方、下方、後方及左側舞臺有著與舞臺相同大小的空間，提供吊桿上布幕的切換，或佈景道具的移動，舞臺亦可上升下降，或是旋轉。可參考國家劇院室內演出場地介紹：〈<http://npac-ntch.org/zh/venues/intro>〉。



作品形塑整體的意向性，使觀看者置身作品，聚焦於視覺、聽覺、動覺的觀看。

黑盒子劇場（舊式劇場觀念）與白盒子空間（新式劇場觀念）的場域轉換，在流動性且實驗性高的空間裡「表演」，最大差異在於翻轉了傳統劇場空間的部署，北美館裡半開放的區塊表演，處處是觀眾席，也是表演區。首先，觀看者依附著作品給出的動作意向性，隨著藝術家作品結構的給出，表演者於美術館或展覽館中流動、遊走、駐足、停留、蹲坐、倚靠，發生藝術行為，使觀看者亦步亦趨的置入作品，讓觀看者投身於作品中，貼近於表演者。其次，觀看者在觀看過程中可自由地進入或離場，可席地而坐，可以交談，可變化觀看的視角，可使用攝影器材（拍照或直播上網），亦可佇立於表演者的周遭觀看表演，這種觀看型態，對審美對象的意向性更為開放的吸納。再者，因場域的自由開放性，觀看者可就觀看的角度選擇停留的位置，亦即，表演的人在中間，觀看的人包圍在四周，觀看者看見的圖形與背景，背景可能涵蓋在場部分觀眾的姿態（或站、或坐、或交談、或玩手機），視覺獲取是發散且無聚焦。最後，表演者與觀看者間的觀看距離模糊化。主體與客體間的觀看無固定的方位，前者被觀看的範圍擴大，僅能投入作品，接受場域的召喚，依賴身體知覺的給出；後者觀看的自由度廣延，場域的不可控性（觀看者交談聲、手機拍攝、觀看位置、觀看畫面），不易投身進入作品，場域的視覺距離縮小，拉開與作品的視野距離。

場域中表演者與觀看者的關係，是在捕捉作品的顯現與不顯現，事實上進入實際場域後，發現舞蹈空間異質化的觀看樣態，確實使觀看者更貼近於表演者，並且與審美對象意向的給出更為自由、開放，不過在觀看視覺上，是呈現發散且無聚焦的狀態，甚至模糊了觀看的距離。在此觀看限制中，閱覽作品的開放性並投身作品的美學樣態，翻轉兩者間的觀看關係，亦使作品開展多層次的觀看美學。

### (三)論身體表現樣態

藝術作品的呈現需透過「媒材」傳遞作品意向，譬如畫家以畫作表現、雕塑家以雕塑品呈現、裝置藝術家以物件展示、作家以文字為載體，而舞蹈家則以身體為中介，無論何種藝術表現，皆有其特定的媒材取向。從上可知，身體有別於其他藝術品的特性，其觀看舞蹈模式，需在場與表演者共構作品，舞蹈的呈現樣態轉瞬即逝，流動游移之姿態顯現，透過身體意向性連結作品意向，然而，身體有其隱晦性、特殊性、不可控制性、不確定性、不透明性，當觀看者投身進入作品中，往往捕捉的是場域中眾多意向之線的整合；相較於物件展覽，其以物之姿態顯現，靜置陳設，供觀看者來回反覆觀看，或是不需親臨現場亦能觀看。<sup>52</sup>身體與物件兩者屬性迥異，也就是說，舞蹈藉著表演者的身體帶出作品意向性，動作與動作間是連續的動態影像，影像稍縱即逝，不太容易再次返回觀看，考驗觀看者知覺的綜整能力，同時也賦予觀看者詮釋作品的權利。

舞蹈家的身體，是傳遞藝術話語的媒介，在傳統劇場觀念，表演者與觀看者置身於不同的區域，固定了表演的面相，將此面向朝向觀看者展開，表演的身體感處於安全的狀態，僅需顧及舞臺上作品的所有環節，如與舞伴、與演奏者、與道具、與佈景、與燈光、與布幕、與服裝、與舞臺眾所之間的關係，這需經歷無數次的排練（rehearsal），使表演者與作品調整至適當的頻率，如交響樂團演奏前，將樂器相互調頻至「我們」的關係狀態，<sup>53</sup>這一層關係是彼此共振、共存，於臺上不用言說的默契。當進入新式劇場觀念的場域，表演者的身體置身開放性的空間，觀看的距離模糊化，觀看者的貼近、環繞或散佈於四周，更需時時注意（aware）身邊

<sup>52</sup>陳亭玳，〈Google Arts & Culture：跨越博物館的線上博物館〉，《教育部智慧博物館》，〈<http://moeimo2016.blogspot.com/2017/07/google-arts-culture.html>〉，2018.12.19 檢索。

<sup>53</sup>劉一民，〈臺灣運動現象學研究底蘊——哲學、方法與生存實踐的導入〉，《運動文化研究》，27，（臺北，2015）：11。

及周遭的情況，使身體處於未知的、即興的、不可預測的、不可控制的事件（event）中，僅以身體知覺信仰，<sup>54</sup>熱切投身進入現場的遭遇。

當代舞蹈以舞蹈即興（dance improvisation）表現為常態，身體主體的概念落實於即興舞蹈之中，身體意向性朝向現場開放，受處境召喚，過程中呈現非思（unreflective）<sup>55</sup>的狀態。身體落入新式劇場觀念的場域，表演者寓居於表演場，思與非思來來回回交互纏繞，交纏著過去積累的身體經驗，當下身體知覺，與即將發生動作（非思）的身體。在人來人往的空間表演，場域時時刻刻都在變化，比傳統劇場觀念的變化更加頻繁，觀看者的位置不同、人數不同、身體意向性不同，以及表演者接收的指令不同，這會使得作品的形狀變化莫測，更具挑戰性。在孫尚綺作品〈透明〉，<sup>56</sup>表演者每天收到不同的「菜單」，<sup>57</sup>場次觀眾人數眾多，將裝置藝術前的表演者圍住，近乎填滿整個表演空間，一名 solo 的女舞者需移動到裝置的另一邊與其他舞者相遇，這之間她們不斷地注意彼此間的關係，與裝置藝術的互動，以及留意觀看者的位置，在來來回回間夾「縫」求存，而這樣的狀態會一直到這個作品結束。反思表演者的身體，在場諸多因素交織下，動作的變動性提升，動作方向、音樂節奏，以及速度，均涵蓋著高度的不可控制性，這需仰賴表演者的身體素質，以及表演的經驗，在徘徊於

<sup>54</sup>劉一民，〈運動身體經驗本源的追問——相遇梅洛龐蒂的基進反思〉，《運動文化研究》，14，（臺北，2010）：7-33。

<sup>55</sup>梅洛龐蒂的基進反思，直指非思是身體片刻不離的活動，是反思的基礎，也是構成人一切的活動，如時間感、空間感、活動感、語言、歷史、文化，甚而哲學、科學及世界經驗的基礎。參見劉一民，〈運動身體經驗本源的追問——相遇梅洛龐蒂的基進反思〉，7-33。表演者也不是都是非思的狀態，在剛始練動作時，思的成分較高，需要較多的刻意，刻意的提醒節拍、刻意的提醒身體部署、刻意的提醒與舞伴、舞臺、道具、服裝的關係，身體完形（Gestalt）能力自動整合，再進入較多非思的身體狀態。

<sup>56</sup>〈透明〉是一種狀態的轉換，與符號有及人與人的變遷移動有關係，如符號的印象是什麼，然後再把它抽象化，盡量以一種客觀的方式去呈現，並給出它在空間上的意義。以北美館一樓空間為表演場地，由六位表演者，一名現場音樂家，以及一座大型的裝置藝術作品組成的作品，連演一週，共 18 個場次。

<sup>57</sup>組合成的作品結構。

外在空間與內在空間，思與非思之間譜出置身場域的樂章。

#### (四)論多重呈現樣態

新式劇場觀念與舊式劇場觀念間，並非「新」與「舊」、「白」與「黑」、「人多」與「人少」、「現代」與「過去」一分為二的差異，這「新」涵蓋了場域、觀看形式、主體與客體，以及舞蹈系譜的演變，也因此發展出不少頗具新意的表現。以下是筆者進入實際場域，觀察與瞭解後所歸納「同時性的多重呈現」、「非線性的敘述表現」、「非固定性的時間」及「藝術場域的社會性及公共性」的四種樣態。

##### ■同時性的多重呈現

自達達主義（Dadaism）開始涉入文藝活動後，廣泛影響藝術創作者的觀念，觀念上視機遇與偶然性為根基，重視事件（event）的偶發，作品的解讀完全取決於欣賞者的主體意識。因此，在場表演者、現場演奏家和觀看者共構作品，從即興的過程產生事件，偶然的事件樣態僅止於當下（不太可能再次重複），觀看距離亦時而重疊，時而間距，不限於單一處的視野焦點（任何一角，都可能產生有視覺焦點），由觀看者選擇觀看的焦點，這使表演者與觀看者置身場域，浸淫在不易覺察的非思狀態。

「即興」是一種身體知覺回應場域召喚的形象。音樂家與舞蹈家的視覺、聽覺、觸覺、動覺、聯覺在來回互動間綿密地交纏，纏繞著流變的動作形象與打擊的節奏，是可相互依賴又可獨立存在的藝術行為。兩者間尋求不穩定、不協和、不同調的頻率共構作品影像，賦予作品多變、不可控制也不可預期的特性。觀看之人可自由的進入作品，也有可能在更早之前，身體知覺已先入為主的捲進作品的漩渦，開展審美對象的美感意識。

## ■非線性的敘述表現

後現代舞蹈以降，舞蹈家不斷地提出對現代舞的反動，質疑動作表現與作品結構等意義，重新反思舞蹈的本質，並將即興、偶發、機率等藝術觀念，導入非線性的敘述模式，文本的概念朝向日常生活與極簡自然的形式風格，開展作品的多元面貌，此番實驗性創作美學，比起結果更重視過程的意義，並試圖模糊「藝術」與「生活」的間距，將舞蹈帶入展示空間貼近人群，走進日常，尋求藝術行為的可能性。

進入展示空間的舞蹈，其目的性是將一連串的「活展示」(live exhibition)<sup>58</sup>滲透到展覽與表演中，企圖擾動長期以來觀看靜態展示的觀看美學，使觀看者進入不安、亢奮、停頓、不知所措的狀態：表面上脫離傳統觀念劇場，走進了親民、大眾化的公共空間(美術館或展示場)，實際上展覽與表演的作品表現，卻是截然不同的觀看取向，活展示滲入空間，看得不是定點不動的靜物，而是捕捉流竄遷移、變幻不拘的主體，這波觀看美學的蝴蝶效應，確實將藝術帶向群眾的生活場域，於生活中顯現藝術的樣貌，同時震盪著長期觀看表演的慣性思維。

## ■非固定性的時間

舞蹈作品的表演時間，「通常」會依著固定的音樂長度，來確定作品的演出總長。如以機器播放音樂檔案的方式，得以較為精準的掌控整場作品的時間；若以現場伴奏為例，大略分為以下兩種狀況：一是固定樂曲的現場演奏，由指揮家指揮，表演者隨現場演奏的音樂交織勾畫作品，這種狀態的演出時間，會隨著指揮家或演奏家的主體時間感，呈現每一回音樂時間的微幅差距，如筆者曾訪談參與新古典舞團與國家交響樂團(NSO)共製《布蘭詩歌》(Burana)的舞蹈排練與舞者：在樂曲固定總長約莫 60

<sup>58</sup>臺北市立美術館，《社交場》，〈[https://www.tfa m.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?id=611&ddlLang=zh-tw](https://www.tfa m.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=611&ddlLang=zh-tw)〉，2018.12.22 檢索。

分鐘的音樂，卻在某一場演出中僅花不到 60 分鐘，即謝幕，完成演出。這場演出使在場演奏家、合唱團及表演者無一不感受到身體極致的亢奮；另一種是表演者與音樂家同時在現場，以各自即興的形式表現舞蹈與音樂，僅以確認結構及部分動作與樂句的提示點，將身體投身場域，回應場域召喚，伴隨默契與調頻的共融，構成作品的時間長度，這樣的作品時間比前者擺幅更大，如北美館 2017《社交場》策劃的〈透明〉，表演者與音樂家時而置身場域同一處，音樂家手持樂器與表演者共舞，時而分離在同一場域的不同區塊，各自獨立創作，此非固定性的時間，經常隨表演者與音樂家的置身感受，因而每一場次的時間擺動較大，不確定性高，表演長度亦是隨機且彈性的。

#### ■藝術場域的社會性及公共性

隨著演出場域的開放性，觀看作品不再是私有、封閉的，除了在藝術現場之外，不需親臨演出場域，亦可以觀看表演藝術。2006 年起「美國大都會歌劇院 The Met: Live in HD」與「英國國家劇院 NT Live」先後開啟直播觀看模式，觀看者由官方直播平臺付費觀看現場演出；2013 年起「日本寶塚歌劇團」與臺灣信義威秀影城合作授權直播，此外，臺灣更首度開放，以現場觀看者於在場使用手機直播，如 2016 年臺北的「白晝之夜」(Nuit Blanche) 是以直播為工具，透過現場連線將活動訊息拋給閱聽大眾，或是 2017 年北美館《社交場》，以更極端的方式——將轉播權交付現場觀看者。以上的藝術作品透過直播方式連結觀眾，使藝術場域的社會性轉變，觀看者與觀看者的距離關係，藉由直播藝術的形式解放藝術作品的公共性。

儘管影音的再現、版權及表演藝術強調的臨場感等問題，使現場錄影、錄音成為劇場觀看禁忌，卻隨著時代的轉變，觀眾觀看模式也隨之影響，在人手一機的世界，藉智慧型手機、影像紀錄、善用網路平臺等，從線上觀看表演藝術，或許是另一種宣傳舞團或增加作品曝光度的方式。然

而，從另一個角度來看，劇場直播是擠壓掉現場觀看的觀眾量，抑或是增加表演藝術的觀看人口，確是值得關注的問題。

從以上剖析，對照於舊式劇場觀念，使新式劇場觀念的輪廓更加清晰鮮明。舞蹈進入展示場域，形成空間異質化，「論空間部署」它抽離了原本的劇場觀念模態，轉而以新式劇場觀念出發；受觀念藝術的概念影響，「論觀看者與表演者的關係」，它強調主客體的互動性，使其連結更為緊密、貼近，趨向共生關係；從兩者之中，「論身體表現樣態」，表演者須以即興、非固定及變換不拘的姿態，回應身體於場域的召喚；在作品與場域的多重意向性，從觀看模式與作品表現模式「論多重呈現樣態」。

藝術是流動的生命體，隨著時代、社會、生活、觀念的轉動變幻不拘，無論在空間、主體與客體之間、身體樣態或多重呈現樣態裡的同時性的多重呈現，產生舞蹈與音樂的交融與獨立，或非線性的敘述表現，使藝術距離感轉向日常樣貌，或是非固定性的時間，造成表演長度隨機與彈性，還是開展藝術場域的社會性及公共性，這都是新式劇場觀念為觀看者開啟的新感官美學。然而，面對創作情境式的觀看方式及表演樣態的轉變，筆者從中反思，揭示當代劇場觀念與傳統劇場觀念的落差、隔閡、變異之後，進一步提出舞蹈空間異質化之觀看美學的反動。

## 五、當代觀看美學的反動

當代舞蹈與觀念藝術交遇後衍生的變革，翻轉「舊式劇場觀念」表演結構與觀看模式，形成表演藝術界的新潮流。以表演形式來說，當代舞蹈皆承襲各家獨門院派的舞蹈功夫<sup>59</sup>演進而來，它不再以身體服務技術體

<sup>59</sup>林懷民曾於2018.11.23《雲門45週年選粹》演後的答客問中提到「雲門的訓練體系，我們俗稱它功夫，是太極導引，我們要坐椿、靜坐，一做至少三四年，才成的了氣候。」；無垢舞蹈劇場藝術總監林麗珍也曾提到，「我們的舞者平常練習前要先打坐，

系，是將動作的發生回歸表演者本身，凡動皆因「身」而起，深掘「人」自身的特質，追問存在的意義與本質，以此成就今日藝術家的舞蹈模式。從上述可知，當今舞蹈重視表演者的獨特性與主體性，動作素材則以日常行動的動作為主，換言之，舞蹈的「技術」或「功夫」是否不再是動作表現的重點？專業舞蹈背景的舞者是否不再符應「舞蹈」的需求？舞蹈空間異質化成為人人皆為藝術家的轉向；除此之外，劇場的觀看模式在新式劇場觀念中，透過手機與平板電腦介入現場表演並移植至他人的螢幕前，突破表演需人與人、面對面且同時在場的定律，逐漸抹去表演藝術中臨場與共構的特性，漸而脫離傳統觀看美學的劇場規範。那麼，當代觀看美學究竟帶給表演者或觀看者的是什麼？是劇場結構變異下的觀看模式？是表演者的生存處境？讓科技取代觀看的距離？倘若觀看者失去藝術品的與身同感，那麼實驗性作品的意義為何？

筆者以新、舊式劇場觀念相互參照，探討兩者間的轉變，揭示對當代觀看美學的疑惑。以下將揭露隱藏在舊式劇場觀念的落差、隔閡與轉變，進一步提出舞蹈空間異質化之觀看美學的反動，思考當代舞蹈進入展示空間的美學思考。

### (一) 觀念藝術式的舞蹈，使觀看距離模糊化

觀看現場仰賴觀看者審美知覺的感性顯現，與知覺物交融於知覺場中。以不同的面向探討觀念藝術式的舞蹈，論其觀看狀態，先談知覺物的觀看：實體靜物的觀看，知覺物是恆存、固定、無生命的物體，以固定不變的姿態供觀看者多視角的觀看；相較於靜物的特性，舞蹈以人為表現

---

經年累月的功力成果就在臺上。」；又或是國立臺北藝術大學舞蹈學院將瑪莎·葛蘭姆的 Graham Technique 舞蹈技巧列為貫四貫五（大一大二）當代舞蹈兩年的必修課程，以及臺灣各所舞蹈藝才班也將之視為現代舞必修技巧。諸多的現代舞蹈技巧，練功時間無兩三年以上，便無法學有所成，因而筆者將各派舞蹈訓練系統，統稱為功夫。



體，動作是抽象的、複雜的、活生生的身體，因而具有隱晦、豐富且不可預期的特性，動作表現趨於轉瞬即逝，不易再現，使得觀看者捕捉到的身體影像是片面、短暫；其次，在場域的觀看：新、舊兩式的劇場觀念各形成主觀與客觀兩種觀看條件限制，主觀條件指向觀看者在場域中，可以隨意地移動，選擇可見的視域，強調觀看者的主動性；而客觀條件是說，當觀看者被限制於觀眾席的座椅上，被固定了可見的視域，作為被動性觀看者。就上述分析，雖然任何條件的觀看視域皆有其限制，也正是因為作品皆存在著顯現與不顯現的部分，永遠無法看見真正的整體。然則，主觀的觀看儘管給予觀看的主動性，可自由的選擇、隨意地切換觀看角度，時而近距離的貼身觀看，時而隨性轉移觀看視域；卻使得觀看的畫面涵蓋著所有人群的姿態，並使集結而成的片段式作品影像，形成作品背景的紛亂感。在觀看者不時的捕捉即時動作影像之餘，還會出現不斷被打擾、中斷觀看的感受。換言之，觀看距離的貼近未讓視線聚焦或清晰，反而模糊了觀看視角，限制了作品意義的掌握。相較之下，舊式劇場觀念的觀看品質，縱然缺少了主觀條件的觀看優勢，被侷限於座位上，被動性的觀看，但卻可以在安靜、不受干擾、影像清晰的場域中，專心且放心的觀看演出。

## (二) 舞蹈空間異質化，陷入非慣性的觀看困境

新式劇場觀念的場域（如美術館或博物館的白色空間），與舊式劇場觀念（黑盒子空間），因演出環境的變相植入，形成一種異質化的轉變，在這樣的過程，空間特性與內容物產生一種極端互斥卻又需彼此交融的窘態。從空間上，白盒子空間實屬半開放性的環境，表演區域範圍非固定於室內一隅，每一處空間均有作品欲呈現的意義，表演者穿梭流竄整個場域之中，觀看者需亦步亦趨尾隨表演者，在一連串偶發的事件中認取作品。過程間觀眾可以自由的進入或抽離，隨意的佇立或蹲坐，適時的調整觀看位置，或與他人耳語交談、使用手機拍攝等方式涉入作品。表演者因應場

域的條件、情境的配置、舞伴共舞、音樂共振，以及觀看者偶發置入，在種種不可預期的偶發事件中結構作品。反觀黑盒子劇場的觀看模式：觀眾席與舞臺區有明顯的劃分，觀看者在座位上縱使成為一種客觀的限制，卻反而處於安靜、專注、受制約、不被干擾的觀看場域，安然地浸濡感性經驗所帶來的愉悅享受，彰顯傳統觀看美學觀的平易近人，於此相較之下是較為自在隨性的觀看模式。以此之故，舞蹈空間異質化乍看之下，讓觀看者更貼近表演者、滲入作品、參與表演與作品交織，事實上，則出現許多觀看得斷裂與爭奪，以及對作品質疑與困惑。

### (三)純然觀念性創作，挑戰藝術技藝的界線

觀念藝術創作的核心概念，是一種觀念而非實體。因為抽象比實物更為永恆，人的感性通過抽象得以開展身體的意向性，尋找作品的意義。就在當代舞蹈家為質疑舞蹈本質而鼓噪的同時，觀念藝術的思考似乎回應了舞蹈家的需求。當觀念藝術的創作模式植入當代舞蹈的作品中，的確發展出別於舊式劇場的作品面貌，在意作品形成的過程勝於完成時的結果，使觀看者進入作品並視為構成作品部分，製造與表演者同樂、共感的參與機會，使人人皆成為表演者；從另一個角度來看，技藝者是從事某一種技術工種的人，是富於技巧性的藝術者，而表演者屬於技藝者之一，是富有技術性的藝術人員。在表演藝術界有句名言「臺下十年功臺上一分鐘」，上臺的表演者沒有十年也需數載的練功時間，因而，表演者在舞蹈或表演的技巧能力，更豐富於一般普羅大眾的身體，但是當表演者的舞蹈技巧不再是作品考量的重要元素，而作品卻需要透過表演者的身體述說它的意義，這與觀念藝術中人人都是表演者的概念有所相悖。我們可以說舞蹈空間異質化的表演型態，表演者的身體是去技巧化的身體，這顛覆了傳統劇場觀念，以強調表演者的表演性、技巧性、特殊性為主的身體。所以說，新的表演形式將舞蹈去技巧化，著實考驗著舞蹈藝術的本質，挑戰著藝術技藝

的界線。

#### (四)移植螢幕前觀看作品，翻轉舞蹈表演的在場性

在傳統劇場觀念中，對於觀看模式有一套客觀的條件限制，這個「制約」成為觀看者在進劇場觀看表演時，約定俗成的禮儀規範，猶如在電影院會先行將手機轉為靜音，不會拍照錄影或錄音，盡可能不交談而影響其他觀眾的觀看品質；相對的，觀看演出也有它既定的一套觀看禮儀，如不錄影錄音或交談、走動，在放行遲到觀眾進場的時間亦有限制，以維護創作者的創作權益和觀看時的觀看品質；然而，新式劇場觀念卻翻轉了觀看的模式，它接受觀看人群在觀看過程中的行動、集聚、手機打卡、拍照、網路直播等狀態，將現場的表演（Live performance）移植在他人電腦、平板或手機中，使作品原有的私密性、感受性、著作權利，全然透明公開化，成為社交性場域。事實上，在這樣的觀看過程，形成場域的紊亂感，分化了知覺感性作品的機會，令人難以投身其中，反而推開觀看的距離與感覺物抽離，甚至難以覺察場中顯現的意義，翻轉表演者與觀看者兩者的在場性與共構性。

#### (五)即興的身體即時的創作，多焦點的觀看模態

如先前所述，當代舞蹈倚賴表演者的身體即興能力、風格完形觀與可逆完形觀，倘若沒有豐富的身體語彙，身體意象性無法勾畫作品，也無法投身場域回應召喚，所以說，表演者身體即興的能力關乎作品呈現的樣態；其次，即興的身體，是一種私有的舞蹈慣性，是長時間風格化的身體，是具個人特質的舞蹈方式。因為如此，即使舞蹈技巧表現出眾的表演者，業已掌握創作者給出的抽象概念，但是當面對場域內來往不定的觀眾，以及一連串偶發事件，表演者若是無法真正靜下心來，投身作品之中，似乎難以實踐作品本身，並且有可能陷入慣性的、恆常的、閉鎖的身體表現模

式；再者，當創作者提供作品的構念，雖是由表演者身體意向性的自由即興，呼應結構的概念意圖，但卻不可忽視的是身體有其隱晦的、特殊的、不易掌握的特性，所以，每一回身體感的觸動涵蓋著不可預測性的變化；除此之外，表演者面對場域內來往不定的觀眾，展開與眾人周旋的舞動，這些出現在場域中的不穩定因素，和表演者身體意向性的隨機觸動，或是身體慣性的舞蹈模式，以及身體的含糊性等眾多因素，皆是難以整全作品的思考。

除了上述表演者於表演場域可能潛藏的問題外，觀看者在場域中觀看到的是全景的畫面，畫面上是創作者對作品的部署，讓表演者在同一時間，不同地點，發生不同事件，以及觀眾與表演者的位置不間斷地互換與交錯，也就是圖形與背景不斷地變動，因此，觀看者的視覺處於不停地找尋感知焦點，顯現出一種交錯混雜的構面，以此之故，當觀看者於場中，同時接收多焦點齊發的事件，其作品的整體結構略顯得零散、破碎、斷裂。觀看者需在一串連抽象、多變、隱晦的當代肢體語彙中，拼湊作品的主題性。

#### (六)與演出同步的進行式創作，實驗性的探索

新式劇場觀念的轉變，尋求的是藝術的可能性與發展性，不斷提問舞蹈的本質為何，每一次的嘗試皆是實驗性的探索，試圖在每一段旅途中拋出新的定位點，航向未知的彼岸，期待在作品的不可控制中，捕捉舞蹈的意義、新意與創意。回身觀看進入實踐的場域，其實每一回作品的樣貌，皆由每一次舞者的給出、觀眾的回饋、場域的召喚，連結著過去、現在與未來的每一個影像而完成的作品。換言之，表演者的身體是創作作品的的身體，每個影像都是一個新的開始，每一次劃破空間都會出現新的定位點，他不是複製貼上反覆不變的身體，身體的意向性永遠拋向場域、事物與他人的那一端，受其召喚，產生連結，是一種與演出同步的進行式創作，於

是每一次作品的面貌都不相同。它如同燦爛的煙火，絢爛而美麗，令人悸動卻屬曇花一現，它是一種實驗，是嘗試也是挑戰，卻也讓人不知所措，難以掌握美感的意義。

當代舞蹈的觀看美學，顛覆舊式劇場觀念的傳統觀看樣態。筆者提出舞蹈進入展示空間後的六大反動，無論是概念藝術式的舞蹈，使觀看距離模糊化；還是舞蹈空間異質化，陷入非慣性觀看模式；或者純然觀念性創作，挑戰藝術技藝的界線；或是不須到場於螢幕前亦可參與作品，翻轉舞蹈表演的在場性；又或表演者以即興的動作即時的創作，產生多焦點的觀看模態；以及每一回演出與創作同步的實驗性探索等種種的觀看模態，其實考驗著新式劇場觀念的舞蹈本質，也顯現當代觀看美學的侷限。那麼舊式劇場觀念會因新式劇場觀念的崛起，並隨著時間的悠遠而沒落？事實上，就舞蹈發展脈絡的對照下，每一種舞蹈主義的崛起，都來自於對前一種舞蹈形式的反動，猶如現代舞的出現是對芭蕾舞的反動，故而不斷地革新、推進至文章中所見的當代舞蹈樣貌，反觀芭蕾舞亦沒有因此消失在時代的推進上，我們依然可在今日看見《天鵝湖》、《胡桃鉗》、《睡美人》等經典的芭蕾舞劇。這是因為它們有其存在的意義與價值，正因為它的歷史性、獨特性與不可取代性，使舞蹈美學奠定了長久以來的藝術價值，開創出諸多流芳百世的經典佳作。

## 六、結語

作品在歷史的長河中有自己的生命美學，它取決於審美文化的歷史性。<sup>60</sup>每一時代的作品皆有其獨特的風格，作品會隨著時代變遷挑戰表現

---

<sup>60</sup>Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 25; 譯文引自米·杜夫海納 (Mikel Dufrenne) 著,《審美經驗現象學》(*The Phenomenology of Aesthetic Experience*), 49。

與觀看的形式，透過改變追求超越，因此，這是無法從當代或即時性的考察來認定作品的價值與意義。但是，我們盡可能在客觀的條件中尋求作品的美感思考，揭露傳統與當代舞蹈美學之差異與轉變。

圖形與背景，背景成就圖形，圖形依賴背景得以顯現，作品中可見的圖形與背景是觀者認取作品與美感經驗觸發的主要來源，因而空間是成就一場演出的關鍵，它建構營造作品的氛圍，表演者在場域中以明確、嚴謹的身體姿態勾畫作品意圖，而觀者透過空間距離的觀看，看見作品的整體性與結構性，這是舊式劇場的觀看美學。它保有作品空間的多變性、文本的細緻度、敘說的完整性、表演者的技巧性、觀看距離的獨特性，以及感受觸發的美感氛圍。每一層嚴密的部署通達作品意圖，展現舞蹈本質，這是它的美學結構與其締造諸多流芳百世經典之作的價值。

反觀新式劇場觀念，它走在嘗試、試驗的實驗階段，成熟度與穩定性不及舊式劇場形式的作品，但在舞蹈進入展示場域的空間異質化現象，筆者抽離原初劇場模態的遭逢後，澄清舞蹈空間異質化對觀者與表演者的影響，揭示主客體的互動性與共感的聯繫；或是表演者以身體即興的姿態回應場域的召喚；亦或是在作品與場域的關係，產生多重意向性之多重樣態的顯現。上述諸多現象，逐漸跳脫舊式劇場觀念，並且在舞蹈空間異質化的現象，看見新式劇場觀念的鮮明輪廓。

舞蹈空間異質化的六大反動，無論是概念藝術式的舞蹈，使觀看距離模糊化；還是舞蹈空間異質化，陷入非慣性觀看模式；或者純然觀念性創作，挑戰藝術技藝的界線；或是不須到場於螢幕前亦可參與作品，翻轉表演的在場性；亦或表演者以舞蹈即興即時創作，產生多焦點的觀看模態；又或每一回演出與創作同步的實驗性探索，上述觀看模態，挑戰新式劇場觀念的舞蹈本質，卻也顯現當代觀看美學獨特、變異與創新的特質。

綜合以上，舞蹈空間異質化是當代舞蹈裡較為極端的舞蹈現象，它改變現代人觀看舞蹈表演的模式，開啟新的觀看模態，使觀看者在其中經驗

未知、疑惑、驚扭與困窘。雖然，現在尚且無法評論它的形式發展會走向什麼樣的層次和美學高度，但也正是因為作品的表現與觀看模式之新穎、陌生、糾結與爭奪，顛覆以往慣有的觀看模式，提供一條親民的路線，注入觀看美學的新思維，透過新的觀看模式影響舊式劇場作品的觀看方式，使得觀看視野更具開放性與包容性。作品的表現與觀看者兩者間是息息相關、相互影響。在此之後，發現臺灣藝術的發展的確發人省思，臺灣藝術家如林麗珍或近期相繼退休的林懷民與劉鳳學，<sup>61</sup>各依著生長的文化背景，從中創造自身的美感條件，使作品皆具獨特性與創意性，開展出不可替代的美學價值；這也不禁令人臆測，在追隨歐美藝術文化的演進中，臺灣當代藝術家們是否開始迷失了自身的獨特性與特殊性。

## 引用文獻

- 王錦河，〈圖輯：無垢舞蹈劇場《觀》美學巔峰〉，《中時電子報》，  
 〈<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20140922000957-260405>〉  
 ，2018.12.17 檢索。
- 石志如，〈意義建構與行為《社交場——透明》〉，《表演藝術評論台》，  
 〈<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25729>〉，2018.12.24 檢索。
- 吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）著，《電影 I：運動—影像》（*Cinéma I: L'image-mouvement*）（黃建宏譯），臺北：遠流出版，2003。
- 米·杜夫海納（Mikel Dufrenne）著，《審美經驗現象學》（*The*

<sup>61</sup>林麗珍對臺灣傳統文化中「建醮」的民間習俗而創作，作品講述人鬼萬物生滅枯榮的淒然創作《醮》；林懷民感懷先人渡海來臺及農業時代背景的臺灣化創作《薪傳》，或從書法中體會中華文化之美創作《行草三部曲》；劉鳳學將社會案件白曉燕事件及原住民被視為弱勢所遭遇的不公事件，創作《灰瀾三重奏》，以及從王維詩中「大漠孤煙直，長河落日圓」對大地之美的體悟而創作《大漠孤煙直》。

- Phenomenology of Aesthetic Experience*) (韓樹站譯), 北京: 文化藝術出版社, 1922。
- 何佳瑞,〈書評: 杜夫海納審美經驗現象學〉,《哲學與文化》, 23.12 (臺北, 2005.12): 143-148。
- 何家瑞,〈審美經驗中的自我——以《審美經驗現象學》一書為例〉,臺北: 私立輔仁大學哲學研究所博士論文, 2007。
- 林人中,〈關於 8 天 2 夜與 10 個藝術家〉,《林人中臉書》,〈<https://www.facebook.com/notes/river-lin/%E9%97%9C%E6%96%B8%E5%A4%A9%E5%A4%9C%E8%88%8710%E5%80%8B%E8%97%9D%E8%A1%93%E5%AE%B6/10154789683961551/>〉, 2018.12.24 檢索。
- 翁浩原,〈當美術館成為社交場〉,《微文庫》,〈<https://weiwenku.net/d/101645112>〉, 2018.12.24 檢索。
- 莊偉慈,〈當劇場、舞蹈進入美術館改變了什麼〉,《表演藝術雜誌》, 276 (國家兩廳院, 2015.12): 88-89。
- 張芳薇,〈空間演繹及其回返: 初探台北雙年展展示策略〉,《現代美術學報》, 28 (臺北市立美術館, 2014.11): 76-77。
- 陳亭彰,〈Google Arts & Culture: 跨越博物館的線上博物館〉,《教育部智慧博物館》,〈<http://moeimo2016.blogspot.com/2017/07/google-arts-culture.html>〉, 2018.12.19 檢索。
- 梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著,《世界的散文》(*The Prose of the World*) (楊大春譯), 北京: 商務, 2005。
- 梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著,《可見的與不可見的》(*The Visible and the Invisible*) (羅國祥譯), 北京: 商務, 2008。
- 張懿文,〈時間與空間多重模組《社交場》——等待果陀、透明, 八天兩夜與十個藝術家〉,《表演藝術評論台》,〈<https://pareviews.ncafroc.org>〉



- tw/?p=25830〉, 2018.12.25 檢索。
- 曾雅惠,〈從梅洛龐蒂的身體知覺談抓拍的原初經驗〉,臺北:國立政治大學碩士論文,2011。
- 臺北市立美術館,《社交場》,〈[https://www.tfa.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?id=611&ddlLang=zh-tw](https://www.tfa.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=611&ddlLang=zh-tw)〉,2018.12.22 檢索。
- 劉一民,〈運動技術重建經驗的發生現象學探討〉,《運動文化研究》,21 (臺北,2012.12):7-36。
- 劉一民,〈臺灣運動現象學研究底蘊——哲學、方法與生存實踐的導入〉,《運動文化研究》,27 (臺北,2015.12):7-45。
- 劉一民,〈運動身體經驗本源的追問——相遇梅洛龐蒂的基進反思〉,《運動文化研究》,14 (臺北,2010.9):7-33。
- 魏淑美,《當代歐洲新舞蹈—表演:反舞蹈、非身體》,臺北市:黑眼睛文化,2010。
- 羅苑韶,〈互動之必要社交場活演出〉,《ARTalks:藝論紛紛》,〈<http://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2017082401>〉,2018.12.24 檢索。
- 龔卓軍,〈兔子洞裡的觀眾:美術館做為劇場〉,《愛麗絲的兔子洞:真實生活:可理解與不可被理解的交纏》(臺北市:臺北市立美術館,2016):22-28。
- Maurice Merleau-Ponty, “*The Indirect Language*,” *The Prose of the World*, trans. John O’Neill, Evanston: Northwestern U. Press, 1973, 47-113.
- Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, trans. Alphonso Lingis, ed. Claude Lefort, Evanston: Northwestern University Press, 1968, 215.
- Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trans Edward S. Casey, ed., Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Shannon Jackson, “The Way We Perform Now,” 〈<http://obieg.u-jazdowski.pl/en/numery/performans-teraz/355133774>〉, *Obige*, 4 (Poland, 2017)

