

舞蹈現場中觀者視見的揭露

張桂菱*

摘 要

本研究以接受美學的理論基礎與現今觀看美學的論述，進入舞蹈觀看美學的主題，澄清演出當下表演者與觀者的臨場經驗，揭露「斷裂」、「反差」、「不同調」與「非理性」的觀看本質，開顯作品意義，並補充現今觀看美學的研究。舞蹈創作中，身體承載創作者的意圖，是以抽象或非抽象等形式表現之，通過觀看者的視見，表演者與觀看者間的共構與在場特性，實現作品本身；然而，兩者間並非是理想的、和諧的及順暢的美感接收，事實上，實際的觀看經驗中，觀看者面對隱晦不明、流變跳躍、轉瞬即逝的表演者身體，以及現場眾多的意向，湧現非固定、非流暢、非理性的觀看感受，形成觀看的距離；但也正因如此，才能讓表演者身體的給出，觸發觀看者的想像，進入作品的觀看美學。

關鍵詞：舞蹈、接受美學、觀看經驗、觀看美學

*張桂菱，國立臺灣師範大學體育與運動科學系，E-mail: Nadine779@yahoo.com.tw

Exploration on Audience's Viewing Experience in Dance Performance

*Kuei-Ling Chang**

Abstract

Based on the theory of reception aesthetics and contemporary aesthetic discourse, the research explores the theme of dance performance and clarifies the experience between the performers and the audience during the performance. Through discussing the circumstances that cause different experience, including the discrepancy in expectations, aesthetic perception caused by unexpected mistakes on stage, imperfect harmony owing to different awareness, and the sensitive and perceptual way of viewing, the research aims to explore the meaning of works and to complement the current study on aesthetics of viewing. In dance performance, performers' bodies carry their intentions, which are expressed in abstract or non-abstract forms. Added by the audience's presence and seeing, the work is co-constructed and realized. However, the aesthetic reception between the performers and audience is not ideally harmonious and smooth; in fact, as the audience is oftentimes confronted with the constantly-moving body of the performer that seem obscure and fleeting as well as numerous intentions on the scene, indeterminate, non-identical, and perceptual viewing experience is hence developed, which builds up an invisible distance between the performers and

*Kuei-Ling Chang, Department of Physical Education and Sport Sciences, National Taiwan Normal University. E-mail: Nadine779@yahoo.com.tw

the audience. Still, because of that, the audience can be inspired and perceive the aesthetics of the work through the performer's body movements.

Keywords: dance, reception aesthetics, viewing experience, aesthetics of viewing

一、前言

看完舞蹈演出，常會聽到「你覺得這演出怎麼樣？」、「啊！看不懂耶！但是蠻好看的。」、「哎呦～看咖暈去！」¹、「看起來很厲害，不過這是在講什麼？」、「是在跳什麼？」、「好抽象喔！」、「很難懂耶！」，這是觀眾對舞蹈的提問。對於，舞蹈是什麼或怎麼看得懂它，是最常見也是討論度最高的話題。「看表演」是指觀看的人看著表演的人，觀看的人是回應「視見」的主體，是賦予作品意義的關係者，也就是觀眾，其先在經驗²與期待視野影響著觀看的方式。當觀看的人沒有辦法回答看了什麼，這些隱身在問題背後的是：迫切渴望得知作品意圖的觀看者焦慮。這歸因於表演是以人作為藝術的載體，以動態的形式呈現之。³肢體語言是人們最開始作為溝通工具而用的，是每個人都具有的與生俱來的能力，但往往在我們的世界裡，這些能力被壓抑了，致使一般大眾面對以肢體性為主要活動的感受能力降低，甚而無法體會。⁴

接受美學（Aesthetic of reception）恰巧予以觀者一個明確的立場，提出文學研究的重點並非聚焦在創作者與作品的關係上，也不是作品的結構、功能、表現形式上，而是觀者的接受上。它並非是美學中的美感研究，也不是藝術理論中的欣賞和批判研究，而是藉現象學與詮釋學的理论基礎，以人的接受實踐為依據的獨立存在的理論體系。指涉觀者對作品非被

¹閩南語，意指看到睡著。

²舞蹈是一門以身體為載體的表演藝術，動態的身體軌跡往往稍縱即逝，令觀者不易捕捉抽象性的表演意涵或其藝術性，也因為動態的身體感知不同於閱覽文字或口語表述的表現形式，故而需仰賴先在的身體經驗、觀看經驗，或者先在的動覺經驗等。

³《中華百科全書》指出，表演之作為一種藝術形式，有一個特點是：表演是以活生生的演員本身，作為工具與材料。

⁴平珩主編，張中煖等合著，《舞蹈欣賞》，（臺北市：三民書局，1995）：2。

動的接受，而是能動的創造，也就是在觀看的過程中，觀者對作品再創造的力量，亦是作品真正得以實現的過程。這打破了過去對文本只有一種絕對的決定性說法，轉而開展出作品多層次的開放性樣態，換言之，作品的詮釋因人而異，人人皆可對它做出不同的解釋，讓作品有著不同過往的詮釋方式與價值意義，同時顯現觀者的先在經驗及期待視野的重要性。

正因為觀者的先在經驗直面的形構作品樣貌，研究者欲揭露表演現場的無形屏障，試圖對表演者及觀者的觀看感受與反應，⁵提出下列問題並進行深度反思：劇場中，看見的是什麼樣的舞蹈身體？對舞蹈的身體感受為何？從舞蹈的身體看見創作者的創作意圖或作品意圖？對作品的想像是什麼？除了舞蹈的身體，還看見了什麼或感受到什麼？在觀看的感覺為何？上述問題中，僅針對觀者觀看之現象描述，是直觀的，未加以評論的。因此，本篇研究並非分析、評論或探討表演藝術的鑑賞方法、策略或引導觀者如何觀賞表演；而是藉接受美學的理論，先理解觀演關係中之觀眾立場，再探究觀眾與作品之間的關係，以及觀看場中的遭遇與處境，透過觀看現場美學的經驗，揭露場中的觀看現象。最後發現表演藝術活動中，源於場中眾多的意向性爭奪，⁶其實中斷了觀看的連續性，衍生出不可視見卻身有所感的觀看距離，尤其在觀演關係密不可分的現場，觀眾經常遭逢斷裂、拼接、跳躍的觀看現象。⁷看似流暢的、連續的觀看經驗，卻顯現模糊、跳躍、恍惚、閃躲等觀看模態。

研究的進行，將在第二節試以德國文學理論家漢斯·羅伯特·姚斯（Hans Robert Jauss, 1921-1997）的接受美學理論，梳理觀者的期待視野

⁵大多數的觀眾看到作品都希望能看得懂作品在做什麼，說什麼，與作品產生共鳴，然而舞蹈作品或多數的藝術品需要於感受會通，因此筆者提出觀者先以直觀所見、所聽、所感，進行意向性的交織。先有了感受，才有機會談分析與作品組構。

⁶觀者往往帶著過去的觀看經驗與當下的視見相互較勁。關於爭奪的描述，詳見本文第四節。

⁷經常可見科學主義（scientism）導向的觀眾，落入結果導向的觀劇、觀舞思考模式，反而容易形成一種想像與期待上的落差。

對觀看距離的發生現象，並提出聚焦於文學研究的接受美學理論與動態藝術中的舞蹈接收，雖是相互對應，然實質上還需考量舞蹈的特殊性；第三節，從舞蹈作品的特質中，揭示舞蹈的本質現象，試圖在觀與演的關係描述其在場現象；第四節著重表演者與觀看者場中的意向性爭奪，對觀看美學樣態之影響，因此回到表演現場，揭露距離的存在樣態，並發現這是由表演者與觀眾各自的斷裂、反差、不同調及非理性而來；最後的結語，簡要的回顧前述的發現，揭露觀看場中現象，以此，為觀看美學開展出不同面向，作為未來觀看美學之理論參考。

二、研究的重要性及相關文獻探討：從接受美學 進入舞蹈的觀看視見

二十世紀的西方文學理論與批評思路歷經作者中心時期，文本中心時期，再轉向讀者之閱讀、反應、理解的讀者中心時期，在這些文學研究對象之中，唯有以讀者為主體的研究最為匱乏，也最需要被填充，因而，泛起關注讀者反應的文學運動，接受美學即於此時空背景下誕生。姚斯在接受美學中，對文學美學的接受解析指出讀者並非是被動的部分，或者僅只能做出一種反應，反之，它自身就是歷史的一個能動的構成，只有通過讀者的傳遞過程，作品才進入一種連續性變化的經驗視野之中。⁸在此思考下，讀者對文本的接收過程，即是文本再創造的過程，作品的意義與美學價值也在閱讀歷程中展現。文本需透過作品與讀者相互合作生成，其因任何的文學文本皆存在未定的特性，無法自我實現，且非決定性或自足性的存在。因此，讀者與文本關係從過去的文本中心轉向讀者中心，對於文學

⁸Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota, 1985), 19; 譯文引自姚斯(Hans Robert Jauss)、霍拉勃(Robert C. Holub)著，《接受美學與接受理論(Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction)》(周寧、金元浦譯)(瀋陽：遼寧人民，1987)，24。

研究或觀看研究均發生結構上的轉變。

姚斯認為讀者與文本的關係，涵括著美學和歷史的面向。前者是指當讀者初次接受新的作品，連同過往的審美經驗進行比較，之間指涉著一種對作品審美價值的評斷；而後者，反映出對過去作品的再欣賞，意向著過去藝術與現在藝術之間，傳統與當前的評論之間，與此不間斷地調整同步發生的現象。更進一步的說明，文學的歷史性並不在於一種事後建立的文學事實的編織，而是在於讀者對文學作品的先在經驗。⁹換言之，一部文學作品，並不是一個自身獨立、向每一個時代的每一讀者均提供同樣的觀點的客體。¹⁰相反的，一部作品的藝術價值具有超時代的本質，在不同時空，不同觀者，存有不同的共鳴，如同一份樂譜，僅在演奏中，不斷地獲得觀眾新的反響，或文本在演員的詮釋下，解放文字的物質型態，成為當代的存在。也只有當文本被呈現時，才能創造一個真正理解文本的對話者。

對姚斯而言，產生文學作品的歷史背景不是一種與觀察者隔絕的獨立自在的事件。文學的歷史性恰恰在於讀者對作品的先在經驗。¹¹任何嶄新的創作，經常通過預告、公開，預先為讀者提示一種特殊的接受，以喚醒讀者過往的觀看經驗，將讀者帶入某種情感的維度中，隨之喚起某種期待，並將這種期待在觀看過程持續，或改變、重新定向，或顛覆、崩裂。在此，出現了一個接受美學的重要概念——期待視野（horizon of expectation），意指讀者在閱讀任何作品之前，皆處於一種先在理解與認知的狀態，¹²當接受者進入作品之初，自身既有的審美經驗，以及對作品的期待感受。而漢斯·喬格·伽達默爾（Hans-Georg Gadamer, 1921-1997）

⁹Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 20; 譯文引自姚斯（Hans Robert Jauss），霍拉勃（Robert C. Holub）著，《接受美學與接受理論（*Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction*）》，26。

¹⁰Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 21; 譯文引自姚斯（Hans Robert Jauss），霍拉勃（Robert C. Holub）著，《接受美學與接受理論》（*Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction*），26。

¹¹金元浦，《接受反應文論》（濟南：山東教育，1998），11。

¹²金元浦，《接受反應文論》，11。

則認為觀者依據自己的各種經驗、趣味、取向、理想等綜合因素，形成看待作品的一種美感層次與風格，成為具體閱覽活動中潛在的審美期待。換言之，每一位讀者在閱覽任何一部作品之前，隨即處在一種原先的理解與認知當中，如果沒有這種先在理解與先在認知，任何新事物都不可能為經驗所接受，¹³這種先在理解也就是文學中的期待視野，觀者皆帶著這種期待進入觀看世界。就此而言，文學的接受歷程，成了一個不斷建立、改變、修正，再建立期待視野的歷程。¹⁴

人類的言說總是為合尋求理解，解釋者總是懷著「良好的理解願望」去瞭解他人的交流動機，理解中的這種達到一致的願望是人類獲得共識、消除誤解的前提。伽達默爾承認，那種達到理解絕對一致的設想，必然遭遇到理解中的「斷裂」，任何以書寫形式出現的字詞總是一種「裂口」，它要求人們中斷其經驗的習慣過程及其期待視野。……正因為有裂口，才需要不間斷地理解。¹⁵

伽達默爾在上述接受結構中的接受詮釋或觀看思考，並非是立即的理解或流暢進入；實際上，是經常遭逢理解的裂縫，造成感知的誤差與隔閡，不過卻含括著衝撞下的彈性與有機性。也就是說，觀者的期待視野與觀看當下存在著審美的距離，這個空間形成了觀看的裂口，裂口存在的現象直接的影響著觀看者對觀看的接收，雖然期待視野並非固定不變，它也會隨著觀者的觀看歷程而變化，使接受者受期待視野制約的同時修正與拓展著既定視野，記錄過分感受性的偏離與變異。¹⁶這也是長久以來觀眾對舞蹈

¹³金元浦，《接受反應文論》，11。

¹⁴Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 23；譯文引自姚斯（Hans Robert Jauss），霍拉勃（Robert C. Holub）著，《接受美學與接受理論（*Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction*）》，29。

¹⁵金元浦，《接受反應文論》，5。

¹⁶在《藝術與錯覺》一書中將期待視野作此定義。E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton: Princeton University Press, 1960), 66；譯文引自 E. H. 貢布里希（Gombrich, E. H.）著，《藝術與錯覺——圖畫再現的心理學研究（*Art and Illusion*）》（林夕、李

表演存有不易觀看的普遍感受。

姚斯將既有的期待視野與新作品之間的不一致感受，視為審美距離 (aesthetic distance)，¹⁷當通過先在的審美經驗與新作品的接受、否定或轉變成新經驗時，形成視野的變化 (change of horizons)，¹⁸而這之間的距離決定著作品的藝術性，¹⁹考驗著觀眾的接受程度。在這個解釋下，讀者先在經驗能夠使我們把過去的意義，作為現在經驗的一部分來理解，²⁰連結讀者時代與作品時代，於不同的視野之間發生視野交融。而姚斯認為新文學形式形成之前皆有舊文學形式的影子，將此趨向一種未完成的新型態方向，此現象稱為文學演變 (literary evolution)。²¹這種現象與藝術領域亦同，藝術樣態的形成非橫空出世，它的演變承載著過去，隨其特性發展，持續的變形、演進，因變動無止息，便持續的朝向未成型的新風格發展。²²作品能在不同時代的觀者眼中，形成多樣化的作品意義，使人們認識到一部文學作品的現實意義與實質意義之間的可變的距離，也就是一部作品

本正、范景中譯) (長沙市：南湖科學技術，2000)，42。

¹⁷Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 25; 譯文引自姚斯 (Hans Robert Jauss), 霍拉勃 (Robert C. Holub) 著,《接受美學與接受理論 (Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction)》, 31。

¹⁸Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 25; 譯文引自姚斯 (Hans Robert Jauss), 霍拉勃 (Robert C. Holub) 著,《接受美學與接受理論 (Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction)》, 31。

¹⁹距離越小，觀眾就越容易接受。比如娛樂性藝術、通俗性藝術就不太需要考量視野的變化。Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 25; 譯文引自姚斯 (Hans Robert Jauss), 霍拉勃 (Robert C. Holub) 著,《接受美學與接受理論 (Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction)》, 31。

²⁰Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction* (London: Routledge, 2003), 58; 譯文引自姚斯 (Hans Robert Jauss), 霍拉勃 (Robert C. Holub) 著,《接受美學與接受理論 (Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction)》, 340。

²¹Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 34; 譯文引自姚斯 (Hans Robert Jauss), 霍拉勃 (Robert C. Holub) 著,《接受美學與接受理論 (Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction)》, 43。

²²就如當今的表演藝術逐漸走向跨界、跨形式、跨舞種等多面向的混搭，不容易將之單純的定義或規範在某一種藝術類型或風格取向，以至於成為現下特有的藝術共生現象。

實際上的首次感知與其本質意義之間的距離。²³在接受美學的思路，這不單單重建了藝術的歷史面向，同時拓展了時間的深度。但是，當觀眾經驗到作品風格逐漸失去可欣賞性，新的期待視野已然成為普遍狀態，那麼審美標準就獲得提升，進入另一段新的期待視野。

從上可知，隨著藝術形態的轉動，觀者的期待視野進入連續變化的經驗視界。就此密不可分的觀演關係結構中，創作者、作品及觀者構成藝術的全部活動，創作者完成後的作品是待實現的暗隱狀態，並未真正的存在，通過觀眾的觀看活動後得以真實顯現，美感意義於此之中獲得釋義。然而，觀者先在背景的差異，經常在過去和現下經驗，遭逢觀看距離的裂口，出現多樣的觀看結果，²⁴這也是本篇研究意欲探討與揭露的現場觀看現象。

職是之故，觀者中心地位的推升，的確給出另一條觀看美學的研究思路。但是，靜態作品與舞蹈作品畢竟存在本質上的差異，²⁵無可避免地在觀看裂痕中多加模糊、混雜、紛亂的身體感。這是因為前者的物質性，具恆存、固定、不易變形的樣態，它可反覆觀看，不受時間、地點的限制；而後者是以身體（body）為主體，本身具內在意識與主動能動性，經常在秩序及穩定的狀態中，隱藏失序、不穩定、飄動、不可控的身體感，以至於這種身體對身體的觀看，更具當下性與在場性的考驗。因為文本本質的條件差異，單就接受美學理論尚且無法完全解釋舞蹈的觀看美學，故於下個段落以舞蹈特性，揭示舞蹈的本質現象。

²³Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 34; 譯文引自姚斯（Hans Robert Jauss），霍拉勃（Robert C. Holub）著，《接受美學與接受理論（*Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction*）》，43。

²⁴以有實際觀看經驗者與缺少藝文經驗的觀者為例，前者當他們在觀賞舞蹈表演時，可從表演者擬像的動作意向，獲取意向觸發想像；後者可能因連續不斷的身體語彙與在場的眾多意向投射下，迷失方向，引發「看不懂」的結果。

²⁵靜態作品如文學類型的著作或繪畫、雕塑、建築、裝置等美術作品；舞蹈作品係指以身體為表現主體的藝術形式，如戲劇、歌劇、歌舞劇、雜耍、特技等皆被歸類為表演藝術。

三、舞蹈作品的特質

別於靜態作品的表現形式與觀看模態，²⁶舞蹈是以人體作為藝術的載體，並以人的表現作為工具與材料的一種藝術形式。其作品是通過肢體話語，傳遞意圖，因表現體具有飄渺靈動（非清晰）、變幻不拘（非固定）的特性，存有隱晦不明、不可預測、不易把握的流動痕跡，得以保有肉身創作的彈性。就此而言，身體往往具有鮮活、有機的表現性，是一閃即逝、難以再現的，需仰賴觀者現身現場才能捕捉的，是一種受制於身體又寄託於身體召喚的觀看現象，在觀（觀眾）和演（作品、表演者）的本質現象裡，也就成為場中變的潛在因素。研究者為揭露觀看現場的真實影像，以下分別以抽象的身體、身體的在場性、作品的共構性，論述舞蹈作品的特性，再進入觀演關係的探討。

（一）舞蹈作品

舞蹈作品（以下簡稱舞作）的發生主要由編舞者、表演者及觀看者三個要素構成，尤其著重於表演者與觀眾，因缺其一舞作就無法顯現。從觀看美學的視角，觀眾接收舞作的動態影像，連結先在的觀看經驗及在場的場域意向，觸發共鳴，或斷裂，或跳躍。而在進入舞作之前，先回到舞蹈的身體這個論述基礎，因為舞蹈的身體必須落實在舞蹈動作上，我們完全必須在舞蹈動作上看見舞蹈的身體。²⁷此故，以下分別以舞蹈的抽象化、

²⁶靜態藝術的觀看現場，其作品表現趨向固定式，非人體的物件展示，是一種可反覆視見或可任意切換視野的觀看，因不受時間與空間的限制，相對於舞蹈的觀看，多了份從容感、舒適性與主動性的觀看感受。

²⁷雷照光，〈當「科技」遇上「舞蹈」：當代舞蹈的數位化方案〉，《典藏今藝術》，261（臺北，2014.06）：114。

在場性，以及共構性進行討論。

■舞蹈的抽象化

抽象一詞 (abstraction)，是指將觀念抽離原本客體的思想過程。在科學的使用是為概括法，即從某一些同類事物中抽離出它們的共同特徵，以便對物質世界作出最富於概括性的陳述；藝術中的抽象的形式不是那種幫助我們把握一般事實的理性推理形式，而是那種能夠表現動態的主觀經驗、生命模式、情緒等的複雜形式。²⁸也就是說，科學的抽象相較藝術的抽象更為明確、客觀且理性；後者則較為複雜、主觀且感性。然而，抽象一直是藝術創作中的根本元素，將作品抽象化使文本更具表現力，而舞蹈就是藉由身體動作將作品抽象化的表現形式。簡言之，身體就是作品的表現體。表演的身體必然受主體的先在經驗與外在的感受驅動，它是一種由內而外亦是由外而內的召喚（在場性），成為作品的意圖，這種非具象的意圖表現，不是清晰可辨，也不是習以為常的，而是許多開放的、非具體、線條式的身體軌跡。

舞蹈的表現形式不同於日常生活中的文字，它是以身體為主體的抽象化美學表現。舞蹈的總類繁多，²⁹其表現形式是多元的、變動的、非固定的，因此，大多無特定的「用語」，除非是古典芭蕾舞、民間舞，或風格鮮明的現代舞。在浪漫或古典芭蕾舞劇，動作表現經常環扣著故事的情節而發展，例如女舞者用手指向自己另一隻手的中指（戒指處）的動作，即象徵著求婚；又或現代舞先驅瑪莎·葛蘭姆其技法（Graham technique）以腹部為核心牽動全身收縮及伸張的動作（contraction & release），彰顯人類的恐懼、壓抑、悲傷及快樂、雀躍、狂喜等情緒。而後現代（postmodern

²⁸王峻誠、王韋堯，〈「抽象」在藝術與設計之再定義〉，《設計學報》，10.3（臺北，2005.09）：82。

²⁹舞蹈的種類，如芭蕾舞、民族舞、現代舞、後現代、當代舞、舞踏、舞蹈劇場、爵士舞、踢踏舞、街舞、土風舞等。

dance) 或當代舞蹈 (contemporary dance) 不再拘泥於某種舞蹈形式與風格的規範，而是轉向與劇場、科技、戲劇、雜耍等跨界、跨形式的媒合，表演者的主體感則更趨向於自我風格 (style) 和內在律動 (groove) 的一種舞蹈表現，更自由卻更貼近作品本質的身體形式，也使得動作表現更具抽象化、風格化。如雲門舞集的舞者，以太極導引作為身體的基礎訓練，其動作質地以圓弧的路徑、行雲流水的勁力 (effort)、高張的身體彈性及柔韌，表現出風格化的身體。

無論舞蹈的表現形式為何，它都是藉由動態的、感性的、難以描述的抽象身體作為舞作的載體，而這個抽象的表現體，並非定點的、反覆的、可任意觀看的，實際上觀眾需從許多的身體姿態與軌跡中，捕捉抽象化的身體蹤跡，也因為抽象化的特質，在觀眾觀看的當下保有感受性與開放性。

■舞蹈的在場性 (Anwesenheit) (presence)

在場，是指一種狀態。在海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976) 哲學思路中，在，即存在，是顯現的存在，或樣態的顯現，也是主體在此時此刻的狀態。梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) 以身體現象揭示「我是我的身體 (I am my body)」，身體為存在本身，而不是意識的對象物，我的身體即是一具活著的身體 (a living body)。我通過我的身體意識到世界，³⁰ 以身體進入世界，成為與世界連結的唯一通道，相反的，當現象學意義上的身體，將成為一切社會行動的出發點和歸宿，如若身體不在，那麼主體也成了彌散的、甚至死亡的。³¹ 因此，我們可以說在場就是主體現身於場域之中。當我的身體朝向事物本身，是動態的、綿延的、無

³⁰Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (New York: Routledge, 2012), 94-95; 譯文引自莫里斯·梅洛-龐蒂 (Merleau-Ponty, Maurice) 著，《知覺現象學 (Phénoménologie de la Perception)》(姜志輝譯)(北京:商務, 2001), 116。

³¹曹鈺、駱正林、王颺濛,〈「身體在場」: 沉浸傳播時代的技術與感官之思〉,《新聞界》, 7 (四川省, 2018.7): 18-24。

停歇的狀態，同於，舞蹈的身體作為舞蹈外顯的存在，是直接的、無遮蔽的、敞開的朝向觀看者與表演者們。

相對於傳統心理學將身體視為對象 (object)，梅洛龐蒂進一步的打破「心物二元」的身體觀，著重於主體的闡述，揭露身體主體 (body-subject) 及主動能動性 (motility)，發現主體本身能組織協調身體的行動，亦可提供空間感與方向，在感覺間的世界中對我的身體姿態的完整覺悟，³²主體視為一個整體，無法分割，擁有自己的意識，非思緒、意念可控制之，也便是我身體存在世界的方式，梅洛龐蒂將這種能力稱為身體圖式 (body schema)。從上可知，身體感有其模糊、不可控及難以言說的樣貌，以此，可見到舞蹈時的身體，亦是一種轉瞬即逝、難以反覆、存在於當下、受場域召喚、互為主體的身體，也因此，現身場域的臨場感無法複製，每一場的感受在主體內在意向性 (intentionality) 的召喚下，而有不一樣的身體與不一樣的觀看感受。

作品形成的過程，即為表演的當下。觀眾的先經驗，挑戰著觀看視野，在場的意向性，透過表演者的身體，將觀者與表演者原先不在場的意向性，於作品顯露的當下，形成在場。在劉鳳學作品《春之祭》的片段中，獻祭的女子以憤怒、張狂的情緒，將手指指向天際與身旁的共舞者，表現對上天及眾人的怨懟，顯露痛苦、悲憤、掙扎、惶恐、不安的動作意念；表演者於演出當下進入角色文本，透過觀看者的視見，接收獻祭女子的意念，這份本來不在場的意向性，卻在觀看過程中形成了在場，其沉浸的最終目的仍指向引發主體間的共鳴。³³

視覺與文學藝術是固定的時間，觀眾或讀者可以在任何時間重複欣

³²Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 114；譯文引自莫里斯·梅洛龐蒂 (Merleau-Ponty, Maurice) 著，《知覺現象學 (Phénoménologie de la Perception)》，137。

³³曹鈺、駱正林、王颺濛，〈「身體在場」：沉浸傳播時代的技術與感官之思〉，18-24。

賞；而表演藝術則是存在時間進行當中，通常與表演的實際發生時間一致，而觀眾只有在表演的當下才能經驗表演藝術。在大部分的情況中，觀眾無法馬上「再經驗」表演藝術。³⁴

舞作的顯現受時間與空間的制約，如煙火般隨即飄散而逝，與靜態作品的觀看模式不同，動態作品中的觀演關係緊密交織，觀看使作品成為作品，故兩者缺一不可。

■舞蹈的共構性

在希臘字源“theater”或“theatre”，本意為“a place for viewing/ a place to see/ a seeing place”，泛指一塊可以觀看的空間，看什麼呢？那就是看“a thing done”，³⁵即在此做了一件事，直至今日成為「劇場」一詞的釋義。其中在「一塊可以觀看的空間」，同時指出看見的和被看見的，也就是觀看者與表演者。³⁶兩者在相同的場域及時間裡，共同從事著活動。從上可知，觀看者與表演者即是作品的共構者，透過兩者的合作共同完成的演出，換言之，作品是由觀看者與表演者共構（co-construction）而成。再進一步，透過觀看可以理解

我們注視的從來不只是事物本身；我們注視的永遠是事物與我們之間的關係。我們的視線不斷搜尋、不斷移動，不斷在它的周圍抓住些什麼，不斷建構出當下呈現在我們眼前的景象。³⁷

這裡，共構一詞，更進一步的探討共構者之間的關係，以及觀看現場

³⁴David P. Hirvela. *An Audience's Perspective: The Performing Arts* (Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt, 1990), 3-4.

³⁵姚一葦，《戲劇與文學》（臺北：聯經，1989），142。

³⁶這裡表演者，泛指舞臺上或作品中出現的任何演出者，可能是音樂家、演員、舞者、說書人、歌手等。

³⁷John Berger, *Ways of Seeing* (London: British Broadcasting, 1972), 9；譯文引自約翰·伯格（John Berger）著，《觀看的方式（*Ways of Seeing*）》（吳莉君譯）（臺北：麥田，2005），11。

的現象。表演者與觀看者一同現身場域，捕捉所見，結構作品，兩者視為無法切割且必為交纏的相互關係，而這裡談的共構，也就是指這兩者的存在模態。面對演出現場，一般認為觀看演出，只是觀看的當下的感受與現場空間的召喚，觀者接受並捕捉表演場中的一切。然而，觀眾的先在經驗或表演者的身體感，興許從進入表演空間，甚至在更早之前，就已開始編織作品了。

如前一小節所提，身體感本身具有模糊、不可控及難以言說的特性，表演者在連日的演出中，身體積累著與日俱增的高度肌肉張力與情緒，以及共舞者或同臺表演者的關係狀態，這皆會影響每一場演出的樣貌，因此，在表演中經常出現即興表演的現象，這是一種主體回應事件的彈性與不可預期感。這裡提的彈性與不可預期，並非是把表演的作品搞砸，也不是讓作品走向面目全非的意思，而是當主體在整個過程中，面對當下的處境，接受所有事件（event）的召喚。對表演者而言，所有的排練都只是一種預設練習，練習接受狀況的發生與當下身體的給出，畢竟，事件的發生是不經意、不可預期的，尤其在意識到它發生時，身體已經主動的回應事件本身了。

面對事件，觀看者亦然。法國舞蹈家瑪姬·瑪漢³⁸（Maguy Marin, 1951-）在 2015 年應邀來臺演出《May B》³⁹（1981），開場之初，舞臺中

³⁸法國現代舞蹈家、編舞家。曾經榮獲法國文化部頒發「國家舞蹈獎」、「法國國家文藝騎士勳章」，1992 年更被提升為「四級勳章」。她的創作跳脫一般的舞蹈美學形式，每一首作品皆能感受到她對事件的表述與反思，令人耳目一新，於觀後餘韻繚繞。

³⁹瑪姬·瑪漢於 1981 的作品，文本來自薩繆爾·貝克特（Samuel Beckett, 1906-1989）作品《等待果陀》（*En attendant Godot*），舞作中荒誕派戲劇的表現手法，揭露戰後生活中極度隱晦的人性面貌。舞蹈呈現內容，「舞者隨著哨聲、鼓擊節奏的進行曲踏出行軍般的步伐，全身塗白宛如木乃伊也像機器人，彷彿人們在日常生活中養成的慣性，使生命變得麻木不仁。儘管如此這些人也充滿愛恨，充滿對生命的憧憬，他們發揮友誼分享生日蛋糕，卻也飽受爭鬥、謾罵，宛如風雪摧殘的流浪者。編舞家以舞步娓娓道出貝克特筆下關於人性最隱晦幽微的心事。最終，一切在時光流逝中走向結束，只剩下一個人在微弱的光線下，對著觀眾喃喃訴說著貝克特的台詞：「結束了，快結束了，差不多就結束了……。」」，請參考〈2015 舞蹈秋天—瑪姬·瑪漢舞團《May B》〉，《台新銀行文化藝術基金會 ARTALKS》，

隱約站著一群舞者，以詭異的姿態與空洞的眼神望向觀眾席，在這五分鐘的時間裡，舞者們一動未動，宛如殭屍般的佇立與凝視，在這段時間內，音樂依然悠悠，然一樓觀眾席的某一位觀眾，不斷地發出打呵欠的聲音，最後焦躁難耐開口說「臺上怎麼一片黑，啥都看不見！」，看了一會兒，留下一句「騙錢！」，隨即離場。這對場中的觀眾而言，也許湧現出許多情緒與感受，亦不失為另一種有趣地觀看經驗。

綜合以上，舞作的顯現，需由觀看者與表演者在看與被看間共構，這不同於文學小說、美術這類純粹由讀者單獨開展作品意義的靜物觀看；反觀，觀舞的微妙之處，在於直觀的觀看感受，然而舞蹈的抽象化身體，觀看的即時性與無法再經驗，以及在場和共構的潛在條件，經常挑戰著觀眾的觀舞動機與舞蹈藝術的普及性。但也就同黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770-1831）在《美學》所提，儘管藝術作品自成為一種協調的完整世界，它作為實現的個別對象，卻不是為它自己而是為我們而存在，為關照欣賞它的聽眾而存在。⁴⁰換言之，表演者演繹的每一首作品，不僅僅是回應共舞者間，也是與觀者的對話，正所謂作品皆為觀眾而生。然而，表演者與觀者本身的先在經驗及條件背景，亦與作品的美感接收有關，故下個段落，將聚焦在兩者的背景。

（二）表演者和觀看者

表演者與觀眾是舞蹈作品中，最主要的兩部分。「舞者，非舞匠也。」指涉表演者的舞藝不僅技藝高超、情感會通，亦可敏銳地感受場域的召喚；而觀眾，是作品形成作品的關鍵，觀者的先在經驗、期待視野與觀看樣態是密不可分的交纏現象。因此，兩者的先在經驗與作品的形成和接收，直面的影響觀看美學的樣態。故而，下列分別從表演者和觀眾的背景，

<<https://talks.taishinart.org.tw/event/info/2015093014>>，2021.03.23 檢索。

⁴⁰譯文引自黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）著，《美學》（一）（朱光潛譯）（北京：商務，1979），335。

論述之。

■表演者的背景

經常用「臺上一分鐘，臺下十年功」、「十年磨一劍」、「勤學苦練」來表示表演藝術工作者的刻苦耐勞與堅毅不饒，實際上，凡從事技藝類的工作者，其人格特質或自身的性向會自然趨向該項技藝活動，也就是說，除了先天的條件與能力外，還需倚賴後天的自我修煉。舞蹈表演，即是兼具技巧性與表演性的藝術活動，成為一名表演者，首先，倚賴時間的磨練，若想要提升技術能力則要勤加練習，所謂勤能補拙，即以時間淬煉自我。其次，是「練私功」或「加菜」，這是在一般基礎的訓練課程外，再自我進化與提升的練習，對表演者而言，基本功的加強、技巧的自主練習、體驗多樣的舞蹈風格，或是觀看表演，都是另一種的自主學習的方式。

再者，如若底子功紮實，卻顯匠氣，動作表現「有形而無意」，亦非真正「舞藝」超群的表演者，這裡是指表演的天賦，即為舞蹈動作話語化的能力。簡言之，每個人說話時，會有自己的語氣、音頻、節奏，而動作亦同，找到自己的內在律動（groove），也就是主體內在的節奏、韻律或活力，是一種主體的感受，彰顯表演者的個人風格（personality）與表現力（performativity）。最後，表演是不斷地精益求精。舞蹈表現力沒有框架，也沒有標準答案，表演者情感會通使舞蹈的身體「既有形，更顯意」，投身現場，捕捉每個當下，從場中眾多意向之線，回應場中之服裝、音樂、燈光、道具、裝置、多媒體、共舞者的召喚。表演者面對每一次的臺上經驗都是獨特的、珍貴的、僅此一回的感受，在經驗中，轉化、升級與改造。

然而，當一般民眾亦可為臺上的表演者時，吳宜樺認為「表演永遠是一種人類學中心取向的前置性經驗表達形式，難以用傳統藝術學科來界定的創作類型。」⁴¹表示表演是一種人類與生俱來的本能，也就是說，人

⁴¹吳宜樺，〈歐陸當代表演藝術的跨界觀察〉，《ARTITUDE=藝外》，66（臺北，2015.05）：50。

人皆有表演的能力。這種形式在歐陸的當代表演藝術（contemporary performance）界，獲得大量的實踐。因觀念藝術（conceptual Art）的思潮，行為藝術（performance art）與舞蹈的界線逐漸淡化，掀起另一種當代舞蹈的面貌，大量湧現舞蹈作品卻「不跳舞」，或於異質性場域的表演，⁴²又或依據文本及創作者的意圖徵選適合的「表演者」⁴³等諸如此類的實驗性或非傳統舞蹈表現形式。

總體來說，這種難以界定的特質其實正是表演的魅力，因為世界上有很多事物一旦被命名、被過度地進行知識性的歸納與框架，它就失去它原本完整樣態的詩性力量。⁴⁴故此，無論是傳統或當代的舞蹈表演形式，均為舞蹈表演給出了多重樣態新視界。從上可知，表演者的背景確實與作品的顯現，是無法分割並為交纏的狀態。

■觀看者的背景

「內行看門道，外行看熱鬧！」這是一句經常用在觀看事物的方式，尤其在形容看表演一事。這句話的內行與外行，都指涉著觀看者本身，而這「內」與「外」的區別，則於觀看者的經驗底蘊的深厚，前者能深入本質，知其所然；後者則可察於表象，沈浸於氛圍之中。正因為藝術沒有標準答案，兩者在相同的作品中，各自有各自的觀看曲徑與不同的詮釋和觀看感受，可見主體於觀看作品時是開放的、主動的、整體的、擴散的、自由的。這與接受美學的概念意義相同，

作者、作品和大眾的三角形之中，大眾並不是被動的部分，並不僅僅作為一種反應，相反，它自身就是歷史的一個能動的構成。……

⁴²張桂菱，〈當代舞蹈觀看美學之研究——當舞蹈進入展示場域〉，《運動文化研究》，36（臺北，2020.03）：7-47。

⁴³這些表演者可能為素人或非舞蹈背景的人士，譬如：具個人風格化的人格特質，或某職業、性向的專才人士，或殘疾人士等，是以符合文本取向的用人。

⁴⁴吳宜樺，〈歐陸當代表演藝術的跨界觀察〉，50。

只有通過讀者的傳遞過程，作品才進入一種連續性變化的經驗視野。⁴⁵

因此，通過期待視野在原先對作品已有的認知當中，面對作品給出的新經驗，當新經驗與原經驗之間感受到審美差距時，觀者在經歷否定、接受至轉變，形成視野的變化，也就是說，觀眾的觀看經驗是一種不斷變化的經驗視野。這如同林懷民先生於受訪時說「看不懂雲門沒關係，感動就好。」⁴⁶然而，又有人追問，那看不懂怎麼辦？林先生又答「多看！」⁴⁷，直接給出如何進化視野變化的具體訣竅。

觀看者以既定的期待視野觀看新作，過程間，經驗的相互爭奪，影響視野的變化，若變化的距離越小，觀看的人就越容易接收，而變化的距離，也決定著作品的藝術性。正因如此，觀者的「閱覽」資歷不同、環境背景的不同，造就出作品的多重樣態。瑪姬·瑪漢《May B》，這個作品曾於1994年首次來臺演出，對當時的觀眾而言，作品中看不到「真正的舞蹈」，甚至有人質疑這算是舞蹈作品嗎？當時的觀眾，對表現主義形式下的舞蹈，接受度不高。然而，時隔21年《May B》再次受邀來臺，這次的觀眾卻是迫不及待的爭相觀看這舞蹈史上的經典之作。⁴⁸觀眾的既定視野於觀看經驗中，持續的建立、改變、修正乃至再建立的過程中轉變，並成為

⁴⁵Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 19; 譯文引自姚斯 (Hans Robert Jauss), 霍拉勃 (Robert C. Holub) 著,《接受美學與接受理論 (Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction)》, 24。

⁴⁶白舒樺,〈「雲門到底在跳什麼,我怎麼看不太懂?」藝術總監這樣回應〉,《SETN 三立新聞網》<<https://www.setn.com/News.aspx?NewsID=132761>>, 2021.03.21 檢索。

⁴⁷白舒樺,〈「雲門到底在跳什麼,我怎麼看不太懂?」藝術總監這樣回應〉,《SETN 三立新聞網》<<https://www.setn.com/News.aspx?NewsID=132761>>, 2021.03.21 檢索。

⁴⁸「2015年10月31日,國家劇院3382個席次座無虛席,直至謝幕,表演者最後的凝視,定格般的將時空凝結在那當下,在場許多觀眾潸然淚下,舞臺的靜止畫面狠狠地撞得我激動不已,無盡讚嘆這出自36年前的作品,我想當時的舞蹈環境,這應該是非主流之作,瑪姬·瑪漢真實且毫不矯作的刻劃人性,可想而知她擁有一雙未來的舞蹈眼睛(視野),帶給現代世人(觀眾)不一樣的省思。」筆者於當時的觀後手記。

歷史的能動構成。就此而言，觀看者的背景確確實實地與自身的新舊經驗交纏，開顯作品的美感意義。

綜合上述，表演者與觀看者的先在經驗，無論是表演者的狀態或觀者的視角，其主體意向性於場中牽絆著場域裡的一切。然而，表演者沈浸於場域，無法真正看見在場的觀眾；觀眾看的是舞蹈的身體及整個舞臺實際的給出，兩者間的意向性沒有全然的交織，故此，形成觀看上的距離。研究者藉「爭奪」的意向，以一種各自爭奪、彼此爭奪，去理解雙方在表演現場的存在狀態，揭露在場的觀看現象。下一個段落，將進一步探討此種觀看距離的存在樣態。

四、在場的觀看美學

以下分別以表演者與觀看者在場的實踐經驗，論述表演現場主體所遭遇到的爭奪，以及對觀舞、觀看美學的影響，揭露表演現場的觀看現象與觀舞美學。

(一) 在場主體的爭奪

■表演者的爭奪

身體主體會透過身體意向性 (operative intentionality) 主動投入，完成任務，⁴⁹回應場域的召喚。我們可以說，舞蹈中的身體，是一種運動中的主體，也就是運動中不斷變化的身動力 (affect)⁵⁰與感覺 (sensation)。當表演者透過排練場 (studio) 的鏡子，看見自己的身體，練習身體對動

⁴⁹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）：13。

⁵⁰譯文引自吉爾·德勒茲 (Gilles Deleuze) 著，《電影 I：運動—影像 (Cinema I: L'image-Mouvement)》(黃建宏譯) (臺北：遠流，2003)，138。

作的感覺，並經由練習經驗進入慣性的活動軌跡，這種身體經驗感受，猶如樂曲演奏出第一個音符時爾後的音符自然湧出。正因為表演者無法看見自己的身體，而身體的隱晦不明、難以捉摸、無以名狀的特性，使每個表演者心中都存在著影子觀眾，並受影子觀眾的拉扯與爭奪，發生「當下身體與動作間的爭奪」、「與其他表演者的爭奪」、「舞臺空間的爭奪」以及「表演者與編舞者意圖間的爭奪」。

表演者的爭奪，首先是「當下身體與動作間的爭奪」。表演者在演出過程僅能看見部分的身體，卻無法看見完整的自己。在看不見自己身體的情況下，身體進行闡述、形構並開展作品，讓觀眾看見舞蹈的身體，然而，身體的隱晦不明、難以捉摸、不易掌控的特性，當舞蹈的身體詮釋文本意圖時，身體經常與動作間發生爭奪。其次，是最明顯也最容易被觀察的「與其他表演者的爭奪」。舞蹈的身體是主體與群體的共振活動，是表演者與共舞者或音樂家（musician），以及幕後的音樂執行、燈光執行、舞臺監督等技術人員的合作，共構而成的作品。但是，當自己或共舞者的身體進入失序狀態，發生表演者與共舞者身體的爭奪；或是表演者與現場（live）演奏的音樂家，尤其在即興式的演奏，音樂家的身體意向性向場中開放，每一回的律動與旋律隨著當下的身體感受而奏，經常出現表演者與現場音樂的爭奪。

再者是「與舞臺空間的爭奪」。如先前所提，表演的時候看不見自己的身體，但卻有另一雙可以從外看向自己「眼睛」，看見自己在空間的相對位置，自己身體在空間中動作運行的軌跡，這對表演者而言的「觀看」，讓身體不斷地與空間爭奪，突破身體軌跡於空間內的限制，與空間爭奪。最後為「表演者與編舞者意圖間的爭奪」。這份爭奪是上述的爭奪中，最不易被觀眾觀察到與發現的，而這份爭奪就是來自編舞者希望表演者用什麼身體、什麼動作、用什麼感受來表現，然而表演者的身體主體性卻經常與編舞者意圖發生爭奪。

除此之外，舞作的形構，除了以舞蹈的身體回應在場所遭遇的爭奪外，還有事件的爭奪，它是不可控的、突發的、即興的發生，故而，表演者回應每一次詮釋創作者意圖時的身體，幾乎難以全然一致的狀態表現之。可能是表演者在詮釋一支作品時，產生當下的身體與動作間的爭奪；或與其他表演者共舞時，微妙又牽動著彼此的爭奪；又或是承繼編舞者意圖時，編舞者的意念與表演者身體情感的爭奪，還是表演者與舞臺空間和臺上其他物件的爭奪，這些都是作品的存在樣態。

■觀看者的爭奪

主體觀看的當下，投身場域接收作品意圖，並觸發自我的想像，然而，原以為流暢地觀看經驗，卻遭逢場中的各種爭奪。對觀眾來說，首先是來自「表演者身體意向的爭奪」。舞蹈的身體是由一連串的身體軌跡形構而成，其具有抽象、模糊與即逝的特性，於觀者捕捉身體蹤跡的同時，產生與表演者身體意向性的爭奪。其二，「與作品畫面和音樂的爭奪」。完形心理學中發展出的圖形與背景的完形結構，其圖形與背景並非固定不變，也非壁壘分明或清晰可辨，兩者間會隨時的轉換。⁵¹臺上動態的前景與背景來回的交錯變換，還有音樂與畫面的交織，對觀眾來說，是一種聽覺與視覺的感官爭奪。

其三，「編舞者意向的爭奪」。作品中可看見表演者的身體、作品結構、服裝道具的配置、空間的部署，以及舞臺畫面與音樂的配合等種種的意向，皆指向創作者的作品意圖，當觀眾在場中遭逢眾多意向性的紛亂狀態，易發生與編舞者意向的爭奪。最後，是「自我想像的爭奪」。觀者接受作品意向進入想像，與舊經驗相互拉扯，即處於自我想像的爭奪。如前所述，觀者的先在經驗，於觀看中經歷否定、接受至轉變，形成視野的變化。

⁵¹劉一民，〈運動技術重建經驗的發生現象學探討〉，12-14。

古典美學追求藝術的美感，這樣的美感是一種既已形成的、熟悉的，穩定的形式，傳遞的是一種理想狀態的和諧、流暢、結構後的感受。但在實際的觀舞實踐經驗中並非如此，這正因為舞蹈的身體是抽象的、模糊的、即逝的、不易反覆的動作軌跡，而表演者與觀看者相異背景的「看」，在此之下，觀看經驗並非是理想的、和諧的或順暢的；事實上，這裡面暗藏著許多裂縫與空格，形成表演者與觀者間的觀看距離，要處這樣的距離，必須回到實際的舞蹈表演與觀看經驗中，揭露距離的存在樣態。

(二) 在場觀舞的現象

舞蹈身體的即逝性，迫使表演者與觀看者身陷現場眾多意向性的各種爭奪，而這樣的狀態必然形成觀看裂痕，於此之中，發現觀看裂痕的存在樣態是由兩者間各自的斷裂、反差、不同調及非理性而來。以下為「斷裂—非期待的反應」、「反差—非預期的美感」、「不同調—非理想的和諧」、「非理性—非理性的竄流」等四種觀看距離的存在樣態。

■斷裂—非期待的反應

表演現場的表演者與觀看者之間並非如口語般的實際對話，真正的對話是在作品完成後，也就是演出過後，故而觀眾無法真正獲得回應。在「看表演」的觀看結構中，觀眾的捕捉與接收形成距離的裂縫。表演者在現場無法真正看見、觀察觀眾的反應，兩者的關係是舞蹈的身體與觀看的身體，是給出與接收，是動態表現與瞻仰觀看，作品意圖於表演者的身體以及場中音樂、舞臺、燈光、裝置等意向共構而成，非有來有往的互動式對話。在場中，觀看的觸發是不斷地在過去經驗與當下經驗中來回辯證，因而切斷觀看的連續性，此外，動態下的前景與背景不停地切換，身體主體自然的回應場域中的召喚，也就是說，觀看者會以自己的視角觀看作品，但所見的只是整體中的部分，這亦會影響作品的接收，也因此，觀者對作品意圖與表演者詮釋的意向，存在著想像的落差。形成一種非期待的反

應，也顯現出表演者的給出，與觀看者的接受之間的斷裂。例如：演後座談，觀者問及舞臺空間部署的問題。「林老師，為什麼這一段要放一個人在臺上！是不是要表現天與地如陰陽之太極，空間與獨舞者，這種相對呼應的關係？」林懷民回答「沒有啊！我只是覺得舞臺太空，想放一個人上去而已。」；⁵²又如沉浸式演出 *Seep no more*，⁵³這個作品全然由觀眾結構文本樣貌，演出過程是連續三次的中斷、進入的觀看模態，故而讓觀眾皆有各自的美感感受，然觀看當下的意向性其實充斥著切割或紛亂的經驗所交纏。

■反差—非預期的美感

表演者每日身體感不太可能如出一徹、固定不變，因而有模糊不清、難以言說卻有所感的狀態，而又看不見自己的狀況下，唯一較為明確的是憑藉著身體經驗依循著創作者的思想意圖，回應空間、共舞者及場域的召喚。即便處在不可控的情況，亦能即時回應場域中的遭遇，形成非預期下的即興美學。在表演現場，動作出錯、意外受傷或道具的失控又欲彌補修正的狀態，反而擦出另一種不在預期中的美感火花。例如：這是錄製給作曲家配樂的舞蹈影像，舞者在一段來回奔跑的畫面中，不小心跌跤，起身繼續動作。作曲家看著這段影片作曲，在舞者跌跤的時間點，特意配上一聲滑落的重音，至此之後，每次演出，這名舞者都必須在這音節處，做出跌跤的動作，這反而讓作品增添了不可預期的美感效果。⁵⁴另一種情況是演出現場，一名舞者站立在一條橫跨左右舞臺的繩索上，如盪鞦韆的動

⁵²2017年11月24日雲門舞集《關於島嶼》首演後的演後座談〈答客問〉中，觀眾與林懷民先生的對話。

⁵³紐約百老匯的作品，透過不同以往的表演形式，讓觀眾在一棟大樓中追逐著表演者觀看表演，每個表演者在相同時間在各自的地點開始表演，觀眾當下只能選擇觀看一位表演者，而三小時內會重複三次，也就是觀眾可有三次的機會觀看不同的表演者演出。

⁵⁴《大漠孤煙直》是由舞蹈家劉鳳學編舞，作曲家趙季平先生譜曲。此舞由劉鳳學先生先編舞，再由趙先生依影片的感受編曲。與編舞家訪談紀錄，2011.08.20。

作，不停的來回擺盪，表演者在固定的繩索擺動次數中，需以單槓的前迴旋動作順勢而下，但卻在某一回演出中卡在倒掛⁵⁵狀態，舞者在繩索上不斷地扭動，試著破壞繩索擺盪的節奏讓腳落地。演後觀眾表示，「舞者在繩索上翻滾而下時，身體表現出掙扎、扭曲、抗拒、擺脫，像是一種與慣性撕扯的身軀，非常觸動她」。⁵⁶上述兩個例子，即表演者的臨場動作和觀看者所見到的身體，與作品整體感的反差，非預期中呈現的美感狀態，這就是反差所造成的距離。

■不同調—非理想的和諧

舞者應該都有過對著鏡子練習動作的經驗，也曾以其他方式想像身體是如何移動及其移動的軌跡，或是以觀看者的視角想像觀眾如何看自己。但是，當表演者在臺上開始動作便幾乎與現實世界抽離，表演者所做出來的動作完全沈浸在自我情感的連結中，那個當下是完全的投身場域，不會顧及觀者的立場；但是當角色轉換，臺下觀看者與臺上表演者皆擁有相似的背景經驗，此時，觀看者也難以全然地理解臺上表演者，在表演當下的處境或表演的身體。有觀舞經驗的人看舞，著重的是身體在場的感受，這是一種作品與主體間相互吸引的感受，每位觀眾皆能自由的把握。林懷民先生曾對觀眾說，「我們看舞的感覺，都與舞作的關係不大，舞只是催化劑，你的感覺說的是你自己的事情，還有你的狀態。」⁵⁷由此可知，表演者的身體，以及身體所感的，與觀者眼裡所見及所感的大相逕庭。觀看的人跟表現的人在演出當下，必然處在一種非理想的和諧、充斥差異的觀看世界，因此，臺上與臺下，除了相對的空間距離，亦存在著表演者與觀看者不同調的距離。

⁵⁵頭下腳上。

⁵⁶記錄演後座談中，觀眾與舞蹈家們的對話。

⁵⁷洪健倫，〈看現代舞——無關懂不懂，只有感覺對不對〉，《中央通訊社》，<<https://www.cna.com.tw/culture/article/20190906w001>>，2021.03.20 檢索。

■非理性—非理性的竄流

舞蹈表演的思想傳遞是以身體給出的藝術形式，而情感的觸發是主體回應舞蹈場域的方式；觀看者沈浸場域、氛圍的召喚，情感的激盪與自我連結的感受及共鳴，從中接收與發散，是一種非理性的竄流。也因如此，當作品在舞臺上不斷湧現，觀者接收場中紛亂的意向，此種非理性的觀看狀態，恰巧形成表演者與觀者間的距離。這說明接受表演者身體給出的當下，其實是感性的、混雜的、交織的、竄流的非理性對話，而所有的理性、結構、語言皆在結束、疏離之後，然這種非理性的流動在觀看者身上卻得以無限的開展，形成作品的多樣化意義，即使舞作結束，觀者經事後的梳理，亦能持續開展作品的美感意義。

上述四種距離的存在樣態，是舞蹈觀看美學必然存在的現象，雖然表演者與觀看者之間存在著距離，但此種距離的留白，恰好讓觀者有更多的想像空間，開顯作品的意義，使之拓展、延伸、擴散至無盡蔓延。

(三) 舞蹈的觀看美學

舞蹈的觀看美學是由在場的表演者與觀看者共構而成，作品意圖的形構是以表演者給出的意向觸發觀看者的想像的模態進行，在場中表演者以舞蹈的身體、創造時空、營造氛圍，以動作軌跡結構創作者與作品之意圖，而觀看者在觀看中觸發身體、情感、視域、語言之想像。也就是說，表演者投身現場，觸發觀者的主體感受、美感經驗與想像空間，展開作品的意義。因此，觀看美學可能發生下列幾種或者更多類似的狀態：表演者的動作意向觸發觀看者的想像；表演者營造的空間氛圍觸發觀看者的情感交織；表演者創造的時空觸發觀看者的經驗視域；表演者的動作軌跡觸發觀看者的觀看感受；表演者結構作品意圖的表現觸發觀看者觀看的語言和文字等等。上述可能發生的樣態，並非是固定的、對照的、呼應的、排列的組合模式，相反的，場中種種的意向與觸發是相互交纏的、拉扯的、融

合的，沈浸的，於場域中開展舞蹈觀看美學的意義。

上述觀看美學的樣態，下面以兩個例子來說明表演者與觀看者之間的關係。例如表演者營造氛圍，觸發觀看者情感的狀態，可以在《春之祭》最後獻祭的場景中看見，「表演者不停地飛躍跳起，倒地，再飛躍而起，一連串反覆的旋轉，彈跳，倒地的動作中，最後在悲憤、抗拒與掙扎情緒後，無奈、放棄與漠然的身體情緒衝向神壇，疲軟的跪坐在祭司面前」。⁵⁸許多觀者表示，該片段隨著表演者高張的情感張力，全跟也跟著緊繃與糾結，宛如歷經一場再已無法挽回的現實悲劇的情緒。觀者主體經驗之情感連結，觸發對獻祭女子的同情與哀悼，這即為一種現場觀看美學的樣態。

或是，表演者創造時空，觸發觀看者的經驗視域的現象。文本有自己的時間軸，也就是作品的時間與空間，它不同於真實生活的時間與空間，而劇場是以黑盒子或舞臺形式的表演場域。這對觀看者而言，這是一種抽離現實或跳脫生活環境的感受，觀看當下跳脫日常，進入經驗視域，觸發文本意圖。例如林麗珍⁵⁹的舞蹈美學，她以慢、緩、沉、靜的動作表現，試圖將美的意向延展至整個空間，也因為慢的動作質地，讓每個畫面都成為清晰的構圖，甚至感覺不到動作的動與時間的流動，這類的觀看是屬於一種抽離真實世界的經驗視域。

舞蹈表演存在著觀看的、身體的、空間的、先在經驗的、視域的的距離，正因為有這些空格與間隙，表演者才有給出的空間觸發觀看者的想像界域，看似阻礙卻不再是無法跨越的鴻溝，反而觸發作品的多重意義，從而形成舞蹈獨有的觀看美學。

⁵⁸劉鳳學作品《春之祭》，2013年10月6日，臺灣國家兩廳院首演。

⁵⁹臺灣舞蹈家，無垢舞蹈劇場創辦人、藝術總監，作品風格趨向儀式性的表現。

五、結語

以文學研究為出發的接受美學提出觀者期待視野的重要性，並說明先在經驗對觀看接受的影響，然而筆者認為舞蹈的觀看與文學作品的接受，存有本質上的差異，其中舞蹈的類型、風格、表現形式等等是舞作較為具體、鮮明、可辨識的樣貌，然則在觀看作品上最直觀的差異，是組構作品的主體，也就是舞蹈的身體，也因為舞蹈的身體有其抽象化、複雜性、不易辨識、一閃即逝，以及難以再現等觀看及表現上的特性，因此對觀者的接收存在著不小的挑戰，這讓觀演過程產生審美的變化，形成觀看距離，揭示著在場的觀看現象。

此外，抽象性、在場性與共構性等舞蹈表現的本質，是結構表演者與觀看者間密不可分且必為交纏的樣態。表演者面對場中的身體、共舞者、編舞者意圖、現場音樂、舞臺及事件等爭奪，回應場域的種種境遇，這讓觀者面對的是隱晦不明、流變跳躍、轉瞬即逝的舞蹈身體，以及現場眾多的意向與爭奪，使致湧現出非期待的、非固定的及非流暢的美感接收，因此發現舞蹈的觀看美學存有「斷裂—非期待的反應」、「反差—非預期的美感」、「不同調—非理想的和諧」、「非理性—非理性的竄流」等四種距離。但也正是因為距離、空白與間隙居於美感接收之中，表演者的給出得以觸發觀者的想像，跨越藩籬，進入舞蹈的觀看美學。

尾聲，以德國哲學家費爾巴哈（Ludwig Andreas von Feuerbach, 1804-1872）在論及音樂的感受性時的一段話，以此回應本文開頭，觀眾對舞蹈的提問。「當音調抓住了你的時候，是什麼東西抓住了你呢？你在音調裡面聽到了什麼呢？難道聽到的不是你自己心的聲音嗎？」。⁶⁰置身

⁶⁰北京大學哲學系外國哲學史教研室編譯，《十八世紀末—十九世紀初德國哲學》（北

舞蹈現場的觀看，即是一場觀者視見的顯露，亦是一場與自我爭奪的交鋒，更是一場作品與自我的邂逅。接受距離與裂縫存於觀看美學之中，讓觀者開顯、拓展、擴散作品的意義，使之無盡蔓延。

引用文獻

- 〈2015 舞蹈秋天—瑪姬·瑪漢舞團《May B》〉，《台新銀行文化藝術基金會 ARTALKS》，〈<https://talks.taishinart.org.tw/event/info/2015093014>〉，2021.03.23 檢索。
- 王峻誠、王韋堯，〈「抽象」在藝術與設計之再定義〉，《設計學報》，10.3（臺北市，2005.09）：81-97。
- 北京大學哲學系外國哲學史教研室編譯，《十八世紀末—十九世紀初德國哲學》，北京：商務，1975。
- 平珩主編、張中煖等合著，《舞蹈欣賞》，臺北：三民書局，1995。
- 白舒樺，〈「雲門到底在跳什麼，我怎麼看不太懂？」藝術總監這樣回應〉，《SETN 三立新聞網》，〈<https://www.setn.com/News.aspx?NewsID=132761>〉，2021.03.21 檢索。
- 吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）著，《電影 I：運動—影像（*Cinema I: L'image-Mouvement*）》（黃建宏譯），臺北：遠流，2003。
- 吳宜樺，〈歐陸當代表演藝術的跨界觀察〉，《ARTITUDE=藝外》，66（臺北，2015.05）：47-53。
- 金元浦，《接受反應文論》，濟南：山東教育，1998。
- 姚一葦，《戲劇與文學》，臺北：聯經，1989。
- 姚斯（Hans Robert 姚斯），霍拉勃（Robert C. Holub）著，《接受美學與
-
- 京：商務，1975），551。

- 接受理論 (*Toward an Aesthetics of Reception and Reception Theory: A Critical Introduction*) (周寧、金元浦譯)，瀋陽：遼寧人民，1987。
- 洪健倫，〈看現代舞——無關懂不懂，只有感覺對不對〉，《中央通訊社》，
<<https://www.cna.com.tw/culture/article/20190906w001>>，2021.03.20 檢
索。
- 約翰·伯格 (John Berger) 著，《觀看的方式 (*Ways of Seeing*)》(吳莉君
譯)，臺北：麥田，2005。
- E. H. 貢布里希 (E. H. Gombrich) 著，《藝術與錯覺——圖畫再現的心理
學研究》(林夕、李本正、范景中譯)，長沙市：南湖科學技術，2000。
- 莫里斯·梅洛-龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著，《知覺現象學
(*Phénoménologie de la Perception*)》(姜志輝譯)，北京：商務，2001。
- 張桂菱，〈當代舞蹈觀看美學之研究——當舞蹈進入展示場域〉，《運動文
化研究》，36 (臺北，2020.03)：7-47。
- 曹鉞、駱正林、王颺濛，〈「身體在場」：沉浸傳播時代的技術與感官之思〉，
《新聞界》，7 (四川省，2018.7)：18-24。
- 黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 著，《美學》(一) (朱光潛譯)，
北京：商務，1979。
- 雷煦光，〈當「科技」遇上「舞蹈」：當代舞蹈的數位化方案〉，《典藏今藝
術》，261 (臺北，2014.06)：112-115。
- 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。
- Hirvela, David P., *An Audience's Perspective: The Performing Arts*, Dubuque,
Iowa: Kendall/Hunt, 1990.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University, 1960,
- Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti,
Minneapolis: University of Minnesota, 1985.

Berger, John, *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting, 1972.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, trans. Donald A. Landes, New York: Routledge, 2012.

Holub, Robert C., *Reception Theory: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2003.