

探討科恩與朗格 之舞蹈美學觀 —以「薪傳」為例

A Study on the Dance Aesthetics of Cohen and Langer
- A Case Study on "Hsin Chuan"

許幼靜 Yu-ching HSU
基隆市建德國中舞蹈老師

一、前言

近兩百年來，美學為一門獨立的科學，其思想與人類的歷史一樣古老，自人類開始披樹葉遮羞、築巢掘洞、敬神祭祖，乃至進行樂歌躍舞等文藝活動之時起，人類就已開始有了審美的觀念和美學的思想。本文以美學的角度，探討塞爾瑪·科恩（Selma Jeanne Cohen, 1920-）和蘇珊·朗格（Susanne Katherina Knauth Langer, 1895-1990）的舞蹈美學觀，以兩人之舞蹈美學觀念看雲門舞集的舞作「薪傳」，從中尋獲相異之看法。

二、探討塞爾瑪·科恩舞蹈 美學觀

在塞爾瑪·科恩的舞蹈美學觀裡，他引用了歷代美學家、舞蹈家們之觀點，印證其個人之模仿理論，並以芭蕾舞的發展歷史及演變過程為形成主要之舞蹈美學觀。舞蹈的改朝換代、思潮的輪替更迭中，科恩由歷史演變的角度來觀看舞蹈，他認為：「舞蹈的模仿範圍也就是人的種種性格、感受與行動的範圍…舞蹈已發現了一套用以真實描繪千變萬化的性格之動作手段」（歐建平譯，1994）。由此可知他對舞蹈所產生之表現是脫離不了人的思想與行為，並藉由舞蹈可具體展現人的多樣化性格，與它所產生關係的對象是人而非事、物。

他對舞蹈的定義：「人體有節奏的運動」。他更強調：「舞蹈的領域不是概念（概念是透過語詞由思維來掌控的）而是知覺（它們是憑藉運動而被眼睛把握的）」（蕭志偉譯，1994）。舞蹈的呈現方式是利用人體的運動，經由運動中的人我們可得知他的性格為何，且運動中的人在這個特定時刻裡表達出情感狀態，以致運動時產生之動作將性格和情緒特徵具象化。所以舞蹈不僅是賦予了動作之具體形式，而且強化了動作的涵義；舞蹈動作具有超越真實涵義的價值，並且是為超出表現力之外的一定意圖設計的，而這些正是舞蹈可以發揮其特性之處。但由上述所衍生的問題則是：為何舞蹈是人體有節奏的運動？節奏是什麼？節奏的定義為何？是人體內自發性的節奏亦或形式上的節奏？沒有了節奏就不是舞蹈了嗎？節奏如何與身體產生關聯？舞蹈為何必須和節奏結合呢？這是值得令人深思的問題。

科恩認為：「『情緒』並不存在於舞蹈者的相互關係中，而是存在於他們對動作的態度中」（蕭志偉譯，1994）。但若舞者之間的關係無情緒性的存在，只有單純的賦予動作情緒，又如何能突顯人的種種性格？又是否能夠明確地藉由動作特徵之外顯表現，傳遞創作者的思想及情感？他更進一步提到：「若抽離人類之情感、情緒，即使在所謂的『抽象舞』中，我們也還是感覺到動作特性是否具有統一性，這樣的統一暗示著人類行為的特性」（蕭志偉譯，1994）。摒除了情緒成份後的舞蹈，依舊有跡可尋，就如同一件意外的發生，會被視為是一種巧

合，但多次的巧合並重複性的發生，則將被賦予某種意義。但不論情緒高低或有無情緒的產生，這是創作者個人主觀所欲呈現出來並傳遞予觀者的訊息。

三、探討蘇珊·朗格舞蹈美學觀

新康德主義文學批評家也是符號學家蘇珊·朗格，她的七個核心概念組成多種相互關係，構成她整個理論的基石，其概念分別為：符號、抽象化、表現性、情感、形式、幻覺、假象（朱狄，1988）。朗格指出「藝術是人類情感的一種最優異的載體（a privileged vehicle of human feelings），而人類的情感是客觀地交織在藝術本身所關連的象徵性之語言中。因此，藝術並非自我表現（Art is not self-expression），而是情感的象徵化（the symbolization of emotion）。藝術無法以言語加以正確地表達，而只能象徵性地表達」（高宣揚，1996）。由此可知，「情感」不能以結構形式存在，只能以符號形式呈現。

在朗格的舞蹈美學觀中以符號理論為基石並指出：「舞蹈的本質是各種力的展示，這些力構成了舞蹈的動態形象，舞蹈是一種『虛的實在』，具有二重性：一方面是物質的、客觀的存在，用人體等物質材料作為其基礎，另一方面則又是虛幻的，是在這個物質基礎上人工地創造出來虛幻的形象」。舞蹈具有自己的『基本幻象』，不是現實中肉體所產生的力，而是由虛幻的姿勢創造出之力量與作用表現，所致呈現之生命力也是虛幻的。

朗格對姿勢的看法有她獨特的見解，她提出「姿勢」是舞蹈幻象賴以創造、組織的一種基本抽象。然而姿勢對於表演者而言是一種動的感受，它被當作是生命的運動，是可被觀看和瞭解。在現實

生活中，姿勢是表達人類各種願望、意圖、期待、要求和情感的信號和徵兆。並可如同聲音般被精心編入一套確定的和緊密相聯的符號體系中，縱使在處於無法透過語言溝通的情形下，也能憑藉著肢體的姿勢作為表達及交流的手段，即所謂的「身體語言」，可知姿勢是為肢體符號的象徵。

她認為舞蹈動作都是姿勢，而所有動作也都是姿勢。舞蹈姿勢不是真實的而是虛幻的，但身體動作是真實的，使它成為帶有情感的自發原因則是「虛幻」。所以在舞蹈的範圍內，動作才是姿勢，它是實在的動作，卻是虛幻的自我表現。其兩者之不同在於『實際姿勢』是表示意志之信號，屬於邏輯表現；而『虛構姿勢』是表示意義的符號，屬於自我表現。

四、科恩與朗格的舞蹈美學觀之比較

相同觀：

- 他們共同認為姿勢與情緒兩者之間是分離的，是為突顯動作本身的價值。
- 科恩認為舞蹈的領域不是概念而是知覺。與朗格所認為舞蹈虛幻的力，是為知覺而創造，也是專門為知覺而存在，有不謀而合之處。
- 他們同樣視人體動作為藝術媒介，藉由動作特徵的外顯表現，傳達創作者的思想，並認為舞蹈動作有著超越真實涵義的價值，其價值不取決於表現的對象，而在於如何表現。

相異觀：

- 科恩對舞蹈的定義：「人體有節奏的運動」，朗格則認為：「所有形式的運動及戲劇等，都不是舞蹈，而是舞蹈的題材」；至於有節奏的運動並非

幻象，而是一種實現過程。

- 朗格認為舞蹈無論處於宗教或遊戲中，從本質而言，它都履行了藝術的職責。然而科恩認為只有劇場舞蹈才是專門提供審美經驗的表演。

五、以「薪傳」為例討論兩人觀點應用到舞蹈上的問題

「薪傳」為雲門舞集於民國六十七年十二月十六日在嘉義體育館首度發表之作品。編舞者林懷民先生創立雲門舞集至今二十九年，其作品無數，我們依序分三階段簡述雲門舞集於不同階段裡所呈現作品風格及理念。

第一階段：首度把中國文化傳統融入現代舞蹈，以中國題材、中國動作、中國音樂作為呈現。第二階段：對台灣本鄉本土題材的追求。第三階段：採用外國人的音樂，演外國人的編作，並以純粹的創作手法呈現（林懷民，1989）。由「雲門」不同階段中所呈現之作品風格及理念可知，它是探索著台灣社會脈動及演進的歷程，對台灣舞蹈發展有著不可抹滅之影響。而本文所探討之「薪傳」則為雲門舞集第二階段時期之作品。

由科恩的模仿理論觀點出發，在「薪傳」編創者的編排手法中，首先建立起觀眾及舞者的關係，表演一開始，舞者自觀眾席的四面八方登上舞台，為祖先插上一柱香，然後他們褪下了普通衣著，露出傳統祖先服裝。象徵性的表現慎終追遠之情，以懷古之心詮釋「薪傳」裡的祖先人物，其舞台意象讓觀眾一目瞭然。

從「薪傳」的渡海中，明顯描繪祖先渡海來台開墾的景象。舞台上以大白布為海的代表，舞者鼓

動著大白布模仿著一波波的海浪，營造出海浪的波濤洶湧，燈光的灰藍則表現了黑夜中大海的陰冷無情，男舞者的舞動表達出渡海的艱辛，以及人與海搏鬥的過程。其他的男女舞者則構成「船」的隊形，隨著身體呼吸的提沉表現波浪起伏，不時夾雜於狂風暴雨中破浪前進，呈現奮力與大海搏鬥之精神，整體畫面呈現在充滿危機的黑水溝中，有著一股力量凝聚且意志堅定的移民。由此的肢體表現中印證舞蹈的模仿範圍，也就是人的種種性格、感受、精神與行動。

他更提及舞蹈與音樂之關係的重要性，包括了服裝、舞台、燈光等。氣氛的凝聚，畫面的營造，是作品於整體視、聽覺表現上的關鍵因素。「薪傳」中節奏部份佔據了重要的角色，就如同他說「舞蹈是人體有節奏的運動」，節奏一直處於舞者們的體內，而有節奏的呼吸一直伴隨著舞者動作而行。作品整體之氣氛於聽覺上，部份是由陳揚及李泰祥平實民謠風的音樂烘托，其過程中穿插了陳達的台灣民歌，目的是藉由歌聲觸動觀眾的心絃，並與觀眾產生共鳴及心靈互動。

朗格的符號理論在「薪傳」作品中則可明確感受到編創者對動作之編排，包含了延續、重複、時間的加速、空間中的伸展，以及人為的技巧、姿勢等，這都表示出動作意義所具象徵的符號性；最主要呈現是動作中所散發的力量，舞者們由動作力量呈現於舞台空間之張力，已超越了實際力量的展現，並且編舞者使用了多次圓的隊形，即象徵力量的團結。當群體聚集並以齊一之動作同時散發的力，我相信那便是美的象徵。由上述更進一步印證，如同朗格認為編創者所要表現的並非他個人的實際情感，而是他所瞭解人類的情感，並通過舞蹈藝術表演的形式，將情感形式以符號表現出來。

六、結語

『雲門』以現代的眼光、現代的手法來詮釋中國的古典文學、民間傳說、本土文化及歷史、乃至社會現象，深入人類生活中。以熟悉的題材，平實的表達，並融合東西方舞蹈技巧和劇場觀念，帶動了台灣這二十來舞蹈藝術的發展，其功不可沒。在編創者融合了民族情節、中國藝術與西方舞蹈技巧，將遷移台灣墾荒精神藉由肢體詮釋出來，形成了「薪傳」此作。「薪傳」以說故事的表現手法將舞蹈呈現出來，舞蹈內容上有情節、劇情，使觀眾容易理解，但其背後代表之意涵卻是埋藏在渡海艱辛下的一段故事。

在「薪傳」中所蘊涵之作品精神，則屬單純民族情感迸裂，編創者傳達的情感是主體性之表現；而作品呈現的手法方式及藝術之形式即為客體性之表現。「薪傳」作品內容顯然以台灣歷史經驗為主，因台灣的文化自始就與大陸文化有些不同，而且在台灣的歷史上，曾被日本人統治達五十年之久。其編舞方法直接而有力，清楚明瞭，風格平鋪直敘，這當然也與「薪傳」二字主題相吻合。值得一提是民國六十七年十二月十六日，當日正逢卡特宣布中美斷交，此時挑起了人們內心之社會共同情感，喚起了人性的共鳴，配合天時、地利、人和的情況之下，造成此作品的轟動，在當時觸動了許多人心，這也是為什麼它廣為台灣一般民眾所接受的原因之一。

摒除美學之觀念，還須考量許多歷史、社會、政治、文化、經濟、環境等因素，這也是決定一個作品的成敗因素，並可更深入由不同因素的脈絡中，重新建構作品的意義及價值。然而不可否認的是，經由科恩及朗格的舞蹈美學思維之觀點來觀看「薪傳」，其面向及角度更為寬廣，對舞作的評價也

有所不同，所欲進行思考及追究探討的問題，更趨之深入及具體化，他們的理論將肢體動作的表現，做有結構及系統的處理，雖各有其異同之觀點及理念，但對於舞蹈藝術有著不可抹滅之貢獻，這或許是美學的吸引人之處。■

《參考書籍》

- 史文鴻 (1992)。西方當代美學 — 問題分析與理解導向。香港：青文書屋。
- 朱狄 (1988)。當代西方美學，頁153-166。台北：谷風。
- 朱立人主編，歐建平譯 (1994)。作為一種模仿的舞蹈。舞蹈美學，頁153-162。台北：洪葉文化。
- 朱立人主編，蕭志偉譯 (1994)。舞蹈美學緒論。舞蹈美學，頁163-180。台北：洪葉文化。
- 朱立人主編，滕守堯、朱疆源譯 (1994)。動態形象 (對舞蹈的一些哲學探討)。舞蹈美學，頁245-258。台北：洪葉文化。
- 朱立人主編，劉大基譯 (1994)。虛幻的力 (《情感與形式》第11章)。舞蹈美學，頁259-278。台北：洪葉文化。
- 林懷民 (1989)。擦肩而過。台北：遠流。
- 高宣揚 (1996)。論後現代藝術的「不確定性」。台北：唐山。
- Susanne Katherina Knauth Langer 著 (1964)，劉大基、傅志強、周發祥譯 (1991)。情感與形式。台北：商鼎文化。