

表 演 藝 術

# 「聽舞」無法預知的失序狀態

許淑真

1952年在美國位於北卡羅來納州的黑山學院（Black Mountain College），演出一個令當時藝術家震驚不已的作品，這個由音樂家約翰·凱吉（John Cage）所籌畫的劇場演出，

演出時凱吉自己站在梯子上高談闊論，而大衛·都鐸（David Tudor）彈奏鋼琴，羅勃·羅遜柏格（Robert Rauschenberg）播放他自己的音樂，現場還掛了他一幅有名的全白繪畫，模

斯·康寧漢（Merce Cunningham）在現場作他自己的即興舞蹈，還有兩位詩人兀自的朗誦他們的詩，同時還有影片在現場放映。多種藝術領域在同一時間、同一空間交雜的相互呈現，



<靈媒>排演中

當時的這場演出成為後來「偶發藝術」的模範，也帶入了讓藝術跨領域的模式，成為讓藝術領域走入總體藝術（Total Art）的敲門磚。

到現在半個世紀過了，跨領域的活動在台灣仍舊漫燒了好幾年，而且還高燒不退，別說八大藝術的跨界展演沒甚麼稀奇，就連科技、心理、醫學、文史、社會、人類，以至於生技、物理、化學等的介入藝術，也不是甚麼新鮮事了。所以當現在提到將視覺藝術與舞蹈作一個跨界展演，這裡面好像已經沒有可令人眼睛為之一亮的關注點？並且長期以降，表演藝術與視覺藝術共同創作的合作模式歷史來看，這之中到底還能有甚麼新的發展可能性？也頗令人質疑。

#### 【一】

自二十世紀的60年代以來，表演藝術的創作模態相較於過往，更加的注重過程勝於結果，大量的使用即興與原發，抽離唯美、去技巧，並加入實物、遊戲等等，不斷的在原有的系統中，重新的拆解與重建，這其中莫不以開發更多的可能性與新的感覺，來作為創作裡永不耗竭的生命力。所以當舞蹈家賴芳玉將於今年的最後一個晚上（2002年12月31日晚上），在高雄的中正文化中心的至善廳，演出「聽舞」系列作品，試圖以舞蹈與視覺藝術所做的跨領域展演時，以二十一世紀的眼光，不免會以較嚴苛的態度來看待它。但筆者在看到它逐漸成形的過程裡，這當中居然也有令人頗為玩味之處，在充滿了實驗與創新的發展中，以及所形成的探討空間，在南



<靈媒>的排演場景，由左至右的舞者分別為陳明惠、林雅靜與嚴丹鳳。



<靈媒>的排演中，右邊為石頭

左為演出者羅燕芬



部的表演團體裡，實屬難能可貴。

這次「聽舞」一共有四個「舞」碼，第一個「情愫蕩漾」的舞碼是由視覺藝術家梁任宏的同名原有裝置作品，再由賴芳玉編舞，羅燕芬舞蹈家所獨舞的一個後製作品。第二個舞碼「舞台上的石頭」是這次表演中最具爭議與實驗的部分，視覺藝術家石頭由他的無視覺身體來創作，表演中石頭將被矇住眼睛，舞台空間由賴芳玉提案與構思，音樂也由她在演出時即興的播放，在一切全然未知的情況之下，舞蹈家與視覺藝術家居然去做對方領域的事情，在毫無編排以及不知道對方會如何出招的情況之下，這是除非到了現場，否則無法預知的事。

第三個舞碼「聽舞」則是由梁任宏擔任「舞」者，只是這個舞者並不在觀眾的視網膜底；而在觀眾的耳蝸裡，梁任宏藉由什錦合成混音的操

弄，來達到絕對抽象的成像。第四個舞碼「靈媒」是所有舞碼裡面有著相當意指的作品，但是就算是創作者賴芳玉提到了這作品是對傳媒的一個批判時，但是舞作裡真正看到的是一種亂象 (chaos)，一種因為迥異以往的舞蹈模態而產生的一種狀態。表演中除了羅燕芬、嚴單鳳、林雅靜這三位原來就是學舞蹈的舞者之外，還加入了視覺藝術家陳明惠的演出，而弔詭的是陳明惠還必須與其他三位舞者，進行相同的演出形式，也就是有經過相同的非演訓練，並帶有許多舊有舞蹈元素的舞碼，而更好玩的是石頭在這個舞碼中又再次擔任了異質入侵的角色，當然他的表演又是沒有經過排演的侵犯性隨機呈現。而聲音的配置也如同舞台上所看到的一般，除了原有的播放系統的固定配樂之外，舞台上的三台電視廣告音樂，也常常無預

警的加入這場大混戰，在視覺與聽覺的極度多焦之下，我們可以感受到對於傳統中進行反叛顛覆的可能，亂象在這裡不以共存觀念統合之姿，而以呈現現今資訊化社會之態，來反證當下個體荒謬失序的身體。

## 【二】

二十世紀的80年代初，西方舞蹈界便逐漸發展出一套有關舞蹈元素的理論，英國的珍妮·愛雪 (Janet Adshear) 便認為舞蹈的基本元素在於動作、舞者、視覺設置與聽覺元素，而在英國的拉邦中心的研究中，四個舞蹈媒介：表演者、動作、空間、聲音相互以不同的方式交互結合，這由普雷斯頓·鄧洛普 (Valerie Preston-Dunlop) 所提出的研究，更加的詳述了這四個元素不同相遇的方式：有整合 (integration)、融合 (gestalt)、並置不相關 (co-existing)、並置相參照 (juxtaposing or intertextuality)、錯置 (contracontextual)、重疊 (redundancy and reiteration) (Preston-Dunlop 1998)。而賴芳玉所策劃的「聽舞」演出中的許多創作模態，似乎與上述的許多研究有著不謀而合的關係，但是這件作品的有趣之處並不是在此，而是在這樣的創作模態下，所能迸出甚麼樣的創作潛質。

在這裡我們似乎進入了居中的核心部分，舞蹈本身就有如一個身體，身體用它自己的方式來組織空間及動作，這有別於語言的文法結構，也就是身體與動作的特殊性，也就是非理性的部分，這表演事件的根源，以舞蹈劇場 (dance theatre) 為例，



珊契斯\_蔻柏 (Sanchez-Colberg, 2000) 便提出這種「特殊質地」(Meta-textuality), 乃是根據於身體為主的表演活動。所以當表演者是中心, 其個人的歷史與經驗, 便不自覺的從可視的肌肉軀體與動作中流洩出來, 這成為這舞蹈發展的重要精隨與密碼, 這個部分便由石頭所表現的最淋漓盡致, 而相較於此, 另外四位舞者由編舞式的舞蹈中, 看到的是屬於思考引導的舞蹈方式, 也就是經由大部分的舞蹈語彙下去成形、發展以及編排, 珊契斯便推論這樣會將舞蹈推向一個終極目標, 也就是意義的所在。「靈媒」的這段舞在排演時一直是一個明確的舞句, 但是賴芳玉似乎刻意的讓它如此, 因為這個句子終究會被石頭的身體介入, 而將其打亂。在排定的既定舞碼中, 四位舞者會無

法控制產生的突發性反射因子, 或許容忍、或許排拒、甚或抵抗, 也就是與週遭身體空間事物真正的產生「身體性的存在」(corporeality), 而讓舞者真正「活」在舞台上。

觀眾在此目擊到驚愕、危險、笨拙、隱忍的真實面貌, 看到動作的被學習與被強制的轉換, 當技巧無法在當下奏效, 賴以維繫的是感覺的敏銳與當下的反應, 身體的本能與不加思索, 讓不同的身體類型在同一個舞台上並存, 這是一個屬於身體的多元現象。身體在這裡成為一個創作媒材時, 她(他)不是一個風格的意念的身體, 她(他)是一個屬於個體的元素, 於是溝通的訊息便多重的由表演場設向觀眾。在這四場表演節目中的任何一個時刻, 在觀眾的視聽覺中, 接收到的便是一種屬於多元合體, 而

不是一種單一訊息, 是一種複合有別以往的觀看表演經驗。

### 【三】

以台灣現今舞蹈界一片神秘、冥想之東方肢體風中, 願意像「聽舞」這樣做嚐試的, 實在也是一異數, 而到時演出成不成功, 掌聲多不多, 似乎也不是這麼的重要, 重要的是我在過程中所看到一種屬於創作者的野性, 也就是對自我背後龐大系統的質疑, 對自我領域中慣性的拋離並進而實踐, 創作, 也許就是這樣先革命自己吧! 🚫

#### 參考書目:

- 平珩, <後現代舞蹈的產生與風貌>, 《舞蹈欣賞》, 台北: 三民書局, 1998.
- 廖抱一, <舞蹈: 歷史巨視與微視互動的媒介>, 《表演藝術》, 台北: 國立中正文化中心, 2001.1.
- Adsheed, J. Dance Analysis: Theory and Practice, London: Cecil Court, 1988
- Preston-Dunlop, V. Looking at Dance, London: Verve Publishing, 1998
- Sanchez-Colberg, A. Dance, theatre, Performance: The Challenge of Dance Theatre to Dance Analysis, 2000