

## 導論

當代歐美「非舞蹈」和現場藝術的實驗，在近十年內大大影響了台灣當代的跨域編舞，成為一個有機的過程：法國以「非舞蹈」著名的編舞家如傑宏·貝爾（Jérôme Bel）、薩維耶·勒華（Xavier Le Roy）、波赫士·夏瑪茲（Boris Charmatz）與台灣當代舞蹈圈交流密切，例如貝爾的作品早在 2006 年就由新舞台引進台灣，而近年來台北藝術節的《歡聚今宵》、《非跳不可》、《攏是為著·陳武康》等個別的跨國合作作品，轟舞劇場的陳武康經常為貝爾合作班底，而夏瑪茲的「舞蹈博物館」概念，也在台北表演藝術中心和台灣藝術家兼策展人林人中的引進之下，廣為台灣跨域藝術圈所熟稔。

2016 的台北雙年展「當下檔案·未來系譜」，展覽中出現許多身體表演的行為藝術作品，以表演來進行「演繹檔案」（performing the archives）或「演繹回顧」（performing the retrospective），法國當代舞蹈大師薩維耶·勒華，



圖左 本文作者（左一）與 2016 台北雙年展策展人 Corinne Diserens（左三）攝於柏林，左二為策展人徐文瑞，右一為編舞家 Xavier Le Roy。



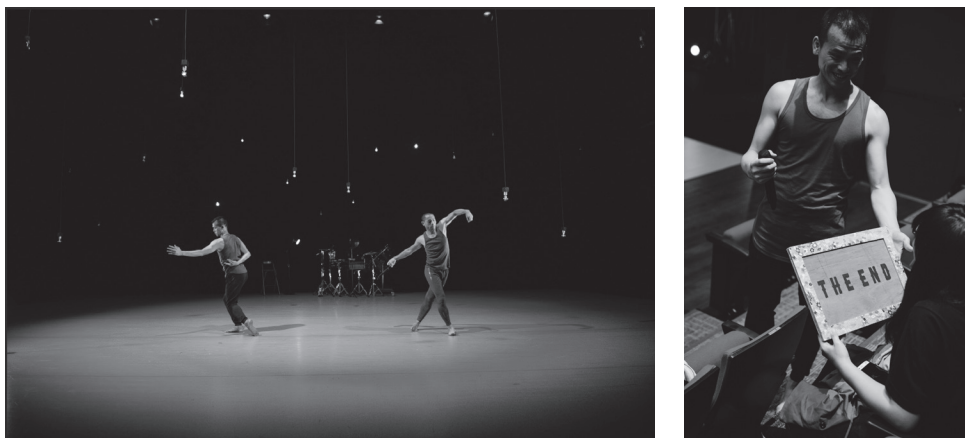
圖右 薩維耶·勒華（Xavier Le Roy）2016 台北雙年展《回顧》（薩維耶·勒華提供）



薩維耶·勒華 (Xavier Le Roy) 2016 台北雙年展《回顧》(薩維耶·勒華提供)

則在此次雙年展中展出作品《回顧》，與眾多台灣年輕舞蹈工作者合作（如林人中、林祐如、蘇品文、陳彥斌、鄭皓等），在此計畫的系列工作坊訓練中，勒華的概念性編舞方式、舞蹈與視覺藝術融合的創作表現和空間使用，似乎也提供了台灣年輕編舞家，在視覺藝術空間（如美術館）或是實驗劇場裡觀念藝術演出的靈感。而勒華不只一次在與筆者聊天的過程中，提及美國後現代舞蹈的實驗，如伊凡·瑞娜 (Yvonne Rainer) 對他的影響<sup>1</sup>，又由於他的妻子余美華 (Scarlet Yu) 為香港裔舞蹈家，與台灣藝術圈也經常也有合作關係，他們往往有更多的時間待在台灣，進行長期的工作坊和相關探討，也因此有更多機會與台灣藝術家切磋交流，或多或少影響了台灣的當代表演概念。

<sup>1</sup> 筆者在 2017 年暑假因國藝會「舞蹈進入美術館：跨領域舞蹈表演研究計畫」舞蹈類調查與研究補助至歐洲威尼斯當代舞蹈節、2019 年暑假因國藝會「2018 年度「視覺藝術策展專案」第一期駐地研究補助至歐洲柏林時，與 Xavier Le Roy 當面對談中得知 Yvonne Rainer 對他的影響力。



《半身相》（陳藝堂攝影 / 轟舞劇場提供）

2018年，由轟舞劇場陳武康和泰國編舞者皮歇·克朗淳（Pichet Klunchun）所創作的《半身相》（Behalf），從「身體的傳統」為發展命題，以 behalf（做為代表）、be half（成為一半）為題進行雙重辯證形式的編舞，在雲門劇場演出的《半身相》結尾，編舞者特意打破傳統劇場形式，在演出中場安排了一個假裝的「演後座談」，首映時一些觀眾在假裝的「演後座談」時離開了，卻沒有意識到這是節目的一部分——他們的離開也意味著錯過了節目的後半部分；而另一個晚上，一名觀眾在假的「演後座談」中大喊「這是一個笑話嗎？」——不管這句話是什麼意思，它代表了表演過程中一個令人費解的時刻，而《半身相》的結尾，編舞家更將「演出結束權」，隨機交給現場觀眾舉牌決定。這些實驗性的編舞方式，令許多傳統舞蹈觀眾感到驚訝，結尾這段特意加入挑戰觀演關係的設計，更有意挑釁觀眾因「看不到」而提出質問。而這支舞在演完後引起的爭議<sup>2</sup>，也反映了觀眾對舞蹈表演從「跳舞」轉換成一個「觀念編舞

<sup>2</sup> 對於此舞的爭論，請參看「表演藝術評論台」的相關演出評論，而針對此舞作《半身相》的深度評析和跨文化表演的探討，請參考本人的另一篇學術期刊論文“Dancing me from South to South—On Wu-Kang Chen and Pichet Klunchun’s Intercultural Performance”（Chang 2022）和專書文章〈《半身相》—陳武康與皮歇·克朗純「非西方中心論」的跨文化表演〉（張懿文 2022）。

的手法」，產生「到底什麼是編舞？什麼是表演？什麼是觀眾預期看到的『舞蹈』」的疑問？

此舞演出後的紛雜爭議和評論，與上述舞蹈進入美術館的風潮，引發我對相關議題的思考：我們如何理論化在劇場、美術館、替代空間等不同場域的身體展演？舞蹈與表演理論，可以提供視覺藝術身體展演什麼樣的不同觀點？當創作者、觀看者和表演者的角色都被解構、重新定義時，時間性（temporality）和參與模式與分配（modes and assignments of participating）在過程中產生怎麼樣的美學？當觀眾沒有發現表演已經發生時，表演的現場性如何被界定和規範？假使劇場舞台不再是表演發生的必要條件時，舞蹈（與非舞蹈）的界線究竟在何處？而若身體表演的界線發生了轉移，我們又該如何理解編舞？

回應這些議題和疑問，《不舞之舞：論當代藝術中的舞蹈》欲意探討這些不太像「傳統舞蹈」的舞蹈：假如所謂傳統定義中的「舞蹈」，是預設了一個被認可的「跳舞」狀態，這個「舞蹈」也許是結合瑪莎·葛蘭姆流變出的優美舞姿，抑或者是在國家劇院殿堂裡擁有漂亮技巧的舞蹈演出；而《不舞之舞》則想要挑戰這種對「舞蹈」的假設，我意圖運用當代藝術的觀點，從「編舞」的理論出發，考察過去不被歸類在「舞蹈」（或被「正統」舞蹈論述所忽視）的表演，如美術館或替代空間中的行為表演、科技藝術中的身體裝置，甚至是不在「正統」藝術殿堂中會出現的流行舞蹈、社交舞蹈和世界舞蹈，另一方面，我也意圖從舞蹈和表演理論的觀點，提供視覺藝術跨域身體展演的分析和討論。

劇場演出透過「表演性」（Performativity）進入哲學的討論語境之中，而戲劇性（theatricality）在文化研究的領域中，也已被「表演性」的探討所取代。當代理論家茱蒂·巴特勒（Judith Butler）認為「表演性」在日常生活中有著重要的作用，此概念探討了人如何透過行動來構建意義，並重新思考主體、身體實踐和社會認同之間的關聯，她援引語言學者 John Langshaw Austin 的「Speech

Act Theory」(言語行為理論)<sup>3</sup>，並將「表演性」納入日常生活中，巴特勒認為「表演性」是透過不停重複的操演來建構意義系統之過程(Butler, 1990)。然而，這種討論將身體視為被文化價值所控制的操作對象，讓身體成為脆弱(vulnerable)而缺乏能動性(agency)的主體，出自於對上述「表演性」之批判，我在美國修讀博士期間的老師、著名舞蹈研究學者蘇珊·佛斯特(Susan L. Foster)，提出了舞蹈研究中重要的「編舞」(choreography)理論來挑戰巴特勒的「表演性」，在佛斯特的論述中，「編舞」是個動詞，可以用來分析身體經驗在文化和個人領域中的能動性。

以詞源上來說，編舞的英文來自希臘文“choros”，在古希臘的悲劇中，“choros”(合唱)描述了劃定的舞池，意指「一個讓繞圈舞蹈發生的地方」和“graphein”，也就是「書寫」和「塗鴉」的意思，在十八世紀，法語中 chorégraphie 意指「舞蹈」和「寫作」，也就是以書面記錄舞蹈步驟的人<sup>4</sup>。著名的舞譜創建者、也是舞蹈理論家魯道夫·拉邦(Rudolf von Laban)則認為，編舞的動作是「活生生的建築——在凝聚力的改變中發展出流動的意義(movement is, so to speak, living architecture — living in the sense of changing emplacements as well as changing cohesion)」(Laban 1974)，而中文的「編舞」則有編作、創作、組織舞蹈的意思，上述對編舞字源的考究，都顯示了一種創作的原理，從空間、時間，與重力方面分析、安排和組織舞蹈的能力(Foster 2011a; Foster 2008, 1 - 25; Maar 2014)，也代表了「編舞」運用在舞蹈空間、展覽空間等場域之實踐可能性。

2008年5月，佛斯特受邀於國立臺北藝術大學「臺灣舞蹈研究學會 2008

<sup>3</sup> 「表演」在成為藝術表達形式之前，它已經是人與生俱來的行為本能，例如在語言哲學家奧斯丁(John L. Austin)的語言學研究裡，描述人為了讓溝通更有效率、言說更有表現力和說服力，說話時「言說的樣子就是一種演出的行為」，而在當代的表演脈絡中，所有人日常社會的行為都可以是一種表演(Austin 2005)。

<sup>4</sup> Breitwieser, Sabine. “Choreography” <http://intermsofperformance.site/keywords/choreography/sabine-breitwieser> (accessed 07/09/2020)

初夏研究生研討會」專題演講，並由舞蹈學者林亞婷翻譯其演講內容〈「編創舞蹈與編舞者」——編舞一詞的由來與演變〉，發表於《藝術評論》第十八期<sup>5</sup>，這篇文章對「編舞」概念的闡釋有著細膩的見解，她首先提到「編創舞蹈」（choreography，簡稱「編舞」）一詞在《牛津英語字典》的兩種解釋方式：一、編舞就是「跳舞的藝術」；二、一種已經荒廢的用法，指「在紙上書寫舞蹈的藝術」，而根據第一種解釋，舞蹈的所有面項都包含在編舞裡，從教人跳舞的過程、學舞的行為、舞蹈的演出、甚至創造一支舞的勞力付出，編舞被理解為在舞蹈中一系列的動作及其組成，但此術語也已慢慢被廣泛用於空間場景的創建（Foster 2008）。

在此文中，佛斯特評析編舞意識型態之轉變，她首先簡要地回顧編舞一詞的系譜（genealogy），尤其著重在它如何鞏固與規訓化舞蹈的身體訓練，然後再以具有藝術性和社會性的舞蹈類型舉例說明，檢驗編舞在不同歷史時期所展現的文化意涵，以此分析特定舞蹈如何透過身體訓練來鞏固自身的合法性。而佛斯特在此文中持續辯證編舞可以是什麼——思考將編舞與表演分開的可能，以及如何將它應用到千變萬化的舞蹈行為（dancing）當中，佛斯特認為編舞是一連串在事前或當下進行的決定，透過編舞決策而讓舞蹈產生了意義，也因此，舞蹈透過編舞行動來體現身體的能動性（agency），在她的理解中，編舞是透過姿勢和動作形成的新文化符碼，也因此可以重新組織個人認同與社會間的關聯（Foster 1998），透過這樣的分析，人們可以進一步了解銘刻於身體內的權力關係，並揭示日常生活身體實踐的社會價值。

從舞蹈的角度，可以看到「編舞」歷史的不同進程：以西方舞蹈史為例，從十六世紀義大利佛羅倫斯的貴族凱瑟琳（Catherine de Medicis）嫁到法國成為皇后時，把芭蕾舞帶入宮廷，從一開始原本的社交活動，被改成娛樂性的表演，讓觀眾居高臨下「由上往下看」的俯視演出，此時編舞的重點，也就放在隊形的變化和幾何圖形的畫面；然而到了十七世紀歌劇芭蕾舞的演出，朝向

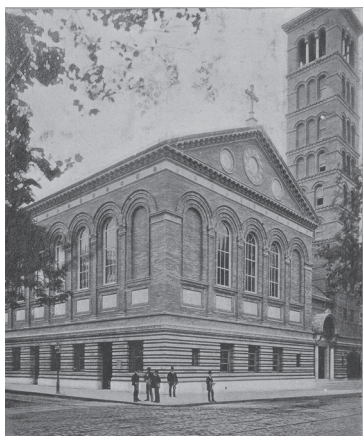
<sup>5</sup> 此文更詳細的版本，刊載於“Choreographies and Choreographers”（Foster 2009, 98-118）。



圖左 皇后喜舞劇的俯視圖 (Ballet Comique de la Reine, 1581). British Library. 圖右 伊凡·瑞娜 (Yvonne Rainer) 的舞蹈與電影回顧展 (2014) (張懿文攝影)

專業化「平行視角」的舞台，讓舞者的雙腿跳躍與輕盈向上的動作成為焦點；到了二十世紀，為了反抗芭蕾而產生的現代舞時期，透過對重力的反思，讓現代舞的革新者開始赤足而舞，編舞強調與地心引力平衡間的關聯；而在六零年代的後現代舞時期，中介於現代舞到後現代舞之間的美國編舞家摩斯·康寧漢 (Merce Cunningham) 提出即興和機率法則的編舞想法；在七零年代傑德森教堂 (Judson Church) 的舞蹈實驗中，伊凡·瑞娜 (Yvonne Rainer) 首先提出了著名的「後現代舞蹈宣言」 (No Manifesto, 1965)，而此時對編舞的思考，已將身體視為整個環境一部分，日常生活的動作，如行走跑跳也能入舞，例如崔莎·布朗 (Trisha Brown) 在《在牆上走路》 (Walking on the Wall, 1971) 舞蹈中，挑戰平行於地平面的重心轉換，透過空間結構與建築來探討編舞的可能。上述對舞蹈史中編舞方式的考察，也讓我們了解，編舞一直在回應不同的文化背景，其定義也隨著時代而改變，由此觀之，編舞始終是個動詞，而非固定不變的名詞。

在當代的表演脈絡中，所有日常社會的行動都可以是一種表演，著名的跨



圖左 紐約傑德生教堂, Irma and Paul Milstein Division of United States History, Local History and Genealogy, The New York Public Library. (1898). The Judson Memorial Church. <https://digitalcollections.nypl.org/items/12c6ed00-babb-0132-c4fe-58d385a7bbd0> 圖右 2019年柏林八月舞蹈節展示美國後現代舞蹈家 Deborah Hay 的裝置展演 “Perception Unfolds: Looking at Deborah Hay’s Dance” (張懿文攝影)

域編舞者威廉佛賽 (William Forsythe) 認為 1960 年代 (後現代舞蹈時期) 標示了「傳統定義下的舞蹈」與「編舞」成為「兩種不同的實作方式」<sup>6</sup>, 呼應了表演學者 Ramsay Burt 所提出「體現感性」(embodied sensitivity) —— Burt 描述美國六零年代傑德生舞蹈運動的編舞者, 如何運用日常生活的行為和以任務導向為主的動作, 來完成實驗性的創作 (Burt 2007) —— 從對「編舞」概念的深化與轉變, 到編舞對「日常生活」的重視, 暗示了跨域藝術形式的交融。編舞從創造意義、選擇組合、安排和調解, 到成為對日常生活行為舉止的再重新詮釋, 在時間性 (durational) 的重複動作中, 舞蹈作品不但要重複過去, 還要重新回應在悠久舞蹈史中曾經存在、且依舊在當代美學中可以被執行的策略。

上述對編舞的分析, 暗示了表演學界從對「表演性」的探討, 逐漸被「編舞」所取代的趨勢 (Foster 2011a; Maar 2014), 如同戲劇顧問和哲學家 Bojana Cveji 與 Ana Vujanović 在討論從「表演」變成「編舞」的轉向時所提到:

<sup>6</sup> William Forsythe, “Choreographic Objects,” <http://www.williamforsythe.com/essay.html> (accessed 8/29/2017)



在 1990 年代開始發揚的「表演」這個學術名詞，其流通價值已逐漸被「編舞」這個概念所取代，若比較這兩種概念，我們可以發現，定義上，表演是指一種素養、執行能力、或執行成效的表現；而編舞則是指將許多異質的運動元素，組織成複雜而天衣無縫的表現型態（Cvejic & Vujanović 2013, 72）。

當代學術界對編舞的重視與重新省思，也反映在眾多學者對編舞的討論：舞蹈學者 Randy Martin 在著作中探查身體如何在表演藝術中成為政治的行動（Martin 1990; 1998）；舞蹈學者 Gerald Siegmund 提出，編舞通過分配和安排的操作，超越了精心訓練的身體技術，透過指示將動作交賦予觀眾（Siegmund 2012）；表演藝術學者 André Lepecki 根據德勒茲的理論，指出舞者有能力透過編舞將空間轉化為具有政治批判力的場域，而舞者的任務就是在開啟創造，提供在既定論述之外的可能性（Lepecki 2013）；美國比較文學學者 Andrew Hewitt 則認為，透過「社會編舞」（social choreography）的概念，編舞不但可以當成現代性的隱喻，也可以用來構思對現代社會組織的藍圖（Hewitt 2005）。在上述的文獻中，如同前述佛斯特所提出的（Foster 1998; 2011a），「編舞」不再只是用來指涉編排空間與時間中組織劇場表演動作的方式，而更是關注動作進行中，個人的身體實踐如何有意識地創造意義的過程。

另一方面，從現代舞蹈到後現代舞蹈、再到當代舞蹈，舞蹈必須被更廣泛地放置在不同的文化脈絡中來重新理解，而當代編舞的探討，也必須考慮當前機械和科技對環境所造成的影響：新的科學技術一直會影響到時代的文化意義，而新的媒體，也形成對藝術家的新挑戰，人從智人開始就在使用當時的新科學技術（已知用火）；十五到十六世紀透視法的發明，對文藝復興時期的藝術家產生重大的影響；而又如十九世紀瓦斯燈的使用，也影響了浪漫芭蕾時期的空間佈景動作之編舞，這些案例都顯示了，新的技術會造成新的使用身體之方式，也就是說，科技的改變造成了身體邊界的改變，而舞蹈藝術家則透過編舞去思考身體的邊界何在。

我認為，在當代科技技術的支配下，編舞也可被視為「人類為其身體延伸呈現出的主觀姿勢」，也因此，對編舞的討論，可以進一步延伸到當代藝術對身體性的思考，包含如何理解體現（embodied）的知識論。而對於舞蹈本體論的理解，則需要藉由當代舞蹈的「編舞轉向」來重新思考：當代舞蹈的編舞技術，已經超越了對舞蹈動作的組合元素、整體造型之考量，編舞不再只是對動作的編排，而必須考量與觀眾的互動機制和環境外骨骼（exoskeleton），編舞作為將整體環境與感知對象的在場都納入考慮的新美學形式，讓拓展空間、物件與四周平行垂直的運動成為可能。由此角度觀之，在面對當代跨域舞蹈時，用「編舞技術」的概念去討論舞蹈，與探討「跳舞技術」一樣重要，也就是說，「身體的組織」（編舞）與「身體的訓練」（跳舞技術）同樣值得仔細研究，而這正是筆者欲將當代跨域舞蹈的討論，轉向對編舞分析的原因——透過重新釐清和定義當代編舞的可能意義，來理解和欣賞當代舞蹈藝術。

本書《不舞之舞：論當代藝術中的舞蹈》欲意討論過去十年間，編舞如何重新界定當代身體的藝術展演，讓「不跳舞」的「舞蹈」也可以是舞蹈。我以台灣「策動表演性」之脈絡出發，爬梳台灣舞蹈與視覺藝術跨界實驗的相關理論與實踐，提出具有在地視野的觀察，意圖更深入地討論關於台灣當代編舞美學的不同面向，從跨場域、跨媒材到跨文化的角度，建立具有在地脈絡的台灣編舞理論。在此結構下，本書搜集了筆者過去十多年來對於當代舞蹈、跨域身體展演的理論關照、議題分析和藝術評論，以上篇「論舞」和下篇「話舞」來區分。

上篇「論舞」針對三個主題來探討：

（一）「舞蹈展演空間——跨場域實驗」：聚焦於跨界的身體展演，分析非劇場空間、美術館、替代空間的演出美學，和身體政治之研究。以筆者爬梳美術館脈絡下的舞蹈表演藝術史起始，分析在美術館的表演案例，再進入台灣

美術館策展的表演轉向，最後一篇則以「編舞」的概念探討身體與抗爭的可能。

（二）「表演科技實踐——跨進人類世」：以筆者對當代科技表演藝術、後人類劇場的關懷和理論分析為主。從我曾策劃的展覽出發，探討數位表演藝術之美學，以人類世的觀點反思人與環境、生態的關係，並將「人」放置於大歷史的洪流中，再進一步思考後人類表演的未來性，而最後一篇文章則以 COVID-19（新冠肺炎）大爆發後，如何改變全世界對線上演出的觀演習慣，並從海德格的技術哲學觀點，提出關於科技表演的美學思考。

（三）「當代舞蹈反思——跨文化對話」：關注跨文化表演的不同面向，希冀打破「傳統」與「當代」、「東方」與「西方」、「世界舞蹈」與「舞蹈」中的二元對立和權力位階關係。並以筆者博士研究期間的田野調查出發，從文化研究與批判理論的角度，分析探戈舞、騷莎舞與後殖民主義、他者凝視、自我東方主義和國族認同之間的關聯。

下篇「話舞」則搜集了筆者 2007 年到 2021 年間的藝術評論，以編年方式編排，關照上面所提示的三個主題——「舞蹈展演空間——跨場域實驗」、「表演科技實踐——跨進人類世」、「當代舞蹈反思——跨文化對話」——交揉出筆者過去十多年間觀看當代藝術展覽、跨域表演與當代舞蹈的觀察，以此十幾年的累積，論證台灣當代編舞與歐陸「非舞蹈」實驗的交互影響，這些觀察揭示了我對於台灣在地脈絡中，非歐美中心論的在地視野和主體關照，也鋪陳了未來的研究方向。