

舞蹈中的人與動物：從〈春之祭〉到〈活著〉

張懿文

國立臺北藝術大學文創產業國際藝術碩士學位學程助理教授



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

在舞蹈史中，動物的擬仿再現，反映了人類如何透過觀看生物來面對自我，和人與自我、身體與自然關係的想像。¹早在 1895 年，科技舞蹈實驗的先驅露易·芙樂（Loie Fuller）就開始透過即興動作、燈光設計與翅膀道具，與法國盧米耶兄弟合作早期舞蹈電影的實驗，她舞動雙臂，拿著親自設計的長棍，配合輕柔織布的包覆，延伸上半身在空間中的移動，在只有黑白電影的彼時，芙樂親自將膠卷底片塗上不同色彩，讓螢幕中的身體在顏色變化中，幻化為連續的視覺意象，超越人體形狀，有如蝴蝶、花朵等自然形象的有機物體，在這些實驗的前衛作品中，芙樂既不像現代舞之母鄧肯（Isadora Duncan）強調希臘情調的情緒性，也沒有要如傳統芭蕾舞一樣講述故事情節，她的作品是純粹的視覺觀想——人與物的界線消失，自然與真實是形象的一體兩面，作品意義在流動中形成，而這樣開放給觀眾詮釋的概念，遠遠超越了當時二十世紀對舞蹈的美學意涵，直指 60 年代後現代舞蹈的前衛性。

舞蹈學者 Ann Cooper Albright 在 *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loie Fuller* 一書中，²從光影的蹤跡分析，重新發掘露易·芙樂作品中流動的動植物形象，如何鬆動了其女同志身份的認同疆界，在 Albright 細緻的研究中，剖析了芙樂身為女同性戀者而無法出櫃的性向認同，如何影響了創作時動作語彙的選擇，而芙樂作品中無法釐清界線的流動身體意象，似乎也暗示了創作者的酷兒論述，作品中曖昧難解的蝴蝶、花草與人之形象，鬆動了性別認同的疆界，在這樣的創作中，身體與自然的界線也成為科技表演探討身份、文化與自我認同議題的可能切入點。

在本文中，我嘗試用當代觀點來重新理解舞蹈史名作或是當代的實驗創新，首先分析舞蹈史的著名舞作〈春之祭〉，藉由其舞蹈中對身體重心的轉換，闡述舞作中對祭儀、犧牲與動物性的可能探討，並以本次「禽獸不如—2020 台灣美術雙年展」展覽中傅雅雯和周書毅的作品〈活著〉為例，重新省思當代編舞與動物關係的討論，以此分析後人文主義對「人的身體」之定義，我認為這件作品探討了人類與動物的關係，不再將動物視為只可以被再現的文化符碼，而是藉由脊椎動物與人的共同性出發，展開當代舞蹈對身體重力的再一次實驗。

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts

1 例如，人類學者 Joann Kealiinohomoku 在〈一位人類學者眼中的芭蕾是一種民族舞蹈的形式〉一文中，分析芭蕾舞的經典動物仿擬（如天鵝）與當時文化現況的關聯，Kealiinohomoku 認為芭蕾舞中動、植物的分類，暗示了西方的文化價值：如馬和天鵝是被尊敬的動物群，芭蕾舞劇中不會出現豬、鯊魚、水牛、鱷魚（儘管這些動物可能是其他文化中備受尊崇的動物），而芭蕾舞中常出現的植物是穀物（小麥）、玫瑰和百合，而非芋頭、地瓜、椰子、橡果、南瓜等，顯示出芭蕾舞作為一種特定民族文化形式的可能。（Kealiinohomoku, Joann, "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance," *What is dance? Readings in theory and criticism*, Ed. by Roger Copeland (New York: Oxford University Press, 1983), 533-549.

2 Albright, Ann Cooper, *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loie Fuller* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2007).

獻祭與救贖：從〈春之祭〉到〈活著〉

舞蹈作為一種藝術形式，與身體的關係密不可分，而身體也常與欲望、獸性、非理性、非人的形象連結，自柏拉圖洞穴比喻 (allegory of the cave) 開啓了身心對立的二元論之後，³ 舞蹈與身體的直接關連，也讓與身體密切連結的情慾、呼吸等自然動作，加入了動物性的指涉。學者謝杰廷在「物種倫理再思考：2020 台灣美術雙年展論壇」演講中提到：「動物」(animal) 的字源事實上有「氣息」(anima) 的意義，而「氣息」則讓人想到「情慾」(eros)，或許是一聲嘆息，呼吸、情慾與身體，皆與舞蹈息息相關，⁴ 而舞蹈史上的著名編舞〈春之祭〉(Sa Sacre du Printemps)，也同樣以非理性的身體形象，成為召喚出人與動物獻祭救贖的經典案例。

〈春之祭〉是二十世紀初震驚舞蹈界的前衛運動名作，大約 100 年前的 1913 年，由迪亞哥列夫 (Sergei Diaghilev) 帶領的俄羅斯芭蕾舞團 (Ballets Russes)，首次演出了〈春之祭〉，是俄羅斯作曲家史特拉文斯基 (Igor Stravinsky) 和編舞家尼金斯基 (Vaslav Nijinsky) 合作的芭蕾舞管弦樂作品，主題圍繞著一個年輕女子，她被迫犧牲跳舞直到死去，史特拉文斯基不和諧的音樂，加上尼金斯基編排的繁重動作，引起了軒然大波。舞者的行為就像自動機器一般，他們的唯一動作就是重複著古代習俗所規定的儀式：這些部落的年輕女性必須持續舞動，直到一個女性被選出，她將拋棄自己的生命持續跳舞，至到為某種儀式犧牲。

在巴黎首演時，史特拉文斯基切分音不和諧的音樂，與舞者「怪異」舞蹈動作，造成兩派觀眾的騷動——有的觀眾想要丟雞蛋，有的鼓譟想停止這場演出，當許多觀眾大聲喊叫和嘶嘶聲時，其他人卻掌聲響起，為這個舞蹈和音樂的新潮流而鼓掌喝彩，這個醜聞般的首映式，與騷動當晚鬥爭的兩派觀眾，似乎也暗示著當歐洲人試圖建立全球性的秩序框架時，內部更深沈的矛盾和衝突——祭祀沒有因為科技時代的來臨而消失，現代科學並未免除人們對宇宙未知的恐懼。〈春之祭〉成為舞蹈史上最著名和最有影響力的舞蹈作品，為「反抗」和「衝突」提供了具體的印證，持續召喚了無數的編舞家為它重新編作，也標註了跨越 100 年這趟現代人文主義對自我、他者和社群探尋的未竟之旅。

當古典芭蕾舞因反抗重力而向上抬舉跳躍時，尼金斯基的舞者被拉回地面，傳統的芭蕾訓練要求舞者看起來好似完全不受地心引力干擾，表現出輕巧而優雅的靈動感，但在尼金斯基的舞蹈編排中，舞者的腳像企鵝般內八，重心低沉，每個動作都彷彿措手不及且不連續，他們的舞姿完全無視傳統古典芭蕾舞的美學標準——傳統的芭蕾舞強調腿和腳的靈活舞動，而尼金斯基在強調上半身時，則會用全臂伸張的手勢，透過手臂、軀幹和頭部戲劇性的姿態來創造畫面，舞者們圍成一圈跳舞，好似在演出俄羅斯的民俗儀式。尼金斯基的創意編舞超越了傳統芭蕾舞的極限，以原始主義中人與動物、呼吸、死亡和生存的交織，標誌了現代舞蹈重新面對自然重心的實驗，開啓反抗芭蕾輕盈美學的新方向，接下來，我將以「禽獸不如—2020 台灣美術雙年展」的作品〈活著〉為例，延續當代舞蹈回應舞蹈史中的「重力」問題，如何處理對人與動物關係的思考。

3 Plato, *The Allegory of the Cave* (LA: Enhanced Media Publishing, 1888).

4 2020 年 12 月 5 日 (週六)，在國立臺灣美術館所舉辦「物種倫理再思考：2020 台灣美術雙年展論壇」，謝杰廷與筆者同為「第三場：獸面·人心 / 人面·獸心—動物形象的挪用」的演講者。



傅雅雯、周書毅，〈活著〉，2020，現場演出，舞者周書毅，圖片來源：國立臺灣美術館提供。

舞蹈史的「重力」問題：人作為哺乳類動物

傅雅雯和周書毅合作的作品〈活著〉⁵，是一件以科技裝置結合表演、搭配現場感應音響的表演裝置藝術，裝置上的 24 條彈簧，成為編舞家周書毅身體上延伸的 24 塊脊椎骨。表演者站在危險的鏡面裝置斜坡上，身上披著密密麻麻的繩索，身體延伸到空間裡，與裝置融為一體：他在這個幾何斜坡鏡面上的舞動，掙扎、遲疑和呼吸停頓，與裝置計算回應出現場聲音；他時而彎身貼地、蹲臥、攀爬、匍匐前進；而當他站起身時，以壓腳背走路的姿勢，掙扎撲倒在地、屈伸反折、延展彈跳；在重力驅使下，他從斜面裝置上向下滑溜墜落。在每一個彈簧張力增強的緊繃時刻，周書毅的身體不斷地來回拉扯和擺弄在空間中的位置，每一個延展或緊縮動作，隱喻著身體與空間的關係，在協商中尋找身體可以承受的彈力數值。

24 條與身體綁在一起的彈簧，創造了一個受到全新地心引力影響的身體空間，被 24 條彈簧所綁住的舞者身體，似乎可以被視為是「外骨骼」(exoskeleton)的延伸——「外骨骼」是節肢動物外殼的俗稱，如螃蟹的殼、昆蟲的角質堅硬有如骨骼，在科幻電影、文學或漫畫中，「外骨骼」也可以成為人類支架的新科技技術，而在〈活著〉中，24 條彈簧即是一種沒有重量也沒有實質體的外骨骼，而舞者活生生有血有肉的身體，似乎也可以視為是一種被「內脊椎」支撐的身體，機械裝置的 24 塊脊椎骨，或許可以被稱為是「外骨骼」的支持，將整體環境與感知對象的在場都納入考量，成為一種新的美學形式，拓展了人體與四周的平行垂直方向的運動狀態，彷彿提醒了我們，人類作為脊椎動物，從地面到站立過程中

5 以下關於舞作〈活著〉的描述，改寫自筆者首次發表於「表演藝術評論台」<https://pareviews.ncafroc.org.tw/> 的評論〈人體內的動物骨骼《活著》〉(2020-11-02)。

身體與地心引力間的動力關係，如何透過人類的原發慾望驅動了身體動作。而在「內脊椎」與「外骨骼」的互動中，讓我們重新省思人類生理結構的可能，並在現場裝置對抗地心引力的限制中，實驗當代舞蹈的不同面向——將人重新置放到做為脊椎動物的脈絡，思考從四足到雙足而立的過程中，如何與地心引力互動。

舞蹈即是處理人作為脊椎動物，與自然重力之間動力發展狀態的身體歷史：芭蕾舞高腳，輕盈向上提升去地心引力重心的限制，追尋輕靈空氣的美感；現代舞赤足而舞，如鄧肯（Isadora Duncan）舞蹈中慢慢朝向土壤的重心，重新探討身體與土地的關係；或是如上述的〈春之祭〉，以參照原始主義的祭儀美學打破芭蕾舞中的優雅形象；而到了後現代舞時期，編舞者開始使用非地面（如牆面等）垂直地表的空間，探索身體與重力更多層次的關係，編舞者崔莎布朗（Trisha Brown）走在美術館高樓圍牆上，挑戰不再是垂直而是水平重力狀態下身體的舞動可能，顯示了舞蹈與地心引力的密切連結。而太極導引的身體樣態，講求氣韻與呼吸在身體內部和周身地域的氣場連結；原住民舞蹈中踏步、身體韻律與自然環境的關係；拉丁美洲舞蹈裡，臀部扭動的感性情慾；又或在編舞者劉紹燻的系列作品中，塗上嬰兒油的舞者，在絲滑的油潤感中產生不同的自由重力動態，這些多樣的編舞實驗，揭示了藝術家對身體與地心引力關係的多方嘗試。

在光線照射下，周書毅的身體、腳下鏡面裝置的倒影、與反射在牆上的光影，呈現出真實、地面與背影等三重反射肉身的倒影，有如鏡花水月。〈活著〉以機器編織出鋼骨般束縛的外骨骼，讓人重新思考人作為生物的起點——脊椎動物如何面對不平穩的重心狀態、如何與地心引力取得平衡，這個作品處理了人類作為脊椎動物，從四隻腳變成兩隻腳的變形狀態。在斜坡面對地心引力的抗衡與扭動翻滾之中，〈活著〉也暗示了在 COVID-19 的疫情陰影下，人類面對生存的可能掙扎，並巧妙地回應今年國美館「禽獸不如——2020 台灣美術雙年展」的展覽主題——策展人姚瑞中欲意打破人與動物間的二分法，而〈活著〉以行為暨臨場藝術／多媒體裝置表演的方式，將人放置於脊椎動物的物種脈絡之中，帶領觀眾感同身受關於身體的慾望與掙扎，思考人作為獸的議題，從〈春之祭〉到〈活著〉，藝術家透過身體的遐想，再一次思考人與動物關係的淵源與未來。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts