

國立臺灣體育學院  
National Taiwan College of Physical  
Education  
體育舞蹈學系碩士班碩士學位論文

【黑的記憶】  
—開啟身體記憶的另一扇門扉  
JOURNEY THROUGH LIFE-  
A CHRONICLE OF MINE-MEMOIR OF  
MOVEMENT –  
STARTING ANOTHER JOUNEY



研究生：王偉帆 撰  
指導教授：詹佳惠 教授

中華民國 99 年 7 月

論 文 名 稱：【黑的記憶】—開啟身體記憶的另一扇門扉

總頁數：100 頁

校院所組別：國立臺灣體育學院體育舞蹈碩士班

畢業時間：九十八學年度第二學期碩士

研 究 生：王偉帆

指導教授：詹佳惠 教授

## 摘 要

本演出製作主要是發掘對於舞蹈多元化組合的可能性，以及筆者對自己身體的一項突破，期望在舞蹈、裝置、燈光、戲劇、特技與體操等不同藝術的混合中，以及與多位編舞者的工作下，產生不同於以往過去的表演方式，以此創造出屬於個人獨特且富可看性的作品，開創出另一種表演的形式與風格。文中介紹了筆者對於詮釋舞作的訓練方式和周邊的影響因素，藉由阻力與助力帶來的感觸，強化其自身的感知能力，與編舞者和舞者一同建構出屬於彼此舞蹈中璀璨的回憶。

筆者將舉個人畢業展演【黑的記憶】作為一實例，分幾個章節來撰述，第一章是以研究目的、方法與限制作為主要重點，第二章是對於自身成長背景以及學習背景作一簡述，第三章則是描述其身體記憶、情緒等訓練方式，第四章《C》—靜默中的呼號、第五章《紅》—精簡純粹的劇場回歸、第六章《BLACK》—淚眼天堂的世界、第七章《分·格》—翻滾吧 男孩以及第八章《黑的記憶》—靈魂透視的內化突現則以闡述各舞蹈表演作品意念為主，探討每支舞碼身體以及情

緒所不同的詮釋方法，第九章為結語。筆者將針對以上幾點分別加以敘述討論，最後附上詳細附件資料，期望能詳盡且完整的將此份論文呈現在大眾眼前，不只期許能給予學弟妹們一條指引，更希望能藉由文字將這場舞蹈演出詳加闡述，讓讀者們透過文字就能明白了解舞蹈之美。

**關鍵字：黑的記憶、舞蹈**

Wang, Wei-Fan(2010) Journey Through Life-A Chronicle of mine-Memoir of Movement –Starting Another Journey.  
Unpublished Master Thesis, National Taiwan College of Physical Education

Chair of the committee: Chia-Hui Chan

### **Abstract**

The production is a discovery of the pluralism and multifaceted possibilities of dance. Through the writer's desire to challenge human limits combining different art forms along with collaboration with various choreographers, a unique style filled with individuality is formed. The article introduces the impact of his surroundings, conflicts, training and ways of interpretation that has facilitated in a self awareness. This is an awareness refined which shapes a memorable experience between the dancer and choreographer.

The author's thesis performance, "Journey Through Life - A Chronicle of Mine", serves as an example detailed in various chapters. Chapter One describes the goal, direction and limitations of one's learning process. Chapter Two chronicles the author's personal background and training to obtain techniques and general dance knowledge. Chapter Three focuses on an education through movement and emotional interpretation of different choreography. Chapters

Four through Eight as listed below provide detail discussions and analysis of the author's unique understanding and interpretation of the specific choreographies given:

Chapter Four, "*C*" –The Scream in Silence

Chapter Five, "*RED*" -The Return of Pure and Simplified Theaters

Chapter Six, "*BLACK*"-The World of Tearful Heaven

Chapter Seven, "*DIVIDE . SEPARATE*" – Tumble, Boy!

Chapter Eight, "*THE BLACK MEMORY*" – The Inner Emergence of Soul Perspective

Chapter Nine is an epilogue of the author's journey. By supplementing additional information to compliment the performance portion of the author's graduating thesis, the article serves to inspire the underclassmen to further their understanding of dance and elevate the reader's appreciation of its beauty.

**Keywords: Journey Through Life – A Chronicle of Mine / The Black Memory, Dance**

## 謝 誌

能成功的完成這一場演出製作以及這一份演出報告，其中包含了多少的淚水以及汗水，朋友們一個一個提供筆者寶貴的意見，付出他們寶貴的時間，為筆者奔波、忙碌，老師們各個忙得焦頭爛額，全是為了筆者這一場演出及報告書能更趨完美。

感謝王玉英副校長在公務與教學之餘仍抽空給予筆者指導，並強力推銷筆者的演出，使得演出整場爆滿，座無虛席。

再來要感謝各主修老師，不吝的對筆者傾囊相授，並且給予筆者許多的演出機會，磨練了筆者一身的好本領，使筆者這次演出能圓滿成功。

還有一群轉到台北藝術大學的同學、朋友，雖然他們在大學畢業後就離開了筆者身邊，不過還好有他們的幫忙，才能讓筆者情緒得以紓解，不懼孤單。

最後筆者要感謝我親愛的家人，無時無刻的支持、照顧以及關心，讓筆者能專心於學業。

王 偉 帆 謹誌

民 國 九 十 九 年 五 月

## 目 錄

中文摘要 .....	I
英文摘要 .....	III
謝 誌 .....	V
目 錄 .....	VI
圖 目 錄 .....	IX
第一章、緒論 .....	1
第一節、研究動機 .....	1
第二節、研究目的 .....	2
第三節、研究範圍與限制 .....	3
第四節、解釋名詞 .....	4
第二章、身體記憶的開啟 .....	7
第一節、與表演藝術相遇 .....	7
第二節、步入舞蹈領域 .....	8
第三節、舞蹈專業領域的提升 .....	12
第三章、誘發多元璀璨的身體記憶 .....	14
第一節、身體訓練與調適 .....	14
第二節、記憶與情緒詮釋 .....	17

第三節、多方感知的舞蹈意象 .....	19
第四章、《C》—靜默中的呼號 .....	22
第一節、群聚的個體 .....	23
第二節、放鬆技巧的運用 .....	25
第三節、氛圍呈現的衡量 .....	27
第五章、《紅》—精簡純粹的劇場回歸 .....	30
第一節、中西文化的摩擦與相容 .....	31
第二節、接觸即興的碰撞 .....	35
第三節、速度的競賽 .....	38
第六章《Black》—淚眼天堂的世界 .....	42
第一節、父親的臉 .....	44
第二節、內在力量的呈現 .....	45
第三節、肢體與音樂交織的現代芭蕾 .....	50
第七章、《分、格》—翻滾吧 男孩 .....	53
第一節、自我極限的突破 .....	54
第二節、特技與舞蹈的融合 .....	56
第三節、移動的空間、穿梭的能量 .....	60

第八章、《黑的記憶》—靈魂透視的內化突現 .....	65
第一節、編舞者領域的穿透 .....	66
第二節、上身軀幹的運用 .....	67
第三節、情感詮釋中的剖析 .....	69
第九章、結語 .....	71
參考文獻 .....	73
* 附錄：【黑的記憶】企畫內容 .....	75
【黑的記憶】文宣設計 .....	97
【黑的記憶】演出影帶 .....	

## 圖目錄

圖 1.....	21
圖 2.....	30
圖 3.....	34
圖 4.....	35
圖 5.....	35
圖 6.....	41
圖 7.....	42
圖 8.....	42
圖 9.....	45
圖 10.....	51
圖 11.....	51
圖 12.....	54
圖 13.....	54
圖 14.....	55
圖 15.....	55

# 第一章、緒論

## 第一節 研究動機

“黑”象徵著剛毅不屈的力量，更意味著筆者在舞蹈的旅程中，不論身體或內心也許受挫折、也許被打擊，卻依然擁抱著對舞蹈執著的堅韌。記憶中包含的不單單只是事與物，“人”往往是佔據記憶中最重要的一部份，無論是兒時的玩伴、相互扶持的朋友或一路給予指導的良師，都是支撐著筆者不畏艱辛繼續往前的動力，因此藉由這製作將言語所表達之不足利用肢體的感情來表露對他們的感念，這也是筆者將演出主題定為『黑的記憶』的原因。

此次呈現的主題『黑的記憶』，主要是筆者對自身舞蹈歷程的一個檢視與反省，除了演出整場所需要的體力挑戰外，多元化舞蹈形式的呈現更是筆者對自我表演能力詮釋上的一項考驗，期望能經由詮釋各種不同舞作的風貌更激進自身表演能力、強化本身舞蹈技巧以及接收外在事物的靈敏反應，開闢筆者舞蹈世界的那一片蔚藍天空。

由於筆者在學校舞蹈巡迴演出中曾多次擔任主要舞者及主要角色，因此筆者期望在此次的演出能挑戰各類型的舞蹈型態並藉由各編舞家風格迥異的創作來磨合激發出不一樣的身體能量，創造自我舞蹈生涯中的新視野。如同筆者在接觸舞蹈之前接受過專業的雜技訓練，如何將傳統雜技的技能融入在舞蹈一直是筆者想要注入的新元素，除此之外，更慢慢發現單純的舞蹈似乎漸漸無法滿足觀眾的需求，舞蹈開始走向多元化的結合，而所結合的東西不只是多媒體而已，身

體表現的其他藝術也是結合的一項重點，因此這次演出結合了多樣化的元素，也期望這次的演出能與各類藝術相互結合，以達到不同表演形式風格及多樣貌的呈現。

## 第二節 研究目的

在筆者學生生涯裡的最後一次畢業展演中，所有的籌備製作皆由筆者獨力完成，除邀請國內知名編舞家為此製作編創舞碼外，舞者方面則不單單只有本校表演創作組的同學鼎力相助，另邀請國立台北藝術大學舞蹈學院表演創作研究所<sup>1</sup>優秀研究生聯合演出，整場製作融合了舞蹈界菁英們的創新與巧思。舞蹈的學習不僅著重於肢體與技巧訓練，自身對肢體認知以及表達呈現方式之純熟度及表演者內在視野提升亦為重要。有鑑於此，肢體能力與技巧層面，皆為專業舞蹈訓練不可忽視的重要元素，然而對筆者而言，學習舞蹈的真正目的是透過舞蹈，進而了解自己的優缺點，不足的地方給予修正。因此透過舞蹈多元素的結合，創造有別以往的形式與風格，激盪出全新的感官刺激，並藉由不同創作風格的呈現來開創身體新風貌。

---

<sup>1</sup>1992年成立臺灣第一個舞蹈碩士班，分表演及創作兩組。2003年因應學院之成立，改為表演以及創作兩所研究所，提供創作、表演機會及紮實學術研究基礎。學生於兩年至四年內修畢38個理論及專業術科學分，並完成畢業製作與報告，獲藝術碩士學位(MFA)。2009年起為學習領域之相輔相成，合併為舞蹈表演創作研究所，課程規劃除了專業舞蹈術科、表演或創作等實務課程外，尚包括「專業技術深造」「風格技巧解析」「人文理論研究」三大領域選修課程。在學期間皆提供作品呈現機會，並積極引進各種國際交流及展演活動。研究生編創作品、表演呈現、論文發表常見於美國、澳洲、法國、印尼、香港、新加坡、馬來西亞等國，呈現蓬勃發展的創意。

### 第三節 研究範圍與限制

本次研究為舞蹈表演之內容與形式的探討，所以研究範圍設定在此次畢業展演【黑的記憶】，並在排練過程中思考動作與情意的表達方式，利用筆者自身的經歷與想像力，誘發出相關的情感記憶，藉此完整的詮釋出舞碼所要表達的氛圍。

在策劃整場演出時，雖力求完美，但仍存有若干限制，茲列如下：

#### 一、經費的限制

此為筆者獨立製作，除幸運獲得系上燈光部分補助外，其餘經費的籌措及支出均由筆者一人所擔負，因此經費的限制乃為此製作最大的範疇。

#### 二、時間的限制

因邀請北部的舞者參予演出，在排練時間上的配置得依每位舞者的時間來做調配，因此在排練時間上的限制則多了更多的考量。

#### 三、空間的限制

舞蹈是一種必須佔用空間的表演形式，在決定了演出場地後，必須尋找大小合適的排練場地來進行一切的演練。在筆者排練的期間正適逢學校舞團公演以及大學部畢業製作，雖多次的成功借到場地，但仍為限制之一。

#### 四、體力的限制

因為本場製作為獨立製作的演出，各舞碼的重點及主要角色則必須放在筆者身上，因此在體力的調度上必須謹慎掌控。

#### 第四節 解釋名詞

本研究主要名詞包括「舞蹈」、「記憶」、「表演藝術」，其定義如下：

##### 一、舞蹈

舞蹈是八大藝術之一，是於三度空間中以身體為語言作「心智交流」現象之人體的運動表達藝術，一般有音樂伴奏，以有節奏的動作為主要表現手段。舞蹈本身具有多元的社會意義及作用，包括運動、祭祀、禮儀、溝通…等。<sup>2</sup>

##### 二、記憶

記憶是從任何感官之影像、聲音、味道和觸覺所得到的印象，分為長期記憶與短期記憶，兩者性質相差甚大，前者屬於時間性較長的一種記憶運動，可長期儲存於大腦中，尤以圖像記憶的功能最佳，圖像記憶屬於右腦的一種，文字記憶則歸咎於左腦，依照兩腦的功能性，右腦則是具有長期記憶的功能，反之，左腦快速記憶，但若沒有將它轉換為圖像或是定義清晰的概念，僅有短期記憶的功能。<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> 參考來源：<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E8%88%9E%E8%B9%88>

<sup>3</sup> 參考來源：

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1105051811177>

### 三、表演藝術

表演藝術在 60 年代成為專有名詞，指視覺藝術 (visual art) 和美術 (fine art) 跨越傳統的表現方式，兼具藝術作品和藝術創作的身份；表演藝術分為四大類，有音樂、舞蹈、戲劇、戲曲，是演出人直接面對觀眾表演的藝術。<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> 參考來源：

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1406091614231>

## 第二章、身體記憶的開啟

### 第一節 與表演藝術相遇

幼年時期，父親因病撒手人寰，為了減輕家中負擔，同意母親的建議，就讀公費的國立復興劇藝實驗學校<sup>5</sup>綜藝科<sup>6</sup>，學習特技技巧，因此鍛鍊出強健體魄以及開發了肢體的潛能也累積了豐富的表演經驗，訓練初期以強化腰、腿、頂等基本功為主，在校期間，除了特技訓練外，更學習了體操、國術等多項專長，雖說時常有國內外的比賽以及演出，但筆者厭倦了一陳不變的生活方式，決定轉學至外面的高中職，也開始了筆者的高中生活。

高中第一年，就讀台北市私立華岡藝術學校<sup>7</sup>夜補校的表演藝術科，主要以舞台戲劇表演為主，發覺夜補校的生活過於糜爛，便轉學至台北市私立喬治高級工商職業學校<sup>8</sup>電影電視科，在校期間，無法認同某些師長的看法，因此便再度轉學至台北市私立南強高級工商職業學<sup>9</sup>電影電視科，就這樣結

---

<sup>5</sup>1957年，國立復興劇藝實驗學校創立；1999年7月1日，國立復興劇藝實驗學校與國立國光劇藝實驗學校合併升格為國立臺灣戲曲專科學校；2006年8月1日，升格為國立台灣戲曲學院。

<sup>6</sup>國立復興劇藝實驗學校於1982年成立「綜藝科」，於2000年7月與國光藝校「舞蹈科」合併為「綜藝舞蹈科」。

<sup>7</sup>華岡藝術學校在1975年由張其昀博士將華岡中學改制完成、初設國樂、西樂、舞蹈、國劇四科、並在1986年將國劇科改為戲劇科並分為國劇及影劇兩組。1987年增設美術科、但國劇組於次年停辦。2000年時另增設表演藝術科，並在2003年停止招生美術科。

<sup>8</sup>喬治中學於1960年由俞浩然先生創立，1976年更名為喬治高級工商職業學校。

<sup>9</sup>於六十六學年度改制南強高級工商職業學校，經報奉台灣省政府教

束了叛逆的高中生涯，雖說國小到高中轉了無數的學校，也都沒接觸到舞蹈，但是卻始終走在表演藝術這一條路上，也許也是一種奇妙的緣分吧！

國小與國中時期，利用了特技的訓練提前開發了對肢體的認識與使用方法，習得許多傲人的技巧，增加了身體的靈活與敏捷度，也開始逐漸累積舞台經驗；高中時在表演藝術科與電影電視科中，則更深一層的了解舞台前、後的運作方式以及充實了表演藝術相關的知識，更學會了舞台劇與電視劇的演出技巧，雖都還未接觸到舞蹈，但卻在表演藝術的旅程上開始為筆者留下了足跡。

## 第二節 步入舞蹈領域

高中畢業後，考取國立臺灣戲曲專科學校的綜藝舞蹈科，開始接觸了些許的舞蹈，但並未對舞蹈產生任何的興趣，甚至依然認為舞蹈只適合女性，男生跳舞實在太丟臉了，戲專就讀一年後，發現不如直接考大學好像還比較實際，於是經由同學的介紹，便報考了國立臺灣體育學院<sup>10</sup>的體育舞蹈系，考取後才慢慢的認識舞蹈、了解舞蹈、熱愛舞蹈。

在體院的第一年開始接觸學習各種舞蹈的基本訓練，還記得前兩年的現代舞教師是游好彥老師，他教授的技巧派別

---

育廳於同年八月十日核准。

<sup>10</sup> 民國 50 年 6 月 12 日創校，定名為「台灣省立體育專科學校」，設三年制體育科系以「培育體育專門人才，發展全民體育」為教育目標。後為因應社會快速發展及國家政策需要，於民國 70 年重新釐定為「培養優秀運動員、培養優秀運動教練、培養優秀體育社會工作人員」，民國 85 年改制為學院後，至今已擴展為二所研究所、六個學系，九十三年八月起將另增三個研究所，教育目標亦朝向多元化發展。

以瑪莎·葛蘭姆 (Martha Graham)<sup>11</sup>為主，強調“收”與“放”(Contraction & Release)，吐氣時腹部內縮(Contraction)，吸氣時延展脊椎(Release)，從基礎的收腹運動，演變出外在情緒與內在交融的舞姿。訓練方式著重於收縮下腹部肌肉以凝聚動力，再將此動力發放以延伸動作至更遠、更高、更長。地板訓練包含坐姿、跪姿與躺姿；站立動作以重心轉移、平衡及延展為主；流動組合以走、跑、跳、轉及三拍子的變化為主要訓練訴求。當時完全不懂得這些技巧訓練的用意，只覺得課程枯燥乏味，但卻因為好強的個性，一定要做的比別人好的信念，縱使覺無聊但卻依然照著老師的動作比劃，慢慢的筆者才開始注意到自己呼吸時身體線條的收縮與延展，帶給動作上力度與張力的提升，跳躍及流動時也因腹部的工作而能將動作更精確的完成。

大學三年級，筆者因興趣的關係選擇了芭蕾舞為主修，現代為副修。在主修芭蕾舞中，強調不斷的延伸；臂、腿、手、腳等的精確到位；雙人的扶舉技巧；以及跳躍、迴旋、自轉過程中背部始終保持筆直狀態，也就是重心的保持。它讓筆者身體學習一種非常規範的技巧，這些規範包括掌握平衡、動作協調；彈跳要有爆發力，同時卻也要落地無聲；旋轉要有速度，並又不失優雅和美感；每一個造型都應該像一座雕塑那樣富於表現力；每一個動作都應該與音樂的流動相輔相

---

<sup>11</sup>瑪莎葛蘭姆 (Martha Graham; 1894-1991) 是一位美國舞蹈家和編舞家，也是現代舞蹈史上最早的創始人之一。她是美國現代舞先驅，以一個人的努力改變了劇場舞蹈的動作方法。葛蘭姆舞作在技法上融合了東方劇場的象徵手法，楊格與弗洛伊德的心理學，乃至現代文學的意識流。

成；在雙人舞的扶舉中，男、女雙方要配合默契，不露技術痕跡，做到協調自然等。

除了學校老師們傳授東方與西方、古典與現代等各種不同風格的舞蹈外，更利用了暑假時間參與了校外舞團的演出以及舞蹈比賽等來增加筆者的見識以及表演經驗，而學長、姐們也不吝嗇的給予筆者表演的機會，因此在大學期間光是畢業公演就演了三屆。除了充實演出經驗外，學校每年都有研討會或觀賞演出等活動，不只邀請了知名的舞者傳授經驗以及知識豐富的學者發表論文外，更能欣賞到新古典舞團<sup>12</sup>中舞蹈大師劉鳳學的精采作品，令筆者無論在學科或術科，都有一定的成長與進步。此外，舞蹈系主辦的社團活動競技啦啦隊，也讓筆者體驗到多元化的舞蹈學習經驗和習得了另一項的專長。

大學四年，筆者從主修芭蕾舞中學習到舞蹈的基本規範以及重心的保持；副修現代舞鍛鍊了上身軀幹的運動能力以及重心的轉移等技巧；而社團活動競技啦啦隊，則培養了多人合作的默契以及流行舞蹈的律動感。

大四那年，開始為未來找出路，考了雲門舞集<sup>13</sup>但因舞團要求筆者必須服完兵役，但當時筆者還不想那麼早當兵，

---

<sup>12</sup> 1976年3月20日，劉鳳學博士懷抱「化身體為春秋之筆、寫盡人間情與理」之千古情懷，和一群獻身舞蹈文化的學生創「新古典舞團」於台灣省台北市，舞團創辦人劉鳳學博士秉「尊重傳統、創造現代」的精神，以深度的人文內涵，融會西方藝術，將歷史的春秋之情盡化成天下之舞，並透過國際性的研究、創作和演出，將舞碼呈現多元化的風貌。

<sup>13</sup> 1973年春天，林懷民以「雲門」作為舞團的名稱。這是台灣第一個職業舞團，也是所有華語社會的第一個當代舞團。34年來，雲門的舞台上呈現一百六十多齣舞作。古典文學、民間故事、台灣歷史、社會現象的衍化發揮，乃至前衛觀念的嘗試，雲門舞碼豐富精良。多齣舞作因受歡迎，一再搬演，而成為台灣社會兩三代人的共同記憶。

因此決定考舞蹈研究所繼續提升舞蹈上的專業涵養，在臺灣體育學院與台北藝術大學<sup>14</sup>兩間學校的選擇下，筆者選擇了臺灣體育學院，因為認為體院的名號雖然沒有北藝大響亮，但所學的東西甚至某些資源是台北沒有辦法得到的，所以縱使筆者繳了兩間學校的報名費，只考了一間學校，一間令我不會後悔且有所成長的學校。

### 第三節 舞蹈專業領域的提升

進入了碩士班，筆者選擇了表演創作組，希望能在舞蹈的表現技巧與詮釋舞作的方法上能更加的精進，雖說表演創作組是以表演創作為主，但是學術理論方面也需要有相當的程度，因此在高等研究法、高等應用統計學、舞蹈研究方法論以及舞蹈文化人類學等學科科目上，也必須花費大量的精力與時間來學習與研究，而學校舞團的演出又非常密集的在練習，使的精神與體力都大大的耗損，讓筆者幾近想放棄的狀態，此時多虧了主任、老師以及學長、姐們的指導與幫助，才讓筆者重拾信心與活力，繼續努力完成這艱辛的碩士班路程。

而在碩士班與大學時期不同的是，很多問題是需要自己去發現來共同研究尋找出答案的，甚至教授們也希望能找出

---

<sup>14</sup> 1979年行政院頒布「加強文化及育樂活動方案」，決心籌設一所培育藝術創作、展演及學術研究人才之高等學府。10月22日國立藝術學院籌備處因應而生，廣邀藝術、教育界人士參與。1982年7月1日，國立藝術學院奉准成立，鮑幼玉先生擔任首任院（校）長。學院初設音樂、美術、戲劇三學系，暫借臺北市國際青年活動中心辦學。次年增設舞蹈學系。1985年4月，全校暫遷蘆洲原國立僑生大學先修班。1990年9月，關渡校區工程次第完成，1991年7月下旬正式遷校。

與他們相左的論點後再重新研討出正確的解答，因此資料的收集與文獻的探討都非常的重要，而在圖書館尋找資料時，常常會需要翻譯許多的原文書以及學術期刊，但礙於筆者的英文能力有限，常常得必須花費比別人多一倍的時間坐在電腦桌前翻譯、彙整、分析與研究這些令人眼花撩亂的原文書，好使得報告與論文的信度與效度能更為準確無誤。

讀碩士班的期間，筆者參加了多次的學術研討會以及讀書心得發表等活動，學校舞團的巡演也並沒鬆懈，因此在碩二時，被學校舞團遴選為美國堪薩斯州州際舞蹈節訪美巡演的舞者，有幸能再度的出國觀摩與學習，也讓筆者對舞蹈有了更進一層也更不一樣的看法，充實了自我的知識與見聞，使筆者在個人展演時能有更優秀、更多元風格的表現與詮釋。

在多次研討會以及讀書心得發表會中，除了解到各種不同性質的舞蹈詮釋方式外，更對舉手投足間細微的動作發展出多樣的解讀；而課程中的舞蹈人類學等課程，也幫助了解人類自古以來舞蹈的意義，在肢體動作上其代表的涵義，增加了思想中動作上的多樣語彙，這是在碩士班學習養成上帶給筆者重要的養分之一。

### 第三章、誘發多元璀璨的身體記憶

#### 第一節 身體訓練與調適

舞蹈中肢體的美感是大家有目共睹的，一位好的舞者不只需具備表演性以及良好的技巧，更需要擁有美的身材，而跳舞的男性與女性身材其美的定義不同，因此筆者針對身材的保持以及所需的營養跟體力安排了一套適合的菜單，在選擇上較注重蛋白質、鈣質以及蔬果的攝取，升糖指數〈GI值〉<sup>15</sup>也是所考慮的要項，因為GI值會影響到ATP-PC〈磷肌酸〉<sup>16</sup>以及LA〈乳酸〉<sup>17</sup>系統的補給，造成爆發力及氧債能力<sup>18</sup>的差異，在練習期間必定要攝取的營養早餐筆者會選擇荷包蛋以及一瓶約550毫升的牛奶；而中餐則是海帶一份、青菜一份以及牛、豬或雞等肉類一份、水果以橘或橙等維他命含量較高且方便攜帶為主；晚餐則是青菜一份、牛、豬或雞等肉類一份、水果仍是以橘或橙等維他命含量較高且方便攜帶為主。而排練前會飲用葡萄汁來增加GI值；排練中則適當的

---

<sup>15</sup> 升糖指數(GI)是依據碳水化合物類食物的升糖反應、或是根據這些食物在人們攝取後一至二小時內影響血糖濃度之程度，來評比食物的方式。升糖指數高的食物(High GI)與指數低(Low GI)的食物相比，能較快的被吸收，並造成血糖濃度較大的波動。升糖指數低的食物，吸收較慢，所以葡萄糖會漸漸地被進入血液中。

<sup>16</sup> 磷肌酸(phosphocreatine, PC)只有一個磷酸做為支鏈，因此，當該磷酸被分解時，就可以迅速讓上面已經被分解出能量的腺嘌呤核苷與那個被分解的磷酸重新合成ATP，而重新合成的能量來源就是來自於PC分解出磷酸時所產生的能量。

<sup>17</sup> 由於葡萄糖(糖)的不完全分解，而產生的可以引起疲勞的乳酸系統的代謝產物。

<sup>18</sup> 運動後，耗氧量超出同一時間一般安靜耗氧值的部分。分快速(rapid)和緩慢(slow)即非乳酸與乳酸性氧債兩部分。

補給水分；排練後則飲用稀釋了的運動飲料，以此維持至演出完畢。

除了排練之外，適當的運動訓練也是筆者所要求自己的課題，主要是為提升 VO<sub>2</sub>〈攝氧量〉<sup>19</sup>為主，設計的運動量〈Exercise Volume〉也就是包括了頻率、強度以及時間，則都需依照當天排練的狀況來做更新，因為每天的排舞量不同，其活動量也會有所不同，不過正常每天除了排練外都需再運動約三十分鐘，且以游泳和慢跑較佳，因為其受傷率較低，而訓練的 VO<sub>2</sub> 也比較高。

而除了運動與飲食來維持體力以及 VO<sub>2</sub> 外，測量筆者的 BMI 值<sup>20</sup>，將 BMI 值控制於 19 至 22 之間是不定時的功課，這樣不只能檢視其運動以及飲食之均衡狀況，更能發現並修改其問題，使飲食與運動發揮它的最大功效。

在個人單獨練習時筆者以「芭蕾舞」的基本訓練為主，因為它強調不斷的延伸，能雕琢筆者因為運動而脹大的肌肉，將其形狀修飾完美，另外與舞伴培養默契也是筆者注重的一項練習，因為上台時必定會有緊張的感覺，也就是壓力，適當的壓力能幫助自己，過量的壓力則會影響到演出的品質，而如何互相鼓勵互相增進這牽扯到個人與外在的因素，個人因素包括呼吸的控制、心理的調適和心理建設的培養等等

---

<sup>19</sup> 攝氧量指外呼吸進入血液的氧攝取量。

<sup>20</sup> 身高體重比 (Body Mass Index, 簡稱 BMI) 是一個計算值，主要用於統計用途，當我們需要比較及分析一個人的體重對於不同高度的人所帶來的健康影響時，BMI 值是一個中立而可靠的指標。體重 (公斤) / 除以身高 (公尺) 的平方 (  $BMI = Kg/m^2$  )

；而外在因素則包括觀眾、舞者間的默契、天氣及場地等突發狀況等等。因此會以背面向著舞伴，然後直往後倒給舞伴接住的信任遊戲來訓練並增進彼此間的默契跟信任度。

另外心理技能訓練〈Psychological Skills Training〉<sup>21</sup>也是筆者注重的另一個環節，也就是將動作技巧在腦中回想，藉此增進其技巧與熟練度，訓練要點第一、意象的評估。第二、選擇適當的場所。第三、放鬆而專注。第四、真正的期望和強烈的動機。第五、清晰且能控制的影像。第六、意象的速度要合實際的時間相同。而使用的時機則是第一、排練前後。第二、表演前後。第三、練習中的空檔。第四、個人的時間內。第五、受傷的復原期間。

獨立製作的優勢即是能多元的呈現不一樣的身體樣貌，但體力上的負荷則會加重許多，幸而在排練期間筆者能鞭策自我完成上述使命，讓演出有更臻美的展現。

## 第二節 記憶與情緒詮釋

在探索記憶的同時，也必須不斷的思考如何的詮釋方式才能將舞作不矯情的真實呈現，一位優秀的舞者必須盡己之力去觀察生命，並且注意各種的感知反應<sup>22</sup>。因為舞者除了要有良好的身體技術層面的肢體展現訓練外，也必須著重內在情感方面的肢體表達，因動作本身就孕育著生命本體與內

---

<sup>21</sup> 指透過有系統、持續的心智或心理的技能練習，主要是為提高運動表現、增加運動樂趣或追求更高成就滿足的訓練。

<sup>22</sup> 蓓菴·伊特金(Bella Itkin)博士在1997年所著的表演學中提到：感知反應是指一種對於移動或運動的不自主感覺，這種感覺的認知是一種我們透過身體的感覺中樞及精神或心理上的反應，來使這些部份產生刺激或使其活動。

心情感交流的情愫。因此舞者對外在的事物也必須要有強烈的敏銳度，畢竟舞者是利用身體來感知人類的喜、怒、哀、樂和世界的悲、歡、離、合。

而某些時候，筆者會害怕讓自己表現出愚不可及的樣子，因此，想像力也隨之殆盡。在重新選擇點燃感知的過程中，筆者也了解到感知關閉並不是我所必須克服的唯一問題。主觀或文化上的偏見，通常會在潛意識中對各種的反應造成壓抑的作用。而對未知的恐懼，以及擔心自己表現的愚不可及，同樣也會妨礙了筆者在創意性地表演上的能力。

當一位舞者如果要創造出自己未曾經歷過經驗時，則必須擁有一種主動及不受拘束的思維能力。詮釋，是舞者最主要的工作。詮釋，它必須是認同、承認及再認同編舞者的想法，利用肢體語彙將編舞者的意圖傳遞、發送。如此一來才能將舞作重要的意念以及組成元素間的交互關係等等加以察覺、了解並賦予其意義。所以舞者必須細膩的關照動作本身的意涵與動作間交會關係所形成的深度。這些唯有仰賴舞者發揮自身的想像力將情感真切投入，觀眾才可能被引領到編舞者內在真實的境界，而有所動容。

舞蹈，是人類彼此心靈溝通的方式之一，透過肢體律動的呈現，人類得以傳達各式各樣的訊息。在這交叉互動的交流中，舞者對於自身肢體的詮釋與闡揚，便會赤裸的呈現在觀眾眼前。如何誠實的面對自身，毫無保留的進入編舞者的意念，讓觀眾面對的不只是一個軀殼，而是一個具有情感的實體。畢竟，舞者是以動作來傳遞舞作的內涵，因此必須要先能感動自己才能感動別人。黛柏拉·黑（Deborah Hay）認為：「舞蹈是一種應該被記住的存在狀態。跳舞的人，要記住

自己在跳舞時所「擁有」的心理狀態，又得放空自己所有的情緒來「捨去」想要表演的慾望。」<sup>23</sup> 如此一來，舞者在尋求身體解放的同時，必須並存著用一個冷靜的思緒來真切的詮釋舞作的意念。

### 第三節 多方感知的舞蹈意象

為了創造出多樣且不同的形式與風格，編舞者的邀約上都是經過了審慎查覺，黃建彪老師是筆者腦海中第一位浮現的邀約對象，除了黃建彪老師過去的舞作筆者幾乎都有參與，對於動作與情緒的掌控都較為熟悉的考量外，黃建彪老師舞作中情感豐富且極具美感的肢體展現是筆者的學習指標，像是【摯愛一生】或【我與他】等作品都是由芭蕾的基礎結合了現代的創意，製造出另人動容的作品。在邀請黃建彪老師時便已思考好以舊作【Tears in heaven】為主，再視筆者的肢體能力加以修改，意圖創造出力與美的結合以及場面龐大的舞作。

而詹佳惠老師則是與筆者互相討論的指導教授，作品方面充滿細膩的情緒表現，常以重心的轉移和掉落的瞬間營造出其舞作的張力，且在裝置藝術方面具有獨到的看法，像是在【曙光之前】和【回到古文明】等作品中，皆展現出獨樹一格的編創方式，令人產生無窮的回想。

---

<sup>23</sup> 李立亨，2000，頁 149

確定了兩位校內老師級的編舞者後，接下來決定開始探索新進編舞者中才華洋溢且有合作可能性的人選，在經過指導教授的推薦後，邀約了簡華葆學長，因為指導教授認為，筆者和簡華葆學長的身形比例相差許多，身體的用法還有動作的質地也大不相同，希望藉由簡華葆學長編創的舞作來改變自身的慣性，挑戰不同的肢體運用方式。且簡華葆學長在校內與校外都有優秀的編創作品，創作經驗豐富，為整場製作必有畫龍點睛之成效。

在年輕一輩的編舞者中，黃翊，應該可以說是最令人矚目的一位，黃翊的創作作品流暢且創新，無論在想法或動作上都有令人激賞的表現，編舞者簡介中提到：「黃翊對於創作的認知作品不單是“物件”，而較接近於“事件”，只要對於舞蹈發展有幫助的“事件”，黃翊都會試圖了解與嘗試」因此燈光的搭配以及道具的運用，甚至多媒體的融合也常在他的舞作中表現的令人目光為之一亮，像是【身音】和【轉-Spin】等，不得不讚嘆他對多種事物的獨特看法以及將舞作與物品結合的能力。經過了多方的聯絡，終於邀約到這位編舞者為我編創利用光線與京劇鑼鼓為基礎，身體的速度與流暢度極佳的【紅】。

決定編舞者的同時，自身也不斷的思考，經過多位編創者的意念，本身其有的特質是否能完全釋放出來，為了強調自身特性與其技藝，便與多年的好友鄭琨永同學協商，希望共同創作一支能夠表現出特技技巧以及我們個人風格的舞作。兩位沒有編創經驗的舞者，到底要做出什麼東西？此舉雖然冒險，但卻是能夠將自己能力技巧極致發揮的唯一辦法！

上述六位編舞者的作品，包含了不同的裝置藝術與燈光投影設計；其情緒多樣化的表現，或喜或悲、或怒或樂、或無情緒；像是悲傷至極的【BLACK】、黯淡迷惘的【C】、喜與怒共存的【分·格】、充滿淺淺哀愁的【黑的記憶】和無情緒的【紅》】直接傳遞了記憶中各種不同的情感要素，在不同的多元結合下，更展現了其差異與多種樣貌的呈現。

## 第四章、《C》—靜默中的呼號



舞 名：《C》

編舞者：簡華蓀

男舞者：王偉帆、張義欽、張建濱、趙敦義

女舞者：郭乃好、楊文齡、陳曉昀

音樂：The Dream from the motion picture (EYE WIDE  
SHUT)

服裝設計：簡華蓀

舞意：如果不是在一種理想中來考察我的生活，那麼生  
活的平庸將使我痛苦不堪

## 第一節 群聚的個體

繁華的城市擁抱的是心靈上的孤獨，城市中每個人都變成了被同化的個體，如同印度詩人泰戈爾(Rabindranath Tagore)所說的：「人走進喧嘩的群眾裡去，為的是要淹沒他自己的沉默的呼號。」<sup>24</sup>，這與噓嚷城市喧鬧形成人們心靈貧瘠的對比，正是編舞者企圖營造的舞作氛圍。編舞者利用半開大幕壓縮觀眾觀看整支舞碼視覺上的範疇(圖 1)，隱喻著人們想要窺探彼此內心閉塞狀態的私欲，而黑暗所投射出的星光(原本計畫使用許多小顆的 LED 燈來代表星星，但礙於經費限制，因此使用一顆頂燈懸掛於又上舞台作為代表)，意味這城市燈火糜爛下的夜燈亦或是帶給人們希望許願的星星，這二者不相容的意念衝突不也正代表著群體與個體看似融合卻又彼此相抗衡的生活模組。

在排練的一開始，編舞者希望從筆者及舞者們的想法中帶給他不同的刺激，因此編舞者提出了許多問題，例如：請敘述你所成長的城市、請敘述你理想中的城市或最不想做的事情等等，藉由簡單的問題，更深入了解筆者及舞者們對城市或對人生的一種看法，試圖在筆者及舞者們的回覆當中找尋舞作適切元素來衍生作品脈絡下的依歸。在回覆予編舞者答案的同時，筆者也從中思考這座城市所給予筆者的感受以及城市中群體與個體的關聯性，城市是一個人口較稠密、工商業較發達的地方，阿根廷當代作家貝爾納多·柯爾頓(Bernardo · Cacobn)曾說：「你要想出名而不願了解世界，就

---

<sup>24</sup> 泰戈爾，1973，頁 25

居住在鄉村；你要想了解世界而不為人知，那就居住在城市。」<sup>25</sup> 說明了在城市中資訊發達，不同的個體群聚於此，你可以看到各式各樣的生活形態，他們都被包容在城市之中，但其中缺乏其互動性，就好像是一個大動物園，裡面有老虎、大象和獅子等等許多動物，可是每天都是在自己的籠子裡，各顧各的一天一天過著。

雖說表面上每個個體彷彿都是各自生活，不需要群體的力量，但其實它們基本上還是互相需要、互相補足的，因為這是人類社會基本的事實，成語中有一句：「皮之不存，毛將焉附？」就是這個道理，也許一個人生活可以自給自足，但在心裡上或精神上必定會有某種程度上對群體的需要，而群體最終也是為了所有的個體和每一個個體而存在的。沒有個體，也就不必有群體的存在。

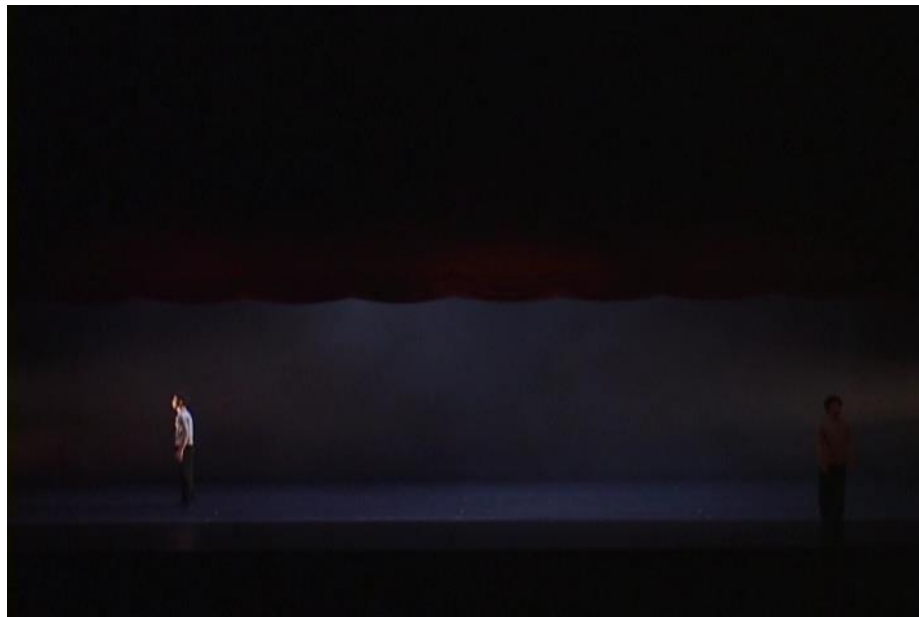


圖 1：攝影/趙樹人

---

<sup>25</sup>

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1007080704362>

## 第二節 放鬆技巧的運用

八零年代開始，由於身體使用的新觀念產生，其分別發展出不同的派別技巧，而放鬆技巧即是其中之一產物，會接觸到這些技巧，是因為編舞者的帶領下讓筆者領略到身體的新發現。它是藉由認識身體爾後關注並了解身體所需，從身心的概念，讓我們開始注意身體的需求，不願沉浸於濫用身體卻不自知的狀態，於是從身體的構造開始，藉由科學理性觀念來認識身體，也讓較理性的思考去洞察身體所需及所行之能力。強調身體使用及動作運用的純粹與精簡是此技巧動作的特性，訓練身體在運作時對於時間速度的掌握、肌肉的使用、身體內在空間與外在空間的關係呼吸等，其目的是為使身體能維持或產生各種多元及高彈性空間的機能性。這種功能性的訓練方式讓肌肉活動與使用時各別尋求其協調與平衡以了解肌肉使用的不同機能性及方法，為求動作進行時不使用多餘的肌肉變能達成動作要求並使身體以最精簡的路徑完成動作。

而在之前筆者所接觸的現代舞技巧中，瑪莎·葛蘭姆注重收縮與延伸，收縮下腹部肌肉以凝聚動力，再將動力發放延伸至更遠更長；荷西·李蒙以跌落與復原為基礎，強調動作的圓滑順暢，以及肢體各部位的分解練習；而放鬆技巧它將身體放鬆且蓄勢待發，以最直接省力的方式去舞蹈。這與筆者平常所習慣使用的的身體方式不同，因此在排練的一開始，筆者的身體總存在緊崩的狀態下不得其法，依循著慣性出發的肌力動能來達成編舞者對動作的要求，雖然做到了動作的形狀，但其質地卻相差甚遠，以肌耐力控制的動作很難有

編舞者要求的自在、慵懶或飄渺的質地存在，因此筆者開始學習將動作中多餘的力道去除，利用解剖學中的人體構造圖進行初步的了解，讓整個身體意識到骨骼正常的堆疊排列並感覺身體中心線的位置，嘗試以呼吸的感知來移動每個關節部位，好比在排練之前筆者先藉由掃描法來幫助自己全身放鬆，也就是想像有一個掃描器從頭部一點一點的掃描全身到腳部，每移到一處地方就讓該處的肌肉放鬆下來，直到全身的部位被掃描過一次為止，以利瞭解身體至身體的能動範圍、牽動關係以及身體各部位的連結關聯性，身體對動作的精準度還有對時間、空間的敏感度。而排練中筆者則更關照身體的狀態，在做任何的動作時都會提醒自己何時該放鬆肌肉將精力蓄勢待發、何時該將力量釋放、並將多餘的力量轉換成下一個或數個動作的動力，慢慢習慣與熟練後，筆者感受到身體產生了不同的氛圍，鬆散但不隨便，動作的流暢度大幅提高了許多。

呼吸進入每個身體的部位，察覺每條肌肉的使用，讓動作時身體的每個點、線、面都能充滿感知的反應能力，由內而外的呼吸長度讓身體的精力能不斷的向外投射，使身體意識到空間與動作間相互關係，這份察覺讓嶄新身體語彙注入筆者，使筆者更能體悟身體在空間的存在感，是此製作中身體被灌入新記憶最佳收穫之一。

### 第三節 氛圍呈現的衡量

動作與感情方面的詮釋乃介於似有若無的一個地帶，就好像要在空中藉由吹氣來保持羽毛的一定高度一樣困難，多

了就矯情，少了又呈現不出所要的感覺，它需要保持在一個水平線上，而呈現時，也不能因為觀眾的多寡和呼聲的高低而改變那垂直的水平線，舞碼中身體的大開與大合表現出一種捕捉的感覺，彷彿渴望想要抓住某些東西，卻無法抓到而失落沮喪，而在一群緩慢行走的人群當中主角藉由軀幹的旋轉推進到四肢的轉動，再演變到軀幹的收縮與延展這一系列動作，則意圖表現出一個人獨自的努力追求希望，接著卻失去希望，然後茫然的望著天空，不知所云。

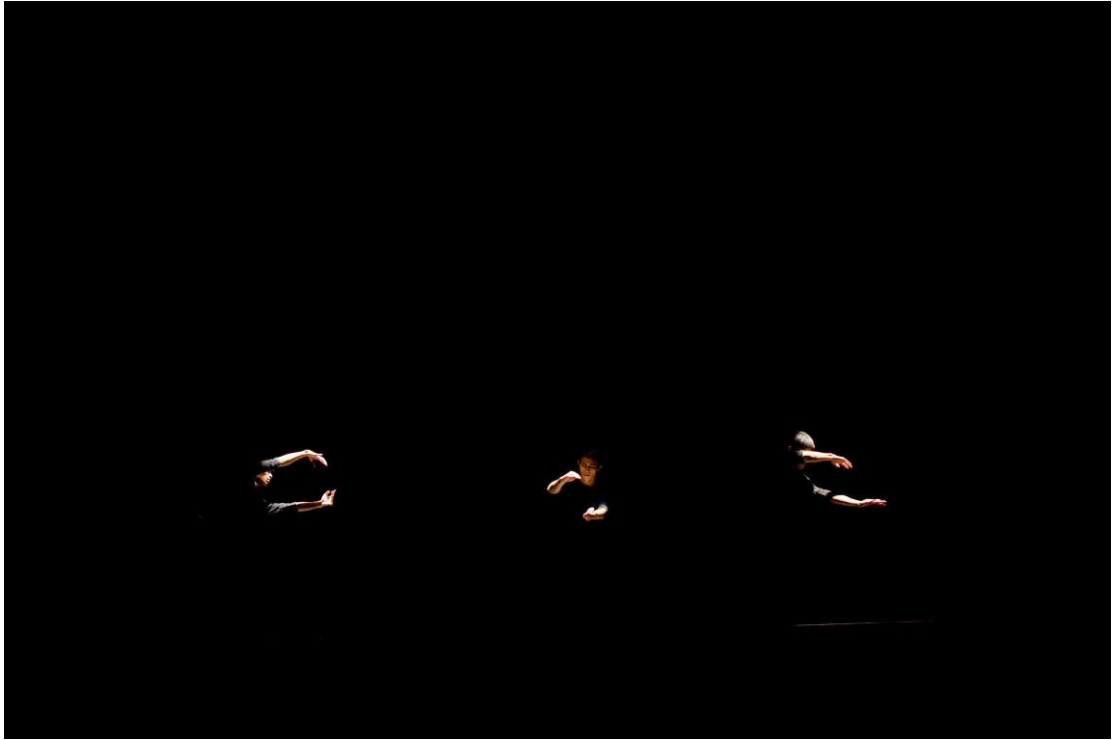
經由編舞者的意念與動作的傳達，筆者體悟到要揣摩這種情境必須在一個真實、不受外界干擾的環境下產生，所以筆者主要思考以及練習的時間在深夜，夜晚能使筆者感覺到平靜進而卸下一身的疲憊，情感放鬆，夜晚變成一種保護色，所有情緒感覺變得更細膩敏感，因此筆者藉由夜晚的寧靜與獨處，開始挖掘深埋於內心的情緒投射於舞作的氛圍裡，發現城市中每個人都有各種憂慮，期待他人的關注，但每個人卻都以自我為中心，在不斷的希望與失望演變之下，開始有人不顧一切的將情緒發洩；也有人演變為與社會脫節的一份子，看似群居的生活，卻在人群中孤立，別人抬頭，只能看到城市中密密麻麻的霓虹燈和招牌，而筆者所轉化成的個體卻能看到在明亮之外微妙閃爍的星星，當其他人跟隨發現星空的亮度後，內心的陰暗開始萎靡取而代之的是那份開始面對最初最真而被放棄的理想。

而心理的情感氛圍鎖定以後，筆者開始思考身體的詮釋方式，如何藉由肢體動作的表現，將心裡的感動傳遞與觀眾？如何在虛與實、群體與個體的分野表述中求取一份飽滿亦或是空靈的身體跳動？如同舞作的開始是由筆者背向觀眾站在

右上舞台處點出獨在群體中的孤獨感，其餘的舞者在筆者前穿插舞動，待音樂停頓時，筆者慢慢回過頭，彷彿漫無目的、失落的走向左舞台，這看似簡單的意念表述如何在這短短的途徑中呈現編舞者所要傳遞那慵懶且無力追逐的失落情懷？質地的拿捏與情緒的張顯如何單靠行走來呈現此氛圍？此時給予筆者答案的即是聆聽自己的身體，察覺自我的心靈，藉由人體最自然的呼吸牽引，心靈最真切的感知覺醒來真正去動與被感動。

藉由自身不斷的練習與探索，慢慢的，筆者利用自我於深夜培養出的情緒，賦予每一個動作對於筆者所代表的意義，控制其呈現出恰如其分的氛圍，感受情感帶給身體的影響，將舞作意念真實傳遞付與觀眾。

## 第五章、《紅》—精簡純粹的劇場回歸



舞 名：《紅》

編舞者：黃翊

舞者：王偉帆、胡鑑、黃翊

音樂：京劇鑼鼓演奏

鼓老：劉大鵬

服裝統籌：胡鑑

舞意：一嘗試詮釋東方元素的三人舞

## 第一節 中西文化的摩擦與相容

編舞者認為臺灣西化嚴重，希望藉由與傳統文化的跨界結合，更深化東方傳統文化於創作、表演者的經驗，藉由自身的嘗試與行動，思考未來的表演、創作可能，所以編舞者選擇了傳統京劇的鑼鼓點<sup>26</sup>作為融合的要素。京劇鑼鼓的演奏，亦與舞蹈創作、表演者同樣受到考驗，此次沒有傳統套路可供依循，而是幾近毫無規則可言；除了考驗編舞者的邏輯能力、表演者的及時反應，更須仰賴樂師的多年經驗，因此請來了復興劇校的音樂科主任劉大鵬先生擔任演奏，合作的一開始，筆者常與編舞者討論樂師的想法是否過於古板，因為樂師無法跳脫出傳統的鑼鼓點套路，總認為若要在傳統的套路中變化那是萬萬不行的，然而就在筆者充滿疑惑之際編舞者提出不同的見解：「音樂是舞蹈重要的一部份，但卻不是全部，而且我們是活的，在侷限內找出路，也是編創的一門功夫。」這意念也直指鋪陳到舞作的編排，編舞者在排練場地繪出了許多個方格(圖 2)並在格內設計了多套動作，編舞者利用方格明顯畫出其燈光區位，利用舞者在方格的進出，展現舞者的消失與突現，編舞者意圖藉由框架來呈現出傳統束縛上的制約性，時而進出的舞者闡述可自由穿梭約束的意念型態。將意念轉化成空間、無形的思維化成有形的圖貌，意味著二者相互磨合的牽制性。

---

<sup>26</sup> 為配合不同人物動作及劇情發展，敲擊樂師常以不同速度和力度敲打各種樂器來營造戲劇效果，並形成一系列基本節奏程式；這些特定節奏程式即行內所稱的鑼鼓點。

京劇的鑼鼓點與現代舞這兩個名詞，似乎並不是那麼容易的令人能聯想到一起，一個為中國傳統音樂藝術，另一個則為西方舞蹈藝術，中國傳統音樂藝術深受道家、儒家與佛學思維的影響，注重自然、尚真，本質上表現出一種人格境界與真我的境界，而中國古代教育就以六藝<sup>27</sup>為主要內容，其中禮、樂占據一二位，兩者併為一體。有禮必有樂，樂附於禮，而樂在諸多藝術種類中獨居首位，是各種類藝術的總稱。這與儒學推崇樂有關係。歷代儒學家都把樂看作是道德感化和政治教化的手段。樂在藝術領域和社會中也佔有重要地位，當時的樂除了聲樂、器樂外，還包括詩歌、舞蹈、傳說和雛形戲劇。孔子說：「興於詩、立於禮、成於樂」，可見孔子是十分重視音樂的，他把樂看作人們修身成仁和興邦治國的根本。孟子、荀子也很重視樂的作用。荀子的《樂論》專門論述了音樂的審美、教育作用。認為樂可以善民心，可以使民和、民齊。《禮記》中的《樂記》也專門論述了音樂的本質、音樂的美感、音樂的作用以及樂與禮的關係，是孔子一派有關音樂理論的總結。所以歷代統治者都十分重視樂，並把樂作為自己的統治工具，這種禮樂一體是中國藝術的一大特點。

而西方舞蹈藝術起源於古希臘藝術，它讚美人性注重情趣、強調理想化的模擬自然以及在和諧與理想的理念下不斷超越使藝術風格自然演變，經過歐洲文藝復興之後，舞蹈由民間傳入宮廷衍生出宮廷芭蕾舞、古典芭蕾舞以及浪漫芭蕾舞等多樣的芭蕾舞形式，但都為一種強調技巧且嚴格規範的舞蹈活動

---

<sup>27</sup>六藝為禮、樂、射、御、書、數。

，之後現代舞的各派別興起，這是一種反對古典芭蕾封閉、僵化的前提下所產生的文化現象，瑪莎·葛蘭姆（Martha·Graham）承受了鄧肯崇尚自然與自由並反對模仿的現代舞理論、以及丹妮絲融合東方舞蹈創作的動作特色，建立了現代舞的動作原理，強調收（Contraction）與放（Release）、跌（Fall）與回彈（Recovery）。以腹部和盆骨的運用為中心，很多都是地板動作（Floor work），葛蘭姆技巧與地板是相輔相成的。使得此時期現代舞的思想體系和技巧規範有了系統組織，接下來更是有許多舞蹈者深受其影響，綜合所學再加上自己的理念與風格，使得現代舞呈現出多采多姿的風貌，而之後又有許多舞蹈家對現代舞產生質疑，重新思考並打破規則，創造了後現代舞，它比現代舞更靈活、開放，其動作的呈現沒有一定的法則，刻意避免技巧性的舞蹈動作，強調每個人都可以跳舞，並結合其他藝術形式，改變舞蹈的表演性質，將日常生活中的行為搬上舞台，另外也主張動作不需肩負情感以及說故事的責任，以單純的動作性來表達。西方藝術發展至今，不難從中了解它對傳統藝術的反叛，注重高度個人化的主觀感受，有大膽的表現手段，而中國藝術則遵循傳統，鮮少有顛覆傳統的舉動。

京劇鑼鼓點既定的形式看似限制住了舞蹈發展的空間，而舞作的編排如何在限定的節奏中找出其他可運用的範疇，這二者看似違背又相容的張力，像是利用音量的強弱或聲音與肢體的反差，創造出不同樣貌的結合；又或者配合京劇鑼鼓點的強度順勢將動作情感帶到高潮，再配合其弱度陡然而下，產生與音樂的共鳴，以此將兩種不同國度與時代的藝術文化相互呼應與結合。



圖 2：攝影 / 王偉帆

## 第二節 接觸即興的碰撞

筆者以往對接觸即興的認知僅僅於大學與研究所課堂上的初探，並無太多深入的實體經驗，此作品讓筆者正式與接觸即興接軌產生撞擊，在引領出舞蹈歷程中的開端之際更因此對接觸即興有了更深層的體悟。

接觸即興即是舞者與舞者之間以身體各部位接觸為主，用即興<sup>28</sup>的方式完成，它以人體的有機性為基礎，有機性的動作來自環境的自然力量，地心引力是最主要影響來源。接觸即興是感受雙人產生的瞬間動力共同分享彼此重量而一起傾倒、滾動並利用借力、使力等方式讓彼此在流暢精力中綿延不斷，即使舞蹈進行中不經意而產稱瞬間的停止，都不是

---

<sup>28</sup> 即興：「即時興起」，沒有經過刻意編排、隨心所欲地跳出動作、頻感覺帶動身體及舞蹈動作重於勘查。

刻意製造出來的平衡姿勢，而是因為感受到彼此的訊息，讓停止、跌落、平衡等動作自然而然由身體接觸進而直覺反射出來的行為動能。接觸即興需要使用身體不同部位力量承受對方或自己的重量，力量大小使用的決定則需要敏銳的觸覺及當下的反應，這種即時反應凌駕思考的主導，單純一起分享釋放出的訊號，從不斷流動經歷過程中察覺或抉擇，讓支撐、依靠、重心轉移、平衡等動作不斷從即興衍生出來，無非是讓舞者的身體與心智並存的最大挑戰。

筆者在練習過程中，認為最困難的就是當下的判斷，筆者常會在動作的進行中思考下一個動作該如何做或怎麼做，而忘記關照、回應舞伴，造成接觸即興的中斷，縱使編舞者放慢節奏好讓筆者能有較多的時間用思考範疇引領出身體的當下，但結果並不如預期，筆者依然受困於對下一個動作的企圖心，而忽略了當下應有雙方動力的呼應性，編舞者察覺筆者仍遲滯不前的困頓後即採取非常主動的態度，當筆者遲疑或猶豫不決時，編舞者會立刻以肢體碰觸帶動筆者引領到回應編舞者為止。經由多次的磨合慢慢的步上軌道，讓思考與動作能同時進行，也許當下所回應的動作並不優美，反而是奇形怪狀，但卻創造了更多動作延續的可能性以及動作的驚奇感，也增進了筆者在肢體運用上的新概念。

用力跳舞是筆者慣用的肢體運用，必須將不必要的力量去除，借用舞伴所給予的力量承接並轉換下一個動力源頭，用恰好的動力驅動四肢與軀幹，才能應付流暢中的突然停格與轉折，在適應身體轉化動能之際，編舞者將接觸即興的動作整理再賦予筆者急速、切分並須配合流暢的旋轉為主的動力指令時，身體的能力以及慣性的舞動方式，造成筆者對這

些動作上的阻礙，筆者更常常因無法達到編舞者的要求而感到灰心，但或許因為不服輸的個性使然，雖然一週只有兩天的排練時間，筆者花了更多的心思與心血練習這些不熟悉且不習慣的動作，為的即是讓此作品能更臻美而不負期待，經由筆者不斷的自我鞭策下，這些新元素即慢慢滲入筆者的身體與心智。習慣與舞伴相互給予的互動關係後，曾試圖將動作賦予其情緒，但卻感覺情緒的轉折或身體的配合始終不搭調，直到想起摩斯·康寧漢(Merce Cunningham)的一段話：「動作就是動作，而不需肩負說故事或抒發情感的責任。」<sup>29</sup>才恍然大悟，因在這重視彼此身體對話的同時它便不預期的流洩出內在能量的情感傳遞。

經由這次接觸即興的編創與訓練，筆者從中發掘出更多種自我的身體語彙，也增加了對於舞伴的關注力，而筆者發現，在接觸即興中，降低自己的重心可以幫助舞伴與自己更不容易受到傷害，因為在降低重心的時候，離地板較為接近，你不僅能使用地板以及放鬆的身體來保護自己，也可以利用地板來創造更多種動作的連貫性以及可能性。

---

<sup>29</sup> 李立亨，2000，頁 75

### 第三節 速度的競賽

本舞碼全程以京劇中武場<sup>30</sup>的急急風<sup>31</sup>為主(圖 3)，急急風又分多種打擊方式，節奏急促且緊張，在京劇中多用於武打的場面，為符合其音樂的特質，動作的速度以及流暢度也在多次的修正下不斷加快，身體的負荷以及呼吸節奏的掌控，也成了另一項課題，如何分配其體力以及力道，使整支舞作看來流暢也不感覺到疲累，是筆者必須面對的難題之一，在運動生理學相關的書籍中，翻閱了許多文獻找尋筆者需要的答案，最後藉由第二章第一節中所設計的運動量〈Exercise Volume〉，克服了此項困難。

音樂、空間、身體必須瞬間到位的速度感是成就整支舞作成敗的關鍵，編舞者在固定的鑼鼓點以及燈光變幻的區位上設計了一連串緊密配合的動作，舞者們必須在固定的時間到達該區塊並執行其動作，否則舞作所要表達的氛圍將煙消雲散，以圓圈為起始點，三角形為終點，紅色代表舞者 A，藍色代表舞者 B，綠色代表舞者 C，亮燈區塊為 4、1、5，一條直線代表一秒間所需到達的定點(圖 4)，舞者必須在約三秒的時間內配合音樂的節奏舞動至指定的區塊，否則無法展現出如變魔術般舞者由一分為二、二分為三的視覺效果(圖 5)；而在行進間，編舞者設定了一些在空中與地上重疊換位的動作，若無法抓住時間的準確性，則會發生碰撞與意外，

<sup>30</sup> 京劇的伴奏樂隊分「文場」和「武場」。「文場」泛指所有管弦樂器(或稱「絲竹」，即旋律樂器)，主要由京胡、京二胡、月琴和三弦組成，稱為「四大件」；「武場」泛指所有打擊樂器，主要由鼓、大鑼、小鑼和鈸四類樂器組成，稱為「武場四大件」。

<sup>31</sup> 急急風，京劇中常用的鑼鼓點，節奏強烈、急促、緊張，有排山倒海之勢，多用於京劇中人物的趕路、奔跑、戰鬥開打的場面。

造成舞作的中斷或舞者的受傷，因此動作的準確度以及區位的準確性顯得更為重要。

在速度的催促之下，一切的難度都大幅提升，除動作與移動的速度必須相互配合外，瞬間的反應更是提點筆者必須隨時讓頭腦保持警備的狀態，因為每個動力的驅使會因舞伴的施力而有所改變，因此冷靜的觀察舞伴，配合舞伴的速度與力道的質感，瞬時的自我修正，以達到彼此動作的和諧性，使之能更完整的呈現出編舞者所要表達的意念。三人相互牽扯、疾速旋轉、來回換位，配合緊湊的京劇鑼鼓點加上些許的特技翻滾技巧，雖說舞蹈動作都只是一個瞬間的表現，但展現出具飽和度與張力肢體的突顯所匯集而出迅疾的氛圍，意圖給予觀眾瞬間的感動，創造出剎那間的永恆，詹姆斯·麥克·佛里曼 (James Michael Friedman) 說：「一段快板的舞蹈可以刺激我們逗留在其迅速的能量之中。」<sup>32</sup>，正點出了舞作因多種速度精準的整合下所蘊藏出無價的助益。

版本 1： | 八答台 | <sup>></sup>倉七 | <sup>></sup>倉七 || (漸快) 倉七 | 倉七 || 倉 | 倉 || 倉 七 | 倉 ||

版本 2： | 八答台 | <sup>></sup>倉七 | <sup>></sup>倉七 || (漸快) 倉七 | 倉七 || 倉 | 倉 || 倉七 倉 嘯 | 嘯 — ||

版本 3： | <sup>></sup>崩 0 || 倉倉 | 倉倉 || 倉七 倉七 || 倉 | 倉 || 倉 七 | 倉 ||

圖 3：鑼鼓點

<sup>32</sup> 歐建平，1997，頁 375

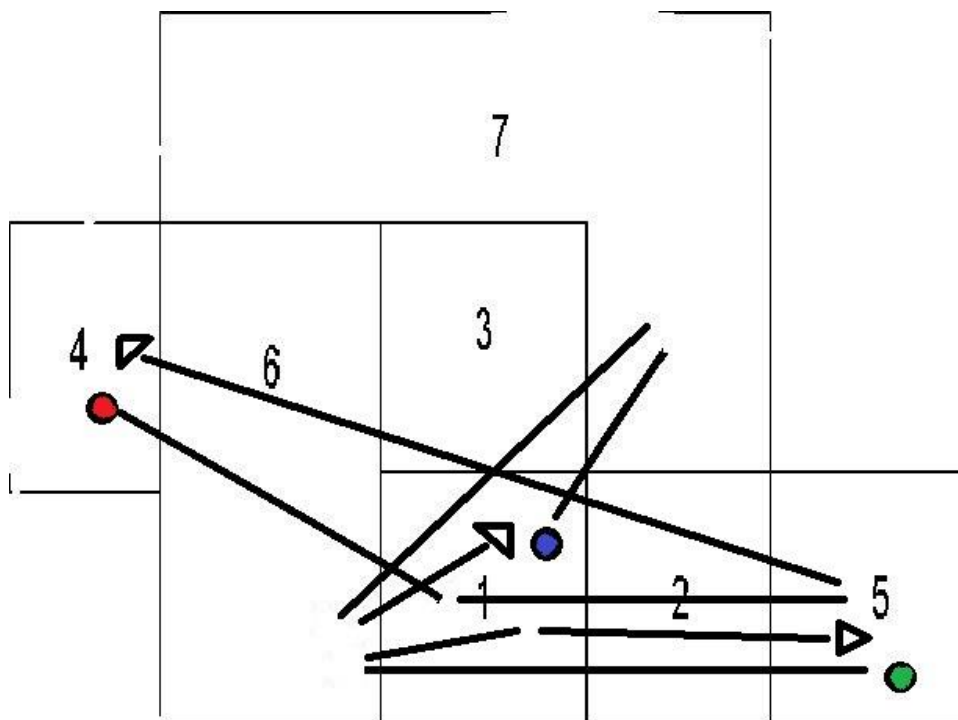


圖 4：路徑圖

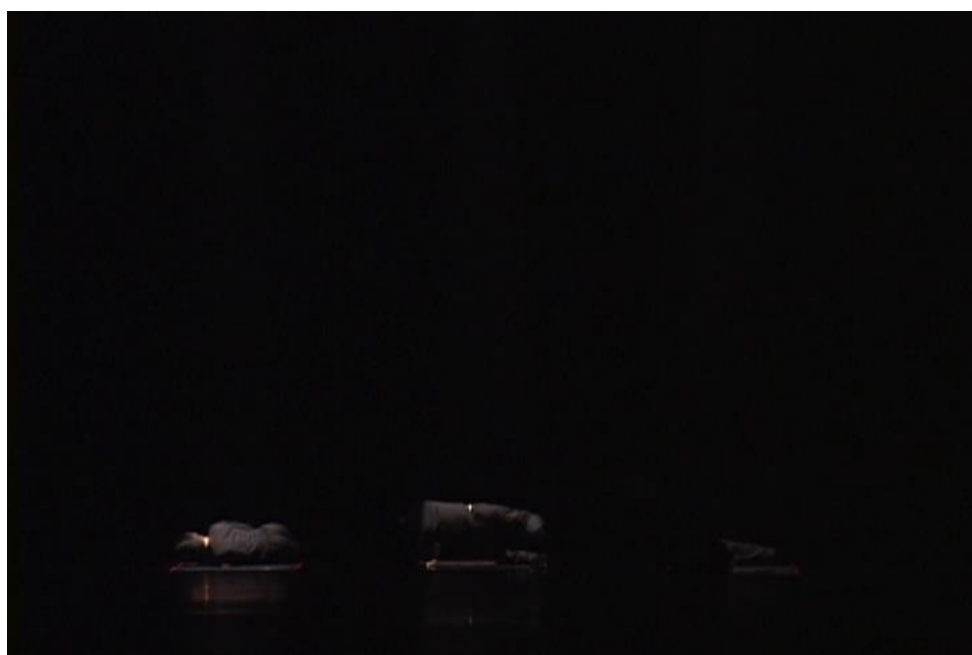


圖 5：攝影 / 趙樹人

## 第六章、《BLACK》—淚眼天堂的世界



舞 名：《BLACK》

編舞者：黃建彪

女舞者：葛如婷、黃楓華、梁雍樺、陳欣瑜、黃瑋婷、  
陳曉昀、陳宥安、

男舞者：王偉帆、張建濱、張義欽、黃啟川、吳明憲、  
趙敦義、宮明祥

音樂：Philip Glass

服裝設計：黃建彪

服裝製作：全國舞蹈服裝製作

舞意：I'm in heaven;I'm in tears,looking down on earth  
and seeing all the sandness and hopelessness.Feel love  
with frustration ,sorrow and sleeplessnes. Who can

stops my tears, how can I put things back together, to  
make it like heaven again? 『我悲 為找不到靈魂的出  
口，我淚 為天堂已不再是天堂！』

## 第一節 父親的臉

編舞者黃建彪老師創作作品無數，幾經思索後邀約 2005 年為本校系展所編創的《Tears in heaven》，經過改編後重新定名為《BLACK》。選擇這支舞碼除了舞作結構緊湊且富張力外，舞作所闡述的意念包覆著筆者對失去親人深層悸動更是筆者邀約此作品的主因。

『我悲，為找不到靈魂的出口；我淚，為天堂已不再是天堂！』這舞作中深沉的涵義，令筆者回想到年幼時因病辭世已故的父親。在筆者成長的過程當中，常會看到別人與父親的互動，令筆者羨慕又感慨，腦中常會思考若父親還健在，也許筆者不會在無助時有孤立無援的恐慌，在人生的旅途上，筆者能與他分享一些成功的喜悅，又或許在深夜彼此能促膝長談，聊聊人生與前途，但是他卻已不復在，再次醒思到筆者再無法為他做些什麼，心中產生無限的不捨與惋惜油然而生，記憶中一切美好的畫面，更少了父親的出席，蒙上了一層揮之不去的遺憾，而這份對父親想念與思念的悲傷情緒藉由這支舞碼中完全的表露出來。

失去父親雖然帶給筆者莫大的遺憾與難過，它卻給了筆者各種感覺與情緒的不同體驗，其中包括了父親過世時的悲傷、成長時的遺憾、成長後的思念以及來自他人的關懷等，這些情緒與感觸無礙的在表演上增添了筆者詮釋上的真實性。

悲傷經驗重現，肢體在舞作中因內心情緒渲染的飽和賦予其舞作生命更深的厚度，這些由人生經驗中所體悟的感知

反應<sup>33</sup>讓筆者在此舞作的詮釋上更具穿透性的真實張力，如德國舞蹈家瑪麗·魏格曼所提倡的「純粹舞蹈，強調舞蹈不需太多的佈景、道具和服裝，而是讓舞者將他們內心的感情透過純粹的動作來表現。」<sup>34</sup>則再次強調出舞蹈中情感的重要性。

筆者對父親思念傷感的緬懷在【BLACK】這支舞碼中傾洩而出，每一份真實的情感包覆每個動作的展現，讓情感帶領動作出發、動作傳遞情感真切，表達出舞作中連天使都無法承受的悲哀。

## 第二節 內在力量的呈現

舞蹈動作方面編舞者以雙人(圖 6)、三人的托舉(圖 7)，利用舞者的站立(圖 8)來打破空間的配置，並以俐落的身體線條結合詩畫般樂章，呈現出憂鬱悲傷的意象，然而因托舉技巧在此舞作大幅度的被運用，所以筆者必須兼顧彼此起始動作的時間差，讓動作躍升至空中時托舉者與被托舉者在動作的連接上必須要有相互契合的動力時間，在這不能有任何差池的狀態下精神狀態的集中更是不置可否地，而在托舉的時刻，被托舉者必須穩固自己的中心位置，同時控制自己身體所有肌肉及方向位置，托舉者除了穩定自己的支撐位置外

---

<sup>33</sup>指一種對於移動或運動的不自主感覺，這種感覺的認知是一種我們透過身體的感覺中樞及精神或心理上的反應，來使這些部份產生刺激或使其活動。然而這些產生在立刻並且不自主的反應而產生在身體的動作。

<sup>34</sup>李立亨，2000，頁 112

，也必須關注托舉時所接觸的對方身體位置及角度，托舉的過程中若一方失去重心或角度位置不妥，皆有可能導致動作的失敗甚至讓被托舉者墜落的可能。排練時，托舉力量的給予加倍了筆者體能上更增負荷，再加上前兩支舞碼早已消耗大部份的體力，因此一度無法完成舞作的呈現，為解決體力耗費的問題，筆者除了利用設計的運動量〈Exercise Volume〉外，更在飲食上面做了一番調整，經過一段時間後，發現體力仍然不足以完成上半場三支舞作連續的呈現，因此最後往往都是藉由意志力內再強大力量來驅動身體，在每次體力無法負擔之際，筆者只要想到父親的臉龐高掛在天空中，觸不到、摸不著，能獻給父親的只有這支舞作中對他悲傷的想念，怎能在此放棄呢？所以儘管身體再疲累不堪，但心中的動力卻強大促使著筆者繼續完成要對父親表達情感的重要時刻；在筆者心中將父親劃為重心，支持著筆者挺過煎熬的難關，其滾動心中強大的內在力量，除成功的完成此作品的呈現外，更完成了筆者藉由此舞作遙祭父親心中的願望的梦想。

除了基本的托舉技巧、體力與默契外，雙人舞或三人舞在做相同動作時，必須顧慮到動作的一致性，因此除了音樂節拍的掌握，臨時的反應以及現場的觀察能力也是非常重要的，雖然掌控了音樂應該就能符合動作的一致性，但舞台上現場舞蹈表演的難題以及吸引人的地方就在於此，一樣的舞碼，在不同的時間或場地會因舞者的身體狀態、情緒以及外在的種種因素影響，產生不同的呈現，這時必須關注舞伴的狀態，做適當的調整與配合，但也不能跳脫出編舞者所要舞者傳達的意念，因此雙人舞或三人舞在詮釋舞作的方面，增加了許多困難性。一位好的舞者，會在每次的調整中抓到屬

於那最契合的詮釋方法，筆者常常會思考在舞蹈過程中若舞伴的體力較為虛弱時，是否應該要加強筆者的部份輔助舞伴，或降低筆者的強度配合舞伴的節奏與力道，這在舞蹈詮釋上或許會削弱肢體的張力，因此常常需要思考編舞者所要呈現的意圖來判斷表現的方式，藝術史學家蘇珊·朗格 (Susanne Langer) 曾表示「看舞的時候，你並不是看到肢體在你面前的呈現，人們不只是在奔跑或扭動他們的身軀，你所看到的是內在力量的一種呈現。」<sup>35</sup>



圖 6：攝影 / 趙樹人

---

<sup>35</sup> 李立亨，2000，頁 175



圖 7：攝影 / 黃仁男



圖 8：攝影 / 趙樹人

### 第三節 肢體與音樂交織的現代芭蕾

現代芭蕾約起源於西元 1909 年，它顛覆了古典芭蕾的優雅與嚴肅，以流暢節奏的組合與清楚的構圖為主，表現皆為現實的生活或新編的故事，本支舞碼的舞蹈型式風格即為現代芭蕾的一種呈現風貌，編舞者依照音樂的結構，創造出緊密結合的動作，強調音樂的重拍與肢體動作張力的和諧性，如俄國編舞家喬治·巴蘭欽(George Balanchine)所說：「設計節奏就像設計房子一般，它需要有個架構作為基礎。」<sup>36</sup>，編舞者在空間的配置上也不復以往古典芭蕾只求對稱比例的畫面，注入更多舞蹈軌跡的空間感使其更有多樣性的呈現

舞作依循音樂的快慢分為前後兩段，第一段慢板編舞者大量使用舞者站立與換位來改變其空間，創造出豐富且不同的視覺效果，而舞者的站立，更突顯了主角與雙人所要傳遞的訊息及其優美的動作線條。音樂上則以類似聖詩的聲樂為主，低吟的語調營造出沉重與無能為力的氛圍，此時舞者身體藉由掉落與彎曲來烘托其樂章所吟唱出的哀愁，將肢體嵌入音樂之中，讓動作與音樂完美契合將此舞作的氛圍破題而出。

第二段快板的音樂以節奏快速的鼓聲為主，男舞者全部除去上衣展露出明顯的肌肉線條，利用肌肉瞬間的緊收與延展，配合音樂的重拍展現出彷彿垂死掙扎般的拼命狀態，而快板的一開始，編舞者以雙人為主體，接著以雙人帶動群舞，加強了舞作的感染力，編舞者在快速的音樂上幾乎以一拍為

---

<sup>36</sup>李立亨，2000，頁 48

一個動作，創造出與音樂完全吻合且極具力量的舞蹈，編舞者要求動作要乾淨與準確，因此舞者必須抓準速度與力量控制，在瞬間精準的到位，編舞者雖然將動作完整的配合著音樂，但不以動作去詮釋音樂，正如喬治·巴蘭欽所說「我覺得編舞家是不可能發明節奏的，他只能在動作裡反映出節奏……，而且，你也不可能將貝多芬編成舞。」<sup>37</sup>，而第二段快板的後半部，編舞者將動作在樂句與重拍間來回配合，動作有時在強力的音樂節奏中突然的加速，有時則利用緩慢的基調來製造視覺上的刺激性，如（圖9）中顯示中央的舞者以急速的動作質地配合音樂迅速的節奏，後方舞者則以緩慢的步伐對抗著強烈的樂曲調性行進著，這與音樂相容及拉扯的對立關係同時並進時，讓視覺產生強烈的對比，更增強了舞作的張力與凝聚力。

筆者本身在詮釋這支舞作的時候，感覺到現代芭蕾舞中動作質地的重要性，因為音樂的節奏能改變動作的質地也能烘托相反質地呈現出的穿透力。音樂與動作完美契合的舞蹈風格，不只能較直接的將其氛圍投射予觀眾，更能使筆者更加投入整支舞作的意涵之中，彷彿每一個節拍都重重的敲打筆者的心上，真實地藉由舞蹈動作上的姿態反射出內化的靈魂，真實傳遞筆者內心的情緒呈現出不造作的表演。

---

<sup>37</sup> 李立亨，2000，頁48

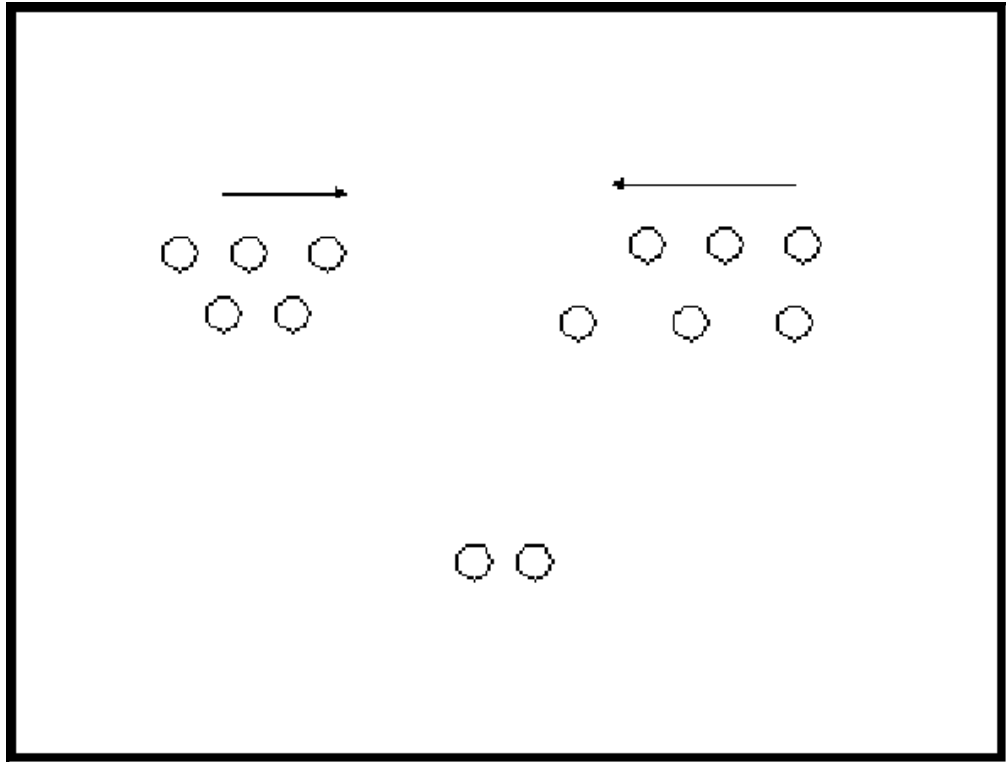


圖 9

## 第七章、《分·格》—翻滾吧 男孩



舞 名：《分·格》

編舞者：王偉帆、鄭琨永

舞者：王偉帆、鄭琨永

音樂：Keith Terry & Crosspulse

服裝統籌：王偉帆、鄭琨永

舞意：利用靈巧筋斗技藝結合的雜技來轉化肢體動作的  
強度，讓身體形象與雜技結合呈現舞蹈另一種表  
演形式風格

## 第一節 自我侷限的突破

從小在復興劇校接受雜技訓練，不僅開發了身體的潛能，更認識了許多的好伙伴，鄭琨永同學就是在那時相識的重要成員。在剛踏入國立臺灣體育學院舞蹈系時，沒有舞蹈的底子，只能靠不斷的加強訓練來補足落後的部份，期間除了師長的傾囊相授外也多虧了鄭琨永同學的鼓勵與指導。算一算日子，筆者與他相識了約十四年之久，可說是肝膽相照的好朋友，也是相互激勵競爭的好對手，十四年來的回憶，促成筆者邀請他一同為【分·格】編創舞作的動機。

雖然我倆演出過不下百場大大小小的表演，但在編創方面卻都是初試啼聲，兩個編舞經驗極為不足的舞者，要創造出怎樣的舞作，來開啟編創的大門？我們絞盡腦汁，試圖從模仿中找尋解答，不斷的嘗試加入之前表演過各舞碼的元素，想先拼湊出一個大約的輪廓，但結果卻並非如此的令人滿意，彷彿被什麼東西綁住了手腳、掐住了思考，僵持了約一個月後，我們從討論中發現，其實，我們本身的特質與多元的學習經驗就足夠我們創造出屬於我們特質的作品，因此我們停止了模仿，轉而挖掘自身擁有的舞蹈、體操、國術、戲劇與特技技巧，念頭一轉變，一切都步上了軌道，彷彿濃霧散去般清晰的看到了前方的道路，進度也因此迎頭趕上。我們以方格與長桌為主要的道具，因為一個輕巧一個穩固，無論是特技或舞蹈上，這兩樣道具能使我們有較大的發揮空間，而經過我倆的討論後，決定以搶奪方框為主要的表現內容，因此定名為【分·格】，這也意味著畢業後我們將“分隔”在台中與台北兩地各自闖蕩，代表著我們友誼的一段旅程碑，

我們以平時的相處方式幽默的表現這支舞碼，意圖傳遞予觀眾我們的情誼就是在這種又有競爭、又互相諷刺的搞笑狀態中滋長的。

然而思想侷限的突破後，動作元素卻仍需要創造，我們不斷討論與嘗試，互相觀察對方身體的特性，發現如果使用特技、國術或體操原素的話，動作的呈現會給人一種制式的感覺，因此我們將創造出來的動作加以扭曲，加上節奏的快慢轉變，意圖將動作發展為全新的型態，這個工作令我們的進度再度緩慢下來，我們將動作一一拆解、變形、組裝，嘗試出了幾個有趣的組合，但某些翻滾無法照上述步驟般的作業，於是我們直接讓它成為一種技巧的表現，製作完成後回過頭來重新檢視一番，發現我們幾乎只是在炫技，詹姆斯·麥克·佛里曼 (James Michael Friedman) 曾說：「當一位不夠成熟的芭蕾舞者完成一系列複雜舞步，表現出某種過分合拍的專注時，我們能夠感覺到某種體操的情調。當舞者在完成一個大膽的花式動作前做出明顯的準備動作時，我們能感覺到某種雜技的意圖。當舞者未能取得動作之間暢如流水的效果時，競技 (athletics) 便露出馬腳。」<sup>38</sup> 阿諾德·哈斯克爾 (Arnold Haskell) 也說：「雜技是為動作本身而產生的動作，目的在於解決某個問題；舞蹈同樣產生的是動作，目的卻是為它能表現的內容服務。」<sup>39</sup> 想通了這些後我們不再執著於動作屬於雜技還是體操，我們將所有動作都納入舞作中，只是去除或修飾了預備的姿態並且增加了它們各個動作所要服務的目的。

---

<sup>38</sup> 歐建平，1997，頁 41

<sup>39</sup> 歐建平，1997，頁 42

## 第二節 特技與舞蹈的融合

特技與舞蹈在古代都被包含在百戲<sup>40</sup>之中，是由角抵<sup>41</sup>為主而發展出來的表演藝術，而經過多年的演變，特技主要是一種純為展現技巧的表現，藉由難度與危險性或複雜的肢體表演，來吸引觀眾的目光，不具任何情感與故事的表達意義；而舞蹈雖也以肢體為主要表演工具，但他注重的不僅僅是技巧，而是編舞者欲傳達與觀眾的意念或故事的闡述。回想在接觸舞蹈前的特技表演上，失誤時總是能暫停下來跟觀眾比個手指，博得再來一次的機會；而舞蹈也會有失誤，但卻不能像表演特技般停止下來，向觀眾要求再一次的機會，必須利用經驗與技巧將之掩飾，因為特技展現的格局較不具意義，純為豐富技藝的演出，況且特技演員所要表現的就是特技技巧的呈現，如果失敗了就失去了特技表演的主要內容，因此可以多次的要求再來一次的機會，順便顯示其技巧的難度；而舞蹈的則是一種詮釋性全面彰顯的藝術範疇，雖說舞蹈演員所要表現的也包含舞蹈技巧的呈現，但那並不是主要的目的，技巧的呈現都是為了編舞者所要展現的氛圍或情感，因此若技巧失敗而使舞蹈中斷尋求再來一次的演出，則會令觀眾跳脫出其編舞者所傳遞的意念。

---

<sup>40</sup> 百戲是一種綜合藝術的表演，他把多種俗樂藝術表演形式串在一起，有序地次第演出。(李天民·余國芳，2000，頁188)

<sup>41</sup> 角抵起源於上古時代。據《述異記》記載，上古時的蚩尤民族頭上長著角，耳鬢旁長著劍戟。他們在與黃帝打仗時，就以頭上之角抵人，敵方對此很難防禦。這種所謂的"以角抵人"，其實便是一種類似現在摔跤、拳鬥一類的角力活動。它們主要是一種力量型的較量，通過非常簡單的人體相搏來分出勝負輸贏。

因此，特技與舞蹈的結合，實為不易之舉，編舞者必須要將特技技巧融入舞作意圖，進而傳遞至觀眾的意念中，蘇珊·朗格說：「馬戲只是一種『炫耀』(Show)，而非一部藝術品，儘管它是一種需要技巧、策劃和裝配的工作，有時候還得應付各種也會出現在各類藝術中的問題。他所缺少的恰恰是藝術最需要的——某種感情的概念，某種需要表現的東西。」<sup>42</sup>塞爾瑪·珍妮·柯恩(Selma Jeanne Cohen)也表示：「當高難度技術成為某種強加於人的東西時，便是遭到了濫用。」<sup>43</sup>經過深思熟慮後決定將舞作分為三個段落，增加劇情與舞作的豐富性以及特技技巧出現的合理性，第一段為在一群方框中，雙方都不滿意同一個方框的擺設，因此不斷的改變方框位置，移動中時常有挑釁意味濃厚的動作產生，多次換位後卻都無法找到雙方能認同的地方，逐漸上升的火氣，點燃了【分·格】的開端。第二段則是圍繞在長桌的周圍爭奪方框，運用國術中的巧勁來連接舞者與方框和長桌的關係。第三段大量注入了體操的翻滾元素，有時是表達彼此間的競爭，無意間被推開而自然的向後翻躍，另一人則不服氣的做出更驚人的翻滾；有時是以圖形為服務的對象，兩人互相向後翻騰，展現出彷彿相撞而向後飛的巨大能量(圖 10)，而在巨大能量的消耗過程中為了爭取喘息的時間，讓體力稍稍回覆好使自己有足夠的力氣將舞作完美的呈現，段落間安排了工作人員的過場，並將之設計為小丑的型態表現幽默逗趣的一面(圖 11)，並試圖分散觀眾對於我們喘息的注意力。

---

<sup>42</sup> 歐建平，1997，頁 41

<sup>43</sup> 歐建平，1997，頁 47



圖 10：攝影/黃仁男



圖 11：攝影/趙樹人

### 第三節 移動的空間、穿梭的能量

作品主要以特技的翻滾技巧為主軸，配合舞蹈與戲劇等要素，再將真實生活中我們無厘頭相處方式的動作與表情加以放大呈現。舞蹈劇情以道具方框為中心、長桌為次要，利用搶奪方框來展現【分·格】的主題。

動作設計上，圍繞著方框與長桌，在方框方面我們使用了特技中地圈<sup>44</sup>表演的方式，多次的利用魚躍<sup>45</sup>來強調方框與舞者間的關係(圖 12)，更利用不同肢體與方框的接觸來表現爭執的戲劇張力以及巧妙的動作連結，另外也將方框設計為舞台裝置(圖 13)的一部份，意圖以“格”字的同音來代表“隔”，強調出我們畢業後將分隔兩地，將主題作一個明顯確定的表達。而長桌方面，我們則注入了大量體操中跳箱<sup>46</sup>的動作(圖 14)，使用了須要強大肌力與耐力的技巧，並將長桌的所有空間有效的使用，無論是桌面、桌底或桌角，都能將之變換為其舞蹈的空間，而沒有使用這兩樣重要元素時，所能發揮的動作又更加多元，展現了如空翻、三腳頂立<sup>47</sup>、臥虎<sup>48</sup>、火車頭<sup>49</sup>等等多樣化的特技技巧，令舞作更加豐富。

---

<sup>44</sup>屬於穿跳技巧的一種技藝，運用矯健的身手，展現精準的穿、跳、翻滾的表演，靈巧有趣。

<sup>45</sup>騰空躍過式的前滾翻動作。

<sup>46</sup>跳箱為瑞典林氏(P.H.Ling 1776~1839)所發明的，初為長方梯形，共分五層，上窄下寬，每層高度均相等，最上一層包以牛皮。其後德國羅斯田於1851年仿瑞典氏跳箱，略加改變，而成德國氏長方形跳箱，即各層長寬高均相同，底座另裝扁木兩塊。

<sup>47</sup>雙手與頭部在地上形成三角形的倒立狀態。多於特技或體操中展現。

<sup>48</sup>從倒立的狀態利用雙手的臂力，將胸部至腳一節一節的貼到地板上。為國劇、特技或國術中的術語。

<sup>49</sup>雙人頭與腳相反，互相抓住對方的足部，並做前翻後翻的動作使之行進與後退。特技中的術語。

舞作開始的路線以舞台正中央的長桌為主要表演區塊(圖 15)，藉由小巧靈活的動作表現方框爭奪的原因，而此時對於長桌並無特別的運用，主要以活動式的方框來強調其主題，至第二段時，我們以大範圍迅速的奔跑來展現雙人相互較勁互不相讓的氛圍，一人追一人逃，雙人路線一致，而在下舞台左右來回兩次的路線，我們使用了國術中的掃腿與側踹腿以及體操的倒立與滾翻來表現雙人的鬥爭，切回左上舞台與左下舞台的途中遇到定點的方框時，則閃避或用魚躍展現其技巧和跨越障礙物的感覺，到達終點時，改變長桌的縱橫向，利用桌上與桌下的空間，躲避、暫停其追逐並製造工作人員出來擺置道具的動機，將左上舞台的活動方框抽走，更換了另一個活動方框到左下舞台，同時爭取喘息的時間。第三段一開始，我們迅疾的在上下舞台來回奔跑，欲搶奪與防守活動式的方框，而後雙人在下舞台互相後躍，運用一正一反的特技動作向舞台中央移動，意圖傳達予觀眾兩人雖都擁有特技與舞蹈的技巧，但在質感上、內涵上與技術上，卻各不相同、各有所長，而在舞台中下方雙人身體各呈一正一反的 L 型，則利用了舞者的肢體形狀再次強調了“格”的主題，之後運用火車頭向右下舞台翻滾，再運用特技的動作向左下舞台爬行，左右不停的來回，最後在左下舞台畫下了句點。



圖 12：攝影 / 黃仁男



圖 13：攝影 / 趙樹人



圖 14：攝影 / 黃仁男

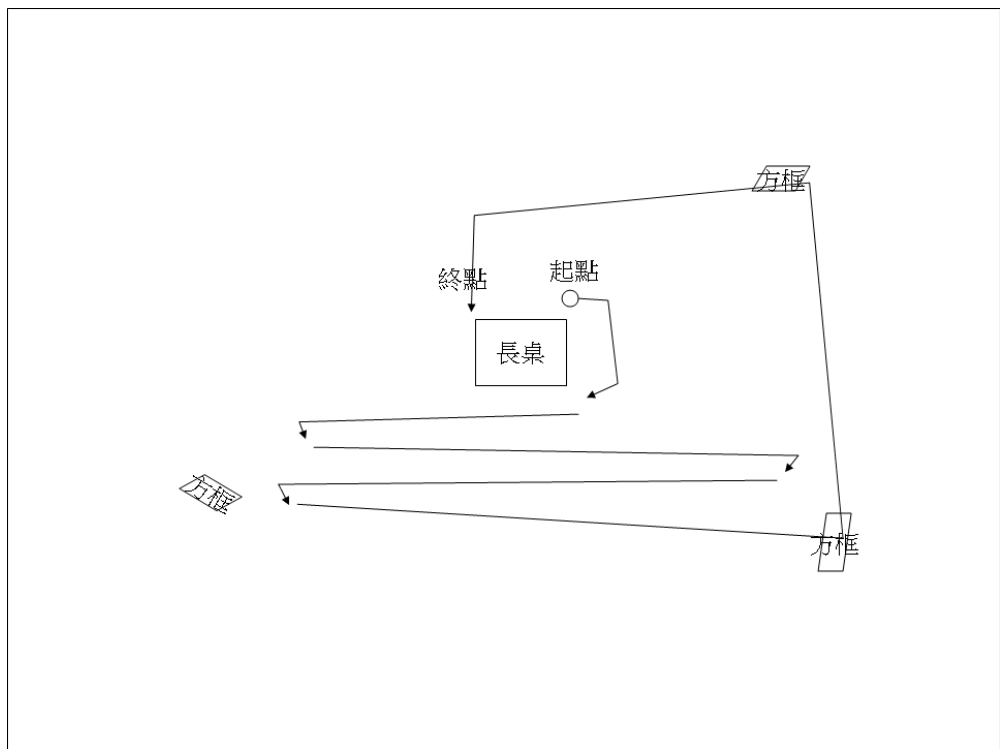


圖 15：路線圖

## 第八章、《黑的記憶》—靈魂透視的內化突現



舞 名：《黑的記憶》

編舞者：詹佳惠

男舞者：王偉帆、胡鑑、陳必勝

女舞者：陳瑋、顧凌瑞

音樂：Adagio Elegiaco by Juan Carlos Zorzi(1936)

Cello Counterpoint by Steve Reich(2003)

音樂重製：黃鈞偉

服裝設計：簡華葆

舞台設計：陳昭明

舞意：吸、吐之間的記憶，是一個人的歷史清單

## 第一節 編舞者領域的穿透

編舞者習慣以舞蹈來記載生命中每一個階段的感動，這一支舞碼即是編舞者從陰柔美學所衍伸的肢體語彙來探索人們彼此之間多年累積的情感記憶，藉由多重情感的交疊流洩出的重量來為生命片刻下一道深刻的注解。如編舞者所云：「人們常因看不見而無法感受，而我則因為這份看見而創作。簡單的發想、誠實的透視以及心靈的對話常是我創作的初衷，創作對我而言即是一面鏡子，常因每支舞作的形成看見自己內心的世界，去蕪存菁的淬練讓我體驗生命的感動，如同【黑的記憶】這支舞作它記錄著讓我體認多種親密關係的喜悅，整支舞作從交疊的步伐來引領出開端，闡述著不為外力的艱困仍堅持相互間情意延續的真切，這份記憶，是我生命過程的存取，來自自身感受的厚度，即使如同死亡般寂靜的黑夜也不能帶走，同時也象徵著都會有璀璨煙火照亮彼此黝黑的星空。」

細膩的傾聽自我內在的聲音，化為真實象徵的符號為編舞者創作最令人動容之處，畢竟舞蹈的目的是要展現人類靈魂最崇高也最內在的各種情緒，有鑑於此，編舞者誠實的面對自己、勇敢的剖析自我心靈，進而對生活周遭事物產生內在情感的感動，是編舞者在創作路途上源源不絕的寶藏。

## 第二節 上身軀幹的運用

上半身軀幹的運用是編舞者非常注重的環節，因為編舞者認為情感氛圍的傳達常會因舞者上身的軀幹的使用而改變

其所要彰顯的真實面，上身軀幹不只能前後左右的彎曲、扭轉，更能利用呼吸時胸腔或腹腔的收縮來改變其形態，製造不同的視覺效果，雖說上身軀幹是一項傳達情緒與詮釋動作的利器，但在訓練中或使用中卻極為不易，因為上身軀幹緊連著四肢與下身軀幹，在動作過程中，常會無意間的牽引到其他部位，造成動作詮釋的誤差或動作形態的不同，因此若要能有效的運用上身軀幹，舞者對身體的認知必定要有相當的飽和性。

整支舞碼在動作方面，利用生活中基本的元素，加上重心的轉移、掉落的動力來改變其質地，以拭淚、緊握雙手和相互倚靠等動作為基底，發展出其舞句，試圖以此傳達互相扶持的情感。編舞者大量利用李蒙技巧中的跌落與復甦以及各肢體的分解動作來詮釋人生起落的多變，藉由軀幹動作的多樣性傳達出其豐富及多種情緒的轉折及融合，像是簡單的一個雙手環抱住自己，感覺孤立無援，但若加上軀幹的收縮，則展現出更深層的恐懼或無助。而上身軀幹也必須接受四肢所傳遞過來的動力，加以轉化或延續到各個不同的部位，以此將動作或情感串連，雖說上身軀幹活動範圍的限制大於人體其他部位，但表達出來的感情卻是最直接且最令人感到真實的，像是人在得意時胸口會自然挺起並上揚、失意時胸口會自然內縮且低下，甚至連在呼吸中，腹部的起伏快慢等，都能洩漏一個人的心理狀態，緊張或放鬆等，因此上身軀幹運用的不當，不僅僅影響到動作連貫性以及其張力，更會深深的將舞者內心的不當情緒出賣給觀眾，進而造成舞蹈詮釋的失敗。

猶記曾在課堂上被編舞者說過筆者的上身軀幹工作能力不大，因此在訓練與排練的過程中，筆者將注意力著重於上身軀幹，時時關照自己本身肢體的被牽引狀態，意圖加強軀幹的表達能力，而在之中筆者發現筆者的上身軀幹真的非常的不靈活，許多動作與位置都無法達到自我的標準，因此筆者利用了太極導引<sup>50</sup>中的含胸拔背<sup>51</sup>與弧線升降<sup>52</sup>來增加上身軀幹的柔軟度和活動能力，期望能配合著呼吸的強弱以氣來運形，果然在重複的練習之下，上身軀幹有了明顯的改變，不論是在柔軟度、靈敏度或活動度上，都有了很大的進步，使筆者能更正確的將舞作情緒、氛圍與動作，無誤的傳遞予觀眾並感動觀眾，也提升了自我肢體在舞蹈上的表演能力。

### 第三節 情感詮釋中的剖析

【黑的記憶】整支舞碼利用裝置藝術以及燈光投影，強調舞作的意念，配合舞者肢體上的情緒傳達，建構出令人動容的作品，在舞蹈中不停探索記憶的片段，將個人歷史清單重新烙印在筆者心底的最深處。

在情緒的傳達上，喜悅的基調裡潛藏著淡淡的不安及思念的情牽，與第三支舞碼《BLACK》的某些表現非常相似，

---

<sup>50</sup>「太極導引」係源於中國傳統道家太即觀念中「陰陽更生」的旋轉原理，擷取太極拳動作的精華，配合養生功法中以「後天之氣」培養「先天之氣」的導引方式，運用「圓」的無線運轉可能，所設計出的人體最大、最深運動量的保健法，以達到通體鬆柔、氣機鼓盪、柔中寓剛、極柔極剛的境界。(熊衛，1991，頁16)

<sup>51</sup>含胸拔背也是太極拳最重要的訣竅之一，含胸拔背是一體的兩面，同時也統一於虛靈頂勁的的動作之中。(熊衛，1991，頁32)

<sup>52</sup>太極導引中的招式之一。

但詮釋方法卻必須有所區隔，所以先要衡量其悲傷的份量與情緒的不同處，在《BLACK》中是連天使都無法挽回的極度哀慟，而《黑的記憶》則是與親友分離，孤單一人卻牽掛、緬懷著彼此，猶似秋天陰雨葉落般濃郁的哀愁，將情緒清楚的劃分開後，表現上就容易的多，但筆者常會因疲累或體力透支而將過度的情緒浮現於表情和肢體上，加重了本來的份量，所以必須時常關照自身排練中的狀況來加以調整，才能準確無誤的詮釋作品的內容。因為舞蹈作品的呈現，舞者是最重要的傳遞媒介，如何詮釋舞作的內涵而不讓它只流於身體技巧的單一呈現，更是舞者畢生致力學習的課題，舞者必須具備不矯情做作，勇敢在身體上及情感上將自己赤裸裸地呈現出來的能力，如此這般，舞作的精神才能呈現出最原始的風貌。雲門舞集創辦人林懷民先生說：「舞蹈是非常曖昧的，它意境廣闊，可以有許多的詮釋，中間的拿捏變成編舞一個很重要的指標，雲門不管在世界哪一個地方表演，觀眾在什麼時候不敢喘氣、什麼時候鬆一口氣、什麼時候笑、什麼時候哭，都是完全一樣的。」<sup>53</sup>可見舞蹈的語言，直指內心，是人性最深層情感的一部分。然而，這一切的表演張力，都需要時間的累積，這累積的能量除了舞者自身的技巧訓練之外，更可利用表演學中的感知反應訓練來強化舞者對身體的認知，藉由此訓練的方式來開發舞者們對身體自然地進行回應之能力，使其信任來自於內心的衝擊，畢竟一位好的舞者必須具備著能體會內在的自我，並確實的將他表現出來的能力，而不是流俗於荒謬虛偽、華而不實的外在呈現。法國知

---

<sup>53</sup> 林懷民，2003

名編舞家瑪姬·馬漢(Maguy Marin)說「如果我的作品可以直接的感動觀眾，留在觀眾的心理，那才是作品本身想要傳達的信念。」<sup>54</sup> 然而，這信念的傳遞即來自於舞者，因此每位舞者都必須要去發掘對他自己而言，屬於最自然、最獨特以及最真實的反應，才能真實且不矯情的將編舞者的信念正確發出。

---

<sup>54</sup>李立亨，2000，頁 102

## 第九章、結語

成就一場演出，絕非個人獨立能完成的，這是需要眾人的力量，不論是行動或心理上的支持與幫助。這場製作將筆者六年的舞蹈歷程以及深刻記憶濃縮成一小時多呈現於舞台上，除了肢體技巧的展現外，還包括了內在方面的詮釋，藉由其製作過程的訓練，使筆者更能關注到週遭身邊重要卻被忽略的人。

不論以往的無知或現在的狂傲，人的一生不斷的追尋自我，了解、認識、面對或超越，在經過多重的嘗試與發現，面對本身心中總還是需要莫大的勇氣，畢竟現今社會的生存型態總是令人無法相信，師長、朋友或家人，不管多親近都會有所保留，為的是擔心世俗的眼光以及人群的輿論。但那心中的私藏卻在上台的那一刻，完全釋放。

舞蹈不只舒解了筆者情緒上的壓力，更讓筆者在身體與認知上產生了不同的變化，過去認為舞蹈中技巧主宰了觀眾的眼光與掌聲，保守和壓抑的想法阻擾了筆者在舞蹈方面進步的空間，經由這次的製作才發現舞蹈之所以能震撼人心，是因為它觸動了人心底最深處的情感，使人產生共鳴，甚或內心為之低迴往事、不能自己。而要達到這樣的撼動，是由非常多細微但重要的因素所造成，其中最大的環節是舞者，因為舞者是彰顯舞蹈中發聲最大的生命力量。而舞者不僅僅著重於肢體技巧的訓練，自身對於肢體認知、肢體表達與呈現方式之純熟度以及表演者內在視野提昇亦為重要。有鑑於此，肢體能力與技巧層面，皆為專業舞蹈訓練不可忽視的重要元素。

雖說如此這般在舞蹈方面投入的心力與時間會幾乎占據了筆者的全部，但執著於自己所喜愛的事物，筆者想無論是誰都會欣然受吧！泰戈爾曾說：「使生如夏花之燦爛，死如秋葉之靜美！」<sup>55</sup> 因此筆者藉由此製作譜出個人一生中難忘的璀璨記憶！

---

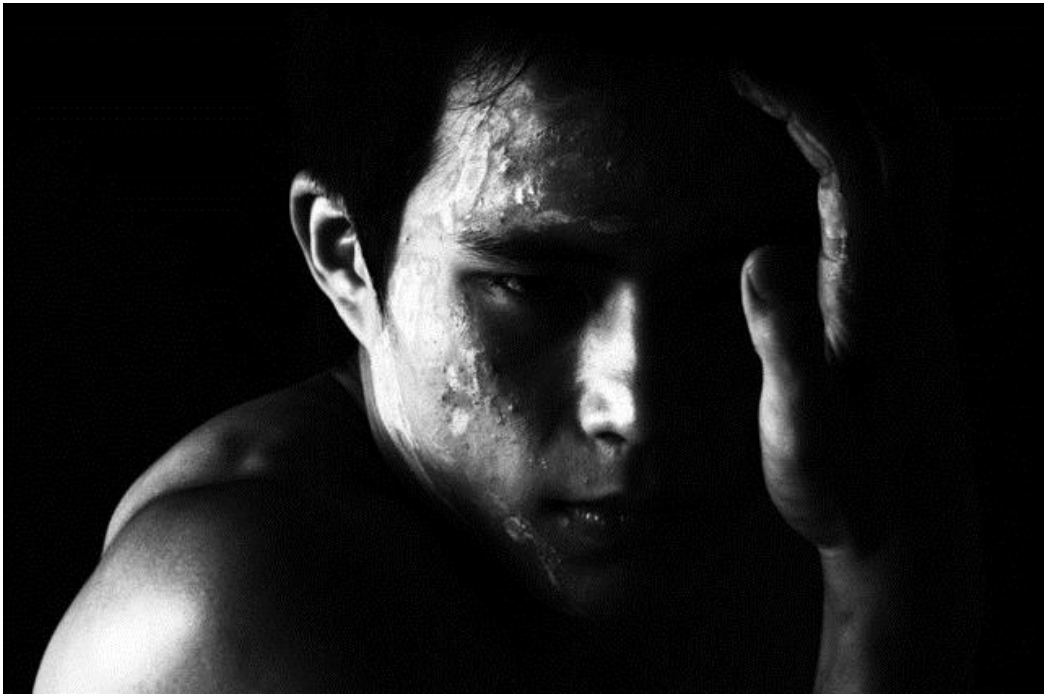
<sup>55</sup> 泰戈爾，1973，頁 19

## 參考文獻

- 李立亨(2000)。 我的看舞隨身書。台北市：天下遠見。
- 李宗芹(1994)。 創造性舞蹈。台北市：遠流。
- 林懷民(2003)。 2003 年度幸福人物。2008.11.20 取自  
<http://4seasoncolor.spaces.live.com/blog/cns!E45426E2BD4E8F5C!1993.entry>
- 施品山(譯)(1973)。 泰戈爾全集。台北市：江南。(Rabindranath Tagore,1922)。
- 涂瑞華(譯)(1997)。 表演學。台北市：亞太圖書。(Bella Itkin,1997)。
- 熊衛(1991)。 練氣養身入門—太極導引。台北縣：中華民國太極導引文化研究會。
- 歐建平(譯)(1997)。 舞蹈審美說。台北市：洪葉文化。(Jemes Michael Friedman,1997)。
- 鄭家瑾(譯)(2008)。 我不是在寫作就是在往酒館的路上。台北市：天培文化。(Mark Bailey,2008)。
- 劉墉(1995)。 迎向開闊的人生。水雲齋文化。

# 【黑的記憶】

## 演出企劃書



指導單位：教育部

主辦單位：國立臺灣體育大學（臺中）

承辦單位：國立臺灣體育大學（臺中）

體育舞蹈學系碩士班

聯絡人：王偉帆

聯絡電話：0911-779-793

## 壹、演出動機：

舞蹈乃是多元藝術的結晶，除了結合多樣的舞蹈元素之外，注入人文的關懷、社會的省思來加以探索現今社會的面向為主要演出目標之外，跨領域的結合更是此演出製作最為重要的主軸。因為感念於現今的當代藝術面臨了共同的瓶頸與無力感，不能因絕對主義而趨僵化，它應該是心靈活動的表徵，所以更理應是能以最自由的型態被呈現的。畢竟，人的意識是流動的，藝術創作應也理當是存在於流動的交集中相互流通，疆域只會限制意識的流動。打破彼此的疆域限制才能浮現動態的心靈狀態。所以跨領域藝術沒有一個絕對的形式可依循，它是面對心與物的一種態度。

在舞蹈的學林裡，接受完整專業舞者訓練的臺灣體育大學（臺中）舞蹈系碩士班表演組研究生亦為此次展演之主要表演者-王偉帆，對於舞蹈之學習不斷的秉持專業的態度及多元的視野進行訓練與學習，並不間斷的參與國內外舞蹈藝術單位進行交流與進修從大學、研究所接受國內最完整的舞蹈專業教育。

由於表演者在學校舞蹈巡迴演出中皆擔任主要舞者及主要角色，因此表演者期望在此次演出能挑戰各類型的舞蹈型態並藉由各編舞家風格迥異的創作風格來磨合並激發出不一樣的身體能量，創造自我舞蹈生涯中的新視野。如同表演者在接觸舞蹈之前受過專業的雜技訓練，在國立復興劇藝實驗學校綜藝科學習雜

技約有五年的时间，因此如何將傳統雜技的技能融入在舞蹈一直是表演者想要注入的新元素，除此之外，更慢慢發現單純的舞蹈似乎漸漸無法滿足觀眾的需求，舞蹈開始走向多元化的結合，而所結合的東西不只是多媒體而已，身體表現的其他藝術也是結合的一項重點，因此這次演出結合了多樣化的元素，也期望這次的演出能與各類藝術相互結合，以達到不同表演形式風格及多樣貌的呈現。

在學生生涯中最後一次的畢業展演中，所有的籌備製作與企劃由舞蹈系碩士班及大學部的學弟、妹們與表演者共同製作，同時結合國立台北藝術大學舞蹈學院表演所同時也是由本校畢業的優秀研究生聯合演出，並邀請國內知名編舞家編創舞碼，整場展演融合了舞蹈界菁英們的創新與巧思。舞蹈的學習，不僅著重於肢體與技巧訓練，自身對肢體認知以及表達呈現方式之純熟度及表演者內在視野提昇亦為重要。

有鑑於此，肢體能力與技巧層面，皆為專業舞蹈訓練不可忽視的重要元素，因學習舞蹈的過程需要的是一種方法抑或一種形式，然而對表演者而言，學習舞蹈的真正的目的地是透過舞蹈，進而了解自己的優缺點，不足的地方給予修正。因此透過舞蹈多元素的結合，創造有別以往的形式與風格，激盪出全新的感官刺激，並藉由不同創作風格的呈現來開創身體新風貌及創造出舞蹈的新紀元。

## 貳、演出執掌表

校長：蘇文仁

舞蹈系所主任：王玉英

演出人：王偉帆

藝術總監：詹佳惠

編舞者：胡民山、詹佳惠、簡華蓀、黃翊、鄭琨永、王偉帆

行政執行：蕭亞男

行政助理：劉欣怡

舞台監督：徐雪茹

演出組：王偉帆

排練組：陳曉昀

舞台組：張建濱、林素蓮

文宣公關組：楊文齡

票務組：壽于禎

前台組：張恩滋

總務組：王偉帆

道具組：張義欽

音樂控制組：余曼如

服裝組：張鈺銘

後台支援組：陳欣瑜

美術設計：謝志沛

燈光設計：林立群

攝錄影：趙樹人

服裝設計：簡華蓀

## 參、體育舞蹈學系系主任簡介

王 玉 英 / 教授

### 學歷

國立臺灣體育專科學校舞蹈組

菲律賓馬尼拉大學藝術教育博士

### 現任

現任國立臺灣體育大學(臺中)副校長

現任國立臺灣體育大學(臺中)體育舞蹈學系系所主任

現任國立臺灣體育大學(臺中)體育舞蹈學系專任教授

### 獲獎

榮獲舞蹈教育績優飛鳳獎

### 重要經歷

- |            |                    |
|------------|--------------------|
| 2007年～     | 國立臺灣體育大學(臺中)副校長    |
|            | 國立臺灣體育大學(臺中)       |
|            | 體育舞蹈學系系所主任         |
| 2004-2006年 | 國立臺灣體育學院學務長        |
| 2006年      | 擔任國立臺灣體育學院舞蹈碩士班表演  |
|            | 組「夢幻風華」藝術總監/指導教授   |
| 2006年      | 赴廈門「中華民族兒童歌舞週」藝術總監 |
| 2000-2006年 | 國立臺灣體育學院舞蹈系系所主任    |

- 2004 年 擔任 93 全國大專運動會開閉幕式總編導
- 2003 年 受邀參與美國金山灣區華人運動會開幕式表演
- 2000-2007 年 擔任國立臺灣體育學院舞蹈系畢業巡迴公演演出執行
- 1999 年 應邀新加坡宗鄉會館聯合總會主辦“春到河畔迎新 99”演出
- 1998 年 菲律賓馬尼拉大學藝術教育博士
- 1997-1999 年 擔任中華民國青年友好訪問團節目總編導
- 1996 年 作品「佻山行」應邀「兩岸舞蹈家之夜」代表臺灣舞蹈家作品公演
- 1993 年 第廿三、廿五屆全國大專運動會大會舞、律動操編導，設計突出極獲佳評
- 1991-1993 年 榮獲全國大專啦啦隊比賽第一名，最佳編舞及最佳服裝設計獎
- 1990-1995 年 赴大陸雲南各省采風研究少數民族舞編作「佻山行」「繞山林」「昂瑪突」「阿細樂」等極具風格特色舞作
- 1986 年 榮獲舞蹈教育績優飛鳳獎
- 1981-1993 年 擔任國家慶典「四海同心」晚會及金鼎獎、師鐸獎頒獎典禮舞蹈編導

## 肆、演出人簡介

### 王 偉 帆

現就讀國立臺灣體育大學（臺中）體育舞蹈學系研究所表演組，主修現代舞。

#### 經歷

##### 2008

◎ 《我與他》國立臺灣體育大學（臺中）舞蹈系碩士班「我們之間」首演於台中中興堂

##### 2007

◎ 代表臺灣體育學院舞團至美國參加奧克拉荷馬大學及惠而塔大學之藝術節巡迴演出

◎ 《摯愛一生》《無言的悲歌》國立臺灣體育學院舞公演「圓」

◎ 高雄城市芭蕾舞團芭蕾舞劇「牡丹亭」首演於屏東中正藝術館

◎ 《海盜》《時間的流逝》《Without the hug》《月神》國立臺灣體育學院舞蹈系碩士班

「夢幻風華」首演於台中中興堂

##### 2006

◎ 《放不放》《我(War)》《Paquita》《而...我的城市》《出走》國立臺灣體育學院體育舞蹈學系第七屆畢業公演「出走」

##### 2005

- ◎ 《創世紀》《摯愛一生》《曙光之前》國立臺灣體育學院舞團巡迴公演「創世紀」
- ◎ 《花嫁》中華民國各界慶祝 94 年國慶大會
- ◎ 《超越巔峰》94 菁英獎頒獎典禮
- ◎ 《黑洞》《曾經》《奔馳》國立臺灣體育學院體育舞蹈學系第六屆畢業公演「凌越」

#### 2004

- ◎ 《舞躍臺灣情》《凝聚的力量》世界盃五人制足球賽閉幕
- ◎ 《疾馳》《曾經》參加文建會舞躍大地舞蹈比賽擔任舞者
- ◎ 《浪漫交響詩 La Belle》《海盜》《Betrayed by freedom》《遺失的能量》國立臺灣體育學院舞團巡迴公演「軸」
- ◎ 《疾馳》93 菁英獎頒獎典禮
- ◎ 《教堂》《那個時代》國際藝術交流文化之匯——「心跳 新怦怦跳 那騷動的島嶼」
- ◎ 《舞躍臺灣情》國立臺灣體育學院體育舞蹈學系第五屆畢業公演「撼動」

#### 2003

- ◎ 《夢》《無言的悲歌》國立臺灣體育學院舞團巡迴公演「梭」
- ◎ 《龍騰玉山、舞躍臺灣》中華民國各界慶祝 92 國慶大會
- ◎ 美國衛斯康辛大學美國大專院校舞蹈節臺灣體院舞團訪美公演

## 伍、藝術總監/指導教授簡介

詹 佳 惠

### 學歷

台南家專舞蹈科

中國文化大學舞蹈科

美國 Mills College 舞蹈研究所畢業。

### 現任

現任國立臺灣體育學院體育舞蹈學系副教授

### 獲獎

榮獲第 25 屆新世紀中興文藝獎舞蹈獎章

### 創作作品

《程》《失落的 0910》《Return》《Moment Remembered》

《程-彼此》《運動狂想曲》

《開窗關窗》《回到古文明》《Structure In Motion》《無言的悲歌》《遺失的能量》

《出走》《女兒紅》《若你心內有臺灣》《花雕》《曙光之前》《Dance for Sorrow》

《Before the Light》《Without the Hug》《牽手的溫度》

《門後的角落》《羽翼下的天空》

### 重要著作

Broken and Mourning Journey

激發無限的潛能-表演藝術雜誌

詹佳惠現代舞創作理念與實務

## 重要經歷

- 2008** 擔任「我們之間」夏嘉徽 徐康倫 雙人聯展  
指導教授/藝術總監
- 2007** 擔任「夢幻風華」葛如婷獨舞展 協同指導  
教授  
惠而塔藝術節客座現代舞教師
- 2006** 國立臺灣體育學院體育舞蹈學系第七屆畢  
業公演「出走」藝術總監
- 2003** 榮獲第25屆新世紀中興文藝獎舞蹈獎章  
國立臺灣體育學院體育舞蹈學系第七屆畢  
業公演「突破」藝術總監
- 2001** 製作演出「女兒紅-詹佳惠、潘莉君舞蹈創作  
展」
- 1992-1994** 美國 Mills College 擔任舞蹈助教並兼舞團  
排練指導  
美國 Mills College 舞蹈碩士學位
- 1990-1994** 美國現代舞團 Dances We Dance 主要舞者，  
隨現代舞大師 Betty Johes 學習 Limon 現代  
舞技巧

## 陸、藝術家簡介

### 黃 建 彪 / 編 舞 家

#### 學 歷

荷蘭伯蘭巴斯音樂及舞蹈學院畢業

#### 現 任

現任國立臺灣體育大學(臺中)體育舞蹈學系助理教授

#### 獲 獎

榮獲香港最佳藝術家年獎 ( 1993 )

盧森堡國際芭蕾舞大賽第三名 ( 1990 )

榮獲紐約國際芭蕾舞大賽銅牌 ( 1990 )

日本國際芭蕾舞大賽第三名 ( 1987 )

#### 創 作 作 品

《雙子座》《時間的流逝》《Tears in Heaven》《沒有文字的故事》《摯愛一生》

《Betrayed by Freedom》《夢境》《我與他》《女人心事，我的看法》《畢業舞會》《The Poem of Love( 愛之詩 )》《In the Mood》  
《柯碧莉亞》《布蘭詩歌》《Laluna》《B.and B》

#### 重 要 經 歷

2007 年 惠而塔藝術節客座芭蕾舞教師

1994-1998 台北芭蕾舞團副藝術總監及排練指導

**1995 年** 為香港芭蕾舞團編作 Happenings (如意)

**1991 年** 香港芭蕾舞團首席舞者，編作「聲之舞」榮獲香港芭蕾舞大賽冠軍

**1990-1994** 擔任香港 Jean Wong School of Ballet 舞團排練指導

**1986-1992** 香港芭蕾舞團首席舞者

## 簡 華 蓀 / 編 舞 家

台北藝術大學舞蹈學院 舞蹈表演藝術研究所  
轟舞劇場 舞者

現在的華蓀是以前的逸程，宜蘭人，國立台北藝術大學舞蹈表演研究所研究生，從小學到中學一路就讀音樂班，對於舞蹈一無所知的時期，只知道在台上跳舞的家姊 簡瑞萍，好漂亮、好厲害喔！國中畢業那年，決定報考姊姊就讀的學校 國立藝專-舞蹈科。藝專時期主修現代舞以及芭蕾舞，受現代舞主修老師 吳秀蓮女士的啟發，對於身體的訓練及使用方法有著不一樣的體現與認知。五專畢業後，進入 台北首督芭蕾舞團，經歷 徐進豐 團長及 李淑惠 老師對於芭蕾舞技巧及表演的琢磨。一年後決定繼續進修，報考 國立臺灣體育學院-舞蹈系 三年級。在校期間主修現代舞技巧、副修芭蕾舞以及舞蹈創作，主修老師兼班導師 詹佳惠 女士，於現代舞技巧以及舞蹈創作上，給予嚴格訓練及啟發。兩年學成後隨即報考 國立台北藝術大學-舞蹈表演研究所，研究所時期，在指導教授 古名伸 老師的指導之下，開發了對於身體使用以及詮釋上全新的視野及向度。

## 重要經歷

### 2007

- ◎ 8 月加入雲門舞集二。
- ◎ 台北越界舞團【偶人偶】演出，受文化局邀請代表臺灣參與「泰國國際書展」開幕演出，以及「黃海帶追思紀念會」演出。
- ◎ 4 月加入新舞台，看到我在服務你的時候請不要驚訝！
- ◎ 台北越界舞團【肢離破碎 2-浮士德之咒】演出。
- ◎ ADF-AMERICAN DANCE FESTIVAL 2007. 獎助金受獎者。
- ◎ 國立台北藝術大學舞蹈表演研究所，簡華葆 & 李蕙雯畢業製作【雙喜】。

### 2006

- ◎ 雲門舞集羅曼菲舞蹈獎助金第一位受獎者。
- ◎ DanceWEB-The European Scholarship For Contemporary Dance 受獎者，隻身前往奧地利參與 ImpulsTanz-Vienna International Dance Festival 2006 演出以及課程研習。
- ◎ 國立台北藝術大學博碩士獎學金受獎者。
- ◎ 代表國立台北藝術大學舞蹈學院，參與「香港舞蹈節 2006」。演出鄭宗龍作品《記憶》獨舞部分、孔和平作品《白衣男子》。

### 2005

- ◎ 國立台北藝術大學舞蹈學院與 Vaslav and Romala Nijinsky Foundation 基金會，教學卓越計畫－尼金

斯基作品《牧神的午後》，為臺灣以及亞洲第一個詮釋牧神的舞者。

- ◎ 代表國立台北藝術大學舞蹈學院，參與「馬來西雅國際舞蹈節 2005」。演出鄭宗龍作品《白膠帶》獨舞部分。
- ◎ 羸舞劇場創團首演「M-DANS」，客席演出 Igal Perry 作品《Words Unspoken》、陳武康作品《誰》、周書毅作品《開門》。

## 黃 翊 / 編 舞 家

台北藝術大學舞蹈學院 舞蹈創作研究所

轟舞劇場 編舞 / 舞者

自臺灣舞蹈教育新制"七年一貫制"出身,畢業後於原校就讀舞蹈創作研究所,繼續舞蹈創作的研究。雖學院派血統純正,但接觸多種不同藝術領域、技術、管理等... 試圖為舞蹈自現有的脈絡找尋新的發展可能,黃翊對於創作的認知作品不單是"物件",而較接近於"事件",只要對於舞蹈發展有所幫助的"事件",黃翊都會試圖了解與嘗試。曾獲台北藝術大學創作黑卒獎學金、美國舞蹈節(American Dance Festival)獎學金、兩廳院國家實驗劇場作品徵選、文建會全國性舞蹈創作比賽銀獎等... 現正發展之創作實驗計畫《Spin》獲雲門舞集二團 羅曼菲舞蹈創作獎學金。

### 重要經歷

#### 2008

◎ 《身·音》雲門舞集二團年度製作「2008春門鳥之歌」首演於兩廳院國家戲劇院。

#### 2007

◎ 《Spin》赴法國 Enghien-Les-Bains Centre des Arts 國際科技藝術節參與演出

◎ 《低語-Whisper》兩廳院20週年雙人舞展邀演於國家實驗劇場演出

## 2006

◎ 《視線-Vision》 轟舞劇場 2006 年度製作 「樓梯-Stairs」  
首演於兩廳院國家實驗劇場。

◎ 《Costume, Dance with Visual Effect》 錄像作品,與服裝  
設計師 楊宇德合作。

◎ 《亂-Messed》、《獨舞-Just for Movement》

## 2005

◎ 美國舞蹈節 (American Dance Festival), 獨立呈現 《亂  
-Messed》,由中西參半之表演者演出,獲美國獨立週報  
(Independent Weekly)舞評家 Byron Woods 以大篇幅報導於  
當季 ADF 表演新聞。

## 2004

◎ 《The Film - 序》 兩廳院新點子舞展,於兩廳院實驗劇場  
演出。

## 鄭 琨 永 / 編 舞 家

臺灣體育學院舞蹈系

九天民俗技藝團舞蹈編排及武術指導

鄭琨永從小活潑好動的個性，11歲考進國立復興劇藝實驗學校綜藝科，學習武術、體操、雜技等表演藝術，剛進劇校前兩年因為受不了嚴格的訓練曾一度想放棄轉學，但由於父母及師長的勸說而放棄了念頭，國中時期相當叛逆被記了無數的大小過，也因如此參加了不少的武術比賽，將功抵過幸而免於退學之難。高中時期接觸到電吉他後跟同學組成光天使樂團，由於大家都會翻翻滾滾，所以再演奏時也加入了許多的雜耍技能，也因如此被邀請到許多學校表演，當時相當有成就感。高中畢業順利考取臺灣體育學院舞蹈系，第一年對舞蹈一竅不通，還好有黃建彪、詹佳惠、潘莉君等老師耐心教導並給予許多演出的經驗，因此對舞蹈產生了濃厚的興趣。

到了大四，決定到台北與高中樂團的夥伴們一起向演藝圈發展，可惜事與願違，一年半的發展過程並沒有想像中的順利，所以決定回到學校繼續完成學業，更因有如此的生活體驗，讓創作的靈感更為充沛。畢業後由於十字韌帶斷掉手術，在休息養傷期間將自己所學的翻滾技巧整理出一套教學方法，未來將致力朝教學、編創的道路前進。

## 重要經歷

### 2008

- ◎ 《齊天戰鼓》九天名俗技藝團於 520 總統就職演出
- ◎ 《風神傳響》九天名俗技藝團於彰化演出
- ◎ 《暗夜城響》國立臺灣體育學院第九屆「邊界」畢業巡迴公演

### 2007

- ◎ 參與潘瑋柏大陸巡迴演唱會
- ◎ 彰化市立舞蹈團年度製作於彰化市演藝廳演出
- ◎ 「十三行博物館小丑嘉年華」於十三行博物館演出
- ◎ 《文化暴動》於台中酒廠演出

### 2006

- ◎ 參與王力宏大陸、香港巡迴演唱會
- ◎ 《出走》國立臺灣體育學院第七屆「出走」畢業巡迴公演
- ◎ 《櫥窗》極至舞團年度製作
- ◎ 世界小姐選美開幕表演
- ◎ 《台風眼》極至舞團於台中國立美術館演出

### 2006

- ◎ 《黑洞》《疾馳》國立臺灣體育學院第六屆「凌越」畢業巡迴公演

### 2005

◎ **5566** 台北、新加坡巡迴演唱會

◎ GO 雜誌 100 週年紀念晚會開幕

◎ 參與三家三立電視偶像劇「格鬥天王」單元劇

◎ MTV 演唱會表演

#### **2004**

◎ 《月神》《歡慶》國立臺灣體育學院第五屆「撼動」畢業巡迴公演

#### **2003**

◎ 《黑暗王國》國立臺灣體育學院第四屆「突破」畢業巡迴公演

#### **1999~2001**

◎ 美國、加拿大巡迴演出「加航年宵迎新歲」

#### **2001**

◎ 加拿大 NBA 中場表演仿古雜技

#### **2000**

◎ 「點燃技藝」國立復興劇藝實驗學校綜藝科畢業公演於台北城市舞台

## 劉 大 鵬 / 音 樂 家

佛光大學藝術學研究所第八屆 96 學年度入學

現任

國立臺灣戲曲學院—戲曲音樂系專任教師

國立台北藝術大學音樂系兼任講師

陸光劇校第一期、國立臺灣藝術學院畢業。劉大鵬幼年隨王福勝、朱殿卿、孫元坡等名師，習學花臉表演藝術，後隨「臺灣鼓王」侯佑宗先生學習京聚打擊樂，專供鼓藝，為侯先生入室弟子。

劉大鵬早期活躍於國劇舞台，是臺灣中生代國劇演員中，難得之銅錘花臉，曾兩度獲得「國軍文藝金像獎」最佳淨角獎。七十年起，正式轉從司鼓工作，新後曾為「雅音小集」、顧正秋女士、胡少安先生、「當代傳奇」、陸光國劇隊即「新生代據坊」擔任鼓師。現為國立臺灣戲曲專科學校及傳統音樂科教師。

七十年初，受國立復興劇校聘，籌畫劇藝音樂科，並擔任首任科主任長達九年，為傳統戲劇配樂培育人才。

獲獎：

教育部 94 年度優良教育人員，2005.06

**重要經歷：**

國立復興劇校音樂科主任

國立復興劇校訓導主任

國立臺灣藝術大學戲劇學系兼任講師

文化大學戲劇系國劇組兼任講師

前陸光國劇隊演員

**展演活動：**

※劉大鵬文武場領導、吳興國製作，〈水滸 108〉，當代傳奇主辦，台北·城市舞台，2007.10.5~7。

※劉大鵬武場領導、臺灣戲曲學院製作，〈百鳥朝鳳〉，台北·士敏廳，2007.10

※劉大鵬武場領導、當代傳奇製作，〈烏龍院〉，香港·大會堂，2004.10

※劉大鵬武場領導、朱宗慶打擊樂團製作，〈聽見世界的聲音〉，台北·國家音樂廳，2003.8.2

※劉大鵬武場領導、朱陸豪製作，〈求你騙騙我〉，台北·國家戲劇院，2002.10

**重要著作：**

劉大鵬，《京劇鑼鼓進階教材》，（台北：國立臺灣戲曲專科學校，2000年）。

劉大鵬，辜公亮文教基金會製作，〈顧正秋曲藝精華〉CD片，劉大鵬武場領導，1997

**柒、2008 舞蹈系碩士班表演組畢業獨舞展  
經費概算表**

	支 出 項 目	預 算 金 額	說 明	經 費 來 源
1	場 租	90,000	含演出當晚 30,000 元 上午 下午彩排時段 42,000 元 前一天裝台 18,000 元	自 籌
2	燈 光 設 計 / 器 材 租 借 / 人 事 費	100,000	每場 100,000 元。	系 補 助 2 萬 元 其 餘 自 籌
3	服 裝 設 計 / 製 作 費	51,000	新製作舞碼計 4 首，每套約 計 3,000 元。 3000 元 x 17 套 =	自 籌
4	舞 台 裝 置	20,000	含製作、材料、乾冰等。	自 籌
5	服 裝 乾 洗 費	3,600	每 套 約 計 200 元 ， 200x18=3,600	自 籌
6	錄 影 費	35,000	錄 製 一 場 雙 機 35,000 元	自 籌
7	攝 影 費	8,000	含文宣品、劇照沖洗等	自 籌
8	攝 錄 影 耗 材	1,000	錄 音 帶 、 底 片 、 錄 影 帶 、 光 碟 片 、 電 池 等 等	自 籌
9	文 宣 費	40,000	1. 大 海 報 ( 對 開 彩 色 四 色 ， 76 cm x 56 cm ) 100 張	自 籌

			2. 明信片 500 套 3. 請柬 (單色燙金 + 信封, 250 1b) 共 60 張 4. 節目冊 共 600 本 5. 美工設計	
10	雜費	15,000	1. 郵費 2. 茶水 3. 工作會報誤餐 4. 醫療 5. 平安保險 25×單日保險每人 50 元 1,250 元 (100 萬元平安保險及 3 萬元醫療保險) 6. 其它未列事項	自籌
11	膳食費	14,000	膳食費 200 元×35 人×1 場×彩排場 1 場=1,000 (含正式演出 1 場演出舞者、服務同學及劇場工作人員)	自籌
總計			<b>377,600</b>	
系上補助			<b>20,000</b>	
自籌款項			<b>357,600</b>	

## 捌、演出工作進度表

### 一、前製作業

時 間	工 作 進 度	相 關 人 員
2007 年 9 月	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎ 第一次製作協調會議提出畢製初步構想</li> <li>◎ 與指導教授討論演出初步內容架構與成員組織</li> </ul>	演出人
2007 年 11 月	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎ 第二次製作協調會議</li> <li>◎ 敲定預定演出場地與日期</li> <li>◎ 撰寫演出企劃案</li> <li>◎ 邀請合作藝術家及組織行政團隊</li> <li>◎ 邀請執行製作</li> <li>◎ 瞭解行政體系、分配職務</li> </ul>	演出人 行政執行 指導教授

2008年1月	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎ 第三次製作協調會議</li> <li>◎ 第一次行政會議（各部瞭解工作內容）</li> <li>◎ 初步擬定演出預算</li> <li>◎ 確認相關合作人員（編舞者、舞碼、行政）</li> <li>◎ 擬定初步宣傳計畫</li> <li>◎ 討論是否申請補助、尋求廠商贊助</li> <li>◎ 確認演出日期並完成場地租借</li> </ul>	<p>演出人 行政執行 合作藝術家 演出組 宣傳組 公關組</p>
2008年2月	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎ 擬定排練計畫</li> <li>◎ 與編舞者做初期溝通（調性、內容、時間）</li> <li>◎ 第二次行政會議（確定工作進程）</li> <li>◎ 第四次製作人協調會議（確定製作方向）</li> </ul>	<p>合作藝術家</p>
2008年3月	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎ 第五次製作協調會議</li> <li>◎ 確定演出主題</li> <li>◎ 完成企劃書</li> </ul>	<p>演出人 指導教授</p>

## 二、排練期

2008 年 4 月	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎第六次製作協調會議</li> <li>◎第三次行政會議</li> <li>◎舞碼開排</li> <li>◎校內企劃案遞出</li> </ul>	演出人 編舞者 指導教授
2008 年 5 月	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎第四次行政會議</li> </ul>	演出人 行政執行 所有行政人員
2008 年 6 月	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎第七次製作人協調會議</li> <li>◎第五次行政會議</li> <li>◎執行排練工作</li> <li>◎第一次看排（進度 50%）</li> <li>◎決定售票方式</li> <li>◎尋找海報、DM、節目冊製作廠商</li> </ul>	行政執行 所有行政人員 排練組 指導老師 宣傳組

### 三、宣傳期

<p>2008 年 7 月</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎尋求廣告贊助商</li> <li>◎確定服裝製作進度</li> <li>◎蒐集節目冊製作內容相關資料</li> <li>◎確定道具製作進度</li> <li>◎第二次看排（進度 75%）</li> <li>◎確定舞序</li> <li>◎海報、DM設計與執行</li> <li>◎接洽燈光設計事宜</li> <li>◎調查藝文記者聯絡方式與宣傳處</li> <li>◎票卷發售、掌握票務資訊(開始售票)</li> <li>◎第一波宣傳(網路)(九月初)</li> <li>◎拍攝定裝照</li> <li>◎口試彩排(體操館場地申借)</li> </ul>	<p>演出人 行政執行 服裝道具組 指導老師 宣傳組 票務組 (兩廳院售票系統) 所有人員</p>
<p>2008 年 8 月</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎第二波宣傳(網路、海報、DM)</li> <li>◎第三次看排（進度 100%）</li> <li>◎節目冊、觀眾意見調查表設計與執行</li> <li>◎統整貴賓名單</li> <li>◎申請演出節目音樂版權</li> <li>◎確認公假人員名單</li> <li>◎敲定演出期間行程表</li> <li>◎擬定宣傳、新聞稿</li> <li>◎貴賓卷寄發</li> <li>*畢業口試(體操館場地申借)</li> </ul>	<p>宣傳組 藝術總監 指導教授 合作藝術家 排練組</p>

#### 四、演出前

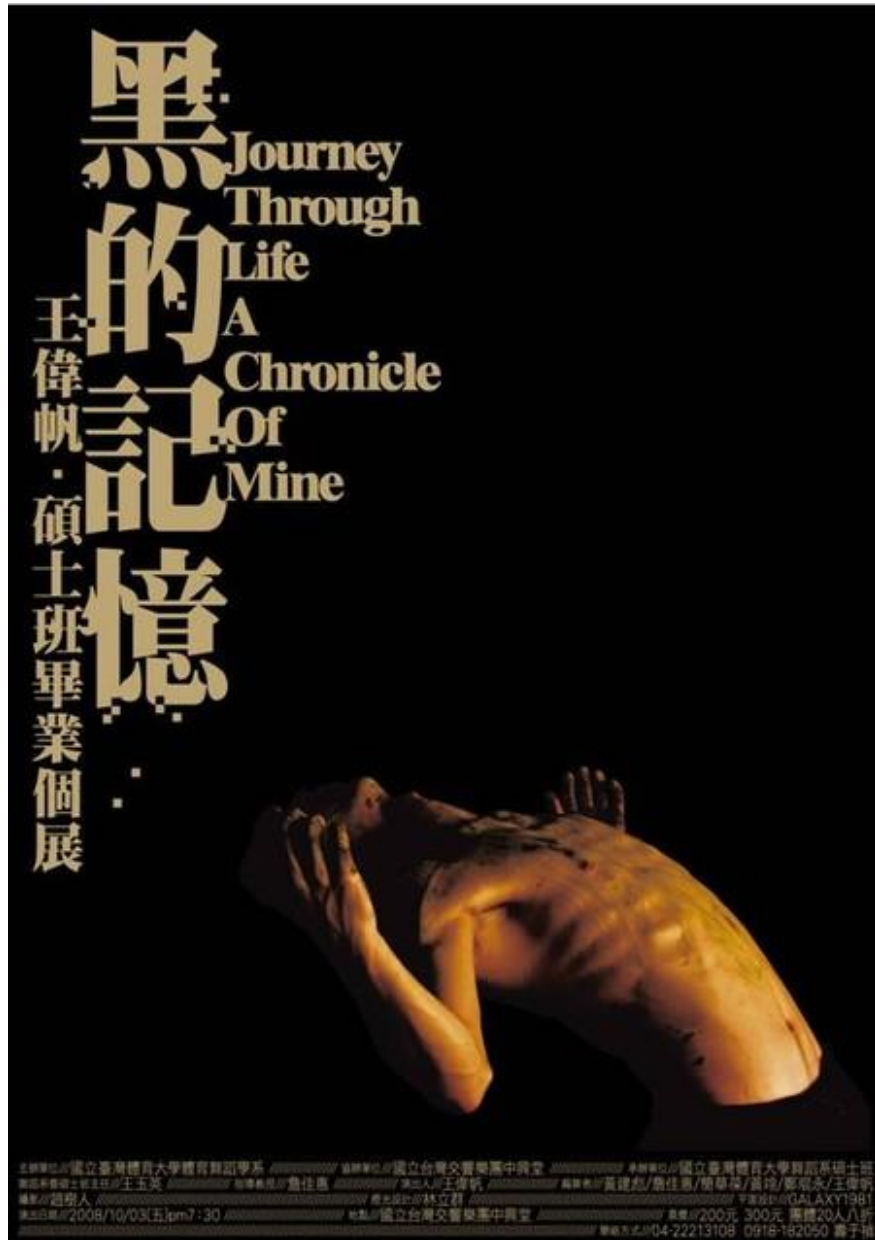
2008年9/10月	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎辦理演出證</li> <li>◎第三波宣傳(網路、海報、DM、媒體)</li> <li>◎安排「技術彩排」及錄影工作</li> <li>◎接洽前後台工作技術人員</li> <li>◎確定所有演出前工作之執行</li> <li>◎10/2(四)進劇場裝台</li> <li>*正式演出(10月3日)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>宣傳組</li> <li>票務組</li> <li>演出組</li> <li>前台組</li> <li>行政執行</li> <li>舞監組</li> <li>所有演出人員</li> </ul>
------------	---	---

#### 五、後製作業

2008年10月	<ul style="list-style-type: none"> <li>◎蒐集整理觀眾意見調查表、</li> <li>◎畢製相關資料</li> <li>◎結算各項開支</li> <li>◎畢製總檢討</li> <li>◎寄發感謝函</li> <li>◎演出錄影帶錄製與拷貝</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>宣傳組</li> <li>總務組</li> <li>所有行政人員</li> <li>宣傳組</li> <li>演出組</li> </ul>
----------	--	--

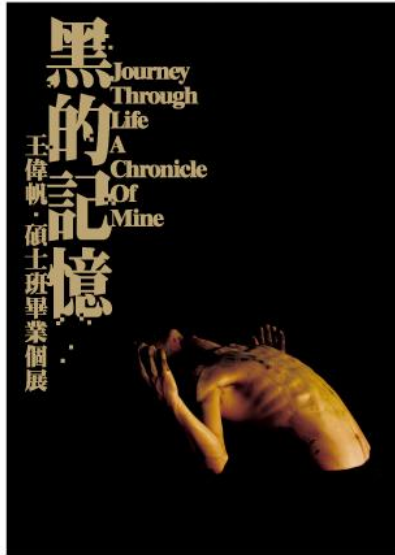
【黑的記憶】文宣設計

【黑的記憶】海報



【黑的記憶】文宣 DM

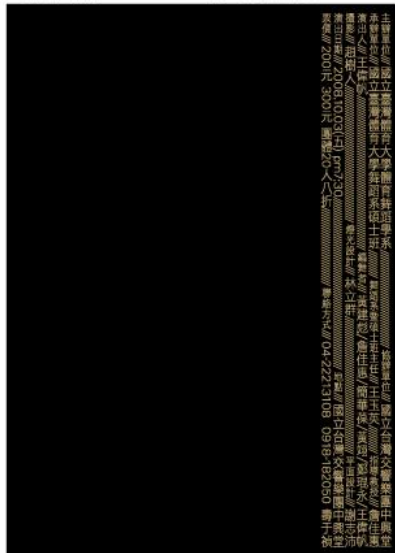
正面印刷檔-107x150mm 霧P+局部上光



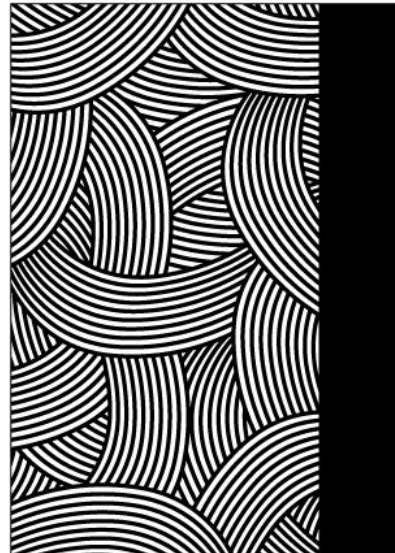
正面上光檔-107x150mm



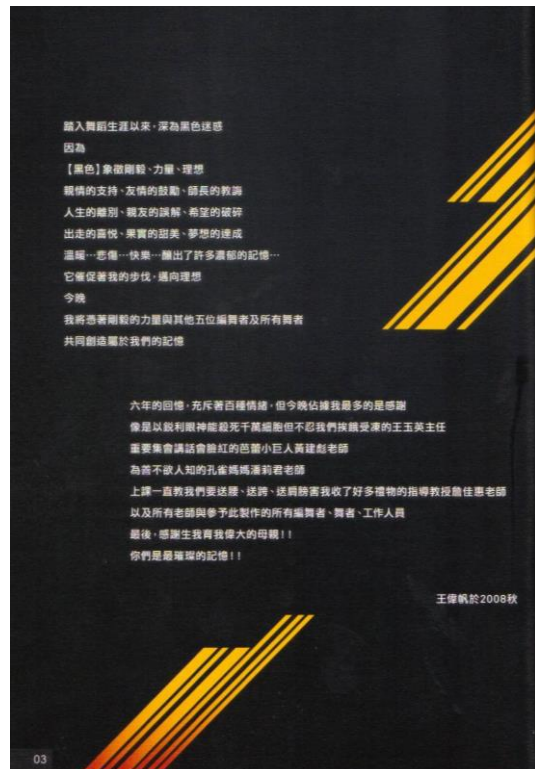
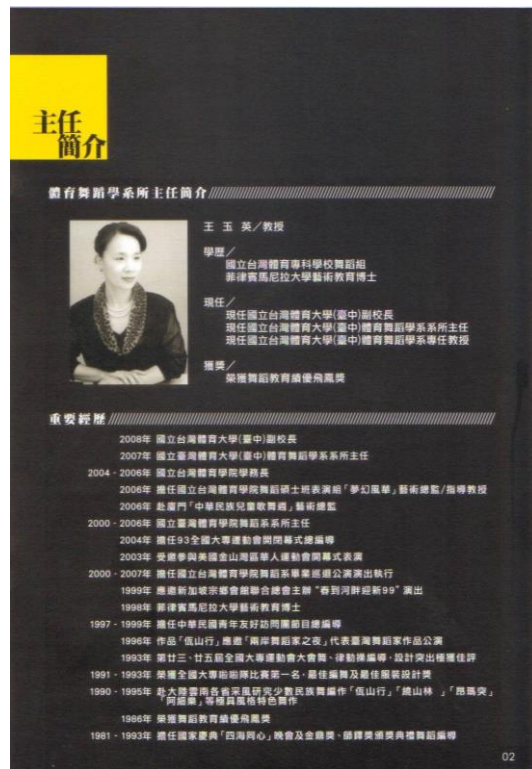
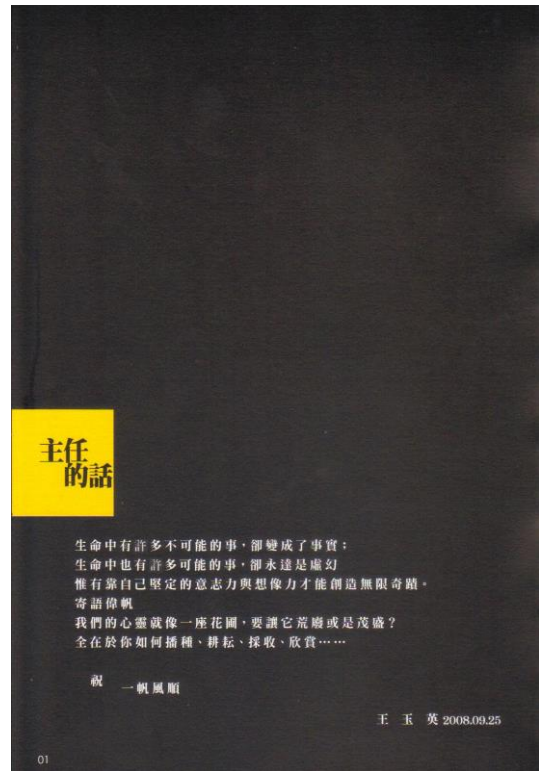
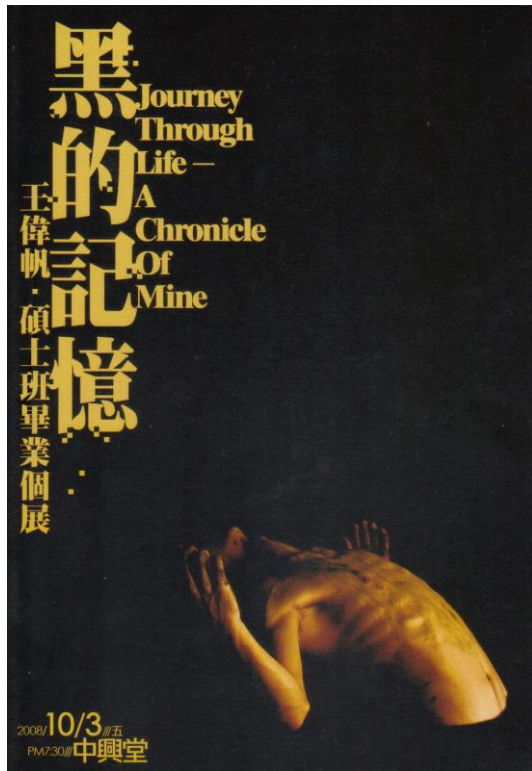
背面印刷檔-107x150mm 霧P+局部上光



背面上光檔-107x150mm



# 【黑的記憶】節目冊



**舞 序**

C

紅

BLACK

中場休息

分·格

黑的記憶

06

**演出舞碼內容說明**

**C**

編 舞 者 / 黃華蓀  
舞 者 / 王偉帆、張麗欽、張建潔、趙敦義、鄭乃婷、楊文齡、陳曉昀  
音 樂 / The Dream music from the motion picture [EYE WIDE SHUT]  
服 裝 設 計 / 黃華蓀  
舞 意 / 如果不是在一個理想中來考察我的生活，那麼生活的平庸將使我痛苦不堪

**紅**

編 舞 者 / 黃 瑋  
舞 者 / 王偉帆、胡 麗、黃 翔  
協 助 排 練 / 張堅志  
音 樂 / 京劇鑼鼓演奏  
鼓 老 / 謝大鵬  
服 裝 統 籌 / 胡 麗  
舞 意 / 一嘗試詮釋東方元素的三人舞

**Black**

編 舞 者 / 黃建志  
舞 者 / 謝如婷、黃麗慧、梁麗輝、陳欣瑜、黃瑋婷、陳曉昀、羅有安、王偉帆、張建潔、張麗欽、孫啟川、吳明華、趙敦義、呂明祥  
音 樂 / Philip Glass  
服 裝 設 計 / 黃建志  
服 裝 製 作 / 全讀舞蹈服裝製作  
舞 意 / I'm in heaven, I'm in tears, looking down on earth and seeing all the sadness and hopelessness. Feel love with frustration, sorrow and sleeplessness. Who can stop my tears, how can I put things back together, to make it like heaven again? 「我志 為找不到靈魂的出口-我淚 為天堂已不再是天堂!」

**中場休息**

07

**分·格**

編 舞 者 / 王偉帆、鄭麗永  
舞 者 / 王偉帆、鄭麗永  
音 樂 / Keith Terry & Crosspulse  
服 裝 統 籌 / 王偉帆、鄭麗永  
舞 意 / 利用舞蹈技巧結合的體操來轉化肢體動作的強度，讓身體形象與體技結合呈現舞蹈另一種表演形式的風格

**黑的記憶**

編 舞 者 / 詹佳惠  
舞 者 / 王偉帆、胡 麗、陳必輝、陳 瑞、謝淑禮  
音 樂 / Adagio Elegiaco by Juan Carlos Zorzi (1936)  
Cello Counterpoint by Steve Reich (2003)  
音 樂 編 製 / 黃鈞偉  
服 裝 設 計 / 黃華蓀  
舞 台 設 計 / 陳昭明  
舞 意 / 吸、吐之間的記憶，是一個人的歷史清單

08

**演出人簡介**

**王 偉 帆**  
現職 國立台灣體育大學(臺中) 體育舞蹈學系研究所表演組  
主修現代舞

曾就讀復興劇校綜藝科，因此習得特技技巧，高中時期叛逆異常，應共讀了三所學校，離開學校、進治高職、南強工商，雖每年都在不同的環境中學習，但卻同樣都是接受戲劇的訓練，進入國立台灣體育大學舞蹈系後才開始接觸舞蹈，除了專業特技技巧的處子以及戲劇演出的經驗，更因為不服輸的性格驅使下不斷地磨練自己努力進步，終於在大學二年級開始獲得師長們的青睞，多次學校舞團內與國內外巡迴中擔任重要角色，這一路走來直至研究所，感謝不斷給予栽培及鼓勵的師長、家人及朋友們，很有你們不計一切的付出讓我步伐能更穩健的在舞蹈的學林裡邁進，這些濃縮的記憶，即是繼續鞭策我迎向未來最重要的動力。

**重要經歷**

- 2008年 / 《我與他》國立台灣體育大學(臺中) 舞蹈系碩士班「我們之間」，音樂於台中中興堂
- 2007年 / 代表台灣體育學院舞團至美國參加奧克蘭拉高夫大學及聖而塔大學之藝術節巡迴演出  
 / 《駱一牛》《無盡的忠歌》國立台灣體育學院舞團公演「團」  
 / 高雄城市芭蕾舞團巡迴舞者「牡丹亭」獲獎於國家中正藝文廳  
 / 《海邊》《無盡的忠歌》《Without the hug》《月神》國立台灣體育學院舞蹈系碩士班  
 / 「夢幻風華」音樂於台中中興堂
- 2006年 / 《說不說》《我(Wu)》《Paquita》《雨-我的城市》《出走》國立台灣體育學院體育舞蹈系第七屆畢業公演「出走」
- 2005年 / 《創世紀》《駱一牛》《曙光之前》國立台灣體育學院舞團巡迴公演「創世紀」  
 / 《花障》中華民國各界慶祝94年國慶大會  
 / 《紅顏禍水》94年英皇華英典禮  
 / 《騰飛》《騰飛》《騰飛》國立台灣體育學院體育舞蹈系第六屆畢業公演「騰飛」
- 2004年 / 《舞臺台灣情》《凝聚的力量》世界五人制足球賽開幕  
 / 《叛亂》《自由》參加文建會舞臺大地舞劇比賽擔任舞者  
 / 《鋼琴及鋼琴Le Balla》《海韻》《Betrayed by Freedom》《傷心的船票》國立台灣體育學院舞團巡迴公演「船」  
 / 《舞臺》93屆英美頒獎典禮  
 / 《教堂》《那個時代》國際藝術交流文化之夜-「心跳 新仔拜跳 那騷動的目標」  
 / 《舞臺台灣情》國立台灣體育學院體育舞蹈系第五屆畢業公演「節動」
- 2003年 / 《夢》《無盡的忠歌》國立台灣體育學院舞團巡迴公演「船」  
 / 《龍騰玉山、舞臺台灣》中華民國各界慶祝92年國慶大會  
 / 美國聖佛蘭士大學美國大專院校舞蹈節台灣體育學院結美公演

10

## 藝術總監 指導教授 簡介



詹佳惠

國立台灣體育學院體育/舞蹈學系副教授  
美國 Mills College 舞蹈研究所畢業  
中國文化大學舞蹈科  
台南家專舞蹈科

創作作品  
《程》(失落的0910)《Return》《假-彼此》  
《Moment Remembered》《運動狂想曲》  
《開窗開窗》《回到古文明》《無言的悲歌》  
《Structure In Motion》《遺失的舞躍》  
《出走》《女兒紅》《若你心內有台灣》  
《花扇》《曙光之前》(Dance for Sorrow)  
《Before the Light》《Without the Hug》  
《牽手的溫度》《門後的角落》《羽翼下的天空》

重要著作  
《Broken and Mourning Journey》  
《激發無限的潛能—表演藝術雜誌》  
《詹佳惠現代舞創作理念與實務》

重要經歷  
2008年/擔任《我們之間》夏嘉德/徐康倫雙人聯  
展指導教授/藝術總監  
2007年/惠而塔藝術節當代舞蹈系  
2006年/國立台灣體育學院體育舞蹈系第七屆  
畢業公演《出走》藝術總監  
2003年/榮獲第25屆世紀中國文藝獎舞蹈獎章  
國立台灣體育學院體育舞蹈系第七屆  
畢業公演《突破》藝術總監

2001年/製作演出《女兒紅—詹佳惠/潘彩君舞蹈  
創作展》  
1992-1994/美國Mills College 擔任舞蹈助教並兼  
舞蹈排練指導  
美國Mills College 舞蹈碩士學位  
1990-1994/美國現代舞團 Dances We Dance 主  
要舞者、編現代舞大師 Betty Jones  
學語Limon現代舞技巧

11

## 藝術家 簡介



黃建彪/編舞者

國立臺灣體育大學體育/舞蹈學系專任助理教授  
荷蘭的爾巴斯音樂及舞蹈學院畢業

參與許多國際芭蕾舞大賽，榮獲日  
本國際芭蕾舞大賽第三名、紐約及  
森堡芭蕾舞大賽銅牌，於1986年進入香  
港芭蕾舞團為傑出的首席舞者，編作《雙  
之舞》獲得香港芭蕾舞大賽冠軍，1993年  
更榮獲香港最佳藝術家年獎，1995年  
擔任台北芭蕾舞團副藝術總監及排練指  
導，而在1994年進入臺灣擔任教為舞  
蹈學系芭蕾舞外籍教師，從小接受嚴格巴  
蕾訓練結合現代的創意，在校期間編創許多  
重要作品。

獲獎  
榮獲香港最佳藝術家年獎(1993)  
森堡國際芭蕾舞大賽第三名(1990)  
榮獲紐約國際芭蕾舞大賽銅牌(1990)  
日本國際芭蕾舞大賽第三名(1987)

創作作品  
《雙子座》《時間的流逝》(Tears in Heaven)  
《沒有文字的故事》《擊斃一生》《我與他》  
《夢境》(Betrayed by Freedom)《畢業舞會》  
《女人心事，我的看法》(In the Mood)  
《The Poem of Love(愛之詩)》《柯羅莉亞》  
《布羅詩歌》(Laluna)《B.and B》《雨》  
《The Touch》[1995 Tango 雙人舞]

重要經歷  
2007年/惠而塔藝術節當代舞蹈教師  
參與結界舞團於國家劇院實驗劇場演出  
1994-1996/台北芭蕾舞團副藝術總監及排練指導  
1995年/為香港芭蕾舞團編作Happenings(如意)  
1991年/香港芭蕾舞團首席舞者，編作《雙之舞》  
榮獲香港芭蕾舞大賽冠軍  
1990-1994/擔任香港Jean Wong School of Ballet  
舞蹈排練指導  
1986-1992/香港芭蕾舞團首席舞者

12

## 藝術家 簡介



簡華蓀/編舞者

台北藝術大學舞蹈學院/舞蹈表演藝術研究所  
編舞劇場/舞者  
Boo Motion Art Create以及 Mean Person Dance Theatre/負責人

神秘的穿梭於表演藝術以及時尚工業，  
舞蹈始終是熱愛的區境，但是，多變的個  
性以及風格，無法只滿足於表演藝術所帶來  
的愉悅，因此開始跳性的涉獵服裝設計製  
作、展場企劃、CF動態指導、服裝發表會動  
態設計創意等等，嘗試著開發表演藝術的多元  
樣貌，當然也在試著當一個普通人，所以

嘗試著一般大學生會去從事服務性質的時  
工作，簡華蓀是觀眾、是服務人員、是表演  
者、亦是企劃者創造者，從多方面的視角以  
及身是不同領域的角色，在探索者、在體驗  
著舞蹈，從中尋找著自己(人)、藝術(舞蹈)、  
以及生命之間的關聯。



黃翔/編舞者/舞者

台北藝術大學舞蹈學院/舞蹈創作研究所  
編舞劇場/編舞/舞者

2003年、04年製作《自己》《反觸》，  
二度獲得「舞躍大地」舞蹈創作比賽銀牌。  
2004年應邀在蘭蘭院「新點子舞展」發表  
《The Film-序》。2005年獲南舞基金會獎學  
金赴美，於美國舞蹈節編作《亂-Messed》。  
獲舞評家譽為「舞蹈節最佳製作」。2007  
年，以羅曼非舞蹈獎助金補助的舞蹈實驗作  
品《轉-Spin》，獲國立台灣美術展推薦，應

邀於法國 Enghien-Les-Bains Centre des Arts  
國際科技藝術節演出。蘭蘭院20週年雙  
人舞展表演《低語-Whisper》於國家實驗劇場  
演出。2008年《身書》是他首次應邀為雲  
門舞集2編作的作品，與服裝設計師 權好  
德合作製作特殊樂器裝置服裝；並擔任製作  
作曲、影像設計。與國舞劇團共同創作《速  
度-Velocity》獲得台新藝術獎。

13



鄧規永/編舞者/舞者

台灣體育學院舞蹈系  
九天民俗技藝團/舞蹈編排/武術指導

11歲時，進入國立復興劇藝學院學校培  
藝科，學習武術、體操、體技等技藝，高中  
畢業後順利考取國立臺灣體育學院舞蹈系，  
《Dance for Sorrow》...等。  
基於勤勉對舞蹈一知半解，但在王玉英主  
任、黃建彪、詹佳惠、潘彩君等老師耐  
心教導並給予許多演出的經驗後，對舞蹈產  
生了濃厚的興趣，大學期間，多次參與舞團

編作公演、歷屆大學部與碩士班畢業展演  
演出作品：《夢》(Tears in Heaven)  
《Dance for Sorrow》...等。  
目前於中部多間舞蹈補習班擔任武術、  
體操指導教師，並將所學的體操技巧統整  
為一套教學模式，未來更將對舞蹈的熱愛，  
致力於教學、編創。



劉大鵬/音樂家

國立台灣戲曲學院/戲曲音樂系專任教師  
國立台北藝術大學/音樂系兼任講師

陸光劇校第一期、國立台灣藝術學院  
畢業，曾大顯幼年隨王福壽、朱耀華、  
孫元斌等名師，習學花臉表演藝術，後  
隨「台灣戲王」侯佑宗先生學習京劇單打  
擊樂，專供幕後，為侯先生入室弟子，  
早期活躍於國劇舞台，是台灣中生代國劇  
演員中，獲得之鋼絲花臉，曾兩度獲得「國  
文戲金獎獎」最佳淨角獎，七十年代，正式轉

從司鼓工作，先後擔任《雅音小集》、顧正秋  
女士、胡少安先生、《當代傳奇》、陳光耀  
陳元斌等名師，習學花臉表演藝術，後  
隨「台灣戲王」侯佑宗先生學習京劇單打  
擊樂，專供幕後，為侯先生入室弟子，  
七十年代，受國立復興劇校聘，專創編  
音樂科，並擔任主任主任長達九年，為傳統  
戲曲培訓人才。



黃鈞偉/音樂家

國立台灣師範大學/民族音樂研究所碩士

目前於國立台灣體育大學(台)中舞蹈系專  
職編舞師，擅長將各種音樂風格融入舞蹈  
音樂伴奏，並融合多種性音樂元素於舞蹈音樂；  
近年，編創不同年代、地域、風格作曲家音  
樂作品，透過剪接、移調、倒轉、重疊、拼貼  
等手法，開發音樂作品，賦予不同之面貌、風  
格，甚至是一首全新樂曲。

編舞者透過舞者精心揣摩並建構舞蹈作  
品，而音樂則型塑作品內涵主題意象，並深  
化作品呈現之意象內涵。《黑的記憶》音樂  
採用南美洲作曲家Carlos 的戰歌風聲樂隊與  
Steve Reich 種族曲風樂曲，用重疊、拼貼等手  
法重製，賦予樂曲不同之張力與意涵。

14

