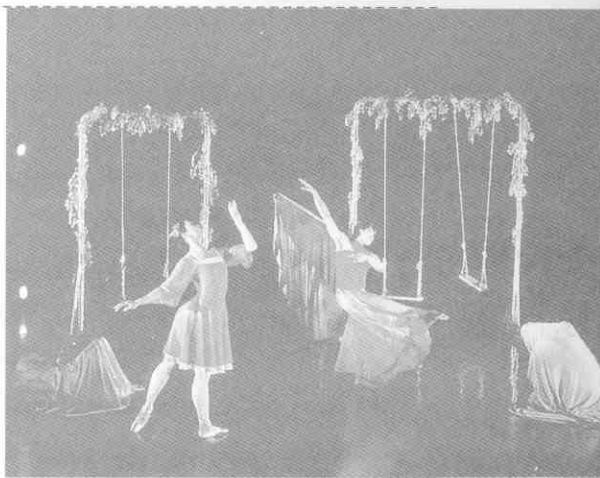


陳碧涵

本系專任教師



# 論舞蹈的表象系統

## 壹、前言

複雜刺激符號的意義化，就是認知學習的歷程。學習者藉著成熟的各階段，用符號表徵認知外界事物，用動作表徵、形象表徵，把過去經驗拉到眼前完成創造性概念。而這些動作表徵因人類面對所處環境時，運用知覺系統，使人類能注意到身心內外環境以及行為。這些知覺層面構成了人類知識結構的特徵。我們認為所有經驗是構成人類行為的架構。而這些概化的經驗組織或歸類，都可由知覺系統有效地表現出來。

感官系統具有多重功能上的優越性，感官上的訊息或區分是經由這些系統引導及調整行為上的順序及輸出。每個知覺層次形成一種感官趨動的情緒，這種情節可以對特定層次的行為有所反應。此種感官趨動的情緒稱之為表象系統(Representation System)。每個表象系統形成三分的網絡：即(1)輸入(2)表現與過程(3)輸出。第一階段包含環境中內在及外在蒐集訊息與回饋。表現與過程(Representation & Processing)包含對環境的規畫以及行為策略的建立，如學習、決策制定、訊息儲存等。輸出(Output)則是表象規畫方式的偶然的改變(註一)。

「行為」是任何階段任何表象系統情節中的活動。看、聽、感覺等活動都是行為。思考也是行為。如果把思考行為加以分解，則它包含有感官上特殊的過程。如用心智中的眼睛「看」、耳朵「聆聽」；內在的對話、感受等當然也都是行為。所有輸出如眼珠的轉動、音調的變化、呼吸頻率或是生氣、生病、踢踉都是行為。

表象系統形成行為模式的結構元素。人類

行為「語彙」，是由日常生活透過感官通道，由內在或外在的資源中生成的經歷性經驗內容所構成。

本文擬從舞蹈表象系統的基礎及舞蹈表象系統的架構，用闡釋性的方法加以釋明。

## 貳、舞蹈表象系統的基礎

### 一、舞蹈學習的認知歷程

舞蹈是表現的一種符號。嬰兒可由基模(Schma)來儲存概化的經驗、組織或歸類。先前感官的作用是經由經驗中最重要的成份所組成。基模與感覺印象有密切關係，是嬰孩及兒童使用的認知單位；符號則是表示某種事物。人類使用的符號有兩種，一種是語言符號；另一種則為非語言的符號。舞蹈是翱翔於現實世界上的一種藝術啓示，是表達人類內在的情緒的抽象意義和譬喻。人類經由學習建立的行為中，以思考與創造為最高發展，這是人類之所以異於禽獸的最大特徵。舞蹈的傳達。最重要的是要直接的傳達，而非拐彎抹角。而其中介者與傳達的發動者都是個體自己。由於其表現的工具都是人的身體，由身體的自然動作構成舞蹈的原材料，是個人佔有和個人可以運用的唯一材料。所以舞蹈和其表現，必然受到人的動作能力的侷限。這一能力達不到的地方，舞蹈的創作和表演的可能性便面臨極限的限制。它正是多種形式的舞蹈符號能夠不斷更新的所在。因為，創造是以思考為基礎，人類思考的主要特徵在於能夠把各式各樣象徵性的符號，作抽象的運用，可以藉著思考把過去的經驗拉到現在，把遠處的事物搬到眼前，上下千萬年，縱橫幾萬里，天馬行空，不受時空限制。唯止如此，人類身體動作還不能算是舞蹈；它只是舞蹈無可爭辯的基礎。沒有這基礎，就不



會有舞蹈。當舞者的感情藉由內在的衝動，使不可捉摸的、不可見的意象變為可以看見的形象時，就須透過身體的動作，使意象在第一階段顯現，也透過人體動作才能使設計好的舞蹈姿態，呈現有節奏、有脈動的力量和生命。

人類身體動作賦予舞蹈藝術的姿態各種意義，而舞蹈只有在尊重和保存有關人的自然動作符號的涵義時，才會為人所理解。所謂符號(Sign)乃是一種超越事物本身特徵的刺激，用來代替該事物的本身。符號所能代表的事物很廣，它能代表物，能代表事，也能代表行為，代表狀態，甚至也能代表其它符號。至於這種超越事物本身的特徵，用做刺激的符號種類繁多，主要可歸納為四大類，即： $\langle A^{ei}, V^{ei}, K^{ei}, O^{ei} \rangle$  四種，其中A、V、K、O分別代表我們對世界感覺模式的主要感層次或表象。

A = 聽覺(Auditory)聽。

V = 視覺(Visual)看。

K = 觸覺(Kinesthetic)身體感覺。

O = 嗅覺(Olfactory)聞嗅。(Gustatory)味覺/嚐。

四個字母右上角的e及i表示外在(External)資源的表象用e，表示對某些外在事物的感受。表示內在(Internal)生成的則用i，如當我們記起或想像某些影像、聲音、感覺、嗅或嚐時的感受。

舞蹈動作的姿態，除個人賦予解釋外，並要給予清楚而普遍的涵義。舞者不能強行改變，亦不可能任意調換其傳達情意的效果。因此舞蹈的符號意義具有抽象而深刻的象徵及社會意義。假如符號代表的意義是抽象的，而且由多種符號互相配合來達成某種特殊的關係時，學習者必須經由認知的歷程才能領悟各種符號與符號間的關係。所以說，複雜符號的意義化，多是經由認知學習的歷程。

## 二、舞蹈的表現形式

舞蹈是人類原始的表現形式的一種，從歷史的角度來看舞蹈有許多的社會機能。由社團儀式到個人思想感情的表現領域無所不受影響。二十世紀以來古典芭蕾或現代芭蕾都有許多優秀傑出的作品。而現代舞最大的貢獻在於

把舞蹈拉回到每個個人，並給予個人表現的機會。兒童們，通過獨特的身體表現方法，在動作形式中，象徵性地表現思想、感情、意象，用創造性舞蹈的形式來表現是最為適當，最為容易學習的方法，因為身體和表現的工具相同的緣故。驅動身體，自能明瞭體會這些行動和意義。身體絕非單純如表現於外面的道具，也不是兒童們可以隨心所欲所能支配的「物體」；在心理學上，在肌肉感覺上也是感情直接的「主體」，對外可以作為隨心所欲，巧妙的表現欲求的工具，這工具並非當作新的道具可以追求卓越性，而是要「身體」全體所包含的所有經驗的體驗。因此，兒童們最能直接控制的就是自己的身體。

動作是兒童們學習的基礎，行動是進入創造過程的初始方式。適切的環境透過舞蹈引導其創造，兒童們每天都運用運動來體驗韻律，但是要成為創造性的表現，使身體能成為表現的工具，非發展成為創造性的韻律的運動不可，為達到這個目的，韻律認知經驗的形成是不可欠缺的。

從傳統的教育觀察，「舞蹈」並非“主要教材”。但是，因為它具有運動形式的感情教育或認知發展的表現形態，所以成為不可欠缺的基礎教育。經過長期而艱辛的學習，不在於培養技能高超的舞者，而在於透過藝術形式，成為喜好探究，以自己自身的印象與體驗，使人萌生舞蹈符號發展，並使運動經驗有豐富的變化為目的。

舞蹈學習與其授予特殊強化的技術，不如令其認知全體過程更為重要。創造的練習在整個學習的各階段，個別行動中去認識、知覺、調整能力而清楚顯現。舞蹈可以將人類、事物、自然現象的各方面如何感知加以表現。舞蹈把個人思想、感情因適應社會需求而成為傳達的形式，因互相傳達而使舞蹈經驗更加豐富起來。

舞蹈的學習與運動或體操的身體控制的方式很接近，身體控制的方法是所有運動的基礎，但創造的運動卻不能用相同的方法來指

導，兩者都有其待解決的內容。舞蹈的知覺是終極目標；而非以精練的技能為目標。以培養學習者敏銳的知覺為手段，促使本質的發展。技能熟練無法保證獲致創造能力，它只是表現的手段的功能，重要的是要有關舞蹈經驗，“質的感覺”的獲得，才能真正成為學習者的審美的認知發展上的助益。

在舞蹈學習課程中最重要的是在表現時使用身體的方法，以促進肌肉知覺發展。肌肉的運動知覺不只是身體反應或肌肉記憶，學習者身體本身能把運動的「感覺」能力清楚的「自覺」也有莫大的關係。因為，舞蹈是一種藝術的形式，而不只是身體的活動，其知覺須為審美的知覺。這種知覺是由感覺器官接受刺激，引起知覺，觸動感情，引發表現的全部過程。

舞蹈為“藝術形式”含有兩面性的目的。一是自身與傳達；另一方面是他人與傳達的關係。舞蹈並非以論證的形式作為傳達，而是以動作來述說知覺、感情與表現的內容。創作的運動的本質，是在現實生活中身體動作與舞蹈創造的動作加以檢討與改進。

舞蹈，在空間有可塑性，在時間有音樂性，主題是想像的，動作是象徵的（註二）。舞蹈非如繪畫般是純粹的視覺藝術，也非如雕塑般的具可塑的性格，亦非如詩般的幻想的性格；它與其它藝術類似處，係在於把感情、思想在象徵的形式中加以表現。其獨自的性質在於依附於身體，將肌肉的、視覺的、意象等清楚地顯現出來。

身體動作，可以反映個人的經驗、性格、情緒。但日常生活所呈現的動作，並非藝術。日常生活的身體動作是以意志、欲求傳達為目的。例如，手的左右的揮擺，已成為「再見」符號動作，這可與疲勞或抑鬱的呵欠表示同樣的意義。在一般的行動範圍內的動作，雖有直接反映身體或情緒的意味，身體動作卻是隨意的非自制的情緒經驗的一部份。身體動作引發的瞬間與情緒的刺激沒有直接關係的動作即是舞蹈動作，可以用本質的、情緒的層面去探究它。它是與空間、時間、力的審美等要素，密

切結合引起的情緒的反應。

學習者手舞足蹈，或跳或踢；應用身體動作時，是為紓發自我感情。如果以相關連的課題來表現時，就在創造表現的形式，這種情形非只表現感情，也把感情經驗表現出來。舞蹈的身體動作可從強度、持續性、連續性的面向看，身體動作與現實的感覺、變化並不能相應產生。這種感覺可以從全領域中抽象化，由學習者的生活中產生創造形式舞蹈。

舞蹈的價值在使情緒系統化、運動形式化，有助於對藝術傳達的認識。學習者真正的、直接的表現其情緒，創造性的動作並非由現實的情緒狀態產生，而係由一邊記憶，一邊想像的感情中油然而生。日常生活中的感情特徵，除了記憶殘留以外，並不能真正的成為運動經驗。年幼的學習者要表現客觀形式的實際生活的感情狀態時，教師在情境設定或給予適當的提示之際，為使學習者為探求表現運動，可以喚起以前的經驗，對此情緒狀態引起反應。運動經驗可以反應個性而成為自己的運動特徵。

學習者的學習行為是有目的的，舞蹈課題表現情緒狀態的主題，也包括思想的一部份，象徵形式的創造的共同途徑還在於抽象化。舞蹈符號，不能如一般口語形式，由逐字逐句解釋來引起動機。舞蹈的動作是把日常生活中的感情、情愫予以抽象化。

學習在學習情境的形成中，總是朝著學習的目標為進行活動，舞蹈的各種動作須有抽象與合成的過程，在探究的過程中，為能發現客觀化的方法，必須由過去運動經驗中選擇重要因素，並加以單純化、抽象化。

Kephart N.強調個體初期的學習是動作的經驗，透過這一經驗，其高層階段的行動也可獲得發展。1960年提出「知覺—運動理論」(Perceptual-Motor Theory)（註三），強調平衡與姿勢的保持、接觸、移動、截住與推出等動作習慣化的重要性，並經多學者研究都認為知覺發展是運動發展的重要條件。

學習在認知論者認為它是符號學習。個體



在刺激與反應之間所學習到的是連續出現各種刺激（或符號）之間的關係。個體學習到的是S1與S2之間關係的認知，而非S-R新關係的建立。符號是超越事物本身特徵而用來代替該事物的刺激。所以用作刺激的符號與其代表事物之間本來並沒有直接關係，但後經一般使用符號的人約定成俗，對某種符號表現習慣性的反應，原來與該物體沒有關係的符號，經過學習之後，也能單獨引起該物的反應。

假如符號代表的意義是抽象的，而且是多種符號配合來達成某種特殊關係時，聯結論的解釋顯然是不足的。例如機械的結構圖，工程藍圖，數理科學上的公式，雖然都是各種符號的組合，但組合都基於某種特殊的意義和特殊關係。學習者須經由認知的歷程，才能領悟各種符號與符號之間的關係。

符號在思考歷程中所以能夠發生作用，是因為符號本身或數個符號組合所喚起的概念，此種現象尤以語言符號表現得最明顯。例如「舞」字為一符號，每遇到此字時就會喚起你的「概念」，將與舞字有關的其他符號組合而成「舞蹈」「舞動」等，也能引起你清楚的概念。由數個概念組合可以表示某些事物的相互間的關係時，即成為原則。原則是思考中不可少的，因為複雜的思考要靠推理，推理必須靠原則。

個體在學習歷程中的反應，可視為達到目的的手段。如果刺激與反應的關係是S1R1→S2，當個體處於S1的情境時，由於練習的經驗使其學到一種認知的傾向(Cognitive Disposition)，表現於外在的活動即為R1；R1的產生導致S2的出現。S2所表示的是另一種刺激情境，即為個體行為的目的或趨向目的的中途標誌。美國心理學者推孟(E.C. Tolman)根據完形心理學獨立發展成的「認知論」，其最重要的實驗為「方位學習」(Place Learning)實驗。推孟所強調的學習並非外顯的反應，而是指內在的認知傾向。

動作學習可以使兒童利用其身體，巧妙地使用其身體去發展其意志、信心或認知機能，

且能富有創意的表達自己，而促進情緒的成熟和社會性的發展。

在學習歷程中個體有一種「期待」(Expectancy)的內在狀態；此種狀態乃是形成認知傾向和認知圖的基礎。當個體處於某種情境時，情境中的刺激會使他產生一種內在的期待，期待另一種情境的出現。在多重聯結學習的迷津學習例中，白鼠在S1出現時會期待S2；因為在其經驗中，S1是導向S2的符號。同理，達到S2時又期待S3，因S2是導向目的（食物）的符號。因此，白鼠在迷津中連續的刺激之間受期待支配它的行為，所以它是有目的的行為。

### 三、舞蹈的類化過程

#### 1. 創造的歷程

人類經學習而建立的行為中以思考與創造為最高發展，創造又以思考為基礎。人類思考的主要特徵在於把各式各樣的象徵性符號做抽象的運用，把過去的經驗拉到現在，把遠處的事物搬到面前。

創造是思考的一種方式，其產生是由於有問題等待要解決，所以創造就是解決問題的意思。只是創造是比解決問題更高一層的心理活動。在解決問題時問題情境中的條件和目的多半係已知的，所需者為方法與答案。創造則為問題雖然存在，但其情境與答案方法都屬茫然。

創造是一種歷程，在問題情境中，個人由思考而萌生，以致創造性概念的完成為其整個歷程。

大衛斯(Davis, 1986)認為創造的歷程是：

1. 創意者用來解決問題的一系列步驟或階段。
2. 當新的主意或方案迸發，是由於知覺的突生改變或轉換。
3. 創意者無意間用來引發新的主意、關係、意義、知覺、轉換等的一些技巧和策略。

它包含傳統的階段說，也包含創造的技能。

創造這個概念有時指的是創造力或創意、或創造的過程或結果。托命斯(Paul Torrance, )

1968)以「輻射思考」(Divergent Thinking)來解釋創造力。所謂輻射思考是指一點或一個問題想到無數個可能的答案，是與「歸集思考」(Convergent Thinking)相對的觀念。歸集思考是針對一個一個問題，經由演繹、推理、分析、歸納而求得一個標準的答案。輻射思考的問題如刷牙除用牙刷刷牙之外還有哪些方法？輻射思考的答案可以有無限多種，答案愈敏感(Sensitivity)、獨特(Originality)、流暢(Fluency)、變通(Flexibility)、精進(Elaboration)則愈有創意或創造力。

「敏感」是指察覺的敏感性，「獨特」是指與眾不同，可以從數量的比較上加以確定，是指許多人中才有一個的特殊答案。「流暢」是指特定時間內能夠順暢的快速的想出許多解決的方案。「變化」是指在特定的時間之內一個人所有的答案是多樣的可以歸納成不同種類的答案，類別愈多，愈有變化。「精進」是力求改進，加枝添葉，精益求精。所以創造可以是觀念的提出，也可能是獨特事物的完成，可能是新起爐灶，可能舊料新爐。

魏偉令(Charles H. Vervalin, 1962)對創造思考所下的定義是：經由想像化、視覺化、假設化、音樂化、審思化的方法提出問題，然後提出有獨創性或發明性的新觀念，新概念、答案或作品的過程。所以創造性的看法是紛歧的。有時甚以爲尋找問題和解決問題的能力，有時又成爲個人的領導力、決策力、執行力、管理能力。事實上創造的意義和範圍是廣泛的，它包含創作表現。

創造是一種過程，在這過程中產生解決問題的新方法。不論在那個發展階段，尋找新方法是解決的途徑。先前有沒有這種運動經驗，並非絕對重要，或者對這方面有特殊的特長，對於解決新問題，並不一定有所保障。最重要的是對於新發現的事實，爲求新的表現，經常爲求表現其追求變化相關連的心理狀態，而成爲選擇與抽象化過程的一段歷程。

教師在介入選擇與抽象過程的概念中居於關鍵地位，過程與結果不是對立的，選擇與抽

象化與所有朝藝術努力的過程中緊密相連。美的感覺不論在繪畫，詩作，地板上的韻律動作上並非只是片段作品的美感。美的感覺在體驗舞蹈的過程當中空間的、時間的、力的要素相關連的感覺中產生。通過這些經驗才能將創作作品，賦予意義和內涵。學習者爲把舞蹈動作「內化」，在此過程中時間是必要條件。因爲在此過程中自己把舞蹈動作再認識，其中的含義及要素變化成爲知覺意識。

要發展肌肉運動感覺時，非只作「動作」，對於動作形式產生的意識，表現所必要的身體及相關的知覺的體驗更爲重要。

關於解決問題的方法，在實施階段，常有質的不同考量。就舞蹈來說，爲舞蹈學習的方便分成探究法、即興法。學習者訂定計畫時，所需經驗即是探究的內容。爲了解舞蹈學習的各種要素，身體可以完成那些事項，學習者獲致那些類別的感覺或經驗都應含括在內。學習者在肌肉如何動作，身體如何調整，而使其有自己可以體會到：「我已經有正確的方法」的感覺。

創造往往是隱藏的形式和正在形成的形式的空間循環。這種模糊的如夢的幽光，給予「意象」色彩和輪廓。這些隱藏的形式是創作準備的庇護所。如果我們能靜下心來我們將聽到自己心臟的搏動，血液的細語，大地的撼動，就空間的聲音裡，在這些聲音中隱約可以聽到向上飛翔的力量。這些力量在深奧的空間裡吸吮充實雖然模糊，但這沈穩的夢境和意象可能成爲形式的王國，蛻化成爲斑斕的作品。

創造的能力是屬於日常生活的現實世界，也屬於幻想的領域。這兩股潛流，幽然的循環著。現實和幻想相互吸引，忽而浮現，忽而隱沒，直到協調一致。它們彼此滲透一方面喚醒意象做創造性的準備。

## 2. 經驗探索的歷程

創造需對同類問題前人累積的經驗有所了解，從而可在舊經驗中發現新問題，從舊關係中發展新關係。從前人經驗中不僅獲得知識，也可獲得啓示。所謂熟讀萬卷下筆如有神功，



個人具備了基本的知識修養，而後始能創作，創作需要天份，但筆憑天才是創造不了什麼的。

舞蹈的主題可能是街頭漫步想到的。但要表現它卻須有堅實的舞蹈基礎作準備。倚馬可以萬言，但李白之外，世上幾人？現在資訊帶來知識爆炸，科學進步一日千里，往往問題均累積無數經驗，許多創造已到非團隊合作無法竟其功的地步。

經過長期的準備，在某專業領域裡已具備相當的知識及經驗基礎，對於日常生活的現實世界也有相當的體認，遇到特殊問題也能從事相當深度的思考。對於某些問題試遍各種方法仍無法解決時，有時表面上暫停思考，但實際思考仍在意識中斷續進行。一旦醞釀成熟，「創造」就會脫絆破繭而出。

靈感為創造所必須，靈感的來臨有時是突然的，有時卻是尋它千百回遍訪不得要領。有時出現於半睡眠的模糊狀態中，有時在從事其他活動之中突然降臨。意象在孕育之時有如醉如癡的時刻，靈感突然降臨時，也有認真思考的喜悅。因為創造是屬於超常的，靈感即屬於超常的觀念，靈感不來個人是閉塞的；觀念貫通後即已獲得解決問題的端緒，形成作品的輪廓。只須將這超常的靈感付諸實際工作活動加以印證，才知靈感是否確實可行。有許多作品未能出世就夭折，也許錯過了「適當的時機」或許賦予形式時困乏無力，因為靈感蒼白乏力模糊不清，無法塑成實質和主題。內力衝動不足，外顯形式當然蕪雜，縱然我們沈醉於創造的境界，相信自己已接近認識自己的概念，似乎一抓就可以捕捉到手，但也可能如墜下的瀑布，落入深澗化為烏有。

舞蹈像詩和音樂一樣，是由無數對抗的、隱藏的、彷彿的、搖擺浮沈的事物的高度匯集，使得正在形成的形式得以形象化。把各種意象塑造完全清楚明晰表現出它獨具的特徵。即使是單純抽象的姿勢，精神和內心的情況也能像流水般的激盪著暗示，在光與暗相互作用下給予特殊的色彩與風味使舞蹈創作在空間裡

幻實相映。

舞蹈不只是空間的、時間的藝術，它也是存在於瞬間的藝術。在教室在舞台，姿勢和動作，充實與虛空，動與靜，卻在瞬息中完成。就舞蹈時間感覺來說它是相對的，瞬間即永恆，當舞蹈迸出光熱時，那絢燦的火花與光芒的瞬間，在傳達與被傳達者之間已搭就永恆的傳遞影像，永不磨滅。

動作是出於自然的流露還是出於模倣(Imitating)？Imitate係to Copy; or Strive to Copy？亦即是做倣或是竭力做倣形式或外觀《英漢國際大詞典》？在學習者學習活動時，學生與教師常受干擾的是學習過程中有接受標準化概念的傾向。在“標準化”的過程中難免使感受性受限制。

舞蹈是在把印象，加以表現的形式藝術。在表現經驗中是把內部的事物表現於外(Inside Out)，同時也由周圍環境的事物裡，由外而內接受印象(Outside In)，這種自發性是並非由空虛無物之處產生，而是在具備思考的氣氛或素材中產生；但孩子們的這些感覺印象仍多是被動的被引導出來的。他們在邊看、邊聽、邊接觸、用身體去接觸、反應，使感受到的東西更加明瞭。這個被動的學習過程中，學習的主題意識及發動主體本身仍為學習者，是學習自發的活動。學習者的心像被喚起，新的思維在組合，更廣泛更深入的經驗在累積，而成為另一形式的運動經驗。

學習不僅是學習後，行為表現的結果。會解答某些數學試題是學習的結果，不能稱為學習。同樣的，會表現某些舞蹈動作並非學習舞蹈。學習是指原來不會到後來學會了舞蹈動作之間的全部歷程。動作發生改變是學習歷程必有結果。但動作改變卻未必是學習。因為單是成熟的因素也使個體行為改變。個體身體活動中的表現如轉身、起身、站立隨年齡改變的行為不能視為學習使然。因此學習的行為是僅限於因練習而改變的行為。而且學到之後這些行為應能持久，不易消失。因此「較持久的改變」，是學習行為的一個限制，因為行為的改

變儘管很明顯，但一旦原因消滅即恢復原狀的，如藥物效應所改變的行為均是藥效應現象。

現實的動作與模倣運動有微妙的關係。其評價也因教師觀點不同而有所不同。教師是價值判斷的提供者，也是判斷者。被作為模倣對象的是教師，對於學習者自身的知覺的影響是無可避免的。與教師設定的樣本，教師的期望有直接關連，教師時有處於「照我的樣子做」這種尷尬立場。在說明運動動作時，自然有如模特兒那樣以自己的印象作為想像。讓學習者可以很正確地來模倣自己的動作，並期望他們很快地，很正確的做做出來。這種方法在大肌肉的運動，機械式的動作也許有些作用，但對於作為表現的舞蹈動作不具效果。學習者自身的身體構造及先前的運動經驗作為表示形式，其效果更佳。

模倣與說明不同。學習者身體的調整力、過去經驗、性格及反應時的個人心理狀態的考慮是必要的。不管周圍環境、教師、題目、內容所能引起的感情等，都須以學生的自身知覺作為基礎，依其身體狀況來表現。在學習時自我意識過強，對於學習主題的認知不足之學習者，模倣是必要的。以模倣他人運動作為起點，使它變成自己的經驗，但在第二次以後，被要求同樣動作時，就應在第一次已有的經驗基礎上反覆練習到操作自如為止，絕不可再事抄襲它們。這是因為制約刺激可以單獨引起反應之後，與該制約刺激類似的其他刺激，雖未曾在制約過程中伴隨前刺激出現，但因新刺激與原刺激相似的情況出現時可以引起個體的制約反應是為刺激的類化(Stimulus Generalization)。

人類的學習行為類化是重要且顯著的現象。經由類化到不需要任何事都須重覆學習，只要刺激相似，即可引起類化動作。有些運動也許能模倣表面，其實質的體驗，卻須自己去揣摩，自己去觀察，教師只是在說明的立場來做示範。在這些瞬間的、片段的、興味盎然的

運動中，教師不斷的激勵中，可以讓學習者從模倣的深淵中跳脫，捨棄模倣的依賴心，慢慢去探索，向正確的探究方向去努力。

在科學的領域中很容易將結構(Structure)視為實體，但皮亞傑所指的結構並非如此，他稱結構具有抽象性質，是由經驗組織而成的一種形式(Form)，因此不能直接詮釋(註四)。

皮亞傑指出結構有整體性、轉變性、自我調節性。他認為所有結構皆由於個人活動與物體反應二者長期交互作用建構而成，並非出於天賦。

皮亞傑的建構理論與傳統的心理學的見解不同。傳統的拷貝理論，假定人的心靈之外存在的東西與認知結構隔離，人的心靈就像照相機一樣可與外界接觸，攝取外界的事實貯存於記憶中。因而成人世界與兒童世界不同的地方在於成人的記憶中儲存較多的圖片所致。他們認為兒童和成人不同的主要關鍵，是在於圖片數量的差異，兒童即是個小成人。在這種認知上，傳統的教師依拷貝理論或投影理論，把認知結構視為實體，正如眼前的建築物，耳體響起的鼓聲，可以品嚐的佳肴，解剖上的骨骼是具體的實體，所以認為學習是可以模倣而得。

皮亞傑以為兒童採取得自環境中的經驗來建構知識。知識的攝取係將此類經驗同化於以前建立的結構之中的一種歷程(註五)。例如藝術家根據外界獲取的印象，融入個人經驗，予以組合，繪成圖畫。一幅畫不單仰賴藝術家的知覺拷貝而來，兒童認知結構變化也是如此。只是兒童從環境中獲得之經驗所建構之現實，比不上成人的正確，但經由建構再建構的作用，才能與成人的現實趨於一致，因此兒童與成人的差異不只是數量不同，更重要的乃在於品質方面的差異。

我們由環境中所獲得的經驗實際上就是我們日常生活中的具體事物，在得自環境中的經驗裡建構成為知識。而事物中的知覺經驗，更直接地影響學習，因為我們實際上無法抵禦目睹或耳聞口嘗的東西，轉變成為自己真正活躍



的體驗，並真正成為可以同化具體事物的經驗。如果我們不是透過假設來體驗我們眼前呈現的一切事物的傾向，則有時會不能理會自己。我們看到別人狂怒的跡象時我們馬上可以辨認出來，因為我們已有所體認。我們會把這些跡象自動轉換成爲個人體認的記憶，並立即理解它所代表的心理狀態。一個人在疲憊不堪的時候，我們體內也會被轉換成一種同情的意識，而各種各樣的姿勢和面部的表情可自動向我們傳達情意，因爲自己感受到曾有過相似的肌肉體驗，並且承認這些姿勢造形和它的感情內涵曾經在我們身上發生過。

這種體驗不僅我們與其他人的關係是正確的，而且用於事物也是適用的。我們看到一幢建築物是否很容易被柱子支撐或太沈重而難以支撐，對於其柱子的分布是否合理，會形成確定的看法，這種反應與建築方面的知識並不相干，而是一種運動反應。建築物彷彿成了我們身體本身，我們所感受到的往往過度緊張，就好像存在於我們的體內。這種體驗應與我們眼看某人提起重物或挑起超出他的體能負擔的重物時感到的同樣熟悉。雅典艾萊克西恩建築物的設計者用少女的形象來支撐一條走廊時，就表現了實際上人體中的那種支撐力量。如果把少女造得太小，或把它們必須承受的質量造得太重時，這種建築物將會使人不愉快，而這些擬人化的柱子，似乎只是過往行人身上的微小反應，但它卻能應用到建築物的所有關係中。

我們對於無生命的建築物能經過有意識的體驗，則可將經歷過運動的體驗轉換成爲我們自己的意識能力。這些經驗同化的歷程就是「內模倣」。它難得導致很清晰的外部形式或變爲可視性的行爲。當我們看到一幢高樓大廈時，即有縱向延伸身體的趨勢，而看到一個寬而矮的結構時，則有向橫向舒展身體的趨勢。並且我們是用內心來做這些反應，我們外在這種姿態的條件下，對於形態反應，也可引起肌肉的變化。例如在看車輛急速轉變或變化方向時，儘管外部沒有任何動作，但也可以感覺身體肌肉也在變化。這些動作在實踐中非常簡

單，而且非常熟悉。

在日常生活中知覺是一種自動化的功能。在藝術中，知覺在某種程度上是一個有意義的意識過程，我們極可能把注意力集中於靜止中的事物和質量，而對於實際行爲上的生命卻缺乏理會，我們也許對於表面的事物模倣而忽略生命因素的內涵，對於舞蹈學習本身的損害是無法估量的。

### 參、舞蹈表象系統的架構

舞蹈是表現的一種符號，符號代表的意義是抽象的，又因是多種符號配合用以表達某種特殊關係之故，學習者必須經由認知歷程方能領悟各種符號與各種符號間的關係。

符號是代替事物的刺激，它是由人類所制定而得的，符號的意義化必須經過學習的過程，而人類使用的符號中又以語言最爲重要。但語言符號是有限的；而事物的數量、變化及其所代表的意義卻是無窮的，因此它更需要廣義代表事物具有性質的概念。它可視爲代表同類事物的總名稱。

我們若把個體行爲看成刺激與反應的關係，則從刺激的感受到反應的形成是要經過一段生理的歷程，而生理過程多集中在三種器官：(1)接受刺激的受器(Receptor)，(2)表現反應的動器(Effector)，(3)聯絡受器與動器的聯絡器官(Connector)。受器即感覺器官，包括視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺、體覺等器官，分別專司接受各種物理及化學的刺激。動器包括肌肉與腺體兩部份。聯絡器官則包括整個神經系統。一個刺激的輸入會經由一序列的內在表象的形成過程，一種特定行爲表現則是此過程孕育的結果。當人類透過感官表象系統接收及經驗詮釋當時的環境資訊，由中央控制生化中心的腦加以接收、組織、整合、傳送。

舞蹈是表現人生的活生生的語言，我們希望能以一種藝術的啓示，以較高的層次來表達人的內在情緒的意象和譬喻並將之傳達給他人，每個知覺層次形成一種感官驅動的情緒，於是形成表象系統。當舞者的內在感情、衝動要變成可見的形象，則全賴人體動作將之表現

出來。

每個表象系統如前面所提皆可分成三個階段。第一階段為輸入，它包含了由內在及外在環境中蒐集資訊，並獲得回饋。第二階段為表現的過程，包括對環境的規劃及行為策略的建立。第三階段則為輸出，它是表象規劃方式的偶然的改變。這三個階段與任何表象系統情節中的活動均由「行為」表現出來。

## 一、舞蹈表象系統的輸入

人類行為「語彙」是由日常生活中透過感官通道，由內在或外在的資源中生成的所有經歷性內容所構成。我們用來引導自己行為的規劃或模式，都是由經驗形態結果或行為片語所發展而成，這種表象程序的正常形態稱為「策略」(Strategies)。策略連結表象的方法，表示特定表象出現在行為中的重大意義，亦即是這個表象在其行為上的「作用」如何地應用於某個策略的關係中。

人類的行為可區分為兩種不同的需要，亦即是身體上的與心理上的。事實上兩者殊途同歸，在每個身體上的需要的背後，必定有其心理上的因素存在；而心理上的需要也只能透過身體上的行為來做表達。一種是由內在的感覺激發出表現於外的動作；另一種則是由外在的感覺出發內斂於內的行為。所以舞蹈就是一種表現於外的行為。

舞蹈的表象系統重點是置於內在與外在表現的技巧上，也就是說，存在於心理與身體兩者之間的關聯性上。

對於某種刺激所產生的本能反應，便是不由自主的身體行為，這種行為是無法分割的。例如看到死鼠便會將那特定的心理表現出來，出現恐懼、作嘔或聯想起某些先前經驗之記憶而產生不同反應。這種不由自主的反應稱為「感知的及心理上的肌肉運動感覺反應」或簡稱為「肌肉運動感覺反應」(Kinesthetic Response)。一個舞者能夠傳達出足以令人相信的行為之前，對於自己生活中的各種情緒上及身體上的反應加以表現的能力，必須要發掘開

發此種能力的途徑，如此，在表現時才能經由想像力與肌肉運動感覺技巧的使用，充份發揮這些反應。

## 在表象系統的輸入方面應有下列層次

### 1.內在環境資訊的蒐集

舞蹈是表現人的全面性行為的一種「活的語言」，由於傳達者和媒介者都是人的自身，表現的工具也是人的自己的身體，所以舞者內在環境資訊的獲得，對於舞蹈和它的表現有著密不可分的關係。舞者如何經營豐富內在的影像經驗，並將內在經驗轉換為外在的經驗，是非常重要的。而這些內在環境資訊包括：

#### (1)舞蹈的語言

舞蹈動作給予舞蹈藝術形成姿態語言的意義。人們在姿態、臉孔、步伐、手臂或身體上任何部位所顯示出來的動作及表情，都代表某種需求或慾望，並傳達出一種「肢體語言」(Body Language)。要分辨一個人本身的身體語言是相當複雜的過程。某些特定動作或表情，一再重複的現象可以透露出一個人的某些個人性格，同時也使人們的身體語言表現出某種獨特的節奏(Rhythm)。每個人在個性上都存在著顯著而不同的節奏，動作或表情的獨特性是由生理機能、社會背景及心理狀態三項因素所造成。生理機能是指身體上的構造及組織，如性別、身高、體重、年紀、膚色、聲音特質等。社會背景是指個人的周遭環境，包括人種、血源、文化、教育、語言、社會階級、職業等。心理狀態是指對於自己的心理及社會背景所做出的身體上的及情緒上的反應。在個人的經驗及反應歷程中，生理機能、社會背景與心理狀態三者存在著相當複雜的相互糾葛。

節奏是以規律性的循環再現為特徵的一種行為。在身體上這代表著在走路、姿態、語言音調、使用語彙、身體動作或表情的一種重複形態，亦是一種高度的身體秩序感。在心理上來說節奏的形態乃是對社會狀況所產生的一種重複的行為或反應。

身體語言所表現出的另一個重要因素就是



「速度」(Tempo)。速度是指某種節奏所出現的頻率。一個人在不同時間中的情緒狀態之強度，會決定他在節奏上的速度。某種動作緩慢或快速地完成，雖然是相同的動作，但在動作速度發生改變時，將給人們帶來不同的感覺。為使自己能對身體及情緒的節奏與速度變得更敏感，對於其他人身體語言細緻的觀察是非常必要的。

力量的因素在舞蹈裡比時間因素更形重要。運動的動力是舞蹈生命的搏動，人們稱呼舞蹈是有生命的呼吸。它靜悄悄地指揮肌肉與關節的功能，調節表現的氣質，讓節奏和速度旋律互起作用。舞者必須在任何姿勢和任何情境都要能夠呼吸，遵循動力的法則。當舞者在一定幅度的舞步，通過一定空間時，必須有一種內在的沈著和自我完成的外觀。

空間是舞者活動的真正王國，是自己創造空間。它是可以觸知的、有限的、具體而真實的；但舞者可用舞蹈的想像力打破身體的界限，轉化為外貌流暢的姿態，進入無止進的意象裡，有如光線、流水、呼吸般地在自我完成中，完成意象中流暢的姿態。

## (2)舞蹈的視覺感

對於圓熟的感知生命而言，雙眼就如同胎兒的臍帶，我們看到的映像以及由此產生的反應，是一種即時性交互作用的過程。舞者發展注視、觀看與回應的本能，將這些視覺上的觀察所得，儲存於意象內而成為運動經驗，是一件非常重要的事情。如果舞者能花時間用心地觀察，則對於觀察到的事物將會記住它，也會為所見到的事物產生激勵。舞者經常有兩組不同的視界；外在的視界是屬於週邊的、外部的視野，內在的視界則是屬於心理的、創意的視野。

## (3)舞蹈的聽覺感

聆聽對於舞蹈來說有三重不同層次的意義。第一種是心不在焉的聽，未專心致志的傾聽。這在日常生活寒暄的招呼中自然慣性進行著。第二種是客觀地去聽某項訊息。它接受指示，做強記，將訊息了解意義，並將其儲存起

來作為經驗的基礎。第三種則是要用內心去傾聽成為內在的聽覺(Inner Ear)。由內在的聽覺聽出被說出的字句中的音節與節奏中，那種未被說出來的內在涵義。換句話說即是「弦外之音」(Subtext)，這種語言外之意的傾聽力，不僅能聽到說出的字句的表面涵義，更能聽到對方心裡蘊藏的涵義。這種包括足以對語言造成影響的意識流動，讓我們對他人所說字句的深意和意圖能清楚並有所掌握。舞者對於三種聆聽的表演都要用心去琢磨。

音樂與舞蹈都是時間性藝術。都建立在節奏的基礎上，都有其虛擬性。就其基礎來說是表情的，音樂依賴於言語音調的表現力，舞蹈則依賴於人體動作的表現力，從廣義來說，舞蹈是節奏性的運動。

## (4)舞蹈的觸覺感(身體感覺)

人類生活經驗中，碰觸及被碰觸的慾望是最強烈的原始需求之一。碰觸的必要性就如同呼吸與進食一樣強烈，是不可或缺的。

觸覺感包括皮膚對於溫度、天候、溫度，以及身體接觸到具有生命或無生命物體的感知能力。有時皮膚會感到癢、過敏、排斥、擦傷或各種刺激性的疼痛。有時會因看到某些影像、聽到某些聲音而感到興奮或誘惑，此時皮膚也會發生某些反應現象。視覺與觸覺關係至為密切，當看到某些物體時，為了想多一些了解時，會去觸摸它，會想像能帶給自己任何觸感。每一個人的觸感都是活躍的，都希望觸摸某些東西或被觸摸。在感知行為中也包括接觸到表演的道具或物體後所產生的反應，並注意天候、溫度、室內外環境或任何能對皮膚或身體其他部位造成刺激的事物。要發展此項技能最有效的方法就是透過自己的想像力，以及某些特定經驗上的回想。

身體上的痛苦，也是一種觸覺的反應。溫柔的、粗魯的、愛憐的、氣憤的、傷害的或是變態性的、虐待式的接觸都能造成痛苦。疾病、身體不適、損傷或殘缺，也都可以造成痛苦。意外事故或內傷、手術的傷痛，其過程都是痛苦的，且大部分都是不由自主情況下發

生，也帶來了強烈的感覺。

還有一種身體上的痛苦，是由情緒上的劇變或壓力造成的，所謂「身心的痛苦」(Psychosomatic)。雖然不一定會導致身體上的疾病，但那種痛苦卻是真實而存在的。當痛苦佔據注意力時，便會使其他的感知能力造成妨礙。注意力都集中到痛苦時，唯一保持敏銳的是觸覺。對於環繞在周圍的痛苦事件，可以激發出許多預料之外的感覺或行爲。

### (5) 舞蹈的嗅覺與味覺

在舞臺上營造的生命而言，視覺、聽覺、觸覺都是顯而易見的，它們可以被輕易地敘述，能以身體方式巧妙地表達。它們能經由行爲或動作傳達至觀眾。但嗅覺卻不是那麼的明顯。通常嗅覺的感知狀態都是以推理或暗示的方法表達，不能在表現中以直接的舉止動作來表示。但嗅覺在刺激潛意識行爲方面，更具有強烈的影響力。因為嗅覺是天生的第一種感覺，我們最初的記憶都與嗅覺脫不了關係。初生嬰兒在視覺與聽覺功能正常發展完成前，便是透過嗅覺感知母乳的氣味，首先作出吸吮的行爲。當人們對周遭環境與人際關係進行確認及反應時，嗅覺乃是一種最原始的方式。它可以喚起人的遐思，也可以激發出立即性的、不由自主的嫌惡感。某些味道具有相當高度的效力，它可以輕易地讓我們將自己的感覺反應釋放出來。嗅覺的反應也可以藉由影象、聲音以及味覺而被激發出來。在吸引力或排斥感的決定過程中，嗅覺與味覺扮演著主要角色，能夠直接影響行爲與心理。

當飲食、抽菸、吃藥等活動時，味蕾的活動遠比各部位來得活躍。藉由視覺、聽覺、觸覺也可以激發出味覺。然而對食物美味的感知記憶活動之前，必定先聞到它所散發的味道。所以味覺與嗅覺其實是不可分的。嗅覺具有誘發飢餓感的能力，進食與喝水對生命的維持是重要的，味覺通常是令人愉悅的，也能造成刺激性的經驗，在舞蹈表現中，它不但能因其他的感覺而受到激發，同時也可以使其他的感知活躍起來。

## 2. 舞蹈表象系統的形式與表現

舞蹈是一種形象，也可以稱爲幻象。當我們在欣賞舞蹈的時候，我們所觀看的並不是眼前的物質物，如奔跑的人，扭動的身體等，我們所看到的是幾種相互作用的形象，也是幾種相互作用的力。憑藉著這些力，舞蹈才能顯現上舉、前進、後退、增強或減弱。不管單人舞、雙人舞還是團體舞中，不管是激烈的跨躍、旋轉複合動作或緩慢有力的單一動作中，僅靠人的身體就可以把那種力量全部變幻展現在眼前。這些「能量」或者似乎在舞蹈中引起作用的力，並不是舞者肌肉活動時，所產生可引起實際動作發生的物理上的力。而這種力是爲知覺而創造的力，也是知覺而存在的力。但任何一種事物如果只是爲知覺而存在，它只是一種普通和被動的作用。這種爲知覺而存在的事物只是一種虛幻的實體，雖然我們和它相遇就可以知覺它。如天上的長虹雖然是虛幻的形象，卻似乎是矗立天地之間，飄浮大地之上，但卻不是一種具體而具有普通性質的物體，它僅是一種虛幻的實體。在舞蹈裡雖然它包含空間、重量、人體、肌肉、能量以及燈光、音樂、道具等，在舞蹈裡這一切都完全消失。越是完美的舞蹈我們所看到的、聽到的、嗅到、觸到的這些表象就是一些虛幻的實體，它使舞蹈活躍起來。它是從形象的中心向四周發射，或從四周向中心聚集而來的力。這些力的相互衝突、激盪、和解、沉潛、力的起落和節奏的變化，都是組成創造形象的要素，雖然脫離不了天然的物質，但卻由舞者創造出來的一種形象。

### (1) 舞蹈是一種可感知的形式

舞蹈和任何是其他藝術一樣，具備著或表現著人類感情的特徵，它就是人類的「內在生活」所具有的節奏和聯繫、轉折和中斷、複雜性和豐富性，還包括直接的經驗和生命的特徵。舞蹈決不是按照事先排演的、預先的加工情感，而是現場感情自然的流露。

舞蹈表現的形式並非孤立的實體，它不能離開材料而存在。形式的目的是爲了使舞蹈材



料成形，以便滿足某種需要。形式本身就是將各種材料特殊處理的結果。舞蹈表現的是感情、情緒和主觀經驗的發生及消失過程的概念，是再現內心生活的統一性、個別性和複雜性的概念。舞者在設計、規劃、構成的舞臺效果任務要求下，變成人體動作的交響樂演奏者。

獨舞、群舞是舞蹈表現和形式的合成體，舞蹈在這些合成體中展現並產生效果。雖然在形式上各不相同，但在主題效果上卻是不分軒輊的。

瑪麗·魏格曼(Mary Wigman, 1886-1973)曾談到在〈流浪〉這一主題上曾經有三種不同的設計，第一次是獨舞，它的概念是孤寂的人，走在命中注定的道路；第二次是群舞，主題思想是許多各不相同的個人；第三次是合唱舞，以象徵手法來處理，它涉及第一次世界大戰的經驗，特別是戰後時期的經驗——無家可歸的命運使得他們全都在一起憂傷的到處流浪，只是由於期望新的家庭、新的紮根的地方等根深蒂固、不可動搖的信念，使得他們能堅持下來《舞蹈語言，1963》。所以舞蹈形式的設計，不決定於舞者數目，亦不決定於主題本身，而主要是在編舞者或舞者的內心感受和處理方式所決定。

### 3. 外在環境資料的蒐集

亞各布·吉林則爾(Jacob Zelinger)是美籍著名符號學家，他在《符號學與劇場舞蹈》中提到，舞蹈理論是人體動作研究時不可分割的一部份，舞蹈就其審美功能而言也是一種人體動作。為了識讀舞蹈，需要瞭解舞蹈系統的大小密碼以及日常動作和非文字交流相關的密碼，這種觀點並不妨礙在日常動作或非文字語言交流中本來毫無意味的某些形式特徵，而在舞蹈中獲得某種意義。所以「識讀」舞蹈必須根據盛行的藝術傳統和日常生活作為背景。

舞蹈的情感是無法像思想在推理形式中表現出來，只能訴諸於表象符號形式。所以說藝術是人類情感符號形式的創造。藝術家創造出來的是「一個新的基本幻象」這個的基本幻象

表現成為「虛幻的空間」、「虛幻的時間」和「虛幻的力」。舞蹈的力是在連續的「虛幻時間」上與擴張的「虛幻空間」中呈現的一種相互作用力的表現。

### (1) 舞蹈是創造的幻想和塑形的構思


美國舞蹈評論家約翰·馬丁(John Martin, 1893-1985)認為舞蹈對一個人的生命是舉足輕重的，就如消化與身體的關係。舞蹈對於人性是必不可少的，因為「動作」是生存的媒介。一切舞蹈形式均來自強烈的感情，舞蹈可以傳達肉體對深層的激動的生命經驗的反應，這種表現各種感情狀態而對所有動作共同的需要就是「舞蹈基礎」，而舞蹈的各種形式和功能均來自這種基礎。

身體動作可在脈搏搏動中，在有維持生命的功能性動作中找到，在整個身體保持其活力的過程中找到，且能在表現感情經驗中找到。身體是各種思想的一面鏡子，即使是內臟的、感情的和理性的能力也是同等重要。身體及其動作是編舞和接受交流的手段。動作先於語言，並且是人際間相互交流思想的最先手段。儘管未操用相同的語言，動作方式卻是相似的，動作發生原因也是相似的。舞蹈的發生是自然的，每個人的感情生活經驗都伴隨著運動，透過重複與動作經驗聯繫，回憶並創造某些感情經驗。舞者將日常生活的動作變成舞蹈，將一系列動作的動態特徵加以放大，動作是能量在鬆弛與緊張之間起伏跌宕並掌握動能的流動。

### (2) 舞蹈是精鍊的技術和驚嘆的魅力

約翰·馬丁將舞蹈技術的內涵闡釋為某種事情得以完成的方式，他也指出「訓練工具」、「創作媒介」和「表演媒介」是要高度專門的技術的。

舞者長期學習「工具的技術」，以培養一種擁有力量、控制、可塑性和立即提出各種要求而能作出反應能力的超級身體。訓練有素和反應敏銳的身體對於交流舞蹈思想是極其便利的；但技術本身只是一種工具，不應成為目的所在。技術性的身體訓練只能當作舞蹈動作表現



情感內容的手段。我們不能將技術實踐的各種方法提煉成爲唯一的技術體系，否則，最後再造出來的將是缺乏表現力的場景。訓練技術應是編導和表演技術之間相互依賴的基本關係。

表演是藝術舞蹈的核心功能。在表演中面對觀眾時，形式對於舞蹈就不可少。舞者透過時間和空間去構思動作，用力度形成能夠在感情上具有表現力的舞蹈。所以舞蹈的表現力才是舞者的主要目標。舞蹈家要從生命經驗中萃取各種思想，然後經過抽象，闡釋本質性的和普遍性的概念和信息。人類本能地透過某些序列去組合身體的若干部位，賦予各種現象並予以形式化，並構成創作的內在形式。舞者所要呈現的那種動作必須不是服從和附和於肉體的需要；它必須是感情的、精神的、非肉體要求的東西。

節奏是組合舞蹈動作的過程，協調的動作具有某種內在節奏內容，這些動作按照節奏相互關係排列起來，並接受內在感情邏輯析判才能在觀眾身上產生某種審美的反應。

空間的意義和使用，對舞蹈劇場具有重要貢獻。舞者不單運動並穿行於空間之中，還要將空間當作是具有物質屬性的感情泛音的環境，它是一種媒介，舞者要與空間競爭並融合，身體要在空間中與其一起運動。

力度是持續的動作流動，並且具有強度的屬性。動作就是它的成份。柔和、堅硬、流暢、緊張、頓挫等，使肌肉的動勢左右著這些動態的節奏，而這些節奏一直處於變化之中。

舞蹈的中期分裂，在於吸收任何動作負載的情調、目的、功能和感情的意味，舞者在即興創作時，要能夠發現準確而道地的，足以表現其手舞足蹈時的那種心情的動作。每個動作的設計都是爲了要適合舞蹈的表現性目的。舞者要從內心的審美的和表現的需要爲出發點，爲每個舞蹈自由自在地發展出自己的技術和編舞的形式。

觀眾對於任何藝術係憑直覺，且以身體的各種感覺及理智做出各種反應。審美的經驗係由感知而產生，非僅係理解到或親目所睹，而

感知的方式也往往是嶄新的，欣賞的方式往往也是前所未見。當人們將普遍性的感情聯想變成行爲並轉換成觀賞的有機形式時，便已達了藝術的審美意圖。而觀眾對藝術者的審美獲得交流成功時，觀眾便已從舞作中獲得舞者內心深層散發的令人驚嘆的魅力。

### (3) 舞蹈的感情表達是客觀可見的

#### 虛幻遐思

舞蹈是各種「力的展示」，它被認識爲是創造出來的舞蹈中的力，非個人的作用，是受控制的、節奏化的、透過形式可以想像的姿勢，這些姿勢產生情感的虛幻以及各種衝突的意志。隱藏於姿勢背後的思想、回憶、感覺，雖有助於藝術構思，但卻不能顯示純粹的個人形象。這些隱藏背後的激昂個性仍然需要用舞蹈中的力、虛構的緊張來具體呈現。虛幻的自發的姿勢，共同創造了充實和組織了舞蹈。舞蹈不是造形藝術、不是音樂、也不是故事描述，而是各種力的展示。關於舞蹈形式、實踐、起源與其他藝術的聯繫，與宗教與社會關係就可以因此而瞭然了。

### (4) 回饋

注意到舞蹈流程的舞者，都得調整自己的感官通道，來汲取來自觀眾的回饋。

舞蹈表象的非語言線索，如點頭、呼吸變化及其他系統的細微身體動作，都會顯示其心理能量的發掘與調動，是理解、想像、情感等心理因素的綜合開動與積極投入的象徵，是回饋動力的聚發、流放與消耗。

## 二、舞蹈表象系統的表現與過程

約翰·馬丁認爲藝術是此人從自己的意識中，向彼人的意識，傳達一種能夠超越其理性宣言力量的觀念《現代舞蹈，p.35》。因此，他認爲舞蹈就是表現，表現手段是按照有意味形式排列起來的身體動作，是超越個人用理性的和理智的手段去發揮表現力的觀念《現代舞蹈，p.84》。馬丁透過吸收佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)有關補償過程的藝術觀點，拓寬了自己對藝術生產所作的解釋，在這個補償過程中，想像力彌補個人日常生活無法擁有



的、取得的或創造的東西。因此馬丁認為創造性的移情過程、高難度技術交流技巧和感情的表現，是舞蹈結構與表現的過程。馬丁將動作當作一種統一的物質，加以重複在舞蹈作品之中。舞蹈作為藝術面臨這樣的困難：編導者如何將其個人的、動覺和感情的經驗的自發性，保存為一部形式化的、能夠在一系列演出中加以重複的舞蹈作品。

當人們將帶有普遍性的感情聯想，變為行為（運動）並轉換成某種有機形式時，只需要以其「內模仿」、運動反應和聯想的機制，給予接受即可。

舞者透過培養對身體表象的積極態度，對舞蹈的個人和團體文化有所貢獻。各個感覺器官可在肌肉組織與關節中找到，它們對動作的反應就像眼睛對光線、耳朵對聲音、觸覺之於身體、嗅覺之於氣味、味覺之於食物，它們對於身體姿態的變化，無論多小多細微，都被記錄下來，這樣使其永遠排列整齊。

筆者試將舞蹈表象系統的結構與表現的過程整理如下圖，希望能從圖與論證相互比較中，得出清晰、明確的輪廓。

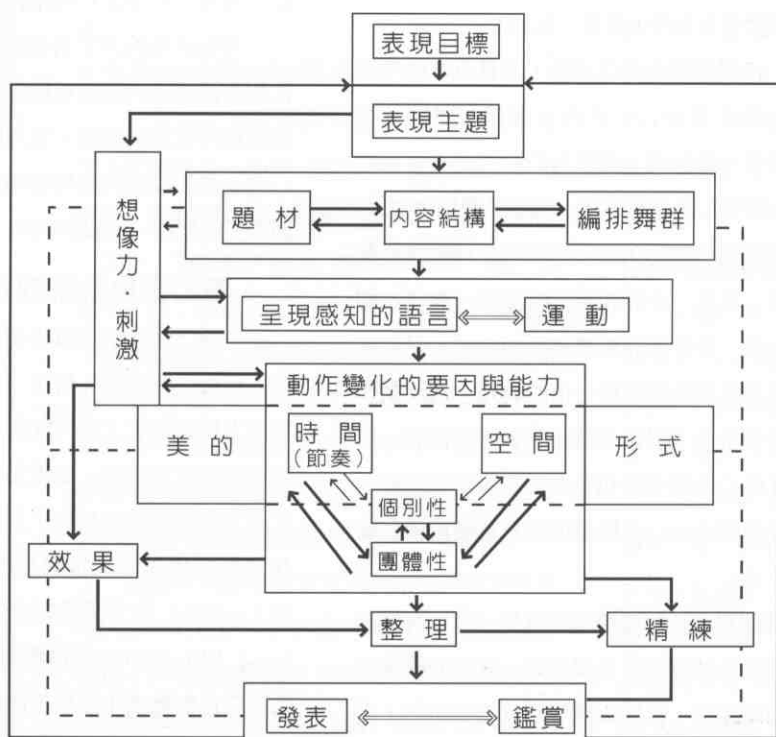
動作變化的要因與能力歸集約有下列數

種。**1.美的形式**：如變化與統一的調和，對立要素的產生，動作的反復等。**2.解決動作變化的方法**：如調和與統一的美的作品。完成心中意決作品的能力與技能，流動動作的反復，有助肌肉與身體增進的作品。**3.團體性**：如兩人之間的應對進退、團體與群體、整齊度與人數增減。**4.空間關係**：如隊形、方向、場地的使用能力、方向變化能力、場地之增大與縮小能力。**5.想像題材**：如生活經驗或藝術文學、強力的活動、激烈的對立、瞬間的爆發力、輕柔快樂的對應。**6.動作**：如逐漸增加力量、激烈的跳躍、柔和輕拂的快慰感、直線而尖銳的轉折、曲線或長的直線等線形。**7.節奏**：如逐漸的變化、對立的重點、快速的規則、激烈的變化的調子、反覆的漸遠的變化。**8.身體性**：如全身的动作、身體各部位的使用。**9.精練的動作**：如感動的動作表現、與心情合致的動作表情。**10.效果方面**：如伴奏能力與音樂表現的能力等。這些舞蹈技能內容正是表現舞蹈主題，達成表現目標所必備的條件。

### (一)舞蹈環境的規劃

人類透過感官表象系統，將影像、聲音、滋味及溫度感覺等的接收和經驗，來詮釋這個

環境。外在的世界以及內在的身體狀態的資訊，是透過神經系統來接收、組織、整合及傳送，這個系統的終點站則是腦部。資訊會由內在的執行策略加以轉換而成為「行為」。如以表象系統的觀點來看，所有的行為都是內在或在經驗及表現出來的所有感官上的表象。舞蹈學習基本上是透過學習者經歷的經驗而產生，是學習者對於他所處的舞蹈環境所作的反應。透過這些經驗，舞蹈學



圖例 舞蹈的結構與表現的過程

習才能實現。所謂學習經驗是學習者所具的內在的身體狀態，與他所處的外在環境條件之間的交互作用。學習者與環境間交互作用，即意味著學習者是主動參與者，他受周圍的環境特色吸引而作出反應，透過環境的安排與規劃，對整個情境會引發期望的反應形式。經由環境的設計產生足以引發期望的學習。富於刺激或挑戰的情境會產生操縱環境的慾望，達成學習目標。人類行為的複雜性就像語言中各種可能的完整句子，也可以簡化成結構元素及一組構成法則，所有行為如學習、記憶、刺激和選擇、溝通及改變都是感官描述系統化指令順序的結果。

在這系統化指令順序的模式中，每個結構元素及構成法則都有特殊外觀，會被經驗的存在超越，所以每個模式都會包容自己另一種行為模式。此種行為模式可以確定人類行為的可能性及其侷限性。環境的可變性包含超越他們所能控制的所有經驗的範疇，而決策的可變性則包含他們能控制的能力範圍之內的所有經驗範疇。舞蹈表現的模式演進中，有一種模式就是，把環境的可變性的經驗加以轉換。我們經常認為舞蹈是瞬間即逝的即時性表演，它不能把同樣的動作完全相同的重複、停止、再現。但這種歷史在電腦科技及太空科技、數位化攝影等有效地操控時，更能擴大人類行為的潛在能力。

## (二)行為策略的建構

策略用來引導的規劃或模式。它由經驗來下達命令，是進入形態結果或行為片語發展而成的，而這些策略是每個行為模式中，隱含的與可見的行為目標所必須的東西。一般學習的行為程序的基本形式，大概都是遵循TOTE(Test-Operate-Test-Exit)的模式在進行，即是測試—運作—測試—產出的模式。是合併為行為功能單位感官表象系統的一組活動，它可以在自己的知覺之下實行。一個初學舞蹈的人，單獨的一個身體配置(The Placement of the Body)可能是它唯一所能掌控的最大組的行為。然而隨著技能的增長，一段完整的小品舞

蹈或一段複雜的芭蕾舞可能只算是一個單獨的行為單位，這個行為單位已是一組TOTE複雜的行為程式。此模式由喬治·米勒(George Miller)、尤今·加藍特(Eugene Galante)及卡爾·普利班(Karl Pribram)三人共同在《行為的計畫與結構》(Plans and the Structure of Behavior, 1960)一書中提出。它是刺激 $\leftrightarrow$ 反應(S $\leftrightarrow$ R)概念的延伸，它保留了反射弧理論最基本的單純要素，一方面把理論精簡，另一方面卻集合了回饋(Feed Back)與結果(Outcome)的重要資源，它像是在一個刺激即能引發正常的內在加工程序的神經模式。

## (三)表象系統的引出過程

收集必要訊息，形成特定策略的表象系統活動，按指令順序顯現的過程叫做引出(Elicitation)。一般引出有兩個基本方式，第一種方式是發問，第二種方式是實地實習。因為對於某種正在準備反應的策略，準備反應時會發生積極動作並感到滿足。所謂：「不憤不啓，不悱不發，舉一隅不以三隅反，則不復也。」

當人們在互動過程中，會自然地湧現許多自發性的策略，當一個人在談論一個問題時，意圖、目標、經驗等，會明確地以語言或非語言的方式表示經常引用的策略。並且會重複作出決定時的策略步驟。表現、模仿、重製發生時的情境也有助於引出策略。一個刺激的輸入，經過一系列的內在表象的形成過程，孕育特定行為，而其表現正是此種孕育的結果。

## 肆、結語

行為是代表任何階段、任何表象系統的活動。舞蹈表象系統是經由資訊的輸入，再經表現過程，規劃學習策略，進而輸出表象的過程，亦即是完整的舞蹈表現的過程。

我們的身體是舞蹈表現時唯一的工具，人類在面對所處環境時會使用心臟、肺臟、肝臟和大腦等器官；但是人體並不是各器官相加的總和，而是所有組織部份所貢獻的功能總體，這些部份是因為與人體相關而發生作用。人體不是集合體；而是一個有機的整體。人類在面對所處的環境時，會運用知覺、視覺、聽覺、



運動、嗅覺、味覺等系統。這些組成系統部份，遵循著一套法則，只有根據這些法則才能解釋作為整體或系統的結構。就這些組成部份的關係而言，法則是不可簡化的。結構決定行為，而不是一個系統或結構成份可以決定行為。舞蹈是身體及有機體生命文化象徵。從日常生活的跺腳、拍手、哭嚎；到結構性的韻律、身體的擺動、歌唱手勢，以至意識及心靈的駐足，足以構成特定的生命經驗，藉由舞蹈行為以舞蹈表象系統有效地表達出來，成為人類知識結構的特徵。

人的行為（如舞蹈）表現是個體與情境（社會）間的互動關係的產物，人的反應來自個體如何知覺並解釋情境。只有個體與環境因其關係的存在與理解，它的意義和重要性才能彰顯。孤立的「部份」，不管是器官、單元、系統或組織都不是那麼重要，只有在其整體背景，如人體、社會或整個舞蹈情境，才能顯現其重要性和意義。舞蹈的各種知覺，只有能夠注意到人體內在及外在環境間的結構特徵，才能形成舞蹈的整體經驗，這些感官層面的組合構成才能發揮作用。

在舞蹈團體性的表現上，個人喪失在團體表現的中心位置，個人的表象系統卻成為團體表象的一部份，在這個表象系統裡，個人不再具有總體性那麼重要，個人就成為團體的附屬品。人的各表象系統只有試圖在更大的一般的系統內去得到位置、得到解釋，把注意力轉向使個體更具意義的生存體系中發揮。

表象系統形成行為的結構元素。透過感官通道，由內在或外在的資源中生成的所有經驗性內容所構成。在這種經驗命令下，進入形態結果或行為片語發展而成。這種結構元素具有自我主持、走向封閉；能支配其組成部份，並使它發生變化；必要時能確保總體的延續。來自外在世界的任何刺激，在與原先的結構元素做某種程度的整合，就會對行為發生作用或對行為發生修正，不管刺激是甚麼，它會「同化」於內在結構。而以內化為基礎，在某種特定環境，行為基礎必須做成某種修正，叫做「順

應」。舞蹈表象系統經由與策略連結的方法，顯示了一種特定表象，會在整個舞蹈中引起作用。它利用豐富的內在影像經驗，發展自我順應作用與同化作用，使舞蹈得以充實與修正。

1960年代後半起，在紐約以賈德遜教堂（Judson Church）為中心，一群活躍地展開舞蹈實驗的舞者，如依凡·雷娜（Yvonne Rainer）、崔莎·布朗（Trisha Brown），以影像、聲音、燈光、音響、雷射等多種媒體，運用於舞蹈動作及作品中，使舞蹈的動作擴大，將舞蹈與攝影二者融合為一，形成嶄新的藝術形式，克服舞蹈瞬間即逝的時間迷障，在透過檢查某特定時刻各部份間的關係時，把舞蹈的現在關係即刻捕捉。

舞蹈的表象，植基於感官經驗的領域，舞蹈的技術乃是獲致使用結果的系統化定則。許多的經驗領域，由環境的可變性被轉化為決策可變層級，這種轉化的概念所關注的是整體的法則，而這些變化的法則本身可構成變化的根源，並可引導變化的發展。舞者應用表象系統，來適應同化或順應之間的平衡。適應是整體系統的平衡，學習的展開與應用就能暢遂。

（註一）大腦操作手冊：N. L. P. 概論／羅勃·帝爾滋等著 彭真譯，台北，世茂，民86，P. 58。

（註二）Langer, S., (1953), *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons, P. 204。

（註三）Kephart, N., (1960), *The Slow Learner in Classroom*, Columbus, Ohio, Eharler E. Merrill, P. 22。

（註四）Battro, A., (1973), *Piaget: Dictionary of Terms*, Trans and ed., by E. Riitsch-Hermann and S.F Campbell, New York: Pergamon Press, P. 168。

（註五）Piaget, J., (1971), *Biology and knowledge*, Chicago: University of Chicago Press, P. 73。