

# 論舞蹈的結構與學習

國立臺灣體育學院 陳碧涵

## 摘要

本文試就舞蹈的結構與舞蹈的學習，進行探討。期將二者之概念予以建立，並進一步探討其相關性。

首先，由舞蹈的運動本質及運動情境，探討舞蹈結構的形式，並就舞蹈的構造原則，提出筆者自創之「舞蹈結構各種要素之立體圖式」予分析說明。

其次，探討舞蹈學習過程及舞蹈知識、技能、理念、結構的本質和連結。

透過本研究，冀能將舞蹈的結構與學習原理，建立明確的概念系統，俾使舞蹈的教育功能，可更有效地達成和掌握。

## The Structure and Learning of Dance

Pi-Han Chen

National Taiwan College of Physical Education

### Abstract

This paper was to study dance structure and dance learning. It was expected to set up these two concepts, then to study the relation of both.

Firstly, it studied dance structure through the movement element and the movement condition of dance. Then based on dance structure principle, author provided her creation various element style of dance structure, in order to analyze it.

Secondly, it studied dance learning process, the element and connection of dance knowledge, skill, concept, and structure.

Through this study, it was expected to set up clear concept system of dance structure and learning theory. It enables to implement and control dance educational function effectively.

## 壹、前言

瑪麗·魏格曼 (Marg Wingman, 1886-1973) 在「舞蹈的語言」中提到,「表現上沒有狂喜就沒有舞蹈;構造上沒有形式也沒有舞蹈。」的身心一元觀。在舞蹈構成上,她主張空間、時間與能量是賦予舞蹈生命的三大要素(註一)。

蘇珊·朗格 (Susann K·Langer, 1895-1982) 在「動態形象」說:「舞蹈是一種虛幻的實在;具有兩重性。一方面是物質的、客觀的存在,有人體等物質材料作為基礎;另一方面則又是虛幻的,在這個物質基礎上人工地創造出來的虛幻形象(註二)。」在一次演講中她提出,舞蹈家創造了什麼?顯然地舞蹈家創造了舞蹈。舞蹈家並沒有創造出構成舞蹈的物質材料——沒有創造出舞蹈演員的身體,也沒有創造舞蹈服裝、地板及其他設備,但却創造出與這些物質、事物不同却又高於這些物質的東西——舞蹈出來。其次談到什麼是舞蹈?「舞蹈是一種形象,也是一種幻象;來自於演員的表演,但卻又與幻象不同;事實上當你在欣賞舞蹈的時候,並不是觀看眼前的物質,而是幾種相互作用的力。正憑藉著這些力舞蹈才顯出上舉、前進、退縮或減弱……。僅靠人的身體就可以把那種神祕力量全部變幻展現眼前。至此舞蹈演員創造了動態形象——舞蹈。而這個形象創造出來的又是為了什麼呢?當然是為了提供我們欣賞。

事實上舞蹈是一種可感知的形式。人類內在生活具有的節奏和聯繫、轉折和中斷、複雜性和豐富性的特徵,還包括直接的經驗和一切生物具有的生命特徵。

舞蹈表現標示的是感情、情緒和其他主觀經驗的產生及消失過程的概念。是再現我們內心生活的統一性、個別性和複雜性的認知。是世界

生活形式的內在感知。而這種感知，通常雖只模糊地意識到它的組成，却大部分都是不可名狀的很難賦予一定的形式。理智對它是完全不能操控的。然而主觀存在物質，事實上是具有一定的結構形式的，而且可以從概念上認識它、反映它、想像它，甚至不可用符號將它細膩而深刻地表現它。只是，它使用的媒介與那種用以傳達內心感情活動的語言媒介不同罷了。

皮亞傑（Jean Piaget，1896—1980）說：「所有的結構都是營建出來的，結構的要點是它們營建的過程，是經由主體的活動以及對象的反應兩者互相作用營建出來的（註三）。」據此凡是用語言難以完成的任務——呈現感情和情緒活動的本質和結構的任務，都可以由藝術品來完成，藝術本質上就是一種表現感情的形式。它正是人類情感和舞蹈的本質。

舞蹈教育是具有運動形式的感情教育，也是認知發展的表現形態。所以舞蹈是基本教育不可或缺的學門。透過藝術式，成為喜愛探究事物並在自身印象與行動體驗中，感知人類、事物、自然現象而加以表現。

舞蹈動作學習可以促使學習者利用身體，巧妙地使用身體來發展意志、信心及認知機能，富有創意地表現自己，促使情緒的成熟和社會性的發展。

舞蹈的結構的形式是要把身體內在力量表現於外的投影。運動的各種要素透過經驗成為視覺可以察覺的表現形式。舞蹈為要達成「表現」與「傳達」兩項目標，在結構上要選擇象徵的運動。以自發的衝動為起點，以充滿感情的情緒把運動具體化，將思想與感情統合成為「舞蹈的內容與形式」。

## 貳、舞蹈的結構

舞蹈共同本源是以通識傳播，把舞蹈內容形式化，形式內容化。而其問題癥結在於學習不是將零碎事實材料堆積，而是要把握事物與事物間有意義相關聯的結構，使學習效果能普遍發展為學習經驗。

### 一、舞蹈結構的形式

在科學的領域中，結構視為可以知覺的實體。事實上結構具有抽象的性質。它是由經驗組織而成的一種形式。

結構的形成，是把內在的力量表現於外的投影。它把運動的各種要素透過經驗，以視覺表現形成的形式。內在的經驗透過技術的引導，成為視覺形式的運動，而把運動的各種要素用「美」統一。

形式的觀念是複雜的，因為把內容形式化時，非但要把各種心理要素統一，可以觀察到的「構造」也要用運動要素加以統一。透過視覺觀察到的內容可以視為舞蹈，因此舞蹈要達成「表現」與「傳達」兩層的目的。表現於外的構造形式是手段，透過這個手段可以觀察到舞者的情緒的、認知的體驗及相關連的內心世界。

舞蹈結構首先要作運動象徵的選擇；舞蹈的運動，是表現的媒體，所以要求熟練地調整到良好狀況的「運動」。運動是舞蹈不可欠缺的條件，而且它是非機能構造的展示活動。舞蹈運動是以自發的衝動為要素的行為，它充滿感性的心情。把運動具體化，將思想及感情加以統合，運動形式的造形，把它們修正；正如詩人將語言的意義加統一。舞者表現的身體，正是「舞蹈形式與內容」契合的確切表現。

#### (一)舞蹈的運動本質

在個人日常生活當中，感情與活動之間的觀念聯合，是感情與感情間結合的活動。通過觀念聯合的過程以及身體構造的韻律機能，它可以

引導運動反應及氣氛與價值。其特定的運動反應形式不必相同，但運動反應形式是持續不滅的，存在著可以理解的固定不變的行動的基本要素。這就是傳達。在這個過程我們可以發覺它，選擇它，並予以抽象化。據而組成舞蹈，這就是舞蹈的運動本質。

## (二)舞蹈的運動情境

對動作伴隨而來的一般的感情狀態的理解，可以引起情緒體驗的運動情境。這些喜怒哀樂的情緒體驗，就是身體的形式（Physical Form）引發的藝術體驗（Art Experience）。舞蹈即是在觀念聯合過程中，把引發表現原因的感情狀態的特性，注入活力。由這些特性反射作用，把它完全的表現出來。由心靈的認知中把運動感覺賦予個性的藝術的意義。由運動感覺引起知覺時運動就成為舞蹈。完整的經驗用表現運動的形式充分地把其意圖顯現出來，於是舞蹈就誕生了。

為了構成舞蹈特有的情緒作用的力量，在運動形式上引發觀眾的同樣的張力。舞者透過視覺設計（Visual Design）賦予強烈的感情刺激，並用歪曲（Dislocation）手段提高刺激的效果。為藝術效果與表現目的，把運動媒體誇張的呈現。舞蹈的歪曲就是運動的誇張法（Hyperbole）。如果表演時的運動形式，與一般體驗的運動形式相同則不但舞蹈無由發生，感情狀態也無法高昂起來，只是一種平舖直敘的文字罷了。但如把運動強烈扭曲到非現實的運動形式，遠離日常運動經驗，把生活要素抽離時，運動的價值就顯得晦暗無力。所以運動過分寫實只是叨絮不休的冗言，想像的空間被排擠出去。但歪曲在藝術上要用到毫無不自然、不調和，在感情上是合理的調和境界。舞者要使用藝術的歪曲，先要了解正常的運動。此時藝術的真實性（Artistre Integrity）就可以從正常的運動中自由的抽離。

## 二、舞蹈的構造

舞者對於透過誇張手法所能達到的效果，必須敏感。對於動作中身體的「線型」的特性，尤須具有敏感度。

### (一)線的感覺

運動成為「線」的圖樣是可能的，如能適切地應用，可以使運動效果提高。這種動作方面的特性的反應，也許是重力軸的感覺與無意識的聯合。在水平線是有安穩、沈靜、強健、寬廣的感覺。在垂直線的尖銳上昇的方向是力的、威嚴的、精神強烈的感覺。扭曲的曲線則有優美、滑溜的魅力與流動的印象。我們有與肌肉協同運動的能力，所以在「線」中可以呈現自己，在這與肌肉協同運動時，就可以體驗這種「線」的感覺。

就舞者來說，成為「線」的身體能力是不可或缺的。它不單是在空中舞動時的方向問題，動作時的身體及其各部位必要能賦予線的意義。自己舞動的身體所描繪的直線或曲線，是為了表現這些線特有的感覺、連想所要引起的各種效果，線有其生命，作為藝術的道具，線是可以提高運動的傳達力。要達成高度的效果時，在意識的「方向」上，線的處理可說是一個運動的「語句」，可以直接直向運動的本質，同時線的形成潛在著力學的价值，必須能敏銳的去識別它。

### (二)空間的感覺

對於空間（Space）的感受性，是運動感情中力之所寄。在本質上是身體與各部位，在空間中通過時所能獲得的多樣性的另一種重要因素。那是「Out Thereness」的認知。那是一種似乎並無限界的樣態。是一種「Extensiveness」非常廣闊的認知空間，自我與空間之間的一種關連性。作為舞者，對於非常廣闊的空間樣態相關連的是各式各樣的形（Shape），依身體在動作進行中所能看到的各種姿勢來作決定。

空間形式 (Space Forms) 的觀念是足部與身體在通過空間推進時，因足部作成的地板圖樣，以及頭、腕、胴體、腳等部位與身體動作的經由路線相關連。這些空間要素的內部本質裡，即寄存著審美的超越性的力量。

線、速度、力、韻律、時間、空間等運動固有的各種要素，作成組別的運動視覺的圖案，能引起感情的興奮，此時呼吸及脈搏或加速或遲緩，腺體及全身因而產生變化。這種反應雖只是一次性的變化，但可以引起想像的、情緒的刺激，所以形式與構造在這種形式的感情的情況下，就成為舞蹈形式、內容、感情一致化的基礎。運動圖樣的形式是由表現內容的意義所構成，在演出時運動圖樣非充分表現不可。

一旦發現希望表現的運動方式，就可以賦予全體運動新形式，並可以得到適切的新內涵，舞者心靈的企求就會有確切的答案，逐漸形成新的建構。

舞者追求想要表達的語彙、文句。這些語彙文句透過內心的組織 (Organization) 與建構，把日常的意志用理解力去把握其意義之重心，否則它將會是支離破碎，漫蕪雜亂的語言，無法達成「傳達」(Communicate) 的任務。舞者素材組合賦予各種意義及各種關係，最後才能將表現作整體有機的統一與組合。

這種建構的過程是一種意識的認知行為，其目的在於達成其所欲達成的「統一」(Unity) 的目的。統一比各個部分更有組織，所以是完整性的、全體性的，甚至於多一分嫌其多，少一分又嫌其少的緊密性。這種統一是多種力量的作用所相互依存的，而因各部分緊密接近，形成浮彫式的趣味盎然的性格。於是統一中有「多樣性」(Variety) 與「對比性」(Contrast)。但如過分追求多樣性，則恐有雜亂無章的偏失，如果各部分缺乏適切的比率就會失去「均衡性」(Balance)。

### (三)運動的形式

運動可以達到高峰 (Climax)，由起始點到回轉點間的上昇是移行的 (Transition)。在計劃的展開起始，依動作的純粹的運動量來推進。韻律的強度，動作的強度以及感情強度的微妙變化是所有舞蹈豐富、活潑、變化的各要素所寄。但是，運動的連續 (Sequence)，是指一個運動與另一個運動的接續的順序，是屬於排列的問題。單一的運動雖然有豐富的潛在的表現力，但是非與更大的表現單位，以及與另一個運動句子形成的有關的其他運動來排列時，它就不能成為富有表現性的完整單位。這是運動與運動間的接近性 (Contiguity) 及親密性 (Closeness)。

一個運動，可以由先前的另一個運動中獲得成長，那是它接續的方式；各種句子的結合以及各種關係的接續方法是「移行」(Transition) 的。移行的演變的實際問題和必要性，却是存在於建構的問題中。「反覆」(Repetition) 是受支配的各部分或全體，在具有特別意義的部分或重點使其重複顯現。在所有韻律的建構中它是最主要的原則。完整的句子，在周期性與循環性中重複出現。依使用方式可以形成催眠的效果。如果過分固執於反覆出現而超越滿足情緒時，就成為熱情，可以激發熾熱的感情。但，如果過於整齊畫一，韻律一再呈現時，則會發生苦悶的現象。好的建構要求各部分有「調和的」(Harmonious) 的功能。如果步調不協調，步調不同調就會失去同一的特性。表面上看似不重要的運動部分，也絕不能忽視它，有些運動看似比別的運動重要，可以引起較多的重視，但所有各部分不管如何細微末節，都是要達成所期望的目的的手段，因此所有的藝術品對於細節都要密切安排，它是成為偉大的藝術作品的主要特徵。這些構成原則是認知的，並非情緒的。舞蹈構成的核心也是認知的，這是構造上的不變數。持有這些特性是良好的傳

達所應具備的必然的表現意義。多樣性、對比、平衡、頂點、良好的連續、移行、反覆、調和諸原則是統一為目標。統一雖然可以修正，但却不能放棄。認知在原則上是表現的中心樞紐，各要素要能成為有意義，有效果的意義形式時，內心的意義才能表現出來。要樹立富於性格的最終形式時，各種要素必須遵循這些原則去構成。依比率和方法去結合。要求整齊畫一，一成不變則是進步與創新的致命傷。不經指導，不激勵，放任隨便也是一種致命的傷害。對於沒有經驗者宜加關注、關心與要求，而使其能突破惰性與障礙，不流於盲目的努力、怠惰、抗爭和平凡的滿足。

#### （四）舞蹈構成的原則

舞蹈的構成像蜘蛛網，其花樣是由內部的心像（Image）去織成。其過程是依媒體構成單位去建構完成。內部所必須具備的才能、能力須依其具備的技能逐步成長、成型。

前述構造形式是偏重於理論的獨斷方法。創造有機的形式的直接體驗也有其一定的方法。但如果賦予太多有價值的經驗或滿足，對於學生並非完全有益。因為使用先前決定的形式，業已把理念的圖形引到強制的途徑上，另一方面有機的形式是由觀念把媒體引出，把素材用意識加以造形組織而產生形式。如果事前決定形式的使用，對於內容的要求是否適切也會產生問題。記憶的重點是如果形式對於內容賦有意義時，任何的形式也都是富有意義的。對於比例、平衡、韻律活動時引起的喜悅是人類行動時共有的經驗現象。所以舞蹈在構成時，要把喜悅作為滿足經驗的手段，形式的構造情形也可以充分理解它是有機的運動的形式構造。均衡與不均衡的緊張感是情動，而構造却是「力」的組織。為了這些要素，這種構造是直接的情緒的訴求。為增加表現與傳達的明確性，如果構造的情緒的訴求，要求與內容的情緒的要求相調和時，兩者都需

相互融合，在構造的組織上才不致產生混亂的現象。

把舞蹈的意義與他人共有共享，表現傳達的欲求時，舞者要把自己當作素材去造形、組織、演出。儘管感情是個人的、個別的，但在表現時，舞者的感情卻有普遍的傳達作用。一人獨舞時自身的喜悅是重要的，但把自己的喜悅投影到他人身上時是快樂與喜悅的事情。選擇、組織他人可以理解的方法演出時，這種力量是植根在教育、經驗、藝術的審美眼光的發展與個人人格特質及創造的、技術的能力而來的。

藝術形式的舞蹈，是建構的各種要素的綜合體。其發展有其階段性，而各階段各有其特有技術。各階段的心理要素須加以撰擇、組織、演出。並且須能與各所有情境呈現的韻律結合成為一體。當舞蹈與許多相互依存的許多各個部分結合成為一個實體時，是表現情緒經驗的藝術運動的具體化的產物。賦予表現形式的經驗的主體是感靈，靈感的構成原則却是由意識所給予的，是中樞神經各種作用力量的投射，這種力量對於經由媒體投射形成的表現形成，具有絕對的影響力。舞蹈的「構成」(Compoze)是把內部的經驗，依技術程度，以實在的方法去引導出來。構成並非只是熟練的演出各種運動，而是要把這種動的內容與表現形式加以調和統一。舞蹈的「技術」不光指演出的技能，而是把舞者審美體驗，如精神的、身體的「構成」全部加以具體化的過程。「形式」與「表現」是同一實體相互依存的樣態。觀念及感情是否能夠表現，端賴技術是否能把舞蹈形式予以顯現。表現是藝術舞蹈的本質。表現的強烈衝動，基本上是情緒的產物。任何舞蹈的價值，繫於內容的性質。它可以因各舞者的情緒的性質而不同，是沒有絕對的唯一的構成方法，也沒有唯一的形態。所以，支配教義的法則在於舞者的統合力來作決定。這種統合力才能把舞蹈的各種要素作選擇、組織、了解。適切組成富有意義的圖案，能夠如此，才能在舊有的形式與創新的形式之間任意悠游。

### 三、舞蹈結構的圖析

#### (一)舞蹈的結構圖式

從舞蹈活動的特色及研究法的觀點而言，個體(O)刺激(S)反應(R)是行為科學上基本變項與基本法則(註四)。個體、刺激、反應三類變項可歸納為自變項與依變項。兩類變項的性質類似代數上X與Y的性質的關係。通常在函數方程式裡，常可從X的值去求Y的值，在坐標平面上X代表橫軸Y代表縱軸。使用時都是根據X值的變化而定相對的Y值。由此可知X是先變化而Y則後變的，Y是依X變化而變化的。此即自變項與依變項名稱的由來。其兩者的關係是有兩種；即因果關係與預測關係。在因果關係中自變項是因，依變項是果；在預測關係中自變項是預測的根據，依變項則為所要預測的行為。在行為預測的基本變項與自變項與依變項比較時，顯然地，自變項中既可包括個體變項與刺激變項，而且也可以包括反應變項，但依變項中却多半只包括反應變項。行為科學家(當然包括舞蹈家)用變項的觀念來解釋、預測、控制的當然是行為的依變項，而研究自變項則是達成目的所採用的手段。

中間變項是指介於刺激與反應之間的一切對反應發生作用的內在歷程。所謂「發生作用」主要是指此等內在歷程對個體發生作用，因而影響他表現於外的反應。即是說中間變項既不屬於可以事先處理的自變項，也不屬於觀察可見的依變項。而是一種「假設性概念」，用以說明兩種變項關係的內在歷程。此種內在歷程不能直接觀察，却可以根據刺激的情境與反應的方式去推理及解釋。

在心理學上動機就是一種重要的中間變項，其他舉凡學習、態度、觀念、人格等均屬之。

筆者為求舞蹈結構的完整，初步研究創立「舞蹈結構各種要素立體

1. 舞蹈的依變項—

(舞蹈的表現要素)

- (1) 韻律的要素
- (2) 空間的要素
- (3) 形式的要素
- (4) 力度的要素

3. 舞蹈的自變項—

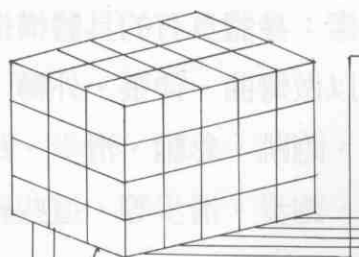
(舞蹈的技術要素)

- (1) 強度要素
- (2) 柔軟性要素
- (3) 特性要素
- (4) 協調性要素
- (5) 特殊熟練要素

2. 舞蹈的中間變項—

(舞蹈的稟賦要素)

- (1) 身體結構的要素
- (2) 運動生理的要素
- (3) 精神心理的要素



舞蹈結構各種要素立體圖式

這個圖式如將舞者的基本要素列為中間變項，舞蹈的技術要素為自變項，而舞蹈表現要素列為依變項，則各要素之間有 $3 \times 4 \times 5$ 的六十種大變化。而各要素之間各具有更多的細節變化，舞蹈結構因各種因素間的各种變化，則會有各種千變萬化的結果。

## (二)舞蹈結構的分析

大致可分為：

### 1.舞蹈的稟賦要素 (Dancer) (即舞蹈的中間變項)

(1)身體結構的要素：身體具有的具體構造是力量的限界，身體在構造範圍內可以做彎曲、伸張、外轉、內轉、回旋、移動、步行、單足跳躍、跑跳、急馳、滑步、跑等動作。單純結合動作如單足跳、躍、跑步、滑步等，這些結合可以使身體有無限多樣的姿勢、運動、運作。

(2)運動生理的要素：決定身體生理變化的要素是身體化學變化與肌肉、神經組織的變化過程。經過修正後，反射通路，可能成為有無限活動的結構裝置。特殊技術與技能，由散漫而廣泛的反應中解放出來。在實踐上，技術及技能却非經教育及訓練不可，所以舞蹈教育有極其廣闊的空間。

(3)精神心理的要素：精神裝置依存在於生理的要素中，心理的行動與思考、感情、想像、創造等能力，共同察知感覺。這是解釋經驗、發展價值與感情的結構。在這個構造中呈現個性的形成的實質，須經過高度修正，高度教育才能獲得。因此，須要有廣泛的經驗。這些都經由個人的天賦與不斷地吸收知識，才能給所有動作賦予清楚的意義。

### 2.舞蹈的技術要素 (Techniques) (舞蹈的自變項)

(1)強度要素

- (2)柔軟性要素
- (3)特性要素
- (4)協調性要素
- (5)特殊熟練要素

### 3.舞蹈的表現要素(Expression) (舞蹈的依變項)

#### (1)韻律的要素

①脈動

②間隔

(a)持續期間

(b)強勢

(c)速度

③拍子

④複合

⑤重音

#### (2)空間的要素

①方向

(a)焦點

(b)線型(直線、曲線)

②距離及範圍

③平面

(a)水平線

(b)垂直線

(c)對角線

④身體位置

⑤水平

(a)高

(b)中

(c)低

⑥身體方向

(a)前面

(b)側面

(c)背面

(3)形式的要素

①多樣性

②對比

③平衡

④高峰

⑤移行

⑥反覆

⑦調和

⑧連續

(4)力度的要素

①持續

②衝擊

③振動

④崩壞

## 參、舞蹈學習

舞蹈學習，在於探討舞蹈知識、技能、理念、結構的本質。其大量存在的片斷式知識、概念與簡單結構連接，在舞蹈本體知識上具有一定

的意義。經驗是引發處理次一階段的原動力，學習者主動參與處理資訊並將資訊組織和建構，那麼舞蹈學習就是認知學習。思考的學習就是建立認知規則的過程。

## 一、舞蹈學習是心靈與表現的活動

舞蹈學習認知的內容是指反應舞蹈學習活動的那些可觀察行為。包括感覺動作與概念的行為及反覆。雖然有些學者認為舞蹈學習應是感覺的學習；但以認知心理學的概念與內容看來，舞蹈學習與其他學科一樣是一種認知建構的過程，所以其內容包括內在心靈的活動以及表現於外的各種動作。內心的舞蹈動作即是舞蹈感受性階段，須用相關的心理的各種要素加以組織化並予以統一，成為情緒性的經驗。

舞蹈學習認知的內容是可以觀察到的，所以是可以測量的。根據測量的結果可以推論而得到抽象的功能不變數（Functional Invariant）。如果要測得兒童有無保持物體特性的能力，可以兒童舞蹈認知的內容來予以評定決定。

舞蹈的內容包括內在的舞蹈及表現於外的舞蹈動作。兩者關係密切，是有機的結構關係。但兩者亦有其相異性，在各領域中，它必須要有組織性，但保持各自的獨自性確屬至為必要。

舞蹈的感動由印象（Impression）開始。它根源於心像及概念。

### （一）舞蹈經驗與個性化的處理

對於自己的感情，同伴間的感情以及自我的感覺，對宇宙、環境事物的感情，可以引起舞蹈的欲望。在接受印象的瞬間，是屬於主觀的印象。個性化的印象，是由於接受者主觀的個性而賦予新生的性格。於是所有的心像就把原有的刺激變成個人的形式表現出來。如果舞蹈的心像沒有正確的舞蹈經驗作為過濾，就無法反映舞蹈的性格，對於人生是全然沒有意義的東西。經過舞蹈經驗與個性化的處理，舞蹈鮮活的生命才

能悟動心像、思察自我、感動他人。

舞蹈的表現，須經由經驗來表現。知覺經驗的獲得，除靠感官的生理功能外，顯然受到很多其他因素的影響。一般人面對同樣的事實，對於所「見」所「知」所「覺」卻未必相同。因此知覺經驗常因人、因事、因時產生不同的變化而產生差異現象。影響經驗的因素大致可分為兩方面，一方面是知覺刺激本身的客觀因素，另一方面是影響到刺激時主觀的或心理的因素。

## (二)審美經驗的結構。

心理學家李波 (Leeper, 1935) 用三張圖片做實驗，研究短暫的知覺經驗對於往後知覺影響。結果同一知覺刺激受經驗影響而有極端差異的知覺組成現象 (註五)。

舞蹈及任何藝術活動的各種不同體驗，常引起人們特殊的態度及反應。這種態度就是「美的態度」。審美的經驗，經常會被認為非一般人所具有的能力。其實喜悅、欲求完全是人類的一般能力。這些事物由自己為基準加以判斷，就可以得到審美的判斷。但日常生活中妨礙審美判斷的原因，卻往往是由於自己特殊事件所引起。例如目擊飛航失事引起火災悲慘的損失及破壞，心中留下傷心的經驗，使往後看到火燄也無法引起火燄之美的體驗。雖然慘害是一回事，但火燄的美的態度及評價卻受到特定事件的影響。「審美」與「悲慘」卻是經驗的不同層面，無論如何，火燄的慘害是事件的特殊事實，審美卻是全然的審美經驗，審美是經驗本身的問題，不受外在原因的束縛，也不考慮外在的各種壓力，完全是可以自由享樂的純粹認知的感動。人類發展的各種性質中，身體欲求的滿足，社會性的、知性的、精神的、性質的滿足，使美的價值產生，因而美和美感都是實踐日常生活的產物。

康德從唯心主義先驗論出發，提出人類主體性的心理建構理論他認為心理結構包括三個部份，即智力結構、意志結構及審美結構。

智力結構是認識論所探究的主要問題。認知論者以為智力不是來自天賦，也不是從所感知事物直接抽象得來，而是從作用於這些事物的動作中抽象得來的。在人類智力建構中，客體及其結構是獨立存在於我們之外的。但，邏輯數學並不是直接起源於客體的特性，而是起源於主體活動的特性。主體活動也不是憑空產生，它只有同客體對象發生聯繫時才能有所行動。皮亞傑把物理客體本身的客觀結構作為作為智力建構的前提，把主客體相互作用的活動作為智力建構的基礎，論證了是實踐操作；而不是感知、語言活動才是認識論的基礎和起點。是實踐操本身的性能的內化；而不是經驗對象的規律，這才是智力結構建構的原因。人類主體的智力結構（由感覺、知覺到邏輯思維）都是建立在極為漫長的人類使用、創造更新、調節日常生活活動基礎上。人類在運動生活工具改造或征服自然的生活中，逐漸地把多種多樣的自然規律的結構、形式，首先保存累積在日常生活活動之中，然後轉化為語言、符號和文化的信息體系，然後內化為人類的智力結構，產生和動物不同的人類認知世界的主體性。

人類時空觀念不同於其他動物被動地對時空感知，而能具有主動的綜合性質。人類的時空觀隨著日常生活及科學的發展而不斷地推前和改進。人類在日常活動當中，不斷地建構基模，就積極地維持感性在認知中的重要意義，使內在心理智力的建構不僅是操作活動的“內化”，而外在的實際活動轉化為“內在理性結構”並成為積澱。即社會理性的累積，沈澱在感性之中。內化者成為邏輯，而外化者成為“自由直觀”。人類日常生活中的自由直觀脫離不了感性，而又不同於感性的自由直觀，在數學及其他科學發現發明中起了巨大的作用，可以說是科學美的一

種創造能力。人類日常生活實踐中，主體性在認識論上構成兩方面的能力，即是理性內化為普遍智力結構和自由直觀的創造力。

人是感性的動物，它總是要歸宿到感性中去。這就是審美領域。人天生就有感覺器官來管理鑑賞的“內在感覺”或叫“第六感”。當感覺器官產生快感時“內在感覺”就產生快感。內在感覺感受到“美”時，也像五官感受外在事物一樣，直接的立即而不加思索地感受到美的存在。

審美結構表現是理性積澱的感性，在認知結構中常超越生物性表現，為感性的日常生活實踐的活動。“內化理性”在倫理或意志結構中超越生物性而表現為“理性的凝聚”和對感性的強制性，表現出超生物性而表現為感性的優勢。審美結構不再是理性的一般內化，或集中凝聚，而是理性的沈澱，而且是總體與個體、感性與理性在個體自身交融而統一。審美結構也不再是對感性個體的強制或制約，而是沈澱著一般的個性潛能上的充分培育與發展。是個超越生物性而溶入於感性中，實質上是一種愉悅的自由感。它的範圍極為廣大，在日常生活的感性經驗中都可以存在。吃飯可以成為美食，性慾可以成為愛情，感性可以滲入理性，自然也可以累積社會成果。

在所有事物現象、環境、個體性格、觀念中都存在著美的價值。滿足與美的對象或事物的特性並非美的特性，而是個人體驗這些事物的態度的特性。舞蹈、繪畫及其他各類藝術品的觀察方面，我們可能不能體察到創造者的特定的意圖及目的，但那種意圖及目的卻是存在且積極的發揮著其影響力。我們能在自我的能力範圍內，體驗美、發現美，那是自己內部的認知的引發，能夠對美的事物的滿足賦予各類感情。在舞蹈投影中，透過舞蹈而賦予的審美的經驗，是我們對美的運動感覺滿足的狀態，這是因為審美的判斷與審美的欲求的必須條件互相一致的結果。

### (三) 審美經驗的價值判斷

完全的純粹的審美經驗，不能受到自身經驗體認以外的其他因素的束縛。純粹的認知的感動，可以自由的享樂，正如享有質樸而不失赤子之心的感受。人類因成熟及發展，要求高度的、社會的、知的、精神的慾求而產生各種不同的價值判斷。

思考會影響我們的行動，不管藝術的或日常生活的行為都是如此。思考是意識對所決定的目的或目標，給予活動的方向。但如果是更完整的鑑賞力則有超越快意的境界作用。另外，理想化能力即是由引起感覺的素材，包括構成獨創的，發明的能力，運動成為表現藝術的條件，正是心靈去體認運動的感覺，到賦予藝術運動各種意義的時候顯現出來。

審美的經驗在鑑賞上是不可或缺的，它含有重要的「知」的要素。而人類原始的感情經驗却是基本的，在人類本體的性質中，雖須理性的過程去介入，但各種反應的原始的喜悅却是最重要的。藝術教育在這種喜悅的反應的基礎上生根。審美時，美的感覺與情緒的意識更屬必要，因此觀察必須要有鑑賞力，這些因素可以決定美的價值、條件及意義。

價值不透過評價無法存在，如不加選擇，得不到好結果。有些對象對我們有價值，是因為它被認為具有價值，那是因為它是我們所欲求的。選擇是因為本能的、直接的判斷，喜悅地或痛苦地含有判斷的意義。由選擇與深思熟慮得來的喜悅，具有“本源的性質”，以知的能力為基礎，加上學習時得來的能力，可以達到更高層次的鑑賞力，故可以把舞蹈的意義與舞蹈間的各種關係用理性的意識去掌握。但是，藝術所表現的價值却是情緒的價值，須由情緒的意識來掌握。知的滿足不但可以引起情緒的滿足，審美的經驗也因而產生。這兩種滿足混同時，能引發更豐富的更滿足的審美經驗。完全的滿足的審美經驗，須靠知的滿足及情緒的滿足去達成。

沒有審美的經驗，藝術經驗則無法存在。審美的經驗就藝術作品的本質。更深思熟慮具有方向的藝術經驗是審美不可或缺的前提。任何種類的體驗，愉快的或不快的經驗，都可以獲得審美經驗。審美的經驗，因創造的藝術表現中存在著價值。

美的感覺是主觀的、相對的；但美及藝術的魅力卻在於其有普遍性。美的經驗是個別的；但喜悅、悲傷、快樂却有共通性。感情雖屬於個人，但面對群體時，却成為大家共同的感情。人類是社會的動物，在共同生活的社會裡，相互交融，相互影響，相互承認是必然的現象。社會的承繼與訓練，社會化的藝術價值，也就逐漸發展起來。

經過世代的更迭，理念也會推移。這些變化與其說在先天特性的變化，不如說是形式的變化為妥。文明的社會的審美觀的歷史與個人的審美觀都循著相同的歷史軌跡進化。在當時的歷史中的社會化藝術價值與目的，孕育當代的審美觀，所有的藝術離開其當代的價值與目的是無法成長的。任何藝術作品的深層裡，流動著產生該作品的動機。如果忽略其目的，任何美的藝術作品都無由創造。在社會秩序與個人要素的相互作用中取得平衡時，藝術創作才能為社會大眾接受。藝術教育是要使個人在當時社會中快樂地創造藝術，同時承繼過去歷史美的價值，再賦予時代的新義。

運動審美的滿足源泉在於生理及心理的構造中呈現。純粹的運動感覺，可以引發有機體的快感。運動不只能興奮感情，興奮感情也能增進運動，把痛苦解放出來。

舞蹈是一種有意義的活動，但是這些意識除自己天性外，多由現實生活的經驗中引導而來。附屬於美的體驗的特別條件即是日常生活的經驗。在舞蹈的藝術經驗裡，感情與運動的聯合，要選擇有意義的藝術表現活動，在情緒的經驗中想起活動的布局，在活動中記起情緒經驗。

在舞蹈裡所要表現的是由「心像」喚起的情緒。而這些心像却起源於感覺的、心理的、主觀的事物。觀念或情緒，沒有感覺伴隨，便無法在心靈中出現。知覺與其相伴的感情狀態是由感覺引導出來。這是有意識的心像的樣態。由意識的產生觀念或相伴而生的情緒，就是心像。心像的種類及力度，有個別差異性。聽覺型的人強於音的樣態的心像；視覺型的人強於視覺樣態的心像；運動型的人強於運動樣態的心像。作為舞者則須有活潑的運動的想像與記憶力。

心像能明白地、清楚地、鮮活地感覺時，心像就由內心發出，經由運動神經表現於運動之中。情緒狀態的強度，端視心像的「質」的明晰程度而定，其「量」卻要看內心的素材的豐富與否作為憑依。

由此可知，可以觀察的表現於外的形式，是生物的、有機的。因為把內的條件表現於“外”的形式的反覆過程中，其有生命的躍動源自於內心的指示與形式。

日常生活裡所釋放的情緒與舞蹈經驗中表現的情緒是不同的，痛苦時縮收身體，喜悅時雀躍，也是表現的運動，卻不是舞蹈。舞蹈所要的情緒是更強烈的，甚至於可以控制整個人的強度。同時，由心像引發的情緒是要容易控制的、有規則化的。是更明確的、更易於與相關能力融合在一起的。情緒與經驗透過選擇而更加明確化。在藝術裡，情緒並非獨立於思考或意志之外，而是共同協力去完成的產品。

在日常生活中呈現的大量素材中，舞者在其中獲得靈感。首先在精神的經驗裡創造審美的經驗，在想像裡把握理想，在創造的過程裡，因注意力集中，在想像中把精神生活統合，使理想更加洗鍊。在理想的周圍集合大量的心像，把與刺激的環境相關連的心像聚合。在其次一階段裡，把表現所需要的精神狀態，透過適切的方式予以選擇，將必要的要素，予以抽象化。在最後階段裡把不可或缺的要素結合成新的心像。於

是清楚的情緒在舞者的心中形成感覺的表像，在自身中賦予意義或秩序或趣味。如要表現時，隨時可以加以應用。

其次，在日常生活中所呈現的大量素材，做為構成舞蹈的目的中可以成為舞蹈的對象，它必須要清楚的存在。而這些表現的對象的價值如何也要予以判斷。在日常生活中，有表現於外的事象，也有表現於內的事象。這些事象可能在實際生活的“外的事象”中呈現，但也許有很多却附屬於“內的事象”。這些內心深處的資源裡，也許明確地形於外觀上的事象，這些可能由宇宙調和而引起的情緒或由空間的無限而引發的情緒，或由生與死的神秘引發的情緒，這種經驗通常引發人們的畏懼、恐怖、敬畏而對下流、不正、欺瞞等事實而引發不快的念頭。於是在喜劇的要素裡，人類的各種行為，對人類的作為、弱點、愚昧行為的觀察，動物的動作，各種程度的幽默感、諷刺，甚至於醜陋的事象都成為素材的源泉。

對於事項的刺激與反應的過程中，我們的經驗的獲得，究竟是由內而外的主觀反應，抑或是由而內的客觀反應？

客觀的態度是依刺激的原因作出較多的反應，而主觀的態度是依主體的精神主觀的精神狀態作出較多的反應。其實動作的發展主要受到兩種因素的影響。其一為身體各部分的器官組織機能的變化，而使器官的功能逐漸分化複雜、精密，此類變化純以生理的生長為基礎。其二為個體在其環境中與外界事物接觸，而使器官組織得以充分使用，而在動作上也逐漸分化、精細、準確，此類變化視為學習的因素。

## 二、學習的因素

不同的動作反應，在舞蹈表現上成為描寫的舞蹈（Representative Dance）以及表出的舞蹈（Manifestative Dance）。描寫的態度是依舞蹈的知性與判斷，以直接訴求的方法來表達它，具有寫實（Realism）與

描寫的傾向，把事態與事物的主題內容加以擷取，依觀察者對刺激主觀態度去取捨的表現方式。表出的舞蹈是以間接的方式把感覺到的事物的價值，定出其關係地位的方法。描寫的舞蹈可以把舞蹈的意義直接地去把握。表出的舞蹈則把舞蹈的意義用想像去理解。這兩種表現方式被認為是所有優秀舞蹈作品的本質要素。

描寫的舞蹈因有更明確、更現實的因素去描寫它，對於舞蹈觀念欠缺的觀眾就須以此種方式介紹它。舞蹈的表現方式如果過於晦澀，一般觀眾則較無法理解並捕捉其意義。對於觀眾的啟蒙，舞蹈要盡量直接地且清晰地去顯示是有其必要的。為達此種目的，必須使用道具以及更寫實的默劇及無語言的運動來達成。

成為藝術舞蹈的主要條件是透過運動來表現與傳達，如非靠觀念聯合的表現是無法一竟全功的。舞蹈的目的是靠力動性（Dynamic）與身體的姿勢（Body Position）把表現具體化，而使觀眾也能引起同樣的力量去舞動實踐。這不僅須靠音樂、舞台裝置、服飾等加以支援補充，也須利用運動驅迫出美的經驗的探求，這是舞蹈理想的狀態。人類可以由舞蹈之中體認美的意義及價值，這是教育的、經驗的，個人的特質綜合顯現的結果。

#### （一）表出的舞蹈

表出的舞蹈有兩個系列，即是「活動的舞蹈」與「氣氛及感情·情緒的舞蹈」。

活動的舞蹈（Dance of Action）是以活動為起因，感情狀態為源泉的舞蹈。身體的活動可以引發對舞蹈的感動的感覺，這種舞蹈對特定事項，以自由的動作的規律感動賦予形式的運動。而這些是在表現運動的固有美與喜悅。以運動感覺的聯合，來表現運動本源的感及傳達。但感覺並非為自身的目的而存在，它有描寫事物並給予心靈具有心像的

機能，在此情形下可以把有關事物的概念與感覺相互聯合（Association），賦予感覺某種特定的意義。這些概念與意義，引發明確的感情狀態，這就是情緒。因運動的舞蹈引起的心理狀態是與思考連合的感情狀態，透過聯想，更知性的情緒的樣態充分滿足了美的經驗。

氣氛及感情·情緒的舞蹈（Dance of Mood and Emotions）在主觀上，不必具有情節。這點與活動的舞蹈相似。因為具有更加複雜的心理狀態為出發點，因此，須用若干不同的方法達成經驗的、感覺的、以及知性的局面。

## （二）描寫的舞蹈

描寫的舞蹈也可以分為兩種系列。即「主題的舞蹈」與「性格描寫的舞蹈」。

主題舞蹈（Thematic Dance）是描寫特定狀態或故事相關連的內容，若對於這種感情產生的特定的原因視而不見，則要把握情緒的內容是困難的。一般言之，我們大部分的感情除了最單純的氣質外，可因對事物觀念而被誘發出來。

性格描寫的舞蹈是從運動中攫取別的性格特質的舞蹈。創造性的想像力是將他人的經驗作為自己的經驗，並成為自己的特別觀點；舞者要能將自身化成為他人。為了要演出他人動作或感情，將自己自身予以運動形象化（註六）。

如果我們說瑪莎·葛蘭姆（Martha Graham, 1894-1991）的舞蹈有明確的美學的目的，即是因它的表現情緒及其本性。當舞蹈本身所特有的形式魅力和動作美感，被大量新的實驗動作語彙所取代時，舞蹈仍可以是感人的。如許多現代芭蕾不僅省却了舞蹈的敘事，甚至還省却了對任何意識或情感特徵的描繪，它仍不掩自有的精采和美感。巴蘭欽（Balanchine）被問到舞蹈是否反映生活時，他指明了他的觀點優先權：

「對於生命無需再說明什麼……我們喜歡花卉，但花朵並沒有告訴我們任何故事。它之所以美麗，是因為它自身的緣故……」。

舞蹈被分類為舞蹈的、戲劇的、想像的、敘情的、現代的、審美的各種標示、是為了避免混亂的緣故。更廣義地說，這些用語涵蓋所有藝術價值的舞蹈。如果用狹義而嚴格限制用這些用語，則任何舞蹈都無法明晰地說清其真正的意涵。如果特有藝術內涵的舞蹈，是在於表現感情狀態或自己的觀念，為了傳達於外而構成的種種形式時，我們可以體會舞蹈內涵的本質及特性的精神，則一切舞蹈分類用語的困難就可以加以迴避。

如果我們試圖在舞蹈分類各有主張與堅持下，在各種形式活動中十分廣闊的範圍下，對舞蹈下個定義時似乎可以廣開心胸的說：「它是可被評價的、審美的、感情狀態的、律動的、運動的表現」它這種運動象徵是完成體驗、表現、傳達以及創造形式的喜悅與滿足。

## 肆、結語

舞蹈是具有運動形式的感情活動，也是感知與認知發展的表現形態。舞蹈是基礎教育中不可或缺的一環。尤其可透過藝術形式成為喜好探究事物感知人類、事物、自然現象而加以表現的豁達人生的現象之一。

舞蹈結構的形式是把內在力量表現於外的投影，把運動的各種要素透過經驗表現為視覺可以察覺的形式。舞蹈要達成表現與傳達兩層目的，首先在結構上要選擇象徵的運動。

舞蹈學習構造的具體內容包括內在心靈活動與表現於外的各種動作。它包括智力結構，意志結構與審美結構。其大量存在的片段式知識、概念與簡單結構連結，在舞蹈本體知識上具有特定的意義。尤其經驗是引發處理次一階段的原動力，學習者主動參與處理，並將資訊組織和建

構，舞蹈學習即可視為認知學習，思考的學習過程就是建立認知規則的過程。

筆者率先將舞蹈結構的各種要素，以立體圖式表現其相互間之關係及應變的對應關係，或許可供方家參考，庶免在討論舞蹈時有偏跛或掛漏。

結 語

## 註釋

- 註一：瑪麗·魏格曼 (Mary Wigman 1886-1973) 德國舞蹈家，著名現代舞表演、編舞教育家。現代舞歐洲學派和表現主義創始人之一。生於德國漢諾威，卒於柏林。《舞蹈語言》是魏格曼的自傳。作者在該書中回顧自己五十年的舞蹈活動，結合具體作品，對舞蹈的一些根本問題—舞蹈的特性，舞蹈作品的意象和形式，舞蹈的表現性和解釋性等作精闢闡析，見解深刻。
- 註二：蘇珊·朗格 (Susann K. Langer 1895-1982) 美國著名符號論美學家。先後在哥倫比亞大學、紐約大學等任教。她把卡西爾的符號論應用於藝術研究。認為情感無法如思想般在推理形式中表現出來。只能訴諸於表象符號形式。所以說「藝術正是人類感情的符號形式的創造」。
- 註三：皮亞傑 (Jean Piaget 1896-1980) 生於瑞士紐夏帖爾市 (Neuchatel)，創立認識論 (Genetic epistemology) 著重證驗的觀察研究，其認知發展學說，為當今最著名的教育學說。
- 註四：關於心理學研究法上的變項法則，請參看張春興著《心理學》東華書局，民80，二版40刷，P. P15~19
- 註五：同書P. 78
- 註六：松本千代榮《舞踊學原論》

## 參考書目

- 1.張春興，（1993），心理學，台北，東華
- 2.王文科，（1991），認知發展理論與教育，台北，五南
- 3.杜威原著，（1992），我們如何思維，台北，五南
- 4.舞踊研究社，（1991），舞蹈學講義，東京，大修館