

國立臺灣大學文學院音樂學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Musicology

National Taiwan University

Master Thesis

以力動探問舞蹈與音樂的關聯：

從拉邦的圓舞到尤斯的舞蹈劇場

Relating Dance and Music with Dynamics :

From Rudolf Laban's *choros* to Kurt Jooss' *Tanztheater*

The seal of National Taiwan University is a circular emblem. It features a central design with a book and a torch, surrounded by the university's name in Chinese characters: '國立臺灣大學' at the top and '文學院' at the bottom. The seal is rendered in a light, semi-transparent style.

謝杰廷

HSIEH Chieh Ting

指導教授：楊建章 博士

Adviser : YANG Chien Chang, Ph. D.

中華民國 97 年 7 月

July, 2008







謝辭

我要謝謝我的指導教授楊建章老師、口試委員金立群老師與張鼎國老師給我許多在論文架構與專業知識上的建議與指導。謝謝王雲幼老師在最初尋找論文材料時給我的幫助；謝謝音研所的所有老師，謝謝沈冬老師在我剛入學時的關心，謝謝洪崇焜老師、王育雯老師、王櫻芬老師在音樂知識上的指導，特別是王櫻芬老師在我撰寫論文時給我的鼓勵。

對我而言，從文山到文理大道旁是一個逐漸累積的過程，所有過去的記憶堆疊成現在，因而我也要謝謝政大新聞系的臧國仁老師、方念萱老師、哲學系的彭文林老師、蔡美麗老師與東大建築所的曾成德老師等等，他們或是為我建立起知識的基礎，使我認識到我在知識上的卑微或影響我對於許多事物的看法。έρωσ, 作為自身的貧窮與對美好的探尋是我在寫這篇論文時的動力。這篇論文是出於我對哲學、音樂、舞蹈與藝術的興趣，試圖從我的閱讀、理解與感受裡提出一個詮釋。然而，這篇論文僅是初步的試探，在我有限的能力下，仍有太多的不足需要後繼更為深刻的研究。

謝謝我的許多朋友，立佳、人皇、士涵與道弘在許多討論裡給我的許多想法，柏銘、敏煦、忠誠、尹真與品誼在關於藝術的對話裡給我難得的溫暖，志偉、任賢、馨文與玉鳳給我精神上的支持。

最後要謝謝我的父母和家人與我一起度過這艱困的過程，給我最大的支持。

杰廷 2008.7



摘要

受到柏拉圖(Plato)與畢達哥拉斯學派(Pythagorean)的影響，德國的表現舞蹈(Ausdruckstanz)先驅拉邦(Rudolf Laban, 1879-1958)認為舞蹈得以展現出宇宙動作的律動與和諧而試圖探問其中的法則以建立起舞蹈的自立性；既有音樂作品卻僅是去激動、激起而缺少明確性，成為舞蹈的限制。受到歌劇與俄國芭蕾舞團(Ballets Russes)的影響，尤斯作為拉邦的學生，卻不透過模仿(μίμησις)與類比(αναλογία)，藉著闡釋拉邦所探問身體動作的法則性，直接以律動裡的身體性作為基礎，建立起音樂與舞蹈在形式上的連結而成為舞蹈劇場，作為藝術作品的形式。此篇論文試圖以海德格(Martin Heidegger)闡釋亞里斯多德(Aristotle)的《形上學》第九卷一到三節(Metaphysica Θ1-3)力(δύναμις)與動作(κίνησις)的概念為基礎，詮釋拉邦其舞蹈理論與作品中作為關鍵的圓舞(χορός)與尤斯(Kurt Jooss, 1901-1979)所建立起舞蹈劇場(Tanztheater)的意涵，以理解他們於1910年到1932年間關於音樂與舞蹈關聯問題的爭執與談論事實上關涉到宇宙論以及對於力與動作的不同認識。在海德格與亞里斯多德(Aristotle)的闡釋裡，力是變動的起源(αρχή μεταβολής)，作為考量到動作的力(δύναμις κατά κίνησιν)關涉到說話(λόγος)與技術(τέχνη)的意涵而能作出、製作出作品。亞里斯多申努斯(Aristoxenus)作為亞里斯多德的學生，則是以聲音的動作與力直接探問音樂裡的力動。音樂與舞蹈即是在此力動的彼此關聯下建立起形式上的連結。

關鍵字：拉邦、尤斯、圓舞、舞蹈劇場、表現舞蹈、海德格、力動、亞里斯多德、亞里斯多申努斯



Abstract

Influenced by Plato and Pythagorean, the German pioneer of expressionist dance (*Ausdruckstanz*) Rudolf Laban (1879-1958) believes that dance could reveal the rhythm and harmony of movements in the cosmos, by which the independence of dance can be established. However, the existence of music in dance works, for Laban, merely excites the listeners and becomes the limitation of dance. Influenced by operas and *Ballets-Russes*, Laban's contemporaneous choreographer Kurt Jooss (1901-1979), on the other hand, explores the meaning of dance rhythm directly without the application of *mimesis* (μίμησις) or analogy (αναλογία), but through the elaboration on the rules of body movements. On the basis of body-ness in rhythm, Jooss establishes the formal relation between music and dance to bring out his *Tanztheater* as the form of dance work. Using Martin Heidegger's interpretations of the concepts of force (δύναμις) and movement (κίνησις) in Aristotle's *Metaphysica* Θ1-3, this thesis interprets the essential concept of *choros* (χορός) in Laban's dance theory and Jooss's *Tanztheater*, in order to clarify the arguments about the relation of music and dance between 1910 and 1932. For Heidegger, Aristotle and Aristoxenus consider force as the origin of change (αρχή μεταβολής), so that force as force-with-regard-of-movement (δύναμις κατά κίνησιν) implies the meaning of *logos* (λόγος) and technique (τέχνη) and it is from force that art work is produced. It is on this dynamic association that the relation between music and dance could be founded.

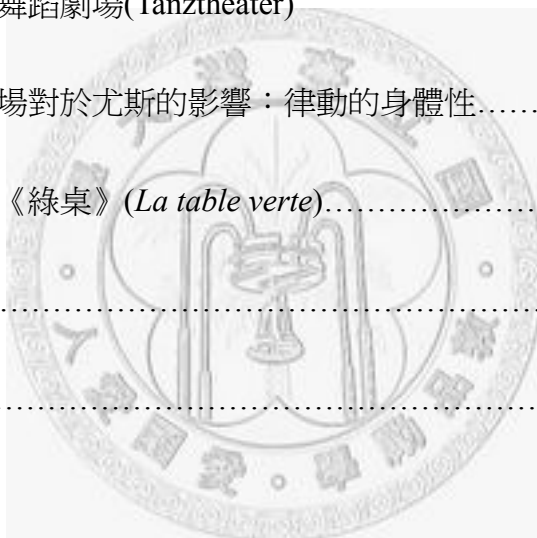
Keywords : Rudolf Laban, Kurt Jooss, *choros*, *Tanztheater*, *Ausdruckstanz*, Martin Heidegger, Dynamics, Aristotle, Aristoxenus



目錄

導論	1
第一章 拉邦以圓舞(χορός)涵括音樂與舞蹈的意涵.....	13
第一節 音樂與舞蹈的關聯問題	
1.1.1 鄧肯：音樂在個人詮釋裡所喚起的情感.....	14
1.1.2 達克洛茲：強調音樂節奏的優律動(Eurhythmics).....	18
第二節 拉邦的圓舞	
1.2.1 表現主義、柏拉圖與畢達格拉斯學派對拉邦的影響： 《空間學》(Choreutics).....	21
1.2.2 拉邦的動作舞蹈歌隊(Bewegungsschor)、圓舞作品 (Reigenwerk).....	32
第二章 海德格所闡釋的力與動作：聽見音樂裡的力動.....	40
第一節 海德格的聽	
2.1.1 伽利略的望遠鏡.....	41
2.1.2 海德格所開展出聽的界域.....	43
第二節 從柏拉圖與畢達格拉斯學派到亞里斯多德與亞里斯多申努斯	
2.2.1 柏拉圖與畢達格拉斯學派：宇宙論.....	47
2.2.2 亞里斯多德：力作爲變動的起源(αρχή μεταβολής).....	50

2.2.3 亞里斯多申努斯：聲音的動作(η τής ψωνής κίνησις)與力 (δύναμις).....	54
第三章 尤斯以舞蹈劇場(Tanztheater)連結音樂與舞蹈的意涵.....	62
第一節 表現舞蹈與音樂的關聯問題	
3.1.1 戲劇舞蹈的爭論.....	63
3.1.2 俄國芭蕾舞團(Ballets Russes)作為表現舞蹈困境的解決.....	66
第二節 尤斯的舞蹈劇場(Tanztheater)	
3.2.1 傳統劇場對於尤斯的影響：律動的身體性.....	70
3.2.2 尤斯的《綠桌》(<i>La table verte</i>).....	80
結語	105
徵引文獻	108



圖與譜例目錄

圖 0-1	拉邦與尤斯於 1928 年在埃森的舞蹈會議上.....	2
圖 0-2	尤斯於 1932 年演出《綠桌》裡〈最後時刻的人們〉場景裡的死亡...10	
圖 1-1	康丁斯基於 1926 年的《一些圓》.....	22
圖 1-2	截半立方體、八面體與六面體.....	29
圖 1-3	二十面體.....	30
圖 1-4	拉邦在格雷申多夫與舞者一起作的舞蹈練習.....	35
圖 3-1	尤斯於 1925 年在明斯特為格哈德所製作演出的歌劇編舞.....	72
圖 3-2	1925 年在弗克望學校的空間學課程.....	75
圖 3-3	1930 年在弗克望學校的動作記譜課程.....	78
圖 3-4	《綠桌》裡〈離別〉場景的士兵與死亡.....	83
圖 3-5	《綠桌》裡〈黑衣人〉的場景.....	84
圖 3-6	《綠桌》裡〈最後時刻的人們〉死亡引領戰爭的所有受難者的行進...101	
譜例 3-1	《綠桌》開場的〈黑衣人〉場景裡最後的音樂段落.....	86
譜例 3-2	《綠桌》開場的〈黑衣人〉場景裡的旋律.....	87
譜例 3-3	《綠桌》最後結束的〈黑衣人〉場景裡音樂的導奏.....	88
譜例 3-4	《綠桌》的〈戰爭〉場景裡的旋律.....	90
譜例 3-5	《綠桌》裡的〈反抗者〉場景最後反抗者被處決時前後的音樂段落....	92

譜例 3-6 《綠桌》裡死亡進場獨舞的音樂段落.....93

譜例 3-7 《綠桌》裡的〈最後時刻的人們〉.....94

譜例 3-8 《綠桌》〈最後時刻的人們〉場景裡士兵與死亡的行進.....96



導論

受到柏拉圖(Plato)與畢達哥拉斯學派(Pythagorean)的影響，德國的表現舞蹈(Ausdruckstanz)先驅拉邦(Rudolf Laban, 1879-1958)認為舞蹈得以展現出宇宙動作的律動與和諧而試圖探問其中的法則以建立起舞蹈的自立性；既有音樂作品卻僅是去激動、激起而缺少明確性，成為舞蹈的限制。受到歌劇與俄國芭蕾舞團(Ballets Russes)的影響，尤斯作為拉邦的學生，卻不透過模仿(μίμησις)與類比(αναλογία)，藉著闡釋拉邦所探問身體動作的法則性，直接以律動裡的身體性作為基礎，建立起音樂與舞蹈在形式上的連結而成為舞蹈劇場，作為藝術作品的形式。此篇論文試圖以海德格(Martin Heidegger)闡釋亞里斯多德(Aristotle)的《形上學》第九卷一到三節(Metaphysica Θ1-3)力(δύναμις)與動作(κίνησις)的概念為基礎，詮釋拉邦其舞蹈理論與作品中作為關鍵的圓舞(χορός)與尤斯(Kurt Jooss, 1901-1979)所建立起舞蹈劇場(Tanztheater)的意涵，以理解他們於1910年到1932年間關於音樂與舞蹈關聯問題的爭執與談論事實上關涉到宇宙論以及對於力與動作的不同認識。在海德格與亞里斯多德(Aristotle)的闡釋裡，力是變動的起源(αρχή μεταβολής)，作為考量到動作的力(δύναμις κατά κίνησιν)關涉到說話(λόγος)與技術(τέχνη)的意涵而能作出、製作出作品。亞里斯多申努斯(Aristoxenus)作為亞里斯多德的學生，則是以聲音的動作與力直接探問音樂裡的力動。音樂與舞蹈即是在此力動的彼此關聯下建立起形式上的連結。

德國於1910年到1932年前後的現代舞蹈的爭執與談論是複雜的，人們往往將此時德國的現代舞蹈稱作表現舞蹈(Ausdruckstanz)；一般而言，表現舞蹈受到表現主義(Expressionismus)繪畫較為深刻的影響；表現主義則是以德勒斯登(Dresden)的橋派(Die Brücke)和慕尼黑(München)的康丁斯基(Wassily Kandinsky)為代表。整體而言，表現主義所強調的是內在的直接表達，其中康丁斯基不僅將音樂裡的力



圖 0-1

拉邦(左)與尤斯於 1928 年在埃森的舞蹈會議上

資料來源：Patricia Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater*

(München: Kieser, 2001), 111.

動表達為繪畫，更試圖達到宇宙動作所展現出的和諧與律動；表現舞蹈相較於繪畫上表現主義的明確卻有更為複雜的意涵。表現舞蹈所涵括的是許多彼此並不一致的舞蹈概念而並不是明確的舞蹈理論。¹ 表現舞蹈的研究者因而往往分別談論舞者與編舞者的背景、概念與舞蹈作品，特別是此時的重要編舞者與舞者，像是拉邦與他的學生尤斯與魏格曼(Mary Wigman)等，而較少提出整體的詮釋或解決其間的複雜性。特弗(Karl Toepfer)認為僅將表現舞蹈的談論限於少數的舞者或編舞者並無法呈現此複雜性，他因而以德國身體文化(Körperkultur)的概念分別詮釋許多出現在影像裡的舞者與編舞者的身體性與社會的關係，呈現出他認為無法整理出規則的複雜性。其中，德國的身體文化指的是使身體離開所有的限制而依循身體自身的律動，這些業餘的參與者往往在舞者的引領下在戶外穿著簡單或不穿任何衣服地一起動作以達成整體的和諧。特弗認為身體文化在戰後的德國有社會的意涵，

¹ Hedwig Müller, 'Jooss und der Expressionismus,' in *Jooss: Dokumentation*, Kurt Jooss, ed. Anna Markard and Hermann Markard (Köln: Ballett-Bühnen-Verlag, 1985), 12-13.

而德國發展出身體文化的關鍵則在於當時的社會試圖以身體作為最為深刻的、形上學的解決的象徵。² 霍伊(Dianne S. Howe)的《個體性與表現》(*Individuality and Expression*)則在闡釋繪畫的表現主義對於表現舞蹈的影響並提及達克洛茲(Émile Jacques-Dalcroze)的「優律動」(eurhythmics)³與拉邦的動作舞蹈歌隊(Bewegungschor)⁴皆作為表現舞蹈的一部分後，分別談論許多表現舞蹈的舞者與編舞者的舞蹈⁵，其中涵括魏格曼卻未涵括尤斯。然而，拉邦、尤斯與魏格曼在1928年的舞蹈會議上的爭論事實上即是表現舞蹈的複雜性的關鍵：整體而言，拉邦與魏格曼皆極為強調舞蹈所要建立起的自立性，然而，拉邦以舞蹈(Tanz)—聲音(Ton)—作品(Werk)的概念作為舞蹈劇場、魏格曼卻劇烈地反對傳統劇場，認為舞蹈應從芭蕾與歌劇的限制裡解放；尤斯則認為表現舞蹈應與芭蕾結合，建立在傳統的基礎上。其中，舞蹈所要建立起的自立性關涉到舞蹈與音樂的關聯問題：往往伴隨音樂的舞蹈是否使舞蹈受到音樂的限制？拉邦與魏格曼認為舞蹈應離開既有音樂作品的限制，因而往往僅以打擊樂器伴隨舞蹈，或僅在靜默裡舞蹈。與尤斯一起籌辦會議的席雷(Alfred Schlee)認為當時的表現舞蹈所強調的自立性已使其逐漸失去與音樂以及其他藝術的連結而陷入困境；⁶ 與拉邦關係密切的舞蹈評論者布蘭登堡(Hans Brandenburg)則在《現代舞蹈》(*Der Moderne Tanz*)⁷裡直接探問音樂與舞蹈的關聯問題。在表現主義的背景下，魏格曼與尤斯作為拉邦的學生分別發

² Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy* (Berkeley : University of California Press, 1998), 20.

³ 關於達克洛茲的「優律動」請見此篇論文 1.1.2。

⁴ 關於拉邦的動作舞蹈歌隊請見此篇論文 1.2.2。

⁵ Dianne S. Howe, *Individuality and Expression: The Aesthetics of the New German Dance, 1908-1936* (New York: P. Lang, 1995), 28-30, 95-96.

⁶ Alfred Schlee, 'Problems in the Relationship between Music and Dance,' in *Schriftanz : A View of German Dance in the Weimar Republic*, ed. Valerie Preston-Dunlop and Susanne Lahusen (London : Dance Books ; Pennington, NJ : Distributed in the United States of America by Princeton Book Co., 1990), 69-72.

⁷ Hans Brandenburg, *Der Moderne Tanz*, 3rd edition (Munich: Georg Müller, 1921), 177.

展出不同的概念與舞蹈作品使得研究者對於他們有許多不同的詮釋。霍伊將拉邦與魏格曼看作是表現舞蹈的舞者與編舞者相較於尤斯是較為一致的；伯格生(Isa Partsch-Bergson)卻強調拉邦與尤斯的想法是一致的，是與魏格曼相反的。⁸ 事實上這指出拉邦與尤斯、魏格曼的爭論的複雜性：拉邦與魏格曼皆深刻地受到表現主義的影響而往往被作為表現舞蹈的舞者與編舞者，前者試圖以動作舞蹈歌隊(Bewegungschor)與圓舞作品(Reigenwerk)達成宇宙動作所展現的律動與和諧，後者是以獨舞作為內在的直接表達；然而拉邦與魏格曼的關係卻從 1910 年逐漸緊張一直到 1927 年的舞蹈會議上破裂隨後才又恢復；整體而言，尤斯雖然作為拉邦的學生而曾經受到表現主義的影響，卻往往不被看作是表現舞蹈的舞者與編舞者。此篇論文即是試圖直接處理其間的複雜性，並以拉邦與尤斯作為關鍵探問其中關於舞蹈與音樂的關聯問題以及深刻的意涵；不像是特弗所批評僅限於少數的舞者與編舞者的談論，此篇論文所闡釋的是他們的爭論而不是他們個別的背景、概念與舞蹈作品。

拉邦受到古希臘的圓舞意涵的影響而僅關注身體動作自身的法則性並將既有音樂作品看作是受限的；尤斯受到傳統劇場的影響則從歌劇與芭蕾舞探問形式，以律動裡的身體性作為基礎，試圖直接地建立起音樂與舞蹈在形式上的連結而成為舞蹈劇場。拉邦的圓舞與尤斯的舞蹈劇場因而成為引領此篇論文詮釋的關鍵概念。其中，柏拉圖與畢達格拉斯學派的圓舞不僅是宇宙論，更是關涉到對於力(δύναμις)與動作(κίνησις)的認識；古希臘關於力與動作的理解則在亞里斯多德的《形上學》第九卷一到三節得到極為深刻的闡釋；而亞里斯多申努斯作為亞里斯多德的學生即是以力動闡釋音樂，他批評畢達格拉斯學派的宇宙論所理解的和諧與其中的比例關係而強調聽的意涵。聽則是現象學(phenomenology)在探問音樂極為關

⁸ Isa Partsch-Bergson, *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*, *Choreography and Dance Studies*; V. 5 (Chur: Harwood Academic Publishers, 1994), 41-44.

注的問題：克利弗登(Thomas Clifton)、史密斯(F. Joseph Smith)與伊德(Don Ihde)皆曾經試圖以現象學詮釋音樂並批評許多現在的音樂理論往往略過聽而偏重譜所呈現出的整體結構與分析，使得音樂離開人們最為直接的感受，這卻是現象學所要探問的。⁹ 從現象學開展出詮釋學的海德格則不僅作為亞里斯多德的重要研究者，更從現象學提及光照的退隱而強調聽(hören)；此篇論文因而即試圖藉著海德格與他所闡釋亞里斯多德的力與動作直接探問力動，並以其中所關涉到說話與技術的深刻意涵詮釋音樂與舞蹈的關聯問題。

海德格曾經提到現象學(phenomenology)所探問現象(phenomenon)自身的呈現已被亞里斯多德更為原初地探問並作為真(αλήθεια)，作為「在場者的揭蔽與其呈現自身」(the unconcealedness of what-is-present)。¹⁰ 亞里斯多德對海德格的深刻影響則展現在海德格於1931年闡釋亞里斯多德《形上學》(Metaphysica)的講稿裡，其中第九卷一到三節關於力與動作所關涉說話(λόγος)與技術(τέχνη)的意涵則延伸到海德格於1935年的〈藝術作品的起源〉(Der Ursprung des Kunstwerkes)與於1956年增補的附錄(Zusatz)裡。¹¹ 海德格在〈藝術作品的起源〉裡解釋起源是指「從何處、透過什麼，事物是其所是與如何是其所是」¹²，隨後展開的提問則是逐漸探向原初意涵的詮釋：何謂藝術作品？藝術作品(Kunstwerk)是作品(Werk)；何謂作品？

⁹ Thomas Clifton, *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology* (New Haven: Yale University Press, 1983); F. Joseph Smith, *The Experiencing of Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music*, Musicology Series (New York: Gordon and Breach, 1979); Don Ihde, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound* (Athens: Ohio University Press, 1976),

¹⁰ Martin Heidegger, *On Time and Being*, trans. Joan Stambaugh (Chicago, Ill.: University of Chicago, 2002), 79.

¹¹ Joseph J. Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works* (Dordrecht: M. Nijhoff Publishers, 1985), 168-171.

¹² Martin Heidegger, *Off the Beaten Track*, trans. Julian Young and Kenneth Haynes (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002), 1.

作品是物(Ding)；何謂物？物作為作品是人們所作出、製作出的事物；作出與製作出則關涉到說話與技術，是關於亞里斯多德所談論的力與動作；隨後海德格闡釋作品所展現出存有者與大地的關係並得到在作品裡作用的即是作為揭蔽的真。¹³ 對海德格而言，人必須聽從於說話以得到真(αλήθεια)，聽從(gehören)則是聽(hören)，而聽則是說話(λόγος)；此外，人必須從屬於大地，在〈藝術作品的起源〉裡站立於大地上的存有者所作出、製作出的作品即是從大地的撤退裡截取形式而有原初的爭執；爭執則是關於力動的，其中極度劇烈的擾動則會在作品裡得到平靜。¹⁴ 海德格並未在〈藝術作品的起源〉裡直接提及表現主義或音樂與舞蹈，然而閱讀海德格的一些評論、書信得以知海德格偏好的藝術作品有塞尚(Paul Cézanne)、克利(Paul Klee)的繪畫、史特拉文斯基(Igor Stravinsky)的音樂與里爾克(Rainer Maria Rilke)、策朗(Paul Celan)的詩。¹⁵ 其中，波格勒(Otto Pöggeler)指出曾經是表現主義者的克利對海德格有重要的影響。海德格曾經於 1950 年前後提及克利的畫作並試圖以此解決他在〈藝術作品的起源〉所提出的問題。¹⁶ 克利曾經提到藝術作品所要作的是要「從現前的圖像到向原初的圖像」(vom Vorbildlichen zum Urbildlichen)¹⁷，這是指不應模仿現前的圖像而是要去呈現出原初的圖像，在藝術作品裡表達圖像的起源。克利將原初的圖像解釋為產生可見性的「成形能力」(forming power)，是原初的法則的基礎；海德格則將此理解為「不重複可見的事物，而是使事物變得是可見的。」¹⁸ 對海德格而言，克利的談論不僅是表現主義所強調內在的直接表達，不可見作為可見的起源，更是作為光照的退隱。藉著現象學

¹³ Ibid., 32.

¹⁴ Ibid., 24.

¹⁵ Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art* (Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press, 2001), 121.

¹⁶ 海德格曾經計畫繼續寫作〈藝術作品的起源〉，此一部分最後卻並未寫成。Ibid., 159.

¹⁷ Bild 作為圖像，vor-作為現前，ur-作為原初，因而將 Vorbild 與 Urbild 分別譯作現前的圖像與原初的圖像以直接地表達克利所指的意涵。

¹⁸ Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, 159.

與海德格、亞里斯多德與亞里斯多申努斯的談論因而得以探問拉邦與尤斯對於力動的認識，以理解他們關於音樂與舞蹈關聯問題的爭論其更為深刻的意涵：整體而言，柏拉圖與畢達格拉斯所提及的宇宙論雖然是以站立在大地上的存有者的身體性為基礎，卻是作為模仿(μίμησις)與類比(αναλογία)而略過事物自身最為直接的意涵；亞里斯多德與亞里斯多申努斯則是直接探問力與動作的意涵，從而聽見音樂裡的力與動作；拉邦的圓舞即像是前者，關注空間的和諧，尤斯的舞蹈劇場則像是後者，關注時間的律動。

許多關於拉邦的研究往往偏重他的舞蹈理論以及他與柏瑞斯卡(Dussia Bereska)、克努斯特(Albrecht Knust)與尤斯所一起建立起的舞蹈記譜。馬爾提克(Vera Maletic)在《身體—空間—表現》(*Body—Space—Expression*)¹⁹裡試圖探問拉邦建立舞蹈理論的發展過程，他以探問身體動作與空間的《空間學》(*Choreutics*)與探問力動的優力動(eukinetics)作為關鍵，整理出不同時期的概念其間的連結與其中的法則並提及柏拉圖、畢達格拉斯學派與路希昂(Lucian)的影響。設立於1940年的紐約舞譜局(Dance Notation Bureau)則將拉邦所建立起的動作記譜(Kinetograohie)整理成為更明確的「拉邦舞譜」(*Labanotation*)²⁰，一些研究者則繼續處理、解決記譜法的技術問題，使得「拉邦舞譜」成為許多舞蹈作品的記譜法，尤斯於1932年的《綠桌》(*La table verte*)即是以拉邦舞譜作為記譜法，在重建整理後於2004年出版。²¹ 拉邦於1947年出版的《動力學》(*Effort*)²²所提出探問身體動

¹⁹ Vera Maletic, *Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts* (Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987).

²⁰ Ann Hutchinson, *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*, 4th ed. (New York: Routledge, 2005).

²¹ Kurt Jooss and Fritz Cohen, *The Green Table: A Dance of Death in Eight Scenes*, ed., Ann Hutchinson Guest (London; New York: Routledge, 2003).

²² Rudolf Laban and F. C. Lawrence, *Effort: Economy of Human Movement* (Boston: Plays, Inc., 1974).

作的力動概念則為研究者繼續發展。²³ 許多舞蹈的分析即是以此為基礎，他們以拉邦舞譜與動力學的許多標記描寫身體動作；拉邦舞譜與動力學則逐漸成為此些研究者所建立的理論，而離開拉邦於 1910 到 1920 年在德國作為表現舞蹈的舞者與編舞者的背景。赫格申(John Hodgson)與鄧洛普(Valerie Preston-Dunlop)在《拉邦：其作品與影響的導論》(*Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence*)²⁴ 則提及他為舞蹈所建立的自立性，並強調他的理論在舞者、戲劇演員以及工作者的身體動作上的實踐與影響。關於拉邦的背景與舞蹈作品則在鄧洛普的《拉邦》(*Rudolf Laban: An Extraordinary Life*)²⁵裡有較為深刻的描寫，鄧洛普呈現出 1910 到 1932 年在德國的拉邦作為表現主義的舞者與編舞者不僅試圖探問身體動作的法則，更在傳統劇場裡為歌劇編舞，並設立工作室、舞團與動作舞蹈歌隊。事實上，拉邦的研究者所建立的理論往往偏重拉邦離開德國後的時期，而略過一些受到表現主義或像是柏拉圖與畢達格拉斯學派的宇宙論影響的概念。赫格申曾經提及拉邦於 1934 年受到納粹迫害而離開德國前的著作是以德文寫成，其中關涉到許多難解的概念，1934 年後的著作像是《空間學》(*Choreutics*)²⁶與《動力學》卻是經過學生的翻譯與整理而無法直接表達出拉邦的概念。²⁷ 事實上，《空間學》是拉邦以古希臘時的圓舞概念為字源所構想出的詞語，應得以被直譯為《圓舞學》，其中所提及關於宇宙動作的和諧意涵是起自於拉邦於 1920 年所提出的「圓舞書寫」(Choreographie)與「圓舞知識」(Choreosophie)；拉邦解釋這是關於柏拉圖在《提邁

²³ Cecily Dell, *A Primer for Movement Description: Using Effort-Shape and Supplementary Concepts* (New York: Dance Notation Bureau Press: 1970).

²⁴ John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence* (Plymouth, UK : Northcote House, 1990).

²⁵ Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: An Extraordinary Life* (London: Dance Books, 1998).

²⁶ Rudolf Laban, *The Language of Movement : A Guidebook to Choreutics*, ed. Lisa Ullmann (Boston : Plays, inc. 1974, c1966), vii.

²⁷ John Hodgson, *Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban* (New York: Routledge, c2001), 33-37.

伍斯》(*Timaeus*)裡提及畢達格拉斯學派的宇宙論²⁸，然而許多研究者卻略過此一意涵而將《圓舞學》理解為探問身體動作與空間的關係並翻譯為《空間學》。

關於尤斯的研究往往偏重他的舞蹈作品。整體而言，尤斯並未像拉邦有許多理論的著作，他對於舞蹈的想法是展現在教學、演講與筆記裡，受到傳統劇場的影響，他所偏重的是舞蹈的實踐。瓦特(Suzanne Walther)在《死亡舞蹈》(*The Dance of Death: Kurt Jooss and the Weimar Years*)²⁹談論表現主義的背景與拉邦對於尤斯的影響，隨後則分別提到他的舞蹈作品其中的戲劇場景、編舞與其所傳達出的意涵。整體而言，瓦特認為尤斯和拉邦對於舞蹈的想法是一致的，不同的是尤斯的舞蹈劇場更強調社會的意涵以及音樂與舞蹈的緊密關聯。科登(A. V. Coton)則較關注尤斯所建立起不同於傳統的「芭蕾」而闡釋他與拉邦的不同；事實上，尤斯芭蕾舞團(Ballets Jooss)是尤斯於1932年的《綠桌》得到舞蹈國際檔案局(Les Archives Internationales de la Danse)所辦的競賽首獎後為隨後的演出計畫所設立的。科登所分別提及尤斯的舞蹈作品因而偏重在1933年後的「芭蕾」。史托克曼(Patricia Stöckemann)在《尤斯與舞蹈劇場》(*Etwas ganz Neues muß nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater*)³⁰裡則深刻地談論尤斯在不同時期的轉變，闡釋他從拉邦的理論一直到受到歌劇與芭蕾的影響而逐漸發展出舞蹈劇場(Tanztheater)的過程。

尤斯曾經提及《綠桌》是實現拉邦所探問身體動作的法則性的舞蹈劇場。在一張影像裡(圖 0-2)：演出死亡的舞者在演出士兵的舞者身後舉起旗幟，像是要引領他向前行走，士兵的身體則在他的右手向後的伸展下與他身後的死亡所張起的

²⁸ Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers* (Stuttgart : Walter Seifert Verlag, 1920), 13.

²⁹ Suzanne K. Walther, *The Dance of Death: Kurt Jooss and the Weimar Years* (Chur: Harwood Academic Publishers GmbH., 1994).

³⁰ Patricia Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater* (München: Kieser, 2001).



圖 0-2

尤斯(後)於 1932 年演出《綠桌》裡〈最後時刻的人們〉場景裡的死亡

資料來源：Patricia Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater* (München: Kieser, 2001), 152.

旗幟一起展開極大的張力。這是〈最後時刻的人們〉(Les Hommes de la dernière Heure)³¹的場景，其中演出死亡的舞者即是尤斯。《綠桌》於 1932 年得到舞蹈國際檔案局所辦的競賽首獎，拉邦作為其中一位評審最後激動地哭了，他理解到尤斯已達成他所試圖建立卻未實現的舞蹈劇場³²；拉邦曾經於 1938 年在寫給尤斯的信裡提到，相較於他的其他學生，他更能從尤斯的舞蹈劇場裡看見他的期待已接近實現，「動作的語言得以輕易地以清晰的形式表達出僅有舞蹈才得以表達出的深刻

³¹ 最後時刻有死亡的意涵。

³² Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 170.

與本質。」³³ 然而，尤斯於 1934 年受到納粹的壓迫而離開德國，前往英國；拉邦則繼續在逐漸緊張的現實下試圖藉著納粹的計畫實現作為節慶與儀式的舞蹈，達成宇宙動作的律動與和諧。拉邦最後卻仍受到納粹的壓迫而於 1937 年離開德國，隨後則在身體與精神的崩潰下於 1938 年接受尤斯的邀請前往英國。赫格申提到，到達英國後的拉邦卻與他在德國所建立起的表現舞蹈有所斷裂³⁴，或許是因為他與納粹的決裂造成他的崩潰，或許是因為英國與德國的開戰，使得德國的表現舞蹈成為他不想或難以提及的過去。

此篇論文即是以拉邦的圓舞、海德格的力動、尤斯的舞蹈劇場作為關鍵，探問於 1910 到 1932 年在德國的拉邦與尤斯關於音樂與舞蹈關聯問題的爭論，闡釋其中的複雜性。³⁵ 第一章是從現代舞蹈的先驅鄧肯(Isadora Duncan)與達克洛茲以及拉邦的評論提及音樂與舞蹈的關聯問題，並從拉邦受到表現主義、柏拉圖與畢達格拉斯學派的影響探問他所理解的圓舞意涵，以及其所建立的舞蹈理論與動作舞蹈歌隊(Bewegungschor)、圓舞作品(Reigenwerk)，從而較深刻地詮釋拉邦對於音樂與舞蹈關聯問題的理解。其中，圓舞作為柏拉圖與畢達格拉斯學派的宇宙論，關涉到對於力與動作的認識則成為第二章所要繼續探問的關鍵：力與動作的意涵。第二章是從海德格的批評理解計算與量測的理性(ratio)事實上是起自於伽利略(Galileo Galilei)的望遠鏡，並以更為清晰地此呈現出伽利略的望遠鏡不僅不同於古希臘的宇宙論以及對於力與動作的理解，更影響繪畫的透視理論的建立，使歌劇作為場景而僅成為光燦眩人的假像並失落身體性的意涵。其中，歌劇與芭蕾即是

³³ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 263. 轉引自 Laban to Jooss. 1938, *Tanz Archiv der Folkwangschule*.

³⁴ Hodgson, *Mastering Movement*, 38-44.

³⁵ 整體而言，雖拉邦一直到 1937 年才離開德國，從 1933 年到 1937 年的拉邦卻是在納粹的控制下試圖繼續實現他從 1910 年起即不斷探問的舞蹈概念，最後卻仍受到壓迫破滅。在納粹於 1933 年取得政權前《綠桌》演出的 1932 年因而得以作為時期的分隔。

表現舞蹈所懷疑的傳統劇場。然而，海德格卻在光照的退隱裡開展出聽的界域，從理性的主體喚起身體性。藉著海德格的闡釋則得以理解柏拉圖與畢達格拉斯學派的宇宙論以及亞里斯多德與亞里斯多申努斯對於力動的不同認識：前者是透過模仿(μίμησις)與類比(αναλογία)而無法直接探問事物自身最為直接的意涵，音樂則成為遠處的無法聽見的天體的和諧；後者卻是直接探問力與動作，其所關涉說話與技術的意涵則得以喚起音樂裡的身體性而聽見音樂裡的力動。音樂裡的力動與實現則成為第三章所詮釋尤斯對於律動的理解的關鍵。第三章是從戲劇舞蹈的爭論提及表現舞蹈的困境即是失去與音樂的關聯，並從俄國芭蕾舞團(Ballets Russes)的芭蕾所展現出的強烈張力，闡釋受到傳統劇場影響的尤斯，即是以拉邦所探問身體動作的法則性直接理解律動，建立起音樂與舞蹈在形式上的連結而成為舞蹈劇場，以及 1932 年的《綠桌》作為理論實現的深刻意涵。



第一章 拉邦以圓舞(χορός)涵括音樂與舞蹈的意涵

拉邦(Rudolf Laban)曾經提到，相較於音樂已藉著絕對音樂(absolute Musik)的概念建立起自立性，舞蹈卻是最後才被達成的藝術。拉邦認為建立起自立性的舞蹈是沒有伴隨音樂、語言或概念的舞蹈，得以「清晰地表達出舞蹈的藝術作品最為內在的本質。」¹ 曾經於 1920 前後與拉邦建立起密切關係的評論者布蘭登堡(Hans Brandenburg)則提到舞蹈作為身體的表現必須越過音樂的限制而以舞蹈自身的法則為基礎；他以絕對音樂的概念解釋在靜默裡的舞蹈即是要建立起自身的自立性而在靜默裡，從舞蹈自身所得出的律動則是先行於音樂的。² 拉邦受到柏拉圖(Plato)與畢達格拉斯學派(Pythagorean)的影響，認為舞蹈得以展現出宇宙動作的律動與和諧而曾經和布蘭登堡談論礦石學(crystallography)。³ 他所理解的礦石學則是關涉到柏拉圖與畢達格拉斯學派所提及的圓舞(χορός)意涵。古希臘時的圓舞不僅是指悲劇的舞蹈歌隊，更為柏拉圖作為對宇宙動作的和諧的模仿(μίμησις)。因而相較於舞蹈所展現出宇宙動作的和諧與律動，拉邦認為，既有音樂作品僅是全然的情感而缺少舞蹈的明確性；音樂因而成為舞蹈所要建立起自立性的限制。對拉邦而言，鄧肯的舞蹈是以個人的詮釋得到音樂的情感而缺乏法則，達克洛茲的優律動(Eurhythmics)以音樂的既定節奏型式作為舞蹈的律動則使舞蹈的自立性受到音樂的限制；拉邦因而試圖直接探問身體動作自身的法則並將音樂涵括在圓舞的意涵裡。

¹ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 186-187.

² Brandenburg, *Der Moderne Tanz*, 177; Howe, *Individuality and Expression*, 30.

³ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 63.

第一節 音樂與舞蹈的關聯問題

1.1.1 鄧肯：音樂在個人詮釋裡所喚起的情感

鄧肯的舞蹈切合表現舞蹈(Ausdruckstanz)所強調內在的直接表達，其不受限於傳統劇場的限制則傳達出解放的精神使她被看作是現代舞蹈的先驅。鄧肯借用古希臘的形像，穿上寬大的托加袍(toga)，傳達出一種類比到古希臘解放的舞蹈。鄧肯的舞蹈仍主要是得自她在博物館裡看到刻畫在古希臘的陶瓶上人物的形像，他們在各自單調的背景前各自獨立地存在，鄧肯的舞蹈則是以獨舞作為個人的表達，離開現實而傳達出儀式般的力量，試圖越過既有的限制，建立起舞蹈最初的自立性。鄧肯並不是要準確地模仿古希臘的舞蹈，她曾經閱讀尼采(Friedrich Nietzsche)的《悲劇的誕生》(*Die Geburt der Tragödie*)而試圖以舞蹈達成尼采所提及自於薩替爾舞蹈歌隊(Satyrchor)作為儀式的力量。

鄧肯提到她曾經日夜待在工作室裡試圖在靜默裡站立以找尋身體動作所能達到精神的表現，她最後所得到的「所有動作起源的中軸、力動的力量與產生所有動作偏離的起源的同一」。⁴ 她探問精神表現的起源，隨後試圖將所有力量集中到所有動作起源的中軸並在聽見音樂時感受到音樂的光線與振動流進她的身體裡並折射出精神的影像(Spiritual Vision)。⁵ 從音樂的光線與振動到流進身體而作為力量的中軸即是她所建立的舞蹈理論的基礎。她曾經問她的學生「以你的靈魂去聽音樂。現在，在你聽見時，你沒有感受到從自身的深處喚起內在的自身，即是藉

⁴ Isadora Duncan, *My Life* (New York : Liveright, c1995, c1927), 58-59.

⁵ *Ibid.*, 58-59.

著此力量……你才緩慢地向光線裡走去？」⁶

鄧肯曾經提到音樂與舞蹈是越過理性的；芭蕾裡機械而僵硬的動作卻受限於理性。她曾經接受邀請到拜魯特(Bayreuth)為華格納(Richard Wagner)的歌劇演出，然而，她仍受不了華格納歌劇裡許多傳統劇场的限制而提到她的靈魂像是在尼采與華格納彼此爭論的戰場上。最後，她冷靜地在柯希馬·華格納(Cosima Wagner)與許多人面前指出華格納其音樂戲劇的創作與理念根本是錯誤的；她提到在歌劇裡，人們先說話，然後歌唱、最後舞蹈；對她而言，說話屬於理性，歌唱屬於情感，舞蹈則是屬於得以越過一切的戴奧尼修斯(Dionysus)，因此他們無法融合在華格納所謂的音樂戲劇裡。⁷ 鄧肯並不以戲劇的說話與理性而是以情感作為音樂與舞蹈的連結。她曾試著以情感為主題發展出一序列的動作，像是從恐懼的動作，接著從悲傷的情感所反映出的動作延伸出哀悼的舞作。在這些關於音樂、情感與動作的練習後，她試圖以舞蹈表現蕭邦(Frédéric Chopin)的音樂。⁸ 鄧肯曾描寫她於1904年在聖彼得堡(St. Petersburg)的演出裡隨著蕭邦的音樂舞蹈時，她的靈魂受到蕭邦悲悵樂音的折磨以及她的靈魂與音樂其巨大的聲響激烈的抗爭。⁹ 對鄧肯而言，舞蹈所表現的即是音樂振動她的靈魂所喚起的情感。鄧肯在1904年此一全部以蕭邦的音樂作品所作的舞蹈演出後即不斷擴展舞蹈的音樂曲目，從巴洛克(Baroque)到現代的音樂作品，從葛路克(Christoph Willibald Gluck)到華格納歌劇的一些段落，其中涵括許多標題的音樂作品，像是柴可夫斯基(Peter Ilyich Tchaikovsky)的《悲愴》(*Pathétique*)以及少數現代的音樂作品。¹⁰ 對鄧肯而言，既有的音樂作品得以使舞蹈藉著音樂返回過去的律動。她曾提及像是巴赫(J. S. Bach)、華格納的

⁶ Ibid., 59.

⁷ Ibid., 111.

⁸ Ibid., 59-60.

⁹ Ibid., 119.

¹⁰ Stephanie Jordan, *Moving Music* (London : Dance Books, 2000), 22.

作品所擁有的是站立在大地上的人的律動，這些音樂因而得以使自身的身體全然地投入在他們的律動裡，恢復已失落的人的動作其本然的律動。¹¹ 此外，鄧肯以既有的音樂作品已建立起的自立性試圖恢復舞蹈應得的價值¹²，以解放的精神恢復舞蹈在古希臘時仍作為儀式的力量。整體而言，鄧肯的舞蹈作為個人的表達所傳達出解放的精神其中的關鍵即是喚起情感的音樂。

然而，鄧肯曾經於 1906 年提到在靜默裡為其自身的舞蹈作為自立的舞蹈，並懷疑她對於音樂與舞蹈關係的理解而提問：舞蹈是否像她所設想的一般是起自於音樂，或者音樂應該依循舞蹈，或者音樂與舞蹈應該是一起產生的。¹³ 一些評論提到鄧肯的舞蹈往往與音樂有很直接的應對關係，像是在高音時用腳尖站立，在滑奏時滑行等；強調節奏的達克洛茲卻批評鄧肯的腳步很少跟隨音樂的慢板，並往往會無意地增加一些不被音樂語句所預定的腳步。¹⁴ 鄧肯後期的舞蹈則逐漸離開與音樂直接的應對關係。一篇 1922 年的評論提到，鄧肯已逐漸不作為一個作出動作的舞者而是像雕像般，已較不依附音樂。有時她在複雜的音樂段落時站立不動，並全然地略過音樂而作出一些使人記憶深刻的姿勢。¹⁵ 整體而言，鄧肯以情感作為音樂與舞蹈的連結，然而對布蘭登堡而言，「鄧肯仍未確切地理解音樂與身體動作間、聲音節奏與舞蹈律動間、以及可聽見的時間與可看見的時間其間真實的關係。」¹⁶ 事實上，鄧肯的舞蹈所表達的僅是音樂在個人的詮釋裡所喚起她的靈魂的情感，這卻不是身體動作與音樂最根本的關係。

¹¹ Ibid., 17.

¹² Brandenburg, *Der Moderne Tanz*, 28-29.

¹³ Jordan, *Moving Music*, 22-23.

¹⁴ Ibid., 24.

¹⁵ Ibid., 25. 轉引自 Henry T. Parker, *Motion Arrested*, ed. Olive Holmes (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1982), 69.

¹⁶ Brandenburg, *Der Moderne Tanz*, 28-29.

此外，許多批評者認為鄧肯使用蕭邦、巴赫、華格納的音樂作品作為她的舞蹈的伴奏將損害音樂作品的自立性，這指出才要從歌劇與芭蕾的既定規則裡解放出的舞蹈與已建立起自立性的音樂其間劇烈的爭執。舞蹈試圖達到與音樂對等的價值，音樂卻無法接受僅作為伴奏而被置於舞蹈下。布蘭登堡因而在談論鄧肯(Isadora Duncan)的舞蹈後提到音樂與舞蹈的關聯問題事實上關涉到對於音樂的不同理解：作為音的動作形式(tönend bewegte Form)的絕對音樂(absolute Musik)與表現音樂(Ausdrucksmusik)。在音樂與舞蹈的關聯上，一些人認為前者是全然地「自為目的」(Selbstzweck)、是「自身封閉的同一」(geschlossene Einheit)因而會受到舞蹈的損害，後者則是「從自身向外引導的、是在自身外擺置的、標題的、詩的構成部分」(aus sich herausführende, ausserhalb ihrer selbst liegende, programmatische, poetische Bestandteile)，因而在其被轉為舞蹈時反而會成為「清楚的解釋、生動的描寫與充分的指出」(eine Verdeutlichung, Verlebendigung, Bereicherung bedeuten)；另一些人卻認為，音樂作為音的動作形式缺少內容因而得以藉著舞蹈充實，表現音樂則反而得以表達自身。¹⁷ 布蘭登堡批評後一個主張，認為作為音的動作形式的音樂其價值即在於自身應要有充分的表達(Ausdruck)，自身即是「最嚴格地依循法則的賦格」(die strengste schulmässige Fuge)，表現音樂的價值則在於將其所要表達的事物全然地解放在形式裡。布蘭登堡提及，一些人認為舞蹈需要擁有動作驅力(Bewegungsimpulse)的音樂，藉著舞蹈的音樂得到輕(Leichtigkeit)與從舞蹈得到的重(Gewicht)結合而建立起同一的整體(ganze Einheit)，他卻認為，假使以蕭邦的音樂作品作為舞蹈的伴奏，從音的身體所要得出的可見性將使得音樂原本越過實體並在根本上唯一合於自身與無法失去的型式(Gestalt)失落而無法達成音樂與舞蹈真實的同一(Einheiten)。在布蘭登堡解釋裡，從音樂的精神創作出一個為其自身的身體並不是要舞蹈依循音樂，而是舞蹈應探問自身的法則以建立起與音樂對

¹⁷ Ibid., 81-82.

等的自立性。

對拉邦而言，鄧肯的舞蹈雖然從既有的限制裡解放，卻因為陷入個人的詮釋與情感而仍無法建立起藝術作品所應有的自立性。拉邦提到鄧肯「喚起一種舞蹈表現的形式，或被稱作舞蹈的詩(dance-lyrics)」¹⁸，然而，拉邦認為鄧肯受到古希臘的影響所作的舞蹈僅是「外在的相似」(external resemblance)。¹⁹ 鄧肯所得到的僅是其中解放的精神，卻並未理解古希臘時舞蹈的教導及其所關涉到宇宙動作所展現出的神的和諧與律動，這卻是深刻地影響拉邦所建立起舞蹈理論的關鍵。鄧肯以古希臘的陶瓶上人物的形像與尼采所提及仍作為神殿的儀式的舞蹈的力量喚起自立性；拉邦卻是要探問鄧肯的舞蹈所展現出人的動作的流動其中的法則並以此建立起舞蹈的自立性。不同於鄧肯將舞蹈理解為越過理性的，拉邦提到此些法是得以用理性闡釋的。²⁰

1.1.2 達克洛茲：強調音樂節奏的優律動(Eurhythmics)

不同於鄧肯以個人的詮釋與情感作為音樂與舞蹈的連結，達克洛茲以音樂的節奏作為音樂與舞蹈的連結。達克洛茲曾經於 1910 年到鄰近德勒斯登(Dresden)的赫勞(Herllau)負責一所音樂與律動的教學機構(Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus)而對德國的身體文化(Körperkultur)產生很大的影響，他一直到 1914 年因戰爭而離開。²¹ 達克洛茲將他所建立的方法稱為優律動(Eurhythmics)，指的是將

¹⁸ Partsch-Bergson, *Modern Dance in Germany and the United States*, 14. 轉引自 Rudolf Laban, *Modern Educational Dance* (London: MacDonald & Evans, 1948), 5.

¹⁹ Ibid., 14.

²⁰ Ibid., 14. 轉引自 Rudolf Laban, *Modern Educational Dance* (London: MacDonald & Evans, 1948), 5.

²¹ 魏格曼(Wary Wigman)即是其中一個學生，她曾參與達克洛茲於 1912 年為葛路克《奧非歐與尤里迪切》(*Orfeo ed Euridice*)的〈冥神〉(Hades)編舞的演出。

音樂的節奏與身體的律動彼此對應，使人們在音樂與動作一致的對應關係裡更為深刻地理解音樂。達克洛茲以行走作為身體對於律動的感受最基礎的動作，因此他的方式是使學生在行走時一邊聽音樂，一邊從行走的方式找尋與音樂一致的律動，隨後逐漸導向較複雜的律動型式(pattern)。他以鋼琴或是鼓奏出不同的節拍：4/4、3/4、3/8、5/4、2/2、6/4、9/8、3/2 等等，學生則以身體的各個部分(像是左手或右手的擺動)以及行走的方式對應到不同的節拍與不同的速度；例如他們在 4/4 時擺動左手，在 3/8 時擺動右手。他們或快或慢、或輕跳或重踏，他們有時排成一列，有時圍繞成圓，並以動作模仿彼此的節拍；最後，他們會在一邊行走時，一邊以他們的聲音構成所謂的「律動對話」(rhythmic dialogues)。²² 達克洛茲以身體各個部分的對應動作所建立起身體各個部分在動作時的和諧則成為「身體複音」(polyphony of the body)。²³

事實上，在音樂的節奏與舞蹈的律動外，達克洛茲曾經整理音樂與舞蹈彼此對應的其他部分。其中，彼此全然等同的部分除了有音樂的節奏與舞蹈的律動、還有音樂與舞蹈的時間長(duration)、時間與句法(phrasing)；其他音樂與舞蹈並不全然等同而彼此對應的部分，則有音樂的旋律與舞蹈許多個別動作的連續與接續、音樂的對位與舞蹈對反的動作(opposition of movements)、音樂的和弦與舞蹈被停下的相關姿勢(arresting of associated gestures)、音樂的和聲行進與舞蹈相關動作的行進。²⁴ 然而，達克洛茲的優律動仍是以音樂的節奏與舞蹈的律動的全然等同作為關鍵，他往往將身體動作連結到音的時間長(duration)使二者同步進行。²⁵ 然而，這卻使達克洛茲沒有所謂身體的律動得以違抗音樂的節奏的概念；此外，即

²² Toepfer, *Empire of Ecstasy*, 18.

²³ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 26.

²⁴ Jordan, *Moving Music*, 15.

²⁵ Toepfer, *Empire of Ecstasy*, 19.

使音樂的節奏得以不斷交疊成極複雜的身體複音而得以展開許多可能性，律動卻仍受限於時間的既定分隔。

強調音樂節奏的優律動使達克洛茲在編舞時往往略過音樂的旋律、和聲與力動等其他部分。達克洛茲曾經於 1912 年在赫勞(Herllau)為葛路克的《奧非歐與尤里迪切》(*Orfeo ed Euridice*)裡的〈冥神〉(Hades)編舞，他嚴格地依循葛路克的戲劇音樂結構，然而，布蘭登堡的評論提及，「律動像是在動作外而沒有作為動作的靈魂」，對他而言，達克洛茲並不理解戲劇的動作與如何以身體的動作表達音樂的節奏外的其他概念；布蘭登堡批評達克洛茲的舞蹈往往陷入「模糊不清的節拍(metricality)、錯綜複雜的節奏，無論是身體或是音樂皆無法前進。」²⁶ 舞者的動作因而像是一個個靜止的姿勢而不像是在動作著。拉邦曾經受邀到赫勞看了達克洛茲的排演，他認為在達克洛茲的優律動下的舞蹈是受限於音樂的，因而仍無法使舞蹈建立起作為藝術作品的自立性²⁷；對他而言，達克洛茲將音樂的節奏轉換為舞蹈的律動仍未建立起音樂與舞蹈的關聯。此外，拉邦認為達克洛茲的「身體複音」違背起自於身體自身的律動，他批評所有以身體各個部分的對應動作去表現音樂複音的概念皆是錯誤的。²⁸ 然而，達克洛茲所強調的音樂節奏仍成為身體文化與表現舞蹈作為連結音樂與舞蹈的關鍵。²⁹

²⁶ Brandenburg, *Der Moderne Tanz*, 106-107.

²⁷ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 22.

²⁸ *Ibid.*, 26.

²⁹ 事實上，這一個時期的德國現代舞蹈對音樂與舞蹈的關係作了許多試探：一些舞者在極慢的音樂下極快地動作，或是相反；音樂的低音不一定就是向下的動作，高音亦不會就是向上的動作，這些作品呈現出舞蹈與音樂關係的複雜性。托弗(Karl Toepfer)曾經整理從 1910 到 1926 年的許多舞蹈演出而提到舞者所偏好的音樂有蕭邦、舒曼(Robert Schumann)、舒伯特(Franz Schubert)、莫札特(W. A. Mozart)等，以及德布西(Claude Debussy)、拉威爾(Maurice Ravel)、史克里亞賓(Alexander Scriabin)、西貝流士(Jean Sibelius)等現代音樂；大致要到 1925 年後，舞者才較大膽地使用較為激

第二節 拉邦的圓舞

1.2.1 表現主義、柏拉圖與畢達格拉斯學派對拉邦的影響：《空間學》(Choreutics)

拉邦曾經於 1900 年前後到過慕尼黑(München)並和奧比斯特(Hermann Obrist)學習繪畫。當時的慕尼黑不僅是表現主義的重要城市，更為布蘭登堡提及是最為理解舞蹈的城市。奧比斯特是青年風格(Jugendstil)的藝術創作者，他的工作室在康丁斯基所組織的方陣繪畫學校(phalanx school)附近，其作品涵括繪畫、雕塑與建築設計，他所描寫「在靜默的大地中心有一不斷旋轉的神殿，聚集著一起在動作裡的悲痛與愉悅」，「整個城市出現在空氣中，城市裡的一切皆在動作裡」³⁰的想像與康丁斯基對於藝術的理解則深刻地影響拉邦。拉邦隨後曾經到巴黎(Paris)學習繪畫與建築並於 1910 年返回慕尼黑，康丁斯基的《論藝術中的精神》(Über das Geistige in der Kunst)則於 1911 年出版。康丁斯基在《論藝術中的精神》裡提到，現代的繪畫應不受限於外在事物所呈現的影像，他認為作品(composition)指的是將起自於內在的、不涉及外在事物的情感，經過緩慢的過程逐漸得到形式而於最後所作的表達。³¹ 康丁斯基與藍騎士(Der Blaue Reiter)以表現主義的繪畫所要強調的即是內在動力的表達。

康丁斯基往往試圖以繪畫表達音樂，或將所見的影像描寫成像是音樂作品般而作為內在所感受到的力動。他提到一次在莫斯科(Moscow)的日落，落日將整個

進的音樂，像是巴爾托克(Béla Bartók)、史特拉文斯基(Igor Stravinsky)與普羅高非夫(Sergei Prokofiev)等並不是為舞蹈所作的音樂。對許多表現舞蹈的舞者而言，現代音樂的「現代」指的較是音樂的節奏而不是複雜的和聲。Toepfer, *Empire of Ecstasy*, 321-324.

³⁰ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 8.

³¹ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trans. M. T. H. Sadler (New York : Dover Publications, 1977), 57.

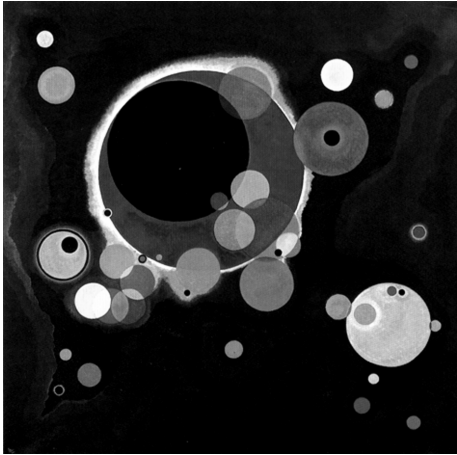


圖 1-1
康丁斯基於 1926 年的《一些圓》

城市融成一個點，像是低音號般，振動人的內在，然而比城市消融為紅更美的是這交響曲最後的和弦，使所有光線得到生命，使莫斯科整個城市成為最為強烈的聲響。³² 康丁斯基將莫斯科的經驗感受為音樂，光線與聲音的彼此融合使整個城市的落日並不作為靜默的影像，而是康丁斯基所感受到的力動。康丁斯基將音樂裡的音看作是一個繪畫上的點，並以此作為整個作品的起點，在繪畫的過程裡展現出聲音的張力；他將點與點的構成及其間的張力理解為宇宙動作所展現出天體的張力。³³ 康丁斯基提到，圓在其無限的變動裡的內在力量有更多內在的可能性，

³² James Leggio, ed., *Music and Modern Art* (New York : Routledge, 2002), 97. 轉引自 Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, ed., *Kandinsky: Collected Writings on Art* (1982; rpt., New York: Da Capo, 1994), 360.

³³ 康丁斯基曾於 1911 年在慕尼黑聽見苟白克(Arnold Schönberg)的《弦樂四重奏第二號》(*String Quartet, no.2*)，此後並與苟白克建立起密切的關係並在藝術的概念與作品上彼此影響。康丁斯基在閱讀苟白克的《和聲學》(*Harmonielehre*)後曾經在《論藝術中的精神》1912 年的第二版前言裡提到他想要寫一本《繪畫的和聲學》。勒其奧(James Leggio)認為苟白克離開傳統調性結構的音樂以及康丁斯基的繪畫皆傳達出宇宙動作的和諧意涵。Ibid., 100-102, 106-108. 事實上，宇宙動作的和諧意涵即是藝術上的表現主義其中一個關鍵概念。

圓因而成爲他所關注的形式。³⁴ 圓的內在力量作爲康丁斯基作品的張力 (compositional tension) 則展現在他於 1926 年所畫的《一些圓》(*Einige Kreise*)，畫面上一些大小的圓，像是逐漸升起般地傳達出力動的經驗感受與結構，以及宇宙動作的和諧意涵。³⁵

康丁斯基是從事物所呈現的影像，像是莫斯科的日落，從光線聽見聲音，以繪畫表達出內在的力動感受；拉邦則是從音樂裡看見逐漸發展成爲舞蹈場景的「動作繪畫」(tableau vivants)。拉邦曾經解釋，表現主義(Expressionismus)的意涵是要將事物所呈現的形式打破爲「意志曲線」(Willenkurven)或「破裂的稜角」(gehackte Ecken)，舞蹈則是要將事物所呈現的影像與表現結合爲「張力的經驗」(Spannungserleben)。³⁶ 曾經學習繪畫的拉邦對於動作的感受起初僅是隱現在繪畫裡。他曾經以偶戲構想戲劇場景，直到在一次設計劇場佈景並必須一起設計動作場景時，他才感受到「在『動作繪畫』裡掩覆著人們極爲強烈的意志與情感的表現」，他原本爲動作場景所分別設計出許多不同的姿勢最後一起呈現爲「隨著逐漸增強的戲劇音樂的整個序列」。³⁷ 拉邦提到，此一設計動作場景的經驗使他離開繪畫與偶戲而不斷設計許多這樣的序列並逐漸發展成爲舞蹈場景。³⁸ 拉邦曾經提及他在音樂廳裡的經驗：在音樂出現時，音樂已與他的想像彼此結合，「我看見清唱劇裡的人物以解放的姿勢走出」，而在說話的聲音靜默、音樂的和弦出現時，許多人物像是從背景裡走出而進入到他的想像裡，爲他所聽見的聲音給予看見的充

³⁴ Ibid., 110, 112. 轉引自 Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work*, trans. Nobert Gutermann (New York: Harry N. Abrams, [1958]), 187-88.

³⁵ Ibid., 116-118.

³⁶ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 161.

³⁷ Rudolf Laban, *A Life for Dance: Reminiscences* (London: Macdonald & Evans, 1975), 11-13.

³⁸ Ibid., 13.

實(Ergänzung)。³⁹ 對拉邦而言，從音樂到舞蹈即是從聽見到看見；人物是被聽見而從音樂裡走出作為被看見的想像。拉邦提到，音樂廳裡的人們往往不想要看見，而僅想要聽見音樂裡「聲音的遊戲」(Spiel von Tönen)與簡單或變奏的主題最後結束在「主和弦」(Grundklang)上的過程。⁴⁰ 拉邦認為，在逐漸增強、最後到平靜的整個音樂裡所發生的即是人們的情感，因為不斷爭執的知性(Verstand)「其僅能藉著反省與考慮而解決的艱困得以藉著變換的聲音起伏與聲音結構被喚醒並隨即緩和、平靜、或沉重、緩慢地……設置在動作裡」，使人們的情感得以擾動地得到「活動(Betätigung)與緩和的平靜(Abklang)」。⁴¹

拉邦提到，許多舞者往往試圖以演奏廳裡的音樂作為他的內在渴望的動力，然而拉邦卻認為舞者的內在渴望最後仍會是失望的，這對舞者而言僅會成為理論的聲響虛飾與限制的雜亂(ein Wust von theoretischen Klangschnörkeln und Gebundenheit)。他提及許多舞者在經過芭蕾的訓練並受到默劇的影響後，「將依循音樂而即席作出的擺動與旋轉作為唯一的可能性並以此作為舞蹈藝術的頂點」，拉邦卻認為音樂無法作為舞蹈的表達；相反的，音樂的雜亂將使舞蹈的表達受到損害。拉邦提到，一個作曲者「得以避開音樂其全然情感的影響作用，他透過讀、寫與技術的作出而大致上仍一直是知性與身體的，這使得他的整體本質(Wesen)是諧和的。舞者卻不同，一個依循旋律與律動的舞者，他的情感會受到損害(erkranken)」。⁴² 對拉邦而言，音樂僅作為全然的情感，舞蹈則是以其身體性將動作較為明確地體現在現實裡。此外，拉邦提到人們的表現(Ausdruck)往往是藉著舞蹈(Tanz)、聲音(Ton)、說話(Wort)傳達，他解釋聲音，無論是歌或說話，皆是情感

³⁹ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 172.

⁴⁰ Ibid., 178-179.

⁴¹ Ibid., 178-179.

⁴² Ibid., 177.

動作(Gemütsbewegung)與知性動作(Verstandesregungen)⁴³的結合，舞蹈的姿勢(Gebärde)則是在表現的身體張力間，隨著切合的情感動作與知性動作一起流動而建立起無法分離的同一整體。⁴⁴ 拉邦所理解的「表現」不僅是康丁斯基所提及內在的直接表達，更必須要指出明確的意涵。拉邦認為，舞蹈所指出的意涵是最為明確的，因為音樂僅限於在動作裡的擾動，說話則僅限於概念而往往缺少身體動作所能傳達出的不同意涵。⁴⁵

拉邦提到，雖然舞蹈往往因為其身體性而被貶低為渴望的愉悅或極度放任的情緒是「低下的感受」(gemeine Sinnlichkeit)並受到音樂的輕視，拉邦卻強調其中的「動作」並不受到輕視，相反的，「動作藝術(Bewegungskunst)得以在其全然自身的美得到藝術上的能力。」⁴⁶ 對拉邦而言，動作是所有藝術作品裡表現(Ausdruck)的關鍵，他提到表現的關鍵即是喚起動作性(Bewegtheit)的動作，從所有其他的藝術所得出的即是舞蹈；舞蹈探問的是律動與和諧的時間、力與空間的關聯，其他藝術像是聲音的律動與和諧則皆切合動作的存在。⁴⁷ 相較於音樂其「律動、和諧的聲音建築(Tonbildung)法則」已被建立，「舞蹈知識」(Tanzwissenschaft)必須被建立，而舞蹈知識則是關於「舞蹈的姿勢」(tänzerische Gebärde)以及「姿勢的序列其和諧如何以各個部分的內在關聯為基礎」(wie die Harmonie der Gebärdenfolgen auf den inneren Verwandtschaften ihrer Teile beruht)的探問。⁴⁸

拉邦對於明確性的強調使他關注舞蹈的外形與型式，並以柏拉圖與畢達格拉

⁴³ Regung 指的是較小的動作或突然升起的感受而有受刺激所產生的動作的意涵，譯為動作。

⁴⁴ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 19-21.

⁴⁵ Ibid., 19-21.

⁴⁶ Ibid., 177.

⁴⁷ Ibid., 182.

⁴⁸ Ibid., 65.

斯學派所談論的圓舞知識探問舞蹈自身的法則。拉邦曾引用路希昂(Lucian)在《論舞蹈》(De Saltatione)裡的段落強調沒有任何伴隨的舞蹈所表達出的本質。路希昂藉著里希努斯(Lycinus)提到，「我曾聽見有人提到極為大膽的關於舞蹈裡靜默的特質即是作為畢達格拉斯學派的教導的象徵」，而這事實上即是關於阿塞內伍斯(Athenaeus)曾經提及，「一個舞者不僅表達出畢達格拉斯學派的教導、並相較於擁有修辭的人得以更為清楚地呈現所有事物」的談論。⁴⁹ 對拉邦而言，沒有任何伴隨的舞蹈才得以「清晰地表達出舞蹈的藝術作品最為內在的本質」⁵⁰；而沒有任何伴隨的舞蹈所呈現出的即是畢達格拉斯學派與柏拉圖在《提邁伍斯》(Timaeus)裡所談論宇宙動作所展現出的和諧與律動。赫格申(John Hodgson)曾經提到拉邦偏好「圖表、速寫、圖畫與簡短的筆記，而不是彼此連貫一致的語句」，他傾向「三向度的、表現與動作的形式」；伍爾曼(Lisa Ullmann)則提及拉邦到任何地方一定會專注地看著動作，他特別對人的動作有興趣並著迷於動作的外形(shape)與型式(pattern)。⁵¹

受到古希臘的影響，拉邦不僅直接使用古希臘字源的動作(κίνησις)與力(δύναμις)，更以古希臘的「圓舞」(χορός)探問舞蹈的形式法則。古希臘的圓舞(χορός)有極為複雜的意涵，指的是悲劇裡的舞蹈歌隊並與 χορεία 相關⁵²，χορεία 則是指在古希臘時仍被作為神的天體所展現出有著明確型式的舞蹈。圓舞因而關涉到柏拉圖與畢達格拉斯學派所提及宇宙動作所展現的和諧與律動，以及其中作為基礎的數字與幾何、礦石結構。拉邦將此理解為舞蹈與所有藝術作品裡基礎的形式法則，他提到「礦石結構的形式建築和舞蹈、音樂、說話、詩與想法其和諧的建築一般，

⁴⁹ Lucian, *De Saltatione*, 71-72.

⁵⁰ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 186-187.

⁵¹ Hodgson, *Mastering Movement*, 27-28.

⁵² χορός 與 χορεία 一般而言即是指舞蹈，然而其意涵卻極為複雜，有悲劇裡的舞蹈歌隊以及圓舞的意涵，因此依據前後文譯為舞蹈、舞蹈歌隊或圓舞。

皆是依循相同的基礎法則而形成。」⁵³ 圓舞因而成爲拉邦探問舞蹈形式法則的關鍵。拉邦以圓舞(χορός)的字源構想出「圓舞書寫」(Choreographie)與「圓舞知識」(Choreosophie)的詞語，他解釋「圓舞譜寫是指藉著文字、舞蹈技術的概念、標記與圖畫，或是在音樂的律動記譜裡描寫舞蹈；必須先理解此些概念、標記與圖畫才得以清晰地理解舞者的教導；此些教導所關涉的主題則是圓舞知識，而「柏拉圖曾經在《提邁伍斯》裡提及畢達格拉斯學派的宇宙論即代表一種舞蹈的教導。」⁵⁴ 拉邦提到，「透過對於圓舞藝術(Reigenkunst)⁵⁵的研究，我們才得以得到關於姿勢其和諧的一致性的充分闡釋；沒有其他藝術像圓舞藝術闡明『意指標記』(Zeichen bedeuten)這件事。」⁵⁶ 其中意指標記即作爲表現的明確性；「圓舞」(Reigen)則有許多意涵，指的是生命的週期 (Lebensreigen)或是想法的序列(Gedankenreigen)或是涵括許多部份的舞蹈(Reigenwerk)。⁵⁷ 拉邦提到，圓舞作品(Reigenwerk)的研究所要涵括的部分有：「其一是得以產生一單一形式的不同身體張力、感情的激動與概念……，其二是在動作裡的姿勢張力的序列，其三是圓舞藝術作品構成的建築，並考慮到其空間的律動以及感情的激動序列與概念的序列其適切的律動。」⁵⁸ 拉邦解釋其中的姿勢張力是藉著形式傳達，是不可見的礦石結構，礦石結構則是依循形式的法則而建立。拉邦提到礦石結構的張力其形式的法則是在形成礦石結構的力動其和諧的關聯性裡而關涉到比例，比例作爲各個部分的關係則是已被建

⁵³ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 32.

⁵⁴ *Ibid.*, 13.

⁵⁵ Reigen 一般被譯作圓舞(round dance)。伍爾曼解釋圓舞(Reigen)的意涵是「事件、想法或人的單一構件彼此連結或以特定的次序在進展裡依循一中軸的主題與貫連的線而開展。」Laban, *A Life for Dance*, 4, fn.2. 從拉邦的整體談論理解，Reigen 與 χορός 分別是德文與古希臘文的圓舞，在此較不是指涵括許多部份的藝術作品。

⁵⁶ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 26.

⁵⁷ 事實上，Reigenwerk 其中涵括許多部份的意涵仍是起自於圓舞(Reigen)的意涵裡彼此連結或依據一特定的次序在進展裡依循一中軸的主題與貫連的線而開展的單一構件，即作爲其所涵括的許多部分。

⁵⁸ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 26.

築、音樂與繪畫所探問過的。⁵⁹ 礦石結構作為「相同的基礎法則」⁶⁰即涵括在圓舞的研究裡。

拉邦寫於 1940 年的《空間學》(*Choreutics*)⁶¹即是以圓舞(*χορός*)的字源所構想出的詞語。拉邦清楚地提到「圓舞知識—在古希臘字源上為 *χορός*，圓……—是最接近我所想要在此書裡傳達出的關鍵概念。此些概念關注的是透過對於在自然與生命裡的圓所作的研究而得到的知識。」拉邦提到這是為柏拉圖與畢達格拉斯學派所使用的詞語，雖然人們對於畢達格拉斯的理解很少，而僅記得他所提出數字與音樂的比例關係，柏拉圖則在《提邁伍斯》對於畢達格拉斯學派有較多的闡釋，其中「圓被原初地看作是和諧、生命以及存有的整體裡極為重要的關鍵。」⁶² 拉邦提到圓的知識有圓舞論(*choreology*)與圓舞學(*choreutics*)。前者是關於圓的邏輯與知識；後者得以被理解為關於幾何的研究，其所要探問的卻不僅是動作的形式，更是理解身體與精神作為無法分離的同一整體的基礎。⁶³ 得自圓舞(*χορός*)的《空間學》因而並不僅是得自古希臘字源，更是直接關於柏拉圖與畢達格拉斯學派的宇宙論，其作為舞蹈的教導，深刻地影響拉邦對於身體動作的法則性的探問。

事實上，《空間學》其中的許多幾何結構是拉邦從 1910 年即不斷探問的。拉邦曾經在他於 1912 年在慕尼黑所開設的舞蹈工作室裡放上許多為呈現出身體與幾

⁵⁹ Ibid., 36.

⁶⁰ Ibid., 32.

⁶¹ 寫於 1940 年前後的《空間學》是拉邦首部以英文寫成的著作，其中的概念則是起自於 1910 一直到 1920 年前後。《空間學》是經過伍爾曼的翻譯與整理而於 1966 年出版，並於 1974 年出版時更改為《動作的語言：空間學的導引》(*The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics*)。

⁶² Laban, *The Language of Movement*, vii.

⁶³ Ibid., 4.

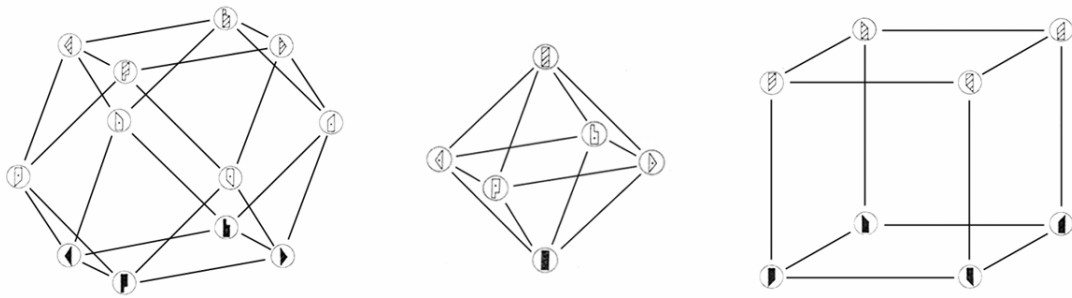


圖 1-2

截半立方體、八面體與六面體

資料來源：Rudolf Laban, *The Language of Movement : A Guidebook to Choreutics*, ed. Lisa Ullmann (Boston : Plays, inc. 1974, c1966), 103-104.

何結構的關係所畫的圖表。⁶⁴ 1913年，他在阿斯科納(Ascona)與舞者一起建立擺動階段(Schwungskalen)⁶⁵作為舞者的練習。所謂擺動(Schwung)是指連續的、力動的動作，不是身體各個部分的擺動，而是整個身體的較大動作；階段(Skalen)則是指整個擺動動作裡的不同階段，拉邦最先使用的是五階段(5-Skalen)，是身體先從前方向上的動作，然後是向下、穿越、開展、向後，然後重複，隨後發展出面(dimensional)的六階段(6-Skalen)以及斜向(diagonal)的八階段(8-Skalen)。魏格曼曾經提及拉邦於1918年的擺動階段(Schwungskalen)其中已有八面體與二十面體的模型。⁶⁶ 事實上，六擺動階段(6-Swungenskalen)與八擺動階段(8-Swungenskalen)即成為《空間學》裡的六面體與八面體，而二十面體則是六面體在加上斜向的八面體所構成的幾何結構。

⁶⁴ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 24.

⁶⁵ 其中 Schwung 指的是擺動，Skalen 則有刻度的意涵，亦作為音階；此處所指的則應是擺動的不同階段。

⁶⁶ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 49.

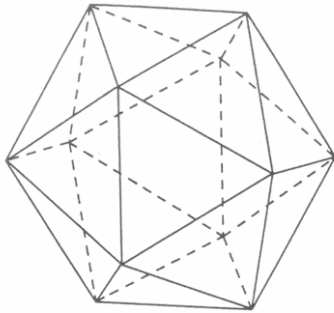


圖 1-3

二十面體

資料來源：Rudolf Laban, *The Language of Movement : A Guidebook to Choreutics*, ed. Lisa Ullmann (Boston : Plays, inc. 1974, c1966), 103-104.

拉邦提到，為探問動作的和諧必須理解身體的建築與動作場域(kinesphere)的結構的關係。⁶⁷ 拉邦將身體所開展出的場域稱為「動作場域」(kinesphere)，其中 kines-得自古希臘字 κίνησις，動作。此一場域是在身體的動作裡被開展出，是身體所在與身體不向外跨步時身體所能到達的周圍；身體不向外跨步的所在，支撐著身體的重力則稱為地方(place, stance)。⁶⁸ 拉邦從身體的動作開展出三向度的軸線，隨後以斜向的軸線不斷開展出多向度的多邊形，建構出動作場域(kinesphere)。三向度的軸線，事實上即是六擺動階段(6-Schwungskalen)，是在六面體的結構裡，從中間定立出高、低、中前、中後、中右、中左六個方向；斜向軸線則開展出四向度，即是八擺動階段(8-Schwungskalen)，是在八面體的結構裡，定立出高右前、高左前、高右後、高左後、低右前、低左前、低右後、低左後八個方向，最後在二斜向軸線中間又得出二向度，而在截半立方體(Cuboctahedron)的結構裡成為六向度(圖 1-2)。⁶⁹ 最後整理出的二十六個方向則在身體的動作裡逐漸開

⁶⁷ Laban, *The Language of Movement*, 106.

⁶⁸ Ibid., 10.

⁶⁹ 拉邦在此得出高前、高後、高左、高右、低前、低後、低左、低右、中左前、中右前、中左後、中右後。所有這些複雜的方向則得以整理為：中、高、低的層次，各分作前、後、左、右與左前、

展並建構出一個二十面體(icosahedron)(圖 1-3)，拉邦將此二十面體的結構稱為動作場域(kinesphere)。⁷⁰ 在建立起二十面體後，拉邦隨即提到所有的動作是在動作的出現與消失間的不斷變動而繼續探問其中的力動形式，並將力動發生的場域稱為「力動場域」(dynamosphere)，其中 dynam-得自古希臘字 δύναμις，力或力動。拉邦是從動作場域的建築結構裡，考量到人的身體的重力而開展出力動場域。他解釋輕的感受是力量的失去，像是身體與手臂向上地延伸到達一個極限時要放開而最後落下到地面時的感受，因而輕與向上的方向相關。重或強烈的動作則與向下的方向相關，因為人們往往感受到的是腳向下站在地面上。拉邦並提及與其他力動所對應的方向；反向與動作的張緊相關，同向與動作的放鬆相關，向後的方向則是關於動作的快與突然，向前的方向則是關於動作的慢與持續。⁷¹ 拉邦將動作場域轉為力場域而得以用二十六個方向標記力動，以高作為輕、低作為強、左作為張緊、右作為放鬆、前作為慢、後作為快，並在彼此的結合裡展開許多力動。拉邦所建立起的二十面體即像是宇宙動作，其多面體的結構是在力動裡被建構出，作為涵括動作場域與力動場域的鑽石結構。

拉邦提及，所有的身體動作即是多面體的形式連續的形成，身體自身則是依循力動的鑽石結構的法則而被建立起，而柏拉圖的《提邁伍斯》對於幾何、多面

右前、左後、左後，是拉邦與尤斯、柏瑞斯卡(Dussia Bereska)、克努斯特(Albrecht Knust)一起研究的舞蹈記譜的基本標記。

⁷⁰ 其中的關鍵在於斜向軸，使所有的方向得以從身體所在的地方(stance)作為中間，以三向度從六面體的高、低、中前、中後、中左、中右，到八面體的高右前、高左前、高右後、高左後、低右前、低左前、低右後、低左後，到最後以六向度沿著高左與高右，低左與低右、高前與低前、高後與低後、中左前與中左後、中右前與中右後分別向高、低、中前、中後、中左、中右拉折出一個二十面體，開展出二十六個方向。Laban, *The Language of Movement*, 103-105.

⁷¹ 拉邦解釋，身體右邊的手臂或腳在同向右方的動作往往是不受限制而放鬆的；然而，假使從右方反向地橫過身體而在左方的動作，手臂與腳卻會感受到張緊而是受限的。至於快與突然則與人們受到驚嚇時身體向後退的動作相關而是向後的方向；慢而持續則是與此相反的向前的方向。Ibid., 31-34.

體的談論即是關於這些法則⁷²，其中展現出宇宙動作的和諧與律動的圓舞(χορός)的圓則成為拉邦所依循的基礎的形式。曾經學習繪畫與建築的拉邦必定知道達文西(Leonardo Da Vinci)依據維斯楚維斯(Vitruvius)在其著作《論建築》(*De Architectura*)裡所提出的比例而將人的身體擺置在圓裡所展現出理型的比例。拉邦將人的身體放在許多圓、多邊形與多面體裡以探問身體的建築結構⁷³，他從人在平面上展開的身體所形成的圓作為基礎，從人的身體所在的地方(place, stance)，以身體的動作在周圍畫出許多圓。拉邦提到，這些和諧的圓即是得自身體建築的法則，「依循圓的和諧動作是最適合人的身體的結構」，透過人的身體，人們才得以理解「宇宙動作的律動」。⁷⁴ 拉邦受到柏拉圖與畢達格拉斯學派的影響，認為舞蹈得以展現出圓舞所關連到宇宙動作的律動與和諧，其中的幾何、礦石結構則是舞蹈自身的法則，是舞蹈建立起自立性的基礎。

1.2.2 拉邦的動作舞蹈歌隊(Bewegungschor)、圓舞作品(Reigenwerk)

圓舞在拉邦的理論裡是柏拉圖與畢達格拉斯所提及作為宇宙動作所展現出的和諧與律動；圓舞在拉邦的實踐裡，則開展出作為古希臘悲劇裡的舞蹈歌隊而有儀式與節慶的意涵。舞蹈評論者柏莫(Fritz Böhme)曾經提及，德國 1910 年前後的身體文化(Körperkultur)仍缺少結構與形式而無法作為藝術作品，拉邦則是試圖以圓舞建立起舞蹈的自立性並以動作舞蹈歌隊(Bewegungschor)與圓舞作品(Reigenwerk)達成藝術作品。拉邦認為，理性地以身體文化或是身體訓練(Gymnastik)所喚起生命的動力仍無法作為最後的解決，因為他們缺乏動作藝術(Bewegungskunst)的表達

⁷² Ibid., 105.

⁷³ Ibid., 19, 140-143.

⁷⁴ Ibid., 25-26.

(Ausdruck)，表達卻是舞蹈作為藝術作品的關鍵。⁷⁵ 因此，拉邦提出節慶意志 (Festwille)，試圖以此作為本然的驅力，使舞蹈作為節慶與儀式而得到力量。拉邦曾經提及舞蹈與儀式的關係，他認為神殿裡的舞蹈即是作為藝術作品的舞蹈，「所有的儀式皆起自於舞蹈、聲音與說話。特定的動作、姿勢、腳步皆跟隨著被聽見的律動、或是想像或是被說出的話語」而有藝術作品所必須要有的「表達」(Ausdruck)。⁷⁶

拉邦曾在解釋舞蹈的自立性時提到尼采將舞者作為自立的人(Eigenmenschen)⁷⁷；拉邦所提及作為儀式的意志節慶則是起自於圓舞作為古希臘的悲劇裡的舞蹈歌隊的意涵，是尼采在《悲劇的誕生》的闡釋裡作為悲劇的起源。尼采提到悲劇起自於日神(Apollo)與戴奧尼修斯(Dionysus)間衝突的力量，其中的關鍵則是舞蹈歌隊(chor)，他們起自於古希臘薩替爾舞蹈歌隊(Satyrchor)，其與自然緊密而原初的關聯使戴奧尼修斯藉著他們說話；因而，悲劇起自於舞蹈歌隊(chor)。尼采所闡釋的戴奧尼修斯則代表個體的消解而使許多人進入到同一的力量，「戴奧尼修斯的激動能向他的獻身者傳達出一種藝術上的能力，使得他們能看見自身被許多靈魂所圍繞並認識到自身與他們在本質上是一體的」，此一過程即是「戲劇的起源」，是「自身在自身面前轉變而像是確實地進入到另一個身體、另一個角色裡而動作」，相較於詩人並不將自身融入影像而僅將此些影像看作是外在於自身的客體，此一過程是個體性的消解以及進入到另一個角色裡的轉變。尼采提到，古希臘的舞蹈歌隊應被理解作整體為戴奧尼修斯所激動的人們的象徵，習慣於歌劇裡的舞蹈歌隊的人們因而無法理解古希臘人的悲劇舞蹈歌隊事實上是較情節更為原初與重要的，使得「在場景前的舞蹈歌隊(orchestra)成為待解的謎。」尼采提到，情節在基礎與

⁷⁵ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 104.

⁷⁶ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 54.

⁷⁷ *Ibid.*, 13-14.

原初上僅作為「影像」，舞蹈歌隊是僅有的「現實」，以舞蹈、聲音與說話的整體象徵表達為影像。⁷⁸

拉邦曾經於 1913 年到阿斯科納負責一間藝術學校並成立他的舞團。舞者在拉邦的引導下穿著簡單或不穿任何衣服地在戶外，使身體與大地直接地接觸，試圖一起找尋起自於身體自身的律動而一起動作，從而達到一致的律動與和諧。對拉邦而言，在舞蹈裡從自身到所有人逐漸達成一致的律動作為和諧，不僅傳達出尼采所闡釋的戴奧尼修斯的意涵，更連結到柏拉圖與畢達格拉斯學派所提及圓舞作為宇宙動作所展現出的律動與和諧。拉邦曾經解釋，動作舞蹈歌隊(Bewegungschor)是為所有人的節慶與儀式的舞蹈⁷⁹，其所要達成的是動作的愉悅、舞蹈的感受以及所有人一起舞蹈的整體經驗，是起自於動作藝術的舞蹈形式。⁸⁰ 拉邦因而批評表現舞蹈的獨舞並無法作為藝術作品⁸¹，他提到獨舞僅是舞者與其外在的空間或是舞者與其內在的空間的互動，前者是「主體的真實」(subjectively real)，後者則是「主體的理型」(subjectively ideal)，二者皆受限於個人的主體。⁸²

事實上，德國戰後的許多動作舞蹈歌隊或說話舞蹈歌隊(Sprechchor)是為年輕人所設立的；戰後德國的許多年輕人因為過於年輕並未上戰場卻又因為戰爭失去家人或與他們彼此分離，使得「年輕」(Jugend)有規則消失以及無法承受責任的意

⁷⁸ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1967), 61-65.

⁷⁹ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 72.

⁸⁰ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 103; Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 41.

⁸¹ 席雷(Alfred Schlee)曾經提到，因為表現主義強調的是內在的直接表達並儘量去避開任何與其實現間的中介，這使得表現舞蹈成為表現主義最為強烈的展現；其中，獨舞則作為個人最為直接的表達。Alfred Schlee, 'At the Turning-Point of the New Dance,' in *Schriftanz*, 7. 此外，獨舞往往作為表現舞蹈的個人最為直接的表達，魏格曼的許多獨舞即是其中的代表。

⁸² Laban, *Die Welt des Tänzers*, 54.

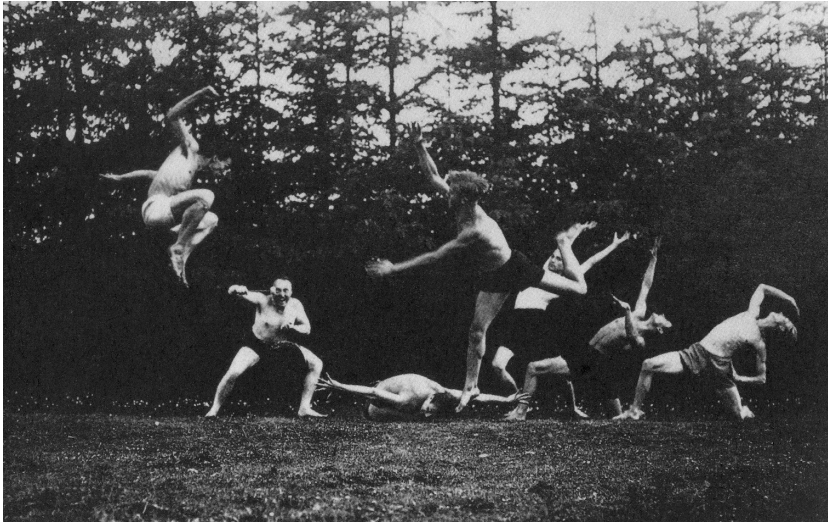


圖 1-4

拉邦在格雷申多夫與舞者一起作的舞蹈練習

資料來源：Patricia Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater* (München: Kieser, 2001), 36.

涵。⁸³ 拉邦所設立的動作舞蹈歌隊則是要試圖以律動的和諧去恢復、重建起德國受到戰爭損害的社會，所有的動作舞蹈歌隊則應提升人性(Menschlichkeit)，此些業

⁸³ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 58-59.

餘的參與者則應達成「理型形式」(Idealform)。⁸⁴ 拉邦曾於 1922 年在《行動》(*Die Tat*)期刊上所寫的〈節慶的意志與節慶的文化〉(Festwille und Festkultur)裡將動作舞蹈歌隊作為人們整體的節慶，並提到舞蹈應以和諧與不和諧的形式表達出精神的價值，使人們感受到舞蹈不僅說出人的存有意涵更展現出宇宙的力動。⁸⁵ 在斯圖加特音樂學院(Konservatorium für Musik)學習音樂的尤斯(Kurt Jooss)即是在此時讀到拉邦在《行動》上關於舞蹈作為年輕人的儀式與節慶的談論後而成為拉邦的學生，隨後成為斯圖加特拉邦舞團(Tanzbühne Laban Stuttgart)的舞者，並作為拉邦的默劇《迷眩》(*Die Geblendeten*)裡的主要舞者。⁸⁶ 拉邦於 1922 年曾經與尤斯以及斯圖加特拉邦舞團的許多舞者到格雷申多夫(Gleschendorf)一起在戶外作了許多動作舞蹈歌隊的練習(圖 1-4)，隨後到漢堡(Hamburg)成立拉邦舞團(Tanzbühne Laban)，並於 1923 年成立漢堡拉邦動作舞蹈歌隊(Hamburger Bewegungschor Rudolf Laban)，尤斯則參與動作舞蹈歌隊的編舞並擔任舞者。拉邦於 1923 年的《倒影》(*Lichtwende*)即是試圖以動作舞蹈歌隊建立起舞蹈歌隊節慶(Chorfeier)的場景並以鑼、手鼓、鈸作為音樂。以尤斯作為獨舞舞者的《普羅米修斯》(*Prometheus*)則是在動作舞蹈歌隊與說話舞蹈歌隊外依據阿希羅斯(Aiscylos)的戲劇加入演員一起表現整個作品。整體而言，評論者雖然大致肯定拉邦的試探，卻認為這些作品是失敗的。⁸⁷

事實上，為年輕人所設立的動作舞蹈歌隊的舞蹈往往僅是業餘的參與者所作的練習(Übung)與遊戲(Spiel)，拉邦清楚地理解到舞蹈的練習與遊戲並不作為藝術作品；他解釋練習與遊戲並不是為觀者而是為提升的生命感受的自身動作性

⁸⁴ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 41.

⁸⁵ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 73-74.

⁸⁶ Partsch-Bergson, *Modern Dance in Germany and the United States*, 36.

⁸⁷ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 42-44.

(Eigenbewegheit)而舞蹈，藝術作品的目的(Ziel)卻是為了給予出藝術作品，舞者因而不僅要在其自身展現其自身作為舞者，拉邦提到在藝術作品裡「舞者所要展現的不僅是他的舞者性(Tänzertum)，更是藝術作品，作為生命的象徵。」⁸⁸ 整體而言，動作舞蹈歌隊所要達成一致的和諧與律動僅是為了參與者自身從個體逐漸擴展到整體的感受；圓舞作品(Reigenwerk)則較強調其作為作品(Werk)的形式而作為藝術作品的表達(Ausdruck)。然而，拉邦的圓舞作品有時仍呈現出極為強烈的節慶與儀式的感受。

拉邦於 1917 年在阿斯科納戶外演出的《日的獻歌》(*Sang an die Sonne*)即呈現出儀式的強烈感受。拉邦將此一圓舞作品分為〈落日〉(*Die sinkende Sonne*)、〈夜魔〉(*Die Dämonen der Nacht*)、〈日出〉(*Die siegende Sonne*)三個部分，其演出時間分別是在下午六時半、十一時及隔天上午的六時。拉邦提到這些場景：舞者先圍繞著火一起舞蹈，隨後在舞者與觀者隨著演說者走上坡時，最後的日光線剛沒入地面，演說者則站著讀起詩，連結人與宇宙的力量；午夜前，舞者裝扮成夜魔而隨著鼓聲舞蹈、聚集起觀者並以火照向路徑；隔天舞者則在升起的日光下為重生而舞蹈。⁸⁹ 拉邦從 1897 年即不斷建構出許多驚人場景的圓舞作品《大地》(*Die Erde*)則分為三個部分：首先是大地在狂暴的聲響裡所喚起的生命，隨後是靜默的生命，最後則是礦石的澄澈的生命。⁹⁰ 《大地》作為圓舞作品所涵括的部分所依循的中軸主題即是生命。拉邦於 1922 年的《擺動的神殿》(*Der Schwingende Tempel*)作為圓舞作品(Reigenwerk)則被稱作舞蹈交響(dance symphony)，拉邦提到，這是身體動作與其空間型式和時間律動的彼此結合，所要喚起的是事物已失落的力動

⁸⁸ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 157-158.

⁸⁹ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 47.

⁹⁰ Laban, *A Life for Dance*, 14-30.

(energy)，拉邦稱為靜默的大地。⁹¹

整體而言，拉邦的動作舞蹈歌隊與圓舞作品很少使用既有的音樂作品；對他而言，沒有任何事物伴隨的舞蹈所呈現的即是畢達格拉斯學派與柏拉圖所提及圓舞作為宇宙動作所展現出和諧與律動的意涵。拉邦提到，相較於音樂藉著絕對音樂的概念以自身作為表達的唯一方式，舞蹈卻像是將自身與自身以外的『律動』彼此連結而作為自身的動力，使得人們往往關注概念與音樂而不關注舞蹈；拉邦認為，沒有音樂的舞蹈卻是「擁有基礎的藝術形式」(eine berechtigte Kunstform)⁹²，其動作的形式與形式結構則是起自於宇宙動作所展現出的礦石結構的律動，是所有藝術作品裡基礎的法則，因而舞蹈所要連結的「律動」並不在舞蹈自身以外的音樂裡而是在舞蹈自身的律動裡。拉邦曾經分別解釋藝術作品的律動、旋律與和諧：人們將力的輕重與反覆的表現理解為律動的結構；旋律則極少反覆，是流動的情感的表現；和諧卻為音樂給予準確的框限，僅成為「和弦與序列的關係」。拉邦提及律動、旋律與和諧的結合是要「和優律動(eurhythmisch)的動力其難得的強度與生命力一起到向表現，表現則或許會將和諧的過去喚向最後的平靜……」⁹³在此拉邦的優律動所指的即是柏拉圖與畢達格拉斯學派所提及宇宙動作所展現出和諧的律動。⁹⁴

對拉邦而言，舞蹈所要建立的自立性必須對等於音樂藉著絕對音樂的概念已建立起的自立性。拉邦批評音樂缺少明確性而以柏拉圖與畢達格拉斯學派的圓舞意涵重建起礦石結構，並探問舞蹈的形式法則以試圖建立起舞蹈的自立性。拉邦

⁹¹ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 77-78.

⁹² Laban, *Die Welt des Tänzers*, 187.

⁹³ Ibid., 200-201.

⁹⁴ 拉邦在此所提及的優律動事實上是指和諧的律動而不同於達克洛茲將音樂的既定節奏型式作為舞蹈的律動的「優律動」。

提到相較於「音樂是解放的靈魂性的表達」，「其最後的目的仍僅是要去激起、激動」，舞蹈則有概念的張力、動作的激動與律動的身體性而較為明確，拉邦提及戲劇作為動作藝術與說話藝術(Wortkunst)、形式藝術(Formkunst)的結合往往使得舞蹈被掩覆；在音樂與舞蹈的結合裡，音樂的價值則往往遮蓋了舞蹈，拉邦因而以舞蹈作為「連結者，結合者，其確實的動作結合清楚與激動的動機。在此內在關聯下，舞蹈是藝術的頂點.....。」⁹⁵ 整體而言，拉邦試圖以舞蹈連結起所有的藝術作品並將音樂涵括在舞蹈的圓舞意涵裡。



⁹⁵ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 211.

第二章 海德格所闡釋的力(δύναμις)與動作(κίνησις)：聽見音樂裡的力動

受到古希臘的圓舞意涵的影響，拉邦(Rudolf Laban)僅關注舞蹈自身的法則，並將既有音樂作品看作是受限的。拉邦並未直接建立起舞蹈與既有音樂作品在形式上的連結，而僅是透過圓舞(χορός)其和諧與律動的意涵將音樂涵括在舞蹈裡。相較於柏拉圖(Plato)與畢達格拉斯學派(Pythagorean)的宇宙論是透過模仿(μίμησις)與類比(αναλογία)而無法直接探問事物作為存有自身直接的意涵，藉著海德格(Martin Heidegger)闡釋亞里斯多德(Aristotle)的力與動作，則得以直接探問力動的意涵。亞里斯多德是從「考量到動作的力」(δύναμις κατά κίνησιν)的一般意涵到「力是變動的起源」(αρχή μεταβολής)的引領意涵探問力所關涉到說話與技術的意涵；海德格解釋，製作出某物的力即是在撤退裡作為起源，轉變地製作出作品(έργον)，將沒有邊限(άπειρον)的質材(ύλη)放進邊限裡成為作為目的(τέλος)的形式(είδος)，力讓予出從屬於事物自身的東西而讓予出事物，其中從屬於事物自身的東西即是在邊限(πέρας)裡；亞里斯多申努斯作為亞里斯多德的學生，即是以旋律的和諧作為邊限，以聲音的動作(η τής ψωνής κίνησις)與力探問音樂裡的力動。探問伽利略(Galileo Galilei)的望遠鏡所呈現出不同於古希臘的宇宙論以及對於力與動作的理解，則得以更為深刻地闡釋海德格在光照的退隱裡開展出聽的界域，從主體喚起身體性的意涵。對史密斯(F. Joseph Smith)、伊德(Don Ihde)與凱爾斯登(Fred Kersten)而言，伽利略的望遠鏡不僅使得現在的音樂理論偏重整體結構與分析而略過聽，更影響繪畫的透視理論的建立，使歌劇作為場景而僅成為光燦眩人的假像並失落身體性的意涵，海德格的聽則喚起站立在大地上的存有者的身體性。

第一節 海德格的聽

2.1.1 伽利略的望遠鏡

海德格曾經提到，古希臘人曾經將事物理解為基底(υποκείμενον)與次性(τα συμβεβηκότα)；基底與次性隨後分別被譯作(übersetzen)語句結構裡的主詞(subiectum)與述詞(accidens)而在強行轉渡(über-setzen)下失去古希臘人原初的經驗，使得事物被設置在理性下無法向存有者開放。¹ 史密斯則提到，音樂即是逐漸被理解為修辭而被看作是看見的說話(λόγος)，成為主詞與述詞所構成的整體語句結構(syntax)而不被聽見。² 對於許多現象學的研究者而言，此些對於事物與音樂的理解事實上起自於伽利略的望遠鏡：伊德曾經詮釋宇宙透過伽利略的望遠鏡被看見所得到的不僅是影像，更是理論的理解，使得形上學逐漸偏重技術與可見的事物而略過聽的界域，最後受到理論的框限³；凱爾斯登則認為，伽利略透過望遠鏡將遠處投射到近處的影像以量測與計算的理性所建立起的普遍法則與知識僅是相似於真實卻不是真實的假像而離開人們確切的感受。⁴ 假使人們確切感受到伽利略所建立起的知識，一切將陷入混亂，像是里爾克(Rainer Maria Rilke)在《馬爾特記事》(*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*)裡描寫到庫斯密契(Nikolai Kusmitch)的遭遇，突然間，他確切感受到「腳下的地面像是在動作裡……他感到極度的懼怕」，最後他「無法忍受所有這些動作」，並在他感到地面旋轉所依循傾

¹ Heidegger, *Off the Beaten Track*, 6-7.

² Smith, *The Experiencing of Musical Sound*, 66-72.

³ Ihde, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*, 5-8, 104-105.

⁴ Fred Kersten, *Galileo and the 'Invention' of Opera* (Dordrecht Boston: Kluwer Academic, 1997), 10.

凱爾斯登將伽利略的量測與計算稱作計算的簡約(computational simplification)，是指以最為簡單的原理作為事物的普遍法則；然而考慮到伽利略關於形上學與目的的談論，伽利略仍並未設立起一個作為像是機械般動作的宇宙。

斜的中軸後「感到難以忍受而躺下，……從此，庫斯密契就一直躺著」⁵，難受的庫斯密契從此無法站立在地面上。在伽利略的望遠鏡底下，動作被理解為事物在不同時間所在的不同空間位置，並連結在速度的算式裡⁶，使得事物所在的時間與空間像是事物的次性(τα συμβεβηκότα)般作為語句結構裡的述詞，事物則作為基底(υποκείμενον)，成為語句的主詞，這卻不是站立在大地上的存有者對於事物以及力與動作的理解。

像是伽利略透過望遠鏡的看，繪畫上的透視(Durchsehung)⁷作為透過窗戶的看則是起自於阿爾柏提(Leon Battista Alberti)所提出歷史場景(istoria)的概念，指的是以繪畫將過去的歷史場景呈現為像是人們在平日生活裡所看到事物的影像。阿爾柏提曾經在《論繪畫》(*Della Pittura*)裡提到，他在他所要畫的地方先設置一個直角的四邊形，使畫面像是透過窗戶所看見的影像⁸，而透過窗戶的看即是透視的意涵。杜勒(Albrecht Dürer)曾經解釋透視(perspectiva)⁹即是透過某事物的看(Durch-sehung)。¹⁰ 威尼斯(Venice)於1637年前後所建立的劇場，其鏡框的劇場形式(proscenium)設計使歌劇裡的場景即像是透過窗戶所看見的影像¹¹，而印在蒙特威爾第(Claudio Monteverdi)於1609年《奧非歐》(*L'Orfeo*)整個歌劇前的譜上的「奧

⁵ Ibid., 2-3. 轉引自 Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, trans. M. D. Herter Norton (New York: Capricorn Books, 1958), 151-152.

⁶ Ibid., 164.

⁷ 直譯為透視，其中 durch-指的是透過，-sehung 則是指看。

⁸ Leon Battista Alberti, *On Painting*, trans. John R. Spencer (New Haven: Yale University Press, 1966), 56.

⁹ 其中 perspectiva 的 per 即是指透過，specto 則是指看見。Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (New York: Harper & Row, 1972, c1960), 123. 轉引自 K. Lange and F. Fuhse, *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass* (Halle, 1893), 319.

¹⁰ Ibid., 123-127.

¹¹ Kersten, *Galileo and the 'Invention' of Opera*, 158-160.

非歐的寓言」(La favola d'Orfeo)，作為音樂的寓言(favola in musica)¹²，則像是阿爾柏提所提出繪畫的歷史場景(istoria)。事實上，鏡框的劇場形式(proscenium)得自古希臘字的 πρὸς-與 σκηνή。其中 πρὸς 指的是在……前，σκηνή 指的是劇場裡的佈景而有場景的意涵；鏡框的劇場形式因而是指在劇場場景前，歌劇所呈現出光燦眩人的場景因而僅是相似於真實卻不是真實的假像。此外，透視理論取決於作畫者的消點則被帕諾夫斯基(Erwin Panofsky)詮釋為主體的確立。¹³ 透過伽利略的望遠鏡，計算與量測的理性使人們成為笛卡兒(René Descartes)所建立的主體。史密斯提到對笛卡兒而言，事物是在其明晰的概念與主張的光照裡被理解，主張的基礎則是主體，主體作為整體語句結構的主詞，其基礎並不在大地上(on-the-earth)而失去身體性。¹⁴ 史密斯認為在音樂上的主體最為明確的設立則是在拉莫(Jean Phillippe Rameau)的和聲理論裡。¹⁵ 拉莫在人們所確實感知到的低音(bass note)外，分別出理論上的基礎低音(fundamental note)，並以後者作為和聲的基礎，使理論更離開人們確切的感受。海德格則批評計算與量測的理性(ratio)並無法理解存有的本質而僅是對於事物的襲擊(überfallen)。¹⁶

2.1.2 海德格所開展出聽的界域

海德格曾經解釋現象學的意涵：現象學(phenomenology)是以 φαίνομενον 與 λόγος 所構成，其中 φαίνομενον 是指在自身呈顯自身(self-showing in itself)。其中 φαίνο 得自 φα-，像是 φῶς 一般是指「光照」；λόγος 是指藉著談及事物使其被許多人看見；現象學(phenomenology)因而是指藉著說使得在光照裡呈顯自身的事物從

¹² Ibid., 142.

¹³ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Chicago: University of Chicago Press, 1982, c1955), 98.

¹⁴ Smith, *The Experiencing of Musical Sound*, 120-121.

¹⁵ Ibid., 122.

¹⁶ Heidegger, *Off the Beaten Track*, 7.

其自身被看見¹⁷，海德格則是從光照提及光照的退隱。海德格曾經解釋，對於古希臘人而言，說話在字源上與月相(φάσεις)相關。海德格提到並不是所有的說話皆是主張；說話是指 λέγειν，是將事物擺置在一起，主張卻是指依據所看見的事物說，是透過說的理解而關於判斷。¹⁸ 海德格解釋主張(πεφατισμένον)事實上得自 φάσκειν 與 φάναι。其中，φάσκειν 是指去喚起、去指名，其本質的意涵是使事物呈現出；φάσεις 是指月相，是月在不同時期圓缺的轉變；φάσις 是指說話，去說話則是指將事物帶進光照裡使人看見；φημί 與 λέγω¹⁹其本質的意涵皆是「將到場而在場的事物帶進光照的呈現裡，到在前放置裡。²⁰ 對海德格而言，「聽的自身即是在前放置(λέγειν)」，說話與聽因而是同一的(the same)。²¹ 海德格提到，說話是「聚集與被聚集的一起擺置在前」，聽則是「聚集的聽見，被聽見的事物即是在聽見裡到場。」²² 其中，在聽見裡到場的事物是被聽見而不是看見的；海德格因而是從光照的退隱裡開展出聽的界域。

史密斯認為，海德格所提到被掩覆而有時中斷的林中路(Holzwege)並不僅是作為修辭，而是強調出在林中路上的人們必須在光照的退隱裡逐漸聽見林中路；因而，海德格的光照不僅是使事物呈顯自身，更是在退隱裡使聲音自身到場。²³ 伊

¹⁷ Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. Joan Stambaugh (Albany, NY: State University of New York Press, c1996), 28-34.

¹⁸ Martin Heidegger, *Early Greek Thinking*, trans. David Farrell Krell and Frank A. Capuzzi (San Francisco: Harper & Row, 1984, c1975), 89-90.

¹⁹ φημί 與 λέγω 分別作為 φάσις 與 λόγος 的動詞，皆有說話的意涵。

²⁰ Heidegger, *Early Greek Thinking*, 89-90.

²¹ Ibid., 67.

²² Ibid., 64-65.

²³ Smith, *The Experiencing of Musical Sound*, 42-43.

德則詮釋，海德格所開展出的現象學事實上是從界域(horizon)的中心探問邊緣。²⁴ 中心是指人們所關注的事物，邊緣則是較不被關注的事物。伊德提及，邊緣並不是關注的中心而僅得以從到場的退隱裡被探問，海德格因而不僅從中心探問邊緣，更必須探問邊緣以外的退隱者。²⁵ 伊德將海德格的退隱理解為不可見的事物而不是入夜；他解釋不可見的事物是在其自身是不可見的事物，入夜卻僅作為無法看見；此外，是「聽使不可見的事物到場」，海德格因而是在探問不可見的事物的退隱裡開展出聽的界域。²⁶ 伊德則在海德格所開展出聽的界域裡探問聲音的力動。他提到聲音得以傳達出確定的方向性(directionality)與遍方向性(omni-directionality)，前者趨向將到，是聲響即要出現的邊緣，後者則趨向過去，是聲響即要消失的邊緣；聽的界域因而是在過去與將到的趨向裡展開而有力動。伊德提到，一般而言，事物的聲響並不佔據整個聽的界域而在中心得到確定的方向性；然而，音樂有時卻佔據邊緣，使得中心像是被極度向外開展到整個聽的界域，使聽者像是失去中心與邊緣而有被音樂覆沒的感受。此外，一般而言，現在是人們關注的中心，過去與將到則作為邊緣；然而，音樂卻無法僅關注作為中心的現在，而是使聽者要在趨向過去與將到的邊緣聽見音樂。²⁷ 聲音的力動即是在中心與邊緣的趨向裡展開。然而，海德格所闡釋的月相作為光照的退隱卻仍是入夜而不僅是不可見的事物；伊德所提及從不可見的事物開展出聽的界域因為不可見的事物是在其自身不可見的並無關於光照的退隱，無法解釋海德格所提及說話的本質意涵；僅有入夜才得以涵括海德格在〈藝術作品的起源〉(Der Ursprung des Kunstwerkes)所提及否定(Versagen)與錯置(Verstellen)作為遮蔽的意涵，前者是指未

²⁴ 伊德提及海德格是要探問作為限制的界域(horizon as limit)，所謂作為限制的界域則是指引領出界域的邊限。Ihde, *Listening and Voice*, 106.

²⁵ Ibid., 106-107.

²⁶ 伊德認為是不可見而不是入夜作為可見的界域。Ibid., 51.

²⁷ Ihde, *Listening and Voice*, 77-83, 92-94.

進入到光照裡的事物，後者是指進入到光照裡卻受到遮掩的事物²⁸，不可見的事物卻無關於遮蔽；遮蔽卻是海德格所闡釋的說話與真的關鍵。

海德格曾解釋，說話(λόγος)的本質即是 αληθεύειν，是指作為真(αλήθεια)而有揭蔽的意涵。²⁹ 對海德格而言，要理解到作為揭蔽的真，則必須聽從於說話，海德格闡釋帕曼尼德斯(Parmenides)所提及「在你已聽見時，不僅是聽我，而是在你將自身維持在聽從時，則會有一適切的聽」³⁰，其中「不僅是聽我」指的是不應僅是聽說話者，「適切的聽」則是聽從於說話。³¹ 說話作為月相，月相則作為光照的退隱；聽從於說話因而是要聽從於光照的退隱；這則是理解真即作為揭蔽。海德格在〈藝術作品的起源〉裡提到，作品是真將自身設置於其中而有揭蔽的意涵，作品作為人們製作出的事物即是從截取到定置，關涉到人與大地的爭執；因為人不斷要從大地建立起作品，大地卻不斷將作品撤退到大地裡；作品裡的爭執則展現出力動。海德格曾經提及人事實上是聽從於大地的。海德格解釋，人(humanus)在字源上起自於 humus，即是指大地(earth)³²；人作為其自身的存有的證實者，人所應證實的即是「他必須從屬於大地。」³³ 其中，從屬於即是得自聽，海德格解釋在人們聽從(gehören)於被說出的事物時才作為是已聽見的(gehört)。³⁴ 整體而言，海德格闡釋說話的聽與聽從而探問人的存有，避開他所批評計算與量測的理

²⁸ Heidegger, *Off the Beaten Track*, 30.

²⁹ Heidegger, *Being and Time*, 33.

³⁰ “Ουκ εμού αλλά του Λόγου ακούσαντας/ When you have listened, not merely to me, but rather when you maintain yourselves in hearkening attunement(Gehören), then there is proper hearing.” Heidegger, *Early Greek Thinking*, 67.

³¹ *Ibid.*, 67.

³² David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being: Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism* (London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985), 268.

³³ Martin Heidegger, *Elucidations of Hölderlin's Poetry*, trans. Keith Hoeller (New York: Humanity Books, 2000), 54.

³⁴ Heidegger, *Early Greek Thinking*, 66.

性對於事物的襲擊，從受限於理論的主體喚起存有者的身體性，在光照的退隱裡開展出聽的界域。

第二節 從柏拉圖與畢達格拉斯學派到亞里斯多德與亞里斯多申努斯

2.2.1 柏拉圖與畢達格拉斯學派：宇宙論

相較於伽利略是透過望遠鏡看見宇宙的影像，古希臘人則是站立在自身所從屬於的大地上的存有者，他們聽見的是宇宙動作的和諧與律動。在他們的感受裡，天體像是一個極大的穹頂依循一個不可見的中軸旋轉。³⁵ 亞里斯多德提到宇宙的構成有一最外層的穹頂，是首要的天體(πρώτος ουρανός)³⁶，其中涵括許多限定的穹頂，這一些限定的穹頂涵括此些固定不動的天體則是藉著首要的天體同一的動作而一同旋轉。³⁷ 因而，在此一宇宙的構成裡，一切事物的動作(κίνησις)與旋轉的動作(φορά)³⁸作為一些天體旋轉的動作即使看似不規則，卻因為被涵括於整體的穹頂下一同旋轉而有同一的動作而成為是規則的。

古希臘人不像是伽利略以望遠鏡將遠處投射到近處，而是以類比(αναλογία)與模仿(μίμησις)從近處投向遠處。凱爾斯登解釋，模仿指的是以一種中介呈現在另一中介者裡的事物，是以一者指現(appresentation)另一者而作出連結，其中指現者往往藉著指現而消滅自身使所要指現的事物呈現出自身，使被指現者在指現者中增

³⁵ Kersten, *Galileo and the 'Invention' of Opera*, 23.

³⁶ Aristotle, *Metaphysica*, 1072a20.

³⁷ Aristotle, *De Caelo*, 286b10, 289b1; Aristotle, *De Mundo*, 391b10.

³⁸ φορά 在亞里斯多德的《自然學》(*Physica*)以及《論天體》(*De Caelo*)裡指的是依循一個中心在其周圍的動作。Aristotle, *Physica*, 265a-266a; Aristotle, *De Caelo*, 268b, 269a.

加，而指現者即是因為被指現者的指現才使自身作為指現者。³⁹ 類比(αναλογία)則是以事物的比例關係作出連結而不同於模仿：類比並不會使指現者自身消滅，自身不會有被指現者的增加。海德格提到以比例關係作出連結的類比(analogia proportionalitatis)所得到的是涉及轉變(μεταφορα)的譬喻意涵。⁴⁰ 畢達格拉斯學派以音樂作為宇宙所展現出的和諧即作為類比。⁴¹ 對他們而言，宇宙的基礎是數字，其中的比例關係是遠處的和諧；音樂即是依據其中的比例關係而成為近處的和諧。柏拉圖在《提邁伍斯》(Timaeus)裡則是以圓舞(χορεία)作為人們對於神所展現出的和諧與律動的模仿，藉著知性的引領達到知識。在柏拉圖的談論裡，圓舞(χορεία)是指舞蹈⁴²，或是天體或是舞者所呈現出有著明確型式的舞蹈。⁴³ 柏拉圖將天體(heavenly bodies)稱作天體中的神(the gods in the heaven)⁴⁴，天體的設定(ιδρύσατο)其原初的意涵則是指在儀式裡將神立起(ιδρύεσθαι θεόν)⁴⁵，神的和諧因而即展現在天體的動作裡。謬斯(Μούσαι)為赫西奧得(Hesiod)描寫為舞者的神，音樂(μουσική)原初的意涵則是指謬斯的舞蹈，音樂(μουσική)因而即涵括身體動作的

³⁹ Kersten, *Galileo and the 'Invention' of Opera*, 35-36.

⁴⁰ Martin Heidegger, *Aristotle's Metaphysics Θ 1-3*, trans. Walter Brogan and Peter Warnek (Bloomington: Indiana University Press, c1995), 48.

⁴¹ Kersten, *Galileo and the 'Invention' of Opera*, 39.

⁴² χορεία 與 ὄρχησις 皆是古希臘文的舞蹈，柏拉圖使用圓舞(χορεία)，路希昂(Lucian)則使用舞蹈(ὄρχησις)。最初 ὄρχησις 指的是悲劇的舞蹈歌隊(χορός)所在的地方，二者卻皆被荷馬(Homer)使用指一般的舞蹈而是可互換的。然而，他們的差異仍呈現在路希昂與柏拉圖的談論裡：路希昂在《論舞蹈》(De Saltatione)裡所提及的爭論即是起自於舞蹈(ὄρχησις)是否僅是放縱於愉悅而沒有價值。其中克拉圖(Crato)認為舞蹈是使人厭惡的，里希努斯(Lycinus)則提到畢達格拉斯學派、柏拉圖以及亞里斯多德對於舞蹈(χορεία)的理解並闡釋舞蹈的深刻意涵與其在古希臘時的重要性。此外，路希昂在探問舞蹈(ὄρχησις)的原初意涵時提及天體的和諧動作，圓舞(χορεία)。整體而言，路希昂的 ὄρχησις 是偏向身體的展現並涵括當時劇場裡的默劇(pantomime)；柏拉圖的 χορεία 卻是偏向儀式的，與宇宙動作所展現的和諧有很緊密的關聯而較 ὄρχησις 有更為複雜而深刻的意涵。Lucian, *De Saltatione*, 3-4, 7, 70; Plato, *Republic*, 436-441.

⁴³ 柏拉圖以神的圓舞(χορεία)解釋天體依循圓的繞行。Plato, *Timaeus*, 40c.

⁴⁴ Plato, *Republic*, 508.

⁴⁵ Plato, *Timaeus*, 38d.

藝術。⁴⁶ 柏拉圖在《提邁伍斯》提到，考量到聲音的聽是為了和諧的目的而被給予，謬斯(Mούσαι)所給予音樂的和諧，其動作則是近於人們內在的靈魂的圓的動作，藉著知性而不僅是愉悅的引領，內在的靈魂得以達到自身的和諧⁴⁷，這則連結到宇宙的靈魂，關涉著神的和諧。⁴⁸ 柏拉圖解釋，「快與慢的聲音依其快慢呈現為高與低，有時其行進在我們身上產生的動作缺少對應而不和諧，有時則有對應而是諧和的。在較慢的聲音趕上已先到達的較快的聲音，較快的聲音在即要消失時已和較慢的聲音較遲的到達裡所給予的動作彼此對應，則較慢的聲音並不是以另一不同的動作擾動，而是在與即要消失的較快的聲音彼此對應的即要開展的較慢的動作的連結裡」，此時他們產生「結合高與低的諧和」，藉著人們的動作對於神的和諧的模仿，聲音的諧和則將使得有知性的人得到知性的愉悅。⁴⁹ 對柏拉圖而言，聲音的諧和不僅作為對於神的和諧的模仿，更是關於知識的到達。柏拉圖以神的圓舞(χορεία)解釋天體依循圓的繞行。⁵⁰ 圓舞則作為從近處投向遠處的模仿，藉著知性的引領，達到神的圓舞作為天體的動作所展現出神的和諧。柏拉圖在《提邁伍斯》裡以幾何、多面體所闡釋的宇宙論即是圓舞的知識。

整體而言，柏拉圖與畢達格拉斯學派的宇宙論所要探問的是遠處的和諧，而不是近處的音樂實踐⁵¹，柏拉圖與畢達格拉斯學派以比例關係闡釋以數字所構成的

⁴⁶ A. P. David, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics* (Oxford ; New York : Oxford University Press, 2006), 22.

⁴⁷ Plato, *Timaeus*, 47c-d.

⁴⁸ 在《提邁伍斯》裡，柏拉圖先闡釋宇宙的靈魂的構成並以音樂的比例關係作為解釋：宇宙裡的天體是依據宇宙的靈魂設立，隨後天體的動作依據同一與差異的法則展現出整個天體是依循中軸所作的圓的動作。Ibid., 35b-c, 36b-e.

⁴⁹ Ibid., 80a-b.

⁵⁰ Ibid., 40c.

⁵¹ Sophie Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology* (New York: Routledge, 2005), 12.

宇宙卻使音樂實踐成爲最清晰的闡釋。畢達格拉斯學派以音樂作爲類比⁵²，柏拉圖則是以圓舞作爲模仿從近處投向遠處。模仿與類比，前者的指現者消滅自身使被指現者增加，後者的指現者自身並不消滅，卻涉及海德格所提到轉變的譬喻意涵 (metaphorical meaning)，二者皆略過事物自身最爲直接的意涵。受到柏拉圖與畢達格拉斯學派影響的拉邦在探問身體動作的法則時，即認爲舞蹈所展現出的是遠處的和諧與律動，而略過近處的既有音樂作品。亞里斯多德在《形上學》第九卷一到三節(*Metaphysica* Θ1-3)所闡釋力(δύναμις)與動作(κίνησις)的概念卻是在理解關於天體的動作後直接探問力的存有作爲存有自身的意涵。

2.2.2 亞里斯多德：力作爲變動的起源(αρχή μεταβολής)

海德格對於亞里斯多德的《形上學》第九卷一到三節(*Metaphysica* Θ1-3)的闡釋在他於 1931 年的講稿裡。亞里斯多德的《形上學》探問的是存有作爲存有(τό ὄν ἢ ὄν)，第九卷則是探問以力(δύναμις)與實現(ἐνέργεια)說出存有的意涵。⁵³ 海德格提到，要理解亞里斯多德的力與實現，必須依循亞里斯多德先探問力的一般意涵：「考量到動作的力」(δύναμις κατά κίνησιν/force with regard to movement)。⁵⁴ 亞里斯多德在探問考量到動作的力的意涵前則已排除以類比(analogia proportionalitatis)所得到力的譬喻意涵(metaphorical meaning)：幾何裡所稱的力(δύναμις)，以及關於

⁵² 季布生(Sophie Gibson)批評畢達格拉斯學派的音樂理論是依附在宇宙論下而並不獨立。然而，類比(αναλογία)作爲古希臘人從近處投向遠處的理解，音樂理論是否獨立並不是畢達格拉斯學派所關注的，對他們而言，並沒有所謂將音樂理論依附在宇宙論下的問題，音樂理論不僅得以闡釋宇宙動作的和諧，其自身更是宇宙論的展現。

⁵³ 亞里斯多德提及存有的意涵得以有不同的說出(τό ὄν λεγεται πολλαχώς)：考量到範疇(κατά τά σχήματα τῆς κατηγορίας)、考量到力與實現(κατά δύναμιν ἢ ἐνέργειαν)、作爲基礎的真與非真(ὡς ἀληθές ἢ ψεύδος)、考量到存有作爲次性的說(κατά συμβεβηκός)。Heidegger, *Aristotle's Metaphysics* Θ 1-3, 14.

⁵⁴ 其中 κίνησιν 爲力(κίνησις)的 Dat.的格位。

談論主張(Aussage)是否為有力(δυνατον)或是沒有力(αδυνατον)的意涵。海德格解釋此些關於力的意涵是已經過轉變的，並不是亞里斯多德所要談論的。⁵⁵ 考量到動作的力的一般意涵則是指：人們是在現實裡的被動作者的動作裡理解力。其中，活動是指實現(ενέργεια)，考量到(κατά)是指內在地指涉向力(δύναμις)的自身，要從現實裡的動作返回力的引領意涵⁵⁶；而現實裡的動作僅作為一般的動作，被動作者(Bewegtes)僅作為一般的被動作者，皆不是作為自身⁵⁷，不作為存有者(ή όν)或是存有(ή είναι)。⁵⁸

一般而言，人們確實是在考量到動作時才碰觸到動作者，並提及使此動作者動作的力以及在作用中(at work)與在作品中(in work)⁵⁹的活動(activities)。海德格解釋，作品(έργον)的其中一個意涵即是指藉著工作的活動所得到的作品，是關於作出作品其在作用中(being-at-work)的方式；所謂現實裡的動作指的是人們一般在平日生活裡所遭遇到的動作者，像是在建築的建造過程裡，人們見到許多事物在動作裡堆疊、架設而作用出建築。其中的力與工作的活動在現實裡僅作為一般的力與實現；其中的動作僅作為一般的動作，而不是作為動作的動作，被動作者(Bewegtes)並不作為自身，考量到動作的力的一般意涵則是在彼此的相應裡在其自身作為起源(αρχαί)⁶⁰而引導返回作為起源(αρχή)的力(δύναμις)的意涵。⁶¹ 亞里斯多德提及，考量到動作的力所要引導返回首要的引領意涵(guiding meaning)則是「力是變動的起源，是在另一存有者或作為另一者。」(αρχή μεταβολής εν άλλω ή ή άλλο)

⁵⁵ Heidegger, *Aristotle's Metaphysics* Θ 1-3, 49-56.

⁵⁶ Ibid., 40-41.

⁵⁷ δυνάμεις 與 ενεργεία 為力(δύναμις)與實現(ενέργεια)的複數格。

⁵⁸ Heidegger, *Aristotle's Metaphysics* Θ 1-3, 44.

⁵⁹ 作品即是翻譯 έργον。

⁶⁰ αρχαί 為起源(αρχή)的複數格。

⁶¹ Heidegger, *Aristotle's Metaphysics* Θ 1-3, 57.

⁶² 海德格解釋「力是變動的起源」的引領意涵，其中，起源是指從此處讓予出事物，是從此處事物作為被動作者而被作出；變動則必須被理解為轉變，變動的起源(αρχή μεταβολής)則是指作為轉變地作出、製作出的起源。在動作裡被作出的被動作者不同於作為起源的事物；力作為起源而不同於在動作裡的被動作者，即變動的事物，因而是在另一存有者裡。⁶³

海德格認為無法僅將引領意涵的力(δύναμις)譯作力量(Kraft)⁶⁴而必須譯作能力(Fähigkeit)，是有能力去作而有技術(Kunst)的意涵；海德格解釋，能去作出作品的的能力即是技術，然而，有技術並不僅是指他已有技術，而是指他有能力去有技術。海德格所要強調的是有能力是指能去作(befähigt)才因而是有技術的。⁶⁵ 亞里斯多德提到，力(δύναμις)所關於並相應於同一(the same)的另一個力的意涵則是沒有力的(αδυναμία/im-potentia)。海德格解釋，沒有力指的是力的撤退(στέρησις)，而撤退則是指某物已沒有根據其本質所應有的事物。⁶⁶ 撤退的本質是持有(possessing)與擁有(having)的限定(modification)，而從持有、擁有到撤退的限定則是理解力的關鍵，力(δύναμις)是在本質上連結到撤退。⁶⁷ 其中，撤退事實上關聯到力的引領意涵其作為變動的起源(αρχή μεταβολής)裡的起源。力作為能去作出的能力而作為一種作出、製作出(ποιεῖν)，其製作出的起源是在撤退的情況裡，力是在撤退裡作為

⁶² Ibid., 57.

⁶³ Ibid., 71.

⁶⁴ Ibid., 59. 海德格提到，人們往往將力量(Kraft)、技術(Kunst)、能力(Fähigkeit)與權力(Macht) 等此些與力(δύναμις)相關的意涵皆理解為能力(Können)卻不繼續探問其中更為深刻的意涵並認為古希臘人關於力的談論僅是將內在的經驗轉渡到外在的事物，海德格批評此一詮釋事實上預設主體的內在經驗與其相對的外在事物。Ibid., 63.

⁶⁵ Ibid., 60.

⁶⁶ Ibid., 92.

⁶⁷ Ibid., 94-95. 海德格在此以動作與靜解釋撤退的意涵，靜作為動作的撤退情況。海德格提到，並不是所有的不動者是靜止的，而是動作者被奪去動作；因而被奪去者依循其內在本質是適合被驅動的。此外，海德格提到光(φώς)與黑暗(σκότος)的關係亦是一種撤退。

起源而轉變地作出作品。

亞里斯多德將技術與關於製作出某物而有關於某物的理解皆作為力，並提及說話所引導的力(ἡ δύναμις μετα λόγου)被導向至相反者(contraries)。⁶⁸ 海德格將說話所引導的力理解為擁有說話的力，並解釋說話的擁有(ἔχειν)並不是指去持有外在於存有的某物，而是指能去有某物⁶⁹，擁有說話(λόγον ἔχον)的意涵則連結到 επιστημονικόν 與 λογιστικόν：前者指的是對事物的理解而有關於事物的知識，後者指的是考慮整體的衡量與謹慎。⁷⁰ 對海德格而言，說話作為 λέγειν 指的是一種聚集，是將彼此關聯的存有者聚集起。說話作為引導的結構，其所作的聚集是使其開放而使事物被知道，是要給予留意(Kundgeben)而作為說話(Kundschaft)。海德格將說話所引導的力(δυνάμεις μετα λόγου)稱作能力(Vermögen)。海德格解釋，亞里斯多德提及說話所引導的力其中的說話是作出、製作出某物的關鍵；說話所引導的力其能去作出、製作出某物即是指有能力(Vermögen)與技術的。海德格提到，被製作出的某物即是作品(ἔργον)；作品外在的呈現(outward appearance)則是形式(εἶδος)，是已被預見的呈現，是製作在被實現時最後所會見到某物的呈現；形式(εἶδος)作為作品最後被製作出的外在的呈現則有目的(τέλος)的意涵。整體而言，作品(ἔργον)的形式(εἶδος)即是目的(τέλος)，目的(τέλος)在本質上則是邊限(πέρας)。海德格解釋，製作出某物即是在自身使某物進入其邊限裡而呈現，是在涵括與排除裡確定要被製作出的作品其外在的呈現作為目的而在邊限裡成為形式。仍未被放

⁶⁸ 關於製作出、作出的知道(ποιητική επιστήμη)即是技術(τέχνη)，技術並不是對於某物的知道；對於某物自身的知道是知識(επιστήμη/Wissenschaft)。海德格解釋古希臘人對於知識的概念仍是建立在人的存有與作品其作出、製作出的關係上，因而他們以技術(τέχνη)指對於某物的知道。Ibid., 111.

⁶⁹ 海德格解釋擁有並不是一般所提及的持有或不持有的意涵，因為一般而言，持有者所持有的事物並不內在關涉到持有者的本質；存有者擁有或沒有說話的擁有卻是直接地關涉到存有者的本質。擁有因而是指存有者在本質上能去擁有。Ibid., 101.

⁷⁰ Ibid., 109.

進邊限裡卻又是要被放進邊限裡的則是沒有邊限(άπειρον)的質材(ύλη)。因而形式的邊限與質材(ύλη)的沒有邊限(άπειρον)自身即有一彼此導向至其相反者的關係。⁷¹ 海德格以此解釋亞里斯多德所提及說話所引導的力(η δύναμις μετα λόγου)被導向至相反者(contraries)的意涵。他提到形式作為製作的目的是指將質材放進邊限裡而必須經過揀選，在製作的涵括與排除裡達成最後的外在呈現；揀選因而是指將屬於一起的事物揀選並聚集在一起，這則是說話的原初意涵，λέγειν。海德格提及說話是相反者的起源；製作裡的聚集是不斷地去留意、揀選出合適者而作為說話；留意、揀選即是形式的擺置在前(Vor-stellen)。⁷² 海德格藉著對於亞里斯多德的闡釋深刻地探問「考量到動作的力」與「力是變動的起源」所關涉到說話與技術的意涵，使得說話並不是在伽利略的望遠鏡下成為主詞與述詞的語句結構而是聽與聽從，從而得到真作為揭蔽的意涵事實上關涉到站立在大地上的存有者所作出、製作出的作品即是藉著力在力的撤退裡將沒有邊限的質材放進邊限成為形式，形式並不作為限定而是關涉到說話與技術的力動。

2.2.3 亞里斯多申努斯：聲音的動作(η τής ψωνής κίνησις)與力(δύναμις)

亞里斯多申努斯作為亞里斯多德的學生，曾經寫下許多關於音樂的著作⁷³並受

⁷¹ Ibid., 118-119.

⁷² Ibid., 121-125.

⁷³ 亞里斯多申努斯的著作大部分已佚失而僅有片斷，其中關於律動的談論有《律動的首要知識》(Ρυθμικά στοιχεία/ Elementa rhythmica)，關於音樂整體的談論有至少四卷的《論音樂》(Περί μουσικής)，關於樂器、演奏、舞蹈的《論奧洛斯管與樂器》(Περί αυλών και οργάνων)、《論悲劇舞蹈》(Περί τραγικής ορχήσεως)等。Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, 101, 109. 亞里斯多申努斯留下此些片斷的段落是現存最早古希臘的音樂理論論文。事實上，許多現存的古希臘音樂理論的論文往往皆不是原作，而是 1, 2 B.C.後的抄本。Thomas J. Mathiesen, 'Greek Music Theory,' in Thomas Christensen, ed., *The Cambridge History of Western Music Theory* (Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 2002), 112.

到亞里斯多德《後分析論》(*Analytica posteriora*)的影響⁷⁴，在《和諧》(*Ἀρμονικά*)⁷⁵裡設立起和諧的法則與整體結構並以考量到動作的力直接探問音樂裡的力動。亞里斯多申努斯曾經學習並理解畢達格拉斯學派的理論⁷⁶，然而，他懷疑畢達格拉斯學派關於和諧的談論。亞里斯多申努斯並不是批評畢達格拉斯學派的宇宙論或是將他們所提出和諧的比例關係看作是不準確或是錯誤的，而僅是認為人們聽見音樂時並不聽到像是畢達格拉斯學派所提出的比例關係。⁷⁷事實上，畢達格拉斯學派以音樂作為從近處投向遠處的類比，試圖探問遠處的宇宙動作所展現出的和諧而略過近處的音樂實踐，對亞里斯多申努斯而言，聽作為音樂最為直接的意涵已

⁷⁴ Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, 30-33. 亞里斯多德的《後分析論》所探問的是關於知識的設立的理則。季布生提到亞里斯多申努斯是依據亞里斯多德的理則試圖探問和諧的基礎以建立起知識的整體結構。Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, 2.

⁷⁵ 亞里斯多申努斯現存的《和諧》(*Harmonica/Ἀρμονικά*)一般被分作三卷。其中第一、第二卷皆像是導論先勾勒出預定要撰寫內容的整體結構並有重複的部份，這使得研究者對於三卷的關連有不同的解釋而仍有爭論。季布生認為，第二卷是第一卷的校訂版(revision)，而不是第一卷作為《導引》(*De principiis/ Περί αρχών/guide*)，第二、第三卷作為《原則》(*Elementa/ στοιχεῖα/first principle*)；因為第一卷的內容並未依據原本所預定的整體結構而有所缺漏，不像第二卷清晰，他因而將第一卷理解作普遍的音樂理論並認為第一卷相較於第二卷是重複而冗贅的(redundant)。Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, 41-42, 53. 邁提生(Thomas J. Mathiesen)則指出，依據二件最早的抄本第一卷的標題是「在《和諧的原則》前」，他因而認為一般被作為《和諧的原則》(*Ἀρμονικά στοιχεῖα/ Elementa harmonica*)的第一卷即是《導引》(*De principiis/ Περί αρχών*)，一般所認為的第二、三卷才是《和諧的原則》的第一、二卷，是與《導引》不同的另一本著作。Thomas J. Mathiesen, *Apollo's Lyre* (Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, c1999), 295-298. 這些不同的看法事實上會影響到對於《導引》與《和諧的原則》其中的概念在整體理論的定位與彼此關係的詮釋卻並不使對於概念本身的理解相互衝突。確定的是：現存的三卷皆是片斷的段落，第一卷與第二、第三卷是分隔而不是接續的，是至少二本以上的著作，以及《導引》與《和諧的原則》是亞里斯多申努斯於不同時期所寫的著作。

⁷⁶ 亞里斯多申努斯大約於 360 B.C. 出生於靠近義大利(Italy)南部的塔倫土(Tarentum)，此處以畢達格拉斯學派的理論著稱；他曾經到雅典(Athens)和畢達格拉斯學派的理論者塞諾非路斯(Xenophilus of Chalicis)學習。

⁷⁷ Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, 14, 16.

受到轉變而成爲無法聽見的和諧。⁷⁸ 亞里斯多申努斯因而像是亞里斯多德在探問力(δύναμις)的意涵時，先排除力以類比所得譬喻的意涵，在《導引》(*De principiis/Περί αρχών*)裡從聲音的動作(ἡ τῆς ψωνῆς κίνησις)與聲音的地方(οἱ τῆς ψωνῆς τόπος)，並在《和諧的原則》(*Ἀρμονικά στοιχεῖα/Elementa harmonica*)裡提出力(δύναμις)⁷⁹的概念，直接探問音樂裡的力動，試圖以幾何而不是畢達格拉斯學派所提出數字的比例關係闡釋和諧。⁸⁰ 其中，力(δύναμις)的概念即連結到亞里斯多德在《形上學》第九卷所闡釋的力(δύναμις)與實現(ἐνέργεια)。⁸¹ 像是亞里斯多德從「考量到動作的力」的一般意涵到「力作爲變動的起源」的引領意涵探問以力(δύναμις)與實現(ἐνέργεια)說出存有的意涵，亞里斯多申努斯則從《導引》裡所提及聲音的動作到《和諧的原則》所提出的力試圖更爲深刻地闡釋和諧。⁸²

⁷⁸ Ibid., 46.

⁷⁹ 許多亞里斯多申努斯的譯者，像是馬克朗(Henry S. Macran)、邁提生、季布生皆將力(δύναμις)譯作功能(function)，此一翻譯似乎是將力對應到和聲功能的理解。亞里斯多申努斯是從音所在的地方，考量到其前後的關係而去確定出其於音階裡的位置而標定出音的名稱以解釋力的概念；力因而像是功能和聲必須要考量到和聲的整體結構才得以確定各個和弦的位置與和聲功能(function)。然而，將亞里斯多申努斯的力譯作功能，卻或許是將功能和聲的理解轉渡到力的概念上而略過原本的意涵。馬克朗的翻譯見 Aristoxenus, *The Harmonics of Aristoxenus*, ed. and trans. Henry S. Macran (Oxford: Clarendon Press, 1902).

⁸⁰ Mathiesen, *Apollo's Lyre*, 304.

⁸¹ 季布生提及亞里斯多申努斯所提出力(δύναμις)的概念與亞里斯多德在《形上學》第九卷所闡釋力(δύναμις)與實現(ἐνέργεια)的概念相關，然而季布生卻未對此關連作較爲深入的闡釋。Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, 47.

⁸² 事實上，亞里斯多申努斯並未在《導引》而是在《和諧的原則》提出力的概念，《和諧的原則》則未提及在《導引》裡所提到聲音的動作。季布生認爲亞里斯多申努斯在《和諧的原則》所略過不提的部份皆是已被亞里斯多申努斯作爲與和諧的知識在根本上並不相關的概念。Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, 57. 然而，季布生的看法是起自於他將《和諧的原則》的第一卷看作是《導引》的校訂而將後者看作是重複而冗贅的。季布生探問亞里斯多申努斯所提出的力的概念時卻仍提到這是從《導引》所發展出的概念。Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, 45. 依據邁提生的看法，《和諧的原則》應是亞里斯多申努斯在另一時期的

亞里斯多申努斯在《導引》提到關於旋律(μέλος)的知識可以分成許多部份，其中被稱作和諧的部份則是最重要的部分，與此相關的是對於音階(συστήματα)與音(τόνοι)的理解。⁸³ 亞里斯多申努斯以聲音的動作與聲音的地方定義音(φθόγγος)⁸⁴，他提到音階自身並無法給予對音(φθόγγος)的理解，因為在動作裡的音是在其動作的地方與音階的關係裡才得以產生和諧的旋律。亞里斯多申努斯因而批評和諧論者(Harmonicists)雖然曾經處理到一些關於音階的問題，卻將音階壓縮(καταπύκνωσις)為表格而並未觸碰到和諧的關鍵。⁸⁵ 因此，亞里斯多申努斯先解釋聲音的動作並將其分為有間隔的(διαστηματική)動作與連續的(συνεχής)動作：「在連續的動作形式裡，聲音像是越過地方卻從不停止……，不斷地動作而向靜默裡去。在有間隔的動作形式裡，聲音則是以相反的方式動作：聲音在過程裡將自身停止在一個音高(τάσις)上，然後到另一個音高；此一動作在時間上是連續的，其越過被音高限定的地方卻又停止在音高自身上並使各個音高個別地發出聲響」，亞里斯多申努斯提到，對於此些解釋的理解必須「考慮到感知裡的呈現」，「至於聲音是否確實能動作並停止在一個音高上則不屬於和諧知識所要探問的問題。」⁸⁶

亞里斯多申努斯從聲音的動作將音高定義為聲音的停止不動；音高的高(βαρύτης)與低(οξύτης)則與聲音的張緊(επίτασις)與放鬆(άνεσις)相關。張緊是聲音從低到高連續的動作，放鬆則是從高到低連續的動作；張緊產生高，放鬆則產生低。高與低卻並不同於張緊與放鬆。亞里斯多申努斯解釋，人們在張緊弦的過程裡

著作，因此其中較為清晰的闡釋應得以理解為亞里斯多申努斯對於和諧的知識作更為深刻的探問，是作為《導引》在理論上的發展而不是校訂。從亞里斯多德與亞里斯多申努斯許多概念上的彼此連結則得以理解亞里斯多申努斯所提及的動作與力應是相關而不是取代的概念。

⁸³ Aristoxenus, *Harmonica*, 1.

⁸⁴ *Ibid.*, 3.

⁸⁵ *Ibid.*, 7.

⁸⁶ *Ibid.*, 8.10-10.

調向高音，在放鬆弦的過程裡調向低音，高音或低音自身卻是已存在而無法調整的。事實上，張緊與放鬆並不同於高音與低音即是因為製作者並不同於被製作者，這切合亞里斯多德所提及力作為變動的起源並不是動作。音高因而並不是張緊或放鬆，不是高音或低音，而是聲音的停止。⁸⁷ 音(φθόγγος)則是在聲音於一音高上時發生；音程(διαστήματα)是被二個在不同音高上的音所限定而呈現為音高的不同⁸⁸；音階是一個以上的音程所組合成。⁸⁹ 亞里斯多申努斯所提出的力則是屬於作為旋律的本質的音程(διαστήματα)。⁹⁰ 亞里斯多申努斯解釋，在聲音呈現為在一個音高上停止時，則有一個能放進一個和諧的旋律(μέλος ηρμωσμένον)裡的地方上的音⁹¹，而音得以被放在和諧旋律裡的能力事實上即已指出和諧事實上即已被預定在屬於音程的能力裡；此一能力則是和諧的旋律的起源。

亞里斯多申努斯提到，要理解音樂的和諧其中考量到動作的力不僅需要感知，更需要知性(διάνοια/intellect)。⁹² 因而，對亞里斯多申努斯而言，記譜並不屬於和諧的知識，因為一個人能將旋律記下並不代表他就理解何謂旋律；記譜所需要的能力僅是去感知旋律的音程與其大小(μέγεθος)而無關於知性(διάνοια)。⁹³ 和諧論者卻以為他們得以從壓縮而僅能看出音程與其大小的表格上理解音程的力，亞里斯多申努斯指出，他們的錯誤在於倒反了關於得到知識與真的次序：「人們應該將判斷的作出作為邊限或是引導的原則才得以得到真；若是將被判斷的事物作為邊限或是引導的原則，則人們將錯失真。」事實上，「是可見的事物的邊限 (πέρας)

⁸⁷ Ibid., 13.

⁸⁸ Ibid., 15.10.

⁸⁹ Ibid., 16.

⁹⁰ 事實上，亞里斯多申努斯並未在《和諧的原則》裡直接闡釋力的意涵，而僅是提及力是從屬於音程而不是音(φθόγγος)。Gibson, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, 44-48.

⁹¹ Aristoxenus, *Harmonica*, 15. 20.

⁹² Ibid., 33. 此外，亞里斯多申努斯曾在《導引》提及音階自身並無法給予對於音的理解。Ibid., 7.

⁹³ Ibid., 39.20.

才作為理解自身，這才是對一切事物的判斷與引導的原則；和諧論者卻是倒反地將可見事物的放置作為理解的邊限。」⁹⁴ 這一個難解的段落即是亞里斯多申努斯對和諧論者的批評，以及他所要探問音樂作為聲音的動作與聲音的地方其以音與音程擺置成和諧的旋律的關鍵。其中，邊限(πέρας)即是海德格在解釋亞里斯多德時所提到作出作品即是要將沒有邊限的質材放進最後要達到的邊限裡，邊限作為在作品最後的外在呈現是作為目的(τέλος)的形式(εἶδος)而有目的(τέλος)的意涵。⁹⁵ 在此，旋律的和諧即是亞里斯多申努斯在此提及要被理解的事物，因而是作為可見的事物(φανερός)的邊限或目的(πέρας)；和諧因而是形式(εἶδος)。

海德格在〈藝術作品的起源〉的附錄(Zusatz)裡提到邊限的概念，他解釋定置(Gestell)的意涵並不是指不變的限定，而是指古希臘的形式(μορφή)，是將引領出的事物聚集進入一邊限中，使其邊限成為其所要作出的作品的外在的形式。邊限(πέρας)在海德格的解釋下則作為裂隙(Riss)，是從自然截取(reißen)而產生的裂隙(Riss)，裂隙因而即是作品裡的爭執(Streit)；定置(Gestell)則是指在截取裡立起，將事物放進邊限而作出作品的定置⁹⁶，因而在爭執裡不作為限定而是在變動裡的作出；作為製作的目的(τέλος)與邊限(πέρας)的形式(εἶδος)則是在製作裡關連著變動，而不是無關於變動的限定。因此，邊限並不是作為作品的事物的限定，反而是使得事物成為作品而是作品的起源，是在截取時的裂隙；事物即是在進入到邊限時得到基礎的外形(Grundriss)。海德格解釋作品中的爭執作為裂隙(Riss)所指出的是爭執者彼此依存的緊密性；裂隙將爭執者帶入原初的同一的基礎則稱為基礎的外形(Grundriss)；定置(feststellen)的爭執則是型式(Gestalt)；最後，海德格提到作品即

⁹⁴ Ibid., 40.30.

⁹⁵ 在巴克(Andrew Barker)的譯本裡，πέρας 被譯作限制(limit)，在馬克朗的譯本裡，πέρας 則被譯作實現(consummation)。Andrew Barker, ed., *Greek Musical Writings* (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1984-1989).

⁹⁶ Heidegger, *Off the Beaten Track*, 54.

是真於型式的定置；型式則是作為裂隙自身的結構(Gefüge)。⁹⁷

藉著海德格對於亞里斯多德的闡釋，亞里斯多申努斯所探問的和諧的旋律是力所讓予出的，音樂作為作品，其所要截取、定置從而得到型式與自身結構的則是亞里斯多申努斯所提及的音、音程以及旋律。在亞里多申努斯的定義下，音高是聲音的停止不動，音高的高與低則產生於張緊與放鬆的動作，在聲音呈現為在一個音高上停止時，則有一個能放進在一個和諧的旋律裡的地方上的音。音的能力即是指得以被放在和諧旋律裡的能力。在亞里斯多申努斯的解釋裡，音的能力與音其從屬於自身的地方相關；地方則是指經過調音而得到的音高在音階裡的地方與音得以被放在旋律裡的地方；其中調音與張緊與放鬆的力相關，旋律則與聲音的動作相關；因此，聲音的地方與聲音的力與動作彼此關聯。事實上，此一關聯已在古希臘人對於地方的理解中。海德格曾經解釋，對於古希臘人而言，地方並不是空間，「他們並不是在佔據空間的(extensio)基礎上，而是在地方(τόπος)的基礎上理解空間的意涵並將此經驗為 χώρα.....指的是被站立的事物所佔住的地方。」地方(τόπος)因而是事物自身所屬的地方，「地方從屬於事物自身，所有不同的事物皆有自身的地方」；「在變動過程中的事物即是被放置在其所屬的地方並起自於此處。」⁹⁸ 整體而言，地方有撤退、放出、讓予出位置的意涵。海德格並闡釋其與邊限間的關係，「地方是事物被讓予出的位置，是在邊限裡被撤出而解放的，邊限即是古希臘的 πέρας。在古希臘人的理解中，邊限並不是事物停下的地方，邊限是事物其自身的到場的起源.....地方.....即是讓予進邊限。」⁹⁹

亞里斯多申努斯以聲音的地方與聲音的動作探問音樂作為音樂的邊限(πέρας)

⁹⁷ Ibid., 38-39.

⁹⁸ Levin, *The Body's Recollection of Being*, 330-331.

⁹⁹ Ibid., 331.

的和諧。在亞里斯多申努斯的談論裡，音在從屬於自身的方面而有自身的動作，自身的動作則起自於力，力在亞里斯多申努斯的解釋裡卻不屬於音而是屬於音程。因為依據亞里斯多申努斯的定義，音僅發生在聲音在一個音高上停止時而無法自身存在，是在從屬於自身的方面的變動裡；或許音在記譜上的標記使人們認為音像是得以佔據空間(extensio)的事物一般佔據譜面，這卻不是亞里斯多申努斯所要探問音樂裡的力動。從海德格所闡釋亞里斯多德「考量到動作的力」的一般意涵到「力是變動的起源」的引領意涵闡釋亞里斯多申努斯的理論，則力作為聲音的動作的起源，並不屬於自身，而是在變動裡作為考量到聲音的動作的力。是力的讓予使得聲音的動作是從一個音的地方到另一個音的地方而形成旋律；在音階裡被讓予出地方的音與不同音高的音，則使得讓予出旋律的力是屬於音程而不屬於音。屬於音程的力則是建立起和諧的基礎。

海德格提到，作品的作出需要說話所引導的力(δυνάμεις μετα λόγου)的實現，實現則被譯作力動(actio)，關涉到作品(έργον)與工作的方式(έργα)。¹⁰⁰ 亞里斯多德從考量到動作的實現(ἐνέργεια κατά κινήσιν)探問以實現(ἐνέργεια)說出存有的意涵。¹⁰¹ 海德格解釋，實現作為說話所引導的力的活動並不僅是指實現(to be actual)，而是指能作出某物的能力(capability)在活動裡，使得實現前僅作為力的能力實現為活動而製作出作品。¹⁰² 力的實現是指活動自身作為實現出(to actualize)的意涵，而不是指僅作為實現(to be actual)或是僅作為活動(activities)。在海德格、亞里斯多德與亞里斯多申努斯的闡釋下，音樂即是在音樂裡的力動的實現出而作為作品。

¹⁰⁰ Heidegger, *Aristotle's Metaphysics* Θ 1-3, 41.

¹⁰¹ Ibid., 46.

¹⁰² Ibid., 143.

第三章 尤斯以舞蹈劇場(Tanztheater)連結音樂與舞蹈的意涵

海德格(Martin Heidegger)闡釋亞里斯多德(Aristotle)的力與動作所關涉到說話與技術的意涵與亞里斯多申努斯(Aristoxenus)聽見音樂裡的力動，開展出音樂作為作品是力動的實現出(to actualize)的深刻詮釋。尤斯(Kurt Jooss)的舞蹈劇場(Tanztheater)作為拉邦(Rudolf Laban)的理論的實現，則不僅展現出強烈的戲劇性，更展現出以律動裡的身體性作為基礎的力動。尤斯作為拉邦的學生，並不受到柏拉圖與畢格拉斯學派的宇宙論的影響，而藉著拉邦所探問身體動作的法則性建立起音樂與舞蹈在形式上的連結而成為舞蹈劇場。尤斯像是亞里斯多德與亞里斯多申努斯，直接探問力動，從傳統劇場喚起身體性，使芭蕾與歌劇從伽利略的望遠鏡所投射出作為假像的戲劇場景解放。科登(A. V. Coton)提到，拉邦認為「柏拉圖所提及所有生命形式的比例關係應得以作為探問身體動作的基礎」，他所建立的理論卻被尤斯連結到其強烈的戲劇感受裡而得到實現。¹ 席理希爾(Suzanne Schlicher)則提及，「拉邦其『節慶的文化』、『人們的靈魂』、『在舞蹈裡看見宇宙』……並未出現在尤斯的作品與概念裡。」² 事實上，尤斯曾經在明斯特劇院(Theater der Stadt Münster)為歌劇編舞並重編許多俄國芭蕾舞團(Ballets Russes)的作品；俄國芭蕾舞團的作品所展現出的強烈張力即是建立在音樂與舞蹈的緊密關聯上，作為整體的律動。在尤斯於1928年與柏莫(Fritz Böhme)、席雷(Alfred Schlee)一起籌辦的舞蹈會議上關於戲劇舞蹈的爭論則不僅是關於舞蹈所要建立起的自立性，更關涉到音樂與舞蹈關聯的問題。

¹ A. V. Coton, *The New Ballet: Kurt Jooss and His Work* (London: D. Dobson, 1946), 30-31, 78.

² Suzanne Schlicher, "The West German Dance Theater," *Choreography and Dance* 3, no.2(1993): 30.

第一節 表現舞蹈與音樂的關聯問題

3.1.1 戲劇舞蹈的爭論

尤斯於 1928 年和舞蹈評論者柏莫(Fritz Böhme)與席雷一起在埃森(Essen)籌辦舞蹈會議並試圖調解拉邦與魏格曼(Mary Wigman)因為於 1927 年的會議所產生的誤解係。他在寫給的柏莫的一封信裡提到這次的會議必定要邀請到拉邦、魏格曼與克洛勒(Heinrich Kröllner)。³ 其中，魏格曼作為拉邦的學生已是表現舞蹈的重要編舞者與舞者，她以沒有音樂的獨舞建立起自立性；克洛勒則是慕尼黑國家歌劇院芭蕾舞團(München Staatoper Ballett)⁴的芭蕾舞監督，他是少數在傳統的芭蕾舞訓練下卻接受表現舞蹈的舞者與編舞者。⁵ 拉邦、魏格曼與克洛勒的參與指出 1928 年的

³ 尤斯籌辦此次會議的其中一個主要工作即是要調解拉邦因為 1927 年的舞蹈會議與魏格曼產生的分裂。拉邦於 1927 年與格哈德(Hanns Niedecken-Gebhard)、席勒莫(Oscar Schlemmer)在馬德堡(Magdeburg)籌辦舞蹈會議。會議的其中一個目的在建立一個結合所有舞者的機構，然而，這次會議卻造成拉邦與魏格曼的誤解而分裂。魏格曼因為她的作品被拒於演出、展覽外而感到被忽視、貶低，最後她與她的許多學生、同事皆沒有參與此次會議，這使得這次會議被稱作是拉邦與其追隨者的會議。拉邦卻仍在魏格曼缺席的情況下將已有的德意志合唱與芭蕾舞協會(Deutschen Chorsänger- und Ballettverband)改為德意志合唱與舞蹈協會(Deutsche Chorsänger- und Tänzerbund)作為他這次會議所計畫要建立的機構。魏格曼與拉邦原本緊張的關係因而破裂，魏格曼於 1927 年馬德堡的會議後成立德意志舞蹈協會(Deutsche Tanzgemeinschaft)以與拉邦的協會相抗衡。經過尤斯的調解，拉邦與魏格曼以及克洛勒皆參與了 1928 年的舞蹈會議。

⁴ 即現在的 Bayerisches Staatsballett。

⁵ 克洛勒曾經於 1921 年為史特勞斯(Richard Strauss)的《約瑟夫的傳說》(*Die Josephslegende*)編舞；此次的演出使史特勞斯邀請他到維也納國家歌劇院(Wien Staatoper)擔任芭蕾舞監督而放棄他在柏林國家歌劇院(Berlin Staatoper)的職務。克洛勒與史特勞斯曾經在維也納合作許多作品，像是 1923 年的《柯普蘭組曲》(*Couperin Suite*)、1924 年的《席拉格柏》(*Schlagobers*)等。對許多芭蕾的支持者而言，作為表現舞蹈(Ausdruckstanz)的現代舞蹈其不斷反對芭蕾對於身體表現嚴格的規制是瘋狂而不理性的主張。然而，克洛勒卻認為表現舞蹈(Ausdruckstanz)與芭蕾只有在彼此的關連下才得以一起發展；此外，他主張芭蕾的舞蹈不應依附在少數的獨舞者下，芭蕾應作為藝術的形式，展現出更為深刻的意涵而不僅是作為身體技巧的展現。Toepfer, *Empire of Ecstasy*, 285-286.

會議上關於戲劇舞蹈的爭論所關涉到的是表現舞蹈與芭蕾的爭執。尤斯在演講裡提出舞蹈劇場(Tanztheater)與劇場舞蹈(Theatertanz)的概念作為此次會議的關鍵問題；他解釋前者是將戲劇作為舞蹈並以舞蹈表達，後者則是將舞蹈涵括在戲劇裡而僅作為其中一個部份。在隨後的許多演講裡，布蘭登堡(Hans Brandenburg)提到「舞蹈戲劇與戲劇舞蹈」(Tanzbühne und Bühnertanz)、拉邦提到「舞蹈劇場」(Tanztheater)、魏格曼則提到「舞蹈劇場」與表現舞蹈間的劇烈爭執。魏格曼認為表現舞蹈必須建立起自立性因而劇烈地反對傳統劇場裡的芭蕾；拉邦雖然並不反對芭蕾，卻認為傳統劇場是受限的。

其中，拉邦在會議上所提到的「舞蹈劇場」事實上是得自他於 1923 年所提及舞蹈(Tanz)—聲音(Ton)—作品(Werk)的概念，是要以舞蹈說出音樂與戲劇所無法說出的事物，作為結合起整體的關鍵。⁶ 然而，拉邦的舞蹈所要建立起的自立性卻使音樂僅作為打擊樂器的聲響，戲劇則成為沒有情節的場景而不受到傳統劇場的影響。事實上，拉邦一直認為傳統劇場是受限的。對拉邦而言，在鏡框的劇場形式裡的戲劇場景並不是他所提到的舞蹈劇場。拉邦曾經於 1921 年受邀到曼罕國家劇院(Mannheimer Nationtheater)為歌劇的芭蕾舞團(corps de ballet)編作《唐懷瑟》(Tannhäuser)的舞蹈。拉邦試圖要芭蕾舞與表現舞蹈的舞者一起合作，芭蕾舞者卻認為表現舞蹈的舞者是業餘的、缺乏技術的，他們無法理解拉邦的概念；最後，一些評論雖然提到其中的動作和緩地解放在律動與身體文化(Körperkultur)裡而全然不同於傳統的〈維納斯山〉(Venusberg)卻仍批評舞者的表現⁷，一些評論則認為〈維納斯山〉的場景仍缺少強烈的情感。⁸ 此外，拉邦曾經於 1924 年在阿亨(Aachen)的市立劇院(Stadttheater)與洛策(Gertrud Löszer)預演華格納許多歌劇，像是《萊茵

⁶ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 66.

⁷ *Ibid.*, 69.

⁸ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 33.

的黃金》(*Rheingold*)、《崔斯坦與伊索得》(*Tristan und Isolde*)、《帕西法爾》(*Parsival*)與《諸神的黃昏》(*Götterdämmerung*)等其中的一些場景，拉邦卻僅以舞蹈表現這些場景而刪去音樂。拉邦以表現舞蹈在齊格非(Siegfried)、沃坦(Wotan)與洛格(Loge)的動作間表現主導動機(Leitmotif)與對位；一些評論卻提到拜魯特(Bayreuth)的觀者必定會為此感到驚嚇。事實上，拉邦曾經與洛策排演過華格納歌劇裡崔斯坦(Tristan)與伊索得(Isolde)、克林索(Klingsor)與康得利(Kundry)的角色，拉邦刪去音樂而僅以表現舞蹈試圖打破芭蕾的既定型式。⁹ 拉邦於 1930 年接下柏林國家歌劇院(Berliner Staatsoper)的職位後寫到他一直將傳統劇場視為邊緣而試圖建立起自立的舞蹈劇場；從曼罕(Mannheim)一直到柏林(Berlin)的拉邦所深刻感受到的是傳統劇场的限制。¹⁰

事實上，歌劇在鏡框的劇場形式裡的戲劇場景即像是阿爾柏提(Leon Battista Alberti)的歷史場景(istoria)僅作為相似於真實卻不是真實的假像。柏莫即曾經批評鏡框的劇場形式會隔斷與觀者最為直接的連結，使觀者將感受轉變成「影像」，而失去「對於內在、力動的驅動其靈魂上的經驗」，這卻是舞蹈最關鍵的特質。¹¹ 尼采(Friedrich Nietzsche)即曾經批評華格納並不是作曲者，而僅是演員(histrio)、偉大的默劇演員、場景設計者¹²，他所建構的僅是姿勢的假像。¹³ 他認為華格納的歌劇僅是要去激起、激動已經極為疲累的聽者¹⁴，僅是以「激情」使劇場裡的聽者倒地

⁹ Preston-Dunlop, *Rudolf Laban*, 98.

¹⁰ *Ibid.*, 77.

¹¹ Fritz Böhme, 'Imagination and Experience in Dance: Gaukelei, Drosselbart, Schwingende Landschaft,' in *Schrifttanz*, 21.

¹² Nietzsche, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, 172.

¹³ *Ibid.*, 170-171.

¹⁴ *Ibid.*, 166.

不起，而激情卻是最為低下的事物，是不需要學習即仍能擁有的事物。¹⁵ 尼采所提及華格納的歌劇作為不斷激起、激動聽者的激情則切合拉邦對於音樂的批評：音樂作為全然的情感，缺少舞蹈的明確性，其最後的目僅是要去激起、激動。拉邦因而將音樂刪去。

然而，尤斯於 1928 年的舞蹈會議上卻提及表現舞蹈應與芭蕾結合為和諧的整體並以傳統劇場作為基礎。他認為表現舞蹈已逐漸陷入反對傳統的困境裡，他提到受到表現主義的影響而產生的表現舞蹈已被建立起，其所提出「舞蹈即是表現」(Tanz ist Ausdruck)的主張已被全然接受，人們因而並不需要舞者有表現舞蹈的能力，「強烈的張力即得以使所有人著迷」，尤斯卻感到「其中仍缺少最初的、無法定義的某事物」，尤斯因而提問「是否此些經常是痛苦的靈魂或情緒的呈現能被稱為藝術？」¹⁶ 尤斯提到，創作者僅有在看見過去發生的事物時，才得以開放(offen)並留有(zurückhalten)過去已曾經被建立起的事物；人們應將傳統涵括在自身的理解與可能性的考慮裡，從而選擇所需(brauchen)與所要(wollen)者。¹⁷ 尤斯因而曾經於 1926 年短暫到巴黎(Paris)向馬林斯基劇院(Maryinsky Theater)的芭蕾舞者埃格洛瓦(Lubov Egorova)學習芭蕾，尤斯所得到的不僅是芭蕾的技術，他更理解到芭蕾在傳統上的價值¹⁸；傳統劇場即成為尤斯建立起形式的關鍵。

3.1.2 俄國芭蕾舞團(Ballets Russes)作為表現舞蹈困境的解決

¹⁵ Ibid., 168.

¹⁶ Kurt Jooss, *Jooss: Dokumentation*, ed. Anna Markard and Hermann Markard (Köln: Ballett-Bühnen-Verlag, 1985), 12-15.

¹⁷ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 67. 轉引自 Kurt Jooss, Bella Lewitzky, Isa-Bergson and Harold Bergsohn in conversation, California, 1976, Deutsches Tanzarchiv Köln.

¹⁸ Suzanne K. Walther, "The Dance of Death," *Choreography and Dance* 3, no.2 (1993): 65. 轉引自 Interview by Michael Huxley. *Ballett International*, August-September 1982, 12.

俄國芭蕾舞團(Ballets Russes)於 1930 年前後逐漸影響尤斯，其所建立起音樂與舞蹈在形式上的連結則使得席雷認為俄國芭蕾舞團(Ballets Russes)將得以解決表現舞蹈的困境。¹⁹ 對席雷而言，在 1928 年舞蹈會議上戲劇舞蹈的爭論所關涉到表現舞蹈所要建立的自立性，已使得表現舞蹈逐漸失去與音樂的連結而陷入困境。他曾經提及，表現舞蹈的舞者往往以即席的詮釋而不是以形式作為音樂與舞蹈的連結，這使得演出時的音樂必須為舞蹈而作出很大的變動，舞者最後因而在靜默裡舞蹈，或為舞蹈設立主要是以鋼琴、打擊樂器、或加上管樂獨奏所組成的小型編制，或演奏重要的樂器；鋼琴演奏者則要專注於舞者的動作，在演奏時依循舞者即席的詮釋作出即席的變動²⁰；表現舞蹈所強調內在的直接表達因而逐漸失去形式。對席雷而言，必須以形式而不是即席的詮釋建立起音樂與舞蹈的連結才得以使整體作為藝術作品而得到自立性；所謂的詮釋則應是要準確地表達出藝術作品自身。²¹ 格佩爾(Lasar Galpern)批評，德國的表現舞蹈以理論建立起自身的自立性，卻無法取代芭蕾的技術，無法理解到「技術是舞蹈作為藝術作品最為關鍵的基礎。」²² 勒維登(Joseph Lewitan)認為，迪亞格列夫(Sergei Diaghilev)的俄國芭蕾舞團並不受到理論的限制，他們以傳統為基礎，不斷在扶桿上作出像蹲下(plies)、擲地擊打(frappés battements)等許多嚴格的舞蹈動作，他們的芭蕾卻使人驚訝並呈現出表現舞蹈所要表達的精神。²³

相較於表現舞蹈的舞者，芭蕾舞者往往認為音樂是舞蹈的關鍵。²⁴ 曾經學習音樂的迪亞格列夫即認為音樂是芭蕾的基礎。對迪亞格列夫而言，音樂作為整個

¹⁹ Alfred Schlee, 'At the Turning-Point of the New Dance,' in *Schriftanz*, 8-9.

²⁰ Alfred Schlee, 'Problems in the Relationship between Music and Dance,' in *Schriftanz*, 69-70.

²¹ *Ibid.*, 70-71,

²² Lasar Galpern, 'Dance in its Time,' in *Schriftanz*, 9-10.

²³ Joseph Lewitan, 'The Diaghilev Ballet,' in *Schriftanz*, 93-94.

²⁴ Jordan, *Moving Music*, 3-4.

舞蹈的型式，是整合許多不同的藝術作品的關鍵。²⁵ 弗金(Michel Fokine)與尼金斯基(Vaslav Nijinsky)作為俄國芭蕾舞團的編舞者，皆是在劇場裡以音樂的總譜確定所有的動作。尤斯於 1930 年前後逐漸受到俄國芭蕾舞團以及史特拉文斯基的影響而以《彼得洛希卡》(*Petruschka*)、《普欽奈拉》(*Pulcinella*)、《士兵的故事》(*Geschichte vom Soldaten*)的音樂編舞。²⁶ 尤斯並像是迪亞格列夫、弗金與尼金斯基一般，往往關注音樂的型式以建立起編舞一場景；他以鋼琴的縮減譜理解音樂的結構並標記出場景、節奏、或是要刪減、強調的部分。²⁷ 其中，尼金斯基與史特拉文斯基於 1913 年的《春之祭》(*Le Sacre du Printemps*)即是以律動打破音樂的既定節奏型式，建立起音樂與舞蹈在形式上的連結；引起劇烈爭論並產生深刻影響的《春之祭》事實上已為尤斯的舞蹈劇場建立起基礎。

尼金斯基曾經與迪亞格列夫一起到過達克洛茲(Émile Jacques-Dalcroze)在赫勞(Herllau)的學校，尼金斯基於 1913 年以德布西(Claude Debussy)的《遊戲》(*Jeux*)與史特拉文斯基的《春之祭》的編舞則確實受到優律動(Eurhythmus)的影響。然而，德布西嚴厲地批評《遊戲》其中的舞蹈像是「用腳加起三十二分音符，然後用手算出最後的數值。然後，突然像是癱瘓般，違抗地看著音樂過去」²⁸，他並指責達克洛茲是「音樂最大的敵人」以及其對於尼金斯基的靈魂所造成的「嚴重損害」。²⁹ 此外，德布西無法接受尼金斯基於 1912 年為《牧神的午後》(*L'après-midi d'un*

²⁵ Ibid., 6.

²⁶ 其中《彼得洛希卡》與《普欽奈拉》分別是弗金與馬辛(Léonide Massine)為俄國芭蕾舞團所作的編舞，《士兵的故事》於 1918 年的首演則是以戲劇而不是以舞蹈的方式演出。

²⁷ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 145-146.

²⁸ Jordan, *Moving Music*, 29. 轉引自 Debussy to Robert Godet. 9 June 1913, *Debussy Letters*, ed. Francois Lesure and Roger Nichols, trans. Roger Nichols (Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1987), 272.

²⁹ Ibid., 29. 轉引自 Debussy to Robert Godet. 9 June 1913, *Debussy Letters*, ed. Francois Lesure and Roger Nichols, trans. Roger Nichols (Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1987), 272.

faune)所作的編舞。尼金斯基設計出的動作像是在平面上僅以上半身轉向觀者，德布西卻認為他的舞蹈像是戲偶而與音樂產生無法解決的不和諧。³⁰ 然而，尼金斯基對於音樂的違抗指出即使他曾經受到達克洛茲的影響，他卻並不是使身體的律動對應到音樂的節奏。³¹ 尼金斯基為史特拉文斯基《春之祭》所作的編舞並不是以動作對應到音樂極為複雜的節奏或一個個的音，而是以律動作為舞蹈的型式。³² 尼金斯基要舞者以身體的重量放在腳底踩踏著音樂的重拍並要上半身的動作依循音樂裡較不規則的節奏，呈現出像是達克洛茲的「複音身體」的概念一般；對拉邦而言，違背起自於身體自身的律動的「複音身體」，卻作為尼金斯基在聽見史特拉文斯基複雜的節奏時，直接表達出的衝突的方式；尼金斯基為史特拉文斯基《春之祭》的編舞所要表達出的即是違抗。

在凱爾斯登(Fred Kersten)闡釋裡，芭蕾舞者在鏡框的劇場形式裡所要表達的真實的概念卻在以計算與量測的理性呈現出比例的真实概念時失去身體性，成為像是沒有身體重量的假像。³³ 光燦眩人的戲劇場景即像是伽利略的望遠鏡將遠處投射到近處作為相似於真實卻不是真實的假像；真實的概念則像是被實現在光燦眩人的假像裡。其中，相似於真實卻並不是真實的假像則切合人們理解到真實的概念事實上並無法實現而僅得以作為戲劇場景，傳達出不是真的實現的實現的感受，成為巴洛克所理解的美。凱爾斯登即是以此詮釋蒙特威爾第(Claudio Monteverdi)

³⁰ Ibid., 38. 轉引自 Michel Nectoux, ed., *Afternoon of a Faun: Mallarmé, Debussy, Nijinsky* (New York: Vendome Press, 1987), 35.

³¹ 喬登(Stephanie Jordan)認為因為尼金斯基曾經到達克洛茲在赫勞的學校而受到達克洛茲極大的影響。她在分析《春之祭》時指出其中許多舞者所計算的節奏事實上皆對應到史特拉文斯基的譜上，從而主張尼金斯基的舞蹈與音樂仍是緊密切合的。然而，喬登過於偏重達克洛茲的理論設定，以舞蹈是否對應上音樂的節奏作為衡量音樂與舞蹈關係是否緊密的判準，使其對於《春之祭》的分析偏重節奏而略過其他的部分。Ibid., 37, 39-42.

³² Jordan, *Moving Music*, 39; Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States*, 10.

³³ Kersten, *Galileo and the 'Invention' of Opera*, 188, fn. 8.

提及他的「奧非歐的寓言」(Favola d'Ofreo)即是「呈現在宇宙的劇場裡，向所有人展現自身」的意涵：戲劇場景成爲看見真實的窗戶。整體而言，芭蕾舞主要是以手勢的表達作爲戲劇的姿勢，以身體的重量踩踏並不是芭蕾的技術。尼金斯基要舞者以身體的重量踩踏地板，因而像是在傳統劇場裡的芭蕾舞所建構出光燦眩人的戲劇場景作爲失去身體性的假像裡突然放進舞者的身體重量一般。在《春之祭》裡，舞者的身體重量所傳達的意涵是人作爲站立在大地上的存有者，是身體的存有者。尼金斯基與史特拉文斯基的違抗並不像是表現舞蹈僅是對於傳統的反對，他們是在傳統的基礎上反對傳統而展現出更爲劇烈的張力。史特拉文斯基是以違抗既定的節奏型式表現出律動，尼金斯基則是作爲俄國芭蕾舞團的編舞者而違抗芭蕾，他們所喚起的身體性深刻地影響尤斯，《春之祭》裡的張力則延伸到尤斯於 1932 年的《綠桌》裡展現出強烈的戲劇性與力動。

第二節 尤斯的舞蹈劇場(Tanztheater)

3.2.1.傳統劇場對於尤斯的影響：律動的身體性

尤斯於 1924 年離開拉邦，並接受明斯特劇院的劇場監督格哈德(Hanns Niedecken-Gebhard)³⁴的邀請到明斯特(Münster)爲他所製作演出的歌劇編舞；當時拉邦舞團因爲經濟的問題解散，尤斯因而得以邀請其中的許多舞者到明斯特一起建立起他的舞團。格哈德對巴洛克的歌劇以及舞蹈有很深的興趣，他曾經研究諾維爾(Jean-Georges Noverre)的芭蕾理論。他感到德國的劇場裡較缺乏舞蹈的演出，對他而言，舞蹈卻是得以喚起生命並堅持其自身存在的力量(Daseinsrecht)的藝術作

³⁴ 格哈德曾於 1921 到 1922 年在明斯特劇院擔任歌劇導演與劇場監督。

品。³⁵ 他認為當時德國許多的說話舞蹈歌隊(Sprechchöre)與動作舞蹈歌隊(Bewegungschöre)即是指出從個體的分裂到向靈魂聚集的傾向。格哈德因而與音樂監督多爾恩堡(Rudolf Schulz-Dornburg)試圖以舞蹈與巴洛克的歌劇建立起節慶的場景，表達出宇宙的精神。他們偏重許多韓德爾(George Frideric Handel)的宗教音樂作品而不是華格納的音樂戲劇。在明斯特劇院裡的尤斯則是要在傳統劇場裡探問舞蹈的形式，像是所謂的室內舞蹈(Kammertanz)與默劇(Pantomime)等，並試圖以音樂的形式作為關鍵，解決表現舞蹈的困境。相較於拉邦，曾經在斯圖加特學習音樂的尤斯對於既有音樂作品有更為準確、清晰的理解。尤斯在明斯特劇院裡則得以直接地試探音樂與舞蹈的連結。他不像拉邦往往將音樂從他的舞蹈劇場裡刪去。尤斯關注音樂的結構，因為歌劇的演出是以歌劇的總譜限定所有場景的走向；他逐漸理解到僅有藉著對音樂性的強調才得以將情節放置在音樂的法則性裡，歌劇才得以作為戲劇與音樂的解決。³⁶

整體而言，尤斯為明斯特的舞團所作的舞蹈作品往往使用許多既有的音樂作品，從拉莫(Jean-Philippe Rameau)、庫普蘭(François Couperin)、史卡拉第(Domenico Scarlatti)一直到辛德密特(Paul Hindemith)等。此外，尤斯為他於 1929 年成立的弗克望舞團(Folkwang-Tanzbühne)³⁷的編舞更涵括歌劇，像是威爾第(Giuseppe Verdi)的《阿伊達》(*Aida*)、柴可夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky)的《尤金·奧尼根》(*Eugen*

³⁵ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 54.

³⁶ Ibid., 61.

³⁷ 尤斯於 1927 年在埃森(Essen)設立弗克望學校(Folkwangschule)並於 1928 年設立弗克望舞蹈劇場工作室(Folkwang Tanztheater Studio)·1929 年尤斯接下埃森歌劇院(Essener Opernhaus)的監督而將弗克望舞蹈劇場工作室和歌劇院的舞者一起整合為弗克望舞團。

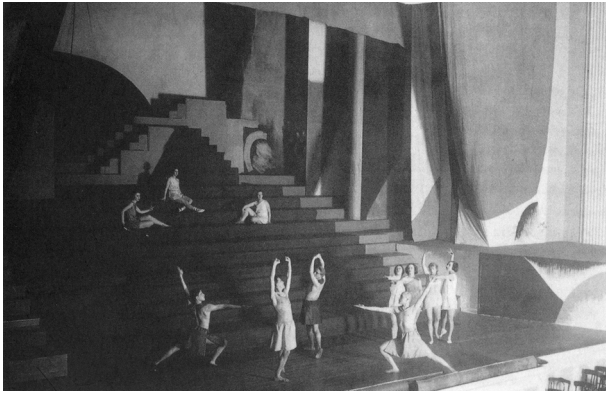


圖 3-1

尤斯於 1925 年在明斯特為格哈德所製作演出的歌劇編舞

資料來源：Patricia Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater* (München: Kieser, 2001), 65.

Onegin)等。對尤斯而言，為歌劇或是一些音樂戲劇的製作(Musiktheaterproduktion)編舞並不是限制。尤斯曾經於 1930 年受邀到拜魯特與拉邦一起為《唐懷瑟》的酒神的狂歡(Bacchanale)編舞。齊格非·華格納(Siegfried Wagner)擔任監督，托斯卡尼尼(Arturo Toscanini)負責音樂，尤斯則在拉邦所確定的場景下一起合作。事實上，尤斯曾經於 1921 年在曼罕國家劇院(Mannheimer Nationtheater)演出拉邦所編的版本，並於 1925 年在明斯特劇院為酒神的狂歡編舞。評論提到尤斯與拉邦的編舞是齊格非·華格納最好的製作。³⁸ 此外，尤斯於 1930 年前後為弗克望舞團重編許多俄國芭蕾舞團的作品。尤斯的《彼得洛希卡》將史特拉文斯基與柏納(Alexandre Benois)的版本稍作改變，原本穿著芭蕾舞鞋的舞者換上了長靴，魔法師也變成招搖撞騙的騙子。勒維登提到尤斯所演出騙子的角色以指揮棒指揮木偶的動作，表現出殘暴卻同時強調出彼得洛希卡靈魂的痛苦與木偶的聽從；此外，尤斯給予劇中聖彼得堡(St. Petersburg)有著許多顏色的廣場與街景而給予人物較冷的調性，使得真實的影像與想像的木偶形像間產生強烈的對比。整體而言，勒維登認為這是

³⁸ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 137-138. 轉引自 Paul Zschorlich, “Der neue Tannhäuser in Bayreuth,” *Danziger Neueste Nachrichten*, 25 Juli 1930; Walter Eggert, “Tannhäuser,” *Berliner Börsen-Zeitung*, 24 Juli 1930.

他所看過《彼得洛希卡》最好的詮釋。³⁹ 尤斯於 1931 年重編的《士兵的故事》，其中史特拉文斯基為不同情節所作的不同音樂則切合尤斯將許多不同的型式放進舞蹈劇場的偏好。尤斯於 1932 年的《普欽奈拉》所得到的評論提到，尤斯往往以舞蹈表現出許多不同的型式並使其彼此在對位上準確地相應。⁴⁰ 整體而言，尤斯並不像拉邦將傳統劇場看作是受限的。

尤斯受到拉邦所探問身體動作的法則性影響，逐漸將拉邦的理論整理為空間學(choreutics)與優力動(eukinetics)。尤斯提到拉邦以空間學與優力動作為動作分析的基礎得以涵括芭蕾與表現舞蹈的動作，其探問動作的基礎而闡明的法則性則是衡量既定連結裡既定動作的判準。⁴¹ 尤斯所關注的是其中的法則性，而不是關於柏拉圖與畢達格拉斯學派所提及的圓舞意涵。尤斯認為所有的動作應要有明確的「說出」(Aussage)⁴²，這卻並不是指受限於戲劇的姿勢所要表達出的既定意涵，而是動作所呈現出自身的明確性。尤斯提到，優力動(eukinetics)是從他於 1927 年到邁爾根罕(Mergentheim)看見拉邦與柏瑞斯卡(Dussia Bereska)所建立起關於如何動作的研究所不斷發展出的理論。優力動不僅深刻地影響尤斯，更成為他所特別關注的主題，尤斯在 1927 年設立弗克望學校(Folkwangschule)所負責的即是優律動的課程。⁴³

³⁹ Ibid., 143. 轉引自 Joseph Lewitan, "Petruschka," *Der Tanz* III:3, May 1930, 15-16.

⁴⁰ Ibid., 144.

⁴¹ Suzanne Schlicher, "The West German Dance Theater," *Choreography and Dance* 3, no.2(1993): 32. 轉引自 Kurt Jooss, "Tanz in der Mitte des Jahrhunderts," *Musik der Zeit: Ballettheft* (Bonn and London), 1952, 10.

⁴² Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 235-236.

⁴³ Suzanne Schlicher, "The West German Dance Theater," *Choreography and Dance* 3, no.2(1993): 29. 轉引自 Kurt Jooss, "The Green Table—A Dance of Death," interview with Michael Huxley, *Ballet International*, Cologne, August-September 1982, 8-9.

優力動(eukinetics)在拉邦的《空間學》(Choreutics)裡所探問的即是「力場域」(dynamosphere)的部分。拉邦以解開與打結解釋在力場域裡的動作與力：打結是導向中心的連結，解開是導向動作場域(kinesphere)的邊緣的動作⁴⁴；所有的動作皆是持續地在打結與解開的過程裡。尤斯則是從優力動(eukinetics)其打結的導向中心與解開的導向邊緣，延伸出中心與邊緣的概念，並以此作為動作的傾向(Ansatz)。⁴⁵ 尤斯提到，必須先分別輕與重、快與慢的動作，以及邊緣與中心的傾向(Ansatz)，舞蹈才得以有明確的表現(Ausdruck)。尤斯解釋，邊緣與中心的動作即是優力動的關鍵。整體而言，中心的動作較邊緣的動作傳達出暖的感受，邊緣的動作則較冷。⁴⁶ 其中，芭蕾舞是較冷的邊緣的動作，是要表現出動作的輕，並控制在平衡裡；表現舞蹈是較暖的中心的動作，是要以身體的重量表現出強烈的張力；芭蕾舞所缺少的是中心的動作，表現舞蹈所缺少的是邊緣的動作⁴⁷；芭蕾舞的限制在於其往往缺少情感而僅作為外在的形式，表現舞蹈往往僅關注情感而缺少形式⁴⁸，尤斯則試圖將二者結合為和諧的整體。

尤斯將優力動理解為律動(Rhythmus)，他提到「在此律動 ρυθμός 應被理解為古希臘字源上的意涵，ρῦ/ρύ-，流動。」⁴⁹ 中心的動作與邊緣的動作即是作為流動，關涉到輕、重，是力動的形式。拉邦雖然曾經提及律動在古希臘字源上是流動的意涵，其對於律動的理解卻仍深刻地連結到柏拉圖與畢達格拉斯學派所提及的圓舞意涵，是關於宇宙動作所展現出的礦石結構，拉邦所提到的優律動事實上是「和諧的律動」。對拉邦而言，起自於身體自身的律動是舞蹈的。拉邦曾經解釋對於舞

⁴⁴ Laban, *The Language of Movement*, 92.

⁴⁵ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 104

⁴⁶ Ibid., 104-105

⁴⁷ Ibid., 236.

⁴⁸ Ibid., 235.

⁴⁹ Ibid., 104.

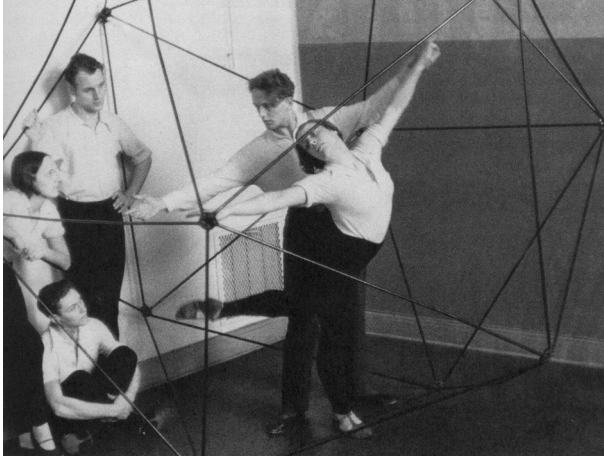


圖 3-2

1925 年在弗克望學校的空間學課程

資料來源：Patricia Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater* (München: Kieser, 2001), 103.

者而言，律動並不像是音樂的節奏是時間長的分隔，而是姿勢的法則，是藉著身體的張緊與放鬆而得到的。拉邦曾提及，「古希臘人以『∪』、『—』表現律動的流動，『∪』的標記是指身體的張緊而是緊縮的，『—』的標記則是指身體的開展……」⁵⁰，拉邦因而是將音樂的流動理解為身體的姿勢所表達出的力動。對拉邦而言，音樂的節奏是起自於舞蹈自身和諧的律動。相較於拉邦探問的是舞蹈自身的律動，尤斯則是直接探問律動自身，越過柏拉圖與畢達格拉斯所提及的圓舞意涵，以其中的身體性作為基礎直接地建立起音樂與舞蹈在形式上的連結。

懷疑畢達格拉斯學派而強調聽作為音樂最為直接的意涵的亞里斯多申努斯，其對於律動的闡釋以及他所提到律動裡的形式，則切合尤斯對於優力動的理解。亞里斯多申努斯曾經在《律動的原則》(*Elementa Rhythmica*)裡提到能有律動者(ῥυθμιζόμενα)涵括說話、旋律與身體的動作。⁵¹ 能有律動者(ῥυθμιζόμενον)為亞里斯多申努斯作為與律動(ῥυθμός)不同的概念：律動(ῥυθμός)是關於許多時間長

⁵⁰ Laban, *Die Welt des Tänzers*, 56.

⁵¹ Aristoxenus, *Elementa Rhythmica*, 9.

(χρονοί)以及對於他們的感知；律動與能有律動者(ρυθμιζομενον)的關係則像是形式(σχήμα)與能有形式者(σχηματιζόμενον)一般：形式得自事物的擺置而被稱為 σχήμα，起自於「有」(σχ-)；能有律動者則是在時間長的分隔的擺置裡得以有許多不同的形式。因而，律動有形式的意涵，是某人或某事物將時間分隔開並將時間長的分隔擺置而有律動。⁵² 亞里斯多申努斯提到，旋律是以自身的部份，音與音程分隔時間；身體的動作則是以手勢(σημείον)與姿勢分隔時間。⁵³ 對古希臘人而言，分隔的基礎在於身體。古希臘人往往以舞蹈或行走的動作解釋律動並以腳去標記、指稱律動。像是一個時間長對應到能被分隔成上與下二個部份的腳步，其中，上與下被稱作提起(άρσις)與放下(θέσις)；古希臘人解釋：提起(άρσις)是指人們的腳在空中準備要踩下一步時；放下(θέσις)是指腳又踩在地上時；律動則必須是在上與下的彼此互換間發生。⁵⁴ 因此，古希臘人所理解的律動不僅是時間的分隔，更是以站立在大地上的存有者作為身體的存有為基礎，在腳步的提起與放下間感受到輕與重的力動。

尤斯曾經提到，優力動所關注的是動作的流動，這卻不僅是考慮時間的律動，更是連結到力與力所展開出中心與邊緣的動作。藉著優力動人們才得以理解到「整體的法則」是：「起自於生動的特質與伴隨情感背景的动作先是中心的……」，隨後才是「有較為知性或傳統的表現的邊緣的動作」。⁵⁵ 其中的「中心」是關於古希臘人的律動是起自於站立在大地上的存有者其腳步的提起與放下的身體性；隨後的「邊緣」是主要是以手勢的表達作為戲劇的姿勢的芭蕾；「中心與邊緣的動作」

⁵² Ibid., 1, 3-5, 7-8.

⁵³ Ibid., 9.

⁵⁴ Aristoxenus, *Elementa Rhythmica: The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory*, trans. and ed. Lionel Pearson (Oxford: Clarendon Press, 1990), xxiii-xxiv.

⁵⁵ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 232. 轉引自 lecture of Kurt Jooss for the Committee of the Ballet Club in Liverpool, Jooss Archives, Amsterdam.

作為動作的「傾向」則是關於亞里斯多申努斯所提及能有律動者所擁有的「形式」。事實上，力場域即是考量到人的身體的重量而從動作場域開展出力。人不僅是在身體所在與身體周圍的場域裡，更是在支撐著身體的重力的地方感受到輕與重。拉邦受到柏拉圖與畢達格拉斯學派的影響而關注圓舞的意涵，尤斯卻從拉邦所提到在力場域裡的打結與解開延伸為中心與邊緣的傾向，作為身體動作的法則。在律動裡的身體性的基礎上，尤斯所提及中心的動作的中心並不是指伽利略的望遠鏡所投射到的近處，而是指身體性的確立；邊緣的動作的邊緣不是指柏拉圖與畢達格拉斯學派所提到遠處的宇宙動作，而是指離開中心，離開身體性。尤斯將動作的傾向(*Ansatz*)理解為舞蹈所應要有明確的「說出」(*Aussage*)，其中隱現的語句結構即是律動的形式意涵。

像是亞里斯多申努斯所提及放進和諧聲的旋律裡的音是藉著屬於音程的力所達成和諧的形式是在動作裡，而不是在和諧論者壓縮音階的表格裡；亞里斯多申努斯所提及律動的形式並不作為限定，而是以提起與放下作為時間的分隔，時間長的分隔的擺置則是在力動裡，以存有者的身體性為基礎，而不是伽利略的望遠鏡所設立起的主體與計算與量測的理性；理性的計算與量測則是拉邦批評音樂的既定節奏型式並不是起自於身體的律動的關鍵。整體而言，拉邦所理解的律動是圓舞意涵的「和諧的律動」，他以存有者的身體解釋古希臘人所提及張緊與放鬆的「流動」仍被轉變為空間上的緊縮與開展，成為關於宇宙動作所展現出的礦石結構。拉邦曾經提到，律動並不像音樂的節奏是時間長的分隔，而是姿勢的法則。尤斯卻接受時間的分隔作為律動與在時間長的擺置裡得到的形式。形式(*σχῆμα*)起自於「有」(*εἶναι*)，「有」(*εἶναι*)在古希臘字源上則是起自於海德格在闡釋亞里斯多德的「說話所引導的力」而提到擁有(*ἔχον*)的意涵，關涉到海德格強調技術是指有



圖 3-3

1930 年在弗克望學校的動作記譜課程

資料來源：Patricia Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater* (München: Kieser, 2001), 105.

能力去作，是在涵括與排除裡將沒有邊限的質材放進邊限裡以得到形式而成爲作品的意涵。

亞里斯多德所提及的力因而不僅是指能力，更關鍵的是能力自身所涵括技術的意涵。海德格在〈藝術作品的起源〉(Der Ursprung des Kunstwerkes)裡所提到站立在大地上的存有者所作出的作品裡的爭執所關涉到的即是海德格所提及人作爲其自身的存有者必須從屬於大地的身體性；技術不僅是對事物的知道，更是作爲身體的存有者的力動，作品裡的爭執是從自然截取而產生的裂隙，是邊限與目的。實現因而不僅是指作品，更關鍵的是作爲力的能力實現爲活動自身而有實現出的意涵。伽利略透過望遠鏡所觀測到的影像而建立起的知識卻是離開人們確切的感

知而失去身體性。尤斯以身體性為基礎理解律動的形式，他所提及舞蹈的「說出」(Aussage)因而並不是以主詞與述詞的語句結構，而是海德格所強調的聽與聽從的意涵；音樂的既定節奏型式因而並不是限定，而是起自於身體性的力動。尤斯與拉邦、柏瑞斯卡(Dussia Bereska)與克努斯特(Albrecht Knust)一起於 1927 年建立並於 1928 年的舞蹈會議上所出版的動作記譜(Kinetographie)，則不僅是以空間學與優力動為基礎，更直接傳達出他所理解律動裡的身體性作為中心的意涵。拉邦曾經提到舞譜建立的過程⁵⁶：他原本傾向將身體動作壓縮地標記在一個中心周圍形成「十」的形式，「尤斯提出複製夫耶(Raoul Feuillet)將動作序列作左右分欄的建議卻使人感到驚訝」，拉邦因而將身體與手臂的動作標記在左右的欄位裡，而不是將他們標記在原本「十」的欄位裡。⁵⁷ 尤斯所提出的建議即是他於 1927 年所發展出的譜線系統(Liniensystem)⁵⁸：將垂直的譜線(staff)作為動作進行的時間，在上面標記出一序列的動作，並將此垂直的譜線看作舞者的身體，其左右的欄位對應到舞者身體的左右部分。其中，身體的重力即作為中心，標記在中間譜線欄位上，向外的譜線欄位則分別標記手臂與頭的動作；垂直的譜線作為時間，則不僅使欄位上標記出一序列的動作並不作為位置(position)，而是作為時間的整體流動，更關鍵的是舞譜得以直接標記音樂的節奏，作為時間長的分隔，並以小節數直接和音樂的記譜並置，這是拉邦原本「十」的記譜所無法直接呈現的。或許對拉邦而言，時間長的分隔以及舞譜與音樂的記譜並置其中隱現的是使得舞蹈受限於音樂的問題。然而，譜線系統卻是使動作記譜有所突破的關鍵概念。事實上，拉邦從 1920

⁵⁶ 事實上，拉邦曾經閱讀夫耶(Raoul Feuillet)、雷昂(Arthur Saint Léon)與佐恩(Albert Zorn)關於記譜法的著作。

⁵⁷ 此一「十」的形式則成為拉邦於 1947 年與勞倫斯(F. C. Lawrence)合作出版的《動力》(Effort)裡作為工業操作的身體動作其連結到因為精神所產生的(psychosomatic)情況與內在態度的標記。Rudolf Laban, *Principles of Dance and Movement Notation* (London : Macdonald & Evans, 1975), x.

⁵⁸ 尤斯於 1927 年因膝蓋受傷到彼斯提昂(Pistyán)休養時投入舞譜的研究工作而發展出譜線系統(Liniensystem)，隨後他到瓦斯拉夫林(Wasserafling)以此記錄他的獨舞並到邁爾根罕與拉邦以及柏瑞斯卡、克努斯特一起繼續進行舞譜的研究。

年即不斷研究動作記譜，他認為動作記譜是舞蹈所要建立起像是音樂已得到的自立性的關鍵。席雷在看到於 1928 年在舞蹈會議上所出版的動作記譜後則提到動作記譜得以作為探問舞蹈的形式基礎。

整體而言，尤斯將優力動理解為律動(Rhythmus)，並以律動裡的身體性為基礎，直接地建立起舞蹈與音樂在形式上的連結，成為他所要建立的舞蹈劇場。尤斯曾提到，「舞蹈劇場一直是目的，是被理解作考量到劇本、音樂、演出者的戲劇編舞的技術與形式的舞蹈劇場。」⁵⁹ 席理希爾認為，「尤斯的舞蹈劇場離開情感的激動、個人的動作經驗與……動作舞蹈歌隊所特別關注的宇宙概念」，離開拉邦試圖以作為儀式與節慶的舞蹈所要達成一致的和諧與律動，「尤斯的舞蹈劇場所載負的是社會現實與確實性間的調解與衝突。」⁶⁰ 對尤斯而言，動作的傾向(Ansatz)不僅作為明確的說出(Aussage)，更得以直接連結起音樂裡考量到動作的力，尤斯的舞蹈劇場即是要以律動的身體性涵括音樂與舞蹈，建立起形式上的連結。

3.2.2 尤斯的《綠桌》(La table verte)

尤斯曾經提到 1932 年的《綠桌》(La table verte)是空間學與優力動的展現。⁶¹ 1931 年，尤斯接到舞蹈國際檔案局(Les Archives Internationales de la Danse)的邀請，為他們計畫於 1932 年所辦的競賽編舞。尤斯的疲憊使他猶豫，然而一次他在

⁵⁹ Suzanne Schlicher, "The West German Dance Theater," *Choreography and Dance* 3, no.2(1993): 29. 轉引自 Kurt Jooss, "Development of my Work in Outline," 1955, in Jooss Archives, Wiesbaden.

⁶⁰ Ibid., 28. 尤斯曾提到他偏好的是「引導一些最好不多於二十人的舞者」而不是引導許多人的動作舞蹈歌隊。Ibid., 30. 轉引自 Kurt Jooss to Niedecken-Gebhard, April 2 1935, in the Niedecken-Gebhard Nachlass collection, Theater Museum of the University of Cologne-zu-Wahn.

⁶¹ Suzanne Schlicher, "The West German Dance Theater," *Choreography and Dance* 3, no.2(1993): 29. 轉引自 Kurt Jooss, "The Green Table—A Dance of Death," interview with Michael Huxley, *Ballet International*, Cologne, August-September 1982, 8-9.

行走時突然停下，尤斯提到某些事物就像是巨大的鐘聲突然地擊向他，「我看見一些人們圍繞著一張桌子與死亡」，這則成爲《綠桌》開場的場景〈黑衣人〉(Les Seigneurs noirs)，此些圍繞著桌子的人們在爭執裡喚起戰爭，隨後的場景則是：〈離別〉(Les Adieux)、〈戰爭〉(La Bataille)、〈逃亡者〉(Les Proscrits)、〈反抗者〉(La Forcenée)、〈妓院〉(L'Auberge)、〈最後時刻的人們〉(Les Hommes de la dernière Heure)，最後又以〈黑衣人〉(Les Seigneurs noirs)作爲結束的場景。此些場景描寫人們在戰爭裡的遭遇，年輕人上戰場而與家人分離，士兵與其他所有的逃亡者、反抗者最後皆各自接受自身最後的死亡，與死亡舞蹈。死亡舞蹈的想法則是起自於尤斯曾經在呂北克(Lubecker)所看見的《死亡舞蹈》(Totentanz)，這是描繪所有人皆與死亡舞蹈的連幅畫作，畫作裡的死亡被描繪成披著裹尸布的白骨並以不同方式，或是愉悅、或是憤怒地和農人、主教等一起舞蹈，尤斯認爲其所傳達出的意涵即是「所有人將以其活著的方式死去。」⁶²

事實上，《綠桌》所呈現的死亡舞蹈與戰爭使得觀者或評論者往往關注其中社會與政治的意涵。塞弗(Nobert Servos)提到尤斯較其他的表現舞蹈更爲政治性，「在人們逐漸趨向優律動的宇宙和諧、身體與自然的同一時，尤斯試圖將當時的事件[戰爭]關涉在《綠桌》裡」，相較於表現舞蹈的舞者或編舞者想像社會與政治的問題得以藉著舞蹈所達成的和諧而解決，尤斯卻以「關鍵的社會政治行動」透過編舞準確地對當時的事件作出評論。⁶³ 尤斯提到，觀者與評論者往往認爲《綠桌》所傳達的是反戰的意涵並以當時的政治情況詮釋其中的場景。他提到一次於1933年在巴黎的演出後，「突然從掌聲裡傳出『在洛桑、在洛桑、在洛桑！(à Laussane)』的

⁶² Interview by Tobi Tobias for Oral History Project, Dance Collection, New York Public Library, Sept. 1976, in Jooss: *Dokumentation*, 48-49.

⁶³ Claudia Jeschke, 'Jooss's Wise Covenant with Death', in Jooss, Kurt and Fritz Cohen, *The Green Table: A Dance of Death in Eight Scenes*, 20. 轉引自 Nobert Servos, "The Green Table. A piece holds its own for 50 years in dance theater repertoire," *Ballett International* 8/9, 1982:10-12.

叫喊聲，因為當時在洛桑解除戰備的會議是徒然而沒有進展的。」⁶⁴ 許多人將圍繞著桌子的黑衣人解釋為政治人物或官員，然而，尤斯提到，他並不是指任何特定的事物，「我現在仍然不知道這些黑衣人是誰.....，我認為他們是所有能在戰爭裡得到的權力，最後藉著他們的謀劃引起戰爭。」⁶⁵ 尤斯曾經提到藝術不應是政治的，不應是想要去改變現實的，「我不認為人們會因為看過《綠桌》而避免戰爭.....我所指出的是人們並不知道卻存在的事物，這些力量是僅得以被感知而不被看見的。」⁶⁶

尤斯往往以一些現實裡的既定動作型式呈現他的戲劇編舞，馬里斯(Laura Maris)提到一些評論者往往僅關注他所表現出的戲劇張力而略過形式的部分：斯多克(Andrian Stokes)批評尤斯的舞蹈在象徵的直接性裡而沒有建築結構；科登認為尤斯的舞蹈所關注的是內容，形式則是次要的。然而，馬里斯認為尤斯的《綠桌》是藉著形式的建立才得以表現出強烈的戲劇張力，而音樂則是其中的關鍵。⁶⁷ 尤斯在構想出〈黑衣人〉的場景後即邀請科亨(Fritz Cohen)為《綠桌》譜寫音樂。事實上，科亨曾經於 1924 年接受格哈德的邀請到明斯特劇院負責戲劇導演以及歌劇與戲劇的場景，他隨後成為尤斯的舞團的作曲者。尤斯於 1928 年成立的弗克望舞蹈劇場工作室(Folkwang-Tanztheater-Studio)即邀請科亨擔任音樂監督，他們一起為弗克望舞團(Folkwang Tanzbühne)合作許多舞蹈作品，一起研究音樂與舞蹈的律動，試圖以音樂表達出舞蹈所要表達的事物。科亨在參與排練時譜寫《綠桌》

⁶⁴ Suzanne K. Walther, "The Dance of Death," *Choreography and Dance* 3, no.2 (1993): 65. 轉引自 Interview by Michael Huxley. *Ballett International*, August-September 1982, 8-12.

⁶⁵ Interview by Tobi Tobias for Oral History Project, Dance Collection, New York Public Library, Sept. 1976, in *Jooss: Dokumentation*, 48-49.

⁶⁶ Suzanne K. Walter, "The Dance of Death," *Choreography and Dance* 3, no.2 (1993): 65. 轉引自 Interview by Michael Huxley. *Ballett International*, August-September 1982, 8-12.

⁶⁷ Laura Maris, "Jooss' Green Table: Musical Forms and Devices as Choreographic Tools," *Dance Chronicle: Studies in Dance and the Related Arts* 19, no.2 (1996): 152.



圖 3-4

《綠桌》裡〈離別〉場景的士兵(前)與死亡
資料來源：Kurt Jooss and Fritz Cohen, *The Green Table: A Dance of Death in Eight Scenes*, ed., Ann Hutchinson Guest (London; New York: Routledge, 2003), 48.

的音樂，因為他知道他必須在排練時才能在譜紙上譜寫音樂，從編舞的形式裡尋找概念，他一個個場地隨著編舞的進行逐而構想出音樂。⁶⁸ 對他而言，要使得表達(Ausdruck)與律動結構(rhythmische Konfiguration)連結的關鍵在於戲劇的表達(dramatischer Ausdruck)藉著音樂傳達出姿勢(Geste)的準確性。⁶⁹ 科亨像是尤斯關注舞蹈的形式一般關注於音樂，他認為必須像「考慮編舞」一般地「考慮音樂」；作曲者所要作的是要將動作的律動轉變為音樂，與編舞者達成舞蹈與音樂在形式上的一致。⁷⁰ 科亨與尤斯所建立起音樂與舞蹈在形式上的連結則清晰地展現在《綠桌》裡，以律動形成音樂與舞蹈的對位。馬里斯在詮釋尤斯的舞蹈與音樂的連結時提到音樂與舞蹈的關係並不在於一者跟隨另一者，而是二者形成對位並表達出整體；因此，必須深刻地理解音樂的形式才得以將其實現為舞蹈，或是對舞蹈的形式有所感受才得以使音樂的形式在舞蹈裡實現。⁷¹ 尤斯以不同的動作傾向及其與音樂的律動對位表達《綠桌》裡的場景。其中，黑衣人的力動是快而輕的，死

⁶⁸ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 159-160.

⁶⁹ Ibid., 159.

⁷⁰ Coton, *The New Ballet: Kurt Jooss and His Work*, 78.

⁷¹ Laura Maris, "Jooss' Green Table: Musical Forms and Devices as Choreographic Tools," *Dance Chronicle: Studies in Dance and the Related Arts* 19, no.2 (1996): 154.

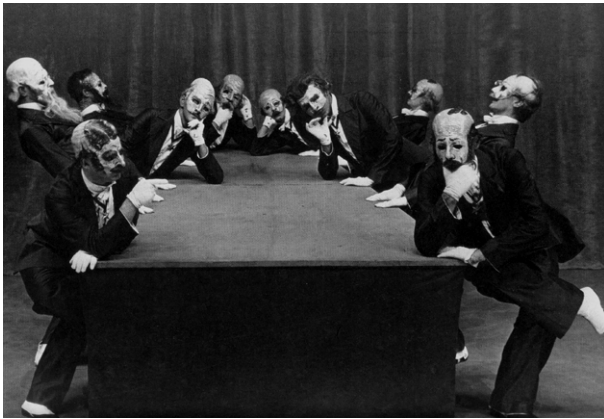


圖 3-5

《綠桌》裡〈黑衣人〉的場景

資料來源：Patricia Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater* (München: Kieser, 2001), 156.

亡的力動是強而重的，士兵則在戰爭裡最為直接地面對死亡而最為直接地呈現出站在大地上的存有者的律動與其中的身體性，展現出作為身體的存有者的力動，相較於戴上鋼盔、穿上長靴的死亡，士兵身上的背帶則強調出他們是作為身體的存有者。尤斯即是以此些不同的動作傾向作為基礎而建立起整體結構與型式：〈黑衣人〉作為開場與結束的場景與死亡彼此對反；死亡的力動作為所有場景裡最為基礎的律動；士兵最為直接地呈現出存有者的身體性則是在所有人各自接受自身最後的死亡時與死亡的力動傳達出戲劇的表現(Ausdruck)而展現出強烈的張力。黑衣人、死亡與士兵其不同的動作傾向因而得以作為詮釋的關鍵。

在〈黑衣人〉開場的場景裡，舞者以有時相同、有時不同的姿勢構成極為複雜的型式，呈現出像是傳統劇場裡的芭蕾所建構出的戲劇場景而作為影像。馬里斯提到，以姿勢構成複雜的型式是從集合到分裂，舞者從相同的動作到不同的動作一起構成整體的舞蹈則像是舞蹈的管弦編排(orchestration of dance)一般。⁷² 事實上，這一個場景在戲劇上的情節即是從集合到分裂的過程，圍繞著桌子的黑衣人

⁷² Ibid., 158.

最後是在爭執裡喚起戰爭。然而，尤斯最後卻是以所有舞者一起舉槍的同一動作，表達無法解決的分裂而喚起死亡舞蹈。有時舞者捶擊桌面或重踏地板的動作所發出的聲響與音樂彼此連結，有時音樂隨著黑衣人的爭執加劇而轉強，整體而言，音樂的律動大致不變，僅有在最後所有的舞者舉槍時才打破既定的節奏，以加快的速度在最後一小節(第 108 小節)連續地加重第一拍最後的十六分音與第二拍最後的半拍，隨即槍響(譜例 3-1)，槍響則戲劇性地直接連結起音樂與舞蹈的律動。因而，音樂最為劇烈變動的最後段落卻是發生在舞蹈從複雜的型式到最為簡單的、所有舞者一起舉槍的同一動作時；音樂與舞蹈並不彼此跟隨，卻在彼此的關聯裡建立起在形式上的連結。

《綠桌》最後結束的場景〈黑衣人〉則像是開場般，舞者的姿勢有時相同、有時不同。音樂的導奏在一聲槍響後從前一個死亡舞蹈的場景逐漸展開，旋律在被低音斷隔開的過程裡傳達出不明確的感受，使得最後結束的場景相較於開場更為詭異；音樂隨後(第 21 小節)以高音奏出與開場相同的旋律(譜例 3-2, 3-3)。然而，在結束的場景裡，在開場時舞者有時捶擊桌面或重踏地板的動作所發出的聲響卻皆消失，所有的動作皆是靜默的，強調出舞者以姿勢構成的複雜型式所呈現出的戲劇場景即是作為看見而不是聽見的影像。沒有聲音的舞者使得這一個場景更為詭異，成為相似於真實卻並不是真實的假像，黑衣人則失去身體性。相較於開場時動作所發出的聲響與音樂的連結，此時舞者與舞者的動作卻僅像是假像而與所聽到的音樂彼此分離。音樂最後維持不變的律動則像是失去與舞蹈的連結而不受影響一般；舞蹈最後結束在所有舞者以個別的不同姿勢所構成複雜的型式裡，相較於開場的場景裡舞者以一起舉槍的同一動作表達「分裂」，舞者個別的不同姿勢卻像是被「集合」在阿爾柏提所框限的畫面一般，成為影像。

譜例 3-1⁷³

《綠桌》開場的〈黑衣人〉場景裡最後的音樂段落

The image shows a piano score for a piece from 'The Green Table'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 100-103) is marked 'PASSÉS' and features complex chords and triplets. The second system (measures 104-107) includes the markings 'p subito' and 'molto cresc...'. The third system (measures 108-109) is marked 'SHOT' and features a 'f (rumble - repeat until ready)' instruction with a five-measure rest. The fourth system (measures 110a and 110b) shows a final section with a five-measure rest and a '5' marking.

⁷³ 此處的譜例與小節數的標記為於 2004 年出版的《綠桌》舞譜與其中的鋼琴排練譜。Kurt Jooss and Fritz Cohen, *The Green Table: A Dance of Death in Eight Scenes*, ed., Ann Hutchinson Guest (London; New York: Routledge, 2003).

譜例 3-2

《綠桌》開場的〈黑衣人〉場景裡的旋律

⑪ TANGO

p portato *poco secco* *simile*

⑮

⑳ *mf* *pp*

㉕

The musical score is for a piece titled "TANGO" in 4/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 11-14) begins with a piano (*p*) dynamic and a *portato* marking. The right hand features a melodic line with a 7-measure slur, while the left hand provides a steady bass line. The second system (measures 15-18) continues the melodic and harmonic development, with a *poco secco* marking and a *simile* instruction. The third system (measures 19-24) shows a dynamic shift to *mf* and includes a *pp* marking, with a 3-measure slur in the right hand. The fourth system (measures 25-28) concludes the excerpt with a final melodic phrase in the right hand and a bass line ending with a fermata.

譜例 3-3

《綠桌》最後結束的〈黑衣人〉場景裡音樂的導奏

① SHOT
Tango
p staccato
8va.....

(8).....

⑥

⑪ PROMENADE
⑬
(m.d. sempre 8va)

⑯ loco

REPRISE *8va*

20 *portato*

21

(8)

24 *loco*

29 *8va*

在〈黑衣人〉開場的場景後，死亡舞蹈所展現出的是與黑衣人彼此對反的力動，以強烈的身體性展現出中心的動作作為整體最為基礎的律動。死亡進場時的獨舞是垂直地、以身體的重力不斷踩踏地板，手臂像砍伐般的揮動；身體的重力則與鋼琴反覆重擊的低音和弦彼此連結(譜例 3-6)。曾經在尤斯的排練指導下演出死亡的舞者霍德(Christian Holder)提到，他發現當他以尤斯注入他身體的重力與地板連結時，他確實得到從未有過的強烈感受與表現。⁷⁴ 馬里斯將死亡進場時的獨舞看作「無秩序的對位」(counterpoint of disorder)，隨後撤退到上舞臺而在〈離別〉的場景裡持續踩踏著節奏則是音樂裡的持續低音。⁷⁵

⁷⁴ Christian Holder, "Dancing for Jooss: Recreating the Role of Death in The Green Table," *Choreography and Dance* 3, no.2(1993): 83.

⁷⁵ Laura Maris, "Jooss' Green Table: Musical Forms and Devices as Choreographic Tools," *Dance Chronicle: Studies in Dance and the Related Arts* 19, no.2 (1996): 161.

譜例 3-4

《綠桌》的〈戰爭〉場景裡的旋律

④7

⑤0 LEAD TO SPIRAL
f subito

⑤3 *ritard.* ⑤4 DEATH APPEARS
molto meno ff

⑤6
release pedal exactly at beginning of bar
*

Detailed description: This musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 47-49) shows a complex texture with multiple chords and moving lines in both hands. The second system (measures 50-52) is marked 'LEAD TO SPIRAL' and 'f subito', featuring a dense, rhythmic accompaniment. The third system (measures 53-55) is marked 'DEATH APPEARS' and 'molto meno ff', with a 'ritard.' instruction and a 'Ped.' marking. It includes a triplet in the bass line. The fourth system (measures 56-58) continues the texture with triplets and includes the instruction 'release pedal exactly at beginning of bar' and an asterisk. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

58

60

62

63

MAESTOSO

più mosso

64

67

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece. It begins at measure 58 in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and triplets, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and triplets. At measure 61, the time signature changes to 3/2 and the key signature changes to two sharps (F# and C#). The tempo marking 'MAESTOSO' is placed above measure 63, and 'più mosso' is written below the staff at the start of measure 63. The score continues through measures 64 and 67, maintaining the 3/2 time signature and two-sharp key signature. The right hand continues with melodic passages, and the left hand features dense chordal textures and triplets.

譜例 3-5

《綠桌》裡的〈反抗者〉場景最後反抗者被處決時前後的音樂段落

DEATH WALKS

102 106

108

113 *mp*

118

124 *cresc*

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The first system (measures 102-106) features a steady eighth-note melody in the right hand and a rhythmic accompaniment of quarter notes in the left hand. The second system (measures 108-112) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 113-117) is marked *mp* and shows a change in the right-hand melody. The fourth system (measures 118-123) continues the *mp* section. The fifth system (measures 124-128) is marked *cresc* and features a more active right-hand melody with a crescendo hairpin.

130 *p* *molto calmo*

laissez vibrer

133 *ritenuto*

137 *pp*

譜例 3-6

《綠桌》裡死亡進場獨舞的音樂段落



① DEATH'S SOLO ('A' SECTION)

ff *marcato* *simile*

③

⑨

譜例 3-7

《綠桌》裡的〈最後時刻的人們〉

① *Largo piacevole*

⑤

⑨

⑫ *WALK BEGINS*
poco più mosso

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It is divided into four systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Largo piacevole' and starts with a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes. The second system (measures 5-8) is marked with a crescendo (cresc) dynamic. The right hand has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand maintains a steady accompaniment. The third system (measures 9-11) also has a crescendo (cresc) dynamic. The right hand has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand maintains a steady accompaniment. The fourth system (measures 12-15) is marked 'WALK BEGINS' and 'poco più mosso'. It starts with a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes.

16

p *cresc* *p*

19

molto allargando.....

22 *8va.* PROCESSION

ff *p*

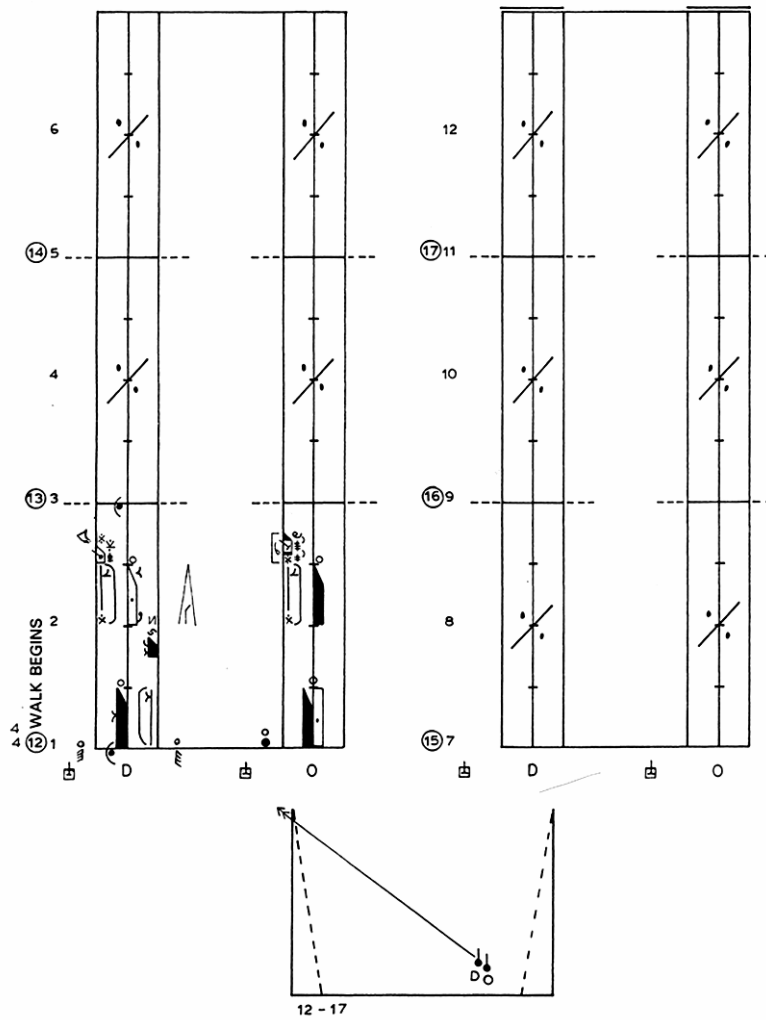
27 (8)..... 28 CLOCK STEP

loco *p subito* *secco*

30

譜例 3-8

《綠桌》〈最後時刻的人們〉場景裡士兵與死亡的行進



延伸他的身體，傳達出死亡越過人們的感受性。⁷⁶ 在《綠桌》裡，尤斯與柯亨並不給予死亡主導動機(Leitmotiv)因而沒有伴隨死亡不斷出現的音樂，音樂與死亡的連結是表現在力動的轉變上。在〈戰爭〉裡的死亡出現時，音樂以突然出現的低音和弦打破既有的節奏(第 54 小節)，並和高音和弦一起開展出更重的感受，在為死亡的出現所作的導奏後，又以更重、更為緩慢的律動呈現出〈戰爭〉最初的旋律(第 63 小節)(譜例 3-4)。在〈反抗者〉裡的死亡則是隨著反抗者在殺害士兵時一起出現，音樂在既有的持續不斷而快速的節奏上疊上較重而緩慢的節奏，在反抗者被處決時，音樂則全然轉變(第 130 小節)，相較於〈戰爭〉的轉變是趨向更重的節奏而是打破，既有的節奏與 a 小調的和聲卻突然轉為較長的、較輕的半音下行的語句，而像是被打散一般(譜例 3-5)。在此過程裡，被處決者轉身倒向站在左下舞臺的死亡，死亡則於她在其腳下倒下後轉身，並將向外平伸的雙臂收於身體的左方。她的倒下不僅藉著轉身與向前伸出的手臂清晰地呈現出趨向死亡的方向，更隨著她的動作趨向靜止而使得她的動作像是繼續轉為死亡最後的動作，隨著死亡的身體垂直向上一直到死亡最後向上的凝視，結束在音樂整個半音下行的語句最後所停止在 A 大調的和弦上。整體而言，死亡作為所有場景的結束不僅傳達出戲劇的表現，更有形式上的意涵。

席格曾經提到，《綠桌》裡的死亡並不涉入戰爭而是被動的，「死亡幾乎不碰、不攻擊他的受難者……而是等待他們到向他」⁷⁷，死亡僅有在〈最後時刻的人們〉的場景裡主動從士兵背後奪去已污損的旗幟；席格認為這象徵死亡在戰爭裡得到

⁷⁶ Christian Holder, "Dancing for Jooss: Recreating the Role of Death in The Green Table," *Choreography and Dance* 3, no.2(1993): 85.

⁷⁷ Marcia Siegel, "The Green Table: Sources of a Classic," *Dance Research Journal* 21, no.1 (spring 1989): 19.

最後的勝利。⁷⁸ 尤斯曾經解釋這一個場景所要表達的是這一個士兵「仍堅決地向前，卻不知道戰爭已經結束，他感到背後有什麼存在著，卻僅在死亡奪去他手上的旗幟時看見自身的死亡。」⁷⁹ 在〈最後時刻的人們〉此一並沒有情節發生的場景裡，死亡的意涵卻反而得到最為深刻的表達。在整體結構上，假使不論〈黑衣人〉此一前後相同的場景，死亡進場的獨舞則作為戰爭的開場，〈最後時刻的人們〉則作為戰爭最後的結束，二者皆有極為關鍵的意涵。相較於死亡進場的獨舞表達出強而重的力動(譜例 3-6)，在〈最後時刻的人們〉裡，死亡所呈現出的卻是極緩而重的力動(譜例 3-7)：最先是一個士兵與他身後的死亡從地板上緩慢地逐漸起身，音樂以和弦呈現出緩慢而持續的節奏，旋律先是隱現在和弦裡；死亡較士兵先站立起並張開雙臂，音樂在其雙臂緩慢的揮動裡逐漸有著變動，旋律則逐漸從持續的節奏裡出現，死亡的動作與音樂逐漸轉強，在死亡最後奪去士兵的旗幟時(第 11 小節)，音樂停止在一個長達三拍的和弦上的最後一拍，在最後一拍裡，士兵與死亡向後而停止的動作則是作為下一個動作的準備，其以身體建築結構所建立起的姿勢則在向後而停止的動作裡聚集著極大的張力；隨後，士兵與其身後的死亡一起緩慢地行走，音樂喚起士兵在〈離別〉的場景裡上戰場時的旋律卻更為緩慢，低音的和弦持續著大致上不變的節奏，士兵與死亡逐漸走向下舞臺的左方，士兵的身體在他的右手向後的伸展下，與其不得不在死亡的引領下向前行走間，展開極大的張力；最後，死亡與士兵一起離開，整個舞臺沒有任何的舞者而僅有音樂的持續(第 18-21 小節)(譜例 3-8)。此時，到場者退隱，像是光照的退隱，使得不可見的事物到場，音樂自身則在聽的界域裡開展出像是時間自身的不斷持續。海德格將說話理解為月相而提及說話與聽的同一此時得到極為深刻的展現，人們看不見舞蹈，卻聽見音樂，音樂在伊德(Don Ihde)的詮釋裡則是要使聽者在過去與將到

⁷⁸ Ibid., 19.

⁷⁹ Christian Holder, "Dancing for Jooss: Recreating the Role of Death in The Green Table," *Choreography and Dance* 3, no.2(1993): 86.

的邊緣聽見而展開力動自身，離開鏡框的劇場形式裡的場景，深刻地詮釋出士兵與死亡的行走以及從戰爭的開場到結束的所有場景即作為死亡舞蹈是不斷持續的，所有人即是在不斷持續的死亡舞蹈裡趨向最後的死亡。整體而言，在音樂的到場與舞蹈退隱的關聯裡所展現出的詮釋意涵是：是時間自身喚起死亡，是時間自身使所有人趨向死亡。沒有舞者在舞臺上的四小節是整個舞蹈劇場的張力最為強烈的部分。席格因而提及尤斯的《綠桌》整體作為一個行進，是在時間上而不是在空間上的。⁸⁰

在士兵與死亡退出後的四小節後，舞者隨著音樂從上舞台的右方出現，死亡仍舉著旗幟，引領士兵與所有其他的受難者，隨後他們的行進圍繞成圓，像是圓舞(Reigen)，卻是離開圓舞所關涉到宇宙動作的和諧意涵，成為明確的形式。生命週期(Lebensreigen)的意涵在此即是指出存有者與死亡像是力(δύναμις)與沒有力(αδυναμία/im-potentia)作為撤退(στέρησις)，不僅是存有者必定趨向死亡，死亡更是存有者的起源，形成生命週期的意涵而作為圓，離開拉邦所闡釋的圓舞關涉到不可見的礦石結構與宇宙論的意涵。拉邦特別關注空間，他以空間學展開對於身體動作的法則的探問，隨後才考量到人的身體的重力而建立起「力動場域」(dynamosphere)。尤斯所關注的卻是時間，在光照的退隱裡開展變動自身；這使他能將在呂北克所看見《死亡舞蹈》的連幅畫作展現為力動。沒有任何舞者的舞臺不僅是空間，更成為力所讓與出的地方，人們看不見舞蹈，卻聽見音樂，直接將自身投向邊緣而在撤退裡感受到變動與變動的起源，傳達出時間自身。在海德格的闡釋裡，地方從屬於事物自身，有撤退、放出、讓予出位置的意涵而是邊限，作為事物自身的到場的起源；亞里斯多德「力作為變動的起源」的引領意涵到「考量到動作的力」的一般意涵則關涉到時間。因而，舞臺的空間成為地方，地方則

⁸⁰ Marcia Siegel, "The Green Table: Sources of a Classic," *Dance Research Journal* 21, no.1 (spring 1989): 17.



圖 3-6

《綠桌》裡〈最後時刻的人們〉死亡引領戰爭的所有受難者的行進

資料來源：Kurt Jooss and Fritz Cohen, *The Green Table: A Dance of Death in Eight Scenes*, ed., Ann Hutchinson Guest (London; New York: Routledge, 2003), 159.

不僅和力與動作彼此關聯，更是時間的。尤斯所展現的即是他所直接探問律動自身的意涵，這則是音樂與舞蹈的力動得以建立起整體的律動，而作為形式的基礎。

尤斯以死亡的力動作為基礎的律動，並以士兵最為直接地呈現出站在大地上的存有者的律動展現出不同的動作傾向、輕與重的流動。死亡引領士兵與受難者的行進，舞者上半身維持不變的姿勢，他們的腳步與隨後在〈離別〉的場景裡舉著旗幟的士兵所呈現出的輕，皆使人感受到舞者的身體的重量，前者呈現出沈重、緩慢的平靜，像是力的承受，是海德格所提及力有能去承受的意涵，後者則傳達出最後趨向死亡的存有者自身的力動是張緊的，像是站立在大地上的存有者所作出的作品裡的爭執是劇烈的；海德格在〈藝術作品的起源〉裡提到，極度劇烈的擾動會在作品裡得到平靜，「平靜是極度擾動的情況……這是緩和在作品自身裡的平靜」⁸¹；海德格所闡釋的平靜是前者的力動，因為死亡引領士兵與受難者的行進，他們的姿勢並不像是芭蕾所建立起的戲劇場景無關於力動，而是聚集著力動，是輕與重的爭執最後得到的平靜，舞者則作為承受者展現出作為身體的存有者的存

⁸¹ Heidegger, *Off the Beaten Track*, 24.

有意涵。

列文(Daivid Micheal Levin)認為海德格不僅喚起身體性，他所提及作為所有事物與存有的本質的詩(Dichtung)更得以作為舞蹈，「作為詩的舞蹈是存有與所有事物的基礎量度(fundamental measure)，……藉此我們在平日生活裡所涉及的動作得以到最初的開放裡。詩的舞蹈並不將動作看作是已被建立起的基礎而是給予動作的可能性。」⁸² 海德格曾經提到，「詩即是量度……寫詩即作為一種度量(measure-taking)。」⁸³ 藉此，人們得深刻地理解並接受他們的存有，因而「死亡即是不可度量者仍未被探問的量度」所指的即是人必須藉著理解到自身是趨向死亡的存有而接受死亡作為量度。⁸⁴ 量度因而是指一種對所有事物與存有的接受與理解，列文則是以「行走」解釋身體作為海德格所提及的量度，對他而言，「律動並不是起自於身體自身，而是起自於身體與基礎的大地的關係」，律動因而是「行走的身體，是時間對於我們的動作的接受。」⁸⁵ 此外，「在我們行走時，隨著腳步的感知、重力的中心與作為基礎的大地，我們能得到一種身體作為整體的強烈的力動感受……此一身體所受到的整體，作為存有在詮釋上的揭蔽，對於自身作為存有論上的存有的開展是必要的。」⁸⁶ 拉邦所要探問起自於身體自身的律動，其基礎仍在於古希臘人所提及的「提起」與「放下」，作為身體對時間的量度，成為時間長的分隔與擺置。律動因而不僅是拉邦所關注的礦石結構，更是關涉到他在建立起力動場域時所提到在身體在向上地延伸到達一個極限時要放開而最後落下到地面時的輕與腳向下站在地面上的重。然而，拉邦關注動作(kines-)與力

⁸² Levin, *The Body's Recollection of Being*, 295.

⁸³ Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York : Harper & Row, 1971), 220-222.

⁸⁴ Ibid., 222.

⁸⁵ Levin, *The Body's Recollection of Being*, 269.

⁸⁶ Ibid., 291.

(dynam-)的「場域」(-sphere)，尤斯更關注時間，並將「力動」理解為中心與邊緣的動作傾向，他所接受時間長的分隔與擺置事實上即是身體對時間的量度，時間的量度卻僅為拉邦理解成音樂的既定節奏型式，是舞蹈的限制。

亞里斯多德《形上學》(*Metaphysica*)第九卷探問以力與實現說出存有的意涵，並不僅是被譯作 *potentia* 與 *actus* 的意涵，更是海德格闡釋亞里斯多德的力動所關涉到說話與技術的意涵，延伸到他在〈藝術作品的起源〉與附錄(*Zusatz*)裡所提及站立在大地上的存有者所作出的作品裡的爭執與邊限、目的的意涵。事實上，曾經有研究者談論舞蹈裡的動作時，爭論其是否是沒有目的的動作(*movement*)或是達成目的動作(*action*)，一些人認為舞蹈作為藝術作品應是沒有目的的動作，而不像是平日生活裡的動作往往是為達成目的的動作，像是作品的製作。⁸⁷ 然而，達成目的的動作(*action*)卻是得力動(*actus*)，是翻譯亞里斯多德所闡釋的實現(*ἐνέργεια*)；沒有目的的動作(*movement*)的概念則是關於伽利略的望遠鏡，是動作在理性的計算與量測裡，被理解為事物在不同時間所在的不同空間，並連結在速度的算式裡而成為沒有目的的動作。此一爭論起自於並未深刻地理解到力與動作所關涉到說話與技術的意涵，而使得意涵失落在翻譯(*übersetzen*)的強行轉渡(*über-setzen*)下。拉邦曾經提到，「舞者所要展現的不僅是他的舞者性，更是藝術作品」，舞蹈裡的動作因而仍是為達成目的的動作，是要將質材放進邊限裡；尤斯即是在涵括與排除裡將音樂與舞蹈的律動擺置在一起而得到形式，作為舞蹈劇

⁸⁷ 此一爭論見 Monroe C. Beardsley, "What is going on in a dance?" *Dance Research Journal* 15, no.1 (fall 1982): 32-36; Noël Carroll and Sally Banes, "Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley's 'What is going on in a dance?'" *Dance Research Journal* 15, no.1 (fall 1982): 37-41; Gregory Scott, "Banes and Carroll on Defining Dance." *Dance Research Journal*, 29/1 (Spring 1997):7-22; Gregory Scott, "Transcending the Beardsleyans: A Reply to Carroll and Banes," *Dance Research Journal* 31/1 (Spring 1998): 15-24; Noël Carroll and Sally Banes, "Beardsley, Expression and Dance: A Reply to Gregory Scott" *Dance Research Journal*, 31, no.2 (fall 1999): 6-13.

場。尤斯所涵括的是：黑衣人的姿勢所構成的複雜型式，士兵與死亡以律動裡的身體性作為基礎的輕與重。其中，黑衣人所建構起戲劇場景的影像，切合傳統的歌劇與芭蕾舞，是起自於伽利略的望遠鏡；士兵與死亡的輕與重則像是古希臘人所解釋的提起與放下是動作的傾向，是站立在大地上的存有者，而不作為整體語句語結構，所關涉到的是海德格闡釋說話的聽與聽從，是從計算與量測的理性所設立起受限於理論的主體喚起存有者的身體性。在尤斯的涵括裡，黑衣人的失去身體性卻不是真地失去身體性。事實上，失去身體性的身體性即是起自於假像所呈現出相似於真實卻並不是真實的意涵，而和士兵與死亡以律動裡的身體性為基礎的力動一起展現出極為強烈的張力。尤斯像是尼金斯基與史特拉文斯基在《春之祭》要舞者以身體的重量踩踏地板而違抗芭蕾舞，在傳統的基礎上展現出強烈的張力。《綠桌》的音樂是以既定的節奏型式展現律動，與舞蹈對位。尤斯所排除的則是：主導動機的對應。事實上，主導動機的對應取決於主體所設定譬喻的意涵而不是音樂與舞蹈直接的連結；不斷隨著情節出現的旋律因而往往不被理解為律動，而僅作為對應。在〈黑衣人〉的場景裡，音樂與舞蹈的不一致、在〈戰爭〉、〈反抗者〉的場景裡，音樂在死亡的舞蹈出現時力動的轉變，則皆是直接以律動自身對位出整體的律動而作為型式，將音樂與舞蹈連結在他所要建立起的舞蹈劇場(Tanztheater)裡。馬里斯因而提到在尤斯的作品裡，舞蹈的律動往往並不依循音樂的節奏卻又在彼此關聯裡使得一者是另一者的重要關鍵。⁸⁸

⁸⁸ Laura Maris, "Jooss' Green Table: Musical Forms and Devices as Choreographic Tools," *Dance Chronicle: Studies in Dance and the Related Arts* 19, no.2 (1996): 154, 157.

結語

整體而言，拉邦(Rudolf Laban)受到表現主義(Expressionismus)以及柏拉圖(Plato)與畢達格拉斯學派(Pythagorean)的影響，認為舞蹈得以展現出宇宙動作的和諧與律動。對於拉邦而言，既有的音樂作品是受限的，缺少舞蹈以身體性作為基礎的明確性；他因而刪去既有的音樂作品而僅探問舞蹈自身的和諧與律動，將音樂涵括在圓舞的意涵裡。尤斯(Kurt Jooss)卻並未受到柏拉圖與畢達格拉斯學派的宇宙論影響而是受到傳統劇場的影響，僅從拉邦所探問舞蹈自身的法則，以律動裡的身體性為基礎，像是亞里斯多德(Aristotle)與亞里斯多申努斯(Aristoxenus)，直接探問力與動作的意涵，以律動裡的身體性作為基礎，不透過模仿與類比，直接地建立起音樂與舞蹈在形式上的連結而成為舞蹈劇場。表現舞蹈的複雜性以及拉邦的圓舞與尤斯的舞蹈劇場所關涉到事實上是他們對於力動的認識，藉著海德格對於力動的闡釋其中技術與說話、質材與形式以及作品的深刻意涵即是理解他們的爭論與舞蹈與音樂的關聯問題的關鍵。

拉邦曾經在離開德國後認為尤斯所建立起的舞蹈劇場已實現他所試圖建立起的身體動作的「語言」。拉邦於 1938 年在寫給尤斯的信裡提到，「我從你的作品裡看見我最大的期待已接近實現：動作的語言得以輕易地以清晰的形式表達出僅有舞蹈才得以表達出的深刻與本質。……這是我所不斷試圖要從空有的傳統的影響下所解放出的。……你試圖藉著你的作品使舞蹈表現更為深刻，卻並不服從於傳統的默劇或過度的感受性。」¹ 雖然拉邦曾經在尤斯於 1928 年的舞蹈會議上支持尤斯所提出的舞蹈劇場，相較於魏格曼(Mary Wigman)對於傳統劇場的劇烈反對，拉邦與尤斯是一致的，1910 年到 1932 年在德國的拉邦卻並未離開柏拉圖與畢達格

¹ Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen*, 263. 轉引自 Laban to Jooss. 1938, Tanz Archiv der Folkwangschule.

拉斯學派的宇宙論。1930 年接下柏林國家歌劇院(Berliner Staatsoper)職位的拉邦仍認為傳統劇場是受限的。直到 1937 年受到納粹的迫害而離開德國前，拉邦仍試圖在納粹的控制下試圖以節慶與儀式的舞蹈達成圓舞的和諧與律動。然而，拉邦為何會在 1938 年所寫的信裡以尤斯的舞蹈劇場作為實現？是否因為尤斯的《綠桌》(*La table verte*)所傳達出的強烈張力對使拉邦對於表現舞蹈(Ausdruckstanz)的看法有所轉變？是否因為離開德國的拉邦已離開德國的表現舞蹈與宇宙論而較關注舞蹈劇場？席理希爾(Suzanne Schlicher)認為，尤斯的影響藉著他在舞蹈劇場裡的複音構成方式(polyphonic method of composition)延伸到德國現在的舞蹈劇場裡，其中「一起發生許多個別行動的場景的自立性，以及許多像是音樂、舞臺、空間、場景與戲劇的自立性，皆是起自於尤斯複音的構成方式，在他對身體多重律動的可能性，以及身體律動、作品構成與音樂的關聯所作的結構發展裡」，對於構成部分的拆解則不僅切合布雷希特(Bertold Brecht)的戲劇想法，更實現在德國現在的舞蹈劇場裡，特別是其中要求嚴格的形式結構仍能在缺少線性的情況下維持戲劇的敘事性。² 馬爾卡(Anna Markard)認為，尤斯的《綠桌》其重要性在於他準確地結合戲劇與結構，發展出得以表達出他所要說的清晰的「動作的語言」。³ 事實上，或許是因為戰爭，1945 年後的德國與 1920 年前後德國所發展出的「傳統」有所斷裂，這使得德國現在的編舞者感到「傳統」的失落。編舞者柏納(Gerhard Bohner)即曾經提到，「我在德國有失家的感受，我並未真地理解何謂沒有傳統.....，然而我已理解這是多大的貧困。」⁴ 席理希爾提到一直要到 1970 年前後，拉邦的理論與尤斯的舞蹈劇場才又在德國受到關注，其中，尤斯於 1927 年設立的弗克望學校

² Suzanne Schlicher, "The West German Dance Theater," *Choreography and Dance* 3, no.2(1993): 41-42.

³ Claudia Jeschke, 'Jooss's Wise Covenant with Death,' in Jooss, Kurt and Fritz Cohen, *The Green Table: A Dance of Death in Eight Scenes*, 22. 轉引自 Anna and Hermann Markard, "Der grüne Tisch," Carl Dahlhaus et alii (eds.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3 (München: Piper, 1989), 218-220.

⁴ Suzanne Schlicher, "The West German Dance Theater," *Choreography and Dance* 3, no.2(1993): 26.

(Folkwangschule)雖然曾經中斷卻仍作為連結，他因而將德國現在的舞蹈劇場看作是從拉邦、尤斯一直到弗克望舞蹈學校而不是起自於表現舞蹈的發展。⁵ 音樂與舞蹈關聯問題仍在德國現在的舞蹈劇場裡繼續和舞臺、空間、場景與戲劇在編舞的考量裡，作為拆解的部份到構成關聯的整體結構裡被不斷試探。從拉邦的圓舞到尤斯的舞蹈劇場，僅是另一個繼續不斷發展的開場而不是結束。海德格所提及藝術作品裡的爭執(Streit)，作為極度擾動的情況，即是在作品自身裡的平靜而得到自立，使人們理解到在作品裡作用的真(αλήθεια)作為揭蔽是在光照的退隱裡，是在起源的探問裡，開放的開展出更為深刻地，無盡的詮釋意涵。



⁵ Ibid., 26.

徵引文獻

Alberti, Leon Battista. *On Painting*. Translated with introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1966.

Aristotle. *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*. Edited by Jonathan Barnes. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984.

Aristoxenus. *The Harmonics of Aristoxenus*. Edited with translation notes, introduction, and index of words by Henry S. Macran. Oxford: Clarendon Press, 1902.

———. *Elementa Rhythmica: The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxean Rhythmic Theory*. Translated and edited, with introduction and commentary by Lionel Pearson. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Barker, Andrew, ed. *Greek Musical Writings*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1984-1989.

Beardsley, Monroe C. "What is Going on in a Dance?" *Dance Research Journal* 15, no.1 (fall 1982): 32-36.

Brandenburg, Hans. *Der Moderne Tanz*. 3rd ed. Munich: Georg Müller, 1921.

Christensen, Thomas, ed. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 2002.

Clifton, Thomas. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven:

Yale University Press, 1983.

Coton, A. V. *The New Ballet: Kurt Jooss and His Work*. London: D. Dobson, 1946.

David, A. P. *The Dance of the Muses : Choral Theory and Ancient Greek Poetics*.

Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.

Duncan, Isadora. *My Life*. New York: Liveright, c1995, c1927.

Gibson, Sophie. *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*. New York:

Routledge, 2005.

Heidegger, Martin. *Aristotle's Metaphysics Θ 1-3 : On the Essence and Actuality of*

Force. Translated by Walter Brogan and Peter Warnek. Bloomington: Indiana University Press, c1995.

———. *Being and Time*. Translated by Joan Stambaugh. Albany, NY: State University of New York Press, c1996.

———. *Early Greek Thinking*. Translated by David Farrell Krell and Frank A. Capuzzi.

San Francisco: Harper & Row, 1984, c1975.

———. *Off the Beaten Track*. Edited and translated by Julian Young and Kenneth

Haynes. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002.

———. *On Time and Being*. Translated by Joan Stambaugh. Chicago, Ill.: University

of Chicago, 2002.

———. *Poetry, Language, Thought*. Translated by Albert Hofstadter. New York :
Harper & Row, 1971.

Hodgson, John. *Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban*. New York:
Routledge, c2001.

Hodgson, John and Valerie Preston-Dunlop. *Rudolf Laban: An Introduction to his Work
and Influence*. Plymouth, UK : Northcote House, 1990.

Holder, Christian. "Dancing for Jooss: Recreating the Role of Death in The Green
Table." *Choreography and Dance* 3, no.2 (1993): 79-91.

Howe, Dianne S. *Individuality and Expression: The Aesthetics of the New German
Dance, 1908-1936*. New York: P. Lang, 1995.

Hutchinson, Ann. *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*. 4th
ed.. New York: Routledge, 2005.

Ihde, Don. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Athens: Ohio University
Press, 1976.

Jooss, Kurt. *Jooss: Dokumentation*. Edited by Anna Markard and Hermann Markard.
Köln: Ballett-Bühnen-Verlag, 1985.

Jooss, Kurt and Fritz Cohen. *The Green Table: A Dance of Death in Eight Scenes*. Text
written and compiled by Anna Markard, labanotation by Gretchen Schumacher,
edited by Ann Hutchinson Guest. London; New York: Routledge, 2003.

Jordan, Stephanie. *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*.

London: Dance Books, 2000.

Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Translated by M. T. H. Sadler.

New York: Dover Publications, 1977.

Kersten, Fred. *Galileo and the 'Invention' of Opera: A Study in the Phenomenology of*

Consciousness. Dordrecht Boston: Kluwer Academic, 1997.

Kockelmans, Joseph J. *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht: M. Nijhoff

Publishers, 1985.

Laban, Rudolf. *The Language of Movement : A Guidebook to Choreutics*. Edited by

Lisa Ullmann. Boston: Plays, inc. 1974, c1966.

———. *A Life for Dance : Reminiscences*. London: Macdonald & Evans, 1975.

———. *Principles of Dance and Movement Noatation*. London: Macdonald & Evans,
1975.

———. *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: Walter Seifert Verlag, 1920.

Laban, Rudolf and F. C. Lawrence. *Effort: Economy of Human Movement*. Boston:

Plays, Inc., 1974.

Leggio, James, ed. *Music and Modern Art*. New York: Routledge, 2002.

Levin, David Michael. *The Body's Recollection of Being: Phenomenological*

Psychology and the Deconstruction of Nihilism. London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985.

Lucian. *Lucian V*. Translated by A. M. Harmon. The Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.; London, England: Harvard University Press, 1936.

Maletic, Vera. *Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987.

Maris, Laura. "Jooss' Green Table: Musical Forms and Devices as Choreographic Tools." *Dance Chronicle: Studies in Dance and the Related Arts* 19, no.2 (1996): 151-169.

Mathiesen, Thomas J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, c1999.

Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*. Translated by Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1967.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, c1955.

———. *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. New York: Harper & Row [1972, c1960].

Partsch-Bergsohn, Isa. *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*, *Choreography and Dance Studies*; V. 5. Chur: Harwood Academic

Publishers, 1994.

Plato. *The Republic of Plato*. Translated with introduction and notes by Francis Macdonald Cornford. Oxford: Clarendon Press, 1961.

———. *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. Translated with a running commentary by Francis MacDonald Cornford. London: Routledge, 2000.

Preston-Dunlop, Valerie. *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*. London: Dance Books, 1998.

Preston-Dunlop, Valerie and Susanne Lahusen, ed. *Schriftanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*. London : Dance Books; Pennington, NJ: Distributed in the United States of America by Princeton Book Co., 1990.

Schlicher, Suzanne. "The West German Dance Theater." *Choreography and Dance* 3, no.2 (1993): 25-43.

Siegel, Marcia. "The Green Table: Sources of a Classic." *Dance Research Journal* 21, no.1 (spring 1989):15-21.

Smith, F. Joseph. *The Experiencing of Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music*, Musicology Series. New York: Gordon and Breach, 1979.

Stöckemann, Patricia. *Etwas ganz Neues muß nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater*. München: Kieser, 2001.

Toepfer, Karl. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture*,

1910-1935. Berkeley: University of California Press, 1998.

Walther, Suzanne K. "The Dance of Death." *Choreography and Dance* 3, no.2 (1993):
53-77.

———. *The Dance of Death: Kurt Jooss and the Weimar Years*. Chur: Harwood
Academic Publishers GmbH., 1994.

Young, Julian. *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge
University Press, 2001.

