

# 生命之鏡: 從《醮》探索舞蹈劇場的表演之道與境界美學

賴賢宗

**The Mirror of Life: Tao and Jing-jieh aesthetics of the performance way in Legend Lin Dance Theatre's *Miroirs de Vie***

## 大綱

在此文中，除了對 2006 年重新演出的《醮》從事作品論的闡明之外，筆者展開了道家的觀的三重性的理論，將它作為《醮》的「身體觀」、境界美學的哲學基礎，以林麗珍無垢舞蹈劇場為例證，建構舞蹈劇場之東方哲學與修練功夫的理論。

筆者也運用了海德格存有思想與其「四大」說，進行東西思想的跨文化溝通，並將林麗珍無垢舞蹈劇場的身體觀與境界美學，放在東西方當代劇場理論之中，例如布萊希特、Eugenio Barba、高行健的相關討論的脈絡之中，來加以考察。

關鍵字: 林麗珍、無垢舞蹈劇場、海德格、《醮》、身體、境界美學

Keywords: Legend Lin Dance Theatre、**Miroirs de Vie**、Heidegger、Body、Jing-jieh Aesthetics

## Summary

The performance way of Legend Lin Dance Theatre's *Miroirs de Vie* (2006) is famous for its marvelous manifest of Legend Lin's aesthetics of emptiness and slowness (空緩美學). What is the relationship between this performance way of Legend Lin Dance Theatre and the Chinese traditional vision of body and cosmos, and how it functions to evoke the transcendental horizon of theatre? It is a question about the construction of the philosophy of the Legend Lin Dance Theatre's *Miroirs de Vie*. Through the perspective of the Taoist and Buddhist threefold meditation This article exposit the vision of body and the Jing-jieh aesthetics (境界美學) that is implied in the performance way of Legend Lin Dance Theatre's *Miroirs de Vie*. This article also compare Legend Lin Dance Theatre's performance way with Gao Xinjian's (高行健) painting and Eugenio Barba's third theatre.

## 導論

2006年九月，無垢舞蹈劇場重新推出創團鉅作《醮》。《醮》用空緩美學，要超度的是每一個古往今來的觀眾的靈魂。

1995年，無垢舞蹈劇場以一場如道教祭典儀式般的舞作《醮》開創了台灣儀式劇場之先河，至今剛好是十年。在1998年，《醮》成為50年來首次受邀至法國亞維儂藝術節演出的台灣舞團作品，贏得國際藝壇極高的聲譽。《醮》的法文譯名是 *Miroirs de Vie* (生命之鏡) — 死亡是生命之鏡，讓我們深思生命的實質，透視鏡後的實相。鬼魂是生者的生命之鏡，讓我們在超度亡靈的同時，得以引生生命的無限柔情，以深沉情性上仰下俯，綿延天地間。對於宇宙一切曾經存在過的生靈，透過林麗珍所強調的「緩行」、「減法」、「儀式劇場」，吾人用全幅生命獻上的最真摯的敬意。

《醮》以《心經》「觀自在菩薩行深般若波羅蜜多時，照見五蘊皆空」的誦經聲，轉化中元普渡的儀式，芒花與布幔幻化成藝術劇場，召喚劇場內外的有形界和無形界的所有參與者的魂魄，藉由死亡而照亮生命自身，藉由劇場行動，洗滌自身，透過「減法」，重新進入本真柔情的生命曼陀羅。《醮》不只是表達出對先人亡靈的追思，更是以庶民為主角，詠嘆人間柔情與其變調之鬥爭悲歌，這是具有深切的人文土地的關懷省思，展演的不只是台灣最深層的集體記憶，還要像劇場中的媽祖一樣，以堅毅柔韌的道行，洗滌參與劇場的每一個古往今來的有緣眾生的靈魂。

中元普渡是人鬼同歡，追思亡靈，借法事儀典而感應道交，度脫鬼魂至彼岸，祈願此岸的人們能家庭興旺，人間美滿。《醮》取材於這樣的人鬼同道、交感共渡的題材，而給予藝術的轉化。觀賞《醮》的演出的現場觀眾就是生命舞台上的鬼魂，而《醮》的演出舞台上的鬼魂何嘗不是宇宙逆旅中的觀眾。透過《醮》的演出，鬼魂與觀眾藉由劇場之鏡，照見彼此。觀眾照見自己早已是老靈魂，如此乃能真實面對此世的生命，不再無明妄作；而鬼魂經由成為觀眾，乃能曠觀宇宙，無有執著。《醮》借用了中元普渡儀式而轉化成的藝術劇場，所要超度的正是每一位觀眾與每一位舞者的靈魂，「無無明，亦無無明盡，乃至無老死，亦無老死盡」。《醮》要拿走的是古往今來的一切有情生命對於「無老死，亦無老死盡」的死亡恐懼，所要激起的是宇宙中的一切有情生命的「無無明，亦無無明盡」的生命柔情。《醮》是儀式劇場，透過死亡之鏡，透過對於潛意識和宇宙集體無意識的無止境之回首深望，所要超度的是宇宙舞台上的舞者和觀眾的靈魂的宇宙深處的合一，舞者和觀眾兩鏡相照，相忘而泯入藝術與人生的終極，渾然一體，泯入《醮》終場的一片純白。

賈克·樂寇 (Jacques Lecoq) 在《詩意的身體》中說：「我們了解生活的方法，便是藉由模仿的身體，以及情境重構的方式，讓學生將想像力將想像力延伸至其

他的面向，慢慢將表演層次一層一層地往上提昇.....與此平行的，還有第二種關於深度的探索。這條探索線帶領我們通往生活的最精髓，我稱之為人類共通的詩意本質。它所關注的是所有事物的抽象的一面 — 所有由空間、光線、顏色、物質、聲音所組成的事物，而它們又可以在我們身上找到回音」<sup>1</sup>。賈克·樂寇此處之所說和《醮》的表演藝術、林麗珍無垢舞蹈劇場的美學，頗有相通之處。

德國大哲海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976) 不僅和禪宗道家思想有具體的交涉，他的晚期思想著重於藝術體驗，也常和東亞的禪道思想和藝術觀進行對話，他和田邊元、久松真一、西谷啓治、九鬼周造、蕭師毅、張鍾元、曉雲法師，都曾進行東西跨文化溝通的思想對話。海德格〈藝術作品的根源〉 (Der Urspruch des Kunstwerkes) 一文所說的「藝術是真理的生成與發生」對於當代造型藝術與表演藝術影響甚巨。<sup>2</sup>藝術作為一種真理事件的發生 (happening, Ereignis)，藝術表現存在的真理，藝術使生活世界得以再魅力化，藝術要回到天、地、人、神的存在的四方 (Geviert) 界域<sup>3</sup>，這些說法對於當代重新定義藝術、重新理解藝術，具有很大的啓示。

在「藝術的終結」的聲音甚囂塵上的今天，尤其值得吾人深思。海德格針對「藝術的終結」的問題，多次為文加以回應，他從形上學的根基來重新掌握此一問題。他認為思想和體驗的貧乏、存有的遺忘、天地人神的存在的四方界域的崩解、世界的圖像化，才是「藝術的終結」的問題癥結所在，這些對於吾人重新創作藝術，具有深刻的啓發。<sup>4</sup>

底下，筆者先以海德格的存有思想的觀點，來反省東西方藝術。再來闡明《醮》的表演藝術。海德格《存有與時間》(1927) 曾以「手前性」(Vorhandenheit) 和「及手性」(Zuhandenheit) 來區分傳統思維方式和他自己的實存的存在體驗活動。1929 年之後，海德格又提倡「無」，晚期海德格的存有思想日臻玄奧，不僅引禪宗與道家為同調，海德格〈藝術作品的根源〉的「藝術作為發生的事件」對於後來的當代藝術思想，影響甚巨。

海德格的思想語言玄之又玄，頗不易讀，從其思想不同時期的前後關聯，可以說，「手前性」的思考是一種客觀觀察和邏輯推理的思考，「及手性」的意義活動則是一種得心應手渾化為生活全體的實存活動。「及手性」的意義活動已經預設了此意義活動的開顯，而此一活動本身是即開顯即遮蔽的，所以「無」意味著

<sup>1</sup> 賈克·樂寇 (Jacques Lecoq) 著，馬照琪譯，《詩意的身體》，台北，桂冠圖書，1997，頁 58。

<sup>2</sup> 〈藝術作品的根源〉 (Der Urspruch des Kunstwerkes, The Origin of the Work of Art) 寫於 1935 / 36 年，收於海德格的 *Holzwege* (《林中路》) 一書，也收入 Martin Heidegger 的 *Poetry, Language, Thought* 一書，Trans. Albert Hofstadter. New York, Harper and Row Publishers, 1971。又，參見 Barend Kiefte，Art lets truth originate: dadaism, surrealism, and Heidegger。

<sup>3</sup> 海德格的四方的思想：人是居住於天地人神的四方 (Geviert): Himmel (天)、Erde (土地)、Göttliche (神、神性存有者)、Sterbliche (會死者) 之中。海德格的〈物〉、〈人詩意地居住〉等文曾就此加以闡明。

<sup>4</sup> 參見〈世界圖像的時代〉、〈詩人何為〉，收入海德格的 *Holzwege* (《林中路》) 一書，Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980 第六版。關於海德格存有思想與美學的關係，可以參考劉旭光，《海德格爾與美學》，上海，上海三聯書店，2004。

不拘限於限定性的否定精神，也意味著對於本體的回返、安住。或說是：在「無自無」的虛無化的否定運動中，走出限定性，回返本體的虛靜，在存有與思想的共同隸屬中，渾化一如，藝術品不是一種限定性的存在，而是一件不斷發生的事件、一件存有真理發生的事件，是海德格〈藝術作品的根源〉所說的「大地與世界的鬥爭」。「世界」是意義的世界，包含藝術史的知識和藝術家個人的慣性，「大地」則是充滿存有力動的渾全，「大地與世界的鬥爭」是存有的即開顯即遮蔽。

如果說西方美術史傳統中的「寫實主義」和「浪漫主義」是一種「手前性」的思考，畫家作畫是要相似於握著畫筆的手之前的對象物。「寫實主義」是要畫得相似於手前的物象，固然無疑是一種「手前性」的思考，即使是「浪漫主義」要畫出某種情感的典型，這也是把人的情感加以類型化、典型化，這也是一種追求普遍性和第一因的思維方式，正是海德格所批評的傳統西方形上學所具有的存有神學構成 (die onto-theologische Verfassung der Metaphysik)，所以還是停留在「手前性」的思考之中。復次，西方美術史中的「印象派」可以說已經是一種「及手性」的藝術思維，而到了「後期印象派」才可以說是接近後期海德格的藝術思維。到了「抽象畫派」，其內涵才踏進了後期海德格的存有思想，因此，後期海德格在西方繪畫上最喜歡家以討論的畫家是梵谷和克利 (Paul Klee) 等人。

海德格〈藝術作品的根源〉一文所說的「大地與世界的鬥爭」則和禪宗道家的藝術思想及後現代的藝術，有其互相呼應之處。表現在〈藝術作品的根源〉一文之中的海德格的存有思想中的藝術觀，包含了上述海德格思想的三個環節：1. 開顯與存有意義的體驗、2. 無與無蔽、3. 藝術的本質是「存有者的真理自行設置入於作品創作品」。

在另文之中，筆者曾經闡明海德格與道家禪宗的跨文化溝通的藝術理論的三個環節：(1) 意與境渾的藝術體驗論，(2) 象外之象的藝術形象論，(3) 自然天成的藝術真理論。<sup>5</sup>這三個環節和我所闡明的海德格〈藝術作品的根源〉一文之中的存有思想中的藝術觀的三個環節，是一致的。現在，就《醮》的表演藝術所具有的三重性，解說林麗珍無垢舞蹈劇場的身體觀與境界美學，如下。

在下文中，筆者展開了道家的觀的三重性的理論，將它作為《醮》的「身體觀」、境界美學的哲學基礎，也為林麗珍無垢舞蹈劇場提供了東方哲學與修練功夫的理論說明。筆者也運用了海德格存有思想與其「四大」之說，進行東西思想的跨文化溝通。並將林麗珍無垢舞蹈劇場的身體觀與境界美學，放在東西方當代劇場理論之中，例如布萊希特、Eugenio Barba、高行健的相關討論的脈絡之中，來加以討論。

## 一 2006 年的《醮》的演出

《醮》(2006 年) 分為十二段：1. 《淨場》，2. 《啓燈》，3. 《引鼓》，4. 《獻

<sup>5</sup> 賴賢宗，《意境美學與詮釋學》台北，國立歷史博物館出版，2003，頁 39-40、131-132、258-262。

香》，5. 《點粧》，6. 《遙想》，7. 《引路》，8. 《芒花》，9. 《引火》，10. 《水映》，11. 《孤燈》，12. 《煙滅》。

《淨場》之後，點燃斗燈。《啓燈》、《引鼓》，流散各地的魂魄再次聚攏，合苞於蓮花一般的斗燈之中。斗燈在中元普渡儀式中代表的是參加祭典的所有生靈的元神；在《醮》中，斗燈卻是一艘「家」的形狀的燈船，「家」代表著的是人間的無限柔情，是慈悲心護念的對象。點燃此一柔情之後，千盞蠟燭也點亮深遠空靜的舞台。芒花布幔已非道具，而是以其柔美的形影，悄然生姿，曼舞人生的種種情仇悲歡，生住異滅，諸法皆空。

《啓燈》、《引鼓》之後，亡靈鬼魂從幽冥界踏浪而來，在陰陽交合之處，脆弱的魂魄，將得以洗滌重生。《點粧》中，舞者在台上透過鏡子驚覺自己已是鬼魂，水波嘩然四散，蕩開無邊的前世記憶，觀眾也藉著舞台上的鬼魂，醒覺自己已是流浪千生萬世的老靈魂，不禁潸然淚下。死亡是照神古鏡，透過死亡，有情眾生得以直面生命的本真。舞台已非舞台，而是回憶的一隅、想像的一方。

《獻香》中，媽祖以其照顧人間香火的勇毅精神，帶領陰陽二位護法，為鬼魂們引路，新娘子與四方女子的魂魄踏浪歸來。《獻香》包含的內容非常豐富：媽祖持香，以勇毅慈仁的靈明神性，持香踏浪而來，引領生靈，渡海來到新土，守護人間，傳承香火。其後，一人舉燈，一人持鈴，是兩位護法，一陽一陰。在前方的護法高舉明燈，傾瀉天光於大地，深恐遺落人間的魂魄失其正向；隨後者持鈴召魂，扭捏淒厲，彷彿以肉身承受了鬼魂們所有的魔業罪孽，承擔了無數厲鬼之附身折磨，使人間的魂魄得以暫得安寧。其後，四女持香，將布幔緩緩送往前方，新娘形姿隨著布幔花轎緩行人間，搖曳生姿，凌波嫵媚。

《點粧》、《遙想》之中，新娘對鏡點妝，驚覺自己已是鬼魂，漾開記憶的長河，芒花布幔，柔情如水，回憶起自己前生曾是新娘，與良人寸絲不掛，裸身相照。鬼魂們以其本具的柔情重入生命壇場，回到人間，為人們照明生命的歡愛柔情的美好。

《芒花》一段中，「芒花」的柔美生命變調成為「迷茫」的衝創意志，憤恨鬥爭，氾濫大地。《引火》中，陽間相互鬥爭的眾多鬼魂，在冥間和好，團結成幡、香、鈴、芒四靈的陣頭，將自己前世的憤恨鬥爭重新走過，每一步皆用心懺悔，召喚自己的魂魄，鎮魂於幡下。一人持幡，一人持香，一人持鈴，一人持芒，一人始終蹲據於旁，無數眾生旁觀終場。「持鈴」者是招魂，召自己之魂。「持芒」者代表生命的衝創意志，是天地終歸蒼茫的人間慨嘆。「持香」者代表薪盡火傳，香化成灰，香火延續的犧牲精神。以上三者都在《引火》終場之時，鎮魂於「持幡」者的幢幡之下，召喚人間柔情，復返忿怒洪水氾濫之後的人間。

經過如此的《引火》，薪盡火傳，香雖然已經化成灰燼，香火卻延續下去了。這種成功不必在我的犧牲精神，是天地之柔情的至誠期盼，也是《醮》之所以能夠「鎮魂於幡下」的原因所在。因此接下來的《水映》與《孤燈》是在覺醒中放下了自我，水映常映，孤燈不孤。此時，古往今來的一切靈魂齊聚劇場聖堂，撫慰歷史，看透生死，一念萬年，在《煙滅》的「不生不滅，不垢不淨，不增不減」、

「無無明，亦無無明盡」的《心經》的誦唱聲中，鬼魂與觀眾在劇場聖堂中，相互映照，共同流下無悲無喜的眼淚，互相融合成爲一體，回歸母體的感動。

《醮》以道教儀式始，以佛教心經終。《醮》以道教儀式始，道教儀式中元儀典，是超度孤魂野鬼，補天地之間無可奈何的欠缺，在中元節前後，舉行點斗燈、放水燈等等超度儀式。中元節同時也是佛教的盂蘭盆節，這是來自佛經「目連救母」的故事，其音譯自梵語 Ullambana，原意爲「救倒懸」，即解救在地獄裏受苦的鬼魂。相傳佛弟子目蓮初悟聖道，卻無端追念起亡母，心中有無限的柔情，解脫的聖道並不是無情之物，並不能脫離生命根本的柔情，唯有激發對於天地萬物的悲切，發爲同體大悲，方能成就菩提。《醮》以佛教《心經》終，「色即是空，空即是色」，撫平冥陽兩界的傷痛；「無有恐怖，無有顛倒夢想」，是大悲柔情之中，空諸所有的夢幻貪嗔。「不生不滅，不垢不淨，不增不減」，此一《心經》經句可以作爲無垢舞蹈劇場的「空緩美學」的終極目標。

《醮》有兩個經常出現的象徵物：「芒」、「布」，二者皆有豐富的意義。「芒」花素白柔情，是《點粧》中的新婚燕爾，撫平地上創痛，訴情九天。「芒」「茫」同音，當失去正念的時候，柔情成爲生命茫昧的衝創意志，「茫」然無明，扯裂人間，遍地鬥爭，成爲《芒花》中持執手中的如矛之芒。又，「布」代表的是布幔、胎衣、衣服、轎子、流水，是從生到死的綿延不絕的護念，其意象十分豐富。「芒」是柔情本明的「芒花」？還是煩惱無明的「迷茫」？都取決於吾人的一念之間。唯有將「芒」編織成「布」，以人文情性轉化柔情本明，成爲通天地之德性，以這樣的大悲護念，才能貞定人間，安魂超度。《醮》的神聖劇場，就是「芒」、「布」（人間柔情、綿延護念）的纏繞綿延過程的展開。

## 二 《醮》的表演藝術與其境界美學的基本內容

無垢舞蹈團劇場的《醮》分爲十二段，前四段《淨場》、《啓燈》、《引鼓》、《獻香》運用了道教的儀式，道士在舞台上，作法存想，安立五方，啓動靈明，開啓了《醮》的儀式劇場、神聖劇場。《醮》是通過死亡之鏡，來觀照生命，啓發 ethos (倫理精神) 的動能。<sup>6</sup>《醮》是信徒透過媽祖慈悲力，穿透幽冥界的障蔽，通過《點粧》與《遙想》，復活生命柔情的本初想像力，進入意與境渾的藝術體驗。從而透過死亡之鏡，經歷了《引路》、《芒花》與《引火》，走過生命的愛恨情仇、人生的起承轉合，照見象外之象的藝術形象。最後，仍有《水映》、《孤燈》和《煙滅》，在「色即是空，空即是色」的經句之中，領略自然天成的藝術真理。解說如下。

<sup>6</sup> ethos (倫理精神) 是 Eugenio Barba 的「第三劇場」的核心概念，參見 Eugenio Barba 的 *Theatre: Solitude. Craft. Revolt* (European Contemporary Classical Theatre, 1999) 一書第 202 頁。

1. 藝術體驗論: 「意與境渾」意味著意與境在渾全之中互相隸屬，在禪宗道家美學之中非常重要，這就好像海德格所說的真理是一種「開顯」(disclosedness)，都拒絕了主觀的情意和客觀的境之二元論，強調了藝術的本真體驗，情景合一。早期海德格哲學(1927,《存有與時間》)所闡明的本真的開顯，帶有他自己說的被誤解為人類中心主義的危機，此處所說的藝術體驗論必須超出此種理解。

在《醮》的表演藝術上，境界美學的藝術體驗論重視的是「質感」、「肌理」、「氣韻」，「質感」、「肌理」、「氣韻」也可以只以「質感」簡稱之，主體被外境的「質感」所吸引，意與境渾，情景交融。藝術品是精神的具體化，是存有(道)的跡化，創造一件藝術作品意味著存有思想的原初體驗的具體化，吾人必須從此一觀點來掌握藝術體驗的本質。它提供了超越人類中心主義和形式與質料的二元論的道路。

《醮》的《點粧》與《遙想》兩段，復活生命柔情的本初想像力，進入意與境渾的藝術體驗，極力講求「質感」、「肌理」、「氣韻」。在《點粧》之中，新娘對鏡點妝，驚覺自己已是鬼魂，不禁漾開記憶的長河，掀開芒花布幔，柔情如水盪漾，其「質感」、「肌理」、「氣韻」是內斂的、含蓄的。在《遙想》之中，回憶起自己前生曾是新娘，與良人寸絲不掛，裸身相照，表現的「質感」、「肌理」、「氣韻」，纖穠合致，雲舒太空。舞台上，鬼魂們以其本具的柔情重入生命壇場，蓮花化身，重現人間，極力展現生命的歡愛柔情的美好，意與境渾，情景交融，澡雪精神，對照之下，反而顯得舞台下的吾人現實世界中的肉身，受限於有限時空的存在，困頓自苦。

2. 藝術形象論: 「象外之象」是禪宗與道家關於藝術表象的重要理論。吾人必須去除私慾與執著，經由無而回返於渾全。這種說法和海德格的無的思想產生共鳴，無是存有的面紗，經由「無」而得以契入存有的渾全。在「敞開」與「澄明」之中，「在場者」與「不在場者」互相隸屬。

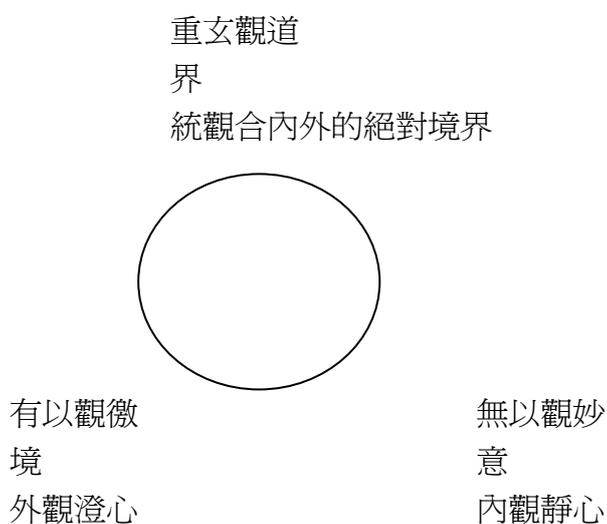
例如，在《醮》的表演藝術之中，強調「空緩」、「虛明」、「沖淡」、「減法」，超越了一定形象，而能提供形象之外的深遠奧妙的味外味。象外之象，見而無所見。大音希聲，聞而無所聞。在林麗珍的無垢舞蹈劇場之中，「有所見」、「有所聞」而被包攝在「無」之中，也就是禪宗公案之中的「見山不是山」、「見水不是水」，見山之崇高，不局限在山的染污分別的表象，而直觀於空；見水之優美，不局限在水的染污分別的表象，而直觀於空。如此乃能入道。

此處就像是海德格說的無超越萬有，引領吾人返回到「澄明」(clearing, Lichtung) 與「敞開」(openess, Offene) 之中。阿瑟·衛萊 (Arthur Waley) 的《中國繪畫研究導論》也說: 「禪的宗旨在於意識的空無化，藝術則產生於意識與無意識機能的互動」。<sup>7</sup>可謂頗得禪藝術之要。

<sup>7</sup> 曾佑和，《傳統中的現代》，台北，東大，1996，p.11-12.

葛羅托夫斯基 (Jerzy Grotowski) 提倡「神聖的藝術」，晚年提倡「藝乘」(art as vehicle)。鍾明德闡明「藝乘」說：「“藝乘”的工作是儀式性的、非美學性質的，是爲了“藝乘”執行者的某種身心轉變，而不是觀賞性的……行者內在能量的轉換可說是“藝乘”最核心的工作內容」。<sup>8</sup>林麗珍無垢舞蹈劇場的身體修行方法和劇場藝術就是一種「藝乘」的實踐。

《醮》與《花神祭》的藝術總監林麗珍極爲強調「觀」，「觀」將成爲她的下一個作品的主题。在林麗珍表演藝術之中，藝術形象是在可居可遊的劇場空間之中呈現的，變成了重重交涉的「觀」的問題。「可居」是三度空間的存在，不是二度平面所呈現的距離之外的「光暈」而已，而是可以觸摸的舞台空間。「可遊」是涉入了時間的向度，時間之內的一個或是多個主體的遊走，乃至於在記憶的、前意識的時間性的遊走。林麗珍極爲強調可居可遊的劇場空間的「觀」。外觀，物無其物。內觀，心無其心。統觀，物我合一，情景交融，美感的絕對境界，自然現成。《莊子》〈秋水〉對「觀」有著詳盡的解說，例如「以道觀之」、「以物觀之」、「以俗觀之」、「以差觀之」、「以功觀之」、「以趣觀之」，〈秋水〉一篇對「觀」衍伸甚多，而其實質經過歸納，仍不出老子《道德經》第一章所說的三種觀：「常無，欲以觀其妙」、「常有，欲以觀其徼」，以及此兩者同出異名的「玄之又玄」的「玄觀」，如下圖所示。



《醮》的《芒花》一段中，「芒花」的柔美生命變調成爲「迷茫」的衝創意志，憤恨鬥爭，氾濫大地。《引火》中，陽間相互鬥爭的眾多鬼魂，在冥間和好，團結成幡、香、鈴、芒四靈的陣頭，在回憶的觀照之中，將自己前世的憤恨鬥爭重新走過，每一步履皆是懺悔，召喚自己的魂魄，鎮魂於幡下。舞台上的演出極其激動，但是對於觀眾而言卻只是觀照的對象，「持芒」與「持鈴」是「常有，欲以觀其徼」：「持芒」者代表生命的衝創意志 (Der Wille zur Macht)，生命存

<sup>8</sup> 鍾明德，《神聖的藝術：葛羅托夫斯基的創作方法研究》，台北，揚智文化，2001，頁 168。



客觀面	主觀面
意與境渾	返虛入渾
質感、肌理、氣韻	象外之象

表現在海德格的〈藝術作品的根源〉一文之中的存有思想中的藝術觀，可以說是包含了海德格思想的三個環節（開顯與存有意義的體驗、無與無蔽、藝術的本質是「存有者的真理自行設置入於作品創作品」），相應於我闡述的境界美學（詮釋學美學的境界美學）的三個環節，二者具有共通性<sup>10</sup>，可以將二者對比並簡示如下，也就是將前面的表列，再融合禪宗道家境界美學，表示如下，從中可以見出《醮》的表演藝術的東西哲學的可以相通的廣闊背景。

禪道境界美學	海德格的藝術思想
a. 關於藝術體驗論，強調情景合一（意與境渾）	根源的思的體驗，真理是去除遮蔽
b. 關於藝術形象論，強調象外之象（返虛入渾）	無是存有的面紗，去除遮蔽的活動同時顯示了在場與不在場
c. 關於藝術真理論，強調自然天真（渾然天成）	藝術即真理自行設置入於作品創作品、藝術是存有者的真理將自己放入於作品之中而發生作用

### 三 境界的創生：《醮》的表演藝術與海德格、道家禪宗

#### 1. 《醮》在表演藝術的突破：身體、宇宙、自由

底下，以《醮》的表演藝術為例，來闡明前述的理論。《醮》的表演藝術在藝術理論的東西跨文化溝通的需求之下，發展了劇場理論，和境界美學，也反省了當代藝術理論，建構當代表演藝術的「另一種美學」<sup>11</sup>。

筆者認為，《醮》的表演藝術和海德格關於藝術的真理的討論，有其共鳴之處，海德格主張存有與道說的共同隸屬，在此一共同隸屬之中，存有的真理在澄明之中被給出。<sup>12</sup> 境界美學主張意與境渾，意與境在渾全之中的共同隸屬，是

<sup>10</sup> 賴賢宗，《意境美學與詮釋學》台北，國立歷史博物館出版，2003，頁 39-40、131-132、258-262。

<sup>11</sup> 「另一種美學」是高行健對他自己的繪畫美學的稱呼，參見高行健《另一種美學》（台北，聯經，2001，頁 43-49）。

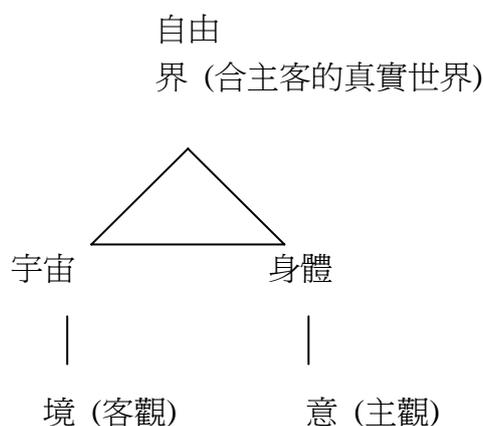
<sup>12</sup> 在 *The Origin of the Work of Art* 一文的附錄之結尾，海德格說：all this again only in regard to the belonging together of Being and Saying。參見 Martin Heidegger, Albert Hofstadter tr., *Poetry, Language, Thought*, N.Y., Harper & Row, 1971, 頁 87。

藝術作品的根源。境界美學則主張，境與界的渾全就是藝術作品的創作之根源。

《醮》的表演藝術以「身體」、「宇宙」、「自由」入於舞台劇場之中，突破了傳統的保守意識，深入到傳統美學的哲學深義，重造舞台劇場的當代意境。《醮》的表演藝術，充滿了「身體」、「宇宙」、「自由」的境界。對應於《醮》的表演藝術的三種從傳統加以轉化的題材 (1) 身體、(2) 宇宙和 (3) 自由，《醮》的表演藝術上的成就，可以分為下列三點來陳述：

- (1) 身體：以身體入劇，以身體的覺知起舞，《醮》的表演藝術的繪畫很重視身體知覺（氣感）和身體知覺的延伸（行氣、佈氣），此中所呈現的是東方的身體觀，此是「內觀」，「常有，欲以觀其微」（老子《道德經》第一章），「內觀」身體之中的氣感的循行，乃至於「內觀」氣感在身體之外的流行。
- (2) 宇宙：《醮》的表演藝術是宇宙宗教的詩本體的印證。此是「外觀」，「常無，欲以觀其妙」，觀照舞台空間是「無，名天地之始」，虛無化的舞台空間是舞者的存在場域的開端。
- (3) 自由：《醮》的表演藝術就是生命自由的見證，從生命的自由表現，還不免夾雜著「茫」與「盲」，生命深層的柔情，經過一番凝煉和轉化，最後到達表現著的自由生命。此是「玄觀」，觀照身體能量之「有」與舞台空間之「無」之反復重疊之觀照，玄之又玄的「玄觀」，最後達到的是「不生不滅，不垢不淨，不增不減」的解脫的生命實相。

將上述三點，整理為如下的《醮》的表演藝術藝術的美學基本架構：



境界美學 (境界美學) 是能夠彰顯中國審美特質的中國美學的總結性重要理論。《醮》的表演藝術淵源自境界美學，但是突破了中國傳統境界美學的時代限制，因為《醮》的表演藝術的意境是以「身體」、「宇宙」、「自由」入於作品創作，強調前衛精神，吸收了抽象繪畫的特色，已經不是傳統文人的侷限於小書齋的帶有封建宗法社會的保守性意識的文人意境。從境界美學的視點考察藝術，將之運用於《醮》的表演藝術，可以考察如下。

## 2. 「觀」與《醮》的身體實修方法

「身體實修方法」是當代台灣表演藝術的重要課題之一，例如吳士宏有〈「關於」雅樂舞的身體實驗〉、〈太極為尊，意氣相容於「身」〉對於身體實修方法運用於表演藝術考察，又有〈為什麼是「東方」身體觀〉一文對於台灣表演藝術界重視身體觀的現象，提出反省。<sup>13</sup>「身體」的運動與演出是一種「實修」，將「身體」的「實修」運用於「表演藝術」，也是西方若干表演藝術藝術家所強調，例如 Irene Lambert 等人。<sup>14</sup>

《醮》的表演藝術上的成就的三點「身體」、「宇宙」、「自由」，包含了《醮》的身體觀的實修方法，也就是「內觀」、「外觀」與「重玄道觀」。筆者闡明如下。

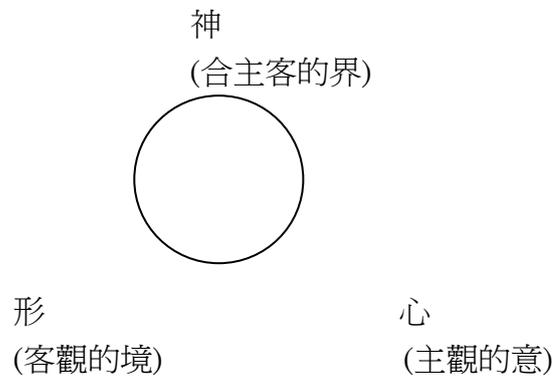
- (1) 身體: 舞者感覺回收，以身體的覺知作舞，能量內發，由下而上，由內而外，法地法天。以身體的氣感灌注於劇場的藝術表現。《醮》的表演藝術很重視身體知覺（氣感）和身體知覺的延伸（行氣、佈氣），此中所呈現的是東方的身體觀，此是「內觀」，「常有，欲以觀其微」（老子《道德經》第一章），「內觀」身體之中的氣感的循行，乃至於「內觀」氣感在身體之外的流行。
- (2) 宇宙: 《醮》的表演藝術是宇宙宗教的詩本體的印證。此是「外觀」，「常無，欲以觀其妙」，舞者和觀眾觀照舞台空間是「無，名天地之始」，虛無化的舞台空間是舞者的存在場域的開端，觀眾也藉此而滌清自己的存在經驗。
- (3) 自由: 《醮》的表演藝術就是舞者和觀眾的生命自由的見證。首先，生命初萌，劇場空間被創生。其次，在生命的自由表現的起始，還不免夾雜著許許多多的「茫」與「盲」的生命盲昧，但是生命深層的柔情始終不失，經過一番凝煉和轉化，最後到達表現著的自由生命。此是舞者和觀眾的「重玄道觀」，觀照身體能量之「有」與舞台空間之「無」之反復重疊之觀照，玄之又玄的「重玄道觀」（統觀），最後達到的是「不生不滅，不垢不淨，不增不減」的解脫的生命實相。

<sup>13</sup> 這幾篇文章都收入於吳士宏《舞蹈評析與身體觀》(台北，五南，2001)一書之中。

<sup>14</sup> Irene Lambert, *Spirit in Action: Moving Meditations for Peace, Insight, and Personal Power*, New York, 2000。

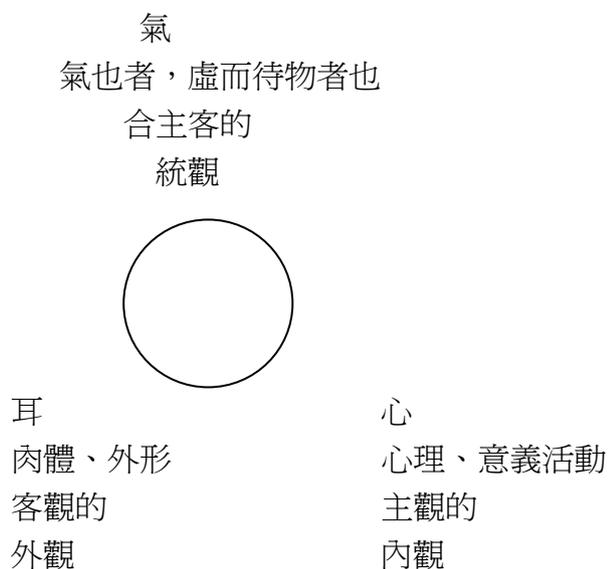


(解牛) 之時，可以游刃有餘？首先必須做到「未嘗見全牛」，其次，乃是必須「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」。《莊子》〈養生主〉的主旨並不是只有「養生」，停留在「佇形留世」的「形」的層次，而是「養」「生主」，此一「生主」即是文中所說的「神」，道家後來講的「元神」。「庖丁解牛」包含了「形」、「心」、「神」的三個層次，圖示如下。



《莊子》「心齋」解說了「耳」、「心」、「氣」的三個層次，此中的「氣」釋氣、虛、道的三位一體。《莊子》解釋「心齋」說：「回曰：「敢問心齋？」仲尼曰：「若一志，無聽之以耳，而聽之以心；無聽之以心，而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者心齋也。」

「心齋」包含的「耳」、「心」、「氣」的三個層次，圖示如下。



「心齋」的身體觀的實修方法的入手處與轉化的過程：凡俗之人的身心是分離的，心將身體推向外，當作一個客觀所對的滿足口腹之慾望與性欲的對象，所謂的「食色性也」。如此，不僅將身體平庸化了，也喪失了心靈的可貴。心齋的身體觀的實修方法的入手方法，是掌握到氣是身心合一的中介的根本原理。「若

一志，無聽之以耳，而聽之以心；無聽之以心，而聽之以氣。聽止於耳，心止於符」是「聽息法門」。於身體的特殊竅穴，感覺回收，繫緣一境，「無聽之以耳，而聽之以心」，心融於息，息淨化於心，心息交融，「無聽之以心，而聽之以氣」如是得到初步的淨化，專注凝定。再由此深觀，「氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者心齋也」，體驗合主客的絕對境界，也就是道的境界。

前面說的《醮》的表演藝術上的成就的三點「身體」、「宇宙」、「自由」，也包含了《醮》的身體觀的實修方法，也就是「內觀」、「外觀」與「重玄道觀」。如果說「心齋」的身體觀的實修方法的入手處與轉化的過程，那麼，就「心齋」所彰顯的終極境界而言，就是〈大宗師〉一篇所說的「坐忘」：

顏回曰：「回益矣。」仲尼曰：「何謂也？」曰：「回忘仁義矣。」曰：「可矣，猶未也。」它日，復見，曰：「回益矣。」曰：「何謂也？」曰：「回忘禮樂矣！」曰：「可矣，猶未也。」他日復見，曰：「回益矣！」曰：「何謂也？」曰：「回坐忘矣。」仲尼蹴然曰：「何謂坐忘？」顏回曰：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」仲尼曰：「同則無好也，化則無常也。而果其賢乎！丘也請從而後也。」

魏晉南北朝時代的著名道家修煉家司馬承禎的《坐忘論》解釋「坐忘」說：「故莊周云：墮肢體，黜聰明，離形去智，同於大通，是謂坐忘。夫坐忘者何所不忘哉！內不覺其一身，外不知乎宇宙，與道冥一，萬慮皆遺，故莊子云同於大通。」「坐忘」就是通過身體觀的實修方法，也就是「內觀」、「外觀」與「重玄道觀」，轉化「身體」，忘懷「宇宙」，逍遙「自由」的境界。

### 3. 海德格的四方與老子的四大的功夫論的層層昇進

老子第二十五章解說了天地人神的四大，又說「人法地，地法天，天法道，道法自然」，在天地之間的存在場域，《醮》作為儀式劇場，人演出它的生命經歷，自然大化，莫不有道的流行在於其中。對抗於啓蒙運動之後的科學理性的過度膨脹而有的人的異化，海德格提出四方 (Geviert) 的思想，也頗類似於老子所說的四大。他指出：大地和天空不是人的科學理性宰制的對象，科學理性過度膨脹的結果，大地的生態破壞了，太空人到達天空之後，天空也變成人類理性征服的對象，天地不再是神明現身與隱身的場所，世界失去了深度，人的存在失去了奧秘的根源，人喪失了安身立命之處所。就此，海德格提出，人是居住於天、地、人、神的四方：Himmel (天)、Erde (土地)、Goettliche (神、神性存有者)、Sterbliche (會死者) 之中。海德格的〈物〉、〈人詩意地居住〉、〈建造、居住、思考〉(Bauen

Wohnen Denken) 等文曾就此加以闡明。

1949年12月的不來梅演講〈物〉(Das Ding)<sup>16</sup>，海德格舉「壺」(Krug) 當例子來解釋「無」的重要性，因為空 (Leere)，所以壺才能容納水及酒等等而使得壺存在：

壺的虛空 (die Leere)，壺的虛無，乃是做為容納的器皿的壺之所以為壺…… 做為容納的器皿的壺的物性決不在於它由以構成的材料，而是在於具有容納作用的虛空。<sup>17</sup>

波格勒 (Otto Pöggeler) 認為這裡的思想正和老子的第十一章的「埏埴以為器……有之以為利，無之以為用」是一致的，<sup>18</sup>，隨後，海德格在此文中討論了「天、地、神、有死者」(Erde, Himmel, Göttlichen und die Sterblichen) 的「四方」(Geviert) 的思想，海德格說：

地、天、神和有死者，從其自身而有的互相隸屬，從統一的四方的純真之中而有共同隸屬……這種失去小我的轉讓 (dieses enteignende Vereignen) 就是四方的映射 - 遊戲 (Spiegel-Spiel)，由之而來，四方的純真才得到信賴。天地神人的純真的生成的映射 - 遊戲，我們稱之為世界。世界在世界化中存在。<sup>19</sup>

〈物〉這裡的思想被認為這是和老子第二十五章所說的「道大，天大，地大，人亦大，域中有四大」的思想相通。老子說「人法地，地法天，天法道，道法自然」，道法自然，是域中四大的終極狀態。海德格則說：

四者的每一個以它自身的方式映照著其他的本性。在此每一個以其方式映照而回到四者的純真中的它自身。<sup>20</sup>

海德格老子所說的「四方」和老子所說的「四大」，都彰顯了四大的存在場域之中，物的渾成、周行不殆，道法自然，物物映照，相互和諧。海德格認為：在映射 - 遊戲 (Spiegel-Spiel) 之中，四方的四者遊戲著，且互相映射傳遞著遊戲，並不是為了自己，而只是為了互相的交互生成，使得四方互相隸屬，海德格以此「萬物輝映」的思想來對抗技術世界的「框架」(Das Gestell) 的

<sup>16</sup> 海德格，〈事物〉(Das Ding)，1950年六月，講於慕尼黑的巴伐利亞藝術學院，收於《演講與論文》(Neske出版社，第七版，1994)頁157-180。

<sup>17</sup> 海德格，《演講與論文》，頁161。

<sup>18</sup> 相關討論見波格勒 (Otto Pöggeler)，《海德格新的道路》(Neue Wege mit Heidegger)，Freiburg/München，1992，頁406。

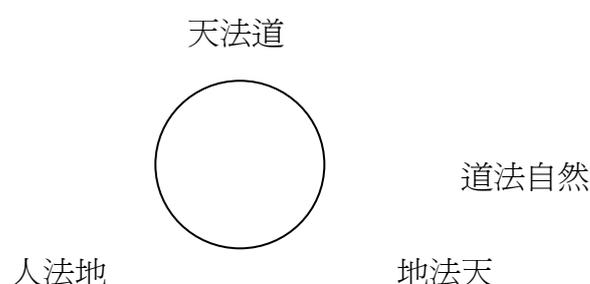
<sup>19</sup> 海德格，〈事物〉(Das Ding)，此處的討論參見《演講與論文》頁172，後半的德文原文：Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen gehören, von sich her zueinander einig, aus der Einfalt des einigen Gevierts zusammen……Wir nennen das ereignende Spiegel-Spiel der Einfalt von Erde und Himmel, Göttlichen und Sterblichen die Welt. Welt west, indem sie weltet。

<sup>20</sup> 海德格，〈事物〉(Das Ding)，此處的討論參見《演講與論文》頁172。

表象性思想所帶來的文化危機。海德格此一「萬物輝映」頗類似於莊子所說的「天籟」、「天鈞」、「化聲之相待，若其不相待。和之以天倪，因之以曼衍」。

老子《道德經》第二十五章說「有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天地之母。無不知其名，強字之曰道，強為之名曰大。大曰逝，逝曰反。故道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。」唐君毅的〈老子之法地、法天、法道、更法自然之道〉<sup>21</sup>闡明老子哲學，甚為精當，以「人法地，地法天，天法道，道法自然」貫穿整個老子哲學。「人法地，地法天，天法道，道法自然」是一層層昇進的功夫論的歷程，具有四個層次，並有其通貫之義。

筆者以為，「人法地，地法天，天法道，道法自然」的四個層次不僅有其通貫之義，而且更應以心性體用之體用縱橫加以把握，才能掌握其全體大用。以圖示之，如下。



「人法地，地法天，天法道，道法自然」功夫論歷程的四層功夫的主辭應該都是「人」，也就是「人法地、法天、法道、法自然」，詳言之，應該是「人法地，人法地更法天，人法地法天更法道，人法地法天法道更法自然」。

「人法地」：唐君毅說「所謂法地，有一較切合之解釋，首當以老子所謂法地之教，即教人之法地宜處於卑下為釋……法地之要，在法地上之物之『趨向于地，以為他物之所趨向』之道」<sup>22</sup>，效法大地的卑下柔弱，而能為萬物之所趨向，持載萬物。筆者以為，這是指就所對之外境而言，要卑下、柔弱，以開放自己，涵融客觀的、外在的事物。

「地法天」：唐君毅認為，天道是就其表現於天下萬物之總體而言，而謂此中表現著「抑高舉下，損有餘補不足」的原理。<sup>23</sup>從天來掌握大地上的萬事萬物，是掌握其全體，就此一全體而言，萬事萬物呈現「相反相成」與「物極必反」的狀況。在主觀的情意的層面上，若能效法天道，則能去除對於事物的局部狀況

<sup>21</sup> 唐君毅的〈老子之法地、法天、法道、更法自然之道〉收於唐君毅《中國哲學原論 — 原道篇（卷一）》，香港，新亞書院研究所，1983。

<sup>22</sup> 唐君毅《中國哲學原論 — 原道篇（卷一）》，香港，新亞書院研究所，1983，頁 299。

<sup>23</sup> 唐君毅《中國哲學原論 — 原道篇（卷一）》，香港，新亞書院研究所，1983，頁 308。

的執著，進而以「相反相成」與「物極必反」掌握全局，實踐天道。

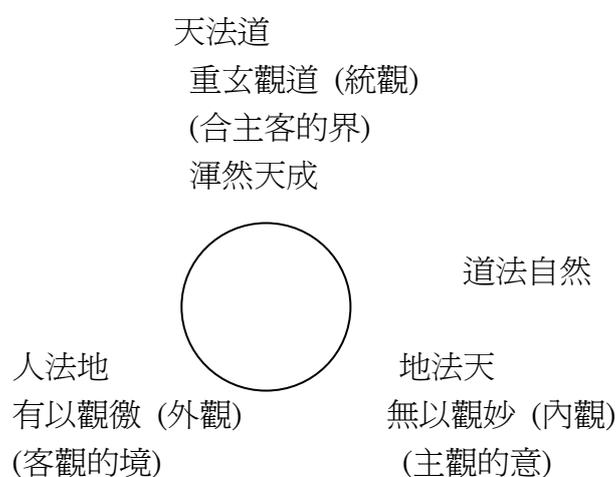
「天法道」，唐君毅認為「老子之教人直接法道之義，可說首在教人循此道之有超于天地萬物之意義，即自求超越于所見之天地萬物，更不見天地萬物，而只見此道」<sup>24</sup>，簡言之，「天法道」是就其超越意義而言，是由合主客而顯現絕對的真實世界。

「道法自然」：唐君毅認為，「老子之自然義，乃以修道者安久于道，以達自然之境為本」。<sup>25</sup>簡言之，「道法自然」是修道者安久于道，無勉強之處，自然而然以行道，道就在萬事萬物的自然運行之中，當下現成。

綜合言之：「人法地」和「地法天」同屬於修道者的橫向軸，是人頂天立地，安處世間的實踐之道，此中，「人法地」是就其客觀面而言，這是指就所對之外境而言，要卑下、柔弱，以開放自己，涵融客觀的、外在的事物。「地法天」則是在主觀的情意的層面上，效法天道，去除對於事物的局部狀況的執著，進而以「相反相成」與「物極必反」掌握全局，實踐天道。又，「天法道」是屬於修道者的縱貫軸，是就其超越意義而言，是由合主客而顯現絕對的真實世界。最後，「道法自然」則是不縱不橫，運用之妙，存乎一心，「道法自然」是修道者安久于道，自然而然以行道，道就在萬事萬物的自然運行之中，當下現成。

「人法地」是卑下柔弱的開放胸襟，「地法天」是「相反相成」與「物極必反」的掌握全局的精神照明。修道者在天地的存在場域之中，法地法天，合主客而顯現真實世界，即是道的境界。若說「人法地」和「地法天」是修道的橫向義、橫攝義，則「天法道」突顯的是「道」的縱貫義。若說「人法地」和「地法天」是修道的內在義，則「天法道」突顯的是「道」的超越義。又，道的流行之極致無有勉強，自然而然，則突顯不縱不橫、既內在又超越的意義。

若是將「人法地，地法天，天法道，道法自然」這裡所闡明的進一步搭配于前面所說的境界美學的三個環節、道家三觀，則可以顯示為下圖。



<sup>24</sup> 唐君毅《中國哲學原論 — 原道篇 (卷一)》，香港，新亞書院研究所，1983，頁 316。

<sup>25</sup> 唐君毅《中國哲學原論 — 原道篇 (卷一)》，香港，新亞書院研究所，1983，頁 326。

就此圖的境界美學的面向加以解釋，如下。經過此一解釋，我們可以將老子「四大」的四層功夫的層層昇進與境界美學的三個面向，加以會通。

首先，「人法地」是藝術家處於卑下、柔弱，讓大地上的萬物的物性呈現其自己，讓物的質感、肌理、氣韻顯現其自身，藝術家受其感染，在觀物之時，主觀的理智和實用的計算都停止作用，「意與境渾」，從而引生美感。

其次，「地法天」是藝術家轉化物象，隨說隨掃，滌蕩出塵外的味外之味；又能重疊意象，交疊出象外之象；妙用譬喻寓言，疊宕出言外之言。在此，藝術家必須有虛己忘我的功夫，方能「返虛入渾」，藉由虛己忘我而回返於主體的渾全，從而引生的美感，不僅是采采流水的優美，更是「遇之匪深，即之愈希，脫有形似，握手已違」的「沖淡」之美，一如仰望青天之所見所感，沖淡清虛，「返虛入渾」。

復次，「天法道」是藝術家的藝術活動的合主客所呈現的絕對的真實世界，「渾然天成」。主客合一而呈現絕對，謂之「渾然」；所呈現的絕對的真實世界可以自由妙造萬物，謂之「天成」。如果說前面的主觀與客觀的兩個環節是「情景交融」，從而引生美感。那麼，「天法道」是合主客之後，所達到的哲理高度，「道」是根本的哲理。「天法道」是藝術家以生命存在的最為徹底的感動，經歷了巨大的突破，所達到的超越的洞見。

最後，「道法自然」是藝術家的美感表現，已經做到爐火純青，自然而然，不加勉強。哲理的表達不僅有其高度，而且當下現成，日用不知。

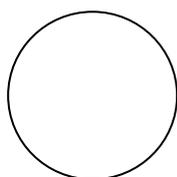
#### 四 《醮》的境界美學的展開：審美質料、審美形式、審美存在

《醮》的表演藝術很重視當代禪藝，《醮》的表演藝術是西方舞蹈劇場與東方禪道的融合。一方面，《醮》的表演藝術擴大了中國傳統美學的領域；二方面，他也打破了基於模擬表象 (mimesis) 的傳統的西方藝術的傳統限制。《醮》的表演藝術超越了東西方的各自的傳統，她將二者重新加以整合，整合於新的創造性之中，突破東西而融會東西。又，《醮》創新了現代主義的精神。而她對於人類所受的苦難壓迫的關懷，使他的作品具有前衛的解放力量，具有禪的「教外別傳」的革新力量。

諾貝爾文學獎得主高行健是著名的小說家、戲劇家和畫家。底下關於高行健的藝術理論的探討，對於我們理解《醮》的表演藝術也有相當的幫助。趙毅衡寫了《高行健與中國實驗戲劇》一書來闡述高行健的戲劇藝術與戲劇美學，此書第二版的副標題是「建立一種現代禪劇」，英文書名是 *Toward a Modern Zen*

*Theatre*。<sup>26</sup>類似於林麗珍的表演藝術，高行健的戲劇創作也有三個類型：探索介入戲、神話儀式劇、禪式寫意劇。高行健的「三重性」是劇場性（劇場的幻覺）與假定性（舞台真實空間）的綜合，他有時候稱之為「演員的三重性」，有時候則稱之為「戲劇三重性」。高行健所謂的「演員的三重性」是指「演員」、「被演者」和「超越演員與被演者之上的中性自我」。這和筆者前面所說的道家的「觀」的理論之中的「外觀」、「內觀」和「統觀」是一致的，和老子的天地人神的場域精神是一致的，也相通於 Eugenio Barba 所倡導的第三劇場、ethos (倫理精神)。<sup>27</sup> Eugenio Barba 的相關理論討論於下文之中。高行健的「三重性」的戲劇理論，以及和前述的「觀」的三重性理論，可圖示如下：

她觀看你我（絕對存在）  
 超越演員與被演者之上的絕對者  
 ethos 止於至善  
 統觀



你（客觀面）	我（主觀面）
演出的角色	演員自己
馳情入假	反思求真
外觀	內觀

在當代的造型藝術理論與創作之中，高行健主張藝術家必須「回到經驗」<sup>28</sup>，回到繪畫的藝術體驗本身，「回到繪畫，是回到審美，告別觀念的遊戲」<sup>29</sup>，可以說這是禪宗的「如其所如」和道家的「以物觀物」。高行健主張藝術家必須「回到經驗」，這讓我們想起現代哲學中的現象學家胡賽爾 (E. Husserl) 所說的「回到現象」的現象學基本原理，讓事物在其自身顯現其自身，更讓我們回想起海德格的「回到存有」，海德格運用胡塞爾現象學的方法，以此方法逐步闡明的是存有

<sup>26</sup> 趙毅衡，《高行健與中國實驗戲劇 — 建立一種現代禪劇》，台北，爾雅出版，2001。本書第一版的原名則是《建立一種現代禪劇 — 高行健與中國實驗戲劇》（1999）。英文書名是 *Toward a Modern Zen Theatre*, SOAS Publication, 2000。

<sup>27</sup> *Third theatre* (第三劇場) 和 *ethos* (倫理精神) 參見 Eugenio Barba 的 *Theatre: Solitude. Craft. Revolt* (European Contemporary Classical Theatre, 1999) 一書的 *The Way of Refusal: Third Theatre* 一章，頁 169-235。

<sup>28</sup> 高行健，《另一種美學》，台北，聯經出版公司，頁 43。

<sup>29</sup> 高行健，《另一種美學》，台北，聯經出版公司，頁 56。

思想，所以海德格的現象學之路，首先是闡明實存的事實性的詮釋學（現象學的詮釋學）。其次，現象學之路則是通往存有之真理、本成（Ereignis, Appropriation）。可以說，高行健的繪畫創作，和海德格思想蘊含的美學實踐，具有異曲同工之妙。高行健重新定義康丁斯基所提出的抽象藝術，但不是單純的回到內在感知，而是從靈動的心象出發，妙用物象，渾化宇宙，在水墨意境的當代創造中找到抽象繪畫的新出路。

筆者曾經在另文〈意境與抽象的融合：論高行健的水墨藝術〉<sup>30</sup>之中，剖析高行健當代水墨繪畫的美學的三個要點（審美質料、審美形式、審美存在），也曾經闡明高行健水墨繪畫的美學與他的劇場觀點理論的相通之處。當代書法強調「以畫象、畫之墨韻墨趣，入書之筆意」與「以書之筆意體勢，入於畫象之中」，高行健畫作頗多運用到了書法的筆意與美學；當代書法強調前衛精神，吸收了抽象繪畫的特色，正可以從高行健畫作和他的劇場觀點理論，得到許多啟示。

底下，以《醮》的表演藝術為例，闡明審美質料、審美形式、審美存在的三個境界美學要點。《醮》的表演藝術，轉化了中國傳統藝術理論的境界說，也打破了西方傳統美學的形式與質料的二分，從而將現代主義美學的藝術精神進行創新，不僅是突破東西方美學，更是融會東西而加以創新。

(1) 審美質料方面：《醮》的表演藝術所追求的審美客體的主題是「宇宙」：一方面，《醮》以質感，突顯舞台表演的量感和質地。另一方面，《醮》又以氣韻動感和虛實相生的玄妙圖象來豐富精神內涵。復次，「知黑守白」是來自於中國書法美學，更遠則追溯到老子所說的「知白守黑」和石頭希遷禪師所說的「明暗迴互」，《醮》的表演藝術善於運用質感、空間之間的肌理的層次感、運動中的氣韻變化的主客渾然等等，將中國美學的「觀有觀無」、「虛實相生」、「知黑守白」發揮的淋漓盡致。以舞蹈身體動作所產生的玄妙圖象與劇場空間是《醮》的表演藝術的「宇宙」。

(2) 審美形式方面：《醮》的表演藝術所追求的審美主體的主題是「身體」：中國書法中的點線本身就是充滿情味的圖象，《醮》的表演藝術吸收了這樣的提示而使得點線本身就是充滿精神內涵的畫。《醮》的表演藝術運動身體，運點成線，運線成面，運面成體，乃至於氣韻生動之中，點即是線、即是面、即是體，體用一如，充分運用了中國藝術中的點線本身就是圖象的特色，由於點線圖象由氣韻構成，所以具有十足的靈活生動性。傳統西方藝術的點線面是對象物的模擬再現（representation），所以各個元素之間都互相隔絕，他們之間的關係變的十分的機械性，喪失了宇宙本有的元氣淋漓。

---

<sup>30</sup> 賴賢宗〈意境與抽象的融合：論高行健的水墨藝術〉收於賴賢宗《意境美學與詮釋學》一書（台北，國立歷史博物館，2003）。

(3) 在審美存在方面:《醮》的表演藝術所追求的審美存在的主題是「自由」。  
《醮》的表演藝術運用了高行健的藝術理論所說的「假透視」(pseudo-perspective)來自第三隻眼的禪一般的靈視,靜觀存在,化生種種藝術圖象,得以更靈動和完整底呈現人的內面意識,這不同於和許多西方當代藝術的噁心瑣碎,多了一份禪眼的靈性的靜觀。也和傳統的封閉於文人書齋的空洞單薄的雅興,是不一樣的,更多了一種對於人的實存的自由的向上企求超越和對於人類苦難的反思。

《醮》的表演藝術對比於中國書法的藝術特質。中國書法特重筆意,行書以情味見長,隸楷以見德為先,草書則灑脫證真,這些都是對於人的主體存在狀況的描述,中國水墨繪畫受到中國書法特重筆意的影響,也講求用筆,也就是說,水墨繪畫要能彰顯審美存在。類似於此,《醮》的表演藝術所追求的審美存在的主題是「自由」,不管是情味見長、見德為先或是灑脫證真,追求的都是「自由」。

從禪宗道家的境界美學的觀點而言,《醮》重新定義表演藝術,喚醒吾人關於自然和人心的渾然一體的自覺。《醮》的表演藝術打破亞里斯多德的形上學和美學之中的形式和質料的分離,《醮》的表演藝術言包含了下列三個環節、面向。首先是「舞台空間律動成質感」、「劇場渾化,氣韻飽滿」,這是就意與境渾的藝術體驗論而言。其次,打破表象的二元性,轉化出「形象提昇為虛實相生的心象」,這是就反虛入渾的藝術形象論而言。最後,「事件發生的存在戲劇,轉化成舞台靈動空間」與「黑暗創造亮光、有性靈處無處不發光」的實存體悟。

以上這三點,簡單地闡明了經由東西方藝術的跨文化溝通,《醮》的表演藝術所展開的境界美學。

## 五 《醮》的劇場空間觀

《醮》的表演藝術重新定義了舞台和劇場。以下的論述先由西方戲劇理論的相關討論來展開此中的問題,先討論表演藝術的「體驗派」和「表演派」之間的不同主張;涉及到或是傾向於「實際的舞台空間」,或是傾向於幻覺主義者「虛構的故事場景」的理想劇場空間的不同理論傾向的問題,簡言之,就是側重於求真或是求美的問題。此中的問題又可以對應於趙毅衡在關於高行健的現代禪劇的討論之中所提出的劇場藝術的「假定性」和「劇場性」。本文此節最後以 Eugenio Barba 所倡導的「第三劇場」加以仲裁與超越,而以林麗珍的《醮》的表演藝術加以印證。

西方戲劇理論對於演員和角色的關係進行過許多探討。法國啓蒙運動中狄德羅已經提出「演員的悖論」的問題,使得表演藝術的「體驗派」和「表演派」的對立初現端倪。「體驗派」側重角色,將演員的自我加以壓抑,而融入角色的他人之中,蘇聯戲劇藝術家斯坦尼斯拉夫斯基 (Stanislavski) 是「體驗派」的代

表，他強調必須以「角色」活的思想情感為自己的第二天性，成為第二自我。在表演中，演員必須使他自己的「第一自我」消失在所扮演的角色的「第二自我」之中。因此，斯坦尼斯拉夫斯基非常重視體驗角色的「內心世界」，因而也更加強調演員訓練的「心理技巧」。

又，「表演派」的代表則是前述的德國戲劇家布萊希特 (Bertolt Brecht)。他強調演員不可能完全成為角色的事實。布萊希特將重心由角色移向演員，強調演員的獨立自主性，演員必須了解他的角色扮演的行動的意義，他使演員和角色之間永遠保持一段距離。<sup>31</sup>布萊希特又提出「間離效果」(或譯為：陌生化效果、疏離，德文: *Verfremdungseffekt*，英文: *The alienation effect*) 的戲劇表演理論，這是指將觀眾疏遠於劇場。布萊希特認為劇場具有政治批判的功能，觀眾對舞台上的戲劇投射情感會妨礙觀眾的冷靜判斷。布萊希特在「史詩劇場」( *Das epische Theater* ) 的劇場實踐之中，他多以異國的、模糊的時空背景，並運用說書人 ( *Kommentare oder Lieder* ) 講述故事，對劇場之中發生的事件加以評論，以達到觀眾與劇情之間の間離效果。「間離效果」一說旨在使觀眾保持獨立思考的批判能力，使得觀眾不會沈溺和完全認同劇中人物的情感體驗。「間離效果」首先是一種認識論，一種認識我 ( 角色與劇情 ) 和非我 ( 對於角色與劇情的批判 ) 的途徑。布萊希特說：「間離方法的反映是這樣的一種反映：它能使人認識物件，但同時又使它產生陌生之感。」<sup>32</sup>也就是說，間離效果的方法在廣義上講，是一種對事物「認識 — 不認識 — 重新認識」的過程。類似於黑格爾《精神現象學》所提到的異化 ( *Entfremdung* )，異化是對象化和對象化的揚棄，對象化是一種距離化，變成非我，最後通過揚棄而達到重新認識。

對於斯坦尼斯拉夫斯基與布萊希特關於表演藝術的「體驗派」和「表演派」之間的不同主張，Eugenio Barba 所倡導的劇場人類學加以評判說：

Stanislavski made the most important methodological contribution to this path of scenic spontaneity, or “inculturation technique”, It consists of a mental process which “enlivens” the actor’s incultured naturalness. ....This is also the objective of Brecht’s alienation technique or social gesture. Here during the work process, the actor models natural and daily behaviour into extra-daily scenic behaviour with built-in social evidence or subtexts.<sup>33</sup>

在 1931 年〈什麼是史詩劇場〉一文中，班雅明 (W. Benjamin) 闡明布萊希特的史詩劇場在劇場藝術實踐的重大意義。他認為布萊希特的史詩劇場打破了傳統的舞台結構，由此產生新的演員和觀眾的關係。因為傳統的劇場把自己封閉在「第四面牆」內，塑造高貴的幻象讓觀眾欣賞，而這種藝術表現方式在現代社會

<sup>31</sup> 孟昭毅，《東方戲劇美學》，北京，經濟日報出版社出版，1997，頁 141-142。

<sup>32</sup> 布萊希特著，丁揚忠等譯，《布萊希特論戲劇》，中國戲劇出版社 1990 年版，頁 7。

<sup>33</sup> 參見 Eugenio Barba 的 *Theatre: Solitude. Craft. Revolt* (European Contemporary Classical Theatre, 1999) 一書的第 196 頁。

中已喪失了它的意義。史詩劇場則讓觀眾參與到演出中去，改變了劇場中的關係，打破了「第四面牆」的阻隔。〈作者作為生產者〉中指出：布萊希特的史詩劇場將消費者轉化為生產者，將觀眾轉化為劇場製作的合作者。因此，觀眾不是被動的接受者，劇場藝術應當讓他們主動參與其中。社會學和人類學的面向，變成劇場和表演藝術實踐的本質部分，社會就是劇場，生活就是表演。Grotowski 的貧窮劇場和 Eugenio Barba 所倡導的劇場人類學已經在班雅明對於布萊希特的史詩劇場之闡明之中見出端倪。

曼弗雷德·普菲斯特 (Manfred Pfister) 指出：劇場導演總是面臨一個問題：應從意識上將舞台做為舞台 (反幻覺主義)，或是應該將它當做別的什麼東西 (幻覺主義)，在此，在布萊希特反對幻覺效果的敘事劇理想，到自然主義模式所創造的完美幻覺之間，形成了包含各種可能性在內的光譜。或是傾向於「實際的舞台空間」，或是傾向於幻覺主義者「虛構的故事場景」的理想劇場空間，在這兩端之間具有一種性質上的和功能上的張力。<sup>34</sup>

類似於普菲斯特此處所說，趙毅衡在關於高行健的現代禪劇的討論之中，提出「假定性」和「劇場性」，並將之翻譯為 stage symbolism 和 theatricism (或是 theatricalism)。<sup>35</sup>此中，「劇場性」強調戲劇藝術手段本身的質感，暴露創作、演出的痕跡，類似於繪畫故意暴露筆觸，強調戲劇作為藝術的存在，戲劇性產生於把戲劇當作藝術來欣賞的時候。<sup>36</sup>傾向於幻覺主義者「虛構的故事場景」的理想劇場空間，類似於這裡所說的「劇場性」。又，「假定性」是無中生有，假戲真作，產生於演出者和觀眾的「真」和「信」的理解反應，如果說「劇場性」是化真為假，那麼「假定性」就是以假求真。<sup>37</sup>在當代前衛戲劇之中，「劇場性」和「假定性」的二極可以並存，真假共取，既期待觀眾「思考」、「求真」，又意在「入假」，催觀眾「入戲、動情」。<sup>38</sup>

就 Eugenio Barba 所倡導的「第三劇場」而言<sup>39</sup>，形成劇場理想性的幻覺是劇場的美學和表演技術的層面，這是前面所說的「假定性」，馳情入幻，入假用假，沉迷於藝術性的審美之中。而 Eugenio Barba 所強調的尋求意義、ethos (倫理精神)<sup>40</sup>，則驅動觀眾「思考」、「求真」，並付之實踐，將劇場與社會生活互相融合，

<sup>34</sup> 曼弗雷德·普菲斯特 (Manfred Pfister)，《戲劇理論與戲劇分析》，北京，北京廣播學院出版社，2004，頁 29。

<sup>35</sup> 趙毅衡，《高行健與中國實驗戲劇——建立一種現代禪劇》，台北，爾雅出版，2001，頁 43-51。

<sup>36</sup> 趙毅衡，《高行健與中國實驗戲劇——建立一種現代禪劇》，台北，爾雅出版，2001，頁 44。

<sup>37</sup> 趙毅衡，《高行健與中國實驗戲劇——建立一種現代禪劇》，台北，爾雅出版，2001，頁 48。

<sup>38</sup> 趙毅衡，《高行健與中國實驗戲劇——建立一種現代禪劇》，台北，爾雅出版，2001，頁 51。

<sup>39</sup> Third theatre (第三劇場) 和 ethos (倫理精神) 參見 Eugenio Barba 的 *Theatre: Solitude. Craft. Revolt* (European Contemporary Classical Theatre, 1999) 一書的 The Way of Refusal: Third Theatre 一章，頁 169-235。

<sup>40</sup> *Theatre: Solitude. Craft. Revolt* 的編者說：The concept of Third Theatre was founded on two ideas: refusal and search for a personal meaning. Eugenio Barba 是從 1976 年開始解說 Third Theatre 他自己闡明說：Today, it is clear to me that the essential character of the Third Theatre is the autonomous

啓動人性的普遍價值與倫理動能，止於至善，具有前面所說的「劇場性」的功能，而又加以超越，才得以達到 Eugenio Barba 所強調的第三劇場的追求意義的全部高度。Eugenio Barba 倡導的「第三劇場」，說：

Like islands without contact between themselves, young people in Europe, North and South America, Australia and Asia gather in form theatre groups, determined to survive. But these groups can only survive on one of two conditions either by entering the circle of established theatre, accepting the laws of supply and demand.....or by succeeding though continuous work to find their own space, seeking what for them is essential and trying to oblige others to respect this diversity. Perhaps it is here, in this Third Theatre, that, beyond the a posteriori motivations, one can see what constitutes the living matter of the theatre, a remote meaning which attracts new energies to it and which, in spite of everything, keeps it alive in our society. <sup>41</sup>

Eugenio Barba 在此首先描述了當代劇場藝術維持生存的兩種類型，其一是依循社會的供需原則，滿足觀眾對於馳情入幻、入假用假的藝術審美的社會性需求。其次是建立自己自主的劇場空間，追求自己劇場之本質並尋求他人對於此一劇場審美多樣性的認同。第三劇場則超越了後天的社會的供需原則，也不是將自己孤立於社會之外，沉迷自己的劇場認同；而是讓劇場活在我們的社會之中，追求我們自己的存在意義，從中得到能量，用以充實劇場的活生生的內容。

如果說劇場的舞台之內，「演出」形成了完美幻覺，劇場的舞台之外的觀眾的現實存在則是剝離幻覺的現實世界。然而，劇場內外的關係並不只是觀眾的主體消失沉沒於演出所形成了完美幻覺，從而消失了批判性和反思能力。而是一方面「演出」形成劇場理想性的幻覺，成爲批判反思活動的共通感，喚醒人性的普遍價值與倫理動能。另一方面，演出者時時提醒觀眾的現實存在，進行批判的活動。劇場內外的空間經營，具有內外互相指涉的功能，也具有多重的和多層次的交涉。關於這個課題，林麗珍在創作《醮》的時候，有著獨特的見解，闡明如下。

就舞台空間而言，《醮》由外而內，分爲一進（舞台前沿）、二進、三進，代表的分別是陽間、陰陽混和的空間（中元普渡祭典的現場、《醮》演出的主體空間）、陰間。《醮》的不同片段是在不同的舞台空間演出，分別代表著人鬼的互動、靈魂的古往與今來、現實與回憶的交會等等。就《醮》的劇場內外結構而加以分析，《淨場》的道士作法與阿嬤與小孩的開場，是劇場之「外」的人們作出劇場的啓動動作。劇場是不能脫離人間的，所以，《醮》由阿嬤與小孩來開場。神聖劇場、儀式劇場是由人文化成與宗教傳承而有其血脈的，所以《醮》由大道長帶

---

construction of a meaning which does not recognize the boundaries assigned to our craft by the surrounding culture。

<sup>41</sup> 參見 Eugenio Barba 的 *Theatre: Solitude. Craft. Revolt* (European Contemporary Classical Theatre, 1999) 一書的第 170 頁。

領四位道士來淨場，然後才能化現出劇場空間。又，《啓燈》、《引鼓》、《獻香》是神明引路而鬼魂降臨劇場之「內」。其次，《點粧》、《遙想》中，一方面固然是鬼魂的回憶，二方面所展演的是娘子與良人的柔情歡愛，也使觀眾產生心理認同，忘了誰是台上的鬼魂，誰是台下的觀眾，台上的鬼魂固然由映視鏡中的姿影而回憶起生前的柔美，雖死猶生，觀眾也由鬼魂的悄然生姿而覺醒到自己早已是老靈魂，雖生猶死，這是劇場之「內」「外」的交合。復次，《引路》、《芒花》、《引火》的暴力狂亂，挑戰觀眾的藝術鑑賞品味，喚醒觀眾從無明煩惱來掌握生命的迷茫，這是劇場之「內」顛覆劇場之「外」。最後，《水映》、《孤燈》通向《煙滅》，十方湧現的《心經》誦讀聲，瀰漫舞台與觀眾席，這是「不在內」也「不在外」，最後傳達的是「無垢」的悟境。

Eugenio Barba 的「第三劇場」所強調的劇場人類學與 *ethos* (倫理精神) 而言<sup>42</sup>，《醮》「演出」形成劇場理想性的幻覺是劇場的美學和表演技術的層面，而當它喚醒批判反思活動的共通感，啟動人性的普遍價值與倫理動能，才達到了《醮》的劇場藝術的真正本質，產生「超度」、「轉化」的動能。此中，《醮》的藝術轉化、魂魄超度的對象可能是台上的舞者自己，也可能是當場的每一位觀眾，或是台灣開發史中和宇宙任一空間中的被召喚前來的魂魄；不管來到《醮》的現場的魂魄是何者，就斯土斯民的 *ethos* (倫理精神) 而言，沈葆楨為台灣孔廟所作的開台紀念詩，十分相應於《醮》的舞蹈劇場的藝術表現：「開萬古未曾有之奇，洪荒留此山川作遺民世界；極一生無可如何之遇，缺憾還諸天地是創格完人」。在《醮》所安立的洪荒山川遺民劇場之中，在創格完人的藝術質感所啟動的「超度」、「轉化」動能之中，一切古往今來的魂魄的「一生無可如何之遇」的欠缺，都能得到撫慰。

「空間」是《醮》作為「舞蹈劇場」的重要因素，底下將上述境界美學的三個環節與面向，從「空間觀」的角度，對於《醮》的藝術本性的存在方式，作一個綜述。

(1) 在《醮》的表演藝術之中，「空緩」孕育著渾全的質感，「虛明」是曠遠奧妙的顏色肌理。《醮》的表演藝術運用空間運動的韻與趣，形、心、神三花聚頂。在氣韻生動的質感之中，激發空間五方的神明之性，五氣朝元。空間運動超越了有限性的特定區域，而提供超越區域的無限意味，形成了特殊的精神場域、絕對的空間感。

(2) 「空間」在《醮》的表演藝術之中並不是事物的缺乏，「事物的缺乏」只是「沒有」，只是一種相對的無，而不是絕對的無 (空)。《醮》的表演藝術的「空」、「空間」是積極的能納萬有的空，空能納諸有。

(3) 就透視點 (*perspective*) 而言，書法是線性的藝術，中國繪畫受到書法

<sup>42</sup> *Third theatre* (第三劇場) 和 *ethos* (倫理精神) 參見 Eugenio Barba 的 *Theatre: Solitude. Craft. Revolt* (European Contemporary Classical Theatre, 1999) 一書的 *The Way of Refusal: Third Theatre* 一章，頁 169-235。

的影響也具有線性藝術的特色。中國繪畫的透視點是線性的、不斷流動的、相攝相入的。又，「透視點」是就平面藝術而言。在舞台和劇場之中，則成為「觀點」(view) 的運用，觀眾的觀點、劇場中的角色的觀點、劇場中的敘事者的全知的觀點，各有不同，又互相交涉。《醮》的表演藝術的「空間觀」最能表現它的觀點是多重而流動交涉著的，多重空間交涉於時間的同一軸線，殊多的時間向度又同時存在於同一個劇場空間之中。《醮》的表演藝術具有華嚴和禪的法界重重無盡的意味，在這樣的性靈覺悟之中，畫面最為沉重的黑暗，也在它本質深處，發出自性光明。

《醮》的舞蹈劇場是自然的渾成，但是也處處都有人的存在，訴說著人的苦痛與承擔，人在此中沉思、昇華。如果和中國書法作一類比，書法特重筆意，行書以情味見長，隸楷以見德為先，草書則灑脫證真，積澱著佛家之慈悲、儒家之仁德、道家的灑脫的不同的情感。《醮》的表演藝術是人的主體追尋自由的存在場域，表現企求超越的存在衝動，畫面空間處處蘊含了情味見長、見德為先、灑脫證真的寓意，在其舞蹈劇場的藝術形式之中。

《醮》的表演藝術以「身體」、「宇宙」、「自由」入於作品創作，《醮》的表演藝術的身體動作、觀看和存在的方式，充滿了「身體」、「宇宙」、「自由」的新意境、新境界。林麗珍的藝術以「身體」、「宇宙」、「自由」入於作品創作，在《醮》的表演藝術之中：在「宇宙」的自然變化之中，曠觀時空，中元普渡，蓮花化生，鬼魂們又得到了「身體」，超昇為神，並尋求到了業力解脫的「自由」之路，往生淨土。

## 結論

《醮》是林麗珍創立無垢舞蹈劇場以來的藝術創作三部曲的第一部。三部曲是《醮》、《花神祭》與《觀》，她們不僅是林麗珍藝術的經典之作，也表達了完整的哲理，蘊含了修練的方法步驟與內涵。就哲理而言，《醮》藉亡靈以沉思人間柔情，講的是「人」的故事。《花神祭》講的是四季變化，道法自然，讓人間柔情得以安頓在大地的自然之道，講的是「地」的故事。創作中的《觀》以「天道」「觀」人間與大地，講的是「天」的故事。三部曲《醮》、《花神祭》與《觀》，講的是「道」流行於「人」「地」「天」之間，也就是《易經》所說的天地人三才之道。觀賞林麗珍的《醮》，我們對於林麗珍藝術背後的整個哲學，也要有所把握。

林麗珍的創作有三個層面：藝術的層面、哲學的層面、修行的層面。林麗珍要求自己的三部曲要達成典範，我以為所說的「典範」是就這三方面而言，並不停留在藝術的形式表現的層面。我們欣賞林麗珍無垢舞蹈劇場的藝術精采之處之

餘，也更要把她的藝術不只當作藝術來看，《金剛經》云「三十二相即非三十二相，即是三十二相」，林麗珍藝術也要超越藝術表象的層次，同時被作為一種哲學、一種修行來實踐。舉例而言，首先，《醮》是台灣表演藝術界的「儀式劇場」的先聲，無垢舞蹈劇場被西方藝術媒體譽為「介乎畢卡索與神壇之間」，當然是在藝術上有許多創造與突破之處。其次，《醮》藉由普渡亡靈，來訴說生命的成住異滅的柔情動人，以及生命的成住異滅皆不脫離於「空」，死亡是生命之鏡，《醮》具有精深哲理。最後，《醮》的訓練舞者與帶動觀眾的過程，更是一種修行。在舞者訓練的過程中，林麗珍強調由丹田發動、由丹田能量漸次引燃帶動所有動作、氣之蠕動而帶動每一骨節由下而上緩行、空緩柔等等的身體技巧，並強調舞者的丹田與大地的關係（像農夫耕種一樣拽入土地中去），這並不是只把這些當作一種東方前衛的舞蹈技巧，這些訓練技巧毋寧是來自於一種深沉的宇宙觀和人生實踐，來自於堅持質感的能動的直覺，也就是來自於一種修行的堅持。

本文就《醮》的表演藝術與美學，進行了下列闡釋：

《醮》的三個層面：藝術的層面、哲學的層面、修行的層面，尤其本文針對《醮》的「身體觀」、境界美學，有著較多的闡明。在本文中，筆者展開了道家的觀的三重性的理論，將它作為《醮》的「身體觀」、境界美學的哲學基礎，也為林麗珍無垢舞蹈劇場提供了東方哲學與修練功夫的理論說明。

筆者也運用了海德格存有思想與其「四大」之中，讓東西思想可以達成跨文化的溝通。

筆者也將林麗珍無垢舞蹈劇場的身體觀與境界美學，放在東西方當代劇場理論之中，來加以考察。西方戲劇理論之中的「劇場理想幻覺」與「舞台真實空間」二者之間具有的張力，這是布萊希特批評傳統劇場的著力點，有其批判的深度，但是就高行健所提出的「戲劇三重性」而言，布萊希特所說或也有落於一偏之處。復次，Eugenio Barba 倡導第三劇場，闡明劇場人類學，強調 *ethos*（倫理精神），追求意義，啟發止於至善的社會實踐的動能，是發展自 Grotowski 的劇場實踐。<sup>43</sup>

復次，關於當代中國實驗戲劇理論之中的「劇場性」和「設定性」的紛爭，本文也提到高行健嘗試以「戲劇三重性」來加以解決。經由本本的闡明，可以見出，建立在東方哲學（道家、禪）的思想基礎的林麗珍無垢舞蹈劇場的身體觀與境界美學所具有的三重性，相通於 Eugenio Barba、高行健之所說。但是此一論題所涵蓋的問題面向十分寬廣，所以筆者相關的論述也有許多疏漏之處，不足之處，期待有機緣再來另外為文，加以補充。

---

<sup>43</sup> Richard Schechner 以 *Vertical Transculturalism* 來稱呼 Grotowski 的劇場實踐，而以 *Horizontal Interculturalism* 來稱呼 Eugenio Barba 的劇場實踐，參見 *Performance Studies: An Introduction*, New York, 2003, 頁 244-246。

後記: 此文部份運用了筆者寫於《醮》(Miroirs de Vie) 演出專刊 (台北, 無垢舞蹈劇場 Legend Lin Dance Theatre 出版, 2006 年九月) 之中的評論 — <死亡是生命之鏡: 《醮》2006 年演出>。本文曾發表於於《戲劇學刊》第六期, (台北藝術大學戲劇學院, 2007)。

相關演出資料如下:

## **無垢舞蹈劇場十年鉅作 《醮》(Legend Lin Dance Theatre **Miroirs de Vie**) 大事紀**

### **1995 年**

無垢舞蹈劇場以一場如道教祭典儀式般的舞作《醮》，於國家戲劇院掀起台灣表演藝術界的一場革命，是台灣儀式劇場之先驅。

### **1998 年**

無垢的《醮》成爲 50 年來首次受邀至亞維儂藝術節演出的台灣舞團作品，演後贏得全場觀眾肅靜致敬，含淚靜默長達數十分鐘而無法離席。

### **2006 年**

無垢舞蹈劇場全新推出創團鉅作《醮》，再一次以純淨的肢體語言，展露最深沉而驚人的能量，撼動人心。

#### **2006 年《醮》 演出訊息**

**日期/時間：**2006 年 9/29 (五) PM 7：30 ，9/30 (六) PM 7：30 ，10/1 (日) PM 2：30

**地點：**國家戲劇院 National Theater (台灣台北)

**藝術總監 Artistic director：**林麗珍 Lee-chen LIN      **主辦單位：**國立中正文化中心