

第二章 概念知識建構

本研究為瞭解編舞者及舞者如何運用身體經驗去詮釋象徵性的語彙並同時厚實舞作意涵，故蒐集國內外相關創作、表演、身體經驗文獻及相關理論，並加以彙整分析、歸納理論，以建構後續研究之基礎理論依據。因此，本章節內容分成第一節編舞者與舞者相關論述、第二節儒道哲學思想、第三節敘說研究及第四節編舞技巧等共四節。

第一節 編舞者及舞者相關論述

藝術自誕生以來，人類不斷從藝術中發現及追問自身，在藝術活動中實現著對自身肉體與精神侷限的超越，在自然的生命界中反觀自身的生命現象(黎玲、張小元、張晶燕、李紅梅，2002)，在對社會人生、個體生存狀態和人類命運的長期體驗下，把過去的經驗、未來的想像拉到現在，藉由思考把各式各樣象徵性的符號抽象運用(陳涵碧，2005)，因而創造出對人類自身靈魂與生命形式領會的藝術形象。

舞蹈和所有其他藝術的表達方式一樣提高並強化了生活反應(伍會甫，2005)。編舞者藉由對自己生活的體驗，自身的認知而引發創作動機，而舞者相對於編舞者來說，是最有價值的可塑性材料，最理想的表現工具，最清晰的鏡子(伍會甫，2005)，而舞者為傳達創作意念，必通過肢體動作，將人類最直接的本能反應，轉化成為生活化的舞蹈動作，使之成為最為實際的表達途徑(林貞吟，1996)。

由於時代變遷、科技的發達，舞蹈融合不同的媒體及編排技法，所以舞蹈越趨難以理解，因此編舞者如何將自己性格氣質、天賦、才能、藝術涵養、生活經驗、哲學、道德、政治等觀念，經由長期探索而構思成創作意念?舞者如何將舞作意念以生活素材進行選擇、提煉、加工、改造，轉化成肢體表現，使舞作中人物個性深刻刻畫以進入生命

底層與觀眾對話?等等問題值得深入討論。因而筆者搜集 2001 年至 2007 年期所發表有關舞蹈創作者及舞者之論文，大致歸類為四大類說明之，描述如下：

壹、採用「運動科學」進行測量分析以改善舞者身體使用之方式表（表 2-1-1）

溫明倫(2005)、趙群倫(2004)、林麗芬(2003)三位研究者分別使用肌電圖、注意力與平衡力、足印測量器來測量分析舞者動作與身體關節及肌肉之運動關係。以中國舞蹈「倒踢紫金冠」動作之肌電圖分析(溫明倫 2005)來說，其運用肌電圖、荷重元件及關節角度器等工具，了解中國舞蹈「倒踢紫金冠」動作中，舞者可藉由以髖關節周圍肌群為主的核心肌肉群之肌力及柔軟度訓練，以提升中國舞「倒踢紫金冠」之動作表現。

表2-1-1 「運動科學」進行測量分析以改善舞者身體使用之方式

研究者 (年代)	論文名稱	研究方法	研究內容
溫明倫 (94)	中國舞蹈「倒踢紫金冠」動作之肌電圖分析	運動科學	動作加以分析，並尋找影響此技巧動作表現的因素
趙群倫 (93)	運動舞蹈者在注意力限制下的平衡控制效應	量化	注意力容量限制與注意力分配
林麗芬 (92)	舞蹈介入對舞者拇趾外翻及足弓之影響	足印測量器	了解舞蹈訓練介入對舞者足部結構之影響

貳、採用「引導式課程」開發舞者身體察覺能力以提升其身體素質（表 2-1-2）

李為仁(2007)、黃香梅(2005)、卓子文(2001) 三位研究者分別運用太極導引、瑜珈體位呼吸法、身心學三種引導式課程促進舞者身體察覺能力以改善身體能力、使用方式、運動傷害等等。以「太極導引與臺灣當代舞蹈實踐研究」李為仁(2007)來說，其一方面太極導引作為舞者身心訓練功法改善舞者之身心樣態；另一方面作為舞作發想的動作元素。

表 2-1-2 「引導式課程」開發舞者身體察覺能力以提升其身體素質

研究者 (年代)	論文名稱	研究方法	研究內容
李為仁 (96)	太極導引與臺灣當代舞蹈實踐研究	太極導引	舞者之身體質地、身心態度、身體的使用方式、對自我與他人及空間的覺察能力，詮釋力、表現力
黃香梅 (94)	瑜珈體位呼吸法對狀態性焦慮之影響-以中國文化大學舞蹈系學生為例	瑜珈體位呼吸法	狀態性焦慮
卓子文 (90)	舞者身體覺察能力的開發：一項針對舞者實施身心教育課程的行動研究	身心學	身體覺察能力 (身體肌肉張力狀態、身體使用方式、身體舊習慣、呼吸與動作間的關係之敏感度、身體疲勞或舞蹈傷害的改善經驗、技巧的學習、以及對身體的態度等等的)

參、採用「質性研究」探討創作理念與形式表（表 2-1-3）

余孟君(2007)、黃于貞(2006)、蔡承錕(2005) 三位研究者以創作者為主體出發，應用多媒體科技與舞蹈創作結合，以探究在現代科技潮流的衝擊下，舞蹈創作如何結合多元媒體，以發展更多可能性，及如何適切運用多元媒體達到互補之作用。以「舞蹈動作結合動作擷取編輯之電腦動畫創作—以「來跳舞吧！」為例」蔡承錕(2005)來說，其採用角色動畫和舞蹈表演皆需肢體動作、燈光、音樂、腳本的相似元素進行結合，以動作擷取系統（Motion capture）擷取舞蹈動作於電腦動畫之中，發展「非人形」電腦動畫舞蹈創作。

另外游紹菁(2004)以第二人稱，伍錦濤(2004)則以創作者為主體進行舞蹈創作研究，雖兩者立場不一，但皆從舞蹈歷程、舞作創作、排練過程出發，來探究創作者如何藉由整個體驗過程養成個人創作理念及信仰。以「劉紹爐舞蹈理念與創作之研究」游紹菁(2004)來說，其以深度訪談及共同參與之方式，探討劉紹爐如何以「氣、身、心合一」及「即興互動」的工作方法／美學觀，創造出「嬰兒油舞蹈」。

表 2-1-3 「質性研究」探討創作理念與形式

研究者 (年代)	論文名稱	研究方法	研究內容
余孟君 (96)	運用多媒體觀念在舞蹈作品之研究~以 2005「花舞」為例	質性研究	舞蹈和多媒體影像之間的關連性與結合，探究媒體藝術在表演中的定位與存在價值
黃于貞 (95)	多媒體科技在舞蹈編創上的應用—以古名伸之舞作「記憶拼圖」為例	質性研究	編舞家利用多媒體科技的創作及其解決問題的歷程和經驗
蔡承錕 (94)	舞蹈動作結合動作擷取編輯之電腦動畫創作—以「來跳舞吧！」為例	質性研究	角色動畫、舞蹈表演
游紹菁 (93)	劉紹爐舞蹈理念與創作之研究	質性研究	舞蹈理念、排練及創造過程
伍錦濤 (93)	舞蹈創作之內容與形式探討~以創作舞展「流·浪」為例	質性研究	舞蹈歷程、創作信仰與理念

肆、採用「質性研究」探討舞者身體經驗、角色詮釋及演出製作之關係(表 2-1-4)

林維芬(2003)、王維民(2003)、羅孟真(2004)、魏沁如(2004)、楊美蓉(2005)等六位研究者，皆以獨舞者為研究主體探討舞蹈歷程、身體經驗、排練過程與收穫、角色詮釋及與舞蹈創作者溝通等關係，以「舞動在【迷漾】蔓延時:當表演與教學在舞蹈中相遇」羅孟真(2004)來說，其藉由舞者專業動作技能及對自身週遭環境的體察結合畢業舞展的身體省思，再透過身體省思所得之理念運用於舞蹈教學上，主要建立表演和教學相互啟發、支援、互助溝通的雙向橋樑。

表 2-1-4 「質性研究」探討舞者身體經驗、角色詮釋及演出製作之關係

研究者 (年代)	論文名稱	研究方法	研究內容
林維芬 (92)	跨越時空的身體探索	質性研究	舞蹈歷程、角色詮釋、 身體發展、舞作分析
謝慧超 (92)	心·中·白—身心之探究	質性研究	舞蹈歷程、身心探究、 角色詮釋
王維民 (92)	一個身體的旅程	質性研究	舞蹈歷程、身體觀、舞 蹈訓練、角色詮釋
陳薇如 (93)	表演者的困境與突破：從 「心·中·白」再出發	質性研究	學舞歷程、身體學習過 程的經歷與發現、身體 的思考、表演詮釋、舞 作分析
羅孟真 (93)	舞動在【迷漾】蔓延時:當表 演與教學在舞蹈中相遇	質性研究	舞蹈身體記憶、作品表 演的詮釋
楊美蓉 (94)	集歌·追憶]-可歌可憶的心路 歷程	質性研究	心路歷程、製作排練過 程中的經驗與收穫

綜上所述，研究者所使用之運動科學量化分析法、引導式課程、或質性研究之深度訪談、文獻搜集等等方式皆為提升舞蹈創作者創作能力及舞者體察自身及表演能力，其中以創作及表演論文得知無論是創作者靈感的觸發或舞者角色的轉化皆藉由「經驗」，這些「經驗」從人類一出生就不斷累積，它可能是來自一部電影、一本書、一幅畫甚至一段感情也可是專業訓練下積累的認知，這些「知識」、「文化」、「情緒」等不同層面的思想及感性活動對舞蹈厚實化是相當重要的。就如瑪莎·葛蘭姆所說：舞蹈的本質是人的精神之表現(引自顏翠珍，2005)。舞蹈的心象，經過舞蹈經驗與個性化的處理賦予舞蹈鮮活的生命，才能思考自己，感動他人(陳碧涵，1995)。

但由於上述創作與表演研究大多探討身心技法之提升，鮮少探究舞者與舞者之間，舞者與編舞者之間，或者三者之間生命經驗之流轉，然而這個流轉過程，除透過身體知覺或舞蹈學習者的慣性，還需要從口語溝通下，更深層的了解象徵性的符號帶給不同人的不同感受，釐清我們視之為理所當然的慣性或直覺性動作背後所蘊藏的意義。因而本研究欲在這個鮮少有人研究之領域分析與闡述編舞者與舞者之間生命經驗之彙整。

第二節 儒道哲學思想

記得每當我看完一場演出時，總是會習慣性的問及他人的感受，或是自問之，然而最簡單且最直接的答案總是：不喜歡、還好、沒感覺、不錯、喜歡、很讚等等一種直覺式、模模糊糊的感受，這種審美的態度其實是根據先天的本性，另外當我們更進一步想解讀作品時，便進入評論、分析、比較的階段，那靠的是後天的學習，這樣一個具有先天及後天經驗的總和，使我們有了審美的能力。在觀賞作品時，在某

些時刻、某些畫面、某些橋段、某些動作甚至某段音樂，讓我們不自覺的勾起某段回憶讓你感到似曾相識、感同身受等等，無形中讓我們瞭解或者懂得作品中所要傳達的意念，亦或成為作品的一個部份，因此作品與我的關係，便是本節所要探討的重點，首先要釐清是什麼因素讓我們能解讀作品中的所要傳達的意義，是因為我們身處於同一個環境、擁有同樣的精神涵養；還是後天的經驗讓我們賦予了肢體動作，更豐富的意涵？以下以儒道兩家哲學思想已說明之：

壹、天命之謂性

孔子曾說「性相近，習相遠也。」《論語，陽貨》。孟子言：「目之於色也，有同美焉。至於心，獨無所同然乎？心之所同然者何也？謂理也，義也。」《孟子，告子上》，意指人有共同的感覺器官，所以人有共同的美感；人的心相同，因此對理喜好必定相同。荀子亦言：「凡性者，天之就也。」《性惡篇》，在荀子看來，「性」者，乃是天生之本然也，是不可學不可事的。董仲舒認為「人乃天生」，因為「人之形體，化天數而成；人之血氣，化天志而人；人之德行，化天理而義；人之好惡，化天之暖清；人之喜怒，化天之寒暑。」《春秋繁露，為人者天》所以天之生人是對應性轉化而成的。因此綜上所述，我們所以擁有相似的美感經驗是因為有相似的本能、本性，而我們的本能、本性是天給我們的，所以言「天命之謂性」。

貳、率性之謂道

然而我們如何遵從我們所擁有的本性去達到「道」的境界呢？以下便以儒家、道家哲學思想說明之

一、儒家

孔子言：「智者樂水，仁者樂山。」智者樂水是因為水具有川流不息

的“動”，仁者樂山是因為長育萬物的山具有擴大寬厚、巍然不動、的“靜”，所以人與自然的樣態上有某種內在的同形同構從而可以互相感應交流的關係；或是某種精神品質的表現和象徵，所以說人所欣賞的自然是同人的精神生活、人的內在的情感。孔子以智者喻水、仁者喻山，因為大自然「四時行、百物生」的自然本性，正能反映出人的行為表現與社會風氣，而人之所以能抉擇客體合乎其內在嚮往的特性透過「仁」之修養。

「仁」之修養意謂著(一)「子謂韶，盡美矣，又盡善矣也。謂武，盡美矣，未盡善也。」《八佾》武王的音樂雄威武，但未能達到完善的文化理想，所以沒有「盡善」，韶樂有很好的藝術技巧及主題意境，因此「盡善盡美」也。(二)「質勝文則野，文勝質則史。文質彬彬，然後君子。」《論語，雍也》指一個人缺乏文飾，人就粗野，反之一個單有文飾而缺乏內在的道德品質，就虛浮，所以兩者需統一達「文質彬彬」之境。(三)「《關雎》樂而不淫，哀而不傷。」情感必須是一種有節有制的、有限度的情感。強烈飽滿不能過分；微妙和緒不能隱晦。由上述三列得知，孔子講「和」，「和」即「中道」，就是辦事要合規律，要使自己恰當的正確的地位或者說要採取恰當的正確態度，所以要以「仁」為基礎修養其身，使人兼具「美善」統一，「文質」的統一，「樂而不淫，哀而不傷」達「和」的標準，亦即「道」之標準。

孟子認為：「口之於味也，有同耆焉；耳之於聲也，有同聽焉；目之於色也，有同美焉。」《告子上》，所以說人的因為有相同的感覺器官所以相對的構成共同美感經驗，這種相同的生理基礎謂之「本性」。孟子所說「惻隱之心，仁之端也；羞惡之心，義之端也；辭讓之心，禮之端也；是非之心，智之端也。」《孟子，公孫丑上》。人之「特性」乃在於「仁義禮智」諸品德，往往作為一種「善端」植根於「心」，古人釋之曰：「大謂心志，小謂口腹。」《諸子集成，孟子正義》也就是說人之成其為人，特別是要成為賢者聖人，則必需養其「大體」，及「心

志」。所以「盡其心者，知其性也。知其性，則知天矣。存其心，養其性，所以事天也。」《孟子，盡心上》，然而天道為何如何修養之，孟子曰：「是故誠者，天之道，思誠者，人之道也。」《孟子，離屢上》真誠是上天的原則，追求真誠是做人的原則。孟子認人有其本性但在這基礎下「反諸求己」、「存養心性」才能悟道，悟道以「誠」作為其原則。改

儒家把「道」之大原歸諸「天」，因此，作為儒家理想人格的聖賢，一個最基本的要求就是要能夠體認天道，盡而與天道合一。孔子認為要以「仁」作為人之涵養達到「中道」，孟子認為以「誠」作為出發，養其心性，可見儒家透過內性功夫瞭解「天道」，如中庸所說「自誠明，謂之性，自明誠，謂之教。」透過「思誠」、「誠之」、「明誠」一種主觀內省功夫，使人由「心」、「性」上達於「天道」，從而達到「天人合一」之境界。

二、道家

老子說「人法地，地法天，天法道，道法自然」《道德經，第二十五章》凡是能自然最好，不要矯情做作，不要追求時髦，一切效法的對象唯有回歸自然，才是最根本的歸宿，也唯有回歸到天地「根」，人的自然本性才能發乎內心真誠表達出來，如何「道法自然」：首先 老子言「無為而無不為。」，「無為」不是什麼都不做，而是「不妄為，要善為」，當人可以按其本性而存在就是「自然」就是「道」，所以「無為無不為」就是要求人道合乎天道「不妄為」；其次老子說：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人爽口，馳騁狩獵令人心發狂；難得之貨，令人行妨；是以聖人為腹不為目；故去彼取此。」《第十二章》指現實世界的聲光之美，這些刺激人的慾望，使人心發狂，而使老百姓不能滿足基本生活需要，所以應該在社會生活中排除聲色犬馬種種風尚，把擾亂智慧心靈的聲光之美加以屏除，誤使陷溺其中無法自拔，

所以要「玄之又玄，眾妙之門」不斷向上超昇，使現實界各種沾滯陷膩的心靈，能透過不斷的向上提升而加以超越。

因此要能「無為無不為」、「玄之又玄，眾妙之門」就要「滌除玄覽」，即人要排除主觀慾念和成見，保持內心的虛靜，才能透過理智與經驗觀照萬物的本體和根源。如《道德經，第十六章》所說「致虛極，守靜篤」，只有守靜才能寡欲，寡欲方能清心，清心方能無為，在展現無私無欲，開闊胸襟後必能獲得對客觀世界正確的看法，達到對「道」的關照。

莊子言：「夫道有情有信，無為無形。可傳受而不可受，可得而不可見。自本自根，為有天地，自古以固存。神鬼神帝，生天生地。在太極之先而不為高，長於上古而不為老。」《大宗師》，莊子所強調「道」是感官不能察覺得、無形的，又是無所不在、永恆不滅的。他是天地萬物的產生者，他就是他自身產生和存在的終極原因，並在時間上是無始無終，在空間是無邊無際的，表現在是物之中，並賦予一切事物以生命，可見人在天地間產生之後，就一刻也離不開外物，時時在受著物的支配，終身處在不由己的勞苦奔波之中，但人與其與物對立，不如「物物而不物於物」、「勝物而不傷」、「不以物挫志」，不拋棄「物」，又不為「物」所支配所謂，達到物我合一。

在庖丁解牛的故事中，庖丁開始的時候，他所見「所見無非全牛者」，牛對他的陌生的對立物，他沒有自由，三年之後，他「未嘗見全牛」，牛和他的對立消解，他獲的自由，他在解牛時「以神遇不以目視，觀知止而神欲行」，且他解牛的動作「依乎天理、因其固然」。所以說庖丁從解牛中「提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志」，「技」以實用為目的，作為單純的技術性活動，「道」超越實用的目的，達到審美的境界。但是「道」不外於「技」，「道」是「技」的昇華，「技」達到高度自由，超越實用功利的的境界。

「道技合一」、「物我合一」皆說明為了存然自由、且合於自然必先致虛守靜，讓自己不被外物所擾，不為外物所動，沉靜自由無所礙，達到「心齋」的境界，接著要空無、無執、忘我，能容大自然之本性，能見萬物所現之本質，所謂觀其性而為之，達到「坐忘」。如莊子在《人間》言：「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。耳止於聽，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」

道家認為要體認「道」要能排除聲色功利之窒礙，如此才能「外我」，才能以寬闊的心去關照世界萬物，才能懂得世界萬物所具有的本質條件，然而在達到上述所謂「心齋坐忘」的狀態下，人之行事必然因通透事物之本形而合於四時規律，能無為無不為，且不物物而不於物。

綜上所述，「天命之謂性」意味著人之所以感受這個世界，是因為天賦於其本性，這個本性的起點是均等，「率性之謂道」，意指當我們有其本性後，必須依循不同的方法來達到「道」，而發展出不同的「特性」，因此以儒家來說，其以「仁」、「誠」修養其性達到「中道」，而道家以「無為無不為」、「物我合一」做為依歸，已產生「心齋坐忘」之境，體認「道法自然」之道理。

有鑒於中庸所說「天命之謂性，率性之謂道」之觀點及儒道兩家的修養理念，體認到作品之所以讓人解讀，是因為我們的「性相近」、「人乃天生」，我們對事物的看法及理解有一個共同的標準可以依循，例如：當天色漸暗，我們會感到歸心似箭、身心疲憊；或者當風吹落葉時，我們會想到秋天將近、人事漸衰、心感惆悵，這些環境造成的感官體觸，是自然不偽的，所以成為我們的一種相互溝通的基調及共識，其次因為每個人都會有不同生命歷程，在不同的家庭長大、不同的學校唸書、接受不同的教育、選擇不同的生活方式、訣擇成為怎樣的一個人，這成為一個人的「特性」，這個「特性」仍以「本性」為基礎，然而不同的個體產生不同的「特性」，對於作品解讀來說是一種豐富的過

程，例如當我們看到一位女舞者身穿紅色的服裝，不停的執行誇大外放的動作，它可能會被解讀成熱情如火的愛、憤恨不平的愛、死而後生的愛、消耗殆盡的愛，紅色的服裝、誇大的動作成為一個元素，因為不同的觀點的切入，使其作品的生命更佳的豐富更加的厚實。總而言之，舞蹈本身所具有的肢體語彙，它是人所共有的且共通的，所以對於舞台上所發生的種種事件，對於觀賞者來說，大多可以感同身受，但由於今日舞蹈受文化變遷之影響，越趨複雜且多元化，因此觀賞者就必須更進一步從自我的涵養中，去提煉自我經驗映證於舞作之中，思索其中的意涵富於舞作生命，因次在不同的生命經驗的彙整下，舞作也會從編舞者做基本的生命體，不斷的向廣度及深度的方向擴張。

第三節 編作技巧

身為一位舞者，每當參與一個舞作時，可能藉由動作或編舞者所說之概念去學習一個作品，身為一個編舞者，每當創作一個作品時，可能藉由生活中所累積的點點滴滴去集結成一個意念。為了傳達心中的「意」，必須轉化為「象」，才能傳達到觀者的心中，觀者再經由此「象」還原出舞者、編舞者心中的「意」，然而觀者所獲得的意是否相當於舞者、編舞者中原來的意，那就要看「象」轉化及還原的過程（蕭蕭，2006）。因此本節欲提出文學中的喻法及象徵技法和現象學中部分與整體、同一與多重、顯現與不顯現三個形式結構，以作為了解編舞者及舞者對舞作象徵性語彙之詮釋。

壹、文學中的喻法及象徵技法

文學中的喻法及象徵技法是辭章意象表現中重要的範疇(中國修辭學會, 東吳大學中文系, 2006), 辭章首先藉由「景物、事」等材料

主觀聯想，來表達「情、理」，兩者集結意象便形成，其次運用各種符號做為媒介而轉為「詞匯」，「詞匯」就是意象表現於辭章的初步，最後透過喻法及象徵技法，調整表意的方法、設計優美的形式繼而產生完整的辭章(中國修辭學會，東吳大學中文系，2006)。因此以下文學中「喻法」及「象徵法」說明之，詳述如下：

一、 喻法

即用具體形象、通俗淺顯的事物或道理，來說明比較複雜、抽象的事物或深奧難懂的道理(歐秀慧，2004)。其目的在於刻畫人物和描寫景物，可以使形象鮮明生動(歐秀慧，2004)，其可分為明喻、隱喻、借喻等等(黃麗貞，2007)。

(一)明喻

唐松波和黃建霖(1996)認為：「明喻用『像』等喻詞聯結本體與喻體，以表明相似關係的比喻，即比較明顯地打比方。」所以「明喻」就是將能將難以言喻的物體，借具體事物或是眾所周知的事物比之。例如：友情就像一罈醇酒，越陳越氛郁醉人。「醇酒」說明了友情，表示朋友相交久了，彼此的心頭，就會留存積聚著及甜美的感受(黃麗貞，2004)。

(二)隱喻

「隱喻」又名「暗喻」。季棠先生(1981)認為「隱喻」不是說它像什麼，而是說它是什麼，所以陳望道(1997)提出「隱喻」是比明喻更進一層的譬喻，明喻是相類的關係，而隱喻是相合的關係，所以說「隱

喻」等於「甲就是乙」(郭國泰, 2007)。司馬中原說:「心是一口井, 黑而幽深」《如歌的行板》熊崑珍說:「路是無聲的語言, 無形的文字」《路》用路來誘導人思想歷史的締造、文化的紀錄過程(黃麗貞, 2004)。

(三)借喻

本體和喻詞都一起省略, 喻體因此是絕對主要的地位, 在文字上是最簡約的(黃麗貞, 2007)。如楊喚《夏夜》中:「灑了滿天的珍珠和一個又圓又白的玉盤」, 以珍珠代替星星, 又圓又白的玉盤比喻月亮(黃麗貞, 2007)。

二、象徵法

黃麗貞(2004)、郭國泰(2007)提出象徵法是一種「擬化」或「轉化」, 「轉化」的過程, 使人變成某種事物同時具備了那種事物的特性, 反之當某種事物轉化為人時, 它就有人「屬性」, 其可分為「擬物」及「擬人」兩種。

(一) 擬物：

把人當作物, 或把此物當作另一種物, 所以擬物 可分為, 人擬物、物擬他物 (郭國泰, 2007)、(黃麗貞, 2004) 。

1、人擬物：

把人當作物, 人便有了物的特性, 例如把人擬成山、川、石、雲等「無生命物」, 或者把人轉化為動植物「有生命物」(黃麗貞, 2004)。

2、物擬他物：

把此物當成另一種事物, 此物便具備了另一事物的特性。痾弦所說:「被花朵傷及的女子, 春天不是她真正的敵人」《棄婦》, 花朵會「擊

傷」人，它便具有斧、槌般的特性(黃麗貞，2004)。

(二) 擬人：

把事物當作有情感、有思想的人類來描寫(郭國泰，2007)，使事物具有人的「屬性」，具有「人性化」的特徵，其可分為有生命事物擬人、無生命事物擬人、抽象事物擬人三種(黃麗貞，2004)。

1、有生命的事物擬人：

把鳥獸、樹木花草等動植物當作人(黃麗貞，2004)

2、無生命事物擬人：

「相看兩不厭，只有敬亭山」(李白，敬亭山)及「我看青山多嫵媚，料青山見我亦如是」(辛棄疾，賀新郎)，兩則皆將山視為多情人(黃麗貞，2004)。

3、抽象事物擬人：

抽象的意念、不具體的事情，都可以當作人來寫。痙弦所說：「被花朵傷及的女子，春天不是她真正的敵人」《棄婦》，把「春天」這抽象的事物視為「敵人」(黃麗貞，2004)。

綜上所述，「喻法」是運用相似聯想的作用，從新經驗聯想到舊經驗，從難知聯想到易知，從抽象聯想到具象，以達借彼喻此的目的(中國修辭學會，東吳大學中文系，2006)。而「象徵」透過相似聯想活動，以連結人與物、具象與抽象之間的關係，達到人性化、物象化或具象化的效果(郭國泰，2007)。所以說「喻法」，就是運用本體和喻物之間的「相似」點來達到說明和描寫的目的(黃麗貞，2004)。「象徵」的重點在完全的轉化，把物的特性給人，或把人的性給物，是一種移情作用(黃麗貞，2004)。

貳、 現象學(Phenomenology)

Robert Sokolowski 說:「我們總是活在未來與過去裡，活在有所距離與有所超越裡，活在未知與存疑的事物裡，並不是活在只有五種感官知覺的世界中。」(Robert Sokolowski,2004)而現象學採用部分與整體、同一與多重、顯現與不顯現三個形式結構使這些看似複雜的問題變得簡單。

一、 部分與整體(parts and wholes)

整體可以分析出不同的部份，而部份又包含片段與環節。片段可以從整體中脫離出來，即使不在其所屬之整體中，依然可以獨立存在，而自成一體，所以片段又指「可獨立的部份」。而環節則是無法脫離其所屬整體而存在，所以指「非獨立的部份」。更進一步說「片段」可以稱之為一個「具體者」，一個可以存在並顯現自己，亦可被經驗為一具體個體的東西，而「環節」是「抽象者」，它們是被抽象地思考著，不論在什麼情況下，它們都是與其他部分組合在一起的方式存在。

二、 同一與多重(identity and manifold)

以「立方體」來說，立方體的同一性顯示與他的面、面向與輪廓不同，但他卻是由多重層次中顯現出來的，三種不同的表達，都表達同一個意義、同一個事實或訊息。這種變異方式意指同一個事實可以由多重的方式來表達，但事實本身又不等同於各個表達形式。除此由於物體以「非我所有」的方式來被我共同意向，所以物體的面向因而為「他人」及「我」所通達，使物體產生更深及豐富的意涵。

三、 顯現與不顯現(presence and absence)

顯現與不顯現是滿實意向與空虛意向的對象連結。空虛意向可以呈現於記憶中、預預期中，透過在場的想像或概念來通達不在場的事物，而滿實的意向是透過直觀面對一個在場顯現的事物，所以當我們指稱一個事物時，我們所指的正式在跨越顯現與不顯現的同一者，而此物在顯現與不顯現的背後與之中有一個同一性。

綜上所述，當我們在知覺某物時，首先經過他的面、面向與輪廓多重樣態，其次把它聚焦在表象之中，最後回到整體，同時把我們所專注的部分也視為這一整體，兩者連在一起當做「範疇直觀」，此對「範疇對象」從單一、單線的意向到複雜、多線的範疇思考稱為「範疇意向性」，它使我們把所經驗的事物提升到範疇對象的精確之中時，使事物間的一種更重要的連續性成為可能，獲得作為背景的一個世界或宇宙。

參、 小結

舞蹈以「動作」作為創作及詮釋的媒材，而「動作」與人類的生生活息息相關，它是人類存在的現象，也是反映個人的特性與習慣，這種共通性與差異性正是藝術家與欣賞者產生共鳴的要素之一。

吳素君(2001)認為「動作」是一種隱喻性的象徵，用以揭示各種知覺、情感和生命的現象。蕭蕭(2007)提出所有藝術都是廣義的象徵，所以說這些隱喻與象徵皆為了潤飾、豐富其作品，猶如文學中「喻法」與「象徵法」，以不同的物品來指向另一物，使舞作中較抽象、隱晦不明的意念用簡單的方式傳達出來，而觀者透過這種參照的方式得以理解舞意，又如現象學中範疇意向性，作品因從點線面切入，所以視角

變的廣及深，不同人對著同一作品，都有一個意向性可循，雖然意向的方式不盡相同，但都指向了同一性。

總言之，舞蹈創作大多取材於生活，而生活中的姿態、動作成為創作的原型，這些原型必須經過加工及提煉，在透過時間、空間、精力、關係等元素的編制下，使舞作的意涵產生不同的詮釋，而觀者同時藉由所顯現之意象、不顯現之聯想與舞作產生連結，就如吳素君所說「動作」是一種隱喻性的象徵，用以揭示各種知覺、情感和生命的現象。這些豐富的表情、透過觀眾的視覺、知覺和直覺，觸發觀眾過往的經驗，因此觀眾與作品間因有了一個共通的審美起點，所以產生心靈層次的交流。

