

「自由舞動的身體」：
臺灣當代舞者的人類學研究

“The Freely Moving Body”: An Anthropological Study
on Contemporary Dancers in Taiwan

趙綺芳 Chi-Fang Chao

英國羅漢普頓大學舞蹈學系 高級講師

Senior Lecturer / Department of Dance, University of Roehampton

有關本文的意見，請聯繫通訊作者趙綺芳
For correspondence concerning this paper, please contact Chi-Fang Chao
Email: chifang.chao@roehampton.ac.uk

摘要

本文試圖針對身體與動作、感知與經驗、技藝與實踐三個面向，以人類學觀點和方法論探討臺灣當代舞者的生命身體與文化。當代人類學的舞蹈研究重心從一個偏重意義的文本取向轉向更為強調經驗的感知取向，凸顯 21 世紀的後期資本主義與感官經濟趨勢下，身體成為創造意義與價值的感知過程。本文中我以當代臺灣舞者為主要對象，透過反身性視角進行民族誌研究，探討全球化與文化國族主義作用下專業舞者的養成過程：一種兼容東西方不同動作感知與技藝系統的專業訓練及其所形塑的舞蹈實踐身體。其舞蹈實踐身體不僅反映出當代社會中個人的自我體現，也透露「自由舞動身體」經驗與表徵底下隱含的多重意涵，如何相互較勁或協調於舞者的身心歷程。最終本文期望能以這項研究的初步成果，回饋於當代專業舞者養成教育工作者，藉此反思當代專業舞者訓練的核心意義與價值。

關鍵詞：當代舞蹈、人類學、動作、感知、臺灣

Abstract

This paper intends to discuss the anthropological perspectives, methodology, and relevant research and writing as applied to the current study on Taiwanese dancers, their lived bodies and cultures, addressing three main dimensions: body and movement, sense and experience, and skill and practice. Current anthropological approaches on dance have shifted from the textual approach focusing on meaning of dance, to that on perception of dancers, inviting more research on perception of the moving body with its profundity. This also matches the broader trend of highly sensual and speedy diffusion of cultural representation in the contemporary world since the beginning of the 21st century. In the paper, through the approach of reflexive ethnography incepted from interaction with professionally-trained dancers in a dance institute, I discuss dancers' practice and perception as inscribed by the cultural system—the professional training mixing the Eastern and Western cultures of bodily perception and skills—which has been situated within the complicated and multi-originated forces of globalization and cultural nationalism. Along with the analysis of the socio-cultural process and institutionalization of dance training, this paper illustrates the vivid construction of image and value of “the freely moving body,” which characterizes self-fulfillment of dancers, while imposing an everlasting process of competition and negotiation among different knowledge, techniques, and cultures on their body-mind realization and perception. This primary research hopes to shed more light on the education of professional dancers in Taiwan in order to reflect upon the core meanings and values of pedagogy for dancers in contemporary Taiwanese society.

Keywords: contemporary dance, anthropology, movement, perception, Taiwan

壹、前言

螢幕上，一名面如白玉的長髮女子在紛飛的人造雪花中，輕柔起舞，其舞蹈之輕盈，似乎連地上的雪片也鮮少受到驚擾，而她蹁躚舞動的身形，在一片靜謐安詳的情景中，成了令人目不轉睛的線條。她是許芳宜，知名舞蹈家，也是第一位榮登美國權威舞蹈雜誌 *Dance Magazine* 封面的臺灣舞者。這段影像幾年前曾在臺灣引起話題，螢幕上的許芳宜現身為臺灣一家知名網路成衣品牌拍攝廣告（三乘，2013），廣告的主要產品是發熱衣，一種因應臺灣冬天氣候加諸大眾溼冷、刺骨的身體感形成之禦寒需要，從日本傳到臺灣的新興科技產物。發熱衣問世之初，便已因其效果引起一陣購買潮。然而這段廣告卻有特別的深意：廣告中舞者的輕盈、自由與優雅的身體意象，似乎反轉一般人每逢冬季，為了禦寒不得不用厚重的衣物將自己包裹地異常臃腫，因而與自由輕盈的身體之美相悖。

一直以來，商人與廣告業者屢次鎖定了舞者真實卻又技藝超群的身體，諸如此類以舞者的動態身體為視覺主體，加上攝像技術的襯托營造出的超群非凡感官意象，以吸引觀者與潛在消費者的目光。¹ 如同上述的成衣廣告，衣的物質性似乎消融於舞者超群的身體，許芳宜輕盈身體感具象化的自由自在，頗能呼應社會學家 Brian Turner 看待舞蹈在後現代、後期資本主義的世界，成為特殊的、具有「靈性」（auratic quality）（Turner，2008，頁 214）的身體：

身體之所以有這種靈性，是因為身體鑲嵌在傳統與儀式當中。在這個意義上，舞蹈充分闡明班雅明的傳統藝術神聖性理論。然而，我認為舞蹈作為一種藝術形式，它能夠防止機械複製。舞蹈作為一種表演，人無法輕易且準確地重複。

（Turner，2008 / 2010，頁 330）

作為英國身體社會學研究重要的開創者之一，Turner 此番文字寫得抽象、幾近神秘。在動態、自由之外，舞者的表演身體即便在後現代時期，似乎再度召喚了古典的藝術觀點：無法複製性（Burger，1972 / 1988）。Turner（2008 / 2010）從舞蹈作為一種即時表演本質上的屬性，說明藝術的無法複製性，然而舞蹈作為一種表演可防止機械複製或無法重複的說法，必須進一步思考：畢竟技術再超群的舞者，在成為自由舞動、表演無法複製的身體之前，都必須經過漫長的訓練與養成，而訓練的過程，相當程度都必須憑藉幾近「機械」式、「準確」的重複，以達形體與意念相符的精準。

¹ 除了許芳宜代言的 Lativ 廣告之外，其他以專業舞者舞動意象為行銷的例子，還包括 KD（科定）木質地板與中華航空公司等（詳見藝想世界，2014）。

人類學家 Brenda Farnell 與編舞家 Robert Wood 在其論文中透過對話，試圖瞭解當解析舞蹈時，雙方對「精準」的意義如何看待，Farnell 提及：

在所有的動作實踐中，包含即興與模仿，所謂精準的表演（precise performance），會因表演者的時間、空間、動作與身體的概念化而產生明顯差異，也會因語言與社會情境因素有別。（Farnell、Wood，2011，頁 91）

Farnell 甚至認為，正是這樣組構與創生動態形式的體現知識，是我們所常常面對，並需要對它產生一種民族誌式理解（Farnell、Wood，2011，頁 91）。這樣的民族誌式理解，為本文深入探討舞者技藝與知識形塑的文化動因提供了出發點。

另一方面，Turner 在反思社會學對舞蹈研究的不足時，也強調了一種關注經驗研究的民族誌取向，對於舞蹈和身體的理解可能產生的助益：

將注意力集中在舞蹈上，也有助於我們思考身體社會學目前的情況，這主要是因為我們得以在舞蹈研究中，發現身體社會學的前提與侷限性。對於現存的身體社會學，我提出兩點批評。首先，目前的身體社會變得過度理論化，因此常常脫離經驗研究，尤其是民族誌研究。……其次，有點吊詭的是，只要身體社會學與舞蹈研究一直受到後現代觀點的影響（一直強調身體是文化文本），他們通常都會忽略人類表演的議題。舞蹈凸顯了以下這個重要論點：若不留心表演，就無法理解身體美學。（Turner，2008 / 2010，頁 332）

亦即，從擁護經驗研究和實踐的觀點，Turner 批評了身體社會學和舞蹈研究只專注於文本分析的後現代取向。在中肯的批評之外，其實在 Turner 反思之前，一群跨世代的人類學者早已經透過長期的田野工作，深刻地對不同族群的舞蹈文化及其表演進行分析，以 Ness（1992）和 Hughes-Freeland（1997，2008）的民族誌研究為例：前者正是以菲律賓宿霧的儀式與舞蹈為中心，探討舞蹈實踐者們「活著的身體」，小至個人化祭儀、社區的行列舞蹈，大至國家層級的舞蹈匯演中身體與動作象徵的演進。後者則在深描爪哇古典舞蹈的地方知識同時，探詢表演意識背後的文化哲學。事實上，身體研究的興盛，促成人類學者更加專注以舞蹈為題進行深刻的民族誌書寫，從而對人類學知識整體做出貢獻。不過基本上，早期的人類學舞蹈研究仍然強調全貌觀式（holistic）的知識，重在詮釋意義，而較不重主觀的經驗、感知，而後者則在近年來舞蹈民族誌的典範轉移之後，成為關注的重點（Buckland，2010）。

在臺灣，人類學者透過民族誌方法進行研究，作為一門知識領域的實踐，已經有半

個世紀以上的歷史，然而針對藝術的感知或技藝的養成，研究的累積為數不多，已逝的藝術教育人類學家袁汝儀是其中較為突出的代表，她藉助人類學的文化視點，在跨國教育現場探索藝術與感知的教育，主題涵蓋了「對於美感、創意、模仿、主體性、多元文化與美學、學生變遷論，以及藝術教育理論思潮等關鍵概念與迷思」（轉引自吳世偉，2019，頁 31）。她也運用文化內觀（emic）的立場，頗富先見地「指出以學生為中心的教育從未真正在臺灣實踐過，其實都是以教師的眼光來衡量，是從成人的立場而非從學童立場出發的學生中心」（轉引自吳世偉，2019，頁 43）。此外，她在回到臺灣後投入田野工作，包括代表性的龍山寺社會美學研究，將其在田野工作的理解與詮釋回饋於藝術教育的觀點與取徑，使其產生多重的跨域知識實踐。

袁汝儀的門生吳世偉（2019）提及，身為一位長期實踐田野工作，並在兩種「田野」（field）——文化與教育——中不停往返的跨領域研究與教育工作者，袁汝儀從人類學得到的啟發之一便是：

高度的反身性與批判性，田野工作的理解與掌握在地人觀點這個研究目標，本身就是一種具有高度反身性的主體概念，該目標要求先擱置自我立場，並透過接受、模仿或理解他人不熟悉的主體位置，來反思自己原來的的主體定位，挑戰自己原有的觀點與價值；他者又因為該反思產生的不穩定性與可變性被再度移位，這種田野中持續來回位移，及民族誌書寫時對真實再現的警覺批判，所形成的反身性與知識敏感，正是人類學知識的特殊價值。（轉引自吳世偉，2019，頁 56）

一言以蔽之，袁汝儀（2011）「對於人類學大中看小、小中看大的靈動，大感傾倒」。² 她以教育現場為主的民族誌研究，不但對藝術教育提供了獨特的「主體概念擱置」、「持續來回位移」的反身性思考，也對本文有著開創性的啟發：舞蹈的教育和舞蹈的文化之間的聯繫，該如何理解？如何研究？如 Turner（2008 / 2010，頁 330）所言：「身體之所以有這種靈性，是因為身體鑲嵌在傳統與儀式當中」。其所謂的「傳統與儀式」，對許多長年接受專業技藝的舞者而言，是非常切身的文化與社會過程，而它們與「靈性身體」的關係，是本文將要深入探討的一個面向。

眾所皆知「臺上一分鐘，臺下十年功」，舞者在舞臺上或螢幕中身體展現的片刻背後，是長期不間斷訓練的積累。自由舞動的身體意象，固然是舞者展藝的結果，但其基礎卻是舞者長年服膺訓練或練習必然的「不自由」。以西方現代舞蹈為例，在第一代的現代舞開創者，如鄧肯（Isadora Duncan）、露絲·聖丹尼斯（Ruth St. Denis）的無師自通、

² 唯該文標題之下說明載於「人類學視界」應為誤植。

草創階段之後，發展超過一世紀的，以「自由」、「創作」或「創意」之名的身體舞動，融入現代專業舞蹈高等教育系統，不論是透過院校或舞團，形成現代社會的標誌機構。何謂舞者的身體「傳統」？他們必須經歷什麼樣的「儀式」？舞者的專殊化身體究竟只是制度化養成的結果，還是也反映了當代社會中特有的身體觀及價值體系？這中間的關係亦是我這篇論文所欲探討的主題。因此本文的主要目的，是藉由舞蹈人類學的觀點與理論，試圖理解臺灣當代社會中舞者身體、技藝，與「自由」的聯繫，和其訓練體系背後的制度與文化。我關切的是這個以舞者的身體作為召喚感官與需求的價值建構過程：在當代社會中，舞蹈——無論是透過個人或群體表達——的形式、意義與價值，如何被創造、理解、詮釋？藉由本文，我也希望倡議，舞者的研究既是縮影，也需特寫。舞者的身體受更廣泛的社會文化的形塑因素影響，但卻需透過專殊化的訓練養成，針對這樣的社會過程，民族誌取向的研究可以作為認識舞者身體文化的開始。

貳、身體與動作

人類學的舞蹈研究幾乎可說是在一群女性人類學者手中逐漸塑形，特別是 1960 年代起，如 Joanne Keai³ ilinohomoku、Adrienne Kaeppler、Drid Williams、Judith Lynn Hanna、Anya Peterson Royce 等美國的人類學家（Grau、Wierre-Gore，2006）。她們各自用不同的問題和知識取徑，或打破具有種族中心主義的舞蹈及其知識範疇，或企圖提出跨文化可行的舞蹈定義，甚至建構出完整舞蹈語意分析系統。然而，這些以舞蹈為中心的人類學研究，除了提供區域的深度民族誌解析之外，亦致力在主流的人類學理論中發聲，甚至開創出在方法論上可以著重舞蹈特性——以身體動作為表現媒介——的研究成果。

從人類學的角度而言，動作也是一個文化範疇，是作為文化體系的表演之根本元素。依照葛茲（Clifford Geertz）的觀點，人類的各種文化體系，如宗教、藝術等都「等同於文化產生的文本」，研究者可以藉由系統化解讀這些文本進行文化詮釋，並賦予其「本於經驗的意義」（Bell，1992，頁 15；Marcus、Fischer，1986，頁 61）。然而就舞蹈而言，其最核心的要素不論名之為姿勢（Langer，1953）、身體動作或舞動的身體，人類學研究要如何掌握動態身體所生成的經驗本質？或如 Farnell 所言，「民族誌研究者如何……學習動作，連同觀察世界中繫於動作的行動，並將其文化意義最佳地闡述」（Farnell、Wood，2011，頁 92）？

首先我們應該就動作的概念化思考其跨文化運用性。「動作」雖是舞蹈的核心要素，但在主流人類學的討論中，是一個鮮少被提及的議題（Gordon，2009）。Gordon（2009，

頁 3) 於其對 19 世紀末至 20 世紀初的巴黎流行文化分析中，議論：「動作的重要在於它不只是一種奇觀，也因為它的效果：可以影響觀者的身體，那也是表演中的一個令我們感到興趣的面向」。在當代的舞蹈研究中，將動作概念化並試圖提出構成理論的，首推德國人拉邦 (Rudolf Laban)，他對動作的敏銳度與興趣，與他曾在巴黎美術學院受過的素描訓練，以及他後來在德國、瑞士等地創辦的探索身體夏令營等經驗息息相關，他的新銳視野與群眾魅力，吸引了許多追隨者，在他為避戰禍移居英國後，運用既有之動作分析基礎，觀察工廠工人生產時機械式重複動作，並發表論文討論動作的效能。1947 年，拉邦將和弟子們所發明並完善的舞蹈紀錄體系「拉邦舞譜」(英文名為 Labanotation，歐洲則稱之 Kinetography Laban) 正式發表於國際研討會上，至今仍被使用不衰。拉邦舞譜對於動作紀錄的原理，發展自西方解剖學的身體觀：動作發生於肢體部位就相對於關節位置的變化，在二維的平面上，以動作者為中心的視點，由維持重心的雙足出發，漸次擴展記錄四肢、頭部等由關節帶動的身體變化。拉邦舞譜垂直往上的紀錄型態，也將時間的遞嬗納入。除了動作的紀錄之外，拉邦更對動作提出「部分人類學式」的分析：

人運動以滿足需求，他透過運動意指有價值的事物。假如其行動導向某先有形的物件，很容易能感知到他動作的目標。然而，激發動作的，仍存在有無形的價值。

(Laban, 1992, 頁 1)

之所以稱拉邦的理解為「部分人類學式」，是因為他雖關注到人類運動的理性，反映的卻是當時歐洲人現代性心智 (modernistic mentality) 中對於動態身體的一種科學性思考。這樣以有形的動作指向無形的價值或意義，亦可見於若干人類學家的說法，如人類學家 Williams (1982) 積極地宣揚「行動符號學」(semasiology, 源自希臘文 *σημειῶν* [記號])，她認為人類動作就像語言一樣，也有規則可循，雖然動作和語言分屬兩種不同的概念化世界：語言是透過聲音或字詞、動作則是透過身體姿勢等符號表達，語言和動作都是表達的「終端象徵」(terminal symbol)。因此，動作和語言一樣，也需要跨文化翻譯。基於此，她對動作提出了文化定義：「如同人類『文化』的概念，人類動作本身不是一種物質現象，人類動作是透過四度空間中的身體，對一物質現象所做的認知和語意 (semantic) 之組織」(Williams, 1982, 頁 162)。

Williams (1982) 進而說明以身體為表現的終端象徵，反映出潛在的聯繫或結構，藉由不同形式的行動符號 (action sign) 形式表現出來，包括姿勢、遊戲、舞蹈或儀式中的動作。人類學家 Kaeppler (1995) 亦認為，解析儀式動作和舞蹈之間的關係，在於彰顯結構性的動作體系，而這般的動作結構是存在於社會行動者自身的知識，由可見的 (the

visible) 導向不可見的 (the invisible)。值得注意的是，對這些人類學者而言，動作的意義並非研究的終點，解析動作之意義所顯露的知識結構，乃至於文化結構，才是人類學研究舞蹈的最終意圖 (Williams, 1986)。

Williams 和她的學生，也是行動符號人類學提倡者的人類學家 Farnell 共同提出一項創舉，就是為避免對於動作的描述因為流於語言的曖昧不足，無法充分且客觀地分析，她們利用「拉邦舞譜」這種通行國際的動作紀錄符號系統，在人類學期刊或專書中發表：Williams (1982) 針對不同文化的儀式動作進行比較；Farnell (1994) 運用並修改了作為分析工具的動作紀錄體系——拉邦舞譜，使其能成爲一種在象徵視覺與文化哲學上皆反映行動者中心的身體實踐。然而，除了拉邦舞譜識讀難度過高之外，人類學家 Jackson (1983) 曾經從不同的觀點對動作的「無形價值」 (intangible value) 提出另類看法，反對動作僅被視爲其他意義的符號：

身體慣例 (praxis) 的意義，不總是化約爲認知和語意的操作，身體動作並非意圖以語言學方式產生意義，例如在溝通中、符碼化、象徵化、符號化語言之外或前語言的思想或事物。因此對身體動作的理解並非一致地依賴解譯動作「代表」什麼。如同貝思特 (David Best) 所描述：「人類動作並不象徵現實，動作**即爲**現實。」……把身體慣例當成必定具有語意的成因，是只看到身體微不足道的那一面。(Jackson, 1983, 頁 329, 粗體爲本研究所強調)

動作若果是文化範疇，具有無形價值，我們可以透過動作獲得何種理解？舞者的經驗應該可以提供一個集中的思考：動作對每位在專業舞蹈教室訓練中的實踐者，是認識與理解舞動身體的基本意義單位。這種理解雖然專殊化，但卻非外於人類既有的理性化過程，語言哲學家 Johnson (1987) 專注推論人類認知的身體基礎，在論及身體的意義時，他指出超越語義的理解具有以下特質：

想像是意義化和理性化的中心，理由很單純，我們所能經驗並認知爲有意義的事物、以及對其合理化〔的作爲〕，皆有賴於使經驗可能的想像結構。在此觀點上，意義並非只存在於〔邏輯〕前提，相反地它滲透進我們的理解，是一種體現的、具有時間性、空間性、文化形式及特定價值觀的理解。(Johnson, 1987, 頁 172)

Johnson (1987) 的敘述，清楚說明舞蹈沒有理由、也不應被排除在人類合理的理解活動之外：舞蹈奠基於身體，是社會行動者組織身體知識的顯現，舞蹈的意義，如 Johnson

所言，乃是透過體現，達成具有時間性、空間性、文化形式和特定價值觀的理解。這樣的理解，雖然印刻在個人的身上，但卻是可以分享、交流，並在集體社會中產生效應。

參、感知與體現

截至 1990 年代為止，人類學者對於舞蹈動作的分析，曾經在文本與符號的層面上推進了舞蹈意義的理解，然而隨著當代舞蹈不同的形式發展，以「姿勢」或「動作」為對象的分析，在面對更具流動性或更即時性的身體表現時，不免顯出其侷限。面對更新穎、更多元的身體經驗，舞蹈人類學者望向其他的領域，如現象學，尋求議論特殊身體經驗的語言和概念。法國現象學哲學家 Maurice Merleau-Ponty 的論點因此進入舞蹈的身體研究視野。他曾宣揚身體動作在建構生存世界知識過程中的主動性：「身體動作是我們知覺世界的一部分」（Merleau-Ponty, 1962 / 1996, 頁 387）。依照 Merleau-Ponty 所言，身體動作是我們覺知世界並立即予以回應的結果，並創造出特定的世界觀：

只要我們移動自身，亦即無法自一種世界觀分離，將那樣的世界觀賦予存在。我們的身體是可能性的情狀，不單單是幾何的綜合體，也是所有的表現操作和所獲致的觀點，這些又都構成了文化的世界。（Merleau-Ponty, 1962 / 1996, 頁 388，粗體為本研究所強調）

Merleau-Ponty 並未深入議論「文化的世界」，人類學家 Farnell 與哲學家 Varela 則延續其「動的身體」的概念申論：意識來自「我能」（I can），而非「我思」（I think），因而把這樣的哲學反轉稱之為第二次身體革命。Farnell、Varela（2008）進一步使用「動態體現」（dynamic embodiment）一詞，並強調應以動的身體理論取代身體行動的知覺，才能完全理解 Merleau-Ponty 提出體現意識哲學的重要性（頁 221）；因為「正是行動者的體現，才使得他們能夠運用身體習得技巧和規矩，而得以在自然暨文化的世界中有意義地移動」（頁 220）。

「體現」作為一種人類學典範被提出，其中的代表應屬美國人類學家 Thomas Csordas。為了凸顯身體（知覺主體）是文化的主體，甚至文化的存在基礎，Csordas（1990）發展「體現」作為一種典範或思考方法，對身體統合感知和實踐成為文化主體（透過將身體客體化）的過程，提出相當深刻的議論。他的典範將 Merleau-Ponty 的現象學與法國社會學家布赫迪厄（Pierre Bourdieu）的實踐理論結合，將過去被孤立的心理學感知分析，連結到社會實踐。

感知從來不是一個新的議題，除了自然科學外，不管在哲學、心理學，甚至人類學，都已受到關注（Pink、Howes，2010）：人類身體感知的構造與其接受到的感官材料，如何使人類的經驗、理解甚至知識得以完成；另一方面，人類學家近 20 年則關注不同文化體系中個別感官（如視覺、聽覺、觸覺）的階層性（Howes，2005）。然而，舞蹈的完成，關鍵在於身體動覺（kinesthesia）。Farnell（2003）注意到，在感官分門別類的位階中，動覺——身體姿勢與動作的知覺意識（the sensory awareness of position and movement of the body）——往往被忽略，即便大多數的學者（上溯至笛卡爾）都同意，身體是所有感官的基地。

Farnell 提議為了還原人的存在（personhood）必須憑依的多重感官事實，也為了調和感官的肉身性跟抽象的意義製造過程中被假設出的斷裂，她提出了一個多重感官意義（a multi-sensory semiosis），可概略地被定義為「由品嚐、聆聽、觸摸、疼痛、聞嗅、視線與動覺及各樣談話和身體行動相關的模式所提供、具有能動性身體化的意義製作過程」（Farnell，2003，頁 135）。她認為，許多反對笛卡爾身心二元論的學者都同意：「身體—感官」的意義模式是人類意義化行動的來源，然而，這樣的反思不必然要付上犧牲原有語言表達的代價。回應 Jackson（1983）所言，若看待身體只是語言意義的對應顯得過於侷限的看法，她提出「感官的行動」（sensory act）是一必要的概念（Farnell，2003）。

Farnell 對動覺和感官行動的看法，受到人類學家 Ingold（2000）的影響，身體的感知系統並非只是被動地接受刺激，而是藉由參與世界主動地探索：

與其視感知為身體內心智的計算行動，我們應該視其為整個有機體在環境中藉由實踐身體互動，積極地參與探險行動。如此它不在產生意象或表徵，而是引導有機體順著計畫前進。感知機敏的有機體，其動作緊扣著、並且不停地回應環境的騷動。（Farnell，2003，頁 260）

換言之，感知的功能並未結束在我們的有機體之內，而是透過指向世界的行動完成回饋，Farnell（2003）的人類學分析不但引用秘魯巴西交界的原住民 Cashinahua 的身體知識系統為例，也用了一個相當淺顯易懂的行動——園丁掘土——予以說明：

所有的行動都交織不同形式的感官覺醒。以掘土為例，它需要在環境中對事物的知覺——看與觸摸挑選的鏟然後挖土。選鏟的意識動作就需要動感察覺（kinesthetic awareness）與身體動作。那最可能是一種脫逸焦點之外的行動知覺，因為〔行動者〕或許會將注意力放在鏟的動作目的——也就是土壤上。一個有經

驗的園丁也可能注意到土壤的氣味、質地甚至味道。還需要的是對於掘土活動的文化理解以及某些習得的技巧。（Farnell，2003，頁 138）

從動作到技術，透過多重感知身體的移動、探索、回饋到經驗、認知、記憶和學習，個人的智慧分享成爲集體的知識。掘土播種是一個小動作，卻蘊含了一個完整的行動人類學理解。然而，不同於每日日常實踐、長年累積的可預期行動，舞蹈，如美國人類學家 Royce（2004）所言，畢竟是一種不同的「陳述」，顯示人類不同的動機和行爲。如何掌握舞蹈的非日常、即時、表演性的身體？我們必須深入到更深層而細微的面向。

肆、「生命身體」（The Lived Body）

20 世紀末期起，不同領域的學者紛紛提及現象學作爲一種意識分析或經驗直觀還原的方法，對於身體的表現和實踐特別相關。在人類學的相關研究中，Csordas（1990）對於現象學有獨到的運用，他發展文化現象學式，或現象學人類學視野，將感知分析的重點，從感知的目標——環境中文化的物——反轉到感知的起點，也就是身體。他運用現象學「是對存在原初、而非已經組成的文化產物，〔所進行〕的描述性科學」，強調知覺的現象學人類學其目的是在「捕捉感知初始，以及在任意未決當中，組構文化並被文化組構的超越之片刻」（Csordas，1990，頁 9）。

我認爲 Csordas（1990）提及的「感知初始的超越片刻」，可以連結到許多舞蹈或表現性文化（expressive culture）經驗的特殊質地：無法透過語言表述、也無法被取代的急迫，「感知初始的超越片刻」，卻是一個近乎神聖的語彙，針對舞蹈的人類學探查，是否可能在這種經驗上提出獨特的貢獻呢？Turner（2008 / 2010）從社會學的角度提出他的看法：社會學家把舞蹈當成一種表演（而非一種再現）來進行研究時，必須對展演的身體投以關注，他引用舒斯特曼（Richard Shusterman）的論點，強調「欲對表演……進行美學理解，就不能忽略藝術活動的身體化性質」；且「在研究表演藝術與舞蹈身體時，都必須瞭解身體化與身體的生命經驗」（Turner，2008 / 2010，頁 327）。

舒斯特曼認爲，過去議論身體的社會學家，如布赫迪厄，關注身體但還是爲了知識上的自我意識與反思，而那些對於看透「深層的、無意識的、社會建構而成、且有助於形成個人意識的自我層面」並無益處（Csordas，1990，頁 328）。而舞蹈的身體經驗，雖然只是短暫即時，卻召喚研究者「站在認同的立場上，關注生命經驗的現象學層面、生命經驗有意義且特殊的即時性、生命經驗能夠轉變態度與習慣的潛力」（Csordas，1990，頁 329）。

Turner (2008 / 2010) 言及的「特殊的即時性」且「能夠轉變態度與習慣的潛力」之生命經驗，是臺灣許多舞者們並不陌生的形容詞，也是我接下來要予以呈現的文化歷程。此外，這個特殊的個人化生命經驗，卻真實地與更大的社會文化演進勾連，「開啓一個重要的研究領域，在這個新興的研究領域中，我們能夠研究『生命身體』與國家形成、國族文化、全球化三者之間的關係」(Turner, 2008 / 2010, 頁 327)。

回到本文一開頭的畫面，臺灣知名現代舞者許芳宜之所以被著名成衣廣告商選擇做為訊息傳遞者，是因為她身為舞者的表演身體。許芳宜的舞動身體，或是 Turner (2008 / 2010) 所言之「靈性的身體」，來自於她所承襲的「傳統」與「儀式」，亦即她所接受的專業舞蹈訓練，現今這般的專業舞蹈訓練主要是透過教育機制和專業實踐的社會過程完成。

我使用的是因長期接觸而得以近身觀察、非侵入式的民族誌研究，³ 而這個「研究」的意識是不知不覺在因應職業場域的需要逐漸形成的：我所面對的年輕學子所受到的制度文化與價值塑模如何成形，以及教學實踐者如何主導或挑戰這個制度文化與價值體系。因為共同的人類學興趣，我和前述臺灣的藝術教育人類學者袁汝儀雖然出發點不同，但卻走上很類似的探索道路：置身於專業藝術教育現場，因著身為教育者和田野工作者所形成的反身性與知識敏感，於兩種田野——教育與研究——之間持續來回位移。與學生們的互動和學生們的身體展藝，誘發了我觀察他們技藝訓練過程的興趣，進一步探詢之後，許多主述者⁴ 的個人經驗，透過非正式談話或半結構訪談，一一揭露。

跨入 21 世紀，舞蹈民族誌的學術實踐，透過全球化的擴散，更多的實際樣態在跨境、跨國、多元文化與流動豐沛的當代社會中，提供從舞蹈看文化的視角 (Dankworth、David, 2014)。從實際的方法論而言，美國人類學家 Ness (2004) 則提倡「體現的民族誌」(embodied ethnography)，並從舞蹈的特殊經驗，反推「文化」的意旨：

在舞蹈中所顯明之身體動作的文化面向中，體現的實踐可被看成是對不同的理解。透過舞蹈顯露的「文化」雕鑄出的不是一種簡明的當下、完美而明確的實存，而是透過對立和實例理解的當下，以及未來的時間實體與組成。文化應被理解為一組改善出色行動機會的策略，而非自動或完美表現的指南 (as a set of strategies of masterful conduct, rather than as instructions for an automatic and perfect

³ 這個長期的、位置逐漸轉換 (從參與成員到反思的研究者) 的民族誌研究過程始自 2007 年秋天，並一直延伸到 2019 年。期間我觀察了研究場域的教學實踐，非正式的對話或半結構訪談對象包括不同專長的教師、學生、畢業多年或負笈海外的校友等。最近幾年我也運用社群媒體，主要是 Facebook，作為追蹤臺灣舞蹈實踐者們專業生涯狀態的資訊來源。

⁴ 本文中的訪談對象，皆為 2019 年前自國立臺北藝術大學舞蹈學院畢業的校友。

manifestation)。在此，文化在身體動作創造了一整列的技術，用以應付權宜狀況，使得〔身體動作〕長期得以產生較大的一致性，而有別於那些確保在制式化的行動者身上可生產出制式化行動的結構。最後，動作的文化被理解為將現存分離性質整合的方法，不論這些特質是時間的、空間的，或是身體的，以及／或是超自然的。（Ness，2004，頁 138，粗體為本研究所強調）

Ness 清楚地闡述了文化和動作的關聯，她的動作文化觀提供吾人一種視角與方法論的基礎，用以探索並解析舞者個人跨時限的經驗，及其在身體的動作文化中不但學習既存的技術，也必然發展出一套策略的、權宜的動態體現實踐。近 30 年，採取民族誌方法的舞蹈研究者逐漸轉向關注劇場專業舞蹈工作者，「微觀」卻又「實踐」性地探討身體與文化的關聯。例如人類學家 Wulffe（1998）以芭蕾舞為例，討論芭蕾作為一種跨國文化，投身其中的舞者從訓練、競爭到演出所形塑的特殊世界觀與生存策略。Novack（1990）以美國接觸即興為對象的分析，著眼特殊的社會價值——例如「分享」——如何塑模民主化的感知與動態身體。在歐美的劇場舞蹈形式中，芭蕾和接觸即興剛好代表兩種不同的身體動態典型：前者有賴長期訓練、高度程式化並講求超群技藝，與階序化的舞者位階；後者則是當下即時性的創發，舞者地位平等形式自由。他們的切身經驗與身體展演，反映出舞蹈構造了其生活世界的感官特性。Potter（2008）則是一邊繼續實踐性地從事當代舞蹈、一邊剖析舞蹈教室（studio）中的個別舞者身體之感知、身心關聯與個人認同。Hamera（2011）則針對大隱隱於市的舞者，如何在其各自生存的都市中，藉由展現表演作為一種社會動力（social force）的特殊溝通形式，共同建構「市民文化」（civic culture）並形成跨國「社群」（community）。這些民族誌共同指向一個全球化浪潮推動下跨國的、資本主義價值型態、都市化的身體實踐群體，也成為反思臺灣現象的依據：我關注的是臺灣一群接受專業訓練、以舞臺演出為主要職志的舞者，如何從當代舞者的實踐中理解並反思塑模身體文化的動力？

伍、技藝之為文化

臺灣從日據時期引進現代化的教育以來，舞蹈成為一門課程與藝術，而非僅為討好觀眾的娛樂演出，參與舞蹈學習就跟菁英家庭劃上等號。從 20 世紀初期臺灣在日本統治時期最早接受正式舞蹈教育的實踐者回憶，的確透露習舞者顯赫的家世或相對優渥的家境，而當時一般人能接受的舞蹈教育機會有限，主要是夾帶於日本對臺灣國民教育中的體育相關課程。至於「先進」的舞蹈，則與社會生活現代化歷程一致，以西方為模範。

1930年代以前，臺灣人必須跨洋遠赴日本才接觸得到（趙綺芳，2004），這也更加凸顯了習舞者所擁有的社會資本。然而越過了二次世界大戰前後的困頓，從1960年代臺灣舞蹈社陸續成立以來，參加坊間舞蹈社的學生多半擴展到家中稍有餘裕、可以付得起才藝學習支出的家庭。民間舞蹈社的興旺也可以作為臺灣都市中產階級形成的明證。不意外地，在大眾的性別角色期待框架下，學習者多半是女孩。

初期臺灣的國民教育延伸了日本的系統，身體的技藝養成隸屬於體育課中，著眼於對身體能力的訓練。然而隨著舞蹈表演逐漸進入大眾生活當中，舞蹈，與其他藝術範疇如美術、音樂等等被含括在「才藝」的範疇，成為專職化教育的內涵。根據臺灣現行的教育法規，從小學開始就有才藝教育的舞蹈藝術才能班，一直延伸到國、高中。對一心想要在舞臺上表現的年輕女孩來說，這是一個不斷磨練、努力達成目標、與他人競爭的篩選過程，而在民間舞蹈社或學校舞蹈班的學習年歲，是習舞者在舞蹈究竟該作為一種業餘嗜好，或是可發揚才能的專業之間選擇的確認。

這個教育場域中的特殊競爭，其影響卻在一個全國性的機制中被極大化，那就是「民族舞蹈比賽」（後改名為「臺灣區中華民族舞蹈比賽」、「全國學生舞蹈比賽」）。臺灣舞蹈學者戴君安曾撰文提及1953年在特殊政治情況下開始的「民族舞蹈比賽」具有驅策的力量（a propelling force）（Tai，2014；亦可參考盧健英，1995）。簡言之，由國民政府主導的「民族舞蹈比賽」不但在舞蹈中借助實踐者建構了民族的意象、符號和內容，也誘發了教育體制的功利主義（比如說得獎的舞蹈社可以招攬更多學生；比賽獲獎有利升遷，甚至成為校長的功蹟等），但終究因其效益，歷久彌新至今盛行不墜。

國民教育中的舞蹈藝術才能班（簡稱舞蹈藝才班），則是將「才藝」制度化並賦予明確教育價值、內涵與地位的機制。不少社會學家都注意到在現代社會中，教育作為一種增加社會資本的手段（Bourdieu，1988）以及藝術定義的制度性影響（Wolff，1993）。從範疇到制度的確立，「才藝」形成一種可透過個人努力獲得（achieved）並須經公共評鑑（包含考試與比賽）的能力。能力的證明就是透過挑戰層層關卡，通過性別參與極其不均、身體能力嚴格篩檢的考試制度，證明身體和心志都能承擔壓力的自我證明。

臺灣的舞蹈科系報考生必須通過「術科」的技藝考試門檻，報名的考生，大多經歷上述的機制或制度養成。為了能夠一舉進入心目中的理想院校，各縣市舞蹈藝才班的老師都會帶著大批的學生應試。就性別而言，每年報名的考生人數有極大的懸殊：總是女生的數目遠遠多於男生，以北部的國立臺北藝術大學舞蹈系為例，要求男女學生錄取總數要能相當，因此從錄取率來說，女生的上榜率相當低，男生則相對容易許多，形成一種不對等的競爭，充分地反映社會中對舞蹈作為一種學習標的的性別化期待。在二分的

性別刻板印象明確化之前，孩童的身體質性對父母決定培養他們習舞或許更具影響力，例如一名男舞者透露他一開始為什麼會被媽媽送去學舞：

我一開始是在九歲的時候學舞……在舞蹈社，我跟姊姊同時被媽媽帶去學，姊姊……可能筋比較硬，因為姊姊年紀比較大，筋比較硬，對然後我年紀還比較小，就筋骨軟，就上起來也是蠻開心，那時候我記得上的是律動，主要跟著拍子、節奏那些動然後跳，加上可能有一些拉筋、暖身。（2019年3月訪談）

「筋比較軟」或「筋開腰軟」是常見於習舞者描述身體質素的用語，它一方面隱含了當下臺灣專殊化舞蹈技藝所需的特殊稟賦，另一方面則表現一種能夠熟練掌握肢體多元能力的部署（disposition），因此既有先天的層面，也有後天努力精進的結果，非常具象地說明了「技藝身體」結合生理與社會身體的豐富面向。學習舞蹈的學生，一旦走上專業訓練的路，代表著他們必須恆常地在自己技藝身體的生理、心理與社會面向（Mauss, 1973）之間協商，並在已經建構的教育體系中實踐。

臺灣各大學舞蹈科系的術科教學大抵涵蓋了兩個既明確又模糊的文化系統：「本土」（或「東方」）與「西方」。西方的術科包含芭蕾舞、當代技巧、接觸即興，以及更晚近的後現代舞蹈路線等等；源自本土的術科則包括了京劇、戲曲、武術、中國或臺灣民俗舞蹈、太極導引乃至於原住民舞蹈等。各校的專業科目相近但不完全一致，大抵反映出課程架構和師資專業。相較於「西方」術科的輪廓清晰，本土類別顯得定義模糊且內涵多變，縱使這個範疇的提出，跟臺灣在 1980 年代以後文化本土主義的勃興絕對有著密不可分的關係。簡言之，目前各校舞蹈系的課程結構與內涵，反映了臺灣社會與文化的組成：以主流族群漢人文化為主的傳統身體技藝（包括京劇基本功、身段、拳術、民間舞）為主，也包含從中的創新，另外尚有臺灣本土的原住民樂舞。芭蕾舞與當代舞蹈，則源自歐洲與北美洲。這樣的多元化，大致貼合 20 世紀中期後臺灣社會的樣貌，學生們必須在短則四年、長則七年的修業期間，透過親炙該技藝傳統的教師傳遞，以自己的身體為中心，習得各樣被認為適當而必須的技藝體系，或如 Ness（2004，頁 138）所說的，習得「將現存分離性質整合的方法，不論這些特質是時間的、空間的、或是身體的，以及／或是超自然的」。

東、西兩大向度的課程，所代表的是臺灣各大學院舞蹈系學生必須同時接受相當不同的身體文化洗禮。以芭蕾舞為例，發揚於 17 世紀巴洛克時期的法蘭西帝國，當時的宴會芭蕾舞高度重視身體的優雅姿態，因為那是宮廷禮儀的序列化——身體必須要溫文優雅，步態有節。18 世紀後芭蕾舞陸續改革之後，其技巧的難度逐漸升高，到俄國的古典芭蕾舞時

期達到鼎盛，成爲一種技藝超群的身體（如腳尖掂立、旋轉等等）。基本上，芭蕾舞是一種相當符合西方解剖學原理的身體技藝，習得芭蕾的過程，舞者往往也透過一個高度解剖化的架構理解自己的身體。⁵除了芭蕾對身體的理性觀點之外，課程還包括一整套與技術相關發展出的「儀式」：女學生必須梳起光亮的髮髻、男女學生都著緊身衣、緊身襪。在上課前，他們必須謹慎地暖身（warm-up）以防受傷，時間管理與個人身體治理的關聯性，在這些年輕學子身上是反覆操演慣習化的實踐。

然而換到「東方」的訓練時，這套儀式可能隨之一變，我曾受已故李柏春師邀請，觀摩國立臺北藝術大學源自京劇身體訓練的「基本功」課程，對象是高中學生。課堂上學生們服裝上更爲一致：女生們一樣梳起髮髻，大家都穿著白色的上衣、黑色的水褲、黑色的功夫鞋，以及紅色的腰帶。上課時，學生排成口字型先聆聽老師的開場訓，通常一開始操練跑圓場，然後分成數排縱列魚貫操演套路，分組練習時輪到在一旁休息的學生也不得閒，還是繼續扳腿練功。授課的高齡老師傅，指導時用一套口訣帶入動作套路，而學生們則熟門熟路地就位準備。老師傅因其年事已高，由助教輔助，多半時間僅在一旁用其犀利的雙眼挑出那些特別合他標準，或是反之動作有待加強的個別學生。

針對年輕的高中生，老師傅不斷強調「精氣神」的重要，也不只一次在課堂結束後跟我強調規矩的重要：「若無規矩，不知方圓」是他的名言。這也多少解釋了爲什麼在他的課堂上，學生們相當警覺，就算還沒輪到自己演練，也會在一旁抬腳，放鬆肌肉但不敢放鬆精神。老師傅也偶爾會私下比較，強調在他的課程孩子們很少受傷，不像其他的「西方課」（國立臺北藝術大學，2010）。簡言之，不同的訓練體系也正代表著不同文化的身體觀，它們往往隱含著不同的感官重點與要求，從感官人類學的主旨來說：這群舞者所經歷的差異化身體訓練文化系統，正凸顯了型態化的感官，依據不同感官經驗附屬於知覺範式的意義與重點不同而有所差別（Potter，2008）。「東方」、「西方」或「本土」、「外來」之別，不單只是教學體系的分類，更已經成爲學生歸納自我身體質素和趨向性的架構，例如畢業於國立臺北藝術大學舞蹈學系的校友H，回憶他兼習不同文化動作體系的經驗：

其實我覺得我本身東方沒有到一般臺灣舞者好，對，這是我的東方技巧沒有那麼好，可能我又細長，……然後我肌力又沒有到這麼強啊，然後核心肌群沒有到這麼強，所以很多要用中段出發的東西，我也沒有這麼優秀，然後我對東方就沒有

⁵ 曾有一位教授芭蕾的老師如此形容芭蕾的基本姿勢：「就好像你骨盆外翻讓身體完全貼合在地板上，所以你的背部必須挺直、收緊小腹、夾緊臀部。」（私人對話）

這麼想要把它就是當成我的未來職業，……就一直往西方舞走。（2019年3月訪談）

校友H在進入大學前申請到赴美國某芭蕾舞學院學習芭蕾——一種比較適合他「細長」、「柔軟」身體質性的舞種——一年的獎學金，然而他卻經歷了出乎意料的打擊，這個西方舞蹈體系的專殊化，不單在乎身體素質，更是一種「技藝傳統」：

我到那裡其實受創很多，應該算是打擊很大吧，因為我那時候已經17要18歲，他們那裡的學生才……才給你12到15或是頂多18，就12到18，可能12，因為我那時候去我的芭蕾其實算是弱的，所以其實從高級的那個班降到……我們只有分兩班，轉成中高級，甚至跟只有12歲的一起上，那小男孩還有去比賽，所以就發現吼……他們可能從很小就學，很小就把身體訓練才來，然後我們可能是到了我們小時候還在學律動，所以兩個起始點和上哪一種課不一樣，臺灣就是從律動開始，他們可能直接從芭蕾……可能我的功還比年紀最小的差。（2019年3月訪談）

不過，舞者的身體是活的，儘管受到打擊，在日復一日的實踐體現之後，回應了西方的專殊化技藝體系，校友H發展出他自己的「一組改善出色行動機會的策略」，是一種竄流於身體感知、印刻於其身以行動體現出來的個體演化，使其得以融合文化的差異於一身：

其實回來之後我有發現有些東西我好像真的進步了，就是……可能芭蕾的軟的部分，其實可能 adagio，因為他們舞團很注重美和線條，其實 adagio 只要有細部，就是手或身體或是頭、脖子、胸口那種動作，我幾乎都可以感覺到。然後把它套入到東方裡面，我也覺得比較容易去掌握……我那時上的身段……其實也有在太極，有感覺到胸口那邊、一般都會胸口那邊僵住，在太極那堂課，我怎麼感覺到，我好像比別人更鬆。（2019年3月訪談）

臺灣各大學舞蹈系的學生，在每年兩學期各18週、每週五天例行的術科課程中，逐漸形塑了他們有別於一般同齡青年的專殊化身體，而這些訓練，都是為了累積他們在表演中的身體能力，養成他們為「專業舞者」。從課前的暖身開始，到正式的課程，學生們的身體知覺大抵都在一個高度敏銳、隨時預備啟動動作的狀態，正如前述 Ingold（2000）所言：他們的身體成為感知機敏的有機體，其動作緊扣著、並且不停地回應環

境的騷動；每一堂課就像一種環境，身體作為一個有機體，在環境中藉由實踐身體互動積極地參與探險行動。

舞者們感知機敏的身體，在於舞蹈必須藉由全身所有的感知以啟動身體在空間、時間中完成一定的動作序列。在常態化的「術科」課程中，舞者們必須先召喚技術的身體記憶，在基本動作訓練循環中將當下的動覺與認知中的記憶連結，這時在一個布滿鏡子的教室中，舞者的視覺主要的對象是自己的鏡像。及至課程中段，開始學習新的片段，學生們的視覺焦點會短暫地轉向示範者（通常是教師或其助教）的身體，以及他們的同儕，校友 H 曾表示：

我很喜歡從同學身上抓他們好的地方來放到我自己身上，所以其實我也算是會……會試著用他們的身體來跳，所以其實我會去抓，我今天想要我今天看到誰有哪個地方不一樣的，我會去學他，因為其實我會覺得他那樣做是我覺得不錯，我覺得不錯就會想要試試看，我做那樣子是不是……或是我可不可以把他做更好。

（2019 年 3 月訪談）

在英國的現代舞課室中做田野的人類學家研究 Potter（2008）認為舞者們一起訓練的過程中所發展出的「升高的身體感」（the heightened sense of kinaesthesia），是他們成為專業社群必經的社會過程，只不過從臺灣的例子來看，過程可能更加幽微與細緻：在一個充滿競爭的舞蹈教室中，舞者們的視覺焦點轉換至他者身體的時間，往往會被壓縮到相當有限，因此挑戰了舞者們掌握時間、空間與身體感的能力。除了學得快慢之外，呈現學生個別優劣的判斷，還在於在動作操演過程中，誰能在瞬間即逝的流動中，極大化身體各種力度的控制和使用，包含動作的力度與速度、彈跳的高度、身體的平衡、柔軟度等等。然而在一個技藝水平相當、身體因訓練體系與感知緊密交融趨向共性的群體中，舞者必須轉換空間或情境感知——教室即舞臺，來銳化自己因為身體重複操演恐失去「新鮮」的感知與動作。回顧自己接受專業舞蹈訓練的身體與感知演進過程時，校友 H 自我剖析道：

其實我覺得在北藝大後面一直走一直走，可能大一大二大三這樣子慢慢，前面兩個大一大二……我覺得還是常常會走到走到連細節都不會……去記得，因為其實我覺得很多學生就是會一直走一直走一直走，然後甚至你可能會一直跳跳跳跳，後面你只有大動作，然後你小動作那些都不會注重到了。（2019 年 3 月訪談）

制度性的專業舞蹈訓練過程，密集而又反覆，往往使得學習者在身體操演與自我覺

知間產生一個時間差，必須透過細緻地倒轉身體經驗，反思性地探尋自我技藝琢磨的策略，校友 H 用「細節」來涵括這種微觀覺察（nuance）：

我覺得最主要是在舞者自己的要求，老師給你的細節那些算其次，但主要就是舞者每次在跳的時候，就是每一個動作對自己要求的細節，其實可能會每天上下來就好就是這樣做成這樣子，然後就沒有新鮮感。……因為每個人要求的一定是不一樣，所以有些人可能是要求我要感受空氣或空間，但這個可能就不會太要求細節；但可能有些人就會要求細節，然後要把自己做到很大，要把空間吃掉，要像真正在臺上演出的那種感覺一樣，就是把課當成演出在上。（2019 年 3 月訪談）

當我嘗試要去誘導校友 H 回想那些在舞蹈教室中「感知初始的超越片刻」，甚或從他自身經驗定義「靈性的身體」時，我從他的回答意識到，所有這些都在充滿細節、驅動身體感知極為細微卻又日日重複的動態身體中完成。「超越」也好，「靈性」也罷，在舞者的技藝訓練過程中，都是具體而可感知的實踐。

陸、技藝之外：朝向自由舞動的身體

爲了舞臺上專業化舞蹈表演的訓練，必然造就了舞者一種習慣群體合作、不斷地挑戰自己身體能力極限的心態，有時甚至超越身體的負擔能力導致受傷，成爲這群舞蹈系學生們最大的壓力來源。

Y 是一名優異的女性職業舞者，出身於臺灣中部，也是家長從小栽培，一路從舞蹈社、中學舞蹈班過關斬將，通過極度競爭激烈的術科升學考，考上了北部的大學舞蹈系，在大學時代就已經因爲不俗的能力與搶眼的表現，屢屢脫穎而出擔任學校演出的主角。當她還是大一學生，我不經意地問起她生活中有沒有什麼擔憂的事，我起先以爲北上求學的適應會是她的主題，沒想到她的回答是「受傷」。

我記憶中第一次受傷，是小學大概 12 歲的時候吧，那時候要參加舞蹈比賽，排練的時候傷了腳踝。……之後每次要用到同樣的部位，心裡多少會有陰影，畢竟因爲第一次的傷，那裡的肌肉已經比較脆弱，後來同樣的部位，很容易重複受傷。（2007 年 9 月私人談話）

Y 接著告訴我受傷之後的「常態」：習舞的學生們的清單上都有幾位技蓋華佗的名醫，會是他們緊急求援的對象，後續的復健則更需要長期與耐心的身體管理。過度強力的動

作和肌肉的疲勞或不當運用，往往是舞者受傷的主因，因此舞蹈系學生們上課通常不但不會遲到，還會早到暖身，降低身體因為暖身不足受傷的機率。儘管如此，課堂中仍然免不了有學生會受傷，比起明顯的撞擊扭斃，Y 自陳：若是遇到比較輕微的狀況，如「因為自己不小心」在課堂上傷了腳踝後，她會選擇試圖掩蓋，她的回答是因為不希望老師知道自己受傷，也不想同學前示弱。進一步問她認為受傷的主要原因是什麼時，她第一個答案是「自己沒有好好注意自己的身體」。這種對自己不斷要求的心態，以及某種的「自責」文化，在舞蹈系學生身上，並非罕見。例如，當校友 H 被問起受傷的經驗時，他的第一個反應是：「怎麼會是我？」接著就是一連串找出受傷原因的身體記憶整理歷程，然而這般的自我管理技藝，仍然無助於他屢次受傷的身體史。

幾乎我所接觸過的舞臺表演工作者，個個都有至少一次表演中間受傷，但仍忍痛咬牙把演出完成的經驗。面對劇烈的疼痛，舞者需要克服身體送出的強烈感知，並儘量繼續舞動，控制疼痛一方面需要舞者的毅力，也需依賴現代醫療科技的介入。⁶ 同為國立臺北藝術大學校友、臺灣現役國標舞（拉丁舞類）排名第一的鄭希婕近日在 Vogue Taiwan 的專訪中揭露自己的切身之痛：

像我身為職業選手，穿著國標舞鞋，這麼高跟的狀態之下，不停的密集訓練，也會造成腰部或者是膝蓋或是腳踝的一些職業傷害。曾經我痛到的程度是：我躺在床上我沒有辦法下床，而且這種痛是從睡覺的時候持續到你眼睛睜開都是在痛的，那我當時真的很想放棄，覺得我真的跳不下去了，我覺得如果我現在沒有放棄它，我可能下半輩子要坐輪椅，那時候真的是我想的念頭，可是後來我又再想一想，我要做的不應該是放棄我喜歡的事情，而是想辦法去解決我的傷痛，所以我還是決定要好好堅持我所愛的事情，然後找好的運動專科的醫師去協助我，讓我可以克服這些困難跟障礙。（Vogue Taiwan，2021）

綜覽目前大學舞蹈系課程，在高度集中於技術訓練的課程之外，雖有促進學生理解自己身體構造的解剖學課程，但對提高身體覺醒，甚至保護自己身體的課程，相對較少。因此長期以來，不乏有學生是在一種上課、排練、受傷、復健的循環中，持續身體的訓練。向傷痛開放的身體，和本文一開頭所提及的「靈性的身體」共存於舞者的技藝身體當中，而是舞者邁向「自由舞動」的身體必須不斷調和的：他們必須將因傷病導致部分不自由的身體轉化成意象上的自由舞動。

⁶ 2013年11月，在我參與製作的原住民樂舞劇 *Pu'ing·找路* 的首演前，一名男舞者彩排時跳躍動作落地時不慎受傷，傷勢不輕，立即被送往演出場所國家戲劇院附近的國立臺灣大學醫學院附設醫院急診處理，但是這名年輕舞者仍然堅持要打止痛針後上臺。

此外，在臺灣各大舞蹈系的教學訓練中，舞蹈系學生們除了精進他們的身體表演能力之外，接受教育的重心也歷經概念的轉化：從「才藝」到「創造力」。在一個以藝術為名的高等教育機制中，「創造力」雖對藝術表現而言是核心的概念，但也是一個難以衡量的範疇。如何引導、教育乃至「評量」，挑戰著所有參與藝術教育的人：包括教育者、受教育者、行政部門、法治部門。而從我所參與觀察的過程當中，「創意」是一個不斷被提及與討論（顏怡寧，2012），但卻維持一定抽象內涵的概念。在當代臺灣高等教育機制中，和「藝術」相連結的另外一個概念就是「自由」：那些可以跳脫既定框架的表演者、創作者，能夠游刃有餘，在身體上展現出與眾不同的特性。然而創意的結果，還是必須透過選擇。針對表演藝術，Royce（2004，頁 63）曾經提到：「在任何美感的討論中，特別針對表演藝術，『藝術性』（artistry）占據了一個主要重要的位置」。她接著區分「藝術性」與「精湛技藝」（virtuosity）：

不同於技藝精湛，其基礎在於類型有別的技巧上，藝術性並沒有一種可以據以定義的符碼化語言。風格之於藝術性，如同技巧之於精湛技藝，然而我們用以討論的語言，卻必然是譬喻式的。（Royce，2004，頁 63）

在一項以編舞過程為民族誌的研究（Farnell、Wood，2011）中，人類學家 Farnell 對當代藝術家所念茲在茲的「創意」提出一個觀察動作後產生的好奇：「在專業當代舞團劇場藝術工作者明顯模仿性的、一致重複的舞蹈動作實踐中，究竟是哪些因素組成了所謂的『創意』？」（Farnell、Wood，2011，頁 94）亦即，在教育實踐過程中，學生要從被制度性馴化，可透過肉眼評斷的身體能力，或是 Royce（2004）所簡稱的符碼化語言，轉化到一個以譬喻式語言、透過想像擴延予形成的理解或詮釋。

對臺灣社會中藝術的當代文化而言，這類「譬喻式」的語言，包括了突破窠臼、不落俗套、自由、創新等等。在國立臺北藝術大學舞蹈系所有的技術課程中，通常有著各司其職的功能，其中最能凸顯「創意」、「自由」精神的，則是廣義的現代舞表演及編創的相關訓練，這和現代舞在美國發展過程中樹立的身體價值有很大的關係。不同的現代舞授課老師依據不同的派別訓練學生不同的身體使用方法，並且透過各自設計的動作組合，強化學生肢體的協調與靈敏度。在一個講求自由、多元、開放的舞蹈學習環境中，理想上，學生們被認為應該接觸到愈多不同的「技巧」、不同的老師愈好。

然而，在這種強調多元的思維下，舞蹈系學生要如何轉化自己從「技藝精湛」到成為具備「創意」或「藝術性」的才華者（talents）？如張中煖（2008，頁 106-107）所述：「我要的是一個舞者，不是學生。是會思考的舞者，而不是聽話的學生。」這是舞蹈系許多

課程的目標，通常透過學生們的生產受檢驗，包括文字作品與編創作品。然而創意的教育看似無法可循，學生們卻面臨相當大的實質難題：時間。由於舞蹈系排定的演出，需要的是學生在課後長時間的排練，也因此使得舞蹈系學生們的休閒生活，與一般同齡的大學生相比非常不同。上課、排練、完成課程作業之外，有些學生甚至會利用空閒時間，再到校外的舞蹈社精進，以在這個高度競爭的學習環境中，維持自己的實力與技藝水平。

回頭來看許芳宜和她的故事：她從小在臺灣長大，跟上述的舞者們經歷非常類似的學習過程，然而她在舞臺上的表現並未終止於實習舞團的畢業展，反之，她因為在臺灣承襲了由美國引進的重要的現代舞「葛蘭姆」技巧，使得她可以從臺灣直奔紐約這個當時現代舞的中心，並戲劇性地在技巧課從最後一排調到第一排，也象徵她在舞蹈學校甚至舞團的扶搖直上，儘管這一切都是得來不易（許芳宜，2013）。作為一個「自由舞動身體」的當代視覺表徵，她的個人生命經驗顯示了舞者必須在向上爬升的技術之梯與制度性社會結構中，個人的「身體軌跡」（corporeal traces）與制度身體的成功之間的關聯。如同 Roche（2015）所言，當代跨國專業舞者具備游移的認同，既有個別舞動的方式，也是在訓練與專業實踐中揉合不同動作經驗的過程。

葛蘭姆技巧的幾個肢體運動特徵在於提高舞者對脊椎的知覺，並且以下腹部為中心，極大化呼出與吸入的張力以帶動身體的對立（角度或方向）運動，是一套著重生理學原理並強化核心肌群的訓練系統，雖然葛蘭姆本身創作的作品採取的是高度象徵主義的取向。不像芭蕾或是京劇的基本功，動作與經典作品往往必須連結到背後的文化意義或歷史性的美學詮釋，現代舞的動作「語彙」意義參照系統相對抽象，因此循著二次世界大戰後美國對臺灣援助的渠道，得以在相對短的時間在臺灣植入，藉由葛蘭姆技巧作這個美國現代舞歷史上的重要「遺產」，有效地中介了一個跨國的象徵資本流動。許芳宜的模式後來也再度複製到另一位同為國立臺北藝術大學的校友，並曾任葛蘭姆舞團的首席舞者簡珮如身上。如果不是藉由葛蘭姆技巧，或更廣泛地說現代舞的全球化助力，臺灣舞者的全球流動會有不一樣的軌跡，如果不是比較困難的話。

許芳宜不但被譽為「葛蘭姆技巧」的傳人，她和其他的臺灣現代舞者們更有著經過本土或「東方」技巧系統洗練的身體，過去這 20 年來，臺灣的現代舞圈興起來一股「東方」熱，然而有別於薩伊德式的後殖民批判，臺灣舞蹈圈的東方主義，夾帶著一種獨特的地緣與文化想像：一種不帶特定區位指向的「東方」，但卻又明確地指向有別於西方、歐美，甚至形成對現代化、物質化的後設評論。以臺灣最重要的現代舞團「雲門舞集」為例，藝術總監林懷民開始以「太極導引」身法作為轉向東方的起點，回到以「氣」為核心的動覺身體，扭轉了他自身的創作風格，太極導引後來遂正式成為國立臺北藝術大

學舞蹈學系「東方」身體訓練中非常中心的一支。運用太極導引，臺灣的舞者們發展出一套非常綿長的身體運動方式，甚至瞬時壓低重心，展現出與西方當代舞蹈截然不同的身體，引起國際舞蹈圈的注目。⁷

日本學者栗山茂久（1998 / 2001）曾經論述中國與希臘古典醫學之間的異同，比較了兩種文化對於脈動、呼吸、肌肉、血液等身體物質樣態的理解與表達差異。吸納並融合了不同文化下產生的身體技藝，許芳宜以及其他臺灣當代的舞者們，則是現代版中西「身體語言」融合的體現者：「西方」的芭蕾以舞者骨盆腔的重心出發，極大化舞者的平衡、彈性與四肢延展性；現代舞，尤其是葛蘭姆技巧，扎實訓練了舞者們由下腹部起始的核心肌群；「東方」的太極導引從低重心的身體出發，提高舞者對內在氣息的意識，從而引導動作的發展等。她們在全球化知識與資本流動的過程中，得以習得不同的技巧，而在長年的操演後融合不同身體技藝系統之呼吸調節、肌肉運用於一身，表演的身體展現了他們即時性的生命經驗，並成為帶有獨特「東方」氣質、自由舞動身體的顯著詮釋。他們成就了超凡、精準、延展性佳的身體，一旦掌握了機會，很快能在日益全球化的國際現代舞壇驗證臺灣舞者特別的條件，並得以成為自由駕馭身體的代言人，甚至躍身成為現代媒體的焦點。

要成為國際舞壇亮眼的新星，真正的挑戰或許在技藝之外。與同為臺灣出身、臺灣訓練的旅外舞者 B 談話時，他憤憤不平地提到自己為什麼主動選擇與眾人豔羨的知名舞團解約，因為對方的勞動契約過於剝削，而他的覺醒在於掙脫對他身體的支配勢力，重新成為另一種意義的「自由舞者」（freelancer）（2019 年 1 月私人談話）。可說在許芳宜之外，還有許許多多的臺灣現代舞者和學生們，都在既有技藝體系與教育制度馴化，以及全球化的舞者交換場域的複雜作用下，仍然試圖透過個人的奮力，要達成身體的自由舞動，一種由舞者詮釋的生命身體；舞者 B 提及：

我覺得這個算是自己慢慢找到，因為這可能就跟你是不是真的喜歡跳舞，是不是真的愛跳舞，是不是真的想要把這個動作，這一個職業真正的看成、看得很細，你想做一個真正好的舞者，跟你自己的心態有關、想法有關……其實我在大三上學期去澳洲交換，在那邊交換因為那邊課其實沒有很滿……週末都是 free，所以就很多自己的空間、自己的時間、自己去說服自己的時間，然後從那時候我決定是要走職業舞者的路……可能只是跟自己獨處吧，就是呢，我想要什麼，我的未來。（2019 年 3 月訪談）

⁷ 林懷民創作並結合巴赫的「無伴奏大提琴協奏曲」與太極導引的水月，在歐洲巡演後，大受讚譽。著名的法國前巴黎歌劇院與英國皇家芭蕾舞首席舞者 Sylvie Guillem 便因此慕名請林懷民幫她編創；我亦曾聽聞某英國大學舞蹈系前系主任自陳：雲門舞集是她最喜歡的現代舞團。

柒、結語

舞蹈，和當代社會中諸般特殊化的經驗一樣，整合了時間、空間、身體、靈性等互相參照的存在經驗。舞蹈的技藝體系將其鑲嵌於固有的傳統與儀式中；它是近身且即時的，但卻也回應了更大的社會，包括其結構與變化過程。在此資本主義全球化的世界，Turner（2008 / 2010，頁 330）認為：「舞蹈的靈性特質似乎仍然存在，但是它所具備的靈性力量已經減少，並蛻變成世俗的現代性」。然而我並不同意 Turner 的論點（以及他文章中許多關於舞蹈的斷言），他所謂的靈性與世俗對立，源自他認為藝術的儀式性或神聖價值，與展示及市場價值之間的無止盡衝突。讓我回到文章開頭的例子：許芳宜的發熱衣廣告。廣告的目的和背後的動力固然是現代、世俗的生活，但卻不因此減損許芳宜在螢幕上的「靈性」，並且那是真實的身體、真實的技術所構成的意象，一種想望。現代社會生活之所以保留如此非日常、超越的、獨特的身體感知、實踐、行動的總和表現，並投以獨特的凝視、欣賞或仰慕的眼光，甚至轉化為一種可以透過交易取得的感官消費標的，正是因為我們的人性本然——一種無法將身體與心靈截然二分的感知需求。

在這篇文章中，我試圖透過身體與動作、感知與體現、技藝與實踐三個面向，以在教學現場初步的民族誌研究材料，剖析人類學觀點和方法論，對舞蹈人及其文化世界的研究、書寫論述。相對於其他社會科學的舞蹈研究取向，人類學特有的相對主義精神、文化內觀、整體觀、民族誌研究法等，成為貫穿不同時代理論與典範的支撐。從不同年代與典範的理論回顧中，不難發現人類學的舞蹈研究取向，已經從一個偏重意義的文本取向，轉向為更為強調經驗的感知取向。感知取向邀請研究者對於動態身體的細微變化進行更為深刻的剖析，這也反映了 21 世紀之後當代社會高感官與快速傳播的變貌。借重人類學的觀點，本文著重在以藝術教育的接受者與參與者——而非以政策和制度的構建者——為中心，探尋文化學習者切身的經驗和感知，以及他們主體性的協商、意義生成與身分認同的實踐，這是我呼應已逝藝術教育人類學家袁汝儀的呼籲，以舞蹈為核心，借助「自由舞動的身體」切入並揭露作用於舞者身上知識、實踐與認同的建構。我期望以這項初步研究拋磚引玉，促進有識之士進一步思索高等與專業舞蹈教育的核心價值，甚至反思現有框架，達成以行動者為中心，對「自由舞動的身體」進行自我解構。

文中我以臺灣的大學舞蹈科系養成的系統與舞者的生命身體為例，綜覽舞者們接受兼容東西等不同文化體系下的身體技藝傳統，進而探討全球化、國族文化下，系統性的訓練與即時性的展演，塑造出超越文本意義之外的身體經驗，而印刻於舞者身上的身體意象，在當代社會中透過展演與傳播媒介，被賦予超越個人和肉身經驗的意義，成為具

有大眾化價值的表徵。可說舞蹈因為現代社會中人們對於自我、身體的敏銳追求，形成更加活絡的實踐。在舞蹈表現形式更多元的同時，舞蹈或藝術教育研究如何借助其他知識體系，如社會學、現象學、人類學或民族誌研究等，以臺灣的舞蹈實踐者為中心，創造獨到且活潑的視點和詮釋，從而對「自由舞動身體」的人們提供深刻的理解，則是令人期待的一支群舞。

引用文獻

中文部分：

Turner, B. S. (2010)。《身體與社會理論》(謝明珊譯)。臺北市：國立編譯館。(原著出版於2008年)

Turner, B. S. (2010). *Body and society: Explorations in social theory* (Ming-Shan Hsieh, Trans.). Taipei: National Institute for Compilation and Translation. (Original work published 2008)

Vogue Taiwan (2021)。《選自己想走的路！臺灣國標舞者放棄高學歷職場優勢，在國際舞壇找到自己的主戰場》[影片]。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=FCOUyFB9gNk>

Vogue Taiwan. (2021). *Good job! Ballroom dancer* [Video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=FCOUyFB9gNk>

三乘 (2013)。《Lativ heat up 發熱衣 (下雪篇)》[影片]。取自 <https://www.dailymotion.com/video/x2yfgfh>

Triple Film House. (2013). *Lativ heat up (Snow)* [Video]. Retrieved from <https://www.dailymotion.com/video/x2yfgfh>

吳世偉 (2019)。《從袁汝儀的民族誌實踐初探談藝術及其教育的田野工作研究》。載於張純櫻(主編)，《藝／異域對話：藝術·教育·人類學論文集》(頁31-60)。新北市：國立臺灣藝術大學。

Wu, Shih-Wei (2019). *Tsung Yuan Ju-I te mintsuchih shihchien chutan tanishu chi chichiaoyu te tienyeh kungtso yenchiu*. In Chun-Ying Jang (Ed.), *A transdisciplinary discourse: Art, education and anthropology* (pp. 31-60). New Taipei: National Taiwan University of Arts.

栗山茂久 (2001)。《身體的語言：從中西文化看身體之謎》(陳信宏譯)。臺北市：究竟。(原著出版於1998年)

Kuriyama, S. (2001). *The expressiveness of the body and the divergence of Greek and Chinese medicine* (Hsin-Hung Chen, Trans). Taipei: Chiu Ching. (Original work published 1998)

袁汝儀 (2011)。《一生創作文章：藝術教育民族誌的研究經驗與體會》。取自 <http://artseduc.blogspot.com/2016/07/published-papers.html>

Yuan, Ju-I (2011). *Isheng chuangtso wenchang: Ishu chiaoyu mintsuchih te yenchiu chingyen yu tihui*. Retrieved from <http://artseduc.blogspot.com/2016/07/published-papers.html>

張中媛 (2008)。《舞者北藝大：給專業舞者的信》。臺北市：國立臺北藝術大學。

Chang, Chung-Shuang (2008). *Wuche Pei I Ta: Kei chuanyeh wuche te hsin*. Taipei: Taipei National University of the Arts.

國立臺北藝術大學 (2010)。《藝師典範李柏君藝術生命流轉紀實》。取自 <http://pochun.tnua.edu.tw/life.html>

Taipei National University of the Arts. (2010). *An artist-teacher's paradigm: Po Chun Lee's life*

performance. Retrieved from <http://pochun.tnua.edu.tw/life.html>

許芳宜 (2013)。《不怕我和世界不一樣：許芳宜的生命態度》。臺北：天下文化。

Hsu, Fang-I. (2013). *Pupa wo he shihchieh puiyang: Hsu Fangi-I te shengming taitu*. Taipei: Commonwealth.

趙綺芳 (2004)。《李彩娥：永遠的寶島明珠》。臺北：行政院文化建設委員會。

Chao, Chi-Fang (2004). *Li Tsai-E: Yungyuan te paotao mingchu*. Taipei: Council for Cultural Affairs, Executive Yuan.

盧健英 (1995)。《臺灣舞蹈史》。載於平珩 (主編)，《舞蹈欣賞》(頁 183-220)。臺北市：三民。

Lu, Chien-Ying. (1995). Dance history of Taiwan. In Heng Ping (Ed.), *Dance appreciation* (pp. 183-220). Taipei: San-Min.

顏怡寧 (2012)。《舞蹈編創知識初探：以臺灣現代舞之編創教學為例》(未出版碩士論文)。國立臺北藝術大學舞蹈理論研究所，臺北市。

Yen, Yi-Ning (2012). *In search of choreographic knowledge: A study of contemporary dance making courses in Taiwan* (Unpublished master's thesis). Graduate Institute of Dance Theory, Taipei National University of the Arts, Taipei.

藝想世界 (2014)。《雲門舞姿躍華航機身：為鳥兒演出〔影片〕》。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=Hjo7i4KPVqQ>

udntvArt. (2014). *Yunmenwuzi yue huahang jishen: Wei niaoer yanchu* [Video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Hjo7i4KPVqQ>

英文部分：

Bell, C. M. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Bourdieu, P. (1988). *Homo academicus*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Buckland, T. J. (2010). Shifting perspectives on dance ethnography. In A. Carter & J. O'Shea (Eds.), *The Routledge dance studies reader* (2nd ed., pp. 335-343). London, UK: Routledge.

Berger, J. (1988). *Ways of seeing: Based on the BBC television series with John Berger*. London, UK: British Broadcasting Corporation & Penguin. (Original work published 1972)

Csordas, T. (1990). Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*, 18(1), 5-47.

Dankworth, L. E., & David, A. R. (Eds.). (2014). *Dance ethnography and global perspectives: Identity, embodiment, and culture*. London, UK: Palgrave Macmillan.

Farnell, B. M. (1994). Ethno-graphic and moving body. *Man*, 29(4), 926-974.

Farnell, B. M. (2003). Kinesthetic sense and dynamically embodied action. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 12(4), 132-144.

Farnell, B. M., & Varela, C. R. (2008). The second somatic revolution. *Journal for Theory of Social Behaviour*, 38(3), 215-240.

Farnell, B. M., & Wood, R. N. (2011). Performing precision and the limits of observation. In T. Ingold (Ed.), *Redrawing anthropology: Materials, movements lines* (pp. 91-113). London, UK:

- Ashgate Press.
- Gordon, R. B. (2009). *Dances with Darwin, 1875–1910: Vernacular modernity in France*. Oxford, UK: Ashgate.
- Grau, A., & Wierre-Gore, G. (Eds.). (2006). *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline* [Anthropology of dance: Genesis and construction of a discipline]. Paris, France: Centre Nationale de la Danse.
- Hamera, J. (2011). *Dancing communities: Performance, difference and connection in the global city*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Howes, D. (Ed.). (2005). *Empire of the senses: The sensual culture reader*. Oxford, UK: Berger.
- Hughes-Freeland, F. (1997). Conscious in performance. A Javanese dance. *Social Anthropologists*, 5(1), 55-68.
- Hughes-Freeland, F. (2008). *Embodied community: Dance traditions and change in Java*. New York, NY: Berghahn.
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London, UK: Routledge.
- Jackson, M. (1983). Knowledge of the body. *Man*, 18(2), 327-345.
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Kaepler, A. L. (1995). Visible and invisible in Hawaiian dance. In B. M. Farnell (Ed.), *Human action signs in cultural context: The visible and the invisible in movement and dance* (pp. 31-41). Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Laban, R. (1992). *The mastery of movement* (4th ed.). Plymouth, UK: Northcote House.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and form: A theory of art*. London, UK: Routledge & Kegan Paul.
- Marcus, G. E., & Fischer, M. M. J. (1986). *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human science*. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Mauss, M. (1973). Technique of the body. *Economy and Society*, 2(1), 70-88.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). London, UK: Routledge. (Original work published 1962)
- Ness, S. A. (1992). *Body, movement and culture: Kinesthetic and visual symbolism in a Philippine community*. Philadelphia, PA: The University of Pennsylvania Press.
- Ness, S. A. (2004). Being a body in the cultural way: Understanding the cultural in the embodiment of dance. In H. Thomas & J. Ahmed (Eds.), *Cultural bodies: Ethnography and theory* (pp. 123-144). Oxford, UK: Blackwell.
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the dance: Contact improvisation and American culture*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Pink, S., & Howes, D. (2010). Debates: The future of sensory anthropology. *Social Anthropology*, 18(3), 331-340.

- Potter, C. (2008). Sense of motion, senses of self: Becoming a dancer. *Ethnos*, 73(4), 446-465.
- Roche, J. (2015). *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer: Moving identities*. Basingstoke, UK: Palgrave MacMillan.
- Royce, A. P. (2004). *Anthropology of performing arts: Artistry, virtuosity and interpretation in a cross-cultural perspective*. London, UK: Alta Mira Press.
- Tai, J. A. (2014). Identities and dance competition: Re/discovering the force from within. *Research in Dance Education*, 15(3), 303-315.
- Turner, B. S. (2008). *The body & society: Explorations in social theory* (3rd ed.). London, UK: Sage.
- Williams, D. (1982). Semasiology: A semantic anthropological view of human movements and actions. In D. Parkin (Ed.), *Semantic anthropology* (pp. 161-181). London, UK: Academic Press.
- Williams, D. (1986). (Non)anthropologists, the dance and human movement. In B. Fleshman (Ed.), *Theatrical movement: A bibliographical anthology* (pp. 159-219). Metuchen, NJ: The Scarecrow Press.
- Wolff, J. (1993). *The social construction of art* (2nd ed.). New York, NY: New York University Press.
- Wulffe, H. (1998). *Ballet across borders: Career and culture in the world of dancers*. London, UK: Routledge.

“The Freely Moving Body”: An Anthropological Study on Contemporary Dancers in Taiwan

Chi-Fang Chao¹

Summary

This paper explores the social process through which contemporary values of the free agentive beings have been imposed upon the dancer’s body. The cultural representation of freedom in Taiwan, viewed through dancer’s moving body, has resulted from and been mediated by the ideologies and practices rooted in the Western modern dance imported with a broader wave of cultural globalization. The paper starts from a query on “the aural body” as set against repetitiveness and materiality featuring late-capitalistic societies following the British sociologist Bryan Turner’s (2008) concept. The author then questions the interaction between “freedom” and “innovation” on the one hand, and “tradition” and “ritual” on the other, both of which have inscribed themselves on dancers’ bodies through training and performance.

The author has taken an anthropological approach that proclaims the necessity of an ethnographic understanding of the embodied knowledge, from which concepts of space, time, and the body are generated and further organize themselves into culturally differentiated movement practices (Farnell & Wood, 2011). Reviewing the development of anthropological study of dance, it is clear the since 1960s, the (mainly- female) anthropologists from both sides across the Atlantic Ocean have paid special attention to movement, in addition to closely relating themselves to the major paradigms, principles, and methodology. Movement as a cultural category has been neglected in the mainstream anthropology, but its essential and existential significance cannot be overlooked for studies on dance. Bringing movement back to the cultural scope of anthropological discussion, this paper then proceeds with scholars’ arguments on embodiment and kinesthesia, parallel with the shifts from a textual approach to a perceptive one (Buckland, 2010) in the 21st century.

¹ Senior Lecturer / Department of Dance, University of Roehampton

From a pedagogical angle, this paper has been inspired by the late Taiwanese scholar of art education Ju-I Yuan, who had also been inspired by the anthropological perspective and the methodology of ethnography in her exploration of cross-cultural aesthetics which then shaped her alternative pedagogical goal for art education. Echoing what Yuan has laid out, this paper continues to appeal to unravelling the institutional forces that not only have molded the culture of training, but also played a vital role in the viewers' perception of the moving body, which engage various senses, which embrace the visual, aural, and kinesthetic.

The second part of the paper delineates the primary ethnographic materials collected from, but not limited to, the training of the Taipei University of the Arts, which has been the main site for the author's ethnographic research. The author has focused on three dimensions of professional training that dancers have been exposed to: body and movement, sense and experience, and skill and practice. Contemporary Taiwanese society characterizes itself as multicultural, which has absorbed the Indigenous, Chinese, Japanese, and Westernized elements and influences. Multiculturalism becomes a token for bodily training of contemporary dancers, and education sectors provide the best examples of it, although not without questions. For instance, the dichotomy of Eastern and Western systems as seen in the syllabi of most dance departments in the Taiwanese universities has certainly reflected the ideal image of the "multi-cultural body" that the major society projects itself on. It is noteworthy, however, the differentiation of concepts, methodologies and values as embedded in various movement systems of different cultures are usually found to be strenuously integrated, if not bitterly clash, with each other on dancers' "lived bodies."

Beyond viewing the training process of dancers, the paper also reflects upon the self-awareness of the Taiwanese contemporary dancers for their own identities. While many graduates of dance departments find themselves struggling, immediately after leaving the campus, to accommodate their own dancing bodies in the self-sustainable niche in the society, due to a comparatively under-resourced market for contemporary dancers, an unneglected trend has been that contemporary dancers from Taiwan have been gradually exploited as an internationally-treasured cultural asset, who are able to mix traces of Westernized legacies and the peculiar (Eastern) virtuosity in one body. Many have gained popularity and visibility in international contemporary dance circles. The process of value making of their internationally acknowledged "aural body" testifies to the intricate and complicated relationships between studios and stages in the monetary society.

How can we understand our own society through interrogating the values of the moving body trained within the culture per se? Starting from this question, the paper hopes to suggest the cultural critique that anthropology claims itself to provoke, by reflexively looking inward, but

Chi-Fang Chao

not toward the Other. It is also the author's hope that, through this primary ethnographic study of contemporary dancers in Taiwan, more light can be shed on the social process through which a freely moving body is believed to generate.