

## 從 *Water Study* 到 *Sea Dreams* 談舞譜重建

曾瑞媛

臺北市立體育學院

### 摘 要

本文旨在闡述由拉邦舞譜重建 *Water Study* 與 *Sea Dreams* 之過程中，舞譜重建者從符號中按圖索驥重現舞作，將二度空間的拉邦舞譜符號轉譯為三度空間的肢體動作之過程。本文將由舞蹈記錄的沿革、舞蹈作品之特色以及記錄等角度，試著將舞蹈理論實踐為舞蹈作品的過程，勾勒舞譜重建之面貌。另外，希望藉舞譜重建的歷程中探討舞譜符號之於舞蹈的意涵，以及在此過程中是否能將舞蹈精神再現？本文將由兩首重建之作品—韓福瑞 (Doris Humphrey) 於 1928 年編作的 *Water Study* 以及由優瑞斯 (Victoria Uris) 於 1982 年編作之 *Sea Dreams*，進一步探討舞譜的意義。

關鍵詞：舞譜重建、符號、拉邦舞譜符號

### 壹、前 言

拉邦舞譜 (Labanotation) 的發明是二十世紀舞蹈界一項珍貴的產物，運用這項記錄的工具與符號系統，舞蹈作品得以保存、流傳、討論以及推廣。舞譜重建 (Dance Reconstruction) 便是以解讀舞譜記錄之方式將舞蹈作品重新演繹在觀眾之面前。然而，舞蹈是發生於瞬間的藝術形式，如何將動作的本質，透過紙上的記錄將其重現？就海倫湯瑪斯 (Helen Thomas) 觀察，八零年代的學者對於將舞作透過舞譜重現有著不同的看法 (Thomas, 2003)，因為，將舞蹈動作固定於舞譜，完全違反了舞蹈的特性 (引自 Thomas, 2003)。為什麼在科技如此進步的今天還需要舞譜？舞譜記錄到底要證明什麼？為什麼還有人仍堅持使用舞譜做舞蹈重建？何不透過影片學習舞蹈動作，卻要大費周章的從舞譜的符號讀起，慢慢地再由分析舞譜、讀譜、教授舞者動作，乃至最後邀請檢視者 (Checker) 到現場檢查舞作的準確度等過程，筆者從事舞譜教育工作多年，經常被問及上述之問題。

舞譜重建是否可以重現舞蹈之精神？本文將就上述種種問題，提出筆者從事舞譜重建歷程中之發現以及個人看法。

## 貳、何謂舞譜重建？

在本文中所提之舞譜重建，是透過拉邦舞譜記錄所轉譯的舞作重建工作，重建者首先找尋美國舞譜局（Dance Notation Bureau）中的舞譜記錄，由這些舞譜記錄中找出適合重建的舞作。在舞譜局裡的舞譜，有一些已被舞譜局認證，有些則仍在檢查的過程，這些舞譜記錄需透過舞譜重建的過程一再的被檢視，減低其錯誤，使得成為被認證的舞譜記錄。當重建者選定舞作後，則須透過舞譜局的聯繫，詢問編舞者或該基金會了解該作品是否可作為舞譜重建，同時，亦需了解舞蹈作品的版權、費用的支付以及檢視者到現場檢查作品等細節；這些程序需在簽署合約時一併完成，才得以正式進入舞譜重建。

## 參、留下歷史足跡的動作記錄

在敘述此兩首作品的舞譜重建之前，筆者先由歷史中的舞蹈記錄耙梳，了解符號如何讓許多動作的形象及意念被留存。另外，筆者將從動作與符號間的關聯談起，敘述舞譜存在之意義。

在古老的中國，崖畫便刻畫了原始時期生活的景況，在崖畫中也發現了一些舞蹈的圖像，像是滄源崖畫就有許多頭戴羽飾的人物，似乎在模擬鳥獸的舞蹈，被認為是原始舞蹈的形象記錄（王克芬，1991）。另外，在距今約五千年前的陶盆，刻劃著連臂踏歌的圖像，真實地記錄了新石器時代先民們舞蹈活動的情景（王克芬，1991，頁 9）。在西方的舞蹈歷史中，最早的舞蹈記錄是西班牙的切維拉（Cervera）手稿，記錄十五世紀軍隊訓練的動作（Guest, 1989），被喻為西方歷史中最早的動作記錄；最早出版的動作記錄則是多盧斯（Michel de Toulouse）的舞蹈手稿 *L'art et instruction de bien dancier*（Franko, 2011）。

從這樣的記錄看來，當時之人為了保留身體記憶，特別透過書寫方式將動作記載下來；時至今日，讓我們得以一窺當時動作的形象。然而，這些形象如同照片一般，讀者無法透過這些圖像了解完整的動作流程。

許多舞蹈家為了記錄舞蹈作品，發展了字母縮寫法（Letter abbreviation）<sup>1</sup>、途徑畫法（Track drawings）<sup>2</sup>、人物線條畫法（Figure drawings）<sup>3</sup>、音符畫法<sup>4</sup>以及抽象符號<sup>5</sup>系統等方式。

<sup>1</sup> 字母縮寫法是十六世紀的亞博所使用，動作的字母縮寫之外還配合動作的說明（Franko, 2011），其置放之位置為音樂樂譜的右邊（Guest, 1989）。

<sup>2</sup> 在此所指之途徑畫法是指傅依葉舞譜（Feuillet Notation），此一記錄系統發展於十七世紀末期，創始人是傅依葉，但由後來的證據，許多人認為這是由波相（Pierre Beauchamp）所創，而記錄的最初的概念是來自於羅因（André Lorin），現在則將此一舞譜系統稱為波相-傅依葉系統（Guest, 1989）。

<sup>3</sup> 人物線條畫法是由聖·里昂（Arthur Saint-Léon）所創（Guest, 1984），這個畫法中，舞蹈與音樂同時置放於一起，將舞蹈人物置放於五線譜，而音樂的五線譜則放在下方，這個記錄方式，讓讀者可以清楚的了解看舞蹈與音樂之間的關係；然而，這位創始者並未因為這個系統聲名大噪，聖·里昂為後世人所紀念在於他是舞劇柯碧麗亞（Coppélia）的編舞者。

<sup>4</sup> 音符畫法的概念被許多舞蹈家所採用。

這些舞蹈家為了自己的需求創立了舞譜記錄系統；為了推廣自己的系統，這些編舞家幾乎都出版書籍，像是亞博 (Thoinot Arbeau) 所著之 *Orchesographie*，傅依葉 (Raoul Feuillet) 的 *Choregraphie ou L'art de décrire la danse*、設計出以音符畫法的史坦柏諾夫 (Vladimir Stepanov) 亦著有人類動作字母 (*L'Alphabet des mouvements du corps humain*)、以及由魯道夫·拉邦 (Rudolf von Laban) 以抽象符號為主的拉邦舞譜，並於 1928 年時出版的寫舞 (*Schriftanz*)，這些舞蹈家的共同處便是將舞蹈的符號作為字母，讓這些符號可以逐字逐句地形成舞蹈句型，相信這是他們最早發展舞蹈記錄的初衷。

以編舞 Choreography，一字作為觀察舞譜的基礎，其字首“Choro”指的是舞蹈，而“graphie”之意則為書寫 (Franco, 2011)，而書寫此一字現在廣被運用成編舞，此字最早的意思正是舞蹈家採用於記錄舞蹈的一種說法，這個採用符號組成舞蹈句型的概念正好符合“書寫舞蹈”的意義；此字的本身就具有舞蹈結合理論並書寫之意義；換言之，這是將舞蹈看待成文本 (Noland & Ness, 2008) 之意。按照此一思維，舞譜可謂是書寫編舞者的想法的一個文本。

## 肆、舞作與舞譜

一首舞譜包含哪些資訊，而這些訊息是否足夠讓重建者按著這些線索重建舞蹈作品？一個完整的舞譜記錄除了符號以外，還有哪些資訊可供讀譜者、重建者了解？筆者以 1998 年九月重建的 *Water Study* 以及在 2007 年四月重建的 *Sea Dreams*，透過這兩首舞蹈作品重建歷程，了解舞譜記錄中的重要資訊。

*Water Study* 是透過舞譜重建最多次的作品之一，在台灣也有多次被重建的記錄。<sup>5</sup>此舞最特別之處在於被記錄之時，編舞者業已辭世，此舞是透過表演該舞之舞者協力完成記錄之作品。在 1971 年出版之 *Water Study*，是布魯姆 (Odette Blum) 女士參照 1954 年 *Water Study* 演出之版本彙整而成，但為求舞譜的完整性；舞譜記錄還參照科睿爾 (Ruth Currier) 女士，於 1966 年時教授華盛頓劇目舞團 (Washington Repertory Company) 時，提醒舞者表演 *Water Study* 的表演重點，讓舞譜能重現舞蹈原有的風貌；此外，為避免個人觀點在記錄過程所產生之偏差，此譜還特別邀請美國舞譜局副總監凡尼柏女士 (Lucy Venable) 的協助，並在她的督導下完成記錄。不僅如此，為求其準確度，邀請頗具盛名舞譜大師葛林格 (Els Grelinger) 女士檢視，始得完成 (Dance Notation Bureau, 1978)。為了完整呈現 *Water Study* 編創時的背景，在舞譜記錄的最前面，著名的舞蹈史學家寇恩 (Selma Jean Cohen) 女士，特別為文介紹編舞家生平，並對舞蹈作品的風格與形態做概述。

<sup>5</sup> 拉邦舞譜、班尼斯舞譜被歸類為抽象符號的代表。

<sup>6</sup> *Water Study* 於台灣的重建的次數是所有重建舞蹈中次數最高的一首作品。第一次是由胡善佳 (Carl Wolz) 於 1981 年為雲門舞集重建水舞，第二次由史沃 (Janet Van Swoll) 女士於 1988 年重建，演出者是國立藝專舞蹈科學生，第二次則是由王雲幼女士於 1993 年重建，演出者為左營高中舞蹈班學生，第三次亦由王雲幼女士重建，演出者為高雄中華藝校舞蹈科學生；王雲幼女士並為高雄當代舞團 (原為舞之雅集) 重建此舞，演出地點為高雄文化中心。第五次則為筆者於 1998 年的重建，演出者為台南迪迪舞蹈劇場的舞者。

在舞譜記錄的第二部份則針對舞蹈風格做出較為詳細的敘述，包括舞者應該感受身體的重量，讓動作執行更為順暢。因此柯睿爾給予表演者這樣的建議：「舞者須感覺到五十磅的重量平均分配身體的兩邊，尤其是舞者在表現第二位置半蹲 (Second Position Plié) 時，需要感受身體重量與地心引力的抗衡 (Dance Notation Bureau, 1978, p. 6)。」

相較於 *Water Study* 的舞譜記錄，*Sea Dreams* 則加入了更多的資訊，提供讀譜者以及重建者進行舞蹈重建工程，此舞譜記錄裡加入了藝術家的表述 (artist statement) 闡述編舞家的創作動機、舞蹈意涵、舞蹈創作過程與背景、舞蹈角色簡述、燈光、服飾以及化妝等資訊 (Tsang, 1998, p.iii)，更甚者，該譜提供未來重建者甄試舞者的動作語彙與舞譜記錄，協助重建者了解該編舞者的動作風格，挑選出最適合呈現該舞的舞者。

*Sea Dreams* 特別強調雙人舞的部份，因此在舞譜中有許多的拖舉與支撐動作，由於人體關節與結構問題，記錄這些動作時必須清楚的了解動作路徑以及舞者間的關係位置，舞者的接觸是從右到左抑或是由上至下，這些細節將讓動作本身呈現出不同的意義，編舞者需要更仔細地解讀這些動作符號，才能體會編舞者之動作意涵。

另外，不同於 *Water Study* 的無伴奏，*Sea Dreams* 的舞蹈中，音樂並不只是作為陪襯，音樂的作者為巴德 (Harold Budd)(Tsang, 1998)，在音樂的第二段與第三段之間有 22 秒鐘的靜默，編舞者刻意使用靜默的部份，巧妙地銜接起舞蹈段落，由「社群」轉換最後一個段落，亦就是「死亡與新生」的部份，此靜默在舞蹈情緒的轉折有一定程度的助益。

相較兩首作品重建的過程中，筆者認為，在舞譜記錄中，除了動作記錄外，清楚的訊息確實可讓重建者了解作品的重點，亦會讓整個重建過程順暢許多。這兩首譜作的差異性極大，一首是在編舞者辭世後的作品，相對於此，在 *Sea Dreams* 中，編舞者參與的程度極深<sup>7</sup>，這不僅助於舞譜記錄過程的溝通，還可隨時回答記譜者的問題。尤其針對動作的起始、慣用動作方式或是特殊之技巧動作，都能在第一時間內與編舞者取得共識，並以編舞者的角度記錄該動作語彙。其中，筆者認為最可貴之處在於編舞者在此過程中，得以闡述編舞之動機及歷程，讓記譜者能夠清楚了解之後，再透過舞譜符號詮釋該舞作。

## 伍、*Water Study* 與 *Sea Dreams* 之動作形態

為了清楚說明舞譜記錄與動作、舞蹈形態間的關係，筆者將分別簡述兩首舞作之基本形態。

*Water Study* 是現代舞先驅多麗絲·韓福瑞於 1928 年所創作並於同年之 10 月 28 日首演於紐約的公民劇院 (Civic Repertory Theatre)(Dance Notation Bureau, 1978)，此時，韓福瑞才剛離開丹尼蕭恩舞團 (Denishawn Dance Company)，欲開啟自己的舞蹈生涯。此舞的內容主要以肢體呈現出海浪由靜至波濤洶湧的狀態；全舞在無音樂伴奏下的狀況完成，韓福瑞希望透過舞者呼吸的節奏，作為舞蹈呈現的重點。她曾說：「一開始的段落裡並無音樂將舞者凝聚在一起，所有舞者用背部屈起的動作感受波浪的長度」(Dance Notation Bureau, 1978)，

<sup>7</sup> 《*Sea Dreams*》之舞譜記錄者曾艷芬(Yim-Fun Tsang)記錄該譜時，正在美國俄亥俄州立大學攻讀舞蹈碩士學位 (Master of Fine Arts)，當時優瑞斯女士任教於該校舞蹈系。

韓福瑞絕妙地融合其動作技巧「跌落復起」(Fall and Recovery) 於 *Water Study* 中，成功地奠定韓福瑞舞蹈技巧於早期現代舞的地位。不僅如此，美國著名舞評家西格 (Marcia B. Siegel) 還說：「即使時至今日，這首作品仍然是美國舞蹈史上最傑出的作品之一」(Marion, 1992, p. 2)，此舞更成為後人學習韓福瑞動作技巧的重要途徑。

*Water Study* 最特別之處，是全舞均以舞句方式呈現。舞中特別凸顯舞者的呼吸，雖無音樂伴奏，舞者們卻可透過彼此間的呼吸律動完成一致性的動作。在舞蹈的最初，舞者們採跪姿方式，用背部收縮展現海浪的起伏，待呼吸漸漸加強，波浪動作之強度亦隨著加強；逐漸地，舞者慢慢站立，透過左右搖擺的動作銜接，舞者們開始做出韓福瑞技巧中的連續動作 (Succession) 以及前後擺盪 (Swing)，接續著跑與跌落動作 (Running and Falling)，一位領舞者開始帶著眾舞者往不同方向移動；慢慢地舞者回到幾乎與一開始相同的位置；最後，舞者再以背部動作展現海浪逐漸退潮的狀態，全舞就在舞者回到最初的跪姿進入尾聲。

*Sea Dreams* 的編舞者維多莉亞·優瑞斯原是保羅·泰勒 (Paul Taylor) 舞團的獨舞者，離開該舞團後，她便與許多知名的舞團如：美國舞蹈劇場二團 (American Ballet Theatre II)、邁阿密舞團 (Dance Miami) 合作，*Sea Dreams* 便是特別為邁阿密舞團所編製。優瑞斯女士後來應邀至美國俄亥俄州立大學舞蹈系擔任教職，目前已退休。任教期間，為該校舞團編製許多膾炙人口的作品，由於，舞作中常探討人性間的複雜的情感，又獨具個人色彩的舞蹈語彙，引起舞蹈界許多重要人士的關注，美國舞譜局已開始為優瑞斯女士記錄多首舞作。如上所述，有些作品需要透過舞譜重建的過程檢視舞譜的正確度，此舞便是一例，筆者透過美國舞譜局分局 (Dance Notation Bureau Extension) 的聯繫，協助檢查該舞作之舞譜記錄。

此舞一共有八名舞者，分別是四位女舞者以及四位(至少兩位)男舞者共同演出 (Tsang, 1998, p. i)。相較於 *Water Study* 的群舞，*Sea Dreams* 的舞蹈結構更專注於個人與雙人舞的表現，以全體舞者作為群舞的呈現僅在第一段與最後一段中呈現。舞蹈的段落共有〈社群〉(Community)、〈死與重生〉(Death and Rebirth) 以及〈生命繼續延續〉(Life Goes on) 等段落。在動作語彙方面，由於是以海作為主題，舞蹈的呈現中亦有許多的地板動作；在雙人舞中有許多拖舉與支撐的部份，最後的群舞則在全體舞者用肢體展現出大波浪的姿態，舞者們相繼的以前滾翻緩緩地退出舞台，將此舞劃下句點。

## 陸、舞譜符號等於動作？

在科技發達的現代社會中，為什麼不採用高科技的攝影機而是採用手記的方式記錄舞蹈，更甚者，還採用解讀符號接續符號的方式，慢慢的拼出舞蹈作品的風貌？

當我們觀賞由影像投射出的舞蹈動作，只見到身體動作呈現出二度空間且扁平的形象，動作細節以及後背部份的動作，是無法透過影像的傳遞得知動作的流程，更遑論透過影像的方式重建舞蹈作品！但當我們由舞譜符號的方式演繹時，由於符號的特性，身體便可以很自然地就跟著舞動起來，並在輪面 (Wheel Plane)、桌面 (Table Plane) 以及門面 (Door Plane) 中呈現出三度空間的造型。這個過程，就好似一位讀者可以從五線譜唱出音的高低、節奏的快慢，並了解曲調的結構、曲式以及演奏的樂器等資訊。同樣的，在舞譜中，

讀譜者亦可以從舞譜中了解舞蹈句型、動作特質、舞者間的相互關係以及舞蹈結構。

音符之於五線譜可代表著不同的樂音；換言之，符號之於舞譜便代表著身體動作。音符放在五線譜的位置可標示出音高，而升降符號的多寡可標示出樂曲的曲調，換言之，樂音的組成取決於音符與五線譜的關係，有了這些資訊，樂曲得以被演奏、被保存！不同於音符的單一特質，拉邦舞譜符號本身就承載著方向、高度、時間等資訊，創始人魯道夫·拉邦採用幾何符號設計，讓動作得以被記錄、保存。雖然，舞譜大師蓋斯 (Ann Hutchison Guest) 在其書 *Choreo-Graphics* 中，將拉邦舞譜歸類在抽象符號的類型，然而，就筆者本身學習以及教授拉邦舞譜的經驗看來，有些符號是抽象性符號，有些符號卻十分的具象。例如：方向符號中的前方<sup>8</sup>，若由符號較長的部份觀察，便可清楚了解動作的方向。另外，拉邦集結一些抽象概念，在符號內加入一些不同的顏色或小的指針等等，讓符號產生不同的意義。這位歐洲舞蹈之父還分別以斜線、點以及塗黑的部份，代表動作在空間位置的水平高度；再者，為了區別動作時間的長短，拉邦以符號的長短代表動作時間的長短。

舞譜大師蓋斯一生致力於拉邦舞譜的推廣與教學，她更是許多重要舞蹈作品的記譜人，蓋斯曾經將拉邦舞譜符號根據其特性加以分類，有動詞、副詞、名詞以及副詞等不同性質的詞性。符號中的動詞包括有單一動作、跳躍、旋轉、收縮與延展、接觸、支撐等；在名詞的部份，包含各個身體部位的符號，空間的位置及道具的名稱等；另外，她將時間、動力、舞者表演的態度以及距離等項目歸類為副詞 (Guest, 2005)。因為，舞蹈必須具有像口語表達的辭義，才能清楚傳達編舞者的意念，而符號就是組成這些舞蹈話語的一部份，幫助讀譜者、重建者了解動作之底蘊。這樣的過程好似讀取五線譜之時，可以很自然的發出聲音一般，在詮釋舞譜符號之時，讀譜人可以集結符號的特質，讓身體自然的活動起來。除此之外，為了讓符號的組合產生舞蹈句型，拉邦以基準線的概念，記錄身體各個部位的動作。換言之，舞譜符號所置放的位置，代表肢體動作之於身體的不同部位。

在舞譜重建的過程中，單一的舞譜符號即可呈現出動作的意義，但將所有的舞譜結合起來之時，他所代表的意義就不單只是個動作，而是舞蹈家透過肢體語言傳達其個人之思想、情感或對社會的意念，是以肢體語言作為媒介的藝術形式。舞蹈透過肢體語言的形式表達舞蹈家的思想與情感，成為一種具有文化意涵的符號系統，而舞譜則直接以符號的方式呈現。就如符號學大師索緒爾認為符號既是形式和概念的結合，用來表達意義的形式，是為施指 (signifier)；用來表示概念叫做所指 (signified) (引自屠友祥，1992)，若以施指之角度觀察舞譜符號，因為這些符號具有動作的意義，可直接地產生出動作的形象；而所指的意義便是舞譜符號被置放於基準線中，使舞蹈產生的情感及意念。

## 柒、舞譜重建之準備工程

「工欲善其事，必先利其器」，在此，筆者就讀譜人的角度，分析舞譜重建中之準則，輔以自身舞譜重建的經驗，說明重建者應有的態度與準備。當著手於舞譜重建時，首要的

<sup>8</sup> 拉邦舞譜符號<sup>L</sup>，較長的一方，讓此符號看起來像是高聳的煙囪，而較長的部份所指的位置，代表著動作或姿勢的方向，以上述的符號看來，則是前方。

工作便是了解此編舞者的特殊風格，重建者可透過舞蹈史、報章雜誌、編舞家的訪談等資料對重建之作品進行研究，有了對作品的基本認識後才得以進行舞譜重建。

為了重建 *Water Study*，筆者特別參加由俄亥俄州立大學舞蹈系所主辦的韓福瑞-懷德曼 (Humphrey-Weidman) 的舞蹈研習營，由韓福瑞-懷德曼舞團的團員雪曼 (Nona Schurman) 女士授課，當時雪曼女士已有八十六歲，為了保留韓福瑞-懷德曼動作技巧中的精髓，她還著有《現代舞之基礎》(Modern Dance Fundamentals)，書中包含文字敘述與拉邦舞譜介紹韓福瑞與懷德曼技巧。在舞蹈技巧研習中，她仔細陳述並指導該技巧的特質，在為期三週的課程中，她更是不斷地強調韓福瑞技巧動作中的跌落復起，而這些跌落動作在 *Water Study* 中的比重甚高，掌握的這些跌落動作的特質，對於舞譜重建有加分的效果。筆者重建 *Sea Dreams* 時，雖不像在重建 *Water Study* 之時，特別參與舞蹈研習營的準備，但 *Sea Dreams* 的編舞者是在美國求學時的老師，筆者對於該編舞者的動作風格有一定的熟悉度，這亦是推動筆者重建此舞的動力。

為詮釋作品中動作的精要，筆者認為在舞譜重建時必須注意一些重點與細節，這樣才能夠更精準的掌握該編舞者的動作技巧與風格。在舞譜記錄的分析上，由於記譜者有其特定的偏好，這對於詮釋動作會產生一些不同的結果。部份記譜者較為偏好位置記錄法 (Position description)，但有的記譜者卻喜好動作記錄法 (Movement description)。所謂的位置記錄法是以位置為主的記錄方法，將動作看待成由第一個位置到第二個位置的方式，目的在於強調動作於空間的位置；動作記錄法則是強調動作的路徑 (Guest, 1989)。再者，有一些記譜者在記錄手的位置時，習慣用手心方向標示出手臂的位置；有的記譜者又偏好於用大拇指的方向作為記錄的方式，這些細微之處，有助於讀譜時的動作分析。另外，重建者也需要了解舞譜記錄的不同，例如：面向指針 (Facing Pins) 的位置以及暫停符號 (Hold Sign) 等用法在歐洲地區以及英、美兩地的記錄方式便有些許不同，這是讀譜前的應有的分析與準備，可讓舞譜重建的流程更加順暢。

重建者不僅要有上述的準備，在教授舞者前也須有另一番的準備工作。為了避免一再地翻閱舞譜讀取動作，重建者需要像編舞者在教授動作一般，事先熟記動作的流程、節拍、空間位置以及動力等，讓排練的流程順暢；再者，為了幫助舞者清楚掌握重建舞作的時代背景、動作特質，重建者亦需藉由歷史文獻的分享，傳遞編舞者在編創該舞作的精神與內涵。

## 捌、舞譜重建中的修飾工作

「舞蹈首重內容，執行演出則首重於態度」(Humphrey, 2008, p. 24)，這是韓福瑞女士對舞蹈的看法。為了更貼切的傳達編舞者之舞蹈信念，在從事舞譜重建之時，並不單是將舞譜轉譯成動作而已；接近重建工程完成時，重建者必須邀請檢視者至排練場地，檢查重建者對於舞譜的演繹是否正確，檢視的時間長短，端看舞蹈作品本身或是編舞者的要求而訂。另外，由於檢視者大都是編舞者或是該舞的重要舞者，檢視者在此過程大都會特別加強舞蹈風格的學習。筆者在重建 *Water Study* 之時，凡尼柏女士告知筆者，韓福瑞女士曾讓舞者表演該舞時將頭髮放下來，所以，在筆者的重建中，她建議讓舞者以披髮的方式進行，

由於第一部份與最後部份的動作，全體舞者蜷曲上半身跪在地上，舞者在執行輪唱動作時，常因為看不到後方的舞者以致於有拖拍子的情況。在經過檢視者的建議後，筆者的 *Water Study* 重建便以披髮方式進行，在披髮的狀況下，舞者們可透過日光的餘光感受彼此間的速度，此些微的改變的確讓動作執行與時間掌握愈發精準。筆者不僅在重建 *Water Study* 時，由檢視者處學習到這樣的細節，在進行 *Sea Dreams* 之時也有一些特殊的經驗值得未來重建此舞之人作為參考，第一段的雙人舞動作中，女舞者須將手輕輕搭在男舞者肩上，然而，筆者在挑選舞者之時，選中一名手臂相當長的女舞者，她將手放在男舞者肩上時，由於手臂較長，無法呈現出原先動作設計之美感，編舞者優瑞斯女士，就將此一姿勢稍作修改，讓女舞者的手臂由下往上以環繞的方式接觸男舞者的臉部，讓舞蹈的進行更加順利。筆者認為，邀請檢視者檢查的目的，除了檢視舞作的正確度外，還可為作品做風格上之修飾，讓重建之舞蹈更貼近編舞者的想法。由此可知，一個完整的舞譜重建，並不是可以任意而行，而是需要經過重重關卡，使得完成的製作。

## 玖、結語

透過這兩首舞譜重建的過程，舞譜符號給予筆者清楚的動作意念，透過解讀符號的過程，了解舞蹈的形態、動作的起始、空間使用方式及舞者間的相互關係；更甚者，從此過程中了解到編舞者欲表達的個人信念，讓舞作在詮釋的過程中被分享。在這兩首作品中，舞譜符號不僅傳遞不同世代對舞蹈的看法，從中也讓筆者了解到不同時期舞蹈的形式與風格，最重要的是這些舞譜符號也記錄下舞蹈家編創作品時的思想與情感。

雖說，舞譜是舞蹈創作者為了將自己的心血結晶透過文字、符號方式保存下來，但其實質意義早已遠超過被創造的初衷。若以更大的視角審視舞譜重建，可以了解舞譜重建不僅於肢體動作的重現；從舞作分析、歷史背景、動作風格等資料的蒐羅一直到教授舞者的過程，整個重建便是一個集歷史、文化與教育的舞蹈精神再現。

一首成功的舞譜重建，絕非是任意而行，整個過程如同編創一首作品，然而，這個過程為要忠於原著，卻無法像編創舞蹈的過程中，恣意的讓創意流動於作品中。舞譜重建過程不僅嚴謹且繁複，希望大家在觀賞舞譜重建時，可以透過舞譜重建了解不同時代中的舞蹈，享受並珍惜舞蹈這項無形的文化寶藏。

## 參考文獻

- 王克芬 (1991)。中國舞蹈發展史。臺北：南天出版社。
- 屠友祥 (2011)。索緒爾手稿初檢。上海：人民出版社。
- Franko, M. (2011). Writing for the body: Notation, reconstruction, and reinvention in dance. *Common Knowledge*, 17(2), 321-334.
- Guest, A. H. (1989). *Choreo-Grpahics: A comparison of dance notation systems from the fifteen century to the present*. London: Gordon and Breach.
- Guest, A. H. (2005). *Labanotaiton: The system of analyzing and recording Movement* (4th ed.). New York: Routledge.



- Humphrey, D. (2008). *New dance: writing on modern dance*. New Jersey: Princeton Books.
- Marion, S. (1992). Studying Water Study. *Dance Research Journal*, 24(1), 1-11.
- Ness, S. A. (2008). The inscription of gesture: inward migration in dance. In C. Noland & S.A. Ness (Eds.), *Migrations of gesture* (pp. 1-30). Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Thomas, H. (2003). *The body, dance and cultural theory*. New York: Houndmills.
- Tsang, Y.F. (1998). *Sea dreams labanotation socre*. Unpublished master's thesis, The Ohio State University.

# **Dance Reconstructions: From Water Study to Sea Dreams**

**Ra-Yuan Tseng**

Taipei Physical Education College

## **Abstract**

The purpose of this paper is to illustrate the processes of reconstructing Water Study and Sea Dreams from Labanotation scores in order to understand how the dance director transforms the two-dimensional Labanotation score into three-dimensional bodily movements. The first part of the paper discusses dance notations from ancient times to the 21st century. In order to emphasize the meaning of recording dances, the paper delves into an examination of Water Study and Sea Dreams and their Labanotation scores. How were these two dances created and how can dance directors instruct their dancers by reading from Labanotation scores? Could the dance director capture the essences of the dances from reading Labanotation scores? Could the spirit of dance be revitalized through dance reconstruction? These questions are addressed through the process of directing Water Study and Sea Dreams from the Labanotation scores, ultimately exploring the meaning of dance notation.

**Keywords: dance reconstruction, Labanotation, Labanotation symbols**