

《妲紫嫣紅》編舞技法與舞作結構分析

廖抱一

臺北市立體育學院

摘 要

本文主旨在以舞蹈《妲紫嫣紅》為例，分析文化內涵所賴以呈顯的編舞技法與舞作結構。《妲紫嫣紅》以《牡丹亭》為文本，為表現其內涵，在編舞的技法上，經分析可見包括了意象的設置、象徵法的運用、虛實相生的場景安排、及總體舞蹈結構的環環相扣等。在這樣的編舞技法及舞作結構下，《妲紫嫣紅》即表現出了富含中國哲學與美學思惟，且應和中國歷史時空觀之舞蹈內涵。

關鍵詞：牡丹亭、杜麗娘、審美意象、象徵法、虛實相生

壹、導 論

本文的重點，在於以《妲紫嫣紅》為例，分析文化內涵所賴以呈現的編舞技法與舞作結構。以《牡丹亭》為文本，擅長於編創中國舞的編舞者蕭君玲於 2005 年創作了舞蹈《妲紫嫣紅》，她經過了案頭工作的準備，不但閱讀了闡述《牡丹亭》要旨的相關論述，也閱讀了關於中國傳統哲學與美學的基本文獻，並以適當的編舞技法，一點一滴的編創出舞蹈的動作與場景來。

編舞技法的選定與運用，是要呈現與《牡丹亭》相關的義涵。而所想要表達的義涵，有直接從《牡丹亭》裡汲取的，以及受到《牡丹亭》的觸發，所體察到的現代生活義涵。因此，編舞技法必得要在某種程度上，與這些義涵及相關聯的哲學與美學有所呼應。

《牡丹亭》裡的義涵，與受《牡丹亭》觸發的現代義涵，其間有什麼關聯呢？這其實即是一個關於傳統與創新的議題。蕭君玲以為所謂的創新，基本上就是審美主體的抒發，不論其所抒發的內容，是已存在於傳統中的既定內涵，或是從新生活經驗中所產生的體會。蕭君玲引用朱志榮的話來闡示所謂審美主體的抒發是什麼：

意象的創構以主體的審美經驗為基礎。主體進入審美活動中作意象的創構，需要主體在外在環境的刺激下逐步積累起形式感，有通過想像活動作虛擬構象的能力，並且具有一定的自我意識。¹

蕭君玲進一步解釋，「審美意象」可以以傳統中國哲學所論之「象」為基礎來界定，其義並可與榮格心理學中「集體無意識」之觀點相參照。其闡述如下：

審美意象包含二個向度，一個是『意』的向度，其中包含深層的無意識層次與表層的意識層次；另一個是『象』的向度，意指審美對象，審美對象可分為虛實二個層次，實的層次代表實質客觀的對象，虛的層次代表主體意識所虛構的對象，而虛的層次是審美意象的重要內涵，是組織整個審美意象的動能，它部分源自於集體無意識的原型能量。²

若此，則審美主體的創構，固然是自己的，但若所受外在環境的刺激，包含了他人的、民族的、文化的既有觀點與體觸，亦即「將民族與文化的因素涉入此範疇中」，那麼，蕭君玲闡釋，「審美意象就不純然是個體的獨創性，更屬於一種『集體的意象』或說是一種群集了個體意象的集體意象。」³換言之，該主體的創構，也可說是傳統的或民族文化的。而「審美意象」的精緻與粗略，端看其是否能從中國傳統文化中汲取到養分。

中國傳統文化精神與當代審美意象的融合，對中國舞蹈的創作是非常重要且相當有價值的……中國舞蹈的審美意象不僅是個體所獨具或獨創的，這一種審美意象必涉及到民族、文化與社會環境的交互作用，許多聖哲學說的觀點會影響著民族文化的發展。身體會自然的記憶當時的文化情感與審美意象的經驗，這是一個民族與文化生命的延續與積澱，中國舞蹈的審美意象範疇就築基在這一延續與積澱的沃土上。⁴

從上述的視角來看傳統與創新的問題，研究者以為，傳統與創新的關係，即屬於歷史事件間的蘊涵關係或因果關係。蘊涵關係，指的是主體的抒發（創新），單純而直接的延續了傳統的固有義涵，或將之進行再詮釋，如蕭君玲、鄭仕一、鄭幸洵的論文所言：「對傳統文化的延續並不只是傳統的再複製，而是在其根源上進行某一程度的再詮釋，而此再詮釋就隱藏著『創新』的成分。」⁵而因果關係，則是在詮釋中產生了異於以往的新觀點，或受到傳統的激使而產生的新活動與新體察。

編舞技法的考量，就在傳統與創新的思惟中慢慢成形，具體的作法，蕭君玲解釋：

¹ 朱志榮，〈論審美意象的創構過程〉，《蘇州大學學報》，第三期，2005年，頁77-80。轉引自蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁123。

² 蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁125。

³ 蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁123。

⁴ 蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁89，123。

⁵ 蕭君玲、鄭仕一、鄭幸洵，〈中國舞蹈身體符號之能指與所指研究〉，《大專體育學刊》，第九卷，第四期，2007年，頁2。

其一是以傳統動作元素為基礎、融合當代精神思維，將中國舞蹈作出創新的發展，前提必須以傳統動作元素為基石進行創作發展；其二是取自傳統精神為基礎，以當代審美思潮為主的創作。是較程度的脫離，以適合的動作語彙呈現舞蹈主題，而不依循傳統套路來做動作的串連，它可能完全不同於傳統的中國舞蹈面貌，但卻仍具有文化情感與精神意義。⁶

於是，形式與義涵皆新中有舊、舊中有新，就在以下幾個編舞技法的層次交織下，舞作的結構慢慢成形了。

貳、意象的使用

《牡丹亭》中有著豐富的意象。如朱棟霖所描述：

湯顯祖以橫溢才華、生花妙筆創造了一組有著豐富內涵與審美意蘊的「牡丹亭意象」。這組戲曲意象以杜麗娘夢中之「牡丹亭」為主體，包括杜麗娘夢中之湖山石邊、牡丹亭畔、芍藥欄前，柳枝、梅樹、以及杜麗娘寫真、柳夢梅拾畫玩真之妙筆丹青。

這許多意象，都是自古至今人們最有感觸的事物，也常出現在不同士人的詩詞吟詠中。其中牡丹、芍藥、柳樹、梅樹等核心意象，皆可歸於「花」之屬。而杜麗娘春情本性的覺醒，又因觀看花園中之妲紫嫣紅盛開，及感嘆美景不常存，如〈驚夢〉中唱詞：「原來妲紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院！朝飛暮卷，雲霞翠軒；雨絲風片，煙波畫船，錦屏人忒看的這韶光賤！」因此，蕭君玲即以妲紫嫣紅的「花」，做為主要的舞台意象。

另一個蕭君玲選定的舞台意象，即是「人」，包括不同時空中的杜麗娘，與不同時空中的柳夢梅。這兩位角色，皆有非常多面向的內心情感與性格表現。如杜麗娘，角色的基本質地是嬌柔秀麗，纖塵不染；展現開來，則可見在後花園裡的天真的春思、為情傷的執著與純情、為情感傷的問天與悵然、婚後新歡的甜美成熟等等。李惠綿於這些層次形容的好：

承受雙親庭訓的怨嗔無奈；春香鬧學時出乎其外、入乎其中的矜持風範；遊園借春的傷逝感懷；入夢歡會的含羞帶怯；花園尋夢的恍惚迷離；攬鏡描容的顧影自憐；離魂歸天的黯然神傷；魂靈遊走的鬼步尋聲；枕席幽媾的艷軟香嬌；臨安相隨的濃情蜜意等等……。⁷

另一角色柳夢梅，其基本性格為文質彬彬，情采華茂；展現開來，則可見做為杜麗娘夢中情人時的柔情似水、風流瀟灑；面對畫像時的純真憨厚、時而興奮、時而驚怪；愛戀時的體貼細緻；面對岳丈時的剛強傲骨。張淑香形容這角色的拿捏：

⁶ 蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁 73-74。

⁷ 李惠綿，〈牡丹初綻現光華〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁 219。

能表演得不卑不亢，兼顧傲骨與善意，溝通人物的整體圓形性格與處在個別情境下的獨特反應。所以觀眾既同情他的無辜受屈，又嘉賞他的剛直不屈，覺得他還是那個一貫熟悉的可愛的柳夢梅。⁸

在舞蹈中，這些豐富細緻的層次，雖不似戲曲中能以唱腔與科白來表現，但仍能在動作的形態、快慢、輕重，舒緩等等質地的掌握下，勾勒出情感與性格，不依靠寫實情節的鋪陳，而直接感動觀眾的心。

統合來說，不論戲曲或舞蹈，就中技法的關鍵，即在能洞析角色人物。如《青春版牡丹亭》中飾演柳夢梅一角的俞玖林，描述其師汪世瑜的教導：「一切從人物出發，從情節著手，關鍵在於把握一個『度』字。只有理解了人物的思想過程，才能表現出有血有肉的人物形象。」⁹蕭君玲亦闡述如何由掌握人到發展出人的動作：

傳統中國文化之「氣韻」學說早已說明「人」的本性因素主導著藝術品的創造……一個「人」或一群「人」的舞蹈，則蘊涵著文化意識、社會意識、自覺意識與不自覺意識的主導，它是一種有生命意涵的「行動」。在中國舞蹈的藝術表現中常見一種綿綿細長而不中斷的「氣韻表現」，即使在一連串的動態肢體活動中要求快速定住或靜止，如中國舞蹈中「由動到靜」的亮相……其氣韻仍醞釀在身體之內，並由眼神、表情、靜止的身體所構成的「行動」來傳達其意涵。反之，「由靜到動」對於舞者來說必須具備某種「預動」，如欲左先右，欲前先後，欲上先下，這種「預動」彰顯出了「行動」的意圖，有所意圖即有所意指，意指之處即為內在情感的釋放。¹⁰

意象的設置，使得舞蹈有了核心的行動主體。這是編舞技法的第一件事。《姽婳紅》透過花與人的意象，即可鋪設並表達出《牡丹亭》文本內涵的核心基調，即對「情至」的重視，及圍繞著人情本性，所相涉的生命價值。這些內涵價值，如華瑋所特別指出，「《牡丹亭》表現的是湯顯祖對情的一種深長之思，這裡的『情』在愛慕繾綣之外，還包括了承諾、責任、犧牲、受苦與無怨無悔。」¹¹亦如張淑香所描述：

愛情本為人類最激烈而又最精微的經驗，它的深刻性會激發出生命全部的原力能量，啟發人感情、心智與性格的成長。愛情的追尋，與其他人生理想的追求無異，同樣足以表現崇高的人性精神，成就生命大事業。¹²

⁸ 張淑香，〈一鳴驚人〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁 212。

⁹ 俞玖林，〈有信心，不掉以輕心〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁 150。

¹⁰ 蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁 41。

¹¹ 華瑋，〈情的堅持〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁 155。

¹² 張淑香，〈捕捉愛情神話的春影〉，《姽婳紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁 108-9。

參、象徵法—擬人化與物化

意象本身，以及意象與意象之間，具有象徵的作用，方能使得舞蹈的意涵，得以多元的展開。所謂的象徵，在此指的是擬人化與物化兩類表述法。這兩類表述法的淵源久遠，早在彩陶時代的陶罐上，或是在新石器時代的青海、新疆、蒙古、雲南洞窟壁畫中，即已見將人與鳥獸融合起來的造形摹寫，如果這不是單純的拿獸皮鳥羽來妝飾自身，而是祭神所用，模擬鳥獸以方便狩獵的情景記錄，或如尚書所寓示：「鳥獸跼蹐」、「鳳凰來儀」、「擊石拊石，百獸率舞」，象徵一種德被天下的祥和景象，那麼這些妝扮即是擬人化的表現。另如《莊子·齊物論》所記莊周夢蝶的故事，「不知周之夢為胡蝶與？胡蝶之夢為周與？」蝶之夢周是擬人化，周之夢蝶則是物化。擬人化與物化，經常是一體的兩面，在一個藝術的表述中同時存在。

《姼紫嫣紅》所使用的象徵法，可以就以下幾個層次來加以分析：一、花與人；二、角色與群舞；三、古人與今人；四、舞者與編舞者。

一、花與人

在《姼紫嫣紅》的舞蹈開場時，人物未出，即看見漫天紫花片片散落，無止無盡。這落花一直持續到終場仍不中輟，越積越多，鋪成一席花地。這般景觀，可說是暗合了《牡丹亭》以花事而興，以牡丹亭畔、芍藥欄前、柳影梅香而見高潮的主題。因此，「落花」首先象徵著這個故事的大環境、大氛圍。如朱棟霖描述這處花景「是杜麗娘驚夢、與柳夢梅幽會激發愛情的環境，環境的姼紫嫣紅、詩情畫意烘托出兩人愛情。」¹³蕭君玲也形容，「紫色花瓣緩緩飄落，漫天紫色基調形塑出浪漫的氣息，創造出時空重疊的交織現象，隱喻前世今生至情至性的情感內涵。」¹⁴若是，無止境的花影，也進一步的象徵了不同時空的融合、內心理想與現實得以相互轉換的總體，換言之，象徵了中國的時空觀。

落花的同時，亦見人物在其中穿梭。(圖一)人物的心情，因此可以藉著花來象徵。如朱棟霖所說：「亭名牡丹，欄為芍藥，正是以其姼紫嫣紅的風姿意象讓人想像杜麗娘青春的美與豐盈，她的愛情豔異豐滿富有生命力。」¹⁵如杜麗娘與柳夢梅那般豐富多樣的感情與性格層次，若能以花來觸發觀眾之感懷，興起一番聯想，未嘗不是一種如李漁《閒情偶寄·詞曲部·結構第一》所說的「密針線」，以花寓情、細針密線地前後勾連。

¹³ 朱棟霖，〈《牡丹亭》的魅力〉，《姼紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁 34。

¹⁴ 蕭君玲，〈中國舞蹈審美〉（台北市：文史哲出版社，2007），頁 60。

¹⁵ 朱棟霖，〈《牡丹亭》的魅力〉，《姼紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁 34。



圖一：開場時的一個場景，可見落花與舞人交錯飛舞

二、角色與群舞

群舞幾乎和落花一樣，是從開場就若即若離的在席地落花之間遊走散舞，有時動作一致，有時各自紛呈。(圖二)與白先勇將《青春版牡丹亭》分成「夢中情」、「人鬼情」、「人間情」三層結構類似，蕭君玲在編《姮紫嫣紅》時，將整支舞的結構，分為有些許重疊的三大部分，其一是「杜麗娘的時空」，其二是「柳夢梅的時空」，其三是「兩人歡愛相守的理想時空」。在第一個時空中，群舞襯托著杜麗娘，有時好像被她所引動而隨之起舞，有時杜麗娘默然時，群舞則各自表述。(圖三)在第二個時空中，群舞或陪伴著柳夢梅，好似與他對話，或獨自起舞。(圖四)在第三個時空中，群舞則在男歡女愛的場景之外，緩緩地舞動。(圖五)



圖二：群舞的另一場景，可見此時舞者們的動作一致



圖三：杜麗娘與群舞



圖四：柳夢梅與群舞



圖五：左側可見杜麗娘與柳夢梅的歡愛，中及右則可見有群舞

從這三個部分中，群舞與角色的搭配來看，可以說群舞即象徵著每個角色心中不一樣的心情、生命不同情景片刻、或性格的不同面向。如前述，杜麗娘與柳夢梅的角色皆有豐富的性格與感情層次，若要將這些層次一一表現出來，除了以花來象徵外，更可將群舞視作是角色的分身。蕭君玲即以現象學中所謂的同與多重的觀點，來解釋這種角色分身的處理法：「不同的主體可能看到的是同一事物，卻看到不同的面向與角度，這是事物多重呈現的現象之一。」¹⁶由此再進一步引申來說，角色與群舞的搭配，更象徵了不同的生命視角，此視角不只由《牡丹亭》的文本提供（即杜麗娘與柳夢梅角色的豐富性）、更可由每一個舞者及觀眾所提供，藉由各自對角色的體會、觀賞與觸發，交織成一個更遼闊的象徵性義涵網絡。蕭君玲如是說：

舞者與舞者之間的表现亦是多重呈現的現象，這是主體際性(intersubjectivity)的問題。主體際性亦發生在舞者表演時的互動當中，因此，主體與主體之間是會相互作用與影響的。不同的舞者對於相同的藝術內涵有不同的理解，才使得這個作品的意涵更為多元豐實。因此，藝術內涵的同一性，在不同的舞者身體上，有著多重呈現的意義。¹⁷

三、古人與今人

《姽婁紅》中「古」與「今」的對照與象徵，可以細分為幾種不同層次：在最核心的層次上，「古」與「今」即是以杜麗娘為基準而象徵著「死而復生前渴求夢想的杜麗娘」，及「死而復生後理想得以體現的杜麗娘」。在擴大一點的層次上，「古」與「今」就可以任何一個主體生命為基準，進一步的象徵著生命的自我凝視與觀照，「今日之我」對「昔日之我」的反思與對話。在更大的層次上，「古」與「今」乃不需要固定的基準點，而成為任何兩個不同時空的對照與呼應，象徵著「理想」與「現實」，或各個不同生命歷程（包括了任何人、戲曲角色、編舞者、舞者、觀眾、讀者……等等）間的同與異。如是之「古」「今」象徵，詳細討論如下。

在舞蹈中，杜麗娘的角色，首先可見由二人飾演，一人著戲曲古裝，一人著簡潔仕女妝扮，兩人分別出場後，相對而視。與此同時，有群舞在落花之間緩緩舞動。（圖六）為什麼由兩人來飾演杜麗娘呢？這與群舞之為杜麗娘的分身有何不同呢？

¹⁶ 蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁 92。

¹⁷ 蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁 95。



圖六：杜麗娘角色的分身

兩人的差異，或可由其出現的情境差別來加以分析。戲曲古裝的杜麗娘出場時，總是比較落漠、孤單，總是在旁觀視；而簡潔仕女妝扮的杜麗娘出場時，則有群舞相伴，似化成千姿百態、萬種風情，與柳夢梅相見而得以男歡女愛的，也是這個杜麗娘。

由此看來，戲曲古裝的杜麗娘，應是象徵死而復生前的杜麗娘，及其所處的那個時空。蘊涵於其心中的生命情景，可以包括受到環境壓抑的鬱悶、獨自在花園尋夢的失落，或是遍尋不著、傷感寂寞的離魂，或許更有著一種深長幽遠的期盼神思，忖度著她的人生境界，時而進入，時而脫離。而簡潔仕女妝扮的杜麗娘，則是象徵死而復生後、或夢中理想境界中的杜麗娘，及其所處的時空。其時杜麗娘已與柳夢梅結合，生命正朝一個新的方向開展，理想正在一步步體現中。然而，兩個杜麗娘所代表的時空，並非絕然的劃分，在舞蹈中，簡潔仕女妝扮的杜麗娘也有一段對著柳夢梅的虛影，表現出渴求而起舞的片段。兩個杜麗娘加起來，正好是杜麗娘生命的完整全貌，或是象徵著《牡丹亭》故事中夢想與現實互動的兩個階段。

兩個杜麗娘還具有另一層涵義，即是象徵著通過生命的自我凝視與觀照，帶來了超越世代的宏觀洞見與智慧。在舞蹈開場時，兩個杜麗娘曾相對而視，端詳對方良久；在簡潔仕女妝扮的杜麗娘與柳夢梅歡愛時，戲曲古裝的杜麗娘則有如身處另一個時空，凝視著所發生的事；舞蹈末尾時，戲曲古裝的杜麗娘、簡潔仕女妝扮的杜麗娘、柳夢梅三人相對而視，有似突破了時空限制，一起默思這姻緣的因果總體。如此，這樣的相對凝視，可以說即是今日之我對於昔日之我的一種反思與對話，並在默然的對話中了悟生命前進的動力(情至)，完成理想的可能弧度與進程，及生老病死的規律。進一步說，今日之我對於昔日之我，更可象徵著今人與古人間的對話。

每一個舞者及觀眾對各個角色的體會、觀賞與觸發，也可說是一種古今的對話。簡潔仕女妝扮的杜麗娘與戲曲古裝的杜麗娘相互凝視的當下，兩位飾演杜麗娘的舞者亦在反觀自身的角色；同時，其他群舞舞者也在觀照著這兩個杜麗娘，因為她們必須飾演杜麗娘的不同心境；又此同時，觀眾亦在台下觀看這許多不同面向的杜麗娘，被感動時，想著與自己生活情境的異同……。如此，類似的觀照可以無限的延伸下去。這正意味著，戲曲古裝

杜麗娘的期待與失落，象徵著簡潔仕女妝扮杜麗娘理想的體現，繼而象徵著普遍的人們，生命歷程中所共有的理想與現實的問題。藉由象徵，古今的對話於是生焉！

四、舞者與編舞者

上述諸層次的象徵，統合起來之總體，即是舞作與編舞者之間的關係。舞作的編創，為表達編舞者的體會與感受，因此蕭君玲對於「情」與生命價值的反思所得即是《夭紫嫣紅》，《夭紫嫣紅》象徵了蕭君玲的內在生命歷程，每一位舞者的身影，又可說象徵著蕭君玲的生活光景。蕭君玲自己分析：

編舞者與舞者的關係也是虛實互映的，編舞者與舞者是舞蹈藝術編創中的重要角色，舞蹈編創是一個難度極高的群體溝通工作，編舞者的創作意圖即是虛幻的意象，不僅需透過語言來溝通更需透過肢體動作來傳達予舞者。舞者依自身的專業經驗試圖理解編舞者的創作意圖與核心情感，再藉由舞者的肢體動作表現出來，這一切的溝通過程編舞者的傳達與舞者的領悟之間，這一來一往有如虛實的互映關係。¹⁸

透過上述諸層次的象徵法的運用，《夭紫嫣紅》即在「情至」的基調上，更得以表達出《牡丹亭》所蘊涵的一種關於生命處境的寫照，即理想與現實的一體兩面，同時得以引導觀眾體會到，這種生命處境，其實存在於古與今的每個人的生活中。

肆、虛實相生

虛實相生，不僅是哲學，也是一種技法。「虛」在中國哲學中代表著「心志」、「感情」，以及「理想」。早在老莊道家的先秦哲學中，即認為「虛」與「實」俱是「真」，莫不得以虛為幻為假。在近現代的著述中，朱志榮《中國藝術哲學》中提到：「感性形象為實，主體情感為虛。藝術所表現的，並不只是甚至主要不是山川草木造化自然的實境，而是因心造境，以手運心的虛境，通過虛而為實，便構成了審美的境界。」¹⁹這樣的觀點，或許源自於王國維《人間詞話》中之立論：

有造境，有寫境，此理想與寫實二派之所由分。然二者頗難分別。因大詩人所造之境，必合乎自然，所寫之境，亦必鄰於理想故也……自然中之物，互相關係，互相限制。然其寫之於文學及美術中也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家，亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之於自然，而其構造，亦必從自然之法則。故雖理想家，亦寫實家也。²⁰

「虛」與「實」轉換成為一種編舞技法與舞台設置，在《夭紫嫣紅》中，即可見主要表現在兩件事物上，一是天幕背影，一是紗幕。

¹⁸ 蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁 31。

¹⁹ 朱志榮，《中國藝術哲學》（東北師範大學出版社，1998），頁 101。

²⁰ 王國維，《人間詞話》（臺北：宏範書局，1975），頁 1，3。



圖七：杜麗娘對著虛幻的柳夢梅起舞

天幕背影，指的是在「杜麗娘的時空」這一段舞蹈結構中，為描繪杜麗娘思念並追尋夢中的情郎，將飾演柳夢梅的舞者身影，投影在天幕上，與在舞台正中間的簡潔仕女妝扮杜麗娘，一虛一實，相對而舞。(圖七) 蕭君玲闡述其設想：

運用多媒體的效果將真實在舞台上的舞者與天幕上的幻影對舞，造成虛實交互作用之境，這是以視覺效果所呈現的虛實、以及異時空之境。在這支舞的第二段創作中，在前世記憶引領作用下，一種如夢幻般的情境浮現眼前，此時群舞手持牡丹花在紫色氛圍的情韻中緩緩而舞，表現幻畫般的情愛詩境，女舞者與投射在天幕上男舞者的身影互動共舞，虛實相映，表現著前世今生之虛幻與真實之意境。

21

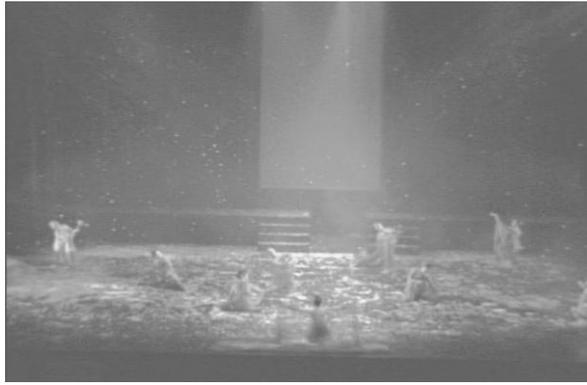
「虛」既在中國哲學中代表著「心志」、「感情」、「理想」，在技術上，虛實交替，即象徵了夢想理想的體現。例如天幕上的虛幻身影，在舞蹈結構將從「杜麗娘的時空」轉換到「兩人歡愛相守的理想時空」時，藉由舞台技術的配合，飾演柳夢梅的舞者真的從舞台後走上了台前，好比虛影從天幕上出來變成了實體。接著的舞蹈動作所描繪的，即是杜麗娘與柳夢梅歡愛的情景。

紗幕的運用，則靈活的區隔出舞台的表演空間，及區隔或融合包含舞者與觀眾的總體劇場空間，象徵了不同的時空及其間的轉換。明顯的例子有二處，一處是用以建構「兩人歡愛相守的理想時空」的紫紗幕運用，另一處則是在開場及結束時舞台前，半透明黑紗幕的使用。

如何用紗幕來建構「兩人歡愛相守的理想時空」呢？乃是透過一系列的場景動作來完成的。首先在舞台後方原先投射柳夢梅虛影的天幕，突然滑入了左右兩片黑幕，蓋住整個天幕後，又即刻從中間向左右打開，露出一條上下狹長的白色間隙，有如從原來柳夢梅的虛幻時空中，產生了一個閘門口，通往舞台的現實時空。(圖八) 繼而飾演柳夢梅的男舞者，真的從舞台後方的白色間隙中走了出來，同時飾演杜麗娘的女舞者，也從前舞台緩緩地步向後舞台，兩人相向而行。(圖九) 女舞者的身後，拖著一席長長的紫紗幕，當兩人會

²¹ 蕭君玲，《中國舞蹈審美》(台北市：文史哲出版社，2007)，頁30。

面相擁時，紫紗幕即緩緩向上升起，區隔了觀眾與兩人的身影，觀眾可以間接地從半透明的紗幕中看到兩人的歡會舞容。(圖十)



圖八：向左右兩側打開的閘門通道，有如時空隧道



圖九：虛幻的柳夢梅走了出來，變成真實的柳夢梅，與杜麗娘歡會



圖十：杜麗娘身後的紫紗幕緩緩升起，隔出一個象徵兩人相會的特殊時空的舞台區

透過以上的系列動作，舞台上巧妙地被區隔成三個獨特的時空區域：舞台中間由紫紗隔出來的，象徵了杜麗娘與柳夢梅歡愛的理想時空；另外，觀眾所看到的紫紗幕外的舞台右後方，戲曲妝扮的杜麗娘佇立凝視紫紗幕內的世界，象徵了復生之前的杜麗娘的時空，及其內心對於夢想的睇視；至於舞台左右紫紗以外的空間，有群舞舞動，這個區域的時空

則比較曖昧，既可象徵與柳夢梅歡會的簡潔仕女妝扮杜麗娘的愉悅激動心情，又可象徵戲曲古裝杜麗娘渴求愛情的強烈期盼或對於人生虛空的感懷。(圖十一) 正因為有這種曖昧性，使得群舞的時空成為復生前的杜麗娘與正在歡會的杜麗娘兩個時空的疊合處，換言之，這種曖昧性，可以象徵出復生前杜麗娘的心情與虛幻夢想，與復生後杜麗娘的心情與歡會之體現，其間的相互虛實對比呼應。



圖十一：由紫紗幕所區隔出的三個時空／舞台區域

《妲紫嫣紅》的舞蹈開場及結束時，於舞台前使用了半透明黑紗幕，則使舞台上所象徵的《牡丹亭》故事中的虛幻世界，與劇場中觀眾的現實世界，產生了對比或聯結。開場時，介於觀眾席與舞台中間，有一層半透明的黑紗幕。觀眾且先聽到了舞台傳來的音樂聲，繼而隱約看到了戲曲妝扮的杜麗娘出現在舞台後方的正中央，及聽見戲曲念白—「原來妲紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣，良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」—的聲音。至此，可說舞台上的世界，仍是《牡丹亭》故事中的、虛幻的世界。



圖十二：黑幕升起，簡潔仕女妝扮杜麗娘出現，留下戲曲古裝杜麗娘在台後

接下來的發展，是黑紗幕緩緩升起，戲曲古裝杜麗娘一轉身，簡潔仕女妝扮杜麗娘出現。(圖十二) 觀眾這時即可很明確的意識到，舞台上的空間與觀眾席的空間「直接」連在一起，並且少了黑紗幕的區隔，感覺上虛實兩個世界「交融」在一起。這就象徵了故事的時空與現實的時空相融合。換言之，隨著開場，觀眾從自己的現實世界，進入了《牡丹亭》／《妲紫嫣紅》的綺麗世界。



圖十三：終場黑紗幕又降下，區隔開舞台與觀眾

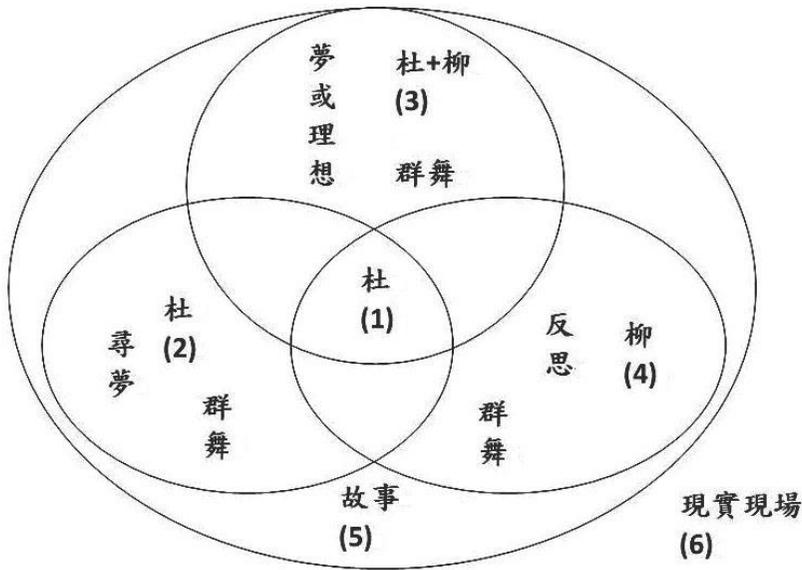
舞蹈的結尾，是黑紗幕又復緩緩下降，重把舞台區與觀眾區隔了開來。(圖十三) 如果觀眾在整齣舞作的過程中受到了感動，那麼最後的這個區隔的動作，不啻為又提了最後一個問題給觀眾：剛才所觀看的、所感動的，真邪非邪？是純屬故事的虛幻時空、舞台的虛幻世界，還是所象徵的真實人間至情？自己所坐的位置，是真實人間的現實嗎？還是又只是另一層隱形的黑紗幕所隔出的、人生如夢的世界？這就呼應了許倬雲讀過《牡丹亭》後所提出的大哉問式的感想：

大夢之中的夢，有夢醒之時，而大夢本身，則儼然若真；是以在大夢中，生可以為死，死可以為生！湯氏故佈疑陣，留下大夢，不說到夢醒，只為了暗示「空即是色」！所謂「圓駕」，也不過是大夢覺醒前的一剎那而已。還須由枝頭幾聲角鳴，方才是夢覺的情景。如此解夢，不知是否又是一番夢話？²²

伍、總體舞蹈結構

以上所論之各種技法，包括意象的使用、象徵的設置、虛實的安排等等，都必須囊括在一個總體的舞蹈結構與場次序列中，才能讓其功能相互交連而累積，產生一齣意義聯貫的舞蹈。

《姽婁紅》的總體舞蹈結構，可以表示如下（圖十四）：



圖十四：總體舞蹈結構圖

在這個結構中，中心點是顧盼今日與昨昔、反思夢想與現實、思惟上貫穿了所有時空的杜麗娘〔圖中標號 1 者〕。她是一個超脫的角色，象徵著柳夢梅加杜麗娘兩人的、大我的生命歷程，而由戲曲古裝的杜麗娘來代表。由於其超脫性，因此在演出場序上，她幾乎每一場景都會出現。

環繞著中心點的外一層舞蹈結構，是並列的三個不同時空。其一是杜麗娘自己的時空〔圖中標號 2 者〕。這即是由簡潔仕女妝扮的杜麗娘，帶著群舞，所展現的場景。其中最主要的舞蹈片段，是表現杜麗娘尋夢、思念柳夢梅這個虛幻夢中情人的情境。

其二是夢或理想的時空〔圖中標號 3 者〕。這個時空表現的是杜麗娘與柳夢梅歡會恩愛的情景，既象徵著杜麗娘在後花園的夢中，所發生的情事及玄思，也象徵著杜麗娘死而復生後，與柳夢梅真的會合成婚的理想體現。

其三是柳夢梅的時空〔圖中標號 4 者〕。這個時空以柳夢梅加上群舞來展現，但其並非刻畫柳夢梅在後花園中拾畫而愛上畫中人的一節場景，而是呈現較內在的柳夢梅心思，表現柳夢梅對於這一段情緣的反思，歡樂之餘透出擔憂，真情之中又透著幻滅。

這三個時空，在演出的場序安排上，是先從杜麗娘的尋夢開始〔標號 2〕，再直接轉化至夢或理想的境地之中〔標號 3〕，繼而若即若離的跳脫出來，呈現柳夢梅的反思〔標號 4〕，最後讓三個時空交疊，即讓戲曲古裝杜麗娘、簡潔仕女妝扮杜麗娘、柳夢梅三個角色互相凝望，（圖十五）有如彼此觀照反思，省悟整個故事的前因後果一般〔標號 5〕。

²² 許偉雲，〈大夢何嘗醒〉，《妲紫嫣紅杜丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁 11，12。



圖十五：柳夢梅、簡潔仕女妝扮杜麗娘、
戲曲古裝杜麗娘相互睇視反思

在三個時空的外圍，還有一層最大的舞蹈結構，即是舞蹈演出所在的劇場時空，象徵著舞蹈演出與觀眾的關係〔標號 6〕。在演出的序列上，即由開場時黑紗幕的升起，與結尾時黑紗幕的下降，來表現出來。

從這樣的舞蹈結構及場次序列，可以看出一種由內而外的象徵性，環環相扣，層層擴大。換言之，由杜麗娘一人之心境，擴展而成為交織三個時空的戲曲故事，再推而廣之，由小我到大我，成為涵蓋所有觀眾的生命反思。

《妲紫嫣紅》的舞蹈結構，也正體現了蘊涵於《牡丹亭》的中國歷史時空觀。所謂的中國歷史時空觀，指的是中國對於不同的人事物、不同的時空情境，總是以一種總體的觀點來看待，如先秦哲學中的天人觀、儒家哲學所強調的天道與人道、道家哲學所著重的法自然、司馬遷《史記》所說的「觀天人之際，通古今之變，成一家之言」、司馬光《資治通鑑》所彰顯的「治亂之道，古今一貫；治亂之道，古今同體」。反應在具體的生活上，則知人生的義理或生命的境界，或需要聯貫數世代的生命歷程，才得以實現，得以總結。

《牡丹亭》所記述的至情故事，雖然分成了許多段落與時空來表現，但從中國的時空觀來看，杜麗娘與柳夢梅的至情理想只是一事。而《牡丹亭》的至愛一事，也成為中國總體人文精神這一大事的其中一小事例。《妲紫嫣紅》的層層舞蹈結構，即清楚的將這種大事蘊涵小事的總體時空觀表現出來。

陸、結 論

《妲紫嫣紅》的編舞技法，大約如上所論，可分為意象的設置、象徵義涵的考量、虛實的安排、及總體結構的統整。而在這些技法的運用下，《妲紫嫣紅》的舞作結構於是成形，同時舞蹈動作所涉的內涵，也在蕭君玲與舞者不斷的排練及溝通中，掌握得越來越細緻，不但將《牡丹亭》的文本義涵表現出來，也透顯出相涉的中國傳統哲學與美學。

如蕭君玲所說的，「對於舞蹈創作者與舞者而言，都是需要感受美的能力與表現美的能力，此二種能力缺一不可。」而編創舞蹈的最深層次或最高境界，即是能夠扣合而融入文化發展的大脈絡，「中國舞蹈美學無法脫離中國傳統哲學而存在，其審美旨趣亦在於哲學基

礎上生發的。」²³

透過《妲紫嫣紅》編舞技法與舞作結構的分析，除了可以說明文化內涵如何經由舞蹈來體現外，亦可顯示舞蹈工作者是如何擔負起傳播、發展及融合文化的使命。《妲紫嫣紅》的編舞技法可供其他編舞者所借鏡而轉化運用，《妲紫嫣紅》的文化關懷同樣值得其他人的效法。

參考文獻

王國維，《人間詞話》，台北市：宏業書局，1975。

朱志榮，〈論審美意象的創構過程〉，《蘇州大學學報》，第三期，2005。

朱棟霖，〈《牡丹亭》的魅力〉，《妲紫嫣紅牡丹亭》，台北市：遠流出版社，2004。

李惠綿，〈牡丹初綻現光華〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。

俞玖林，〈有信心，不掉以輕心〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。

張淑香，〈一鳴驚人〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。

張淑香，〈捕捉愛情神話的春影〉，《妲紫嫣紅牡丹亭》，台北市：遠流出版社，2004。

許倬雲，〈大夢何嘗醒〉，《妲紫嫣紅牡丹亭》，台北市：遠流出版社，2004。

華璋，〈情的堅持〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。

蕭君玲，《中國舞蹈審美》，台北市：文史哲出版社，2007。

蕭君玲、鄭仕一、鄭幸洵，〈中國舞蹈身體符號之能指與所指研究〉，《大專體育學刊》，第九卷，第四期，2007。

²³ 蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁 51，55。

An Analysis of the Choreographic Skills and Dance Structure of “The Blossoming Purple and Red”

Pao-Yi Liao

Taipei Physical Education College

Abstract

This research analyses the choreographic process of the dance “The blossoming Purple and Red”, illustrating the choreographic skills such as the setting of imageries, the use of symbolism, the transformation of virtual reality, and the construction of the intra-structure of the dance. This research elucidates that, through these choreographic skills, the dance embodies ideas with abundant layers of philosophic and aesthetic significances.

Keywords: Mu-Dan-Ting, Du-Li-Niang, aesthetic imageries, symbolism, virtual reality