

南華大學

生死學研究所碩士論文

生之舞——『鳥與水舞集』之共命經驗探討



指導教授：李 燕 蕙 博士

研 究 生：張 漢 章

中 華 民 國 九 十 三 年 十 二 月

南 華 大 學

生 死 學 系

碩 士 學 位 論 文

生之舞—『鳥與水舞集』之共命經驗探討

研究生：謝美慧

經考試合格特此證明

口試委員：

李 淑 慧
龍 卓 軍
蔡 品 瑜

指導教授：李 淑 慧

所 長：釋 慧 開 (陳開宇)

口試日期：中華民國九十三年十二月三日

謝 誌

『感恩的心，描繪了一個共在的世界，論文，就是世界。』——張漢章
漫長二年的論文寫作，卻是轉眼即逝。七百多個日子裡，有五百多個日子，是『鳥與水』的老師、兄弟姐妹們在幫我寫論文。因為，只有他們能告訴我，這篇論文該怎麼寫下去。沒有他們呈顯豐富的生命歷程，我不是魔術師，當然就沒有今日充滿生命力的字字珠璣。

回首前塵，充滿感謝，感謝指導教授李燕蕙老師的包容，讓我這個哲學的新鮮人能在跌跌撞撞中，逐漸一窺哲學世界的滄海一粟；感謝蔡昌雄老師在我們對研究仍是一片懵懂之時，為我規劃了該努力的方向。在擁抱梅洛·龐蒂的此時，更感謝龔卓軍老師為我開啟現象學與身體意識領域的大門，讓我得以一窺堂奧。以及在論文草稿初現之時，孫小玉老師幫我去蕪存菁，著實為我指引不少研究方向。

顏翠珍老師對舞蹈的執著奉獻，為鳥與水舞集葦路藍縷的辛苦經營，不僅為我規劃了論文的全貌，更為我啟示一種不役於現實利益的人生觀。因為她，我才能把論文的利害關係放一邊，用一種見證與參與的心去體會鳥與水舞集的點點滴滴。感謝桃子老師的提點，讓我從不同的角度去看人與人的關係。

擁有許多知心相挺的朋友，無疑的是我生死所二年最大的收穫。丁晨學姐的傾囊相授，讓我在探索身體現象學的路上少走許多冤枉路；雪梨學姊的魚雁往返之際，提供我論文書寫的素材；秀樹、坤良、淑貞這些課業與生活上的好朋友，伴我走過撞牆的低潮與晦暗的時期，分享生活的承受智慧；佩蓓、紫丘、金梅這幾位現象哲學裡的紅粉知己，從妳們身上得到超過書本更多的見解。特別要感恩讀書會裡的所有同好們，治國、日安、素琴、明美、家慧、淑汝。（族繁不及備載）幫我把這間雜亂的「論文間」整理一遍。最最要感謝的是我那無怨無尤的牽手，用苦守寒窯的包容讓我順利完成田野工作與論文。

在論文完成的喜悅裡，除了真心相挺的好朋友之外，我更要感謝社會上所有啟發我生命的光點，在社會的許多角落，默默為這些殘障者付出時間、金錢與精神，他們有些是參障者的家屬朋友，有些則是義務付出的。正因為有了他們，這些殘障朋友們才能從封閉的角落走出，也才有一條較為平坦的探索之路。

張漢章·九十三年十二月

摘 要

本研究以特殊肢體舞集—「鳥與水舞集」為對象，探討特殊藝術中的身體知覺，透過研究者過互為主體性的反思，對舞集集體生命的全部感觸的表達抒發。

從中可發覺舞者過人的生命韌性，與生命存在的真實呈現，激起研究者生命最深層的流動。舞者透過身體接觸而得到的生命經驗，透過各自具有的視覺、觸覺、聽覺、想像力，分享這些感受的過程，產生生命的流變。那是一種被禁錮之後重新釋放的主體性與自由性，一種把「我」作為一切思維與行動之起始動力的自覺性。

那殘缺身體所舞出的輕盈的舞蹈，是特殊的身體藝術形象、特殊的生命質感，也是沉重身體與無奈宿命的投射。身體被遮蓋的殘缺意義，源於其被視為對正常社會秩序的威脅，是一個不該被談起的禁區。然而社會對「觀、聽」的限制，更激起研究者對「觀、聽」的渴望，進而去解讀對殘障者卓越表現的語言真實。究竟是對殘障者成就的神化與模糊化；還是隱藏各種對於殘障者不公平對待。

在詮釋現象學的觀照下，現在、過去的界線被抹除殆盡之後，一種記憶再現，這種對「身體」記憶的追求不是單純的，因為面對「身體」意義的背後，往往是一個權力的問題。

藉研究的批判，從身體世界層層解構，殘障舞蹈的藝術生命似乎不如表象中的美好，那是一種發現殘酷事實的驚嘆。然而，驚悸過後，依舊要如實地面對人生。因為，生命是該存在些深層意義，未到終點無法預設生命的結局。以生活、生命參與捕捉位於邊際的故事，記錄殘缺生命韌性與堅持期望；傳遞了一齣隱諱角落中的生命傳奇，也讓肢全者聽到弱勢者的無聲吶喊！

關鍵字

鳥與水舞集 身體知覺 互為主體性 詮釋現象學

The Dance of Life - The Study of coexistence Experience in Bird and Water Dancing Group

Abstract

The research is based on a dancing group of disabled people, Bird and Water Dancing Group, to probe into the body image of special art. Through the self-thoughts on inter-subjectivity, the research workers express the stirring emotion for all the members of the dancing group.

From the research, we can see the strong tenacity of the dancers and the bitter truth of their existences. It inspired the deepest touching feelings in the research workers. The dancers get their life experiences from the touch by their bodies; sharing the procedure of their feelings by their own sense of sight, sense of touch, hearing, and imagination; and then creating their own feelings. It's like they get the freedom from being imprisoned for a long time. They suddenly become conscious of themselves and make themselves the motivity of all their thoughts and actions.

The dance of the disabled is an art image of unusual bodies and different life qualities. It is also the reflection of the somber bodies and helpless destiny. A disability is considered to be an implicit threat to the normal social order. It is just like a restricted area which nobody should talk about. Imposing restrictions on watching and hearing arouses a strong desire for that. Furthermore, it helps us to face the brilliant success of the disabled people squarely. No one knows it is because we exaggerate their achievements, we blur their great successes, or it hides many unfair treatments to the disabled.

In the light of the hermeneutic phenomenological methodology, we can eliminate the fine line between the present and the past. After doing that, we can gain a new perspective which is not simply in pursuit of "body." Because the true meaning of "body" is always associated with "power."

By doing research and decoding our body world, we can learn that the spiritual life of the dance performed by the handicapped seems not to be as good as it should be, which is a great shock to us when understanding the cruel reality. However, after the shock, we still have to face our real lives. There is something so meaningful in life that we won't be able to predict what our lives will end up like. This research tells stories about social loners and records their endeavor to deal with the imperfect life as well as their expectations. On the other hand, this research not only reveals the amazing lives of people living in inconspicuous corners of society but screams voicelessly for the social minority to the healthy and sound people.

KEY WORDS

Bird and Water Dancing Group

Body image

inter-subjectivity

hermeneutic phenomenological methodology

目 次

生之舞—『鳥與水舞集』之共命經驗探討

第一章 緒 論	1
第一節 研究概念	1
第二節 簡介鳥與水舞集	14
第三節 舞蹈之特殊藝術問題的反思	20
第四節 名詞釋義	22
第二章 研究方法與概念	24
第一節 質性研究	25
第二節 田野參與的歷程	27
第三節 本研究之研究方法說明	31
第三章 相關文獻回顧	39
第一節 詮釋學	40
第二節 現象學	46
第三節 舞蹈理論	58
第四節 殘障理論	68
第五節 創造性詮釋	73
第四章 殘障舞蹈意象	78
第一節 殘障舞蹈中有「什麼」	79
第二節 舞蹈中舞者的面向	104
第三節 舞創者的面向	118
第四節 觀者的面向	123
第五節 殘障舞蹈的詩意空間	125

第六節	舞蹈敘事的描述	131
第七節	研究者的面向	145
第五章	舞蹈—存在情境的回溯	150
第一節	殘障身體的存在痕跡	151
第二節	殘健意識形塑的釐清	166
第三節	「間」—殘障身體同時存在的地帶	179
第四節	身體存在的表詮	196
第五節	舞蹈美感的需求心理	201
第六節	認清與放下的掙扎	204
第六章	結論、討論與建議	208
第一節	結論	208
第二節	討論與後續研究建議	225
參考文獻		229
中文部分		229
外文部分		236
網路文獻		239

附 錄		

附錄一、	鳥與水舞集演出紀事	a
附錄二、	田野筆記引用說明.....	d
附錄三、	認識殘障	e
附錄四、	鳥與水舞集影像記錄	h

生之舞—『鳥與水舞集』之共命經驗探討

第一章 緒 論

第一節 研究概念

一、緣起

身為田徑選手，短跑運動曾名列前茅的我，在常人的概念裡，我的身體能動性高於一般人。但是，這種數據化的標準並非可解釋關於身體的一切提問。當我們處在一個自然經驗必須存而不論的詮釋境域中，行動的快慢彷彿成了毫無意義的敘述，肢體的功能完整與否、執行功能程度的量化數據已然被消解，剩餘的只是人的存在意義深度與質感，人的主體性再度被張揚。

研究者以一個運動員的角色進入殘障領域，在涉入研究場域的初期，我曾自問：「如果將殘缺的位置換作是我，我將如何自處？」這激起了我對於身體平常所碰觸不到的世界的研究興味，但是最後似乎沒有給出答案，只因為我不曾身處那樣深刻的境地，所以無法給出答案。但如果勉強追問我給一個答案，我的答案將相反於我的研究對象，那是一個我無力碰觸的角落。然而，這卻也是我研究過程一個重要的關鍵—反思知覺。

對人的內在知覺可能性的好奇，讓我認真地投入充滿隱蔽性的殘障知覺研究，為什麼以鳥與水舞集的殘障舞者為對象，以特殊的、殘缺的身體為文本，研究者就以下四點說明：

(一)、在不同身體中找尋互為主體的相處契機

人雖然生而期待圓滿，但是追求圓滿的人生中，總難免有無法盡如人意的殘缺存在。雖說殘缺在所難免，然而現在一般人面對殘缺，常顯的態度卻往往是拒絕、惋惜、埋怨、逃避等等消極的反應，這種對應生命的模式不免令人遺憾，因此，在共享世界的

期許下，此研究盼能在深化對殘障者的理解後，能對應殘缺事實方面有更圓滿的處置思維。

殘障身體知覺研究，本是一種從身體最低點視界出發的思維，它可以提供一個「互為主體性（inter-subjectivity）」¹思考的可能，也讓我等能站在舞者身體的極限狀態下，去探索、去體現殘障者「身體能動性」²的可能蘊生之所。

劉俠曾說：「就好像你不懂人，不懂人的七情六慾，不懂人的愛恨恩怨、生老病死，何以言人性？不曾走入人群，貼近人心，不曾歷劫生死，剖心掏血，又何以言愛？」³這種生命的交會，正是人的內在價值所繫。研究者有緣接觸這種生死哲學意涵的生命議題，想藉由殘障舞蹈之流轉影像，閱覽其放大投射在舞蹈中生命的風景。觀其形影，除了本身能體現舞者內心有著對生命的體悟，圓滿卻又衝突地詮釋著他們的生命樣態，也能提供健全主流社群的閱讀文本。

（二）、認識一種陌生而熟悉的存在

過去的研究，有太多概念化的知識，太少主體性的體驗，以致於人們被限制在由知識所建構的「概念世界」之中，而遠離了真實世界。誠如乙武洋匡所言：我們「健全者」總是將有手有腳視為理所當然，忽略了殘障世界存在的真實。如果在這主題上多加一些思考，殘障者和肢體健全者之間的差距便能減少了，因為肢全者的習慣往往決定了殘障者的殘缺程度；⁴藉由這個主題，我們也能走近身體缺陷者的世界，透過殘障身體舞蹈展演的揭示，提供一個認識的機會，看看殘缺的他們如何與自己的不便搏鬥，也能體會

¹ Habermas 這裡提出一套與 Foucault 走向相對主義或虛無主義不同的方案，即「互為主體性」方案，它試圖藉由「互為平等」關係作為溝通的前提，要求主體「共同」參與商議或論辯，從而拒斥「主—客」的對立、主從交往模式。在生活世界中，溝通之所以可能，人類共同生活之得以實踐，取決於自我是否肯認（anerkennen）他者，彼此是否皆具有溝通的自由權，彼此是否都有意願準備解決共同的問題，以及彼此規範性與合理性的說明是否擁有自由平等的論述機會」。(Habermas, J. (1979). *Communication and the Evolution of Society*. Boston: Beacon Press.

² 意識的能動性，是人的意識的主要的基本特點之一。人的意識不僅能夠反映客觀世界，而且能夠創造客觀世界——通過人的實踐活動作用於客觀現實。能動性是人的價值追求的反映，是自找意識內力推動的結果。朱兵，(2004)，〈析貫徹危機的心理能動性〉。2004/09/01 引自：<http://www.xslx.com/>。

³ 杏林子，(1993)，《行到水窮處》，台北：九歌，頁.191。

⁴ 乙武洋匡，(1999)，《五體不滿足》，劉子倩譯，台北：圓神。

不同的身體之聲。讓殘障與健全者均能跨越自己的身體習慣，遙指共體的未來，讓彼此生命更具有價值。

(三)、為消除根深蒂固的殘健誤解

鳥與水舞集以樸實的生命造景面對世界人群，不矯揉造作煽情，也不賣弄悽楚的悲情控訴，更沒有將其殘障神化為奇觀，它真誠地描述了殘障者悲喜苦甜的實存，特別呈顯他們自重自在的生活態度，在面對所謂主流社群的偏見時，這表面無言的一群總是寬容大方地尋求溝通和互愛。⁵

也從這個主題反顧社會對待的議題，嘗試顛覆原本習慣的殘健思維，讓我們彼此看見自己的不能之處，卻也將看見自己的無限可能，然後用心去關懷我們的周遭世界，進而培養出尊重生命與愛惜生命的情懷。

(四)、為飢渴的生命找尋意義與美感

人的生命內涵是由物質生活與精神生活兩部分組成。我們咸認，身體上的週全，遠不如心靈上的圓滿來得重要，而成就圓滿的生命，是需要有相應的生命深度來支撐。然而，現下生命的內在多數是匱乏的，匱乏是因為缺乏生命盼望的啟示。

生命的盼望在哪？盼望不是具體存有的，它藏身在貧瘠心靈的陰暗處，它不是被確切給予的，而是等待被開啟的。而這種深度的開發，是需要外在的觸發與內在意義的呼應。而鳥與水舞集這種殘缺的自我成長歷程，適足以提供意義系統的開啟。

之所以戀上鳥與水舞集而至今仍孜孜不倦，是不僅對其多樣的生命圖像與豐富的生命色彩的依戀，也是享受經由舞蹈藝術所帶來的深層感官與不可見之視覺的美學享受，更喜歡的是那代表生命的內涵與精神，極富韻味的生命質感與充滿厚度與深度的生命體。今日，以鳥與水舞集為橋，帶出一個轉角般的視野，也提供生命交會共處的平台，讓人與人之間的情感交融於此產生。

⁵ 劉曼久，評〈無聲說愛你〉。2004/09/21 引自：<http://film.those-days.com/iloveu/critic.html>。

二、緣起不滅—與鳥與水舞集的因緣際會

梅洛·龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908~1961) 的經典之言：「世界的問題，可以從身體的問題開始。」⁶ 身體的思維開啟我研究主題，也架構整個研究的內涵。

其實回顧這份研究，並沒有極為特別的開始，那原本只是偶然的網路資料瀏覽，瞬間卻攫掠了我的目光，自此讓鳥與水舞集的殘障身體的美學展演，從寂寞的網路陳述，進入我貧乏的生命經驗視線內，進而以具象的身體理論躍然紙上。

從身體的思維出發來觀其身形，讓我從震撼到感動，進而將他們身體性的存在現象視為趨向常態的平凡追求⁷，生發一連串對於以他們為主體的相關問題思緒。這當中變異且充滿流動的相處情緣，讓我對這群曾經（或仍然）身處意外、病痛與努力掙脫生命困境的人，抱持著源源而出、難以抑遏的思維情感；他們的面容與生命樣貌，自此在我腦海揮之不去。

在此場域中，不時看到視障與身障者在學舞過程互相探尋與扶持，以殘餘的身體功能互相引導舞步、幫助更衣、化妝；視障者在截肢者手的牽引下，可以維持穩定的身體的方向而無懼；相對地，視障者可幫助截肢者支拄身體重量與重心，使他們身體不至於過分負擔！這是一幅多麼美麗的身體共在、共體的圖像，建構出整體鳥與水舞集「集體意識」的努力歷程與特殊舞蹈藝術創作圖像，也將屬於人之本性的內在關注與深切情感表露無遺。⁸

只能說由於機緣，使老師⁹、舞者家屬、義工與舞者等一行人，一腳踩進鳥與水舞集的圈子裡，義務推廣關於「特殊肢體」¹⁰之殘障者舞蹈。將鳥與水舞集視作一個實現

⁶ 梅洛·龐蒂則認為哲學的首要活動就是要從客觀世界回到經歷世界中去。不存在內部的人，人總是在世界之中，只有在世界之中才能認識自己。梅洛·龐蒂，(1965)，《知覺現象學》前言。

⁷ 身體美學對人的關注，其核心問題依然是對「我是誰」追問。但是，它對人的確證最大限度地祛除了人屬靈的側面，而以身體性作人的第一屬性。理查德·舒斯特曼，(1992)，《實用主義美學——生活之美，藝術之思》，美國經驗主義哲學家出版。

⁸ 當我們與自己的靈魂做過深層對談，並重建身心靈合一的親密聯結之後，就可以體會到淨化後的愉悅，以及心靈蛻變與生命進化間的微妙關係。此時，會感受到心靈的視野變得開闊，心胸也變得柔軟安詳，願意以慈悲來包容接納自我，對他人則充滿關懷與尊重。

⁹ 本文自此開始所稱之「老師」及「舞創者」均是指鳥與水舞集的指導老師。

¹⁰ 參考本章之名詞釋義(二)。

生命共同記憶與行動的經驗場域，引領這些的殘障者，進入多變的舞蹈世界。也以共同記憶作為一種延續生命歷程的依據，使得舞者們得以克服生命時光的低潮，在人、事、物間的關係界限與網絡也有了新的呈現。

而舞者所投注的心力也與舞創者相對遞增，他們雖帶著殘缺的生命，但是對生命的難處卻不選擇用遺忘、隱藏或忽略來療傷止痛，而是毅然地面對身體與生命的傷口，學習與身體不完美的存在和平相處。讓人深切感受到，「原來殘缺也能有許多可能！」，在這片看似荒原的土地上，藏有許多生命的綠洲。

一個不同世界的個體如何走入如此特殊的群體呢？共命(coexistence)¹¹，或許可以解釋：

(一)、在舞集共命經驗的研究

1、共命的承擔

因著身體的殘缺，互相滲透，形成一個難以分割，福禍共命的結構。雖然不同的人有著不同的價值觀和不同的切身利益，也有著各種各樣的矛盾與衝突，但是卻架構一處共同生活的範疇，而有同舟共命之感。此時生命意義不再是狹隘的、各自的，而是與生命連結之共命的遼闊，這是一種人性之光，這種光芒裡藏著深刻的人性、情和義。

2、共命的創造

對「命」的關懷，對未來的關懷，是主體生命的自我開發，各人的性格特質都在，卻能滋生同心齊力的互助關係，這奇妙的集體經驗，是不分彼此的同心帶來的共命感，他們的存在是從過去以至於現實再向未來過渡，即從已知指向預期的未來。

3、共命的斷裂與接續

身為殘缺，必須有一定的認知，正確的自覺。有時，殘障者無法避免自我與世界文化滲入的拉扯，由於環境的壓迫和自我意識的束縛，而讓共命產生斷裂。然而特殊的存

¹¹ 參閱名詞解釋三。

在是無法完全順應外在世界的，否則將失去了方向，迷失了自己。失去生命的理想性，就會失落生命主體的擔當與創造的原動力，造成真實自我的流失，進而淪為主流文化的複製禁臠。自覺與回歸，便是共命在斷裂後的一種接續。

4、研究者融入的共命反省

(1)、研究驅力下的表象共命

原本是出於一種對身體陷落的悲憫之情，來作研究的道德根柢。那種關懷，只是為研究的進行，而引動舞集、舞者、研究者三者「同體共命」的新體認，也構成一種學習體系形式。

(2)、不同身體的共命感通結構

這是研究者開始基於對不同個體的瞭解、包容、同情、體諒，而真情地與其共融，與其共命了，進而將舞集之事視為自己生命中分內之事。而不僅止於形式觀念上的一體；也就是說，真實地瞭解他們生命的曲曲折折之歷程，體察與共享彼此「共在」的生命滋味與「共命」的情感深度，這特殊的人際情節脈動，讓我感知殘缺與健全者內在相同自我間微妙的情結。

(二)、我一他視域的融合

在殘障者的殘缺意識內容之中，生命內容可說是在一種冗複而枯索狀態中，努力追求痛覺復元的方式。¹²生命內容對於他們，是在有限的時空裡，背負起沉沉命運之苦，從身體影像中流轉出一絲尊嚴、一點痛且真的生命記憶。

在鳥與水舞集中，人與人的經驗可說是一種封閉式的經驗，進入舞集初期，心裡略略忐忑而不安的處在一群殘障者之間，感覺他們彷彿從來就是跟我活在不同的世界，沒有任何交集的平行直線。我的不安緣於我的準備不夠，即是一種相互理解的匱乏。

¹² 周慶輝，〈做個說故事的人〉。2004/08/25 引自：<http://arts.nthu.edu.tw/NewWww/Exhibition/1996-04-09/create.html>。

在接觸鳥與水舞集之前，殘障舞集對我而言是個相當陌生的團體。以一個體育專業背景的人而言，我所面對的是具有如此截然不同的身體樣貌與身體知覺視野的對象。更是在我的前經驗之外，一種新奇的、真實的生活存在叢聚，而那是套用再多的理論都不能全盤理解的生命範疇。¹³

然而，再怎麼特殊，他們也只是萬千真實世界的其中之一，是我們世界中的如實存在。長時間的參與歷程，雖說我在團體中已被推心置腹，但是潛在中，研究者仍不斷被無形的「他者」質問身體認同的同一性，¹⁴我的經驗與她們的經驗如何相互流動，以及其他認同建構間會有何種緊張、衝突存在。

我藉此反省自己在常態身體教育下所持的身體觀點，並梳理在文本解讀的空間裡，那種對研究者而言複雜的、多向度的詮釋內容。漸漸地發覺，現象詮釋的世界是沒有高低主客的，在共存的世界裡，詮釋是交互存在的。我在詮釋舞者，我在詮釋我，舞者也反詮釋著我，在這個氛圍中的人，都是處於被詮釋的角色。沒有人是主宰，更沒有人被主宰。長時間的記錄與消化，我不僅看見舞者的改變，也感受到我的改變，共在理解讓我們的距離縮到最小，這種深刻感受是人和人之間的奇妙的生命流動。

¹³ 胡塞爾對他人經驗的思考，多少觸及到我與他人這樣一個交互主體性的問題了。胡塞爾以「現象學的根本問題」為題開講，提出再當下化(Vergegenwärtigung)的所謂「雙重還原」思想。由此，他一方面把這種現象學的經驗延伸到在「同感」(Einfühlung)中被當下化的他人體驗，另一方面把自然看作已經由現象學處理和整合過的一種「樣標」(Index)。顯然，這個自然包括了一切在同感的聯繫中相互交織的意識流或者我一單子。同感並非他人經驗在我的本有經驗的一種插入。擺在胡塞爾面前的問題，不再是關於來自對他人外部軀體(Körper)的感覺域(Empfindungsfeld)的同感，而是一種外在的呈現如何被解釋為內在的呈現系統，即一種新的、在本有的零位點(Nullpunkt)上定位的、被中心化的對他人以及世界的觀照。換句話說，另一個亦如此處於中心而指向世界的觀照點(Gesichtspunkt)如何可能。張憲，(2002)，〈我與他人：胡塞爾的《笛卡爾式的沈思》〉，2004/08/21 引自：中華讀書網 <http://www.booktide.com>。

¹⁴ 身體是個人建構自身認知的重要依據，在自身與他人互動的建構過程中，外在眼光與身體認同之間是形成一種微觀層面的互動關係，身體的整飾勢必基於行動者與他人共享的意義系統，經由內化，逐漸成為行動者生活規範的依據。廖瑞華，〈身為女性主義者面對整型現象的自我反省〉，女性電子報第 132 期。2004/09/11 引自：<http://forum.yam.org.tw/bongchhi/old/light/light130-6.htm>。

(三)、同情共感

進入鳥與水舞集研究至今已近二年，「後設的」¹⁵研究目的，讓我在研究中的視野可以放得更開，拋開原本生命文化與社會所建構的認知，以空白的心去觀照關於身體與生命的寫實藝術。¹⁶

許多生命的經驗與事件，每每觸及了殘缺者生命世界的深沈艱難，涉及他們如何去承受生活的困境或面對生死攸關的勇氣，與他們亟欲超脫的精神困境。

研究者進入團體，曾有一個具體而深刻的經驗—即是他們在面對未經信任考驗的對象時，或許他不會直接採取對立或不友善的態度，但很明顯的，他們慣用一種防禦的態勢在面對可能的入侵。他們追蹤著我的一舉一動，直到完全確認我的意圖後，才可能解除如此武裝的態勢。這種態度反應了一種曾經受創心靈的自我迴護的行為模式，也展示了一種屬他的、關於其特殊身體知覺的生命視域。

開始時我也用一種我不熟練的語言方式，述說一個我原本完全不熟悉的故事。歷經一年多的心理錘鍊與掙扎、生活問題衝突辯證的洗禮，及與團員間親密關係互動的行動反思後，我覺得自己漸漸有能力對其加以描述。

我試著透過論文書寫，將此心路歷程轉化成文字，寫下我這樣一個特殊的經歷與感受，而那樣的身心變化也讓我真正與殘障者及整個世界重新接觸、清楚地論辯與真摯地相處，這些生活的點滴早已滲入在我觀念思維的血液與細胞之中，我的視野就是在這些生活實踐之中被開啟，心靈上就自然的接納殘缺生命的滲入，逐步用不同的視域眼光看待不同的生命展現。

¹⁵ 整個鳥與水舞集是一個複雜的指涉過程，是表象情節本身絕對無法完全包含的。而這些故事敘述無法完全包含的多餘或是邊緣的訊息，正是讓我們追尋在其中整體發言脈絡的痕跡。參考劉紀蕙，(1997)，〈跨藝術互文與女性空間：從後設電影談蘿茲瑪的藝術相對論〉，中外文學八十六年五月第25卷12期，頁.52-81。

¹⁶ 如葉錦添於《繁花》中所言：「養成了一種空白的觀看方式，就是無心觀照。不論面對什麼朝代、什麼地域、什麼題材……。終究，我只是以一種空白作為開始，貫通了往後的整個藝術思維。」葉錦添，(2002)，《繁花》，臺北：天下文化。

(四)、非研究導向—友誼的承諾

人與人是因互動而瞭解，而不純然是語言的解釋開展。善意不是言說得來的，而是人際自然的感應，如同最原始的親疏判別觀念一般，誰好誰不好，似乎無須經過語言的過程而自然形成。研究者由原初對殘障意義的好奇，到全心投入田野參與，直至今日以此樂而不疲。似乎可以反應出鳥與水舞集中，上至老師，下至舞者家屬親友，也包括我，無一不是以一種純然的感動在走這段不好走的路。讓我毫無考慮地，用「舞集一分子」的角色開展我的研究路。

反省整個研究歷程，那種回到原點的反思，讓我更清楚自己在過程中的角色。研究者參與及融入方式，在他們生活的原生環境中，一點一滴還原它們的本質內涵。也唯有這樣的研究心態，才能讓研究者超越主流強勢的習慣文化心態，也才能獲得對殘障文化真正具有文化價值的研究成果。

我相信，舞集的那些敘事本身，不僅撼動了我，也可以直接通達觀者內心深處。這種由此直達人心的線索，建構一個連結不同世界的網絡。舞集裡的每一分子，是這樣用盡他們的氣力，搏命爭取每一個生命情節的上演機會。如此的動力，誰能輕視。在內心裡，我除了慶幸自己不是以殘障身體樣態存在的同時，也引發研究者檢視起自己存活的樣貌的焦慮，我究竟是正常或殘障的正逆向思考，藉此反思殘健社會互動的內在張力問題。

研究者自我反思，有朝一日，當我完成這般具有身體與生命覺察震撼力的研究題材，是否只是成就了自己學術成就的滿足，還是對常人與同為殘障的他人會有所啟發？我的回答是：我自始至終殷切期盼，能以舞集中之身體圖像裡的人、事、物作為媒介，讓文字的書寫殘障舞者對外發聲與溝通的媒介，謀求共同理解的可能，這不僅是研究的指向，更是友誼的承諾。

三、研究的意義與重要性

藉由鳥與水舞集的展現，我們揭櫫本研究之意義目標如下：

(一)、從舞蹈的顯露探尋殘缺生命特殊記憶

身體可說是人類最親密、熟悉的生命媒介，它是一切記憶、想像、慾望的活水源頭。¹⁷封藏在舞者的記憶之中，殘缺曾經在身體留下深深的印痕，是快感或創痛也好，有無意義也罷，總有值得身體記錄的所在。這是由一些生命片段所累積的經驗，自然轉化為「身體記憶」(memories of body)¹⁸，透過而釋放這些記憶於舞蹈創作之中。

研究者不斷嘗試同理殘障舞者的身體意識，探尋在他們在生命低點的流動過程，感知其軀體所承載的生命記憶與情感歷史¹⁹，並透過舞者身體歷史釋放的詮釋，讓互為主體的相通身體經驗感受再現其生命歷史，藉此重新描摹舞者身體記憶。

那深具有別於有限生命事實的超越性質，從舞者的生命故事中析離出本然的經驗與感受，也將舞集所鋪陳的生命故事相互串聯，加上參與及人際交流的佐證，建構出整體共同的生命與身體感知。研究者再將詮釋出的認知結構，與舞者整體生命史的流動對話，結構出完整的生命圖像。

(二)、從舞蹈探知「我群」(we group)²⁰的世界知覺

舞集的舞蹈表現中，每一首舞曲描寫的是舞者自己的故事，最接近生命的記憶。當解讀了其中的生命故事，我的心充滿驚悸，甚至隨之痛苦地抽搐，那在生命歷史上不屬於我，卻又緊貼著我的身體流動的身體知覺。

¹⁷ 賴小秋，(2004)，〈兩個身體與記憶展文章〉，2004/05/17 引自：<http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/piece/content.asp>。

¹⁸ 身體是具有歷史性的身體，身體的歷史化是關於生命起源、歷史存在、個人的自我意識的全部奧秘。陳曉明，(2004)，〈前敘事或不說出的勇氣——評《城與市》關於身體描寫的隱秘意義〉。2004/07/19 引自：文化研究 <http://www.culstudies.com/>。

¹⁹ 林秀偉說，生活經驗、身體記憶與夢，都會被收納於身體之內。舞者需要高度的知覺與對身體的覺醒，才能夠透過身體來思考生命，表演對身體的感覺，傳達身體內的祕密。劉紀蕙，(1997)，〈舞台是危險的空間！——與林秀偉談《無盡胎藏》〉，《自由時報》副刊 1997 年 5 月 17 日 33 版。

²⁰ 我群的概念涉及經常性的互動、歸屬感、主觀認同與規範的期待是充滿曖昧而矛盾的，甚至充斥著「我群—他者」的分歧。Barth, Fredrik, (1970), *Introduction. In: Fredrik Barth: Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. George Allen & Unwin, London. pp. 9-38。

這種創造性詮釋的內省活動，讓我可以脫離意識性的思考方式，而具有不同的洞察力，以便求得深藏在舞集表層現象之外的發現。另外，這樣的互動也強調感覺與態度、情感和價值，每種生活觸感都會導出深層經驗的分享，彼此的對話都因為得助於一些具體的動作和戲謔，而變得鮮活起來。

一些在對談中很難探測到的一些空間——如情感的空間、精神與文化的空間——在舞曲中可以有比較自然的流露。舞蹈敘事與我們的生命經驗產生連結，這些故事對我們產生意義。所以，舞蹈由人的內在出發，貫穿可見的生活與形象，可以包容個人生命脈絡，融合個人以及共在世界的相互關係，讓舞蹈成為生命傳達的媒介。

(三)、消除高低尊卑的主控迷思

在我追求研究價值的同時，我自問：「我忠於原初嗎？我盡力了嗎？我誠實了嗎？」還是迂腐的我終究仍是遵從傳統研究架構下的一抔糞土……

研究者以為，研究的價值並不在追求於一時學術的褒貶，而在於所陳述的哪些人事物會被記住，我們究竟要留下什麼樣的文本供後來者詮釋？因此，研究者在論文之田野研究工作深深自許，不要像以往的學者那樣，以單純解讀殘障文化作為研究所要追求的學術優越感。因此，研究除了呈現文本，也應有包含對過去研究與研究者自我批判的成分在內。

後來我終於體會到，親近生命的真實面才是最可貴的文本。親近生命的真實面，就是放下目的與所有準備，本然如實地呈現他們的生命，如此才能逐漸察覺到他們真實的性情、感受和認知。我發現我之所以能超越自己，就是可以把思想轉而面向自己，將自己存在的內外釐清，誠實地發現周遭一切存在的異同。

(四)、生命意義的觸發與追尋

人生於世，便自然的會說話，會走路，會吃喝玩樂，這一切一切都像是理所當然，然後藉著這一切，我們會有理想與希望。當這些理想與希望達到時，人生似乎都充滿了意義，人此時亦可能自覺到生存價值的高漲。若人的理想或希望幻滅時，生命可能因此

變得無意義。若連一切理所當然的四肢活動能力也沒有的時候，生存價值便可能跌至零。

一部哲學詮釋史便是關於人的自我覺醒、自我發現與成長歷程的紀錄。當人類在自己存活的自然環境中覺醒，便會開始發掘人際間的關係，更重要的是探究人類從醒悟到認識人自身，進而向生命提問、探求生命意義的價值。

因為長久以來，我們在傳統文化的餵養下，已植下不可抹煞的記憶與認同。許多文獻的研究，總是把人當作一個客觀存在物來對待，並且被割裂地去研究。相對於此，人文哲學則採取較為宏觀、開放視野的觀點去探索人的存在問題，那即是生命意義的追問。

意義的研究在於不斷追問，人的生命起、終於何處？人對其自身生命歷程的願望什麼？在艱難的人生過程中，人繼續生活的勇氣從何而來？超越自身本身是什麼？此種種便是人文哲學所探究人類生命的主要課題²¹。

有些人天生即有強健的四肢，有些人則先天或後天身體有缺憾，但不管歷程如何，關於意義，我們要問：人的生存價值與意義，是否都跟肢體關聯嗎？

我想當然不是。在現實環境下，不難發現很多殘障者，對社會提供很大的貢獻，或有很高的個人成就。假如殘障者能在思想上自覺認知，或能夠「忘記」過去習慣身體的活動能力，體諒、認同及愛惜當下的身軀，不再惱恨與離棄殘障的身體時，使自我與身體和諧共處，他的心自然能接受新的生活，也能以新的態度來面對未來的日子。²²

傅朗克曾說：「我生命的意義是幫助別人發現他們自己生命的意義」。²³

生命哲學不僅意味著一種關於生命的哲學，也就是說，生命在這裏不僅僅是一個被探討的物件；生命哲學同時還意味著，它是一種由觀照生命中產生的必然成就，它就是生命活動本身。²⁴意義在觀照中生發，在柳暗花明處產生新視野。

²¹ 赫爾曼·施密茨（Hermann Schmitz），（1997），《新現象學》，龐學詮等譯，上海：上海譯文。

²² 黃鳳儀，（2004），〈由安樂死到安樂生〉，2004/09/08 引自：香港人文哲學會網頁 <http://www.arts.cuhk.edu.hk/~hkshp>。

²³ 傅朗克，（2001），《活出意義來-從集中營說到存在主義》，趙可式和沈錦惠合譯，台北：光啓社。

²⁴ 倪梁康，（2001），《歷史哲學中的歷史—哲學關係》，2004/05/22 引自：學說連線 <http://www.xslx.com>。

(五)、殘障身體的特殊美學

身體化的生命藍圖並不是透過對象化的觀察所得到「視覺圖像」，而是身體從內部感受到真切的身體活動狀態，亦即人們在具體的生存情境中，身體本身所感受到的、在身體中發生的、整體的觸發狀態。²⁵

身體構成意義的方式，是相應於人的存在情境，所作出不同的活動方式來展現的。也就是說身體會回饋動態的情境作出不同的反應，而這些不同的反應方式本身，就蘊含著身體對存在情境的理解與共存。舞者生活經驗的再創造、再詮釋，所產生舞者身體史的發展，站在「意志」這個軸心命題來觀照並詮釋自己，由生命的反思，落實到生活的各個層面，呈現出什麼是舞者得以安身生命的浮木，探究身體在覺醒之後與「命運」搏鬥的張力場中的諸般現象，那不僅是舞者個人的，也是舞集一種族群集體記憶身體語言。²⁶

研究者嘗試揭窺此觸動與關懷生命陷落的主題，雖令人耳目一新，但這卻也是傳統形式美感表現的藝術工作者不敢或不願去嘗試的荒原。

(六)、整體意涵

本論文之研究目標，是從殘障舞蹈領域探討「身體與生命真實的意義」本身是什麼？從身體展演中反芻身體對於殘障者存在當下的意義，舞者如何以舞蹈為創作媒介與標的，使生存意義與想像空間因而得到延伸？

人的「生命」雖然溯自人類受胎開始就已經存在了，但是「意義」卻不是天生結構的，而是人在有所自覺過程中才開始自己籌劃賦予的。特殊舞蹈正是在提供舞者低潮時的一種心靈觸發契機。

如諾齊克（Nozick）所說的：「生命的意義：一個人根據某種總體計畫來構畫他的生命，就是賦與生命意義的方式；只有有能力這樣構畫他的生命的人，才能具有或力求

²⁵ 林文琪，(2001)，〈在身體實踐中的禮學〉，《第五次儒佛會通學術研討會論文集》，華梵大學哲學系，頁.491-499。

²⁶ 鍾喬，(1999)，《身體的鄉愁》，台中:晨星。

有意義的生命。」²⁷生命意義內化為個人的世界觀、人生觀的過程中，必須經過漫長而艱辛的磨鍊。舞者在殘缺的身體中，必須經過不斷選擇、結構、解構、重構的接受過程，才在血淚中求得生存意義的涅槃。那些對生命只能妥協的人，是沒有生命意義感受的。

本論文研究場域以舞集為主，藉由參與式觀察、交談和相關文件資料等方式，追溯鳥與水舞集的存在、發跡與轉變歷程，也探討舞者在舞蹈的光影下，其身為人的真實樣態為何？進而從這個生存點輻射出整體世界情境，提供一個集體反思的文本。更重要的是，我期盼能言人所未言、言人所諱言，從真實面去追問生命的原初面貌。

因此，本研究之終極目的乃是從殘障者的存在經驗出發，進而呈顯共在世界之生命經驗意義。在研究過程中觀照種種差異生命的磨合，讓研究者與舞集的每一個個體展開難捨糾結的對話。以參與見證為主軸，對其相關脈絡和重要他人展開心對心、身對身的探索。

第二節 簡介鳥與水舞集

鳥與水舞集自始迄今，始終是一個沒有太多社會資源關照的團體。在舞集裡，成員們有人缺了腳或手，有人視障、有人生為侏儒，這些截肢、視障和侏儒症者，儘管他們每個人身體都帶有某一部分先天或後天的殘缺，平日也各有正職的工作，在參與舞集之前也不具備任何舞蹈基礎，他們只為了一份對「特殊藝術」²⁸的追求，而使那些原本散落在各處的殘障舞者結合起來²⁹。

每位舞集成員皆非開始即無畏無懼的勇者，他們自認曾經歷低潮，內心也都曾經歷掙扎、痛苦過。他們藉由舞蹈的扶持，學習如何從受限的身體與罣礙的心靈走出來，開

²⁷ 尼古拉斯·布寧 (Nicholas Bunnin)、余紀元編著 (2001)，《西方哲學英漢對照辭典》，北京：人民。

²⁸ 特殊藝術，通常指的是殘疾人從事的藝術。殘疾人在藝術活動中，不僅戰勝了身體障礙帶來的局限，如盲人彈琴，聾人、肢殘人出神入化的舞蹈……而且使之進入了創造的層面，於是，人們就將其稱為特殊藝術。解放日報，(2000)，〈特殊藝術：藝術百花園綻放的一朵新蕾〉——寫在中國殘疾人藝術團訪美演出之前，2004/01/17 引自：<http://www.jfdaily.com/>。

²⁹ 舞集當的中舞者除台北縣市外，更有來自高雄、台南及花蓮的舞者。

展不同的人生視野；並學習如何確立自己的信念，以無懼的身體與心靈堅毅地呈現在世界的面前。經過團體的洗濯，表現出的是一份令人不能輕視的自信與明確的身體概念。

如今他們能拋開殘缺的依賴，彼此信任、激勵，在渺小卻顯得繁複的團體場域熔鑄下，缺腿的看到缺手的、缺手的看到眼盲的，那份由他人反觀自我之後，對於自身身體所擁有的自足，讓他們不再計較肢體上的失去所造成「部分殘缺」，他們現今只在乎還擁有多少的幸福。他們揮別了(或言暫別的)心中的陰霾，在舞蹈氛圍中勇敢的迎向挑戰，他們用殘缺的肢體，透過舞蹈向世界表達什麼是「圓、缺」？什麼是真實生命力？

茲就身體、訓練及活動等項目介紹舞集概況：

一、舞者的身體歷史一簡要介紹

身體的歷史是生命發展的底色，它永遠不會是過去，而是長存在身體周遭的意義系統之列。雖然身體歷史如此重要，但我只擇概要簡介而不深描，因為不同的障別與相異的成長背景無法一一追尋，且在舞者各具特色的自我世界裡，我仍擔心誤入語言的禁區。因此，僅就部分成員身體殘缺緣由概述：

(一)、手部舞者概述

1. 右手下肢在火車與砂石車對撞中失去，當年二十七歲。
2. 她的手一出生即成長不全。

(二)、腳部舞者

1. 九歲罹患骨癌他音截肢失去一隻腳。
2. 九歲時因為車禍失去一隻腳，裝義肢將近三十年。
3. 幼稚園時工廠倒塌意外，被鐵工廠鐵條壓斷右腳截肢。
4. 她因癌症截肢。
5. 她六歲時因車禍左上膝截肢的。

(三)、視覺障礙者

1. 因為視網膜色素病變視力不到零點零一。
2. 患有「先天性青光眼」，因懷孕停止藥物治療而致盲。
3. 她因視網膜病變，視力在二十歲左右急速退化。

(四)、侏儒症

一百一十公分的她，在人群中是個特殊的存在。

.....

二、舞蹈訓練的特色

特殊肢體舞蹈迥異於其他舞蹈，它是從「變形的」、「特殊的」身體出發，去啟發內心原本禁閉的想像力。實踐在身體上，它是一種關於自我內在呈顯的舞蹈活動，透過對於身體知覺的訓練，逐步啟發心靈與肢體的連結狀態，並將不同身體的知覺和心靈相聯結，以此與其他同是殘障的個體互相分享溝通學習。其肢體練習的特色分別敘述如下：

(一)、腳部截肢者

平衡協調感，是一般舞蹈最基本的訓練；對腳部截肢者而言，卻是十分嚴峻的考驗。截肢者跳舞確實不容易，因為單腳跳，腳部的承重量是雙腳的數倍。除了要有超重承受的肌力外，還要過人的身體平衡控制能力，才能將舞蹈呈現。由於截肢者通常都習慣穿戴義肢，所以剛開始很難適應拿掉義肢後單腳跳躍的動作。曾有舞者語重心長地說：「我已經忘記第一次站起來事什麼時候了…」(921018-L3)。³⁰可約略窺見其艱苦的肢體學習歷程。

單腳跳舞要完全以膝蓋、腳踝及腳掌施力，有時也要輔以手部的平衡，剛開始訓練不足與協調感不佳時，跌倒、摔跤是常有的事。例如左腳殘障者，則強調其右腳在地板上的延展性，以展示身體如何活化其剩餘功能。另外，由於單腳不能站立太久，跳躍也

³⁰ 語言與記事編碼原則請參閱附錄二。

比站立時舒服，因此老師考量舞蹈動作也會盡量斟酌以舞者特質來設計。

(二)、視障者

視障者除了一般職場活動，他們的日常生活也是多采多姿，這些繽紛的生活也呈現在其投入舞蹈的熱情上。只是，在開拓這些「多采多姿」生活之一的舞蹈生活，更需要很大的勇氣和毅力，過程中有著一般人所難以想像的寂寞與為難。

例如，視障者跳舞，不僅要克服對於空間、方位的恐懼，也因為看不見同伴的舞況，所以在他們的世界中，事實上可說是一種寂寞的「獨舞」。因為沒有可見的形象可以參考。其跳舞看來輕鬆，所需的專注力，卻數倍於明眼人。

「我也不知道我跳得對不對？只能憑身體感覺去揣摩…」 (920729-S1)

視障者學習舞蹈，根據舞者身體的缺憾編作適合的動作，是用「摸」的來揣摩肢體型態，自己「意會」之後，再擺出姿勢，由老師指正。在整體排練隊型、走位時，更是要靠聽覺來聽取暗示，或是其他舞者以牽手來移動至定點。

視障舞者在演出時，靠舞臺走位來確認空間位置，讓台下觀眾看起來協調。看得見的舞者也會互相呼喊視障舞伴的名字，用聲音彼此提示動作與方位；老師說：**「視障者跳起舞來比正常人辛苦，因為排練時看不見自己與他人的動作，因此經常產生碰撞的情形。」 (920712-P2)**為了改善這種情況，必須特別因應他們改變舞蹈隊形，讓舞者彼此間的距離加大，同時也增加動作的層次感。她說：**「身體有障礙的舞者必須藉由內心感覺來產生肢體律動，用心來跳舞。」 (920712-P2)**所以她也盡量透過心靈舞蹈的模式來啟發舞者對身體的敏銳度。

(三)、侏儒症

受限於肢體所定義的美感障礙，獨一無二的她實在沒有太多角色可供發揮，但天生樂觀與生命充沛的能量，使她在舞臺上，雖僅有的一、二首舞曲表演，但小小的身體，卻展現超越客觀的度量發光發熱。連老師也不禁說：**「她雖是一個小小的身體，卻隱含一股超越的力量，呈現的真的是一個強壯的軀體。」 (920906-P2)**

三、舞集活動概況

目前舞集練習活動是以「臺北市大同社區大學」之「特殊肢體舞蹈班」為主，除了固定上課練舞時間外，在大型公演前，舞集也會利用其他工作之餘進行舞曲與舞者走位搭配。

舞集演出活動普遍以配合公益活動為主，也會不斷透過其他展演活動機會宣示其存在訊息。（詳見附錄一）由於許多殘障的舞者平日必需倚賴微薄的薪水度日，加上他們體力有限，老師擔心他們身心與生活負荷過重，故一週僅有一次的週末教學機會，在那短短的幾個小時中，師生聚集在狹小的韻律教室中，一同沈溺在音樂與舞蹈的奇想世界裡，也為無常而可能短暫的人生，留下記錄與意義的軌跡。

四、演出的反思—殘障舞蹈與社會的特殊接觸

演出不只是身體形式的複製，更是身體與主體意義的訊息傳遞，也就是一種身體轉化的語言意義的傳遞。³¹狄德羅提出了「美的關係」說，論及人與美的關係時，強調的就只是喚醒的察知關係。³²鳥與水舞集的舞蹈展演，並不是在於預設告知什麼意義，而是在於喚醒主動的感知，由觀看者自發意義。故能在一般社會教育、監獄的感化教育以及宗教的教化之外另闢蹊徑，傳遞定型知識外的另一種意義。

（一）、浸潤於慈悲的渴望—佛光山與法鼓山的演出³³

舞集中有些成員常將表演區分為「有意義」與「無意義」二種。在成員內心所設定的「有意義的場合」之心態中，其實無形中顯露，他們的身體觀與心靈，仍期許這些慈悲的力量溫柔地撫慰，在世界中傷痕累累的這個身體，在宗教團體眼光下的演出，他們

³¹ 藝術活動是一種傳播活動，傳播是符號的流動，是資訊的交流和分享，而符號是負載傳遞資訊的基元，而在舞蹈藝術中，人是符號，符號是人的本質特徵。在這種藝術形式中，藝術家把身體作為創作的根本材料和媒介，以特定的時間延續、特定的語境和特定的含義為依託，通過有意義的展示與表演來傳達自我體驗性的觀念，實現一種人與物、人與環境的修辭交流。王傑泓，(2004)，〈身體的傳奇與形式主義的末路——行為藝術語言論〉，2004/07/17 取自：<http://arts.tom.com/>。

³² 狄德羅，(1985)，《美之根源及性質的哲學研究》，《文藝理論譯叢》1985年第1期，頁.18。

³³ 二次演出同樣參閱附錄一。

身體是被關注的，他們的殘障是被包容的。他們渴望親近這些具有悲憫胸懷的人，無意中突顯在其堅強外表下的心中，仍有一些需要撫慰的傷處。因而在一些會感受到負面心理的、或是失敗感的場合，都被刻意地定義為「無意義」的演出場合。

(二)、未經預演、美麗而莊嚴的舞蹈饗宴—監獄演出記³⁴

生命與死亡、自由與囚禁、快感與罪惡，在這之間失了邊界，不同的身體，卻流動著同屬陷落的記憶，敘述二條不同的生命軌跡。

「監獄與舞臺間，讓現實與幻想、觀眾與角色，有了自然的溝通與對照。」或許臺下才是我真正想詮釋的舞臺吧！看到舞蹈打破心靈的不自由（監獄中的受刑人）與身體的不自由（殘障者）兩者之間的隔閡，讓身體的囚禁被釋放，在一片寬闊中建立了交談的共同語言，這難道不是人間所盼的美好嗎？

(三)、沒有舞臺的舞臺—高雄榮總演出記³⁵

生活世界是一舞臺，身體生命也是舞臺，存在也是一個自我展演的舞臺。身體在世界的存在是不斷召喚的，在某些相似的感受召喚下，身體的殘缺與疾病的缺憾找到一種可以相通的語言。藉由身體的展演，不同的身體感在不同的邊際裡相互召喚，那在生命邊際的癌症病患及在身體邊際的殘障舞者，交融世界而在此共同出場，共同指向「將是」的希望預期。

(四)、凌遲？自信的榮耀？—熙熙攘攘的西門町街頭演出

「舞蹈被定位為藝術家的專利…有人說沒手沒腳的人跳舞只是壞了視覺！」。」「我知道很多人不能完全接受殘障者跳舞……，」（920503-P2）

³⁴ 2004年暑假間場監獄的演出，分別是台北監獄2場、台北看守所、少年撫育院及女子監獄。同上

³⁵ 2004年5月22日高雄榮總。同上

在殘障藝術仍不甚普遍的今天，鳥與水舞集的任何一場演出，都像是將身體投入一個不可知的意義戰場。³⁶像是將自己的私密暴露在不可預知的眼光與評價之下，任人評斷。雖說意義本是舞者不想去預期的，但「身體被窺視」仍然一直被殘障者視為畏途。更何況是在熙熙攘攘的西門町街頭，面對一群新世代的品頭論足，那種經驗，無疑的是對身體的另一種反思。

舞者有意探求的是特殊身體所能表達的語言，因而動作多是淡化了舞蹈的唯美樣式，轉而朝向展示身體的可能性，跳脫「有口難言」的圈限。舞者試圖從語言與動作的遊戲裡，看出語言與動作之間的共同性和侷限性，舞者跟觀眾都不能僅用語言描述動作，又或者僅用動作描述語言，這就好像是舞者跟觀眾的關係一般，舞者選擇了運用動作和形體來表達，就注定了必須放棄觀眾熟悉的語言，亦注定觀眾必定會有舞者難以逆料的詮釋。尤其是在如此一個沒有舞台，也沒有設計的環境裡，觀眾無法企圖利用舞者身體以外的元素作出詮釋，只有一種極原始的觀感。³⁷

第三節 舞蹈之特殊藝術問題的反思

舞蹈是人類最原始、最基本的藝術和溝通模式，而在當中蘊含著身體與時間、空間、情感、思維、能量的流動，並交融著身邊的人、事、物、及與環境之交錯關係及經歷。

觀賞鳥與水舞集的舞者隨著節奏優雅且輕快地舞著，似乎沒有肢體的沉重，他們是如此自在、自信地享受著舞蹈帶來的快樂。但是，在現象學視野—「存而不論」的觀點下，如此情景除了令人感動之外，是否另有未開顯的空間，或其他感觸與可討論的情境氛圍。這種人心意識匯流之力，是不見於外在形式，而在群體之中隱隱流動。

³⁶ 克魯格在她的作品中所指出的，「你的身體是一個戰場」。他們以人體這個「戰場」對傳統的身體觀念與道德標準展開了一場不見硝煙的廝殺。顧錚，(2000)，《國外後現代攝影》，江蘇：美術出版社。

³⁷ 小倉，〈「尋舞」評論計劃——未發生的《鬥秀場》·Body Talk 1〉，國際演藝評論家協會（香港分會）及城市當代舞蹈團。2004/04/01 引自：<http://www.iatc.com.hk/>。

一、體察不同身體的內涵

身體具有殘缺的他們，必須先接受自己的殘障只是一個存在特徵，就如同有人用左手寫字，或是近視戴眼鏡一般，並不是承認自己是低人一等的族群。從藝術圖像的反視中，他們在尋找自己現實中的真實圖像。殘障的身體充斥很強的傾訴欲，但是在舞蹈中他們不曾開口，舞蹈的身體其實並沒有說出任何隻字片語。³⁸無聲的表詮，也讓研究者學習如何面對流於空泛和似是而非的詮釋危險，小心翼翼處理發諸殘障者內在的感覺，讓詮釋真正來自文本言說的闡揚。

二、發現從身體迴觀的殘障「烙印」³⁹

一直以來對於身障者生活經驗之對待，使這種對殘障者的傳統觀念在人們心中留下了深深的烙印，即使社會發展變化，那些烙印還會繼續存在發揮作用。而這些舞者以微弱之力，對抗著社會強大的刻板印象。

那種刻板的對待包括：

(一)、「應該被同情」的無助

以「該同情」的觀念配上同情的眼光，殘障者就在知情而不同意的情況下被標示了。當他們對整體現狀所形成一個客觀真實感知，重新解構個人原有的思考模式。不管是殘障或健全者，若能以不同的觀點去正視社會結構層面對於特殊身體的歧視，就必然會使這種眼光被討論，也能讓原本清晰的殘健邊界趨於消失。

³⁸ 許多殘障者更透過公開的身體展演以表達某種抗議，傳達他們的不滿與反抗。透過身體的公開表演或遊行，殘障族群得以匯集群眾與媒體的目光，並藉此發表殘障者的自身論述與抗爭。透過「身體詮釋」的模式，表演者賦予身體一種反省現實的意義。在示威遊行的身體劇碼之中，容易跌倒、無助、跌跌撞撞的身體成為殘障者對環境最有力的肉體抗議。(陳惠萍，(2002)，《常體之外：「殘障」的身體社會學思考》東海大學社會學研究所碩士論文。) ，這些被排除或驅逐的異類身體企圖揭示界線，挑戰隱含在社會空間的主流常態意識。(黃金麟，(2000)，《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成》，台北：聯經。)

³⁹ 烙印 (Stigma) 的根源，除了是來自於實質上權力落差大的弱勢想像外，另外一方面就是來自於對其集體所聯想而來的骯髒不潔感所招致。這種不潔迷亂的群體想像，以集體的方式貼附在弱勢族群身上，更形癱瘓弱勢族群的社群建構的行為能力。世新大學社會發展研究所，(1997)，《台北市福德社區空間環境美化與社區再發展規畫》。

(二)、「應該被幫助」的無能

透過殘障舞蹈的發聲，殘障者有意向社會祈求：「讓我們去做想做的事，讓我們獨立自主，自己嚐試、參與任何活動，也不要誤解、過度保護、或太多的幫忙。」這種祈求指出了：身為健全者的我們，不要一味地注視他的殘障表象，能以欣賞眼光肯定他的能力，給他表現的機會。亦即健全者對待殘障者，不要因為主觀的「我認為」、「我以為」、「我覺得」而認為「你應該」如何如何，而抹殺了他們行動的可能。

第四節 名詞釋義

一、鳥與水舞集

『鳥與水舞集』是國內第一支由截肢者、視障者及侏儒症者所共組，跨越不同障別組成的舞集。舞團剛成立時，只有個位數的舞者，在不斷的努力之下，到現在已有二十餘位，這些人有的是因為眼部病變、意外、癌症、職業傷害截肢，而失去了他們的部份肢體或官能，當中有金牌泳將、有特考榜首、有頭前溪車禍斷手且失去女兒後走出陰霾的母親……，她們期許能用殘缺的身體，舞出新生命。⁴⁰

二、特殊肢體舞蹈

特殊肢體舞蹈指的是一種為殘障人士所編創的舞作。在身體障礙的侷限下，透過心靈與肢體的潛能的發揮，也透過心靈舞蹈的模式來啟發舞者對身體的感受敏銳度，讓行動不便者更能藉此融入一般人的生活世界。在特殊的意義下，創作者根據舞者身體的缺陷處境而編創適合的動作，以可用肢體或官能代替了他們的腿、手與眼，在優美的旋律中，釋放情感，鼓勵身心障礙者走出封閉、單調的生活，面對正常社會生活，也希望帶領觀賞者從體會中跨越殘健的鴻溝。

⁴⁰ 本段敘述由舞集行政組提供。

三、共命

共命的出處：

「不但今日，昔雪山中，有鳥名為共命，一身二頭。一頭常食美果，欲使身得安隱，一頭便生嫉妒之心，而作是言，彼常云何，食好美果，我不曾得，即取毒果食之，使二頭俱死。欲知爾時食甘果者，我身是也。爾時食毒果者，提婆達多是。昔時與我共有一身，猶生惡心，今做我弟，亦復如是。」

——雜寶藏經

殊命與共命⁴¹

鳥與水舞集是一個由殊命走向共命的結構體。「殊命」是指屬於依每個人獨有的身體特殊遭遇，而「共命」指向了共在的生活與生存，是屬於彼此存有的共同追求。⁴²這種共命源於深知彼此殘缺身體的存在，而能交融成為最親近、最深厚、最無私的可靠我群，他們藉此結成了幾乎密不可分的一體，在身體互體與流變過程裡，雙方相互補充，相互依存，共命共運、共存共榮。

四、截肢者、視障者、侏儒症⁴³

- (一)、截肢者(Amputee)：指上肢或下肢被截除者。在本研究亦包含手部先天缺陷者。
- (二)、視障者(Visual Disability)：指視盲、弱視、及其它因疾病導致視覺功能缺損者。
- (三)、侏儒症(Achondroplasia/Hypochondroplasia/Thanatophoric dysplasia)：一般來說，成人身高在一點二米以下，兒童身高低於平均數百分之三十，就是患了侏儒症。侏儒症可能是先天或後天的，原因很多，但大數是內分泌障礙所致，尤其以腦垂體分泌的生長激素不足居多。有些侏儒症患者除肢體和軀幹特別短小外，其他一切正常

⁴¹ 共命緣起於「共命之鳥」，此鳥牠有兩個頭，生死相依，因此叫共命鳥。正如舞集中的不同個體，各自有迥異的身體與思想，卻有著共同的身體——「鳥與水舞集」。

⁴² 王邦雄，(2004)，《緣與命》，漢光出版社。

⁴³ 詳細分級請參閱附錄三。

第二章 研究方法與概念

質性研究的本質，乃在探討一事件或現象之「真實」樣貌為何？或深入了解所欲探討的事件或現象，探究關於研究現象之「事實」究竟是怎麼一回事？

根據 Munch (1981) 的闡述：「事實」乃不同個人於不同時空背景下所見之彙集。我們無時無刻藉由感官接觸與接收，那些存在於個體以外的種種訊息，而我們對許多所見所聞，往往也因為心境的轉變，而會產生不同的感覺與感受。透過研究者與被研究者的眼睛看世界，可以詳細描述研究的場景，以整體主義(holism)或脈絡主義(contextualism)原則，將事件或行為放回其發生的情景或社會、歷史網絡來看，才能有通盤的瞭解。⁴⁴

在本章中，研究者統整將近二年在舞集「參與觀察研究」概念，進行回顧、反思、剖析研究所持的研究思維態度，深入探索在鳥與水舞集研究中，研究者的研究方式及自我思考的動態過程，以及如何呈現舞者與舞蹈作品的詮釋分析，與其所呈現的內在現象脈絡。

從研究者身處的社會文化傳統所提供的前見(pre-judice)或前判斷(pre-judgment)作為出發點，在理性分析與感性知覺的歷程中，經由部分與整體之間不斷往返的詮釋循環，逐步克服研究者對於文本或研究現象的陌生性。研究者不斷地在研究的過程裡，反覆提醒自己，觀看他們的位置在哪？也不斷問自己，我客觀地引述其經驗了嗎？在整個過程裡，研究者用第幾人稱發聲？甚至在最後「研究者」還在不在的提問？這些的提問都至關重要，可能關係到研究的客觀與否。

⁴⁴ 質的研究中強調注重情境的「脈絡」(context)，需直接進入某個場所觀察情境中發生的行動，才能夠瞭解人類行動的意義。黃瑞琴，(1991)，《質的教育研究方法》，台北：心理。

在本文中藉由參考詮釋現象學理念⁴⁵，以創造性詮釋方法論觀點，開啟與還原現象經驗的原初本質⁴⁶，並詮釋其背後隱而不顯的深層意義。文中除了探討了我所觀察到「可見的」舞集的特殊事件，也包含了「不可見的」舞者生活經驗與生命歷史的記憶印痕，從那些簡要自傳性的描述，他們自我解說過程的自我敘述中，尋找觀看其經驗和個人生活的關係。

這是舞者一種自我成形和自我聲明的歷程，為我們追溯既往，呈現舞集成員曾經迷惑的時刻，和當時面對的各種選擇，開顯舞者在「生命強者、勇者」的形象下，那種被外力包覆的存在真實，以及內在仍屬常人應有的情感與需求面。

第一節 質性研究(qualitative research)

本研究採用了質性研究中之參與觀察法，以『存在』與『互為主體性』的觀點建構殘障舞者的世界，也融合了批判過去殘障理論的概念，這是一個動態性歷程研究。透過『反省』過去與『辯證』現狀的途徑進行存在文化觀念的解釋，以期突顯殘障者之存在應有的真實價值、尊嚴、獨立與自主性。

一、質性研究的意義

本研究是以質性研究法為主，進行實際的研究場域之「參與觀察」研究，質性研究著重於多元的情況，更加著眼於不同人群與向度，在方法上也更加兼容並蓄。質性研究方法有下列幾個方面的特徵：

⁴⁵詮釋現象心理學的方法特色，也可以約略歸結為四點：(1)視特定生活經驗為文本脈絡，經常更具有個人特質；(2)放大某種特定的經驗或意象，直至視域融合；(3)無固定明確的分析步驟，認為經驗的描述需要不斷重寫；(4)研究時保持部分與整體間的平衡觀照。在與對象互動的記錄資料中反覆閱讀，然後找出敘說者描述的經驗現象的整體重點。使探討對象的具體處境、生活世界的現象，便得以透題出來。余德慧，(2001)，《詮釋現象心理學》，台北：心靈工坊。

⁴⁶現象學要做的事不是要認識現成的現象，而是要研究如何讓無論是什麼的認識物件出現在當前，要現象出來，成為我們感性的眼睛或智慧的眼睛的物件。熊偉，(1994)，《現象學與海德格》，台北：遠流。

(一)、研究是在自然情境中進行

質性研究是在某一自然情境中進行實地研究的，它不用控制變數，而是強調情境的互動性，對研究結果的解釋，也依存於蒐集資料的情境，研究者觀察在自然情境下正在發生的情況，研究對象在日常生活情境，觀看他們日常作息、聆聽他們的對話，自然地接觸研究對象的經驗世界，獲得他們實際生活中的第一手資料。

(二)、研究者的角色既是研究的工具，又是研究的主體

在質的研究中，研究者本人既是研究的工具，又是研究觀念醞釀的主體。⁴⁷研究者與研究對象之間的關係是互動關係。研究者係直接參與研究對象的活動，亦即研究者以參與觀察者身份進入情境現場，並與研究相關對象發生緊密互動關係，從而依靠研究者自己從參與觀察、交談資料中，進行分析和總結。

(三)、研究結果是描述性的

質性研究結果具有現象描述的特徵。質的研究者關心的是現象過程的描述，而不僅是結果的統整。質性研究是參考現象學的理论，從經歷某些現象的角度對現象進行認真細緻的描述，而不是想當然爾地主觀臆斷地提出單方面論點，而得出結論。研究者在觀察某一行為現象時，不僅注意這一行為的發生，而且努力去理解這一行為對行為者(對象)意味著什麼。

質性研究強調研究者的經歷和這些經歷對研究者的意義，這種研究的價值意義在於可以避免研究者對文本的現象形成有先入為主的意見，並且要求研究者依據所描述的事實資料，提出有效的理論。

關於質性之文本研究者是以整合的觀點進行研究，他們不將研究的場所、人們、或團體縮減為變項來處理，而是將現場所有的人和事物看作一個整體，研究者運用這樣

⁴⁷ 質性研究中，研究者本身即是工具(the researcher is the instrument)。Guba & Lincoln, (1981). *Effective Evaluation: Improving the Usefulness of Evaluation Results Through Responsive and Naturalistic Approaches*. San Francisco: Jossey-Bass, p.113。

的整體的研究觀點，必須在研究場域投入相當多的時間，並運用各種方法蒐集多種資料，藉以發現所有的研究角度和資料的脈絡性，以描寫一幅世界整體的圖畫。

二、本研究所採用的研究方法

本研究所採取之質性研究法為「參與觀察研究」⁴⁸。此研究仰賴研究者實際進入研究場域工作，建立與研究對象的信任關係，以「經驗」與「生命」的參與過程來累積研究內容。透過角色的調整，使研究者從過去「真理探討者」(Truth Seeker)，轉變而為生活與生命事件的「參與者」之角色。藉由創造性詮釋分析研究的理論、特色、方法、原則，超越個人主觀感受的感覺與評斷，去解釋、撰寫其生命流動歷程以及分析詮釋客觀資料，以建構研究對象的存在事實。

第二節 田野參與的歷程

「參與觀察」(Participant observer)的研究歷程應是關注被研究者的生活、主觀經驗感受，以及他們之間的差異所反映的社會文化脈絡問題，觀察的過程是由研究者自己的經驗與直覺來引導的。經由參與觀察法，我們可以對發生的事件、參與事件的人或物、事件發生的時間地點、事件發生的歷程，以及事件在特殊情境下發生的原因——至少是從參與者的角度所了解的原因，進行描述。⁴⁹

研究者與所有人之間的對話有立即性，也有長期性的觀察。投入的時間是漫長而密集的，符合質性研究多元的、彈性的、創造的、省思的、行動的、動態過程的、參與的特質⁵⁰。可以避免無序和文不對題，弭平理論與現實存在著的距離。

走進田野的參與目的，即在盡可能摒除前經驗「有色眼鏡」的遮蔽，期許能「讓殘障者自己說話」，或研究者所持有的研究視角，「應以殘障者的眼光看殘障文化」，而不

⁴⁸ Spradley, James P, (1980), *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston.。

⁴⁹ Danny L. Jorgensen, (1999), 《參與觀察法》，王昭正、朱瑞淵譯，台北:弘智。

⁵⁰ 胡幼慧, (1996), 《轉型中的質性研究》-質性研究:理論、方法及本土女性研究實例, 台北:巨流, 頁.1-26。

只是侷限於對作為歷史經驗者的殘障生活和殘障文化的理解與闡釋，而是要更確實進入殘障者真實存有現象的大世界中。

一、參與觀察之內涵

(一)、界定

依據 Jorgensen(1999)指出，我們以下列特徵界定參與觀察⁵¹：

- 1、參與觀察是以特定情境和環境的圈內人角色，對人文意義和互動關係所表現的特殊關心。
- 2、參與觀察是以日常生活的情境和環境，作為研究本身和研究方法的基礎。
- 3、此研究強調解釋和理解對象存在的理論及理論推衍形式。
- 4、它是具有開放式、彈性、機會主義，同時，需要持續針對人類存在現實環境中的事實，重新定義問題的研究邏輯和方法。
- 5、它是一種深入的、具屬性、案例式的研究方法及設計。
- 6、參與者角色的表現，包括在田野研究中，建立並維繫與團體間的關係。
- 7、廣泛使用直接觀察法以及其他資訊蒐集方法的使用。

本研究之參與觀察，大部份在無特別知覺項目與無目的的狀況下進行，只有少部份時間是一種有方向性的觀察。觀察是研究獲得知識的基礎，在觀察當中建立、維持、檢查、質疑、與參與日常生活的事件。觀察後研究者的討論、分析、批判反省，從中獲得回饋訊息，將舞集內的事件意義化。

(二)、內涵

從事參與觀察的研究，應有參與被研究者日常活動，以親近與觀察而產生的瞭解，尋找出更多元的觀點與不同的視野，這是在研究不同文化間的差異時，研究者由於參與

⁵¹ Danny L. Jorgensen, (1999)。

其中，可藉此分享特有的團體文化情感，也可消除研究者對觀察對象那些部分的、不確切認識的謬誤，以跨越研究者與對象之間的生存文化鴻溝。其方法包括事件的參與、生活的參與及生命的參與⁵²。參與的具體內涵為：

1、事件的參與—經驗與知識的取得

田野參與蒐集資料的過程中，以歸納、整理，進行資料的反省，提出一些重要的、值得發展的問題做重點觀察、記錄。

2、生活的參與—分享

田野的參與不僅在於獲取對象的經驗與知識，更重要的是要分享田野中對象的「生活世界」內容，也就是研究對象那些屬人的生活及思考方式。

3、生命的參與—理解

研究者盡力融入對象的生命經驗中，參與不同的生命事件⁵³，同理其生命存在事實，才真正能夠捉住現象呈現根本的觀點，深入地瞭解一個特殊的生命背景文化，尤其必須要做到「生命的參與」⁵⁴。

參與的投入可用新的視野與深入的思考，讓彼此可以有一個共同呼吸，一起感動，一同欣賞的空間，跳脫地域的限制和傳統認定殘缺的悲情、狹隘心態，由廣闊的角度，檢視殘障生活的諸多面向。在每一個向度上，都藏有屬於生命的故事，透過這些故事的追尋，不只可以清楚看見最真實的殘障者，也提供常人世界更多反思的方向，讓更多的殘障與健全者，共同來面對最本原的問題，思考共在世界的將來！

⁵² Malinowski, Bronislaw, (1922), *Argonauts of the Western Pacific*. New York: E.P. Dutton.

⁵³ 研究者在研究歷程中參與了舞集所面對的一些事件：包括風災、病痛、結婚及生育的生命事件。

⁵⁴ Malinowski, Bronislaw, (1922)。

二、參與觀察之涉入程度(degree of involvement)

在參與觀察法中，研究者需要直接以參與者的身分，涉入被研究者的日常生活。本研究之參與觀察是以「積極的(active)參與」⁵⁵為內涵，研究者不僅參與團體活動與對話，更進入了整個團體實際的工作圈，讓我可以進入舞集存在的私密面及主觀面。

在進行研究時，研究者必須同時扮演多重角色，和研究的對象、情境以及環境，取得某種適當程度的融洽，甚至跳脫研究與被研究而建立的親密關係。

經由參與，研究者得以用圈內人的角色，觀察並體驗舞集所展現的具體意義及互動行為。以體察舞者們在舞集中的生活感受，詳實記錄內部生態。目的在於將舞者語言未曾顯露的部分，以「填補馬賽克」⁵⁶的方式還原其生命存在的真實影像。

三、參與觀察之目標

「參與」是在不同文化與社會情境脈絡下的知識分享與經驗交流之活動，藉由頻繁的接觸，在真實生活情境中從事觀察，蒐集真實的、豐富的、可靠的資料。以獲得第一手經驗為目標。須把握的原則是：研究的意義不必依賴最後的結果，它存在於每個當下的投入與互動，參與觀察的資料是活的，是流動的，絕不再重來一次，更是一種互動形塑的成果，是不可以刻板方法來操弄與介入的領域。

四、研究的「馬賽克田野圖像」概念

近看或遠看，生命其實真的很像「馬賽克」。觀乎人的生命圖像，以影像構成的概念而言，如同由一格一格的馬賽克(MOSAIC)方塊所組成。遠看時的圖像，實際上是由許多生活底層的「現象格」所構成，像一張需要填補空缺的馬賽克圖像。藏在馬賽克下的生活與情感世界是複雜的實存現象，其樣貌本是遮掩不顯的，而重現馬賽克，是把從屬於生命中看不到真實圖像的影子，拼湊出正常的真實圖像，遠看的馬賽克圖像，近看還原了其構成的原貌。

⁵⁵ Spradley, James .P, (1980)。

⁵⁶ 參閱本章之「馬賽克田野圖像」概念。

馬賽克一詞原本源于古希臘，意為「值得靜思，需要耐心的藝術工作」。馬賽克同時也是具有最強表現力的藝術形式，指將多幅照片拼貼成一幅的表現手法。各個部位都可以進行局部點綴，使空間充滿動感和立體感。正如同生命也是由多元的生命影像所拼湊而成的，它構成了一個生命表面的點與整體存在的面，而看見構成生命的馬賽克的格子，是一種對生命事實的關懷。

它所展現的是磨合現象間的接縫處，兼顧現象底層的解析力與視野，由此正可解釋為還原殘障者最真實的生命樣態，生命的馬賽克並不是為了製造神祕感或隱匿事實而存在。它只是一個情感的保護工具，保護著人的隱私和秘密，馬賽克的存在不僅在保護隱私，也提出思維向度，找到還原出殘障生命的本質的可能。它賦予了空間全新的立體感，讓微縮的空間也充盈著浩瀚的生命律動。

第三節 本研究之研究方法說明

任何一個現象都不是一個單一的存在，而是由多個現象所形構，呈現於我們眼前的現狀必定有其「縱向」歷史的影響，也有「橫向」共時的因緣。透過生命歷史的考察，我們會發現同樣的個體在不同的時空條件之下，往往會有許多不同的可能。

研究者藉著具體而微的現象觀察、參與記錄、反思，企圖呈現較完整的與殘障者相關之文化與事物較清晰的面貌。探索舞集間存在的多元狀態與本質，強調舞者之間的相互作用與互補依賴；也探索殘障者在身體復甦運動與多元意義的趨勢裡，如何挑戰既存的主流權力結構，爭取身體及社群的定位與發展權。

一直到這裡，我才開始敢面對「我」這個字眼。因為，我背了一個「研究者」的大殼，喘噓噓地爬過這五百餘日。從發現「我」這個概念，反映出根源於研究思維深處對自由的召喚，關乎研究主體的存在與否。研究生命本身若缺少這種能動精神的動因，缺少這種想法與態度，研究的活力將日趨萎縮，流動的態勢也終將歸於死寂。

其實，我不僅從舞者外在純粹肢體上，領會充滿詩意的舞蹈意義，也讓舞者的身體

與我的身體建構成一個可同感的理解系統，以彼此可理解與看見的視野進行溝通與詮釋，繼而從中發現隱含的意義。

茲針對本研究之方法敘述如下：

一、深入舞集之歷程

依據 Evertson & Green (1989)的觀點，觀察是一種探究及決定的過程，它在描述一種現實(reality)的方法，也是一將事件意義脈絡化的過程。⁵⁷本研究以『參與觀察』、『交談』及『舞集內外事務參與』作為研究方法，以研究者的參與觀察，舞集成員的角色扮演，做為串連整個舞集內容與精神的主軸。

研究者起初在進入被視為陌生者的場域中，會被視為他群體的「他者」，在這種阻隔下，如何能夠瞭解與進行觀察描述和解釋他們所生存的世界。這需要一段時間與相處技巧才能與該場域建立良好關係。本研究所採用的方法如下：

(一)、參與觀察：

研究者的深度參與，掌握舞集內部機制如何和外在世界條件形成錯綜複雜的互動，又如何形塑舞者的心理成長、表現和發展？這些，都是本研究牽涉到的主題。

研究者本身參與舞集運作全過程，以自身經驗為分析基礎，透過設身處地的方式，來瞭解成員行為的模式，並加以結構的論述。藉此拉近互動雙方對彼此背景、生活習慣、社會經驗等之了解程度，使成員願意開放共同分享彼此的想法及感受，進而觀察分析舞者之間的脈絡世界如何建立和維繫。

(二)、交談：

語言是一種的溝通、傳遞訊息的管道。研究者對於研究對象的溝通，應熟悉他們所適用的語言，才能較正確的詮釋被研究者的意向。語言最重要的特質並非只是單純的傳

⁵⁷Evertson & Green, (1989), pp. 164-168。引自陳美玉, (1997), 《教師專業—教學理念與實踐》, 高雄:麗文文化出版公司。

遞訊息，而是行動的提示。我與舞者不同身體交融的空間是一個多元的溝通環境，不同身體溝通有不同的對話基本特質，而這些基本特質，影響彼此的行為表現，並呈現出不同的互動模式。此外，亦透過現實生活的人際互動，尋找能提供相關看法的對象，進行實際交談與討論。

(三)、利用現有研究分析資料為基礎：

參考已完成的相關研究中之內容整理分析，以媒體報章報導之書籍或文章內容、參與過程田野筆記，或經由交談所取得相關內容，由上述內容分析討論。

二、研究發展的概念

(一)、從互為主體的同理出發：

互為主體是一種尊重彼此界限、開放自由思考與獨立判斷。研究者與對象之間，不僅能吸收外在世界他人的觀點，也能表達內在自我的觀點，達成一種互動的和諧。

研究者從自己對成員的影響這一面，小心檢查自己與團體成員的交往方式，表達個人的思想和感情之餘，能保持聆聽，從殘障者的角度去看事物，面對他們，尊重他們，給予他們適時的支援，並與他們建立真誠的關係。

(二)、舞集張力的把握：

舞集提供殘障者生活層面以外的『生命的出口』，舞集對舞者的影響，格外有彰顯其自我重新再定位的意涵。在舞集中，不只外在力量對團體中的每個人有其影響及衝擊，而且團體中的每位舞者與事物也會影響整體。所以對於每位個體的獨特性，不應該因我們著眼於了解舞集而讓他們被疏漏掉。因此，把錯綜複雜的互動力量放在腦海裡，並加以統整成為研究者在團體中相當重要的工作。

(三)、生活—生命—藝術的創造性詮釋研究：

本研究的珍貴之處在於呈現多元的生命現象。鳥與水舞集並不是單一、同質性高的社群，

而是相當複雜、多元、異質性高的一個群體，因此他們所呈現的現象也是充滿多樣性的。看得見的現象雖然重要，但是更重要的是那隱藏在表面後的隱喻。要發現那潛藏在文本背後的真實，就必須回到舞者的生活世界去找尋。詮釋性以及創造性的理解，就是必須落實在日常生活世界中，以取得豐富的意義。這種落實必須達成三種契合：

(一)、與舞者生命的契合

他們對日常生活的詮釋是創造性的，透過不斷的說明過程來建構其生活世界。這是根基於對生活經驗說明過程的反省性(reflexivity)或具體化(incarnate)。研究者在舞集中於參與的觀察瞬間，了解到舞蹈的意義與彼此生活的情感關係。這乃得於彼此的共同生活經驗，以其共同的生活經驗作為創造的依據，詮釋是根據這種共同性來創造出來的，進而能用詮釋去挖掘、製造出作品的多層意義。

(二)、與舞創者動機的契合

從舞創者的觀點出發詮釋作品的態度，是觀看作品以及與創作者接觸以提昇詮釋的準確度，以及詮釋者和作者的詮釋的契合度。詮釋不是獨立、外在於藝術品的，作者的詮釋與藝術品構成有機結合，密不可分。從創作者動機出發，可發現作品必然具有某種隱藏的秩序，至於這秩序真正的內容，則可由研究者所創發。

(三)、與舞集存在情境的契合

舞集為舞者創造了一個想像空間，使舞者能夠透過身體動作的肌理去感受周遭環境的變化，舞集藉此如實地反映現實中的世界面貌。研究者藉由參與經營出一種閱讀舞集的新經驗，從不同的角度面對、理解其抗衡或企圖轉化現實的脈動。

本文以一種開放面對事物的研究態度，去觀察舞集的外貌和理解的特性。在重組舞集經驗之餘，同時也能反過來重新模塑我們所認識的現實經驗。使共在經驗得以繁衍和深化，才能更傳神地探討了共同世界的問題。

三、現象描述與呈現

(一)、外在現象的掌握

據現象描寫事物——那就是憑外表所見，以共同可理解的話語來描述我們對一研究對象的認識。目的在於對殘障者生存情境的探索、描述與解釋，可以藉此產生所要研究現象的豐富資訊。

(二)、底層現象的呈顯

以舞集與演出為研究場域，藉由舞者參與歷程的反思與討論，以探索殘障者角色認同及參與舞集期間所呈現的觀點轉化歷程。針對外在現象進行觀察，通常只能察覺表象的活動內容，難以觸及其行為背後的本質。因此，我們有必要將殘障現象置於整體的層面去探討，從舞者本身出發，直到建構與整體外界的關係。藉以顛覆或者修正以往看待以及思索殘障問題的價值思維、認知模式以及態度想法。底層現象包括：

1. 舞集與舞者的自我感受和主觀情緒的摩擦

社會中浮泛出對於殘障者特質的曲解，尤其是需求的曲解與錯估殘障者的行動能力。對於那些分裂的、肢解的、零散的現象，孤獨的人生、內心的悲憤、極度的痛苦，背後必然有一種不被人理解的心理，實際上是一種對生命的掙扎與不妥協，值得我們深究。在不觸及舞者行為背後的痛覺下，研究者嘗試將它具體為可描述的內容，指出舞集中有二種突顯的張力：

其一、普遍經驗與獨特經驗之間—

存在是否具有普遍性與規範性？答案是否定的。也就是說，人不可能在相同的時空中繼續同樣經驗。如何避免將獨特的經驗誤植為普遍，就是研究者需要更多聆聽與觀察的地方。解讀他們是真的找到心靈歸處，還是再次躍入深谷？是迴避，還是真誠面對自己？

其二、在探尋記憶與迎向盼望之間—

隨著研究的深度逐漸下探，隨之而起的便是更多特質性格背後的生命形成歷史。在

我們不斷強調探尋內心世界時，我們的視野，便逐漸將焦點從當下轉向過往、從今日轉往記憶。探尋的焦點不僅從個人的當下轉移到個人的記憶，甚至是訴諸了舞集的群體記憶。透過鉅細靡遺地重建那個傷痛的記憶，再生的乃是新生命未來的盼望。

2. 殘障文化暗流的掌握

解讀「殘障」一詞所具有的社會性迷思，檢視其中既存的歷史與文化脈絡，社會到底是如何建構「完美身體」或「正常概念」，以及這些建構如何在殘障者的日常生活裡產生存在影響，即便這當中有某種學理討論上的正當性。

研究者對所選擇的殘障主題作有深度且具細節描述的探討，使探討內容不被先預設的立場所侷限。比如說像是肢體障礙的行動不便、視覺障礙的視界困難以及聽覺障礙的溝通問題；最後，殘障文化指的便是上述的障礙的蘊生與發酵，而進一步地影響地一個殘障者正常社會角色的扮演。以此觀之，檢視這些名詞稱謂的差異性，自然還是要還原回到「殘障」作為一種社會情境限制的概念範疇。

3. 舞蹈作品的解構

描述舞蹈形象：

研究者將舞蹈展演中的所見（形式）、所聞（舞蹈敘事），透過文字表達所領悟的「美感經驗」，用生動形象的語言對人物、事件、或環境進行具體的描繪，使閱讀者對熟悉的事物有新的感受，對陌生的事物也能如親身經歷—如睹其物、如見其人、如臨其境，得到真切特別的感受。解釋舞蹈作品不能太過複雜，否則不但不利於我們的理解，也無法讓閱讀者看到其完整呈現。但是也不能因為顧及因沒能看到所期望的東西而失望的閱讀者，而在詮釋上為所欲為、加油添醋，因為這樣所描寫的現象是虛偽且錯誤的。

進入舞蹈的意識流：

透過舞蹈，可以使不言說的身體傳達各種內心風景；透過舞蹈，可以感受到舞者生命階段的各種細微的溫度；透過舞蹈，可以延展出生命視野圖像無窮的可塑性。舞蹈基

本上反映了舞者們自己的幻想與願望，舞蹈的解構，就是要讓舞蹈呈現出一個完整而豐厚的生命個體。如同簡單細膩的肢體接觸，眼神交會，都充分表現人與人之間微妙的情感流動。

小 結

雕塑家羅丹說：「美是到處都存在的，……不是缺少美，而是缺少發現。」美是需要用心去察覺的，但是人往往被役於物，汲汲於物質，怎麼可能發現美呢？初到舞集，看他們各自練習，他們神情愉悅、一派從容，好像人間塵囂都沾染不到他們，展現令人耳目一新的特殊美感。但是時間一久，我便發現，這是我們大世界中的一個小世界，表現出許多世界共有的生活方式。心，即是相處與關懷…。茲就此提出本研究田野參與的思維歷程：

一、進入田野的互動與關懷

研究者不該成為一個虎視眈眈的攫掠者，而是透過一種相互關懷與付出後，經由互為主體性之後坦然的自然開顯。正如同我奉為主臬的現象語彙：「我不知道美女的確切定義是什麼，但當她走近時我就知道了。」現象像是個頑童，當你追逐他時，他卻離你越來越遠。漸進的、融入的、交往的態度讓我能與團體得到私密性的分享，也讓我站在視野更好的地方看事情。

二、從田野的挫折經驗提取真實

「刺蝟取暖」—研究者與舞者的接觸情形，比從前的田野經驗更顯得困窘，因為我必須靠近。我想試著做些理解，並希望能提供與舞者們互動的一些思考。當研究取向的刺對上身體創傷後自我迴護的刺，「刺蝟取暖」即使充滿善意也會有針鋒相對的位置。刺是殘障者對研究的距離感，刺的位置突顯了需要相互理解的所在，刺蝟不會因為彼此

有刺而互離，面對此我亦是如此。

三、馬賽克田野圖像研究的意義

本研究一項限制之一，即是既有研究往往缺乏真實的生活經驗與觀點的描述，因此真實的存在文本無從建立參考。本研究的參與觀察方法，便只能在種種僵化並且偏失的文字堆積中，不斷地揣摩著殘障者與既有權力之間的微妙關係。

為突破此框架，研究者須擴充此侷限的視野，藉由與成員間相處與交流，充分融入舞集主流與次文化空間的夾縫，從直接的言談與現象的交互比對之中，將馬賽克圖像中的空格拼湊出真實圖景。這種現象交錯比對的理解，使研究不被表面言論所造作，才能更貼近真實生命的原貌。

四、田野倫理

我承認：「我說知無不言，但卻言而有限。」田野向我展開時，我卻陷入猶豫不決。因為在此時我身陷於天堂與地獄相隔的方寸之地。說明白了，我可實現我「言人所未言與言人所諱言」的研究天堂，卻同時也因引發情感與存在事實的殺戮而墜落無底之煉獄。因此，為倫理、也為完善己身，我選擇以隱喻的語彙表述，將對部分現象的回答，置入另一個提問之中。

第三章 相關文獻回顧

真正的哲學在於重新學會看世界。—— 梅洛·龐蒂：《知覺現象學》前言

你我都曾經見過殘障者，也或許在我們共同的生活就有殘障者存在，這不是一個新鮮的問題，只是是大多數人忽略了去思維所謂共存問題。那種忽略，是由一種主流強勢文化所建構與刻意營造的。彰顯共在世界，只是要代言與聲明：「殘障者需要的不是憐憫，而是想要回他們應得的生存權利位置。」因此，本章藉由「詮釋學」、「現象學」、「舞蹈美學」與「殘障理論」的思維理路基礎，以創造性詮釋的概念，希望能在此團體中提出一個對殘障族群具體的理解之路，從殘障者真實的存有位置出發，在共存世界的位置來面對彼此的存在。

詮釋學被界定為：「詮釋文本的科學」，但它不同於文本翻譯或口譯，而是對不明顯的文本、作品去開顯幽微大義。詮釋學在於處理文本或社會現象的意義，強調沒有一個超然於具體處境的立足點，必須從研究者身處的社會文化傳統所具有的前見或前判斷作為出發點，經由部分與整體之間不斷往返的詮釋循環，逐步克服文本或社會現象的陌生性。「詮釋學」強調人類存在的歷史性、處境感和這些脈絡的有待詮釋。⁵⁸在本章之中，引用詮釋學文獻，針對研究文本其表象的象徵與意義，透過詮釋而有深層結構性的意義建構。

當我們採用「現象學」這個概念時，針對的是「直接的看」，與強調直觀、洞見。因現象學本身意味著對既存現象的一種檢討與反省，從直觀人類淺層經驗的結果出發，進而說明人類心靈更深處的問題。現象學要想解開意識這個一切謎中之謎，必須避免完全陷入殘障者主觀、單方面訴說悲情，現象學的基本想法即在反對人云亦云，如此由現象學的觀點出發得到的成果才能造成新的可能性。

談到舞蹈美學藝術，研究者試圖以一種平易近人的分享溝通模式，讓舞蹈的感知自

⁵⁸ 龔卓軍，(2002)，《生病詮釋現象學從生病經驗的詮釋到醫病關係的倫理基礎》，三角公園 19 期，2004/08/01 取自：http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/19/journal_19.htm。

然而地進入我們的生活與思想之中，是研究者必須加以關注的，而非一味地遠離生命經驗的高談闊論。本文期望能以簡潔的舞蹈理念，用最輕鬆自然的方式，讓所有閱讀者認識鳥與水舞集舞蹈藝術的發展脈絡與具體意義，深刻感受特殊肢體舞動的生命原力。

而在殘障理論的說明，研究指出殘障者浸潤在偏差殘障觀念的社會教育，遭致某種程度被污名化的標籤記號，這直指我們社會本身不正常的殘健分野，也直指某種社會偏執無知以及身體教養的失格！這能讓社會共同面對殘障的事實，瞭解殘障者的特殊需要，而不是一味地給予憐憫，並且真正認識他們的潛能而不存有幻想。

茲就以上四項理論分述如下：

第一節 詮釋學

我們在詮釋學的關照下，可以看出從對傳統自然科學研究的反省，那些研究者仍然假設一個獨立於研究者之外存在的客觀實在，研究者只是透過科學方法加以客觀的描述或解釋。他們也預設了一個機械式的世界觀，於是將現象孤立，分割為部份，再將部份連結以瞭解整體。⁵⁹那是一種單向、主客對立的研究關係。而詮釋學正可以對此提出質疑與反正的素材。

詮釋基本上是自由的，但哲學詮釋學基本上認為解釋並非自由任意的活動，而是解釋者與文本的對話性互動，該互動透過二者相互參與於一個共同的歷史與語言的媒介才成為可能。換言之，並非解釋者亦非文本單獨決定文義，而是二者相互依賴地共同決定文義，解釋是一個具有存在限制結構的過程 (a structured process of existential constraints)。⁶⁰

⁵⁹ 蕭新煌、張荳雲，(1982)，〈對國內社會學經驗研究的初步反省：現實建構、理論與研究〉。見瞿海源、蕭新煌，《社會學理論與方法研討會論文集》。台北：中央研究院民族學研究所。

⁶⁰ J.J. Hamula, (1984), *Philosophical Hermeneutics: Toward an Alternative View of Adjudication*, Brigham Young Univ. L. p.325。

詮釋對於理解文本是不可或缺的，它能從文本中找出隱藏在話語後面的意義。詮釋的目的主要並不在於尋找文本對現在的我們有什麼樣的「含義」(significance)，而是在於闡明其口語意義(verbal meaning)。文本只有一個客觀的意義(objective meaning)；但是它的「含義」決定於詮釋者的處境。如果沒有一致的客觀意義，我們就失去了比較其「含義」的共同基礎。⁶¹

研究詮釋學，可以從詮釋學的角度來反省理論與經驗研究的哲學基礎，而不是冀望從中獲取某種研究操作的步驟，「詮釋學」的概念是在提供我們一個不同的思考角度。

藉由詮釋學的概念，研究者深入研究場域裡去認識、了解、體察…由研究對象與研究者所建構的視域融合，藉此去體察共在生活世界背後的意義與脈絡。本段茲就「高達美」與「呂格爾」的詮釋學觀點來討論：

一、高達美 (Hans. Georg. Gadamer, 1900~2002) 的詮釋學理論

高達美的哲學思考是與詮釋文本相關的現象，它被恰如其份地稱為詮釋學，即與理解文本的藝術有關的學說。但他又超越正確詮釋的方法，來反映理解當下的存在本體，設法使我們掌握那些在時間、空間和語言上與我們有距離的文本的意義之事實。

高達美主張作為一個理解者，必先承認「個人的歷史」，對解釋對象的前認識、前判斷⁶²，是理解者理解事物的開始。它導引理解，使理解成為可能，把理解者置於被理解的文本語境之中，使得理解者進入歷史，並以自己的體驗重新解釋歷史；前判斷在每一個人進行理解的起點上，一方面限定了理解的深度，另一方面，又使人在歷史中向人的可能的存在開顯，這種先前判斷稱為「視域」，是已存在的狀態。

理解的對象是人及其一切活動。無論是歷史、個人生活、思想、哲學、藝術作品，都是由有意圖的人創造的，都有它們的歷史視域。因此，在進行理解時，就一定會出現兩個不同的視域或不同的歷史背景的問題。只有兩個歷史背景，即詮釋者的前理解和被

⁶¹ Hirsch, E. D., Jr. (1967). *Validity in interpretation*. New Haven, NY: Yale University Press.

⁶² 潘德榮, (1999), 《詮釋學導論》，台北:五南, p.129。

詮釋的內容，能夠融合在一起並產生意義，才會出現真正的理解，是謂視域融合，融合產生新的意義與內容。

融合的詮釋是透過融合過去與現在的視野，窮究真實的意義。由於前理解或潛結構並非一成不變，透過對話、各種詮釋循環的理解活動，前理解與事物本身的視域不斷擴大，這樣可以前理解得到改正而更深入。在變動不已的理解視線中，事物有著各種新的意義向度，理解者的視線與事物的意義，都在對話、詮釋循環圈的溝通互動中不斷成長。開放的溝通與理解具有讓事物澄清，促進理解的視線擴大其透明與提供動力。⁶³ 以下就「視域融合」、「談話」、「詮釋的循環」及「實效歷史」分別說明：

(一)、視域融合

文本與詮釋者有其傳統與視域(horizon)。視域是從一特定的經驗角度所看見的整個畫面。我們生活在視域之中，而視域是變動不拘的。在視域的流動中，我們意識到視域的存在。

但是我們如何理解他人的視域呢？我們已經知道，跳脫自己的立足點以進入他人的視域是不可能的，因為我們的存有是植基於我們的處境與視域之中。

高達美指出我們乃藉著視域的融合(fusion of horizons)來達成理解。在詮釋者與文本的互動過程中，第三個語言形成了，而他們的視域也得到融合與轉化，而變得更為豐富。他認為文本的意義，不在理性地尋求作者原意，而是觀者(詮釋者)語言世界文本語言世界「兩個視野的融合」(The fusion of two horizons)。由詮釋必須基於觀者的語言視野，因而詮釋無法絕對客觀，觀者的偏見或先入為主的立場，成為無可避免的事實。

因此，高達美為近代詮釋學提供一個新的向度，他將詮釋的重心由過去移到現在；

⁶³ 詮釋學的傳統告訴我們，現實的敘說建構關乎意義，而非「事實」(fact)的再現。「事實」本身就是一個建構，它從解釋的情境脈絡中得到意義；它是說者與聽者協商或折衝的結果。我們找不到一個單一的現實作為最後真理的判準，因此每一件資料具有多重的意義。意義的建構必須放在共享的文化意義系統中進行，讓說者與聽者的經驗得以溝通。Kockelmans, J. J. (1975). *Toward an interpretative or hermeneutic social science*. Graduate Faculty Philosophy Journal, 5, pp.73-96。

由尋求「作者原意」轉到「觀者會意」(reader's response)了。換句話說，觀者才是文本意義的始創者。文本既然不是承載著原作者的經驗意念，而是期待觀者的參與塑造，文本意義就不是原作者藉著文本所想表達的意思，而是詮釋者借助文本所要表達的意思。

(二)、對話⁶⁴

高達美的詮釋學是以「對話」為其範本，甚至對經典的翻譯與詮釋皆主張用對話的態度以對。解釋是文本和解釋者之間的交談，通過對話參與者獲得了超越性的理解。

高達美在《文本與詮釋》的論文中提到：「…理解的能力是一個基本天賦，是使他保持與他人集體生活的能力，並且首先是通過語言和參加對話產生的能力。在這方面，詮釋學的普遍性要求是毫無疑問的。然而另一方面，人們之間產生相互理解的語言性，恰恰意味著一種不可超越的局限。這一點被歸納在一句話中：「個體是語言難以形容的〔Individuum est ineffabile〕。…」解釋者並不簡單接受文本的表面價值或者到它的原始語境中去尋求避難，而是對文本的預設提出挑戰和疑問以獲致其真理價值。同樣解釋者亦將他自己的前判斷置於被挑戰和提問的境地。這就是說語言從未達到個體之最後的不可消除的秘密。⁶⁵

詮釋學的任務是將確定的斷言帶入談話當中並將已逝的靜態過去帶回歷史的運動當中。⁶⁶我們彼此理解，就因我們互相交談，我們經常即問即答，以及最後在使用字句中將字句所說的物體共同帶到我們前面。語言有其自己的歷史。我們每個人有各自的語言。即使我們有著不同的語言，但我們仍可超越個人與時間的界限彼此理解。⁶⁷

⁶⁴ 陳欣白，(2003)，《對話與溝通》，台北：揚智文化。

⁶⁵ 高達美，(1997)，《迦達默爾選集》，嚴平編選，上海遠東出版社，p.49。其譯名為：〈文本與解釋〉。台灣較通用的譯法為《文本與詮釋》。

⁶⁶ J.Weinsheimer，(1985)，*Gadmer's Hermeneutics: A Reading of Truth and Method*，p.209。

⁶⁷ 汪文聖，(2003)，〈高達美：何謂真理？〉。2004/0214引自：<http://.nccu.edu.tw/hermes2/lec03.htm>。

(三)、「詮釋的循環」(Hermeneutical circle)⁶⁸

文本的詮釋者需預先理解主題與文本的所處的情境，此稱為前理解(preunderstand)，才能達到詮釋的目的。帕瑪(1992)也指出對於整體文本的體會與單一詞句的認識是需要交互理解，才能獲得真正的意義。⁶⁹ 從文本的部分並不表示能瞭解整體正確的意義，而需透過整體的認識來瞭解。同樣的，也只有瞭解部分之後，才能完整的瞭解一個完整文本的意義。⁷⁰ 高達美要求詮釋需達到境遇感與生動感。詮釋文本就如同兩人互動，達成共同視域(horizon)的建構。這樣雙向、公平的對話方式，才可達詮釋的圓融境界。

(四)、實效歷史

哲學詮釋學認為每個解釋者皆位於歷史中 (historically situated)，亦即每個解釋者皆座落於帶有過去印記的前後關係脈絡中，而且解釋者的過去不只提供他了解現在的可能，還限制了他所了解的是什麼。這種可能與限制就表徵了解釋者的「實效歷史」(effective-history)，解釋者的「實效歷史」，事先決定了什麼值得他探究，以及什麼是他研究的對象。也可以說解釋者的「實效歷史」就是他的「境域」(Horizont; horizon)或「視野」(range of vision)，包含了他能由特定觀點所見的每件事。

此外，「實效歷史」亦提供解釋者「先在判斷」(Vorurteil prejudgement)，亦即他總是以反映過去經驗的特定期待來研究文本(text)。⁷¹

高達美討論歷史的詮釋問題時，十分強調研究如何被帶到研究者「生命自身所處的歷史運動裡」。他提到歷史研究的素樸方法論不再能支配這一領域。研究的進展不再以擴大和深入新領域或新材料這種模式加以理解。相反地，歷史研究要求對問題達到某種更高的反思階段。所謂客觀地進入歷史材料，與文本保持一致的理解立場，讓文本自身

⁶⁸ 詮釋的循環(hermeneutic circle)是最主要的一個規則，亦即對於「部份」的理解為「整體」之意義所引導，而對於整體的理解又有賴於對於部份的理解以達成。

⁶⁹ Palmer, Richard E, (1992), 《詮釋學》，嚴平譯，台北：桂冠。

⁷⁰ Hoel, Ivar A. L. (1992), *Information Science and Hermeneutics: should information science be interpreted as a historical and humanistic science?* in Proceedings of the International Conference Conceptions of Library and Information Science: Historical, Empirical and Theoretical Perspectives eds. Pertti Vakkari and Blaise Cronin .London: Taylor Graham.

⁷¹ J.J. Hamula, (1984)。

說話，其實是進入了另一個被侷限的主觀位置之循環。⁷²

二、呂格爾 (Paul Ricoeur, 1913-) 的詮釋學

「文本概念」構成呂格爾詮釋的核心，文本是由任何書寫所固定下來的任何話語 (discourse)⁷³。話語不同於語言，話語是被談話者所借助的一套複雜系統。呂格爾的文本理論認為，作者意圖無獨特作用，意義只存在於文本自身。意即文本擺脫了創作者語境的束縛，展現在觀者之前的，是文本所展示的視域。文本脫離作者而展現，它不依存於創作者而在，也可以說，文本是屬於觀者的世界，文本通過觀者而實現它的可能。

以下分別討論呂格爾的各種詮釋理論：

(一)、時間

時間是什麼？呂格爾認為當著重在如何以我們對客觀世界的知識構成時間模型時，我們忽略了我們對時間經驗的感受，這種感受與客觀世界的時間流逝或許不同步，但是我們確確實實是依據這種對時間經驗的感受來構成對客觀世界之時間的知識，因此對時間的內在經驗是不容忽視的。⁷⁴

呂格爾指出：「當『時間』透過敘事模式而被表述，『時間』才變成人的時間；當敘事成為了人的時間性存在的條件，敘事才獲得它的全部意義」。⁷⁵ 呂格爾不直接從人的時間性或人的時間化過程去達至存有，而是要從文本與敘述故事來迂迴達之，而當人在說故事的時候，基本上是一種表白與說出人的歷史性的一種方式，而透過人的歷史性，人得以在歷史中開顯存有。⁷⁶

⁷² Gadamer, (1994), *Truth and Method*, trans. by J. Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York, pp.374-375。

⁷³ 呂格爾, (1987), 《解釋學與人文科學》，河北:人民出版社，頁.148。

⁷⁴ 盧彥中, (2000), 《時間與統整自我的探尋：以呂格爾之「人的時間」回應奧古斯丁之》，清華大學哲學所碩士論文。

⁷⁵ Paul Ricoeur, (1984), *Time and Narrative*. Vol. 1. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, p.52。

⁷⁶ 沈清松, (2000), 《呂格爾》，台北：東大書局，頁.71-88

(二)、隱喻

隱喻(Metapher)⁷⁷構成文本詮釋學的重要部分，在隱喻中揭示語義的創造性，隱喻非只是替代而是意義有所創發，而通過隱喻可指出意義世界。因此可窺見文本的雛型。哲學的詮釋便是不斷去揭露這種意義。這種意義是多重的，而存在於每一詞之中隱喻，也是多重的。

活的隱喻是一種瞬間的言談創造物，通過活的隱喻，我們知道什麼是活生生的語言。在隱喻中，語言的創造性被充分展現，也是一種新意義與價值的生成。隱喻可指出意義世界，哲學的詮釋便是不斷去揭露這種意義。這種意義是多重的，而存在於語詞之中隱喻，也是多重的。

呂格爾從文本出發，通過對語義理解，而達到結構語義的理解，而可以系統詮釋存在一切語詞與話語中的多重意義；這足以表現出語言的豐碩，且非只指出一種關係，而是一種類比關係。⁷⁸

第二節 現象學

現象學(Phenomenology)是一種較具體的哲學觀，一種含有具體立場的思考方式和分析方法。它是由實事出發，所面對的就是實事之物、所要解決的就是與實事有關的問題。它是對於人類心靈、意識的主要地位的重新確定，使原本被認為只是一種被動接受者的心靈，在現象學之下，意識成為看待世界，以及世界的意義之所以產生的主要原因。

歸納而言，現象學是一種研究通路，可以孕育出更深入、清楚的觀視，透過直覺的洞見，來探討像是日常生活、行為的特殊議題。因此，現象學可說是學習的工具，能幫助我們發現自己、他人及生活的世界，開啟更多的瞭解。

胡塞爾的現象學，是對於實證主義的一種掙扎。他由外在世界退回到意識之中，他將實證主義者所主張的所謂可以獨立於人類意識而存在的外在世界，轉化成現象學者所

⁷⁷ 潘德榮，(1999)。

⁷⁸ 聶雅婷，(2000)，〈呂格爾的隱喻類比意涵〉，哲學與文化月刊，第315期。

謂的必須透過意識而展現，而產生的具有著人類主動的組織架構成份的世界。這樣使得原本在實證主義中居於客體的意識，重新獲得對於世界的主位性。

本研究也將透過梅洛·龐蒂的身體主體主體與現象學的方法，探索殘障者的身體與其生活世界，而對於梅洛·龐蒂的論述，他由身體開展了生活世界，討論從「自我」到「他者」的形構，直接描述人們最原始，及先於理論（pre-theoretical）的經驗，由於其論述龐雜，在本段中我們擇其現象學方法予以討論。以下就「胡塞爾」與「梅洛·龐蒂」的現象學理論摘要說明：

一、胡塞爾（Edmund Husserl，1859~1938）的現象學

（一）、胡塞爾的意向性論述

所謂意向性，在胡塞爾看來，是指人的主體的一種能力，這種能力能使得一切進入到人的意識中的現象能被構成爲某種本質性的東西。爲了闡明意向性理論，在《邏輯研究》第二卷中，胡塞爾首先對「表達」概念作了解釋：他認為表達是帶有意義的記號，以字元或語音為媒介，所表達內容是意義。⁷⁹意義與字元或語音的關係是通過人們所作的「賦予意義」的行爲，人們把意義加到物質外殼上去。而所有的意向性行爲都是通過意向性的意義而指向物件的。

他指出，意識永遠指向對象，不是空洞或封閉起來的東西。如人們平常可以理解的那樣：人的情感活動都是具有一定的事件原因的。世界上沒有無緣無辜的愛和恨，也沒有無緣無辜的高興和憂傷。所以，一切喜怒哀樂，一切愛、恨、情、怨，總有一個爲什麼。對這個問題的回答，也就是對這些情感性的意識活動的物件化的最終指涉的物件的揭示。

（二）、內在時間意識

關於內在時間意識這一概念的重要性，胡塞爾在《對被動性綜合的分析》明確地區

⁷⁹ 胡塞爾，(2000)，《邏輯研究》第二卷（上）—現象學與認識論研究第一部分，倪梁康譯，台北:時報。

分了兩種時間：一種是客觀時間，另一種則是主觀時間，也稱之為內在時間意識。⁸⁰

胡塞爾指出，意識的行為和意識的內容都是處於意識範圍之內的东西；而實在的物件則處於意識的範圍之外。所謂實在的物件，就是處於時空中的物件。它們在空間中有廣延，因而在時間中有延續。這是因為：當事物在空間中運動的時候，對時間的確定，是通過對事物在空間中運動的比較而進行的。

胡塞爾認為，這種客觀時間，並不是唯一的時間。除了這種時間之外，還有一種與空間沒有關係，也即與在空間中的事物的均衡運動沒有關係的時間。那就是胡塞爾所說的「內在時間」。在胡塞爾看來，人的意識現象並不處於具體的空間之中。但是，意識是一個接著一個地出現的。也就是說，人們可以確定，一個意識現象是先於或者是後於另外一個意識現象而出現的。既然有先後，就存在著時間。可見在人的意識活動中，存在著沒有空間的時間。這就是胡塞爾所說的內在意識的時間，即內在時間。

通過對內在時間意識的研究，胡塞爾強調，事物的客體性並不是在原初意義上的意向性意識內容中被建構的，而是要對這些內容在內在時間意識中進行理解，也只有內在時間意識中，人們才能理解這些意向性內容中的規律性的東西，從而得以建構物件的客體性，即就是建構物件。⁸¹

(三)、本質還原⁸²

現象學的直觀是由一般的認識還原 (Reduktion) 而得到的，因此還原首先從一般認識開始，這就是現象學的現象還原。本質還原是一種從心理學現象向本質的還原，還

⁸⁰ 胡塞爾，《胡塞爾全集》-《對被動性綜合的分析》，德文版，第11卷，p.125。

⁸¹ 胡塞爾，《胡塞爾全集》第10卷，1966年版，R. Boehm編，Kluwer出版社。英文版為《論內在時間意識的現象學（1893-1917）》(On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time(1893-1917))，p.8。

⁸² 胡塞爾借用了思維的一般抽象過程成功地實現了這種還原--本質直觀的抽象過程：我們是在尋求關於認識本質的直觀的明晰性。認識從屬於思維領域，因而我們就能直觀地把它的一般對象提高到一般意識之中，於是一種認識的本質學說就成為可能的了。胡塞爾，(1986)，《現象學的觀念》，上海：譯文出版社，頁.12。

原⁸³意味著自然主義的終止，即將一切關於某種已經存在的預設懸置起來。

在一般認識論的意義上的認識與認識物件的關係，在現象學中變為切中問題，切中一詞強調了認識和認識物件的直接關係，這就是在直觀中實現的對認識物件的省察，這種省察因為是直觀的，所以不帶有先入之見的對存在的信念。⁸⁴對於某種超出了自身給予範圍的斷定，這種超越的東西就要被過濾掉或置入括弧中，以使之失效。也就是從事實性的（即經驗性的）一般向本質的、一般的還原。

本質直觀是對個體的直觀的一個主要部分，是以一個個體的顯現即它的可見的存在為基礎的。為了能夠獲得本質直觀，人們就不能只滿足於對某一個物件的考察，而必須實行對觀察物件的不斷變更，從這種變更之中獲得對意識物件的某種本質直觀。⁸⁵本質直觀既可以存在設定為前提，也可以不以存在設定為前提。也就是說，本質直觀既可以在存在設定的條件下進行，也可以在沒有存在設定的條件下進行。這種無存在設定條件的本質直觀，實際上是在想像中進行的。即如胡塞爾所說，是從非經驗的、臆想性的直觀中以原初的方式把握本質。亦即擺脫一切偏見，對實事本身進行無前提的考察；直觀在人的認識活動中直接體驗到的東西。

現象學直觀是一種非推理、無介質的直接看，是一種表象的直接呈現。它無需概念、邏輯的保證，它排斥盲目的信仰與獨斷，擱置權威與傳統，在看者與被看者之間無需任何仲介，現象學的直觀本身就是明證性。

所以現象學強調不僅是直觀到個別現象，還要直觀到個別事物之間的關係，並最終直觀到事物中所顯現出來的普遍本質。⁸⁶

⁸³ 對反思之途的可操作性方法的實施，稱為現象學還原。還原的目的地即：面向事實本身。而真正面向事實本身是不易的，因為我們已被某種觀念和意識形態所束縛，如果沒有自覺的反思和解構能力，事實將無法真實顯露。

⁸⁴ 胡塞爾，(1986)。

⁸⁵ 胡塞爾要求將所有抽象的哲學概念都回溯到它的直觀之中的原初源泉上去，認為事物的真理性是應該在它的原初源泉上能夠被直觀的明見的，是在直接洞觀中被把握的本質事態。胡塞爾，(1996)，《純粹現象學通論》，李幼蒸譯，北京:商務印書館，頁.80。

⁸⁶ 高秉江，(2000)，《胡塞爾與西方主體主義哲學》，武漢大學出版社，頁.114-115。

(四)、擱置法 (epoche)⁸⁷

胡塞爾把現象學叫做「描述心理學」，認為我們在認識世界的時候，只應該對我們直接體驗到的現象進行描述，但不主張解釋現象的因果關係，應該把一切經驗、知識或先入之見擱在一邊，以免影響我們對事物的體驗。⁸⁸

胡塞爾認為要對某一件事物作出較忠實而全面的理解就必須回到事物本身：由該事物最簡單、最明確、最原始面貌開始，把該事物已存有的理解先行懸置，先不考慮這些理解，然後透過直觀來了解該事物。⁸⁹中止一切與這些預設有關於的判斷，一直等到有更確實的基礎可據以判斷為止。⁹⁰

「擱置法」(epoche)在於中止自然的態度(natural attitude)⁹¹，被懸置的東西並未被否定，而只是被看作處於事情本身之外，為了事情的純粹性而不必談或不應混入。而給予哲學一個無預設的起點，擺脫掉與實體界性質的有關假設。

現象學在擱置之後，轉而研究意識本身的內容—即現象，去描述現象的本質以及各種層面的關係。⁹²現象學的懸擱，開啟了從執著性、物件化的世界，邁向面對事實本身的通道。

現象學懸擱為進行一種「無前提的研究」掃清了道路，就是在面對事實本身的進程中將一切先入之見、既定觀念等等，置入括弧懸擱起來—存而不論，從而使「進入無遮蔽狀態」成為可能，即是回到事物本身。懸置「本原」本身以外的所有預設。即懸置除了「本原」的內涵定義以外的所有理解，包括自然態度、現實生活的體驗、科學的假設、

⁸⁷ 現象學方法用懸擱加括弧的方式對既存的觀念存而不論，一層層直入背景底層，由此出發，各種生成的可能性便有了開放的想像空間。思想與實在才體悟為能動的本真。

⁸⁸ 姜志輝，(2002)，〈梅洛－龐蒂及其《知覺現象學》〉，《中華讀書報》。

⁸⁹ 黃耀民，(1999)，〈以現象學的懸置分析《聖經》與《道德經》所描述的本原〉，2004/07/07 引自：香港人文哲學會網頁 <http://www.arts.cuhk.edu.hk/~hkshp>。

⁹⁰ 在現象學的態度中，按本質一般性，我們中止實行所有這些認知的設定，即我們將所實行的設定置入括弧；對於我們的新研究而言，我們不介入這些設定。我們不生存於它們之內，不實行它們，而是實行著指向它們的反思行為；而且我們把它們本身把握為如是的絕對存在。胡塞爾，(1996)。

⁹¹ 對於任何設定我們都可完全自由地實行這一特殊的懸置，即一種判斷的中止，後者與對真理的毫不動搖的信念，甚至與對明證真理的不可動搖的信念相容。使設定失去作用，置入括弧，將其轉變成作為被加括弧的設定的變樣，判斷本身轉變成被加括弧的判斷。同上，p.93。

⁹² 胡塞爾的懸置則是最普遍、最徹底的，一切事情的存在都在懸置之列。此外，胡塞爾的懸置是為了最終能從一個可靠的基礎上將被懸置的存在推出來，使之得到非獨斷的、合理的解釋。

以至存在信念等等。唯有經過這一階段了解後，「本原」才能達到毫無預設的領域。⁹³

(五)、生活世界

生活世界隨著個體自我主觀視域的運動而發生變化。每個人的生活世界是各不相同的，因而生活世界應該是個人化的世界。生活世界不是觀念的，而是一個直觀的世界。直觀意味著日常的、伸手可及的和非抽象的。⁹⁴

胡塞爾的生活世界認為生活世界始終是毋庸置疑的、不言自明的前提。胡塞爾自己解釋說：生活世界是一個始終在先被給予的、始終先在存在著的有效世界，但這種有效不是出於某個意圖、某個課題，不是根據某個普遍的目的。每個目的都是以生活世界為前提，就連那種企圖在科學真實性中認識生活世界的普遍目的也以生活世界為前提。⁹⁵

推及殘障者的置身生活處境，跟任何一個人的生活世界一樣，離不開其意識意向活動和知覺結構。⁹⁶因此正如胡塞爾強調，人的存在並未與世界須臾分離⁹⁷，因此，殘障者雖身為殘障，但是他們的存在不獨立於世界之外，而是透過意向性的結構，深深涉入、參與與形構著他的生活世界。

二、梅洛·龐蒂 (M. Merleau-ponty) 的現象學

知覺構成梅洛·龐蒂的論述主體。因此，他特別強調知覺的優位性。我們與世界的原初接觸就是知覺，我們的生活從未離開過知覺世界，我們透過不同的身體知覺方式在認知世界⁹⁸，但批判性思維卻讓我們遠離了它……

梅洛·龐蒂反對充滿預設的心物二元論，他不滿「我思」只是一個沒有肉身的抽象概念，只涉及知性感覺(Intellectual perception)。人的活動不只是純粹的知性活動，

⁹³ 黃耀民，(1999)。

⁹⁴ 倪梁康，(1994)，《現象學及其效應》，三聯書店 1994 年版，頁.132。

⁹⁵ 胡塞爾，(1935)，《歐洲科學的危機與先驗現象學》，王炳文譯，北京：商務印書館，頁.133。

⁹⁶ 龔卓軍，(2002)。

⁹⁷ 施皮格伯格指出現象學開始於當下的直覺的或者說未經任何思考的經驗，其目標在於描述活生生體驗（現象）的不變的特徵，它關於世界和概念的活生生體驗。赫伯特·施皮格伯格(H. Spiegelberg)，(1995)，《現象學運動》，王炳文、張金言譯 北京：商務印書館。

⁹⁸ 在現實世界當中，人總是通過軀體，通過觸摸或凝視，通過姿態，通過言說等多種方式從事文化交流活動，使人由客體成為主體，並由主體成為主體之間的「真正主體」。王岳川，(2003)，〈身體意識與知覺 美學〉，文化研究，2004/08/01 取自：<http://www.culstudies.com/>。

「我思」僅是一個「世界」的抽象概念，而不是現象學意義之下呈現於日常生活的世界。

他清楚地說：「世界不是一對象，而是我所思想及感覺的自然安置。」在另一場合，梅洛·龐蒂更開宗明義地指出「我」不是發現、我是透過感受而不是看。⁹⁹他的論點指出，個人與世界之間同樣具有可逆的性質。世界中包含了其他的人事物，個人和他們之間可以相互交流，彼此限制、滲透和影響。¹⁰⁰

（一）、梅洛·龐蒂的《知覺現象學》

《知覺現象學》是梅洛·龐蒂創立以身體為基礎的存在現象學，並從知覺本質出發，力圖把人文科學—首先是心理學和語言學與哲學聯繫起來，建立其知覺現象學，以克服存在與意識的對立，調和主觀唯心主義與客觀唯心主義。

人與其他存有不同，在於人不是主也非客；而是身體—主體(body-subject)；客體沒有意識，欲望永遠是消極的，所以它們永遠是它們自身，也是清晰的。我的存在與我的生存，只能通過我的身體的存在而開顯；這詮釋了身體在世界構成中的基礎。

身體主動的突圍，嚴厲指控理性主義者對人割裂式的理解，尤其是他們把理性與身體—世界分割，貶低感覺及情緒而高舉理性的優越性。這引發了人們回歸到對身體的關注，並意識到身體是人構成世界的原型這一事實¹⁰¹。

《知覺現象學》試圖建立一個肉身的哲學，認為人的肉身最能體現知覺的含混性、透視性，那裡就是最實際的經驗世界。正是在我們的未分化的存在面前，世界才是真實的或存在著的；它們的統一，它們的關聯是混雜在一起的，這就是說我們對世界有一個總體的觀念。我們借助它形成一種真理的經驗，這種真理向我們顯露或者把我們包含其中，而非我們的精神佔有著它，圈定了它。¹⁰²

身體，不再是純粹的自然性事實，不再是一個純粹的有機體，是情感與意義的匯流

⁹⁹ 張政遠，〈梅洛龐蒂的現象學哲學概念〉，2004/05/01 引自：<http://www.geocities.com/Athens/Troy/1881/ecrits/merleau-ponty.html>。

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, (1962), *The Phenomenology of Perception*, Transl. by C. Smith, pp.5-6。

¹⁰¹ 梅洛·龐蒂，(2001)，《知覺現象學》，姜志輝譯，北京：商務。

¹⁰² 勒福爾，(2004)，〈梅洛·龐蒂《世界的散文》法文版-致讀者〉，2004/03/29 引自：中國現象學網 <http://www.xianxiang.com>。

處。縱觀梅洛·龐蒂的知覺現象學有三大主題：知覺世界、身體與他人。在這些論證的主題下，取消主客二分的思維。他視身體為原鄉，認為世界是由個人心理意識所構造的，人的理性（mind）及認知不能抽離於身體及世界，世界不再與身體無關，世界正是身體的透視性解釋。概言之，知覺不是對世界的認識，而是認識的首要前提；它提供了認識的對象給人；知覺活動並未摻雜分析反省的概念內容，而是前意識的水平接觸，是人向外開拓的出發點。

真正的哲學知識是知覺，因這是一切的基礎；知覺就是主體對世界的視覺，知覺的世界就是人們所看到的世界。因此，必須從世界背景之中尋找個人存在基礎，使兩者找到接合處。直接描述人們最原始，及先於理論（pre-theoretical）的經驗，即一種先於科學理論解釋的人類存在經驗及狀況。

人之主體意指包含了物質與精神兩者之現象身體；純物質者為客觀身體，這純粹是一個概念意義的抽象存有，一個接近空無的影像；現象身體才是活著的，真實地存在。物質與精神乃是同時真實存在，無先後之分；在人是如此，世界亦如此。

人的存在，身體的空間性就是情境的空間性；表達出人與世界的依存關係，相互間是屬動態的辯證；身體具有主動的創造力，不斷地與世界發生內在關係。不同的肢體構成一個完整的身體，而此身體絕不可被分割與撕裂。梅洛·龐蒂藉此突破身體論述的困境，提出肯定人之不可化約性，以知覺意識取代行為概念，企圖恢復人的統一性。

（二）、身體與知覺

知覺（perception）¹⁰³一般被認為是身體接觸外界刺激時的一種簡單的、即時的反應。然而，知覺與思維代表的是整體性；知覺不是感覺的相加，思維也不是觀念的聯結。這種將知覺等同於感覺的陳見，其實是相當嚴重的誤解。

¹⁰³ 梅洛·龐蒂認為，「身體感受」使自我與外界得以現形的「發生場所」，他說：「知覺是一種背景，一切活動皆從這個背景中顯現出來，以該背景為前提...世界就是我所知覺到的那個東西」。「身體感受」亦可說是「身體圖式」，從每一個人自身的角度來說，在感覺到感覺之前，在意識到意識之前，人們已經先行存在著一個讓感覺和意識發生的場所。Merleau-Ponty, (1962)。

知覺是結合心理與生理的複雜歷程。Bruner (1973) 指出：知覺不僅是由原始刺激物來決定的產物，他更會主動的選擇訊息，深刻的體驗、思維，是個體建構其感知世界所必備的推論過程。¹⁰⁴ 知覺給我們世界中的信念，而同時，對每個人來講經驗是各人自己的。知覺可以進入世界，也可以在我的幻象中保護主體。知覺既告知一種世界中的絕對接近，也告知一段無可救藥的距離。最後，知覺把我限制在他人的神祕中，因為他人感知到的事物在看此事物的人面前分作兩個：他人感知到的事物是我從他身體外看到的事物，我把它叫作真的事物。¹⁰⁵

梅洛·龐蒂在《知覺現象學》中提到：世界不僅是一個對象物體 (object)，並由我掌握它的生成法則 (the law of its making)，它其實更是我所思維、明示之知覺等活動的自然設境和場域 (setting & field)。也由於我們經驗到我們自身，我們對此經驗深具意識，也就是在這樣的經驗基礎上，所有的語言意涵得以有所界定。經驗中所獲之意識，是處於原初的沉默之中。

以梅洛·龐蒂的知覺理論理解，係身體經驗之原初形態，而身體對空間之臨現，是匯聚情境美感的要素，這樣的臨現帶來世界給予存在，世界之中不是空無，而是依恃「身體—主體」(body-subject) 的姿態臨現於世界及其存在的情境意義。

存有透過知覺而開顯。知覺已預設了感官性的身體存在，也預設了意識存在；知覺是一切的生成之理，幫助知識的誕生，使我們脫離獨斷而達到客觀化的自身，亦是世界的最終實在。主體不會憑空創造環境，只是在環境中發現出意義；從先驗主體性之個人，轉為互為主體性之整體科學與思維反省使我們遠離了世界，他們會扭曲事實，因此我們只有回到事實本身，回到科學意識以前的世界，藉用知覺直接接觸，達到最真實的認識；如藝術比科學的表達更接近實在。

關注知覺的重要意義，在於身體的知覺與對物件的意義的感性遭遇，這使得我們能夠明瞭現象學式的注視身體之存在意義—即肉體通過感覺知覺的綜合活動去把握感性

¹⁰⁴ Bruner, J. S. (1973). *Beyond the information given: In the psychology of knowing*. New York: W. W. Norton & Company.

¹⁰⁵ 梅洛·龐蒂，(1964)，《可見的與不可見的》，法國 Gallimard 出版社，p.25。

世界，並把世界明確地表達為一種呈現的身體性意義。

感官、感覺、洞察力、幻想—所有的這一切都是私密的，除了經由象徵，並以間接的方式進行之外，都是無法傳遞的。¹⁰⁶

梅洛·龐蒂的哲學原本是一種含混哲學，在世存在的根本含義就是含混。這意味著：生存不是理智探討的物件，知覺不是理智說明的物件，語言不是透明的工具，他人在共同在世中而不是知識結構中出場。也就是說，知覺不可能不含歧義、沒有神祕。人不可能作為透明意識展開在作為透明意識的自我面前。¹⁰⁷

(三)、身體意象

身體，不只是具體的身體，也是抽象的身體；它不只具有現實性，也具有潛在性，「身體意象」即是這種既現實又潛在的身體。¹⁰⁸

身體意象一方面以具體的身體器官呈現，另一方面以具體的身體呈現，在其統一性與複雜性中，身體與心靈完成其統一。¹⁰⁹知覺著的機體似乎向我們顯示了一種笛卡兒式的心身混合物。各種高層次的行為為機體生命提供了一種新的意義，但心靈在這兒只具有一種有限的自由。心靈為了讓自己在那些持久的機制內安定下來，為了真正地實現自身為心靈，它需要更加單純的活動。知覺行為是從與某個情景或某個環境的關係中湧現出來的，這些關係不是一個純粹的、認知的主體之傑作。¹¹⁰

(四)、自由意識

一個最基本的事實是我們在世界上的出生和存在，這是自由選擇和基礎。我們在世界上有某種限定性，具有自己無法改變的生理特徵。但是，這些東西並不是作為原因起

¹⁰⁶ 赫胥黎，(2000)，《眾妙之門》，新雨出版社，頁.12。

¹⁰⁷ 楊大春，(2003)，〈被含混包圍著的梅洛－龐蒂〉，南京社會科學。2004/07/23 引自：中國現象學網 <http://www.xianxiang.com/>。

¹⁰⁸ 尉遲淦，(1980)，《論梅露彭迪身體—主體觀念—知覺現象學一書之研究》，輔仁大學碩士論文。

¹⁰⁹ 如費爾巴哈言：我是一個實在的感覺的本質，肉體總體就是我們的自我，我的實體本身。費爾巴哈，(1984)，《費爾巴哈哲學著作選集》上卷，榮震華等譯，商務印書館，頁.169。

¹¹⁰ 梅洛·龐蒂，(1962)，〈梅洛-龐蒂的一份未刊稿：他本人作品的內容介紹〉，張堯均譯，形而上學與哲學評論 1962 年四期 pp.401-409。

作用。

梅洛·龐蒂認為應該拋棄因果關係概念，並且認為動機概念也不能說明問題，因為「動機不對我的決定產生作用，恰恰相反，是我們把力量給予動機。」世上沒有完全的決定論，也沒有絕對的選擇一起作用的是我們的意向。同樣的事情對具有不同意向的人來說具有不同的意義。自由不是自由的障礙的對立面，恰恰是自由顯示出了自由的障礙：一座高山只是對於想翻越它的人來說，才是障礙，才有意義。這就是為什麼我們常常對殘障者或遭受痛苦者的忍耐力常會感到驚訝。¹¹¹

梅洛·龐蒂看來，人既非是生而自由的，也不是具有絕對自由的，人是存在於一個既定的社會思想結構和社會經濟實踐影響中，是一定經濟活動實踐的物，遭受到意識形態和歷史總體結構的制約。所以，科學、藝術、宗教、哲學觀念都是這種經濟方式的延伸，人只可能通過這種文化客體的傳播和理解去獲取自由和對自由的理解。

對現象學而言，這些文化客體是通過主體與經驗世界相互作用而構成的，人的自由只能從中產生出來。梅洛·龐蒂呼喚過人類的自由和人類的理想，他對社會現實中的不自由和醜惡現象加以揭露，實現了他呈現「事物本來面目」的承諾。¹¹²

(五)、梅洛·龐蒂的現象學方法

1、現象學描述

梅洛·龐蒂指出，現象學是關於描述的活動，而非解釋或分析的技術。其源自於胡塞爾早期的「描述心理學」(descriptive psychology)，或是「返回事物自身」的學理，其目的在於斥理性科學，回歸到日常環境經驗與行為的實在本質，去探索與描述生活世界，以辨明其不變的結構，意指知覺的意識、經驗與行動各面向的關係。

2、現象學還原

現象學還原是透過無預設的描述所經驗到的事物，並對該事物之意見與認識存而不

¹¹¹ 姜志輝，(2002)，〈梅洛－龐蒂及其《知覺現象學》〉，《中華讀書報》。20040810 取自：<http://www.gmw.cn/>

¹¹² 王岳川，(2003)，〈身體意識與知覺美學〉，文化研究，2004/08/01 取自：<http://www.culstudies.com/>。

論，促使經驗如實呈現。據此，梅洛·龐蒂指出：「還原教導我們最重要的課程是完全還原的不可能性，這也就是為什麼胡塞爾對還原的可能性重新檢驗。」他指出，這就是為什麼在胡塞爾的作品中提及哲學家是永遠的出發者。在還原過程為避免新的意見與解釋出現，我們必須不斷重新還原，以「直覺的洞見」指向被研究的對象，並經由誠懇、耐心及關心，使其更深刻的、完全的關照現象。並將自己的經驗內容與他人的彼此驗證。

3、還原身體的意向性

現象學還原的工作是在意向性活動中完成的。胡塞爾區分意向性為行為的意向性與運作的意向性，前者是思維的判斷與意象，後者則謂生活先於思維判斷，即屬身體的意向性。¹¹³梅洛·龐蒂的工作即在於還原身體的意向性，因而面臨複雜的身體時，他大量使用病理學還原，透過對病例的瞭解，還原出許多我們常用而不知的身體潛能，或許就是那些特殊殘障者所欠缺的重要內容。

4、身體的空間性

我們借助我們的身體處境來把握外部空間。身體或姿態的圖式在任何時候都能為我們提供有關我們的身體與事物的關係的、有關我們對這些事物的掌握的一種全面，實際而且不言明的觀念。各項可能運動或各運動投射的一個系統，從我們輻射到我們的周圍環境。

我們的身體並不像事物那樣處在空間之中，而是寓居於或盤桓於空間中。因為它是我們的身體，因為我們是通過它才直接進入空間的，所以我們無需任何工具就能移動它。對我們來說，身體遠遠不只是一件用具或一種手段，它是我們在世界中的表達，是我們的意向的可見形式。甚至我們的那些最隱秘的情感活動，那些最深地維繫於體液基礎的情感活動，也有助於形成我們對事物的知覺。¹¹⁴

通過知覺的世界，我們就會看到，感覺性質並不是不透明、不可分。本身都是我們

¹¹³ 周掌宇，(2000)，《盲人的問題與梅洛龐蒂的解決方案》，中央大學碩士論文。

¹¹⁴ 梅洛·龐蒂，(1962).pp.401-409。

與世界共存的某種獨特樣式。我們還能發現，空間形式或空間距離，與其說是在客觀空間中不同點之間的關係，不如說是這些點與一個中心視角——我們的身體之間的關係。這種我與身體的關係，指出一種身體的感官經驗。身體連結著自我的心理生活、氣質及活動。

第三節 舞蹈理論

一、前言

(一)、淺談現代舞：

現代舞主要是用身體語言來表現人的內心感受、內在世界。它可以是激情的宣泄，也是抽象的肢體語言在傳達瞬間的感覺，更可以是朦朧的暗喻，有時，甚至作品本身都難以言傳。

身體舞蹈能表現具體事實以反映人的思想，表現個人對現實的體會，也能表達個人內心理想的追求，表達抽象哲理和構思，表達內在的意念。很多人運用舞蹈的表現把自己的生命體驗和見解表現在舞臺上以尋求觀賞者在思想情感上的共鳴。建立一個有深度的、不可言傳之虛擬真實的幻想世界。

(二)、現代舞的解放運動：

從現代舞切入探討殘障藝術世界，就不得不對現代舞有些基本了解。因為他們欲經由舞蹈的引領，打破長久以來的束縛，無論是思想觀念上，還是行為規範，都需要一場身體與心理的革命來解放身體與追求心靈自由。

在帕斯卡撰寫的哲學名著《思想錄》裏，他留給世人一句名言：「人只不過是一根蘆葦，是自然界最脆弱的東西，但他是一根有思想的蘆葦。」舞蹈，尤其是現代舞，正是人們用身體進行思考，用身體去探索人類靈魂的一種方式。¹¹⁵現代舞具有三個明顯的

¹¹⁵ 帕斯卡 (Pascal, Blaise), (1658), 《思想錄》。引自 Jean Mesnard 編, (1964), 《帕斯卡尔全集》。

特徵。一、現代舞具有鮮明的個性。舞蹈者在舞蹈中傳達自己對生活的體驗、思考，這種體驗因每個人不同的文化背景和閱曆，而更顯得獨特和新穎。二、現代舞具有時代性。現代舞展示的不是對過去的沈湎，而是編舞家今時今日的感受和思考。三、現代舞具有原創性。亦即現代舞不是展示人云亦云的陳腔濫調，而是獨特的不與俗流的形態和意識，現代舞的主旨、形式結構、內容等等，都希望要與眾不同，做別人所未做過的嘗試。

現代舞表現的是非理性的，強調個人情感自我體驗，在其舞蹈形式下，保留了內省的特質和思考的習慣，流露出了深刻的理性思辯和深厚的人文底蘊。當現代文明對人的身體、心靈重新構成了抑制的無形桎梏時，現代舞扮演著一個喚醒身體的精靈，而成爲了一種人的內在需要，高度地張揚了個體生命，人們可以自己的形式，完成表現身體的權力，感受自我的存在。

(三)、特殊的現代舞—特殊肢體舞蹈：

解讀鳥與水舞集來自身體訴說的生命之舞，那可說是生命經驗流露最直接、最強烈、最尖銳又最充足的表現，他們利用想像來創作自己的身體觀，探索身體剩餘部分有什麼樣的可能。在其舞蹈作品中，舞者將自己身體的殘缺坦然示人，解此打破殘障者在藝術表現的侷限與限制，開啟另一種舞蹈藝術的可能。

在這生命美感傳敘描述中包含虛構成分的舞蹈創作，在理解生命之源時，我們除了需要人的生命歷史性的交融之外，還需要舞蹈美感經驗的介入與開路。透過生命的歷史性與美感，舞者得以像欣賞藝術一樣的審視自己，同理別人，不僅如此，還滲透到舞者的生命歷史裡，擴散到天地裡，甚且如同創作一般開展出存在的可能性來。觀者亦然。

我對自己問：是否可能從美的感知，探尋舞者身體原初的深層語彙，和生活世界的結構性內涵之間的內在關聯。因為藝術語言來自於人，它並不能自外於歷程與本質，置身其中，必然與之發生認識、情感、欲望、價值、信仰等意識形態意義交流。身體負載的思想情感內涵，那豐厚深化的清晰軌跡，而舞者是否可能將自我生命史的身體經驗與感官（sense）向藝術開放傾訴，是我必須去探究的。

而談到現代舞，就不得不提的一伊莎朵拉·鄧肯：

二、鄧肯(Isadora Duncan, 1877~1927)的舞蹈理論

(一)、背景概述

鄧肯，現代舞派創始人，受古希臘瓶繪和雕塑藝術的影響，創立了與古典芭蕾相對立的自由舞蹈。其特點是動作自然、形式自由。她創新舞蹈的精神，強烈地影響了同時代的戲劇家、導演、畫家、作曲家。其巨大貢獻是開闢了抒情舞蹈的新領域。

(二)、鄧肯的舞蹈身體觀

鄧肯出生在海邊，受到海浪和風的環境巨大影響。驅使她用靈魂去工作，每當樹影婆娑、波濤湧動、雪花飄飄之時，她都會受到感動，因此鄧肯的舞蹈是受各種感官和感情刺激所表現出來的。她的舞蹈是一種「解放、自由的舞蹈」。¹¹⁶鄧肯在身體觀，舞蹈觀用心著墨，採以生命與靈魂直接面對自然韻律所引發的衝動，進而將她這一股對於「生命即舞蹈」的感動，透過她所設立的舞蹈學校傳承下來。她的裸足、她的即興，跳出了一個世紀以來現代舞蹈的新視野與新風貌。

(三)、舞蹈的技巧與風格

「我尋求精神表現流入身體渠道、使其充滿震顫光的泉源——反映精神視象的離心力。過了很多個月，等我學會把全身的力量集中在這一個中心，我發現此後我聽音樂時，音樂的光芒和震動便流入我體內的這個光源——在不是頭腦之鏡而是靈魂之鏡的精神視象照見自己，有了這個視象，我可以用舞蹈加以表達。」¹¹⁷

鄧肯憑其對舞蹈的意念，對原創性與自由的要求，產生獨創一格的舞蹈。標榜最自由的身體蘊藏最高的智慧，便是她的舞蹈目標。她覺得當時的芭蕾舞情感乾涸，精神空

¹¹⁶ 伊莎朵拉·鄧肯，(2002)，《鄧肯自傳》-My Life，台北:大塊文化。

¹¹⁷ 同上。

虛，因而厭棄這種陳腐的形式，主張舞蹈藝術的價值，應和音樂、戲劇、繪畫或文學這些藝術等量齊觀。她的舞蹈被閱讀為一種文化上的逾越，拒絕約束，把內在感受與身體外現的行為二分，並主張藝術與自然結合。鄧肯明白技巧只是手段，藉由舞蹈來表現舞者的精神面貌才是目的，這是鄧肯舞蹈的最重要理論。因此他指出：「...只有舞者遺忘了它，而舞者是最該記得的，因為她的藝術器具就是人類的身體。」¹¹⁸

她發現舞蹈並不只限於手腳的運動，而是由內在渴望活動的力量來促成。鄧肯是把渾身的自由揉合到舞動的身體裏去了，那是人體最自然不過的事。這樣的舞蹈，正是身體自由的表達。她認為身體儘管受過訓練，應該還是能夠隨意去活動表現，傳達人類最深奧的思想和感情。

(四)、發自於心靈的舞蹈

鄧肯的舞蹈在於追求一種心靈的源泉，灌注於身體之各部，使之充滿活躍的精神，把身體變成發光的流體，完全讓心中的靈感來支配身體的運動。在這種精神力作用下，靈魂完全佔有了身體，使它變成發光的、流動的物件。

舞蹈家必須是肉體與靈魂相結合的，肉體動作必須發展成為靈魂的自然語言。她認為過度的技巧會玷污身體的自然美，動作應源於自我感覺。因此，舞蹈應該自始至終都在於表現生命。

三、舞蹈之身體美學實踐

藝術是對各種事物真象有深度的揭示。人們認為某些事物是美的，某些不美，並給出美學上的理由；或者討論為何某種體驗有美感伴隨，某些則沒有。而這裏要說的是，在現象學的新視野之中，那讓事物呈現出來，成為我所感知、回憶、高興、憂傷……的內容，即成為一般現象的條件，就是令我們具有美感體驗的條件。

人都有夢想，夢想也是人們對平庸生活的挑戰，是人對身體的超越。身體是感知這

¹¹⁸ 伊莎朵拉·鄧肯，(1994)，〈未來的舞蹈〉，張本楠譯，引自朱立人編《舞蹈美學》，台北：洪葉，頁. 1-12。

世界最細緻最微妙的終極容器¹¹⁹，人們攜帶著它，呈現著與它的過渡，以及與它一起流動的各種奇異的形式。藉此，我們直接面對身體藝術，直接面對我們理解或不理解事物和觀念，每一個肉身化的主體都像一本敞開的筆記本，我們還不知道將在上面寫下些什麼；或者像一種新的語言，我們還不知道它會完成什麼樣的作品，我們只知道，一旦它出現了，它就不可能不多多少少說點什麼，就不可能不具有一段歷史和一種意義。¹²⁰

尼采說，「我們要有藝術，以免死於哲學。」因為美感失落的原因，就是我們擁有過度清醒的藝術知識，身、心、靈普遍處於截然分隔的狀態，智能、情緒、感官並未統合起來，意即當舞者心靈被禁錮，缺乏形象思維的變化，身體就呈現出不順暢感。

而梅洛·龐蒂也闡釋了有關藝術自由的觀念。梅洛·龐蒂反對任何永恆絕對的真理，拒斥任何超越生命的現成真理。在他看來，在現實中，人最迫切地感覺到的真實狀況是人總是要死的。解決這個根本問題的一個重要途徑，是通過藝術的感覺悟性來完成人生的超越。只有通過藝術使人昇華到哲學和自我反思的高度，才可以使人面對真理問題本身。

對意識和知覺化的解釋，使梅洛·龐蒂終於走向了超越性的審美問題，進而集中分析詩的魅力、藝術形態、人生實現等問題。換句話說，美感體驗並不是希罕的奢侈品，它深植於人生最根本的體驗方式之中。原發的、活生生的體驗一定是美的，含有非概念的領會與純真的愉悅。¹²¹只有通過知覺感覺到的，才能體驗到；而只有知覺到的，才能被把握到。如果人處於知覺、感覺和體驗之外，那麼他就與真理和真理的認識無緣。¹²²

四、舞蹈藝術的言說

語言的有限，讓我們轉而求助於身體美學藝術。藉由身體展演，舞者在虛擬角色的不斷轉換之間，訴說一般語態難以言說的心事，如同身為殘障者不為人道的自我成長的

¹¹⁹ 許淑真，(2004)，〈錯位中的迷航記〉，「城市漂旅：釋放與失落」，當代藝術展演。2004/08/15 引自：<http://www.artouch.com>。

¹²⁰ 梅洛·龐蒂，(1962)，pp.401-409。

¹²¹ 張祥龍，(2002)，〈現象本身的美〉，思問，2004/02/03 引自：<http://www.suwen.org>。

¹²² 王岳川，(2003)，〈身體意識與知覺美學〉，文化研究，2004/08/01 引自：<http://www.culstudies.com>。

探索歷程。

因此，「舞蹈藝術」可說是一種內與外的「交談語言」，它可以繞過理智的層面而觸動人的情感，呈現不同生命文化中獨特的思緒與身體樣貌。也因為身體藝術可以使觀者關照到自己的真實面。¹²³

藉由觀者「創造性地詮釋」能力，將隱藏於藝術之中的意念「開顯」出來，並映照出自己真正的需求。無論是創作或詮釋，身體藝術總帶著真誠與熱情。可以「撼動」人的靈魂，真實地描述自我意念並熱情地加以表達。

五、殘障舞蹈

(一)、殘障舞蹈的書寫

1. 殘缺世界

描寫特殊生命的舞蹈，就是在標示一個特殊樣貌生命的存在，一個從殘缺走向完整的過程，也是一個尋找的過程。殘障舞者由於經歷深刻的身體經驗，更容易將個人回憶與情感也融入肢體展演中，突顯其特有的心理揣摩能力，也揭示著其所肢與所感之特殊存在的豐富世界，殘缺的身體歷練呈現另一種身體顛覆的擠壓張力。。

在舞者的身體展現中，經常出現他們的孤獨處境，人際的衝突與不安，以及對於愛的渴望與恐懼等等舞者生活與生命提煉的真實感情和轉化之後的心境，也經常會投映在舞蹈的展現中。使觀者在欣賞舞蹈的同時，能將藝術的目光漸漸聚焦在殘缺之下的心靈深層。¹²⁴

¹²³蘇格拉底在《蘇格拉底談「美」》中認為：「美不能離開目的性，即不能離開事物對現實人願望達到的目的形式。」何楚雄、賀紀元，(1990)，《蘇格拉底談「美」》，廣西：民族出版社，p.26。康德也說：「美是物件合目的性的形式。」北京大學哲學系美學教研室，(1980)，《西方美學家論美和美感》，北京：商務印書館。頁.164-165。他們的觀點，可以說都感悟到了涉及到了意念指向對美的構成的作用。

¹²⁴「迅速沈入到當下的生活狀態」使他們掙脫了社會重負也躲避了歷史陰影，同時也已是絕對以自我中心，這就決定了他們創作的無使命感，可專意自我的姿態。冉小平 (2003)。

2. 藉由舞蹈的回歸

舞者除了反應內心情感、現實生活與反應社會的價值觀確立外，如果從身體活動的角度來探討，舞蹈亦是在尋回身體的主控權¹²⁵，找回殘缺者遺失的信心，也可藉由舞蹈排除不良的情緒，淨化身心。亦可透過舞蹈肢體語言的陳述，來達到自我滿足，透過音樂燈光的情境，達到自我宣洩的效果。¹²⁶

殘障者的身體是存在記憶所堆疊出來的感傷¹²⁷，當內在與外在的身體邊界崩解，移動停留的種種場景，會讓身體賦予了場景意義，賦予某種特有觀點和參與態度。身體回憶中遭遇當下現實的心智狀態與流動方式，因而可以更清楚地感覺到一種獨有的意識觸發，暫時停止了一向習慣的肢體的步調與習性時，習慣的我與肢體之間產生某種相繫的牽連感；身體經驗重新思考在與身體失控對抗的過程中，那道無形力量的封鎖，回首反思那道身體的「鎖」，帶來自己身體的不同變化與成長，如何再建構身體完整的認知，以及充滿了動人的身體「意象」¹²⁸。

當殘缺的身體成為了他行動的牢籠，受禁錮的鳥兒有著欲回歸山林間自由自在的飛翔的渴望，以時間和空間而言，受他自己身體的世界所禁錮¹²⁹。生命與身體的對話是無聲的、潛抑的，讓身體舞動與記憶連線，展現出舞蹈光明與灰暗的對立面，讓舞蹈不是只有身體形象，更代表生命圖像的流動與展示。

¹²⁵ 舞蹈的表現與完成要求必須具備身體動作的協調性及平衡感，並學會如何掌控自己的身體語言。改善身體的穩定度，可適度建立個人對身體執行能力的自信心。育兒資訊，〈舞蹈與身體的對話〉，2004/03/29 取自：<http://www.xin-ai.com/zhidance.htm>。

¹²⁶ 衛慧在《像衛慧那樣瘋狂》中直言：「簡簡單單的物質消費，無拘無束的精神遊戲，任何時候都相信內心的衝動、服從靈魂深處的燃燒，對即興的瘋狂不抵抗，對各種欲望頂禮膜拜，盡情地交流各種生命狂喜包括性高潮的奧秘……」。文本「身體性」感覺細膩，而且還努力表達著「我沒有愛的感覺卻也達到了高潮」的思索，通往思想的天地。衛慧，(2000)，《像衛慧那樣瘋狂》，臺北：生智。

¹²⁷ 身體在與外在權威的對話中不僅僅在力量對比上處於劣勢，甚至被逼得連話都說不出來了，套用一個時興的詞來講就是身體「失語」了。很多殘障者不管自己的身體和感覺，他們隱藏、忽略、否定自己的殘障造成問題，有些人幾乎已經達到麻木的程度。他們關閉了痛苦，但同時也關閉了快樂，讓自己不能感覺。張鷟，(2004)，〈身體的言說〉，《書屋》第八期。

¹²⁸ 身體意象是指個人對自己身體所形成的一種心理影像，包括身體知覺與身體概念，即是個人對自己身體特徵的認識和對自己身體特徵的態度和感覺。身體意象是一種個人對自己身體特徵主觀性、綜合性及評價性的概念，包括個人對自己身體各方面的了解與態度，也反映出個人所感覺到他人對其身體外觀的看法。而簡單的來說身體意象就是個人對自己身體的看法。

¹²⁹ 尚-多明尼克，(1997)，《潛水鐘與蝴蝶》，邱瑞鑾譯，台北：大塊文化。

「他們面對著身體的失控，那種緊張無望的情緒，以及對未來生活的恐懼，瀰漫在許多殘障者的心中。任何事都是一片混亂，沒有人確切知道怎麼做才是對的，什麼是錯的；甚至沒有人告訴她們為什麼要活下去……。」

(921025-P2)

那是種無法隨心所欲的受困之感，它是靜止的，也是湧動的。它來回在舞者之中，面對殘障展露的事實，因此，舞蹈要修補的不只是身體上那個缺口，還有他們整個生命，重建因缺陷而喪失的堅定意志。(921101-B)

我反覆問自己：「你真的不害怕嗎？」…「我不再逃避殘障的事實，而是發覺該如何活出屬於殘障者的內容。」「殘肢對我而言，那是實實在在的疤痕。展示的是生命對我的殘酷，但也是給我機會坦然面對殘缺的意志力，那種與生死擦肩而過的經歷以及對生命的感動。」(920404-H3)

3. 通過舞蹈的共體感知

在研究中我們期許努力做到的理解是：「殘缺的身體如何透過舞蹈，用無聲的語言描繪世界、解釋世界的？我如何再現與還原他們所理解世界的原貌？」

那一片朦朧與暗黑的生活，在不同的身體，若沒有共感的脈絡是無法完整想像的。茫然的臉龐與失焦的眼神之後到底隱匿了多少關於身體的掙扎與壓抑？從破碎的影像中，我又該從何處去尋回他們生命的拼圖，好讓我拼湊出一個完整的、真實的殘障知覺圖像。常人所接觸的世界有沒有辦法這樣的呢？由於我們慣於依賴常人官能知覺，所得到的印象只是一個度量衡的世界，是無法進入他那專屬的身體感受之中的，而殘障的知覺正是一種沒有色彩、沒有深度、沒有影子的世界。

我試著將殘障舞者的所想落實回她們生活經驗本身，舞蹈世界作為現實與虛構的共同體，存在於真實事件和虛構的想像之中，既獲得了殘缺本身內在的意義，也獲得了被擴充的歧義。讓我等深刻而敏銳地感受到，在這特殊存有中的複雜性及其中內在的矛盾張力。

舞者的身體除了體重之外，也加進了不可見的承擔。殘障的身體具有殘障者的個體屬性，由於感知世界的角度有所差異，所以只要是真實屬己的體驗，就會有健全常人難以企及的獨到之處。那是精神的生發、轉變、落差、爆發和擠壓，進而滲透到整個生存境域，在生命懷舊中的情感需求，是一種多面向的體驗，也是一種生命現象，更是一種「面對自我」的最佳寫照。那些勾起本身觸動最深層的心理層面，是我們熟悉的而又被忽視的感受，讓舞者在舞蹈得到了充分的關注和慰藉。

(二)、殘障舞蹈的自由性

「舞蹈是在述說殘障者生命的故事，我們舞出曾經發生在身體上的故事。」

(921122-P2)

1. 囚禁—自由：

從舞蹈作品的不同角度來觀照與詮釋生命與生存意義的課題，大膽地揭露了世界與生活現實所存在無形的束縛、殘酷、荒謬與重複；同時藉著對極端處境的親身體驗，舞者也傳達對現實環境與主流體制的對抗。

在美感展現的瞬間，個人的感知，回憶，聯想，想像，情感，理智，一切功能都被全面地調動起來，身體與心靈處於最自由的狀態。意即人的整個主體暫時告別現實而進入自由的境界。現實的一切不可能，在被觀照的瞬間都變成可能，所以審美可以說是完形的另一種形式之實現創造條件¹³⁰。

殘障為主體的舞蹈，意欲突破傳統舞蹈格局的牽絆與束縛，其特殊的形體風格，是充滿「時間」與「空間」等歷史記憶問題的辯證張力。殘障的身體在此也無力去左右，任憑舞者的心靈自身體叛逃，以虛擬與想像游走於世界邊緣。完全離開傳統美學操作性意義的約制，實現身體思想的絕對自由。

¹³⁰ 童慶炳（1993），《中國古代心理詩學與美學》，萬卷樓。頁.123-132。

2. 自由—真實

當殘障者完全覺知自己的現狀，肯認現下的存有，他就會體察到「像自己」的貼近感。在像的當下，也讓殘障的事實真正成為他生命的一部分。¹³¹舞蹈，便是讓舞者與身體歷史，在愉悅中對存在現狀的和解。滿足與快樂，物我兩忘的自由自在，享受無限暢遊的一種愉悅，能在灰色的歲月中，發現希望之光，在壓抑的生活中，尋找生命之綠，在沒有美的時空裏，悄悄地創造著藝術之美。

用身體詮釋這樣屬於生命的舞作，並不一定要有最超越的舞蹈技巧，要的是活生生的思想與內容；那是舞者對自我生命最深刻的剖析，也反映了自身對未來的期許，它展現的是過往的甜蜜回憶，也是幼時的淡淡回憶，也或許只是身體舞動時轉瞬間的感動，那是包含感性經驗、理性同感與愛的經驗體會之纖細而韌的生命牽連。情感便是生命，舞者把自己放在裡面，隨著思維、視覺，而有新經驗的感動。

難怪舞者會說：

「我愛跳舞，因為包容性夠大，所以它容許一切的錯亂與迷離、遺棄與背叛、愛與被愛……」(921220-S8)

3. 自由—美感

舞者之舞蹈為了呈現真實，以自己的人生經驗所轉化的舞影，讓他們所詮釋的內容，都有令人感動的敘事美感。舞者對於身體美的理解與追求，浸透著關於其生命歷史記憶的深沉和神祕的美感。這種近似形而上的舞蹈歷程，確切地實現了個人的心理意象。

殘障者內心的隱晦的欲望，就是迫切需要通過一種新的表情達意形式，來敘說他們與其置身其間的共在世界之間的流動關係。舞蹈和欲望之間有著一種平行的同構關係，

¹³¹ 梅洛·龐蒂指出，現象學的任務是要揭示任何先於科學理論過濾的人類原初生存經驗〔pre-theoretical layer of human experience upon which the theoretical attitude of the scientific conception of the world is based〕指出，當人因意外面對危險與死亡的時候，他只會感到將有事威脅自己整個身體，根本沒有自我與身體的二分對立感，他的恐懼感提醒他，身體是他的一部分。駱穎佳，〈列維那斯論希特拉主義與歐洲的思想危機〉，2004/09/01 引自：普普專題 <http://www.poppop.net/>。

舞蹈是欲望的發洩渠道，而欲望又是舞蹈的動力源泉。在舞曲氛圍中編造新的故事用此去忘掉過去發生的事，以想像作為一種補償。

研究生命舞蹈的思維，要求的是捕捉活生生的生命，及獨立自我的靈性展放。因此必然回絕一切環繞著他們的各種成規教條，與理智意識概念的偏執，才能完成內在主觀感情境界的詮釋。¹³²

第四節 殘障理論

殘障是指造成不能執行正常生活，工作和學習的身體上或精神上的功能缺陷，包括程度不同的肢體殘缺，感官知覺障礙，內臟器官功能不全，精神情緒和行爲異常等。¹³³

殘障也說明了是對個體的損害，由殘損或殘缺引起，其限制或妨礙了個體正常活動的進行，其影響在社會水平，不但個人生活不能自理，甚至影響到不能參加社會生活、學習和工作。殘障者在享受社會權利和履行社會職責方面，因能力障礙而處於不利地位，如不能工作，不能照顧家庭，不能履行社會職責等。

殘障者可能有生理、心理、社會、或發展上的缺陷，導致其生活適應上發生困難。如何面對其身體與生命的特質，瞭解其語言與肢體訓練的歷程與艱辛，以及其就學、就業與家庭本身的調適等生活經驗。¹³⁴

一、殘障心理

殘障者都曾經有過難以承認現實的初期抗拒心理，同時都會有一段自我封閉的「孤立」期。普遍具有缺少安全感、缺乏自信心、自我意識強、無歸屬感等心理特質，其性

¹³²黃光男，(2004)，〈祭壇、故事與血肉生命〉，2004/09/02 取自:典藏藝術網，<http://www.artouch.com/s>

¹³³ Kauffman.J.M.&Hallahan.D.P，(1996)，*Exceptional learners : Introuction to special education*.Boston : Ally n&Bacon。

¹³⁴ Wolf.Wolfensberger的社會角色維持理論，常態化的理論模式認為如果人們能夠被正常地對待，他們也就可能正常地行爲。因爲 Wolfensberger 的理論假設，通過支援殘障個體正面的社會角色的發展，殘障個體的正面形象就會逐漸地被整合到社會中去，這就會逐步地提高殘障個體的自尊和自我認同。傷殘新聞聚集，(2004)，《美國殘障權利運動歷史簡介》，Ieland 譯。

格內向、不易與別人融洽相處、容易有自卑心理、對生活態度消極、對自己的缺陷很敏感等。

其心理上往往存在著憂慮、害怕受挫、自卑、自暴自棄、缺乏信心等心態。但同時他們也是一個富有思想感情和個性獨立的人，他們同樣需要別人的讚美；他們的自尊心也期許受到別人的尊敬，他們的成就也需人的肯定。¹³⁵

心理學理論與方法，從生物-心理-社會角度出發，對殘障者的損傷和殘障問題進行心理介入，以提高殘障者的心理健康水準。這對於幫助殘障者恢復身體功能、克服障礙，以健康的心理狀態充分平等地參與社會生活具有十分重要的意義。身心障礙者因為自身與一般人在外觀上或行能力上有所差異，因而影響障礙者如何看待自己，某些對肢障者自我概念的相關研究指出，由於肢障者本身外表姿態異於他人，往往會有自卑感、沒有自信或自我認同偏低，而使得身心障礙者對於人格發展、職業、生活適應有不利影響，如果父母、教育者、同儕能給予支援，就可形成正面的自我概念。身心障礙者本身必須要有信心，如果怕別人有不同的眼光，則很難突破自我架設的防線，應敞開心胸面對，在別人接納之前，先接納自己。

二、殘障身體的理論

殘障人士也並非一般人想像中完全『失能』(Disability)，相對於健全的身體而言，許多的殘障人士都具有各自不同的身體潛能。但是由於人們未能正確地了解殘障人士，而往往低估了他們的真正能力，因為多方事實說明，他們能做的比我們想像的好很多。

(一)、視障者的認識

輕度視障者可以閱讀較大字體的讀物，要看物體的形狀、顏色或光線當然也是沒有問題，和輕度近視的人不帶眼鏡時差不多。中度視障者則可以看見物體的形狀、顏色和光線。重度視障者只能分別較明顯的明暗變化，其他什麼就都看不見了。極重度視障者對光線的反應是「零」，也就是完全沒有視覺可言了。視障者與常人存在著一定的視覺

¹³⁵ 張訓誥，(1988)，《特殊教育的省思》，台北:五南。

能力差異，他們也普遍存在著應變能力尤其是應變新環境的能力差、定向行走能力差、操作能力差等現象，但是其聽覺分辨能力、觸覺能力比普通人高些。(詳細分類請參閱附錄三)¹³⁶

(二)、肢體障礙者

一般人聽到「截肢」，都以為是後天的，有些人的肢障情況非常明顯，但也有些障礙並不明顯，有些是由疾病引起的，有一些則可能是由於意外傷害所造成的永久性障礙。事實上，不論是後天因病、因傷截肢，或者先天肢體殘缺，都屬於定義上的「截肢者」。在身體質素(身體適能)方面具有很大差異，因截肢部位的不同而有身體素質上極大的差異。在這種凡事依賴別人的情況下，肢障者也就產生挫折、自卑或困窘。還有某些障礙影響外貌或姿態，也可能因而增加肢障者社交上的不安，引發社會、情感適應方面的困擾。¹³⁷(詳細分類請參見附錄三)¹³⁸

三、殘障者與生存環境

從大象理論談起—

「大象理論」是指有一隻大象，從一出生就被人用繩子套在牠的頭上，繩子的另一端則牢牢地綁在樹上。小象曾努力試著掙脫繩索，但牠的力氣卻太小而難以掙脫。最後小象選擇了放棄，認命地被綁在樹上，在有限的範圍內活動，不再嘗試掙脫。等到小象逐漸長大，力氣也大到足以輕易掙脫繩索，然而大象卻早已習慣被綁住的生活，甚至一直認為自己沒有力量掙脫繩索。就這樣牠一直認命地被綁著，忽略或沒有自覺到自己的能力所在。¹³⁹

¹³⁶ 傅秀媚，(2000)，《特殊教育導論》，台北:五南。

¹³⁷ 吳純純，〈簡介肢障者的身心特質〉，身心障礙者服務資訊網。2004/09/22 引自:[http:// disable.yam.com/resource/life/body.htm](http://disable.yam.com/resource/life/body.htm)。

¹³⁸ 傅秀媚，(2000)。

¹³⁹ 藍介洲，(2004)，〈從「大象理論」看我們的視障者〉，DIN 電子報第 53 期。2004/08/31 取自: <http://disable.yam.com/newsletters/>。

在我們所處的社會中，社會大眾對殘障者的期待，總習慣比對一般人的期待還要低。殘障者就像被綁縛的大象一般，一開始就被「低期待」的繩子牢牢套住，只能在有限的區域裡活動。因長期處在「低期待」的氣氛下，久而久之，殘障者本身、或甚至是視障者的家人，逐漸的把那條「低期待」的繩子，內化成為自我價值的一部分，而只能在有限的空間發展與成長，壓抑了原有的潛能。

隨著殘障人獨立生活範圍的擴展，希望能夠自主地生活並自主地決定自己的生活方式、醫療照顧和社會關係已經在越來越多的殘障個體身上得以實現。這一運動改變了人們對殘障的看法。殘障並不存在於個體身上，相反，只是社會沒有能夠容納身心受損的個體時，才形成殘障。¹⁴⁰因而，社會有責任為了最大限度地實現個體的能力而提供必需的容納。

(一)、現實環境的障礙

殘障者雖然漸漸地敢參與社會事務，然而他們回歸主流社會的過程也經歷許多困難。¹⁴¹即使各種保障制度的出現，但整體生活品質仍無法獲得改善，因為社會環境中出現各種障礙，在訂定制度前未完整瞭解身心障礙者需求面之問題，造成無障礙環境不實用，或成果未達理想。其實環境的改善可以使更多人接觸到身心障礙者，進而認識他們，身心障礙者也更易走出來，從事日常活動，並享受生存的自由。增進他們各自的潛能，提高他們的自我形象，令他們擺脫自卑，像正常普通人那樣融入主流社會，愉快地工作、學習、生活。

(二)、不可見的存在環境

面對一個與眾不同的特異身體，人們總是充滿畏懼與猜疑。身體的畸形殘缺雖為個人身體或病理的異狀，但伴隨而來的污名態度，卻使他們的身體成為違常、脫序、與罪

¹⁴⁰ 傷殘新聞聚集，(2004)。

¹⁴¹ 許天威等，(2000)，《新特殊教育通論》，台北:五南。

惡的社會排拒對象。¹⁴²

Mary Douglas 曾經強調，人類經常透過建構的手段，對於危險事物的恐懼而強化出社會區辨的界線。以台灣社會來說，傳統將殘障者視為異類，並藉由道德貶抑、因果報應等說法加以歧視，這樣的情形充分反映了上述論證。¹⁴³由於殘障身體的疾病或畸態威脅了人類對於完整性、健全性的一致追求，致使人們經常將此類對象視為非完整的個人。而以隔離或驅遣身體異質者為自我保護之手段，就是要把這種危害常態模式的不安成分祛除。於是社會附加許多話語玄說加以貶損、嘲諷、和憎惡此類「非正常者」或不合於身體標準的對象。¹⁴⁴

身心障礙是一種個體遭受到傷害之客體化經驗感受的消極意義，亦即，它是一種生理上的損害狀態，至於，身心障礙者本人所要面對進出公共場所的社會性接納以及諸如工作、就業等等的生存問題，往往都是這些傷殘社會化一種心理與文化性的投射，而這也使得殘障者常常遭致到與己身能力無關的歧視和限制。¹⁴⁵讓殘障者非得透過悲憫的施捨才能得到他們應有的社會角色定位。¹⁴⁶

¹⁴² Goffman, Erving, (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*. NEW.YORK.: Doubleday。

¹⁴³ Douglas, Mary, (1992), *Risk and Blame: Essays In Cultural Theory*. London: Routledge。

¹⁴⁴ 陳惠萍, (2003)。

¹⁴⁵ 王順民, (2003), 〈從道德性的悲憫到社會性的歧視：有關花蓮海洋公園殘障者止步的擋駕風波〉，國家政策研究基金會 2004/08/31 引自：<http://www.npf.org.tw/>。

¹⁴⁶ 正如王順民以視障者為例提到：「何以盲胞乃甚至於殘障者依然有其脫卸不掉的社會性烙印以及整體社會仍然還是停留在從個體層次之道德實踐的論述角度，來看待與殘障者相關人身權益的保障。就此而言，即便盲胞再一次地透過悲憫的社會道德情操而獲得按摩工作權的保障，…」王順民, (2003), 〈明修棧道、暗渡陳倉：從部長僱請明眼人按摩捉龍談起〉，國家政策研究基金會。2004/08/31 引自：<http://www.npf.org.tw/>。

第五節 創造性詮釋

本研究之「創造性詮釋」，是從傅偉勳的「實謂」、「意謂」、「蘊謂」、「當謂」、「創謂」五層次方法出發，進行創造性詮釋。¹⁴⁷此五層次即是在探討文本原典實際上說了什麼的「實謂」層次、探問原典想要表達什麼的「意謂」層次、考究原創者可能要說什麼的「蘊謂」層次、追究原創者本來應當說些什麼的「當謂」層次，直到思慮原思想家現在必須說出什麼的「必謂」層次，詮釋者即從批判的繼承者轉變為創造的發展者，從詮釋者成為創造性的思想家。

經驗涵詠著對世界的瞭解，但是詮釋並非一味地依賴經驗，因此，創造的詮釋亦不能脫離詮釋的要求。袁保新(1998)則指出詮釋的六個基本原則¹⁴⁸：

(一)、一項合理的詮釋，其詮釋本身必須在邏輯上是一致。(二)、一項合理的詮釋必須能夠還原到原典中，取得文獻的印證與支持，而其詮釋觀點涵蓋的文獻層面越廣，則詮釋就越成功。(三)、一項合理的詮釋應該盡可能運用經典本身無疑義的文獻來解釋有疑義的章句用清楚的觀念來解釋不清楚的觀念。(四)、一項合理的詮釋應該將經典本身視為在思想上一致和諧的整體，避免將詮釋對象導入自相矛盾的立場。(五)、一項合理的詮釋，必須一方面將詮釋主體置於他們隸屬的特定時代的文化背景來了解，但另一方面也要能夠抽離出它不受時空拘限的思想觀念，而且盡可能用現代語言與哲學經驗傳遞給讀者。因此對文本合理的詮釋，必須對其詮釋方法與原則應有充份的意識，並願意透過與其他詮釋系統的對比，因此創造性詮釋也融入了其他哲學方法以調整、修正其方法與原則。

創造性詮釋¹⁴⁹是在思維對傳統文化的二重性、正負面作用如何分疏的問題，吸納現象學的生活世界哲學思想，又揉合現代高達美、呂格爾詮釋哲學，乃至舞蹈美學哲學貫通之。在對立兩極之間自覺地保持張力，在雙向揚棄中渴求新的進展。這種以生命為中

¹⁴⁷ 傅偉勳，(1994)，《學問的生命與生命的學問》，台北:正中書局，頁 226-245。

¹⁴⁸ 袁保新，(1998)，《老子哲學之詮釋與重建》，天津出版社，頁 77。

¹⁴⁹ 徐復觀，(2004)，〈中國文學的精神〉，《中國思想史論集》，上海書店出版社。

心建構的本體哲學架構，即朝向建構人和世界的共在。並從同異比較走向創造性詮釋之途，亦即從舞集（舞者、舞創者）到舞蹈創作，走向文本與現代觀者（研究者與其他觀看者）之視域融合與創新。

鳥與水舞集不只是生命的文本，也是一種藝術的文本。研究者必須對其發自生命的藝術作品作出創造性詮釋，意即必須創造性地參與對藝術作品的理解。每個感知藝術作品的人（研究者）必須獨立地再創造所感知的藝術作品，因為藝術作品永遠不會把它所要描述的意義全部鋪陳在我們面前，而總是給我們留有想像的餘地。當然，感知的過程取決於多種複雜的因素，如個人的生活經驗，文化水平，教養，趣味，思維方式等，尤其取決於他的想像力。藝術不僅借助於經驗的可能性，而且發展這種經驗，使它不斷豐富與提高。

綜合以上論點，研究者在此提出本研究之創作性詮釋概念如下：

（一）、語句脈絡的探索：

從上述創作性詮釋得知，我們必須應客觀地研究在文本中某一語句的涵義，面對創作者語文表達全面的脈絡結構，思維其觀念間相連的關係，應能盡量客觀確立，這是詮釋的最基本步驟。我們要探索理解其原文的意義，從整體反過來確定部分的意義。因此這部份容許留下空白，要待從義理探索的結構完成後，反過來重解斷章片句。

（二）、生命歷史動機的探索：

把握其源初問題才能了解文本的軸心課題。原創作者對於他的作品總有他本人的出發點，而原創作者的動機又和其所處的生活世界不可分，所以理解作者生命出發點是一項減少理解文本困難不可少的前設。我們可以從生命歷史文化之流中，理解作者所處時的社會文化背景，以把握其主要思想內容。由於詮釋的困難是難以克服的，而在了解原作者的基源問題上，兩者都必須有推測成分。

此外，本文認為有一個更重要的問題就是蘊藏在義理系統背後的體驗是特殊化的屬於作者本身，否則還是不能真正克服理解原典的困難。

(三)、義理結構的探索：

詮釋者和文本必須乎合一致性及整體性，因為詮釋的目的不再是強調作者原意的揭示，而是要將一個文本思想以具體的、系統的表達出來，而詮釋者要避免將詮釋陷入自相矛盾之地。

(四)、積極創造的探索：

詮釋是透過另一個表達把原創作者的思想說出來，因而當我們解釋文本時，無可避免地要不是創造己見，或是泯滅了某些原創者的原意。當然，由於我們永不能知道究竟作者實際是表達了什麼，最多這僅僅只能是一項假設。因此，本研究認為積極的創作詮釋比較可取，這樣不僅能盡量接近作者原意的表達，還能把作者未能說清楚的地方都說出來。

(五)、批判承斷的探索：

詮釋的意義在於繼續發展其義理，批判承斷就是有選取地保留相應的思想，傅偉動指出詮釋者要自我轉化，躍昇為創造思想家的身份，這不但可以講活了原思想，還能徹底解消原有思想難題及矛盾。

從創作性詮釋的反思，我們對鳥與水舞集的存在樣貌與其危機與轉機作出了具有哲學意義的反思，創造性地描述、提煉、轉化殘障文化和主流文化的核心價值觀念。這是對舞集的系統性、整體性、獨特性與深刻性思想的闡發。每個人的生命故事都是完整的，也是迥然不同的，沒有「正常」和「不正常」的差別，因此本論文秉持兼容並包之原則，提倡研究視角、方法和書寫風格的多樣性，尊重獨特之見，樂聞相反之論，是一種創造性思維，力求具有說服力、且書寫力求溫厚、誠實的學術理路。

小 結

「身體不能決定心靈使其思想，心靈也不能決定身體使其動或靜」¹⁵⁰史賓諾莎曾說道：「人的身體的結構本身，就藝術性而言，實遠超過人類的技巧所能創造的任何東西.....」¹⁵¹。梅洛·龐蒂其思想，注重身體的特質研究，認為身體不僅參與了生命運動，同樣也參與了心理、精神上的運動。因此，身體成為了既能感知他物，又能感知自我的相互對立關係（互為主體性）概念。

從胡塞爾的理念，其超驗哲學之終期為回溯於生活世界自身，「回到事物自身！」（To the things themselves!），即是回到現象本身，回到現象如何在我們心靈呈現的面貌，我們把它掌握住加以描述，以至於能進行分析、詮釋，胡塞爾所要求的最終基礎，即是往主體方面去尋找，由之「反思」（Reflexion）經驗成為主題。

身體是觀察之準據，身體是動機的來源，身體是行動的器官，我們藉著身體以認識他人，他人的身體則是他出現的方式，身體是我們與世界聯絡的唯一通道。由於身體與經驗世界的近密關係，身體與現實的接觸包含更複雜整全的層次，更接近人的原初存在狀態，身體知覺是無法言說的，當別人問及，此人開始解釋或描述時，此人已經是在講別的事。於是，身體知覺也有可能被學術化，學術化的東西，多少必須寓居於語言，於是經驗整體消失無存，僅剩經驗描述，但學術的進程可以引領跨越學術的終極，詮釋學與現象學正是在引領我們跨越身體的遮蔽，通達互為主體的可能之地。

尼采也說：「萬事萬物透過身體而開展。」¹⁵²然而，在日常經驗中身體經常是被遺忘的，當思維系統破裂時，身體知覺首先浮出，但這不是終點，身體知覺會再次脫離，但由於那樣的再次脫離會進入什麼是難以言說的，或是說無以言說。

透過舞蹈美學的討論，我們可以探知生命經驗如何轉化為舞蹈張力，不斷地從身體內奔流而出。這是身為人的同情共感的橋，並不需要藝術形式為技。舞者明知一切都可

¹⁵⁰ Benedict De Spinoza, (1949), *Ethics*, James Gutmann ed., New York: Hafner Press, p.130。

¹⁵¹ Benedict De Spinoza, (1949), p.132。

¹⁵²轉引自 Eric Blondel, *Nietzsche, (1991), The Body and Culture, Sean Hand tran.*, California: Stanford University Press., p.206。

能將是「徒勞」，卻又以全部生命投入這徒勞之中，徒勞與純真的存在，構成了悲情又具有力度的殘障者生命舞蹈美學，這是盲目或是堅持，誠然值得我們深思。這種內在張力給我們越來越多驚豔，文本的、非文本的、肢體的、語言的，充滿讓人不敢忽視的身心爆發力。

生命就是這樣弔詭而不可知，鳥與水舞集藉由舞蹈的呈現，想在共同世界發聲，又畏殘缺過度張揚，如此思緒既矛盾且複雜，這些複雜性在殘障理論中可略窺一斑。

在此我深悟到，在文字語言用盡之時，我們承認說他們的身體是不適合直接描述與言說的。看著一群彷彿隔世而舞的舞者，神韻之間充滿著疏離感的灰色訴說。我知道殘障主體被邊緣化的事實，已然遁逸到身體的隱喻中。用身體圖像和生命敘事自身的語義揭露去一種異質性存在，揭示特殊生命與群集的深層意義和問題，那種生命作品呈現的張力與深刻體會。

第四章 殘障舞蹈意象

很多人對於烏與水舞集的殘障者，為何從事舞蹈的理念不甚理解：「為什麼失明了、失去了手臂、缺了腿，還要忍痛起舞？」因為，許多人有這樣屬於健全者特有的思維：「消極地認為她們是殘障者，沒有能力做任何的事，『理所當然』要同情她，殘障者就是需要照顧和幫助的人…」，他們如此「善意地」認為，「讓殘障者拖著缺陷拼搏，是不是有點殘酷？」然而這只是健全者的主觀慈悲。殘障者面對這些人的慈悲，有時選擇用隱蔽思想、封閉感情的方式來抵制，有時也透過身體言說的方式，強烈對抗社會上的歧視與偏見所化身的憐憫。舞蹈，就在此環境氛圍下成為向世界表達的物件。

身體本身是一個盛裝了流動的、積累的社會文化等內容的文化容器¹⁵³，因此，純粹的身體舞蹈基本上是不存在的。身體蘊生於世界中，存在著理想和現實之間重重的矛盾，人之軀體成為描繪人的精神圖譜及解析人的精神世界的另一重要符碼。健康、殘破等不同的肢體，展現著隨周遭與自身變化的身體特質，能產生出不同的存在樣態。在其空間氛圍裡，彰顯著此時此事此身的特殊存有意涵，透過這種「凝視」¹⁵⁴，處處提醒著常人世界反思殘缺與社會存在的微妙關係。

「為何舞蹈？」——我認為不只是為了揭示無形受虐與有形缺陷的身體傷痕之事實，殘障者的舞蹈也是在逃離正常人所建構殘缺文化牢籠的動作。因為，假設世界上人人都是有所缺陷的，那又何需有殘障者的舞蹈來呈顯其特殊的生命歷程呢？依此推知，原來，殘障舞者與舞蹈的存在與展演，正是為其「生命文化世仇」——「健全者」而進行的諷刺劇。

烏與水舞集是一個處在跨越「現實與虛擬」世界經驗的場域，蘊含濃厚的特殊個體生命哲學問題，那複雜多義的語彙，鼓動我們跳脫常體主動思考，尋求一些人生的解答

¹⁵³ 顧錚，(1998)，《人體攝影 150 年》，廣東：旅遊出版社。

¹⁵⁴ 藝術的真實在凝視中產生--面對藝術品時需要凝視，沒有思想的凝視只是為了看，而只有了思想還不夠，凝視是一種有條件的思想，他直觀到精神從身體中誕生，他通過身體引發思考。「凝視」既不選擇存在，也不選擇不存在，更不思考這個存在或者不存在，它只在凝視之所見所想的一切中去表達他的思想。王岳川，(2003)。

及生命可能的出口。以及對心理、生理、生活經驗的探索及披露，或對周遭事物及這個外在世界環境不能置身事外的生命軌跡。其追求的乃是「把現實和夢想兩種成分相混合」的超越境域，也是在形塑「經驗和夢想所凝鍊」的綜合世界。

讓原本被定義失去動能的身體起舞，或許原本不在他們的人生規劃之中，但卻是鋪陳舞者們這一生中最美好的計劃。讓他們從原本缺乏意義、苦難甚至痛苦的殘缺經驗中逃脫或尋求存在的理由。或者，這個人生的轉變只是源自偶然的機會，並非出自原本意義的籌畫。我們應該如何解釋此種共通而又看似矛盾的資料呢？是要順應外在語言的解釋，或者接受其表面的意義，或者懷疑這些被觀察的現象「作假」。然而不管在描摹的過程與結果為何，在詮釋學的觀點下，這些敘說卻被尊重地賦予了不同的意義。我們融入鳥與水的世界第一課，且先讓我們由舞蹈進入其身體的語言之中…

第一節 殘障舞蹈中有「什麼」？

舞蹈與經驗：舞蹈與人的實存一直存在著本質性的關聯，也有著漫長的、相互聯繫的歷史。聞一多先生很早就運用文化人類學的研究方法對「舞蹈是什麼？」作出了精闢的闡解，他認為：「舞是生命基調最直接、最實質、最強烈、最尖銳、最單純而又最充足的表現。」¹⁵⁵這是聞一多先生在客觀的視野中，通過舞蹈形態來解析、透視舞蹈的本質內涵。他的思維角度是從較為廣闊的意義上來闡釋「舞蹈是什麼？」這樣一個哲學命題。聞一多的文化人類學探索向度，讓我們看到的是與生命本能最貼近的文化。

毫無疑問，舞蹈是人的存在文化的一種表述形式，人們透過肢體展演的形式，把想象的、觀念的、整合著多種文化因素的東西化為可見性的、象徵性的舞蹈形態，來轉述我們對生命及自然經驗的認識。如何以身體的方式或者以身體為物件的方式，來陳述一種狀態、一種體驗、一種客觀、一種寧靜、一種回歸、一種願望、一種夢幻、一種情調或一種境界的樣態。從中覺察身體所蘊含之形象內外的意義，展開對身體存在狀態的描

¹⁵⁵ 聞一多，(1993)，《聞一多全集》第12冊，湖北：人民出版社，頁215。

述，以及身體對存在表現的方式的探求。

在參與觀察的歷程裡，研究者曾深刻體會鳥與水舞集的舞者（及其他曾接觸的殘障特殊藝術者），因為人為的造作，以致使藝術表現產生某種與生命原初之間的剝離感，造成了舞蹈動作和心靈感知之間的剝離。那是導因於許多人對特殊藝術殘障的意象缺少根本的尊敬和應有的共有感知立場，而用一種居於身體文化優位的姿態，以充滿現實且非常功利主義的手段，對待與操弄特殊肢體舞蹈藝術，隨意依其企圖提取其中某種意義又任意加工改造，這對殘障藝術者而言，是何其悲情的表現環境啊！

在此，我們試圖從舞者外顯的身體形象—舞蹈中，一絲一縷地剝開外在的形式，看看舞蹈中有些「什麼」？

一、殘障舞蹈敘說「什麼」

(一)、一種非我的真我呈現

我不要成為我自己。我知道身體殘缺的真相為何，可是我不想看到它被自己揭開。…身體背負了太多的壓力包袱，來自整個社會，影響自己對自己的不諒解，因而不敢也不願承認…(930523-B)

他們期許為缺乏意義的他人謀求解救之路，卻忘了其實自己也需要得到心靈上的救贖。…殘缺的身體與生命是無法分割的，這樣相依相存的關係，是一種處境，是無法擺脫掉的宿命。¹⁵⁶但是殘障者與身體是貼近卻又疏離的，在瞬間那像是一種「離開」，其意味著認識論及價值上的斷裂，拋棄形式的軀殼，另外成一個精神的王國，成為傳統文化建構下之殘障身體文化的叛逃者。¹⁵⁷隱隱呈顯出身體的徬徨、無力與絕望與堅強的外表呈現截然的對立。沒有人能進入裡層去保護他，因此，保護自己的絕佳方法，便是主

¹⁵⁶ 正如《鳥人一族》中所云：「我們永遠不可能加添一對翅膀，地心引力使我們的雙腳只能貼著地面步行，這是無法遁逃的宿命與原罪。」那是一種存在的無奈，因此才會有想像的離開。張國立，(2002)，《鳥人一族》，台北：印刻。

¹⁵⁷ 營造的心靈之屋裏，自我至上，身體欲望流溢，遍地夢境、想象、回憶與感覺，完全個人化。冉小平(2003)。

動抽離。讓別人看不見自己，也讓自己模糊了自己。

「我常常笑說：我只是住錯身體而已。」(930522-P1)這是一種意識對身體的叛逆。

「跳舞的時候，有時他像個旁觀者，看著故事中的人；卻又不能置身事外，因為，這就是他……」(930515-B)「我們的故事，是一個沒有故事的故事。就只是過日子嘛！隨人亂說啦。」(920417-L2)難掩心中的孤寂感，「她希望從回憶中，可以找尋一部分自己的影子。」生命歷史縮影就在他們的生活故事中，故事就在舞蹈身體的演繹過程中。

匆匆的身體展演的背後，究竟隱藏了多少種關於他們生存的故事和傳說。舞者站上舞臺，就像是一個身體套著另一個人的靈魂。舞臺上，舞者活生生地呈現不同不同於自己的生命體，每一縷散落的靈魂因此甦活而聯合了起來，那是一場瞬間的長遠旅行。

身體所象徵的模糊媒介，是每個人不同於他人最獨特的地方，是身為人最根本的基點所在，因此回歸身體感官所經驗到的現象中尋求，才能洞察及掌握生命身體的實質意義。各種虛構的表象，一種心理乃至情感皈依的滿足。殘障者特有的視角跟世界意識融合在一起，尋求新的審美愉悅。對身體的表現，在不斷翻新的觀念層面上，也顯得更為充實和自由。

(二)、身體展演歷程鋪陳「曾經深刻」的生命經驗

「殘障者只是肢體受限，心靈是自由的…」，是嗎？……殘缺身體的承受負荷對應舞蹈的輕盈，總存有一股莫名的沉重，那是心靈所擺脫不了的約制。

舞者以其生命經驗，透過種種不同的肢體表達方式來呈現他們體驗的現實。凝鍊的肢體語彙和自然流露的感情，在舞動肢體的同時，發洩出內心的情感。舞者，藉由舞動肢體的方式，用最原始的方式，表達出他們內心的情感。舞起殘障的身影，殘障舞蹈雖然表現出他們曾經經歷的種種磨難，但卻不是那種引起人同情的悲憫情懷的目的。也不

是一種「異色的美學」的悲憤呈現，而是一種平凡心理需求的投射與倒映。

逃避過後，正視現實的力量總是讓人驚悸…「外人看來，我們好像很風光，掌聲、鮮花，是如此光鮮亮麗。其實，我們都得面臨著生活和家庭的許多壓力，…」(920426-S1)像視障者一方面學習如何在黑暗的世界中摸索，尋找動人的音符來呈現舞蹈，一方面又得琢磨如何面對現實的生活。

常有人嘆說：「跳舞實在是沒有前途……」「即使是最有天分的舞者，學舞也是一條崎嶇的路，身體殘缺的他們更要面臨許多波折。」舞蹈雖是藝術，也潛藏對生活機會的追求—「殘障的人沒有專長，當然沒有等待機會的權利……在跳舞的機緣中，有時也是我們發現機會的時候。不管是心理的還是實際的……反正有機會就不放過啦…」(930708-S1)

「這可能是你的第一次演出...也可能是你的最後一次...」(921227-P2)

殘障者是被軟性隔離的一群，生活在主流社會之外，倍受忽略與歧視。使很多肢障人士不曾擁有正規的教育機會，造成他們難覓得合適工作，人際關係也無從擴展，使到他們在生活環境中難以尋獲安全感，並導致自信心受到打擊，工作上也難以提升和突破，未來也處在搖擺不定中。¹⁵⁸ 感受到殘障者不安定的感覺，讓我每一次的田野，都有一種「可能是最後一次」的感受。

因此沉重是如影隨形的，表現在輕盈的舞蹈中，或許更顯示其沉重。在享受舞蹈帶來的歡愉時，生命的現實也同時存在，當跳舞與實際生活問題產生不和諧時，舞步似乎在那時沉重起來了。

「學舞這期間我有不少心理掙扎，總覺得很難去解決。」(930606-S8) 「每次演出都被迫不斷重複著舞者身體的傷痛，以及或許不願提起曾經的的記憶。」舞蹈成為面對生命重要的場域。臉上浮現那種既無奈又不快樂，充滿

¹⁵⁸ 朱鴻章，(1987)，〈傷健融合的探討〉，《香港社會福利服務論叢》，香港：集賢社。

著落寞與痛苦不安的表情。…「這些人有的是因為骨癌、意外傷害，而失去了他們的部份肢體，……從此必須忍受別人異樣的眼光。剛接觸他們時，這些人都是非常自卑的，不敢抬頭說話，容易退縮，甚至只要別人無意的眼神，都會使他們難過很久。」(920412-P2)

她說：「家人會試圖掩飾她的殘障，會在有客人來時把我藏起來」。輕撫著義肢…又說：「…她不敢告訴人家那是義肢，因為怕別人會害怕！」(920422-L4)

「他們大部份都是後天失去了手或腳的，所以在某方面心理上籠罩的陰霾是很強烈的，…」(920925-P2)因為腳的殘缺，她生活真的變了！譏笑屈辱總是如影隨形地跟隨著她，小時候受到同學鄰居的譏笑，面對殘障等，她總會感到迷惘、絕望、無助……「我覺得肉體的苦難遠遠比不上精神的苦難。」(920712-L4)每個人心中都有一本難唸的經，唸來甚至苦不言。

很長一段時間，她都在想：以後我該怎麼辦？「心裡感覺就好像是跌入一個陌生的世界，閉鎖而孤立。」也會有「前方不知會突然出現什麼東西」的不安。(920927-S8)

雖說大部分的人都瞭解，人有生、老、病、死之痛以至於身體的殘缺在所難免，但對不曾遭逢變故的人來說，很難體會瞭解其中，更不會把關於肢體的哀傷(Grief)失落的情緒與健全的我們相連。

因此，舞蹈所連結的深刻經驗，是在常人的一般身體經驗範疇之外，非單純的「同情共感」¹⁵⁹所能到達的禁區。因此，隱身在舞蹈中任何一個簡單動作的背後，其實都意蘊了舞者們深刻的心路歷程。

只因殘障身體的療傷之路是一個漫長的歷程，而且只能向前，更無法預知過程與結果。學舞過程的自我陳述，逼的他們必須放下他原有生存理念的論辯與信念，開始觸及

¹⁵⁹ 如同羅洛·梅在「自由與命運」中說，「缺少同情共感的自由是粗暴的」，缺少同情共感的大和解更是虛幻的！Rollo May, (2001), 《自由與命運》，龔卓軍，石世明譯，台北：立緒。

他心靈深處，連自己都未曾觸及的私密的思維與情感領域。那是一種從過去的經驗裡，析離出各種心靈重塑的歷程，幫助他們認識及面對自己，讓自己重新獲得新的認知，並設定自己生命的基調。

(三)、舞蹈是一種追求：

追求一個無器官身體 (body without organs)¹⁶⁰—

對於特殊藝術，傳統觀念中存有一種過份重視精神意圖，而忽視身體的傾向。在此，我們企圖對殘障舞者的精神和身體的內在關係加以研究，在舞蹈意義的開啟可謂表現出一種向身體的轉向。

當舞者面臨無力承負身體的苦難，快樂與痛苦在生命中複雜的交織；與其逃避痛苦，他們選擇去凝視痛苦與快樂之間的綿延關係。那當下的感覺是虛擬的，搜尋一種身體可能的出路。虛擬之物不管它所意向的物件是否在現實中存在，但它卻是客觀的、有意義的。是一種未被喚醒意識的提前到場。

在其中他們暗示了社會有意圖的、井然有序的壓迫感，又表達了他們在主流人群中強烈的迷失感。他們所要表達的反叛，與其說是對主流文化的挑戰姿態，不如說更是一種含糊的不適應於社會。

舞蹈傾訴的是：殘缺身體想跳脫被「馴服的身體」¹⁶¹之宿命，讓殘障者真實感受自己身體是沒有囚禁、沒有掙脫、沒有界限的自由，這是關於他們的精神和身體內在關係的追求，也是關於抽象無限的課題，但也只是因為自己忠於自己的存在樣貌。

他們執拗地一步步把想法付諸實踐，周圍的輕視的力量越是反對，他們進行這一行動的決心越大。那是一種不役於外物，徹底體現殘障的存有本質，與身體共存的堅持。

¹⁶⁰ 德勒茲將這種摧毀資本主義總體性的欲望訴諸於一種「無器官的身體」，這個身體擺脫了組織，擺脫了受縛狀態，擺脫了社會性的關聯，它成爲一種無羈絆的、自由、放任、破碎的身體，這個身體抵制機器生產，只有它才能對資本主義進行解域化，才能衝破封閉的禁忌系統，才能逃逸出各種機制，權威和專政，毫無疑問，「無器官的身體」是一個生成性和可變性的身體，是一個反結構性的身體，是一個沒有穩固形象的身體、一個非有機性和解域化的身體，如果欲望機器使我們成爲一個有機體的話，無器官的身體就拒斥欲望機器。汪民安，(2003)，〈尼采、德勒茲、福柯：身體和主體〉，身體時尚。2004/07/09 引自：文化研究 <http://www.culstudies.com/>。

¹⁶¹ 同上。

期許成為被尊重的主體，未以主觀切割干擾，可以看到真實生命運動的美學軌跡。

(四)、舞蹈的詩意美學

舞蹈美學包含了：

1、空間美學的詩意

以舞蹈空間深厚多元的肢體語彙，在交融互感中，勾勒出美麗的空間流動景象。舞蹈建構的另一個世界彌補了殘障者殘缺的心，對未來自我世界的憧憬，跳脫現實的社會的限制禁錮，舞蹈正是培育抒發想像能力的最佳場域。舞蹈的世界或許是不存在的，也可能是永遠無法窺見的抽象與縹緲的無限。但是真真實實的是：那是關於一種身體的鄉愁¹⁶²，是消失了記憶對話經驗。

舞蹈，對於殘障者而言，是一種精神的寄託、是撫觸這個世界的特定方式、更是重新定位人生的鏡。那最深邃遙遠不可知的地方，就是他們心目中未來的、期盼的景象。(930218-P2)

對於一個舞者來說也是非常重要的！無論跳什麼樣的作品，心靈與情感應是放在首位的。舞者臨場體現了一個舞曲的空間內涵，由一個空間，突破界線，跑進另一個空間，也體現了其本身的存在命運。

對於舞蹈本身來說，舞蹈是一門藝術，一種跨越身體與時空、有形與無形的藝術，一個充滿身體意義語言的藝術！在平靜無波的敘說之中，那一股隱藏的洶湧，那看似平凡的對應，其實包含許多生命的經驗鋪陳，在一舉手一投足之間，流動著許多歷史時間，也開展出屬他的空間性。

¹⁶² 鄉愁在美學上有很多不同的解釋，有時候鄉愁是我們對原鄉的思念。可是有時候鄉愁，是代表對一種失去的美好事物的懷念。席慕蓉，(2004)，〈半邊天:台灣傑出女性系列訪談〉，2004/09/10 引自:中央廣播電台:<http://www.rti.com.tw/>。

2、時間美學的詩意

舞蹈，闡明了時間和記憶之間思路。欲言又止的神情在時間中變得意味深長，呈現著一段漫長生命的過程，相同的記憶場景被刻意突顯。時間起著某種內在的、神祕的作用。

*舞蹈的生命是活的，殘障者身體的故事是活的，每一個舞蹈作品也是活的。
在這充滿流動的世界裡，成就了生命與生命之間的交流，讓生命影響著生命。
(920329-P2)*

穿越生命時間流的甬道，那眼中所見淺淺的原鄉記憶，那壓在胸口沉沉的生命記憶的重量，深刻記憶中的原鄉，是源初生命時的混沌。(921122-B)

恩斯特·卡西爾說過：「空間和時間是一切實在與之相關聯的構架。我們只有在空間和時間的條件下才能設想任何真實的事物。」¹⁶³海德格(1962)則認為人是具有時間性的，不能化約為靜態的性質。存在即是人成為他自己或不能成為他自己的可能性。時間不再是從過去、現在到未來的線性過程。

過去的意義決定於此刻的發問，而我們的發問又為對於未來理解的計畫所引導。¹⁶⁴所以一個人過去的回憶、此刻的經驗與未來的夢想都與他所擁有的現下交織在一起。¹⁶⁵人具有時間性，而變化是人類現象的固有本質。人們總是重新解釋過去，為現在尋找意義，並將自己向可能的未來開放。

心理時間可以不存在世界依舊聯繫，更是可自由縮放甚至取消，於是時間只是作為一個片段概念，並不是一個進程，時間只是直覺的主觀條件，不是主體外的東西。舞蹈正是時間精靈的禮讚。舞集的氛圍是一種難以言說的身體與情感的捲軸，它似乎隨時間流動轉瞬即逝，好像可以重來，卻又好似遍尋不著，瞬間形態包含人們總是在追求，在

¹⁶³ 恩斯特·卡西爾，(1985)，《人論》，甘陽譯，上海：譯文出版社，頁.54。

¹⁶⁴ Palmer, E. P. (1969). *Hermeneutics*. Evanston, IL: Northwestern University Press。

¹⁶⁵ Csikszentmihalyi & Rochberg-Halton, (1981). *The meaning of things: Domestic symbols and the self*. New York: Cambridge University Press。

渴望，在忍受磨難，在享受歡樂。舞蹈正是以此含混的語言禮讚著人們這平凡而高貴的心靈。

3、不可預知與明說的曖昧詩意

舞蹈結構具有流動性與可改變性，開拓出一個介於理性、感性間的中間模糊地帶，卻呈現了對話、想像、獨白，流動著人物的心理狀態，增加了身體敘說的張力，也充滿含混與不可測的感性空間。

舞蹈打從一開始，便開始羅織其內涵意義。它是一種連續的流動，順著身體的、意識的脈動逐一呈顯。在一開始到舞曲謝幕，它頑皮地閃避回應可明說的部分，沒有明確告訴你意義是什麼，連你也不確定你看到的是什麼，你永遠不可預知它言傳了什麼，直到詮釋者給自己下了註腳，它才產生了意義。

「我們屬於特異的一份子，而這特異又是我們不願意凸顯的，」(920809-L4)
由於殘障是很難遮掩的事實，他們只好不談殘障或乾脆否定它。殘障者被認為是不完整的人，許多屬於「正常」的事都把它遮蓋起來，不去談它。「回憶通常不能激起我的任何共鳴，我已習慣於忘記過去。但是它還在…那些都是模糊的。對於過去，大部分我都是感到麻木的。」「我們以為會忘記身體有殘障這回事，以為時間和空間改變了，不要去觸碰就不會那麼痛。可事實上，他們一直在那裡等我，在每個心底看不見的角落裏。……」(921025-L3)

舞者的心是矛盾的，語言前後不一的矛盾，意義忽上忽下的落差。其實大部分的時間，身體意識對舞者而言是看不見的，意識與身體間的連結，主要是靠想像，人必須通過想像才能掌握自己身體的表現。殘缺對他們而言可能是「偶然的」在乎，它若隱若現，成為一種不被公開承認的在乎。

這個就是舞蹈表演藝術一個很特別、很弔詭的一個地方。它一開始的籌劃，只存在編舞者與舞者的身體與意識當中，那是一個封閉的世界，舞蹈是在創造一種情感跟情緒

的經驗，而這種情感跟情緒的經驗在表象之外被演練、被創作，然後在演出的時候我們將這個東西藉由情感的擠壓作用把它分享出來。

4、特殊藝術終極真實的詩意

肢體的解放啟示—

身體藝術充斥著時間與空間交錯的自由的氣息，用舞動的旋律，身體的語言詮釋了舞者生命的精彩。殘障者以個人的身體經驗為中心，更是以其身體為經驗的主體，呈現的是一個特殊的形式化，也是一個充滿詩意的世界。

心靈自由，藉此可以解放受限的身體。藝術的終極真實在於它的「默會致知」(tacit knowledge)¹⁶⁶—特殊藝術其真正意義，在於殘障者從認知的可能性中體驗到自由，見證自由，超越身體差異和文化疏離的自由力量，身體表達了自由與寬容的象徵，是精神向同一的回歸。

我們唯有從藝術的純粹才能回歸本源世界的存在，把舞蹈技巧的藝術意境的追求昇華到藝術的極致的哲理高度。

面對殘缺，慢慢地我們釋然了，對自己的身體世界有所認識，也思考自己將來可能該走的路，而這時候會發生一種衝突，我們將會看到一些的東西在我們面前晃來晃去、而且阻撓我們最根本的想法。「跳舞的時候不會想到很多……只是跳舞，這樣我就很開心。」(920503-S7) 輕輕撫觸生命的殘缺，藉由身心靈的對話，撫慰了心的創痛與生活的苦。(920511-心弦)

我從來都沒有懷疑過自己對舞蹈的選擇是否真實和可靠，…(921107-L2)只是「充滿自信，那樣瀟灑、靈活，踏著輕快的旋律。」專注的神情、俐落的舞蹈動作，讓人看到了自信。自由自在地起舞，並不因為生活與身體的坎坷而

¹⁶⁶ 默會之學 (tacit knowing)，是一種生命的學問、感動的學問，是「默會致知」的學問，因為那是掌握整體生命脈動而得的技巧，可以默會，但卻無法言傳，語言只能是引導的媒介，最終必須得意而忘言。鍾美玲，(2003)，〈置之「死地」而後生—談生命的解構與重建〉，人文價值與生命關懷通識課程實施研討會。

影響到想要展現的美麗。(920412-B)…，想像，讓我們經歷人生中最美麗的
空間。心靈在舞動，我們的生命是奔騰的！求生的意志力再度被喚醒，生命
是可以有無限的韌性，只是看自己怎麼去面對，…不管是否有些殘缺，在我
真實的生活之中，身體就是我存在的真實。我不強調技巧，用的是人類最原
始的方法——將自己的生命與身體完全投入其中，使角色與生命融合成一
體。既已殘障，就要認清自己的侷限、面對自己所不能的地方，…(920426-P2)

理性世界的阻礙可以藉由語言文字的溝通與交流來設法超越；但是情感的動能常常
是強於理智的認知，而難以扭轉的。然而藝術卻可以繞過理智的層面而去觸動人的情
感；另一方面則因為藝術可以使舞者觀照到自己的真實面。也能藉著藝術所呈顯而出的
真理性來感染觀者，同時也讓觀者誠實地反省自己的心靈層次的真正需求。¹⁶⁷

特殊肢體舞蹈也是一種美的，是命運交融的情境，是一種不可言傳的身體語言藝
術，它自華麗的舞台出走，突破既定的生命框架，也拋下對傳統刻板美學美感的認知執
著，找到殘障者原本單調的生命樣貌之外的另一個出口。默默而深刻地開啟一種更寬
闊、更貼近生命熱情的期望——對於生命、自由的體悟，是激情、靈性、想像進入主體
經由感悟之後產生的超越。舞者們帶給我們的是生命力與意義美的享受，製造心與心的
碰撞。

(五)、舞蹈的生命語言

在藝術的觀照中，我們可能會因為了一齣看似不懂的舞蹈而心有戚戚、感動流淚，
原因是因為在這曲舞蹈中，我們在意識底層看到了彷彿見過的熟悉圖像，那好像是我曾
經失落的回憶或感受。

因為「藝術」本是一種自身與所處社會文化的「交談語言」，因為藝術在某些層面
中包含有社會經驗的「記號」、與「譬喻」的性質。藉由觀聽者「創造性地詮釋」能力，
將隱藏於藝術之中的意義真理「開顯」出來，並映照出自己真實。就美學的觀點而言，

¹⁶⁷ 高天香，(1993)，〈基督教藝術與基督教教育〉，《路標》第三期，台灣神學院，頁.81-82。

藝術本身便是它自己的目的；但不可諱言，有些藝術即是為了表達具有特定內涵或思想內容而產生，並且在其自身的範圍內可以是創造性的。¹⁶⁸

「看不懂，不代表沒有感覺；我們跳的，只有有心人才能看懂。」(921025-S
1)「能對殘障者的身體與內心痛苦感同身受，那他們在你的心中便是朋友…」
(920426-P2)

「在不同的場合、不同的時間、不同的人，總會有人盯著我的手提出疑問，我很樂意分享關於它的故事。…」(930709-H1)「我失去了視力，也失去了人與人之間的比較，…」(921025-S1)他們的舞蹈必須毫無顧忌地展現，所以他們經常必須不惜「自曝其短」，只為告訴我們，他們並不特殊。通過展示自己的身體、藉由自己的現身說法，讓社會大眾更瞭解殘障者所面臨的困難與所經歷的心路，也讓社會對殘障者在這種身體狀態中，所承受的生命更深的理解。「…，能夠有機會付出，其實是很幸運，也是很幸福的。」在身體情況許可的狀態下，多出一些好的作品留給社會，也是一種人生的欣慰。
(921205-P2)

沒有一個人可以不接觸別人而獨立生活，這原本就是一個需要互相連結的社會，殘障者更是在別人的肯認中得到了領悟與祝福。

不管是視障的或是截肢的，他們都不放棄與外界交流的企圖，用不同方式召喚同一世界的其他靈魂進入。舞者傾注所有情感，展示著他們自然迷人的魅力。舞者抽象的動作又好像在為不關己的人物進行獨白式肢體的演繹，但事實上舞蹈中的人物是舞者內心期待的虛幻。觀眾就在肢體語言的訴說中，在臺上演員們的獨白中，品味時間輪迴。¹⁶⁹

¹⁶⁸ 這個說法原是來自日本「國際創價佛學會」會長池田大作與牛津大學威爾遜（Bryan Wilson）教授在奧地利維也納進行對話時，針對「宗教與藝術」主題池田大作所提出的看法。由於兩個人都是宗教社會學家，我們不妨視此定義為宗教社會學者對「宗教藝術」的看法。詳見兩人合著，梁鴻飛、王健等譯《社會與宗教》，四川：人民，1991，頁.75-81。

¹⁶⁹ 宋樂靜，(2003)，〈一邊跳舞，一邊獨白，用身體表現生命哲學〉，藝術視線，《環球時報》。

特殊舞蹈發揮殘障一種正面、賦予生命力的力量，讓舞者和觀者在時間和空間中共融至最美好的狀態。順著現象的脈絡，時而融入，時而跳脫，在觀者在觀賞表演者之演出而流動，舞者與觀眾同時成為自己與他人觀察之對象，大世界的互動中，可以發現了彼此展現的定位與存在價值。

二、身體表達「什麼」

舞蹈本身在許多地方與人潛在的意念相通，如渴望自由，渴望尋求解放，渴望情緒得到宣泄等等。讓存在於內在的化身，赤裸的表現在觀眾面前。舞者希冀透過舞蹈，來表達自己對人生的思考與理解，也希望自己的身體語言能為人所理解。然而世界的語言總有不能通達之處，語言的不足則必須轉而借助肢體，以發自內心的舞姿來釋放生命最原始的欲求與感動。肢體語言，往往能從不同的角度來表達自身，而我們卻經常忽略了它的重要性。

他們希望這樣的舞能一直跳下去，因為他們可以感覺這是一種熱愛，也可以理解為強烈的欲望…

「他們學習舞蹈的重要目的。是要學習做自己行動的主控者，並不全然在於接受掌聲和認可。在舞蹈的天地中，他們將找到一種他們以前所沒有的自我感。」(921205-P2)

在今日殘健互動越來越頻繁的世界裏，了解其他主體的無聲語言有助於促進交流，避免誤解和錯認。尤其對殘障者而言，有些隱藏的情緒，還無法透過語言表達，但他們的身體語言，卻無時無刻不在透露訊息。

正如王雅慧在其作品中說言：「我追逐著那無以名狀的感覺上了癮，那是對內在真實的覺察和生命的觀照。」¹⁷⁰舞蹈讓舞者們找到適合自己的身體表達方式，那所謂的「無

¹⁷⁰ 王雅慧，(2004)，〈王雅慧個展—漂流場所〉，奇想—台灣媒體藝術家作品選集。2004/9/15 引自：<http://le.tsgo.taipei-elife.net/cgi-bin/>。

以名狀」的上癮快感，不止是種情緒宣泄，而且還能助其認清自身的困境，並舞者在現實生活中帶來改善。¹⁷¹

認識殘障藝術，應該把焦點轉移到殘缺身體特有的感受和覺察上，因為，身體才是他們生命歲月意義沈澱的根本場所。梅洛·龐蒂曾指出：「不能把身體只當著是外在的『工具』，它是有感有知，是慾望與心靈的載體。」身體是一座橋樑，人透過身體而感知，傳達感性的基本型態，那是時間和空間表達的語態。在清醒作夢的過程中，理性意識瞬間癱瘓，身體感知脫離意識的習慣性操控，而使得被遮蔽在黝黯體內的原欲、心靈與精神得以開顯。¹⁷²

殘障舞蹈的終極目的，是要讓積澱在身體的情緒與經驗，連結與獲得身體的表達和轉換，幫助開展出身體的理性與感性，一種更趨向整體、對自我和他人更具包容的理性，與跳脫身體現實的感性空間。

舞蹈藝術以「人」的本體為出發點，一切的生命情境總顯得那樣的真實。殘障舞蹈運用不同意義的身體書寫語言，把這些近乎抽象的感覺都具象化為外在形象，或整體，或局部，明顯超越了具體與有限的肉體框架，提煉成為最純粹的，沒有任何附加技法的「自己」。舞蹈提供一個機會，讓這些殘障者有機會能藝術地表現自己的身體，同時也學習在具體與抽象的時間上和空間上掌控原本失控的身體。

在特殊舞蹈表現之中，身體具體體現出：

(一)、是個體獨特身體文本的展演

身體舞動的敘說性是源於快感，那是深植於血肉裏的快感和身體之美感，描述潛藏在這些表層下源源不絕的力道。他們只活在現在此刻，每個現在都是最真的。我欲掌握，不可見的身體如何去敘說與體現，從沒什麼到有什麼，……。身體是一種活著與活過的

¹⁷¹ 李宗芹，(2001)。

¹⁷² 王雅慧，(2004)。

體驗展示，它殘留的是一種生存樣態，也是人走過遺留的歷史印記。¹⁷³

多數殘障舞者已習慣面對人群，這或許不完全是因為已經釋懷了，而是這是他們必須學習的生活。這也是她生存的方式、活著的意義。這未說出的話語，深刻揭露出殘障者隱藏的孤單與逃避空虛，…(930117-B)

看到自己殘缺身體的時候，我想：在命運殘害了身體的同時，身體也改變我所有的命運……(921217-L3)

「不必，我沒什麼好可憐的，除了我自己覺得，誰也不能覺得我可憐。我已經走出來了……」(920622-H1)「我最在乎的殘缺就是身體上的，一直以來，我是一個不會壓抑自己的人，……可是我也不主動對任何人去訴說我自己。」(920503-L2)

不想讓我的私密走出僅只屬於我個人的小世界。不快樂必然會隨著時間的流逝，漸漸消失不見。在我真實的生活之中，生活就是我的真實。雖然有意無意就會溜出：「要不是那場車禍……」(920823-H1)但我還是沒承認。身體展現許多零星的跳躍和感受的烙痕，透露著歷經一段充滿崎嶇的身、心、靈的重建過程。

現象學是對人類經驗的探索，是對事物在經驗中向我們顯現之方式的探索。¹⁷⁴詮釋文本是不可強求的過程，讓研究的對象自己告訴你它要告訴你的東西，從一開始的被注視、被表述，到逐漸展開自我表述，使得關於殘缺的事物現象能還原它原來的面貌。

在身體展演的空間裡，視覺所見的框架中，舞者與境域構成一個靜默不言的藝術文本，但在這看似被我們擷取靜止的畫面中，卻汨汨不斷產生許多對立的、和諧的、緩慢流動的或是衝撞的一種『屬他的』世界整體。

¹⁷³ 梅洛·龐蒂把身體主體 (body-subject) 當成一種活著的、經驗著現實人的身體，人藉著身體主體得以與世界溝通，身體主體也就成爲我們經驗外在世界的實際場域，彰顯了當代哲學思潮中身體與客觀世界互動的先聲。Merleau Ponty, 1945。

¹⁷⁴ 羅伯·索科羅斯基，(2004)，《現象學十四講》，李維倫譯，台北：心靈工坊。

如何在我們可經驗的世界之外，建立一個重新理解的可能。舞蹈肢體語言從質樸而毫無矯飾的情緒顯露開始，到以個體律動形象關注生命不息象徵的反復動作，舞蹈的情緒始終是綿長流暢昂揚激越的。當我努力溫習不斷經歷滿溢出來的感動，並重新回到身體中去體悟，或許人生經驗意義已經有所不同。我身處其中，感應到莫名的溫度，原來，我們世界的冷漠不是因為對身體感遺忘，也不是人與人沒有熱情，而是，欠缺適切的觸動，欠缺有心的召喚。

(二)、舞蹈是豐富的身體言說

身體如何說話？是在舞曲氛圍的行進間，是精神離開身體自己說出來，激發出殘缺的身體那般脆弱卻又強韌的生命力。精神和思想問題一旦置入身體裡面來追問，似乎就不再那麼遙遠、不再有隔閡了。身體的參與，是讓不同身體思想的無私與深刻的交融。

舞蹈中的身體不僅僅是舞者生命歷史的記憶，更是舞者看待生命歷史的態度。他們或許是一個活在現實世界的變形者，也可能是個現實的逃脫者，有極其複雜的身體結構和情感的面向，透過超現實的形象掩護，對世事發出表態訊息，那是科學方法無法測量的境域。¹⁷⁵

編舞的手法看似寧靜優雅，卻又潛伏灰色及詩意冥想的內在衝突。記憶通過「過去」與「現在」的隨機性交錯，藉此在當下中進行再現、對話、理解、重組、釋放，是舞集的舞蹈深沉的美學價值和精神意義之所在。(921227-B)讓舞蹈的情感、意境、內涵的潛移默化滋養下，才能使因為車禍、骨癌、意外而不幸失去了手或腳，及先天黃斑病變、視網膜脫離、青光眼等中途視障者，透過每次舞蹈的排練、展演過程中，大家共同付出心力的努力克服心理障礙，擺脫枷鎖的框限。當他們卸下義肢、遠離拐杖與盲杖的生理支架，執

¹⁷⁵ 高達美在《真理與方法》中，討論了作為詮釋學典型現象的藝術經驗，此一經驗呈現了某種在科學方法限制外的真理可能，換言之，藝術提供了真理的認識。藉由舞蹈藝術理解殘障者的生活經驗，還原其生活現象，從舞蹈中詮釋殘障舞者背後的生活經驗與其對此經驗所賦予的意義。高達美，(1993)。

意運用殘缺的肢體和遺落的視界，揮灑舞出生命的光彩，如蝴蝶的蛻變，脫離了蛹的禁錮與黑暗期，等待展翅翱翔的那一刻，昂首挺胸，快樂的活出自己，飛向無限延伸的天際。(931129-P2-碟之生)

「殘缺也是一種生命中無可避免的分離與哀愁，就當作是跟身體失戀好了……」(930103-L1)肢體、情感的失落是否能同樣豁達以對，只有當事人能解了。

舞蹈是生命情調中最直接、最本質、最強烈、最簡單而又最充足的表現。藉由舞蹈的律動，跳躍的音符，使樸實的靈魂昇華，用舞蹈來填補生命內心的空虛，藉由肢體語言來表現內心世界的喜怒哀樂，同時也由舞蹈的表現，展現出人的真、善、美，舉手足間，都代表著永恆與旺盛的生命力。

看似平凡的身體形態中，我們看到了最活躍的生命形象—「在機體的韻律中，我們感到了生命源源不絕的力量」；在稍縱即逝的瞬間中，我們聽到了生命永恆的呼喊。如掉入一段被我們無意中尋回的歷史時光，在感覺中擁抱一個內在心靈之意，那是一種發自生命本源的真。

在舞蹈呈現之時，這些舞者是很純粹的，雖沒有專業舞者的優異的身體條件，但有一股源自感官知覺、令人難以抗拒的熱情，一份對身體的誠懇與嚮往舞蹈藝術熾熱的愛。

投入身心俱疲的練習，只為了展現那一瞬間的美，而那一瞬間的美，所描繪出的身體圖像，美的如此使人驚心、動魄。我們生命的美感，終此一生所追尋的不就是那一瞬間的美感嗎？尋求能夠打動內心的瞬間觀感，把其間意念和精神層面的美感的形式表達出來，這是能與真實自我耳鬢廝磨的一份機緣。¹⁷⁶

(三)、舞蹈讓身體在真實與想像間的越界

在藝術作品外表下，包含了一個想像的世界，是一種超越性知覺，能超越習慣性的

¹⁷⁶ 徐家樹，(2000)，〈巴巴拉-摩根 Barbara morgan〉，大眾攝影 2000—9 名家名作。2004/04/19 引自：<http://www.chinaphotocenter.com/pop-photo/>

視覺現實，身體透過不斷的真實行動，展現一種投入具體情境的「身體欲力」¹⁷⁷，揭露了、促成了他的真實身世和命運與虛擬期望的對話。

身體想像不是停留在表面的話語和形象上，而是在行動中投入並認識不同的生命語彙和形象，體驗那「不斷超越一切生命的永恆生命」。¹⁷⁸通過身體的想像與抒情來表達某種強烈的情感。舞者對自己生活的追憶，通過不同角色之間的對話來表達其思想。

我不管什麼是「殘而不廢」或是「無殘無廢」，我只是想辦法怎麼活下來而已！
(920524-H1)

「我哭泣，生氣，甚至失去耐性，那內心深處的我一直在保護著我自己。我確確實實的知道了，我在我心靈的深處有一種不可壓抑的需求。那是真的我…」(921115-L1)

我腳在疼痛，但我忍著，想著「手腳」的痛苦變成了「我」的快樂，這時，身體才會用著他的特殊性讓我體驗著奇妙的感覺。

跳啊跳的，就會在跳舞中會忽然間想起了很多快要忘記的事情。不管是痛的、還是舒暢的感覺……」感覺仍然跟隨著我，疲累的身軀已經無法承受一次又一次的失望，若隱若現的光明總是那麼的遙遠，…我們已經習慣了沒了手腳的生活，但那畢竟只是習慣，最重要的是「什麼我真正的感覺。」(920524-L2)

由此可知，身體與心靈之間並非二分，而是存在著更為複雜的運作模式。梅洛·龐蒂也認為，「身體感受」是自我與外界得以現形的「發生場所」。他說：「知覺是一種背景，一切活動皆從這個背景中顯現出來，以該背景為前提…世界就是我所知覺到的那個東西」。

¹⁷⁷ 根據佛洛伊德學說，欲力是一種追求快樂的系統，是人與外界環境大多數有目的互動的原動力。索姆斯 (Mark Solms)，〈佛洛伊德重出江湖〉，黃榮棋譯，科學人雜誌。2004/08/15 引自：<http://www.books.com.tw/magazine/item/ylmag/ylmag0617.htm>

¹⁷⁸ F. Nietzsche, (1992), *The Birth of Tragedy*, in Walter Kaufmann, trans., *Basic Writings of Nietzsche*, New York: The Modern Library, p.105。

「身體感受」亦可說是「身體圖式」(body schema)¹⁷⁹，從每一個人自身的角度來說，在感覺到感覺之前，在意識到意識之前，人們已經先行存在著一個讓感覺和意識發生的場所，在身體、心靈和身體圖式之間存在著相互決定的影響。

那種肢體驟然失去的感覺，對殘障者的身體與心靈的傷痛很深。那是混雜著情緒、理性與肉體的反應，深刻影響著他們的身體與心靈。

曾經想要逃避。…過了一段時間，我發現自己根本逃脫不了自己的身體，也揮不掉那如影隨形的眼光，那乾脆就好好的面對與感覺它們吧！(921101-S1)

舞蹈展現的是一殘障者心靈的深處有一種不可磨滅的需求。對生活的渴望，對生活的熱愛，對命運的怨懟。從擁有到失去，從健全的身體到殘缺，從想要放棄世界，到接受殘缺的事實，這充分顯示一種屬於人的可能與出路，也開顯一種心靈的珍貴歷程。

從低潮中走出來，是需要長時間心理及生理的復健；而參與舞蹈練習與演出後，殘障者能從中發覺到自己仍是有能力的，並且在舞蹈的過程中達到自我成就的滿足感，這些對殘障者來說都深具意義。

(四)、舞蹈揭示當下的身體與習慣的身體的擺盪

每一次的身體言說或每一次書寫，都是將世界的意義脈絡重新連接，對這些身體經歷創痛的人而言，如果沒有經歷一場「重掀傷口」的陣痛，此刻的「現在」終究是一個不會走向未來之「過去」的終點站。

心中有著真實的跳舞渴望與夢想，卻強將它壓下，藉跳舞進另一個世界。因

¹⁷⁹ 身體圖式(body schema)：身體圖式是指知道自己本身，並能自由運用自己的身體，以及發現自身所處空間的範圍。宮本茂雄，《發達的指導-身體·運動》。轉引自林南風譯，〈身體意識能力的提高與身體運動〉，南師體育 11 期。

為只有那個時候，才接近真正的自己，我的感覺和我的身體在某處回憶的片段中被找回來了，身體和心理同時體會著單純而真實的知覺，…(920422-S1)

當以身體的動作和自我接觸時，常會觸及到內心最深切的源初，許多被理性關閉的深層感覺會隨著湧出，串聯了許多不自覺的習慣動作模式而得到展現。身體的遮蔽處將會一覽無遺…。

1、過去、習慣

雖然時間一直流逝過去，但關於自己那種失落與哀傷的感受仍舊清晰，他們多麼不願意這樣的痛一再的重演；那是關於身體的殘缺、人世間的不可避免的殘缺，以及一種無以挽回的殘缺。那是活在一個孤獨的感官世界裡，原本殘障的他，不僅僅是視覺的障礙，他無法像一般人一樣清晰地感受外界的一切，更成了情感的絕緣體。(930214-B)

殘障朋友很容易去看自己的殘障點，而在過程中往往自己就打敗了自己，在還沒起跑就自己認輸了！覺得自己的不足與心理上無法克服的問題，而越是想去除這樣的想法，卻讓自己陷入更深的困擾中，…(930411-P2)

殘缺的身體不容易被遺忘，只是容易被忽略或隱藏。別讓他們微笑的表面，使得我們忽略了他們隱藏在心中自卑自憐的心理，其實在舞蹈中，那種對殘缺身體的直視是一種勇氣，更有著無可奈何的意味。(921122-B)

習慣的身體讓他們面對殘缺曾經無所措其手足，他們期許自己不困在反覆出現的存在難題中，能有拋棄舊有的包袱，重新面對的勇氣。現在他們雖然能走向常人世界，但過去的記憶傷痕與現在感受的新傷累累，卻絲毫不減、依舊銘刻在身體上。那如鬼魅般游移的身體記憶，仍不時若隱若現在意識的模糊地帶。

在田野觀察的體察中，我看到許多瞬間即逝、卻又真實無比的動作。我相信，在此

間身體的舞動，絕不僅及於理性與知識層面的理性思維，也參雜描述舞者身體記憶的故事結構，滲入了許多意識流描寫。過去的身體意識又與當下的身體意識交織、理性與無意識層面的思維互滲，環繞在對快感、身體與官能知覺的認識上，凸顯出舞者有意無意間帶領觀者進入殘障世界之身體與意識的中，進行一場意義極為豐富的探險。

2、當下

當下，正是一種迎向過去身體上的在乎，再次挑戰過去失落遺留下來的餘患，勇敢面對身體的情況。

「…不管你再怎麼努力，殘障永遠是殘障！」(920823-H2)我們的殘障被寫在身上，所以外在努力必然是注定徒勞無功。我們也同時要在愉悅中面對「視力正慢慢地衰退，…僅存微弱的視力，…難以逃脫變瞎的命運。」的事實。(920911-S8)

或許「無殘無缺」根本無法超越，但我可以推著自己不再充滿幻想，我淡化了人生的堅持去面對苦難。認了吧，這本來就是我的命！因為還是有人在困苦的命運中挺了過來。(920523-H3)

正視自己，接受自己，別人才會接受你；自己感覺自在，別人才會感覺自在。「殘障者早就沒了悲觀埋怨的權利，只有自己不怕辛苦，才能從逆境中創造出成就。」(920523-P2)

殘缺或許是註定的事，但是，從殘缺中復活，卻不是命中註定的事，而是憑著意志和不斷努力的成果。(920823-H1)

但說是容易，舞者面對自己所說的「沒腳」、「穿錯、住錯身體」的感覺是如此深刻與抽象，「看透、認清」能具體的像抽走某物一般輕易嗎？面對活生生的身體事實，他們需要怎樣面對與克服身體的習慣和經驗？才能確立現下的身體版圖。

肉體是更為豐富的現象，肉體可以被自己仔細觀察。其根本的問題是：「要以肉體

為出發點，並且以肉體為線索。肯定對肉體的信仰，勝於肯定對精神的信仰。」¹⁸⁰當人一旦承認了身體的不完美，不避諱提起他們的身體，就不會再特別強調其殘缺，只是將之視為其身體命運上的一部份，就可勸慰自己無須執著於身體不完美的境況。能夠突破那個軀體的經驗，便能轉念間明白一個個截然不同的原則在思維裡面操縱著，也開始會感受到內在的生命的意義生成。

3、在擺盪體認的自由—真實與虛構的調和

在真實與虛構交錯的廣影下，揭露的是殘障者個人記憶底層的情懷，也是個人心靈深處無法抹滅的想像與悸動。

在囚禁她身體自由的牢獄中—舞動殘肢，肢體幻化成了自由的水鳥，用想像構築海闊天空，從沉重到輕羽飛翔…。(930404-P2)

身體漫遊於經驗記憶之中，體會了在看與被看之間，以及臨場與再現之間，也不斷進出真實與虛擬邊境，舞蹈讓身體在殘缺與輕盈之間，在美感與缺憾之際，發出了新生的枝桠，打破了空間與時間的封鎖，還給身體自在。

特殊肢體的舞動是一種強調超越現下限制的存在狀態。舞蹈創作者形塑殘障者索討身體認同的影像，他在生命影像內外積極地介入與佔據位置，顯示為弱勢者發言的企圖。並藉由形塑共同生活世界密切結合的形象，來拒絕傳統加諸於殘障者的無形強制與限制，這些都顯露出對於如何再現殘障者的深切反思。這裡充斥著矛盾交雜以一種出自個人的、較為自覺的創作態度，在作品中展現出對於弱勢者的認同、與試圖貼近其世界的凝視與反省。

三、舞蹈抽象的想像中浮出了「什麼」

舞者在舞蹈中，任憑「想像」的時間空間的灌注，將生活經驗融入思維當中，自己

¹⁸⁰ F. Nietzsche,(1967), *The Will to Power*, *Walter* Kaufmann and R.J. Hollingdale trans., New York: Vintage Books,p.532.

感覺到彷彿就活在身體裡面。感受到由身體或心靈湧現的新奇體驗，那些從肢體發覺的，或由深層心靈蘊生的語言，充滿了愉悅的穿透力，就像一種澎湃的熱情，帶著生氣蓬勃的活力，想要傳達，想要尋求心靈共振，…

舞蹈所建構的想像描寫了—

(一)、生命與心靈移植的陣痛—殘障者如何建構精神的烏托邦

生命是主觀的感受而非理性的空談，常人談殘障者的面對歷程是何其虛浮與簡要。在這種虛浮的陳述中，是無法完整呈現其曲折的生命，以及他們如何去找尋現實生活之外的「烏托邦」¹⁸¹的歷程，以至於他們如何咬著牙承受著「生命移植」¹⁸²到重生的陣痛和悸動。

真實世界與心靈世界的知覺，應允身體的想像去杜撰一種不存在的生存空間狀態，去投射殘障者的真實，以一種建構「心靈烏托邦」再現的方式，讓殘障者來喚醒與面對本身的缺陷。檢驗出他們還有多少能力可以去想像改變。¹⁸³

面對肢體或感官殘缺，任何人都不可能一笑置之，…雖說如此，但他們也沒有被殘缺打倒，……(920718-P2)

雖然對於身體仍感到有些悲傷和遺憾的，但她始終保持面對，沒有半點氣餒，…她算得上孤僻，不太與人交流。(921018-L5)…但是老師的東西經過她的重新詮釋與潤色，去了陰沈，卻多了典雅與深情；那是經過生命調味的舞蹈啊！

¹⁸¹ 這是一種與社會中的真實空間有某種直接或倒轉「模擬」，來呈現某種沒有缺陷存在的世界狀態，「烏托邦」一詞所暗示的對不可能實現理想的衝動在更多種不同領域中還有了更不同的說法。Lynda Nead (1992), *Framing and Freeing: Utopias of the Female Body*, *Radical Philosophy* 60 (Spring), pp.12-15。

¹⁸² 嚴歌苓提出一種異域生活的切換，用她自己的話說正是「生命的移植」，觸發了她最深切的生命感受，有了一種發人省思的意義。像一個生命的移植——將自己連根拔起，再往一片新土上栽植，而在新土上紮根之前，這個生命的全部根須是裸露的，像是裸露著的全部神經。傷痛也好，慰藉也好，都在這種敏感中誇張了，都在誇張中形成強烈的形象和故事。陳瑞琳，(2003)，〈《陳瑞琳文集》--移植的奇葩——從嚴歌苓的創作看海外新移民文學的特質〉，《新月文摘》。2004/0211引自：<http://www.linlins.com/>

¹⁸³ 詹明信，(1998)，《後現代主義，或晚期資本主義的文化邏輯》，吳美真譯，台北：時報出版社，頁.9。

老師曾言：「有時候我就是不要教她們怎麼跳，只是用語言引導她們和自己的生命經驗展開對話，在去發展出屬於她們的舞蹈。」(920726-P2-旅程)

「生命，總有渴望啊！雖然是我編的作品，卻紮紮實實是他們內心世界的呈現。每一寸肌肉舞動，他們都是在抒發自己內在的世界，也是表達情感的方法。」(921018-P2)他們終於可以坦然並正視自己的殘缺，也有了一種「終於變完整」了的感覺。舞蹈成了生命中最大的復原力量，填補身體殘缺位置剩下的空虛與不充實。「在舞臺上除了用感情打動觀眾之外，也努力用身體的每一肌肉線條，每一個部位，甚至是每一次呼吸去表現舞蹈作品與身體意義的企圖。這種對舞蹈的迷戀，促使我去追求存在於他們身體之中的那種純粹的情感和意念。」(930523-P2)

如老師所言：如果舞者們帶著既定的框架去跳舞，亦即他們不採納身體感的建議，去跳出一些沒有情感、沒有想像力、沒有生命力的舞蹈。這無疑的是殘障者自己在扼殺殘障舞蹈藝術的特有魅力，使充滿靈性的身體舞臺變得平庸與令人索然無味。殘障舞蹈的美就是舞者生命本身的演出。讓舞者放任肢體表現，憑藉內心的感悟自由地抒發，體會著舞蹈生命的律動。

故指導老師曾言：「特殊舞蹈的理解形式直接而單純，也讓創作者與舞者更在無壓力中盡情揮灑表現生命原型意義與精神，用心與懂得舞蹈的人作直接的溝通與對話。」(920503-P2)

殘障者的自我如何在身體的失落中被找回來，即想要在現實世界中再次感受自我存在，就必須從「來時路」—生命的歷史脈絡中提取。唯有重新翻閱身體記憶的備忘錄，才能循著舊時的路回家，重回疏離已久的存有場域。或許能從那兒發掘到內在真我，從身體感覺到那變形過的現存，因為在他們不經意時，都會再流露出來。

(二)、存在於真實與虛構中的想望

現實中不能實現自己的理想時，往往會在虛構中尋找同樣美好的象徵物。就如同開

車，對許多常人而言輕而易舉，然而對視障者而言，卻是永不可能實現的夢想，如同在『異想天開』的舞曲中，那渴求的心思，即透過肢體的探索與非具象的模仿表露無遺。
(921205-P2-異想天開)

以舞蹈為主體的身體探索，意在喚醒內在深層的力量，及與生俱來生命的律動，促使身體感官的覺醒及生命能量的蘊釀，使舞者得以進入身體意識的真實觀照，達到自我從過往的習性認同中自為解脫，聆聽內在更真實的聲音與動機。¹⁸⁴並學習到調整身體、心理、精神意識的活動，達到平衡的現象。

他們不因身體的殘障而退縮，挑戰種種常人視為不可能的動作。「當他的眼睛裏，有一個新的深度出現，你就能看見他臉上新的表情、新的美麗，……」
(921101-P2)

「原本以為，要失去手的舞者做雙手舞動，或要視障者做出觀望的動作，空著殘缺的手部太明顯，可能不搭調，後來轉念一想，這就是他們身體與生命的特色，我又何必替他們虛予掩飾呢？何況他們並不在乎，他們只希望能在舞臺上表演出他們應有的生命力。」 (920522-P2)

「我們其實跟正常人並無兩樣，外表殘缺不代表心靈殘缺，能夠自己去做的事，就不需要去依賴別人。」 (930702-L5) 雖然有視覺上的障礙，不過一樣能做很多事、能為自己的理想而努力！一路走來跌跌撞撞，特別辛酸，正因為體驗最下層的苦、最弱勢的痛，讓她比一般人有著更堅毅的心與執著的情。走的很辛苦也很痛苦，過程因人而異，但要自己懂得去調適，才能真正走出傷痛。……其實說真的，未來如何，比以前的種種要來的重要。
(920917-P2)

生命的意義若是無法用文字詮釋的，就選另一種方法來詮釋，那就是身體。「人生

¹⁸⁴ 從身體的欲望方式中的需要談到滿足需求就會產生快感，就能從緊張中獲得解脫。布萊恩·特納，(2000)，《身體與社會》，馬海良、趙國新譯，春風文藝出版。

如戲，戲如人生」，在舞蹈的世界中，人的感情與思緒進進出出，似假還真。呈現出身體是「統一的多元體」，文本的文本，脈絡的脈絡，身體本身就是介於世界與意識之間的一個根本的迂迴。以「身體」這個千頭萬緒的詮釋脈絡來看，我們意識到的一切，都是東拼西湊的、簡化的、模式化的、解釋過的....也許是純粹想像的。¹⁸⁵

第二節 舞蹈中舞者的面向

一、共感舞者的靜默

存在主義哲學認為，人的存在與物的存有是不相同的，每個人具體而特殊的存在經驗是首要面對的，就如胡塞爾所言：「回到事物自身！」也就是回到活生生的自身生命體驗，來追尋生命的意義。生命的追問是不假他求的，自我的身體即是文本¹⁸⁶，肢體動作即是創作主體，亦是舞蹈編創意義的歸宿，更是充滿自省與原創思考的生態區。舞者之身體雖未曾明說，但是我們仍有脈絡可循，追問在自我—舞者—真實的自己之間，有著什麼樣的距離或層次將其隔開呢？

殘而不廢道理我懂，但真正落在自己頭上時，卻淪為一紙空談。有時候「我是…」跟「我想…」是有距離的…(920915-S1)

「有時真希望這是一場夢而不是事實，醒了後就不存在了。」我們都練習去欺騙自己—「我們就是常人」，一直到日常生活出現困難，才肯承認自己是殘障，…「剛開始那段時間是充滿沮喪、灰心，腦中想很多，心情的沈

¹⁸⁵ F. Nietzsche, (1967), p.477。

¹⁸⁶ 身體不是被思想控制的客體。身體是一種現象，借此我們在世間之所以為人，並且知道世界和我們之間的關係。思維的身體既不是客觀的身體，也不是被思維想到的身體，而是現象化的身體，即外部事物以存在的可感知性、內容及外形在其內部的映射。現象化的身體是我們與別人及周圍事物相互影響的領域。陳明珠，(2003)，〈媒體、互聯網資訊和女性現象化的身體〉，國際大眾傳媒研究協會 2002 年全會論文。

重直達谷底。」(921018-L4)心也在沉落，我不知道自己該怎麼去習慣這樣的身體，我也有夢、我也想飛，可是我不知道我的力量在那裡，…我試圖不再感傷。卻仍然有太多的迷惑與不適。我們怎能要求一個自己那已破裂的心，還能完完全全的修補到沒有痕跡呢！…其實對自己一直沒有認真地努力感到慚愧，…(920802-S8)

身體會喚起種種過去的人生經驗，例如和諧，悲愴等等。舞者對舞蹈中身體的探討，也就是對人之存在（human being）乃至人之生存（human living）貼面的關切。當研究面對經歷深刻失落體驗的身體，那失語、無言或不欲言的身體，沒有理性模式可循，只能用研究者全部的生命經驗去傾聽，去觸摸—也許它就是你曾經的失落……。¹⁸⁷

但是，那終究是不夠的。我思索，我所能援引的線索—舞蹈。「追問—貼近」在他們孤單的身影背後，是怎樣一個多采多姿的心靈與生活世界，讓他可以把自己隱藏起來，樂此不疲的走在寂寞卻又豐富的舞蹈之路。

這是一個會呼吸、會驚訝、會震撼、會感動、會流淚的藝術時空。這個舞及的可貴，在於它由人的現象所活出來的，沒有矯情，沒有花巧，如此簡單，卻撼動了你我他的情思。「難得有這個機會，能讓他們重新檢討自己的以前生活的方式，…」(920519-P2-心弦)

總覺得該做些什麼，否則，生命彷彿就要缺角了。這是一種生命的整理，殘缺的生命更需要整理，把無序整理為清晰，把殘缺整理為完美。因為肢體殘缺而帶著痛在跳，或者因為看不到，而必須用說的或用摸的學習。整個身體有那種根本的缺失感，一種缺乏存在合法化的感覺，彷彿沒有什麼

¹⁸⁷ 生命的厚重感來自生命經驗的歷史，也就是來自「生命閱歷」。一般人把生命感放在當下活著的感覺，試圖從活著的當下去捕捉生命的意義。生命感有很大的部分來自生命自身的歷史。我們曾經有的經歷有個很奇妙的現象：往日時光透過回憶獲得此刻的新意義。而經歷過的事情並不一定把意義呈現，反而是在後來才知道的。因此，生命的意義並不一定是在事情發生的經驗，而是後來發生的事情開啓了當年的意義。余德慧、李宗燁，(2003).《生命史學》.台北:心靈工坊。

能保證我的角色，也沒有什麼能證實我存在的必要性。在不同身體所建構的文化「異域」裡，展開「追尋自我」的旅程。直接的以拼湊的、甚至是挪用的過去，來面對外來的與自我給予的壓力，並替自己找一個生存下去的定位。(920503-P2-旅程)

從希望跌進絕望，又從絕望找到生機。生命內容在不同的時空交錯，一段殘缺，另一段圓滿，圓滿彌補了殘缺，也因此成就殘缺的完整。從舞蹈中感受到他的心靈已從殘缺之中完全「復健」了。(930815-B)

舞蹈藝術的難為之處—在於舞蹈藝術不是具體的存在，它並不是給你一碗美食、或一件好看的衣服，抑是可看、可摸的到的東西。舞蹈藝術只是給你的是一種某種心靈上的觸發交融，當你看到有所感動的身體形象，它可以讓你感動、讓你悸動、讓你狂悲狂喜，但你無從捉摸其何去何來。

舞蹈是被感知而發現的，生命的符碼就藏身其中待我們解讀。舞蹈以動作為溝通媒介，在時間、空間、力度的進行過程流動，傳達著靈動的身體資訊。

世界中包含了其他的人事物，個人和他們之間可以相互交流，彼此限制、滲透和影響。梅洛·龐蒂常用藝術作品來比喻身體和世界：身體與世界的關係，就像演奏者、樂器與音樂之間的關係。用他的言詞來說，世界是「肉身化的世界」、「是身體感受的延伸」。在此我們跳過了許多詳細的證明，簡言之，梅洛·龐蒂用身體感受的可逆性消除了人與外界的隔閡，這當然也包括了人與人之間的隔閡。¹⁸⁸

¹⁸⁸ 梅洛·龐蒂探討人與外界的關係，他反對傳統主體/客體的簡單二分。在他看來，身體既不是外界的接收器，也不是心靈的收藏盒；個人與世界之間同樣具有「可逆」的性質。世界中包含了其他的人事物，個人和他們之間可以相互交流，彼此限制、滲透和影響。Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*. Transl. by C. Smith, pp. x-xi.轉引自蔡明亮,〈你那邊幾點?〉。2004/09/11 引自: 數碼天堂 <http://www.1bits.com/doc/movies/movie39.shtml>。

二、體會舞者被擠壓的身體

「卸下義肢站在不認識的人面前，那種感覺就好像把你剝光衣服赤裸裸的丟在臺上一樣，是很不自在的，…」(920524-L4)一開始她們很不喜愛拍照，對著相機躲躲藏藏的。可是當她們意識到了「自己的內涵才是最重要」的時候，就不再那麼在乎外表，也逐漸不討厭拍照…(920517-B)

「想把身體秀出來，又怕別人誤認身體以此出名」「因殘障而偉大的事，有點悲哀，有點無奈，…」(921220-H4)

演出時感覺別人常用異樣的眼光盯著我看，讓我很不自在。「站在台上，好像是有人猛盯著我打量，彷彿我是什麼怪物一樣。」(930624-L2)我怕人家看不是因為我殘缺，而「我感覺」的是他們看我們就是很奇怪。

看我們的舞要很悲嗎，需要淚流滿面、感動萬分嗎？命運也許對每個人都是公平的，但生活中確實有許多不公平存在，看我們跳舞的眼光也是有些不公平在。(930725-S2)

殘障者的存在是不容他人左右或決定的，因為殘障者也是一個「人」。時代如此進步，卻還有人無知地覺得一個身體有障礙的人是無用的，只是生來糟蹋別人，浪費糧食而已，在一般人有限的觀念裡，殘障朋友仍屬於需要被同情、可憐的群體，…(930801-B)

身心障礙朋友往往因行動不便普遍缺乏運動，從家庭、學校到社會，受到軟、硬體和環境的阻礙，甚至於殘障者自己內心的「自我限制」等，所以，享受運動對殘障朋友而言是被認為一項奢侈的活動¹⁸⁹，他們的世界充滿看不見的推擠。也有社會大眾對視障者的看法仍停留在：「視障朋友們『手很靈巧會按摩，嘴很靈巧會唱歌』」！刻板印象可能讓殘障者僅有的自尊、盼望也沒有了。因此，在公共視域的範疇下，殘障者從事舞蹈

¹⁸⁹ 武而謨(1998):《殘障類別特性與運動項目的關係》，身心障礙者運動與安全防護研討會專題，頁4-6。

相對的也受到一些歧視。¹⁹⁰

殘障者夾雜著與常人對話中辛辣、無語之語境，是為諷刺現實處境而刻意遺留的線索，也是他們標示一種對應世界擠壓的反作用力。標示其身與心處處受制的掙扎，也標示著傷害和隔閡。他可以隨手找個理由發洩，也可以假裝不在乎來逃避。

脆弱的心理導致存在心態扭曲，總覺得別人永遠比自己行，對社會的同情充滿了恐懼和焦慮，容易陷入自怨自憐的境地。舞蹈的境地經常透顯出這種在邊界的怨懟，控訴常人社會的無形壓力。他們曾經很長一段時間，他們封閉自己不與人接觸，因為他怕一接觸人，別人會用「他感覺得到」的—「真殘」的語言來傷害他，那呈現出一種脆弱感，擔心自己被社會拋棄、被社會阻隔。所以，他們需要紮紮實實的認同。

三、感受舞者身體「悲愴的重量」

多數殘障者是自卑、自憐、自怨自艾，常將自己封閉起來；『生活』對他們而言，有時是充滿消極和苦難的。

舞蹈形塑身體的逃離契機，或許間接暗示了另一種身體的悲劇性。當身體與當下環境的關係變疏離了，也會讓愉悅的身體成就一種「孤獨的狀態」。於是在內在的時間與空間之中，產生了世界的裂縫與矛盾，也加大了與世界接觸的摩擦係數。當他們無法在外部世界找到適宜的去處，必然要形構一個屬於自己合理的世界。

每個人都或大或小地背著身體缺陷的包袱在跳……「舞蹈以一種超現實變形的空間感去表達身體內的氣氛，同時也投射出現實是存在著一種給人處於不安、無助、空洞，甚至扭曲的狀況。」(921124-P2)

舞蹈中的生命，輕盈中透露著沈重。……，「我真羨慕有手的人可以做好多好多事，有手的人跳舞也比較美……」(921205-H5)只能感嘆，卻無力與老

¹⁹⁰ 一旦軀體進入公共視域，成為社會性形象，軀體的自主、獨立和完整將遭到破壞。個人軀體的社會形象來自他者的創造。而這種創造是在一系列代碼的支配下進行。南帆，(1998)，《文學的緯度》，上海：三聯書店，頁.158-159。

天抗爭而為他留住肢體，

「也許是習慣，也許是真的淡忘，可以慢慢的習慣把我自己的身體忘記…」

「記憶中我彷彿曾經死過好幾遍，但是我最後還是沒有死…」……(930704-H1)

視障者在舞蹈的經驗中，勾起童年怕黑的記憶，…他的眼盲所帶來對於黑暗的恐懼，將糾結至死才能終止……連過個有規律的生活都成了奢侈的想法。(921122-S5)

殘障者對於身體習慣的淡忘，這是一種悲到底之後的釋然，還是超越之後的清明呢？傷痛原先並不是一段具體的記憶，它是一開始就被誤置的，它們在傷痛的初始，就錯捉了一條脈絡的線。殘缺讓他們變得憂愁、沒把握、擔憂。一開始缺乏經驗的他，無法用成熟的信心信仰面對苦難，而只能用一些不成熟，或是他經驗內的方法去應對。那種矛盾又略為扭曲的心態的隱顯，不敢面對自己，自卑的拒絕人與人之間的真愛，也拒絕提起不堪回首的過去……

其實，舞蹈對殘障者而言，面對自己—除了平撫傷痛，這還可以是一個柳暗花明的契機，在近乎失去一切後，重新思索生命意義及發展生命潛能的機會。有時舞蹈的可能涵義在於—對其習慣存在世界邊境的逾越，適時豐富了自身定義的內涵，擴大了原有生命內容定義的概念。¹⁹¹

舞者可以浮沈在現實與幻影裡，尋找生命意義、生活的重心與企求情感的歸宿，相

¹⁹¹ 正像胡塞爾所承認的那樣，一個在他的實際生活中追求十全十美的人，可能會犯錯誤和遭到失敗，因為他對價值和世界進程作了錯誤的估計。儘管他的意願和活動可能失敗，但他對自己而言仍能證明自己是正當的。因此，即使他不能享有成功的歡愉，他也得到一種好處，這就是一種使「他與自己處於和諧狀態的高度的善，自我滿足的善」。按照胡塞爾的見解，從不存在十全十美和依照個人最大能力去行動的觀點來看，自我滿足是和十全十美的個人生活互相關聯的。既然完善的世界只有作為發展過程才可以設想這一點是真實的，既然實際的世界僅僅可能成為完善的世界，於是胡塞爾推論說，各種意外事件和不幸事件不會中止世界上價值增長的可能性和或然性。即使世界成了地獄，理性也有力量，對這個地獄進行反抗也不是沒有意義的。胡塞爾進而認為理性屬於最完善世界的理想，它自身中就包含有意外事件和幸福。馬文·法伯，(2004)，〈現象學的價值觀〉，范明生譯，中國現象學網。2004/8/30
取自：<http://www.xianxiang.com/>。

信身體的缺陷無礙於其對圓滿人生的追尋，殘障者在重重的限制下，卻可能誘發出另一種新生的力量，打破原本難以跨越抽象生命與具體身體的侷限，圓滿或殘缺、遺憾或感慨的故事。¹⁹²

四、體察舞者之間身體經驗的流動

談到一個舞蹈團體，就不得不論及「集體意向性」(collective intentionality)¹⁹³的概念。這討論的是由個體所發出的身體經驗，在團體的情境中所匯集的力量，引發了集體潛藏的生命張力與情感「互動性」¹⁹⁴，交相觸動成員在身處群體中，緊緊聯繫群體生命存在的真實感。¹⁹⁵這些流動的形構，透過不同的展現、敘述方式，以彼此可以理解的象徵隱喻，持續流傳著團體中的默契。

舞集的經驗被侷限在此時此地的氛圍之中，而此團體其生命經驗文本，所經驗的時間空間必有其時空的侷限性與專有性，他們的情感點滴在此專屬境域中蘊釀。因此，這些經驗，被侷限在舞集成員生活與生命經驗可及的區域範疇裡，是私密的、不可言傳的。這種情感的發酵，在身體的有限性、迫切性之下，相互給予彼此疲憊的心靈以撫慰，也給予自我沉醉的應允。

當他們選擇走出數年或十數年封閉的習慣生活，試著經歷生命中的第一次——「跳舞」，而且面對更多相同或不同經驗的生命體。¹⁹⁶如海水衝激卵石般的人際磨合歷程裡，

¹⁹² 西方哲學對人的身體的遺忘，注定了它對人理解的殘缺和片面。西方現代美學和中國新時期美學雖然將人的自由解放作為美學的核心任務，但這種自由也被限定在純粹精神領域，肉體的自由則往往因與道德的衝突而被懸置。劉成紀，(2004)，《身體美學與人造美女的合法性》，鄭州大學：美學研究所。

¹⁹³ 許多主體心靈處在一種共同的意向狀態下，成員有共同的信念、意圖和欲望等等，而進入集體意向性的狀態中。

¹⁹⁴ 這「互動性」是不斷在和諧的(harmonic)與非和諧的(counterpointed) 狀態下變動。

¹⁹⁵ 人之「存活」與事物之「存在」之最本源的分別在於：人在其「存活」中對其自身的存在，同時對其他一切存在者的存在，以及對存在之為存在 (Sein ueberhaupt) 有一定之關聯和領悟。與此同時，人可以以某種言語形式將這種存在關聯和領悟表達出來。關子尹，(1994)，《「從比較觀點看『範疇論』問題」——從哲學的觀點看》，臺北：東大，頁.157-218。

¹⁹⁶ 誠如胡塞爾斷定說，主體的生活原本是自得其樂的，但它仍是不脫共同生活的一部分，並以這種方式參加到人類生活之中。人們自己在經驗中表現出的感覺、欲望和見識本身出發的。但是，在對這些經驗模式進行結構研究時，不應忽視感情和欲望在一個特定的文化體系中受制約的方式。馬文·法伯，(2004)。

呈現共同的集體意識，那種不斷游移、浮動、多重且不穩定的認同焦慮。成為思索縫補集體裂痕之可能起點，更轉化為舞者不同生命經驗的另一種對話。

這種舞者與舞者之間的動態歷程包括了：

(一)、團體間流動的身體知覺

舞者常問我：「我們的舞有什麼好研究的…值得你跑這麼遠來研究我們。」

(920421-R)

「習慣跳舞，習慣於看舞、習舞。倒從沒有想過，會有別人來研究我們的舞。」(920329-P2)

身體的展現是一個符號、標記，是等待詮釋的。舞團中有視障者、截肢者，不同障別的殘障者在長期共同生活中形成的價值觀念體系雖然會有很大的差異，卻各有其合理性，和諧地建構一個私密的空間；他們各具特色的生活方式，因此，只有通過其自身呈顯的價值系統，才有可能獲得真正有意義的解釋。在相異的生命特質下，他們除了語言的溝通管道外，相異身體感成為重要的交流，探知不同的生命體之間，如何進行無隔閡地對話。

擁抱著一群陌生的身體，感覺從他那裏傳來熟悉的體溫，…不同缺陷的生命與生命之間的無私對話，讓生命以觸覺與聽覺的重逢，來喚醒沉睡的心，…(920705-R-舞躍大地演出前)

「藉由身體感受，從內而外地表達，這種身體與心靈成長，就是對我最大的欣慰。」(920913-P2)由此，他們在領略與感受有壓力的生命，努力地讓自己去適應有殘缺的生活，而不是祈求肢體或視力再現。

「我只不過是生活在我們自己的身體形式，或許稍微跟你們這些平凡人略有不同罷了，……」其實，剛殘障時擔心很多，但是在舞集中，事實上大部分擔心的事並沒有出現，於是心境開始被調整，……(920920-L1)

「在鳥與水有著生涯回顧和重建過程，也敘述與某事或某人的互相關係。」
這裡不是一個潔白的天堂，而是同常人一樣有七情六欲的真實人生集合。
也會有喜好與情緒，分分合合的心理或實際行動，在心裡轉了幾回。

(930228-B)

「那是一種覺得有伴的感覺，那個力量，那個陪伴的力量，有一種身體血緣上的親近感。…剛開始我沒有意識，現在越來越清楚，他們的意識流到我這邊來，我會逐漸的找到並配合他們的動作。」(921108-S8)

在舞蹈的時間裡，外面的時間好像靜止了，沒有人願意打破這份難得的溫馨。……心都平靜了，停留在一個溫暖的地方，他們對周遭人的嫉妒、挑剔，對身體的不滿和輕忽，一下子都不見了。(930228-B)

「現在還會去跳舞，不是為了微薄代價，只是為了與人、與舞的一種情結，一種發自心底的喜歡。」(930708-S1) 那纖細，敏感，朦朧的內心比任何正常人更需溫情撫慰。

「曾經有一段時間，我不想承認自己是個殘障者，也不願意和其他殘障者有直接的關係。」「擔心他的視力會不停的惡化，因為有太多人像他一樣，最後導致全盲。」(920621-H1) 同樣殘障的她們，不再只是將關懷停在自己的身上，也將關懷投注在視障者的身上。

「我仍會為心裡的某些低潮而感到焦慮，但我希望著，當生命走到終點時，不管那是什麼樣子，我能夠對自己說：這是我所選擇的。」(930502-L1)

身體交錯之間流淌的是什麼？絕不只是形象建構的單純實在。¹⁹⁷ 共在身體詮釋著生活，詮釋生命，詮釋其中的發展脈絡，詮釋著他們所經歷過的情感、事件與經驗；不同身體訊息的融合交會的情境中被轉化、修正與具體化，生命歷史已在一點一點地被重寫。

對身體的表現往往是追尋著理想美的心靈關注，濃鬱的情感流向，以藝術聚落的方

¹⁹⁷ 歷史和身體有無數的交接，如果事件可以反復地銘寫在身體上，那麼身體就既是反射性的，也是可變性的；身體既干擾了歷史，又受到歷史的干擾。汪民安，(2003)。

式完成。在這個生命的聚落裡有觸覺的互動，有話語的交流，觸動身體覺知 (Bodily Awareness)。彼此認識身體的歷程，顯示他們在承認殘缺，在適應殘缺，也再重新定位其意義。也在體察不同障別之間的差異性，透過「身體感」的體察，以通過言語性或非言語性交流進行聆聽經驗及接觸語言的機會，跨越彼此溝通障礙，跨越彼此的界限，共同拼湊生命的記憶版圖。

這些在團體中的身體感之交流包括：

1、觸覺

「摸身體是我們學習舞蹈的主要方式…」(920607-S1¹⁹⁸)觸覺是人生來最先用來探索世界的感官，而觸覺也是人體最大部分、分布最廣的感覺系統，而觸覺所產生的溝通也是最真實的，是一種可以跳脫不同障別的交流模式。

由觸覺引起不同的思考，聯想和創作正連繫了視障者與肢障者的感知世界的同一。觸覺是很強烈的進行式，情感的觸動就在那專注的一刻，存在著持久的、強烈的血緣與情感上的交流，或甚至對生命的驚嘆。而在此，觸覺是視障者認識世界的方式，也是不同障別之間一個有效的溝通管道。

2、聽覺

這是舞者之間另一個溝通的方式，他們知道生命交流的深度不僅止於所見，因此會從內在知覺去找答案，而不是外面可見的世界。對於經驗的傳述，舞者用身體彼此傾聽著，只有傾聽，才能讓某種理性世界中的秩序失去意義；那種傳遞的感覺就如同是「把身體交給他、把內心深處的感受交給他」的無私感。

聽覺也同時讓整個舞蹈的環境尤其顯得含混，在聽覺的旅行中我們同樣感到了某種介於真假之間的模糊。也在其中，我們感受到一些細微的心靈交流。

¹⁹⁸ 視障舞者學舞是將每一個動作定格，好讓視障觸摸身體肌肉運動狀態，排除視覺限制，達成運動技巧的學習目標。視障者藉觸摸他人姿勢，體會肌肉張力、模仿人體姿勢，並輔以教練口述，進而轉化成自己的形體，學得肌肉運動方式。用聽覺記住教練解說，用觸覺記憶姿勢，重覆揣摩示範動作，不斷修正姿勢。

(二)、集體情感的撫慰

人總是希望自己歸屬於某一群體，有些歸屬需要的滿足似乎是自然而然的。因此，不管是在加入舞集之前或後，當對所在的世界缺乏信任的時候，或與世界的價值觀不一致的時候，他們找不到自己在世界中的位置，也缺乏生存的安全感。舞者總是會在外面社會受傷時，選擇退回到原來與社會有所區隔的舞蹈世界。

發現前途茫茫時，具有相同身體感的朋友會成為流浪者唯一的心靈依靠。因此，舞集就成為這些殘障舞者心靈共同的家園。對團體的歸屬感，傳遞著人際間的水乳交融，也傳遞著一種合作精神，建構一畝常繞心間的集體回憶之田…盡在不言中的信任、依賴、無私的奉獻表露得淋漓盡致。

以視障者而言，他面對的世界感是盲的，但是「…當動作愈做愈大，空間也就感覺愈顯狹小。」小的感覺對我們而言就是安全的感覺。「哪一個舞者，身上沒有一點跳舞的傷…」在習舞的忘我中治療著失去肢體的痛楚。(930509-B)

他們不遮掩自己的傷殘，在交會時我看見他們克服了自己的殘障。生命的意義不正在於此？能與他人分享，互相鼓舞，在一曲曲動人、優美的舞姿裡，我們已無法確切地在他們身上看到絲毫傷痛的痕跡。他們曾經痛苦過、絕望過，在他們以微笑面對殘缺的背後，有著感觸至深的故事。有些舞作看似平常，其蘊涵卻極其深邃的生之歷程，極具況味，能詮釋生活之美、人生之美的平凡事物。若沒有共同和命運抗爭而付出的努力，或許也沒有如此優質的生命感。(930502-B)

肢體動作表現出殘障者(尤其視障者)對週遭環境的安全感的反饋。他們讓肢體不斷與地板碰撞，製造世界存在的回音……，他們努力製造出舞蹈裡共同的溝通語言—「聲音」，讓彼此的感知勾聯。

在舞集各自扮演的許多角色都屬不完美，但他們對彼此的缺陷幾乎視而不見，彷彿

那些缺陷不存在一樣；因為他們除了崇尚美，並且善於表現生命美，還流行一種以美化相激賞的風氣，潛移默化著一種集體審美意識。

殘障者內在建構的生命世界，呈現讓人感受真實美麗的情感。特殊的情感起了積極作用，在情感激勵基礎上促進了人與人之間互相尊重、互相信任、互相理解、團結友愛、和諧平等的人際關係。

這群不完美的人勾勒出一個完美世界的圖像，一個讓常人都羨慕的烏托邦。切入鳥與水的意義，藉由虛構杜撰的人生面向進一步檢證由現實具體人生歷程所展現的空間與屬性認同關係。

(三)、不同障別間的流變¹⁹⁹

流變，在身體面開始便有著不同的流動限制。他們都有各自不同的身體能力與限制，但是在相互開放經驗的流動下，彼此將各自的身體感，以及自己的特質與能力譯成語言傳遞給不同肢體障別的對方。

當肢障者的身體中有著失明的體驗，而視障者也用一種肢體缺失的感覺在行動，這樣的舞蹈呈現了不同障別間的身體流變，在這當下的詮釋裡，它只有整全的解釋，而不能區分肢障或視障了。他們曾經在彼此的生活中相互擦身而過，也從未與對方生命發展具有意義的關係；甚至兩個未曾謀面且身處不同境域的人，竟能藉此不斷重覆彼此的生命軌跡，生命在此不謀而合。

(四)、人的必然：舞集存在的「摩擦係數」

身體的缺陷可藉別人的幫助而補足，亦因如此，人與人之間的愛，透過對其不離不棄的照顧和其他朋友的幫助得以彰顯。然而人所構成的團體，總也會因人的差異而產生的適應不良、分分合合，團體的感情演變，絕大多數的人，總是定型在某一種特定的生

¹⁹⁹ 流變的過程：「流變並非我變換到他者的位置，而是我不再是我，也並非是他者，介於我跟他者之間的『我一他者』」。黃建宏，(2003)，〈給我一個影像〉，文化研究月報 24 期。2004/9/3 引自：http://www.ncu.edu.tw/~eng/csa/journal/journal_24/journal_24.htm。

活中，但似乎有些人會不滿意現狀，而蠢蠢欲動。

舞者有時充滿包容性，但有時卻也會丟出一些問題。「你的困難，有時候你只能自個兒去忍耐、克服或者選擇放棄。」(921101-H2)

一個生活作息需長期仰賴他人協助的肢障者，更易有自己沒有能力的感覺，自我貶抑的想法也就應運而生。「因為視力的不斷下降，舞蹈中不時出現了失誤，…因而在較具複雜性舞蹈被摒除。」(930228-B)

「在舞蹈安排上，其實慢慢地也會和他們有些距離，他們會將我定位在某些不能做，你不屬於這首舞，所以自己心裡會想，是不是自己不好，而開始懷疑自己的能力定位，這樣的觀念影響我很長一段時間，」(921011-S8)
我只能用淚水化解這種無助與尷尬；但某些時候卻形成一種激勵，有些事我可以做，就要做得比別人好。總會知道自己越來越好……，也許有許多壓力，辛苦，……只要找到感覺快樂，能夠這樣，就能再找到繼續跳下去的勇氣。(921227-S8)

他們出自習慣態度的反應，使鳥與水舞集「完全的、無私的」同甘共苦的事實無法被完全認同。完美的想像與現實生活中的明證就是有此血淋淋的差異。一個團體的存在與成長，就是一個一個尋找的過程、一個從殘缺走向完整的過程，也是舞集走向共命的過程。這也是不同障別間如何應付偏見和衝突，尋找出口的磨合過程，也是一種由真實和虛假的、人情味和抽象的、真情實感和虛情假意碰撞所迸出的事實。克服這個團體中的難題，從崩解處重新出發，是共命經驗過程需面對的難題。

「當理想與現實的生活遭遇時，總是特別容易破碎。」「為什麼大家不能共同體諒……？」「如果為了跳舞連工作也沒了，誰能幫我？」(930710-B)

人性基本需求的阻力是那麼難以克服，在舞集動盪的時刻更考驗著人性，而生活的

需求面，最終將會被擺在天秤的低點。殘障藝術者們有時必需面臨「生活」與「興趣」的痛苦抉擇。我們想去探問：這種抉擇需要何種強韌的意志力，而這種種生命掙扎再生的過程，在遭遇矛盾衝突、挫折傷痛之時，舞者又是如何表達自己的感覺與想法，如何選擇並且走出屬於自己的路。

其實，即使客觀生命受限，依然可以充滿自信、懷抱希望。我們看見的不是一種殘缺的現象，而是生存的純真本然，活著，本是一件艱難的事情，但只有在艱難中活過的人，才更有機會接近生命的真義。

讓舞者「知覺被感知」的存在—團體：

人有一種的基本情感需求是不變的：就是「被感受到」。「被感受到」的經驗是具體溝通合一的經驗，讓我們有了「共在」、「有伴相陪」的經驗，感受到自己被「在乎」。這讓我意識到，殘障舞集也擁有平凡的渴望，他們並非不食人間煙火，遺世獨立的。像視障者因集體力量而改變最為深刻—「因為環境改變了、心境改變了，基本關懷的內容也會改變。」以前，視障者看不到的世界裡，只捕捉得到自己存在的訊息。現在，他們的視域裡不是只有自己，也有了他人的加入。

舞蹈的浸淫不再只是為了滿足復健與運動的需要，所彰顯的是一種與人共處的需要，使人可以因為同在一起而感覺美好²⁰⁰，那種相互瞭解後的掛念與關懷，讓我們倍覺窩心。²⁰¹

²⁰⁰ 吳玉鈴，(2004)，《女性情緒體驗與自我轉換之研究--以網際空間為例》，國立臺灣師範大學碩士論文。

²⁰¹ 諾丁指出海德格對 care 的存在體會和沙特焦慮的存在感，兩方面加以逼顯，由對自由的焦慮苦悶的存在感中，向後追溯其更深刻的基礎，她發現人對潛在責任的覺知、關懷，及以其所呈顯的不可逃於天地之間的關係，才是自由感更深沈的存在基礎。她指出自由的焦慮感來自責任的覺知，責任的覺知來自於關係的無可逃脫。我們不是生來就處於虛無中，而是在關係中，也就是以關係為人的存有核心。她指出人不可逃於關係，而在理想的關係中可以彰顯人的自由，這便是關懷關係。Noddings, N. (1984), *Caring: a feminine approach to ethics and moral education*. Berkeley: University of California Press.

第三節 舞創者的面向

舞創者也是一個在現實社會中過日子的人，在教育、文化與生活形式中被教育長大，所以引用的舞蹈素材，同樣是以人文背景來理解整個世界，這樣的選擇性的時間、空間觀念是帶有刻意的選擇態度。因此舞創者亦是透過作品的呈現，使個人的自我凸顯，藉此達成與世界及他人溝通，並建構自己。因此一個舞蹈工作或創作者，總是可能有某些現實的、外在的目的支撐著創作的架構，但實際上，她總是在進行一個屬於她自己內在的意義活動。存在於編創者內部意義系統中，必有一個可以存在下去的意義。²⁰²

「沒有意義的舞蹈我不想跳！」我其實是蠻想利用舞蹈作一些事情，但光靠我一個人也沒辦法，還是要有舞者啊。「舞蹈的肢體語言可以抽象，但生命的意義卻必須完全傳達到……，」(920329-P2)不管對舞者，或是對我而言，沒有意義的舞蹈我們不跳……

意義在舞集中非常重要，正如有人曾提問：視障者看不見如何能學習舞蹈？他們通常除了必須透過肢體形式觸摸的理解外，最重要的是透過老師「口語的意義」表述來學習每一個舞蹈動作，²⁰³以身體感為基礎，再透過語言建構存在的意義概念，尤其特別的是老師口述之「舞蹈的意義」，在其編創的意義系統中，特別將展示殘障者之存在意義放在第一位。然而殘障舞蹈在現今舞蹈藉仍屬特殊，因此舞創者在編舞的歷程中，必須面對編舞時的挫折與困難，常常面臨無處可討論與激盪的處境。

舞創者在舞蹈的起承轉合間談想法，也談舞者真實的生活經驗，其中充滿舞創者刻意拋出的殘障身體的思考點。她們所希望掙脫以及建立的，是一種往四周輻射的存在情

²⁰² Wollheim 關注快感、經驗、意圖等心理面向問題，主張必須瞭解藝術家的心靈狀態、促成創作的方式。Richard Wollheim, (1991), 'What the Spectator Sees' in Bryson et al.,(eds.) Visual Theory: Painting and Interpretation, Harper Collins。

²⁰³ 身體知覺本來是無法言說的，但是透過在動作活動上身體概念(body concept)，不斷地透過語言的提示，學習操作其身體部位，可使身體概念逐漸形成。舞創者與舞者及藉此達成身體之覺的統一。

感。以豐富的表現方式追求境界的單純，那就是從生活世界出發的關懷，是一種迥然不同的心情的轉化，具有藝術與思想的雙重震撼力。

學舞的過程雖很苦，但呈現出來的東西真的很不一樣。雖然他們在肢體動作上無法像專業舞者做出很優美的動作，但是他們在內心的情感與生命力的呈現是與眾不同的…。看他們的演出將帶給大家心靈上另一種成長與感動。不再受到空間的限制，呈現出舞蹈的力與美！沒有以自身的殘障為藉口，能比別人付出多倍的努力，當一件很普通的事，用自己的身體終於辦得到的時候，所得到的喜悅，是任何東西都無法取代的。那是在疼痛積累與跌倒顛簸的習舞過程中，所獲得關於生活的智慧與信心。(920412-P2)

這種異體共生的意義一開始是來自於舞蹈創作者對舞者存在的感知，最後才轉譯成舞者的身體語言。宛如二棵樹並緊緊的纏繞在一起，呈現人們傳說的「連理枝」的緊密生命體。老師在舞蹈中對意義的堅持可以從舞蹈的編排中看見，每一首舞曲都非僅是可見的形式的演練，而是有包含二個以上生命經驗的故事串聯，這些故事也與舞者的生命背景息息相關。

這種共生的達成必須透過舞創者與其週遭世界溝通而達成，其交流的對象包括了自我、舞者與外在世界：

一、與自我身體的交通

創作者對於自我身體的認知，並非如探囊取物一般簡單，而是必須累積所有的身體經驗，經歷調整、探索和凝鍊，才逐漸找回了「自己的身體」。從認識自己的身體，慢慢還原了自我主體的原貌，轉而從身心和諧一致的基礎出發，去發展出與世界互動的的肢體與心靈創發。

創作者的世界是多元的—在老師舞蹈創作的世界裡不僅有舞蹈、音樂和真情，還有各種黑暗的惡勢力。她對舞蹈的思考已超越身體內涵，不只為舞蹈而舞蹈，還有她對殘

障文化議題的敏銳度。老師自嘲「我是舞集中第一個殘障者…」這句來自存在經驗本然的語言，不經意透露編創者最初創作與一路走來的背景心情。

當在創作歷程中，由於生命經驗的灌注而忘記身體形式的制約，讓自我與身體並置的兩個時空及角色漸漸合一，在這當下，自己的身體是列為優先順位的。舞創者與自我的交談，構成舞蹈空間深厚多元的肢體語彙，在交融互惠中，勾勒出美麗的流動景象，最終以舞蹈明狀。

二、與舞者身體的交通

林秀偉(1995)指出，生活經驗、身體記憶與夢，都會被收納於身體之內。舞創者必須對殘障舞者需要高度的知覺與對身體的理解，尤其是具有特殊性的殘障身體，才能夠透過不同的身體來思考生命，演化出對殘缺身體的感覺，傳達藏於其中的祕密。²⁰⁴反應真實身體的舞蹈作品，才能讓舞者有不得不與之共舞回應的衝動…。唯有以真實的身體為底，才能讓鳥與水的舞蹈意象，真實地重現，也才有足夠張力，顛覆我們對於殘缺的「重」與舞蹈的「輕」，那既有的身體經驗與記憶，以及一種生機與一息尚存的生命暗示。

「與殘障者身心的共融，在於能測定性格的深度，去探尋他的潛在動機，去感受他們細緻的情緒變化，去瞭解隱藏在外在形象下的思想，從而把握住一個人的內心的實在。」「殘缺往往可以激發想像力，具有想像力的身體已非原來的存在，它等待我們去挖掘並賦予新的意義。」(920705-P2)

「編舞的原則是根據身體殘障的不同，找到一個能讓他的身體其他部位發揮最大功用，」充分瞭解到殘障舞者身體及動作上的侷限，透過團體互動、搭配，讓彼此充份感知、瞭解並彌補不同障別之間的動作侷限，適時放縱身體的奔流…「因為以前我們只想到他的安全，卻不曉得在迴護殘障的當

²⁰⁴ 林秀偉，(1995)，〈詩與花的獨言〉。轉引自劉紀蕙，(1997)，〈舞台是危險的空間！—與林秀偉談《無盡胎藏》〉，自由時報 1997 年 5 月 17 日 33 版。

下，已讓他的世界已經縮小，本應該有適合的、屬於他的世界，而我們卻把他限制住了。」(920426-P2)

一個充滿生命的舞曲創作，必然要理解、體現與投射對象的實存，只有對所關注的對象有深刻理解，才能生動地體現出其內涵來，也才能生成有血有肉的作品。尤其是面對從未跨越之生命經驗外的苦痛，該如何去詮釋？這是一個從屬於對話的、尋求相互理解的狀態，這絕非單純的語言溝通可以達成的，其中必然涉及身體與情感的交通。

舞創者透過身體的知覺性感知，是一種「透過身體來學習」的系統，去同理殘障舞者身體的，透過所有的生活經驗的融入，一直到感知舞者真實的存在樣貌，才能具有血肉地呈現彼此交融後的作品。

而舞蹈共通的流動性呈現，也讓舞者重新審視自己身體存在與創作者的原始意圖。這也讓彼此在對身體的瞭解，從「知道」到「實踐」之間的距離縮短。

三、與外在環境的交通

殘障藝術的發展與外在主流文化思潮緊密銜接的關係，它論述著殘障者如何從世界位置的殘缺，進而與世界「同一」的過程。在舞創者的創作中，反覆探討並暴露「現實」的建構過程，並對照舞蹈世界和真實世界的「現實」議題，充分表現挑戰現實與虛構界限的編舞技巧。

「…或許社會遺忘了我們，我們沒有遺忘社會…」，「我希望透過舞蹈，搭起了一座殘障者與外界溝通的橋。讓他們瞭解殘障的人身體到底是如何。」(920329-P2) 「與其憐憫、同情他們，不如幫助他們、教育他們，只有透過適當的協助和教育，來培養他們擁有技能及自我照顧與獨立的能力」(920816-P2) 我們不企求什麼物質鼓勵，我們的舞蹈創作得到社會的認同，就是最好的回饋禮物。

原本創作的意圖應在於沒有意圖——但以外在世界的價值看來，沒有意圖的作品如何稱之為創作，有些作品甚至將有意圖被視為另一種真誠。在此充滿弔詭的是，創作意圖彷彿就是在取悅世界，而外造世界意在互相造作，何來真誠。而相當明顯的，舞意中或明或隱地有著與外界溝通的聲音，而那種聲音，卻又同時披著殘障者慣有的孤高之性，不言而欲言。舞蹈至此，已非封閉式的創作歷程，而是有透過舞蹈發聲，甚至向外界昭示其欲求的內容滲入。²⁰⁵

鳥與水舞集的舞蹈不是一個單純的舞蹈表演，也不是一個完全後設意義的舞蹈，它原本就有設定一個發聲的底稿，而其原初，就在於舞蹈創作者的意念之間。那是對舞蹈、對殘障者與如親如友的舞者之間的私密承諾。

四、衝突—抵禦

創作者的覺察：

從種種的探索中覺知，那排斥與欲求所創造的扭曲生命現象，並反思如何從防衛與失真的狀態中抽離，回到真正屬於自己與舞集想要追求的真實世界。

「『他們』最怕鳥與水舞集比他們出名，所以一直在打壓我們……」「他們怕我們跳得比他們好啦……」只是跳個舞嘛，還要那麼多心機。(930110-P2/L2)

雖然這些語言不見得能描繪出一個吃人的社會，但是卻明顯看到在這崎嶇不平的道路之外，仍有一些讓創作者懸念的力量。老師更不諱言：「我是這個舞團裡第一個殘障人，…我的傷別人看不見，…其實我才是最需要輔導的人！」(921109-P2)「雖然有許多人對於殘障族群有著熱情的關懷，卻也有不少唯利是圖，…」(920816-P2)「生命就是如此，不管怎樣選擇，都有可能失敗，就姑且試試吧！」不管你接受還是拒絕，迎向或是規避，一

²⁰⁵ 舞蹈治療是引領每個人藉由手舞足蹈解除身體的束縛，透過舞動瞭解自己與其他人的關係。郭又碧，(2004)，〈舞蹈治療—解除身體束縛〉，立報。

切都有可能發生，一切都有機會出現。

在舞蹈的創作思路裡，可以約略瞥見指導老師藉由呈現倫理與制度的衝突的生命史，折射出外在世界更深層的窺伺，其中大膽揭露文化與人的間接迫害，與保守社會中不曾須臾止息的權力宰制。對未言明之「他們」的那種控訴，不僅來自舞者，也來自指導老師。這種衝突形塑初期防禦態勢，也讓許多接近者只能徘徊在其心門之外。

從老師口中幽幽訴說，其實可以感受到在舞集在草創之初所接受的外力凌遲。社會體制欲望不間斷的滲入，成員家屬的念頭、舞者紛紛擾攘的生活與情感、維繫舞集的現實生計問題等等，無一不在衝擊著這個舞集的中心支柱。或許只有當事者可以完整體會這種維繫的無力感，由於對人生期望的退縮，讓這當中浮現一種不著根的不踏實感。

第四節 觀者的面向

舞者，總會發現他們的身體語言比他們的語言更具說服力。舞者對當下、對世界的理解和觀者的相互理解都必須通過身體的形式語言而產生，在觀看的時候，理解不是事後被置入的，而是作品本身呈現的當下被傳達的。因為在觀看的時候，有一種共同的生命語言被構造出來，在這共同語言的平台上達成理解。

舞者以舞蹈為媒介表達自己的內在意義，觀聽者以自己的理解來詮釋舞蹈的含義。觀者在面對舞蹈展演的當下，以自己的存在經驗意義，審視殘障者其本身所承載的生命記憶之歷史意義及文化脈絡，提供其追尋舞蹈中的線索。透過殘障者身體展示的機會，將不同世界背後所隱含之意義呈現，增進肢體健全者的認知與瞭解。

舞蹈在觀者的面向呈現出：

一、經驗的流向

觀者必須放空一切束縛，才能開放全身的感官，敏銳的去感應彼此的身體的流動。舞者發自生存經驗的舞蹈，因著人們存在中深切的心靈渴望，給予觀者無限大的思考想像空間，來滿足肢全者或其他殘障者的心靈想望。

那種流動，是彼此間微妙的牽引及情感的表現，自然的會呈現在舞蹈中傳達給觀者，使舞蹈更能直達人心，且更具內在的藝術性。觀者像是打開舞者記憶的抽屜，裡面藏有他們個人特殊意義的生命圖像。那些感受有股來自生活中的熟悉感，給觀者一種非常直接而貼近的感覺。在身體界線藩籬傾頹後，將展演舞台延伸到觀眾席，在身體融合的世界即不再區分台上台下，觀眾直接感受舞者，如同在自己生命裡演出的真實。

二、觀者意義的建構

舞蹈本來就是長於抒情、拙於敘事的，舞蹈不是排斥意義與思想的說明，但是對於展現舞蹈生命質感而言，太著墨於深刻的內心情感表達，觀者可能反覺得無趣。

潘尼貝克(Dr. James Pennebaker)指出，世界上所有的「有機體」，尤其是人，皆設法對周遭的世界和現象，抓注意義、產生瞭解，在認知的過程當中，或許得到什麼，或許悵然有所若失，就像你看完一部小說，觀賞一部電影，會不自覺地給它下一個結論，決定其宗旨、意義何在。²⁰⁶觀者可以建構一個屬己堅實的詮釋「世界」，完全虛構或模仿真實皆可。

他們也能從舞者未言明的敘事中，建立起某種生命劇情(diegesis)觀點，或者時間、空間的世界，並創造一個在此世界中進行的故事(fabula)。這些所謂的指涉的(referential)意義，指涉之物可能是想像之物，也可能是真實的。

通過觀察和分析，抽象的現代舞可以使觀舞者發現，舞蹈可以使其擁有廣泛的聯想空間，並令其想象力解放出來，進入創作性的思考領域。事實上，這正是現代舞讓觀眾一方作主動回應的特別理念。現代舞舞姿簡煉，動作活躍、舒展、自由、奔放、熱烈，

²⁰⁶ 石麗東，〈烏托邦與現實世界的橋樑〉。2004/09/18 引自：<http://www.houstoncul.org/ecs/ecs02/utopia.htm>

內容看似單一，卻是內涵豐富、寓意深刻、情感充沛。²⁰⁷

第五節 殘障舞蹈的詩意空間

一、詩意化的鳥與水舞集

充滿詩意的身體感，是在無負重狀態的身體表現中，在屬於本己的肢體活動，滲入感性與感官的物件，藉由反思生命的關係，把所有環境都變成自己的一個舞臺，在支離破碎的現實生活中尋回安身立命的位置。

舞蹈可以聽見語言間的沈默與空隙處。它們展現關於它們自身獨特的節奏與形狀。在其中有許多生命的流動。無處不在的美麗中，蘊涵著存在的淡泊與潛藏的心境，那種苦難人生，若隱若現…唯有打開非視覺及內在的幻像之門，透過舞蹈、聲音去表達自己的感受，為這些身體存在作品賦予新生命。而在遼闊的藝術意識領域和人類生理的極限範圍之內，他們試圖從舊經驗世界跨出而進入其他可能的虛擬情境中。(930411-B)

生命藝術的重點不在於其「長度」，而在它的「亮度」。更在不斷提昇人生及心靈境界，以致在靜觀抽象藝術領域獲得突破性的進展，走出自己獨特的道路及表現技法。

殘障是舞蹈一直努力突破傳統舞蹈格局的束縛，成其特有的形體風格，成為詮釋舞者生命內在「時間」與「空間」問題的辯證場域。殘障舞蹈不把身體當作客體，而認為是舞者主觀動力、感覺與想像集中運作之場所。殘障者藉著關閉了一些客觀的感官系統，改以敏銳的心靈觸角對生命時空的變化與消長進行反思，探索「生命」、「非生命」以及「可掌握部分」、「不可知部分」之間的一種靈性通透感。

描述這樣虛擬的生命「想像」不必在意真假，不必刻意挖掘其目的，也不在邏輯的

²⁰⁷ 吳呂明，(2002)，〈心·舞飛揚〉——我拍現代舞。2004/09/03 引自：<http://www.gzqxs.com/>。

意蘊中著墨；基本上，「想像」本是一種暢意生命的基調，這種生命觀的反照，是時間、空間形成思維的表彰。²⁰⁸亦即拒絕了客觀表現的自然主義的現實空間，而去追求一個經過感覺和想像力轉化過的詩意空間，以一個「再生」的真實取代實際空間描寫的真實。

209

(一)、「鳥與水」意義的詩意

1、鳥與水之於舞者的意義

「鳥站在水中，站在自己的影子，站在自己的身上，站在自己的身上，站在自己的生命歷史上。」取名為鳥與水，是希望團員在舞蹈的世界中，都能像鳥一樣的飛翔，像水一樣的柔軟，不因現實中身體的殘缺，阻撓追夢的決心。(920419-P2)

(1)、鳥的想望：

描述一隻因羽翼殘缺，仰望天空；不知何以翱翔的鳥，就身存在這樣侷促身體的空間裡，它像所有鳥一樣，也期望親近天空，想展翅高飛尋求遼闊的空間、尋求方向，尋求遠離如此不堪的身體現實。他們知道，生命如果照此一成不變地重複，那麼，我們不就毫無生命力地，只是一味地 copy 罷了！這樣的心，像枯井，更像沙漠，因此，在這裡的每一個人，任何年紀，都該去擁有屬於自己的想像空間啊！在生命的沉重與如鳥一般輕盈的舞蹈之間的身體感衝突辯證，讓舞者能棄重從輕，殘缺的部分被暫時被填滿了，……根植在殘缺潛意識裡的不安全感被移除了，開啟無重力負擔的身體。

²⁰⁸ 陳健一，(2000)，〈故事〉，參與者電子報第 14 期，2004/06/17 取自：<http://tleda.ngo.org.tw/Newspaper/8907.htm>。

²⁰⁹ 把自己的作品當作自己的鏡象世界來建構，鏡象的自戀是排除了他者眼光（外界的眼光）的自我欣賞。冉小平，(2003)。

(2)、水的撫觸：

舞蹈描述了人類所賴以生存的共同資源訊息——水。水就像一個滋養生命的搖籃一般，水孕育著生命，投入水如同是投入生命的懷抱。它孕育著新生，也期許洗刷身體與宿命的污名；時而奔騰激盪，時而似緩緩流長。在這喧囂浮躁的塵世，它彷彿把舞者們的心靈帶出邊際的遠方，寧靜與平和悄然於心上。

(3)、鳥與水的對話：

鳥與水的舞蹈開啟了一個世界，給人一種超越身體與跨越時空的美感！似鳥乘雲遨遊，也如流水般，躍動於灑脫的舞步間，可以暫時忘了世界的煩擾，精神和物質的考慮，肆無忌憚的拆盡身體的實存。那充滿身體幻想的意境中，可以感受出用身體以外的方式無法表現的世界。

2、鳥與水對舞者的生命意義

「鳥人，行動不便，願像鳥飛。無奈人非鳥，插翼難飛。鳥人，缺了翅膀，想學人行。無奈鳥非人，還是無腳的鳥」²¹⁰舞蹈肢體語言，與舞者們生命脈動相呼應，舞蹈的語言，直指向舞者內心深處，是人性最深層情感的一部分。從殘缺的身體跳脫出來，在無限寬廣間舞蹈，尤其是能在生命的極度陷落中翩翩起舞的境界。

「我們做了殘障者眼中自找麻煩的事—跳舞，無異於是自己在難為自己的身體，也是自己在給自己提問題。……反正，我們的問題本來就多，不差這一件吧！」(920802-H2)

「這群舞者，就好像是一幅拼圖，各自有不同的缺角，拼在一起時才能拼出最美麗的風景。當身體有殘缺的他們，從舞蹈中找回自己健全的身體及心靈。」(920407-P2)

²¹⁰ 林紹勝，(2002)，〈殘障椅之鳥人爪爪 / 鳥人鳥人〉，2004/05/04 引自：<http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/Folk/>。

這是一群群居的鳥，緊緊相依，在不同身體中，憑藉生命的共融，建構同甘共苦的完滿圖像。願意把自己的身體拋擲在這個未知空間（水）裏，展現生命意志的豐盈和不可毀滅性，充滿自信泅泳在人海中，以便獲得新生命的可能性。

（二）、一群表現特殊肢體的人匯聚的詩意

對肢體之缺、世界位置之缺，再到「存在之缺」的懷想和眷念，始終是他們記憶中永遠的傷口。在這個存在狀態下，美將如何彰顯。

特殊肢體舞蹈美在哪？從舞集中我找到二個問題，進而得到答案—即「殘障舞者如何透過舞蹈碰觸到彼此的身體感？又如何在其中串聯起心靈的共鳴？」這無疑的是身體藝術以其無限的包容與超越，舞者在同質的群聚中，以一種更貼近本原的面目展現，生動的表現出殘缺身體的昇華之美。彌補了人生諸多的缺憾與醜態，成為人類心靈的故鄉。

孤獨的個體惟有靠著彼此的關愛和互助，才能重建心靈與自我救贖。以視障者來說，學習一個舞蹈動作，要摸索老師全身，包括表情、肢體，並且要自行從內心揣摩歌曲的意境。另外，視障者在與全體團員配合時，常常因為看不到，導致撞到人、打到人的情況經常發生。不過，因為團員間彼此的相互扶持及體諒，讓舞團得以突破重重難關，繼續經營，也讓團員在此找到了在生活中堅持下去的動力。(930207-P2)

「我們完全沒有天分，再加上先天條件比較吃虧，每個人截肢的部位都不同，常常無法協調配合，」(920927-L4)

在意義詮釋的天空下，我們似乎不用在意殘障者跳舞是否好看！以殘障人士為例，他們的形體未必很美。真正的美，是發自內心的真摯，全心全意投入的演出。我們只要懂得從不同角度欣賞生命，便會發現真正的「美」是什麼。

在指導老師舞蹈創作下所形塑的特殊肢體舞者形象生動活潑，主體性強，所流露的情感真摯動人。如此坦白真誠，似無矯情造作，把殘障舞者內心世界細膩化展示，以不

同觀點去看待舞蹈的意義，並藉此知覺自己及彼此的存在。

舞者可以用自己的眼光(或心)去看，以自己的聽覺(或觸覺)去聆聽，而當人同在一起而互相溝通、互動時，就創造了一種美感空間，並交織成一頁詩篇。他們可以經由這種方法尋求超越「靈魂之傷」和「生命之缺」，進而得到對美感世界的另一種看法。

(三)、孤獨的詩意

這不是意圖關懷殘障者的開場白，而是在於說明與描述，他們存在那底層生活的感覺。孤獨的感受，便是處在那樣的環境，無處可去、也無路可逃，突顯了在身體異域裡的孤獨，偶爾想起時也只有淡淡的哀愁和悲傷。

某些動作的連結，使存活於過去記憶中的事件復甦起來，顯現生命人體脆弱的一面，卻也區隔出記憶的空間，但它並不是讓其再度重溫悲愴、驚懼的感覺記憶，而是讓他們平靜反芻生命中閃逝而過的共同片段，那是一種游移於空間中的記憶感，也是心中不願再被提起的最深痛處。(921004-P2-旅程)

安全的氛圍往往讓舞者自然流露出其憂傷、悲涼的一面。無論是體驗人生、感悟生命還是洞察了世界，他們喜歡以半理性、半超驗的想像方式進行。這使他們既容易體驗到存在之豐富性，又容易觸及個體存在之虛無層面。

殘障者的孤獨感是在不同時間和空間中普遍存在的。但對殘障者來說，由於不能完全融入周圍真實的生活環境，又渴望身體殘缺得到補償，而產生很大的心理負擔。其孤獨感更為強烈，更為持久。孤獨，就是在人群裡也如影隨形地跟著他們。他置身於一個以共同經驗交流為溝通規則的世界之外，就算是在最親近最鍾愛的人身邊，也無法以相同的模式彼此溝通，他完全不能信任語言，這個太絕對的溝通工具。他整的生命的敏感和情緒的顫動透過言語，只能是笨拙的，遲鈍的或刺耳的。只有在孤獨的狀態下，文字和語言才不再充滿壓迫，而容許另一種形式溝通的進入。

(四)、超越時空的詩意

在這個空間裡，舞蹈的時間指向過去、當下與未來，透過對生命記憶以及個人生活歷程的回溯，經驗不同的集體記憶，說明時空如何形成有意義的場所。²¹¹

那種對生命起源的追溯與回顧，在可見與不可見的時空中，「沉澱」生命過程的體驗和與「結晶」生命的永恆。²¹²讓舞者從身體的窒礙中突圍，可以脫離時空的限制，脫離所謂的「現在」，以感覺內在思考的精神自由性，以超越時間的羈束來去於過去、現在及未來，建構一種「無障礙心靈」。

空間把壓縮的時間，寄存於一處小小處所裏，這正是空間存在的理由。解讀私密空間的場所定位，遠比日期的釐定更為重要。回憶並不記錄具體的時間綿延，我們無力重新活化已消逝的時間綿延，唯有透過空間，唯有在空間中才得以發現，回憶無所遷動，它們空間化得愈好，就愈穩固。²¹³

1、時間的超越

把自身的存在安置在生生不息的時間意識中，重新發掘過去生活的歷史圖像記憶，對流逝時光的氛圍，進行沉默的無聲，投射當下主體意識的想像，讓一向被視為凝固狀態的「過去」得以解凍而入侵「現在」。進而構置一個精神處所，並且神入於過去生活光景的獨特體驗，對外在世界及自身的省思與超越，形成人、事、物交織而成的記憶場域，重現已是，滲入現下的生活結構之中，並指出未來的預期，見證的是活生生身體的際遇。非真實的時間，讓舞者的身體活躍在真實之外

²¹¹ 主體不僅是在時間中，而且承受著時間並經歷著時間。他被時間所滲透，他也是時間的意義過程本身。世界與主體構成相關的語境，主客體相互依賴，使人可以走出現代性困境。王岳川，(2003)，〈身體意識與知覺美學〉，文化研究，2004/08/01 取自：<http://www.culstudies.com/>。

²¹² 呂格爾(Ricoeur)認為「時間」概念揭示人類生活及其在文化歷程中的語言文字的「沉澱物」和「結晶」的內在含義，意義的時間起著一種時間性的運裁作用，使得在傳統中「儲存」的「沉積物」又浮現出來並流傳著，同時又使「解釋的時間」得以滲透到傳統的內在結構，給予一新的作用，換句話說，「意義的時間」的實施，使得傳遞的時間真正地流動起，又使解釋的時間獲得更新。高宣揚，(1998)，《解釋學簡論》，西方文化叢書。香港：三聯。

²¹³ 加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)，(2003)，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化。

2、消隱的空間限制

「隱藏的自我」：

殘障者是在主流文化沖刷下的弱勢立場，在真實世界的空間安排中，反映的是一種「健全與殘缺」的空間觀點。殘障者常被迫必須去配合強勢的空間運作，犧牲自己的空間需求。期身體唯有在「想像空間」中，才得擺脫傳統空間結構與現實世界的束縛，舞者在不斷改變的限制空間中，在舞台上製造出肢體與空間異常豐富的互動、對話，創造出另一個理想的空間結構。

他們的想像，可以跨越時間、空間的限制，包括過去的、現在的、將來的，那些不可能在同一空間、時間出現的事或物，在他們心裏都可以發生或共存。面對過去的滄桑，許多不合理之處，也都可以淡然處之了。面對未知的未來的恐懼感和危機感，也增強了他們的心理強度。對於不同時空的體認，或許能使舞者更能面對殘酷的現實、把握現在。

第六節 舞蹈敘事的描述

哈迪(Barbara Hardy)曾經說過：「我在敘事中作夢，在敘事中作白日夢，我們透過敘事來回憶、預計、期望、絕望、相信、懷疑、籌劃、修正、評論、建構、閑談、學習、恨和愛」。²¹⁴從悲傷—愉悅、輕盈—沉重、超越—沉淪、開放—封閉的擺盪境域中，體會百感交集……舞曲一起，從意義的閘門湧出了生存的意象，在重層的詮釋裡，有垃圾、有珍珠，有……什麼也不是！

舞蹈敘事的內涵，在於如何再現舞者生活世界的多重角色與身體感，以及交待不同人際交往的關係。歸結哪些角色最常浮現於舞者的想像關懷焦點，因為這種關懷突顯存在中的欲言訊息。我們得以藉此感知舞蹈敘事的呈現方式與再現出來的形象，與舞者生活世界中的真實之間的距離。

²¹⁴ Barbara Hardy, (1968), *Towards a Poetics of Fiction: An Approach Through Narrative* in *Novel*.

我一開始找不到生命的支撐點，來平衡我那顆帶有太多傷悲的心。更多的人選擇逃避的時候，我選擇了面對孤獨，選擇了內心裏那份執著，選擇了孤獨裏的那份傷悲。所以「我愛跳舞，因為包容性夠大，所以它容許一切的錯亂與迷離、遺棄與背叛、愛與被愛……」，透過這種決裂的離棄，我可以到達所嚮往的、所眷戀的地方。(920809-L1)

有人常說：「上帝關你一扇門，必定也會為你再開一扇窗。」當上帝為你關了那扇門的時候，另外幫你開啟的那一扇窗在哪裡？這要靠你自己去找，再把它打開來。遇到困難時，若只是杵在那裡，上帝是不可能來的。(920920-H1)

「凡事盡量要自己動手去做，妳的手不是問題……」。「面對殘障，你不可能一輩子迴避這個事實，你總有一天要去面對它。」只有走出自己心裡的障礙，你才能去面對未來，你要別人不輕視妳，就先讓自己看得起自己，用自己的方式活下去。「只要放掉堅持，認同自己，別人也會以同樣的態度對待你。」(920726-P2)

「或許，我不能主宰自己的命運，但與其抗爭是自己的權利。」她是個不服輸的人，在人們『看不起』的目光中，頂著巨大的生存、生活壓力，她在舞蹈方面努力提高自己的能力……(920726-L1)

殘障所造成的限制，絕非僅止於肉體的限制，也有關於心靈上的限制。殘缺的身體如何從身體的限制中突圍呢？或許殘障舞蹈正是促使其顯形的媒介。

舞者之舞蹈為了呈現生命真實，以自己的身體經驗所轉化的舞影，也使他們所詮釋的內容，都有令人同感的敘事美感與沉重氣息。舞者對於身體美的理解與追求，浸透著關於其生命歷史記憶的深沉和神秘的美感。這種近似形而上的舞蹈歷程，確切地體現了個人的心理意象。

殘障者內心隱藏的欲望，就是迫切需要一種不同的表情達意形式，來敘說他們與共

在世界之間的流動關係。舞蹈和欲望之間有著一種平行的同構關係，舞蹈是欲望的發洩渠道，而欲望又是舞蹈的動力源泉。在舞曲氛圍中編造新的故事用此去忘掉過去發生的事，以想像作為一種補償。

殘障舞蹈中舞者私密經驗：

舞蹈所突顯投射者，本來就是來自舞台以外的地方，那就應該回到舞台以外的地方去尋找。殘障舞蹈不是表象地追求空泛的身體形式展演，而是描繪來自生活的存有勾勒，都是帶著豐富生存意含的。然而吊軌的是，它卻是只可意會，無法言傳的，而這正是本節所欲高舉之關於靈魂和核心內容。

殘障舞蹈也是根據一個人自己的思想背景、感覺感受、生活感受來創作出一種結果。在每個不同的生命階段、不同的存在經驗裏，每個舞蹈創作出來的心靈感受也是不同的。既要面對那個不斷更替的表演世界，又要面對舞台之外的真實生活世界，既要投入生命之舞這個創造性圈子，又要保持局外人般清醒的自我，時刻體察著在境域裏自己身份角色的游移。這就是我們可以領受到的——一個活生生的生命在湧動。

他們的生命裡藏有一種特有的力量，能主動追求更好更美的生活、能創造更美更好的自己。在特殊肢體舞蹈中有著深刻的性靈描寫，感官與心靈掙扎交織，在物質生活與精神文明方面的掙扎，獨特身體語彙的表現方式，帶來自我意識的甦醒，進而顯出舞者心中所盼的願景；他們享受不完美肢體解放的欣喜，引發與無限思考的同一追求，形成對自己的一種精神的供養；他們享受舞蹈張力的內在特殊詮釋，靈活的流動狀態，讓肢體與心靈不期而遇。人的身體如能契合自己的觀想，就能找到他自己的方法來開發這股力量，唯有面對真實的身體存在，並給予身體存在的意義，身體才在當下顯現其魅力和價值。

本段除了描述與介紹舞集之舞蹈敘事的內涵外，也將舞集舞曲中現代舞的敘事分曲詮釋。其中除研究者本身的感覺觸動外，也參考指導老師對於舞蹈的詮釋文字，以交叉對照與舞者所印證結果，呈現舞蹈的質感與意境，研究體察中雖充滿零散化、片面化、表像化的生活瑣象的敘事，但卻呈現出舞者生活方式與身體感受的相關脈絡。

一、舞蹈敘事²¹⁵

本段落選擇肢障、視障與團體舞蹈各一首，以指導老師口述的舞蹈敘事文本，擷取其中舞者身體與生活意象的重要敘述，來解讀舞者置身於舞境其中的知覺感受，探討包括舞者與舞者、舞者與世界，舞蹈的形影所承載的身體與心理重量。²¹⁶

(一)、《旅程》—截肢舞者

1、舞蹈敘事

被囚禁在椅子上的靈魂，透過時間與空間將身體自此小世界延展成無限，把瞬間問題轉化為永恆話題。²¹⁷當椅子成為生命的舞伴，如何跟它傾訴與對話。苦難的面容後面，我們基本上看不到絲毫的沉痛感和大悲憫。

翻騰與掙扎的身體，意識到一種孤獨與無奈。騷亂不安的基調，從蜷縮側臥的伸展，來引發身體和情緒的起伏跌宕，直接迸發內心世界的深沉而自省，在仰望與夢想企盼中，翩然起舞，雖是孤寂，卻從不會遠擇退縮，抱著征服逆旅的勇氣，大膽往前走。椅子的搭配運用如同車站的起點，帶著希望旅行，不同移換位置，像是在閱覽生命中的交集和回憶，不論有夢無夢的地方，人、事、物皆能與舞者不斷對話。

此曲用身體和椅子的對話模式，將自身的散亂、驚醒、追尋、禁錮形象等等透過在椅子上的起伏跌宕的掙脫和略帶傷感的悠然自得處境，如命運之轉折起落、起點、終站、迴旋、等待……。

在借助椅子的完成動作與塑造造型的意蘊中的俯撐、卧撐、倒撐、跪撐等轉換，自有各種思緒交融紛呈的象徵含意。可以給腳部截肢者能充分地釋放與自由地表達內心的

²¹⁵ 舞曲敘事係引用舞集指導老師之舞蹈敘事手稿。

²¹⁶ Paul Schilder 在進行身體意象的研究過程中，廣泛地採用心理學以及社會學的理论架構，來探索個體對於自己身體的覺察與體驗。在《人體的意象與外觀》(The image and appearance of the human body) (1950) 一書中，他認為身體意象不只是一種認知架構，還包括他人的態度以及與他人的互動。對於身體意象這個概念，他定義為：個體心中對於自己身體的描繪，換句話說，就是個體怎麼看自己的身體外型。Schilder, (1950), *The Image and appearance of the Human Body*. (Sarge Grogan, (2001), 《身體意象》，黎士鳴譯，臺北：弘智。)

²¹⁷ 舞蹈作為時空藝術，其形象構成是在時間過程中流動展現出來的，可以捕捉、選擇、提煉、固定事物發展過程中最具表現力和富於意蘊的瞬間，以瞬間來表現永恆，給人的想象留下無窮延伸空間。

境界。

他們雖然沒有健全的肢體，但卻能享有激發自由的靈魂，側躺的蜷曲身軀，一次次的用腳踐踢、用手揮，意在抖掉陰霾，剝落種種苦悶與缺憾，突顯勇於探觸生命幽微的出口，進而有所超解、有所轉換、有所渴望，驅策著一場冒險之旅，抱持雄心壯志通過艱難考驗，將思維推向廣闊熾熱的異域世界，有理性的、光明的向外延展運作，有時空交錯的種種遭遇，就像歷歷如畫的回憶、悲傷、快樂、自省等等各種思緒交融紛呈，陷在渺茫的孤寂境域，略帶迷離哀愁的傷感，獨自跟痛苦周旋的宿命的身影。

對自我宿命及生活奮鬥歷程的自強不息精神，由舞蹈精神上的領會，激發無限想像力潛能發揮與表現，培養自信心與互動關係，同時還參與現實的「醒悟」層面，以及忘我狀態的「憧憬」之視野。

2、重要字句與現象探討

重要字句：

囚禁—轉化、無奈、掙扎、椅子—車站、回憶、追尋、周旋、踢/抖—超解/轉換。

現象探討：

《旅程》從舞者者的身體裡發現不同視野的圖景流轉，到體驗生命時間的流逝感受，製造另一種體驗與鋪陳生命模式的過程，是生命新的階段性的開始，也是另一轉換形式的產生。試著用各種不同的觀視角度，把現實生活中某些難以顯現的無形事物，轉化為可以直觀的具體視覺形象（椅子）。希望能拼湊出未來的輪廓，也就是說，舞者的現在還是一條未竟之路。

(二)、《心弦》—視障舞者

1、舞蹈敘事

傾聽大地的聲音，找尋自己想找的東西，而隨所聽之或重或輕、或快或慢，因此引動快樂或憂傷。手的肢體動作畫出生命的圓融，不同的直、圓、長代表對生命的期許，

用看不見的的撫觸召喚靈魂的光彩，那道光在舞者生命中翩翩起舞……。

舞曲首先以聽浪潮之舞曲迴盪，遠方陣陣海潮聲渲染，迴盪在寂寥的時空中，緩慢而淡淡哀愁的節奏，內心活動的表現上比較細膩，強調了「聽」、「盼」、「找」、「願」的情感表達。形塑隨潮汐起落的身形擺動，潮浪起伏，夢境昇落的幻覺都成為心中的和弦，他們用心享受舞蹈，也用心舞動體悟人生。這是給一群視障者創作舞蹈的情調，讓看不見的人和人生經驗的對話與融會。對視障者而言，能以舞蹈作品的體悟，而能與一般人建立相通性，讓自己與他人的生命靈性能存在自明、活躍的敞開與交往。讓視障者能運用其他官能去看、去感受，便能真正沐浴在身體美的感動中，用心去看，用肢體去表達思維，開啟封閉的心靈，重拾自立自助的空間，並追求自我的美化。

以淺顯易懂的簡單動作運用，配合口語詮釋，呈現在動作中的意義，並引導表達情緒，將生活情境聯結身體動作的感受，來與自我對話，把內心的情感浮現出來。脫離束縛、僵硬，並能滿足自我探索的發展。在舒柔、優美的和諧中，有著無限憧憬，以搭肩、拉手，起伏有如在潮水中起伏有致，或鋪陳微風拂過樹梢的情境，伴著葉子掉落的輕盈聲響，讓身體伏地趴著地聽，或以虛擬闖入多霧的困境，呈現跌跌撞撞，在真實與虛幻的情境摸索，搭著夥伴厚實的依靠，如和絃撥動自己的心，節奏如拍打著世界的海浪，動作表現如濺散、如消退、如歌吟，最後以聚集溫馨的放射狀，尋求彼此心中隱約閃爍的光亮。

2、重要字句與現象探討

重要字句：

看不見的撫觸、心中的光、用肢體表達、自我對話、摸索、多霧的困境、「聽」、「盼」、「找」、「願」。

現象探討：

《心弦》藉由充滿張力的肢體動作，並以適當的留白讓作品本身說話，呈現的是生命中的偶然、隨機、自動、強迫、不可能預期也無從迴避的遭遇，表現出殘障者對週遭

環境的不安全感。視障者少了視覺，其他感官卻變得很敏感。祺身體表達雖然無法和健全人一樣流暢，卻同樣擁有對生命憧憬的渴望。也透露舞者從自己不可視的世界出發，所遭逢的身體光景，與其因應世界的腳步。

一個看不見的人，因為身在其中，反而往往說不出自己的輪廓。《心弦》讓他們自己從體會「盲」的意境出發，去看身體的空間，看他們能發現多少被自己隱藏的內容。

(三)、《滿山春色》—團體

1、舞蹈敘事

《滿山春色》表現出各個不同障別者，堅守在各自不同的角色位置，藉著象徵寧靜背景微微升起的詩意上，彷彿對大地敬仰崇拜儀式，也象徵對自我能力責任的彰顯。色彩繽紛的彩巾，舞出春臨大地的生機與活潑，而田中稻草人的行蹤飄忽不定，游移田間肩負巡邏及保護大地的重責大任，驅趕鳥兒的天職，如同守護大地的精靈，在各個鄉村角落與大自然共存著。

長絲帶揮灑著不同形體與線條，呈現繽紛的形式美和意境美的動態中，從肢體的氣脈延伸出去與道具的聯結，展顯身體與物的整合。有韻、有形的內外一體交融、剛柔動靜變換所流瀉而出的婉轉風味，賦予大自然充滿生機的歡愉與自我肯認的喜悅，也是生機和生命具體表現的意象精神。

音樂初始以春臨大地的生機與嬉戲逗趣生動情節。描寫田園景色，旋律輕快，歡愉的台語歌謠《滿山春色》，能適度擺脫或減輕殘障人士對身體宿命悲鬱壓抑。讓田園風味的意境奔放、清香濃郁、歡騰喜悅來導引他們心靈的力量。在希望滾滾如潮湧的彩巾揮舞中，與稻草人群舞的奮勇保護的努力，對所有殘障者發揮著良好的潛移默化與美化內在心靈作用，無論對自己、社會，以及自尊、自愛、自重的自我肯定精神，皆能有互補的成效，進而策動、引導著生命努力向上。

2、現象探討

重要字句：

宿命、聚落、生機與活潑、自我肯定、肢體延伸、奮勇保護、互補

現象探討：

《滿山春色》從日出開始，即展現一幅微觀而完整的世界，隱喻生命能量循環的圖像。從生命學的角度，或從美學的角度，那不止於純視覺的形體，負載著更重要的象徵語言：一種圓融、周而復始、無始亦無終、生生不息的生命意涵。書寫殘障者對精神家園的尋覓、對大自然回歸的嚮往，也意味著對社會制度的叛離和放棄，由此開始了這個小世界人類精神的旅程。

他們藉此遙望心靈的原鄉時，發現了那閃爍在黑暗中的光芒與生命的尊嚴和善良，以及他們對美好生活的嚮往。這是個體意識的覺醒帶著與生俱來的精神發端，引起了個體對自身的同情和關注。用無足、無臂的身軀，舞出了身在原野間的歡愉……舞出他們對生命的熱愛、堅韌，以及對藝術和生活的追求，對人間友愛的祈盼，象徵一種普遍對心靈原鄉的渴望。不僅是一種久違的童話世界追尋，也是一種樸素身體對於失落後的憂傷。

舞曲總結：

身體是舞蹈的語言素材，節奏是舞蹈的語法形式。身體所傳達的訊息，取材自生活經驗可及的範疇之中。毫無疑問，舞蹈是身體與生命文化的一種表述形式，人類借助了手舞足蹈的形式，把渴望的、想像的、概念的與蘊含著多種文化因素的東西，化為形象性的、象徵性的舞蹈樣態，來轉述我們對生命的深切認識。

由此看來，任何形態的舞蹈，都是由它的生命文化氛圍因素所決定的，這對我們瞭解和分析這些舞蹈形態是非常重要的。但是更重要和最困難的則是認識這些形態背後的东西。舞者利用想像來創作自己的舞蹈世界，探索身體各部份能表現什麼，其中包括使

用手、手臂、頭、肩膀、拐杖與輔具（盲杖）。²¹⁸主題就同動作一樣豐富，包括情慾、友誼、憤怒、幽默、靈魂探索、懊悔等。

從舞者的身體裡，自然表現出的節奏與氣息，並不一定來自外在的訊息。舞蹈的精力是來自身體內與外的傾聽，而所謂「傾聽」，也未必來自聽聲音，也可以是一種原始身體與世界互動的召喚。舞者利用語言和動作描述他們自己身體的感覺。他們探索著身體所能呈現的形狀與生命回憶。他們的舞蹈是「在述說世界上的故事，也是在舞出生命上的故事。」

詮釋舞者內在與外在的思想形式，可窺見舞者的想像展現，其實是其生命過程凝煉沈思的結晶，我們在透過詮釋其思想而與殘障主體對話的同時，也逐漸地揭露和理解其心路歷程，流向並經歷他的沈思過程。透過這種凝視中的「對話」，我們就能逐漸對「殘障的光景是什麼？」的問題獲得較為具體的理解。特殊肢體舞蹈展演的意義，是在於再現活生生的人，其外顯之生活世界經驗下的真實，即使身體官能受限亦有其展現之窗。

鳥與水舞集之特殊肢體舞蹈並不純然是美學思考下的產物，它要傳達的是以身體為媒介的語言，並使之成為殘障者與外界交談的迴路與介面，生存情境與身體總維持著一定的接觸關係，這就是舞蹈，同時也是一場對話性十足的生命敘事！我們看到的是與生命本能最貼近的身體文化，在虛實之間保持巨大的內在張力，舞蹈儼然成為殘缺生命的無形代言工具，有時甚至感覺在舞蹈中的表達，比現實生活還多。

二、舞蹈中抽繹出的存在境況

殘障舞蹈的呈現離不開殘障者現實生存的時空，其表達的形式，必然包涵著殘障身體對時間、空間的感受以至於存在哲學上的思維。也可以說，舞蹈呈顯了與殘障者身體同在的共命活動。舞蹈作為一種特殊的生命活動，最充分而深入地體現了殘障者生命存

²¹⁸ 梅洛·龐蒂的哲學中，「知覺」具有更廣泛的含義。他認為知覺就是去體驗世界上各種各樣的事物，這種體驗甚至包括對人本身的體驗，因此，他所說的知覺事實上就是直覺。我們的知覺在認識客體的同時，試圖把客體同化到主體中，把客體變成我們的身體的一部分：「盲人的手杖對盲人來說不再是一件物體，手杖不再為手杖本身而被感知，手杖的尖端已轉變成有感覺能力的區域，成了視覺的同功器官。」姜志輝，(2002)，〈梅洛－龐蒂及其《知覺現象學》〉，《中華讀書報》。2004/08/10 取自：<http://www.gmw.cn/>。

在的生態整體性。舞蹈將時間、空間、肢體移動過程的關係，重新的編排與演繹，身體語言藉此不斷衝撞著藝術與生活的界限，它反視自我的存在，將藝術與自我直接面對觀眾和社會。²¹⁹

舞者失去了部分肢體與視覺功能的身體，僅能依賴其他剩餘的身體輔助功能，去探索與掌控世界。必須經由開發其他的感官知覺以彌補行動與知覺上的缺憾，才能克服困難，建立起對生活世界掌控與認識。

殘障舞蹈受到身體的圈限，反而不強調外在形式舞技，而更能朝向生命的本質凝視。他們的舞蹈，反應了身體的現況，映照了心理的欲求，也向外在世界發聲。充分體現殘障者的現實生存狀態和技巧，是一種強韌的生命力，也書寫一幕生命掙扎、再生的過程。

(一)、表現在身體上的意義：

「從我開始正視我的身體那一天起，我就跟健全的人競爭，希望能跟他們一樣好，甚至比他們更好。…」(921205-S1)

我總是處在矛盾的思想中，有時想擺脫些什麼，卻不知如何放手。(921112-H3)

生命與身體被形容得負荷過度超重，她卻又從容地出現。細看之下，似乎是個現實的逃脫者。(930805-B)

他們有意無意地將感受收納進意識的底層，有些人從來不談自己，從來不表達自己的感情、存在或經歷。但是，也在有意無意間，舞者們用感官和非傳統的敘述方式，為我們構置了一個既奇特又熟悉的世界。從轉譯身體語言得來的訊息，往往比具體語言還多。²²⁰即使是他們未曾明說，但是卻明明白白呈現一種真實的殘障者者身體的姿態、動作、眼神、言談所構成的存有環境，折射出他們自身的歷史和生存狀態。

²¹⁹ 黃篤，(2000)，〈混合文化空間——對 90 年代中國當代藝術的一種描述〉，《美術觀察》2000 年第 8 期。

²²⁰ 薇拉·弗比爾肯比爾，(2003)，《你的身體會說話》，安徽：人民出版社。

對於自己的真實，他們真正釋懷了嗎？種種現象顯示，身體語言透露了相反的信息——身體與生存的創傷仍沒有癒合。

在舞蹈中，舞者身體動作表現出：

1、抵抗阻力

截肢者雙手或單手的外撥、推，腳向空間四方的跳躍，都是在極力表徵擴張自己的身體活動版圖的意識，除了強調剩餘肢體功能，也努力在增加自己剩餘的可活動空間。他們需要較現在多空間，其肢體語言是在增加自己的安全空間感受。《旅程/鳥與水》

2、藉力

用身體其他部位，或是可以抓、撐、拉或扶的人或物，在於掌握自己身體的重心感，加強自己的活動能力。除了身體剩餘功能的運用，人際之間的藉力與人與外物之間的藉力也穿插其中。《旅程/心弦/生之頌/夜之眼》

3、控制平衡

身體是承受壓力最明顯的區域，尤其對身體失衡的殘障者尤為明顯。跳躍與旋轉對視障與截肢者而言，都是一個與失衡對抗的歷程。不斷地跌、撞，在舞蹈中成為呈現舞者真實身體學習歷程的標示。《台灣禮讚/鳥與水/旅程/生之頌》

4、摸索(視障)

對視障者而言，摸路前進也是需要學習的，譬如運用上下肢保護法，那就是一手舉在臉前，另一手自然伸直放在肚臍前方，這樣的前進方式才能避免自己受傷。表現在舞曲中的摸索也是書寫拓展生存空間一個表達呈現的方式。《心弦/生之頌》

5、聆聽

視障者看不見，所以往往只能憑聽、觸覺學習。對於未曾接觸過的特殊情境，均有

賴聽覺經驗才能獲得真實感，耳聽四方是視障者另一種常用的認識世界的方法，也是代表視障者的動作符碼。《心弦/生之頌/夜之眼》

6、隱藏

截肢者加強了其他肢體的呈現，也暗渡陳倉地「隱藏」自己的部分缺陷，這經常是由於身體習慣使然。因為有些人，尚不能完全正視自己的身體，有時處心積慮想把自己的某部分藏起來，或停止自己身體的功能。他們很在意自己的存在，尤其是自己身體的存在。但是這種在意卻又不是明說的。《六月茉莉/四季紅》

7、忽略

透過其他健全肢體的高度曝光，或刻意聚焦於自己的某個肢體部位，使自己和周遭的健全的人忘掉他們是殘障者。他們努力在敘述存在，卻用一種「恍惚」在言說。《滿山春色/六月茉莉/四季紅》

8、防禦

合攏雙臂在胸前，傳達一種緊張或防衛的態勢；在某些敘說的段落，經常有這些深層心理的不自覺呈現。（旅程/心弦/生之頌）

（二）、表現在心理與情感上的渴求：

1、問天

仰首、握拳、伸手，是向上天強烈地控訴、質問或乞討自我的命運與未來，是一種心理上略嫌無力之些微的補償。但他們臉上的無力感與茫然，似乎代表了上天的回答，也印證其心中的答案。《心弦/旅程/生之頌》

2、沉思

沈默不語，雙眉深鎖，或抱首或支拄著頭，在靜態中突顯澎湃的心理。孤獨、靜默、

專注、執迷、以及帶有宿命色彩的重複，強烈指涉的殘障者生存狀態。《心弦/旅程/生之頌》

3、追憶

面臨身體部份喪失的悲傷，也使他們喪失其生命中最美好的時段，藉由舞蹈的穿越時空，那種出入虛實之間、往返過去與現在的時空之流。能在堅強的形象下，對身體、對過去一切美好的淺淺想念，浸淫在他對其充滿轉折一生的重溫中。《六月茉莉/四季紅/旅程》

4、探尋

視障者不甘在黑暗中寂寞，用手、用盲杖、用殘存的視覺，在黑暗中搜尋微弱光線，在他們的身體動作中，確實比其他人更多了言語難以描述、摸索反覆的曲折過程。《心弦/夜之眼/生之頌》

5、怨生

緊握雙手、握拳；絞扭雙手、捶胸頓足，表現對身體存有的怨懟，欲將身體撕裂或將殘缺拔除，卻又顯現無可奈何身不由己或欲振乏力的身心靈印記。《旅程/生之頌/母親的背影》

6、撥翳

從眼前撥出、從胸前拔除，彷彿在摒棄往昔歲月中苦難、悲傷的人生轉折，對於人之情感的背叛和操弄，醜陋、相互欺瞞、傾軋、相互利用…。《鳥與水/心弦/旅程》

7、幻想

交叉雙臂、看著地上，…每個人心中都或多或少存在著童話情結，在那片遙遠的國度，天空湛藍、湖水純淨、泥土芬芳…。幻想其實是一種拯救。在身體面對外界的挫折

阻礙之中，在眾多的困惑迷惘之中，幻想，使她們反省、有思維、有渴望、有嚮往、有對傷痛的悲愴，也有對喜悅幸福的期待。《鳥與水/滿山春色……》

8、情感寄託與失落

身體有缺陷，因此就常常被人忽略了某些情感上的需要。《心弦/六月茉莉》身體殘缺的人彼此依賴的生活和情感，體會那種痛苦和痛苦背後的成長。殘障者澎湃的思潮急切尋找共鳴的和弦，不同障別間同理的相助，構成愛的連線。《滿山春色/台灣禮讚》探討成員的友情、愛情、事業抉擇、人生態度，以及他們的歡笑、淚水、痛苦、悲愁。註解生活、詮釋生命最精采的標記，投映感情的期待與失落，舞蹈場景中彷彿敘說著無盡的故事。展現了另一種感情世界中，世故又帶苦澀的況味。

9、孤獨

遮住眼睛耳朵代表對於情感的猶豫或焦慮。因傷害而產生孤獨與疏離的心情，那種殘缺感，孤獨感和無力溝通感，他們感覺孤獨，而孤獨意味著被剝奪了在世界行動的能力。那種被圈限、被壓抑的空間。被關在可見或不可見的小空間。《旅程/心弦》

(三)、對社會氛圍的質問：

1、反歧視的吶喊

舞段中出示殘肢或出現盲杖，展示她的傷痕不是為了博取遲來的同情，而是為了提醒那些傷人之力，切莫再傷害任何一個身體不自由的人。殘障者的身體敏銳地察覺到常人的主流文化對缺陷身體的制約，把正常身體與殘障身體對立起來，強化殘障身體的次等身分和地位。藉著批判、詰抗那背後的操控系統，挖掘出殘障系統中原就隱含歧視的意義，引領社會大眾共同來尋找一種「公平對待」的方式。《心弦/夜之眼/生之頌/鳥與水/台灣禮讚》

2、自由的索討

從原本的低頭²²¹，到仰天伸手。殘障者受到太多有形與無形的限制，因此在舞蹈中適度的給予他們自由，讓他們自行探索世界。在這些舞段中是純粹舞者個人的創發，是沒有加料的個人思維。昭示殘障者也有自由行動的權利。他們排斥、拒絕環境中社會不當觀念，剝奪了他們最後一點點行動的自由。讓殘障者能用身體表達願望，發出自己的聲音。《旅程/生之頌/異想天開》

3、積極融入社會的盼望

手是擁抱人的，展示胸前廣大的空間，這是一種「接納」的態度，在舞蹈內容中標示出與社會的磨合，是期盼殘障者最終仍能融入人群，因為他們明白自己不能在一個受保護的環境下生活；相反要與一般人一起生活，一起奮鬥。《台灣禮讚/站在高崗上/滿山春色》

第七節 研究者的面向

詮釋現象學不是由我任意揮灑，不受限制的。因此，在研究告一段落時，研究者再一次反思自己，殘障者與常人的視野分水嶺在哪，是不是整個研究下來，我還是站在殘障者口中的「他們」在觀看著。這是走向一個反思和自覺的必要階段。

一、出發

研究者自己評估，我能用我身體體現什麼？我的背景能力能看到多少？這關係到研究如何發掘舞集存在氛圍中，所透露出的祕密與歧異人生，如何看他們將敏感與渴望、痛苦與癡迷轉化為濃烈的身體言說。

殘障者訴說無法與世界進行正常的交流與交融，生理的缺陷構成他們的差異和特殊

²²¹ 「低頭」是一種極富象徵意義的身體語言。以卑瑣和鄙下的方式換取生存的權利。余杰，(2002)，〈從身體囚禁到心靈控制〉，關天網刊。2004/05/11 取自：<http://www.dushu.org/>。

的存在狀態：那種自卑、有點多疑、孤獨與空虛的殘存的影像，或許是個無色彩的世界，卻可以提供自己很大的參考意義。²²²

他們體驗到的是生命的苦難，表達出的卻是存在的真實與歡樂。這是一段彼此心靈的安頓之旅……。藉此思考著生與死、殘缺與圓滿、苦難與享受、陷落與超越、身體與意義、物質與精神、整體與部分、現實與理想等攸關生命的問題，並以追問「如何活出意義來」這些普遍性的精神難題。他們用殘缺的身體，說出一種豐滿的思想。

二、轉折

舞蹈那種不可視性的狀態，只因它本身就是以一種不可被完全理解的姿態呈現，才能構築出這份獨特的美感，因此我在乎的不是舞的形式，而是身體意象所輻散出來的內涵。當研究慢慢展開，在這個有別於以往研究場域的真實與虛擬交錯的空間之下進行，在這些過程裡，我看到了什麼？我看到了我看不到的空間。

研究者關注的不是生命的確定性而是存在的可能性，即是各種理論之外的一片無限可能的存在。我盡力去接近文本對象真實思想的本質、與其靈魂的源初和心像的原貌。一開始，研究者往往將注意力全部集中在「殘障者」單項的主題上，而忽視了始作俑者（主流社會）那龐大的主流群之面向。

在此，我將研究觀察的重心也由舞集環境的描述與影響，轉回對舞者的真實的生活與內心世界的掙扎，那是關於整個世界問題的追問，尤其是有關那些回到家裡，便關起門面對孤寂自我的人們，那緊貼著其生存實在的問題為何；本研究嘗試去發覺他們到底是怎樣的人，以何種的生活原則與他人世界互動。

研究者就在這種舞者—世界之間來回追溯，找尋構成這視域的一切脈絡。

²²² 當我承認自己有生理上的限制，才能夠正視自己的問題癥結所在，從開始不願承認，到承認並正視事實，到最後終於走到認同自己是殘障者的身分。許文耀，(2000)，〈打開心結，面對自己 — 尋找心靈安頓之路〉，《泰山真愛家庭》雙月刊NO.2。

三、回歸

研究者身兼多重身分，從親自進入研究場域參與，直至以自身的經驗為基礎，來觀察與分析、研究舞集的各種行為或現象。以至於最後抽離回歸到研究者的角色，這當中面對了相當大的身分視域轉折。也不斷挑戰關於研究者發言身份的合法性。

從「見山是山，到見山不是山，以至於見山是山」，其實在生活運作當中，使我們對一切「習然」，凡事認定「就是如此啊！」，缺乏的是對經驗外的「覺知」。我們屢屢找錯了方向，想藉著理論感官得到解答，其實，應該是覺知己有，簡化思想，回歸身心的樸素，看看現有的眾多追求和生命的喜樂有沒有直接關係。

觀看鳥與水舞集的舞蹈作品，觸動了我的心靈。我發現，這正是我追尋已久、可以表達我內心生命影像的載體。這歷程開啟了我對人文知識向度的全新體驗與覺醒，深刻覺醒到我的知識、生活方式、思想與行為等等。體驗的是我對美感認知的深層探索，而覺醒的是我對共在卻相異的生命現象之關注與重新面對自我。

小 結

就算沒有持續的永恆，生命也充滿無常，殘缺中，能開始感受到真實的身體在說話，那似乎無關於刻意的想像或虛擬，而是在舞蹈的身體活動中突然竄出的記憶，勾起了自己舞者身體裡的動因。我相信當鳥與水舞者在身體創作時，並不是為了做一種自然或理性的實驗，而是在進行一種生命藝術樣態摸索的實驗，且不盡然是為了創作一種普遍文化認同的風格，重要的是執著於自己是屬己的生命藝術家的使命。

世界——我們雖有陪伴其走出封閉世界的用心，但是殘障者的內心世界常面臨擺盪與掙扎的自我不確定，在現實中他們尚且難以全面認識，故呈現在舞蹈中，更突顯其模糊及難以辨識的曖昧特質，因而拉長殘障者了被理解的轉折與困難。

太過於刻板的舞蹈動作教學，會形成對舞者完整生命的遮蔽和對生命自由的壓抑，

鳥與水舞集以解放身體與生命的限制為志，以純然生命的體會向舞蹈下指令，向誠實的生命方向回歸，而不讓舞蹈形式主導身體的欲求，感受那種回歸本體的震撼與貼切。當他們發自真誠、自覺地解下輔具、丟開盲杖，「把所有裝飾或掩飾的東西拋開，回到原初的、真實的身體」時，已經沒有什麼東西，可以比一具血肉之軀，更具有如此的真實性和震撼力了。

所以，引領其走出封閉的世界前，應先面對其生命歷程與身體特質，以消解他們的心理障礙，鼓勵及引領他們去感受與認知，讓他們忠於身體無所顧忌地跳舞。坦然走上舞臺來以肢體表達生命的喜悅，接納身體的不完美，開拓更寬廣的生命領域，也是拓展對自己的生命視野。

當研究者意欲進入文本的深層空間，去直說文本人物豐沛的內在生命時，我們針對焦點情感深入的爬梳，將不可避免產生許多私密性質的語義碰觸，束縛研究者主觀而有所求的部份。我必然會以己身生命經驗直覺的角度，刻劃其間由真實原生而出的虛擬實境。

本研究所開啟舞蹈的經驗，不全然在於「形體美」或「藝術美」的感受，而是藉著殘障者特殊肢體的運作，展現比語言更能表達或解決人們困頓的感覺，透過如此身體的情緒才會充分釋放出來。生命與舞蹈在共同完成這個意境時，互相補充與說明，使其內在的邏輯形式與外在的感情展示達到水乳交融的境地。一切人類的思想，語言，行為，情感統統都包容在這肉身形體之中。這就是我之所以選擇舞蹈的身體為陳述形式來表達我對殘障者的理解，選擇，追求，會意與反思的緣由。

舞蹈空間的氛圍同時磨合了創作者、舞者與觀者的心靈，自此展開共在生命記憶歷史空間的對話。創作者透過舞者「轉換」其創作經驗，觀者則透過「聯想」的意境窺探作品的深層意義，藉由主動詮釋特殊肢體舞蹈作品，從中反思，探尋出生命交融下隱而不顯的意義與價值。

因此，關於如此隱諱不顯的文本研究，若不思考殘障者舞蹈的美麗表像與其生命本質的深層關係，就不會真正懂得身體舞蹈動作形式的原初意義；而缺乏對純粹殘障身體舞蹈文化生存環境和狀態的全面考察，就根本談不上對心靈舞蹈的真實把握。

第五章 舞蹈—存在情境的回溯

世界所發生的事都有其存在的意義，沒有東西是無意義的存有。一個具有特殊生命歷史的存在，更必然有一個深刻的因由。「特殊舞蹈」—它提供我們從殘障世界以至於我們（健全者）自身反省的流動素材。對於此空間氛圍，研究者主要目的不完全在於解釋它，我只想盡力去接近它、描繪它，將其具體化，以提供一個殘健世界論辯、對話的機會與空間。用「互為主體」的真性情，去體驗殘障者在這個世界上求生存的究竟樣態。這種存在樣態，呈現了殘障世界不被重視的灰暗角落，那些被人遺忘的情感與生活樣態。

一直以來，不知有多少肢體及官能障礙者，夢想著能隨著音樂飛舞。然而由於身體限制因素或社會文化因素的圈限造成肢體的「不能」，使得心中的「夢」只能依然是「夢」。雖然許多殘障者用不同方式進入我們的視線，漸進地參與到社會生活中來。但是，在參與的過程中，他們的意念受到壓抑、變形、否定，那種不被瞭解、自憐的等等負面的日常認知，實有建立途徑讓其釋放與呈顯的必要性。

在此，研究者只是扮演憨牛的角色，將這關於殘障者敘事的陳年書箱拉出，鋪陳展開。讓人能感覺是殘障者生活現場的再現，而非僅是突顯舞技的矯情安排。在這樣的樣態裡，似有若無地吐露出一些生命史的敘事情愫，並醞釀一股強大的社會反思力量。因此，讓殘障者身、心、靈能自由起舞，應先解決的應該是社會共同的思維問題，而不只是對殘障者的洗腦與再教育。

殘障舞蹈的出現，其意在打破主流文化對殘障身體的舊有迷思，²²³他們嘗試不斷地自其世界越界，在人為困境中找尋出路。雖然他們在肢體動作上無法如專業舞者般呈現優美動作，但是他們在內心的情感與生命力是與眾不同的，身體的言說更是真實存在的。

²²³ 台灣的社會境況中說明了無論社會的集體意識型態或是空間建構，均充滿著對殘障身體的排斥與隔離。因此，許多殘障團體及人士經常採取一種「闖入」的方式，促使殘障者進入被視為封閉的活動場域，例如盲人登山、輪椅人跳舞或打籃球等體能挑戰。其目的即是在於顛覆傳統加諸於殘障身體之上的視框，或是在意識型態上對此進行翻轉。透過此類的行為越界，不僅得以挑戰和審視所謂常態的範圍限制為何，更可藉此開拓殘障者可被接受的活動範圍。進一步而言，此種與障礙空間對話的身體策略，其深層意義是在與空間背後所映照的人心拒斥及殘障政策相互對話。因此殘障身體的街頭展演所要籲求的，其實是為了表達一種社會意識的改造與新思維的提供。陳惠萍，(2002)。

因此從對社會的感知中覺醒，他們也相信，身體並非單獨存在的，身體也不是他們生命與存有的全部。除了那種隱在軀殼裡，驅使身體去生存和去活動的因素之外，也包含外在世界的參與，這種複合的身體，也昭告了人的自我、世界與身體原本就是同在同生的。²²⁴

透過「創造性的詮釋」研究，我企圖從舞蹈中看見，在舞者亮麗外表下光鮮與隱諱思緒的暗潮洶湧，以及描摹在背後與社會歧異文化的無形對峙，更有著湧動勢力的慾望流動與權力的拉拒，並詮釋殘障者對情感、身體自由的嚮往。除不免俗地禮讚殘缺中的堅毅人性外，並用語言稍稍制裁了殘酷文化。

本章希望透過觀者每一雙充滿智慧的眼睛，也透過研究文字有情的文字與語言，記錄他們的生命故事，讓世界看見、聽見，也讓世界理解，賦予鳥與水舞集敘說生命故事的一個機會。

第一節 殘障身體的存在痕跡

在此，於本節之中以「痕跡」為引題，針對殘缺主體存在的命題提出下列思考面向：

一、前言

(一)、身體存有

梅洛·龐蒂曾說：「我即是我的身體」，所以每個身體即代表著每個不同的個體，每一個身體也都在述說著每一個個體不同的情慾經驗，即使是面對相同的情境，面對類似的親密關係，也會因為每個人的成長歷程、生活背景以及所處的文化脈絡，而呈現出不同的身體感知。²²⁵殘障者的身體，更理所當然地具有其特殊的合法性。

人體的動態意象創造了關於生命之蓬勃與生生不息的美感，澎湃的激情甚至讓我體驗到穿透肺腑肢體的深層共鳴。舞者們在身體的探索中，重新去覺察這些元素，所以，

²²⁴ 梅洛·龐蒂指出，現象學的任務是要揭示任何先於科學理論過濾的人類原初生存經驗，當人因意外面對危險與死亡的時候，他只會感到將有事威脅自己整個身體，根本沒有自我與身體的二分對立感，他的經驗感提醒他，身體是他的一部分。(Merleau Ponty, 1945)

²²⁵ 龔卓軍，(1998)，〈身體與想像的辯證：從尼采到梅洛龐蒂〉，《中外文學》，頁. 10-50。

它當然會讓任何人都感覺到跟自己很貼近，於是，很自然就能喚醒出許多經驗聯想，進而碰觸到我們深藏的情緒，也就是我們所說的「跟自己的親密」，有了這份自發地貼近自己內心感受的意願，讓自己與身體真正「面對面」。

(二)、特殊身體的反思

「做一個盲人，還真不是一件容易的事。方向感啊？平衡感啊？全都沒有了。」(930411-S1)那需要時間來調適。時間，才是磨合身體與感覺的潤滑劑。

曾經在面對殘缺，任性地捶打著殘肢，哭著：「讓我可以正常走路吧！」面對不順遂的生活，她也曾經表現出暴躁不安的情緒，無論是言語或肢體動作，……「日子久了，我也可以漸漸的習慣自己沒腳的感覺，……」(920329-L1)

一般的人看待殘障者，大概有兩種心態：其一是悲憐同情的心；其二是排斥甚至鄙視的心，極少能有著同理貨同等對待的心理，更遑論互為主體的至高境域了。我相信社會對於殘障者的歧視與偏見只是源於對特殊身體的陌生，對殘缺本質的陌生，與對自我經驗的陌生。當然其中也可能源於健全者擔心喪失身體位階與主導權的恐懼，進而意圖去馴服殘障者的身體反動。

為了「重新」、「不偏地」認識殘健身體的存在，我不預設任何身體的位置去進行對話，真正期望的是一「拋開我等過去視為理所當然的溝通方式，重新思考溝通的本質和目的，找到新的可能。」

因此，我不意尋找與定位殘障者位置，只因「尋找」、「定位」意味著它還是應該有個位置，我覺得殘障者的位置本身是相對性的、體驗性的，必須清晰地瞭解和把握到殘障者生命內涵和高度，才能使我們去追尋和理解殘障者的當下處境和基本特色。

身體本是依附於自然世界的產物，而人們運用其身體的方式也大都由特定社會所約定俗成的，也必然受到人、事、物的波動。身體的殘缺由於殘缺所形構的意義所賦予的

努力奮鬥歷程，這過程耕耘了生命另一種全新的視野。

本文循著「全與缺」的思路，意在體察生命體的可能性與獨特性，去理解殘障身體經驗與自我轉換歷程的多元樣貌，亦即他們對自己身體的運用超越了作為單純生理存在的這個身體。只有跳出了所謂偏於「理性認識」和「感性認識」二端的窠臼，才能擺脫體用二分和精神物質對立的思想模式，對人本身的體驗才會有全新認知。²²⁶

二、從舞蹈—身體的認知：舞蹈與生命記憶的連結

(一)、身體自由到身體感知

舞蹈的格言是：「讓身體告訴你做什麼，不是讓你去叫身體做什麼。」因為身體應是自由的、沒有固定的格律約束的。讓身體太像舞蹈，它就不是它。舞者需要去用身體直接感受，才不會被舞蹈訓練給『架空』了。這種身體感的自由昭示著，自我與身體是一種隨存在同根而生、同體而在的生命活動。肢體流動線索所殘留的影像，與身體內流竄著的節奏融合，召喚自我意識的甦醒。

舞蹈源於舞者心靈深處情感的激發，它是肢體、音樂、情感的曼妙結合。是撫慰心靈的魔力，也是對舞者內心世界的窺視。以解放身體為目的，像是重拾無需分辨身體差異的自由²²⁷。舞蹈的身體自由是如此重要，然而這種身體的自由卻經常被懸置了。

因此林懷民提到：「如果沒有身體的表達，是沒有辦法做好溝通的，甚至無法跟自己溝通。我們可以深入地說，其實身體儲存了很多的經驗，也有許多訊息與記憶存在於身體裡，……」²²⁸王墨林也說：「舞蹈的身體不是一般人想像的四肢、動作、舞蹈語言、表演方法等等而已，而是『存在的狀態』。」²²⁹

舞蹈的節奏基礎蘊藏在身體記憶裡，至於外在的樣式，那都只是姿勢的變化而已，欠缺討論的深度。長久以來，由於人們太注意舞蹈藝術形式表面的華麗，而忽略心靈深

²²⁶ 葉舒憲，(2003)，〈身體人類學隨想〉，身體時尚，2004/05/23 引自：<http://www.culstudies.com/r>。

²²⁷ 趙綺芳，(2004)，〈以舞姿述說伊甸鄉愁神話、宇宙秩序與身體的文化史〉，《平面雜誌》。2004/07/11 引自：<http://www.paol.ntch.edu.tw/>

²²⁸ 林懷民，(2001)，〈律動無聲語言〉，勁報。

²²⁹ 王墨林，(1992)，《都市劇場與身體》，臺北：稻鄉，頁.23

處的美感。是故舞蹈中的身體的反思與呈顯，除了身體的經驗記憶外，也在不斷動態流動的歷程情境中，把知覺所捕捉到外界變化的瞬間感覺經驗，或感官所接觸到的事物，用想像與伴隨著想像而來的抽象來取代真實世界，而這種身體的知覺範疇是理性的經驗世界所無法達到的禁區。

(二)、從感知到再現

舞蹈對於人的意義而言，是一種經驗的再現形式，舞蹈結構與技巧在舞蹈中都被符碼化，而成為處理身體的符號或是論述²³⁰；因此，舞蹈文本所呈現的不只是動作與結構，更是意識形態議題的展現場所。²³¹

因此，瑪麗·魏格曼 (Marie Wiegmann) 說：「沒有狂喜，就沒有舞蹈。」²³²狂喜即來自於身體經驗的直接呈現。她也曾經提倡的「純粹舞蹈」，強調舞蹈不需要太多的佈景、道具和服裝，只是讓舞者將他們內心的情感，透過純粹的動作來表現。彰顯出舞蹈的存在的意義，是在於只要是表現身體純粹的美感，所有的理論框架都可以被打破，亦不必拘泥於任何既成的理論、方法和創作方式。正符應鮑許的一句名言—「我在乎的是人為什麼動，而不是如何動」。

「要描繪的感情越強烈，就越難用語言來表達。」如同瑪莉·魏格曼所言，「舞蹈語言原本就是表現人們現實與內心情感活生生的語言。」²³³人類都有七情六慾，這七情六慾皆可透過舞蹈來表達，舞蹈是一種用身體有韻律的連續動作表演特定感情或觀念的藝術，這一種表演藝術是集繪畫、雕刻美感及音樂於一體的。舞者就像畫家、雕刻家一樣要不斷的追尋來自身處的靈感，創作自己的世界，藉由舞臺的空間，來表達時間感、人間感與空間感的調合，呈現給觀眾。

²³⁰ 身體既是活生生地存在於權力密布的具體時空之中，也穿越時空而承載著繁複的符號象徵。張小虹，(1996)，〈性別/身體與權力/欲望的新地圖〉，聯合文學第十一卷第四期，頁.80。

²³¹ 劉紀蕙，(1998)，〈動力之河與生命圖像：台灣當代舞蹈劇場中的宗教意象與女神符號〉，第三屆國際文學與宗教會議：戲劇、歌劇與舞蹈轟的女性特質與宗教意義會議。

²³² 李立亨，(2000)，《Dance-我的看舞隨身書》，台北：天下。

²³³ 同上。

(三)、舞蹈所揭示的殘缺

從身體與意識出發—

當然，身體難免會受到主體意識的干擾與混淆，產生一些非身體本然的反應。如何跳脫秩序結構，重現身體發自原初的純粹感覺？歸納的感性(sensibilite generatrice)²³⁴即是舞者自我超脫的方式之一。讓舞者去發覺找出身體與記憶鴻溝上的那一座橋，讓連結已存的記憶系統「把體受身體感那最鮮明的記憶找出，用具體的肢體把它展現出來。」

「我還在努力找尋最好的表達方式。」(920719-S1)「我已經成為一個舞者，但是，我還沒有成為一個完整的我。」(920719-S3)

舞者尚未成為完整的自我，是源於不同的殘缺，其殘缺包括：

1、意識的殘缺

我看不到外界，彷彿被囚禁於黑暗之中，而黑暗之中，因囚禁開啟的想像力，帶來了現實中沒有的光明，表達力將這光明化為舞蹈。被身體囚禁的舞者，以舞的流動去想像自由。只有想像的自由，才是真正的自由。(920823-B)

「別以為我看不見，就不懂美的顏色，…我跳只有我懂得的舞」(920511-S1)「有些舞是為別人而跳，但舞蹈中的故事最終卻是要為自己而說的。跳舞讓我覺得很快樂，只有在那一刻，我才能找回自己。」(930110-S8)我怕別人無心與有心的傷害，所以選擇活在自己的世界裡，也不和周圍的人溝通，…(930221-H3)這些外在壓力不斷地將我推向失敗和挫折感受的

²³⁴ 如塞尚所說：「一種有組織能力的心靈的感性」，Mikel Dufrenne(1985)，《美學與哲學》。孫非譯，北京：中國社會出版社。

深淵。因此只有用幻想來自娛。我開始退縮到自我的世界，在這已過的人生中，「殘障」使我絕少得到被接納和尊重的機會。只有同情與帶有憐憫味的幫助…… (920913-H3)

思想對身體的破壞性往往不亞於殘缺本身。²³⁵在現實的世界裡，大家對殘障者刻意迴避產生相處的陌生感，讓一般人面對殘障者往往不知所措、誤會及排斥等結果，更加深了他們所在世界的孤寂，退無可退之際，就只能自成一個世界。

世界提醒著身體的殘缺，也不斷磨損殘障者的容忍力。當他們不能容忍殘缺，也無法注視完美，因而選擇不願意或不要太清楚去面對「真正的殘缺的我」的意識。逃避，就會更顯出自己的殘缺性。長期活在無法滿意的情境中。於是，「逃離」²³⁶遂成了很自然的本能反應。而逃離就順理成章成為孤獨的領航者……我相信，這種逃離產生的的孤獨痛苦，正是對世界文化不公正的抗議。

他們赤裸裸的呈現自己，面對一個生命困頓時的自我幽默感。(921011-P2)
我無法改變別人，但可以改變自己。自己是一個盲人，看不到周遭世界的醜惡，而存留了自己內心的那點滴的單純與對美好的嚮往。(920705-S3)

鳥與水舞集的殘障哲學：

有些殘障者因著孤立與被拒，他們不僅在身體上有殘障，許多人還衍生出深沉的情緒問題。但是在舞集中的舞者卻不然，他們有一套自己應對殘缺的哲學，對自己充滿自信。如有「一手遮天」、「獨腳仙」等戲謔之語，那不是自我揶揄，而是真正肯認自己現狀的心理特色。

如此的說法正呈現與殘缺獨舞時的蒼白，那對比於舞蹈之外的不快樂，我不禁要問，這樣的快樂是否如「飲鳩止渴」一般，書寫一種在小空間中吸毒的快感。

²³⁵ 文摘報，(2004)，〈身體病了但心不能病〉。2004/09/02 引自：<http://wzb.dayoo.com/>。

²³⁶ Naomi Lazard，(2003)，〈對到來者的佈告〉，中華閱讀網，2004/02/11 引自：<http://www.cdnreading.com.tw/>。

我似乎聽到了群鳥的悲鳴，而這種悲鳴的調子又昇華為對生命的愉悅。……(930627-R)

2、身體的殘缺

我們必須有一個正確的體認，殘障者在一個方面有殘障，就並不意味著是全面性殘障。就如同社會上有人戴眼鏡，而有人沒戴是一樣的…。

(1)、殘障者的「不能」—健全者的「能」

殘障是一種長期失能或活動受限，對不同程度的殘障，能力上也有頗大的差異，其特質表現在可能需要社會支援和他人的幫助才能維持日常生活，「面對許多以前能做，現在必須依賴別人的事情，心情難免有一種隱隱約約的失落。」²³⁷這樣的心境更加深殘障者「不能」的身體卑微感。然而這種失能的感覺，除了自己的自限之外，也有著周遭所設定「不能」的框框，使他們一直在「殘障」身體的陰影下生活，什麼事都幫他們做好或不讓他們做，使殘障者失去很多獨立學習的經驗。那即是一種被建構之無形的「缺」。

(2)、殘障者的「能」—健全者的「不能」

殘缺的突圍之路，是人人不同的生命指紋。例如同樣是腳部殘缺，卻各有不同生命迤邐過所留下的軌跡，也呈現不同對應生命的態度與方式。人云：「生命因有缺憾才美」，是因為在其中，身心障礙者比一般人更有機會能接近生命的終極真實面，當身體之痛與心靈之苦被衍生的存在價值所克服，身體的苦難便不再是精神重負，而是無法引人消沉的身外之物。他們不認同自己因是殘障而不能做這個也不能做那個，要超越自己的阻礙，儘量和正常的人一樣。主動去化解自己生命的負面情緒，轉化成積極的能量。能擺脫了自己的身體而升入自我之中；這時其他一切都成了身外之物而只潛心於自我；於是我便窺見了一種完整的美—那即是無形的「全」。

²³⁷ 趙翠慧等口述，(2002)，《愛,在苦難之後》，台北:遠流。

「或許別人並沒有輕蔑的意思，但他們真的是不了解我們實在的感受…」
(930103-S3)，或許社會上真的有許多人不了解吧！我們只是行動上的不方便，除此之外，其餘的部份我們與非殘障並無差異的，我們也是人呀！又不是異形。…今天我們所看到的舞者，樂觀、開朗、意氣風發。這並非神蹟、亦非簡單的超越，而是一種對當下身體現狀的實際體認。過去（或者現在也是）對於身體也許有些禁忌，但對於鳥與水舞集的舞者而言，這些都不構成問題。他們其實不避諱提起他們的肢體障礙，但也不會特別強調其殘缺處，只是將其將之視為其身上的一部份，有需要時就提及。我們只需視他為一般人，用平常心對待他，也可偶爾開開他的玩笑，……他們自己也會跟自己開起自己的玩笑，有時演出有個小岔子，她總會調侃自己「我真是一個最像殘障的殘障者…」。太整齊劃一，說不定還有人懷疑我們是不是明眼人呢！（921101-S8）

在這裡你「可以對視障者說『看見』這兩個字而不用擔心冒犯他。」
(921221-P2)例如對視障者提到「青瞑不驚槍(台語)」²³⁸、「瞎」、「看」這些字眼，或與視障相關的字句，「你看看……」，「對喔！你看不見……」。其實也沒有關係，因為他們的「看」實際上就等於用「手」當「眼睛」來「看」！（930411-B）

誰說我們是殘缺的，…截肢者也會談諧地說「阮這歹歹馬也有一步踢」
(920628-H1)殘缺的反而是那些視我們殘缺的眼光…我們才不想以身體的特殊，來獲得什麼特殊的照顧與關愛的眼神。那不是我們想要的，有人說殘障者很幸運，因為有很多人幫助我們。真是胡說八道…他們用肢體語言告訴我們，他們不是「不幸」，只是「不便」，自己能做的事，就由自己來完成，因為那是身為人的一種尊嚴；「因為我們或者只有一隻手、一隻腳，或者看不到，都可以這樣棒，有雙手、有雙腳、看得到的人們，更不用悲

²³⁸ 這是指導老師最常形容視障者的用語，這也是視障者一個心理特質，因看不見而比常人更沒有計較與得失心。

觀啦！」(920709-H2)我只要明白每個生命都有欠缺，我就不會再去與人作
無謂的比較了，…(921025-L1)

隨著這種身體舞動，是否有一些未曾明說的詞語從身體中騰出？能讓我們從新的觀點，在社會歷史與文化脈絡中，認識「殘障」如何是社會建構的類別，也在其文化的脈絡中對「正常」的概念有新的洞察。

若我們將特殊藝術視為救贖的象徵，對舞者本身就是一個錯誤的負荷。看他們展現在舞台上有形的美，這種美純潔得根本沒有一絲乞求關愛和同情的成份。因為殘障者不是被動的受惠者，他們並不想以身體的特殊來獲得什麼特殊的照顧。

因為雖然他們有殘缺，但非殘廢，只是身心有所窒礙，行動較不方便而已。或許對她們而言，此刻身體的殘缺已不再成為行動的隔閡，相反的，它發展出一種新的生命信念，融合著一種生命的張力，詮釋著一種向上的生命真諦。

3、參與世界的殘缺

在世界位置中的缺席—關於殘障的概念，長久以來的觀念深植在多數人的心裡，很容易立即陷入一種看法，總懷疑的以為：「一個肢體殘缺朋友，出門都有困難了，又要如何工作呢？」；不然就是認為：「視障者除了按摩工作或音樂表演之外，好像就不能做別的工作了吧！」。

也許在一般人的眼裡，只有看到殘障者視力與肢體障礙的事實，而對殘障者的其它正常能力，似乎總是視而不見。²³⁹而用一些不合實際狀況的語言或框架來圈限他們，無形中斷絕了彼此交流思想的平台，也關起了與殘障者之間的互動之門。

殘障有所謂醫學上的殘障²⁴⁰和社會上的殘障²⁴¹，而真正令殘障人士不能無所顧忌融

²³⁹ 藍介洲，(2003)，〈視覺障礙者就業的潛在能力〉，台北市視障者家長協會。2004/08/31 取自：<http://forblind.com.tw/>。

²⁴⁰ 所謂醫學上的殘障，是因為某種疾病或意外導致身體上的某種機能受到損害，而此等損害導致某種活動功能受到限制。黃俊恆，(2004)，〈西方殘障理念與權益爭取〉，視網之窗第 111 期。

²⁴¹ 殘障人士因為醫學上的殘障，而不能表現某個社會角色，例如不能正常工作、接受教育、自由行動等等，這正是值得我們注意的社會殘障。同上

入社會的殘缺，就是社會上的殘障，那種關於生存方式的一道無形枷鎖，經常牽動著彼此之間的互動關係。Hahn (1993)指出身心障礙者所面臨的種種困難與問題，被認為主要來自一個致殘的環境，而並非全是來自於個人的缺失或缺陷。²⁴²

殘障者實現願望能力薄弱，也最需要被關照，他們的心願其實是微薄而單純，只希望能在世界佔有一個位置，如能讓他們的角色從被照顧者轉變成生產者，他們會活得更自信。

我們還在努力如何解讀並進而營造無形的人文環境，如接納的、尊重的心理態度等，以建構殘障者最適宜的生存環境，使殘障者也能出入自得、安身立命。

4、自我期望的殘缺

殘障者所經歷的歧視和傷害，對他們的個人發展和生活前瞻有絕對性的影響。因為殘缺，有些人只敢在自己的世界中活動，喪失了與正常人溝通的能力，失去期望的心。²⁴³由於殘障情形是會變化的，難以預測，所以殘障者可能永遠有不確定感，未來的計畫可能要不停的修改。對未來的「將是」之預期與展望縮減，「人生有很多轉彎處，懂得如何轉彎相當重要。轉得過去，人生一片坦然；轉不過去，從此跌倒。而這關鍵往往在於心念；心念能轉，逆境也會變成助緣。」²⁴⁴因為身體的殘缺，在期許的話語上諸多保留，對生命的期望也以身體的狀態而進行修正。

5、社會意識中命定論的殘缺

「唉！可憐嘞，虧手的！」「『這個人的父母上輩子不知道做了什麼缺德事，才會生出一個破相的囡仔……』聽人家這麼說，真想一死來解脫這種內心

²⁴² 〈殘障權利運動——中、美兩國經驗的比較〉。2004/07/11 引自：身心障礙者服務資訊網 <http://disable.yam.com/index.htm>。

²⁴³ 「因為有心，他能做自己想做的每一件事；因為有心，他能走遍世界上任何一個想要去的角落」。有心，就是期望。謝坤山，(2001)，《我是謝坤山》，台北：實踐家文化。

²⁴⁴ 謝坤山，(2001)。

與身體的煎熬。只感覺所有的尊嚴都沒有了(920712-P1)

「難道因為自己殘缺了，別人就這麼不尊重自己了嗎？」(921101-H3)「身體帶來的創痛，還真比不上情感對待給人帶來的破碎與殘缺感。」「我不知道自己前世做了什麼壞事，才有這樣的問題，我從未想到自己的情況會這樣。」對他們而言，很多看似微不足道的行為其實都是暴力，只是程度、嚴重性和頻率不同而已。(930207-B)

「他們的態度讓我傷透了心，我再也不想跟誰說我的事情，反正說了別人也理解不了我。」不願多談殘缺的事實，是怕被人以為我只是在搏取同情。(921011-L2)截肢，讓他遭遇了生命中最黑暗的時刻。總是躲在不受人注意的角落，而世界也離他愈來愈遠；任何活動裡總是畏畏縮縮，常常不知如何表現，…心絞痛著，…多麼敏感的一刻，無論怎樣回答都無法撫平他內心的傷痕，飽受摧殘的心何嘗不對冷漠有所遺憾？……(921227-B)

命定論的凌遲—身體創傷：

殘障者經常默問自己，「為什麼殘缺會找上我？而不是別人？」。關於身體殘缺的受苦，有一個最古老、最普遍的解釋，就是神對罪的審判。²⁴⁵而我們社會偏頗的民間信仰，讓身體殘疾者，被認為是前世作惡，故今生罹此殘疾，既是業障果報、既是罪有應得，則恣意訕笑、嘲諷之皆理所當然。使這個「因罪受苦」的觀念已深植在人的心中。

以前社會(其實現在也是如此)對殘障者的看法是很負面的，最容易遭受到莫名的嘲笑及恥辱，甚至嘲弄以及異樣的眼光，如此根深柢固的觀念進駐潛意識底層，遮蔽我們的客觀。不僅視他們為次等公民；也同時支配我們的語言，去形塑他們為不完整的人！傷殘一旦發生時，許多人(殘健皆有)不願意承認或不敢正視殘障的事實，而將事實歸因於宿命的造作。讓人覺得家有殘障者是「天譴」、「倒楣」、「家醜」或「家門不幸」，家有殘障者的家庭，甚至不敢讓殘障者外出。直至今日，殘障者的生活世界仍然瀰漫著隱而未見的悲苦基調，自小被大人蔑視，也受同伴欺凌；因生活不順而產生沮喪、退縮和

²⁴⁵ 劉銘，(2002)，《輪轉人生：劉銘勇於挑戰的生命故事》，台北:圓神。

猶疑，讓殘障者深覺自己是受害者的心理，使其向下沈淪、喪失了力量。

殘障者生活在如此現實中，身心痛苦相折磨下的心理，往往會產生身心的質變，包括自卑、孤獨、焦慮等等負面思維，甚至產生埋怨自我的「怨生」心理。急欲逃離人際的淡漠、情感的荒園。那種渴望被人群接受的心願，也逐漸消隱到灰暗的角落。身體披著曖昧的文化身份外衣，自持一種獨特的生命韻律，以樂觀的方式來故意表現豁達，卻難掩真正的惘然傷痛之感。

由於殘缺問題而被家人忽視，被視為包袱的感覺，使殘障者不斷在生活的夾縫中尋求心理的支援。殘缺已給個體生命帶來深切的精神與身體裂傷，此裂傷有其獨特的內涵和體驗，而社會也在語言中加重此裂傷，讓敏感的個體生命，留下了無法撫平的印痕。

外在世界與社會環境的常人，對殘障者心態所產生的影響雖不可低估，但更重要的是殘障者自身如何彌補，因為殘缺而導致的心靈陷落，避免因為產生怨懟的同時，也順勢箝制了自己生命情懷的提昇。

有些不經意的眼神或許可以解釋成好奇，但是他人言語的傷害，卻會使他們更加封閉。很多人會以錯誤的傳統觀念來看待殘障的人，這種宿命論，對他們來說是一項最莫須有的懲罰。殘障者被主客觀的條件所制約，無力抗拒也無路迴避，這便是一種存在的悲哀。曾經有人隨口問舞集中的截肢者：「妳的手怎麼會這樣子？」這純粹是出於關懷，但是這種關懷對他們而言是最矛盾與兩難的吧！善意與傷害在面對敏感的身體時，就如刀之二面的一線之隔，非當事者是難以區分對與錯的。

三、從感知「被建構」到覺醒的歷程

(一)、「被建構」

在這個屬於肢體健全者的領域，既然遊戲規則由主流社會所規定，那身處遊戲中的眾多殘障者似乎只能被動地面臨單調的選擇。

殘障一旦淪入特殊對象或特殊目的框架，再經過特殊的操作和包裝性的解釋，殘障者就難免流失了思辨能力，陷入常態性的重複宿命，也即喪失了與自我溝通和再創的機會。

本研究藉著向主流文化現狀提出質疑，探索現存世界現象背後隱含意義，也冀望藉此提出對於習以為常之事物觀點的反思，提供常人與殘障者思索自身的共同基礎。但在此過程所觸及到社會對待殘障體制，關於敏感與隱諱的控制面，誠然是我最大的冒險，可能引起不斷爭議，以及關於另類、抽象的表詮殘健之間存在著的不確定因素。

殘障朋友來自社會反應的自卑感，會讓他自閉、退縮和失去勇氣。全然喪失希望，認為自己是一個沒有明天的廢人，處處都展示著受到觀念的限制的陰霾。(920524-B)雖然勇敢地顯露自己殘障的身分，……但社會中仍有某些部分反應，透露出一般人對殘缺的不良反應，或排斥、反感。

(930509-B)……他害怕世界……他也曾害怕周圍的人向他投以異樣目光，害怕朋友看不起自己，因而封閉自己，在自己與別人之間畫上一條無法逾越的線，因此習慣於在同類的世界活著，只想認識同屬殘障世界的人，今天，卻發現自己竟拙於與其他人溝通……(921018-L3)

(二)、「感知」

世界本就無謂絕對的真實，語言是建構的，社會是建構的，個人生命歷史也是被建構出來的，因而舞集的內在流變，原本就是在投射出被建構且具個人獨特性的世界。敏感的覺察讓他們主動整理與身體間由來已久的愛恨情仇，增加了對周遭的感知資訊，也擴大了感知容量，提昇了對生命的騾動與對生活的對應。

在其間讓自己重新體會自我的困境與難處，那是舞者自身內在的精神清潔過程，以及主體的重建和被建構身體的解放。自此，殘缺的意義被改寫了，它不再只是代表無能或缺陷，而是蘊藏著無限的正向意義，正待他們去思索、反省。殘障身體的感知與覺醒，正是對現實的反動，也是對於自由的嚮往，對內在真理的呼喚。

沉醉於舞蹈的她，開始不滿足於自己的現狀。她想用某些事實去證明自己是個生活與生活的強者。「我只看我現在所擁有的，不看我所失去的。」…

縱使殘缺依然還是存在…(920416-S8)

「殘缺讓我們有著與常人截然不同的成長背景，然而這不重要，…我們都用事實證明：如果有毅力、肯努力，殘障者也可以在藝術裡找到伸展的天地。」(920430-L2)

只要一跳起舞來，她就會露出滿足的笑容，其他一切似乎變得不那麼重要…，模糊孤寂的世界中，舞蹈成為他最大部分的生活重心。(920416-S8)

(三)、「從舞集的集體場域覺醒」

鳥與水舞集藉由身體上的即興張力之舞蹈過程，極力避免強調格式的動作，而力圖呈現直接、具有十分鮮明「非舞蹈」特徵的生命之舞。²⁴⁶以超現實和虛擬為藍本，描繪出生命中醞釀許久的期望和無奈的失落，其內容還兼具生存的寓言性，也傾向於生命流轉的情節性。

舞蹈內容的思維把舞者生活的情狀上升到哲學境界，以超現實主義手法揭示出殘障者的生存環境及其壓力。正如其所言曖昧的隱喻性的意蘊，曖昧隱晦與自然純粹這兩種描寫是交替甚至重疊出現的，在文本中感知到的，不僅僅是一種不滿社會文化現實的反動姿態，更多的是以舞蹈為表達媒介，呈顯著居於殘障文化氛圍的舞者其精神趨向和生活現狀。

舞者身體的發展與其所處的社會文化，有著不可分割的關係，對身體的運用與型塑，顯示了這種身體背後，有著權力支配和文化資本的潛藏性存在。身體是一種呈現，而且是一種作為經驗承載者的呈現，承載著社會的權力和社會差異性待遇。

身體也是象徵的符號，更是工具，是自身控制和被控制被支配的他者 (other)，身體也是一種話語的形式。在現代性狀況中，在身體和社會之間，具有多種的不平等權力關係。習性被場域所型塑，而場域的一些特性又在身體上體現出來，體現出不同的身體和身體姿態。²⁴⁷

²⁴⁶ 引自指導老師口述，920712-B。

²⁴⁷ 〈公共傳媒空間中的身體資本〉。2004/09/12 引自：<http://club.amteam.org/statics/7262.html>。

他們通過舞蹈來抵抗現實生活給他們的心靈造成無形傷害。他們把自我隱身在陰暗處，透過意識進行隱秘的流動。殊不知，當肢體舞動所帶來的快感消失殆盡時，真實的身體，也可能成了展示自身傷痛的視窗。

強調身體在現代社會的重要性，將身體性存在與精神性存在的界限清晰地劃出來。可以說，身體在現代社會當中，空前地遭遇到時間和空間的分裂，遭遇到欲望的衝擊和現實社會權力的壓抑，感受到邊緣化情緒性體驗。身體與自我的問題，身體與他者的問題，變成今日的社會文化研究的重要問題，也成為今日藝術所關注的救贖與解放的問題。²⁴⁸

殘障身體所蘊生的內在轉變過程：在歷經種種痛苦的遭遇後，為了捍衛自己的人性尊嚴而有所覺醒，以致在重要關頭能擺脫文化的枷鎖，跨越內心對失控的恐懼，從而容面對藝術理論中「美麗靈魂」之境界。在一般人的眼中，總是會把美麗的、愉悅的、喜樂的或是莊嚴的當作是美，而忽略了「悲掙」那種痛苦式的情感傳達，「悲掙」的痛苦之美是令人印象深刻的，那種內心的哀痛，肢體痛苦的掙扎，或是兩者同時存在那種又悲又掙的苦楚，都將形體的悲創性提到了最高。所以，在悲掙意象的表達中，我們可以發現到內心的「悲」與肉體的「掙」，也是身體覺醒的傳達與呈現。

而殘障者的幻想，想像力與生命力在這樣的世界也才能被突顯與承認，把這樣的人與世界說得更清楚以及動人一些，並且得以去指涉更真的真實，而這真實又具有個人的意義性與獨特性，但也許從未被解釋出來，被新建構出來，或是意義化出來。所以我們也可以說，我們是透過舞者們身體想像的創作，來為現況人生尋求解釋，而且是不斷的解釋，不斷的創造。²⁴⁹

殘障者對探知「現實」的焦慮，以及面對虛擬與真實快速轉換的共存下，對「本真」神祕性召喚的渴望。²⁵⁰生命本源推到極致，越接近自然屬性，越回歸生命本源，即還原

²⁴⁸ 同上

²⁴⁹ 郝譽翔，(2000)，《逆旅》，台北：聯合文學，2000年3月，pp.1-190。

²⁵⁰ 許淑貞，(2004)。

一種自由的生命律動。殘障者對理想所從事的「冒險」，²⁵¹是生命對所有束縛的掙脫，是生命對所有壓抑的解放，像自由鳥渴望著、趨向更開闊的天空。

當殘障者覺知自我存在的「失衡現象」，也覺知到生命現象的排斥與慾求所創造的扭曲，能從防衛與失真的狀態中回歸，回到生命本質的接受與給予。覺知到自己意識的分裂與孤立，創造生命的衝突、困境與不完整，並學習生命更大的整體自然依存，放下小我的「殘」，回歸大我的「在」，透過舞蹈與自我對話後來超越身體及意識的極限。

雖然感知指向了覺醒的標的，但是我們仍可以預見的是：在我們存在的周圍，仍會不斷地上演著個人生命與社會文化的永恆衝突之戲碼，抗議強權對弱勢的操弄。

第二節 殘健意識形塑的釐清

環顧我們的社會，物質環境發達似乎並沒有使無助的人相對減少。相反地，社會越是繁榮，社會加諸於弱勢族群的問題越是繁多。

以前我常一廂情願地想：「殘障，只應限於肢體上的殘缺，世界並不能因此否決個人之生存價值、意義和權利。」但事實證明，我真的把身體蘊藏想得太簡單了。

現今社會觀念在突顯與對待殘障身體，是把正常身體與殘障身體對立起來，強化了殘障身體次等與弱勢的身分和地位。²⁵²由於觀念環境的禁錮，殘缺的她們只被准許某種程度上行動的自由，殘障者被「邊緣化」²⁵³與「污名化」²⁵⁴的境遇，已經成為一個不容

²⁵¹ 「冒險」的定義是：走向陌生且不為你服務的世界（你必需遷就別人），面對不了解你且陌生的人群（你必需讓別人認識你）。，碰撞了這個世界的限制，也在一次又一次的衝擊中，放大了自己的「生命格局」。吳真儀，(2004)，《勁妹起步「跑」》，台北：聯經。

²⁵² Douglas，(1992)，曾經強調，人類經常透過建構對於危險事物的恐懼而加強出社會區辨的界線。以台灣社會來說，傳統將殘障者視為異類，並藉由道德貶抑、因果報應等說法加以歧視的情形反映了上述論證。Douglas, Mary，(1992)。

²⁵³ 所謂邊緣文化，是指社會中少數非正式群體創造並認同的，流行於其群體內的亞文化形式。是多元的社會文化分層中的一元，是以殘障小全體為唯一生息、傳播和繁衍的客體人群的亞文化形式，因而是一種邊緣文化。

規避的現實。

人與人之間有諸多不同的定位與角色，這樣的定位與角色全賴你感知了什麼？心裡是如何置放自己與他人？²⁵⁴假如我們見到一個身體殘缺的人，便有我優你劣的心態，如此怎能達到平等的尊重？如果能想到「殘障的是我」，立場互易以後，或許心境就會不同。

研究者努力去詮釋殘健社會的分野，也努力迴避那種身為健全者自以為是的詮釋，以免讓可能萌芽的意識，在詮釋的主觀暴力下消逝殆盡，讓意義「未蓋棺卻已作了定論」。此目的就是在開啟一個不同存在視域間新的對話空間與平台。

人是活的，殘障對我們之世界的意義也是不固定的，他們是時刻隨世界在變動的。我將如何掌握這流動在人與人之間的真實感……？

一、何謂殘健意識？

過去殘障研究的反省：過去的研究中，總是缺乏從殘障者的立場去探尋生活世界的經驗常識，或這種經驗常識被專業權威理論所凌駕，而成為有問題、無性靈的研究。身體的掌握必須回到常識，回到個體，回到實際殘障者經驗中來，回到屬人的世界，對殘障者當下的狀況與處境作出理解，在屬於殘障者的境域中建構貼近真實理論。

我一直很害怕面對寫實的詮釋，當赤裸裸的社會現實解剖的時候，我感到無比的心虛與沉重。面對我們的社會殘酷，那條人與人之間有逾越不了的鴻溝。矛盾的是，健全的人有不健全的心態；不健全的人有圓滿的心靈。

常人文化將殘障視為「他者」，將其定義為不同於「我們世界」的存在。因為這樣的差異，「我們」還是永遠站在「健全者」的立場思考涵蓋全世界的一切，不管是心理、環境、人際關係等等，均依此而建構。而我們所謂的世界，也都是用「我們」經驗的視

²⁵⁴ Goffman 的污名研究表示，雖然任何人類差異均可能成為污名化的對象，但是被污名化的對象意味著他們擁有某些社會所不欲之特質差異。以殘障者為例，由於殘障身體的疾病或畸態威脅了人類對於完整性、健全性的一致追求，致使人們經常將此類對象視為非完整的個人。Goffman, Erving, (1959)。

²⁵⁵ 在傳統觀念裡，我們習慣將病人或殘障人士視為他者，不同於「正常」的存在。OLIVER SACKS, (1996), 《火星上的人類學家》，趙永芬譯，台北：天下文化。

角所看到的世界。紛亂的交錯中，殘缺者帶著不為人知的痛苦與悵然默默承受；無知的人兒毫無警惕地糟蹋自己的幸運。唯有洗去不斷地將殘缺者視為異類或他者的反思，才可能去欣賞、喜歡和以平常心去對待任何與我們有所差異的他者。²⁵⁶

研究者發現，殘健之間不只隔著身體差異的距離，還隔著存在社會之間文化的不同關係與心理建構的懸殊差異。為重新找回彼此存有的理解基礎，我們通過實地參與的田野研究，實現親身貼近的理解，那種殘障者生命歷史的關懷，來梳理出以下值得反思的問題，提供殘障者與健全者作為共同反思：

- (一)、殘健文化的互動的緣起是甚麼？有哪些隱流藏於其中？
- (二)、作為一種意識形態的「殘障」是如何被形構成殘障者自身的身體記憶的？即健全者的常人文化是如何進入與主控殘障者身體的？
- (三)、如果有可能剝離意識形態對殘障記憶的影響，有無可能還原或者盡可能去重構其流轉的脈絡？

我們應瞭解，並且真正認識他們的潛能，殘障者的特殊身心期許不是渴求一味地憐憫，而不存不切實際的幻想與預設立場。因為如此的視角這才是田野研究真正的價值所在。從健全者建構的主流文化中去反省，還給殘障者一個原初意義的位置，使得這些隱藏於社會角落邊緣的殘障者及其家人願意走出來，而成為我們世界中日常生活的一部份。

二、殘健之別由何而來

環境所製造之消極、負面以及歧視的字眼，會製造出殘障者消極、負面與歧視的印象。而現在的社會，就以各種不同的形式表達這些字眼與相等的對待，因而製造了今日殘健截然分明的刻板印象。

²⁵⁶ OLIVER SACKS, (1996)。

某些累積的傳統觀念，會形成一些不良的語言，反映了社會上的謬誤觀念，也形成了殘障者必須在身體之外面對的另一種障礙。這是思想上、觀念上，對殘障者的隔絕和障礙。

如何在現有的基礎上，把現有的意義挪用或析出反抗或顛覆意義的詮釋，不但需要詮釋者的想像與創造力，也需要詮釋者深入殘障者的社群文化與殘障主體的生活與立足點。因為殘障思想已在無形中被囚禁了²⁵⁷，而那種囚禁，是如此合情合理與冠冕堂皇，賺人眼淚的煽情故事和話題，刻意把一些成功或著名的殘障人士描寫得像是超人一般，那包藏在超越性語言的背後，其中即包含宰制者意圖的實現。²⁵⁸

(一)、經過包裝的謊言：

有時謊言好像無關乎對錯，因為，當世事無法確保他完美的一面時，殘缺的重新包裝總是令人感覺必要而卻無奈，因而能讓殘障者暫時麻醉、屈就在這些美麗的語言裡。殘障的身體受到了語言無形的限制，身體能動性的可能也因而受到侷限。

然而，更直接束縛殘障者世界的卻是常人世界的狹隘思想與偏頗看法，所以才有了「殘缺也是一種美」的說法，這是在製造殘障者「面對悲劇依然勇敢生存」的模式，實際上是把殘障者塑造成常人想像的模式賦予。「殘而不廢」對殘障者很制式的評論，也是另一個欲蓋彌彰的謊言。

常人世界的慈悲可能因為包藏著「殘與健」的絕對權力暴力而處處顯出虛假。健全者對弱勢族群的姿態永遠是高高在上，而任何作為，皆免不了有「施恩」的意圖。有關殘障者的書寫，都被讚頌著他們光明積極一面或儘量避開負面。造成人們一種錯覺，殘障者應該都很堅強，都沒有常人所擔心之「懼於面對殘缺」的問題。不面對「殘」、「廢」

²⁵⁷ 代表著某種意義的聲音在驅趕著身體，同時也控制了心靈，儘管殘障者並非囚徒。在此，暴力缺席了，然而，控制者卻通過對思想的控制而達到其身體的屈從。余杰，(2002)，〈從身體囚禁到心靈控制〉，2004/05/11 取自:關天網刊 <http://www.dushu.org/>

²⁵⁸ 曾凡慈(2001)研究指出，當明眼人參觀全盲學生的殘疾身體之時，為了確保「殘疾身體」與「健全身體」兩造領域的純潔，視障生必須扮演好稱職的角色。(曾凡慈，(2001)，《看見/看不見--視障學生的生活實體建構》，國立台灣大學社會學研究所碩士論文。)平凡的答案並不在預期中，明眼人期待視障者說出一個如何克服萬難、到最後好不容易能「像」他們(明眼人)的奮鬥故事，否則你就跨越了邊界、蔑視了權力位階，更玷污了正常身體的神聖與優位。為了鞏固與追求身體的常態秩序，關於殘障者與正常人民的身份區辨將不斷透過對殘障者「身體異常」的指認、鑑定而不斷確立界線。

的真實，只依賴掛在嘴邊不切實際的安慰與鼓勵，那樣只會讓殘障者感到孤獨寂寞與自卑，但卻相對地保障了一些常人世界感到安全的區域。

(二)、慈悲的囚籠：

事實上，殘障者的真實生活，都是由亮色和暗色的底線交織而成的，他們有時也充滿敏感與激情的生命對待。這與其他對殘障者所描寫冷靜、清醒的筆觸不同，這不禁讓我背脊一陣涼，健全者的想法到底為何？

殘障者在生活世界隱晦的存有，被淡化，被隱藏。有人說：「以截肢示人很不協調。很做作…」也有人說：「讓截肢者不用輔具上台跳舞很殘忍、很殘酷。」²⁵⁹反映了社會上對殘障者存在著觀念上的種種有形、無形的限制，製造一個觀念為邊的囚籠。²⁶⁰這是彼此生存關係的一道無形枷鎖，也經常牽動著彼此之間的互動關係。殘障者生活中依然遭遇包裝著良善的，卻是不公平的、非己所願的待遇，有些苦楚著實「有口難言」。因為，他們面對的是慈悲。

三、殘健之別攀附於何處

(一)、攀附於同情與悲憫：

德勒茲說道：「憐憫是對生命的一種愛，但卻是針對衰弱、病態、被動的生命。」²⁶¹在殘障藝術的活動範疇中，我看到了一種幫助殘障者的助殘之風——「殘健不和諧」的現象依然存在。

殘障者的人生，所有的困頓除了來自身體之外，最大的困頓來自於有障礙的環境、家庭社會的接納度，及很多外在的因素，這種障礙，也包含了過度的協助、同情與悲憫。

²⁵⁹ 殘障身體的標示行為，卻也暗示了社會的確存在某種如何對待殘障者的普遍看法。此意味著人們某種程度上同意殘障者具有可同情性。此種心態乃是源自於淵遠流長的歷史態度與傳統印象，包括：需受同情、救助、以及無自給能力的意象。。陳惠萍，(2002)

²⁶⁰ 流露出的健康、富有等情況，可能威脅或挑釁了社會對待殘障者的同情與救助傾向。那麼反過來說，倘若有人們要挑戰或削弱的既有角色狀態時，隱藏和包裝真實自我，或者積極地跳脫既有的角色框限以創造角色緊張與衝突，便成為另一種殘障的身體策略方式。同上。

²⁶¹ 路況，〈愚蠢與卑賤〉—尼采百年或馮·提爾事件。2004/09/08 引自：<http://dadunet.webs.com.tw/>

這已非僅是殘障者個人的心理問題。²⁶²對這些相對於主流身體型態的「異類人士」而言，身體的殘缺或異常樣貌往往成為眾人目光的焦點，並經常佔據成為他們的主要身分。如面對一位貢獻卓越或事業有成的殘障者時，我們對他的評價總是不忘附上「殘而不廢」的評語。

由此可知，對一位身心殘障者而言，無論他是否具有高度成就或者不凡貢獻，他的身分終究與他殘缺的身體緊密相關。²⁶³而以同情標示殘障，正是常人維持本身優越性的一種手段。

(二)、藏身於莊嚴的語句之中：

社會過去對於殘障藝術意義的詮釋，僅流於簡單的說教與莊重的詞語，而不敢直視其指向意義的灼灼目光。然而生命藝術所追求的，正是內心的對人性、對生命力的直視。那些位居主流文化的窺伺者，對於突顯於殘障者身體外的意義，他們感到恐慌，主流文化感到將失去某些身體優位的控制主導地位，而感到深深的焦慮。因此，語言成為「負擔」和「恐懼」的變形。主流操控者感到必須用一套莊嚴的說詞將其覆蓋，才能稍減其焦慮。

其實，在現實生活中的殘障者，反而不如她自己在舞作中描述的堅強自主，反而間歇呈現某種痛苦、無助的形象。因此，他們意欲突破傳統重圍，運用獨特的身體語言，豐富表達出殘障者的壓抑、抗爭內涵，透過另一種身體語言書寫的方式來記錄。

這種表現在於探索人的自然可能性：「一種優美，健康，自然而又不悖離本性的本己形式。」從主流文化意識形態的壓抑、藏匿、扭曲的生存體驗甦醒過來。一種不被操弄的真我呈現，把自身這種源自健全者社會的壓抑，焦慮與憤怒一股腦地發泄出來，形成對常人建構之傳統的強烈控訴和反抗。在追求夢想的歷程，成就不同的生命價值，在外在的光環下，私底下卻呈現出生命的滄涼。

²⁶² 陳惠萍，(2002)。

²⁶³ 同上

四、社會的區隔之力

舞台上，展演的是虛擬與想像，是充滿舞蹈情節與真實、想像與經驗、觀看與被看之間的來回；然而，外在的痛苦殘缺、生離、死別、冷漠、算計，是如影隨形一直存在的。舞台下，上演的是另一齣真實而殘酷的人生舞碼。

舞蹈能表現具體事實以反映人的思想，表現個人對現實的體會，也能表達個人內心理想的追求，表達抽象哲理和構思，表達內在的意念。在烏與水舞集的作品中透出觀於特殊群體的異域之感，也是對眼前的生命風景、生活方式、存在秩序表示困惑惶恐、懷疑不安乃至抗拒排斥。

研究者透過對於舞蹈的詮釋，一方面理解舞者生活中的衝突與掙扎，一方面也理解了使舞者的生命表達受到阻礙的社會文化。我們發現，在真實及現實的情境中，有些舞者還是在真實與想像問題的迷宮中繞不出來，找不到出口。

*我們住在一副連自己都不喜歡的身體中，身體與生活更處於不被現實社會認同，以及不可以改變的難題之中，這是一種難以拋棄的情境掙扎……
(921101-H5)*

人們並不能完全的拋開所謂的殘障這個名詞，也就連帶著我們這些殘障者也對自己的殘缺保持那麼的在意…。(920816-S2)

別人對她說的任何一句漫不經心的話或是態度無法再傷害她，即使曾經她是那麼在乎別人談論她的身體所說的每一句話，…(921019-L2)

他們現在可以坦白的談未來，「將來」對他們而言，不再是一個遙不可及的話題。因為他們漸漸可以從限制中走出去…

殘障者的存在，依然時時刻刻在抗拒來自外在世界的重重壓縮，隨時要應付莫測的外力侵擾；經常可以發現『壓迫』隱微地發生在生命的身體記憶中。生存的掙扎與焦慮，都在身體敘事裏留下深刻烙印，勾勒種種身、肢不離不棄的情緣。讓這些有所殘缺的舞

者重新發現和聆賞自己身體，重新找回曾經漂失和被泯滅的自我。雖然當中還隱藏了許多問題，在未來的真實生活情境裡，他們可能還有許多要面對的挑戰與潛藏的衝突。

舞蹈反映在共同的社會情境裡，形構出一

(一)、形塑大社會下的小社會

殘障的身體狀況造成日常活動能力萎縮，也往往會使得殘障者的生活層面與空間變得較一般健全者小，或者殘障狀況使得他們過度把生活注意力集中在身體等狹隘的層面上；有些殘障者把殘缺的負向思維，擴散到生活的各方面，認為這是身體無法彌補的損失，進而心灰意冷、自暴自棄。往往也因此導致原來的生活計劃中斷，或者面臨生涯盤算不知從何開始的困境。

外界常常透過言語、行為對待，使殘障者意識到自己是次等、不完美的。殘障者為逃避社會的歧視，以及來自外界環境的壓力與傷害，往往盡量減少與他人接觸，在心理與身體空間上，自我孤立與隔離。許多的殘缺者也因此深陷在這個由於命運的不公平，以及人們殘忍的限制而造成的煉獄中。生活圈子變小，不但顯得孤單寂寞，且因缺乏活動，產生被剝奪的感覺，那種向剝奪者索討的聲音時常浮現在舞蹈的肢體語言中。

(二)、形塑保護小社會的大社會

同情、幫助、憐憫說來皆非壞事，但是在殘障者敏感脆弱的心理，這些都會挑起他們對身體的錯覺。由於這會和人的身體形態掛鉤，那麼對這種現象如不及時加以修正，就很有可能在人們心中認定「帶有同情的歧視」是一種常態。其實，我們不必、也不該從別人的不幸裡看到自己的幸福，只需要將一切視為生命「被拋擲」的理所當然。只有當常人也同時理解到自我的身體，也會被殘障者「看」與「思考」的時候，才會摒棄一般習慣對殘障者採取的憐憫態度，才有助於常人反思自身的醒覺。

舞蹈讓他們瞭解這種近似新生命的習性，並帶領他們學習新身體觀賦予新生命不同的生存技巧。承認殘缺的我們有著不同的個性、習慣、觀念，如果強迫自己按他人的意思走。往往導致人與人之間格格不入的矛盾、衝突。我們需要一些分享式的對話，雙

向的交流。拋棄固有的殘障觀念，以新的思維方式來看待這個時代的「新」朋友。

(三)、大社會與小社會的安全距離

我乘此研究歷程，得以揣摩另一種不同身體的內心感受—有點畏縮的心，是一次很特別的感覺。殘障對一個人來說可能是一種挫折，是一種困厄，或是一種自我的貶損。在自信心不足下，通常缺乏安全感與歸屬感，內心充滿矛盾與衝突。因此殘障者似乎非常畏懼區隔與背叛，或許因為弱勢吧！預期的心態讓他們對世界總是多了一點保留。殘障相處的現實中，人與人之間冷漠疏離一旦轉入虛擬空間，即能開展坦開心扉、以誠相待的奇妙關係。

但是不管為難何在，在這些區隔與阻抗的心態下，也有人能克服心障，從身體上宣告了不依賴於外力的自立與自信。這種自信似乎反宣告了常人心態的殘缺。故有人云：「殘缺不是上帝對殘障者的處罰，而是對肢全著的人的處罰」，這樣的註解真是一語道盡人們在面對殘與健糾結難解的思維。若我們不知如何與殘障者建立關係，就會造成彼此退縮到個自的世界裡去，在世界中劃下不可跨越的鴻溝。期盼我們能打破殘健的疆界、距離，敞開包容共在的心胸，接納不同。

(四)、融合？同化？—互為主體的踐履或幻滅

強大的主流文化步步進逼，意欲吞噬殘障境域，但是在圍剿之餘，卻又同時留給殘障者一個模糊的空間。這無疑的是一個敞開的監獄大門，召喚殘障族群進入的陰謀。

想要了解不同存在當中微妙關係，我們可以試著將經驗擺回其日常生活與工作的情境中，瞭解他們所處的社會關係，提供或限制了什麼樣的條件機會。這是一個醞釀著無形對立的危險空間，讓仇視與對立在檯面下點滴滋生。無形的仇視是極可怕的，極有摧毀性的，讓殘障者從拒絕被瞭解、拒絕被包容，到最後與主流世界形成不同文化的對立。

我們總是勸殘障者不要自暴自棄，要自強自立。可是我們從沒有想過，我

們總把他放在一個弱勢群體的位置思考，他的自信心能建立起來嗎？…。

(920225-B)

因為身體的缺陷，我們無法踏出第一步，也不能談論未來。「我們自己知道，殘缺的事實是很難從自己身上除去的。我們需要的是真心的接納，接納我們殘缺本真的樣子、接納我們被命運塑造的樣子，讓殘障者不必依賴什麼特殊才能就可以得到肯定，…」(920927-S1) 雖為殘障，但他們都是跟我們一樣有生命，有思想的。當我們想走出去，想大聲呼喊的時候，他們也想…。

「在舞蹈表現上，我找到存在價值，總算可以安慰自己『我還是有用處的』，…」(921025-L5)我們的用心只是想要喚起人們注意，除了身體的能力之外，希望我們的內在野能被肯定，讓別人看到「除了身體之外還有思想」。(930502-B)

正當他們試著透過舞蹈呈現尋求不斷改變、不斷進步時，傷痛卻也在有意無意間不斷被翻起。社會文化用殘障者身體獨特的歷史性，來形塑殘障的身體光環，身體作為一種話語符號和隱喻，潛在地於歷史、社會、文化中被建構起來，它本身就被充滿了常人權力訴求的張力。

當常人心中只想到憐憫與讚賞時，其實並不是真正的瞭解殘缺的真實，也不是真正的接納他身為殘缺的樣子，只是心中所設想的一個對象而已，殘障者只是被用來套入常人文化中所想的那個對象而已。

常人日常意識形態對殘障者個體生命的剝奪，在這個巨大的騙局中殘障者也漸漸遺忘了真正屬於自己的聲音。以一種合乎傳統的情感，艱難地維護其作為獨立個體的精神和情感世界，悄然建立起慈善—悲劇的結構，而舞者也在此文化氛圍中被圈住。

我不斷咀嚼「殘障」著簡單的二個字，卻發現一個具體而微的觀念世界。聽視障、肢障朋友描述他們的視覺與感官世界，加上我的領會及想像，我可以約略窺見，那與我們的身體感有隔層紗與隔座山的感受。那種內在的相似性在我的心目中相互重疊，那是

一段從走進各自的命運，到最後能共用分享命運的殊途同歸的歷程。因此，我無意背離共同生活經驗，和可用身體感官的範圍，執意用無知覺的語言來表詮，而造成與他們的世界漸行漸遠。我想用共同的聽覺、觸覺等知覺去品味舞蹈建構的氛圍，包括真實的、虛構的溫度、生命的質感，以至於整個有形無形的世界，而和他們所處的環境深深契合。

五、殘障者面對回歸主流的「逃」

殘障社會是客觀存在的，它與主流社會是可以相容的，但卻又是有所差異的。那種差異不是身體的，而是人為觀念的造作。這種殘障者與與主流社會相分離的事實，一方面減少了殘障者接觸社會的機會，另一方面也不利於主流社會了解和接納殘障者。那種潛在的隔離，讓殘障者視回歸為畏途。

「我們屬於特異份子，而這特異又是我們不願意凸顯的，…」(921212-L4)

以前她常覺得截肢的左腳不夠美麗，總想隱藏起來，…跳舞讓她更勇敢地面對陌生人的眼光，站在舞台上也可以不怯場地展現舞姿。(921227-L5)

解讀殘障的超越性，人們常常以為挫折和不幸能夠提升人的精神，改變人的狀態，而實際的情形是，有些沒有精神支柱的人，也會被挫折和不順遂擊倒。當生命失去安全感與歸宿感，他們很容易不再珍惜與重視自己的存在，以為自己和世界都沒有人在乎自己的存在與否。舞者若隱若現的肢體與語言的擺盪，在在顯示其對現存世界的不信任與猶疑。

身體的殘缺使殘障者對感情既期待又怕受傷害。對殘障者的好常是基於人與人相處的愛心使然。「常人有些表達的話，對我們殘障者來說可能並沒有惡意，甚至真是有心要幫忙行動不便者，只是不太會表達罷了，而反過來看，如果不是我自己心理有這一層未解的層面，人家的一舉一動怎會這麼輕易刺痛我呢？」(921101-S1)

積累了往昔不愉快的悲愴記憶與經驗，殘障者感受到別人對自己身體可能的不信任，甚至是歧視；漸漸地感覺到自己的殘障與心理上所造成的壓力與陰影，心中早認定了外面社會，從環境到人事，必然沒有舞集的無限關愛。

於是「逃」成了一個選擇，逃是人類生命價值裡最低標準的「自求多福」，逃向他們認為安全的地方。「逃」也是一種心障，但逃真的能逃出一個讓人滿意的世界嗎？「逃」或許永遠抵達不到嚮往的烏托邦，然而不容否認的，也真有少數人逃出了意外的些許成就，除了逃以外，人們是否可以不逃但卻真正做出好的事情來？

從「逃」的事實反思，殘障者對實際生活意義的缺失感到困惑和不安的事實，又恰好證明了在我們的本性深處，有一種尋求生活意義的內在衝動和巨大渴求。我們研究殘障者所處的世界，是在於要理解它，從而更加有效地使殘障文化與主流社會和諧相容。目的是促進融合，而不是促進對立，使之從主流社會中分流出去。

六、殘障者存在思維的決斷點探討

經常感受到殘障者為自己那殘留尊嚴的努力。我突然為其感到心痛。那是沒有理由的疼痛。他們努力是在為了掙脫屬於外在的社會重負，也躲避了屬己的生命歷史陰影，同時也已是絕對以自我為中心，讓身體的想願肆意流淌。讓自己殘障的身體從精神超越的敘述或者說主流文化視點中解放出來，面對切身且實際的問題。

「殘障」，只是因為先天因素或後天意外所造成身體上的殘缺，導致殘障的原因有很多，我們也不能解釋為甚麼他或她是殘障的。縱使他們有身體或是缺陷，但並不表示他們是無能的！(921025-P2)

「許多殘障者，就因為周遭的人都認為『你不會』、『你不能』、『你不行』而把自己局限了，困在一輩子都得仰賴別人的環境中，造成了自己的自卑自棄，也形成了社會與家人的負擔。」(930110-H1)

肢體的缺殘就一輩子不能見人嗎？沒有人願意自己是無形枷鎖的犧牲者，可是往往還來不及應變，就已經被貼上標籤，…(920719-L4)

「有些人認為身體上有一些殘缺就這不能做、那不能做的，只等待他人同情。」(930329-S8)雖然他看不到，但我感覺所有的真實的和虛假的，所有的一切的一切都逃不過他的「眼睛」，那種存在的敏銳讓我有點心虛……(921011-H3)

她的直率和自信，能很快打消別人與她初次見面，看見她的身高時常有的陌生和驚奇。殘障者自尊心很強，……，做到人能我能，甚至能人所不能。我很佩服面對人群時，能毫不保留的呈現在觀眾面前的勇氣與自信。「殘障舞蹈是綜合的藝術，包括音樂、服裝、舞台、掌聲，這些對截肢者的信心，有很大的增強作用。」(920809-P2)「以前覺得自己少一條腿很多事不能做，現在我對自己的身體比較有信心，」(920708-L5)

(一)、關於決斷

面對主流勢力從建構到鬆動，一連串可能的指向，也幫助我們檢視健全者主流文化機轉，是曾如何暗地裡操控殘健文化間的「主從關係」，以及殘障文化突圍的可能。

主流文化對殘障者的束縛之力是如此牢固。因此，殘障傳統欲從教條觀念的禁錮中突圍，殘障者本身的觀念釐清和理論層面的顛覆顯得特別重要。

(二)、自由的思維

我完全有理由對強烈的質疑，人們長期以來那些習焉不察的「殘健文化」的辭彙產生過程。這是透過向殘障者生命過往凝視的開始，反思其生存境域長久以來的壓抑、沉默與姑息。

這其中隱含了以健全者為主導的文化價值觀。常人文化排擠殘障者生存空間的同時，意識上也不由自主地「收編」與「合理化」殘障者存在的地位。當中對殘障者非常功利化的利用，是令人痛心且不敢苟同的。時至今時，時空不同與此文化圈中思維模式的轉變，殘障舞者以藝術方式所提示的成為獨特個體的方式是個人化和感性化的方式，從政治文化和社會學意義的殘缺意義解放中突圍出來。

(三)、以藝術及主流文化的反叛者自居

殘障者因在鳥與水舞集受到關注，展現其抗拒「殘障身體櫥窗化」的能力正在被培養，對殘障語言的「扭曲」所造成的「精神的內傷」的恢復，與滋生一種深刻的歷史感與一種強烈的啓蒙精神，同時醞釀對自己定位的精神出路。從殘障者的生活脈絡與社會位置內，不時產生出各種具有抵抗意義的詮釋，所以殘障者產生各種反抗與顛覆的意義。完全以個人性的感覺和快樂來成為真實的自我。快樂方式也就是感性的方式，她們以這種方式實現了「以自己的雙手取回自己的位置」的期許。

提出殘健融合，我們應理解的是：雙方都還保留各自的生命個體的獨特性，而不是由個別差異走向同一，也不是一個吞噬另一個；更不是同化取向，而是「我中有你，你中有我」的共融。

第三節 「間」²⁶⁴—殘障身體同時存在的地帶

對於研究的書寫，在此我期許能用最鮮明的方法，來傳達出舞者內在深刻的境界，讓我們能感受到、體會到比目前所能看到、聽到的要多很多。

在關於經驗的研究場域，我們亦必須憑藉經驗，來回應鳥與水舞集中舞者角色的生命力成，他們生命的傷口被習慣層層的包裹起來，牢牢緊扣、存放於心靈最深處，是不見與不顯的。越是痛楚的傷口，越會被表層意識壓抑排拒，變成內心的私我，甚至沈入到不被確定的深層意識中。殘障存在的「間」，便是那種不偏於任何一端的模糊與複雜的存有狀態。

老師曾說：「我告訴團員們，別人並不會用專業的角度來給你們打分數的，

²⁶⁴ 間的概念引自「間柄」這一概念，通過日本哲學家和田哲郎的倡導而被重視。依他之見，間柄的本質是，我的志向已經從第一次謀面起受到對象的規定，並且反過來也規定了對象的志向。就是說，間柄指自己與他者存在及意識的相互影響，即自他意識的滲透。但是，人，尤其是人與人之間結成的關係是最為重要的。有時，即使沒有特定的職分，從前結成的間柄仍然存在。和田哲郎，(1943)，《學問的進步》，岩波書店，p.14。

這樣一個表現的機會，只須去享受它就好了，當做一個抒發情感的管道，用身體記錄自己，給自己寫一篇不平凡的日記。」(920426-P2) 老師常勸大家，舞台上不能有太大的得失心，如果掌聲少了，那表示自己還不夠優秀，…殘障者自覺不應該讓殘缺成為迷失的藉口，被身體遺棄之後，只有我們自己才是自己生命的主人；不斷的嘗試自己殘障的身軀，在各種生活中的活動找尋，以瞭解自己還能做些什麼事。(920906-B)

「終於有一項才能可以讓我，稍減我身體缺陷的自卑情結。」(921101-P1)

「我覺得殘障者常常都準備兩張臉。一張臉適合在外面的世界裝戴，戴給陌生人看；另一張臉則是真實地擺在自我的面前。」(930207-H6)許多舞者在舞蹈光鮮美麗的外表背後、或在日常生活幹練精明的形象之後，隱藏著一個空虛孤獨的靈魂；平日生活的熙攘熱鬧不會讓她察覺到自己實質上的孤單，…她們不斷徘徊在要不要成為真實自己的兩難情境下…(930502-B)

殘障舞者不完全在於呈現舞蹈的唯美樣式，而是朝向探求的是身體所能表達的語言，而主要是展示身體的可能性，那種身為人的真實感。

研究者在生命場域的研究所面對的是活生生的生命體，接近的是真實的人物與生命，共同經歷的是真實的生命掙扎，我必須被迫拋棄過去濃厚的「假象真實」，而回到一個以「人」的觀點重新定位真實的本意，單純地以「人」的角度看世界，追求心靈自由與真實，來面對原原本本自我。「真實」將不再只是純粹表象下的寫實，它是一種以「人」的立場，來面對周遭不同的聲音。²⁶⁵究竟，舞蹈的想像傳達的是直接的逃避？還是委婉的抗爭？是我到此時仍在找尋的答案。

研究者試圖透過詮釋學的方法將原本「確定事物」存而不論，去找出隱身於現象背

²⁶⁵ 在反覆思索「人」的本源後，「真實」將不再只是純粹表象下的寫實，它是一種以「人」的立場(是剝削矯飾、偽裝外衣之後，明心見性的本我)，來面對周遭不同的聲音。處在一個真理混沌不明、甚至變了質的現實環境，真、假之間由於人們的認識不清而愈顯曖昧不明。藝術試圖揭開人類虛偽的面紗，以真實的心面對自己、面對群眾，面對世界。張振宇 — 新人文主義作品展，〈張振宇之作品分期與特色〉。2004/09/15 引自: <http://arts.nthu.edu.tw/NewWww/Exhibition/1995-03-07/index.html>。

後的內在主觀意義，跳離我們活著的慣用方式與眼光，審視在此舞蹈創作下對於殘障者生命處境的批判與省思，藉此尋找一種途徑，理性地離開自己。

於是在存在脈絡牽引中，不由自主的產生無限的衝擊和思考，通過各種探問的方式，深入殘障世界的意義底層。研究引用諸多舞集或舞者的生命故事文本、著作與媒體訪問、觀察筆記或檔案文件等文本材料，通過解讀、詮釋這些文本材料自身的內容，以呈現文本當中舞者的真實世界。

在深度參與的視域中，看盡舞者彼此間錯綜複雜的存在世界，宛如一張糾纏不清的網。我們看到他們的喜悅與傷痛、衝突與掙扎、挫敗與成長。那是一種「間」的存在，屬於「間」的哲學。既然現象學是對人的實在經歷的存在的描述，那麼它就永遠不可能完全是白的，也不可能完全是黑的。這種現象學描述的是實在物，也就是描述處在自在與自為之間、意識與物質之間、自由與自然之間的東西。也可以說是「兩者之間」的東西，這亦是梅洛·龐蒂的關心所在。²⁶⁶

一、自由與不自由的「間」

殘障者肢體雖然殘障了，然而他們卻仍保有健全的思考、旺盛的企圖心與不同的身體活動力。但是他們卻同時感受到不自由，而且，是人為的不自由，其塑造者是自己，也是他人。

面對身體記憶的傷痕，能以平淡的心情筆觸抒發，而使舞蹈中洋溢著天真樂觀的生命態度。

舞蹈是語言的延伸，是可以碰觸到靈魂深處的。……，身體的蜷縮意涵著一種承受壓力、抗拒苦難的美。不侷限於外在的表現，力求展示內心世界，…(920917-P2)

²⁶⁶ 杜小真，(2003)，〈梅洛·龐蒂——真正的哲學家〉。2004/04/21 引自：<http://www.xianxiang.com/0312305.htm>。

自由：人因想像而自由—想像世界是人類生存的先行指導。²⁶⁷身體殘障者在面對生命困頓與被世界遺棄的當下，想像，讓他們仍能拋開抑鬱、豁達自在、寄情於舞蹈之中，呈顯出「不再刻意迴避自己的真實」和「隱藏某些身體部位」的自由與限制相對的發抒。

以舞蹈鋪陳出一條另類身體與生命思考的途徑，在自行建構的時空氛圍裡，達到自己內心嚮往追求自由的精神。那種最真摯善良的事物令他從自我的苦痛中超脫出來。感覺到角色內心處境的張力，情境上有某種很強而有力的內在張力，這個張力也就是我們內心隱藏著的追求身體解放自由的渴望。

很多殘障藝術團體在演出後，總被英雄般地神化了！彷彿在這過程中，表現出的只有肢體上的困難。然而事實上，殘障者的困難是包括我們一般人所會遭遇的問題，不管是生理的不適、心理的低潮，還是職業的困難，…(930904-B)

另一種囚禁：殘缺，是需要有自由的想像為存在引路的。身體和對身體的想像與敘事，在擺脫了社會形塑的框框之後，是否就已經真正屬於他們？在面對社會正反不同的詮釋衝擊下，如果他們模糊了、漂失了舞蹈中特有的生命意識，也即失去了身體經驗文化的厚重感，而僅僅是追求身體文化的新奇，或只是展示殘缺的表面意義，這就成了純粹是賣弄或展示，其價值與質感就會變得輕飄飄的，沒有深度了。

未經自覺思考與身體感知的接受詮釋歷程，就會摧毀了特殊藝術本己的意識，把潛意識中自由聯想的空間扼殺掉。心靈不自由的舞蹈，不是身體的解放，而是改變了另一種囚禁身體的方式，舞蹈藝術也變得無用只是繼續在展示與賣弄。自此構成了由社會的囚禁到殘障自身的囚禁，以至於舞蹈意識外的另一種囚禁。

²⁶⁷ 丹尼爾·凱，《獻給阿爾吉儂的花束》，小知堂。

二、殘障藝術光環與渴望常態的「間」

劉俠曾說：「生命的美，不在它的絢爛，而在它的平和；生命的動人，不在它的激情，而在它的平靜。」²⁶⁸但是，絢爛與平和、激情與平靜卻可能同時並存的。舞集中，有人孜孜不倦地求取轟轟烈烈的外在表現，也同時堅持一份平凡與付出的快樂。

女性舞者的愛美裝扮特質，藉著粧點肉身的動作，把一種脆弱的心靈結構呈現。…坦然面對缺陷所煥發的生命之美，她們開始不避諱穿著會展示自己殘缺身體的衣服，…(921018-B)

她們不願讓舞蹈淪為遮蔽生命真實的美麗遊戲，而是喜歡直指生命問題核心原因。(920518-P2)

舞蹈所給予我的不僅是一個個英雄式的光環，更有生命光環背後，用體力、汗水與生命思考灌溉的個人能力的全面提升。(930207-L1)

我企圖理解殘障者的思維空間，用同理與詮釋，把一個殘障舞者的內心，做了一般形式研究所不可能獲悉的透露。積極超越「過度神化與美化」的歌功頌德層面，從身體與觀念上重新觀照殘障者的存有。

分析舞者從事跳舞的原因很多，有的有很冠冕堂皇的理由，也有的為了簡單的理由。只是，不管理由為何，她們總是想找個理由，遁逃到一個不一樣的世界，而舞蹈正可提供這樣滿足的選擇。因為舞是自由的符號，是對命運壓迫的反抗，在這樣的氛圍中，找出一些可能的快樂，平衡心理的一些失衡。在舞集展演的過程中，掌聲、讚譽與肯認，是提供傷痕累累的舞者療傷止痛的藥。

研究中發現了舞蹈身體活動的發抒，有時卻不一定（或根本沒有）能夠解決心中的困擾，心中的光明與黑暗同時與身體共舞；雖然看到殘障者及家屬掙脫命運及奮發向上的企圖心，但我發現，舞蹈的光環是不是會對殘缺的真實性造成一種削減，仍待考驗，

²⁶⁸ 杏林子，(1988)，《十句話》，台北:爾雅，頁23。

經常所面對的真相，卻是殘健所處觀念異置所造成的經驗斷層。

我們從來不會因為肢體的殘缺而變得軟弱；反而越加堅毅，甚至早已學會「跌倒了，要自己爬起來」的道理。(930103-L2)現在早已不是賣同情的時候了，我並不奢望加倍的關愛。沒有了耍脾氣的權力。(921011-L1)我們必須認清，壓抑自己的情緒與慾望，我們只能抱戒慎恐懼的心。與其說想討好，不如說不敢製造更大的負擔。我有時不知道這是不是我…(930502-S8)

有時她們覺得：自己活著依靠「外在」的一切而存在，會覺得自己愈來愈不像自己，因為意謂著真實的「我」的被剝離了。那是「我」跟我自己的背離，也是一種自我的創傷。換言之，這等於「我」已不再是「我」。殘缺覺醒也將成為不可能，因而必須努力的以成為「真實的自己」為目標。那時殘障者就不再需要倚靠鳥與水舞集的光環，而是憑恃自己的努力！

三、放下與在乎的「間」

身體的呈顯需要「誠實」，而且要對自己與他人誠實到如此的澈底，這是非常需要勇氣與深切的自覺。

聽著她們描述在舞蹈與生活中充滿激情，那般積極投入，能夠完全包容自我的殘缺，研究者是不是該完全相信，舞者所表述的意義僅止於此…。或者應該持續追問在身體極限之下，舞者們真實的「求」。

如果能無所求，是否心裏的罣礙與苦就能放下？是不是這些苦，都源自於「所求不得」。研究者有必要知道，殘障者「求」的到底是什麼？也許只是「無所求」而已。「求」與「無所求」成為其新中矛盾且真實的存有。

*從外表看來她像是被架空在拐杖上；但內心豁達，反而似一隻小鳥在空中
飛翔……(921122-P2)*

如何把自己這隻不完整的手秀出來，是心中的最痛，無法克服的是內心真正的「殘缺」。覺得截肢的左腳不夠美麗，總想隱藏起來，不確定是否要讓大家看到自己最真實的樣子？(920726-H3)「我不想承認、也不否認有殘障的存在」，即使殘缺一直以來就存在，但那是被壓抑的存在，被刻意忽略的存在，…在漠不在乎、嘻嘻哈哈的外表下，其實藏著對人生無奈的一分灑脫，而和他樂觀處理生命的態度相呼應。了解了事情的真相，現實的殘酷，仍輕鬆地面對，而不受限於人生的桎梏。(930214-B)

從災難之中渡過，身體前行，心卻永遠在陰影裡。殘障者形體或精神上都不同程度背負著不可彌補的缺陷，而這種身體缺失的感受，雖在表面上已沉入底層，卻時時在與生命交會的瞬間召喚自我的歸來。

整個舞蹈創作基本是以舞者階段生命思路的重現，所呈現出來的東西，往往都是生命經驗過往的影子。舞蹈背負起了一段生命歷史的債，用自己的身體與思想被動地應對身體情境的強加關注，那種力求救贖、平反和補償的心態，難免令追求輕盈的影像霎時沉重了。

在鳥與水舞集的舞者努力發諸於外的是一種放下的豁達，但是在「存而不論」與「詮釋的迂迴」²⁶⁹的觀照之下，似乎也透露了另一種不顯於外的真實。

將雙手插在髮中，俯抱著頭……身體的殘缺在外觀上雖可能一生無法改變，但真正想走出去的時候，其實最大敵人卻是心理上的障礙，…(920524-P2)

那種曾經面對生死，內心不安的世界，與舞蹈之美不斷的拉扯與糾纏…。

舞蹈書寫著每位舞者交融深刻人生的經驗、處世的想法及情感律動，深刻

²⁶⁹ 這是現象學心理學的特色，便是它能夠運用詮釋學的「迂迴」(detour)方法，不斷重新探索真正在場的問題、重新詮釋「殘障世界文本」的問題脈絡，所謂的「迂迴」，就是暫時停止直接取用字面的語言與概念，以防止視域的窄化，保持對文本主人生活世界各種潛在文本的敏銳態度，去體會、去詢問每個特殊存在的意向性結構，直到其生活世界結構有了完整展露出來為止。

地表達承受生命中情感的份量。(920712-B) 「感知或許我並不完美，但就因著我們的不完美，所以我們才是我們，在這世上是獨一無二的。」我就是因為沒有手腳才算是我。同時，誰也不能成為我。這只是我身體的一種特徵。(930725-B)

走出殘缺事實的陰影，走進常人的世界。面臨痛苦的抉擇——走，還是停在原地。…跳舞只為了讓自己繼續向前，以調適自己停滯到如同死寂的心情。…有種身體的快感在心頭升起，只是很快就變成了空虛感。「有時我會想，離開舞蹈之後的我會怎麼樣？其實自己是很怕孤獨的」(930801-S8) 花了很長的時間學習用感官去體驗身心的感受，最後，這段旅程反而讓他享受孤獨。或許可以用舞蹈來讓自己短暫快樂，迴身之後，卻仍無法避免現實生活上的歧視及挫折；因殘障而偉大這樣的事，有點悲哀，有點無奈，……(930725-B)

從各種身體展演中去捕捉舞者生活中的故事，具體呈現不同障別內各自所具有的生活樣式與精神，顯現底層現象的本質，在舞蹈表現與文化背景內探討其不可取代之精神的內涵。殘缺的身體如同凝煉珍珠的那粒沙子，在迷惘、苦悶與徬徨的刺激下，用釋然與寬大來包覆生命無情的痛覺，這樣的樣態也道盡了殘障舞者跳舞時的矛盾與精神壓力。

在超越與釋然強加解釋的舞蹈詮釋中，舞蹈中浮泛著不明的感傷和超越現實的夢幻。舞蹈身體語言中的「在乎」，傳達出身體的一種不可掩飾的失落感和虛無感受。當下生存的現實感，那般濃烈的感情是由痛苦與喜樂所凝成的。

四、既超越又本己的「間」

「我身為殘障者，能藉由舞蹈去幫助及影響其他的人，這不只是一份藝術工作，而是助人的事業，比起其他殘障者，我是非常幸運的啊！」(921122-L1)

雖然撐著拐杖，但他們從來不認為自己是位殘障者。(921227-B)「他一直表現得很樂觀，甚至在生活上還比其他正常人活躍，我本以為是刻意營造出來的，但是跟他認識這麼久，他一直都是如此，…。」他們一直想突破身體上極限，做到別人「認為」他不可能做到的事情。(921115-P2)我沒想到，一個殘障者的生活，原來也可以那麼豐富。他們的生活內容豐富度甚至超越一般人(920927-B)

再怎麼光鮮亮麗，殘障終究是痛苦的事，沒有人願意接受這樣的命運，...(920927-P2)

許多關於殘障者研究的藝術文本書寫，殘障者被標誌著他們光明積極一面或盡量避開負面。造成我們一種錯覺，殘障者都應該很堅強。灰暗消極的真實被忽略了，研究描述的視角常置身於殘障者的生活世界之外，簡化殘缺肢體狀態脈絡的複雜度，也忽略了殘障者存有氛圍面對的複雜道德處境，呈現了殘障者與自己、與周圍世界和諧的假象。

真是有點受不了，為什麼我們要被放在被觀察的狀態呢？(930726-S2)

她也奇怪自己私毫沒有怨懟的情緒，不是自己超越身體的負荷了，而是那些心都要耗費力氣的，自己的身體真是沒有精力再去擔負那些情緒了。(921115-L1)

「問題不如你所想的複雜，只是你肯放手就解決了。」，放下了就立刻解決問題，只是大家都寧可選擇逃避這個事實。(930131-P2)

過去與現在並非子然二分的。回顧過去歷史並非純粹強說愁的慨歎，而應是現在與過去互動中，延續與變遷發生之所在。將殘缺放到所要呈現的、自己身體內在的記憶，包括對生命歷程的記憶，他把自己的身體放入每個生命段落中，讓人強烈感受到生命歷

史記憶的扭轉、曲折過程，把身體存在的事實性一再擴張，最後終於把人給包裹。²⁷⁰

殘障者那失去的視覺、手或腳，隱隱傳達著一種難以描繪的潛隱氣氛，正深深孕育著具有多種多樣可能性的生命存有。因此研究者在本文對人的理解過程的互動中，期待能保持詮釋學對各種潛在文本的敏銳態度，以一種「以文本為尊」、「以對象為尊」²⁷¹的謙卑心態，保有更充分的同情理解之可能。

五、沉默與吶喊的「間」

沉默不是空白，而是唾棄語言的遮蔽…

用身體語言來表現人的內心感受、內在世界，有時，甚至有連創作者都難以言傳的沉默地帶。抽象的舞蹈，可以使觀舞者發現廣泛的聯想及詮釋空間，並令其想像力解放出來，進入創作性的思考領域。

(920930-B)

建立一個有深度的、不可言傳的似是真實的幻想世界。不僅能表現具體事實以反映個人對現實的體會，還能表達個人內心理想的追求，表達抽象哲理和構思，表達內在的意念。(921011-P2)

當他意識到自己很可能被某些陌生的人直接刺中傷處，於是他採取了最安全的自衛——沈默不語，…(921105-B)

沉默：「一個孤獨的人，總是有個傷口，傷口就算再老舊，還是存在。看看身旁的每一個人，每一張孤獨與冷漠的面具，一旦撕開，我們看到的，是創痕未癒的傷、淚痕

²⁷⁰ 鳥與水舞集的舞作試圖表達一種深沉的記憶，藉著打破身體的慣性，找尋沉默的本能原始動力；期望發現已失去的身體運作方式。一次又一次地打破慣性，是必須誠實面對一層層面具剝落後的自己。在互動過程中，當我們內在真實面出現時，學習接受和反應自己。坎恩·韋伯（Ken Wilber），(2002)，〈事事本無礙〉，若水譯，新時代論壇。2004/09/05 引自：<http://www.newage.net.cn/forum/ztxs.asp>。

²⁷¹ 湯寧遜在當代詩人裡，以客觀描述見長，他曾說過：「寧願做鳥，而不要做觀鳥人。」這是一種以客體為尊的態度，藉此以排除由於人的主觀性所造成之偏差。湯寧遜 Charles Tomlinson，(2003)，〈雪景和笛聲的九種變奏〉，中華閱讀網，2004/05/11 引自：<http://www.cdnreading.com.tw>。

未乾的臉。」²⁷²所以許多殘障者保持沈默之下，或許有著血漬仍在的傷口。

有時維持沈默，只是想從沈默中尋求保護，因為沈默對受傷的人而言是一個保護區。舞蹈中的沈默則是尋找存在之意義的一種方式，更多時候是一種自言自語式的對話，在慰藉自己的靈魂與提出問題的同時，也慰藉別人的靈魂或為別人提供一種新的視角與思維。

發聲：一般人的觀念認為，殘障者就該「認命」！能學得一技之長，有一份差可糊口的工作，就是萬幸了，更遑論去學習不能糊口的舞蹈。真實的殘障在傳統的語言中一直是被壓抑、抹煞的。長久以來，殘健關係當中存在著不平衡、不對稱的宰制關係，這種存在狀態顯現出一種主流文化的強勢。因此，殘障者他們必須設法為自己發聲、思考，彰顯自己的主體性。

舞蹈這種非語言文字的肢體藝術，深刻表達了超越肢體藝術的生命激情。舞者以特殊的方式承接著來自生命深淵的渴求、愛的本能、死亡衝動以及生存和命運的交困。

沿著沉默的靈魂，舞者從直覺經驗的現象世界走入了生命的深處。也體驗某種遠離理性世界的生命真空，一切似乎都遙不可及，此在卻是如此的真實。我們發現沉默，有時也是一種力量；因為有他們的付出，填補了彼此的生命缺口，也為殘障生命寫下一頁無法忽視的記錄。

六、舞者意識與舞創者意識的「間」

當面對生命本身時，舞蹈不再是技巧，而是對生命本質和生命狀態的探索。生命的舞蹈意義存在於無聲的對話之間，它是共構的、流動的、會變化的，不是任何單一一方可以決定的。不同的角色對同一個舞蹈文本的理解與詮釋不同，有很多可能。在這表面的和諧之下，是否掩蓋著非常嚴重的遮蔽和歪曲。

雖然缺手缺腳，眼睛也看不見，老師不斷傳達舞蹈的意念，讓舞蹈者將內

²⁷² 保羅·奧斯特 Paul Auster, (1999), 《孤獨及其所創造的：保羅·奧斯特回憶錄 The Invention of Solitude》，吳美真譯，台北：天下。

心情感藉肢體動作表達出來，感動自己也間接感動觀賞舞蹈的人。雖然舞蹈沒有被說與被寫明… (921025-P2)在如此的操演後，視障者被要求的標準，不是「會動」就好了，而是從新出發去展現舞蹈意境美學。視障者用心體會自己對環境的感動，花更多時間練習，除了不斷提昇技術，也將內在感覺力量轉化為肢體動作。舞蹈使視障者經歷「不可視而可述」的意義詮釋過程，從內在開拓視障者的內心視野，使自己更具生命活力。(920818-B)

在這個表演的空間與時間裡的，舞蹈要呈現的是人的反應，以及這個時刻存在於當下的生命經驗。關於舞蹈身體感受的真實詮釋是生命歷程的一個反映，反映生活中的人和事、思想和感情。鳥與水的創作經驗，就是老師與殘障者合作的經驗裡，透過共同創作過程中相互的溝通，是舞創者與舞者與因共同感動，而創作的深刻共在體驗的再現。

這其中交雜著舞者與舞創者共同與個別的生命內容。然而舞創者在創作舞蹈，時常在沉醉於內心情感釋放的同時，有沒有可能，時空錯置，把自己的過去需要加諸在舞者身上？或者搞錯了，用自己的想法去滿足舞者的需求？如何才不會於陷入過度自我的漩渦裡，失去真實表達殘障者的能力？²⁷³怎麼樣的範圍是創作者應該留給自己的？而哪些部分殘障者應該被放入的考量？這著實是個經驗與意識的模糊地帶。

七、反觀舞者真實的形象

詮釋現象學主張，人寓居於世的背景，具有「不可知」與不可化約的本體性，是人活在文化之中的默會之處，而人在文化之中的現身所出現的知識，是以從背景裡辯證出現的圖樣，我們研究的進路就是在背景與圖樣之間尋找文化的「蘊生之處」。²⁷⁴體驗是真誠而現實的，我們需要把問題放在生命和生活的系統去考察，面對人真實的存在。

置身於存在世界而去「認識一切現象，解釋一切現象」，我著眼的是真實生命的形

²⁷³ 「當一個人將自身以外的所有顧慮完全切斷的時候，自溺就可能成立。」古名伸，(2004)。

²⁷⁴ 余德慧，(1998)，〈文化心理學的詮釋之道〉，本土心理學研究第六期。

式，不僅是已知的，更要探索另一種未彰顯的面向，前去探索人的靈魂深處或意識邊際，發現更多的可能性，發現作為整體的人的絕對真實。歡樂與淚水，艱辛與幸福，那些鮮為人知的生命故事，透過演出、照片與文字敘述，毫無保留的在世界面前敞開。我終於可以體現，是人，將會表現出人的實在。

(一)、為生命抗痛—讚許的嗎啡

沒有人能夠獨自活著，人要生活在「關係」裡才能活得精彩與踏實，因為每個人都需要別人的愛和關心。那些人不僅存於舞集中，也存在社會。舞者是人，同樣有思想和感情，需要別人的關懷和接納，需要機會去表現自己，以肯定自我的存在價值。舞蹈主體有如紅花，而掌聲有如綠葉，在舞者成長歷程中共構一個體會的世界。渴求讚許的虛榮心也是對於自我存在的渴望，他們在一定的階段努力，向他人證明自己的價值，使自己和他人具有可比較性。

我們可以大膽說，世上鮮少存在不戀慕虛榮的人。然而，與掌聲打交道的結果可能喪失自己，會忽略了驚奇的眼神與驚嘆聲背後的意義，而讓他們更樂於表演，在無知覺下表演。但也可能讓他們從中發現自己，在一個更高的意義層面把自己找回。光環與掌聲，似乎讓舞者成為在此藝術氛圍的哲思修行者…

雖然失去視力，但他同樣有著自己美好的夢，有權追尋美好的生活。不願未來被設定在按摩。除了工作訓練，她也樂於接受各種舞蹈和肢體的訓練，參加各種舞蹈比賽和表演，在舞臺上擁有與展示他生活技能外的特殊才華。(921206-S8)

從這些不完美的身體表現中，見不到絲毫苦難的影子，而是充滿了發現價值的喜悅和陶醉。苦行式解脫，擺脫了唉聲歎氣的悲觀和憤世嫉俗的激烈。我發現殘障藝術也講究包裝，我們有別人羨慕的光鮮華麗外表，但對自己的「沒有」仍會耿耿於懷。(921101-L5)

溺陷於榮耀、讚美與光環的的感受，「那種虛榮感，曾使自己顯得那麼渺小。」

(930606-L3)我很怕他們會迷失在閃光燈與掌聲中，而自命不凡，不再謙虛學習，失去原本的面容。(930207-P2)

我們不該追究其小小的虛榮感，在人的相互理解之中，我慢慢可以體會，他們要活下去和想活下去的艱難，每一個殘障者都有一段難以為人知的辛酸歷程，這些歷程是用付出艱辛、痛苦煎熬的代價換來的。那豈是三言兩語可以帶過的。童年的回憶、潛藏的傷痛、世俗或內心包袱，讓他們氣喘噓噓、亟欲拋棄，卻又為其所絆。他們面對的不僅是殘軀的折磨與試鍊，還要面對社會如影隨形的歧視。肢殘是痛，歧視也是痛，那些痛是需要心靈的止痛劑。

(二)、恃殘的心理

這幾年老師花在和殘障人交往的時間很多，經歷的許許多多殘障人生活中的悲喜苦痛，對殘障人的生活經歷有著深深的貼切的同感，但她也對一些殘障人的行為感到失望。(930207-B)面臨生活的危難關頭時，他們採取的是逃避、是埋怨、是咒罵...但是批評這些最直接、最本然的感受，對他們而言可能是公平或不可苛求的。

一般殘障者某些方面存在缺陷，慣於處在被動、安逸且缺少變化的環境，更因身體缺陷的關係，容易受到他人的關心與幫助，久而久之養成依賴他人的習慣，遇到挫折就討救兵，怨天尤人，萎靡不振，輕言放棄，有的自己不努力，不爭取，坐等別人來幫助。

殘缺造成他們的學習、生活、社交的障礙，使殘障者往往背負更大的重量，所以過重的心理負擔，有時遠超過身體造成的阻力，這使他們陷入一種悲觀、自憐的境地，因而疏於留心於外面的世界，甚至完全失去對他人和社會發生興趣的情感，從而進一步導

「我常說:不要給予殘障者太多的協助，盡量培養他們的自動自發…」，隨時提醒自己不能有太多的同情心，不然有些事情他們真的學不會。「但是最後我還是會告訴自己，如果我不繼續幫忙，誰要帶著他們往前走。」我常常在幫與不幫之間猶豫兩難…

「我希望別人把我當一般人來看待。而不是希望別人一味地過度保護自己？」其實，她一直都希望別人用對一般人的要求來對她。(920531-L5)幾年的殘缺生活習慣的經歷養成，好像已形成了要別人遷就她的習慣，覺得別人遷就本來就是一種很正常的事(930131-B)；以前我的觀念是「別必須主動幫我，而不是每次都要我要求他們才幫我」，但現在一想卻是不可能的。在經歷了一連串的生活挫敗，才知道我與常人世界的生活脈絡脫節。(921025-L3)殘障者拒絕學習，總是會用盡各種理由加以推託，「學這個幹什麼用…」、「我怎麼可能…」、「我不適合做…」，連「起步」的機會都沒有更遑論「超越」呢？舞蹈學習過程中的推託之詞，總洩漏了他們某些因殘缺而養成依賴的缺點…(930502-B)

「殘障」給人的總是殘缺的、悲涼的、不幸的、甚至是可憐的印象，以及永無止盡的自怨自哀和宿命！其實，殘障者也有與人交流、向外發展空間的需求，但社會給予他們的空間卻不多。

社會上對殘障者發聲的回應就是一致認為殘障者是「值得同情」、「可憐」、「需要照顧、扶持」的不幸者；他們給予足夠的援助，這種慈悲的關懷正反映出殘障者弱勢的地位和被同情、被援助的沉淪即習慣恃殘處境。不少殘障者因此而對自己的能力悲觀，甚至以此而不思長進。不幸是有相當部分的人又已習慣了缺乏思考，把這種環境錯認為是

²⁷⁵ 馬洪路，(2004)，〈殘疾的心理社會問題——康復社工體驗〉，2004/08/17 引自：http://www.china-socialwork.org/Articles_disp.asp

適合每一個人的「理所當然」，這才會使得殘障者自限於此境。

(三)、還是在乎

在心理上，由身體殘障導致自卑，而存在的挫折又造成更深的自卑。再怎麼好的表現，也無法抹煞本身是個殘障者的存在事實。這種潛在的自卑，由於社會建構的增強，自我意識的敏感，使殘障者感知隨時被提醒自己身體的缺陷。對自己身體缺陷的認知導致心理上的陷溺。

鳥與水舞集將舞者思緒帶到過往的歲月；如離群的孤鳥，領受著羽翼殘缺的挫折和痛苦，在孤獨中，自我成長，舔舐著漸漸傷癒的羽翼，……(930214-P2 詮釋《鳥與水》) 從一開始的不願去承認，到現今能拋開主觀成見坦然面對，當中錯綜複雜的歷程，曾經為我帶來了許多掙扎與痛苦抉擇，當我下定決心放開自己，面對殘缺的事實時，發現自己可以活得比以前更自由自在，從自我開放找到自我的心靈安頓力量。(921011-H1)

殘障者遭遇了一般人所無法想像的痛苦和歧視。因為這種歧視就是常人建構的啊！為了逃避這種被圈限的境域，他們藉由舞蹈的美化將舞者帶到心靈與身體的烏托邦。

幻想在真實中，真實在幻想中，人們每天都在和自己的幻想一起生活。關於舞蹈中烏托邦的描述，通常會以一種完美的形式來呈現，或是藉由舞者所到達的另一個隔絕且遙遠的地方，來呈現某種沒有缺陷的理想世界狀態，在當中，人們日常生活中的問題與衝突都被解決了。從日常語言當中，我們可以發現一些欲蓋彌彰的事實被告知了…。

*「你研究生死學喔……關於人生的失與得，關於生命燦爛與黑暗，我們比任何人都還更早領悟到了。」(920412-H2) 「身體往往是他人最先注意到的地方，我們可能因為這樣的想法，所以容易去猜測別人對我的看法，…」我*一直不斷努力在加強自己，就是在訓練自己不要太在意別人言語上的刺

激，但是聽到別人說我『跛腳』時，心依然會痛。」(930103-L4) 我開始反省，也發覺「殘障者」這字眼，在我的日常生活中無時無刻不在影響著我，因為這是身為殘障者無法改變的事實，…

「我的身體跟別人不一樣，他們對待我就是不同於其他人。」「我現在連耍小孩子脾氣的權利都被剝奪了，只因為我是殘障，……」(930207-S8)「我們不是販賣同情與依靠施捨的一群，比起一些不思長進，終日只會自怨自憐的殘障人和常人來得強。」只要我還可以做，我就不想靠別人過活。

(920802-H1)

「在開始的一段時間之內，我完全不能接受這樣的事實，然而在經歷一番努力調適以及對於舞蹈的寄情，也漸漸克服自己的心理障礙」(921018-L1)，「從一開始猛注視著攝影機，到最後幾乎都已忘了它的存在。……」(920712-L4)「希望有一天我的所有舞者會說：『我的身體好美!』」(920823-P2)

舞蹈是生命歷史的流動與生命思維，在這過程中，舞者經歷身心創痛的凝視，那脆弱生命毀滅性的衝擊的定格，以至揭露創傷療癒傷口，透過自身的創傷情境象徵重演，在生命空間記憶再現，感知肢體美感背後的隱匿沈默之音，才體現到了一種強烈的疼痛與欠缺，好像在心裏最深的地方夾纏著的思緒忽然都浮現了出來，空虛而又無奈。

其實，如果真的沒有能夠掩飾，那種早已深深種植在心底的憂鬱和悲傷，何不空出心裡的位置去思考它。藉著重新思考健全與殘障的意涵，能讓他們能拋開生命勇者的窒礙，享受身體應有的痛覺快感，重新擁有面對傷痛與正確發聲的力量。

第四節 身體存在的表詮

在舞集裡，這些人因為先天發育發展或意外傷害，而喪失身體的某一部份官能，只是他們並沒有因此放棄自己，在自己剩餘能力所及的範圍內，積極為自己失能、失語的身體找尋最佳的發聲方式。殘障、雖然具有某種身體缺陷，但身為常人者，斷然不能因此抹殺殘障者同為人追求快樂與幸福的權力！舞，在意圖擺脫原有世界無色與無聲的寂寞，也為了滿足生存的需要，拉近與常人的距離。殘障者面臨嚴峻的現世生存對意識的磨滅，以及現實生存中的劣勢，置身於現世的個體生命，要越過沈淪的深淵，就必須不斷地朝不合理抗爭。這種現象嘲諷了：為何同樣是人，卻有人必須一再強調——「**我沒有不同，我與你們一樣。**」(930723-S2)。這豈不是共在世界的一個諷刺與悲哀嗎？

舞蹈的積極意義在於——

一、殘缺意義的張揚

我們藉此審視殘障所具有的哲學意義，而這種意義，在過去總是把它看得太淡、太簡化了。致使每個人對自己都不夠瞭解，何況是對陌生他人，在此觀點之下，意義就成為一種變動不居的歷程。意義本是自由的，意義會隨時空的改變而不同。由於舞蹈本來就充滿想像的應允，才能夠容許肆無忌憚自由地想像，能夠超乎現下社會的規則與制度之外，製造出一些不合常理的構思。舞蹈是充滿不居於時空的自由行為意義，同時，不受形式的制約，既有想像力或創造精神，又有一些美的想像。它可以交流，可以被他人理解和詮釋。

(一)、被動給予的意義

當一個人感到自卑的時候，他會比較需要靠外在的意義來肯定自己，那又是什麼填補了殘障者身體殘缺感知前的那段空虛。是文字及語言的慢性毒藥，還是關懷支援情感的滋補。有舞者說「**很多事情的解釋不是出自我的本意，但是我只能選擇接受，也有想**

做的很多事情，但是我無能為力。」(921025-S1)

生活和環境也許無法操控，但生命的原則卻可以緊守，從屬己的意義感知，證實在他們身上存有著一種東西，它獨立於我們的身體及其外在的活動，是它在尋求和評價生活的意義，也是它在感受到失落或充實。

(二)、失語與消音

很悲哀的是，許多身患殘障的人都被貼上標籤。甚至很多被家人藏起來，以免給家庭的其他成員帶來更多的羞辱和尷尬，這是怎樣的一種想法啊…(920719-B) 「我們這些存在的弱勢族群，不會期待主動表示的同情。突然之間從常人變成殘障，對我來說彷彿做夢般，失去了自主的行為能力，就像忽然變成一個小孩，但是他人的對待，讓我彷彿變成隱形人…」
(921025-L3)

1. 自我的失語：

有些沈默或許不該叫沈默，該叫失語。沈默還是自己的選擇，失語則純屬迫不得已。

²⁷⁶殘障者的話語及行動遭到抑制，缺乏以適切表述來呈現自己的特殊生存與精神處境。其深刻的內心經驗滯流，總會讓殘障者深感語言的不足，以致無法表達殘障者複雜的、衝擊的感覺與心理的圖像，巨大的情緒與關係糾葛，重重綑綁乃至於失語。那是自我意義完全的撕裂。

²⁷⁶ 〈乾杯吧，托瑪斯.曼〉，原載 1996 年臺北《中國時報》。2004/07/15 引自：<http://www.ms555.cn/gt/l/longyingtai/ashnr/026.htm>。

2. 社會的消音：

拜科技與醫療進步之賜，「殘障」者在社會裡很可能會越來越多，而不是越來越少。然而，社會上可見的殘障舞者卻有減無增，看來好像是殘障者減少了，其實不然，他們都是被迫躲了起來，不敢走出來。

走不出來，是因為期望的意義被消音，甚至被曲解了。真正的殘障莫過於此，這種「殘障」消音不僅僅製造官能的障礙，更是一種拒絕了解、拒絕包容的隱喻。健全世界自毀了與不同世界溝通的管道，驅趕殘障族群去生活在一個孤獨的同質世界裡，原本殘障的他們，不僅僅是官能的障礙，更成了心靈的絕緣。

一個社會對待「殘障」的文化到一個水準之後，才可能讓「殘障者」發展屬於自身文化。在殘障發聲的過程，是她們感受與世界某些聯繫的斷裂，有一些意義與價值在這種斷裂中被削弱以至於剝奪。

有些不被提及的觀點，並不表示沒有如此客觀事實存在，靜默的世界不一定是死氣沉沉的絕境，生活在裡面的人們也不一定是寂寞無聲的孤獨者，而是有著多樣的意義鏗鏘。殘障者的存在是事實，我們也都承認它的存在，只是每個人根據相異的經驗而有不同的詮釋。經過詮釋，這些事實便具有不同的意義。

透過舞蹈的參與，提高殘障者的身體存在與生活質量；舞集也是一個社會的縮影，舞集的訓練、生活共在與演出，讓平常無法走出家門的殘障者，可以接觸社會與瞭解社會、參與社會活動，從而增加參與社會內容的涉入程度，實現其重返社會大家庭的願望，並滿足其人際交流之基本情感的需要。

(三)、典範現形—解讀殘障意義如何被美化

「殘缺也是一種美」，是多麼美的語言，讓人不假思索地接受它，讓人喪失反思的美麗毒花。在殘障者生存的現實世界中，存在很多由常人或同時代的人創造出來的符號系統、語言模式，他們絕大部分的時間，是藉著這些符號、語言與他人溝通，並認識這個世界。然而這都是常人在面對殘缺的一種看法，可以說是包含消極迴避與積極進取的意義，但是，也可能只是一種力圖掩飾的華麗藉口，這是常人灌輸給他們的，這些人對

殘障現象有的只是憐憫，並沒有理解。但殘障者也是經由這種似是而非的溝通與對話的方式，使人們在接觸真實與虛假之際，能發掘出自己的感知與思想；再加上與他人討論所得的意見，逐漸澄清自己模糊不明的意識，進而喚起個人的「現存感」。殘障者其實並不喜歡別人的同情，反而想要以自己的力量與努力，表現自己的才能，展現在社會大眾的面前。

二、變形

變形是因為身為殘障者而失去的身心自由度，因為在以身體優勢為競爭依據的環境下，殘障者遭受的限制有可能來自任何行動型態的匱乏，因而退居到自己的身體或心理位置，以一個被迫的、自我形塑的具體或抽象狀態呈現，展現了一種詭譎而曖昧的語境。

(一)、被捏塑的知覺

活在現實世界的變形者——他們有極其複雜的身體結構和特殊的感之面向。觀乎舞者的體驗，這種存在的意識，絕非在孤立、疏離的情境中產生，而是在世界脈絡拉扯之下與社會共在。

鳥與水舞集的集體記憶場域包含多重隱喻，表詮出對心理、生理、生活經驗的探索及披露，或對周遭事物及這個外在世界環境不能置身事外的生命軌跡。揭示身體在世界對話的平臺上，不斷跟世界尺度衝撞和磨合的過程，一種拒絕被捏塑的衝撞。

批判和抨擊，無疑正是身體語言在「被接納」和「求完善」的過程中必然經歷的成長的煩惱。身體的話題在邊緣地帶激發和碰撞出來的晦澀與震驚，在看似紛亂且充滿偶然性的眾多呈顯現象中，「身體」無疑是其中至為敏感、豐饒的真實話題，以鮮明的自我體驗粉碎著原先的預設與世界的語言，這或許是殘障者吐露個人對於世界概念的一種不自在的感覺，並用來表達批判性意念的一種迂迴說話方式吧。

(二)、舞蹈形象的變形—抽象與虛擬的參與

謝坤山曾說：「不願面對自己的人，即使不照鏡子，也無法逃避自己的影子。」²⁷⁷舞者也說：「只有在對著鏡子的時候，才照見快被自己遺忘的身體模樣……」(921115-H6)

由於生命的真實記憶太沉重了，因此在舞蹈中，他們選擇將記憶內容壓抑到無意識的過程中，所以用第三人稱來描述生命事件，描寫在蛻變過程中的心理歷程，來表達他們的辛酸、擔心和夢想。意圖毀滅這清醒卻痛苦的意識。將真實隱於堅強形象背後，也日益模糊了自己真實的面目，未能達到精神、意志與理想全然共鳴的層次。無可取代的身體記憶，就可能這樣一點一滴在他們生命中消失了！弄不清楚生命的意義，如何過有意義的生活。如果連殘障者都無法瞭解生命的意義，殘缺的真實意義還有誰能瞭解呢？

(三)、人際對待的變形—健全者集體意識切割

在此殘障的世界存在著許多情境參與者、經驗者、詮釋者，不同的脈絡和角色，就會帶來不同的意義架構。

世界決定著一部份舞蹈中的生命的品質，而觀念暴力就是一場看不見的詮釋災難。刻板印象是無形的刀，刀下的真實意義無一不是傷痕累累。殘障者由於先天或後天的因素使然，這使得他們在其個人的成長過程當中，原本就是位居於弱勢的競爭狀態，在這種決定下，不免會落於被宰制的命運。

殘障舞者面對不確定的對待，他們選擇使用一種由模糊或虛構編織的假面具，長久地戴上這副假面具，那面具就漸漸成了他們的性格，而正是這樣的性格才有了他們後來悲劇性的命運。每當外界環境產生變化而自己卻無法面對且應變時，便化身轉換成另一種截然不同的性格出現，可是，多重人格卻是一種互相矛盾的組合，而不同人格之間切換的鬥爭與思想記憶的缺口正深深地折磨著當事人。

(四)、馴化的變形—世界氛圍的擠壓

不論殘健，在現代社會中，沒有一個人可以完全獨自生活的，永遠必須隸屬於某一

²⁷⁷ 謝坤山，(2004)。

個社會群體的成員。從這種意義上說，殘障者的社會交往和人際關係直接影響著其他人群的社會活動和生活質量。

殘障者是一個特殊的群體，其影響無處不在。殘障者存在的事實，不是殘障者與健全者的簡單的累加，更廣泛意義上是群體關係內蘊的總和。身體在社會中的存在，客觀地說是一個不斷闡揚個性又不斷被社會消解的過程，是一個不斷傳遞、複製、延展和開拓的過程。社會的馴化機制不斷介入，而貶抑、壓迫與消解其他個別認同的可能性，無異是將社會的存在樣態高度同質化，殘障者在走向世界的路上，這條荊棘路上佈滿絆足的歧視，建立除了身體之外的一種殘缺，一種無以挽回的殘缺。

(五)、工具化²⁷⁸的毒素

殘障者的形變，反映了無奇不有的社會內容。那些無所不在、無孔不入的窺伺者面孔，這些對殘障者而言的外來決定、將殘障者活生生地工具化了；有一些慾望者，他們佔據了許多殘障者活動的社會脈絡的重要位置，貪婪地吸取殘障文化生產的養分、釋放麻痺意義感知的神經毒素，那種毒素將讓殘障者失去自我察覺的敏感。

殘障者流於無法掌控物質與工具，而被形式操控者所物質與工具化。面對生命逐漸被工具化，生命存在的意義與價值也受到自我與他者質疑。這種樣態不單是荒謬的，而且在存在上也是非常危險的。

第五節 舞蹈美感的需求心理

從情緒與精神的需求來講，舞蹈一直在鳥與水舞集中擔負著一個重要的角色。這種需求反應了殘障者在現實存在中的匱乏。

身體的舞動不僅讓殘障者獲得身體與心靈的平衡，人們終其一生，舞蹈可能在生命不同階段歷程，在生命中某些重要時刻，介入到人的生活與生命內容，並與世界分享

²⁷⁸ 工具化方式是在爲了他人的目的或者他人的思想對人進行計劃和利用。這種意圖的危機不在於對人進行干預，而是因爲它把當事人工具化。

彼此的深層經驗、感情及情緒。

因此，透過藝術化之後的身體，使身體可以是表達的主體，也可以是客體；身體可以化身為抽象的符號或語言，也可以是具象事物的象徵。身體經由想像的運作，可以是模仿，具有隱喻，也可以成為創作；它可以是時間的，也可以是空間的。就像海德格說的：「哪裡有貧乏，哪裡就有詩性」²⁷⁹。

總之，在現實中無法達到的，舞蹈都一點一滴地滿足了殘障者的內心想望。透過特殊藝術，讓人可以「登堂入室」地潛進她們的感知世界裡，看見彼此，這是在看舞時感到最有趣的地方。

殘障舞蹈的美感經驗包括：

一、試圖越界的美感

梅洛·龐蒂將軀體作為開展審美活動的基礎。審美的空間向度就是在軀體的移動當中自然地展開。在軀體的移動中，空間的知覺與事物的知覺、或者事物的空間性與事物的物性存在乃是不可分開的問題。我們的軀體首先並不是在空間與時間之中，重要的是我們的軀體乃是走入空間與時間。

身體向舞蹈的越界—

德國現代舞蹈家維可曼(Mary Wigman)說：「空間是舞蹈家真正活動的王國，由於他自己創造空間，此空間是屬於他的。這空間不是可以觸知、有限、具體真實空間，而是舞蹈上想像的、非理性的空間。這一空間可以打破所有身體的界限，可以轉化為外貌流暢的姿態，進入一種無止境的形象裡去……」。²⁸⁰舞者透過舞蹈，發現自己原先感知的軀體之外，仍然有許多未釋放的能量，這就是精神越界、身體越界的結果。

身體雖然殘缺，想像卻可以越界游離，越界敘說，以充滿野性的思維，跳脫身體本

²⁷⁹ 海德格，〈詩人何為〉。轉引自劉小楓，(1991)，《拯救與逍遙：中西方詩人對世界的不同態度》，台北：久大文化。

²⁸⁰ Mary Wigman (1994)，《舞蹈語言》，朱立人編，台北：紅葉，頁.74-75。

位，從界外汲取滋養身體的源頭活水。因此由軀體所發啟的審美活動一開始就是動態的，並且審美的空間性與時間性也隨之而形成，也就是審美的對象世界也隨之而形成。

現實向想像的越界—

舞蹈的本身就是身體與時間、空間複雜的結構，身體空間性之美學是結合著時間內在化之記憶，具體地留存於生活空間與事件之中，這記憶是情緒性地，卻可以共用的集體化經驗，於建構時間與空間的過程中、身體姿勢中的集體記憶，更烙印在身體感的體悟中。

雖然在舞集中，舞者的許多想像的時間與空間是呈現跳躍的，或有些天馬行空，卻不是無厘頭的漫無頭緒，它們都發跡自身體的本然經驗。那是身體美學的身、形、意之辯證融合，在舞者身體的陷落經驗範疇裡，適足以提供殘障舞者機會反視身體與我的存在關係樣態。

二、身心一體的美學

舞蹈吸引人的地方，就在於充斥著感覺、想像力與表達能力。舞蹈讓我們體會身體力量與自我控制，更容易進入自己，更能觸碰心靈，以及意識與真實身體融為一體的感受。

對舞者而言，跳舞所以會有如此的吸引力是因為它發自於內心。動作和自我表達是發自內心的，不管內在的能力和創造力有多少，我們的身體都會把內心的輪廓與內涵表現出來。舞蹈意象從舞者身體中穿透而出，與環境碰撞在回到舞者身體。舞者本身，在現實與想像中來回擺盪，與周遭氛圍共同建構一個局外人無法介入的超想像空間。

它能讓彼此陌生的身體，能在逐次摸索中體會自我與他人身體、感知自己，進而表情達意，透過時間去經驗、體會，逐步開展自我探索的旅程。還原真實的力量，使生命如混沌初開，只有逸出，才能恢復原生般的神采與本質，回到生命似火的能量世界，賦予殘障者各種豐富的可能性存在，在世界中生生不息。

三、特殊感知的界域經驗

(一)、舞集內與舞集外

「在這裡，重新找回對舞蹈的期待」老師說。透過老師與舞者們對舞蹈的熱愛與渴望進步的原動力，在有限的資源中尋覓創作空間，舞者與創作者的想像空間，讓一個業餘舞團分享了許多難能可貴的經驗與舞動。在習舞的歷程中，幫助他們成長、成熟，提供他們創意的空間。那是有別於平常生活與學習的場域，一個「所在」²⁸¹。就是有了一群逐夢的傻子，舞蹈面貌才會如此豐盈與可愛，一種無怨無悔的人性之美。

(二)、舞蹈的氛圍內與氛圍外

特殊身體舞蹈孕蘊著很大的思考空間，純粹觀賞用的舞蹈往往缺乏精緻深妙的內涵，進入生命內涵的舞者的身體質感，是迥異於純粹觀賞的層次，舞者能超脫個人，將自己完全溶入音樂的旋律和情境，抒發隱藏深處的情感。舞者要在不同的存在情境，自然優雅的交替轉換當中的意象，或許是自我的對話，或許是與訴說哀曲，或許是生命的感嘆，任由舞者自己去想像。在這些舞者身上，我們能察覺到不同的身體記憶與歷史，從隨著舞者起舞開始，舞蹈結束後，區別於在舞蹈之外的表現，感覺那般的飄忽遙遠，卻又真實的像是才在身邊發生過的事。

第六節 認清與放下的掙扎

面臨身體的意外時，身處其中的苦痛，唯有當事人才能深刻的感受到。與身體別離的痛苦，是如此地椎心而刻骨銘心。回到身體的思考中時，殘障者將如何面對自己？如何放下對曾經的身體思念之情，如何回到自己的人生？

²⁸¹ 「所在」是行動和意向的中心，它是「我們存在中經驗到有意義事情的焦點」，這個中心與焦點和我們之所維繫的是親密感(intimacy)和關切(caretaking)，是一種重要的人類需求。這個「關切」的「所在」，安置了我們曾經擁有的許多經驗，同時這「關切」也包括了對此「所在」的真實責任與尊重，因為「關切」確實是「人與世界的關係之基礎」。C.Norber-Schulz, (1971), *Existence and Architecture*, NEW YORK, Praeger, p.19。

身體經驗愈多，愈能接受殘缺真實的面貌，進而能正視及接受生命的不圓滿是正常現象，生命中有美景，也有殘缺，這是認清。但是放下，是要看透生命中所不敢碰觸的地方，除了需要認知，更需要勇氣。²⁸²

本節將探討殘障者在身體缺陷下，面對人生重大抉擇時的處境，如何決定、如何面對困難，如何誠實地看自己。

一、不想看見可見的自己

生命的舞蹈作品是記憶和思想的統合。透過舞蹈所看到的是舞者的內在世界，是一種生命真實體現。舞蹈藝術之意義在於具體而抽象地呈現人生，舞蹈形體突出了世界的部份焦點，擷錄了殘障生活的一部份。

曾經，感覺身體的痛似乎必須痛一輩子，只是因為傷帶來的的疼痛和恐懼，讓人頓時不知所措，其實外在傷口總會癒合，而心靈內在的傷口，雖然不是用日子可以簡單算出的，可是也必須要經過努力，努力讓自己從悲傷中走出。

當完整的生命大部分變成殘障，當下記憶一旦被輸出，已非當時原貌，在外界的推擠下，他們把自己藏得很深，根本看不到生活中的原形。雖然在舞蹈中有好多他們真實的影子，不過描繪得不那麼直接，所以他們看不見自己，也不願承認或追究真實的存有。但他心裡一定還潛藏著模糊而清晰的意識，至少她感受是安全、確定，可以預期的，不像外在環境那麼不能掌握、沒有預期。

二、學會面對

「苦難當然是有的，但已找不到那個受苦的人……痛的是身、苦的是心；我雖身體有痛，但心不要苦！」²⁸³面對真實需要絕大的勇氣，轉型期的殘缺感容易出現危機。不能面對自己靈魂真實和生活真實的人，是帶有的殘缺心理，那才是真殘缺，不管如何隱藏，最終仍將暴露出軟弱、虛偽的一面。

²⁸² 劉墉，(1994)，《衝破人生的冰河》，台北：水雲齋。

²⁸³ 李委煌，〈夢醒·重生〉，慈濟 383 期。

殘障者執意以自我的力量存在，放棄主流文化憐憫式的幫助。她們要放棄被主流文化餵養，免除自卑感，就必須接受殘缺的事實，那是內在的自信，是敢於直接面對自己的殘缺，並將那殘缺昇華，那更需要勇氣—殘障者更需要勇氣，去坦然面對自己，與面對他人的勇氣。

明白自我不同於他人的生存的價值，以深層的反思來啟發殘障者的潛流情感、體現能力及想像力，用來抗禦日益麻木僵化的社會現實操控，以喚醒殘障者主動應對外界氛圍營造的線索及刺激。

三、逃離被複製的期許

在舞集中的許多人都有此認知，他們不再認命地任由他人掌控與複製殘障者的出路。開始正視自身的存在，透過面對殘缺的身體，展開生命歷史流動的觀照與反省，在經歷那種面臨嚴重生命瓶頸，異化與流亡的成長經驗之後，他們不再刻意強調或者迴避自己的殘障事實，而以舞蹈為鏡，看清殘障在他生存中的輕重。²⁸⁴

她知道再哭下去，也不可以再有任何轉變，不要成為被遺棄的一個，我覺得自己不能再這樣頹廢與迴避了，我試著去學習生活，…(921122-S8)「殘缺也許是與生俱來的，是無法改變的、無法超越的，即使有很多東西是不能為我們所改變的，但能改變的應是我們的心態，也就在這種認知中，我相信了命運、相信了緣、也相信了我們超越的應是我們自己，而不是別人的一張嘴。」(920709-S1)

縱使沒有靈巧的手或腳，卻有一份振翅高飛的想像之翼。「一個人殘缺之後，是否就要放棄一切？或者凡事只能往『缺』處想？」身體的限制下，我也看到有人突破障礙，提昇了自己生命的景況。「殘缺與否、開心與不開

²⁸⁴ 從一個角度傳達了對生活的感受和關心，「能看到她們努力在張揚個性的姿勢和不甘沈淪與貧庸的心願……」可以「觸動著你的思考」能夠經常的勇敢地站出來對這個世界說「不」是一種強烈責任心的表現。」從個人的感覺出發，同樣是對這個世界的一種對待和回應。當個人面對真實的世界和真實內心並承擔真實表達的責任，才有真實的寫作可言。冉小平，(2003)。

心日子還是得過，我選擇開心地過每一天。」在痛苦過後選擇了一條決不向命運低頭的自我挑戰之路。去面對生活中最大、最困難、最難以逾越的一個對手——自己。(920816-S8)

「每位都有生理上的殘缺；他們是一群特殊的舞者，他們用自己的殘缺為生命做出了完美的表詮。」(930804-P2)

此時浮現的是一種充滿對個體生存和應對文化環境的直覺，那種充滿脆弱、無力、易受傷害的生存感受。「希望」、「預期」成為一個殘障者不輕易「冒險」的禁區。更多的體會和不同的身體經驗在舞蹈中被翻起，促使他們更深層地尋找自我，繼而迴向而發現自己的肢體和生命的樣貌。他們所面對的艱難挑戰，是健全者難以感知的。

身體的欲望是原作為生命的重生而存在於每一個人的內心深處，是朝向尋求自由的解放、尋求世界中他者的關懷、尋求身心傷口的治癒，也尋求在現實殘酷的世界中留下一盞指引自己逃離的燈火。²⁸⁵

²⁸⁵ 宋國誠，(2004)，〈閱讀第三世界：尋找生命缺憾的救贖之路〉——翁達傑的「跨文化史詩」小說之二，立報。

第六章 結論、討論與建議

第一節 結論

在我們的生活知覺世界裡，經常不斷交錯、混合著「理性」與「感性」的物件，理性、感性不斷地交融，往往讓我們分不出究竟身在其中或其外，生命就是這樣含混、吊詭而不可知，這才是人生。

舞蹈中的世界充滿著冒險、患難、刺激、浪漫、勇敢之複雜情愫，有些雖悖離生活之規律性，但卻是一種關於身體或生命思維積極、進取的投射，對於殘障者平常無力面對的真實，舞蹈所產生那種貼面的凝視，是如此趨近其生存的源頭，也更接近生活的真實。因為沉緬在鳥與水舞集的作品，不管是觀者或舞者，便是有這種讓你不得不去思考生命深層意義的驅力。

本研究奠基在「現象學的聯想」²⁸⁶下，運用創造性詮釋的研究分析方法論，對舞者所面對的殘缺存在經驗，作一個整體性的描述。研究者以深度參與觀察，獲取存在於生活交流和生命事件中之相關資料，藉此觀照彼此的改變和流動，並追溯成員的生活狀態與生命歷程。這些結果不僅反應了肢體殘障舞者個別的獨特經驗，也開啟健全世界之人，另種身體觀的參照角度。

本研究有關肢體的殘障幾個主題的探討，肢體殘障方面的書寫，內容雖然趨於沉重，但卻隱隱觸及其問題核心。從整個參與研究的過程中，藉由研究者參與經驗累積的詮釋，將舞者的存在的真實生活經驗呈現出來。鋪陳了殘障者生存上所遭遇的失落感、虛無感、屬性認同的危機以及內心的文化衝突。感受到殘障問題被迴避公開談論的氛圍，以及他們追求常態平凡、融入主流生活所受到侷限。

²⁸⁶ 現象學的想像是強調如何以一種哲學思維自由浪漫的感受，充滿想像(imaginative)的態度探索對象。Alfred North Whitehead, (1929), *The aims of education & other essays*, New York: The Macmillan company, pp.99-101。

舞蹈在每個時間、空間中呈現關於舞者生存之不同的意向、聯想的意義，這是一種身為人之感性面的湧現，其中蘊含有人情事故、有曲折離奇的，有隱而未顯的動機；這也是一種深層知覺、感動之呈現。我們期許觀者觀看舞蹈與文字敘述後，能啟發反覆思考自我與他人身體存在聯繫，以及隱藏在現實社會的相關問題。他們所汲汲努力的是尋求能喚起公眾意識的身體舞蹈劇本，能擴大社會對殘障對待問題的關注，進而消除長久以來殘缺與健全之間的無形鴻溝。

突顯出舞者生存的真實面向，不僅在於刺破健全者趨向常態敘述的美麗外殼，也在揭發主流文明社會營造的種種虛偽表象，並且展現殘缺與真實合為一體的原生態生命。研究者反覆咀嚼後，總會強烈感覺到，現在所了解之共在世界，遠不如過去文獻書寫上說的美好。初始無法適應撲面而來社會種種表現出的對待，內心了充滿前後經驗視域落差感，要調整很長一段時間，才能逐漸平衡心靈，用透徹的眼光和超然的態度，平靜看待這似真還假的殘健社會現象。

透過研究的批判，從殘障舞者身體世界層層解構，殘障舞蹈的藝術生命似乎不如表象中的美好，那是一種發現殘酷事實的驚嘆。然而，在面對殘健事實的驚悸過後，依舊要如實地面對人生。因為，生命是該存在些深層意義，未到終點無法預設生命的全景。

最後，我發現原來我們社會四周存有很多需要調整、放鬆的現象，但我們不敢講、不面對，裝作不關心，或以整飭來化解其存在內部的緊張，以致讓問題沉澱在那兒，直到有一天釀成彼此對立或疏離的下場。因為我們只是在營造一個「正常、和諧」的假象，以致扼殺了許多可以彼此溝通的機會。

我們不在為呈現而呈現，更不是為揭發而揭發，研究者所欲達到的是經由了解而調整彼此步調的相處。因此，本研究所傳達的訊息意義是：

一、弱勢團體追求被理解—舞集對所處世界的期許

生活的「常」，讓我們常忘了「無常」與「特殊」，忘了生命也是脆弱，因而在觀念中錯置了殘缺的意義。有人認為殘障是「因果輪迴的報應」，這種說法，對於殘障者或其親友所造成的傷害，遠超過「身體殘缺」這個事實。

殘障者不要誤解，且不需要加諸同情。他們需要的是了解、接納及認同，而不是去可憐、排斥甚至逃避她們。我們必須承認人的世界只要存在，殘障就不可能不存在，猶如意外傷害、事故、疾病等如影隨形不可避免一般。

這是屬人的與世界共在的研究，其根本在找尋成長和認同的所在。我們透過探索殘障者學習、生活成長的歷程，理解共同的生命歷史經驗，清晰地指出殘障者特有生命史和世界之間的關係與聯繫。揭示我們生活世界週遭真實存在的圖像，用意在喚醒同樣生活此世界人們的注意。我們有必要環顧四周，認知我們社會有殘障者存在的事實。喚醒世人對殘障的普遍認知與反省，來改變人們積習已久的、歧視與文化隔離殘障者的現象，轉化殘障者被社會悄悄孤立的處境。

本文運用人文哲學的角度去思考，是期望多一些人性的想像空間，消解或者修正以往看待與處理殘障問題的價值思維、認知模式以及態度想法。至少，在放出悲憫與施捨的同時，也要思索現實制度裡各種的不公義現象。讓盤根錯節的殘障迷思，獲致一個社會性轉化的可能性。

在此，我看見原本隱於陰影下的事物漸漸顯露出生存的真相，生活中原來被輕率忽視的的細節，在哲學思考的另一種觀照角度下被賦予了意義。殘障舞蹈那種「完成自己」與「感通他人」²⁸⁷，最質樸的美感呈現，在此顯現其價值。

這種最質樸美感的終極關懷是什麼呢？也許，是人應該放棄思想衝突，放棄身體位階的鬥爭。重尋體會舞者不同時空感受體驗的生活經驗，和這不同經驗所構築的世界，藉以形成共同的生活世界，與不同群體間不可割裂的關係。體認「殘缺」其實是生命本質不可或缺的一部分，是我們永遠都得去面對並與之共存的。

從理解到轉變，有些在言說的過程無法達成，就必須有其他方式，舞集是如何達到與所處世界的共融呢？

²⁸⁷ 翁開誠，(1997)，〈同理心開展的再出發—成人之美的藝術〉，《輔仁學誌》—文學院之部，第二十六期。
王甄蘋，(1999)，《壓迫中的解放與自由——一個諮商員的自我敘說自我生成與專業實踐》，碩士論文，輔仁大學應用心理研究所。

(一)、從身體舞蹈出發到界線消融

存在位置的反思：

「可能是我們寄居於其中的世界，而不一定是他們寄居於我們的世界。」現象學的存而不論，把我們既有的經驗置入括弧，重新去思考彼此的位置與關係。

舞蹈敘事從身體出發，描寫最內在、最真實的軀體情緒，肢體間更有心理流動的痕跡、生命能量的示現、以及自我與他者交感互動的狀態。主體反思讓我們驚覺—或許我們會發現—「誰才可能是殘障」、「誰干擾了誰的世界」！

在舞集中，透過身體展演的見證，把衝突矛盾的親情、志同道合的友誼、春風化雨的師恩交織成一部溫馨動人的敘事，呈現在觀者眼中。綿綿密密的情感流動，像一縷絲線不斷地牽引觀者回到記憶中的場景，把身體與心理都放進這個境域中，去見證一趟夢碎、築夢與逐夢的旅程。或許，這就是最原初之互為主體的基礎。

這當中的身體與情感的流變有：

1、舞者與舞者之間的流變

從我觀出發—不同障別的身體相融：

當身心毫無隔閡、自在舞動身體的時候，身體和心靈之間的距離接近了，也正是和自己內在感官溝通的時刻。²⁸⁸舞蹈展演的途徑開始需要一種原初的衝動，也就是說屬於身體的展演不再是自然而然，人們必須去尋回他的原初，就如同去尋回心之所向一般。

以舞蹈經驗而言，這樣想觀看自己的衝動，是來自受困的現實以及體悟到自己的可能存在，然後才回過頭來從敘說裡頭去開顯自我，觀視自己的存在樣貌，理解自我的意義，並藉此產生價值與生命追求。

身體不是一個單純的顯現，是一個複雜、美麗而真實的存在，而且絕不是一個單獨的存在。在剛開始他們只看到自己身體的痛苦與需求，卻看不到別人的痛苦與需求。在舞集這個狹小之空間裡，圍坐成一圈之空間裡，就有開始一股心理力量的形成。舞者之

²⁸⁸ 李宗芹，(2001)。

間有了機會靠近(包括心靈)，而能與他人產生感覺或接觸，以及一些細微的心理情緒，這樣的經驗是在外面世界所缺乏的。

以舞蹈為橋，讓原本分置於不同界域的心靈和身體因緣際會，藉由彼此互動與對話，讓身體更自在地漫遊於彼此心靈。藉著身體覺察和肢體探索的歷程，開啟身體表達的樞紐，也經由動作的表達，釋放潛藏的深層情緒，能真實體驗到內在動人的情感。最重要的是，經由肢體間的互動，發現與經驗人與人間的支持、分享與成長，這是本研究亟欲鋪展的主題。

外界的異樣眼光與壓力，不僅讓舞者之間的關係更緊密，也促使他們重新反省，從面對身體內外的真實與深切反思中獲得成長。在這裡，各式各樣的身體型態肆意張揚著個別性。生活的相似點營造了最佳結合點，讓彼此多了一份寬容和理解，藉由與相依共存的互動及對話，從不同障別間多元而差異的生命經驗中，發現不同生命變遷的共同脈絡，探討生命的轉折，拓展自己的視野之餘也同時看到自己、重新認識自己與周圍，以發展並建構屬於自己全面的生命故事。在這個共融的過程中，有一種身體的流變悄悄醞釀，肢殘與視障者已非單獨擁有原本的肢體殘缺意識，甚至跨越到其他不同障別的身體感之中，在他人身體中思維。

這些不同障礙者基於某種時空的巧合而聚，其中包含了人類最普遍的情感與最溫柔的情懷，化解了一切現實中的磨難，享受著自己建構的理想世界。

2、舞者與舞創者之間的交融

研究者目睹舞集一路走來，真切地感受到舞蹈創作者與舞者不同尋常的創作使命感和休戚與共的感情投入，以及她們對營造舞集舞蹈的牽掛、感受。我們不僅看見創作者的意圖，也可以讀取到舞者與舞創者的關係與互動。這樣的出場脫離了舞台的狹窄空間，而創作者與舞者臨現於共同的舞台空間。

舞創者到舞者：老師與舞者及舞者彼此之間的對話與互動關係，是老師「親身體驗」²⁸⁹殘障者身體存在的境況，並感受舞者與殘障文化相通的情懷，用敏銳細膩的心去感受殘

²⁸⁹ 指導老師經常以單腳和閉眼的方式體會舞者殘缺的身體感，來作為創作的體驗基礎。

障者的人與事。將情感、思緒藉由「舞蹈」編創傳達她對殘障舞者所處世界了解的看法，逐漸孕育特殊肢體的靈感而從事創作。

因此舞創者突顯那種充滿張力的肢體動作，充分表現出殘障舞者對週遭環境的不安全感。尤其更表現出殘障者肢體失控的強烈恐懼感，可由此略窺殘障者長期以來所承受的壓力。

舞者到舞創者：而殘障舞者在舞蹈過程裡，並非是舞蹈動作的被動接收者，他們也感知到舞創者的深意。他們同時在意的是參與的過程是否能得到新的見解、對身體展演有更深的察覺。他們之間保持一個對話的、尋求相互理解的狀態，他們有他們的世界，一個彼此同情共感的世界，一個難為外人體會的世界。

3、舞者與觀者之間的交融

我們都在暢談無障礙設施，卻沒有人去面對如何建立無障礙心靈。一般人眼中只見表象的殘缺，也因著殘缺而建構對殘障者的需求觀，忽視了他們真實的需求，也忽略了給予他們表現需求的機會。

因為一般的人看待殘障者，沒有從他們的「高度」看世界的模樣。不適合的人與制度等周圍環境的籌劃，讓殘障的行動與想像能力漸漸被剝奪；伴隨而至的是個人思想，甚或身體對待之文化體系的麻木、僵化。

因此，透過舞蹈作品呈現深植在記憶裡對身體的懷想與生活的紀錄，引領觀眾感知一種不同的表達藝術。殘障者舞蹈的主旨在於鼓舞和愉悅、喚回和吸引，舞者的魅力無形的牽引，把觀眾聚合在一個不可見的空間中，某種不可思議的事物從舞者與觀眾、觀眾與舞者之間來回流動，在這種流動中彼此認識。讓觀者感知殘障身體所經營出來的情境，感受到強烈地撼動。

舞曲藏著生命敘說的張力，藉由舞者回憶牽連，觀者會感知非己的經驗際遇、歷史環境和生活和身體創作造成侷限。不假修飾的身體展演，跨越了不同身體語言的藩籬，穿透了觀者的心。零距離的接觸，可以感受到生命的信念與誠實面對自我的力量，在形

似枯槁的身體舞動裡描繪出鮮活的靈魂。藉著舞蹈的線索記錄，觀者可以掌握如此生命的悸動或對生命的看法，而在其中分享著流動的生命經驗，就這樣互嵌著彼此的情緒與感動。

藉由身體藝術的關懷，讓殘障藝術與群眾能產生更多的互動，讓殘障藝術與群眾不再有遙遠的距離。提供觀者一種多樣的形式、開放的空間，透過舞蹈作品的呈現，喚起深層生命的感動，激起美感的體驗。

觀者從舞蹈解讀殘障者生存的線索，在這些零碎片段中重新拼貼舞者的生存樣貌。在破碎的捕捉裡，看出殘障者在整個社會的生存影像反射。活絡觀者的想像力，繼而開啟一扇通往舞者情感深處的通道，伸手去觸碰其虛擬與回憶的世界，並延展身體符碼各種隱喻的可能性。

4、舞者與社會的交會

關於身體的舞蹈，事實上不可能脫離社會而獨自存在，時代的客觀現象與精神面貌，本是其創作行為致力周旋的重要對象。跳舞，除了眼界的開拓，與心靈的提昇外，剩下來的該是一份來自潛層的衝動，本能地求取社會的認同，藉此平衡失控的情感，尋找人際之間何事可解的密碼，試圖訴說著人的相互交流的內在原望，以及呈現人際關係間的縝密存有。

殘障者向世界期許一個能卸下虛偽的面具，除去心防，讓彼此自在的活著的世界；能對殘障現實能有所思考，也對殘障者生活的不便之處感同身受，以同理心看待他們，進而接納這群正蜷縮在社會角落中的弱勢族群。

5、生命觀、觀生命

殘健身體之間是完全不同的，殘障者的一個眼神、一個低頭都蘊含著豐富的身體故事。觀舞者，無非就是在攫取與詮釋這些轉瞬即逝的生命訊息。

觀舞，別拘泥於它的直指意義，而忽略了它的聯想意義，那潛藏的意義，通達生命的底層，是生命原態的整體性、豐富性和隱蔽性，以及指向感官世界、情感世界這個複雜微妙的領域的總體熔冶。

身體與思維的「存而不論」，就在於拋開自己的慣用知覺和想法，覺知不同身體之間如何「在無法溝通的各種方式中」，探求溝通的底限——即試圖用舞蹈來溝通，帶領觀者進入殘障身體世界中旅行。學習調適彼此的關係張力，這不是量化的問題，只待時間的證成。

從數十場演出後觀眾的心靈世界去追問，有人說：「太深刻感人了！」那時候，我知道我已不需再為「觀眾—舞者」作詮釋，大家都從自己的意義中對舞蹈心領神會，我多詮釋已屬贅言。

(二)、存在和諧的營造

1、不同障別間的和諧

我們除了詮釋舞集中所隱涵的時間空間意義，及探求舞蹈中所表達的意涵外，更透過集體的呈現來觀視鳥與水舞集這個凝聚殘障者身體與精神之集體場域。

舞者在舞集中的進進出出看似平常，但是，研究者不斷忖度這舞集在少了任何一個人之後，舞者心中作何感想。我發現在整個研究中，人的共在性開展了構成整個空間特質，缺少了任何一個角色，短少了任何一個時間，甚至研究者的介入，都會使這個研究的世界版圖改觀。

不同的障別需要更密集、更深度的溝通，更頻繁、更貼近的磨合，去消除任何可能存在的間隙。這些殘障者在若即若離、相互試探中的釐清情感的脈絡。我隱隱感到這裡面還是流動著一種召喚「集體」情緒的力量，讓「看得見」—肢體障礙者與「看不見」—視障者的感知接軌，產生彼此相知相容的和諧。

2、殘健之間的界線消解

殘障者的存有，對常人的大世界而言，是真實存在的一個小世界。然而對一個智力

健全、肢體觀能殘缺的人而言，他們所要的不是同情的眼光，或金錢的直接照顧。他們所殷切需要的是社會能給予他們生存的公平機會。那些剝奪殘障者參與權利的「偽善」，才是對殘障者最大的歧視。

對於舞者而言，舞蹈不單只是舞蹈，而是有更深一層的意義，它期盼社會融合功能，讓社會和諧共享；誠如老師所言：「我們亦不單是跳舞，而是舞出關懷，發揮我們服務社群的精神。」(930709-P2)實際上，任何人都可以透過舞蹈動作的探索與知覺，可以完成身體真實圖像的經驗交流，與舞者自己與他人、與世界溝通並融洽。

(三)、寬容—與外在社會的和解

殘障向來是不同生命存在的一部份，意即自己與共舞的對象是有分別的。殘障者以其整體身心的存在向世界開放，讓自己的生命律動，展現為因應外物之動而動的狀態，與外物形成一種交互同步、複調性的和諧互動。

而在身體上的、感官上的、心智上的、認知上的，他們遭受到不同性質障礙，在遭遇排拒與歧視的經驗之中，就會凝聚他們同屬弱勢的意識圈。舞者們不僅感受到整體，而且也能感受到自己是整體的部分²⁹⁰，這便是舞者自我覺醒與自我發現與成長的覺知歷程。

在互動中，殘障者不僅致力於調整自己以與外物形成同步的互動，而且體驗著自己活動的成果，形成一種與外物合而為一的感受；但是這種一體的感受，這種與外物合而為一感受，不是自我縮減，放棄自我來投入對象的密契經驗，而是各自保有個別特質的交融。

當舞者從自己習慣存活的生活環境中覺醒，發現到自己與常人的區別之後，便開始嘗試去瞭解周遭世界、瞭解自己的真實存在、瞭解自己與他人共命的存在，發掘共在之間的關係。更重要的是舞者頓然醒悟到認識人自身、解開生命之謎、追求生命的意義，才是舞者在有限藝術生命中奮鬥、存活的真正目的，也就是在認識殘缺自身，追求不完

²⁹⁰ 林文琪，(2000)，〈「師古人」與「師自然」的規範性反省—論二種學習中國傳統書畫藝術的方法〉，《華梵學報》。

整身體的完整意義，才是他們終極的關懷。

當鳥與水舞集逐漸受到社會的關注時，在意義定位上的視角，應是一種「走出櫥窗」悲情的身心解放運動，他們不再只是展示社會福利成果的投影圖，而是有自我生命意圖的生命體。詮釋絢麗的生命和世界，不同時空背景下豐富的生命內涵。不只與世界分享生命的感動，而能更珍惜自己所擁有的幸福。

二、殘缺之舞—是為了什麼？

(一)、為享受舞台上不羈的時空

舞台內外時空的連結：

舞蹈不斷的暗示舞台之外存在的空間，要舞者去想像建構這個空間，以及這個不可見的空間和舞台上所直接呈現的空間之間的關係。舞者必須主動的去想像舞台以外的空間，那舞台外的世界是共同生活世界的記憶。空間便如此不斷的交互滲透、指涉、連結。

舞台外的空間滲入舞蹈：

舞者將自己走過的痕跡轉化成舞蹈，世界整體的歷史脈絡嵌入特殊的個人經驗裡，整體的生命歷史經驗能夠吸納，並且解釋多種不同個人經驗。這樣的空間意象，帶有時空脈絡的流動意含，是生命視野的延伸，也存在著生命「敘事」的殘象與想像的餘味。

(二)、為進行身體與生命內容的回顧

舞蹈來自生命經驗的訊息：

審視殘障舞蹈的脈絡，不應該把眼光侷限在哲學的美學和形式上，應該要放眼在生活、生命的層面。殘缺主體所形構的故事，斷然無法徹底割斷與整體世界的聯繫，主體也無權拒絕傾聽來自存在深處的掙扎和自我內心真實的聲音。

舞蹈充滿敘說張力：

舞蹈在某種時空交會下能讓人忘記現實，進入想像的世界，也使舞者在舞蹈敘事中直接反應自己，投射一種束縛與解放間的情緒掙扎。從敘事顯露的訊息呼應舞者的成長背景，我們得以窺見隱含的觀念或行為，在當下對外在環境及內在的感受。那些過去的回憶、潛藏的傷痛、社會文化或經驗的包袱，讓人亟欲拋棄，卻又為其所絆，那種拉扯之間的張力，構成一種舞蹈的生命主題開顯²⁹¹。

(三)、矛盾的反思

如果殘障者一味地活在無限的社會複製過程裡，它就是必會流失掉其生命的本能。因此，從生存境域中的「矛盾」去反省，那些生活裡尚未被發現的東西。才能找回失去的思辨能力，重建生存的信心。

1、被張揚與被壓縮的生存地位

舞者將無形的情感轉化成有形的意象，想要藉由身體舞蹈的魅力補強自己與人的互動，卻在無形中落入常人文化預先構築好的藩籬中。主流文化突顯了殘障，卻又圍起了意識裡的那道牆。當殘障者透過無形身體對待的反思與觀看，在此間感覺到了問題和困惑，對自己的存在定位而言，應該會有重新的定義。

2、陌生而又熟悉的存在位置

殘缺？對我們正常人而言，是一個既熟悉又陌生的名詞。他們一直存在我們世界週遭的每個角落，我們卻對他們感到陌生。殘障者是沒有常態地位的，但是一般人根本看

²⁹¹ 每個人對於自己所經歷過的生活事件，都會賦予有意義的解釋，且在人生的不同階段，從童年到晚年，不論遭遇到什麼事情，是順境或逆境，是快樂或悲傷的處境，當個人在描述這些處境及解釋事件的意義時，最終都會環繞在相同的主題（theme）上，這就是個人的生命主題（life theme）。詮釋者與文本的水乳交融－在敘說者的內在世界中，有其生命主題（theme），在影響他對外在世界現象、事物的意義詮釋，這樣的主題，會帶領敘說者獲得一致性（coherence）的觀點。而且敘述的活動，可以提供敘說者一個很好的機會，來驅使自己，對過去一些片斷的經驗，藉著敘述的活動，得以將過去、現在和想像的世界串連起來，形成一種持續的歷程。Ochs, E. & Capps, L, (1996), *Narrative The Self. Annual Rev. Anthropology*. 25: pp19-43。

不到他們的缺席。²⁹² 他們的舞蹈在告知與呼喚，只是不知能不能叫醒這些沉迷已久的心靈。

(三)、對於殘障藝術謬誤的反思

1、時髦的謬誤：

殘障藝術竟會生成競相摹仿和趨之若鶩的時髦，或許這讓在此藝術領域的努力者始料未及的。當主導者趕起了時髦，只要有團體提出，就鼓勵設置，而不考慮在這過程中對殘障者造成何種影響。因此真正的殘障藝術思維正在被誤解和掩蓋，面臨被批判與控訴的危險，而這無形的斷喪正是來自那些我所尊敬的教育者。

2、櫥窗化的謬誤：

一般殘障藝術的書寫，對於殘障意識的真實性、整體性、超越性、象徵性、批判性等有的有意迴避或漠不關心。使殘障藝術編創者總是缺乏超越性和不羈的想像力，而是熱衷於摹仿和再現，缺乏對殘障者感受幸福與痛苦的本源性探索。那些操弄者意志的野心獨獨排除了藝術的進取，讓舞者的身體成為社會福利形象工程的工匠，也讓整體意義退化成為「櫥窗化」展示品的底色。

3、身體特權的謬誤：

殘障者需要的不是社會慣例上的同情、眼淚及付出，而是需要社會的肯定及接受的空間給予。一般社會對待殘障者，都是以常人習慣的思維來想像，覺得他們需要同情與行動的配合。殘健相處應該是相對互動的，而不是由主動的一方無限地給予。讓他們感覺到自己有種處於特權下的「加重殘缺」。

殘障者面對身體與存在意義的雙重困境是不爭的事實。研究者認為，對這些扭曲的

²⁹² Stephen Kuusisto, (1999), 《盲人的星球 Planet of the Blind》, 劉燈譯, 台北:大塊文化。

現象應辯證看待，並且把思維往深處延伸，在某種意義上，這些扭曲也可以當作一句諍言，成為幫助我們找到解決相關問題的鑰匙。

三、追求舞蹈美的自由與超越

小說家白先勇曾說：「一種藝術，當它的美學境界達到最高層次，即會超越時空限制、超越地區文化、超越語言種族的差異，而能感動全人類心靈的深處。世界上許多偉大不朽的藝術都有這股力量。」

舞蹈這種不可抑遏的生命愉悅，是源於自性的，源於生命自身的，源於生命本質的。外界的世俗得失，只影響生命的舞蹈方式，但不影響個體與生俱來的舞蹈衝動。也就是說，得意固然必須有得意的舞蹈，但失意也不能沒有失意的舞蹈。

殘障者在社會文化推擠的過程中，他們的身心曾經被「格式化」；在他們走進囚籠般思考空間時，他們身心兩方面的意氣與自信已被周遭氛圍徹底壓垮。舞蹈可扮演醒覺及提倡的角色，殘缺意識的突圍，表達殘障者生存在現代社會的內心感覺和自我意識，展現一種特有的自由與超越的美感經驗，那是一種：

(一)、身體與自我合一的美感

舞蹈是最能表達舞者心情的一種媒材，他們特殊的身體狀態，創造出一種既是舞蹈也是敘事的特殊美學，他們用直覺去表演，讓身體來說話，只要身體能說清楚，就都對了。²⁹³由知覺及舞蹈藝術的融合，希望帶領觀眾跨越身體理解的鴻溝，產生互相交錯、互動激發，來突破以往較側重以視覺觀察世界的習常，重尋他們部分失去的身體感受天賦。

舞者在意象上的超越可以跨越身體功能的侷限，忘掉了缺陷在身體中的存在。身體律動中，傳述著生命的瞬間，歡樂的、感傷的、心動的、幸福的…，串起曾與共的記錄、希望、歷史與事件。在自由的想像裡，他可以變成魚，可以想像的鰭與尾悠遊自在；他

²⁹³ 徐開塵，(2004)，〈燦爛背後的疼痛與淚水〉，《表演藝術》雜誌第 137 期，頁.26-27。

可以幻化成鳥，任意展翅飛翔；他可以是雲彩，任意變幻形體與色彩。隨著舞蹈的敘事情境，思考及想像可以任意為之。

即使身體的現狀是一種不可改變的事實，但是，想像的帶領可以讓他們隨音符所至、意象之所趨，魔術般地營造身體的無限超越，即使他們在音樂結束後，將什麼也不是。但在當下，他們能短暫地從身體的禁區出走。

(二)、追尋—從摧毀到重建的美感

一開始，意義的超越層次，並不在他們現下的考量之中，他們亟於面對的，是必須澄清在追尋與迴避間擺盪之自我的難題。

身體的實存，讓他們不得不去重新追尋建構真正屬於他們的意義，或者選擇迴避此一問題。將自己的殘缺裸露，無疑的是面對世界的最大難題，不僅面對身體的事實，也是面對文化與人的檢視。他們在面對與迴避之間來回擺盪，心思浮沉於身體的揭露與整飾之間。

折翼再折翼，使生命提昇與經歷前所未有寬度與深度。反思自身的存在相聯繫，並具體展開為對自身的本質、存在意義與自我的完善等等的追問。從經歷痛苦到適應新環境，並對身體殘缺經驗重新詮釋，體會原來「生命不圓滿而依舊有它的美」²⁹⁴。

(三)、超脫模糊而實存的經驗—放下、認命、美化與隱藏的浮沉擺盪

這是快樂追求的吊詭，舞蹈成為他們既是逃避也是追求的途徑，既要隱藏又要傳達。舞者在舞蹈灌注進入身體的瞬間，原本沒有及於外物的思考，觀眾的評價，只是莫須有的猜測，不管講得如何生動，卻切入不了那包覆著宿命與現實的硬殼。

他們只在想，如何呈現出像自己的形體，讓自己認清當下。那搓揉著放下、認命、美化與隱藏的百感交集，在心中載浮載沉，或是擺盪來回，時而清晰，時而消隱。

過去肢體感的缺席、失落、與隱退。意味著某種過去斷裂和新的接受，舞者自我歷

²⁹⁴ 蘇絢慧，(2003)，《請容許我悲傷》，台北:張老師文化。

史的修改、補充或重寫，是以自我敘述療救心創，用敘事療治自己也不承認的心創。特殊舞蹈以此與自我生命對話，是脫離了傳統舞蹈的既定形式，可以直接訴諸自身情感的手法，完整而直接地聆聽自我內在的聲音。

(四)、不以殘缺換取憐憫，靠藝術贏得尊重

殘障不再只是代表無能或缺陷，也不是一味賦予美麗的讚頌，殘缺本身蘊藏著多面向的正向與灰色意義，正待人們去思索、反省。對於舞蹈的詮釋，舞者說「來看舞就知道了。」彷彿一切在舞蹈中自然產生答案。

他們不要只是流於外在意義的揣度，而要以直接的面對與體會來感受他們的心靈力量。美感活動本來就滲透在他們廣大的經驗生活之中，它不應該侷限於藝術的狹隘領域；特別是以往美學所忽視的人的身體領域、生活經驗的領域。認定一種殘缺生命的終結，像是一個生命的涅槃，亦是象徵許多生命視野的開始。真實與虛幻中，每一個人都是不同舞臺上的舞者，都希望得到人的尊重和體諒。

(五)、存在只是為了存在

「看不懂！」或「感受不到！」是藝術從事者經常面對的挫折。對舞蹈表演而言，講求的是臨場的「當下」與「剎那」所感，「別人怎麼想，不是我能控制的。」「肢體語彙本身就是一種外太空語言，與言語或文字表達不同，如果硬是希望去翻譯它，只會不斷的遭遇挫敗。」²⁹⁵

生命的展演沒有任何必須要被「看懂」的預期。當所有的事件在演出當下成立的時，觀者所接收到的訊息是不是創作者本來的想法，無法得知，或許也並不重要；真正重要的是在這個表演的空間與時間裡的，人的反應，以及這個時刻存在於當下的生命經驗。觀者其實並沒有必要去剖白和解析舞者的心靈世界，因為展演過程只是舞者單向的情緒宣洩，觀者實無必要去在乎！

²⁹⁵ 古名伸舞團，(2004)，〈從自溺說起〉，2004/08/21 引自：<http://www.paol.ntch.edu.tw/e-mag-content.asp>。

因為「差異只是差異」，這個「差異哲學」²⁹⁶導出了殘障者的存有樣貌，也歸結了鳥與水舞集純一的舞蹈意向。殘障者的存在就是其不可對比與區隔殘健的存在，演出也不對比於不演出，他們的存在與常人同屬，即不論健全者存在與否，他們就是他們。

殘障者的小小心願就是做想要做的事，只是做想做的事、表達想要表達的思想，不必變形成任何不屬於己的人、掛任何意義的旗幟，也不貼任何類別的標籤。我們這些常人啊，除了看舞之後蘊生之屬己的意義外，就別費心強加桎梏於其身吧！

(六)、危機與轉機

1、精神的方面

人總是在健康地活著的時候去思辨與行動，卻是在苦難與面臨死亡的時候去見證的。最能觸動我們疲鈍的心的，正就是遭遇過人生最深沉苦難的靈魂。

但我曾見證舞者精神在極度飽和後的空虛—心靈滿足後，一旦讓他滿足的誘因被抽走或未提昇，他就會經驗到心靈空洞化。但此空洞也給舞者機會抽空了來觀想自己與團體，除了舞蹈美學的包裝之外，「鳥與水舞集的舞蹈環境有些什麼更高的意義存在著？」對於走在思考體制之外、以「人」的關懷為出發點的研究，更應該對此抱持著極大程度的關心。到底什麼是存在於殘障者心目中最重要議題呢？哪個精神位置才是鳥與水舞集的精神原鄉呢？

2、物質的方面

某些殘障藝術的錯誤觀念，讓殘缺的身體被消費、爭奪、塑造和支配，「被操弄」幾乎成了現今殘障者的宿命，也是一個殘障藝術團體可能要面對的危機。

鳥與水舞集沒有充分外援的支持，凡事自給自足，可能不時必須面對運作處處捉襟見肘，讓人感覺有一日無一日的窘迫。但反過來看，在沒有龐大的經濟後盾的支持，卻也同時在沒有外力束縛、壓力的情況下，繼續開放這個可供純淨生命對話的空間。

²⁹⁶ 差異是德勒茲所容許的內在衝突，即差異本身是一種內在抗拒的創造性動態。Deleuze, Gilles.(1968) *Différence et répétition*. Paris : PUF。引自楊凱麟，《德勒茲哲學中的思想與特異性》。

四、結語

(一)、是沒有結論的結論

人生本就是連續變化的歷程，隨著物換星移、個別差異，我們在某一個時空點上做了暫時性的結論，但這並不代表永恆的真理，所有所謂的真理，永遠都不是最後的定論。

297

人生就像一場永無止境的比賽，每天都在與世界及和自己賽跑，學習沒有終結，生命就一直在向前。鳥與水舞集，尋尋覓覓，是在尋找一個安身之處？或只是在不斷逃離固定空間的閉鎖？常人世界似有意忽略他們，對他們隻字未提，而在藝術領域，又可能因無法替其定義而刻意略過。

對殘障者而言，光明積極的生命是靠爭取回來的，是從健全人的社會那裡爭回來的，不管是身體權還是藝術權，都是一場永無止境的鬥爭，至今，他們仍在「殘健之海」的暗濤洶湧中浮沉……。

(二)、參與的逗號而非句號

本研究從相反於過去多數描述殘障者的文獻角度出發，以面對生活現實的手法，在較為謹慎的態度提昇殘障者的人生質量，而不一味地強調歌頌其正面的意義。因為鳥與水舞集的舞蹈本非一般的藝術表演，其內涵提示了不同的生命意義寄頓之所，從舞蹈對外發聲的企圖中，感受到那豐富的身體語彙，模糊了真實與虛構的界線。在舞蹈敘事中角色的扮演，讓舞者的身份認同變得不固定而流動，而現實身份認同的變動，也帶觀者眾穿越時間流，穿越虛實，開展無限的可能。

研究者也藉由傾聽與對話，釐清殘障舞者在主流社會中受困掙扎的心路歷程，捕捉並呈現他們奮力掙脫殘健框架的積極力量；藉以突顯主流社會所邊緣化的殘障文化經驗，及隱匿於傳統殘障史觀下的生命故事。

²⁹⁷ 熊同鑫，(2003)，〈我思、我在：我對於行動研究在教育現場實踐的一些想法〉，教育研究方法論學術研討會，台灣師大。

透過研究的爬疏，發掘了真實與虛構的畫分界線、身份認同的困惑與多義，突顯殘障者正處於一個族群歧視的社會，受到重重壓迫和邊緣化，在漂泊離散之餘，仍在汲汲營營尋找可安身立命的生理和心理定位契機。從殘障舞蹈寫實的舞作畫面的呈現，使這身處邊緣文化的殘障者得以重新認識自己，檢討甚至重建自己的文化前景。在殘與健的身體與文化思考中漫遊，審視不同身體文化所可能蘊藏的不同的意義。這摧毀了一些從前社會描繪的羅曼蒂克想像，也將舞蹈藝術帶入了諷刺和抗議的氛圍。

我何其幸運，能把自己溶入到了鳥與水舞集的一個鮮活的角色，在協助舞集運作的過程中，可以很貼近他們真實的生命，進入他們的世界，感受他們的思維，暫時拋棄常人世界營造的表象面具與語言的迷障。雖然零距離的身體離我尚遠，但我漸漸可以體會什麼是「互為主體」的共融世界。

第二節 討論與後續研究建議

這個世界的發展是一直向前的、沒有終結的。因此，論文只是文字表現方式結束，卻是另一次腸枯思竭的開始。在此，讓我替未來留下一點話頭—

一、如何更完整殘缺的馬賽克圖像

我總覺得感動的生命是最美的，但在研究情境中卻不盡然。殘障者被感動刻意形塑的莊嚴圖像，似乎是有心人的煙幕彈。有人說「未經驗殘缺則無法走向圓滿」，這個超級哲學卻也殘酷的話題，若與舞者討論，得到的回答卻是一—

「那我不要圓滿……我只要『完整』、平平安安、平凡就好…」。(921227-L5)

據此，我深深察覺到，現今的殘障氛圍，是不易被破除的美麗虛偽的假象，那是有心的、人為的，結構完整的權力陰謀，許多人（包括舞集的舞者本身）沉醉在其中而不自知。要打破這強力建構的文化迷思，這要何等的智慧與勇氣啊！

如果堅持研究的完整而彼此傷害，那我會選擇努力迴避這種結果。當我背離了論文

與研究的規範範疇，被人與人之間甜蜜的情感引誘，我會用語言的隱喻迴避可能的傷害。有些具有殺傷力的語言，都被我關進文字的隱喻中，留待他人在實際相處生活中發現，而不急於在此呈現。別怨我語帶保留，我也是人啊…。

二、生命經驗研究理解的延續性

研究者決定在論文完成後，繼續留在舞集做深入觀察，讓此論文完成只是過程的逗號而非句號。我想沒了論文的約束，應該會有不同的生命光景，能真正深入同理殘障者那遭受刻板對待、歧視或被迫印象整飾的情境，甚至以不同的方式表述。對於殘障文化本身，我的理解都還相當有限。其許將來能有研究爬梳殘障與社會之間在文化、社會、經濟、歷史、政治、空間等各個層面千絲萬縷的關係。我相信，即使我們無法改變軀體的障礙，但我們還有更遼闊的心靈空間，去調整我們的世界內容。

三、美學的介入

凝視殘缺之舞時，那片刻美得令人心痛的矛盾交集。舞蹈是回顧殘障者生命歷史時的美麗見證，這些不論是「破繭而出」或是「圓滿人生」²⁹⁸的力量，可以在殘缺的悲情中尋找到希望的力量。透過美感的敘說，讓殘障者生活在有點淒楚的文化氛圍中，心中能有一絲愛的感覺。

舞者曾言：**「要在殘缺的世界找出悲情實在沒什麼問題，但是如能在悲情的世界裡讓自己過得很快樂，就是一個學問。」**(930425-L1)我要如何發現，到底讓殘障者快樂的因子為何？或許藝術之美就是具有如此打動人的深厚感染力，那或許是就是他們所追求舞蹈的幸福的定義與當下生命的價值的所在。這力量不但度化殘障者本身，也讓他們多些成熟的、自我負責的積極生命態度。

四、揭示殘障者的對待事實

對於殘障者卓越表現的解讀：究竟是誠屬於個人成就的道德化或偉大化；還是加速

²⁹⁸ 「破繭而出」或是「圓滿人生」都是舞集公演的主題。

進行各種對於殘障者不公平對待的全面性改造；抑或擺回到更大格局的思維模式，一個被社會文化根深蒂固的觀念給框限的殘障者，會離真實存在的世界越來越遠，因為他們失去生活的自由與豐富內涵。亦即，唯有從事社會文化價值思維的改造，才能使這些隱藏於社會角落邊緣的殘障者及其家人願意走出來，而成為共同生活世界的一部份。

如螢螢之光，我內心咆嘯著，在政治交攻火力四射之時，最弱勢的聲音可曾被關心？在大把大把經費編列之時殘障者的福利常成為優先犧牲的對象，我們或許該省思，福利政策的錯誤，是否誘導一些殘障者故意放棄自己的能力，讓殘障者生存的基因逐漸漂失。無能主控的我或許只能空自吶喊——「對待殘障者，是否能先將『殘障』這個因素放一邊，將其視為一般人一樣對待？」再去考量「能力」的差異，而非肢體的殘健。

五、建議與延伸思考

看著殘障舞者在心靈流浪之後，能再重新回頭擁抱與咀嚼生活的真實，以簡單的內容，用生命本身去活出一個該屬於殘障者的樣態。

直至論文完成的此時，我仍在思索，如何描出這群可敬又可愛的朋友，那般具體而深富情感的圖像，有點難以下筆。寫不下去的最大原因，是始終無法達到心裡早已預期形成的那種厚度和層次。因為我還是感覺到描述他們的生活與生命時，那種語言乃至文字非絕對與萬能的立論。溝通如人與人之間的「對話」，有時過多的語彙，卻可能導致無法溝通的情況；有時不必多言，彼此就了然於心。

舞蹈作品中常現最尋常也最親切的生命形象，給人一種直擊性靈深處的震撼，一種至為貼切的生活真實，那是不需太多文字點綴的。人心的直覺感應，成為反思當下人對生存問題思考和感覺的真實文本。

(一)、揭示殘障社會存在陰暗面的可能

我常說「最有價值的研究，是言人所未言及言人所諱言」，但是在研究結束後，我發現在探討這有關生存、名利的隱諱主題時，卻窺見了「掌控者的欲望」有著「理直氣壯的純潔面目」，我不得不承認「有價值的研究」是個既孤又寒的絕地，當你進到那裡，

你是孤單且備受考驗的，而且，研究價值開顯的攻頂路途有會吃人的野獸。在那裡，身體主體被啃蝕了，理想被孤立了，勇氣被凍僵了…論文的最高理想將是最終囁語…。

(二)、除魅²⁹⁹

殘障者個人或集體的超越的生命固然值得推崇，但一味把精神努力與愛視為萬靈藥丹，忽略殘障者仍是人的事實，這是形構嚴重漠視殘障弱勢組群所處的不利環境。要終結這個神話，所以才會有特殊肢體舞蹈，藉著殘障之人的肢體傷殘諷刺身體健康人的心靈殘障。

(三)、有關殘障者身體感的專論

殘障研究的科學化研究已充斥坊間，但是有關身體與自我的研究卻寥寥無幾，傳統「論」的部分比「述」的部分受到更多的關注，研究流行仍然重視抽象、宏觀的理論研究，輕視經驗的、個案的實證研究的研究風格，理性研究張揚讓殘障者持續被隱匿，而落居被主控與安置的對象。我感覺社會存在著一種「病」，因為社會上一些迂腐的思想，一些輕視與誤解殘障的行為，使我們的社會生病了！殘障者僅存的尊嚴透過舞蹈沉默地唱著悲歌啊…。

(四)、享受感性的逾越

處於如此熟悉的環境裡，朝夕與共容易磨鈍我的感覺，因此要疏離自我扮演第三人稱，進而描述此間的關係是不容易的。或許我逾越了一個研究者應保持的理性與超然，但我享受如此越界的感覺。接觸殘障讓我更瞭解了生命的內涵，因著殘障也讓我更珍惜快樂。因為置身其中，經驗的視野、深度和情感完全超越了所有以前的所見所聞描繪的寬度，描繪出人際間最細膩的角落。

²⁹⁹ disenchantment，又譯為祛魅，馬克思·韋伯術語，指近代以理性化消除神話的過程。

參考文獻

中文部分

- 傷殘新聞聚集，(2004)，《美國殘障權利運動歷史簡介》，Iceland 譯。
- Bryan Wilson & 池田，(1991)，《社會與宗教》，梁鴻飛、王健等譯，四川成都：人民。
- Danny L. Jorgensen，(1999)，《參與觀察法》，王昭正、朱瑞淵譯，台北：弘智。
- Evertson & Green，(1989)，pp. 164-168。引自陳美玉，(1997)，《教師專業—教學理念與實踐》，高雄：麗文文化出版公司。
- John M. Hull，(2000)，《盲人心靈的祕密花園》(On Sight And Insight)，台北：晨星。
- Mikel Dufrenne，(1985)，《美學與哲學》。孫非譯，北京：中國社會出版社。
- Mary Wigman，(1994)，《舞蹈語言》，朱立人編，台北：紅葉。
- OLIVER SACKS，(1996)，《火星上的人類學家》，趙永芬譯，台北：天下文化。
- Paul Auster，(1999)，《孤獨及其所創造的：保羅·奧斯特回憶錄 The Invention of Solitude》，吳美真譯，台北：天下。
- Rollo May，(2001)，《自由與命運》，龔卓軍，石世明譯，台北：立緒。
- Sarge Grogan，(2001)，《身體意象》，黎士鳴譯，臺北：弘智。
- Stephen Kuusisto，(1999)，《盲人的星球 Planet of the Blind》，劉燈譯，台北：大塊文化。
- 乙武洋匡，(1999)，《五體不滿足》，劉子倩譯，台北：圓神。
- 于平，(2002)，《舞蹈欣賞》，台北：五南。
- 丹尼爾·凱，(1995)，《獻給阿爾吉儂的花束》，台北：小知堂。
- 王墨林，(1992)，《都市劇場與身體》，臺北：稻鄉。
- 王甄蘋，(1999)，《壓迫中的解放與自由——一個諮商員的自我敘說自我生成與專業實

- 踐》，碩士論文，輔仁大學應用心理研究所。
- 布萊恩·特納，(2000)，《身體與社會》，馬海良、趙國新譯，春風文藝出版。
- 北京大學哲學系美學教研室，(1980)，《西方美學家論美和美感》，北京：商務印書館。
- 加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard)，(2003)，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化。
- 尼古拉斯·布寧 (Nicholas Bunnin)、余紀元編著 (2001)，《西方哲學英漢對照辭典》。北京：人民。
- 世新大學社會發展研究所，(1997)，《台北市福德社區空間環境美化與社區再發展規畫》，世新大學。
- 朱鴻章，(1987)，〈傷健融合的探討〉，《香港社會福利服務論叢》，香港：集賢社。
- 宋樂靜，(2003)，〈一邊跳舞，一邊獨白，用身體表現生命哲學〉，藝術視線，《環球時報》。
- 李立亨，(2000)，《Dance-我的看舞隨身書》，台北：天下。
- 李宗芹，(2001)，《傾聽身體之歌》，台北：心靈工坊。
- 伊莎朵拉·鄧肯，(1994)，〈未來的舞蹈〉，張本楠譯，引自朱立人編《舞蹈美學》，台北：洪葉。
- 伊莎朵拉·鄧肯，(2002)，《鄧肯自傳》My Life，台北：大塊文化
- 朱立人，(1994)，《現代西方藝術美學文選》-舞蹈美學卷，台北：洪葉。
- 余德慧，(1998)，〈文化心理學的詮釋之道〉，本土心理學研究第六期。
- 余德慧，(2001)，《詮釋現象心理學》，台北：心靈工坊。
- 余德慧、李宗燁，(2003)，《生命史學》，台北：心靈工坊。
- 杏林子，(1988)，《十句話》，台北：爾雅。
- 杏林子，(1993)，《行到水窮處》，台北：九歌。
- 尚-多明尼克，(1997)，《潛水鐘與蝴蝶》，邱瑞鑾譯，台北：大塊文化。
- 狄德羅，(1985)，〈美之根源及性質的哲學研究〉，《文藝理論譯叢》1985年第一期。
- 沈清松，(2000)，《呂格爾》，台北：東大書局。

- 呂格爾 (Paul Ricoeur), (1987), 《解釋學與人文科學》, 河北:人民出版社。
- 呂格爾, (1995) 《詮釋的衝突》, 林宏濤譯, 台北:桂冠。
- 吳真儀, (2004), 《勁妹起步「跑」》, 台北:聯經。
- 吳玉鈴, (2004), 《女性情緒體驗與自我轉換之研究--以網際空間為例》, 國立臺灣師範大學碩士論文。
- 帕斯卡 [Pascal, Blaise] [1658], 《思想錄》。引自 Jean Mesnard 編, (1964), 《帕斯卡爾全集》。
- 帕瑪(Richard Palmer), (1995), 《詮釋學》, 嚴平譯, 台北:桂冠。
- 武而謨, (1998), 〈殘障類別特性與運動項目的關係〉, 身心障礙者運動與安全防護研討會專題。
- 林文琪 (2000), 〈「師古人」與「師自然」的規範性反省一論二種學習中國傳統書畫藝術的方法〉, 華梵學報。
- 林文琪 (2001), 〈在身體實踐中的禮學〉, 「第五次儒佛會通學學術研討會」論文集, 華梵大學哲學系。
- 林懷民, (2001), 《律動無聲語言》, 勁報。
- 和辻哲郎, (1943), 《學問的進步》, 岩波書店。
- 胡幼慧, (1996), 《質性研究 - 理論、方法及本土女性研究實例》。台北:巨流。
- 胡幼慧, (1996), 《轉型中的質性研究》, 質性研究:理論、方法及本土女性研究實例, 台北:巨流。
- 胡塞爾, (1935), 《歐洲科學的危機與先驗現象學》, 王炳文譯, 北京:商務印書館。
- 胡塞爾, (1987), 《現象學觀念》, 倪梁康譯, 南方出版社。
- 胡塞爾, (1994), 《純粹現象學通論》, 李幼蒸譯, 台北:桂冠。
- 胡塞爾, (1996), 《胡塞爾全集》第10卷, 1966年版, R. Boehm 編, Kluwer 出版社。
- 胡塞爾, (1996), 《純粹現象學通論》, 李幼蒸譯, 北京:商務印書館, p. 80。
- 胡塞爾, (2000), 《內時間意識現象學》, 楊富斌譯, 北京:華夏出版社。
- 胡塞爾, (2000), 《邏輯研究》第二卷(上)—現象學與認識論研究第一部分, 倪梁康譯, 台北:時報。
- 胡塞爾, (2002), 《生活世界現象學》, 黑爾德編, 倪梁康、張廷國譯, 上海:譯文出版

社。

洪漢鼎，(2003)，《詮釋學史》，台北：桂冠。

洪漢鼎編譯，(2003)，《詮釋學經典文選》，台北：桂冠。

南帆，(1998)，《文學的緯度》，上海：三聯書店。

郝譽翔，(2000)，《逆旅》，台北：聯合文學，2000年3月。

周掌宇，(2000)，《盲人的問題與梅洛龐蒂的解決方案》，中央大學碩士論文。

張訓誥，(1988)，《特殊教育的省思》，台北：五南。

張小虹，(1996)，《性別/身體與權力/欲望的新地圖》，聯合文學第十一卷第四期。

張鷺，(2004)，〈身體的言說〉，《書屋》第八期。

張國立，(2002)，《鳥人一族》，台北：印刻。

倪梁康，(1994)，《現象學及其效應》，三聯書店1994年版。

恩斯特·卡西爾，(1985)，《人論》，甘陽譯，上海：譯文出版社。

陳明珠，(2003)，《媒體、互聯網資訊和女性現象化的身體》，國際大眾傳媒研究協會
2002年全會論文。

陳惠萍，(2002)，《常體之外：「殘障」的身體社會學思考》，東海大學社會學研究所碩
士論文。

陳欣白，(2003)，《對話與溝通》，台北：揚智文化。

尉遲淦，(1980)，《論梅露彭迪身體—主體觀念—知覺現象學一書之研究》，輔仁大學碩
士論文。

葉錦添，(2002)，《繁花》，臺北：天下文化。

童慶炳(1993)，《中國古代心理詩學與美學》，萬卷樓。

海德格，(1994)《存在與時間》，王慶節、陳嘉映譯，台北：桂冠。

郭又碧，(2004)，〈舞蹈治療—解除身體束縛〉，立報。

徐開塵，(2004)，〈燦爛背後的疼痛與淚水〉，《表演藝術》雜誌第137期。

高達美，(Hans-Georg Gadamer)，(1993)，《真理與方法》第一卷，洪漢鼎譯，台北：
時報。

高達美，(1995)，《真理與方法》第二卷，洪漢鼎譯，台北：時報。

- 高達美，(1997)，《迦達默爾選集》，嚴平編選，上海遠東出版社。
- 高天香，(1993)，〈基督教藝術與基督教教育〉，《路標》第三期，台灣神學院。
- 高宣揚，(1998)，《解釋學簡論》，台北：遠流。
- 高秉江，(2000)，《胡塞爾與西方主體主義哲學》，武漢大學出版社。
- 理查德·舒斯特曼，(1992)，《實用主義美學——生活之美，藝術之思》，美國經驗主義哲學家出版。
- 曾凡慈，(2001)，《看見/看不見——視障學生的生活實體建構》，國立台灣大學社會學研究所碩士論文。
- 翁開誠，(1997)，〈同理心開展的再出發——成人之美的藝術〉，《輔仁學誌》——文學院之部，第二十六期。
- 黃瑞琴，(1991)，《質的教育研究方法》，台北：心理。
- 黃篤，(2000)，〈混合文化空間——對 90 年代中國當代藝術的一種描述〉，《美術觀察》2000 年第 8 期。
- 黃金麟，(2000)，《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成》，台北：聯經。
- 許天威等，(2000)，《新特殊教育通論》，台北：五南。
- 黃俊恒，(2004)，〈西方殘障理念與權益爭取〉，《視網之窗》第 111 期。
- 許文耀，(2000)，〈打開心結，面對自己——尋找心靈安頓之路〉，《泰山真愛家庭》雙月刊 NO. 2。
- 費爾巴哈，(1984)，《費爾巴哈哲學著作選集》上卷第 169 頁，榮震華等譯，商務印書館。
- 梅洛·龐蒂，(1962)，《梅洛-龐蒂的一份未刊稿：他本人作品的內容介紹》，張堯均譯，形而上學與哲學評論 1962 年四期 pp. 401-409。
- 梅洛·龐蒂 (M. Merleau-ponty)，(1964)，《可見的與不可見的》，法國 Gallimard 出版社，p. 25
- 梅洛·龐蒂，(2001)，《知覺現象學》，姜志輝譯，北京：商務。
- 梅洛·龐蒂，(2002)，《知覺的首要地位及其哲學結論》，王東亮譯，北京：三聯書店。

- 傅秀媚，(2000)，《特殊教育導論》，台北：五南。
- 傅偉勳，(1994)，《學問的生命與生命的學問》，台北：正中書局。
- 傅朗克，(2001)，《活出意義來—從集中營說到存在主義》，趙可式和沈錦惠合譯，台北：光啟社。
- 鄔昆如，(1981)，《現象學論文集》，台北：黎明。
- 羅伯·索科羅斯基，(2004)，《現象學十四講》，李維倫譯，台北：心靈工坊。
- 熊偉，(1994)，《現象學與海德格》，台北：遠流。
- 熊同鑫，(2003)，〈我思、我在：我對於行動研究在教育現場實踐的一些想法〉，教育研究方法论學術研討會，台灣師大。
- 鍾喬，(1999)，《身體的鄉愁》，台中：晨星。
- 鍾美玲，(2003)，〈置之「死地」而後生—談生命的解構與重建〉，人文價值與生命關懷通識課程實施研討會。
- 潘德榮，(1999)，《詮釋學導論》，台北：五南。
- 衛慧，(2000)，《像衛慧那樣瘋狂》，臺北：生智。
- 趙翠慧等口述，(2002)，《愛，在苦難之後》，台北：遠流。
- 詹明信，(1998)，《後現代主義，或晚期資本主義的文化邏輯》，吳美真譯，台北：時報出版社。
- 赫伯特·施皮格伯格(H. Spiegelberg)，(1995)，《現象學運動》，王炳文、張金言譯 北京：商務印書館。
- 赫爾曼·施密茨(Hermann Schmitz)，(1997)，《新現象學》，龐學詮等譯，上海：上海譯文。
- 赫胥黎，(2000)，《眾妙之門》，新雨出版社。
- 聞一多，(1993)，《聞一多全集》第12冊，湖北：人民出版社，p. 215。
- 盧彥中，(2000)，《時間與統整自我的探尋：以呂格爾之「人的時間」回應奧古斯丁之》，清華大學哲學所碩士論文。
- 謝坤山，(2001)，《我是謝坤山》，台北：實踐家文化。

- 蕭新煌、張苙雲，(1982)，〈對國內社會學經驗研究的初步反省：現實建構、理論與研究〉。見瞿海源、蕭新煌，《社會學理論與方法研討會論文集》。台北：中央研究院民族學研究所。
- 薇拉·弗·比爾肯比爾，(2003)，《你的身體會說話》，安徽人民出版社。
- 劉墉，(1994)，《衝破人生的冰河》，台北：水雲齋。
- 劉小楓，(1991)，《拯救與逍遙：中西方詩人對世界的不同態度》，台北：久大文化。
- 劉銘，(2002)，《輪轉人生：劉銘勇於挑戰的生命故事》，台北：圓神。
- 劉紀蕙，(1997)，〈舞台是危險的空間！—與林秀偉談《無盡胎藏》〉，自由時報 1997年5月17日 33版。
- 劉紀蕙，(1997)，〈跨藝術互文與女性空間：從後設電影談蘿茲瑪的藝術相對論〉，《中外文學》八十六年五月第25卷12期。
- 劉紀蕙，(1998)，〈動力之河與生命圖像：台灣當代舞蹈劇場中的宗教意象與女神符號〉，第三屆國際文學與宗教會議：戲劇、歌劇與舞蹈轟的女性特質與宗教意義會議。
- 劉成紀，(2004)，《身體美學與人造美女的合法性》，鄭州大學美學研究所。
- 蘇絢慧，(2003)，《請容許我悲傷》，台北：張老師文化。
- 蘇珊·朗格，(1991)，《情感與形式》，劉大基等譯，台北：商鼎文化。
- 嚴平，(1997)，《高達美》，台北：東大圖書。
- 關子尹，(1994)，《「從比較觀點看『範疇論』問題」—從哲學的觀點看》，臺北：東大。
- 顧錚，(2000)，《國外後現代攝影》，江蘇：美術出版社。
- 龔卓軍主編，(1997)，《臺灣現象學：性、身體、現象學》，台北：梅洛龐蒂讀書會。
- 龔卓軍，(1998)，《身體與想像的辯證：從尼采到梅洛龐蒂》，中外文學。

.....

外文部分

.....

Benedict De Spinoza, (1949) , *Ethics*, James Gutmann ed. , New York: Hafner Press
p. 130 .

Bruner, J. S , (1973) , *Beyond the information given: In the psychology of
knowing*. New York: W. W. Norton & Company.

Csikszentmihalyi & Rochberg-Halton, (1981) , *The meaning of things: Domestic
symbols and the self*. New York: Cambridge University Press .

Deleuze, Gilles , (1968) , *Différence et répétition*. Paris : PUF .

Douglas, Mary , (1992) , *Risk and Blame: Essays In Cultural Theory*. London:
Routledge .

Eric Blondel, *Nietzsche* , (1991) , *The Body and Culture*, Sean Hand tran. ,
California: Stanford University Press, 1991, p. 206 .

F. Nietzsche, (1967), *The Will to Power*, Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale
trans. , New York: Vintage Books .

F. Nietzsche, (1992) , *The Birth of Tragedy*, in Walter Kaufmann, trans. , *Basic
Writings of Nietzsche*, New York: The Modern Library .

Goffman, Erving , (1959) , *The Presentation of Self in Everyday Life*. N.Y. :
Doubleday .

Guba & Lincoln , (1981) , *Effective Evaluation: Improving the Usefulness of
Evaluation Results Through Responsive and Naturalistic Approaches*. San
Francisco: Jossey-Bass .

Gadamer , (1994) , *Truth and Method*, trans. by J. Weinsheimer and Donald G. Marshall.
New York , pp. 374-375 .

- Hirsch, E. D. Jr , (1967) , *Validity in interpretation*. New Haven, NY: Yale University Press .
- Habermas. J , (1979) , *Communication and the Evolution of Society*. Boston: Beacon Press.
- Hoel, Ivar A. L. (1992) , *Information Science and Hermeneutics: should information science be interpreted as a historical and humanistic science? in Proceedings of the International Conference Conceptions of Library and Information Science: Historical, Empirical and Theoretical Perspectives eds.* Pertti Vakkari and Blaise Cronin , London: Taylor Graham .
- J. J. Hamula , (1984) , *Philosophical Hermeneutics: Toward an Alternative View of Adjudication*, Brigham Young Univ. L. Rev. 325 .
- J. Weinsheimer , (1985) , *Gadmer' s Hermeneutics: A Reading of Truth and Method* , p. 209 .
- Kockelmans. J. J , (1975) , *Toward an interpretative or hermeneutic social science*. Graduate Faculty Philosophy Journal, 5, pp. 73-96 .
- Kauffman. J. M. & Hallahan. D. P , (1996) , *Exceptional learners : Introduction to special education* (7th ed) , Boston : Allyn&Bacon .
- Langer. Susanne K , (1953) , *Feeling and Form, New York: Charles Scribner' s Sons* .
- Lynda Nead (1992) , *Framing and Freeing: Utopias of the Female Body" Radical Philosophy 60 (Spring)* , pp. 12-15 .
- Malinowski. Bronislaw , (1922) , *Argonauts of the Western Pacific*. New York: E. P. Dutton
- Merleau-Ponty , (1962) , *The Phenomenology of Perception*. , Transl. by C. Smith , pp. x-xi .
- Noddings. N , (1984) , *Caring: a feminine approach to ethics and moral education*. Berkeley: University of California Press .

Ochs. E. & Capps. L , (1996) , *Narrative The Self*. Annual Rev. Anthropology. 25: 19-43.

Paul Ricoeur, (1984), *Time and Narrative*. Vol. 1. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer .Chicago: University of Chicago Press, p. 52 °

Palmer. E. P , (1969) , *Hermeneutics. Evanston*, IL: Northwestern University Press °

Richard E. Palmer , (1969) , *Hermeneutics, Evanston*, Northwestern University Press °

Richard Wollheim , (1991) , *What the Spectator Sees' in Bryson et al.* , (eds.) Visual Theory: Painting and Interpretation , Harper Collins °

Spradley. James P , (1980) , *Participant Observation*. New York: Holt , Rinehart and Winston. °

.....

網路文獻(依搜尋日期)

.....

解放日報，(2000)，〈特殊藝術：藝術百花園綻放的一朵新蕾〉——寫在中國殘疾人藝術團訪美演出之前，2004/01/17:<http://www.jfdaily.com/>。

汪文聖，(2003)，〈高達美：何謂真理？〉。2004/02/14:<http://.nccu.edu.tw/hermes2/lec03.htm>。

勒福爾，(2004)，梅洛·龐蒂《世界的散文》法文版-致讀者，2004/03/29 引自：中國現象學網 <http://www.xianxiang.com>。

小倉，〈「尋舞」評論計劃——未發生的《鬥秀場》〉·Body Talk 1，國際演藝評論家協會（香港分會）及城市當代舞蹈團。2004/04/01: <http://www.iatc.com.hk/>。

張政遠，〈梅洛龐蒂的現象學哲學概念〉，2004/05/01 引自：<http://www.geocities.com/Athens/Troy/1881/ecrits/merleau-ponty.html>。

林紹勝，(2002)，〈殘障椅之鳥人爪爪 / 鳥人鳥人〉，2004/05/04:<http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/Folk/>。

余杰，(2002)，〈從身體囚禁到心靈控制〉，關天網刊。2004/05/11:<http://www.dushu.org/>。

賴小秋，(2004)，〈兩個身體與記憶展文章〉，2004/05/17:<http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/piece/content.asp>。

倪梁康，(2001)，〈歷史哲學中的歷史—哲學關係〉，2004/05/22:學說連線 <http://www.xslx.com>。

冉小平，(2003)，〈從書寫身體到身體書寫——二十世紀90年代新生代女作家創作漫論〉，《二十一世紀》網路版二〇〇三年六月號。2004/06/11:[http://www.usc.cuhk.edu.hk/wk_wzdetails.asp\(20040719\)](http://www.usc.cuhk.edu.hk/wk_wzdetails.asp(20040719))

陳健一，(2000)，〈故事〉，參與者電子報第14期，2004/06/17:<http://tleda.ngo.o>

- rg. tw/Newspaper/8907.htm。
- 黃耀民，(1999)，〈以現象學的懸置分析《聖經》與《道德經》所描述的本原〉，2004/07/07:香港人文哲學會網頁 <http://www.arts.cuhk.edu.hk/~hkshp>。
- 汪民安，(2003)，〈尼采、德勒茲、福柯：身體和主體〉，身體時尚。2004/07/09:文化研究 <http://www.culstudies.com/>。
- 趙綺芳，(2004)，〈以舞姿述說伊甸鄉愁神話、宇宙秩序與身體的文化史〉，平面雜誌。2004/07/11:<http://www.paol.ntch.edu.tw/>
- 王邦雄，(2004)，《緣與命》，漢光出版社。
- 王傑泓，(2004)，〈身體的傳奇與形式主義的末路——行為藝術語言論〉，2004/07/17:<http://arts.tom.com/>。
- 陳曉明，(2004)，〈前敘事或不說出的勇氣——評《城與市》關於身體描寫的隱秘意義〉。2004/07/19:文化研究 <http://www.culstudies.com/>。
- 王岳川，(2003)，〈身體意識與知覺美學〉，文化研究，2004/08/01:<http://www.culstudies.com/>。
- 姜志輝，(2002)，〈梅洛—龐蒂及其《知覺現象學》〉，《中華讀書報》。2004/08/10: <http://www.gmw.cn/>。
- 許淑真，(2004)，〈錯位中的迷航—記〉，「城市漂旅：釋放與失落」，當代藝術展演。2004/08/15 引自:<http://www.artouch.com/>。
- 古名伸舞團，(2004)，〈從自溺說起〉，2004/08/21:<http://www.paol.ntch.edu.tw/e-mag-content.asp>。
- 張憲，(2002)，〈我與他人:胡塞爾的《笛卡爾式的沈思》〉，中華讀書網，2004/08/21:<http://www.booktide.com>。
- 周慶輝，〈做個說故事的人〉。2004/08/25: <http://arts.nthu.edu.tw/NewWww/Exhibition/1996-04-09/create.html>。
- 馬文·法伯，(2004)，〈現象學的價值觀〉，范明生譯，中國現象學網。2004/8/30 :<http://www.xianxiang.com/>。

朱兵，(2004)，〈析貫徹危機的心理能動性〉。2004/09/01: <http://www.xslx.com/>。

吳呂明，(2002)，〈心·舞飛揚—我拍現代舞〉。2004/09/03: <http://www.gzqxs.com/>。

黃建宏，(2003)，〈給我一個影像〉，文化研究月報 24 期。2004/09/03: http://www.n.cu.edu.tw/~eng/csa/journal/journal_24/journal_24.htm。

黃鳳儀，(2004)，〈由安樂死到安樂生〉，2004/09/08: 香港人文哲學會網頁 <http://www.arts.cuhk.edu.hk/~hkshp>。

蔡明亮，〈你那邊幾點?〉，數碼天堂。2004/09/11: <http://www.lbits.com/doc/movies/movie39.shtml>

廖瑞華，〈身為女性主義者面對整型現象的自我反省〉，女性電子報第 132 期。2004/09/11: <http://forum.yam.org.tw/bongchhi/old/light/light130-6.htm>。

石麗東，〈烏托邦與現實世界的橋樑〉。2004/09/18: <http://www.houstoncul.org/ecs/ecs02/utopia.htm>。

劉曼久，〈評無聲說愛你〉。2004/09/21: <http://film.those-days.com/>。

.....

附錄部分

附錄一、鳥與水舞集演出紀事

2002 年			
日期	地點	演出名稱	演出特色
910510	台北市	91 年護士節	成立後初試啼聲
910526	藝術學院	2002 舞躍大地	首次獲獎
910525	台北社教館	2002 舞躍大地頒獎	
910629	大同社大	大同社區大學成果展	
910629	中正紀念堂	公益團體園遊會	
910630	台北市政府	光之舞成果展	
910705	公視	果果恰恰節目邀請	
910712	中壢	2002 舞躍大地巡迴	
910720	雲林	2002 舞躍大地巡迴	
910920	公視	果果恰恰節目邀請	
910925	國父紀念館	91 年全國大專舞展	
911019	中山足球場	中山北路百年紀念園遊會	
911120	高雄科工館	國際殘障日系列---黑暗之光文學獎頒獎典禮	
911130	高雄科工館	國際殘障日系列---把愛吹響	
911207	佛光山	中國人的生命巡禮	

2003 年			
日期	地點	演出名稱	演出特色
920104	大同社大	社區大學成果展	
920222	大同社大	社區大學課程博覽會	
920302	台北市政	社區大學課程博覽會	

	府		
920419	北市希望廣場	快樂農家—農產品博覽會	
920428	高市勞工育樂中心	工殤紀念碑落成典禮暨音樂會	
920503	普皇精舍	浴佛大典	人與佛的交會
920708-09	台北社教館	2003 舞躍大地	
920802	蓮園	國際獅子會授證典禮	
920818	佛光山	供僧法會	
920911	宏國飯店	日本電視台開播餐會	
921026	台北大學	台北大學熱舞晚會	一個氣氛不搭，但很成功的演出
921103	內政部	熱愛生命．彩繪人生記者會	
921125	國父紀念館	25 屆大專舞展	
921103	高雄科工館	黑暗之光文學獎	
921130	台北凱悅	中輟生募款餐會	
921203	高縣	少年觀護所演出	
921205	高市文化中心	鳥與水舞集感恩公演	首次全場售票演出
921214	高市愛河畔	國際殘障日	
921221	總統府	身心障礙生活體驗暨運動嘉年華	
921227	碧潭	身心障礙者嘉年華	

《92 年 4 月 19 日前演出資料由鳥與水舞集提供》

2004 年			
日期	地點	演出名稱	演出特色
930110	大同社大	社區大學成果展	
930321	新舞台	舞動生命．勇敢追夢	首次由他團體贊助演出
930408	國賓飯店	扶輪社授證典禮	
930410	喜來登飯店	扶輪社國際會議	知名度躍昇國際舞台
930426	六福皇宮	樂彩公司	
930522	高雄榮總	罕見疾病聯合演出	生命邊界的相會

930523	高雄漢神	地中海型貧血募款餐會	
930530	西門町	反毒宣傳	一個沒有正式舞台的演出
930605	台北銀行	93 年殘障才藝大賽	
930619	台北環亞	獅子會授證	
930625	台北國賓	扶輪社社長交接典禮	
930702	力霸酒店	法鼓山年會	
930709	台北監獄	法鼓山關懷情系列	
930801	台北藝大	國際舞蹈藝術節	
930804	台北看守所	法鼓山關懷情系列	
930827	台北監獄	法鼓山關懷情系列	
930916	少年輔育院 女子監獄	法鼓山關懷情系列	
931016	高縣五甲國小	帕運選手感恩之夜	
931130	國父紀念館	93 年大專舞展	

附錄二、田野筆記引用說明

引用編排

920329	英文	1
記錄日期	人物區別	編序

人物區別

S	L	H	P	B
視障	下肢截肢	手部截肢	其他(含侏儒症)	田野筆記描述
R	DM			
研究者	舞曲詮釋			

附錄三、認識殘障

一、視覺障礙

由於先天或後天原因，導致視覺器官（眼球、視覺神經、視覺徑路、大腦視覺中心）之構造或機能發生部分或全部之障礙，經治療仍對外界事物無法（或甚難）作視覺之辨識而言。

等級	障礙程度	備註
重度	兩眼視力優眼在〇.〇一（不含）以下者。 身心障礙之核定標準，視力以矯正視力為準，經治療而無法恢復者。	
中度	<ol style="list-style-type: none"> 1. 兩眼視力優眼在〇.一（不含）以下者。 2. 優眼自動視野計中心二十四度程式檢查，平均缺損大於四〇DB（不含）者。 3. 單眼全盲（無光覺）而另眼視力〇.二以下（不含）者。 	
輕度	<ol style="list-style-type: none"> 1. 兩眼視力優眼在〇.一至〇.二者 2. 兩眼視野各為二〇度以內者。 3. 優眼自動視野計中心二十四度程式檢查，平均缺損大於二十五 DB（不含）者。 4. 單眼全盲（無光覺）而另眼視力在〇.二（含）至〇.四（不含）者。 <p>, 或兩眼視野各為二〇度以內者。</p>	

二、肢體障礙（上肢）

係指由於發育遲緩，中樞或周圍神經系統發生病變，外傷或其他先天或後天性骨骼肌肉系統之缺損或疾病而形成肢體障礙致無法或難以修復者。

等級	障礙程度	備註
重度	<ol style="list-style-type: none"> 1. 兩上肢之機能全廢者 2. 兩上肢由腕關節以上欠缺者。 <p>一人同時具有上、下肢、軀幹或四肢中之兩項以上障礙者，以較重級者為準，如有兩項以上同級時，可晉一級，但最多以晉一級為限。</p>	
中度	<ol style="list-style-type: none"> 1. 兩上肢機能顯著障礙者。 2. 一上肢機能全廢者 3. 兩上肢大拇指及食指欠缺或機能全廢者。 4. 一上肢的上臂二分之一以上欠缺者。 <p>機能顯著障礙係指以下情形之一：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 正常關節活動度喪失百分之七十以上（以上所述關節，上肢包括肩、肘、腕關節，下肢包括髖、膝、踝關節；關節運動測量方式可參考附件一） 2. 肌力喪失程度在三級（含）以下（以零至五級之肌力分類法判定） 	
輕度	<ol style="list-style-type: none"> 1. 一上肢機能顯著障礙者。 2. 上肢的肩關節或肘關節、腕關節其中任何一關節機能全廢者，或有顯著障礙者。 3. 一上肢的拇指及食指欠缺或機能全廢者，或有顯著障礙者。 4. 一上肢三指欠缺或機能全廢或顯著障礙，其中包括拇指或食指者。 5. 兩上肢拇指機能有顯著障礙者。 	

三、肢體障礙（下肢）

等級	障礙程度	備註
重度	<ol style="list-style-type: none"> 1. 兩下肢的機能全廢者。 2. 兩下肢自大腿二分之一以上欠缺者。 	
中度	<ol style="list-style-type: none"> 1. 兩下肢的機能顯著障礙者。 2. 兩下肢自踝關節以上欠缺者。 3. 一下肢自膝關節以上欠缺者。 4. 一下肢的機能全廢者。 	
輕度	<ol style="list-style-type: none"> 1. 一下肢自踝關節以上欠缺者。 2. 一下肢的機能顯著障礙者。 3. 兩下肢的全部腳趾欠缺或機能全廢者。 4. 一下肢的股關節或膝關節的機能全廢或者顯著障礙者。 5. 一下肢與健全側比較時短少五公分以上或十五分之一以上者 	

鳥與水舞集影像記錄



一、鳥與水舞集—舞者《手部截肢舞者》



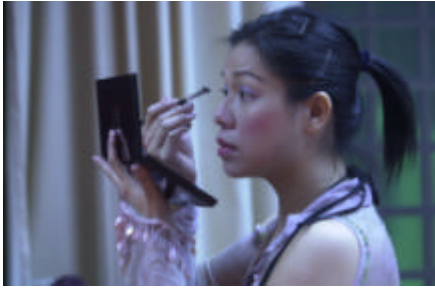
二、鳥與水舞集—舞者《腳部截肢舞者》



三、鳥與水舞集—舞者《視障舞者》



四、鳥與水舞集—舞者《其他》



五、鳥與水舞集—舞曲 1 《團舞：台灣禮讚》



六、鳥與水舞集—舞曲 2 《團舞：滿山春色》



七、鳥與水舞集—舞曲 3 《視障：生之頌》



八、鳥與水舞集—舞曲 4 《視障：心弦》



九、鳥與水舞集—舞曲 5 《手部：四季紅》



十、鳥與水舞集—舞曲 6 《腳部：鳥與水》



十一、鳥與水舞集—舞曲 7 《腳部：旅程》



十二、鳥與水舞集—舞曲 8 《手部+腳部：旅程》

