

散文舞蹈：何曉玫的生命製圖學

Essay Dance : HO Hsiao-Mei's Bio-Cartography

楊凱麟

何曉玫總是鼓動她的舞者直面對決著舞蹈的極限。犀利、精準與幾近恐怖地一次次碰觸那個摸不到的邊界。殘酷，卻必須挺住，純淨與極簡的作品由纖薄的界線上伸展而出，僅僅因瀕臨界線而存在，而且因存在而洋溢生命的光采。

總是那麼怪誕、抵抗重力與上下顛倒，手腳搖曳之海，人體的無窮有機連結在舞台上結集與堆棧成團、「魔改」成量體巨大的人體拼圖，法蘭克斯坦（Frankenstein）之舞。旋即裂解四散，碎塊流洩。舞者瑟縮成肉塊孤冷，仍然顫動不止。在界線經驗的實踐中，身體的能力一再被重置與重估，舞蹈等同於一門嚴肅的身體系譜學，在身體觸及界線的一瞬，界線亦重新定義了身體，身體除了是界線的存有什麼都不是。因為何曉玫，一場舞不只是「身體能做什麼」的展示，而且總是再度使身體成為問題，瓦解身體的既定形象，甚至是物理的輪廓與體態，即使（特別）是舞者的身體。以界線的風格化形式一次又一次地在舞台上將身體誕生出來，回到母胎以便重新以不同形象降生，這就是何曉玫。確切地說，沒有界線，就沒有真正的身體——舞蹈的身體。

一、先驗失維的空間

在高闊深遠的舞台上，舞者以怪誕動態掀撲、爬行、翻滾與彈跳，反覆嘗試著組裝多手多腳的巨大身體，半人半獸，亦妖亦人，像是在澄澈光影中碎滿一地又相互依偎顫動的肉塊，一再地拋扣黏卸與撕墜，生機撲騰不已。彷彿在十五世紀荷蘭畫家波希（Bosch）的《人間樂園》裡，我們目瞪口呆地看著那些組裝著鳥嘴、豬尾、鼠頭與魚身的怪奇小妖，活蹦亂跳地滿舞台穿行翻爬。然後在某些時刻裡，他們亦是很原始的人，純粹而充滿生命的勁道，大開大闔，全身赤條條地奔突闌蕩；或是，推開挑高的表演廳大門後，三位華服舞者已高高擎立於柱子上，彷如三尊靜默神祇，漂浮在半空，觀眾走入舞台空間，地面有舞者來回穿梭其中，眾人瞬間融入台灣街頭藝閣、廟會、陣頭或繞境的動態時空中。在不動如偶的空中舞者凝視下，地面的觀眾與舞者不斷游移與換位，不再可能看而不被看，或反之。看與被看不斷相互置換、侵吞與頽頏，被看已無可救藥地成為看的資本，看與被看、被看的看與看的看……直到兩者終於不再可以被區分，無有主宰，舞台成為一個全景敞視的暈眩空間。人群穿梭走動，身影雜沓喧囂，觀舞者同時也成為舞者，而舞者則隱身於觀舞者之間。然後，地面的騷動彷彿終於感通了上層空間，凝滯的人偶四肢如懸絲傀儡般僵硬地比畫起來；或是，吊燈緩緩垂降到地面，舞者牽引燈光沿著自己腳踝、大腿、胸肋一路攀爬到臉龐，光既逐一照亮舔舐女體上不同凹凸部位，同時也在巨大牆面上投影其近距特寫。虛、實、身、影的觀看習慣在既遠又近、既大又小的動態錯亂與交叉中被徹底翻覆與重組，看與被看僅存在於視覺的精神分裂之中；為了看必須穿透被看，反之，被看總已經是另一種看的必要形式。舞者平舉著這盞「光—鏡」原地急速旋轉，人臉與鏡頭的相對位置不動，於是我們眼前是由舞者身體轉

動的旋風，投放巨大影像的背景卻沈靜極了，那是一幅近距離的固定特寫，正高速旋轉的舞者側臉。如同一面牆的影像既定格又急晃抖動，像是暴風深處寧靜無比的一小塊乾淨空間，一個「默島」，影像的邊緣正瘋狂地繞此飛舞離散。通過舞者的手持鏡頭，身體被翻譯轉印成運動-影像的極致，而邊界崩潰在即。在「光-鏡」的巧妙操作下，動與靜、身與影的極限辯證不斷相互顛覆，而作品僅僅成立在此纖薄的動態界線上，崩潰的邊緣。

是的，作品存在，但僅僅維繫於界線一瞬。

舞者天生就不服從空間的物理向度，空間也不理所當然是三維的，常常比日常空間的維度更多或更少，更擴延或更凝縮，這是何曉玫透過她的作品所一再揭露的現實。於是舞台的向量與維度不斷被破壞與重構，在觀眾的視覺中增維或降維，3+1、3-1或2.5，但不太是3，不該一直是3（維）。舞蹈怪異地成為在「先驗失維」的空間中所積聚的動態最大值，舞者在這個維度失常的空間裡流變為點狀的肉塊，線性的獨腳人或二人三腳，甚至一整團舞者塞擠糾結成球，成為人體碎形……。在一個往往太寬、太高、太窄、太斜或太密的空間裡，身體成為更強悍與舞動的活物，懷著塞滿整個空間的意志，儘管隨即在擠壓中碎裂，或在虛空中漂流，或被馘首截肢，或被影像轉印投放到巨牆。這是一個先天變異的空間，空間以其非日常的方式被感知，因為舞者的身體正熾烈地反映著這個已然失常的空間。界線並非可見，是被框限與受困的身體使其可感。我們看到舞者因為受到變態空間的影響，被剝奪或被增能，或匍伏或彈跳，被要求從擴增的維度裡再往外伸出一隻手，或從已經凝縮至底的維度裡再縮進雙腿、再塞入另二個舞者，或把舞者的臉放大投映到一整面白牆。界線不可見，但身體卻只能在不可見的疆界裡蜷曲與變形，一再舞動只是為了反映空間的已決界線，並因此在邊界上展現身體的特異性。

在維度被抽換的空間裡，身體失衡，墜落或撲空，或飛起或潛行，舞蹈成為空間的直接產物，但並不只是空間的再現這種陳腔濫調，亦不再是由物理學計算與預測的肢體擺動。身體「在此」，以其在場的限制與殘缺展演風格化的運動，並深深地銘刻著空間的界線。於是空間先變，然後身體亦變，身體就是空間的變化，甚至觀眾都被要求挪移與四散於舞台之中，隨著舞者狂亂的動態四處奔走，在失維的空間中被邀請來一起「跳舞」。這是一個由變態空間所滋生的舞者身體，一種由舞蹈所展現的、對於空間的「原寸素描」；意思是，空間有多變態，身體就有多變態，身體就是空間形變與錯亂的同形異構物。但我們首先看到的，卻是舞者因應空間的瘋狂而自我轉型、異化甚至肢體自我切除的風格化身體運動。

於是，一切空間的例外狀態都在舞蹈中成為常態，身體成為一種「納人性排除」的強摺曲運動，誕生於界線之舞。

二、最小的舞蹈物質

身體相吸或相斥緣於先天曲扭的空間，這是一種由「超弦理論」所說明的重力時空，亦即空間的「維度性」決定運動的形態，以致於圓弧只是更高維度中的直線，下墜其實是另一維度的繞行。空間的可摺曲性使得舞者的身體在能做任何動作之前就已被空間的性質所決定，而且一切運動都再次地回應（抗拒或屈從）著空間的性質。

《極相林》的開場裡所有舞者背對我們坐著，激烈扭動軀幹，彷彿斷頭缺腳地僅以背部示人，或者應該說，頭腳被巧妙「摺入」不同於軀體的空間維度，隱於身後不再可見。頭腳與軀體不共置於同一平面，但正因此誕生了截然不同的身體動態。縮身背對觀眾的舞者極小化地凝縮成一個塊體，純粹的肉塊，顫動著，沒有四肢，沒有頭。舞不再等同於大開大闔往外部極力潑灑而出的肢體，因為手、腳、頭在能舞動前已全被剪除，成為沒有四肢的「無器官身體」。舞台上最初只有被莫名強度所貫穿的肉，像是從張照堂早期照片裡走出來的塊狀身體或無頭人，怪誕，但確切活著。¹這些無頭的舞者們骨突的肩胛骨不斷翕動，他們是翅膀已被神明撕去的天使，掀撲著不在了的翅膀。在光影明滅中，我們看不到他們的頭，因為連腦袋也早已經被摘掉。無頭，無手，無腳的舞者，天使墮落，只剩下光禿禿的背脊與骨突翕動的肩胛骨，痛苦地使勁拍動著不可見的巨大翅膀，或者不如說，他們拍動著在維度+1中的翅膀，因而以「最不可能舞蹈」的背部吊詭地迫近舞蹈的極限。這是縮到最小，簡至最低限卻翻轉成最純粹的舞，空間維度之舞。何曉玫讓她的觀眾意識到，最高張的強度原來並不來自手腳的揮舞，甚至不來自運動的位移，而是原地的震顫、脹縮與曲扭，空間維度的加減運算與被切削後純粹肉體的痙攣與抖動。這便是何曉玫所獻上的舞蹈形上學序曲，《極相林》中以身體的零度讓人心驚動魄的開場。²

舞蹈的空間並不必然吻合舞台開闊的空間，兩者的尺度甚至不一定相容，對於這些顫動著背脊的舞者而言，似乎能跳舞的空間比舞者的身體更小、更緊與更窄，以致於連頭顱與手腳都必須事先切除才能進入這個壓縮的單子空間。必須先自斷四肢，讓身體像一個數學的 0，既是符號，也是一切可能性的清空。在框架不可見的窄室裡以僅餘的軀幹示人，在剝除一切可能性後才開始跳舞。這便是「玫影像」(MeimageDance) 的結界，而且必須留意的是，可能不僅是《極相林》裡的軀幹之舞從事了身體等同於空間尺度的展示，連舞台挑高深闊將觀眾納入其中的《默島》亦是一種「身體等同舞台空間」的究極演出。如果跳舞意謂著身體在空間中的風格化運動，而且往往是在巨大舞台上來回往覆的動態展示，何曉玫則使得舞者被賦予的自由不再是空間的無窮外延與擴大，舞者所追求的解放亦不在於舞台邊界的越界或抹除，而是相反，不斷地探究「能跳舞空間」的最小值，凝縮、塌陷、束縛著身體，不斷將空間無情地縮限到更小，比所能想像的最小值更小，甚至必須殘酷地小於身體，只餘軀幹大小的跳舞空間，一個等同於舞者軀幹的「域內」。連舞者的手腳頭顱都無法納入，都必須先切除或摺入非舞蹈的維度，以便留下最低限度的「舞蹈物質」：舞者的軀幹。然而，在空間的最小值裡卻飽漲充塞著純粹的舞蹈物質，如同是一顆能量充盈、吸滿舞蹈潛能的分子，前方高能預警，在能真正舞動起來之前，身體已經進入結晶前瞬的「後設穩定」(métastability)。

這不再是任何身體，而是身體造型的全然歸零與身體潛能的徹底裸露。這與舞台上赤身裸體完全無關，因為不穿衣服根本不算什麼，問題在於任何舞蹈能展開之前，在手腳能朝任何方向揮動伸展之前，身體被剝除到其零度，手、腳與頭甚至都還未能伴隨軀幹成為共同的組織體。

¹ 張照堂在一九六〇年代的傑出作品裡有不少無頭人，比如「在與不在」系列中的《新竹五指山 1962》或《板橋 1962》，甚至在《新竹五峰鄉 1986》裡連野豬也沒有頭。

² 《極相林》有二個不同的演出版本，在較早的版本裡以舞者背部的顫動開場，而在 2019 年國家劇院的演出則成為演出的第二齣舞。

這是無器官身體之舞，一切舞蹈的可能性由此展開，生與死的未來都在此蓄勢待發。

無器官身體並不是沒有器官，亦不是只剩下肉體，而是在身體的極限上，以此為界，強度的起算點與零度，瓦解身體的組織性同時轉型成純粹的身體感官，使得空間等同於一塊肉、一隻腳或一張臉的強度，與「強度的承受」。德勒茲與瓜達希因此說，「無器官身體就是將一切剝奪後所剩下的。」³像是一顆顆顫動中的肉塊，舞蹈物質的最小值與純粹強度的單位。

三、反舞蹈之舞

手、腳、頭全被剪除的舞者依偎坐成一列，如同撲騰溫熱的肉塊獻祭在巨大的供桌上。他們的震顫扭動彷彿自有神靈，無比撼動著觀者的心。輕與重、歡快與痛苦、傷害與療癒，既可以成為舞蹈之極相，亦所有相盡皆虛妄。以沈痛為鑑，生命為界，而諸相非相，即見如來。

《極相林》要求著更細微、更 zoom-in 於高張身體強度的觀看，在某種程度的反舞蹈中，舞者被削去頭顱手腳，但跳舞作為一個問題卻因此聚焦於真正的身體性，不是人在跳舞，而是集結與顫動的肉塊與骨頭在跳舞。然後，在舞台上集聚成團的人球炸開，被「刑磔」的舞者個個貼伏地板，如海邊的亂濤般慢動作四散滾落人間。

這群趴伏地板的天使們飛不上天，但開始試著倒立，雙腿高舉開叉，晃晃悠悠地懸於半空。舞台中央的平台從此成為顛倒的教堂穹頂，舞動著天使之海，像是拉斐爾的畫中景緻，卻以舞者的身體演繹著很不同的創世紀。舞者們彷若文藝復興時期裡的裸身天使，在倒置逆反的天空聚散飛翔。所謂反舞蹈，不僅是將身體削切成塊，而且空間上下逆亂，天堂被壓扁於地，而天使貼地想像著自己的離地飛行。然而，我們很快地發現，何曉玫的舞台其實更像是一齣活生生的地獄變，舞者們被擠壓於地板上蠕動，時而翹高雙腿挺立，兩兩舞者組裝成怪誕的「人-獸」，四腳雙頭四手蜿蜒地爬行，有時一人頭上一人頭下昂起走動，有時一人斜勾另一人往外曲張舞動，二人、三人或所有人以最高、最扁、最快或最凝縮的組合不斷拆裝重組成舞台上的人肉活體布置。⁴這些怪誕的「人-獸」爬動著、滾著，或緩緩前行，或糾結難解，或相互誘惑對峙，總是閃動著一種難以言喻的莊嚴，古怪卻優雅，遲滯但滿溢充沛的生命衝動。

這些人型的活體裝置展示著各種生命力量的形變與連結，舞者的身體接觸一再成為可能與不可能的力量節點。舞者們或側坐，或倒掛，或斜勾，或夾捲翻躺，不斷重新拼接成一座座肉身的移動城堡，一具舞台上由不同的顫動肉塊、複數的頭與四肢所拼湊的法蘭克斯坦。然而，與其說這些莊嚴又怪誕的「人-獸」是由波希畫中走出來，何曉玫的舞更像是刻畫在台灣民間信仰中，重層地獄裡不斷沈默呼喊痛苦的人間群像。「何曉玫使得舞台上無依無靠的幼體相偎，蛻變為難分難捨的肢體鬱結，取暖轉成痛苦的拉扯

³ Deleuze, Gilles & Félix Guattari(1980). *Mille plateaux*, Paris : Minuit, 188.

⁴ 這些舞蹈中的人體拼接與組裝亦可以視為是一種人體的「異位構詞」(anagram)。涂倚佩，〈《極相林》的異位構詞與時間造形〉，典藏 ARTouch，<https://artouch.com/views/review/content-11953.html>.

[……]打不開的肢體鬱結同時又使他人之痛成為共通之慟。」⁵

那是深深銘刻進身體的人世艱難。

這團肉身鑄成的舞蹈裝置最後壓擠黏固成不可切分與動彈不得的巨大肉塊，舞者的頭、手、腳由各種怪異的角度冒出，沒有多餘的空間，亦不再有動作的可能性，舞不再可能，台上傳來舞者的陣陣喘息，生命即將被自身的強大力量所夾擠而死，這是反舞蹈的第三重意義，從高張顫動的肉塊到跌落壓扁的身體，再到重層疊瓣難分難解的人團，舞蹈一再地被置入其自身不可能性的高度辯證之中。舞蹈的問題成為在舞台上「一與多」、「個人與群體」的永恆思辯與反省，而舞總是必須被推往其各種不可能的界線上。正是在這個臨界閾值上，何曉玫隆重地安置了她的傑出舞團與觀眾。

四、身體之極相

身體的組裝與布署不再是「編」舞，而是使得身體就地顯相，顯其「極相」，身體在其自身的邊界上既不再是身體卻也更是身體的純粹強度狀態。

成為一個強度布置，應該追隨每一道由身體所刻劃出的強度曲線，但不停留於此，而是感受震盪著強度線的恐怖或孤獨共震。舞是這些破碎身體的共震平面，身體轉型為波，不再是粒子，而是強度的流湧與連續體，而非斷裂的力量。這個悲傷的力量並不曾斷開，而是潮湧而至，在一個已經切斷其他器官的純粹肉塊上成為駐波，並與其他的「波-身體」共生。

身體的動靜快慢總是必須被重新創造出來，否則就既不可能移動，也不能成舞。於是，得倒地才能起身，剪除頭才有身體，手腳捆綁後始成肢體。舞蹈的本心並不在於如何動，因為舞台裡的爬跳奔飛不足為奇，在一切能開始動之前，必須質問的是「動如何可能？」動不是為了動本身，而是為了使一切動靜快慢皆再度成為問題，其以疼痛損傷為界，使得舞成為舞者的聖殤與對身體的無限悲憫。

《極相林》裡註定飛不上天的折翼天使將舞蹈迫向其身體的邊界，二人、三人或所有人在最高、最扁、最快或最凝縮的組合不斷拆裝重組肉身，轉世成怪誕的「人-獸」，爬行、翻騰、滾動或蠕蠕牽引，創世紀成為地獄變，而人或「人-獸」也活成了以怪誕的姿勢、動作，相互之間不斷重新組裝與再度崩解的人肉零件，像是有著自體生命的樂高積木，因意識著痛苦與歡樂而變形，因變形而傳遞著非比尋常的情感。何曉玫的這些厲害無比的舞者，像是有生命的肉塊或調皮不聽話的積木，神靈源源不絕地灌注著無比動能，人立起來，活蹦亂竄，禽飛獸走，魑魅魍魎。

好像除了跳舞，生命沒有其他可能，即使腿斷手殘，頭硬生生從身體摘除，生命力仍然源源不絕地透過舞動的僅餘軀體來表達。

舞者們不斷聚散分合，身體的拼貼彷彿是為了在最終的潰散敗亡之前能有僅餘的相聚，為了大崩壞前的再次交融與依偎，即使是以最突梯詭怪的身形，都在所不惜。於是，有著各種身體的安那其串連，舞台成為舞者的解構共同體，總是在身體的最小值中意欲

⁵ 潘怡帆，〈《極相林》，鬱結肢體的痛與慟〉，Mplus，<https://www.mplus.com.tw/article/2422>.

凹摺攤展出時空的最大值，或反之，一切只為了曝顯舞之極相。在何曉攷的作品中，由舞者一落落的聚散所表達的較不是群體的意志，而是群體的不可能，究極的聚僅僅是為了也同樣是究極的散與裂。這些總是被調撥與裝配到潰散邊緣的多人身體裝置，在無比脆弱與暫時求來的平衡間人立而起，踽踽而行，有著太人性的也是完全非人的運動，每一次的組裝都卡扣出「相」之諸眾，亦是觸及「極相」的最小單元。舞者的身體為此必須一再重組與錯位，先是加法，二人四腳，或三人六手，伸縮開闔，節肢扯動翻攬；然後減法，有的舞者凹彎膝蓋以布條纏捆，減去一腿關節，有的手肘對折綁住，減短手臂，又或摘下最多餘的頭顱掙扎夾於腋下。

因為削去了肢體，舞者不再可能平衡而不古怪地前後左右晃跳，缺席的腿手搖晃嚙咬著仍然舞動著的僅餘身體。這樣的限制之舞同時亦是對舞者的極限考驗，他們爬行、跳躍、滑動與翻滾以便能繼續舞動，不成人形，成妖，亦奔湧著對舞蹈的愛。

這是橫陳在舞台上的裸命。剩一條腿的、沒手的，斷頭的，單人單腳一步一跳，彳亍而行，或組成雙人、三人與四人組，像是某種舞蜘蛛，在舞台上揚手張腳舞動爬行，或形單影隻，或對峙交纏。最後終究不免歹命一死，全體撲躡倒於舞台一角，雖有奮起但不免散落如屍。

舞者身體的立體拼接是在空間中以身體為單位的極度內摺、鑽孔、不可能粘合、穿透、延展與反轉，這不只是以身體的串連構成了莫比斯環，更因為身體的靈巧動能而組裝成了不再有固定正反面或內外部的克萊因瓶（Klein bottle）。身體成為「無定向的積體」（non-orientable surface），在限定範圍內的躁動極大化。⁶這是一個「身體-舞」的單子，因為內部的無窮蠕動而自我閉合，不需多餘或外部空間，而是空間本身的蠕動與密度的內在變動。以最密實的構成展演各種鑽、破、穿、續、伸、凹、凸、裂、粘、滾、扁、壓、脹、漲、僵、定、固。那麼，什麼是這個人體克萊因瓶的內部？它沒有內部，只有不斷翻摺的「質料-肉體」，一種「舞」的低限條件，即使粘成一團，仍然是舞。即使只剩下背部示人，都無法停止舞的意志，「流形」（manifold）或許是唯一可以用來描述這些舞者所構成的存有。人體克萊因瓶是四維的，但並不是多加了時間維度（時間根本不是空間的維度），而是「自我交叉」（self-intersecting）或交纏（chiasme）的身體性。由身體的自我增強、增生，而非削弱所構成的身體的恐怖放大，擠壓著視域，除了身體的糾結沒有其他可視性，身體在視覺裡的爆棚。空間被縮小，身體擠在僅餘的空間中，繼續蠕動與變型。沒有剩餘的空間，身體佔滿所有空間，身體=沒有空位的空間，留白的不可能，身體的極大化，空間的消失，身體的舞動即空間的舞動。

五、極相的生命幾何學（Bio-geometry）

空間被舞出，但並不是尋常與普遍的空間，而是個體化或特異化的空間，一種「空間-生命」。在維度錯亂的空間裡鼓動著獨特的生命情感，在身體的困阨與限制中，以最大的強度撲騰激奮。最後，真正舞動的，是被切削劃界的空間，而身體則等同於一門生

⁶ 克萊因瓶展現了空間的獨特拓樸性質，它「沒有『邊』，它的表面不會終結。它也不類似於氣球，一隻蒼蠅可以從瓶子的內部直接飛到外部而不用穿過表面（所以說它沒有內外部之分）。」<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%85%8B%E8%8E%B1%E5%9B%A0%E7%93%B6>。

命製圖學。因為在限定的空間中有著舞者（即使只剩下震顫中的軀幹）的無限動態，空間的限制銘刻與複製在身體上，它的最大值就是已在維度條件上調校過的空間。這是一種空間的舞蹈博奕，賭的是降維或升維後身體能做什麼？在一方面，降維後的身體如同是解析度調降的畫面，只剩下軀幹作為製造「身-波」的舞蹈物質或「舞素」；另一方面，則考校著身體能藉由 zoom-in 的動態升維到何種地步，於是，透過舞者在自己身上遊走的攝像頭誕生了〈芭比的獨白〉。

如果〈默島樂園〉是看與被看的全景敞視狂歡，〈芭比的獨白〉則將光束凝聚縮陷到單一女體表面，成為一種生命幾何學的繪製問題。舞者在孤懸的吊燈下獨舞，彷彿在光的玻璃盅裡展示著被觀看、被檢視與被戲耍的身體，一個純然的舞俑與娃娃。舞者身後的牆上映射著巨幅投影，覆滿而且「出血」(bleed) 整個表演廳牆面，這是由吊燈裡的短焦鏡頭同步攝錄的影像。影像的實時 (real time) 投放使得視覺形式分裂為水平與垂直兩個向度：水平視野裡的舞者正不斷在舞台中彎折與伸展實際的軀體，背景則投放俯視鏡頭下的近身特寫，與前景的舞者本人構成視域的垂直交錯，實體與影像的觀點同步卻對折成直角，在前景舞者與背景影像的距離間，觀者的觀點由平視彎折九十度成為俯視以便追隨屬於作品的全新「立體呈像」，這是僅能在大腦裡重新合成的虛擬舞蹈影像，一種新的舞蹈建構主義 (constructivisme)。

〈芭比的獨白〉是極近距離觀看舞者的實現，身體-臉的巨大影像之舞。究極而言，這已不再是舞者跳舞，而是觀眾的視線穿越舞者的肢體，在舞者皮膚表面的穿梭、滑行與顯微觀看。舞蹈同時亦是舞者身體的地景藝術化，在手持鏡頭的掃描中，觀眾以極私密距離、方位與運動貼近飛行於舞者的皮膚表面，成為某種「視-舞」，或者如同許鈞宜所指出的，「舞蹈從初始似乎便暗示著『肉身即影像』，但這一影像並不是可被刻指認的可見物，而是必須整體與動態地思考的多樣關係。」⁷彷彿在舞者跳舞的同時，她的身體或臉成為必須探測掃描的月球表面，巨大且充滿著明暗起伏的地表與地貌。於是並非舞者跳舞，而是觀眾的眼球在跳舞，彷如太空船滑行於地表，探索著並非適切觀看距離下的巨大身體。表面上，這似乎是為了能更貼近的觀看舞者/女體，事實上卻是摧毀身體，使得身體碎裂於不再可指定與不可測的巨大細節投放中，身體因為「小知覺」的快速湧現喪失了既有的總體性，因過度認識與觀看而摧毀了身體。

微視覺創造了一種制圖學，邊界被抹除，身體不再具有物質性輪廓與外觀，我們不再是由外部觀看身體，亦不是以「內視鏡」穿透表皮，而是滑行在皮膚表面，視覺鑽進了身體的「內太空」(inner space)，構建成一種測地天文學 (geodetic astronomy) 或宇宙身體論。身體表面的細節都巨大化與快速化，成為景觀，但並不是為了消費社會而存在，而是如同皮膚的拓樸學表面，充滿陰影與凹痕，一切細微的痕跡與凹凸都被放大成為人體地景，並且因為與前景舞者具有共時性而飽含張力，「內化外部距離於肉身而創追出身體的舞作」。⁸舞蹈成為身體近距離的隨機影像製程，重點或許並不是投影後的巨大影像，而是影像觀點的帶狀飛行術。芭比成為一塊布滿張力與速度的皮，這是李歐塔所謂

⁷ 關於舞蹈與影像的繁複關係，請參考許鈞宜，〈當身體流變為影像：從何曉玫舞作《默島新樂園》到《極相林》之間的特異路徑〉。

⁸ 蔡善妮，〈恐怖觸感的肉身：從《默島新樂園》到《極相林》〉。蔡善妮以精神分析的 uncanny (詭異) 細膩分析《極相林》與《默島新樂園》，某種意義而言，邊界、極限、觸碰、親密迂迴團團組裝了「可以彼此連續而跳躍的火山線，就是何曉玫舞作的皮膚所在。」

的「力比多身體巨膜」，只有平面而無深度也無背面，身體是拓樸學滑動而非解剖學穿刺的產物。⁹

何曉玫賦予其作品一種陰性的「自我的關注」(souci de soi)，與藉此而來的「認識汝自身」(gnothi seauton)。〈芭比的獨白〉展現動態且建構中的陰性，多維、異質而且是疊加的影音複合體。動態的身體在異質的聲光影音中既「在己存在」也「為己存在」地戲耍，或許這正是一種只能以舞團名稱命名的「玖影像」(Meimage)。

六、舞蹈的最奢侈狀態

何曉玫總是知道如何使得觀看舞蹈成為人生至為稀罕的經驗，舞台既是內心幽微明滅的風景，亦是集體狂歡的潰退形變。舞蹈成為錯落平面之間身體的引流與截斷(《親愛的》，2013)，有時幾具身體沿著桌腳吸附而上，反重力地浮升(《極相林》，2018)；有時則跌落碎裂，如水銀洩地，斷肢殘骸卻兀自彈跳；有時眾身體糾結難捨，空間因此擴維凹曲。我們反覆經歷著成神、為人、變妖的幻化時刻，be water，因為無時不在流變之中，為我們闖入了極相林深處。

何曉玫的舞裡總是召喚著不同的神祇，祂們以獨特的神采進場，一逕聖潔與純淨。比如〈默島樂園〉，當觀眾推門進入劇場時，這些神祇已彩妝華服地擎立於高聳的柱子上，如台灣廟會裡空中漂浮的藝閣，黯黝的空間在舞者的牽引奔走下嘩嘩出神，眾人頭頂的三尊神祇愈來愈狂暴搖晃，空氣浮沸，若神魔鬥陣，鳥驚狼奔。在2019年底的《極相林》開場，舞者們如紙偶般素衣白袍，或執法器響鈴，或嘬嘴發出鳥鳴，從觀眾席後方的各個角落躍上椅背，一步一座位地凌空跨過眾人頭頂，莊嚴步向舞台，走進屬於自己的祭壇。這些總是準備自我獻祭的神人，盈溢著特有的個人魅力，陰柔、女性，屬於何曉玫。

在神與人的近身同框中，〈默島樂園〉迫使舞台豎直，由 landscape 旋轉 90 度成為 portrait 模式，以高低取代長寬，似乎更鎖定在以「人」或「身體」來重新定義視覺比例的要求。從此觀看必須是上下滑動而非左右環視，必須不斷仰望與俯首，以便遠眺諸神祇的狂歡與瘋魔。切分成上下兩層的演出使得空間明確成為雙層結構，這既是對視網膜的水平切割，上層與下層的異質運動使得每顆眼球都必須在兩者間快閃切換，舞台既是全景敞視的嘗試同時亦是此嘗試的不可能，而且最終迫使一切觀看都必須設法打通垂直視野的可能，調教出新的觀看經驗，如同是在葛雷柯(El Greco)畫中切割成天堂與人間的二重世界，空間在此被明確地立體化與疊層化，世界被創造性地擴增出一個差異的維度，舞蹈不再只是平面上的水平運動，亦不再只是左右前後的游走與亂步，而是一種上下的垂直影響，是人、神在兩種不同結界的脫軌溝通。

然後，是上界的遽烈搖晃、翻攬與風暴，三個空中人偶如鐘擺瘋狂地來回劃動，空氣浮沸滾燙，支柱被重力彎曲成驚險的角度，由宇宙一頭急速貫向另一頭，神魔鬥陣，歡騰與喧嘩直到仿如波希《塵世樂園》(Hieronymus Bosch's *The Garden of Earthly Delights*) 中神、人、魔不可區分的時代。然後地面的舞者開始推動支柱上的舞者環場繞

⁹ Lyotard, Jean-François(1974). *Economie libidinale*, Minuit, 11-12.

走，觀眾與之同行，繞境巡狩，舞台就地化成台灣人靈魂最深沈與魔幻的壇城。〈默島樂園〉成為觀眾與舞者的朝聖之旅，再一次地，觀眾與舞者不再能區分。我即舞者，舞者即我，我舞，故我在。何曉玫的舞者穿入人心直指觀者的身體魂魄，舞台成為最小的遼境與最大的迷宮，而聖壇從不在他方而在舞台上，在人心之中，構成風暴。

「默島」是空間爆炸時刻的無窮延展，是廟會廣場的打包與凍結。把所有的喧囂都飽合灌入每一粒空氣分子中，然後將觀眾沈浸到這個濃稠無有出口的熱鬧空間。這是空間的高密度化，空間的密度增高，而且觀眾本身亦加入這個密度陡增的空間之中成為變化因子。這是一個過熱的「布朗空間」，佇立於桿子上的三位舞者如同「人體攪拌棒」不斷地翻動著這個空間，加速粒子間的作用。而被放進場裡的觀眾-人體加遽了空間的極性，最後成為全面起乩出神的空間。不是人出神，而是空間起乩。

「何曉玫」這個名字意謂著空間中的每一顆分子都因極致的攪動與翻騰而飽合，搖晃一切，垂直升降且迴圈輪轉，正是在此有著由她所簽名的舞蹈極大化，舞台中無處不舞，而且更是不舞的不可能。而一切都彷彿現在的舞只是為了未來更盛大與更究極之舞所作的排演，那些在觀眾眼前正不斷凝聚與崩潰的身體是將臨的茂盛之芽，舞台上每一個空氣分子都渴望舞蹈，每一個彈跳的碎片都飽含靈魂與生機，即使最後化做一縷裊裊青煙，亦不枉舞過一遭。

七、陰性的散文舞蹈

生命在孤獨與熱鬧間擺盪，靜默與喧騰或許只是存有的正反兩面。以舞蹈探究什麼是最繁盛、金光、野豔與喧囂的台灣當代性，或赤裸呈現獨身生命中每一塊搏動肉體的特寫，何曉玫總是懂得如何以燥熱與冷酷的不同取徑碰觸靈魂中最讓人動容的生命基底。舞者的動作裡常出現的人偶、娃娃或傀儡在無有靈魂的死物與最鮮活生命之間擺動，既是神亦是人，是你是我亦非你非我。在「玫影像」中，何曉玫將舞蹈拉拔到最奢華與極致的狂喜狀態，總是以對生命的愛戀、孤獨、勇敢與奮力一擊讓人驚喜與感動不已。孤絕、華麗、掙扎、不安、纖細、矜持、奮力與哀愁，一切都是賦予力量的語言，以便抵抗重力、搖晃光影與再度彎折空間，世界因何曉玫的舞蹈而浮顯嶄新的面向。這些多元、特異且閃耀著鮮明女性形象的切面，組裝了台灣生命中最鮮活與撼人的舞蹈空間，絕對當代，宛如幻術般不斷由舞動的身體翻折奔湧而出，這是全然由動態的光、影、身體、聲效與影像所共同布置而成的台灣當代性。

在獨舞中，可以宇宙獨自一人仍然盈溢光彩與生命的殊異，這便是特屬於藝術家的獨身條件 (*célibataire*)，孤獨卻豐饒無比，獨自一人的美學，且因愈孤獨而愈美麗，因為孤獨而舞，因舞而叛逆，或反之。「女性特質」(femininity) 像一朵在明滅光影中款款伸展綻放的百合，一曲充滿愛戀的孤獨的歌。然而在大多時刻裡，何曉玫的舞者們兩兩成對，款款收放著不同情感，以雙人身體書寫著陰性的散文舞蹈 (essay dance)。比如 2013 的《親愛的》，舞者被拋擲到充滿各種光與氣流的傾斜舞台中，彷彿置身在身體的實驗室般吹風、曝曬、強光、斜面貼伏、奔跑、吊掛，在刻意調控與反常的物理環境中不僅促動著身體的安那其條件，而且是展現著接觸即興的全面唯物化，必須實時反應著正湧動著的氣流、光照與聲響。舞台既是雙人巧妙互動的場所，最終卻也往往是二人關

係的不可能。

活著終究迴避不了生命的殘缺與侷限，如何處身限定的生命中仍然牽動著獨特時空律動，以風格化的動態頑強標志著個體的空間，以身體繼續跳舞，以跳舞堅定反叛。身體的瓦解與再組裝成為能舞蹈、要舞蹈與思考舞蹈的不可或缺前提，但不是為了重建另一種身體，而是在差異的強度流湧中展現舞蹈的純粹意志。因為生命不過是在各自不同的限定條件下所能展現的陰性生機。

參考書目

何曉玟（2013），《親愛的》。

何曉玟（2017），《默島新樂園》。

何曉玟（2018），《極相林—實驗創作計畫》。

何曉玟（2019），《極相林》。

蔡善妮，〈恐怖觸感的肉身：從《默島新樂園》到《極相林》〉，論文發表中。

許鈞宜，〈當身體流變為影像：從何曉玟舞作《默島新樂園》到《極相林》之間的特異路徑〉，國立臺北藝術大學「北藝學」獲獎論文。

潘 怡 帆 ， 〈《 極 相 林 》 ， 鬱 結 肢 體 的 痛 與 慾 〉 ， *Mplus* ,
<https://www.mplus.com.tw/article/2422>.

涂 倚 佩 ， 〈《 極 相 林 》 的 異 位 構 詞 與 時 間 造 形 〉 ， 典 藏 *ARTouch* ,
<https://artouch.com/views/review/content-11953.html>.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari(1980). *Mille plateaux*, Paris : Minuit.

Lyotard, Jean-François(1974). *Economie libidinale*, Minuit.