

行政院及所屬各機關出國報告  
(出國類別：研究)

人文社會科學發展理念下—  
研究舞蹈綜藝在「本土化」與「國際化」互融中  
確立其「自主性」

服務機關：國立臺灣戲曲專科學校  
姓名：李曉蕾  
出國地區：美國 紐約  
出國期間：92年4月16日至6月14日  
報告日期：92年6月30日

c6/  
c09>0>7>6

系統識別號:C09202726

公 務 出 國 報 告 提 要

頁數: 24 含附件: 否

報告名稱:

人文社會科學發展理念下—研究舞蹈綜藝在「本土化」與「國際化」互融中確立其「自主性」

主辦機關:

國立台灣戲曲專科學校

聯絡人/電話:

彭宏志/27962666-110

出國人員:

李曉蕾 國立台灣戲曲專科學校 綜藝舞蹈科專任講師兼實習就業輔導室實習組 言

出國類別: 研究

出國地區: 美國

出國期間: 民國 92 年 04 月 16 日 -民國 92 年 06 月 15 日

報告日期: 民國 92 年 06 月 30 日

分類號/目: C6/文學及藝術 /

關鍵詞: 什麼是舞蹈?,關於西方特技之發展源起,什麼是馬戲?,舞蹈的形式,馬戲的形式,太陽戲團目前的景況和成就,心得

內容摘要: 此次進修計劃為『研究舞蹈綜藝在本土化與國際化互融中確立其自主性』,以參選紐約大學舞蹈教育研究所開設之專題研究課程為主,並蒐集多元表藝資料為輔。期間,學術兼備並提供許多時代尖端之教育與教學思考;專題研究及教學活動豐富、新穎。可轉化運用於台灣目前教改及藝術與人文的教育上。紐約人文、藝術氣息濃厚、文化多元,因此研習及參訪收穫頗豐,期望此報告能分享國內舞蹈、特技及各類相關藝術教學運用與思考。

本文電子檔已上傳至出國報告資訊網

## 摘要

此次進修計劃為『研究舞蹈綜藝在本土化與國際化互融中確立其自主性』，以參選紐約大學舞蹈教育研究所開設之專題研究課程為主，並蒐集多元表藝資料為輔。期間，學術兼備並提供許多時代尖端之教育與教學思考；專題研究及教學活動豐富、新穎。可轉化運用於台灣目前教改及藝術與人文的教育上。紐約人文、藝術氣息濃厚、文化多元，因此研習及參訪收穫頗豐，期望此報告能分享國內舞蹈、特技及各類相關藝術教學運用與思考。

## 目次

一、目的.....	4—8
二、過程.....	9—20
三、心得.....	21—24

## 一、 目的

此次針對舞蹈與特技二類表演藝術類科融合的方向與教育目標做專題研究，目的在經由探討的過程中截長補短，相互發揚，並能互補突破，調整與豐富二類表演藝術結合之教學模式，以因應新世紀的轉變及新世代對特技的觀想，拓展特技表演的宏觀視野，提升其表演內涵及社會價值，企圖再創特技之表演新生命，拓展其藝術發展空間為目標。

故比較舞蹈與特技二類科表演藝術發展、特質之異同為本次研究專案的第一且重要階段。

### 什麼是舞蹈?

儘管所有舞蹈都是行動，但很明顯，並非所有行動都是舞蹈。是什麼在區別足以成為藝術品的行動與不能成為藝術品的行動呢?現代主義已經盡最大的努力來抹掉藝術與生活間的間線，而劃一條標誌審美的線這種行為似乎是在倒退了，但筆者認為，真正的進步在於去將表現的諸概念加以區別。我們說，舞蹈不僅僅是行動，而且還是表現的行動，演員在舞蹈中有所表現，而觀眾則對這種表現作出反應。

但如果說舞蹈必須是表現性的，那麼，舞蹈與運動間最後一條界線可是嚴格的，因為僅僅運動，如一片樹葉的下落可以透過一系列事先安排好的程式獲得某種意義。但與賦予樹葉以意義不同，舞蹈的意義是

由演員創造出來的，而不是觀眾贈給舞蹈的一件禮物。

如果所有舞蹈都是表現性的，那就沒有抽象舞蹈這種東西了。當我們用「抽象性」一詞時，指的是「表現性」的反面。我們稱作抽象性的芭蕾舞和舞蹈並不是非表現性的，而僅是非敘事性的，沒有敘事性並不意味著沒有表現性。不幸的是，的確有些演出是非表現性的，但他們不是舞蹈，而是審美價值極小的冒牌舞蹈。我認為，漢斯·范·馬南的《擊弦鋼琴的慢板》就是這樣的一個冒牌舞蹈，其中所有形象都沒有靈魂(有人認為巴蘭欽的抽象芭蕾舞也是如此其實不然)。顯而易見，《擊弦鋼琴的慢板》要求演員什麼也不去表現，只是由於作品的演員陣容通常極好，所以能成功地完成編導的意圖。其結果並不缺少美，但這種美是一種雪花和日落的美，是自然運動之美，而豹子或羚羊可以把它表現得更好些。舞蹈一但停止表現，他們便不成其為舞蹈，而只剩下運動了。

#### 關於西方特技之發展源起

在尼羅河的兩岸，埃及人喜好那些在各種不自然或危險的狀態中，仍能保持平衡的人。西元前二千五百年前，在尼羅河山谷的東緣，墳墓牆上所繪的都是雜技，繪圖記述著：年輕男子筆直挺立，搖動擺盪的女子則保持在一個完美的弧形姿態，少女把玩著球兒，而運動家正作著一些驚人絕技，直到現今的特技藝者仍然會做的那些表演。考古學

家另外也在記載中發現，埃及的魔術師會運用輕巧的手勢，使一種騙術(thimblorig)來混淆觀眾的視覺，以騙取金錢。

舞者常常排著隊形，以絲帶、流蘇、帽子為裝飾，並伴由著鼓聲來助興，翻騰跳躍、放蕩玩樂地穿過整條街。群眾們裝扮成舞者、樂手、小丑，以及其他的演藝者，一行人漫遊閒逛一個村莊又一個村莊，那樣的行販藝者，非常相似於在中世紀巡遊歐洲的巡遊藝者。

由上段所述，希臘人豢養動物與宗教信仰有所關聯，因為宗教慶祝儀式時將展示動物，而研究學者推論，當舉行盛大的慶祝遊行活動時，移動動物的過程，因為管理、限制動物的走向，而形成與動物的角力、對峙的驚險過程，被民眾、觀者所喜好而被保留，是極有可能發展成更為精緻的「特技」表演動作。

在地中海域的克里特島，位於克那索斯(Knossos)的宮殿是建造於西元前兩千年前，在宮殿牆上的繪圖，寫實的紀錄了當時的生活型態：一個年輕的男子面對一隻向前衝鋒的公牛，並且抓住了牠的牛角；另一幅生動的紀錄，一個人被拋起越過一隻動物的頭，在牠的背上翻了個筋斗，之後，以雙手著地落於動物身後。

在地中海的北岸，變戲法者、翻筋斗演員、占卜者、舞者和樂手們群聚在一起，行走穿越希臘的鄉鎮城邦。相似於早期好宴樂的埃及人，這一大群混雜的群眾參與了當地民俗的節慶活動，因著場合的需要，發展更

多的戲法。

沿著羅馬街道徘徊留連的，有變戲法者、特技藝人、算命占卜的、吞火者、表演幻術的、踩高蹺的，和玩蛇之人；在街角和廣場，出現馴獸的景象；走索者，則在群眾的上空表演；玩雜耍的和高空鞦韆的人，會在高梯上表演。隨著這些精彩的節目進行時，還有大量的笛子和喇叭吹奏者。到了執政官時代，在慶典活動中，還加上了戰車比賽、運動競技、音樂、戲劇，和野獸格鬥，以及各種特殊技藝表演。

中世紀最特殊的特技藝人，就是由江湖術士(mountebanks)所組成的賣藥團體，其例行表演模式：先有一人開始演說，內容滿是高調和大話，不外乎是說明藥品對健康有益、能長壽，或從調製物得到幸福。推銷之後，特技表演者展示他們極佳的技藝功夫，走索、吞劍、跳鐵籠、變戲法、翻筋斗、倒立行走，或行邪術魔法，而團中會歌唱、樂器的詩人或樂師，在此同時會彈奏、演唱。

江湖術士所組成這一類的巡遊團體，在市集、鄉村的草地上、城門口，或廣場…任何地方，都能成為他們表演的場所，有些藝人會帶著動物一同巡遊，久而久之，動物和馴獸師成為巡遊團中固定的成員。

什麼是馬戲？

馬戲表演歷史悠久，由原始生活所形成的動物圈養、馴獸活動，然而



動物並不是唯一的馬戲表演，接近的還有雜耍、特技…等較為驚險的技藝表演，至於場面較為親切溫馨的變戲法、詼諧小丑，以及滑稽奇觀，也不能排除在馬戲的範疇外，而由上述的各項馬戲表演所構成的鬆散環節，至今已有一段漫長的歷史。

進入二十世紀至二次大戰後，歐洲各國全力投入戰後重建工作，在缺乏資金挹注，和政府支持的情況下，馬戲表演發展停滯。然而，一九七零年代之後，義大利、摩納哥，以及法國等國，開始立法補助馬戲從業者，鼓勵馬戲事業發展，並將馬戲表演提升至與戲劇、舞蹈藝術同等的地位，使得蕭條不振的馬戲行業，重新復甦。

相較於歐洲馬戲擁有國家政府在教育、文化，以及政策上的支持，世界的另一端，成立於一九八零年代初期，加拿大魁北克省蒙特婁市的太陽馬戲團(Cirque du Soleil)，以街頭雜耍的背景起家，將傳統馬戲表演改頭換面，經過企業化的經營，其藝術成就與經營方式，均展現非凡的成果，而享譽國際。

由歐洲發散而出的馬戲新潮流，加以北美太陽馬戲團的興起，兩股勢力相結合，產生了「新馬戲」風潮，馬戲表演重新受到矚目，而「新馬戲」也儼然成為新世紀表演藝術裡的新顯學。

## 二、 過程

### 舞蹈的形式

舞蹈屬於一種表演藝術。舞蹈的舞台現實，有賴於合格的解釋者，即舞蹈表家。正如他在自己的生活演出裡，只能在很短的片刻時間裡表現他自己，對於舞蹈的藝術上的理解受到時間的限制並決定於頃刻之間。帷幕一落，不僅舞蹈表演的想像力突然不見了，而且作品本身似乎也散盡了，並且從觀眾的眼睛裡消失了。不錯，人們是可以把它保存在影片裡的。但那不過是一種減弱了的舞台片段的複製品罷了。爲了事後可以看到它的概念和結構的組成，人們不能像戲劇一樣去查書，或是找劇本，也不能像歌劇那樣從鋼琴譜裡找音樂的改編和配器。舞蹈作品頃刻之間轉變成爲記憶中的意象，它只追憶和保存到某種程度；它消失的快慢有賴於作品的水準和表演的質量。

經常有人問我自己的舞蹈作品很快消失掉了是否感到痛苦。可是，我畢竟有使人難忘的一批自己創作和成功地演出了獨舞、組舞、群舞，爲戲劇設計的舞蹈和合唱舞蹈作品，而且我必須承認，我自己從來沒有真正爲他們的喪失而到過悲傷。他們只不過是變成了過去的組合部分！他們從創作過程就接下來了的轉瞬即逝的獨特性—舞蹈本身根本所具有的短暫性—在我似乎早就習慣了它的這一特性，並從這一特性的支配了。

舞蹈是一種形象，也可以把它稱之為一種幻象。它來自於演員的表演，但又與後者不同。事實上，當你在欣賞舞蹈的時候，你並不僅是在觀看眼前的物質物—往四處奔跑的人，扭動的身體；你看到的是一種可感知的形式，舞蹈表現了或具備了人類情感的種種特徵也就是所謂「內在生活」所具有的節奏或聯繫、轉折和中斷、複雜性和豐富性等特徵。在這些特徵當中，還包括直接的經驗流和一切生物均具有的生命特徵等。

舞蹈的表現是一種概念（**conception**），是標示感情、情緒和其他主觀經驗的產生和消失過程的概念，是標示主觀感情產生和發展的概念，是再現我們內心生活的統一性、個別性和複雜性的概念。我所說的「內心生活」，是指一個人對其自身歷史發展的內心寫照，是他對世界生活形式的內在感受。這一類經驗通常只能被我們模糊的意識到，因為它的組成成分大部分都是不可名狀的。不管我們的感受是多麼強烈，我們也很難對一種不可名狀的事物賦予一定的形式，理智對它是完全不能操縱的。這一事實甚至能使得許多學士淵博的人也輕信了下述的看法：情感是一種不具形式的心理狀態，形成情感的原因是可以確定的，情感造成的效果也可以查明，但它自身卻是非理性的，它是機體內部的一種沒有固定的結構騷動。

然而，這種主觀存在物事實上是具有一定的結構形式的，我們不僅能

夠時時與它相遇，而且可以從概念上去認識它，反映它，想像它，甚至還可以用符號將它細膩而又深刻地表現出來，只不過它所使用的媒介與那種用於傳達內心感情活動的語言媒介不同罷了，至於為什麼語言不能完成這個任務，那是有著邏輯上的原因的。但對於下述一個重要的事實，卻是不得不強調提出的，這個事實就是：凡是用語言難以完成的那些任務----呈現感情和情緒活動的本質和結構的任務----都可以由藝術品來完成。藝術品本質上就是一種表現情感的形式，它們所表現的正是人類情感的本質。

「表現某個人對於某些『內在的』或『主觀的』過程的概念」究竟意味著什麼？

這句話的意思就是：使這種內在的過程具有一個外部形象，以便使自己和和其他的人能夠看到它。換句話說，就是以一種客觀符號將一個主觀的事件或活動表現出來。任何一件藝術品都是這樣一種形象，不管它是一場舞蹈，還是一件雕塑品，或是一幅繪畫、一部樂曲、一首詩，本質上都是內在生活的外部顯現，都是主觀事實的客觀顯現。這種形象之所以能夠標示內心生活中所發生的事情，乃是因為這一形象與內心生活中所發生的事情含有相同的關係和成份的緣故。這種形象不同於物質結構，一種舞蹈的物質材料結構與情感生活的結構是不相同的，只有創造的形象才具有情感生活所具有的成分和結構式樣。然

而，雖然這個形象是一個創造出來的虛像，是一種純粹的形式，但它仍然是客觀的（或真實的），它看上去似乎浸透著情感，因為它的形式準確地表達了情感的本質，因此它就是主觀生活的對象化。舞蹈如此，其他的藝術品也是如此。

既然所有種類的藝術品在這樣一個基本方面都有類似之處，我們又何必把藝術劃分為幾個大的不同領域（即分為繪畫、音樂、詩歌、舞蹈）呢？這是因為，在各種不同種類的藝術之間有某種顯著的區別，這種區別能夠使得十分精通某一門藝術的人（包括天才）再另一門藝術之前顯的束手無策。一個神智正常的人不會跟畢卡索學習舞蹈，也不會讓亨德米斯教他繪畫。那麼，舞蹈藝術與音樂、建築、戲劇之間的區別究竟是什麼呢？

我們說，舞蹈與這些藝術有著一定的聯繫，但又根本不同於的任何一種。

那麼究竟是什麼東西把這幾大類藝術區分開來的呢？這是一旦我們回答了第一次提出的中心問題之後便會繼而遇到的另一題。第一次提出的這個中心問題就是「何謂創造物」的問題，由問題又可以很自然地引出一連串其他的問題，因此它的確是一其重要的問題。

舞蹈藝術與其他藝術之間的區分（以及其他各類藝術之間的區別）就在於構成它們的虛的形象或表現性形式的材料之間的不同。

當我們觀看舞蹈時，我們看到的是力的相互作用，但這種力並不是砵碼具有的那種重力，也不同於將書推倒時所用的推力，而是那種彷彿推動著舞蹈本身的純粹外觀的力。在一組雙人舞中兩個人似乎是接受了一種力的吸引而緊緊地連結成爲一體；在一組多人舞中，所有的人似乎都受到同一個中心力量或同一種能量的激發。一個舞蹈的構成材料就是這個非物質的力，只有在這種力的收縮和放鬆、保持和成形中，舞蹈財具有了生命，而那些作爲它的基礎的真正藝術品便消失了。如果觀賞者看到的僅僅是一個體操和隊列，藝術品便消失了，創造也就失敗了。一幅繪畫是由虛的空間構成的（其中包含的所有事物都不佔有真實的空間，而只佔有虛的空間，即只對視覺而存在的空間），一首樂曲是由在時間中運動和發展的音樂構成的，而舞蹈演員所創造的卻是一個力的世界，這個力的世界是透過一系列姿勢的連續發展而顯示出來的。既然空間、事件、時間和力在現實中視相互聯繫著的，那麼所有不同種類的藝術也同樣是由這樣一些錯綜複雜和各不相同的關係聯繫到了一起。

### 馬戲的形式

論到馬戲創新的動力，《Step Right Up!》一書提及乃是基於「表演必須持續！」(The show must go on!)此一原因，並且不論用什麼方法，只要能獲致觀眾的青睞，馬戲團就供給。倘若當前的趨勢

是傾向對往昔的懷舊，馬戲團就在帳篷底下上演復古的展示表演；如果帳篷的造價高昂，那麼就在競技場或體育館內表演；明星主角生病、墜落，或無法再繼續進行表演，就以另一幕登上表演區來接續；沒有任何觀眾出席觀看，那麼就前往下一站；再也沒有任何一處可去，就進行新的表演秀，目的就是一表演必須繼續！這種決心、彈性，以及勇氣毅力，成爲一種鼓勵和激勵，使得任何事物都無法讓馬戲休止。

《Step Right Up!》一書接著論到，如果馬戲必然的將會繼續存留，何種形式能使它繼續存留？何種環境能使它能益發繁榮興盛？各種不同的觀點意見，引發熱烈討論，其中最爲重要，且最複雜的問題—動物表演的存廢問題。動物表演的存廢，首先牽涉到動物的拘禁與自由的道德問題；再者，馬戲業者對於「馬戲不能沒有動物！」(You can't have a circus without your animals!)與「公佈在牆上的律法文件」(the writing on the wall)，提出他們身爲經營者的實際看法；第三，馬戲團如何適切的教育公眾，並對動物提供妥善的管理、訓練、畜養和照顧，受到質疑；以及，馬戲動物的熱衷者和急進的保育人士之間的相互批評與譴責…各各不同領域紛紛從不同角度，提出其觀點，引發激烈的爭論。

是以，馬戲團體，有的選擇增加更多的小丑節目和特技展示，成爲以往的綜藝式節目(vaudivillian)，例如頑皮家族馬戲團(Pickle Family

Circus)；有的馬戲團認為應該維持強調廣度和壯觀景象的馬戲表演，例如倫林兄弟馬戲團(Ringling Brother)和貝爾南&貝利馬戲團(Barnum & Bailey)；有的則選擇以較小的帳篷表演秀，企圖恢復博覽會的傳統帳篷形式，例如卡森&巴尼斯馬戲團(Carson & Barnes)；澳洲著名的昂斯馬戲團(Circus Oz)馬戲團中的小丑、特技表演節目專為諷刺、挖苦政治議題，例如反核能的主題(anti-nuclear themes)，為要吸引觀眾感興趣，諸多方式，是馬戲團體在面臨爭議時所採取的應變之道。

於此之時，太陽馬戲團顛覆了馬戲傳統的表演形式，使得觀看動物表演的期待落空，改變了馬戲的固有的觀看習慣。正當各界爭論不休之時，太陽馬戲團以實際的原創作品證明—沒有動物，表演仍能持續進行！太陽馬戲團所採取的是缺乏動物(animal-less)的特殊馬戲表演形式，使得動物不再是絕對的表演者；緊密包圍表演區的柵欄(barriers)也被打破，不再是必然存在於表演區的佈景；並且結構鬆散的各项綜藝性雜耍節目(vaudevillian)，尋求導演場面調度，藉助劇場技術，得以巧妙的銜接一氣。

一本介紹美國兩百年來的馬戲表演團體的書中，對太陽馬戲團做這樣的介紹：太陽馬戲團是最近新加入“circus-as-theater”範疇的一個團體，由吉·拉利貝特(Guy Lalibette)在一九八四年，於蒙特婁所創立著名的馬戲團。值得注意的是，在這段話扼要的介紹中提到



“circus-as-theater”一詞，正是一語中的指出，太陽馬戲團是一個結合馬戲與劇場的特殊新表演類型團體。關於此點，美國 TIME 雜誌亦曾對此評論：太陽馬戲團，它已超越馬戲團與戲劇，它讓不可能的事變成可能。

何以馬戲表演在太陽馬戲團，非但存活，而且不斷變形，乃至於終於發展成別具一格的新馬戲表演型態？是研究「太陽馬戲團—新表演類型的形成」此一議題的發想源點，最重要的是，相較於前述的數個馬戲團體，太陽馬戲團所採取的像劇場的馬戲團，相當具有研究價值，是以本論文選擇太陽馬戲團為研究的對象。並且，太陽馬戲團成功的延續它馬戲舞台的生命，對許多傳統文化與民間藝術而言，當是提供了一成功的範例，研究探討太陽馬戲團其巧妙的混融新舊表演元素，並對此議題作一詳實的分析 and 論述，以期能為本國未來表演藝術的發展有所助益。

#### 一、成立的時間和背景

太陽馬戲團(或稱為索拉奇藝坊)，發跡於加拿大法語區的魁北克省，正式的成立時間是在一九八四年，然而追溯該團的起源，是從一九八二年的夏天開始。當時，魁北克省的濱河城鎮裡的聖保羅海灣(Baie-Saint-Paul)，有著優美的田園風光，吸引著無數的藝術家、藝術品蒐購者和愛好藝術的遊客。有一群年輕的街頭藝人他們就在這海灣的戶外，開始他們的表演，

他們自稱為「高腳跟俱樂部」(Le Club des Talons Hauts, 英文 The High Heels Club), 當中大多數人都會踩高蹺, 並且具有雜耍、變戲法、表演吞火的專長, 他們經常在俱樂部做意見和技術的交流, 由於他們的表演往往帶給觀眾極大的歡樂, 觸發他們組成團體的靈感, 這是太陽馬戲團的前身。

當時, 加拿大魁北克並不像其他國家有很傳統的馬戲團, 於是俱樂部的人決定舉辦一個慶典, 讓街頭藝人有地方可以交換意見和技巧, 在一九八四年, 魁北克政府為慶祝傑克·卡第亞(Jacques Cartier)登陸加拿大四百五十週年, 在這人文薈萃的城市舉行聖保羅海灣娛樂節, 俱樂部的藝人們架起尖頂帳棚, 並且以「Cirque du Soleil」的名稱作為首演劇名與團名。於是一個以全新風貌帶給全世界視覺震撼的太陽馬戲團(Cirque du Soleil)從此誕生。

## 二、目前的景況和成就

太陽馬戲團目前的成員已有二千四百多名, 其中在蒙特婁的國際總部的員工超過一千名, 並且擁有超過五百名的演員, 演員平均年齡為三十四歲, 分別來自世界各地四十國的表演者, 工作中使用的語言超過二十五國語言, 其成員包羅萬象, 包括: 雜技藝人、特技藝人、體操選手、跳水選手、小丑、魔術師、樂師、舞者、歌者...等, 個個都具備專業的技藝, 但就是沒有任何動物。

從一九八七年後，觀眾座位從八百個增至一千五百個，再增至兩千五百個。據二零零二年四月以前的統計，觀賞過太陽馬戲團的觀眾人數超過三十三百萬人次，目前，在二零零二年，每週還會累積六萬人次以內的觀眾。

太陽馬戲團的節目不斷的推陳出新，自八四年成立以來，目前已累積有十三個作品，和兩部電影，現今在美國有三個常駐性的表演節目，另有四個表演節目分別在北美洲、歐洲，以及亞洲三大洲各地巡迴演出，巡演超過一百三十個城市之多。其最新作品，在二零零二年四月二十四日，在加拿大蒙特婁太陽馬戲團本部揭開序幕，隨後於北美洲多處展開巡演。

### 三、紐約時報(**New York Times**)對太陽馬戲團的報導與評論

二零零一年春天，太陽馬戲團在美國紐澤西州立自由公園(**Liberty State Park in Jersey City**)，連續八週搬演他們的第十二部作品《龍獅》(*Dralion*)，紐約時報對太陽馬戲團作深度的採訪報導，分別刊載於四月六日、十一日、十三日，以及十七日，摘要四篇報導與評論之重點：

(一)自一九八四年以來，太陽馬戲團非正統的演出方式(**unorthodox approach**)令觀眾驚嘆與敬畏，非正統的演出方式是指：太陽馬戲團沒有動物表演，以及避免以明星為號召的演出制度(**break with circus tradition**)

by using no animals and by eschewing a star system)。

(二)其次，太陽馬戲團雖然缺乏動物表演，但是奢華的服飾(extravagant costumes)、專心致力於人體彎曲技藝(mind bending physical teats)、震撼的音樂(pulsating music)，組合成太陽馬戲團的每一部原創作品。

(三)除了講究華麗的服裝(flamboyant costumes)，太陽馬戲團擅長運用怪誕、抑鬱的燈光(eerie、moody lighting)，豐富多樣性的音樂(eclectic music)，以及異國風情的舞蹈(exotic dancing)...等元素，產生精緻的劇場藝術效果，在一個傳統的馬戲帳篷裡，創造了一個虛幻和想像的世界(create a world of fantasy and imagination under a traditional circus tent)。

(四)太陽馬戲團始於街頭表演，因此堅持保留街頭特技技藝，以提醒自己當初的出身。然而，除了街頭特技藝術，加入東方雜技技藝是另一特色，特別是《龍獅》這部作品，五十六位來自各國的表演者當中，包含了三十七位中國雜技表演者，《龍獅》這部作品的導演，並且也是太陽馬戲團的創始團員吉·卡隆(Guy Caron)，特地到中國，觀賞過八個雜技團表演之後，才決定與這個中國的雜技團(雲南昆明戰旗雜技團)合作。

(五)紐約時報將太陽馬戲團這樣的表演風格稱為「前衛特技藝

術視象表演」(spectacle of avant-garde acrobatics)，並且報導這樣的表演形式使得馬戲工業重新改組，還同時刺激倫林兄弟馬戲團和貝爾南&貝利馬戲團這兩個美國大馬戲團，企圖以他們的新作《萬花筒》(*Kaleidoscope*)來反擊太陽馬戲團。

紐約時報針對太陽馬戲團藝術風格評論：將令人驚歎的完美絕技幻化成一幅幅的意象，具有生動的主題故事性，使得表演本身有了新的意義，而非僅是技術性的呈現和娛樂而已，其精緻的戲劇藝術效果(*the delicate artistry of theater*)，不僅重新詮釋傳統馬戲的表演，並且觀眾被帶領馳騁於巧妙富麗、無窮無垠的幻想世界中。

### 三、心得

每一種藝術都有自己獨特的再現外部現實的形象，這些形象都是爲了將內在現實即主觀經驗和情感的對象化而服務的。

當人們面對舞台時，呈現於眼前的並不是舞蹈或演出設計者，甚至不是參與的表演者，而是作爲完整作品的演出，即其由動作符號和藝術形象所提供的那一部分關於世界和生活的幻象。舞蹈綜藝從來就是爲不約而同地跨進劇場的觀眾們提供並製造出一個特殊的體驗場所；而舞台所呈現的場面中，舞蹈演員透過舞台的特定環境和氛圍，運用自己的軀體創造出一種源之於生命般律動型態的神秘力量。

動作意味著變化，而產生變化，就必定要產生某種行動。在動作語法中，這些行動就是動詞。正在運動的身體各個部位是名詞。而行動如何得以完成，變化的程度或表演的方式則是由副詞加以描繪的。

時尚流行不斷的翻新，資訊媒體的發達充斥，許多傳統文化與民間藝術，都面臨萎縮、凋零的窘境，傳統藝術面對種種衝擊而逐漸衰退之時，紛紛嘗試研發、改良，或另創新形式，出現了「舊技新編」、「新技術的開發」、「新舊藝術元素如何混融」，「尋找藝術的當代性」…等各種改革實驗，改革實驗的成敗，成爲藝術能否持續發展的關鍵，亦是當代藝術所要面對的時代性新命題。

在二零零一年七月發行的第一零三期《表演藝術》雜誌，關注到新馬戲此際的發展，於是特別企劃報導新馬戲，標題為「新馬戲大觀—人體美技的現代傳奇」，在收錄的九篇文章中，曾數度提及太陽馬戲團，對太陽馬戲團在藝術層面所作的四項關鍵性的調整，做出陳述：

(一)「舊技新編」可謂新馬戲作品中普遍存在的現象，太陽馬戲團是舊技新編的箇中高手，「舊技」是指將傳統的技巧，如拋球、空中飛人、走鋼索…等原有的基本表演重新編排，或者，以舊有技巧為原型，加以新觀念的包裝，使其形成具現代感的作品。

(二)舊技藝經過研發，當然會衍生、演變出新技藝，因此，除了舊技新編的模式外，全新技術的開發，亦是太陽馬戲團努力的方向，同時，配合新技藝演出，新款式道具在形式上、質材上、尺寸上、使用上也得重新設計。

(三)除了基本功的重新編排，以及技藝上進行變革和創新外，太陽馬戲團引進燈光、音樂、服裝，和舞台等現代劇場元素，並且在演出節目的整體安排上，朝向「主題性」發展，企圖在特技、戲法，以及新加入的劇場元素的基礎上，加入戲劇情節，使得整體演出彷彿有一前因後果似的邏輯串聯，脫離以往純粹展示技藝的綜藝奇觀秀範圍。

(四)新馬戲以技藝語言敘事的走向，趨近東方戲曲(如京劇、能劇等)，對於著重形式化與程式化，以及強調技藝的演出特質有所取材，因

此，太陽馬戲團大膽嘗試加入東方雜技素材，雖將素材改頭換面，但仍難掩其創作中所散發出濃厚的東方風情，故其表演呈現多元化的傾向。

《表演藝術》雜誌新馬戲的特別企劃，指陳出太陽馬戲團對傳統馬戲所作的變革與創新：傳統馬戲場上的動物明星已退出舞台，而由雜耍特技藝人全面當家，並以其出身街頭的表演魅力，結合其他表演藝術，加以戲劇元素與劇場技術，創造了人體特技藝術的新境界。

觀察太陽馬戲團在創作變革中對馬戲表演所做的突破：它如何承襲傳統馬戲？而跳脫傳統場景、制式邏輯？如何克服非語言式的表演藝術難以敘事的困難？如何與劇場表演藝術相結合，終於形成其特有的表演形式…等突破，其成效不應被視為馬戲篷裡一段段神乎其技的炫技表演秀而已，應該即時劃入學術課題。

同時，從美國紐約時報針對太陽馬戲團非正統的演出，報導其所形成的特殊表演風格，引發了馬戲工業重新改組的效應；國內的《表演藝術》雜誌整理、分析出太陽馬戲團對傳統馬戲作出的種種改良，益發突顯特技藝術變革在台灣所面臨的困境，包括表演質感、編導能力、強大資本，以及市場行銷的不足，太陽馬戲團已然在國內、外引發包括馬戲、雜技、劇場…等不同層面的關注，當是一極具研究價值的團體。



再者，在新馬戲蔚然成風之際，反觀國內自成特殊生態已久的雜技行當，是否已有不同面貌的新發展？而在太陽馬戲團亮麗的演出表現下，又有哪些攸關新世紀表演藝術發展的共同課題？值得我們深思。