

景觀

## 尋找中國現代舞的路向

• 鄧金明

2007年下半年，林懷民的雲門舞集剛走，鮑什 (Pina Bausch) 的烏珀塔爾舞蹈劇場又來，北京這一年，儼然是現代舞年。據報載，鮑什來華首演，盛況空前。各路達官政要、文藝名流雲集天橋劇場，爭睹大師風采。媒體甚至用「朝聖」這個詞來形容國人的感覺。這是自然的。鮑什這位「現代舞第一夫人」，聲名鵲起於上世紀70年代，從1977年起，她就攜烏珀塔爾舞蹈劇場開始了世界巡演。據《皮娜·鮑什：為對抗恐懼而舞蹈》(Pina Bausch: Tanzen gegen die Angst) 一書交代，該舞蹈劇場「二十一年中足迹遍及四大洲、三十八國及一百零五個城市」<sup>①</sup>。可就是在這份現代舞布道傳教一般的輝煌名單中，卻遲遲沒有「中國」。當然，她也曾四去香港、兩度光臨台灣，但是2007年來北京，卻尚是首次蒞臨內地。從1977到2007年，三十年的時間並不短，為何姍姍來遲？這不能說有政治方面的原因（雖然舞蹈劇場在東歐國家的演出比較罕見），經濟上的原因倒算有一個（舞蹈

劇場的演出費用比較昂貴，舞台條件要求也頗高），但是2001年，我們不也把人家的「三高」（世界三大男高音）請到了紫禁城嗎？我倒認為，良禽擇木而棲，鮑什的「遲到」，折射出的是中國（特別是內地）現代舞傳統和氛圍的薄弱。

鮑什在京會談的時候，與會者五花八門：戲劇界、美術界、影視界、理論研究、舞蹈評論等，可真正來自舞蹈界、在一線從事舞蹈創作表演的人士有幾個？台灣有林懷民，香港有曹誠淵，可內地呢？吳曉邦可說是中國從事現代舞的第一人，可他的現代舞是從日本學來的，他創作的《義勇軍進行曲》、《饑火》這些經典舞作，以現在的標準來說，很難說是現代舞。曹誠淵說現代舞有三個特徵：第一，舞蹈本身凸現的是個性。這種個性與民族性相背離，只是講述個人怎麼想的；其次，是時代性。舞者的思想要跟隨他生存的這個時代變化而變化；第三，是原創性。這裏說的原創性不是說從來沒人做過，而是意味着

是不是從內心散發出來的東西<sup>②</sup>。而吳曉邦的現代舞恰恰不符合第一個特徵。

據歐建平在〈西舞東進：中國現代舞六十年〉一文介紹，與芭蕾相比，現代舞在新中國一開始就「出身不好」<sup>③</sup>。在政治氣候下，吳曉邦、戴愛蓮這些中國現代舞的先行者，要麼遭批判而自生自滅，要麼轉向了民間舞和芭蕾。現代舞在中國的復興，還是在上世紀80年代改革開放後。但是中國第一個專業現代舞團——廣東實驗現代舞團——要遲至1992年才成立；而北京現代舞蹈團的成立更要到1995年末，總算是「結束了『現代化的北京沒有現代舞團』的悲劇」。

先天畸形加上後天發育不良，中國現代舞可謂境況凋零。可問題還不僅僅如此。更內在的問題是，在中國現代舞的發展上，個人性與民族性(包括傳統性和民間性)二者間的關係到底應該如何處理？1994年，中國舞蹈家協會舉辦了「中國首屆現代舞大賽」。但是，由於「對現代舞風格和標準把握不當，造成了民間舞進入了這屆現代舞大賽的決賽之結果，引起參者不滿和新聞界的批評。此外，大賽的性質或焦點也出現了一定程度的混亂——到底是『中國首屆現代舞大賽』，即首次在中國舉辦的現代舞大賽，還是『首屆中國現代舞大賽』，即更加強調中國民族性的現代舞大賽，一直是莫衷一是」<sup>④</sup>，以致後來甚至出現了凡是不具有特定民族風格或古典程式的舞蹈，都可劃入「中國式的現代舞」這種提法。

「中國式的現代舞」這種提法顯然是含混的。甚麼是「中國式的」？「中國

式的」現代舞通常會借鑒「特定民族風格或古典程式」。在這方面，向來追求「老派中國文化韻味」的林懷民的雲門舞集可謂代表。林懷民曾經喊出過「中國人要跳中國人的舞蹈」的口號。他創作於70、80年代的早期舞作，如《白蛇傳》、《薪傳》以及《紅樓夢》等，不管在舞蹈題材、主題，還是舞蹈動作上，都充滿了「中國符號」，比如《白蛇傳》的「京劇式動作」、《薪傳》的族群情結。按他的話來說，這是一個「找動作」的階段。這個時候的「身體是空的」，被動地等待文化符號的灌注，並沒有自覺。舞蹈中的身體是作為主題情節、民族精神的表現工具存在的，文化負載太多，過於追求外在的形式，而忽視了內在的身體。

顯然，林懷民也意識到了這個問題。近三十年來，他一直在有意識地做「減法」，摒棄了早期中國戲曲的舞蹈語彙，將過於自白的民族精神轉化為更為內斂深層的文化意識。更重要的是，通過近期創作的《行草》、《狂草》、《水月》等舞作，林懷民對東方舞者的身體有了更深的文化自覺。林懷民曾談到東西哲學的不同所帶來的的身體語彙的差異：「太極，武術，京劇動作都是曲線的，像『雲手』也是，和西方舞蹈，像芭蕾很不一樣。……它是流動的，而在芭蕾裏面，即便呈現的是圓的手勢，但它的能量實際上是線性的。……西方教堂向上拔尖，芭蕾往高處伸展。但在亞洲，我們往下扎根，往平面發展。」<sup>⑤</sup>

從早期的作為動作技術的身體、作為表徵符號的身體，到現在作為文化的身體、作為內在氣度的身體，林懷民的舞作完成了一個內化的過程。

舞蹈中融入的京劇身段、太極、武術、書法，不再是一種表徵性的符號，而是一種舞蹈精神的本身，所以林懷民可以自豪地聲稱：「我的作品的中國文化是能夠透過身體發散出來的。」其實在中國傳統文化中，武、舞本來就是相通的。武術中有形意門一派，而「五禽戲」就是古人發明的一套介於武術、舞蹈、養生術之間的一種身體運動。身體與深層的文化相契合，身體也就自在了。「舞者不再服務角色，編舞者不再服務情節，當然我們不服務任何的主義，突然間我們自由了」，「內心的深處有了審美的高度」，「有着一個大宇宙」<sup>⑥</sup>。

也正是在這裏，林懷民與他的老師鮑什分道揚鑣了。如果說鮑什「在乎的是人為何而動，而不是如何動」，那麼林懷民恰恰相反，「在乎的是人如何動，而不是為何而動」。在鮑什那裏，情感和意識是先發的，在動作之先；她的舞蹈是在提問中產生的。《皮娜·鮑什：為對抗恐懼而舞蹈》一書就談到，「基本上，她的作品從來不是從腳出發，皮娜·鮑什在十五年前便對《國際芭蕾》雜誌說：『腳步經常從其他地方而來，絕不是來自腿部。我們在動機中尋找動作的源頭，然後我們不斷地做出小舞句，並記住它們。以前我因恐懼和驚慌，以為問題是由動作開始，現在我直接從問題下手』」<sup>⑦</sup>。

從1978年起，烏珀塔爾舞蹈劇場每部新作品的工作都是從「問題」開始的，由編舞家針對她的舞者提問。有時為了一部舞作，會提出上百個問題。這些問題很具體，比如問到：當他們把自己的褲子弄髒時，是否會感

到害怕；他們甚麼時候第一次感到自己是個男人或者女人……但是涉及的領域既廣且深：愛情和恐懼、渴望和孤獨、挫敗和恐怖、人受到他人的剝削（特別是在一個由男性主導的世界中，女性受到男性的剝削）、童年和死亡、回憶和遺忘，以及環境受到的破壞和毒害。這種「提問創作法」還不僅僅是出於「舞者的共同決定權」的考慮，而是關涉一種更為本質的舞蹈精神。鮑什將「問題」視作舞蹈的「起興」，《詩大序》所謂「情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎不足故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也」。

林懷民的舞蹈取向則不同。在他那裏，意識是後發的，在動作之後。他的舞作不是從「問題」，而是從「意境」出發的。在他早期的舞作中，他尋找的是動作的意義、舞蹈主題的意義，而近期以來，尋求的則是舞蹈的意境，大大淡化了舞蹈語言的形式意義和戲劇性。如果說有甚麼意義的話，那也是在動作本身，和動作融會在一起。在綿長連貫的太極導引、呼吸吐納之間，在肢體的自由運轉之中，甚至連意識都取消了，更何況對意義的探究？

這種不同最終也決定了觀眾觀舞感受的差異。《皮娜·鮑什：為對抗恐懼而舞蹈》書中提到，「沒有人在看過皮娜·鮑什的舞劇後不受感動的。不喜歡她的舞作的人，會痛恨它，因為她的舞作傳達的跟人類本身有關、而人類卻拒絕知道的事物，因為她的舞作觸動並傷害了人類的所有心理層面，許多人根本不願面對自己的心靈感受，因此討厭她的舞作。」<sup>⑧</sup>正如曹

誠淵所說：「人們對皮娜·鮑什，是愛的愛死，恨的恨死」，總之，面對她的舞蹈，你無法保持平靜。這一方面來自她舞蹈主題的尖銳性（她那些表現男性女性關係的舞蹈，可以被視作是對婦女解放的宣揚）；另一方面也來自她強硬的立場。「舞作所討論的衝突不會隨意帶過或和諧處理，而是讓它們有所結果。皮娜·鮑什不找藉口逃避，也不允許她的觀眾這麼做。對每個人、包括她的專業評論家而言，鮑什總是不斷地指出人們的弱點，造成大家內心的不悅，並持續地要求人們改變老套的生活方式，拋棄冷酷無情，並且開始彼此信任、彼此尊重、體諒、共同生活。」<sup>⑨</sup>

而與之相對，林懷民近期的舞蹈，從一開始其旨歸就是「平靜」。他聲稱：「對我來講，舞蹈是一個人的事情，有血脈的肉體的事情。舞蹈是一種生活方式，喚起的不是熱情而是安靜。」<sup>⑩</sup>此種身體與精神合一的「安靜」（據說雲門的舞者日常都要練習打坐、練書法，舞蹈訓練演變為一種日常的修持），既是對當今紛擾喧囂社會的應對，也是對傳統文化精神的回歸，而且其具體指向是禪莊文化。正如台灣舞評家盧健英所指出的：過去芭蕾舞或現代舞的訓練乃至京劇造手，強調「有為」，源於道家陰陽觀的太極導引則在訓練「無為」的力量，以呼吸導引動作，並透過內化至身體關節的旋轉扭絞，鍛煉出最大的運動能量，是一種由絞緊而鬆弛的身體訓練，身體在空間裏的自由度更大，並且產生了一種如水般流動的身體美感<sup>⑪</sup>。但是他認為，「90年代，才終於是雲門放下國家民族的包袱，而真正從『人』

而不僅是『中國人』的視點來思考」<sup>⑫</sup>，恐怕不盡然。林懷民90年代後舞蹈中的「人」，固然擺脫了早期舞作中的「中國人」想像（舞蹈對中國古典文學、中國民間傳說，以及台灣歷史經驗的借鑒），但是現在也並不是甚麼大寫的、泛指的「人」，而是地地道道的「東方人」。2007年，林懷民與孟加拉裔編舞家阿喀郎·汗（Akram Khan）對話時，就曾談及這種舞蹈中的「東方體驗」<sup>⑬</sup>：

林：你在倫敦出生長大，七歲學卡達克，大學才開始學芭蕾舞和現代舞，卡達克（一種融舞蹈、音樂、說故事為一體的表演形式，演出的內容大多來自印度史詩《摩訶波羅多》）的背景影響你的西方舞蹈嗎？

阿：非常困擾。卡達克重心往下，而芭蕾舞是往天上去的。我的芭蕾舞非常糟糕，我的腳尖不尖，我的老師總是跟我說：「腳尖！」我說：「我已經伸直腳尖了啊！」但就是直不了。我的身體也開始產生困擾。卡達克的老師說我跳得不純粹，說我用不同的方法在進行卡達克的動作，好像加了一些甚麼東西。現代舞老師也說一樣的話，說我在做葛蘭姆動作好像加了一些其他的東西。我探索這個挫折，發現我的身體自己在做決定，根據它被餵養的東西創造了自己的一套邏輯，我發現了動作的新方式，於是我開始編舞。

林：太極，武術，京劇動作都是曲線的，像「雲手」也是，和西方舞蹈，像芭蕾舞很不一樣。

阿：西方的舞蹈事實上是非常線性的。而亞洲的藝術形式是迴圈形

的，像球體一樣，和周期有關，這也是宗教、哲學看待生命的方式，當事物進行到終點的時候，同時又開啟了另一個起點。

林：所以它是流動的，而在芭蕾裏面，即便呈現的是圓的手勢，但它的能量實際上是線性的。雲門舞者學習武術和太極導引，所有的精力都是螺旋性的走勢，如同地球和日月星辰的自轉。熊衛老師就說，即使是西方人都知道，以螺旋性前進的子彈具有更大的威力。身體非常微妙的反應文化。西方教堂向上拔尖，芭蕾往高處伸展。但在亞洲，我們往下扎根，往平面發展，我想卡達克也是這樣的。

阿：是的，傳統上，所有垂直的設計都代表陽性，而水準的設計則是陰性的表徵。在亞洲，大地代表母親，在西方概念裏，例如德國人稱呼祖國為父祖之國 (fatherland)，是陽性的。

林：去年與我合作《風·影》的蔡國強，目前正與譚盾和張藝謀在北京為2008奧運開幕儀式作創意設計。他們邀請很多學者討論「甚麼是中國文化」。有一位學者說，中國文化其實是陰性的。中國文化裏最受歡迎的象徵基本上就是水，就是月。詩人都寫水和月，例如「舉頭望明月，低頭思故鄉」，都是在談月亮，甚少寫到太陽，這好像可以對應你剛所講的祖國和大地。

1998年，林懷民創作出《水月》，是對這種東方的「文化身體」思考和潛修後的一個標誌性成果。正如盧健英所介紹的——這部舞作採用巴赫 (J. S. Bach) 《無伴奏大提琴組曲》的音樂，

白衣舞者在水面與鏡面下，成為一幅生生不息、綿延不絕的自然風景、一場「鏡花水月畢竟總成空」的無為哲學的視覺盛宴。《水月》全長七十分鐘，舞裏少有飛躍的身影，舞者如水草柔軟起伏，清靈柔潤中，仿若照見更大的空間。《水月》之後，林懷民一發不可收拾，展開了全面性的身體溯源，除了太極導引、靜坐之外，還加進武術，強化舞者靜定中的身體力量。雲門的訓練像是全人的身心潛修。2000年，書法成為雲門舞者的例行功課。舞者透過書法課去體驗「遒勁」、「氣韻」，思考筆勢下的收鋒斂鏗與身體使氣運作間的表現。翌年，林懷民完成以書法為靈感的《行草》，隨後陸續推出《行草貳》(2003年)和《狂草》(2005年)，是為「行草三部曲」。

《水月》從中國傳統身體訓練的氣沉、吐納、鬆身、柔韌，曲線，甚至螺旋的動作體系發展而來，「行草三部曲」則更進一步探索拳術和書法——這兩項擁有相似的美學與哲學的中國傳統。有趣的是，林懷民不會任何拳術，也不用程式。他運用傳統訓練的原則發展出獨特的動作體系，在舞蹈的編作結構上，書法美學的墨色、飛白、留白，甚至卷軸的概念，也融入作品，蘊釀出全新的劇場美學——至此，林懷民已經摸索出了一套完全屬於自己的獨特而完整的舞蹈語言。

但是，正如其作品所印證的「無為有處有還無」的美學一樣，在林懷民的舞蹈中，就傳統和文化來說非常充實的身體，對個體來說卻是異常的空虛。舞者起舞時，對恆常的、集體的「文化身體」浸潤得愈深，對轉瞬的、一己的「此在身體」的自覺就愈淺。當

這種舞蹈美學達到古人所嚮往的「天人合一」的終極境界時，也正是個體精神喪滅的最終時刻。林懷民的舞蹈一路下來，必然會取消舞者的獨特的時空感。所謂舞蹈，不再是「這一人在這一刻」的「動」，而是變成了「文化」超時空的永恆的「靜」。有論者在評論《水月》時指出：「我無法真正喜歡那些舞台上的身體，它們不像血肉之軀，太靜太抽象，明明在行動，有時動作還很迅捷，但我還是覺得像在坐禪，美得很遙遠。……《水月》不僅消滅了舞蹈表層的戲劇性，幾乎連身體也消滅掉了。舞台上那些身體，只剩下形式、技術上的呼應——不承載任何情緒和意義的身體，還是身體嗎？」<sup>④</sup>

林懷民的舞作中，「身體」並非不承載意義，而且若考慮到林懷民早期舞作，「身體」還只是象徵「意義」，而近期舞作更強調「身體」與「意義」的融會，這甚至不能不說是一種遞進。但是在他的舞蹈中，身體承載的並不是個體的意義，而是傳統文化的意義；他舞蹈中的「身體」也並非不承載情緒，但承載的不是衝突的、激烈的情緒，而是祥和的、平靜的情緒。一種不使人「激動」而讓人「平靜」的舞蹈、一種不強調個體意義而強調文化意義的舞蹈，是一種甚麼樣的舞蹈呢？我認為，這只能是一種東方舞蹈。

林懷民並不諱言也不迴避他在舞蹈中的「東方意識」、「中國意識」，與之相比，鮑什本人對自己舞蹈的「德國性格」問題，則要謹慎得多。她固然不願自己的舞作被人誤解是宣揚德國國族主義，可也不願充當德國官方文化外交宣傳的工具。1994年，一場關於印度和德國舞蹈的座談會在德里

舉行，鮑什作為大會貴賓受邀出席。德里歌德學院的院長安排了這次座談會，他在討論中提出了這個問題：「皮娜·鮑什的作品究竟有多德國化」。結果鮑什強烈地作出反駁，她聲稱自己希望被看作是國際的、而非只是德國的藝術家。「假如我是一隻鳥」，她反問聽眾，「你們會把我看成是一隻德國鳥嗎？」<sup>⑤</sup>

在運用舞蹈這門藝術所進行的精神探險上，鮑什無疑要走得更遠，也更為孤獨。她既不依靠國族想像，也放逐了文化傳統，而是通過舞蹈將自我完全暴露在眾人之中，她的舞蹈完完全全植根於個人情感的自我體驗。在這種無所依傍（不管是文化、國家、舞蹈傳統還是情感）的情境下，很自然地會產生孤獨、悲傷甚至恐懼的感覺。那是一種「令人癱瘓並讓人產生攻擊性的恐懼，那使人暴露在對手、伴侶面前並毫無防衛地任其擺布的恐懼，……足以對抗此恐懼的是強烈的被愛渴望」<sup>⑥</sup>。那是一個古典芭蕾舞向現代舞過渡的時代，創新意味着刺激和興奮，也意味着一種精神上的巨大冒險，創新者必須忍受宛如深夜獨自前行的恐懼。

而更大的悲傷和恐懼則來自於精神的「無根性」。《皮娜·鮑什：為對抗恐懼而舞蹈》一書的作者施密特（Jochen Schmidt），就稱鮑什是「一隻四海為家，只是碰巧（儘管不是不願意）落腳在烏珀塔爾的候鳥」。這種精神的「無根性」既是鮑什的悲傷、恐懼之源，也是她舞蹈的最終動力——「我跳舞，因為我悲傷」。抵抗悲傷、恐懼的唯一方法就是去表達這種悲傷、恐懼，將自我完全敞開。這正是

西方現代舞的精神。從鄧肯 (Isadora Duncan) 的「舞蹈家必須使肉體與靈魂結合，肉體動作必須發展為靈魂的自然語言」，到格雷厄姆 (Martha Graham, 又譯葛蘭姆) 的「運用舞蹈把掩蓋人的行為的外衣剝開」，「揭露一個內在的人」的說法<sup>①</sup>，無不如此證明。只不過鮑什更願意從社會關係、人際關係中去揭露這種個體的存在感而已。

林懷民的舞蹈則不同。它沒有這種精神的歷險、存在的敞開。它會帶來文化的認同，卻不會產生自我的意識。舞者在行舞中的確是感受到了身體的存在，但那與其說是自我的身體，還不如說是從屬於一個更大的文化母體。舞者在文化母體中，處於一種封閉的、靜止的狀態，沒有自我的表達，沒有對抗、矛盾、糾纏、掙扎、探究，舞者完全被罩住了，成了供展示之用的鏡中之花、水中之月。甚至可以說，在林懷民的舞蹈中，真正的而且也是唯一的舞者不是「人」，而是「文化」。那些翩翩起舞的舞者只不過是「文化」的託身肉胎。雖然林懷民一再強調舞者在日常練舞中的修行色彩，強調個體對文化精神的領悟，但是這種領悟最終導向的是文化的皈依和歸一。當然，這種舞蹈之中的皈依，顯然會產生一種投身文化母體時的靈肉的自由和極樂、安靜和祥和，而這也正是雲門舞集所代表的東方舞蹈持久吸引西方觀眾的魅力所在。

一種讓人不安的舞蹈，以及一種讓人安定的舞蹈，你會選擇哪一種呢？這個問題恐怕沒有定論。正如在中國現代舞的發展方向上，到底是走鮑什的路，還是林懷民的路，也仍然

需要權衡。但是，這並不意味着對二者的差異就漠然無視。正視這種差異，從思想文化上反思和審視我們的個人性與傳統性、民族性之間的關係，正是中國現代舞發展的必須要做的工作。

### 註釋

①⑦⑧⑨⑩ 施密特 (Jochen Schmidt) 著，林倩葦譯：《皮娜·鮑什：為對抗恐懼而舞蹈》(上海：上海人民出版社，2007)，頁239；103；26；27；246；27。

② 〈現代舞 用舞動思考人生〉，領舞網(2007年12月20日)，www.05005.com/Article\_Show2.asp?ArticleID=49478。

③④ 歐建平：〈西舞東進：中國現代舞六十年〉，台北利氏學社網站(2000年)，www.riccibase.com/docfile/art-ms03.htm。

⑤⑬ 梁越美記錄整理：〈同是英雄出少年〉，《聯合報》，2007年3月27日。

⑥ 林懷民：〈做自己：雲門舞集之路——林懷民在北京大學的講演〉，《北京舞蹈學院學報》，2007年第2期，頁11-15。

⑩ 趙輝：〈林懷民：舞蹈是一種生活方式〉，《台聲》，2007年第9期，頁83。

⑪ 盧健英：〈做自己——溫習雲門〉，雲門舞集網站，www.cloudgate.org.tw/cg/cgnews/feature.php?id=437。

⑫ 盧健英：〈溫習雲門〉，中國舞蹈藝術網系列博客，http://xlwd.blog.sohu.com/52432307.html。

⑬ 思伽：〈「雲門」開啟《水月》無情〉，《書城》，2007年9月號，頁16。

⑭ 〈現代舞〉，百度百科，http://baike.baidu.com/view/285.htm。