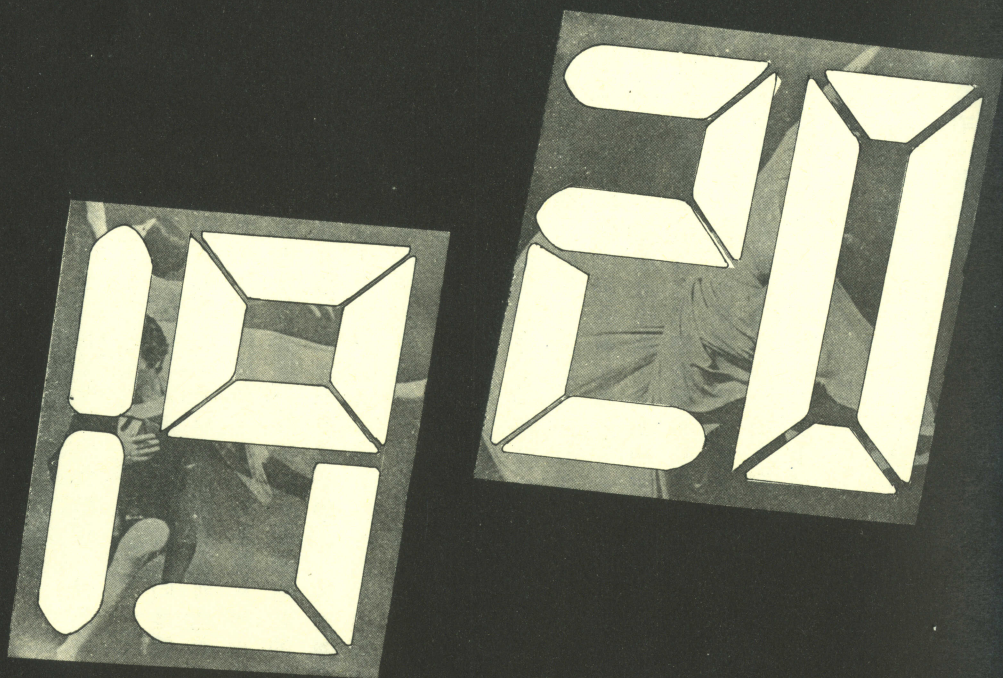


現代舞

洪乃勻



舞

在漫長歷程中，現代舞代表過很多東西，有陣子，現代舞具有相當類似的本質，這並不是說，現代舞的代表人物風格一致——事實上，他們彼此之差異而自豪——不過，他們顯然有相似的原則與信仰。

對於現代舞，很多人早為其下過定義，但是，沒有一個定義足以涵蓋目前的情形。光腳跳的舞，不，有時他們也穿靴的。表現派的舞？不，有的編舞家反對在舞中抒情載道。那麼，就找個伸縮性大一點，放諸四海而皆準的定義吧。首先想到的便是：「從傳統解放出來的自由舞。」到底是從那個傳統中解放出來的？是否所有非芭蕾舞的作品全是現代舞？何況，無知便是自由。這也算是現代嗎？顯而易見，這全是不切實際的說法。

一九三三年，紐約時報舞評家約翰·馬丁說，現代舞是一種觀點。它的動作不為眩人眼目的誇示而設計，如古典芭蕾舞；也不為了自我表現，像當時流行的詮釋舞（Interpretive Dance）；而是為了「將個人，真實的經驗形象化」所做出來的動作。他認為，芭蕾舞的美學訴諸視覺，而非情緒；偶而處理情緒，也是淡漠而抽象，總是隔了一層；創作者絕不期待觀眾對舞內涵的情感產生反應。現代舞則將個人而又「真實」的情緒形象化——對外投射，企圖溝通。編舞的人深深感覺到那份情緒，更堅信表露他的情緒時，也展示了一項基本的真理。

怯靈與自然之探索

在美國，故事起於十九世紀末二十世紀初。伊莎朵拉·鄧肯（Isadora Duncan）與魯絲·聖·丹尼絲（Ruth St. Denis）覺得當時的芭蕾舞太過拘謹，不約而同地摸索一種允許自由表現的舞蹈方式。兩個人都反對古典芭蕾舞僵硬、刻板、形式化而不自然的技巧，膚淺的主題。鄧肯將自己投向大自然，從古希臘藝術找到答案，認為自然的動作是舞蹈的最佳方式。她的舞，有些是抒情的，也有雄偉的作品，總是灌輸著她善與美的人生觀。聖·丹尼絲轉向東方。富有宗教色彩的東方舞蹈印證了她認為舞蹈是一種性靈藝術的看法。後來，聖·丹尼絲和她的丈夫鐵雄（Ted Shawn）合作的舞蹈不再拘限於異國風味，却仍孜孜不倦地將舞蹈提昇到莊嚴高貴的境界。

二十年代晚期，瑪莎·葛蘭姆（Martha Graham）以及杜麗絲·韓福瑞（Don s Humphrey）先後叛離丹尼絲（譯註：Denishawn）——聖·丹尼絲與鐵雄合辦的舞蹈學校。他們揚棄了上一代甜美飄逸的風格，現代舞的性質為之大大改觀。那時，高樓大廈蓋起來了，勞工問題發生了，像一次大戰那樣瘋狂的事層出不窮。古希臘，古老的東方十分遙遠了，具這樣動盪的世事孕育了他們的舞。

拋棄傳統，訴說真實

現代舞的第二代，不僅要排斥古典芭蕾舞的技巧，還得抗拒鄧肯與丹尼絲的舞蹈語言，他們堅信舞蹈可以表達當代的種種觀念，却無法從上一代的動作找到足以表達這些觀念的語言。杜麗絲·韓福瑞說過，一個舞者不應「只關心（舞蹈訓練培養出來的）優美線條，以及流順自然的動

作；他應該注意到生命如何發弄利用他，再把這種壓迫感和自己的見解吼出來。」瑪莎·葛蘭姆說：「我不想當一棵樹，一朵花，或一陣浪潮。觀眾應該能由一個舞者的身體看到自己；不是模仿日常生活的動作，不是自然界某種的景觀，不是來自另一個星球的怪物，而是一種奇蹟——一個有動機，有修養，聚精會神的人類。」

第二代覺得不能老是稱讚美善。他們承認人類有愛。不過，人也會憎恨、害怕、嫉妒。他們尖銳而熱情地表達這一部分的人性。他們認為，甜美飄逸是美好的。然而，深刻的恐懼與仇視也同樣美好。因為這些都具真實的。這一部分的人性，把人類愛的行為襯得更有意義，更加神奇。用瑪莎·葛蘭姆的話來說，「把埋沒於人們習以為常的象徵符號之後的真實重新表露出來。」他們不得不走極端。他們使觀眾震驚，即使他們不存心嚇人。這只因爲他們必須拋棄傳統的老套，讓觀眾用一種新鮮的眼光來看。削去裝飾性，膚淺的，油腔滑調的東西，他們一心一意挖掘動作的意義與精髓。長久以來，動作一直被扭曲變形，塗粉抹脂，現在他們將它還原到本來的面目，透過它來訴說那些久被埋沒的真實。

生命的開端與生活的衝突

瑪莎·葛蘭姆與杜麗絲·韓福瑞尋求動作的根源，找出人類基本直覺動作的關係。芭蕾以十七世紀歐洲宮廷舞莊嚴的五個基本步位爲基礎。丹尼雄把東方寺廟的舞蹈加以形式化。只有鄧肯發現一種動作的自然根源，她認為所有動作皆起源神經叢。她自己便自覺而正確地利用這點特性。由這個發現她引出許多動作來表達歡愉和哀愁，却不曾觸及悔恨、悲痛、罪惡感。這些情緒對她顯然是陌生的，她也沒有表達的必要。然而，對現代舞，這些情緒非表達不可，那麼它就需要一套新的動作語言來說清楚。於

是，二十年代，一切從頭開始了。

瑪莎·葛蘭姆從呼吸——生命的開端——著手。她注意到，人的腹部隨著呼吸起落，吸氣時膨脹，吐氣時收縮。下一步，她強化了呼吸的動力，將吐氣時腹部的收縮變成突然而強擊的衝擊，使身體做出跌落、旋轉，以及其他無窮的動作。這是運用精力的基本方式，對舞蹈而言，却是一種創新的做法。從戲劇性的觀點來看，縮腹能夠自然而有效的表達一個人恐懼、痛苦、狂喜的情緒。

杜麗絲·韓福瑞的做法與葛蘭姆迥然不同，却也從基本出發。她不檢視因人體內部的動作，而挖掘人體與空間的關係。她認為，動作是因抵抗地心引力而產生的，地心引力可以看成一切威脅人體平衡與安全的力量象徵。她也發現一套正反的原則：跌落與恢復平衡。葛蘭姆敘述人類內心的衝突，韓福瑞則關心人類與環境之間的衝突。兩種做法都具有相當的戲劇性。可是，大眾看不慣這種戲劇。儘管如此，葛蘭姆與韓福瑞的作品却毫不妥協。那些原始根源發展出來的動作，就像他們的舞衣那樣樸素無華。沒有優雅的手部動作來增加畫面的美感，更沒有炫目的特技表演。不僅沒有抒情流暢的動作。突兀而充滿撞擊性的衝刺比比皆是。不但沒有那種看來輕易自然的飛躍，舞者往往用光腳將舞台踩得咚咚響。要是他們跳躍，就像地面的動物，掙扎著跳出泥沼一樣。不錯，那些久久隱藏的真實的確清晰明白。大部分的觀眾可一點也不喜歡。



滾滾轉圓潤——風格的創新

這使現代舞編舞者的生活益加艱難。冷潮熱罵已經夠難受了，那些可能來看舞蹈表演的人也躲得遠遠的。然而，她們的堅忍不拔，加上約翰·馬丁在紐約時報苦口婆心的解說，終於慢慢的軟化了觀眾的排斥態度。這說明了，某些藝術的形式，就像人生種種，逐漸被認為是無法逃避的真實。

對現代舞的編舞者，仇視態度的動搖是深具意義的。這表示，他們不必對那些老頑固反覆再三地陳述他們的基本原則。他們大可研究發展，應用這些觀念，去挖掘更深刻的經驗。從一開始，好作品就問世了。經過初期掙扎之後，傑作開始源源而出。慢慢地，動作的花樣大量增加了，不再專門強調碎然踩地之類的泥土味，溫和——甚至柔美——的動作也出現了。因為這也是人類基本天性的一部份。在過去，這些動作被埋沒了，因為要與過去分別，必須斷然而絕淡，才能達成預期的效果。現在效果達成了，編舞者可以放心地拓廣他們的調色板，瑪莎·葛蘭姆與杜麗絲·韓福瑞再三再四的刷新他們的風格。

提起今天的現代舞，從某些方面來說，要比敘述初期的發展情形困難得多。面對依然新穎的動作語言，又和那

幾個日新月異推陳出新的編舞家一起工作，初出道的晚輩很難超越他們的先進。這些成就赫赫的領導人物，對年輕的編舞者，一方面是良好的典範，另一方面却具碩大無比的阻力；已有人做過的，大可不必再做一遍。

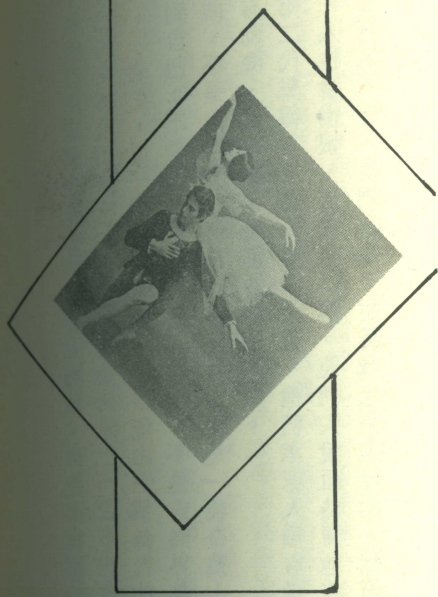
此外，新的一代還有別的煩惱。他們應該如何把技巧琢磨得更出色，使舞者更強有力，更多才多藝？如何創新的主題，如何擴展舞的戲劇性？

從現代動作線條之美的革新

現在回頭顧盼，我們可以看出，事實上，打從葛蘭姆與韓福瑞叛離丹尼雄的四五十年間，現代舞歷經鉅大的變革。不過，這些變革都是逐漸發生的；看來就不那麼顯著，影響也不驚天動地。而且，這些年來，到底也沒有人發現一套新的動作根源，或者戲劇的新領域。雖然，原先的那些觀念是天天地擴展延伸了，但總逃不出創始者的思想範疇。美國現代舞創業時的觀念沒有被淘汰，繼續被引用到今天的世界上——佛羅伊德的理論依然支配人們的看法，而敲打派、太空人、人口膨脹又造成了新的沖激。漠視這些新事物新問題等於排拒創始者的原則；他們是那麼堅強地面對現實。容或某些主題變異了，技巧也成長了，那些基本概念卻沒動搖。現代舞依然汲汲於溝通個人而真實的經驗。

不過，這個說法並不適用於每一個「現代」的現代舞編舞者。儘管現代舞並沒有離逸創始者所樹立的方向，在發展過程中，新的流派產生了。他們的作品是那麼不同，我們不得不質疑他們是否真的歸屬原來的系統，與葛蘭姆或韓福瑞的作品相較，新形式的舞蹈作品與現代舞延續的主流，似乎罕有關係，甚至毫無牽連。

到底有什麼不同呢？一言難盡——幾乎全然不同。他們不再縮腹鬆腹，不再跌落起復，甚至不用類似這些技巧的動作。對於恐懼、痛苦、狂歡的關心是一去不復返了。新的編舞家從別的地方——從機會（Chance），從編號



音樂和活動繪畫，從流行的「發生」的概念，從荒謬劇場找到創作的目的。至於表達的目的，他們根本不理這套，更別提舞蹈代表什麼了。他們說，舞蹈本身就是美好而欣奮，為什麼硬要舞蹈闡述舞蹈以外的東西呢？

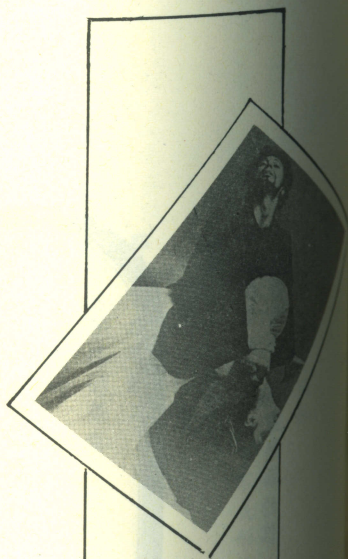
即使是沒有開竅的觀眾也會覺得早期的現代舞在表達個人深刻的感受。新派編舞家極力抵制這一點，他們關心的是動作，而非跳舞的人；他們不要舞蹈傳達任何東西——特別是感受。他們辯稱，舞蹈的唯一經驗應該是動作的質地——輕捷、遼闊、溫柔、活力充沛，以及諸如此類的特性。絕對不許情緒化。情緒只會使觀眾忽略了舞台最重要的東西——動作的意象。

這樣的主張使新派的編舞害備受責難，說他們將舞蹈貶成非人格化的東西。對這樣的指控，他們振振有辭地回答：舞蹈是運用人體的藝術，絕對不可能非人格化；他們在找尋一種超然的形式。如果責難者是要找碴子，倒是爲了現代舞作品太人格化，簡直個人化得叫人不敢領教。

這項新的風尚因何而生？編舞家自己說，那是因爲現代舞越來越戲劇化，幾乎要變成一種啞劇了。舞蹈完全喪失它的本質。動作變成說故事的工具，人們不再注意動作本身的美，這樣做簡直在貶低舞蹈本身的價值。因此，他們的使命便是恢復舞蹈的地位，舞就是動作，沒有別的。他們承認，在奮鬥過程中，他們受到其他藝術潮流的影響與鼓舞，而趨於抽象化、機械化、隨意化——這不正是這個時代的方向嗎？到底，這些才是如假包換的「現代」。但是，這種概念與現代舞原來的觀點相差十萬八千里。我們是否能用「現代舞」這個名詞來稱呼他們的作品，將他們與鄧肯、丹尼雄、葛蘭姆以及韓福瑞相提並論？

現代舞的歸屬

今天現代編舞家之所以分歧不同。那是因爲有的走修正路線，有的從頭做起。現代舞的編舞家總是關心還沒被人接受的符號，那些令人驚覺而有所悟的象徵符號。他們



的執著容或有細微與明顯之分，基本上却是相同的。如果這份執著的迫切感？這個藝術家等於叛變了現代舞。如果這種迫切感只表現於反覆無常的自我炫耀，譁衆取寵；如果它使人吃驚而不會人有所悟，那便不是現代舞。從另一方面來看，如果這種執著的精神發揮於一些所謂芭蕾編舞家的作品，那麼他們的創作也同樣現代。安東尼·都德（Anthony Tudor）、傑羅·羅賓斯（Jorome Robbins）「西城故事」編舞人）以及喬治·巴蘭欽（George Balanchine）的部份作品就是很好的例子。從理論上來講，芭蕾與現代舞是相對的，因爲它一心一意利用既定符號來敘述陳舊的觀念。然而，芭蕾不再這樣因循舊規時，名詞上的分野也就沒有意義了。

這與價值判斷無關。我們不能因爲芭蕾使用既定符號便說它不好；它的作用本來就與現代舞不一樣，有的芭蕾以傳統的形式，將這種作用發揮的淋漓盡緻，有的失敗。現代舞的創作也會失敗。失敗的例子不勝枚舉。我們絕不能以單一作品的成敗而斷言它所歸屬的基本概念的優劣。

現代舞這個名詞代表一種對藝術應該在現代世界產生何種作用的觀點與態度。每當世事遷異，現代舞也跟着改變；因爲象徵符號一旦被接受，便喪失了揭示真實的效力。這些符號必須時時刻刻再度充實，再度復活；甚至全盤毀棄，重新創造，才能達致促使觀眾驚悟的作用。除非如此，現代舞不復現代——它是僵死的。