

美國的舞蹈

(The Dance in America)

目錄

第一章美國舞蹈概況.....	2
第二章 古代舞到芭蕾舞的興起.....	6
第三章 殖民時期的美國舞蹈.....	12
第四章 十九世紀的美國舞蹈.....	16
第五章 鄧肯和富勒.....	19
第六章 露芙.聖.丹妮絲.....	24
第七章 鐵德.肖恩.....	35
第八章 瑪莎.葛藍姆.....	45
第九章 多麗絲.韓富莉.....	56
第十一章 現代舞的成果.....	78
第十二章 黑人舞蹈.....	87
第十三章 美國芭蕾舞的誕生.....	92
第十四章 地區芭蕾舞運動.....	106
第十五章 外來的芭蕾舞.....	109
第十六章 民族舞蹈.....	115
第十七章 歌舞劇.電影.電視.....	124
第十八章 舞蹈教育和娛樂.....	131
第十九章 舞譜和舞蹈資料保管處.....	136
第二十章 結論.....	141

第一章美國舞蹈概況

早期的美洲人認為舞蹈是一種需要；不像早期有些白種移民把舞蹈當是罪惡；也不像當代大多數美國人只把它當做有趣的消遣。舞蹈不僅廣受歡迎，有重大的文化意義，而且是生命本身的主要成分。

偉大的英國哲學家赫夫洛克．靄裡斯在他的《生命的舞蹈》裏說："如果我們漠視舞蹈藝術，我們不僅對肉體生命的最高表現未能理解，而且對精神生命的最高象徵也一樣無知。"美洲的印第安人同世界所有地區的原住民一樣，不難瞭解他這番說話。因為美洲的印第安人不能、也不會把舞蹈和崇拜、愛情、仇恨、農作物的生長、狩獵、豐饒、死亡和再生分開。他們知道舞蹈有神奇的力量。

白種人的舞蹈傳統，除了最早那段日子，情形完全不同。他們也許樂意接受十六世紀巴特薩.迪.保蘇約對芭蕾舞(舞蹈許多形式的一種)下的定義。保蘇約曾為法國皇后演出第一台芭蕾舞《皇后芭蕾舞喜劇》。他認為芭蕾舞是"多種樂器不同的和聲中，一群人按幾何圖形排列在一起跳的舞"。

美國的舞蹈，也許是世界上最豐富、而且肯定是變化最多的一種，在群眾中引起的反應，有淡然不理的，也有欣然接受和熱衷於斯的。

少數美國人認為舞蹈藝術是一種需要，更多的人認為像音樂、戲劇、文學和繪畫藝術一樣重要，一樣富有啟發，但大部的人卻認為是新鮮刺激的娛樂方式。

什麼是舞蹈。在"需要"和"消遣"兩個極端之間，舞蹈有許多功能，有許多有利於人的大大小小作用。在美國，最普通的情況是用作社交娛樂。古代的婚禮或宮廷舞，經過一番修改，男男女女，少男少女，一對對隨著當時流行的音樂一起跳舞。在身體並不貼近可又面面相對的舞蹈出現之前，他們身體是貼近的，手攜著手，享受這種勻整和諧的配合，除了少數反對跳舞的團體或個人，社交場合大家都接受了。

即興熱舞的親暱的成分最少，著重把年輕的有時過剩的活力導入節拍韻律。這也是古代舞蹈的目標，因為人類有史以來就喜歡用有規則的運動發洩精力、體力和情感。

許多土風舞，參加的人數由一雙變成一群，大家依照設計好的形式排列，隨著規定的節奏，和鄰居、朋友甚至新來這個地區的人交際。

所有這些舞蹈，雖然大都從幾已遺忘的遠古巫術舞傳下來卻都是娛樂性的。人們喜歡甚至重視這些舞蹈，但不會有人認為可以光照靈性，啟發心思，或者使人沈迷宗教。這都不是舞蹈的目標。

再有，是把舞蹈素材用於教育，去發展身體肌肉，調整肌肉，保持身體平衡的運動；舞蹈練習、舞蹈節奏用於治療，可以幫助受傷的肉體和挫折的心靈復原。舞蹈在這方面便是一種鍛煉了。

社交舞、土風舞和教育舞蹈，個人是實踐者、參與者。在舞臺表演的舞蹈，個人除非是表演的人，只是個旁觀者，肉體並沒有參與，但藝術體驗卻和表演者共用。

舞臺表演的舞蹈，最粗淺的層次是在娛樂，以供消遣。一般跳踢躑舞的人表演時，觀眾開始忘記自身的問題，自身的困擾，甚至煩悶。踢躑舞的步法引人注意，舞者的平易近人，輕鬆活潑，風姿萬種和快慢有致，把一個人的焦慮都消除了。

觀眾對這種趣味橫生的舞蹈，不禁陶然，甚至把自己未經訓練的身體當作舞者輕巧靈活的體態。在夜總會舞蹈表演中，這種認同甚至更加相近，因為表演者選了一種通俗的舞蹈，用一點裝腔作勢、渲染誇張的手法，使人們產生一種非非之想。這樣，看夜總會舞蹈表演，彷彿是我們幻想自己在人前表演。

驚險也是消遣舞蹈的一個主要成分，高空舞蹈表演家，甚至古典芭蕾舞孃，都懂得利用驚險。芭蕾舞孃常在優美動作、刺激音樂和戲劇效果中，加插驚險，使她的舞蹈不只為了消遣。但是驚險，不管由藝術家還是娛樂表演者加以運用，都是極有價值，效果很高的舞蹈技巧。我們是不是仍然蠻根未盡，也許頗有爭論的餘

地。但我們都喜歡看一失足即成千古恨的危險動作。舞者通常向地心引力挑戰，如果有錯失，代價小則丟臉，大則受傷。我們一邊看，一邊不禁俯身向前，分享驚險刺激，無需顧及自身的安全。

舞蹈中的驚險，是舞蹈特有的審美觀念中，一個言過其實的例子。如果一個跳舞者瀕於跌倒或滑倒邊緣，儘管我們一點危險也沒有，我們會自動想去扶持他。這種對別人動作的反應是一種本能。欣賞舞蹈，只要再加培養就成了。

看舞蹈動作簡單不過，但要真正欣賞舞蹈動作，光用眼還不夠，還必須全心全意感同身受的瞭解體會。就像看完一幅畫後，閉上眼睛，色彩景致仍然銘記腦海之中；實際的聲音停下來，耳畔的餘音久久縈迴不去；觀舞者的肌肉，對舞蹈動作也應該有所反應，而且默記。

如果我們看高空表演的人翻筋斗時，保持全身緊張。只要肌肉略一扭動，我們也就可以真正的感到伸出來的手有交接的暗示，感到腿往上翻的興奮，或者彎曲身子、勉強收縮的痛苦。如果跳舞的人豎直了身子，我們看到的難道只是一個直立的身形，還是由於我們自己覺得自豪、自信和威嚴呢。如果跳舞的人收緊肌肉，彎低身子，我們看到的難道只是屈折的形體，還是由於我們想起痙攣的苦楚，挫敗時感受到的脊骨折斷的痛苦。

舞蹈家叫這種審美觀做"動力美學"，就是一個觀眾能夠在舞蹈中發現比肉體消遣和娛樂更多的東西；因此，也可能和跳舞的人一齊分享編舞家創造的探索過程。並不是每件事物都賞心悅目，因為舞蹈和繪畫、文學、戲劇一樣，並不限於賞心悅目，但這種追求探索使人振奮，甚至獲得啟發。

也許有人會問，這種追求探索會帶我們到什麼地方去呢。像《睡美人》或《天鵝湖》這類古典芭蕾舞，會帶我們到童話世界，但像有些當代芭蕾舞劇，則直探人類的內心世界，發掘人類的七情六慾。另外一些舞蹈，根本沒有故事情節，我們會見到舞蹈家的身體，反映偉大音樂的韻律和節奏，化音響為具體的形象，在肉體和情感上同時反應樂曲的驅策。

美國的現代舞蹈脫胎自古典芭蕾舞傳統，有諷刺到歌頌各種形式。諷刺方面，像瑪莎.葛拉涵的《人人心中有個馬戲班》，描寫一個頭腦空洞自私的女人，幻想自己是一切經歷的主宰；或者在歌頌方面，像多麗絲.韓富莉的《人間世代》，男人的尊嚴、勞動、遊樂、愛情和妻兒的悲歡離合關係，全部用舞蹈的動作表演。

別的情況中，舞蹈不只替個人，可能還替全人類講話。西班牙的華麗的舞蹈，印度的玄奧宗教舞劇，日本戲劇的詩的形式，或者巴厘島的慶典中，編舞者沒有一個抒發自己的觀點，只是把一個民族的傳統呈現在觀眾之前。因為民族舞蹈藝術，是經過千萬年，由數以千計的創造者共同締造的。這些濃縮的舞蹈形式，可以看出一個民族的歷史、風俗、信仰、思想，甚至氣質性情。由於表面上的異國情調，這類民族舞蹈在奇異的裝飾下隱藏著豐富的知識寶藏。

這些舞臺表演的舞蹈，由於素材的範圍廣闊能夠娛樂人、打動人，形式生動活潑，不僅是獨立的藝術，還對其他戲劇形或有所貢獻。它對歌劇、歌舞喜劇、電影、電視，甚至戲劇都有助益，而且將體能技藝、啞劇動作提供給任何戲劇形式利用。

美國看舞蹈表演的是些什麼人呢。實際上是每一個人，因為人人在生活中幾乎免不了要接觸舞蹈。世紀之初，舞蹈觀眾有限，儘管喬治.華盛頓本人喜歡芭蕾舞。殖民地時期以來，芭蕾舞也興盛和式微過，觀眾通常是些都市內興趣廣泛、老於世故的人。總之芭蕾舞似乎並不屬於一般群眾。

舞臺表演的舞蹈，發展雖然緩慢，可是紮實地在美國生了根，而且開始茁長，吸引了多數人的注意。偉大的俄國芭蕾舞家安娜.巴英洛娃，對芭蕾舞的開拓工作貢獻良多。露芙.聖.丹妮絲、鐵德.肖恩和他倆的丹妮肖恩舞蹈團開創自由舞蹈形式和介紹外來的民族舞蹈也都功不可沒。

一九三三年，美國全國只有一個重要的芭蕾舞團，作些短期的巡迴演出，並且只在紐約有短暫的演出季節。二十年後，已經有好幾個芭蕾舞團在各地巡迴演出，都廣受歡迎，而在紐約和其他城市則為大批觀眾長期演出。其他形成的舞蹈，不管是本國還是外國的，也在群眾中引起類似的熱烈反應。

從枯燥的數目字來看：美國群眾對舞蹈興趣的不濃，曾使著名的藝術贊助人胡洛克，在一九三三年的舞蹈演出中損失了近十萬美元。二十年後，一群興趣較濃的舞蹈群眾，使同一個贊助人單單在舞蹈演出上總收入超過四百萬美元。二十年

間的變遷說明，已經有大量愛好舞蹈的群眾了。到了一九七一年，不僅芭蕾舞、現代舞和民族舞團體都延長了演出合約——有些芭蕾舞團全年竟然演出四十五到五十個星期之多，優秀的芭蕾舞團體也在美國各地風起雲湧。

電影把只能在舞臺表演的舞蹈，帶給許多對舞蹈毫無認識的觀眾。在歌舞喜劇中加插芭蕾舞和嚴肅的舞蹈作品，不僅豐富了歌劇，而且讓觀眾知道芭蕾舞和舞蹈表演不難瞭解，也不是沒有樂趣。

當然，電視把所有舞蹈帶進了家庭。雖然電視常以消遣舞蹈和流行歌曲改編的舞蹈為主，但有時也把偉大的芭蕾舞藝術家甚至勇於實驗、思想高超、感情深刻的舞蹈作品介紹給眾多的新觀眾。通過電視，舞蹈得到了不少新朋友，影響力又大又全面，使許多小女孩都想當芭蕾舞家，兄弟姐妹樂於到戲院和禮堂去看實地表演的芭蕾舞，彷彿只有在舞臺上才能看得到這種壯觀的舞蹈場面。

一般美國人還沒有像美洲印第安人過去和現在那樣把舞蹈當作一種需要，因為一般的美國人，除了從社交場面外，大部分都袖手旁觀並不是身體力行，但舞蹈經過幾個世紀來的興衰榮枯，終於在美國舞臺上立定了腳跟。舞蹈不再是一個徒有魅力而受人懷疑的陌生人，而成為一個合法的公民了。

儘管現在許多人重視或輕視舞蹈藝術，卻沒有人可以因為自己不懂而對它置之不理。舞蹈中的人物，在我們今日的生活中已經不可或缺。這些人物各不相同，他們或是排成一行的漂亮女郎，步調一致地踢腳抬手；也可能是一群強健的青年人，以動作表現力量、美好和民主的職責。這一個是芭蕾舞家，身態優美，佇立在芭蕾舞鞋尖上；另一個則通過舞蹈，表現出靈魂決不被摧毀，要直面和征服內心的恐懼。

他們是躍向天堂、歡天喜地、溫柔體貼、懷抱童稚之情的人物。他們旋轉時恐懼驚慌，意醉神迷；舉步時或驕傲時或悵然若有所失；姿態時而放蕩，時而虔敬；奔跑時來去自由，從心所欲，或者直衝衝突的核心。這些來而復往，不斷出現的人物，充實了美國的舞蹈。但是他們的歷程是艱苦的，而且常常是寂寞孤單的，因為他們在有歷史記載之前就已走上征途。

第二章 古代舞到芭蕾舞的興起

許多美國人以為舞蹈藝術是一種新花樣，新發明，因為它在美國盛行(起碼是大規模盛行)是比較新近的事，連傑出的藝術理論、藝術史和藝術評論作者都忽略了舞蹈藝術。不過，這些作者若要討論音樂、戲劇或詩歌，絕不可能不談到舞蹈，因為先有舞蹈然後才有其他藝術形式。

熱烈的藝術討論中，學者們的辯論有時會像政客一樣熱烈，認為舞蹈藝術是最早的藝術，持有這種舞蹈家觀點的人，免不了遭到輕蔑的反駁："拿出證明來！"如果辯論的人純粹基於稚氣的佔有感，聲明"我的藝術比你的藝術早"，這比說"我的洋娃娃比你的漂亮"或"我爸爸能夠打倒你爸爸"這樣的話好不了多少，在這種情形下，舞蹈的長遠歷史，也就並不重要。初愛上舞蹈的人，最重要的是要記住，舞蹈是一種最基本的藝術，不僅在歷史上"首先"出現，而且是人的"最初"本能。

動作是生命本身最基本的表現，也是舞蹈最根本的元素。舞蹈實在比人的出現更早。野獸和鳥類都有求偶的舞蹈，它們活動的行態很容易被當作舞蹈的形式。這些動物的舞蹈，既不是蓄意的思想，也不是自我的幻覺，因為自然科學家在許多不同場合都記錄和攝下了這些舞蹈。

認真來說，宇宙的運行、律動節奏和秩序構成一個大型芭蕾舞。不止一個以上的古代民族相信星體在空中跳舞，而起碼為了滿足他們自己相信他們創造的星體舞可以反映太陽、月亮、行星等各種星體的運動。但早在文明人認為舞蹈和宇宙力量有關連之前，先民已經在憑本能跳舞了。

先民跳舞有許多理由：為發洩精力，表示勇敢，慶祝殺生；受性慾驅使，跳舞求偶；用跳舞來表達一件事件，一個思想，或一種感受；而處於神秘相似乎無從控制的自然力之下，為了要獲得足夠的神奇力量去控制和適應這種環境，他也會跳舞。

起先，先民在巫術舞中，模仿自然，借此把自己看成渴望操縱的權力。也許大力頓足的聲音，會引起天庭的共鳴，帶來回應的雷聲和滋生的雨量。後來，他開始相信一陣風、一條溪流、一株樹本身並非神抵，只不過有看不見的神明守護著，

於是經過千萬年，他替自己創造像徵的舞蹈，放棄直接的模仿，代之以假想可以取悅崇拜的神明的儀式。

最後，人類發覺神明可以活在各人的內心。因此肉體變成了廟堂，經由舞蹈的淨化，成為適合神明居住的地方。但什麼是舞蹈藝術呢。在先民的原始舞蹈裏，可見到舞蹈的活動，但還不算是一種藝術形式，要等到教士將之發展成某種巫術和宗教舞，才算得藝術；而這時崇拜的人只是一旁觀看，並沒有參加表演。因此，教士成了表演的人，舞蹈專家。舞蹈便在宗教背景下誕生。

在美國的教堂和廟堂裏，宗教舞的傳統保留下來的不多，不過，宗教舞偶然也會在教堂、教會聚集時候，甚至電視上演出，但大部分的宗教舞和宗教舞演變出來的舞蹈，在美國戲院內保存下來。

古代埃及人的宗教舞儀式，希臘人的慶典、合唱、運動和軍人舞，以色列的狂舞、先知舞，經歷長時間後，實際上已經被破壞了。當然，希臘運動和古典戲劇的合唱，都有人重演，現在中東一帶伊斯蘭教徒跳的舞，在目標甚至形式上，和古代埃及人的星體舞很相像，這也是事實，不過，傳到我們的舞蹈，大部分是已經經過改良的了。

大衛王在約櫃之前"全力"跳舞的用意，和十八、十九世紀美國震教徒在那種近似舞蹈的儀式中震盪身體擺脫罪惡的用意，分別不大。而大衛王和先知們那種宗教舞的自髮式激動情緒如果去除了宗教意義，就很適合世俗的舞蹈。除了在崇高目標上，旋轉的伊斯蘭教舞，同芭蕾舞孃博取觀眾熱烈掌聲時用舞鞋尖的旋轉，肉體上差別很少。

西方舞臺表演舞蹈，繼承的是原始舞蹈和古代儀式的實質、原理、顯著的特徵和肉體的均衡，而不是其形式。東方舞蹈遵循的是另一條途徑，因為印度古典舞蹈孕育了幾千年，到今天仍能保留古代的風姿和濃郁的宗教色彩。實際上，印度舞蹈的巨大戲目中，幾乎每一隻舞，講的都是神的傳說、人神關係和宗教寓言。雖然印度舞蹈(包括布魯納欽〔Bharat Natyam〕、卡特卡裡〔Katha Kali〕、卡特克〔Kathak〕和馬涅普裡〔Manipuri〕四大派)及其協助孕育的舞蹈文化(泰國、

柬埔寨、印尼等地區的舞蹈)，以至發展得很成熟、有時候顯得狂暴和放縱的日本舞蹈藝術，全都傾向寧靜肅穆、豐富鋪陳而樸實無華的動作。

今天美國的舞蹈藝術，同時從東西方的古老傳統和活力充沛、一再復甦的原始資源裏汲取營養。我們取用東方舞蹈材料是比較近期的事。至於我們祖先的舞蹈傳統，經由希臘的古典戲劇、羅馬啞劇、義大利趣劇、文藝復興時期貴族的豪宴和娛樂方式，以至古典芭蕾舞，流傳下來；芭蕾舞的興起，大概在哥倫布出發向新大陸的時期開始。

西方和東方對舞蹈的看法有點不同，把宗教舞排斥在傳統之外，自然是基督教會的作為。早期教會的宗教領袖認為舞蹈和異教儀式的關係太密切，也許會今有些人念念不忘，生怕在宗教儀式中有世俗影響，教會有意阻礙和禁止舞蹈。因此，長久以來在廟堂和有些教堂內孕育的舞蹈和戲劇，便這樣給排斥出宗教的大門外，而舞蹈和戲劇也只有安於世俗的途徑。

當然也有例外，宗教舞蹈得到特別許可，能夠因某些儀式在有些大教堂和基督教會的東方支會中流傳下來，這只要用心搜尋，不難發現。但一般禁令太全面，我們傳統宗教音樂能大量保存，相比之下，宗教舞的崇拜儀式沒有保存下來。

禁止與否，人們照樣跳舞，如果他們不能夠在教堂裏跳，會在家裏，田野中，街道上到處去跳。基督教之前的宗教舞以土風舞形式(例如，梅普爾舞，以前一度是豐年祭)流傳，一度在情緒激動的崇拜和儀式中獲得發洩的肉體、情感與靈性的結合，有時卻因迷信而顯得偏頗，而在中世紀時橫跨歐陸的舞蹈狂的可怕偽裝下出現。

正因舞蹈是一種世俗的活動，由民眾推廣和由貴族改良，終於演變成西方世界的偉大古典藝術，這就是我們現在稱之為"芭蕾舞"的舞蹈。

芭蕾舞發源於十五世紀末義大利王公巨卿的宮廷，當時的芭蕾舞和現代的不同，因為跳舞的人都是業餘藝員，不穿尖頭舞鞋，我們現在說的芭蕾舞步法和動作的大量術語，也還沒有發明。但芭蕾舞的各種要素——舞蹈、音樂、佈景陳設、劇情，都早已經有了。不過，主要的要素是宴食，因為這些演出常和宴會、最奢華的慶典同時舉行。

這類宴會上，扮演古代神祇和英雄的人物，會以遊行和啞劇的方式出現，伴以誦詩和歌唱，華麗的服飾，精緻的佈景，把各種內容呈現出來，一群衣香鬢影的出眾賓客也就歡迎這類宴會。至於舞蹈，我們從當時的宮廷舞可以看出來，舞蹈中的啞劇動作或別的動作，都可能使人認為怪模怪樣或看作性格表演。

文藝復興時期戲劇的復興，也促使跳舞的人有機會在戲劇的場與場、幕與幕之間演出，芭蕾舞藝術便在這種隨機應變、因緣際會的情形下，在宴會中開始形成。一個世紀以來在豪宴、化妝舞會、遊行、啞劇和陪襯舞形式下，終於發展到我們現在公認的頭一齣芭蕾舞"皇后芭蕾舞喜劇"；它在一五八一年，由原籍義大利的法國女王卡塞琳.特.密迪茜監製。

這次劃時代製作，由第一個主要的芭蕾舞藝術創造者巴特薩.迪.保蘇約(原籍也是義大利)設計舞蹈，把舞蹈的全部內容合成了整套戲劇。這種新娛樂形式，演出時間要五到六個鐘頭，花了卡塞琳數以百萬計的法郎，也使她成為歐洲其他宮廷豔羨的物件。由於演出成功，"皇后芭蕾舞喜劇"促進了化妝舞會、戲劇過場中的舞蹈和舞蹈設計，而這種演出形式，比任何其他藝術形式都更接近歌劇和芭蕾舞的組合。

法王路易十四登基，芭蕾舞的發展進入頭一個蓬勃輝煌的時期。路易十四在一六六一年設立皇家舞蹈學院，二十年後，芭蕾舞史上頭一位專業女芭蕾舞明星拉芳登小姐便初試啼聲了。法王本人及廷臣經常表演芭蕾舞，但在皮埃.保桑(皇家舞蹈學院第一位芭蕾舞教師)的指導和偉大作曲家盧裡合作下，培養了不少專業舞蹈家，使法國芭蕾舞的成就達到一個高峰，從此別的國家，一時縱使不致無力比拚，也是難以競爭。

十八世紀時，巴黎歌劇院培養了一批了不起的人才，像使女舞蹈家不穿曳地長裙，發明新步法，同時強調空中舞蹈技巧，而非地面舞蹈技巧的瑪麗.卡瑪高；擺除了女性許多累贅服飾的形式，特別提高了舞蹈劇力，而且是頭一位女編舞家的瑪麗.蘇萊；像蓋富和奧古斯特.維斯特裡父子則是男舞蹈家中難以匹敵的代表人物；以及偉大的編舞家、舞蹈改革家、"舞蹈與芭蕾舞"的作者尚.喬治.諾維爾。

十八世紀也是芭蕾舞活動在倫敦、米蘭、哥本哈根、維也納、聖彼得堡和各大城市崛興的時期。從法國和義大利來的芭蕾舞表演者、教師、名家、編劇家，促使歐陸的芭蕾舞迅速發展。許多地方的人都致力芭蕾舞，但巴黎歌劇院仍是芭蕾舞世界的首都。法國人和義大利人都居於芭蕾舞主要的領導地位。

十九世紀的芭蕾舞，揚棄了古典主題，古代男神祇的故事宣告結束。當時流行的是浪漫思想、歐洲民間傳說、幻想和抒情的題材，佔據了芭蕾舞。偉大的瑪麗.塔莉奧妮是首先豎起足趾跳舞的女舞蹈家，從此芭蕾舞脫離了寫實，邁進新浪漫主義時代，意外地促使了一種全新的芭蕾舞技巧的誕生。

輕盈脫俗的塔莉奧妮和她的主要對手、火爆的芬妮.愛爾絲勒是這段浪漫主義時期兩個既對立又相輔的象徵。世紀中葉和她們共享浪漫主義成就的芭蕾舞孃，有《吉賽爾》初演的明星卡洛特.葛麗絲，芬妮.塞麗托和露西.葛蘭，她們是舞臺表演舞的真正明星，酬勞高，受人尊崇。

美國革命時期，美國人已開始喜歡看本土和外來的芭蕾舞，甚至派過一位舞蹈家奧古斯德.梅伍德到外國。她是頭一位美國芭蕾舞女藝員，在歐洲觀眾心目中，得到和歐洲芭蕾舞女藝員同等的地位。但美國在芭蕾舞上的鼎盛時期，其時還沒來臨。

事實上，十九世紀後期，由於其他國家的芭蕾舞逐漸發展成熟，巴黎已喪失了芭蕾舞上的領導地位，而芭蕾舞的創造中心，也大幅度地轉移到俄國。

俄羅斯帝國芭蕾舞團，在馬裡厄斯.柏蒂柏的指導和萊夫.伊凡諾夫的協助下，給舞蹈藝術帶來了新的光彩。從義大利去俄國的維珍妮亞.蘇姬和皮愛蓮娜.蘭額妮把偉大的表演技巧與意想不到的藝術技巧介紹給俄國的芭蕾舞觀眾，用她們傑出的才能啟發柏蒂柏，同時要俄國籍舞蹈家向她們看齊。像《睡美人》、《天鵝湖》、《胡桃鉗》這類歷久不衰的芭蕾舞經典作品便告誕生，此外還有一大堆其他芭蕾舞作品，都曾經在一個短時期膾炙人口。

這些芭蕾舞作品之外，再得加上許多偉大的俄國芭蕾舞表演者，像瑪蒂爾特.克蔡辛卡、奧爾嘉.普洛布拉英絲卡、安娜.巴芙洛娃、塔瑪拉.卡薩維娜、伐斯拉夫.涅

欽斯基、米捨.福金。福金的編舞天才，多少蓋過了他的舞蹈表演事業。因此，許多人心目中，"芭蕾舞"和"俄國的"這個形容辭密不可分，也就不足為奇了。

要不是由於巴芙洛娃的到處旅行演出，和由於一個既不是舞蹈家也不是編舞家的俄國人的眼光，俄國芭蕾舞的影響也許不致那麼持久。這個人就是薛蓋.迪亞格列夫。他在一九一〇年帶領一個俄國舞蹈團去巴黎表演，結果震動環宇。他不僅鼓勵福金在編舞上精益求精(福金本人一直都依照柏蒂柏訂下的芭蕾舞公式編舞)，而且他把偉大的作曲家、畫家、劇作家、編舞家和舞蹈家等多方面人才結合起來，建立了一個得未曾有、膾炙人口的舞蹈團。

從一九〇九年到一九二九年，福金的《火鳥》、《柏特魯殊卡》、《伊戈王子》的鮮明色彩和新穎舞蹈動作，《玫瑰幽靈》、《林中仙子》的可愛動人，充實了歐洲甚至有時候美國的舞臺。福金的其他芭蕾舞作品，和涅欽斯基、妮英絲卡，年輕的萊奧尼達.馬辛和喬治.巴蘭欽的生氣勃勃的創作，使得迪亞格列夫的俄國芭蕾舞團在舞蹈界無與倫比。

一九二九年，迪亞格列夫死後，西方芭蕾舞的整個結構似乎瓦解了，福金、馬辛、巴蘭欽和其他舞蹈家部分道揚鑣，各走各路。

一九三一和一九三二年，芭蕾舞又有了新的衝勁。尼納特.迪.華拉開設了一間學校，組織了一個芭蕾舞團，後來發展成舉世聞名的賽德勒.威爾芭蕾舞團。W.迪.巴西爾、和任奈.布隆網羅了迪亞格列夫芭蕾舞團一些藝術家，成立了"蒙地卡羅俄國芭蕾舞團"。

一九三三年，"蒙地卡羅俄國芭蕾舞團"第一次到美國表演，這開創了芭蕾舞的新紀元，這也是芭蕾舞在美國落地生根、美國自身的芭蕾舞開始發展和使美國有機會成為這種最偉大的國際藝術形式的活動中心的時期。

第三章 殖民時期的美國舞蹈

到美洲來殖民的英國人、法國人和西班牙人，在他們探險和征服的地區發現了印第安居民的舞蹈，便向外間陸續報導，有時還用圖畫和文字說明把它們記錄下來。有些人認為這些土生居民的舞蹈，看來野蠻、放縱而又邪門，但另外一些比較有頭腦的報導者，馬上看出有幾個部落設計的舞蹈，儀式豐富，型態和動作複雜。

但這些殖民者，對新大陸發現的舞蹈不只記錄、讚美、排斥或者漠視，同時也把自己故鄉的舞蹈帶來。起初，他們也許難得有時間跳舞，後來一些逐漸發展的城市裏的有錢人家和政府官員也會舉辦附帶有跳舞的宴會和遊藝會。另一方面，

貧苦人家也會抽點空閒時間，和鄰居一起跳舞，環境許可的話，會送他們的女兒到舞蹈學校去學習儀態舉止，因為就算在粗野的新大陸，人們也沒有忘記文雅。

無論如何，跳舞的人和跳舞這種活動，當時處境不見得完全順利。那些清教徒，並不像有些歷史家形容得那麼反對跳舞。不過，他們也沒有主動去建立美國的舞蹈文化。他們的意見很清楚：他們尊敬《聖經》上贊同跳舞的意見，同時他們極力提議，如果殖民地的人肯依照《聖經》上描述的形式跳舞，自然一點問題也沒有。他們的確反對男女混合的舞蹈和專業藝員表演的舞蹈，他們認為男女混合舞蹈引致放縱態度，是意料中的事。

實際上，專業表演藝員，不管是演員、歌唱家、高空表演家還是舞蹈家，北部的殖民地人士都懷疑的眼光看他們。這多半由於人們對表演藝員具有相當普遍的成見，認為不靠體面工作和認可的行業謀生的人道德上會有問題。因此，在殖民地時期和革命後期，波士頓、紐約或費城等地區的戲院和舞蹈學院，常常會接到禁令。這種認為舞臺表演藝員特別是舞蹈家的行為近乎猥褻、不體面的想法，到今天仍然存在。

因此，清教徒並不是禁止跳舞，他們只是禁止某些類型的舞蹈。由一群波士頓教士草擬的著名論文《反對褻瀆濫交舞蹈的一支箭》裏，把這種區別表達得很清楚。

十八世紀的頭幾十年，業餘和半專業劇團的戲劇演出中，實驗性的探索常常包括舞蹈；三拍子捷格舞和水手喜歡跳的角笛舞都受歡迎，高空繩索上的舞蹈表演尤其得人讚賞。同時可以肯定，從古老歐洲趣劇流傳下來的斑衣丑、小膽丑和其他人物串演的那些啞劇，和狂歡作樂、節拍有致的性質，也絲絲入扣。

十八世紀中葉，一些專業劇團，像路易士·哈倫領導的那一個，到美國來為美國的殖民者演出戲劇、永遠受人歡迎的滑稽戲、大場面表演和陪襯舞。一七六八年第一位著名的美國舞蹈家約翰·杜朗誕生。

杜朗據說是憑自學成功的，一七八四年在費城初次獻藝，雖然他表演過許多種舞蹈角色，同時編過舞，他卻以"角笛舞"(Hornpipe)得享大名。這種"角笛舞"，在他那段歷久不衰的事業期間，一演再演，大受歡迎，他的兒子查理士因此把他的

舞型步法逐步詳細的說明記錄下來，出版了一本叫《杜朗的角笛舞》樂譜。查理士後來也成了舞蹈家。

到底由於杜朗的特殊才能還是由於他的國籍使他得到難得機會，實在很難說。當然，哈倫劇團在革命後再來美國，而他是這個劇團的唯一美國籍成員，對他有無可估計的幫助，因為這個剛剛獨立的國家和國民，對英國藝術家不會太友善。

但也有可能，杜朗是一個天資聰穎的舞蹈家，同時和歐陸來的訓練有素藝術家時相接觸，使他學到良好的技巧，磨練了天賦的才能來從事專業的舞臺表演。

杜朗和哈倫、法國人阿歷山達．普萊西達和其他劇團合作期間，表演過小步舞和德國舞這類古典舞，在配搭變化多的滑稽戲裏表演斑衣丑，和當時一位受人擁戴的芭蕾舞女主角嘉迪合作，又跳過各種形式的"角笛舞"(在繩索上甚至雞蛋上)，同時參加在紐約為華盛頓總統表演的演出。

美國革命後不久，所有劇團都著重演出愛國的街頭歷史劇。像《愛國者，申張自由的人》，《美國獨立，難忘的一七七六年七月四日》和《美國的女英雄》，這些劇目只是討好群眾的一小部分愛國表演。也許藉著獻演這些劇目，巴望有助於排除對舞臺藝人的猜疑。

雖然人們最關心的是愛國大場面表演，其他各種舞蹈也如雨後春筍，大量出現：浪漫的故事、鬧劇、和巴黎歌劇院傳統有密切關係的田園芭蕾舞，當然，還有僱用舞蹈家、高空表演家和歷久不衰的繩索舞蹈家等專門人才的表演。

對日後舞蹈發展有潛在影響的是震教徒的舞蹈宗教儀式，雖然這和舞臺舞蹈還是有很大的差別。震教徒是以紐約州東部、英格蘭和十九世紀初期的中西部一帶社區做中心的一個教派，但要到美國革命時期，震教才開始在新大陸生根。

他們那套從英國帶過來的信仰，禁止他們結婚和發生一切性關係，而專心致力於在新大陸創造一個沒有罪惡的社會。就像以前的古代教派，他們相信天使在天堂裏跳舞；同時像《聖經》裏的古代的先知，認為情緒激昂、秩序井然的舞蹈，可以和神明感通。因此，罪惡可以在跳舞的時候震出體外。

他們最早的舞蹈(十九世紀時可能已經有許多變化)，崇拜者以方塊舞的形式移動，拖著腳步前後退，男人和女人分別走進不同的小組，拖住雙手唱聖詩。根據震教儀式的舊圖片，和現存的震教徒的複述(當然，他們的宗教儀式和革命時期的震教儀式有點不同)判斷，他們在走前退後的時候，震盪雙手和身體，祈求時彎低身體，情緒激昂時仰起頭。

驟看起來，在一個清教徒的傳統深厚、對舞蹈的禁止與否仍猶疑不決的國家，一個以舞蹈動作為儀式的宗教社團居然在十八世紀崛起，似乎令人奇怪。但要記得震教徒並不是表演藝人，男女混合舞又不是他們儀式的一部分，同時對於從《聖經》等精神資源中發展一種舞蹈形式的想法，又和清教徒的見解完全符合。

雖然，震教對那個時期的舞臺舞蹈沒有貢獻，他們卻使宗教舞是從基督教而不是從異教資源裏發展的主張得以在新大陸發展，而在較後期間，他們這種神聖的努力，激勵了二十世紀舞臺舞蹈編舞家的創作力。

如果說，震教的舞蹈和其他美國社會行為方式格格不入，而舞臺舞蹈又在群眾讚賞與政府管制的險途之間步履維艱，社交舞卻在新大陸的貴族中蓬勃起來。華盛頓總統本人喜歡跳舞，他的政府官員馬上知道子女們學社交舞的好處。這個新興國家需要鬆弛一下，同時盡可能分享東半球炫耀的優雅。在當時節奏均衡、有條不紊的禮節活動中，社交舞可以表現出這類優雅。

一般平民也跳他們祖先在本國帶來的舞蹈，學習從國外傳入來的新舞步，而這個年輕的共和國，從十八世紀到十九世紀期間終於有機會產生"農倉舞"、"維珍尼亞州蘇格蘭舞"、"木屨舞"、"保羅.鍾斯舞"和"步態舞"，而且隨著時代的變遷而變換風格。

雖然有些教士對舞臺舞蹈皺起眉頭，有許多教士卻跳舞，雖然表演藝人為了避過對舞臺的管制，常常要以"課程"的名義掩飾他們的演出，他們卻能夠使戲院和舞臺舞蹈流傳下來。在新的美利堅合眾國，舞蹈精神幾乎在每一個人身上以某種形式表現出來。舞蹈雖然不像過去印第安人那樣，視為是生命的主要成分，但顯然是大家渴望的。

第四章 十九世紀的美國舞蹈

十九世紀的美國人有強烈的自卑感，在上一代耳濡目染下，以為文化必須從國外輸入。雖然他們對十八世紀末就露頭角、出生在美國的舞蹈家約翰.杜朗滿懷敬愛，卻渴望欣賞和歡迎歐洲舞蹈家前來表演。當時，來美國的歐洲舞蹈家，有法國人和義大利人；但在十九世紀，美國居然也造就了幾位異常出色的舞蹈家，其中有瑪莉.安.李、朱莉亞.特恩布兒、喬治.華盛頓.史密斯(無疑是美國第一個真正的芭蕾舞男主角)和奧古絲德.梅伍德。梅伍德的出現，使整個局面改觀，由於她的傑出才華，美國舞蹈家反以勝利姿態到歐洲表演了。

這位人們暱稱做"小奧古絲德"的梅伍德。一八三七年在她的故鄉費城一鳴驚人，兩年後，在美國連續演出獲得好評後，她就成為舞蹈聖地巴黎歌劇院的第一位美國芭蕾舞女主角，那時才十五歲。她瘋迷了巴黎的觀眾和批評家，挾著這種難能可貴、實至名歸的聲望，其後在歐洲各大城市，享譽了二十多年。她的聲望之隆，使義大利人把舞蹈藝術的最高頭銜"首席芭蕾舞女主角"給了她，這項榮譽只有當時的另一位舞蹈家芬妮.愛爾絲勒可和她分享。

另一位費城女郎瑪莉.安.李，從小和當時的梅伍德在同一個節目表演，她短暫輝煌的舞蹈事業以美國為主，雖然她表演新式的歌舞，卻以跳古典芭蕾舞出名於時。

瑪莉.安.李一八三九年在紐約初演後，演了一連串芭蕾舞，這些芭蕾舞從模仿歐洲的流行作品到獨創的作品都有。一八四〇年，愛爾絲勒開始在美國巡迴表演兩年，反應熱烈，她跟愛爾絲勒一起表演學習，參加了一部叫《穿開司米羊毛衣的少女》的歌舞諷刺劇演出。這是她最喜歡演的作品之一。

一八四四年，她離開她的美國舞迷，到國外去了一年，在巴黎歌劇院的學校裏埋頭苦學。她回國的時候，已經準備充分，要把當時歐洲流行的幾個主要芭蕾舞作品，忠實地表演出來。其中的《吉賽爾》，便是由她介紹來美國的。由於她跟過編舞家尚.科拉裡學習，大概也看過這個劇頭一位女主角卡洛塔.葛麗絲在巴黎的演出，所以可以肯定，她一定把這部不朽的芭蕾舞劇，鉅細無遺、精準地為她舞迷表演了。

瑪莉.安.李在美國舞蹈界的對手只有一個榮莉亞.特恩布兒。特恩布兒是一位成功的舞蹈家和啞劇演員，她和瑪莉.安.李、喬治.華盛頓.史密斯和其他著名舞蹈家同

時演出。因為她的舞蹈事業比瑪莉.安.李來得長，在一段獨一無二時期內，得享有最受歡迎的美國芭蕾舞孃聲譽。另一位費城人喬治.華盛頓.史密斯，可以算是美國造就的第一位芭蕾舞男主角，雖然他演過啞劇；喜劇和其他角色，但在那些浪漫的芭蕾舞裏，他也表現得出人頭地，獲得了芭蕾舞男主角的崇高聲望。

他的舞蹈生涯，大概和梅伍德，瑪莉.安.李同時開始，而且一直持續到十九世紀末年。這段長時期內，他從一個跳角笛舞和木屐舞的演員，發展到能夠和愛爾絲勒合演的藝術家，他在《吉賽爾》、《多瑙河的女孩》，和當時別的流行作品裏當男主角還編舞，做導演和主持演出，內戰之後，轉而教授舞蹈。

現存的喬治.華盛頓.史密斯的照片，可能和我們心目中的芭蕾舞男主角樣子不符，濃密的上髭似乎破壞了身體其他部分的表徵。但從這位舞蹈家中年後照片中的僵硬姿態，我們仍可看出纖細而強壯的兩腿，瘦削而雄健的體格，和優美威嚴的神態。無論如何，舞蹈家史密斯的重要地位用不著藉照片去證明，因為在十九世紀美國芭蕾舞的史籍中，他的名字一再被人提及。

美國藝術家和外來藝術家在藝術上的競爭，所依靠的只有他們自己不斷的努力。比起受到美國觀眾熱烈歡迎的許多外來藝員，他們的數量實在太少。他們受歡迎的程度，沒有一個比得上芬妮.愛爾絲勒。有人用她的舞鞋盛酒喝，美國國會特別休會，好讓議員都有機會看她表演，而美元像水一樣倒進票房。愛爾絲勒短期的訪問變成兩年的停留，說明廣受歡迎的程度。

當然，從歐洲來的還有別的舞蹈家，有法國人、義大利人、英國人甚至俄國人，在十九世紀的大部分期間，他們使芭蕾舞達到登峰造極的重要地位。例如喬凡娜.卻卡，是特恩布兒的一個勁敵；朗茲——維斯特裡家人，在芭蕾舞史上創造了一個偉大的時代；奧古絲德(不是前面提到的梅伍德)小姐；朗扎尼劇團，羅拉.蒙苔，她雖然不是個最傑出的舞蹈家，但是一個很有個性的人；還有其他許多人。

十九世紀芭蕾舞界最聳動的盛事發生在一八六六年，豪華的《黑色惡棍》在紐約首演，由瑪麗.邦芳蒂、麗塔.珊格莉和貝蒂.瑞格兒領銜演出。這個長達六小時的娛樂節目在紐約演了兩年，其間經常增刪修改，但無論怎麼修改，芭蕾舞部分始終是最熱門的節目。顯然，很少人對《黑色惡棍》的劇情有什麼印象；但邦芳蒂、她的同事和那"五十位女幫手"卻引起整個紐約市民的興趣。

《黑色惡棍》是那麼成功，這個劇結束了還不到一星期，演出人便馬上用另一個類似的作品《白色的小鹿》接替，這部由邦芳蒂主演的芭蕾舞再一次受到激賞。

十九世紀在美國演出的並不都是芭蕾舞，還有白人扮黑人的滑稽歌舞團，那裏首先採用塗黑臉的歌手和舞蹈員，到後來是黑人演員。當時有賴斯爸爸(他是個白人)，他的捷格舞和拖步舞跟占.克勞一樣出名；朱巴(黑人)以跳非洲演變的舞步成名，被譽為十九世紀四十年代最偉大的舞蹈家之一，此外還有克裡斯蒂滑稽歌舞團這樣著名的團體。

雖然黑人滑稽歌舞團和白人塗黑臉的滑稽歌舞團裏的藝人總以丑角姿態出現，他們卻能利用黑人身體的敏捷、驚人的節奏感和偉大的表演天才，塑成適當的形式。他可能顯得滑稽、怪誕、動作奇異和技巧熟練，卻始終是一個舊日美滿農場生活的歡愉閒適的人物。要到二十世紀的巨輪滾動而來，美國黑人才有機會表演自己，和在傳統藝術技巧廣大的範圍中去開拓和活用。

但整個十九世紀黑人滑稽歌舞團都很盛行，使黑人有機會在舞臺上表演舞蹈和音樂，同時不僅在美國而且在喜歡吹毛求疵的歐洲，給觀眾帶來無窮樂趣。黑人舞蹈家的木屐舞，經由對白人的影響，也發展成為最受歡迎的舞臺舞蹈形式之一的踢躑舞(參看第十二章"黑人舞蹈")。

十九世紀末期，雜耍戲院的成立，使雜技(包括各種形式的舞蹈)又風行一時，芭蕾舞，踢躑舞，怪誕舞，可愛的歌舞團，裙子舞等等，一爐共冶而成雜燴形式。新形式並不是一直流行，在當時卻得到普遍歡迎。

不過，並不是所有舞蹈都在戲院內發榮滋長，從喬治.華盛頓時代開始，交際舞早就有一批擁護者，他們舉行室內舞會和農場舞會，學習新舞步，年輕人向教師學習儀態，成年人則學習最新流行的社交舞。

各國的土風舞被吸收、修改，許多時候重新命名，改些像《赫爾的勝利》、《傑弗遜和自由》、《憲法角笛舞》、《波特蘭化裝舞》等等美國色彩的名字。

在十九世紀，把交際舞提到最高標準的是阿倫·多窩夫，而在他的主持下，他的舞蹈學校有一套教授法，目的是用交際舞來培養人對美感、節奏、和諧、正確社交行為，甚至靈性情操的灌輸。

多窩夫和他的家人(其後多窩夫由他的侄子喬治繼承)從一八三五年到一九二〇年，主持這間學校幾乎近一百年。在他的課堂和著作(包括他在一八八五年出版的《舞蹈》)中，他小心分析正確和不正確的跳舞方式，說明身體的方位，解釋動作的技巧和節奏的反應，同時教許多學生跳方塊舞、華爾茲舞、波卡舞、長矛舞和剛傳入來的新舞。

多窩夫家人以紐約做總部，他們指導的正確跳舞方法，對當時社會有相當影響力。第一次世界大戰爆發前不久，直到喬治·多窩夫協助成立紐約舞蹈教師會前，多窩夫學校一直和所有教師組織格格不入，堅守阿倫在十九世紀初期創立的成功原則。

第五章 鄧肯和富勒

二十世紀出現了反叛的精神。在蘇聯，年輕的米捨爾·福金開始編舞的實驗，引起芭蕾舞的復甦。美國沒有像福金這樣的改革者，芭蕾舞顯得死氣沉沉。個別藝術家只在陳規限制的素材上耀武揚威。雖然舞蹈在美國戲院內仍受歡迎，卻只限於賣弄花巧的高空芭蕾舞、踢躑舞和高興時的亂跳亂縱。

二十世紀之交，有兩位年輕的美國舞蹈家，對舞蹈的期望之大，遠超過當時她們看到的舞蹈。她們的名字是伊莎多拉·鄧肯和露芙·聖·丹妮絲。她們覺得當時的芭蕾舞情感乾涸，精神空虛，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、繪畫或文學這些姐妹藝術等量齊觀。她們並不依照傳統步法，她們認為身體儘管受過訓練，應該能夠隨意去活動表現，傳達人類最深奧的思想和感情。

"最自由的身體蘊藏最高的智慧"，便是伊莎多拉的目標。一八七八年，她在舊金山市出生，從小就反對傳統的芭蕾舞教導，肯定傳統的芭蕾舞技巧一點不美，而且完全違背自然律。事實上，大自然便是她最鍾愛的導師，她的著作裏，一次又一次指出，她最初的舞蹈靈感來自海洋，她細心觀察"花的顫動，蜜蜂的飛舞，

鴿子和別的鳥類的優美姿態"，而"舞蹈是人體運動與地球運動的調和"。伊莎多拉的親近大自然，並不是一種自我幻想。瑪莉.芬頓.羅貝絲談到伊莎多拉和大自然的關係，用這樣優美鮮明的句子說："海和風和天空，把她當作一個神秘的同伴"，而"她看來常常像大自然壯麗的一部分。"



伊莎多拉.鄧肯

-- 國會圖書館提供

伊莎多拉主要在歐洲度過了動盪、燦爛、不羈、成功而悲慘的一生。少女時期，迫於貧困，先後在舊金山市和紐約學過一點舞蹈，便隨著奧古斯丁.迪利在紐約和其他地方演出，替青年音樂家埃伯特.涅文舉辦的獨奏會跳舞；為了討生活，也常在有錢人家的沙龍中出沒。但她覺得美國並不賞識她的才華，於是到處張羅了點錢，便和她的家人去歐洲。

鄧肯一家人，伊莎多拉、她母親、妹妹伊利莎白和弟弟雷蒙(她哥哥奧古斯丁留在美國)，發覺英國一樣反應冷淡。雖然也有一些舞臺演出，但機會不多，尤其金錢收益方面。伊莎多拉下一步是到法國去看情形，而她頭一次主要的合同是一九〇三年在布達佩斯的演出，就在這個地方她跳足一個月，大獲成功，伊莎多拉終於踏上成功之途。

往後的歲月，到一九二七年她在一次汽車意外中身亡(她的縫邊圍巾給開篷跑車的輪子纏住，當場把她勒死。這個情景在一九六八年范妮莎.萊葛雷芙主演的《一代舞後》裏有逼真的刻劃)。她暢遊歐洲，在各個大城市表演，開辦新式自由舞蹈的學校，又數度回來美國，她的天才終於獲得賞識。

一九〇五年，她頭一次去俄國，她的自由舞蹈觀點定然影響過年輕的福金，雖然他從來沒有脫離芭蕾舞本身的傳統，他的改革計劃和伊莎多拉的解放思想有許多地方吻合。

伊莎多拉的舞蹈思想，剛好在舞蹈藝術最需要轉變的時候出現。她不顧芭蕾舞的成規，用名家音樂來跳舞；她從古希臘的舞蹈中吸取靈感，而不是去抄襲；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。

在巴黎的時候，她才得出結論，舞蹈家最主要的部位是在胃後方的太陽神經叢。聽起來可能覺得離奇，她卻靠自己的本能，或者偶然發現了一條運動的法則，這條法則變成未來現代芭蕾舞的重要原理。她在那本生動的自傳《我的一生》裏說：

"我一直在追尋，終於發現了一切運動的中心源泉，機械動力的火山口，產生各種運動的總穴，創造舞蹈的明鏡，由於這個發現，產生了我開辦學校的理論基礎。"

在她那個時代，有許多人認為，她那種憂樂無常和非正統的生活方式，妨礙了她劃時代的藝術才能。她沒有結婚便生下小孩，後來和一個俄國詩人結了婚，歸化為蘇聯公民，她由得自己發胖，有時酒喝得太多，她對自己兩個子女的溺死，哀悼過深，她本人也因意外勒死。

胖也好，瘦也好，愁苦也好，狂喜也好，她一生致力舞蹈，如果說她在國外獲得了歡樂和成功，她從來沒有對美國舞蹈估計錯誤，她看出"跨大步伐，跳前跳後，跳上跳落，仰高頭，揮動臂膀，跳出我們先人的開拓精神，我們英雄的剛毅，我們婦女的公道、仁慈和純潔，和因此表現出來的我們母親的慈愛和溫柔，這會是美國舞蹈。"

雖然她在古希臘舞蹈的精神目標中得到靈感，從歐洲作曲家的音樂中得到鼓舞，她卻屬於當代的一位美國舞蹈家。華爾特·惠特曼的詩歌感動過她，法蘭索娃·迪爾薩特論姿態和運動意義的教導(當時已傳入美國)也許給過她影響；她直接繼承的舞蹈傳統，是她祖母懂得的愛爾蘭捷格舞，她父母乘車西行時見到的美國印第安人舞蹈和她本人小時候觀察到的自然運動。

伊莎多拉以她對運動的天才，把自己舞蹈上的發現和傳統配合，成就頗豐。有時候，使人覺得她是個靠本能的舞蹈家，但從她流傳的著作和對別人的談話中摘出來的關於舞蹈原則的聲明，可以發覺伊莎多拉是個觀察敏銳、發幽挾微的人。在那個時期，芭蕾舞樹立的原則，從不考慮地心引力來做舞蹈言行的技術標準，伊莎多拉卻指出"地球上所有的運動由引力定律，吸力和斥力，抗力和應力來支配；舞蹈節奏便是這樣形成的"。

她也討厭模仿，倒不僅是為了妒忌的理由。"別的人，"她說，"開始模仿我，不懂先要從頭開始，先要去發現自己。她接著說："兩個人的舞蹈不該完全一樣，我不教孩子模仿我的動作，我會幫助他們發展適合他們自己的動作。"

不過，伊莎多拉還沒有愚蠢到只以興之所至的意志來做舞蹈基礎。她從胃後方的太陽神經叢去發展動作，在一個接著一個的連續動作中逐步體驗，她瞭解並運用引力，相信"雕塑和舞蹈應同時教導"，她甚至說：身體應該為了舞蹈的功用去發展，而"體操和舞蹈應一併練習"。

另外有種錯誤觀念，以為伊莎多拉和她那些舞蹈學生只注重快樂的優美的動作。伊莎多拉的弟婦瑪嘉莉達說過，伊莎多拉隨著歲月的增長和經歷的種種挫折，她的舞蹈中有需要的時候，也會像運用優美的動作一樣，運用醜陋的動作。她本人也說過："不要只為了姿態優美。不會有人只對一群姿態優美的女孩有興趣，除非你的舞蹈由內在的情感進發，和表達出一種思想，否則會毫無意義。"

伊莎多拉隨著格魯克、舒伯特、貝多芬、華格納以至其他偉大作曲家的音樂起舞。她一個人隨著交響曲跳舞，就好像她自己便是一隊合唱團。她以洋溢的熱情，將《馬賽進行曲》和《斯拉夫進行曲》以戲劇的形式表現出來。她在世界的大舞臺上跳舞，在月下的古希臘神殿裏跳舞，她是畫家和雕塑家的靈感泉源，她不僅是自己孩子的母親，也是她設立的舞蹈學校、那些跟她學習的數以千計學生的母親。

她去世後，她的妹妹伊利莎白和她舞蹈家族的一些成員，繼續照她的方法教導舞蹈。雖然鄧肯舞蹈學校仍然開辦，鄧肯式舞蹈仍然上演，但只有伊莎多拉那種無可模仿的精神本身才對美國的舞蹈有巨大的影響力。她舞蹈藝術成熟的那些年頭，在美國只住了幾年，因此要等到露芙.聖.丹妮絲和鐵德.肖恩出現，才在美國很深蒂固地奠立起自由舞蹈的思想。幾十年過去了，伊莎多拉的不朽成就的聲名越來越大，今天一些成名舞蹈家都會在他們自己的動作中感覺到她發現時的脈搏。

另一位改革舞蹈的美國人洛伊.富勒，也發覺歐洲環境比美國舞臺更適宜發展。她以處理素材豐富的舞蹈和精緻的燈光效果著名。

一八六二年，她在伊利諾州出生，從小便加入表演事業。起初，她還不是個舞蹈家。她當演員的時候，擅演小男孩，演了許多年；她不單參加戲劇的演出，還在馬戲班、雜耍戲院裏表演。總之，為了經常出現舞臺她願意擔任任何種類的表演工作。

大約三十歲的時候，她已經有豐富的舞臺經驗，偶然參加舞蹈演出，使她放棄演員生涯，致力於革命形式的全新舞蹈表演。

在一次舞臺劇演出中，她嘗試其中一個場面用大裙子，企圖達到某種視覺效果，但在排演的時候，便已經失敗。她提起大裙免致絆倒，舞動裙子，看來像身體在空間延伸。演出的時候洛伊那種裙浪洶湧的動作，引起觀眾的興致，把她比作蝴蝶和花朵。

這一次大裙舞的表演和當時雜耍表演中的大裙舞有關聯——她終於發展成著名的“蛇舞”，此後推出一連串舞蹈，她用各種顏色的燈光去照耀素材。

一八九二年，她去巴黎，馬上轟動了那個城市。她那種飄動的紗綢服飾，配上多重燈光，使她變成一團火焰、一隻蝴蝶、一朵花；她的處理手法，也使舞臺變成一塊神奇的土地。接著連演了數百場，各類藝術家和廣大的群眾全都崇拜洛伊·富勒和她的新舞蹈方式。

像伊莎多拉一樣，她越來越喜歡運用名家的音樂來陪襯。雖然很明顯她靠自學，她卻注意到身體活動的自由。不過，燈光效果對她最重要，她的“火焰舞”，是在燈光流動的玻璃板上跳動；後來，她在衣料上加上磷光鹽使服裝發亮，有一次在她的私人實驗室裏，她做的實驗引起爆炸，而燒掉了她一大綹頭髮。



倫敦：露芙·聖·丹妮絲與幾個印

度人合演<拉赫>： 1908 年

她既是一個藝術家，又是一個改革

者，她對燈光效果的發明使她漫長的一生受用不盡，同時，也著實改革了舞臺的燈光藝術。

人們叫她"洛伊"，她瘋迷了全歐洲，她來美國表演，提出並得到很高的報酬。她的表演、燈光效果和常常引用自科學、藝術以至社會行為言論，吸引了大量觀眾，眾口交譽。

她最後一次舞臺演出，是一九二六年在倫敦。兩年後她去世，在巴黎留下一間以她命名的戲院，一個洛伊·富勒歌舞團，他們在她死後還演了很長一段時期。她留下和羅馬尼亞瑪莉皇后的一段非常轟動而有點神秘的友誼的回憶；一種舞臺燈光的思想，認為燈光不僅是陰暗的對立，而是一種活生生的事物。"洛伊"是一個舞蹈家，不過在她看來，舞蹈家是一種光亮的生物。她的這種獨特的才能，使她照耀世界各地的舞臺。

第六章 露芙·聖·丹妮絲

她巍然屹立，莊嚴得像一尊銅像，雲霧裊裊上升，在這個女神的身上投下了模糊的陰影；她身上的寶石，時而透過陣陣的煙霧，發出一閃一閃的光芒。她腳下，俯伏著祭師和一群信徒，在舉行祈禱和崇拜的儀式，受到他們虔誠的信仰打動，這個青銅女神活了起來。起初，只有眼瞼翕動，隨著生命的氣息鼓進她的四肢百骸，她的胸口開始慢慢地一起一伏。她的軀體，好像由於皮下內臟的活動而發光，這種內在的運動隨即伸延到肌肉的表面，終了，這個女神從她的神壇上走下來。

這個女神，名字叫做拉赫，正要為她的信徒傳佈她的神諭。她的眼睛裏，反映出她身上寶石的光芒。她手中捏弄著一串念珠，雙眼死盯著念珠轉動時閃現的變幻光芒。之後，她雙手各套上一對小小的指鉞，並隨著指鉞敲擊的音響節奏起舞。指鉞敲擊的時候，她把頭湊上去，然後又側向一邊，聆聽指鉞擊出來的陪音。她的臉孔貼近頭戴的花環，這個花環隨著她的舞動而在空中作弧形的擺動，像是她要捕捉那飄散的花香。

她拿起一隻酒杯啜飲，杯裏面的酒一定很濃，因為她的舞步越來越快，越來越奔放，使人覺得她有點喝醉了搖擺不定。接著，她的纖纖玉指開始撫摸手臂和肩膀

的柔滑皮膚，在她坐落地上的時候，手向上伸，彎成一個大圓圈。她的身體向後彎，以致她的嘴唇能夠迷醉地、自我崇拜地吻到她的手。七情六慾都從肉體上明顯地表現出來。

之後，這個女神的一條金黃色的裙子蓋住了雙腿，讓自己陷入一種感官的狂熱。她的雙臂猛烈地抖動，整個身體充滿喜悅地翻騰著。女神開始轉動了，而且越轉越快，裙子在她身邊泛起層層金黃色的火焰。她的頭和身體又再慢慢地向後仰，直到肌肉不能再伸展。她的轉動開始停下來，同時身體滑落地上。

然後她又慢慢站起來，讓那襲象徵塵世光華的金黃色裙子，從身上落下來，她挪動莊嚴的軀體，臉上顯示出決絕的平靜，重新回到神壇，恢復她的神祇身份。拉赫用她的舞蹈向她的信徒顯示，單是感官發洩和享受的生活是邪惡自私的，只有揚棄了情慾的生活，才會獲得最高的寧靜。

二十世紀幾乎一半時間，《拉赫》這芭蕾舞劇，一直是我們這個時代最重要的作品之一，而且像它的創作人露芙.聖.丹妮絲一樣歷久常新。晚近這些年看這個舞劇，幾乎已不可能保持冷靜的態度。因為，緬懷以往使它顯得更成熟，感情使它顯得更足回味，而歷史的意義使它顯得更高貴。而且，聖.丹妮絲一再扮演拉赫這個角色，更使得這個舞劇有種感人的力量。

不過，就算沒有聖.丹妮絲的演出，《拉赫》這個舞劇本身也是一個優秀有力的作品，它的舞蹈編排富於想像力，同時在傳達這舞劇的宗教題旨上又異常動人。

《拉赫》雖然是一齣極富東方色彩的舞劇，本世紀三十年代和四十年代(聖.丹妮絲已經六十歲了)的觀眾，一旦他們熟習了聖.丹妮絲舞蹈的神妙之處，也就能夠看出這個舞劇作為藝術品本身的優點，並且能夠領略和接受它的宗教主題。當時，

《拉赫》裏面可以說再沒有什麼東西會使任何人驚愕，它的服裝已算不得大膽，它的舞蹈形式早就改變了舞蹈歷史的發展，至於它對於成人主題的成熟處理手法，在今天的舞蹈來說，更是不足奇怪了。

但是，在一九〇六年《拉赫》首次演出時，報界和觀眾的反應，和它後來所獲得的推崇卻恰恰相反。聖.丹妮絲、《拉赫》和一種全新的舞蹈方法，突然在一群全無心理準備的觀眾眼前出現，不由得他們不吃驚。美國人熟悉的是裙子舞、踢毬舞、再加上一點點芭蕾舞——這也不是多年後俄國人介紹過來的那種前衛芭蕾舞，而是那種看來穿的漂漂亮亮，在腳趾上弄花樣的芭蕾舞。當然，對美國觀眾來說，至少在一九〇六年那個時代的觀眾來說，舞蹈不外是令人愉快的、無礙的，

或者活活潑潑的東西，而不是嚴肅的藝術。因此，聖.丹妮絲一出，立即成為頭條新聞，引起觀眾的哄動、混亂和爭論，也就不足為奇了。

聖.丹妮絲在紐約初次演出後，報紙的標題相當激烈："連粗人都不敢看這種但求感官滿足的舞蹈，凡是男人看了後馬上要付出代價。當然，她穿的衣服不多但對東方人來說是無所謂的。"另一張報說："她不是印度神，只是新澤西州的一個佛教徒。明天晚上，她又會在紐約劇院裏像魚販攤上的魚一樣縱跳了.....說到她的服裝，她穿一件短外套，一條稱身的裙子，也許還帶一兩隻腳鐐。"至於標題下的新聞內容，卻這麼報導：".....她的腳和腳踝都光赤赤的.....她將演一個偶像拉赫的化身，拉赫剛好是克拉舒那的寵妻，克拉舒那是那種俠士式人物，他憑到處大吹法螺而贏得大量女人的芳心。" 另一條標題以簡短的挑逗口吻說："她將是個新偶像。"

波士頓方面的反應，不出所料，比紐約更厲害。報紙的標題當真是氣勢洶洶 "聖.丹妮絲的舞蹈使波士頓透不過氣來.....觀眾湧到芬維皇宮劇院看東方舞蹈.....黑暗遮蓋了人們的臉紅.....這個赤腳少女給市民帶來新的刺激。。一名記者這樣報導：

"自尋煩惱的波士頓市民昨天在芬維劇院坐得直挺挺地，看一個赤腳少女跳了約一個小時的舞，她的舞使在座的人看得目瞪口呆，而且使米德維表演的波斯舞蹈也黯然失色.....二百五十名男女觀眾，抱著 '做善事' 的心理，付出五元來看這個少女各種施轉和扭曲的舞姿然而她的演出卻使他們瞠目結舌.....聖.丹妮絲在新澤西州一個農場出生，和孟買或加爾各答都沾不著邊，儘管這樣，她卻吃準人們好新奇的心理。從任何一個角度來看，她的花樣都真是不同凡響，但她的舞蹈卻完全沒有猥褻成分。"

聖.丹妮絲對她的表演引起這樣的反應有什麼想法，大概永遠不會有人知道。在當時說來，這很可能傷害到她的情緒，因為，她在《拉赫》這個舞蹈上花了很大的精神和心血，不過，她那壓制不住的幽默感，毫無疑問使她免得憂傷。她時常記起初演《拉赫》的那段日子，每當她排演，那些打燈光的電工就會說："大家一起來！讓我們把這個女神照亮吧："

另一方面，她也不能責怪當時完全沒有心理準備的觀眾和新聞界對她這種革新的演出所表現的驚奇反應。在當時，並沒有一套現行的標準可用來判斷她的演出。據說，聖.丹妮絲是第一個演出長篇舞劇的美國舞蹈家；她也是在舞蹈中表現深

刻的東方題旨的第一個美國人；她的舞蹈都有一種獨創的動作技巧；她穿的服裝全不跟當時的潮流走，而是合乎她自己的舞蹈需要。

那些不知所措的記者，想拿她和其他的表演者比較，另一方面又不得不承認她創新的演出。他們拿她來和"庸俗的波斯舞蹈員"相比，但在下結論時又自相矛盾，坦白地表示 "她的舞蹈卻完全沒有猥褻成分"。

這些自相矛盾的評論和近乎粗野的報導，既令人感到有趣，同時也有它的價值。他們在態度上的 "手足無措"，證明了聖.丹妮絲的舞蹈的獨創性，並且打開了美國舞蹈的革命之門。他們那種自覺的、粗率的、半認真的評論態度，正表示即使沒有教養的人也無法排斥她，而人們縱然沒有看出她的偉大，也已經感覺到。因此，從歷史的眼光來看，這些過時的標題如果令我們覺得有趣，另一方面，卻也反映了當時人們對這個舞劇感到的驚訝，他們可以說是這個成功的舞劇中的困惑見證人。

如果說，聖.丹妮絲的革命舞蹈令批評家和觀眾感到興奮、困惑，她本人當時的感覺也是一樣。這不是《拉赫》這個舞蹈令她覺得迷惑，相反，她非常清楚這個舞蹈對她的意義，以及她所要傳達的題旨，而是說，在當時，她還未能得到歷史的客觀評論。她所得到的成就，大部分都是出自直覺本能，當然，還加上她在舞蹈方面的天賦。

她在一九四七年回憶往事時說過："在最初的二十年左右，我完全沒有理智上的標準，我並沒有想到為人類服務的問題。相反地我完全同意卡貝爾的說法，他認為藝術家想做什麼，就做什麼，就藝術家本人說來，世界和他根本無關，直到後來的階段，藝術家才著重解釋。"

如果這個"新澤西州的女神"在創作《拉赫》時並沒有或只有一套不完整的理智標準，在感情方面，她顯然有一個明確的、不容否認的標準。在回顧的時候，她認為在創作《拉赫》以前的一段時期有過：

"在童年時，對舞蹈就有很大的衝動.....在那段時期，我可以說我那種隨著節奏而搖動身體的初步衝動，和自人類以來的任何兒童都沒有什麼不同，只不過我的衝動更為強烈而已。在農場和後來在歌舞團裏生活的那段時期，我時常隨著內在

和外在的刺激而自然地舞動和躍動。總之，我只是隨意的舞動，有時揮動雙手和搖著，純粹表現我對生命感受到的內在喜悅。

"當時，我顯然沒有任何意念，有的，只是身體順著節奏自由擺動的一般強烈深邃的衝動，我相信這種衝動是與生俱來的，純是我在年青時期充沛的生命力所感到的喜悅而在身體上表現出來的，就像春天時動物的跳躍一樣。從春天的動物的跳躍，讓我們轉到喜馬拉雅山的高峰吧！根據我對印度哲學的瞭解，在那裏的天神全都喜歡跳舞的，因為眾生之父本身就是極樂，因此直接從天神來的一切新生命，都是快樂的。他們哭是因為他們還沒有懂得表達快樂，但是他們不久就開始在母親膝頭上跳縱，從那一刻起，他們一生都在顯示，他們是從光明、歡樂和節奏的國度裏誕生的。"

在這個有著比別人"更強烈的"衝動的故事後面，是一個新澤西州的農場少女，怎樣長大成為一個歷史上最天才的舞蹈家的故事過程。露芙.聖.丹妮絲的父親是個發明家，母親是個醫生，她從事舞蹈生涯之前，從沒有受過任何正式的訓練，事實上，她也從沒有受過任何其他事業的正式訓練。從小，她就在新澤西州的農場小跳縱，在草地上跳舞，八歲時，她就坐在樹樑上演《茶花女》，十二歲，她就逐行逐行地死啃康得的《純理性批判》，對內容雖不大瞭解，卻深受啟發。她讀的第三部主要的著作，是瑪麗.貝克.埃迪的《科學與衛生》，這本書在她九十一年生命史中有至深的影響。

露芙.丹妮絲第一次表演是在她三歲的時候。她和父母親合跳一隻穀倉舞，正如她在自傳《露芙.丹妮絲：未完成的一生》(紐約，哈潑兄弟出版公司，一九三九年版)裏所描寫的一樣，她跟著音樂的節奏，兩隻小手拿著她父親給她的鈴鼓，開始 " 打板子，踏著猶豫的舞步，這是我以後一直追隨的行為路線 "。

其後，她跟法蘭索娃.迪薩爾特學習舞蹈技巧，同時學跳交際舞，和一些大概被認為是"風雅"的舞蹈，在這段時期中，她已能夠表演一些舞蹈的花巧，像當時跳裙子舞的人那種踢腳、分叉和橫翻跟鬥，同時，由於她受過迪薩爾特的訓練，加上她天賦的身體柔軟，她在表演這些舞蹈花巧時，能夠演出一種個人風格。她的前踢，與其說是踢，倒不如說腿向頭上慢慢延伸，她的後踢，實際上是踢向後腦勺，而她的分叉，與其說是突然兩腿一叉，倒不如說是兩腿優美地下坐。露芙.丹妮絲又跟邦芳蒂夫人學過幾節芭蕾舞，邦芳蒂夫人曾在一八六六年主演過《黑色惡棍》，但露芙.丹妮絲堅持說，她在那裏只學了芭蕾舞五種古典舞步的其中三種，便給趕出來。

丹妮絲所受的舞院訓練，最接近完成的一次，是跟杜懷特·穆迪神學院的那次短期舞蹈班了。這一次她匆匆就完成，並且和穆迪發生衝突。當他知道她對舞臺表演的興趣，而她的母親又極力鼓勵她過這種"罪惡的生活"時，這位虔敬的牧師不禁勃然大怒，他向聖·丹妮絲講了長篇大論的道理，誰知這位少女竟反唇相譏，指他是個思想狹隘的老頑固。說完這句話，就離開了穆迪的辦公室和學校，而回到她家裏和舞臺上。

由此可見聖·丹妮絲的經歷甚多波折。她私淑埃迪·康得和小仲馬，受過地方教育，在穆迪處又有過一段小插隊，跟迪薩爾特學過初步的基本舞蹈，風雅的舞蹈和一點芭蕾舞，還不斷得到家裏的鼓勵，她立定主意要做一個舞蹈家，後來還成為一個偉大的舞蹈家。不過，比任何學習更重要的是：這個女孩的性格。她有著無窮的精力，極大的好奇心，愛美的熱情，以及使她走上成功之路的天資。

聖·丹妮絲早期的職業生涯，可以說和她的經歷一樣波折重重。十六歲時，她在紐約的窩斯博物館得到第一個工作，她跳的舞劇叫《愛的洞穴》，報酬是每週二十塊錢，每天演十二場。為了發洩她過剩的精力，她參加紐約舉行的一次連續六天的自行車比賽，名列第六。之後，在賓夕法尼亞州得了一次州賽冠軍。

這時，聖·丹妮絲做過模特兒，常在化妝間練習跳舞；做芭蕾舞員，在一八九九年演出的"芭蕾舞女郎"裏，穿了舞鞋走來走去。她憑受過的三節芭蕾舞課，以及平日抓著飯桌邊的不停練習，居然能在舞臺上用趾頭急轉，凌空躍過欄杆，以膝蓋落地，表演了些花巧(包括翻跟鬥)，然後神氣十足地步回後臺。

之後，是和戴維·貝拉斯柯的那段日子。正如她後來所說，他把"我神聖化了"，因為貝拉斯柯把露芙·丹妮絲改成露芙·聖·丹妮絲。她以舞蹈演員和新進女演員的身份，隨同萊絲麗·卡特夫人的劇團，到歐洲和美國各地旅行，而就在《杜·巴裡》這齣舞劇中，演水牛而載歌載舞的當兒，卻發生了一件事，改變了她的一生。

這是由一張海報引起的，這張海報推銷的是埃及女神牌子的香煙。她在一家商店的櫥窗裏看到這張海報，就向店家要下來，從這張海報她找到了一把鑰匙，而打開了一直藏在她心坎裏的意念與情感的寶庫。這張海報畫的是一個肅穆的女神艾

西絲坐在寶座上。單憑這樣一張海報是不可能改變一個人的事業方向的，除非這個人的事業已經準備好了要改變。

儘管這張海報幫助她和擺脫不了的過去決裂，卻決不是一張指導她未來的藍圖。聖.丹妮絲說："當我把自己看成是那個坐著的艾西絲小形象時，我完全沒有想別的東西。我的自我，(也許)正在我的太陽神經叢附近徘徊，並且不斷膨脹，形成一股巨大的力量和強烈的喜悅，我對整個經驗感到非常奇異。因為，我把這張海報拿回家，貼在牆上，不到一秒鐘，我就對自己說：'從今以後，我就會是埃及.....'，你們可以看到，像這一類的小事，如何影響到一個人的畢生。其實，我並不是跳埃及舞的材料，我，只不過在舞蹈裏現出整個民族的活力。

"不要問我，為什麼我創造的是一種新的舞蹈形式，而不是戲劇、詩或繪畫的形式。我不知道。在當時，我沒有可以遵照的舞蹈形式。我生長的時期，只有歌舞團裏的叉腿踢腳，和歌劇院那些毫無生氣的芭蕾舞。我找不到可以滿足我貪婪胃口的食物。"

聖.丹妮絲發現了那張海報後，要跳埃及舞的衝動就再也無法制止。她覺得再沒有在她所認識的那種舞臺繼續下去的必要，對她初期的成功，一點沒有想到去利用，也不想已有的傳統裏，為了爭取演員和舞蹈明星的聲望而奮鬥。她知道，她的新作品會使她面對說不盡的困難，因而她沒有錢來排演她的《埃及舞》，沒有觀眾能夠懂得欣賞一個新澤西女郎經由舞蹈尋求神的慾望。此外。也沒有足夠的舞蹈本錢使她那些強烈的感情和意念得以實施。但她什麼都不理會，她的內在衝動實在太大了，根本不容她抗拒，甚至不容她懷疑。

跟隨杜.巴裡舞蹈巡迴演出的後來一段期間，她埋頭看了一大堆關於埃及的書籍和照片，《埃及舞》的計劃終於慢慢地發展。回到紐約和家人團敘後，她繼續這方面的研究，同時為了積存點錢，她接受了一些職業性演出。最後，她瞭解到，演出"埃及舞"須用很大一筆錢，因此，要先演出其他舞蹈，為新作品鋪路。



波士頓：聖.丹妮絲在表演燒香，
1908 年

聖.丹妮絲有一次到康尼島去，看到東印度一個村落的代表在島上表演的印度舞。她立刻決定編排一些印度舞在歌舞團內演出，希望這樣會籌到錢演"埃及舞"，可是，她在印度舞方面的研究，無可避免地把她從印度的街頭舞引導到印度的宗教舞，因而使"埃及舞"的精神在《拉赫》裏有不同的表演形式。

在一九〇六年初期的作品裏，這些作品包括《燒香》、《眼鏡蛇》和《拉赫》，她無意表演逼真的民族舞。那些手勢、舞蹈的結構形式只是用來暗示東方的精神和色彩，而不是重塑東方舞蹈的形式。

例如，就形式和技巧來說，《燒香》和向印度諸神的傳統祈禱，就很少相像的地方，但這個舞劇毫無疑問是一種禱告。整個舞臺浸淫在柔和的藍色燈光下，人物似乎從光的本身走出來，而舞蹈就像背景那樣靜穆優美。她輕輕地把香弄碎，放進燃燒著木炭的盤子中，然後雙手合什，做出祈求的姿態，並且依照香煙的迴旋上升而擺動身體。軀體輕柔地來回擺動，手臂不斷向上捲曲，就像繚繞上升的香煙，到最後手指直指天庭。

《眼鏡蛇》這個舞又完全不同。所表現的不是冷靜、陰暗和美麗，而是熱烈、光亮和邪惡。她是一個面孔冷峻、衣服骯髒的人，慢步走進廣場，肩上蜷伏著幾條蛇。為了演給聚集的人群觀看，她挑引起這些蛇，讓它們在她身上蠕動，纏著她的頸項，時而捲成一團，時而昂首吐舌。它們青綠色的眼睛在陽光下閃閃發亮。

表演完後，她要求旁觀的人給她賞錢，得不到反應，她就咒罵和唾吐，並且把身上的蛇再抖回到肩膀上，在她別轉身，慢吞吞地拖著腳走走開去，從頭巾散落了一頭烏黑油膩的頭髮，那些蛇便從她背後邪惡地一閃閃地瞪著。這些眼鏡蛇，其實就是聖.丹妮絲的手臂，它們的眼睛就是她手指上的翡翠戒指。她的舞蹈是那麼革命性，以致幾年以後，柏林的一群醫生想要細緻地研究她的手臂和肩膀的動作，因為他們認為她一定是畸形的。

聖.丹妮絲首次演出後，便前往歐洲，而且到處受歡迎。倫敦的觀眾喜歡她。巴黎的觀眾崇拜她，曾經發生過有人冒認拉赫一段小插曲；在德國，她簡直顛倒眾生。批評家認真地看她的作品，談論她的文章都在分析她舞蹈中的哲學和宗教內容，一言以蔽之，把她看成一個藝術家。她在德國停留了將近兩年，如果她肯在德國長期定居的話，德國會特地為她建一座戲院。但美國在召喚她，在一九〇九年，她終於返回祖國。

現在，她的表演節目裏又多了《綠色的印度舞》(這是多個印度街頭舞風格的舞蹈中的頭一個)和極富宗教色彩的《瑜伽信徒》。她回到美國後發覺，正如那時候的很多藝術家都發覺，歐洲的聲譽幫助美國表演者打開美國的大門。美國人想，歐洲既然認為她了不起，那麼她一定是了不起。

聖.丹妮絲繼續請亨利.B. 哈里斯做她的經理人。哈里斯不但對她有信心，而且替她安排在紐約的初次演出，聖.丹妮絲終於能夠完成延擱了很久的《埃及舞》的創作工作。《埃及舞》正如她計劃的那樣，不僅是關於一個埃及的跳舞女郎，而且關於埃及本身，關於她的傳統和不朽。

這個芭蕾舞的開始是"尼羅河的祈求"，聖.丹妮絲在這一幕裏，是一群女祭師的領導人，她的舞蹈隨著埃及生命之源的尼羅河流動回轉。接著埃及短暫的"宮殿舞"，再接著是充滿宗教氣氛的"艾西絲的面紗"。在"艾西絲的面紗"裏，這個女神的舞蹈反映了同情和復活的諾言。在"白晝之舞"裏，通過舞蹈，我們可以看到古埃及的生活和戰鬥，狩獵和建築，藝術和手工藝，而在最終的一場"黑夜之舞"裏，這個埃及女神來到天神的法庭前，把她的心放在一個水瓶中，當她的心拿來和真理的羽相稱時，重量竟然一樣，於是，女神走上太陽神的船，得以進入天國。

到了一九〇九年，報紙的標題已經沒有以前那樣苛刻嘲笑她了。同時，權威的批評家，雖然還不是舞蹈批評家(當時根本一個也沒有)，也願意把她當藝術家來討論。著名的音樂評論家菲利普.希爾便在同一年這樣寫道：

"和露芙.聖.丹妮絲的舞蹈相比，伊莎多拉.鄧肯的姿態、騰躍、大步走和縱跳便顯得平平無奇了。不錯，聖.丹妮絲小姐在藝術方面，比大部分同儕佔了天賦上的優勢。她長得個子高，身材勻稱。從頭至腳，她可以說一點瑕疵也沒有。她的膝頭可以使所羅門王著迷，她的整個軀體結構就是一首沒有瑕疵的抒情詩。

可是有一點，可能使有些人覺得大惑不解的：儘管她有一個極之理想的女性胴體，但卻並不令人覺得她性感，無論她是一動不動地坐在神壇上——這個姿態美得令人簡直難忘——或者可以說跳出一種感觸。"

雖然她回到美國後，多年來的藝術上得到成功，但是她的奮鬥仍一直沒有中斷。

《埃及舞》的演出費用太高；一個日本舞劇《O—Mika》又並不很成功；為了達到目的，她還是要經常到歌舞團去客串。但到了這時，她對舞蹈界的貢獻卻頗為

可觀了。她發展了新的舞蹈方法，重新發現了舞蹈目標，她和鄧肯兩個人，都影響了當時的服裝潮流，此外，她和做舞臺監督的哥哥，合作創造了新的舞臺燈光效果。

在這段創造力旺盛和藝術上獲得成功的早期階段中，也正如她一生中的大部分時間，聖.丹妮絲備受內心衝突的折磨。她不斷追問，究竟觀眾有沒有瞭解到：她並不是一個"東方"舞蹈家，而是一個選擇東方舞蹈形式傳達人類宗教精神的訊息的藝術家，她走的路是否走對了。

在她事業的這一階段，一個態度熱誠，而且對他自己從一個神學學生轉變為一個舞蹈家所得到的初步成功感到自豪的年輕人，進入了她的生命。他向聖.丹妮絲舞團求職，獲得錄用，而且就在兩個人結識後不久結了婚。他的名字是鐵德.肖恩。

他倆這段脆弱不穩、吵吵鬧鬧的婚姻，於一九三一年兩人在藝術上分手後跟著結束，他們始終沒有正式離婚。但在他們兩人共同生活的那段歲月裏，兩個人合組成的著名的丹妮肖恩舞團，卻替美國舞蹈奠定了基礎。這個舞團把他們的舞藝帶到全國和世界上許多其他地區，同時丹妮肖恩舞蹈學校成為數以千計學生接受新舞蹈形式的搖籃。

丹妮肖恩舞團對它的兩個創辦人，意義是各不相同的。對聖.丹妮絲，這個舞團在環境的方面，似乎是她的一種束縛，迫使她遷就別人的要求，使她無時無刻不要遵循編定時間表工作。因此，她不時起而反抗，把丹妮肖恩舞團的事務完全交到肖恩手裏，但最後還是返回來。在好的方面，由於這個舞團為她提供大規模演出所必須的金錢、受過鍛煉的人員設備使她能夠把長期潛伏在內心的意念表現出來。

此外，丹妮肖恩舞團的空前成功，使她能夠在更廣泛的地區向更多的觀眾表現她的那種舞蹈。這個舞團的可觀收入，使她能夠演出一些像"Ishtar"一類巴比倫背景的豪華奢侈的新作品；同時，隨著這個舞團在一九二六年到東方去巡迴演出使聖.丹妮絲能夠首次親眼看到當初帶給她靈感的地方。

她在丈夫身上發現了鼓舞激勵的新源泉，同時發現了也許她一直需要卻遺憾未能獲得的紀律。而且，他又是她的一個夥伴，和一個具有異常天分的藝術合作者。兩個人共同為大眾帶來一系列精彩的舞劇創作。他們的教授方法，造就了許多繼續發揚現代舞蹈的人才，其中的幾個年輕舞蹈明星，像瑪莎·葛藍姆、多麗絲·韓富莉和查理士·懷德曼，後來都分別成為美國舞蹈界的領導人物。

聖·丹妮絲和肖恩分手後，丹妮肖恩舞團這個組織也就跟著解散。聖·丹妮絲靜悄悄地從舞壇上隱退，只是偶然間才出來演她以往的一些成功的單人舞；不過，這也決不是說完全沒有創作活動，她並沒有為了經濟上的逆境氣餒。她又在進行一個新創作計劃了。依照她自己的說法，一個總是"渴望像神一樣跳舞"的人，她的意念和目標始終是一樣的，只是形式不同罷了。

在她的新作品中，她放棄了東方舞蹈形式的裝飾，她用基督教會的精神，在她舞蹈裏表現了人神關係這一普遍的主題。她不再受外國事物的誘惑，不再為新的人物和年輕人的新奇事物著迷，不過，她並沒有放棄她的宗旨。在她成立了"韻律合唱團"後，她能夠根據《聖經》上的題材創造新的舞蹈和露天劇，在教堂演出，偶然也在劇院演出，但經常演出的地方卻是在小型舞室裏。

她終於在一九四七年以好萊塢做她的根據地，而放棄了紐約，她在當地建立了神聖舞蹈教堂，並開始在那裏寫一種崇拜儀式的舞蹈，以適合一些牧師、神學家和哲學家所須導的備種崇拜儀式。

不過，如果說露芙·聖·丹妮絲除了跳宗教主題的舞蹈外不跳別的，那是不正確的。因為，她的作品雖然大部分都是宗教性質的，但是非宗教性質的美感也能挑動她內心創作靈感。這類舞蹈作品我們可以舉《海的靈魂》為例，在這個舞劇裏，她把素材都展現在舞臺上，用她的白髮來當作海水的泡沫，有些舞蹈引起的希臘古典的風格，主要是關於舞蹈設計的，至於她的一些"音樂視覺化"的舞蹈，當然是沒有文學和戲劇主題的。

她是一個熱烈的愛國者，她有時把自己的編舞技巧用到能表現祖國精神的舞蹈。她的《自由》是在一九五五年創造的一個長單人舞，她為這個作品寫了首敘詩和音樂一起陪襯，表現出她怎麼把愛國和宗教情懷結合在一起。但對一九〇六至一九六六年這段期間看過她跳舞的人來說，誰都會對她有不同的印象。

有些人會記得她在《拉赫》裏的神秘題旨，有些人會記得她在《眼鏡蛇》裏扭曲的兩臂和閃亮的眼睛。有些人會看出她在《莎樂美》中起伏而性感的動作；有些人卻看出她在《燒香》裏動作的宗教感情，《瑜伽信徒》裏那個獲得救贖的人的步行姿態是令人難忘的，而浪漫的觀眾也不容易忘記 Liebestraum 裏那個藍衣白髮女郎在月亮下跳著愛情的夢。

在聖·丹妮絲來說，她的每一個舞蹈都代表她本人的某一部分，她精神的一部分。她很喜歡她那幾個"劃時代的舞蹈"(有不少都已完整地或部分地拍成電影)，但她一直是個不停的創作者，在她一生的最後十年中她的作品全部是宗教主題，她對所有的宗教都感到興趣。她在創造她所主張的禮拜形式舞蹈時，在創作前做了一番詳盡的研究工作。在她逝去前，她每天仍然練體操和練舞，而且一直編舞，教舞。一九六八年，她只生了幾天病，就逝世了，終年九十一歲。

如果有人請她列舉一個舞，足以具體地表現她對舞蹈藝術的宗教態度，她也許會選她的《聖母的色彩研究》的最後幾節。她在這個舞蹈裏，穿了一件金色的披篷，成為天後，她的臉上，一片恬靜明亮，她的雙肩和身體都向上揚，在她迎向神的時候，心裏充滿了溫柔的喜悅。

第七章 鐵德·肖恩



佛羅里達州西棕相灘：鐵德·肖恩在濕婆的滑稽舞中扮演印度濕婆雕像，
1928 年

他的肌肉竭力抵抗著身上的鐐銬。音樂的清晰節奏、產生的美妙音響，打動在掙扎中溢汗的軀體，催促身上的肌肉用更大的氣力，隨著音樂的節奏用力搏鬥，身上的束縛終於鬆開來。被束縛的人終於得到了解放，從黑暗中，陰影的偽裝中，踏進光亮的地方。當真理的光芒，自由的空氣，迎接這個新獲解放的人，他用他的身體，而不是聲音歌唱。他的頭和雙臂以感激的心情向上揚，他用一種只有新解放的人能

夠移動的姿態舞動，試驗著每一方肌肉的彈力，用他的腳去試探地面，在空中搜尋新的舞蹈形式，弓著手臂，用身體舞動的整個邊界，在沒有邊際的空中翱翔、旋轉、踐踏和衝刺。

之後，他伸開雙臂，肌肉盡力張緊，他像一隻鳥一樣，在空中踟躕了一下，靜止再又劃過空中。同時像一隻鳥一樣，他有自己的紀律、節奏和形式的紀律，這種形式，如果你不去追究，看來是很隨便的，但卻無時無刻不與空間、動向、運動的定律相配合。

這些光線和空氣並不是為一個人而存在的。這個得到解放的人，經過振作後，無可避免地重又回到黑暗和陰影中，鼓勵那些在陰影中的人掙脫他們的鎖鏈，看一看真理的光和吸一口自由的空氣。但他的鼓勵徒勞無功，因為那些陰影中的人，不相信和瞭解他的說法。他們是那樣的的不幸和可悲，他們只知道一個黑暗和鐐拷的世界，而這個只懂做手勢的傻瓜，這個神聖的傻瓜根本無法打動他們。

他打著大腿，指著途徑，強調他想幫助他們用力掙脫束縛。到後來，他看見陰影裏有一個開始掙扎，用力抵抗他的鎖鏈，他的資訊終於有人相信，即使是一個人，他知道他是自由的，他又衝回到真理的光芒和自由的空氣中。

一個並非用言辭，而用身體肌肉傳播的道理完成了。不過，不像一般那種用言辭的嚴格定義所限制的，這個作品裏，也許講的是基督，鼓勵不相信的人找尋上帝的天國；也許只是一個哲學家，引導他的追隨者去進一步接近真理；也許是個愛

國的人，為自由和信仰作戰。但無可諱言，這是傳道，而且是用大家都懂得的人類舞蹈的語言傳道。這個傳道的人叫鐵德·肖恩，他所跳的舞蹈，而事實上是個舞蹈，叫做《神聖的傻瓜》。

無論這個舞劇裏肖恩演的是什麼，他的舞蹈怎麼舞臺化，他基本上是個傳教士。他在大學時期放棄了神學的研究，不等於說他就此一生放棄傳教；他只不過用舞臺代替講壇，動作代替言辭，藝術創作代替神工。

就像他之前和跟他同時代的另外許多藝術家，他一直給人帶來了快樂興奮，有許多人覺得他浪漫，也有少數人把他看成一個先知。如果《神聖的傻瓜》那種可感而不易理解的力量，挑起了一個又一個觀眾的感覺，如果他舞動時的優美體態，急遽的動作，迅速的轉動能使一般大眾看了喜歡，至少有些人是看出其中的題旨，而另外有些人是完全受感召的。作品裏是有教義，用的是一種大家通用的語言但並不是每個人都懂得舞蹈動作的意義。

肖恩用舞蹈傳教是無可避免的，就像任何一個藝術家、改革備受到內在驅力的催迫而傳教一樣。一個用舞蹈傳教的傳教士的事業似乎早已注定。肖恩從母親方面，和偉大的演員世家布芙家族有了淵源。他有一個虔篤誠敬和信仰堅定的家庭環境，而由於這家人和一個活力充沛幽默而深明事理的衛理會牧師的友誼，使他們的信仰更堅定了。結果是肖恩本人也養成了一種活力充沛、有決心、求知慾和好奇心強的性格。

使人奇怪的是，既不是敏捷的身體，也不是喜歡活動，使這個年輕人從事舞蹈，而是癱瘓病使他學跳舞的。有關鐵德·肖恩年輕時有段癱瘓時期的故事，現在只要是對舞蹈有興趣的人都耳熟能詳了。但這實在是一個好故事，因為它提到一個年輕人，雖然在受牧師訓練時得了白喉病，同時用了過量的血漿而致癱瘓，但他卻能以無比堅強的意志，逼使自己的肌肉活動，因而使他本人從教壇走上舞臺。

據肖恩本人的說法，他在養病之前，一直是一個"唯唯諾諾的人"。只要他教裏的一個教師、導師或者長老說什麼，他便信服他們的教條和主張。因為他的本性和所受教養都太接近宗教，他走的是一條積極的宗教生活的正常途徑，為了傳教而接受進一步的教育和訓練作準備。如果說他的本性衝動和慾望深，他的思想卻不

是那樣，要等到他飽嘗了癱瘓的苦惱折磨，經歷了一段謹慎地恢復支配衝動和慾望的長時期孤寂後，他才深入思考。在醫院的交接室裏，他才不再"唯唯諾諾"，而開始會說"為什麼."、"可是"、"我不能肯定"、"我不同意"這些話，到最後他終於嚷出"這是真理"。他所發現的"真理"是"在那個事情上我是可以成功的"，也許是偶然，也許是要使病體再次活動的需要，他發覺他跳舞是可以成功的。

在他的故鄉丹佛市，他看到聖.丹妮絲的表演而愛上她。在那燈光柔和的舞臺上，她的身體慢慢移動，她高舉祈求的雙肩，她舞動的身體透過是裊裊上升的香火煙霧。這是一種奉獻和祈求，一個祈禱者所跳的舞蹈。這個高大的青年，從中找到了她夢寐以求的那種舞蹈的線索。

但光有決心和內在的驅力是不可能造就一個舞蹈家的。他必須先掌握傳教媒介的工具。其次，能夠訓練他活用這個媒介運用到他早已計劃好的目標的教師，當時一個也沒有。肖恩起初的芭蕾舞訓練是從當地的教師黑茲爾.華里克那裏學習的，這些訓練加強了他的身體工具，使身體更靈活，並和四肢相配合，而學到的一些練習至少對進一步的舞蹈結構是一種基礎。但肖恩要學的並不是這樣的芭蕾舞。芭蕾舞形式並不適合一個六英尺之軀，而且在芭蕾舞的語言裏，找不到可用來做舞蹈傳教的字眼。

等到基礎訓練完成後，這個年輕人再無法追隨任何一個舞蹈派別。他把舞蹈看成是一種完全的藝術形式。舞蹈包涵了宗教儀式，肉體的克制，性的動機，理智慾望和仿真的溝通。他認為舞蹈家在發展自己的舞蹈範疇時，能夠並且應該運用每一種舞蹈形或和技巧。他又認為只有身體肌肉的伸縮限制能夠限制人體肌肉的活動表現。

有人指責他走折衷主義，而他卻把這種損詞視為恭維。他相信經由《Mulevi Dervsuzk》狂熱轉動，《雷鳥》的腳步節奏，《聖方濟各》的緩慢轉動和《神聖的傻瓜》的個人風格的舞蹈，能夠在人類的神性方面有一種新的表現。同時予觀眾在追尋內在隱藏的神性方面有一條新途徑。他確實經由他的折衷方法，追尋一種全人類的舞蹈。

他從事舞蹈的頭幾年(一九一一至一九一四年)，沒有多餘的時間把一個青年神學家的宗教目標轉移到舞蹈方面。他忙於彙集舞蹈素材，想知道一個美國人應該怎麼跳才有美國的特色。他不單體形生得太高大，連手腳都碩大無比，使芭蕾舞的大部分拍腳動作無法成功地表演，而且他認為單是芭蕾舞技巧無法實現人類追求神性和人類行為的主題，而這個主題是他畢生舞蹈的目標。再有，他本性有種舞臺傾向，他從來沒有為了表現人生和信仰的規律而放棄舞臺的規律。

這種舞臺主義，使他一躍而為美國最受歡迎的男舞蹈家，另一方面，也是他發展中遭受某些最苛刻批評的原因。對這些人來說，他唯一的長處便是舞臺，而他的題材都很虛假，他們無法瞭解，他的舞臺化是和成功的傳教士的伶俐口齒一樣，不管他的舞臺化是故意的，還是潛意識的表現，他在題材上卻始終是誠意拳拳的。

肖恩對他早期的有些舞蹈，仍以容忍的態度緬懷，認為無論它們是好是壞還是無足輕重，在他走向舞蹈成熟的準備過程中都曾經是重要的一環。他抓住一把匕首，像原始人一樣穿起獸皮縱跳；抓起另一把匕首，又像熱心的(雖然看來並不兇猛)阿拉伯人縱跳，抓起一串葡萄，他像希臘的酒神一樣跌跌衝衝，不管他拿的是埃及的銅錢，斯拉夫人的劍，或者抖著皮洛特的長袖以及世界上舞蹈的其他服飾和動作表現，他探索了舞蹈半被遺忘的幽徑。

在舞臺上他有時絆倒，有時在半路上丟了財物，而必須折回來更小心地找尋，這樣的做法無可避免地是一個把舞蹈看成完全舞蹈的人做法，他沒有人指導他，而能在那麼短的時間裏，完成了其後美國新舞蹈大部分的奠基工作。

如果說他舞蹈中的宗教主題是暫時的小分隔，他要成為一個"美國"舞蹈家的決心卻一點不是。選擇原始的、東方的和西班牙的舞蹈題材可能是成為一個嚴格的美國舞蹈家的一條轉彎抹角的道路，但理論上是成立的，而在舞臺上是行得通的，有一個方法是發展一種跳純粹美國主題的身體技巧，而這也是後來的美國舞蹈家所採取的方法。肖恩也曾依照這條途徑走，尤其是在建立一種美國人的和運動家的舞蹈方式。但除了實驗"純粹"的舞蹈外，他覺得有在民族舞蹈形式上下功夫的必要，而這種民族舞蹈形式經過他的改編，會轉變成為他本人的舞蹈風格。

到了一九一四年，他終於擬就藍圖，開始建立他的舞蹈事業，他有堅強的跳舞意志，"希望看到一種完全的舞蹈"，他想成為一個美國舞蹈家，要像一個男人應該跳的方式跳舞，要發展一種能夠實現人類的意念和理想的技巧。而且肖恩的舞蹈事業早已開始，他和諾瑪.高德在洛杉磯合辦的鐵德.肖恩舞蹈學校已成立，一部愛迪生式的舞蹈實驗電影《自古以來的舞蹈》已拍好，同時已完成一次全國性的巡迴演出。

可是，就在一九一四那一年，肖恩舞蹈建設事業的一個新時代也開始。因為他終於和他的"女神"邂逅並結了婚。這個用舞蹈祈禱感動他的人物，也就是美國舞蹈裏最偉人的名字：露芙.聖.丹妮絲。

到最後，他發覺跟他結婚的並不是一個女神，而是一個脾氣難弄、聰明美艷、反覆無常的女人。而當他這方面內心正在權衡輕重，而聖.丹妮絲那方面也在對他有所發現和有所決定的時候，他們兩個人的十五載婚姻生活，卻是美國舞蹈有史以來最豐富、活躍和成功的年頭。

他在洛杉磯的舞蹈學校，由他倆新成立的丹妮肖恩舞蹈學校兼併，從此，他倆的事業連在一起，儘管他倆性格上的瑕疵的結合有一天會破壞他倆的婚姻，但他倆的才能的結合卻使丹妮肖恩舞蹈學校的偉大成就成為可能。有人說，聖.丹妮絲是丹妮肖恩舞蹈學校的靈魂，而肖恩是這所學校的形體，但更公平的說法是他倆各自的舞蹈概念、精神和功能對這所學校都有過影響。不過，在組織的事務上，肖恩負起的責任較多，這也是他本人樂意和適合他的，因為他較早時受的教育和得到的經驗，都為這個工作作好了準備。

如果聖.丹妮絲把丹妮肖恩舞蹈學校及其舞團看成是一個累贅，肖恩卻把它看成是大規模實驗，和實現長期中頓計劃的機會。多年來，在學校制度方面，肖恩能夠把各種舞蹈風格和技巧介紹過來，同時把這些素材對訓練舞蹈家是否重要的信念，提出考驗。

當然，肖恩介紹到丹妮肖恩舞蹈學校的是他本人的舞蹈語言，各方面的原始和通俗舞蹈和經他改編過的芭蕾舞。聖.丹妮絲方面初時的貢獻，是她對東方舞蹈形式的知識和她本人的內在發現。日子久了，他倆各自學到、發現和掌握了更多

的舞蹈竅門，這些當然又成為他們逐漸擴大的課程的一部分材料。這個學校又增了許多教師，各種舞蹈風格的專家，或和舞蹈有密切關係的藝術界代表人物。在當時，對肖恩來說，這意味著一所舞蹈大學的開始，而非僅僅是(當然實際上也是)替丹妮肖恩舞團訓練有潛質的成員的一個地方。

在這個舞團的最初幾年期間，肖恩和聖.丹妮絲合作編舞，很自然地他創作的興趣都傾向他太太的作品，而聖.丹妮絲主要是以東方舞蹈出名，雖然她的聲譽並不是完全靠這方面。他的作品裏並不缺少宗教的主題，但比較上注重埃及、希臘、印度、阿拉伯、泰國和日本的風味。這樣的發展是無可避免而又短暫的，因為，聖.丹妮絲先發現了舞蹈，而從這個發現，發現了宗教的途徑；肖恩卻是以宗教開始，才發現舞蹈。因此，他們的大多數作品，從一起追尋靈性中產生，而在舞蹈語言中蘊涵東方的哲理是理所當然的，身為丈夫兼合夥人的肖恩要是漠視他太太所建立的有價值的戲劇傳統，是愚不可及的。

可是，肖恩的作品中並沒有忽略美國形式和基督教的主題，早在一九一七年，他便在舊金山的國際教堂裏以舞蹈形式主持禮拜，而他一生事業中他的舞蹈一次又一次得到教堂的庇護。雖然他的舞蹈家兼傳教士的雙重身份非常成功，他寧可在舞臺上演出宗教主題的舞蹈。其後，肖恩和他的男舞蹈員以近乎強勁、簡單而高貴的舞蹈形式處理"上帝的讚美詩"作為他們的表演節目時，他們常常邀請觀眾做宗教儀式的會眾。

至於美國的題材方面，他起初側重在有民族色彩的作品，創造了一些由美國印第安人風俗引發靈感的舞蹈和芭蕾舞。事實上，他最成功的作品之一是"Xochitl"，這是一個由阿茲特克人故事所編成的舞劇，年輕的瑪莎.葛藍姆主演，他其後的舞蹈作品，已擺脫了民族舞蹈的陷阱，而集中於用當代美國事物，美國的拓墾老故事或者每一個美國人的抽象觀念做背景。

露芙.聖.丹妮絲和鐵德.肖恩在一九三一年分手後，丹妮肖恩舞團也就跟著結束，肖恩發覺自己這時已近中年，又喪失了他太太聲名所附著的魔力，再加上破產(丹妮肖恩舞團曾經賺過好幾百萬，但都花在新作品的演出上)，未免有點彷徨，

但他的事業並沒有結束。他組織了一個男人舞蹈團，並且開始替所有想從事舞蹈工作的男人搏鬥，在此之前，他只不過是為自己一個人搏鬥。

他結集了一群年輕健壯的運動員，選出八個青年人，同時替他們設計了一個絕對男性化的節目。在起初的表演季節，他們著重在原始舞蹈，運動組曲，戰士舞，甚至連非情節性的作品也充滿了明顯的男性動作。

節日都經過巧妙的選擇。觀眾喜歡看這些美國男孩演印第安人、毛裡人、伊哥洛人時的頓足跺腳、扭動上身和祭師唸咒式的動作。觀眾給靜靜地帶到"奧林匹克的競技場"，他們在這個舞劇中看到比劍的人伸縮自如的優美姿態；比拳的人跳來跳去和伸拳出擊；喝彩的人的蹦跳和向後翻跟鬥；那些手腳結實的田徑人員的快速敏捷和精力充沛的姿態；旗手的奔跑和急跳。當然，沒有人對這個舞劇裏的雄赳赳風格會有疑問。當然這是舞蹈，但在觀眾來說，正因為很接近運動的形式才使他們接受。

之後的一個作品是《勞工交響樂》，觀眾裏面的男人會在這個舞劇裏看到他們自己，他們工作的技巧，他們的能力和他們的美化了的英勇行徑，而女人也許會看到她們想丈夫成為的那種樣子。粗壯的手臂，結實的手板，把種子撒到經過有力的肌肉所犁過的田壟裏。他們收割農作物，把捆好的收成疊好，最後當一切農作做好，便一起玩一種粗野翻滾的遊戲，或名之為舞蹈。

接著是扭轉身體，提起肩膀，用一隻手向下直劈就像斧頭劈進樹木的動作。此外又有海上的男人，他們矗立在船前，竭力和洶湧的波浪對抗，彎起身，把他們的筋力全落在拖槳上。這些在田野、森林和海上的勞工，進而到人與機器的艱苦工作，而在每一個勞動的範圍，都可以看到美國人在工作。當然他們是在跳舞，但他們是男人，而他們的動作是男人的動作。

從肖恩及其男舞蹈員的舞蹈節目裏，可以看到一系列的男舞蹈：毛裡戰士的叫喊，蹦跳；美國印第安人插起鷹的翼子飛揚或者施行巫術時在地上踐踏橫排成一行的踢高腿的團體，獵兔、披熊皮的拓墾者，搏鬥、死亡、祈禱的士兵；醜陋的、小屁股、爵士音樂裏的青年，而在《Kinetic Molpai》這個偉大舞劇裏，人物都是未來一代的人類。

許多人認為到了《Kinetic Molpai》，肖恩替男人編的舞蹈已到達了創作的顛峰。他已經在舞蹈裏儘量利用適合男性肌肉的動作表現：例如互相對立的抗衡，互相對應的向前高縱，身體從頭到腳像貓一樣的連續弓起，在整個過程中，每一根脊柱都表現其自身的動作。身體反彈、彈跳、再反彈而沖翻地面，在地面上舞動，在空中舞動。

《Kinetic Molpai》以其抽象的形式表現了力量，而且是徒勞的力量，也表現了對抗，掙扎，人與人之間的搏鬥，另一方面又表現了未經思考的結合和編排的弱點。這個舞劇介紹了人類的友愛，手足之情，而在禮拜儀式中通過舞蹈表現得很明顯，每個人都有他本身的舞蹈(和生活)的方法，而只要他不傷害和破壞他身旁的人的舞蹈(和生活)，他是有追尋這樣路線的自由的，再有，每個人的貢獻，可能由一個整體的力量所吸納，團體動作並不是分開的而是有秩序的，並不是不變的；而是經由個人的發明和成就而不斷發展的。在《Kinetic Molpai》這個舞劇裏，觀眾可以看到男人舞蹈動作的輝煌表現，同時如果他願意，可以看到民主的宣言。

七年後，肖恩解散了他的男人舞團。他們曾獲得巨大成功，並且在確立美國男人跳舞是正當的事情上，他們已完成了倡導的任務。再有，在成立一個全男人的舞團方面，肖恩準備要做的差不多都做了，而隨著第二次世界大戰的來臨，他屬下的舞員不久也就穿起戎裝出發為國服務了。

肖恩下一個階段的事業，和跳舞與編舞的關係很少(雖然他兩方面都沒有放棄)，而從事主辦人、導演、教授、寫作的事務較多。

他在麻州李鎮附近所置的農場"雅各枕"，首次成為這個忙碌藝術家的棲身之所，這個地方起先用來做訓練男人舞員的基地，其後，那裏的大練舞間成為季節舞蹈節表演的場地。到了一九四二年，可容五百人的鐵德·肖恩戲院在當地落成，而從此每年一度的雅各枕舞蹈節就有了本身的營地。

雅各枕舞蹈節及其附屬的舞蹈學校的發展，是肖恩歷來面臨的最艱巨工作。興建和擴充的費用很難籌措，而在戰時，煤氣配給制度限制了戲院可能得到的較多收入；但在一個熱心的董事會支援下，肖恩在興建和修理方面事事親力親為，再加

上他那種不屈不撓的精神，他終使"雅各枕"度過戰爭的困難時期而留了下來，並且主持其在日後歲月中的發展。

身為一個主辦人，他把丹麥皇家芭蕾舞團裏的單人表演舞蹈家介紹到"雅各枕"來，從這次演出，他把整個丹麥皇家芭蕾舞團介紹過來作全國性的演出(丹麥國王斐特力九世為此而頒授爵士榮銜給肖恩)。他介紹過來的其他舞團，包括英國歷史最悠久的舞團蘭伯特芭蕾舞團、加拿大的溫尼柏的皇家芭蕾舞團和國家芭蕾舞團、蘇格蘭的基爾特芭蕾舞團、英國的西方芭蕾舞團以及從印度、錫蘭、薩摩亞、墨西哥和其他地區來的舞蹈藝術家。他也從來不會忽略美國的舞蹈家，不管他們跳的是芭蕾舞式是現代舞，他們是已經成名還是剛剛出道；而就在雅各枕這塊地方，就曾經促成二百多個作品的首演，其中有芭蕾舞、現代舞、民族舞、前衛舞蹈和綜藝舞蹈。

在他八十多歲高齡的半退休期間，肖恩把本身的許多職務委派給他的下屬負責，但他仍然是這個舞蹈節的監督(或稱顧問)，和偶然擔任附屬舞蹈學校的教授工作。這個舞蹈節每年夏天可以吸引約三萬人來觀看。

肖恩稱雅各枕的舞蹈學校為"舞蹈大學"(和正式的大學是頗為不同的，但也有相當的規模)，這個學校經常有舞蹈各方面和相關學科的代表性教職員主持。從這裏可以反映出肖恩的"完全舞蹈"的觀點。雅各枕舞蹈學校是一間舞蹈工廠，它在一個德高望重的藝術家、一個充滿了領導、演出、編舞、教授和組織經驗同時非常能幹的人的監督和支援下，給舞蹈學生完全的舞蹈訓練。

鐵德.肖恩做的事，並不是每件都值得稱道。任何人要是那麼多產而又固執己見，都必然會出錯。雖然要一個編舞家承認屬下舞員有些並不好，就像要一個母親承認自己有個兒女並不漂亮和聰明一樣困難。但不得不要肖恩勉為其難地承認的是，他的有些努力實在算不得完全成功。

不過，論成就是動搖不了的，因為判斷一個創作者，應以他的全部作品，而不是以某一個舞蹈或孤立的一組作品來衡量。如果從這方面看鐵德.肖恩，他的成就便顯得重要了。首先，他那個時代的芭蕾舞形式，是不宜他的體型的，他卻以這樣的體型(而且以帶病之身)開創天下，其次他逼得創造一種舞蹈表現方式，不

僅適合他本人的體型，也適合一般美國男人的高大體型；第三，他希望發展一種能夠傳達思想精神的舞蹈，這在鄧肯和聖.丹妮絲之前算得聞所未聞的新觀念；第四，他想說服上億固執的美國人，舞蹈是美國男人一種崇高的職業；第五，他企圖把"完全舞蹈"的觀念灌輸給全國的舞蹈學生和觀眾。他的這些目標，居然有出乎意料的成功，這不單證明瞭那種不屈不撓的精神，而且也說明瞭他天才的一面。

他究竟算有品味，還是沒有品味；他的地位比得上一個偉大的舞蹈家，還是只是一個中庸之才；他編的舞蹈有技巧，還只是挖空心思的舞臺化——熱心擁護和同樣熱烈批評他的人爭辯不已。但沒有人可以否認他在傳教士和舞蹈家雙重身份獻身舞蹈的力量。也許他那個單人舞的舊作品《普羅米修斯的束縛》最足以說明他，他的風格、態度和使命。

舞臺上擱著巨大的石台，普羅米修斯給鎖在石上。他身體的動作受到鎖鏈和石頭本身的侷限，然而動作卻是英勇的。

他的身體痛苦地扭曲著，鏹鏹擰著，他高舉雙臂祈求和漠視天庭的動作是一個英雄的行徑。這個巨人的苦惱磨折不儘是負擔，在他知道了那象徵光明、溫暖、力量的火的禮物，現在已屬於了人類，這些苦惱磨折也就獲得了補償。從他那受特別懲罰的地方，俯望人類，他感到滿足，然後他作最後一次努力使自己挺直。他繃緊了身體，昂起頭，高舉雙臂，他成功了。舞蹈裏的教義就傳播成功了。

第八章 瑪莎.葛藍姆

她身體中流動著十個世代的美國人代代相傳下來的血液，她生活於其上的"大地骨骼"，為她的舞蹈提供了必要的骨架；美國血液和大地骨骼，結合在一起，存在於瑪莎.葛藍姆身上。在不同的舞蹈，花樣會有變動，表面的特徵可能不同主題可能是外來的或一般性的，但是那種清教徒的血液和美國化的骨骼，難以從她的舞蹈中排除，正像它們和她的存在不可或分一樣。

在多年前創作的《拓荒》中，她通過舞蹈，把這種血液和骨骼組成的傳統重新在舞臺上建立起來。舞蹈開始時，她站著，高舉一腿，腳有力地踏在圍牆頂的欄杆上。她雙手不時敲拍著彎曲的膝面，頭向前彎，若有所思；然後，她上身開始左右轉動，脊骨慢慢伸直，神情高貴，頭也伸直了，雙眼向天邊探望。

有時，雙眼似乎向天邊更遠的無窮際望去時，她臉上的肌肉緊繃起來，身體鋼鐵似地完成一個延緩的動作；於是，她嘴邊浮起一絲微笑，好像已經望到一種景象，看到了新的富饒的土地，看到天邊遠處更富足的生活；然後，她的身體向天邊伸展，輕微到難以察覺，但清楚地表示出要去開拓的心情。

她的腿扭轉了，離開圍牆，狂喜似地高高掃掠，散開了纏腰布，放鬆了脊骨，開始一種放任的舞蹈，縱情發揮身體的力量和自由，用表動來表達天生自由、毫無拘束的人的存在。這時，一種解放之感突然來臨了。

假使說清教徒的傳統宣揚了自由，它也輕聲呼喊著要有紀律。於是，《拓荒》中的人物(也許應該說《拓荒》人物)停止那對大地所作的動的讚歌，開始在動作中加入目的作用。那雙腳以快速、細小的步子迅速越過舞臺，表示出一片具有邊界的大方形的新土地，也可能表示一個人成功地通過一片邊疆中的生活之後，準備開拓下一個新疆界時的任何形式的新的活動。

當然，《拓荒》上演的最初幾季，很多人不能明瞭它的意思。難道說舞蹈不該是很美妙悅目的嗎。或者說，假使舞蹈一定要嚴肅，它是否應該以人人能瞭解的美



瑪莎·葛藍姆，美國現代舞蹈藝術家

喬治·普拉特·利尼斯提供

妙的啞劇動作來敘述要說的故事呢。《拓荒》的疆界在什麼地方呢。舞臺上沒有佈景表示山、荒原，也見不到一座木屋。沒人耕地，沒人收穫，也不見殺死個印第安人。《時代》雜誌評《拓荒》時說它是"高級女祭司瑪莎·葛藍姆和她超現實派的表演"。《時代》說的也許很正確，但它的編者不一定真正這樣想。原來葛藍姆女士當時真可說是位女祭司，一位想解說未知事物的女祭司，一位通過儀式使不具體的傳統永垂不朽的女祭司，一位給感情以內在意義的女祭司。

《拓荒》不是敘述故事，不是表演什麼經歷，而是一種顯示。拓荒者從來沒有像葛藍姆那樣動作過；正要轉入新的事業中去，或者是要結婚，或者是有所發明的青年男女們，也從來沒有作過像葛藍姆所作的動作。但是，那種衝動，在所有的情形中都是一樣的。深刻的思想可能在腦中產生，在感情中發放，在良知中受到約束；但是對舞蹈家說來，這些思想一定要滲透全身，通過身體來敘述，使那種精神能在舞蹈的愉悅的動作中散發表揚出來，或者通過舉手投足的動作，在公開的形式表示出良知的約束紀律。

這一切內在的激動，這些深藏的衝動，都由舞蹈家發放出來，任由它們流貫全身，形成動盪完美的動作。然後，通過藝術的工具(或者由那位女祭司的表演)，它們具有了形式、典型和調子，提煉成為一齣舞臺作品，提高成為一件藝術作品，於是開拓了一個"疆界"，一個人人都該能瞭解的"疆界"，即使不用頭腦，也該用感覺來瞭解。這樣的開拓，不僅是開拓土地的疆界，而且是人生在某些時候要跨越過他熟悉的、安全的疆界的限界，踏入一個不安全而可能會有收穫的未知的疆界中去的那種開拓。

《拓荒》以及其他偉大的葛藍姆的作品，都經過了多年的準備工作。它們要按葛藍姆自己的體驗，把人類各種信念用身體的形象客觀地顯示出來。一定要有起舞的迫切感，而更重要的是必須有不隨波逐流的原因。但是，首先該有的是要起舞的需要，不為了別的，只是為了青年姑娘要活動而可以為任何人跳舞表演任何事物的需要。

無可避免的是人們所傳說的許多故事，說那個女娃娃沒有受人邀請，就自動地在做禮拜時為大家在教堂走廊表演舞蹈，後來在一個小劇場的舞臺上發現了新的生

活。可是，另外有個小故事也許說明了更多道理。女娃娃的父親是個醫生。他告訴女兒說，一看到她的肌肉和身體的反應，就知道她在撒個小謊。女兒相信他的話。這樣的細節，像一粒新的種子落在肥沃的心田中，使成熟的葛藍姆相信只有舞蹈能夠包涵人類所有的行為型式，而且也能流露出人類的天性。

在她出生之地賓夕法尼亞早年的生活，在加利福尼亞的兒時及少女時代的生活之中，這種內在的起舞的迫力不斷推進，變成了要以舞蹈為一生事業的決心。最後，在一九一六年，一個靦腆的中學女生悄悄進了洛杉磯的丹妮肖恩學院，進入了舞蹈的世界。

把這新參加到一個舞蹈王國中來的公民安排在什麼地方呢。那些掌權的王族們當時感到很難作決定。聖.丹妮絲在回憶青年的瑪莎到學院中來時的情形時說，她當時不知道怎樣處置這個古怪而生氣勃勃的青年人。她那特別小巧的身體似乎不適於學習聖.丹妮絲修長的軀體所表演出來的那種流暢的動作和輕巧的姿態。

於是，她請肖恩來商議，決定要使這個新生遍習丹妮肖恩學院所有的技術，而希望她從這寶藏中找到適於發揚她任何潛在的天賦的技術。

他們有興趣很關心注意這個訓練過程的進展，終於有一天得到了期望的報酬，看到那女郎的靦腆的外貌中燃起了動作的火焰。芭蕾舞並沒有煽動這個火焰，印度舞蹈那種柔和的精神也沒能給瑪莎的舞蹈增加一分生氣。煽動她的火焰的，是原始的舞蹈，是從"大地骨骼"中成長出來的原始舞蹈，但她可以"以具體的形式客觀表現"出人類內在的信念和感情。

那時，她並沒有要創造新舞蹈，為她崇拜的任何神聖創造新的典儀。單是成為一個對舞蹈入迷著魔和崇仰的人，已經夠了；她所崇仰的物件，當然是露芙.聖.丹妮絲。瑪莎.葛藍姆說："露芙小姐打開一扇門，使我望見了生命。"

一九一六年到一九二三年，瑪莎.葛藍姆在丹妮肖恩學院學習期間，有許多看到她的舞蹈表演的人們說，她是個沈默勤學的學生，一個天才煥發的表演者。她在丹妮肖恩學院的同事們常用"放棄"一詞來形容她的舞蹈方式，因為她在舞蹈中完全放棄了自己和自己的存在。在東方舞《摩裡斯卡小夜曲》以及在阿茲德克的芭

蕾舞《愛克奧啟爾》中扮演的少女，使她聞名全美。她在《愛克奧啟爾》中演少女，的確完全放棄了自己，因為在這個芭蕾舞中常常擔任她的舞伴的鐵德.肖恩說，在一次上演旅行完結時，他會受到不少傷害，甚至流血。因為他演的王帝，對那個少女有所企圖。少女保護自己的貞潔，加以反抗。但是，葛藍姆卻是真的又打、又抓、又咬。說公平話，葛藍姆認為肖恩也相當忘我。她說："在演《愛克奧啟爾》時，他有一次使我頭向地往下掉。"

經過幾年和丹妮肖恩學院一起表演埃及、印度、西班牙和印第安舞蹈後，瑪莎.葛藍姆少女時期那種為了要動作而舞蹈的熱情漸告消失。這初出茅廬的新手已經脫出了宗教的外殼，必須另覓新的神，開闢新的舞蹈途徑。

當她離開丹妮肖恩時，並沒有突然割斷了過去的傳統，沒有在旦夕間倉促推出新的技術，沒有征服新的動作世界。下一步是時間移行的步子，她參加格林尼治村舞團任兩年期的單獨舞蹈的表演，只是為了排遣時間。但是這工作非但給她好好思索的時間，而且使她積下了錢，有足夠的錢令她能完全脫離過去。

她那時最需要的是個實驗室。她在紐約州羅撒斯德的伊斯曼音樂學院找到這樣的實驗室，因為她在該學院任職。在這裏，她有機會測試自己存在的化學意義，要發揮融合成為舞蹈的新要素。

一九二六年，她以舞蹈表演家兼編舞人身份在紐約首次演出，僅使人約摸看到未來的葛藍姆的形象。那些全是她自行設計的舞蹈，其中很多強調的是她後來放棄的，即使以前也並不是她的長處的一面。這一面是圖畫形式的美，是畫的抒情形式，當時的報紙說她在構成美麗的畫面時非常的溫和、高雅和熟練；雖然日後的報紙會說她的動作"僵硬"和"醜惡"。

我們可以假定瑪莎.葛藍姆當時並無意參加畫中有詩的流派，但也許她必須證明這方面的舞蹈她也能勝任，或者也可能這是對她的女神露芙.聖.丹妮絲的讚詞(以及一種反抗)。丹妮絲的抒情主義是無可比擬的，她創造圖畫般的動作的才能，一時成為美談。

一九二六年四月十八日在紐約市四十八街劇場最初演出的節目中，有諸如《亞麻色頭髮的女神》、《克萊亞.迪.隆》、《慾望》、《塗漆的書房》以及《戈比三女郎》等項目。創造的過程，既未被否定，也未加肯定，只是開始流動而已。

葛藍姆當時還沒有感到她的創作衝動最後會產生什麼樣的形式。她所感到的就是要自由，要使自己擺脫過去的羈絆。她像所有剛獲得了自由的人那樣，不知道究竟該怎樣好。在藝術上說來，她正在從青春發育期進入成熟期的邊界上，在已知和未知的邊界上。正像她較後的舞蹈《拓荒》中的情形，她是一面扶靠在過去老練的支助上，一面在展望天邊。她當時還沒有準備把腿移轉，離開圍牆，向前跳躍進入舞蹈的新境界去。

她在伊斯曼繼續作實驗。她逐步發現了指導她的舞蹈的一些真理，關於她身體的結構、機能、目的，以及它們和舞蹈的關係的真理。舞蹈和建築都是原始的藝術，她認為一定要再發現它們之間的基本關係，因此她研究了自己身體的構造。

她一旦對自己軀體的構造性能有了把握後，開始試驗這軀體活動的機能以及它在自己的骨架之中能完成什麼樣的工作。身體中的能，推動不同程度的擴張和伸縮，先後經過試驗；那些鉸鏈，也就是身體上的關節部分，可以展開新的動作；事實上她發現在軀體的結構之中，存在著很大的自由天地；而這一結構雖然受紀律控制，但紀律並不是拘束性的。它控制機能，並不限制機能。

最後，她發現了自己身體的目的："用身體形象客觀地表示信念。"她開始瞭解自己軀體的結構。它不是拘禁了她，而是使她有所寄託；她知道配合自己骨骼、關節和肌肉的結構，自己可以和可能發揮的身體機能是什麼；然後她發現了自己的使命。這些真理一經發現之後，不會再後退，沒有退縮。

她不能再像其他舞蹈家們那樣舞蹈，也不能照所學過的樣式舞蹈，更不能為了觀眾喜歡看什麼動作而作出什麼動作來。她並不想和觀眾隔絕，也不想沒人捧場，只是她像個先知的預言家一樣，覺得要按自己見到的真理來舞蹈。誤解的人很多，能瞭解她的目的的人太少；但是她以有如此少的瞭解者感到滿意。她希望不久之後，人們尊重她的堅決意志，同時希望她自己更善於表達自己的原則時，會有更多的人受她的改變。

那次初演後過幾個季節，她不再是個表演圖畫般的舞姿的舞蹈家，再看不到絲毫抒情的氣息了。代替這些事物的是一股震動的力量，因為現在她成了向一段樂句進攻的舞蹈家，不再隨著樂句漂浮。她發現了比亞麻色頭髮的姑娘或者塔納格拉傀儡的各種動作要深刻得多的主題思想所帶來的苦澀而深入的滋味。東方的外殼脫去後，出現的是個清教徒的後裔，而且是個在這二十世紀中一任自己的感情放縱，並且使自己的真理之聲表現在像《反叛》、《移民》、《四偽》和《異端者》之類的舞蹈之中的清教徒。

在二十年代末期到三十年代末期這一豐富的創造時期，葛藍姆發現非但該有反對和否定，同時也需要有所肯定，而她的肯定是沿著兩條道路進行的。第一條道路引導她重新肯定人類在舞蹈方面的傳統；第二條道路是肯定人類經驗中的絕對的、永恆的事物。第一條路今她創造了《兩支原始頌歌》、《原始之秘》、《典禮》和其他很多合乎儀典的舞蹈，以及表明人類在任何時代作為"表示風度和期望光榮的一種手段"所需要的儀典。

第二條道路引導她創造了《悲悼》、《莊嚴的姿態》、《拓荒》以及在其他許多舞蹈的補充部分中的動作的定義，說明她關心的不是常見的姿態，不是暗示，而是提取精華。正如前文說道的，"拓荒"的境界不是地理上經緯分明的區域，而是開拓新境界這一名詞中，所包涵的全部情感和意義。

《悲悼》屬於《拓荒》一類。這裏看不到母親為孩子而悲泣，也沒有女孩子為參加派對的盛裝被毀而痛苦(雖然它可以合乎兩種情況)，而只是悲悼本身。舞蹈中沒有表示出外來的刺激是什麼，因為假使表示出來，那舞蹈只能對有過那種刺激的人才有意義——不是人人死過孩子，也不是人人有過盛裝被毀的遭遇的。但是，人人都會為什麼事物而悲悼過。

於是，在《悲悼》中，我們看到的人的形象，是在絕大的痛苦中蜷縮成一團，不自覺地在覓取胎兒那樣的安全位置，焦慮造成的痛苦令他抽動扭曲，好似自己鞭打著自己那樣折磨著身體，包圍在悲愁的桎梏之中，眼向上望，手向上伸，在求解脫，或者在求上帝援助。凡是看到這樣表示悲悼的舞蹈的人，都可以把它配合到自己的經驗之中，因為這不是什麼具體的案例，而是用身體的形象客觀表示人類所有的悲悼。

從一九二八到一九三八達十年中，雖然先後出現了許多葛藍姆創造的偉大作品，但對這位舞蹈家自己說來，仍不過是個試驗時期。在回顧當年時，她說那是個"

長毛線衣時期"，並且說她自己也不明白為什麼居然有那麼多的觀眾捧場。那一時期，對一般觀眾說來是很難瞭解的時期，但卻是個必要而且重要的時期。對一個尋求舞蹈原有的、不加修飾的美的舞蹈藝術家說來，服裝簡陋(長毛線衣)和佈景缺乏，原是必要的；同時對決心以身體形象客觀地表現出自己信念的人說來，嚴肅認真的主題是不能向淺薄輕佻低頭的。

一九三八年演出《美國文件》時，高級女祭司正式就位了。這一演出以及後來的許多創造，顯然見到她是完全無拘束的藝術大師了。在她的藝術創造努力中，能強調舞蹈動作的服裝，對舞蹈安排有幫助的佈景，甚至圖畫般美妙的效果，輕柔的敘述和詞句，都可以隨手拿來運用。

瑪莎·葛藍姆終於認識到她那受過訓練、有紀律控制的軀體是不能作為的，它所需要的輔助和修飾的東西，都是確當的。她也認識到沒有和過去傳統決絕的必要。因此，丹妮肖恩時代，芭蕾舞、戲劇以及詩等所具有的任何可以應用的品質，都對葛藍姆的舞蹈作出了貢獻。葛藍姆像她的先輩們在拓荒時代所作過的工作那樣，只是清除了土地，播種了她自己的種子，然後發現以前的某些作物，在稗雜除去之後，又再度滋長，使她的土地上的生產使她那一個舞蹈的範疇中的生產，更加豐富滋潤起來。

那幾年中，許多葛藍姆的傑作很快接連上演，幾乎全是集體作品。《美國文件》表現了代表美國的種種力量，有好的，也有壞的，有積極的，也有消極的。葛藍姆在《人人心中有個馬戲班》和《潘趣和茱娣》中，轉向喜劇發展，以入木三分的諷刺，表現出一個希望成為萬人之後的婦人(《馬戲班》)，和一個逃避現實和責任進入快樂的夢境中去的妻子(《茱娣》)。

還有《莎蘭岸》，其中那個新英格蘭的家庭主婦站在沙灘上等著丈夫航海回來，她挺直脊骨，只用不安地抓動自己的裙子來表示心情。還有《希羅苔迪》，對她未知的命運非常恐懼，準備迎接命運時有時勇往直前，有時又是憂愁絕望。

在《給世界的一封信》中，新英格蘭精神又受到發揚。它通過艾米麗·狄金森這個人物的開朗的動作，通過用另一個人物來扮演的內在心的自我所作的動作，反映了女詩人熱情洋溢的內在精神，作了高度的發揚。白朗蒂姐妹受到瘋狂和恐懼

的磨折，在"死亡和登場"中迅速奔往滅亡。親密的應酬，有節制的喜愛，友好的握手，合掌的祈禱，土風舞的喜悅，對家庭的愛，對冒險的嚮往.....這一切把《阿帕拉欽的春天》交織成以行動表現出來的美國的畫像。

然後出現了《黑色草原》，是人類不朽的宣言《心穴》以邁迪亞的傳說為根據，有力地說出死亡和毀滅是妒忌之火焚燒後留下的灰燼；《進入迷宮的使命》是從人身牛頭怪物和迷信的故事中引伸而成的，但它說明人有必要和在他自己心房的走廊中徘徊不去的那個恐懼的怪物進行鬥爭；《黑夜的旅途》也取材於希臘古典傳說，但表演的是裘凱斯妲將要自殺那一剎那間所想到的一生的悲劇。

希臘古典的傳說不斷給葛藍姆很多啟示：《法依達拉》、《塞斯》、《阿爾賽斯的斯》以及在現代舞蹈中首次出現的長部作品(四幕)《克麗蒂尼斯特拉》，由埃及作曲家哈林.埃爾一達波作曲。這裏還應提到《茱迪絲》，是描寫《聖經》中那位人物的交響曲式的單人舞蹈；集體創作的《天使的分歧》；《天真的喜劇家的頌歌》，是葛藍姆舞團的另一個讚揚自然的作品；《半真半夢》，是個狂想式的舞蹈；一則以哀洛伊絲和阿貝拉德的主題為根據的作戰《茱迪絲》改編為全團參加的舞蹈作品；以及一則喜劇《上帝的雜技演員》，其中舞蹈者也是"出色的體育家"，要有十分完美的活動能力。

我們以葛藍姆兩類作品來作分析，發現它們本身就是對所要說明的主題的分析。我們記得葛藍姆兩項基本信條："以身體形象客觀地表我的信念"以及"揭露內在的人"。如果這些說法聽來有點神秘，冷靜地研究一下不難發現它們基本上很正確。為什麼對已經有了具體目的的事物還要來客觀地表現呢。我們要予信念以內容。一個外在的人站立在我們眼前，已經揭露了他的外在，我們怎能再說揭露外在的人呢。我們要揭露內在的人，使我們看到的不是軀殼而是內在的、佔有那軀殼的人。瑪莎.葛藍姆在《阿帕拉欽的春天》和《黑色草原》中既做到了客觀地表現，也做到了揭露。

《阿帕拉欽的春天》中的那些人物，說明了他們自己，他們間的關係，還有美國。在她鄰人的眼中，那妻子(原由葛藍姆扮演)是保守的，但是我們可以見到她內在的我。當她坐在那裏靜悄悄地搖晃，我們知道她的滿足；當她有力地全身壓緊在

地面上，我們知道她對泥土的喜愛；當她輕快地在舞臺上跳來跳去，表示出內在的喜悅；在她步行時挺直的姿勢中，在她有力的動作中，在她從焦慮回復到喜悅時，在她休息時的內心恬靜中，我們能看到當年移民那種不屈不撓的性格。

在《阿帕拉欽的春天》中另一個角色，拓荒婦人快速不停的動作中，在她作任何事情都顯示出的緊張工作情形中，通過她誇張的肌肉表現，我們看到她不光跟隨，而且還催促和引導她丈夫越過舊疆，踏進新世界。

演丈夫的角色，在高高躍起時鞋跟相碰發聲，借身體動作表示他內在的勇氣，顯現了丈夫性格的一面，他和鄰人相處時那樣彬彬有禮，又顯示了他內心的著實，還有那把手搭在妻子肩上那溫情的凝視，又流露出十分率直和非常真實的愛。他們一起舞蹈，不是芭蕾舞中穿插的一支土風舞，而是動作的愉快而天衣無縫似的結合，用動作的標誌表示他們婚姻愛情中的情感。

動作縮小，直截而坦率；許多緩慢的動作，在靜止時又顯得十分英雄——這樣刻劃出來的是上帝的人，是"阿帕拉欽的春天"中的宗教復興運動者。當他從地上有力地跳躍而起，所表演的不是個人的躍升，而是在促起他的教友們注意那個方向，一切祝福和處罰都來自那個方向。我們從他雙臂振動的姿態中，真能感覺到耶和華的轟雷將會打擊那些罪人。

除了那些顯示個人形象的動作形式外，還有那些結合和控制全局的、更大的動作形式。它們使角色們時離時合，描繪出每一個時期中的生活方式，令人緬懷"阿帕拉欽的春天"的可愛。

《黑色草原》事實上是伊賽絲和奧賽力斯的傳說，是《新約》，是西伐的宇宙之舞，是穆罕默德所預言的上天，或者是任何永生信念的宣告。它絕不引人離開所接受的宗教信仰；它以這些信仰為輔助生根在傳統的肥沃土壤中。

人不肯相信自己會死亡，他認為自己會永垂不朽；為了使他在地球上的短暫生命不致被以為是浪費，他必須尋取證明顯示自己的永生；在《黑色草原》中，葛藍姆跳的角色，就代表我們所有的人。她體驗到損失的痛苦，但要尋取證明說她這種經驗實在不是損失而是一種變化。她尋求的不朽的證明，最初出現的是她所覺察到的"祖先的腳步"，提醒她說有"過去"就一定有未來。

為了表現這種祖先的腳步，葛藍姆創造了一種古雅的風格，但並不代表任何時代的儀典舞蹈。這是有不少男女參加的儀典，其中有從容不迫而莊嚴的列隊行進，有象徵身體結合的、並不誇張的愛之舞，同時它以樸實的形式神妙地提示 我們這個舞從遠古以來一直不斷地跳而且會永遠跳下去。這些是傳留下來，進入未來的祖先的腳步。

在愛的追求和在孕育之中，也找到了不朽永生的證明；因為通過性的要求，可以臻於不朽，一種雖然不能藏諸於己，但卻可以傳諸後代的不朽永生。

尋求不朽的人，在大自然中也找到了證明。每年春天，陰間女王帕賽豐披上衣裳，枯荒的大地又罩上綠色的外衣。但是，在過去的真理性的法則以及四季變化的奇蹟之上，尋求不朽的人通過了十字架的象徵，以及其他許多答應似人類以永生的宗教所用的各種標誌，發現了精神不朽的信念。

《黑色草原》的偉大之處，不僅在它的舞蹈形式美得令人入迷，也不僅在它那種信仰的儀典所散發的抒暢心情的安慰，而該說是在於它能把對死亡的恐懼和對不朽永生的尋求，兩件事並列在一起。

《黑色草原》和葛藍姆其他的創作引起了激動、不安和啟示；瑪莎·葛藍姆建造起來的究竟是什麼樣的舞臺呢。她自己說她所努力建造的是個新的眾神大殿，不是用大理石或者鋼鐵建造的，而是一個在人們心中的眾神殿。她認為“一定要有新的神話故事，敘述的是眾神和眾魔的經歷”，使人類有新的指導。她希望通過自己的“揭露內在的人”。把她的神和魔——愛、信心和勇氣的神，恨、妒忌和恐懼的魔——送到這個新的眾神大殿之中去。她通過“以身體形象客觀地表現我的信念”的努力，參加了創造一個新的神話的工作。

有些人認為這種眾神殿和新神話之說，幾近瘋狂；有些人則認為它們是天才的流露。但是，葛藍姆在談天才時說道：“瘋人是被幽禁起來的人，但是天才是被許可瘋狂而生活於一個保守的社會之中的人。”要說瑪莎·葛藍姆是瘋狂的，那只是因為她發掘人性時，發現了一些瘋狂的事物；如果說保守隨俗就是正常，就不瘋狂，那麼只有瘋狂的人才能創造新的神話，安置在人們心中的眾神殿之內。這樣的瘋狂，這樣的天才，也許是一個人所能提供給人類的最豐富的禮品了。

一九七一年，七十七歲的葛藍姆不再作舞蹈表演了。在極罕見的場合個她在舞臺上出現，給人們很多啟示；但是她所選擇的學生們，仍以舞蹈表演繼續生動地發揮她的理想，揭露人類的本性，建造她的舞臺，她的眾神殿。

第九章 多麗絲．韓富莉

鏡裏面的映射完全靜止，然後身體開始輕輕向兩側擺動，只有肌肉的輕微約束，身體再給捉回原來的位置。第二次擺動的弧線更大，而這一次，筋絡本能地避免可能的傷害，沒法自保，抓緊身體的結構，使它回復平衡。

另一股體能把身體推離穩定的平衡軸，逐漸加快，使身體擺向未知和危險的境地，在維護的本能與冒險的衝動的一場拔河賽中，肌肉之間必須彼此拉緊。身體再又擺離已小心達到的平衡，以加快的步調和上升的張力，衝動不受平衡或引力支配的混亂邊緣地帶，進入引力範圍，落入突然而來的靜止狀態。

"兩個死亡間的弧線"已經劃定，靜止到毀滅的途徑已經通過。鏡裏面，人類看到了自己肉體生命的限制，情感生命多姿多彩的可能性。無為、試探、探索、冒險、瘋狂的里程碑，明顯劃分了人生哲學的途徑。

多麗絲．韓富莉在這面鏡子前的活動，不單發現自己，而且發現了舞蹈的本質。這是她的一次重大發現，雖然原理很基本，但直接自覺地應用到舞蹈方面，卻是全新的觀念。在穩與不穩，堅而復起當中，包含了人類全部動作的範圍。簡單的一步，甚至一個姿態，會使身體失去平衡，之後又有些自覺和另一些本能的抵消動作，使它回復穩定。身體愈是不平衡，抵消的動作也一定愈大。

這個動作，包含了節奏、戲劇性事件和觀念。從這個原理，可以看出舞蹈節奏不是在音樂裏，不是在外在事物的律動中，而是在身體本身。戲劇性的根源要看這個原理的強度，觀念的具體程度，要看跳舞的人能夠讓自己失去平衡的程度而定。這個原理的發現，使跳舞的人無須依賴其他藝術，而且使舞蹈的範圍有無限可能性。

從鏡子前面試驗的這種擺盪，這種穩與不穩，墜而復起的動作，產生了一些美國有史以來最偉大舞蹈作品：像偉大的三部曲：《戲劇片斷》、《和我的紅火焰》、《新舞》、《審問》、《柏沙卡利亞》、《震教徒》，正是從這個動作原理，確立了一種舞蹈方法，而不是僵固的技巧，因此能夠使每個創作舞蹈的人，憑自己的意思運用穩與不穩的原理。

多麗絲·韓富莉早在發現這個新舞蹈原理之前，學過多年的傳統舞蹈，並有過突出的舞蹈事業。她還只有八歲的時候便愛上了舞，並且很容易就上手；事實上，正是由於她一學便懂，才對舞蹈有濃厚興趣。在不同教師的教授下，她先後學會了社交舞、木屐舞、土風舞、"藝術的"、"演繹的"和"古典的"芭蕾舞。但若說她性喜舞蹈，一學便會，而且覺得樂越無窮，那麼一到時候，她就覺得她和舞蹈，舞蹈和她，都分不開了。

在故鄉伊利諾州橡樹園，年輕的多麗絲中學畢業後，時間都用到深造舞藝、教舞和指導學校夏令舞蹈班方面了。然後，在一九一七年，她到加利福尼亞州，進丹妮肖恩舞蹈團，往後的十年，成了一個專業舞蹈家，而且大獲成功。

起初，在丹妮肖恩舞蹈團學舞，有"說不出的興奮"，因為這位年輕的舞蹈家，在這裏發現了"舞臺、藝術、人生"，同時發覺自己能夠成為一個成功的藝術舞蹈家。對這種充滿異趣的舞臺，滿心興奮，有五六年，她居然能夠忘記自己的中西部背景和新英格蘭傳統。

在舞團裏，她輪流協助演出印度、泰國、日本和世界其他民族特色的舞蹈；偶然，也跳一隻"環舞"那樣不屬於民族題材的流行舞蹈。她苗條美麗的身形，巧妙的動作，身體泛起的平穩節奏，都顯示她是一個抒情的舞蹈家；這種抒情手法，正是丹妮肖恩舞蹈團成功的大部分原因。

丹妮肖恩舞蹈團也特別給了她實驗編舞的機會，這方面來說，她是幸運的，因為當時別的舞蹈團，就算有也很少會讓一個年輕人實驗她本人的想法，並使之實現。她的創作之一《悲劇》，表現的形式是那麼完整，節奏那麼勻稱，以致原來根據編舞的音樂也去掉，其後《悲劇》的演出不用襯樂，這是當時不用襯樂的第一隻舞蹈，而成為舞蹈藝術獨立的一個例子。

儘管丹妮肖恩舞蹈團結了多麗絲編舞實驗和專業訓練的機會，儘管她也把自己的舞蹈才能獻給了栽培她的舞團，彼此間卻產生了裂痕。她開始長大和變得成熟後，認為用舞蹈介紹世界民族這種演出見解不當，她發覺自己並不擅演印度人或日本人，越來越相信要回復本來面目。

丹妮肖恩舞蹈團到東方去巡迴演出後，多麗絲醞釀多時的不安情緒，終於爆發成反叛的火焰，因為就在當地，她發覺丹妮肖恩舞蹈團的東方舞蹈和真正的東方舞蹈，詮釋過的舞蹈和純粹的民族舞蹈之間，似乎有分別。她明白：身為一個美國人，要在東方題材的舞蹈中保持民族的完整性，決不可能；這種醒覺，注定她要與丹妮肖恩舞蹈團分裂。她決定回歸故土，回歸她的中西部和新英格蘭背景，回歸她的舞蹈經驗，去尋求她的舞蹈靈感。

多麗絲·韓富莉和丹妮肖恩舞蹈團不歡而散後，便跟她的新搭檔、丹妮肖恩舞蹈團的一個主要舞蹈家查禮·懷德曼，憑著多年累積下來的見解、希望和創新的實驗，創辦了一間學校和屬於他們自己的舞團。這並不是容易決定的事，韓富莉不久便發覺，她本人反對跳外國人的民族舞是一回事，要發現什麼樣的舞蹈，才是根植自己的土地、背景和經驗，又是另一回事。

美國沒有基本的民族舞蹈可供她發揮，因為她既不是印第安人，又不是黑人。還有，她覺得英國、德國和其他國家來的美國移民，移植過來的民族舞，實際上並非真正代表他們本國的基本民族舞。除了從毫無民族舞傳統根基中憑空創造一種舞蹈形式，她別無他途，比世界上任何地方的舞蹈創作者，她的任務都困難得多。

多麗絲·韓富莉對鏡開始試探的時候，她尋找的是某種不帶民族色彩的東西，尋求舞蹈發展成風格或民族舞形式之前身體固有的活動方法。在"兩個死亡間的弧線"，穩與不穩，墜而復起之間，她找到了她的答案。如果弧線的兩端表示死亡的疆界，那麼弧線本身便代表了生命的舞蹈，她可以用自己的本土、背景和經驗，渲染一種不屬於民族舞的純粹舞蹈。

韓富莉在自立門戶、不斷探索的初期，創作了《色彩和諧》、《水的研究》、《蜜蜂的生活》、《動作的戲劇性》、《環形下降》、《尖銳上升》、《海神舞》，以及供百老匯演出的《震教徒》和其他作品。這些作品中，她不僅試驗她那套墜而復起的原理，在舞蹈上可能發揮的作用，而且在襯樂方面繼續實驗。例如其中有支舞，除了身體舞動，沒有其他聲音；另外有支舞，在舞蹈完了後才有音樂；《蜜蜂的生活》的襯樂是嗡嗡的蜜蜂聲，而《震盪舞》卻由人聲、鼓聲和手風琴伴和。

韓富莉繼續發展和改良她那套穩與不穩的原理，使他比以前更接近戲劇的形式，她突然發覺，她在某些舞蹈作品中加進去的動作，和她那套基本原理關係不大或根本沒有關係。這些動作，起初只是本能地運用，後來她知道都屬於姿態的範圍，她馬上便開始探索這方面的動作了。

她尋求和人類內心一直有關聯的姿態的意義。同時，為了達到最完全的、印象深刻的溝通，她堅決並且故意地把姿態和舞蹈動作本身並用。要是說，她的穩與不穩原理產生的戲劇動作，本質上幾乎是生物學的，而且由感覺器官傳達給觀眾的話，那麼，姿態的動作便是由記憶途徑把戲劇的題旨傳到內心，再由內心傳達到感覺。

韓富莉在舞蹈中加進的姿態，用意絕不是鼓勵舞蹈回復到啞劇，因為舞蹈絕不容姿態代替它的地位。姿態是用來和舞蹈配合，附屬於舞蹈。例如：有時，身體在一種類似鞠躬的動作中擺離平衡中心，可能獲得一種戲劇效果，但由於重點和肌肉伸縮都跟隨身體的一般動作，這不算是正式的鞠躬。又有時，鞠躬姿態的戲劇效果會用來傳達恭敬思想。從前一種方式，她由人類的本能獲得戲劇性的溝通，而從後一種姿態，她由社會的記憶達成戲劇的接觸。

我們不要以為，未經訓練的眼睛馬上看得出墜而復起的原理，或者分明在一支舞蹈中應用的姿態。觀眾留心的只是這些動作原理的結果。當然，觀眾不是來看韓富莉和她的團員不停地輪流墜而復起，或者在某種姿態上停頓片刻。他們來看的是這些動作顯示出來的戲劇線索，他們甚至對舞者身體發出的有力律動，有激情的反應。他們關心的不是技巧、工具。

創作舞蹈，當然不是先考慮工具。舞蹈家創作一個舞臺作品，一定胸有成竹，有創作的理由，韓富莉的靈感來自多方面，她對音樂、色彩、舞蹈、文學和哲學都有興趣。《環形下降》一舞的靈感，是憂慮時身體本能的衝動，直線下沉至靜止的那種運動神經所激起的。

她最早期的一套作品"色彩和諧"，是由她無意中發現的一種光的理論觸發的；較後期替何賽.裡蒙和他的舞團創作的一個作品，卻是由加西亞.洛爾卡的一首詩和詩本身包涵的戲劇意味所觸發。

如果說多麗絲·韓富莉多方面得到靈感，主要還是觀念，因為她認為觀念和形式一樣重要。她說："一出偉大的抽象舞蹈，比不上一隻題材感人的舞蹈重要。"這話出自一個創作過也許是這一代最好的抽象舞的舞蹈家，似乎是奇怪的。但是她認為"光有美妙的動作並不夠"，事實上並不是說在她那些題材感人的舞蹈中，沒有美妙的動作和突出的形式。

她的舞蹈三部曲《舞臺作品》，《和我的紅火焰》，《新舞》根據的便是觀念，根據她對邪惡的現代生活、佔有的愛情、理想的生活等觀點而編的作品，是民主生活的一個見證。在《審問》裏，她為不公道鬥爭；在《人類的故事》裏，以傑出諷刺的幽默口吻警告人類一種僅僅為了物質利益的生活的危險；在《哀悼英納卓·山凱茲·梅雅斯》裏，她以舞蹈動作，大力宣揚了勇敢的資訊和不朽的希望。

在以愛的毀滅為主題的《和我的紅火焰》裏，甚至在她最怨恨的時候，在可怕和麻木的段落之中，她也並非"一個恐怖、冷酷的虐待狂者"。她有次說："我內心實際上是一個改革家。"不是那種只會踩腳的改革家，而是獻身於建設良好和正當事情的改革家。

她說："就我來說，每個作品都帶有創作者的個人色彩，即使我有興趣的主題，帶有普遍性。"雖然主題基本上可能是個人的，從個人的經驗或觀察發展出來，受作者自己的性格和見地浸淫，它還必須直截了當地和別人的經驗有所關聯，引起他們的興趣的可能的關懷。

例如，在《環形下降》裏，韓富莉在舞蹈中傳播了一個個人見解，傳播她有時讓自己的肉體沈入安穩地面的經驗，和停止對引力和所有對立事物的無休止搏鬥的慾望。儘管這個單人表演的舞蹈多少是個人的，卻屬於一種共同的本能，因此帶有"普遍的色彩"。

在她的《地面上的日子》(為何賽·裡蒙的舞團而創作)，也可以發現同樣的個人和普遍性兩相結合的色彩。這個舞蹈經由一個簡單家庭的活動，表達了工作和遊戲，淺薄的浪漫和深邃的情愛，苦惱和希望，死亡和復甦等主題，或者在《夜咒》(也為裡蒙作的)裏面，像所有做夢的人一樣，做夢的人發覺靠不住的居然可信，渴望的是那麼不可捉摸，夢魘的刺激是那麼嚇人，而美麗的遠景是那麼遙不可及。

多麗絲.韓富莉在編舞上的創新活動，足有三十多年，比她的舞臺生涯還要長久。她在四十年代初期，因為臀部受傷痛楚難治，結束了跳舞生涯。在她致力為舞蹈效力的這段長時間中，她健康不良，還和數不盡的障礙作百折不撓的搏鬥，從沒停止創作，她在一九五八年逝世。

韓富莉與懷德曼舞團從來沒有過舒服的日子，因為在三十年代，除了住在紐約的人和一批大學生之外，現代舞蹈很少觀眾。訂院很困難；而在紐約演出的費用，高得使人卻步。團員對韓富莉與懷德曼的信心，和他們對舞蹈的熱愛，使這個舞團維持了十多年，偶然在紐約戲院，有時巡迴演出，間或在百老匯表演團長編的舞蹈，而很多時在舞蹈室內單獨表演。韓富莉與懷德曼舞團，藉著夏季在賓寧頓舞蹈節(由維爾蒙州的賓寧頓學院主辦)的表演和數舞的收入，才能夠繼續活動。

韓富莉退出舞蹈表演後，轉而全力編舞和導演。由於懷德曼仍在他本人的舞團演出自己的作品，韓富莉便替何賽.裡蒙擔任藝術指導和首席編舞。裡蒙曾經是韓富莉與懷德曼舞團的一名台柱，剛從二次世界大戰退役回來，決定建立本身的事業和成立一個自己的舞團。

在韓富莉的指導下，裡蒙成了現代舞蹈界最有活力和最優秀的男舞蹈家。她指導他，鼓勵他向編舞發展，同時替他逐漸擴大的表演節目，編了許多傑出的舞蹈作品。這些作品不僅發揮了他的特有才能，而且加強了現代舞蹈本身的地位。

韓富莉替裡蒙編的作品中，有《哀悼英納卓.山凱茲.梅雅斯》、《地面的日子》、《夜咒》；一個沒有故事的突出舞蹈作品《發明》，一個帶有西班牙情調的、令人興奮激動、血脈噴張的舞蹈《Ritmo Jondo》，這個作品表現了西班牙男性的雄健威武，女性的溫柔華麗，和這個共和國的親切可愛；而在《廢墟與視境》裏，韓富莉用嘲弄和細膩的手法把人生與舞臺結合在一起。

多麗絲.韓富莉替裡蒙設計舞蹈的十年，有數不清的貢獻，其他活動，包括教舞，指導定期演出，導演她本人的大量新舊創作，對向她請教的人提出忠告，只要是對舞蹈藝術有助，她都儘量抽出時間，悉力以赴。在這方面，多麗絲.韓富莉一直是她逝世前，美國舞蹈界最有影響力的一個人物。

她去世前的最後幾個月，完成了一個計劃很久和一再拖延的計劃，寫一本關於編舞的書。她是在病床上寫完這本《編舞的藝術》，一九五九年她去世後才出版，被認為是有史以來關於編舞的少數真正有價值的一本書籍。

她的許多作品中，都反映出熟練的技巧、創新的動作等革命的一面，表現了對普遍性的追求和植根美國的舞蹈概念。她最膾炙人口的舞蹈作品，是改編西班牙詩人加西亞·洛爾卡的《哀悼英納卓·山凱茲·梅雅斯》，也許從這個舞蹈作品和她的其他任何作品，可顯示出這個傑出女性的舞蹈天分。

在《哀悼》這個舞蹈中，她把動作和意旨融進了舞蹈。人物很少，只有英納卓、"命運"和那個女人。英納卓雖然是個鬥牛勇士，卻像普通人一樣歷經人生各階段，嘗試過一陣子榮耀，渴望過成功，比許多人活得更體面，之後又比大多數人死得勇敢和充滿戲劇性，而且像所有的人一樣，最後難逃一死。

"命運"的形象，透過一個英武的女人表現出來，她鼓舞他，用舞蹈來展示他面前的人生途徑，督促他堅定不移，領他走向危難和至美的愛情，走向生存和死亡。這個命運的形象以堅定有力的姿態舞蹈，表現的既不是殘酷也不是同情，而是無可避免。她並不是靈魂的撫慰者，雖然她安排了人生的途徑，卻不能決定人們怎樣體驗人生，因為那是英納卓的考驗，他按照自己的慾望接受愛情，莊重而行，英勇地活下去，乎心靜氣面對死亡。

那個女人，哀悼英納卓的死亡，蔑視"命運"，征服了"命運"最終的死亡形式。她以動作、悼辭、輓歌使他起死回生，在她內心中永垂不朽。他生前行一動的形影，在她的記憶中重現；她的愛使這些形影充滿新的實質和生命。英納卓擺脫了"命運"，再一次在他愛人的心坎裏舞動。在那張火一樣熾紅的披肩下，在鬥牛士的警覺和優美的動作中，表現了一個煥然一新的男人生命。英納卓的"命運"是每個男人的命運，而那個女人是每個男人熱愛的女人。

在《哀悼》裏，詩人的思想感情，同時用動作和言辭表現。內在肌肉使肺葉擴張收縮，發出的聲音像來自舞蹈的熱情辭句，訴說著命運，吐露出命運的秩序，以及哀悼、讚美、懷念和珍惜。

命運牽著她生死的運道時，仍然有別的肌肉運動，如用一種穩定的力量叉開雙腿，來宣佈時間無情冷酷的一瞬。英納卓負起責任，邁向厄運。那女人折磨自己的肉體，痛苦地扭曲著，彎身徒勞地祈求著，沿著動作的弧線衝向瘋狂，伸開雙臂，坦然去迎接，然後又放開她愛人的靈魂。

最後，英納卓的肌肉又再掀動，給女人解救了。

《哀悼英納卓.山凱茲.梅雅斯》是一齣肌肉運動中富有隱喻、戲劇場面中包涵寓言意味的舞蹈，因為它是人類生存的一面，是對命運的解說；英納卓是個鬥牛勇士，但他的經驗是大家的經驗，英納卓是西班牙人，但他的形象是用美國顏料繪製的。

《哀悼》由三個人演出，這三個人裏並沒有多麗絲.韓富莉，然而她卻無所不在，每個舞步，每個舞式，每個主意，每段激情，每個境界的展開，背後都有這位天才的影子。他在舞蹈方面的勇猛精進，留下了了不起的成績。

第十章 懷德曼——荷恩——塔米麗絲

用床單做的幕拉開了，客廳成了舞臺，那男孩子開始跳舞了。孩子的媽媽有個相信鬼魂的朋友說道："查禮，你後面有人在跳舞呢！"查禮也許為了安慰自己，使自己相信那看不到的鬼魂對他很友善，低聲自語道："也許是吉茜阿姨在踢腿跳舞。"

總之，從那時起，愛好舞蹈和愉快的吉茜阿姨，一直和查禮.懷德曼共舞。即使她的幽靈不在場，她那奮發的精神也流露在他自由放縱、狂暴而略見拙趣的舞蹈之中。

多年之後，成人後的查禮.懷德曼在一齣出色的單人舞《擁護我媽媽》中使吉茜阿姨復活了。懷德曼看到的她，挑逗賣弄地扭來扭去，舞姿優美，在這次再世中，見到她盡情享受一生中大好時光。吉茜阿姨的傳統，給他的是一種輕率之感，而

其他前輩們給他的則是一些不同的才能。於是，正如《擁護我媽媽》所表示出來的，我們看到了一種溯源的型式，它通過舞蹈的形式立刻具有了生命。

先是曾祖父，用愛撫的雙手耕種著土地，用結實的腳步在它上面踏過，低頭向它看，似乎在吸取它的氣息。祖母來來去去，為掃地縫紉等操勞，像進行儀典似地作家務；一隻手掠過她雙眼，陰影加深了，盲瞎來臨；剎那間震恐來襲，然後逐漸恢復，出現了可喜的信心，雙手又恢復了操勞工作，身體再竭盡了各種職責，那盲目的祖母用記憶的雙眼繼續她要作的儀典。

然後來了祖父，他隨遇而安，追求他的生活，沒有絲毫挫折之感。還有另一位祖父，狂熱地用木料來造房屋，把自己的生活建造在易毀的材料上，看到他的家屋著火終於上吊自殺。在這種先輩們的動作中，我們看到的是恬靜和力量，悲劇和樂趣，熱心和不負責任，對上帝所造事物的愛念和對人類所造事物的慾念，而在這樣一個家族型或出現的最新的途徑中，我們見到了寶寶這個人物，他不依循任何一物，但卻具有這些特徵。他策劃和控制它們，使它們為一個新的生活節目，為舞蹈的節目服務。

除了幾乎是傳奇人物的吉茜阿姨外，查禮·懷德曼的家族中不可能有人傳給他絲毫對舞蹈的愛好，更不用說舞蹈的才能了。查禮是美國拓荒家庭的後裔，在內布拉斯加州林肯城出世，小時便熱愛舞蹈。最初是舞廳中那種舞步，也是他當時僅知的那種舞蹈——消耗他不少精力。然後，他像蚱蜢似地在內布拉斯加一次賽會中蹦蹦跳跳，看到一位姑娘躍起腳趾跳動的動作，感到神往。最後，他見到了丹妮肖恩舞團的巡迴演出，這才替他解決了一切。他決心要成為一個舞蹈家。

起初，他在家中客廳裏舞蹈，身後是吉茜阿姨的鬼魂，但是不久客廳容不了他，他在學校中表演一些自編自導的，以俄國、阿茲蒂克、希臘、西班牙、埃及、東印度、爪哇和美洲印第安人的故事為主題的舞蹈節目，為觀眾帶來喜悅、轟笑、迷惘和吃驚。

查禮在林肯城伊莉諾·法蘭坡頓處學了初級的芭蕾舞後，十七歲那年動身到加利福尼亞去參加丹妮肖恩學院。不久，他成了這個著名的舞團中的一員(一九二〇年)，舞蹈的角色包括托爾的克的皇帝到美國的賭徒，什麼都有，令他感到非常高興。但是，在他成為舞蹈家的時候，感到了首次襲來的不滿的痛苦。在丹妮肖恩的演出中，青年的懷德曼感到自己演的不是一個異國情調的角色，就是一個人物的角色。這些雖然是他原來尋求的事物，但是他開始在想："我是什麼。"他當然想要成為他自己。他感到在各種不同種族的舞蹈形式中，不能找到自己。他必須在非常清楚的美國式的舞蹈中，按他自己的瞭解來找到自己。

對懷德曼說來，要擺脫丹妮肖恩，比葛藍姆或者韓富莉她們所作的要困難得多。那兩位女士以審慎、堅定和決心開始她們的舞蹈實驗，懷德曼卻完全不知所措。他所知道的只有他業已放棄了的丹妮肖恩的方式。他雖然感覺到他要做的是什麼，但該用什麼方法達到他的新目標卻毫無見解。他說："我走進了工作室，不能行動。"

他這樣繼續不能行動，經過了很長久、甚至長久到令他自己吃驚的時期。然後，他在絕望之際，決定去接受隆奈·約翰森的訓練和指導——隆奈是一位德國現代舞派的青年藝術家，受肖恩的邀請到丹妮肖恩學院任教。可是，正在這時候，韓富莉站穩了腳步，使懷德曼相信他不該放棄自己剛發現的自由，即使去投奔他敬重和崇拜的人，也是一種逃避。她勸告他"要自己解決問題"。於是，他重下決心，回到他的工作室，慢慢開始發現他自己的舞蹈方式。

隨後幾年，懷德曼創作了《傀儡劇場》，《快樂的偽君子》，《坎迪台》，同時在三十年代初期，以編舞家的身份，把他的喜劇技巧帶到百老匯去，有時和韓富莉合作，有時他自己單獨工作，在《美國大觀》，《萬人歡呼》以及《生活始終八時四十分》等演出中和觀眾見面。

但是百老匯雖然可以令人賺錢，卻無法解答一種要求。他說："我放棄很好的邀請，為的是要完成我感到非做不可的事情，要擔負起舞蹈界拓荒者的任務，把我認為必須通過舞蹈表現的思想跳出來。"由於他離開了百老匯，多年來生活不免困苦，經濟拮据。但那也是豐富的創造的年月。

在百老匯時代之後，他的第一批作品中有一齣是十分重要又非常有趣的狂舞《動的啞劇》。在這簡短的單人舞中，凝聚了純粹的舞蹈幽默，動的幽默。以前，懷德曼成功地把啞劇和舞蹈配合在一起，把幽默的姿勢和純粹的動作混合起來；但是《動的啞劇》是一種新形式的象徵，也是懷德曼個人高度才能的象徵。這一作品並沒有借助於一般的啞劇，並不依賴用以代替語言的那些代表性的動作。令人發笑之處蘊藏在肌肉之中，而肌肉所創造的是常理和荒謬，不是具體的滑稽表現。

他和多麗絲·韓富莉多年的合作，產生了許多出色的作品，諸如《作品五十一號》、《探求》、《間歇遺傳》、《閃光》、《擁護我媽媽》、《爸爸是消防員》、《大衛和戈利亞絲》、《分裂的家庭》，以及在韓富莉兩大傑作《劇場作品》和《新舞》中的一些穿插專案。單是從這些名稱中就可以得到一點線索，知道他能操

縱自如的資料多麼豐富：懷德曼的祖先們的精細寫像，私刑的殘暴儀式，百貨店巡視員和他那些貪便宜的女人們的滑稽動作，林肯平等和團結統一的呼籲。

在《作品五十一號》中，他把"動的啞劇"中的素材擴展成一個大規模的芭蕾舞，證明純動力的幽默可以應用於他本身以外的其他人身上，而且能組成集體的型式。在《探求》中，他用幽默和譏諷，表示出一些糊塗的捧場者和盲目的批評者之類的人物為藝術家造成的許多困難。

在《探求》中，幽默被用來抨擊不公平的情形，但是在《私刑之城》(取自他的"間歇遺傳"組舞之中)，基調卻是恐怖。在這作品中，觀眾非但看到美國的少數種族所受到的不公平的待遇，而且還看到被稱為已經有了文明的人們，在他們頑固不化的野蠻本性中找到了替罪的羔羊時所表示出來的那種原始的渴血狂和虐待狂。

《私刑之城》令人顫抖的罪行，以及旁觀者欣賞那種可怕的刺激的助紂為虐的罪惡，似乎震盪開去，越過了舞臺的腳光，直刺進安坐在劇場中的人們的寧靜的心境中去。舞者瘋狂地跳躍著，有時停下來，以慾望，或者也許是恐懼的眼光注視著死亡。有一個人物向前伸展想仔細看看謀殺如何進行，而在這藝術中傳播的那一股看不見的波浪襲擊著觀眾，使他們感到"自由的土地和勇敢的人的家園"還要更待努力才能建立起來。

懷德曼兩齣引人入勝的創作是《閃光》和《現代寓言》。《閃光》處理的就是當時被稱為閃光的、早期的電影——它的形式、主題和那些快跑似的人物——共有四個插曲(或者四本)：《燃燒的心兒》，描寫男主角怎樣從破產和惡漢的襲擊中拯救了女主角；《罪惡的報酬》描寫畫皮式的殭屍以美色誘惑一個有婦之夫，破壞了他的家庭，使他也變成了屍體；《沙漠之花》是華倫天奴式的使婦女動心的愛情場面；另外一個是全部是牧牛人和印第安人的西部片場面。

《現代寓言》以幽默作家詹姆斯·塞伯的短篇為根據，懷德曼在其中混合運用了語言(正如他在其他許多創作中那樣)和舞蹈的動作。在一則寓言中，旁白者用塞伯原文的文字，講一隻母花栗鼠如何專心一意地辛勤收集乾果，積存以防日後之需，而那隻公花栗鼠所關心的卻是那些乾果的裝飾價值。懷德曼用動作烘托出塞伯描寫的形象。他表演公花栗鼠時，愉悅地用手指夾住巨型的橡實，像是戴上超大型的戒指，或者把橡實夾在腳趾縫中跳起愉快的西班牙舞來，或者輕率地把橡實放在母花栗鼠豐滿的臀部，仔細研究橡實的審美價值。

《童話》和《閃光》非常滑稽輕鬆，舞編得精彩，又通俗易懂。假使懷德曼只想從事喜劇的工作，百老匯一定很歡迎他，他對百老匯也會滿意的。可是這位能扮演小丑的人物，也有不少嚴肅的事物要借舞蹈說出，而百老匯很難給一個編舞者機會用舞蹈表示對不公平的反應，刻劃林肯的形象，或者試驗一些新的形式。

他年事較高後，日益注意教導後進的工作。他非但在紐約的工作室中任教，而且還到其他舞蹈工作室中"巡迴"教授，特別是到東西兩岸的大學中去指點。直到七十年代，他還是在紐約的小工作室兼劇場中，繼續推出舞蹈節目，包括一些新舞在內。

吉茜阿姨愉快的精神一直迴繞著查禮。懷德曼，但是拓荒者的本色和需要，流露在他的舞蹈、他的教學和他編的舞之中，有四十多年之久，肯定地使他成為美國現代舞蹈中的主要人物之一：先是個叛逆者，然後成了個改造者，但始終是個建設者。

那位偉大的俄國芭蕾舞家對小巧的德裔美國舞蹈家說："我來向你請教，因為我想學怎麼樣用我的背脊說話。"其他的舞蹈家——芭蕾舞、現代舞、音樂喜劇的舞蹈家們——來看漢雅.荷恩時也說明了同樣或者其他的理由，但他們都抱著信心，認為漢雅.荷恩會使他們成為更好的舞蹈家。這樣的信心多少有點奇怪，因為在現代舞蹈的領導人物中，最不活躍的表演者該數荷恩。



漢雅.荷恩

-- 紐約表演藝術圖書館提供

有些人年紀太輕，不會記得她的傑作《趨向》的，還有許多人毫無疑問錯過機會去看她在那一傑作之後，在紐約偶而的演出；想來看過她一年一度在柯羅拉多學院的夏季演出的專家，為數也不多；但是青年舞蹈家似乎都知道漢雅.荷恩能夠培養舞蹈家。可能正由於她自己不常演出——雖然她非常活躍地為百老匯的演出編舞——使學生們有了自信心，知道她不會表演自己的長處而壓倒了他們，也不會要求他們變成小型的荷恩。他們相信她會發現和培養他們的才能，他們內在的舞蹈。

說到內在的舞蹈，荷恩始終保有著它。她孩提時在德國萊茵湖畔的烏姆絲時，對動作表演就有著潛意識的愛好，而在她的學校中，有一位舞蹈教師教女孩子們跳舞，作為社交的儀態訓練，使她發揚了這種愛好。她學會了華爾茲舞步，但是她也深刻地受到教師的語言所吸引；"移動雙腳"、"風度"、"挺直"——從來沒有忘記過。

當她八歲時，迦奎.戴爾克洛茲為孩子們表演了音樂啞劇，用身體來表演出他的歌曲。小漢耶又發現了"移動雙腳"、"風度"和"挺直"的意義。

就算漢雅有意成為一位舞蹈家，當時她也有許多困難，因為當時在德國芭蕾舞地位很低，被認為比其他藝術低一等，上流社會的人們聽到有女孩子以跳芭蕾舞為職業，都會搖頭。但是，她的家人總算發現她有音樂才能，允許她學鋼琴。不過，她的音樂教師顯然是位有眼光的紳士。他對這個學生說她走錯了路。他說："你傾向於動。"他建議她到法蘭克福新開的戴爾克洛茲學校去學習，去研究怎樣用身體活動來表示音樂。

在第一次世界大戰快結束時，她遷移到德累斯頓，在那裏的戴爾克洛茲學校繼續學習，經過了多次的考試終於獲得了戴爾克洛茲的合格證書。但是，在畢業之後，加上戰爭已告結束，她勢必要作一個決定，雖然她還在舞蹈和音樂之間徘徊。由於時代的變化，她的同胞們所遭遇到的悲劇和沮喪，以及日益增高的不平情緒，幫她最後決定選取舞蹈，因為她感到舞蹈的戲劇化和全身的活動，是她眼前的生活中所需要的事物。

假使我們認為荷恩打破中產階級的傳統觀念而選擇舞蹈作事業，是她不守成規，打破傳統的第一步，那麼她那跨了出去，不能再後退的第二步，把她推到促成一種新舞蹈的誕生的人士隊伍之中去了。

她雖然生得小巧、端莊而美麗，卻並不選擇芭蕾舞，但是她對舞蹈的成功快捷方式，也就是傳統的道路，不感興趣。由於時代的要求，她在決定以舞蹈為事業之後，首先就很自然地到那偉大的德國舞蹈改革家瑪麗·魏格曼門下去了。

荷恩和魏格曼分享了實驗所帶來的喜悅和考驗。她們在歐洲舞蹈界，試驗了舞蹈的種種可能性，用試行錯誤而不斷糾正的方法來權衡她們的工作，熱心挖掘舞蹈礦藏中尚未發現的東西。有時她們演出了非常古怪的舞蹈片斷；有時她們演出了十分令人振奮的、有力的舞蹈片斷。

她們的同胞以懷疑的眼光瞧著她們，用看慣或者也許是滿足於氣息奄奄的芭蕾舞形式的眼光來看待她們。這些公眾誤認為傳統守舊才是美。魏格曼和荷恩，還有其他的藝術叛徒竭盡全力試圖在污染的傳統河流之中逆水上游。她們受到嘲笑、譏諷，以及不斷的責罵，但是她們有勇氣，又有力量，要打倒空洞的美，努力爭取真正的美和內在的啟示。

二十年代快結束時，魏格曼已經成功在望。荷恩被任為魏格曼學校的主任教師，在舞蹈團中擔演出主角，並且協助魏格曼在一九三〇那年的慕尼黑舞蹈大匯演中推出了反戰的舞蹈作品《托坦瑪爾》。不久，魏格曼和她的舞團到美國演出，在演出完畢後，全團回到德國，把漢雅.荷恩留在紐約任魏格曼學校新分校的校長。

荷恩在美國不久就發現魏格曼舞蹈體系雖然對美國人會有很大幫助，但必須適應一個新大陸的需要和特質，這片土地沒有受到戰爭的毀壞，沒有留下悲劇的創傷，是活力充沛、滿懷信心，活躍而富於幽默的人民生活的土地。魏格曼的舞蹈，原則以及若干形式可以在美國應力，但是魏格曼的藝術的主題和民族特徵就不能應用在美國人身上。荷恩和母校脫離了所有關係，開始申請美國籍，成為一位美國的舞蹈家。

漢雅.荷恩到美國後，六年沒有演出。她在這六年中研究了她的新家鄉，研究它的人民，吸收它的氣息，體驗它的風俗，並且使自己的舞蹈概念適應美國的舞蹈學生的需要。最後，在一九三七年，她演出自己第一齣主要舞蹈作品"趨向"，是完全美國式的作品，也是一個偉大的作品。同時，她成了現代美國舞蹈發展中的一部分；由於她對舞蹈有肯定的看法，加上她有高度成熟的技術，雖然她不常演出，還是舞蹈界的權威力量。

荷恩在教學生時，強調舞蹈動作的衝動力雖然可能是體力上的、情感上的或者精神上的，但是每一種刺激都具有它的中心，以這中心為主發射出光芒。當然，有的動作是周延的，有的是中心的，有的動作看來既似通往身體內部，又似從內部擴散出來的；有的動作產生於收縮肌肉，有的是放鬆肌肉。但是，荷恩指出當身體向前移動時，看來基本上是前面的活動，但身體的背部也在動作之中，因為中心還是繼續存在的。

這種身體中心的概念，使整個身體有動作的可能，使動作有一個始點，使舞蹈有個動力的中樞，使舞者即使在最不利的引力作用情況下也能維持平衡。向荷恩求教的那位俄國芭蕾舞家想"學會怎樣用我的背脊說話"，從荷恩的求"中心"的概念中找到了最好的答案。

舞蹈者躍起腳趾站著，回憶起兒時"挺直"的練習，學會了直立。在這一位置上，在這一使人類在進化上和動物發生了革命性的分歧的位置上，很清楚地看到了身體的中心，從頭到腳趾成了挺直一線。

但是舞蹈者開始動作，她向前踏出步子，她旋轉身體作一個旋圈，她向前傾，不是靠雙腳而是靠空間使身體浮懸。但不論是哪一方面移動，她都注意到身體的中心，平衡的中心，行動的中心。所有的動作，不是混亂地推出，而是像輪輻一樣，永遠可以追根溯源，以軸為中心。

舞蹈者所作的，不止於維持平衡，還要表演出有秩序的動作，顯示出如何控制一個中心。她的步子輕快簡單，但是那一旋轉卻是充滿了很大的精力，那浮懸而起也是以有控制的動作迅速完成的。也許她在不斷動作之中，腳步會開始沈重，身體更加熱切地向目標前衝。她的一條手臂可能以一個柔和的弧形移動，稍後，以有力的弧形動作，劃過同樣的空間。舞蹈家為了完成一定的戲劇效果，只是把所期望的強度加到她的動作之中去。那種強度是從身體中"趕"出來的，不是以人工方式"加"在身體上的。

這是從人體中心中散發出來的強度。這中心就是身體、感情或者精神上各種刺激的軸心。舞蹈家應用這種強度；控制住能的開關，能使她的動作具有不同的調子，一如音樂家用樂器或者聲調表示不同的音色，畫家以不同強度的色調來作畫，建築家以樑、柱、架、板之類的東西來表現他的風格一樣。

舞蹈家非但維持她的"中心"，把不同程度的強度"裝"進她的動作之中去；她還要"行"過空間。空間在她前面，也在她後面，在她左右兩側，在她上下兩方。她探索和拓展空間的可能性，用具體的形象，非常有把握地，像畫家在畫布上畫出圖形那樣，在空中畫出圖畫來，不過她更加深入地在移過空間時表現出她的目標。

那麼，這許多乍看似乎高度技術性，和舞臺演出的動人場面相距極遠的原則，所具有的目標是什麼。荷恩舞蹈的目標是"通過形式"，通過一個經常求取中心的形式，通過有動力強調的形式，通過移過空間的具有目標的身體所創造出來的形式，來"傳達思想"。

即使在荷恩班中的學生們在作冷靜的技術研究時，場面也很動人。人們在一旁看他們時，當然會見到身體伸直的基本動作，但是不久就可以注意到人體種種力量和引力作用或者重力之間的鬥爭，而在這種基本的、但是無休止的衝突之中，呈現的是戲劇化動作的種子。這種鬥爭本身使學生們發現那有力的中心，發現內在

的人，生存的核心，那抗拒重力的吸引作用的各種力量，必須從這種核心發放出來。

當學生們以一個跨步，一個旋轉，一個跳躍，一個向地面上的撲進，一個向空中躍起，橫躍過地板時，不斷地移動那些能夠抗拒引力作用的力量，把它們移用到身體上新的部位去，恰當有利地運用它們，但始終維持來自身體中心的那條能的供應線，由這個中心發動出力量和供應輔助力量。當舞者沿著空間距離移進到新的空間的中心，新的動作的範疇中去時，身體的中心無可避免地移動，而每一個有目標的動作都要有充滿動的色彩的渲染。

這是課室中的功課，但也是舞蹈。這種舞蹈，由於它是全部身體的動作，由於它揭發了內在的人，據荷恩說："是在你太陽神經叢和腦子中的一記打擊，"而那時常著重於身體前面的風格的古典芭蕾舞，可能"只是觸動你的眼睛而已"。

荷恩的學生受了這樣的訓練，並不會變得很刻板，因為他們學到的是荷恩認為能控制他們所愛好的任何一種形式的舞蹈：芭蕾舞，現代舞，踢躂舞，爵士舞，或者任何個人愛好的舞臺表演的原則。她的學生們學會怎樣創造形象，也學會怎樣使形象中充滿了生命和目的，使他們在得到一支編好的舞蹈時，能夠充滿信心地發現它具有的潛力。這種技術，不是例行公事，也不是一種語彙，而是達到一種目的的手段，是在藝術表演之中達到充分完美的一種方法。

漢雅.荷恩以一位現代舞領導人物的身份，成了一位偉大的教師，但是她的舞蹈表演事業也不容忽視。她和她的舞蹈團在三十年代末期和四十年代初期，非常活躍，非但演出了成為里程標誌的《趨向》，而且還以受納粹迫害的猶太人的悲慘遭遇為根據編演了《悲慘逃亡》，以及一齣喜悅的舞蹈《序舞》，還有《都城日報》以及其他的作風有嚴肅的，也有輕鬆的。

其他的作品，包括《工作和遊戲之舞》、《奧裡斯諦斯和怨靈》、《我們為何歡呼》、《未來之夢》、《奧沙爾克組舞》、《窗》以及《惠特曼組舞》，有的是為她自己的舞蹈團編的，有的是為半職業性的柯羅拉多學院夏季演出班編的。

但是，很多人熟悉的荷恩編的舞，不是她為自己的團體或者夏季演出編的，而是為百老匯的演出編的。《芭蕾歌謠集》的演出中邀請編舞的三位編舞家，各自編出三則插曲中的一則。荷恩編的是《台維.克洛蓋特的奇行》，成了最受稱道的作品。在《吻我，凱蒂》中，她參加了百老匯一次最成功的舞臺演出，而且作為編舞者，她有機會把舞蹈的原則應用到綜合各種藝術的一次精心經營的舞臺演出中。

她在《凱蒂》中利用舞蹈的表現力量擴大了歌唱的價值，通過舞蹈建立了集體的特徵，她制定了例行規矩，也證明瞭舞蹈可以變成娛樂，作為高度戲劇化的節目，作為渲染，作為說明事物的快捷方式，作為一種鍛煉，一種人類雄辯才能的形式。

她在百老匯最大的成功當然該推《窈窕淑女》的演出，在紐約市和世界各國都創造了新的票房紀錄。此外還有不少舞蹈演出，電影、歌劇、電視、舞劇，以及雖然很有限度但從未中斷過的舞蹈教授工作，使她經常出現在美國的舞蹈活動之中。

那個十五歲的姑娘說道："大概我走錯了地方。"她周圍全是穿著乾淨的芭蕾舞衣和舞鞋的女郎，而她卻是光著大腿赤著腳，穿的像是運動衫似的衣服。可是那個主管的女士吩咐她儘管跳她的舞。那修長有力的腿很輕巧地踢出，或者在歡悅的跳躍中把她向上推送，身體非常美妙地彎曲，周圍的空氣似乎散發出健美青春的芳香。

主管的女士許可了之後，海倫.塔米麗絲——她日後成了舞蹈界中數一數二的打破傳統的革新人物——受到大都會歌劇芭蕾舞團的聘用，成為芭蕾舞家，是她第一個職業。很明顯的，大都會的首席芭蕾舞家羅絲娜.迦爾裡也發現了這個姑娘天生的才具，那種天賦而肯定值得引導到芭蕾舞界中去的才具。



海倫.塔米麗絲與丹尼爾.納格林在表演<當怪人蒞臨之時>，1944年。

芭芭拉.摩根提供

但就是那時，也可以清楚看到這精力充沛的紅髮女郎絕不會停留在芭蕾舞之中的。不論她的性格或者她的背景，都不會使芭蕾舞成為她的事業的。不論她在芭蕾舞方面如何成功，都不可能以它為事業。由於她是在紐約的街頭上長大，在這些街頭上受到訓練，而且她對這些街頭有愛有憎，因此她當時雖然並不自覺，事實上一切已經有了定局：她總有一天必須用舞蹈來表示出街頭，表示出那些在大街小巷上來去的人物。

塔米麗絲原名海倫.貝克爾，父母是俄國猶太人，生於紐約的下東區，一如她自己所說的，"一隻腳踏在貧民窟中"。也許由於她忘不了她父母的表情，她感到鄰居有一種惡意存在，感到附近的監獄中的陰暗，同時覺得她雖然生在一片自由的土地上，但她父母的傳統卻使貧民窟的陰影不時遮蔽了她的精神。但是，儘管是貧苦、陰暗的環境以及早年時期因為有兩個繼母而使家庭生活十分複雜所造成的悲劇，海倫仍是喜歡跳舞，而且在她僅有的地方——街頭——跳舞。

她有個哥哥發現她興高采烈地在行人道上跳舞，要求父親給她學舞。因此，她在八歲那年開始在亨利街居民區學舞，任教的是愛玲.路易松。和聖.丹妮絲一樣，她接受的是迪爾薩特的原理。

令她父親感到為難的是海倫那種嚮往舞蹈之情，並不因為有幾年在愛玲.路易松門下學習而降低。相反地，她嚮往舞蹈的心情更為增強，意志更加堅決了。貝克爾雖然貧窮，卻希望他這唯一的女兒進大學，本來已安排好使她繼續求學。可是，海倫不要這樣。她以強勁的腿、路易松的訓練和決心為資本，參加了大都會舞團的考試，得到了合約，使她能先受三個月的免費芭蕾舞訓練，然後每週有十二美元報酬(再加每週三課免費舞蹈學習)。

海倫.貝克爾在"大都會"跳了四年義大利芭蕾舞，並在一年夏季中擔任南美洲一家歌舞團的第二芭蕾舞家之後，決定要作一次改變。她已經為自己選定了一個新名字，叫作塔米麗絲，是從一首敘述一位波斯皇后的長詩最末一句中取出來的："塔米麗絲，排斥一切困難的無情的皇后。"她至少是願意向一切困難進攻，而且

也相當肯定自己會像那位波斯皇后一樣，克服種種困難的。因此，她放棄了在"大都會"中已經確立了的地位，開始新的事業。

有一個時期中，在米捨·福金指導下，她對那較為自由而有力的俄國芭蕾舞相當滿意，對他教她那種表演角色的舞蹈，以及有一個夏季在他為《卡薩諾伐》演出所編的芭蕾舞前奏中的演出感到很滿足。但是，她仍有不足之感，參加了鄧肯開的一家工作室，希望有機會按自己的心願跳要跳的舞。伊莎杜拉是個偉大的解放者，是第一個令這位舞蹈家脫出傳統技術約束的人；可是不久之後，塔米麗絲發現她參加的鄧肯學校，注重的是一些方法，並不注重自由的要義。

然後，作為一個舞蹈表演者，她在芝加哥的夜總會中作指定的演出節目，再參加第四次的"音樂盒輕歌舞劇團"演出一支中國舞蹈，又在《阿麗絲夢遊奇境記》中演了那個紅色皇后。然後，她在自己這些營利的事業中賺夠了令她可以脫身的錢之後，立刻創造她第一個合演節目。

塔米麗絲在準備這第一個節目時，發現了自己這種無聲的革命的理​​由。她希望成為美國的舞蹈家，因此她要創造的是個美國的節目，要在其中以動作來表示出美國的黑人、拳師、爵士音樂狂以及二十年代時其他的美國式的生活情形。很明顯地，義大利芭蕾舞，俄國芭蕾舞，西班牙舞以及鄧肯體系所用的舞蹈語言都不可能給這些主題以生動的內容。為了要創造舞蹈，一定要有新的舞蹈語言。

但是，她馬上發現如果她不能創造一種永久的技術，她的基本的動作原理永遠不能結晶而成為一整套的舞蹈語言。她不能在選定的內容中偷取已確立的動作形式；相反地，她願從她主題所提示的內容之中引導出動作來。

塔米麗絲對自己的美國舞蹈如何處理有了明確的概念後，編製了她的"舞蹈形式"，於一九二七年十月九日在紐約的小劇場演出。這第一次演出非常成功，至少不亞於任何在那一時期上演的現代舞節目。

第二年，莫札特協會邀請她到薩爾茲堡表演舞蹈，她在那裏以及在巴黎和柏林的演出，都受到熱烈的歡迎。她的爵士舞、黑人聖歌及體育表演的舞蹈研究，對歐洲觀眾而言，是真正的美國的情趣，而她所試驗的裸舞(直到四十年後才被百老

匯所接納)也受到人們的歡迎，認為是嚴肅的藝術上的試驗。她雖然在歐洲如此成功，而且和正在有力地茁長中的中歐現代舞派接觸，但還是回到美國，像有一位作家所說的，"激烈地嚮往著新世界"。

對塔米麗絲說來，一九二九年是很重要的一年。許多大城市開始探究她的舞蹈素質中的秘密：有人發現她是"一個感情化的舞蹈家，講究風格，充滿精力和率直有力，沒有恐懼，直接而充滿推進的力量的人物"。有人說她的黑人聖歌，"不是說而是啟發"。

她在一九二九年的節目中，表示出她對當時的社會問題的相當關心，因為《革命的進軍》和《城市之舞》在揭發鎮壓之外還創導了現代舞蹈批評社會的時代。她作為一位美的舞蹈家，非常激烈；作為反傳統，反保守的先鋒，也非常激烈；而在揭發真實的、想像的、大大小小的社會的和經濟的病態時，也同樣的激烈。在她的非客觀性的舞蹈中洋溢著的那種暴風雨般的精力，充滿了火、力量和雷電般的美，同樣洋溢在她那些具社會意義的舞蹈之中，使它們充滿了憤慨、信念和憤怒。它們不一定配合她天生的技能，但卻真正充滿了活力。

就在那一年中，她以蔑視的眼光看周圍的情況，捏緊雙拳組織了她自己第一個舞蹈團，同時發表一個聲明，攻擊芭蕾舞，並且指責任何自以為在應用美國舞蹈而繼續採用從歐洲或者東方進口的動作技術，就可以自命為在創造美國舞蹈的團體。

那年較後時期，她協助成立了舞蹈劇場，專供美國舞蹈家們演出，主要有瑪莎·葛藍姆，多麗絲·韓富莉，查禮·何德曼以及塔米麗絲自己的作品。這個團體在一九三〇到一九三一年兩個季節之中，為數目不多但很熱心的觀眾演出，居然維持下來；但在這兩季過後，就告結束。然後塔米麗絲集中精力為她自己的舞蹈團努力，並且為工作進步總署的聯邦戲劇工作計劃創作。她在該計劃工作中是個積極活動而有領導地位的人物。

她對舞蹈的態度逐漸放得更加遠大，同時編舞的實驗又加深了她的信念之後，更加重視舞蹈對社會發生的批評作用。在三十年代中，她創造了《不安的週期》，由"抗議"、"友愛"、"衝突"、"個人和群眾"組成《勢能》，由"失業"、"噓!噓!"、"軍團"、"夜行人"、"分歧"、"揭露"等組成《多久的兄弟》是她最成功的作品，由"摘棉"、"山上"、"蘇格斯波洛"、"埋葬"和"多久的兄弟"組合而成《阿迪蘭特》是對西班牙內戰中的暴行的抗議。

在很多評論家眼中看來，這類抗議之舞沒有一個是十分成功的，因而儘管有許多片段甚至整個插曲被引用來加以讚揚，他們總覺得主題沒能由清楚而簡潔的舞蹈實現。

但是，她的作品並不全部都是抗議。就在這個十年中，她創造了《華爾特.惠特曼組舞》其中包括了像《地球讚歌》、《我為電歌唱》、《翠鳥之日》和《大路之歌》等詩作。這些都很成功，因為精力充沛的惠特曼和精力充沛的塔米麗絲頗多共同之處。她有了這種詩意作成的跳板，可以躍進到一個肯定的美國之中不是只有抗議之聲的美國，使惠特曼那樣豐富的精力和自由自在的美，能夠洋溢於舞臺上。

聯邦戲劇計劃結束，三十年代完結時，現代舞在財政上進入低潮時期。三十年代中期那樣的巡迴演出不再存在，同時由於百老匯的演出費用浩繁，一般都採用在工作室中演出的方式。塔米麗絲也在工作室中安排自己創作的演出，在紐約城區她的小型工作總部中，她演出了她最令人矚目的、愉快而全面的作品《自由之歌》，她在編舞工作的抗議時代已告結束，再度回復了肯定的精神。

《自由之歌》比任何舞蹈都更加富於美國氣息，因為它有美國的主題，美國的歷史，美國的傳統，美國服裝，美國音樂，美國的內容，美國的精神，以及在演出中採用的美國的舞蹈技術。塔米麗絲一直努力鬥爭，要"粉碎傳播一種思想時非用語言不可的專橫情形"。在《自由之歌》中她更進一步，要使劇場演出人士相信沒有必要來應用舞蹈作傳播的一種媒介，而應該把"動作的活動"和"所有的表現形式"一樣的應用。《自由之歌》顯然是一齣舞蹈，很偉大的舞蹈，而對塔米麗絲說來，它又標誌了一種進入新劇場演出的努力。

《自由之歌》以美國革命的歌曲——《老英格蘭有什麼法庭》、《我的日子原來多麼自在》、《彭克爾山》、《七月四日讚歌》——為根據，充滿幽默和浪漫色彩，積極而有力量，十分生動。由於它有這些歌，再加上它的舞臺場面，令人想起古代，但是因為舞蹈的表現直接，用舞蹈要素連接了現代。

《彭克爾山》在舞蹈表演中出現的，不僅是愛國行為的里程碑而已；因為當年在彭克爾山作戰的人們的精神和力量再度灌輸到美國人身中，灌輸到現代的美國人身中，使他們以及觀眾記住彭克爾山的精神永垂不朽。《老英格蘭有什麼法庭》中那種有力但並不挖苦的調侃，令人記起美國開國先輩們的意見使人警惕任何道

德腐敗跡象的出現。它更進一步表現了粗獷大膽的美國式的幽默。這種幽默幫助了殖民解放自己，到現在還繼續協助美國人在思想及行動上保持自由。

《我的日子原來多麼自在》的故事充滿了人情味。它表演一個革命的姑娘對出航前的愛人道別。她的愛情溫馨坦直，她的動作富於女性美，但是她一舉腳時流露出壯健力量，一抬頭時顯出她的自傲。人們看到他們兩人在一起時，過去似乎在對自由，對偉大的自由的永恆的珍愛之中，和現在溶合在一起了。

一九四一年在工作室中演出了《自由之歌》後，塔米麗絲準備以她的綜合劇場演出的概念為基礎，進入一個新的境界去。現在她要回到百老匯去，不是作特別舞蹈節目的演出，而是作為一個編舞家，要應用動作和其他各種藝術表現形式來傳播思想。自從二十年代以來，音樂喜劇已有改變，現在像塔米麗絲這樣的編舞家有了發揮的機會。

塔米麗絲回到百老匯，不僅為了賺錢，也不是為了她多年來為促進舞蹈工作獨立服務所贏得的財務上的安全，而是因為她知道自己的舞蹈方式可以有效地應用在新型的音樂劇中。這種音樂劇正在向所謂"抒情的舞臺演出"的方向發展中。

塔米麗絲為百老匯編舞，並沒有貶低她的藝術。她沒有遇到"降低(她的舞蹈的)水準"的問題，因為她一直就是直接平易的。她的主題是和平常百姓有關的，她的作品多數依賴她的動作的無限力量和自然之美。她只要隨手把這些原則應用到眼前的工作之中。雖然她並不一定出於自己的意思要創作一支美國印第安芭蕾舞(《飛燕金槍》)，或者創造黑社會組織特威爾老闆周圍的人物(《中央公園》)的角色動作，但她知道自己舞蹈的實在技能可以勝任這些工作，而且能做得很好。

她在她所有的百老匯演出中，都能勇敢而成功地把舞蹈交織到全劇中去，使人難以說出表演在什麼時候結束，舞蹈在什麼時候開始，舞譜在什麼時候停止，一般的舞臺表演又是在什麼時候開始。甚至在《飛燕金槍》中塔米麗絲不令那印第安芭蕾舞成為孤立的演出，而安排那不舞蹈的明星愛瑟.茂曼參加了動作，因此通過一個個人，以及通過戲劇表演和舞蹈動作的拼合，把舞蹈和戲劇以及歌唱連接起來。

其他的音樂舞劇有《畫舫笙歌》、《美國內幕》、《芬妮》、《樸實和浮華》、《危機一發》。一九六〇年，她和也是舞蹈家的丈夫丹尼爾·那格林成立了新的合舞團——塔米麗絲——那格林舞蹈團。她為該團編製新舞，同時也改編或者重新排演舊的作品，供裘裡亞德舞蹈劇場，表演藝術高等學院，柯羅拉多，猶他，緬因以及其他地方的舞蹈中心演出。直到她在一九六六年逝世之前，她在編舞家、指導、教師和做人方面都相當活躍。

對塔米麗絲說來，舞蹈是生活的一部分。她通過自己的舞蹈和舞譜，想把一種結實的貨品交給美國公眾，就像一流的製鞋技師要把他製的鞋供給公眾一樣。他們所提供的，一種是可以摸觸的貨品，一種是不能摸觸的貨品，但兩者都是實際存在的，都是對所有的美國人有用的。

總有一天，美國的公眾們會重視舞蹈以及藝術舞蹈家，認為非但是他們文化中的重要成分，還是他們生活中的重要成分——這時，我們一定可以見到塔米麗絲的精神永垂不朽。

第十一章 現代舞的成果

年輕藝人對大師亦步亦趨，並不是一件特別可喜的事。新一代的現代舞蹈家中，有步武葛藍姆、韓富莉及其同輩先驅的人，也有那些景崇之外還想和大師的創作業績與傑出表演一爭短長的人，他們之間便有了種種遭遇。

大師們破舊立新，和成規競爭雄長，改革成功之後，留下來的還有什麼可為呢。有些年輕的現代舞蹈家，心滿意足地模仿他們的大師。另外有些人，不顧一切，企圖擺脫各種好壞的影響，要和任何人、任何事都有所不同。只有少數有頭腦的人，學習大師的一切，受影響而不懾服，去尋求最適合他們本身才能、氣質和觀點的現代舞蹈路向。

直接追隨大師的人中，何賽·裡蒙在舞蹈和設計舞蹈兩方面，都有極大的成就。事實上，他跟大師們一樣，是現代舞蹈的重要人物。雖然他沒有趕上先驅的一代，卻加入了他們開拓的藝術新天地，用他的力量、眼光、獨創力，開發利用了裏面的各種資源。

裡蒙是韓富莉與懷德曼舞團的一個台柱，足證他有基本的舞蹈技巧。他生得高大、強壯，跳起舞來，有男性的尊嚴氣概。但要到二次世界大戰參軍後，他才在做人

和表演方面成熟，同時開始在藝事上技精藝熟，使他成為現代舞蹈最傑出的男舞蹈家。



何賽.裡蒙，美國現代舞派最傑出的表演藝術家之一。這是他在舞劇<瑪蓮芝>中。

傑克.米契爾提供

裡蒙的舞團得到多麗絲.韓富莉做藝術指導和舞蹈設計合作人，他設立了一批表演的節目，在票房號召上，只有瑪莎.葛藍姆的表演節目可以勝過他。

裡蒙的跳舞魅力，不僅在技巧(他現在已不再跳舞)，而且在姿態、舞蹈動作的風采上。他的墨西哥印第安人血統，在那張輪廓鮮明的臉孔上顯現出來，舞蹈動作中總表現出印第安人的威嚴。他的舞蹈，感情強烈，姿態威武外，也表現出他對人類的熱愛和族人福利的關懷。

他設計的舞蹈，最著名和最受歡迎的是《摩爾人的拍凡舞》，一齣奧塞羅故事的舞蹈。他當然是用現代舞蹈的技巧來表達這個故事劇情的，但正如劇名所示，他是用宮廷舞的形式來處理的。這種舞蹈形式使劇中四個人物中奧塞羅、迪絲德蒙娜、伊阿戈、愛米莉亞——跳起舞來高貴優雅，舞蹈又常突然中斷，穿插了突發的邪惡、欺騙、憎恨、報復，最後是謀殺等原始激情。

現代舞蹈最優良的傳統，戲劇傳統最高的成就：雄渾的劇力，內心的鬥爭和外在的行為，在《摩爾人的拍凡舞》中一爐共冶，交相互織。普契爾的音樂時而柔和，時而激烈，支配了舞蹈的形式，刺激了情感的流露，加速了四個人物的劫運。有人曾經將《摩爾人的拍凡舞》改編，拍成一部藝術電影，一九六九年，美國芭蕾舞劇團把它當作舞蹈精典列入表演的劇目，說明了芭蕾舞和現代舞之日益相互依賴。

裡蒙在《瑪蓮芝》裏，向原籍墨西哥尋求舞蹈靈感。劇裏有三個人物，初出臺時像農村表演者，準備在節日向他們的鄉親複述大家都熟悉的故事。女孩叫做瑪蓮

芝，一個把族人出賣給白人侵略者的印第安少女；金髮男人演征服人的角色；第三個是最初由裡蒙本人擔任的愛爾.印第奧這個角色。

這個舞蹈的故事逐漸開展，我們看見瑪蓮芝甘願屈服於征服者，擁抱他，信奉他的新宗教，還送給他一朵象徵墨西哥的玫瑰花。愛爾.印第奧給打敗的時候，瑪蓮芝卻送給他屬於另一個文化的厚重外衣，企圖擺脫她自身的傳統，但此時侵略者已不再需要她，他們把這個幫助過他們的少女一腳踢開。

瑪蓮芝後悔萬分，但太遲了，代表她自己族人的愛爾.印第奧，也離棄了她。之後，愛爾.印第奧重振旗鼓，企圖贏回他喪失的一切。在對抗征服者的戰鬥中，他聽見身後有腳步聲，發覺原來是悔恨的瑪蓮芝的幽靈，在引導他鼓勵他，補償她自己的過失。他們兩個人一起作戰，一起贏得勝利，故事結束的時候，瑪蓮芝找回那朵玫瑰花，用簡單充滿感情的姿態，還給愛爾.印第奧。這個老套的故事到此結束，跳舞的人鞠躬後離開。

《瑪蓮芝》是現代舞蹈發展演變的好例子。裡蒙對韓富莉和懷德曼景仰而不盲從，他師承了他們的動作原則，從而演化出的動作和姿勢，足以表達遠非他們可以體驗而且對之全然陌生卻和裡蒙本人接近的題材。他創造了一出現代舞蹈的作品，但更重要的是，他創造了一齣表現他本人藝術才能的作品。

不過，裡蒙表演的節目，墨西哥題材的作品實際上比其他題材的作品少。例如，他替巴哈.維華爾迪和當代作曲家的音樂編非故事性的舞蹈；他的《探訪》一劇，轉向宗教背景，是一齣關於"天使報喜"的非凡、簡樸，極單純而又充滿人性的舞劇；《叛徒》這一齣以猶大這個人物和出賣基督事件為主題的全男性作品，也是美國芭蕾舞劇團演出的節目。

何賽.裡蒙得到韓富莉做顧問和編舞使他得益良多；舞團裏又有技藝精湛的舞蹈家如寶蓮.康娜，不但善於編舞，而且還是一位傑出的單人舞蹈表演者；既是獨當一面的編舞家又是舞藝嫺熟的舞劇表演者盧卡斯.霍文，使他不僅在本國同時在世界上聞名。六十年代康娜、霍文和其他重要的舞蹈家分別自立門戶，裡蒙舞團就由新的第三代現代舞蹈家繼續發揚光大。

在現代舞蹈方面，由於漢雅.荷恩的主要影響，華萊麗.貝蒂絲既是演員、音樂喜劇的舞蹈明星，又是百老匯和好萊塢的編舞家，所以不幸而有忽略了她在現代舞蹈上的成就的趨勢。貝蒂絲表演時活力充沛，足以媲美塔米麗絲，她而且有自己的獨特的感染力，同時盡展舞蹈才華，演出不同的角色。她有平易近人，風情萬種，擅於諷刺的品質，不單在音樂舞劇如此，在商業性舞臺上亦然。

她編的舞蹈，最特出的是根據威廉.福克納小說改編的《我躺著等死時》。在這個關於一個女人臨死前在床上回顧憂慮重重的一生，和一段因苟合而產生一個私生子的愛情故事裏，貝蒂絲將語言和舞蹈合而為一，創造了一齣劇力萬鈞的舞劇。貝蒂絲在電影和百老匯舞臺方面的經驗，不單使她演出舞蹈大獲成功，替各個社區舞團編造了新舞，而且創立了一個研究班，使舞蹈和戲劇這兩種密切相關的藝術，成為一群編舞家和舞蹈指導的主要實驗物件。貝蒂絲偶然也會替她的舞蹈院編舞，但主要是管理舞蹈家、編舞家、舞蹈指導、作曲家和他們同事間創作節目的安排。

約翰.巴特勒也像貝蒂絲一樣，主要替商業舞臺和電視工作。幸而，巴特勒擔任的都是幾個較有冒險性的電視節目，因此，他的舞蹈不至於淪為流行曲的裝飾。事實上，他幾個最嚴肅和前衛的音樂舞劇都曾搬上電視，而且還為電視特別創作了類似的新作品。

巴特勒是瑪莎.葛藍姆的學生，所以很自然地，他的舞蹈觀念，是竭力表露人類內在的歡樂和憂傷。他用完全屬於自己的編舞風格(有葛藍姆的舞蹈原劇的影響在，但沒有採用她的動作)。他同時替現代舞蹈團體和芭蕾舞團，創造了一連串令人矚目的舞蹈作品。曾經有一年，他一口氣替各州和國外舞團，創作了八個新作品，重演了兩個較舊的作品。這些舞團包括皇家溫尼伯芭蕾舞團、費城芭蕾舞團、波士頓芭蕾舞團、猶他州固定演出舞劇團、哈克尼斯芭蕾舞團、荷蘭舞劇團、紐約市歌劇院、雅典國際舞蹈節、克拉穆爾舞蹈節、兩個世界藝術節(義大利的斯博萊托)、大都會歌劇院和其他地方。

他最新的許多作品，題材著眼在人類及其在一個狂暴世界裏的處境，範圍從表現被逐出伊甸園後的苦惱的"伊甸園後"，中世紀詩人維農的一生，到今天迷失和飽受折磨的青年。

當然，現代舞蹈的藝術方面，是爭奇鬥豔，推陳出新的。所以很自然，對前一輩現代舞蹈家創立的相當自由的形式和動作，又有人不加接受。這些不願意蕭規曹隨的新一代舞蹈家中，最重要的是韓富莉一懷德曼舞團的單人舞表演家西貝兒.希勒和瑪莎.葛藍姆舞團的單人舞表演者梅西.甘寧漢。他們兩個人在前衛藝術方面都有過長期經歷，而且幾乎高踞前衛舞蹈的王與後位置，別的人來來去去，他們卻繼續留下來。

希勒小姐儀態自然，技巧驚人，最宜單人表演。她從不化妝，頭髮蓬鬆，似乎毫不注意自己的外表，雖然她對於能夠加強舞蹈設計的精美服裝，衷心欣賞。她的舞姿，切合自然，看她跳舞的人，見到她摩弄一片樹葉，迎向陽光，輕輕一轉身，卻又顯現了微明的月色這種姿態，深深感動。她活動的中心，她的舞院和舞校，一直在中西部，由於她不喜歡城市和到處奔波，仰慕她的人通常移樽就教。她是個能夠啟發舞蹈界的舞蹈家，觀眾中常包括其他舞蹈家，他們對她的想像力和簡樸純真，都讚歎不已。她可以用一隻腳跳整個舞蹈，她有過一個舞蹈節目只有數目沒有標題，她可以因為不滿觀眾的騷動而中途更改節目。然而在她那些標題精采的舞劇：《沒有翼子路就陡》、《踐踏不會使世界下陷》、《火花是烈焰的孩子》和《陽光比我們大家都活得久》的舞蹈方面，她也穿插細緻，感人至深。

在舞蹈方面，梅西.甘寧漢給人的印象，也和人體外那些自然形態密切配合，雖然在表現輕鬆幽默時，我們可以看到，他對人類的弱點有很人格的詮釋。但他舞得很快，快得甚至像一隻動物的急竄、警覺；他的跳躍，與其說顯示的是身體本領，不如說像貓一樣從地面竄升，劈空的彈躍。

在編舞方面，他在一九四五年離開瑪莎.葛藍姆舞團之前，已經開始實驗，而且早已顯示了和他的老師完全不同的風格。他早期表演的單人舞《沒有焦點的根》(一九四四年)，清楚地表明瞭他對前輩舞蹈家在現代舞中運用的那種形式和戲劇情節不感興趣。

甘寧漢探索過偶得舞蹈法，即不經故意設計安排而模擬中國搖簽落地構成的偶得形態。他也常常研究舞蹈表演中音樂和舞蹈並存的理論，換句話說，音樂並不作伴奏用，而是與舞蹈家跳舞時並進的一種獨立藝術表現方式。他和前衛作曲家約翰.凱奇長期合作，凱奇使用正規樂器、鋼琴和所有電子裝備，包括震耳欲聾的擴音器。有時候，一段凱奇的樂曲由一隻秒錶來控制，樂隊隊員停奏之前可以跳過音符，或者同時演奏後靜止不動，或者匆忙演到結束。

甘寧漢舞團的舞蹈家都是受過嚴格現代舞訓練的專家。甘寧漢在歐洲和美國都獲得很大的成功，而且得到私人基金會、聯邦和州政府的贊助，在美國所有前衛藝術家中，他實在是最著名的舞蹈家，音樂家和畫家最喜歡和他合作。

另一個有國際聲望的美國前衛舞蹈領袖是保羅.台勒，一九四五年他才二十四歲，便組織了他的第一個舞團。但他和甘寧漢不同，甘寧漢一旦獨立，便一直是一個獨當一面的藝術家，台勒有好幾個表演季都擔任



保羅.台勒(中)與他的舞蹈團演出他創作的<美國創世紀>

瑪莎.葛藍姆的主角；就算在他自己實驗期間，還在紐約市芭蕾舞團客串演出。他和甘寧漢一樣，生得相當高大，而且比甘寧漢結實，他用都雙長而壯手臂大力擺動，往下猛撲的姿勢，是甘寧漢比較少用的。他編的舞，他請現代作曲家替他譜曲，而且在運用古典音樂同時保留現代舞蹈的方法上，他也很成功，事實上，他根據韓德爾音樂編的《Aureo1e》，便排入丹麥皇家芭蕾舞團的表演節目中。

他的作品也顧及當代前衛作曲家的音樂，其中有凱奇，甚至蘭維業一約翰遜聯合銅管樂隊的作品。

台勒也得到州政府和聯邦政府基金與獨立基金會的資助，同時他的作品在巴黎、聖地牙哥、紐約都曾獲獎。

第四位世界知名的美國重要前衛舞蹈家是出身漢雅.荷恩舞學院的阿爾文.尼科拉斯，一九四八年尼科拉斯擔任紐約亨利街社區劇院的指揮後不久，便開始實驗新的舞劇形式。五年後，他準備妥當演出他的《面罩、道具和活動雕塑》。他計劃有一個"動作、聲音、形狀和色彩"同等重要的舞劇，這個作品就是他一連串有力的前衛舞臺創作的第一個成果，此外還有《萬花筒》和《圖騰》等。在他自己這個劇院內，尼科拉斯這位訓練有素的音樂家和舞蹈家，經驗豐富的木偶家，不單編舞，而且替自己的配樂(電子音樂)作曲，設計自己的佈景(幾乎全都是電影放映)、服裝和道具。

尼科拉斯和甘寧漢與台勒一樣，在美國和別的國家都獲得很大成功；他也獲得資助，得以發展他那種複雜的舞臺形式。

默雷.魯易士是尼科拉斯門下的一位主要舞蹈家，他和老師在藝術上仍然密切合作時，已經獨當一面，替他自己的舞團編舞。魯易士的舞蹈動作如水銀瀉地，對身體操縱自如。雖然沿用尼科拉斯的風格，卻有他自己非常獨特的舞蹈形象。

這些前衛舞蹈的代表人物，和我要提及的別的舞蹈家，代表了現代舞蹈的第四和第五代。他們有的選擇繼承初期現代舞拓墾者開創的廣大創作天地，另外一些，其中像甘寧漢，希勒、台勒、尼科拉斯則企圖另辟新途。對未來的現代舞，實際上是現代舞劇的發展，他們都有同樣的貢獻。

但首先讀一讀另一些前衛信仰的舞蹈家。有一個稱為"賈德遜教會舞團"的團體，由形形色色的舞蹈家兼編舞家和他們個別的舞團組成。他們並不是聯合組織，所以得名是因為他都在紐約華盛頓廣場上舊賈德遜教堂裏表演。教堂的牧師，阿爾達恩斯本身也是個作曲家，在六十年代開始鼓勵年青舞蹈家另辟新蹊，還把教堂

供給他們試演。這些演出吸引了一批知音之士的支援，獲得報紙的評論，同時協助培植了一群日後在全國舞蹈界成名的年青實驗舞蹈家。

傑夫．鄧肯及其舞蹈研究班，由一群不同的編舞家組成，他們的大本營是閣樓舞室，雖然其成員也在劇院和音樂廳演出。

六十年代後期和七十年代初期的前衛實驗舞蹈家中，最有影響力的是特懷拉．撒普、梅勒迪斯．蒙克葉鳳．雷娜、詹姆士．窩甯、阿瑟．包曼、德波拉．喬伊特(也是一位舞蹈批評家)，和雖然屬於裡蒙那一代的埃力克．霍金斯(一度是瑪莎．葛藍姆舞團的主角)。這些舞蹈家和他們的同業中，有些在畫廊和博物館的走廊，沙灘上，大堂中表演，或可稱之為流動舞蹈。有時，從觀眾中挑出一些來，推去做助興表演。

早在百老匯出現《毛髮》(出現裸體男女的首次百老匯表演)和《噢!加爾各答》之前，前衛舞蹈家已把全裸場面搬上舞臺。在紐約舞院和小劇院裏，由東岸舞蹈家創作的作品中，在西部，申安．哈兒普琳及其舊金山舞蹈家研究班的表演中，都可看得見裸舞。其中有個作品，一個裸體男人作單人表演，在舞臺上置身一隻大塑膠箱子內，身上各部分塗滿了白黑紅的油彩，然後向身前的塑膠幕摩擦，不用雙手創作了他們自己的壁畫。哈兒普琳小姐有個舞蹈，讓三男三女在臺上脫衣穿衣脫衣，然後裸著身捲在棕色的包皮紙裏動來動去。

現代舞蹈在不屬於前衛的舞蹈家協助之下，繼續蓬勃。介乎前衛與非前衛的是安娜．索科勞，她是瑪莎．葛藍姆舞團早期的一個成員，自從三十年代起就是一個獨當一面的舞蹈家與編舞家。經索科勞訓練的傑夫．鄧肯，本人不僅創辦現代舞舞團，而且組織芭蕾舞團，雖然在這兩方面她的狂熱的爵士或動作風格並沒有改變。她的舞蹈主題觸及這個世界的孤單、恐懼、狂亂和失望，因此，並不易接受，但很有力，而且真正算得上"現代"。

今天的現代舞蹈家中，不落前衛窠臼的有寶蓮．康娜與盧卡斯．霍文(一度受韓富莉指導)，和很像老師葛拉涵的珀兒．蘭。這些現代舞蹈家，最成功的一個是諾曼．窩克，他和葛拉涵的淵源，得自兩位葛藍姆舞團的舊人：多年來一直擁有自己舞團的梅．奧唐妮爾和傑特魯德．舒兒。窩克有自己的舞團，也替別的現代芭蕾舞團

編舞。貝拉.萊維特斯基和邁拉.金奇一樣，也和東岸現代舞蹈運動沒有淵源，她是敵萊斯特.霍頓的學生和合作人，後來成立了自己的學校和舞團。

最成功的最年輕一代舞蹈家，是由受過裡蒙訓練的魯易士.科可，他有點像他在葛藍姆舞團的同事羅勃.鮑維爾，是一位藝技精通的舞蹈家與有意思的編舞家；還有是拉.盧波維茲，他很可能是現代舞中技藝最特出的一個，也很可能成為他那一代的一個主要編舞家。這些年青的舞蹈家，代表了一種新的和二十年代與三十年代的不同訓練方法，雖然他們擅長現代舞，編舞時也以現代舞的風格為依歸，卻都孜孜不倦地研究芭蕾舞。這種正統的訓練，使他們得到不可能單由現代舞訓練得到的精緻完美的技巧。

對現代舞蹈家來說，四十年代和五十年代是比較不利的年頭，只有偶然的表演，而且工作很辛苦，酬金微薄，要靠教舞或在百老匯表演維生。到了六十年代，傑出的現代舞人才不僅輩出、而且表演會與巡迴演出的機會也比以前多。群眾對現代和前衛舞的興趣日增是這許多轉變的原因，但最重要的，是藝術公會與基金會的經濟資助。

獎勵舞蹈的主要基金會，一度只有古根海姆基金會，而且只獎助一個舞團。到了六十年代，福特與洛克菲勒基金會(獎金數以百萬美元計)、麗貝卡.哈克妮絲基金會(主要獎助哈克妮絲屬下的舞蹈企業)、萊帕克基金會和其他幾個私人基金會都有舞蹈獎金的設置，其中以紐約州為後來所有州公會的楷模(紐約在一九七〇至一九七一年藝術預算是二千萬美元)。

當然，這些公會與基金會，也支援芭蕾舞與其他形式舞蹈。

美國的現代舞歷史，並不全由美國人創造。在歐洲和魯多夫.馮.萊本攜手推廣現代舞的瑪麗.魏格曼在三十年代初期帶了她的舞團來到美國，以嶄新而富挑戰性的藝術形式，震驚、激勵、激惱和啟發了許多人。哈拉德.克羅茲伯格，除了二次大戰時期，這些年來，都和伴舞的人或單獨來過好幾次，讓美國觀眾有機會一睹他那種沒有瑕疵的舞蹈，和可怕、空泛、詩意兼而有之的舞蹈特色。

特魯迪.斯庫普和她的喜劇芭蕾舞團也來過美國，寇特.祖斯領導的祖斯芭蕾舞團，企圖將傳統芭蕾舞和現代舞蹈一爐共冶，一直受到歡迎，到戰後他們的節目才有過時之感。這個舞團的演出節目，有許多芭蕾舞馬上贏得喜愛，但都沒有比反戰作品《綠桌》更令人印象深刻，它是祖斯的標誌，也是舞團知名於世和多年來賴以維持的穩固基礎。《綠桌》後來編進其他舞團的演出節目，成為經典作品，著名的喬菲利市中心芭蕾舞團在六十年代就重由祖斯親自指導重演。

美國黑人對美國舞蹈貢獻良多。他們有時獨自發展，有時和白人合作。他們在現代舞蹈方面佔有繼往開來的地位，為了瞭解他們從殖民時期到現在的一連串貢獻，在下一章"黑人舞蹈"裏面，不單對黑人在美國舞蹈界的境遇有所報導，而且確定他們在現代舞以及踢躑舞、芭蕾舞和其他音樂戲劇形式舞蹈上的地位。

第十二章 黑人舞蹈

他們"揚旗擊鼓"前進。他們是一群黑奴，反抗南卡羅連納州的奴隸主，想打開佛羅里達州自由的通路；但他們沒有去成。這次短暫的起義，一七三九年剛開始便給鎮壓了。幾個月後，在一七四〇年，使制訂了禁止任何黑人"擊鼓"，或作出可能煽動黑奴，激起另一次叛亂的其他噪音、聲響的法律。

美國史和有案可查的非洲史不同，黑人舞蹈很可能從制訂法律之日開始出現。黑奴很快就轉用別的敲擊樂器，其中有用骨頭和額骨的拍板，以及對美國發展舞蹈最重要的踏腳拍子。有非洲傳統的黑人，當然早就有舞蹈，剝奪了他們驚天動地的鼓聲和豪邁的氣魄，他們就把動作和聲音，與他的身體合而為一了。那些有表演才能的黑人，及時採用白人的木屐舞，經過這種合乎情理，預料不及的舞蹈的結合，便產生了踢躑舞，除了印第安人的祭儀舞，這是美國第一種土生土長的藝術舞蹈。

黑人表演的廣受歡迎，使白人也把臉塗黑，模仿他們。各種雜耍、戲劇和娛樂節目中，黑人舞僮是最常見的角色。他們在美國舞臺的地位，等同"黑人"(Blackamoors)在歐洲歌劇和大場面戲裏的地位。但黑人"舞僮"並不是歐洲"黑人"的翻版，他的節奏、步法、樂器、歌辭，反映的是他在新大陸的處境。十八世紀末和十九世紀初期，塗黑臉孔表演的白人，數量上確實多過真正的黑人。第一個拿真

正的黑人作活歌來表演的人，相信是原名占姆.克勞的偉大黑臉孔藝術家賴斯老爹了，但黑人舞蹈明星，甚至全黑的劇團，在華盛頓執政時期，就已經存在。



阿瑟·米契爾(左)，一九五五年再紐約市中心芭蕾舞團的表演中嶄露頭角，此後，成為諸多獲得國際聲譽的黑人芭蕾舞演員之一。這是他在<號角聲>中的演出。

舞臺上的黑白合演現象，也很平常。一個叫做威廉.亨利.萊恩的黑人，用流行舞"朱巴"的名字做藝名，而得以成功。一八五〇年，他聲名大噪，歐洲人稱他做"世界上最偉大的舞蹈家"。他是一個全由白人組成的美國劇團的黑人明星，他們也把他當明星對待。他不僅步法高超受人讚美，連跳舞姿態也給人形容做"美妙"。朱巴的勁敵，是馬斯特.約翰.戴蒙，人稱"鑽石之王"，但和朱巴一比，也就黯然失色，人們叫朱巴做"舞王之王"。

王"。

十九世紀大部分期間，黑人舞蹈家從酒吧間的娛樂節目到塗黑臉唱黑人歌遊歷的藝人團，都大有可為。內戰後，黑人在南部的舞臺表演機會雖然減少，在北部，受歡迎的程度卻增加了，歐洲方面也一樣。二十世紀之初，北部黑人創作了本身的表演節目，作曲、寫書，和作舞蹈、歌唱、演戲表演都大獲成功。像"黑人鎮"和"在色彩斑斕的土地"這樣的劇目，叫今天的黑人看了也會吃驚，但卻是昭昭在人耳目的一次突破。

要到二十世紀，以奴隸身份輸入美國的非洲黑人，才發見他們不只有政治自由，而且在藝術上，還有身份和地位，他們是黑人，但不是非洲人。他們注意到自身的傳統，但也考慮到"現有的身份"。因此，珀兒.普拉默絲可以發掘非洲的古代舞蹈；珀西浮爾.波達、尚.萊昂.迪斯蒂親和偉大的先驅卡塞琳.鄧威姆可以向加勒比人的舞蹈尋根問底，有些黑人編舞家能夠在美國現代舞蹈的技巧中找到表現工具；另一些黑人卻從純歐洲、純白人的古典芭蕾舞中找到意想不到的新出路。

偉大的黑人"專業舞蹈家"，通常載歌載舞層出不窮，最著名的是比爾.波詹格爾.羅賓遜，他不僅在傑出的舞臺表演中，而且在電影，尤其在和秀蘭.鄧波兒合演的電影中，廣受愛戴。還有一些無與倫比的爵士舞蹈家，其中如漢尼.科爾斯；兼有舞蹈、歌唱表演特長的阿馮.朗；尼古拉斯兄弟；用一隻假腳跳出卓越的踢躡舞的"木腿"貝茲，以至晚近跳舞、唱歌和演戲三絕的全能表演者小森美.戴維斯；此外還有其他一大群技精藝熟的藝人。

但第一個從事可以稱為"藝術"舞蹈的黑人是愛達娜.蓋伊，她是露芙.聖.丹妮絲在二十年代後期的學生和得意弟子。一九三一年，蓋伊和他創辦的黑人音樂舞團一起在紐約演出。同年，卡塞琳.鄧涵在芝加哥開辦了她的舞蹈學校。從此，這位出名漂亮的人類學家和天才舞蹈家鄧涵小姐，便成為三十年代、四十年代和五十年代最有名的黑人"藝術"舞蹈家。她在演奏會、百老匯舞臺(其中如《空中客艙》)、電影和她本人的諷刺劇(《黑人舞會》)中表演，同時一有機會，就替自己和屬下的舞蹈家編舞。

另一個著名的黑人舞蹈家兼人類學家珀兒.普拉默絲，在西印度群島特裡尼達出生，卻在美國長大。她起初受的是現代舞蹈的訓練，四十年代期間，她的舞蹈節目，常常包括反抗的題材，其中有以私刑做題材的《奇異的果實》。她開始在單人表演的節目加插黑人宗教舞，後來又加插加勒比人的舞蹈，最後，她得到獎助，到非洲旅行和研究。這次非洲之行改變了她的方向，她後來的一段事業，就都以非洲傳統為依歸了。她的一些舞蹈，起先是為她本人和舞團創作的，後來放棄跳舞轉向編舞和教導，也替別人，包括她的丈夫，特裡尼達人珀西浮爾.波達創作，這些舞蹈都是絕對真實的部落舞，另一些舞蹈則是她從種族的各種主題和節奏發展出來的個人創作了。

舞蹈家出身的唐納德.麥凱爾替自己的音樂舞團、歌舞片電影(《金童玉女》便是其中之一)和電視編舞，他的舞團基本上是一個黑人組成的混合舞團。他的技巧屬於現代舞蹈，在做瑪莎.葛藍姆的學生前加入過紐約新舞蹈團。他一鳴驚人的創作是《遊戲》，對街頭上貧苦兒童有輕鬆而悲慘的描劃，一九五一年完成，現在仍經常演出。

西岸方面，故萊斯特·霍頓是一個白人，在二十年代後期開辦了一間舞蹈學校，組織了一個舞團。起初，他的興趣主要集中在美國印第安人的舞蹈題材上，而且終生不渝，但他教舞時，開始培養黑人舞蹈家，訓練他們成為水準最高的表演者。其中有傑出的單人舞表演者珍奈特·柯琳絲(她後來也替自己的節目編舞)，一九四九年，她在紐約初次登臺，一九五一年便成為大都會歌劇院首席舞蹈女主角，開黑人擔當此職的先河，一九四五年後，才又回復表演會和教舞的工作。

霍頓訓練的其他舞蹈家，包括柯琳絲的表妹，貌美如花、才華出眾的卡門·迪·拉瓦萊德，舞蹈家兼教師詹姆士·特魯伊特；阿爾文·艾爾利，他後來成了阿爾文·艾爾利美國舞蹈劇團的創辦人 and 領導人，這個舞團不僅在美國巡迴演出，而且在美國國務院贊助下到外國表演。艾爾利編了許多成功的舞蹈，包括《憂怨組曲》(一九五八年)、《怨曲的根源》、《啟示錄》、《隱士吟》，一九六九年為一個叫做馬塞凱拉的南非黑人作的歌改編的《馬塞凱拉語風》等。他也替其他的舞團，諸如喬佛萊與哈克納斯芭蕾舞團，替百老匯和電視臺編舞，一九六六年替撒姆耳·巴勃的新歌劇《安東尼與克萊奧佩特拉》設計舞蹈，該劇在紐約林肯表演藝術中心的新大都會歌劇院的揭幕禮上演出。他本人的舞團節目，也採用其他白人——其中二個是寶蓮·康納和喬伊絲·特裡斯勒——以及黑人(泰利·貝提可能是其中之一)編舞家的作品。

貝提是鄧涵學校的畢業生，自己也有個舞團，有時組織舞團表演，但他的許多創作，對黑人和白人舞團的各種節目都加採用。他最著名的一隻舞是《飛比雪之路》，一齣刻劃住在鐵路邊的人的芭蕾舞劇，表現了他們生活中的貧困、憤怒、恐懼、愛情和謀財害命。全黑人舞團和全白人舞團，以及黑白混合舞團，都演過該劇，也一樣受到歡迎。歐洲方面，對貝提和其他美國黑人舞蹈家的教舞和編舞才能需求甚殷。

身高六英尺六英吋、來自特裡尼達的傑弗裡·霍爾德，不僅能舞能編，而且在繪畫、插圖、寫作和唱歌方面都有成就。他編舞的題材，雖然不是經常，卻大部分取材自加勒比人的生活和傳統。這些舞劇，演出時有強烈的戲劇色彩，他親自設計的服飾，對異鄉情調極盡誇張。有時，他也替他的太太(在編舞上有造詣的卡門·迪·拉瓦萊德)、阿爾文·艾爾利和他自己的舞蹈團編舞。他不僅在舞蹈表演會上，而且在百老匯和大都會歌劇院都表演過舞蹈。大都會歌劇院在黑人勢力要求公平分派角色之前，意外地培養了一群黑人藝術家；以珍奈特·柯琳絲始，然後任命迪·拉瓦萊德接替首席舞蹈女主角之職，其後又請卡塞琳·鄧涵替新排演的《阿伊達》編舞，當然還請艾爾利替新大都會歌劇院的開幕首演編舞。

阿瑟·米契爾在紐約市立表演藝術學校同時接受芭蕾舞和現代舞蹈的訓練，後來在古典芭蕾舞界成為第一位黑人首席舞蹈男主角。奇怪的是，米契爾本來主修的是現代舞而不是芭蕾舞，其後又是約翰·巴特勒領導的現代舞蹈團的要角，但他對芭蕾舞的研究孜孜不倦，精益求精，終成為紐約市芭蕾舞團的主要舞蹈家。這個舞團的編導喬治·巴蘭欽，為他特別創造了新角色，其中之一是《仲夏夜之夢》裏的普克。



美國黑人舞蹈家阿瑟·米契爾

一九六八年，米契爾在紐約最大的黑人區哈林開始授舞，一九六九年成立哈林舞蹈劇團，成為有史以來第一個黑人古典芭蕾舞團。當然，該團的劇目不限於古典風味的作品，他們有爵士芭蕾舞，和使人想起非洲傳統的儀式舞。正如對其他當代的芭蕾舞團說來，風格體裁的改良變化和繼承學院芭蕾舞最嚴格標準一樣重要。身為舞蹈家，米契爾也有多方面的才能，他應大都會歌劇院之請，和法國籍的芭蕾舞主角維奧萊特·維迪合演格魯克的《奧菲歐與尤麗迪絲》，而在紐約市芭蕾舞團時獻演的巴蘭欽的《第十街的屠殺》（本來是歌舞團《提高警惕》）中，他受聘演出輕鬆的爵士芭蕾舞。

其他表演藝術學校畢業的黑人，有能編能舞的埃萊奧·波馬和才藝出眾的表演者威廉·魯特，魯特主要是在幾個黑人舞團和瑪莎·葛藍姆舞團演出。葛藍姆小姐一

直組有一個包括東方人和黑人的混合舞團。魯特、達德利.威廉斯和克賴夫.湯普遜是其中重要的男舞蹈家；女性方面，傑出的有瑪麗.欣克遜和瑪達.特妮兩個，劇團特別為她們編了舞蹈。一九六九年，欣克遜小姐被選為《死亡與入口》的主角，這個角色大約三十年前由葛藍姆小姐本人擔綱。

黑人舞蹈學校逐漸增加，歐洲和美國南北地區都有由黑人教師教授的現代舞、非洲形或的舞蹈、民族舞研究和爵士舞班。非洲也新以古代部落舞為榮，一方面致力保存其純粹性，另方面將之轉為舞臺形式。在這兩方面，美國都有貢獻。一位加納政府官員，為了記錄那些還沒受外間影響破壞的部落，到紐約的朱利亞音樂學院研究"萊本符號標記法"(Labanotation)、這是目前的最精確的舞蹈記錄法。在利比亞政府的贊助下，珀兒.普拉默絲在利比亞成立了一個舞蹈中心，她同時得到美國基金會的支助，到非洲新獨立的國家旅行，勸請他們設立藝術中心，制訂舞蹈訓練計劃，聽錄部落舞蹈以及研究怎樣把民族舞搬上舞臺。

美國黑人在反奴隸制度之後二百多年，仍在"揚旗擊鼓"。但在這兩個世紀當中，他們在美國不僅開創了黑人的舞蹈，更重要的是，開創了一種屬於整個舞蹈界而且使它更為多彩多姿的藝術舞蹈。

第十三章 美國芭蕾舞的誕生

二十世紀美國芭蕾舞的誕生(或者重生)，歸功於一位婦人(這似乎是很自然的)，歸功於一位來自俄國的女芭蕾舞家(這似乎有點古怪)。但是，使美國對芭蕾舞重新發生興趣的，確是那位不朽的安娜.巴芙洛娃。她的舞蹈團在美國東西兩岸作了無數的巡迴演出，使芭蕾舞成了一種輕快的、藝術的、持久的舞臺表演形式，使美國人對芭蕾舞的興趣甦醒過來。

自從人們對"黑人惡棍"以及其後一些演出漸漸淡忘之後，芭蕾舞在美國的地位已無足輕重。一八八三年大都會歌劇院成立之後，歌劇芭蕾舞具備了少許永久存在

的面貌，但是多年內舞蹈演員都是從外國聘請來的，等到要用團內當地的天才演出歌劇芭蕾舞時，能令人留下深刻印象的也不太多。

"大都會"以及生命短暫的美國歌劇團，都曾經努力為提供優良的芭蕾舞給美國，或者至少是給紐約作過努力；但是人們對這一藝術的興趣十分低落，使美國經歷了五十年的芭蕾舞衰退時期。直到一九〇八年，丹麥偉大的女芭蕾舞家愛德琳·日奈到紐約，兩年之後巴芙洛娃在紐約首次演出，令觀眾震動後始告結束。

日奈第一次為紐約人士演出節目，是音樂舞《靈魂之吻》，但一九一二年她在"大都會"演出了全部是芭蕾舞的作品"舞"，要重新表現出從前許多名芭蕾舞家的舞蹈特點。日奈在一九一七年退休時，往來於倫敦（她住家和獲得最大聲譽的地方）和美國之間。在美國，她的輕巧細緻和痛快的風格，受到美國觀眾的喜愛。

巴芙洛娃在美國首演，是在大都會推出的《歌碧麗業》。她和米克海爾·莫特津同舞，由大都會芭蕾舞團助演，一演就立即轟動了。在那一季節中，這位偉大的女芭蕾舞家與莫特津在紐約和其他地方演出，也很成功。因此，他們被邀在次年帶他們自己的舞蹈團再到紐約演出，結束後又順延到全國各地巡迴演出。

歐洲戰事爆發，巴芙洛娃便在倫敦組成一個舞蹈團，開始在北美和南美巡迴演出，在戰爭結束時，除了俄國，她在世界各地的表演，都得到成功。從一九〇一年起，直到她一九二五年最後一次到美國演出時為止（她本來應邀於一九三一年回美國，但那年她因肺炎在荷蘭逝世）。大多數美國人把巴芙洛娃和芭蕾舞看成兩位一體的事物。

巴芙洛娃和莫特津到美國共同演出了兩季之後，便分手了。後來有不同的伴舞者先後到美國演出。她所率領的舞團在美國各地大小劇院、電影院、學校等處演出。她為觀眾們帶來了像《吉賽爾》那樣的古典作品以及福金為她創作的《垂死的天鵝》。她上演的節目極多，但是儘管她早期曾和福金過往很密而且接近他那種叛逆的思想，她基本上是個傳統主義者。她的演出無可否認是有不少東方風格的舞蹈的，但她所擅長的是古典的技術。

在巴芙洛娃時代，多數的評論家和舞蹈史家，都認為除了極少的例外，她採用的舞譜並不是很好。但是她的舞蹈的素質，卻從沒有低落到她自定的完美的高水準以下。她具有完美的舞蹈者的身體——強壯修長的雙腿，美妙細長的手臂，拱伸的頸部，纖巧多姿的手，完整均勻的胴體——加上能化難為易的，訓練徹底的技術，使她能將我們認為只能見於天才之中的那種美和力量，結合在一起。

巴芙洛娃表演跳舞時，多少有點像個教師，因為她通過舞蹈教會了美國人去愛好和尊重芭蕾舞。她為小女孩們帶來了多少夢想，為母親們對她們的孩子前途促成了多少想望，簡直無法估計。由於巴芙洛娃，美國人非但願看芭蕾舞，而且很多人希望參加芭蕾舞活動。

現在，在她去世很久之後，她的形象和關於她的傳說，在美國仍舊深植芭蕾舞界，因為她雖然沒有在舞蹈界中創造了什麼新的派別，也沒有遺留什麼主要的芭蕾舞作品，而且她的舞蹈天才也隨她逝去，但是她的完美的標誌，至今仍舊是學芭蕾舞的女學生的導向和目標，也許今後，永遠是世代代芭蕾舞學生追求的境界。

一九一六年，另一隊俄國人的芭蕾舞團又來了，這次來的是那偉大的迪亞格列夫舞蹈團，在一九〇九年巴黎首演時一掃西歐芭蕾舞的頹風。這種芭蕾舞和巴芙洛娃所提供的很不相同。這是以福金髮揚、由其他人士繼續推進的新原理為基礎的芭蕾舞。這是最現代化、明快、生動、老練的芭蕾舞。

迪亞格列夫兩位最有名的明星，涅欽斯基(當時被拘留在匈牙利)和卡羅維娜(正在倫敦演出)都沒有隨團赴美。但是在美上演那一季雖然財政和心情上都發生困難，在藝術上卻是成功的。演出中動人的節目，有《柏特魯殊卡》、《林中仙子》、《斯啟希拉沙特》(都是福金的作品)和涅欽斯基引起議論的《牧神的下午》(由馬辛舞出)。較早時期中，吉樂德·霍夫曼曾經試演了三齣福金的芭蕾舞作品。

一九一六年較後時期中，涅欽斯基來到美國和一組迪亞格列夫舞蹈團的人員，一九一七年全年作巡迴演出後，在美國創造了他最後的芭蕾舞《優倫斯比吉爾》。莫特津和巴芙洛娃共舞，贏得了一致的讚譽；在歐洲被譽為最偉大的男舞蹈家的涅欽斯基，在美國也受到一致的讚譽。他那驚人的跳躍，那粗野的力量，那登峰造極的藝術技巧，證明人們聽到的海外傳說是事實。

但是，當時美國境內許多事物發展得很快。涅欽斯基和迪亞格列夫舞蹈團離去後不再回來。又編又舞的莫特津，最後轉而教舞，在他一生較後的時期，成為演出者。率領迪亞格列夫舞蹈團首次在美國巡迴演出的阿道爾夫·波爾姆，在美國自行組織了芭蕾舞團，在二十年代初期，福金定居美國。巴芙洛娃、迪亞格列夫和涅欽斯基在美國開拓了新的芭蕾舞領域，從舊世界來的芭蕾舞領導人物已經準備開始他們在新世界進行的擴展工作。

但是，直到一九三三年為止，芭蕾舞事業在美國仍是不大穩定的。一九三三那年，蒙地卡羅俄國芭蕾舞團到美國，在紐約演出後，又作了巡迴演出，在藝術上很成功，但在財政上幾乎失敗。但是率領俄國芭蕾舞團到美國去的經理人 S. 胡洛克知道不論美國自己是否覺察，它已經有接受芭蕾舞演出的準備。因此接著幾個季節中，蒙地卡羅俄國芭蕾舞團接連到美國演出，不出幾年，雖然仍是用原來的名字，已經變成一個美國的團體了。

俄國芭蕾舞團繼承了迪亞格列夫舞團(迪亞格列夫已於一九二九年去世，團員也各自東西)，以瓦西裡.迪.巴西爾上校為團長，編舞主任是萊奧尼達.馬辛，領導女芭蕾舞家是亞歷山大.丹涅洛娃，還有三位所謂"娃娃芭蕾舞家"塔瑪拉.托瑪諾娃、愛麗娜.巴羅諾娃和姐妹亞娜.裡亞布欽斯卡。這舞蹈團在美國最初上演的節目包括了迪亞格列夫時代的作品以及馬辛的新芭蕾舞，其中有他的交響樂芭蕾舞《惡兆》(柴可夫斯基的第五交響曲)，《歌舞》中采不用現代舞的動作(勃拉姆斯的第四交響曲)和貝遼斯的《幻想交響曲》。較後時期馬辛的交響曲芭蕾舞有《迷宮》(舒伯特的第七交響曲)、《第七交響曲》(貝多芬)和《紅與黑》(肖斯塔可維支的第一交響曲)。馬辛還有一些較輕鬆的作品，其中有不朽的《美麗的多瑙河》及常受歡迎的《快樂的巴黎人》。

俄國芭蕾舞在美國顯然很受歡迎。從一九三五年開始，大都會歌劇院成為一年一度的芭蕾舞表演開始的劇場，場面莊嚴，一如以前歌劇和交響樂演奏開始時那樣的盛況。但是，在蒙地卡羅俄國芭蕾舞團內部也有糾紛，到一九三八年時該團分裂，一部分由迪.巴西爾領導，另一部分由馬辛領導。

迪.巴西爾在分裂後維持他的團體多年，覓取新明星和編舞家，在倫敦、紐約和馬辛領導的蒙地卡羅俄國芭蕾舞團打對台，到世界各地去巡迴演出經常換名，其中較為人們熟悉的名字是"真正俄國芭蕾舞團"。維持原來名稱的是馬辛的舞蹈團，算是立住了腳。

一九四〇年時，馬辛邀到的一流明星，陣容雄厚。丹涅洛娃、阿麗茜雅.馬可娃和米婭.斯拉文斯卡是女主角，在男主角方面的輝煌陣容則以伊戈.尤斯基維支、安德烈.伊格列夫斯基和法萊特立克-佛蘭克林為主(迪.巴西爾的團體在一個時期中可以拿"娃娃芭蕾舞家"和大衛.李啟尼及安東.多林作號召)。不過，在演員人事方面從來沒有一貫不變的。明星和單獨表演者有來有去，有的加入了其他團體，有的作客串演此出，有的自行組團，只有始終愛好芭蕾舞的人以及很仔細的芭蕾舞歷史研究者，才能說出某人在某一時期中屬於某一團體。

但是，丹涅洛娃卻始終沒有離開蒙地卡羅俄國芭蕾舞團。她年復一年地在該團中演出，在紐約和全美各地都受歡迎，成為全美最聞名和最受愛戴的芭蕾舞星。她和芭蕾舞藝術的關係密切難分，以致有一晚在大都會演出《快樂的巴黎人》中的手套小販時，她一出臺就全場鼓掌歡迎，掌聲不絕，使演出不得不為之停頓數分鐘之久，令她淚盈雙目。這種場面，在接著幾個演出季節之中，成了觀眾們每年一度的向這位芭蕾舞家表示的敬意和對這愉快的、有她參加的《快樂的巴黎人》演出的欣賞。

後來，馬辛退出了"俄國芭蕾舞團"。在捨奇.丹罕領導下，這個團體繼續演出，幾起幾落。經年累月的下來，俄國芭蕾舞團雖然擁有丹涅洛娃和佛蘭克林等一流明星，聲譽不免漸減。它終於變成了一個巡迴舞團，上演一些漸告陳舊的以及一度受人歡迎的節目，如《胡桃鉗》和《天鵝湖》，以及馬辛的《快樂的巴黎人》及《多瑙河》等。

當然，它也不時推出一些新的作品；不過除了四十年代中期和喬治.巴蘭欽合作，在一個短時期中由這位偉大的編舞作家提供一些他的得意之作給該團之外，該團的編舞水準往往在標準之下。五十年代最初五年，俄國芭蕾舞團只是在紐約城郊一帶演出，多數在路易松體育場，不再在百老匯。在哥倫比亞公司安排售票，並且在力求恢復該團的聲譽的情況之下，特邀請了瑪裡亞.塔爾啟夫任女主角(當時她在紐約市芭蕾舞團，利用一年的休假期參加俄國芭蕾舞團)。待遇是從來沒有過的每週二千美元。

一九五五——一九五六年那一季中，曾經在芭蕾舞劇團中演出的阿麗西亞.阿朗蘇和尤斯基維支被聘任主角，但是俄國芭蕾舞團仍舊只能作巡迴演出。常駐的明星只有還留在團內的佛蘭克林和里昂.丹尼連安，丹涅洛娃在幾年前離去，自行組團作客串演出，並在德克薩斯州一家很大的學校中教舞。

一九五六年，蒙地卡羅俄國芭蕾舞團從前的聲勢雖已告黯淡，但是在巡迴演出中票房收入還是不惡。它的衰落，原因很多，像巡迴演出旅途上的勞頓，經費的問題，角色安排的不當、缺乏創造性的策劃，藝術指導上常見的錯誤以及其他種種困難，都有關係。但是，蒙地卡羅俄國芭蕾舞團使芭蕾舞在美國有了永久和專業化的基礎。它演出了馬辛的最佳作品，還演出了巴蘭欽很多芭蕾舞作品，又使觀眾們能經常看到古典的作品和福金的傑作。它把芭蕾舞界中不少明星介紹給美

國的觀眾；同時在推出像愛葛妮絲.德.米兒的《馴牛賽會》芭蕾舞演出中，使舉世注意到芭蕾舞成功地表現了美國民間主題，同時也有助於改變大眾演劇的方向，因為德.米兒在《馴牛賽會》之後就推出了她那劃時代的舞劇《奧克拉荷馬》。

蒙地卡羅俄國芭蕾舞團在紐約初演出的盛況，經三十年之後，已經被人淡忘：這個老去的芭蕾舞團終於不復存在。

當蒙地卡羅俄國芭蕾舞團一九三三年初次在美國演出時，兩位美國青年，林肯.冠斯坦因和愛德華.M.M.瓦爾堡完成了準備由巴蘭欽及伏拉地米.迪米特裡留(前列寧格勒馬林斯基劇院的歌唱家)指導，在康涅狄格州哈德福創立美國芭蕾舞學校的計劃。後來計劃有所改變，這間學校於一九三四年元旦在紐約市開學。

學校的創辦人原意要為美國的舞蹈者和編舞者設立一個訓練的場所，並希望以它為出發點成立一個演出團體。冠斯坦因認為由俄國人給美國的芭蕾舞作準備工作，完全合乎邏輯，因為芭蕾舞的古老傳統，在俄國到達了最高峰，而他發現巴蘭欽非但是位偉大的編舞家，還是一位通情達理的導師，熱心要把俄國的訓練方法應用到美國身體和適用到美國性格上去。同時，他還十分熱心地為尚未定型的美國風格的芭蕾舞創造作品。

同年秋天，該校一個演出隊在哈德福作首次演出，包括有四個芭蕾舞的節目，全部是巴蘭欽的作品，其中有一個是以美國主題為中心的喜劇。一九三五年三月，美國芭蕾舞學校的演出隊邀幾位名家來客串加強半專業化的學生演員陣容，在紐約的阿台爾費劇場作初次演出，原定一週，延長為兩週。

雖然評者對演出的意見不一，那一季中的演出很成功，有繼續演出的充分理由。但是，在什麼地方演出呢。一個新芭蕾舞，沒有"俄羅斯"字樣的名稱，要有票房號召就很不容易。因此，大都會歌劇院邀請美國芭蕾舞團為該院常駐舞團，對該團說來真是福從天降。

這種關係，自一九三五年持續到一九三八年，並不十分完滿。巴蘭欽無視於舊的、過時的歌劇——芭蕾舞傳統，著手創造嶄新的，有時屬於前衛派的舞蹈。看慣傳統演出的人們對他的歌劇芭蕾舞，他的獨立的芭蕾舞，以及他革命性地排演了的克洛克的《奧費奧》，不免搖頭非議。巴蘭欽至少為了歌劇的需要而走在他們時代的前面，但大都會歌劇院和美國芭蕾舞團的關係就難以繼續下去。

那時冠斯坦因發起了另一個芭蕾舞的計劃。一九三六年夏天，他成立了"芭蕾舞旅行表演團"，成員有美國芭蕾舞團的幾位團員和美國芭蕾舞學校的學生們。這個小舞團沒有巴蘭欽作品的支援，因為它的宗旨是由美國的舞蹈者演出新起的美國編舞者的作品。後來薄有聲名的尤金.洛林、路易.克裡斯坦森和威廉.道勒，都有作品在維蒙特州邊寧頓學院的首演節目，以及在該次的巡迴演出中上演。

那年秋天，旅行團的人員再參加了大都會的芭蕾舞團，下一季中並沒有再外出表演，直到一九三八年，上演節目中有了洛林的《揚基快船》和克裡斯坦森的《加油站》以及其他幾支芭蕾舞時才再度外出表演。那年旅行團在紐約的演出很成功，而在秋季中又演了後來在美國芭蕾舞劇中成為最受歡迎的作品，洛林的《皮雷小子》。

一九三九年，美國芭蕾舞團解散；次年，芭蕾舞旅行團也解散了。但是在一九四一那年，兩隊合組成美國芭蕾舞旅行團，應洛克斐勒之邀到拉丁美洲作友好訪問。當時納爾遜.洛克斐勒是美國國務院一個促進對拉丁美洲國家文化關係的機構的負責人。

這個芭蕾舞團集合了兩團原有的許多節目，又增加了新的作品，在啟程時間所準備的節目中包括了巴蘭欽的《帝王芭蕾》、《巴洛可協奏曲》、《蝙蝠》、《遊俠》、《小夜曲》和《阿波羅》，以及洛林、克裡斯坦森、道勒等的作品，還有安東尼.杜德一齣作品。美國芭蕾舞團和芭蕾舞旅行團在這次六個月的巡迴演出完結後，就不再演出了。

但是，美國芭蕾舞學校一直在發展壯大，訓練出來的舞蹈人才在好萊塢就業，或者參加其他芭蕾舞團，或者在百老匯演出，或者各自分屬於小的組織之中。直至一九四六年，巴蘭欽和冠斯坦因，才再度從事他們在十三年前想從事而後來中斷了的創立美國芭蕾舞的工作。新的計劃工作要創立"芭蕾舞協會"，宗旨在演出新作品，出版有關舞蹈的書刊，製作舞蹈電影及從事其他有關活動。演出只供會員欣賞。

一九四六年十一月，芭蕾舞協會推出了《著迷的嬰兒》(拉維爾)，是歌劇幻想舞蹈，和《四情》(辛特密斯)，純芭蕾舞作品，全由巴蘭欽編舞。較後的演出有巴

蘭欽的《轉向力》(海依夫)和茂西.肯寧漢的《四季》(約翰.凱奇),以及兩個歌劇,《靈煤》和《電話》。接著演出的有以芭蕾舞配合維多里奧.裡依迪的音樂的作品《巴可斯和阿里愛尼的勝利》,以及巴蘭欽為芭蕾舞協會編製的兩則最佳的芭蕾舞作品《交響協奏曲》(莫札特)和《C 調交響曲》(皮柴特)。

但是,對一般群眾說來,芭蕾舞協會似乎略嫌新奇。同時它也難找到上演的地方。最後,在紐約市音樂戲劇中心作了一系列的演出之後,該中心的主持人們問冠斯坦因是否願為協會覓取一個永久的上演之處,因此一九四八年時有了紐約市芭蕾舞團的成立。

第一個演出季節,該團緊跟著人材鼎盛的蒙地卡羅俄國芭蕾舞團的演出之後上演,觀眾不多,但很受歡迎。瑪裡亞.塔爾啟夫原是俄國芭蕾舞團的單人舞蹈表演家,久已在芭蕾舞學生心目中留下很深刻的印象,一九四七年成為奧古斯達.梅伍德時代之後第一位在巴黎歌劇團中擔任主角的美國芭蕾舞家。但當時塔爾啟夫還不是最受歡迎的、一般都知道的名舞蹈家。

但在隨後幾年中,紐約市芭蕾舞團卻成了世界上最主要的芭蕾舞團之一。巴蘭欽擔任藝術指導,提供了大部分的節目,以他不減的熱忱和創造才能,創造了純音樂芭蕾及戲劇化作品的長部芭蕾和簡短明朗的短舞。曾在芭蕾舞團工作的傑樂美.魯賓斯擔任了一個時期的助理藝術指導,使演出節目中增加了有現代化主題,風格現代化而大部分很有戲劇性的芭蕾作品。

六十年代後期,魯賓斯回來擔任編舞工作,創造了表演蕭邦(兩支芭蕾舞)和巴哈的音樂的抽象芭蕾舞作品。舞蹈主角傑奎斯.迪安波伊斯以及團中另一位青年成員約翰.克裡福特都獲得了編舞的機會。不過演出的節目仍以巴蘭欽的作品為主。

該團在紐約市中心演出的第一季中,只上演了十六場。二十年後,它在新表演地林肯中心紐約州劇場(一九六四年這所為舞蹈表演而設計的劇場落成開幕時,紐約市芭蕾舞團作開幕演出)場場客滿,每年演出二十二週。

紐約市芭蕾舞團的團員們,大部分是美國芭蕾舞學校出來的學生;這情形現在仍舊不變。塔爾啟夫任女主角多年,男舞蹈主角是安德烈.伊格列夫斯基。多年來

先後參加該團的明星有塔納奎爾.列克拉奎、狄安娜.亞當斯、柏特裡茜.華爾德、琴妮特.裡德(他們現在都已退休)和美裡莎.海登、阿里格拉.康特，多年來一直受巴蘭欽照顧的蘇珊.法萊爾、狄安波伊斯、阿瑟.邁啟爾，和在音樂會、音樂劇以及電視中和他在自己的舞團中同樣名重一時的愛德.維萊拉。

第三個美國芭蕾舞團體是芭蕾舞劇團，以一舉成名的姿態，在美國芭蕾界出現。蒙地卡羅俄國芭蕾舞團是從外國來的，紐約市芭蕾舞團是從美國芭蕾舞學校以及其他地位漸告重要的芭蕾舞團體中發展形成的，而芭蕾舞劇團則並沒有什麼光輝的過去，即使有也在它一九四〇年首次的歷史性上演前完全摒棄了(現在它名為美國芭蕾舞劇團)。

一九三七年，紐約米克海爾.莫特津的學校中的高班學生們組成了莫特津芭蕾舞團，從莫特津得意門生露茜亞.齊斯處得到不少經濟協助。這個小團體漸漸擴大，團員中增加不少一流舞蹈名家，但是當時並不見任何迅速發展為第一流芭蕾舞團的跡象。

一九三九年夏天，芭蕾舞劇團組成，理查.柏裡山特任團長，齊斯是組團時的指導力量。在令人難以置信的短短六個月中，組成了舞蹈團，排定了節目，在紐約洛克斐勒中心的紐約中心劇院(後來拆去了)中初演，相當轟動。

那天晚上開幕演出《林中仙子》，日後傳為奇談。全體演員訓練到十全十美的程度，服裝又鮮豔奪目，卡蘭.孔勒德作單人舞蹈，在舞臺上作對角線的跳躍飛舞，觀眾為之瞠目結舌，因為他們難以相信那高躍飛騰的舞者似乎只要跳兩步就飛越過那樣廣大的空間。當然事實上這是辦不到的，不過我們從此可以知道這種出色的飛舞予人多麼美妙的印象。這是個歐洲的芭蕾舞，但也是一位美國的舞蹈家在把芭蕾舞中的大動作和健全的體操運動傳統表達在芭蕾舞中。有人說林中仙子應該更窈窕些，同時歐洲人士也會對他們稱之為美國"雜技"的動作提出問題，但是這位舞蹈家在這個芭蕾中把美國氣息灌注到國際性的表現形式之中去。芭蕾舞劇團是美國風格的。

柏裡山特和齊斯在最初幾個演出季內把全團分成三個部分。安東.多林負責古典芭蕾，尤金.洛林負責美國芭蕾，安東尼.杜德負責英國芭蕾。他們三人都擔任編舞工作，但是這雄心勃勃的舞蹈團還邀請了莫特津、彼爾姆、阿格尼斯.狄.米裡、勃隆尼拉伐.妮英絲卡，英國的安德里.霍華德、馬辛、福金等人編舞。似乎只有巴蘭欽沒有列入。

那年始演季中主要的舞蹈家有：柏特裡茜亞.波曼、齊斯、孔勒德、尼娜.斯特羅迦諾娃、維奧拉.伊森、安娜倍麗.裡安、杜林、波爾姆、丹尼連安、休夫.萊格、友列克.沙貝列夫斯基、里昂.伐卡斯、米特裡、羅曼諾夫、洛林、杜德等人。後來數季中陣容更為充實，在最初幾年內先後參加的有阿麗西亞.馬可娃、愛林娜、巴洛諾娃、娜娜.戈爾納、羅斯拉.海托華、蘇諾.奧沙托及其它來來去去的名家或者一流演出者。在這些人物之中也有不少前途如錦的新進，像諾拉.凱、傑樂美.魯賓斯、約翰.克裡沙、阿里茜亞.阿朗蘇、瑞納.賽特拉以及茂裡爾.本特萊，日後是舞蹈界中有名的人物。

早期的年月並不好過。評論家和舞蹈學生們對芭蕾舞劇團的演出感到振奮，觀眾的反應也很熱烈。但是，怎樣才能有更多的觀眾。"芭蕾舞劇團"的意思如何呢。冠斯坦因發現大多數美國人認為芭蕾舞是俄國的東西，人們顯然不能相信美國芭蕾舞會有什麼重量的。後來，芭蕾舞劇團經過幾個重要的演出季後，在演出者 S. 胡洛克的經營之下就採用"芭蕾舞劇團"為名，而以更大的字標明它是"俄國芭蕾舞中最傑出的舞團"作號召。令人惱怒是這個法門居然成功了，於是擁護美國芭蕾舞的人士們不得不承認推銷純美式的美國芭蕾，時機尚未成熟。

當然，事實上芭蕾舞劇團是以美國方式表演國際性的節目，但是在很多年內，大城市以外的人們始終以為它是俄國芭蕾舞，因此自以為出錢去看它是值得的。在中西部有位女士堅決聲稱她從來沒有看過芭蕾舞劇團的演出，但是她談的演出節目和人員，完全確實是芭蕾舞劇團演出的，只是她一定要說自己看的是"那家俄國芭蕾舞團"的演出。

後來，美國的公眾發現芭蕾舞不一定非俄國不可，他們知道了它是一種國際的舞蹈形式，而美國人參加這種事業的積極程度不亞於其他任何國家，這才把"俄國的"字樣取消了。

事實上、芭蕾舞劇團的節目雖然有一些俄國芭蕾舞中的代表作品，但絕非純俄國式的。芭蕾舞劇團多年來發展了世界上任何芭蕾舞團所從來沒有上演過的名目繁複的節目。它上演了一七六八年杜伯華爾創作的《防範不周的女人》，以及最古

老而仍舊存在的芭蕾舞，在它的古典組中則有《吉賽爾》、《天鵝湖》(一幕作品)、《曙光公主》(《睡美人》最後一幕)以及不同的古典的兩舞步。

迪亞格列夫時代的代表作是福金的《林中仙子》和《格特魯殊卡》，較後的節目中列入了福金、馬辛及裡啟尼的創作。巴蘭欽和多林的作品也有演出，但是最有力的一組則是演出英國的安東尼·杜德的作品。他的芭蕾舞作品有《紫丁香園》、《火柱》、《輓歌》、《暗光》、《羅密歐和朱麗葉》、《退流》、《選演》、《巴黎的裁判》，而諾拉·凱則因《火柱》中的演出一舉成名。

但是，芭蕾舞劇團並不是完全由杜德的作品左右的。一九四四年，該團應允一位青年舞蹈者試編舞譜，他第一個作品立即轟動一時，而且成為持久的受歡迎的演出。它的名字叫作《沒有幻想》。它的創作者是傑樂美·魯賓斯。隨後又推出了其他的魯賓斯芭蕾舞作品，在他聲名大盛和在百老匯演出中獲得不少成功之前，創造了包括《相互作用》(為百老匯演出活報劇創造的第一個舞譜)和《傳真》在內的不少作品。

愛葛妮絲·德·米兒也是芭蕾舞劇團予人深刻印象的美國組的創造力量。他的《馴牛賽會》被列入演出節目中，此外還有《三處女和魔鬼》、《追狐》、《秋川傳奇》和《收穫》。洛林的《皮雷小子》和邁克爾·濟特的《登臺!》也是美國編舞家編成的美式芭蕾舞。著名的法國舞蹈家琴恩·巴比麗到美國參加該團工作一個短暫時期中，又增加了一個現代法國芭蕾舞組。《青年和死亡》、《愛和他的愛》以及《夜間的姑娘們》等，使上演的節目增多。

在美國芭蕾舞劇團較後的年月中，一方面扶植提倡新的編舞家，一方面在節目中增加了長篇的古典作品。這包括了四幕巨作《天鵝湖》，由英國皇家芭蕾舞團的大衛·白萊亞演出，許多評論家認為它是貝蒂巴——伊凡諾夫——柴可夫斯基的古典作品的最佳演出。白萊亞還為該團演出了新的《吉賽爾》，同時把《歌碧麗亞》重新恢復了三幕演出。魯賓斯為該團創造了斯特拉文斯基的《婚禮》的新編訂演出，同時又有新的編舞家出現，其中有邁克爾·史摩因，他第一出芭蕾舞作品是《浦爾西尼拉變曲》。還有伊裡奧特·費爾德，他的《前兆》(一九六七年)使評者認為他是傑樂美·魯賓斯以來最傑出的編舞家。

(一九六八年，費爾德自組舞團，名為美國芭蕾舞隊立即成為布魯克林音樂院的芭蕾舞團，演出節目中有些不是費爾德的作品，但大多數的芭蕾舞是這位有時同時在編製四個芭蕾舞的多產青年的作品。)

在凱退休後，阿朗蘇回到故國古巴了，美國芭蕾舞團中的土生和外來的明星中，有東尼.藍德和從丹麥來的愛立克.勃隆，義大利來的卡拉.法拉茜，俄國來的娜塔麗亞.瑪卡洛娃(瑪卡洛娃本來是列寧格勒的馬英斯基芭蕾舞團團員，後來加入基洛夫芭蕾舞團，一九七〇年秋天蘇聯芭蕾舞團在倫敦上演時她脫離投向西方國家，選定芭蕾舞團為她的新舞團)，匈牙利來的伊凡.納琪(也是逃亡者)以及魯伯.塞拉諾、辛茜婭.葛裡戈雷、羅伊斯.法南迪茲、布魯斯.馬克斯(轉跳芭蕾的現代舞蹈家)、泰德.濟維特、伊麗諾.迪安托諾，接凱演出地位的沙麗.威爾遜、費爾德(一九六八年離去)、斯摩因和很多其他人。

紐約市芭蕾舞團編舞的重心，當然是巴蘭欽的作品。他也提供了不少長部作品，以很受歡迎的《胡桃鉗》為始，接著下來有《唐.吉柯德》、《仲夏夜之夢》及《寶石》。他和斯特拉文斯基長久的合作，終於創造了本世紀中最佳的短芭蕾舞作品《阿貢》(一九五七年)。這位被譽為二十世紀編舞天才的人，還供應了不少其他作品，都以他那種無比的形式鑄成：把音樂的形成、狀態、節奏和動力擴展到動作之中去。

除了紐約市芭蕾舞團、美國芭蕾舞劇團和美國芭蕾舞團之外，在六十年代中期美國還有兩個重要的芭蕾舞團，一個是由編舞家、教師、導演勞拔.傑法萊領導的，另一個是由一個富有的藝術愛好人士裡貝卡.哈克奈斯主辦的。傑法萊是位成功的舞蹈家，在一九五四年成立了他第一個舞團。一九六二年裡貝卡.哈克奈斯基金會開始協助傑法萊舞團，但這種合作在一九六四年時結束。經過一



二十世紀中最佳芭蕾舞短劇(阿貢)。作曲：伊葛斯.特拉文斯基，編舞：喬治.巴蘭欽，表演者：阿瑟.米契爾、阿麗格拉.肯特。

(瑪莎斯伍普提供)

年的改組工作後，傑法萊芭蕾舞團在一九六六年時再行組成，稱為市中心傑法萊芭蕾舞，是紐約市中心的常駐舞團。它的助理導演兼主任編舞家吉拉德.亞賓諾創造了一系列普遍受歡迎的芭蕾舞作品《維伐爾迪萬歲》《奧林匹克》、《三聖》(搖擺音樂芭蕾舞)、《海影》、《小丑》及其它成功的作品。

哈克奈斯夫人的基金會停止支援傑法萊時，她保有一些和主要舞蹈家訂定的合約，因此在一九六四年組織了哈克奈斯芭蕾舞團。這個新舞團後來成了世界上數一數二的芭蕾舞團，演出節目包括不少現代風格的偉大作品，其中有諾曼.華爾格、白裡安.麥唐納、阿爾文.艾爾利、約翰.勃特勒、司徒特.霍斯、阿格尼斯.狄.米麗、喬治.斯基平(該團的第一位導演)的芭蕾作品。一九六五年，哈克奈斯芭蕾藝術之家在紐約市成立。後來，這一學校中受過訓練的人們組成一個團體叫作哈克奈斯青年舞蹈團。一九六九年，哈格奈斯夫人解散了十分成功的哈克奈斯芭蕾舞團，全力支援青年舞蹈團，改名為哈克奈斯芭蕾舞團。

較早期間，凱塞琳.裡德費爾特於一九三五年創立了費城芭蕾舞團，由她任主角兼編舞主任。該團雖經首次在美(一九三七年)演出全部的《睡美人》，但是它在美國以及有一季在倫敦演出中最受歡迎的是像《倉中之舞》和《終點站》之類的現代芭蕾舞。裡德費爾特積極從事編舞、舞蹈、導演和美國的芭蕾舞促進工作達五年之後，轉而在水上表演方面發揮自己的才能，直到她去世前，一直在創造冰上芭蕾舞。

要完全記錄下露絲.貝琪在美國舞蹈界中各種活動，至少要寫成一本厚書，因為她悠久的舞蹈生涯，使她對各種舞蹈上的往來、經歷和成就，都有所參與。她一個短時期中曾在巴芙洛娃及迪亞格列夫的團體中演出。她後來轉跳現代舞，有兩個演出季中是哈樂德.克裡奧茲堡的舞伴。她又是阿道爾夫.波爾姆芭蕾舞團的一員。她曾以單人表演者身份作巡迴演出，她曾作過幾個舞蹈團的團長。她參加過聯邦戲劇工作計劃，並且是一位多產的編舞作家，為她自己的舞團及美國國內外的歌劇團及芭蕾舞團編舞。

如果只讀她在美國芭蕾舞方面的成就，我們會注意到她在一九三七年和本特萊.史東合組的貝琪-史東芭蕾舞團。貝琪以芝加哥為大本營，三十多年來一直是芝加哥的芭蕾舞界主將和很多芝加哥歌劇的編舞家。貝琪和史東在歌劇芭蕾舞季節過去後，領隊巡迴演出，使各大小城市都能看到現代芭蕾舞節目的演出。

貝琪和史東創造了很成功的《法蘭基和約翰》，後來成了蒙地卡羅俄國芭蕾舞團上演的節目，還有從歌劇《卡門》中改編成的《手槍和響板》。貝琪受到歌劇啟

發而創作的芭蕾舞中還有《復仇》(伊利.特洛伐都爾)和《風流寡婦》，前者由香榭芭蕾舞團在巴黎演出，後者由倫敦節日芭蕾舞團演出。

《鐘聲》、《皮雷禮拜天》還有其他長短不一的芭蕾舞創作，都是貝琪個人的龐大演出的節目。貝琪的芭蕾舞作品並非完全美好的；有的十分平庸，有的簡直不佳，有的富於挑戰性。但是她那不凡的事業中，想像力，創造力，大膽和生氣，始終有特色；而在半世紀以上的時期中，她始終是美國舞蹈界一位重要人物。

在美國西部，地方性的芭蕾舞在舊金山最為成功。一九三三年在紐約是芭蕾舞的關鍵之年，在舊金山也是一樣。那年，由阿爾道夫.波爾姆主持的舊金山歌劇芭蕾舞團成立了，附設的歌劇芭蕾舞學校也告開學。

波爾姆擔任該團在舊金山歌劇院演出時的主角和編舞家，兼任學校主任，歷三季之久。一九三六年，捨奇.奧克蘭斯基接替他的職位，同來的男舞蹈主角是威廉.克裡斯坦森。兩年後，在一九三八年時，威廉成了團長，以舞蹈聞名的克裡斯坦森家族得到了一個新天地。一九四〇年，哈樂德到舊金山參加兄弟的工作。一九四八年，路易放棄了在巴蘭欽-冠斯坦因芭蕾舞事業中的各種活動，到舊金山使克裡斯坦森一門三傑都嶄露頭角。

在威廉主持下，像《歌碧麗亞》、《天鵝湖》和《胡桃鉗》之類的古典作品先後上演。路易到後，又推出了《加油站》、《為了愛情》(都是紐約市芭蕾舞團上演的受歡迎的節目)，後來又先後增加了《美人和牧羊人》、《貪心人》以及其他的芭蕾舞節目。舊金山芭蕾舞團和紐約市芭蕾舞團有一個交換計劃，因而也能上演一些巴蘭欽的作品，使演出節目更加豐富。

在路易和哈樂德.克裡斯坦森兩兄弟(威廉於一九五一年離去，擔任猶他大學芭蕾舞系主任)的主持之下，舊金山芭蕾舞團成了美國主要的舞團之一。它根除了地方色彩，成了全國和國際聞名的舞蹈團。在美國國務院的贊助下，作世界巡迴演出在五十年代非常活躍。

在美國還有其他地方性的芭蕾舞中心，將來也會存在的；但費城、芝加哥和舊金山卻有在紐約以外的地方建立起美國的芭蕾舞的聲譽，而且藝術水平之高，是人們難以想像的，因為在草創的年月中，芭蕾舞的物質基礎(特別是人才方面)單薄，人們不能相信它可以長足發展的。

美國芭蕾舞的創造不是輕易的，但是這個美國舞臺表演藝術中的新生兒卻能茁壯成長。它成長時，吸收了為它接生和培養它的人士們的特性。它的祖先是歐洲的——從義大利、法國、斯堪的納維亞和俄國來的芭蕾舞創造者們——但是它終於採取了一個新世界所具有的特殊的動作節奏、腔調和色彩。在建造美國的芭蕾舞的過程中，創造具有美國主題的芭蕾舞，只是全部工作的一部分；另一部分是編舞家的發展，他們本能地在他們所創作的任何作品中採用了美國的語言，再有一部分是訓練美國的舞蹈家。

因為美國芭蕾的成長中最主要的是演出，而芭蕾舞的演出，雖然要絕對正確遵守已經確立了的技術，仍要能反映出美國所特有的速度、體積、幽默、廣闊、勇氣、精力、友好和體育運動精神。美國即使不改變一步，在跳《林中仙子》時也和英國人大不相同。其他傳統芭蕾舞由美國人演出時，也會有新的色彩和新的價值。這並不是說美國的舞蹈者會比其他國家的演出更好，這只是說芭蕾舞是所有國家分享的形成，而每一個國家都有權利和義務來擴展芭蕾舞的境界。美國回應了這樣的號召。

第十四章 地區芭蕾舞運動

地區芭蕾舞運動在美國不僅新穎，而且獨特。本世紀二十年代後期，美國各個社區早有成立市民芭蕾舞團的趨勢。而且這些舞團一直是由當地芭蕾舞學校學生組成的業餘舞團。有個時期，美國剛開始對芭蕾舞發生興趣，這類團體在地方上演出，也有聯繫"市民"將舞蹈學生的進度告訴家長和近鄰、親戚朋友的作用。

因此，舞蹈批評家和《舞蹈新聞》發行人阿那托爾·丘載在參加加拿大的芭蕾舞節後留下了深刻的印象。他想：為什麼美國不也依樣畫葫蘆，每年以地區做單位，在全國舉行一次活動呢。他把這個主意告訴阿特蘭大市民芭蕾舞團的主持人多樂菲·阿歷珊達；阿特蘭大市民芭蕾舞團是美國歷來最悠久的市民芭蕾舞團，一九二九年成立時，叫作多樂菲·阿歷珊達演奏團。因此一九五五年，地區芭蕾舞運動便從此展開，參加這個芭蕾舞節的一共有五個舞團。因為成績非常令人滿意，所以下一年便成立東南區芭蕾舞節聯會。一九五八年又成立了東北區芭蕾舞節聯會，一九六三年，第三個西南區芭蕾舞節聯會成立，第四個西岸太平洋區芭蕾舞節聯會，則在一九六六年成立。一九五五年，第一屆芭蕾舞節只有五個舞團參加；十五年後，參加東南區芭蕾舞節的舞團比當初的數目超出五倍。

一九七一年，美國有將近一百個地區性芭蕾舞團，另外還有兩百多個沒有加入聯會的市民芭蕾舞團和地方芭蕾舞團。地區性芭蕾舞團必須具備下列條件：隸屬四個分區芭蕾舞節聯會之一；是一個非牟利事業；公開演出時收門票；由業餘藝員組成，儘管有幾個舞蹈家可能具備專業才能，甚至邀請專業舞蹈家客串演出。

曾經有幾個地區性芭蕾舞團得到基金會和政府方面的資助，轉為專業芭蕾舞團。這裏有兩個例子：其一是如 E.維珍妮亞·威廉絲領導的波士頓市民芭蕾舞團，因為得到福特基金會贊助，能夠全年付薪，聘請主要舞蹈家和支付大規模排練節目的費用；其二是巴巴拉·韋絲貝格的威爾克斯—巴爾學生舞團，也是得到福特基金會資助，擺脫了地區性地位，遷到費城，成為新的費城芭蕾舞團，從全國各地和其他方面搜羅舞蹈家。

地區性芭蕾舞團和專業芭蕾舞團的分別，可以華盛頓的兩個舞團來說明。第一個是瑪莉·戴伊領導的華盛頓芭蕾舞團，這是由戴伊小姐的舞蹈學校學生組成的一個一流水準的地區性芭蕾舞團，有時邀請藝術家客串。另一個是弗瑞德力克·佛蘭克林主持的國家芭蕾舞團，全由專業舞蹈家組成，其中有些更有國際聲望。佛蘭克林的舞團，除在華盛頓演出，也在美國各地和外國演出。

經由聯會和一年一度的芭蕾舞節，地區性芭蕾舞團在能力範圍之內，和專業舞團一爭雄長。本來可能閉塞的地方舞團，在芭蕾舞節上，得知鄰近地區舞團的動態，也可以細心琢磨各種風格和技巧，劇目和編舞的發展。雖然彼此對立競爭，但教師和學生都能互相切磋，不管他們經由自身表現，還是帶有羨妒的眼光。由於地區性芭蕾舞運動，美國芭蕾舞的教法、演出、品味和成就的標準都大大提高。

地區性芭蕾舞運動刺激各社區對當地的芭蕾舞團給予更大的支援。一個芭蕾舞團在全國或鄰近地區的芭蕾舞節上演成功後，回到故鄉，人人引以為榮，其之神雄威武和運動隊凱旋差不多。另一方面，芭蕾舞節促使地區性芭蕾舞團到全國或別的地區來一次旅行，讓年青的演員，主要是少年人，有大量顯示本領和磨煉技巧的機會。

參加一年一度芭蕾舞節的舞團和劇目，並不是由舞團本身和團長決定，而是由外界一些叫做"遴選委員"的舞蹈專家挑選。這些遴選委員和任何舞蹈團社都沒有關

係，他們只是開支費用，擔當這個吃力任務。一個地區的遴選委員，要在一年期內，旅行該地區每一個有地區性的芭蕾舞團的城市，視察上課、排練、預演和演出的情形。例如一位全國的遴選委員愛麗絲·冰格罕，她以前寫過舞蹈評論，做過一本舞蹈刊物的助理編輯，就在一次行程緊湊的旅行中，去過二十二個城市，替數達五十個芭蕾舞團寫了報告。

每個地區可以挑選不是本區的遴選委員，但多是根據全國分區芭蕾舞總會提供的推薦名單選出，該會是一個由各區代表和有豐富舞蹈經驗，如芭蕾舞評論作者、批評家、編輯和教育家等全國舞蹈界著名人士組成的高級委員會。有時，一個地區會邀請一個擁有幾個地區委員資格的人做他們的遴選委員。例如，阿特蘭大市民芭蕾舞團團長羅勃·巴納特，雖然不能替東南區做遴選委員，但他能夠擔任本區外其他地區的遴選委員。這個方法，好處是讓一個對地區性芭蕾舞活動有豐富經驗的人，來做遴選委員，對別的地區的舞團不存偏見。

在編舞方面，地區性芭蕾舞團的劇目，對精益求精的表演，增添了創意。今天，在本地和在競爭激烈的芭蕾舞節上演出的節目，比千篇一律的古典芭蕾劇目多得多。誠然，幾乎每個舞團都有專為耶誕節期間演出的《胡桃鉗》，這是一個常備的芭蕾舞節目；還有《天鵝湖》或《睡美人》的片斷，或者整套《林中仙子》；但新的芭蕾舞，有些主題甚至是地區性的，由舞團團長，有創作意念的學生編舞設計。或者一個外來的專業舞蹈家，把以前演出成功的芭蕾舞搬過來，甚至特別為這個地區芭蕾舞團，設計新的芭蕾舞。

地區性芭蕾舞最重要的一面，除了提高技術，演出和編舞的標準外，也許是促使美國芭蕾舞在各地發展。從殖民地時期開始，芭蕾舞一直集中在少數幾個城市，就算國界伸展到西岸後，紐約、芝加哥、舊金山仍然是芭蕾舞的重鎮，紐約更是核心地帶。紐約市不僅是美國而且是世界舞蹈的中心。但地區性芭蕾舞，卻使美國的主要社區，對芭蕾舞由接受而熱衷，甚至深深愛好了。

還有一個特別好處，地區性的主題和編舞的發展，即使創作不以大城市為依歸，或只局限於城市中個人的想像，而以一個地區的傳統、傳說、民間音樂和風俗習

慣做題材。因此，在不斷開創一個代表美國整體而非局部風土人情的芭蕾舞團工作上，地區性芭蕾舞的助力是難以估計的。

第十五章 外來的芭蕾舞

第二次世界大戰以後的幾十年來，美國的芭蕾舞包羅萬象。戰爭限制了國際旅行，使美國芭蕾舞得以在本土根深蒂固，發掘了本身的芭蕾舞明星，培養了本身的編舞家，使在戰爭壓力下尋求解脫的群眾相信芭蕾舞可供娛樂，也可以有藝術上的滿足。

戰後，各種舞蹈開始引介到美國，美國的舞蹈團體也準備和外來的優秀舞團一爭雄長，但美國人的閉塞和土裏土氣，私心總以為外來的藝術比土生土長的好，常常弄得本末倒置。

一九四九年，英國薩德勒的韋爾斯芭蕾舞團頭一次來到美國，引起了熱烈反應。以前從來不看芭蕾舞演出的人，也趕往買票去看這個宣傳得震天價響的舞團，連有人說美國芭蕾舞團和紐約市芭蕾舞團雖然不一樣，但是足以媲美時，他們都不肯相信。事實上，有些全國性的雜誌，編輯部裏連舞蹈專家都沒有，也竟信口開河，說薩德勒的韋爾斯芭蕾舞團是世界上最偉大的芭蕾舞團，這也是真夠荒唐的了。

反過來說，諸如"沒有了瑪歌.芳婷和《睡美人》，他們還有什麼可看呢。"一類問題，也一樣言過其實。薩德勒的韋爾斯芭蕾舞團頭一次和以後數度重來，在在證明該團是世界上偉大的芭蕾舞團之一。芳婷無疑是這個舞團最燦爛明星、名符其實的芭蕾舞女主角；全本《睡美人》的演出，品味和審美眼光，無疑非常特出。可是這個舞團還有許多其他的優點。他們有妮內特.德.華爾瓦夫人堅定嚴明的指導，弗烈德裡克.愛許頓編的新舞，雖然男性舞員弱了一點，也有一些獨當一面的舞蹈家。

一九五六年，英女皇伊莉莎白二世敕封這個舞團為皇家芭蕾舞團，一九六二年愛許頓獲女皇頒授爵士銜，第二年，他繼妮內特夫人成為皇家芭蕾舞團的團長，他一直擔任此職。直至一九七〇年辭職，這才全力從事編輯工作。

皇家芭蕾舞團在美國頭一次演出，使我們得以欣賞瑪歌.芳婷完美無暇的舞藝，摩拉.絲拉初次投效的精采表演，娜迪亞.內麗娜和羅維娜.傑克遜過人的才華，可愛的施維拉娜.貝麗奧索娃的丰姿絕藝，柏美拉.梅的啞劇才能，貝麗兒.葛雷歷久彌新的品質，和與邁可.索姆斯、布賴恩.肖、戴維.布萊爾、菲利普.查特菲爾德一同表演的一些男舞蹈家。

瑪歌.芳婷以後一直是這個舞蹈團的首席芭蕾舞女主角。她後來找到一位新舞伴，蘇聯基羅夫芭蕾舞團的出色舞蹈家魯多夫.紐雷耶夫。一九六一年魯多夫投奔西方，翌年便加入了皇家芭蕾舞團。這個舞團其他重要的舞蹈家，還有安團內特.施布麗、梅兒.柏克、安.珍納、安東尼.多維爾和阿曆山大.格倫。

節目方面，皇家芭蕾舞團不止演《睡美人》，還有像《天鵝湖》(全本四幕)、《吉賽爾》、《歌碧麗亞》以及愛許頓重新處理的全本《雪兒薇亞》、相當沈悶的《林中仙子》和儘量做做福金的《初演》、堂皇華麗的《火鳥》等經典作品。在現代芭蕾舞方面，儘是愛許頓的作品。他那不太討人歡喜的全本《灰姑娘》、風趣的《外表》、令人難忘的《達夫尼斯與克羅伊》、優雅的《獻給女皇》(加冕禮芭蕾舞)、非故事性的《芭蕾舞場面》、滑稽的《婚禮花球》和一大堆後期作品，其中有《第一號和第二號單調》、《夢》、《瑪葛麗特與阿曼達》、《水中仙》、《謎的變奏》、《爵士舞曆法》和其他芭蕾舞。此外有肯尼斯.馬克米倫的《羅密歐與朱麗葉》，加上重新排演的和全部由愛許頓編新舞，利用原來音樂，經過修訂後的《風流女兒》。還有紐雷耶夫替皇家芭蕾舞團重演的獨幕劇《巴耶德爾》和以《雷蒙達》變化出來的舞蹈。

皇家芭蕾舞團來到美國，使美國芭蕾舞觀眾大開眼界。他們演出的風格，似乎發源於芭蕾舞的浪漫時期，比美國的芭蕾舞較為抒情。結構上的節奏較為散漫，但音節極富樂性。姿態動作不太強而有力，也不太注重動作本身的戲劇性。當然，技巧的水準很高。皇家芭蕾舞團的演出和美國舞團演出不同的地方是在風格、處理、舞臺，自然也還有編舞的偏好。

對美國舞蹈有所貢獻的，是巴黎歌劇院芭蕾舞團，該團在一九四八年到紐約作過短暫的表演。可惜，留下的印象並不太好。紐約市政禮堂雖說不是一個習慣在大

戲院、複雜的舞臺設備和優雅氣氛裏演出的舞團所公認的理想演出場所，不過，這個歷史悠久的舞團也缺少叫人熱烈捧場的地方，因為編出來的大部分舞蹈看來單薄無力，雖然有個別節目不乏精采的表演，尤以葉薇特.索維蕾為最，可是總的效果似乎不大講究，缺少整體感，而作為一個法國舞團，居然有些舞員的台型舞步不夠漂亮，未免令人吃驚。

較能代表法國人的活力和想像、有較好表現的是由羅蘭.柏提領導的巴黎芭蕾舞團。這個團有兩個夠號召力的舞蹈家雷妮.尚美兒和歌蕾特.瑪桑。這個完美的現代舞團對傳統芭蕾舞的貢獻甚少，有些人覺得他們演出的節目，歌舞喜劇的成分比芭蕾舞較多，同時側重舞蹈中的戲劇成分。他們的主要作品是柏提由《卡門》改編的芭蕾舞，他對這個熱情洋溢的奇情故事加以性的渲染。

丹麥皇家芭蕾舞團的舞蹈家替美國舞臺帶來另一種不同的芭蕾舞風格。由於丹麥的舞蹈傳統有兩百多年，演出的節目又以十九世紀的奧古斯特.布農維業的作品為主，這些丹麥人給我們看到一種特別側重空中動作的芭蕾舞形式，一種蹦蹦跳跳急縱的芭蕾舞觀念。動作的連續，和俄、法、英、美編舞家創作的形式完全不同(雖然步法本身還是一樣)。由於他們是一個古典芭蕾舞團，他們演出《天鵝湖》、《歌碧麗亞》(他們自身的形式)和類似的古典作戰但他們也會因演出一世紀前布農維業的芭蕾舞，像《拿坡裡》、《仙女》(從塔裡奧尼偉大的原作衍變出來)和有關丹麥民間傳說的舞蹈作品。

加拿大的三個舞團——加拿大國家芭蕾舞團、加拿大大芭蕾舞團(起初是一個電視台舞團)和溫尼柏皇家芭蕾舞團，也把他們的芭蕾舞帶過世界上最友善的國界，提醒美國人：新大陸的芭蕾舞並不是由美國壟斷。彼此之間的競爭也許很尖銳，實際上卻能互補不足。

國家芭蕾舞團側重古典舞蹈，標準節目。他們演出的節目中，有演一整晚的《天鵝湖》和四幕長的《胡桃鉗》，也有《歌碧麗亞》和《林中仙子》。不過，他們也沒有忽略當代作品，這個舞團也會演出杜德的《紫丁香園》、《憂傷的哀歌》和團長西麗亞.法蘭卡編的芭蕾舞。

另一方面，溫尼柏皇家芭蕾舞團卻以現代作品為主，其中許多以加拿大做主題，或者由加拿大人創作。這個舞團逐漸獲得國際地位，不只在美國，在莫斯科、巴黎和世界其他首都，也都博得彩聲。

三個舞團每年都得到加拿大政府的贊助，替他們支付演出新芭蕾舞和其他的費用。

倫敦藝術節芭蕾舞團在美國演出期間，顯示了這個舞團成員的國籍複雜。他們的團長是安東.多林，由塔瑪拉.杜瑪洛娃(當初所謂"兒童芭蕾舞女主角"中的一個)和娜塔麗.克拉索芙絲卡、法國人維奧蕾特.薇迪和英國人約翰.吉爾平擔綱演出，前兩位是美國觀眾熟悉的舞蹈家。他們演出的節目，包括十九世紀的《愛絲梅拉兒德》，到一小部分佈農維業的《拿破裡》，到像《天鵝湖》和《雪赫蕾莎德》這樣的經典，以至新音樂和新作品。在多林精明練達的管理下，一切都井井有條，步調快捷，舞臺效果又高。後來，這個團的芭蕾舞男主角吉爾平繼任團長。又以經典作品和舞蹈藝員的客串來號召。要配合杜瑪洛娃的演出，幾乎是不可能，因為她總是我行我素，跳起舞來滿身是勁，總是演得過火，很少理會舞臺上的旁人，也很少理會她本人所屬舞團的風格。

一九四四年，德.庫華侯爵大芭蕾舞團，由侯爵本人在美國敕立為國際芭蕾舞團，由於他們很少在美國演出，更像是一個歐洲舞團。美國人羅塞拉.海桃亞和瑪佐麗.托兒芝芙兩人，有段時期都當過這個舞團的首席芭蕾舞女主角。他們的編舞家中，有布洛妮絲拉娃.妮英絲卡、瑪辛和喬治.斯基平。紐雷耶夫投奔西方的時候，也在這個舞團跳過舞。一九六一年侯爵逝世，同年侯爵夫人便把這個舞團解散了。

美國人除了在電影上，頭一次看到蘇聯舞蹈家的演出是在一九五八年，摩塞耶夫舞蹈團從莫斯科初次來美國巡迴演出的那一回。這個舞團簡直轟動了整個美國，入場券銷售一空，而且口碑載道。演出的素材，土風舞成分比芭蕾舞要多，但在舞團團長兼創辦人伊戈.摩塞耶夫的指導下，蘇聯各共和國和地區的舞蹈得以共冶一爐，精彩的舞蹈，充滿地區色彩的服飾，舞蹈和音樂形式又諸多變化，使美國觀眾獲睹前所未有的壯觀場面。

摩塞耶夫舞蹈團前後數次到美國表演，不斷吸引了大量觀眾，激發了美國研究土風舞的中心，研究俄羅斯、白俄羅斯、烏克蘭和其他土風舞形式。這個舞團在美國大獲成功，也促使美國人對土風舞作進一步的探討。甚至美國國務院也詢問一

些舞蹈專家，能否成立一個相當於摩塞耶夫舞蹈團的美國舞團。美國用土風舞素材編芭蕾舞的首席編舞家愛葛妮絲·德·米兒，早在摩塞耶夫舞蹈團來美國之前，已計劃組織一個以美國土風舞為主的美國舞團。這個計劃要實現，需要的只是基金，因為德·米兒堅持要研究得精密，要和土風舞專家仔細商議，訂立訓練計劃，延長排練時間，經費數目自然很大。伯琦·曼主持的美國土風芭蕾舞團，用她本人改編的美國土風舞，竭力填補了這片空白。摩塞耶夫舞蹈團也推動了經常演出的芭蕾舞節目對美國土風舞題材的新興趣，美國芭蕾舞劇團演出德·米兒的《山風》便是一例。

一九五九年，傳聞和期待已久的波爾肖芭蕾舞團，從莫斯科到美國演出。不管是帝俄時期還是現階段的蘇聯，這是美國人有史以來第一次在本土看見一個官方的俄國芭蕾舞團(迪亞格列夫的芭蕾舞團是由帝國芭蕾舞團一群藝術家組成的一個私人團體)。波爾肖芭蕾舞團的聲勢浩大，好奇心驅使數以萬計的人來看他們的演出，一看再看。他們演出的風格奇譎有力。一個結實的男人把一個女人托舉到頭上的這種單臂舉，和男人在最後一剎那抓住直撲的女人的這種空中急接，美國男性舞員做起來會喘不過氣。而這次來美的俄國人，粗實壯大，有人把他們比做貨車司機。不過指導方面的人一定從美國芭蕾舞風格中得到暗示，因此其後幾次來美，已換了一群瘦小的男性舞員，但仍然很強壯。

幾乎變成傳說人物的嘉麗娜·烏蘭諾娃，人稱"世界的奇蹟"，在波爾肖芭蕾舞團頭次來美的時候，她在利厄尼達·萊夫羅夫斯基的《羅密歐與朱麗葉》(普羅可夫耶夫配樂)中演十來歲的女主角，雖然她已經五十歲，卻博得全場讚美。她演的電影，早已博得美國熱愛芭蕾舞的人的讚美，看見她真人演朱麗葉和《吉賽爾》，更令所有舞蹈觀眾念念不忘，衷心愛慕。另一個受人歡迎的舞蹈明星，是狂放的瑪雅·普麗賽芝卡姬，她靈活動人，烏蘭諾娃則溫柔文靜。她的凌空跳，足尖幾可碰到頭部的空中倒踢，迷人的微笑，強烈的個性，使她成為世界上最受歡迎的芭蕾舞女主角之一，在美國尤其受歡迎。

波爾肖芭蕾舞團和摩塞耶夫舞蹈團一樣，馬上給美國舞蹈界留下了影響。每個美國男舞蹈藝員都希望模仿俄國男舞蹈藝員的本領。大多數人發覺，一旦知道了

竅門後，托舉的動作並不太難，而編舞家開始把空中急接和托舉這種技藝加進他們的新作品中。"波爾肖托舉"也就成了一個美國舞蹈術語。

俄國人和美國人相互觀摩，彼此都有好處，俄國人在美國和俄國看過了美國芭蕾舞團，知道在編舞方面他們落後了半個世紀。烏蘭諾娃本人，則既敬愛又害怕，建議在莫斯科成立一個芭蕾舞工作坊。等她在第一次訪問後，這個工作坊在編舞方面顯然有新的進展。

波爾肖芭蕾舞團演出的節目，包括標準的經典作品，其中有《天鵝湖》、《吉賽爾》，加上《羅密歐》、《巴耶德卡》(即《巴耶德雷》)和許多雙人舞、花式表演等短舞，這些短舞在過場換景時以娛觀眾，很能叫好。烏蘭諾娃和普麗賽芝卡婭都以演巴芙洛娃和福金合編的單人舞《垂死的天鵝》瘋魔了美國觀眾。烏蘭諾娃姿態優美，得未曾有，而普麗賽芝卡婭雙臂舒放自如，人家都相信她受過東印度舞蹈的訓練。

波爾肖芭蕾舞團之後，來了列寧格勒的基羅夫芭蕾舞團(前馬英斯基芭蕾舞劇團)。這個舞團不像波爾肖芭蕾舞團包羅萬象，而以最純粹精練的古典作品為長。這兩個舞團在俄國彼此輕視。美國的芭蕾舞風格，因為和馬英斯基芭蕾舞劇團大有淵源，美國人看基羅夫芭蕾舞團的演出就頗有興味，出身馬英斯基芭蕾舞劇團的有涅金斯基、卡莎維娜、巴芙洛娃、巴蘭欽、達妮洛娃和其他許多舞蹈名角。這些名角中，以阿拉.西佐娃和她的丈夫尤里.索羅維葉夫和前面提過的、一九七〇年投奔西方的娜塔麗亞.瑪卡洛娃最受歡迎。

近五十年來，第一位一流義大利芭蕾舞女主角，是米蘭史卡拉歌劇院的卡拉.弗拉齊，但她在許多國家以客串舞蹈藝員身份演出過。她曾經替美國芭蕾舞劇團演出，以和艾克.布魯恩合演的《吉賽爾》(曾經拍成長篇電影，弗拉齊、布魯恩、東尼.蘭達和布魯斯.馬克斯主演)及《仙女》而著名。一流的義大利男主角，有摩裡斯.貝扎特的二十世紀芭蕾舞團裏的保羅.波托魯茲，他是國際芭蕾舞界有聲望的少數義大利人之一。

到美國來演出的其他外國芭蕾舞團，主要包括蘭伯特芭蕾舞團；演當代題材，有些還有爭論性的節目而著名的西方芭蕾舞劇團；也以演當代作品著名，但同時注重古典風格芭蕾舞和現代舞蹈的荷蘭舞蹈劇團；不屬於芭蕾舞，但有強烈舞臺效果，同時運用姿勢，隨意所之的現代動作，奇思妙想都非常新進的波蘭啞劇團；

從以色列來的現代舞蹈團體，以演出瑪莎.葛藍姆、安娜.索科洛、傑樂美.魯賓斯、諾曼.窩爾克和以色列年青編舞家作品見稱的貝謝瓦舞蹈團。

史圖嘉特芭蕾舞團是世界上一個著名的舞團，主持人是很有才華的舞蹈編導，英國人約翰.克蘭科，主演者是巴西的瑪莎.海德和加州薩克拉門多的理察.克拉根。克蘭科的長篇芭蕾舞：《羅密歐與朱麗葉》、《尤金.奧涅金》和刺激熱鬧的芭蕾舞喜劇《馴悍記》，都出類拔萃。

近年來，芭蕾舞的故鄉義大利，除了像弗拉芝這類個別的一流義大利舞蹈家，沒有出過什麼出色的芭蕾舞團，倒是和芭蕾舞傳統疏遠後進的澳洲，卻派來了澳洲芭蕾舞團，而從小小的比利時，也來了一個名稱別緻(二十世紀芭蕾舞團)、團員(也包括比利時以外舞員，其中有美國人)活力充沛的舞團，由一位特殊的團長摩裡斯.貝托特領導。他編的舞蹈，從男天鵝演的《天鵝湖》這樣的前衛作品，到貝多芬的第九交響樂。

每個熱愛芭蕾舞的美國人，對外國來的舞蹈家和舞蹈，都有他本人難忘的印象，這會是怎麼樣的印象呢。對老一輩的人來說，可能是《巴黎人的歡樂》裏阿歷珊達.拉達妮洛娃和弗雷德里克.弗蘭克林跳華爾茲舞的輕快步法；或者同一支芭蕾舞裏，演滑稽的秘魯人的馬仙；或《吉賽爾》裏，演輕鬆的女傭的瑪科娃；也可能是《睡美人》裏，演奧羅拉公主的瑪歌.芳婷天真的微笑和歎為觀止的足尖平衡；紐雷耶夫的元氣淋漓的動作表情；布魯恩的優雅；奔跳如飛，火箭穿空式的表演的普麗賽芝卡婭；《灰姑娘》裏，演一對又笨又醜姐妹的弗雷德里克.愛許頓爵士和羅勃.海爾普曼爵士；《拿坡裡》裏，六個向觀眾前躍的丹麥男舞員；寇特.約斯的《綠色的桌子》裏，一群揮動拳頭準備作戰，戴著面罩的愚蠢的外交家；《少年和死亡》裏，在骯髒的環境下仍然沈迷於巴哈純淨的音樂中的尚.巴比萊；基羅夫芭蕾舞團演出的完美無疵的《巴耶德卡》裏穿白衣女郎用迎風展翅式，一個連接一個跟著出場，直至充滿整個舞臺；或者紐約的大都會歌劇院(一九七〇年)，為了紀念皇家芭蕾舞團團長弗雷德里克.愛許頓爵士的退休的令人感動的場面，這個大舞團的全體舞蹈明星和團員，從愛許頓本人的一些作品，或者自己喜歡的作品中，跳一個片段。

每個人都有他本人珍惜的印象，但全體國民可以看出美國各地的戲院，怎麼接待世界各地來的芭蕾舞和現代舞蹈團；看出起初只是少數幾個人互相欣賞的藝術輸入，怎麼發展成一種藝術和娛樂，引起數以百萬的美國人的興趣和熱心。

第十六章 民族舞蹈

西班牙舞蹈的華美明快；印度古典舞蹈的體態優雅，寄意遙深；日本舞蹈的詩意動作和許多其他國家舞蹈藝術形式，充實了美國的舞臺。這些舞蹈，並不像古典芭蕾舞那樣是國際性的，也不像現代舞那樣是一種嶄新的形式；更不是個別天才的創作成果，雖然個人在這些舞蹈動作的發展過程中，有過實際的貢獻。這些民族舞蹈，是由一個種族，一個民族，經歷數百年甚至千年創造出來。我們最好把它們分成兩類，雖然常常混淆不清，一類是土風舞，主要是為合跳而設計；另一類是民族舞，是為天資出眾的個別舞蹈家，在戲院、廟堂和歌舞廳裏表演而設計的藝術舞蹈。

美國有地位的舞蹈家中，首先承認民族舞蹈源遠流長的，當然是露芙.聖.丹妮絲和鐵德.肖恩。這兩位舞蹈家，在他們本人的節目和為丹妮肖恩舞蹈團編的節目中，介紹了從民族舞蹈發展出來的舞臺作品。他們讓美國觀眾有機會一看候比族印第安人和艾茲特克印第安人，印度人和西班牙人，巴裡人和暹羅人，現代北非人，古代埃及人和許多其他民族的舞蹈。有時，他們力求忠於民族舞蹈的原來形式，但大多數時候，他們另辟路徑，在偏重種族色彩和習慣的現代芭蕾舞中，選用民族舞蹈素材。

美國的舞蹈到二十世紀開始蒸蒸日上，舞蹈的範圍，除了芭蕾舞、現代舞和表演事業裏的通俗舞蹈，更進一步包括數量越來越多的民族舞蹈。起初，觀眾吸引的，似乎只有這類舞蹈的異鄉情調，稀奇古怪，有人甚至不相信美國人瞭解印度舞姿的意義，或者對日本古典舞的從容動作和陌生主題會有反應。但民族舞蹈水銀瀉地般滲透了美國的舞臺，同時是那麼全面，使西班牙、印度、日本、菲律賓，近至墨西哥、遠至非洲來的舞團和個人的巡迴演出期間，得以延長。而且這種有時是改編，但偶然也會演得逼真的民族舞，甚至在音樂、喜劇、芭蕾舞劇和夜總會表演方面，也成功地找到出路。

原名羅素兒.美麗韋德.休絲的德州少女拉.美麗是美國培植民族舞蹈的主要人物。她是一位才華出眾的舞蹈家，根基扎實，天生能夠掌握民族舞的風格和技巧，尤其不可思議的是還能掌握各種民族的面部特徵。在單人或和整個舞團的表演裏，她上演了特別是印度、西班牙這兩個國家，巴厘、暹羅、緬甸、爪哇、日本、中國、夏威夷、菲律賓、北非、墨西哥、秘魯、厄瓜多爾以及其他國家的舞蹈。

她幾乎每次都將這些國家的舞蹈，一模一樣重跳了出來。同時，她一九四二到一九五六年在紐約自己開的民族舞蹈中心裏，不僅教學生各種民族舞蹈動作技巧，並且還把介紹到美國來的、舞蹈藝術原產地人民的歷史、文化、宗教信仰、哲學和風俗習慣的廣博知識，與學生共用。

她用印度舞的古典動作和姿態，重新表演了《天鵝湖》的故事，仿照了它的舞蹈形式，借此證明舞蹈的普遍性和富於表情達意，也是一項彰彰在人耳目的成就。她還採用印度舞蹈的姿態動作，表達非印度歌曲的意義和情調，諸如基督教的聖詩，猶太人的歌，黑人靈歌"創世紀"和一些流行歌曲。

拉.美麗全力研究印度和西班牙舞蹈。並不是偶然的，因為這兩個國家創造了變化萬千、形式繁富、技巧卓越和起碼從我們看來最有舞臺效果的各種民族舞蹈。有趣的是，這兩個天各一方的國家在古代卻曾有過舞蹈的淵源，因為在幾百年的時間裏，流浪的吉卜賽人曾將原出印度的某種節奏、姿態的雛型橫過居間各國帶到西班牙。

拉.美麗從紐約的舞臺退休後，繼續教業餘人士跳民族舞，並在鱈魚岬的熱鬧旅遊區舉辦專業人士的民族舞蹈節。當拉.美麗已屆七十高齡，回顧以往，知道在介紹別的民族和文化創造的外來民族舞方面，國人都沒有她的貢獻大，也頗堪欣然自慰了。

本世紀，美國舞蹈復興期間，頭一個到美國來的偉大西班牙藝術家是已故的拉.阿根蒂娜，她是個性格特出、技藝超群的舞蹈家。她第一次演出並不成功，但一九二八年，在紐約的一連串的表演中，她突然引起了新聞界和觀眾的注意，其後只要是美國人，都認為西班牙舞便是拉.阿根蒂娜跳的舞蹈。

雖然她生在阿根廷，西班牙才是她的藝術的溫床，她對西班牙舞蹈也貢獻良多。西班牙舞蹈從咖啡館、歌舞廳和滑稽劇場跑上正式舞臺，被人承認或者重新被人承認是一種高超的舞蹈藝術，大部是因為拉.阿根蒂娜的縝密研究、舞臺功力和完美的技巧。

在美國演出成功的另一位偉大西班牙女舞蹈家，是阿根蒂尼娜。她跟拉.阿根蒂娜一樣，也生於阿根廷，在西班牙長大和嶄露頭角。還有一個相似的地方，是她在美國一間滑稽劇場的初演，也一樣不受歡迎。到一九三八年，阿根蒂尼娜以舞蹈家的身份重臨，從此直到一九四五年她逝世止，一直是美國觀眾喜歡的西班牙舞蹈家。

阿根蒂尼娜對派別不同、風格各異的西班牙舞蹈，都有精湛的造詣；優雅的古典舞，熱烈的吉卜賽舞，或者激揚的霍達舞(Jotas，一種由響板和鞋跟伴和的三拍子西班牙雙人舞)，無所不能。她不單是一位舞藝超群的舞蹈家，也是一位造詣很高的演員和歌唱家；她絲絲入扣、刻劃入微的喜劇才能，使她的幾個舞蹈小品看來更加引人入勝。奇怪得很，她最吸引人的一個節目卻不是西班牙舞，而是印加秘魯印第安人的"懷諾"舞，這種舞蹈步法簡單，但是引人遐想，情調溫馨，以致她和跟她合跳的妹妹琵拉.洛貝芝不得不一演再演。

主要的西班牙男舞蹈家中，第一個在當代美國舞臺上出現的是偉大的比仙特.愛斯庫德羅。他既是藝術家，又是學者，他個人有一個願望，便是恢復最純粹的西班牙吉卜賽舞，並把久已埋沒的古老吉卜賽舞的特色重新搬上舞臺。

這位身材細小柔軟的舞蹈家，以步法明朗和指甲的運用著名，他要不是掐響指甲聲做伴奏，便是在木椅座位上敲出節拍，加上彈指聲、手掌和響板的拍打聲，為自己的伴奏。

愛斯庫德羅一九三〇年在美國的聲譽最隆，但他回到西班牙後，便幾乎默默無聞。五十年代中期，這位多年來被稱為最偉大的西班牙男舞蹈家，重臨美國，準備向熱愛他的觀眾和只知道他傳聞的年青人作告別演出，這時他已經是一個老人了。愛斯庫德羅的動作比較遲鈍，身體也沒有從前那麼挺直，然而，他凝重準確的舞姿和風趣幽默取代了往日的生氣勃勃，再度迷住了觀眾。

愛斯庫德羅的後繼者，主要的幾個是安東尼奧，美國出生的何賽.格瑞科、何賽.莫裡納、齊羅尼奧.加特斯、羅貝托.希門涅特、馬諾羅.瓦加斯、瑪麗亞.阿兒娃、羅沙裡奧.加倫和隨著對西班牙舞蹈興趣日增而出現的許多名字。這些人用他們自己的方式，使許多美國人對西班牙舞蹈的興趣大增。安東尼奧和他從前的舞伴羅沙裡奧，人稱做"塞維爾來的初生之犢"，表演生氣蓬勃、思想有力、感情洋溢的西班牙吉卜賽舞，在夜總會表演圈子，其後在正式舞臺上表演，贏得一批

熱烈的擁戴者。他們拆夥後，安東尼奧組織了他本人的西班牙芭蕾舞團，並且擴大西班牙舞蹈的表演的範圍，包括不是吉卜賽的舞蹈，其中有極好的地區性舞蹈。安東尼奧的舞藝逐漸成熟，又經常保持水準，終於成為當時一流的西班牙舞蹈家，受到西班牙觀眾的愛戴、美國和其他國家熱烈的歡迎。

女舞蹈家方面，西班牙舞蹈界，以出過活力充沛、富爆炸性的卡門.阿瑪雅而足以自豪，這位吉卜賽女郎踏鞋跟的聲音像機關鎗掃射，彈指頭的聲音像汽球爆破，她的快速動作，頭上的梳子和玫瑰花在空中飛舞，看得觀眾頭昏眼花。阿瑪雅在一九六三年逝世，但她還真是一個藝術家，因為她舞姿完美，感情節制，儀表端莊。

卡洛拉.戈雅是跳西班牙舞的老手，她是一個精通外國藝術的美國人。她看來青春常駐，演古典舞的時候尤其漂亮，打響板的手法是她的一項主要成就。她退休後，轉而教導支助她的年輕民族舞助手瑪泰奧(拉.美麗的一個學生)。

露芙.聖.丹妮絲根據印度舞蹈的主題風格，創造了單人和雙人表演的芭蕾舞；安娜.巴英洛娃在她的節目裏加入印度舞蹈，但教巴英洛娃涉獵東方舞蹈的卻是烏代.山卡，他不單使印度舞蹈在二十世紀復興，而且讓美國人第一次看到優美、高尚和真正的印度舞蹈。山卡很有創造力，但是他究本窮源，深入印度傳統，訓練舞藝，一舉手一投足，都力求忠實。一九三一年他第一次去美國表演，為觀眾介紹了印度舞蹈表面色彩和異地風采，深奧的主題，複雜的動作。很少人瞭解這種複雜的舞姿，但印度舞蹈令人只可意會，不可言傳的魅力，已夠迷住大部分的觀眾了。其後從印度來到的舞蹈家紛至沓來，加上拉.美麗的作品開風氣，有關印度舞本質與形式的書籍的出版，人們逐漸的賞識山卡舞蹈魔力，印度舞蹈也就成為美國舞蹈界的一部分了。

另一位偉大的印度舞蹈家蘭.戈帕爾，也來過美國，他表演的印度舞蹈的風格和山卡的完全不同。釋瓦蘭、普裡雅戈帕、山塔.奧拉、巴拉沙拉斯瓦蒂和那位技藝出眾的男舞蹈家布哈斯卡及許多他們的男女同胞，都到美國來表演他們專長的印度舞蹈。但印度人並不是東方舞蹈的唯一代表。多年前一流的中國京劇演員、舞蹈家梅蘭芳，就曾經在美國表演他的藝術。後來，由於中國和許多國家的隔離，

別有風格的中國舞蹈藝術，在美國就由美國現代舞蹈家索菲亞·德兒澤表演傳授了，她在中國受過嚴格的中國武術訓練。

日本舞蹈有許多重要的個別代表人物。一九五四年，一個歌舞伎劇團來紐約初次演出，美國人這才第一次看到一個大規模的日本劇團。這個劇團並沒有指望安排純粹的歌舞伎節目，但在那段表演期間和下一年中，他們除了演出地區性舞蹈和當代舞臺舞蹈之外，也由一群真正的歌舞伎藝術家，作歌舞伎舞蹈藝術的示範表演。日本舞蹈的步態，比印度舞蹈更從容，不過，沒有印度舞蹈象徵姿態造成的隔離。從西方人看來，他們的主題和人物都顯得很奇怪，縱使不至比印度舞蹈裏的濕婆、拉達或猴神更奇怪，但很少人犯得著在歌舞伎表演裏，追尋劇情的線索或者枝節問題。

其後，日本的皇室歌舞團的雅樂(Gagaka)到來表演，另一個古典歌舞伎劇團也到了美國。結果促使一個新芭蕾舞"舞樂"(Bugaku)的誕生，這個芭蕾舞由喬治·巴蘭欽編舞，紐約市芭蕾舞團委託一位當代日本作曲家作曲。這個舞蹈糅合了西方古典芭蕾舞的技巧和東方的姿態。

巴厘歌舞團也到來美國，介紹另一種不同的東方舞蹈，這種舞蹈儘是複雜的姿態，但和印度舞蹈的手部象徵不同，裝飾的成分比表情達意的成分多，動作比較快，爪哇的敲擊樂聲，雖然異鄉色彩很濃，西方人聽來卻沒有印度和日本的伴奏那麼突兀。

無論如何，美國的東方舞蹈，數量上比大劇團和大明星的演出，實際上更多。瑪拉把柬埔寨的舞蹈介紹到美國；迪薇·達雅和後來的舞蹈家演出了爪哇的舞蹈，從蘇門答臘、夏威夷、朝鮮、伊朗和其他國家及地區來的表演者更多，他們對美國逐漸擴大的東方舞蹈活動，都有過大大小小的貢獻。

多年來，主要是從旅遊電影，看到非洲舞蹈雄健有力，儀式華麗和多種風格；然後，阿沙達科拉從西非到紐約演出其國人的舞劇；珀兒·普拉默絲離開美國，到她遠祖故鄉重新發掘、創造西非和中非的舞蹈。這之前，美國人也決不是不知道非洲舞蹈的特殊風味，原籍非洲的美國黑人久已把故土舞蹈的步法節奏，併入美國舞蹈的新形式中。

美國黑人對新大陸舞蹈的貢獻良多，數之不盡，雖則非洲舞蹈節拍已為西半球的舞蹈兼收，純粹的非洲舞蹈卻給忽略了。最先，達科拉用純粹的非洲舞蹈引人注目的特質，激起了美國觀眾的興趣。接著，普拉默絲以受過現代舞訓練，對西印度舞蹈有豐富知識的身份，到非洲學習當代的部落舞蹈而且精研細究，得其要旨，這才移植(或改編)到美國的舞臺上來。

非洲舞蹈的方式很多，有的洋溢原始風味，另外有的溫文柔雅，幾乎近似東方舞蹈，再有的(如瓦杜西斯的舞蹈)像芭蕾舞一樣精巧，這都包括在普拉默絲的演出節目裏，反映了許許多多舞路文化。最後，普拉默絲為了使她的作品範圍廣大，內容平均，便著手安排一連串的舞蹈節目，演出非洲舞蹈，從非洲傳統發展出來的西印度舞蹈、美國的黑人舞蹈和關於黑人與美國等的現代主題的現代舞蹈。

新近獨立的非洲國家紛紛成立了舞蹈團體，到美國來的第一個，也是最好的一個，是幾內亞共和國的非洲芭蕾舞團。這個舞團的表演節目都經過精心的編排，表演的舞蹈家和音樂家都是由幾內亞各村莊的比賽和試唱中挑選出來的。其他非洲國家也按照類似的步驟，利用民間素材，成立舞劇團。

有些土風舞，由於步法的生動複雜，本來的形式有時就很戲劇化，尤其是蘇聯各個民族的許多舞蹈和巴爾幹半島的大部分舞蹈。莫塞耶夫舞蹈團運用蘇聯鄉土舞蹈的時候，不單採取最好的步法和形式，而且把它戲劇化。至於受過芭蕾舞訓練的舞蹈家，就有額外的本錢了。其他的舞團，像生氣蓬勃的烏克蘭舞團、跳靴趾舞的喬治亞舞團、精彩紛陳的馬其頓舞團、波蘭舞團、南斯拉夫舞團、羅馬尼亞舞團，都為了出外表演，都把正宗的土風舞精心改編，以備在舞臺上演出。

這些巴爾幹舞蹈，舞臺效果並不是全都成功的。因為有些是團體舞，跳起來比看起來更加使人興奮，但有些舞蹈，尤其是男性舞蹈，需要個別的節奏感。因此，一些和戰爭、競賽或者單純為了表演的舞蹈，很容易有效地從鄉村集會的場合搬上舞臺。

墨西哥土風舞的創辦人、團長兼編舞家阿瑪麗亞·赫南迪茲挨村逐戶，選擇一齣舞蹈的最好步法，再塑造成緊湊、巧妙的綜合舞蹈的形式。從研究古代的象形文

字、雕塑、建築和遺囑附錄著手，她在舞臺上重現了哥倫布之前的美洲歷史。文化背景不同的其他編舞家，走的也是一條類似的途徑，將真實和創作一爐共冶。

幾乎世界上所有的土風舞，不單在本土，就是在美國，也經歷了留存、栽培和發展的階段。由於美國是多民族構成的國家，其他地方的土風舞就很容易被領會。舊大陸的風俗習慣，不單由特別的菜式和小心保存的衣服裝束，而且還因不斷出現、重新發現的舞蹈，令人念念不忘。全美國的土風舞團體，不單對美國本身的方步舞，和那些很久以前從別的地方傳入和專為新大陸改編的土風舞感到興趣，而且對英國、愛爾蘭、蘇格蘭、法國、波蘭、烏克蘭、德國、瑞典和只要是叫得出的國家新近傳來的土風舞，也一樣有興趣。單在紐約就可以找到專授各地土風舞的課程，新一代的美國人緬懷故土，老一代的市民重溫舊舞。

最足以代表美國舞蹈家的美國印第安人，在民族舞蹈上的地位又如何呢。當然，印第安人的舞蹈靠部落的儀式得以保存，但一旦白種人的文化侵襲這種古老的風俗習慣，便產生危機了，這些舞蹈會逐一被遺忘，或者為了旅遊人的興趣，只保留了一個空殼。不過，保存印第安人各個部落偉大而變化多端的舞蹈文化，也著實花過不少心血。西南區、平原區、林地區和其他地方每年的舞蹈節，除了吸引遊客，也賴以保存了一些古老的儀式。

其他地區，土風舞專家和印第安人本身策劃了一連串計劃：舉辦舞蹈節，部落間節慶，保留古代印第安人村落和生活方式，借此鼓勵土風舞的藝術和技巧。

戲劇表演方面，印第安人的舞蹈多年來限於西部蠻荒表演，馬戲團，嘉年華會和西部電影。不過，最近嘗試以藝術方式把印第安人的舞蹈搬上舞臺。對印第安人舞蹈貢獻最大的兩個人卻不是印第安人，他們是雷吉納德和葛萊迪絲·勞賓。勞賓夫婦曾和平原印第安人共同生活，學習他們的語言，和他們一起工作、遊戲，研究他們的訓誡，同時向部落裏的一些長者，學習快要湮沒的舞蹈和儀式。

他們把平原印第安人和一些其他地區印第安人的舞蹈內容和真正形式搬上舞台，他們不單精通舞蹈步法，而且知道促使這種舞蹈的精神玩樂和思想上的原因。他們這種開風氣的工作，把美國印第安人的正宗的舞蹈藝術，推廣到美國和外國地方，指出這種動作精微，技巧豐富的舞蹈藝術，喊叫、戰爭的呼號和踏步只不過

是其中的次要部分。他們的貢獻不少是由於釀成印第安人對本身舞蹈的熱心所造成，他們重新勾起老一輩印第安人的回憶，激起年青一代對本身的偉大傳統重新引以為榮。

印第安人舞蹈家中，最著名的一個是雙箭湯姆，他是一個伊勒奎印第安部落的奧南達加族人，他把東部林地地區印第安人的舞蹈成功地搬上舞臺、講壇和電視臺。雙箭湯姆扭轉了民族舞蹈傳入美國的趨勢，他到過東方，把新大陸印第安人的舞蹈藝術，演給印度人看。

純粹的民族舞蹈，彌足珍貴，但這種舞蹈的特色看不出任何理由，不能夠應用到其他的舞臺活動。芭蕾舞在改編演出時，早已運用民族舞蹈，西班牙、俄國和義大利的土風舞早已摻入了芭蕾舞，現代舞蹈家運用的雖不一定是民族舞蹈或土風舞的實際步法，卻應用了這些舞蹈的特徵。例如，瑪莎·葛藍姆的《熱烈的歌聲》，縱使動作依據純粹的現代舞概念，卻也有東方舞蹈運動和設計的特質。多麗絲·韓富莉替何賽·裡蒙及其劇團創作的《Ritmo Jondo》裏，步法上就顯示了西班牙的節拍；壯健有力，顧盼自豪的身形體態，也反映出西班牙人的特徵，儘管這也是一齣現代舞作品。



土風舞 -- 愛葛妮絲·德·米兒在偉大的芭蕾舞《馴牛賽會》裏，把美國土風舞和牛郎的動作特徵溶入了芭蕾舞動作，成為最受歡迎的舞蹈之一。

愛葛妮絲·德·米兒在偉大的芭蕾舞《馴牛賽會》裏，把美國土風舞和牛郎的動作特徵摻入了芭蕾舞動作；她在百老匯的許多表演，也顯出她擅長把芭蕾舞的精緻華美和土風舞的溫馨親切合編為舞蹈。在《安妮·拿起你的槍》，海倫·塔米麗絲把現代舞和印第安人的步法特徵揉合，創造了極妙的芭蕾舞。傑樂美·魯賓斯在《國王與我》裏，把《黑奴籲天錄》的故事改編，成為一齣用精緻高貴的暹羅舞表演的了不起

的芭蕾舞。

在《馬格達勒那》這個音樂劇裏，傑克.科爾的舞蹈掌握了厄瓜多爾印第安人的動作風格；在他的《基斯密特》裏，東方狂熱的托鉢僧出現在百老匯的舞臺上。

這些和別的一些音樂劇、電影、芭蕾舞和現代舞的編舞家發覺民族舞蹈動作的豐富來源，不一定要應用它最純粹形式，就可以為富創造性的現代作品添加韻趣，增添色彩了。

第十七章 歌舞劇.電影.電視

純粹為了娛樂的舞臺表演電舞蹈總有一席之地。當然，有些偉大的舞蹈家也參加雜技表演和歌舞劇的演出，這是因為他們是明星，在他們的專長方面獲得了名氣。露芙.聖.丹妮絲、瑪莎.葛藍姆或者安娜.巴芙洛娃在雜耍表演中露臉，和莎拉.貝恩哈特的情況完全一樣。沒有人會降低改變藝術標準，只不過每一個都把特長介紹到所謂通俗的舞臺上罷了。其餘的歌舞和雜耍的表演，便要大量依靠一些小舞員、古怪舞蹈家和一群步調一致看來誘人的女郎了。

多年來，舞蹈家在舞臺上還有一種"風氣"：會更換演出的方式，如果是明星，還以他們為主，編演節目。但他們很少將舞蹈才能用在貫穿全劇的主角人物上。他們不會那麼作；舞蹈是一種專長；不像娛樂表演，是一種傳達情感、戲劇上的和交代故事的特別方法。

自然，通俗舞臺有舞蹈明星、真正的藝術家。隨便提幾個在二十年代，弗雷德和阿德兒.阿斯台、瑪麗蓮.米勒、哈麗愛特.霍克特就都紅極一時。他們是精彩演員，個性迷人，舞藝精湛。諸如此類的特色，使舞蹈在歌舞劇和雜技表演中擁有一席崇高的地位；但舞蹈在一個節目的裏面，只用來推動情節發展，反映情感，塑造悲劇氣氛，打動觀眾心弦。

當然也有例外。多麗絲.韓富莉和查理斯.懷德曼，在三十年代初期，把新的藝術舞蹈形式介紹到音樂喜劇的舞臺。之後，喬治.巴蘭欽在芭蕾舞方面，以"用你的腳趾"，引起一次小型的藝術革命；這齣芭蕾舞為主的音樂劇，有一首叫做《第

十街的屠殺》的精彩舞蹈。在百老匯通俗劇方面屢獲成功的羅勃.阿爾頓認為應該讓舞蹈家有機會盡其所能；他利用通俗舞蹈形式，爵士樂和拉丁美洲的節奏編了一些古老的舞蹈。除了用得適當的地方，他去除了其中的大部分，替以富有幻想的設計，和兼有意義和節奏的複雜動作。

在一九四三年愛葛妮絲.德.米兒的《奧克拉荷馬》的一則舞蹈。使音樂喜劇舞蹈的整個概念，從此改變。德.米兒運用了芭蕾舞、現代舞、土風舞、戲劇性動作。她也請了藝術舞蹈家。但她最大的成就，是使舞蹈成為音樂劇的一個主要部分，而並不是一個"風氣"。她表演的夢幻段落，現在已盡人皆知，足夠證明舞蹈能夠表達語言無法傳達出來的東西。她的舞蹈並不是有規則的操演，不是把戲，更不只是消遣玩意。舞蹈是用來表達郎情妾意，揭露了神奇和奧妙，刻劃出人生百態的。

把舞蹈這種概念運用到不是專門舞蹈的舞臺上的，德.米兒既不是最早的一個，也不是最後的一個。也許，荷克托在跳《三劍俠》裏那只單人舞《我的情人》的時候，已經有這個想法，而《奧克拉荷馬!》獲得成功後，愛絲德.珍姐在戲劇《可親的猶大》裏，運用舞蹈的有力象徵，預示早在猶大賣聖之前，臨近釘十字架時的苦惱。但德.米兒卻是用舞蹈來充實音樂劇的第一人。

德.米兒在這方面的成功，使其他偉大的編舞家，也不免把他們舞藝才能，七情六慾，灌注到抒情的新音樂喜劇。傑樂美.魯賓斯、海倫.塔米麗絲和漢雅.荷恩都在芭蕾舞和現代舞範圍之外，獲得新的聲望。邁可.基德、積克.科爾、華萊麗.貝絲蒂、安娜.索科勞、唐納德.薩德勒、博伯.科斯等其他的人，都參與德.米兒等在百老匯舞臺表演。

時移勢易，魯賓斯編舞的芭蕾舞《胡思亂想》，增刪後成為成功的音樂劇《鎮上》。這位年青的美國編舞大師，接著編了《高鈕扣鞋》、《億元孩子》、《國王與我》和其他成功的音樂劇，使他的才能在百老匯表演，和芭蕾舞、電影和電視上，都好評如潮。在塔米麗絲的《美國內幕》中，貝絲蒂表演的舞蹈，引起了如雷掌聲，這是個純粹的現代單人表演舞，正是她和塔米麗絲心目中的舞蹈表演才能。

德.米兒在《布裡格東》裏包括了一支哀悼的長單人舞，在她著名的《旋轉木馬》裏，讓舞蹈表露心境，對白不可能表達的事物。基德的《芬妮恩的彩虹》裏，萬籟無聲，從它生動的舞蹈，也是舞蹈新風氣的另一例證。美國觀眾終於願意承認，舞蹈不單是一種消遣，更是一種表現的方法，溝通的途徑。

魯賓斯的《西城故事》達到了完整的舞臺效果。這部以現代手法，處理羅密歐與朱麗葉式題材的音樂劇，觀念上是古典的，是古希臘戲劇的復甦。魯賓斯在《屋頂上的提琴手》運用了猶太人的舞蹈節拍，就像薩德勒一齣關於新以色列的舞劇《牛奶和蜜糖》的情形一樣。

舞蹈家高爾.錢皮恩和他太太瑪姬搭擋，在表演事業方面久享盛譽，後來成了傑出的音樂劇編導。其他對發展美國音樂劇有過貢獻的人當中，有昂娜.懷特、朗納德.菲爾德、祖.萊頓。

音樂喜劇裏的舞蹈，雖然大獲成功，並非意味輕鬆愉悅、歡笑的喜劇因素，給舞蹈沈重的主題代替。流行的拉丁美洲節拍，用狂放的舞蹈陪襯，拿二十年代的風氣開玩笑，重新掀起跳查爾斯頓舞、爵士音樂舞(一種真正的美國土風舞形式)、扭腰舞及變化出來的舞蹈；搖擺音樂和舞蹈，使舞蹈場面活潑有力，舞影翩翩；踢躂舞蹈家和漂亮的歌劇女郎，有時也令人叫好。戲劇和舞蹈，確實獲得平衡，就像音樂劇需要，同時容納了美妙的民謠和熾熱的曲調。一齣舞蹈也需要踢躂舞蹈家的輕鬆活潑激揚有致，以至如夢如幻的魅人美感，哀怨的舞或者寂然無聲，不著一言，只能以身形舞影表達了。

歌舞女郎，詭技舞蹈家，插著羽翅表演的女郎是不是從此銷聲匿跡？當然不，因為少了她們會使人懷念。有些根據芭蕾舞劇制訂了特別技法，像旋轉、跳躍或是彎身。我們可以發覺有些高空舞蹈家，轉體舞蹈家和一邊跳芭蕾舞一邊拉提琴這種新奇活動的舞蹈家，我們如果知道在殖民時期，法國舞蹈家試過同樣的技巧，甚至把走繩索也當作動作的一部分，就不覺得太新奇了。

歌舞女郎在紐約無線電城音樂廳，事實上也博得了新的讚美。這裏，三十六個小火箭歌舞團的歌舞女郎，在多采多姿，想像豐富的節目中，以整齊劃一的舞姿移動，最後的一場表演，一個個跳著踢躂舞，在大舞臺前方排成一行，一起踢一起

跳。在羅素．馬克特指導下，這種舞似乎是全國風行，只有心胸最狹隘的舞蹈愛好者，才認為這種舞蹈不是美國最令人喜愛的舞蹈。

無線電城也有常駐的芭蕾舞團，通常有三十二個舞員，在電視沒有出現以前，電影常客經常可以看到，芭蕾舞的水準，高得出人意表。心胸狹隘的人當然又可以說無線電城的芭蕾舞不夠精緻。但精緻並不是無線電城音樂廳芭蕾舞團的目的，因此反而造成壯觀的舞蹈場面。這個舞團長時期由弗羅倫絲．羅芝主持，後來繼任的包括瑪嘉萊特．珊達等人。馬克．柏萊特演出節目，有時間上縮短，人數上增加了的《天鵝湖》、《林中仙子》和《歌碧麗亞》一類的精典作品，和羅芝創作的芭蕾舞。

擠滿了人，擺滿了桌子的夜總會，除了有歌唱家和喜劇演員表演，有時也讓舞蹈家一展身手。例如，紐約的拉丁區——格林尼治村，便是這樣的地方，這裏一度是蹺腳的漂亮表演女郎、名踢躑舞蹈家，或者舞廳表演舞團、怪異動作舞蹈家的活動場所。偶然有些舞蹈和芭蕾舞的主要人物，也會到夜總會來客串一場。塔米麗絲、懷德曼、阿根蒂尼娜和其他的人都在這種地方表演過，自命不凡的芭蕾舞星保羅．赫康也沒有例外，他在夜總會找跳舞的地方，好像要飛過桌子似的。

電影為了容納舞蹈，幾乎想盡一切辦法。有時，也出了一些水準高的舞蹈作品；但大多時弄得一塌糊塗。通常主演的明星若是一個舞蹈家，不單是一個舞臺藝術家而且是一個像弗雷德．阿斯台、雷．波爾格或真．基利這樣的正宗電影演員時，表現最佳，因為在阿斯台或基利的電影裏，舞蹈不只是可有可無的附帶裝飾，而是主要的成分，主要的表演要素。



金．凱利與萊絲麗．凱倫在電影〈一個美國人在巴黎〉中的舞蹈場面

-- 現代藝術及電影照片檔案博物館提供

阿斯台演的許多電影，把最好的舞蹈介紹給世界上無數的電影觀眾。他快捷的踢躑舞步，在戶內戶外，傢俱上和任何地方，表現出千變萬化，令人歡樂的舞姿。他可以在少女房間的沙地板上，輕輕起舞，使她安睡；他可以一路和她欣然打轉，在森林的空地，向她追求。這個少女也許便是和她搭擋的一位著名舞蹈明星金姐。

羅傑士，或者別的人，但不管是誰，他跟她跳，為她而跳，用舞蹈跟她表情達意，偶然又用舞蹈和自己傾訴什麼。阿斯台完美自然地，用舞姿表現了歡樂，在他的好電影裏，將舞蹈和對白、啞劇、求愛、戲樂一爐共冶。

電影裏舞蹈現有的進步，有不少得力於真·基利。基利不單是一位一流的踢躂舞蹈家，還是一個技巧純熟的編舞家，他又是一位勇於嘗試，想像力強的藝人。雖然他的電影，無疑以他為號召，舞蹈表演，他也是一個中心人物；他卻認為，自己的舞蹈表演，得靠別的舞蹈家，有時是單人，有時是成群的，來助演、陪襯。他顯然知道，電影比其他任何傳播媒介更能造出幻想和壯觀的場面，他也毫不猶豫的去探尋這種可能性。他對攝影機只拍舞蹈動作，感到不滿；他利用攝影機固有的活動性和近乎神奇、捕捉事物形象的能力，去探求舞蹈的詳細活動，或者用完全適當的巧妙設計，使舞蹈家如在真實的夢境，成為風、雨、天空的一部分。

聲片早期，電影穿插的舞蹈，主要是排成幾何圖形的一群漂亮女郎，或者像愛勒娜·鮑惠兒、喬治·墨菲、盧比·基勒這些單人表演專家的個別演出。從那個時期起，其他特出舞技，對電影舞蹈就有無可估計的貢獻。巴蘭欽帶來古典芭蕾舞素材和新的攝影機觀點。較後，科爾·德·米兒、基德、魯賓斯、羅蘭·佩蒂、貝蒂絲·荷恩、洛德·阿歷山大、洛林和其他的人，在一群表演者的協助之下，使電影的舞蹈有進一步的發展，這群表演者，有成功的芭蕾舞和音樂劇演員維拉·索麗娜，以及萊絲莉·卡依、施·查麗絲、真·尼爾遜、唐納德·奧康納、莎莉·麥克蓮和卜比·文。

五十年代中期拍成的《七對佳偶》，完全利用了百老匯早十年的老套：舞蹈表演是情節的一部分，是刻劃人物，製造情調，加強支節的一種完美自然媒介。米高·基德編劇，片名所指的十四個主角中，有十二個——六男六女——是舞蹈家。他們真正懂得跳舞。



基德安排了幾場形式突出的舞蹈：一場聲勢浩大的倉穀舞和一場由新娘跳的新舞；但最突出的一場是如夢如幻的舞蹈：六兄弟滿懷憂怨，做著劈柴鋸木和疊木等勞動。舞蹈用來傳達他們的沈思默想，走來走去做著卑微的農場工作的感受。這些兄弟和鎮裏的青年之間的一場激烈打鬥，是真刀真槍的打鬥，但仍是編的舞蹈，因為它有舞蹈的形式、步調和設計。

金.凱利、戴伯.瑞納德與
唐納.奧克納(從左至右)在
<雨中曲>中

電視的出現，使無線電無法轉播的舞蹈，有機會進入每個家庭。起初以為只有最輕鬆的舞蹈，才適合這些大部分缺少舞蹈認識的觀眾。不過，也播映了寶蓮.康娜和保羅.戈德京這些編舞先驅的一流實驗表演節目。可惜這些初期的節目不受大為歡迎，這也許該怪舞蹈，也許節目的形式太過拙劣，也許電視觀眾除了只求娛樂，對任何事物都不感興趣。

電視製作人和贊助人，給這些初期偏重舞蹈節目的失敗，嚇得沒了信心，把舞蹈節目擱置了好幾年。不過，一旦電視這媒介開始發展壯大，又恢復了舞蹈節目，這次卻成功了。一些在有節目時，只賺小量週薪的編舞家和舞蹈家，突然發覺他們替電視編舞，週薪以千元計了。電視舞蹈節目一個個出現，全部表演人材中加添了經常表演舞蹈的人員，許多尚未成名的青年舞蹈家，從電視獲得新的收入來源。

其中以詹姆士.史塔拔克、約翰.拔特勒、洛德.阿歷山大和東尼.查莫裡等人享譽最久，之後還有歐內斯特.弗萊特、已故的卡羅爾.漢尼、窩勒斯.塞伯特、休.蘭伯錫、丹尼.丹尼爾斯、彼德.真納羅、朗.弗萊查(他也表演溜冰)、窩爾特.尼克斯、康納德.麥克凱爾、凱文.卡裡斯爾等。他們的工作範圍，包括演出歌舞，替流行歌曲配舞蹈。史塔拔兒和阿歷山大一度主持所謂"大場面"(後來叫"特別節目")，尤見成功，節目包括舞蹈明星的表演，一個大型舞團和豐富的表演節目。拔特勒雖然一直運用通俗素材，但一有機會就在電視藝術節目加以實驗。

要在這個新媒介中成功地運用舞蹈，編舞家必須有獨特的想像力，以及對電視的限制和效能，全盤瞭解。除非小心謹慎，不然一個大型舞團，表演效果就會很差，因為螢光屏上，人都縮成看不清楚的侏儒。這個傳播媒介，本質上屬於二度空間，

一定要避免平板的感覺，有些舞臺上看來令人興奮的動作，一到螢光幕反而會礙眼。因此，如果要完整地表現舞蹈的價值，編舞家需要具備技術人員和導演的某種才能。

多年來主持"熱門巡禮"的查莫裡，只用一小撮舞員，常常叫他們對著攝影機來回移動，產生一種深度感，相反，如果舞員在攝影機前平排，就造成平板的感覺。自然，他運用的並不儘是攝影把戲，他的舞蹈雖短又用流行旋律，卻是優秀的舞蹈。

至於電視上運用的舞蹈主題和形式，可以說毫無限制。有踢躂舞、芭蕾舞、幾何形狀排列的舞蹈、流行歌形象化的舞蹈、高空舞蹈、特別舞蹈、土風舞、許多民族舞蹈、兒童舞蹈、神話故事、前衛的實驗舞蹈，當然還有各種社交舞，從加伏特舞和加利雅舞，到二十世紀舞廳舞。其中有由維依和愛蓮·卡絲特兒跳出了名的舞蹈，後期的查爾斯頓舞、黑人屁股舞、大蘋果舞、環巴舞、森巴舞、蒙寶舞、扭搖舞、弗魯格舞和搖擺舞等。

在電視上客串表演的舞蹈家，幾乎包括舞蹈表演每一方面的人才：聖·丹妮絲、肖恩、瑪科娃、丹妮洛娃、塔爾啟夫、海頓、愛格萊夫斯基、尚馬珍、史拉文斯卡、裡蒙、德·米兒和最近的瑪歌·芳婷、紐雷耶夫、布魯恩，甚至像美國芭蕾舞劇團、皇家芭蕾舞團、何塞·裡蒙舞團、約翰·拔特勒舞團、格萊科舞團、莫西耶夫舞團和其他在舞臺表演方面知名的舞團。

在電視上出現的舞蹈家，初受挫折，終獲成功，事實俱在。目前一個綜合表演節目，或音樂形式的節目，沒有編舞家和舞蹈家難得成功。一些重要的電視製作，舞蹈要不是擔當一個主要部分，便是佔全部時間。瑪麗·瑪丁的傑作《彼德·潘》搬上電視時，該劇的舞臺製作編舞者傑樂美·魯賓斯，一九五四年，替電視籌劃演出，包括舞蹈、歌曲和馬丁的精彩舞蹈。

一九五五年，一個九十分鐘長，全部由薩德勒的威爾斯芭蕾舞團擔綱(現在叫皇家芭蕾舞團)演出芳婷主演的節目《睡美人》，廣受歡迎，令電視界為之悍然震驚。電視製作人嚇慌了，加插了一齣出短劇，向觀眾解釋這出芭蕾舞劇的故事，

但這個反效果並沒有破壞《睡美人》這個節目，編製觀眾評價表的組織，發覺約有三千萬人欣然收看這個電視上的芭蕾舞節目。芭蕾舞終於在電視上有了地位。

電視傳播力量使《睡美人》意外成功，也使那些操縱電視的人有了新的勇氣。其他芭蕾舞節目的計劃馬上公佈了；接著就有德·米兒計劃周詳、長四十分鐘的芭蕾舞表演過程的示範表演節目。皇家芭蕾舞團演出全本《灰姑娘》，獲一九七〇年的愛美電視獎。“三號攝影機”製作了一連串舞蹈節目，包括示範講座、古典芭蕾舞、前衛作品，甚至舞蹈技巧分析課程。突然之間，舞蹈並非少數人的特殊愛好，而是人人都有興趣的藝術了。舞臺上劇院裏，對此發現較早，現在電視界不單承認這個事實，而且還使舞蹈獲得有史以來最多的觀眾。

第十八章 舞蹈教育和娛樂

舞蹈教育為兩者當然有連帶關係。但在有些可稱得上“老古董”的人當中，仍流行一種鄧肯、聖·丹妮絲以前的舞蹈觀念；有些人又大膽表示，他們進學校根本沒有舞蹈課，結果也一樣有好的成就。對是對的，但在他們和他們祖先的時代，人類日益增多的發明創造，也沒有電子、原子能和其他的事物。

事實上，就在前幾年，鐵德·肖恩主持的學校和舉行雅各枕舞蹈節的戲院，還給麻州貝克特居民當作一所“舞廳”(當地官員也根據這個類別抽稅)。聯邦政府和麻州政府都承認雅各枕舞蹈中心是一個非牟利的教育機構，貝克特居民都不是這麼想。雖然類似貝克特的居民遍佈全美，舞蹈不但沒有銷聲匿跡，而且還發展成一種教育事業。

公立學校起先把舞蹈當作一種娛樂活動，採取的是土風舞的形式，美國最著名的土風舞權威伊莉沙白·貝齊娜兒在教育方面推動土風舞最力。

五十多年來，美國公立學校制度中，土風舞一直給認為一種很好的閑科，一種專為女學生設立的科目，而且常常列為學校的體育課程。差不多每個體育教員都要學點土風舞，甚至小學教員也要懂得一點，教教年輕的一代。

雖然土風舞在學校裏發展得很完滿，但只有土風舞並不夠，還有其他性質的舞蹈，可以滿足一般學生。在教育界流行的舞蹈是現代舞。有人會問，為什麼學校一度排除芭蕾舞，答案很簡單：每個人開始跳芭蕾舞之前，先要精通芭蕾舞動作的術語。一般大學生，由於功課繁重，沒有充分時間研究這種專門術語。至於現代舞，初學的人只要懂得腳步節拍，就可跳舞。就舞蹈技巧來說，現代芭蕾兩種舞蹈形式是一樣的，因此五十年代和六十年代，大學裏的舞蹈課程擴充後，芭蕾舞課程也接著增加。到了一九七〇年，大學裏不僅有現代舞團，還有芭蕾舞人才訓練班。第一個主要的舞蹈系，是在

一九五一年，由威廉·克裡斯坦森在猶他大學設立。現在這所大學沒有現代舞、芭蕾舞、土風舞、社區內兒童舞、舞臺舞蹈和舞蹈歌舞的課程。

一個不打算做舞蹈家的學生，學跳舞有什麼好處呢。對身體來說，舞蹈可以強身健體(大多數情形)，糾正錯誤姿態，調整肌肉，加強動作的準確性，同時因為舞蹈是一種運動，對學生而言，是比柔軟體操更完備的體育課程。

在情感方面，舞蹈對學生適應團體活動，接受領導，遵守紀律都有幫助；對學生個人的言行舉止，表情達意，也有助益。因為跳舞活動既重規律，也講解決，舞蹈時身體要能操縱自如，在團體舞或任何種類的舞蹈中，個人更要依循規律；可是也鼓勵學生用舞姿動作，表達他們要表達的事物，"跳出"他們的感受，在舞蹈的形式中，發現與舞伴的關係。

跳舞除了身體和情感並用，顯然還要精神集中。如果要身體按照規定的形式舞動，要把思想感情從表演和欣賞的人都清楚的編舞中傳達出來，一定要提高警覺，訓練有素，敏捷過人。

舞蹈教育的許多廣泛調查中發覺：大學裏的舞蹈課程，習慣上歸入體育系，把舞蹈當作主要科目的大學數目的增加，而終於產生了舞蹈學位；有些學校，舞蹈歸到藝術系；學生最喜愛的仍然是現代舞技巧；有大學學位的舞蹈教授常常求過於供；而舞蹈現時已被公認是高等教育的一個重要專案。

這些調查又指出舞蹈標準各個大學不同；有些大學只有初級現代舞技巧的課程；另一些大學的舞蹈技巧課程的範圍較廣。同時有點編舞課程；有少部分大學，舞蹈課程包括高級舞蹈技巧、編舞、舞蹈音樂、舞蹈史和批評、舞蹈教授法、舞蹈記譜法(通常舞蹈劇本用的是萊本記譜法)、運動生理學、解剖學、敲速樂器、演出和舞蹈研究班。

許多高等教育機構中，舞蹈課程只為女性而設，雖然有時也准許男性選修和參加舞蹈研究班的活動，但沒有學分。另外一些地方，同時設立男女舞蹈課程。

標準不同一直令舞蹈教育專業人士頭痛，改進雖慢，卻也沒有停止過。當然，關於男學生的問題，是當初認為舞蹈主要是女性活動的殘餘思想作祟。有些大學，

男學生有規則循環體操的課程，卻沒有舞蹈課程，通常這只是一種緩和舊俗的方法，因為大多數的情形，只不過換了個名堂，教的可是現代舞。

男性舞蹈教育的爭論和女性舞蹈教育的爭論，情況完全一樣。據知教練推許舞蹈教育，認為對運動員有助，另外有人則認為愛好藝術的人，要有舞蹈課程。這兩種說法都對，舞蹈的確有許多功能，其中老生常談但仍然重要的一個概念是"溶和無間"，把人的肉體、精神、情感合而為一，溶合成為統一、規律的動作。至於跳舞有男子氣概，簡單一句話，跳舞既沒有男子氣概也沒有女子氣概，要看跳舞的是男人還是女人才能決定。一個女人唱歌的時候，她的歌聲有的是女性的表情、腔調、音質；而一個男人唱歌的時候，有的是男性的表情、腔調、音質。人體的道理也一樣。像維萊拉這樣的舞蹈明星和一些熱心教師的示範講演，在推動社區男人跳舞的風氣和說服人們接受男性舞蹈方面，都貢獻很大。

美國的中小學裏，雖然不一定有舞蹈課程(土風舞和現代舞，偶然也有交際舞)，卻得到了鼓勵。一項調查中發現，美國各州的教育行政官都贊成在本州的公立學校制度中實施舞蹈教育。由於每個地方的經濟狀況，有時是宗教條件，或有時由於舞蹈教員的難請，這些鼓勵不一定能實現，但在許多大城市的公立學校裏，舞蹈都是個主要課程。

但對男孩的舞蹈教育，仍處理得不公平，因為好一些公立學校裏，小學時，男女學生都有舞蹈遊戲課程，一到中學，男孩被迫放棄跳舞，而女孩繼續學下去。為什麼隨便取消男孩的舞蹈教育，仍然是個謎，但在公立學校組織裏，任何更動(就算為了大家的利益)，要不是叫人懷疑，就是無限延期。

不過，美國的公立學校並不是不事改進。紐約市許多職業中學，表演藝術學校便是很獨特的一所，學生修讀學校的本科，專攻自選的藝術課程。舞蹈藝術是表演藝術的一種，學生由一群為數不少的舞蹈專家教導，每個人都有表演的經驗，並不是每個人都只有大學舞蹈教育的，男女學生學現代舞和芭蕾舞，也學民族舞、角色舞、舞蹈史和批評的課程。

表演藝術學校舞蹈系的教學成績，可從畢業生(甚至肄業生假期之暇)就業人數證明，他們從學校直接到芭蕾舞團，現代舞團，歌舞表演和電視臺上工作。學生中

成名的有愛德潔.維萊拉、阿瑟.米契爾、布魯斯.馬克斯、諾曼.窩爾克、伊裡奧特.費爾德、布魯妮兒達.魯易茲、愛莎.姬特、柏特.克勞利、貝克.塞奧多。

短短幾年內，舞蹈教育從一片空白，到今天成為學校裏的一門重要課程(儘管標準還沒有劃一)，可謂歷盡艱辛。瑪葛麗特.杜布勒和瑪莎.喜兒兩位，在指導和爭取承認方面，居功至偉。杜布勒不久前，曾任威斯康辛大學舞蹈主任，喜兒多年來一直是賓寧頓大學和紐約大學的舞蹈主任，後來轉任朱利亞學院的舞蹈系主任。這兩位先驅者造就了第一批舞蹈教師，他們到別的學校推廣現代舞教育，同時由他們創造一套適於發展舞蹈教育的概念、程式、計劃和課程。杜布勒和喜兒(有個時期她和高級教師一起研究)一先一後，在她們主持的機構內使舞蹈成為一項主要的研究課程，不出幾年，就有了舞蹈博士學位。

自然，杜布勒和喜兒無法單獨完成這項艱巨的工作，各體育系的通力合作，也極有貢獻，一些少為人知的舞蹈教育家，在各地和各大學，孜孜不倦，沈默剛毅的做著開荒的工作。藝術家也加入了這個行列，抽取表演的時間，把豐富的舞蹈知識，傳播到新的舞蹈園地去。

美國主要的舞蹈節和舞蹈教育中心，有麻州李鎮附近的雅各枕舞蹈節和有附屬的舞蹈大學；佛爾蒙州賓寧頓鎮的賓寧頓舞蹈節和學校，新倫敦康乃狄格大學舞蹈學院和美國舞蹈節(康乃狄格大學的夏季學期是賓寧頓大學課程的延續，教職員完全相同)；科羅拉多州輪船泉鎮，柏利一曼斯菲爾德舞蹈學院和戲院，以至學生和教員去加強訓練的所有夏令舞蹈中心，他們在中心裏舉行舞蹈節，演出新作品。



但不是所有舞蹈教育都在各地的
公立學校、大學、學院(像裘莉
亞學院)或夏令舞蹈節中心進行。

跟著老師做 -- 許多夢想以舞蹈為業的有才華的年輕舞蹈演員發現加入大舞蹈團的捷徑是進其附屬的舞蹈學校。阿爾文尼科拉斯(右前)正在為學生們示範一個新動作。

最普遍的教導(這裏用教導比教

育這個詞來得可靠)場所，是遍佈全國的數以千計私立舞蹈學校。

這些舞蹈學校，無所謂劃一的標準。一個少女可以在燈光黯淡、密不通風的地窖中，教錯誤有害的芭蕾舞技法；同時，一些世界上最優秀的舞蹈教師，在容得下數以百計的大場合，教導孩子和初學的人，以及中學和高級的學生舞藝；這裏面，有男有女，有業餘舞蹈家，也有很出名的舞蹈明星。

多年來，不時有人談到缺少管制的各州舞蹈學校的登記問題，但教師團體通常反對登記。有些教師也許有理由擔心他們的標準太低，會永遠拿不到一張執照，另外一些教師也許不想有任何種類的干涉；還有一些也許會懷疑州政府裏，有誰夠資格訂立教導舞蹈的標準，督學中有誰受過充分舞蹈教育，能夠判斷一間學校是否及格。

大致上，有責任感的教師，為了改進他們自身業務的標準，都願意在有組織的舞蹈制度下工作。但並不是所有這些教師團體都依照原定計劃去做，有時候，成規、技巧訓練班和講演中，把教師昧於新思想，新進教授法和類似弱點，暴露出來。當然，在提高全國的教導標準，地區性舞蹈運動比任何登記管制的成就更大。

可惜，人們對芭蕾舞的興趣日增，誘使缺少芭蕾舞訓練的舞蹈教師也來濫竽充數。一個技巧純熟的踢躑舞或交際舞教師，不一定是一個良好的芭蕾舞教師。過去也有過低劣的芭蕾舞教師，但於今為烈，造成真正的威脅。有時他們讓孩子太早穿上芭蕾舞鞋(過分熱心的母親也要擔當部分的指責)，不知道除非孩子大約十二歲，和受過兩年紮實精密的芭蕾舞基礎技巧的訓練，實不該穿舞鞋。

舞蹈教育和教導的範圍廣大，包括人類認識的每一種舞蹈(比方說，在紐約也可以學到毛利人和印卡印第安人的舞蹈)。當然，最流行的舞蹈形式是交際舞，雖然六十年代，扭腰舞、富魯格舞和其他衍變出來的舞蹈，以至運動神經自動感應

的搖擺音樂盛行的時候，除了一些小孩，正式交際舞班的入學人數驟減。但多年來，一般人心目中的"舞蹈"，是指阿瑟.默利國際舞院教授的舞蹈。

每個大城市裏，也都有現代舞舞院，從一位教師施德菲.諾森的成功，也許能看出其流行的程度。單單在紐約威斯特蔡斯特郡，諾森就有一千多名學生。在家長的贊助下，她和同事教中小學生跳現代舞，雖然這些舞蹈班不算學校的正式課程。

美國各種舞蹈學校究竟有多少呢，這只能靠估計了。在一次周詳統計中，指出麻州各種舞蹈學校有一千多間，有的只有一小撮學生，有的入學人數以百計。每年至少有兩百萬學生學某種形式的舞蹈，以芭蕾舞為主。至於短期或長期學過交際舞的人數，則無法估計。

舞蹈除了有教育和娛樂的功用之外，還可用來治療。舞蹈用來治療身體損傷和精神病，長久以來證明功效顯著。舞蹈能夠使癱瘓的人步行，伸動指節，強固脊椎，恢復肌肉嚴重損傷後喪失的操縱機能。

許多精神病院裏，舞蹈不但用來消遣，也用來治療。由於舞蹈節奏對人的情感有相當大的影響力，同時由於舞蹈是一種把肉體、精神和情感合而為一的活動，早已認為對精神不平衡的人，有幫助他恢復平衡的價值。舞蹈治好人，尤其治好受過短期刺激的人(常是軍人)的病例，並不少見。當然，適當運用舞蹈治療的專家很重要，有時這類舞蹈教師學過心理學，更多學過解剖學。舞蹈治病，舞蹈教師通常在病人的醫生指導下進行。

但就算跳舞的目的並不是為了治療，舞蹈也一直有治療的功用。小孩在跳舞的遊戲中，隨著節奏起舞，發現他們和別人的關係，駕馭簡單的舞蹈形式，表達他們的思想，記下夢想，模仿四周看到的自然的奇觀，表露恐懼、喜愛的情操。因為跳舞是人類的本性，人們需要跳舞(儘管受到文明和習俗的約束)，而跳舞也實在有益於人。

第十九章 舞譜和舞蹈資料保管處

舞蹈瞬即逝的本質，使每種記錄舞蹈現象的方法，成了珍貴的工具。文字、符號、電影，是記錄舞蹈動作的主要方法；繪畫、雕塑、攝影，是記錄靜止動作的主要方法，無論記錄的是靜止姿態，還是跳得最高的一剎那。

從古代埃及人的壁畫，到浪漫主義時期芭蕾舞孃的古怪石板畫，總有些圖畫留下了一個時期的舞蹈服飾、主題、風格，有時甚至實際動作的線索。沒有這些圖畫，無論為了演出，還是為了思考研究，都不可能重新塑造過去舞蹈的形象。

有時，一幅惟妙惟肖的舞蹈家跳舞畫，似乎比攝影還更傳神。的確，阿拉伯罕·窩爾柯維茲畫的栩栩如生的伊莎多拉·鄧肯跳舞速寫，也是那位偉大舞蹈家的舞藝，一種最有價值的記錄。

還有文字的作用，文字雖然是符號，卻能普遍引起人們的思想、行動。芭蕾舞發展初期的情況，在當時芭蕾舞演出的專業和個別人士的著作，稀有的舞蹈書籍，列出演出人姓名或者有故事和情節說明的場刊，都有詳盡的記錄。

一八四五年，安東·多林重編，塔麗奧妮、葛麗絲、葛藍姆和塞麗桃四人在維多利亞女皇御前演出著名的方步舞時候，便參考當時的芭蕾舞評論，替每一位芭蕾舞主角仿製特別衣物。

今天，美國已有相當多的舞蹈批評家、舞蹈記者和一般記者，把他們看過舞蹈演出的印象，在報紙書刊發表。實際上，要報導全國各地舉行的大量舞蹈活動，舞蹈批評家仍嫌不夠。少數報紙請有舞蹈批評家，許多報紙靠音樂批評家兼顧，有些小城市，請些記者，甚至體育記者來報導和評論舞蹈活動。因此，專門報導評論舞蹈的刊物，便要充實內容，加強報導，以應熱心人士的要求了。

當然，舞蹈書籍，比報紙和雜誌的評論和專欄，報導得更詳細。報紙批評自然也常編纂成書，但卻增補了新材料。如果文獻這個辭用得不太過分，那麼舞蹈文獻對舞蹈藝術，縱使不是完善，卻是令人滿意和相當良好的記錄方法。我們過去舞蹈著作顯著缺少，但三十年代中期開始，尤其是第二次世界大戰結束後，舞蹈書籍大量出版已把這個現象補救了過來。

即使文字對記錄舞蹈演出，或者對記錄一個舞蹈藝術家和一種舞蹈的特定風格有助，也不能做得盡善盡美，因為這牽涉到個人的記憶力和印象、愛好和厭惡。可是對於提高優秀的表演標準，確定一個舞蹈家和一種舞蹈在當代舞蹈界和舞蹈史上的地位，批評文字無可否認是很重要的。

正確記錄舞蹈，有兩個方法：用電影去記錄實際的演出，和用記譜法(舞蹈劇本)去記錄舞蹈，就像唱片跟音樂，萊本記語法 Labanotation(最妥善的舞蹈劇本)跟舞蹈，就像樂譜跟音樂。一種沒有那麼複雜，同時越來越流行的記譜法，由魯道夫.賓奈許和鍾.賓奈許夫婦在一九五五年取得專利，這是英國皇家芭蕾舞團的正式記譜法，在西歐很普遍。萊本記譜法用直線譜表示直立身體，賓奈許用的是音樂家熟悉的橫線譜。萊本記語法的記錄員叫記譜家(Notator)，賓奈許叫譜舞家(Choreologist)。

電影和錄像帶，對保存即將消逝或受到刪改的原始舞、民族舞，價值難以估計。宗教祭儀舞根本不能在舞臺上重演，非專業教徒在這種儀式中跳舞時的熱力，和神聖的氣氛分不開，便可以用電影記錄。

偉大的舞臺演員，希望永久保留他們的演出，只有用電影。記譜法可以保存他們的舞蹈，但只有電影能夠捕捉個人的舞蹈才華。我們有巴芙洛娃舞蹈的電影片斷，真是萬幸。這些電影粗略簡單，拍得又不好。巴芙洛娃本人也只當作是實驗，但卻讓我們得以一睹她膾炙人口的魔力，化耳食之言為實際的印象。

大家都知道，伊莎多拉.鄧肯從來沒有拍過任何電影，實驗的也好，其他的也好，所以她必得由文字、繪畫、攝影留存。但她同時的偉大舞蹈家露芙.聖.丹妮絲的舞蹈，卻用影片留存了下來。在丹妮肖恩舞團的顛峰時期，她拍過電影，但更重要的是她後來拍的彩色電影，這些電影幾乎記錄了《拉赫》(由杜懷.戈德溫拍的一部成功的實驗電影)、《白玉》、《印度舞伎表演》的全部，《莎樂美》的部分，由威廉.史基柏製作，馬庫斯.布萊克曼拍的四個印度歷史單人表演(《白玉》、《眼鏡蛇》、《瑜珈修士》、《黑色和金色纏紗之舞》)和一部記錄她幾十年生活的紀錄片。

為舞蹈而拍影片，也許由業餘或專業人士用最簡便製作設備，低成本拍成的舞蹈電影，最有價值。就電影而論，這些都不算是優秀的電影，著重拍攝的是個別主角演出的技藝。戈德溫．安．巴澤兒、湯馬斯．布查德和窩爾特．史特瑞特，便是想保存偉大舞蹈家的舞蹈及他們愛演的角色的幾位。瑪莎．葛藍姆和她的舞團也拍過些很專業的短片，從葛藍姆處理舞蹈技巧的紀錄片《舞蹈家的世界》一直到她那些偉大作品(《阿帕拉契的春天》、《夜行》等等)的電影。

好萊塢也拍過些短篇舞蹈題材的電影，但製片家通常關心製作，把舞臺作品搬上銀幕(這是個完全可行的方法，有時比僅僅記錄舞臺作品更有價值)，多於讓特別舞蹈藝術家在銀幕上永垂不朽。有些富想像力的電影專門人才，像已故的瑪雅．迪倫，巧妙運用過舞蹈電影。但在這一章裏，我們不打算討論好萊塢、紐約和國外那些專業電影公司的許多傑出成就，他們利用舞蹈素材，主要是拍些電影藝術品或者娛人作品，而不是把電影當作一種記錄演出的方法。

不過，如果電影是記錄個別演出的主要方法，在記錄舞蹈方面卻並不完全令人滿意。如果一齣芭蕾舞或者單人舞，要用記錄影片保存，一個舞團的風格，個別演員的特質，舞蹈明星的個性，顯然對舞蹈和作品重演的效果有所渲染。這樣，正確死板的記譜法，便是個較好的方法了。

正如用樂譜記錄音樂，記錄舞蹈動作的方法，也經過發明、試驗，一段時期的應用和四百多年來的增補。步法和身體的位置都有特定的名稱，有段時期這樣已很足夠，懂得這些名稱的人都能夠重演一個舞蹈。但舞臺舞蹈發展得更複雜後、使用圖解來說明腳步位置，到最後設計了一套方法，在樂譜的橫線上，用一根直桿子來代表舞步。

舞蹈的範圍擴充後，這種種方法，要不是變得不適當，便是太複雜，很少應用。個別編舞家過去和現在，都留設計個人的簡單圖表，幫助他們記載自己的作品；但基本上，舞蹈需要一種記譜法，能夠用於每一種已知的舞蹈形式，同時以備將來一切新舞應用。一九二八年，一個由著名的德國舞蹈先進魯道夫．馮．萊本發明的方法，成功的做到這一點，從開始應用以來，歷年又經萊本及其歐美同業加以改良。另外還有一種方法是賓奈許記譜法。

萊本記譜法，以美國紐約舞蹈記譜局為推廣的大本營，該局的創辦人是安.哈欽遜，她和萊本及別的舞蹈記譜專家密切研究，盡力加以改良，除鼓勵人們接受外，還加以推廣、應用。在她和同事的努力下，舞蹈學校和學院都增設萊本記譜法的課程，芭蕾舞、現代舞和歌舞表演的編舞家也都請該局的專家譜寫他們的作品，最近連舞譜也出版了。

哈欽遜的《萊本記譜法》一書，對萊本記譜法有最權威、詳盡的描述，簡單的說，萊本法的符號，記在直線譜上(不是音樂用的橫線譜)，可以譜下從跳躍到一根指頭撥動的每一種身體運動，以及方向、節奏、力度、設計、團體表演中一個舞蹈家和別人的關係，動作的高度，幾乎每一種重要的舞蹈現象。

萊本記譜法的準確性，在舞蹈研究班的學生中，專業化的舞臺上，經過無數次的反覆查核，證明毫無錯誤。因此，利用萊本記譜法，舞蹈再不必因時間消逝和記憶錯誤，而失本來面目，被人遺忘以至喪失了。今天我們看《吉賽爾》的演出，究竟保留了多少原來面目，沒有人真正知道，但我們可以肯定，當代許多最重要的芭蕾舞，五十年後可以原封不動地照實搬演。在一個舞蹈創作豐盛的時代，較易掌握的賓奈許記譜法，也證明舞蹈記錄很有價值。

萊本記譜法和賓奈許記譜法不只可供將來之需，也有當下可用的實效。編舞家和舞蹈家處理大量變動的節目，很快就會忘記，一個作品停演了差不多一個戲劇季節，也實在需要比編舞家的記憶力更可靠的方法，使它重現原來規模。如果這個作品已經譜好，復原的程式便很簡單。並不是每個編舞家或舞蹈家都懂舞譜的，但學的人越來越多。同時，隨時有記譜專家把符號還原成動作。

電影、符號、藝術品和記事錄保存下來的舞蹈史資料，需要一個存放的地方。私人收藏所、博物館和圖書館裏都可以存放，但對編舞家、作曲家、設計家、舞蹈家、學生。研究人員來說，不管他們是否重視，舞蹈資料保管處是很重要的。

歐洲大多數首都，都設有舞蹈資料保管處，有些由私人管理，另一些屬於國家戲劇資料收藏所的部門。美國也在開始設立舞蹈資料保管處。哈佛大學戲劇資料收藏所，早就保存了不少舞蹈珍品；有段時期，紐約的現代藝術博物館也有一個舞蹈資料保管的部門。個別收藏中有些也很可觀，像喬治.查菲、沃爾特.托斯卡尼

尼、莉蓮·穆兒(美國首席舞蹈史家)、露芙·聖·丹妮絲及鐵德·肖恩和他們的丹妮肖恩劇團的收藏，以至其他個人的收藏，其中許多是舞蹈家的收藏。

有些私人的收藏，現在已歸公有。美國研究舞蹈的一個最新最好的中心，設在林肯中心新成立的表演藝術博物館內的紐約公立圖書館，多年來，這個圖書館的音樂部門，把一些最好的資料供給研究舞蹈的人，而且不斷提供服務，可是一九四七年，在紐約公立圖書館第一位舞蹈主管珍納維芙·奧絲瓦德主持下，位於第五街和四十二街舊館開始設立舞蹈收藏部門。

在奧絲瓦德主持下，圖書館舞蹈部收到幾批重要的個人收藏品：丹妮·肖恩的物品(包括三萬多個專案)，恰·福納羅利·托斯卡尼尼的收藏，韓富莉和懷德曼的收藏和其他收藏家的無數捐贈，現已被認為是世界上最大的舞蹈資料保管處。除了他們本身原有的大量收藏品，還有世界各地舞蹈收藏物品的微縮影片。一九七〇年，這個舞蹈收藏部門在奧絲瓦德主持下又開創用電腦編目方法，使學生和研究人員能夠馬上得到舞蹈的資料。

所有物品都有重要性。珍貴的石板畫，表現了過去歡欣愉悅的變化奇譎的舞蹈形象，發黃的剪報，使人對久已遺忘的舞蹈往事，有感同身受的魔力。對瞬即逝的舞蹈藝術，這樣一個舞蹈物品貯藏庫，不僅象徵了過去的成就，而且也是未來創造的一個指南，一個靈感的源泉。

美國其他城市也有舞蹈收藏所，有大有小，這些地方和紐約公立圖書館的舞蹈資料保管處，使美國激增的舞蹈觀眾和表演者，有機會研究過去珍貴的舞蹈成就。

第二十章 結論

在美國範圍廣大的舞蹈界，還有一些別的人物，不屬於芭蕾舞、現代舞、民族舞的範圍；另外又有人雖不跳舞，卻對舞蹈有所貢獻；更有些人從事很特別的舞蹈工作。

美國傳統一個主要部分是笑，自嘲尤其有清心滌垢的作用。大多數編舞家和舞蹈家總會接觸幽默題材，但只有少數取笑本身的行業，其中一個是艾娃·基賽兒。她諷而且虐地嘲笑古典舞，現代舞，民族舞；嘲笑插科打諢，舞動彩巾的舞者，歌劇中出現的舞員，目的讓觀眾大樂。

她學瑪莎.葛藍姆那樣子追尋自我或者盡情誇張芭蕾舞的技巧，在一場可以算是"參遜與大利拉"的歌劇裏，在花環和面罩中糾纏不休，嚼葡萄，拿著大水罐四處奔走，模仿表演女郎厭悶時的踢腳，或者西班牙舞的踏步，基賽兒快活地挑剔最佳舞蹈形式中的弱點和可笑之處，使他們更喜愛她和舞蹈了。

瑪塔和哈利兩個人模仿整個交響樂隊的動作和印度托鉢僧的莊嚴儀式，他們搭擋表演滑稽和諷刺。洛特.戈絲拉和偉大的法國啞劇家馬捨爾.馬索的表演裏也出現諷刺，但丑角那種感人的憂怨，使他們的幽默舞蹈蒙上一種相當不同的情調。

安葛娜.恩特絲的舞蹈藝術，便是啞劇最成功的例證。雖然恩特絲演出的一大堆節目裏，許多完全是啞劇，但最富特色的，卻是那些用舞蹈動作為基礎或者串連的。最近十年來的美國舞蹈和啞劇格格不入，並不是變成舞劇後的啞劇，而是正式的啞劇。我們演出的傳統芭蕾舞，最好的部分，便是需要運用藝術的支配部分。恩特絲在芭蕾舞範圍外，用非常獨創的方法，把啞劇帶到一個新的高峰。保羅.寇蒂斯主持的美國啞劇團，也在嘗試增設以美國為主的芭蕾舞啞劇節目，開拓正式啞劇與舞蹈中間的空白。不過，美國舞蹈家雖然在古典芭蕾舞的範圍內有相當的啞劇訓練，卻不擅演啞劇。

在前人沒有努力過的方向拓展的慾望，足以說明為什麼美國舞蹈有許多令人矚目的成就，鄧肯.聖.丹妮絲，現代舞和其他舞蹈領導人物的事業，就是最好的證明，但是，在舞蹈藝術上的開拓求新，必須持續下去。

美國舞蹈界也出現過另一些特別人物，本世紀初有莫德.愛倫，她詮釋《莎樂美》的舞蹈方法，幾令她開展了一番事業。後來，有芭蕾舞和現代舞都擅長的蒂麗.洛許，演奇怪角色出名，她跳舞最令人難忘的地方，也許是她那對運用靈活、善於表演的手。

這個時期傑出可愛的人物，有已故的比爾.魯賓遜和木腿貝斯，一個從殘廢者變成舞蹈大師的人，另外有許多有才能的人，都各有專長，無法歸類，像美麗的維拉.索麗娜，演芭蕾舞，演歌舞喜劇，演電影演話劇，甚至演交響樂。

芭蕾舞歌劇是舞蹈界的新興事物，專業舞蹈人士不應小看它。過去，芭蕾舞歌劇當然也刺激過舞蹈實驗，有時還引起像巴蘭欽這樣的編舞家和魯坦娜.波麗絲、莉蓮.穆兒、費麗亞.杜布洛芙絲卡、瑪麗亞.甘巴瑞麗、瑪麗娜.絲維洛娃和其他單人舞蹈表演家的興趣，但大致說來，芭蕾舞歌劇一直死氣沉沉，貶黜到毫不重要的地位，受獨立舞輕視和歧視。

本世紀中葉，芭蕾舞歌劇開始興盛。年輕的編舞家兼舞蹈家扎卡裡.索羅夫，受大都會歌劇院之聘排演芭蕾舞。人們一開始就看出他的新銳觀念會鼓舞和拓展芭蕾舞這古老的舞蹈。在大都會歌劇院的主持人魯道夫.賓的鼓勵協助下，索羅夫設計了幾齣生動傑出的芭蕾舞歌劇和過場芭蕾舞，其中有《阿伊達》，成功地用古埃及的動作來配合義大利式作品；《奧菲歐與尤麗迪瑟》，請到阿麗西亞.瑪柯娃擔任芭蕾舞主角；《曼依》，雖然簡短，卻能掌握那個時代的氣氛；《蝙蝠》，用了華爾茲舞；《參遜與大利拉》裏，用醉酒舞。索羅夫在大都會歌劇院那段時期以後，很少再見芭蕾舞歌劇的盛況，而目前流行的是芭蕾舞歌劇刻板的老套。

我們的舞蹈界也容納了其他姐妹藝術的代表人物，雖然每種藝術都是獨立的，彼此合作都結出美麗的成果。音樂和舞蹈也開始結下不解之緣。阿道夫.阿丹寫的《吉賽爾》的音樂。杜利布寫的《歌碧麗亞》和《雪兒薇亞》的音樂，柴可夫斯基三個偉大的芭蕾舞經典(《天鵝湖》、《睡美人》、《胡桃鉗》)的音樂和舞蹈早已膾炙人口。

兼寫芭蕾舞、現代舞，甚至歌舞劇的作曲家很多，光提一部分已叫人瞠目結舌：史特拉文斯基、興德密特、伯恩斯坦、柯普蘭、巴勃、查維茲、梅諾蒂、舒曼、安泰爾、迪羅.祖伊奧、普朗克、海伊夫、古德、湯遜，美國觀眾對這些作曲家的舞蹈作品不會覺得陌生；美國舞蹈節目裏也都有他們的作品。

畫家和設計家也是共同協作的一分子，迪亞格列夫芭蕾舞團頭一次離開俄國的時候，有巴克斯特、貝拿和岡察洛娃。這樣的藝術家設計佈景和服裝，與舞蹈家共用佳評。舞臺表演舞蹈後來又得到盧奧、畢卡索、馬蒂斯、迪朗、沙加爾、達裡、蔡裡車伏、伯曼、貝賀、柯爾特、比頓、羅勃.勞森伯格、瑪麗索爾和萊利裡佛斯、雕塑家野口和第一流舞臺設計家祖.米爾齊納與奧利佛、史密斯的藝術合作。

燈光專家給舞蹈提供了另一種技藝。其中最傑出的是已故的珍.羅森托，紐約市芭蕾舞團，瑪莎.葛藍姆的舞團，和別的舞團的燈光，都由她設計。羅森托不僅用燈光突出舞蹈的身形舞影，用優美的燈光烘托佈景，而且還要求燈光製造情調，跟隨不斷移動的舞動中心，用來表現，也用來加強效果，形式花樣和舞蹈的變化配合無間。

羅森托運用燈光的方法非常成功，在舞臺效果上，常常使佈景和正式服裝看來是多餘的。當然，對沙加爾設計的美麗佈景才華出眾的卡蓮絲卡設計的出色服裝說來，決不會喧賓奪主，但燈光色彩能美化舞者的活動範圍，從而產生建築上的立體感覺。把燈光藝術和舞蹈藝術結合的燈光專家，還有湯馬士.史基爾頓，珍妮弗.蒂普頓，尼柯拉斯.塞諾維奇，阿爾文.尼柯拉斯和同時又是一位很好的編舞家的拉.魯波維奇。

我們審察美國的舞蹈前景，似乎了無涯際，廣闊無邊，特出的舞蹈人材無數。每一個舞影都有重要的意義，也許是瑪莎.葛藍姆臻於狂喜，舉腳高飛的興奮姿態；也許是一小堆靜止不動，叫做《舞蹈索引》的雜誌，對舞蹈藝術有短暫而輝煌的貢獻；也許是桃麗奇芙在觀眾前一掠而過的舞姿，也許是不動聲息欣賞的一群批評家：卡爾.範.維克頓、約翰.馬丁、瑪麗.窩京絲、瑪嘉萊特.勞埃德、艾德溫.丹比、安納托爾.丘載、魯易士.荷斯特和其他盡力記錄轉瞬即逝的舞影的人。

美國舞蹈界頭角崢嶸的人物還有露芙.聖.丹妮絲，她在美國的舞臺上，跳了七十年；美麗的麻川高子，以精彩的舞藝，滿足了她的雄心壯志；巴蘭欽編舞技巧的完熟；力圖在編舞上有所創新的費爾德、史繆恩、魯波維奇、福爾柯、阿皮諾、泰勒、甘寧漢。他們有的世界聞名，有的出名，有的前途可期，也有的藉藉無名，每個人都盡其所能，為美國舞蹈竭盡一己的力量，而且每個人都深信伊莎多拉.鄧肯宣稱的"我看見美國舞蹈"這一壯麗的遠景。

此电子书内容来源：美国国务院 电子书由禁书网热心网友制作。

[大陆直连](#)看[禁书禁闻禁文禁网禁片禁歌禁曲](#)

[禁书网](#)提供禁书下载阅读, 禁书目录, 禁书网

<http://www.bannedbook.org/>是最大最全的禁书下载基地,
中国禁书, 大陆禁书应有尽有。

禁书禁闻禁片大陆直连: <http://bannedbook.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/>