

女性在舞蹈史的地位


Female Role in the History of Dance

王雲幼 Yunyu WANG

美國科羅拉多學院副教授

舞 蹈藝術，猶如婦女在中國歷史上，在實質上扮演著十分重要的角色。然而在表面上，也如同婦女在中國社會的地位一般，舞蹈通常是次要的附屬品。可是若沒有這群工作者默默的鞏固地基，以及必要時之參與及影響，恐怕擔任主角的男性及其它藝術，幾乎無法走在前端，且擁有其成就。我們可以肯定的說，沒有歷史及當下女性舞蹈家的奉獻，舞蹈史將是本缺頁的書。本文將舉證古代及近代的女舞蹈家來分析此論點。

中國古代的女舞蹈家

中國象形文字中的舞字  (殷墟出土甲骨文)，是一位舞人身著長袖的象形。雖然圖案上看不出性別特徵，後世記載長袖舞最豐富的漢朝，舞者大多數為女性。在光豔燦爛的中國舞史上，這些女舞者透過詩人生動的敘述，把當時高超技巧的舞蹈步伐與精神，傳神地記錄了下來。然而這些零散的被記載在史書雜記中的女舞者，大都只是因為當時詩人觸動了靈感，乘一時之興，而被流傳後世的，並不表示她們在歷史上的地位與聲望。

追溯回早期的中國舞蹈史，有史前的驅鬼之舞，名為〈大儺〉、〈角抵〉，大都為擬獸之舞，代表戰鬥及陽剛。商代(16th-11th Century, B.C.)的祭神之舞，則分男為〈覲〉，女為〈巫〉，舞者不分男女。但真正演神靈角色、代表權威的皆為男舞者。舞蹈的目的，是為了控制與統治人民。這種宗教神舞，便成為不可缺少的儀式，人神共享之。《漢書禮樂志》記載，夏朝演變出的〈優舞〉，舞者善於面部表情，主要為取樂觀賞者。舞

者地位由崇高的神者，自此分支，降為舞者。巫舞用以事神，優舞用以事人。

漢代(207 B.C.-220 A.D.)，由皇室設立「樂府」之後，為了充實這個音樂、舞蹈的總機構，宮殿舞蹈與民間舞蹈皆被廣泛的收集入庫。「長袖舞」便是當時最風行的舞蹈之一。女性舞者，體態輕盈，細腰彎折，舞要長袖，成為當時美的象徵。由於舞蹈的主要目的，是為了欣賞舞者及舞姿之美，角色皆傾於女性，而女舞者表演的中心，相對地也是為了表現動作感及女性之美來取悅君王、貴族。「楚王愛細腰，國中多餓人」和「小腰秀頸」，便是當時的寫照。緊接著繼承楚國藝術的，漢宮中的舞者，也多是長袖、細腰、瘦頸。實可比美現在的巴藍欽(Balanchine)，芭蕾舞者的標準美。

到了晉朝，豪門更盛行在家中養舞者，《晉書》上提及石崇是個大地主，宴客時美酒，舞女不斷，傳說他先讓舞者出來謝酒，客人不喝，就「殺掉舞者」以表示他的闊氣。石崇與綠珠的故事裡，綠珠為石崇自殺，被讚美為專情、貞潔，其實也是當時社會風俗裡舞者被期待的角色。中國史上的名女人之一，楊貴妃善長〈胡旋舞〉，此舞源於庚國(蘇俄烏茲別克共和國)。唐朝國勢龐大，貿易通達各國，中國舞頗受外來影響。〈胡旋舞〉以急轉跳躍，極盡技巧之能，敦煌壁畫中，亦有此舞的服飾形象，貼身柔軟的布料上身是襖子，下頭緊褲，貼腳的皮靴，披紗巾與佩帶，舞動時全飄揚起來。楊貴妃本身來自於邊疆胡族，極受君王寵愛，輝煌時極盡榮華，詩人白居易的《長恨歌》說「三千寵愛在一身」，便是形容君王只愛她一人，三千愛妃被冷落在後宮的情形。然而這位享盡恩寵的女舞者在她所依賴的君王淪落



舞名/三十二個中國女孩 舞者/左營高中舞蹈班 編舞者/郭曉華 攝影/周素玲
以中國身韻動作編著的作品，表現女性的柔美。即如現代的編舞家，呈現傳統女性之美，仍可顯現出中國古代對女性的期許。

時，人民饒了皇帝，卻以她當了他的代罪羔羊，被逼死在君王之前，死時三十八歲。又一個出色的女舞者成為時代的犧牲者。

大多數的文獻，沒有這些舞者敘述自己的心靈紀錄，也沒有強調她們的創作，反而因為歷史上女舞者的身世悲慘，詩人感於這些女舞蹈家的坎坷命運，在詩歌之中，追尋在歡笑容顏下的淒涼與哀愁，留下了大量生動的舞蹈史料敘述。而漢朝四百年之間，因為封建貴族認為舞者猶如他們隨身的享樂用品，死後則陪葬主人。如今挖掘出來的漢畫磚，漢代樂舞「百戲」中石刻的女舞者，也只能看到表面的歡笑，而沒有背後悲苦的形象。研究這些舞蹈史，大部分來自於觀賞者(詩人、作者)的自我經驗和他們對於當時社會中女舞者的身世聯想。到底中國女性的心裡在想什麼？她的愛憎、期望與理想在哪裡？經由男性詩人、文人的描述，能否完整的傳達她們的心意呢？

「女書」是一種特殊的書法文字體，由幾百年前湖南省江永縣的一群婦女創始的。然而這些早為人知並通行在該地區的文字，到一九五六年才被發掘出來。在初

始階段被解釋出來的文字中，呈現一種在男性壓迫之下女性的苦悶與煩惱。一群在台灣的女性自覺運動者正在進行翻譯成現代文字，也許日後這些「女書」可以為我們打開一些心裡的結。

由前述的資訊及收藏來的珍貴文物，再加上歷代古墓中的遺物，我們可以假設大部份的舞蹈藝術不強調個人的自我表達。早期及後來的民間舞，反映勞動及祭祀，後期尤其是流傳於宮廷的則以欣賞為主，以娛樂為目的。而由於舞蹈家生活接觸範圍狹小，創作上以技巧取勝，常臻於舞藝巔峰。曾有人驚嘆「已曾天上學，詎似世中生」；而主題上，由於生活層面狹小，侷限了思想的空間，內容漸趨空洞蒼白。不過可貴的是民間舞，雖然也不講求個人的思想表達，卻也能表現出人的生活 and 希望。由於許多地方的舞蹈，才得以呈顯在戰亂、暴政、貪官欺壓之下的生活苦難。可惜由於主政者的欺壓，文獻泰半流失。《宋書樂志》的舞蹈詞說楊泓《拂舞序》裡，『吳人患孫皓虐政，思屬晉也。』句中嚮往幸福和平生活，指責虐政。舞蹈反映社會問題，在當時已有。

另由中國傳統繪畫中，我們也可以看到歷代朝代中女舞者的形象。二種相當不同且具諷刺性，一在盛唐，一在清末(十九世紀中葉)。一二〇〇年前，經由戰亂統一，經濟發展，盛唐使中國進入一種空前的繁榮強盛，國際通商，帶入了邊疆民族的健美，並融入了漢民族的文雅，這時的女舞者畫像，呈現出一種「豐肌為美」的現象，融合了兩極之美。唐時的敦煌女畫，體形容貌，都發揮著豐豔之美、大家之風。

相對的，在清末的女子畫像，強調的是瘦骨嶙峋與弱不禁風的病態。在中國的一個最末皇朝，女性的地位不僅是次等，幾千年來累積的禮教規範與束縛，更於此時達於巔峰。女子受著社會上女誠女德之約束，被灌輸著綁小腳、表病態，且相信生兒育女、女子無才便是德的觀念。而這個帝王時代末期，人們再無法滿足於傳統舞蹈的方式，由於對現世的不滿，進而轉求能更完整的傳達戲曲藝術。舞蹈被納入戲曲之中，而婦女由於被限制不可拋頭露面，戲劇中的女舞者及女演員，皆由男演員替代。至此，女舞者便在舞蹈史上踩下了一個煞車。如果唐代代表了中國最強盛的年代，那麼清朝女舞蹈家的斷絕，是否已暗示了這個帝王民族的危機呢？

中國現代的女舞蹈家

一九九一年，中國分裂為二，資深舞蹈家戴愛蓮在中國大陸提倡現代舞。而深受日本影響的台灣舞蹈界，在一九四三年由李彩娥開始教授芭蕾，並偶而嘗試創作現代舞。兩位首先倡導舞蹈及現代舞的人皆為女性。

大陸的舞蹈，根源於俄國式的芭蕾訓練及以民間舞蹈為主流。由於政治體系與中國的群體民族性，雖有外來瑪莎葛蘭姆(Martha Graham)的現代舞技巧的流入，直至一九八六年廣州現代舞蹈學校的成立，並由美國舞蹈節(America Dance Festival)推薦洽請外籍老師教學，現代舞才公開的被接受。接觸創作(Choreography)的訓練則已是一九八〇年後期的事。一九九〇年香港國際舞蹈會議的〈集錦晚會〉(Gala Concert)的演出中，女性編舞家王玫的獨舞〈床〉(Bed)，因其獨特風格而頗受矚目。

台灣素有民主自由國家之稱，且積極鼓勵創作。然而早期國民黨政府，強調反攻大陸，當時舞蹈家大都以政治為創作主題，呈現一種虛無、一貫語言的現象。即使編舞家反映著當時的苦悶，也是十分謹慎且小心隱藏。更由於舞蹈藝術的地位低落，男性舞者不被認可，且人數偏少。女性舞者則以舞蹈為娛樂，並當健身之用。不過即使在這種不利於舞蹈藝術的社會狀況之下，仍有眾多的女性舞蹈家，陸續崛起。一九六四年，高樓女士擔任第一所大學舞蹈系主任，致力提倡教育。現今三十至五十五歲上下的編舞者及舞蹈教育工作者，百分之九十五畢業於該校，而其中百分之九十九為女性。



中國第一個職業現代舞團——雲門舞集，則由一名男性舞蹈家林懷民及四名女性舞者於一九七二年創立。一九八八年曾宣佈暫停，一九九一年復出。早期團員保持在八人左右，即使有所流動，男女的比例也都保持在女六人、男二人數目之間。即使後來舞者人數增加為三倍（一九七六年後），大都仍保持在女舞者佔四分之三的比例，而且大部份的創作，除了團長之外，在早期皆為女性。一九八〇年代，另一個相抗衡的現代舞團為〈新古典舞團〉，成立於一九七五年。由體育系舞者出身的女編舞家劉鳳學帶頭，成員男女各半，但編作紀錄上在前十幾年只有女性，近十年則為劉鳳學晚年之精作。

一九七二至一九八二這十年當中，以女性為主的舞蹈工作者，創作的主題大都縈繞在中國古典風之中，時有當代社會風格的嘗試，且泰半侷限於自身生活的切身體驗。譬如雲門舞集鄭淑姬的〈待嫁娘〉，敘述待嫁的心情，是她婚前不久的作品。另有林秀偉及杜碧桃的〈都市一偶〉，敘述年輕男女迷失於都市的燈紅酒綠之中。一九八二之後六年，由於政治開放，留學風氣與外來舞團帶來的衝擊，不同風格手法的實驗創作群起。年青的一代，極力突破傳統，林懷民在一九九〇年受文建會委託的文章中提起：

「新一代的編舞者沒有言必中國的苦悶，也沒有思鄉懷日的情傷。台灣，中國，西方都是他們來去自如的空間。傳統與現代是他們認為當然的創作材料。中間沒有衝突，不一定需要融合…。他們沒有包袱，上一代編舞家追尋的典雅，優美也不是必須全力以赴的目標。『我有話要說』是他們共同的特色，說話的口氣可以指控，可以冷嘲熱諷，也可以溫潤道來。說話的內容可以是時事，潮流，現象，冥想，玄想，也可以『只是動作』。說話的神情充滿了起步的信心。」



舞名／舞花武旦
編舞者／郭曉華
舞者／左營高中舞蹈班
攝影／周素玲

運用京劇中女性身段動作配合水袖的使用，展現優雅、婉約的美，仿唐宋時期之女性美。柔美之中，內含剛強，是中國朝代中的最後一代還在掙扎的女性。

而這一群當年新生代的創作者，一九八七至一九九一年之中，活躍創作的女性約三十人，男性約十人。風格各異的女編舞家，有強調唯美，有的則摻入戲劇手法，誇張社會人性的醜陋與掙扎。有些則嘗試突破過去的動作語彙，表現人的自然動律。早期慣以現代女性問題做為創作的主題目標，並在本身的舞展中創作出三十分鐘長的〈她們〉之編舞家陶馥蘭，原為人類學學士，赴美轉攻舞蹈。一九八二年獲堪薩斯州立大學(Kansas State University)舞蹈碩士，回台在國立藝術學院(現改名為台北藝術大學)任教數年，並每年定期予以公演。她在女性運動發起人李元貞的一九八七年對談中表示，她的創作主題之一是：「試著以現今女性的諸種情境為主題意涵，希望建構出一具有自省性的舞蹈語言。希望在內涵及形式的聯合效果上有所貢獻」。

李元貞則讚美她以女性意識為創作的動機，可為台灣舞蹈界開啓新的視野。事實上，以女性為主題的舞蹈作品中，林懷民的〈春衣〉，與一九九〇年陳偉誠的〈女性自身〉，前者呈現男性沙文與女性被虐待而不自覺之現象，後者則使用簡單、反複、激烈的戲劇動作效果，來直接激起現眾的共鳴。台上五位女性舞者則一再以女性自覺的反省、抗爭，表達對現世的不滿。

女性舞蹈家在自己崗位上為舞蹈效命，男性舞蹈家也不忽視現代社會中女性的份量，才是正常的自然的定律。不管是古代舞蹈家的默默奉獻，或現代女舞蹈家的大聲疾呼，我們可以肯定的說，婦女在中國舞蹈裡是佔著一份十分重要的角色。■

《參考文獻》

- 蔣嘯琴(1988)。大礙考，起源及其舞蹈演變之研究。台北：蘭亭書店。
- 林河(1994)。儼史。台北：東大圖書公司。
- 彭松于(1991)。中國古代舞蹈史綱。浙江：浙江美術學院出版社。
- 王克芬(1989)。中國舞蹈發展史。上海：上海人民出版社。
- 傅偉勳(1993)。西方漢學家論。台北：正中書局。
- 金千秋(1990)。全宋詞中的音樂資料。北京：北京人民音樂出版社。
- 陶馥蘭(1996)。身體書。台北：萬全圖書。
- 余光中(1993)。雲門舞話。台北：雲門舞集。
- 陶馥蘭(1994)。舞書。台北：萬向圖書。
- 羅雄岩(1988)。中國名聞舞蹈文化。北京：北京舞蹈學院。
- 費啓宇(1997)。李彩娥，舞蹈大師。高雄：高雄市立中正文化中心管理處。
- 朱立人(1994)。現代西方藝術美學文選。台北：洪業文化事業有限公司。
- 王克芬(1986)。中國古代舞蹈家的故事。台北：蘭亭書店。
- 常任俠(1985)。中國舞蹈史(初編三種)。台北：蘭亭書店。
- 歐陽予倩(1990)。中國舞蹈史。台北：蘭亭書店。