



一位人類學者眼中的芭蕾 是一種民族舞蹈的形式

An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance

作者 | Joann Kealiinohomoku
美國北亞利桑納大學人類學系退休榮譽教授
譯者 | 盧玉珍 Yuh-Jen Lu
東華大學族群關係與文化學系副教授

芭蕾作為一種民族舞蹈形式的想法，對人類學而言是有益的。目前，這個觀念尚未被大部分的西方舞蹈家所接受，此一事實顯示出舞蹈家及人類學者在觀念上的差異，而這篇論文就是企圖作為銜接、溝通兩者隔閡的橋梁。

在舞蹈研究過程中，人類學者是有些缺失。不過最主要的缺失，還在於他們畏於去處理那些似乎是神秘而且超出其專業能力之外的事項。無論如何，少數人類學家正透過在社會科學期刊上發表論文，以及參與正式或非正式的人類學學術會議，來矯正這分缺憾！

所謂民族舞蹈，人類學者意欲傳達的觀念，是指所有可以反映出它們所處之文化傳統的舞蹈形式即可。本文則試圖釐清舞者及舞蹈學者所使用的相關詞彙，諸如：民族學舞蹈、原始舞蹈、民間舞蹈等，在意義上雖不盡相同，事實上，卻顯示出他們對非西方舞蹈形式的認知有限。

在準備架構這篇論文之前，我密集性地重讀了 Demille、Haskell、Holt、the Kinneys、Kirstein、La Meri、Martin、Sachs、Sorell 和 Terry 等人的文獻，並且還仔仔細細地重讀《韋氏新國際辭典》（*Webster's New International Dictionary*）第二版中 Humphrey 所撰及第三版中 Kurath 所寫的舞蹈定義。雖然這些文獻都列在文末的參考書目上，我特別列出這些名字，只是要讀者



明白我所引述的框架。

對於非舞者出身的（白人）人類學者而言，這段密集閱讀的經驗，可以說既富含知識性，卻又令人寢食難安。許多論文充斥著毫無事實根據的演繹推理，既缺乏史料佐證的「證明」，有時還是半真半假的溢美之詞，又有些完全是錯誤，而更廣泛的則是以民族為中心（泛白人主義）的偏見。而那些擁護非西方舞蹈的作者們，不是辯護者就是庇護者。在他們的舊書新版中，最叫人喪氣的是一 他們僅改變一些照片，而非文章的本體論述，有些甚至是十七年後的再版，而書中唯一更新的資料，竟只是一些歐美舞蹈的場景！

這段文獻探討的過程，暴露出了驚人的歧見。我們可以讀到有的文本認定舞蹈起源於遊戲，但卻也讀到非關遊戲的論點；某書說舞蹈起源於魔法和宗教的目的，而另一本書則全盤否定；某作者認為舞蹈源於求婚，另一個作者卻認為不是；某論點肯定舞蹈是人類溝通的第一種形式，也有的卻認為「溝通」必須等到舞蹈變成「藝術」之後。此外，我們也讀到舞蹈是嚴肅的、有目的性，而同時是好動的、自發的、趣味性的副產品。更進一步地說，舞蹈可以是為了部落團結的團體活動，或是嚴格限定為娛樂、或自我表現的需要。我們甚至學到，動物舞蹈的發展，遠在人類之前，矛盾的是，舞蹈卻是人類專屬的活動。

自從人類學者認定人類的起源是個未知以來，已經過了一段不短的時間，我當然不會另外加一段舞蹈起源的理論，因為我並不認識任何活在那個時代的人。我們有些舞蹈作者建議，從考古遺跡及當代原始部落的舞動模式，作為舞蹈起源論的例證。首先，我們一定要記得的是，在洞穴繪畫及雕像發現之前，人類在地球早已生存了不知多少年了。因此，考古上的

發現，幾乎不能告訴我們什麼是舞蹈的起始。證據之二是，常人是以當代土著部落作為模式，把所謂「原始的」與「太古的」兩個詞彙混為一談，而且真的有個作者把這兩個形容詞化為等號（Sorell, 1967: 14）。其實，關於太古人類的舞蹈，我們確實一無所知；反之，關於原始舞蹈，我們卻知之甚詳。我們所肯定的第一件事，就是沒有所謂的原始舞蹈，只有由土著部落所表演的舞蹈。更何況，這類舞蹈的型態實在太多了，根本無法適用於任何一種刻板模式。

此外，把族群與他們的舞蹈看成是鐵板一塊，實在是個嚴重的錯誤。「非洲舞」從來就沒有存在過；它們包括了種種的西非達荷美族（Dahomean）舞蹈、奈及利亞北方的種種豪薩族（Hausa）舞蹈、各種肯亞的馬賽（Masai）舞蹈等等。「美國印地安舞」及其「印度舞」的原型，則又是另一個虛構。總之，印地安部落可以列出的名字就有伊洛魁（Iroquois）、夸扣特爾（Kwakiutl）和霍皮（Hopis）族等，而他們也都有各自的舞蹈。

即便所有的人類學證據都與他們的論點相反，然而，西方的舞蹈學者卻自命為原始舞蹈的權威。其中，Sorell 的說法更呈現了大部分所謂原始舞蹈的刻板模式。他告訴我們，原始舞蹈的舞者，並沒有舞蹈技巧、缺乏藝術性質，可是「他們」卻「成功地掌控自己的身體！」他又說，他們的舞蹈是無組織的、狂亂的，可是卻能翻譯他們的感覺和情感為動作。他聲稱，這類舞蹈是自發性的，但卻又具有目的性！他又告訴我們，原始舞蹈是既嚴肅但又具交際性，又宣稱「他們」有「全然的自由」，可是男人和女人卻不可共舞。他最後修訂的聲明是，當舞蹈墮落成鬧酒狂歡之際，男人女人才共舞！Sorell 甚至斷言，原始人無法辨識具體與象徵之分別，他們無所不舞，而且到處跺腳！

Sorell 進而鐵口直斷，舞蹈在原始部族社會裡是屬於男人們的特權，尤其是酋長、僧人及巫醫們（Sorell, 1967: 10-11）。L. Kirstein〔芭蕾舞史學者〕也將這類舞蹈歸屬於「自然的、無約束的社會」（無論其意義是什麼）。根據 Kirstein 的說法，舞者即使全身都在跳舞，其動作的重點卻在軀幹的下半部。他總結說，原始舞蹈是重覆的、有限制的、無意識的，而且是「遲滯的、封閉的表達」。雖然這類舞蹈或許是無意識的，但 Kirstein 告訴他的讀者們，舞蹈對原始部族卻很有用，而且以季節為基礎。原始部族的舞蹈，或他所謂「早期人類活動的說明」，無論是在何處被發現，看起來「配方幾乎都一樣」。可是，他未曾告訴過我們，這些「配方」究竟是什麼？除了它們在「方法學」或「結構」上少有貢獻外，它們還是「出自本能的生氣勃勃行動」的例證（Kirstein, 1942: 3-5）。

舞評家泰利（Walter Terry）則按照美國印地安人行為模式，來敘述原始舞蹈的功能。在其著作《舞蹈在美國》中，他相當同情「他的原始兄弟們」— 美國印地安人。總之，一方面是基於家長式的作風，另一方面則是他的種族中心主義，導致他不認為他所認同的人，也可以共享當代舞蹈的特徵。因為，他說：「除了在最古老的階段，白人的舞蹈遺產〔與之相比〕是全然不同的」（1956: 3-4, 195-198, 3）。

白人在拒絕了所謂的原始特徵之後，接下來通常會把所謂的原始特徵歸之於異族，諸如：存在於非洲部落、北印地安人、南印地安人及太平洋群島的民族。這些人與上述作者們貼上「民族」標籤的人們，根本是同一群人。怪不得芭蕾舞迷要拒絕芭蕾舞是一種民族舞蹈形式的觀念。然而，被標籤為民族的非洲人、南北美印地安人及太平洋群島人，可能也一樣覺得這刻板名詞的恐怖。所謂的「群體特性」，並非到處都可通用的。

另一個讓西方舞者認同非西方舞蹈的重要障礙，無論它們是「原始的」或「民族的」，Sorell 稱呼後者為「一個種族的藝術表現」，作為民眾「享受及教

化」之用。在這意義之下，其所形成的雙重迷思是，舞蹈發展源於烏合之眾的自發行動（mob action），一旦成形即逐漸僵固（frozen）不變。對許多美國人類學家及民俗誌學者而言，這個廣泛流傳的迷思，常常令人感到沮喪。顯然，堅持我族舞蹈才深具獨特性的信仰，滿足了我們對種族中心主義的需要，甚至使我們很容易相信如 Topsy 者流所言，「原始舞蹈」才正要「成長」，而「民族」舞蹈則隸屬於那未曾改變的古老傳統。而所謂世界舞蹈的書籍和論文，則常把全書的四分之三，用來探討西方舞蹈相關的論述和圖片，包括我族歷史紀元、皇家贊助者、舞蹈大師、編舞者及表演者；反之，世界上其他地區的舞蹈，則被歷時性和共時性（結構性）地濃縮在僅餘的四分之一書頁之中。即便在如此小比例的空間中，其餘的世界舞蹈不是安排在論述的開端，因而得與「進化論」的推演一致，要不就是如美國黑奴舞蹈般放在結尾，給一個「後記」的表象，以示他們「也跳舞」。簡言之，我們看待西方舞蹈，尤其是芭蕾舞，彷彿是表演藝術史上一種偉大而神聖的命定高峰。這個意圖藉由舞蹈圖片的出版方式，而加以具體化及強化。非西方舞蹈的圖片中，除非那些有色人種的舞者曾經在我們的舞台上風靡一時，否則我們並不在意圖片說明中有沒有他的大名，即使此人在同輩中被認為是個不錯的藝術家（馬丁是個例外）。例如：Claire Holt 在〈二個舞蹈世界〉（1969）一文中，爪哇舞者的圖片說明中，既未列名也沒寫姓；對照之下，如果是瑪莎·葛蘭姆出現在照片中，你可以確定的是，我們一定會被告知。我的一個學者朋友在仔細檢查我族舞蹈史專家的著作後，發現這些作者對真正的世界舞蹈，其實一點都不感興趣，他們只關心他們自己所屬世界的舞蹈。有人可以否認這個指控嗎？

其實，在眾多的「民族學」舞蹈世界中，也有其贊助者、舞蹈大師、編舞家和舞者，列名於其青史之中。而這些舞者對於我族舞蹈與藝術家的偏見，和我們也不相上下。不同的是，他們通常不會假裝自己是



他族舞蹈形式的學者專家，亦或裝出有任何的興趣。總之，這件事的教育性在於提醒我們，所有的舞蹈都受制於變遷與發展，無論我們多麼容易就可以打發掉許多號稱二千年來未曾改變的舞蹈形式（DeMille, 1969: 48）。一旦作了那類權宜的宣稱，我們會覺得工作已經完成了。

至於原始人與民間團體缺少舞蹈創作者的假設，讓我們讀完 Martin 的聲明後，再考量這個假設：「在比我們簡單的文化中，我們發現大眾藝術（mass art）實際上是由一群民眾創造與實踐的。」（1939: 15）那麼第一個問題是，究竟何謂「大眾藝術」？Martin 從未真正地界定藝術，但如果他所謂的藝術意指精緻化的美感表現，那麼這樣的表現如何可能是個集體產物？難道他指的是那種看起來是自發的舞蹈？亦或是他真以為有一種不需要藝術家的藝術？而且，如果他相信藝術家的必要性，那麼他是否暗示一個「作為整體的群眾」都是藝術家？果真如此，那麼他們一定是一群非比尋常的人。我們應該向他們學習！

無疑地，Martin 很可能會說我過度詮釋他的聲明到了荒謬的程度，但是我相信，如此沒頭沒腦的宣稱，活該承受別人極端化的推論。

的確，有些文化不像我們這樣看重作者姓名的價值，這也是傳統的一部分。可是，我們不能因此而自欺地相信，一群人聚在一起，憑著一種無異見的洶湧熱情，即可創造一種舞蹈傳統，而且由創作之日起就從此不再有任何改變。

例如，在亞歷桑那州北部的霍皮印地安族（Hopi）中，就沒有為藝術家立名的傳統。然而，他們的確知道在 Kiva 族群或某個社會中，究竟是誰發明了什麼，以及為什麼這樣作。在其他被認為是靜態的傳統中，一個戲劇化例子就是，容許在不同的村莊與不同時間，去觀看「相同的」舞蹈慶典，就像我已經作過的事例。我由 1965-68 年之間，總共觀察了五個不同的村莊，在每年二月所舉行的霍皮族《豆子舞》。當我們習慣了某一村莊的「風格」之後，村莊之間就會出

現可期待的差異性。此外，有些差異性是不時地被創造出來，而非期待而來的必然結果。霍皮族人很清楚，哪些差異性是預期會出現的，而且他們也知道，是誰在什麼情況之下適時地創新。不僅他們知道這些事，而且霍皮人在評估那些差異性的功過時，也是相當自由、慣常地（而非永遠的）以滿足他們「自己」的美感為準。

在 Martin 的《舞蹈概論》（1939）一書中，第一個圖例即包含了兩幅霍皮族「卡其那」（Kachina，祖靈）宗教畫的複製，以這圖片在書中的位置來判斷，這大概是 Martin 的收藏中，唯一能代表原始人的舞蹈例子。而 DeMille 也以霍皮族為例，作為原始人舞者的代表（1963: 33, 35，後者是擺姿勢的照片）。現在，讓我們仔細瞧瞧霍皮族對原始人舞者特性的慷慨貢獻。

典範

霍皮舞蹈是被純潔無瑕地組織起來，既不曾瘋狂（甚至連他們著名的《蛇舞》也一樣），也無意把情感及情緒翻譯成動作。這類的舞蹈確實是嚴肅的，倘若嚴肅意指「目的」的同義詞；然而，有許多舞蹈並不嚴肅，倘若這意味著事實上許多舞蹈的幽默性，抑或是使用丑角為舞者，甚或關於嘲弄與諷刺的舞蹈題材等的一概否認。由一個社會學家的立場來說，「社交舞」是一種規範化的舞蹈類型（genre），但霍皮舞蹈也可以是社交性的，其之所以具有「社交」的意義，在於霍皮族藉此讓那些尚未被接納的社會成員，也有參與舞蹈表演的機會。霍皮人會發現，所謂「全然的自由」是一種外星人的想法，因為許多舞蹈形式與行為，其實有很嚴格的規定。當然，他們也從不曾墮入縱慾狂歡！遑論在老天開始下雨後，「他們將自身丟到地上並在泥巴中翻滾」（DeMille, 1963: 35）。

如果你說霍皮人無法區分具體與象徵之別，那麼他們一定會覺得被冒犯。霍皮人畢竟不是小孩子，他



們當然理解自然的起因。然而，如果他們向神祈雨來幫忙收成，按照定義，難道這樣就使得他們原始？難道在歐美主流社會中的農民，經常向其猶太—基督神祇祈禱時，不曾做過同樣的事情？難道霍皮族以跳舞祈禱，較之於我們做禮拜時，以讀經回應、起立、坐下、摺疊雙手等儀式程序，就更無邏輯？

再者，按照推測而來的原始人舞者的特徵，來評估霍皮族舞蹈，我們會發現，常被視為會跳舞的人生三大場合，他們卻不跳舞，那就是誕生、婚事或喪禮。

如此一來，你就不能說霍皮人在「每個」場合都跳舞了。進而言之，霍皮人的跺腳也會讓 Sorell 失望，如果他期望霍皮人可以「使地球在其腳下發抖」（1967: 15）。或許 DeMille 也會驚訝於，霍皮舞蹈並不存在她所謂的「異常亢奮的情境」或是「狂喜」現象（cf. DeMille, 1963: 34, 67）。

的確，由男性表演的霍皮舞蹈多於女性，可是霍皮文化中也存在著，只有女性才有特權跳舞的某些場合或儀式。更重要的是，女性以非舞者的身分，參與大量霍皮人認定的舞蹈事件，又豈僅止於那些節奏化的實際動作而已。

對霍皮人而言，稱呼這些基層舞者（the primary dancers）為頭目（chieftains）、巫醫（witch doctors）及巫師（shamans），都是無意義的事。傳統上，他們並無真正的「政府」，每個氏族各有其儀式和社會，後者又根據其所居住的村落，做進一步的細分。因此，族中每個人或多或少會以多重角色的方式參與（盛會）。既無所述的巫師，當然也就沒有巫舞的可能。至於巫醫之說，他們並不以巫醫的身分舞蹈，即便他們是以舞蹈來成就其在氏族和居住圈中所扮演的角色。

我也不知道，何謂一個「自然的、不受束縛的社會」，如果真有這樣的社會，我確定它絕不適合霍皮族。就其舞蹈動作而論，他們並非全身上下都舞動，也沒有涉及臀部動作，即便重複性很高，但這並不影響其表演的戲劇化衝擊。在舞蹈文化的「局限」下，

霍皮舞蹈仍然擁有無數的差異性，這點是真的，因為舞蹈「事件」被如此豐富地編排起來。

其實，霍皮舞是一種非常有意識的活動，遠非一種「無意識」的舞蹈形式。我也不相信它會比其他舞蹈形式較「遲緩」，或封閉在其自身的框架中，而無一例外。最後，我發現，霍皮舞蹈中也無所謂「本能地豐富的」（instinctively exuberant），這或許是因為我不知道什麼是「蓬勃的本能」（instinctive exuberance）之故。果真如此，那樣的描述對霍皮舞蹈並不恰當。

讓我強調以下兩點，免得有人以霍皮族或許是個例外，或說他們其實不夠「原始」為由，來印證其規則。首先，如果說霍皮人不夠「原始」，那麼就不應該將他們納入本文涉及的那些舞蹈學者所提供的任何類目之中。因為，霍皮族舞蹈既非如他們書中所描述的「民俗舞」，也不是「人種學舞蹈」，抑或是「藝術舞蹈」，更不適合「劇場舞蹈」等術語。顯然，按照這些作者書中的指引，霍皮族舞蹈等同於「原始的」、「民族的」（ethnic）風味舞蹈。其次，據我所知，任何地方也找不到一個族群，符映 Demile、Sorell、Terry、Martin 等人所描述的原始舞蹈。無疑地，我也不知道，Haskell 聲稱：「許多至今仍存活的原始部落舞蹈，據說與鳥類及猴子雷同」的說法，有任何的正當性。尤其，令人遺憾的是，Haskell 並未替其聲明提供任何的文件證據，因此我們也無法追查如此露骨瞎說的原始資料。

故而，反覆強調世上沒有「原始舞蹈」這樣的形式，實在有其必要。那些教授「原始舞蹈」課程者，正在延續一個危險的迷思，何況現存的原始族群並沒有向我們揭示，我們歐裔祖先的表現方式。事實上，各個族群自有其獨特的歷史，而且受限於其內部與外部的修正，遑論當代的原始人並非兒童，也無法便宜了事地將他們放入進化論階梯中的任何格子裡。

我建議，關於原始族群的議題，其之所以引起那麼多不正確與駭人的誤解，追根究柢，在於過度依賴



James Frazer 爵士和 Curt Sachs 的著作，他倆的資料出處，早已落伍了至少卅多年。代之而起的是，我建議他們看看 Gertrude P. Kurath 的著述，他的參考書目呈現在 1970 年一月號的《民族音樂學》期刊。此外，本文結尾也將提供其他的建議書目。

定義 (Definitions)

令人不安的發現還有，舞蹈界傾向於使用一些未曾嘗試真正定義的關鍵詞，它們不是過於嚴格限制，就是過於包容。即使是「舞蹈」本身一詞，也從未充分地定義之，以便透過時間和空間，作跨文化的應用。反之，提供給我們多的是描述，那是完全不同的課題。我一直被密切地質疑，關於定義的必要性問題，「只要我們大家無論如何談論，指的都是同樣的事情即可」，而我也曾被問及，我們所言者有何差異，只要我們都理解如何使用那些術語。答案有兩個層面：一方面，沒有企圖定義專業術語的訓練，我們不能確定我們意指相同的事情，抑或是我們確實理解如何使用術語。另一方面，有關參考框架的默契，能扭曲強調的重點，而非提供一種廣泛基礎的客觀性，後者來自示意地 (denotatively) 使用術語。

過去幾年，我一直思考關於舞蹈的定義。1965 年，我暫時性地將之定義，其間雖曾歷經多次的修改，目前它的形式則如下：

舞蹈是一種瞬間易變的表現模式，藉由人類身體在空間中的移動，以表演其既定的形式與風格。舞蹈是透過合目的的選擇，與控制節奏性的動作而發生；其所導致的現象，能被所屬族群的觀者及舞者，肯認為舞蹈者即是。(1965: 6, rev. 1970)

此一定義與其他定義不同的兩個關鍵要點，在於辨識那些侷限於人類行為的舞蹈。因為，我們沒有理由相信，鳥類和猴子的演出，帶有舞蹈的動機。舞蹈動機外，由給定的族群承認它為舞蹈的行動，則是本定義第二個特徵。這定義卻是可以跨文化應用的關

鍵，甚至區分舞蹈和其他類舞蹈活動之所在，一如那些被局外人看作是舞蹈，而參與者卻認為是運動或是儀式者。《韋伯國際大辭典》對舞蹈的定義，在第二版與第三版之間，出現了許多對比。對比的理由其實很清楚，因為第二版的執筆者，是個西方舞蹈的舞者兼編舞家 (Doris Humphrey)，而第三版的撰述人，卻是個民族舞蹈學者 (Gertrude P. Kurath)。

我們無法接受 Kirstein 的爭辯，他說：「明顯地……張力的想法，從一開始，在人們心中一直是最重要的事，當他們想到跳舞，認真到足以為舞蹈而發明或調整字音時」(1935: 1)。Alber (Charles J. Alber, 個人通訊, 1970) 曾向我保證，日語和滿州華語中，自古以來就有表徵舞蹈及其相關活動的文字，但張力的想法卻不曾存在於這些字眼之中。顯然，Kirstein 的聲明，意味著他的眼光並未超越印歐語言所陳列的模式。難道我們真的相信，只有歐裔白人「先進」到足以談論舞蹈嗎？

張力的概念在舞蹈的歐洲語源學中，揭示了某些西方的舞蹈美學，那些向上抽、舉人和身體延展的動作，明顯是來自西方舞蹈的理想。而在其他地方，這類身體展示，卻沒有那麼高的價值。的確，我的「優良」西方訓練的身體正位，及其生成的張力，卻在表演其他文化的舞蹈時，成了一種身障。Martin 在舞蹈美學的相對性上，似乎最具有洞察力，他描述舞蹈為一種普世的衝動，卻不具備普世的形式 (1946: 17)。進而言之，他說：

那是不可能地說，這些取向的任何一個是絕對正確或錯誤，哪一個較好或較差……它們都是百分百地在理 (right)，此乃因它們是在特殊情境中被創造出來的緣故 (1946: 17)。

確實，Martin 所言，最靠近多數美國人類學家的看法，尤其是在觀察、分析文化和人類行為的任何面向時，這種相對性是必要的 (詳閱 Martin, 1939: 92-93, 108)。Sorell 和其他論者，談及環境和其他相關情境而導致差異的事實，但 Sorell 更將許多差異歸因

於「種族」、「種族記憶」以及那「存在血液中」的「先天性」歧異（1967: 75-76, 275, 282, 283）。這些想法在當前的人類學中早已落伍，以至於讓我誤以為他的書是寫於十九世紀末，而非 1967 年。

舞蹈風格及舞蹈美學上的許多跨文化差異，事實上是源自於基因決定的身體差別，和學習而來的文化模式。在有些案例中，其差異非常明顯。舉例而言，一個體重相當沈的莫哈維印度（Mohave Indian）女人，不能、也無法表演東部非洲馬賽人（Masai）的跳躍。而其他差異則不明顯，因為那是雞生蛋或蛋生雞論點的一部分，直到更多的研究完成，以及更多正確的提問出現為止。我們不知道〔答案的還有〕，諸如那些以雙足著地下蹲很容易的人，究竟是其跟天生不同於非棚戶者，還是具有同樣跟結構者，卻習慣性地採取下蹲姿勢的結果（詳閱 Martin, 1939: 97）。至於「先天」的素質，我們幾乎還沒有真正的證據來證明。更無法支持類似「赤腳的土著，有個大部分歐洲人所缺乏者——一對節奏敏感的耳朵」（DeMille, 1963: 48）之說法。我們對於身體、遺傳學和文化動能，還有很多不知道的地方，尤其，我們對於許多美學系統一無所知。西方舞蹈學者在討論這些事情的時候，明智的話，最好留下合格而開放性的言論，否則這些學者將會有大量的公開認錯工作要做。

現在，有兩個術語需要討論的是「原始舞蹈」和「民俗舞」。這一部分的評論應被理解為違反我上列的舞蹈定義之框架。

英語系的民俗學家，特別是美國人，汲汲營營於定義「民俗」為何，以瞭解什麼是「民俗舞蹈」。反之，我們的舞蹈學者則常把「民俗舞蹈」一詞，當作是包羅萬象的術語。比如說，DeMille 將東歌舞伎（Azuma Kabuki）納入其介紹民俗舞團的章節之中（1963: 74）。將這種高度精煉的戲劇形式稱之為「民俗舞蹈」，與 Sorell 主張民俗舞蹈是那些未曾經歷「精煉過程」、未曾「馴化」（1967: 73）者，論點並不一致。或許，這樣的落差正好說明了定義為何如此

重要，以及混亂狀態正存在於：當我們假設大家都「意指同一件事情」時。

與其遵從 Sach 的主張，亦即「民間」或「農民」是在原始人和文明人之間的一個進化階段，我寧可同意人類學家 Redfield 在其《農民社會與文化》一書中，較為人類學式的複雜區辨（1969: 23, 40-41）。簡言之，一個原始社會是個自發且自足的系統，併同其系列的風俗習慣和機制，它可能是孤立的，或者是可能與其他系統多少有些接觸。它通常在經濟上是獨立的，且其人民往往是，如果不總是，不識字。（注意：不識字〔nonliterate〕這個術語指涉的是那些族群，從來沒有書寫文字的設計。這術語不同於文盲〔illiterate〕，那是指涉某人所受的教育，不足以認識現存的書寫文字者。因此，DeMille 聲稱原始人是文盲，其實是言詞矛盾〔DeMille, 1963: 23〕。）相反地，農民或是民間社會並非自發的，而是在經濟上和文化上，不斷地與較大的社會互動，逐漸形成一種共生關係。將之說成「未曾反思的較大系統中的許多小傳統」，缺乏「少數反思的偉大傳統」之論，就無法完整說明那種社群。往往，農民社會中，多多少少有些文盲。如果有人在上述的原始與民俗（或農民）描述中，加入舞蹈一詞，或許會產生一個關於什麼是「原始舞蹈」與「民俗舞蹈」，且可能較為客觀的協議。

另一個令人棘手的術語，就是我前面指出的「民族舞蹈」（ethnic dance）一詞。在一般公認的人類學觀點中，民族指的是一群擁有共同的遺傳、語言和文化紐帶，並特別強調文化傳統的族人。因此，按定義，每一種舞蹈形式，也必為一種民族舞蹈。雖然主張普世的舞蹈形式者不少（諸如 Wisnoe Warhana 在爪哇一直企圖發展的，私人通訊，1960），現實中並不存在一種舞蹈的普世形式或真正的國際形式，是而令人不免懷疑，那種形式的任何舞蹈是否僅存在於理論上。DeMille 在其書中，實際上是這樣說的：「劇場總是反映養成它的文化」（1963: 74）。不過，其他人則堅持，芭蕾舞具備許多特殊的屬性（properties）。La

Meri 更咬定：「芭蕾舞不是一種民族舞蹈，因為那是一種由數個極為不同的國族文化的社會風俗習慣與藝術思維的產物」（1967: 339）。然而，芭蕾舞是西方世界的一種產物，而且是由白人所發展的一種舞蹈形式，他們說的是印歐語言，分享的是共同的歐洲傳統。即使芭蕾舞是國際性的，因為它「隸屬」於數個歐洲國家，外加美洲的數個歐裔族群。可是，當芭蕾舞出現在日本或韓國時，它立即變成是一種借來的和外國的形式。縱使芭蕾舞擁有一個多方影響下的複雜歷史，但這並未削弱其身為一種民族形式的有效性。Martin 告訴我們如下，雖然他在世時可能無法預測，他的話是如此這般地被用於這樣的證明：

西方世界偉大壯觀的舞蹈形式，當然，是芭蕾舞……可能，芭蕾舞一詞指涉一種特殊形式的劇場舞蹈，那是具體化於文藝復興時期，且有其自有一套的傳統、技巧和美學基礎者。

更進一步的引述，則可被用來展示芭蕾舞的民族性，例如 Kirstein 在其 1935 年出版的書籍開場白 (vii)。

芭蕾舞的民族性

將芭蕾舞及芭蕾舞表演的許多主題與其他特點加以表列後，我發現，這份列表卻一再地顯示芭蕾舞是如何的「民族」。例如：鏡框式舞台的傳統，還有大約二小時三段式的表演、明星制度、鼓掌及謝幕的方式，以及法文術語的應用等等，這些莫不告訴我們，芭蕾舞是如何的西方。想想看，那些程式化的西方風俗習慣，是如何文化地揭示於舞台上，諸如，騎士時代的矯飾主義，求婚、婚禮、受洗、埋葬及哀悼的習俗。想想我們的世界觀，又是如何揭示於反覆再三的主題：單戀、巫術、自我犧牲，透過長期受苦、喬裝改扮的身分、導致悲劇的誤會等。想想我們的宗教遺產，如何透過前基督的習俗，如瓦普幾司之夜 (Walpurgisnacht，據說，女妖們於 4 月 30 日夜晚，

在哈爾茨山布羅克斯峰頂聚會並跳舞狂歡)，透過應用聖經主題、基督假期，如聖誕節、死後來生的信仰。我們的文化傳承也一再揭示於芭蕾舞的角色中，例如，人變成動物、仙女、巫師、小矮人、邪惡的魔術師、惡棍、披著黑斗蓬的勾引者、壞心的繼父母、忠誠與農民，特別是純潔的美少女及其配偶等。

我們的美學價值，是被呈現於抬頭挺胸向上抽、修長延展的身體線條中，在全露的長腿、小腳、小頭的女性上，與對瘦長身材不分性別的偏好，以及那令人渴望用來上舉與抬運女舞者最有名的輕巧質地之中。對我們而言，那是無與倫比的美感愉悅，可是對有些社會的成員，將會震驚於男舞者公開觸摸女舞者大腿的展演方式。最獨特的是芭蕾舞的「外觀」，或許安全地說，芭蕾舞以剪影的圖像方式處理，也不會有誤解它是別的舞種。以霍皮印地安族的故事為主軸的芭蕾舞劇 *Koshare*，就是個有趣的明證。即便是在靜態的剪影照片中，這個舞作看起來仍然像一支芭蕾舞而非霍皮舞。

芭蕾舞的民族性也洩露在動、植物的價值分類上。其中，馬和天鵝是被尊敬的動物群。反之，我們並無尊敬豬、鯊魚、水牛、鱷魚的劇場傳統，即便這些備受尊崇的動物，在世界上的其他地方，常作為舞蹈的主題。芭蕾舞中，穀物（小麥）、玫瑰和百合是合適的植物群，但我們恐怕不可能找得到需要芋頭、地瓜、椰子、橡果、南瓜開花的〔劇情〕要求。許多經濟活動也反映在芭蕾舞的角色扮演上，例如紡紗工、林場看守員、軍人，甚至工廠工人、水手，以及加油工等等。然而，我們不會期望〔在芭蕾舞中〕發現，陶藝工、獨木舟建造工、碾稻工、駱駝牧民、長頸鹿獵人或刀耕火種的農工！

問題不在於芭蕾舞是否反映其自身的傳統，而是為何我們需要相信芭蕾舞在某種程度上，逐漸成為非文化〔的一環〕。為什麼我們害怕將它稱之為一種民族形式？

答案，我相信，是西方舞蹈學者尚未從客觀的意

義上，使用民族一詞；ethnic 被他們用來作為委婉的說詞，以取代老式的「外邦人」、「異教徒」、「土著」或較近代的「異國情調」等術語。民族的術語開始廣泛地被採用的 1930 年代，當其指涉來自印度與日本「高雅」文化的舞蹈形式時，似乎出現了問題，以致「人種學的」術語，為 Sorell (1967: 72)、Terry (1956: 187, 196) 及 La Meri (1949: 177-178) 者流的舞蹈學者，贏得了它的當下意義。（然而，在 1949 年版的《舞蹈百科全書》中，有一篇由 Bunzell 撰寫的〈舞蹈社會學〉文章，即拒絕使用「藝術」一詞，來形容這類舞蹈形式。在其批判脈絡中，他的觀點得到很好的回應 [1949: 437]。）我不知道 La Meri 為何在其 1967 年版本的《舞蹈百科全書》撰文中，選擇放棄這個用法，而以「民族的」取代「人種學的」術語。她並未以其他方式改寫其原本的文章，何況前述的二分法隱含於其論述之中，而使她的 1967 年版本變得不合邏輯（對《舞蹈百科全書》的書評，尤其 La Meri 的詞條，請詳閱 Renouf，《民族音樂》5 月號，1966: 383-384）。

我不清楚，究竟是誰創造了「民族舞蹈」與「人種學舞蹈」的二分法。當然，這個二分法對人類學家是毫無意義的。事實上，歐裔文化人類學家往往樂於稱呼他們自己是人種學者，而「人種學」這個術語指涉的是他們研究的對象（閱 Haselberger, 1961: 341）。「人種學」這個術語在美國文化人類學者中，並沒有什麼太大的流通，雖然他們理解這個字詞意味著「隸屬或有關人種學的」，且「人種學」是處理文化的比較、分析研究（相關討論見《韋伯新國際辭典》，3 版）。因為，在一個簡約的人類學意義下，「文化」概括了任何一個給定族群所有習得的行為和習俗，所以並不存在一個無文化的民族。所以，「人種學的舞蹈」應指涉為種種受制於比較和分析的舞蹈文化。而民族舞蹈則應意味著，一個分享共同遺傳、語言和文化紐帶的給定族群的一種舞蹈形式。在最精確的用法裡，「一支民族舞蹈」的說法是一種累贅的

說詞，因為任何舞蹈皆可納入其描述。這個術語使用於一個集體而對比的方式時，最有效度。¹

顯然，一個泛人類的特徵是用來區隔世界為「我們」與「他們」之異。古希臘人就用這個方式，稱呼「他們」為野蠻人。相類似地，羅馬人稱呼「他們」為異教徒，夏威夷人則稱呼「他們」為 *kanaka'e*，而霍皮人也稱呼「他們」為 *bahana*。這些所有的術語不僅暗示「他們」為外來者，而且意指粗魯的、不自然的、無知的生物，總之，是較不像人類者。而其衡量的尺度，當然，是以「我們」為準。「我們」總是好的、文明的、優越的〔一群〕；易言之，「我們」是唯一被考量為完整的人，而值得存有的生物。據我目前所知，這個現象在每種語言中，俱皆揭露了其發言人的世界觀。這現象往往非常的戲劇性。依據一位滿州華語和日語的學者指出，滿州華語中的「他們」是真實的「洋鬼子」，而在日語中的「他們」則是「局外人」（Charles Alber，私人通訊，1970）之意。

我建議，由於社會氛圍拒絕了上述的「他們」所投資的暗示，以及代言人為「他們」所假設的某種複雜性，英語系學者苦於尋找他們所希望討論的非西方舞蹈代碼。因此，民族的 (*ethnic*) 與人種學的 (*ethnologic*) 兩個委婉詞語似乎可以用來達到這個目的。

這是完全合法地使用「民族的」和「人種學的」術語，只要我們不讓它們成為暗示的事物，以致使我們放棄其他的術語。我們應該談論民族舞蹈的形式，而且我們不該相信，當這個術語涵蓋芭蕾舞時，即成為一種嘲弄，因為芭蕾舞反映其所養成的文化傳統。

有必要說清楚的是，我所批評的西方首要舞蹈學者，乃基於其論辯踏出了他們的權威領域之外。在其領域內，他們仍然統領著我的敬意，而我也不想爭辯他們的相對功績。他們都是學者，我有自信，他們也將會同意我的看法，無論學術的獎勵是什麼，舒適的自滿則絕不是其中的一項。

作者簡介

Joann Kealiinohomoku (1930-), 獨立學者、「跨文化舞蹈資料庫」創辦人與執行董事,「北亞利桑納大學」人類學系退休榮譽教授。

■ 注釋

- 1 Harper 區辨民族舞蹈和劇場舞蹈之別,是根據「社會的整合功能」對照於一種「刻意組織」並表演給一般、中立觀眾的舞蹈(1967: 10)。這個二分法是基於舞種而非社會的不同,不過仍提供了一個不錯的分類法。然而,當檢測其術語時,這個區辨法就破功了。如此一來,我們可以有個民族社會的民族舞蹈,卻不是一個戲劇社會的劇場舞蹈。顯然,「民族」是個無所不包的類目,其中「傳統的」和「劇場的」的次類目可能方便細分。無論如何,Harper 的討論是令人深思的。

■ 引用文獻

- Bunzel, J. H. (1949). Sociology of the dance. In Anatole Chujoy (Comp. and Ed.), *The dance encyclopedia* (pp. 435-440). New York: A. S. Barnes and Co.
- DeMille, A. (1947). *The book of the dance*. New York: Macmillan Co.
- Frazer, Sir J. G. (1947). *The golden bough*. New York: Macmillan Co.
- Harper, P. (1967). Dance in a changing society. *African Arts / Arts d'Afrique*, 1,(1), 10-13, 76-77, 78-80.
- Haselberger, H. (1961). Method of studying ethnological art. *Current Anthropology*, 2(4), 341-384.
- Haskell, A. (1960). *The wonderful world of dance*. New York: Garden City Books.
- Holt, C. (1969). Two dance worlds. In Marian Van Tuyl (Ed.), *Anthology of impulse* (pp. 116-131). New York: Dance Horizons.
- Humphrey, D. (1950). Dance and related entries. In *Webster's new international dictionary* (2nd edition unabridged). Springfield, Massachusetts: G. and C. Merriam Co., Publishers.
- Kealiinohomoku, J. W. (1965). *A comparative study of dance as a constellation of motor behaviors among African and United States Negroes*. Unpublished master's thesis. Northwestern University, Evanston, Illinois.
- Kinney, T. & Kinney, M. W. (1924). *The dance*. New York: Frederick A. Stokes Co.
- Kirstein, L. (1935). *Dance*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- _____. (1942). *The book of the dance*. Garden City, New York: Garden City Publishing Co.
- Kurath, G. P. (1966). Dance and related entries. *Webster's new international dictionary* (3rd edition unabridged). Springfield, Massachusetts: G. and C. Merriam Co., Publishers.
- La Meri. (1967). Ethnic dance. In Anatole Chujoy and P. W. Manchester (Comps. And Eds.), *The dance encyclopedia* (pp. 338-339). New York: Simon and Schuster.
- _____. (1949). Ethnologic dance. In Anatole Chujoy and P. W. Manchester (Comps. And Eds.), *The dance encyclopedia* (pp. 177-178). New York: Simon and Schuster.
- Martin, J. (1939). *Introduction to the dance*. New York: W. W. Norton Inc.
- _____. (1946). *The dance*. New York: Tudor Publishing Co.
- _____. (1963). (John Martin's book of) *The dance*. New York: Tudor Publishing Co.
- Redfield, R. (1969). *The little community and peasant society and culture*. Chicago and London: Phoenix Books, the University of Chicago Press. (First published 1956)
- Renouf, R. (1969). Book review of *the dance encyclopedia*. In *Ethnomusicology*, 13(2), 383-384.
- Sachs, C. (1937). *World history of the dance* (Bessie Schönberg, Trans.). New York: Bonanza Books.
- Sorell, W. (1967). *The dance through the ages*. New York: Grosset and Dunlap.
- Terry, W. (1967). History of dance. In Anatole Chujoy and P. W. Manchester (Comps. and Eds.), *The dance encyclopedia* (pp. 255-259). New York: Simon and Schuster.
- _____. (1949). History of dance. In Anatole Chujoy and P. W. Manchester (Comps. and Eds.), *The dance encyclopedia* (pp. 238-243). New York: A. S. Barnes and Co.
- _____. (1956). *The dance in America*. New York: Harper and Brothers Publishers

■ 推薦閱讀

- Clairbourn, A. G. H. (1965). The concept of primitive applied to art. *Current Anthropology*, 6(4), 432-438.
- Harper, Peggy, *op. cit.*
- Haselberger, Herta, *op. cit.*
- Kaeppeler, A. L. (1967). Folklore as expressed in the dance in Tonga. *Journal of American Folklore*, 80(316), 160-168.
- _____. (1967). *The structure of Tongan dance*. Unpublished doctoral dissertation, University of Hawaii, Honolulu, Hawaii.
- Kealiinohomoku, J. W. and Gills, F. J. (1970). Special bibliography: Gertrude Prokosch Kurath. *Ethnomusicology*, 14(1), 114-128.
- Kurath, G. P. (1960). Panorama of dance ethnology. *Current Anthropology*, 1(3), 233-254.
- Renouf, Renée, *op. cit.*
- Rood, A. P. (1969). Bete masked dance: A view from within. *African Arts / Arts d'Afrique*, 2(3).