

# Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

165-195	社论 舞动跨文化对话 克里斯托弗·班纳曼 教授 CHRISTOPHER BANNERMAN	229-253	起舞鸟鸣间：“跨艺”项目中的氛围与翻译 马丁·韦尔顿 MARTIN WELTON	305-326	行为方式、思维方式、协同动作方式：关于舞蹈实践中跨文化遭遇和交流的思考 斯蒂芬妮·萨克森迈尔 STEFANIE SACHSENMAIER
197-212	文章 从“跨艺·舞动无界”看中国舞蹈创作的 后现代文化时差与文化时态 许锐 XU RUI	255-277	跨界身体翻译：原住民编舞家布拉瑞扬·帕格勒法和他的《勇者》 林亚婷 LIN YATIN	327-336	《离境》— 光与水的旅程 吴易珊 WU YI-SAN
213-218	《Mask》伦敦 跨艺·舞动无界 郭磊 GUO LEI	279-289	《北京水桶布鲁斯》：跨艺·舞动无界 瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔 RACHEL LOPEZ DE LA NIETA	337-350	从“舞动无界”看不同文化背景下当代舞的差异 王欣 WANG XIN
219-228	解析“民族”：台湾的民族舞蹈及“民族”概念的流变 陈雅萍 CHEN YA-PING	291-303	跨艺·舞动无界舞者的身体中心重力分析 王云幼 WANG YUNYU	351-369	“接触地带”再定义：翻译、转换与中间地带 丽贝卡·卢克斯 REBECCA LOUKES



intellect | www.intellectbooks.com

Choreographic Practices | Volume 7 Number 2

Performing Arts

# Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

\*\*\*  
*Special Issue:*  
*ArtsCross/  
Danscross:  
Transcultural  
dialogues*  
\*\*\*



intellect journals

ISSN 2040-5669

# Choreographic Practices

Volume 7 Number 2 2016

## Aims and Scope

*Choreographic Practices* operates from the principle that dance embodies ideas and can be productively enlivened when considered as a mode of critical and creative discourse. The journal provides a platform for sharing choreographic practices, critical inquiry and debate.

Contributions are invited that articulate choreographic practices from a diverse range of perspectives. We are especially interested in receiving critical/creative-practice led research that is interdisciplinary and experimental in nature. Selected issues will also be thematically arranged. *Choreographic Practices* publishes both conventional and alternative modes of writing, including performative and visual essays.

*Choreographic Practices* is published twice a year by Intellect, The Mill, Parnall Road, Bristol, BS16 3JG, UK. The current subscription rates are £38/\$72 (personal) and £167/\$260 (institutional). An online-only institutional subscription is available for £132/\$206. Postage within the UK, US and Canada is free whereas it is £10 in the EU and £14 elsewhere. Advertising enquiries should be addressed to: [marketing@intellectbooks.com](mailto:marketing@intellectbooks.com)

© 2016 Intellect Ltd. Authorization to photocopy items for internal or personal use or the internal or personal use of specific clients is granted by Intellect Ltd for libraries and other users registered with the Copyright Licensing Agency (CLA) in the UK or the Copyright Clearance Center (CCC) Transactional Reporting Service in the USA provided that the base fee is paid directly to the relevant organization.

Cover image: courtesy of Andrew Lang.

Printed and bound in Great Britain by 4edge, UK.

 intellect journals

ISSN: 2040-5669

## Guest Editor

Christopher Bannerman  
[www.rescen.net](http://www.rescen.net)

## Guest Assistant

Pei Li Ng

## Editors

Vida L. Midgelow  
Middlesex University  
*E-mail: [choreographicpractices@live.co.uk](mailto:choreographicpractices@live.co.uk)*

Jane M. Bacon  
University of Chichester  
*E-mail: [choreographicpractices@live.co.uk](mailto:choreographicpractices@live.co.uk)*

## Assistant Editors

Elaine O'Sullivan  
University of Bristol  
*E-mail: [choreographicpractices@live.co.uk](mailto:choreographicpractices@live.co.uk)*

Paul Hughes  
University of Roehampton  
*E-mail: [choreographicpractices@live.co.uk](mailto:choreographicpractices@live.co.uk)*

## Production Manager

Jessica Lovett

This journal is abstracted and indexed by International Bibliography of Theatre & Dance; Scopus; TOC Premier; the British Humanities Index; RILM (Abstracts of Music Literature); Ulrichs; British Humanities Index

**Please see inside back cover for Board details.**



## Editorial Advisory Board

Ann Cooper Albright  
Oberlin College, US  
Chris Bannerman  
Middlesex University, UK  
Adam Benjamin  
University of Plymouth, UK  
Yvon Bonenfant  
University of Winchester, UK  
Carol Brown  
University of Auckland and Carol Brown Dances, New Zealand  
Darcey Callison  
York University, Canada  
Franc Chamberlain  
University of Huddersfield, UK  
Emilyn Claid  
University College Falmouth, UK  
Thomas DeFrantz  
Massachusetts Institute of Technology (MIT), UK  
Simon Ellis  
Coventry University, UK  
Anna Fenamore  
University of Leeds, UK  
Susan L Foster  
University of California, US  
Sondra Fraleigh  
EastWest Institute, US  
Nadine George  
University of California, US  
Vicky Hunter  
University of Chichester, UK  
Jennifer Jackson  
University of Surrey, UK

Mark Jeffery  
School of the Art Institute of Chicago and  
Freelance Artist, US  
Petra Koppers  
Michigan University, Ann Arbor, US  
Jacky Lansley  
Freelance Dance Artist and Director of Dance  
Research Studio, UK  
André Lepecki  
New York University, US  
Yatin Lin  
Taipei University of the Arts, Taiwan  
Sophia Lycouris  
Edinburgh School of Art and Kunstwerk-blend, UK  
Lee Miller  
University of Plymouth, UK  
Sita Popit  
University of Leeds, UK  
Sarah Rubidge  
Chichester University, UK  
Paul Russ  
Dance4, UK  
Ana Sanchez Colberg  
Theatre en Corps, Greece  
Kent de Spain  
University of Texas, US  
Priya Srinivasan  
University of California, Riverside, US  
Joanne (Bob) Whalley  
Plymouth University, UK  
Libby Worth  
Royal Holloway, UK  
Norah Zuniga Shaw  
Ohio State University, US

---

## CONTENTS

社论	255-277	跨界身体翻译: 原住民编舞家布拉瑞扬·帕格勒法和他的《勇者》 林亚婷 LIN YATIN	305-326	行为方式、思维方式、协同动作方式: 关于舞蹈实践中跨文化遭遇和交流的思考 斯蒂芬妮·萨克森迈尔 STEFANIE SACHSENMAIER		
165-195	舞动跨文化对话 克里斯托弗·班纳曼教授 CHRISTOPHER BANNERMAN	279-289	《北京水桶布鲁斯》: 跨艺·舞动无界 瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔 RACHEL LOPEZ DE LA NIETA	327-336	《离境》 - 光与水的旅程 吴易珊 WU YI-SAN	
文章	197-212	从“跨艺·舞动无界”看中国舞蹈创作的后现代文化时差与文化时态 许锐 XU RUI	291-303	跨艺·舞动无界舞者的身体中心重力分析 王云幼 WANG YUNYU	337-350	从“舞动无界”看不同文化背景下当代舞的差异 王欣 WANG XIN
213-218	《Mask》伦敦 跨艺·舞动无界 郭磊 GUO LEI			351-369	“接触地带”再定义: 翻译、转换与中间地带 丽贝卡·卢克斯 REBECCA LOUKES	
219-228	解析“民族”: 台湾的民族舞蹈及“民族”概念的流变 陈雅萍 CHEN YA-PING					
229-253	起舞鸟鸣间: “跨艺”项目中的氛围与翻译 马丁·韦尔顿 MARTIN WELTON					



**Founding Editor**

Catherine Elwes  
University of the Arts London

**Associate Editors**

Sean Cubitt  
Winchester School of Art,  
University of Southampton

Eu Jin Chua Unitec, Auckland

Janine Marchessault  
York University, Toronto

**Reviews Editor**

Pryle Behrman

**Features Editor**

Lucy Reynolds

**Editorial Assistant**

Kate Pelling  
University of the Arts London  
[k.pelling@arts.ac.uk](mailto:k.pelling@arts.ac.uk)

# MOVING IMAGE REVIEW & ART JOURNAL

ISSN: 2045-6298 | Online ISSN: 2045-6301 | 2 issues per volume, Volume 1, 2012

**Aims and scope**

The *Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)* is the first international peer-reviewed scholarly publication devoted to artists' film and video, and its contexts. It offers a forum for debates surrounding all forms of artists' moving image and media artworks: films, video installations, expanded cinema, video performance, experimental documentaries, animations, and other screen-based works made by artists. *MIRAJ* aims to consolidate artists' moving image as a distinct area of study that bridges a number of disciplines, not limited to, but including art, film, and media.

**Call for papers**

The editors invite contributions from art historians and critics, film and media scholars, scholars from other disciplines, curators, and, not least, practitioners. We seek pieces that offer theoretically informed commentary on the present moment in contemporary art but also writings that propose historical re-readings. We publish scholarly articles (blind peer-reviewed), features, interviews, opinion pieces, and reviews. Please submit completed manuscripts of scholarly articles. All other contributions require 500 word proposals. Email submissions in DOC or RTF format to Kate Pelling, Editorial Assistant, [k.pelling@arts.ac.uk](mailto:k.pelling@arts.ac.uk).



Intellect is an independent academic publisher of books and journals, to view our catalogue or order our titles visit [www.intellectbooks.com](http://www.intellectbooks.com) or E-mail: [orders@intellectbooks.com](mailto:orders@intellectbooks.com). Intellect, The Mill, Parnall Road, Fishponds, Bristol, UK, BS16 3JG. Tel: +44 (0) 117 9589910

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Editorial. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.165\_2

---

## 社论

克里斯托弗·班纳曼 教授 PROFESSOR CHRISTOPHER BANNERMAN  
英国密德萨斯大学

# 舞动跨文化对话

## 目的与范围

本文集是“跨艺”史上的重要里程碑。这一倡议始于2009年在北京上演的“舞动无界”，继而以文艺表演和研讨会的形式成为公共活动中的亮点，随后历经了台北2011、北京2012、伦敦2013和北京2014的演出，最终发展为“跨艺”项目。这一潮流还催生了一系列文字性作品，包括个人公开发表的论文、网站博客文章和评述以及个人和团体撰写的报告。这是中国大陆、台湾和英国的学者和艺术界人士首次作为一个团体全情投入进行文字性创作。演出后发表的各种文章表明，“跨艺·舞动无界”（ArtsCross/Danscross）这一汇聚平台在各界引起了广泛的反响，体现出这一项目打动和启发人们的方式方法之广泛。鉴于笔者同事兼共担主任之责的许锐和王云幼教授为本文集特别撰写了论文，笔者只好勉力撰写此篇序言。

本文集中有些论文源自对舞蹈编排过程及结果的观察，有些是对根本性问题的探讨，尤其是我们不得不向他人说明我们的方法和/或背景之时。有鉴于此，有些论文对东亚地区的舞蹈进行了更为广泛的探讨，为英国的舞蹈界人士理解艺术家的创作提供了此前不为他们所知悉的背景。因此，我们希望这本论文集不仅能使读者对“跨艺·舞动无界”项目有初步了解，也能使其对舞蹈实践、舞蹈表演以及相关艺术家和学者有所了解。这种跨语言、跨文化和跨国界的沟通正是“跨艺·舞动无界”项目的本质所在，因此，这一版《编舞实践》(Choreographic Practices)附有中文本是一件特别令人欣慰和兴奋的事情。顺便说一句，中文本在台湾和中國大陸可在线获取。

最后谈谈与正文有关的几个问题。正文中的中文姓名和术语均用拼音表示，《牛津英语词典》将“拼音”一词定义为“汉字拉丁化注音和拼写方案”，它们在汉语圈和英语圈中的使用日渐广泛。但对于那些来自台湾的姓名，则采用较为古老的威妥玛式拼读法，因为台湾地区一直在使用这一系统，尽管他们也会以拼音注释文中的中文。所有中文姓名均采用姓在前、名在后的形式；除姓名以外的所有中文词语，均在拼音后随附简体中文。

## 项目设计

本项目于2009年启动，当时我曾撰文论及对筹备本项目过程中具体讨论的一些看法(Bannerman 2014)。我的设想之一是本项目最终应成为一个在舞蹈教室内进行分享的工作坊性质的项目，届时可以邀请一些嘉宾参与分享过程。因此，当我发现许锐已经预订了保利剧院时不免大吃一惊，要知道，保利剧院在当时可以说是北京最大、最负盛名的剧院，其座席量超过了伦敦的沙德勒之井剧院(Sadler's Wells Theatre)。他向我解释了尽可能广泛地分享这个项目以及在中国专业环境中上演的重要性。

本项目初期一直向专业舞蹈表演的实践与标准看齐，这种状况一直持续到2011 - 2014年“跨艺·舞动无界”阶段，这说明本项目在项目设计、参与者、编排与实践方面的决议无不受到ResCen网站所说的“通常的艺术市场压力”的深刻影响。这种应用研究模式在学术界获得了广泛认可，科林·罗伯森(Colin Robson)的《现实世界研究》(*Real world research*)就是其持续魅力的见证。该书首次出版于2002年，目前发行的是与基兰·麦卡顿(Kieran McCarten)合著的第四版。不过，我最近越发意识到一些萦绕在表演艺术研究领域的紧张感，这种紧张感源于应用性理解和对更为偏爱理论化的“学院”实践与语

境之间的差异。我在两者之间不做任何价值判断，因为它们对于舞蹈表演都具有重要意义，但我不认同的观点是：将任何源于“学院”的认知都看成是更高级的见解；我认为以专业实践为参照定位“跨艺·舞动无界”项目是一项根本性的原则，它可以确保通过研究得出的认知能够通过具有外部有效性的模式得以验证。

但很显然，演出无法采用上演1-3部作品的原有模式，节目本身从总体上也未必能表现出统一甚或互补性的一套审美。它更有可能是对某种主题即兴作出的一系列简短的、试验性的反应，这些主题源自将各种不同背景的舞者、编导和学者汇聚在一起所形成的创意性氛围。尽管舞台表演的场地和许多惯例都是为营造专业表演氛围而设计，但内容却被着意设计为对某个单一的、有可能具有刺激性的主题所作出的一系列反应，这些反应源于探究过程，来自艺术研究。内容设计旨在使整个节目完全围绕着核心主题展开，事实证明这有助于激发编导的热情，也为观众观赏节目提供了良好的切入点。当然，主题并不是编导必须考虑的唯一因素，还是让我们来分析一下“戏箱”吧。

## 编导的“戏箱”

“跨艺·舞动无界”项目将众多编导、舞者、剧场制作团队和学术观察员汇聚在一起，探究跨文化背景下的创作过程。对于编导，我们检验了伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky, 1942）“艺术收得越紧就越自由”的观点。于是，我们设计了一个“戏箱”：创作历时14天，舞台表演时间最多10分钟，舞者最多6名，务必使每个合作团队都有代表参与，要求他们以某种方式体现上述观点。此外，所有编导一致同意，学者可观看排练并就其所见此发表博客，编导自行决定本人是否撰写博客，准备将专业表演背景下的作品创作进行公开分享。

这是一项令人望而生畏的浩繁任务，我时常惊讶于编导们因地制宜的适应能力，有时甚至会觉得他们陶醉其中。我明白，对于有些人来说，这种模式可能有悖常理，与传统做法格格不入，因为我们总认为应该为艺术家提供一个有助于其创造性思考的环境，并认为艺术家应在不受制约或没有压力的保护空间内“自由挥洒”。我也理解艺术家需要安全空间，过去我也一直乐于为他们提供这样的空间，但由于我们的合作伙伴和出资方要求获得大众化的成果，这促使我寻求有助于催化创作的因素，以检验斯特拉文斯基的观点。专业背景的另一个重要优势也值得我们注意，无论过去还是现在，每个合作伙伴看待实践与研究的方式方法、他们是否相互结合及相互结合的方式方法以及他们的研究

行为、研究过程和研究成果都有明显的差异。这对我们是一个有益的提醒，使我们注意到：英国合作伙伴不可能认为我们的模式会被广泛采用，甚至被大多数人所理解。然而，专业的演出制作背景和专业领域的实践是我们众所周知、可共享且相对稳定的工作环境。此外，与ResCen旗下的艺术家一样，那些参与“跨艺·舞动无界”项目创作工作的艺术家是在基于学科分工的体系下开展工作，因此，即使学科界限被刻意模糊或打破，艺术家头脑中的边界概念以及随之而来的学科概念依然存在。

由于专业表演背景，英国前不久发展起来的对学术圈外研究“影响”的评估不会影响“跨艺·舞动无界”项目。我们已经着手这方面的工作，充分利用艺术专业正常的营销和报告机制，尽管开展这些活动的预算非常有限。这些编舞项目的工作背景还要求包含艺术专业的某种模式，因为我们要建立一个被视为新兴剧目创作的舞团；在为编导量身定做舞团成为行业主流的情形下，这种模式在英国却比较少见。对于一个以研究为主导的项目，这是一种颇为保守的做法，但它能为舞者提供有益的学习环境，无论他们是刚刚入行还是正处于艺术生涯的发展中；它还对那些希望扩大观众和专业人脉、创作出比正常演出作品更为简短的试验性新作品的编导提供了有益的学习环境。尽管如此，正如洛佩兹·德拉·尼叶塔（Lopez de la Nieta）在其论文中所言，那些来自英国的、习惯了在为编导量身定做的环境下工作的编导有时会发现用来甄选舞者的试镜程序是一种陌生的、稍显随意的体验（2016）。

经过一段时间后，我意识到，这种模式一定程度上是我根据自己在20世纪70年代和80年代初期参加由罗伯特·科汉（Robert Cohan）领导的编导研讨会中的体会进行修正而来，我重新设计了科汉20世纪50年代从路易斯·霍斯特（Louis Horst）那里借鉴而来的基于任务的方法。有趣的是，科汉本人最近在约克舞蹈项目（York Dance Project）的支持下重新采用了这种模式，汇报演出（该模式不包括公开演出）于2016年8月在英国密德萨斯大学举行。<sup>1</sup>需要指出的是，“跨艺·舞动无界”项目的编导任务能够更为轻松地达成：一位编导足以完成三名舞者30秒钟的舞蹈动作：他们只需在工作收尾前引述主题。在现实中，这种情况不会发生，也许这表明艺术家们急切希望拥有创作并上演其作品所需的时间、空间和舞者。艺术家们似乎也欢迎这种研究氛围，尽管他们对研究的理解并不总是与英国学术圈采用的模式一致。当然，在英国，人们对此的理解也各不相同，对于一个新兴领域而言，这一点可想而知，而且这种模式也是人们所欢迎的。

我参与英国杰伍德舞蹈编导研究项目（Jerwood Choreographic Research Project, JCRP）<sup>2</sup>的经历使我了解到目前存在于不同专业和学术圈的各种观点；一些申请者认为



图1: 观摩排练过程。摄影: Andrew Lang.

舞蹈编导研究与实证性实验类似，是一种以行业为重点的研发项目，而另外一些申请者则将其研究活动归入哲学和思辨领域。“跨艺·舞动无界”项目对众多艺术家的方法和成果兼收并蓄，可以说维拉·塔星（Vera Tussing, 2013）和余彦芳（2011）在该项目中所做的工作是成功的，他们提出了不少实际工作方面的问题，而苏威嘉（2013）、赵梁（2013）、郭磊（2013）、阿瓦塔拉·阿尤索（Avatara Ayuso, 2011）和里卡尔多·巴斯凯雷尼（Riccardo Buscarini, 2013）创建了微型研究，这在其他背景下是不可能得到支持的。令人欣慰的是，这些艺术家继续在其他专业表演环境对其研究进行发展和展示。其他艺术家如吴易珊（2012）、黄炜丹（Dam Van Huynh, 2013）、瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔（Rachel Lopez de la Nieta, 2013）完全靠自己的力量创作了凝练简洁的作品。<sup>3</sup>英国编导被选中得益于专业艺术领域同行的推荐和帮助<sup>4</sup>，他们推荐舞者、提供排练室，以及一些技术支持和作品展示的机会，这通常会被欣然接受。我们有必要重申，这些机会对于这种艺术形式的繁荣非常重要，人们希望“跨艺·舞动无界”项目对艺术家有所裨益，为其提供创作和展示作品的机会，同时有助于艺术家和学者们建立国际联系和人脉网络。同样重要的是，郭磊（2016）、瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔（2016）和吴易珊（2016）三位“跨艺·舞动无界”舞蹈编导也为本文集提供了论文——他们的观点与学术观察员的观点相互交织，都对表演实践和我们领域的发展具有至关重要的意义。

## 学术观察员的作用

本部分为项目描述，不做过多的探讨，因为本文集收录的论文和每篇在线博客讨论的都是这方面的内容。不过，我觉得有必要对项目设计的演变和源自“跨艺·舞动无界”项目的活动作一番评述。最为重要的是，所有经挑选担任观察员的学者本身都具备实践方面的背景。因此，每个观察员都对排练室的活动有明确的了解，尽管他们的职业特点决定了他们是在办公室环境中撰写批评性研究文章。在北京舞蹈学院，这种做法发展成为一种“分离综合症”，本项目试图打破这一现象。这些学术型观察员还意识到，他们的作用是以带有些许传统的人类学立场的参与者兼观察者身份参与项目，与从事该项目的艺术家保持有限的正式交流。这种制度设计在一定程度上源自这样一个事实：本项目把台湾海峡两岸的参与者集中在一起，他们共同创作并讨论作品，轮流充当主人或客人。鉴于形势的政治敏感性，明确角色定位看来是加强人们信心的恰当选择，在长期受儒家影响且对社会规范敏感的东亚社会，这是人们所熟悉的惯例。<sup>5</sup>

在每个节目中，学术观察员们会亲临排练环节的后半部分和正式演出，然后在每次演出后举行的会议上阐述他们对此进行的反思。随着本项目的展开，学者们的非正式讨

论逐渐演变为半正式的研讨会，这种研讨会的特点是：学者们分为若干小组，分别探讨不同的主题并将其向全体成员汇报结果。这些主题通常是在每次演出后会议上提请讨论的非正式意见。这些非正式意见或博客通常会以论文形式公开发表，对于那些筹备期限长但个人有强烈体验的项目，学者们会通过这些渠道表达各自的意见和思考。对我而言，“跨艺·舞动无界”项目的每次演出都会在我的脑海中形成一个记忆“库”，在这个记忆库中储存着浓缩的、近乎蒸馏提纯的种种形象、对话、动作和感触，各种意念、观察、突显的碎片、关注的细节和高度情绪化的时刻相互交织在一起。我们拥有能够讨论共同观察结果的有利位置，包括如排练过程中的具体时刻、力求动作完美的舞者、编导策略的运用和作用；我们的幸运还在于能够在演出结束后甚至演出过程中进行这样的探讨。有时，我们会对编导过程进行长达数天甚至数周的跟踪讨论，有幸跟踪创作过程并以内部人士身份进行探讨和对话是我们享有的两大优待。可以想见，在这种情况下，本文集收录的研究论文都是我们急需的思考的产物，尽管有些源于在演出期间发表的博客文章。我对这一点深有感触，因此我尽力使自己从演出接触地带的高度激情中摆脱出来，重新定位我的言行方向，力图找到恰当的方式，向那些不在场的人士表述某些已经发生的事情。

有机会成为内部观察员是一种幸运。虽然艺术家们经常忙于参加气氛热烈的工作会议，但和他们的非正式讨论后来竟也演变成几次分享观点的会议。当然，这需要掌握好分寸，为艺术家们留出充分工作和思考的时间，避免学者们的观察行为不当扩展，进而延伸成为积极参与艺术家创作过程的行为。在“跨艺·舞动无界”项目举行五周年纪念的时候，首次登上北京国家大剧院的舞台，作为“春华秋实”展演（2014）的一部分；随着此类演示活动的发展，学者与艺术家的对话显著增加。作为国家大剧院观众培育计划的组成部分，编导、演员和学者们的展示和相关作品摘要纷纷在北京当地的非艺术类高校亮相。这种模式后来所有变化，以艺术性与学术性兼具的综合性演示形式现身于上海2014年人类表演学国际大会（Performance Studies international, PSi）。看来，这是一个自然而然的发展过程，促成了对艺术手段、策略和演示准备过程的广泛讨论，现场观众也成为其中的一部分。

也许不可避免地，人们有时会通过“了解和熟悉”这个棱镜审视创作过程和作品本身，从“文化”一词的至少两个意义上说，这是一种艺术或文化习性，是个人的文化背景和社会理念与习俗相结合的产物，从文化角度看，是现实社会在艺术世界中的体现。强烈的反应几乎是不可避免的，虽然数量不多，但总有一些需要“留住”的时刻和事件，以便我们对它们及其引发的反应进行审视、思考、再审视、再思考。早在启动北京2012年



图2: 学者们进行讨论。摄影: Andrew Lang.

项目 (<http://rescen.net/blog4/2012/11/in-beijing-in-the-thick-of-it/>) 时, 我就谈到这一点。鉴于学者或艺术家不太可能抱着赚大钱的希望投身舞蹈界, 我们有理由认为他们通常是满怀对艺术的激情跋涉在这条道路上的。因此, 他们在许多方面展开了热烈的讨论, 包括: 性别刻画, 特别是艺术家取材于传统人物或经典舞蹈形式而创作的作品中的性别刻画; 编导言传身教方式的适当性问题, 这种方式是指编导向舞者一招一式地讲授既定的动作要领, 而舞者必须一丝不苟地按照编导的要求去表演; 编导是否应该事先设计舞蹈动作或借鉴利用以前的作品; 当编导要求舞者接受超越其训练和以往经验的新理念时, 舞者应何去何从? 其职业道德和实际行为的界线在哪里?

我们无暇对“跨艺·舞动无界”项目进行全面剖析, 但有必要指出的是, 这方面既有困难和挑战, 也有心满意足和兴高采烈的时刻。在一个令人心情振奋的研究领域, 这种情形很常见, 但就“跨艺·舞动无界”项目而言, 这些困难是众多不同视角、不同背景和不同理解在一个合作项目中相互磨合时不可避免的现象, 有助于人们加深理解、交流知识经验。与大多数情况一样, 那些纠结、需要解开的难点对我们的裨益最大。这些困难还源于那些比表演艺术研究更为广泛的领域: 一种并非仅限于某个特定学科或艺术形式的认知方面的差距, 这意味着我们相互了解甚少, 即使已经有所了解, 但至少也是不准确的。

## 文字与行为的困惑

我曾谈到, 本项目始于文字, 继而转化为动作, 现在又回归于文字。回归文字的过程对我而言是一种挑战, 因为我对白纸黑字的文字表达有一种近乎本能的恐惧, 在我试图解释表演所代表的无限可变性的本质时尤其如此。我还曾惊诧于文字与行为有时竟会如此纠缠——尤其是在探讨表演艺术研究 (Practice as Research in Performance, Parip) 项目时——以至于对行为的思考被误解为行为本身, 或以文字解释某个舞蹈作品的“含义”会被视为该舞蹈作品的本来“含义”。

就“跨艺·舞动无界”项目而言, 将形象化、经验性和情感化的动作转化为马丁·威尔顿 (Martin Welton, 2016) 在其论文中所说的“书面语言文字”令我感到别扭, 而更令我难以忍受的是文字本身又被来回翻译, 例如从汉语译为英语, 从英语译为汉语。每个人都会遇到不熟悉的专用术语, 如“民族舞蹈”, 陈雅萍 (2016) 对此进行过探讨; 还会遇到本地化的含义, 包括看似完全相同的术语拥有全然不同的含义, 如“现代舞”, 许锐 (2016) 和王欣 (2016) 指出过这一点。这类术语是不容易解释的, 因为它们的通常用



图3: 董怡芬排练着《数字的声音》。摄影: Andrew Lang.

法并不是通过有意识或合乎逻辑的判定为基础，而是在使用它的群体中逐渐演变而成。这里所说的使用包括批判性分析，这是对具体语境做出反应的有机过程的组成部分。术语是一种工具，帮助我们在没有地图的情形下找到穿越未知地带的路径，也就是通常所说的自己走出一条路。如此说来，我们经常面临怎样跨越语言、文化和背景障碍对术语含义取得一致理解的问题。

在揭示和交流上述种种异常造成的紧张方面，无论东亚还是西方的研究者都无法保持“完全一致”的理解，这种倾向也许在盎格鲁文化圈内表现得最为明显，正如格迪斯（Gerdes, 2016:154）所指出的那样，在涉及到“普遍的”全球化的跨文化现代舞时往往如此。在这种情况下，我们不仅面临着自身潜在的自以为是和逻辑上的不一致性，还要试图理解不熟悉的行为、术语和背景，并试图向他人解释这些行为、术语和背景。这些试图达成一致性理解的努力不可避免地涉及到文字的使用，我曾在许多场合想起，人们是多么容易被文字所困扰。“跨艺·舞动无界”项目使人有机会观察到舞蹈的直接形象化的感性认知在促成理解方面的效果，与仅仅通过口头语言或书面文字获得认知形成鲜明对比。这提醒我们文字是用来表述事物的，但它并非事物本身。舞蹈和表演艺术学者面临的挑战是避免像中国禅宗六祖惠能大师所警示（Llano, 2010）的那样迷恋于手指<sup>7</sup>，却对手指所指的月亮视而不见，与其遥相呼应的是1200年后西方学者阿尔弗莱德·科尔布斯基（Alfred Korzybski）的名言“地图并不是领土”（1933:58）。

公平地说，在“跨艺·舞动无界”项目刚起步时，我对这一领域一无所知，我想西方学者和艺术家的情况大体与我一样。我认为，在一定程度上，我们北京和台北的合作伙伴一样也存在这种问题，毕竟他们经历了几十年的分离。在这方面，我们的学习曲线既陡且长，但它除了适时提醒我们艺术生命是一段永无休止的旅程外，学习本身也是一个极具刺激性且令人乐此不疲的挑战。我们没有地图，对这一领域一无所知，对汉语也不熟悉，我们所面临的不仅仅是文字问题，还有必要进行意义和背景的翻译与转换，我们曾探讨过这个问题，在后面的章节中仍要继续探讨该问题。我们要认识到，文字只是手指，而不是手指所指的月亮；文字只是地图，而不是地图所标示的领土。但这种认识并不会降低“跨艺”或任何表演艺术研究项目相关文章的重要性，而是恰恰相反：意识到上述“翻译”方面的困难才能进一步认识这些文章的重要性。文字的搭配，即把恰当的词语放在恰当的位置并使其与艺术行为保持恰当的关系，通常是一个不小的挑战，但具体到我们探讨的问题，我们对彼此以及对历史、文化、舞蹈形式和行为的认知和理解层面的差距意味着文字是我们绘制“地图”所必需的；我们可以通过这种“地图”了解自身所处的位置，并感知展现在我们面前的新领域带给我们的新体验。这是一个将理性分析、反思性思考和着意梳理、激发整体感及某种动态和谐感的直观感受及具象符号联系起来的过程。

可以说，文字的危险主要源自其力量和效力。鉴于我们台北和北京的同事所具有的舞蹈文化认知在西方并不普遍，远未获得它应该得到的认可，因此它在“跨艺·舞动无界”项目中具有特殊意义。例如林亚婷（2016）对于来自台湾南部排湾族的舞蹈家布拉瑞扬（中文原名“郭俊明”）编排的《勇者》的跟踪报道。这些报道对该舞蹈进行了详尽的描述和本土与国际借鉴，阐释了不断演变的社会心理和社会结构；如果没有这些文字性铺垫，读者几乎不可能理解所报道的内容。文字报道与形象表达和在线视频相交织，全方位阐释同一场舞蹈演出，提升了其重要性，并通过“翻译”演绎出更多的含义。

## 文字、翻译与含义

在撰写本文时，我认识到“跨艺·舞动无界”项目的翻译会造成原意的偏移和模糊，这恰好缓解了我对语言表达的担忧。我们的每次翻译都会涉及释义，而每次释义都有可能造成对原意的模糊，也就是说，译文总是与具象、固有的解答或定义有所偏离。以宽容的心态看待这种模糊也许是一种反学术的态度，但这种模糊很可能比那种自以为是的确信更为准确。研究翻译理论的张佩瑶（2012:156）提醒我们：“人们普遍认为，人文学方面的认知并不是与人无关的，而是因人而异的。”虽然这一事实得到普遍承认，但这则提醒仍是有益的，部分原因是它使那些积极关注艺术行为与艺术研究不断形成的新关系的人士确信：我们并不是这个看上去光秃秃的“空间”中仅有的耕耘者。张佩瑶接着谈到：“在认知的加工和产生阶段，研究者要承受周围环境的压力，受到知识界主流趋势的影响，立足于传统并被传统所撕扯，被个人素养、意识形态和社会偏好所塑造。”（2012:156）。我们要获得具有一定可靠性的认知所面临的潜在干扰因素非常多，这对我们创作并展示作品的方式是一个很大的挑战。

我以前曾撰文（2006）探讨过盎格鲁文化圈认识论对于“固定”的偏好，即构建一个固定、具体的基础作为理解某事物的前提<sup>8</sup>。因此，理论通常被描述为“基础性”（*underpinning*）实践，是理解学术框架的组成部分，与法国人注重关联性、具有潜在能动性的“综合性认知”（*com-prendre*）形成鲜明对比，这种综合性认知是一种注重关联性的认知方式，承认各要素重新配置的可能性。中国人也倾向于承认事物的流变性，高度重视对方式与途径的了解，力求“知道”；认为理解就像清晰明澈的光，故形象化地将其称为“明白”。看来，法语和汉语中关于认知的术语更接近丽贝卡·卢克斯（Rebecca Loukes, 2016）引用杜威和约翰逊（Dewey & Johnson）所称的“情境”；他们对“情境”的理解并不是逐项、分化的方式，而是以综合、整体的方式，具体到我们探讨的问题，是指注重关联、不断变化的方式。这是很重要的，因为我们研究的是艺术行为及相关思考所代表的认知

类型。斯蒂芬妮·萨克森梅尔 (Stefanie Sachsenmaier, 2016) 赞同这种方式, 她将艺术表演领域的研究与创作定义为“思考和行为相关领域的横向激活” (Manning 2016:138)。这一定义包括两个方面: 她对认知的表述用的是动词而不是名词, 旨在抵制“将其固定”的做法; 激活是注重关联性的组成部分, 在我看来具有动态定位效果, 因而暗示着对思考、实践和我所认为的对表演行为的直觉反应等领域的重新定位的可能性, 这种表演行为有时体现为该行为以想象的形象再现。

张佩瑶在阐述翻译理论时提出的“推手”模式这一暗喻很有帮助, 并且非常适合“跨艺·舞动无界”项目。“推手”模式意味着它意识到两种动态对话力量之间的相互依存和持续的交互作用, 二者结合起来形成一种“轻柔协调的动作” (2012:161)。她把“推手”表述为一种高妙的太极拳手法 (以往的英文文章中多采用直接音译, 即“tai chi chuan”), 指出这种模式“为取代与当今人文领域各学科许多研究行为和理论探讨普遍采用的二分法思维模式”提供了多种方式 (ibid; 162)。这种模式适用于“跨艺·舞动无界”项目, 这种适用性体现在许多方面: 它兼采西方和中国的学术成就, 它为玄妙的思考赋予了有形的实体并将实体与精神联系在一起, 它提出了对立双方相辅相成的动态、对话过程, 它要求各表演要素之间的密切联系, 它要求有一定的意识性和敏感性, 它谈到了深深扎根于中国但在西方也得到践行的具体形式, 最为重要的是, 它所探讨的翻译行为旨在实现不同文化之间的交流与沟通, 而且这并不是一个单向的过程。这种积极的、对立双方相辅相成的特点使我想起了“积极阅读”的说法, 这似乎是阅读汉语文章的必然做法, 事实上也是我们在中国对待某些交流和表演的必然做法。异乎寻常的是 (至少对于我是这样的), 我竟然发现我父亲1946年向加拿大英属哥伦比亚大学提交的硕士论文探讨的恰恰是这个问题:

这里有超越了单纯翻译的释义方面的问题。在涉及到汉语的情况下, 这种困难尤为令人气恼; 事实上, 几乎可以肯定地说, 弄清读者的真正意思是我们进而面临的难题。在中国人看来, 阅读并不是一个被动的接受过程, 而是作者与读者间的互动。

(Bannerman, L. 1946:ix)

当然, 对于一份以舞蹈设计编排实践为主题的刊物来说, 对文字和翻译的困难性和模糊性进行如此冗长的探讨并不一定必要, 因为这些问题是该领域内在的问题。然而, 在“跨艺·舞动无界”项目中, 这些问题被上述三方翻译问题和“翻译”并不是仅涉及文字的孤立性任务这一事实放大了。“跨艺·舞动无界”项目发生于亲身体验型“接触地带”, 这种“接触地带”并不是一个固定不变的地理区域, 而是一个移动式“区域”——我们在其

中形成的种种关系为之提供了持续性。定期集会的核心圈学者谈到了不断变化的现实位置，但我们以往的探讨和经验意味着我们还认为它将成为我们正在回归的一个熟悉场所。经过一段时间后，个人见解和一些过去不熟悉的专业术语会变得根深蒂固，推动对话向新的领域延伸。正如庄子所言，“言者所以在意，得意而忘言”。<sup>9</sup> (Ming 2013:203)。这样一来，我们越来越能认识和探讨各种不同的理解，并重点审视我们自己对舞蹈的一些看法，包括某些并未明言的看法。尽管我们并未将之与地理位置明确联系起来，但我们在回顾中明显感到本项目不断变化的背景是观众体验的一个关键部分。现场的变化必然伴随着主客作用的变化，这是孔子使用过的一个隐喻，借以抵制任何强行施加的解释。我们同样反对本项目沦为盎格鲁文化圈跨文化主义、后殖民主义或表演艺术流派身份评论的形象表现，因为舞者的身体和文化背景及其丰富多彩且相互交织的经历和关系无不体现在他们的舞蹈体验中。

许锐 (2016) 在阐述中国的舞蹈流派分类时谈到了对舞蹈和文字的认知。这是一种思辨性的理解，只有通过舞蹈表演的直接体验，才能对其有充分的理解。正如一则被误认为中国古代格言的谚语所言：“百闻不如一见”。<sup>10</sup> 我也只是在应邀前往拥有中国一流舞蹈系的中国人民解放军艺术学院讨论“跨艺·舞动无界”项目时才充分认识到这一点。这次访问的主要活动是展示性舞蹈表演，表演使人非常信服、直接地领略到该学院在中国现代舞发展中的重大影响。诚如许锐 (2016) 和王欣 (2016) 所言，中国的现代舞与西方所熟悉的舞蹈截然不同。这种亲身体验使我瞬间对相关说明有了清晰明确的理解，对那些背景性的东西有了更多的体会。恐怕只有直接观赏舞蹈表演才能有这样的理解和体会。当天在中国人们解放军艺术学院上演的许多作品都具有易于理解、叙事性、情感奔放、出自艺术家和表达爱国主义情感等特点，这正是中国现代舞的特征。<sup>11</sup> 在某些方面，我对舞蹈的看法与萨莉·贝恩斯 (Sally Banes, 1987:xv) 对美国舞蹈的看法是一致的，我们都认为，当现代舞变得比芭蕾舞还要精英化时，必然会要求回应。在中国，现代舞就是这种发展趋势的回应，而在英国，堪与之相比的是马修·伯恩 (Matthew Bourne) 等舞蹈编导家，他们代表着脱离常规的世俗化、大众化方向。然而，中国舞蹈对精英化倾向的反应与西方的截然不同——它体现了中国的背景。虽说解放军艺术学院舞蹈表演的体验是理解舞蹈的必要前提，但不可否认的是，口头解释必不可少，它使我超越了自己亲眼所见，领悟到了更广泛的意义，这是不借助相关说明而单纯地观看表演所难以体会的。因此，虽然我赞同现场演出的极端重要性，赞同对舞蹈表演及其氛围的视觉、听觉和总体性感受，但我仍认为“跨艺·舞动无界”表演将一无所知的参与者纳入了许多超出我以往体验到的诸多舞蹈领域。因此深理解有赖于文字解读和舞蹈观赏的相互交织，这是一个深刻而不失积极、能够顺时变化和重新定位的交互认知网络。

就舞蹈而言，促成深入理解的舞蹈体验是接触地带的主要特征。对于我来说，接触地带是一个涉及不断转换的相关性连接点的催化空间，这种相关性连接点是合作伙伴之间的熟悉点，但通常仅把三个合作伙伴中的两个连接到一起。有时，讨论会专注于“民族”等概念，北京舞蹈学院和国立台北艺术大学的学者们对此是了解的，尽管采取的形式有所不同，但西方学者对此一无所知。在其他方面，国立台北艺术大学和西方学者们发现他们在对20世纪后半叶发源于美国的现代和当代舞实践的体验方面有着一致的理解；而北京舞蹈学院和西方学者对俄罗斯芭蕾舞剧目有着相同的理解，因为他们都经历过俄罗斯芭蕾舞对其产生重大影响的时期。<sup>12</sup>

由于中国对外开放和发展国际关系的历史并不是很长，而北京舞蹈学院的学者们经常承担舞蹈阐释的任务——这是一项相当艰巨的任务，因为西方人对中国舞蹈的表演传统和产生背景几乎一无所知，而它们与台北同事的对话充其量也只是时断时续，这种情况并不足为奇。有一次，北京舞蹈学院和国立台北艺术大学的同事们进行交流，他们的速度非常快，以至于翻译难以跟上进度，而讲英语的与会者无法搭话。我要求慢一点，他们礼貌但明确的回应说，他们正在消弭存在了五十年之久的沟通鸿沟，因此需要抓紧时间。在那一刻，我们对这次对话更为广阔的背景和重要性方面的一些感知变得明确起来了，对历史的抽象认知也因个人的亲身体验而变得真实生动起来。

当然，那些相同的特征是艺术家创作过程内在的，因为他们要处理形体训练中的千变万化，对舞蹈编导角色的种种期望，以及口译和概念脱节方面的种种问题。这些问题促使人们提出问题：何时才能解决这些问题？这是舞蹈吗？在排练室的实地体验中，有些问题通过实地形体训练得到解决，另一些则需要耐心和信心，这些都需要充足的时间——当然，再充足的时间也是有限的。尽管我们可以说，艺术家是在他们都很熟悉的专业实践系统内开展工作，但正如吴易珊（2016）在文章中所言，在现实中，编导的期望和舞者的不同体验提出了一些重要挑战。他们的接触地带涉及到语言、形体和概念方面的商讨和翻译，这些商讨和翻译活动基于这样的认知：其过程通常被观察、记录下来并在线发布，其结果将会在专业场合的表演中分享，并向公众公开。

鉴于这种压力、潜在的误解、实体和概念方面理解差异，以及偶有冲突的经历，结果必然迥异，艺术家的专业性和他们对待作品的真诚性也会凸显。他们在接触地带的努力以及他们在表演和人际关系方面所获得的成果令人欢欣鼓舞，使我们意识到舞台表演的力量。我们将接下来的“认知差距”部分中明确他们所取得的成就。

## 认知差距

我之所以使用“认知差距”这一术语，部分原因是它是一个非常重要的研究概念，往往是形成研究论题的前提条件。要研究怎样酝酿产生新的认知以弥合现有认知差距的计划，就必须先认清现有的认知差距是什么。“认知差距”这一概念还暗含着要认清已知领域的开端和终端，而已知领域的终端则意味着差距的开端。研究论题以人们可理解的术语撰写，将认知的开端和终端置于人们的思维可以“看到”的范围内，以便人们利用新的认知弥合现有的差距或中断之处。

尽管在跨文化表演艺术领域还有众多其他项目，但西方与东亚之间的认知差距之大不容否认，也许称之为“深渊”更加贴切。正如威尔科克斯 (Wilcox) 在《中国舞蹈：一片广阔天地》 (*Chinese Dance: in the vast land beyond*) 序言所指出的，2008-09年“跨艺·舞动无界”项目开始时，关于中国舞蹈的文献非常稀少。美国舞蹈节的原创出版物《东方与西方相会于舞蹈：跨文化对话中的声音》 (*East meets west in dance: voices in the cross-cultural dialogue*) (1997) 中就有台湾、中国大陆和香港的舞蹈界名流、学者和业内人士为其撰写的文章，其中有些人，如林怀民和平珩参与了“跨艺·舞动无界”项目，而另外一些人，如欧建平、杨美琦和曹诚渊则参加了该项目举行的活动，并给予我们工作中肯的建议。尽管如此，“跨艺·舞动无界”项目的可用资源仍严重不足，考虑到东亚地区的经济活动规模、人口数量和丰富的表演文化，该项目所取得的支持之少令人吃惊。我们希望本文集有助于人们更好地了解东亚地区舞蹈的历史、发展和目前关注点，但由于东西方认知的“差距”，这方面的沟通非常困难。我曾经谈到，尽管置身于舞蹈练习室，我们也只是对细节比较熟悉，缺乏总体上的把握 (2014)。今天，我依然认为我们对东亚地区的历史、背景或目前关注点缺乏足够的了解或认识，更谈不上对其舞蹈领域的教研机构、组织结构、学者和艺术家有何了解。

有鉴于此，我提出了一些我认为有必要知道和宣传的东西方历史上的共同点。这些共同点有的体现在发展的性质和时序上，有的则发生在不同的时间点。无论如何，这两方面的基本主题和事件有望增进人们对其间关系的了解——我认为，这种关系首先需要英国乃至更广泛的西方世界确立，我们来自中国大陆和台湾地区的合作伙伴对西方国家的动态有着更多的了解，我们需要扭转这种不平衡性。

对于参与“跨艺·舞动无界”项目的各合作伙伴来说，1951-54年是一个重要的分水岭，因为这是二战后和中国内战结束后的新秩序开始形成的时期。中华人民共和国于

1949年10月1日成立，当时毛泽东雄心万丈地向世人宣布“中国人民站起来了”，正如曾撰文介绍首个“舞动无界”项目（2011）的保罗·雷（Paul Rae）所言，这句话至今仍然能够引起人们的共鸣。

令人瞩目的是，在时任总理周恩来的关怀下，中央民族歌舞团于1952年成立，以此为起点，新中国的文化基础设施建设迅速展开。两年后，北京舞蹈学校（后来改名为北京舞蹈学院）成立。随后，在前苏联芭蕾舞专家的影响下，中国舞蹈彻底改变了发展轨迹、实践表演和审美倾向。尽管受到外来影响，中国舞蹈及其民族特征始终与后来发展为代表该国特色的民间形式和古典形式相互交织在一起。<sup>13</sup>

中国共产党领导的解放军胜利后，战败的国民党将中华民国政权迁到了台湾。对于台湾而言，1952年是一个转折点，陈雅萍明确指出：

蒋介石总统撰写了《民生主义育乐两篇补述》，他在书中不仅列出了包括舞蹈在内的艺术应遵循的道德和意识形态指导原则，而且明确宣布官方艺术政策的重点是把战斗文艺奉为主流，颂扬民族文化。

(2008:36)

此文奠定了民族舞蹈运动发展的基础，坚定地把舞蹈置于“捍卫中国和中国文化代表的合法性和权威性”的大背景下（Chen 2008:39）。

由此看来，无论在中华人民共和国（下称“中国大陆”）还是“中华民国”（下称“台湾”），构建乃至重建舞蹈形式、制定政策体系和训练制度都是当时的重大战略性要务。威尔科克斯（2012:220）引用孙颖等专家的说法指出，在中国大陆，舞蹈作为一种表演艺术受到抑制，长期以来一直处于衰落中。孙颖认为，舞蹈和戏曲等表演艺术的衰落发生在明清时期，即14-20世纪，部分原因是当时流行的女性裹足风俗。同样值得一提的是，威尔顿（2016）在论述绘画时提及的在多项艺术领域颇有影响的清朝乾隆皇帝于1774年禁止女演员在北京登台演出，姜进教授在《女扮男装》一文中曾探讨过这个问题（2009:28）。

与中国舞蹈最近几百年来的衰落形成鲜明对比的是中国宫廷舞蹈的悠久历史以及存在于众多艺术作品中的各种舞蹈与音乐表演艺术形象，包括著名的唐代敦煌莫高窟壁画。有趣的是，台湾的刘凤学教授就中国古典舞蹈提出了与北京舞蹈学院学者们截然不同的看法：她不仅利用中国的文献资料，还查阅了当时被派往中国的日本使团遗留下来

的文档。这些文档由日本皇宫图书馆在公元710年收藏<sup>14</sup>。形成上述观点（由刘教授所领导的新古典舞团表演所展现）的宗旨截然不同于北京舞蹈学院讲授的艺术形式所体现的宗旨，北京舞蹈学院讲授的艺术形式被视为现代舞的变体，利用各种历史元素创作，旨在向当今观众表达其中国身份的认同和文化价值观。

值得注意的是，始于20世纪50年代的民族复兴进程并非仅发生在东亚地区，克里斯托弗·弗雷灵（Christopher Frayling）在推荐《英国节日：国土与人民》（*The Festival of Britain: A Land and Its People*）一书时明确指出：

哈里特·阿特金森（Harriet Atkinson）的著作论述的是更加深刻的问题：1951年遍及全国的展览会与“热爱故土及其历史”项目……旨在调和传统与现代主义，并在这一过程中重建被战争摧残得面目全非的英国身份认同。

（Atkinson and Banham 2012:2）

尽管这可能看上去仅与政治具有些微关系且以亲善面目出现，但当代评论者指出，《英国节日》一书与克莱门特·艾德礼（Clement Atlee）领导的战后社会主义政府有密切关系。由于该书出版后的政府更迭，南岸展览厅很快被拆除，仅有皇家节日音乐厅得以保存，据说是因为温斯顿·丘吉尔（Winston Churchill）领导的保守党政府将其视为社会主义意识形态的象征。多年来，一提到云霄塔（Skylon），人们总有一种神秘感。云霄塔曾是英国的一个标志性建筑物，它好似悬浮在当时世界上最大的穹形建筑物上，象征着获得新生的英国对未来的信心。<sup>15</sup>后来云霄塔消失了，直到前不久，它的最终结局才被人们所了解，这归功于《星期日泰晤士报》（*The Sunday Times*）2011年的一则报道：受雇拆除云霄塔的公司的一名董事保存了一块残片，后来他把这块残片交给了自己的孙子，或许他是想为这一曾经名噪一时的当代建筑物留下一点见证。

因此，对于每个合作伙伴来说，20世纪50年代初不寻常的时期：它见证了作为政府部门和警察机关参与的、直接关系到民族与文化身份认同的大型项目的艺术活动的兴起。或许可以理解的是，鉴于其不久前的经历，东亚地区的艺术发展具有更为明显的政治色彩，但英国在这方面也不遑多让：成立于1946年的大不列颠艺术委员会继承了战时机构——音乐与艺术促进委员会的工作，这是艺术与英国政府联系在一起的鲜明例证。当然，英国遵循“保持距离”原则，政府并不干预艺术委员会之类的专门机构的决定，但人们对这种机制的效能存在争议（Hewison 1995:33）。毫无疑问，政界人士也对此提出质疑，英国《国会议事录》1954年2月关于资助芭蕾舞的讨论部分即是例证（HC Deb, 1954年2月11日）。

20世纪后期发生的许多事件在后面的论文中都有提及，为此，萨克森梅尔和王云幼编撰了中国舞蹈大事记，陈雅萍详述了台湾的民族舞蹈运动。就“跨艺·舞动无界”项目的发展历程，我们对“民族”等概念进行了了解与探讨，旨在理解其在中国大陆和台湾舞蹈、政治和社会领域的反响。这一点颇为重要，因为中国大陆编导，如赵铁春、赵小刚、张晓梅和郭磊，都是借鉴利用民间舞蹈元素创作新作品的民间舞蹈专家。这方面的讨论激发了目前对“民族”舞蹈的意见交流，中国艺术研究院的舞蹈学者江东为此专门为我们撰写了论文，陈雅萍则从台湾人的视角做出回应。<sup>16</sup>

汉语中的“民族”一词及其来描述舞蹈所体现的民族身份认同 (Jiang 2016) 还有种族、民间和文化表达等更深、更广的含义，海外华人聚居区的政府和文化界人士也在不同程度上存在着这种现象，但当代英语使用者很难将二者联系起来。在讨论怎样将这一术语翻译给英语读者时，我们经过多番争论，决定不加翻译。原文保留该术语的做法不仅符合著名中国翻译家玄奘的翻译理论 (Cheung & Lin 2014:158)，还可提醒英语读者该术语具有特定的背景；如果贸然以“种族”或“民间”之类的术语加以阐释，则有可能引起误解。有趣的是，在不久前，我还不会认为各合作伙伴对这些术语习以为常。我会认为，在英国这样一个人口和文化构成多样化、语言和世界观全球化的国家，民族、种族和民间文化之类的概念并没有多大的影响。但在我撰写这篇文章前不久发生的英国脱欧公投事件使我在这个问题上有了不同的视角。我突然意识到移民、身份和文化问题看来比我以前想象的更加棘手、更有争议性，英国的民族和民族主义意识似乎在不断膨胀。英国艺术怎样反映和/或挑战这种动向目前尚不明朗，而且目前弥漫着一种对于未来的不确定性的氛围。鉴于上文已经谈到本项目的三方合作伙伴在20世纪50年代初都经历了重建阶段，我们接下来将分析在随后的岁月中，另一个重要影响的出现：美国文化和美国现代舞产生和影响。

玛莎·葛兰姆 (Martha Graham) 舞蹈团曾于1954年在英国演出，1967年发生了一件重要的事情：罗宾·霍华德 (Robin Howard) 成立了伦敦当代舞蹈团，由曾供职于葛兰姆舞蹈团的舞蹈家罗伯特·科汉 (Robert Cohan) 担任负责人。该舞蹈团后来更名为伦敦当代舞蹈剧场 (我曾在这里从事舞蹈表演和编导工作15年)，附设一所舞蹈学校，现名伦敦当代舞蹈学校。这些活动极大地促进了英国舞蹈的发展，可以说催生了舞蹈培训与表演领域的众多项目。大不列颠艺术委员会资助的舞蹈团在随后的多年中迅速增多。在此期间，英国舞蹈在表演和训练方面深受美国影响，莫斯·坎宁汉 (Merce Cunningham)、杰德森教堂 (Judson Street Church) 前成员和特里西亚·布朗 (Tricia Brown) 都产生了很大影响。

在中国，现代舞的引进是在吴晓邦等先行者的努力下蹒跚起步的。吴晓邦曾在德国和日本接受舞蹈训练，但因政治动荡而被打断。中国舞蹈界与美国现代舞的持续接触真正肇始于杨美琦。她曾在纽约待过一段时间，并于1986年参加美国舞蹈节活动，后来促成了西方现代舞者与编导和中国艺术家的合作，《东方与西方相会于舞蹈》一书（*East meets west in dance*, 1997）曾介绍过这方面的情况。广东现代舞团就是在这一背景下成立的，随着对中国大陆和香港舞蹈卓有贡献的曹诚渊的加盟，该现代舞团始终是中国舞蹈界的一支活跃力量。有趣的是，中国现代舞发展之初也曾受到抵制，因为中国政府倾向于将其视为颠覆性因素，也许还有目前尚不明朗的原因。

台湾舞蹈数十年来一直深受美国的影响，这种影响体现在两个方面。第一是青年舞蹈编导林怀民对美国1970年承认中华人民共和国政府是中国唯一合法代表的决定做出的反应。美国的这一行为被视为对台湾的背叛，林怀民决定拒绝西方的影响，建立新的舞蹈审美观。现在这种新的舞蹈审美观已经通过云门舞集的努力被人们所熟悉，云门舞集现已成为拥有巨大国际影响的舞团。不过，美国现代舞团体和艺术家频频到访台湾也对台湾舞蹈实践的发展和训练体系的建立产生了重大影响，促进了台湾舞蹈文化的蓬勃发展。

美国中央情报局插手舞蹈界的丑闻被揭露后，台湾和其他地区对美国现代舞团前来演出和交流的看法发生了转变。在美国，舞蹈等艺术是用来展现“美国的创造力、思想自由和文化实力”战略的组成部分（Saunders 1995），与苏联采取的国家扶持艺术的做法形成了鲜明对比。有人认为，美国这种做法无异于官方对先锋派艺术的支持，引发了对抽象表现主义等流派的国际关注和支持。中央情报局操控事件曝光后，很自然地引起了人们的强烈反应，尽管没有证据证明艺术家刻意用其作品迎合中央情报局的意图。这一事件还引发了一些颇具讽刺性的看法，例如，中央情报局负责此项工作的部门成员——热衷于艺术的高材生所具备的艺术素养竟远高于美国总统或美国公众。总之，自相关文件披露和美国国会图书馆举行2012年《政治与舞动的肢体》（*Politics and the Dancing Body*）展览以来，人们不再用同样的眼光看待舞蹈表演了。

就“跨艺·舞动无界”项目而言，我们主要关心的是彼此间交流舞蹈方面的知识经验，在舞蹈史以及现实的政策与做法方面寻求共同点用处很大。事实上，许多参与我们项目的人士对美国现代舞蹈规范和表演有直接的经验，并参加了这方面的政策讨论。我认为，我们三方合作伙伴中的任何一方都曾深受美国舞蹈的影响，但现在都形成了深深扎根于本土的舞蹈文化，在国际舞台上的地位也日益重要。

认识了各方合作伙伴最近几十年来舞蹈发展史上的一些共同点后，我感到有必要在最后介绍一下我的本土文化。这是因为我们针对“跨艺·舞动无界”项目工作进行沟通时遇到的最大障碍之一是西方对东亚缺乏认识与了解。威尔科克斯指出了美国舞蹈文化与学术中的霸权性质以及后来亚洲舞蹈和美国亚裔舞蹈的边缘化，我认为英国也是如此，这是不容否认的。尽管英国艺术资助系统制定了一些资助项目，但这些项目并没有持续关注东亚舞蹈。不过，我也急切希望避免霸权和边缘化问题的讨论，有时我觉得这也是个不小的问题。

这是因为不断提及边缘化问题会加强主流势力的地位，这里所说的主流势力是一种国际化的力量，有时指的就是欧美舞蹈。边缘化问题还可能导致对后殖民主义、移民社群和少数民族舞蹈等西方问题的讨论，根据此类辩论的通常做法，这些讨论并不全然适合东亚的历史或现状。当然，这些话题会引发值得讨论的重要问题，但我们不要忘记，正如我在前面所提到的，东亚地区在世界总人口以及世界经济与文化活动总量中的占比很大，在历史上曾为世界发展与现代化做出过重大贡献。将我们的合作伙伴说成边缘化者，无意中就把我们自己当成了核心，这不是我们希望采取的方式，而且在报道称北京的亿万富翁比纽约还要多的今天，这种说法也是站不住脚的。历史学家保罗·科汉（Paul Cohen）呼吁构建以中国为中心的历史，以抵制在学术和公众心目中占主导地位的西方种族中心主义论调（2011）；顾明栋（2013）对西方知识经验的产生过程持批评态度，提议采取超越东方主义和后殖民主义的方式。当然，这与“跨艺·舞动无界”项目无关，但我希望我们能够营造一个让每个合作伙伴畅所欲言的环境，并接受他们对历史和现状的看法。每个合作伙伴都会被问及与其历史和现状有关的问题，这也并无不妥。同样地，潘维斯（Pavis, 1992）使用的“目标文化”之类的术语对于如“跨艺·舞动无界”等交流项目未必恰当，而且我也在这里指出，我们并没有要求该项目中的作品一定是“跨文化的”。尽管这一项目从总体上看是以跨文化对话为主题，但艺术家有权决定自己作品的性质，虽然作品的表演需要借助来自不同地区和不同背景的演员。

我经常觉察到的边缘化问题实质上就是源于我前面谈到的“认知差距”问题，这是中国历史以及中国在知识和文化领域的贡献在西方认知体系和公众心目中被边缘化的结果。我以前曾撰文论及历史时代划分问题（Bannerman 2009），谈到邦布拉（Bhambra, 2014）详尽阐述现代世界的形成史是怎样在西方被刻意重构的，刻意重构的目的是为了证明欧洲的发展起源于它自身。这一观点与英国首相哈罗德·麦克米伦（Harold Macmillan）遥相呼应，他认为，就像古希腊人将其知识和经验传递给古罗马人一样，现在英国人又将其知识和经验传递给美国人。以这种方式看待文明、帝国和知识仍然是一种根深蒂固的

西方观念。确实，肯尼斯·克拉克（Kenneth Clark）1969年执导的电视系列片《文明》（*Civilisation*）完全以西方成就为中心，《西方的胜利》（*Triumph of the West*, Roberts 1985）虽说更加微妙，但也是以肯定西方霸权为前提的。<sup>17</sup>

在伦敦期间，我每天前往市中心的普雷斯舞蹈中心上班时都要经过圣潘克拉斯教堂，其建筑风格使人不禁想到雅典卫城。无论是伦敦的教堂，还是华盛顿国会山（设计仿照一座罗马神庙）上的诸般形象，深深扎根于我们头脑中的西方文明观总是显得那样真切可靠。事实上，伦敦和华盛顿的许多具有重要意义建筑都是以人们心目中的古希腊和古罗马建筑风格为蓝本，这印证了格雷灵的观点（2014）：“17世纪以来……英国及其建立的帝国是建立在古希腊和古罗马的文学艺术基础上的。”古罗马人早在公元前5世纪就离开了英国，因此，那些认为我们与古罗马人有直系传承关系的说法是非常离谱的。其实，西方辩护士为英美相继执掌霸权给出的道德和知识上的理论基础就是在很大程度上虚构的古希腊和古罗马传承。尽管有大量证据证明事实恰恰与此相反：大不列颠图书馆网站上标明，其藏书中有了一本是“世界上最早的完整且标注日期的印制体书籍”（British Library 2014）。当然，这本书指的是汉语版《金刚经》。大英图书馆网站还提供了一些与此相关的详细背景性信息，但对于他们如何将这本书收入囊中却缄口不言，只是以“本书在1907年由探险家马克·奥里尔·斯坦因爵士发现”一带而过，这是另一个有待未来解释的问题。

在序言部分，我用了很长的篇幅阐述“跨艺·舞动无界”项目的方方面面，从排练厅到舞台，从艺术家到学者等等。我并不认为本项目能彻底改变英国和东亚对彼此的认知和理解，但我们通过舞蹈把众多艺术家、学者、翻译人员、观众以及其他许多注重相互交流的人士汇聚在一起，进行公开、丰富、多样化的长期性交流。舞蹈有其自身的力量，以一种特殊的方式将我们连接到一起，使我们通过身体动作和超自然的方式、通过即时的直接感受和由此引起的反思达到沟通交流的目的。

在这里，我衷心感谢所有参与本项目的人士，所有向本文集热心投稿的人士，以及所有对我悉心指点以弥补我以往经验之不足的人士。如本书有任何错讹，皆因本人疏漏所致，我期待未来在我们合作的日子对其予以纠正。



图4: 2013年伦敦“跨艺·舞动无界”谢幕, Robin Howard Dance Theatre, The Place。摄影: Andrew Lang.

## 参考文献

- Architecture.com, 'Skylon', <https://www.architecture.com/Explore/Buildings/SkylonTower.aspx>. Accessed 3 October 2016.
- Ashton, N. (2002), *Kennedy, Macmillan and the Cold War: The Irony of Interdependence*, London: Palgrave Macmillan UK.
- Atkinson, H. and Banham, M. (2012), *The Festival of Britain: A Land and Its People*, London: I. B. Tauris.
- Ayuso, A. (2011), 'Typhoon', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain...waiting...*, Experimental Theatre, Taipei National University of the Arts, Taipei, 20–21 August.
- Banes, S. (1987), *Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance*, 2nd ed., Middletown: Wesleyan University Press.
- Bannerman, C. (2009), 'Viewing a/new: The landscape of dance in 2009', *Research in Dance Education*, 10: 3, pp. 231–40.
- (2014), 'On curation: The development of Danscross and walking with Zhuangzi', [http://www.rescen.net/Chris\\_Bannerman/on\\_curation.html#.V\\_TyF5MrJgc](http://www.rescen.net/Chris_Bannerman/on_curation.html#.V_TyF5MrJgc). Accessed 1 October 2016.
- Bannerman, C., Sofaer, J. and Watt, J. (eds) (2006), *Navigating the Unknown: The Creative Process in Contemporary Performing Arts*, London: Middlesex University Press.
- Bannerman, L. (1946), 'Education as presented in the writings of the classical Chinese philosophers', MA thesis, Vancouver: University of British Columbia, <http://www.worldcat.org/title/education-as-presented-in-the-writings-of-the-classical-chinese-philosophers/oclc/606285962>. Accessed 20 September 2016.
- Barnhisel, G. (2015), *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*, New York: Columbia University Press.
- BBC World (2016), 'There are now more billionaires in Beijing than New York', <http://www.bbc.co.uk/news/world-35664291>. Accessed 1 October 2016.
- Bhambra, G. K. (2007), *Rethinking Modernity: Postcolonialism and the Sociological Imagination*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- British Library (2014), *The Diamond Sutra* (《金刚经》), London: British Library (Shelfmark Or. 8210/p.2), <https://www.bl.uk/collection-items/the-diamond-sutra>. Accessed 3 October 2016.
- Bulareyaung, P. (2012), 'Warriors/Beijing 2012', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Buscarini, R. (2013), 'No Lander', dance performance, in *ArtsCross London 2013: Leaving Home, Being Elsewhere*, The Place Robin Howard Theatre, London, 10 August.
- Chen, Y. (2008), 'Dancing Chinese nationalism and anti-communism the minzu wudao movement ni 1950s Taiwan', in N. Jackson (ed.), *Dance, Human Rights, and Social Justice: Dignity in Motion*, Lanham, MD: Scarecrow Press, pp. 34–50.
- Cheung, M. (2012), 'The mediated nature of knowledge and the pushing-hands approach to research on translation history', *Translation Studies: Rethinking Methods in Translation History*, 5: 2, pp. 156–71.
- Cheung, M. and Lin, W. (2014), *An Anthology of Chinese Discourse on Translation (Volume 1): From Earliest Times to the Buddhist Project*, London: Routledge.
- Cohen, P. (2010), *Discovering History in China: American Historical Writing on the Recent Chinese Past*, New York: Columbia University Press.
- Dam, V. (2013), 'Gloves', dance performance, in *ArtsCross London 2013: Leaving Home, Being Elsewhere*, The Place Robin Howard Theatre, London, 10 August.
- Gerdes, E. V. P. (2016), 'Mediated meditations: Choreographies of Shen Wei and Kun-Yang Lin', in Y. Wong (ed.), *Contemporary Directions in Asian American Dance*, Studies in Dance History, Madison, WI: University of Wisconsin Press, pp. 145–173.
- Grayling, A. (2014), 'Even Christianity is not really Christian', *The Times*, 26 April, <http://www.thetimes.co.uk/tto/opinion/columnists/article4073223.ece>. Accessed 1 October 2016.
- Gu, M. (2013), *Sinologism: An Alternative to Orientalism and Postcolonialism*, London: Routledge.
- Guo, L. (2013), 'Mask', dance performance, in *ArtsCross London 2013: Leaving Home, Being Elsewhere*, The Place Robin Howard Theatre, London, 10 August.

- Hansard (1954), 'HC Deb. Vol 523 cc1359–60', February, <http://hansard.millbanksystems.com/commons/1954/feb/11/ballet-and-opera-companies-arts-council>. Accessed 1 October 2016.
- Hewison, R. (1995), *Culture and Consensus: England, Art and Politics since 1940*, London: Methuen.
- Jiang, D. (2014), 'Concept and Context: China's *Minzu Minjian* Ethnic and Folk Dance', *Journal of Beijing Dance Academy*, pp. 7–13. For an abridged English language version see: [www.rescen.net/SoB/](http://www.rescen.net/SoB/).
- Jin, J. (2009), *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai*, Washington: University of Washington Press.
- Johnson, B. (1951), 'The Festival of Britain', Historic UK, <http://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofBritain/The-Festival-of-Britain-1951/>. Accessed 1 October 2016.
- Kinchen, R. (2011), 'Last remnant of Skylon found', *The Sunday Times*, 23 January, [http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/news/uk\\_news/National/article519396.ece](http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/news/uk_news/National/article519396.ece). Accessed 2 October 2016.
- Knowles, P. (2010), *Theatre & Interculturalism*, London: Palgrave Macmillan.
- Korzybski, A. ([1933] 1995), *Science and Sanity*, 5th ed., New York: Institute of General Semantics.
- Li Chang, S. and Frederiksen, L. (2016), *Chinese Dance: In the Vast Land and Beyond*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Llano, S. (2010), 'Pointing at the moon vs. skilful means in debate pedagogy', <http://sophist.nyc/progymnasmata/ogymnasmata.net/2010/08/pointing-at-moon-vs-skillful-means-in.html>. Accessed 2 October 2016.
- Lopez de la Nieta, R. (2012), 'Beijing Bucket Blues', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Lu, Y. (2011), 'Decolonized imagination: Modernity and modern dance in 1970s', *Arts Review*, 21, pp. 1–38.

- Manning, E. (2016) 'Ten Propositions for Research-Creation', in N. Colin and S. Sachsenmaier (eds), *Collaboration in Performance Practice: Premises, Workings and Failures*, pp. 133-141, UK: Palgrave Macmillan.
- Mead, D. (2013), 'Taiwan's Billy Elliot', *Taiwan Info*, 1 March, <http://taiwaninfo.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=201780&ctNode=124>. Accessed 2 October 2016.
- Mieder, W., Kingsbury, S. and Harder, K. (1992), *A Dictionary of American Proverbs*, USA: Oxford University Press.
- Ming, D. G. (2013), *Sinologism: An Alternative to Orientalism and Postcolonialism*, Oxford: Routledge.
- Ou, J. (1995), 'From "Beasts" to "Flowers": Modern dance in China', in R. Solomon and J. Solomon (eds), *East Meets West in Dance: Voices in the Cross-Cultural Dialogue*, pp. 29-35, Amsterdam: Harwood Academic Publishers, pp. 29-36.
- Oxford English Dictionary* <https://en.oxforddictionaries.com/definition/pinyin>. Accessed 21 September 2016.
- Pavis, P. (1992), *Theatre at the Crossroads of Culture*, London: Routledge.
- (1996), *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Politics and the Dancing Body. Domestic Projects for Export* (2012), Washington: Library of Congress, 26 February-28 July, <https://www.loc.gov/exhibits/politics-and-dance/>. Accessed 2 October 2016.
- Prevots, N. (1999), *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Studies in Dance History, Middletown: Wesleyan University Press.
- Rae, P. (2011), 'Pigs might fly: Dance in the time of swine flu', *Theatre Journal*, 63: 3, pp. 403-24.
- Robson, C. (1993). *Real world research: A resource for social scientists and practitioner-researchers*. Oxford: Blackwell.
- India: Ironies of Empire, Series 1, Triumph of the West* (25 March 1989, United Kingdom: BBC).
- Safire, W. (1996), 'On language, worth a thousand words', *The New York Times Magazine*, 7 April, <http://www.nytimes.com/1996/04/07/magazine/on-language-worth-a-thousand-words.html>. Accessed 11 September 2016.

- Sauders, F. (1995), 'Modern art was CIA "weapon"', *Independent*, 21 October, <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>. Accessed 2 October 2016.
- Solomon, J. and Solomon, R. (1997), *East Meets West in Dance: Voices in the Cross-Cultural Dialogue*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Stravinsky, I. (1942), *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Cambridge: Harvard University Press.
- Su, W. (2013), 'Free Steps', dance performance, in *ArtsCross London 2013: Leaving Home, Being Elsewhere*, The Place Robin Howard Theatre, London, 10 August.
- Tussing, V. (2013), 'Moving Relations: Research', dance performance, in *ArtsCross London 2013: Leaving Home, Being Elsewhere*, The Place Robin Howard Theatre, London, 10 August.
- Wilcox, E. (2012), 'Hang-Tang "Zhongguo Gudianwu" and the problem of Chineseness in contemporary Chinese dance: Sixty years of creation and controversy', *Asian Theatre Journal*, 29: 1, pp. 206–32.
- Wilson, J., Sandru, C. and Welsh, S. (2009), *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millennium*, London: Routledge.
- Wu, Y. (2012), 'Depart', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Yu, Y. (2011), 'This is a Work and We're Working On It', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain...waiting...*, Experimental Theatre, Taipei National University of the Arts, Taipei, 20–21 August.
- Zhang, X. (2011), 'Sound of Heaven', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain...waiting...*, Experimental Theatre, Taipei National University of the Arts, Taipei, 20–21 August.
- Zhao, L. (2013), 'Infinite Connections', dance performance, in *ArtsCross London 2013: Leaving Home, Being Elsewhere*, The Place Robin Howard Theatre, London, 10 August.
- Zhao, T. (2009), 'Ghost Money', dance performance, in *Danscross Beijing 2009: Dancing in a Shaking World*, Beijing Poly Theatre, Beijing, 6–7 November.

Zhao, X. (2012), 'A Nobody', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.

## 文献目录

- Chen, Y. (2016) Putting Minzu into Perspective: Dance and its Relation to the Concept of "Nation", *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 217–226.
- Guo, L. (2016) Mask – ArtsCross/Danscross London, *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 211–216.
- Lin, Y. (2016) Corporeal Translation Across Borders: Indigenous Choreographer Bulareyaung Pagarlava and his Warriors, *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 253–275.
- Lopez de la Nieta, R. (2016) ArtsCross/Danscross, *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 277–287.
- Loukes, R. (2016) Re-defining the 'Contact Zone': Translation, Transformation and the Space In-Between, *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 353–372.
- Sachsenmaier, S. (2016) Ways of Doing, Ways of Thinking, Ways of Moving Together: Considerations for Cross-Cultural Encounters and Exchanges in and through Dance Practice, *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 303–324.
- Wang, X. (2016) Looking at different cultural contexts in the contemporary dance of ArtsCross/Danscross, *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 337–351.
- Wang, Y. (2016) Analysing Body Centre Weight use by dancers in ArtsCross/Danscross, *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 289–301.
- Welton, M. (2016) Dancing With the Sound of Birds: Atmospheres and Translation in ArtsCross.Danscross, *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 227–251.

Wu, Y. (2016) Depart: A journey of Light and Water, *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 325–335

Xu, R. (2016) Considering Postmodern Cultural Disconnects and Cultural Paradigms in Chinese Dance Creation, *Choreographic Practices*, special issue: ArtsCross/Danscross: Transcultural dialogues, 7(2), pp. 195–210.

### Suggested citation

Bannerman, C. (2016), 'Dancing transcultural dialogues', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 165–95, doi: 10.1386/chor.7.2.165\_1

### 作者简介

克里斯托弗·班纳曼（班克里）是名舞蹈教授，也是英国密德萨斯大学ResCen表演艺术创作研究中心的主任。他曾以舞者、舞蹈编导和艺术教育工作者的身份在舞蹈行业从业，并曾担任两届高等教育研究评估评估考核（Higher Education Research Assessment Exercise）的评审委员和质量保证委员会（Quality Assurance Agency）的专家评估员。他同时也是“跨艺·舞动无界”研究项目的总监。

联系方式：ResCen Research Centre, Middlesex University, The Burroughs, London, NW4 4BT, UK.

邮箱：c.bannerman@mdx.ac.uk

Christopher Bannerman has asserted his right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---

### 尾注

1. 关于约克舞蹈/科汉合作项目的更多信息，详见：<http://www.yorkedance.com/cohancollective/choreographers-and-composers/>。奇怪的是，关于古尔班基安基金会率先扶持的原课程信息未能查到。
2. 英国杰伍德舞蹈编导研究项目（JCRP）是一项国家舞蹈网络计划，由杰伍德慈善基金会支持并由DanceX-change提供。详见<http://www.dancexchange.org.uk/programmes/jcrp/>
3. 详见ResCe网站：[www.rescen.net](http://www.rescen.net)

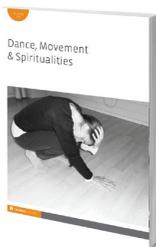
4. 包括英国艺术委员会、沙德勒之井剧院、普雷斯舞蹈中心、“足迹艺术”工作室和独立艺术咨询师特丽莎·贝蒂。
5. 关于儒家哲学的讨论见斯坦福哲学百科全书，详见<http://plato.stanford.edu/entries/confucius/>
6. “表演艺术研究”是布里斯托尔大学戏剧影视系和Baz Kershaw教授领导的一个为期五年的项目，该项目由艺术与人文研究理事会的前身艺术与人文研究委员会提供资金支持，详见 <http://www.bris.ac.uk/parip/introduction.htm>。
7. 惠能在回答尼姑无尽藏的问题时说：“真理是与文字无关的！真理好比是天上的明月，而文字却是你我的手指。手指可以指出明月的所在，但手指却不是明月，看月亮也不必非得透过手指，不是么？”
8. Bannerman, C., Sofaer, J.和Watt, J. (编辑) (2006) 《探索未知领域：当代表演艺术创作过程》。伦敦：米德尔塞克斯大学出版社。
9. 庄子带着一丝挑衅口气继续说道：“吾安得夫妄言之人而与之言哉？”(Ming, 2013: 203)。
10. 这句话通常被认为是出自孔子之口的一句中国格言，但威廉·萨菲尔在1996年4月7日《纽约时报》上撰文指出，这句话出自20世纪40年代的纽约广告界。根据里贾纳大学的说法，这句话影响很大，1992年作为美国谚语出现在牛津大学出版社1992年版《美国谚语词典》中。详见 <http://www2.cs.uregina.ca/~hepting/research/web/words/history.html#TOP>
11. 有趣的是，解放军艺术学院的舞蹈表演还包括一些颠覆了在中国通常被称为“军事舞蹈”陈旧模式的作品，这种表演通常包括一部由男演员主演的作品，这些男演员的戏装和动作使人想起了马修·伯恩的《天鹅湖》。解放军艺术学院还在Facebook上有一个页面，尽管Facebook网在中国已被叫停。详见：<https://www.facebook.com/pages/Peoples-Liberation-Army-Academy-of-Art/488047791321866>。鉴于习近平主席解散了一些招聘解放军艺术学院毕业生的演艺公司，该学院的未来尚未确定。
12. 台湾得益于优秀的芭蕾舞教师，这从舞蹈生的能力上可见一斑；但台湾没有成立有影响的芭蕾舞团。如需了解关于台湾芭蕾舞现状和舞蹈演员周子超经历的更多信息，请查阅戴维·米德 (David Mead) 的文章。周子超目前在英国伯明翰皇家芭蕾舞团担任舞蹈演员。
13. 威尔科克斯的文章再次为本次活动提供了更多背景性信息。他在这篇文章中谈到，拒绝担任北京舞蹈学校首任校长的吴晓邦对在舞蹈训练中引进西方舞蹈特别是芭蕾舞抱有强烈的反感。假如他当初接受该职位，中国舞蹈史可能会遵循一条截然不同的轨迹。
14. 对重新建构的唐代舞蹈表演的评述见：<http://www.nytimes.com/2002/03/19/arts/dance-review-the-tang-dynasty-s-harmonious-formality.html>
15. 关于英国南岸节举行地云霄塔特征的更多信息，详见：<https://www.theguardian.com/artanddesign/art-blog/2008/jul/09/skylonwhatsthepointofrebu>
16. 江东论文的缩略本见ResCen网站：[www.rescen.net](http://www.rescen.net)
17. 描述前者的BBC网页竟然也略去了英国人和英语，鉴于“印度是有史以来最大的帝国——大英帝国的核心。英国人统治着最大的非欧洲人群体，这是其他欧洲人未曾做到的……”，这很令人惊讶。



Intellect

www.intellectbooks.com

publishers  
of original  
thinking



## Dance, Movement & Spiritualities

ISSN 2051-7068 | Online ISSN 2051-7076 | 3 issues per volume | Volume 1, 2014

### Aims and Scope

*Dance, Movement & Spiritualities* explores the relationship between spirituality, dance and movement. Research into spirituality receives comparatively little attention in western dance practices. This journal disseminates the idea and findings of practitioners and researchers who are actively and creatively working with spirituality. Articles may range from performance praxis and analysis, composition and aesthetics, Dance Movement Psychotherapy, community practice and holistic pedagogies.

### Call for papers

We invite contributions in the range of 5000–8000 words, including a 150 word abstract, six indicative key words, institutional affiliation and a short biography.

This journal is not available through any other channels, to find out how to order visit the subscription information page of the Intellect website [www.intellectbooks.co.uk](http://www.intellectbooks.co.uk)

#### Editor

Amanda Williamson  
University of Chichester  
[sacredpublishing@live.com](mailto:sacredpublishing@live.com)

#### Co-editor

Jill Hayes  
University of Chichester  
[j.hayes@chi.ac.uk](mailto:j.hayes@chi.ac.uk)



Intellect is an independent academic publisher of books and journals, to view our catalogue or order our titles visit [www.intellectbooks.com](http://www.intellectbooks.com) or E-mail: [orders@intellectbooks.com](mailto:orders@intellectbooks.com). Intellect, The Mill, Parnall Road, Fishponds, Bristol, UK, BS16 3JG. Tel: +44 (0) 117 9589910

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.197\_1

许锐 XU RUI  
北京舞蹈学院

## 从“跨艺·舞动无界”看中国舞蹈创作的 后现代文化时差与文化时态

### 【关键词】

中国舞蹈创作  
跨艺·舞动无界  
后现代  
文化时差  
文化时态  
编舞  
跨文化表演

### 【摘要】

“跨艺·舞动无界”在一个共时态的舞台上提供了直观的舞蹈形态上的文化参照，不仅反映出中国舞蹈创作与西方舞蹈创作之间所具有的一种文化时差，也反映出自身所处的一种混合的文化时态。由于缺乏对西方社会文化根源的认知，我们对西方现代舞蹈所建立起来的认知还是比较笼统和片面。我们在大量运用现代舞编舞技法创作中国舞的同时，却未关注和理解到西方后现代艺术观念的出现与传播，这也成为“舞动无界”项目中呈现出的最大的文化时差。在中国近现代历史进程中，文化上对外的效仿和对内的坚持纠结演变成一种混合的文化时态，舞蹈领域的“现代”、“当代”、“后现代”几乎全是混杂不清的概念。实际上无论是“现代舞”还是“当代舞”，两者都同时包含了中国与西方的文化成分，都是现当代时态里中国舞蹈的“文化混合体”。因此，一种坦然看到时差，自信面对时态的文化态度亟待建立。后现代已经包含了对世界单一秩序与标准的质疑与抗拒，在一定程度上也意味着全球的多样化重塑，同样也意味着中国舞蹈在这个多样化重塑进程中的发展与生存空间。

“跨艺·舞动无界”项目是始于2009年北京舞蹈学院和英国密德萨斯大学表演艺术创作研究中心 (ResCen) 合作的一个国际舞蹈创作研究与演出项目，2011年台北艺术大学舞蹈学院加入。国内外一线编导、舞蹈研究学者和舞者同为活动的主体，构筑了一个具有国际影响力的文化碰撞和交流的平台。2009年北京“舞动无界”的主题是“起舞于动荡世界”，2011年台北“舞动无界”的主题是“不确定的等待”，2012年“舞动无界”再次回到北京，主题为“光与水”。每次都有来自国内外的编导根据主题进行不同视角和不同风格的独立创作，构成整台世界首演的当代舞蹈作品晚会。同时国内外学者全程观测和研究创作过程与演出。

由于这是一个由学者主导的研究项目，作为项目的联合主持人，我们一开始就在项目的设计上有学术上的考虑，例如学者如何参与到实践者的创作过程、如何体现跨越国界的文化交流等等。在舞蹈创作方面，和很多类似的国际合作项目主要集中在现代舞领域不同，我们在编导的选择上有意识地挑选了不同创作背景的编导，尤其是让中国传统舞蹈的编导也参与到创作中来。因此“跨艺·舞动无界”在一个共时态的舞台上提供了直观的舞蹈形态上的文化参照，吕艺生教授从中注意到了西方编舞家在作品中所呈现出来的后现代艺术观念，也注意到了西方学者将中国编舞家的创作称为“中国式的现代性” (Mezur 2011)，并认为这导致了对话上的错位与交流上的障碍。这不仅反映出中国舞蹈创作与西方舞蹈创作之间所具有的一种文化时差，也反映出中国舞蹈创作自身所处的一种混合的文化时态。

## 一、中心的消解——后现代文化时差在舞蹈创作中的三个向度

伴随着中国的历史进程，中国舞蹈在20世纪上半叶开始接触到西方现代舞蹈，此后由于战乱和文革的影响一度中断。直到80年代改革开放之后，才开始真正地受到西方现代舞蹈的全面影响。这种影响对中国舞蹈的发展是非常深远的，尤其在舞蹈创作方面。但由于缺乏对西方社会文化根源的认知，尤其是没有真正体验到工业化社会所带来的宗教与理性危机，我们对历经百年发展的西方现代舞蹈所建立起来的认知还是比较笼统和片面。其中一个凸显的现象，就是我们在大量运用现代舞编舞技法创作中国舞的同时，却未关注到西方后现代艺术观念的出现与传播，就更谈不上理解了。通过观测“跨艺·舞动无界”的创作过程和舞台呈现，我们从三个向度都能很清晰地看到这种文化时差。

### 1. 过程：舞蹈编导与舞者平行的工作方式

由于从创作过程就开始进入观测，学者们很直观地发现了中国编导和西方编导在工作方式上的不同。中国编导往往在创作中处于绝对中心的位置，这不仅意味着他们掌控排练全程，还意味着他们几乎独立完成对作品的构思与设计，对作品的产生成形起到决定性作用。例如，2009年“舞动无界”，张云峰在创作《最黑的夜最亮的灯》时，完全把握了作品的整体结构和动作设计。在创作过程中，他把设计好的动作一点一点地教给演员，然后更细致地指导排练。有时候他对动作的掌握程度甚至超过了演员。由于他对中国演员非常熟知，所以排练和作品呈现都进行得非常顺利。其他中国编导的工作方式大多类似。两名英国编导肖伯娜（Shobana Jeyasingh）和凯莉（Kerry Nicholls）对中国演员的使用则不甚顺利。她们也是将自己编排好的动作教授给舞者，但由于身体训练背景不同，她们在将自己的动作语汇风格转移到中国演员身上时遇到了很大的困难，这直接影响了作品的最终呈现。但另外一位英国编导乔纳森（Jonathan Lunn）的《北京人》的工作方式却完全不一样。他的创作和排练方式并不一味以自己为主，而是使用了中国古典诗词和戏剧文本作为参考，让演员自己设计动作对文字进行直接的诠释，他则对动作进行重组编排。换言之，演员大量参与到创作中，编导设置了一种不确定性的方式来寻找灵感，成为一个平等的引领者而不再是唯一中心。这在澳大利亚编导约翰（John Utans）以大量演员即兴为主要架构的创作过程中更为明显，他的《水痕》甚至让演员在一定程度上主导即兴式的演出，每一次演出都会有所不同。这种让演员参与编创的做法在海外编导的排练中已经成为一种常态，却让习惯了“被教”的中国舞背景的演员很不习惯。



图1 《北京人》 编导：Jonathan Lunn 摄影：刘海栋

## 2、结果：舞蹈中心结构意义的消失

2012年“舞动无界”有两位来自欧洲的编导作品呈现出更加突出的后现代特征：英国编导瑞秋（Rachel Lopez de la Nieta）的《北京水桶布鲁斯》和德国编导罗宾（Dingemans）的《完动物》。两位编导不仅在排练过程中花费大量时间与演员对话、聊天、做游戏，并且作品的舞台呈现也打破了我们对身体技术的期待。《北京水桶布鲁斯》以轻松暧昧的氛围让舞者、水桶和水构成独特的一组关系，动作和只言片语的台词传递出都市人群具有不确定性的生存状态。近乎于直觉的意识流特征，和《北京人》相比无论是身体技术还是作品主旨的指向性都更为弱化。而《完动物》则几乎完全消解了身体技术，只是将舞者、他们的言语以及文字的碎片拼贴在舞台之上。演员们以接近自然的状态在台上叠衣服、踱步流动、喃喃自语……很多人对这样的作品不能理解也不能接受，因为结构的碎片化和意义的平面化使得作品的中心消失而难以把握。人们不知道作品要说什么，不知道演员的情感状态是什么，就连身体技术的观赏性也消失了，只剩下梦呓般的零散感觉。即使在中国开放的今天，这仍然对我们的审美习惯构成了巨大挑战。相比较之下，围绕着主题和立意为中心的结构方式，以及叙事、情感和技术的要素仍然是中国舞蹈创作的偏爱，其中不乏现代结构主义的影响。

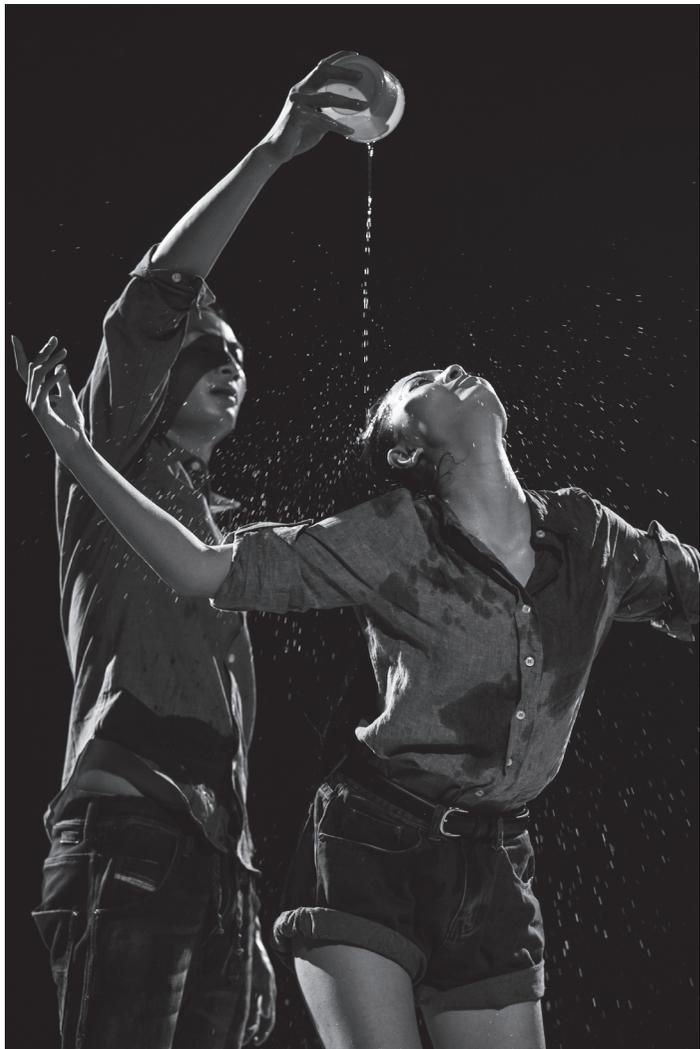


图2 《北京水桶布鲁斯》 编导: Rachel Lopez de la Nieta 摄影: 刘海栋

### 3、评价：基于尊重个体意识的审美判断

在对作品的评价方面，同样的问题也显现出来了。我们习惯的评价是在主流意识的引导和规范下进行的，有时候主流意识甚至会对“另类”的评价构成压制和扭曲。例如前文所说的“主题立意的中心”就是一种主流意识，在很大程度上已经成为一种主流的判断：即只有这样才是好作品。这与后现代艺术基于尊重个体意识的审美判断是非常相悖的。因为后现代艺术的一个重要观念就是拒绝系统性和集体性的统一解说，拒绝指向性的价值判断，以此彰显非中心的、多元取向的价值观。在中国学者和国外学者的研讨交流中，我们可以看到这种差别。与国外学者更多客观性的描述研究和开放式的论述不同，中国学者更倾向于作出某种判断和结论；与国外学者对个性表达相对坦然与宽容的接受心态相比，中国学者更容易流露出好恶的态度与官方语境的影响。2011年台湾“舞动无界”的论坛让这种不同更加明显起来。因为拥有更多西方背景和国际经验的台湾学者参与进来，他们和大陆学者之间可以通过没有语言障碍的中文进行更为深入的探讨和比较，而台湾学者的视角显然比大陆学者更加偏西方一些。从某种意义上而言，对艺术的解读是后现代艺术观念非常重要的部分。正是因为阐释美学等一系列学说的出现，释放了个体解读和批评艺术的权利，才支撑起后现代艺术的多样化实践。

由上述可见，后现代艺术观念对中心的消解，以及对不确定性的认可成为“舞动无界”项目中明显呈现出的文化时差。记得《完动物》演出之后，有人问道：“这还是舞蹈吗？如果这样那不是谁都可以当编导了吗？”这个包含了强烈否定感的问题却恰恰道出了后现代艺术观念的核心，即否定传统意义上的艺术本质，竭力抹杀艺术与非艺术之间的界限。从这个意义而言，艺术就是生活，生活就是艺术，人人都是艺术家。这对既有艺术秩序是一种解构，所以美国当代哲学家阿瑟·丹托（Arthur Danto）会在他的著作《艺术的终结之后》（2007）中断言艺术已经终结。另一方面，也有学者对一些中国传统舞蹈编导的创作产生质疑，觉得他们的创作不够“现代”。这种同样带有某种倾向性的疑问，促使我们从另一个角度去审视和思考这种文化时差。即中国当代舞蹈的创作必须要满足某种西方现代性或后现代性的要求，才能够成立或被认同吗？或者说，中国舞蹈所包含的一些传统文化特质在今天就一定“不现代”了吗？

## 二、现代? 当代? 后现代? ——中国舞蹈创作的混合文化时态

我们所看到的后现代文化时差实际上是中国文化进程所决定的。中国作为曾经的泱泱封建大国,在近现代被工业化革命中崛起的西方列强所侵略,经济国力的崩塌附着文化优越感的丧失。自近现代以来,中国在文化上的反思和徘徊就不曾中断。换言之,中国农业文化的自我进程被强行中断,从而在很长时间内对自我文化质疑,并激发了对西方工业文化的效仿和追赶。但由于中国社会的政治和经济基础没有根本改变,我们未能真正深刻地理解和接受西方文化,使得这种对外的效仿和对内的坚持纠结演变成一种混合的文化时态。

在中国舞界,这种纠结的表征就是“现代”、“当代”、“后现代”几乎全是混杂不清的概念。“现代舞”这个概念在中国是一个相当笼统与宽泛的概念。很多人并不了解西方现代舞产生的深刻社会背景和特定的发展时期,而只是迷失在现代舞光怪陆离的形式当中,几乎用“现代舞”来指称一切与传统舞蹈不同的新奇舞蹈,并有意无意地将现代舞划入较为“异端的”舶来品范畴加以排斥。问题在于,与芭蕾传播固定的舞蹈形态不同,现代舞本身并非以一种固定的样式或形态进行传播。现代舞更多地演示着新的艺术观念与可能,已经不能成为一个以地域或具体形态来进行界定的舞蹈类型。西方的现代舞传入中国,其实最终产生的应该是中国自己的现代舞。

更严格的狭义的西方现代舞是针对古典艺术的现代艺术,具有特定的历史时期限定,主要集中在20世纪上半叶。中国自身的文化发展在西方现代艺术这段时期是缺失的,改革开放后才真正开始从西方接触和引进,而此时西方已进入后现代时期。与此同时,中国舞蹈在传统舞蹈的发展方面也与西方模式不一致。首先中国古典舞与西方的古典芭蕾不同,是一个当代重建的体系,本身已经成为融汇东西方舞蹈文化的体系,并非真正的传统样式。“当代中国古典舞”这样的表述本身已经呈现出一种混合的文化时态。其次,西方的性格舞本身是作为古典芭蕾舞剧中的附属物发展起来的,前苏联和东欧的民间舞也沿用了比较单一的舞台艺术经典化模式。中国民族民间舞蹈所涵盖的范围与形态却要广得多,虽然从民俗性与民间层面的文化联系很紧密,但在舞蹈创作方面尺度更为开放,创造的成分更大,呈现的样式更多元。由此,中国古典舞和中国民族民间舞在创作上不断突破传统限制,最终导致目前的舞蹈分类以增加“当代舞”的概念来加以平衡。



图3 《纸钱》 编导：赵铁春 摄影：刘海栋

“当代舞”的出现，成为中国舞蹈分类体系中新生事物，但却未能加以清晰的界定。当前舞蹈比赛中出现的分类混乱是争论产生的根源，而分类混乱本身又来自于舞蹈比赛标准和规则的僵化。突出的例子是当部队舞蹈和“现代化”的传统舞蹈等凸显在舞蹈比赛当中的时候，我们旧有的标准体系显得无所适从，于是采取了非常简单的增加种类的办法，而不管整个分类体系是否协调统一。西方的“当代舞”（Contemporary Dance）本身是一个比较清晰的概念，是“现代舞”（Modern Dance）的时态延续。狭义的“现代舞”本身在文化时态上是相对固定于现代主义文艺思潮时期的，而“当代舞”概念的使用更多在欧洲，基本相当于美国的“后现代舞”（Post-modern Dance），是延续着现代舞时期的当代发展。早期现代舞本身甚至已经被称为“古典”的现代舞。当然两者之间的界线并非截然分开，当代舞只是表现出比激进的现代舞时期更平和、宽容、多元的后现代特征。因此西方的古典（Classical）、现代（Modern）、当代（Contemporary）或者后现代（Postmodern）形成一个相当连贯的时态发展链条，成为专业艺术舞蹈的基本结构。民间舞蹈则基本不纳入这个专业舞蹈的体系，而只是作为外围与业余层面的舞种存在。中国的“当代舞”本来也是意图作为中国舞蹈在当代时态下的反映，但是却和现代舞割裂开来，以至于缺乏了连贯的发展脉络和整体性。请注意，这种割裂并非时态顺序上的割裂，而是质疑“西方的还是中国的”文化主体上的割裂，这就与西方的“当代舞”概念造成“名”符“实”不符的混淆。于是，中国的“当代舞”最后似乎成为了容纳那些受到现代舞影响而超越尺度、属性模糊的中国传统舞蹈创作的种类，中国的“现代舞”则似乎成为了西方工业文化色彩的现代舞蹈在中国的移植与生长。中国与西方，传统与现代，统统错位在当代的时空中成为一团乱麻。实际上，无论是“现代舞”还是“当代舞”，两者都同时包含了中国与西方的文化成分，都是现当代时态里中国舞蹈的“文化混合体”，美国学者珍妮（Janet O'Shea）将其称为“跨文化作品”（2011）。

其实早在90年代，学界就已经看到了中国传统舞蹈在现代进程中的突破与走向。当时出现的创作型舞蹈在传统形态上的创造和发展，就已经造成了对中国古典舞和民族民间舞的类型风格产生某种疑惑。于平曾撰文认为“类型风格的冲淡与这类创作舞蹈的崛起实质上意味着既往舞蹈分类原则的解体”，并进一步对现代中国舞的概念进行了阐释：

“现代中国舞”作为中国传统舞蹈的“新的综合”，是一个需要加以限定的概念。它不是指现代存在的一切中国舞蹈，而是指中国传统舞蹈的现代风格，是我们传统舞蹈的当代走向。

（于平，1990）

由此可见，不管是“中国现代舞”还是“现代中国舞”，在中国我们从来都没有真正地认知和发展现代舞，甚至谈“现代舞”色变，因此也就缺乏一个连续和完整的现代舞时态发展。最终导致开创性的现代舞被边缘化，却把传统舞蹈的创新发展“挤”成了当代舞。我们可以看到，参与到舞动无界的中国编导们，无论是什么舞蹈的背景，当面对自由和开放的创作空间时，很自然地就走向了偏向于现代舞和当代舞的创作。然而，最终的舞台作品呈现其实根本难以区分是现代舞还是当代舞。这目前看起来是两个领域，其实最终会走向融合。一个相对简单的概念就是忽略现代的时态，而将它们都统称为中国的当代舞，一个融汇了现代和传统、西方和中国的正在进行的舞蹈类型。

我无法在此对“舞动无界”所有中国大陆的舞蹈作品进行描述，但按照一个简单的归纳可以一窥端倪：

通常被归入现代舞编导的作品包括《却道天凉好个秋》（王玫、刘梦宸、陈茂源、马灵芝2009）；《李珊珊》（家园2011）；《众水与圣言》（张元春2012）；《向莫言致敬》（万素2012）。

通常被归入中国舞或当代舞编导的作品包括《最黑的夜，最亮的灯》（张云峰2009）；《信与不信》（赵明、柳宁2009）；《纸钱》（赵铁春2009）；《苍原夜歌》（张建民2011）；《天音》（张晓梅2011）；《草民》（赵小刚2012）；《对他说》（刘岩、陈茂源2012）。

实际上最终作品根本无法区分哪个现代哪个当代。《向莫言致敬》运用了海阳秧歌的素材，《纸钱》运用了胶州秧歌的素材，哪个更“中国”呢？《苍原夜歌》混合了古典舞和蒙族舞蹈的语汇，《众水与圣言》尝试着诠释圣经中众生的拯救，哪个更“西方”呢？《草民》借用了古人抚琴和古岩画的舞蹈形象，《天音》呈现了萨满般的迷狂追寻，哪个更“传统”呢？《家园》展示着跋涉路上的前行与回望，《信与不信》解读了禽流感对人类信任的伤害，哪个更“现代”呢？《对他说》实际上是中国舞和现代舞编导的合作，直接描绘人与人之间感动心灵的互相关爱，何必管它中国还是现代呢？《却道天凉好个秋》更有意思，用了古诗词作为题目，作品却被西方学者认为是最具有后现代气质的中国编导作品。

### 三、坦然看到时差，自信面对时态——今天应有的文化态度

当很多人带着纯粹看演出的心态看“舞动无界”的剧场呈现时，忽略了一个研究项目的过程与学术意义。例如，编导在排练中有着时间、演员、作品条件等很多限制：排练时间只有三周，每天只有三小时；演员不熟悉，训练背景各不相同；作品时长只能10分钟以内；演员人数不超过6人；时刻面对着研究者的观测，等等……国外的编导还要面对语言沟通与翻译的问题。这些都不是正常的创作和排练活动中应有的状态。而这些在特定环境和特定条件下发生的创作活动与研究活动，尽管具有偶发性，但却设置了一个个生动的案例，反映着跨文化交流的某种必然性。也正因为如此，2012年“舞动无界”学术论坛也首次设定了一个主题：“实践研究过程中的翻译与诠释”。在跨文化的语境中，翻译演变成一个复杂的活动过程。不仅有文字的，也有身体的，更有文化的……并且翻译并不意味着诠释和理解的完成。这给我们提供了一个很好的看到文化时差，审视文化时态的平台。

中国舞蹈要走向世界，先要有开放自信的心态。“舞动无界”的意义在于将不同文化面貌的创作与研讨置于一个开放的平台上，以“无界”的模式开始，却会发现“有界”的存在。这对于今天年轻一代的舞者是很有意义的，他们无法被隔绝在所谓传统的绝缘世界中，他们必须在多元文化的语境中完成自我的探寻旅程。因此，一种坦然看到时差，自信面对时态的文化态度亟待建立：守成并不意味着封闭，开放并不意味着投降。就像台湾原住民出身的编导布拉瑞扬，他游学世界，作品和经历打上深深的西方现代舞文化的烙印，但他却在某个时候强烈地感受到要向山地民族的传统回归，没有人强迫，没有人设计。这种回归不仅自觉，更是蕴育新传统的可能。这也提醒我们要摒弃以感情好恶来判断文化的倾向，那只能流于肤浅和简单，因为接受并不意味着拥抱，理解并不意味着喜欢。接受和理解需要更宽广的胸怀和更深厚的理性积淀，而拥抱和喜欢更多的是感性的反应。

关于后现代一个重要的启示在于：后现代本身包含了对现代性的反思与否定。如果说现代是试图在打倒古典权威的同时建立起新的权威，那么后现代则彻底放弃了建立权威的企图。最典型的例子是“全球化”，这个概念本身也是由西方学者提出的，意指西方现代性在全球的传播导致了文化的趋同，从而引起学界的忧虑。这种忧虑已经包含了对世界单一秩序与标准的质疑与抗拒。因此，从这个意义而言，后现代在一定程度上也意味着全球的多样化重塑，同样也意味着中国舞蹈在这个多样化重塑进程中的发展与生存空间。英国学者埃米琳（Emilyn Claid）认为“舞动无界”本身就“强调了一种内在的不确定性：一种未知的、潜在的变形和对于边界的重塑”（2011）。研究后现代艺术观念，有助于理解其中所包含的普世价值，有助于理解我们所身处的时代和社会进程。接受后现代的艺术观念，意味着也给了自己发展的空间。接受不是以否定自己为代价，排斥也不意味着自己强大。

对于当代舞蹈而言，“存异”比“求同”更重要。人人都有机会，人人都有权利。

## 参考文献

- Beijing Dance Academy (2012), *ArtsCross/Danscross Beijing 2012 Conference*, Beijing Dance Academy, Beijing, PRC, 18 November.
- Claid, Emilyn (2011), 'Encountering uncertainty', *Journal of Beijing Dance Academy*, Supplement, 85, p. 45–52.
- Danto, Arthur (2007), *The End of Art* (trans. Wang Chunchen), Nanjing: Jiangsu People's Publishing House.
- Dingemans, R. (2012), 'The End Animal', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Li, S. (2011), 'Home', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain... waiting...*, Experimental Theatre, Taipei National University of the Arts, Taipei, 20–21 August.
- Liu, Y. (2012), 'Say to Him', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Lopez de la Nieta, R. (2012), 'Beijing Bucket Blues', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Lunn, J. (2009), 'Beijing Man', dance performance, in *Danscross Beijing 2009: Dancing in a shaking world*, Beijing Poly Theatre, Beijing, 6–7 November.
- Mezur, Katharine (2011), 'The limits and asymmetry of cultural exchange: How politics makes art and dance', *Journal of Beijing Dance Academy*, Supplement, 85, p. 67–73.
- O'Shea, Janet (2011), 'Intercultural Collaboration: Thinking Culture Beyond the Nation in the Work of Shobana Jeyasingh and Zhang Yunfeng', *Journal of Beijing Dance Academy*, Supplement, 85, p. 55–59.
- Utans, J. (2009), 'Water Mark', dance performance, in *Danscross Beijing 2009: Dancing in a shaking world*, Beijing Poly Theatre, Beijing, 6–7 November.
- Wang, M. (2009), 'What a Golden Autumn', dance performance, in *Danscross Beijing 2009: Dancing in a shaking world*, Beijing Poly Theatre, Beijing, 6–7 November.

- Wan, S. (2012), 'Tribute to Mo Yan', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Yu, Ping (1990), 'A new composite: The contemporary trajectories of traditional dance', *New Culture News*, 15 May, p. 2.
- Zhao, M. (2009a), 'Trust or Not', dance performance, in *Danscross Beijing 2009: Dancing in a shaking world*, Beijing Poly Theatre, Beijing, 6–7 November.
- Zhao, T. (2009b), 'Ghost Money', dance performance, in *Danscross Beijing 2009: Dancing in a shaking world*, Beijing Poly Theatre, Beijing, 6–7 November.
- Zhao, X. (2012), 'A Nobody', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Zhang, J. (2011a), 'Night Song from a Boundless Land', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain...waiting...*, Experimental Theatre, Taipei National University of the Arts, Taipei, 20–21 August.
- Zhang, X. (2011b), 'Sound of Heaven', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain...waiting...*, Experimental Theatre, Taipei National University of the Arts, Taipei, 20–21 August.
- Zhang, Y. (2009), 'The Brightest Light in the Darkest Night', dance performance, in *Danscross Beijing 2009: Dancing in a shaking world*, Beijing Poly Theatre, Beijing, 6–7 November.
- (2012), 'The Water and the very Words of God', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.

### Suggested citation

- Rui, X. 许锐 (2016), 'Considering postmodern cultural disconnects and cultural paradigms in Chinese dance creation through the lens of ArtsCross/Danscross', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 197–212, doi: 10.1386/chor.7.2.197\_1

## 作者简介

许锐教授，舞蹈学者、舞台编剧。目前担任北京舞蹈学院教务处处长、舞蹈学系主任，中国文艺评论家协会理事。他还是2005年获亚洲文化协会（ACC）奖学金的访问学者。

许锐教授同时从事艺术研究和创作工作。他出版的著作有《当代中国民族民间舞蹈创作的审美与自觉》。他还为主要艺术杂志和期刊撰写文章，并赢得多个重要奖项，包括中国文联第九届“文艺评论奖”一等奖。他创作的作品有：舞剧《红高粱》（根据诺贝尔奖得主莫言的小说改编，获文化部第十四届文华大奖）；舞剧《徽班》（获文化部国家舞台精品工程奖）；舞剧《骑楼晚风》（获文化部第十三届文华特别大奖）等等。

联系方式：北京舞蹈学院 中国北京市海淀区万寿寺路1号 邮编：100081

邮箱地址：xurui@bda.edu.cn

Xu Rui 许锐 has asserted his right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.213\_1

郭磊 GUO LEI

北京舞蹈学院

## 《Mask》伦敦 跨艺·舞动无界

### 【关键词】

傩舞  
傩文化  
活态文化遗产  
作品《面具》  
面具背后  
跨艺·舞动无界

### 【摘要】

傩文化是世界性的活态艺术，我的故乡中国江西省就有传衍至今的傩舞。我想借“跨艺·舞动无界”这个平台向全世界展现这一蕴含着中国人生命观、宇宙观的古老文化。所以这个以傩舞为元素的创新作品《Mask》就诞生了。我试图想通过《Mask》的创作，在这一古老傩文化中进行思考，即，探寻面具的背后，人心灵栖居的真正欲求或某种归属感。

2013年“跨艺·舞动无界”项目在它的发起地之一伦敦进行。每一次的主题都非常不同，而这次的是：“离乡，在别处”。面对这个预先设定的主题和在异国的创作环境，这些条件促使我的创作想用我国的传统文化来表达出该主题的当代性。九位编导中，作为一个具有中国传统文化背景的编舞者，我借用的是中国古老文化中极具特色和神秘气质的“傩舞”来表现这个命题，因此作品中出现了某种实验性的色彩。

傩文化是世界性的活态艺术，我的故乡中国江西省就有传衍至今的傩舞。我想借跨艺·舞动无界这个平台向全世界展现这一蕴含着中国人生命观、宇宙观的古老文化。所

以这个以傩舞为元素的创新作品《Mask》就诞生了。《Mask》以它独特的舞蹈语言、丰厚的文化内涵以及我与六名舞者在互动中，共同对其进行的新的艺术解读，这些都使它显得不仅独一无二，同时也与我们这些现代人产生了共鸣。

我试图想通过《Mask》的创作，在这一古老傩文化中进行思考，即，探寻面具的背后，人心灵栖居的真正欲求或某种归属感。古老的傩是富有个性化的舞蹈语言，而它描述的却是人类某种共同的存在境况——我们需要借助一种“象征”呵护心灵，获得安慰，掩藏恐惧等等。此外，源自“傩面”强烈的符号性特征，我想通过这个作品让更多的人来关注和感受到中国的传统文化。在中国江西的民间傩舞中，跳傩的民间艺人要特别遵从一项传统的祭祀法则——“戴上面具是神，摘下面具是人”，由此，我的创作中也试图借用面具来展示人的两面性，或者说是复杂性。面具遮挡了真实的面孔，但同时“面孔”又赋予了新的意义。

在我选择的六位舞者中，他们可谓是非常不同的。一位来自英国的舞者，一位来自台北的舞者，一位来自北京舞蹈学院芭蕾专业的研究生，一位是我亲自带的中国民族民间舞的研究生，另外还有两位来自北京舞蹈学院青年舞团的成熟舞者。这六位国度不同或背景不同的舞者共同参与到我的作品《Mask》中，我的思想不断地与他们产生互动和碰撞。尤其是来自英国本土的舞者Katie Cambridge，起初完全陌生的肢体语汇和需要翻译才能深入理解的过程，使她非常焦急。甚至有一次在排练中大哭，那时候我是有些担心的。但后来连续三周的排练到最后演出的过程中，她逐步理解消化了我的意图并很好地融合了进来，让我看到她巨大的变化和潜能。因此，我在作品《Mask》的结尾部分特意为她安排了一段solo。作品中，她带着神秘诡异的面具，耀眼的红头发，身体表达出原始朴拙的极富生命力的能量，舞者Katie的表现可以说让这个作品变得更加神秘和多元，强烈地显示出了不同文化交融后的“化合反应”。演出结束后，Katie给我写了一张卡片，她告诉我说非常感谢我引领她认识这个古老的中国文化，她因此产生了极大的兴趣，打算以后更深入的去了解，也有可能在她编创的作品中加入傩的元素。看到这张卡片，我非常的感动和高兴！此外，创作中我还发现，由于训练体系的不同，使得每个舞者都显得独一无二。在面具遮盖了他们面孔的时候，他们身体富有个性化的张力释放得更加令人惊异。

“跨艺·舞动无界”像一条纽带，将编舞者、学者、舞者组成的跨学科、跨领域的人们联系成了一个大家庭，实现了真正的“跨界”，体现出全球化进程中，文化多元化的共生与共荣、交流互鉴的和谐。我十分赞赏这样能够激发创造力和激情的国际平台。



图1: 舞者赵知博。摄影: Ke Zhou。



图2: 舞者Katie Cambridge。图片: 北京舞蹈学院。



图3: 研究团队在江西省石邮村采风考察。摄影: 赵知博。

## Suggested citation

Lei, G. 郭磊 (2016), 'Mask – ArtsCross/Danscross London', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 213–18, doi: 10.1386/chor.7.2.213\_1

## 作者简介

郭磊，北京舞蹈学院院长，教授。国家教育部高等教学指导委员会音乐与舞蹈类分委员会副主任委员，中国音乐剧研究会副会长，北京长城学者。中国第一位“中国民间舞蹈表演与教学研究”硕士。创作作品《离太阳最近的人》、《那一别》等获全国“桃李杯”舞蹈比赛金奖。曾荣获中国舞蹈艺术“突出贡献舞蹈家”称号。

联系方式：北京舞蹈学院 北京市海淀区万寿寺路1号 邮编：100081

邮箱地址：guolei@bda.edu.cn

Guo Lei 郭磊 has asserted his right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.219\_1

陈雅萍 CHEN YA-PING

国立台北艺术大学

# 解析“民族”:台湾的民族舞蹈及“民族”概念的流变

## 【关键词】

民族  
民族舞蹈  
民族复兴运动  
认同政治  
中国舞  
台湾舞蹈史

## 【摘要】

在历次的“跨艺·舞动无界”活动中，人们对汉语里“民族”一词的含义以及能否将其复杂的暗示意义充分翻译为英语进行了多次讨论。中国学者江东提交的一篇文章追溯了20世纪50年代以来这一术语在中国大陆舞者和学者们中的用法。本文是从台湾的视角针对江东论文给出的回应。本文回顾了1949年后台湾的民族舞蹈运动，将其意识形态根源追溯到20世纪初的中国民族救亡运动，并在国民党政府灌输民族主义政策背景下分析舞蹈改革问题。本文不仅分析了民族舞蹈运动中“民族”一词所代表的含义，还探讨了20世纪70年代民族情感内容的转变和“民族”这一术语在当今台湾的社交媒体和文化论述中的销声匿迹。但在中国大陆，这一术语仍被广泛使用，正如序言中所指出的，参与“跨艺·舞动无界”的中国编导们大多是民族舞蹈专家，并使用这方面的词语。

在台湾，“民族”一词背负着格外沉重的意义。1949年，国民党（KMT）兵败于共产党后撤离大陆赴台。此后数十年间，通过“民族”见诸社交媒体和文化论著的频率，可以看出台湾这座岛屿认同政治的演变。1949年10月1日，中国共产党成立中华人民共和国（PRC），而由孙中山于1912年创立的中华民国（ROC）则在台湾存续，并于此后至1971年间在联合国中代表“中国”。

20世纪70年代，一连串外交危机让中华民国作为一个“民族国家”的政治地位遭遇了重要的转折。先是中华人民共和国取代其在联合国占有了中国席位，到1978年与美国断交，危机达到顶点。因为这些“民族”危机，民族情感在70年代的台湾经历了一次大涌现，但这份情感的内涵却也同时发生了微妙的变化。此后数十年间，“民族”一词变得越发充满矛盾，甚至令人困惑。70年代已然隐隐涌现的台湾意识，常与中华民族主义的修辞与情感混陈并行，直到80、90年代台湾意识才转化为政治上的反对势力。<sup>1</sup>

客观地说，台湾人已经日益意识到，在国际社会使用官方名称“中华民国”的机会日渐萎缩，同时现行的惯用名称“台湾”也同样不被接受。因此，对他们而言，“民族”的概念显得愈益遥远且令人费解，于是在现今的社交媒体和文化论著中也就愈发销声匿迹。

## 民族舞蹈

中文里“民族”既指“国族/国家”（nation）<sup>2</sup>，也指“种族”（ethnicity）。20世纪50年代初期，台湾将其与“舞蹈”合在一起，首创“民族舞蹈”一词，显然是作为“国族的舞蹈”的统称。当时，“民族舞蹈”最重要的倡议者之一何志浩（陆军中将、民族舞蹈推行委员会创会主席）常在论著中用“国舞”（national dance）来表示“民族舞蹈”，以此强调该舞蹈形式的官方地位和文化政治意义。“民族舞蹈”一词在1952年推行委员会创会期间出现时，它的范围囊括了中国汉族、中国大陆少数民族和台湾原住民的舞蹈。因此，“民族舞蹈”是奠基于“国族”概念发展而来，而如此定义主要源于该词出现的历史环境。国民党党政军一体发起并推行的“战斗文艺”运动，旨在宣传反共思想，提升反共复国士气，民族舞蹈即是该运动的重要组成部分。

在与中国共产党的意识形态战中，国民党主要实施了两大重要战略：一方面贬抑共产主义政权，另一方面将中华民国美化为中华五千年文化的正统继承者和正统的中国。民族舞蹈在后者的实施中扮演了重要的角色。1956年，台湾教育部长张其昀在一篇讲话中强调了该任务的重要性：

今日我中华民国正在文化复兴时代，民族舞蹈的提倡，实为一件切要的事。我们今天参加这个竞赛会，宛如欣赏我神州大陆，锦绣河山；以风土言，有若平原麦浪、海上波澜……；以风物言，有若采茶、采桑、渔樵、游牧、纺纱、织锦诸般舞式……。总之，这些民族舞蹈，诚于中而形于外……，舒展民族情感，表现时代精神。<sup>3</sup>

以上这段话生动地体现出，一年一度的民族舞蹈比赛是如何营造出一种中华民族团结统一的“幻象式国族主义”。<sup>4</sup>一个爱国、勤奋、向上的“中国”形象对于国民党政权的合法地位及其在50、60年代期间对于台湾社会的统治至关重要，因为这一时期正处于“白色恐怖”时期，大批社会精英和知识分子被诬陷犯有间谍罪或叛国罪而遭迫害。

## 民族舞蹈和民族复兴

何志浩将军1954年在一篇文章中写道：“我们新的民族舞蹈，必须包括三个要素：一是中国的，二是群众的，三是现代的。”<sup>5</sup>从何将军所提这三点的连结中我们能够得知，国民党政府对现代性的独有诠释主要源于二十世纪初期于中国萌发的各种国族改良运动，并在1949年后延续至民族舞蹈推行运动的意识形态内容之中。以蒋介石在1934年至1949年在中国大陆推行的“新生活运动”为例，中国人民日常生活的行为规范细节，从衣食住行、排队等礼节，到应对进退和诸如刷牙、洗澡、健康饮食等个人卫生问题都有所规定。日常行为改良即意味着中国人民身体的改良，当时认为这是建设强盛中国的关键。

根据社会学家黄金麟的说法，早在梁启超1902年在中国推行新民说等国族改良运动时，就已提出个体(个人身体素质)的改良是国体强健的基石、个人行为素质的提升是国家整体道德提升的基础等观点。<sup>6</sup>与欧洲现代性强调个人意识觉醒和理性自主不同，在战乱频仍的中国提倡现代化，首当其冲是出于民族复兴和为国家利益牺牲个人志趣与欲望的考虑。

蒋介石认为，现代化就是军事化。因此，新生活运动倡导“要服从领袖的指挥”、“要养成习劳服役的习惯”、“行动进退要合于军队的纪律”、“衣食住行要合于军队的生活”等军事训练的教条。<sup>7</sup>他相信，如果能贯彻执行新生活运动，中国人民将转变为“现代国民”。呼应新生活运动中军队引领社会的观点，民族舞蹈运动在创始之初曾反复强调的口号即是“良兵是良民的榜样。”事实上，民族舞蹈最初在军队中发起，后来才推广到教育系统和整个社会。

民族舞蹈运动虽然与“新生活运动”并无直接联系，但却是国民党战后推行的全国国民改良运动的重要组成部分。他们希望能够借此实现全社会军事化，进而收复大陆，同时在长达50年的日本殖民统治之后对台湾人民进行“再中国化”的工程。民族舞蹈运动推行之始，团体舞即为首选表演形式，在国家庆典和国家领导生日等重要场合尤为常见。民族舞蹈通过集体舞动的形式让年轻一代动员起来，不仅将他们打造成模式化的中国人形象，还锻炼了他们的身心，成为集体当中中规中矩的一员。

很长一段时间，台湾社会最重要的舞蹈活动就是每年的民族舞蹈大赛。比赛巅峰时期曾吸引全台各级学校和私人舞蹈社数万人参赛。<sup>8</sup>舞蹈主题和内容虽充满意识形态教育或政治宣传信息，但不可否认的是，民族舞蹈运动时期是舞蹈推广受众最多的时期，城镇农村地区的人们都参与到该运动中来。换句话说，舞蹈是大众的活动，而不是精英阶层的专业。据李天民的研究报告表明，台湾地区私人舞蹈社的数量从50年代末的40家左右增长到60年代末的200多家。<sup>9</sup>当时多数舞蹈教师都是女性。在多数女性只能从事工厂作业员、店员、帮佣或其他社会地位不高的工作之年代，民族舞蹈盛行对于女性经济独立和社会地位的提升起到了积极的促进作用。回顾这一时期，这也许是民族舞蹈对台湾社会最重要的贡献之一。

## 民族情感内涵的转变

虽然70年代民族舞蹈比赛仍吸引众多的参赛者，但那也是台湾的舞蹈生态开始发生重要变化的时期。1973年云门舞集创立，1976年新古典舞团成立。<sup>10</sup>它们的出现及其在文化圈迅速获得关注的现象表明了，台湾舞蹈的发展重心从民族舞蹈转向现代舞。现代舞崛起和民族舞蹈衰退所反应的是，战后政治现实和文化发展共同作用的结果。

1949年后，由于中华民国和中华人民共和国间仍处于交战敌对状态，台湾与中国大陆有近四十年的时间禁止官方和民间的往来，如有违犯将遭到严厉的处罚。因此，民族舞蹈中的许多舞蹈形式实际上缺少现实参照，特别是边疆舞和民俗舞等舞种更是如此。1949年后，由于中华民国和中华人民共和国间仍处于交战状态，台湾与中国大陆有近四十年的时间禁止官方和民间的往来，如有违犯将遭到严厉的处罚。因此，民族舞蹈中的许多舞蹈形式实际上缺少现实参照，特别是边疆舞和民俗舞等舞种更是如此。<sup>11</sup>经过几十年的重复表演，这些舞蹈形式难免陷入僵化与失真的窘境，难以取信于舞蹈从业者，特别是年轻一代舞者。与官方主导的民族舞蹈运动相比，美术和文学界早在50年代就出现了西方现代和中国传统艺术、文学之间的激烈争论。这些争论反映出大批艺术家对于中国艺术如何实现现代化的思考，同时也表达了他们渴望冲破当局战斗文艺种种限制规定的企图。云门舞集和新古典舞团70年代在文化圈出现的时候，也着力于探索融合古今中西，尝试新形式、新语言的实验。与停滞不前的民族舞蹈相比，当时的许多文化人和学者认为云门和新古典的舞蹈在美学上更有创新性，文化上更具代表性。

正如笔者在文章开头处提到的，70年代是中华民国的“民族危机”时期，所谓的“民族情感”的内涵在此期间发生了微妙而重大的变化。面对国际盟友们背叛，同时又意识到光复大陆无望，许多人开始在新的现实情境下重新看待认同政治。年轻的艺术家长重寻文化根源的热情空前高涨，而此前他们曾是西方文化和艺术的狂热拥趸者。由于国民党政权国家教育文化机器宣扬大中原主义，台湾当地的风土、历史和文化生活长期受到忽视甚至压制，70年代年轻人开始采用与官方保守教条不同的方式对中国传统进行全新的阐释，同时也将注意力转向台湾本土。

云门舞集创立人暨艺术总监林怀民在70年代的著述证实了当时“民族情感”的特殊形态。在他的短篇文集《说舞》中，有许多篇章表达了他对传统中华文化的景仰，同时又强调台湾民间文化艺术实为其当代的体现。<sup>12</sup>在讲述舞剧《小鼓手》的创作过程时，林

怀民说道：为了在舞台上重现古代中国端午节的传说，他在高楼耸立的现代台北市一隅，发现旧台北的风貌，古老的龙山寺和窝居于巷落之中的传统手工艺店铺。他在文章的结尾处写道，云门舞集与大鹏剧校合力把端午赛龙船，这个和中国年纪一样古老的故事搬上舞台。希望让观众在教科书之外，和我们一起更鲜明地体认这个节目所代表的意义。到底，民族的情感不是建立在几句动听的口号，而系于许多生活中使人相亲相近的风俗习惯。<sup>13</sup>

## 民族舞蹈的两条道路

1987年，台湾解除戒严令，同年，台湾与中国大陆开放民间交流。许多民族舞蹈从业者都来到中国大陆学习民族民间舞及其训练体系，来北京学习的舞者人数尤众。<sup>14</sup>过去二十年间，民族民间舞在很大程度上取代了民族舞蹈的内容。舞蹈从业者和舞蹈院校也用“中国舞”一词取代了“民族舞蹈”的称谓。<sup>15</sup>一年一度的民族舞蹈大赛中开始出现模仿或购买自北京的舞目，该现象长久以来一直遭到一些舞蹈教师和专业人士的批判。该类型舞蹈继续在私立舞蹈社风靡，主要是因为比赛培训和入学考试的需要。相较而言，它对台湾专业舞台表演的影响不及现代舞或当代舞。

蔡丽华于1988年创办的台北民族舞团却是个特例。<sup>16</sup>值得一提的是，虽然名字中带有“民族舞”的字眼，但该舞团的官方英文翻译用的却是“民俗舞”（folk dance）而不是“民族舞”（national dance）。这一用词表明，“民族”一词在台湾社会的意义发生了变化，变化始自70年代，这一点上文已说明。台北民族舞团的舞目和之前的民族舞蹈有一个重大的不同之处：前者主要取材自台湾传统民俗或宗教表演，如艺阵或庙会游行的舞步。在台北民族舞团的部分作品中虽可看出受中国大陆影响的痕迹，但舞团一直坚持以台湾民间舞蹈作为自己的招牌。近年来也出现了一些追随者，如2012年在台南创立的鸡屎藤新民族舞团。<sup>17</sup>

2001年，一年一度的“中华民族舞蹈比赛”<sup>18</sup>正式更名为“全国学生舞蹈比赛”，此时距离民进党首次在总统选举中打败国民党刚刚过去一年，在比赛名称中去掉“民族”一词清楚地表明将比赛去政治化的，要甩掉此前背负的意识形态包袱，重新进行定位，成为一项专属于学生、专为教育目的而开展的活动。虽然比赛的官方网站上还是写明要推行中华文化，比赛舞种也仍然包括中国古典舞和中国民俗舞，但现在的参赛者只是单纯将其作为舞种来进行学习，而不是中华五千年历史文化的传承体现。<sup>19</sup>

## 结论 —— 混杂作为身份认同

“民族”一词近年来几乎销声匿迹，或在某些情况下“民族”与“国家/国族”概念相互剥离，这恰恰说明了台湾作为一个政治实体身份未明的现实。中华人民共和国在国际社会推行的“一个中国”政策，及其所界定的民族主义框架，使得大多数的台湾民众对于“民族”的概念与含义更感日益疏离。用“中国舞”的字眼取代“民族舞蹈”即是为了摆脱该舞种与认同政治的纠葛，同时对该舞种的地理文化根源予以认定。

现在，在大多数台湾舞蹈院校当中，中国舞与芭蕾和各种现代舞蹈一样均属于术科教育的课程内容。<sup>20</sup>当然，每个学生都可以选择自己喜欢的舞蹈形式作为主、副修，但学校通常鼓励学生培养多元的技巧能力，特别是当学生进入专业舞蹈领域或从事编导等职业时，尤其鼓励他们多接触不同舞种。换句话说，跨舞种、融合不同身体训练体系的混血基因已经成为“台湾(表演性)舞蹈”最为显著的特点之一。回顾过去，民族舞蹈极力展现和维护正统“中华”之举不过是迷思而已，事实上，战后呈现的大批民族舞蹈表演却是来自不同背景舞者的创意创作，他们中有的来自中国大陆，有的是在日本殖民期间接受教育。自17世纪起，台湾就受到各种殖民势力的侵略，岛上居住的许多族裔因为不同的原因在不同的时间来到这里，台湾究其历史就是一个多种源混居之地。“民族”这一概念因其单一化、中心化的性质，对于21世纪的台湾人民来说在本质上过于局限了。

## 参考文献

- Chang Chi-yun (1959), 'Minzu Qinggan and Dance', in Ho Chi-Hao (ed), *Minzu Wudao Lun Ji (Anthology of Essays on Minzu Wudao)*, Taipei: Minzu Wudao Propagation Committee, p. 2.
- Chen Ya-ping (2008), 'Dancing Chinese nationalism and anti-communism: Minzu Wudao movement in 1950s Taiwan', in Naomi Jackson and Toni Shapiro-Phim (eds), *Dance, Human Rights and Social Justice: Dignity in Motion*, Plymouth: Scarecrow Press, pp. 34–50.
- Ho Chi-Hao (1959), 'The organization and improvement of Chinese dance', *Minzu Wudao Lun Ji*, 民族舞蹈论集 (*Anthology of Essays on Minzu Wudao*), Taipei: Minzu Wudao Propagation Committee, p. 15.
- Huang Ching-ling (2001), *Lishi, Shenti, Guojia: Jindai Zhongguo de Shenti Xingcheng, 1895–1937 (History, Body, Nation: the Formation of the Body in Modern China, 1895–1937)*, Taipei: United Daily Press, pp. 70–76.

Lee Tien-min (2005), *Taiwan Dance History*, Taipei: Ta-Chuan Culture Ltd., p. 542.

Lin Hwai-min (1982), *Shuo Wu*, Taipei: Yuanliu Publications.

## Suggested citation

Chen, Y.P. 陈雅萍 (2016), 'Putting Minzu into perspective: Dance and its relation to the concept of "Nation"', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 219–28, doi: 10.1386/chor.7.2.219\_1

## 作者简介

陈雅萍，舞蹈史学者、舞评人，国立台北艺术大学研发长暨舞蹈研究所所长。研究兴趣与专长：台湾当代舞蹈史、现代性研究、舞蹈评论、身体的文化研究。著有《主体的叩问：现代性·历史·台湾当代舞蹈》（北艺大ARTS艺术教学大系出版计划，2011），学术论著曾收录于以下专书：Identity and Diversity: Celebrating Dance in Taiwan (Routledge, 2012)、《中华民国百年史·文学与艺术》（联合报出版，2011）、Contemporary Choreography: a Critical Reader (Routledge, 2009)、Dance, Human Rights and Social Justice: Dignity in Motion (Scarecrow Press, 2008)等。2009年获颁“台湾文化奖－艺评人奖”。

联系方式：Graduate Institute of Dance, Taipei National University of the Arts, 1 Hsueh-yuan Rd., Peitou, Taipei, Taiwan.

邮箱地址：ypchen560420@gmail.com

Chen Ya-Ping 陈雅萍 has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---

## 尾注

1. 民族情感内容发生的微妙变化将在本文后续章节“民族情感内涵的转变”中进行详细讨论。
2. “国”可以解释为国政之国、民族之国、国土之国。文章中使用中国拼音法拼作“Guo”，而台湾人通常采用威妥玛式拼音法进行拼写。
3. 张其昀，1959年，“民族情感与舞蹈”，《民族舞蹈论集》，台北：民族舞蹈推行委员会，第2页。张其昀的文章中所述某些景象只能在中国大陆看到，如麦田、放牧等。有些可以在台湾看到，如采桑、浣纱、织锦等。但由于使用中文经典作品古风文字进行润色，读后则使人顿生江南地域情怀。
4. 关于50、60年代的民族舞蹈比赛中营造“幻象式民族主义”的相关讨论，请参考文献陈雅萍（Chen Ya-ping），2008年。
5. 何志浩，1959年，“中国舞蹈的整理与改良”，《民族舞蹈论集》，台北：民族舞蹈推行委员会，第15页。
6. 黄金麟，2001年，《历史、身体、国家：近代中国的身体形成，1895—1937》，台北：联经出版社，第70—76页。
7. 见“新生活运动须知”、宣传印刷品。
8. 例如，1971年的全国年度比赛就有超过一万人参加。决赛前，各县市会举办地方赛，参赛人数数倍于全国赛段。
9. 李天民，2005年，《台湾舞蹈史》，台北：大卷文化，第542页。李天民为战后数十年间最活跃的民族舞蹈教师和倡导者。
10. 此二者为台湾最早的专业舞团，时至今日仍属台湾最重要的现代舞团。新古典舞团创始人和艺术总监为刘凤学博士。
11. 关于民族舞蹈，特别是边疆舞等“被创建的传统”，请参见陈雅萍文章，2008年，第34—50页。
12. 林怀民，1982年，《说舞》，台北：远流出版社。
13. 林怀民，1982年，《说舞》，台北：远流出版社，第44—45页。
14. 民族民间舞相关讨论，请参见本辑中江东教授的文章《“概念”的语境及陈说——关于“民族民间舞蹈”概念的有趣话题》。
15. “中国舞”现为台湾所有舞蹈院系课程的标准术语称呼。“民族舞蹈”的称谓现已完全消失。
16. 很长一段时间，台北民族舞团为台湾唯一的专业民族舞蹈团。
17. 该舞团英文名中将“民族舞”译作“民俗舞”之意。
18. 中华通常译作“Chinese”。但其所指“中华”更多为文化概念，而非政治实体，如提及“中国”时则政治意味更多。
19. 该比赛有四大舞种：中国古典舞、中国民俗舞、现代舞和儿童舞蹈。请参见官网 <http://www.perdc.ntnu.edu.tw/index/list.php?catalogid=5>。

20. 作者执教的国立台北艺术大学舞蹈学院独创以根源体系为重点的培训课程。与其他舞蹈院校将中国舞自成体系不同，北艺大视中国舞为东方舞蹈大类的一个分支，该大类下还有武术、戏曲武功身段、太极等。该校中国舞教师孔和平和郭晓华来自中国西安，90年代赴台北前曾在香港从事舞者职业。根源体系教授的目的不是为了推广纯粹主义，而是要让学生能够亲身体验传统根源体系内在完整的身体逻辑，希望能够借此对身体和动作有更深入的认识，鼓励学生在编舞创作时进行多元且深入的创意思维。

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.229\_1

---

马丁·韦尔顿 MARTIN WELTON

伦敦玛丽女王大学

## 起舞鸟鸣间：“跨艺”项目中的氛围与翻译

### 【关键词】

共鸣  
鸟语  
氛围  
翻译  
感觉

### 【摘要】

本文作者就2011年至2013年间“跨艺”项目中跨文化表演背景下对形象化、情感和美学进行超语言翻译的三则实例展开观察。弗朗索瓦·于连 (Francois Jullien) 提出，文化认知应当以“分歧”而非“差异” (2011年) 为基础，笔者结合西方氛围现象学和中国美学，将身体动作作为氛围作用进行了审视。通过仔细研读舞蹈排演中的翻译实例，包括布拉瑞扬·帕格勒法作品《不确定/等待》 (2011年)，刘岩作品《对他说》 (2012年) 和利卡多·布斯卡里尼 (Riccardo Buscarini) 作品《无法登陆》 (No Lander) (2013年)。笔者主张，对情感性氛围美学加以关注，有助于理解“共同感觉、不同感受”等“跨艺”模式下跨文化表演的内涵。



图1 清朝郎世宁之作《锦春图》，国立故宫博物院藏品。

图1中展示的画作为清朝郎世宁所作的花鸟画卷《锦春图》（据现代西方资料约为18世纪前后作品）。郎世宁又名朱塞佩·伽斯底里奥内(Giuseppe Castiglione)，系意大利传教士，1715年赴中国，娴熟掌握中西绘画技法。郎世宁的画作不仅妙在两种不同审美的融合、对照，更在于两者并行不悖，却能（如弗朗索瓦·于连所言）“相得益彰”（2004：24）。本论文虽以表演为首要研究对象，然而郎世宁画作中央出现的美丽小鸟确属妙手偶得，鸟鸣啾啾恰好为笔者本文中探讨的情感体验提供了范本。鸟儿与背景、画家与画作就此为跨文化美学的氛围和翻译提供了讨论基础。

2012年秋，《锦春图》作为台北故宫博物院数码艺术展展品在北京798艺术区展出。郎世宁的画作融中西绘画风格于一炉，其本身具有重要地位，然而该场来自台北的中国经典瑰宝展览，无论是否为数码展，都具有其重大意义。在大陆与台湾（即所谓“两个中国”的中华人民共和国和中华民国）分离70年之后，该次展览事关重大，标志着文化活动和政治经济外交一样，也可以作为调和两岸关系、促进两岸友好的有效手段，其特殊意义在此不再赘述。2011年至2013年间，“跨艺·舞动无界”这一国际研究项目及其在台北、北京和伦敦展演的项目作品也反映了北京与台北关系的逐步回暖。2012年12月，与台北故宫博物院展览同期进行的“跨艺·舞动无界”活动中，来自英国、中国大陆和台湾、日本和美国等地的艺术家和学者齐聚北京，进行了为期三周的实验、表演和研讨活动。三年间开展的三场活动虽以现代舞为中心，但其对于翻译的实用主义及其广义哲学和美学内涵也有相当程度的关注。来自截然不同文化背景的学者和艺术家受邀前来，对我们用以表达各自身体和认知的措辞术语开展研究，同时也观察我们如何通过话语、动作和思想进行转换表达。每次项目会上，来自各个参与方的编舞都会被邀请创作一小段基于各自背景的实验作品。由该方挑选的舞者经过为期3周的集中排练，进行最终作品的展示表演。<sup>1</sup> 整个排练和表演过程由一个有多元同质文化背景的学者小组进行观察，然后围绕提出的问题各抒己见，并进行研讨和专题讨论。

“跨艺·舞动无界”作为跨文化合作项目，集中围绕创作和观摩新作品的过程开展活动，其中所涉及的各种翻译行为某种程度上须按例实施。译者、源语对象和目标对象须共同合作，达成不同语言术语的相对公允的译法，即便随后可能还要接受质疑或微调。有时，翻译可能需要围绕“世界主义”之类的概念开展复杂的（甚至偶尔是难解的）讨论，但是翻译又能促使我们开始构建舞台艺术术语的词汇库，将“幕后”、“黑场”、“入口”、“重力”、“中心”等纳入其中。随着项目的推进，创新派和学院派的与会者都开始设法以手势表达言语、以行动表达想法。通过这种做法，同时观察译者在合作活动中为传达实际意义所作的工作，研究逐渐明朗起来，我们认识到交流、修正和转换都是为了

“领会意思”，而不是简单地以一个词或词组取代另外一个。这就意味着艺术家、译者和学者之间的对话常常需要通过动作、手势、感受和意象，表达目标语言中具体术语措辞的意思。同时明确的还有，大量此类翻译并非体现为书面语言文字的转换，而是排练厅、街头巷尾、演讲厅和咖啡馆的人际交流。换句话说，翻译不仅包括人们相互交流的话语本身，还包括他们说话的方式和地点，以及他们所助长或营造的文化和情感氛围。

郎世宁结合中西美学的创作和“跨艺·舞动无界”活动中的现代舞创作均形成了历史对照，有助于采用更为广泛的美学和氛围概念，对这些舞蹈表演范例进行研究。下面，笔者将论述，郎世宁不但融合了不同文化的表现方式，同时还整合了不同文化表现方式的看法。因此，“气氛”所体现的是一种供以观察的媒介，它也将美学引入到一个更广泛的思考中——环境是如何影响我们的。正如吉诺·伯梅（Gernot Böhme）所描述：

它涉及到感知者与被感知者一个共同的现实。被感知者的现实是其表达的程度和范围，而感知者的现实是，在这样的情况下，他/她所能感知到的，通过形体所表达出的气氛的程度和范围。

(1993:122)

伯梅注意到了这一点，他指出“场景”在舞台美学和景观美学中具有相似性，通常都被认作具有普遍的宁静、忧郁等等的气氛。

为此，除《锦春图》外，笔者还将郎世宁为乾隆皇帝设计的园林作为研究跨文化氛围美学的原始资料。从该角度来说，郎世宁将欧洲透视技法与中国风景美学体验相结合的做法，推动了关于氛围与中间地带的讨论，该中间地带不仅是概念或实践的中间地带，同时也是借助习惯差异影响自身体验的一个前提条件。

## 借景则明

通常，人们对郎世宁画作的解读几乎完全集中在虚实对照上——画中央的锦鸡得“写实之真”，而锦鸡所立山石则具中国古典画作“就虚之妙”。此之谓“借景”，即画作中不同元素通过融合或“互借”，以造“光明”的美学效果，其美学情状体验更超画作各部之和（Zou 2002）。此种体验的突出之处在于，郎世宁的借景技法，表面体现为画作不同元素之间的留白，实为画作与观赏者形成分割，营造虚实联络或光照之效。不单画中锦鸡与背景互借以营造更为强烈的美学效果，中西画法及表现亦各借其妙，增益其效。在此，需要特别声明和阐述的是，笔者并非将中国美学的借景特质与欧洲氛围营造混为一谈。既然两者都追求总体大于各部之和的美学体验，画作、观者、环境可视作互为“调和”，所以就地进行有限比较似也可行。

郎世宁后成为乾隆皇帝宫廷画师。在乾隆的统治下，广东港国际贸易繁荣兴盛，乾隆本人对“欧洲艺术”的偏爱在其御准创作的绘画作品和一系列园林设计中均有充分体现。在上述园林设计中，大片石墙上采用的透视画法营造了欧洲生活的“情境”。李启乐（Christina Kleutghen）主张，所绘“情境”不仅让乾隆在园林中就能对文化背景和地理位置与中国相去甚远的欧洲产生身临其境之感，同时还将异国风情带入中国，在园中营造“普天之下莫非王土”之感（2013: 98）。此情此景，加之圣驾亲临，于中国情景之中翻译甚或“借用”一片欧洲“情境”，则虚实之间时时处处皆是皇权。

薛伟德（Nigel Thrift）主张，园林设计要有“布局意识”，通过线条和细节的排列组合，营造“各部之和大于整体”的“美学/情感效应”（2009: 121）。他提出，园林创造了“捕捉和放大情绪”的环境，让我们可以“沐浴在意象的情感氛围之中”，从而“增益日常生活”（2009: 123）。笔者认为，这些放大的情绪、情感的气氛、增益的日常生活环境宜称之为“氛围”。薛伟德认为，园林和舞台表演都有创造“各部之和大于整体”氛围效果的能力。马里齐奥·帕里洛（Maurizio Paulillo, 2011）指出借景一词可约略译为英语中的“scene”（景象），但此译法未能体现原词中以心、以情观景的内在意涵，所谓“情”，即身临其境，触景生情之意。<sup>2</sup>

郎世宁为乾隆设计的园林，不但使用了欧洲生活情景和绘画技巧，同时还将前所未有的舞台表演技法引入中国。李启乐讲解道：“十二面墙上挂十二幅画，以第十三堵墙为中心，分六列互为交叠呈V字形并行排列两侧，最高处亦放置一画，摹仿舞台场景布

置”（2013：91）。这些场景效果一方面增强了“身在别处”的视觉感受；另一方面，又同时营造了此时此刻的体验，由此可感受到邹晖所说的“文化差异趋于融合”的效果（2002：362）。郎世宁在为乾隆设计的园林（极像《锦春图》）借景时，不是简单地将欧洲概念生硬塞入中国背景当中，而是出人意料地建立形象化联系，让“本国”触角能在异国美学的形象化中由彼及此发现自我。借景与氛围不可混为一谈，在郎世宁的画作和舞台园林设计中体现为，其所营造的情感体验可作用于人、地、物，却又不能还原为形象的一人、一地、一物。它既能让人即刻产生主观体验，而又触手可及，切实地体现出他人、他地、他物之特质。

在柏梅（Gernot Böhme）所著的《氛围是新美学的基本概念》一文中，他试图将氛围归纳为“人、事或环境共同‘着力’产生的空间”（1993：121）。他还发现，通过环境或景观美学等范例话语，可将这些概念拓展至其它维度。和薛伟德不一样的是，柏梅不太关注戏剧歧视，即认为表演需要立刻脱离理性存在而进行。<sup>3</sup>他认为，事实上只有在“角色”体验的基础上才能谈论营造和接纳氛围，那也就难免让人联想到戏剧表演的范畴。他还进一步依托表演艺术提出舞台设计是氛围美学营造的范本。然而，有人或者会驳斥说，他的观点更多地是为了附和汉斯·蒂斯·雷曼（Hans Thies Lehmann）提出的后戏剧剧场思维，而不是为了营造或阐释英语环境中常与剧场联系起来的文学类“戏剧”。在强调“戏剧过程的奇特瞬时性和空间性”的表现时，雷曼提出，后戏剧剧场理论更多地关注“氛围和状态的布置”（2006：74）。<sup>4</sup>虽然雷曼探讨了“冷漠”“幽闭恐惧”“轻松”等氛围，鉴于氛围对他所称的后现代戏剧的决定性意义，他还是不敢明确提出自己通过该词想要表达的涵义。柏梅则更为直接，将氛围刻画为人类情感和环境特征的“中间地带”（2000：14），而剧场只有象征意义。剧场氛围是一种情绪，既由观众产生，同时客观来看，也可由不同设施的通感和交际干预达成，如音乐、灯光、设置、手势等等。下文中笔者将探讨，剧场氛围可以视作他人或与他人共同营造和体验的气氛。

后戏剧剧场如雷曼所说“脱离了可知的精神世界”，因而转向了“强烈的物质世界的阐述”（2006：96），成为舞蹈的代名词。以上两种提法在艺术水平上各有千秋或会遭致质疑，但是笔者认为可以明确一点，即戏剧和舞蹈不再以语言和姿势为轴、端坐身心分离假设的两端。事实上，笔者主张，舞蹈作为一种遍及全球的剧场艺术（区别于社会表演），与非语言概念或称“无语之言”概念关系不大。特别是从现代舞的全球语境来看，它更有可能是作为一种氛围营造手段。请注意，这并非抹灭舞蹈的意义，而是认为舞蹈营造推动了身体动作之间产生的美学和情感氛围，笔者不想将语言或姿态看作表现或形象化内在含义的渠道，而是从行动和实例中寻找柏梅提出的语言、动作、时间和文化之间的“中间状态”，在此状态中语义的两项转化或者非为必要。

下文中，笔者将呈现“跨艺·舞动无界”项目三年间关于中间状态的三则案例，每则案例都是氛围和翻译的中间地带，三年间正好是一轮活动的开始，更为巧合的是，其举办地也是一个中间地点——北京。每则案例的开始处，笔者都是用了现在时态，以增强体验感，同时也为确保此后进行的讨论在距离和时间上无缝衔接。

## 起舞鸟鸣间

2012年11月12日，北京。天气晴、温度低，常年笼罩首都的浓雾尚未散去。在北京舞蹈学院新大楼七层一间宽敞明亮的工作室内，一个小男孩和一个身形轻盈的年轻男子正在手舞足蹈。房间铺有舞蹈地板，四周堆放着脱下的冬衣，一群成年人在衣服旁席地而坐，全神贯注地观看。一位年轻的女士不时打断两名舞者，温和地指导他们如何修正刚才的动作，要求他们再做一遍。她看着男孩的脸，向他做着手势。男孩则认真地看着她。然后，他们返回场地，重新排练。

马蛟龙（男舞者）和范杰（男孩）正在排演《对他说》（Say to Him），这是光与水主题活动的十二支现代舞作品之一。该活动及创意为“跨艺·舞动无界”项目的最新安排。四周围坐观看排演的成年人分别是来自中国大陆、台湾和英国的学者，我也是其中之一。

范杰今年8岁。这是他第一次跳舞，作为一名聋哑儿童，身处这些精英专家之中，他既无法直接听懂他们讲的话，也没有能力理解话语当中包含的各种技法和概念。他的动作有一种精巧、淳朴的美感。马蛟龙是北京舞蹈学院青年舞团的舞蹈演员。他的表演让人惊讶，虽然身形轻盈却体格强壮，通过极简单的动作似乎



图2: 舞者马蛟龙和范杰在手语翻译全贵云指导下排演《对他讲》。摄影: Andrew Lang

就能完成无穷无尽的表达。他绝对是一个才华横溢的舞者。凭借天生的才华和内化的知识背景，他很清楚自己要做什么，也很乐意与同事分享自己的专业知识。

当天下午，编导刘岩不在现场，但是编导助理陈茂源和手语翻译全贵云全程都在示范、打手语，微笑着引导排演过程。我无法听懂的讲话内容，也搞不懂重点在哪里——舞蹈编排已经确定（开幕晚会就在一周之后），陈茂源和全贵云正在试图将表演者的注意力从表演形式转移到具体细节上。虽然编导、编导助理和表演者都是中国人，但是范杰听不见，而且他还是个孩子。孩子的世界和成人世界不同，成年人和孩子说话的方式也不一样。自然，这位听不见的中国孩子所使用的语言与他的搭档不同。而且，这孩子没有受过舞蹈训练，并没有舞蹈技巧和知识积累。舞蹈术语要用不同方式说给他听或者为他翻译出来。之前已经说过，在唤醒身体转移重心、前庭、动觉和触觉的过程中，我们可以发现人类存在共同的理解力。虽然他们之间不存在英国编导和中国舞者之间进行的那种跨文化交流，但是通过观摩排演过程，我明白了在这种翻译中“聆听”的重要性。这种聆听不是关注语言的语义细节，而是要聆听由此产生或推动的氛围，聆听此刻此境，这一点至少应该与语言和语义具有同等重要的意义。

全贵云把范杰要做的动作示范给他看，并且指出方向和时间点，她还将自己和刘岩想要他尝试、体现和表达的感受告诉他。有一刻全贵云的指令显得特别激烈。我转向我的翻译，问她全贵云在对表演者说什么。“她需要多点感觉”，我的翻译说。

“带着感情再来一遍”可能是最典型的舞台口头禅了，我当然不满意翻译刚才的答复，开始他们给出的指令明显更长、更复杂。全贵云说的“多点感觉”对我是有帮助的，我可以按照英语中这句话常见的意思来对眼前的情况加以理解。但是这句话的中文背后隐藏着什么感受？在“跨艺·舞动无界”项目的排演中，表演指令译作“感觉”的频率令人惊讶；惊讶之处在于这个词不断出现，而它在英语当中却是个极其模糊的词汇。

现在，我要重新回顾一下，同时也转为过去时态。我不想苛责我的翻译常译云，这项工作确实非常困难和复杂。下面是出现上面的翻译后，我和她进一步讨论的结果。我问她，全贵云想要的是不是要有感觉或感情，或者是要求舞者更加投入？

于是，常译云对她最初的翻译做了一系列调整。最后，她还和内地和台湾的同事进行了长时间的讨论。在此，我并非一字一句复述他们讨论的内容，而是描述讨论的大致情形。当时，他们有很多不同意见，认为全贵云是要让舞者尝试a) 聆听；b) 努力感受全贵云的感受；c) 努力感受全贵云的感受和思路；d) 努力使他们的双人舞做到“思维一致”。最后，常译云终于说出了这层复杂的意思，其实这层意思用中文中的“共鸣”就能涵盖。

“共鸣”和“感觉”一样，是一个多层含义词汇，在英语中常译作“resonance”（共振），在物理学中形容同步振动，在人际交往或对话中形容互相理解的状态，或者用更加感性的词汇形容，就是不同个体不约而同、感同身受的行为。同许多中文词一样，如果按照字面意思理解，这个词汇还有一层更富诗意的内涵。“共”指一起分享，而“鸣”则指声音，特别是鸟鸣或歌声。从字面意思来看，共鸣指许多鸟在一起唱歌形成的效果。

某种程度上，“共鸣”和英语当中的“cognate”（同感）属同源词，但是“共鸣”所形容的情感要超出人们的体验和感受。实际上，如果我们再来看看鸟鸣声的字面意思就会明白，这是一种“客观存在”的情景，鸟鸣就在鸟儿周遭的空气中激荡。中国大陆和台湾的同事热心地给我说明了上面提到那层诗意的涵义，不管你是否喜欢这个提法，共鸣有其切实存在的声学特质，在说出“共鸣”这个词的时候，说者鼻腔也会发生共鸣。这一点提醒了我们，话语不仅是通过声音传递的意思表示，同时还是听者和说者之间感受到的声音本身的往复激荡。从这个角度来说，陈茂源提出要有共鸣的指令，其实就是要求舞者减少主观感受形象，同时考虑他人的存在，就像众鸟齐鸣一样。这不是孤鸟独鸣，每一只鸟固然都很重要，但是更为重要的是众鸟齐鸣共同营造的情感/美学氛围。

## 翻译中的跳跃

2013年7月27日，伦敦。虽然开了窗，这炎热午后的空气还是沉闷压抑。在伦敦当代舞蹈学院进行了为期一周的密集排演，很多人要从早上九点工作到晚上九点，舞者们都累了。他们的疲惫像潮湿的空气一样，真切地弥漫在空中。时间非常紧迫，编导利卡多·布斯卡里尼(Riccardo Buscarini)非常努力地与舞者沟通，想让他们在一系列连贯、循环的动作中加入自己想要的力量感，然而他的要求在沉闷的空气中却如石沉大海，毫无作用。因此，他相当沮丧，可是无论他还是我们这些坐在把杆下观摩的学者都不禁有一种感觉，心想并非舞者的问题，而是粘腻的环境在作祟。许多跨艺项目的编导都是站在房间四周进行指导，而布斯卡里尼却和五位分别来自中国大陆、台湾和英国的舞者靠得很近，并和他们一起做动作。从他说的母语意大利文到英文，舞者及其翻译讨论欧洲观点和参照标准时，还要翻成中文，布斯卡里尼反复尝试向他们传达观点、言语和行动。然而所有人好像在沉闷的空气中慢到停止了下來，他们开始意识到必须要想尽办法跨越语言、文化和经验的鸿沟。

我们休息了一会儿。布斯卡里尼走出去寻找思路，学者们开始埋头记日记。舞者们退到房间的四周，敲击着手机屏幕，思绪飘出了房间，飘离了伦敦。两位台湾舞者吴乘恩和方自强讲了一个手机里看到的笑话。他们笑着，傻傻地打闹着，开始卸下舞蹈带来的疲惫。其它人则抬头仰望，浅笑着，身体也变得柔和而亲切。因为他们轻快的互动，氛围开始轻松了起来，也许是为了迎合房间里逐渐轻松的氛围，他们不久便跳跃起来。他们跳得好极了——小踢腿、击腿跳，还有各种他们奇思妙想的跳法。布斯卡里尼回到房间的时候发现，他离开时候那一度凝滞的气氛已经发生了变化，开始还闷闷不乐的人群已经欢笑起来。

这些欢笑和跳跃与布斯卡里尼的作品《无法登陆》之间并无直接关联，但是它们用一种间接的方式对作品起到了重要的塑造作用。当然，表演者之间成为朋友是很重要的。在那个周末，五个来自不同文化和国家背景的青年一起出去玩了个晚上。快乐和良好的关系有助于合作。跳跃这种小动作没有言语的翻译，也没有概念和术语的翻译。但是，跳跃有助于建立空间和情感的亲密度，翻译也需要这种亲密度来促进彼此的理解。而且，因为发生在排演室的角落和排演间隙，跳跃为舞者建立了一个共同的边缘地带，



图3: Riccardo Buscarini 排演着《无法登陆》。摄影: Andrew Lang

所有参与者都感到，他们共同进入了远在排演之外的一个美学空间，一个连他们自己都不知晓的空间。

“最好玩的是”，哲学家米歇尔·塞尔（Michel Serres）说：

“在硬硬的弹床上弹跳。所有的孩子都喜欢这种弹跳，直到把床垫跳塌……大小腿肌肉高度兴奋，一个充满力量、钢铁般的跳跃，停在空中那一瞬似乎就是永恒，身体也在跳跃间调整方位、完成动作”。

（2008：316）

据塞尔所说，暂时从自己习惯的重量中解脱出来，跳到顶点的时候就有改变的可能，尽管人们最终还要回到熟悉的地面。我们小时候在床上跳跃就是为了暂时把世界抛在脑后，探索全新的可能和现状的改变。悬在空中的乐趣就在于始终要回到地面。回到地面就会想再次回到空中的难度，要费多少力气，当然这主要取决于我们上次着陆是否顺利，以及父母的床垫有多贵。跳跃就是同时关注行为本身和你想要参与的氛围。

《无法登陆》团队的嬉戏跳跃符合“跨艺”项目创作跨文化表演节目的要求，同时又在创作间隙回到“真实的世界”，这既是自我表达，也是对他人的回应。在应付姿势、弯曲、扭转、推拉等各种动态时，他们找到了应对某种力量时的共同动因，这种力量就是重量，它能塑造动作，是对抗地心引力时需要转移的力量，是一种不属于任何人，但是移动时又在他们之间流转的力量。

虽然开始的时候《无法登陆》团队只是在排演的间隙打发时间，他们的跳跃却可以作为集体情状或氛围的实例，氛围一旦形成就不能还原为身体因素。在那个炎热的下午，一开始团队还想要努力地跨越语言和经验的差异寻找共同的目标。通过离开地面、在跳跃的最高点共同感受重力转移和位置偏移，舞者在跳跃的同时也改变了氛围，就在这个氛围中他们在午后的炎热中继续排演。他们的跳跃不是要介入彼此的体验。他们也没能解决语言和舞蹈的个人理解差异。但是，通过一起跳跃，短暂地占据一片共同的空间，他们利用肢体共同创造了一片强大的无形地带。

让我们暂时回到郎世宁的《锦春图》及其结合中西画法的绘画风格，其出彩之处在于画作的留白。虽然很容易将这些未画出的元素归结为缺失或虚无，但这些词死气沉沉，和画作本身的勃勃生机格格不入。如果将之称为空虚，也违背了这些元素在画中

注入的特有生命力。笔者认为，在画作中众多不同的中国和欧洲表征之间，这留白的存在意义重大，因为这些留白赋予了画中表征一种共有的差异，虽然这种共有差异“失去了其符号象征表达功能”（Jullien 2004: 93）。这些留白的关系如同异之于本异，起初听来似为赘述，但是它们给予画卷上的景象一种美学氛围，能够带来特有的观赏感受。在观赏《锦春图》中的空白处时，我们所体验到的既非写实也非抽象，而是介于两者之间的一种体验、一片无形地带。虽然无形地带主要是指对立双方之间存在的真实空间，它也必定是坐落在差异之间的一片领土。也许双方会一直争战不休，但是与这片领土接壤的各方都会向其注入自己的含义。同样地，虽然翻译本身必定涉及到一种语言向另一种语言的意义转换，但达成这种转换必定要先建立一片无形之地。

当然，很难将《无法登陆》团队的各种跳跃称作翻译行为本身。但是，虽然这些动作并不涉及言语的翻译，却照样让舞者转变了氛围，从死气沉沉、词不达意的情状转变为其乐融融、目标一致的状态。这里不是主张身体动作比言辞更加有力，而是说身体之间和语言之间一样，也能够发生翻译行为。身体之间的翻译行为不是一个身体对另一个身体的简单复制，而是通过类似动作理解对方的意思，最关键的是与他人的身体共处一地的感觉。这种翻译并非比较反思，而是关注（观看、聆听、触摸、转变等）在有他人参与时自己情状的动态特征。

## 懈怠的软实力

2011年8月16日，台北。我打开门，空气盘旋而入，横亘在室外的潮热和台北艺术大学工作室空调的清冷之间。我把人字拖放在玄关的鞋堆里，在靠墙的地方坐下来，看向一边已经开始的排练。由一位中国大陆舞者和五位台湾舞者组成的团队围圈起舞，每个人在轮到自己的时候会作简短的动作，编导布拉瑞扬·帕格勒法（Bulareyaung Pagarlava，简称布拉）坐在一旁的椅子上看着。他很少起身，除了用手势示意之外，几乎没有其他动作，发布指令的时候寓教于乐，兼顾指导和情趣。

舞者一直在试图理解布拉的想法，而他却一直在抗拒、在引逗，不停让舞者回到老路上。他看着自己的笔记本电脑，将音乐倒转，用手势指点舞者。这一切对于田羊取中（舞团中唯一一位不是来自台湾的舞者）来说，特别难以理解，可能还让他垂头丧气。其他舞者都懂布拉的作品。他和台湾舞者是同一个学校毕业的，曾为台湾云门舞集和纽约玛莎·葛兰姆现代舞团编舞。能够和自己欣赏的人合作他们很高兴。田羊取中在北京舞蹈学院学习当代中国古典舞之中的蒙古舞，<sup>5</sup>他身体强壮柔软，对编导要求的动作有很好的理解力。这都是从过去的学习训练中学到的。他没有学到的是如何应对布拉这种风格，就像本届“跨艺”活动主题所说的一样，“不确定、等待”的风格。布拉不给主题不说想法，而是让舞者转圈，轮到他们的时候，才“做”一个不确定的状态。田羊取中拼尽全力，却发现要“做”的动作比他学过的舒长的舞姿，低矮的舞步和优美的跳跃困难多了。他和同事们跳着舞，可是编导很明显无精打采的，好像不想给他们编舞，同时又要指挥他们，这让他们感到不知所措。

然后事情就这么发生了。观摩的学者都坐直了。布拉坐着微笑。舞者的动作开始一个个地变得流畅有力。田羊取中好像找到了内生动力，让他能够不役于外物起舞。我们都被这样的集体创作吸引了。在各种绕转、转动、颤动和小跳中，我们看到舞者互相带出了一种欢欣快乐的氛围。

在这个主要由台湾的舞者组成的团队中，作为唯一一位从大陆来的舞者，田羊取中无疑承受了一些压力，他的表演不单是为自己，同时还有政治意义。作为一名艺术家他要努力服从新的工作方式，而在某种程度上，在大陆与台湾分离七十年之后，他还要表达



图4: 编导布拉瑞扬·帕格勒法。图片: 跨艺·舞动无界 台北2011.

和跨越双方之间的对抗空间。<sup>6</sup>比利 (Bille) 等人最近提出“文化、经济或政治条件……是通过感官和情绪感知一个地方打下基础”(2014: 31)。布拉的懈怠也许是一种对于道貌岸然或相互斗争的积极对抗, 稍有不慎这种道貌岸然或相互斗争就会进入到他的排演室当中。他坐在房间的一边, 很少对舞者说想法, 即便说了也是一些难懂的口头指令, 他推翻了对这样一个跨文化项目“编导”应有的形象认知。布拉是台湾东岸排湾族原住民, 台湾的顶级舞蹈艺术家, 曾在美国玛莎·葛兰姆现代舞团工作, 对于必然会影响到项目进行的政治, 或两岸分离或是东西分立, 布拉不可能一无所知。他对于“不确定/等待”的编舞策略就是对于两地同行喜爱的说教或合作方式都持一种积极抵抗的态度。布拉建立的“官感”是对熟悉的对抗, 是遏制带有文化、空间、政治存在感和理解的动作习惯。他不要在排演室看到惯性, 他要把注意力集中在不确定、无定论的共同氛围上, 最后, 他们做到了。

布拉让团队关注共同的不确定性, 而不是双方差异造成的偏见或是亲密关系, 他为舞者间建立和分享共同的情状氛围和美学氛围打下基础。地理学家本·安德森 (Ben Anderson) 曾经写道“自然氛围是不确定的, 是感官体验的重要资源……在现实生活中, 它们总是被人们感受和重新诠释, 成为感受和情感的一部分, 进而转变为其它氛围的一部分。”(2009: 79)。换句话说, 布拉不是要抹杀差异, 而是承认差异一定会继续, 同时又给团队制造机会, 想象这种活生生的体验可能带来的可能性, 虽然这样的氛围空间无以言表, 又转瞬即逝。

虽然布拉独特的排演方式提供了氛围营造的可能范本, 但是这种对于表演气氛的关注如何才能转化为跨文化表演实践中对于政治潜力的关注? 和本文一样, “跨艺”项目中的许多学术讨论和论著广泛地研究了项目中的“特写”素材, 试图使用人种学或现象学原理对其进行分析, 从而审视排练厅中话语的特征, 以及相关活动产生的直接现实效果。<sup>7</sup>项目中有人提出, 跨文化作品不是在工作室或舞台中创作或产生的, 而是不同复杂思想和行为在上述场所流动作用的结果。跨艺项目的参与者可以看作代表各自文化、民族、机构或群体 (如“舞者”群体或“学者”群体) 的利益实体。或多或少地, 我们都听人说过, 我们都在尽力地向他人展现这些利益, 并通过解释、鼓动和交流等方式赋予其意义。不管我们是否主动地选择这样一个角色, 我们所在的机构也被这种所谓“软实力”的传播所影响。软实力就这样在个人和政治实体间传播, 通过其行为的固有作用, 对自己直接势力范围以外的空间持续施加影响。对于政治理论家约瑟夫·奈伊 (Joseph Nye) 来说, “软实力”是通过同化而不是直接的强制力来施加影响的(2011: 16)。

2013年，英国文化教育协会（British Council）和智库德莫斯（Demos）联合出版《影响与吸引》，该调查报告以文化和“软实力”为主题，试图理清文化活动对其所在社会的影响脉络。在该报告中，作者们列出了八条影响文化关系的“作用力”：

- 外交政策利益
- 创造积极形象的意愿
- 国家历史和传统
- 意识形态
- 资源
- 语言
- 文化资产
- 商贸

(2013:3)

根据以上列表，创意或文化体验的力量始终会转变为其他的力量。表演、舞蹈、绘画、想象，它们本身只有作为意识形态、资本或政策的工具时才有力量。这就相当于否定了参与者作为文化活动者的身份，同时也忽略了他们通常会用间接方式促进这种体验，或从这种体验中汲取力量的事实。

观看布拉瑞扬的团队创作、排演《不确定/等待》（作品题目原样取自活动主题），无法用哪个单独的动作或姿势代表或表达整个令人愉悦的释放的感受。看着这些舞者，观者可以知道他们的动作中有什么，却不清楚他们希望表达什么含义。他们中流淌着一种源自各自动作的力量感，但这种力量感需要其他人的积极接纳和继续演绎。“力量”在这里指的是动作的力度，转换、转变、翻译的力量，而不是指其影响力或影响手段，不是英国文化教育协会/德莫斯报告中所列的“软实力”的力量。

指挥家丹尼尔·巴伦博伊姆（Daniel Barenboim）在2006年英国广播公司BBC的里斯讲座中提到音乐“力量”的体验，他主张“力量不一定要通过控制实现，也可以通过在各组成元素中建立紧张感，蓄积力量而实现”（2006：5）。紧张感是一种动态关系，而不是冲突。也许正是布拉对于移动的抗拒制造了一种消极紧张感，他的策略是聚集能量好让舞团可以释放，该策略奏效了。正如他在访谈中所说：

“我故意不告诉他们主题或是具体的思路，一个北京的舞者跑来问我：‘现代舞我不会跳。您能不能至少给我一个主题？’我告诉他：‘不要想任何主题，只要做你

身体能做的动作’……我告诉他要坚持做自己能做的，并且让它最终成为你内心真正想做的……我在等待一个由不确定产生的舞蹈作品，还能让我甚至有点儿惊喜的作品。”

(2011a)

正如笔者极力主张的那样，由不确定形成的紧张感并非源自假想敌之间的差异，如中华人民共和国和中华民国的差异。而是让团队从差异中跳脱出来。弗朗索瓦·于连提出，我们的跨文化思维焦点，要从差异转向分歧：

“不要根据我们可能事先已经掌握的信息（但是这种猜测是从哪儿来的？），就直接对各方的同一性或特异性进行假设，分歧决定从紧张感中能得到什么，通过分歧也能发现彼此。”

(2011: 27)

## 结论

苏珊·巴斯奈特 (Susan Bassnett) 写到过关于翻译行为当中的“接触地带”。她解释说:

接触地带是“人们之间的一个相遇空间，在此空间中会发生各种各样杂乱无章的转换，因为不同的群体想要向其它群体表达自己，这可能会是一个存在暴力或破坏的空间，但也有可能是一个有效的理论空间，我们可以通过该空间探讨文化差异和想象的可能性。”

(2013: 57)

这一点与本文三个事例所开启的氛围空间中所发生的翻译和想象行为不谋而合。但是，如果说将该过程中任何转变说成是“杂乱无章”，那就是忽视，甚至是否定了在这个过程中发生非语言、靠感受和肢体表达的行为。

虽然舞蹈常常被称作一种“肢体语言”的艺术形式，但也可以将“身体言语”视为表达动作共振时发生的响声和回响，而不只是把动作看作是姿势符号。凯莉·诺兰 (Carrie Noland) 写莫斯·坎宁汉 (Merce Cunningham) 时说：“身体动作没有外在所指；身体表达的就是其本身（或说其动作本身）” (2010: 50)。她主张这是“在某一特定时刻对绝无仅有的环境存在给予的形象化反应” (54)。诺兰认为，如果在探寻舞蹈表达内容的时候将重点从表现转向形象化，则因其不直接占用或涉及实物可被视作“不及实物”。因为“不及实物”，所以不能轻易从一事物向另一事物传递（即不能像一种语言转换成另一种语言那样轻易），而是会固执地横亘在它们之间。

上文中已经说过，“跨艺”项目通过以上三个实例持续揭示出，语言翻译行为在不及实物和间接活动中也有调和作用。其部分原因也许在于，舞蹈是一种交流体验的表演模式，其效力更甚于语言；还在于其对于排练室中艺术家和学者的非语言交流有着更加实用主义角度的关注。正如伦敦译者吴怡莹在博客中所说，对那些未曾说出的话、语言的时机控制和动态特征进行调整和字句工整对照一样重要。“作为一名翻译”，她解释说：

“通过对于‘能量’的感知可以感受到语言翻译的时机，就像中国的‘气’，当然这种能量用气来表示也是比较含混不清的。当能量出现并在编导和舞者之间自行流淌时，我会知道这时再进行口头翻译可能会扰乱这股新生能量。”

(2013)

笔者认为，这种对于翻译的敏感性不仅存在于用一种表达模式替换另一种表达模式（如同传），而是参与跨文化相遇中的观点，跨文化相遇中背景、语言、惯例和随之而来的感受都会有理解上的差异或差距，基于以上，弗朗索瓦·于连认为，对话正是以此为基础产生和进行的。于连认为，我们一定要在差距当中寻找“共通之处”，而不是双方的相似之处（2009：62）。这样的翻译通过关注语言与语言的转换而非词汇的高度对应揭示了意义。

从《无法登陆》舞团的跳跃、布拉在排演中的懈怠、或者是刘岩《对他》中儿童演员和成人演员之间的共鸣之中得到的启发意义在于，翻译差异让他们对直接主观体验之内和超出直接主观体验之外的感受加以关注。由他们共同动作所营造出来的氛围不仅“位于”或弥漫于他们所占据的空间里，而且还是这空间中涌动的激流的一部分，正如鸟声的共鸣所展示的一样，这共鸣会继续明确他们之间的界限。

就像鸟鸣一样，舞蹈中并无我们可以一望即知的实物，但是听着音调、音高和旋律等音色的起伏，我们可以感到自己的存在发生了改变。柏梅将这种仔细的聆听称为注意力与氛围在广义上的同步。这就需要“源源本本的聆听，不错过任何音调、声音和声响”，他认为，只有这样才能使“聆听者感受到所有音调、声音和声响对于他们自己存在空间的改变”（2000 17：18）。

与剧场舞蹈最常联系在一起的形象是天鹅，大家都知道天鹅和舞者一样，虽然优雅但是沉默，想来似乎颇为讽刺。“天鹅”一词在英语当中的语源追溯至古德国和荷兰时期，意为“歌唱的鸟儿”，从印欧语系词根\*swon/\*swen（意为“歌唱、发声”）。虽然多数天鹅本身沉默无声（虽然神话故事相传它们会在死亡的痛苦中歌唱，所以在英语中才会有天鹅之歌即死亡之歌的说法），我们依然可以想象，在欣赏和关注它们的情影时可以听到回响，因为它的姿态和动作在我们心中回荡。对于柏梅来说，这种欣赏就是属于氛围，因为回响的不只是天鹅的动作和姿态，还有它们所散发出来的平静、柔软和优雅的特质。这种特质就像歌声一样超出了鸟儿本身的范畴，我们则因此而动容、感动。就像歌声一样，这些动作本身也是不持久的。他们营造的氛围消散了，又融入到其它涌流当中。但是，就像那些我们不停哼唱吟咏的歌调一样，唱过以后还会在内心留下声响，未来还有共鸣的可能。“跨艺”项目产生的影响还有待全面分析。不管田羊取中是否改变了他跳舞的方式、像范杰这样的孩子在北京舞蹈学院的排演室中是否更加流畅自如，或是《无法登陆》团队的舞者是否再次在无形地带跳跃失重，这些都还有待查证。但是，我们大可推测，这样的体验也会在他人的心中发生共鸣，回荡、营造新的氛围，从而产生“共同感觉、不同感受”的可能性。

## 参考文献

- Anderson, B. (2009), 'Affective atmospheres', *Emotion, Space and Society*, 2:2, pp. 77–81.
- Barenboim, D. (2006), 'In the beginning was sound: The power of music', BBC Reith Lecture Transcripts, <http://www.bbc.co.uk/radio4/features/the-reith-lectures/transcripts/2000/#y2006>. Accessed 19 June 2016.
- Bassnett, S. (2013), *Translation*, London: Routledge.
- Bille, M., Bjerregaard, P. and Sørensen, T. F. (2015), 'Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between', *Emotion, Space and Society*, 15, pp. 31–38.
- Böhme, G. (1993), 'Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics', *Thesis 11*, 36: 1, pp. 113–26.
- (2000), 'Acoustic atmospheres: A contribution to the study of ecological aesthetics', *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, 1: 1, pp. 14–18.
- (2013), 'The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres', *Ambiances*, <http://ambiances.revues.org/315>. Accessed 18 July 2016.
- British Council/Demos (2013), *Influence and Attraction: Culture and the Race for Soft Power in the 21st Century*, London: British Council.
- Bulareyaung, P. (2011a), 'Interview With Bula' (Lin Yatin), *ArtsCross/Danscross Taipei 2011, Uncertain...Waiting...*, <http://rescen.net/blog2/page/3/>. Accessed 20 June 2016.
- (2011b), 'Uncertain...waiting...', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain...Waiting...*, Experimental Theatre, Taipei National University of the Arts, Taipei, 20–21 August.
- Buscarini, R. (2013), 'No Lander', dance performance, in *ArtsCross London 2013: Leaving Home, being Elsewhere*, The Place Robin Howard Theatre, London, 10 August.
- Hansen C. (1995), 'Qing (emotions) in pre-Buddhist Chinese thought', in Joel Marks and Roger T. Ames (eds), *Emotions in Asian Thought: A dialogue in comparative Philosophy*, New York: State University of New York Press, pp. 181–212.
- Harper, D. (2016), *Online Etymological Dictionary*, <http://www.etymonline.com/>. Accessed 18 July 2016.
- Jullien, F. (2004), *In Praise of Blandness: Proceeding from Chinese Thought and Aesthetics* (trans. Paula M. Varsano), New York: Zone Books.

- (2009), 'On Universalism', *The Yearbook of Comparative Literature*, 55: 1, pp. 14–78.
- (2011), *The Silent Transformations* (trans. Michael Richardson and Krzysztof Fijalkowski), Calcutta: Seagull Books.
- Kleutghen, K. (2013), 'Staging Europe: Theatricality and painting at the Chinese imperial court', *Studies in Eighteenth Century Culture*, 42: 1, pp. 81–102.
- Lehmann, H. T. (2006), *Postdramatic Theatre* (trans. Karen Jürs-Munby), London: Routledge.
- Lin, Y. (2015), *Sino-Corporealities: Contemporary Choreographies from Taipei, Hong Kong, and New York*, Taipei: TNUA Press.
- Liu, Y. (2012), 'Say to Him', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November 2012.
- Noland, C. (2010), 'The human situation on stage: Merce Cunningham, Theodor Adorno, and the category of expression', *Dance Research Journal*, 42: 1, pp. 46–60.
- Nye, J. S. (2011), *The Future of Power*, New York: PublicAffairs.
- Paulillo, M. (2011), 'Intellectual or emotional knowledge? Values and meanings of the Chinese garden in the Ming period', in Paolo Santangelo (ed.), *Ming Qing Studies 2011*, Rome: Aracne, pp. 183–199.
- Serres, M. (2008), *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies* (trans. Margaret Sankey and Peter Cowley), London: Continuum.
- Shih, S.M. (ed.) (2013). *Sinophone studies: a critical reader*, Columbia University Press.
- Thrift, N. (2009), 'Different atmospheres: Of Sloterdijk, China, and site', *Environment and Planning D: Society and Space*, 27: 1, pp. 119–38.
- Wu, I. (2013), 'Rethink translation in a process of "artcrossing"', *ArtsCross/Danscross London 2013: Leaving Home: Being Elsewhere*, <http://rescen.net/blog5/page/3/>. Accessed 17 June 2016.
- Zhu, M. (2015), 'The reinvention of tradition – in contemporary Chinese classical dance creations (1980–2010)', in C.F. Stock, and P. Germain-Thomas (eds), *Contemporising the Past: Envisaging the Future Refereed-Proceedings of the 2014 World Dance Alliance Global Summit*, <http://www.ausdance.org.au>. Accessed 21 July 2016.

Zou, H. (2002), 'The *jing* of a perspective garden', *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, 22: 4, pp. 293–326.

## Suggested citation

Welton, M. (2016), 'Dancing with the sound of birds: Atmospheres and translation in ArtsCross/Danscross', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 229–53, doi: 10.1386/chor.7.2.229\_1

## 作者简介

马丁·韦尔顿集中围绕动作和意识两大主题，对现代舞理论与实践开展研究。他关注戏剧从业者和观众在观看、感受和聆听作品时的特殊“领会意思”方式。关注点包括淡化舞蹈、戏剧和日常生活明显界限的作品；巡回剧团、剧场和旅游的文化政治和文化习俗；以及艺术家和观众日渐增长的全球流动性。

除著书立作外，笔者还开展实践调研，通过与校外职业艺术家合作创作新剧的方式研究表演情感与美学。

专著《感受戏剧》（2012）由帕尔格雷夫麦克米伦出版社出版。担任英国艺术与人文研究理事会资助项目“跨艺·舞动无界”联合总监。

联系方式：Department of Drama, Queen Mary University of London, Mile End Road, London, E1 4NS, UK

邮箱地址：m.welton@qmul.ac.uk

Martin Welton 马丁·韦尔顿 has asserted his right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---

## 尾注

1. 这个项目的更多背景，由班纳曼和许锐在他们就这个专题的编辑说明中进一步给出。
2. 见汉森（Hansen）（1995：182-3）查阅该中国古典术语与现代英语关系的更多变化差异。

3. 薛伟德称园林景观“影响力更大”（2009：121）因为与进化或“自然”时间尺度关系更密切。
4. 一些舞蹈学者对于我把舞蹈视为“戏剧”艺术的观点不以为然，其实我的本意并非无视不同艺术的差异，只是更加强调舞蹈作品的舞台效果。我认为从观众角度看，舞蹈和那些难以被称为“舞蹈”的舞台艺术有某些共性，它们之间的界限有时并不那么分明。
5. 见Zhu Min（2015）可见更多讨论。
6. Shih（2013）对华语文化进行了更为广泛的探讨，特别是Lin（2015）对舞蹈进行的探讨。
7. 多数可见于该项目三个博客中。

# intellect

www.intellectbooks.com

publishers  
of original  
thinking

## Journal of Contemporary Chinese Art

ISSN 2051-7041 | Online ISSN 2051-705X | 3 issues per volume | Volume 1, 2014

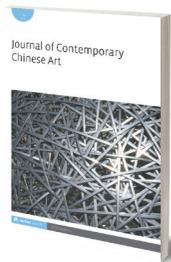
### Aims and Scope

The *Journal of Contemporary Chinese Art* seeks to explore the relationship between contemporary art and Chinese cultural identity in its broadest sense. The journal provides a forum for critical debate and the presentation of new research into Zhongguo dangdai yishu, which is the 'avant-garde', experimental and museum-based visual art produced as part of the liberalization of culture that has taken place within mainland China since 1978. It also explores works produced by artists of non-Chinese ethnicity who live and work within Chinese contexts or whose work has a strong relationship to Chinese culture, society and history.

### Call for Papers

Contributions are sought from scholars, and from cultural practitioners and professionals including artists, curators and critics. Welcomes contributions that address contemporary art produced in Hong Kong, Macau and Taiwan as well as in diasporic Chinese communities worldwide.

This journal is not available through any other channels, to find out how to order visit the subscription information page of the Intellect website [www.intellectbooks.co.uk](http://www.intellectbooks.co.uk)



### Principal Editor

Paul Gladston  
University of Nottingham  
[paul.gladston@nottingham.ac.uk](mailto:paul.gladston@nottingham.ac.uk)



Intellect is an independent academic publisher of books and journals, to view our catalogue or order our titles visit [www.intellectbooks.com](http://www.intellectbooks.com) or E-mail: [orders@intellectbooks.com](mailto:orders@intellectbooks.com). Intellect, The Mill, Parnall Road, Fishponds, Bristol, UK, BS16 3JG. Tel: +44 (0) 117 9589910

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.255\_1

林亚婷 LIN YATIN  
国立台北艺术大学

## 跨界身体翻译: 原住民编舞家布拉瑞扬·帕格勒法和他的《勇者》

### 【关键词】

华语语系研究  
身体研究  
翻译  
布拉瑞扬·帕格勒法  
国立台北艺术大学  
云门二团  
华语语系身体研究  
接触地带

### 【摘要】

本文以布拉瑞扬·帕格勒法（又名“布拉”）编舞作品《勇者》（2010年至2014年间）多个不同版本的谱系为研究对象。布拉瑞扬曾为云门二团、拉芳舞团等台湾舞团编制舞蹈作品，后与不同团队舞者（包括来自国立台北艺术大学（TNUA）的校友、玛莎·葛兰姆现代舞团、美国舞蹈节（ADF）以及来自台湾地区的原舞者歌舞团等）合作，最终于2014年创立了自己的布拉瑞扬舞团（BDC）。笔者对布拉瑞扬近年来以原住民身份担任自由编导的经历进行了调研，并以此为背景对《勇者》作品的发展演变开展探讨。借鉴日本文化理论学家酒井直树（Naoki Sakai）的主体性和翻译概念，全程追踪布拉瑞扬通过多年与全球不同民族和国籍的舞者合作，为原住民创意发声以及返乡回台湾东南部的台东创办舞团的历程。

本文旨在探讨布拉瑞扬·帕格勒法（Bulareyaung Pagarlava，简称“布拉”）编舞作品《勇者》（2010—2014年）不同版本的表演。布拉瑞扬曾为云门二团与拉芳舞团等台湾舞团创作，而后与来自不同机构的表演者开展合作，如他的母校国立台北艺术大学、玛莎·葛兰姆现代舞团、美国舞蹈节以及来自台湾的原舞者原住民舞团等，并于2014年创建自己的布拉瑞扬舞团。本文在探讨《勇者》作品演变历程的同时，亦将探讨过去几年间，布拉瑞扬作为自由编导的原住民身份。本文借鉴日本文化理论家酒井直树的主体性与翻译之观点，追踪布拉瑞扬通过多年与全球不同民族和国籍的舞者合作，为原住民创意发声，以及返回家乡台湾东南部的台东创办舞团的历程。

酒井直树的理论将翻译视为社会互动和主体形成的过程，特别是19世纪时期日本的国家建设和现代过程乃至18世纪时期的欧洲都是如此，他使用“渡越主体”一词解释（跨界）协商对主体性形成的作用。<sup>1</sup>布拉瑞扬本人就是“渡越主体”的案例，展现了当代跨国艺术家透过与日剧增的流动性对协商的必要性。

布拉瑞扬自2011年至2014年期间参加“跨艺·舞动无界”系列活动，同期推出其代表作《勇者》的多个版本，该活动即可视为断裂性连接的翻译现场。

## 《勇者》（2010），国立台北艺术大学

《勇者》（2010）为布拉瑞扬创作，作品全长20分钟，起初为国立台北艺术大学每年五月举行的舞展之委托作品。事实证明，该舞蹈编排结构滋养力醇厚，能够激发每个舞者探索、确认内心隐藏的憧憬或身份。《勇者》是布拉瑞扬职业生涯的重要转折点。在此之前，他的作品素材主要来自他个人，从该作品开始，他的作品素材多来自舞者。特别是在创作《勇者》的过程中，他在国立台北艺术大学工作了四个月之久，向舞者发问，激发舞者探讨个人议题或开发个人独创舞步。他们就此突破藩篱、建立信任，展现舞者内心珍视的事物。因此，该作品能够同时触动艺术家和观众，参与者通过作品能得到内心宣泄。

《勇者》开场有十三名男舞者穿着宽松的便装逐一上台，介绍自己的名字、年龄、家乡和理想。例如：

“嗨，我叫赖翊中，来自高雄。我希望有一天能创立自己的舞团！”

“嗨，我叫高芝正。我希望能成为美国芭蕾舞剧院（ABT）的舞者还有……跳《吉赛尔》！”

“嗨，我叫张坚志”（说话的时候不停地举着哑铃），“我还没有女朋友，但是我喜欢的人了，我希望能强壮一点，就可以保护她！”

“嗨，我叫涂力元，来自中坜。我也没交过女朋友，但我刚刚失恋了。我希望恋爱不要限制性别……”

这些舞者在表演开始前与观众分享他们的愿望，将幽默、自嘲和梦想融为一体，最后上场的是一对双胞胎兄弟黄筱哲和黄筱庭，他们彼此模仿对方的动作，在爱德华·埃尔加（Edward Elgar）《威风堂堂进行曲4》的激昂音乐中开始舞动。

表演中段处，音乐转为作曲家阿道夫·亚当（Adolphe Adam）知名浪漫主义芭蕾作品《吉赛尔》（1841）第二幕的配乐。灯光渐暗，体型修长、纤细的舞者高芝正换上半透明蓝色紧身舞衣，仰面躺在地板上，双腿伸直向上，仿佛要全力触及背景上投射的大圆月亮。之后他又穿上长长的芭蕾舞裙，坐在有轮子的办公转椅上，由双胞胎兄弟推着穿过舞台，使人想起19世纪《吉赛尔》在巴黎歌剧院演出时使用的绳索与机关之桥段。

表演第三段即终段处，音乐转为埃尔加的《威风堂堂进行曲1》，舞者竞放异彩，或独舞、或双人舞或三人舞，舞台一时喧嚷异常。如来自马来西亚的留学生简智伟跳的婆罗多舞，其独特的快速曲臂和旋转动作，与同台大多数其它舞者跳的西方舞种形成鲜明对比。展示完各自的代表性动作之后，舞团齐集台上表演动作难度极大的军训式动作，如匍匐前进、跳跃等各种动作。舞剧高潮处，表演大厅回响着嘹亮的进行曲，气喘吁吁的舞者成对来到舞台边缘，最后再次向观众重复他们的梦想，历经身心的挑战和宣泄，酣畅淋漓。尾声处，全体舞者站成一横排，互握着手，带头的舞者引领他们围成一个大圈，大声说出鼓励性的话语，仿佛勇者要向这世界进发。帷幕垂落，音乐停息。

围圈起舞形似台湾东部阿美族原住民的勇士舞蹈。据表演者许程崴说，他和舞作中的其他男舞者对原住民的舞步非常熟悉，因为他们一年前曾接受该舞种训练，并在2009年高雄世界运动会上表演。此外，在国立台北艺术大学的舞蹈课程中，原住民歌舞是必修课程，不时能在每年的舞蹈系公演看到。（Hsu 2016）依靠团结一致帮助个体克服逆境，这种团体力量是布拉瑞扬文化背景及其在国立台北艺术大学所受教育的关键所在。



图1 《勇者》（2010）中男性舞者扮演的吉赛尔. 摄影及供图：布拉瑞扬·帕格勒法

## 原住民的召唤

布拉瑞扬是一位来自台湾南部排湾族的编导、舞者。他十五岁进入高雄市立左营高中舞蹈班，开始学习舞蹈。左营高中舞蹈班创立于1984年，是台湾首个为具有舞蹈天分的学生提供特别课程的高中教育单位。<sup>2</sup>进入国立台北艺术大学学习之前，布拉瑞扬使用的是汉语名字郭俊明。进入大学后，或许因为原住民歌舞为必修科目，布拉瑞扬开始对原住民文化产生认同感，并于1995年决定正式将名字改为布拉瑞扬，在排湾语中意为“快乐的勇士”。在他的导师——已故编舞家、舞蹈家和教育家罗曼菲——的鼓励下，他根据原住民少年在都市沦落风尘的悲惨遭遇创作了舞作《肉身弥撒》（1995年），更于1996年1月毕业前夕举办个人独舞展，随即加入云门舞集。

根据舞蹈学家贾桂琳·谢·墨菲（Jacqueline Shea Murphy）的说法，在1970、80年代美国印第安人运动之前也曾出现原住民舞者的崛起，与美国原住民现代舞蹈家的发展历程类似。这些原住民舞者首先在主流的现代舞领域证明自己，然后再追寻自己的原住民舞蹈之路。透过引用艺术历史学家佐伊·格里顿（Joy L. Gritton）的研究成果，谢·墨菲写到1962年在圣达菲成立美国印第安艺术学院时说：“它同时受殖民主义和现代主义滋养生长，但也注入这个历程……大力引导印第安艺术家在竞争残酷的现代艺术市场争得一席之地。”（Shea Murphy 2007: 204）

来自台湾的布拉瑞扬也有着类似的经历，早期他也梦想成为一名职业现代舞编导和舞者，能够去国际级的重要场馆表演。1995年自国立台北艺术大学毕业后，他加入台湾云门舞集，做了几年独舞演员，此间获亚洲文化协会奖学金赴纽约进修。1999年，云门二团成立，创始人暨艺术总监罗曼菲邀请他回国为舞团编舞。布拉瑞扬于2004年至2006年间担任云门二的驻团编舞家。在此期间布拉瑞扬与云门舞集和云门二团合作，创作了一批具有当代美学的舞作。他的作品甚至曾与德国大师皮娜·鲍什（Pina Bausch）的舞蹈作品相媲美，差别在于布拉瑞扬有少量作品是根据原住民主题进行创作的。<sup>3</sup>他与排湾-卑南族混血歌手、作曲家胡德夫（Ara Kimbo）联手，为云门舞集创作了《美丽岛》（2006年），该作品知名主题曲以1980年代台湾独立运动为背景，由胡德夫演唱。2011年，布拉瑞扬为云门二创作了《UMA》（排湾语中意为“家”），作品使用原住民音乐纾解怀乡之情，怀念在家乡度过的童年。

离开云门二团后，布拉瑞扬与许芳宜联合创立拉芳舞团，许芳宜曾为玛莎·葛兰姆现代舞团首席舞者，后与布拉瑞扬携手合作，两人自2006年至2010年开办拉芳舞团达五年之久。舞团解散后，2010年至2014年转型期间，布拉瑞扬为国内外许多舞团和机构担



图2 2014年国立台北艺术大学学生表演布拉瑞扬作品《勇者》. 摄影: 刘振祥; 供图: 国立台北艺术大学

任自由编导，穿梭于台湾和原住民部落间。他常提到与原舞者的合作，认为这是他职业生涯的转折点，特别是对他与原住民文化根基之间的关系产生了重大影响。<sup>4</sup>

原舞者舞团创立于1991年，该团早期由人类学家带领，依据实地采风将原住民歌曲和民族仪式搬上舞台，并以此成名。该团于1986年在美国成立的美国印第安舞蹈剧场类似，因为印第安舞团见长于将印第安仪式舞蹈如：咆沃（powwow）改编为舞台作品。<sup>5</sup>原舞者自2007年从台北搬迁至原住民聚集地花莲东岸。该团首要录用条件就是成员必须为原住民后裔，目前他们面临的巨大挑战就是如何在当地找到愿意加入舞团并参与排练的敬业好舞者。

2010年，布拉瑞扬受邀为屏风表演班与原舞者联合制作的《百合恋》担任编舞者。该剧根据鲁凯族首领的女儿和大鬼湖社神的爱情传说创作，一经推出便大受欢迎，在台北国际花卉博览会每日上演三场，连续两周场场爆满。<sup>6</sup>原住民舞者可能并未受过专业训练，但他们载歌载舞，以幽默的心态和积极的热情对待生活，吸引了许多观众重复观看。

布拉瑞扬曾为玛莎·葛兰姆现代舞团创作《悲悼变奏曲》(2009)，该作品原先由许芳宜与三名舞团成员表演并在美国巡演。由于该作品相当成功，舞团再度邀请布拉瑞扬创作新作《追寻》(2011)，作为该舞团《死亡与入口》(1943)的姊妹篇。《追寻》为葛兰姆现代舞团2011年3月的八十五周年年庆演出剧目。<sup>7</sup>紧接着在2011年夏，布拉瑞扬为美国舞蹈节编创新作《风景》，倍受观众好评，作品配乐为斯蒂芬·莱许(Steve Reich)《六台钢琴》专辑中的极简主义钢琴乐，由拥有多民族背景、充满活力的美国舞者表演，作品即取材自这些多元舞者的人生故事。当地记者写道：

布拉瑞扬的名字将在舞蹈界大放异彩。《风景》一作是布拉的重大转折，此后他将见称于“舞蹈名人堂”。很明显，一切才不过刚刚开始。

(Rudner 2011)

与美国不同民族的舞蹈人才合作虽然获益良多，但中美文化差异让布拉瑞扬进一步认清了自己的身份。<sup>8</sup>酒井直树写到：“结构完整的文化统一体或文化社会间的文化差异是难以想象的。”(Sakai 1997: 122)。他认为译者是“渡越主体”，具有分裂的主体性，参与到这场“暧昧不明的行为当中，在断裂中连接”，笔者认为这种情况与布拉瑞扬远离本土文化后的“不完整”感正是由此而来(Sakai 2009: 71-88)。

2010年至2014年的五年间，拉芳舞团解散，而布拉瑞扬自己的舞团尚未成立，这再次说明，这五年是他的转折期。在以下章节中，笔者将详细阐述他在此期间与不同机构的合作过程，包括跨国计划“跨艺·舞动无界”（2011年、2012年、2014年）和原舞者舞团（2010年、2011年、2013年）。此后他建立自己的布拉瑞扬舞团，首度创作《拉歌》（2015年），将原住民歌舞和氛围轻松的场景相结合，有别于他之前为云门二团编创的作品。

## “跨艺·舞动无界”作为接触地带

“跨艺·舞动无界”是英国密德萨斯大学表演艺术创作研究中心（ResCen）和北京舞蹈学院（BDA）于2009年在中国联合发起的国际合作项目。到2011年，该项目将台湾的国立台北艺术大学纳入其中，推动三地编导、舞者和学者创作和推广更多的跨国佳作。三方合作机制建立后，“跨艺·舞动无界”活动共举办四届：2011年8月在国立台北艺术大学；2012年11月在北京舞蹈学院；2013年7—8月在伦敦“老地方”现代舞蹈中心；2014年再度在北京舞蹈学院举办，同时也是这座中国舞蹈的最高学府建校六十周年纪念的特别庆祝活动。

“跨艺·舞动无界”的举办资金主要由密德萨斯大学表演艺术创作研究中心和各主办机构提供，资金来源主要为政府机构，国立台北艺术大学的资金来自台湾教育部，北京舞蹈学院的资金来自北京市政府。密德萨斯大学表演艺术创作研究中心的资金主要来自英国研究机构拨款以及香港等地的私人捐款。

每个合作机构都可以从各自机构所在地选择三名编导（密德萨斯大学通常不限于选择英国籍编导，只要在英国工作的编导即可），每年的主办方还可额外增加一名编导，使编导总数达到十名。这些编导要在三周内进行紧密的排练，每周工作五天，每名编导平均与六名舞者合作，在第三周结束时共同发表一个十分钟的阶段性的新作呈现。

在笔者于2011年至2013年间参加的前两届活动中，舞者主要包括国立台北艺术大学的学生、北京舞蹈学院的舞团舞者和学生，还有少量国立台北艺术大学2011年度国际创意舞蹈营的国际学生参加。2013年在伦敦举办的“跨艺·舞动无界”活动中，参赛者则有所不同，来自伦敦现代舞蹈学校和在英国受训的舞者加入到这场跨文化活动当中，与国际化的、多样化的国际编导团队相得益彰。

由于两地意识形态、教育目标和课程规划不同，北京舞蹈学院和国立台北艺术大学培养的舞者也差异很大。当时，北京舞蹈学院有10个专业院系，按照不同的舞蹈形式或学习重点划分，包括中国古典舞系、中国民族民间舞系、芭蕾舞系、编导系、舞蹈学系、国际标准舞系、音乐剧系、艺术设计系、艺术传播系、公共基础部和现代舞教育研究中心（曾在编导系挂靠17年，后独立出来）。北京舞蹈学院的培养目标是专业化舞蹈教育，而国立台北艺术大学舞蹈学院的教育课程则添加了多样元素。

国立台北艺术大学的七年一贯舞蹈课程包含三年先修训练课程和四年大学教育。培养目标是根据台湾文化的实际情况，均衡东西方训练体系。换句话说，要求学生接受原住民歌舞、太极、中国武术、中国戏曲、中国舞等多种课程，同时还要学习芭蕾、现代舞、后现代舞、编舞和其它多种亚洲舞种，如印尼爪哇岛、巴厘岛的舞蹈。国立台北艺术大学目标不在培养单一专业的舞者，而是要培养均衡性强，能够运用智慧和创意、运用身体的艺术家。因为教育理念不同，加之中国大陆和台湾舞蹈环境各异，编导要与中国大陆和台湾舞者混搭组成的舞者们共事实为不易，因为这样的舞者对编舞和舞蹈审美的认知各有不同。

2011年8月，布拉瑞扬开始与台北“跨艺·舞动无界”的舞者进行合作，当时他刚从美国舞蹈节归来，正处于职业生涯转型期，从拉芳舞团的共同创始人和艺术总监转型为独立编导，“跨艺·舞动无界”当年的主题“不确定…等待…”正好契合了他的心境。“跨艺·舞动无界”活动联合创始人克里斯多夫·班纳曼（Christopher Bannerman）在一篇关于2009年首届北京活动挑选舞者的文章中写道，“我们探讨了舞者的学习训练背景，提到他们缺乏参与中西方当代作品的经验，并决定创意是项目的关键，要同时考虑舞者的参与度和中国古典民间舞的语汇使用。”换句话说，布拉瑞扬面试来自国立台北艺术大学和北京舞蹈学院的舞者也不例外，其中有来自内蒙古、就读于北京舞蹈学院的舞者田羊取中，田阳接受民间舞教育，从未接触过现代舞，所以当布拉瑞扬要求舞者进行即兴表演并根据他的问题提供动作语汇时，他着实吓了一跳。

为期三周的实验活动接近尾声时，布拉瑞扬还在舞台上继续激发舞者们。演员表演时他没有将舞蹈内容定下来，而是通过麦克风发出指令，希望舞者能当场作出反应，让舞者随时绷紧弦卯足劲。结尾处，男演员要全部脱光，在台上奔跑，仅用双手护住私处，这是最让田羊取中感到震惊之处。虽然他拒绝了全裸舞蹈，但是在最后他与布拉瑞扬的公开对话中，他还是表示了对布拉的支持，最后观众也看到了一个温馨的结局。

表演过后，中国学者评论说，与来自北京舞蹈学院的编导张建民、张晓梅、李姗姗相比，来自台湾的编导，无论是姚淑芬、赖翠霜、余彦芳还是布拉瑞扬都太“西化”了。<sup>10</sup>布拉瑞扬当时正处于职业生涯的十字路口，正经历人生的关键时期。他对于自己的原住民身份有着明确的认识，事实上，他刚刚获得了台湾原住民委员会的补助，要制作一部关于“寻根”的纪录片。简言之，他已经踏上了自我探索之路，要重新承接他之前甚少自认的原住民传承，“跨艺·舞动无界”参演者给出的反馈进一步坚定了他的决心，要追寻原住民的使命。

隔一年的“跨艺·舞动无界”活动由北京舞蹈学院主办。作为再度受邀的编舞家，布拉瑞扬选择使用《勇者》的编排结构，与舞蹈教育背景各异的新一批舞者们改编该作品。然而，他还是要面对一定的挑战。一方面，因为北京舞蹈学院和国立台北艺术大学课程设置不同，培养出的舞者也类型各异。北京舞蹈学院的舞者较专业，多数为中国古典舞或中国民间舞背景，因此他们的舞蹈语汇也通常受限于舞种和舞蹈风格。并且，他们更习惯的合作方式是，编导已有现成的作品情节、动作和形态，主要要求舞者进行反复的排练，使得舞蹈趋于完美。但布拉瑞扬希望舞者能够提供个人独特的素材，以使每个独舞动作都是独一无二、不可取代。另一方面，三周的时间太短，与他在国立台北艺术大学的创作环境不同，布拉瑞扬没有足够的时间来了解舞群中的九名舞者并从中发展出舞蹈素材。三周之后，他就要在北京舞蹈学院全新的表演厅上演这出作品了，这样的压力让他没有足够的时间和空间与舞者建立互相了解和信任。然而，相较于原版《吉赛尔》的段落，在北京排练过程中发生了有趣的“翻译”现象。来自北京舞蹈学院的舞者王克曾学习中国民间舞，会跳孔雀舞。布拉瑞扬就让王克按照《孔雀公主》（著名白族女舞蹈家杨丽萍）的风格跳孔雀舞，并用他的表演取代了《勇者》原版本中女性化的“男吉赛尔”一角。<sup>11</sup>



图3 布拉瑞扬跨艺·舞动无界2011作品《不确定…等待…》 摄影：陈韦胜 供图：布拉瑞扬·帕格勒法

## 论翻译：文字翻译与身体翻译

“跨艺·舞动无界”项目自启动以来一直志在理论和实践相结合。每次活动都会有一批学者参与观察编舞过程，每天在网上发布博客文章，活动表演结束后还会举办研讨会分享心路历程。另外，学者们还会在国际会议上发表自己的研究成果，如笔者曾参加的2012年在英国利兹大学举办的表演研究国际研讨会（PSi），以及2013年在挪威举办的舞蹈史学者学会（SDHS）与北欧舞蹈研究协会（NOFOD）联合论坛，并致力于发表相关文章。

各国艺术家和学者在如此密集的时间内齐聚一堂，自然需要有优秀的译员。在2011年台北“跨艺·舞动无界”活动中，笔者作为该项目协同主持人担任了多项文本翻译和口译任务，同时还组织研究生为各排练室观摹和工作的外国学者担任翻译。2012年北京的活动也是同样的安排，当时出现了许多“译不达意”之处，当时与北京和台湾舞者合作的西方编导和学者都遭遇了这种情况。通过观摹排练与表演，参会学者要在活动即将结束期间提交书面和口头报告（参与项目的工作要求），他们必须依靠学生译员帮助他们了解华语编导和舞者的交流内容。

在居住英国并参会编导的罗宾·丁格门斯（Robin Dingemans）和安妮·骆佩玲（Annie Pui Ling Lok）都曾对此失序状况发表过看法，罗宾原籍为新西兰，安妮则来自香港。英国学者丽贝卡·卢克斯（Rebecca Loukes）有一篇就以《迷失在翻译中？》为题对此进行了思考：

在这些我们有幸见证的创作过程中，到底有什么正在经历翻译的过程呢？一个想法、一个动作、一段记忆、一个意向、一种特定文化的身体表述，还是某些训练本身？当然，这一翻译过程在同时间、多角度、各层次开展……到底翻译了什么？怎么翻的？谁翻的？<sup>12</sup>

“迷失的翻译”现象经常发生在多文化背景人群集聚、因出于某些目的而需要进行交流的情况下。学者玛丽·路易丝·普拉特（Mary Louise Pratt）在研究旅游文学和文化嫁接的研究报告中，从语言学中借用了“接触”这一术语，并表示“接触语言，在语言学中指母语不同的人群需要持续互相交流时所开发的即时用语”（Pratt 1992: 6）。她进而厘清“接触地带”为“一种企图探索先前由于地理或历史等原因隔离的主体，如今却因时空交集而得以共存的现象”（Pratt 1992）。对于“以一种共存、互动，相互牵连的理解与实践方式，

去对待殖民者与被殖民者、或旅行者与‘被旅行者’之间的关系”的接触视角，这样的相遇对“权力关系不对称”的人们是不可避免的(Pratt 1992)。

在一篇讲述台湾云门舞集及其参与国际舞蹈节巡演的著述中，延续人类学家詹姆斯·克利福德 (James Clifford) 将博物馆看作接触地带的说法，笔者提出国际舞蹈节的场域即作为一种“接触地带”<sup>13</sup>。来自密德萨斯大学的“跨艺·舞动无界”参会学者奥拉·约翰逊 (Ola Johansson) 在他的博客帖中也提到了“接触地带”这一概念。他以翻译和误解为背景，提出“跨艺·舞动无界”活动的参与者“逐渐达成各种协议，关于通过跨文化人际交流所实现对于创作实践和文化观察的翻译条件”。他提出将“跨艺·舞动无界”活动看作“永远在变的‘接触地带’”，正如普拉特所说，“这是一个永远在商议的‘地带’，需要我们在前行的过程中谨慎求索。”(Johansson 2012)

当西方的编导要求中国大陆和/或台湾舞者承担舞蹈任务时，有些编导和学者已经意识到，该项目中多少隐含着令人尴尬的“殖民”意味。例如，在一天下午的一次参会学者和编导的群体交流会上，欧洲裔新西兰编导丁格门斯 (Dingemans) 就表达他在中国工作期间所体悟到的政治性，并视之为一种“后殖民”现象。延续2012年的主题是“光与水”，他提到的水不仅是每天在排练室辛勤工作的舞者的汗水，也暗喻了“中国作为世界工人”所流下的汗水——亦即中国作为一个一直在流汗水的国家，因为中国人彷彿成为了当代全球经济中的工厂工人。<sup>14</sup>另一位在英国工作的编导骆佩玲则移民自香港，她向一些学者讲述了自己来中国的感受。<sup>15</sup>对比她之前回香港的经历，她说回中国的感觉更像是回到“母国”，好像终于找到了“生父母”（即中国）一样，而不是“养父母”（香港）。<sup>16</sup>

骆佩玲虽是华裔艺术家却只会讲粤语，因此她在与舞者交流的时候需要讲英语或通过译者进行交流，这种体验不同于三位台湾的编导：布拉瑞扬·帕格勒法、吴易珊和蔡慧贞。这三位台湾编导能够直接用国语和舞者进行交流。但是，自1949年国民党撤台后，造成此后数十年中国大陆和台湾分离，社会政治和经济差异造成两地间的某些词汇和常见用法出现差异。吴易珊指出，北京说的普通话和台湾的国语之间仍需要翻译。例如，台湾称“番茄”，中国大陆却称“西红柿”(Tsou 2013: 114)。因此，事实证明，“跨艺·舞动无界”项目具备丰富的言语和身体翻译场景，可进一步提升海峡两岸编导的相互了解。在身体翻译方面，延续之前提出的舞者训练背景之差异——如来自国立台北艺术大学还是北京舞蹈学院，或是布拉瑞扬后来紧密合作的原住民非专业舞者——笔者在此主要指表演者的技术成面，以及来自三地舞蹈院校的舞者和编导经过这种接触地带的工作所获得的益处。

## 布拉瑞扬与原舞者舞团作品《找路》(2013)

2011年，布拉瑞扬根据德高望重的邹族领导人、教育家和作曲家高一生的生平为原舞者舞团编创《回梦》，高一生于1954年台湾白色恐怖期间被处决。<sup>17</sup>这是布拉瑞扬和原舞者舞团的第二次合作，由高一生的儿子扮演高一生，感动无数观众。因为该作品的好评，原住民委员会委托原舞者的下一部大型长篇音乐舞台剧《Pu'ing: 找路》(2013)，选了布拉瑞扬担任编导。

Pu'ing在泰雅族土语中意为“根”或“寻根”。<sup>18</sup>这部作品主要围绕一个现代都市中生活的年轻原住民角色，出发去寻找日本殖民台湾时期一起事件的发生现场叙述。据说在1938年，一位叫做莎韵的泰雅女孩送她的日籍老师入伍，途中她扛着老师的行李，在过桥的时候跌落河中。

面对一群能歌善舞却缺少正规舞蹈训练的年轻原住民，布拉瑞扬要相应地调整编排策略。他曾多次和舞团成员爬上莎韵的部落山坡，并在此基础上将步行作为主题动作贯穿于两小时的作品中，配以演员吟唱的泰雅族歌曲和小调。舞台上那条弯曲的美丽小山坡由王孟超设计，对于整个舞台设置起到了画龙点睛的作用，舞者仿佛穿越时空不知疲倦地或走，或单脚跳，或跨跳，或双脚跳，或匍匐前行。该剧在台北国家戏剧院首演后，次年在台湾其它城市进行巡演。

《找路》的创作经历增强了布拉瑞扬创建自有舞团的信心，该舞团着重于重拾当代原住民所关注的议题。2014年，他宣布发布新作《榧干》(Yaangad 2014)，与他合作的是三十几岁的台东卑南族原住民歌手兼作曲家桑布伊·喀达德邦(卢皆兴)，这也是他为云门二团编创的最后一部作品。Yaangad在卑南族语中意为“生命”，《榧干》与布拉瑞扬此前的作品风格截然不同，因为登台的主角是歌手桑布伊本人，他的嗓音低沉浑厚，仿佛要在堆满沙砾的舞台上唤醒围绕在他身旁的舞团。该作品舞步极少，是布拉瑞扬脱离他先前倚重高难度技术作品的创作。自此他改为创作能够营造情绪宣泄的作品，与他原住民传承中的部落仪式在一定程度上有异曲同工之妙。



图4 布拉瑞扬作品《榧干》 摄影：李佳晔 供图：云门二团

## 2014年《勇者》的三个制作版本

同年冬天，布拉瑞扬再度获邀在国立台北艺术大学重演《勇者》，此次版本区别在于以往演员皆为男性，而这群舞者中有一名女性。由于男性舞者表演时赤裸上身，该版本在视觉上最大的不同之处就是女舞者黄彦霖身着帅气的紧身带领舞衣和紧身短裤，以男性短发的造型出现。在开头处的自我介绍中，黄提到自己和男舞伴不同，由于该作品需要极好的耐力和上身的肌力，但因为自己女性的月事，本来对体力要求较高的舞蹈段落就变得更具挑战，然而她很骄傲自己没有放弃，克服了各种障碍，并最终坚持挺过了表演。

在国立台北艺术大学排演同期，还有一个更有意思的版本，全采用原住民演员，于当年10月的Pulima原住民艺术节开幕式献演。<sup>19</sup>

该版本《勇者》全原住民的特殊阵容主要为大学生年纪的业余舞者，或曾有过体育、街舞、戏剧或歌唱经验者，但几乎都不是科班舞蹈人。八位舞者当中，多数曾在原舞者舞团与布拉瑞扬合作过，除一位身材娇小、能力较强、名为高旻辰(Aulu)的原住民舞者正在国立台北艺术大学舞蹈系学习外，其它皆为爱好表演的素人。布拉瑞扬选择这批舞者时考虑的是他们对于舞台表演的热情，不管他们体型胖瘦和身材高矮，有别于其它全由专业舞者演出的《勇者》版本。

布拉瑞扬也曾为自己的独立制作而改编《勇者》，其中包括2010年参加新北市淡水环境艺术节的表演时，他与国立台北艺术大学的校友和学生合作，在十三行博物馆进行了户外表演。除在各种场合尽情表演外，该舞作还被国立台北艺术大学选为代表作参加过两次国际文化交流活动：第一次是2011年应香港舞蹈团邀请，第二次是参加2014年在马来西亚吉隆坡的一个以“搭起桥梁”作为当年主题的TARI 舞蹈节。2014年同时，“跨艺·舞动无界”活动三地主办方轮过一圈后，为庆祝北京舞蹈学院六十周年大庆，该校邀请几位曾参加该项目的编导为舞院的舞者重排原剧目，《勇者》再次代表台湾出席，并成为晚会的压轴节目。

## 布拉瑞扬舞团和《拉歌》(2015)

2014年，布拉瑞扬忙碌于《勇者》的三版创作，分别与来自国立台北艺术大学、北京舞蹈学院和原住民舞者进行了合作，忙到年底，他准备好在台东正式成立布拉瑞扬舞团，租用旧糖厂仓库作为排练室。开张伊始，布拉瑞扬即再发展先前的短篇小品《拉歌》（拉歌从字面可理解为“拉手，歌唱”，但正好于年轻舞者称呼布拉瑞扬的昵称“拉哥”同音）。

《拉歌》早期短篇作品，曾在2012年Pulima艺术节的开幕式上演出。这是布拉瑞扬首次尝试采用原住民音乐和动作创作的当代作品，不同于他之前在云门二团纯依靠西方舞蹈技法的编创手法。而2015年布拉瑞扬舞团主要由原住民歌者和业余舞者组成，与之前多数来自国立台北艺术大学的专业舞者的组成成员有所不同。2015年7月，笔者在新竣工的新北市淡水云门剧场观看该剧，现场气氛轻松，演员之间、甚至演员与观众之间都能交流自如，布拉瑞扬巧妙地凸显这种氛围，以显示对原住民刻板形象的自嘲和幽默。舞者分享了自己的故事，说起如何重新学习族语歌曲，从而重新接受自己的原住民文化，还说到原住民在都市面临社会不公，生存不易，家庭对自己疏于照顾，但最终自己还是原谅了家人。表演过程中，笔者和许多观众一样笑中有泪。台北首演结束后，布拉瑞扬舞团即受邀首次出国演出，在多伦多湖滨中心参加加拿大国际原住民艺术节。布拉瑞扬舞团还在当地藉由莫霍克族舞蹈家桑缇·史密斯（Santee Smith）所创立的卡哈维当代原住民舞团工作室开课交流。

回到翻译主题，曾参与2014年北京“跨艺·舞动无界”项目的卢克斯写道：“翻译需要交流；也就是说，用已有的换未得的。但是由于土壤发生了变化，橘子变成了橙子。”<sup>20</sup>就舞蹈而言，环境的变化也会滋养出身体的不同形态。布拉瑞扬的当代原住民舞蹈在华语语系世界是一个引人注目的案例，因为这样的舞蹈结合了台湾原住民情感与布拉瑞扬本人中西合璧的舞蹈背景。通过更多的跨界合作，特别是与来自五湖四海“第四世界”的原住民合作，可以实现身体交流和翻译的更多可能，进一步确立原住民编舞家的主体性。

总之，目前台湾的原住民表演团体既有最早的原舞者舞团，也有新成立的布拉瑞扬舞团，还包括其它如2006年由女编舞家路之·玛迪霖和其胞弟巴鲁·玛迪霖在屏东南部创立的蒂摩尔古薪舞集，以及由来自太鲁阁族的瓦旦·督喜于2012年在台湾东岸花莲创立的TAI身体剧场，这些舞团近年来融合原住民元素，为观众呈现了成熟的原创当代舞蹈作品，并在2015年爱丁堡艺穗节等国外艺术节中发表作品。布拉瑞扬持续为布拉瑞扬舞团编创作品，在台湾和其他国际舞台上呈现，这一位“渡越主体”如何进一步发展原住民的身体美学值得关注。本文回溯了布拉瑞扬所走过的舞蹈之路，讨论了他曾数次参与的“跨艺·舞动无界”项目，正是这些经历激发他对自己的《勇者》进行“翻译”，从而表达不同舞者的身体特色，而“勇者”布拉瑞扬本人亦为其中一员。



图5 布拉瑞扬作品《拉歌》摄影：陈韦胜 供图：布拉瑞扬舞团

## 参考文献

- Bannerman, Christopher, (2009) 'On curation: The development of danscross and walking with Zhuangzi', Rescen, [http://www.rescen.net/Chris\\_Bannerman/on\\_curation.html#.V4oRK1euats](http://www.rescen.net/Chris_Bannerman/on_curation.html#.V4oRK1euats). In terms of the 'we' mentioned by Bannerman, he was referring to the other co-founder of this project, dance researcher, educator and administrator Professor Xu Rui from BDA. Accessed 15 July 2016.
- Chang, I-wen ([2007] 2013), 'The influence of Pina Bausch on Taiwan's younger generation of choreographers: Post 1990', in Lin Yatin (ed.), *Pina Bausch: Dancing for the World*, 2<sup>nd</sup> ed., Taipei: National Chiang Kai-shek Cultural Center, p. 194.
- Chang, Tingting (2008), 'Choreographing the peacock: Gender, ethnicity, and national identity in Chinese ethnic dance', doctoral dissertation, Riverside: University of California.
- Chang, Yan-hsien, (2014). 'The White Terror and Gao Yi-sheng' in *Taiwan shiliao yanjiu* [Taiwan Historical Material Studies] 44 (December), pp. 2–19.
- Cheung, Martha P. Y. (2004), *An Anthology of Chinese Discourse on Translation: Volume One*, Manchester: St Jerome Publishing, [http://www.rescen.net/events/ArtsCross\\_5th\\_anniversary\\_RLoukes.html#.ViTSJbzYuts](http://www.rescen.net/events/ArtsCross_5th_anniversary_RLoukes.html#.ViTSJbzYuts). Accessed 19 October 2015.
- Council of Indigenous Peoples (2013), *Pu'ing* (souvenir book and DVD set), Taipei: Council of Indigenous Peoples.
- Dingemans, Robin (2012), Group interview by the ArtsCross/Danscross scholars, 14 November, BDA.
- 'Finding the Circle', *Dance in America* (1989, PBS).
- Hsu, Chen-wei (2016), personal communication, 21 February.
- Johansson, Ola (2012), 'Towards a contact zone', 15 November, <http://artscross.blog.sohu.com/245606653.html>. Accessed 26 April 2013.
- Lin, Yatin (2007), 'Roots and Routes of Cloud Gate Dance Theatre's *Nine Songs*', in Mohd Anis Md Nor (ed.), *Dialogues in Dance Discourse: Creating Dance in Asia Pacific*, Kuala Lumpur: World Dance Alliance – Asia Pacific, University of Malaya Cultural Centre, Malaysia Ministry of Culture, Arts, and Heritage, pp. 15–32.
- Lok, Annie (2012), small group interview with, 14 November, BDA.

- Pratt, Mary Louise (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London and New York: Routledge, p. 6.
- Rudner, Alyssa (2011), 'He who must be named', *The Examiner*, 20 July, <http://www.examiner.com/review/he-who-must-be-named>. Accessed 28 June 2012.
- Sakai, Naoki (1997), *Translation and Subjectivity: On 'Japan' and Cultural Nationalism*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2009), 'How do we count a language? Translation and discontinuity', in *Translation Studies*, Special Issue – The Translational Turn, 2: 1, pp. 71–88.
- (2012), 'Naoki Sakai: Translation as an answer to the fundamental human experience of being at loss', interviewed by Dr Niri Nergaard, Nida School of Translation Studies (NSTS), San Pellegrino University Foundation, Italy, 31 May, <http://translation.fusp.it/interviews/interview-with-naoki-sakai>. Accessed 19 October 2015.
- Shea Murphy, Jacqueline (2007), *The People Have Never Stopped Dancing: Native American Modern Dance Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 204.
- TEDxTaipei (2012), 'A choreographer who starts from the heart', 8 March. <http://tedxtaipei.com/talks/bulareyaung/>. Accessed 28 June 2012.
- Tsou, Hsin-ning (2013), 'ArtsCross/Danscross Beijing 2012', *Performing Arts Review PAR* 242 (February), pp. 111–115.
- Wu, Si-Feng (2015), 'Coming home, finding myself', *Performing Arts Review PAR* 268, (April), pp. 32–35.

### Suggested citation

Lin, Y. 林亚婷 (2016), 'Corporeal translation across borders: Indigenous choreographer Bulareyaung Pagarlava and his *Warriors*', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 255–77, doi: 10.1386/chor.7.2.255\_1

### 作者简介

林亚婷，舞蹈史学者，美国加州大学河滨校区(University of California, Riverside)舞蹈史暨理论博士，国立台北艺术大学舞蹈学院舞蹈研究所专任副教授兼国际文创硕士学程主任。研究与教学领域着重欧美剧场舞蹈史、台湾当代舞蹈之文化研究。舞蹈著作

Sino-Corporealities Contemporary Choreographies from Taipei, Hong Kong, and New York (2015) 由北艺大出版, 其他文章收录于《艺术评论》第31期(台北: 2016)、Identity and Diversity: Celebrating Dance in Taiwan (Routledge Press, 2012)、Routledge Dance Studies Reader (2010第二版)、Danses et identite: de Bombay a Tokyo (2009法国出版)、Dialogues in Dance Discourse (2007)、《舞蹈研究与台湾》(2001)等, 并编撰《台湾舞蹈研究4》(2008)和《碧娜·鲍许(Pina Bausch): 为世界起舞》(2007)。前《PAR表演艺术》杂志舞蹈企划编辑(1994-97), 定期在国际戏剧研究协会(IFTR)、国际表演艺术研究(Psi)、舞蹈研究协会(CORD)、舞蹈史学者学会(Society of Dance History Scholars, SDHS) 世界舞蹈联盟(WDA) 等学会发表论文。曾任台新奖表演艺术类决选团联合主席, 以及美国SDHS 理监事。现任“台湾舞蹈研究学会”理事。

联系方式: Taipei National University of the Arts, 1 Hsueh-yuan Road, Beitou, Taipei 112, Taiwan.

邮箱地址: linyatin@gmail.com

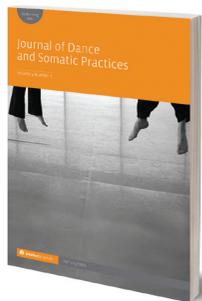
Lin Yatin 林亚婷 has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---

## 尾注

1. 见酒井直树著作《翻译与主体性: 论“日本”和文化民族主义》(明尼阿波利斯市, 明尼苏达大学出版社, 1997年); 酒井直树接受尼瑞·内加德(Niri Nergaard) 博士访问报道, “酒井直树: 翻译是人类天性迷失之感的解答”。奈达翻译研究院(NSTS), 意大利圣培露大学基金会, 2012年5月31日, 见<http://translation.fusp.it/interviews/interview-with-naoki-sakai>
2. 左营高中舞蹈班开设初期的许多教员都来自国立台北艺术大学(2001年前为“国立艺术学院”简称NIA), 他们会赴左营高中开展各种密集的大师班, 如在周末或课间休息时进行。许多优秀的学生可于后期考进国立台北艺术大学舞蹈系学习。请参见左营高中舞蹈班网站查看更多资讯: <http://www.tyhs.edu.tw/organ-03pages/6>。
3. 参见张懿文, “90年代后碧娜·鲍许对台湾年轻编舞者的影响”, 《碧娜·鲍许: 为世界起舞》, 编者林亚婷(台北: 国立中正文化中心, 2007年, 2013年第二版), 194页
4. 参见吴思锋的布拉瑞扬相关文章: “编舞家布拉瑞扬回家, 找回自己”, 《表演艺术》月刊, 368号(2015年4月刊), 32—35页

5. 见谢·墨菲文章, 200—206; 及纪录片《寻找圆圈》, 该片纳入美国公共电视网一小时电视特辑《美国之舞》中, 1989年播放。
6. 参见屏风表演班《百合恋》网页: <http://www.pingfong.com.tw/2010pingfong/2010firstlily/> 演出结束时, 笔者本人为该剧精致制作和诚意十足的表演深受感动。
7. 见玛莎·葛兰姆现代舞团网址: <http://marthagraham.org/press-presenters2/repertory/>
8. 见布拉瑞扬TED×台北之演讲, “从心出发的编舞家”, 2012年3月8日发布, [https://youtu.be/PH\\_WvfQ-0Pyk](https://youtu.be/PH_WvfQ-0Pyk)
9. 克里斯多夫·班纳曼, “策展: 舞动无界的发展以及与庄子漫步”, Rescen 网网址[http://www.rescen.net/Chris\\_Bannerman/on\\_curation.html#.V4oRK1euats](http://www.rescen.net/Chris_Bannerman/on_curation.html#.V4oRK1euats)。此处的“我们”指他和另外一位项目创始人, 北京舞蹈学院的舞蹈学者、教育家与行政主管许锐, 2016年7月15日。
10. 2011年台北“跨艺·舞动无界”期间笔者在国立台北艺术大学所作现场笔录。
11. 在中国西南部的云南省, 也有男性舞者跳传统孔雀舞。见张婷婷未公开发表之博士论文: “孔雀舞编创: 中国民间舞中的性别、种族和民族身份”。加州大学河滨分校, 2008年。
12. 见丽贝卡·卢克斯2012年11月15日发帖, <http://artscross.blog.ohu.com/245570365.html>。
13. 见笔者“云门舞集《九歌》的根源与路径”收录于《舞蹈研究的对话: 在亚太创作舞蹈》(吉隆坡: 世界舞蹈联盟亚太分会, 马来西亚文化产艺术与遗产部, 以及马来亚大学文化中心出版), 15-32页。
14. “跨艺·舞动无界”活动学者群访罗宾·丁格门斯, 2012年11月14日, 北京舞蹈学院。
15. “跨艺·舞动无界”项目合作伙伴足迹艺术的宗旨是增强、鼓励在英国工作的东亚艺术家, 因此选择了安妮·骆佩玲参与该项目; 另外两位参加北京“跨艺”项目的英国编导(罗宾·丁格门斯、瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔)为伦敦“老地方”现代舞蹈中心的现任驻场艺术家, “老地方”现代舞蹈中心也是2013年伦敦“跨艺·舞动无界”活动的举办地。
16. 小组访问安妮·骆佩玲, 2012年11月14日, 北京舞蹈学院
17. 高一生(1908—1954), 族名Uongu Yatauyogana, 日文名矢多一夫、矢多一生, 受过良好教育, 邹族精英人士。他领导族人重建部落, 提高族人的生活水平。不幸的是, 蒋介石在台湾进行极权主义, 对于原住自治行为心存嫌隙。高一生因贪污罪被逮捕, 后因叛国罪遭枪决。见历史学家张炎宪相关论述: “白色恐怖与高一生”, <http://s22.ntue.edu.tw/文化台灣卓越講座/images/re/白色恐怖與高一生.htm>。
18. 《找路》纪念册和DVD套装(台北: 原住民委员会, 2013): 25。
19. Pulima为排湾族语, 意为“手艺精细之人”。2014年第二届Pulima艺术节由台湾财团法人原住民族文化事业基金会赞助, 当年的主题为“城市部落”, 为各行各业的原住民艺术家提供作品交流平台, 展示作品包括视觉艺术、手工艺品、音乐和表演艺术。见Pulima艺术奖和Pulima艺术节相关网址: [pulima.com.tw](http://pulima.com.tw)
20. 此为卢克斯引用张佩瑶《中国翻译话语英译选集(上册)》: 174页, 见卢克斯第五届“跨艺·舞动无界”项目网页中的发帖: [http://www.rescen.net/events/ArtsCross\\_5th\\_anniversary\\_RLoukes.html#.ViTsjbzYuts](http://www.rescen.net/events/ArtsCross_5th_anniversary_RLoukes.html#.ViTsjbzYuts)



---

## Journal of Dance and Somatic Practices

---

ISSN 1757-1871 | Online ISSN 1757-188X  
2 issues per volume | Volume 2, 2010

### Principal Editor

Sarah Whatley  
Coventry University  
[s.whatley@coventry.ac.uk](mailto:s.whatley@coventry.ac.uk)

### Associate Editors

Kirsty Alexander  
[Kirsty.Alexander@theplace.org.uk](mailto:Kirsty.Alexander@theplace.org.uk)

Natalie Garrett  
[n.garrett@coventry.ac.uk](mailto:n.garrett@coventry.ac.uk)

### Aims and Scope

This new journal focuses on the relationship between dance and somatic practices, and the influence of this body of practice on the wider performing arts.

### Call for Papers

Articles might consider the following themes:

- How the pedagogical philosophy of somatics might be seen to challenge dominant approaches to learning and creativity
- The history of somatic practices
- The current application of somatics to dance/performing arts training and education
- The aesthetic implication of working with/from a somatic understanding
- The 'body' as a site of discourse in western culture, the influence of eastern cultures on notions of embodiment and how somatic practices challenge / collude with these ideas



Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.279\_1

瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔 RACHEL LOPEZ DE LA NIETA  
独立艺术家

## 《北京水桶布鲁斯》：跨艺·舞动无界

### 【关键词】

跨艺·舞动无界  
跨文化表演  
编舞  
创意过程  
即兴

### 【摘要】

我以前从未到过北京或中国。本文试图表达我在北京舞蹈学院与舞者、随同翻译及爱人兼助手本·阿什的协助下创作新作品的体验，在文化转变影响广泛的大背景下考察创作过程本身的情况。作为舞蹈编导，我来中国前对中国的看法以及我在中国感受到的巨大文化差异直接影响着我的创作。我认为，与舞者进行细致入微的交谈是创作过程中理所当然的事情。我既有旁观者的冷静，也有与他人沟通的渴望，最终我将这种感受和我在新环境中的挫败和兴奋融入到最终的作品之中。

我那时还在英国，正打算带上本和我四岁的孩子去中国。本是我的爱人，也是我长期的艺术合作伙伴和同游世界的旅伴。他1997年曾以舞者身份去北京表演，自那之后就爱上了那里。他总是对我说，在家里一切都驾轻就熟，到了中国就完全不一样了。我到过离中国最近的地方是印度的拉达克地区，此地曾与中国边境关系一度紧张。去拉达克

之前，我对中国的印象（除香港电影和大众文学中描述的情景外）都来自于华裔移民和在英国出生的华裔移民后代。我本人是西班牙移民的女儿，一直以来对于民族差异、文化冲突和文化杂合深感兴趣、感同身受。

过去我跳舞，现在做编导，我现在的价值取向、审美情趣和实践做法都是从以往的丰富经验中得来的。儿时我曾受芭蕾的规范和价值取向影响颇深，现在则转为对舞蹈的全盘研究，从自身的肢体与他人的关系，到舞蹈的空间和存在感，都有所涉猎。发生这样的转变部分源于我对“东方”相关领域的接触和研究，如瑜伽、武术、气功和佛教等，这些领域似乎都隐含着追求喜乐和持续深入“认知”的内在意愿，而我所接受的古典芭蕾和现代舞训练并不以这种内在意愿和内生动力培训为目标。

因此在我出发之前，我对此行中即将发生之种种内心充满了疑问，其中既有人皆共有的对未知的疑虑，又有具体到对北京舞蹈学院的疑虑。在我想来，北京舞蹈学院总归是偏爱我的老冤家“古典派观点”的，到了那儿，我又要重新面对这一切了。我所秉持的价值取向深受中国历史和哲学思想影响，在我即将参与的舞蹈创作中，这些价值取向会在什么情况下影响舞蹈情境呢？

面对活动的既定主题“光与水”，我陷入了沉思。我决定解放思想，看看大家是怎么说的，随便搜搜看谷歌上能找到什么讯息。我输入“水”和“中国”，出现了许多农民在田间用扁担挑着一桶桶水的画面。这画面看起来很眼熟。前工业化时代的工人戴着标志性的帽子，穿着宽松好看的衣服，看起来非常完美，符合大家对他们的模式化印象。我决定就按照活动主题的字面意思来，用一桶桶水作为切入点，而光的元素可以由表演者控制。从英国来北京的时候，我就是这么想的。

我们到北京的时候受到了翻译的热情迎接。车行在高速公路上，风驰电掣般犹如疯狂的电玩游戏。这时本对我说：“这我可是一点印象都没有了”。短短十五年，仿佛凭空冒出一整座高速又摩登的城市来。



图1. 被遗弃的自行车。摄影：本·阿什

我们要在选角会上挑选舞者。不能超过六人！在英国我总觉得选角大会最多只能算作用有限，人们戴着号码牌，也不说话，整个场面让我无法将他们与真实的人划上等号，所以我通常会用其它方式来寻找合作者。当时我正在倒时差，看着那么一大群人像是在上中国古典舞课，他们的训练非常出色。

我一时兴起就随便选起来，一个、两个、三个地都选了出来……然后舞者就分配给了我。我很肯定自己是要了四个女舞者，最后却是两男两女，这到底是不是我选的人啊？好吧，我想事情往往就是这样吧，也许像我的佛学老师说的一样，我需要放松，既来之，则安之。

我的演员们通常都会紧密参与创作过程，合作构思作品，我会从一开始就确定这一点。确实我也想过，在这次合作中能在多大程度上贯彻这一原则。合作初期本该进行大量的讨论，然后将讨论结果渗透到实际动作的各个元素中去，进而帮助提升作品终稿的各层面内容。但是当我开始与舞群合作时，情况显然是这样的：

- 很难进行讨论，我交代他们做的事翻译过后就不是我开始想说的那个意思了，而且
- 许多我们赖以交流的文化参照系无法使用，有一回我提到猫王……却没人知道他是谁……

所以我们决定还是简单点，希望我自己可以搞明白需要一个怎样的作品，也给自己一点空间，看看这些舞者都是些怎样的人。

他们与水桶共舞时有的正是正儿八经，或可能带点垂头丧气，或简单按部就班，也有共处一处各行其是的，在场纵览即可。我们的大多数舞蹈段落都采取了这种模式，我想就我个人而言想看的是，他们在运用如此平庸的素材、掌控这么大的表演空间时，会出现怎样的艺术张力。我想我是在舞者身上寻找他们连自己都不知道的东西，一些他们不知道如何向我这样的人传递的东西。

想到水桶可能激荡出怎样的政治内涵也让我分外激动。当然，我喜欢观察这些训练有素的舞者处理日常事务的反应。在工作室之外，到处都能看到水桶，在大学的街角、地铁站旁，各种出人意料的地方，到处都能看到这些颜色艳丽的塑料桶。“外面的世界”无处不在。百姓生活时刻都在真实发生，出租车司机等客的时候会练气功，街上有一个老



图2. 清洗美学。摄影：本·阿什



图3. 演出与倒影 摄影：刘海栋

妇人在倒着走路（要不是来之前就对此有所了解，我真是要掐掐自己看是不是在做梦），公园里我和本看到普通人在锻炼身体，他们与身体水乳交融，气场摄人，让我与本感动落泪。处处都能看到强烈的冲突反差。作为一个外国人，我不懂中文，不能阅读、不会交谈，但是我可以更加敏锐地观察到中国文化无声的行为和表达。原来习惯使用语言来理解事物、进行价值判断的思维层面没那么管用了，颜色和声音替代语言在思考中发挥更大的作用，让我对周围的环境和人异常敏感（对于游客来说这可能是常事）。

通过这里人们的身体动作和姿势可以看出，中国文化关注人体意识以及人体与自我、环境和存在的关系。支配人们走路、交谈和身体行为方式的价值取向给了我启示：对我这样耗时费力打造身体价值的人而言，中国让人振奋！这样的日常、普通、用着旧水桶、具象化的中国，比那些新鲜、开化、酷炫、全球化的舶来品更加让我激动。

当时，我在舞蹈室的工作已经开始略显尴尬了，演员们都不太清楚我想要他们做什么。创作过程极度闭塞又完全开放，让大家困惑不已。这一切我和本早已轻车熟路，这种一无所知的茫然、时而犹疑时而乐观周而复始的情绪，我们曾在无数次的创作中为此痛过、乐过。我记得一个舞者说，他们本来以为自己知道怎么走，但是当我给他们指出了方向后，他们反倒彻底迷失了！自此我们的心慢慢靠近。我认为，“迷失”蕴含许多潜能，“已知”终止一切可能，作品就这样慢慢地浮现出来。

本忙着带孩子，买每天早饭吃的柚子，去最喜欢的地方吃饭，日益沉浸在我们新发掘的独特的地方风情之中。忙碌之余，他会每天来工作室待上一个小时，在大量排练结束后给我意见和全新的视角，同时帮助我创作动作素材。

最后，光和水的元素都加入素材中，其它元素也不断涌现。

困惑、精准、迷失、适应、悲伤、忧郁、相处时的疏离感、城市、孤独、平凡、非凡、控制、混乱、目的、漫无目的、虚空、充实。

灰、蓝、棕、黑、白、红的颜色组合让我想到天然和人工，石头、水泥、尘土、巨岩。

文化相异，人性相通。

工人在田间弹奏着布鲁斯

爵士乐带出城市和虚空

女人，男人

中文普通话里有太多方式说“开灯”“关灯”，全看语境如何。

布鲁斯……这是每个人都能感知的音乐，我们都懂布鲁斯

我们都想弹奏

掌控，失控

城市之中，人山人海，诸事喧嚣，身处其间，偏偏更添迷失与孤独。

我们同病相怜。

一脉相承的是什么——人们的共鸣之处在哪里？

周而复始，循环往复……一些人称其为轮回

观众是我们最后的元素……于我而言，也是最令人惊喜的元素。我对此并没有设定预期，也不知道他们会如何看待我的作品。我和本慎重考虑了新剧场的空间规模，考虑了作品如何才能融入场景，但是我不去想观众的事，他们不在我的控制范围内，我也无从理解他们。多年来，我已对此萌生倦意，其中部分原因在于，英国的艺术家总感到要让自己的作品在资本主义的激烈竞争中脱颖而出是难度很大的。艺术家太想将自己的作品推向市场，而市场又素来不接受挑战性强的作品，因此情况糟糕的时候，艺术家可能会因为压力而失了风骨和梦想。但是，试演当夜剧场满座，在沙德勒之井大小般的剧院里满是观众，热情袭人。观众对作品的反响异常热烈。人们大笑、喘息，看来是真正享受观赏的体验。放眼看去，他们实实在在是大吃一惊，但又不至于惊慌失措，他们真心好奇，在一个文化交流的舞台上，这些新作品能有怎样的表现。至于当晚我本人的作品，虽究其本质是概念之作，却大受观众喜爱，这是我没有想到的。我脑海中的“中国观众”不知何故发生了变化，破茧成蝶。

对于文化和国际艺术实验的未来我满怀希望。在交流活动的困难和挑战中勇敢坚持让我有了惊喜的新发现，交流不畅有时也是好事！大家一起享受这个过程，以此互相了解，这样的经历和对彼此的欣赏远比通过语言交流要来得深刻。



图4. 舞者冯琦和宁琦 摄影：王宁



图5. 北京之热情款待 摄影：本·阿什

## Suggested citation

de la Nieta, R. L. 瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔 (2016), 'Beijing Bucket Blues: ArtsCross/Danscross', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 279–89, doi: 10.1386/chor.7.2.279\_1

## 作者简介

瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔是一名舞蹈编导和表演创作者。她与汉丽埃塔·哈勒和本·阿什共同致力于Dog Kennel Hill项目，创作了多种形式的表演作品。最近，他们创作了一部题为《Etudes in tension and crises》的三部曲作品，多次在牛津现代艺术馆、雅德剧院和诺丁汉当代艺术馆演出。其他成就包括在巴比肯艺术中心上演的两部委托创作作品，即为Soup and Tart 创作的《Death Scene 341》和为Cabaret Duchamp创作的《Exorcising in the usual off-center...》，以及为怀特查佩尔艺术馆、舞蹈伞艺术节、苏格兰舞蹈剧场和伦敦城市艺术节创作的作品。这些作品曾荣获穆斯基基金会奖和六项普雷斯委托创作奖。她的作品先后在英国、意大利、法国、斯洛文尼亚、德国和荷兰上演。瑞秋还以动作导演身份与歌剧导演大卫·奥尔登、大卫·麦克维卡、彼得·吉尔和费利姆·麦克德茂特（未定）合作。

联系方式： Dog Kennel Hill Project [www.dogkennelhillproject.org](http://www.dogkennelhillproject.org)

邮箱地址： [lopezdelanieta@mac.com](mailto:lopezdelanieta@mac.com)

Rachel Lopez de la Nieta 瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔 has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---



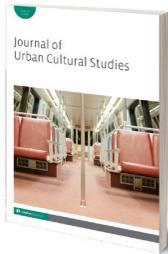
# intellect

[www.intellectbooks.com](http://www.intellectbooks.com)

publishers  
of original  
thinking

## Journal of Urban Cultural Studies

ISSN 20509790 | Online ISSN 20509804 | 3 issues per volume | Volume 1, 2014



### Editor-in-Chief

Benjamin Fraser  
The College of Charleston  
[urbanculturalstudies@gmail.com](mailto:urbanculturalstudies@gmail.com)

### Aims and Scope

Cities have been increasingly at the forefront of debate in both humanities and social science disciplines, but there has been relatively little dialogue across these disciplinary boundaries. Journals in social science fields that use urban studies methods rarely explore the cultural aspects of urban life in any depth. The journal is open to scholarship from all linguistic, cultural and geographical traditions.

### Call for Papers

We are particularly interested in submissions that give equal weight to: a) one or more aspects of urban studies (everyday life, built environment, architecture etc.) and b) analysis of one or more specific forms of cultural/textual production (literature, film, music, art, graffiti, etc.) in relation to a given urban space.

This journal is not available through any other channels, to find out how to order visit the subscription information page of the Intellect website [www.intellectbooks.co.uk](http://www.intellectbooks.co.uk)



Intellect is an independent academic publisher of books and journals, to view our catalogue or order our titles visit [www.intellectbooks.com](http://www.intellectbooks.com) or E-mail: [orders@intellectbooks.com](mailto:orders@intellectbooks.com). Intellect, The Mill, Parnall Road, Fishponds, Bristol, UK, BS16 3JG. Tel: +44 (0) 117 9589910

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.291\_1

王云幼 WANG YUNYU

国立台北艺术大学

# 跨艺·舞动无界舞者的身体中心重力分析

## 【关键词】

拉邦动作分析  
身体中心  
劲力元素  
跨艺·舞动无界  
教学  
编舞  
跨文化表演

## 【摘要】

本文采用拉邦动作分析<sup>1</sup> (Laban Movement Analysis) 法, 特别应用两项重力质理论, 作者本人来自国立台北艺术大学, 本文对来自国立台北艺术大学 (简称TNUA) 和北京舞蹈学院 (简称BDA) 两校的舞者进行了比较分析。文中重点分析了如何使用拉邦动作分析之劲力元素 (特别针对重力元素) 中提出的“身体中心与重心”。2011年和2012年作者参加“跨艺·舞动无界”项目期间对两地舞蹈排练过程进行了持续观察。2012年10月、11月间在北京参加“跨艺·舞动无界”项目的三周时间内旁听了北京舞蹈学院的课程, 通过观察后认为, 虽然两地的舞者都有中国舞的背景, 在现代舞和传统中国舞的训练方式上也较为相似, 但两组舞者在训练过程中都采用了不同的中心重力, 动作间舞者采用了独特的个人空间概念。作者是一位持有证照的拉邦动作分析师 (Certified Laban Movement Analyst/CMA), 拥有东亚和美国舞蹈界的丰富经验, 她观察两地舞者在集中排演和最终

展演阶段对编导要求的响应情况，并通过拉邦动作分析法对响应情况进行分析理解。分析数据为国立台北艺术大学舞蹈训练的课程提供了重要的教学信息。

通过在2011年台北“跨艺·舞动无界”活动中引入该分析方法推动了东亚体系之外分析方法的应用，以下论述表明，人们关注在同场表演中不同文化的表现和观众的反馈：

东西方艺术是否真如有时看起来那般泾渭分明？在这个变化不止的世界里，不同的艺术创作和艺术批判方式在跨越彼此间可能存在的语言、文化、地缘政治和地理距离的鸿沟之后能对彼此表达些什么？表演永远是合作的过程——可能是艺术家之间的合作，或是艺术家和观众之间的合作。如何跨越不同文化和不同参与者之间的差异拓展这种合作呢？“跨艺·舞动无界”将不同国家的艺术家、学者、决策者和观众汇聚在一起，共同创作、观摹作品、发布博客，向学术期刊和媒体投稿，在工作室、舞台和网络上等场所彼此对话，对上文中的问题进行解答。

(Lin, Taipei National University of the Arts, 2011)

## 工具——拉邦动作分析

本文着重论述了排演过程、北京舞蹈学院课程观摹情况、各地（英国、美国、北京和台北）的学者交流情况、以及北京“光与水”（2012）和台北“不确定的等待”（2011）两场活动中涉及的著述。参与这两场活动的编导来自中国大陆、台湾和英国三地，各自具有独特的文化背景，举办该活动也让他们得以展望和开拓舞蹈合作的新的可能性。2011年和2012年参加活动的舞者皆来自国立台北艺术大学和北京舞蹈学院，两组舞者的参会为该比较分析工作提供了绝佳的机会。本文所提供的分析和阐释使用了拉邦动作分析法，能够锁定不同训练背景的舞者在舞蹈动作中表现出的差异。两组舞者同根同源，学习的舞蹈形式也互为相似，但是从表现来看，来自不同社会文化的舞者吸取的舞蹈概念不同，接受的技术训练教育也各有不同。研究结果指出，通过使用拉邦动作分析研究探讨以上差异可阐明各组舞者的地域性差别。

拉邦动作分析和拉邦舞谱以同一理论框架为基础，通过“关注空间方向、运行路线、弯曲程度、各关节的伸展和转动”记录分析人体动作。<sup>2</sup>该理论体系由鲁道夫·拉邦（Rudolf Laban 1879—1958）和相关业内人士共同开创，全球高等教育的舞蹈教程多数采用该动作分析理论。通过学习，舞蹈从业人员可使用该理论体系诠释人体动作及其含

义。罗宾·科尼 (Robin Konie 2011:1) 将拉邦动作分析定义为：“用于人体动作观测、描述、指令、表演和诠释的理论和体验系统”。当然，所有的理论体系都不可能宣称做到文化中立，但本文作者在台湾和美国舞蹈领域具有丰富的经验，能够结合特定的地域和学科背景对数据进行解读。

拉邦动作分析包含四个元素，即身体、劲力、动作外形以及空间和谐。四大元素中，劲力元素强调表演者动作的内在意图。通过劲力元素可以解读不同文化和训练背景在舞者身上的体现情况，进而影响舞者在舞台上的个人表现。此外，本文也在相关处应用了身体、动作外形和空间和谐等其他拉邦的三大元素。

拉邦将劲力描述为具备重力质、时间质、空间质和动力流动质<sup>3</sup>四大因素的动力。运用劲力作为分析模式的部分原因是训练舞者的自我分析能力，让舞者能够感受到动作和内在意图的细微差别。对于舞者来说，通过长期练习，这些技术将与身体水乳交融，劲力元素意识也终会成为惯性。下图展示了四大劲力因素和用于动作特征描述的两组反义词。

劲力因素	活性劲力	惰性劲力
空间质	直接（一针见血）	间接（漫无目的）
重力质	强烈（撞击、有力）	轻巧（精致、轻快）
时间质	突然（惊人、意外）	持续（连续、无尽）
动力流动质	节制（有控制的收放）	自由（率性流动、不受控制）

表1: 劲力元素表

凯蒂和帕特·德贝纳姆 (Kathie & Pat Debenham, 2008) 在下段中讲述了重力质与舞者情绪及意图之间的关联, 而舞者的情绪和意图又能自然反映其学习训练背景, 在观察北京和台北两地舞者的重力质时, 这一点尤为重要:

指导舞者培养重力激发意识以获得表现力, 他们是在使用强度和力度, 还是用意念控制重力, 营造一种与世无争的精致感? 时间上看, 他们是动如闪电之迅, 还是营造时间停滞、超越时空之感? 帮助我们的舞者掌控动作的“饱满”感, 这将让他们超越已完成动作 (即动作本身), 趋近动作之外的表演。通过内心领会和肢体表现, 舞者就能完全表达动作的意图。

(Debenham and Debenham 2008)

拉邦动作分析的效用因此也得以提升, 因为我们能够以其严密的分析体系为工具了解身体动作, 进而看清动作特征中的细微差异。在对舞者内心意图的研究中, 该分析体系能够生动展现舞者的特质和长期舞蹈训练的成果, 从而让该项目中的编导和学者可对差异之处进行分析和讨论。

## 结合背景开展项目研究

来自北京舞蹈学院和北舞青年舞团的10名舞者于2011年盛夏来到台北, 另有学院的3名中国舞教师与他们一同前往担任编导。来自台湾的40名舞者也加入了他们的队伍。台湾舞者多数来自国立台北艺术大学, 多数舞者舞蹈训练背景相同, 因为他们大多接受了相同的大学部教育课程, 部分参与活动的台湾学生是仍在攻读表演专业的研究生。

他们的任务是参与完成一项创作研究活动并呈现舞台作品, 他们知道各国学者将会对活动过程和作品进行观察和讨论。应英国密德萨斯大学“跨艺·舞动无界”办公室的邀请, 7位来自英国或其它国家的学者和5名北京舞蹈学院的舞蹈界学者共同赴会, 同时参会的还有3名来自国立台北艺术大学的学者和8名来自台湾其它大学的学者。最后一天的学术论坛, 参与者包括来自其它5所大学舞蹈系的110多名观众, 而当晚演出则有超过300位观众。白天的学术论坛有一个环节是由10名编导展现他们的创作思路和对于创作过程的想法。编导们特别提及在排演阶段, 舞者尽全力的显现他们舞蹈最高能力, 获得所有编导的赞许。几乎所有编导都尽情观赏, 同时也认识到, 舞者一面要不断调整动作达到理想效果, 一面还要兼顾保留作品的核心编排, 确实十分挑战。

作为活动观察者和策划案主持人，笔者所掌握的内部消息皆以与学者讨论、排演阶段的观察和台北活动期间调解的数次纠纷为渠道获得。台北“跨艺·舞动无界”网站收集了活动信息并进行了报道，活动全程和各位学者的研究发现由此被记录下来，方便对相关信息进行讨论和分享。活动的首要目标是在2014年活动尾声时著书立作，该目标目前尚在进行中。笔者由于当时尚要承担管理工作而无暇兼顾网站书写，因此当时整理出本文中相关研究成果的草稿，未能在2011年活动的网站上分享相关信息。以下是笔者根据不同排演阶段、会议和表演期间的观察发现所作的自我书面记录：

舞者的选拔需要从80名申请者中进行，选拔过程中，相对现代舞、中国舞或抒情芭蕾背景较强的舞者似乎让北京舞蹈学院的编导更感兴趣。一位北京舞蹈学院的编导甚至从自己学校的舞群中挑选出大部分舞者，这也可以理解，因为这些舞者已经具备了她们所寻找的风格。来自英国的3位编导则认为国立台北艺术大学的舞者很适合他们的舞蹈。选拔过后的会议中，作为策划案主持人，我还特意对所有编导进行了提醒，要求每位编导的队伍都要同时有北京舞蹈学院的舞者和台湾舞者，如此才能实现增强参会各方合作的目的。

(Wang 2011)

作者还发现，不仅编导想坚持舞者的选择是属于熟悉自己的动作者，连舞者也在选择动作熟悉的舞作和舞风、希望参与他们能够应付自如的舞蹈。下面这篇作者的笔记说明出，在三周排练时间内完成一部可堪表演的作品，舞者需要承受多大的压力：

一位来自国立台北艺术大学的舞者向来自北京舞蹈学院的编导提出要求，希望能够换跳别支舞，因为才排练一天，他已经发现自己不能按照编导的要求表演好这种风格的舞蹈。并且，他很想跳另一位台湾编导的舞，在“跨艺·舞动无界”之前他早就在寻找机会和那位编导合作了。他的请求遭到拒绝，而且被说服回到指定的舞蹈角色。在最后的展演中，这支舞蹈效果极好，舞者本人表现尤为出色。他自己对我说，这段经历对他及其后来的舞蹈有巨大的影响。

(Wang 2011)

这位男舞者毕业于2012年，通过对他的观察我发现，在项目开展期间把他难住的动作特征后来却改变了他。过去他习惯只表演某些动作特征（如肢体单线条的伸展动作是他的长项），而现在他已经摆脱了这个习惯。他还学到如何将重点转向某些细微的动作（如细微手势和躯干复杂的扭转等）。他现在能充满自信地展示抒情动作，结合微妙的

脊柱扭转和拉邦动作分析当中的轻巧劲力(Light Effort), 不像过去总是习惯使用强烈重力质和直接空间质因素作为动作样式。

几位来自北京舞蹈学院的舞者也发出了类似的抱怨, 虽然他们对自己学院的导师很礼貌很顺从, 但他们想跟的是某一位来自北京的编导, 因为北京的编导使用的是他们熟悉的舞蹈技术。在我的观察中发现, 离家来到一个不熟悉的全新环境, 已让他们感觉压力, 加上求好之心, 更造成他们的焦虑。以下为舞者之间的对话, 系笔者在一次非正式访谈中记录:

北京舞蹈学院的舞者在刚开始排演的时候总是很安静。他们拼命想要领会台湾编导的指令, 而台湾编导讲的中文带着一种他们不习惯的口音。而且, 他们听英国编导讲话还要依靠翻译。他们遭遇的挑战不单是语言障碍, 还有这些“异族”的命令, 他们要对编导的指导立刻作出动作上的反应, 而这些实验且具探索性的动作又如此不同于他们以往见过学过的动作。有时舞者可以完成一些与要求动作相对接近的动作, 但是动作特征却不符合编导的预期。另外, 他们比较习惯偏自由流畅的动作, 而编导要求的却是沉重、踏实的动作。

(Wang 2012)

即便如此挑战, 在最后登台表演时, 北京舞蹈学院的舞者其实完成了让所有编导都满意的动作。一位台湾编导说他很高兴, 因为他“带出”了每位舞者的潜力, 而每位舞者无论是来自中国大陆还是台湾, 都竭尽全力做到最好。这位台湾编舞者还补充说, 激发不同背景的舞者在他的作品中彼此交融实为快事。他认为用自己的作品完成“跨艺·舞动无界”的主题恰如其分, 因为在创作过程中既有“不确定”也有“等待”。这位编导还在小组演示阶段播放排演期间所录的影像。他开心地称整个过程为释放人体内在潜力之路。(布拉瑞扬2011和2012)

现在让我们将目光转向另一个举办地点——北京, 10位来自台北的舞者和20位北京舞蹈学院的舞者在飞雪的寒冬相会, 共同参加2012年10月在这里举办的活动。因为活动改在学期内举办, 国立台北艺术大学无法将原定的舞者带到北京。因此, 赴京舞者的舞蹈背景十分相同, 其中三人还是国立台北艺术大学的一年级新生。10位舞者中有9位在台湾接受舞蹈训练, 还有1位来自意大利。莫罗·沙驰(Mauro Sacchi)是舞蹈研究院理论组的留学生, 同其它国立台北艺术大学的舞者的舞蹈背景大为不同。因此在北京开展的研究重点关注5位有类似舞蹈背景的舞者, 他们都曾学过玛莎·葛兰姆(Martha Graham)

现代舞技法、中国舞、芭蕾、太极、武术、台湾原住民舞蹈及其他台湾训练课程中囊括的舞蹈形式和风格。

国立台北艺术大学因其严谨的艺术专业培养知名。学校开设了高中到博士阶段的课程，240名学生受教于20位国际以及国内舞蹈专职教授以及50位兼任教授。从高中到大学部的7年舞蹈训练课程虽与美国舞蹈学校学制类似，但学校也意识到舞蹈理论课程的重要性，因此还教授包括拉邦动作分析、舞蹈动力学、舞蹈鉴赏、东西方舞蹈史等等舞蹈理论课程。上文中所述各不同形式和风格舞蹈技术课程培养出的学生能够在现代舞领域执业，有些甚至还能去专业的芭蕾舞团跳舞。国立台北艺术大学舞蹈学系中西舞蹈并重，以下为专业训练内容介绍：

通过在高中阶段开展严格的舞蹈训练，为学生专业从事舞蹈职业打下良好的基础。三年高中课程包括两方面学习：通识教育和专业训练。

专业舞蹈技法课程包括西方舞步、东方舞步、即兴创作和实习阶段。为期四年的大学部教程要求学生掌握东西方舞步的相关技法。东方舞步课程包括太极、中国戏曲动作、中国武术和印尼舞蹈等特色课，西方舞步课程则注重古典芭蕾和现代舞教育。学生可从东方舞步和西方舞步中二选一作为主攻方向。

(国立台北艺术大学网站：课程资讯 2013)

来自北京舞蹈学院参与“跨艺·舞动无界”策划案的舞者都出身中国古典舞专业，这一点与国立台北艺术大学的情况有所不同。下图由北京舞蹈学院的教师提供，也可在学院网站上搜索。该图表明北京采用的舞蹈训练方式与台北相当不同。除基本功和技巧素质课程外，它还比较注重传统舞步训练，如身韵<sup>4</sup>、袖舞<sup>5</sup>、剑舞<sup>6</sup>、敦煌舞<sup>7</sup>、武术和戏曲<sup>8</sup>等。北京舞蹈学院还采用剧场保留剧目和知名精选舞蹈作为日常技法训练的补充。

在北京期间，国立台北艺术大学和英国的几位学者观摹了北京舞蹈学院的中国身韵技法课。授课的男老师高度强调脊柱扭转动作，即躯干呈螺旋状扭转以及采用环形轨迹展开动作。他在教学中的说明和熊卫在台湾开创的太极导引技法课相近，云门舞集多年来善用这些技法。笔者观察发现，其中充分运用了空间不确定的间接劲力和圆弧形状，即拉邦动作分析术语中的空间曲线(Arc-like Directional Shape)。另一个教室的一位年轻女老师也展示了劲力因素的同类特征和空间的环形路径，但对身体中心、腰和盆骨的使用较多。同一教室另有一位资深教师在旁口头辅导教学，配合这位年轻女老师做了一些动作的演示。这位资深教师指导学生开始时要深呼吸，提醒学生将注意力集中到身体中心。

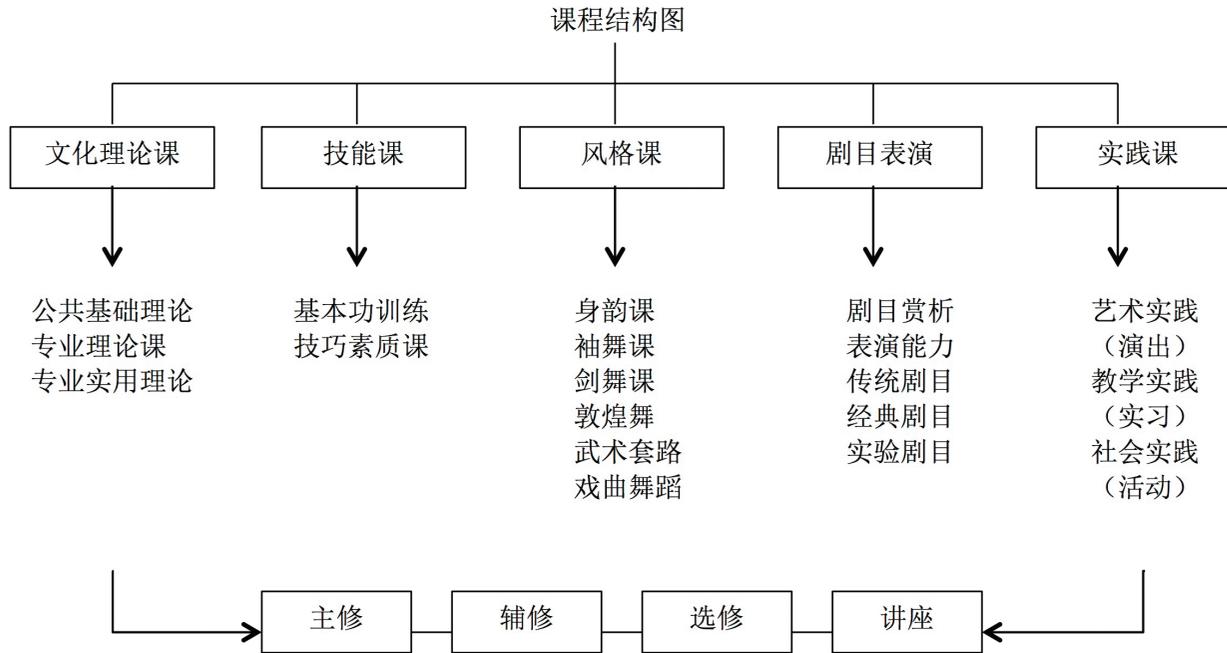


图1: 北京舞蹈学院网站: 古典舞系主页<sup>9</sup>

虽然这两位老师在教学中发出了相同的指令，但较为资深的那位在后来演示时，动作的重心较低。另外，在教授身韵课程时，两个班的老师在下沉起势之前都有预先做了重心先上提，再启动的动作。笔者在对中国大陆和台湾舞者动作进行分析和比较时发现，身体中心的使用及其与重力的关系是两者最大的差异。

## 总结

关于既有长期的舞蹈训练造成舞者动作特色的重大意义，本文中已多有例证，其中活动排演阶段观察的相关情况更为力证。因此，在得出结论之前要对以下几点进行明确的说明。第一，2011年和2012年“跨艺·舞动无界”项目中的北京舞蹈学院舞者专业都是中国古典舞。通过北京舞蹈学院网站和参会舞者的访谈可知，现代舞并非该专业必选课程，而有志于专业在现代舞领域发展的台北艺术大学舞者则接受了从美国现代舞到欧洲戏剧技法等大量不同风格舞种的学习。在台北艺术大学大学部学习的四年中，舞者规定要学习各种不同舞蹈风格的课程，事实上，要比北京舞蹈学院教授的课程更多样化。另有一点或许值得开题专门研究的是，通过课堂和排演阶段能看出中国大陆和台湾在教学方式方法上的差异。或许因为台湾舞蹈国际交流交往的历史较长，台湾教师和编导的教学偏重以学生为中心，灌输式教育偏少。台湾舞蹈界在70年代后期之前受美国影响，此后由于美国政府资助美国知名现代舞团赴台访问，台湾更进一步受到美国舞蹈的影响。这些美国知名舞团包括玛莎·葛兰姆 (Martha Graham)、荷西·李蒙 (Jose Limon)、摩斯·康宁汉 (Merce Cunningham)、保罗·泰勒 (Paul Taylor) 等等，不一而足，他们对于后来在国立台北艺术大学任教的这一代舞蹈界人士产生了深刻的影响。另外，国立台北艺术大学舞蹈学系创始人、系主任林怀民先生在1973年他本人的首演之前就将葛兰姆技法带到台湾，培养出台湾第一代现代舞专业舞者。这些舞者主要从事三个科目的教学工作，即美国现代舞、中国京剧动作和俄罗斯芭蕾。由于美国的影响，稍后也推动了即兴表演和创意舞蹈教育的发展，经由创意的训练，因此年轻一代的台湾舞者敢于尝试新的舞蹈风格。除各种技法因素之外，台湾舞蹈学者在高等教育领域非常活跃，他们很多都是90年代自美国和欧洲修完博士学位学成归来。他们为舞蹈研究提供了新思路，启发年轻舞者对自己的表演开展深入思考，并通过所学到的新知识帮助自己的表演。另外，编舞也不再仅仅是应用从前辈师长处学习或借鉴的技法或风格，而是出于个人兴趣和关注点创造新的主题、风格和动作。新一代表演艺术家的目标是力争在舞蹈界发出新声。近代以来，以上差异对两地影响深远，在对比北京舞蹈学院和国立台北艺术大学舞者的研究中有着不可忽略的重要性。

值得一提的是，国立台北艺术大学还教授台湾原住民舞蹈、少林功夫民间艺术风格和京剧武术课程。以上舞蹈形式结合使用中心重力，具有强而有力的能量流动性。

另外，中国大陆和台湾舞者在“跨艺·舞动无界”项目中对重力质的处理方式不同。北京舞者采用下沉稳定前先提升重心的方式，这点在上面北京舞蹈学院课程观摹记录中已提到，而国立台北艺术大学的舞者则直接接触地，不采用以上空间曲线，因此在完成编导设计的点位时速度更快。在布拉瑞扬·帕格勒法排演《勇者》（布拉瑞扬2012）的过程中，与北京舞蹈学院的舞者相比，国立台北艺术大学的舞者动作速度更快，使用强烈重力质元素更多。但是，在骆佩玲作品《河流》的表演中，北京舞蹈学院的舞者则能更好地表现出身体的柔软线条，特别是有一位于2011年曾参加台北“跨艺·舞动无界”活动，来自黑龙江的女性领舞演员表现尤为出色。她能通过身体曲线展现丰沛的情感，肢体动作欲放先收，体现出她的表演成熟走心。有趣的是，一年前参与项目之后，她在2012年再一次于北京参加“跨艺·舞动无界”，她的表现更为成熟，动感更强。

两地舞者都在各自的学校接受了大量训练。通过不同训练系统的塑造，他们形成了各自独有的动作模式。通过“跨艺·舞动无界”项目，作者发现了训练系统对舞者所蕴含的深层意义。通过在2011年和2012年“跨艺·舞动无界”项目的课程观摹、创作过程和表演阶段使用拉邦动作分析工具，研究者得以确定北京舞蹈学院和国立台北艺术大学的独有特质，并研究出该特质与各自训练课程的相关性。在2013年伦敦举办的“跨艺·舞动无界”活动中，表演者有伦敦、国立台北艺术大学和北京舞蹈学院的舞者。对于使用拉邦动作分析的研究者来说，该活动提供了一次珍贵而又极具挑战的机会。活动相关研究报告尚需来日发展。然而，令人欣喜的是，所有成员都能通过该活动再次会面，继续在这次重要的交流活动中携手探索、认识身体动作的方式原理、了解舞者内心意图对跨地交流的推动作用。

## 参考文献

- Bannerman, C. and Welton, M. (2013), dance and theatre performance, in *ArtsCross/Danscross London: Leaving Home, Being Elsewhere*, The Place Robin Howard Theatre, London, 10 August.
- Debenham, K. and Debenham, P. (2008), 'Dance dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices', in *Proceedings of the 2008 World Dance Alliance Global Summit*, QUT Creative Industries and Ausdance, Brisbane, Australia, 13–18 July, <http://ausdance.org.au/articles/details/the-cognisant-body>. Accessed: 15 February 2016.
- Konie, R. (2011), 'A brief overview of Laban Movement Analysis', <http://www.movemen-thasmeaning.com/wp-content/uploads/2010/09/LMA-Workshop-Sheet.pdf>. Accessed 15 February 2016.

- Li, Y., Yang, A., Lv, H. & Zhao, Y. (2004), 'On the "Dance of Sword"', *Sports Culture Guide*, 10.
- Lok, A. P. (2012), 'The River', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing, 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Pagarlava, B. (2011), 'Uncertain... waiting...', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain...waiting...*, Experimental Theatre, Taipei National University of the Arts, Taipei, 20–21 August.
- (2012), 'Warriors/Beijing 2012', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Pan, J. and Zhang, Y. (2011), 'The development of Long sleeve dance and its influences in today's dance', *Public Art Series*, 18, pp. 92–93.
- Ping, H., Zhang, P., Bannerman, C. and Welton, M. (2011), dance and theatre performance, *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain...waiting...*, Taipei National University of the Arts Experimental Theatre, Taipei, 20–21 August.
- Rui, X., Bannerman, C. and Ping, H. (2012), dance and theatre performance, in *ArtsCross/Danscross: Light and Water*, Beijing Dance Academy Main Theatre, Beijing, 17–18 November.
- Taipei National University of the Arts (TNUA) (2013), *Course Description*, School of Dance, [http://1www.tnua.edu.tw/~TNUA\\_DANCE/course/super\\_pages.php?ID=course1](http://1www.tnua.edu.tw/~TNUA_DANCE/course/super_pages.php?ID=course1). Accessed 18 February 2016.
- Wang, K. (1985), *The History of Chinese Dance*, Beijing: Foreign Languages Press.
- Wang, Y. (2011), Personal notes from the rehearsal process, *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain...waiting...*, Taipei National University of the Arts dance studios.
- (2012), Personal notes from the rehearsal process of *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light and Water* at Beijing Dance Academy dance studios.
- Wilcox, E. (2011), 'The dialectics of virtuosity: Dance in the People's Republic of China, 1949–2009', *Anthropology*, Berkeley: University of California, <http://escholarship.org/uc/item/5ms5j3tb>. Accessed 18 February 2016.

## Suggested citation

Yunyu, W. 王云幼 (2016), 'Analysing body centre weight use by dancers in ArtsCross/Danscross', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 291–303, doi: 10.1386/chor.7.2.291\_1

## 作者简介

王云幼在美国伊利诺大学取得舞蹈硕士学位。她是云门舞集创始团员，在云门舞集从事舞蹈活动达9年。王云幼是位拉邦舞教师、编舞家和拉邦动作分析师。她是台湾“经济部”资助的一个150万美元舞蹈技术项目的负责人，通过拉邦动作分析方法领会人的形体动作与感情。她撰文论述台湾女性编导等舞蹈问题以及人权等方面的问题。她曾重新编排尼金斯基 (Nijinsky) 《牧神的午后》，并担任2009年世界运动会的舞蹈艺术总监。王云幼目前是世界舞蹈联盟亚太地区主席和台湾国立台北艺术大学舞蹈学院教授兼院长。

联系方式：国立台北艺术大学舞蹈学院 11201 台北市北投区学院路一号  
邮箱地址：yunyuge@gmail.com

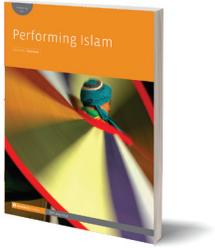
Wang Yunyu 王云幼 has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---

## 尾注

1. 拉邦动作分析由鲁道夫·拉邦创立，可鉴定动作特征，用于舞蹈研究领域，是人体动作分析的常用方法。
2. 纽约大学动作实验室为动作捕捉工作室，该实验室研究团队致力于各种人体动作的分析和动画绘制。位于纽约大学Tisch艺术学院（交互式电信）和柯朗数学科学研究所（视觉学习图像）。负责众多计算机科学、舞蹈、表演艺术、动画、医学研究和其它动作捕捉技术使用学科的跨界项目。该实验室由纽约大学、美国国家科学基金会、美国海军研究署和斯隆基金会共同出资建设。
3. 劲力为拉邦动作分析法的主要组成部分，共有四个因素，可分析动态动作的动作特征。
4. 身韵，或“精神之身法韵律” (Shao, Wilcox引用, 2011年)。《技艺辩证法：中华人民共和国舞蹈，1949—2009年》，加州大学伯克利分校：人类学。检索网址：<http://escholarship.org/uc/item/5ms5j3tb>
5. 袖舞，因表演者长袖而得名，为中国古典舞，见潘鑫，张雅宁2011《长袖舞的发展历程及其对当今舞蹈的影响》载《大众文艺》2011年18期，第92–93页。

6. 剑舞，该舞种以剑为主要表演工具，见李英等2004《“剑舞”考论》载《体育文化导刊》2004年10期。
7. 源自敦煌丝路中雕像及其它图像来源的舞种。参见<http://arts.cultural-china.com/en/96Arts4833.html>
8. 戏曲，自中国古代歌舞演化而来，为传统形式的戏剧和音乐剧，其中尤以京剧最负盛名，见王克芬（1985年），《中国舞蹈史话》，外文出版社，北京。
9. <http://www.bda.edu.cn/>，北京舞蹈学院官方网站中不再提供图1。因学院开展机构改制（2015年12月完成），官方网站出现重大变动。



# Performing Islam

ISSN: 2043-1015 | Online ISSN: 2043-0231 | 2 issues per volume | Volume 1, 2012

## **Founder and Editor-in-Chief**

Kamal Salhi  
University of Leeds, UK  
[K.salhi@leeds.ac.uk](mailto:K.salhi@leeds.ac.uk)

## **Editor**

Karin van Nieuwkerk  
Radboud University,  
The Netherlands  
[k.v.nieuwkerk@rs.ru.nl](mailto:k.v.nieuwkerk@rs.ru.nl)

## **Managing Editor**

**(for all submissions)**

Hae-kyung Um  
University of Liverpool, UK  
[H.K.Um@liverpool.ac.uk](mailto:H.K.Um@liverpool.ac.uk)

Emerging from an international network project funded by the British Arts and Humanities Research Council, and the Economics and Social Research Council, *Performing Islam* is the first peer-reviewed interdisciplinary journal about Islam and performance and their related aesthetics. It focuses on the sociocultural as well as historical and political contexts of artistic practices in the Muslim world. The journal covers dance, ritual, theatre, performing arts, visual arts and cultures, and popular entertainment in Islam-influenced societies and their diasporas.

## **Submissions**

*Performing Islam* invites submissions that pursue the methods and methodologies by which we attempt to approach original research in Islam in performance studies. Articles that encourage challenging debate on problem areas within this new field are also welcomed to the journal's open forum, as are interviews with performers, research notes and queries, and reviews of books, events and performances.

For more details, please see the journal's webpage or contact the editors.



Intellect is an independent academic publisher of books and journals, to view our catalogue or order our titles visit [www.intellectbooks.com](http://www.intellectbooks.com) or E-mail: [orders@intellectbooks.com](mailto:orders@intellectbooks.com). Intellect, The Mill, Parnall Road, Fishponds, Bristol, UK, BS16 3JG. Tel: +44 (0) 117 9589910

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.305\_1

斯蒂芬妮·萨克森迈尔 STEFANIE SACHSENMAIER  
英国密德萨斯大学

## 行为方式、思维方式、协同动作方式： 关于舞蹈实践中跨文化遭遇和交流的 思考

### 【关键词】

编舞制作  
创作过程  
跨文化舞蹈  
翻译  
研究创作  
超言语知识  
亚洲舞蹈  
跨艺·舞动无界

### 【摘要】

在推动“跨艺·舞动无界”项目的过程中，每次都会紧密结合活动中各参与者所在国家之间复杂的历史瓜葛、现存的政治纠纷以及盘根错节的文化关联，并以此为基础设置发起一系列相关活动流程。该项目集中了来自北京、伦敦和台北等地的舞蹈从业者，安排他们共同合作创作公演舞蹈作品。本项目旨在实现来自不同地域，行事风格和思维模式各异的舞蹈从业者之间的文化融合。文中笔者以早先在合编文集《表演实践合作：前提、运作和失败》（萨克森迈尔：原著编者科林和斯蒂芬妮·萨克森迈尔，2016年）中发表的作品为蓝本，进一步拓展思路，思考了跨文化接触以及由此引发的相关问题。“跨艺·舞动无界”项目不仅汇集了来自不同地域的舞蹈从业者共同创作舞蹈作品，同时还设置了舞蹈从业者以及不同地域既定舞蹈实践之间的相遇空间。笔者探讨了编舞实践的不同案

例，重点关注全球研究及翻译领域相关问题，同时主张以上编舞实践既保留了各自的内在逻辑和行为方式，同时也催生了“非语言”的“新式体验”。

该表演研究项目汇聚了来自北京舞蹈学院、台北艺术大学和英国院校的艺术家和学者，通过表演艺术进行跨文化对话和交流。

(班纳曼2013“跨艺·舞动无界”)

来自不同地域、或许背景也不尽相同的舞蹈从业者参与同一研究项目开展舞蹈编创工作时，会出现什么问题？如果舞蹈排演过程向观察者开放，同时加强参与者与研究者之间的交流，会发生怎样的争论？应如何对这种背景下出现的异同以及现存的偏见、信仰和期待进行建设性的思考？开篇的这些问题明确提出了一个具体的、人工化程度较高的舞蹈或基于运动的表演的创作环境，该环境在“国际化”或“文化间”或“跨文化”表演研究的框架下提供了丰富多样的结构框架。在这一框架下，我们或可提出另一个问题：此时掌握权力、行使权力的是什么人？在这种权力分配不均的环境中，不同的活动参与者会遭遇什么问题？

自2011年起，笔者作为“学术”研究人员一直在参与“跨艺·舞动无界”项目，该项目汇聚了中国大陆、台湾和英国的从业者和研究人员（以及来自日本和美国的研究人员）。笔者在本文中所采用的立场和视角主要由该项目组织的讨论活动、会议和博客整理归纳所得。自笔者加入以来，该项目分别于2011年在国立台北艺术大学（TNUA）、2012年在北京舞蹈学院（BDA）、2013年在伦敦当代舞蹈学院举办。来自不同文化背景的舞蹈从业者和研究人员在项目期间相遇，每次参会笔者都特别关注如何就这些相遇展开有益的思考。下文中笔者集中论述了“跨艺”项目活动中因各种文化碰撞而出现的问题，包括在大会组织的对话和辩论活动期间、舞蹈工作室实践调研中，以及在活动尾声台北艺术大学、北京舞蹈学院和伦敦当代舞蹈学院舞台展演期间必须进行的言语交流。

“跨艺·舞动无界”项目汇聚了来自北京、伦敦和台北的舞蹈从业者，参会者承诺根据大会设置的标准合作编创公演作品，发起该项目的目的即参与不同地域、具有独特行为方式和思维方式的舞蹈从业者之间的文化翻译过程。笔者有幸观察到，在大会持续推动的每次交会中，都安排了许多互为关联的工作事项，这或许正好契合了参会者所属各自国家或地区之间的历史、当代政治和文化碰撞。以上工作事项和各种碰撞都因交会而起，或许也因此导致了事情的复杂性和难度，下文中笔者将选择一部分内容进行探讨。



图1：郭磊作品《面具》排练现场，舞者：黄煜腾、王博、Katie Cambridge、赵知博、武帅、腾越，2013年伦敦“跨艺·舞动无界”，摄影：Andrew Lang。

本文中笔者将以此前在拙作《误解有益：“跨艺·舞动无界”为当代舞蹈实务论战提供跨文化合作地带》中提到的观点为基础，围绕由舞蹈领域跨文化相遇而产生的相关问题展开思考（Colin & Sachsenmaier 2016）。“跨艺·舞动无界”所做的不仅是将不同地方的业内人士汇聚起来创作舞蹈作品，同时还为从业者和舞蹈实践布置了相遇空间——在不同的文化地点和空间以规定的方式开展舞蹈实践。在该项目中不仅进行了舞蹈实践交流，在笔者看来，更重要的是还催生了所有项目参与者的特殊体验。这些体验固然促进了参与者的改变，但笔者认为，这些体验同样会引人思考当代舞蹈实践的含义。下面笔者将评述契合编舞实践流程要求的研究计划，以及通过编舞实践所带来的知识成果——笔者将此变化过程称为“非语言变化”。

## 研究架构

正如克里斯多夫·班纳曼（Christopher Bannerman，上文中引文作者）明确提出的，受邀参加“跨艺·舞动无界”项目的舞蹈从业者个体也必然代表的是某个（研究）机构代表，或更宏观来说，代表某一地域——如中国大陆的北京舞蹈学院（Beijing Dance Academy）、台湾的国立台北艺术大学（Taipei National University of the Arts）、伦敦的密德萨斯大学（Middlesex University）和伦敦玛丽女王大学（Queen Mary University of London）以及合作机构（如伦敦当代舞蹈学院（The Place））。另外还有来自日本和美国的学术研究人员。根据该项目的特定规划框架，来自中国大陆、台湾和英国的专业编导人员以及来自各地的舞者合作创作新的舞蹈作品，其中有职业舞者，有些正在接受舞蹈教育。各届“跨艺”项目的设置安排都不尽相同。在台北和北京的活动（分别于2011年和2012年举办）中，来自北京、伦敦和台北的编导仅与来自北京舞蹈学院和国立台北艺术大学的舞者合作，而在2013年伦敦的活动中，每一个编舞作品都有三地舞者同时参加。

值得强调的是，“跨艺·舞动无界”并非公开举行的专业表演艺术项目，而立足于学术研究范畴。活动框架是针对研究要求设置的：这就意味着编舞作品必须在特定的时间段，针对某一特定的主题进行创作，并要求编导和来自不同文化框架的舞者开展合作。另外，排演过程将对参会学术研究人员开放，项目鼓励学者和舞蹈从业人员展开讨论，每届“跨艺”项目都做到开展演和学术会议两方面都尽善尽美。在2013年伦敦的活动中，联合总监克里斯多夫·班纳曼明确将“跨艺·舞动无界”定义为研究项目，引用了上文中的原话：

该表演研究项目汇聚了来自北京舞蹈学院、国立台北艺术大学和英国院校的艺术家和学者，通过表演艺术进行跨文化对话和交流。

（班纳曼 2013年“跨艺·舞动无界”）

换句话说，该项目为舞蹈从业者和学术研究人员提供了交流的场所，同时强调“交流”这一观念，笔者认为“交流”的本质至少需要分享各自的惯例成规。在笔者看来，这种对于分享过程的强调即是重点关注各自特有的行为方式、创作方式和审美情趣，就像在各自所在的院校和地域创作作品一样。但是相对的，“交流”这一概念比较复杂：可分为几个层次——某种意义上取决于参与者是否代表了某个地域或机构，但同时这些来自不同地域的参与者还是要共同创作，该项目从一开始就有折衷处理的要求。每次编创过程中重中之重就是既要代表“自己”，也要对“新事物”和“他人”持开放态度。

在这种背景下，艾琳·曼宁（Erin Manning）关于研究型创作（Manning in: Colin & Sachsenmaier (eds.) 2016）的探讨似乎值得关注。欧文·查普曼（Owen Chapman）和金·所楚克（Kim Sawchuck）称，在加拿大社会科学和人文学科中常用到“研究型创作（research-creation）”一词，相当于英国和澳大利亚的“实践型研究（arts-based research）”或美国的“艺术本位研究（arts-based research）”（Chapman and Sawchuck 2012: 5-6），曼宁在表演实践的特定范畴内将该词定义为“思考和行为相关领域的横向活化”（Manning 2016: 138）。她发现，该定义与许多实践型研究领域的学者观点不谋而合，如米歇尔·德·塞都（Michel de Certeau）在《日常生活实践》（The Practice of Everyday Life, 1984）中提出的“创作本身就是思考，而构想本身也是实践”（Manning in: Colin & Sachsenmaier (eds.) 2016: 134）。

参加“跨艺·舞动无界”这样的大型项目要求关注项目特定的研究计划，每位参与项目的编导都同意了参加研究计划，可其中有些编导至少不太会把自己的作品视作曼宁所说的研究型创作。从研究型创作的角度来说，每个编舞作品都要解决特定的研究问题，例如，代表不同地域的舞蹈从业者能在一起工作吗？合作顺利吗？创作过程中会发生什么问题？可以对这些问题进行怎样的协商？各地来的项目参与者在舞蹈创作过程中会争论什么问题？各地来的参与者都带有什么样的行为方式和理解方式？会发生什么样的难题或误解？会有什么样的发现？来自不同地域的参与者如何进行交流？交流过程中会遇到什么困难？

按照曼宁的观点，研究如何解答上述问题时，需要该研究行为能契合上文中提到的非语言要素来开展，因为“跨艺·舞动无界”项目中的特定编创过程意味着有潜能创立“新的知识形式”（Manning 2016: 133）。有趣的是，就该项目而言，曼宁直接引用了投机实用主义理论阐述的不能将主体视作“出发点”，以活动本身为基础才能构成“体验主体而不是体验之外的主体”（Manning 2016: 135）。更具体的是，曼宁定义了德勒兹（Deleuzian 1989）式传统下的研究型创作过程，如下所述：

研究型创作产生新的体验形式；能为迥然各异的实践方式提供集体表达的渠道；同时又谨慎地承认：常规的调查控制模式往往不能评定其价值；研究型创作能够产生新的非语言知识形式；能够基于新知识形式创立有效的流动控制策略；对教育、实践和集体研究中的关键问题提出了明确的新思路。

(Manning in: Colin & Sachsenmaier (eds.) 2016: 133)

曼宁的论述虽不针对跨文化舞蹈实践领域，却可在该领域审慎使用她的观点。上文中，曼宁提出了一种以参会从业者体验过程为中心的观点模式。笔者建议将该观点模式应用于“跨艺”项目的各编创环节当中。笔者亲眼见证了来自不同地域的参与者在日常的排演和表演工作中表达和磨合出的“关联关系”，在笔者看来，创作过程本身就要求加强对此“关联关系”的关注、感知和接受度。

## 编舞实践例一

### 郭磊作品《面具》：“中国文化与当代意识的融合”

在某些实例中，可以明显看出，某些编导在为跨艺项目编创作品时，会刻意表现某种已有的舞蹈传统范例。2013年伦敦“跨艺·舞动无界”活动中，编导郭磊依托中国傩舞中面具这一古老传统，创作作品《面具》。创作旨在“融合中国文化与当代意识”，让观众“体验传统与现代的结合，同时呈现古今以及文化的融合”（2013年“跨艺·舞动无界”郭磊在“编导访谈”中如是说）。

上文中已提到，“跨艺”项目有一个规定，即每位编导都要与来自三地的舞者合作，缺一不可。有趣的是，《面具》当中只有一名来自伦敦的舞者，其它舞者全部来自北京或台北。可能是由于缺乏中国舞蹈传统为基础的训练背景，这位伦敦舞者卡蒂·剑桥（Katie Cambridge）总是显得“与众不同”。《面具》的编排结构紧凑，舞者并无太大动作创作空间，因此能感觉到卡蒂作为唯一一位西方舞蹈背景的舞者在完成这部高难度作品时所付出的努力。人们对她赞不绝口，夸她“表现好”，这也许可以看作是在表扬她能克服训练背景的差异，战胜掌握中国传统舞蹈特有元素时所遭遇的困难。

在这则编舞实例中，笔者要进一步重点强调的是在一个在研究中难以验证的概念，即参与到项目中的来自不同地域的代表者们的险境。笔者担心的是，很多人“感受”到了文化触角的重要性，却不见得有办法在实践中锁定文化触角。通过与当时在场的人闲聊，笔者认识到，参会者中并非只有我认为郭磊的编舞作品似为深植于中国古代传统，从西方观点来看可能根本不能被定义为“当代”舞蹈。然而参加过三届“跨艺”项目之后，笔者确认自己在此方面有所疏失，在许多看来确为“传统”的编舞作品中，实际上挑战了传统的舞蹈元素，来自北京舞蹈学院的实践者和研究人员称之为“当代中国古典舞”。换句话说，“当代”即当时当下。



图2: 郭磊《面具》作品演出, 舞者: 黄煜腾、王博、Katie Cambridge、赵知博、武帅、腾越, 2013年伦敦“跨艺·舞动无界”, 摄影: Andrew Lang。

## 中国大陆、台湾和英国对于“当代”的不同观点

在审视参与活动的从业者之间的关联性这一关键因素时，我们不仅要考虑从业者在特定地点可能应用的不同行为方式和思维方式，还要考虑他们与“他人”相遇时“他人”可能会为合作过程带来未知的特质。从这个角度来说，一定要记住来自不同城市和机构的参与者个体不仅对自己原有的舞蹈实践经历先入为主，同时对于来自它处的舞蹈创作者也有先入为主的偏见。另外，他们会带来因为各自的不同的训练背景与训练体系而延伸出的更为多样化的舞蹈和创作方式。

在这种特定的背景下，也可考虑认知因素中可能出现的不同层级的过程因素。在与中国大陆和台湾的同行相遇时，英国参与者对自身舞蹈实践的认知是什么？他们会对这种相遇持什么观点？带来什么问题？有什么疑问？另外，来自台湾的参与者在了解英国和中国大陆的舞蹈实践后又将如何看待台湾的舞蹈实践？当然，同样对于中国的参与者，他们在参与项目之前和参与之初也会有这些认知。那么我们或许要提问一个关键性问题，即通过大会安排的种种体验，这些看法是如何受到冲击？如何发生暂时性甚至可能是长期性的改变的？什么样的观点可被确认为是偏见？可能会出现什么我们之前无从知晓的观点？

“跨艺”项目针对创意表演实践开展探索，同时也明确结合探讨全球化研究或全球历史学以及翻译学中争论最多的几个课题，因为以上几个学科都集中关注诸如异同、联系、相互联系和转化、文化翻译的隐形过程等关键问题。

在《一个读者的全球认知史》一书的简介中，编者马吉特·派尔努（Margit Pernau）和多米尼克·萨克森迈尔（Dominic Sachsenmaier）谈到历史研究领域中的全球相遇问题，强调了在该领域长期以来很少有人关注“转换、翻译和其它复杂的交互过程”，各种形式的“方法论民族主义”视角反倒总是根深蒂固（Pernau & Sachsenmaier 2016: 3）。他们主张，世界历史的焦点应在于：不同区域之间的相遇不仅导致了不同社会和文化的产生，也催生了新的观点和语言（Pernau & Sachsenmaier 2016: 3）。而且，更重要的是：这些相遇具有重大意义，可能促成独立身份的界定和进一步发展（Pernau & Sachsenmaier 2016: 16）。在来自不同地域的舞蹈从业者相遇的背景下以及合作共事的过程中，可能需要进一步强调或可称之为参与者身份的相关事项：在与“（舞蹈界）他人”相遇的过程中，对方可能会给该参与者带来其它的特质特性，此时尤其应予以强调。上文中已简要提及，郭磊的《面具》中有一位非中国训练背景的舞者，或许这更加

凸显了该作品区别于中国文化背景下舞蹈训练的独特性，相对来说，这也与“欧洲”传统有所不同。

“跨艺”项目中明确界定了不同地域、不同机构的舞蹈，我们还要通过该项目创作全新的、不拘泥于特定舞蹈传统和技术训练形式的编舞作品，在这种情况下我们应如何定义参与者的身份？笔者认为，绝不可仅凭跨艺活动中的特定事件就泛化中国大陆、台湾和英国的舞蹈。同样，笔者还认为，来自不同训练机构的参与者也不会允许对舞蹈做如此宽泛的比较分析。例如，英国评论家能够轻易分辨出兰伯特舞校背景的舞者和其他当代舞从业者的区别，而以中国的角度来看，中国古典舞和当代中国古典舞差异明显。换句话说，为避免跌入大而化之的陷阱，当前的重点不应放在解决中国舞的问题上，而应关注不同地域的舞蹈从业者相遇时出现的困难、障碍和可能性。

但是还应当注意到，中国大陆、台湾和英国三地舞蹈实践和从业者中业已存在的历史层级。英国在该项目中难免作为“西方”属性的代表，而中国大陆和台湾两地则存在历史纠葛，两者间有特定的权力格局和社会文化关系以及由此而来的社会文化失联。英国和中国在19世纪鸦片战争时期曾有一段殖民史，而中国大陆和台湾之间的关系则历来紧张。此处要声明的是，台湾自称的中华民国仍有争议，在中华人民共和国看来，台湾岛应视作其国内省份之一。

“跨艺”项目虽然并非明辩政事之地，却一直在探讨不同舞蹈文化身份的界定问题。例如“跨艺”项目的讨论环节中有大量问题都是关于舞蹈实践的当代趋势的：如2012年北京的活动中提出的“中国舞怎么可能是当代舞？”什么才是中国当代舞？与西方当代舞的区别是什么？台湾的舞蹈有特定属性吗？这些问题的提出代表中国参与者认可了西方当代舞蹈文化，或早于中国的其它同行。

为了对本项目所涉及的不同的舞蹈实践有个基本的认识，下文中笔者将简单介绍中国大陆和台湾现代舞实践的近期发展，考虑到多数读者和媒体或对西方当代舞近代史不尽熟悉，笔者不多赘述。

江东在《中国当代舞蹈》（Jiang 2007）一书中概述了中国20、30年代所理解的“中国当代舞蹈”，当时西方艺术开始影响中国，西方芭蕾和现代舞作品被搬到了中国的舞台上（Jiang 2007: 2-3）。据江东所述，在此之前，中国古代舞蹈传统已于19世纪末期陷入停滞不前的状态，只是通过传统中国戏曲这一媒介流传下来。作为一种艺术形式，舞

蹈的复兴与西方的现代舞、交谊舞和芭蕾舞的影响有着直接的关系 (Jiang 2007: 13)。50年代, 中国舞蹈迎来了一个更为重要的历史时期, 当时古典舞、民间舞和芭蕾都有所发展, 俄罗斯教师和编导在中国对芭蕾进行了发展和规范, 新中国的舞台上上演了第一批西方芭蕾作品 (Jiang 2007: 3-5)。江东明确指出1989年最为关键, 当年广东省正式引进了现代舞, 建立了第一支现代舞团, 曹诚渊担任艺术总指导 (Jiang 2007: 204—205)。据关珊珊的说法, 中国第一家独立的民营现代舞团由金星创立于1999年, 名为金星舞蹈团, 创立后即在全球巡演 (Kwan 2013: xxix)。

另一方面, 由于曾被日本殖民统治, 20世纪初期台湾密切接触日本文化达半个世纪之久。据陈雅萍的说法, 台湾的当代舞蹈也萌芽于此阶段: “日本化的西方创意舞蹈形式, 包括邓肯式自由舞、新浪漫主义芭蕾、德国表现主义新舞蹈的某些元素以及泰德·肖恩之后的东方舞蹈等共同构成了早期台湾当代舞蹈传统的基石” (Chen in: Wang & Burrige (eds.) 2012: xxiii), 由于后来的历史纠葛问题, 20世纪中期还进而影响了中国东北满洲里地区兴起演化而来的台湾舞。据陈雅萍的说法, 后来随着日本殖民统治的结束和1952年台湾归还中华民国, 台湾当时迫切希望能积极发展民族舞蹈, 或称中国民族民间舞, 因此催生了混杂的舞蹈风格, 时至今日台湾舞蹈仍因此而闻名。此后数十年间成立的舞团致力于东西方舞蹈风格的融合, 如林怀民带领的云门舞集至今仍享有盛名 (Chen in: Wang & Burrige (eds.) 2012: xxiii—xxiv)。80、90年代期间, 据陈雅萍说, 舞蹈领域出现了“东方人体美学”, 志在“重新定义台湾和西方世界在舞蹈编排领域的关系”。“东方人体美学”出现的部分原因是由于美国后现代舞蹈的影响, 而美国后现代舞蹈本身也受瑜伽、太极拳等东方身心合一术法的影响 (Chen in: Wang & Burrige (eds.) 2012: xxv)。

台湾积极发展已在岛内流传数千年之久的民族舞蹈传统和来自中国大陆的民间舞和古典舞 (Chen in: Wang & Burrige (eds.) 2012: xxvi—xxvii)。要了解台湾当代舞近期的发展趋势, 最简单的就是看看目前主要的台湾编舞家和舞蹈从业人士, 他们都非常熟悉西方的舞蹈形式, 很多人都曾在美国和/或欧洲学习过或活跃在当地专业舞蹈圈, 回台之后他们会热心汲取传统舞蹈养分, 培育具有独特风格的传统舞蹈形式。一个非常有名的例子就是上文提到的云门舞集, 该舞团形成了一套独特的培训体系, 包括芭蕾、现代舞技巧和源自中国武术和书法的技巧 (Chen in: Wang & Burrige (eds.) 2012: xxviii)。

此处概述的历史演变同时也推动了舞蹈训练体系的建立, 北京舞蹈学院和国立台北艺术大学各司其职。两校的舞者在学习西方芭蕾和其他舞蹈形式的同时, 也学习中国舞

蹈。台北国立艺术大学的培养目标是“融合东方与西方，跨越传统与现代，兼顾学术与实务”（国立台北艺术大学－舞蹈学院 2016）。舞蹈生须接受七年课程（三年高中、四年本科），包括东方舞蹈、西方舞蹈、肢体开发，另设有研究生课程（国立台北艺术大学－舞蹈学院 2016）。

北京舞蹈学院不仅被认为是在中国最负盛名的舞蹈学校，而且在全球艺术类院校中风评极高。建校60年以来，学院认真贯彻党的教育方针和文艺方针，坚持“高举旗帜、文化引领、依法治校、和谐发展”的工作思路，立足于中华民族传统文化，吸收借鉴世界优秀文化，集中力量实现“中华民族文化的复兴、舞蹈艺术事业的发展”（北京舞蹈学院 2016）。来自北京舞蹈学院的舞者可选择进入芭蕾舞系、中国古典舞系或中国民族民间舞系学习。

在感知力和学校教育方面对比可见，来自伦敦参与“跨艺”项目的舞者清一色全是专业舞者，均接受过当代舞蹈教育，对于传统中国舞蹈技巧没有进行过正规的学习。选自伦敦的舞蹈从业者——包括舞者和编导——代表了伦敦的多文化背景，因为他们来自许多不同的国家，但都在伦敦接受教育，生活和工作。

回到上文中提及的关键问题，该问题也曾在跨艺项目的交流中争论过：如果问到什么是当代舞蹈，一定要记得，争论方式也会导致词汇出现不同的意义和内涵。

## 编舞实践例二

### 布拉瑞扬作品《未知…等待…》

2011年，笔者曾在台北见证台湾编导布拉瑞扬·帕格勒法的部分创作过程。当时布拉瑞扬与六男一女七名舞者合作，除一名叫田羊取中、学习中国民族舞的男舞者来自北京舞蹈学院外，其余六名全为台湾人。最后的表演作品名为《未知…等待…》（正好与大会提供给所有编导的主题一致），作品名正好解释了编导特别强调舞者个性的创作过程（Simondon [1989] 2007）。表演的第一段中，每个舞者都要介绍自己，还要说出他们自己表演该作品的体验和感受。他们可以分享个人爱好或评论创作过程。例如，其中有一名舞者就说，编导（即布拉）让他们每个人都要创作40秒时长的素材，她觉得这点非常有挑战性。“今天都演到最后一场了我都没想好要跳什么”（邹莹霖在《未知…等待…》中说）。来自北京舞蹈学院的田羊取中则说，他不知道自己每天在干什么。他承认对于现代舞知之甚少，并且认为这种舞谁都能跳。该作品在某种程度上就是为了回答现代舞是什么。在作品的最后，布拉瑞扬和田羊取中当众进行了以下对话：

布拉瑞扬（用扩音器说）：跟大家说，你有没有跳过现代舞？

田羊取中（在舞台上说）：从来没跳过现代舞。我一开始以为现代舞就是即兴，随便舞，但是我现在有点感觉了。

（跨艺2011）

在现场表演阶段，编导也像在排演阶段一样，通过麦克风向舞者喊话、同他们交谈。布拉瑞扬似乎还安排了一个环节，让大家讨论舞蹈是什么。

表演中还安排了这样的一段：舞者站成一条线，领头的舞者根据特定的音乐节奏即兴表演。笔者曾在排演阶段数次看过该段，每回都看入了迷。舞者在该段中艰难挣扎，但总能发现自己要做什么——做个人特质的动作，“从自己”身上长出来的动作。当时表演的年轻舞者们似乎已经打定主意要给彼此惊喜，要搞笑、要与众不同。

与郭磊的作品不同的是，该作品允许舞者有一定的自由度可以创作素材，舞蹈反之又能给舞者表达感受和思想的空间。布拉瑞扬的编舞作品中强调个人特质的行为方式和思维方式。

## 翻译事宜

上文中我们勾勒出大致的历史发展情况，我们需认识到，由于三地的舞蹈历史迥然各异、内部关系复杂，因此关键概念的意思和内涵大相径庭。理论上来说，“合作共事”本身就说明一定会出现需要协商的复杂情况。“现代”和“当代”与中文中的“现代舞蹈”在不同地方的意思也迥然各异。在这种背景下，各种文化“翻译”对于解决日常的窘境就显得尤为关键，或可借助翻译研究领域的观点破题。刘禾在她的《跨语际实践——文学、民族与被译介的现代性中国（1900—1937）》一书中探讨了不同语言的不可比性。关于现代性的不同概念，刘禾提出了如下问题：

我们说“modernity”或“modern”，中文的“现代性”或“现代”意思一样是什么意思？这种一致性或翻译在什么时候、什么情况下才有意义？。

(Liu 1995: xvii)

刘禾承认，比较研究跨文化问题时，不可避免要处理翻译的问题（Liu 1995: 1）。在探讨“西方学术在探讨文化差异时的某些思维定势”时，她的论述与某些关于东西方差异的既定观点不谋而合，都认同典型的西方人类学家和人种学家要探寻所谓的强势文化和“其它”文化之间的高度差异（Said 1978, 1995; Bhabha 1994）。刘禾还提醒我们，指责西方压制东方会缓解东方的受害者情结和抵抗情绪，要注意因此出现的棘手问题（Liu 1995: xv—xvi）。

刘禾还进一步论述到“翻译行为”与“语言的表演性”密不可分，而“语言的表演性”又和历史的偶然性关系密切。她主张如果忽视源语境的特殊背景，则会对历史实际情况有所误解（Liu 1995: xvii）

以普遍共识为基础将一种文化译作其它语言意味着什么？例如，我们能否在东西方差异的背景下谈论（或不再谈论）“现代性”，同时又做到不使用一种语言来代表和翻译另一种语言呢？这个界限是否可以轻松跨越？是否有普适的或跨历史基础的可靠的比较范畴？

(Liu 1995: xv)



图3-4: 布拉瑞扬作品《未知…等待…》，2011年台北“跨艺·舞动无界”，舞者：陈宗乔、邹莹霖、许志恒、张坚志、李奕骐、黄郁翔、田羊取中，图片：2011年台北“跨艺·舞动无界”提供

“跨艺”项目明确涉及跨文化研究领域。在该领域中，翻译行为是不可避免的，刘禾进一步指出（Liu 1995: 1），在学术研究人员同从业人员进行的口头对话，以及表演者向观众表达的过程中，翻译行为都不可避免。对笔者而言，关键在于：“跨艺·舞动无界”这一研究项目在促进从业人员和研究人员相遇方面采用了什么方式？成功到什么程度？能否在创作新舞蹈作品的同时，通过这些作品发展出深层次、建设性的方式对不同文化间的差异进行探索。限制性情境和运作中的内部组织可能会改变不同参与者的实际操作和理解，那么这样的情境和内部组织在多大程度上具有表演性？

## 编舞实践例三

### 骆佩玲作品《河流》

安妮·骆佩玲 (Annie Pui Ling Lok) 是一位来自英国的编导, 拥有丰富的舞蹈和视觉艺术领域的经历, 原籍中国香港和中国大陆。骆佩玲的编舞作品名为《河流》, 为2012北京“跨艺·舞动无界”活动作品。该作品中她与六位舞者合作, 其中五名来自北京舞蹈学院, 一名来自国立台北艺术大学。观看她的作品排演时, 令笔者印象深刻的是她营造了一个温馨、轻松的讨论环境与舞者进行交流。在一次谈话中, 她对舞者们刚排演过的素材表达了看法, 并要求舞者更加“自然”, 她认为“自然”就是表演的时候“要更加回归自我”, 而不是追求各种舞蹈范式的技术精准。骆佩玲将“玩”作为与舞者交流的重点。在反馈交流阶段, 笔者注意到, 骆佩玲问舞者是否意识到在刚刚的那次排练中他们“玩少了”。并且, 她还提醒舞者在场景间走动时要警惕“芭蕾舞范”或是“舞蹈演员范”, 因为她极不愿意让这种审美情趣在作品中滋生。舞者应利用舞动的契机“(在彼此间) 树立真正强大的力量”(Lok, 笔者所录排练笔记, 2012年)。

在该作品的创作过程中, 骆佩玲的工作理念是强调六名舞者的个性以及他们彼此交流的方式。按照笔者在讨论环节的逻辑来看, 如果重心放在舞蹈技巧上——比如舞者总是关注在按照古典芭蕾动作的完美标准展开一个动作上, 若出现这种情况, 骆佩玲的工作理念就无法实现。骆佩玲一直强调舞者要将重心放在既有舞蹈技巧之外的彼此关系上, 要求舞者关注合作时的体会感受。她建立了评判标准框架, 判断她创作的舞蹈编排中哪些“做到了”、哪些“没做到”, 并且将重心放在表演时的感受上。有一回, 她对一个舞者说: “你没必要下得那么低, 看时间能做到什么程度就做什么程度”(Lok, 笔者所录排练笔记, 2012年)。可以明显看出, 舞者对动作精准度下的功夫较少, 反而更偏重表演动作的质感, 这都源于他们的亲密感、归属感: “我们需要时间去思考、去感受”(Lok, 笔者所录排练笔记, 2012年), 她反复强调要将重心放在舞者对于表演素材的感受上, 笔者认为这一点为编舞作品注入了独有的核心质感。

在项目安排的一次编导和研究人员对话会上, 骆佩玲称她对舞者的精准动作持欢迎态度, 因为动作精准之余就有其他事物发展的空间, 但动作精准时她就很少能看到惊喜, 即那种即兴动作时会遇到的惊喜。在笔者看来, 她想说的是, 舞者仍在关心动作精准度和动觉控制力。



图5-6: 骆佩玲作品《河流》排练现场。舞者: 陈南、冯桢棋、萧安安、黄伟、王克、赵知博, 2012年“跨艺·舞动无界”, 摄影: Andrew Lang。

## 代结论

“跨艺·舞动无界”仍在继续进行，笔者得以发现该项目揭示的一些问题，并通过研究相关资料，了解造就参会从业者属性差异的相关文化发展历史和差异。在此，笔者做几点简单总结。在笔者看来，关珊珊所著的《城市动觉：中国都市空间中的舞蹈和动作》可见端倪：在该书中，作者结合中国及其他国家的城市情况对中国性相关问题进行询问，特别关注“个人身体、社会大背景和表达文化等互为交互的进程”，以及它们“运转”的方式（Kwan 2013: xiii）。关珊珊提出“中国性是一个复合、饱受争议而又持续存在的概念”（Kwan 2013: 16）。在笔者看来，骆佩玲在英国接受的舞蹈背景与合作舞者的舞蹈背景大相径庭，但她的家庭背景又让她对这些亚洲的舞者有独特的同理心，她所推动发展的创作过程虽难免引发身份与传统传承方面的相关问题，但作为一名英国编导，这些问题反而能引起她强烈的兴趣。骆佩玲在创意过程中确立的重心关乎关珊珊所指的身体与空间的关系。关珊珊引用约瑟·基尔（José Gil）的作品提出，一个舞者移动时也在远远地“观察她自己”，同时从内心感受到移动；而舞者在群体合作时，则依靠“彼此感知的力量”（Kwan 2013: 8）。换句话说，骆佩玲的作品中对于个性和感受的关注能够让接受亚洲传统训练的舞者体验到确立一种特别的关系、一种新的感知和行动方式，并且在最乐观的意义上讲，能否由此带来个体感知力的转变。上文中通过编舞实践案例中凯蒂·剑桥和田羊取中的经历反映出遭遇“新”事物时发生的对抗，两位舞蹈从业者都遭遇了接受新的创作方式和动作方式的挑战。

重要的是，“跨艺·舞动无界”这一研究创作项目（Manning 2016）推动了一系列开拓性探讨及相关莲的设置，极有可能在某一时刻改变舞蹈作品的创作方式，改变中国大陆、台湾和英国等地当代舞蹈相关问题的解决方式。

## 致谢

感谢苏珊·梅尔罗斯（Susan Melrose）为本文做详实评论，感谢黄蓓丽的翻译。

## 参考文献

- ArtsCross/Danscross Beijing (2011), 'ArtsCross Beijing 2012: Light and Water', [http://www.rescen.net/events/ArtsCross\\_12/ArtsCross\\_12\\_1.html#.V0ae7ucrJdg](http://www.rescen.net/events/ArtsCross_12/ArtsCross_12_1.html#.V0ae7ucrJdg). Accessed 5 May 2016.
- ArtsCross/Danscross London (2013), 'ArtsCross London 2013: Leaving home: being elsewhere', [http://www.rescen.net/events/ArtsCross\\_13/ArtsCross\\_13\\_1.html#.VytM8-WQrIfE](http://www.rescen.net/events/ArtsCross_13/ArtsCross_13_1.html#.VytM8-WQrIfE). Accessed 5 May 2016.
- ArtsCross/Danscross Taipei (2012), 'ArtsCross Taipei 2011: Uncertain... waiting... ', [http://www.rescen.net/events/ArtsCross\\_11/ArtsCross\\_1.html#.V0aes-crJdg](http://www.rescen.net/events/ArtsCross_11/ArtsCross_1.html#.V0aes-crJdg). Accessed 5 May 2015.
- Bannerman, C. (2013) 'ArtsCross London 2013: Leaving home: being elsewhere' in: ArtsCross/Danscross London (2013), *'ArtsCross London 2013: Leaving home: being elsewhere'*, [http://www.rescen.net/events/ArtsCross\\_13/ArtsCross\\_13\\_1.html#.VytM8WQrIfE](http://www.rescen.net/events/ArtsCross_13/ArtsCross_13_1.html#.VytM8WQrIfE). Accessed 5 May 2016.
- Beijing Dance Academy (2016), 'Beijing Dance Academy: Brief Introduction', <http://www.bda.edu.cn/english/index.htm>. Accessed 6 May 2016.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London and New York: Routledge.
- Bulareyaung, P. (2011), 'Uncertain...Waiting...', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Taipei 2011: Uncertain...Waiting...*, Experimental Theatre, Taipei National University of the Arts, Taipei, 20–21 August.
- Certeau, Michel De (1984), *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.
- Chapman, Owen and Sawchuck, Kim (2012), 'Research-creation: Intervention, analysis and "Family Resemblances"', *Canadian Journal of Communication*, 37: 1, pp. 5–26.
- Chen, Ya-ping (2012), 'Introduction: Indentity, hybridity, diversity: A brief view of dance in Taiwan', in Y. Wang and S. Burridge (eds), *Identity and Diversity: Celebrating Dance in Taiwan*, New Delhi and Abingdon: Routledge, pp. xxi–xxxii.
- Confucius Institute (2016), 'Dance Short Courses', <http://www.gold.ac.uk/confucius-institute/dance/>. Accessed 17 May 2016.

- Deleuze, Gilles (1989), *Cinema 2: The Time Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gil, José (2006), 'Paradoxical body' (trans. André Lepecki), *The Drama Review*, 50: 40, Winter, pp. 21–35.
- Guo, L. (2013), 'Mask', dance performance, in *ArtsCross London 2013: Leaving Home, Being Elsewhere*, The Place Robin Howard Theatre, London, 10 August.
- Jiang, Dong (2007), *Contemporary Chinese Dance*, Beijing: New Star Press.
- Kwan, SanSan (2013), *Kinesthetic City: Dance and Movement in Chinese Urban Spaces*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Liu, Lydia (1995), *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900–1937*, Stanford: Stanford University Press.
- Lok, A. P. (2012), 'The River', dance performance, in *ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water*, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing, 17–18 November.
- Manning, Erin (2016), 'Ten propositions for research-creation', in N. Colin and S. Sachsenmaier (eds), *Collaboration in Performance Practice: Premises, Workings and Failures*, Houndsmills and New York: Palgrave Macmillan, pp.133-141.
- Pernau, Margit and Sachsenmaier, Dominic (eds) (2016), *Global Conceptual History: A Reader*, London and New York: Bloomsbury.
- Rosenthal, Sandra B. (1990), *Speculative Pragmatism*, Chicago: Open Court Publishing.
- Sachsenmaier, Stefanie (2016), 'Productive misapprehensions: Artscross as a cross-cultural collaborative zone of contestation of contemporary dance practice', in N. Colin and S. Sachsenmaier (eds), *Collaboration in Performance Practice: Premises, Workings and Failures*, Houndsmills and New York: Palgrave Macmillan, pp. 280-302.
- Said, Edward ([1978] 1995), *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London, New York, Victoria, Ontario, New Delhi, Auckland and Johannesburg: Penguin Books.
- Simondon, Gilbert ([1989] 2007), *L'individuation psychique et collective*, Paris: Aubier.
- Taipei National University of the Arts (TNUA) – School of Dance (2011), 'School of Dance, Taipei National University of the Arts (TNUA)', [http://1www.tnua.edu.tw/~TNUA\\_DANCE/news/news.php?Sn=1](http://1www.tnua.edu.tw/~TNUA_DANCE/news/news.php?Sn=1). Accessed 6 May 2016.

## Suggested citation

Sachsenmaier, S. 斯蒂芬妮·萨克森迈尔 (2016), 'Ways of doing, ways of thinking, ways of moving together: Considerations for cross-cultural encounters and exchanges in and through dance practice', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 305–26, doi: 10.1386/chor.7.2.305\_1

## 作者简介

斯蒂芬妮·萨克森迈尔（密德萨斯大学博士、索邦大学研究型硕士、伦敦大学金史密斯学院艺术硕士）是密德萨斯大学舞台艺术高级讲师、舞台艺术（表演）文科项目带头人、英国高等教育学会会员，拥有丰富的表演经验，在伦敦吴氏太极馆教授太极拳并参与太极国际赛事。研究方向和著作主要涉及创意实践过程主义。近期与诺耶·科林（Noyale Colin）共同编撰《表演实践合作：前提、运作和失败》（帕尔格雷夫·麦克米伦出版社，2016年出版）。其他著作涉及她与英国编导罗斯玛丽·布切的长期合作研究，包括《重现过去：罗斯玛丽遭遇阿伦·卡普罗之6个部分中的18个偶发事件》（2013年发表于《编舞实践期刊》）、与苏珊·梅尔罗斯合著的《恰逢其时：罗斯玛丽·布切塑造记忆与纪念》以及与罗斯玛丽·布切合著并于2015年发表的《表演艺术诠释研究日志》。同时对《拉班艺术大全》（迪克·麦克考编撰，劳特利奇出版社，2011年）亦有贡献。斯蒂芬妮积极参与“舞动无界”项目，并参与组织与表演实践相关政治学领域的研究活动。

联系方式： Department of Performing Arts, Faculty of Arts and Creative Industries, Middlesex University, The Burroughs, Hendon, London NW4 4BT, UK.

邮箱地址： s.sachsenmaier@mdx.ac.uk

Stefanie Sachsenmaier 斯蒂芬妮·萨克森迈尔 has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---

## 尾注

1. 笔者更多关于时间性的探讨见Sachsenmaier, 2016年。

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.327\_1

吴易珊 WU YI-SAN  
台北艺术大学

## 《离境》 – 光与水的旅程

### 【关键词】

跨艺·舞动无界  
编舞  
跨文化  
创意  
解构与暗喻  
转化

### 【摘要】

《离境》从“光”与“水”的写实与写意两个面向切入，以诗意解读主题的关键，由几米《我只能为你画一张小卡片》（2008）为启发，创造文本之外的联想。创作者善用并转换不同背景舞者们质异的身体语汇及认知，透过空间、道具、动作等不同的暗示与内容，传达彼此生命内在与外在循环不断的聚散意境。

2012年春末，系上委任我以编舞者角色参与第二年于北京舞蹈学院（简称北舞）举行的“跨艺·舞动无界”。创作团队由三位英国、三位台湾、四位北京共十位编舞者<sup>1</sup>组成。我带着十位国立台北艺术大学舞蹈系（简称北艺大，Taipei National University of the Arts, TNUA）的学生，与十六位北舞舞者一同甄选，于三周的时间内，我们承接南天湿润的水气与暖阳，试探北地“光与水”的秋情，以“光与水”为主题，借鉴各自文化与经验，彼此交流共创，希望在相同的主题下，不同地域的创作者从相异的角度切入及表现，展现多元“跨艺·舞动无界”风貌的舞蹈艺术。

“光与水”的命题指涉甚广，它们是生存与自然真实的存在物质，我们从自然学习，并思索万物恒古消长与常存的定律，从而体悟生命及生活的某些价值。它们也被众多东西方的哲学家、思想家、文学家、艺术家等所广泛借用以为隐喻、移情的对象，将人、事、物与这两者间相互转化，拟人或拟物的突破它们各自的本质来传达情意。中国的哲学思想体现于文学与艺术，写意永远重要过写实，光与水是“形”意也涵盖了形而上的“神”意，是一种蕴含于其中的灵动与力量。在不悖离主题的情况下，又能以彷若电影“蒙太奇”虚实交错的手法展现创作意图，让观众进出意识流的想象空间，成为转解读的凭据。

## 发想

在构思主题与舞作内容当时的生活状态，心中“离开”的声音强大的驱动着我，“离开”是结束还是开始？“离开”跟光与水之间的联结是什么？我希望将“光”与“水”这两个字由写实与写意两个面向切入，形神兼具的相互建构于舞台。创世浑沌中以光为始，暗夜里以光为引，“光”成为找路与方向的指标，是出走时外在的明灯，成为重要的意象及转换内在情感的暗喻，指涉出希望，呼应内在力量与自我能量的引照及想象。而舞者是如水般宽容与可塑的载体，承载创作思维的形体表述。光与水两者兼容呈现，并转化为舞台语言的符号及舞蹈意涵，进入《离境》(Depart) 主题概念的创作发想。

## 离开的是终点，到达的是起点.....<sup>2</sup>

### 文本的启发

舞蹈与文本对话性的产生并非皆来自覆述或逻辑性的对答，而是经过反刍后以一种哲学性的思辨及抽象式的肢体语言来进行创造，并提炼出象征以延伸具象的角色、情境或故事。《离境》音乐里的文本，节录自几米《我只能为你画一张小卡片》中的片段，成为作品意念的旁白。在得到几米文创公司的许可后，引用“亲爱的乌鸦”、“亲爱的苹果”及其中的无题诗作(附件1) ,并因应“跨艺·舞动无界”的国际性所需，将之翻译成为生活口语式的英文，诵读并混音录制以为音乐的一部分。

## 文本的解构与暗喻

文本以其简练的文字达到具感染力的效果，运用具象事物的“物象性”作为思惟或寓意的符号，省略非必要叙事性的交代，因此其联系及思维脉络有种跳跃性，形成文句间逻辑上的留白。留白非意谓空白，而是跨过细节，以其抽象性、暗喻性来阐释，从而创造一道意象上的桥梁，增添形而上的空间，与舞蹈表现形态的本质非常贴近。于其中，我“看”到更多的画面、“听”到音乐、捕捉到沉淀后甚或以为灰飞烟灭、淀积于深层的感知。

舞作无意白描原本的故事或因果关系，而是以此提炼情怀与引发灵感，并创造发展“光与水”延伸的意涵：文本的主角道别乌鸦，道别着不祥与负面的力量；在离开的前夕，以华丽优雅的装扮，宣示着对生活不妥协的姿态与坚强；以梦境里虚拟人物将行囊内的物品归位，暗指对于“离开”其实还有许多的犹豫不舍；梦里提琴旋律盘延，哀怨的音符散落一地，伴着舞步失魂地跳了一夜，隐喻等待离开时的依恋与忧伤；旷野巨石上无声吼叫的兽、吞没一切的风，象征不羁的内在被现实压迫，恐布嗜血的人性与狰狞强大的威权，将一切转为静音的无声抗议；不断跌落却继续爬上滚动的球的人，指涉不屈服于命运的坚持；石头仍想要旅行，即便无法行走，却对自由依然向往，决定离开的勇敢，心窗开，风景就进来了，翘首盼望的未来是自在无拘……文本在简单的片段与字句中涵盖着“千山万水、月白风轻”般的心志。

## 文本与编舞者及舞者的联系

中文文本将自我的追寻与生命的探求都化为淡淡的慨然，牵引出许多人与事易变与不变的感悟与共鸣。这些情感的连结，成为创作过程中，无论如何解构文本，都得以让作品的发展，以诗意解读主题的关键，创造文本之外的联想。透过空间、道具、动作等不同的内容与暗示，传达彼此生命内在或在循环不断的聚散意境。

本人及五位舞者，对于引用“亲爱的乌鸦”、“亲爱的苹果”及无题诗作中“I was dancing in my dream”、中段“I keep crawling on a rolling rock, but I couldn't stand still”、最后“open the window for you”等字句都相当有感触。艺者在舞蹈路上坚持梦想，过程中匍匐前进，面对起伏不断的自我试炼、挫败与无尽的追求，最终怀着窗外有蓝天的企盼，期许未来能够真实触碰梦想。

## 空间、灯光、动作与道具

《离境》作品中以流动的直线方向性，在不同空间作为起点与终点的循环，成为表达动机的一种重要形式，以此勾勒等待离开时的踟蹰害怕、决定离开的勇敢及内在对未来的企盼。动作语汇不崇尚繁复且偏向较直接指涉映照文本，以第一段为例：两位女舞者开始有较多以手触碰身体的动作以表达内在自我情感的牵引，文本的“took of……”对应着较大精力的动作开始，在连串的动作后于“went back to……”时刻以静止回望出发的起点为呼应，“I dream……put all my stuff back……”时抬头仿若见梦，并开始以较高空间感的肢体动作，往出发的原点回移，肢体的幅度与动态延着出发的路线倒带（reverse），营造内在情愫欲前又止的冲突性。

舞作片段间灯光的明灭带出意识与潜意识交织的流动，每段都以暗灯为衔接，让一切有如电影的场景画面，进出意识与身体、真实及虚构、过去或现在的浮标间。舞作开始灯光从high cross的角度而来，营造仿佛第一道初始天光般小小的希望，狭小晦暗的光区也囚限人于自我定位的角落。随着舞者移动而逐渐扩大区域，边界一路往前推移，路逐渐成形。“went back to my bedroom”时人影被投射到白色天幕，舞动中另一个巨大的“我”如梦似真、如影随形，诉说着又深又黑的自我凝视，仿佛来自潜意识的呓语。灯暗。

第二段以 foot light（由下舞台从正面往天幕打光）为主，近距离的直射让一切聚焦清楚而强烈。以较多相互拉扯、快速转换重心、大幅度踢腿、划手、抬举、跳跃等的语汇，来承载“阻挡、无法离开”、“挣脱束缚”的内在冲动。三人的影子再次于白天幕上共舞，让原本精力较温和的动作增加更强的能量、效果与层次，同时与第一段的双人影子呼应。灯暗。

第三段以手电筒为道具，让光在身体上映照，成为内在自我诘问的手法，以环绕身体的动作探照着自己：面容为思、双手为探、光如活水、路在脚下，身为形、光为引。思想与身体在冥阳交界的接缝中，无光谓之有光、无思反倒有思，光的明亮处，我们看到内心的幽微，光的暗处，镶嵌了自我的强大。

最后一段以交叉直线的运用，暗示人生交叉点上的选择及盘桓，右下舞台的“起点”为出发，手的延伸与方向性强化动机，每个舞者有着自己的表态。最终，相聚之后一起以“穿过跨越”之姿出走，伸手、跨腿、企望、除去束缚的主题动作于变奏中转化重现。重重复重重在共同的路上前行，即便熙攘迎来、擦身而过，身边穿越的是自己也是他

人。最终，灯光渐淡，一人带着淡淡孤调的希望与哀愁独行，往事悉许如烟，但心宽如壑慢步前行，离开依然处处是风景。

## 音乐与服装

音乐选取来自Eleni Karaindrou专辑《Eternity and a Day》里的《Bus - Part I》(1998a)、《Depart and Eternity Theme Variation II》(1998c)及《Bus - Part II》(1998b)，双簧管乐器的属性让音乐渗透哀怨的寂寥，无节奏的调性中有许多留白，形体动作于这样的停顿中开始，避开对位的方式让舞句不拘泥于音乐的框架，音乐的呼吸与动作的呼吸有着各自的节奏，时而相配又相错却不觉突兀，反而让空白有了故事与音乐性。《Bus - Part II》以竖琴为主乐器，单音撩拨着心灵的旷远遐思，寂寥却充满力量，呈现出两种不同的生命力。

服装以偏向生活化的casual wear为方向，藉以传达以人为本的概念。《离境》的调性温煦中庸，如水之深层的静谧流动，因此选取中性的大地色为基调，上衣以棉质布料为主，依照舞者的个性与舒适，女舞者为层搭式的上衣与裤装，细节处有破碎与不规则的剪裁，以显露人性内在状态，生活处处无不散的筵席。

## 舞者的质异

创作过程中可以清楚辨识擅长古典舞的中国舞者及现代舞为强项的台湾舞者，不同训练背景让他们无论在表现风格及肢体能力上有着极大的质异，对意涵转化为身体的诠释也有着理解上的差异。例如：相较于台湾舞者而言中国舞者的身体重心都较高，所以即便站着不动他们的状态已很不同。

两种舞蹈类型对于“我”在舞蹈中所担任“媒介”角色的观点是不同的，当代舞的舞者许多时刻追求在情境中提炼“我”的真实，追求赤裸深层的写实，彰显个人的独特与性格；中国舞的舞者则被要求在情境中转化“我”的真实，向往一种唯美与代入性的虚实相佐的写意，形式与风格有时不免压抑了个人真正的存在。我与舞者都看到这样的不同，并在其中彼此学习、激发与欣赏。而创作者角色的挑战也在于如何善用或转换质异的身体语汇？幸运的是，在开放的心态、愿意尝试的好奇及专业的共同信念下，让所有的不同与困难，都在彼此支持鼓励、相互包容提点中迎刃而解。



图1 吴易珊创作《离境》，“跨艺·舞动无界”北京2012年。图片：北京舞蹈学院。

## 演出

许多人的协助成就最后舞台的精致演出，并得到许多具建设性而中肯的评价。在最后一周，各地学者探视观察，到演出后的论坛研讨，让所有作品跳脱艺术家创作本位的实验，有了不同的诠释与欣赏的角度。从创作的手法、形式、内容，延续到文化思维、教育养成，到艺术价值与贡献的观点与评论，最终回到如何创造更多契机，让无界限全球化的观点以更多变的形式落实在艺术领域。

三周短暂却丰富，过程中因编舞者与艺术家们交错排练时间紧凑，没有机会安排一起交流共聚及讨论的时段，诚属可惜。但学者分组观察，并藉由最后论坛探讨辩论，众声烁烁，极具前瞻与启发，完全感受到艺术家与学者的投入，这种热情与追求，让寒冷而干燥的北京，添一分温度与气度。北京舞院的剧院新建，从初抵达时仍在施工，满台空旷，却在三周内音响、器材、灯光、悬吊杆，布幕、观众席……全部到位，实在令人讶异与赞叹。艺术本是追求无界限的真与美，“跨艺·舞动无界”让所有人“艺起跨出”不同的藩篱，感谢“跨艺·舞动无界”所有成员与北艺大舞蹈系师生的支持，此次参与获益良多受用不尽，期许未来还能一起艺游、相聚。



图2“跨艺·舞动无界”北京2012年大合照。图片：吴易珊

## 参考文献

Karaindrou, E. (1998a), 'Bus-Part 1', *Eternity And A Day*, Munich: ECM Records.

\_\_\_\_ (1998b), 'Bus-Part II', *Eternity And A Day*, Munich: ECM Records.

\_\_\_\_ (1998c), 'Depart and Eternity Theme Variation II', *Eternity And A Day*, Munich: ECM Records.

Liao, J. (2008), *Love in the Cards*, Taipei: Locus Publishing.

## 附件1

### 《离境》中文文本

#### “亲爱的乌鸦”

你飞来窗口停驻的那一天，我正准备离去，离开一个伤心的城市，我喜欢盛装打扮，像要赶赴一场豪华的盛宴。

不知道为什么，约好的计程车一直没来，我等的疲累极了。我脱下礼服，换下高跟鞋，摘下钻石耳环，走进卧室小睡。

我梦见有人打开行李箱，将我收拾好的东西一一放回原位，并在窗口拉起凄厉哀怨的小提琴，我在梦里失魂无神地跳舞……

#### “亲爱的苹果”

……有时觉得自己像一只站在旷野巨石上孤独吼叫的兽，风声吞没了一切，没人能真正听到我的怒吼，我是有些忧郁、有些愤世嫉俗，但不是每个人都是这样的嘛！

我努力地爬上一颗不断滚动的圆球，却始终站不稳，常常跌落……你说男孩别哭！我知道，我会努力擦干眼泪。可是，可不可以让我先放声哭泣，再继续勇敢……

#### 无题诗作

黄昏，我在海边遇到一颗石头，它对我说，请带我去旅行。我说，我背不动你，只能为你开一扇窗……

节录自几米《我只能为你画一张小卡片》中《亲爱的乌鸦》、《亲爱的苹果》及《无题诗作》。

## Suggested citation

Yi-san, W. 吴易珊 (2016), 'Depart: A journey of *Light and Water*', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 327–36, doi: 10.1386/chor.7.2.327\_1

## 作者简介

吴易珊目前为国立台北艺术大学艺术学院全职助理教授。她于1994年成为云门舞集舞蹈团的专业舞蹈演员，由此开始了其职业生涯。1996年，吴易珊加入香港城市当代舞蹈团，并在1996-2001年担任南群舞子舞蹈团舞者、编导和管理者。2000年获得香港舞蹈联盟授予的香港舞蹈年奖，2003年和2006年两次入选香港杰出舞蹈艺术家名录。2003年获得香港赛马会音乐及舞蹈信托基金奖学金，随后前往英国伦敦当代舞蹈学校学习，并在兰登舞蹈团和阿库·汉姆舞蹈团表演，并在普洛丁舞蹈团工作过一段时间。吴易珊曾担任香港艺术发展局舞蹈项目审批员。她的作品曾被德国Crucible舞蹈团、TTCDance *Dance Round Table*、新加坡T.H.E舞蹈团、香港城市当代舞蹈团、东边舞蹈团、国立台南家齐女子高级中学、台北市立中正高级中学等机构进行首场演出。她与许多领域的艺术家合作，从不同角度探讨创作问题。

联系方式：国立台北艺术大学舞蹈学院 11201 台北市北投区学院路一号  
邮箱地址：yisanwu513@gmail.com

Wu Yi-san 吴易珊 has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---

## 尾注

1. 台湾：布拉瑞阳·帕格勒法、蔡惠贞、吴易珊；英国：Robin Dingemans, Annie Pui Ling, Lok Rachel Lopez de la Nieta, 北京：张元春、刘岩、赵小刚、万素。
2. 跨艺·舞动无界，“光与水”节目单，《离境》舞意介绍

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.337\_1

王欣 WANG XIN  
北京舞蹈学院

# 从“舞动无界”看不同文化背景下当代舞的差异

## 【关键词】

跨艺·舞动无界  
跨文化表演  
现代艺术  
当代艺术  
现代舞  
编舞  
当代舞  
文化差异

## 【摘要】

“跨艺·舞动无界”项目旨在建立和加强不同文化背景下的艺术对话与互动，理解和沟通。从几届编导的舞蹈创作中，我们发现了一个问题：对当代舞蹈理解的差异。本文将结合“跨艺·舞动无界”的相关作品，从中西现当代舞蹈比较的视点入手，分析不同文化背景下对当代舞认知差异的原因，从而引发舞蹈艺术在中国当代发展前景的思考。

现当代艺术反映了西方进入近现代后文化、意识、社会、科学的巨变，人类进入了前所未有的飞速发展的蜕变，从而又深刻影响了人们看待世界的观念和眼光。现当代舞蹈从属于现代艺术的一部分，但比较其他的现当代艺术稍显滞后，在人类对于自身的解放开始由概念发散时，身体上的解放时代也由此而来。艺术家重新审视自己的身体，发现在众多艺术创作媒介中，身体是非常特别的一种介质，无法复制，无法重复，天生就具有“独创性”的标签，因为每个人的身体都是不同的，每个人的灵魂也是不同的，每个舞动的身体都能自动的加入个体对世界的认识和感受。所以说，现代艺术为舞蹈的表现

重新开启大门，使带着生命的艺术媒介成为艺术。“跨艺·舞动无界”恰好提供了这样一个观察不同文化之间融合的平台，并在这种融合中发现差异的存在。

笔者分别参加了2009年首届“舞动无界”的工作，担任了2011年台北，2012年北京与2013年伦敦的“跨艺·舞动无界”学者。在连续几次的学者观察中，发现了不同文化背景下编导身上存在某些共同的现象和规律。这个项目仅限主题，不限风格，给予了编导们最大限度的自由。其中最为显著的差异，就是编导们对于“当代舞”的不同理解和阐释。

## 一、“跨艺·舞动无界”中当代舞理解的差异

### (一) 中国文化背景下的编导作品

在数次的创作过程中，我们在中国编导身上普遍看到了传统或本土的舞蹈文化意象，而这种特点在西方编导的身上并不显著，甚至台湾的编导也不明显。即使是一个最简单的动作运动元素，不同地区的编导处理也截然不同。

在2012年万素的作品《向莫言致敬》中，她混合了中国汉族民间舞中女子的舞蹈语汇，但整个舞蹈的组织和呈现方式却不是传统民间舞。道具是中国舞蹈中常用的绸扇，加长的扇面绸带，舞动形似流水，但却不是民间舞蹈中的使用套路。由于2012年是“光与水”的主题，而中国传统中又有着“男人如山，女人似水”的文化含义，即使是形式的解构与突破，也依然透漏出浓厚的文化背景。

在2013年赵梁的《无限关系》中，他要表现的不是那个客观存在的家园，而是探讨了人生命运的终极问题。无形的命运线变成了眼睛可以看得到的线，每个人作为空间中支撑线条的点，无论怎样挣扎和纠葛，都无法摆脱命运的设计和安排，摆脱不了命运线。从这方面来说，有点像西方对“悲剧”的理解。但是他给出了一个开放的结尾，是否寻找到了终极家乡，留给了每个人去思考。在中国传统文化中，有一种根据手上的掌纹，可以反映和预知人的命运的方法，叫做“手相”。这与周易有着很大的关系，至今有的人仍然非常相信，根据“命运线”对自己进行心理暗示，衡量和寻找生活的状态。所以对于中国观众来说，赵梁的作品意象会比较容易引起共鸣。但是如果不是中国文化背景下的学者，可能就会做出不同的理解和判断。

无独有偶，赵铁春的《纸钱》中中国传统意象的凸显，郭磊的《面具》关注的中国民间文化，赵晓刚的《草民》中人文的关怀，曾焕兴对传统的思考，等等。中国编导当



图1 《向莫言致敬》 编导：万素 摄影：西诺



图2 《无限关系》 编导：赵梁 摄影：王晓京

代舞创作中下意识表现出的浓厚的传统的、历史的、民族的“情结”，使得我们产生了思考：究竟是创作习惯使然，还是对于当代舞的概念理解本身就存在了差异。

## （二）其他文化背景下的编导作品

“舞动无界”2009年乔纳森·伦恩 (Jonathan Lunn) 的《北京人》(*Beijing man*)，创意来自文字向动作的转换。编导选取了中国作家曹禺1940年创作的同名戏剧、一些20世纪的中国诗歌以及唐宋诗词中的文字片段，在创作过程中进行解构转换为动作语言，看起来其间毫无关联的碎片式片段，却集中表现了一群生活在北京，但不同背景的人之间错综复杂的联系与交流。

2009年“舞动无界”克里·尼科尔斯 (Kerry Nicholls) 的《聚裂》(*Cleave*)，源自拉丁语，其意包含了“分裂”和“组合”两极不同的意思，分裂往往发生在低谷前，而组合往往发生在低谷后。舞者在分裂中互相支撑，重新组合。作品如同这个单词，以高强度的舞蹈动作探索于两极之间。

2011年“跨艺·舞动无界”主题为“不确定的等待”，台湾编导布拉瑞扬的作品从排练开始就将主题引入其中，演员、观众，甚至包括编导本身，都不确定最后究竟要呈现出怎样的作品，所有人都在等待着那最后的演出。布拉瑞扬现场的导演调度，竟然也成为了表演的一部分，所有演员在编导的指挥下临场应变，演员的紧张刺激，观众的提心吊胆，都是作品的重要组成。由于充斥着偶然和随机，一瞬间的灵感刺激，导致最后公演的两场竟然也是有着不同的两个结局。

2012年跨艺·舞动无界瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔 (Rachel Lopez de la Nieta) 的《北京水桶布鲁斯》(*Beijing bucket Blues*)，创作灵感来源于水与生俱来的破坏秩序的能力，舞者们将水桶与身体的可能性尽情展示，游戏式的舞台解放了传达的束缚。演员们一只脚在桶里，一只脚在桶外，拖行、跺脚，溅起水花，一系列的玩水、泼水，最后被彻头彻尾淋湿的过程，让舞蹈变得戏谑而轻松自由。

还有2013年“舞动无界”台湾地区编导苏威嘉的《Free steps》，一个个关注自我身体表达的演员，用诚实的身体、真实的感受和传递喜悦、愤怒、哀伤、欢乐，整个舞蹈如连绵不断的线条，没有任何节奏上的中断，使观众屏住呼吸观赏，直到最后才松了一口气，是一个很特别的观赏体验，从头到尾没有什么比舞蹈更不需要解释的了。

从上述的“跨艺·舞动无界”作品来看，这些作品并没有特别表现出更多文化的、民族的内容，而是以一种艺术共通的手法和视角来创作。一种跨文化、跨国界、跨制度、跨经济的无界别舞蹈，这比较符合西方语境中的当代舞概念。

这样看来，中国编导和其他文化背景下的编导，在对“跨艺·舞动无界”项目中所强调的当下状态，就有着不同的理解和诠释。实际上，在中国“当代舞”确实是一类特别的舞种，其内涵和外延都与西方的当代舞有着很大的差异。

## 二、不同文化背景下对当代舞理解的差异

### （一）西方语境中的现当代舞

#### 1、现代舞

通常认为西方的现代舞肇始于19世纪末伊莎多拉·邓肯，现代舞从反芭蕾的自由的动作，到从情感动机中挖掘动作，到纯动作的实践，到生活化动作的大量参与，归还给人民，成为生活的舞蹈，扮演着一个唤醒身体的使者，而当工业文明对人的身体、心灵重新构成了抑制的无形桎梏时，现当代舞成为了一种人的内在需要，它高度地宏扬了个体生命，人们可以用自己的身体，完成表现的权力、倾述的愿望，感受自我的存在。欧洲的德国和美国的众多现代舞家将现代舞推上鼎盛期。

#### 2、后现代舞

自从邓肯打开现代舞的大门，现代舞先驱们各尽其能的在形式化、观念化方面极尽发展，尤其是在1945年第二次世界大战结束以后，艺术家们获得了前所未有的解放，舞蹈抽象、精简成为动作本身，甚至是取消了物质载体的概念舞蹈。后现代舞蹈正是现代舞推到无以复加的境地后物极必反的产物，舞蹈回到具象，重新关注心灵和社会，从孤芳自赏的象牙塔中走出来，从自我中心主义的圣坛上走出来，真诚的消除艺术与大众的距离，反对极端、追求折中、不尚单一、力求融合的多元化道路。这样看来，后现代舞蹈是现代舞发展到当代舞阶段的过渡和准备，但是后现代舞与现代舞的差异更多的是风格上的不同，两者之间并不存在本质精神和价值取向上的对立。而后就被一股更加强劲、更加成熟的浪潮推到了历史的岸边。

### 3、当代舞

20世纪90年代全球巨变，“全球化”一词成为当代世界最重要的关键词。全球化不仅改变了人们的生活，也改变了艺术世界。线性、单向、一元等等一切原则彻底崩溃，取而代之的是多元、多向、碎片般的复杂景观。当代舞不仅是艺术语言形式的更新，更是价值取向上的巨变。提起现代往往让人联想到西方，但是提起当代，这个概念就包含了各个国家、种族。全球化时代诞生了史无前例的无国界的当代艺术。我们已经无法提出“当代舞蹈”的概念，因为舞蹈的本体似乎彻底消失，它和其他艺术语言已经融为一体。精英的变成大众的，艺术和时尚、艺术和商品、艺术与生活从来没有像今天这样密不可分、浑然一体。我们很难定义当代舞蹈，因为他本来就是反定义的，界线模糊，内涵太不确定；它可以是严肃的，搞笑的，血腥的，讽刺的，残忍的，真实的，大胆的，有美感的或者是都市的。我们可以从作品中看到，当代舞蹈要求打破经济和文化壁垒，崇尚消费主义，追逐自由地带，与都市生活融为一体。裸体与色情，极简派艺术，多媒体影像艺术，行为艺术，装置艺术，流行舞蹈的律动等等，都是其丰富的作品组成。

在20世纪90年代随着经济全球化格局和当代艺术的发展，我们进入了当代舞时期。从历史角度来说，当代是现代化过程中的一个阶段而已，是现代化过程的延续。从舞蹈角度来说，西方现当代舞蹈一脉相承。

## （二）中国语境下的现当代舞

造成不同文化背景下对当代舞的差异有很多原因，首先，中国进入现当代时期和时机与西方不同。1840年的中国进入近代时期，比西方1640年英国资产阶级革命晚了两百年，而1919年进入现代时期，却与西方基本一致。因此，中国的现代化进程比较短暂，传统和现代之间的冲突就比较突出，这一冲突也成为了中国意识观念中长期存在的主题，当然也体现在舞蹈领域。

其次，从舞蹈的发展阶段的划分上，中国与西方也有着根本的不同。

### 1、“新舞蹈”：现代舞的现实主义转型

20世纪30年代中国舞蹈的先驱吴晓邦、戴爱莲分别从日本和英国，在自身的舞蹈启蒙教育中，都曾尊名师学习过地道的西方现代舞。西方现代舞的两大发源地是美国和德国，而英国和日本又是这两个体系的最大影响地。也就是说，中国现代舞的源头，就全面接受了两派现代舞的理念。

在他们的艺术实践中，一开始都保有了与现代舞相通的自由与创新的理念，但同时更强烈的追求舞蹈的民族性与时代精神。其中，吴晓邦“为人生而舞”的至理名言和以《义勇军进行曲》、《游击队员之歌》、《饥火》等为代表的“20世纪经典”之作，应视为“中国现代舞”的珍贵精神财富。吴晓邦时刻与国家、民族的命运休戚与共的理想主义光芒，将这种和着时代脉搏的舞蹈称为“新舞蹈”。

吴晓邦认为，“中国现代舞蹈的格调应该是现实主义的态度，这是20世纪30年代现代舞在中国兴起时就接受的格调”。从30年代到80年代前，舞蹈和其他艺术门类一样，从生活中提炼舞蹈语言，反映民众关切的社会、历史事件，具有鲜明的现实主义品格的作品，打上了浓厚的中国烙印。

学者欧建平说：

作为一种编导介入社会的手段，现代舞曾被吴晓邦称为新舞蹈，走上了一条现实主义的道路上，确切的说是批判现实主义的道路，成为中华民族抵抗外辱、争取独立、结束内战、走向强盛的政治武器。并恰好与中国文化中“文以载道”的历史

传统不谋而合，正是从那时候起，西方现代舞与中国革命和政治斗争结下了不解之缘，更深深留下了“内容大于形式”的历史烙印。

(2003: 55)

从严格意义上，这与属于西方现代派艺术体系的“现代舞”，从创作理念到表现形式都具有明显差异性。

## 2、中国现代舞：传统向现代转换的革命

1949年建国以后，一直到1978年改革开放之前，由于历史和政治的原因，以欧美文化为基础的现代舞，在中国几乎销声匿迹。直到20世纪80年代初，自美国学习现代舞的郭明达，才把现代舞的系统理论开始传播；美籍华人舞蹈家王晓蓝最早将现代舞技术课程展示并介绍到中国；1987年广东舞蹈学校的现代舞专业实验班成立，邀请国外专家讲授现代舞训练和编舞体系，标志着中国现代舞的起步。1992年广州现代舞团和1995年北京现代舞团的成立，成为了中国现代舞的摇篮。

但是对于西方现代舞的“特定风格元素”的规定，一度让中国现代舞者产生对现代舞身份认同的思考：一味的学习、复制西方现代舞的技术形式，有可能使中国现代舞者囿于“特定规限”之中，从而在一定程度上阻碍创新或创造精神与现代舞自身价值实现的纵深发展。王玫在2000年的作品《我们看见了河岸》，就是表现中国现代舞的心路历程，确认中国现代舞的方向。明确中国的现代舞在“与时俱进”中，能从“特定风格元素”中解放出来，从技术创新、动作语言创新的层面，促使中国现代舞者获得真实、实在，非“他者”制导、影响的“身体语言”的“自由表达”。中国现代舞家曹诚渊说：“中国现代舞的发生虽然由西方现代舞诱发，但其根本原因则在于中国舞蹈自身文化建构与文化变革的内在需求使然。”学者刘青弋说：“还有人狭隘的把东方的现代舞看成是西方舶来的一个现代派舞蹈流派，或仅把它界定为与芭蕾相区别的一个舞种风格，其结果是从本质上忽略了现代舞是一场实现舞蹈艺术从传统向现代转换的艺术革命和艺术运动。探索以现代艺术特有的认知世界的方式，去理解和表达中国文化，以及正在进行时态的中国国民的生存状态，是‘现在进行时态’的创作。”

在西方，现代舞也已成为过去。在中国，现代舞面临着自身的文化身份规限和与当代舞的交互影响。而真正导致西方关于现代舞、后现代舞、当代舞的迅速更迭的，曾经现代舞之母邓肯所奠定的“现代舞精神”这个精髓，在中国仍是少数舞者的追求。

### 3、中国当代舞：此“当代”非彼当代

如果说西方当代舞是与现代舞一脉相承的话，中国的当代舞并非如此，而是与“新舞蹈”一脉相承。一直到改革开放前，除了由前苏联带入的芭蕾舞以外，中国的本土舞蹈只剩下了浓厚本土味道的民族民间舞。虽然古代历史上存在着大量中国舞蹈的记载，由于朝代的更迭和文化的变迁，中国古代的舞蹈已经绝迹。1954年北京舞蹈学校建立后试图重建能够代表中国文化的典范性舞蹈，当时全面帮助中国的苏联，在各行各业都派专家指导建设，舞蹈也不例外。苏联功勋艺术家们帮助中国在非常短的时间，建立了高水平的芭蕾学科。然而在中国古典舞蹈的重建工作中，由于对中国舞蹈缺乏了解，使得当时的中国古典舞成为了与芭蕾嫁接的异形产物。到了60年代文化大革命，除了《红色娘子军》《白毛女》少数几个政治样板戏，舞蹈的发展停滞了下来。

直到80年代改革开放后，西方思潮如潮涌一般再次涌向中国，人们的思想重新活跃起来，各种舞蹈也再一次进入到了中国舞蹈视野，带来了中国舞蹈一次创作上的繁荣时期。创作广泛吸收，但又不拘泥于某一种技术、风格、素材的舞蹈作品大量涌现，1998年的舞蹈比赛上，把不能划分到芭蕾舞、中国民间舞、中国古典舞，但又追求鲜明的艺术形象和丰富的民族审美情趣，反映中国人当代社会生活和时代风貌的作品，统称为“新舞蹈”后改称为“当代舞”。

所以，中国当代舞秉承了吴晓邦提出的“新舞蹈”理念，“它注重已有形态、元素的重新利用，强调现实人文关怀，着重表现社会主流意识形态，而非过多沉溺于自我的艺术宣泄；它强调运用各艺术之间的横向交叉来重组艺术符号，及时传达当下的各类信息；它根据内容和塑造人物的需要不拘一格借鉴、吸收各舞蹈流派的多种风格、表现手段和表现方式；它涵盖了建国以后中国舞蹈人巨大的新舞蹈创作实践。”<sup>1</sup>最为常见的就是军队舞蹈、群众舞蹈、校园舞蹈等等，范围较广，但总体上都是以反映当下人民现实状态为主，就是吴晓邦曾经所说的“在时代的脉搏上起舞”。

这显然与西方当代舞不同，或者说是完全不同的两个“当代舞”概念，西方当代舞寻求一种无国界、跨文化的舞蹈艺术形式，而中国的当代舞正是要寻求本民族、本文化的当下生活状态的舞蹈艺术形式。西方当代舞追求“无我”之境，而中国当代舞恰恰寻求的是“有我”之境。从这种意义上来说，这就是西方当代舞与中国当代舞的差异，从而导致了在“跨艺·舞动无界”项目中出现的中国编导和其他文化背景下编导的差异，这种民族的、文化的、历史的、时代的思维，传统和当下现实的关系性，正是中国编导的习惯，或者说是本性。

### 三、中国当代舞产生差异的原因

在西方，舞蹈艺术已经跨界，和其他艺术门类融为一体，西方“当代舞”概念的舞蹈在中国也同时有存在，仍划在“现代舞”的类别中。而更多从事戏剧、美术的艺术家，却开始探索当代艺术中的“人体”问题，间接地创作了中国的“当代舞”。形成这样复杂的局面的原因，我认为有以下几条：

#### （一）初有模式对中国舞蹈的影响

由于国家需要，1954年中国成立第一所专业舞蹈院校“北京舞蹈学校”，由苏联专家帮助兴建。在当时按照苏联模式建立舞蹈专业，深刻的影响到了中国舞蹈的格局。而北京舞蹈学院作为整个中国舞蹈事业的基地和权威，也是中国舞蹈事业发展的风向标，重建中国本土舞蹈将其发扬光大成为最重要的任务。

#### （二）舞蹈宣传功能一以贯穿

自从1942年毛泽东《延安文艺座谈会上的讲话》提出为工农兵服务的方针以后，对中国文艺界产生了深远的影响，在为人民服务，为社会主义服务的前提下，创作出更多更好的精神产品，为社会主义精神文明建设作贡献。这一方针一直成为了艺术创作的主旋律，宣传功能在舞蹈中的地位是毋庸置疑的。这与倡导自由和觉醒，以及关注自我意识的现当代艺术完全不同，使得现当代舞的发展从一开始就产生了分歧。

#### （三）观众欣赏习惯使然

从西方的当代舞欣赏角度来说，适合采取宽容的心态，这也许是针对所有现、当代艺术的一种欣赏姿态。实验性的离经叛道，严肃主题的沉重费解，会象一次过火的行为艺术和没有标点的小说一样令人难以接受。宽容，可能会容纳一些伪艺术，但是宽容可以让人们尝试去接受和理解一个陌生的人、一种新的形式。观众可以领略新鲜怪异的动作形式的冲击、快感，可以在动作与听觉、视觉环境的关系中发现特殊的意识，可以大声咳嗽、提前退场，现代舞让你愤怒、快乐、感动、恶心，就是不能让你无动于衷。请做出你的反应，你的动作。

西方艺术市场较为成熟，使得各种流派、各种风格的艺术家的商业性的到实验性的作品都能接受，整个市场形成了良性循环。中国的一些实验性作品的艺术家，受到资金或场地或内容等一系列的局限，有些甚至不能公开演出，生存状态举步维艰。多年来中国观众们也习惯于欣赏与切身生活息息相关的，能够反映人民现实生活和面貌的作品，贴近大众的作品。但一些现当代舞蹈通常个性、隐晦、晦涩、夸张甚至荒诞，观众需要有一定的艺术修养和欣赏水平，这就加剧了当代舞概念理解的分歧。

#### （四）浓重的传统色彩和文化依恋

中国的当代舞密切联系社会现实，必然就要体现中国重视传统的主张。实际上亚洲的当代舞蹈，都含有着较为沉重的历史感。特别是发展中国家的舞蹈，对历史、对社会、对文化、对过去并不久的伤痛、对个人都还有着浓重的反思和纠葛情绪。从这种意义上来说，中国的当代舞的分歧，更在于中国舞蹈艺术整体的创作观念快速发展的同时，大部分创作存在于后古典、现代主义甚至现实主义的创作习惯中，这与其他的艺术门类差别很大。直到现在，知道现代舞、懂得现代舞的中国人都极少，对现代舞和当代舞概念混淆现象更是比比皆是。

## 结论

全球化、经济一体化的纽带将整个人类紧紧地连为一体，但各种文化身份的差异性才是宝贵的。在当代艺术中，差异性产生了同质性，因为一切都要受到全球化时代艺术市场的制约。中国当代舞蹈的概念与西方当代舞的差异这个现象是非常值得探讨的。每一代人有每一代人的命运，每一代艺术家有每一代艺术家的使命。当代艺术与我们同行，不管美丑，无论好恶，他都记录了当代人瞬息万变的现实生活，表达了当代人不懈求索的生命意志。当代艺术尚在路上，它的明天不可预知，但它将随着时间的推移和生命的延续不断更新。“跨艺·舞动无界”是个碰撞的地方，是全球化语境下，多种舞蹈文化交融产生的新的境界，这或许也是“跨艺·舞动无界”的意义所在，跨界的地方，点亮了彼此，诞生了不同于二者的新的产物，是最美的境界。

## 参考文献

- Bulareyaung, P. (2011), *Uncertain...waiting...* In: ArtsCross/Danscross Taipei 2011: *Uncertain...waiting...*, dance performance, 20-21 August 2011, Experimental Theatre, Taipei National University of the Arts, Taipei.

- Ge, X. & Wang Z. (2012), Discussion of the Pan Arts Phenomenon, *Mangzhong Literature*, 12.
- 葛祥国,王作明. 论泛艺术现象[J]. 芒种. 2012(12)
- Guo, L. (2013), *Mask*. In: ArtsCross London 2013: Leaving Home, being elsewhere, dance performance, 10 August 2013, The Place Robin Howard Theatre, London.
- Liu, Q. (2004), *History of Western Modern Dance*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House.
- 刘青弋: 西方现代舞史纲[C].上海音乐出版社.2004.
- Liu, Q. (2000) 'Going Local' and 'International Practice' - On The Conflict and Fusion of Eastern and Western Dance Culture, *Dance*, 38: 2, pp. 44-46.
- 刘青弋.“走向本土”与“国际接轨”——论东西方舞蹈文化的冲突与融合【J】.舞蹈, 2000(2): 44
- Lopez de la Nieta, R. (2012), *Beijing Bucket Blues*. In: ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water, dance performance, 17-18 November 2012, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing.
- Lunn, J. (2009), *Beijing man*. In: Danscross Beijing 2009: Dancing in a shaking world, dance performance, 6-7 November 2009, Beijing Poly Theatre, Beijing.
- Nicholls, K. (2009), *Cleave*. In: Danscross Beijing 2009: Dancing in a shaking world, dance performance, 6-7 November 2009, Beijing Poly Theatre, Beijing.
- Ou, J. (2003), *History of World Art: Dance Volume*, Beijing: Oriental Press.
- Su, W. (2013), *Free steps*. In: ArtsCross/Danscross London 2013: Leaving Home, being elsewhere, dance performance, 10 August 2013, The Place Robin Howard Theatre, London.
- Tsao, W. (2002), Modern Dance Performance Feedback, *Dance*, 8, 22-24.
- Wan, S. (2012), *Tribute to Mo Yan*. In: ArtsCross/Danscross Beijing 2012: Light & Water, dance performance, 17-18 November 2012, Beijing Dance Academy Theatre, Beijing Dance Academy, Beijing.
- Yang, B. (2012), 'The Evolution of Western Modern and Contemporary Aesthetics and its Transcendence of Real Life', *Qiu Suo (Seeker)*, 10, pp. 149-151.
- 杨波. 西方现当代美学思想嬗变及其对现实生活的超越[J]. 求索. 2012(10)
- Zeng, H. (2013), *Walk*. In: ArtsCross/Danscross London 2013: Leaving Home, being elsewhere, dance performance, 10 August 2013, The Place Robin Howard Theatre, London.

Zhang, S. (2009), *Philosophical Thoughts on Western Post-modernism Art*, Peking University Press (*Philosophy and Social Sciences*), 46: 4, pp. 5–10.

张世英：对西方后现代艺术的哲学思考[]].北京大学学报（哲社科版）.2009.4

Zhao, L. (2013), *Infinite Connections*. In: ArtsCross/Danscross London 2013: Leaving Home, being elsewhere, dance performance, 10 August 2013, The Place Robin Howard Theatre, London.

Zhao, T. (2009), *Ghost money*. In: Danscross Beijing 2009: Dancing in a shaking world, dance performance, 6-7 November 2009, Beijing Poly Theatre, Beijing.

### Suggested citation

Xin, W. 王欣 (2016), 'Looking at different cultural contexts in the contemporary dance of ArtsCross/Danscross', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 337–50, doi: 10.1386/chor.7.2.337\_1

### 作者简介

王欣，女，北京舞蹈学院舞蹈学副教授。本科、硕士皆毕业于北京舞蹈学院，博士研究生就读于北京大学艺术学院。主要研究方向为舞蹈史与理论、舞蹈教育学、艺术学基础理论。自2006年开始教授北京舞蹈学院《舞蹈作品赏析与批评》、《舞蹈概论》、《舞蹈形态学》、《舞蹈教育学》等多门课程。发表多篇学术论文，承担多项省部级、院级科研项目。2012年以访问学者身份赴美国纽约大学，2013年任北京大学访问学者。任2009年、2011、2012年、2013年“跨艺·舞动无界”学者观察员。

联系方式：北京舞蹈学院，中国北京市海淀区万寿寺路1号，邮编：100081  
电子邮箱：wangxin@bda.edu.cn

Wang Xin 王欣 has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

---

### 尾注

1. 百度百科关于“当代舞”词条

Choreographic Practices

Volume 7 Number 2

© 2016 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/chor.7.2.351\_1

丽贝卡·卢克斯 REBECCA LOUKES  
埃克塞特大学

## “接触地带”再定义：翻译、转换与中间地带

### 【关键词】

表演  
编舞  
翻译  
接触地带  
跨文化  
间  
情境

### 【摘要】

本文主要研究跨文化艺术实践中的“中间地带”。笔者曾以学者身份参与“跨艺·舞动无界”项目，并以此为基础，在文中对玛丽·路易·普拉特（Mary Louise Pratt）的“接触地带”理论做了深度剖析。普拉特将接触地带定义为“不同文化相遇、冲突和互相争斗的社会空间”（Pratt 1991: 4）。笔者研究了2012年及2013年在北京舞蹈学院和伦敦当代舞蹈学院两地的活动过程，重新定义了“接触地带”概念，这些活动既有在排演厅中的也有在研讨会上的。笔者吸收了翻译理论、实用主义哲学理论以及表演训练、中国美学和语源学的相关概念，对“中间地带”进行了更为微妙的理解，主张“中间地带”既是艺术新作的高效创作空间，也是跨文化合作实践的理想之选。



图1: 中文里的“间”字的繁体<sup>1</sup>

中文里“間”（繁体）字（见图1）的写法是两扇门加上门后的月亮。虽然门是关着的，“两扇门之间有缝隙可透过月光”（Jullien 2009: 940），因此可以看到月亮的光。本文将探讨跨文化艺术实践的中间地带。当然，上图中的字虽无法进行充分到位的翻译，其字形却展现出具有“中间”特质的一瞬，是中间地带的典型案例，这一点将在下文中进行进一步阐述。“接触地带”一词由玛丽·路易·普拉特于20世纪90年代初创，并将之定义为“不同文化相遇、冲突和互相争斗的社会空间”（Pratt 1991: 34），笔者将此概念作为本文的理论出发点。“接触地带”这一概念在众多学科的跨文化实践研究中仍有广泛运用，但也有人对此概念持批判态度，笔者会就此开展探讨。

笔者于2012年至2014年以学者身份参与“跨艺·舞动无界”项目，下文中将利用这段经历对“接触地带”进行剖析和再定义。“跨艺·舞动无界”项目为中国大陆、台湾和英国的大学与艺术院校联合开展的长期项目，旨在探究表演艺术新作品创作中的跨文化工作实践<sup>2</sup>。2012年和2013年的活动中，每年都有9名舞蹈编导和30名舞者开展为期三周的联合创作，就特定主题（2012年北京舞蹈学院：光与水；2013年伦敦当代舞蹈学院：离乡·在别处）创作舞蹈小品（每则作品10分钟）。项目邀请专家学者对创作过程加以观察，并在学术讲座和会议以及“跨艺·舞动无界”的博客上将观察成果和艺术作品共同呈现。

通过本文论述，笔者主张“跨艺·舞动无界”项目本身即起到“中间地带”的作用，项目所发起的创作过程中也制造了许多中间地带。本文依托2012年和2013年“跨艺·舞动无界”项目中的三则创作过程进行微型案例研究，对“接触地带”概念进行剖析。笔者以翻译理论、实用主义哲学和演员培训理论及中国美学与语源学为理论基础，旨在进一步了解“中间地带”在艺术作品创作及其在跨文化工作实践中作为战略参考发挥的巨大作用。

## 接触地带/翻译地带

普拉特的“接触地带”源自语言学术语“接触语言”（contact language），即持不同语言（又称“混杂语言”）的不同话语群体所形成的交流方式，常见于商贸行业（Pratt 2007: 8）。接触地带在描述殖民迁徙历史中的“帝国遭遇”时有所应用，“常见于存在高压政治、极度不公和棘手冲突的情况”（Pratt 2007: 8）。然而，普拉特主张着重强调“接触”中“各主体参与方式以及主体之间的关系”：

（接触地带）在探讨殖民者与被殖民者或旅行者与“被旅行者”关系时并非将关系双方看作互相孤立的因素，而是认为双方存在共处、互动关系，常见有悬殊的力量差距，应进行统筹理解和操作。

（Pratt 2007: 8）

1991年，普拉特将“接触地带”定义为跨文化研究认识的象征和范本，此后各学科皆有用到该概念<sup>3</sup>，“跨艺·舞动无界”项目的参与者亦有使用。跨文化研究中广泛使用“接触地带”概念的原因在于，该概念质疑和颠覆了现有以西方观点为主、基于帕垂斯·帕维斯（Patrice Pavis）跨文化转换沙漏模型创建的线性模型。沙漏模型所表述的跨文化实践以“来源文化”和“目标文化”二元关系为基础，曾因其欧洲中心论和符号学角度解读受到巴鲁卡（Bharucha 1993、2006）及罗和吉伯特（Lo & Gibert 2002）等的猛烈抨击。中国戏剧学者田民对帕维斯“沙漏”模型的观点是：“由于该学说未能明确将跨国戏剧视作不同戏剧元素互有交涉和置换的结果，往往制约了目标文化（即西方文化）对来源文化的采纳程度（Tian 2008: 4）”<sup>4</sup>。

同样的，翻译简单化观念认为翻译只不过是“语言转换的简单过程，一种语言写就的文字（即源语言）……可以理所当然地转换为另外一种语言（即目标语言）”（Bassnett 2014: 2），现代翻译理论也对此进行了驳斥。霍米·巴巴（Homi Bhaba）于1994年提出的重大理论中，“第三空间”集中体现为文化含义创作产生的“交互”空间、翻译与语言交涉的前沿阵地、中间地带（1994: 38—39），翻译理论则尝试在全球化、跨文化、后殖民时代背景下，对该语言中间地带中含义构造的复杂性进行了描述和阐释。因此，比较文学领域的专家吸收普拉特“接触地带”理论后，表述了“不同人群试图尽力向对方进行自我表达从而出现言语转换，因此出现的遭遇空间”（Bassnett 2014: 57）。艾米丽·阿普特（Emily Apter）将之命名为“翻译空间”：<sup>5</sup>

翻译空间明确了政治、诗歌、逻辑、控制论、语言学、遗传学、媒体和环境学等的认识间隙，其移动特点包括精神移情作用和信息转换技术。

(Apter 2006: 6)

不过，阿普特的“翻译空间”理论超出了语言的框架范畴<sup>6</sup>，这点对本文非常关键。当然，舞蹈就是现成有效的研究模型，通过舞蹈我们可以检视身体接触和表达，从而对语言学概念进行重新定义。我对语句之外的翻译深感兴趣，思想、训练、动作的翻译都不涉及语句，正如阿普特那句引人争辩的话语说到的：“万事不可译……万事可译 (Apter 2006: xi-xii)。”

## “地带”详究

我们要观察的第一个案例是2012年由瑞秋·洛佩兹·德拉·尼叶塔 (Rachel Lopez de la Nieta) 创作、2014年在“跨艺·舞动无界”五周年活动中再度上演的《北京水桶布鲁斯》(Beijing Bucket Blues)。节目排练过程中，笔者观察到，编导通过与其翻译互动营造出“中间地带”，从而为舞者创造了更为高效的创作空间。洛佩兹·德拉·尼叶塔是一名来自英国的现代舞编导，但在她的实践中融入了更广泛的领域对其产生的影响<sup>7</sup>。当时她与四名舞者合作——两名来自北京舞蹈学院，另外两名来自台北。因为舞者和编导语言不通，所以洛佩兹·德拉·尼叶塔直接通过翻译同舞者进行交流<sup>8</sup>。洛佩兹·德拉·尼叶塔创作《北京水桶布鲁斯》的过程采用即兴任务型结构方式，该方式在英国的戏剧舞蹈教学中较为常见，来自北京舞蹈学院和台北的舞者对此则知之甚少。

洛佩兹·德拉·尼叶塔创作之初是将空的水桶交给舞者，请他们自行与水桶进行互动 (见图2)。排练早期阶段，舞者使用水桶进行即兴表演，洛佩兹·德拉·尼叶塔则从这些表演片段中进行拣选，进而重复、改良并最终“确定”舞蹈动作。笔者在洛佩兹·德拉·尼叶塔排练过程的末期 (即三周排练时间的最后一周) 开始进行观察。以下为洛佩兹·德拉·尼叶塔与翻译谈到一名舞者时所说的话：

那天我们在这里练习的时候，她当时的动作是受了童年回忆的启发，太美了……这句不要翻……她的动作来自童年回忆，也许她该好好想想这段回忆……啊，有光……有光可以看见……想想看那是怎样的场景……

(Lopez de la Nieta, 北京舞蹈学院2012)



图2: 洛佩兹·德拉·尼叶塔创作《北京水桶布鲁斯》排练图。摄影: Nigel Boardman

排练到这时，洛佩兹·德拉·尼叶塔告诉翻译该对舞者说什么话，这其实就是简单的源语言/目标语言法。洛佩兹·德拉·尼叶塔不是简单地教授动作，而是采用一种与众不同的方式发挥翻译的作用。首先，她将翻译过程作为自己思维过程的一部分。看起来她似乎是要自己做个总结，但是她又会把观点大声地说出来。洛佩兹·德拉·尼叶塔对翻译说：“那天我们在这里练习的时候，她当时的动作是受了童年回忆的启发，太美了”。但是她随后又告诉翻译对舞者不要“翻译这句话”。她并不想透露自己所有的想法。这一刻，洛佩兹·德拉·尼叶塔没有进行直接的指导，她想要为舞者尽量拓展阐释空间，而不是掐断创作的可能性、直接将动作告诉舞者。此类情形在洛佩兹·德拉·尼叶塔的排练中出现过若干次：“他坐在桶上之前的那个动作我真喜欢……不刻意营造美感——只是那么坐在桶子上……我说得太多了……”（排练中的洛佩兹·德拉·尼叶塔，北京2012）

洛佩兹·德拉·尼叶塔不事先决定舞蹈素材。事实正好相反，她会营造出一种空间，让舞者可以将她的初衷“翻译”成动作，由舞者围绕回忆进行即兴创作；依托个人和本国文化的历史、舞蹈技巧以及训练开展编创。

《北京水桶布鲁斯》作品本身、排练步骤及排练期间某些时刻（包括思考决定是否将某些语句口头翻译出来的时刻）都可以理解为是互为关联的“接触地带/翻译地带”。舞者和编导在双方默认的空间中交流，游弋于知与不知之间，大家尽己所能在不同层面上回应对方，所以有时会出现不明所以或难以交流的状况，但是笔者仍主张该空间是，“一个有效……空间，可就该空间探讨文化差异和探索创作可能性”（Bassnett 2000: 57）。虽然最终作品的审美情趣由编导决定，洛佩兹·德拉·尼叶塔和舞者还是通过不断交涉、改良、合议共同创造出一个表演的世界。艾米丽·阿普特曾写到，学习另外一种语言能让人重新看待自己在尘世的位置：

翻译可以是爱，也可以是破坏，翻译成为一种重新看待自己与世界、与历史关系的方式；翻译让自身固有知识变得陌生；翻译让人忘记自己的国民身份，将人带离自己在本国的舒适区、日常的仪式感和在本国既有的种种安排。

（Apter 2006: 6）

以上极宜用来评述舞者和编导之间的交流方式。他们在各自都熟稔的领域合作，但是语言和创作方式的不同让他们身处全新的空间中，“破坏”并“重新定位”了他们原有的专业身份和专业知识。在创作自己的“接触语言”时，他们也合作创作出了“全新”的作品。

## “地带”再定义：什么是中间地带？

普拉特“接触地带”常为人诟病之处在于该理论自觉“中立”。简·库珀（Jan Cooper）反对的立场是，“接触”和“地带”两个概念都有军国主义的潜在含义（如，某人在作战区/军事区与敌人发生了接触），他认为，这样就让“接触地带”这一术语浸染上“静态发展的特质，无视其受人群互动影响的因素”（Cooper 2004: 25）。笔者认为从普拉特本意看来绝非要表达“静态”或“中立”之意，库珀的观点是对普拉特本意的误读。通过“跨艺·舞动无界”实验可以对“中间地带”概念进行深度挖掘，从而为该概念的象征意义框架注入丰富内涵。

《无限关系》（*Infinite Connections*）是北京编导赵梁为2013年伦敦“跨艺”活动创作的作品，该作品通过舞蹈动作阐释作品素材，着意玩转“中间地带”。《无限关系》作品中，六名舞者通过在一条巨型弹力带内外移动、穿越完成创作（图3）。

就洛佩兹·德拉·尼叶塔的创作而言，没有舞者和编导的配合就没有作品。而赵梁从排练的第一天就对舞者交代说，希望作品能表现六个人在空间限度内的生死之旅。他将一根长长的白色弹力带交给舞者，舞者将弹力带系在练功房两端的把杆上，开始在其中玩耍、尝试，跟随或者对抗其产生的弹力，进而开创出更多结构化动作，同时对这些动作进行反复琢磨并最终确定创作成品。

显然，对舞者来说，利用弹力带做动作相当于给了他们具体的任务；编导不需要使用动作术语或发出指示，舞者已经对目前要解决的问题有了认识。弹力带变化万千，由弹力带组成的网络也有万千切入点。舞者实际上是在营造自己的表演世界。

笔者观察到，在排练过程当中，工作室的氛围常常是在玩乐中解决问题，舞者共同掌控局面、共同承担完成小组任务的责任。但有时也会出现困扰。有时难免会出现解决不了的问题或是弹力带乱成一团无法解开。作品的结尾处，舞者通过弹力带各自行进，完成形态各异的相遇动作，最后一幕中，观众可以看到最后有个舞者困在弹力带组成的蛛网中央并试图挣脱。排练过程中，每每有舞者在该段中被弹力带捆住或困住，此时排练就必须停止，舞群则要对该段动作部分重排或完全重排。其间，编导赵梁问舞者是否发现这段太难。有一名舞者回答说一定要团队齐心协力才能做到，赵梁同意舞者的观点，表示要将各人不同的技法、路径和节奏融为一体是一桩难事。



图3: 赵梁创造《无限关系》。摄影: Andrew Lang

弹力带本身就是非常具象的隐喻——象征着一则需要共同解开的谜题，同时它也让舞者无处躲藏。舞者要直面各自训练体系的不同，解决由此而来的种种问题，否则作品就会“失败”。一切都是真实绝无虚假。该案例中切实发生了各层级、各角度的翻译过程。比之笔者观察过的其他排演过程，该作品将排演的主动权更多地交给了舞者。例如，有若干次其中一位舞者对编导说：“稍等——我们要解决一下这个问题”，赵梁就会在一旁等待舞者共同解决问题。

此概念在本文开始时所引中国字“间”字（见图1）的语源中有所体现。弗朗索瓦·于连（Francois Jullien）曾著有关于中国近代山水画的理论文章，他在其中论证到，两扇门中间的空间有其特质，“空无感弥漫、稀释存在感……（画家）则在‘有’‘无’之间作画”（Jullien 2009: 2）：

“间”不是空间间距割裂；也不是关系居间调停。“间”表示留有余地……无限开放……因此“间”不是物物之间……而是一物之“间”，物因“间”而有呼吸吐纳，得享自由、滋养和浸润。

（Jullien 2009: 94 – 95）

“间”之定义不是要将空间简化、扁平化或具象化——“间”并非必然涉及到“关系”，但它却从理论上说明了可能存在关系的空间。笔者认为针对“地带”的此种研究方式为跨文化研究者提供了灵活的研究策略。“间”的起源不是冲突，也不是关系，“间”强调的是动态，是处于变换或成形边缘的空间。

## 条分缕析：“地带”中有“接触”

其它针对普拉特理论框架的批判意见则集中攻击其理论空洞。库珀说：“要符合什么条件才算是接触地带当中的接触，这一点是不甚清楚的”（Cooper 2004: 27）。绍尔西（Schorch）提出有必要让“接触地带”人性化（2013: 68），马纳桑嘉（Manathunga）则提倡发展其“敏感度”（2009: 165）。在该背景下，我们该如何将该概念讲清说透？当然，在舞蹈和表演领域，“接触”的含义和军事战争的语言属性是全然不同的。我们首先以接触即兴为例，该方式合作的方向就更多依赖于彼此间建立关系而非冲突。而且，在表演创作的“地带”中，业界共识就是最终的作品要由舞者和编导合力创作完成；但其过程与依靠参与者通过达成各种协议的创作方式大为不同。要对概念进行全面把握，光置身于“地带”之中是不够的，一定要深入分析接触地带中的“接触”并进而持有明确的态度才能做到。

伦敦编导维拉·图辛（Vera Tussing）自述其为2013年“跨艺·舞动无界”创作的作品《舞动关系的研究》（*ArtsCross Moving Relations: Research*）是在讲述“彼此的相遇”和“彼此重量的相遇”。笔者曾目睹一次彩排，图辛和两名舞者共同创作作品中的一段，其中一名舞者想要支撑起另一名舞者的重量，但是没有找到着力点。图辛说，“我想让你试试看用力过猛是什么感觉你就知道着力点在哪了……你在使用素材太犹豫。我们要真正着手去做”（见图4）。当时要完成舞蹈设计动作，舞者需要完全将自己交付出去，切实承担彼此的重量。不论出于什么原因（恐惧、犹豫、害羞），如果他们不能做到这一点，就不能完成舞蹈设计动作——舞者也会因此摔倒。图辛明确地提示舞者，要成功完成动作，一定要同时感受自己的重量和别人的重量。

20世纪30年代，德国舞者、舞蹈教师格特鲁德·法尔科-赫勒（Gertrud Falke-Heller）曾明确论述过接触的必要性，认为接触的产生依靠对自身和他人的敏感：

从根本上说，意识和接触是互相依存的；如果没有自觉意识，就不会发生真正的接触，而没有接触，也不会有意识的存在。当意识自我感知到外来感受，并给出确认和响应时，就建立了接触。

（Falke-Heller in Loukes 2010: 110）<sup>9</sup>

舞者一定要具备高效接触的素质，因为如果他们不能按照编导的描述与其它表演者相会，那么就像上文中提到的，作品就会“失败”。“跨艺·舞动无界”的每次“接触”都要



图4：维拉·图辛创造《舞动关系的研究》排练图。摄影：Andrew Lang

求保质保量完成。在我观看练舞、与他人交流、聆听并以我所知带动作品理解的时候，在针对核心艺术流程的各类研讨会、大会和其他活动中都需要“接触”。

“接触”这一概念可帮助我们采用几种方式对“接触地带”进行再定义。首先，“接触”不是指身在彼处；而是依托于心思所归，这是“接触”的关键；其二，“接触”是动态的；不会呈现固定、静态或“中立”；最后，理解“接触”不能脱离其背景/环境。于连（Jullien）说空间“可以呼吸吐纳”，那么对于自主进入其间的人而言这并非一个“非我”的“地带”。笔者更愿意采用实用主义哲学家约翰·杜威（John Dewey）在1938年提出的名称，将之看作“情境”：

人类体验并非主要通过细微的感性直觉而来，而是通过（杜威）所说的“情境”而来。他所说的“情境”并非仅指物质环境，而是全面整合了物质、生理、社会和文化条件的综合体验——是最丰富、最深刻、最饱满、最宽泛的感知体验。

(Johnson 2007: 72) <sup>10</sup>

在这样的“情境”中，各组成元素与整体密不可分。约翰（Johnson）以从自己办公室看到一棵橡树为例。看到橡树的那刻，他写道：“眼中只看到整个情境……体验到的感觉是全然一体的，瞬间囊括了视觉、听觉、触觉、社会意识和文化意识。”（Johnson 2007: 72）如同《无限关系》当中使用的弹力带网一样，表演的世界要靠不停变换的“情境”营造。两个舞者间的互动之中，跨艺研讨活动中因互相理解和误解所形成的意识网络之中，处处都存在“情境”。正如福克·海勒（Falke Heller）写到的：

我们都知道，世上不可能有一成不变的接触。环境和人会改变他们存在的形态，万事万物都会发生移动和改变。如果依赖于我们“不变”的接触，那么我们今天理解了、接触了的，明天也可能很容易成为误解。

(Falke Heller 1939 in Loukes 2010: 110)

如果这样思考“接触地带”，就不存在“接触”和“地带”这两样不同的事物——只有我们自愿进入的“情境”而已。

## 跨艺·舞动无界“地带”中的翻译/转换/灌输

2012年的北京“跨艺·舞动无界”活动期间，笔者在活动博客上提问说，“什么是翻译？是想法、动作、记忆、意图或是训练文化的具体体现？……翻译了什么？怎么翻的？谁翻的？”引发了激烈的争辩，奥拉·约翰逊（Ola Johansson）以下列警句回应道：

编导和来自不同文化背景的高素质舞者可以共同创作舞蹈佳作，不需要了解或认同各自的美学观点、动作术语、个人考虑或目的、文化背景或艺术训练方式。我认为大家都背负了沉重的后殖民主义包袱。

(Johansson 2012, n.p.)

表演从业人员常会落入这样的窠臼：在跨文化交流的外壳下仍旧使用自己原有的参照架构，正如田民在批判剧院导演彼得·布鲁克（Peter Brook）所说的一样，“西方文化、意识形态、政治以及戏剧的人文主义观点绝不是普世标准”（Tian 2008）。我们应当时刻意识到这一点。后殖民主义理论将翻译比作：“血肉交融，杀父灭祖，发明再造，丢失记忆，殚精竭虑，归化创译”（Bassnett 2014: 54）。一个人所持的观点完全取决于其已形成的和常变常新的认同感。本文强调了关系、合作和联系等要素的重要性，但笔者仍要明确本文的目的不在于扁平化、简化观点或是想象出一个乌托邦，而是要探讨跨文化工作实践的相关策略。绍尔西曾指出，“接触地带”不应被误解为“放诸四海而皆准的真理本原”或是“普世价值”（Schorch 2013: 78）。此时就需要双方协议，或者采用“通用框架‘争辩’”（Schorch 2013: 78）‘难免复杂难以诠释的道德和政治事件’（Held 2008）”。

17世纪时，中国科学家通过翻译西方科学作品创立新知识。在对书本进行翻译的同时，科学家们还开展独立实验，以此吸收旧知识、开发新知识。翻译过程在其中起到催化作用，引领科学家探索新发现（Delisle & Woodsworth 1995: 106）。在“跨艺·舞动无界”的多个互动“地带”中，进行的不仅仅是单一艺术形式和艺术观点的创造，而是互融共通合作创造。我们都知道，融合主义的概念范畴远比单纯“结合”不同观点或是创造“混合体”要广泛。融合主义是要开创全新的事物。巴尔梅（Balme）曾这样写到，“戏剧融合主义由跨越文化二元分裂的观点演化而来，脱离了美学和常规规则的限制，传统表演在此被看作文化素材，可由此创作全新作品”（Balme 1999: 272，笔者有所补充）。台湾文化历史学家陈光兴构思创立了“批判性融合”的概念，认为这是东亚“去帝国主义”和“去殖民化”过程中一种“可用的认同策略”。他写到“融合主义不止强调混合的过程，也能同时创立更加积极的反身意识”（陈2010: 98）。关键是，该模型不是基于来源文化/目标文化二元结构建立，上文中已经提及这是西方跨文化戏剧实践为人所批判之处。“跨艺·舞动无界”项目的舞者、编导和学者都在多种“地带”将自己的观点向彼此做表述，不仅创作了全新的作品，同时还构建了新的专业身份和知识。来自北京舞蹈学院的舞者赵知博自2009年起参与“跨艺·舞动无界”，她认为该项目已经从根本上改变了自己对行业的理解。她极其享受与伦敦和台北编导进行即兴创作的机会，并已开始在北京舞蹈学院开展结合即兴创作技法的教学方式。来自伦敦的舞者阿苏拉·阿多维尼（Azzurra

Ar dovini) 在参与项目的两年中也对自己的工作进行了彻底反思。她反馈说北京舞者的方式方法影响了她的动作方式及对动作的看法，特别是对经典技巧的应用方面影响尤甚。“跨艺·舞动无界”项目中所创作的作品比项目本身更为经久不衰。

## 结论

中国字“人间”的字形既包含两个人将各自的重量承托于彼此身上，同时也包括“中间”的概念（见图5）。<sup>11</sup> 此中悖论和图形游戏之精妙无法“翻译”。



图5：中国字“人间”

再定义“接触地带”并不只限于语言转换和符号学研究，也不仅止于来源和目标二元概念。本文提出将“地带”或“中间”空间放在跨文化艺术实践中来看待，替代“同质化”“普世”的实践方式。本文提出的方式主张通过在人们自主进入的共有空间或“情境”中发展人与人之间真实的“接触”。通过该方式开展的工作依托于宏观与微观层面，通过不同传统、语言、训练传承实现，游走于过去和现在、历史和可能发生的未来之间。“跨艺·舞动无界”的参与者共同创作了全新的“融合”素材，通过双方知识的中间地带梳理出作品价值。中国唐代译者义净将翻译定义为“交流”，并说明在该过程中：

“以一己所有……善加使用……一生二，成长，结果，‘变成’其他事物，与源物有异，又本源近似。”

（張佩瑤 2006：175，斜体字为笔者添加）

翻译一词的词源来自拉丁文中的translatus，是transferre的过去分词形式，意为跨越。在跨越的过程当中，有些事物发生了改变，如笔者上文中探讨过的案例。根本上说，“地带”、“接触”、“中间”和“情境”不过是文字而已，我们永远无法完全掌握个中涵义；它们永远都处于冲突、动态和转换之中。或者正如庄子所说：

蹄者所以在兔,得兔而忘蹄;言者所以在意,得意而忘言。吾安得夫忘言之人而与之言哉……

（原句出自庄子，公元前369—286，见于張佩瑤著 2006：40）

## 参考文献

- Appiah, K.A. (2006), *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York: Norton and Company.
- Apter, Emily (2006), *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton: Princeton University Press.
- Baines, Roger, Marinetti, Cristina and Perteghella, Manuela (eds.) (2011), *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Balme, Christopher B (1999), *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, London, Clarendon Press.
- Bassnett, Susan (2014), *Translation*, London: Routledge.
- Benjamin, Walter (1992 [1923]), 'The Task of the Translator' trans. Harry Zohn, in Rainer Schulte and John Biguenet (eds.) *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 71–82.
- Bhaba, Homi (1994), *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Bharucha, Rustom (1993), *Theatre and the World*, London: Routledge.
- Bharucha, Rustom (2006), *Another Asia*, London: Routledge.
- Chen, Kuan-Hsing (2010), *Asia as Method: Toward Deimperialization*, Durham: Duke University Press.
- Chen, Ya-Ping (2013), 'Conference Presentation', London ArtsCross.
- Cheung, Martha, P.Y (2006), *An Anthology of Chinese Discourse on Translation: Volume One, From Earliest Times to the Buddhist Project*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- Cooper, Jan (2004), 'Queering the Contact Zone' *Journal of Advanced Composition*, 24: 1, pp. 23–45.
- Clifford, James (1997), *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard: Harvard University Press.
- Delisle, Jean and Judith Woodsworth (1995), *Translators Through History*, Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Derrida, Jacques (1981), *Positions*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press.
- Johansson, Ola (2012), 'Towards a Contact Zone.' [Blog] *ArtsCross 2012: Light and Water*. Available at: <http://rescen.net/blog4/2012/11/towards-a-contact-zone/>

- Johnson, Don Hanlon (1993), *Bone, Breath and Gesture: Practices of Embodiment*, Berkeley: University of California Press.
- Jullien, Francois (2009), *The Great Image Has No Form or The Nonobject through Painting* (trans. Jane Marie Todd) Chicago: University of Chicago Press.
- Knowles, Ric (2010), *Theatre & Interculturalism*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Krebs, Katja (ed.) (2014), *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, London: Routledge.
- Lo, Jacqueline and Gilbert, Helen (2002), ‘Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis’, *The Drama Review*, 46: 3, pp. 31–53
- Loukes, Rebecca (2010), ‘Gertrud Falke-Heller: Experiences of Work with the Gindler Method in the Jooss-Leeder School of Dance, Dartington Hall May 1937- June 1940’, *Journal of Theatre, Dance and Performance*, 1: 1, 101–115.
- Loukes, Rebecca (2013a), ‘Beyond the Psychophysical? The ‘Situated’, ‘Enactive’ Bodymind in Performance’ in Phillip Zarrilli, Jerri Daboo and Rebecca Loukes, *Acting: Psychophysical Phenomenon and Process*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Loukes, Rebecca (2013b), ‘Contact and the Aesthetics of In-Between’, Conference Paper, ArtsCross, London.
- Manathunga, Catherine (2009), Research as an intercultural ‘contact zone’, *Studies in the Cultural Politics of Education*, 30: 2, pp. 165–177.
- Mitra, Royona (2015), *Akram Khan: Dancing New Interculturalism*, London: Palgrave Macmillan.
- Pavis, Patrice (1996), ‘Introduction’ in Patrice Pavis (ed.) *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Paz, Octavio (1992 [1971]), ‘Translation, Literature and Letters’, trans. Irene del Corral in Rainer Schulte and John Biguenet (eds.) *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 152–62.
- Pratt, Mary Louise (1991), ‘The Arts of the Contact Zone,’ *Profession*, pp. 33–40.
- Pratt, Mary Louise (2007), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2nd ed., London: Routledge.
- Rae, Paul (2011), ‘In Tongues: Translation, Embodiment, Performance’ in Ricci, Ronit and Jan van der Putten (eds.) *Translation in Asia: Theories, Practices, Histories*, Manchester: St Jerome Publishing.

- Schorch, Philipp (2013), 'Contact Zones, Third Spaces and the Act of Interpretation, *Museum and Society*, 11: 1, pp. 68–81.
- Tian, Min (2008), *The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth Century Chinese Western Intercultural Theatre*, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Zarrilli, Phillip. B. (2013), 'Introduction' in Zarrilli, Phillip B, Daboo, Jerri and Loukes, Rebecca, *Acting: Psychophysical Phenomenon and Process: Intercultural and Interdisciplinary Perspectives*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Wulff, Monica (2006), 'Dancing in the "Contact Zone"', *PORTAL Journal of Multidisciplinary Studies*, 3: 2, pp. 1–32. Available at <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/portal/article/download/168/302>.

### Suggested citation

- Loukes, R. 丽贝卡·卢克斯 (2016), 'Re-defining the "contact zone": Translation, transformation and the space in-between', *Choreographic Practices*, 7: 2, pp. 351–69, doi: 10.1386/chor.7.2.351\_1

### 作者简介

丽贝卡·卢克斯，埃克塞特大学（University of Exeter）表演实践高级讲师。她采用艾尔莎·金德勒（Elsa Gindler）的身体意识研究成果和菲利普·萨睿立（Phillip Zarrilli）的亚洲武术式冥想操作开展表演训练，同时担任红枫剧院（[www.redcapetheatre.co.uk](http://www.redcapetheatre.co.uk)）的联合艺术总监。研究和著述领域为演员培训、肢体练习、跨文化表演等，目前正参与编撰劳特利奇出版社新书系列《演员培训面面观》。

联系方式：University of Exeter, Drama, College of Humanities, New North Road, Exeter, EX4 4LA, UK

邮箱地址：r.m.loukes@exeter.ac.uk

Rebecca Loukes 丽贝卡·卢克斯 has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

## 尾注

1. 图中字为古文。当今汉字（繁体和简体）‘月’字已被‘日’字取代。
2. “跨艺·舞动无界”为汇集跨文化、跨国界和跨艺术领域学者和艺术家的长期项目。该项目旨在抓住关键战略时期，推进东西方开展卓有成效的学术探讨。项目力争通过艺术和艺术创作的转变性力量加深跨文化对话和理解，提升专业、个人和研究机构的交流。更多资讯请点击 [http://www.rescen.net/events/ArtsCross\\_index.html#VynQj3q2Xug](http://www.rescen.net/events/ArtsCross_index.html#VynQj3q2Xug) 查看（2016年5月4日）。
3. 詹姆斯·克里夫德说：“文化行为即是身份的创立和再造，发生在接触地带以及各国家、人民和语言环境等高危监管跨文化前沿阵地”（克里夫德1997：7）。绍尔西将“接触地带”放置在博物馆研究的语境当中，从而探讨博物馆参观者的体验（绍尔西2013：68），凯瑟琳·马纳桑嘉将“接触地带”用于“反思跨文化研究所需的知识、特性和存在方式”（马纳桑嘉2009：165）。
4. 关于该探讨的有效资讯可见于诺尔斯 2010，密特拉2015，田2008和扎日利2013。
5. 巴斯奈特2014中可找到该领域相关有效资讯。还可见本杰明1992[1923]，德里达 1981和帕兹（1992 [1971]）有关翻译的关键著作。
6. 近期关于剧本翻译和改编的有关研究报告（巴恩斯，马里奈蒂和波特赫拉 2011，瑞伊2011，克里布斯2014）。虽然在理论上互有交叉，但本文不同之处在于重点研究舞蹈和表演实践中语言、观点和动作的翻译。
7. 德拉·尼叶塔为Dog Kennel Hill项目联合创始人，该项目自我介绍中表示自己是“奉献多种形式表演作品、由艺术家联合运营的舞团……我们的工作不只是创作艺术产品，更是营造关系、完成交涉和开展实验。” <http://www.dogkennelhillproject.org/>
8. 备注：本文开始时笔者曾明确承认“口译员”和“笔译员”的区别在于口译员主要做即时口头交流，而笔译员则进行文本翻译。但此处值得一提的是，“因为在过去约半个世纪中，口语和书面语的区别日益模糊，笔译和口译的传统差异比之过去大为弱化”。（巴斯奈特（Bassnett）2014：127）。
9. 20世纪30年代末期，格特鲁德·法尔科-赫勒（1891—1984）在达廷顿的佐斯-里德舞蹈学校（Jooss-Leeder School of Dance）应用艾尔莎·金德勒（Elsa Gindler）的身体意识法开展教学。（约翰逊2003：3）将金德勒氏方法定义为“极其简单的经验型工作法”，该训练方法主要是培养学生集中注意力，关注自己和舞伴的身体感受。
10. 近期有将杜威的作品用于情境认知新理论的认知研究中。参见卢克斯（Loukes）（2013a）可进一步查阅情境认知和表演领域相关探讨。
11. 中文意思为人间；日文意思为人类。



# Scene

ISSN: 2044-3714 | Online ISSN: 2044-3722  
3 issues per volume | Volume 1, 2012

*Scene* is dedicated to a critical examination of space and scenic production. Central to this journal is the understanding that the designer's contribution to a production involves much more than providing a visual background. *Scene* welcomes new critical frameworks for the scholarship of creating a scene and invites contributions which explore all aspects of design contexts for live and recorded performance – particularly those which pay attention to the shaping of artistic vision, aesthetic sophistication, critical thinking and craft.

## Submissions

Articles, interviews, visual essays, reports from conferences and festivals are welcome from scholars and practitioners. Contributors are encouraged to approach design for entertainment from any discipline and to turn their attention to practices from all countries and in all languages.

For more details, please see the journal's webpage or contact the editors.

## Editors

Christine White  
Nottingham Trent University  
[christine.white@ntu.ac.uk](mailto:christine.white@ntu.ac.uk)

Alison Oddey  
Nottingham Trent University  
[alison.oddey@ntu.ac.uk](mailto:alison.oddey@ntu.ac.uk)



Intellect is an independent academic publisher of books and journals, to view our catalogue or order our titles visit [www.intellectbooks.com](http://www.intellectbooks.com) or E-mail: [orders@intellectbooks.com](mailto:orders@intellectbooks.com). Intellect, The Mill, Parnall Road, Fishponds, Bristol, UK, BS16 3JG. Tel: +44 (0) 117 9589910