

西方舞蹈的發展過程

張夢珍

國立台灣體育學院舞蹈系兼任講師

起源

舞蹈的開始就像是一種魔力一般，如同首次在原始洞穴中的岩畫發現原始人類的舞蹈圖像，又如同原始人在天然岩石鑿開出劇場的包廂；一些古老儀式的內容總試著要去界定並控制許多無法被解釋、但卻日常存在的現象，舞蹈則將史前人類和這些現象連結在一起。企求舞動的渴望，其實是一種埋藏在人類靈魂深處的自然力量，是一種普世的衝動。

今天我們欣賞舞蹈表演，都是欣賞著那些年輕活力、線條優美的專業舞者來跳，而不是我們親自下場去跳，就這一層面而言，他們倒像是我們的舞蹈代言人。我們大部分人都已無法自由地跳著花柱舞或莫理斯舞來表達自己的情緒，而讓儀式只能是儀式【Most of us no longer feel free enough to express our emotions in maypole or morris dances ----let alone fertility rites】。因為我們無法以舞蹈來祈求上蒼，相反地，我們只是乾坐在黑暗之中看著。只有在一些稀有的場合裡，我們才能夠很幸運地領略到舞蹈作為一種魔幻的精髓。

我們現在所稱的舞蹈是誕生於義大利城邦的宮廷之中，在當時舞蹈是用來作為一種政治工具，處處展現華麗與顯赫、彰顯財富與權力。這樣的娛樂有點像是室內的遊行，像是一種大眾流行藝術表演市集的精緻化版本。

當舞蹈在十六世紀末開始被系統化整理之初，它還僅僅是作為王公貴族們業餘性的娛樂嗜好，以及表現出彰顯其君主榮耀的積極參與方式。就像是文藝復興時期的所有的藝術類目一樣，舞蹈藉著希臘羅馬神話傳說中的眾天神及眾女神諷喻故事中，表達了其服務政治的訊息。事實上，最為積極狂熱的皇室舞者，也就是眾所周知的法王路易十四，可以從他自己扮演劇中「阿波羅-Apollo（太陽王）」的角色，而暱稱自己為「太陽王」的事蹟，窺見出當時宮廷人士對舞蹈

表演的熱中。四百年後，偉大的編舞家喬治·巴蘭欽(George Balanchine)，再一次描繪出那擁有詩一般靈感、神聖般智慧、潛沈靜思的年輕阿波羅，而這個太陽王仍舊是受到萬人的喜愛。

嫁到法國的凱薩琳·梅迪西 (Catherine de Medici, 1519-1589)，正是將義大利芭蕾舞從佛羅倫斯帶到法國的人。她的孫子路易十三，也是一位熱中此道的君王，他看出了這種宮廷藝術可以取悅那些外國的使節 訪問的君王，甚至還可以孝敬他的母親。甚至在 1617 年，Ballet de la Delivrance de Renaud 借用其暗喻的情節來告訴母親說路易十三年紀已經夠大 (十六歲)，是該離開母舅攝政，取回政權統治的時候了。

1670 年，當路易十三的兒子路易十四無法再繼續扮演宮廷芭蕾舞之後，王公貴族業餘性的舞蹈表演，也正式終結。芭蕾舞自此走入精巧複雜的技術領域，即便是那些亟欲討好「太陽王—路易十四」的宮中諸臣，也難以趕上這位身兼舞蹈家及音樂家的腳步，那就是尚·巴迪斯達·盧理 (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)。後來，路易十四的一個重大成就就是創立了「皇家舞蹈學院 (Academie Royale de Danse)」，此學院成為第一所專業培育舞者的訓練學校，也就是今日的法國巴黎歌劇院 (Paris Opera Ballet) 的前身。

在 1681 年之前，女性一直是被排拒在皇家舞蹈學院門外的，而舞蹈中的女性角色也都是由男舞者男扮女妝、喬裝演出。女性或許在宮廷芭蕾舞中還有機會出場，但只限於私人性的演出場合，只要是在公眾場所演出，女性就不可能上場。

在盧理 (Jean-Baptiste Lully) 全盛掌理舞蹈領域的同時，喜劇作家莫里哀 (Moliere, 1622-1673) 也與他共同合作，這使得芭蕾舞開啟了一個新境界。不論是在宮廷內或是在公眾場所，所有演出內容都不僅僅是舞蹈而已，它是一種融合了詩歌朗誦、音樂、對白以及大型豪華布景的演出形式。我想現在的歌劇愛好者應該會比一般的舞蹈迷更能夠瞭解那種形式吧。

帶面具演出的歌舞劇也是類似的形式，可說是法國宮廷芭蕾舞的英國版本。最負盛名的兩個典型人物就是劇作家班·詹森 (Ben Jonson)，及其設計師，也是建築師的伊尼哥·詹氏 (Inigo Jones)。這種帶面具演出的歌舞劇，就像歐陸芭蕾舞劇的形式一樣，也是一種宮廷娛樂；但這種歌舞劇突然間在查理一世 (Charles I) 在位期間，被克倫威爾 (Cromwell) 給禁止了，從此一直到 1930 年代，

本土性芭蕾舞就未曾在英國本土發芽生根過，即便是重要如倫敦名人約翰·威沃爾(John Weaver)，一個以其啞劇芭蕾舞在十八世紀初期有著重要影響的英國人，以及首位女性編舞家瑪麗·莎蕾(Marie Salle,1707-1756)，一位曾在 1734 年從巴黎親至英國，身著透明薄細棉製短袖舞衣，而非傳統芭蕾舞那種大而重的長袍服飾，首演其芭蕾舞「皮格馬里恩(Pygmalion)」的劃時代女舞蹈家，也無法喚起英國發展芭蕾舞。莎蕾(Marie Salle)對於寬鬆舞蹈服飾的喜愛正預示了 175 年後依莎朵拉·鄧肯(Isadora Duncan,1877--1927)的出現，從那種令人不好意思卻令人為之振奮的形式，實在不難看出兩位的相似性。

瑪麗·加瑪格(Marie Camargo,1710-1770)，做為莎蕾(Marie Salle)最可敬的對手，則是一位非常與眾不同的舞者。當身著「希臘式」袖衣的莎蕾(Marie Salle)嘗試將寫實風格帶進芭蕾舞的當時，加瑪格(Marie Camargo)也正忙於精研自身的芭蕾舞技巧。加瑪格(Marie Camargo)也不滿於芭蕾舞傳統的服飾，但是卻有著不同的理由。她將芭蕾舞的裙子裁短到腳踝的高度，這樣子便可讓觀眾欣賞到她俐落高超的足上功夫【在空中互擊的交叉動作- entrechaque】。

在此之前，所有複雜、高超、快速的芭蕾舞動作都是由男舞者負責的，女舞者只是做一些簡單的滑行、擺擺姿態、在舞台上走走動線而已，但加瑪格(Marie Camargo)【雖然還是負著她那流行長袍的重量】卻能夠趕上男舞者的舞步，使觀眾能夠注意到她的存在。為了使自己的技巧能更進一步，她也開始上男舞者的專業課程。在 1940 和 1950 年代波修瓦芭蕾舞團的明星(Bolshoi Ballet)舞者瑪雅·普列辛斯卡雅(Maya Plisetskaya)就也曾經受過專為男舞者訓練設計的技巧課程。

莎蕾(Marie Salle)和加瑪格(Marie Camargo)，可說是代表著芭蕾舞思潮的兩個極端。加瑪格(Marie Camargo)崇尚豪華大型景緻，視芭蕾舞為藝術巨匠的名作展現。莎蕾(Marie Salle)則是一位探求更深邃情緒表達的芭蕾舞改革者。莎蕾(Marie Salle)和其他的創新改革者深信芭蕾舞應該能夠敘說故事情節，並和舞蹈結合為一，甚至是結合詩歌形式，而不僅僅是娛樂開心的作用。這兩位大舞蹈家的思想對往後的舞蹈歷史都有著持續性的影響。

尚·喬治·諾威爾(Jean-Georges Noverre,1727-1810)可說是在眾多尋找更豐富的舞蹈理論中的佼佼者，他曾在 1760 年，也就是他被任命為烏騰堡宮廷劇院(Theater of Wurttemberg)【現為斯圖加

特芭蕾舞團 Stuttgart Ballet】芭蕾舞大師的那一年，出版了舞蹈界中具最影響力的文獻《舞蹈和舞劇書信集---Lettres sur la Danse et sur les Ballets》。他的舞蹈理論促成所謂「動作化舞劇-Ballet d' action」的出現。這種類型從頭到尾展現出單一、一致的故事敘述，並運用啞劇（就如威沃爾(Weaver)在倫敦所運用的一樣）的貫穿整個演出。這種形式迥然不同於過去宮廷芭蕾舞中的主流演出方式，已經捨棄過去僅在兩幕之間作為餘興表演的鬆散結構，而邁向更嚴謹的故事敘述風格。

這些最古老的芭蕾舞劇目至今還能夠被觀眾所欣賞，得歸功於諾威爾(Jean-Georges Noverre)的舞蹈理論。凡森諾·加利歐堤(Vincenzo Galeotti)在 1786 年為丹麥皇家芭蕾舞團所編導的「丘比特之奇想(The Whims of Cupid)」與「芭蕾舞大師(Ballet Master)」，現在還一直被該舞團視為喜劇經典而繼續演出。另一個曾在 1847 年起上演啞劇芭蕾舞的堤沃里戶外劇場，則延續了哥本哈根(Copenhagen)的藝術精神，在堤沃里(Tivoli)的夏夜中不斷實踐諾威爾(Jean-Georges Noverre)的舞蹈理論，喚起過往對舞蹈的欣賞品味。

一個在歷史上更為堂皇巨大的、精準呈現的演出，則曾出現在斯德哥爾摩外的卓特寧爾摩宮廷劇院(The Court Theatre at Drottningholm)。該劇院建於 1766 年，共 350 席，後在整個十九世紀被毀棄。自 1922 年起，它在夏季演出各種十八世紀的芭蕾舞、啞劇和歌劇。瑞典皇家芭蕾舞團的成員經常參與演出，伊哥馬·博格曼(Ingmar Bergman)版的莫札特「魔笛(The Magic Flutes)」也曾在此地拍攝。

卓特寧爾摩宮廷劇院(The Court Theatre at Drottningholm)之所以如此令人驚嘆，乃是因為劇院最起初的舞台佈景。這些製作精巧的物事，由滑輪組所控制，並構成舞台地板軌道上的滑動面板裝置，使得工作人員只要在十秒鐘之內便可換幕，從城市街景變成森林、從皇宮內院變成岩岸海景，而且還可以做出遠距離的起伏海浪和點點帆影。在此，我們亦可窺見盛行於歐陸前浪漫芭蕾舞時期的宮廷劇院樣貌。

在歷史上，盧理(Jean-Baptiste Lully)那些真實的演出作品的旨趣，同樣受到雷米爾(Rameau)等人在其時代裡呈現舞蹈風格時的重視。數個專演十七、十八世紀舞作的舞團也正朝這一方向

走去。他們殫竭心力地鑽研理論，他們的演出也展現了歐陸君王式的藝術風格。位於法國巴黎的 Ris et Danceries，以及著名美國舞團像是紐約巴洛克舞蹈團(New York Baroque Dance Company)，便是這類風格中頗受歡迎的兩個的舞團。

真正的轉變出現在「丘比特之奇想(The Whims of Cupid)」之外，所有的舞作都是現代的重新建構。隨著浪漫時期的到來，芭蕾便沿著歷史的軌跡，走向下一時期，在浪漫時期與我們再度相會。

同時需要介紹一齣相當重要，卻曾遺落的舞蹈作品，那就是舞劇「園丁的女兒(La Fille mal gardee)」。本芭蕾舞作是第一個將日常的真實生活情景搬上舞台的作品，將過去那種貴族喜愛的眾神角色與劇情轉變的實驗。本劇由尚·道貝瓦(Jean Dauberval)所編導，並在法國大革命時期，於波爾多首演。

當拿破崙時代結束，工業革命興起之時，藝術氛圍又再轉變到一種超脫塵俗的新境界。引領風潮的藝術家們不再爬到奧林匹斯山上去尋找眾神，相反地，他們潛入了浪漫時期那種朦朧、神秘的森林秘境去找尋精靈。

在劇場中，尋求幻象的那種渴求，正好讓當時工業革命中的一項重要發明發揮了功效，那就是汽油燈。這項發明對芭蕾和劇場設計的衝擊始自 1822 年，當時被安裝在巴黎歌劇院(Paris Opera)裡頭。劇場設計師發現可以用這種燃燈方式來產生幻象。比蠟燭有更戲劇性效果的汽油燈乃是因為它可以呈現如出月光般那種前所未見的、令人毛骨悚然的效果。因為午夜的氣氛正像是浪漫主義最合適的時分，這個特徵也正是最主要的轉折點。月光照耀下的奇幻魅力在這樣的設計下一覽無遺，並且完完全全出現在浪漫芭蕾的第一齣代表作品當中，那就是「仙女(La Sylphide)」。

浪漫芭蕾

1832 年 3 月 12 日，舞劇「仙女- La Sylphide」的首演標示出芭蕾中心思想在浪漫主義精神之中所廣為呈現的面貌。，並且造就了瑪莉亞·塔格里歐妮(Marie Taglioni)這位女舞者，她成為這個時期的標竿性人物。她用盡了她在芭蕾上的所有優勢，令觀眾們相信她是來自另一個世界、一

個輕飄於天上、且隨時可能消失的形象。即便是到了現在，她那輕盈細緻、丰姿搖曳的身影，仍是芭蕾舞普世一同的圖像。從各方面來看塔格里歐妮(Marie Taglioni)，她的的確確稱得上是世上第一位芭蕾舞伶娜。

瑪莉亞·塔格里歐妮(Marie Taglioni,1804-1884)的風格，得助於她最新式的足尖鞋，這使得女性在舞蹈中，進入一個幾乎完美且無法到達的境界，完美得不像是真的，完美得不像是真實世界中所能愛戀的人。這時期的編舞家、音樂作曲家、劇作家和美術家包括 Berlioz、Byron、Scott 和 Delacroix，他們帶領著一批熱切澎湃的夢想家，共同建構一個在空氣中、森林中、水中充滿著各式精靈、各種傳說以及許多非地球上生命的夢想世界。

充滿誘惑、無道德以及背叛靈魂的女性英雄角色基本上主導著浪漫主義的舞台，這些炫幻迷人的女性角色在滿足英雄崇高的自尊時，也同時摧殘其處理現實生活與應付「僅有的」有德女性的能力。浪漫芭蕾最基本的雙元性格是一個缺乏性滿足的崇高無上的愛。這種專為母親與姊妹等女性而留存的神聖要求，其實是一種透過強制性的貞節狂熱來強加箝制。此一時期的芭蕾即符合這種完美的雙重標準。

這種創作的原型充滿著薄紗、灰白、輕盈、漂浮的感覺，彷彿是在月光下不可觸及的物事，這一原型在塔格里歐妮足尖功夫下展露無疑。她雖然不是第一位在足下展現平衡功力的舞者，但卻是第一個將這種技術從花俏招數轉變為藝術效果的舞者。

要呈現靈活和自由的幻覺並不容易，對浪漫芭蕾的芭蕾舞伶娜來說，這個要求是相當高的。今天的腳尖鞋(Toe shoes)鞋尖平底面是以布料和膠水隔層相疊、交錯而堆疊，舞者僅是這一個小小的平底面來站立。但是在當時，塔格里歐妮(Marie Taglioni)只有將鞋尖做縫補，將尖部縮壓、並放入羊毛棉布做襯墊，換句話說，她真的是用腳尖跳舞！聖彼得堡的一些人士在欣賞塔格里歐妮首次俄國巡迴演出的最後一夜，甚至以吃掉她的舞鞋來瘋狂慶賀。

對這些像是塔格里歐妮(Marie Taglioni)、卡洛德·葛麗西(Carlotte Grisi,1819-1899)、露茜爾·格萊恩(Lucile Grahn)以及開創芭蕾舞伶娜門派的一流舞者已經有太多的讚揚了，這是有史以來，女舞者首次站在舞台的中央位置，佔有一席之地。她們傑出的成就創造了觀眾的極度狂熱，觀眾也

還以熱烈的愛戴、名聲和榮耀。這種場面要一直等到下一個世紀之後，魯道夫·紐瑞耶夫(Rudolf Nureyev)的時代到來，她們才發現男性舞者也開始有同樣的成就。

浪漫主義的熱潮很快的便燃燒盡了，還不到二十年，儘管法國堅持在其歌劇中必須加進芭蕾的元素，但是歌劇已儼然成為倫敦和巴黎的主流藝術了。在哥本哈根，奧古斯特·布農維爾(August Bournonville, 1805-1879)以平靜的心情看待浪漫主義的逐漸消逝，但丹麥以外的人們卻無法瞭解他的想法。丹麥皇家芭蕾舞團(The Royal Danish Ballet)就像是睡美人一樣睡著了似的，自我隔離了將近百年，一直到 1956 年它首度國際巡迴演出，才像是大夢初醒。

當歐洲的芭蕾淪為次要的地位後，浪漫時期的一些才華洋溢人士及其後繼者行經到俄國，在俄國沙皇的細心照料、看護及珍愛之下，芭蕾卻以專業及顯著的茁壯成長，在俄國穩定成功地另起爐灶。在十九世紀末，由法國人莫柳斯·裴堤帕(Marius Petipa, 1819-1910)所策劃建構的帝國式壯闊景觀舞蹈藝術，已然成為舞蹈領域中最为精緻、最為奢華的盛事。

此時期的作品與編導

作 品	編 導	年 代
La Sylphide	August Bournonville	1832
Napoli	August Bournonville	1842
Konservatoriet	August Bournonville	1849
A Folk Tale	August Bournonville	1854
Giselle	Jean Coralli & Jules Perrot	1841
Pas de Quatre	Jules Perrot	1845
Coppelia	Arthur Saint-Leon	1870

古典芭蕾舞

【1877年3月4日，被施以魔法而變成白天鵝的奧潔塔公主(Odette)擋在她的「天鵝朋友」和一位手持弓箭的年輕王子中間，她以身體語言做出姿態：「請不要射那些天鵝，求求你。」不久後，由同一位芭蕾舞伶娜所演出，但是扮演著邪惡的黑天鵝「奧吉莉雅(black Swan Odile)」，以經世絕倫的單腿平腰 32 轉在宮廷中誘惑著這位年輕王子，快速的連續旋轉將王帶進她所設下的圈套中。「天鵝湖 Swan Lake」的這兩幕都可算是經典，一個是啞劇的經典，一個是舞蹈技巧的經典，它們各自展現出的古典芭蕾舞的精髓和生命。】

我們不知道已軼失的 1877 年版本天鵝湖是什麼樣子，但是這場「不要射殺」的姿態演出，確是文字劇本的內容。單腿平腰轉當然也不可能在這版本中出現，這是直到來自米蘭的芭蕾舞伶娜勒娜妮(Pierina Legnani)到俄國之後才加入的動作。本舞劇編導莫柳斯·裴堤帕(Marius Petipa,1819-1910)將這一部份於 1895 年「天鵝湖」再演時呈現在宮廷選妻的舞會上，象徵著黑天鵝奧吉莉雅邪術的展現。在此，單腿平腰轉被轉變為光彩技巧中隱含陰險和危險動作。年輕王子齊格弗里德(Siegfried)受到這股力量的魅惑，也以自己的旋轉回應黑天鵝的單腿平腰轉。在劇中我們看到了奧吉莉雅(Odile)的勝利，裴堤帕成功地用舞技將技術上的要求轉化為情緒的高潮。

裴堤帕(Marius Petipa)是法國人，在 1847 年以一名舞者的身份首次來到聖彼得堡。他的確很重要，同時也是唯一能在十九世紀俄國芭蕾舞界擔任主要角色的外國人。在十九世紀下半，所有浪漫時期重要的編舞家和芭蕾舞伶娜都來到俄國，在俄國，芭蕾延續了它的生命，更確切地說，它逐漸轉化為一種全新、高度洗鍊的藝術風格，其光彩甚至超越當時歐陸重要城市的藝術成就。

必須要感謝俄羅斯帝國芭蕾舞團(The Russian Imperial Ballet)，它保留了浪漫時期的重要芭蕾舞劇目像是「吉賽兒 Gisells」和「柯碧莉亞 Coppelia」使得它們沒有亡佚。我們所說的「吉賽兒」是原著於裴堤帕(Marius Petipa)的編導，是丘利特·佩爾特(Jules Perrot)版本的改編和延伸，這項工作本身就是一個極富價值的對巴黎歌劇院作品的重建。

在最初的編導中，裴堤帕(Marius Petipa)建構了一個巨大的芭蕾形式，並與柴可夫斯基

(Tchailovsky)合作共創芭蕾舞三人組舞的頂峰。他的芭蕾舞風格同時形塑了觀眾的喜好與舞者【如一些繼承勒娜妮(Pierina Legnani)的義大利芭蕾舞伶娜】的能力。在當時，最好的技巧訓練是在義大利學習的，但是也只有裴堤帕(Marius Petipa)能將這些技巧提升到藝術的境界。

啞劇(Mime)只是裴堤帕編導設計中的一部份，但也有其重要的意義。許多舞蹈語言本身即明白地表示出來，比如「手在心口」代表愛；但是有許多不可思議的姿態也會成為啞劇設計的內容。像一些外國語言，只能像機器一樣學習記憶，那麼那些不瞭解「在說話者的頭上高舉圍成圈的雙手 “ A rising circling of the hands above the “ speaker ’ s Head ” 」意指「讓我們跳舞吧 Let ’ s all dance」的人，該怎麼辦呢？姿態所代表的意義對十九世紀的觀眾而言是很清楚的，例如，將手臂從身體內往外畫開，並向地板方向畫去，代表的是貴夫人，這是用她長袍下擺飄垂的形象來象徵。

啞劇對許多古典芭蕾的現代作品已經多多少少成為一種不好的內容。他們擔心啞劇部分會讓表演及動作失去緊湊感，但是沒有啞劇，故事會缺乏觀眾的共鳴，舞蹈本身也會失去意義。不過一個架構良好的啞劇可以是令人看得快樂的，像是卓別林的喜劇默片、葛芬奇的音樂劇一樣，同樣會讓人愛看。

此時期的作品與編導

作 品	編 導	年 代
The Nutcracker	Lev Ivanov	1834
Swan Lake	Lev Ivanov & Marius Petipa	1895
Don Quixote	Marius Petipa	1869
La Bayadere	Marius Petipa	1877
The Sleeping Beauty	Marius Petipa	1890
Raymonda	Marius Petipa	1898

俄羅斯芭蕾舞團

【1909年5月19日，充滿異國風味，且高貴優雅的瑟爾翽.狄亞格列夫(Serge Diaghilev-1872-1927)及其俄羅斯芭蕾舞團，在巴黎刮起了藝術旋風。充滿力量及感官享受、令人注目的全新藝術表現，該舞團以夜來香易醉香氣般的美學，一擊醉倒了西方世界。他們以全新的藝術風格、全新的美學觀念、以及巧妙結合前衛與時尚取向的芭蕾舞風向，遍掃歐洲。他們的作品主導了近二十年的芭蕾舞世界，並永恆地改變了藝術的面貌。】

俄羅斯芭蕾舞團(The Ballets Russes)是由一群年輕力盛、不依傳統、對改變沈悶的聖彼得堡有理想、有抱負的俄國人所組成。當他們抵達巴黎時，歐洲芭蕾舞正是已經淪為音樂舞廳中演出的地步。在巴黎，歌劇院成為一個花花公子向美麗芭蕾舞伶拋媚眼，吃夜宵之前的去處。俄羅斯芭蕾舞團的到來，才將舞蹈重新帶回到劇場來。

瑟爾翽.狄亞格列夫(Serge Diaghilev)本人既非編舞家、舞者，也不是音樂家，他是一個偉大的企業家及藝術推廣者，他善於選擇適當的合作者來從事舞蹈的工作。他委託史特文斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)為三大舞劇配樂，那就是：「火鳥 L' Oiseau De Feu」、「斐特勞史卡 Petrouchka」以及里程碑作品「春之祭典 Le Sacre du Printemps」。其它在俄羅斯芭蕾舞團擔任作曲家的還有德布西(Debussy)、普羅高菲夫(Sergei Prokofiev)、拉威爾(Maurice Ravel)、奧利克(Georges Auric)和普蘭克(Francis Poulenc)。為了補足配樂的部分，戴亞義列夫(Diaghilev)轉向當代設計師和藝術家如畢卡索(Pablo Picasso)、巴克斯特(Leon Bakst)、馬蒂斯(Henri Matisse)、勞蘭莎(Marie Laurenciu)、布勒克(Georges Braque)、尤特利洛(Maooorice Utrillo)、其利可(Giorgio de Chirico)甚至連香奈兒(Coco Chanel)都找上了。

華斯拉夫.尼金斯基(Vaslav Nijinsk,1890-1950)和安娜.帕芙洛娃(Anna Pavlova,1881-1931)兩人都是狄亞格列夫(Serge Diaghilev)在1909年第一季合作的舞者。但安娜.帕芙洛娃(Anna Pavlova)很快地便脫離舞團，和她自己成立的舞團在全球巡迴演出。華斯拉夫.尼金斯基(Vaslav Nijinsky)則繼續留下。做為一位閃亮的舞蹈巨星，以及編導的學習者，尼金斯基在(Vaslav Nijinsky)狄亞格列夫(Serge Diaghilev)的帶領下進行各種嘗試。

1913年，就以「春之祭典 Le Sacre du Printemps」這支作品，尼金斯基(Nijinsky)和史特拉文斯基(Igor Stravinsky)帶著他們的舞迷盛情地踏進了二十世紀。古俄羅斯的異教儀式造成了香榭麗舍劇院大暴動的開場夜，紛雜的不滿叫囂聲與喝倒采、歡呼聲和打鬥聲太過密集，使得舞台上的舞者幾乎無法聽見史特拉文斯基(Igor Stravinsky)配樂的擊拍聲。據說尼金斯基(Nijinsky)站在側翼的椅子上，對那些不知所措的舞者高聲大喊音樂節拍。而史特拉文斯基則跑到男盥洗室，從小窗戶爬出去，逃到附近小巷避難去了。

當狄亞格列夫(Diaghilev)見到這種情景時，他也著實找到好的宣傳機會，利用了這樣一個不光彩的事蹟。在他身居芭蕾舞沙皇的二十年中，將立體主義和超現實主義帶進了芭蕾舞領域，也贊助了二十世紀一些極優秀的編舞家，例如麥可·福金(Michel Fokine)（芭蕾舞劇「仙女們 Les Sylphides」的編導，第一支無劇情芭蕾舞）、華斯拉夫·尼金斯基(Vaslav Nijinsky)、雷恩尼得·馬興(Leonide Massine)、史丹尼斯拉·伊吉扣斯基(Stanislas Idzikowsky)、安東·都林(Anton Dolin)、布侖尼絲拉娃·尼金斯基(Bronislava Nijinska)、薇拉·南吉諾娃(Vera Nemchinova)，以及俄羅斯芭蕾舞團所挖掘最後一位、也是最偉大的俄羅斯芭蕾舞編舞家-喬治·巴蘭欽(George Balanchine)。

此時期的作品與編導

作 品	編 導	年代
Apollo	George Balanchine	1928
The Prodigal Son	George Balanchine	1929
Les Sylphides	Michel Fokine	1909
The Firebird	Michel Fokine	1910
Petrushka	Michel Fokine	1911
Parade	Leonide Massine	1917
Les Noces	Bronislava Nijinskya	1923

Les Biches	Bronislava Nijinska	1924
L'Après-midi d'un Faune	Vaslav Nijinsky	1912
Le Sacre du printemps	Vaslav Nijinsky	1913

現代舞的誕生

【1900年3月16日，依莎朵拉·鄧肯(Isadora Duncan,1877-1927)首次的歐洲演出在倫敦舉行，但她卻在1927年死於一場令人費解的意外當中（自己的圍巾被輪子的煞車給纏住，而自己則被圍巾給勒死），此後她更成了國際知名人士。其認為舞蹈形式應該以直覺式的靈感取代學院派的狹隘拘束，這樣的極端想法成為了二十世紀舞蹈世界的主旋律。】

鄧肯(Isadora Duncan)隨著其母親、姊妹和兄弟，乘著運牛船，橫越大西洋，希望能夠在歐洲找到比在其出生地美國更能夠傳達她心中舞蹈意念的藝術環境。在很短的時間內，她即成為一位風靡的人物；赤足、寬鬆袖衣，她提供給觀眾一種高度個人式及主觀式舞蹈的願景。有人認為鄧肯(Isadora Duncan)是一位女神，其他則只當她是一個狂想家。歷史的評價則認為她兩者兼具，諸多傳奇則嘗試揭開她那充滿獨特魅力的氣質，這個氣質和她自身天賦中不可動搖的信念其實是相互關連的。這兩種特質都成為她傳承、分享給同樣開創現代舞的先驅內容的一部份。瑪莎·葛蘭姆(Martha Graham,1894-1991)、瑪麗·魏格曼(Mary Wigman,1886-1973)和多麗絲·韓福瑞(Doris Humphrey,1895-1958)等人在舞台上的表現都是足以迷惑觀眾的舞者，即使她們對於想要表現的舞蹈意念還不盡然完全理解，但她們仍舊表現的那麼成功。

鄧肯(Isadora Duncan)對舞蹈產生兩種後續影響。她解放自己以及她的後繼者，將該時代的女性從緊緊包裹的緊身舞衣、襯裙襯衣、長袖高領及厚重裙裝中釋放出來。其次，也是同樣重要的創新，她堅持她的藝術必須有好的音樂相伴。她會選擇一些音樂家的音樂來跳舞，像是華格納(Wagner)、巴哈(Bach)、甚至貝多芬(Beethoven)的第七交響曲。樂評家會因為她的魯莽強求覺

得丟臉，這就如同芭蕾舞迷也會因為看到她的赤足舞蹈而感到羞愧一樣。

當鄧肯(Isadora Duncan)第一次踏上歐洲時，西方的舞蹈理論其實正在它的最低點。拉繩人和軟骨功表演者也常常和「足尖舞者」在音樂廳演出。此時華斯拉夫·尼金斯基(Vaslav Nijinsky)還是一個默默無聞的學生，費得列克·阿什頓(Frederick Ashton)和喬治·巴蘭欽(George Balanchine)甚至還未出生。另一位美國人洛依·富勒(Loie Fuller, 1862-1928)則是一位曾在 1900 年巴黎世界博覽會中受人注目的舞者，然而她的表演是比舞蹈還要幻象與花俏的。她是第一位使用電子特效創作的人，藉著巨大的絲質面紗、轉化成流暢的連續動作，在窗戶上改變紛麗的顏色，達到她所要的舞台效果。

洛依·富勒(Loie Fuller)的異國主義色彩促使了丹尼蕭恩舞蹈學校(Denishawn School)的出現，但是由於美國「經濟大恐慌」，所有的活動都被嚴厲地禁止。美國的瑪莎·葛蘭姆(Martha Graham)和多麗絲·韓福瑞(Doris Humphrey)以及德國的瑪麗·魏格曼(Mary Wigman)是極其嚴肅地看待她們所創建的舞風，認為這是唯一可使觀眾瞭解到編舞家不是在編一些無意義的舞蹈的途徑。在許多事情當中，這種「高藝術 (high art)」的立場嘗試去除那些無法諒解與無可避免的嘲諷。聽那鄧肯(Isadora Duncan)對個人主義的極力呼喚，1930 年代的舞蹈先驅者以其強烈的聲音回應了鄧肯(Isadora Duncan)的呼聲，我們可以瞭解，當代舞蹈的反叛者依舊是進行著同樣的事情。

此時期的作品與編導：

作 品	編 導	年代
Appalachian Spring	Martha Graham	1944
Night Journey	Martha Graham	1947
Seraphic Dialogue	Martha Graham	1955
Day on Earth	Doris Humphrey	1947
The Green Table	Kurt Jooss	1932

The Moor ' s Pavane	Jose Limon	1949
Rooms	Anna Sokolow	1955

現代芭蕾舞

【1933年10月17日，喬治·巴蘭欽(George Balanchine,1904-1983)抵達紐約，標示著巴蘭欽的美國新古典主義進程實驗的開始。他那重新塑造十九世紀古典風格的現代主義，使得他所主持的紐約市立芭蕾舞團(The New York City Ballet)成為世界上最具創造力的舞團之一。】

「進步的精要就在於要懂得穩中求變，還要懂得變中求穩 - The art off progress is to preserve order amid change and to preserve change amid order」數學家兼哲學家 Alfred North Whitehead 這句名言正是喬治·巴蘭欽(George Balanchine)對芭蕾舞貢獻的精髓微言。對於既定規範，他表現得身段柔軟，但從不放棄。打從路易十四(Louis XIV)就開始累積的古典芭蕾舞詞彙，是巴蘭欽的基底，莫柳斯·裴堤帕(Marius Petipa)則是他的本源。

1929年賽吉·戴亞義列夫(Serge Diaghilev)的死，使芭蕾舞進入一個混亂時期，他畢竟是主導了二十年芭蕾舞走向的大師，他死後卻無人知道芭蕾舞該走向何處。不同的人嘗試將俄羅斯芭蕾舞團(The Ballet Russes)再整合一次。這些想法最後也都因為幾個小集團在有關演員排名、版權問題和個人對舞團忠誠度等事情上爭論不休而作罷。數十年來，一般大眾深深相信最偉大的舞者應該是來自俄羅斯，甚至在戴亞義列夫(Serge Diaghilev)之後，演出者會改自己的名字讓它聽起來像是俄文，或至少有點異國風。

兩位來自英國、曾在俄羅斯芭蕾舞團擔任過演出、有著前瞻性及警覺性的女舞者，她們瞭解到繼續往前走的方式是要去再創戴亞義列夫(Serge Diaghilev)的傳奇，而不是只模仿他過去成功的事蹟。因此瑪麗·蘭伯特(Marie Rambert)和尼涅特·德瓦洛伊絲(Ninette de Valois)誘使阿麗西亞·瑪科娃(Alicia Markova)回到倫敦，然後等待歐陸的動亂過去。命運將她們引領到費得列克·阿什頓(Frederick Ashton)、瑪歌·芳婷(Margot Fonteyn)、安東尼·圖德(Antony Tudor)和尼可拉斯·舍及夫(Nicholas Sergeyev, the former general director of the Maryinke Theatre)之處。當她們避難於十月革命

時，她們將十九世紀那些經典的文獻註記全部打包，是這樣一種持久的工作，而非那種虛幻易變、瑟爾第·狄亞格列夫(Serge Diaghilev)式的芭蕾舞演出安排。此時英國的舞者和編舞家可以為她們的自我創作，以一個理想的測試器來呈現。

橫渡大西洋後，喬治巴蘭欽(George Balanchine)並非唯一一個以美國芭蕾為願景的編舞家。在 1940 年代，美國主題中有一個高潮說法，就是 Agnes de Mille 的「牧童競技會 - Rodeo」由蒙地卡羅俄羅斯芭蕾舞團(The Ballet Russes de Monte Carlo)擔綱首演，但為了躲避二次大戰，已經移到了美國。1940 年，芭蕾劇院正式開幕，為了展現大熔爐的氣魄，進行大規模的製作，從「吉賽兒 - Giselle」到放蕩受歡迎的「縱情歡樂 - Fancy Free」(1944 年由傑洛姆·羅賓斯(Jerome Robbins)製作)都陸續演出。

同時，喬治·巴蘭欽(George Balanchine)繼續地努力工作，精修再精修，這些努力都是為了訓練出新一代的舞者來跳他的作品。美國芭蕾學校(The School of American Ballet)的開幕是他到紐約來的第一件工作。到了 1946 年，當他和他的同事林肯·克爾斯坦(Lincoln Kirstein)為他們的芭蕾協會揭幕時，1933 年那尚未成熟的才華已經被磨練地敏銳、清晰，對整體音樂極度敏感。

並非所有的現代芭蕾都能往前瞻望。在蘇聯，堅強的保守主義將創意視為危險而加以禁絕。政治上的箝制會在內容的實驗性及芭蕾舞者的身體出現。回顧莫柳斯·裴堤帕(Marius Petipa)和喬治·巴蘭欽(George Balanchine)的成就，蘇聯開始培養超級巨星，以求在各方面達到運動員水準。他們的訓練體系有時看來像是施壓在一些對身體翻滾技巧的展現，但無疑地，這樣的訓練造就了許多知名的舞者，像是瑪雅·普列辛斯卡雅(Maya plisetskaya)、維拉迪默·瓦西里耶夫(Vladimir Vasiliev)、馬里斯·里耶帕(Maris liepa)，以及終於將蘇聯盛威帶進西方的魯道夫·紐瑞耶夫(Rudolf Nureyev)。

此時期的作品與編導:

作 品	編 導	年 代
Serenade	George Balanchine	10 th June 1934
The Four Temperaments	George Balanchine	20 th November 1946
Rodeo	Agnes de Mille	16 th October 1942
The Red Shoes	Robert Helpmann	1948
Romeo and Juliet	Leonid Lavrovsky	11 th January 1940
Billy the Kid	Eugene Loring	16 th October 1938
Garmen	Roland Petit	21 st February 1949
Fancy Free	Ferome Robbins	18 th April 1944
The Concert	Jerome Robbins	6 th March 1956
Dances at a Gathering	Jerome Robbins	8 th May 1969
Lilac Garden	Antony Tudor	26 th January 1936
Pillar of Fire	Antony Tudor	8 th April 1942

此時期成立的重要舞團:

舞團名稱	成立時間
American Ballet Theatre	1940, as Ballet theatre
Ballet Rambert	1935 from Ballet Club
Bolshoi Ballet	1776, by Michael Maddox & Prince Urusov
London Festival Ballet	1950, as Festival Ballet
New York City Ballet	1948, from Ballet society
The Royal Ballet	1931, as the Vic-Wells Ballet
San Francisco Ballet	1933, as San Francisco Opera Ballet

芭蕾舞景

【1961年6月17日，巴黎郊區的 Le Bourget 機場，曾在基洛夫芭蕾舞團(Kirov Ballet)巡演中被遣送回蘇聯的魯道夫·紐瑞耶夫(Rudolf Nureyev)，突然自己跳向兩位滿臉驚訝的警官，並尋求政治庇護。這個意外成了頭版頭條，紐瑞耶夫立即成為擁抱當代世界與西方芭蕾舞的知名人物。】

紐瑞耶夫(Rudolf Nureyev)在西方眼中成為一種現象，這是從瓦司拉夫·尼金斯基(Vaslav Nijinsky)以後所僅見的。他令人炫目的芭蕾舞技，以及對各種角色的準確投入，簡直就是男性舞者的唯一標準。西方世界現在當然無法不享受他才華洋溢的演出，但紐瑞耶夫亦宣稱他希望能與丹麥舞星艾瑞克·布魯恩(Erik Bruhn)合作，並向他學習，以此當作他激勵自我的動力，但是很少人有足夠的膽量與熱忱和紐瑞耶夫這樣相處。

他那過份的行為舉止表現，對那些冥頑崇尚禮節與謙恭態度的傳統主義者簡直是當頭棒喝，但是紐瑞耶夫希望成為巨星，而不只是做一個芭蕾舞伶的陪襯而已。他對於男舞者在舞台上應有行為的定義給予重新的評價，這也是他自有風格的要項之一，並且成為芭蕾舞景的主要倡導者。在這十年即將結束之前，男舞者必然要跳出更新、更廣大的空間，讓更多觀眾喜愛，以爭取到與芭蕾舞伶同樣的地位。這是從瑪莉亞·塔格里歐妮(Marie Taglioni)跳出「仙女 - La Sylphide」月光之後男舞者第一次再度回到芭蕾舞巨星的地位。

編舞家很快地掌握了觀眾對動態主義新鮮事物的渴求。進入1960年代之後，喬弗利芭蕾舞團(The Joffrey Ballet)公開地提供當代芭蕾舞及搖滾樂給年輕族群。斯圖加特編導(Stuttgart director)約翰·克蘭科(John Cranko)選擇劇場的強烈感受而非風格的純淨意念，來服膺那些崇尚熱情有勁來自巴西的芭蕾舞伶瑪爾西亞·海蒂(Marcia Haydee)和她的來自美國的舞伴理查克蘭岡(Richard Cragun)的廣大觀眾群。當斯圖加特芭蕾舞團(The Stuttgart Ballet)於1969年第一次在紐約出現時，舞團被捧為「奇蹟 - a miracle」，它們在大都會歌劇院的演出季湧進了許多觀眾排隊進場。若在更早五年前，也只有紐瑞耶夫(Rudolf Nureyev)和瑪歌·芳婷(Margot Fonteyn)能造成這樣的轟動。

紐瑞耶夫(Rudolf Nureyev)和喬弗利(Joffrey)合作之後，芭蕾舞景全面展開。肯尼斯·麥克米倫(Kenneth Macmillan)的「羅密歐與茱麗葉 - Romeo and Juliet」成為一齣極受歡迎的電影；阿瑟·

米歇爾(Arthur Mitchell)以哈萊姆舞蹈劇院(The Dance Theatre of Harlem)開啟了新局面。年輕編舞家如艾略特·弗爾德(Eliot Feld)、傑利·基里安(Jiri Kylian)和崔拉·莎普(Twyla Tharp)皆為芭蕾注入新血。其他優秀蘇聯舞蹈工作者的到來，如米哈伊爾·巴瑞辛尼可夫(Mikhail Baryshnikov)，將觀眾觀賞的視趣推得更高了。在 1965 年到 1975 年間，美國的舞蹈觀眾從每年十五萬人次增加到一百萬人次。

而芭蕾榮景的負面效果是將舞蹈轉向一個觀賞式的運動去了。新的廣大群眾希望多一些鮮明色彩的娛樂性演出，正符合某一派愛用浮華、愉快、有趣特色的編舞家的喜愛，但也像一些流行文化、用後即丟。有些人會在路旁、坐在那兒看著，感嘆偉大芭蕾精巧和細膩的做工已經亡佚了。

此時期的作品與編導：

作 品	編 導	年代
La Fille Mal Gardee	Frederick Ashton	28 th January 1960
The Dream	Frederick Ashton	2 nd April 1964
A Month in the Country	Frederick Ashton	12 th February 1976
Bolero	Maurice Bejart	10 th January 1961
The Snow Queen	David Bintley	28 th April 1986
Pineapple Poll	John Cranko	12 th March 1951
Onegin	John Cranko	13 th April 1965



此時期成立的重要舞團:

舞團名稱	成立時間
BalletGulbenkian	1965, by Calouste Gulbenkian Foundation
Central Ballet of China	1959, as the Peking ballet
Dance Advance	1984
Dance Theatre of Harlem	1969, official debut 1971
Dutch National Ballet	1961
Joery Ballet	1956
Kirov Ballet	1738
National ballet of Canada	1951
National Ballet of Cuba	1948, as Ballet Alicia Alonso
Paris Opera Ballet	1669, by Louis XIV
Stuttgart Ballet	1759

舞蹈的百花齊放

【1962年7月6日，紐約格林威治村華盛頓廣場的賈德森紀念教堂（Judson Church）裡，舉辦了一場為時三小時的合作式創作舞蹈表演，全程免費開放觀賞。像這種組織較鬆散的團體公開演出，由賈德森舞蹈劇院(The Judson Dance Theatre)為其命名，稱之為後現代舞蹈的誕生，儘管可能要再花十五年的時間才能有一個正式的名字出現。】

賈德森式的演出最初起於前衛音樂家羅勃·鄧恩(Robert Dunn)所帶領的一個工作坊。這種大範圍且具實驗性質的嘗試，在默斯·康寧漢舞蹈教室(Merce Cunningham Studio)舉辦，主要目的是要將約翰·凱奇(John Cage)有關作曲的想法應用到舞蹈上。

對任何在此時期的編舞家來說，康寧漢（Merce Cunningham）和凱奇(John Cage)從1944年開

始的共同合作，代表著前衛創作派的鮮明旗幟。康寧漢的想法是舞蹈就是舞蹈本身，不必然要和音樂結合，作品依舊不會失去光澤。他的作品能夠擾動那些喜歡能夠預測舞蹈的觀眾，那麼即使不夠漂亮，至少也還算整潔。

賈德森(Judson)成為創新構想、豐富點子、破壞性解放的大本營。在回顧裡，我們發現賈德森需要更多的全體一致的共識才行，不然也不可能要全體共同去努力。賈德森想要讓它的觀眾有耳目一新的感覺，並用一種不協調的新視野來看待事情。以偶然的真實時刻來取代組織時，這些編舞家最終要跨越界線，用大聯盟的形式而進行即興，自此舞蹈進入到一個哲學的園地去了。

當新編舞家開始各發其言，並在大聯盟裡喧囂吵鬧時，崔拉.莎普(Twyla Tharp)、露辛達.蔡爾茲(Lucinda Childs)和翠莎.布朗(Trisha Brown)發展出可以利用數學來操弄的高度結構性的移動幾何，這些純粹計算需要舞者使出最嚴謹的專心度，他們沒有辦法再用最初賈德森那一套的作法了「These glacial edifices of pure calculation demanded the strictest of concentration from the performers; they could no longer be danced by 'the man on the street' who had been the initial Judson ideal」。

在完成他們的創舉之後，賈德森也瓦解了，大聯盟的終結算是讓最後一個集體思考的殘餘走進歷史中，但是賈德森所提出的問題仍舊在每一個新的舞蹈種類被創造時，產生具有一定的影響力。

賈德森舞蹈劇場(The Judson Dance Theatre)的第一次演出其實就在紐瑞耶夫(Rudolf Nureyev)與英國皇家芭蕾舞團(The Royal Ballet)的首次合作後幾個月，也是在斯圖加特芭蕾舞團(The Stuttgart Ballet)在紐約第一季的演出前七年。勇敢嘗試實驗精神和現代芭蕾這兩個領域似乎被一個無法溝通的斷層所阻絕，因而造成了彼此缺乏信任及誤解。沒有人，即便是賈德森最有抱負的編舞家們，也無法預測他們真會走入 1980 年代，竟然被某些芭蕾舞團邀請創作。然而，要常保舞蹈永久令人驚嘆，永遠走向未知的方向，這實在是太不可預測。

造成舞蹈百花齊放的催化劑應該算是羅伯喬弗瑞(Robert Joffrey)，他所挑中的則是崔拉.莎

普(Twyla Tharp)。1973年，莎普(Twyla Tharp)為喬弗瑞芭蕾舞團(The Joffrey Ballet)創作編舞，亦為美國芭蕾舞劇場編舞(American Ballet Theatre)。三季之後卻發現她的同儕以出賣罪名非常生氣地控告她。現在她在進行的是攻擊根據地。莎普(Twyla Tharp)抓住舞蹈，實驗性的、古典的、爵士的、流行的和美國式的，從頸背丟擲銅板到空中，再讓它像五彩碎紙一般落回到舞台中，不要有任何標籤。舞蹈世界還是會得到它應有的成果。

此時期的作品與編導:

編舞家	出生
Alvin Ailey	5 th January 1931/Rogers Texas
Richard Alston	30 th October 1948/Stoughton, Sussex
Trisha Brown	25 th November 1936/Aberdeen, Washington
Christopher Bruce	3 rd October 1945/Leicester
Carolyn Carlson	7 th March 1943/Oakland, California
Lucinda Childs	26 th June 1940/New York
Robert Cohan	27 th March 1925/Brooklyn, New York
Merce Cunningham	16 th April 1919/Centralia Washington
Siobhan Davies	18 th September 1950/London
Laura Dean	3 rd December 1945/Staten Island, New York
Bouglas Dunn	19 th October 1942/Palo Alto, California
Garth Fagan	3 rd May 1940/Kingston, Jamaica
Bob Fosse	23 rd June 1927/Chicago Illinois. Died:23 rd September 1987
David Gordon	14 th July 1936/Brooklyn, New York
Alwin Nikolais	25 th November 1910/Southington, Connecticut

Robert North	1 st June 1945/Charleston, South Carolina
Yvonne Rainer	24 th November 1934/San Francisco, California
Wayne Sleep	17 th July 1948/Plymouth
Paul Taylor	29 th July 1930/Pittsburgh, Pennsylvania
Twyla Tharp	1 st July 1941/Portland Indiana
Dan Wagoner	31 st July 1932/Springfield West Virginia

此時期成立的重要舞團:

舞團名稱	成立時間
London Contemporary Dance Theatre	1967, as the contemporary Dance Group
Netherlands Dance Theatre	1959
Pilobolus Dance Theatre	1971
Rambert dance Company	1987, from Ballet Rambert
Sydney Dance Company	1971, as the Dance Company

非傳統類型

【1975年12月3日，成噸的潮濕又充滿臭味的泥土，將一個位於 RuhrValley 山谷的劇院，轉變為碧娜·鮑許(Pina Bausch)新編史特拉文斯基(Stravinsky)「春之祭典 – Le Sacre Du Printemps」的佈景。第一晚之後，她的舞者在他們所搖動的泥巴中，時而裸體飛跑，時而陷入入泥中蜷曲做結塊狀。裸胸、流汗、竭力地甩動自己的身體，一直到地面上，烏帕塔爾坦尚劇院(The Wuppertal Tanztheater)的舞者們必須帶著感傷、但又豐滿的情緒回到現代舞中。】

碧娜·鮑許(Pina Bausch)是一位極重要的編舞家，其對舞蹈劇場的願景思考可說是一個具有革

命性的開拓者，為美國後現代主義者開創一個新的、真正的非傳統空間。她藉由構畫出舞蹈的戲劇形式來達到這個目標，這樣的劇場是夾雜著情感的，但從來不依靠單線向前的故事述說。她為其舞者設計的動作源自於歐洲的舞蹈，其自由與獨立的風格深受瑪莎·葛蘭姆(Martha Graham)影響，甚至可追溯到依莎朵拉·鄧肯(Isadora Duncan)。

在 1960 年代及 1970 年代初期，美國後現代的一代有脫衣舞出現在其底層社會的現象，極其誇張之能事，而且一些陳腔濫調亦有逐漸增加的趨勢。結果則是偏激藝術形式將故事的面貌給去除了。然而他們是為其目標而努力，為了這種純舞蹈的留存，只有一種方法，就是找回更深的關連，而這樣的趨向應該更加清楚才是。骨骼架構已經清晰地被顯露出來了，現在一些後現代主義者希望要將肉放回骨頭上了，碧娜·鮑許(Pina Bausch)則進一步對它加以拍打。

碧娜·鮑許(Pina Bausch)美式作風的另類風格，被歐洲的藝術家們熱切地拾起，並且很快地受到美國大眾的喜愛。她將舞轉化成演出中真正的主觀實體，破除了觀眾和藝術家之間的藩籬。這正是 Bill T. Jones 和 Arnie Zane 已經在美國進行的事，但是是在小範圍，用更熟悉的字眼進行。碧娜·鮑許(Pina Bausch)的衝擊是從她的能力而來的，她用這種取向便能進行更大的規模。

其他歐洲的藝術家已經改變她的舞蹈劇場來配合他們自己的氣質。Martha Clarke 和 Maguy Martin 提出更精巧、更超現實、更另類的物事給碧娜·鮑許(Pina Bausch)的初始構想參考。比利時的 Anne Teresa De Keersmaeker、英國的 DV8 實體劇場(DV8 Physical Theatre in Britain)、美國原生法蘭克福(Frankfurt)為基底的 William Forsythe 已經使用過她那直率、直接的表達方式，當作自己創意的基底。藉由將它轉到三環交叉口，Michael Clark 使得這個議論和烏帕塔爾坦尚風格(Wuppertal Style)舞蹈劇場在自白方面更加具有吸引力，但是他卻極盡滑稽地掩飾一些嚴肅的、真正的有破壞性的有關如何在二十世紀中適應生活壓力構想。

接下來還會發生什麼事呢？也許下一個趨勢的出現只是某個人的臆想。其實這也是為何我們要持續地觀察舞蹈的原因之一啊。

此時期的作品與編導:

編舞家	出生
Karole Armitage	3 rd March 1954/Madison, Wisconsin
Pina Bausuch	27 th July 1940/Soligen, West Germany
Tim Buckley	12 th December 1953/Indiana
Rosemary Butcher	4 th February 1947/Bristol
Michael Clark	2 nd June 1962/Aberdeen, Grampian
Anne Teresa De Keersmaeker	3 rd June 1944/Baltimore, Maryland
Molissa Fenley	11 th June 1960/Mechelen, Belgium
William Forsythe	15 th November 1954/ Las Vegas, Nevada
Antonic Gades	30 th December 1954/Las Vegas, Nevada
Earl Lloyd Hepburn	November 1936/Province of Alicante, Spain
Bill T. Jones	8 th July 1966/Gloucester
Arnie Zane	15 th February 1951/Bunnell, Florida
Lindsay Kemp	26 th September 1947/NY. Died: 30 th March 1988/NY
Daniel Larrieu	1939/Isle of Lewis
Maguy Marin	23 rd November 1957/Marseille
Susan Marshall	2 nd June 1951/Toulouse
Bebe Miller	17 th October 1958/Hershey, Pennsylvania
Meredith Monk	20 th September 1950/NY
Mark Morris	20 th November 1943/Iima, Preu
Steve Paxton	29 th August 1956/Seattle Washington
Stephen Petronio	21 st January 1939/Tucson, Arizona



Dana Reitz	20 th March 1956/Nutley, New Jersey
Ian Spink	8 th October 1947/ Melbourne
Kei Takei	30 th December 1939/Tokyo
Robert Wilson	4 th October 1941/Waco, Texas

此時期成立的重要舞團:

舞團名稱	成立時間
Les Ballets Trockadero de Monte Carlo	1974
The Cholmondeleys	1984, as the Cholmondeleys Sisters
DV8 Physical Theatre	1986
Extemporary Dance Thertre	1975, as Extemporary Dance Company
Sankai Juku	1975