戲 劇 研 究　　第16期
Journal of Theater Studies
2015年7月　　頁133-182
DOI: 10.6257/JOTS.2015.16133

沉靜的微笑——柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇的動作特質及其精神性*

林偉瑜
國立臺南大學戲劇創作與應用學系助理教授

前言

作爲東南亞傳統劇場起源最早的舞劇之一，柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇（以下簡稱宮廷舞劇）在亞洲傳統劇場及東南亞研究中具有一定的重要性。首先它的形式雖然一度在柬埔寨境內因戰亂佚散約四百年，直到十九世紀中期藉由數任柬埔寨國王有意識地根據九到十五世紀柬埔寨吳哥時期的傳統（主要是神王傳統及其他宗教儀式）而再度被重建，[1]在這個傳統中宮廷舞劇是作爲宗教儀式的重要組成部份而存在，因此其從形式到內容含有濃厚的宗教性與神聖性，此讓世人得以在沉默的吳哥遺跡之外，仍能透過活的藝術窺見古代吳哥傳統之一二。其次宮廷舞劇精緻且具高度技巧性的藝術形式，使其在衆多的東南亞傳統劇場形式中無法被

* 本文爲科技部專題研究計畫成果。計畫名稱爲「亞洲傳統劇場變遷之系列研究：宗教儀式脈絡下的柬埔寨宮廷舞劇形式探究」（103-2410-H-024-034）。感謝審查委員給予寶貴意見，爲本文修訂時之重要參考，並將在後續研究中改善未竟之處。

1 在藝術形式上，十九世紀中期泰國宮廷舞劇的形式是柬埔寨宮廷舞劇重建時重要的模擬對象，關於柬埔寨宮廷舞劇自吳哥時期以來的歷史變遷及重建過程，參見林偉瑜：〈來自亞洲傳統劇場的啓示——柬埔寨傳統宮廷舞劇的消失與重現〉，《戲劇學刊》第12期（2010年7月），頁95-123；林偉瑜：〈柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇傳統的轉捩點——從神聖到世俗，從共通到獨特〉，《戲劇學刊》第18期（2013年1月），頁145-186。

忽視。相對於印尼宮廷和民間舞蹈／舞劇在世界上廣泛地受到重視與研究，柬埔寨宮廷舞劇並未受到足夠的關注。隨著宮廷舞劇在二〇〇三年被聯合國教科文組織宣布爲世界非物質文明遺產，相關文章與書籍逐漸增多，惟深入的學術研究以及藝術形式方面的分析探討仍舊有限。筆者過去的相關論文主要是從傳統傳遞與變遷的角度出發，關注宮廷舞劇的社會、政治和文化面向，探討該藝術從傳統社會到現代社會所產生之功能與內涵的變遷，本論文將轉向宮廷舞劇之藝術層面的探討。

宮廷舞劇的藝術形式最受矚目之處，莫過於其濃厚的宗教精神性以及精緻與高度技巧性的藝術形式，而此二者間又具有緊密關連，爲了更深入了解東南亞此一重要傳統劇場藝術形式，本文將探討宮廷舞劇的藝術形式與其精神內容的內在關連，作爲討論其藝術層面之切入點。討論的起始點將從分析該藝術的形式元素出發，特別是聚焦於宮廷舞劇的兩個核心結構元素——kbach和手勢——以及動作能量來源，從中挖掘該藝術形式之精神性的實質內容，並追溯該藝術的宗教精神性根源以及探討其在當代轉化而成的美感精神性內容，進而了解這些精神內容是如何與其外在動作互爲表裡的展現出來。此外，本文亦將討論宮廷舞劇在傳遞傳統藝術技巧和精神性時所仰賴的口傳方式[2]和師徒制，一方面此爲延續筆者近年來在東南亞傳統劇場研究中採取的傳統傳遞與變遷之研究視角，另方面也因其師徒制中存在已久的宗教儀式也成爲了該藝術精神性的一部分。這種從個人到個人的技術傳遞方式，雖然傳播效率有限、且經常是排除智性與理性思考的學習、和甚至是刻意不與時俱進的，但在保存傳統技巧與藝術精神上卻是最爲穩固、可靠、且至今無可取代，使得口傳方式和師徒制仍爲許多亞洲傳統劇場劇種的主要教學法。透過了解柬埔寨宮廷舞劇之口傳訓練和師徒制的內涵，可了解該藝術中的形式和精神性爲何能在經歷過極大變遷的現代社會中仍得以保留過去的傳統。

須要說明的是，本文將花去大量篇幅深入探究柬埔寨宮廷舞劇的藝術形式，並細緻地描述和釐清其核心結構元素之內涵，資料來源除了從宮廷舞劇研究之重要著作進行交叉分析，[3]並輔以筆者自身的田野調查和學習經驗作爲理解、判斷

2　本文中的口傳方式，主要指涉亞洲傳統劇場中普遍以師徒制爲基礎之口傳心授方式，這種口傳心授包含了有口頭語言和沒有語言的身體力行傳遞教學。

3　本文主要參考之宮廷舞劇研究著作均爲英文資料，其中不少爲西方學者著作，但亦有一部分爲柬埔寨作者之英文著作，一方面筆者不諳柬文和法文（此爲本研究之限制），另方面經筆者的田野調查，柬埔寨國內甚少有本土學者專職研究宮廷舞劇，該藝術的專家多是資

和佐證。[4]而本文需要詳細說明其藝術形式的原因在於，東南亞傳統劇場與西方劇場有極大不同，與東亞地區的傳統劇場形式雖有相似原則但傳統的差異仍頗爲顯著，若未深入了解其藝術形式，所進行的分析和導出的觀點與詮釋，容易流於表面或有臆想的危險。此外，華文世界的東南亞傳統劇場研究稀少，對柬埔寨宮廷舞劇的藝術形式頗爲陌生，基本藝術面貌的建立對於此領域的研究實有其必要性。

在許多研究柬埔寨的書籍和研究文章中，對柬埔寨宮廷舞劇的稱呼不一，在開始探討其藝術形式特徵之前，將先就該形式的各種名稱之脈絡和意涵作一釐清，並說明本文中所使用「宮廷舞劇」一詞的實質意涵和主體對象。在傳統柬埔寨語稱謂中，柬埔寨宮廷舞劇的全稱爲：lakhon preah reachea trop。lakhon爲戲劇或故事，preah reachea trop則有皇室的財富和遺產之意，表示舞劇屬於皇室所有。另一常見的稱謂爲lakhon luong（國王的戲劇），即專爲國王演出的戲劇，這個名稱道出宮廷舞劇在傳統社會存在的目的，即它是自吳哥時期至一九七〇年西哈奴克國王（Sihanouk，1941-1970）被罷黜前，柬埔寨所奉行的「神王崇拜」（Devaraja cult, god-king）[5]之產物，此使宮廷舞劇不僅作爲所有宮廷宗教儀式的組成部分，更重要是彰顯柬埔寨國王像毗濕奴神一樣，在「乳海

深的傳統藝術大師和舞蹈老師，他們甚少有著作，通常要經過訪談取得他們的知識，筆者於田野調查中也曾以訪談方式取得一部份資料。目前當地許多宮廷舞劇的柬文著作幾乎多專爲西方世界所出版，因此大多以柬英雙語出版，但這類著作多是介紹性質，並不深入，本文較少使用。

4 筆者於2011年至柬埔寨的金邊與吳哥兩處進行爲期月餘之田野調查，走訪十多位柬埔寨宮廷舞劇的專家、老師與文化工作者，訪查相關學校、主要藝術團體、孤兒院、表演場所、排練與各資料館，並在金邊的皇家藝術大學（the Royal University of Fine Arts）向當代知名舞者春望蘇達吉薇（Chumvan Sodhachivy）學習經典舞碼*Robam Apsara*中的獨舞，學習時間約兩周。雖然習舞時間短暫，但在本研究中此學習的用意在於使研究者親身體驗該形式的動作和能量，以便能更好的描述這項藝術的特質。筆者自小習舞，並從1999年起學習不同亞洲傳統舞蹈如日本舞踊、韓國傳統舞蹈、峇厘島舞蹈等，這些身體經驗對筆者近年來研究亞洲傳統劇場之傳統變遷的課題有相當的助益。

5 「神王崇拜」（Devaraja cult, god-king），簡言之是將國王視爲濕婆神（Shiva）或毗濕奴（Vishnu）在人間的化身，吳哥第一位君王闍耶跋摩二世（Jayavarman II, 802-850）請來印度婆羅門祭司，把神授君權灌注到國王身上，使他變成濕婆或毗濕奴的化身，從他起吳哥國王們便開始建造塔形的廟宇建築，用來象徵印度教傳統中的聖山「須彌山」（Mount Meru），此爲宇宙的中心，而國王則是「宇宙之王」（chakravartin, ruler of the universe），死後將埋於此，以便與神靈合一。薩德賽（SarDesai, D. R.）著，蔡百銓譯：《東南亞史》（臺北：麥田出版社，2001年），頁45-46。

翻騰」（Churning of the Ocean of Milk）神話中作爲宇宙權力的核心，並被象徵著完美、繁榮的仙女舞者（apsara）所環繞。[6]一九七〇年後，朗諾（Lon Nol）政權爲去除皇室意涵，將其改稱爲lakhon／robam kbach boran（有dance drama／dance of ancient style 或 theatre using ancient gestures 之意），此爲目前最多書籍中使用的名稱，常簡稱爲lakhon kbach或robam boran。柬埔寨宮廷舞劇在十九世紀中期至二十世紀中期的法國殖民時期受到西方的注意，在翻譯時多被稱爲柬埔寨皇家舞團（Cambodian royal ballet）或宮廷舞蹈／舞劇（court dance／dance drama），柬埔寨皇室對外也經常使用此稱謂。後因政權更替，爲去除皇室意涵，新政權將其改稱爲古典舞蹈／舞劇（classical dance／dance drama）。[7]

宮廷舞劇自十九世紀以來因歷史和政治變化而產生諸多稱謂，但在今日這些詞語均仍使用與有效，其中最大的差別在於蘊含皇室意涵與否。雖然在一九七〇年之後皇室退出掌管宮廷舞劇，以及歷經從傳統社會到現代社會的變遷，宮廷舞劇在新的社會脈絡中，其功能逐漸產生變化，同時亦連帶使該傳統藝術的質性產生改變，但由於該形式的起源和藝術形塑與皇室有極爲緊密的關係，一九七〇年後至今的宮廷舞劇藝術形式和劇目大多仍承襲自皇室時期，因此不少柬埔寨的藝術家、西方世界和其他國家學者仍選擇沿用傳統上含有皇室和宮廷意涵的名稱。[8]筆者亦傾向採用含有皇室或宮廷意涵的傳統稱謂，原因是該藝術從古代到一九七〇年之前一直附屬於宮廷的宗教儀式活動，其宮廷藝術的屬性鮮明，之後雖不再隸屬於皇室，但其宮廷藝術形式並未經歷太多變化仍具有其傳統特性，尤其在討論該藝術形式之動作特質和精神性時，必須不斷回到傳統的脈絡和語境中，因此本文採用舊稱以凸顯其傳統特性。

---

6 林偉瑜：〈來自亞洲傳統劇場的啓示——柬埔寨傳統宮廷舞劇的消失與重現〉，頁114-115。

7 關於宮廷舞劇的柬文名稱用法與意涵，參見Books LLC ed., *Cambodian Dances: Khmer Classical Dance, Robam Moni Mekhala, Apsara Dance, Dance in Cambodia, Yike, Robam Meh Am Bao, Chhayam, Robam Neary Chea Chuour* (Memphis, Tennessee: Books LLC, 2010), pp. 11-12. Eileen Blumenthal, “Robam Kbach Boran,” in *Encyclopedia of Asian Theatre*, ed. Samuel L. Leiter (Westport, CT: Greenwood Press, 2007), pp.622-623. Sam Chan Moly, *Khmer Court Dance: A Comprehensive Study of Movement, Gestures, and Postures as Applied Techniques* (Newington, CT: Khmer Studies Institute, 1987), p. 3. Toni Samantha Phim and Ashley Thompson, *Dance in Cambodia* (New York: Oxford University Press, 1999), pp. 11-14.

8 Books LLC ed., *Performing Arts in Cambodia*: *Khmer Classical Dance, Reamker, Earth in Flower, Preah Suramarit National Theatre, Yike* (Memphis, Tennessee: Books LLC, 2010), p. 9.

一、宮廷舞劇之總體形式特徵

對一般人而言，柬埔寨宮廷舞劇最鮮明的特徵爲其演出內容具有濃厚的宗教意涵和儀式性，美若天仙的舞者身著金碧輝煌的服裝，在宗教性的吟唱和音樂的伴奏下，展現充滿曲線、靜態的、超凡脫俗的優雅舞蹈動作與手勢，爲一充滿神聖性和視覺美感的藝術形式。在這些特徵中，演出內容是宮廷舞劇之所以具有宗教性質的主要原因之一，其故事主要來源包括：（1）本土的神話傳說，如柬埔寨祖先混塡（Hun Tian）的傳說、那伽（naga，大蛇）傳說、水神（Manimekhala）與風暴神（Ream Eyso）等；（2）宗教儀式性內容的舞碼；（3）柬埔寨版的《羅摩衍那》（*Ramayana*）——《羅恩可》（*Reamker*）[9]中的故事；（4）《本生經》（*Jataka*）：包括佛陀前世故事、瑪奴拉（Manora，鳥女）故事，以及神聖布拉山（preah sang）王子的故事等；（5）現代新編舞碼，多爲二十世紀中期以後創作。[10]基於這些故事來源，宮廷舞劇的主要角色多爲男女衆神、仙女、國王、皇后、王子、公主、精靈、怪物、猴子等，由於受到婆羅門教與佛教的影響，許多故事中的人類角色經常是作爲神降生於人世，因此仍是帶有神性的人物，即便是現代新編創作，仍大量使用傳統素材或融入儀式性元素於其中，[11]可以說宮廷舞劇舞台上所表現的大多是神明的世界。

正如大多數亞洲傳統舞劇，柬埔寨宮廷舞劇是一種敘事性的舞蹈戲劇表演，分爲robam（非戲劇性的舞蹈）與roeung[12]（包含故事的戲劇性舞蹈）兩類。

---

9 《羅恩可》是印度史詩《羅摩衍那》的柬埔寨版本，是柬埔寨自古以來最重要的文藝創作來源。吳哥時期已成爲大量建築浮雕中的主題，這個故事在柬埔寨經歷長期和歷代的改編，被認爲是融合了各時期的宗教因素於其中，並增加了許多柬埔寨獨有的故事，尤其是深受十四世紀後小乘佛教的影響，十六至十七世紀時《羅恩可》逐漸鎔鑄了濃厚小乘佛教的價值於其中。Phim and Thompson, pp. 7-8.

10 James R. Brandon ed., *The Cambridge Guide to Asian Theatre* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), p. 21. Phim and Thompson, p. 37.

11 只有在1980年代一度因爲新政權接管之故，宮廷舞劇被要求放入具有人民和愛國主義意涵的政治意識於其中。林偉瑜：〈柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇傳統的轉捩點——從神聖到世俗，從共通到獨特〉，頁170-171。

12 柬文的羅馬拼音會因爲西方研究學者使用系統不同而略有差異，例如克瑞維斯（Paul Cravath）和大多數學者在dance drama上使用roeung的拼法，而另一位重要學者夏皮洛（Toni Shapiro）則使用reuang的拼法，實指涉同一詞，其他柬埔寨宮廷舞蹈許多語彙也多少存在這樣的差異，本文將不逐一述之，本文對所有術語詞彙將僅選定一種拼法，以免混淆。

Robam的演出大多是關於吉祥、祝禱、祈福等具儀式性質的內容，雖有角色和簡單的情境，但幾乎沒有情節發展，因此被視爲是非戲劇性的舞蹈，例如著名的舞碼*Robam Apsara*，是仙女們（apsara）在因陀羅（Indra）天堂中爲娛樂神明所跳的舞蹈，在舞蹈中她們被皇后送到凡間來採集花朵。roeung則有一定的情節發展，《羅恩可》、《本生經》和複雜的神話傳說故事多以roeung形式演出。傳統上robam被認爲比roeung更古老和更具儀式性，[13]*Robam Tep Manorom*、*Robam Mkaw*、*Robam Phkar Meas Phkar Prak*等，[14]都是具高度宗教神聖性的robam舞碼；著名的roeung劇目則有*Reamker*、*Sovann Machha*、*Manimekhala and Ream Eyso*、*Preah Thong*等。[15]而不論是robam或roeung，在表演中皆包含了兩種性質的舞蹈動作：純舞蹈動作（pure dance）與表現性舞蹈動作（expressive dance），前者是指僅有音樂而無歌唱敘述伴隨的舞蹈段落，所表現的內容較爲抽象，後者則是指有音樂、歌唱和敘述伴隨的舞蹈段落，舞者的表演內容主要是將歌詞以動作演示出來，因此具有鮮明和具體的意義。[16]

舞者[17]、樂師與吟唱者爲宮廷舞劇中三組主要表演者。舞者分爲四個行當：neang（女性角色）、neayrong（男性角色）、Sva（猴子角色）、yeak（怪物角色），在表演中透過身體動作與手勢來表達歌詞、故事和情感。雖然宮廷舞劇經常被視爲是女性舞蹈表演，但實際上一直有男性表演者的存在，大部分行當均由

---

13 Paul Cravath, *Earth in Flower: the Divine Mystery of the Cambodian Dance Drama* (Holmes Beach, Florida: DatASIA, Inc, 2007), pp. 267-269.

14 *Robam Tep Manorom*是舞者向天神祈求變成apsara（仙女），天神聽見其請求將舞者變爲apsara，而apsara以舞蹈敬獻感謝天神；*Robam Mkaw*則是最神聖的舞碼之一，是海蛇（水中之后）之舞，有向水神祈福致敬的舞蹈。*Robam Phkar Meas Phkar Prak*是敬獻金花和銀花的祈禱與奉獻之舞，除宗教性質，也含政治意味，經常爲國王或他國統治者所表演。同前註，頁269-272。

15 *Reamker*（《羅恩可》）是柬埔寨版的《羅摩衍那》（*Ramayana*），故事與印度版本內容有差異。*Sovann Machha*是*Reamker*中的著名故事片段，爲海底世界魚公主Sovann與猴將軍Hanuman的故事，但此段故事是印度史詩《羅摩衍那》中所沒有的。*Manimekhala and Ream Eyso*是水女神Manimekhala與風暴神Ream Eyso爭奪水晶球的故事，此舞劇亦具有宗教神聖性。*Preah Thong*是所有roeung中最古老的故事之一，內容是關於柬埔寨祖先混塡與那伽（naga，大蛇）王國公主結合的故事，其中使用柬埔寨最神聖的旋律。同前註，頁223-235。

16 同前註，頁318。

17 亞洲傳統劇場的表演者經常集演員與舞者於一身，柬埔寨宮廷舞劇亦然，但由於其表演者幾乎不開口說話，且其藝術技巧很大程度側重於舞蹈動作，而非人物性格的塑造與模擬，因此大部分關於宮廷舞劇的書籍皆以舞者稱之，本文亦同。

女舞者扮演，男性表演者出演的角色僅限於猴子角色、怪物、隱士與丑角，他們多半來自另一個全男性面具舞劇形式——考爾劇（lakhon khol）的演員。但由於宮廷舞劇以女性表演者爲首要，女性表演者行當的舞碼和劇目居多，男性演員的劇目相對較少，加上男性扮演的角色多居於次要地位，因此男性演員在宮廷舞劇中的地位並不如女性舞者突出。[18]演出一般由八到十位樂師編制的錛編樂團（pin peat ensemble）[19]伴奏，另有二到四位吟唱者[20]負責吟唱歌詞和故事，吟唱內容大部分爲對白形式的歌詞，舞者則以身體動作與手勢演繹歌唱內容。一般而言，舞者在演出中甚少開口，尤其在robam中從不開口說話，而在roeung裡有時有極簡短台詞。由此，如西方歌劇詠嘆調般的歌曲吟唱是宮廷舞劇中主要的語言表達形式。[21]

這個被描述爲具有高度神聖性和精神性的表演形式，宗教意涵的神話傳說和戲劇故事自然是其內容具有神聖性的主要原因，但從形式層面來看，舞者的表演——尤其是身體動作與手勢——則爲精神內容的主要載體。大部分對於宮廷舞劇動作特徵的描繪，多聚焦於舞者身體各部位的極度彎曲線條，並在動作運行過程中促成身體各部位的多種角度，包括手指、手腕、手肘、臀部、膝蓋等的彎曲和回勾。爲達到此，舞者須將身體的彎曲能量延伸、通達到手足的末端，使其手指回勾、腳趾向上彎曲。而這些彎曲和回勾的形成均須在音樂節奏下、緩慢而流

18 不少介紹宮廷舞劇的文章將其歸類爲女性表演形式，但實際上自十九世紀中葉安東國王（Ang Duong, 1841-59）在復興宮廷舞劇時，即包含男性與女性舞者，然由於女性較能達到理想中的動作曲線而較受重視，因而促使安東將其宮廷表演分爲男性和女性團體，以作爲不同性質的演出。女性表演者團體主演宮廷舞劇lakhon preah reachea trop，而男性演員則專演面具舞劇形式lakhon khol，然而由於演出劇目的需要，宮廷舞劇經常使用lakhon khol的猴子演員、隱士和丑角。lakhon khol的發展後來進入民間，在各地方都有其團體，但宮廷舞劇卻限於爲皇室所有，直到1970年代皇室失去政權爲止。Brandon ed., *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, p. 25. Books LLC ed., *Performing Arts in Cambodia*, p. 10. Sam Chan Moly, pp. 3, 24-25.

19 錛編樂團（pin peat ensemble）爲柬埔寨傳統表演的伴奏樂團，許多柬埔寨傳統表演藝術形式皆以錛編樂團伴奏，包括宮廷舞劇、全男性面具舞劇形式考爾劇（lakhon khol）、大皮影戲（sbaek thom）、小皮影戲（sbaek thouc，又稱ayong）。

20 吟唱者一般爲女性，但亦有出現男性吟唱者，但較爲少見。傳統上歌隊的獨唱者一句一句的念出劇本上的劇情，而歌隊則跟隨她的引導，歌詞爲韻文，有七個音節。但今日的歌隊已不容易辨認出誰是獨唱者，因爲在每場音樂樂段會有一位歌者提前開口發出聲音，隨即其他歌者便一起加入與合唱。Cravath, pp. 315-317.

21 Brandon ed., *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, p. 25. Cravath, pp. 315-316.

暢的完成，此使整體舞蹈樣態充滿了彎曲、整齊的、有節奏感的、具高度控制力但又流暢的動作特質，[22]而這些動作特質最主要來自兩個結構元素：kbach（身體姿勢）與手勢，以下將從此二元素出發，深入探討其舞蹈動作特質、身體能量來源以及其所代表的精神性，以窺見柬埔寨宮廷舞劇藝術的精要之處。

二、KBACH

kbach與手勢是柬埔寨宮廷舞劇表演中最核心的兩個結構性元素，它們像是劇本中的對白，沒有對白，劇本無法存在，沒有kbach與手勢，宮廷舞劇便缺乏載體，無從表達。kbach與手勢雖然是可分開描述的結構元素，但兩者卻有緊密難以分割的關聯，在很多情況之下手勢可以說是被包含在kbach之中。

從宮廷舞劇的柬文名稱lakhon／robam kbach boran含有kbach一語來看，便可知kbach是此藝術形式的關鍵要素。kbach的翻譯在許多關於柬埔寨宮廷舞劇的書籍和文章中並不統一，且常有不同解釋，使得kbach的意涵顯得混亂不清，接下來將透過分析宮廷舞劇的專家、老師以及學者對於kbach使用，以釐清此一詞彙並探究其意涵。

在柬埔寨語中，kbach一詞有藝術風格之意，經常被使用在柬埔寨建築、工藝和舞蹈領域中。當用於建築、雕刻和工藝作品時，通常指裝飾圖案，特別是花葉般的裝飾圖案。[23]在舞蹈領域，kbach則有風格（style）之意[24]，同時kbach亦有「節拍」（cadence）的意思。[25]當我們檢視宮廷舞劇的舞者、老師和專家們使用kbach的方式，可發現該詞指涉的範圍和意涵廣泛。首先相當常見的是，kbach是被用來指稱手勢，這些手勢被認爲像是字母式的語言，用來代表舞蹈想要描繪的

---

22 關於宮廷舞劇動作特質的描述，參見Blumenthal, pp. 622-623. Sam Sam-Ang, “The Khmer People of Cambodia,” in *The Garland Handbook of Southeast Asia Music*, eds. Terry Miller and Sean Williams (New York: Routledge, 2008), p. 107. Toni Shapiro, “Dance and the Spirit of Cambodia,” (Ph. D. dissertation, Cornell University, 1994), pp. 80-81.

23 在建築上，kbach的藝術有幾種基本形態，如蓮花瓣形、菩提樹葉形、神話鵝尾形、火焰形等等，每種型態又可細分爲不同的裝飾。參考http://en.wikipedia.org/wiki/Kbach，讀取日期2014年8月5日。

24 Sam Chan Moly, p.76. Books LLC ed., *Performing Arts in Cambodia*, p.11.

25 Denise Heywood, *Cambodian Dance: Celebration of the Gods* (Bangkok: River Books Co., Ltd, 2008), p.110. Cravath, p.320.

自然界事物，例如葉子、花、果實等，當這些手勢被組合起來就能描述事物、產生意義。[26]程彭（Chheng Phon）是柬埔寨多種傳統藝術與宮廷舞劇的專家，被認爲是當代最富宮廷舞劇知識的人之一，目前重要的資深宮廷舞劇舞者都曾受教於他，可說是老師們的老師。資深的宮廷舞劇舞者桑詹莫莉（Sam Chan Moly）談到程彭在一九七二年指導她練習時，告訴她：「kbach非常美麗，就像你身體的裝飾，它們可以代表樹、葉子、花朵、果實和藤蔓等」，接著便向桑詹莫莉展示一些葉子、花、果實的手勢動作，[27]在這個對話脈絡中，程彭說的kbach指的是手勢。

然而kbach不僅僅意味著手勢，桑詹莫莉所著的*Khmer Court Dance: A Comprehensive Study of Movements, Gestures, and Postures as Applied Techniques*，是少數由專業柬埔寨宮廷舞者寫成的專書，她指出kbach可用來稱舞蹈動作（dance movement）、姿勢（posture）、手勢（gesture）、樂節（phrase）。[28]海伍德（Danise Heywood）對kbach的解釋與桑詹莫莉頗爲相近，但她提供了更多細節的說明。海伍德雖然也將kbach解釋爲宮廷舞劇中的標準手勢，但認爲這類手勢經常需要與一個個雕刻般的身體姿勢同時進行，換言之手勢的細微意義實際上必須透過整體身體動作才能表達出來。由於kbach在柬埔寨語中有節拍（cadence）之意，因此它在舞蹈中還暗喻著一連串的動作（a sequence to movement）和韻律性動作運行的拍子（beat or measure of rhythmic motion）的意思。此外，kbach還可用來指稱身體在動態時的運行動作或單個靜態姿勢。海伍德認爲雖然柬埔寨人並未像印度的《舞論》（*Natya Sastra*）那樣把這些kbach記錄爲一動作手冊，而是有賴於口傳文化代代傳遞下來，每一代皆從上一代複製精確的動作模式，確保這些kbach被留存下來而不會丟失。[29]

研究柬埔寨宮廷舞劇的權威學者克瑞維斯（Paul Cravath），其研究在澄清kbach的觀念上頗具洞見與價值。他指出kbach的意思應當是整個身體的姿勢，特別是「暫時性的靜態姿勢」（momentarily static poses），實際上kbach僅指組成舞蹈的主要姿勢（pose）或位置（position），這些姿勢和位置可以用來組成舞蹈，但是姿勢與姿勢之間的轉換動作則完全是編舞者的選擇，克瑞維斯的解釋

26 Books LLC ed., *Performing Arts in Cambodia*, p.11.
27 Sam Chan Moly, p. 51.
28 同前註，頁129.
29 同前註，頁110-111。

排除海伍德認爲的kbach可以用來指涉一連串的動態動作組合。他引述大師級的宮廷舞劇老師蒲恩旁（Phuong Phan）的說法來支持他的認定，蒲恩旁接受他的訪問時提及編舞時他僅知道動作的元素，例如他編作時要使用一個名爲「看月亮」的kbach，要從何處開始、怎麼進行可以有很多作法，但最終會完成在「看月亮」的kbach上面。[30]

不少人相信宮廷舞劇可能有超過上千個kbach姿勢。[31]這種說法可能是來自最早對宮廷舞劇進行研究和了解的西方人——格羅斯列（George Groslier）。他在一九二九年的文章中指出，宮廷舞蹈的姿勢像字母一樣，個別姿勢並無特別意義，它們是被用來組合成姿勢語彙（gesture-words）之後才產生意義，並指出這些姿勢是古代柬埔寨劇場的宗教性舞蹈起源的遺留物。格羅斯列宣稱，經他訪查當時少數記得大量舞碼的女性，並將這些舞碼和動作的照片分類之後，紀錄下來約有一千一百六十五個kbach。[32]

然而，kbach的實際數量在宮廷舞劇研究上卻是極具爭議的。克瑞維斯首先反駁了格羅斯列提出宮廷舞劇有一千一百六十五個kbach姿勢的說法，他雖然承認確實存在有一定數量的標準化kbach，但卻並無證據顯示宮廷舞劇有如此之多的kbach。克瑞維斯在一九七五年訪問皇家藝術大學（the Royal University of Fine Arts, RUFA）的教師們時，老師們表示僅曾聽過有六十八種kbach的說法。其中當時的古典舞蹈部門的主任奴恩肯（Nuon Kan）表示，格羅斯列提出的驚人數字，在今天來說恐怕僅具歷史參考價值，因爲目前宮廷舞蹈的kbach數量顯然沒有那麼多。[33]

對於kbach數量的說法，桑詹莫莉亦認爲格羅斯所說的數量其實是無法證實的，並進一步提供自身的經驗和調查作爲kbach數量的參考。桑詹莫莉在一九七三年爲準備皇家藝術大學的學士畢業考試時，遇見任職於高棉作家協會（the Association Ecrivains Khmers）的總秘書希帕查（Siphath Chhay）先生，借給她一本珍貴的宮廷舞蹈手冊，並交代她務必保密，因此只有當時與她同行的丈

30 Cravath, pp. 319-320.

31 Phim and Thompson, p. 46. Shapiro, p. 83. Julie B. Mehta, *Dance of Life: The Mythology, History and Politics of Cambodian Culture* (Singapore: Graham Brash, 2001), p. 172.

32 George Groslier, *Cambodian Dancers: Ancient & Modern*, ed. Kent Davis, trans. Pedro Rodriguez (Holmes Beach, Florida: DatASIA, 2011), p. 337.

33 Cravath, p. 319.

夫桑桑恩（Sam Sam-Ang）親眼見到。手冊列舉了一百零一個從A到Z字頭排列的kbach名稱，並附有解說，這些名稱多爲詩意性的稱呼，例如neak leng kantuy（龍戲尾，the dragon plays with its tail）、yol yok（搖擺，swaying）、mekhala chaol keo（Mekhala擲水晶球，Mekhala tosses a crystal ball）。[34]而桑詹莫莉自己在一九八四年也針對kbach進行了調查訪問，受訪的波帕戴薇公主（Bopha Devi）[35]表示有大約三百個kbach，但另一位柯莎曼克皇后（Kossamak，於1940-1970年代職掌皇室舞團）時期重要的皇家舞者蒙卡梅（Mom Kamel）卻表示只有大約五十至六十個kbach存在。[36]

有趣的是，另一位研究宮廷舞劇的學者梅塔（Julie B. Mehta）曾在三個不同場合訪問波帕戴薇，波帕戴薇均同意宮廷舞劇中大約有一千種kbach。[37]從上述看來不僅各家說法差異甚大，就連同一個受訪者——即具有權威和專家身份的波帕戴薇公主——亦出現差距甚大的說法，如此看來kbach存在的數量實難以確認，除了桑詹莫莉所看到的舞蹈手冊所列舉出具體的kbach名稱，其他說法恐怕臆測的成份居多。

克瑞維斯的研究則跳脫出前述探討kbach數量的觀念，他指出許多人認爲宮廷舞劇的kbach可以被列舉出來的想法並不正確，因爲這些現存的姿勢經常可以被重新組合和重新命名，而每個老師和編舞者又有自己喜歡的（或承襲的）特定kbach，加上每個老師對於同一個kbach的命名或說法亦不盡相同，如蒲恩旁說每個kbach都有一個名字，但程彭卻解釋柬埔寨宮廷舞劇的姿勢實際上並沒有名稱，泰國宮廷舞劇姿勢才有命名。[38]克瑞維斯指出宮廷舞劇教師和編舞者經常將有命名和其他無數的未命名過的姿勢中混用在一起，且其運用又是根據他們各自

[34] Sam Chan Moly, p. 91. 桑詹莫莉還表示這本書非常珍貴，希帕查特別交代不可告訴其他人，但桑詹莫莉並沒有說明這本冊子究竟是希帕查的私藏，抑或是他任職的機構所有，亦無提到這本手冊是否有書名、年代或作者。到目前爲止在有關柬埔寨宮廷舞劇的英語研究中，除了桑詹莫莉，並沒有其他人提及過有這樣一本手冊的存在。

[35] 波帕戴薇公主爲柯莎曼克皇后的孫女，爲一九六〇年代皇室舞團的首席舞者，一九九〇年代以來在國際上積極推動宮廷舞劇的保存工作。

[36] Sam Chan Moly, p. 77.

[37] Mehta, p. 172.

[38] 程彭的說法暗示了現在的kbach名稱的傳統可能是受到泰國的影響。柬埔寨宮廷舞劇在十九世紀重建之時，在各方面受到泰國宮廷舞劇極大影響，雖然二十世紀以來的歷任國王嘗試排除泰國的影響，但泰國宮廷舞劇的影響仍舊鮮明可見，關於這段歷史參見林偉瑜：〈來自亞洲傳統劇場的啓示——柬埔寨傳統宮廷舞劇的消失與重現〉，頁95-123。

對傳統的記憶或詮釋來運用，因此，克瑞維斯爲kbach下了這樣的結論：

> 柬埔寨舞蹈可以被比作是一種延展（expanding）和收縮（contracting）能量的波浪式序列（a wave-like sequence），其中只有一部分精選過的延展靜止的時刻被給予描述性的名稱，而這些就是kbach，它們就是純粹舞蹈動作（pure dance）舞序的結構元素。[39]

換言之，克瑞維斯認爲kbach是一種基礎動作姿勢。與前述的海伍德和桑詹莫莉等人對kbach的解釋相比，克瑞維斯所界定的kbach顯然較爲狹義。從克瑞維斯的研究看來，老師可以根據自己的詮釋、喜好來命名和組合kbach，換言之同一個舞碼的基本靜態kbach元素可能大致相同，但組合的序列和方式卻不完全一樣，因此老師和舞者們所說的kbach名稱，很可能所指的僅是序列中的關鍵靜態動作，而此關鍵動作通常便是那一序列中的最後要達成姿勢。如此看來，kbach的命名並非全然根據傳統，僅有關鍵kbach獲得通用的命名，其餘則存在因人而異的隨意性，因此要計算到底有多少數量的kbach也就幾乎不可能，從上述宮廷舞者和老師們對於kbach數量的莫衷一是，或許某種程度上印證了克瑞維斯的說法。

從前所述，我們可以看到kbach的意涵有廣義如海伍德、桑詹莫莉等所指稱，亦有狹義如克瑞維斯所認定者。筆者以爲柬埔寨宮廷舞者和老師們使用此詞的方式應當是接近海伍德和桑詹莫莉，是一種模糊、廣泛而混雜的使用，其確切意涵要放在他們使用時的脈絡才能知道，其當下指涉的究竟是手勢、節拍、還是一連串動作、抑或是基礎姿勢，然而克瑞維斯的界定卻能幫助釐清在這些廣泛模糊使用中，眞正隸屬於kbach的確切內容。

關於kbach的實際形態，下文將從桑詹莫莉對於kbach的界定和歸納出發。身爲專業宮廷舞者的桑詹莫莉提供了目前宮廷舞劇研究中少有的具體說明。她區分出三類性質的kbach，第一類是較強調手部和手臂的動作，包含了象徵性的kbach和寫實性的kbach。象徵性的kbach是一種抽象形態的kbach，只能從歌詞中了解意涵，象徵性的kbach又包含兩種基礎形態：kbach stuoy（上舉的動作，作爲表達「美麗、光榮、繁榮」等意涵）和kbach baok dai（手臂延伸的動作，有「解放、自由」的意涵）兩種。[40]從它們出發，可以產生多種變化，例如有一個

[39] Cravath, p. 321.

[40] kbach stuoy和kbach baok dai又各自包含開展型和前縮型，如stuoy veng（開展型姿勢）

名爲baok dai veng（圖1）的kbach，在經典舞碼*Robam Apsara*中被用來象徵「快樂」，在《羅恩可》中的羅摩王子則用此kbach來表示「善戰勝惡」的意涵。象徵性的kbach通常採取較高的動作位置來表達，以蘊涵至高無上、優越、祝福和莊嚴等意義。寫實性的kbach則是戲劇性形態的kbach，是一種用來表達具體人類行爲和情感的動作，其動作本身可以立即被辨識出意義，通常用於敘事性歌唱中的戲劇性表達。爲了「翻譯」歌唱敘事的內容，寫實性的kbach強調複雜和極具魅力的手勢動作，並可替代口頭語言作爲角色間的溝通，舞者可以手勢變化作出「過來」、「命令離開」、「阻止靠近」、「指揮軍隊」等具體意義。[41]

圖1. 金邊金色年代藝術協會（Sovanna Phum Art Association）
演出的*Robam Apsara*片段　攝影：吳佳玟

第二類是特定音樂曲調的kbach組合。在許多舞碼和劇目中會有特定的音樂曲調段落用於表現劇中的特定戲劇行爲和情感，因此有一個序列的kbach組合用來表現和完成這類音樂曲調段落，例如在經典舞碼*Robam Apsara*中，有名爲Sinun的音樂曲調段落，與其配合的kbach序列，便是「從階梯走下來」；在另一個古典的宗教性舞碼*Tep Manorom*中，Punhea Doeur的曲調段落則是專用來進

和stuoy khley（前縮型姿勢），boak dai veng（開展型姿勢）和baok dai khley（前縮型姿勢），這些動作象徵的意義相近，都和美麗、自由、繁榮有關。Sam Chan Moly, p. 94.

41 同前註，頁 93-96、127、129。

行「衆神與衆女神行進中的優雅走路」；而在《羅恩可》中，名爲Ot Tauch和Ot Thom都是用來進行「哭泣和哀傷」的kbach組合。[42]海伍德在其著作中舉例說明kbach可用來代表一連串的動作和韻律性動作運行的拍子的例子，譬如kbach lea用來代表人物出發或啓程的節拍（a departing cadence），常用於每個場景結束前人物離去所用，kbach choet則是快速走路，kbach smeu是用於人物的上下場，而神明角色的繞行步伐被稱之爲kbach mul，打鬥的姿勢則稱之爲kbach chhoet chhung，這些也正是桑詹莫莉所歸納的第二類kbach。[43]

第三類是轉換性質的動作（transitional movement），爲具連結性質的kbach，用來作爲塡滿音樂和作爲連結不同kbach的橋樑動作，使動作與動作之間更爲和諧與優美，這些kbach通常是無意義的。在音樂上，吟唱者的歌唱有時候會包含無意義的音節開頭、轉折或結尾的拉長音，表演中舞者執行的kbach除了要表現唱詞中的意義，也需要塡滿這些無意義的長音。[44]轉換性質的kbach可以用在許多情形之下，常見的是如桑詹莫莉所提到的宮廷舞劇的動作編創原則之一：每一個kbach的執行幾乎皆來自轉換性質kbach，因此每個kbach可以說是轉換性質的kbach動作發展的結果，[45]意思是說，例如一連串由九個kbach組成的動態動作之中，眞正具有清楚指涉意義的可能只有最後兩個（例如可能是表達「指責」、「挑戰」、「飛行」），前面七個kbach並無意義，其功能主要是作爲銜接前一個kbach序列，以及發展接下來一個有意義的kbach動作。這印證了前述蒲恩旁提及執行「看月亮」的一連串動作中，怎麼開始與進行有不同作法，只要最後結束在「看月亮」即可，由此看來，一個動態序列的kbach，只有一個或兩個是有意義、可被命名的關鍵kbach，其他的kbach可能都只是轉換性質的kbach，都是可因人、因音樂而變的。

前面提到kbach亦有節拍的意涵，宮廷舞蹈訓練中的基本序列動作練習——kbach chha banhchos即顯現出kbach具有節拍的特性。kbach chha banhchos是由宮廷舞蹈的基礎姿勢（mother postures and movements）組成的一系列舞蹈練習動作，分爲chha（慢節拍的動作練習）和banhchos（快節拍的動作練習），kbach chha banhchos是所有舞者每天都要進行的練習，這些慢拍子和快拍子的kbach練

42 同前註，頁101-102。
43 Heywood, p. 110.
44 Sam Chan Moly, pp. 103-104.
45 同前註，頁78-79。

習組合經常也是經典舞碼和劇目中的動作元素，初學舞者必須要完全熟練這些動作序列之後，才可開始學習具體的舞碼和劇目。[46]

基本上所有舞者的kbach基礎姿勢是一樣的，但是每個行當都有其進行每個kbach的特殊方式和身體位置，此種情形被稱之爲khnat，khnat被認爲是該藝術中舞者建立人物角色的根本，以宮廷舞劇最常見的一個基礎kbach——sampeah（致敬動作）爲例，舞者雙手合併置於額前，雙肘適度開展，手指末端形成彎曲而向外開展，進行此動作時，男性角色與女性角色動作完全一樣，只是男角的手肘開展幅度稍大，而怪物角色sampeah動作則更爲粗曠，手掌高度和手肘寬度都顯著的提高和放大，[47]這和中國戲曲的基本動作和手勢也因行當不同，動作會有不同程度的展現是一樣的。

三、宮廷舞劇手勢根源及手勢種類

kbach是宮廷舞蹈的基礎動作姿勢，然而高度裝飾性和頻繁變化的手勢才是這門藝術的視覺焦點。著名的德語詩人里爾克（Raniner M. Rilke）在二十世紀初期描繪了宮廷舞劇的表演，便很好說明了其手勢的微妙表現：

> 這些嬌小的舞蹈少女像是小羚羊的變身。她們細長的手臂像是從肩膀延伸出來，透過細長但堅實的軀幹（看起來像細長的佛陀像），彷彿是一個延伸到手腕部位的精細加工品，而手部運行從手腕脱離出來像是一個玩牌的人（player），機動且獨立運行的。這些不可思議的手！佛陀的手知道如何睡覺，當時間一到便能輕易地休息，手指頭一個接著一個，靜止在腿部幾世紀之長，並掌心朝上或從關節處直立向上無止盡地祈求平靜。想像當這些手甦醒過來！這些手指延展張開或向內捲入像耶利哥（Jerico）古城的玫瑰花瓣；這些來自延長手臂末端的手指在狂喜、快樂或焦慮；這些手指在舞動著。[48]

里爾克雖然使用詩意語彙，卻相當精確的描述了手勢動作中手指、手腕、手臂與身體之間的物理關係。在這段描述中顯示了kbach雖然是一整個身體動作的調

---

46 Sam Chan Moly, pp. 8, 33. Phim and Thompson, p. 46.

47 Sam Chan Moly, pp. 40, 47.

48 引自Court Sachs, *World History of the Dance*, trans. Bessis Schonberg (New York: W. W. Norton, 1965), p. 40.

和，但手勢在某種程度上卻是有相當的獨立性和具有高度表現力。執行這些細緻而精巧的動作需要優秀的肌肉控制力，因此舞者手指、手腕和手臂的靈活度和關節柔軟度是決定一個舞者生涯的關鍵，而能否做出美麗的曲線，很大程度決定能不能成爲主角舞者。飾演主要角色的舞者必須要有細長、靈活、柔軟易彎曲的手指，因此老師在挑選初學者（大多在五至七歲）時，首先要確認應試者是否具有「軟糖式的骨頭」（jelly bone）的手指與手臂。[49]

在討論手勢動作之前，我們應先探討宮廷舞蹈手勢的根源，以利理解其意涵。在東南亞文化與社會的研究中，過去存在著一根深蒂固的觀念，即認爲東南亞文明是「印度化」——即透過印度商人和婆羅門長期文化傳播——的結果，因而東南亞文化被視爲是模擬、再製印度文化的產物，缺乏原創性，雖然此種看法在二十世紀下半葉逐漸受到駁斥，但印度文化於東南亞的影響確實顯現在許多層面。[50]柬埔寨被認爲是大陸東南亞最早「印度化」的國家，宮廷舞劇在許多方面存在印度文化的痕跡，尤其以其宗教意涵和神話等方面最爲顯著，但其動作形式中是否有來自印度舞蹈的影響卻一直無法被證實，因爲今日的印度舞蹈和柬埔寨舞蹈雖然在某些方面存在相似性，但它們在形式上巨大的差異也令人無法忽視，由於古代柬埔寨的歷史遺跡相當有限，這樣的爭議和歧見並不容易得到澄清。

泰半由於「印度化」觀念的影響，不少人將柬埔寨宮廷舞蹈的手勢直接稱爲「mudra」（印度傳統舞蹈中的手勢），克瑞維斯認爲此稱法暗示柬埔寨的舞蹈手勢與印度舞蹈的mudra有關，並讓人誤認宮廷舞劇具有和印度舞蹈一樣或類似的手勢符號系統，他批評這種透過使用印度語彙強加於解釋東南亞文化現象實際上是一種殖民的殘餘。[51]克瑞維斯引述法國人類學家庫新爾（Jeanne Cuisinier）在一九五一年發表的文章中提及柬埔寨宮廷舞蹈的手勢和印度舞手勢沒有一個是相同的。克瑞維斯更指出兩者的功能和運用方式的根本差異，即宮廷舞劇的手勢只有少數幾個基本手勢，在有歌唱伴隨的表現性舞蹈（expressive dance）中，這幾種手勢通過程式化方式來運用與變化產生意義和表現情感，而在沒有歌唱伴隨的純舞蹈（pure dance）段落中，這些手勢經常僅是在短暫時刻中被維持的姿勢，並無特別意義，但印度舞蹈至少有數十種手勢不等，可以組成複雜的、類似手語

[49] Mehta, p. 173.
[50] Cravath, pp. 2-7.
[51] 同前註，頁321。

般的符號系統。[52]

或許因爲多年深入研究柬埔寨宮廷舞劇，對該藝術帶有深厚的情感，克瑞維斯在探討宮廷舞劇形式時經常不經意透露出排斥印度元素、強調柬埔寨本土性的傾向。相較之下，當代著名編舞家的欽索菲林（Cheam Sophiline）卻對於柬埔寨舞蹈中的印度影響採取承認的態度，在訪問中她亦用mudra來稱呼宮廷舞劇的手勢。欽索菲林是赤柬後一九八〇年代宮廷舞蹈得到恢復時訓練出來的第一代舞者。一九九〇年代她遠嫁美國，在就讀加州大學洛杉磯分校（UCLA）舞蹈系期間學習印度舞蹈，透過自己的學習和實踐，她開始相信過去宮廷舞劇的老舞者曾說柬埔寨舞蹈的根源是來自印度的說法。欽索菲林認爲柬埔寨舞蹈的基本手勢確實可在印度舞蹈找到極相似的手勢，她以宮廷舞劇基本手勢kbach cheep（花，後文將述及）爲例，此手勢亦是印度舞蹈的基本手勢，即天鵝或鳥嘴的手勢，只是kbach cheep的手勢比印度舞蹈mudra中的天鵝手勢表現得更爲極端、彎曲的更厲害。對此，欽索菲林認爲任何文化都無可避免接受其他文化影響，她相信柬埔寨舞蹈可能是源起於印度舞蹈，雖然印度舞蹈有大量的mudra，但柬埔寨古代的藝術家僅選擇了幾種，並把它們柬埔寨化並轉化爲自己的東西。[53]

若我們暫且拋去「印度化」的疑慮，將mudra用於探討柬埔寨宮廷舞蹈手勢的根源和功能，應仍具有相當的參考意義。山度士（Dale Saunders）在追溯mudra的起源時，便指出mudra包含三類意涵，一是印信（seal, mark）之意；二是指握持手指的方式；三是代表神之物（counterpart of a god）。這三種意涵的根源都與宗教和儀式有關，從其原初意義來說，mudra代表的是一種儀式的印信（ritual seal），其價值是由宗教或儀式的教義來決定，並被用來確認儀式中的法術，換言之，mudra的實踐便是在執行其教義的權力以及法術的力量，而且也是連結宗教祭司與神明世界的一種契約信號（the sign of pact）。[54]柬埔寨宮廷舞劇手勢也具有與印度mudra類似的功能，梅塔（Julie B. Mehta）指出柬埔寨舞蹈的發展和形成與廟宇和宗教（尤其是婆羅門教、大乘和小乘佛教）關係密切，此與印度舞蹈的發展和形成極相似，印度舞蹈中的hasta mudra[55]起源於宗教儀式，這

[52] 同前註，頁323-324。

[53] Cheam Sophiline，訪問（金邊，2011年9月7日）。

[54] E. Dale Saunders, *Mudrâ: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture* (New York: Pantheon Books, 1960), pp. 7-8.

[55] Hasta在梵文爲hand的意思，mudra在梵文則是seal, mark或gesture的意思，是印度教和佛教

些特殊的手勢語言是被國王（敬獻者）——舞者（供品）——祭司（世俗與神聖世界的中介者）用來向神明傳達訊息和與神明溝通的工具，並可用來溝通情感（如憤怒、恐懼、愛、歡喜和悲傷），或者表現某些具體的事物（如花、葉子、果實），透過各種組合與變化，還可以傳達多樣的意義。每個hasta mudra是用在特定的儀式中，伴隨宗教吟唱，以表達特定訊息和意義。柬埔寨宮廷舞劇的手勢也有同樣的功能，梅塔便指出目前在金邊的宮廷中仍存在一種名爲kriya padhyati的崇拜儀式，以及其他由bakus（柬埔寨婆羅門祭司）主持的婆羅門教儀式中，都還可以看到類似手勢在這些儀式中被使用的證據。[56]

手勢在宮廷舞蹈中的宗教意涵也獲得像桑詹莫莉這樣的資深舞者的證實。她指出robam和roeung中的許多主要角色是男女衆神，或是帶有神性的人間角色，負責扮演他們的則是被看作祭司般的舞者，自古以來這些舞者被認爲是敬獻供品中最具撫慰性的人選，透過她們的神聖靈魂、情感、動作與手勢向神明祈願和溝通，這些動作和手勢在演出中形成神聖的語言，可用來服務神明和取悅世人，宮廷舞劇的動作手勢正是根據這樣的宗教觀念形成，桑詹莫莉引述程彭的話說明宮廷舞劇手勢的深層意涵：「用嘴微笑是人類的本質，但以手微笑則是神性的根源。」[57]

對於宮廷舞劇手勢的認定如同kbach一樣也存在某些模糊性。整體而言，一般認定的宮廷舞蹈基礎手勢動作大約有四到七種不等的基礎手勢，這些基礎手勢有其根本意涵，但透過變化多端的使用在舞蹈中可產生不同的意義。據信它們的樣態是起於對於大自然（尤其是植物）的模擬而來，實際上手勢也確實經常能喚起植物形態的感受，一九一二年格羅斯列便以植物來形容他所看到的手部動作：「她〔舞者〕移動緩慢且安詳寧靜，柳枝般手臂像無關節的葉莖，抬起的手則展開像花。」[58]不僅如此，手勢命名也都與植物有關：kbach lear（樹葉）、kbach cheep（花朵）、kbach khoung（果實）、kbach chang-ol（藤蔓）、kbach chang-

的象徵性或儀式性的手勢，亦用於舞蹈、建築或繪畫中。*Encyclopædia Britannica*, http://global.britannica.com/EBchecked/topic/396017/mudra，讀取日期2014年8月12日。

56 Mehta, p. 175.

57 原文爲“Smile with your mouth is of human nature; smile with your hand is of divine origin.” Sam Chan Moly, p. 92.

58 Groslier, p. 37.

ol pi（樹枝）、kbach kdab dai（花蕾）、bonga（花開）（圖2）。[59]

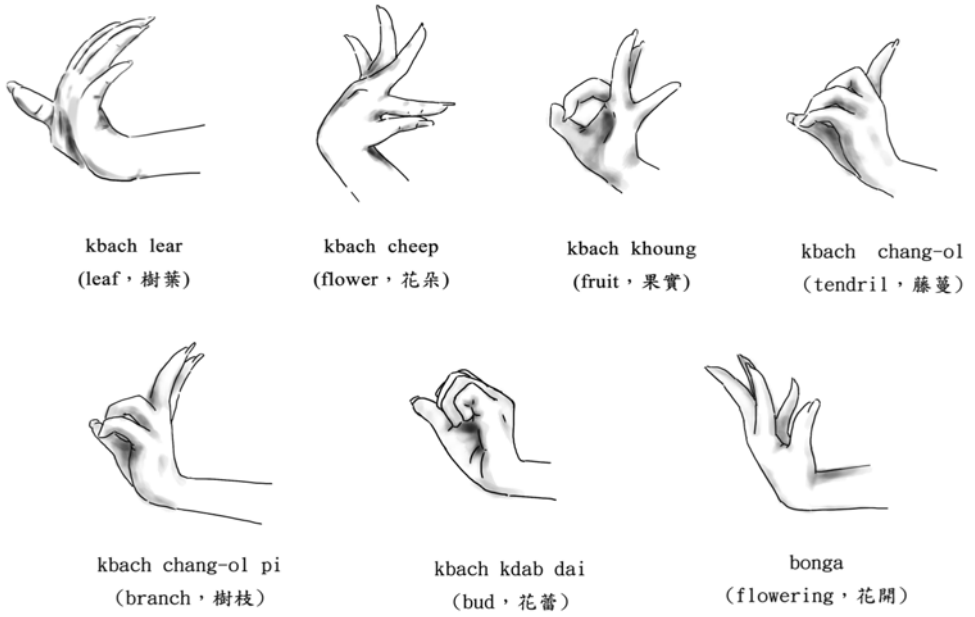

圖 2. 柬埔寨宮廷舞劇基本手勢圖 繪圖：胡曼玉

kbach lear和kbach cheep是被運用的最頻繁的兩種基本手勢，kbach lear是掌心向外推，拇指與其他四指分開，但手指均像手腕方向回勾的手勢，就像葉子一般，而kbach cheep是拇指與食指互碰，其餘三指張開翹起，像天堂鳥花的形狀，這兩個手勢時常連起來一起使用。桑詹莫莉指出，在舞蹈上lear和cheep隱含了二元論的概念，它們可以被看作是「葉子和花」、「男性與女性」、「正面與負面」、「問題與答案」，當透過手腕的扭轉將這兩個手勢連起來使用時，可以產生將lear轉化到cheep，再將cheep轉化到lear的來回循環（可以僅用單手進行此循環，也可以右手進行lear到cheep的循環，而同時左手進行從cheep到lear的循環），此形成動作上「問題與答案」的風格手法。[60]

kbach khoung是姆指尖與中指尖互碰形成一圓形，其餘三指翹起，最常使用

[59] 對於有幾種基本手勢和命名稍有不同，但基本大同小異，本文綜合幾個說明的較爲清楚的書籍，列出其中七種。Cravath, pp. 323-325. Heywood, p. 110. Sam Chan Moly, pp. 51-55. Shapiro, p. 85.

[60] Sam Chan Moly, p. 52.

於yeak（怪物）行當和Krud[61]角色的手勢之中。這個手勢也是著名的*Manimekhala and Ream Eyso*故事中，水之女神Mekhala握住神奇水晶球的經典姿勢（參考圖4之站姿飛行中的右手手勢）。kbach chang-ol爲食指指出的動作，其餘手指指尖與姆指尖互碰，最常用作「指向」（pointing）的用途，例如可指向某人或某物，也可用以指責某人等，此手勢經常用在roeung的劇目中。kbach chang-ol pi則是以食指與中指出，其餘三指指尖互碰，這個手勢較爲獨特，最常見於《羅恩可》舞劇中代表「鹿」的意思。kbach kdab dai爲握拳姿勢，常用來暗示手中握住物體的動作，或實際用來握住魔杖、魔斧、匕首、碗等，舞劇故事中常出現的道具。bonga則是掌心與五指向上做出花開的動作，這個手勢的意義和kbach cheep相近，但特別指花開的意思，此手勢可在經典舞碼*Robam Apsara*和涉及有關花朵盛開的舞蹈中。[62]

kbach lear、kbach cheep、kbach khoung與kbach chang-ol被認爲是最爲根本的手勢，幾乎所有的舞蹈沒有一個時刻不存在這四個姿勢之一，配合不同舞碼和劇目這些不同可以進一步組合、發展出具有意義和情緒指涉的手勢。在純舞蹈動作（pure dance）段落裡，手勢除了有其指涉意義的功能，但也經常作爲純粹表現美感的用途，並無特定意義；而在表現性舞蹈動作（expressive dance）中，手勢的運用則有三種方式。一是單獨使用基礎手勢在不同的脈絡中的特定指示意義。如：kbach lear貼放在眼睛下方意味「哭泣」，放在胸前爲「生氣」，置放於腹部一側代表「悲傷」，掌心向上貼放於下巴一側可表達「害羞」或「謙虛」。kbach cheep低放胸口前代表「我」，放在嘴巴下方代表「微笑」（即使臉部呈現中立或無表情的）等。另一種是在程式化動作中，手勢呈現明顯的模擬性動作，主要用來描繪吟唱歌詞中的意象，通常是將基礎手勢做某種程度變化用來視覺化歌詞中的意象，例如，當歌隊唱出盛開的花朵，舞者可以手作出花開的動作，並讓手指模擬花瓣的弧度。第三種，是將基礎手勢整合到舞者整體的身體位置與動作，進而形成一特定程式化的動作，使其具有特定意義。[63]

---

61 Krud是特殊的角色，是一種會魔法的鳥，僅在很有限的劇目中出現，如《羅恩可》，Sam Chan Moly, p. 24.

62 robam和roeung中有許多舞碼和劇碼的內容包含了女神們到花園採花或賞花，或者是公主帶著隨從到花園遊玩巧遇某位王子，這類故事經常會有描述花朵盛開的歌詞。Sam Chan Moly, pp. 52-53.

63 Cravath, pp. 324-326.

就像中國戲曲一樣，想要羅列出和解釋宮廷舞劇的程式化動作是件巨大工程，而實際上不同老師傳授的程式化動作亦不盡相同，尤其對於活的藝術來說，這些程式化動作實際上還存在變動性，因此在此羅列程式化動作的意義並不大。但我們要透過何種方式理解這些程式化動作的意涵，以便能進一步欣賞宮廷舞劇？由於許多程式化動作和表達特定情感有關，相較之下了解情感表達更是欣賞柬埔寨宮廷舞劇的重要關鍵，因此克瑞維斯歸納和分析宮廷舞劇中所表達的情感，並從情感角度來探討kbach和手勢之程式化動作的意義，對了解宮廷舞劇程式化動作提供了可依循的方向。

克瑞維斯歸納出十二種情感，這些情感可說是宮廷舞劇的主題核心，不管在哪個故事中，它們多少都被表現在程式化的模式之中，分爲正面和負面的情感。正面的情感包括愛（love）、結合（union）、微笑（smiling）、謙虛（modest）、引誘（seduction）、追求（pursuit）；負面的情感則有飛行／逃脫（flight）、拒絕（rejection）、蔑視／挑戰（defiance）、悲傷（grief）、憤怒（anger）與戰鬥（combat）。[64]由於篇幅所致，僅列舉和簡單說明較爲重要的情感表達及其相關的程式化動作，以作爲了解手勢在程式化動作中的運用。同時，透過本文中的附圖亦可發現，這些程式化動作雖是整體的身體動作，但手勢往往才是情感表現的視覺核心。

愛與戰鬥是宮廷舞劇中最常模擬的情感。有大量的robam和roeung的內容包含了愛情的追求、引誘、拒絕、承諾、圓滿等，因而有許多程式化動作用來表現這些情感，例如當雙手交叉使用kbach lear，放於胸前意味著表達愛意，若舞台上一男一女向彼此作出這個動作便代表他們彼此間愛的誓言，愛侶們的感受也藉由交纏的觸碰顯示出的愛情共享或溫柔抵拒等，悲傷可以雙手kbach lear交叉於腹部下方，或一手置於額前，一手置於髖關節處（圖3）。[65]

戰鬥雖然不是情感，但卻可藉以表達挑戰、敵對和侵略等的戲劇性感受，大量roeung劇目中有戰鬥場景，憤怒和挑戰經常是開啓戰鬥的前奏。受佛教的影響，憤怒被認爲是所有情感中最具毀滅性者，因此在宮廷舞劇中這種情感大多以相當克制的方式呈現，可以單手kbach cheep置於耳後，手指散開以代表燃燒的能量，挑戰或指責可以kbach chang-ol姿勢指向敵對一方。戰鬥的kbach有許多變

[64] 同前註，頁334。

[65] 同前註，頁328-331。

化，但甚少有直接身體打鬥，大多雙方均以kbach kdab dai的握拳手勢握持武器交叉，或一方站在另一方的腿上方來顯示戰鬥的進行。飛行的動作也經常跟隨戰鬥出現，尤其用來作爲表達逃脫的感受，而飛行動作還分爲站姿和跪姿的飛行（圖4）。[66]

圖 3. 關於愛情情感的程式化動作　繪圖：胡曼玉

圖 4. 關於戰鬥情感的程式化動作　繪圖：胡曼玉

[66] 同前註，頁335-340。

四、柬埔寨宮廷舞蹈的動作特質與能量來源

> 柬埔寨式的動作是相互與交疊融入。［柬埔寨］舞者的整體存在具有一種深層的波動（undulation），是一種滑行（gliding）。姿勢不曾停止，而是不知不覺融化消失在空氣中，觀者以爲動作結束但卻還在進行。動作不會停止在關節邊緣的極限處，這讓它改變性質並成爲精神性的（immaterial）動作，超越身體骨骼架構的限制，女舞者迷人的身體成爲超越實體的存在，在流動著……所有動作都是柔和的曲線、波浪形狀、虛幻的波動和無法想像的優雅瞬間。[67]

這段動作特質的描述是格羅斯列在解釋宮廷舞劇中手指、手腕和手臂的極度彎曲動作，爲何不僅不會像雜技演員那類如關節脫臼般的極端動作帶來令人「作嘔」（queasiness）的感受，反而能超越動作實體產生精神性的美感。作爲西方世界最早關注柬埔寨宮廷舞劇的人之一，格羅斯列在一九一二年寫下這段描述，這位在十九世紀末出生在柬埔寨的法國人，以殖民者身份得以有多次機會入宮觀看表演，並運用他的繪畫技能爲宮廷舞劇舞者、動作和服飾描繪大量圖像，並寫下他對宮廷舞劇的觀察，除了對世人認識這門在當時難得一見的神聖藝術有極大貢獻，他對宮廷舞劇藝術層面的觀察亦具參考價值。

筆者以爲上述格羅斯列的描述涉及了幾個宮廷舞蹈動作特質的重要層面：同時性（synchronism）、波動（undulation）、控制力與精神性，下文將從這幾層面出發來討論宮廷舞蹈的動作特質及其內在動力。這些動作特質的重要層面展現在：上半身的動作質感必須是自由、輕盈和流暢的，並在各個kbach中極力呈現各種彎曲線條和身體張力。換言之這些彎曲線條所呈現出的是身體部位相反的力。而每個kbach中的頭、手指、手腕、手臂、腳等各部位動作大多是各自獨立的和同時或交替進行的。雖說整體舞蹈看起來緩慢，但動作之間幾乎沒有停頓之處，因此觀者看到的是一個個彎曲動作與線條，緩慢地且具節奏性地轉換到下一個動作，與此同時舞者膝部不斷地進行節奏性的彎曲，使舞者身體產生不間斷的上下波動起伏和流動感，尤其是因爲各部位的動作均以緩慢轉換的方式進行，此強化了動作與動作之間一種無痕過渡的流動感，形成了格羅斯列所說的「動作是相互與交疊融入」和具有「深層的波動」。下半身（腰部以下）呈現的則是與上

[67] Groslier, p. 27.

半身相反的質感——堅實而穩固，腿部幾乎永遠是膝蓋彎曲，兩腳呈向外轉的姿態，腳趾向上翹起，讓身體下盤加強與地面的連結，而得以牢固的在地面上移動。相較於上半身動作具有繁複的裝飾性，下半身的動作顯得單純許多，主要是進行節奏性的行走、單腳向後勾舉或雙腳站姿及坐姿等，除了猴子角色，其餘行當從沒有跳躍動作。下半身的動作也具有其獨立性，並同樣也是和上半身的動作同時或交替進行。

在克瑞維斯的分析中指出，外行人經常將宮廷舞蹈描述爲緩慢，但有經驗者即注意到其舞蹈動作中不間斷的動作轉換，其實內含了周期性的快速動作（periodic rapid movement），此用來創造極大能量，包覆和增強表面上看起來長時間的靜態動作。[68]這個觀察極有見地，但需要更進一步的說明與分析。首先，克瑞維斯所觀察到的這種周期性的快速動作特質，主要是起於宮廷舞劇中大量動作均具有同時性，換言之，由於上下半身以及身體各部位的動作多各具獨立性，即每個kbach動作中頭、身體、手臂、手腕、手指、腳等的任務都不同，而這些動作的執行多半是同時併發，因此雖然舞者表面動作的線性時間看起來是緩慢的，但實際上舞者須在固定的節拍之內讓身體執行多項任務，而由於要創造不同的彎曲，這些各自獨立的動作之間的關係經常是相反、對立的，當各部位動作推到極致時便能創造極大張力，舞者需要具有極大的內在能量和動力才能準確並及時在節奏中完成，因此用「緩慢」來形容舞者執行這樣的動作的確並不準確。這也在筆者學習宮廷舞蹈的經驗中得到驗證，一系列的kbach和音樂節拍對觀者來說看起來是緩慢的，但事實上在練習過程中面對的難題之一便是經常來不及在既定節拍中完成一個kbach，並及時完成轉換到下一個kbach而手忙腳亂，而這些各自獨立、反向運行需要極大的身體控制力和內在能量，才能創造外部動作的優雅、自由與流暢。

宮廷舞蹈還經常予人一種上下波動起伏（undulation）的感受，上文提到這種波動起伏來自舞者膝部持續進行節奏性的彎曲。在節奏性較強和節拍較快的音樂中，這種身體起伏便具有鮮明的節奏性，但在節奏較緩慢的音樂和歌唱中，這種起伏則顯現爲一種柔和的流動感，但無論如何這種身體起伏可以視爲是反映音樂節奏的一種表現。這種身體上下起伏的節奏感，還伴隨了舞者身體（從頭到骨盤的上半身）透過左右搖曳的姿態形成的S形線條來進行，這種姿態在neang（女

[68] Cravath, p. 347.

性行當）在表演風格化的走路姿態中尤其明顯，最佳例子是*Robam Apsara*中仙女走路姿態。

在此頭部動作值得注意，格羅斯列曾提到他所觀察到宮廷舞劇的動作原則之一，爲舞者的頭部動作在整體身體動作中是獨立的。[69]但眞實的情況則較接近克瑞維斯所說的，頭部從不處在垂直軸心位置，而是跟隨和完成脊椎的彎曲，使頭部在身體重心移轉時精巧的扮演平衡的功能，換言之當走路的重心轉移到右邊時，頭部會向左傾斜，反之亦然。因此宮廷舞者走路時有經常性搖擺的質感，此可看到舞者身體蘊含了一種有意識的動作能量流動，克瑞維斯認爲這可以用大象走路搖擺的樣子作爲參照。[70]大象走路的韻律性的搖擺和能量轉換的確相當類似舞者表演節奏性較強的樣態，但在表演慢節奏的音樂和歌唱時，舞者身體便呈現出更細緻的波動能量，恰當的比喻應該是宮廷舞者春望蘇達吉薇（Chumvan Sodhachivy）在教導筆者走路動作時所作的解釋（這也是許多宮廷舞劇教師的傳統說法），亦即舞者身體（主要是上半身）要像naga（大蛇）一樣的移動。羅丹（August Rodin）在一九〇六年於巴黎和馬賽看到宮廷舞劇表演時，亦注意到舞者的身體具有一種持續的波動，當時他便提及了舞者的動作是受到naga的啓發。[71]實際上不只走路，仔細觀察舞者們的動態動作序列，在許多動作中舞者身體都蘊含了這種細緻的波形流動能量，此讓所有的動作存在一種獨特的流暢與平穩。

而不論是動作的同時性或是身體的波動起伏，從上述的討論中我們可發現，宮廷舞蹈的動作運行中舞者需要強大的控制力來統合各種對立的能量：也就是極端的關節動作曲線要以順暢的流動感來表現，上身展現柔和、輕盈和優雅，下身卻要堅如磐石，而動作中的同時性和緩慢節奏更要求身體的一切必須在舞者的掌握之中，正如夏皮洛（Toni Shapiro）所描述的：

> 高棉舞者認爲她們舞至最美的時刻是當她們的精力達到手足的末端之處，手指彎曲迴轉，腳趾維持屈曲向上。她們是內在強壯，外在柔軟易曲……充滿曲線，節奏性和控制的動作，鋒芒畢露和重量的急遽轉換或姿勢，在其舞蹈美學中並不被喜愛……而受控制的能量則是這項藝術力量的主要來

[69] Groslier, p. 33.
[70] Cravath, pp. 351-352.
[71] Heywood, p. 52.

源。[72]

然而舞者控制力的根源來自何處？身爲舞蹈教師的桑詹莫莉指出，宮廷舞劇所有動作的出發點是「主控制點」（the master control point），亦可稱之爲舞蹈動作的重心。主控制點位於下骨盆區域，是上下半身的連結處。此區域的力量對於舞者在調配整個身體結構和動作運行上至爲關鍵，如果能有效的將力量集中在主控制點，一方面舞者得以讓上半身動作有一立基點，使上肢動作可被控制以相當緩慢和流暢輕盈的方式來表現，另方面穩固的主控制點也可以讓腳部動作得以處於更佳的平衡與勻稱，尤其對kbach leuk cheung（參考圖4中站姿飛行姿勢）這類一腳站立一腳向後舉起的動作尤爲重要。[73]

由於下半身需要非常穩固，因此爲了強化主控制點的穩定，骨盤部位會以極強烈的力量向後翹起，形成並維持一固定、完美的弓形（參考圖4中站姿飛行姿勢中腰部形態），有鑒於此舞者的腰部以下與骨盤部位並不會有左右或前後移動的動作。控制主控制點的另一個功能是，讓舞者在執行kbach時提供身體各部位一穩固的中心聯結，因此在學生進行練習kbach時，舞蹈老師經常會用雙手放置在學生骨盤左右兩側施加重壓，一方面強化學生對於主控制點的承受力，一方面也輔助學生的骨盤向外打開和向後形成完美弓形。[74]

實際上形成後腰弓形對人體而言是相當極端的動作，甚至長期下來可能造成傷害，西方芭蕾的訓練便極力避免舞者的後背與後腰產生弓形（arch）。克瑞維斯提及與柬埔寨宮廷舞劇有近親關係的泰國舞蹈並沒有這種要求，甚至認爲這種姿勢是錯誤的。[75]然而宮廷舞劇老師經常是極端和無情地要求舞者形成弓形，克瑞維斯認爲其原因在於：

> 柬埔寨舞者，相對於所有她呈現出來的優美與雅緻特質，她們的身體（尤其是下盤）卻矛盾地呈現出在地面上站立的一種極度堅固和膝蓋彎曲穩固性。這種力量強度的來源就是背部的弓形結構，或許因爲背部脊椎的弓形結構延伸和強調了肚臍下的部位，而這個部位正是全然伸展的動作的來源和身體能量得以流動的原因。正是這個彎曲成爲柬埔寨舞蹈的特徵，我們

72 Shapiro, pp. 80-81.

73 Sam Chan Moly, pp. 56-57.

74 同前註。

75 Cravath, p. 350.

可看到所有的角色在所有動作中都維持這種彎曲。[76]

在這段引言中克瑞維斯解釋了下背的弓形結構是主控制點力量的重要來源。這裡我們可以從尤金諾．芭芭（Eugenio Barba）在劇場人類學中對「前置表達」（pre-expressivity）中能量（energy）的討論，[77]來進一步討論和分析柬埔寨宮廷舞劇動作之主控制點、弓形結構和能量來源。

芭芭在《劇場人類學辭典——表演者的秘藝》中，探討東西方表演者如何運用肢體和心理的存在狀況來達到其表演的「魅力／存在感」（presence）和「舞台生命力」（scenic bios）。在此，東方程式化劇場表演中的超日常生活技巧（extra-daily technique）中被認爲普遍存在「前置表達」[78]的原則，這些前置表達及其超日常生活技巧是東方程式化劇場表演者獲得「魅力／存在感」和「舞台生命力」的重要原因。對於芭芭而言，能量是表演者呈現存在感、展現魅力的核心，甚至是同義詞。他指出東西方劇場會用不同的詞彙來描述「魅力／存在感」或「舞台生命力」的觀念，西方常用的詞彙是「能量」（energy）、「生命」、「演員的存在感」；印度劇場則有「氣」（prama）、「力量」（shakti）、日本劇場「腰力」（koshi）、「氣合」（ki-hai）、「幽玄」（yugan），中國則有「功夫」，峇厘島的「塔蘇」（taxu）、「巴幽」（bayu）等等。[79]

其中日本舞踊舞者吾妻勝子（Katsuko Azuma）提到日本舞踊的重心和能量來源是她表演生命的中心，其位置落在肚臍眼與尾骨兩端之間，如果在這個區域中找到重心的平衡，那麼表演便會非常強而有力，但這種力卻是被一種柔軟和緩慢外在表現包覆起來。吾妻勝子這種表演質感被峇厘島大師依．瑪蒂．田波（I

76 同前註，頁350-351。

77 芭芭與其夥伴觀察與歸納出前置表達中的原則，如行動中的平衡（balance in action）、對立的舞蹈（opposition）、能量（energy）、省略（omission）、等值（equivalence）等，許多亦對分析宮廷舞劇動作相當具有參考價值，惟本文篇幅所限，僅討論與主控制點和弓形結構較爲相關的能量和對立的舞蹈。

78 芭芭所稱的「前置表達」，指的是表演者的超日常生活肢體技巧的運用，他從東西方劇場的超日常技巧和表演歸納出跨文化表演種類的前置表達原理，這些原理被認爲在東方的程式化劇場中展現的尤爲明顯，例如行動中的平衡、對立的舞蹈、能量、省略的美德等。尤金諾．芭芭（Eugenio Barba）、尼可拉．沙瓦里斯（Nicola Savarese）著，丁凡譯：《劇場人類學辭典——表演者的秘藝》（臺北：臺北藝術大學、書林出版社，2012年），頁5、216-218。

79 同前註，頁9、72。

Made Pasek Tempo）形容爲「弱包裹強」（vigour covered by softness）。[80]雖然日本舞踊和柬埔寨宮廷舞劇的程式性內容全然不同，但表演者在身體能量來源和表演質感的概念上卻極爲相似，不僅宮廷舞蹈的主控制點區域與日本舞踊的身體能量來源之處相同，柬埔寨宮廷舞劇的外在柔和與內在高度控制力的動作特質也和舞踊的「弱包裹強」頗爲一致。

然而對於亞洲傳統劇場演員來說，這種能量如何透過肢體展現出來？芭芭認爲要展現能量不必然是經過空間的移動。他引用了歌舞伎演員澤村宗十郎對於「腰力」的解釋，並引申道，能量並不是簡單的轉換平衡，而是兩個相反力量的張力，也就是說亞洲演員展現能量經常並不是透過像西方表演者快速地在空間中移動，而是讓身體內部產生一連串的差異和抗衡，這種相反力量所產生的張力，形成的是一種對立的舞蹈和身體表演，正是這種抗衡原則讓「表演者的身體用互相抗衡的張力對觀衆顯示他的生命」，因此亞洲演員即使看起來不動或是動的很緩慢，但仍然能「讓身體整個活起來，存在感十足」，[81]所以他們的身體可能比起快速移動的西方演員更爲疲倦。演員的腰力與能量可以把不動的姿勢變成有生命的動作，此擴張了身體的能力，這個能力不是展現在建立在空間性的誇張動作上，而是在身體的內在張力上，正如芭芭所指出，能劇演員十分之七的動作是發生在時間裡，而僅有十分之三的動作發生在空間中，這種能量張力創造出一種「不動如山」的時間能量。[82]

柬埔寨宮廷舞劇也存在與能劇相類似的抗衡原則和「不動如山」的時間能量，只是它的時間能量和動作靜態特質不若能劇的外型看起來那樣呈現完全靜止，而是以持續緩慢流動的方式進行，我們或許可說它有十分之五的動作發生在空間中，而另十分之五發生在時間裡。此外，從前述對宮廷舞蹈動作中的彎曲、獨立性、同時性與持續波動節奏感的說明中，我們可知道其動作運行中存在著大量相反的力，它們是舞者身體張力與能量的展現，而維繫和統合這些衆多相反的力的核心便是主控制點和弓形結構。藉由主控制點和弓形結構產生的控制力，讓這些力得以用「弱包裹強」質感來展現其舞蹈動作，而這些抗衡原則產生的張力，從芭芭的角度來說，便是讓宮廷舞者在舞台上產生存在感和舞台生命力的主

[80] 同前註，頁17、40。
[81] 同前註，頁11。
[82] 同前註，頁84。

要原因。

五、沉靜的微笑

實際上，宮廷舞劇舞者除了透過生理層面的身體抗衡原則和能量來展現其存在感，還透過心理面向與精神層面更進一步使其表演產生令人無法抗拒的魅力。下面筆者將討論，在柬埔寨宮廷舞劇的超日常技巧訓練階段中，存在一種廣泛且深具影響力的心理作用，它不僅是宮廷舞者重要的想像脈絡，也是其精神性的來源，更是她們的表演之所以具有存在感的重要原因。

羅丹（Auguste Rodin，1840-1917）在一九〇六年於巴黎和馬賽看到柬埔寨宮廷舞者的表演，傾倒於其散發出的精神性，進而喟嘆：「幾乎不可能看到人類本質能達到如此的完美……只有她們〔指柬埔寨舞者〕與希臘人才能具有此種完美」、「當宗教消失，藝術也隨之消失」。[83]在此羅丹準確地指出宮廷舞劇動作的精神根源：宗教。就像大多數東南亞傳統舞劇一樣，柬埔寨宮廷舞劇自古以來便是作爲宗教儀式的活動而存在，本土的泛靈信仰和外來宗教在其發展中均給予莫大的影響。泛靈信仰讓柬埔寨人永遠敬畏大自然，並時常與祖先靈魂世界保持聯繫；西元一世紀隨印度文化而來的婆羅門教、濕婆教與毗濕奴教，在時間長河中形塑柬埔寨古代宗教儀式的根基，其帶來的豐富神話傳說亦成爲儀式和舞蹈表現的素材；接下來的佛教影響，包括西元六到十三世紀之間與婆羅門教調合共存的大乘佛教，以及十三世紀之後至今在柬埔寨擁有最多信徒的小乘佛教，在泛靈信仰與婆羅門教等的基礎上，進一步帶給柬埔寨人面對世界和生活的態度——透過修煉，從苦痛中解脫。

上述的宗教影響，除了在發展中藉由儀式活動和神話脈絡來形塑的宮廷舞劇的形式和內容，同時也是過去宮廷舞者跳舞時的想像脈絡，換言之這些宗教是過去宮廷舞蹈和舞者的精神性來源。然而在進入現代社會後，隨著宮廷舞劇甚少作爲宗教儀式的附屬品，而成爲具有獨立性格的藝術種類，這些宗教精神逐漸被轉化爲一種美感精神性成爲當代宮廷舞者表演時的心理狀態。但這些美感精神性並非爲一全新產物，而是與過去的宗教精神性具有一定的關聯。

[83] 關於羅丹與柬埔寨宮廷舞者，參見林偉瑜：〈柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇傳統的轉捩點——從神聖到世俗，從共通到獨特〉，頁148。

「無表情」、「沉靜」和「微笑」是三個經常被不同專家和老師提到的宮廷舞劇的精神層面特質。海伍德在討論宮廷舞劇的動作特性時指出，相對於西方舞蹈傳統中對於直立向上、時間與速度感的追求，柬埔寨宮廷舞劇崇尚的是重心下沉的水平移動，速度上則像是對緩慢的頌揚（celebration of slowness），注重時間的過程，此不僅反映出類似吳哥浮雕上apsara般的身體、並代表了柬埔寨人的身體觀：沉靜（serene）、靜態（static）、無表情（without expression）。[84]此間的靜態更多是屬於形式層面的特質，上文已分析了這種靜態特質的身體形態與能量來源，而沉靜與無表情則更多是屬於內在精神層面的特質，下面我們將進一步探討其內涵。

不像印度舞蹈或峇厘島舞蹈會運用豐富的面部表情來傳達戲劇性的內容和角色情感，柬埔寨宮廷舞者在表演時經常被描述爲「無表情」。追溯歷史，宮廷舞者的無表情的確其來有自。從安東國王時期（Ang Duong，1841-1859）開始到西哈奴克國王時期（Sihanouk，1941-1970）[85]之前，宮廷舞者演出時一律只上白妝，在臉、頸、肩、手臂與下肢都塗上厚黏的白色粉末，這是因爲她們的演出經常爲宗教儀式的一部份，而舞者在演出時一般被視爲仙女（apsara）以及和神靈溝通的媒介。[86]根據克瑞維斯，這種塗白妝的傳統在十二世紀的柬埔寨舞者便已存在，白妝不僅是靈界認可的顏色，也用來象徵舞者的純潔，使其具宗教神聖性。[87]

二十世紀初格羅斯列根據他在宮中觀賞宮廷舞劇的經驗，描述了宮廷舞者必須塗上白臉的原因：

> 根據儀式，舞者須塗上白臉，以讓她們顯得更爲非凡人（inhuman）……像她們是純潔事物所構成，她們要變成一個神聖的容器、乳海傳說中處女般的波浪。她之所以是白色，是因爲白色被認爲是無形的、神性的、潔淨、精神性與沉靜的……舞者之所以是白色，也因爲做爲理想中的公主，她是單純的女人，她必須維持不受人性的汙染，欲望、喜愛感官和忌妒等必須止於這張白色面具之外。因此此刻舞者是個祭司、是由藝術和信仰驅

84 Heywood, p. 112.

85 這裡指西哈奴克在1970年被放逐之前的執政時期。

86 從吳哥時期以來，便將舞者視爲與神靈世界溝通的媒介和神的僕人apsara（仙女舞者），這種身分認同一直到二十世紀仍舊存在，參考Cravath, pp. 24-27. Shapiro, pp. 110-112. Him Nala，訪問（金邊，2011年8月18日）。

87 Cravath, p. 25.

動的神明雕像，而不再是一個女人。[88]

格羅斯列在這裡提到塗白妝的意義包含有兩種，由於宮廷舞劇分爲robam（非戲劇性的舞蹈）和roeung（包含故事的戲劇性舞蹈），很多宗教儀式性質的舞蹈都是robam，在這類演出中舞者作爲天神使者apsara、靈界媒介等身份較爲明確，在這裡塗白妝意味她們在宗教身份上的特質。roeung多演出熟知的戲劇故事，如《羅恩可》、《本生經》和其他神話傳說故事，雖然這些故事亦都帶有宗教意涵，由於舞者在其中扮演特定角色，還是需要演示人物，故事中主要人物一般爲王子與公主（但不少仍是具有神性的角色），白妝在這裡更多意味著人物性格的純潔與完美。但無論是robam或roeung，舞者在演出時都被視爲apsara，因此需要顯現出如格羅斯列所說的非凡人（inhuman）的特質，而不能展現過多人性的情感。從許多二十世紀初的宮廷舞劇照片可看出，舞者臉上原本就無鮮明表情，加上白妝，更呈現了毫無表情的面容。塗白妝的傳統在西哈奴克時期逐漸消失，肇因於他的母親柯莎曼克皇后掌管宮廷舞團時，爲應付越來越多的國際場合，需要讓宮廷舞劇更具觀賞性，遂讓舞者採用現代化妝，白妝逐漸被捨棄，[89]於是舞者看起來像人間美女多於天神使者。雖然廢棄白妝，但由於西哈奴克時期宮廷舞劇的宗教儀式功能仍是首要，白妝的象徵意義和宗教意涵、及舞者爲apsara的身份是不能被拋棄的，因此展現一種近似無表情的面容仍爲必要。

傳統社會裡於宗教儀式演出的宮廷舞者，她們在跳舞時作爲另一個世界的人或與神靈溝通之媒介身份的心理作用是明確而強烈的、並對她們極具眞實性，此一方面來自於宗教儀式提供了神聖的表演場域，另方面作爲「神王崇拜」觀念下爲國王服務的宮廷舞者是屬於國王和神的舞者，她們成長於宮廷的環境，apsara的身份對她們是一種生活的眞實。[90]但自一九七〇年西哈奴克國王被罷黜後，皇室不再擁有宮廷舞團，而由國家接管，當代的宮廷舞者不再隸屬皇室與國王，也因而甚少作爲宗教儀式的附屬品，其表演場域更多是在非宗教場合，宮廷舞劇也因此逐漸獲得了獨立藝術的性格，當代舞者無法、也無必要想像自己是國王的舞者和與神靈溝通的媒介。

然而這種宗教精神根源並未完全消失，而是隨著社會的變遷而產生轉化並

88 Groslier, p. 51.

89 Em Theay，訪問（金邊，2011年8月24日）。

90 關於宮廷舞者的身分認同，請參見林偉瑜：〈柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇傳統的轉捩點——從神聖到世俗，從共通到獨特〉，頁159-160。

被當代宮廷舞者承襲。前述海伍德使用的另一個詞「沉靜」（serene）——亦是常被用來形容宮廷舞者表演時之精神狀態的用詞——可以反映出無表情的另一面向。意思是舞者的臉部經常呈現一種沉靜安詳，像是其表演正處於沉思冥想之中，不論是劇中人物遭遇如何的悲歡離合、愛恨情仇的戲劇性場景，舞者皆須以相當克制的情緒和情感呈現出來，除了在特定戲劇情節中所需的情感表達，舞者的沉靜容貌是大部份貫穿演出的面容。這種沉靜的態度與前述具宗教意涵的無表情有直接關聯，只是在當代被詮釋爲一個藝術家要達到其藝術境界，所需的內在修爲和心理狀態。

程彭指出當代宮廷舞者在表演時仍必須要面無表情，這是因爲宮廷舞者表演時並不是作爲模擬一個現實的人而存在，而是作爲另一個世界的人，因此任何臉部表情都要被禁止。他舉《羅恩可》爲例，當劇中的羅摩發現悉達被綁架，他的臉部仍要維持無表情，因爲在任何情況之下舞者在表演中都要維持心智的平靜，要傳達出這樣的平靜，程彭認爲宮廷舞者需要獨特的內在特質：沉靜（serenity）、專注（concentration）和冥想（meditation）。[91]此間他所說的另一個世界可能指的是傳統中的apsara身份，也可能是指演出中神靈的世界，因爲至今宮廷舞劇演出的內容和經典劇目仍舊不脫傳統的神話、印度史詩、宗教儀式性的內容，如羅摩和悉達等都是具備神格的角色。但無論如何，程彭說明當代舞者表演時作爲另一個世界的人，已經不是指傳統社會中宗教儀式的需求和禁忌（即舞者不再作爲人間與靈界的媒介），而更多是在建立舞者的想像脈絡，以作爲一種心理作用引導她們在藝術中所應追求和達到的精神質感和境界：沉靜、專注和冥想。由於宮廷舞劇已經很少作爲宗教儀式，因此不論是對當代的觀衆或舞者，這種精神質感實際上更多是美學層面的而非宗教層面的，但舞者仍被極力要求要呈現出某種精神質感，此代表了就算在當代柬埔寨社會中，宮廷舞劇早已被世俗化，但舞者仍舊像過去一樣被要求顯現出超越世俗的特質。

實際上這種心理作用並不是只有在表演時和特定戲劇中才發酵，而是被要求普存於舞者的舞蹈精神中。當代宮廷舞劇編舞家欽索菲琳在接受筆者訪問時指出，宮廷舞劇傳統在當代已產生許多變化，但其中有些傳統卻是過去到現在一直存在不變、並且仍是該藝術重要的核心。其中傳統的舞蹈動作技巧便是關鍵之一，而此舞蹈技巧中所蘊含的精神性又至爲緊要：

[91] Cravath, p. 380.

> 這個舞蹈的精神性是當你在跳舞時，你應該要冷靜，你感受到完整（complete），你的表演是冥想式的（meditative），你的眼睛應該要沉靜（serene），清澈（clear）但是沉靜，帶著冷靜的微笑（smile in a sense of clam），這些都是保持古典舞的精神性……都是古典舞至高的質感。[92]

在此應該探討欽索菲琳提到的「微笑」。這與前述提及宮廷舞者的「無表情」和「沉靜」面容亦有關聯，因爲宮廷舞者在跳舞時，表情中還含有一抹微笑。相較前二者，這個微笑其實是宮廷舞者表演時更具標誌性的面容，從此我們可窺見宮廷舞劇幽微的精神情感及其根源。克瑞維斯指出，微笑是宮廷舞劇當中相當重要的一種情感，但觀者卻不易立刻辨識出舞者在微笑，因爲舞者並不張嘴，而是透過一種神祕和半掩的方式來呈現，這種接近無表情的微笑展現了舞者與緩慢優雅動作之間的和諧。[93]須順帶一提的是，宮廷舞劇的微笑亦可區分爲兩種情形：一是在robam中，舞者的微笑經常是一種抽象意義，無需手勢。另一則是在roeung中，人物因戲劇性表達而產生的微笑，當角色特別需要對另一個展現微笑時，通常以左手在下巴處做出kbach cheep（花）手勢來表達。

然而這種看起來頗具形上意味的微笑究竟來自何處？我們很難不聯想到闍耶跋摩七世（Jayavarman VII，1181-1219）建造的巴戎寺（Bayon）中，佛面塔上深具佛教意涵的神祕微笑。吳哥時期婆羅門教和佛教基本上呈現並行共榮的發展，君王多奉行婆羅門教的宗教禮儀，但也經常支持建造佛教僧院。闍耶跋摩七世則虔信大乘佛教，進行宗教改革，他「將眞理的覺證者——佛陀——的教義灌輸到高棉帝國生活的每個層面」。[94]從他在位期間的主要建設便可看出大乘佛教所強調的解脫衆生之苦的影響，一是他大量修築公共建設，尤其是修蓋大量的醫院與道路；二是他建造的廟宇建築充滿大乘佛教思想，巴戎寺的佛面微笑便是一例。[95]巴戎寺是闍耶跋摩七世獻給大乘佛教的廟宇，其寺廟結構雖仍遵循婆羅門

---

92 Cheam Sophiline，訪問。

93 Cravath, pp. 330-331.

94 維基亞（Stefano Vecchia）著，梁永安、黃中憲、鄭明萱譯：《世界古文明之旅——千佛長廊的高棉、吳哥窟（亞洲區）》（新北市：閣林國際圖書，2009年），頁153。

95 闍耶跋摩七世深受佛教徒慈悲觀念的影響，在該時期一處靠近醫院的石柱刻文上這樣描述闍耶跋摩七世：「他承受臣民生病的苦痛比起自己的還多：人民的悲傷導致了國王的悲傷……」，在他統治時期的這些閉眼、嘴角上揚的玄妙微笑，帶著人們進入一個對衆生給予平靜和溫柔憐憫的內在世界。Philippe Stern, “The Khmer Smile of the Bayon,” *The UNESCO Courier* 24 (Dec. 1971): 16.

教中再現宇宙秩序的曼陀羅（mandalas）結構，但寺中用來象徵神界的山形建築的外貌卻反映了大乘佛教的色彩，大約有五十座巨大佛面塔佈滿寺中，各朝向東西南北四個方向，每座塔的四面均雕刻著閉眼、嘴角略微上揚微笑的觀世音菩薩（Avalokitesvara／Lokesvara）佛面，據信佛面塔的臉相是根據闍耶跋摩七世的面容雕刻而成，以表現國王沉思之貌。[96]

這個被稱之爲「高棉的微笑」（Khmer smile，圖5）的佛面微笑意涵，長久以來是人們臆想、參悟的焦點。法國著名考古學家史登（Philippe Stern）是二十世紀柬埔寨藝術研究的重要建立者之一，將它稱之爲「沉思的微笑」（the smile of deep contemplation），史登如此解讀：

> 這個微笑是什麼意思？對我而言，它是一個觀念的具體例證……當用文字來表達時，可以翻譯成對立物的結合（a union of opposites），然而實際上，指的是那些還未形成明確實體的對立事物。換言之，這是一個超越語言和概念的觀念。從而，「閉眼」所表達的是一種本質眞諦（inwardness）、超越日常事物、於人的最內在深處尋求超脫（transcendental detachment）和超人性的平靜、涅槃之道。反之，「微笑」同樣也起於人的最內在深處，但代表的是願與眾生交流（communication）和共融（communion）之佛教徒最溫柔的慈悲，此透過他臉上的微笑表情來傳達。[97]

不同於先前傾向折衷式的婆羅門教禮儀的國王們，闍耶跋摩七世致力於結合佛教教義和王權思想以形成柬埔寨的王權儀式基礎，其制度的影響一直到一九七〇年都還發揮極大的效用。[98]這位被認爲是吳哥時期最偉大的國王，其統治時期所創造的藝術文化亦深刻地影響了近現代的柬埔寨。克瑞維斯的研究即指出柬埔寨宮廷舞者的裝飾和標誌性的微笑應是來自佛教的影響，尤其是與巴戎時期建築中的佛教元素有明顯的相對應關係，例如巴戎寺中的女性神祇裝飾——黃金冠與珠寶，明顯地對應了密教（Tantric Buddhist）肖像的特徵，上面裝飾的元素象徵著佛教儀式禮拜中表現對業（karma）的淨化，而巴戎寺建築中女神像頭上的五尖

---

96 維基亞著，梁永安等譯：《世界古文明之旅——千佛長廊的高棉、吳哥窟（亞洲區）》，頁155。

97 Stern, p. 15.

98 大衛．錢德勒（David Chandler）著，許亮譯：《柬埔寨史》（北京：中國大百科全書出版社，2013年），頁66。

頂的頭冠，則是象徵著佛教的五種智慧，這些裝飾特徵在今日的宮廷舞劇舞者的裝飾中仍被維持著。[99]

實際上我們也不難從當代柬埔寨人和宮廷舞者身上找到巴戎寺佛面微笑的痕跡，只是這種微笑的意涵和精神經過長時間的歷史文化沉澱早已越出當時大乘佛教的宗教脈絡而進入一般柬埔寨人的生活之中，此從資深宮廷舞者凱歐納蓉（Keo Narom）與蒲倫西薩潘莎（Prum Sisaphantha）的解釋可看出。她們在說明*Robam Apsara*創作的根源以及其舞蹈動作與生活的關聯時指出，對柬埔寨人而言，不露齒的微笑被認爲是最美的，此笑容似含苞待放的花朵，比盛開的花朵更爲動人。相反地，露齒的笑容則被認爲像是將自己所有的祕密無遮掩般地展示予衆人，此種傳統從吳哥上千個apsara浮雕中僅有兩個apsara浮雕露出牙齒可看出來，[100]換言之吳哥浮雕的形象提供了當代柬埔寨人和宮廷舞者在生活與舞蹈上一種精神價值的參考。

如何微笑也是宮廷舞劇訓練的重要部份，這種訓練並不只是身體面的實踐，同時也是精神面的領會和對舞者理想品格的追求。所有老師在每日的基礎訓練中便不斷提醒學生，不是「用嘴巴微笑」而是「用眼睛微笑」。[101]露齒的微笑正如文前提及的程彭所言，是人的笑容，即世俗的笑容，但宮廷舞者代表的是apsara，因此一向不被允許露齒微笑，而今日經過正統訓練的宮廷舞者仍舊認爲自己在表演時是apsara。[102]桑詹莫莉進一步解釋舞者微笑的意涵，她認爲「用眼睛微笑」意味著從身體層面喚起的內在情感和知覺（inner feeling and sensation），這種情感必須和諧而微妙的透過眼睛傳達出來，因爲眼睛可以折射出舞者內在靈魂，而她的靈魂在舞蹈時應當是安靜（tranquility）、平和、愛與專注。換言之對宮廷舞者而言，「用眼睛微笑」是一種內在精神性的外顯，與上述欽索菲琳所說的舞者應該帶著沉靜和冷靜的微笑，以及程彭一再告誡宮廷舞者需要的內在特質：沉靜、專注和冥想等是一致的，它們不僅是宮廷舞者要追求的理想品格，同時也是該舞蹈精神性的重要內涵。

此外，這並不是舞者在演出時才會具有的質感，而是在日常訓練中即已一點

---

99 Cravath, pp. 79-81.

100 Keo Narom and Prum Sisaphantha, *Apsara Dance* (Phnom Penh: Committee of Research on Arts and Culture, 2003), p. 48.

101 Sam Chan Moly, p. 92.

102 Him Nala，訪問。

一滴的注入到舞者的身體與心靈之中，我們可輕易地在許多關於柬埔寨宮廷舞劇的影片和照片中，從成列的幼小和年輕舞者在練習kbach chha banhchos（慢節拍與快節拍的kbach序列動作）時，看到她們臉上呈現這種沉靜、優雅的面容（圖5）。筆者在金邊進行田野調查時，造訪幾處訓練宮廷舞者的團體和場地，舞者從學齡前到青少年年齡不等，每天早上和下午要固定練習三小時，尤其是練習成套固定的kbach chha banhchos，練習時她們被禁止開口說話，老師們非常嚴厲地調整她們的動作，在炎熱的夏天裡安靜地跟隨著鼓聲和音樂練習kbach，不少小舞者臉上呈現的正是欽索菲琳所說的清澈沉靜的眼神和微笑。

雖然度脫衆生的大乘佛教在十三世紀起即被只相信自我救贖的小乘佛教取代，當代的柬埔寨約有百分之九十三的小乘佛教人口，[103]但闍耶跋摩七世時期的藝術及其大乘佛教思想元素並未被排除在後來的柬埔寨社會和文化生活之外，正如早已失去宗教主導性的婆羅門教、濕婆教與毗濕奴教一樣，從大乘佛教精神而來「高棉的微笑」也被鎔鑄到後來的柬埔寨文化的各個層面，包括宮廷舞劇。一九七〇年後宮廷舞劇已從宗教儀式的組成部分轉變成一獨立藝術，其原初之宗教精神性亦隨之轉化爲藝術形式中的美感精神性在表演中顯現出來，它們不僅是柬埔寨傳統精神的一部分，亦是宮廷舞劇超日常技巧的想像脈絡之一，同舞者的身體表現力一樣，也是宮廷舞者的存在感和舞台生命力的重要來源。

文前所述之宮廷舞劇動作中長時間緩慢、波動起伏的靜態特質、身體各部位動作的獨立性與同時性、以及由主控制點和下背弓形結構所創造的「弱包裹強」的內在能量與控制力，這些舞蹈特質需要舞者長時間的專注和耐性來達到動作上的完美，此要求舞者具備一種類似修行者的心智和意志力，這與程彭、桑詹莫莉、欽索菲琳所說舞者的跳舞時應具備沉靜、冥想、專注的精神性特質，在身、心層面形成了互爲表裡的對應關係。我們並不確定究竟是這樣的動作特質決定了程彭和欽索菲琳所說的當代宮廷舞劇精神特性，抑或是這種源自宗教傳統的精神性導致其動作特質，但宮廷舞劇的藝術形式具有與其精神性相對應的特質是相當明確的，此從前述提及海伍德所說的宮廷舞劇特質和身體觀——靜態、沉靜、無表情——可看出，亦即身體的靜態特質與內在精神的沉靜和無表情帶來的情感克制，是具有內外相映與連帶的關係，因此即便該藝術已不在宗教脈絡中，但其形

[103] 佘春樹：《柬埔寨：邁向和平發展的新時代》（香港：香港城市大學出版社，2012年），頁206。

式本身經由長期的發展與累積已蘊涵這種精神性的特質，是其內在精神性相適應的物質基礎和載體，因此在很大程度上提供了讓舞者從形式上由外而內地進入此精神範疇的條件。

巴戎寺「高棉的微笑」

宮廷舞者的微笑

圖 5「高棉的微笑」爲筆者2010年所攝，「宮廷舞者的微笑」照片來源爲 Christophe Loviny[104]

六、sampeah krou和pithi sampeah krou：柬埔寨宮廷舞劇的口傳訓練方式和師徒關係

從前述的討論看來，柬埔寨宮廷舞者之精神性的形成除了有賴長期文化中的宗教精神積澱和自身的精神性領會，也根基於其藝術形式所提供的物質基礎。但不論是內在的精神領會或是外在的藝術形式，這兩者都必須依靠一個途徑來達成，即宮廷舞者的養成是有賴於其口傳訓練方式以及神聖化的師徒關係，此爲宮廷舞劇傳遞其藝術形式和精神性的主要途徑。傳統上，宮廷舞劇舞者的來源除了少數爲皇室家族成員，大部份是百姓將女兒送入宮中敬獻給國王，原因是這樣可以獲得神靈和國王的庇佑和保護。她們一般是各村中最白和最美的女孩，父母會

[104] Christophe Loviny, *The Apsaras of Angkor* (Pairs: Jazz Editions, 2002), p. 155. 本文已獲Christophe Loviny同意使用此照片。

在大約六歲左右主動送她們入宮，被國王接受後，父母會收到一份報酬，報酬的多寡是根據女孩的美麗程度而定。

女孩進宮後，一方面要學習舞蹈和進行儀式或公開表演，另方面也要分擔宮中的勞務工作。一般而言，初學者至少要經過一年嚴苛的基礎柔軟度訓練後才能練習基本動作，接著才學習舞碼和劇目，此均由資深的皇室舞者來訓練。[105]一九六五年柯莎曼克皇后成立Faculte des Arts Choregraphiques（編舞學院，College of Choreographic Arts），也就是現在皇家藝術大學（the Royal University of Fine Arts）的前身，是仿照西方學校體制、並提供學位的學校，目的是要更公開廣泛地向外招收優秀舞者。此體制包含兩階段的學習，第一階段是四年制的預備訓練，完成此訓練便獲得Diplome des Arts Choregraphiques的文憑，第二階段是三年制，完成後可獲得Baccalaureat des Arts Choregraphiques的學士學位。[106]除了體制化的學校修業年限，訓練過程一般分爲三個階段：初學階段（the preliminary stage）、技巧階段（the technical stage）、精煉階段（the refining stage）。初學階段大約需要兩到三年，多是六到十歲的孩子，每天早晨要進行三小時拉筋、延伸和各種身體部位的彎曲練習。許多相關紀錄片中可看到小舞者坐在地板上將骨盆扭轉、或兩兩一對互折手腕、手指關節和手臂關節。下午時間則用來觀看較年長學生的練習和學習聽音樂。此階段尚未開始學習舞步也無音樂伴奏，但異常辛苦和充滿疼痛。當進入技巧階段，學生開始學習、且必須熟練所有的基礎姿勢序列，有音樂伴奏，並可學習簡單的舞碼和初步的表演與行當訓練。到了精煉階段，則根據行當練習特定的舞碼和劇目，和更進一步學習領會這門藝術的精華之處。

而無論在什麼階段，日常訓練爲一周五天，除了每周四上午固定必須進行的sampeah kru儀式之外，每天練習時間大約爲早上下午各三小時，晚課由老師決定是否給予學生私人課。通常老師會對較有天份的、可能變成主角的學生，在晚上時間進行特別指導。[107]學校提供之學位課程的修業時間並不足以訓練一位專業舞者，因此許多舞者在進入學校之前便已開始接受訓練，畢業之後也會繼續跟自己的老師學習。一般來說一位專業的宮廷舞者至少需要十二年的訓練，六年於精通

[105] Cravath, pp. 373-374. Groslier, pp. 21-23.
[106] Sam Chan Moly, p. 21.
[107] Sam Chan Moly, pp21-25, 31-32.

舞步，另六年用來理解舞蹈精神和情感的層面以及使其藝術臻於專業程度。[108]

宮廷舞劇的訓練是亞洲傳統劇場中的「動覺式」（kinesthetic）訓練，即主要依靠肌肉運動知覺的學習，而非智性的學習。在每日練習中，學生跟隨助教老師的示範，模擬學習其動作，她們需要重複和記憶大量的動作。這些練習經常是中間無停頓的長段練習，音樂只能在老師的指示下停止，學生不可自行在音樂行進中停止練習。在任何情況下學生不可說話也不可問問題，學習中學生須按照一切既定的禮節且必須安靜。練習中老師甚少開口說明和講解動作，[109]而是透過握持、推拉、移動學生的手臂、頭部和身體來指導和糾正動作，指導過程中學生也不能因受到糾正而停止或重來，而必須持續進行整個kbach chha banhchos序列或舞碼。[110]

在許多紀錄宮廷舞劇訓練的影片中，經常可看到宮廷舞劇老師站在學生後面，握住學生手臂操作動作和撥動學生頭頸的方向，如操縱木偶般的進行練習，彷彿老師才是學生身體的主導者，學生則是全然服從老師的調整。此學習過程中充滿了動覺式的因素，亦即透過老師的觸覺，從一個身體到另一個身體的傳遞，將老師的內在呼吸、節奏和能量直接傳達給學生，學生則透過肌肉運動知覺獲取老師的技巧。一九五〇年一位曾在柬埔寨宮廷中學習宮廷舞劇的西方人瑪拉（Mara）[111]指出，在這種東方傳統劇場獨特的教學法中，學生幾乎是絕對的被動，任由老師來形塑其動作，但對於西方學生來說，要達到如此全然地被動、以及對老師有這般的信任是非常困難的。她進一步分析，在這種訓練中學生似乎是處在一種「半睡眠狀態」（half-asleep state）的學習，因爲學生並不透過智力理解來學習，而是不斷重複直到其動作達到「自動化」（automatic）的程度，瑪拉把這種學習狀態稱之爲「出神般的狀態」（trance-like state），[112]彷彿學生是被

108 Heywood, p. 124. Phim and Thompson, pp. 44-45.

109 這個意思並不是說老師完全不講解，只是練習過程中老師不著重說明，而更關注學生自身的實踐，講解的部分經常會留待適當時機、練習結束或私人課程時進行，皇家藝術大學編舞系主任辛姆那拉接受筆者訪問時，提到現代教學中有些老師開始能接受學生在練習中問問題。Him Nala，訪問。

110 Cravath, p. 378. Shapiro, pp. 83-84.

111 本文中瑪拉的說法引自桑詹莫莉，但文中未提及瑪拉全名，僅列出該文章出處，經筆者查證Mara的全名應當是已逝的德裔美國編舞家暨教育家Margret Dietz，但其全文目前無法取得。

112 Sam Chan Moly, pp. 34-55.

老師附身、完全失去自我之人。

雖然一九六〇年代以來宮廷舞劇有了西方化的學校和學位等概念，但其訓練方式並未與傳統社會中皇宮時期有太大差異，不僅前述桑詹莫莉所說的現代宮廷舞劇學校的三個訓練階段和皇宮時期的學習進程基本相近，特別是進入行當和舞碼學習的階段，行當老師的訓練仍是一對一的、動覺式的師徒制教學，在這種教學法中老師幾乎是唯一的藝術技巧來源，師徒制及師徒關係才是此教學法的指導原則。

布蘭登（James Brandon）在談到東南亞傳統劇場的教學方式時，提及與西方劇場的訓練相比，許多亞洲傳統劇場的訓練方法看似沒有特定架構也不正式，學習的方式大多是透過觀看、協助各種雜務、複製與重複他看到和被告知的事務和技巧，且須經歷相當長的學徒時期才能逐漸獲得這門藝術的專業技巧和知識。而通常最卓越的表演者自然而然也被視爲是最好的老師，布蘭登指出在東南亞幾乎不可能聽老師對學生說「我作不到，但我可以教你如何作」，但這在西方教學中卻是常見現象。[113]亞洲傳統劇場的師父（master-teacher）（印度稱爲guru、泰國稱gru、柬埔寨則稱kru）通常是被敬畏的人，因爲師父握有這門藝術的秘訣（secrets）。一般學生被認爲只能跟著一位師父學習，但師父可以收很多徒弟，學生沒有天生的權力可以學習或繼承老師的技巧，一切端看老師的仁慈或是否受到老師賞識，才能獲得老師傳授獨門秘技和最深刻的藝術知識。在此種師徒關係下的教學，學生會被要求完整、精確地複製老師所傳授的技藝，改變老師傳授的東西會被認爲是不敬的行爲，即便是天份極高和具有創新精神的學生，也不會輕易更改老師傳授的事物。[114]柬埔寨宮廷舞劇的老師也是學生學習其行當秘技的唯一管道，在這種關係中，老師對待學生經常是有差別的，他們可以決定要分享多少知識和技巧給學生。宮廷舞劇老師之間流傳一個猴子背叛師父的故事，後因師父留了一手才得以制服叛徒，這種觀念一方面讓老師們提防「刀子反過來割刀柄」，另方面也讓學生認知到必須感謝從老師那裡學來的寶貴禮物，學生應該要尊敬、取悅、甚至服侍老師。[115]

不僅如此，師徒之間的連結還透過宗教儀式建立一種神聖的師徒關係，從心

[113] James R. Brandon, *Theatre in Southeast Asia* (Cambridge: Harvard University Press, 1967), p. 155.

[114] 同前註，頁155-157。

[115] Shapiro, p. 84.

理層面強化學生對老師的全然信任、忠誠與奉獻，在此老師經常被視爲是學生的第二父母。兩個重要儀式可反映出宮廷舞劇中老師的重要地位——sampeah kru和pithi sampeah kru，它們是自過去以來對宮廷舞者最爲重要、也是最常舉行的儀式。sampeah kru是較爲簡單的儀式，sampeah是雙手合掌置於前額或前胸的致敬姿勢，而kru爲老師之意。[116]此儀式是對舞蹈守護神sampeah preah kru、逝去老師的靈魂、及現在的老師的致敬儀式。需要說明的是，所謂逝去老師的靈魂是包括知名或無名的已逝舞蹈老師，當宮廷舞者們說到這些已逝者，心中並不一定指特定的老師，所有逝去的舞蹈老師都可能變成她們的舞蹈祖先，並被相信能在死後對現在的舞者及其生活產生正面與負面的影響。無論如何，sampeah kru基本上是關於感恩和紀念的儀式，感謝舞蹈神靈與老師們賜予學生舞蹈生命。傳統上在sampeah kru中也可看到佛教的影響，舞者會被告知要遵守五個佛教戒律：不可殺生、偷竊、不貞、說謊和飲酒，此在過去一直被視爲是對宮廷舞者的道德要求。[117]初學者需要舉行過sampeah kru之後才能正式上課，之後終其舞蹈生涯都要固定進行此儀式，所有宮廷舞蹈的訓練學校、協會、私人教室和舞團，每周四[118]早上都必須進行sampeah kru。

參加儀式的學生須準備舞蹈神靈喜歡的供品，如檳榔葉、蜂蠟燭、柱香、香水（蜂蠟薰過的水）和花朵等。擺好供品後，由老師主持儀式，並帶領學生請求舞蹈神靈和kru的保護與祝福，最後每位學生需以跪姿的sampeah向老師致意，老師會在學生頭上灑聖水象徵祝福她學習成功，儀式完成後才開始當天的課程。[119]筆者在二〇一一年曾於欽索菲琳在金邊的舞團觀看周四的sampeah kru儀式，所有參與的老師、學生和樂師以莊嚴肅穆和安靜的態度進行，被視爲當代宮廷舞劇的精神導師程彭亦現身於儀式中，所有年輕和老師均要向他以跪姿sampeah致敬，並奉上柱香（圖6）。

116 同前註，頁469。

117 Cravath, p. 380.

118 因東文的周四爲Prahoas，此亦是婆羅門教知識之神——即神明的老師——之名。Shapiro, p. 45.

119 Sam Chan Moly, p. 13. Cravath, pp. 427-428.

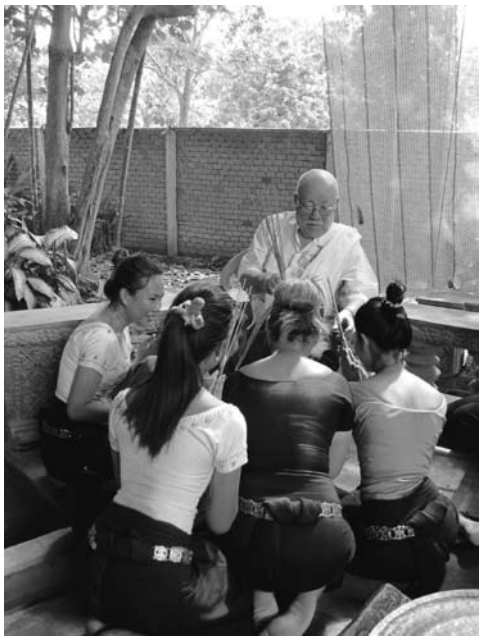

圖6. 程彭於sampeah kru儀式中接受學生們的柱香　攝影：吳佳玟

當學生達到老師認可的專業程度時，老師便會爲她準備更隆重和神聖的儀式──pithi sampeah kru，全名爲pithi sampeah kru lakhon krob mouk，[120]據說此儀式已存在超過一千年。[121]這個儀式是透過向舞蹈守護神、衆行當的舞蹈神靈以及逝去的舞蹈老師祭拜，以便獲得祂們的力量和祝福，讓學生成爲神聖的、眞正的舞者。儀式中學生透過敬獻供品和舞蹈向神靈祈禱、同時也向在場的老師致敬。此儀式一年舉辦一次，傳統上會選在一年中最吉祥的農曆三或四月份的某一周四舉行，但現在多於七或八月份舉行。儀式前一天先請來佛教僧人進行相關儀式，舉行場地通常是在舞蹈練習廳中，於八個方位設祭壇，此八個方位代表神靈的家，排練廳中央會設置一個主祭壇，主祭壇正中央永遠是宮廷舞劇中隱士面具──Lok Ta Moha Eisey。這個角色被認爲是第一個從神明那裡獲得藝術知識

[120] pithi是儀式（ceremony）之意，pithi sampeah krou lakhon krob mouk是指向面具神靈致敬的儀式。pithi sampeah kru亦經常用於整個舞團要出發進行重要的巡迴演出，或者是當舞者學習一個新的重要角色，她也須要參加pithi sampeah kru，意味著獲得那個角色神靈和逝去老師的同意，或者當舞者或其家人生病時經常也會透過此儀式向Lok Ta Moha Eisey神祈福。Shapiro, pp. 45-48, 469.

[121] Prumsodum Ok ed., *Moni Mekhala and Ream Eyso* (Createspace, 2013), p. 32.

者，祂被視爲是指導、保護與傾聽舞者們祈禱的神。左方則擺上有十個臉的yeak（怪物）面具[122]、皇后和公主的頭飾、及其他面具，右方則放上神靈、國王、王子、貴族、猴子等角色的頭飾。參加pithi sampeah kru的年輕學生要根據她們演出的角色（如主角、配角等）準備不同供品，敬獻給四方神靈和現在的老師。

儀式開始時，在神聖性樂器——sampho鼓的帶領下樂師們演奏音樂，並由資深舞者演出神聖的宗教性舞蹈*Tep Robam*——代表神靈的舞蹈，同時念誦古老經文kraing[123]，主持儀式的資深老師召喚神靈，參加pithi sampeah kru的年輕學生在每段音樂開啓的祈禱文中要俯倒跪拜神靈，當神靈被宣告降臨到祭壇上的面具時，學生開始向面具灑米表示歡迎，並接著爲神靈演出舞蹈。之後資深老師拿起祭壇上面具，根據年輕學生的角色爲她們戴上，並將聖水灑在舞者頭上。在此神聖化舉動之後，學生拿掉面具、形成隊伍，開始一小段舞蹈。儀式的最後以老師爲學生穿戴上她們所屬行當的服裝和裝扮，並跳一個完整的舞碼，至此象徵學生正式成爲眞正的舞者。[124]

在這兩個儀式中老師都是主要角色，他們會在場接受學生的致意，同時爲學生戴上頭飾和面具。在宮廷舞劇中戴上頭飾與面具是極爲神聖的一刻，必須由老師執行，過程中學生須雙手呈sampeah致敬手勢。一般宮廷舞者在執行這兩個儀式時均格外小心謹愼，一方面這是向神靈和老師致敬祈福的儀式，可爲學習帶來好運，另方面若有儀式環節錯誤或沒有按慣例舉行sampeah kru被認爲將招致厄運，例如演出不順利、身體不適或發生面具拿不下來、甚至舞者被附身等情形。在筆者所訪談的宮廷舞者與資深老師中，毫無例外地均主動提及她們老師及sampeah kru的重要性，同時也對老師和儀式的敬畏展露無疑。實際上sampeah kru在舞者日常生活的實踐比前述所說的更爲頻繁，除每周四外，在大小演出前舞者亦須祭拜神靈和kru的靈魂，有的舞者（特別是資深舞者）每日在家中也進行簡單祭拜。因爲心中有這些神靈的存在，她們相信在日常學習和劇場演出中必須小心謹愼遵守諸環節與慣例，避免觸怒神靈以及舞蹈祖先們而帶來災難。若有

122 十個臉的怪物面具是《羅恩可》中的魔王羅巴（Rab，即《羅摩衍那》中的十首王Ravana）所戴的面具。

123 Kraing是巫術語言，專門用來祈禱所用，尤其是用於*Tep Robam*的演出中，Sam Chan Moly, p. 15.

124 pithi sampeah kru內容主要參考下列資料，Sam Chan Moly, pp. 14-15. Prumsodum Ok ed., pp. 33-52. Shapiro, pp. 43-57, 435-438.

不確定之處、演出有任何問題、甚至生活中有異相出現，她們首先擔憂是否哪裡做錯了而觸犯神靈和祖先的禁忌，因而也常透過sampeah kru來詢問或安撫神靈。學生對老師尊敬就這樣透過這些儀式帶來深層的心理作用，此對建立這門藝術的神聖性、以及學生在學習中對老師的全然信服產生了無與倫比的效果。

宮廷舞劇自一九七〇年起歷經君主政體瓦解、赤柬時期和現代體制的政權，柬埔寨在相當短的時間從君權制度的傳統宗教社會轉變爲現代政治體制的世俗化社會。宮廷舞劇不再隸屬皇室，並逐漸脫離其所屬的宗教儀式脈絡，進而受商業化和西方現代藝術創作的影響，從宗教附屬品逐漸轉化爲商業性演出和獨立藝術性格的表演形式，這一轉變也使其藝術質性產生改變。雖然如此，該藝術的傳統技巧和形式上的保存卻相當完整，其藝術傳統在延傳過程中經歷的變化並不大，究其原因便是宮廷舞劇仍舊以口傳和師徒制的教學法傳遞其傳統。

然而，已擁有西式教育體制的宮廷舞劇學校，爲何不採用或發展類似現代學校中更爲系統化、智性、具反思性的學習方式和鼓勵創新和自主性的思維，而仍依賴傳統一對一的口傳心授的師徒方式？桑詹莫莉指出東西方學習方式有根本的差異，在西方教學法中老師並非唯一的學習管道，自我學習亦占有重要地位，學生除了可以透過文字和影像資料的蒐集、閱讀和分析來學習藝術，學生與老師之間的討論、甚至挑戰老師的想法也是學習的重要部分。但對於宮廷舞劇這樣的傳統藝術，不僅缺乏文字資料，尤其文字資料所能記載的面向與內容非常有限，學生根本無法依賴這些資料自我學習，因此老師仍是唯一的學習管道。她同時也解釋了爲何宮廷舞劇在練習中學生不可問問題，即回答像宮廷舞劇這類精巧藝術中的各種問題，老師給予口語答案只會造成混亂，學生要尋求答案只能透過實踐。[125]安特吉（Rosemary Jeans Antze）在談到印度傳統表演藝術的師徒制時，也點出老師是表演者是否能成功的關鍵因素，她引述上師納諾達（Narada）所言「不跟老師學，光從書上學來的東西，在舞台上無法發光」，此反映出亞洲傳統劇場的動覺式學習裡老師的重要性。[126]不可否認，正是這類亞洲傳統劇場的口傳、動覺式、死記硬背的訓練，讓宮廷舞劇得以一代代傳遞精確的傳統技巧、造就表演者非凡的藝術能力以及幾乎永不遺忘的身體記憶。

希爾斯（Edward Shils）對傳統傳遞的觀察亦可提供這類師徒制的口傳教學

[125] Sam Chan Moly, pp. 120-121.

[126] 尤金諾．芭芭，頁28。

傳統更進一步的解釋，他提到傳統社會的傳統延傳過程中具有「無意識」成分，亦即傳統社會的傳統傳遞並非依賴理性原則進行，許多傳統文化的擁有者和傳遞者甚少受過教育，他們表達能力較差以及缺乏理性推理能力。這類傳統傳遞更多是像宮廷舞劇一樣透過口傳方式和心理作用，這類延傳通常可以長時間的代代相傳，且傳遞的內容變化不大。換言之，傳統社會中傳統之所以能被很好的延傳下來，是因爲繼承者對過去傳統的充滿信任並全盤接受，而非出於經過有意識的理性思考、判斷後選擇接受。前述瑪拉所說之宮廷舞者的半睡眠和出神般的學習狀態，即說明了此種傳統傳遞中的「無意識」成分。然而希爾斯還指出，就算是西方現代化社會的理性化傳遞模式，實際上仍包含了某種程度的無意識成分，因爲雖然現代化社會強調科學理性邏輯的檢驗和細緻的闡明、以及繼承者應透過理性原則來接收先前事物等觀念，但並不是所有的延傳和被繼承之物都能夠完全被闡明，眞正的事實是，人們其實同時繼承了已闡明和未闡明的部分。[127]

科學理性的傳統尚存在未能闡明的部分，遑論像柬埔寨宮廷舞劇這類源自於宗教儀式文化的傳統藝術形式，其宗教根源、動作特質和當代美感精神性之間存在難以切割的互爲表裡關係，其中無法被理性闡明的部份要比能被闡明之處來得更多。正如前述上師納諾達所言「不跟老師學，光從書上學來的東西，在舞台上無法發光」，像宮廷舞劇所著重之內在張力的超日常技巧及其精神性的領悟，都是難以用理性和語言文字所闡明的，或說其中能被闡明的是極爲有限的部分（正如本文）。這種知識難以被系統化和透過智性的方式學習，且除非學生已經獲得完整的技巧與知識，否則難以創新。而自主思維和與老師討論等方式，在學習過程中亦容易落得徒勞無功，正如桑詹莫莉所言，語言答案在傳授中經常會造成混亂。因此要完整的傳遞這門藝術的技巧和精神性——多半是那些未能被闡明者——仍舊只能靠「動覺式」的學習來獲得。

在宮廷舞劇中，神聖化的師徒關係與其相關儀式是賦予這種「動覺式」學習的關鍵心理作用，不僅讓傳統繼承者增強對傳遞者的信任感，尤其是神聖化傳遞者和繼承者之間的關係，就等於神聖化其傳統與傳遞的事物，如此更可確保繼承者不會隨意更動傳統的內容，使傳統的形式在延傳過程中可盡可能完整的被傳遞下來。一旦形式被保留，蘊含於形式中的精神性也某種程度被延傳下來，即便雖

[127] 希爾斯著（Edward Shils），傳鏗、呂東譯：《論傳統》（上海：上海人民出版社，2009年），頁17-24。

然經過適度的轉化而成爲藝術的美感精神，但仍舊和過去的宗教精神性一樣具有超脫世俗的特質，這就是爲何當代柬埔寨社會早已不提供古代柬埔寨所有的社會與宗教脈絡，但宮廷舞劇和舞者卻能很大程度延續過去傳統的藝術形式以及呈現出相類似的精神內涵的主要原因。

沉靜的微笑——柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇的動作特質及其精神性

林偉瑜

國立臺南大學戲劇創作與應用學系助理教授

巴戎寺著名的佛面微笑——「高棉的微笑」——是吳哥時期以來柬埔寨傳統文化的象徵之一，類似的微笑也是今日柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇舞者表演時的標誌性面容，正如佛面微笑中幽微的精神性，柬埔寨宮廷舞者臉上近似無表情的微笑亦呈現難以捉摸的魅力。柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇最受矚目之處，莫過於其濃厚的宗教精神性以及精緻與高度技巧性的藝術形式，在宗教逐漸滑向社會文化邊緣的現代世界裡，該藝術中原初的宗教精神性逐漸模糊，轉化爲具美感性質的精神性，並成爲該藝術表演者在日常訓練中一種廣泛且深具影響力的心理作用，此不僅成爲當代宮廷舞者重要的想像脈絡，也是其表演之精神性的來源。

本文從討論柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇的形式元素出發，特別是兩個核心結構元素——kbach和手勢——以及動作能量來源，探究當代柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇之精神性的實質內容，並分析這些精神內容是如何透過其動作互爲表裡的展現出來。此外，在二十世紀下半宮廷舞蹈／舞劇雖歷經君權體制到現代政治體制的轉變、以及赤柬時期對傳統文化毀滅性的破壞，其藝術技巧及精神性卻相對完好的被延續下來，此有賴於該藝術在傳遞傳統藝術技巧和精神性時的口頭傳授方式，本文亦將探討宮廷舞蹈／舞劇如何透過其口傳方式以及神聖化的師徒制來保存其藝術形式和精神性。

關鍵字：kbach　手勢　高棉的微笑　沉靜　sampeah kru

Smile of Serenity
—The Movement and Spirituality of Cambodian Court Dance Drama

Wei-yu LIN

Assistant Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

"The Smile of Khmer"—the famous smile on giant Buddha faces in Bayon—is one of the most notable Cambodian cultural emblems. A similar smile can also be found in the performance of Cambodian court dance drama. While dancing, Cambodian court dancers constantly exhibit a motionless, veiled, and mysterious smile with subtle spiritual implications, as in the Smile of Khmer. Cambodian court dance drama has long been revered for its spiritual root in religion, and highly praised for its refined techniques. However, into modern society, the dominant force of religion has waned, and the spiritual characteristics of Cambodian dance drama, which were originally religiously oriented, have been transformed into secular matters mainly related to aesthetics. It is aesthetics rather than religion that offers dancers in contemporary times a context for imagination during training as well as the source of spirituality while performing Cambodian court dance drama.

Through close examination of formal characteristics of Cambodian court dance drama, including *kbach* and hand gesture—two major structural elements—and the energy of dance movement, this article can then unearth the substantial meaning of the dance movement with emphasis on its spiritual overtones. In addition, owing to the apprenticeship in oral transmission, the techniques of the dance drama remain nearly intact until today, despite drastic social-political changes since 1950s and severe destruction of the dance drama itself during the late 1970s. This article will discuss how the techniques of the dance drama have been preserved and how spirituality of the dance drama has been renewed through the tradition of oral transmission.

Keywords: *kbach*　hand gesture　the Smile of Khmer　serenity　*sampeah kru*

徵引書目

大衛．錢德勒（David Chandler）著，許亮譯：《柬埔寨史》，北京：中國大百科全書出版社，2013年。

尤金諾．芭芭（Eugenio Barba）、尼可拉．沙瓦里斯（Nicola Savarese）著，丁凡譯：《劇場人類學辭典——表演者的秘藝》，臺北：臺北藝術大學、書林出版社，2012年。

佘春樹：《柬埔寨：邁進和平發展新時代》，香港：香港城市大學出版社，2012年。

希爾斯（Edward Shils）著，傅鏗、呂東譯：《論傳統》，上海：上海人民出版社，2009年。

林偉瑜：〈來自亞洲傳統劇場的啓示——柬埔寨傳統宮廷舞劇的消失與重現〉，《戲劇學刊》第12期，2010年7月，頁95-123。

_____：〈柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇傳統的轉捩點——從神聖到世俗，從共通到獨特〉，《戲劇學刊》第18期，2013年7月，頁145-186。

維基亞（Stefano Vecchia）著，梁永安、黃中憲、鄭明萱譯：《世界古文明之旅——千佛長廊的高棉、吳哥窟（亞洲區）》，新北市：閣林國際圖書，2009年。

薩德賽（SarDesai, D. R.）著，蔡百銓譯：《東南亞史》，臺北：麥田出版社，2001年。

Blumenthal, Eileen. “Robam Kbach Boran.” In *Encyclopedia of Asian Theatre.* Ed. Leiter Samuel L.. Westport, CT: Greenwood Press, 2007.

Books LLC ed.. *Cambodian Dances: Khmer Classical Dance, Robam Moni Mekala, Apsara Dance, Dance in Cambodia, Yike, Robam Meh Am Bao, Chhayam, Robam Neary Chea Chuor*. Memphis, Tennessee: Books LLC, 2010.

_____. *Performing Arts in Cambodia: Khmer Classical Dance, Reamker, Earth in Flower, Preah Suramarit National Theatre, Yike.* Memphis, Tennessee: Books LLC, 2010.

Brandon, James R.. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

_____ ed. *The Cambridge Guide to Asian Theatre.* Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Cheam, Sophiline：訪談於金邊，2011年9月7日。

Cravath, Paul. *Earth in Flower: The Divine Mystery of the Cambodian Dance Drama*. Holmes Beach, Florida: DatASIA, Inc, 2007.

Em, Theay：訪談於金邊，2011年8月24日。

Encyclopædia Britannica. http://global.britannica.com/EBchecked/topic/396017/mudra，讀取日期2014年8月12日。

Groslier, George. *Cambodian Dancers: Ancient & Modern.* Ed. Kent Davis. Trans. Pedro Rodriguez. Holmes Beach, Florida: DatASIA, 2011.

Heywood, Denise. *Cambodian Dance: Celebration of the Gods*. Bangkok: River Books Co., Ltd, 2008.

Him, Nala：訪談於金邊，2011年8月18日。

Kbach. http://en.wikipedia.org/wiki/Kbach，讀取日期2014年8月5日。

Loviny, Christophe. *The Apsaras of Angkor.* Pairs: Jazz Editions, 2002.

Mehta, Julie B.. *Dance of Life: The Mythology, History and Politics of Cambodian Culture.* Singapore: Graham Brash, 2001.

Narom, Keo and Prum Sisaphantha. *Apsara Dance*. Phnom Penh: Committee of Research on Arts and Culture, 2003.

Phim, Toni Samantha and Ashley Thompson. *Dance in Cambodia*. New York: Oxford University Press, 1999.

Prumsodum, Ok ed.. *Moni Mekhala and Ream Eyso.* Createspace, 2013.

Sachs, Court. *World History of the Dance.* Trans. Bessis Schonberg. New York: W. W. Norton, 1965.

Sam, Chan Moly. *Khmer Court Dance: A Comprehensive Study of Movements, Gestures, and Postures as Applied Techniques*. Newington, CT: Khmer Studies Institute, 1987.

Sam, Sam-Ang. "The Khmer People of Cambodia." In *The Garland Handbook of Southeast Asia Music.* Eds. Terry Miller and Sean Williams. New York: Routledge, 2008.

Saunders, E. Dale. *Mudrâ: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture.* New York: Pantheon Books, 1960.

Shapiro, Toni. "Dance and the Spirit of Cambodia." Ph. D. dissertation. Cornell University, 1994.

Stern, Philippe. "The Khmer Smile of the Bayon." *The UNESCO Courier* 24 (Dec. 1971): 14-18, 39 illus.