

伦敦社区舞蹈中移民群体的身体实践与身份塑造

郑雨霏

[摘要] 在城市化与全球化深刻重塑当代生活方式的背景下，部分移民群体在迁入地社会中面临边缘化处境。社区舞蹈作为一种独特的文化实践形式，正在为弥合社会距离、促进社群融入提供潜在路径。伦敦作为语言与信仰高度多元化的移民城市，成为观察这一过程的重要场域。研究深入伦敦城市肌理的社区中心，观察当地社区开展的巴洛克舞蹈与斯洛伐克舞蹈。社区舞蹈不仅成为移民群体表达身份认同与情感的媒介，也构成了一个理解当代城市社会关系再生产的重要文化场域。

[关键词] 移民群体；社区舞蹈；具身性；巴洛克舞蹈；斯洛伐克舞蹈

英国社区艺术运动^①兴起于20世纪60年代末至70年代初，艺术家群体开始认识到艺术在社区组织、民众赋权以及公民权利倡导中所蕴含的潜能，逐渐将创作目标转向对社会平等与正义的追求。该运动的历史渊源最早可追溯至20世纪30年代美国的“联邦艺术项目”。该项目在经济大萧条时期雇佣了数千名艺术家，推动面向公众的创作，在当时起到了文化普及与经济振兴的作用。随着社区艺术实践在全球范围拓展，保罗·弗莱雷（Paulo Freire）的《被压迫者教育学》（1970）^②和奥古斯托·博阿尔（Augusto Boal）的《被压迫者剧场》（1979）^③等著述成为早期重要的理论源泉，为社区艺术将“对话”与“赋能”置于核心位置提供了根本支撑，并被广泛借鉴。^④自20世纪70年代起，社区舞蹈（community dance）作为社区艺术的重要实践形态逐步兴起，增强了社区内部的联结和沟通。2006年一项面向社区舞蹈工作者的调查进一步明确其定位：^⑤社区舞蹈鼓励公众，特别是非专业群体参与身体表达，致力于打破因性别、民族、宗教等因素造成的壁垒。由此，社区舞蹈不仅挑战了传统意义上对“舞蹈”和“舞者”的界定，也为个体在艺术表现、自我发展与身份认同等方面的探索，构建出一

个具有包容性和开放性的艺术空间。

本文基于伦敦社区的艺术实践，聚焦具有典型“非本土”特征的两种社区舞蹈：作为斯洛伐克民族身体标识的斯洛伐克舞蹈（Slovak Dance），与起源于法国宫廷表演传统的巴洛克舞蹈（Baroque Dance）。正是两种社区舞蹈的“外来”属性，为理解移民在英国的文化适应与身份建构过程，提供了关键路径。本研究共纳入35位参与者，其中97%为定居伦敦的跨国移民，重点考察后移民时代^④背景下，舞蹈作为一种具身性展演媒介，如何在跨文化语境中促成族群表达、文化调试与社会边界的动态再建构。

一、从“舞台”到社区：英国舞蹈公共性的构建与转向

尽管鲁道夫·拉班（Rudolf Von Laban）所倡导的“现代舞蹈教育”在20世纪40至50年代的英国学校舞蹈教育中占主导地位，但英国社区舞蹈的兴起与现代舞在本土的发展密切相关。1966年，艺术推动者罗宾·霍德华（Robin Howard）在玛莎·格雷姆（Martha Graham）体系的影响下，正式创办了伦敦当代舞蹈学校^⑤（London Contemporary Dance School）；1976年，

① 英国的社区艺术运动源于对主流艺术精英化和机构化的批判，其核心主张是“文化民主”，坚信艺术创作是每个人的基本权利，强调社区应成为艺术创作的主体而非被动观众。

② 保罗·弗莱雷提出了“对话式教育”，强调教育不是知识的“存储”，而是师生批判性认识世界、追求解放的实践，为社区艺术奠定了基石。他将艺术视为一种激发批判意识、推动社区成员反思并采取行动的“实践”。

③ 奥古斯托·博阿尔受到弗莱雷启发，将教育学原理转化为具体的剧场方法，创造了“观演者”概念，即打破观演界限，使观众随时能介入演出。这种剧场方法被广泛应用于社区赋能、社会运动和教育项目中。

④ 本研究将“后移民时代”界定为跨国移民完成初步定居后，其文化实践与身份认同进入持续性协商、重构与再生产的阶段。

⑤ 1965年，罗宾·霍德华在伦敦成立了现代舞研习班，在固定场所上课。1966年，以此为基础，在“当代舞蹈信托基金”的支持下，正式创立了伦敦当代舞蹈学校。

伦敦当代舞蹈剧院^① (London Contemporary Dance Theatre) 成立, 它们的建立标志着英国舞蹈文化进入了重要的转型期。当时, 为了培养现代舞的观众, 学校组织“讲座示范小组”到各大学校推广这一新兴的艺术形式。这类活动在当时虽未被明确界定为“社区舞蹈”, 却首次将舞蹈以“参与式”形态呈现在公众面前。其中, 伦敦当代舞蹈剧院的建团成员塔玛拉·马克洛洛 (Tamara Mclorg) 指出,^[3] 社区舞蹈兴起的关键动因在于, 主导工作坊的舞者逐渐意识到观众不仅期待观看表演, 更希望亲身参与其中。因此, 舞蹈工作坊的功能逐渐由面向公众的展示场所, 转向为公众可直接参与的身体表达空间。1974年, 英国艺术委员会 (Arts Council England) 发布了《社区艺术工作报告》, 这份报告首次以官方名义定义并支持了“社区艺术”, 并为其提供资金支持。^[4]

1976年, 古尔本基安基金会 (Gulbenkian Foundation) 为英国设立了首个社区舞蹈专职岗位, 并在卡迪夫 (Cardiff) 和斯温顿 (Swindon) 同步建立了社区舞蹈实践点, 这标志着社区舞蹈在英国正式得到制度性支持。然而, 这一时期英国社区舞蹈的发展仍然局限在本土脉络上, 直到众多移民艺术家定居英国, 情况才开始发生变化。同时, 针对“少数民族艺术”的专项资助对社区舞蹈的发展产生了深远影响。当时, 随着巴基斯坦、波兰、乌克兰等移民群体在英国定居, 部分移民艺术家开始自主租赁场地开展艺术实践, 但在当时缺乏广泛的支持和认可。而这种制度性忽视, 恰恰凸显了建立包容性艺术体系的紧迫性。其中, 纳西姆·汗 (Naseem Khan) 发表了具有里程碑意义的报告——《被英国忽视的艺术》(The Arts Britain Ignores), 系统地揭示了地区艺术协会及文化机构对少数民族艺术社群的忽视, 阻碍了移民群体更好地融入英国社会。报告强调, 英国必须从制度层面支持多元艺术实践的生长空间, 才可能真正实现其所宣称的多元文化社会的愿景。^[5] 作为政策回应, 英国政府成立了“少数民族艺术咨询服务” (The Minority Arts Advisory Service), 协助少数民族艺术团体进行组织建设与项目资助申请, 并将服务范围扩展至社区层面。到1986年, 国家舞蹈与默剧表演协会 (简称 NADMA)^② (后更名为“社区舞蹈基金会”) 正式成立,^[6] 在资金支持与制度保障下, 不同文化背景的艺术家得以通过创

作、教学与社区项目展开实践, 推动英国社区舞蹈走向体系化与专业化发展。

因此, 巴洛克舞蹈和斯洛伐克舞蹈在伦敦社区的扎根与发展, 并非偶然的文化移植。其深层动因, 正是英国社区艺术从专业舞台走向公共社区的制度化进程。这一历程重构了艺术生产的场域, 为不同背景的移民艺术家提供了关键的文化实践土壤。

二、习得的优雅：巴洛克舞蹈中的身体技术、品味与自我形塑

巴洛克舞蹈在17世纪中后期的法国宫廷, 特别是在路易十四统治时期, 逐渐发展成为一种高度程式化的艺术形式。在法语中称为“La Belle Danse”, 即“高贵的舞蹈”, 最初服务于法国上流社会, 既作为贵族的社交活动, 也作为政治交往的媒介, 后于查理二世时期传入英国。在当代伦敦, 圣约翰社区中心^③ (St John's Community Centre) 开设了面向普通公众的巴洛克舞蹈课程, 每周二晚上七点至八点三十分开展教学, 由巴洛克舞者菲利帕·韦特^④ (Phillipa Waite) 担任指导。

该课程吸引了不同背景的国际参与者, 除两名英国本地人外, 其余来自法、美、挪威、希腊等国, 年龄跨度为18岁至72岁, 职业多样, 约九成学员无舞蹈经验。教学场所设于社区中心一间可容纳几十人的宽敞教室, 日常训练中不要求穿着华丽的巴洛克服饰, 仅在年度演出时着装登场, 伴奏选用巴洛克经典音乐。每年春季, 菲利帕会为学员组织公开演出, 届时学员可以穿上巴洛克服装进行登台表演。其中, 梅吉·斯威尼·史密斯 (Meggi Sweeney Smith) 在《我们这个时代优雅的巴洛克社交舞蹈》(The Elegance of Baroque Social Dance In Our Time) 中指出, 巴洛克舞蹈的练习被视为一种塑造“贵族美德”的文化实践。^[7] 回溯其历史, 巴洛克舞蹈在路易十四时期就被系统地建构为一种贵族修养的核心要素, 据记载, 皮埃尔·杜尚 (Pierre Duchamp) 每日教授路易十四 (Louis XIV) 舞蹈, 使其能在小提琴伴奏中掌握多样舞步。路易十四年仅四岁半便已戴上面具为父亲表演舞蹈。^[8] 贵族自幼就接受舞蹈训练, 不仅参与宫廷舞会, 更将舞蹈能力视为衡量其是否具备“贵族美德”的重要标尺。当时的观念认为, 一位绅士若舞姿不佳, 则被视为内在

① 1967年, 学校的艺术指导罗伯特·科汗, 以学校学生和舞者为基础, 组建了“伦敦当代舞蹈团”并进行首演。1969年, 舞团正式更名为“伦敦当代舞蹈剧院”, 并与学校一起共同入驻英国伦敦公爵路7号, 这个地方后来被命名为“The Place”, 成为一个集教学、创作和演出为一体的综合性艺术机构。

② 创立之初, 其名称为“国家舞蹈与默剧表演协会” (The National Association of Dance and Mime Animateurs, 简称 NADMA), 到1990年代初, 先后更名为“社区舞蹈与默剧基金会” (The Community and Mime Foundation) 和“社区舞蹈基金会” (The Foundation for Community Dance), 是英国社区舞蹈领域持续发展的国家级领导机构。

③ 圣约翰社区中心是北伍尔维奇与西尔韦敦毗邻的圣约翰教堂教区的一部分, 该中心为不同年龄段的居民提供丰富的艺术活动, 是当地社区生活的重要枢纽。

④ 菲利帕师从英国著名巴洛克舞蹈家温迪·希尔顿, 现任伯明翰城市大学表演学院及卡迪夫皇家威尔士音乐与戏剧学院古典舞客座教师, 同时担任巴洛克舞团艺术总监, 负责编创具有巴洛克风格的舞蹈作品, 并在多个国家进行教学、表演和学术讲座。

美德不足的外在体现。温迪·希尔顿 (Wendy Hilton) 在《宫廷与戏剧中的舞蹈和音乐》(*Dance and Music of Court and Theater*) 中进一步指出, 其身体技术的精髓, 正是在看似自然而不刻意的动作中传达出深厚的修养。^[9] 这种身体技术不仅使学员得以体验“贵族舞蹈”的象征秩序, 更在观众层面唤起了“美德”的审美共鸣。梅雷迪恩·利特尔 (Meredith Little) 和娜塔丽·珍妮 (Natalie Jenne) 在《巴赫的舞蹈和音乐》(*Dance and the Music of JS Bach*) 中对巴洛克舞蹈进行了这样的描述: “巴洛克舞蹈通过眼神、手势和体态的力量传递情感, 舞者以身体表达灵魂的起伏, 时而以慵懒的节奏投出深情目光, 时而转目掩饰内心的激情; 忽而以急促的节奏展现激情, 忽而又以柔和的动作唤起甜蜜。”^[10] 这种高度符号化的身体表达, 不仅在历史上受到推崇, 也在当代社区舞蹈课程中重构了一种具身化的文化想象。从学员的职业构成及其课程选择倾向上, 巴洛克舞蹈显然与其阶层品味高度契合。参与者职业涵盖律师、建筑师、教师及政府退休人员等, 若以社会阶层划分, 90% 属于中产阶级。该课程按次收费, 每次 20 英镑 (约合人民币 190 元), 价格显著高于斯洛伐克舞蹈课程的 8 英镑 (约 76 元人民币)。在解释选择巴洛克舞蹈的动机时, 学员强调其与“优雅”“贵族”的文化符号相关联, 并表达出通过学习巴洛克舞蹈提升自身气质与修养的明确意图。可见, 巴洛克舞蹈借助其历史符号, 重新联结了过去与现在、社会结构与身体实践之间的关系。这种对“优雅”的追求, 实质上是其阶层文化品味的一种具身性实践, 更是跨国移民与本地中产者, 共同通过一种程式化的“贵族身体技术”, 主动进行自我形塑、追寻文化品味与身份认同的生动过程。巴洛克舞蹈的历史基因被重新激活, 这种身体性展演成为了参与者连接历史象征与当代理想自我的桥梁。

此外, 巴洛克舞蹈的“整体和谐”并非仅停留于外在的“优雅”形态, 更延伸至其内在的训练逻辑, 在当代社会中仍然具有重要的训练价值与社会功能。通过访谈, 学员们普遍认为巴洛克舞蹈动作幅度适中, 结构清晰, 易于入门, 使得该课程在伦敦社区普遍面临学员流动性高、固定参与率低的背景下, 展现出显著的稳定性。在技术层面, 舞者需同步强化脚背与小腿力量, 同时保持手臂呈水平姿势轻微摆动。手腕、肘部与肩膀的运动须与脚踝、膝盖和臀部协调一致, 形成全身系统的运动控制。不同的巴洛克舞蹈形式, 如小步舞曲 (Minuet)、阿勒曼德舞曲 (Allemande) 皆具备独特的动作语汇与风格性特征。从展示浓郁力量的男子独舞 *Entrée Apollon* (1704) 到轻快节奏的双人舞 *Gigue a deux* (1709), 都呈现出巴洛克舞蹈所追求的“微观世界和谐”。因此, 巴洛克舞蹈不仅外显

为一种优雅的身体形态, 其内在的运动系统也构建出一种秩序与协调的身体哲学。这种从内到外的空间秩序, 正是其独特气质在当代社区舞蹈实践中的延续与再现。

三 “传统” 的边界: 斯洛伐克舞蹈与族群认同

位于伦敦卡姆登区的塞西尔·夏普艺术中心^① (Cecil Sharp House) 是一座世界级的民间艺术中心, 它倡导非专业舞者的参与, 并致力于推动民间艺术成为英国文化的一部分。在其开设的各类别社区舞蹈课程中, 有英国当地的剑舞 (Sword Dance)、莫里斯舞蹈 (Morris Dance) 及流行的莎莎舞 (Salsa Dance), 还设有斯洛伐克民间舞蹈。虽然参与者都为跨国移民, 斯洛伐克社区舞蹈却呈现了截然不同的图景: 它形成了一个高度封闭且边界清晰的族群空间。

该课程由 2001 年成立于伦敦的斯洛伐克民间舞蹈团“莫瑞娜舞团” (Morina Dance Company) 负责教学, 意在培养充满活力、富有气质和非同寻常的身体。课程于每周一晚七点到八点三十分进行, 共有 18 名参与者, 男女各半, 年龄介于 30 至 45 岁之间, 均为定居在伦敦的斯洛伐克裔移民。与巴洛克舞蹈教室相比, 斯洛伐克舞蹈空间相对局促, 仅能容纳 20 人左右。课程组织者安德里亚 (Andrea) 是一名 40 岁的男性舞者, 他在课堂中几乎完全使用斯洛伐克语进行指导。教学过程中, 安德里亚通常只简要说明当日舞曲, 演示基本步伐后即播放音乐组织集体表演。舞蹈风格欢快明亮, 女舞者需要快速地完成跳跃与旋转, 男舞者则频繁地进行高难度托举, 双人舞蹈的大幅度抛接动作和脚下快速转换的步伐, 让观者目不暇接。值得注意的是, 尽管有观众现场观看, 但其高超的舞蹈技术门槛、单一的语言环境及教师有限的对外交流意愿, 都让这些观者望而却步。课程未设置基础教学环节, 更进一步强化了其封闭性, 如果学员没有一定的舞蹈基础及双人舞技术的磨合, 融入斯洛伐克舞蹈当中几乎是不太可能的事情, 这从舞团所强调的“非同寻常的身体”当中, 似乎就能窥见对参与者身体能力的特定期待。这些因素共同构成了一道无形的边界, 将非斯洛伐克裔的观者自然地阻隔在外, 无法与教师或学员进行有效互动。

对于参与者而言, 这个空间却意义非凡。根据弗雷德里克·巴斯 (Frederick Barth) 的族群边界理论 (Ethnic Boundary Theory), 族性恰恰是在定期接触的族群之间才会高度显现, 族群延续的关键在于成员的自我归属及其边界的维持, 而对族群文化表征的诠释和判断则是边界划分的基本方式。^[11] 显然, 斯洛伐克舞蹈课程正是一个边界清晰的族群空间, 让定

① 塞西尔·夏普艺术中心是一座世界级的民间艺术中心, 初建于 1929 年, 于 1930 年 6 月 7 日对外开放。它不仅是英国民间舞蹈与歌曲协会的总部, 更是为了纪念塞西尔·夏普在乡村歌曲和舞蹈遗产方面作出的贡献。该地常年举办各类艺术活动, 是英国民间艺术的实践中心。

居在伦敦的斯洛伐克裔移民有机会重新联结在一起。女舞者卡瑟琳(Kathrine)在访谈中提道：“斯洛伐克舞蹈早已融入我们的血液。”她将每周的舞蹈课视为“属于我们自己的聚会”。在这一空间里，与本民族的人一起跳本民族的舞蹈，用本民族的语言进行对话，成为其情感寄托与身份认同的重要途径。在斯洛伐克舞蹈的特定场域中，似乎已经明显地分隔成了两个区域：“跳舞”的斯洛伐克区和“不跳舞”的观众区。组织者安德里亚未给“外来者”预留参与通道，这进一步强化了族群的内部凝聚力与外部边界。鲍麦斯特(Baumeister)与莱瑞(Leary)在《归属需求：作为人类基本动机的人际依恋欲望》(*The Need to Belong: Desire for Interpersonal Attachment as a Fundamental Human Motivation*)^[12]中指出，民族认同的强调有助于满足个体的归属需求，群体成员身份不仅能带来人际亲密感与社会接纳。至关重要的一点是，一个人族群成员身份相关的归属感可能会作为缓冲，抵御来自其他社会群体的排斥，比如来自占主导地位的多数民族的排斥。^[13]因此，在移民生活中，这个每周一次的舞蹈聚会成为他们抵御文化疏离、维系民族身份连续性的重要资源。

再进一步来说，斯洛伐克舞蹈所展现出的“内在同质化”，正是在与族群相关的传统中进行的。群体成员在移民国通过界定“我们不是谁”，来明确“我们是谁”，这反映了关系自我在族群认同建构中的关键作用。卡尔曼(Kalkman)在《印裔加拿大人和南亚人的个体意义》(*Personal Meaning Among Indocanadians and South Asians*)中提道，族群的自我认同可以通过个人参与民族的节日、音乐、舞蹈等来表现，这提供了一种世代延续的感觉。^[14]在这一特定场域，个人的身份属性从英国社会处于文化离散状态的个体，转向了由“共同遗产”与“血缘”联结的集体成员。这为族群成员提供了过去、现在和未来之间的心理联系。^[15]传统构成了将一个民族的过去、现在和未来联系在一起“共同线索”，使成员能够在当下表达“族群意识”，并对持续的民族身份感到自豪。在斯洛伐克舞蹈中，与个人民族身份相关的“不可变”传统增强了其身份的连续性，进而通过维护这种“传统”的边界来强化自身的族群认同。因此，成员们在族群身份中努力保持跨越时间和空间的兼容性和连续性。^[16]事实上，斯洛伐克群体成员希望外部以积极的眼光来看待其内部群体，进而延伸到他们自己对内部群体的看待，这有助于增强自身在移民国家的自尊和自豪感。^[17]

四、社区舞蹈作为跨文化空间的共享与共建

在伦敦跨文化的语境中，两种社区舞蹈呈现出截然不同的社会文化路径。当代舞蹈通常以身体技术形成潜在的筛选机制，而巴洛克舞蹈旨在激活普通

社区成员的身体表达能力，其核心并非追求技术的卓越，在于接纳不以舞蹈为职业目标的普通社区成员，并以此为基础，与社区成员共建一种包容性的身体实践。^[18]学员理查德(Richard)在访谈中坦言，此前他缺乏系统的舞蹈训练背景，很难真正融入各类社区舞蹈课程当中。选择参与巴洛克舞蹈，不仅因其承载的宫廷历史文化，更为他提供了一种前所未有的、以愉悦身心为核心的身体经验。克里斯·汤姆森(Chris Thomson)曾指出，舞蹈是每个人与生俱来的权利，而这种基本的人类活动在以理性和语言为中心的现代文化中常被低估和边缘化。社区舞蹈蕴含巨大潜力，我们需要重新平衡舞蹈在社区文化中的位置，把舞蹈带回我们文化的主流当中。^[19]查理斯·罗伯特(Charles Roberts)进一步强调，舞蹈之所以具有强大的社会联结力，正因其能够跨越文化背景，连接世界各地的人们，并在国家文化治理与社会维系中发挥积极作用。^[20]巴洛克舞蹈成为不同族群在同一地理空间中互嵌共生的文化媒介。它跨越年龄和国籍，将多样个体融入新的国家文化图景，在特定场域中促成族性的跨越与交融，从而构建出一个可持续的共享舞蹈空间。

而在斯洛伐克舞蹈中，外部观众的在场会显著触发一种强化族群边界的身体展演。舞者们不仅增加了斯洛伐克语的使用频率，在音乐响起后，其身体表达呈现出更为饱满的展演姿态。尽管观众在语言上存在隔阂，但他们所流露出的积极情绪能够被舞者敏锐地捕捉，并转化为更富激情的表演动力。正是通过这种自我定位，斯洛伐克成员开始自觉意识到其与伦敦当地人及其他移民群体之间的文化差异。换句话说，他们正是通过建立“斯洛伐克舞蹈空间”来确立并维系族群边界，并以不接纳族群以外的成员方式来界定在群体中“本民族”的身份归属。通过强调“传统身体语言”作为民族身份标志的重要性，不断强调自身的文化真实性。这种社会表征的接受和再生产，使个人能够凭借其对传统舞蹈的掌握，确认自身在族群中的成员资格，从而对族群认同产生正向影响，并体现出内在同质化的倾向。在此过程中，族群内部的自尊和自豪感进一步强化了彼此之间的归属原则，让成员们在斯洛伐克社区舞蹈中重新构建了一套属于自己的“标准”，以此实现内部群体的融合与认同。所以，当斯洛伐克裔成员以“集体身份”共同展演时，社区舞蹈则展现出了另一种社会文化意义：它不仅形成、确立并强化了族群边界，也在这一过程中实现了对某些传统元素的消解、重构与再造。其成员跨越国家边界，在异国共享属于自己本民族的舞蹈，以此重塑族群意识、缓解移民情绪，获得归属感。

结语

伦敦作为一座“世界都市”，其民族、国籍、信仰、语言与身份都呈现出高度的文化异质性。斯洛伐克舞蹈和巴洛克舞蹈在社区实践中呈现出两种功能迥

异的身体文化范式：一者强化族群内部的认同与凝聚，一者则致力于促进跨文化的对话与联结。它们既能够成为构建社会连接的“黏合剂”，亦参与着文化边界的再生产。家庭、部落、宗教与国家所带来的归属感，在不同群体中被赋予了差异化的诠释路径。作为一种持续演进的具身性文化实践，社区舞蹈正在以超越我们想象的方式发展，在各种文化背景下回应着人类的多样性。

在后移民时代与全球化场景中，各民族与族群从来都不是完全隔离和孤立的存在，而是在持续的流动与互动中不断重塑自身。正如阿帕杜莱（Appadurai）指出，在各民族流动性（mobility）日益加强的时代，当代族性的塑造更多地表现为一种消散的现代性。^[21]它既非纯粹的主观投射，也非客观条件的简单聚合，而是主体与客体在互动中不断转化的动态过程。当社区舞蹈向所有人开放，并致力于将人们聚集在一起时，它所释放出的社会变革力潜力是惊人的。尽管路径不同，巴洛克舞蹈与斯洛伐克舞蹈都揭示出，舞蹈具有改变个体和群体的独特力量。社区舞蹈作为一种根植于人类内在需求的文化实践，其存在本身即是对尊重人权与机会平等的理想社会的身体性诉求。它不仅致力于个体潜力与创造力的激发，更在根本上体现了对个人价值的尊重。通过具身化的舞蹈实践，参与者得以感受到被“赋权”的过程，从而获得为自我、他人乃至整个社群发声的意愿与能力。在当前的社会文化语境下，社区舞蹈或许比以往任何时候都更具有现实意义。它极大地拓展了社会互动与文化交往的可能性，以其独特的身体范式，塑造了一种可感知的社区幸福感与凝聚感。这种实践已超越了对文化差异的简单包容，迈向一种更为积极的、面向共同未来的社会性建构。

参考文献：

- [1] Love, J R. What Exactly is Community-Based Dance? [EB/OL]. Dancers Group, (2007-10-01) [2025-05-26]. <https://dancersgroup.org/2007/10/what-exactly-is-community-based-dance/>.
- [2] Amans, D. An introduction to community dance practice[M]. 2nd ed., Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017:2.
- [3] McLorg, T. The History of Community Dance in the UK[EB/OL]. An Laboratorium CAN DO CAN DANCE. Hamburg: Ganztagschule St. Pauli, 2006-08-28. Transcript by: HUBER A. Posted on: RUBICON-DANCE, 2016. <https://rubicondance.wordpress.com/2016/02/03/the-history-of-community-dance-in-the-uk-a-talk-by-tamara-mclorg-transcription-annette-huber-hamburg/>.
- [4] Jeffers A, Moriarty G, eds. Culture, democracy and the right to make art: The British community arts movement[M]. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2017:35-40.

- [5] Khan, N. The Arts Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain[J]. Journal of the Royal Society of Arts, 1980, 128(5290):676-688.
- [6] Stevens, J. The National Association of Dance and Mime Animateurs (1986-9): A Community of Practice[J]. Dance Research, 2013, 31(2):157-173.
- [7] Smith, M S. The elegance of baroque social dance in our time.[EB/OL]. Dance time, (2016-12-20)[2025-02-20]. <https://dancetimepublications.com/dance-culture-editorial/the-elegance-of-baroque-social-dance-in-our-time/>.
- [8] Jonas, G. Dancing: The Pleasure, Power, and Art of Movement[M]. New York: Harry N. Abrams, 1992:35-40.
- [9] Hilton, W. Dance and music of court and theater: Selected writings of Wendy Hilton[M]. Pendragon Press, 1997:57-64.
- [10] Little M, Jenne N. Dance and the Music of JS Bach[M]. Indiana University Press, 2009:135-147.
- [11] 费雷德里克·巴斯·族群与边界：文化差异下的社会组织 [M]. 李丽琴, 译. 北京: 商务印书馆, 2014: 6-13.
- [12] Baumeister R F, Leary M R. The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation[J]. Interpersonal development, 2017: 57-89.
- [13] Jacobson J. Religion and ethnicity: Dual and alternative sources of identity among young British Pakistanis[J]. Ethnic and racial studies, 1997, 20(2): 238-256.
- [14] Kalkman B. Personal meaning among Indocanadians and South Asians[J]. Unpublished PhD thesis, Trinity Western University, Canada, 2003:37-39.
- [15] Bar-Tal D, Teichman Y. Stereotypes and prejudice in conflict: Representations of Arabs in Israeli-Jewish society[M]. Cambridge University Press, 2005: 75-80.
- [16] Cinnirella M. Exploring temporal aspects of social identity: the concept of possible social identities[J]. European Journal of Social Psychology, 1998, 28(2): 227-248.
- [17] Brown R. Social identity theory: Past achievements, current problems and future challenges[J]. European journal of social psychology, 2000, 30(6): 745-778.
- [18] Green, J. Power, service, and reflexivity in a community dance project[J]. Research in Dance Education, 2000, 1(1): 53-67.
- [19] Thomson, C. Community dance: What community...what dance? [C]. Young people dancing: An international perspective. Proceedings of the Fourth International Conference of Dance and the Child, London, 1989:88-98.
- [20] Roberts C. How to get involved in your dance community[EB/OL]. (2024-01-23) [2025-05-21]. <https://www.steezy.co/posts/get-involved-dance-community>.
- [21] [美] 阿尔君·阿帕杜莱·消散的现代性 [M]. 刘冉, 译. 上海: 上海三联书店, 2012: 250-265.

郑雨霏 中央民族大学
(责任编辑: 叶 笛)