

# 乌黛·香卡舞蹈团1957年的访华演出与印度现代舞蹈在中国\*

〔美〕魏美玲

**摘 要：**现代印度最有名的舞蹈家之一，乌黛·香卡在舞蹈编排、教学上都留下了贡献。香卡发展了一种新的印度现代舞风格并早在20世纪30年代末为印度现代舞建立了第一个较系统的教育体系。香卡还尝试了舞蹈影子戏和舞蹈电影，创作了宗教题材和现实生活题材的作品。香卡舞团1957年的访华演出对“亚际”(inter-Asia)舞蹈研究提供案例，却尚未被深入研究。香卡与泰戈尔、埃尔姆赫斯特夫妇和达廷顿也都有联系。

**关键词：**乌黛·香卡 中外舞蹈交流 泰戈尔 印度现代舞蹈

## 导 论

1957年7月19日，著名印度舞蹈艺术家乌黛·香卡(Uday Shankar)和他领导的舞蹈团一共27人到达北京，开始一个半月在中国六个城市的访问和巡回演出。1957年9月2日离华之前，该团先后在北京、沈阳、天津、杭州、上海和广州等地做了25场演出，观众超过7万人次。<sup>①</sup>从大历史背景来看，香卡舞团1957年的访华演出属于1950年代

\* 本文研究得到约翰·西蒙·古根海姆纪念基金会课题项目支持。作者系美国威廉玛丽大学中国研究教授。

① 《印度乌黛·香卡舞蹈团到京》，《人民日报》1957年7月21日；《印度乌黛·香卡舞蹈团到北京》，《光明日报》1957年7月21日；《印度乌黛·香卡舞蹈团回国前夕——乌黛·香卡招待记者发表观感》，《南方日报》1957年9月2日；宋天仪：《中外表演艺术交流史略（1949—1992）》，北京：文化艺术出版社，1994年，第229页。

中印文化交流系列活动的一项，与当时的“万隆精神”和“亚非运动”密切相关，也是中国当时提倡的“人民外交”的产物。除了外交意义之外，香卡舞团1957年的访华演出也有艺术层面的意义。乌黛·香卡作为“印度现代舞之父”通过1957年的访华演出把他所创作的“印度现代舞蹈”带到了中国。<sup>①</sup>在中外舞蹈研究中“现代舞”经常被限定为西方舞蹈文化。随着“全球现代主义”(global modernisms)研究视角的兴起，舞蹈学界逐渐对现代舞有了更开阔的认识。香卡舞团1957年在中国的巡演活动能够引起我们对中印舞蹈现代性和20世纪中印舞蹈交流的新思考。

与中国古典舞相同，现在称之为“印度古典舞”的不同流派，即婆罗多(Bharatanatyam)、卡塔克(Kathak)、奥蒂西(Odissi)等都是20世纪印度文化工作者从印度丰富多彩的文化传统提炼出来的。虽然这些舞种取材于传统文化，但在很多方面进行了改造和重建。印度的舞台化民间舞蹈同样也是通过复杂的现代化再造形成的。当然，中国和印度两国的民族舞蹈现代重建过程不完全一致，但两国的舞蹈教学模式、舞台编排、服饰和造型设计、舞者的社会背景以及舞者经济来源等方面都发生了变化。1947年印度独立之后，印度最高的专业舞蹈学府国家音乐舞蹈学院(Sangeet Natak Akademi)建立于1953年，几乎跟1954年建立的北京舞蹈学校同步。两所学校对当地古典舞和舞台化民间舞都有了决定性影响，也是中印舞蹈现代重建的可比性之处。

乌黛·香卡的舞蹈流派与印度主流认可的古典舞和民间舞有所不同。印度舞蹈学专家兼香卡舞蹈体系前学员乌尔米马拉·萨卡尔·蒙西认为1947年印度独立之后，香卡的舞蹈因为充满现代性就被印度的国家文化政策和官方舞蹈史学排在门外。萨卡尔·蒙西写道，“古典形式的舞蹈与民间或社区表演之间存在着鲜明的二元对立，将香卡的贡献视为外来的、类似融合的、缺乏技术的东西。这一阶段的政策制定

<sup>①</sup> 李兆乾：《印度现代舞之父——乌黛·香卡及其一家》，《中外文化交流》1992年增刊第2期，第20—21页。

也负责了印度舞蹈史的书写，在罗宾德拉纳特·泰戈尔和乌黛·香卡等人的舞蹈传统的特定背景下，故意将入侵者排除在外”<sup>①</sup>。香卡1957年访华后，上海人民艺术出版社1958年出版了《印度乌黛·香卡舞蹈》彩色小画片集，对香卡这样介绍：“乌黛·香卡是世界知名的舞蹈艺术家，他从事舞蹈艺术生活37年，始终实地继承和发扬自己祖国优秀的艺术传统，并以现实主义表现手法，把印度古典舞蹈和民间舞蹈融合在一起，创造了富有生活气息的‘香卡式’舞蹈。”<sup>②</sup>

这种“香卡式”舞蹈与泰戈尔所提出的现代印度文化有直接联络，泰戈尔也成为了香卡舞蹈的重要推动者和代言人。泰戈尔的英国好友们恩厚之（Leonard K. Elmhirst）与多萝西·埃尔姆赫斯特（Dorothy Elmhirst）夫妇大量赞助了香卡的舞蹈活动，包括他1930年代的一些国际巡演和1938年在印度阿尔莫拉建立的舞蹈学校：印度乌黛·香卡文化中心。<sup>③</sup>“中国舞蹈之母”戴爱莲留英时曾上过恩厚之和斯崔特按照泰戈尔的教育观建立的艺术学校达廷顿（Dartington Hall）学现代舞，并受香卡启发。<sup>④</sup>因此，香卡的舞蹈与泰戈尔密不可分，而且香卡1957年访华演出背后有许多关系到泰戈尔与中印舞蹈关系的渊源。

香卡舞团1957年的访华演出目前在中英文学界都缺乏关注。在笔者能查到的资料中，没有一篇学术文章深入探讨过这次历史性的中印跨国舞蹈交流。本文对此巡演进行中文一手材料的历史梳理。其次，

① Urmimala Sarkar Munsī, *Uday Shankar and His Transcultural Experimentations: Dancing Modernity* (Cham: Palgrave Macmillan, 2022), p.10.

② 尹福康、安禺摄：《印度乌黛·香卡舞蹈》，上海：上海人民艺术出版社，1958年。

③ Prarthana Purkayastha, *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014), pp.59-67. 萨卡尔·蒙西还提出埃尔姆赫斯特夫妇除了赞助泰戈尔和香卡的两所学校之外还赞助了婆罗多舞大师鲁克米妮·德维·阿伦戴尔（Rukmini Devi Arundale）在南印度建立的卡拉克雪特拉（Kalakshetra）舞蹈学院和美国现代舞基地美国舞蹈节。Urmimala Sarkar Munsī, “Boundaries and Beyond: Problems of Nomenclature in Indian Dance History” in *Dance: Transcending Borders*, ed. Urmimala Sarkar Munsī (New Delhi: Tulika Books, 2008), p.89.

④ 参见〔美〕魏美玲《革命的身体：重新认识现当代中国舞蹈文化》，上海：复旦大学出版社，2023年，第20—22页。

笔者参考来自中国、印度、英国和北美四地对香卡的学术研究。笔者认为，要充分了解中国舞蹈的现代性和文化再造，不仅需要关注中西舞蹈交流，也要关注“亚际”（inter-Asia）方法，即不同亚洲国家与地区之间的舞蹈呼应、交流、对比与对话。<sup>①</sup>

## 一、乌黛·香卡舞蹈团的访华作品

根据原有1957年7月25日中国首演的节目单说明，乌黛·香卡舞蹈团1957年来华演出带来了一共十一个节目，其中有十部舞蹈和《塔布拉·泰朗加》<sup>②</sup>鼓独奏。十个舞蹈如下：

1. 《劳力与机器》舞，表演者：全团
2. 《曼尼普里》舞，表演者：亚玛娜·香卡（乌黛之妻）和四位女演员
3. 《因陀罗》舞，表演者：乌黛·香卡
4. 《收获》舞，表演者：八位演员（四男、四女）
5. 《克里希南尼》舞，表演者：亚玛娜·香卡
6. 《卡尔梯基亚》舞，表演者：乌黛·香卡
7. 《旁遮普》民间舞蹈，表演者：八位演员（四男、四女）
8. 《蒂罗塔玛》舞，亚玛娜·香卡和两位男演员
9. 《阿萨姆》舞，表演者：乌黛·香卡、亚玛娜·香卡和十三位男女演员
10. 《锡达塔王子的伟大的出家》舞，表演者：全团<sup>③</sup>

① Emily Wilcox and Soo Ryon Yoon, eds., *Inter-Asia in Motion: Dance as Method* (London: Routledge, 2024).

② “Tabla Tarang”，即十到十五面塔布拉鼓围一圈，一个人来独奏。

③ 见《印度乌黛·香卡舞蹈团访问演出》（中印友好协会主办，1957年7月25日）节目单，为作者个人收藏。

节目单列出舞团每个人的姓名、性别和角色。演员有乌黛·香卡、亚玛娜·香卡两位主角和十四名群舞演员九男五女。音乐团队有一名指挥和五位音乐队员。另有一个兼任舞台监督、司幕及灯光效果，还有一位助理、一位灯光控制人员和一位人事管理。除了六名女演员之外，其余都是男性。<sup>①</sup>

十部舞蹈作品其中有六部表现宗教和神话。按照节目单的解释，《曼尼普里》(Manipuri)表现“信徒们祈求克里希纳神光临并和他们跳舞。”《因陀罗》(Indra)、《卡尔梯基亚》(Kartikeya)、《蒂罗塔玛》(Tilottama)三个舞蹈中由乌黛·香卡或亚玛娜·香卡扮演印度教的神，作品以神为名。在《克里希南尼》(Krishnani)舞中亚玛娜·香卡却表现神与人的关系：“在印度有这样的传说：‘克里希南尼’常常以牧童的姿态出现，游戏在人间，善吹牧笛，播送爱情。乌黛·香卡的夫人、著名的舞蹈家亚玛娜·香卡在‘克里希南尼’舞中，生动地表现了这一人与神爱恋的故事。”<sup>②</sup>前面五个作品都以印度教为题材，而《锡达塔王子的伟大的出家》(Great Renunciation of Prince Siddhartha)讲述佛教奠基人悉达多·乔达摩的人生。

另外四个作品反映了印度的民间文化和现实生活。关于《曼尼普里》和《旁遮普》(Punjab)，中国东方艺术史专家常任侠提出：“它吸收了民间艺术的精华，歌唱出人民的习俗与信仰，这个独具风格的艺术，是与印度的土地与人民结合在一起的。”<sup>③</sup>中国著名京剧艺术家梅兰芳赞扬了《劳力与机器》(Labor and Machinery)、《收获》(Harvest)和《阿萨姆》(Assam)这三部作品“表现了劳动作为创造力以及人与大自然的斗争”<sup>④</sup>。节目单对《收获》舞这样描述：“男孩子们和姑娘们在收获之后玩乐，并在村庄的节日里用歌舞来庆祝收获；他们追忆着

① 媒体报道团队一共27人，但节目单只显示26个人名（一共6女、20男）。

② 《乌黛·香卡舞蹈团昨在广州演出》，《南方日报》1957年8月30日。

③ 常任侠：《乌黛·香卡的艺术创造》，《光明日报》1957年7月29日。

④ “Uday Shankar's Successful Performances in Peking,” *The Modern Review*, 1957, no. 101-102, p.504.

雨天、播种、收割打谷、去皮、过筛、装载和运输米粮的情景。”《阿萨姆》则用悲剧的方式表现印度山民的艰难生活：“巨大的饥饿的布拉马普特拉河毁灭着一切阻挡它的东西，但同时人类照旧进行自己的生活，年复一年地当着欢乐和哀愁、爱情和嫉妒，传来了一件新闻——有两条人命被冲走了。”<sup>①</sup>

中国作家郑振铎表扬了亚玛娜·香卡在《阿萨姆》舞中的表演：“她的舞姿细致曲折，转如回风之舞雪，进似猎狗之扑兔，能够把悲惨的命运和与大自然搏斗的失败，感人地体现在舞台上。在大自然的残酷的灾害的面前，人类变得如此的嫉妒无情。两条人命被河水冲走了，那消息只是像河水上的涟漪，一转眼就消失了。战胜大自然的灾害和战胜不幸的社会的不平是不可分割的。”<sup>②</sup>常任侠还有所补充：“阿萨姆是印度东部的山区，一条布拉马普特拉河，倾泄而下，这山区的人民，常常为了这条河流而引起灾难，在生活中萦绕着欢乐和哀愁。幕开时的场景是优美的。人们在雨季中耕作，在旱季中祈祷，在悠扬的笛声中，传出他们的希望与梦幻。把生活的小景，组织成诗一样的韵律，节奏，香卡的这个舞蹈，实在是一首抒情的生活乐章。便是在最后两条人命被河流冲走的时候，水波的回旋，洪涛的激荡，仿佛在幽暗的微光中展现，也给人以深刻的印象。”常任侠总结：“群众在昏睡中惊起了，这个毁灭的哀歌，尚在远远的林莽中摇曳。我国古诗说：‘牧人乃梦，众为鱼矣！’香卡的舞蹈，很优美的描绘出这个幻想与真实的合奏。使人如同接触到劳动人民的生活。”

开场作品《劳力与机器》舞是乌黛·香卡的名作，也是十部舞蹈中最直接探讨当代印度社会问题。常任侠生动地描述：“这个舞剧开场所表现的是农村的景象，一群农民正在丰富的收护，桩谷打稻，扬起了快乐的歌声。但接着来了都市的剥削者，运来了机器，开设了工

<sup>①</sup> 《印度乌黛·香卡舞蹈团访问演出》节目单。

<sup>②</sup> 郑振铎：《赞歌朝霞般的舞蹈——观印度乌黛·香卡舞蹈团的演出后》，《人民日报》1957年7月28日。

厂，不少农民被诱进了剥削者的陷阱，变成了机器的一部分，经常过着受侮辱受压迫的生活，被残酷的剥削者束缚着牵引着，人失去了正常的状态，惊叫癫痫，神经发生了错乱。终于这些劳动者又逃回到农村，不愿再为资本家服役。最后是机器所有者与农民和解，农民们采用了机器来改进农业，使神圣的劳动和机器之间建立了合作关系，从那以后，农人就永远过着幸福繁荣的生活。”《劳力与机器》不仅对社会问题提供尖锐的批判与叙事，而且在舞蹈形式上也有所创新。关于作品的编排，常任侠提出“这个舞剧的进行，人模仿了机器的动作，伴奏的乐器模仿了机器的音响，使人感觉新鲜而生动。印度的舞蹈，素来富于宗教的气息。但在这个舞蹈中，却充满着生活的气息，不仅内容是新创的，许多动作也是新创的。虽然他所使用的是印度传统的舞蹈节奏，但它却是新时代的产物，与当前的社会问题相接”。

除了上述的作品以外，乌黛·香卡舞团1957年访华演出中还带来了一部“影子戏”作品叫《佛陀一生》。前驻印度大使馆文化参赞林林提到，1956年底1957年初周恩来总理与贺龙副总理访印时在新德里曾看过这部作品并非常喜欢。<sup>①</sup>中国记者说明：“印度‘影子戏’是大艺术家乌黛·香卡所创作的一种新颖的舞蹈艺术形式。舞台的前端有一块白色的布幕，演员是在布幕后面表演，通过强光灯的辐射，那优美的舞影便呈现在布幕上。”<sup>②</sup>《佛陀一生》没有出现在节目单上，但许多中国媒体都提到了这部作品，刚来就有报道：“舞蹈团将在这里演出中国观众没有看过的印度特有的‘影子戏’和各派印度舞蹈。”<sup>③</sup>

① 林林：《您好，乌黛·香卡先生！》，《人民日报》1957年7月25日。

② 《印度乌黛·香卡舞蹈团结束在中国的访问演出：昨晚为广州观众演出“影子戏”》，《南方日报》1957年9月1日。

③ 《印度乌黛·香卡舞蹈团到京》，《人民日报》1957年7月21日；《印度乌黛·香卡舞蹈团到北京》，《光明日报》1957年7月21日。

## 二、中国媒体对香卡的评价

无论是舞蹈还是影子戏，宗教题材、民间文化题材还是现实生活题材，乌黛·香卡对印度舞蹈的创新编排和精彩演出都普遍引起了中国媒体的赞扬和认可。舞团刚到中国时，《人民日报》和《光明日报》写道：“乌黛·香卡是印度当代最有成就的舞蹈家，曾被誉为‘印度的梅兰芳’。”<sup>①</sup>中国媒体对香卡的称赞一般有两方面：一是香卡对印度舞蹈的创造性继承，二是香卡形成了自己独特的舞蹈门派。

林林对香卡的评价比较典型。他表扬香卡“富有创造性的印度舞蹈艺术”，然后进一步说明：“您对印度舞蹈艺术，有您自己的见解。您说您要用现代的艺术表现印度的精神。”林林所说的“现代的艺术”和现实主义艺术密切相关，而且与传统艺术并不对立：“你们的舞蹈艺术，是吸取了印度古典与民间舞蹈艺术的精华，并在这优良传统的基础上，用现实主义的手法苦心进行了加工、创造。您认为艺术家应该包容‘群众的生活，它朴实无华，富有力量、生命和进步的创造精神’。”<sup>②</sup>在林林看来，“香卡式”舞蹈并没有离开传统，反而吸收了传统，并在传统舞蹈的基础上进行了创新，最终使传统更好地表现现实生活和人民精神。林林还认为这样的现代手法能够使中国观众更加欣赏印度舞蹈，同时也令他们认出传统和创新的融合。与林林的观点一致，郑振铎强调香卡对印度舞蹈的独特见解及现代性，并认为这是香卡式舞蹈的重要成功之处：“他所编导的各种舞蹈，是古典的，又是民间的，是古老的印度民族的，又是结合着若干现代化的动作。一眼望去，乃是彻头彻尾地印度的，也是彻头彻尾地乌黛·香卡的。就在演出印度古典舞的时候，也浓厚地渗透着乌黛·香卡的气氛。乌黛·香

① 《印度乌黛·香卡舞蹈团到京》，《人民日报》1957年7月21日；《印度乌黛·香卡舞蹈团到北京》，《光明日报》1957年7月21日。

② 林林：《您好，乌黛·香卡先生！》，《人民日报》1957年7月25日。

卡的作风自成一派，很壮大的一派。”<sup>①</sup>

在宗教题材的舞蹈中，中国媒体强调香卡对此题材的世俗性处理和对神的“人格化”表现方式。比如，常任侠对《锡达塔王子的伟大的出家》舞指出，“虽则是宗教的故事，却充满着人世的生活气息。”在常任侠看来，这个“人世的生活气息”在于作品的道德观和社会问题意识：“悉昙达是一个具有伟大良心的人，他敝屣富贵，出家探求真理，创始佛教，对于当时印度种姓制度严格的阶级社会，是一种反抗与革命。他所倡导的真诚与和平，永无阶级的社会，至今还是人类所追求的理想。‘伟大的出家’代表着崇高的道德，在香卡的舞蹈中，所表现的正是这种崇高的价值。”就因为有这样的社会问题意识和道德教训，常任侠认为香卡的创造性舞蹈超越了印度的传统舞蹈：“在乌黛·香卡所领导的舞蹈艺术中，它已超越了印度古典的宗教舞，为社会提出问题，为人生探求真理，在抒情的韵律中，歌唱出人民的生活愿望。我们欢迎这个艺术，给我们丰富了文化的生活。”<sup>②</sup>

评价《因陀罗》《卡尔梯基亚》《蒂罗塔玛》《克里希南尼》和《锡达塔王子的伟大的出家》时，中国记者韩北屏总结：“上述这几个舞蹈，都是根据神话改编的，可是都把神祇人格化了。”<sup>③</sup>至于“人格化”处理法的效果，韩北屏认为：“这种人格化的神，就使我们感到亲切，因而容易理解，并且可以从中辨认善与恶，却不必执住于宗教的教义。”韩北屏还分享了自己看《卡尔梯基亚》舞的感受：“我一面看一面想，这虽然是一位要跟恶魔决斗的神，但是，活现在我面前的，不正是古代战士的形象吗？他要跟敌人去厮杀，要保卫善而惩罚恶，这种英雄形象是震动人心的。”《人民日报》负责戏剧音乐的编辑朱树兰同样强调香卡对神的人格化处理，并且认为这是香卡式舞蹈吸引中国观众的重要因素：“是什么那样吸引住全场的观众？对于我们这些爱

① 郑振铎：《赞歌朝霞般的舞蹈》，《人民日报》1957年7月28日。

② 常任侠：《乌黛·香卡的艺术创造》，《光明日报》1957年7月29日。

③ 韩北屏：《智慧与友谊 乌黛·香卡舞蹈团在广州演出观后》，《南方日报》1957年8月31日。

好印度舞蹈的人来说，不仅仅是我们久已熟悉变化巧妙的手势、动人的眼神和婀娜的舞姿，使我们凝神贯注，惟恐失去哪怕是一瞬间的享受的，是贯穿着全部演出节目的对人的热爱、对生活的热爱的那股暖流。它不停地激动着我们，感染着我们。即使在表现关于神的传说里，我们仍能感到人的精神和生活的气息。这也许就是乌黛·香卡先生所追求和要表露的‘文化热望’和‘梦想’！”<sup>①</sup>

民间文化题材的作品也引起了中国评论者对香卡式舞蹈的现代性思考。关于《收获》，郑振铎指出：“这是一个民间舞，但经过乌黛·香卡的大手笔，成为比较现代化的一个集体舞了。我们在这里闻得出乌黛·香卡的创作的劳动之气息。他改进了民间舞蹈，磨去了其间粗糙的和原始的部分，加入了些适合于现代人的趣味的东西。这样的大气魄、大手笔的改革，很值得我们仔细的研究。”在郑振铎看来，《旁遮普》一样也是香卡重新处理民间舞蹈的产物：“《旁遮普》民间舞蹈，也是一个集体舞，也是同样地由乌黛·香卡改编过的。‘改编’耗费了他很大的苦心。但站在吸取印度民间舞蹈的优良传统的基础上，而加以提高，加以改革，加以重行整练过，乃是使印度民间舞蹈能够为现代人，特别是非印度人所能接受、所能欣赏的主要原因。也因此，印度民间舞蹈乃能更广泛地流传于世界各地了。”郑振铎认为香卡不仅对自己文化的舞蹈深有研究，还善于吸收外来文化，而郑振铎认为这也是值得赞扬的：“乌黛·香卡先生的改编与创作的勇气与雄心是令人钦佩的。他的舞蹈团是刻刻在前进，时时在发展。他没有一刻停止过。他自己告诉我说，‘也希望在中国学习到些舞蹈’。的确，他不仅吸收了印度的古典的与民间的舞蹈的精华，而且也吸收着印度以外的世界上的好东西。他是那样地博取广收，取精用弘！”<sup>②</sup>

至于“影子戏”《佛陀一生》的中国舞评也是满口赞誉。林林写

① 朱树兰：《生活的美——看乌黛·香卡舞蹈团演出的随感》，《人民日报》1957年7月日。

② 郑振铎：《赞歌朝霞般的舞蹈》，《人民日报》1957年7月28日。

道，“你们的特殊艺术形式——影子舞剧，对中国人民说，还是一种新鲜事物，我很感兴趣。你们运用灯光的辐射，表现的舞姿是那么美妙，准确；布景是那么简单而堂皇而富色彩的变幻，变景又是那么神速。”与上述的评论者一样，林林也认可了香卡对神的人格化处理：“这种影子舞蹈的艺术形式，实在是表现一种梦幻与现实相结合的绝好形式，真是引人入胜。关于‘佛的一生’，我以为明显的好处，是把他当作一个伟大的人，而不是当作神来处理。记得您说这个影子舞剧是花费十个月工夫排练出来的，再三再四地考虑了它的表现方法。我很钦佩你们对艺术创造的认真、严肃的态度。”<sup>①</sup>

总之，在中国媒体评论乌黛·香卡舞蹈团1957年访华演出时，香卡对传统舞蹈文化的创新及其对宗教、民间和现实生活等不同题材的现代性处理和对外来文化的吸收都受到了中国媒体的认可。1957年访华演出期间，乌黛·香卡舞蹈团给中国观众带来了一种新鲜的印度舞蹈艺术。这种舞蹈吸收了很多印度的传统文化，包括传统的舞蹈题材和舞蹈形式，但它并不完全是印度的传统舞蹈。它又不同于二十世纪印度舞蹈界兴起的学院派古典舞和民间舞。因此，在印度舞蹈界，香卡式舞蹈被称为“印度现代舞”。

### 三、乌黛·香卡与印度舞蹈

乌黛·香卡的艺术背景相当国际化。另外，虽然香卡成为了二十世纪印度最著名的舞蹈家之一，他并不是学舞蹈出身的。访华期间，《光明日报》这样介绍香卡：“乌黛·香卡年轻时，曾在英国伦敦皇家艺术学院学过绘画。这时候，他只是在课余学点舞蹈，并没有专门跟别人学过。但是由于他对舞蹈艺术的酷爱，在1919年起，他在欧洲花了十一年的长时间，专门从事舞蹈艺术专业的活动。在这期间，他的

<sup>①</sup> 林林：《您好，乌黛·香卡先生！》，《人民日报》1957年7月25日。

舞技被著名舞蹈家安娜·巴甫洛娃（Anna Pavlova）所赏识，并被聘为她的舞伴，同赴美国表演。从那时起，他已经成了一个有名的舞蹈演员了。这次来中国的‘香卡舞蹈团’是乌黛·香卡在1930年筹划建立的，经常到欧美和东方各国表演，轰动一时。著名的‘印度文化中心’也是他于1939年在阿尔莫拉创办的，专门教授舞蹈。”<sup>①</sup>

香卡的专业舞蹈生涯起源于西方，并早于印度传统舞蹈的二十世纪重建。因此，在舞台化印度古典舞和印度民间舞尚未定型的时候，香卡形成了自己对印度传统舞蹈的独特认识，并把他在传统基础上新编的印度舞蹈介绍给欧美观众。美国人类学家琼·埃德曼这样总结：“1930年代初，在印度古典舞复兴之前，舞蹈家编导家乌黛·香卡把印度舞蹈带到了西方。”<sup>②</sup>香卡的舞团1931年3月在巴黎首演之前，有些西方舞蹈演员上演过印度题材的舞蹈作品，比如美国现代舞奠基人露丝·圣·丹尼斯（Ruth St. Denis）和泰德·萧恩（Ted Shawn），还有香卡的首位舞伴著名俄罗斯芭蕾舞家安娜·巴甫洛娃。可是，这些舞蹈家们没有长期在印度生活过，也没有受到过印度舞蹈的训练。<sup>③</sup>尽管乌黛·香卡也没有从小受到专业的舞蹈训练，但他在印度出生长大，小时候接触过或学习过一些当地的舞蹈，后来在伦敦到图书馆和博物馆去自习印度艺术并向一位印度舞蹈演员学习。<sup>④</sup>1930年初，香卡带了他的新舞伴法国女演员希姆基（Simkie）与赞助商瑞士女雕塑家艾丽斯·博纳（Alice Boner）一起回印度。除了演出之外，他们对印度不同地区的舞蹈文化进行了考察，香卡还花了六个星期向卡塔kali（Kathakali）舞专家香卡兰·南博迪里（Shankaran Namboodiri）学习。随后香卡与他的母亲、三个弟弟，表妹与其父和几位印度音乐家一起

① 文堂：《印度舞蹈家乌黛·香卡》，《光明日报》1957年7月26日。

② Joan L. Erdman, "Performance as Translation: Uday Shankar in the West," *The Drama Review*, 31, no. 1 (1987), p.64.

③ Ibid.

④ Ibid., p.85.

坐船回到欧洲成立乌黛·香卡舞蹈团。<sup>①</sup>

埃德曼认为香卡的舞蹈1930年代之所以在欧美受欢迎是因为香卡第一次把相对正宗的印度舞蹈有效“翻译”成西方观众能接受的表演艺术。就是说，因为长期在欧洲生活并紧密与欧洲艺术家们合作，香卡很好地掌握了西方的舞台策划以及欧美观众欣赏印度文化的条件。然后，在自己的艺术作品中，香卡把印度的故事、音乐、舞蹈、服装、舞台设计等元素都重新创造和改编并融合了西方舞台艺术的元素，最后成为欧美观众能够理解和欣赏的精彩跨文化艺术。除了这种中印之间的跨文化“翻译”之外，香卡对印度自身的舞蹈发展也提供了很大的贡献。美国舞蹈史学专家露丝·艾布拉姆斯（Ruth K. Abrahams）提出，香卡的观点与当时其他印度艺术家（包括泰戈尔在内）有个明显的不同，在于香卡提倡一种“超地区主义”（pan-regionalism）。<sup>②</sup>就是说，香卡的艺术不限于印度某一个地区的区域性文化，而力图吸收整个印度的舞蹈传统。另外，香卡倡导的不是某一种舞蹈风格或舞蹈传统，而是舞蹈作为一个大范围来推动。亚伯拉罕认为，在印度众多著名艺术家中香卡最早把舞蹈视为一种值得尊重的正当的艺术事业。<sup>③</sup>

香卡舞蹈团1957年访华演出的《因陀罗》舞和《塔布拉·泰朗加》鼓演奏是1931年巴黎首演的作品。<sup>④</sup>《卡尔梯基亚》舞是香卡1934年回到加尔各答重新组团后创作的第一个新作品。当时香卡邀请了他之前的卡塔卡利舞老师南博迪里从印度西南地区的喀拉拉邦搬到印度东北地区的加尔各答成为舞团的师傅。然后，作品的灵感来源于香卡参观了印度中西地区的著名埃洛拉石窟，陶醉于石窟里的雕塑和宗教氛围。“其结果并不是对故事的真实再现（理想的戏剧性冲突），而是对即将发生的冲突所需的心理准备素质的描绘。《卡尔梯基亚》舞的基

① Erdman, "Performance as Translation," p.77; Ruth K. Abrahams, "Uday Shankar: The Early Years, 1900-1938," *Dance Chronicle*, 30 (2007), pp. 363-426, 397-404.

② Abrahams, "Uday Shankar," p.365.

③ Ibid., pp.398-399.

④ Erdman, "Performance as Translation," p.79.

础仅仅是南博迪里教授的几个基本卡塔卡利动作和雕刻在埃洛拉墙壁上的雕像，它具有一种深刻的精神性，这在以前的香卡舞蹈中是找不到的。”<sup>①</sup>因此，南博迪里老师第一次观看《卡尔梯基亚》非常感动，就流了眼泪。

#### 四、乌黛·香卡的印度现代舞

泰戈尔一直支持香卡的舞蹈创作，有的学者还认为香卡继承了泰戈尔对印度现代舞蹈的早期探索。萨卡尔·蒙西这样总结泰戈尔对印度现代舞蹈的奠基性贡献：“罗宾德拉纳特·泰戈尔对各种舞蹈形式的制度化教学和实验的贡献，以及他在现代教育方面的创举，使人们意识到印度和其他南亚及东南亚国家存在着多种形式的舞蹈实践。他尝试以芭蕾舞的方式表现他的文本，并将其命名为‘舞剧’，这在历史上是乌黛·香卡后来创作舞蹈的先驱。”<sup>②</sup>萨卡尔·蒙西进一步解释：“‘现代’一词适合泰戈尔和香卡的作品，因为他们的理念和作品中对个人自由的赞美以及他们的创作冲动，都使他们超越了任何单一舞蹈形式的限制。”<sup>③</sup>

南亚裔英国舞蹈学专家普拉萨纳·普尔卡亚斯塔同样强调泰戈尔对香卡的影响，尤其在教育方面。她写道：“泰戈尔在印度孟加拉桑地尼克坦（Shantiniketan）创办的国际大学（Visva Bharati，恩厚之在那里花了大量时间参与农村重建项目）、恩厚之和多萝西·埃尔姆赫斯特的达廷顿以及香卡在印度北部创办的阿尔莫拉中心等机构的创办公理念之间存在着明确而重要的联系，尽管它们之间的联系只是偶尔被提及。与桑地尼克坦和达廷顿一样，香卡的中心也是另类教育体系的实验，它将传授艺术知识和关于过去和当代文化的研究。这种教学体系旨在

① Abrahams, “Uday Shankar,” p.413.

② Sarkar Munsī, *Uday Shankar*, p.9 note 3.

③ Sarkar Munsī, “Boundaries and Beyond,” pp.92-93.

鼓励表演艺术方面的创造和创新，同时支持和培养个人才能。”<sup>①</sup>

据萨卡尔·蒙西和普尔卡亚斯塔的研究，香卡在阿尔莫拉建立的舞蹈教育体系相当开放。每位学员的必修课程包含印度不同地区的古典舞派，即菠萝多、卡塔卡利和曼尼普利（这些课由来自全国各地最顶尖的专家传授），还有一种以走路为主的特殊早操课、香卡式的舞蹈技术课（由沙斯特里女士教的）、艺术与绘画课（由香卡教）和每天晚上极为重要的即兴和编创课（由香卡指导）。<sup>②</sup>关于晚上的即兴和编创课，萨卡尔·蒙西描述：“所有的师生和学员都参加。这时香卡坐在中间打鼓，击出各种节奏，学员们要即兴。”<sup>③</sup>技术课融合了舞蹈和音乐的内容，还有理论课融合了美学、心理学和文学内容。萨卡尔·蒙西还补充说：“这种训练的基本目的在于教学生如何形成自己的身体动作体系并发展自己的舞蹈美学，而不是为了教他们完整的舞蹈。每月底学生表演二十到二十五个节目。”<sup>④</sup>普尔卡亚斯塔和萨卡尔·蒙西还强调在编创教育中，学员要学会感受、记忆、专心、观察、想象等能力。普尔卡亚斯塔这样总结：“回忆成为了编舞的第一步，然后对现实生活的记忆和观察成为了新形式的抽象动作的必要成分。”<sup>⑤</sup>

香卡舞团1957年在中国演出的《劳力与机器》就在阿尔莫拉创造。<sup>⑥</sup>乌黛·香卡1948年自导自演的歌舞电影《幻想》（Kalpana）记载了舞蹈作品《劳力与机器》的修改版本。<sup>⑦</sup>整部电影力图使用香卡的舞蹈艺术来反映和批判当时印度的社会问题。<sup>⑧</sup>关于电影里所展现的《劳力与机器》舞，普尔卡亚斯塔描述“《劳力与机器》的场景让人很吃

① Purkayastha, *Indian Modern Dance*, p.61.

② Ibid., pp.63-64.

③ Sarkar Muni, "Boundaries and Beyond," pp.89-90.

④ Ibid., p.90.

⑤ Purkayastha, *Indian Modern Dance*, p.65.

⑥ Ibid., p.67.

⑦ Urmimala Sarkar Muni, "Imag (in) ing the Nation: Uday Shankar's Kalpana," in *Traversing Tradition: Celebrating Dance in India* (New Delhi: Routledge India, 2011), p.137.

⑧ Purkayastha, *Indian Modern Dance*, p.72.

惊，因为它们暴露香卡实现了一种非编纂、非古典的编舞但恰恰基于相当国内的剥削性工业劳动”<sup>①</sup>。萨卡尔·蒙西更加直接地解释：“比舞美和内容更值得关注的是动作的丰富性，这些动作是为了表现机器与劳动者整个场景创造的，并不来源于任何现有的舞蹈语汇，反而专门为了演出这个场景的具体目的而创造出来的。”萨卡尔·蒙西分析这部舞蹈的时候还强调在《劳力与机器》中，香卡把日常生活的动作与不同印度舞蹈系统的技术融合在一起，“从而不仅增强了创造性瞬间，还提供了大量的非语法动作模式，而在此之前，人们从未想过这些动作模式会成为创作舞蹈的素材”<sup>②</sup>。

除了《劳力与机器》之外，《幻想》还记录了香卡的很多舞蹈，并表达了香卡对当时印度社会的希望、自己个人文化身份的理解以及香卡的艺术追求。在普尔卡亚斯塔看来，电影《幻想》是香卡“舞蹈作品中最具有现代性的”，她进一步解释：“这部电影的现代主义脉络就是由这种个人危机和冲突的表达所决定的。《幻想》是一部舞蹈片，展现了全球与本土的复杂交错，超越了纯粹的民族主义关切，转而与国际现代性进行混合对话。它仍然是20世纪印度通过舞蹈媒介展现的另类文化身份形成过程的宝贵记录。”<sup>③</sup>

与《劳力与机器》和《幻想》一样，香卡的“影子戏”也起源于1940年代的阿尔莫拉时期。1941年香卡创作第一个影子戏《拉姆与莱拉》（《罗摩衍那》中的片段），是一场充满民间文化气息的室外演出，在山坡上为正在庆祝杜尔加女神节的民众公演的。<sup>④</sup>据新闻报道，观众接近一万人次，“阿尔莫拉几乎没有一个人留在家里”<sup>⑤</sup>。一手抓的粮食作为演出门票。萨卡尔·蒙西把这种新做法视为香卡的另一种现代性探索：“在我看来，香卡超越舞台空间的举动，是通过与舞蹈相关的工

① Purkayastha, *Indian Modern Dance*, pp.73-74.

② Sarkar Muni, "Imag (in) ing the Nation," p.137.

③ Purkayastha, *Indian Modern Dance*, p.78.

④ Sarkar Muni, *Uday Shankar*, pp.156-157.

⑤ Ibid., p.184.

具参与公共领域的一种努力，而不是采取安全的方式继续标准的编舞过程。”<sup>①</sup>关于影子戏的演出形式，萨卡尔·蒙西写道：“香卡对阴影媒介的运用超越了舞台上简单的舞蹈创作，进入了借助屏幕创造二维阴影的领域，表演在屏幕后面展开。这挑战了人们对身体范围的想象力，而这些身体现在必须成为图像的代表。”<sup>②</sup>这种新形式“同时联想到远东的皮影戏传统、包豪斯运动以及《大都会》（1927年）等电影中的革命性技术，许多电影评论者还认为《大都会》是乌黛·香卡的电影《卡尔帕娜》（1948年）的前身”<sup>③</sup>。《拉姆与莱拉》把新形式和大众娱乐融合在一起，成为了“中心最有名的演出”。<sup>④</sup>

影子戏《佛陀一生》首演于1953年庆祝佛陀出生2500周年。这时候阿尔莫拉的学校早就关闭，但演出跟以前一样还在室外进行。《佛陀一生》又加了一种新的技术：亚玛娜用手指甲绘画的幻灯片给白布上彩色背景。<sup>⑤</sup>因此，《佛陀一生》称之为第一部彩色影子戏。香卡后来反思影子戏的两个好处：一是扩大了观众；二是让他更深刻地认识到身体本身的表现力，因为影子里看不到脸部表情。香卡曾记录他在马拉巴尔和印尼观看过影子戏，深受启发。1992年，亚玛娜在加尔各答又演出了一部以佛陀人生为题材的室外影子戏，这时候香卡早已逝世。萨卡尔·蒙西亲自参与了此演出，后在2022年出版的著作中分享了她的经历，她写道：“这部再造作品是亚玛娜·香卡最后扮演的大型演出。”<sup>⑥</sup>

## 结 论

乌黛·香卡的跨地区、跨国界、跨文化和跨媒介的舞蹈艺术已经

① Sarkar Munsī, *Uday Shankar*, p.180.

② Ibid.

③ Ibid., p.182.

④ Ibid., p.186.

⑤ Ibid., p.189.

⑥ Ibid., p.190.

成为了印度舞蹈史，甚至是全世界舞蹈史的传奇。香卡继承并发展了泰戈尔20世纪初在桑地尼克坦进行的现代印度舞蹈的探索和实践。无论是舞台创作还是舞蹈教育，香卡的大胆创新给印度舞蹈打造了一场探索印度文化现代性和印度舞蹈创新意识的新空间。与此同时，香卡的舞蹈作品和教育体系对印度不同地区的舞蹈文化的融合和互补，为印度创造了一种全国性的“共同体”式的舞蹈形式，与主流的印度古典舞和民间舞以区域为名的地方性派别有所不同。

1957年香卡的访华演出成为了中印舞蹈交流的重要历史事件。这样亚洲国家之间的舞蹈交流值得舞蹈研究者更多关注。不同亚洲国家的现当代舞蹈发展史有许多值得探讨的地方，不仅有真实的交流和互动，也有共同的经历和探索值得我们对比和研究。“亚际”文化研究方法强调把“东西”的跨文化视角转到“东东”，这样的方法论有利于我们更好地认识中国与邻居亚洲国家的舞蹈史之间的关系，也有利于我们重新认识世界舞蹈史。