

北京舞蹈学院“十五”规划教材

The General Theory of Indian Dance



印度舞蹈 通论

江东著

上海音乐出版社



上海音乐出版社

北京舞蹈学院“十五”规划教材

一、舞蹈学科应用与基础理论教材系列

(一) 中国古典舞学科系列

1. 《中国宫廷舞蹈艺术》
2. 《中国古典舞教学体系创建发展史》
3. 《中国古典舞身韵教学法》
4. 《中国古典舞基本训练教材与教法(中专)》
5. 《中国古典舞袖舞教程》
6. 《中国古典舞剑舞教程》
7. 《舞蹈基本功训练教程(舞蹈学专业·身韵部分)》
8. 《中国古典舞基本功训练教学法(中专女班)》

(二) 中国民族民间舞学科系列

9. 《中国民间舞蹈文化研究》
10. 《中国民族民间舞教学法》
11. 《中国民族民间舞初级教程》
12. 《中国民族民间舞基本功技术训练教程》

(三) 芭蕾舞学科系列

13. 《古典芭蕾舞基本功训练教程》
14. 《性格舞蹈教程》

(四) 舞蹈编导学科系列

15. 《大型晚会编导艺术》
16. 《中国双人舞编导教程》

(五) 东方舞蹈学科系列

17. 《印度婆罗多舞蹈教程》
18. 《日本传统舞蹈教程》
19. 《韩国传统舞蹈教程》
20. 《印度舞蹈通论》
21. 《韩国传统舞蹈的沿革与发展》
22. 《中国武术理论与舞蹈实践》

(六) 现代舞学科系列

23. 《现代舞蹈的身体语言》
24. 《西方现代舞史纲》

(七) 中外舞蹈作品赏析系列

25. 《中国民族民间舞作品赏析》
26. 《中外芭蕾舞作品赏析》
27. 《中西现代舞作品赏析》
28. 《外国流行舞蹈作品赏析》
29. 《外国民族民间舞赏析》
30. 《中外舞蹈精品赏析》

二、艺术学科共同课基础教材系列

1. 《艺术管理学》
2. 《舞蹈生理学》
3. 《艺术学教程——艺术思想论》
4. 《舞蹈多媒体技术及其应用》
5. 《舞蹈多媒体创作及其应用》
6. 《舞蹈专业英语快速阅读教程》
7. 《演出经营与管理》

三、舞蹈音乐教材系列

1. 《中国民族民间舞蹈音乐教程》
2. 《中国民族民间舞蹈打击乐及伴奏曲选》
3. 《舞蹈音乐视唱教程》
4. 《中国民族民间舞曲选》
5. 《音乐欣赏教程(上)》
6. 《乐理与视唱练耳》

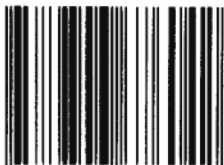
四、舞台美术设计教材系列

1. 《树木的解剖与画法》
2. 《舞台布景绘画教程》
3. 《建筑写生教程》
4. 《人体速写教程》
5. 《衣纹绘画教程》
6. 《舞蹈服装设计(上下册)》

五、音乐剧教材系列

1. 《西方音乐剧史》
2. 《音乐剧导论》
3. 《中国音乐剧作品选集(上下册)》
4. 《外国音乐剧作品重唱教程(上下册)》
5. 《外国音乐剧独唱教程(上下册)》
6. 《音乐剧钢琴训练教程(上下册)》

ISBN 7-80667-604-X



9 787806 676042 >

定价：25.00元



北京舞蹈学院“十五”规划教材

The General Theory of Indian Dance

印度舞蹈 通论

江 东 著

上海音乐出版社

中国舞蹈史论
P.D.G.

图书在版编目(CIP)数据

印度舞蹈通论/江东著. —上海:上海音乐出版社, 2004. 9
(北京舞蹈学院舞蹈教材丛书)

ISBN 7-80667-604-X

I. 印... II. 江... III. 舞蹈艺术—印度—高等学校—教材 IV. J73
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 084050 号

责任编辑 黄惠民
装帧设计 陆震伟
封面摄影 罗伯特·汉德利

北京舞蹈学院“十五”规划教材编务小组

组长 周元

成员 徐正萍 李红梅 许锐 刘冰 宋淑梅 程宇 朱莹

印度舞蹈通论

江东著

出版发行 上海音乐出版社

地址: 上海绍兴路 74 号 邮政编码: 200020

电子信箱: cslcm@public1.sta.net.cn

网址: www.slcm.com

新华书店经销 上海书刊印刷有限公司印刷

南京理工排版校对有限公司照排

2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷

开本: 787×960 1/16 印张 13 插页: 2 字数: 152,000

印数: 1—3,100 册

书号: ISBN 7-80667-604-X/J·570

定价: 25.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 021-56500949

北京市人文社会科学研究计划项目

北京市哲学社会科学规划项目

东方舞蹈文化比较研究成果

《东方舞蹈文化比较研究文集》

《印度婆罗多舞蹈教程》

《日本传统舞蹈教程》

《韩国传统舞蹈教程》

《印度舞蹈通论》

《韩国传统舞蹈的沿革与发展》

《中国武术理论与舞蹈实践》



江 东 1960年出生于山东青岛，现任中国艺术研究院舞蹈研究所副研究员。作者1976年毕业于山东艺术学校并留校任教，1984年毕业于山东师范大学英语系，1991年毕业于中国艺术研究院研究生部并获得硕士学位。1994年作为公派访问学者赴印度研习印度舞蹈文化并写成此书。2000—2003年任中国驻尼日利亚大使馆文化处二等秘书。迄今作者已游历世界五大洲，发表并出版专著、译著等各类文章百万余字。

内容提要

印度舞蹈的文化历史悠久且形式独特，是世界上最灿烂多姿、最重要的文化形态之一。本书从印度舞蹈的历史、宗教、社会、文化等人文角度入手，对这一世界舞林奇葩进行了深入的探研。不仅介绍了印度舞蹈的发展历程及其与印度教之间不可分割的关系，而且对今天印度舞坛上的主要舞种一一作了较为详细的说明。该书是目前国内第一本综合研究印度舞蹈的专著，适合研究舞蹈文化和印度文化的研究者及对印度舞蹈文化感兴趣的普通读者阅读参考。



北京舞蹈学院“十五”规划教材领导小组

组 长：王国宾

副组长：邓一江

成 员：明文军 刘 建 戈 茗 王 伟
赵铁春 李春华 张守和 刘青弋
张 平 张 旭 韩春启 张朝霞
田文家 贾安林

北京舞蹈学院“十五”规划教材论证专家

唐满城 (教授)

吕艺生 (教授)

熊家泰 (教授)

许定中 (教授)

潘志涛 (教授)

冯双白 (研究员)

赵国政 (教授)



“东方舞蹈文化研究与比较”课题组名单

课题性质：北京市人文社会科学研究计划项目
北京市哲学社会科学规划项目

课题名称：东方舞蹈文化研究与比较

课题负责人：明文军

参与课题研究人员：张均、贺燕云、张晓梅、黄韵倚、苏雪冰、李北达
韩贤杰、江东、朴永光、史敏 龚晓明

参与课题实践人员：田晶、孟幻、于菲菲、康俊芳、彭美娜、荀觅、戴赟
周兢兢、李红、杨路、张阳、任彦、李杨、陶琳
韩凤、宋晶、骆靖、贾祎犁、陈雯、刘莎
伊滕治奈（日本） 陈氏月霜（越南）

课题成果：

1. 《东方舞蹈文化比较研究文集》 明文军 主编
2. 《印度婆罗多舞蹈教程》 张均 主编
3. 《日本传统舞蹈教程》 黄韵倚 主编
4. 《韩国传统舞蹈教程》 张晓梅 主编
5. 《印度舞蹈通论》 江东 著
6. 《韩国传统舞蹈的沿革与发展》 朴永光 著
7. 《中国武术理论与舞蹈实践》 李北达 著

总 序

作为中国惟一的一所舞蹈高等学府,北京舞蹈学院走过了整整 50 个春秋。在半个世纪的历程中,学院经历了三个重要的教学发展阶段。1954 年成立北京舞蹈学校标志着中华人民共和国舞蹈专业规范教育诞生;1978 年改为北京舞蹈学院,创建舞蹈本、专科教育;1999 年学院增设舞蹈学硕士研究生教育。与初创时相比,今天的北京舞蹈学院发生了翻天覆地的变化,成为综合了中专、本科和硕士研究生三个教学层次,跨越了表演、教育、编导、史论研究、艺术传播、戏剧舞台美术等不同领域,覆盖了几乎所有中外重要舞种的舞蹈文化教育最高学府。无论在哪个时期,学院都在新中国的舞蹈教育中处于最前沿,发挥着举足轻重的作用,为整个舞蹈事业发展奠定了坚实基础。可以说,北京舞蹈学院的历史在一定程度上是中国舞蹈教育发展的缩影,是中国现当代艺术发展的重要部分。在党和政府的关怀下,它的脉搏始终和新中国的脉搏一起跳动。

当今世界,高科技的迅猛发展及经济全球化的趋势,给高等教育的改革发展既带来巨大机遇,又带来巨大挑战。各国政府都在积极采取

措施深化教育改革以适应时代要求。党的十六大报告从全面建设小康社会目标出发,深刻阐明了我国新时期教育发展的目标和任务、方针和要求、地位和作用,是新时期我国教育改革与发展的行动纲领。报告指出:“全民族的思想道德素质、科学文化素质和健康素质明显提高,形成比较完善的现代国民教育体系、科技和文化创新体系……人民享有接受良好教育的机会,基本普及高中阶段教育,消除文盲。形成全民学习、终身学习的学习型社会,促进人的全面发展。”从我国教育面临的新形势和党的十六大提出教育发展目标和任务要求出发,高等教育要缓和长期以来供给不足和社会需求旺盛之间的矛盾,满足人民群众日益增长的接受高层次教育的需求,必须要有一个较长期的适当超前发展。这既是摆在高等教育面前的一项伟大历史任务,又是一次面临更大发展的良好契机。我们要认真学习贯彻党的十六大精神,以高度的历史责任感深化学院教育教学改革,推进舞蹈教育事业的更大发展。

在“三个代表”重要思想的指导下,按照市委有关精神,学院结合自身实际制定了“十五”发展规划及2010年发展计划,拟定了“十五”期间的办学指导思想,明确提出以邓小平理论和“三个代表”重要思想为指导,抓住机遇,深化改革,促进发展。坚定不移地贯彻实施“科教兴国”战略,努力使舞蹈教育适应21世纪社会经济发展和文化建设的需要。以2008年奥运会在北京举办为契机,全面提高办学质量和效益,高标准地培养适应新世纪需要的社会主义文化事业的建设者和接班人,为建设首都文化中心和中国特色社会主义文化建设提供人力资源。到2015年,最终将学院建成高级舞蹈文化人才培养基地、舞蹈文化的科学研究基地、舞蹈优秀作品创作基地,成为同行业世界一流的舞蹈高等学府。

为了这一长远的目标,学院在2001—2002年连续两次深入推进系

统的教学改革,开展了各种研讨会议百余次,重新思考并整理了新形势下学院的办学定位,推出了面向新世纪舞蹈高等教育体系的基本框架,系统地加强了学科建设,强化了学术研究及教学质量的提高。经过反复研讨,我们将学院的办学定位确定为教学研究型舞蹈学院。因此学院必须加强学术研究力度,使其处于国内外舞蹈教育的领先地位。关于学科定位,我院属舞蹈学单科性学校,在学科建设与发展上必须突出舞蹈文化的特色,这是我院赖以存在和发展的价值与基础。同时在突出办学特色的基础上,应根据文化事业发展的要求及社会人才的需求,积极拓展与舞蹈文化相关的学科与专业,将舞蹈传统学科专业与舞台科技、艺术管理、高新技术以及舞蹈人体科学相融合,实现学院自身的综合协调发展。新时代的大学,不仅是教育机构,而且是文化载体,是文化的象征,它既向人民群众传授知识、传播文化,更重要的是创造新的文化。我院是国家舞蹈教育的最高学府,在培养人才过程中不但要传授中外优秀舞蹈文化,而且要研究、创造发展新的舞蹈文化。未来的北京舞蹈学院应当建设成为中国舞蹈文化事业的三大基地:舞蹈文化高级人才培养基地、舞蹈文化学术研究基地、舞蹈优秀作品创作基地。新时代的大学还必须面向世界,因此学院还应加强同世界舞蹈教育的交流与合作,对外肩负起代表国家迎接世界舞蹈教育挑战的重任。

学院发展的宏图需要以坚实的工作为基础,尤其是学校的人才培养、学术研究、课程建设、教学水平提高等都是以学科为基础进行的,因此学科的水平是体现学校教学质量和办学水平的基本标志。我院要建设世界一流水平的舞蹈高等学府,必须下工夫建设一些一流水平的学科。这需要做好几点:首先,做好学科与专业的调整,使学院培养的人才更适应社会全面发展的需求。其次,加强学科自身建设,提高教学质量和办学水平。第三,加强重点学科建设,推动教学、科研产生出国内

外同专业一流水平的成果。在学科建设中,加强教材的创新与编写是非常重要的内容。教材是学校培养人才、传播创造知识的具体内容和载体,是教学之必须。第四,通过学科建设加强对中青年学科带头人队伍的建设,培养造就新一代国内外同专业一流名师。教师是一个学校的办学之本,提高教师的素质和修养也是加强学科建设的最重要内容。每个优秀学科带头人的成长之路各有其特点,但在教学实践中加强学术研究,不断创新,产生出优秀学术成果是共同努力的目标。教材建设是教师对学科专业知识的继承和创新,是对教学经验理论的总结,是学术研究的重要成果。学院明确提出要加大投入,组织各学科的带头人和骨干教师编写创作新的专业教材,同时要加快引进国外同专业的优秀教材。

为了切实加强教材建设,北京舞蹈学院制定了“十五”教材规划方案,将其作为深化教学改革和发展的一个重要工程项目。教材建设作为一项长期的教学科研任务,在面对 21 世纪高等教育飞速发展的大好局面,以及我院迎来建校 50 周年之际,特别是随着学科和专业的调整与建设的需要,我院教材建设在“十五”期间面临着更为严峻的挑战。首先,由于学科和专业以及课程体系的调整,一些新建学科专业教材缺乏的问题比较突出。到 2001 年,我院新建专业教学系 3 个,占全院专业教学系总数的 33%,其中新建的专业方向 9 个,教材建设急需跟上;其次,学院重点学科的专业教学系存在着主干课群教材配套不完善,内容更新跟不上时代要求,个别课程教材缺乏,教师授课仍停留在凭经验讲授的状况。再有,一些公共理论课未能结合我院学生的培养特点。因此,下功夫抓好“十五”期间的教材建设,是关系到我院整体教学质量提高和保持我院在舞蹈教育上的龙头地位,实现争创世界同行业一流大学目标的重要工作。为此,学院确立了“十五”教材建设目标与建设重点:

1. 根据学科和专业以及课程体系调整的需要,重点完善各教学系专业主干课的教材体系建设,消除主干课程无教材的现象。

2. 重点资助和扶植一批具有国内领先水平及重大影响力的高水平教材建设。

3. 新编创一批新兴学科(专业)、交叉学科(专业)主干课程的教材,填补某些领域的空白。

4. 改编一批公共理论课的教材,在注重舞蹈专业教学特色的同时,使其更适应时代与发展的要求。

教材体系的完备与教材本身的质量是教学规范化和科学化的基石,教材建设包括对原有教材的归整完善和新编教材的立项建设。在“十五”期间,我院的教材建设将以三大专业为系统进行归整和立项建设,同时保障三大专业相互支撑的体系。

1. 表演专业:我院目前的表演专业包含芭蕾舞、中国古典舞(含汉唐舞)、中国民间舞(含东方舞)、音乐剧、国际标准舞等主要学科。其教材将以课堂教学、剧目教学、教学法和表演为系统归整、补充和立项建设。在“十五”期间建成各自的教材体系,并正式出版。

2. 编导专业:编导专业目前含中国舞和现代舞两大学科,由于编导教学和现代舞均属较新的教学领域,故而其教材的建设更显重要。目前,编导教材和现代舞教材已在筹划建设,学院准备在“十五”期间审定其体系,2005年前出版部分教材。

3. 舞蹈学专业:在《中国艺术教育大系·舞蹈卷》中重点对其做了建设工作,实际上,“八五”以来,我院对该专业的专业基础理论研究、舞蹈历史研究、舞蹈理论建构及舞蹈交叉学科的研究等方面做了大量的工作,并已经出版了相应数量的教材。相信,在“十五”期间,该专业上述各领域的教材将构成一个系统。

在学院即将迎来建校 50 周年之际,我们教材建设的成果将是一份有重要意义的厚礼。这不仅是对历史的总结,更是面对未来的一个新的起点。



北京舞蹈学院党委书记、院长
北京舞蹈学院“十五”规划教材领导小组组长



Preface

Beijing Dance Academy (BDA), a unique dance college in China, has experienced three important phases of development in the past 50 years. The establishment of Beijing Dance School in 1954 marked the beginning of professional dance education in the People's Republic of China. The second phase started from 1978 when the School was renamed Beijing Dance Academy, which offered BA degree in dance. In 1999, BDA was further developed by adding MA courses for dance majors. In certain measure the history of BDA reflects the development of both Chinese dance education and modern and contemporary arts. At present, the Academy is ranked the highest in higher education of dance in China, with three levels of education for secondary, undergraduate and postgraduate students. Our course offerings include almost all important dance styles of the world as well as various disciplines such as Dance Performance, Dance Education, Choreography, Dance History and Theory, Arts

Communication, Stage Design, etc. At anytime, our Academy has always been the leading force and playing an important role in laying the solid foundation in the development of dance in China. With the support and concern of the Communist Party of China (CPC) and that of the government, BDA will always be pulsing at the same rate with its nation.

Thanks to the rapid development of high-tech and global economy, the reform of higher education is given great challenges as well as opportunities. All governments of the world are taking measures to deepen educational reform so as to adapt to the new circumstances.

The report at the 16th National Congress of the Communist Party of China has clarified the objectives and tasks, courses and requirements, status and functions of our educational development during the new period. Higher education should endeavour to balance between the long-term short supply and the expanding social demands, and bring forward proper development in a longer period. We are motivated by such a great historic task to deepen educational reform of our Academy and to boost dance education to even greater development.

With the help of municipal government, BDA has worked out the Tenth Five-Year Plan (2001—2005) and Plan for the years up to 2010, drafting the guidelines for running the Academy, and seizing all opportunities to deepen the educational reform. 2008 Olympics in Beijing would be a great chance for us to promote the qualities and profits of our education, and cultivate the specialized talents to meet the requirements of the cultural career of Beijing as well as the whole

country. By the year 2015, BDA will have been one of the best dance colleges in the world, known as the base on which to cultivate outstanding talents, research on dance cultures and create excellent dance works.

In order to attain these far-sighted objectives, BDA boosted teaching reform in 2001 and 2002 and reconstructed the educational orientation in the new situation. Discipline development has been strengthened systemically, and dance research and teaching quality have been enhanced. Our goal is to establish a teach-research dance college. Therefore, we must emphasize our academic research on dance, so as to become leading force in the area of dance education both home and abroad.

Since the Academy is a school with offerings only in dance, we must have our own prominent dance culture, which is the value and foundation of our survival and development. Meanwhile, we should expand our traditional program to include other offerings such as the stage science and technology, art management, high-tech and science of dance body. A college of new age is both educational institution and cultural carrier, both symbol of culture and propagator and creator of the new culture. As the highest institute of higher education in dance education in China, our mission is to deliver dance culture as well as research, create and develop the new dance culture. A college of new age must be intermational, so BDA should take on the responsibility of promoting exchanges and cooperation with other countries in the field of dance education.

The great prospects of the Academy entail solid foundation of the discipline, on which the cultivation of dance students, academic research, curricular establishment and teaching improvement are all based. Therefore, the level of subjects is an essential sign of teaching quality and management level.

In order to make BDA become a first-class dance institute of higher education in the world, we must try our best to establish some first-class offerings. Firstly, we need to adjust offerings and specialities to meet the requirements of the society. Secondly, the program offered should be perfected itself with the improvement of teaching quality and educational management.

Thirdly, we need to strengthen the establishment of key offerings, encouraging the best products of teaching and research both at home and abroad. In the course of offerings establishment, much more emphasis should be placed on writing and editing teaching materials, conveying teaching contents by means of words and pictures.

Fourthly, we need to form the leading faculty of the young and middle-aged to produce first-class teachers and masters in domestic and international dance profession. The faculty is the root of a school, and also the most important content of discipline development. Every leading teacher has his or her own characteristics or special skills, but the excellent results of their academic researches can be shared by all.

Teaching materials are created through continuous studying and innovating professional knowledge, and summarizing teaching theory

and experiences. The Academy is making greater investment in producing new or updated teaching materials, and meanwhile, introducing timely excellent teaching materials from abroad.

BDA has worked out the Tenth Five-Year Program for Teaching Material (the “Tenth • Five” Program) as one of the important projects of deepening teaching reform and development. Under the circumstances of rapid development of higher education in the 21st century, the coming celebration of the 50th anniversary of BDA, especially the necessity of adjustment and establishment in offerings and specialities, our establishment of teaching materials will be much more challenging than before.

On one hand, we had set up three new departments by 2001, 33 percent of overall professional departments, among which there were 9 new specialities. So new teaching materials are demanded to adapt to the development. On the other hand, some of the core curricula of the key offerings and the key departments are suffering either lack of teaching materials or having teaching materials out of date. Moreover, a series of liberal arts course out of the field of dance need to be adjusted to the characteristics of our students.

With regard to the improvement of our teaching quality and establishment of the leading role in dance education in China, as well as the top dance college in the world, we set up a goal and focus for completing the “Tenth • Five” Program:

1. We shall strengthen the system of teaching materials for core curricula in every teaching department, and eliminate the phenomenon of

贾杭格尔由其长子沙杰罕继位，他是莫卧儿王朝最大的建设者，有建造富有艺术情趣的庞大建筑物的嗜好，这可以在至今尚存于世的伟大印度建筑中找到佐证，如德里的红堡和贾玛清真寺，以及位于阿格拉的被誉为“世界七大建筑奇观之一”的泰姬陵等。他喜欢优秀的音乐，与先王们一样，在他的宫廷里也有许多乐师。当他在红堡接见外国使臣或一些特别事件即将进行前，他总是先祭王位，然后由乐师和舞者表演，之后才开始处理一天的其他政务。

沙杰罕由于本人在宗教观念上的偏执，最终被小儿子奥朗则布废黜。奥朗则布同时也废黜了卓越的前辈们的所有良苦用心，他观念保守，对什么都毫无兴趣，这是他下令拆毁寺庙、打击宗教、罢黜艺术的根本原因。当时舞蹈的命运是怎样的呢？据当时曾在该朝廷中呆过一段时期的威尼斯人尼库拉欧·玛努齐记录：“沙杰罕时期，舞女和舞伎拥有很大的自主权，从业人数相当可观。奥朗则布执政后，起初的一段时间并未对此有何异议，但后来他命令她们或者嫁人或者离开他的领土。她们曾经风光过的领地被一点点蚕食，有些嫁了人、有些远走高飞、还有些干脆隐名埋姓地躲了起来。”然而奥朗则布本人和他跟前的人却纵情享乐：“尽管奥朗则布王禁演了所有的音乐，然而在他自己的宫中娱乐活动却一刻也未中止过，几个唱歌跳舞的女人在为王后们和他的女儿们表演，她们都被授予特殊的艺名。”奥王显然没有像他父亲那样放浪形骸，在宫中公开豢养舞女，但他本人的确曾为一个名叫兹娜芭蒂的舞女所倾倒。

然而，由历代封建君王建立起来的这套奢华的生活方式，并没因为奥朗则布的中断而告终止，后继者仍争相效仿。其实，即使是在奥氏的统治时期，也有例外，如他的叔叔沙斯塔·罕——帝国军队的总统领——甚至在出征时都有 400 舞女和所有高档生活用品陪伴。晚期莫

just starting in China. At present, the Choreography teaching materials are being prepared with their system examined during the period of Tenth Five Program, and published by 2005.

Ⅲ. Dance Science: In *The Chinese Arts Department • Dance Volume*, work has been done with emphasis on the establishment of this discipline. In fact, since the period of Eighth Five Program, BDA has already done a great deal of fundamental researches on dance theory, dance history as well as cross-disciplines in dance. A series of teaching materials have been published. I believe that during the period of Tenth Five Program, the above-mentioned teaching materials shall have been integrated into a complete system.

Beijing Dance Academy will soon reach its 50th anniversary, and the harvest of our teaching materials will be a significant present. It is not only a summary of our history, but also a new starting point for our future.



Wang Guo Bin

The President of Beijing Dance Academy
The Secretary of CPC Committee of BDA
The Chief of Leading Team of “Tenth • Five” Teaching
Material Establishment of BDA

前 言

印度，一块几乎与中国一样辽阔的疆域，一个几乎与中国一样古老的国度，拥有几乎与中国一样悠久而富于张力的文化传统，拥有几乎与中国一样灿烂而迥异于它的文化体系。今天，这个从历史深处走来的民族，与正在走向光明的中国一样，抖落掉身上的尘埃，昂起头颅，挺起胸膛，迈着坚定的步伐，走向充满希望的远方。

印度，一块多么令人向往的纯净精神圣土，一个多么令人渴羡的西天极乐世界。

走近印度文化

可以说，就全球的范围来观察，类似印度这样具有健全的文化体系和特殊的人文特征的国度，恐怕很难找到第二个。在地球的南亚次大陆这块广袤而充满活力的土地上，千百年来，人们崇尚着思想的升华，渴望着精神的甘霖，始终不懈地寻求着人生的真谛。于是，在这块土地上，常年收获的是不竭的文化食粮和精神产品，从古至今，一直被笼罩在人文理性的光芒之中，熠熠生辉，历久而弥新。时至今日，这块土地

仍在源源不断地向世界各地足量地输出精神给养，一刻不停地滋养着那些几近干涸而日渐枯萎的心灵。当整个世界经历过了“西方中心主义”甚嚣尘上的喧嚣之后，全球都把眼光转向了东方。而印度，便更加成为一个思想文化的集散地，一个精神世界的麦加。

优良的文化土壤，可以灌溉出馥郁醇香的艺术品种，印度的音乐舞蹈等表演艺术也像被施与了文化的肥料，历经千百年的培育与灌溉，出落成一个个极富文化灵性的饱满的审美实体，具有讲究的独特形态和厚重的文化内蕴。作为一个具有同样文化悟性的邻居，我们中国人大都对印度歌舞艺术不太陌生。通过印度电影，我们大都喜欢那种载歌载舞、富有民族风情的印式歌舞文化，其斑斓多姿、变化无穷的歌舞源泉，让我们感受到了那份似陈酒一般让人兴奋、让人满足的艺术魅力和情感愉悦。

在中国，国粹性的艺术样式集中体现在中国戏曲之中。的确，中国戏曲历经几百年的励精图治，以别具一格的风貌在世界艺林中格外耀眼，她的审美品格是完全独立的，她的艺术特性是饱满而扎实的，其完整的形态体系与独特的人文景观举世无双。戏曲，是中国表演艺术的骄傲。而在印度，这份荣耀则被赋予了印度的音乐和舞蹈。作为艺术中最主要、最重要的品种，印度的音乐和舞蹈始终为印度全社会所喜爱、所珍视、所尊重、所保护。音乐舞蹈是印度人民日常生活中须臾不可缺少的伙伴，同时也是政府间文化交流项目最主要的文化使者。

印度的宏观文化环境十分令人眼热，在今天的印度，除电影院、歌舞厅等纯商业场所外，图书馆、剧场、博物馆、古代文化遗迹、古雕塑群、文化公园等社会文化设施，几乎都是免费向全社会开放的。即使是参观体现印度古代人民智慧、拥有世界七大建筑之一之称的“泰姬陵”，所

需费用也不过尔尔。大街上,各政府、民间、公立、私立的图书馆,比比皆是,其开放时间之长、服务质量之有效,我们中国的图书馆可能难有一家能与之比拟。大小剧场中的各种演出天天不绝于目,逢周末甚至每天安排早午晚几个场次不等。位于首都新德里演艺中心一带的各个剧场,可以说日日弦歌弄晴、乐舞泛夜,大量的观众通过这些文艺演出调剂了业余生活,陶冶了意识情操。最让人惊讶不已的是,所有这些演艺活动也几乎全部免费对社会开放。你若有时间、有兴趣,则完全可以倘佯在歌舞艺术的海洋之中,尽情流连,尽情观赏,全不会因为囊中羞涩而被拒之门外。就拿我在印度的经历来说,在新德里就读一年的时间里,即使刨去赴各地考察的时间,仍观看了近 300 多场各色歌舞表演。这样多的演艺活动,实在可以用“应接不暇”来形容。

印度的宗教文化节日活动之多,同样令人瞠目,而歌舞活动始终是这类节日的主角。旅游业的全面发展,又给传统艺术提供了一个新的舞台,各类富有民族色彩的艺术节、舞蹈节可谓俯拾即是。印度每年一度的国庆节,就是全印每年一度的民间舞蹈调演的日子。让人唏嘘的是,按惯例,印度的总统是一定要出席这个活动的,借此庆祝自己国家的新生。这多少可以显示出,在这个国家,艺术有着多么高的地位。说到政府,别以为如此热闹的文化局面全由政府资助,正相反,印度几乎没有一个完全靠政府拨款的艺术团体,所有这些活动均由社会各艺术学府、文化组织和一些艺术的基金会举办。在发展本民族的文艺事业上,印度的经验是一个成功的例子。

这是一个热爱艺术的民族,也是一个发展了高超的艺术形式的民族。

走近印度文化,让你切实地触摸到了文化的脉搏,让你真实地成为文化的主人。在这里,文化共有的理想成为现实;在这里,任何一个精

神生活的朝拜者，都会感受到做一个精神贵族的满足。印度传统文化之薪火代代相传，亘古不曾熄灭，或许，这正是答案，这正是为什么在这块土地上，高尚而典雅的歌舞艺术始终生生不息、始终欣欣向荣的缘由。

印度舞蹈源流

到了印度，方知电影中的歌舞艺术，只不过是印度传统古典音乐舞蹈文化的皮毛。就舞蹈而言，印度舞蹈文化基本上由三部分构成：古典舞蹈、民间舞蹈、流行舞蹈。古典舞蹈是雅文化的结晶；民间舞蹈是土文化的瑰宝；而流行舞蹈正是我们业已从印度电影中所熟悉的俗文化的产物。三种舞蹈比较起来，古典舞蹈是本，民间舞蹈是源，流行舞蹈则是流。

通俗艺术在印度是登不得大雅之堂的，剧院的舞台上印度古典艺术绝对的一统天下。也难怪，古典艺术历经千百年的锤炼与煅冶，成熟而标致，具有令人为之倾倒的艺术魅力，快餐文化如何可以与之抗衡？考察印度古典艺术成长的过程，可以说，印度的宗教功不可没。印度是一个宗教国家，很长一段时间里，神权意志一直维系着社会正常的思维价值及其行为模式。然而也正是在宗教的这顶保护伞下，传统艺术得到一个亘古不衰的繁衍温床，致使它们保持了举世无双的艺术风格和百劫不亡的艺术寿命。完全有理由这么认为，没有印度的宗教，便没有印度今天灿烂如许的具有独特风范的传统文化艺术。

活跃在印度舞台上的古典舞蹈竟有八种之多！它们形神兼备，各具风采，彼此间又呈多元而互补之势，形成一个完善而富有效率的审美系统。这些古典舞蹈，既讲究细腻传神的表情艺术，又都具有高超而令人眩目的惊人技巧，因而具有丰富可感的观赏内容。它们之间虽互有

差异,但在整体上又保持着相对独立的审美品格,其美学特征体现辩证而有机统一的典范。

面对传统

很奇怪为什么印度传统艺术没有经历类似中国戏曲的命运,因为,流传达千百年之久的这些可以说是老掉了牙的古董艺术形式,今日依然英姿勃发,笑傲世界艺林,丝毫没有有任何面临危机的迹象。考察其发展的过程,你会发现这样一个说不上是唯一、却十分重要的因素,它的今天并不是以与通俗文化相化合为代价而作为其前提的,而是严丝合缝地保留了其传统风格和风味的原貌。不媚俗,不崇洋,而是对传统的忠实传衍和刻意去伪而企就它今天如许的审美高度的。这对于今天传统文化形态面临危机和挑战的我们而言,不知算不算一个有益的启示。

印度人民的民族信念是如此的坚定,通过他们的艺术可以略窥一斑。西方文化虽然也覬覦已久,但始终找不到可乘之机。在印度,你会注意到这样的景象:大街上,虽然车流滚滚,但却很难见到外国汽车的踪影;高楼林立,但在建筑设计上都是民族风格;家用电器也很难找到松下、东芝;可口可乐被一举赶出国门,吓得百事可乐规规矩矩,不敢放肆……这种自己能够把握得住的民族自尊心,使印度人民在世界上获得了信任与尊重,同时也使自己的价值得到了最大限度的张扬。

1995年,我在新德里举行的“世界学者论印度艺术”学术研讨会上发言时,把印度古典舞比作中国菜,认为它们都是从传统中走来的,又都在同体系中分化成了既同源又各具特征的几大派,而且至今色香味俱佳,都能满足当代人民的实际需要。当时,许多与会学者认为我这个带有明显戏谑成分的比喻很精彩、很传神。事实难道不是这样吗?有多少古代文化形态有幸走到了今天?又有多少文化形态即使走到了今

天还能受到当代人的欢迎？这是一个很值得注意而且很有研究价值、很有意思的问题。印度古典舞以一个传统的形态，依托着宗教的力量，昨天辉煌过，今天依然辉煌。在一个正在走向多元的世界文化趋势下，她的明天，应该更加辉煌。



目 录

总序	1
前言	1
第一章 背景与文化	1
第一节 印度舞蹈简史	1
第二节 舞教合一的印度教与舞蹈	26
第三节 黛娃达西——印度早期的 职业舞蹈家	39
第四节 印度古典舞审美特征	46
第二章 种类与特色	54
第一节 婆罗多	54
第二节 卡塔克	65
第三节 奥迪西	81
第四节 卡塔卡利	88

第五节	曼尼普利	97
第六节	库契普迪	107
第七节	莫西尼阿特姆	114
第八节	乔	121
第九节	印度民间舞	129
第三章	交流与随感	148
第一节	中印当代舞蹈交流	148
第二节	研究印度舞蹈的意义	157
第三节	留印随感	160
参考书目		176
后记		178



Contents

Preface by Wang Guobin	1
Preface	1
Chapter One: Background and Culture	1
Unit One A Brief History of Indian Dance	1
Unit Two Indian Dances from Indian Religion	26
Unit Three Devadasi-The Earliest Professional Dancers in India	39
Unit Four The Aesthetics of Indian Classical Dance	46
Chapter Two: Types and Features	54
Unit One Bharata Natyam	54
Unit Two Kathak	65
Unit Three Odissi	81

Unit Four	Kathakali	88
Unit Five	Manipuri	97
Unit Six	Kuchipudi	107
Unit Seven	Mohini Attam	114
Unit Eight	Chhau	121
Unit Nine	Indian Folk Dance	129
Chapter Three: Exchanges and Thoughts		148
Unit One	The Exchanges in the field of Dance Between China and India Today	148
Unit Two	The Meaning of Study on Indian Dance	157
Unit Three	Thoughts on India	160
Bibliography		176
Postscript		178



第一章 背景与文化

第一节 印度舞蹈简史

一、文献记载

在印度,有无数的古文献可以证明,舞蹈,作为一项影响广泛的社会文化活动,很久以来就存在于这块南亚次大陆之上。多少年来,无论是关于历史的文学性著作还是印度历朝国王皇帝的御鉴,无论是宫中诗人的瑰丽诗篇还是异域商人、旅行者、官员们的手记,都不乏对于舞蹈场景的记载和描写。当然,从学术的角度观察,这些材料不见得都真实可靠,但由于印度历史上专写舞史的文献极为匮乏,在这种情况下,这些材料至少可以为我们对印度舞史的观察与思考,提供一个较为接近历史原貌的连贯的思路。

本节在史料上的选用及介绍,正是基于这样一个认识基础和研究基础之上。

《吠陀》

从《吠陀》记载的内容来看,在印度史的源头,舞蹈活动便已然存在着了。“吠陀”是知识的意思,据信,它们并非为某一具体作者所作,而是神的圣言。其总共有四本:《梨俱吠陀》、《娑摩吠陀》、《夜柔吠陀》和《阿闳婆吠陀》,加起来约有两万行诗句。它们的组成包括不同的成分:

圣歌、祷词、赞美诗、咒语和一些奇怪的拼写搭配,用来记述被神化了的大自然的各种力量和现象。比如,因陀罗是雨神和雷神、伐楼拿是天神和海神、阿耆尼是火神等。《吠陀》,是研究印度舞史不可略过的最早期的文献。

除《吠陀》外,还有一些解释历史的读物,如《梵书》、《奥义书》、《往世书》等。这类文献进一步解释《吠陀》,为其做注。其问世的精确年代较难考证,据推测约在公元前 5000 年至公元前 1000 年之间。

上述材料构架了印度历史早期文献的结构,也为当时的印度人——雅利安居民带来了文明之光。

《吠陀》诸文献中的舞蹈内容,可谓自始至终不绝于目。从其记载中可以了解到,舞蹈活动在早期印度社会中,不仅仅为仪式服务,同时也是极受欢迎的娱乐活动和自我完善的一种令人渴望的手段。一些舞蹈与某些社会仪式习俗有着割不断的姻缘关系,类似的记载比比皆是。比如,有这样一个记载:在马哈务拉塔庆典仪式中,一群姑娘头顶水罐,围着圣火翩翩起舞,以乞求风调雨顺、人丁兴旺。另如,在婚礼仪式中,有丈夫的妇女共同起舞,以祝福新婚夫妇幸福和满、早生子女。再如,当有人离开人世时,生者则被告之不要绝望,要笑,要跳舞,以强者的姿态面对今后的生活。

《吠陀》记载,一个女性首先要嫁给索玛(一种芳香的植物),然后再嫁给天上乐神,最后才能嫁给阿耆尼神。意思是说,她首先要学会调制沁人心脾的索玛饮料,然后学习舞蹈歌唱,只有掌握了所有这些技艺之后,才能与一位男子成婚。同时还告诫妇女应以自己的舞蹈和歌唱来取悦于男人。印度古代市井流行的类似于今日之俱乐部功能的“洒把”和“洒米提”,是当时很受欢迎的娱乐休闲场所,无论男女都爱光顾那里,而舞蹈则是这类场所里的主要节目。跳舞的女人身穿刺绣的长袍

和短衫，而男人则在胸脯上刺金。那些盛装的舞蹈演员光彩照人，正像印度教中的晓天女神邬霞迎着光明举起衣衫以驱散黑暗一样。在《吠陀》中，类似的记载很多。

《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》

《吠陀》之后，便是在印度早期文化史中占有里程碑地位的年代，印度历史上的两大史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》相继诞生在这个时期。作为印度舞史的观察者，我们从中发现了更多的有关舞蹈活动的资料。这个时期的舞蹈艺术，既是一种艺术样式，也是一种社交活动方式，同时还是一种在庆典中不可或缺的表演形式。

在《罗摩衍那》中，我们看到这样一些记载，十车王的首府阿逾陀城终日灯火通明，到处都是舞蹈演员和乐师。在城里有四个主要大厅，其中的一个专为妇女跳舞所使用。十车王的儿子罗摩在诞生、婚礼和加冕典礼等仪式上，均有欢乐的盛大宴会伴其始终，其中自然少不了雇来的舞师和乐师们的贡献。当罗摩之弟婆罗多去寻找正在森林受流放之苦的罗摩时，婆罗多来到了婆罗德瓦贾圣人的隐居处，后者用盛大礼遇欢迎他。书中记载：那些食物非常奢华，娱乐方式极其尽兴，其中包括从天上舞女中挑选来专为此场合表演的舞蹈节目。婆罗多及其随从立刻决定不再继续寻找，也不返回阿逾陀城，而是打算与婆罗德瓦贾一起住上一段日子。在这个故事中的另一人物兰卡国王罗婆那，也是一位崇拜湿婆、爱歌喜舞的君王，在他的宫殿里到处都有舞女，其中一位据说技艺不一般，甚至在睡觉时她的肢体也像舞蹈一般婀娜美妙，因此被传为佳话。此外，在讲叙受罗婆那的挟持下营救出悉达的故事中起决定性作用的猴群，也都非常喜爱舞蹈活动。

在“摩诃婆罗多”时代，舞蹈是被视作一门艺术形式的，这可以在这样一个事实中得到印证：所有的宫殿中，都有一个特别的房间用于舞

蹈。也就是在这样一个房间里，般度五兄弟的共同之妻杜洛巴蒂用舞蹈款待俱卢王部队首领奇查卡，由于他一直对她图谋不轨，结果被五兄弟中最厉害的比马设下计谋而招杀身之祸。此外，还有一个关于五兄弟中最英俊的阿周那的故事，他曾随舞蹈专家奇特拉森娜学舞，后来乔装扮做一个廷僚混进俱卢王的侍者队伍中，并作为舞蹈教师教他的女儿乌特拉跳舞。从这个故事上下文的叙述中，我们猜测，在印度古代，男人大概不愿教女人跳舞。

在般度兄弟流放时，阿周那来到了因陀罗管辖的城市因陀罗劳卡，这儿集中了成千的天上舞女，较有名气的如乌尔瓦茜、迈娜卡和兰姆芭等都在这里，她们在此不仅取悦于君王及其王室成员，同时也作为艳妇以阻止男人们苦修禁欲。尽管《摩诃婆罗多》描述了其中的一些舞段，但最生动的一个舞蹈并不在文本内容中，而是在附录里，这就是“哈里瓦姆莎”舞。它描写的是一个野餐活动，极尽奢华欢娱之能事，参加者中有克里希纳、巴拉德瓦、阿周那、圣人那拉达，以及一大群男女和名妓等，他们边沐浴、边吃喝，嬉笑取乐，唱歌跳舞，甚至连一些陌生人或平时胆小害羞的人，都忘情地参加进去。从这里我们可大致看到，混杂了舞蹈的活动在那个时代是比较时髦的，舞蹈在当时是一项极受欢迎的娱乐方式。

《往世书》

在印度圣贤文献中其重要性仅次于《吠陀》、《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》的，是《往世书》。它拥有十八卷主要著作和同样数量的注补本，约从公元前1000年开始编纂，直至公元10世纪为止。

在早期的《往世书》中，舞蹈一直是一门发展良好、有独自系统的艺术样式，也是一门受到极大敬仰的形式。在《毗湿奴达摩塔拉》卷中，有这样一段记载，如果想成为一名优秀的雕刻家，最大的难题是，首先要

彻底地掌握绘画技巧,成为一名优秀的画师,同时也必须对舞蹈及其技巧进行彻底的学习和掌握。在同一卷中还提到,对于患病者而言,舞蹈不啻是一副灵丹妙药,既对本人有效也对别人有益,还说只要用舞蹈来膜拜神,就会得到神的许诺。在《湿婆》卷中提到为湿婆修庙的故事,说建此庙除了需要其他的东西外,还至少要提供几百个能歌善舞的职业舞女。在《德卫巴加瓦塔》卷中规定了祭祀德卫时要献祭动物供品、处女,还要表演音乐舞蹈。

在各卷中提到舞蹈内容的还有《婆罗摩瓦伊瓦塔》卷、《斯坎达》卷和《巴加瓦塔》卷。其中《巴加瓦塔》卷最引人注目,它单独而详细地记载了克里希纳的舞蹈“拉洒·丽拉舞”。如果不重故事或情节而重舞蹈艺术本身,那最应注意的是《阿耆尼》卷。据信该卷成书于公元9世纪,它辟专章记录了舞蹈和戏剧的身体与四肢的动作。其中很多内容都与这个领域中的印度早期经典著作《舞论》和《戏剧导论》相关联。

再下来,可以从一些印度早期的非神话的文献中看到一些舞蹈历史面貌的端倪,如诗歌、戏剧、选集、论文等,它们当中有许多文字都反映了当时舞蹈的发展状况,大多数都为作者所亲眼目睹。

《舞论》

在所有作品中,最重要的当首推《舞论》,它是印度早期文献中论及戏剧、舞蹈、音乐,以及绘画、工艺美术及美学的具有纪念碑意义的著作。《舞论》约成书于公元2世纪,分三十七章,详尽地叙述了表演艺术的各个环节——技艺、表现和审美倾向。其内容在高度系统化的组织下,被予以科学的分析归类 and 表达。这一现象很清晰地揭示出,在《舞论》问世之前,印度的舞蹈、戏剧和音乐等艺术形式就已经较好地进化和发展起来,而且达到了一个十分完善并形成标准的高度。也就是说,早在2000年以前,印度就已经拥有了具有共同原则和规范

的、业已成熟了的舞蹈艺术系统。金克木先生在《古代印度文艺理论》(人民文学出版社 1980 年版)一书中,分三章翻译发表了《舞论》的部分内容。

继《舞论》之后,随着时间的流逝,涌现出大量有关艺术分析的论文,如《表演镜诠》、《戏剧导论》和《音乐选集》等,但这些材料都无法取代《舞论》在印度传统剧场艺术中的源的作用。

《舞论》以后的文献

从《舞论》问世至公元 5 世纪,是印度古典文学昌盛繁荣的时期。在这段时间内,三位最早、也是最伟大的梵文诗人和剧作家对印度文学做出了不朽的贡献,其中最重要的是迦梨陀娑,另两位是跋娑和首陀罗迦。虽然在他们之前还有一位马鸣,不幸的是,他的作品只是被零零碎碎地保存下来。上述这些作家都写过有关舞蹈的内容,其中迦梨陀娑对舞蹈的熟知远胜于其他人。他们的作品,为我们大致勾勒出那个时代有关印度舞蹈的画卷。

马鸣

生活于公元 1 至 2 世纪的马鸣,被视为早期梵语古典文学中最杰出的代表人物。他是位佛教哲学家,以宣传释迦牟尼的学说为己任,他以自己朴实谦逊的手法写过三个剧本,现大都为残卷。其中间接地介绍过舞蹈方面的一些情况。在《佛所行赞》中,他叙述了魔鬼马拉的女儿们用舞蹈和其他迷惑手段引诱乔答摩的故事,而在《美难陀传》中,他又动情地对天堂予以礼赞,对天上舞神表示出渴慕的心情。

跋娑

接下来是跋娑,他生活于公元 2 或 3 世纪——具体时间像印度其他早期作家一样,一直是在推测之中。跋娑写过十三部很有质量的剧本,内容及涉及的人物,范围广泛且形象丰富饱满。令人称奇的是,跋

婆的作品直到约 20 世纪上半叶被发现以前,一直不为世人所知。在其中一部作品中,他曾写过一个叫作“哈里萨克”的舞蹈。这个舞蹈一般在君王的生日及一些礼庆节日上演出,由男孩和女孩表演,以歌声伴唱。在跋婆的作品中还可以看到有关贵族出身的妇女接受舞蹈训练,以及当时舞蹈享有较高地位的描写。那时,对于名妓而言,舞蹈是最基本的生存保障,因而她们的跳舞水平要明显高于普通妇女。

迦梨陀婆

迦梨陀婆生活于公元 5 世纪,他写了四首诗和三部剧本,其内容真实地反映了他所生活的那个时代。他除了在诗歌方面极富才气外,在理论方面以及艺术实践方面也有颇多建树,尤其是对舞蹈。当他描述舞蹈是那么的动情、那么的炽热、那么的给予极大的理解,让后人确信:若非亲身投入,难有如此的表达。

迦梨陀婆赞美舞蹈,认为舞蹈是人类一切情感最充分的体现,同时也是对神的一种极佳的视觉供品。他懂得肢体如何运动才能达到理想的效果,所以在剧本中他按这种模式塑造女主角。舞者应该怎样表演——她的一举一动、她的节奏感觉、她的表演仪式、她与观众交流的效果——所有这些以及其他一些较为细致的内容,都通过他的笔端详细而生动地表述出来。对于舞蹈艺术的认知,他不是普通的观赏者,而是一位富有情趣和造诣的舞蹈美学家。或许正是由于这个原因,在他的作品中,可以看到许多十分沉着准确地运用舞蹈术语来为文字进行包装升华的例子。

通过迦梨陀婆的作品我们可以了解到,舞蹈在当时是极受欢迎的,并受到皇室的支持。公主们经常练习舞蹈,在皇宫中都设有专门的场所用于教练舞蹈。富裕阶层的妇女都渴望学好这门技艺,而名妓们则以精湛的舞艺给大众带来欢愉。这个时期,舞蹈教师几乎是清一色的

男性，舞技的传授主要是通过个别教学而非在学校或学院里进行。从迦梨陀婆那迷人的诗作《迈加杜塔》中我们获知，他居住的乌贾伊尼城，是一个在当时颇为重要的学术和艺术中心。该城的马哈卡拉庙有常驻的舞女，她们的工作就是每天晚上为神表演，表演时手中还持有拂尘。在该城，即使是凡夫俗子、平民百姓，对舞蹈艺术的赏析也有高人一等的水准，观看舞蹈表演时，他们甚至能够辨识出舞女们哪怕是极其微小的失误，堪称铁杆儿“票友”。

首陀罗迦

在迦梨陀婆之后，有首陀罗迦，他虽然只写了一出戏《小泥车》，但却是一部旷世杰作。剧中的主人公是一位名妓，名叫瓦森塔西娜，是一位杰出的舞蹈家。在书中读者读不到任何有关舞蹈的情节，但可以了解到在她的8间房子里，有1间是用来供她和朋友们跳舞的。这从某种程度上证实对于一个交际花而言，舞蹈是她资质中最首要的部分。

其他作家及其文献

在由另外一些作家写的首批梵文剧作和诗作中，也可以多少找到一些舞蹈的影子。由据信生活在公元前700年至600年之间的帕尼尼撰写的《阿什塔摩易》(Ashtadhyayi)是现在已知最早的一本有关语言的语法手册，它在描述词根“nrit”(跳舞)一词时，认为该词来自两位叫作西拉林和克里萨萨瓦的作家，他们曾整理了一些十分重要的舞蹈基本概念和理论。

约生活于公元前4世纪的考提利亚，写了第一本有关国家治理的著作。从这本书中可以了解到，一切艺术形式如舞蹈、戏剧、歌唱、器乐演奏和绘画等，在当时都是在国家的控制之下的，也就是说，在这些领域中如何保存发展这些艺术形式是国家的职责。

公元前 2 世纪的帕坦伽利也写了一本叫作《马哈巴什亚》的语法书,书中提到两出戏剧《卡姆萨瓦达》和《巴利班达》,后来的一些学者认为,这两出戏都是以舞蹈的方式——哑剧和手势——来实现表演任务的。

约生活在公元 3 世纪的瓦茨亚衍那,写过一本著名的情诗《卡马苏特拉》,通过这本书可以获得对于当时富裕阶层如何享受人生的认知。在书中他提到一类被称为“哥西提斯”的人,这类人很像“吠陀”时代的“萨巴”,每当夜幕降临时,他们便聚在一起吟诗作画、纵情歌舞,并讨论艺术及文学等诸问题。这位作家还将各艺术门类列表陈述,总共有 64 种形式,其中舞蹈和音乐均名列前茅,被认为是做一个完人的必要手段。他写道,一个妓女若能掌握歌舞技艺,就能赢得男人的欢心,并可能吸引身份高贵的追随者。他同时还写道,舞蹈教师一般不是高种姓阶层,因而在社会上不太受人尊重;但那些受雇于宫廷的则截然不同,他们的状况令人羡慕,有时甚至是具有非常大的影响力。

上述提到的所有作家及其文献,都出现在印度北部。现在我们来看一看南部的情况。

印度南方的文献

南部出现最早的语言是泰米尔语。它的文献出现于纪元之前,这将会对我们理解当时的情况有很大帮助,因为从这些文献中,可以了解到与北部《舞论》问世同时代的南方人的生活、文化及舞蹈的相关情况。

泰米尔人的经院时期是从公元前 500 年延续至公元 500 年,大量由国家研究院撰写的文本在那时问世,一些经典著作也在同时涌现出来,它们涉及了整个地区的社会、政治、宗教和文化等领域。可惜的是,并非所有这些著作都传了下来,但那些传下来的文本,如《陶卡皮亚姆》、《库伦土伽义》、《卡利土伽义》等,都记载着不少有关舞蹈方面的材

料。几乎所有记载中的舞蹈,都具有仪式性质。伟大史诗《西拉帕迪卡兰》和继之出现的《玛妮莫卡拉义》虽然不是经院文本,但都容载着有关舞蹈的参考资料,尤其是前者,涉及舞蹈的方方面面——技术、教学、表演和剧目等。

在上述提到过的文本里出现的舞蹈形式中,有一个舞蹈“伟兰威利亚塔尔”,是为了祭拜湿婆之子穆鲁格(也叫卡提克亚)的,祭拜时还要献上肉食和饮品。与之相关的一个舞蹈叫作“瓦莉·库吐”,是敬献给穆鲁格之妻瓦莉的。另一个舞蹈叫作“卡拉尼拉义·库吐”,是由从战场上凯旋的战士表演的。“库拉瓦义·库吐”是牧羊女跳的舞蹈。国王和富人是这类舞蹈坚强的后盾,他们经常雇有舞女。可以列举这样一个例子,当克拉王森卡吐温率军北伐时,伴随他的除一切必需品外,还有一百名舞女。通过这些文献可以得知,妓女在社会上占有突出的地位,而舞技则是她们拥有的主要财富。《希尔博蒂迦拉姆》,这部泰米尔人的史诗杰作,事实上就是讲叙一个被舞女玛特维迷得神魂颠倒的富人高瓦梭的故事,富人与舞女的私生女摩理迈柯莱,又成为第二部伟大史诗的主要内容,并以她的名字命名这部作品——《摩理迈柯莱》。

佛教文献和耆那教文献

佛教文献和相比之下少得多的耆那教文献,也对早期社会中的舞蹈盛行提供了一些证据。写于公元前3世纪的、有关佛陀前世的寓言著作《佛本生经》,就偶尔有一些舞蹈的材料。如在“库拉瓦”卷中有这样一个故事,伟帕奇提亚王为他美丽的女儿选了一个魔鬼(佛陀乔装的)做丈夫,婚后他带她与神生活在一起,并委任她为两千五百名舞女的首领。在“杜巴恰”卷中,讲述了佛陀的前一次现世,名叫波迪萨特瓦,出生于一个杂技家庭,他学会了投枪舞,并与师傅一起到处巡回演出。“苏鲁奇”卷则讲述了这样一个不同寻常的情节,马哈-帕那达王子

终日抑郁不悦，他的父亲邀请了数以千计的逗乐专家、杂耍和舞蹈演员，他们历经七载而一无所获，佛陀把这一切看在眼里，心中很是不安，遂召唤一名自己队伍中的舞者表演，这个舞者的动作很是新奇，只需用一只脚、一只手、一只眼和一颗牙齿来做动作，其他部位均呆立不动。这个奇观一下子就把王子逗乐了，而其他入更是笑得无法收拾。还有一卷叫做“库萨”，其中记载了这样一个故事，没有嗣后的奥卡王渴望得到一子，他将舞女们派到大街诱惑男人，希望至少能有一位怀孕并生子，他将收为义子。尽管姑娘们都尽了力，但无一人遂愿，后来佛陀怜悯他，借给王后西尔拉瓦提一只手，她立刻怀上了孩子。

在如来本人的生活故事中，也有许多例子与舞蹈相关。在乔答摩获得启发、终成佛身之前，恶魔玛拉企图加害于他，为达此目的，玛拉的女儿们在他面前表演充满诱惑力的舞蹈。乔答摩的父母注意到他明显的崇尚精神世界的倾向，怕这会导致他脱离俗事，遂在由他支配的三间大房子里设置了舞蹈和歌唱演员。在他最后一次旅程中，当如来经过瓦义刹利城时，他接受了当地头等妓女和舞女阿姆拉帕丽的邀请与其共同进餐。为了回报他，阿姆拉帕丽扮成一名佛教女尼，并为那些修行的和尚们贡献出了她那巨大的芒果园。舞蹈活动还在其他故事中得到叙述，比如，当如来圆寂时，马拉斯氏人用舞蹈和音乐向他的遗体致敬，遗体入殓时，他们则配以更加激烈的歌舞，以示敬仰与祭祷之情。

《库拉瓦伽》是一本描写佛教和尚生活和日常活动的书，描写和尚的娱乐活动有这些形式：掷骰子、射箭、演戏和与妇人跳舞。有时他们将自己的长袍铺在地上，这样邀请舞女们：“大姐，你可在此跳舞。”萨玛贾，是仿效“吠陀”时期的“萨巴”潮流的一种生活方式，人们聚在一起，唱歌、跳舞、演戏、杂耍等，自我娱乐。佛教著作《密林达疑问》记述了密

林达王与哲人那伽塞那之间长时间的讨论,同时还描述了位于旁遮普邦的萨卡拉圣城的居民中许多都是音乐家、舞蹈家、吟游诗人、演员和杂耍艺人。

耆那教文献

在耆那教的早期文献记载中,也有有关舞蹈在人民生活中占有一定位置的材料。编制于公元4至5世纪之间的《耆那教义》提到,耆那教的早期精神领袖阿丁那塔,也叫利沙巴,在因陀罗的天庭中看了天上舞女的表演后被深深打动,遂决定设法去天庭。

妓女生存于印度的各个社会阶段中,她们有不同的级别和档次,那些会跳舞的拥有专名“娜蒂妖”,她们中有些出身于望族名门,因而一般侍奉君王或其他有体面的人士。耆那教经典《那亚达玛卡哈》说的就是一个歌舞并重、才貌双全的妓女的故事,她名叫茶芭,酬劳有一千个硬币,在生活中可以享有使用圣伞、飞掸和扇子的特权。在另一个故事中,在贾贾伊尼城十分有名的舞女德娃达塔,深深爱着王子慕拉德瓦,因而她向国王求情,除王子外,不要强迫她接受别的男子。在瓦兰那西地区,每逢举办卡马德瓦节,人们便唱歌跳舞、寻欢作乐,已经成了当地的风俗。据记载在某一次节日的过程中,有一对叫作奇达和散布娅的舞女跳得十分出色,以至于在以后一段相当长的时间中,她们的舞蹈成了当地人津津乐道的话题。

国王和王后们也时常跳舞。据《乌特拉达衍那》记载,辛度·索卫拉国王乌达亚那是一位有实力的人物,他经常弹奏伟那琴,而他的妻子普拉巴瓦提则随着琴声舞蹈。在《奥瓦依亚》中记载了森尼亚国王和达琳妮王后喜得贵子,起名门伽库玛拉,国王乐得手舞足蹈,情不自禁地翩翩起舞。

耆那教文献中将72种艺术形式分门别类归入13个大类之中,其

中有舞蹈、歌唱、器乐和鼓等。在对话式经典著作《拉亚帕森尼亚》中，国王帕依西与和尚凯西库马拉先后描述过 32 种舞蹈和舞剧，这些名字有的甚至在梵文经典文献中都不曾见过。

至此，我们粗略地翻查了一遍印度历史上与舞蹈记载相关的文献。可以说，印度的纪年历史学虽然以自己独特的方式进行着，不太容易获得精确的历史材料，但通过对上述文献的粗浅浏览，我们可以对印度舞蹈在历史上的状态有一个大概的了解。

二、历史线索

除古代文献外，印度舞蹈历史的面貌还可以从其他材料中获得更为直观的印象。比如，从印度出土和保存下来的雕塑、绘画、书籍插图等历史文物和艺术作品中，都展示着大量的有关舞蹈艺术发展衍化流传的例证。

迄今发现年代最早的舞蹈形象，是位于今天巴基斯坦境内的莫亨朱达罗出土的舞女雕像，设计小巧而制作讲究，属于公元前 3500 年前的史前印度河流域文明时期的作品（见左图）。

自此以后直至公元前 5 世纪，印度在舞蹈文物的发现上一直是个空白。随着印度三大宗教——婆罗门教（即后来的印度教）、佛教、耆那教——的勃然兴起，千姿百态的艺术形式也一并勃发，创造出一个全新的文化景观，并以全盛的姿态持续了许多个世纪。这个时期一些佛教圣地如桑奇、巴胡特、阿旃陀（见图）和阿玛拉瓦提等都成为宗教艺术重镇，舞蹈的形象随处可见。

约公元 4 世纪初至 5 世纪末的一段时期，是印度史上的一

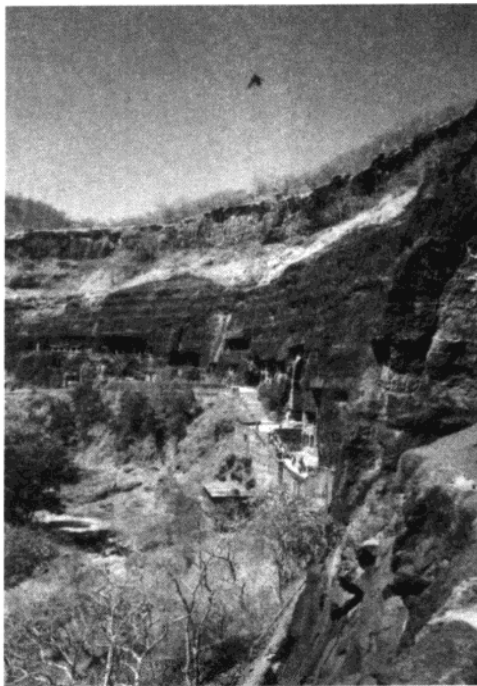


印度最早的舞俑

个“黄金时代”。在威力无穷的笈多王朝统治下,许多地区如戴奥加、乌代亚哥利、巴达米、瓜寥尔、阿依浩勒和阿旃陀等,均出现了声势浩大的宗教艺术运动。从性质上看,既有属于婆罗门教的,也有属于佛教的。该王朝虽仅在位 160 年,但它致力于艺术发展和传播的动力却并未就此终止。接下来的五个世纪,相继经过巴勒沃、查鲁克亚和拉什特拉古特等王朝的执政,这期间,雕刻艺术蓬勃发展,其中一些精品至今还在一些地区完好地保存着,如阿依浩勒、巴达米、玛玛拉普兰姆、甘吉布勒姆、帕塔达卡尔、爱勒方塔和爱劳拉等地。从那时起,拉什特拉古特风格得到进一步发扬,同时又在浩衣萨拉和卡卡提亚以及一些小王朝时期再度强化其典型而独特的风格,这种始于巴勒沃时代的艺术风格,最终在焦尔王朝和邦迪耶王朝时期达到顶峰。

同时,在北方,各种风格的变体也在不同政权和不同时代下更替嬗变,如在帕拉时期、塞那时期、普拉迪哈拉时期、索兰奇时期和甘伽(恒河)时期等,都有各自的发展和演化。接下来是莫卧儿王朝,到这时期,一切与印度教有关的艺术形式均遭到无情的戕伐。不过自 17 世纪始,在拉贾斯坦邦和古吉拉特邦,本土艺术的复兴开始逐渐觉醒,并在后来渐渐发展至旁遮普邦的山区地带。尽管其灵感来自于莫卧儿文化的启迪,但是却产生了一种全新的绘画和肖像风格,其题材和内涵均基于印度教主题。像其他艺术传统一样,这种风格被后人继承了下来。

不难看出,上述的勾勒只不过是印度美术进化与发展的一个极其粗略简单的线条。然而从舞蹈形象的角度来观察,无论是早到莫亨朱达罗时期的人工艺术,还是迟至拉贾斯坦邦的绘画,舞蹈作为一个题材



阿旃陀石窟群

表现对象上的宠儿，始终贯穿于这个线条之中。这就为我们考察印度历史上的舞蹈形象，提供了些许例证和根据。

在印度史上可以获得舞蹈证据的最早时代是孔雀王朝，它的年代是在公元前 322 年至公元前 232 年之间，它的最后一个君王是阿育王大帝。这是位极其聪慧的君主，曾颁布《孝道》等法规，并将之刻在百姓经常路过的石头和石柱上。在石柱上的这些最早的文书中有这样一个词叫作“萨玛贾”，专家们考证这应该是一个人们歌舞取乐的场所，而据记载，阿育王本人也十分看重这个场所。

在阿育王之前有一位大臣叫考提利亚，他是个很精明的人，为孔雀王朝帝国的辉煌做出巨大贡献。他曾在一本书中写道：无论何时举行“普莱哥沙”（一种融音乐、舞蹈和戏剧于一体的表演形式）时，每个家庭只有在交纳一定款项后才能参加；不交者或偷偷溜入者都属违法行为，将受到惩罚。书中还说，这类活动一般不在乡村举行，怕农民误了地里的活儿，以影响收成。

在孔雀王朝第一个国王旃陀罗笈多执政时，古希腊派来一位名叫迈加士特尼斯的使臣，他就自己在印居留时期的所见所闻写下一本著作《印地伽》。尽管此书早已佚落，只能从后来的希腊作家的作品中看到些零散的引文，但其重要性却不容忽视，毕竟这是外国旅行者撰写的第一部有关印度的著作。迈氏在书中描述当时的印度人时这样写道：“他们的艺术水平十分高超。”此外，他极有可能亲眼目睹过马戏艺术的原始雏形，因为在他的引文中有描写大象表演舞蹈的记载。

迈加士特尼斯自然不会忘却自己的文化背景和宗教信仰，他有时用希腊神祇来诠释印度宗教。根据古希腊传说，酒神狄亚尼索斯曾到过印度，迈氏便据此把这个故事煞有介事地演绎了一番，其中还提到酒神如何教印度人跳森林之神的舞蹈等细节。这样的材料使用到舞蹈史

中显然需要谨慎,但可以肯定的是,在迈氏造访印度的时代,印度的舞蹈是拥有关于仪式与战争的内容的。

在比哈尔邦的兰姆加赫山上有一个洞窟名叫觉吉马拉洞,它开凿于公元前3或2世纪,这里至今保存着一个故事:一个工匠爱上了一位庙中舞女。离这个洞的不远处,还有一个同时期的洞叫希塔班加洞,这里保存着一个完整的剧场,包括表演区和一排排座位,全由石头凿成,人们只能通过一个窄窄的通道进入到这个剧场之中。这是一件当时的建筑杰作,同时也是古代印度舞蹈和戏剧表演的有力证明。

奥里萨邦的旧称叫“羯梭伽”,保存着公元前2世纪的一些有关艺术的历史资料。那时,在奥里萨邦有史以来最伟大的君王卡拉卫拉的统治下,该邦的艺术和建筑空前活跃。这些资料被收存在一个名为哈提·古伐的小洞中,这个小洞是一系列小洞中的一个,位于乌达亚哥利山上,距布班尼斯瓦城5公里,这些洞窟最初是为耆那教苦行者修建的。这些资料记载,在卡拉卫拉君王辉煌执政的13年中,除了别的业绩之外,他还是位“乐舞吠陀”的专家,在他在位第三年时,曾举办盛大庆典以庆贺所取得的成就,而歌舞在其中的分量自不必说。

从公元前2世纪至公元7世纪,是一个很大的时间跨度,但出现在这一时期中的有关舞蹈形象方面的资料,却杳如黄鹤。当然,肯定不是舞蹈活动至此突然停滞,而是业已发现的有关记录太少。这个现象颇令印度舞蹈史家感到棘手和无奈,无论如何也无法揭示为何在充盈着世界有史以来最优秀的诗歌、戏剧、绘画、雕塑、建筑以及《舞论》问世的时代,舞蹈的记录却犹如羚羊挂角无处可寻。

公元7世纪初,喜增王哈沙瓦达那执政,这是位强有力的人物,不仅表现在他的剑术上,也表现在笔头功夫上。他曾写过三个剧本,从而确立了在当时梵文剧作家队伍中的地位。从他的作品以及同时代其他

人的作品中,后人可以了解一些当时舞蹈的状况。喜增王通过剧本表示了自己的观点:舞蹈、唱歌和演奏乐器,应该是所有高贵妇女所掌握的基本技艺。

为喜增王宫廷添了不少彩的巴那,曾写过两本散文集,其中描述过一个爱情故事,通篇都有关于舞蹈的生动描写。在记录为喜增王降生而举行的盛大庆典时,有舞女们“脚铃欢唱、足下生辉”的描述,同一本书还记载了他的姐姐每日练习唱歌跳舞的情况。

中国唐代的著名和尚玄奘在《大唐西域记》中介绍,接待他的君王在首先询问的事情中,就有显然引起印度宫廷君臣一直注意的问题——中国宫廷乐舞“秦王破阵乐”及其起源。另一位中国佛学者义净于公元673年至687年访问了印度,在谈到《那迦南达》一戏时,他描写该剧“是佛教的记录诗句配上音乐伴奏,演员借助舞蹈语言表演,这种形式十分普及”。他们二人都前往参拜了位于比哈尔邦那烂陀的著名佛教庙宇和佛教大学,从他们的有关著述中,可以了解到有大约一万名来自印度各地的学生(有些甚至来自外国)在这里学习,其课程包括唱歌和跳舞。

公元1149年,克什米尔语诗人兼历史学家卡兰那写了一本描写克什米尔历代君王的著作《国王之河》,涉及了好几位舞女以及她们的皇室支持者们。另一位生活于9世纪的克什米尔伟大诗人达摩达拉古普塔,记述了宫女以及她们与皇室成员各种复杂关系的故事,当然不乏舞蹈方面的记录。在1063年至1091年之间,另一位克什米尔作家索马德瓦写了几卷本的故事体著作,主要是描写国王达官们的生活,这部著作被认为是由谷纳德亚于公元前1世纪创作的、后来全部佚落了。从1089年至1101年,哈沙德瓦控制了克什米尔,他对艺术的兴趣异常

浓厚,终日与舞女、歌者厮守在一起,并在宫中特辟专室,有时亲自上场教授。最后他最钟爱的舞女之一塔卡娜将他毁灭,她与他的仇敌密谋,将他废黜。继任的乌奇拉国王也与一位十分有声誉的舞女贾亚玛蒂结婚。

公元1206年,库特勃-乌德-迪因·克建立起苏丹王朝,并成为独立的统治者,该王朝占据着印度北部的大片土地,德里是它的首都。作家费里希塔在记述其第二个王子时,说他“组织了一个由音乐者和舞女组成的团体,定时在皇宫聚会”。1301年,德里苏丹卡尔吉打败并杀死了拉贾斯坦的哈米尔,耆那教和尚那亚千德拉·苏里在记录这段故事时,有这样一段描述:就在哈米尔的末日到来之前,双方暂时停战片刻,而哈米尔与其廷僚们竟利用这短暂的片刻听音乐、看他最宠爱的舞女拉达德卫表演舞蹈。

苏丹真-乌-阿比丁于公元1420年登上克什米尔的王位,执政达50多年。他是一位艺术的爱好者和倡导者,印度历史学家斯里瓦拉在《真那拉贾塔兰吉尼》一书中,曾多次记述到这位统治者特邀乐师与舞女进宫表演。阿比丁的儿子哈德·萨罕被苏丹哈森·萨罕打败,后者于1472年至1487年继位,在他的奴仆行列中有超过1200名乐师和舞者,他最喜欢的舞女是:拉特娜玛拉、迪帕玛拉和妮里帕玛拉,她们的舞艺在历史学家斯里瓦拉的描述下生动而极富光彩。1641年,法国旅行家塔沃尼尔来到印度,在谈到曾在坎拜访问的一个庙宇时,有以下文字:“妓女们年轻时攒下一大笔钱,她们买来一些年轻的女奴并教之以歌舞,等她们长到十一二岁时,就送到这个庙里,相信这会为她们带来好运。”

以上篇幅是在莫卧儿王朝之前印度北方舞蹈发展的大致情况,下面来看看南方的舞蹈发展历程。

由于文献的原因,首先要从泰米尔地区开始,在公元纪元时期,泰

米尔地区有三个彼此独立的王国：杰尔、焦尔和邦迪耶，以及从属于它们的无数小城邦。大部分统治者均豢养了宫廷诗人，他们的作品可为当时的政治和社会生活提供有用的材料，同时我们也可由此窥到舞蹈发展之一豹。

于公元50年至95年在位、自称是“伟大焦尔”的葛利迦尔王，得到了许多诗人的歌颂，其中慕达特-塔玛克-坎尼亚这样写道：“他听到我的学生们唱颂歌后，就把我们叫到跟前，他请我们吃烧烤的羊肉，一直到我们吃饱为止。然后又要了许多各式各样的甜食，我们一边吃，一边欣赏着舞女们手持诗琴的美妙舞姿。”诗琴是一种类似琵琶的乐器。不知这种舞蹈是否与中国敦煌莫高窟上的“反弹琵琶”舞蹈形象有某种联系。在以后的年代中，有关葛利迦尔王的传说越来越多，其中有一则是关于他女儿阿迪·曼迪的，说她是位很好的舞者，嫁给了杰尔王子阿坦·阿提，他也是位专业的舞者。此外，占据着山头之国帕兰布的伟尔·帕里宗主，也酷爱音乐舞蹈，当三个大国的联合部队讨伐他时，他忠实的伙伴、诗人卡培拉这样对三国部队唱道：“尽管你们三国联盟，但打败帕兰布很难。如果你们弹奏诗琴，随从们唱歌跳舞，他就会将疆土拱手相让。”另在一个名叫南南的小国里，有一位叫做贝伦·考斯卡那的诗人，他在叙述他的国家首都那卫兰时说，那是“一个回荡着鼓声的地方，喝醉了的山民们击着鼓，与他们的妻子跳着欢快的舞蹈。”

上述例子都是发生在公元纪年后的头两个世纪中的，然而直到400年后，我们才又看到南印度舞蹈发展的行踪，那是在自6世纪中叶至9世纪中叶的巴勒沃王朝时代。位于坎奇普兰姆的慕克台斯瓦拉庙，是于9世纪建造起来的，它保存了大量的有关庙中舞女生活的材料。于此地稍早建造的卡衣拉萨那塔庙，保存有许多湿婆神以不同形态舞蹈的雕刻，其中许多舞姿是极其独特的，难以在印度其他地区看

到。于公元 600 年至 630 年在位的执政王,在一出名叫《马特瓦拉萨》的梵文喜剧中,首先视湿婆神为包容一切的舞神而行庄严的祷礼。所有这些都表明,在巴勒沃王朝时代,舞蹈被视为一门神圣的艺术,在社会上获得最高程度的崇敬。

继巴勒沃王朝之后是焦尔王朝的东山再起,王位持续了近 400 年。在这段时间内,艺术获得了长足的发展。该朝最大的统治者拉吉拉吉一世,引起了艺术史学家们的特别关注。他的诸多成就之一,就是在坦贾武尔建起了布里哈迪斯瓦拉大庙,它是全印度最大、最高的庙宇。当时,拉吉拉吉王雇佣了几百人在庙中服务,其中包括 400 名舞女、212 名男性舞师和一批音乐伴奏者及裁缝、金匠等人。实际上,拉吉拉吉本人也热衷于庙里的舞蹈活动,因而被人称作“阿达瓦兰”——即“会跳舞的人”,这也是湿婆神的别称。有材料表明,焦尔王朝时期在泰米尔的另外一些庙宇中,让舞女参加宗教仪式是极其普遍的事,一些舞女的名字、酬金以及义务等等都被记录了下来。今天大家颇为熟知的湿婆神一腿独立、双手侧合的“傩陀罗迦”造型,以及其上百个流传下来的不同舞姿,都是在焦尔王朝时代形成的。

14 世纪中叶在印度南部称王的是维茶耶纳伽尔王国,有 300 多年的历史。其君王们大都勇敢过人,财富多得惊人,而且都热衷于盛典大礼。这个时期,一些外国旅行者来到此地,许多人都留下了关于当时生活的描写,而且常常与舞蹈活动有关。这说明在当时,舞蹈无论是对君王还是百姓而言,都是十分重要的。

在文章中记述过印度历史上舞蹈活动的外国旅行家有:1443 年来自波斯的侍者阿卜杜尔·拉萨克、1520 年来自葡萄牙的历史学家多明戈斯·帕伊斯、1535 年来自葡萄牙的商人费尔那奥·努尼兹、1592 年的耶稣会传教士爱曼尼欧·德·韦加等人。

在首批早期访问印度的欧洲人中，最著名的还要属有“中世纪旅行者之王”之称的意大利威尼斯人马可·波罗，他曾于1292—1293年间访问了印度南部的一些地区，关于这次旅行他写下了这样的文字：“人们都有崇拜的神灵，有男也有女，人们把祭司们看中的女儿献给神灵，为他们唱歌跳舞以给他们带来快乐。”

在泰米尔领地，焦尔王朝之后是那亚克王的执政期，那亚克历代君王及其王后们，均是艺术和文学的爱好者，他们的宫廷一直都有许多诗人和戏剧作家。在拉古那塔·那亚克王朝(1614—1635)时期，王宫中有一位极有天才的女诗人拉姆哈德拉芭，她曾写道，皇帝需定时观赏宫中女人表演的舞蹈和音乐。根据该朝名而命名的舞剧《拉古那塔卫萨拉》经常在宫内演出。有一位印度年代史编纂家曾记述过另一位那亚克王提鲁玛拉的生活：“晚上，国王习惯于坐在群臣中间高谈阔论，朝拜的时辰到了，烛火通明，舞女们在君臣面前展示她们的技艺。”那亚克王之后是马拉塔王朝，统治期从1674年至1855年。再往后，政权便由英国人掌管了。马拉塔历代君王都是既聪明又有涵养的统治者，他们对音乐和舞蹈等艺术表现出持久的热爱，在这时期，大量音乐、舞蹈和戏剧作品纷纷问世，由黛娃达西(庙中舞女)们表演的舞蹈，这时也达到高峰。特别值得一提的是倒数第二位国王拉贾·塞夫吉二世，他为艺术及学术的繁荣起了极大的推动作用。

印度北部的莫卧儿王朝(1526—1856)前后共有六位大帝：巴伯尔、胡马雍、阿克巴、贾杭格尔、沙杰罕、奥朗则布。虽然他们大多数都认为包括舞蹈在内的娱乐是生活中不可缺少的一个组成部分，但仅从学术角度观察，只有在阿克巴、贾杭格尔和沙杰罕几个时代中，诸如音乐舞蹈这类艺术才能找到适合自己发展与传播的条件和环境。

在印度史上真正的风云人物之一就是阿克巴大帝，从多方面来看，

都不愧是位十分出色的历史人物。尽管他本人是文盲,但他对艺术的深刻理解却是无与伦比的,他是作家和艺术家的热心支持者,并慷慨资助文艺事业。他的顾问兼朋友阿布尔·法兹欧用波斯语编了一本当时颇有权威的词语解释文集《爱恩-伊-阿克巴利》,其中一个章节在解释“sangeet”一词时,说它“是一种掺杂着音乐和舞蹈的歌唱艺术”,并解释了八种主要的关于舞蹈和舞蹈演员的表演方法:1.“那特瓦舞”展现一些美丽的舞段,介绍不同的演唱方式,由帕卡瓦吉鼓和拉巴波琴用不同的节奏伴奏。2.在“塞兹达·塔利舞”中,男人们敲大鼓,女人们一边唱,一边用复杂的节奏表演。3.“克也坦尼亚”是婆罗门教的男孩装扮成妇女,唱着赞扬克里希纳神的歌,模仿他的动作。4.“巴加提亚舞”是以不同的装饰展示高超的哑剧技巧。5.“班瓦亚舞”表演在一只铜盘内站立与下蹲的技巧,印地语称之为“塔力”。6.“班德舞”用杜胡儿鼓和复杂的节奏伴奏,演唱和扮演人类与野兽。7.“堪加利舞”由男人伴奏,女人歌舞。8.“那特舞”是用绳子表演的杂耍和杂技,由杜胡儿鼓伴奏。

该书还描述了当时的其他一些舞蹈,以及从波斯引进庆贺新年的大典——诺罗兹节的盛况。

阿克巴大帝由他的长子贾杭格尔继位,当他还是王子时就曾轻率地与宫中舞女阿娜卡莉相恋,结果造成后者被父王活埋的惨剧。贾杭格尔对艺术很有鉴赏力,特别是绘画,因而他慷慨资助艺术。当时,舞女在社会中较为多见,一位荷兰人弗朗西斯科·贝尔萨依特对此曾做过描述:“舞者分几个等级,劳劳尼斯是从波斯来印度的,只用波斯语演唱;二等是多姆尼斯,使用印地语,她们的歌被认为比波斯的更精彩,她们也同时跳舞,但不太激烈。其他等级还有荷肯尼斯和汉奇尼斯,她们以不同风格的歌舞艺术为普通人表演。”

贾杭格尔由其长子沙杰罕继位，他是莫卧儿王朝最大的建设者，有建造富有艺术情趣的庞大建筑物的嗜好，这可以在至今尚存于世的伟大印度建筑中找到佐证，如德里的红堡和贾玛清真寺，以及位于阿格拉的被誉为“世界七大建筑奇观之一”的泰姬陵等。他喜欢优秀的音乐，与先王们一样，在他的宫廷里也有许多乐师。当他在红堡接见外国使臣或一些特别事件即将进行前，他总是先祭王位，然后由乐师和舞者表演，之后才开始处理一天的其他政务。

沙杰罕由于本人在宗教观念上的偏执，最终被小儿子奥朗则布废黜。奥朗则布同时也废黜了卓越的前辈们的所有良苦用心，他观念保守，对什么都毫无兴趣，这是他下令拆毁寺庙、打击宗教、罢黜艺术的根本原因。当时舞蹈的命运是怎样的呢？据当时曾在该朝廷中呆过一段时期的威尼斯人尼库拉欧·玛努齐记录：“沙杰罕时期，舞女和舞伎拥有很大的自主权，从业人数相当可观。奥朗则布执政后，起初的一段时间并未对此有何异议，但后来他命令她们或者嫁人或者离开他的领土。她们曾经风光过的领地被一点点蚕食，有些嫁了人、有些远走高飞、还有些干脆隐名埋姓地躲了起来。”然而奥朗则布本人和他跟前的人却纵情享乐：“尽管奥朗则布王禁演了所有的音乐，然而在他自己的宫中娱乐活动却一刻也未中止过，几个唱歌跳舞的女人在为王后们和他的女儿们表演，她们都被授予特殊的艺名。”奥王显然没有像他父亲那样放浪形骸，在宫中公开豢养舞女，但他本人的确曾为一个名叫兹娜芭蒂的舞女所倾倒。

然而，由历代封建君王建立起来的这套奢华的生活方式，并没因为奥朗则布的中断而告终止，后继者仍争相效仿。其实，即使是在奥氏的统治时期，也有例外，如他的叔叔沙斯塔·罕——帝国军队的总统领——甚至在出征时都有 400 舞女和所有高档生活用品陪伴。晚期莫

卧儿王朝统治期最长的默罕默德·沙，完全放纵自己于美酒、女人、音乐和舞蹈之中，当波斯王打过来时，遇到的竟是音乐和舞蹈。在默罕默德·沙宫廷中，还曾有过一个名叫阿玛·别贡的舞女，她表演时，在赤裸的身体上涂上各种颜色，竟无人看出她是裸身而舞。

1707年奥朗则布去世以后，莫卧儿王朝开始分化，两个新生的、强有力的政治势力相继出现：先是马拉塔人，稍后是锡克人。马拉塔人不反对娱乐活动，比如早期君王查特拉帕迪·沙胡就在他的女眷室中养着漂亮的舞女。巴吉拉奥一世在晚年，迷恋上一位叫玛丝塔妮的穆斯林漂亮舞女，以至于出征都带她在身边，后来玛丝塔妮被投入监狱，他思念心切，因此而加速了他的死亡。他曾在浦那修建过一座叫善瓦沃达的宫殿，它的四个庭院之一、七个大厅之一，都是用于舞蹈表演的，在这儿，众多的舞女陪伴着一位又一位该朝的君王，度过他们的闲暇时光。

在锡克人中，最伟大的统治者是有着“旁遮普之狮”美誉的马哈拉贾·兰吉特·辛格。据记载他对舞蹈和舞女都情有独钟：“在拉合儿宫廷，兰吉特·辛格看着两年前由克什米尔进贡的舞女表演，她的名字叫莲花。入夜，一队舞女带来音乐和礼花，她们经常根据兰吉特·辛格的奇思异想而变化。他原有150名舞女，分别挑选自克什米尔、波斯和旁遮普。莲花的财产有七个村子，都是兰吉特·辛格国王在不同时候赏赐于她的。”（见《Journal》，W. G. Osborne 收藏）

临近15世纪，欧洲人——葡萄牙人、荷兰人、英国人和法国人来到印度。他们不是作为旅行者而是作为侵略者而来的。他们无论在哪儿，一旦占据了一个据点，首先是巩固地盘，接着便是把他们的霸权强加在当地的人民身上。如此过了两个世纪，英国人利用印度人之间的自相残杀，最终确立了无与抗衡的霸主地位，而葡萄牙人和法国人

则在这个战利品中,分得一些毫无价值的残羹剩饭。由于远离故土、缺乏娱乐活动,并没用多长时间,这些异域的入侵者们便被当地藩王和贵族们所喜爱的娱乐方式及内容所吸引,从而引发了欧洲人对印度舞蹈的兴趣。

这些被英国国人称为“印度暴发户”的英国居民,在印度过着令人羡慕的优越生活,写下的大量信件、日记、回忆录和传记,既有官方的也有私人的,很大程度上反映了他们的社会生活和行为方式。从这些材料中可以获知,英国人若想自娱自乐,便跳他们业已习惯了的西方社交舞、舞会舞等;而若是仅仅出于观赏的目的,便看印度舞,就和他们在自己的国家里观看芭蕾舞的传统相仿。1754年,卿德丝莉夫人在她的《东印度的信》中写道:“若一个当地人想讨好欧洲人,就请他观赏印度舞。”在提到舞女时,她写道:“她们的目光里闪着倦容,嬉笑着,仪容不太体面,但却充满魅力。”一百多年后,马丁爵士和亨特夫人在他们的报告中写道:“看到我们跳舞,村民们很惊讶,说我们能请得起舞女真是不简单。”1826年,芳登夫人在她的报告中提到某位印度舞女时,说她是“印度美的丑陋表现,她可怕地扭曲着她的臂、手、头和眼。这是她在动作上的选择,我不能笑她。”

至此,一个粗线条的印度舞蹈史轮廓算是概略地勾勒下来了,当然印度舞蹈历史并没有就此终结。即使在上述过程中,也有很多大师、很多舞者、很多恩主不曾进入我们的视野,因为本节只就印度舞蹈发展历史的整体来进行归纳。这里需强调一点,最初,印度舞蹈风格的源头是统一的,后来随着岁月的延宕,时间的流逝,这个整体才开始不断分化,具有了不同的地方色彩,呈现出今天万紫千红的面貌。我们可以把印度舞蹈比做一棵大树,它生根于几千年前,随着不断地生长,生发出无数个枝条,每个枝条都以其独特的姿容开花结果,遐迩弥香。而且,这

棵大树今天依然挺拔茁壮,枝繁叶茂,不断地结出新的果实。

第二节 舞教合一的印度教与舞蹈

毫无疑问,印度是一个宗教的王国。可以毫不夸张地说,在印度,很难碰到一个没有宗教信仰的公民。不信教,对印度人来说,绝对是一件不可理解、不可思议的事情。宗教意识已经完全融化在印度人的血液里、骨髓里,成为生命中万不能少的事情。

印度不是单一的宗教国家,绝大多数人信仰印度本地宗教——印度教。印度教是印度也是世界上最古老的宗教之一,目前信徒人数在印度的总人口中占压倒多数,达八亿四千万人口的百分之八十三。(其次是伊斯兰教。此外还有基督教、锡克教等。而起源于印度并在后来于其他亚洲国家大行其道的佛教,今天在印度已经完全衰落。)印度教信徒主要分布于全印以及尼泊尔、斯里兰卡等国。这么庞大、又是这么虔诚的芸芸众生,在客观上为印度古典舞建立起一个巨大而且稳定的接受市场。印度的宗教格局是历史形成的,今天,各宗教之间虽偶有冲突,但彼此尊重、向往和平的愿望是民意的主流。

印度教是印度传统文化的源泉,不可想象若没有印度教的滋润,印度传统艺术会像今天这样长盛不衰。若想懂得印度文化,不了解印度的宗教知识是不可能彻底的。尤其是舞蹈艺术,可以肯定地说,没有印度教,便不会有被今人称之为印度古典舞这种艺术品类。印度古典舞在形成和发展过程中,受到了印度教至关重要的影响。

印度教被认为是世界上最少排他性的宗教;它的多神主义简直到了无以复加的程度,其众神殿壁龛上的神、女神以及圣灵们的数量不胜枚举(我都怀疑是不是所有的印度教徒都能数过来他们究竟有

多少位神祇!)。印度教中神的数量繁多是一个一看便知的事实,但只有三个神是至高无上、无与伦比的,他们是:大梵天神、毗湿奴神和湿婆神。

这三位大神的重要性是被视为三位一体的,其职责则是各有不同。创世之神大梵天,神力无边,只有在一个终始循环结束、需要重新创造时才告终止。与另两位大神不同的是,大梵天神是超拜的,善男信女们膜拜的是三位一体的另两个成员——保护之神毗湿奴和毁灭之神湿婆,膜拜者们视其为至尊。

印度教教义强调,一切学问及艺术的源泉均来自于神祇。自然,舞蹈也不能例外。

印度教坚信,舞蹈是由湿婆神创造的,因此,湿婆神成为舞蹈的化身。世人所广为熟知的湿婆神一腿独立、双手侧合的“摊陀罗伽”舞姿,是其最主要的标志性造型(见左图)。

湿婆神在印度教神学中占有显要位置。而湿婆神的舞蹈,作用同样重要。在古代和中世纪的一些印度古书记载中,湿婆神的舞蹈作用被大书而特书,特别是在一些用南方泰米尔文记录的文献中,不但有关于湿婆神如何舞蹈以及在何地舞蹈等内容,而且还有关于湿婆神舞蹈的相关背景等重要记载。

由于湿婆神与舞蹈有如此紧密的联系、具有如此重要的意义,因此,我们在关注印度宗教与舞蹈的关系时,首先就必须了解湿婆神及其舞蹈。

湿婆神的舞蹈,在梵文中被称做“坦达瓦”——意为“男性之舞”。有一种说法,湿婆神总共可以表演一百零八种坦达瓦。但在前面提到过的那些古文献中,所描述的湿婆神舞蹈



湿婆神

总共只有六十四种,那是湿婆神在六十四个不同的神殿中分别表演的。另一种广为传播的说法,似乎更具有实际内容,认为湿婆神共会跳七种坦达瓦,而所有其他的坦达瓦样式,均是从这最核心的七种中派生衍发出来的。这七种坦达瓦有自己的舞名,分别是:

1. 卡利克
2. 高利
3. 散德亚
4. 散马拉
5. 特立普拉
6. 乌尔达瓦
7. 阿南达

前六种舞蹈,以描述介绍湿婆神自身的各个方面为主,而第七种被冠名为“阿南达坦达瓦”的舞蹈,则主要表现湿婆神的宗教职责。

“阿南达坦达瓦”是湿婆神最出色的舞蹈,据传最初湿婆神是在印度古城迪赖表演这段舞蹈的。迪赖城今天的名字叫契旦巴拉姆,位于印度南方。有关这段舞蹈的故事是这样的:当时,湿婆神听说,在一片森林环绕着的迪赖城,住着几千名异教徒,用异端邪说来误导广大百姓。湿婆神闻后,决心让这些异教分子改邪归正,遂在毗湿奴神的陪伴下来到迪赖城。毗湿奴神乔装成一个美女,以迷惑这些异教徒。敏感的异教徒们感到了某种威胁的降临,顿时起了戒心。他们点燃起象征牺牲的火焰,闭上眼睛集体默诵咒语。在咒语声中,象征邪恶的一只老虎、一条蛇和一个令人生厌的黑色侏儒应声而现,准备对抗湿婆神。湿婆神临危不惧,沉着起舞,只见他相继制服猛虎和凶蛇,并把凶猛的野兽变成装饰物佩戴在自己身上,然后立在黑色的小侏儒身上不断舞蹈。这时,异教徒们意识到自己的妖术没有任何效果,当他们睁开眼睛时,

看到了湿婆神那光彩照人的舞蹈，湿婆神的舞蹈是那样地感染人，是那样地有说服力，于是，异教徒们全都匍匐在湿婆神的脚下，从此甘为恭顺的教民。

这个故事到这里并没有结束，在那些亲眼目睹了湿婆神舞蹈的异教徒们中间，有一位名叫阿迪·塞沙，他原是一条千头蛇。当时被湿婆神的精彩舞蹈深深地打动了，遂央求湿婆神再跳一遍。湿婆神告诉他，只要他留在迪赖城修炼，就一定会再次观看到湿婆神的舞蹈的。这个已经归顺了的阿迪·塞沙，把自己变成半人半蛇状，同湿婆神的另一个忠实信徒伟亚哥拉帕达一起，留在了迪赖城苦修。在他再一次看到湿婆神舞蹈的时候，已经在迪赖城修行了几千年，最终修成正果，成了印度教中著名的半人半蛇神帕坦贾利。

湿婆神第二次抵迪赖城的传说，也颇具传奇色彩，这也是一个与舞蹈有关的故事。

相传，在迪赖城共有两个神龛，一个是祭拜湿婆神的，另一个则是用来祭拜卡莉女神的。卡莉女神是湿婆神的副本形态，在各方面都几与湿婆神相同。湿婆神第二次到迪赖城来的目的，是为了祝福忠实于自己的教徒帕坦贾利和伟亚哥拉帕达，并为他们祈福。但是，这个举动却遭到了驻城神卡莉的拒绝，卡莉女神不允许湿婆神进入迪赖城。

湿婆神对这样一个尴尬处境颇感棘手，一方面，若不完成自己的使命不可以离去；另一方面，又不想与卡莉女神把关系搞僵。左思右想，为了解决问题，湿婆神建议卡莉女神与他进行舞蹈比赛，谁输了就自动放弃神龛、离开此地。卡莉女神接受了挑战，于是比舞开始。在场的许多神祇和信徒们，都亲眼观看了湿婆神在这次舞蹈比赛中的精彩舞蹈。但麻烦的是，由于卡莉女神是湿婆神的副本形态，湿婆神所有的舞姿与

动作都被她模仿得惟妙惟肖。这让湿婆神非常泄气,无论他怎样努力,都不可能战胜卡莉女神,因为从理论上讲,凡是他能做到的,卡莉女神就能做到。湿婆神在万般无奈之下,决定智取。只见他猛然将右腿举至头冠处,并保持这一姿态继续舞蹈。作为副本形态,卡莉女神当然可以做出这个动作,甚至可以比湿婆神做得更好,但天生的女性羞涩与矜持心理,阻止她将大腿高高抬起。于是卡莉女神只好停了下来,并平静地退出比赛,甘拜下风。不久,卡莉女神公开告别自己的神龛,在郊外隐居下来。

传说中的这样两次舞蹈传奇,让湿婆神的膜拜者深受鼓舞,他们视湿婆神为“神圣舞神”。为了表达教徒们对心中圣神的赤诚与崇敬,湿婆神的膜拜者们在今已更名为契旦巴拉姆的城里,修建了祭拜湿婆神的“侏陀罗伽神庙”,以作为对湿婆神神圣而永恒的纪念。

这座神庙是一个巨大的建筑物,每一面都有1500平方英尺,里面总共设有5个神龛。其中有两个最为重要,一个是置于“金厅”中的,供奉着湿婆神脚踩侏儒舞蹈的造型;另一个在不远处的“舞厅”中,供奉着湿婆神右脚及冠、战胜卡莉女神的舞蹈形象。据传这些神龛的置放位置,都是湿婆神当时舞蹈的方位。建造的次序是,先按位置设立了神龛,然后才在神龛的周围建造起恢弘的神庙。

既然有神庙实物为证,那些栩栩如生的传说便似乎更加有了几分飞来的神韵。实际上,印度古代文献中有大量关于湿婆神跳坦达瓦的记载。其中,文字记载与传说相互印证的倒也不在少数。

在早期泰米尔语的文本中,也记载着湿婆神的许多舞蹈,比如:在烧了金银之城特立普拉之后跳的“考度考提舞”、在战场上跳的“潘达兰甘姆舞”、手持头盖骨跳的“卡帕利舞”等。有些记载,是关于卡莉女神的舞蹈,其中最重要的一个是“乌达瓦舞”,据说这是卡莉女神和湿婆神

共跳的一个舞蹈,用来比试谁是最好的舞者。“杜尔加舞”也是卡莉女神跳的舞蹈之一,据记载这个舞蹈是卡莉女神独自一人赤裸身体在火葬地或战地上面对被杀戮的尸体而跳的。此外,有关舞蹈的记载还有与湿婆神的儿子卡提凯亚有关的,比如“库代舞”和“吐迪舞”就是卡提凯亚在打败一些魔鬼之后跳的舞蹈。说到湿婆神的儿子,不能不提到他的另一个儿子甘尼什,或叫甘纳帕提,据说甘尼什的舞蹈也跳得不错。不过,从舞蹈的角度来谈,甘尼什的作用并不那么重要。

在我们关注湿婆神的舞蹈时,是不可能不注意到那些鲜明的象征意味。实际上,象征性这种手法在印度其他艺术门类中比比皆是。比如在上面提到过的“阿南达坦达瓦”这个舞蹈中,就存在着大量具有象征意味的信息:手握丹马卢鼓,代表创世;手掌摊开五指,代表保护;手持火种,代表毁灭与修炼;脚踩侏儒,象征挣脱束缚灵魂的枷锁;脚高高地向上抬起,表示灵魂的再生等。

还不仅于此,“阿南达坦达瓦”舞中的象征意念实际上更为丰富、深入,展开来说,这关乎对于湿婆文化的一些起码的认识及其理解。比方说,丹马卢鼓,代表了某种骚动,某种来自于人类进化最初的步伐和声音中的骚动——宇宙所有的音乐与语言均建立在这种原始声音之上。有一些图形,表现湿婆神的发锁钉在星星上,这表示在宇宙中被固定了的节奏形式。而湿婆神的两只眼睛,代表了世界的两只眼睛,那就是太阳和月亮,湿婆神还有第三只眼,位于前额的中心处,它代表潜在的火焰。湿婆神的三只眼睛,还一起用来表示过去、现在和未来,以表明时间上无限的广度。装饰在湿婆神身上各个部位的蛇,表示湿婆神制服驯化了各种各样的邪恶势力。他的双耳各戴一只男女耳环,说明湿婆神具有男女两者的能力。被印度人誉为圣河的恒河之水,沿着湿婆神溪流般的头发不断涌动,昭示了湿婆神不死的魂灵。而湿婆神脚踩丑

陋、扭曲蠕动的侏儒翩翩起舞，表示出湿婆神可以战胜世界上一切邪恶的大无畏气魄。

可以说，在印度教中，湿婆神完全不是一个偶然的或命数短暂的精神形象，他被视为一个永恒的神灵载体。他支撑着宇宙，并为宇宙带来秩序与目的。诞生、延续与消亡，任何一次生命的循环，均导源于他也被掌控于他。在印度人的眼中，湿婆神的“维陀罗伽”精神，就是人生的全部真谛。

这就是湿婆神，一个与舞蹈艺术紧密相关的神，一个用舞蹈整理世界的神。舞蹈，从来没有如此的强有力过。舞蹈的意义伴随着湿婆神获得永生。

在印度教中，除了湿婆神与舞蹈艺术休戚相关之外，还有一些神灵与舞蹈有关。

在印度教三位一体的诸神中，其重要性仅次于湿婆神的是保护神毗湿奴。不过从关注舞蹈的角度出发，会清晰地认识到，这位保护神在舞蹈方面显然与湿婆神的作用相去甚远，其与舞蹈艺术勉强能有所联系的只有他曾亲眼目睹过湿婆神舞蹈的记载。还有记载说，毗湿奴神曾有过击钹为湿婆神舞蹈伴奏的经历。倒是毗湿奴神的妻子拉克湿密至少与一个舞蹈相关联，那个舞蹈的名字叫做“帕瓦依舞”，传说拉克湿密曾在—群魔鬼前表演这个舞蹈，由于这群魔鬼不断地兴风作浪，拉克湿密下决心用舞蹈迷惑它们，从而制止它们的恶行。

在印度教的神话中，毗湿奴神曾先后以不同的化身降临人世（传说释迦牟尼也是它的化身之一），其第七个化身是克里希纳。普遍认为，克里希纳神的诞生是对毗湿奴神最好的纪念。据传，克里希纳神在童年时代勇敢好强，常爱搞些小恶作剧，而正是其个性中的这一因素为他广大的膜拜者们所喜爱，因为这种乐观豁达的精神，为克里希纳神的神

性赋予了极大的人性色彩。

克里希纳神(见下图)不愧是一个具有人性光芒的神祇,他爱人类,并竭力帮助人类快乐幸福。由于克里希纳神生性浪漫,风流倜傥,因而其生活便与舞蹈结下了不解之缘。不过由于他是神,因而所跳的舞蹈不仅仅只是为了图个愉悦,大部分有关他与舞蹈的传说,都具有较为深邃的含义。各种古书中对于这位神祇跳舞的记载有很多,既记载他跳独舞的情况,又有许多与人合舞的例子。



美术作品中克里希纳神吹笛造型

关于克里希纳神最著名的一个舞蹈,叫做“卡里亚·马旦那舞”。这个舞蹈讲述了克里希纳神制服一个凶猛野兽卡里亚的故事。

卡里亚是一条居住在朱木拿河里的蛇怪,对沿岸的居民造成巨大伤害,这引起了被教民们视为恩人和救星的克里希纳神的高度关注,他一直在想着如何为民除害。恰巧有一天,克里希纳神与一群朋友在河

边玩球，球不慎落入河中，克里希纳神毫不犹豫地立刻跳入水中去取球。河里的蛇怪卡里亚显然非常不喜欢这样的打搅，随即对克里希纳神展开了攻击。双方的争斗搅得朱木拿河波涛翻滚。最后，以卡里亚失败而告终，卡里亚的血染红了朱木拿河里的水。在庆贺胜利的欢宴上，克里希纳神脚踩卡里亚而纵情舞蹈。“卡里亚·马旦那舞”描述的就是这样一个故事。在故事里，蛇的角色与其他宗教中的说法大体一致，都表示邪恶势力，而这里要讴歌的是，正义终将战胜邪恶。

关于克里希纳神与舞蹈相关的记载，更多的是对于他的舞蹈中甜蜜浪漫风格的记述。其中，最有名的莫过于“拉洒·丽拉舞”或叫“拉洒·曼德拉舞”。

这是一个充满炽热爱情的浪漫舞蹈。据说，当皎洁的银色月光映照着朱木拿河时，克里希纳神就会与布林达班城的挤奶姑娘们欢聚起舞。一些古代梵文文献曾对这位人形神的生活有大量记载，业已发现的最重要的相关文献是《巴呷瓦塔·普拉那》第十卷。在这本书中，作者用了至少五章的篇幅，来描述克里希纳神跳的“拉洒·丽拉舞”：

每天晚上，当银色的月亮升上天空，克里希纳神就来到朱木拿河的岸边，开始深情地吹奏起笛子。不久，一个接一个地，那些挤奶女工们放下手头的活计，径直向笛声响起的方向走去。她们三五成群，既有公开的，也有秘密的，纷纷地聚拢在一起。对于她们而言，那悦耳的笛声不啻是一种召唤，没有谁能抗拒如此深情感人的天籁之声。无论是她们的丈夫、父亲，还是兄弟、朋友，都无法阻止她们，因为从克里希纳神的魔笛中吹奏出来的美妙音符，已让她们忘记了周围的一切。

于是，这些挤奶姑娘们忘却了一切——整个世界——每晚都聚在朱木拿河岸边与克里希纳神相会。天上的月亮散发着幽幽的柔和光芒，朱木拿河波光粼粼，到处都在泛着爱的气息。姑娘们与克里希纳

神相会在一起,共同跳起象征爱的“拉洒·丽拉舞”。毫无疑问,克里希纳神是这个舞蹈的中心人物,他一会儿与姑娘们齐舞、让姑娘们围着他舞蹈,一会儿又与个别姑娘单独舞蹈。他热情洋溢、无拘无束,享受着与民同乐的惬意。与他一起舞蹈的姑娘们,也都深受感染,她们好像彼此都忘了别的姑娘的存在,感觉只有自己在单独与克里希纳神跳舞。

一轮一轮的舞蹈不停地进行着,“爱之舞”、“生命之舞”、“愉悦之舞”……没有饥渴、没有倦怠、没有疲惫,在这个令人兴奋、让人忘却一切的氛围中,姑娘们成了一个整体,与爱同在,与神同在。

很显然,通过上面的叙述,可以看到,“拉洒·丽拉舞”主要是以表现爱情为主题的舞蹈。然而,即使在印度,对这样一个表现温情的舞蹈也会经常产生误解,许多人只看到了舞蹈中艳情的成分,从而忽略了舞蹈的真正意义。

从宗教的角度来看,挤奶女工并不仅仅代表布林达班城的姑娘,也并不代表任何一个会跳舞的女性,她们代表的是所有的饮食男女,整段舞蹈表现的是为了“神圣的爱人”而放弃尘世感情的主题。在这里,人们用身体的表达作为礼物敬献给心中的神,以表示对神的敬慕与忠诚,人们的爱是非视觉化的。所有的情感与钟爱,都被引向“神圣的爱人”,从而超越了尘世意义上普通肉欲的快乐与诱惑。克里希纳神用笛声召唤姑娘,则表现了这样一个道理:没有人能够阻挡神的召唤,无论对于男性还是女性,神是人类真正的、持久的爱人。在舞蹈中克里希纳神能够分身有术,每个分身同时与众人单独舞蹈,这揭示了这样一个道理:神是可以与任一信仰者单独直接交流的,而不管同时膜拜这个神的人数有多少。

因此,一个看似普普通通、似乎主要是表现爱情的舞蹈,实际上,仍

以宗教的宣传为终极目的。

克里希纳神的典型造型,就是惬意地吹奏着笛子。这个造型体现了浪漫、温情,为印度广大民众所喜爱。

除了上面论述到的湿婆神、克里希纳神等神祇外,在印度教万神殿中还有相当一部分成员与舞蹈相关。其中应该特别提到的是:天堂众舞神和众乐神。虽然在神的级别上,他们都不是重要的神祇,但却为我们提供了许多有关舞蹈的例证。他们精美绝伦的舞姿,为印度古典舞日后的重建,提供了广阔的想象空间。

提到天堂舞神,也有许多美丽的传说。舞神都是天上的仙女,她们司职歌舞并以此愉悦众神和男人。相传最初她们都是山林水泽间的美丽仙女,后来,作为富有歌舞表演技艺的表演者而进入天堂。舞神们最崇拜的是爱神卡玛德娃。无论她们身在何处,总是由乐神们为伴,因此舞神们都嫁给了乐神们,成为天上的终生伴侣。而乐神们总是为心爱的舞神们的舞蹈伴唱、伴奏,有时也参与到舞蹈之中。

在印度教大量现存的雕塑及绘画等作品中,对于天堂舞神的记录和描写俯拾即是。舞神们那丰腴的体态、各种各样的舞姿以及生活姿态,于静止中呈现出极其丰富的动感,不仅为今天的舞者所大量模仿,同时已经成为非常重要的美术欣赏对象。

此外,同样在天堂司歌舞职的,还有奇那拉斯神和奇那丽斯神,前者是人身马首,后者则是半人半鸟的形态,在传说中,他们都是能歌善舞的高手。

* * *

正是因为与宗教无法分开的联系,印度古典舞获得了无比寻常的意义。这既体现在“道”的方面,同时更反映在“器”的方面。从“器”的角度入手具体分析,可以发现印度古典舞的语汇库,主要由这样两大类

动作构成:伴随宗教同生的与伴随宗教后来的。

伴随宗教同生

是指直接从宗教中产生、直接为宗教服务的动作部分,主要体现在上面提到过的占据印度古典舞半壁江山的叙(描)述性舞段之中。

这类程式化动作具有极强的表意功能,这是它为传播宗教思想而必须具备的一个手段。由于教义内容庞杂、人物具体等等缘故,非语言的舞蹈必须找到能与语言相等的叙事方法,方能完成教化的任务。这样,它就必须最大限度地开发和利用肢体各部位特殊的语言效果,并逐渐形成固定的程式化语言模式。比如,印度古典舞中手势的抽象化程度就很高,其渊源是极其古老的,在印度古代《舞论》中就记述了一百零八种具体的手势及其含义。若是不论整体审美价值,印度古典舞的手势动作,完全可以单独叙说故事(见下图)。



传情达意的印度古典舞手语

几年前,中国东方歌舞团曾将印度舞与中国的敦煌舞做过一个比较性的演出,其中有一段就是专门的印度舞手语表演。十个手指头居然拥有如许的表现力和概括力,的确让人叹为观止。它同时让人联想到中国古代的“巫”舞以及西南少数民族部分舞蹈中的手势、手语以及它们所负载的功能。这些程式化极强的手势在今天的印度古典舞表演中,除了具有较高的表意性,还具有极其艺术化的审美成分。

与丰富复杂的手势相配合,印度古典舞在眼睛上也很讲究,训练上的严格使其表现极富感染力。它与中国戏曲讲究“手眼身法步”完美配合的表演方法,有着惊人的相似之处。季羨林先生说,中印同属于一个大文化体系之中。从本书所列举的许多舞蹈中,似乎都可以获得类似的印证。

伴随宗教后来

是指在“同生”部分的基础奠定之后,不脱离这个文化场而渐成自己独特审美价值的动作系统,主要表现在纯舞之中。这部分舞蹈是属于印度古典舞立身之本的华彩乐章,也更具有“舞蹈”的意味。

对于观赏者而言,即使你对印度历史、印度宗教知之不多,也完全可以被这部分精彩的舞蹈所吸引。这部分舞蹈各派彼此有异,如果说“同生”部分是印度所有古典舞派在共性上的体现的话,那么,“后来”部分则体现各派独立的审美差异。由于时间久长,各舞派均发展出了带有绝招儿的看家技术。可以说,它们共同的繁荣,把印度古典舞打扮得出奇的妖娆,终不愧为世界艺林一大奇观。

舞蹈与宗教的姻亲关系,是印度社会中一个醒目的景观。奥秘无穷、瑰丽无比的印度教,为印度的舞蹈艺术在形式上与内容注入了不竭

的双重泉流,使得印度的传统舞蹈如同精心酿制的醇厚甘露,香气四溢,历久弥新。

乘着印度教赋予的翅膀,印度传统舞蹈飞上了审美殿堂的最高峰。抬头看它时,但见云端霓虹处,风情万种。

第三节 黛娃达西——印度早期的职业舞蹈家

在世界上诸舞蹈艺术系统中,有许多独立的专业术语难以在别的系统中遇到,如芭蕾舞中的“芭蕾琳娜”(女主演)等。这类词汇由于蕴含着十分丰富而具体的含义、交织着浓重的本民族历史及文化的独特意义,从而不易在别种语言体系中找到对等且完美的表达方式,因而无法直接翻译成别种语言。这类词汇的独特性和唯一性,恰巧证明了该民族文化所不可替代的本质。而对这类词汇的探源,则会丰富和深化人们对该民族文化现象的认知和理解。

具体于我们此刻所关注的印度古典舞世界,就有这么一个至关重要的词汇,它对我们揭开印度古典舞社会及其相关历史知识的面纱,具有关键的作用。这个词汇就是“黛娃达西”(Devadasi)。

黛娃达西这个词,早在两千多年前就出现了,它的实际含意是“神的仆人”,专指那些在印度教寺庙中以歌舞表演的形式侍奉印度教神祇的姑娘们。这些姑娘以跳舞、歌唱或弹奏的表演方式在神庙中服务,可以说,黛娃达西们是印度最早的职业歌舞演员。

约始于公元纪元时期,在一些印度古代梵文著作中,经常可以读到有关黛娃达西们在表演或生活上的许多记载。

在那个时代,黛娃达西们在印度南方始终享有极高的社会地位,特别是到了公元9、10世纪左右。当时印度南方的焦尔王国正值盛期,

一代又一代的国王们热衷于大兴土木，到处建造庙宇厅堂。这个举动更是一度抬高了黛娃达西们的身价，因为她们是在这些庙宇厅堂中举办各种祭祀活动的生力军。作为受众人拥戴的传统，这样的仪式性活动直到19世纪后半叶才由于传统艺术的渐次式微而逐渐告一段落。以后，随着传统舞蹈艺术的渐渐复苏，特别是其艺术性得到越来越令人瞩目的张扬，纯艺术的舞蹈理念越来越鲜明，这才将黛娃达西们的艺术活动与其宗教环境彻底分割开来。黛娃达西们的舞蹈不再是为了宗教或者纯粹娱乐的目的而表演，而是成为人类文明活动的一个重要组成部分。这样，舞蹈者的声誉才又恢复了昔日的光彩。

在印度，所有古典舞种的延续都是通过嫡传的方式进行的，时至今日这仍是一个很普遍、很明显的现象。师传徒，徒传孙，心口相传，代代相袭，与中国过去的梨园班子的传承方式极为一致。同时，师徒间的关系也是彼此依存，徒弟借助师傅的名声出人头地，而师傅则靠有才气的徒弟光宗耀祖，彼此之间在职业的领域里紧紧跟随，在生活上也相互关心。在这个行业里，师道尊严的行规，有着极其久远的传统而且至今被绝大多数人所接受，即使在今天的印度，徒弟遇到师傅从来都是行摸脚礼甚至吻脚礼的。

从古代印度舞蹈领域的情况来观察，早期的那些黛娃达西们几乎都与自己的师傅（梵文称为“古路”）有着在种姓上或家族间的某种联系。一般说来，是这些“古路”们继承保存了流传下来的舞蹈传统，并传授给自己的徒弟，可以说在艺术上他们是前辈，是师长。同时，在演出过程中，“古路”们又作为伴演者和指挥者为黛娃达西的表演撑腰把脉，尽心服务。每当演出进行时，“古路”们坐在乐队的中心位置，或伴唱、或敲钹，审视着现场的一动一静，是整场演出的核心人物。这是在今天的舞台上仍可以非常清楚看到的印度古典舞的一个表演特

征。这种师徒间的紧密关系，也有一个专门术语，叫做“那图万冈姆”。在不同的地区，这种那图万冈姆的模式在诸如礼仪、程序等方面，有着严格的规定，且彼此不尽相同。这种模式，千百年来，维系了印度传统艺术领域中师徒的伦理道德关系，这与中国儒家哲学中的诸多相关学说颇为相似。

下面，我们来透视一下黛娃达西们在早期婆罗多舞种中的发展过程里究竟是怎样的情形。

刚刚提到过的焦尔王国的各位先王们，当时为这种那图万冈姆传承模式提供了最佳的土壤和条件。公元985年，当时的执政皇帝拉吉拉吉王在政治、文化、宗教中心的坦焦尔城的湿婆神庙中，供养了四百名天生丽质、舞艺俱佳的黛娃达西。这些黛娃达西们，平时就居住在神庙四周的道路旁，每人都可以在城外获得一块皇上恩赐的免税土地。在当时的社会生活和公共事务中，这些身价高贵的黛娃达西们扮演着非常活跃的角色。由于她们一生都会侍奉在神庙中，被社会视为神的伴侣，所以黛娃达西们绝不会遭受世俗生活中寡妇所遭受的悲惨命运，如此，黛娃达西们便成为幸运之神的象征及化身。不仅于此，黛娃达西们强化了自身的人格力量，她们普遍被视为能够驱邪避难，具有保护百姓不受邪恶势力侵扰的能力。这也是为什么在举行宗教仪式或举办婚礼等活动时，总会邀请黛娃达西在行进行列的最前端边走边表演舞蹈，人们认为她们拥有某种神力，可以保佑民众。更有甚者，有人甚至认为黛娃达西的舞姿是有绝对法力的，甚至可以使庙塔免受雷电的袭击。虽然都是些传说，但可以看到民间对黛娃达西们的认识，有某种迷信的成分，在一些百姓眼里，黛娃达西们不啻是神化力量的体现。

1792—1823年，有一位名叫阿贝·让·昂杜阿·杜布埃(Abbe

Jean Antoine Dubois)的法国牧师曾在印度旅行和工作,他记录了许多当时的所见所闻,其中就有黛娃达西在中世纪印度教社会中所扮演角色方面的内容。他说他被黛娃达西们的表演深深吸引,并注意到她们可以在类似婚礼等所有非常“正式、严肃”的场合中出现。他写道:“她们是印度唯一能够获得阅读、舞蹈和歌唱等特权的妇女阶层。而当时这些领域是任何一个教养良好、受人尊敬的女人所羞于涉足的禁区……当时普遍遵循的礼仪是,当人们彼此正式会晤时,必须由一定数量的这些人陪伴左右。有她们陪伴被视为主人对对方的尊重……”(参见阿贝·J·A·杜布埃著《Hindu Manners, Customs & Ceremonies》,英国牛津Clarendon出版社1928年版)。此外,欧洲的另一位旅行家意大利人马可·波罗,在记述他在印度的卡拉巴尔之行时认为,黛娃达西们的舞蹈,可以增强异性神之间的性爱关系,而这一结果会有利于人的繁衍和庄稼的丰产。这样的叙述虽然让人忍俊不禁,但至少可以透露出某些当时的有关信息。

那么,黛娃达西们是如何被造就出来的呢?

据研究证实,绝大多数黛娃达西都是从五—七岁之间便开始了她们的艺术生涯,也就是说必须在月经初潮之前,否则对于神的祭献将被认为是“不洁”的。每个女孩在最初的拜师仪式上,一般都由一个印度教的男孩教徒为其诵经,以让她从此对自己的师傅忠心耿耿。然后便要择一个吉日,给小姑娘穿上缀满鲜花的新衣,并由两名舞蹈演员搀扶,扶着一根把杆立于师傅的面前。师傅坐在她前面,双手抓着她的两踝,按简单的节奏为她移动双脚。地面上铺着稻草,以示圆满。就这样,她的舞蹈训练在这位“古路”的指教下开始了,训练过程约持续6、7年。等到她渐渐成熟起来时,便要举行下一个仪式,即“脚铃仪式”。按规矩,在“脚铃仪式”举行之前,任何一个姑娘都是不可以佩

脚铃而舞的。而一旦戴上脚铃,则意味着这个姑娘已经具备了一定的专业基础,能够在师傅的吟唱、鼓和音乐的伴奏之下完成一些基本的节奏形式。同时,一个姑娘若是获得了脚铃,便意味着她同时获得了师傅的首肯。因此,这是黛娃达西们成长过程中一个里程碑式的重要阶段。

脚铃是印度古典舞中的灵魂,舞者们视其为至尊的缘由大概就是源于此吧。时至今日,在印度古典舞的教室里,还可以经常看到学生手捧自己的脚铃,举至教师面前,接受教师的祝福,祈求自己能获得像老师那样高超的技艺。

在长期的训练之后,黛娃达西的首次表演就要举行了。

命名的前夜,姑娘需要骑着马到神庙中参加一个至关重要的仪式,实际上也就是婚礼仪式。在那儿,一条圣线一头置于圣像的脚边,另一头系在姑娘的脖子上,象征着彼此婚姻的形成。圣像身披新布,姑娘则被施与拖鞋和鲜花。在这个庄严时刻,神是新郎,而姑娘即是神的新娘。据说,在印度南部安得拉邦的一个神庙里,规定每个姑娘需要在神庙的内室里睡三个晚上,以示她事业的开端,同时也是为了让这个婚礼更加完善。据1945年在加尔各答出版的一本由森奈什·查特继撰写的名为《黛娃达西(神庙舞女)》的书介绍,这个流传很久的古老习俗,一直到发生了一个事件之后才告结束,曾有一名即将成为黛娃达西的姑娘在神庙举行类似的仪式中神秘失踪,引起了各方的关注,从那以后,仪式的方式才有所改变。不过,在那种古老仪式中,正是被赋予了与神的某种特殊关系,使得黛娃达西在日后与他人的性爱接触时,也被赋予了极强的神性,一般人视其为神与人类在极乐世界中的交融。类似的表现题材,在印度古典舞的段子中并不鲜见。

在神庙中,黛娃达西的等级有严格的分类。起主要作用的黛娃达

西被称为大师姐,在正常仪式的舞蹈表演中,大师姐通常坐倚主龛,宣读圣诗。所有被选中入庙的姑娘,都必须得到大师姐的首肯。若有不是她亲戚的姑娘,则要接受更为彻底的调查。一旦入庙,则根据黛娃达西在庙中所做的事情,被分成不同的级别。黛娃达西入庙的原因因人而异,有些是父母对于神庙的虔诚而拱手将女儿奉献给神庙以侍奉诸神;也有些是某些誓言的实现,比如,据阿贝·杜布埃记载:“为了能顺利分娩,许多身怀六甲的妇女都在丈夫的同意下发誓,如果生的是女儿,就将送她入庙服务。这在当时非常普遍。”(引述同上)再有,就是为了躲避贫穷的生活而甘愿入庙服务的。

作为职业的舞者和乐手,黛娃达西中的许多人都是接受俸禄的。在庙里,她们一般都被安排在特定的区域内,在歌舞的同时,有些黛娃达西还需负责一些其他的杂务,如打扫龛堂和装饰器具、引燃圣灯等工作。庙里的圣像需要每日擦拭干净、装饰整齐,并被戴上花环,每逢重要日子还需进行特别的装饰,这些工作也都由黛娃达西负担。黛娃达西需要在每天规定的时间内,在圣像前舞蹈歌唱。每逢圣像离庙出游,黛娃达西则需伴随圣像一同出庙,边走边跳,用歌舞艺术为圣神制造声势。对于黛娃达西而言,所有这些都是她们的分内工作。

黛娃达西也可以有自己的儿子或女儿,这些后代可以自动世袭舞师以及黛娃达西的日常工作。当一位黛娃达西最终结束表演生涯时,通常会举行一个宣告退休的仪式。当一位黛娃达西去世时,会从神庙取来火种,点燃烧尸的柴堆,以表示对她一生侍奉诸神的奖赏。黛娃达西的女儿是所有遗产以及地位的继承者,但若这个女儿比较平庸,歌舞资质较低,不具备一个优秀舞者的资格,她就会被嫁与某位舞师或其他从事诸如农业等低种姓的凡人。

与当时印度教社会的严厉教义相左,黛娃达西与其舞师之间形成

的社会关系相对较为宽松。黛娃达西常常成为其舞师的情妇,而这种情形使得他们之间的关系更为微妙复杂。社会上对这种关系也大都是睁一只眼闭一只眼。舞师的孩子,无论是其妻所生还是黛娃达西所生,都不受歧视,均可享有同样的社会地位。

古代印度这种黛娃达西的运作制度,有赖于一整套经济保障体系的支持,使她们得以免除生活的压力,同时又使这样一个体系代代相传,薪火不断。黛娃达西所获得的土地,是当政者对她们在艺术上和生活上的补偿,这些土地也是世袭品。黛娃达西在神庙里表演,自然可以接受庙里的俸施,而她们也可以应邀在婚礼上表演,并接受东家的施与,大部分情况下,收入都较可观。

不过对这些收入的再分配是有一定规定的:一半归黛娃达西本人,四分之一归师傅,余下的部分则由伴奏的鼓手和乐手平分。另外,按规矩黛娃达西要从她的总收入中提取一定的费用给她的师傅,师傅则须终生为其提供免费指教。每逢印度教节日或吉日,黛娃达西都会给师傅送礼,至于礼品的厚重,则因人而异。

对师傅来说,他既是舞师又是陪演者。但对于黛娃达西而言,师傅则往往拥有巨大的控制力量。传统的做法要求师傅与黛娃达西的关系是终生的,若哪位黛娃达西与师傅不和,便会为她带来毁灭性的灾难。黛娃达西都希望与师傅建立起对自己有利的关系,因而,在这个由师傅和各徒弟组成的社会中,始终充斥着偏心、阴谋、妒忌以及严酷的竞争。另一方面,师生间通过长期的互动建立起来的高度的忠诚与献身,也有相当多的感人例证。虽然,今天这套体系已不复存在,但这种体系的精神,却一刻也没有停止过它在今天印度舞坛上的影响及其作用。

世上万事如同不息的潮水,有涨也有落。印度历史上的黛娃达西

神话作为一个完整的体系最终被解体了,这个过程是伴随着神庙中的艺术遭禁和逐渐衰落的皇宫秩序而逐渐发生的。一个根本的原因是,施主们渐渐地远离了,没有了经济基础,黛娃达西及其舞师便难以维护自己起码的生存和社会地位,这在印度历史上导致了舞蹈艺术的一度衰落,它迫使从事这项艺术的从业者们,不得不开始四处寻求能够庇护自己的场所。从那时起,作为一个印度宗教社会中独有的群体和体系,黛娃达西便终于成为历史的绝响。

在回顾了“黛娃达西”这一印度传统舞史的兴衰道路之后,历史与今天的变与不变颇让人感慨,这一阶层虽然已远离今天的社会,然而这一传统的许多实质性内容仍深深地浸润在今天的印度艺术圈之内。要想充分地理解今日印度舞坛之关系学,回头看看黛娃达西的这段历程,会让许多看似费解的现象迎刃而解。

黛娃达西传统深深地影响了印度古典舞。

黛娃达西生活深深地影响了印度舞蹈家。



雕塑舞女造型

第四节 印度古典舞审美特征

我们的南亚近邻印度,是一个在文化形貌上很独特、很奇异同时又完全自成一统、自给自足的国度,与其他国家有很鲜明的差异。当然,这种差异的根源是历史的自然形成。而正是这种人类文化形貌上的彼此差异,使得世界文化呈现出多元而活泼的形貌,得以以多格局、多维度的模式,体现着全人类的智慧。

印度古典舞领域亦与世界上别的舞蹈体系有着明显的文化差异。

那是一个全新的世界,一切源自别的文化体系而生成的价值判断,在那里均行不通。因此,欣赏印度古典舞时,切忌用自我的惯性思维去衡量、去揣度。

形成印度古典舞独特风格的根由,当然离不开印度历史及文化的培育。印度古典舞是世界上历史最悠久的舞蹈体系之一。业已发现的在这块土地之上的最早舞蹈文物,是今巴基斯坦境内莫亨朱达罗出土的早期“印度河文明”时期的舞俑女形象,距今已有约 5 500 年的历史。而印度古老的梵文经书《吠陀》,更是大量地记载了古印度人与舞蹈有关的一些细节。悠悠几千年的岁月,遍布于全印度的各种古典舞蹈,相继沐浴着婆罗门教(后为印度教)、耆那教、佛教、伊斯兰教的文化甘霖,在神庙中、宫廷里、舞台上……代代相袭,顽强而卓有成效地走到了今天,成为今天世界舞坛上最具文化内涵和品格、最具艺术韵味和活力的舞蹈奇观。

印度在 20 世纪中叶以前,曾一度是世界人口最多的国家。幅员辽阔的土地、勤恳执着的人民、源远流长的历史,都为印度古典舞的发展提供了良好的栖息环境和条件。就整体而言,“印度古典舞”实际上只是个集合概念,它的实质、它的内容,在同印度各地古典舞种的具体呈现中才具有实际意义的。这些古典舞,虽在形态上各有不同,审美表现上有很大的差别,但无论如何变化,一个最主要的共同点就是印度教的核心和内涵。可以谓之万变不离其宗。几乎所有印度古典艺术,无论是内容还是形式,无不打上了深深的宗教烙印。

在印度历史的中世纪阶段,由于伊斯兰文化的入侵,古典舞作为印度教的派生物,曾一度中止发展的步伐。但后来,印度舞界又重新根据古代乐舞圣著《舞论》和古代雕塑、壁画等材料,全面恢复了印度古典舞体系。在恢复过程中,经典性的程式化形式和内容更为讲究、完善、传

神、极至,发展的手段在审美规律上也互有借鉴。因而,这些崭新的古典舞形式,在艺术性上得到了极大的强化。

进入20世纪,印度各地的古典舞已明显“全国化”了。在今天的印度,任何一个地方都能看到原本是各据一方的各种古典舞蹈样式。当然,在这个庞大的古典舞库中,居于霸主地位的,仍是起源于南方的“婆罗多舞”、北方的“卡塔克舞”、东部的“奥迪西舞”三大派。再加上不太经常演出、但在国际上很有名气的传统舞剧形式“卡塔卡利”,按以往的传统舞蹈分类法归类为“四大印度古典舞派”。后来,经过舞蹈学术界的分类,又有“六大印度古典舞”、“八大印度古典舞”之说,数目是在不断地累加。

实际上,今天已经很少能听到“几大”、“几大”的提法了。因为,在最初四种古典舞的催生效应下,其他地区的古典舞形式也被陆续恢复起来,比如,东北部的“曼尼普利舞”、南方的“库契普迪舞”、“莫西尼阿特姆舞”和东部的“乔舞”等古典舞等,也都开始成长起来。当然,名声之高之亮,尚不及前述“四大”,但后劲亦不可小觑。由此可以清楚地感觉到,印度古典舞门户是个极其开放的系统,是个不断发现、不断叠加的过程。由于本地区文化上的相继发展,加之在舞蹈文化上身份的辨明与确认,如今印度的许多邦份,都注意到建设具有独特风格的古典舞蹈品种,会给本地区带来效益。于是,纷纷花大力气挖掘尚在沉睡之中的传统舞蹈遗产。不久前,曾出过著名诗人泰戈尔的西孟加拉邦,就在加尔各答召开规模空前的舞蹈学术会议,来论证和确立能够代表该邦的古典舞形式。相信随着这一进程的不断深化,不久的将来会有更多的印度古典舞蹈种类,跃上未来的艺术舞台。

印度古典舞之所以以“古典”冠名,是因为它们同印度舞蹈的另一大分支——民间舞——有着根本的区别。印度古典舞主要是在宗教的

氛围中成长起来、最初只服务于宗教目的的舞蹈样式。由于有了宗教这样一个得天独厚的保护伞,这种舞蹈的发展便获得了一个常人无法估量的人文时空。于是,在日积月累、代代相承的文明过程中,印度古典舞最终拥有了民间舞所无法比拟的文化积淀和醒目的特殊动作符号,这些基质奠定了能够代表这个民族在舞蹈艺术特征上的“正统”的古典精神和气质。

具体分析起来,印度各古典舞派在形态风格上各有不同,如婆罗多舞的稳健、卡塔克舞的潇洒、奥迪西舞的柔媚、曼尼普利舞的清新、乔舞的威猛等等,呈现出在风格类型上互补的格局。不过,若将它们与当今世上的其他舞蹈体系相比较,又可以看出,印度古典舞在整体上是有一些共同的审美特质的。这就是说,印度古典舞彼此之间虽有差异,有些甚至很大,但毕竟是在同一文化圈的滋养中成型的,因而会存在一些共同点。正是在这不同与相同之中,印度古典舞的审美特征,跃然纸上。

印度古典舞统一的审美特征,综合起来大概有这样几点:

一、诗、乐、舞三位一体

“乐”的概念,是中国古代艺术的突出特征。早在周代,宫廷里“雅乐”已蔚成规模。孔老夫子更有“闻韶乐三月不知肉味”的嗟叹。中国古代“乐”的本身形态,就是诗、乐、舞三位一体的。虽然这种艺术形式今天已经被更丰富、更细化的艺术品种所取代,但通过对大量古籍的研磨,今人仍可很容易地知悉中国古代“乐”的实质。

无独有偶,中国今天已难见踪影的“乐”的形式,在从古代至今审美形态未变的印度古典舞中,仍有很好的展现。三者的关系在今天的舞蹈表演模式中,仍是缺一不可。

“诗”在今天印度舞蹈中,以“歌”的形式出现,是伴随着音乐而进行的。

“乐”的功能则是根本不能替代的。舞蹈演出时,必须是现场伴奏,专业表演绝少使用录音带。乐队的组成,也是按传统方式安排的,一般有打击乐(如各种鼓)、弦乐(如萨隆基琴、小提琴等)、管乐(如笛子等)、弹拨乐(如西达儿琴等)和风琴(有时兼做歌手)组成。印度歌唱艺术和器乐艺术的发展与舞蹈成长的过程,可谓是异曲同工。各种鼓和乐器及演唱,均能独立表演,其程式之丰富、韵味之悠长,都举世罕见,完全是一个自足的世界。

“舞”当然更是自不必提。不是亲眼所见,很难相信印度古典舞文化是如此之绚烂。它那自成一体的风格,健全而深邃的美学价值,完整而精致的呈现模式,丰富而撼人的视觉效果,不输给任何一个别的舞种。

在中国,舞蹈家搞一台独舞晚会,是一件极不容易、极不轻松的事情。那不仅是检验舞蹈家水平的试金石,而且意味着对他(她)水平和成就的一种肯定。而在印度,情形却完全不同。所有的舞蹈演员,若无能力举办个人专场演出,就根本不能当舞蹈演员。这虽然与印度舞蹈的传统和形式等客观因素不无关系,但毫无疑问,在印度要想成为一名职业的舞蹈演员,实力只是最起码的第一步。印度古典舞演员的成熟期,几乎都在四十岁左右。这个现象看似不奇,但细究之后会发现这不是个小问题。因为对于文化涵义的理解和觉悟,是随着年龄的增长而提高的。若只能以年轻美貌取悦于人,至少可以说明其建立在文化内涵之上的根基是不扎实的,自然不会形成厚重的文化品味和艺术韵味。印度古典舞本身完全负担得起“文化”二字的分量,是冰冻三尺非一日之寒的有意味的形式。

三位一体的“乐”的形式,是印度古典舞的一个显著特征,它恰巧又

暗合了中国古代传统乐舞的模式。这倒或许可以引申出这样的道理：艺术的起源与发展，是有其普遍规律性的，是必定符合历史长期之合理性的内核的。

二、纯舞段、叙述性舞段与哑剧三位一体

印度古典舞是典型的“用歌舞演故事”的模式，其舞段的结构安排，几乎都是由纯舞段、叙述性舞段（或称描述性舞段）与哑剧表演这三种成分组成。

印度古典舞在生成的早期要传播宗教教义，因而需要它具有很强的叙事能力，哑剧味较浓。这类舞蹈十分注重面部的表演，使得印度舞拥有高度程式化的表现手段。据此，《舞论》便总结出一整套有关“阿宾那亚”（表情）的具体内容。而“纯舞”则是经过长期的、一代又一代杰出舞人的不断贡献而发展起来的。纯舞段在印度古典舞中是最出“彩儿”的重要组成部分，各舞派均发展出水平相当高超的看家本事，技巧程度很高，互看之后顿生“各家有各家的高招儿”的感喟。而叙述性舞段，则是既伴有特色独具的舞姿系统又不乏哑剧表演的结合性形式，之中有叙事、有表现，艺术形态比较丰满。

由于上述原因，印度古典舞是技巧与表现结合密切、相辅相成的杰出代表，这给观赏者带来了极为赏心悦目的内容。

三、手、脚、眼三位一体

除了像其他舞蹈体系一样有丰富的肢体动作之外，印度古典舞在手、脚、眼上的功夫及其配合，也是有口皆碑的。许多舞派仅靠手就能完成一些表现任务。印度古代《舞论》中论述的手势，共有一百零八种。手势的程式化程度很高，表现力很丰富，有很强的艺术生命力。在奥迪

西舞中,手从一侧到另一侧只一瞬的工夫,手势竟变化了三次,而且细腻精确。复杂的手语极大地丰富了印度古典舞的舞蹈语汇,是印度传统舞蹈中一笔难得的财富。

脚的部分更是不言而喻。复杂的节奏型主要靠各种脚点儿来体现,特别是卡塔克舞,脚点儿的功夫是需要多年的磨练才能获得。跳印度舞是不能穿鞋的,因为在印度教看来,鞋是不洁之物,而舞蹈是神圣之举,岂可与鞋为伍。几十年的舞蹈生涯,舞蹈演员天天光着脚板儿,每天成千上万次地跺击地面,个个练就了一副铁脚板儿。

眼睛的用法,也是印度古典舞中的一绝。印度人天生大眼,眉目极易传情,而古典舞中对眼部表现力的运用,早已形成了固定的套路和方法(参见“卡塔卡利”章节中“九种表情”图)。

三者的丰富变化及其完美配合,构成了印度古典舞很重要的一个艺术景观,使其审美的内涵得到了具有实质性内容的具体呈现。

四、脚铃的特征

印度各古典舞派中,没有不戴脚铃而舞的,它不仅仅是道具,更是印度古典舞的象征和灵魂。清脆作响的铃声在印度社会里,不但是舞蹈的名片,而且也是衡量一个舞者是否优秀的标准。优秀的舞蹈家做出的动作,往往超越了普通的铃声及其技巧,达到了一种化境状态。对他(她)而言,这样的铃声是一种富有灵性的音响,它不但为印度古典舞增添了艺术魅力,同时也极大地丰富了印度古典舞的技术技巧层面。

虽然都用脚铃,南方和北方的用法却有很大区别。印度南方的古典舞,一般是将一小片儿嵌有小铃铛的皮子拴在脚踝间。而印度北方的卡塔克舞,则是将小铃铛系在一根长长的线绳上,一圈一圈很讲究方法地

缠绕在小腿与踝之间。有人最多可以一只腿缠上一百五十颗小铃！可想而知，演员在这么多的铃铛伴随下起舞，该是怎样的一种气氛和效果。



卡塔克舞的脚铃

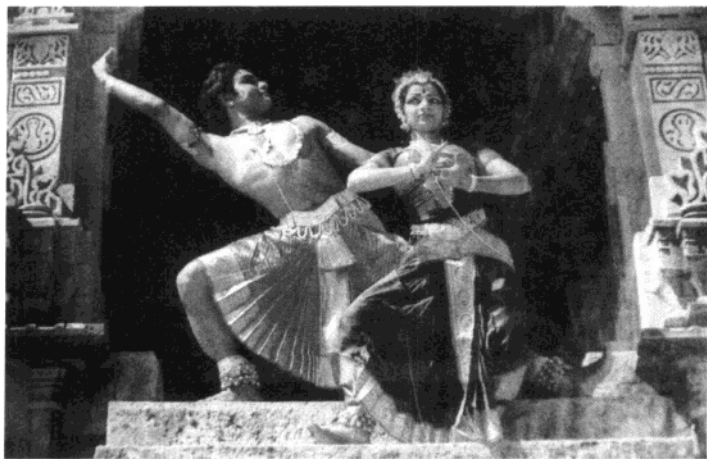
* * *

以上粗略地概述了印度各古典舞派共同拥有的几个基本美学特征。实际上，这些古典舞种类彼此的不同之处，更是拥有很鲜明的色彩和效果，本书将在下一章中予以分别介绍。

第二章 种类与特色

第一节 婆罗多

婆罗多(Bharata Natyam),一种产生于印度南部泰米尔纳德邦的精致而复杂的印度古典舞种(见下图)。



婆罗多舞造型

在世界各地,婆罗多舞拥有数不清的近乎狂热的热爱者和崇拜者,外国的舞蹈界人士以及普通观众,在观赏、学习或研究印度古典舞时,

最先认识和入门的大都是婆罗多舞。婆罗多舞已经名扬全球,可以这么说,在许多人眼中,它已经成为印度舞蹈的代名词。

婆罗多舞为什么会有如此巨大的艺术感染力?它是如何发展完善起来的呢?

婆罗多这种来自于印度南部泰米尔纳德邦的古典舞,虽然古老,但今天依然稳稳地占据着全印乃至全球的表演印度古典舞的舞台。它形态精致而复杂,舞蹈起来既行云流水又延宕起伏,从舞姿上看,它极其富于力度,脚部击地的力量非常稳健而复杂,动作的轮廓清晰精确,直线条和轴心论的基本动势给人以平衡感、美感和力度感。它在体系上自成一体,有着印度古典舞共有的结构形式,无论是慢板、快板,或者是纯舞、叙事,一切都完整有序。它的舞蹈语汇技艺性很强,表现性也很强。所表达的主题和内容,大都着眼于印度那丰厚而浩瀚的神话和宗教宝库中的典故及其哲理。随着歌词而表述出来的众多形式不同、层次分明的表情,是它在艺术表现上的一大特色,根据特定情景、特定角色的需要,它会有一系列完整而准确的动势反应。为了达到这一点,表演者本人必须是既敏感而又善感的,需要他(她)具有较强的创造力和演绎能力,用自己的理解和表达,牢牢地贯彻剧情、抓住观众。在人们观赏婆罗多舞的表演时,完全可以根据某位特定舞蹈演员的年龄、训练水平、素养、经历、知识面以及天赋等专业条件,看出他(她)的特点。因而,观赏在风格和特色上因人而异的婆罗多舞表演,是件令人惬意的美差。

不过令我们略感吃惊的是,婆罗多这个舞名的产生并不是很久以前的事情!以前,称呼这种舞蹈时不用这个舞名,而用其他不同的名字,如萨地卡切里、齐那姆勒姆、迪西亚特姆等。Bharata Natyam的字面意思直译是“婆罗多的舞剧”。natyam是舞剧的意思,而“婆罗多”,是一位印度

古代圣人的名字,据说在喜剧舞蹈方面曾受过湿婆舞神的亲自指教,他在受到影响后,写下历史名著《舞论》,该书是所有南印度古典舞的源泉。因而,有研究者认为,婆罗多这个舞名沿用了撰写此书的作者的名字。当然,有人对此也有不同的意见,认为 Bharata 是 bhava(表情)、raga(曲调)和 tala(节奏)的复合形式,以表示在这种舞蹈中,表演所需的三个主要支柱。

就起源而言,无论从哪个角度着眼,婆罗多舞是从南部印度的坦焦尔流传开来的,这是没有异议的。

坦焦尔,位于印度东海岸的南端,在历史上,曾是统治长达一千多年的焦尔王国(旧译“朱罗国”)的所在地。这个王国在最兴盛的时期,其势力曾北至恒河流域、南及斯里兰卡、东到马来西亚和印度尼西亚等地。国王们以乐于修筑城廓庙宇而闻名,同时对各项艺术的热爱和扶持,达到无以复加的程度。时至今日,坦焦尔仍是南印度传统古典艺术的中心。当 13 世纪末,在北方入侵者的打击下焦尔王国渐趋消亡时,焦尔王国的铜器和在坦焦尔、契旦巴拉姆城和库姆巴考纳姆城的众多寺庙中发展起来的歌舞艺术,取得了无以替代的辉煌成就。

婆罗多舞的发展和提炼过程,始自于 16、17 世纪,当时南印度的艺术活动日益活跃了起来。大约在 19 世纪,出现了对婆罗多舞的发展起过重要作用的培赖尔四兄弟:鲍尼亚、辛尼亚、瓦迪伟路和西瓦南达姆。他们的父亲苏鲍拉亚,就是坦焦尔王宫中的一位舞师,他也是当代已故婆罗多舞大师 M·S·培赖尔所能上溯最远的先祖。据说,正是当初培赖尔四兄弟的共同努力,使得人们今天所能观赏到的婆罗多舞,在每一段的舞蹈形式上和伴奏音乐上,拥有了最基本的范式。

婆罗多舞的起源及发展,完全植根于印度教,特别是印度教神话和宗教渊源。这一点可以清楚地 在婆罗多舞段的歌词、古代印度教神庙中的雕塑和该舞种的理论上得到印证。在南印度的一些寺庙中,一些雕塑表现了众神们将音乐舞蹈传给人类的场面。这些精湛的场面,既有神圣的宗教意义,又传达出有关印度古代舞蹈状况的诸多信息:创世之神大梵天那美丽的妻子萨尔斯瓦提弹奏着伟那琴,表示了所有艺术形式如音乐、绘画、舞蹈等得到了升华的含义;那拉达是伟大的行乞乐神;还有数不清的湿婆神和他的儿子甘尼什的舞蹈姿态;以及众多天庭中天堂舞神和乐神的丰富形象。这些不朽的石头雕像,至今分布在印度各地的众多神庙之中。

如此看来,婆罗多舞与宗教的关系的确是不能漠视的。印度教被认为是一种“活着的宗教”,每一个神话故事都与道德规范和行为准则有直接的关系,它既十分现实地指导着人们在日常生活中的举止,同时也将人类的生活与神的关系表达出来。由于在教义上简单朴实,极其富于人情味,因而印度教易被人接受。其结果是,高高在上的神们,也因而变得十分世俗而具体,让教民们从而获得心安理得的轻松心态。

直到 20 世纪初期,印度的舞蹈仍在寺庙里的各种仪式中扮演着极为重要的角色。过去,庙宇一般为当地统治者或土豪所拥有和资助,舞蹈者、舞师以及乐师们因此而受到极大的尊重,并由寺庙支付给他们一定数额的生活费用。在有些宗教仪式中,舞蹈者是主要角色,她们熟知各种仪式程序和祭拜礼仪,在载着神像的马车前做舞蹈表演,引导着教徒们完成虔诚的宗教仪式。事实上,舞蹈者的身份很耐人寻味,在理论意义上,她们已正式嫁与天神,因而她们首先要效忠的是对神们进行膜拜的礼仪。这一点同古希腊的高级女祭司的地位相若。这些被叫做黛

娃达西——也即神的侍女——的舞女，除了在复杂的仪式祭礼上表演之外，也出现在其他一些被视为喜庆吉祥的场合中，如：节日、加冕典礼、婚礼、儿子出世和乔迁之喜等等。对于普通人来说，寺庙辖区或许最佳的观赏舞蹈的场所，对于舞蹈者，这个场所使她们充分享受了在职业上的安全和尊严。

在印度近代史上英国人统治的最初阶段，舞蹈的发展曾一度衰落。由于宗教价值的失落，黛娃达西们为了生存，不得不开始到王子的宫中和富人的家中表演。在那里，诗人们为他们的雇主大唱赞歌，而舞蹈者则用肢体来诠释这些诗作。庙宇舞者变成了宫廷舞者，舞蹈的宗教神圣意义渐渐被人淡忘。加之政局的动荡、社会文化价值的变迁，众多受过教育和富有的印度人不再支持失去精神含义的艺术，从而造成舞蹈者的地位持续下降，舞蹈者的声名也随之下降。这种状况，一直持续了好多年。

或许正是由于婆罗多舞的这种失落，以及其实践者的声名狼藉，导致了近代使其复活和重现婆罗多舞当年风采的有声有势的复兴运动。这场运动在一些先锋人物如：巴拉萨拉斯瓦提、拉贾拉克什米、卢克米妮·德卫和E·克里湿那等人的努力下，轰轰烈烈地发展起来，并得到了来自社会的普遍认同。最为突出的活动包括，位于印度南部的马德拉斯音乐学院，向公众提供了一方展示巴拉萨拉斯瓦提婆罗多舞舞技的园地，从而为这场复活运动做出了卓越贡献。在这里所表演的新婆罗多舞段中，纠正了一些不良的审美倾向，从而使得正确的趣味和美学主张，在婆罗多舞的表演中得以重新树立。此外，1935年，这场复活运动中的另一名干将，卢克米妮·德卫举行了首场公演。类似的活动最终确立了婆罗多舞的复兴。

几乎在同一时期，美国现代舞大师露丝·圣·丹妮丝和台德·

肖恩以及拉基尼·德卫等人,将他们创作的富有东方情调的舞蹈作品介绍给了美国人民,从而使印度传统舞蹈的芳容亮相于国际舞坛。同时,思想开明的印度舞蹈家如拉姆·高帕尔、乌黛·香卡等人,也纷纷奔赴杰出的印度舞师如 M·S·培赖尔和鲍尼亚·培赖尔等人曾经居住过的村庄朝觐和采风。一所名叫卡拉克什特拉的舞蹈学院也在此时宣告诞生,它是由卢克米妮·德卫创建的,以振兴当代婆罗多舞为己任。

从艺术形式上考查,婆罗多舞是一个多元复合体,除舞蹈外它还包括音乐调式、固定节拍、唱白诗句、戏剧因素和哑剧成分。纯舞段和叙事舞段是婆罗多舞的主要结构模式。要认识和理解这些舞段,须懂得身体和手的姿态位置、动作种类以及音乐曲目。在婆罗多舞中,节拍是至关重要的必需成分,它由于与音乐紧紧联系在一起,因而了解这种为舞段伴奏的音乐及其节拍,也是相当必要的环节。就纯舞段和叙事舞段两者相比较,纯舞段是婆罗多舞的脉搏,而叙事舞段则是婆罗多舞的魂灵。

根据今天仍在使用的古代范式,婆罗多舞的身体姿势有十种。而手的样式则通常用来为身体的对称而组成各种不同的动式结构。最基本的动式是双手外伸与肩平,称作“那提亚拉巴”动式,表示舞段即将开始。在所有的动作位置中,手指的变化可以有所不同,这在纯舞段中并没有太鲜明的含义,只是用来增加舞蹈多姿多彩的美感。但在叙事舞段中,情况就不同了,任何手形都会有严格的、特定的含义。

纯舞段的最佳境界是提供纯粹的观赏愉悦,不带较细致或较强烈的表现内涵。如果这时表情过于突出明显,则会失去其自然而轻松的美感特点。表演者以身体动作而不是面部表情来表演,特别是在非诠释某个特定角色的时候。在欣赏婆罗多的纯舞段时必须记

住,纯舞不是用来表达某种特定表情的,而是舞蹈的装饰即华彩部分。

婆罗多舞的舞蹈语汇贯穿成一个较为稳固的系统,是二十世纪以来的事情,由于时间并不算太长,因而使得一些舞校直到今天在其训练上仍带有一些偶然随意性和不规则性,有些教师甚至并未完全掌握这种形式的基础。不过,越来越多的教师开始规范他们的教学系统,并相互吸收以扩大本系统内婆罗多舞蹈语汇的容量。

在婆罗多舞的语汇上进行系统规范的先锋,是卢克米妮·德卫。她从以往的舞者手上接过一切并进而发展成一套完整的、自圆其说的语汇系统,从而使得学生们可以由简到繁,循序渐进,最终完成相当复杂的手脚配合。卢克米妮·德卫在这一领域里的贡献是无法估量的,婆罗多舞今天之所以能在动作程式上呈现出极大的统一性,很大程度上有赖于她的卓识和才能。

在训练上,今天的婆罗多舞教师所使用的方法,大都是以三种由慢到快不同的节奏来完成每一动作的教学任务的。这样做,不仅可以逐渐熏陶学生在平衡和节拍上的感觉,同时让他们在学舞之初便开始理解并喜爱那些基础节拍样式。

婆罗多舞关于舞步的有关术语,多年来一直采用泰米尔语,这在印度各地都是如此,就像芭蕾舞的术语都通用法语一样。在婆罗多舞中可以经常看到的舞步有:用脚底部击地、脚跟朝前或旁点地、向旁快速滑行、用脚趾点地的小跳、旋转动作、蹲坐、不同方向的伸展,以及在结束舞蹈时做的一些特定的动作。

上述舞步可以通过重新编排组合,以流畅的语汇产生快速多变的変化。从动作审美的角度仔细观察,会发现婆罗多舞的动作有些很刚健,有些则很柔和;有些动作是原地进行的,使用固定节拍或非

固定节拍,有些则向两旁做较大的挪移,还有些动作可以让舞蹈者由后向前自由行动。同时,舞段中的那些旋转和跳跃动作,也使得婆罗多舞的舞蹈空间感十分丰满。所有这些动作都会让一个舞蹈编导有足够的多样性选择,来完成新的创作。在印度,一个优秀的舞蹈演员,可以让一段很短的纯舞段,产生很好的观赏效果,长舞段不见得是测量舞者水准的标尺,它只能证明舞者的能力和控制力,达到所要求的标准。

叙事舞段,同样也是婆罗多舞中非常重要的组成部分。它们除了拥有纯舞段的部分动作组合之外,还要传达和表述出某些特定的宗教观念及其连带的情感逻辑关系。婆罗多舞原是以纯舞段和叙事舞段的两足之势,立于印度古典舞坛之上的,二者本不应再分轩轻。不过统观今天日常的婆罗多舞表演,这个通过手势和哑剧表情来表演的叙事舞段部分,是一块被忽略或者说较少得到利用的领域。这与观众们把观赏重点完全系于婆罗多舞的纯舞段有直接关系。实际上,不应忘记,婆罗多舞的叙事舞段更加要求舞蹈者心灵的参与,更加要求舞蹈者富于个性化的感染力和演绎能力,唯其如此,才能达到传递信息、宣泄情感、释放丰富内涵的目的。对此,实在不应该仅仅为了追求观赏性效果,从而使得婆罗多舞的叙事舞段这一宝贵的传统就此终止,这是一种短视行为。

今日舞者的保留舞目,已经极大地丰富起来,许多今天的舞段都是以前在舞台上不曾见过的。不过,另一方面,一些过去曾经受欢迎的舞段,今天却不见了踪影。这种新旧更替的状况,或许是个可喜的现象。因为,自从这门艺术在表演程式及顺序标准上初步定型以后,新的成分就一直在各舞段中不断地增加着。那套最初被培赖尔四兄弟共同建立起来的表演模式,始终是一个开放的系统。它允许自己

不断进步,这既让观赏者不断地获得新奇的愉悦感,也让表演者获得体能和情感上的充分满足。这或许是这个体系一直受到人们欢迎的缘由。

表演婆罗多舞的基本程序是这样的,首段叫“阿拉瑞普”(一段没有唱词的祝福舞段),接下来是“贾提斯瓦拉姆”(纯舞段)、“沙巴达姆”(叙事舞段)和“瓦尔纳姆”(主要舞段),然后是“帕达姆斯”和“贾瓦利”(表意部分),再后是“迪拉那”(快速的纯舞段,要求动作与脚部技巧的完美配合)和“施拉卡姆”(解说性舞段,配以宗教内容的梵文诗词)。目前的趋势是,另一些舞段也被陆续吸收进来,如:“考图瓦姆”和“普施潘加利”(祈福舞段)、“阿施塔帕地”(歌曲段)、“克也坦那姆”(纯舞与叙事相结合段),以及各种从古梵文范本中提取出来的不同段落。所使用的唱词语言也已不再限于泰卢固语、泰米尔语或梵语了,只要舞者自己认为表演上有特殊的需要,任何语言都在运用之列。以前,还有一段关于蛇的舞段(或称蛇舞),在某种商业目的和民俗风情的驱使下,曾常在婆罗多舞的表演中不断出现,但今天这段舞蹈似乎已完全绝迹了。

婆罗多舞的音乐样式,是基于印度南方的卡纳塔克系统的音乐及其节拍建立起来的。要想成为一个婆罗多舞的乐师,须对纯舞段有高度节奏化的把握和对舞蹈所要表现的内容的全面谙熟。在婆罗多舞的伴奏乐队中,鼓手敲击的鼓,名叫米里旦冈鼓,它是一件套的鼓,与北部的两件套塔布拉鼓不同。米里旦冈鼓富于音乐性或节奏性的声响,对于婆罗多舞的构成来说,是极其富有特色的,特别是在纯舞段的表演上,米里旦冈鼓总是伴其始终的。正是有了对于复杂乐句组合的烂熟于心,鼓手和乐师们的这种默契配合,使得婆罗多舞的纯舞段在动感的张力上得到了极大的强化。这种乐句组合,在婆罗多舞中称做“贾提斯”。在任何舞蹈场合中,舞师唱念贾提斯的准确性和技巧性,成为衡

量这位教师专业水准的一把基本的标尺。

过去,乐队在舞台上的位置一般位于舞者的身后,组成的方式包括一至两位舞蹈教师,他们一边击钹一边伴唱,另有一位青年男子以低音和唱。此外,还有一位吹管子的乐师。管子在以前曾经很受欢迎,后来逐渐被今天的笛子所取代。今天,乐队的形式有所改变,在演出中,乐师们坐在舞者右边的一隅,面对舞台。乐队成员包括:舞蹈教师、演唱者、用来代替简单低音的坦普拉琴演奏者、笛子手、提琴手和伟那琴演奏者。此外,罐等来自民间的物什也时常被用来增添特定的气氛,这主要视演出者的嗜好而定,不过今天这类情况已不多见。

笛子、伟那琴和提琴与演唱者一起共同奏出独特的音效,这为舞蹈的表演气氛增色不少。在乐队中,舞师与米里旦冈鼓手是核心人物,他们为表演者掌握着恰当的节奏,以使舞者得以按自己熟悉的节奏,完成脚部技巧以及复杂的节奏性很强的舞段。这两位人物必须对舞者将要进行的表演项目完全倒背如流,否则将难以协调出一致的步调,从而导致出现漏洞。至于伟那琴的运用,现在的做法似乎是越来越多地把它用于婆罗多舞的伴奏乐队之中了,在这之前,其实只有提琴是乐队中唯一的弦乐乐器。谈到印度传统乐队中对于提琴的运用,倒是个有趣的现象。这种纯西方式的乐器,显然是印度本民族乐器的替代品。但今天很少有人关心提琴究竟替代了哪种本土的乐器,因为它在融入印度传统音乐的乐队之后,从乐音和旋律等诸方面,都已具有了道地的本土风格。因而日子一久,绝大多数人对于提琴的使用已经习以为常、见怪不怪了。

印度古典舞表演者的形象,在视觉上处于世界上最引人注目的行列之中,婆罗多舞者更不例外。她从头到脚都被用精美而多彩的服装和首饰装饰着,以至于让人们感叹:那么复杂的饰物堆在她身上,她还

怎么舞得动？更不用说舞的技艺还能如此精湛高超了！

婆罗多舞者的长发被梳成辫子，用鲜花和饰品穿插于发迹辫梢，缀满全头。一串缀满饰物的发夹把脸部衬托得更加妩媚，顶部发际中缝的两侧，两个小型圆形饰品分列左右，代表太阳与月亮。这些饰品呈现出闪闪发光的金色与红色，使得黑发更加熠熠生辉。舞者同时还要佩戴金色的手镯、臂箍、中心坠有大饰物的项链、颈链、腰链、脚镯和脚铃。这些基本与其他印度古典舞种演员所佩戴的首饰大致相同，但在制作上所使用金属材料却有变化，形状、样式以及宝石也有所不同。婆罗多舞使用的金属一般是金的（通常采用银镀金），镶嵌有次等红、白、绿等各色宝石。

舞蹈者的服装中包含有一条昂贵华丽的沙丽，这种名贵的沙丽只能使用从坎奇瓦拉姆出产的。坎奇瓦拉姆城以出产美丽的丝织沙丽而著名，所生产的沙丽上，都有一道传统式样的、精心制作的金边儿。这种沙丽比较重，那道金边儿十分艳丽。为了舞台演出的目的，一般选用颜色对比性较强的，以突出金边儿与原底色对比分明的效果。婆罗多舞服装采用的颜色一般有深黄、绿、洋红及其相关色。沙丽的披法有几种变化不同的方式，但不管哪种方式，将沙丽裹缠住身体之后，其长度应该刚好覆盖至小腿处。不过，这种方式在今天已经不复存在了，现在由于裁剪方式成了时髦，所以舞者们都将沙丽一部分、一部分地裁开，按服装要求裁剪成有褶皱的沙丽服装。这样做的结果是，演员看上去更加窈窕，由于合身，从而也更易于完成舞蹈技巧以及其他艺术上的要求，可谓既妥帖又富于魅力。此外，另一种类似睡衣式的服装样式也开始流行，因为这种样式的服装可以使表演者获得在做动作时的更大自由。这些服装上的变化，恐怕跟来自遍及全印的雕塑作品的影响不无关系，那些雕塑作品上的女神及天堂舞神们，身披长长的织物随风飘动，



婆罗多舞姿

优雅而美丽动人,今人的做法在很大程度上似乎是在仿效她们所达到的美妙境界。但沙丽披法的呈现面貌是不会改变的,它的顶端从一个肩膀处披下,底端围着腰部在一边塞住,用一条金腰带系紧。腰前部中心处要求有许多褶,这将使舞者在完成婆罗多舞基本技巧时方便易行,特别是当舞蹈者做开膝下蹲的姿态时,这些褶完全打开,使得下半身呈花开状。同时在动作过程中,这样的着装法还可以强化动作的线条。

应该说,中国舞蹈界对婆罗多舞是非常熟悉的。在所有来华访演的印度舞团中,总是不断地出现婆罗多舞的美妙身影。早在20世纪中叶,当中国文化代表团访问印度时,著名中国舞蹈家戴爱莲曾十分仔细地学习过这个舞种中的一些主要片段。后来,中国著名的东方舞专家张均几赴印度取经,也学习、表演了这个舞种中的许多舞段。可以说,婆罗多舞是中国人民最熟悉的印度古典舞之一。

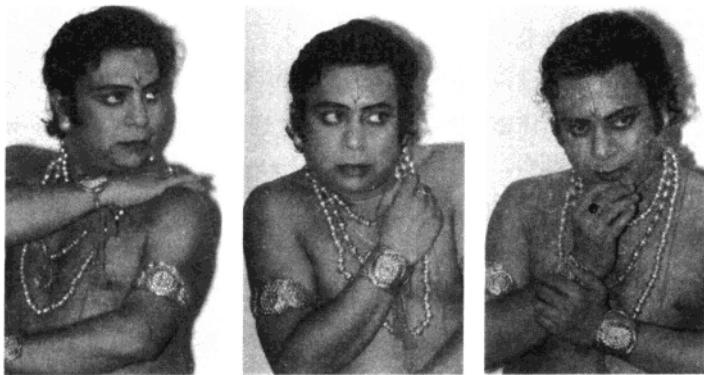
第二节 卡塔克

卡塔克舞,是深受印度和世界人民喜爱的著名印度传统古典舞形式。

实际上,中国舞蹈界对来自南亚的卡塔克舞并不陌生,在几乎每年都有的来华执行中印两国政府间文化交流项目的印度综合歌舞团中,都少不了卡塔克舞的身影。中国东方歌舞团赴印取经学舞的张均、赵世中等舞蹈家,也都曾随印度目前最富盛名的卡塔克之王别居·马哈

拉吉大师学习此舞并把它带回中国。

说到这位在印度被视为“舞神”的卡塔克之王马哈拉吉大师(见下图),那可是位怎生了得的舞坛巨匠,他的传奇很有点神秘的味道。在印度,只要听到他的名字便会让所有人肃然起敬。他的神奇、他的影响、他的魅力、他的号召力,都是今天印度艺坛上绝无仅有的神话般的奇迹。



卡塔克之王马哈拉吉

1998年末,借第二届亚洲艺术节的东风,这位舞蹈大师再次随访演团来到北京,为亚洲艺术节添光加彩。他不愧为声名显赫的卡塔克舞一号人物,在北京的舞台上,用自己生就的舞蹈天赋和几十年的从舞经验,天成般地为我国观众演绎了让人过目难忘的卡塔克舞蹈精品。其精湛的舞技和出神入化的表演,让人感喟:此舞只应天上有。

下面,我们就来看看,卡塔克这个来自天竺的仙舞,是怎样走过自己的成长之路的。

在印度的诸古典舞种之中,卡塔克(Kathak)是一个比较特殊的舞

种(见下图)。与其他那些有着地道印度斯坦风格的古典舞有很大差异,这与其在历史上和发展上的独特原因有关。卡塔克舞发源于印度北方,以令人炫目的脚点技艺,快速如飞的旋转,以及舒展大方、线条明朗的舞姿,在印度各古典舞派中独树一帜。

卡塔克舞的由来及演变

卡塔克舞以表现各种情感为主要特色,它创造性地描述着印度宗教神话中创世的故事以及诸神们的各种传说。最初,这些故事都是通过口述的方式传衍的,这也是那些早期史诗通过人的口述而记录下来的最好说明。

“卡塔”的原意是“讲故事”,经常在印度古代的宗教集会和仪式中进行,通常由一些受过专门训练的人对听众宣讲,这些人就被称之为“卡塔克”,即“讲故事的人”之意。关于这些卡塔克们的历史参考资料,可以在印度两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》中找到,也可以在印度第一部论述演剧艺术的著名著作《舞论》中找到。

在古代印度,讲故事的人可有几种不同的称谓:卡塔克、帕塔克、加塔克等等,但它们差不多同是一个意思。这些讲故事的人在叙述某个故事时,一般穿插着音乐和舞蹈以愉悦观众。据说,创建祭拜毗湿奴各种化身神仪式的伟迪亚帕提,有一个名叫加亚特的乐师朋友,他就是一名专职的“卡塔克”,伟氏本人也常常是喜极而舞。还有材料说,《黑天赞歌》的作者伽亚德瓦和他的妻子帕德玛瓦蒂,在祭拜克里希纳神(即黑天神)时,也是以舞蹈助兴。印地语版本《罗摩衍那》的作者图尔西达斯,曾使用“卡塔克”一词统指那些通过包括使用舞蹈手段在内的用哑剧表演的方式来讲故事的人。上述所有这些材料或许可以佐证,在印度北方,这种舞蹈形式最终以“卡塔克”冠名的历史根由。



卡塔克舞

卡塔克们运用音乐和舞蹈的技艺来诠释故事。那么他们所选用的歌舞技艺与《舞论》中所陈述的艺术规则是相一致的吗？

《舞论》——关于印度古典舞最古老、最具权威性的重要著作，其影响深植于整个印度次大陆，卡塔克舞当然也或多或少地吸收了它的一些基本原则。但在这个主影响和大背景之下，卡塔克舞在相当长的一段时期内，走的是一条自我发展、自我完善的路子。

在毗湿奴化身神崇拜主义的影响下，卡塔克舞最初阶段主要是通过音乐、舞蹈和戏剧等艺术手段，来描述克里希纳与拉达的故事。当时，除卡塔克舞蹈表演者外，还有其他一些舞者团组，如达迪、那特瓦、查兰、科坦尼亚、拉洒阿达丽等。特别值得一提的是科坦那团组，它是莫卧儿王朝时期反映拉贾斯坦邦艺术与文化的一种音乐样式，伴随这种音乐样式的舞蹈称做“拉洒”舞，表现主题一般为毗湿奴的化身神、克里希纳和拉达。这种舞蹈的技艺和动作，与《舞论》原则甚为一致，包含着所有古典舞的形态：叙事舞段、纯舞段、带表情的哑剧等。在北印度早期，同样出现了一种与其十分近似的舞蹈，亦称“拉洒”，通常由一组称做“拉苏达丽”的艺术家表演，目的是祭拜克里希纳和拉达，他们表演的保留剧目有很多。

伴随所有这些崇拜毗湿奴化身神舞蹈的音乐叫做“凯也塔那”，它同样也是卡塔克舞伴奏音乐的源泉。表演凯也塔那的人，被称为“凯也塔那曼达利”，而那些表演拉洒舞的人则被称做“拉达曼达利”。这两种“曼达利”都被作为传统艺风而保留下来。卡塔克舞就是在凯也塔那音乐样式中脱胎而出的古典舞蹈种类，在莫卧儿王朝时期的拉贾斯坦邦，这种艺术形式受到极大的欢迎并获得极大的发展。这点可以从当时的拉贾斯坦艺术绘画中所描摹的有关克里希纳和拉达的大量动作、姿态和手势中，得到明确的印证。

在印度,一些艺术理论家认为,卡塔克舞基本上没有什么宗教价值,并进一步指出,在莫卧儿王朝时期,音乐和歌唱并未给舞蹈形式本身以任何结构上的影响。事实其实不然,在穆斯林文化统治印度以前,这里的毗湿奴化身神宗教已深入人心,而这一定会影响当时的音乐、舞蹈和戏剧。这里权且撇开其美学价值不论,就其宗教意义上的演绎而言,卡塔克舞的表演者们相信,通过舞蹈这个手段,完全可以获得神的超然境界。因而,“无宗教价值”一说站不住脚。

在穆斯林文化统治时期,由于施恩的主子易人,卡塔克舞不幸离开其原教锚地,扮演了一个与现实社会结缘的角色。而同时期的婆罗多舞、卡塔卡利和曼尼普利舞,却自始至终与宗教活动关系密切。

当穆斯林入侵者从北方进入印度并在那里安家以后,立刻选择了卡塔克舞在宫廷中演出。从此,卡塔克舞失去了娱神的使命和意义,演变成了为宫廷恩主服务的工具。表演的动力,只是为了赏钱,而不是出于以往崇高的宗教目的。久而久之,审美的心态也发生变化。穆斯林统治者为此种艺术花钱,说到底只是为了让技艺更高超,从而更好地供他们享乐。于是,他们网罗富有天才的演员进宫,并雇佣名师帮这些演员提高舞艺。赏给那些名角儿以贵重的礼物,激发表演者从艺的热情。而舞者们为了争宠,纷纷采用廉价的绝技,使得这门舞艺越来越失去原有的美学品味,毫无古典舞的光彩和纯净。

卡塔克舞表演者的注意力,从深层的美学价值,转移到只做简单的表面文章,当时判断一个舞者的好坏,往往不是这个舞者的表现力而是在技巧上的能力。那个阶段的卡塔克舞,只有廉价的娱乐成份,只能愉悦人的感官,而缺少对人类深层情感上的关怀。

卡塔克舞是印度北方起源很早的一种舞蹈样式,后来被穆斯林统治者所利用。现在要说另外一种与卡塔克舞的发展有关联的北方舞

蹈,西方人称之为“诺奇”舞。

诺奇舞是莫卧儿王朝从阿拉伯和波斯等国家引进并发展起来的一种舞蹈形式,因而它带有鲜明的异域特征。当时,一些沉湎于欢娱行为的穆斯林君王,为了消除生活上的百无聊赖,就在这些娱乐活动中花样翻新。在他们的宫中,都养有乐师和舞女。当时,印度舞女们认为这样的活动太粗俗低下,拒绝参与这些娱乐活动。因而主子们不得不从波斯、阿拉伯国家引进一些舞女以迎合自己的趣味。这些外国舞女虽然带来她们自己国家的舞蹈技艺,但到印度后,很快就被流行于印度北方的卡塔克舞所吸引,立即开始模仿这种对她们来说是一种全新的舞蹈样式。从此,卡塔克舞被诺奇舞女所采用,并渐渐成为一种名声不佳的舞蹈种类。这种状况从16世纪至19世纪延续了近四百年的时间,深深地影响了卡塔克舞的健康发展。后来,政局更替,在无数位优秀舞蹈家艰苦卓绝的努力之下,卡塔克舞终于获得新生,成为今天受人尊敬的古典舞蹈样式。在复兴过程中,卡塔克舞中的两个流派相继诞生,一个发祥地在勒克瑙,遂称为勒克瑙派,另一个则在斋浦尔,因而被称为斋浦尔派。

首先看一下勒克瑙派的情况。

勒克瑙派形成于19世纪,在当时的当政者瓦吉德·阿里·沙藩王的支持下,获得了很大程度的发展。

此派舞蹈的鼻祖是塔库尔·普拉萨德。他于19世纪初被藩王瓦吉德·阿里·沙任命为宫廷舞者,遂在勒克瑙安顿下来。普拉萨德的父亲普拉卡斯吉,也是这派舞蹈的倡导者。他们究竟从何而来,有不同的说法,一说来自阿拉哈巴德,另一说是拉贾斯坦。普拉卡斯吉有两个儿子,均在藩王瓦吉德·阿里·沙的王宫中任职。藩王对这门舞蹈艺术的热爱,可以说是如痴如醉,以至于曾亲自跟普拉萨德学舞,同时藩

王也给予普拉萨德极大的礼遇。塔库尔·普拉萨德共有三子:宾达·丁、卡尔卡·普拉萨德、巴伊龙·普拉萨德。三个儿子中,前两个继承了父业,均成为十分出色的卡塔克舞蹈演员,对勒克瑙派卡塔克舞的发展,做出了极大贡献。若将两位的舞艺加以比较,宾达·丁在节奏组合上略胜一筹,而卡尔卡·普拉萨德则在节奏念白上占有优势。他们二者的优长互补,成为这派卡塔克舞的主要特征。

在这派卡塔克舞的成长过程中,瓦吉德·阿里·沙藩王的贡献是应该大书特书的,他从各个方面对从事这门舞蹈的艺人给予了直接的鼓励、支持和帮助。

宾达·丁是一位克里希纳神的忠实信徒,他把克里希纳和拉达的浪漫故事,编入到他的舞蹈之中,从而极大地丰富了该派舞蹈在叙事舞段上的内容,这部分舞段逐渐成为这派舞蹈中的精华部分。

宾达·丁没有后代。而卡尔卡则生有三个儿子,他们是:加甘纳特·马哈拉吉、巴伊吉那特·马哈拉吉、山卜·马哈拉吉。这些后生们全都终生献身于卡塔克舞这门艺术。老大加甘纳特(也叫阿产·马哈拉吉),直接受教于他那颇富盛名的伯父宾达·丁,并成为他弟弟们的启蒙先生。老三山卜,后来也成为一名桃李遍地的卡塔克舞名师。

老大加甘纳特唯一的儿子,就是本文开头提到的当代卡塔克舞大师别居·马哈拉吉,他被视为今日印度勒克瑙派卡塔克舞的头号人物,并被誉为“卡塔克之王”。别居·马哈拉吉目前在新德里的卡塔克舞蹈学院任大师,周围聚集了一大群天资聪颖、技艺超凡的卡塔克舞蹈家。今天印度的卡塔克舞蹈演员,视能得到他的亲授为终生骄傲,因为那不啻是一张通向成功的通行证。

别居·马哈拉吉本人是一位思想开明、善于吸收的艺术家,他一边积极继承,一边勇于开拓,在多年的艺术实践中,创作出大量的颇获好

评的卡塔克舞蹈新段。别居·马哈拉吉生育了两子一女,今天也成为卡塔克舞蹈领域中的佼佼者,在此领域中分别占有自己的一席之地。

中国东方歌舞团的舞蹈家张均,三番几次赴印学习舞蹈,曾多次师从别居·马哈拉吉大师,与大师结下了深厚的师生情谊。张均的舞艺,由于得到了大师的真传,加上本人的执着,终于奠定了作为中国舞蹈界精通印度舞艺第一人的地位,她的舞艺得到了别居·马哈拉吉大师的高度评价。此外,后来受中国政府委派到印度学舞的舞蹈家们,也有很多人直接就学于马哈拉吉大师的门下,像东方歌舞团的赵世中等舞蹈家都是如此。

应该说,卡塔克舞得到了两种文化甘霖的滋润,印度教文化为其奠定了坚实的精神基础,穆斯林文化又使其拥有崭新的艺术成份,因而使其在艺术形态上更加充实、饱满。勒克瑙派卡塔克舞的特点是,舞者更多的是通过面部表情特别是对眼睛语言运用来表达内容,重表情多于重技巧成为其主要特色,并被一代代继承者们发扬光大。当然,勒克瑙派并未因此而忽略纯舞段的技艺功能,只是更加强调叙事舞段的表现成份而已。

可以看出,勒克瑙派对我们今天看到的卡塔克舞的发展和提高,起了极大的推进作用。

下面再看一下斋浦尔派卡塔克舞的情况。

斋浦尔派卡塔克舞,在历史上也拥有许多优秀的舞蹈家。在这些人中,加亚拉尔、那拉衍·普拉萨德和逊德尔·普拉萨德三位名列前茅,他们为这一派舞蹈的发展做出了积极贡献。其中,逊德尔·普拉萨德曾接受过勒克瑙派名家宾达·丁的指教。

据传,从事斋浦尔派卡塔克舞表演的最早人物,名叫巴奴吉,他是湿婆神的信徒,从一位圣人处学到了湿婆神跳的“荡德舞”。后来,巴奴

吉把自己的舞蹈技艺传给了两个儿子拉卢吉和坎户吉。小儿子坎户吉是克里希纳神的笃信者，他在父亲传授的舞蹈基础上，编创了一种新的形式叫作“拉赛舞”。他的两个儿子吉达吉和舍加吉，则同时掌握了“荡德舞”和“拉赛舞”。而吉达吉的儿子杜拉吉叶，最终成为这两种舞蹈的优秀继承者并教出了许多优秀的学生。

学生中就有普拉萨德家族的哈里·普拉萨德和哈努曼·普拉萨德兄弟，他们都成长为斋浦尔派卡塔克舞的著名艺术家。哈努曼·普拉萨德生有三子，他们也都随父习舞。其中大儿子莫罕拉尔是以卡塔克舞及其念白技艺，奠定了自己优秀舞蹈家的位置；二儿子奇兰吉，也是一位优秀的卡塔克舞蹈家；在舞艺上名气最大的，是第三个儿子那拉衍·普拉萨德，不幸的是，那拉衍·普拉萨德 48 岁就过早地离开了人世。

那拉衍·普拉萨德最出色的成就，在于他把卡塔克舞蹈技巧中哪怕是最细微的细节都表现得相当精确到位，其完美的高难度技巧令观众感到，卡塔克舞的确不愧是一种具有高超技艺的纯粹的舞蹈形式。那拉衍被誉为当时最伟大的卡塔克舞蹈家，无论他走到哪里，都受到广大观众的衷心爱戴和热情欢迎。

该派的另一著名人物是加亚拉尔，他是那拉衍的近亲，由父亲——著名塔布拉鼓演奏者充尼拉尔引入舞蹈之门。加亚拉尔也曾跟随宾达·丁学过舞蹈，他以动作的优美和复杂而著称。

除这些舞蹈家外，值得一书的还有恩主拉伊格尔王，这位君王同瓦吉德·阿里·沙藩王一样，对舞蹈和音乐艺术情有独钟。由于拉伊格尔王的积极主动，无论是勒克瑙派还是斋浦尔派，都得到了大面积的普及和繁荣。他经常邀请卡塔克舞演员进宫，共同讨论如何发展舞蹈艺术等问题，这已经成为日常习惯。加亚拉尔和阿产·马哈拉吉都曾在查克拉达·辛格时期的拉伊格尔王的宫中服务过。

今天, 勒克瑙派和斋浦尔派卡塔克舞的区别, 几乎体现在两派最优秀的人物别居·马哈拉吉和罗山·库玛利的身上。前者注重仪态的优雅帅气, 强调舞段的传情达意; 而后的舞蹈技巧则无与伦比。他们正可谓是一文一武, 观赏者通过他们的表演, 可以很清楚地捕捉到两位在艺术追求上的不同之处。不过, 今天的卡塔克舞演员已不再拘泥于派别上差异, 完全打破了两者的界限, 自由地驰骋在含有不同成份的两派舞蹈之中。也就是说, 在身体的优美姿态上可以找到勒克瑙派的影子, 而在大段节奏性很强的技艺中可以找到斋浦尔派的影子。今天评判一位优秀的卡塔克舞蹈家的才能, 最恰当完善的标准, 要看他(她)是否能将两派的优长最完美地体现在自己的舞蹈之中。而这, 正证明了印度舞蹈健康成长的发展势头。

卡塔克舞的结构及形式

若说两派卡塔克舞在审美上各有不同的旨趣的话, 那么在结构上则完全相同。其纯舞段的结构, 一般由下列十一种节奏型组合而成, 它们被称之为“波尔”:

1. 甘尼沙·万达那——这是一个印度教信仰者在任何一个典礼或节日上首先要进行的习俗, 主要是颂扬能除却一切障碍的甘尼什神(湿婆神之子, 也叫象鼻神)。也是卡塔克舞的第一个段落。

2. 阿曼达——舞蹈开始时表演, 模仿穆斯林的欢迎手势将手缓缓举至面部。它同时吸收了部分那特瓦利波尔的成分。

3. 塔塔——这是一个装饰性舞段。一手旁伸, 另一手举过头顶, 演员随着塔布拉鼓的节奏活动着眼、眉、颈、肩等。

4. 那特瓦利——这段据说是由克里希纳神最先表演的, 踩着传说中的卡里亚蛇怪的身子而舞, 节奏型为: 踏、抬、踏。

5. 帕拉迈路——这段主要是不同的乐器合奏。
6. 帕兰——这段舞蹈充满了活泼的精力,是最重要、最具活力的段落。
7. 克拉玛拉西——一段节奏性表演,开端舒缓,结尾急促。
8. 卡卫塔——充满了诗意的舞段,尽管有些叙事的成份,但绝对属于纯舞段。
9. 托达和吐克达——纯舞表演的普通段落。
10. 散吉塔——根据节拍而进行的带曲调的节奏念白。
11. 帕旦特——或叫帕坦那,也是念白的意思。舞者击着手掌将节奏型合着节拍唱诵出来。

卡塔克舞的审美特色

卡塔克舞的纯舞段中,有两大艺术法宝:踢踏舞和旋转。它们是卡塔克舞中引人入胜的重要艺术手段。

踢踏舞

踢踏舞是卡塔克舞最典型的、最华彩的部分之一。其繁复而令人叫绝的脚点功夫,是该舞最能引人入胜的艺术法宝。从保留剧目上看,卡塔克舞脚点技艺的普遍性,几乎涵盖所有的段落,而且全部都是形式丰富而节奏多变的,这种颇具形式感的美学品格,含有很深的文化底蕴,其技艺上的高度不是舞蹈学员在短期内可以轻松获致的。正因卡塔克舞有大量的类似保留剧目段落,因此演员们可以为表现某个特定的主题,自由地选择某个段落,同时也可以借此炫耀自己的实力。

从世界范围考察,国际上许多地域性舞蹈都有复杂的踢踏舞,如西班牙的弗拉门可、俄国的民族舞、中国的藏族舞、非洲的民间舞、美国的爵士舞以及由爱尔兰民间舞发展起来的“大河之舞”等等,脚点上的技

艺都形成了各自独具的特色和艺术魅力。而就踢踏舞在节奏复杂程度及完整性上,无疑印度的卡塔克舞所取得的成就非常突出,达到了相当的艺术高度。其醒目的艺术特征和摄人心魄的艺术感染力,让人过目难忘。

旋转

旋转是卡塔克舞的另一大艺术特色。在卡塔克舞中,纯舞段之中的快速旋转,是检验演员水准的试金石。卡塔克舞的旋转很特别,它不像西方芭蕾舞艺术那样以脚掌或足尖作为轴心而运动,而是以脚跟为轴心,看上去与中国传统舞蹈中的点转技巧相类似。

卡塔克舞的旋转速度极快,一个接一个,像旋风似的,非常具有观赏价值。其旋转动作既有原地的,也有行进的。在课堂训练时,学员们一口气转上一、二百个是很平常的事情。在舞台上,旋转部分往往是最能赢得掌声的部分。

中国唐代有一个风靡一时的舞,叫作“胡旋舞”。唐诗中有“臣妾人人学圜转”的诗句,说的是连杨贵妃都成为舞“胡旋”之能手的事情。许多相关的唐代诗句,今天读来,仍可明显地感受到“胡旋舞”的动态与动势,如:“左旋右转不知疲,千匝万周无已时”、“奔车轮缓旋风迟”、“竿戴朱盘火轮炫”、“四座安能分背面”等。据王克芬著《中国舞蹈发展史》称,“胡旋舞”是由中亚传入中原的,的确我们今天仍可以看到,旋转依然是中国新疆及中亚地区民间舞中用得非常多的一种形式。但历史上的中亚民间舞与印度卡塔克舞之间有什么联系呢?这种旋转的理念有没有受到过印度卡塔克舞的影响呢?都是很能引起人浮想联翩的学术问题。

与纯舞段的技巧既相对立又相配合的,是卡塔克舞的另一半内容——叙事舞段,这样的舞段构成方式与印度其他古典舞种相一致。

叙事舞段的含义也就是运用面部表情、身体姿式和手势,来表现某一特定的概念或者情节。

卡塔克舞的叙事舞段,有一个较为独特的方面,即各段落名称均按古代歌曲命名,其中最早的一首是吠陀时代的“昌达斯”。卡塔克舞所运用的最常见、最主要的两种音乐样式,是“凯也坦”和“杜卢帕德”。其他还有:豪里、达玛尔、帕达和巴坚等。穆斯林文化进入之后,新的旋律、节奏形式也被传播过来,如:图木利、达德拉和加匝尔等就都是具有穆斯林艺术风格的音乐成分。这些形式及其变化,都使卡塔克舞的音乐样式更趋丰富。

卡塔克舞除在舞蹈技艺上对舞者具有较高的要求外,同时要求舞者具有高超的吟唱节奏型的能力,这属于卡塔克舞蹈演员的基本功之一。

与婆罗多舞和卡塔卡利舞不同的是,卡塔克舞没有大量的手指动作。在卡塔克舞中,人体是作为一个整体来表现内容的。若要表现某个具体含义,舞者通常不是用手,而是用身体来进行。为此,卡塔克舞发展出许多自身独有的形式,来完成在别的舞种中用手指完成的表现任务,如:加特、加特—尼卡斯和加特—巴瓦等。加特的意思是通过面部表情来表演的段落,加特—尼卡斯的意思是把加特形态缩小,演员向前移动,做出一个姿态来说明故事主旨;加特—巴瓦的意思是整体表演的段落。为表达好内容,演员有时也会借用部分手势语言,不过至今尚没有关于卡塔克舞手语的著作问世,而在别的印度舞种中,这类著作很多。

卡塔克舞虽然吸收了其他印度舞种的一些原则,但在表演形式上还是有自己明显的艺术特色。其运动范围虽然不大,但动作的姿态却鲜明可辨。运动范围不大,主要是因为卡塔克舞中一个接一个的复杂的节奏型所致。卡塔克舞有许多典型的姿态,每当一段复杂的技艺结

束时,就会猛然停止在一个静态造型上,这很像中国戏曲中所讲究的“亮相”现象。卡塔克舞的亮相动作,也因流派和地域的不同而彼此有所差异,但最常见的一个亮相姿态是,一手举过头顶,一手前伸,类似中国戏曲舞蹈中的顺风旗造型。想到上面提出的卡塔克舞与“胡旋舞”之间可能存在的姻亲联想,不知这种不同国度里的不同艺术品种之间所共同拥有的“亮相”现象,是否也可能会存在一定程度上的关联呢?

卡塔克舞的表演程序

目前较为流行的卡塔克舞的表演程序,一般有三个组成部分:

1. 阿玛德:主要是用于演员向观众致意,动作姿式受到穆斯林文化的影响。

2. 帕兰:与婆罗多的“阿德务—贾提斯”相似,在最复杂的节奏型下表演身体动作。不断地增加帕兰段是卡塔克舞的精彩之处。一位出色的卡塔克舞者至少需掌握一百段帕兰。首先由击鼓者击出节奏,然后舞者用脚打点以呼应这个节奏型。

舞者与鼓手必须完全相互熟悉节奏型,配合默契,否则很容易出错。演员的脚点功夫在此时展露无遗,对演员水准的判断,也完全建立在是否能将系于双踝处的三层脚铃统一在一个声音上。(1996年底,中国舞蹈家协会在北京举办了取名为《金秋风韵》的老一辈舞蹈家专场演出,受到社会上的极大关注。特别是当张均带着她七岁的小学生登台表演卡塔克时,引起观众极大的兴趣。她们表演的“彼此竞技”就一段帕兰。)在印度,看别居·马哈拉吉大师表演的帕兰,是一种极大的艺术享受,他不仅能使自己的动作与鼓的合作天衣无缝,同时还能将诸如打电



卡塔克舞亮相

话、骑马等各种生活场景,通过脚点技艺展现在观众面前,很像中国曲艺中的口技,不同的是,他用的是脚而非嘴。

3. 加特:等同于婆罗多的“帕达斯”舞段,通过表情表演主题及故事,很多手势都直接来源于日常生活。

卡塔克的表演服装

卡塔克舞的服装因受到穆斯林文化的影响,与印度其他古典舞种有着明显的不同。通常是,男着印式长衫,腰系布带;女着下摆很宽大的长裙,纱丽前端在胸前展开,由腰带缚住,后端通过一侧肩膀在身后散开,底端兜起系于腰带中。

宽大的衣裙为卡塔克舞的审美给予极大的方便,每当女舞蹈演员快速旋转起来时,飘动的裙裾便像一朵朵怒放的鲜花,绽放出诱人的芳姿。女舞者的发饰简单而大方,一般为一根长辫,脑后装饰黄白相间的花束。



米里旦冈鼓

卡塔克的伴奏乐器

卡塔克舞的伴奏乐器最重要的是两件套的塔布拉鼓。这是一种已经发展成具有相当高技艺的鼓,由两只组成,形状很像印度另一种很著名的叫做米里旦冈的瘦长型鼓,只是把它从中一截为二,略瘦的一只称为雄鼓,另一只稍宽大的是雌鼓。鼓手在敲击时,两手各司其一(见左图)。

卡塔克舞对鼓艺的要求很高,不但要求鼓手对鼓的技艺有全面而娴熟的掌握,同时要求他对舞蹈有相当深的理解。在印

度,许多职业鼓手总是通宵达旦地练鼓,许多鼓手都是通过长年废寝忘食的刻苦训练并经舞师认可,才能获得卡塔克舞鼓师的资格。由于技巧突出,在表演卡塔克舞时,常会有鼓师的独奏段,既为演出增色,又显示出鼓师的鼓艺。内行人是很看重此段表演的。

塔布拉鼓艺的发展已经很成熟,目前,在印度有专门的塔布拉鼓表演晚会。塔布拉鼓表演已成为一种独立的鼓乐表演形式。事实上,许多出色的卡塔克舞蹈演员本身都打得一手好鼓,鼓艺也是他们舞艺的一个重要组成部分。像大师别居·马哈拉吉就十分精通这种鼓艺。由他创作的主要以展现卡塔克舞伴奏乐器风采的新段“法庭辩论”中,他就是以鼓手的身份出场的。另外,他那些身为舞蹈家的儿子们,也经常上台展示鼓艺。大师在北京的表演,就是由小儿子为其充任鼓师的。

这种鼓、舞紧密结合的现象表明这样一个道理:在卡塔克舞中,舞与鼓是珠联璧合、缺一不可的。

除了鼓之外,卡塔克舞的乐队构成中还有:一位歌手、一支撒龙吉琴手(现多被小提琴代替)和一个击铃者。其中,歌手是最重要和最显赫的人物,是场上的灵魂和核心,多由舞蹈教师亲自担当。往往是弟子表演,师傅担任歌手。这主要是因为教师不但要指挥弟子的表演,同时需要及时控制舞台上的一切活动。而由教师吟唱出的曲调和节奏型,往往能控制演员在表演中的速度,帮助他完成传情达意,并给他带来完成表演的信心。歌手应是与演员一体的。

乐队演出的其余形式,与其他印度古典舞种基本相一致。

在今天的印度,卡塔克舞是最具活力的舞种之一。大批的莘莘学子在遍布全印的卡塔克舞专门学校中苦练基本功,等待



卡塔克舞姿

着登台演出的那一刻。而在那之前,造就一个普通的卡塔克舞蹈演员需要六至十年的时间。然而这样漫长而艰苦的训练,丝毫不影响那些酷爱卡塔克舞的学生们,所有的学校依然是门庭若市,其中,许多学生远涉重洋,从海外专程赴印学舞。正是这些忘我的学生,使这门艺术进一步传衍和发展得到了保证。

第三节 奥 迪 西

奥迪西舞(Odissi)是印度东部奥里萨邦一种优美而著名的古典舞蹈(见左图)。

在今天的奥里萨邦,仍可看到比比皆是的古代寺庙,从建筑和雕刻两个方面考察,这些寺庙可以说都是精美得无与伦比。雕刻中,舞者和乐者的形象不绝于目,特别是在布巴内斯瓦尔和科尔腊格的寺庙中,类似的例子更是屡见不鲜。舞者的那些舞姿,与今天的奥迪西舞遥相呼应,证明了奥迪西舞在起源上的悠久历史,也证明了奥迪西舞在奥里萨邦文化生活中不可替代的地位和作用。根据历史文献和雕刻考古可以测定,奥迪西舞有2 000年以上的发展史。难能可贵的是,这种舞蹈样式今天依旧繁荣红火,这道美丽的风景线不啻是奥里萨邦活着的传统。

奥迪西舞的早期历史,可以在一些古代的铭文、浮雕和耆那教与佛教早期使用的修行岩洞里的中楣图案上找到痕迹。已知的最早的材料,是在位于古代乌代亚吉里的哈提贡法洞中的一段铭文上,这段铭文的第五行记载着,羯棱伽迪帕提·马哈拉吉·卡莱瓦拉王(于公元前103年执印的耆那



奥迪西舞

教君王)在音乐舞蹈方面是位专家,他曾为国民安排音乐舞蹈的表演,以愉悦众人。

在同一地区的努尔拉尼贡法洞中,也有证据证明当时这一古典舞的盛行,在第三个大厅的中楣上,雕刻有端坐着的一位君王,面前有一个舞女正在表演,旁边由四位乐师分别用鼓、镣、箜篌和笛子伴奏。另一个雕刻上,则有一组男女舞者在乐师的伴奏下,围着一棵圣树而舞。

在《舞论》中,提到了当时著名的四种地区性古典舞蹈种类,其中,流行于印度东部地区(奥里萨邦和比哈尔邦)的舞蹈名叫“奥德拉马伽达”。由于《舞论》在提到这种舞蹈时是将其当作一种可以观赏的存在物而提及的,那么可以肯定,该舞远在《舞论》成书之前甚或早于几个世纪之前便已成形。奥里萨邦在名称上曾有过“奥德里卫萨尼”和“奥德拉德萨”的古名,奥迪西舞因此得名(也有至今称之为“奥德拉舞”的)是比较可信的。奥里萨邦还曾有过“格岭伽”(旧译羯棱伽)和“乌特伽尔”的古名,史诗《摩诃婆罗多》中就首次提到了格岭伽国王率兵参加摩诃婆罗多大战的故事。

在上面提到过的卡莱瓦拉王之后,从公元2世纪至7世纪,卡尔或宝玛人控制了格岭伽国,佛教成为国教,佛教艺术在那时达到发展的顶峰。在一些放有佛龛的岩洞中,门框上、窗棱上、过梁上,几乎一切可能的地方,均刻有男女舞者的雕像。尽管目前佛龛都遭到不同程度的毁坏,但那些以各种姿态雕刻着的舞蹈形象,仍能较清晰地显示出所有姿态、手势以及装饰上的细节。这段史实在文献上并不是十分明确,但从古代铜钱和铭文上可以了解到,当时最伟大的君王是苏哈卡拉代沃,在他统治时期,格岭伽国的文化和艺术名扬全印度,甚至远播海外。

在宝玛王朝结束后,佛教开始衰落,而湿婆教乘隙而入。早期湿婆

神庙之一婆罗提斯瓦拉庙(建于公元6世纪)中,就有表现湿婆神婚礼的浮雕,其中有天堂舞女的各种舞蹈形态。

公元8世纪,值盖斯利王朝统治时期,婆罗门教至高无上的地位得以确认和巩固。盖斯利王朝的历代国王们修建了许多带有丰富舞蹈形象的造型美丽的寺庙,为后人提供了考察舞蹈与音乐艺术在当时文化生活中之地位的广阔视野。布巴内斯瓦尔成为湿婆教的中心,而舞厅是各寺庙中一个十分醒目的基本设施。漂亮的婆罗摩斯瓦尔庙(建于8世纪)是当时寺庙建筑上的一个典范,由乌德亚塔盖斯利王的母后考拉瓦提建成。据庙中的铭文记载,被当地人称做“玛哈丽”(别的地称“黛娃达西”)的庙中舞女,每日在湿婆神前跳仪式性的舞蹈。另一位伟大的君王贾贾提盖斯利在布巴内斯瓦尔建了林加拉吉庙,并在布里建了首座札格纳特庙(“札格纳特”有世界的主人之称)。这位国王是湿婆神的信徒,因而很有可能这座札格纳特庙是用来供奉湿婆神的。

札格纳特庙是唯一一座没有种姓限制的寺庙。在其他的龛位上,供着三个直接从圆木上刻下来的神像,他们双眼圆瞪,没有手脚。有学者认为他们最初都是佛教的崇拜对象,但后来信毗湿奴教的君主则把他们当作克里希纳神、其同父异母的妹妹苏帕德拉和哥哥巴尔罗摩来膜拜。他们是如何与札格纳特神搅在一起的,说法纷纭,至今是个谜。

于11世纪至15世纪执政的甘伽王朝的统治者,均为毗湿奴神和札格纳特神的信徒。该王朝的创建者焦拉甘伽代沃王,继续建造札格纳特庙,并挑选优秀的玛哈丽、歌者和乐师到庙中服务。这类庙中的舞蹈仪式,可以从10世纪或11世纪问世的《斯坎达往世书》中找到参考材料。

阿南伽比马代沃王于1189年完成了札格纳特主庙的建造工程,庙

中有一个舞厅，神龛中供奉着罗其密女神。在这个时期，一位叫马赫氏瓦尔·马哈帕特拉的作家，写了一本名叫《表演月说》的书，为宫廷增色不少，其中详尽地描述了奥里萨邦的这种古典舞形式。

于13世纪执政的纳尔辛哈代沃一世，对宗教和艺术均有极大的热忱。他在科尔腊格建了一座辉煌的太阳神庙，是世界建筑史和雕塑史上的杰作。整个庞大的寺庙建筑上，缀满了无数个美丽的舞者和乐者的雕像。经历这么多年的风雨侵蚀，他们居然全都幸免于难，保存完好，真是个奇迹。这些形象证明了当时在雕塑和舞蹈之间，有着多么紧密的联系（见右图）。

15世纪，札格纳特庙在卡培兰德拉王的统治下，成为当时奥里萨邦的宗教与文化中心。国王除安排舞者表演外，还让四位歌者在札格纳特庙中演唱“黑天赞歌”。这时，一部描写拉达和克里希纳神（黑天神）爱情的故事，由圣徒诗人贾亚德瓦于11世纪创作完成，每一章都根据戏剧情节标明了乐型和节拍。

后来，随着该地区帝国的逐渐衰落，穆斯林人最终占领了奥里萨邦。札格纳特庙被洗劫一空，渎神行为猖獗而普遍，庙里的正常仪式和宗教节日不得不告一段落，并呈渐渐式微之态势。

当奥里萨邦被莫卧儿王朝的阿克巴王兼并之后，库尔达王罗摩产德拉代沃被指认为札格纳特庙的最高首领。昔日终日服



太阳神庙墙上的舞女浮雕

侍于庙中的玛哈丽们自此开始在库尔达王宫中表演,从而丧失了她们昔日所拥有的高贵的宗教地位。

为了保存札格纳特的宗教节日,库尔达王派了许多“高提帕”来做舞者。高提帕是这个地区对男舞者的称呼,他们从14世纪就开始表演歌舞节目,有些时候是男扮女装。男扮女装的现象,在印度持续了很长的时间,至今仍可以在安得拉邦的库契普迪舞和喀拉拉邦的卡塔卡利古典舞剧中看到。宫廷里的高提帕,一般从七岁开始受训,十八岁之后就须离宫,在此之后他们多转为舞蹈教师,继续维持歌舞生涯。与宫中的玛哈丽们相比较,这些高提帕们在后来的发展中变化很大,因而风格没有宫中玛哈丽们的纯正。

英国人于1803年统治奥里萨邦后,该邦变得四分五裂,有些地区被并入了邻邦。政治上的状况也反映在艺术领域中,一时间,各项艺术均出现分崩离析的局面。那些受过英式教育的印度人,也对本民族艺术产生偏见,这使当地的舞蹈艺术进一步萎缩。

奥迪西舞的复兴,基本上是仰仗于高提帕们的努力。他们在新时期中恢复了一些以前的保留舞目,从而奠定了奥迪西舞发展新阶段的基础,可谓从老枝上催生了新芽。为了保证在风格上的纯正如初,新版奥迪西舞的复活者们,以高提帕们的保留舞目、《表演月说》和奥里萨邦各寺庙中那些数不清的舞蹈形象为依据和试金石,使其逐渐成为今天舞台上的形貌。

奥迪西舞的根源植于宗教仪式。每次表演开始,舞者先要敬神、敬地、敬师。表演结束时,都会有一段以高难度技巧为主的纯舞段,充分表现该舞在动作及身体三道弯曲线舞姿上的美轮美奂。奥迪西舞与印度其他古典舞最鲜明的区别,在于其女性化特征的柔媚和优美,其舞姿的停顿大多是“三道弯”,这与北方卡塔克舞的舒展大方和南方婆罗多

舞的平衡有力,具有很大的审美差异,从而也形成其独有的特点和风韵。

奥迪西舞的表演程式,一般以这样一种模式进行:

1. 帕特拉·普拉贝施——舞者手捧花瓣入场。

2. 布米·普拉纳姆——敬大地母亲和师傅,由歌者念白伴奏和鼓手击出节拍。这段属于引入段和祈拜段,时间不长但充满温情,节奏比较从容。

3. 维格那拉吉·普加——敬毗格施瓦拉神。背诵与解释梵文诗句“斯楼卡”。随着解释,右脚按节拍不停踏地。

4. 巴图·尼里提亚——敬湿婆神,纯舞段与叙事舞段交替进行。没有歌曲伴唱。

这段舞是奥迪西舞的主要段落,不断地用表述性手势表现出祈拜的各种仪式性动作,如:为神演奏乐器、向神示忠、为神安排特殊的座椅等等。面部表情也全面展开,眼睛与眉毛的运动、手势的语言,完全按念白来交代内容。速度也疾缓有序,最后以纯舞段结束。舞蹈的雕塑感很强,并充满活力与速度。古典舞的三种形态均有表现:纯舞段、叙事性舞段和哑剧。

5. 伊思塔·代沃·班达那——仪式性舞段,舞者拜自己喜爱的神。除用乌里亚语和梵语继续吟诵“斯楼卡”外,还用极大的激情吟唱和表演“黑天赞歌”。每个章节或每两章节之后,会有一小段纯舞动作点缀其中。其手势语言、面部表情和眼部动作,都与印度南部的婆罗多舞相似。

6. 斯瓦拉·帕拉卫·尼里塔——在上段舒缓的抒情段之后,本段以优雅的诗的形式进行,纯舞和面部表情同时启动。重点放在音乐和节奏上。

7. 阿宾那亚(表情)·尼里提亚——舞戏结合的哑剧表演段。通常表演拉达与克里希纳神的爱情故事,传达出爱与被爱的内在哲理。每章节结束时,会插入快速的纯舞段。节奏的变化一般十分灵活巧妙。最后以纯舞结束。

8. 塔里吉哈莫——本段通常与上段连续表演,是集中表演奥迪西舞所有典型舞姿、展示其动人的美丽姿态为主的中心舞段。手脚的完美配合、头的微拧与颈部的微颤,都在极富节奏感的鼓点伴奏下,以越来越迅疾的节奏达到全舞的高潮,最后一小段连续表演三次。

这是全舞的最后一个舞段,就此,奥迪西舞圆满结束。但在某些情况下,为了延续虔诚的情绪和仪式的惯性,演员通常再重复一遍敬神、敬地、敬师的内容,为观众高涨的情感找到一个最终的归宿。

奥迪西舞在装束上也有独特之处,最别具一格的是发饰,头上顶着一个上尖下圆的小饰物,据说是象征神庙里的塔。脑后是一个立着的缀满白色鲜花的圆盘。这一独特的发式,使奥迪西舞演员凭添了几许魅力,也使她们具有了与人相异的独立特征。其他装束则与南方诸舞派近似,一块沙丽用一种便于活动的方式缠在身上,各种银质首饰(古代也曾用金的)闪闪发光。系于脚踝上的脚铃,不是像卡塔克舞那样一圈一圈缠绕上去的,而是先缝在一块黑布上,然后直接把缀满铃铛的黑布系在踝上,当然,声音的效果则不是很讲究。

今天,在舞台上为奥迪西舞伴奏的乐手一般由帕卡瓦吉鼓手、笛子手和歌手组成。表演者的舞师一般坐在乐手中间,敲响小铜镲,指挥各种复杂的节奏,同时随着鼓点背诵各种程式化节拍。在传统形式中,歌曲一般由玛哈丽们自己边舞边唱。但在今天,演唱已发展成一门完全独立的艺术形式,一般由专业歌手承担。弹拨乐器也越来越多地运用到伴奏中来,以代替过去受卡纳塔克音乐(即南部音乐风格)的影响

而采用的弦乐器。但无论在任何情况下,笛子都是不可或缺的,因为他的作用无以替代。此外,风琴也是今天多见的乐器。

如今,奥迪西舞越来越成为一种主要的舞蹈形式,在今天的印度文化生活中扮演着十分重要的角色。在首都新德里,最常见的舞蹈形式就是卡塔克舞、婆罗多舞和奥迪西舞。遍布新德里和全印度的奥迪西舞舞校,源源不断地为印度乃至国际舞坛输送着这一舞派的优秀表演人才。眼下家境较好的城市女孩,一般很小就被家长送到舞校学舞,因为,奥迪西舞以极富女性美的气质,被认为是上层女性成长的必修课,这为其引来了大批的女性追随者。这门曾一度衰落、但又以更大的底气发展起来的古老而又崭新的古典舞蹈形式,正在放射着诱人的光芒。



奥迪西舞姿

第四节 卡塔卡利

在印度国土上的西南角,有一个面积不大的行政邦叫喀拉拉,这里有缀满棕榈树的海滩、闪着亮光的绿色稻田、无边的椰林、宽阔的河川和葱翠的群山。它虽然是印度最小的邦份之一,但却有着人口最密的居民,在 15 000 平方公里内居住着两千一百万人口,85%的居民生活在小村子里。在这个邦里,印度教民占 61%,基督教民占 21%,穆斯林教民占 18%,他们在多少个世纪的时间跨度中,和睦相

处,生活得非常稳定。他们使用的语言叫马拉雅兰语,这是一种梵语的占有率百分比很高的古代达罗毗荼人使用过的语言。

印度古典舞剧“卡塔卡利”(见左图)就产生在这样一个地方。

卡塔卡利的表面词意是“讲故事”,但实际上其作用绝不只限于此,它看上去有点像戏、或舞蹈剧、或歌剧、抑或哑剧,但却不是这些品种之中的任何一种。它以自身独有的艺术特性和气质,征服了印度以及世界人民的心。

说到卡塔卡利的发展史,只有不足 300 年的时间,但它实际上却植根于 1500 年以前,是印度早期雅利安文化和达罗毗荼文化结合的产物。在演化过程中,它吸收了大量古代喀拉拉的舞蹈、戏剧和仪式表演等文化活动的成分。

谈到卡塔卡利的产生及其发展,不能忽略那些曾影响了它并在古代喀拉拉就业已成型的舞蹈、戏剧、舞剧及一些相关艺术形式。比如:喀拉拉邦最早用于仪式的舞剧形式“穆迪也图”、宗教中最古老的程式化戏剧样式“库迪雅特姆”、围绕巴迦瓦提(喀拉拉邦人民崇拜杜尔迦女神所举行的传统祭祀仪式)文化而出现的各种仪式性舞蹈“塔衣亚姆”和“迪拉亚特姆”等、武术舞蹈“萨斯特拉卡利”和“爱札马图卡利”等、完全为老百姓表演的民间戏剧“卡姆萨那塔卡姆”和“敏那可湿那塔卡姆”等以及后来形成的舞剧“克里希纳特姆”和“罗摩特姆”等等艺术形态。所有这些形式,都使卡塔卡利或多或少地获得某些养分,因而可以说卡塔卡利诞生于这些艺术形式之中。这就像我们在研究中国戏曲的缘起时,一定要从戏曲形成之前的文化形态中去寻找其形成因素一样,研究卡塔卡利的历史也必须将视野放长、放远。

下面谈谈导致卡塔卡利产生的最典型的几种形式。



卡塔卡利舞剧

“恰奇阿库图”是一种只由被称作“恰奇阿”种姓的人表演的戏剧艺术形式。这些人由于世袭的权利，服务于马拉巴尔的寺庙中，他们的传统表演只能在寺庙辖区内进行，只有贵族才有权欣赏这种艺术形式。恰奇阿人十分善于表演，他们将印度的“史诗”和“往世书”的内容用于表演之中。在伴奏中使用鼓和镲（后来由妇女承担），一个故事有时一连演上几天。久而久之，形成了一套复杂的面部表情技艺体系。晚上表演时，更多地使用各种特殊的颜色用于各色角色之中，逐渐地形成了固定的程式。在古代喀拉拉邦，许多帝王都支持和保护过这种形式，如杰尔王库拉什卡拉等。

卡塔卡利中的武打成分，来源于喀拉拉邦传统的用于强身健体为目的的武打技术，是由勇敢好斗的那亚尔人发展起来的。像东亚地区的武术一样也使用兵器，并同样遵循防御而非进攻的原则。

此外，“克里希纳特姆”是由伽利库族的统治者于17世纪发展起来的，是一份献给克里希纳神的礼物，一般在古鲁瓦玉尔神庙或宫廷中表演。一演就是八个晚上的该剧台本完全是梵文的，据说也受了伽亚德瓦的《黑天赞歌》的影响，后者在当时是深入人心的作品。

不久，“罗摩特姆”问世，由喀拉拉南部的土王考塔拉卡王推出。据说，他曾邀请“克里希纳特姆”表演团到他的领地表演，但遭到该团拒绝。不久，他便根据《罗摩衍那》的故事创作了同样要演出八个晚上的“罗摩特姆”。由于该剧采用的是马拉雅兰语而非梵语，因而受欢迎的程度很快便超过了“克里希纳特姆”。在“罗摩特姆”中，面部表情和手势语言均被采用，一门精致的化妆艺术也逐渐形成，各种乐器被吸收到伴奏中来，各色人物的程式化常规也被建立起来。表演的选题，得到了进一步的扩大，《摩诃婆罗多》以及各“往世书”中的故事，均被渐渐包括进来。所有这些，都奠定了卡塔卡利的雏形。随着其他日益成熟、日益

完善,最终宣告了卡塔卡利这种舞蹈形式的确立。卡塔卡利的字面意思是“故事剧”。

欣赏卡塔卡利的表演,是一件令人愉快的事情,演员根本用不着任何台词,因为他们的手势动作语言是如此的非凡以至于可以完成任何表现上的任务。面部表情之细致、精确,带给人无限的想象空间。那些有限的台词本身已不重要,而是组成了纯舞动作的一个部分,随动作的停顿而停顿,随动作的继续而继续;人物间的交流不是通过语言而是通过手。台词都是针对某个人物或某个场合而特别写出来的,一般通过吟唱的方式由两位歌手轮换伴唱。表演者通常会根据歌词,逐字地用动作解释和表现具体内容,然后根据表意性动作进一步演化,形成抽象的舞蹈动作,并对具体情节做出相应的反应。为了在使用手势和面部表情时能表现出具体人物的具体反应,也就是说在使用动作时能得心应手、随心所欲,卡塔卡利舞蹈演员需从很小便开始接受严格而艰苦的体能及脑力训练,以使他为日后的表演打下良好的基础。

在训练上,卡塔卡利有一套自成体系的训练方法,包括“阿宾那亚”(表情)和纯舞两大部分。阿宾那亚也称作“木德拉”一般配合念白表意时使用。

卡塔卡利通常由男性表演,他们一般在10岁左右便开始接受专门训练。训练过程对人的意志是个极大的磨炼和考验,只有那些证明是最顽强和最优秀的人,才能最终成为卡塔卡利演员,才能在公众面前表演。目前,印度政府为保护这项艺术的健康发展,已专门成立了一些官办的卡塔卡利学习机构(如位于喀拉拉邦“卡拉曼达拉姆学院”、位于首都新德里的“卡塔卡利国际中心”等),每年都会有优秀的表演人才和乐手、鼓手从这些专门的学院中毕业并走上表演舞台,他们接受训练的时间一般为6年。

演员的体能训练过程,是十分艰苦而紧张的。每天凌晨3至7点便要开始技巧训练,结束时要进行卡塔卡利训练方法中非常特殊的“油按摩训练法”。“油按摩”是卡塔卡利训练中一个十分有特色的过程,它是为了增强演员的软度和保持形体的基本状态而设计的。进行时,演员面向下俯卧在地,教师手抓一根横在头顶上的类似体操运动中单杠一样的铁杠,双脚踩在演员身上,用双脚和脚趾小心翼翼地将油滋润到演员背部的各关节及肌肉上,以完成按摩之目的。对演员而言,这是一个十分痛苦的过程,但也十分有效,不失为卡塔卡利艺术中一个有独到特色的传统。

早练习结束后,一般是剧目演练,从八点半到正午时分。下午稍事休息后,紧接着晚上两小时的各种训练,包括每周一次的化妆练习,以及马拉雅兰语和梵语的教学课程。卡塔卡利的学员一般都无法接受正常的学校教育,如果他不能坚持到最后成为一名正式演员,那么这对他的一生都会造成很大影响。演员每年都要进行专业考试,只有通过者,方能继续来年的训练。一旦完成学业,会获得一个证书,而且可以在自己的名字前加上“卡拉曼达拉姆”的称号,这是卡塔卡利学生们梦寐以求的荣誉。

基于宗教和神话故事,卡塔卡利的角色一般分为三种:上层是神、中层是人、下层是魔鬼。表演时,他们既代表自己,又能表示一个类。在化妆和服饰上也有不同的规定,如除女性角色和一些性格温和的圣贤之士外,基本上是绿色代表英雄、神和君王,红、黑色代表反面人物,而动物类在化妆上的设计,则要更复杂些。

与中国的戏曲化妆相类似,卡塔卡利也是直接将各色颜料涂在演员面部(而非戴假面具饰物),在形式上,也同中国戏曲的化妆方式一样,在人物的脸上勾出各种特定的图案。“勾脸”——为演员化妆的工

作——是一个特定的行当,勾脸师一般都要经过专门的长期训练,在任何一个卡塔卡利表演团中,勾脸师都占有相当重要的地位。无论人物角色大小、无论场合重要与否,所有演员都须经过这一关才能达到演出的标准,每个人在化妆上至少需要2到3个小时。与中国戏曲不同的是,在登台之前,演员要往眼睛里放一粒与“仁丹”大小相仿的药粒,其来自一种类似茄子一样的植物,在开花前将其籽儿磨成粉状并捏成小粒。使用其目的是将眼睛中的白色部分摩擦成红色,可以与面部化妆相配合,以增加眼神的表现力。据说这样做并没有什么痛苦,药力一般可持续到4至5小时。



卡塔卡利舞剧的化妆

卡塔卡利的化妆因角色而异,但基本上可具体分成五类:1.“绿色”类,一般使用在被歌颂的正面人物脸上,如英雄、神或国王等;2.“刀”类,反面人物,如坏人和魔鬼妖怪等;3.“胡子”类,分红胡(恶人)、白胡(灵长类,如神猴哈努曼)和黑胡(未开化的野人)三种;4.“黑色”类,女妖等;5.“容光焕发”类,女英雄、女侍、男信使、圣人、婆罗门等。除上述五类主要形态外,还有约18个特殊的角色无法归类,如一些动物等,都须进行特殊的处理。

卡塔卡利的服装也是极其绚丽多姿的。男性角色一般都穿有木架撑起来的“大裙子”,它随着演员的舞动,可以产生十分强烈的舞台效果。此外,由于它在体积上的庞大,给演员的下肢运动留出很大空间,因而允许他做出很多腿部的高难动作。一些特定的主要历史人物,都有自己固定的服装,因而,观众一看服装便知道他扮演的是谁(见左图)。

在舞台上,卡塔卡利的舞台布景装置是极尽简洁之能事的,没有任何场景,因为演员通过“木德拉”和表情已将一切需要场景所能交代的事情揭示得一清二楚。在传统方式中,舞台前面

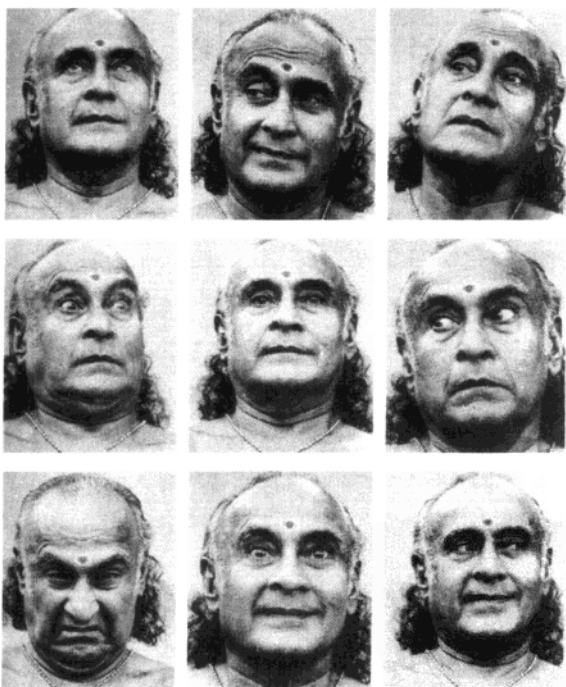
的空地上,燃有用椰油做燃料的青铜铸成的长明灯,为演员照明。但今天由于在现代化的舞台上表演,脚灯、麦克风以及其他设施都鸟枪换炮了。但更新换代之后,长明灯依旧要点燃,不过它不是为了照明,而是具有了特定的宗教及文化含义,所有的动作依然要汇聚到灯前进行。

卡塔卡利的舞台上,一般只有一张桌子,一二只方凳,再就是一块色泽鲜艳的长方形幕布,在演出前和场次之间由两个人拉起来,以遮住演员及舞台。每当一个具有魔力的角色或鬼角儿首次上场时,他们总是站在这块幕布之后,然后从上端探出上半身,显得异常神秘。这是一个传统的程式,叫做“幕后亮相”,这种时刻一般在乐师和鼓手的烘托处理下,能造成很怪异的效果,现场气氛很好。

为卡塔卡利伴奏的鼓一般有两只,一只是用鼓锤敲击的“产达鼓”,另一只是用两只手各敲一边的“马达拉姆鼓”,敲这只鼓时,左手用手掌,右手用手指。其实他们是表演中掌握节奏的核心,演员的舞步和“木德拉”无不依靠这些音响的帮助。除此还有两位歌手,主歌手敲小锣,助手敲小镲,他们用梵语化了的马拉雅兰语演唱出由台上演员表演的情节内容。

卡塔卡利在表演上是很讲究的,面部表情主要表演九种情感内容:爱、勇、悲、疑、嘲、惧、厌、怒、静(见下图)。“木德拉”内容极其丰富,不仅能帮演员完全传译故事情节,也可以使他们就某一相关情节进行相互交流。在喀拉拉邦,上了年纪的观众对“木德拉”的表现语言,可以说是烂熟于心,可惜年轻一代不像他们的长辈那样热衷此道。不过即使是对不了解这门艺术的看客而言,只要他熟悉故事内容,就不难把握“木德拉”的含义,因为他们的确是有感而发,清晰可辨。在表演过程中,演员们是只有动作而无言语的,只有动物和魔鬼间或发出几声怪戾的呼号以虚张声势地显示出他们的威风,因而“木德拉”就是演员表演

的主要工具。对卡塔卡利的舞者、歌手和鼓手来说,还有一个很高的要求,就是他们必须熟记无数本戏中的无数个人物、角色、唱词和节奏型,这同样需要他们付出大量的精力和时间。



九种表情

在喀拉拉邦,卡塔卡利的传统表演时间一般从晚上8点开始,一直持续至第二天凌晨至黎明时分。夕阳西沉时,傍晚的宁静会被一阵紧锣密鼓击破,这是在告诉人们:今天晚上有卡塔卡利的演出。

在正式演出开始之前,一般先要表演4个歌舞小节目,以充分展示

演员的技巧:

1. 阿兰古凯利——击鼓祝福段,由马达拉姆鼓手在长明灯前演奏。

2. 托达亚姆——舞蹈段,原本是祈拜众神,后演变成预示“演出开始”之意。由几个低班学员不化妆在长方幕后进行。此段在目前的演出中多省略。

3. 普拉帕杜——纯舞段,原本是介绍当晚演出的演员,由他们表演。现在则由一二个装扮齐整的新手表演他们的舞蹈技艺。

4. 迈拉帕达姆——音乐段,先由歌手唱一段“黑天赞”,然后,锣鼓齐鸣,有时能演奏半小时之久,充分展示鼓手的演奏技艺。

这之后,正剧开始。在以前,一个晚上一般只演1个故事,不过在把2到3个折子段拼在一起的情况越来越普遍。开始的片段一般都 very 平稳,初看者会嫌其节奏太慢,然而这些段落是最叫功夫的。随着时间的推进,节奏也在逐渐加快,而且越来越快,到黎明前终场时,鼓声大作,气氛立刻紧张起来,一般都以善良战胜邪恶而结束全剧。

正剧结束后,曙光已开始出现,一个演员会表演一段短短的独舞,以感谢神让他们成功地完成了整夜的演出,并向观众致意。

卡塔卡利的演出剧目,都是印度人民妇孺皆知、耳熟能详的古典故事,主要取自两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》以及《薄伽梵往世书》等印度教古代经典著作,和其他印度古典艺术的取材基本一致。因而印度人在看这类表演时,角度往往不同于外国人,他们的兴趣往往在判断演员的演技、动作质量和表情功夫,甚至十分挑剔地对演出中的某处不足之细节进行很内行的评述。而外国人则显然不同了,他们会被那些出其不意的化妆方式所倾倒,会被那奇异而新鲜的审美经验所打动,会为卡塔卡利艺术的整体效果而流连忘返。至于哪位演员的表演

水平深浅,则不甚了了。正所谓“外行看热闹”。

在17和18世纪,卡塔卡利的演出主要由受君王或富人雇佣的表演团组来进行。但现在情况有了很大的变化,今天的艺术家几乎都是相互独立的,他们经常是开演之前还未在一起合作排练过。他们普遍认为一起排练是没有多大必要的,因为卡塔卡利的表演技巧完全是程式化的,一致性很强。即使不排练,也能达到彼此默契的演出效果。

作为一门优秀的古典艺术,卡塔卡利已走过了几个世纪的发展路程,成为今天世界人民所喜爱的艺术形式,同时它也积淀着丰厚的文艺、历史、宗教等多方面的人文讯息,是人类文化史上一项宝贵的精神遗产。

1996年,由中国艺术研究院主办的“'96东方戏剧展暨学术研讨会”在中国河北石家庄市举行。来自印度“卡塔卡利国际中心”的巴拉克里希南主任和什里那特姆教师,代表印度方面参加了这次由中、日、印和新加坡等国的相关学者共同出席的国际学术研讨会。印度代表在“剧展”中表演的印度古典舞剧卡塔卡利,引起了与会学者的高度重视和讨论。而别具特色的卡塔卡利表演,则给更多的中国学者和观众留下了极其深刻的印象。

第五节 曼尼普利

在灿烂多姿的印度古典舞世界里,你会看到一种无论从动作到服装到音乐甚至连舞蹈者的人种特征等,均迥异于其他印度古典舞的舞蹈样式,若是你已经习惯了观看婆罗多舞、奥迪西舞那种特定的动态形式,那你会立即根据固有的审美经验,把这种舞蹈排除在印度风格的古典舞行列之外。如果你真这么做了,对不起,你已经犯了一个轻率的错误,因为这种动态独特,同时又是极其美丽的舞蹈,的的确确是属于印

度次大陆这块土地之上的。它的宗教内容、哲学内涵与其他印度古典舞同出一源。

这个舞蹈样式的名字叫做“曼尼普利”(见右图)。它发源于印度东北边缘地区的曼尼普尔一带。

曼尼普尔是个不太大的地方。它一边与缅甸接壤,另一边是蜿蜒不断的阿萨姆群山。这种自然环境虽然相对封闭,但却极其完好地保存了当地具有独特风格的艺术与文化传统。其中舞蹈以及与舞蹈相关的教仪习俗,占据了很大一部分内容,用当地语言它们被统称为“曼尼普利那塔纳”(那塔纳为舞蹈之意)。可以说,当地居民每条血管里流动的都是舞蹈和音乐的血液,在当地很少有人不会唱歌或跳舞。

曼尼普尔地区的史前舞蹈已不可考,可考的是与湿婆神教有关的早期舞蹈,这些舞蹈多是用来祭拜湿婆神和帕瓦提神、或是这些神祇的当地形态的。毗湿奴教(崇拜毗湿奴及其化身的印度教种类)何时流传到这个地区现已不可考了。但从15世纪到18世纪之间,每个世纪都可以看到该教大潮涌动般的勃发,则是确定无疑的事实。所有这些都可能影响了曼尼普利舞的形成及发展过程。目前,该地区主要生活着两种人,一种是迈衣提人,一种是毗湿奴普利亚人。他们都对舞蹈活动拥有极大的热情。

居住在曼尼普尔地区的人过着一种与歌舞艺术水乳交融的自足式田园生活,他们自认为是天堂乐神的后裔。如果有外人来到这里,会听到当地人喋喋不休地讲述一个他们自己十分喜爱的与他们身世相关的《摩诃婆罗多》故事。

这个故事是这样的,般度五兄弟之一阿周那,在完成苦行后外出流



曼尼普利舞

放了几年,他偶然来到了曼尼普尔,见到了美丽的当地姑娘契特兰嘉达,相传她是天堂乐神之王、曼尼普尔国王契特拉瓦哈那的女儿。阿周那为契特兰嘉达的美貌所倾倒,遂向她求婚,并最终与其喜结连理。几年后,阿周那离开了曼尼普尔并被恶人施了魔法,使他完全忘记了自己的妻小。后来,阿周那的儿子长成一个强壮而有主见的年轻人,他抓住了一匹般度人用来祭拜阿什瓦姆达神的圣马,并勇敢地向马的主人挑战。而应战者不是别人,正是他的父亲阿周那。父子间展开了生死决战。结果,父亲被儿子杀死。从那以后,契特兰嘉达成了寡妇,她终日郁郁寡欢。在极度的抑郁下,她祈求克里希纳神的帮助。克里希纳神为她真挚的爱情所感动,遂差遣巴布鲁瓦哈那到阴间找蛇王那伽代沃取出救生宝石,最终把阿周那唤回人世。也正是从那时起,曼尼普尔也从此拥有了“宝石之国”的美称。

在曼尼普尔地区流传着许多神话故事,其中许多都与舞蹈有关。比如,湿婆神跳“拉洒·丽拉舞”的故事就非常深入人心。

故事是这样的,有一次,克里希纳神与拉达在一个幽静之地跳这个舞蹈。他们不愿让别人打扰,遂请湿婆神为他们放哨。刚好帕瓦提神经过这里,她见湿婆神神色有些诡秘,便断定其中一定有什么奥秘。经过观察,她获知了其中的实情,她非常非常地想看这个舞蹈。虽然湿婆神一再阻拦,她还是偷看了一眼“拉洒舞”。不过,这一眼已经足够了,她立刻被这个舞蹈深深吸引。从此,帕瓦提神终日魂不守舍,一直纠缠着湿婆神,央求他与自己共舞“拉洒”。湿婆神自知躲不过去,只好选择地点与她共同来跳这个舞蹈。他最终选择了一块理想之地,这里环境静谧、土地肥沃、林木苍翠、群山环绕,只可惜中间的盆地里到处都是水。可是这个地方太美好诱人了,湿婆神实在不愿离去。于是,他施法术吸干里面所有的水,并在这里与帕瓦提神共跳“拉洒舞”达7天7夜。

天堂乐神和其他众神为他们伴奏,蛇王那伽代沃带着他光辉夺目的宝石(当地语称之为“曼尼”)把这个地方(当地语称之为“普尔”)映照得通亮。于是,这个神圣的山谷便拥有了“曼尼普尔”这个名字。

在曼尼普利史诗《莫衣朗·帕巴》中,记录着一对忠贞不渝的爱侣——卡巴和托伊碧,他们都是极出色的舞者,他们的生死之恋也十分动人,当地人将他们视为湿婆神和帕瓦提神的化身,并认为他们跳的舞蹈,就是根据“拉洒·丽拉舞”的形式编出来的。而他们跳的这个舞蹈,后来成为曼尼普利舞中的一种主要形式,叫做“拉衣·哈拉奥巴”,意思是“献给神的祭品”。

不过若是想真正从文献的角度来研究曼尼普利舞蹈的历史可就难了,因为关于18世纪以前的曼尼普尔历史几乎找不到任何文字记录。这一是因为在曼尼普尔地区从来就缺乏从事这项工作的人,二是因为于1714年执政的帕马衣巴王,由于笃信毗湿奴教,曾下令焚毁此前所有的书籍。不过,尽管如此,零零星星的一点材料仍然证明,曼尼普尔地区的舞蹈可谓是源远流长。

在这类零星材料中,时间最早的是一个出产于公元154年的铜盘,上面刻着这样的内容:考瓦衣·坦帕克(当时的君王)对那时音乐舞蹈艺术的发展起了极大的推动作用。他还将本地音乐中的鼓和镣用在了曼尼普利舞中。到了707年,缅甸王入侵这里后,曾带来一队来自不同国家的歌舞艺人,这些歌舞艺人有缅甸的、阿萨姆和曼尼普尔的,甚至还有来自中国的,他们的职责是娱乐侵略军头领,并传播不同的文化。

一直到了18世纪,曼尼普尔的历史才开始有了文字的记录。其中与舞蹈史关系最密切的,是于1764年和1789年执政的商羯罗王。这位君王不仅极大地保护和支助了文学和艺术的发展,同时他本人就是一位博学的学者和艺术家。在舞蹈领域,商羯罗王根据各种民间舞以

及他本人的灵感,进一步发展了拉洒舞,从而诞生了一直流传至今的拉洒舞的新技艺。今天人们看到的曼尼普利舞的服装,据说也是商羯罗王根据自己的幻象设计出来的。

除继承传统的拉洒舞之外,商羯罗王还创作了三种特殊的新拉洒舞系列——玛哈拉洒、春天拉洒和空伽拉洒,以及所有曼尼普尔的拉洒舞均不可缺少的部分“阿抽巴·巴吉·帕伦”。后来,到1825年至1834年,甘比尔·辛哈执政,在上面的“帕伦”基础上,发展起“高斯塔·巴吉·帕伦”。再后来,在商羯罗·奇尔提·辛哈于1850年至1886年执政的期间,“帕伦”又被增加了两段,并编出了一段新的拉洒舞,还有就是根据曼尼普利鼓的技巧节奏所编出的64种新舞段。

可以说,上述这100多年的期间,是曼尼普利舞发展的黄金时代,因为从那以后,就不见有新鲜的内容增加到这个体系里去了。

在曼尼普尔地区最古老、最具形式感的舞蹈,当首推“拉衣·哈拉奥巴”。这个舞段,最初是由迈衣提人以及该地区的前毗湿那瓦人表演的,在他们的语言里,“舞蹈”一词的译音是“扎高依”,而拉衣·哈拉奥巴舞是最高级的、最完美的扎高依。尽管这种舞流传于曼尼普尔的整个山谷,但最集中的表演活动,是在每年4月或5月于莫衣郎村为纪念那对痴情爱侣——卡巴和托伊碧——而举行的纪念仪式上所进行的。

舞蹈“拉衣·哈拉奥巴”,可以说是创世故事的再现性演绎。在该舞的发展过程中,当地史诗《莫衣朗·帕巴》的内容被不断地充实进去;同时,迈衣提语的各种有关湿婆神和帕瓦提神化身的故事也相继被统统纳入到该舞的表现范围之中。

在过去的传统形态上,“拉衣·哈拉奥巴”基本上是一个安排得比较细致的宗教仪式,舞蹈只作为仪式过程中间或被插入的点缀性小舞段出现。这个仪式一般在村子里的绿地上举行,每逢这时,全村男女老

幼,齐至共舞,整个活动一般持续10天左右,有时甚至更长一些。男舞者们身着古代将士的服饰出现,女舞者们则多把自己扮成当地神庙中的女祭司形象。所表演的那些有关创世的舞蹈段落,有些是象征性的,有些是富有启发性的,当然也有一些舞段的内容充满了浓厚的自娱自乐性质,甚至有些表演是十分滑稽可笑的,充满了乡肆的谐谑之意和田园的温馨之情。表演进行时,任何人都可随意参加进来,但最重要的角色是“玛伊比斯”和“玛伊巴斯”,他们被认为是众神挑选出来的一对舞蹈男女。在他们的面前摆有神龛,上面供着约有364个神、灵及各色传奇人物。演员在表演时,通常多使用在某种程度上已经高度程式化了的手势及动作语汇,面部上的表情在这里倒是不太强调,这点与印度其他古典舞中十分讲究“阿宾那亚”(表情)的舞风形成鲜明的对比。舞者的舞步充满着富有弹性的活力,身体在连贯性很强的流动中呈现着各种富有特色的姿态,手与臂的动作看上去柔和而优雅。伴奏乐器是一种叫做“派纳”的一弦琴,乐手同时还能操作几个小小的铃铛,因而曲调悠扬而不乏清脆。表演者时而高歌,时而喊叫,这些都为音效增添了不少光彩。这个仪式的重头戏,是“卡巴、托伊碧之舞”,一般由一男一女两位少年表演。

也有人认为,“拉衣·哈拉奥巴”只不过是一个比较精致细腻的颂歌式的民间舞形式,因为在这里,仪式的意义高于舞蹈的意义,而且舞蹈的诠释性技艺十分匮乏,而这一点始终都是印度古典舞所一贯刻意追求的审美特性。不过这种看法立刻被曼尼普利舞蹈专家斥为是一种不顾事实的误解。“拉衣·哈拉奥巴”是一种非常有传统内含的舞蹈,它有自己的动作、手势和语汇,自成系统。毫无疑问,它当然是具有经典意义和风采的。而且,更为重要的是,其独特的语汇基础基本上构成了后来在曼尼普尔地区出现的所有舞蹈形式的核心。

众所公认,在曼尼普尔地区,最重要的舞蹈是“拉酒·丽拉舞”系列。这个系列是随着毗湿奴教崇拜进入该地区而发展流传起来的,并在商羯罗王时代渐臻成熟。

“拉酒·丽拉舞”系列共有三种主要形式:“空伽拉酒”、“春天拉酒”和“玛哈拉酒”。

“空伽拉酒”描述的是克里希纳神由朋友相助在一个棚架下与拉达相会的内容。“春天拉酒”则以春天为背景,表现克里希纳神与其他人幽会,开头时引起拉达不满,最终二人和好如初的故事。“玛哈拉酒”则以克里希纳神与挤奶女工们共跳的拉酒·丽拉舞为主要表现内容。

“拉酒”系列舞蹈,由于其特定的表现内容和意义,对表演的时辰是非常讲究的,只能在圆月之夜进行。不同的月份表演不同的内容,具体日期为:空伽拉酒——9—10月;玛哈拉酒——10—11月;春天拉酒——3—4月。每次活动的第一场演出,必须在当地英伽尔殿的斯里高文吉庙举行,之后,其他庙宇才能表演由自己组织的各种作品的表演。斯里高文吉庙是曼尼普尔地区最神圣的毗湿奴教神庙,当地最主要的宗教活动均在这里举行。

“拉酒”在当地已经成为一个宗教文化节日。每当节日期间,克里希纳和拉达的神像就被众教徒请出,安放于表演“拉酒舞”的场地内。场地上还布置着各种真假花卉、各色植物和树叶以及旗帜、剪纸等各类装饰品,与演员们色泽艳丽的服装、饰品相映成辉。

说到“拉酒舞”的服装,那是比较容易识别的,那实际上是曼尼普利舞的一个鲜明标志。最显眼的要算拉达和挤奶女工的裙装最为别致,那是用了一个类似桶状的箍架,系于姑娘的腰处,人好像是行走在桶中。桶面的材料多是用色泽鲜艳的缎子包裹着的,上面还嵌有许多闪烁光芒的小镜片。这种服装的独特性与华丽性都是有目共睹的。

有美丽无比的服装,当然也不乏美丽无比的舞蹈,“拉洒舞”的基调多以浪漫抒情为主,其风格完全可以称之为轻歌曼舞。中心人物当然是克里希纳神,不过在曼尼普利舞中一般多由女性演员乔扮。在众姑娘的簇拥下,整个舞蹈的气氛十分轻松而充满温情,让人为之心动。

初接触“拉洒舞”,会给人一个假像,认为这种舞蹈肯定易学易跳。但其实不然,它在技术上的要求非常严格。不用说纯舞段是很有观赏价值的,动作韵律的掌握不经过多年的练习,很难达到自如的境界。更难的是描述性舞段,因为在曼尼普利舞的“拉洒舞”系列中进行描述性质的表演时,不仅仅需要“阿宾那亚”(表情)的手势动作的参与,而且需要整个身体的全部投入。对技术本身的要求,曼尼普利舞的“拉洒舞”系列拥有自己的规则范式,集中体现在《高文达娱乐集》这本书里,据传此书是商羯罗王亲自撰写的,这本书论述了“拉洒舞”应该采用的各种具体表演。

“拉洒舞”中最基本的舞段是“查利”,最重要且最能检验演员艺术水准的舞段是“巴吉·帕伦”。它有五段不同的内容,对身体的各种动作和姿态均有固定的要求,其中三段为“拉斯亚”(女性)段,两段为“坦达瓦”(男性)段,它们都是以歌颂神为内容的,特别是表达出对克里希纳神和拉达的崇拜。“巴吉·帕伦”舞段,是曼尼普利“拉洒舞”系列中的核心段落,始终被舞者视为至尊,在表演过程中不允许有丝毫偏差。

曼尼普利舞中的“拉洒舞”,有一个非常繁复的过程,表演时间很长,有时需用几夜的时间才能完成一次表演。表演开始前,一般都有一段祈福的音乐演奏序曲,由鼓、镣和歌唱演员共同完成。然后便是“拉洒舞”的表演了,舞蹈往往持续至凌晨或黎明。开始段称做“阿比萨”,主要表现克里希纳神即将外出幽会(有时,这段舞蹈也用拉达或挤奶女工替代,但主题不变)。接下来是形式丰富的歌舞段,以及“巴吉·帕伦”舞段。

具体到“玛哈拉洒”这个舞蹈,其具体结构和程序是这样的:“克里

希纳神阿比萨段”、“拉达和挤奶女工阿比萨段”、“挤奶女工的歌唱段”、“阿抽巴·巴吉·帕伦舞段”、“克里希纳神的舞段”、“拉达的舞段”、“挤奶女工的舞段”、“克里希纳神消失的舞段”、“挤奶女工们伤心的舞段”、“克里希纳神重现的舞段”、“挤奶女工们的歌唱段”、“献花舞段”和“献圣光舞段”等。

各“拉洒舞”的结构虽有些变化,但都大同小异,而且表现的核心和基本内容是永远不会改变的。

曼尼普利那塔纳中的第三种舞蹈样式,叫做“散凯尔顿”,它是一种源自西孟加拉邦的舞蹈形式,是随着毗湿奴教的流传而在这一地区传播开来的。

“散凯尔顿”的原意是“集体祈祷”的意思。因此,它应该是一种与宗教仪式紧密相连的舞蹈。事实也的确如此,在曼尼普尔地区,举行这种集体祈祷仪式时,不仅仅使用吟唱、念诗等寻常的形式,而是需要佐以舞蹈,并伴以鼓、镲等声响来进行。通常多在一些宗教盛典时举行。有些人家在举行红白喜事时,也往往表演这样的舞蹈。这种舞蹈是极其庄重和庄严的。歌者、舞者和乐者,各自均拥有一套高度发达的表现技艺。与“拉衣·哈拉奥巴”和“拉洒舞”一样,“散凯尔顿”也是以大众所喜闻乐见的宗教题材为其主要表现对象的。

“散凯尔顿”舞,拥有两种被叫做“朝鲁”的主要舞蹈形式:“鼓朝鲁”和“镲朝鲁”。在“鼓朝鲁”中,舞蹈演员胸前平挂一只叫做“蓬格鼓”的胸鼓,在舞蹈时边击边舞。舞者和鼓手的身份,在这个舞蹈中是没有分别的,舞者本身就是以不同的击鼓花样为基础动作的。鼓点的花样,有简有繁,其中有大量对舞者要求很高的技巧,比如连续的跳转(很像中国舞蹈中的“串蹦子”技巧)等。在表演这类技巧时,舞者必须同时敲击出有节奏的鼓点。这种舞蹈应该说是一种有一定技巧难度的舞蹈形

式。“鼓朝鲁”的形式既有独舞，也有多达上百人共同表演的。可以想象一下，上百舞者齐跳鼓舞，那会是一个多么振奋人心的场面。“鼓朝鲁”舞者都是一身白色装束打扮，肩搭一条白色薄纱，下着白色“多提”（印度男式围裤），就连蓬格鼓也用白色布包住。

“镣朝鲁”则是舞者双手持有缀着红布条的镣而舞的舞蹈。在动作上，其特点为上身保持直立，膝盖弯曲，舞步前后运动，大多模仿动物和飞禽的运动形状。舞者边舞蹈边击镣，另有鼓伴奏，间或还插入一些歌声的伴唱。因而这个舞蹈看上去舞姿大方利落，威风八面；听上去声响铿锵作势，雄壮有力。从变化上看，此舞不像“鼓朝鲁”那样有丰富的变化，但仍不失为一种富有特色的地方性舞蹈样式。舞者的装束基本与“鼓朝鲁”服装相仿，但颜色不仅仅是白色的，还嵌有许多小饰件。

“散凯尔顿”舞中的“鼓朝鲁”和“镣朝鲁”，都是由男性舞者表演的。舞蹈的娱乐成分并不强，倒像是由神赐的礼物一样，充满了神圣的内涵。舞者在表演这个舞蹈时也大都神情专注，一丝不苟，因为对他们来说，舞蹈的过程也就是一次向神示忠的修炼过程，所以，有时由于演员过于投入，竟会让自己的神志变得相当痴狂，甚至进入一种半痴醉状态，每当这时，观者无不为之动容。

上面介绍过的几种舞蹈形式，还不是曼尼普尔地区舞蹈的全部，除这些主要的舞蹈形态之外，在这一地区还流传着许多传统的舞蹈样式，它们同样也都各具特色。难得的是，所有这些舞蹈形式今天依然是当地人民所热衷和喜闻乐见的，并在一些宗教及民俗仪式中扮演着至关重要的角色。

今天，曼尼普尔地区的舞蹈已经步出山谷，成为印度全体人民乃至世界人民喜爱的传统舞蹈形式，作为印度古典舞的一种极为独特的形态，曼尼普利舞以它独具的姿容，装扮着印度舞蹈的百花园。

1994 年在北京举办的“印度文化周”的艺术晚会中,由来自新德里的舞蹈艺术家们表演的曼尼普利舞中的“拉酒舞”,让中国观众和舞蹈界一睹其美丽而独特的姿容。实际上,在印度与世界各地的文化交往中,曼尼普利舞已经成为非常重要的主角之一。

第六节 库契普迪

初次接触印度古典舞的人,常常会将一种在舞蹈风格上与婆罗多舞十分接近的舞蹈样式当作婆罗多舞。也难怪,这种无论从舞姿、节奏或音乐、服装各个方面都与婆罗多舞相近似的舞种形式,不细加甄别比较,很难让初学者在两者之间划清界限。

这种舞蹈样式叫做“库契普迪”。它是严格按照古代乐舞著作《舞论》所规定的原则、体系和技术发展起来的,具有高度完善的艺术形态(见左图)。

库契普迪舞是以舞剧的形式传衍发展起来的。这些舞剧,与中国古代乐舞相一致,诗、乐、舞三位一体。表演者利用形体且歌且舞,叙述着一个个观众喜爱的故事段子,其内容既有丰富的情感抒发与表达,也对社会起着说理喻道的道德教化的作用。

库契普迪舞流传在印度东部的沿海一带,得名于位于克里希纳地区的同名村落,是安得拉邦的代表性古典舞种。安得拉邦与南印度其他邦一样,文化艺术资源丰富,人文地理条件优越。在历史上,安得拉邦曾成为统领南方大部分土地的强大帝国。这里风光旖旎,河流汇集,具有“南方恒河”之称的哥达瓦里河和克里希纳河给这一地区披上了葱绿的衣衫,给



库契普迪舞

这里的人民造就了丰饶的土壤。东部的海面上,阳光映着碧蓝的大海,浪花在海风的陪伴下欢唱着、簇拥着,舞向海岸。

在安得拉邦,无论是衣饰还是民间宗教节日以及自然风光,均有其特殊的色彩。最突出的是那些建筑奇雄、似宝石一样闪烁异彩的古老神庙和历史遗迹,它们时刻都在向人们讲述着安得拉邦古老的历史,以及在这段历史中审美意识成长的经过。的确,由于各朝统治者的重视,多少世纪以来,文化艺术得到广大民众艺术灵感的滋养,从过去走到今天。

安得拉邦神庙中壁画上的舞蹈形象比比皆是,如建于公元13世纪的罗摩婆庙(位于瓦兰伽尔地区的帕拉别特)就是一例。在古代,随着神庙成为艺术和学问的中心,古典舞以其朴素的美感和宗教的内涵,开始在神龛前表演。在安得拉邦,最初这种舞蹈是有许多形式的,许多舞蹈家和音乐家得以藉此成名。在帕尔库里奇·索姆那塔撰写的著作中,就可十分清楚地看到当时的文化娱乐活动所取得的在审美经验上的成果及其高度。

具体说来,在安得拉邦有3种舞蹈形式的传播,它们虽然同被誉为古典,但彼此特色各异。这3种形式是:由神的侍女黛娃达西表演的祭献类舞蹈;由婆罗门种姓的人表演的古典宗教舞剧;由拉贾舞女表演的俗舞。

黛娃达西的舞蹈是献给神的,总是在神龛前表演。这些仪式性舞蹈与公元13世纪摹写在棕榈叶上的记载有直接关系,前面提到过的罗摩婆庙中的舞蹈雕塑就是表现这种舞蹈的。

由婆罗门表演的宗教性舞剧一般在曼达帕庙中进行,其前身为一种叫做“巴胡·那塔卡斯”的舞剧形式,表演“湿婆神传奇”的10个变化形态:1.“嘎拉拉·坎塔”(表现湿婆神身为救世之主、为救人类而饮毒

药的故事);2.“姆提亚·加亚”(表现湿婆神是一位战胜死神的毁灭之神);3.“特里普拉·萨恩姆拉”(表现湿婆神从阿苏罗手中救出三个城市);4.“萨特卫奇·阿南达·鲁帕”(表现湿婆神为半男半女身,为世界创造出和谐和统一);5.“帕郎乃特拉”(表现湿婆神毁灭可摩——印度教神话中的丘比特);6.“阿拉达那利”(表现湿婆神为半男半女身,协调两性关系);7.“阿塔维卡·鲁帕”(表现湿婆神为猎人,试探阿周那的力量与勇气);8.“卡拉·巴依拉瓦·鲁帕”(表现湿婆神跳愤怒之舞,消灭达克舍及其敌人);9.“傩陀罗迦”(表现湿婆神为宇宙之神,掌握着万物的和谐与节奏);10.“散迪亚·尼瑞提亚”(表现湿婆神跳高贵的施礼舞,召唤众人以平和的心态向他祈祷)。所有这些舞剧,一般在湿婆神庙中为信仰湿婆神的教徒表演。

最后一种形式是由受过专门训练的职业舞女——被称为拉贾舞女——在宗教神庙之外和皇宫之内表演的世俗舞蹈。

在安得拉邦的舞蹈史上,这3种舞蹈样式均达到了一定的高度,并与人们的日常生活建立起水乳交融的关系。

后来,随着黛娃达西舞蹈的日渐衰落,资助舞蹈艺术的财源日渐萎缩,一些颇有名望的婆罗门舞蹈教师和专门人材,纷纷聚到了安得拉邦的库契普迪村,组成一个个不同的团会,努力将这种古典舞的精华保留下来并传之后代。由于这些婆罗门们精通《舞论》,因而成为安得拉邦古典舞传衍发展的监护人,并最终发明和完成了“梵天戏”在内容及形式上的创新。

可资考证的最早的“梵天戏”出现在公元1502年,当时是维查耶纳伽尔王国维拉纳辛姆哈·拉雅国王的一统天下。开始时,“梵天戏”离开它创业的库契普迪村,巡演全国,内容主要是根据《湿婆往世书》、《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》中的故事改编成舞剧,为广大群众表演。后

来,随着毗湿奴教的日益兴盛,“梵天戏”的表现范围也日益扩大,《薄伽梵往世书》等内容也成为主要表现对象。表演者们通过歌舞拜神,被视为神的侍者,同时也正是因为他们的忠心耿耿和坚忍不拔,安得拉邦的古典舞蹈得到了很好的保存,并发展到相当的高度。

维查耶纳伽尔王国衰落以后,许多优秀的婆罗门舞剧表演者及乐师,纷纷迁徙到泰米尔那德邦的坦焦尔地区。在这里他们受到了那雅克王的厚待。他们形成了一个阶层,为感谢他们的恩主阿楚塔帕·那雅克王(1561—1614),他们将自己这个阶层命名为“阿楚塔普拉姆”。后来,这个阶层拥有了一个固定的艺术中心名叫“麦拉吐尔”,并一直沿用到今天。拉贾舞女也在那时移居到了坦焦尔,并带来了她们擅长的音乐舞蹈,其舞蹈形式多为独舞,如“杜鲁帕达”、“乔帕达”、“帕达·奇拉”等等,也在那雅克王宫里表演。

然而,有人移居坦焦尔,也有人继续留在安得拉邦从事着他们的歌舞生涯。其中,名气和成就最大的是音乐家巴克塔·西敦德拉·虞其,他创作了许多舞剧作品的音乐。虞其笃信神,认为只有通过音乐才能获得神的精神世界。他由此而获灵感,创作出舞剧音乐,而婆罗门舞剧表演者和库契普迪村艺术家们,则用舞蹈进一步诠释着这些音乐。

上面提到过的安得拉邦的3种舞蹈样式,后来被统称为“库契普迪舞”,这也是它们彼此之间相互交叉、借鉴、相互补充和完善的结果。事实上,经过互补后的这3种样式,兼有彼此的长处,同时又有自己的特点。

互补之后,库契普迪舞剧也有新的改观,如角色更注重阿宾那亚(表情)的表现力,诸多新的古典舞纯舞段被增加进去,因而整体形式得到进一步丰满和强化。一时间,这种古典舞形式成为远近闻名的艺术

种类。当时,许多舞师从安得拉邦各地来到库契普迪村这个中心,学习这种新形式,然后返回各地再进一步扩充改编完成他们自己的版本,从而使这种形式又得到新的发展和繁荣。

要想较好地了解库契普迪舞,必须对其形式和内容等构成因素有一个基本的认识。下面,简单地介绍一下这几方面的基本情况。

表演“梵天戏”的库契普迪舞蹈演员,一般都对《舞论》、《表演镜诠》等一些印度古代乐舞著作耳熟能详,因而他们都有能力把握住这些经典著作对演员的具体要求,并能很好地身体力行。正是基于这些古代乐舞理论中所要求的结构,库契普迪舞剧一般都具有古典舞所不可缺少的3个组成部分,也就是:纳季亚(戏剧表演段);恩尔塔(纯舞段);恩尔季亚(描述性舞段)。所有这些舞段一般均由一个引子引出,这个引舞段也是所有剧中人出场时的舞蹈,演员一般是边舞边唱来介绍自己的角色身份的,然后接上一段纯舞的小段,各种姿态和手势在乐师吟唱出的节拍伴奏下不断地呈现出来。最后表演“萨波达斯”段,音乐采用一种被称做“帕提亚”的曲调形式,有歌有曲有节拍。

引舞段与萨波达斯段,是充分体现阿宾那亚的重要部分。概括起来,阿宾那亚的完美表现,基本上是通过4个手段:肢体动作、伴唱声响、面部表情和服饰装束。完美的古典舞形式,均具有这些特征,诗、乐、舞浑然一体。库契普迪舞也不例外,虽然较之印度其他古典舞,其在剧的成分上比重略大,然而在节奏上的抑扬顿挫、在曲调上的婉转悠扬、在舞姿上的动势力度,均与其他古典舞难分高低。尤其是在动态上的独树一帜,更成为其立于印度古典舞坛上的一个重要因素。其在风格上的南方色彩,无论从阿宾那亚的哪一个手段上来看,均能较完整地体现出来。摇曳生姿,顿挫停踏,回旋似云,流连若水,这些优美的特征,使库契普迪舞十分具有形式感。

在节奏安排上,库契普迪舞与其他印度古典舞相类似,可谓是复杂而有序。特别是纯舞段,不同的节拍型很好地突出了其在“舞”上的意义。一些闪光的纯舞小段,镶嵌在各舞段之中,错落有致,别有味道,其作用与婆罗多舞中的“贾提斯”相类似。在这里同样一致的是,歌与曲为舞蹈制造出表演背景,并同时掌握着重要的节奏计时;伴奏鼓的花样也同样与其他古典舞一致,鼓点表面上看很繁杂,似乎是“山重水复”,但实际上是十分工整有序的,与舞蹈动作紧密咬合,正可谓节拍对节拍,不过一个在手,一个在脚。复杂的鼓点,均可由乐师用嘴吟唱出来,舞者、乐者、歌者、鼓者,均将此一一默记心中,从而形成一个整一协调的统一体,在这样的一个立体艺术品面前,观众自会有“柳暗花明”之喟叹了。

在传统的表演中,一般只有男人参与库契普迪舞剧的演出,女性角色由较年幼的男孩扮演,这点与卡塔卡利是一致的。尽管由男人表演,库契普迪舞剧的优雅动人之处却无半分减少。男演员们通过优美的舞蹈诠释着剧情,其表演有着十分鲜明的目的性。在库契普迪舞的演出史上,女性演员登台,已是20世纪的事情了。

库契普迪舞剧亦采用导演制。导演是一个十分重要的职位,一般由所有演员的师傅担当。导演应对舞、乐及《舞论》里所论及的一切都了如指掌,能够独立创作和制作整个舞剧。在表演时,导演还须充任主持人的差事,在演出前介绍剧情和剧中人,而且还要能插科打诨,能用阿宾那亚强化对于某一情节、某一人物的说明等。在对外联系上,导演又是整个团队的负责人和组织者。可以说,导演是个身兼数职的人物。

在库契普迪舞剧的剧目上,最负盛名的一出是“婆玛·卡拉巴”。该舞剧描写了克里希纳神的一个名叫萨提亚婆玛的恋人恋慕克里希纳

神的故事。其内在哲理,则象征着普通人欲与神合为一体的内心愿望,同时告诫人们,若想与神同道,则必须要有耐心、有毅力,忠心耿耿、奉献终身。在表现形式上,这个舞剧颇类似卡塔卡利舞剧的模式。舞与剧的交融与分割十分恰当,因而舞和剧相映成辉。全剧中,共有80段引舞,在每段结束时,都会有一个在节奏与脚点上充分展开的小段,这便给库契普迪舞的纯舞段找到了用武之地,《舞论》中的各种舞蹈材料、拉赛舞各种形式的精华,均一一体现出来,情感热烈,高潮迭起。除充满女性味道的“拉赛”(女性的)舞风格外,洋溢着阳刚之气的“荡得”(男性的)舞舞姿也时有可见,这点也是库契普迪舞的一大特色,阴阳相合、刚柔相济,再配以令人眼花缭乱脚点技巧,让人感到赏心悦目。

另一出较为有名的库契普迪舞剧,是“高拉·卡拉巴”。这个舞剧探讨了有关种姓与地位的严肃问题,具有历史性的进步意义以及现实意义。此外,还有相当一大批库契普迪舞剧受到广大人民的喜爱,如,“普拉拉塔·恰里特姆”、“萨兰伽达拉·恰里特姆”、“贾拉克里达鲁”、“哈里什产德拉”、“鲁克玛尼·卡拉亚姆”等,至今拥有数不清的众多观众。

由于在原则上库契普迪舞与婆罗多舞,遵循的都是《舞论》,因而婆罗多舞中的一些舞段如“阿拉瑞普”、“贾提斯瓦拉姆”、“瓦尔纳姆”和“帕德姆斯”等,均可在库契普迪舞中找到相应的舞段,而且,它们在形式、顺序、作用、结构等方面都极为一致。或许正是因为这个现象,使初识者难辨二者庐山真面目。

在库契普迪舞的发展史上,名气最大的人物首推贾亚帕·塞那尼,他是婆罗摩那·纳季亚查亚·恭达马提亚的弟子,曾撰写了论述乐舞理论的《恩尔塔拉特纳瓦利》一书。另一位杰出人物,是库契普迪舞师

维那拉坎提·苏利亚马塔,他在舞蹈技艺方面,做出了特殊的贡献。还有像帕苏马提·斯提亚——一位优秀的学者、演员和舞蹈导演,以及他的学生青塔·万卡塔拉特纳姆和青塔·万卡塔兰迈依阿兄弟,都在表演上对库契普迪舞剧的发展,做出突出的成就,尤其是后者,他们改进了传统形式,并发展了“萨波达斯”和其他引舞段的形式。此外,还有青塔·那拉衍纳默提也是一位不应忘却的非凡人物。他表演的“婆玛·卡拉巴”,生动感人,让人久久无法忘却。

今天,库契普迪舞已渐渐脱离舞剧母体,而成为一门独立的古典舞种形式,它的美丽而丰富的舞姿,已经成为人们熟悉并喜爱的常见舞蹈景观。虽然其普及性、广泛性和重要性不及婆罗多舞、卡塔克舞和奥迪西舞,在印度首都新德里的舞台上,它的芳踪也不及上述各舞种多,但它在舞蹈艺术上的意义和潜力,都是不容忽视的。

1994年9月,联合国为“国际家庭年”而在新德里“印度国际中心”举办了为期3天的纪念活动,邀请了三位印度知名舞蹈家为该活动做助兴表演,首场便是著名库契普迪舞蹈家拉达·莱迪的表演,她以充满魅力的肢体语言与另两位卡塔克舞、婆罗多舞的舞蹈家一道,赢得了国际观众的一阵阵热烈的掌声。人们喜爱库契普迪舞,是有道理的。

第七节 莫西尼阿特姆

万花筒般绚丽多姿的印度古典舞,在广袤的印度这块南亚次大陆的土地之上,已经闪烁了无数个世纪。在时间的长河中,经过岁月的冲涤,有些舞蹈样式已经消亡,而有些则蒸蒸日上,还有些则在不同的年代中,经历着不同的命运。起源于印度南部喀拉拉邦的古典舞“莫西尼



莫西尼阿特姆

阿特姆”(见左图),就经历了一段不凡的过程。今天,这种舞蹈样式已经重见天日,以它无比妩媚的姿容,得以让更多的人一睹它的芳容。

把莫西尼阿特姆这种古老的印度传统舞蹈形式算在印度古典舞之列,颇有些牵强。因为人们一般认为与那些名正言顺的古典舞相比,莫西尼阿特姆无论是在名气上,还是在完整性上,都不能与其他古典舞相提并论。然而,许多专家学者却并不认同这一观点。在他们看来,莫西尼阿特姆发生发展的历史,以及其固有的内涵,完全可以进入古典舞之列。所以,大部分理论书籍,都把莫西尼阿特姆视作印度八大古典舞之一。

本书曾在前面的章节中介绍到,古代印度舞蹈一般有“荡得舞”和“拉赛舞”之分,它们的含义正好类似中国传统美学中所谓阳刚与阴柔之意。莫西尼阿特姆舞是印度古代拉赛舞的最充分、最贴切的典范。它以女性所特有的特色与魅力,在印度各古典舞派中独树一帜,赢得了大批的观众。我们已经知道,在古代,南印度为神而舞的女舞者,被称为黛娃达西,她们以各自在歌舞方面的天赋,终日侍奉于各神庙中。仔细考查黛娃达西们的舞蹈,会发现这样一个现象,她们的舞蹈会因地而异,比如说,在泰米尔纳德邦是婆罗多舞,在安得拉邦是库契普迪舞,在奥里萨邦是奥迪西舞等,而在喀拉拉邦,黛娃达西们为神表演的舞蹈,则是莫西尼阿特姆舞。这也是它被视为古典舞的重要原因。

“莫西尼”是印度古代往世书中的神话人物,“阿特姆”是“用歌舞讲故事”的意思。在印度教根深蒂固的传统观念中,莫西尼是纯粹女性化的代表,她的主要角色功能,就是以女性的魅力去迷惑男性。在梵文中,“莫汉”一词是指女人诱惑男人的行为,而莫汉的实施者,就被称为莫西尼。印度教认为,莫汉这种品行女性高贵而神化的气质之一。

在各往世书中,有关莫西尼的神话传说有许多。比如,在毗湿奴神

众多再现化身的形象中就有一位是女性，她被视为生命的基石，创造着欢乐与美。那实际上是一个永恒的女性精神。在往世书神话中，莫西尼总是带着某项使命而降临人世的，使命完成后，她即飞离人间。在喀拉拉邦的古典舞剧卡塔卡利中，有许多故事都是描写莫西尼如何以女性特有的本领，从而完成自己使命的具体内容的。在喀拉拉邦，莫西尼的形象，不仅备受男人的宠爱，而且也是妇孺皆知的著名神话人物，在人民大众的心目中，有着十分扎实的认同基础。

至公元 800 年，喀拉拉邦的神庙艺术随着杰尔王朝的确立而复苏。当时的杰尔王修神庙、兴琴瑟，对艺术的发展进行了大量投资，致使各艺术门类均处于蒸蒸日上之势。公元 932 年，在拉贾·高达·拉卫·瓦尔玛执政期间，莫西尼阿特姆舞的雏形诞生了——那时叫“达西阿特姆”。在 9 世纪至 13 世纪之间，达西阿特姆的形式几乎传遍南印度各邦，是一种只能在神庙中进行、献给众神的类似中国戏曲形态的艺术形式。后来，位于喀拉拉邦的黛娃达西们，受喀拉拉邦传统舞剧的影响，发展出高水平的表演技巧和表情体系，最终逐渐形成了今天可以看到的古典舞种莫西尼阿特姆舞。

尽管在形成过程中，莫西尼阿特姆舞深受邻邦泰米尔纳德邦的古典舞种婆罗多舞的影响，但它基本上保持了喀拉拉的风格。因为从邻邦迁徙而来的一些黛娃达西虽然具有婆罗多舞的背景，但很快就受到当地民间歌舞及卡塔卡利等舞剧形式的影响，而最终成为莫西尼阿特姆舞的诠释者。由此可见，在获得此名称之前的交融、结合、乃至独立，这个舞种是经过了极其漫长的岁月的。

作为一种专业舞台表演性舞蹈，有关莫西尼阿特姆舞的最早记载是在 18 世纪初。这段记载本身与艺术无关，只是提到了有关赏给该舞种的表演者和乐师以演出报酬的内容细节，不过这当然有助于断定，当

时的莫西尼阿特姆舞已经成为一项独立的舞蹈表演形式了,虽然其具体风格 and 特点还不容易看得出来。

有关其风格 and 特点略微清晰一点的记载,约出现在 100 多年以前,值斯瓦提·迪鲁纳尔执政的年代。这位君王英明而极富艺术天赋,可惜他于 1847 年仅 34 岁的年龄,过早地离开了人世。不过在他身后,他为喀拉拉邦留下了一大笔丰硕的文化财富。他本人并非舞蹈家,但却是造诣非凡的音乐家、诗人和语言学家。作为音乐家,他对印度的两大派音乐系统——卡纳塔克派和印度斯坦派——均驾轻就熟;作为诗人,他谱写了几百首歌曲的词和曲;作为语言学家,他掌握了许多种语言,如梵语、泰卢固语、伽拿达语、印度斯坦语、马拉地语、波斯语和英语,更不用说他的本族语——马拉雅兰语了。这位君王吸引了众多的歌、舞、乐者聚集在他的宫廷之中。其中,有一位名叫瓦蒂维卢,他是在拉贾·塞弗济二世期间重建婆罗多舞技巧与保留剧目的坦伽务尔四兄弟之一。从这里,也多少可以看得出这两个舞种之间的交融关系。

在斯瓦提·迪鲁纳尔的王宫中,对莫西尼阿特姆舞发展贡献最大的有两个人,一是衣拉伊曼·坦培,他曾为卡塔卡利创作过 3 部颇有影响的舞剧,而且还创作了帕达姆斯、凯尔塔纳姆和瓦儿纳姆等舞段的伴奏音乐,其中一些也在莫西尼阿特姆舞中使用。另外一位是音乐家帕拉迈斯瓦拉·薄伽瓦特尔,他的身世属于泰米尔纳德邦的婆罗门种姓,深获斯瓦提王的器重,被任命为宫中音乐总管。他后来回到自己的出生地,并继续传播斯瓦提王宫中的艺术,这其中也包括莫西尼阿特姆舞。

可惜,在斯瓦提王去世之后,继任者乌特兰姆·迪鲁纳尔王只喜欢卡塔卡利舞剧而忽视别的艺术品种的发展。因此,这导致莫西尼阿特姆舞在王宫中的发展线索就此中断,从此,这种舞蹈只能在无皇资支持

的情况下,在薄伽瓦特尔的苦心经营下勉强维持着低下的命运。没有学生愿意投其门下。因而,莫西尼阿特姆舞每况愈下,几乎到了崩溃的边缘。

1930年,印度大诗人沃尔道尔创建了“喀拉拉艺术发展基地”,莫西尼阿特姆舞这才得到一个起死回生的机会。这个基地,实际上是以重建卡塔卡利舞剧为目的的,但莫西尼阿特姆舞的保护与恢复,也在其计划之中。于是,莫西尼阿特姆舞这门古老的艺术得以恢复青春。从那时起,在众多忘我舞蹈家的精心哺育下,莫西尼阿特姆舞终于成为今日舞台上无比美妙、无比动人的印度古典舞蹈种类之一。

在莫西尼阿特姆舞的保留剧目中,经常上演的有5项,由于前面提到过的婆罗多舞的影响,因此这5个段落的结构功能等方面也基本上与婆罗多舞相同,甚至是在名称上也基本一致。

起始段叫“乔尔克图”段,它为此后的整个表演定下基调。演员双手举至头顶,向观众致意。然后表演开始,先是歌颂湿婆神,后又赞美克里希纳神。表演时,演员基本保持静态。接着描述一个有关罗摩的故事,节奏感加强,表演者通过表情和各种姿态把故事讲述出来。歌唱完毕,演员开始舞蹈,表演纯舞性质的舞段。这个起始段时长约10分钟。

接下来的段落是“瓦尔纳姆”段,与婆罗多舞中的瓦尔纳姆段一样,由表演与抽象的舞蹈语汇组成。主题是一个永恒的内容:爱——对神祇的爱。在传统上,总共有5段瓦尔纳姆,都是在古代斯瓦提·迪鲁纳尔王的亲自过问下而诞生的。

然后是“贾提斯瓦拉姆”段,这段也同婆罗多舞的同名舞段相同,音乐旋律性较强,各种节奏型交互使用,可谓高潮此起彼伏。装饰性极强的纯舞表演与音乐、鼓点紧密配合,紧促中不失柔美,活泼下不忘雍容,

是一段体现莫西尼阿特姆舞风格特点的重要舞段。

再接下来是“帕达姆”段。在实际表演时,这一段落往往是连续表演2段甚至更多。其主题也是表现爱,不过完全是通过表情来完成。今天观众看到的莫西尼阿特姆舞中的帕达姆段,几乎都是斯瓦提·迪鲁纳尔王或是衣拉伊曼·坦培创作的,多少年来几乎未有任何改变,保持了它原有的风貌。

最后一段是“迪拉那”段,该段在舞姿上更为夸张,节奏也随之达到全舞的高潮。为其伴奏的乐器中,有鼓声、有人声,它们交织在一起,与舞蹈同起同落,融为一体。

从上面的文字描述中,不难看到婆罗多舞对莫西尼阿特姆舞的影响和渗透。但实际上从具体表演的动作角度来看,其实并没有婆罗多舞的踪影。因此,可以这么说,莫西尼阿特姆舞仍在很大程度上保持了自己特有的审美姿容。

从形成过程上看,莫西尼阿特姆舞不但受到了婆罗多舞和卡塔卡利舞剧的某些影响,同时也得到了喀拉拉邦女性民间舞蹈的哺育,其中,以卡伊科提卡利舞和库米舞为最甚。

喀拉拉邦的海岸线很长,大海的胸怀和品格被融进当地的民间舞蹈之中。因此,海浪的波动、椰林的娉姿、天上的云霓和飞翔的鸟禽等,都成为民间舞蹈动律生成的因素。而莫西尼阿特姆舞都极其精练地汲取了所有这些因素,如打开的双膝、稳健的舞步、开放的手臂等,一切动作与姿态均以圆形和优雅为基调,看上去给人以稳与雅的强烈感受。手势语言,则多来自卡塔卡利舞剧和婆罗多舞,但象征意味更加强化,与其独立的动作体系合为一体。在某些段落中,民间意味较浓,甚至将一些民间舞的段落直接用在舞段中。有些舞段注重阿宾那亚(表情)的强大功能,其中最令人难忘的是一段与玩球相关的“拍球”舞段。

这个舞段既有独舞也有群舞的表演形式。在群舞中,几个姑娘在玩耍一只虚拟的球,通过姑娘们传神的表演,观众感觉那只球忽左忽右、忽上忽下,只见姑娘们把球抛来传去,非常逼真,也很热闹。在这里,阿宾那亚的运用十分精彩到位,一举一动,一颦一笑,都很传神。

在另一个舞段中,阿宾那亚的运用也很充分。表演时,演员手持一个小铜罐。在平时,这个铜罐一般用来盛一种叫做“千丹纳姆”的香液。演员边舞蹈边向观众点洒香液,以示吉祥之意。阿宾那亚的运用就在这里,并非真的向观众点洒香液,而是通过惟妙惟肖的表演,让观众充分感到演员的意图。

莫西尼阿特姆舞在传统的表演形式上,多以独舞为主,早期也有3人一组共同完成一段舞蹈的先例。如今在表演的形式上则自由丰富多了,许多情况下,都是以编排相当精致完美的群舞形式为主要表现模式。透过这些群舞,也可以十分鲜明地感受到莫西尼阿特姆舞日益进步、日益完善的步伐,它今天的许多编创手段,都十分符合时代的发展趋势。

当然,不容否认的是,莫西尼阿特姆舞今天繁荣的程度,仍不及那些老牌古典舞,如婆罗多舞、卡塔克舞等。相关的演出不是很多,教学场所也较为有限,这些都影响了它的进一步普及。

为莫西尼阿特姆舞伴奏的器乐中,有鼓、钹和风琴。乐队的核心人物是击钹者,他时而歌唱,时而吟诵节拍,指挥着整个乐队,并与舞者直接默契配合。

莫西尼阿特姆舞的化妆并不复杂,底色为天然色,眼影很重,脸腮与下巴装饰着一些细小的黑点和白点,眉宇间一个醒目的红色吉祥痣为演员带来很大的精气神。服装多以白色为主,配以金色的镶边闪闪发光,沙丽缠绕成长裙状,腹前一个圆形的盘状饰片儿,形成莫西尼阿特姆舞服饰中最突出的特色。演员的发式盘成一个簪儿,置于头顶左

端,由一圈茉莉碎花围绕。首饰全部为金色的,装饰在舞者的头上、脸上、耳上、颈上、前胸和腰处。当然,还有万万不可缺少的脚铃。

作为印度古典舞中拉赛舞的代表,莫西尼阿特姆舞也是走过了一个重获新生的过程。它的美丽姿容让人过目难忘,其审美效果是十分独特的。

第八节 乔

在各印度古典舞中,女性及其特色和风格占有统治地位,因而,印度古典舞总体上给人以摇曳生姿、妩媚动人的整体印象。然而,其中有这么一种古典舞,它的风格与上述特征迥然不同。它以其独具的男性风格,给印度古典舞坛平添一股俊烈的阳刚之气。它勇武刚强、斗志昂扬,从而使其艺术特点别具一格,可以说在繁花似锦的印度古典舞坛上独领风骚。这个舞派的名字叫作“乔”。

“乔”由于源于民间,许多人(包括专业舞蹈从业者)至今视其为民间舞。当然,民间舞与古典舞的科学界定以及彼此间的界限,是一个地地道道的学术问题,即使在当今印度舞蹈理论界中虽然粗看起来似乎倒还清晰,但深究下去便会发现有许多含混之处。不过,本文的目的是为了介绍这种舞蹈形式,故按印度舞蹈理论界约定俗成的分类法,将舞蹈“乔”姑且列入古典舞行列之中。

“乔”,流行于印度东部,它的分布区域像一条带子一样,把印度东部的三个邦串联在一起。在不同的邦,它有着不同的名字:比哈尔邦——塞拉依凯拉·乔;奥里萨邦——马余班吉·乔;西孟加拉邦——普鲁里亚·乔。前两者是同源的,只是现在前者戴面具而后者不戴;最后一种虽然表演时也戴面具,但显然与前两者不同源。不过不管同源

与否,三者相一致的是,在历史上它完全由男性舞者来表演。

首先看一下塞拉依凯拉·乔(下简称“塞乔”)的情况。

塞乔所流传地区的地名,就叫塞拉依凯拉地区。它位于辛布地区的腹地。这里以前属奥里萨邦,现划归比哈尔邦。这里群山环抱,交通不畅,多少世纪以来保存了自己不受外来文化侵扰的独特的人文传统。在当地居民的节日中,最重要的首推“查伊特拉·帕瓦节”,于每年的4月中旬举行,因而有“春节”之称。据说,最初这个节日,是供奉湿婆神与夏克提相组合而成的混合神,后来逐渐演变成现在所供奉的卡莉女神。该节日一般持续5天,拥有各种组织完善的仪式内容和活动,比如,圣旗仪式、取圣水仪式、神猴哈努曼舞、卡莉女神舞、贡奉牺牲者重新投胎人世的表演等。所有仪式由挑选出来的13位贡奉者主持,他们来自当地各个阶层和各个种姓,一般拥有在湿婆神庙中表演和做主持的世袭权利。

就舞蹈文化的观察者而言,这个节日中的主要特点就是表演“乔”,一般于前4天的晚上开始进行。值得一提的是,这类表演纯粹是为了娱乐,与节日的宗教内容及其仪式干系不大。尽管如此,这却丝毫不影响它的重要性。多少世纪以来,“乔”一直是塞拉依凯拉地区所有最神圣的宗教活动中不可或缺的内容。仔细一想,仅这点就足够不可思议的了,为宗教服务而无任何宗教内涵,这在其他印度古典舞蹈种类中是极为罕见的(或许这正是某些人不接受其为古典舞的原因)。当然,接受也罢,不接受也罢,“乔”借此场合已经成为一种最纯粹的程式化舞蹈样式:它拥有自己的技巧构码、自己的保留舞目、自己的审美范式。

塞乔在动作和技巧上很显然地吸收了当地“盾剑武术”的内容,这种武术在塞拉依凯拉地区是一种专门用来训练勇士的重要手段。进行

这种训练时,受训者需一手持盾、一手持剑,并彼此交互击打。这种训练大多在早上进行,地点往往是选在卡尔卡伊河的河岸上。这块地方被用来祭献湿婆神,有7个石造的表示男性生殖崇拜的“林伽”(男性生殖器官的象征)矗立在周围。受训者在每天早上的日常训练开始之前,都要依次匍匐于每个林伽之前,以祈拜获得勇猛之志。训练过程大约持续三小时。然后,受训者跳入河中浸泡片刻,才开始一天忙碌的日常生活。

盾剑武术在演练时,是需要师傅的指导下进行的,受训者面对师傅一字排开,他们上身赤膊,下身一条白色围裤,显得精神抖擞,信心十足。随着师傅的一声命令,他们立刻甩开膀子练将起来。师傅的口令就是信号,按照各种信号,不同的节奏和动作花样开始发生变化。其动作的变化是极其丰富的,有鹤步、牛步等模仿动物的动作,节奏处理也很丰富,因而从单一到复合,看上去令人目不暇接。

塞乔的基本动作,就是从这些单一和组合的动作上发展起来并顺理成章的。在过去,许多优秀的“乔”舞表演者,本身就是十分出色的盾剑武术的专家。

“乔”的意思是“假面具”,由于表演该舞时需戴“乔”(假面具),舞蹈因而得名,而同时假面具也成为“乔”的主要特征。关于“乔”字的来历,有不同的说法,一说认为它源自梵文的字根 chhaya(“隐蔽”之意),也有人认为它源自 chhauni 一词,即“兵站”古代盾剑武士驻扎之地。前面提到过,“乔”的表演者是男性,每段舞蹈一般不超过7至10分钟,这主要是由于面具较重,不可能跳得太久。

为“乔”伴奏的乐器,主要由吹打乐组成,一面大圆鼓、一支双面敲的细长鼓、还有一支几乎与中国的唢呐在声和形上几近一致的被叫作“舍纳伊斯”的管子,奏出的音乐铿锵激越、高亢嘹亮。其音乐形式既有

印度斯坦式的传统曲调,也借用了奥里亚传统吟唱诗人的音乐,还有一部分民间音乐。通常在每段舞蹈中,为了营造气氛至少要有两种截然不同的曲调形式,形式一改变,舞蹈的节奏也随之改变。

在舞段模式上,“乔”的所有舞段几乎都是事先排演固定下来的,当然在某个具体组合上,演员可以自行决定时间的长度。段落与段落之间的转换,演员只需通过某种途径暗示给伴奏者,表演即可继续往下进行。这也是“乔”不同于其他印度古典舞种的地方。

塞乔在表演题材上一般采用神话传说、日常生活现象或某种自然景观,有时它也仅仅表现某种情绪状态。由于在塞乔中是戴面具而舞的,因而某种特定情绪或内容的交代在很大程度上依赖面具。戴上面具后,演员失去了最可传情表意的面部表情,那么这部分任务就需靠身体去完成了。也就是说,面具给出一种特定表情,而身体则要在这个基础上进一步地使之更加丰富和完善。运用身体动作进行表现的特征,使得塞乔进一步拓展了在印度古典舞中所惯常讲究的“阿宾那亚”(表情)的原有含义。

“乔”所使用的面具,在制作上并不仅仅是个工艺的问题。为了活灵活现地表现出它所代表的人物,必须首先仔细地设计角色脸谱。几乎所有的面具都要先用铅笔画一个平面图,其中眉目和嘴唇是最吃工夫的部位,因为某个特定人物的特定表情往往通过这些部位反映出来。实际上,“乔”的面具本身就具有哑剧效果(见右图)。



戴面具的乔舞

塞乔的保留舞目一般分三类：第一类是一些较为宏观性的内容，如歌颂毗湿奴神、克里希纳神的段落。大多属展示性舞段，多由儿童表演，内容大多与主题无关，动作与“乔”的基本技艺大体一致，舞蹈上变化不大，也不戴面具；第二类是主题与表现相一致的，如“点灯舞”、“渔夫舞”、“剑舞”、“猎舞”等，表现目的与内容完全一致；第三类较为复杂和精细，拥有内外双层含义，突出的如“孔雀舞”、“鹿舞”和“商羯罗薄伽”等。

塞乔虽说有几百年的历史，但它今天的形式却完全有赖于一个人的努力，这个人名叫比焦尔·普拉塔普·辛格·代奥。他在“乔”上的创造天赋和成就，完全可以被列入印度古典舞编舞大师的行列。不过有趣的是，他本人并非舞蹈家，而是王室后嗣，然而正是他创作出了今天仍在表演的塞乔中的所有优秀舞段。从中也可以多少窥出历史上塞乔受王室的支持，这使它不同于当地其他的艺术种类，获得了走到今天的重要支柱。

上面介绍的是塞乔的情况，现在来看看流传在印度另一个东方之邦奥里萨邦被称作“马余班吉·乔”（下简称“马乔”）的一些基本情况。

马乔在历史上同样受到了各朝统治者的支持和保护，特别是于本世纪初执政的普拉塔普·商羯罗·班吉·代奥。这个传统舞蹈，是为祭献湿婆神的，同前面介绍的塞乔一样，也受到了当地民间武术的影响（这种武术也是持剑和盾，也是为训练兵士而发展起来的一种击技运动）。马乔的舞蹈语汇及动作风格，主要是这个系统影响的结果。

同样与塞乔一样，表演马乔的主要场合是每年4月中旬举行的“查伊特拉·帕瓦节”，此节日无论从目的还是方式，均与在塞拉依凯拉地区进行的基本相同，只是有些小宗教节目在花样上稍有出入。由于

“乔”的特殊形式和意义,最初它表现的主题主要是战争题材,突出演员的英雄气概。但逐渐地,表现范围日益扩大、表现领域日益拓展,神话传说、自然现象以及生活琐事都进而成为它关注的表现对象。经过多年的积累,马乔的保留舞目已相当可观。这些舞目有独舞或群舞之分,偶尔也有几段双人舞。其中,较为突出的独舞节目有“湿婆神舞”、“旦迪舞”、“熊舞”和“部落狩猎舞”等。主要的双人舞节目有“克里希纳神与阿周那”、“毗湿奴神与湿婆神”等。群舞则有“拉洒·丽拉”、“神鸟”和“凯伊拉什里拉”等。

马乔的舞蹈形式,在一般情况下都是事先固定下来的。开始段是前奏曲,叫“朗伽巴伽”,目的是为了为即将表演的舞蹈段落制造气氛。接着是舞者入场的“查里”段,舞蹈动作极端的程式化。然后开始正式表演段叫作“那恰”,这一段是舞蹈的中心段落。最后的高潮部分叫作“那提奇”,它把整段舞蹈的精华展露出来,把表演气氛推向顶点。以上各段舞蹈均为20分钟左右。马乔的伴奏音乐及乐器大抵与塞乔一致,只是在某些舞段中,马乔还多少使用歌手为之伴唱。

马乔在表演装束上并不十分复杂,表演者基本上都以日常生活的服装为主,不同的是他们头戴闪闪发光的头冠,显得勇武而威严。在化妆上也没什么出奇之处,只是一些特殊角色需要某些特殊处理,如在“神鸟”中,鸟的扮演者要用羽毛和道具鸟嘴来装饰;在“熊舞”中,则把身体涂黑,脸部也要象征性地勾勒成动物相。

上面曾提到过,在塞乔流行的地区,王室人员直接参与“乔”的表演、编导、设计工作,而在马乔流行的地区,统治者则只出资支持这项艺术,参加者均来自社会的底层,如奴仆、工匠、人力车夫等。起初,马乔总是在议政大厅中表演,后来逐渐演化至公开亮相。应该说这里的统治者更为聪明,他们把竞争机制引入到这项艺术中以获取更高的表演

水平，他们在南区和北区各设一个表演场地，哪个表演队表现得更为出色，就会获得他们的资助。这个传统一直延续到今天，以至于每逢此时，相遇的两队总是剑拔弩张，一副誓不两立的劲头。当然，在这样的情况下发展起来的舞蹈技艺，自然更具有高超的表演水准。

最后再谈一下流传在西孟加拉邦的“普鲁里亚·乔”(下简称“普乔”)的基本情况。

普乔可以说是生机盎然、生气勃发，它虽然有相当大比重的古典舞成分，同时也有很明显的民间以及部落文化的痕迹。这其实不难理解，普鲁里亚作为一个区域性的地区，不仅从它的母体孟加拉文化中接受了哺育，同时从当地各部落中，如森塔尔人、姆达斯人和马哈托人的文化中，也汲取了大量的养分。

与前述塞乔和马乔不一致的是，相对于它们在表现题材上的丰富性，普乔只表现神话传说。这也是普乔首先以仪式为主，其次才是舞蹈表演的缘由。普乔每年从4月中旬开始，只表演六周，这段时间刚好临近播种，因而这些舞蹈明显含有祭献太阳神的内涵，而在该地区太阳神与湿婆神被模糊地联系在一起。在类似的这些活动中，普乔占有相当重要的地位。

普乔所表现的中心思想只有一个：善战胜恶。为表现这类主题，它总是用两组相对抗的势力来完成表演。它吸收了《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》和《往世书》中大量善定胜恶的故事加以表现和诠释，如罗摩胜罗婆那、因陀罗胜西比·罗伽、阿周那胜湿婆甚装扮的狩猎者、杜尔迦胜摩西舍苏罗等。在普乔中，所有角色均由男性表演，只有杜尔迦女神一角例外，不过，这个例外也只是体现在性别上而已，而在动作与气质上则是一样的阳刚豪迈，毫无阴柔之气，因而，普乔的舞蹈均为“坦达瓦”(男性的)式的。由于充满了争斗杀戮的场面，普乔的基本风格是勇武

刚强的,其场面很有张力,效果也十分抓人,无论对演员还是观众,当普乔进行时,似都难有喘息的空隙。普乔的动作在变化上并不太多,但程式化很强。演员手持盾、剑、弓、箭、叉等兵器,即使在十分罕见的拿兵器的情况下,也几乎是双拳紧握。从这些介绍中可以感受到,普乔充满了尚武的气氛,简直可以说是杀气腾腾。

普乔与塞乔一样,演员戴面具而舞。这些面具都由纸浆做成,然后涂上各种颜色:蓝、绿、黄、粉红等。脸的形状一般都是椭圆形的,较大而且丰满,大眼睛,嘴巴上翘,下巴较深,有时还会有一撇十分逗人的八字胡。有一点让人觉得难以解释,这种杀气腾腾的舞蹈其面具上的表情却离临战状态很远,完全可以称得上是温和而富于谐谑感,加上冠帽和各色羽毛,让人无论如何也无法与争杀相联系。当然,反面角色的面具则要骇人得多。普乔在服装上很讲究,突出重色调,装饰极为复杂,这似乎是受到了当地札特亚民间戏剧的影响,上身是深色绒马甲和一个类似厨师用的围裙一样的前片儿,都用银线勾勒出轮廓,下身则穿缀有横条的黑裤。看上去可谓盔甲齐整,严阵以待。

普乔的表演一般要持续一个整夜,演员的耐力必须十分出色,别忘了他们是在佩戴整齐的状态下度过这一夜的。演出一般由25支舞目组成,段与段之间不一定有直接的逻辑联系。普乔的舞蹈形式以双人舞和群舞多见,独舞很少。演出地点一般在一个类似今天体育场的场地上进行,观众安坐四周。有一条狭长的过道通向演区,有些表演就安排在这个过道上完成(与日本的“歌舞伎”有异曲同工之处)。伴奏乐器同其他地区一致,乐师们立于表演场地一角。

在当地,普乔的训练与表演是一件极其严肃和庄重的事情,从业者虽为平民百姓,但都怀着极其虔诚的心情,他们在表演前必须接受严格而正规的训练。虽然普乔的核心内容是以表现战事为主,但并不表明

参与者都是习武之人,这种舞蹈对他们而言可以说只是一种祭拜的手段,同时,他们也通过舞蹈向共同生活了一年的群体社会致意。在这里,普乔成为一种相互交流的手段。

在这三种“乔”中,不戴面具的马乔目前在印度社会流传得最为广泛。在我就学的印度艺术学院中,马乔课与婆罗多、卡塔克、奥迪西三门古典舞课并列开设。不过,相对于其他古典舞课程,“乔”显然还并没有获得更多学生的共识,选修它的学生还很有限。同时,在新德里缤纷多姿的各种舞蹈晚会中,“乔”的演出也并不太多。当然,所有这些丝毫不影响“乔”的艺术魅力,眼下,越来越多的舞蹈编导已开始重视开发“乔”在教学和舞台上的潜力,政府文化部门的扶持也逐渐增多,相信随着这些努力的日益深入,“乔”的艺术光泽会越来越艳丽无比,会放射出更加照人的光芒!

第九节 印度民间舞

在商品展示方面的博览活动,中国有著名的“广交会”,而印度则有每年一度在首都新德里举行的“印度国际商品博览会”。为什么提到印度民间舞时竟与商贸活动扯上了关系?这是因为,这个大型的商贸活动同时也是一个展示印度民间舞的绝佳机会。

每当这个热闹非凡的商贸盛事在首都新德里举办时,人们便成群结队地来到这个由一座座形态各异、造型别致的现代化大型展厅组成的建筑群落中,参观浏览印度各地乃至世界各地的商品。博览会分国内馆和国际馆。国内馆集中了全印度所有邦份的特色商品,一个邦一个馆,馆内的装饰都极尽讲究和创意之能事,把自己打扮得极漂亮又极其富于地方性的民族特色。仔细观察,这些地方馆都具有很实在的民

俗和审美价值,通过它们,可以集中而详细地观察到印度的民间风情。由于各个邦在一起同时展示,因而彼此之间便有了竞争的意味。于是,努力突出本地区的民族特色,自然成了各家的法宝。

这个博览会为每个邦都设立了一个邦日,如“德里日”、“喀拉拉日”、“哈里亚那日”等。每到邦日举行时,对那个特定的邦而言,不啻是一个盛大的民间节日。各个邦都非常重视利用这样一个机会尽量地展示自己的包括文化在内的各种优势。其中,所有的邦都会在博览会的中心剧场上,献上一台精心安排的、地地道道的民间歌舞演出。表演者大都为该邦最著名的演艺界人士和民间艺人表演。这样,在短短 15 天的博览会期间,每天一连几场,这个舞台,为喜爱印度民间歌舞艺术的人士,提供了一个难得的、绝佳的欣赏机会。北到阿萨姆邦和喜马偕尔邦、南到喀拉拉邦和泰米尔纳德邦、东有西孟加拉邦和奥里萨邦、西接马哈拉施特拉邦以及古吉拉特邦、拉贾斯坦邦、旁遮普邦等,只要有时间,可以一气看个够。再说那些令人目不暇接、各具特色、形态丰富、色彩斑斓的印度各地民间歌舞,宛如一串串精美珍贵的珠宝汇聚一堂,让人大开眼界,同时又大饱眼福。所以,这个一年一度的商贸方面的博览会,不仅是印度经济界的重头戏,同时也是颇受印度人民喜爱的重要文化节日。

这个博览会,让人可以在短时间内集中看遍来自印度各地的民间舞。

说到印度的民间舞,那是另外一个与古典舞完全不同但却是汹涌澎湃的舞蹈海洋,其种类、规模、色彩和匠心,都有一番自己的天地。在整个南亚次大陆上,随着人们在社会生活、宗教节日等各种文化活动和民俗仪式上,民间舞蹈的作用是不可替代的,它与人民生活水乳交融、紧密结合。更由于在长期的政治、文化、宗教、生态的交互作用下,它呈

现出多姿多彩、各具特点的丰富而活泼的景象。印度民间舞蹈装点着印度人民的文化生活,是印度传统文化艺术中一块久经雕琢的璞玉。

在印度社会中,这样一个自生的文化品种,在过去相当长一段历史时期内,一直处于自生自灭、自然生息的状态。虽然颇具声名的印度古典舞,在其发展过程中,不断地受到了民间艺术的哺育和滋养,但民间舞蹈作为一种独立的艺术形态,却始终未得到社会主流文化的青睐。虽然它与占印度人口百分之八十五的农村居民终日相伴,但却始终难获得登大雅之堂的资格和机会。

印度独立后,在首任总统尼赫鲁和他的女儿英迪拉·甘地夫人的扶持下,印度民间艺术获得了相应的生存空间和发展机会,领袖们鼓励民间舞蹈表演团体在印度国庆节期间到首都新德里参加每年一度的庆典活动和民间艺术节,这样,越来越多的人看到了民间艺术,并喜爱上了这些散发着泥土芳香的舞蹈样式。如今,在每年1月份举行的印度国庆庆典活动中,民间歌舞已成为一个不可缺少的主要项目,来自各地的民间歌舞艺人用他们难得一见的歌舞技艺,骄傲地向海内外客人展现着它们清新别致的姿容。

印度民间舞蹈资源十分丰饶,种类多,特色独到,而且不同的民间舞蹈在发展上彼此相互尊重,互不干扰。在形式上也是非常的多种多样,有男人跳的,也有妇女跳的,男女合舞的更是不在少数。

舞蹈时,这些民间的舞蹈形式,大都以载歌载舞的方式进行,因此舞者本身自然也就是歌唱者。在伴奏乐器上,鼓是最重要的一种乐器。虽然各地区在鼓的使用上各种各样,鼓的形态也千变万化,但无论怎样变化,作为一个核心,鼓在印度民间舞蹈中所起的作用,都是一种灵魂性质的,这个灵魂就是节奏之魂。其他乐器则因地制宜,不外是弦乐、弹拨乐、吹奏乐、风琴等,选择上各有侧重,也因此形成了各自的不同。

此外,击掌也是一种强化节奏的方式,舞者们围圈而舞,双手和着节奏有序地击掌,也是一种效果。若手持道具如木棍等,也会形成一定的声响音效。这些方式,都成为统一节奏、规范步调的润滑剂。

从装束上看,印度民间舞蹈的表演者一般不在化妆上过多地修饰自己的眉目,因而脸部看上去非常朴实无华。但服装却是极其鲜艳夺目,而且夸张地突出各地区与众不同的、独有的民族特色和风情,因而,印度民间舞蹈的服装在式样和色彩上呈百花齐放的状态,其丰富多彩的程度简直到了难以用语言尽述的地步。

在印度舞蹈界,还有一个与“民间舞蹈”非常相近似的概念——“部族舞蹈”。印度是世界上拥有众多土著部族的国家之一,而所有这些土著部族又都拥有自己的歌舞文化传统。虽然在某些相似的情况下,这些土著部族的舞蹈形态不是特别丰富,而且节奏型也不太复杂,但其中也不乏形式复杂而高潮迭出的品种。

同民间舞蹈一样,部族舞蹈也少不了歌唱和鼓乐,有些部族还拥有自己特殊的伴奏乐器。服饰上的变化也是很大,有的近乎裸体,有的则珠光宝气。与民间舞蹈不同的是,部族舞蹈的自发性、自娱性较强,舞者虽然彼此可以相互感染,但不求统一,因而在效果上,部族舞蹈比民间舞蹈显得更自由。

要想全面而详细地了解印度民间舞蹈和部族舞蹈的存在状况,无论从理论上还是实践上,都只能是一个不切实际的幻想。因为,即使实施一个容量很浩大的书写工程,恐怕也难以穷尽其数量多得几乎数不胜数的内容。因此,现在只能从这个海洋中捞上几滴水珠,简略地、概貌式地在印度各邦走马观花一番,在当地较为重要的民舞形式中撷其一二,为这一现象大概勾勒出一个基本的轮廓。

现在,让我们按照印度地图的地理方位,自北而南来一个全国大巡

游,透视一下印度这个国家在民间舞蹈文化方面的资源。

一、克什米尔

在这一地区最重要的民间舞蹈,可以选择这样两个作品予以介绍:“罗夫舞”和“巴恰拿格马舞”。

“罗夫舞”是一个形式并不复杂的女子舞蹈,一般在当地举行的各种节日期间表演。表演时,妇女们围成相互面对的两个大圆圈,两人一组,相互搭臂勾颈,前后来回运动,舞蹈时妇女们一边走一边唱。

“巴恰拿格马舞”则是一个由受过专门舞蹈训练的男青年表演的民间舞。该舞具有较高的娱乐性和观赏性。表演者都用长长的假发把自己装扮成克什米尔地区农村妇女的形象。舞蹈表现成分很高,一般由演员一边唱一边用舞蹈和表情解释歌词的含义,主题大多与爱情有关。舞蹈中还用了大量的脚部动作和旋转技巧。这些在动作上的内容,有专家认为是受了印度北方古典舞卡塔克舞的某些影响。也正是由于舞蹈的技巧性,该舞在当地有着很好的群众基础,深受当地人民的喜爱。

二、喜马偕尔邦

在这个邦,最受欢迎的民间舞蹈是由女子表演的“盼及舞”。表演这个舞蹈时,妇女们围成一个大圈。动作的基本特征是,躯干微曲,双手始终在头的上方轻巧地做出各种小花样。运动的方向先是从一侧舞向另一侧,加上姿态优雅的转身动作,然后再向反方向重复。

另一个民间舞是“三格拉舞”。该舞是为祭拜当地神祇和民间传奇英雄而跳的,有男女合舞。表演时,男女先是分别围成两个相互面对的大圆圈,然后随着舞蹈的不断进展而最终合为一体。演员们唱的歌以问答的形式进行,一问一答,你唱我和,形式极为热闹活泼。该舞的表

演效果较为热烈,无论是表演者还是观看者,都十分投入而且尽兴。

在喜马偕尔邦颇受欢迎的还有一个舞蹈,也是圈舞,既可由男人跳也可由女人表演。表演时,相互搭背而舞,歌声欢畅,舞步轻快灵巧,自始至终充满着欢快的气氛。

三、旁遮普邦

该邦由男性舞者表演的“彭戈拉舞”(见下图),已经成为印度民间舞的一面旗帜。那艳丽的各色大包头,那白色长袍外衬彩色马甲,以及彩色裤笼,把表演者扮饰得异常精神,加上锡克人在身材、面容等方面的良好条件,没等跳舞就先把观众给看醉了。锡克人勇武义气、热情善交,这些品质都在“彭戈拉舞”中表露无遗。表演时,演员们围鼓手而舞,动作特点是十分有节律地左右转体,双臂弯曲向上,和着节拍双手不断地打响指,脚下的切分音节奏鲜明而富有弹性,整个动作很有生气,而且大方美观。开始时,节拍很慢,然而越跳越快,直至达到最终的高潮,动作上也是技巧不断,高潮迭起,上肩、叠罗汉不断出现。舞者中有一人先即兴唱一句,然后集体跟着和一句,从头至尾都在这样一个模式上进行。最有意思的是,观看“彭戈拉舞”时,若观众席上有锡克人在座,那便成了一种极为热烈的舞台上下的呼应,几乎所有的锡克人都会情不自禁地立即起身与演员共舞。印度现代舞蹈家乌黛·香卡曾说:“每个印度人都是舞蹈家。”此言用在锡克人身上,可以说,再准确不过了。锡克人平时团结紧密,热情好动,估计在他们的民族性格中,就积淀着统一的集体舞蹈意识。“彭戈拉舞”热烈而精彩,不仅深受旁遮普邦当地人民和印度人民的喜爱,而且还作为文化使者,越洋过海到世界各地演出,同样深获好评。1994年,在中国北京举行的“印度文化周”艺术节晚会上,“彭戈拉舞”一展风采,受到我国观众的热烈欢迎。



彭戈拉舞

旁遮普邦的妇女也有自己的民间舞,最受欢迎的是“吉达舞”。这是一个圈舞,动作比较简单,主要靠击掌边歌边舞,脚的步伐变化也不多,其慢条斯理的程度,恰与该邦男人们跳的“彭戈拉舞”成反比,完全是另一种风格的舞蹈。

四、北方邦

在这一地区受到广大群众喜爱的舞蹈,是一个关于挤奶工人生活的民间舞“阿谢斯舞”。在这个舞蹈中,表演者身穿在膝下束口的灯笼裤,系上小铃铛,动起来叮咚作响。舞者们手持细木棍,合着节奏不断敲击。在动态上,时蹲时起,有蹦有跳,身体的动态有一定的幅度,起伏不断。表演时,铃声、棍声交织在一起,让人感到赏心悦目。

皮革业的工人则跳他们自己的舞蹈“查玛斯舞”。这是一个滑稽哑剧式的民间舞,表演者竭尽全力搞笑生乐,制造拙态。

在该邦库马翁和嘎瓦尔,有一个十分重要的民间舞叫作“超伐拉·开德舞”,由男女合舞,所用道具是羊马鞭子或彩色方巾,看上去颇具色彩。

北方邦的另一个较有意思的民间舞是“巴拉达那提舞”,由张萨地区的妇女们表演。该舞步伐轻巧,以滑步为主。表演者们用一只手耍弄着一只盘子,有时,头上还顶着一只盛着水的小水罐,这对表演者的平衡技巧有较高的要求。

五、拉贾斯坦邦

拉贾斯坦是印度民间音乐舞蹈的大本营,其风格鲜明的民间舞蹈,成为印度特色民间舞的代表之一,热烈、大方,充满色彩和技巧,是其普遍的特点。

最广为传播、最具名气的民间舞,是“古玛尔舞”。这是一个女性舞蹈,每逢节庆典礼和喜事时表演。动作以快速转身为主,各种彩色长裙在旋转下像一把把五颜六色的花伞,双手的快速翻腕及脚点的切分节奏及动胯动作,也是其主要特征。有时,演员头上还顶着火盆或水罐,快速动作下明火不灭、滴水不洒,也是一大奇观。现在,这一民间舞较之以前发生了许多演变,纯技艺性的舞段也开始由男性表演。技艺高超的演员可将水罐一个个体叠加上去,多得能头顶近10只水罐,而且还踩在铜盆上或刀架上表演猛烈的动胯动作,惊险而优美,常常令观者瞠目结舌,心惊胆战。这是一个十分有特色,而且十分有代表性的民间舞。

“拉西亚舞”是由男子表演的民间舞,他们手持长棍,棍的顶端缀有各种颜色的棉团,也很有特点。

“钹舞”是由女子表演的,她们身上各个部位都系着小钹,表演时双



色彩艳丽的拉贾斯坦民间舞

手持钹,不停地在各个部位上敲击作响。另外,演员的脸部被纱巾遮住,嘴巴衔一支小匕首。由于道具的原由,这个民间舞的动作极富节奏感,同时还有一定的神秘色彩,观赏性很强。

此外,还值得一提的是类似中国民间舞“跑驴”的“卡奇·戈利舞”,演员的身上绑着一个用竹与布做成的道具马,表演上也是极富喜剧色彩。

拉贾斯坦邦有数不清的民间歌舞形式,虽然在今天有相互交叉融合的趋势,但仍不失其特有的地方特色(见左图)。

六、古吉拉特邦

与拉贾斯坦邦毗邻的古吉拉特邦,也是充分体现富于印度特色民间歌舞的重镇。在这里,最常见的舞蹈是“嘎巴舞”通常在“那婆罗特里节”期间表演。“嘎巴舞”有许多种繁简不等的形式,最简单的一种是由妇女围着一盏点燃着的灯而舞的圈舞,由于节奏简单因而看上去极为整齐一致,表演者边舞边唱,动作上以双手击掌为主。但难一点的“嘎巴舞”要求就高了,除增加一些脚部复杂的步伐外,最明显的不同之处是表演者每人头顶一只点燃灯火的陶罐,同时又唱又舞,具有一定的难度。与简单“嘎巴舞”不同的是该舞由男性演员表演。

通常只有男人参加的“拉斯舞”,现在也间或有妇女表演。表演形式也是边唱边跳,同时很有节律地敲击手持的涂有颜色的植物枝棒,舞步十分讲究不同节奏型的运用,很别致,也颇耐品味。

在古吉拉特邦的许多地区(有些与拉贾斯坦邦接壤),居住着许多土著部落,这些部落都有完全独立的属于自己的舞蹈形式,比如,“比尔人”,就是他们十分成熟的民间舞“帕利舞”和“那特瓦利舞”等,它们都深受本部族人民的喜欢,同时也越来越多地吸引着外界人的视线。

在古吉拉特邦的索拉施特拉这一地区,除了上述的“嘎巴舞”、“嘎比舞”和“拉斯舞”也在流行外,还有一个十分重要的民间舞“迪巴尼舞”。这是个行业性的仪式舞蹈,由某特定种姓的劳动妇女在建造房屋时打好地基后表演。表演者手持一个带有长把儿的木槌,表演时边唱边用木槌不停地敲击地面,做出各种动作。

该地区的另一个行业民间舞是由渔民跳的,名叫“帕达尔舞”。表演者手持短棒,动作上常常模仿海上行舟的样子。

“达马尔舞”是该地区西迪斯人的部族舞蹈。西迪斯人是莫卧儿王朝时被从非洲带到印度的黑奴们的土著后裔。他们的舞蹈充满了技巧炫耀的色彩,保留了非洲舞蹈的一些成分,同时也有典型的不同之处,如模仿某些动物及鸟类的一些动态、步伐及其声音等,较有生气。

七、马哈拉施特拉邦

该邦有几个著名民间舞,最常见的是“莱西姆舞”。该舞通常由男孩和女孩们表演,他们手持缀有叮咚作响的小铜盘儿的木框,做出各种高难度的杂技动作。这个民间舞是这一地区体育文化传统的重要组成部分。

“考利亚恰舞”和“那克塔舞”都是靠近海边地区由渔民跳的民间舞,男女都可以跳,富有浓郁的渔家气息。这些舞蹈的哑剧成分很大,许多内容都与世俗生活直接相关,有的格调不是太高,这些都充分体现出这里人民的性格与内陆地区有很大的不同。

“达舍瓦特尔舞”是个面具舞,与宗教传统有关,表演者面罩代表毗湿奴各种化身的面具,表现着各种传奇故事,一边歌唱,一边做出各种富有象征意义的舞蹈动作。

还有一种由农家妇女表演的非常好看的民间舞“迪普利舞”,演员手持短棒合节而击,舞步轻盈欢快。

八、中央邦

在这一地区最重要的民间舞,首推“卡马舞”,是龚德人的舞蹈,男女合舞,女的相互搭肩连臂,立于一直排,振地而舞;男的则在她们的前面围成一个圈,以各种相互托举的杂技造型为主,如上肩组成塔形等。该舞阴阳相济,各呈特色。而另一个龚德人的舞蹈则迥然不同,其动作幅度大而猛烈,身体的运动范围很自由,加之节奏快,因而舞感很强,这个民间舞叫“萨伊拉·里那舞”。

在中央邦由另一个部族——马利亚人跳的一个著名舞蹈叫“高尔舞”,这个舞最突出的特点是演员们头上戴的牛角。表演时,许多动作都是模仿牛的形态,不难看出印度教中神牛图腾的痕迹。

由于中央邦的部族众多,因而各部族自己的舞蹈十分丰富多彩,而且大都各有各的特点。这里还值得一提的是“高跷舞”,这种高跷并不是像中国东北地区的高跷那样绑在腿上,而是一种“活”的方式,跷很长,顶端握在演员手中,中央处凸出一个小木结,人便踩在这个骨节上,表演者可随时上下跷,而且当一个跷独立时,另一支腿还可以离跷做些杂技性的高难动作,不过在表演这种高跷舞蹈时,双手需用来握跷,因而无法做出任何动作,所以在动作性上要较中国东北秧歌中的高跷舞蹈略为逊色。在印度,这种高跷舞也不为中央邦所独有,其他地区也可看到类似的民间舞蹈活跃在各种节庆活动中。

九、比哈尔邦

同中央邦相似,许多著名的当地舞蹈均由各部族民众所为。“米玛舞”是其中较为重要的一个,由妇女表演,她们站成一排,相互敲击旁边人的手掌,同时载歌载舞,不停地摇晃身体,还不时地加一些轻巧的小跳动作。

欧拉恩部落有一个舞蹈叫“扎度舞”,男女合舞,以爱为主题,因而歌词都是有关爱情生活的,动作极为热情活泼,有气势,充满生命力,而且动作的形态也颇为讲究。该舞有时从舞者达上百人,故能产生出上述的特色。

比哈尔邦的桑塔尔人拥有许多个部落,舞蹈当然是他们生活中所不可缺少的主要艺术活动方式,其中较为普遍的一个舞蹈是“西卡尔舞”,舞蹈表现打猎生活,同时也有猎归喜悦的表现,充满生活情趣。

十、奥里萨邦

该邦的民间舞异常丰富,而且在该邦的印度古典舞形式——奥迪西舞的重建过程中,起着不可磨灭的哺育作用。

“帕衣克舞”是一个十分古老但至今仍十分受欢迎的民间舞,由男性农民表演。该舞有很大的传统武术的成分,起源于该地区古代帕衣克武士的技击训练系统。表演者手持盾剑,边舞边相互做假定性击打动作,充满火药味和阳刚豪爽之气。

“恰达亚舞”也是由男性农民表演的,以模仿动物及鸟类的形态而著称。

奥里萨邦的部族舞蹈里也有一个“扎度舞”,不过是由布米亚人跳的。

该地区的“古木拉鼓舞”也很有意思,男演员们将小鼓系在自己的身体上,边舞边敲,鼓舞交映,挥洒生风。甚至连伴奏的鼓都加入到舞

蹈的行列之中,由舞蹈者自行敲击,可想而知舞姿会在鼓声的烘托下怎样得雄浑有力。

十一、西孟加拉邦

“拉衣拜舍舞”是这一地区最为重要的民间舞,这是一个表现战争的舞蹈,因而许多动作都与征战相关,如拉弓射箭、挥剑冲击等,充满刀光剑影。舞蹈同时拥有许多群体性的高难度动作,比如,一组演员紧紧围成一个圈,另一组演员完全爬到他们的肩上表演相互斗杀的动作,有些动作极其惊险,令人倒抽一口气。

这里的男人还经常表演另一个名叫“卡提”的民间舞,表演时手中持棒而舞,很有节奏感。

在西孟加拉邦,还有一个极其宗教化的民间舞“奇尔坦舞”,由笃信宗教的教徒们在唱宗教歌曲时表演。

十二、阿萨姆邦

东北部的阿萨姆邦,无论是民间舞还是部族舞,其资源均十分丰富。其中流传范围最广、流行程度最高的是“比胡舞”,表演者可男可女,可独可合,因而老少皆宜,群众基础十分好。表演“比胡舞”时,总是伴着“比胡歌”而起舞的,所以歌舞交织、交融,极易传播。

波德人有一个男女合舞的部族舞蹈,名叫“马衣戈衣那衣舞”,主要表现为粮食丰收的各种劳作景象,以及丰收带来的喜悦情绪。

卡西人有个由年轻未婚男女跳的舞蹈,女舞者站立于中心,挤作一团,动作表现出十分扭捏害羞的样子,脚部动作也不确定。而男青年则在外围成一圈,做一些进与退的动作技巧。该舞带有明显的求偶习俗的特征。

米佐部落的姑娘最喜欢跳的“竹竿舞”，该舞与中国部分少数民族的竹竿舞基本一致，有人蹲在地下相互挪动竹竿的各种位置，姑娘们则在竹竿间左右腾闪，防止被来回运动的竹竿夹着脚，同时夹杂着一些上身的舞蹈动作。

既然说到了阿萨姆邦的民间舞蹈概况，这里不妨也简略地将东北部其他各邦的大致情况顺便略作介绍。

在曼尼普尔地区的一些部族及山区居民中，流传着许多风格迥异、但十分精彩夺目的舞蹈，其中，如模仿鸟类动作的舞蹈“朗兰姆舞”就是颇受当地群众欢迎的一个民间舞。此外，如“萨瓦·查玛舞”也很有观众缘，这是一个头戴巨大彩色面具、装神扮鬼的舞蹈。

印度东北部地区，由于地理环境、人种以及历史文化背景的关系，在宗教上虽基本与南亚次大陆保持一致，但其文化形态的的确确保持着自己的特色，各种民间舞形式也异彩纷呈、万象齐聚。但由于它们毕竟与印度主流文化有一些距离，即使在印度国内对该地区民间舞蹈文化的研究成果也很有限。但毋庸置疑，那是一块极为丰硕的、有待于进一步挖掘的民间文化的宝库。

十三、安得拉邦

“达浦·瓦迪娅姆舞”是当地最常见的民间舞，表演者人手一鼓，用一个小短棒边敲边舞，前后运动，身体动作以急剧蜷缩为其主要特征。

“马图里舞”由男女合舞，但各自有别。男舞者手击小短棒，女舞者则形成另一个组，用手击掌来应和男人的节奏。该舞此起彼伏，遥相呼应，很是热闹。

由吉普赛妇女跳的舞蹈叫“兰姆巴迪舞”，她们表演时，头顶铜罐，用双手做着灵巧而优雅的舞蹈动作。

安得拉邦也有大量的土著部族舞蹈。其中,非洲后裔西迪斯人跳的舞蹈,带有明显的哑剧色彩,是表现战争题材的舞蹈,演员手持剑和盾,呈一派英武凛然之气。

婆罗伽部落的妇女亦有一个十分有意思的舞蹈,她们排列成一个蜿蜒不断的长阵,像一条蛇一样摆来摆去,有点类似中国的民间儿童游戏“老鹰抓小鸡”。

十四、泰米尔纳德邦

该邦亦有一系列精彩的民间舞蹈。

最受妇女和年轻女孩喜爱的是“库米舞”。她们在表演这个舞蹈时,围成一个大圈,一边唱着节奏舒缓的歌曲,一边击掌和着较慢的节奏翩翩起舞。“库米舞”的另一个不同版本叫“克拉特姆舞”,在这个舞蹈中,表演者不是用击掌来应和节奏,而是手持短棒,击棒而歌而舞。此外,“克拉特姆舞”的高级形态版本叫“皮那尔·克拉特姆舞”,在这个舞蹈中,演员们手中的棒上都系上了彩色飘带或线绳,舞起来时,彩带纷飞,视觉效果煞是美观。

此外,“普拉卫·阿特姆舞”,也叫“保衣·卡尔·库提拉衣舞”也值得做一个介绍。该舞也像拉贾斯坦邦的“卡奇·戈利舞”一样,是类似中国民间的“跑驴”的“哑马舞”。演员所用的哑马道具也是由竹、彩棉和彩纸制作的。由于该舞很有观赏性,很受大众喜爱,因而这个民间舞的表演机会和场合都很多,跳这种舞的演员专业化程度就很高。表演这个舞蹈的演员有男也有女。

十五、卡纳塔克邦

在地图上与安得拉邦比肩相邻的卡纳塔克邦,在文化形态上与南

部几个邦相类似。比如,也有一个与泰米尔纳德邦无论在形态或是内涵均基本一致的“哑马舞”。从中不难看出这些邦在文化上的相互交融与相互影响。

但卡纳塔克邦的民间舞蹈主要以“科拉塔”舞系列最为著称。如“查克·科拉塔舞”和“加德·科拉塔舞”等,这些民间舞形式都是和歌而舞,同时合节击掌或击短棒之类的舞具。

在南坎那拉地区,大多数民间舞几乎都与各种宗教崇拜仪式相关联,成为一些正规仪式的功能性和点缀性舞蹈。其余的民间舞在形态上就不是那样夺人眼目了,一般都为圈舞,跳法无非都是像上述普通民间舞形式那样,在民歌的伴唱下,或击掌或击棒,特点不是太突出。

在库鲁格地区,民间舞的参与者几乎都是清一色的男子,最重要的舞蹈是“胡塔利舞”,每年在丰收节庆时表演。表演时,表演者们手持长长的、柔韧有弹性的藤杖,动作主要以相互假定性击打为主。

同一地区还有另外一个较为重要的舞蹈“巴拉卡特舞”,表演的场合一般是在婚礼上,该舞以晃身动作为主,同时脚下动作较大,或踢或悠,成为本舞基本特色。

十六、喀拉拉邦

该邦的民间舞蹈概貌从总体上看,有点类似南坎那拉地区,有仪式性民舞和娱乐性民舞组成。男人最爱跳的是“科尔卡利舞”,形式同样是合节击棒,边唱边舞。

“吠拉卡利舞”是一个由那雅尔人表演的武术舞蹈,以强身健体防御为其目的,以相互技击为其特色。该舞还有另一个版本叫“普拉雅尔卡利舞”,技巧上与前者保持一致,但由哈立建人表演。

一些较低种姓的农民,喜欢跳一个叫“普拉卡利”的圈舞,形式也不

外是边歌边舞,合节击掌,只是舞步较为舒缓。

要说喀拉拉邦的农民们最喜欢的民间舞,恐怕还要数“卡衣科提卡利舞”了,表演时,参加者围成一圈,中间有一盏点燃了的油灯,大家围灯而舞,步伐轻快,动作简朴,同样也是边唱边舞边击掌。

妇女们爱跳的舞是“提鲁瓦迪拉卡利舞”,这是一个颂神舞,是献给爱神的,表演者一边唱着情歌,一边用动作解释词义,双脚不时地跺地振踏,身体也不停地按着十分有规律的节奏优雅地摇摆,表达着对爱神的赞慕,也表现着自己对美好爱情的向往。

* * *

到此,印度全境的民间舞蹈概况介绍完毕,当然只能算是挂一漏万了。

1995年1月18日,为庆祝印度国庆节而举行的每年一届的“国际民间舞艺术节”,在首都新德里的塔尔卡托拉室内体育馆拉开帷幕。这个由尼赫鲁和英迪拉·甘地夫人亲自倡导发展起来的文化节日,已经成了一个重要的、不可忽视的、例行的艺术景观,成为印度国庆活动的重要组成部分。该节日不但适时地汇集全印各地富有地方特色的民间舞蹈在共同展示,同时,不断地开发挖掘那些尚未被大众认识的边远地区的民间舞作品。因而,观赏该艺术节,既有欣赏已知民间舞的喜悦,又有由未知民间舞所带来的新鲜感。

那一年,当人们走进塔尔卡托拉室内体育馆时,立刻感受到了这个每年一度的文化活动所拥有的喜庆气氛。室外彩旗招展、鼓乐喧天;室内盛装一新,富有民族特色。首场演出一般由于印度总统的出席,更使得这个节日成为高规格的重大活动。同时也可以看出,民间舞蹈这个昔日只在乡间野肆中表演、难登大雅之堂的民俗舞蹈形态,今天取得了多么辉煌的成就。也显示出,印度政府在保护和提升自己的文化遗产

上,做出了怎样的努力。

在1995年度的这项活动中,总共有15个邦和地区的民间舞被调集集中。每个舞蹈都有着迥异于人的鲜明风格特色,可谓各具姿容。来自哈里亚那的姑娘们,挥舞着她们各种颜色的大彩裙,热情活泼,跳起了她们著名的“古玛尔舞”。古吉拉特的黑人后裔,一派森林中生活的风范,有着极为原始的朴素艺术风貌。西孟加拉邦的“普乔”,可以说已经有了很多的“古典”因素,有人物,有故事,有技巧,有服饰,非常完整耐看。从印度东北部各邦征调来的民间舞,又与印度斯坦主流文化形成了鲜明的差异,倒更容易让人看到中国云南、西藏等地民间舞的影子。

印象最为深刻的,当属三个由男性舞者表演的民间舞。

首先是马哈拉施特拉邦的“巨戈利戈加舞”,8位演员双手各持一块小黄方巾,头缠玫瑰红色包头,身着砖红色长袍,外罩一件深红色小马甲,这种装束让他们看上去精神帅气,大方开朗。他们的动作也非常耐琢磨,属于那种千锤百炼之后而产生的讲求韵味的动作,不是亲眼所见,难以相信源于民间的舞蹈竟如此讲究质感,如此充满韵味。即使置该舞于专业舞台之上,其动作质量也丝毫不会逊色。

第二个是中央邦的“潘提·尼里提亚舞”,20几个壮小伙,光着膀子,只围一条镶着蓝边儿的白色裤笼,围成一个大圈,动作速度快,幅度大,左右振踏,前后奔跑,很有气势,同时一边舞一边一层层地上肩叠起了高高的罗汉塔。该舞技艺高超,带给观众类似观看杂技节目时让人感到惊险的感觉,给人留下较深印象。

第三个是来自安得拉邦的“达普舞”,这是一个鼓舞,演员们依然是光着上身,下着一条裤笼,腹前吊着一只鼓面朝天的圆鼓,这种鼓无论在尺寸上还是规格款式上,均十分像中国新疆舞蹈中男子手拍的手鼓,

只是安得拉的男舞者们将它挂在身前,然后用两只小细棒敲击作响。演员们亦围成一个大圈,在领舞的暗号下随时改变自己的节奏及其动作,整齐而一致,鼓与舞配合得严丝合缝,很有观赏性。该舞最突出的特点就是极复杂的节奏变化,而它不像印度古典舞那样用脚跳出复杂的节奏,而是把重心转移到手上,因而形成丰富而多变的鼓点技巧。而全体表演者在这种复杂鼓点的烘托下,一步紧似一步,一鼓作气走向高潮,尤其他们整齐的步伐让人有理由相信,不经过长期的努力,很难获得这种高超而整齐的效果。

印度的“国庆民间舞艺术节”为全印度数不清的民间舞蹈提供了一个展示自己的场所,虽然在数量上这个节日根本不可能安排所有相关节目的表演,但却把印度的民间舞提升到一个空前的层次之上,这将有利于民间舞蹈的发展,也将有助于印度民间舞在国际地位上的日益高升。

民间舞是与人民群众关系最为密切的一种艺术形式,也是一种积淀民族文化特质最充分、最直接的载体,只要有人的存在,便会有民间舞蹈的灿烂于世。无论国家大小与新老,民间舞蹈文化都已成为它们一块不可忽视的宝藏,一串耀人眼目的珠宝。因而,如何保护和发展自己的民间舞蹈遗产,并让它更有效地为当代社会做出新的贡献,是全世界各国政府和人民面临的一个课题。

在这方面,印度取得了很有实际效果的成就。

第三章 交流与随感

第一节 中印当代舞蹈交流

一、源远流长

中国与印度,作为世界上的两个各自具有独立文化特征和艺术形态的文明古国和文化大国,很久以前便有了相互交往、交互影响的历史。这为各自的文化发展都带来了意味深长的意义。

近代以来,特别是进入 20 世纪以后,这种交流为同属于发展中国家、同受殖民压迫的这两个邻国,更是带来了具有实质性意义的成果,为各自的独立解放运动,提供了相互鼓励、相互借鉴的积极作用。印度伟大的爱国诗人泰戈尔同时也是画家、音乐家和舞蹈活动家,他积极地倡导传统艺术并使其发扬光大,并做了许多有益于印度各项艺术发展的工作。在 1924 年访问中国时,泰戈尔曾极力强调中印之间的友谊,赞扬伟大的中国文化,努力创造和扩大彼此交往的机会。当时,他曾会见过中国京剧艺术家梅兰芳等多位中国文化名人,那次交流活动是近代中印文化交流史上的一段佳话。

具体到舞蹈艺术领域而言,中印之间的相互交往可以说渊源更久,完全可以远远地回溯至隋唐之先。这种交往至隋唐时,已是颇具规模的了,从当时的宫廷燕乐诸部的设置上就可略见一斑:采用古印度名而

命名的“天竺乐”被列为宫中正式乐舞之一部。印度歌舞是伴着佛教的传播而东渐的,先是传到了西域地区,继而又与当地的乐舞风格相融合,进而统称为“胡舞”通过丝绸之路而进入中原、进入宫廷、糅入中华主流文化之中。顺着这样的线索其实不难发现,印度舞蹈在西域舞蹈范畴中是具有一定的源头意义的。至于“胡旋”、“胡腾”等唐代名舞,更是无法分开它们与印度舞蹈直接和间接的姻亲联系,因为时至今日,类似中国古文献中所描述的种种舞蹈风格,仍是印度今天一些舞种的显著特征。

历史进入 20 世纪以后,中印两国的文化交流发生了质的变化。从舞蹈角度着眼,基本上可以分为“60 年代以前”和“70 年代末以后”这样两个阶段。

二、60 年代以前

20 世纪中叶,中华人民共和国成立、印度独立。随着两国这个历史时期的确立,两国间在文化交流上开始以前所未有的势头迅猛发展起来,两国政府间签定的一系列文化协定,为中印古已有之的文化交流,续写了崭新的篇章。而在这种交流之中,舞蹈艺术,始终扮演着极为活跃的重要角色。

印度独立后不久,印度政府派出印度艺术代表团一行 29 人于 1953 年访问中国,为中国人民送来了友谊和具有传统风格的印度艺术,获得了中国观众的欢迎和喜爱。

次年 12 月,应印度政府的邀请,由郑振铎任团长、周而复任副团长的中国文化代表团,为印度人民带去了具有典型中国文化风格的京剧、舞蹈和音乐等节目,向印度人民宣传了新中国人民的精神面貌和中华民族优秀的文化艺术。这是中华人民共和国成立后,中国政府首次派

往印度的艺术使者,中国总理周恩来十分重视,要求该团做到与印度人民交朋友,虚心学习别人的优秀文化经验。中国著名舞蹈家戴爱莲任该团艺术指导兼舞蹈队队长,舞蹈队由来自中国上海歌剧舞剧团的舞蹈演员(7女4男)组成,舒巧、张均、李仲林等当时都是该队的成员。代表团在尼赫鲁的女儿英迪拉·甘地的接待安排下,访问了印度许多大城市,他们带去的中国舞蹈作品有“荷花舞”、“采茶扑蝶”、“剑舞”等。戴爱莲倡导了对于印度古典舞蹈的学习,并在印度老师的帮助下,带回了“阿旃陀的梦想”等印度创作舞蹈。戴爱莲是首位学习印度古典舞的当代中国舞蹈家,她在此行中学习了婆罗多舞、卡塔克舞和曼尼普利舞。由于时间有限,她先用拉班舞谱把学习内容记录下来,以供课后苦练。她的学习显然获得了很好的结果,在后来于加尔各答举行的一次晚会中,出席晚会的印度著名现代舞蹈家乌黛·香卡看完戴爱莲的印度舞表演后,走上前去紧紧地拥抱了她,并说她真像个印度小姑娘。戴爱莲的那本舞谱,日后又多次在国内的教学中帮了她的大忙。这是一次非常成功的访问活动,积极配合了当时的中印边界谈判。

1955年5月,应中国文化部的邀请,由当时的印度外交部秘书任团长的印度文化代表团一行51人来华访问演出。对于此次交流活动,周恩来总理同样非常重视,周总理和其他国家领导人先后3次宴请印度艺术家。文化部组织了随团舞蹈学习小组,由崔美善、李正康、夏静寒、汪曙云、贾作光、丁宁、张毅和严伟华组成,随该团在全国巡回演出时学习印度舞蹈,当时学习的有卡塔卡利、婆罗多舞和印度民间舞,在主宾双方的努力之下,中国演员终于在最后的北京中南海演出中,共同为毛泽东主席和其他国家领导人做了表演,毛主席还在演出期间接见了印度代表团的领导人。

次年,由吴晗率领的中国文化代表团再次访问了印度,中国歌剧舞

剧院的于颖作为舞蹈界的唯一代表随团同行。在这段历时3个多月、行踪遍布20多个城市的时间里,于颖利用交流间隙时间,学习了婆罗多舞等印度古典舞,并在回国后做了汇报演出。一年后,在中国青年艺术剧院排演的印度著名话剧“沙恭达罗”中,于颖担任了“印度舞女”一角,她的印度舞蹈表演受到了印度驻华使馆官员的称赞。

1957年,印度方面又先后派遣了两个水平较高的舞蹈团体访问中国,一个是由6人组成的卡玛拉姊妹小组,另一个是拥有27名成员、名扬世界舞坛的乌黛·香卡舞蹈团。前者访演了北京和广州;而乌黛·香卡舞蹈团则巡演了北京、天津、杭州、上海、广州和沈阳等地。他们在中印友协的组织接待下,都很好地完成了这次舞蹈交流的使命。通过这些交流演出,印度舞蹈家们为中国人民表演了卡塔卡利、卡塔克舞、曼尼普利舞等传统古典舞蹈和具有印度风格的现代舞蹈等作品。对于印度舞蹈文化的博大精深和印度舞蹈家们的精彩表演,中国文艺界给予了极高的评价。曾率团访问过印度的郑振铎先生在《人民日报》上撰文赞扬说:“她们的舞姿是那么柔媚,却又是那么刚劲,柔若无骨,刚如利剑。也许只有一句话可以描述她们:百炼钢化绕指柔。”刚柔相济,郑先生一下子就概括了印度古典舞所具有的整体审美特征。

为了更好地加强中国人民和亚非拉各国人民的友谊和文化交流,更好地学习这些国家的民族歌舞艺术,在周总理的倡导和关怀下,中国东方歌舞团于1962年1月宣告成立。这个团的前身是20世纪50年代附属于北京舞蹈学校的“东方音乐舞蹈班”,周总理对其寄予厚望,因为在这位伟人看来,学好东方文化艺术,不仅可以为外交服务,更重要的是可以学习到这些国家优秀的文化传统和发展经验,从而为发展和繁荣中国的文化事业而服务。因此在他历访各国时,曾亲自

为该班选聘一些国家的优秀舞蹈教师来华辅导。从那时直至今今天，印度舞蹈艺术一直是东方歌舞团的关注焦点和表演特长，印度舞蹈终于在中国得到了一块宝贵的发展空间。其中，成就最为引人注目的是著名舞蹈家张均，她在东方歌舞团成立的早期就表演过印度创作舞蹈“拍球舞”，并从此奠定了她从事印度舞蹈艺术的表演、创作、教学的事业基础。

张均在中国的东方歌舞事业中的成绩不俗。多年来，她以一颗坚韧不拔的心，矢志为印度舞蹈文化在中国的传播做出贡献。她先后数次赴“西天”取经，有舞坛“当代唐僧”之美称。在印度的学舞生涯中，她以顽强而惊人的毅力，克服了数不清的无法预料的困难，终于学有所成，并为中国人争得了荣誉。今天在印度的舞蹈圈里，很少有不知道一个名叫“夏努”（印度卡塔克之王马哈拉吉为张均起的印度名字）的中国舞蹈家的人。这是她的光荣，也是中国人的骄傲。多少年来，张均为中国舞坛培养了不少跳印度舞蹈的优秀人才。1995年末，在北京举行了一场名为“金秋风韵”的老舞蹈家文艺晚会，年逾六旬的张均手挽年仅6岁的小舞者，精神抖擞地共同跳起印度踢踏舞卡塔克，博得了全场观众的热烈掌声。这掌声既包含着人们对张均出色表演的赞赏，同时也有对她多年来甘为人梯、尽心培养下一代的赞扬。

1957年以后，中印舞蹈交流由于中印之间发生的国家冲突而告中断，一隔就是20多年。

三、70年代末以后

1978年10月，应中华人民共和国文化部邀请，印度舞蹈团一行43人打破了在中印文艺交流方面长期的缄默状态。由于中印两国之间的关系仍较为特殊，加之这是自1957年乌黛·香卡舞蹈团访华之后的第

一个访华舞蹈团,因此印度政府对这次出访活动极为重视,他们从全印3所富有盛名的舞蹈学校中抽调出优秀的舞、乐演员,组成了实力非常强的访华舞蹈团,这些团员可以说是印度各古典舞派的代表,艺术水平相当不俗。他们以特征鲜明的风格和千锤百炼的表演,受到我国舞蹈界的高度评价,再度赢得了中国人民的掌声。该团先后用近一个月的时间,在北京、石家庄、郑州、长沙和广州等城市演出了21场。

从此,中印之间的国家间文化交流,又渐渐走上了日益正常的轨道。同时,民间的艺术交流活动也通过各种渠道日渐增多。

1982年,第九届亚洲运动会在印度首都新德里举行,中国派出了由近40名演员组成的中国艺术团伴随中国运动健儿参加亚运会艺术节。该团主要由中央歌舞团成员构成,团长孟于,艺术指导资华筠。当时的印度领导人非常重视中国代表团,总理英·甘地夫人亲自接见了代表团成员。中国艺术团这次带去的表演节目以中国民族歌舞为主,主要舞蹈作品有:“孔雀舞”、“花鼓灯”、“飞天”等,同时还表演了印度古典舞婆罗多中的片断“阿拉瑞普”。中国艺术家们在亚运会艺术节结束后,又访问了其他印度大城市如孟买、加尔各答、马德拉斯等,历时月余。中央歌舞团的这些舞蹈保留剧目,再次倾倒了属于不同文化体系的印度人民,因而,中国艺术团所到之处,受到了印度人民的热烈欢迎。同年,由叶宁带队、张均等音乐舞蹈家为成员的代表团也用一个月的时间访问了印度,叶宁后来在《舞蹈论丛》杂志上多次撰写学术文章,介绍印度的舞蹈传统,并进行了中印舞蹈文化的比较研究。

1983年,由卡塔卡利和曼尼普利舞这两个印度古典舞种组成的舞蹈团一行30人,相继访演了北京、天津、苏州、杭州和上海等地,历时20余天。1984年,印度喀拉克什特舞蹈团一行33人,访演了北京、成都、昆明和广州。1985年,印度现代舞之父乌黛·香卡的女儿玛玛

塔·香卡率舞蹈团访华。玛玛塔继承父亲的衣钵,继续在现代舞这块土地上耕耘。她的到来,又将印度具有现代意识和风格的优秀舞作带给了中国人民,受到所到之地北京、合肥和烟台观众的热烈欢迎,同时新闻界也给予很高评价,认为他们的舞蹈,既保留了印度古典舞古朴典雅、婀娜多姿的韵味,又具有芭蕾艺术潇洒飘逸、舒展奔放的气质,达到了很高的艺术境界。1986年,印度喜马偕尔邦舞蹈团一行15人,将与中国西藏舞蹈特色相近似的印度北方民间舞,带到了上海、常州和北京。1988年4月,印度肯德拉歌舞团一行22人,在北京演出。1989年,印度著名古典舞派奥迪西舞蹈团一行9人,访演了北京、海口和广州。1990年,印度曼尼普利舞种的加各依·玛璐舞蹈团一行21人,访演了北京、昆明和成都。1991年,印度舞剧团一行17人,首次将印度舞坛的另一重要品种印度舞剧,带给中国人民,演出地点为北京、福州、泉州和厦门。

从上述列举的交流活动中,可以看出这样一个特点,舞蹈艺术作为一个独立的艺术品种,是印度政府最主要的文化使者。这个特点的形成是有其内在缘由的,除了印度舞蹈本身具有极高的艺术魅力以外,也与另一个原因有直接关系,这就是舞蹈艺术在印度文化中所处的地位,舞蹈艺术是印度文化中最重要艺术品种,其审美系统性、艺术完整性都是举世罕见的,因而也是印度人民最热爱艺术品种之一。从上述列举的中国城市看,印度舞蹈的足迹遍布中华大地。通过这些精彩绝伦的表演,中国人民更加真切地了解和欣赏了来自亚洲另一大文明古国在传统舞蹈上的神韵,加深了两国人民的文化认识和沟通。不过,反观中国派往印度执行国家间文化交流计划的艺术品种却主要不是舞蹈,而以杂技和戏曲为主。在这一交流阶段中,舞蹈方面主要有中国广东现代舞实验团一行17人于1990年12月和中国四川歌舞团于

1991年10月赴印进行的各为期半个月的访问演出活动。实际上,这种现象也多少反映了舞蹈艺术在两国间各自所占地位和发展现状上的不尽相同。

可喜的是这一时期的两国舞蹈学术间的交流,呈上升趋势。1986年,中国艺术研究院舞蹈研究所副所长薛天和欧建平赴印度考察访问,他们从北到南、东西贯穿,阿旃陀的洞窟、普利的雕塑让他们在20余天的时间里大饱眼福。1987年底,薛天又率两名京剧演员马玉璋和宋丹菊应联合国教科文组织的邀请,赴加尔各答参加在那里举行的“亚洲舞蹈、武术、戏剧节”及研讨会,薛天提交大会的论文《舞蹈与武术》,获得了许多国际学者的兴趣。1989年,中国舞蹈家协会派出由汪曙云为团长的考察小组,赴印度进行了为期10天的考察和交流,成员中有张苛等4人,访问了新德里、孟买、马德拉斯和泰姬陵。团员林力平手携摄像机,带回了许多第一手的宝贵资料。

由中国国家教委派出的留学生,也是中印舞蹈交流事业中的一支生力军。利用两国签署的教育交流项目,国家教委派遣了多位中国舞蹈界人士作为访问学者,赴印考察学习享誉于世的印度传统舞蹈文化,截止到1995年,先后派出了张均、刘友兰、郑韵、林萍、苏宝华、赵世中、江东(笔者)、金珊珊等每届学习期限从半年至一年不等的学习者,其中,除笔者的学习计划集中在舞蹈理论领域外,其他学习者均选择不同的古典舞蹈种类进行了系统而又细致的学习。所有这些实践及理论上的研习,使得中国舞蹈界在对印度舞蹈做整体的认识和把握上,有了较为坚实的基础和较为可观的成果。这些留学人员回国后,在传播和研究印度传统舞蹈方面,身体力行,取得很好的效果。笔者先后在《文艺研究》、《舞蹈》、《北京舞蹈学院学报》、《舞蹈研究》、《大舞台》、《舞蹈信息报》、《戏剧电影报》、《环球青年》等杂志报刊上,发表了一系列有关印

度传统舞蹈的发展经验及一些相关的理论问题的文章。

同时,民间舞蹈交流也通过旅游、教学、演出和私人性质的访问等渠道渐渐多了起来。1990年6月,应中国舞协邀请,印度舞蹈家一行4人来访,他们分属不同的舞种:卡塔克舞、莫西尼亚特姆舞和印度现代舞,他们为中国舞蹈界进行了示范表演和学术讲座,提供了了解印度舞蹈状况的良好机会。1991年,在西方颇为知名的印度现代舞演员阿斯塔德·德布来华做私人顺访,先后与舞蹈研究所、北京舞蹈学院、广东现代舞班等单位进行了有效的交流。1993年,印度著名舞蹈学者考塔利博士,在赴朝鲜参加国际舞蹈会议之后来北京做了短期停留,举行了多场专题讲座。1995年,应中国旅游部门的邀请,印度最负盛名的青年卡塔克舞蹈家、印度卡塔克学院教师拉金德拉来华参加了在京举办的“亚洲民俗歌舞节”的表演活动,并与东方歌舞团的青年舞蹈演员交流,他高超的演技,获得歌舞节各国艺术家和中国舞蹈演员的赞赏。同年,由卡塔克艺术团和旁遮普民间舞蹈团组成的印度舞蹈团,应中国广州世界大观公园的邀请,赴广州做长期驻园表演。1996年,中国著名舞蹈史学家王克芬女士应邀赴印出席国际文化学术会议,并参观了阿旃陀等著名印度石窟……所有这些民间渠道的交流活动,极大地加深了中印两国在舞蹈上的彼此联系,对两国间的文化交流也起到了积极的补充和辅助作用。

在这一阶段中,中印之间最为重要、最为壮观的文化交流活动,当首推分别于1992年在印度举行的“中国文化节”和于1993年在中国举行的“印度文化节”这两个盛大隆重的大型文化活动,两国的高级领导人分别出席了开幕式并率团互访。在这两个活动中,舞蹈艺术毫无例外地又扮演了重要的角色。资华筠女士作为中方派出的舞蹈专家,赴印度举行了多次专题学术报告和讲座,全面系统地介绍了中国舞蹈的

发展概貌和印度舞蹈界关心的问题。来华访演的印度舞蹈,又呈洋洋大观之势,有表现“克里希纳神”故事的曼尼普利古典舞,有活泼热烈的旁遮普邦民间舞蹈等,这些色彩鲜明、民族风格浓郁的舞蹈表演,为这个空前盛大的文化节日,增添了热烈的气氛,也为双方人民留下了难以磨灭的印象。

这个双边的文化活动,成为中印文化交流在新时期的又一段佳话;它同时又是一个新的开端,预示着中印文化交流将会迎来一个更加美丽的春天。

第二节 研究印度舞蹈的意义

1995年笔者从印度访学回来后,在一些专业报刊上已经发表了不少有关印度舞蹈方面的文字。同时又读了一些相关的书,加深了对于研究印度文化的意义上的一些认识。那么,对于印度文化的研究,究竟有什么样的意义呢?如何把这样一个研究视角纳入到文化学和社会学的范畴之中呢?

季羨林先生认为,在全球范围内,真正自成系统、影响面较大又历史悠久,特点鲜明的文化体系,世界上只有4个:中国、印度、伊斯兰、希腊^①。具体考察这四种文化体系,能够建立起古代灿烂的舞蹈文化系统,并在今天仍能完好保存,同时又在当代社会审美活动中占有重要地位的,则只有印度。

君不见,在地球的南亚次大陆这块土地之上,传统舞蹈作为一种最主要、最炫目的艺术形式之一,伴随着满富文化悟性的印度人民,绵亘

^① 季羨林:《佛教与中印文化交流》第203页,江西人民出版社1990年版。

繁衍达几千年之久。更难得的是,流传了这么久,至今非但没有面临任何发展危机的迹象,反而更加充满成熟而标致的艺术诱惑力,这不得不令处于另一大文化体系之中的我们若有所思。反观具有同等历史内涵的中国,曾几臻高峰的古代舞蹈文化传统,时至今日只能在地下实物、纸中遗文、壁上画影中寻觅其昔日的辉煌了,其长期受中国传统人文影响而熏就的典型风格形态,没有得到始终如一的贯穿。这从今天的世界文化格局的成果来观察,不能不说是中国舞蹈的一个历史遗憾。可惜,历史不能重演。只是在不能重演的历史线索中,印度那悠久的舞蹈传统在自我风格得到很好保存的基础上,得到了生生不息的繁衍。在当今世界以西方文化为中心的格局和趋势下,文化向心力如斯,艺术生命力如斯,类似印度传统舞蹈这样活生生的艺术景致的确罕见。研究这种舞蹈现象,在今天已经成为东西方舞蹈学术界在实践和理论两个层面上的一门显学。

研究印度传统舞蹈很重要,特别是对于今天文化形势下的中国舞蹈界而言。印度文化在历史上随着佛教的东传曾大大地影响了中国文化的方方面面。故而季羨林先生有这样的看法:“弄不清印度文化,印度佛教,就弄不清我们自己的家底。”^①在舞蹈方面,众所周知,隋唐之际的宫廷燕乐中,有一部乐就直接叫做“天竺乐”。季先生认为,这部乐的重要性不仅在于它来自印度,更在于它是个龙头,影响了当时其他从西域传入中原的多部乐舞。唐代是中国舞蹈的第三个集大成时期,也是中国封建主义时期的舞蹈发展到顶峰的阶段。对达到这样一个顶峰的原因,我们目前材料只够溯到西域一带。其真正的影响是不是会更远一点呢?因而,研究印度舞蹈不仅可以让我们在传承和发展等问

^① 季羨林,《佛教与中印文化交流》第264页,江西人民出版社1990年版。

题上获得借鉴意义,更重要的是通过对今天仍放射着鲜活艺术之光的印度传统舞蹈的研究,加深我们对自己昨天的认识。

那么,我们当前的研究概况是怎样的呢?

虽然中印舞蹈交流由来已久,但当代的中国舞蹈界在印度舞蹈研究领域中的成果主要是集中在实践层面上的,如张均等几位赴印学舞的舞蹈家在表演和教学方面的成就等。而对于理性思考和理论宏观把握,这里明显存在着两个主要的难题:一是材料来源的问题。由于舞蹈是动态艺术,不对所研究的对象做大量直接的视觉考察与分析,便几乎无法进行研究工作。而这样一个起码的研究条件,多年来仅靠政府间的几场有限的交流演出,显然是无法满足国内舞蹈研究者在研究上需要的;二是以往赴印取舞经的重点,几乎全部集中在实践领域,也就是具体学习舞蹈动作本身和考察印度舞蹈发展概况等层面上,而缺乏对这样一个重要的舞蹈文化现象做较为理性的整体文化阐释。同时加之研究力量上的薄弱,因而,舞蹈理论界至今对此课题的研究,还处在自然随意的初级状态,这实际上与中国舞蹈文化研究所取得的成就是不成比例的。

这个课题在比较研究上的意义也显而易见,其拥有典型的“雅文化”的品位和特质的印度古典舞,完全具有类似中国戏曲中那种耐人品味、精心把玩的审美内涵和格局。其在系统、结构、语言、种类、韵味、功能等审美环节上,处处看得到岁月为其赋予的年轮意义,这点与中国传统戏曲有许多可比较的内容。

总之,中国舞蹈界研究印度古典舞,除了在“向西看”的今天增加更多的“向东看”的内容,同时又会对自己的昨天有一个更深的认识。如此看这个问题,便会觉得这是一件对我们很有益处、很值得做的事情。

第三节 留印随感

一、印度的艺术生活

我在印度为期一年的公派访学生涯中，虽然在生活条件上可以说是艰苦至极，但今天坐下来细细地回过头来重新审视和品味这段充满艰辛与磨难的岁月时，奇怪的是不知为什么涌入脑海的却多是甜而非苦。新德里那充满生机与活力的艺术环境和精神氛围与留学生那艰苦而单调的日常生活，恰恰形成鲜明的对比。一方面是上好的精神生活，另一方面又不得不忍受衣带渐宽的折磨，甜则甜矣，苦也的确苦不堪言，这是我在印度新德里访学的一大特点。但是想来想去，最不能让我释怀的是新德里为广大百姓提供的精神食粮。那些白天在图书馆阅读写作、晚上则去剧场观摩演出的300余个日日夜夜，让我过得虽然潦倒，但却空前的充实和有效。这让我这个“老外”既获得了观赏印度歌舞艺术的最佳机会，同时也解除了需要打发闲暇时光的麻烦。

在印度，外国人想了解印度传统的歌舞艺术，是一件十分容易做到的事情。新德里几乎全年都有不断的演艺之事，而且是日日不断，夜夜不停。可能说出来不能令人相信，在印度学习的日子里，我每个晚上都是在剧场里度过的。每逢周末，还一天连看几场舞蹈演出。

印度人是一个十分热爱歌舞艺术的民族，在他们常年累月的经营之下，南亚次大陆这块土地之上，到处都充满了多姿多彩的歌舞场面。首都新德里是印度文化生活的中心。这里的演艺活动其丰富多彩的程度简直令人瞠目。各类文艺表演像一朵朵娇艳无比的花卉，把新德里的夜晚装扮得分外美丽。

新德里有一大奇事：几乎所有文艺演出、美术展览一概不售门票。

每当这时,你会看到剧场的大门洞开,谁都有权利自行出入。唯一拦住你的人自然不是检票员,而是手持电子检查器为了保安起见而进行安全检查的保安人员。就这么简单?不错!只要你有时间、有兴趣,那你就是剧场的主人。当然,若是赶上位名角儿像卡塔克舞蹈大师马哈拉吉等人的演出,由于观之者太众,为维持好秩序,主办单位一般得要凭请柬入场。但这也不难,只要你事先按宣传广告上的地址去索要请柬,演出时入场是毫无问题的。即使是少数几场售票性质的演出,圈内人是不用花这个钱的,若是你是位舞蹈评论家,不但送请柬上门,而且肯定留出嘉宾座位。

在新德里,当一个舞蹈艺术的精神贵族不是难事。

我学习和生活的地方就位于新德里的文化中心,这一带名叫“曼地房”。曼地房是一个由细如绒毯的绿地组成的街心花坛,四周沿环状几个造型摩登的灯光与现代雕塑组成的彩色喷泉,使这个环境成为德里不多的几处令人感到惬意的地方。一座普希金的雕像矗立在绿阴掩映之中,据说是几年前戈尔巴乔夫访问印度时亲自为其奠基的。几个全印度知名的音乐舞蹈美术戏剧等专业的教育机构均设在这里。周围地带共有六七个不同类型、大小不等的剧场。图书馆、美术馆、外国使馆文化处……所有这些文化机构与设施,把这一带点缀得富于浓郁的文化气质。

不要以为印度的剧场不收门票是因为剧场设施差而为。实际上,新德里的剧场条件不但不太差,而是十分完善。内部的声响、灯光、空调以及可以自行调节的舒适座椅等硬件,都给人以极大的享受。想想吧,室外的高温超过人的体温,而剧场内中央空调让人悠然自得,让观众沐浴着心与身的享受。每晚在这个中心都会有几场不同的歌舞演出在不同的剧场同时举行,害得我后来以至于为了选一场合适的演出观

看,都要捧着报纸,端详着广告费尽心思。经常是把想看的内容在时间上做科学而仔细的安排,这样,一个晚上就能在几个剧场中轮回跑来跑去,拣自己喜欢看、值得看的作品。后来,我发现不只我一个人是这样的,好几个圈内的外国朋友都是这样做的,遂结队而行。这在相当长一段时间竟成了观众席里的一景。

这么好的观摩条件,你一定以为印度政府为了大众的精神文明投入了不少资金。但采访之后却发现事实不是这样。不要以为所有这些演出均由政府为了丰富老百姓的文化生活而有意安排的。印度政府除一些大的艺术节和仪式表演,在文化上几乎是不用怎么花钱的。同中国根本不同,印度没有一个全靠政府供养的艺术团体,也就是说政府不供养任何一个艺术家,而是把钱集中起来,定期按艺术家各自的艺术水准和成就,而对某个私人团体和个人进行资助。上述演艺活动,均由表演者个人或民间各文化社团来安排。

说起来,印度的民间文化社团的活动是非常积极而活跃的,他们在印度的文化事业中扮演了极其重要的角色。他们大都有强大的经济后盾,做文化事业有的是爱好而成为票友,有的是为了提高知名度,有的是为了推出某位新人等目的。于是,相互竞争,相互较劲,客观上为新德里的文化生活起到了推动的作用,同时也大大地帮了政府的忙。政府不花什么钱而把健康向上的文化活动搞得红红火火,有声有色,这对我们而言不啻是一个很好的经验。

当然这并不意味着印度政府不重视文化事业,相反,在保护和发挥自己的传统艺术上印度政府是不遗余力的。由前总理英迪拉·甘地夫人创建的每年于印度国庆节举行的全国民间舞蹈节,总统本人都是亲自参加的。由此可见政府扶持传统艺术所做出的表率作用。在政府的支持下,许多个传统艺术项目得到了很好的保护和发展,成立了专门

的艺术机构以传授和研究传统艺术形式,像新德里的卡塔克舞蹈中心、曼尼普尔的曼尼普利舞中心等,都是这样的机构。政府经常拨巨款举办大型的艺术节,有成就的艺术家都会得到参加表演的邀请,而接到这样的邀请,是每一位艺术家的自豪,这说明自己的艺术水平得到了国家的承认。而一旦成了名演员,经济上和地位上就不成问题了,而且,还可以代表政府出国执行国家间的文化交流计划。

这样在演艺事业的金字塔上跋涉的印度艺人很多,虽然他们多数生活上经常处于拮据状态,但仍孜孜不倦地向上攀登,这反过来又使得印度的艺术圈形成高手云集、名家荟萃的情况,而且新人辈出,呈现出一派健康的繁荣景象。这样,艺术活动的运作就建立在一个比较正常的基础之上。在这样一个气氛之中,无论是演者还是观者,自会使自己的精神世界获得一个良好而有效的提升。而业已成熟的印度古典艺术之所以会取得今天这样举世公认的成就,其中端倪可略见一斑。

印度人对自己的传统艺术是珍爱有加的。在他们的心目中,印度是世界上精神家园的源头。因而,他们每个人都似乎对世界的精神领域有一种本能的责任感。在那里,没有传统艺术危机之虞,反而人们对自己几千年发展起来的艺术系统有着极大的信心和自豪。每每同印度同行谈起这些,他们便有着令人羡慕的自信。而他们经过几千年锻造的传统艺术,使得他们的自信有着很扎实的基础。他们的文化形态独特而具有成熟的体系,完全具有可供把玩和推敲的审美内蕴。这一点并不是世界上所有文化体系都能有幸而具备的。

印度的文化生活是一个令人称羡的世界。印度百姓对于艺术的亲近和便利条件让人眼热。不知那一方天地,是不是世界上最后的一块净土。唯愿她长久弥新,永远地负担着人类对于精神家园的寄托。

二、舞蹈的风景

印度不愧是一个舞蹈风景异常绚丽的国度。像这个民族在世界文化格局中所呈现出来的独特的气色一样,印度的舞蹈文化的的确确堪以“文化”二字来函说。在我们这个世界的范围中,很难再能找到像印度这样一个风景这边独好的舞蹈景观了。舞蹈的运作在这个社会中不是一种可有可无的点缀或摆设,也不是一种炫耀或鼓噪,舞蹈作为一种纯精神的东西,完全融入到了印度人民的生活之中。在这样一种情况下,舞蹈成为人们心目中神圣的领地,其内含有一种精神的对象化功能。人们在接受舞蹈的洗礼时,其虔诚的严肃性绝对在纯粹审美判断之上。同时也正是因了这样一种生态背景,印度的舞蹈为自己的发展与繁荣,创造了一条光明大道,并在世界舞坛上,成就了一道最最亮丽的风景线。

我在帮助一位颇有建树的印度卡塔克舞蹈名家联系来中国访问演出时,中国邀请单位把他所跳的这种舞蹈误报为印度民间舞,这使得这位舞蹈家大为不满。因为,卡塔克舞是印度最负盛名的古典舞蹈之一,把“古典”当成“民间”,这位舞蹈家当然是认为看低了他的艺术。从这个例子中可以看出,印度的演艺人员非常在乎这个名分。不过这也难怪,只要对印度的舞蹈发展史略做研究,就会找到他们之所以如此较真儿的缘由。

印度的古典舞蹈与印度的民间舞蹈完全是两个概念,而且发展的历程也大相径庭。印度古典舞是经过几千年的宗教化、宫廷化演变而成的,它从形式到内涵,都有着十分讲究、丰富和细致的程序。其实,这就是文化生成的规律。当我们回眸某种像醇酒一般醇香馥郁的文化种类时,会悟到,若是经过漫长岁月的酿制,同时又由于众多聪明艺人的经年奉献,那么这样的文化产品一定是经得起推敲而耐人琢磨的;这种

文化产品一定会具有能够让人细细地品、悠悠地思的成分,使人在品和思之中获得最大程度的形而上的愉悦。可以把这样的精神产品比作一只理想之舟,载人驰向精神的极乐境界。

这就是印度舞蹈家强调“古典”的根由。他们把这种人体的律动看作成一种最神圣的精神朝圣,而这种人体的律动倒也真正为他们提供了追求精神价值的途径。印度古典舞的精神之光,就表现在这里,它既吸引着无数个体精神的积极投靠,又反过来给予它们以极其满足的精神反投射。

从南到北,印度古典舞的分类,要比印度传统音乐的南北两分法(卡纳塔克派和印度斯坦派)复杂得多。以前曾有过“四大古典舞”之说,即婆罗多舞、卡塔卡利、卡塔克舞、奥迪西舞四种。后来又有“六大”之说。但显然今天这些分类的说法都已不被众人所接受。目前的舞蹈理论家及普通舞蹈者均普遍认为纳入这个系列的至少应为八种古典舞。即在上述陈列的四种之余,再加上曼尼普利舞、库契普迪舞、莫西尼亚特姆舞和乔舞。由于这些古典舞各自代表着不同的邦份,因而没有被纳入这个古典舞蹈系列的其余的邦也想拼命地挤进来,以证明自己邦的舞蹈文化同样古老、同样绚丽多彩。于是乎,印度各邦眼下都在使尽浑身解数,希望能从自己的邦里发掘出可以代表自己的古典舞形态。按照这样的思路走下去,可以肯定,在可以预见的未来,可以被称作“印度古典舞”的舞蹈品种数量还会膨胀。

然而,无论还会有多少新的、老的古典舞涌现出来,婆罗多舞、卡塔克舞都将永远名列前茅。当然,稳坐印度古典舞第一把交椅的将永远是婆罗多舞。这个诞生在南方的最为古老的舞蹈品种,一直是印度舞蹈舞台上演出最多的舞蹈艺术形态,而且至今依然如此,婆罗多舞不仅在印度国内声誉最响,在国际舞坛中也几乎成了印度舞的代名词,大部

分外国人认识印度舞蹈差不多都是通过婆罗多舞而开始的。即使在今天,赴印度这个舞蹈的麦加去朝圣的外国舞者,也几乎都是冲着婆罗多舞这块牌子去的。当然,许多人到了印度后才发现,婆罗多舞并不是印度古典舞的全部。于是,其余舞种像卡塔克舞、奥迪西舞等,也开始大行其道,迅速成为外国人猎取的目标。这些在风格上完全不一样的舞蹈品种,为异域的同行提供了极为宽广的选择余地。

印度的舞蹈家演出活动很多,记得当时我在印度时,无论碰到哪一位舞圈朋友,都会兴高采烈地同我谈起他们马上要举行的演出,临别,永远都不会忘记嘱咐一句:“别忘了来看演出呀!”

印度的古典舞由于业已高度程式化了的呈现方式,平常训练时即以大段的成品舞蹈里的组合作为训练内容,因而,演出时一般都不像我们那样费劲。而且,由于演出形式简单,一般以传统的段子为主,所以,一般性的演出在人力物力上投入并不大,这也是印度歌舞业十分繁荣的一个原因。一个舞蹈演员,几个乐手,演上几个小时是丝毫没有问题的。印度舞蹈家大都科班出身,从小即开始在此行中细泡硬磨,因而个个功夫不凡、底气很足。像西方的舞蹈家一样,印度的舞蹈家大都十分重视舆论的评价。一场演出结束后,第二天一早便赶紧上街买回所有的报纸,把评论文章一一剪下保存——他们都渴望得到评论界的承认。

印度的舞蹈评论界简直像是握有生杀大权的法官一样。他们的地位很高,作用亦很重要,因为每人都有发表自己真知灼见的“一亩二分地”。印度所有的报刊都辟有文艺副刊,每日都有各门类的艺评文章见诸报端。舞蹈评论家都隶属于不同的报社,几乎每天都要写一些舞蹈方面的评说文字。如果你经常去剧场,你会发现剧场里最好的位置总是为评论家保留着的。而这些舞评人士也尽心尽力,恪守职责,为舞蹈艺术的繁荣起到极为重要的作用。他们同时著书立说,讨论舞蹈的各

种问题,因而印度舞蹈界学术空气很浓。大街上舞蹈书籍已经成为印度文化的一个象征,各种舞蹈学术会议也是此起彼伏,像舞蹈的演出一样热闹。

历史久远、根基蒂固的印度舞蹈文化,在向未来出发的今天同样也面临历史的考验和选择。传统与现代的矛盾虽然不似生活在这个星球上的另一些民族那么尖锐,但毕竟也开始了崭新的摩擦。虽然作为一个纯抽象的审美客体,印度古典舞的生存空间具有历史的超越性,但越来越多的印度舞蹈新生代已开始了自己作为现代人的严肃思考。老树常青当然令人欣慰,但老树结出新葩则更令人振奋。新老相映成辉的局面,会使印度古典舞这个旷世的风景更加好看。

三、面对传统

传统是什么?

是一根线,一条河,一把钥匙,一个集合概念,一个抽象实体,一个虽难具体可触但却实在可感的东西,一个“冰冻三尺,非一日之寒”的东西,一个一朝一夕所不能完成的东西,一个拥有时不思量失去时自难忘的东西,一个失去了就再也无法完璧归赵的东西……

对于一个民族,传统是它的脊梁。

对于一种舞蹈,传统是它的根基。

走过了几千年的历史,印度古典舞的传统很深,深得探不见源头。只见一代又一代辛勤的舞蹈者蜜蜂般地孜孜劳作,将这个代代相袭的传统接力棒忘我而忠实地再传递下去。于是,印度的古典舞蹈领域像其他印度传统艺术一样(甚至更甚),很从容,也很自足,很饱满,也很有生气。

传统在人的意志下自顾自地传承着。忽然间,有一天,来到了 20

世纪。20世纪像施魔力一样,用它那不以人的意志为转移的巨爪,把整个世界拉入了现代工业文明的进程之中。于是,整个世界都难以幸免地在文化上开始面对传统与现代那愈演愈烈的矛盾冲突。在这个愈演愈烈的传统与现代的矛盾中,那个很从容、很自足、很饱满、很有生气的印度古典舞世界,同时也显出了很顽强的韧力,不管世界上发生了怎样的变化,它却我自岿然不动地遨游于自己的精神之海中。

但是,顽强也罢,我自岿然不动也罢,历史的车轮毕竟轰然作响,历史的洪流可以说不可阻挡,它无情地对传统价值逐一审视、反思、分解、过滤。在这种情况下,传统已非传统意义上的宝藏,而成为一种被拷问的对象。如果说传统的审美价值是传统的生态场所致,那么它或许可以是永恒的,但肯定不能也不应该是唯一的。因为审美判断的嬗变和转移,是历史的结果,不迁就人的主观意志。

中国一代舞蹈大师吴晓邦有句口号,叫作“要传统,不要传统主义”,十分的深刻。印度舞界虽不闻此类警句,整体上也未呈现变动的格局;但毕竟变化也在悄悄发生着……

——变化一:将触角伸向新的生活

艺术面对的是现代的社会,服务的是现时的人民。任何舞蹈自然都不例外。在印度最先感受到现代社会影响的,是卡塔克古典舞领域。在这个领域中,可以说每时每刻都处在不停的变化之中。

卡塔克舞蹈圈目前具有最高声誉的大师别具·马哈拉吉先生,本人就是一位思想解放、善于吸收、勤于创新的伟大艺术家。他的艺术修养极深,有多方面的艺术才能,凡卡塔克舞的舞蹈、乐器、演唱,他样样精通,被当地尊为“卡塔克之王”。然而他从不故步自封,不断有一些适合当代观众口味而又不乏艺术功力的作品问世。前不久,他受启发于电影蒙太奇镜头语言的叙述方式,编了一部新的作品叫作“电影剪辑”,

新意迭出。最近,他又把各种为舞蹈伴奏的鼓集于一台,编了一个完全用鼓声组成、颇有舞台效果的节目“法庭辩论”。从中不难看出他锐意进取的进步价值取向。

另外,库姆提尼女士也是卡塔克界的元老之一,曾来中国访问演出。她勇于革新,不为外界影响所动,许多的卡塔克现代舞都出自她的手,印度国家音乐舞蹈戏剧院的音像馆里,摆满了她创作的卡塔克现代舞的录影带资料。

马哈拉吉大师有一位学生名叫阿迪提。这位年轻的女性开始用卡塔克来审视人生,特别是运用女性主义的新视角,对社会、人、爱、女人等主题进行表现上的探索,在卡塔克舞蹈界刮起一阵富有思辨色彩的旋风。她是目前印度舞坛一位很有思想、很有实力、很有前途的年轻一代的代表人物(见左图)。

——变化二:赋予西方现代舞以本土特征

印度现代舞在本世纪初便有了一些作为,闻名世界舞坛的著名印度舞人乌黛·香卡,就是一位为这一事业奋斗终生的舞蹈家。今天,虽然印度的现代舞不像古典舞那样全面开花,但亦有不少人在默默地坚持耕耘。

德布是目前印度现代舞界被世界接受的第一人,他曾自费来我国访问,在舞研所、北京舞院、广东现代舞团进行过艺术交流。他打破单一的印度古典舞流派,综合起来为自己的舞蹈理想服务,创作了大量的观念时髦、富有印度色彩的现代舞作品。

荻窠什是一位伴着卡塔长利舞剧长大的年轻舞蹈演员,他由于无法忍受传统舞蹈的窒息,试图用自己的



阿迪提自编自演具有卡塔克风格的现代舞

肢体呼吸到自由自在的艺术空气。他不同于其他印度舞演员的身体条件,形象和线条都非常匀称适中。他不断地在小剧场推出个人或集体的现代舞晚会,主题也几乎都是关心当代社会生活中的一些内容。虽然有时面对的仅是寥寥数位观众,但他依然不悔,忠心耿耿地追寻着自己的价值。

锡克人那夫代什是在美国长大并学舞归来的,自然他是印度舞蹈界最新一代的地地道道的现代主义者。他经常在非舞台的环境中表演,为印度舞坛吹来一缕缕清新之风。

法国现代女舞蹈家安德琳,是到印度来进行精神充电的,她虽天天跟马哈拉吉学舞,但却在苦苦地探索着自己的现代舞理论和实践体系——“真实的动作”,她用心地在印度传统舞蹈中找寻真实舞动的意义,并用自己的手法和印度的舞蹈演员创作了一台现代舞剧“天体运动”,给印度舞蹈界以强烈震动。像她这样在印度淘金又把现代艺术带到印度的世界舞人很多,法国人贝雅、德国人皮娜·鲍什、韩国人洪信子等,都是其中的风云人物。

——变化三:传统风格的变异

古典舞是一杯陈酿的酒,有些人在为它做新的包装瓶。

美国人贾斯汀曾是一位水平不俗的钢琴家,15年前来到印度,即被印度古典舞蹈所吸引,从此,再未回美国,转行苦学舞蹈。也可谓功夫不负有心人,今天,他已经在一所赫赫有名的私立艺术学院中,执婆罗多舞唯一的教鞭。他在教学中,不断重新编排传统舞段,多角度、多变化地挖掘婆罗多舞的一些被常人熟视无睹的审美潜质,并为之赋予新意,得到了印度舞蹈界的认可,是外国人在印度艺术圈中最有影响的一位。

芭斯瓦蒂是卡塔克舞蹈学院内7位专业教师(包括前述马哈拉吉)中最年轻的一个,她编的卡塔克舞完全是用传统的材料和佐料,但不露

汤、不露馅地烩出具有崭新审美气质的印度古典舞大餐,有深度、有回味、有色彩,功夫极深,是传统舞蹈在新时代的最完美的体现。

.....

变与不变,是人的自由选择。在今天的印度,变的人,义无反顾;不变的,也大有人在。反过来说,事实上印度古典舞的市场需求量仍然相当巨大,而它本身也的确在每时每刻地为印度社会贡献着稳定而持久的审美力量。

变也罢,不变也罢,传统的继承与超越是世界上每个民族都迟早会遇到的问题。中国虽然情况不同,但在传统面前同样需要做出审慎思考和正确的抉择。所谓他山之石,可以攻玉。西看印度,中国舞者将如何探索?

四、宗教化——印度舞蹈古典化的过程

印度传统舞蹈在印度被称之为“古典舞”,这里所谓“古典”,据我观察,除了以与民间舞等其他舞种相区分之外,还在于印度古典舞与印度传统音乐一样,拥有着典型的“土文化”的品味和特质,完全具有类似中国戏曲中那种耐人品味、耐人精心把玩的审美内含。其在系统、结构、语言、种类、韵味、功能等审美环节上,处处看得到岁月为其赋予的年龄意义,它们是长时间文化积淀的结果。一个传统,能够数千年的延续,而且在今天仍有如此十足的后劲,的确不能不让人透过表面现象琢磨其个中端倪。是什么力量使得印度古典舞如此历久不衰呢?

仔细考察印度古典舞,用不了费太多的时间和精力,就会获得这样一个结论:宗教,是印度古典舞生存的一个极佳的温床和保护伞。获得这个结论颇为容易,但考察千百年来宗教赋予舞蹈的存在意义,则绝不是轻易之举。

在印度,完全有理由这么说,没有宗教,便没有今天如此灿烂的传统歌舞艺术。众所周知,印度宗教是印度古典舞的生态场。在这样一个到处体现着神之意志的国度里,艺术无不打上宗教的烙印。全面考察目前活跃于全印舞台上近十种印度古典舞,无论种类多寡,也无论它们怎样色彩纷呈,可以说九九归一,统统离不开在全印广为信仰的主要宗教——印度教的恩泽和影响。

艺术古典化的进程,在很多国家是宫廷化的过程;在印度,主要是一个宗教化的过程。

印度教是印度也是世界上最古老的宗教之一,目前在印度的信徒人数在总人口中占压倒优势,达八亿四千万人口的百分之八十(其次是伊斯兰教、基督教等。而起源于印度并在后来于其他亚洲国家大行其道的佛教,今天在印度已经完全衰落)。印度教信徒主要分布于全印以及尼泊尔、斯里兰卡等国。这么庞大、又是这么虔诚的芸芸众生,首先在客观上为印度古典舞建立起了一个巨大而且稳定的接受市场。

印度舞蹈的源头很早,这当然不难理解。从舞蹈人类学的角度看,任何一个民族的舞蹈文化均是伴随其人种的诞生而发生的。在南亚次大陆这块土地上发现的最早的舞蹈文物,是在今位于巴基斯坦境内的莫亨朱达罗出土的舞蹈人小陶俑,属于5000多年前的早期印度河流域文明时期。从典籍上看,则有公元前第二千纪中叶前后问世的印度古代经典《吠陀》为证,其中有很多关于舞蹈方面的记载。这些记载告诉后人,在早期印度社会中,舞蹈活动不仅仅只为某种仪式服务,同时也是一种极受欢迎的娱乐活动和自我完善的教育手段。至于印度的两大史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》,更是多处提到了在这些传说中的舞蹈活动。实际上,最令世界艺术理论界感到兴趣的一本著作,是约成书于公元2世纪的印度古代乐舞理论专著《舞论》,全书共37章。这本

著作,对当时盛极一时的戏剧、舞蹈、音乐及美学等领域做了一个详尽而具体的论述,并且对上述这些行当在技术方式、演出模式和审美结果等方面,都有高度规范化的分析、归类 and 表述。就一般的经验而言,当某个事物发展到进入理论总结的阶段时,其实践层面的成就则一定是具有相当的一个规模了。因而,本书在舞蹈史上的历史学意义是小觑不得的。此外,对印度舞蹈发展史而言,《舞论》的成就还不仅仅在于它详实地分析和记录同时也是揭示了当时某些艺术种类的发展状况,为后人研究印度艺术的历史提供了一个难得的参考范本;它还有一个更重要的意义:这本著作在近代印度古典舞全面复兴的过程中,提供了一个可靠而相对准确的依据。比如,今天活跃在舞台上的,于后殖民时期逐渐恢复并确立了的各古典舞派,均称主要依据一是《舞论》,一是立体形象(如雕塑壁画等),再就是民间舞。所以说,该书的历史功劳是不容忽略的。

古代印度舞蹈的活动主要集中于雅利安人的婆罗门教寺庙。古代印度的主要宗教婆罗门教,是今天印度教的前身。而当时传教的手段之一,便是歌舞方式。除正常的传教活动外,庙中有专门侍奉神祇、为娱神而设的舞女称为黛娃达西。今天的古典舞,正是从一代代献身神职的黛娃达西们所创造出来的传统舞蹈而衍生的。

宗教不仅为印度古典舞提供了良好的发展契机,更为重要的是为其提供了赖以生存的具体内容。今天我们所熟知的印度古典舞的表演模式,是由描述性舞段和纯舞段两种主要的形式通过完美的组合而构成的。其中,表演成分极重的描述性舞段,就是印度教的各种神话传说和符合教义的道德规范的说教式表演。印度教的内容极其庞杂,因而使得印度古典舞的表演剧目相当广泛,表演的深度和广度是非其他艺术种类可以比拟的。

印度教是一个罕见的多神宗教,被众信徒们所顶礼膜拜的各路神祇,多得难以列数。其中至高无上的最核心的三主神曰:创造神大梵天,保护神毗湿奴和毁灭神湿婆。毗湿奴神和湿婆神的膜拜者,可以用铺天盖地来形容,各地为他们修建的庙宇也最多、最气派壮观。与其他众多传统艺术门类相比,可以说印度的舞蹈艺术是最为得天独厚的,因为它被赋予的神性最强。为什么这么说?这是因为毁灭神湿婆,本身又是舞蹈神。根据印度教的神话,舞蹈就是由湿婆创造的,他用舞蹈的力量来发挥自己的神威、来毁灭一切邪恶。可以说,湿婆神为舞蹈赋予了一个至高无上的地位(有关湿婆神的舞蹈,我曾在《舞蹈》杂志 1995 年第 6 期上专文论述过这个问题)。

有湿婆神为后盾,印度古典舞获得了所向披靡的力度。无论是这种神化艺术的演者还是观者,都视舞蹈为神的代言人。这是舞蹈获得了极强的精神向心力和威慑力的根本原因,也是一个艺术品种谋求长期发展的一个不可缺少的社会条件。然而,只有精神意义而缺乏艺术光彩,则只能像折断一翼的雄鹰,非但不能继续翱翔,可能会就此失去生命。中国古代的历代雅乐似乎都是这个问题的注脚。实际上,印度古典舞能保持长年兴旺,正与它对人性在审美意义上的关怀分不开。印度古典舞在主题上有极其严肃的一面,在艺术上有很高超的一面,同时在情感上又有极其温情的一面,这后一点主要表现在印度古典舞与印度教中另一大神的关系之上。这位神祇就是克里希纳神。

克里希纳是位具有人性光芒的神祇,关于他的传说大都集中在他热爱人类、竭尽全力为人类带来欢乐和幸福等方面。传说他是保护神毗湿奴的第七个化身(第八个化身是释迦牟尼),他与舞蹈可以说是有着不解之缘。印度人民热爱他,因为他有着极其浪漫的爱情生活。广为流传的故事《拉洒·丽拉》,就既描述了克里希纳神的爱情,也介绍了

与这个故事无法分开的舞蹈。

就舞蹈范畴而言,如果说湿婆神的双重含义在于精神与艺术,那么克里希纳神的双重含义则表现在宗教与欢愉,我想这是克里希纳神极受普通大众欢迎的主要原因之一。克里希纳用舞蹈亲近着教民,而他本人又成为舞蹈中被表现的主要对象之一。

宗教化,是印度古典舞的立身之基和成长之道。无论是在其形成还是发展过程,它受“神”的恩宠最多,所得到的保护自然也最具体、最有力。印度古典舞无论在形式上还是在内容上的美学结晶,无一不是由于宗教化过程作用下的产物,也正是这种与宗教无法分开的联系,使得印度古典舞获得了非比寻常的意义和长久流传的可能。

参 考 书 目

1. 《The Splendours of Indian Dance》Mohan Khokar 著 新德里 Himalaya Books 出版社 1988 年第 2 版
2. 《Indian Dances—History and Technique》Ram Avtar 著 新德里 Pankaj Publications 出版社 1984 年第 1 版
3. 《Indian Classical Dance》Kapila Vatsyayan 著 印度新闻广播部 出版署(新德里)1992 年第 2 版
4. 《Dances of the Golden Hall》Ashoke Chatterjee 著 印度文化关系委员会(新德里)1979 年版
5. 《Nataraja—The Dancing God》Projesh Banerji 著 新德里 Cosmo Publications 出版社 1985 年第 1 版
6. 《Traditions of Indian Classical Dance》Mohan Khokar 著 Clarion Books 出版社 1979 年第 1 版、1984 年第 2 版(豪华本)
7. 《Festival of India》Leta Bostelman 编 纽约 Harry N. Abrams 出版公司 1985 年版
8. 《The Dance In India》Enakshi Bhavnani 著 孟买 Taraporevala's Treasure House of Books 出版公司 1984 年再版
9. 《Dance In Indian Painting》Kapila Vatsyayan 著 新德里 Abhinav Publications 出版社 1982 年第 1 版
10. 《Odissi—Indian Classical Dance Art》Sunil Kothari/Avinash Pasricha 著 Marg Publications 出版社 1990 年版

11. 《天竺心影》季羨林著 百花文艺出版社 1980年9月第1版
12. 《季羨林论印度文化》张光璜\李铮编 中国华侨出版社 1994年10月版
13. 《中印文化交流与比较》王树英编 中国华侨出版社 1994年10月版
14. 《色彩缤纷的印度》赵小树著 四川人民出版社 1991年12月第1版
15. 《东方舞苑花絮》于海燕著 世界知识出版社 1985年4月第1版



后 记

北京舞蹈学院明文军先生主持了一个课题,叫做“东方舞蹈文化研究与比较”。在与他的交谈中,他邀我将本书与他主持课题中的其他选题一道构成一个系列,共同出版。这对我而言,可是一个天大的好事。要知道,若没有这样一个机会,这本书不知还要尘封多久。所以,在此首先要向老朋友明文军先生致谢!

匆匆几年宛若皓洁夜空中的流星一般转瞬即逝……

今天回过头来,想想当初独自一人手持护照和满盛一年生活用品的笨重行李离开北京国际机场,再经卡拉奇转机于当晚飞抵印度首都新德里英迪拉·甘地国际机场时的情景,倒仿佛就像是在昨天。今天,在远离了那段交织着痛与乐、充满艰辛而又很充实的学习生涯近10年之后,随着这本书的即将付梓,当年的一切又变得那么熟悉、那么亲切。

那不同寻常的一年……

为执行“1994—1995 中印文化交流计划”,我受中国国家教委和中国艺术研究院的派遣,作为国家公派访问学者,赴印度访学一年,主要研究印度古典舞蹈史。我本人很看重这次印度之行,因为悠久灿烂又自成体系的印度舞蹈文化,一直深深地吸引着我。

我当年就学于“印度艺术学院”,这是一所在印度和国际上颇富盛誉的私立艺教机构,历史很悠久,创建于19世纪。这所学院主要教授印度传统的音乐和舞蹈等技术课程。音乐课程有印度斯坦风格的声乐和西达尔琴、达不拉鼓等,舞蹈则有4种印度古典舞蹈:婆罗多舞、奥迪

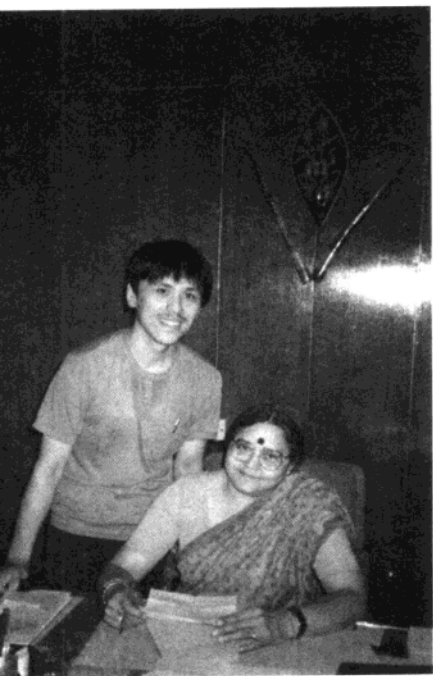
西舞、卡塔克舞和乔舞等。在该院任教的教员，大都在印度艺术界享有较高的声誉和威望，他们一般都是边教学边积极参与社会上的各种演艺活动，在新德里的文化艺术事业中扮演着极其活跃的角色。

能到该院学习艺术，是许多印度艺术学子的终生愿望。由于该院的教学水准和社会声望，印度政府也乐于往该院派遣外国留学生。因此，该院云集了众多的海外学子。而从中国大陆来的我，因为所学科目与艺术有关，也被安排在这里。只是，我同其他留学生的学习目的有所不同，他们大多是学习某种具体的艺术形态，而我的研究则主要集中在博览群书。因而别人终日在练功室中流汗，而我则静坐图书馆，从来都是一坐就是一天。

我的导师是学院的行政校长——博士查图万迪夫人，一位笑容可掬、慈祥和蔼的老太太（见左图）。她在我的学习研究工作中，给予我以极大帮助，不仅为我的专业学习提供了强有力的支持，同时在印度的文化背景方面让我同样获益匪浅。今天这本书获得了出版的机会，她老人家一定会非常高兴的。

印度自古就有崇尚读书的传统，在古代的种姓制度中，最高种姓婆罗门就是文化人，他们在当时的社会中享有至高的权威。今天，这种造成社会不平等的种姓制度虽然已不复存在，但读书行为和读书人仍然得到普通百姓的极大尊重。新德里的图书馆资源十分丰富，这里既有遍布全市的综合性图书馆，也有就某一专业或专题藏书甚丰的专业图书馆。我使用最多的还是比邻学院的中央音乐舞蹈戏剧院的图书馆。

这是个专业图书馆。馆门口一幅大大的印度诗坛泰斗泰戈尔的黑白照片，顿时使周围的一切熏染上了一层庄重的文化气质。而该馆在舞蹈艺术方面的藏书，可谓为印度各馆之首。正是



本书作者与导师合影留念

在这个图书馆里,让我有机会对印度舞蹈文化有了更为深入的了解。也正是这个图书馆提供的丰富资料,构成了本书的基础和大致框架。

那段访学生活,真是忙碌而充实。白天泡图书馆,晚上则跑剧场。

新德里的演艺活动其丰富多彩的程度简直令人惊叹。谁会相信,留印的一年时间里,我竟观摩了近4百场各类文艺表演,可以说没有一个晚上不是在剧场里度过的。

有一个现象很值得琢磨:在印度,没有一个完全靠政府资助供养的艺术团体,大量的演艺活动均由表演者个人或各文化社团自行安排。没有政府的财政拨款,艺术生活却如此丰富多彩,叫人不解怎么会是这样。当然,印度政府并没有推卸自己保护和发展传统艺术与文化的责任。他们虽然不养艺术团体,但却经常性地拨巨款主办各种大型的艺术节,如每逢印度国庆节举行的“国庆民间舞艺术节”,总统本人都是要亲自参加的。

破万卷书,行万里路。

像中国一样辽阔的印度大地,也像中国一样到处充满了文化名胜。赴各地考察,掌握第一手资料,也是我此行的一个任务。于是,我在神圣的恒河上荡舟、在佛祖菩提树下双手合十;在阿旃陀、爱劳拉、柯纠拉毫(见右图)等古代艺术石窟徜徉流连、在泰姬陵那宏伟的建筑下感叹唏嘘……这些名胜,都是印度古代文明的见证人。

一年的时光就这样飞快地过去了。

回首那段时光,可以说是一个非常充实的过程,一个一步不歇、不断积累的过



本书作者在柯纠拉毫古庙群

程。更重要的是,这次印度之行成为我学术生涯上的一个转折点。从那时起,在我关注中国舞蹈问题时,多了一个参照的坐标。

回国后,这次印度之行的学术价值得到各方面的肯定,舞蹈研究所特为我组织了学术报告会,驻印度大使馆前文化参赞马维光先生特前来祝贺。

在这本书的结尾,我由衷地向所有帮助过我的师长们、朋友们和家人表示诚挚的衷心感谢!

作者 2004年6月 北京



[General Information]

书名=印度舞蹈通论

作者=作者:江东著

页数=181

SS号=11804633

出版日期=2004.9

出版社=上海音乐出版社