

东方思想脉络与西方当代舞创作

王艳丽

东南大学艺术学院, 南京 210018, 江苏, 中国

摘要: 本文系作者 2021 年于坎皮纳斯大学答辩通过的一篇学位论文的组成部分, 该论文探讨如何从作者三十余年间习得的多种亚洲身体训练中汲取灵感, 发展当代舞的创作过程。基于这一经验, 作者反思了舞蹈中的技术、留存与内在性等概念, 并从西方编创的视角出发, 揭示了以上述语汇为素材展开舞蹈创作的多种可能路径。

关键词: 当代舞; 创作方法; 印度舞; 瑜伽; 功夫

Strands of Eastern Thoughts and Creation in Western Contemporary Dance

YanLi Wang

School of Arts, Southeast University, Nanjing 210018, Jiangsu, China

Abstract: This essay is part of a graduate thesis defended in 2021 at the University of Campinas (ANDRAUS, 2022) on the development of creative processes in contemporary dance inspired by different types of Asian body training experienced by the author over three decades. From this experience, the author reflects on the concepts of technique, permanence and interiority in dance and highlights possibilities for creative dance procedures involving the quoted repertoires, from a Western composition perspective.

Keywords: Contemporary dance; Creative procedures; Indian dance; Yoga; Kungfu

一、引言

本文系作者 2021 年于坎皮纳斯大学答辩通过的一篇学位论文的组成部分 [1], 该论文探讨如何从作者三十余年间习得的多种亚洲身体训练中汲取灵感, 发展当代舞的创作过程。

全文分为三个部分: 第一部分反思印度舞蹈, 将其与瑜伽相比较, 并把它界定为一种面向观众的“被舞动的瑜伽”。这一反思又与关于中国武术相关自我修习的讨论相呼应——中国武术在象征性建构方式上与印度舞蹈截然不同, 更为简朴, 某种意义上也更贴近西方舞蹈的路径。第二部分反思作者在 2021 年一次访谈中提出的技术、留存与内在性等概念, 访谈的主要片段在本文中予以转录。最后, 在结语部分, 作者从西方编创的视角出发, 揭示了以上述语汇为素材展开舞蹈创作的多种可能路径。

需要强调的是, 作为一名巴西人, 作者并非最有资格恰当谈论亚洲艺术在其原生语境中样貌的研究者; 因此恳请读者将下文视为一位巴西研究型艺术家对这三种技艺(瑜伽、奥迪西舞与功夫)的个人体会, 作者曾分

别长期习练这三种技艺（各为 12 年、12 年与 15 年）。

二、关于中国武术相关自我修习的讨论

先从坎贝尔谈起。据其所论可以确认：并非每一条与神圣性重新连结的道路都恰好是一种“再联结”：

印度语中的 yoga 一词源自梵语动词词根 yuj，意为“连结、结合或合一”，在词源上与“轭”（yoke，牛轭）相关，其意义可类比于“宗教”一词（拉丁语 re-ligio），即“重新联结或捆绑”。人作为受造物，因宗教而被重新缚回于神。然而，宗教所指的联结在历史上受制于契约、圣事或经典，而瑜伽则是心智与那一“心智借以认知”的超越性原理之间的心理联结。此外，在瑜伽中，最终被联结的是自我与自我、意识与意识；因为那些经由“摩耶”（maya）看似为二者的，实际上并非如此；而在宗教中被联结的是神与人，二者并不相同 [2]。

作者在博士阶段所习得的瑜伽，早已通过玛莎·葛兰姆等先驱在美国现代舞中显现出来——由此以逻辑三段论推知，它对巴西当代舞同样是一种自然而无从回避的影响——它以舞者与自身合一的方式渗入我们当下的当代舞实践，只不过所取的是一条更偏心理学的路径，而非宗教依其定义所提供的那条社会性路径。

因此，当我们把瑜伽纳入自身训练时，某种怀疑态度是无从回避的。然而，当我们沉醉于奥迪西、库契普迪或莫希尼舞等印度舞蹈的表演时，却很难不被这些舞蹈的音乐与视觉所唤起的、被广为传布的美感所陶醉；相较于我们观看一场瑜伽练习，它们对我们巴西人的文化现实所诉说的要多得多，也深得多。瑜伽是我们为身心安适而习练的东西，而一支奥迪西编舞则是一种向宇宙起舞的“被舞动的瑜伽”——因而是一场表演；它是为观众、为“他者”而作的，并且浸透着能够开启我们自身“存在之感”的种种象征。印度舞蹈犹如一种“被分享的迷狂”。那么我们需要弄清楚：当代舞中“照料自身”的原则（由当下的身心动觉实践所倡导）是否已经足够。作者有一种感觉：在印度，有一个远为有趣的洞穴值得深掘；而我们巴西人——一个被殖民、被剥夺的民族，被剥夺的并非某些特定的文化根系，而是构成我们的一切——正终身寻求填补这个洞穴。乌姆班达教场中焚香的气息自东方被呼出，随气团飘越非洲，四处化作降水，在一场浩大的南南环流中，把我们带到比我们所意识到的更靠近印度的地方。

至于中国武术，情形则大不相同，并且在某种意义上更贴近我们西方的理性心智——因为尽管中国武术不曾经历笛卡尔式的身心二分，其自我修习却是习练者与自身相连结的一环，且无须借助象征性建构。中国思想的不同流派恰恰影响了中国武术的发展，并在理性主义中有着强烈的存在感。布埃诺讨论了佛教在中国的接受，以及佛教在中国境内出现时与中国既有思想流派（儒家与道家）之间的摩擦 [3]。

佛教徒在中国的立足，其特征是一个漫长而复杂的跨文化对话过程，其间与儒道传统相联系的中国知识人同由本土与外来皈依者所构成的佛教社群之间，展开了长达一个世纪的论辩。佛教的接受并不简单；它的到来在中国人中间激起了一系列文化的、伦理的与哲学的论争，使其社会与宗教结构受到质疑 [4]。

为展开分析，布埃诺阐释了“化胡”理论，用以界定与道家相联系的中国思想者对佛教运动所作的种种回应。该理论的出发点是假定佛陀曾是古代道家宗师老子的弟子，在某些版本中甚至是老子的化身，从而把佛陀安置在一个想象性的知识等级序列中，并借此为道家挽回“其宗教声望——在佛教于中国大地上广泛传播之后，尤其是 3 世纪以后，这一声望已被严重动摇”。为完成分析，布埃诺就佛教传入中国的年代学以及各家学说的根基提出了若干假说，为读者交代了各流派的指导原则。

儒家约兴起于公元前 6 世纪，以贤者孔夫子（公元前 551 年至公元前 479 年）所创立的学说为基础。孔子对中国人而言是一位重要的历史人物；他的哲学主张在本质上是教育的、知识的与政治的。他主张社会的组织有赖于文化，而文化又唯有通过教育方能得到恰当的推广。因此，若无教育，治理一个国家便无从谈起，因为

社会将对习俗、法律、权利与义务一无所知。教育、历史研究、艺术，以及一种文化社会学（称为“礼”）共同构成了儒家的“道”（途径、方法）。其结果是，儒家在汉代被提升为国家意识形态的地位，并成为中国教育的基础 [5]。

与被视为更为“顺任”的道家观念相比，儒家包含着这样一种观念：须付出某种社会努力，使社会及其结构通过教育得以维系，并以勤勉的践行维护习俗；而从祖先崇拜的角度看，这一维度虽然存在，却往往以一种“象征而疏远”的方式呈现 [6]。儒家没有形而上学，据该作者所言，这正是人们对佛教形而上学产生兴趣的原因之一。道家则有两条不同的脉络，其中之一包含形而上学：

与儒家的情形一样，我们需要回到古代汉语中去理解道教的兴起。道家传统把道家的创立归于神话性的老子，其学说主张通过复归人的本真天性而与物质世界相脱离。道家与儒家直接对立，主张文化是人性的败坏者，因此道的习行者应当致力于俭朴而适性的生活，顺应由“道”（路径、方法）一词所表征的事物自然进程。然而，老子因不满于其时代的境况，据说曾骑上一头青牛的背，消失于西方的土地之中。不过临行之前，他把一部仅由八十一章构成的简洁著作留给了一位守关的小吏，此书名为《道德经》（论道与德）。《道德经》是哲学道家的奠基文本 [7]。此后，道家在中国不断发展，最终分化为两支不同的运动：哲学的道家（道家，道之学派）与宗教的道教（道教，道之教化）——后者更接近中国古老的民间宗教性，并由此构建出一整套新的宗教，把中国的民间神谱及其信仰吸纳其中 [8]。

在介绍完所考察的三家之后，布埃诺进入了这样一场讨论：究竟是老子曾前往印度并受到佛教影响，还是恰恰相反——佛陀曾是老子的弟子，若如此，佛教便是道家的一种“低级形态”。

道家利用了其神话性创立者老子传记中的一处细节，构造出一套有别于佛教史学的另类历史叙述。老子的生平见于司马迁（公元前1世纪）所撰《史记》。其中有这样的记载：老子曾离开中国，向西方之地而去。道家由这一段落发展出如下观念：佛陀不过是老子的弟子、化身，或者就是老子本人，老子在从尘世消失之前，曾在印度度过其最后的岁月。如此一来，佛教便成了印度人对中国道家的一种曲解，其中充满了传统中国思想所陌生的信仰与概念。据称写于166年、呈递皇帝的一份奏议中称：“有人说老子去了胡人之地，在那里成了佛”。另一部文献《三国志》则明确断言，老子在印度时曾“化胡”。这些历史文本之所以可能在佛道之间造成某种混淆，是由于二者在教义上存在某些表层的相似，例如关于物质超脱或精神超越的论说。然而对道家而言，这似乎是一个绝佳的切口，可用以发展“化胡”理论，即认为佛教是道家的一种掺伪，是老子学说的一个不完美的、且非中国的摹本。

这场论辩之所以充满争议，是因为历史文献的年代难以厘定，再加上在两种文化中神话都会出现在历史解释之中，而这在两种文化里都不像在现代西方那样通常被视为问题。这使我们重新意识到约瑟夫·坎贝尔与米尔恰·伊利亚德所清晰勾勒过的那种重要性：珍视并研究本土神话——作者还要补充一点：以这些神话来创作舞蹈、创作关于这些神话的舞蹈。

对欧洲—美洲殖民轴心之外文化的基本了解，在今天尤其具有根本价值。当下巴西研究者执着地追求认识论与课程的去殖民化，但为达成这一（高尚的）目标，他们常常迷失于殖民者—被殖民者或压迫者—被压迫者这一简化了的辩证法之中，仿佛拒斥欧洲的参照系是超越这一二元对立的唯一途径；而这种二元对立说到底仍是透过一副殖民的镜片被感知的，仿佛这颗星球依旧只归结为欧洲与美洲两块大陆。作者主张：把来自其他大陆——非洲、亚洲与大洋洲——的文化参照系照亮，是巴西人为这一凝视去殖民化的另一条途径，其摩擦更小，而且还能带来这样的益处：接触到那些殖民经验与我们既有相异之处、又有相似之处的同侪与对话者。与南美各国交流当然重要，但作者又能从印度这样一个国家中非霸权文化的人群那里学到什么呢？

同样，在中国，族裔文化的多样性如此广阔，以至于在某种意义上接近于巴西人的那种经验：一方面并不觉得自己归属于某种确定的国族认同，另一方面人们又被召唤去认同某种“国族认同”，而它显然无法被“巴西人”“中国人”或“印度人”这样一个词所限定。至于欧洲的历史同样完全建立在压迫与殖民关系之上，这一点更是无须多言。那些在大航海之前的某个历史时刻曾遭受压迫的欧洲民族，今天又能教给巴西人什么呢？正如奇玛曼达·阿迪契所指出的，单一的故事总是危险的。正如并不存在单一的美洲或单一的“亚洲”，欧洲也并非一个没有差别整体。作者认为，中国功夫与各类印度舞蹈这样的艺术实践，具有把巴西学生唤醒、使其看见一种远远超出专业课程边界的认识论多样性的教育功能。有兴趣者会在研究领域中寻找机会，他们会走得更深。而对另一些学生而言，这些艺术同样构成一次超越其自身“同一性”的机会，构成一种恒常的提醒——它出现在课程的日常之中（而非选修课那种零散的形态里）——提醒他们：舞蹈是一种广阔的现象，远比我们西方对“当代”的构想所能容纳的更为多样。研习源自亚洲或非洲的艺术，有助于我们重新赋义艺术在文化中的角色，以及艺术在并非由表演艺术小圈子所中介的国际关系流动格局中所施展的政治维度。并非所有的表演艺术都是主流的，而有时候似乎有必要说：一切表演艺术都可以被研究。艺术家是先行者，是领域的开拓者。

创作当代舞，就是掌握以批判性视角呈现身体知识的技艺；而我们生活在 21 世纪、生活在全球化之后——此时理解跨大陆的关系动力愈发紧迫；此时国族的概念再度被提上议程；此时联合国正制定并引导一项议程，以全球性倡议在不同层面上缩小不平等，旨在守护地球上的生命。我们需要在一起。

关于佛教徒来华的年代，学界争论甚广。有可能佛教社群对这个国家的兴趣是在 3 世纪以后才加强的，当时围绕丝绸之路的一系列危机使佛教徒前往地中海世界的旅程变得困难。多位西方作者，如亚历山大的克莱门特、巴代萨努斯与波菲利，都曾报告在罗马帝国的边境地带出现过佛教徒的身影——他们特意把这些人与婆罗门相区别。佛教徒与西方有着长久的联系，却未能将其充分展开，个中缘由是大量推测的对象。所以，要点在于：大约在 2 世纪，印度佛教社群的行动方向发生了一次转移，逐步转向中国，随着丝绸之路的动向而行。

三、关于技术、留存与内在性的思考

在其他知识领域——尤其是体育教育、哲学与历史——以武术为研究对象的学者中间为人所知，这当然不在作者的计划之内；但自 2009 年第一篇论文发表以来，来自巴西各地的研究者陆续与作者取得联系，多半是因为读过作者的某一本书。作者收到过参与研究小组的邀请。由于已经领导着自己的研究小组，且研究主题当时并不局限于武术，作者婉拒了其中大多数邀请，但接受了参加“武道之路、人文与整全教育”（EDUCAM）小组的邀请；该小组隶属于乌贝兰迪亚联邦大学历史研究所，由吉列尔梅·卢兹教授领衔。这个拥有 18 名成员的小组汇聚了来自人类学、历史学与宗教学研究，因而为作者的视角补充了一条与其一贯据以关照亚洲源流艺术的“艺术—神话”视角略有差异的思路。

除这一正式的研究小组之外，作者还受邀成为若干非正式群体的一员，例如脸书上拥有 1100 名成员的“巴西中国武术记忆”小组，以及 WhatsApp 上有三十名参与者的“武士道与教育”小组。这是一张正在对如下议题产生兴趣的网络：在巴西的土壤上讨论中国武术，并将这一领域纳入人文学科的学术版图。之所以如此，是因为该领域被边缘化的现象——即只在选修课中零散涉及——并非坎皮纳斯大学形体艺术系所独有。这是一个新兴领域，而在实践中，由于其极强的跨学科性，它（至少到目前为止）尚未被认为归属于某一特定学科。就个人而言，作者喜欢在这片边界地带穿行；2021 年 5 月 19 日，作者正是就此向一群混合听众作了讲演，其中有少数舞蹈研究者，但更多的是在学术上隶属于其他知识领域的武术研究者。

具体谈谈我即兴的那个段落：它确实是即兴。我没有为它排练。我到院子里跳舞，请我的伴侣从阳台上拍

摄。我说我想要一个俯拍镜头，然后我又把同样的段落重跳一遍，从正面拍摄，以便后期剪辑时有素材可用。我跳了一段大约 8 分钟的段落，然后重做一次，又是 8 分钟。我在它的“脚本”中重复了一些动作模式——我们称之为结构化即兴。脚本是同一个：我从地面开始，躺着，在那里翻转。即便如此，我仍可以在剪辑中重新构成它。但一切都是即兴的。然后我会起身。那里有一些圆弧，有更多这类圆形的运动，功夫就是在那里出现的。再往后，我以一系列在地上拾起枯叶的动作完成了这个脚本。而象征就是从即兴这一过程本身中生发出来的。

我们并没有那种自觉，那种先验的规划。但正如我所做的那样，事情做完之后，我看回录像，才开始明白：从地上拾起东西这个动作，是对米莱娜从她的空中吊环上掉落的那只苹果的回应。所以，这个作品的一个触发点就在这里：苹果落下，她向下看；如果你看剪辑版就会发现，我在接下来的段落里开始拾起（地上的）落叶。然后我像创作这件影像表演一样创作出这个脚本。其中有鸟的形象，有乌鸦的形象，它们是在交谈中开始向我们浮现的形象。而在为撰写论文而进行的交谈中，我们开始意识到，我们正以死亡为主题进行创作，同时也在处理这一时刻（新冠疫情）向我们提出的轻盈的要求。在一个死亡话题对每个人都如此沉重的语境中，如何轻盈地处理死亡这一主题？乌鸦是一个非常强烈的象征，它就那样在战场上铺展开来。这存在于各种神话之中，乌鸦作为死亡的先兆。于是黑色的服装象征了这一点，但这一切都不是先验想好的。我就是这样工作的：它凭直觉流动，然后我才意识到自己做了什么。意义就是这样被建构起来，并在那里获得某种内聚力的（讲演转录）。

紧接着，作者谈到源自我们所训练的那些艺术之程式的某些模式如何沉积于身体之中。

那些中国武术的片段，我不知道在第二段和第三段影像里是否人人都看得清楚；但在我把这些片段剪进第二段影像的那些时刻，正是在即兴过程中，我的意象、我的想象里出现的是武术的动作，因为我有十五年的练习。十五年不是十五天，也不是十五个月。所以那些动作是内化于我的，而这发生在每一位舞者的训练过程之中。而且很可能对米莱娜来说，在十年之后的某次即兴过程中，她大量训练过的当代舞、古典舞乃至空中吊环本身的某些动作模式，也会持续存在于她作为即兴者与创作者的历程之中。这里还有一种时间性的视角，可以说是一种生涯的视角。于是这些动作浮现了出来。我并没有这样计划：“我要做一件关于功夫动作、或者用功夫动作来做的影像表演”，而是我开始跳舞，这些动作就浮现了出来。在这里我甚至想开启我们的交流，问问各位（也许接下来我们可以稍微谈谈“拎”，即对拆的套路）：我不知道在座是否有人意识到，我在影像表演中所做的，并不是我在那段对拆套路影像里所做的那一方，而是我的搭档在对拆中所做的那一方。你们注意到了吗？那是进攻的一方（讲演转录）。

这一段之所以格外有意思，是因为那正是作者“切换语言”的时刻：本文的读者大概并不知道（或在读到此处之前并不知道）“拎”是什么，但对当时那群听众而言，这个词大概带来了某种安心感：作者向他们表明，自己的创作并非受“崩步”——一套由防守与反击动作构成的套路——启发，而是取自进攻的一方。作者在讲演开头曾播放过一段影像，其中把“拎·崩步”对拆套路的动作与《在飞翔与坠落之间》这一受中国武术启发的表演作品的动作交替剪辑在一起；而在那段影像，作者所做的正是进攻的一方，也正是它启发了这次艺术创作。

接下来，作者为不熟悉中国武术的观众解释了“拎”是什么、单一接手技法是什么，并提到了螳螂拳若干套路的名称——凡此种种都意在交代语境。作者用了不少篇幅谈及自己在赖氏功夫馆连续十五年训练之后的中断，以及这一中断如何源于自身作为表演艺术家的需要：从归属于某一特定武术门派所隐含的程式与规训中解放出来。作者也谈了很多关于自己回溯至 2000 年的功夫历程：那是作者在当时为自己开辟的、有别于芭蕾或“当代”舞的另一条技术训练之路；并谈及那条引导作者从硕士阶段所发展的“武术的编舞视角”，走向博士论文

的全部推理过程——在博士论文中，作者主张：恰恰是搏击的训练（与概念）本身，能够为一位即兴的舞者增添些什么。随后，参与者的评论与提问开始了。

关于技术中的重复问题，作者依据赫拉克利特“人不能两次踏入同一条河流”的残篇认为：同一套功夫套路在不同时刻被演练，就已不是同一套套路。如果作者在某一语汇内部进行创作——这意味着重复程式与模式——作者仍然是在创作，我们完全可能在那个位置上富有创造性。问题在于，在表演艺术中，人们期待艺术家具备在不同语言之间穿行的能力，而这意味着不被任何一方所系缚——因而也就意味着不被中国武术的某一特定体系所系缚。表演艺术家永远处在这个往来通行的边界位置上。他们在不同的艺术之间移动，努力彼此寻找，而不同的艺术参照系也就在他们的创作过程中浮现出来。

另一方面，武术训练在套路层面是程式化的，在搏击层面却完全是即兴的。而这同样意味着一种技术。在博士论文中，作者在行文里把这种训练称为“本然的搏击”，以将其与“拎”即对拆相区分。而事实上，这正是作者在博士阶段抽出的线索之一：由此发展出如下观念——当一个人开始练习某种武术时，他通常首先接触的是套路训练，也就是一种编舞式的训练，之后才会被引入搏击训练，无论是对拆还是搏击本身。对拆之所以有意思，是因为它尽管是程式化的，却由于加速的过程而开始唤起某种创造性。依作者的理解，在经历了组合式搏击的训练之后，演练（功夫）套路的经验就变得富有创造性，而这一点可以被移置（通常也确实被移置）到舞蹈的经验之中。

只教授拳法、肘法或腿法并不具有创造性。但在体验过招式的实际应用之后，编排好的动作序列便开始成为一个创作过程，即便它仍处在程式之内。存在着作为断裂的创造，也存在着作为再创造的创造。就个人而言，作者非常开放、也相当自由地认为：即便身处一门程式化的艺术之中，自己仍然是在创作。但这在表演艺术领域、尤其是舞蹈领域并不那么具有共识。在当代舞的语境中，舞者被要求始终停留在“断裂”的模式里。

托马斯·库恩谈到共享范式，而作者总爱开玩笑说：在艺术领域几乎没有什么共享范式。每一个谈论自己研究的人都在发明一个概念。我们发明词语，也发明概念。例如在疫情期间，作者开始使用“影像书信”与“影像表演”这两个术语，而此前曾使用过“影像场景”一词——那是作者为解释自己当时正在推进的作品而拼造的，用以将其与“影像舞蹈”相区别。在葡萄牙语的使用上，我们都是艺术家。而这是个问题，因为我们最终没有多少共享的范式。托马斯·库恩说，科学家把大部分时间都花在解谜、拼图上。在常规科学中，断裂并不那么频繁：它是发生在该领域、该具体学科的革命结构之内的事件。有时作者会在面向舞者的方法论课程上抛出这样一个挑衅：做一些“拼图式”的作品又有什么问题呢？但对我们来说，这是一个巨大的禁忌，仿佛我们不仅在博士阶段、而且在自己所做的每一支舞里都负有原创的义务。我们必须在生命的每一刻都保持原创，而这同样令人疲惫。时时刻刻都富有创造性，既令人疲惫，也不可行。

最后，作者转入本节的主旨，即谈论技术与留存。作者的形成性参照系一直是古典的艺术，就其程式化这一意义而言。无论瑜伽、印度奥迪西舞还是功夫/武术，都是程式化的训练。若要以这些参照系进行创作，我们通常在事后才展开系统化。因此，当一个动作“偶然”浮现时，它并不是一个无法被重复的意外。恰恰相反，结构化即兴这一概念预设了表演者对自己正在做什么保持持续的觉察与警醒，从而在即兴段落结束之后，即便她/他无法完整重复整份编舞谱，也仍能保留住若干本质性的“母题”，供日后回溯与发展。这就好像舞者学会了与自己前意识中的东西对话。于是，人们所寻求的是一种事后才会发生的系统化的策略：其目的不是在预先勘探创作的意义上做一个笛卡尔主义者，而是在表演行为进行之中以及刚刚结束之际扩展觉察，以便能够重新拾起那些本质的部分（或称母题，或称“所得”）。所以，从方法论的角度看，舞蹈中的趋势始终是这样的：先做出艺术，然后写作（并且只有到那时才去寻找参考文献）。

作者如今又重新开始研究赫拉克利特，只是已年长十岁：不再愿意只被“不能两次踏入同一条河流”这一观念所困。作者查阅了斯坦福哲学百科，随即陷入慌乱，因为发现事实上关于这则“河流残篇”存在多种可能的解释与译法。作者直到现在才在更深的层次上重访并研读赫拉克利特。在硕士阶段，作者只是浮光掠影地使用了这一残篇。至于托马斯·库恩，情形也一样：每当在方法论课程上使用他的著作时，作者都必须重读一遍，而每一次都能理解得更好一点。

疫情期间，作者的两项“疗愈式训练”是奥迪西与功夫/武术。尽管作者已在“进馆训练”的意义上脱离了中国武术的语境，却仍在家中继续训练。这一经验非常重要，因为当我们身处武馆的语境之中时——无论是功夫/武术还是欧洲芭蕾（这是一个完全类似的例子）——我们总想学东西，学新的技法，再多学一段语汇中的编舞，无论那是什么。而就功夫/武术而言：再学一套套路，再学一套，再学一套。在馆中期间，作者积累了大约二十套的知识，其中包括徒手与器械。然而——这也是作者的主要论断之一——恰恰是在我们远离那一语境、数年不再训练之后，我们才得以检验并确证：究竟什么真正浸润了我们，什么留了下来。

这种留存直接关涉当代艺术的概念。舞者在其融合性的创作过程中，会看到多年未曾练习的动作浮现出来。动作之所以浮现，是因为它曾被留存、被加工，有时还被艺术家的身体记忆所转化。今天，在作者这个年纪（且已有25年未训练古典芭蕾），作者仍能把双腿摆到四位、做一个不带弹跳的双圈外旋转。因此，作者认为这是一项留存下来的技术。这里举的是旋转的例子，但还有许多其他留存下来的技术。说出来是个禁忌，但作者把那些正在流失的动作——无论是舞蹈中的还是功夫/武术中的——视为非本质的。它们对别人也许是本质的，但对作者而言并非如此。本质的东西会留下来，无须费力去促成。

在程式化的训练中，主体通过重复而据有技术，但被训练得最多的未必就会留存下来：留存的过程——以及动作记忆的构成——要经由一整套在师生关系中建立起来的输入，而这些输入可能与教师给出指引的方式有关。举例来说，作者演绎《瓦桑·帕拉维》这支奥迪西编舞最好的时候，正是老师解释每一个手势含义的记忆在场的时候。是老师声音的记忆。是教学本身作为一个事件的记忆——它发生在某个特定的日子、特定的时刻、特定的温度与光线之中。它们如同生命的照片。然而这样的时刻十分稀有，而我们作为教师可以用别的方式把记录系统化：这正是作者主张影像与摄影对生成创作过程之记忆具有重要性的原因。

在舞蹈中，我们对内在性思考甚多。作者自己也多次写到主体、涌现，以及那只在一切创作中都会出现的鸟（无论是二十年前还是现在）；但艺术家凯蒂·达克的思路中有一个非常有趣的挑衅，那就是：“根本不存在所谓的内在性。”不存在内在性。表演艺术家所做的，是与场面元素打交道。因此，就过程、就过程的推进而言，事实是：那些涌现终究会走到尽头。那么，我们又该如何开始一个导演或教授创作的过程呢？从场面元素开始。我们开始谈论将要制作并投射到场景上的影像，谈论灯光，谈论服装……对作者而言，当舞台美术先于内在性到来时，一切反而更为有机。

在作者于坎皮纳斯大学指导的作品中，内在性都是临近末尾才到来的，尽管它从一开始就在场。这几乎是一种觉察：你把整件事做完，然后回头一看，说：“哇，看看我的内在性。”你在作品中认出了自己，而不是从一种焦躁不安出发去寻求这种内在性。你只需信任它会浮现出来。

由此，作者一直在发展一种关于“以亚洲源流艺术的语汇展开创作”的方法论反思：其中包括这样一些主题——把程式化训练接受为舞者训练的重要组成部分，同时也把这位舞者发展出稀释并超越这些程式的能力视为同样重要；技术并非靠（重复训练的）强力、而是靠对学习本身之留存的信任而驻留于身体记忆之中；语言融合的概念（以及在诸语言之间移动的能力的发展）；以及对“智性发展与艺术发展不可分割”这一点的承认。

四、结论

作者相信，这些想法有助于自己发展一种关于“以亚洲艺术语汇展开创作”的方法论反思：它们所贯穿的主题包括，把程式化训练接受为舞者训练的重要组成部分，以及这位舞者发展出稀释并超越这些程式之能力的重要性。

在本文落幕之际，作者归纳如下：舞蹈创作过程的可行教学方案，可从跨文化研究中获得启发，这些研究既涉及国内（就巴西语境而言）的参照系，也涉及国际的参照系，并侧重欧洲—美洲轴心之外的文化；但同时并不排斥任何在过程中于一位或多位舞者身上自发浮现出来的参照。

例如，可以更深入地展开编舞研究——无论是功夫的套路，还是奥迪西语汇中的曲目——以便更好地训练在这些语言中的表演能力，察觉那些使其区别于其他舞蹈语言的动律要素；并借由这一实践，发展出一种由以融合为基础的即兴研究所触发的、在诸语言之间流转的流畅性。通过对一整套广泛的手印的研究，在理解其原生文化语境（印度）中的含义、并有意识地探索创造新含义的基础上，增扩手势语汇也是可能的。这一教学目标看来完全可行，并可作为一个创作过程加以发展，而它显然无须局限于奥迪西舞的手势。例如，作者目前正在指导一篇关于巴西手语的本科毕业论文，并与学生一起建立起手印含义与巴西手语手势之间关系的具体面向（通过类比或对照），从这些分析中派生出以手势、而非仅以手印为焦点的创作研究。这一研究的焦点是以双手书写空间的“书法”，以及这些探索在全身范围内回响的研究。

另一种可能性则指向节奏感知的差异化发展：以印度的复合节奏为基础，从（在身体上进行的）印度节奏型与非洲—巴西复合节奏之间的比较研究出发。如果说在印度舞蹈中，节奏主要由双脚在地面上的踏击构成，其序列从1拍到10拍不等，那么在一项以巴西节奏为对象的当代创作探索中，就有可能用身体的其他部位来处理这些节奏基础，从而为未来的编创生成素材。一如本文正文中已经阐明的，这里始终值得重申：作者所谈的并不是把印度舞蹈的内容理性地（且字面地）移植到一种“当代”语言之中，而是一个通过即兴实验室展开的、直觉性与整合性的过程。此外，把焦点放在对拆与即兴搏击的训练上，以发展决策速度与即兴过程中的速度，同样是可能的。沿着这一路径的创作过程会以接触即兴为重心，尤其适合双人乃至小组的工作。

在本文的结尾，作者还要重申这一论述的若干要点：其一，文本创作与舞蹈创作涉及相似的认知过程，二者应当始终受到激发并保持平衡，且始终以“艺术—写作”的关系为优先；其二，对一名巴西学生而言，研习亚洲艺术能够拓展心智，使其容纳一种健康的平衡，而不在理论与实践之间制造二元对立；其三，重要的技术，是那种留存下来的技术；其四，懂得如何处理记忆并勾勒象征，是创作型艺术家的一项本质能力。

在本文所由出的那篇学位论文中，作者整合了此前尚无机会加以整合的那些要素，那些由生活以零散方式呈现给作者的要素。作者所要做的，不过是把这块拼图拼起来。我们生活在一个要求我们具备全球政治语境意识的时代，这种意识有助于我们超越既有的二元对立与两极化。以创造性、以批判性思维去超越，并避开那些令人目盲的激情。与此同时，人们又期待研究型艺术家对自己所做之事保持恒久的重新热爱。

艺术研究需要精确的方法论严谨性。把研究领域划分为各类专门，这一做法既晚近，又对知识、文化以及人类知识遗产的保存与发展具有破坏性——尤其（且颇具反讽意味的是）对技术性知识而言。当作者交出某件东西时，无论那是一首诗、一张照片、一段影像还是一支舞，它都并非来自彼岸的灵感，也不是某种敏感性的涌现。它始终是一个模型的交付，是在众多可能之中被选定的一次具体的物质化。每一个细节都是经过审慎抉择的。它可能讨人喜欢，也可能不讨人喜欢，而这并不重要，因为作者注意力的焦点只在于这一形式的内聚与连贯——它已从作者身上脱落。即便以第一人称出现，它所指涉的也始终是众多的“他者”。

存在着一种特定的训练，使艺术家学会辨认这番打磨中那些经过审慎抉择的路径；这种训练竭力把艺术从

“只有那些‘有天赋’的人才做的事”这一地位中解救出来。艺术是在汗水中、在肌肉的酸痛中、在那些不交出自己所要交付之物便不睡觉的人的疲惫中被编织出来的。与磨砺一门技术（无论那是什么技术）所需的巨大劳作相比，天赋只是很小的一部分，是一颗小石子。

创作可以诞生于灵感，但如果它们受制于某个主体的“表现力”，而这个主体并不在每时每刻、在每一次单独的训练中、在他过去学到的某项技术的每一处细微之处（从一种尚未被充分察觉、而此刻才以新的方式被察觉的角度）重访自身，那么它们就不会成功。而且这并非随便什么样的重访：它是一位艺术家的重访，细致、执拗，且永不自满。正是这一成分，使得艺术家并不太在意评判。他们是好作判断的人，时刻与批评打交道，而且总是首先与自我批评打交道。他们会继续做讨人嫌的人，却不会在不可辩护之事面前保持沉默。他们说出自己所说的，是因为感到不得不说；而且不只是说出来，还要精准地把它做出来。创作艺术的方法论严谨性是独一无二的，也正因如此，它需要被教授。

参考文献

- [1] Adichie C. O perigo de uma única história. TED – Ideas worth spreading, 2009.
- [2] Andraus M B M. Cursos d'água, esteiras de vento: Criações de textos e de danças. Curitiba: Editora CRV, 2022.
- [3] Bueno A. Buda, discípulo de Laozi: a controvérsia da “conversão dos bárbaros” e a recepção do budismo na China. *Revista Brasileira de História das Religiões*, 2013, 6(17): 53-73.
- [4] 林玮生. 中希神话形态偏向研究. 北京: 商务印书馆, 2025.
- [5] 宋亦箫. 古史中的神话——夏商周祖先神话溯源. 桂林: 广西师范大学出版社, 2025.
- [6] Ciampa A C. A estória do Severino e a história da Severina: um ensaio de psicologia social. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- [7] Kuhn T. A estrutura das revoluções científicas (13rd ed.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- [8] 叶舒宪. 金枝玉叶——比较神话学的中国视角. 上海: 复旦大学出版社, 2025.