

# 自由、女性與大眾的身體

## ——「現代舞之母」鄧肯與二十世紀中國

● 杜春媚

**摘要：**在二十世紀的全球革命浪潮中，被譽為「現代舞之母」的鄧肯(Isadora Duncan)成為了一種世界性的身體象徵：她是挑戰古典芭蕾的先鋒，是捍衛民族獨立的自由女神，也是引領無產階級革命的英雄母親。鄧肯自傳在中國出版後，她迅速成為1930、40年代知識界反覆爭論與詮釋的文化符號。在鄧肯身上，自由派發現了一個自由表達與女性平等的身體；而左翼看到的卻是一個資產階級復古和情欲的身體。同時，經由歐美和蘇聯兩條路徑進入中國的鄧肯舞蹈，與中國現代舞的誕生、無產階級新藝術的創造和大眾體育教育的發展，也發生了隱秘而又複雜的關聯。作為多元文化象徵的鄧肯在中國的旅行路徑，見證了二十世紀中國人在身體解放與規訓、個人表達與國家主義、藝術與政治之間的緊張與矛盾。

**關鍵詞：**鄧肯(Isadora Duncan) 現代中國 自由 女性 身體

「鄧肯·以沙多拉Isadora Duncan不但是十九世紀第一跳舞藝術家，並且是人格偉大而很有文學天才的奇女子。」<sup>①</sup>1932年，林語堂在《論語》半月刊第三期中撰文寫道。二十世紀初的西方舞台上，鄧肯(Isadora Duncan, 1877-1927)<sup>②</sup>摒棄芭蕾束縛的緊身衣、足尖鞋，薄紗遮身，裸腿赤足，開創了「自然之舞」的新形式。因其對於古典芭蕾的反叛，她至今仍被譽為「現代舞之母」。在二十世紀的世界革命浪潮中，鄧肯成為了一種多元的身體符號：她是挑戰傳統的現代主義繆斯，是捍衛民族獨立的自由女神，也是引領無產階級革命的英雄母親<sup>③</sup>。在現代中國，鄧肯舞蹈於1930年代經由西歐和蘇聯兩條主要路徑進入，與中國現代舞的誕生、無產階級新藝術的創造和大眾體育教育的發展，都發生了隱秘而又複雜的關聯。

\* 本文在修改過程中，得到張雷、毛升和兩位匿名評審的寶貴意見，在此謹致謝忱。同時，感謝嶺南大學Research Seed Fund (102351)和Teaching Development Grant (102491)對本研究的支持。

鄧肯自傳的首個中文版於1934年發行，隨後多個中譯本陸續出版，各類期刊也紛紛對其進行廣泛介紹<sup>④</sup>。民國知識界對於鄧肯的興趣，已經遠超其身為舞蹈家的方面。作為一種更大範圍內的文化象徵，鄧肯成為1930、40年代自由派、左翼和女性主義者反覆爭論與詮釋的對象。自1980年代以來，中國大陸和台灣業已出版了十幾個鄧肯自傳的新版本，繼續見證着她在中文讀者中的魅力<sup>⑤</sup>。然而，受到傳統史學研究對象和方法的局限，鄧肯並未能夠登堂入室，進入中國思想史、文化史的關注範圍。而在中國舞蹈史的領域，鄧肯通常也只是作為早期西方影響的一個註腳出現<sup>⑥</sup>。同時，鄧肯研究的英文著作，也多着力於她在西方現代舞蹈史中的位置，或者局限於個人傳記，並沒有對鄧肯與現代中國的關係進行深入探討<sup>⑦</sup>。

鄧肯在中國的形象史，凸顯了代表現代性的女性身體在中國革命語境下是如何被體驗、表現與再創造的問題。鄧肯對於民國知識界的衝擊，既有視覺身體上的，亦有思想觀念上的。她在中國的革命性，並不是基於哲學概念或話語體系上的創造，而是在於形象、行為與情感等方面的表達。因此，本文在研究方法上將鄧肯的思想表達和身體表現結合起來，綜合使用文本和視覺、影像資料，將身體作為政治權力、意識形態和話語角逐的對象與場所進行研究。本文關注的核心問題是，作為世界性文化符號的鄧肯是如何被嫁接到中國革命的語境中，並以此為基礎進一步探討自由、革命、解放等時代主題，如何在現代中國展開討論並且具身化的過程。藉由鄧肯的個案研究，本文希望能夠在中國文化史、舞蹈史與中外文化交流史之交匯處提供一個新視角。

## 一 跨越時空：鄧肯的舞蹈生涯

鄧肯1877年出生於美國三藩市，於世紀之交到達歐洲開拓自己的舞蹈生涯。在古典芭蕾仍然佔據了西方舞台的時候，鄧肯公開批評它機械的動作、浮華的形式和空洞的內容導致其毫無美感、全無價值。在古希臘繪畫、雕塑與建築的啟發下，鄧肯將自己「自然之舞」的理念付諸實踐，創造了一種全新的舞蹈語言，也因而躋身世界聞名的舞蹈家之列。值得注意的是，古希臘藝術不僅給鄧肯舞蹈提供了靈感素材，更是她將自己的新舞蹈合法化的有力話語工具。在十九世紀舞蹈作為娛樂文化的背景下，鄧肯的對手既有反自然的芭蕾中「超人的身體」，又有商業演出中「肉欲的身體」。鄧肯有意識地將自然之舞與西方文明源頭的希臘聯繫起來，賦予它神聖的光輝，從而令其登堂入室，成為在音樂廳、歌劇院、私人沙龍中演出並受到精英接受的高雅藝術，實現了舞蹈從娛樂到藝術的蛻變。在倫敦、巴黎、柏林、維也納、布達佩斯、雅典和紐約，鄧肯的巡演受到觀眾狂熱的崇拜，她也因此成為西方主流媒體追蹤的對象<sup>⑧</sup>。

除了古希臘藝術的啟發，鄧肯在尼采(Friedrich W. Nietzsche)的哲學、瓦格納(Richard Wagner)的音樂和惠特曼(Walt Whitman)的詩歌中找到了自己的思想基礎。她將舞者的角色從他人欲望投射的客體變為個人表達的主體，從而成為現代主義潮流的代表之一。同時，鄧肯對於現代舞的開拓與女

性主義的發展有着千絲萬縷的聯繫。古典芭蕾的編舞通常只有男性，而女性舞者則是作為商業消費的對象而存在。在鄧肯的新舞蹈中，女性的身體不再被緊身衣、足尖鞋所束縛；舞者身着圖尼克式(tunic)的薄紗輕衫<sup>⑨</sup>，赤足而舞，借助自由的身體實現由內而外的自我表達<sup>⑩</sup>。這種新的身體語言，與二十世紀風生水起的新女性形象和女性運動相輔相成。

1921年8月，深受「十月革命」勝利鼓舞的鄧肯應邀來到蘇俄，希望在這裏實現她創辦免費舞蹈學校的畢生夢想。在教育人民委員部首任委員盧那察爾斯基(Anatoly Lunacharsky)的幫助下，鄧肯成功地開辦莫斯科舞蹈學校，她的首場公開演出甚至獲得革命領袖列寧的起身喝彩<sup>⑪</sup>。當地的主要媒體對她的演出大加讚賞，稱鄧肯的藝術是對於西方資產階級的反抗，是無產階級新文化的代表——她成功地將一個無產階級的孩子塑造成為一名健康和快樂的新人。總而言之，鄧肯「比布爾什維克還要布爾什維克」<sup>⑫</sup>。一位世界知名的舞蹈家，選擇脫離西方社會而投入共產主義世界的懷抱，對於新生的蘇維埃政權是極好的宣傳。在以女性身體構建無產階級革命神話這一點上，鄧肯的藝術理念與蘇維埃政權的使命產生了交集。

然而，鄧肯莫斯科舞蹈團從一開始就面臨着政治和經濟的雙重考驗。早期的戰時共產主義政策和席捲全國的大饑荒令蘇聯經濟形勢愈發嚴峻，對於舞蹈團的支持也日益捉襟見肘。同時，革命政權逐漸收緊對於藝術文化的控制。1923年俄共(布)第十二次代表大會決定，藝術表演要為共產主義理念做系統的宣傳。在1924年1月列寧逝世後，蘇聯政權加速了對於藝術的控制，絕大多數的新舞蹈團體被關閉。鄧肯舞蹈團是碩果僅存的幾所舞蹈學校之一，但也被要求引入黨員以督導舞蹈團的活動<sup>⑬</sup>。可以說，舞蹈學校得以存活主要是因為鄧肯獨特的身份，以及其在國際媒體上為蘇聯發聲的角色；而這樣的依賴關係，也令鄧肯自由之舞的身體，面臨着被國家化、工具化禁錮的危險。

1924年9月，鄧肯在蘇聯的篇章落下帷幕；她返回歐洲籌集經費，在漂泊中度過了最後三年的生命旅程。而在祖國美利堅合眾國，鄧肯已因其紅色蘇聯代言人的頭銜而廣受批判，甚至被剝奪了公民身份。1920年代的美國雖還未達到麥卡錫(Joseph R. McCarthy)時代的反共高潮，但恐共、仇共的氣氛方興未艾。在1922年美國籌款之旅的演出期間，鄧肯就被稱為自由世界的叛徒。此後的媒體報導也大多着眼於她的私生活與緋聞，而非舞蹈藝術。在日漸政治化和商業化的西方語境下，以及依舊不平等的社會與性別的等級制度中，鄧肯的身體不再被視為自由與革命的象徵，而是被污名化為「紅色妓女」<sup>⑭</sup>。

1927年9月14日，年僅五十歲的鄧肯在法國因身上的紅披肩被捲入滾動的汽車車輪而意外喪生。在學生愛瑪·鄧肯(Irma Duncan)的領導下，鄧肯莫斯科舞蹈學校又持續了二十餘年。隨着蘇聯反普世主義運動的展開，任何非百分百純粹的藝術都受到嚴厲的批判。鄧肯死後的舞蹈團，即便是增加了與時俱進的革命英雄主義和愛國主義的舞蹈題材，並且積極參與蘇聯的對外宣傳，卻仍然無法達到共產主義新藝術的要求。在社會主義現實主義的新審美標準下，鄧肯舞蹈對於蘇聯的價值愈來愈小；而鄧肯生前的宣傳作用，也在冷戰的背景下不復存在。鄧肯莫斯科舞蹈學校最終於1949年關閉，直到1970年代才在蘇聯重新興起<sup>⑮</sup>。

## 二 自由與女性的身體：鄧肯與中國知識界

1920年代的中國已有對於鄧肯的零星介紹，例如《東方雜誌》1927年就曾刊登一篇有關鄧肯生平的長文<sup>⑥</sup>。但是直到1930年代鄧肯自傳在中國出版之後，鄧肯才真正成為文化界一個為人熟知的名字。據現有材料推斷，林語堂是將鄧肯自傳引入中國的關鍵人物。1932年，林語堂在多家報刊上發表有關倫敦出版的鄧肯自傳的專文，並且建議將其譯成中文<sup>⑦</sup>。兩年之後，兩個中文翻譯版本《天才舞女鄧肯自傳》（孫洵侯譯）和《鄧肯女士自傳》（于熙儉譯）先後於上海生活書店和商務印書館問世<sup>⑧</sup>。中學生書局和啟明書局於1935和1938年又出版了兩個新譯本，並將之作為暢銷書籍收錄於各自的文學名著叢書之中<sup>⑨</sup>。知識界對於鄧肯的關注在抗日戰爭期間也未停止，地處戰時孤島的《萬象》雜誌，1944年分兩期刊登關於鄧肯的長文<sup>⑩</sup>。抗戰勝利後《鄧肯女士自傳》被收入「新中學文庫」，作為教科參考書使用，到1949年已出版到第八版。這一「鄧肯熱」也由單純的書評發展為對鄧肯舞蹈、人生與思想的綜合論述。可以說，在1930、40年代的中國文化界，鄧肯成為了一位傳奇舞者。

鄧肯在舞蹈中對於自然的崇尚和商業文化的批判，與當時中國反思工業主義的文化思潮和藝術運動有着異曲同工之妙，又與林語堂所推崇的中國人的生活理想與價值審美十分相符。鄧肯自傳中的詼諧談吐，與林語堂所引入和倡導的「幽默」的新理念不謀而合。另外，鄧肯對於舞蹈形式所作的文藝復興式的創新，用來描述林語堂也是大體成立的。1932年，林語堂創辦了以《論語》為代表的一系列別具一格的中文雜誌，之後又出版《吾國與吾民》（*My Country and My People*）、《生活的藝術》（*The Importance of Living*）、《孔子的智慧》（*The Wisdom of Confucius*）、《老子的智慧》（*The Wisdom of Laotse*）等英文暢銷書，將中國文化哲學介紹給西方讀者。正如他對於鄧肯舞蹈的評價：「雖說發端於崇拜希臘的藝術文化，見解立說卻是她自己的。」<sup>⑪</sup>有異於新文化運動的旗手對於傳統的徹底批判，林語堂致力於對中國文化的現代闡釋；與其單純地打倒孔家店，毋寧說他努力在廢墟上重建中國的現代性。作為普世主義自由派的知識份子，他既反對共產主義，又反對國民黨政權中的法西斯主義傾向，代表了當時左與右之外的另一種現代性<sup>⑫</sup>。

1930、40年代隨着日軍侵華的加速，自由主義的理想受到國家主義話語的嚴重挑戰。此時此地談「趣味」、談「復古」，既需要不懼時評的勇氣，更應該理解為一種政治宣言。在日漸收緊的輿論環境中，自由派知識份子如林語堂以趣味反對主義，以獨立表達抵抗言論控制，以個體解放挑戰集權政治，試圖於傳統的廢墟中建構現代的藝術。在這樣的背景下可以認為，鄧肯的核心精神——「最自由的身體裏有着最崇高的精神」，是她在中國受到自由派知識份子推崇的主要原因<sup>⑬</sup>。孫洵侯的鄧肯自傳譯文最初就是在自由主義報人儲安平主編的《中央日報》副刊「中央公園」上連載<sup>⑭</sup>。浙江大學教授李紱非在鄧肯自傳書評中讚頌其舞蹈凸顯了「希臘的精神」——「肉的本能的，自由主義的，現世的，自我之滿足的，自然主義的，智識的與藝術的」<sup>⑮</sup>。對於從未觀看過鄧肯舞蹈、甚至也未必抱有興趣的中國自由派文人而言，鄧肯的舞蹈與價值，正是在於一個無法被傳統社會和國家政權所規訓的身體，所謂「美是真

理，真理是美——世間一切便包括在此」<sup>⑳</sup>。這與他們在集權統治下對於思想言論控制的抗爭一脈相承，且延續了五四以來的啟蒙話語。

在中國知識界對於鄧肯的評論中，另一個突出的面向是其作為現代女性的一面。林語堂就提到鄧肯對於「凡塵恩愛之辯護」，即便在西方女性自傳中也實屬罕見<sup>㉑</sup>。在中文書評中，常被引用的是鄧肯作為女性的經歷和女性視角：她高聲頌揚性的衝動與快樂，袒露與情人之間的纏綿糾葛，戲弄庸俗的富商和名人追求者，反對婚姻制度<sup>㉒</sup>。她寫哺乳時不可思議的驚喜、女性分娩的疼痛，又控訴一位鄉村醫師不給自己注射麻醉劑、強行接生的行為。她寫道：「不要再談甚麼婦女解放運動或是參政運動，除非她們設法解決這種慘無人道的生育方式，否則這些活動都只是白費心機罷了。」<sup>㉓</sup>

如前所述，現代舞的發展從一開始就與女性運動相輔相成。鄧肯的新舞蹈掙脫了芭蕾舞對於身體的束縛，打破了維多利亞時代對於女性身體的禁錮，又挑戰了現代商業文化中對於女性身體工具化的企圖。同時，女性解放的主張不只體現於鄧肯的舞蹈中，更貫徹於她的生活中。她抨擊婦女在婚姻中所受到的不公平待遇，反對傳統的戀愛觀和婚姻制度的約束，並且在現實中選擇公開未婚生子。其實，鄧肯在1920年代選擇去俄國朝聖，很大程度上也是基於她的女性平等理想。對於眾多1920、30年代尋求婦女解放的知識女性而言，共產主義的魔力在於提供了絕對的平等，紅色蘇聯象徵着終極自由的烏托邦；而鄧肯就是最早受其感召而至的美國獨立女性之一<sup>㉔</sup>。鄧肯的這些主張和行動，經由媒體的報導與自傳的出版而廣為人知，也令她成為了當時女性解放的標竿。在1930、40年代的中國，早期的「新女性」進步話語不斷受到保守勢力的抨擊，蔣介石政府自新生活運動以來，更是收緊了對於女性身體和道德規範的控制<sup>㉕</sup>。鄧肯的新女性形象，與新文化運動以來女性解放的精神相吻合：一方面是她在舞台上赤足裸腿、薄紗披身、自然之舞的視覺衝擊；另一方面是她對於女性戀愛、未婚生養、財產和離婚等權利的身體力行所帶來的思想衝擊。因此不難理解，鄧肯自傳在都市青年與女性讀者中受到了格外關注。

與自由主義者的頌揚相比，左翼話語對於鄧肯的評價則更為混雜。早在1922年，派駐蘇聯的瞿秋白就稱鄧肯為「革命的美人」，並翻譯了她刊登在蘇聯報紙上的〈新藝術與群眾〉一文。在這篇文章中，鄧肯強調藝術中群眾不是作為「觀者」而出現，而是與「舞台上的演劇者」融為一體，來共同「表顯其革命的興感」。關於無產階級新藝術的具體實踐，她寫道，大劇院應當對人民群眾免費開放：「每次先以政治的演說詞，藝術論壇，然後繼之以劇樂；當令革命意義的『諧奏樂』有所表現」，從而將藝術發展為「美的新宗教」。鄧肯提倡「現時的藝術時代，應當融洽於『生活』，不但不能後於生活一步，而且還當為人類描畫『將來』的理想」，反對「今天那種弱微的藝術，娛樂的藝術，觀者的藝術」<sup>㉖</sup>。這種對於舊藝術的批判、新藝術的創造觀，與瞿秋白本人的看法不謀而合。一年前，瞿秋白就曾寫道：「清歌變成了醉嚶，妙舞已代以淫嬉……一切資產階級的藝術文化漸漸的隱隱的暴露出他的階級性：市儈氣」，終將對「清明健爽的勞作之歌讓步」<sup>㉗</sup>。這篇〈黎明〉後來成為瞿秋白記錄旅蘇感受的《赤都心史》的首篇。回國後，瞿秋白很快就成為了左翼文化運動和蘇區文藝創作的直接領導者，將他對於文藝大眾化和無產階級新藝術的理念付諸實踐。

然而，瞿秋白所肯定的鄧肯舞蹈觀，並沒有被1930、40年代的左翼文化界所廣泛接受。1936年一名評論者一方面讚賞鄧肯「創造了現代舞藝的基礎」，並且因為「反對有閒階級的享樂工具」而投身蘇俄舞蹈事業；另一方面又稱鄧肯「不理解藝術在改造社會中的作用和意義，因此，她的跳舞藝術，在形態上雖然健全，但在社會內容上確是很貧弱的」。總而言之，她「在反抗有閒階級沒落時代的舞藝的鬥爭中，建立了自己的藝術生命；但是，又在復古的意識中，結束了自己的命運」<sup>⑳</sup>。中共直接領導或左翼的女性主義刊物對於鄧肯的評價，也逐漸由讚賞和中性的態度轉為批判。曾經翻譯過鄧肯自傳的詩人關露，在1940年的《上海婦女》上撰文，讚頌鄧肯為「獻藝於俄國的勞苦大眾之前」的「革命精神的大眾藝術家」<sup>㉑</sup>。同年廣州《婦女世界》的創刊號中，對於鄧肯的評價語言則顯得模稜兩可：她被稱為「一個享樂主義者，一個崇拜肉體者」，「她的戀愛觀是超凡脫俗的」<sup>㉒</sup>。到了內戰時期，《現代婦女》雜誌對於鄧肯的愛情觀和藝術的雙重批判已經十分鮮明：她因為對於「情欲的生活」的追求，就忘了理想、忘了藝術，「避免不了空虛和悲哀，她是一個十足女人式的女人！」<sup>㉓</sup>與正在興起的無產階級新藝術相比，鄧肯的「藝術卻始終停留在唯美主義的階段，客觀上還是成為資產階級的欣賞品」<sup>㉔</sup>。

可以看出，在日漸激進的文化氛圍中，曾經作為女性解放代表的鄧肯，逐漸成為了左翼批判的對象。1942年延安文藝座談會對於藝術形式和內容的發言，凸顯了立場問題、態度問題和對象問題的重要。在藝術政治化的語境下，復古絕非創新；無論是林語堂的孔子、老子，還是鄧肯的希臘塑像與舞蹈，都成為了保守反動的標誌。同時，中國的女性解放話語也正在經歷由五四時期個體的女性到左翼文化中大眾的婦女的轉變<sup>㉕</sup>。而鄧肯從追求自由到追求情欲，從為了勞苦大眾舞蹈的革命藝術家到資產階級欣賞品的形象轉變，也正是此時代風潮中的一個縮影。

### 三 現代與大眾的身體：鄧肯與中國舞蹈

與知識界的「鄧肯熱」相比，鄧肯對中國舞蹈界的影響可以說是以更加「潤物細無聲」的方式進行，對其評價也沒有那麼涇渭分明。其實，現代中國舞蹈從一開始就留下了鄧肯的印記。最早在西方學習舞蹈的裕容齡，1899年隨出任駐法公使的父親裕庚前往巴黎居住，有機會向剛到巴黎不久的鄧肯求學，並在她創作的希臘神話舞劇中飾演角色。回國之後，裕容齡先在紫禁城裏為慈禧太后表演宮廷舞蹈，後於民國時代繼續其新型中國舞蹈的創作<sup>㉖</sup>。從僅存的舞蹈影片中可見，裕容齡舉臂伸展的上肢，立足於地面的腳步動作，比起其後來學習過的芭蕾，更加接近於鄧肯自然之舞的風格<sup>㉗</sup>。而被譽為中國現代舞蹈奠基者之一的吳曉邦，1934年就閱讀了新出版的鄧肯自傳，並在日本留學期間繼續探索芭蕾與現代舞之間的區別，回國後開創了中國新舞蹈<sup>㉘</sup>。

值得注意的是，儘管前文提到左翼文化界對於鄧肯舞蹈的資產階級屬性有所批判，新生的中國無產階級藝術在創作中卻受到其直接的啟發。早在1926年底，鄧肯的學生愛瑪就已帶領鄧肯莫斯科舞蹈團「橫越西伯利亞到正在

革命高潮的中國去表演」<sup>43</sup>。舞蹈團從東北進入中國，先後在哈爾濱、北平、上海和漢口等地演出。除了通常歌頌自由和革命的節目之外，舞蹈團在1927年1月漢口的演出中還特意加入了為紀念孫中山逝世一周年而做的現代舞《國民革命歌》，以及鄧肯親自創作的《中國婦女解放萬歲》，以慰問正值北伐高潮的國民革命軍和人民<sup>44</sup>。儘管有些政治色彩濃重的節目在此前上海的演出中被省略，舞蹈團還是受到了包括田漢在內的上海左翼藝術家的歡迎。漢口演出不久，中國共產黨領導下的漢陽鐵廠俱樂部就上演了以《少年先鋒隊歌》和《國際歌》為背景音樂的節目《紅旗再起》，而它正是鄧肯原作的翻版<sup>45</sup>。在新都武漢，舞蹈團受到國民政府要人的歡迎，1927年1月14日的演出更特別邀請了五百多名國民政府委員觀看<sup>46</sup>；此次在中國的演出很有可能得到共產國際駐中國代表鮑羅廷(Mikhail Borodin)的協助。鄧肯與鮑羅廷於1921年在莫斯科相識<sup>47</sup>，而此時的鮑羅廷已成為中國政壇舉足輕重的人物，前不久他剛在中共與國民黨左派的支持下，推動了國民政府遷都武漢，直接對抗蔣介石政權。無論鮑羅廷是否直接參與組織了本次演出，在當時的語境下，鄧肯莫斯科舞蹈團的中國之旅都被認為是出於蘇聯政治宣傳的需要；而在漢口的演出也應在蘇聯援助與第一次國共合作的大背景下理解。

與此次演出相比，留蘇學生在將鄧肯舞蹈作為無產階級革命藝術引進中國的歷程中，扮演了更為重要的角色。1920年代，李伯釗、危拱之被中共派往莫斯科中山大學學習。在求學期間，她們觀看過鄧肯莫斯科舞蹈團的演出，並參加學生戲劇團的表演。1930年代初，兩人回國並成為瞿秋白領導下的蘇區文藝工作的核心人物，也由此將鄧肯舞蹈帶回中國。李伯釗創辦了工農劇社、高爾基戲劇學校等機構，編排了大量紅色舞蹈戲劇，用於慰勞前線紅軍，其中就包括加入了中國本土元素的《國際歌舞》<sup>48</sup>。鄧肯著名的原作是她為了慶祝「十月革命」四周年晚會而特意編排的壓軸節目。1921年11月7日晚上，莫斯科大劇院的觀眾隨着《國際歌》的奏響全體起立，齊聲高唱，領頭的正是最高領袖列寧<sup>49</sup>。紅軍長征後，李伯釗又參與了延安魯迅藝術學院的創立，並在建國後擔任北京人民藝術劇院、中央戲劇學院附屬歌舞劇院院長等職務，繼續領導新中國無產階級新藝術的創建。

1930年代中國工農蘇維埃政權內的紅色歌舞，深受蘇聯革命文藝的影響，而其中不難發現鄧肯革命舞蹈的影子<sup>50</sup>。早在二十世紀初，鄧肯就開始塑造革命女性的形象。1914年，鄧肯創作獨舞《馬賽曲》以歌頌革命精神。舞台上她振臂高呼的動作，與法國油畫《自由領導人民》、美國自由女神像中經典革命者的形象交相輝映，成為第一次世界大戰中愛國主義、民族獨立的象徵<sup>51</sup>。她1917年創作的《斯拉夫進行曲》，表現了俄國農民從被奴役到解放的艱苦歷程。在「十月革命」勝利後的俄國，鄧肯有更多的機會將反抗精神賦予革命主題的舞蹈當中，例如1924年的《革命者》。此時，她身上紅色的圖尼克已成為共產主



鄧肯創作獨舞《馬賽曲》以歌頌革命精神（圖片來源：Lori Belllove and The Isadora Duncan Dance Foundation）

義革命的專屬顏色，而她自己也化身為無產階級革命的英雄母親。在1921年《國際歌》的舞台上，鄧肯被上百個俄國兒童所簇擁，其母親的形象呼之欲出：如果說這些孩子是無產階級的未來接班人，那麼作為老師和義母的她，也自然成為了革命英雄的母親<sup>②</sup>。由此，鄧肯實現了從引領現代革命的自由女神，到共產主義革命英雄之母的過渡。鄧肯自由之舞的重心，也由個人的解放發展為民族國家的獨立解放，再到全人類從政治壓迫和社會不公中得以解放。

反諷的是，鄧肯畢生反對的資產階級芭蕾，並沒有如她所料而腐朽衰落，反而在她死後重返蘇聯的主流舞台，並受到大眾歡迎。在紅色中國，儘管大部分觀眾難以理解陌生的芭蕾語言，但革命樣板戲令芭蕾在文化大革命中風靡一時，並且成為中國向世界輸出的無產階級藝術的代表<sup>③</sup>。不過，如果就此認為鄧肯舞蹈與1940年代後的中國革命藝術水火不容，這樣的線性論述也許過於簡單。根據現有舞蹈史研究和當代鄧肯舞蹈傳承者的重構可以推斷，《革命者》中緊握雙拳、振臂高呼的女革命者，與《白毛女》和《紅色娘子軍》中覺醒的女性英雄形象形神俱似；而其中婦女解放的主題更是十分一致。以鄧肯原作為基礎翻版的《紅旗再起》中，手舉紅旗、冒着炮火奮力前行的革命者，倒下又站起，前赴後繼，直到最後的勝利，這和「一紅一白」經典舞劇中手揮黨旗、引領革命的英雄形象，也可謂神肖酷似<sup>④</sup>。在蘇聯時期的舞蹈中，中年鄧肯借助強烈的情緒和身體的緊張感來渲染革命的狂潮。她運用更為現實主義的表現手法，凸顯了壓迫與反抗的時代主題，創造了將群眾和表演者融為一體的「美的新宗教」<sup>⑤</sup>。由此可見，鄧肯舞蹈與社會主義革命藝術的關聯，遠比1930、40年代左翼政治性的敘述中所呈現的截然對立要複雜得多。

除了狹義層面的舞蹈藝術之外，在現代中國的兒童與體育教育中也可以捕捉到鄧肯舞蹈與理念的身影<sup>⑥</sup>。如林語堂所說：「中國小學生跳舞時兩手作波動勢」，是拜鄧肯所賜<sup>⑦</sup>。他提到的波動姿勢，正是鄧肯開創的自然之舞中仿似樹枝搖曳、波浪起伏的經典動作。長期投身中國教育的德國音樂家衛西琴(Alfred Westharp)曾專門撰文介紹鄧肯希臘式舞蹈的原理和價值。他認為「中國最大的問題，是身體的問題」，因為「中國數千年的文化，都偏向精神一方面發展」。因此，中國的現代化急需「身體復活」的訓練。而鄧肯舞蹈身心合一的理念，使「教育有自然原動力」，令中國「重生身體」<sup>⑧</sup>。另一位評論家在觀看完鄧肯莫斯科舞蹈團的演出後，也強調鄧肯對於大眾尤其是兒童教育的意義。他提出儘管鄧肯舞蹈不會受到中國以道統自命的一般教育家的認可，但她的舞蹈強調人體的自然發育，實踐了日常生活的運動健美，並結合了身體教育與精神教育，從而實現對於人的教育與改造<sup>⑨</sup>。

其實，鄧肯前往蘇聯的初衷，就是為了開辦舞校以發展自然之舞的兒童教育。對其而言，用舞蹈解放青少年的身體和心靈，遠比訓練專業舞者演出更為重要。鄧肯普及兒童舞蹈教育的理想受到「十月革命」的核心領導人之一、當時正擔任首任蘇聯最高體育委員會主席的波德沃伊斯基(Nikolai Podvoisky)的讚賞。他曾邀請鄧肯幫助訓練新士兵與共產主義青年團成員，並在莫斯科的紅色體育場組織了六百多名無產階級兒童的訓練，試圖將之納入培養蘇維埃新人的宏大構想之中<sup>⑩</sup>。鄧肯的到來又正逢蘇聯發展大眾與競技體育的歷史契機，因此也影響了蘇聯競技體操運動的新形式<sup>⑪</sup>。1930年代開始發展起來

的蘇聯大眾體育模式，對當時中國國共兩黨的體育實踐都有顯著的影響<sup>62</sup>。然而，鄧肯裸腿赤足、身披圖尼克的現代女性身體語言，終究不是「短褲赤腳黑臉粗皮」的無產階級身體表現<sup>63</sup>。儘管鄧肯在蘇聯期間增加了勞動者和革命英雄主義的舞蹈題材，但鄧肯本人既不欣賞俄國民間自發的農民舞蹈，也不贊同波德沃伊斯基領導下的去除女性色彩和性別意識的蘇共青年團形象。她認為穿襯衫燈籠褲的女團員「看起來不如男孩那麼好看與自由」，她們應該穿上短袖圖尼克，和男孩子手牽手，而不是追隨其後<sup>64</sup>。

可以說，在崇尚自由解放的鄧肯舞蹈教育與強調人民身體規訓和控制的國家主義塑形之間，充滿了緊張與矛盾。作為一種流動與多變的現場語言，舞蹈轉瞬即逝，極難捕捉、記錄或是保存，再加上鄧肯舞蹈影像和編舞記錄的缺失，都令研究者理清鄧肯對中國舞蹈的具體影響十分困難。也許，和她本人的多重象徵性一樣，鄧肯舞蹈的魅惑正在於其語言的流動、靈活與多元；這些特質令鄧肯元素得以嫁接到中國紅色舞劇和兒童體育教育之上，以新的形式得以延續。

#### 四 結論：革命的身體——鄧肯的文化象徵

在鄧肯傳奇的一生中，她扮演了很多角色：有創作自然之舞的先鋒，有捍衛民族獨立的自由女神，還有歌頌階級平等的英雄母親。甚至在去世前不久，她還試圖再一次重塑自己，成為「美國精神」的代表。她在自傳接近尾聲時寫道：「當聽到別人稱我的舞蹈為希臘式時，我覺得好笑又有些諷刺」，作為「清教徒的產物，我的舞蹈屬於美國」<sup>65</sup>。

那麼，鄧肯究竟是自由主義藝術的先鋒，還是無產階級文化的旗手？鄧肯一生留下極少的影像資料，以便控制自己形象的傳播；同時她也有意識地通過自傳書寫個人歷史，建立自我敘述。一次在美國接受訪問時，鄧肯曾說道：「我不是一個無政府主義者或一個布爾什維克。我的丈夫和我都是革命者。所有的天才都配用革命者這個名字。」<sup>66</sup>也許，她一以貫之的，只有反叛與創新的「革命者」形象。

其實，鄧肯更應被視為一種文化象徵，她的多元性令眾多持不同甚至相反政治立場、美學理念的人都可以在這個符號中找到契合自己的訴求。在十九世紀末、二十世紀初的歷史浪潮中，鄧肯一直不斷為自己的舞蹈形式尋求新的合法性，而她自己也成為了大變局中鮮明且流動的時代符號：她是離經叛道、崇尚自由的現代主義繆斯，是女性解放身體力行的先驅，也是布爾什維克「萬有平等」的信仰者。

在二十世紀中外歷史的交匯處，鄧肯的符號被引入中國，發展出別樣的姿態。自由派知識份子看到的是一個自由表達與女性平等的身體；而左翼看到的卻是一個資產階級復古和情欲的身體。這些對於鄧肯身體的迥異詮釋，為我們提供了1930、40年代中國知識界的一個側影，凸顯了代表現代性的女性身體在中國革命語境下是如何被體驗、表現與再創造的。相比之下，鄧肯對於中國舞蹈的影響則更為多元與微妙，在中國現代舞的誕生、無產階級新

藝術的創造和大眾體育教育的發展等重要時刻，都可以捕捉到她的身影。可以說，鄧肯舞蹈在中國的旅行路徑見證了二十世紀中國人在身體解放與規訓、個人表達與國家主義、藝術與政治之間的矛盾與緊張。

### 註釋

①②③④ 語堂(林語堂):〈有不為齋隨筆——讀鄧肯自傳〉,《論語》,第3期(1932年10月16日),頁101;105;106;102。

② 鄧肯的中文音譯有不同版本,本文選用的是林語堂使用的,也是最為常見的版本。

③ 參見Ann Daly, *Done into Dance: Isadora Duncan in America* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995)。

④ 鄧肯自傳的英文版原書,參見Isadora Duncan, *My Life* (New York: Liveright, 1927); Mary Desti, *The Untold Story: The Life of Isadora Duncan, 1921-1927* (New York: Horace Liveright, 1929)。中文版參見鄧肯(Isadora Duncan)著,孫洵侯譯:《天才舞女鄧肯自傳》,第一版(上海:生活書店,1934);鄧肯著,于熙儉譯:《鄧肯女士自傳》,第一版(上海:商務印書館,1934)。

⑤ 中文版自傳的編者和譯者中,既有當年和魯迅論戰藝術是否存在階級的梁實秋,也有長期翻譯馬克思主義經典著作的人民出版社社長王子野。參見鄧肯著,楊錦郁譯,梁實秋主編:《鄧肯——名人偉人傳記全集之90》(台北:名人出版社,1982);台斯蒂(Mary Desti)著,王子野譯:《沒有講完的故事——〈鄧肯自傳〉補篇》(北京:三聯書店,1987)。

⑥ 例如劉青弋:〈民國時期的中外舞蹈文化交流〉,《吉林藝術學院學報》,2009年第4期,頁26;Emily Wilcox, *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy* (Oakland, CA: University of California Press, 2019), 30。

⑦ 側重舞蹈史的最新英文研究專著,參見Ann Daly, *Done into Dance*; Andrea Mantell-Seidel, *Isadora Duncan in the 21st Century: Capturing the Art and Spirit of the Dancer's Legacy* (Jefferson, NC: McFarland, 2016)。針對大眾讀者的傳記,參見Peter Kurth, *Isadora: A Sensational Life* (Boston, MA: Little, Brown, and Company, 2001)。

⑧⑩⑪ Ann Daly, *Done into Dance*, 24-87; 157-77; 186-95。

⑨ 受到古希臘藝術的影響,鄧肯創造並使用了經典的圖尼克式的寬鬆舞袍,在舞台上展露出腿和胳膊。

⑫⑬ Elizabeth Souritz, "Isadora Duncan's Influence on Dance in Russia", *Dance Chronicle* 18, no. 2 (1995): 288; 289。

⑭⑮ 台斯蒂:《沒有講完的故事》,頁86;94-103。

⑯ Elizabeth Souritz, "Isadora Duncan's Influence on Dance in Russia", 285-90; Elena Yushkova, "Isadora Duncan's Dance in Russia: First Impressions and Discussions, 1904-1909", *Journal of Russian American Studies* 2, no. 1 (2018): 36-40。

⑰ Elizabeth Souritz, "Isadora Duncan's Influence on Dance in Russia", 285-90; Elena Yushkova, "Isadora Duncan's Dance in Russia", 36-40。

⑱ 哲生:〈伊薩陀拉登肯之死〉,《東方雜誌》,第24卷第24號(1927年12月25日),頁49-55。另外,《申報》、《北洋畫報》、《藝術界周刊》、《良友》等報刊,也在1920年代刊登過鄧肯莫斯科舞蹈團訪華演出或者鄧肯生平和照片的報導。除去後文引用的幾篇之外,這些文章大多是生平簡介,在此就不一一列舉。

⑲ 參見語堂:〈有不為齋隨筆〉,頁101-106。林語堂於1931年5月至1932年5月旅歐,可能在此期間接觸到鄧肯自傳,也有可能他早年留德期間就看到過相關報導。此外,也存在稍早於林語堂文章的節譯,例如鄧肯著,曾鐵忱譯:〈舞的生涯〉(一、二),《社會雜誌》,第3卷第3-4期合刊(1932年4月15日),頁1-8、第3卷第5-6期合刊(1932年6月15日),頁1-22,但譯者在〈舞的生涯〉(三)最後也提到林語堂的論述,參見鐵忱:〈林語堂先生論鄧肯〉,《社會雜誌》,第4卷第1期(1932年11月10日),頁27。

- ⑮ 于熙儉譯的《鄧肯女士自傳》是完整版，全書共三十一章；孫洵侯譯的《天才舞女鄧肯自傳》是原書的節選版。
- ⑯ 鄧肯著，艾菲編述：《鄧肯女士自傳》（上海：中學生書局，1935）；鄧肯著，沈佩秋譯：《鄧肯自傳》（上海：啟明書局，1938）。
- ⑰ 淮海：〈鄧肯女士與詩人葉賽寧〉，《萬象》，第3卷第11期（1944年5月），頁80-88；〈鄧肯女士之死〉，《萬象》，第4卷第1期（1944年7月），頁136-43。
- ⑱ 參見錢鎖橋：《林語堂傳——中國文化重生之道》（新北：聯經出版事業股份有限公司，2018），第一、四章。
- ⑲ 出自鄧肯莫斯科舞蹈團的標語“A Free Spirit Can Exist Only in a Freed Body”。參見Julia L. Mickenberg, *American Girls in Red Russia: Chasing the Soviet Dream* (Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 2017), 222。
- ⑳ 洵侯：〈渺茫的初戀：天才舞女鄧肯自述之一〉，《中央日報》，1933年8月3日，第2張第4版。儘管《中央日報》隸屬國民黨黨報，但其副刊在儲安平的领导下繼續革新，並吸引了大批現代派作品。同時，這本自傳從鄧肯童年開始記述到1921年鄧肯赴蘇之前結束，並未涉及對於共產主義的直接歌頌。鄧肯1921年後的經歷則記錄於Mary Desti, *The Untold Story*; Irma Duncan and Allan R. MacDougall, *Isadora Duncan's Russian Days and Her Last Years in France* (London: Victor Gollancz Ltd., 1929)。
- ㉑㉒ 李黎非：〈鄧肯女士自傳〉，《浙江省立圖書館館刊》，第4卷第2期（1935年4月30日），書評，頁1-2；5。
- ㉓ 例如豫源：〈讀《鄧肯女士自傳》〉，《出版周刊》，第164號（1936年1月18日），頁13-15。
- ㉔ 鄧肯：《鄧肯》，頁169-70。
- ㉕ 革命後的俄國女性擁有選舉權、墮胎權、財產權和離婚權，1918年的新法案給無論是否有合法婚姻的婦女都提供產假，並且取消了「非婚生子女」的概念，而當時在美國連避孕的教育都還屬非法。參見Julia L. Mickenberg, *American Girls in Red Russia*, 1-34。
- ㉖ 參見深町英夫：《教養身體的政治：中國國民黨的新生活運動》（北京：三聯書店，2017）；Louise Edwards, “Policing the Modern Woman in Republican China”, *Modern China* 26, no. 2 (2000): 115-47。
- ㉗㉘ 瞿秋白：〈美人之聲〉，載《美人之聲》（北京：華文出版社，1998），頁21-23。
- ㉙ 瞿秋白：〈黎明〉，載《赤都心史》（北京：中國戲劇出版社，2001），頁84。
- ㉚ 敵衣：〈鄧肯與現代舞藝〉，《舞國》，1936年夏季號，頁8。
- ㉛ 關露：〈大眾的藝術家鄧肯女士〉，《上海婦女》，第4卷第4期（1940年6月1日），頁40-42。
- ㉜ 震聲：〈鄧肯對於戀愛的奇特見解〉，《婦女世界》，第1卷第1期（1940年4月1日），頁11。
- ㉝ 茨岡：〈舞蹈家鄧肯的流浪生活〉，《現代婦女》（重慶），第12卷第3期（1948年9月1日），頁5-7。
- ㉞ 徐晦明：〈鄧肯藝術思想述評〉，《現代婦女》，第13卷第1期（1949年1月1日），頁15。
- ㉟ 參見Angela Zito and Tani E. Barlow, eds., *Body, Subject, and Power in China* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994)。
- ㊱㊲ 劉青弋：〈民國時期的中外舞蹈文化交流〉，頁26；29。
- ㊳ 該影像為當時的美國駐華公使馬慕瑞(John Van Antwerp MacMurray)於1926年6月所拍攝。參見“Madame Dan's Sword Dance”, The John Van Antwerp MacMurray Papers at Mudd Manuscript Library, Princeton University, <https://blogs.princeton.edu/reelmudd/2010/09/peking-friends-and-family-scenes/>。
- ㊴ 贏楓：〈吳曉邦舞蹈生涯及其新舞蹈教育學派(上)〉，《新文化史料》，1995年第1期，頁41-46。
- ㊵ 淮海：〈鄧肯女士之死〉，頁141。
- ㊶ 〈愛瑪登肯舞團在漢口〉，《藝術界周刊》，第3期（1927年1月），頁18。

- ⑴ 1921年剛到蘇俄不久的鄧肯與鮑羅廷在一次莫斯科郊外的旅行中偶遇，鄧肯親密地稱他為一位帥氣而充滿魅力的人，並為他單獨起舞。參見台斯蒂：《沒有講完的故事》，頁74；Mary Desti, *The Untold Story*, 87-88。
- ⑵ 參見李伯釗：〈李伯釗口述〉，載廉靜主編：《我們的演藝生涯》（北京：中國書店，2008），頁70-75；劉青弋：〈李伯釗與「短褲赤腳黑臉粗皮」的舞蹈美學——影響20世紀中國舞蹈的早期留學生研究系列之二〉，《當代舞蹈藝術研究》，2017年第3期，頁33-39；李啟福、張燕君、燕錄音：〈中央蘇區文藝活動簡述〉，《星海音樂學院學報》，2005年第4期，頁94-97。
- ⑶ 參見Irma Duncan and Allan R. MacDougall, *Isadora Duncan's Russian Days and Her Last Years in France*, 103-108。
- ⑷ 李伯釗：〈李伯釗口述〉，頁70-75；劉青弋：〈李伯釗與「短褲赤腳黑臉粗皮」的舞蹈美學〉，頁33-39；李啟福、張燕君、燕錄音：〈中央蘇區文藝活動簡述〉，頁94-97。
- ⑸ 參見Irma Duncan and Allan R. MacDougall, *Isadora Duncan's Russian Days and Her Last Years in France*, 108。鄧肯在歐洲曾正式收養幾名學生，並且隨其姓鄧肯。愛瑪就是其中之一，她追隨鄧肯到蘇聯創辦舞校，後來又到美國繼續發展鄧肯舞蹈。鄧肯所生的孩子幼年喪生，更令她對於孩童格外照顧。
- ⑹ 參見彭麗君著，李祖喬譯：《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》（香港：中文大學出版社，2017），頁163-96。
- ⑺ 鄧肯創作的革命舞蹈，參見Irma Duncan and Allan R. MacDougall, *Isadora Duncan's Russian Days and Her Last Years in France*, 276-77；Andrea Mantell-Seidel, *Isadora Duncan in the 21st Century*, 188-213。當代鄧肯舞蹈團的重構版，參見[www.youtube.com/watch?v=SRk0L7dhFjk](http://www.youtube.com/watch?v=SRk0L7dhFjk)和[www.youtube.com/watch?v=fqtK6zgLong](http://www.youtube.com/watch?v=fqtK6zgLong)。
- ⑻ 鄧肯舞蹈在西方的產生和發展，與女性體育教育相輔相成。十九世紀下半期，體操成為西方女性身體解放的一種途徑。同時體育也已經成為了一門被認可的學科分支，在大學和公共體育館裏都開始開設女性健身課程。參見Ann Daly, *Done into Dance*, 82-87。
- ⑼ 衛中（衛西琴，Alfred Westharp）：〈體育與中國——登肯學校舞蹈的意思〉，《北洋畫報》，第48期（1926年12月22日），頁4；〈身體的教育與精神的教育〉，《北洋畫報》，第50期（1926年12月29日），頁4。
- ⑽ 爛華：〈登肯跳舞在教育方面的意義及其他〉，《藝術界周刊》，第2期（1927年1月），頁13-16。
- ⑾ Irma Duncan and Allan R. MacDougall, *Isadora Duncan's Russian Days and Her Last Years in France*, 66-76；Elena Yushkova, "Isadora Duncan's Dance in Russia", 39.
- ⑿ 參見Jim Riordan, "The Rise, Fall and Rebirth of Sporting Women in Russia and the USSR", *Journal of Sport History* 18, no. 1 (1991): 183-99。
- ⓫ 關於蘇聯大眾體育對於國民政府開展的國家化的體育運動和中共蘇區發展的紅色體育文化的影響，參見黃金麟：《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成（1895-1937）》（北京：新星出版社，2006）；Andrew D. Morris, *Marrow of the Nation: A History of Sport and Physical Culture in Republican China* (Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 2004)。
- ⓬ 參見劉青弋：〈李伯釗與「短褲赤腳黑臉粗皮」的舞蹈美學〉，頁37。
- ⓭ 參見台斯蒂：《沒有講完的故事》，頁87；Irma Duncan and Allan R. MacDougall, *Isadora Duncan's Russian Days and Her Last Years in France*, 72。
- ⓮ Isadora Duncan, *My Life*, 339-43.
- ⓯ 台斯蒂：《沒有講完的故事》，頁104。鄧肯曾與年輕十八歲的俄國詩人葉賽寧(Sergei Yesenin)短暫結婚，並共同訪問歐美。兩人離異後，葉賽寧再婚並於1925年自殺。