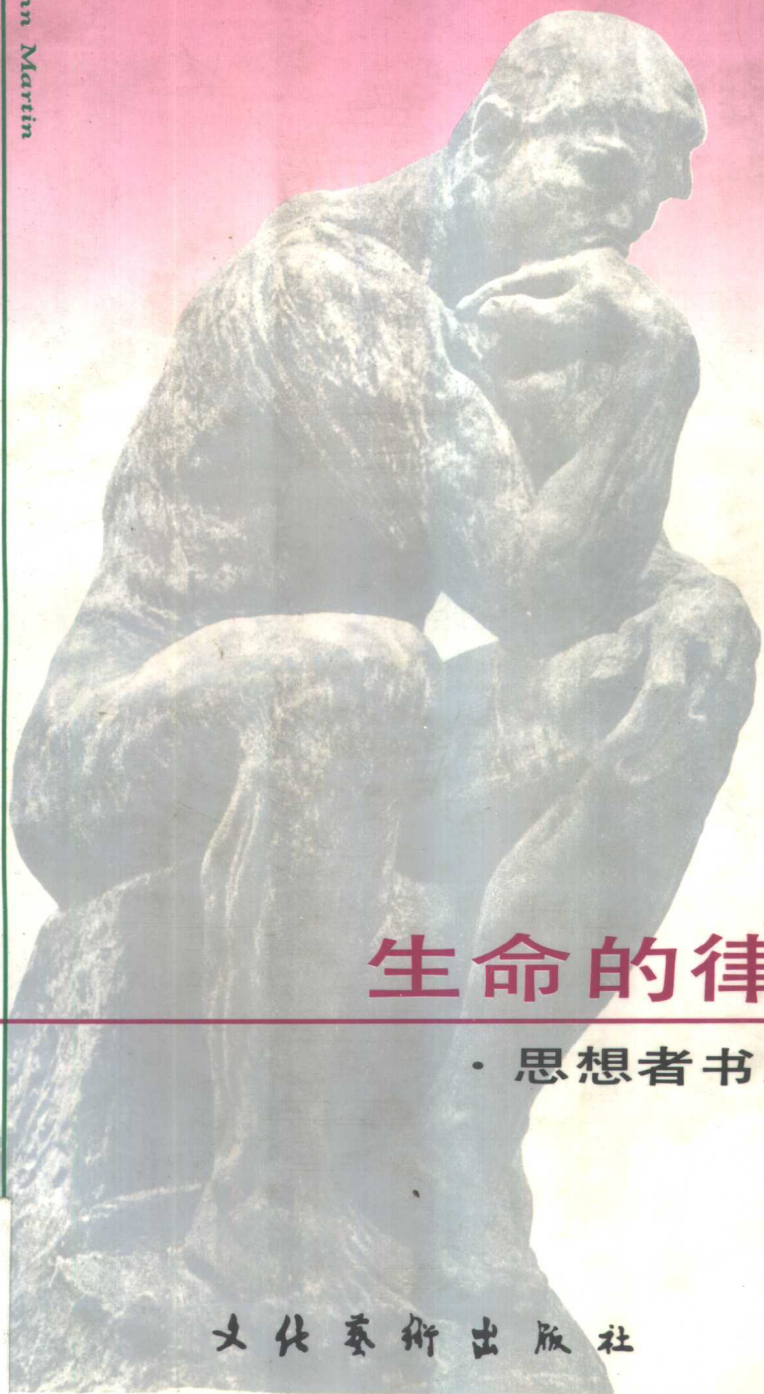


The Introduction to the Dance

John Martin

〔美〕 约翰·马丁 著



生命的律动

· 思想者书系 ·

文化艺术出版社

思/想/者/书/系

J70
F
2

生命的律动

——舞蹈概论

〔美〕约翰·马丁 著

欧建平 译

文化艺术出版社

(京)新登字140号

生命的律动
——舞蹈概论

〔美〕约翰·马丁 著

欧 建 平 译

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新 华 书 店 经 销

北京市人民文学印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米 1/32 印张10.375 字数235,000 插页2

1994年7月北京第1版 1996年8月北京第2次印刷

印数 1,201—6,200 册

ISBN 7-5039-1264-2/J·401

定 价: 15.50 元

前 言

自从《舞蹈概论》首版于1939年以来，美国的舞蹈和其它各国的舞蹈一样，都经历了许多变化——方向上的、属性上的、数量上的和公众接受上的等等。

毫无疑问，任何艺术只要竭力保持了二十五年多的静止，便很难经得起历史的考验了。然而，事物的发展不可避免地使得作为我们时代成就的历史记录的本书后半部分，多少有些陈旧感。

在另外一方面，书中大部分的基本材料却尚未在其它地方得到过阐述，因此人们一直在坚持要求将全书重新发行。但接踵而来的问题就是，需要进行多少更新。经过长时间的认真思考，答案似乎是不应进行任何更新。

任何真正的更新将导致一本全新并且不同的著作，因为不仅艺术随着时间的流逝而变化和发展，而且人们对它的批评态度也同样会随着时间的流逝而变化和发展。所以，将本书保持在产生出它来的那个时间框架内，似乎是更加有用和更加诚实的事情，因为本书就是那个时代的具体表现。有鉴于此，这里再次提供的便是它的价值所在。

约翰·马丁

1965年4月15日

目 录

第一章 舞蹈入门	(1)
----------------	-------

第一部分 理论中的舞蹈

第二章 动作的本质	(15)
劳动, 游戏和艺术	(19)
动作感觉	(24)
“内模仿”	(28)
对舞蹈的反应	(32)
第三章 形式与创作	(36)
材料的特殊性	(40)
观众的要求	(47)
音乐的形式	(51)
戏剧与舞蹈	(58)
第四章 风格的基础	(66)
各个历史时期	(71)
人种的影响	(76)
古典主义与浪漫主义	(81)
现代主义	(90)

第二部分 动作中的舞蹈

第五章 我们为何并如何舞蹈	(99)
祭祀与游戏	(102)
观众的影响	(105)
交流	(109)
第六章 娱乐性舞蹈	(112)
文艺复兴时期及其随后时期	(115)
拉格泰姆	(126)
民间舞蹈	(132)
业余活动	(135)
第七章 场面辉煌的舞蹈——芭蕾	(138)
芭蕾与歌剧	(142)
诺维尔	(146)
浪漫时代	(150)
福金	(154)
尼金斯基与佳吉列夫时代	(158)
当代领域	(164)
芭蕾的审美理想	(169)
技术的理论	(176)
第八章 表现派舞蹈	(182)
依莎多拉·邓肯	(182)
玛丽·魏格曼	(187)
美国的趋势	(193)
露丝·圣丹妮丝	(202)
玛莎·格莱姆	(205)
多丽丝·韩美丽	(210)
查尔斯·韦德曼	(216)
汉娅·霍尔姆	(218)
方法的理想	(221)

第九章 中间地带	(226)
泰德·肖恩	(227)
库特·尤斯	(230)
哈罗德·克罗伊茨贝格	(233)
混合状态	(235)
第十章 舞蹈教育	(238)
是艺术, 还是练习?	(241)
专业化的影响	(247)
第十一章 当代趋向种种	(253)
译者后记	(261)

附录一:

约翰·马丁赞——〔美〕安娜·吉赛尔科芙、克莱夫·巴恩斯、林肯·科斯坦、玛莎·希尔、玛莎·格莱姆、汉娅·霍尔姆、西比尔·希勒、霍滕斯·卡利希尔、马瑞·路易斯	(266)
---	---------

附录二:

论约翰·马丁的舞蹈理论

..... 〔美〕朱迪思·B·奥尔特 撰	(289)
----------------------	---------

黑白图片32页 (共71幅)

第一章

舞蹈入门

乍一想来，居然需要用什么书籍来阐明观众对舞蹈的反省，真觉得是件希奇古怪的事情，因为一切艺术的本身就是人与人之间的一种基本的交流手段。艺术并非一定要用文字去解释，而且实际上正是为了解释那些文字无能为力的东西，艺术才进入人类的经验系统的。人们通常广泛使用一些词组来承认这种无能为力的存在，比如说某事物“笔墨难书”，或“亲眼所见方能鉴赏”，或“美得无法形容”等等，正是在这类美得无法形容——或在某方面丑恶或强烈得无法形容的事物和经验之中，艺术家找到了自己的材料，并将自己的艺术证实为一种对社会有用的方式。

当然，人们所说的文字的无能为力并不包括诗歌的本质，因为诗歌对文字已是驾轻就熟了，可与文字并驾齐驱，并获取独立于文字和现实之外的内涵和色彩。但即使是语言中最好的文字，无论是口语，还是发展成高度精确的科学术语，也无法传达旋律、姿态、色彩与形状。而诸艺术的这些以及其它因素则无需任何媒介的帮助，便可唤起一种直接的反应，而且泛泛地谈论或描写它们，只能削弱其生动性。

倘若有个从未见过红色的人，要向他解释清楚红色的存在，以便告诉他有关光谱和红色波长的范围，恐怕只有十亿分之一的可能，如果他在未来的某个时间才能看见这种颜色，那是既无法给他

这种颜色的经验,也无法给他辨别这种颜色的方法的。同样,要辨别出C调来,罗列每秒的震动次数又能够传达出多少生动性来呢?要使之清晰明了的方法就是去将它演奏出声音来。艺术的所有材料同样是独立于描述或术语概括的王国之外的。

优秀的艺术语言从其创造者的感情直接诉诸于我们的感情,倘若我们先天的反应机制工作正常的话,这种联系便构成了唯一真实的艺术经验。然而,附带的条件却是极大的,因为我们许多人的反应机制往往为多种外来的理论和过时的废话所充塞。既然理论大多是由文字所构成的,那么文字也许就是破除理论的最好方式了。这样,试用文字去阐明观众接近舞蹈的方式,就可大量地排除错误理论的障碍,以便使畅通无阻的渠道有可能去发挥作用。毫无疑问,阅读多少舞蹈书籍本身并没有什么用处;读书需要伴随观看这种活生生的艺术之多种形式的演出。而且如果可能,最好再有一些非职业性的实践。无论成为一个演员甚至业余演员的想法是多么的遥不可及,用自己的身体去找到动作的“感觉”,对于完全把握这门艺术或许是再有效不过的了。

舞蹈先于所有其它艺术形式,因为它采用的不是什么器具,而是每个人永远随之携有的,说到底是所有器具中最有力的和最敏感的身体本身。尽管舞蹈具有这种重要的特征和简单的基础,它的发展同那些产生较晚、更为复杂的诸门艺术一样,脱离了普通人的理解范畴,以致于需要重新解释了。

艺术家与观众之间的距离是容易理解的。有创造性的艺术家是“走在他的时代前面”的这个说法,现在已是众所周知了,而且所有艺术史上的伟大人物都会给这个说法以确证。一个伟大创造者的作品得到人们的承认和接受,是很少出现在他自己的那一辈人中,而且通常是仅出现在相当长的一段时间之后的。这样,艺术家

被认为是不去解释那种显而易见的，并且已经为人所接受的日常生活现实，就是自然而然的事情了；他阐明或许只有他自己才感觉到的新的真理，而这些新的真理无论在生活的哪个方面，都几乎不可避免地会在最初问世时遭到反对。这样的阐述与愤世嫉俗毫不相干，而是表明了一种极为在理的事实。每一个新的真理都包含着对某些旧的真理的摈弃，这些旧的真理曾构成令人满意的实践之基础，而人类对自我保存有着足够的兴趣，以致于对摈弃那些曾经证明有效但未经另一些事物证明的理论，保持小心翼翼的态度。如果这里面包含了某些惯性原理的话，那么也存在着不止一点儿的朴素常识。这样，将一个人造就成一位艺术家的直觉和天赋，也就明显地将他与自己的同伴稍稍分离开来了。

在比我们更为简单的文化中，我们发现了一种实际上为整个民族所创造和实践着的大规模艺术。一旦这种社会中的某个人提出了某种极有个性的艺术观念，他就与其同类分离开来了，要么作为一个冒犯传统的罪人受到或许是死亡的惩罚，要么就作为一位神圣天意的接受者，而被指定为先知、牧师、巫师和医师。在这些社会中，这种特殊的天赋被认为是对整个集体具有意义的事情，因为在一种高度统一的文化中，艺术（尤其是舞蹈）是统治日常生活中所有事情的宗教与巫术的唯一代表者。通过宗教和巫术，与人为善的精神得到了满足，以人为仇的精神则得到了平息；舞蹈跳得雨水下天穹，跳得玉米出地面，跳得少年变成人，跳得病人得康复，跳得死者入冬眠，跳得敌人大失败，跳得猎物被捕获。

对我们而言，艺术已不再具有这些重要的内涵，而是与宗教和巫术一道从日常生活中分离出去，失去了它的实际功能，艺术不再于为我们提供食物、住宿和安全的活动中起到主要的作用，而是被使用于那些我们可从这些活动中节省下来的时间与精力之上了。

这样,尽管艺术家即便在简单的社会里也总是会被分离开来的,那么在我们这个事物高度分门别类的体制中,就会在更大的范围中被分离开来。既然他要解释的不只是那些人所皆知,并可用码、磅和公顷来度量的事情,那他就被事务主义者们看作是生活在一个与众不同、不切实际,坦率地说,一个不可思议的世界之中了;而反过来,他也可能会去蔑视这个世俗世界(或许部分原因是为补偿这个世界对他的忽视),而且将自己的活动变成幻想与抽象。不幸的结果便是艺术家与他所跳出来的、并且必须解释其理想与冲突的那个群体之间的鸿沟加深了。而这种鸿沟,进一步来说,将随着双方的侵蚀而日益增大。

艺术家,孤身一人,会对自己周围的生活解释得越来越少,而最终把艺术本身看成是一种终结。从这种观点中生长出来对唯美主义的崇拜,结果便产生出了与形式主义密切相关、与内容极为疏远的作品;对于这些作品,很难指望门外汉去做出反应。门外汉从他的角度出发,不仅自然而然地会对接触到的过于专业化的罕见之物感到失望,而且还会毫无道理地沉醉于对文学性的搜寻之中,最终就只会让那些陈旧、平庸、熟悉的东西纳入自己的艺术范畴。如果他没有完全脱离所有的艺术,造成的双重结果则是,当遇见某种生机勃勃并且不矫揉造作的作品时,他那迟钝的反应机制便使他无法承认它。而由此产生出这种带讽刺意义的事情:我们不得不向产生出艺术家的人们去解释艺术家来自何处、他代表了谁的声音和直觉,以便跨越这个鸿沟,恢复艺术那自然的、社会的与文化的功能。

这种解释可以通过两种方式进行。一种是去从整体上分析艺术家和学校所建立起来的多种体系、形式、专业化的技术和创造,以此来告诉门外汉,这些设计是如何得以实现的,但却无法保

证能够给他任何艺术的经验，以及任何多于对红色和C调的分析能够给他的任何对颜色和音调的经验。第二种方法是直接透过这些形式的表层，试图将反应从睡眠状态中唤醒，并将艺术本身的基本材料进行剖析，事实上，如果要得到实际的结果，两种方法都必须采纳。前者本身意味着把艺术仅仅当做一堆靠死记硬背来掌握的技术术语；而后者则只是依赖着现实，因为多种精心构成的体系已经根深蒂固，如不事先对那种将艺术核心隐藏在形式背后的诀窍之大成进行分解，而我们又不是把握了这些诀窍之人，那就最终不可能直达这个核心。

很明显，没有形式，就不可能有任何艺术，就像没有结构，就没有建筑物，没有骨骼，就没有身体一样。同样，要使预期的结果通过最有效的方式成为可能，也必须拥有技术的手段，就像盖房或划船，必须有适当的工具可使用一样。但这些东西并不能构成完整的产品，而且不管是什么工具也不能引起人类的兴趣，因为他们仅希望居住于房中，或被船载往湖的对岸。

不幸的是，它们有时被搞得像是各门类艺术中的主体似的了。这种理论天生存在于两种奇妙结合的思想流派的原则之中，它们在此找到了唯一的共同基础。一个流派由极为保守者所组成，他们不愿接受任何未被某些数量的古人视为神圣的东西；另一个流派则由激烈的反规范者所组成，他们反对除最新的有关技术技巧的宣言之外的一切。

历史上若干激进的改革虽然相当震撼人心，但常常无法为同一时代所接受，而最终却发现自己已被好战的门徒们改变成正统派，而正统派是绝不会从艺术家的行列中被驱逐出去的。这种折衷主义的作法只能妨碍新事物的成长，并造成思想的贫乏，因为只要人类在进步，文明在发展，就必须有不断发展的新工具和新形式

去满足生活的新需要。在建筑技术上,我们看到美观的木钉大梁方法让位给了铁钉、钢梁和铆钉以及焊接的方法了。’如今,无论我们多么羡慕早期美国祖先们时代的房屋结构,要建造一座木钉大梁的房屋却只能是一种纯粹的装模作样罢了。而许多种用于商业或工业的结构是无法用这种方式组合在一起的,由于实践界找到了更合适的材料和更好的方法,因此就要普遍地使用它们;但在艺术界却不是这样,在这里,传统是置于功能之前的。

在另一方面,是那些将新奇与发明作为第一需要的艺术家们。他们对材料和技术的实验无疑是有益于各门类艺术的;他们在这个过程中,通过发展新技巧,发现新方法,通常扩大了技术的范畴。然而,他们自己却很少获得含有内容的艺术,因为他们的注意力放在了方法而不是材料之上。这就好像是建筑师要去将大梁和插销放在一起,只是为了把玩技艺,而不是去考虑自己的工作目的,只是指望让鉴赏家来欣赏自己的功夫,而无视整体的结构一样。但正是整体结构这种完整的目的与最终的消费者相连。一般人在驾驶汽车时,通常是为了达到某地,或欣赏沿途的风光,甚至是为了得到高速度的刺激;谁要是只为了听那马达的轰鸣而去驾车,那可的确是是个例外的机械狂了。艺术从天性和历史来说,是具有一种社会功能的;它不是为了杰出的鉴赏家阶层,而是为了产生他的那个整体的所有成员才产生的,无论这些成员是否选择它作为欣赏的对象。

手段与材料,尽管对于艺术家至关重要,但却与观众毫不相干,也就不应允许去遮掩艺术的真正目的。艺术的经验应去丰富那不可触摸的感情生活,而不应在发现它违背规则时,由数学的难题或练习所构成。这并不是说,所有的艺术都必须在感情上征服人心,并只包含深刻的暗示。好的艺术范畴之宽广,可包括从俄狄甫

斯王到米老鼠之间的一切；然而，好的艺术没有某种感情层面的内容，是令人难以置信的。那些关心技艺、形式和材料的人完全可以在内容根本不进入画面的装饰性艺术中，找到一块耕耘的沃土。每个主要的艺术领域中，都包含某些归入“装饰”，而非“优美”类的方面。一提到“装饰”这个词，我们心中随时可想起的不仅有诸如纺织业的设计、糊墙纸和其它漆匠与手工艺人的产品，而且有音乐中的爵士乐，戏剧中的杂耍表演，文学中的打油诗和神秘故事，舞蹈中的踢踏舞、步态舞以及其它剧场舞蹈的形式——这一切都可得到极其出色，甚至极其精细的设计和完成。

那么，要在门外汉与艺术家之间建立起和睦的关系来，通常需做两件必要的事情。首先，既然正統的观念成长起来，被当做传统来加以接受，并且在很大程度上抹去了艺术最初的也是基本的功能，那就有必要戳穿这些武断的规则，以发现什么是真正的艺术经验。其次，既然大量受人尊崇的艺术是在这些正統观念中被创造出来的，那就有必要了解这些体系得以建构的基础，除非我们要故意去整个地抛弃过去艺术传统中的一大部分。

当我们着重思考舞蹈时，又出现了其它的障碍需要排除，因为在所有的艺术之中，舞蹈要使今人感到自己的身份，就要面对最棘手的难题。在依莎多拉·邓肯恢复了它的表现主义原则、米歇尔·福金将芭蕾从奴隶地位中解放出来之前，舞蹈一直处于某种几乎是空前的受轻视、遭凌辱的阶段。当然，在此前的数世纪中，民间舞始终充满了生机，并发挥着作用；但随着工业机器的发展，乡村生活慢慢地发生了变化，直到十九世纪末叶，乡村的各门类艺术则几乎停止发挥作用了。

优秀的舞蹈艺术也同样开始走下坡路了，一直沦落到充其量不过是一种二流的装饰艺术，其中的演员几乎全是女性，根本不想

通过表演去述说任何事情，而只是全力挖掘自己个人的魅力。十九世纪初有位伟大的教师叫奥古斯特·维斯特里，这位年轻时在巴黎歌剧院芭蕾舞团的头号演员，的确曾真地教导过他的学生说，他们重要的、也是唯一的目的，应该是去使每个观众爱上他们本人。

这在某种意义上说，仅仅是一种处于高级阶段中的病态，它威胁着芭蕾这门本来就诞生于中世纪和文艺复兴时期的法国和意大利达官贵人那社交庆典中的艺术。在成为公众剧场中的职业性艺术的前后，它在各个阶段中所有杰出的先驱们都曾竭力去将它从这种传统中提高起来，赋予它以完整性和内涵，并使它与生活发生联系。伟大的诺维尔于十八世纪中叶道出了一种崇高的信条，但到了接踵而至的重要年代——包括法国大革命与重大的世界变迁——却没有新的诺维尔站起来继续战斗，一百五十年过去了，芭蕾这门当时唯一的艺术舞蹈，却变成了耍杂技和甜蜜蜜了。

尽管如此，福金这位整部芭蕾史上最伟大的改革者，卓越地实现了诺维尔的所有理想，他更是我们逐渐认识的俄罗斯芭蕾中的伟人；尽管依莎多拉·邓肯的崛起，使舞蹈的自由创造力自希腊的黄金时代以来，第一次得到了扩大，但那种荒谬的正统方法依然存在于我们中间，并曾在上个世纪风靡一时，这种传统将舞蹈标榜为某种唯一的轻浮艺术，专门用来趋炎附势，并用美貌去蛊惑人心，而不能像其它的艺术那样去表达实在的内涵。

当维多利亚时代的脑力劳动几乎处在一个被人迷信地视为神圣的地位时，这种理论竟然能够盛极一时，就不足为怪了。一切艺术都身居某个非理性的王国中，而这个王国是为唯理性论者所憎恶的，但没有哪种艺术像舞蹈这样如此全心全意地投入到了这个直觉与激情的世界里。同样，既然它完全是在用人体说话，那就有理由期待它去接过小心谨慎的火炬来。今天，我们对人体采取

了更加豁达、更加坦率、更加健康的态度，舞蹈的材料变得不仅更能为人理解，而且更能有效地激起我们的感情反应。

最后这一点把我们带到了挡在完全理解舞蹈的道路上最后的、也是最重要的一个特殊障碍上。根据某些有意或无意构成我们文化素养和传统背景的态度，容易发现我们对舞蹈采用的媒介即人体动作，变得麻木不仁了。对于动作可以是，而且就是传达内心感情并使其对象化的手段这样一个事实，我们已经失去了全部的意识。我们已经忘却了如何去看动作和如何去对它做出反应。

这真好像是我们丧失了对声音这种传情达意的工具做出反应的能力，结果就采用了音乐的基本材料，而目的不过是获得由一组编钟声或一串并非太沙哑的电话铃声所构成的悦耳音调的组合。在这种条件下，我们随时可以看到音乐艺术的遭遇。在属于每个人生来具有的正常反应得到恢复之前，将有必要去培养把声音当做一种传情达意方式的经验；但首先，或许可能有必要去使我们自己意识到声音能够成为这样一种媒介的事实，以及要得知它如何会如此发挥作用。换句话说，我们应该学会如何明智地听，而不是仅仅让声波震动我们的耳鼓后便弹出耳道，却未留下任何印象。

这似乎是个荒谬的理论，因为音乐长期以来就是我们文化生活中无可争议地得到承认的一部分，所以任何并非真聋者不对它做出一定程度的反应是不可想象的。但与动作相连时，情况就完全不同了。大约直到过去的十年之前，舞蹈自古以来一直未能成为教育体系中的一部分，也不是高雅的上流生活程序中受人尊敬、甚至值得尊敬的一部分。更有，它很快就接受了十九世纪强加于它的浅薄地位，而不去力争保持自身的纯洁性了。当音乐进入了伟大的浪漫主义时期，而将艺术家的感情观念传达给观众再次成为作曲家的明确目的时，舞蹈却满足于将自己献身于两种动作。一

种由自然主义的姿态、手势和哑剧这些实属戏剧表演，而非舞蹈的成分所构成；另一种则由那些用来尽量展示人体的装饰性效果，或最熟练的杂技式线条与平衡的组合所构成。而再回到声音的类似情况中，就好像音乐是仅仅由两种声音所构成似的：一种是我们称为讲演，而根本不是音乐的东西，一种是用理性地解说共鸣与新奇的音色，去吸引耳朵的东西。在这种基础之上，根本无法想象会产生出一种伟大的音乐艺术来，也同样不可能以此为基础，建立起一种伟大的舞蹈艺术来。

而音乐所处的地位要比舞蹈有利一些，因为它有一种标准的记谱方法，而这正是舞蹈所缺乏的。如果音乐面对十九世纪降临于舞蹈的贫乏阶段，即使有时停滞不前，它也照样能够保持住过去的成就。而文献资料的存在，则不仅可以用来满足眼前的需要，而且可以为复排提供可能的影响源。

舞蹈则不能如此。它的生命中每出现一次贫乏阶段，都会使之自食其果，贫乏愈甚，结果只能等待某种创造性的力量起来维护自身的权利。要依赖过去的保留剧目，却连保持胜任的水平也不可能。要恢复上演任何作品，除了靠某些曾参加过初演或复排的人的记忆外，不可能有什么文字记录的剧本来提供参考。很明显，这种记忆首先就可能是错误的，而同样明显的是，这种从记忆传下来的材料会很快失去其真实性。由于缺乏某种坚定不移、高瞻远瞩的创造精神，舞蹈在任何时期都难免会走向衰亡，因为舞蹈的不幸就在于，它是一种没有文字的艺术。

当然，人们数世纪以来，已经在努力建立某种令人满意的记谱方法，并使之能够为全人类所理解，但没有谁的成功不是昙花一现的。学生们很可能会回到十八世纪初叶，去寻找弗耶的记谱体系，有许多当时的舞蹈就是用它来记录的；在该世纪末，他人又对它进