

Основы
характерного
танца

性格舞蹈基础

A.洛普霍夫

A.施里亚耶夫 著

A.鲍恰罗夫

朱立人 杨 越 译

 SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

CONCEPTS
AND THE PRACTICE
OF PSYCHOLOGY

性格與行為基礎

主編：黃國光
主編：黃國光、黃國光
主編：黃國光

主編：黃國光、黃國光

CONCEPTS
AND THE PRACTICE
OF PSYCHOLOGY

Основы
характерного
танца

性格舞蹈基础

A.洛普霍夫

A.施里亚耶夫 著

A.鲍恰罗夫

朱立人 杨 越 译

 SMPH

上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

图书在版编目(CIP)数据

性格舞蹈基础/A.洛普霍夫、A.施里亚耶夫、A.鲍恰罗夫著.朱立人,
杨越译.——上海:上海音乐出版社,2008.3

ISBN 978-7-80751-152-6

I.性… II.①洛…②施…③鲍…④朱…⑤杨… III.性格舞蹈
IV.J732.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第016014号

书名:性格舞蹈基础

著者:A.洛普霍夫 A.施里亚耶夫 A.鲍恰罗夫

译者:朱立人 杨 越

出品人:费维耀

责任编辑:黄惠民

封面设计:陆震伟

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海市绍兴路74号 邮编:200020

上海文艺出版总社网址:www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址:www.smph.sh.cn

营销部电子信箱:market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱:editor@smph.sh.cn

印刷:上海文艺大一印刷有限公司

开本:787×1092 1/16 印张:14.5 图、文225面

2008年3月第1版 2008年3月第1次印刷

印数:1—3,000册

ISBN 978-7-80751-152-6/J·123

定价:38.00元

告读者:如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

电 话:021-64511411

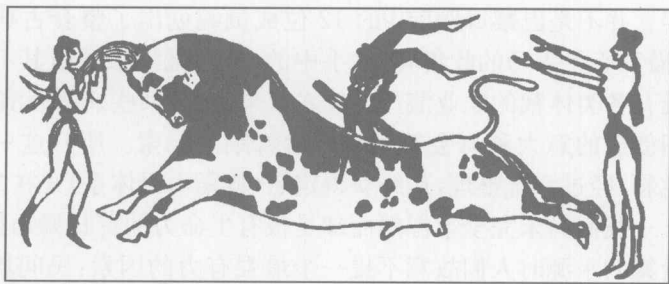
目 录

性格舞蹈的发展道路	尤里·斯洛尼姆斯基 1
作者的话	35
性格舞蹈及其与芭蕾舞的联系	39
扶把练习	44
性格舞的 BATTEMENTS TENDUS	44
自由脚的练习	49
打点练习	57
转脚动作练习	61
划圈	64
匈牙利的 BATTEMENTS	74
GRANDS BATTEMENTS	77
REVOLTADE(过门坎)	81
戈鲁别茨(голубец)	83
PIROUETTES	84
性格舞的课程结构与课堂安排	87
课程和课的时间长度	87
男女合班教学原则	88
性格舞专用的舞鞋	88
一堂课的安排	88
一堂课的结构	89
中间练习	91
PAS DE BASQUE	91
PAS DE BOURRÉE	94

SAUT DE BASQUE	94
BALANCÉ	95
各种舞台形式的跑步	96
俄罗斯舞蹈元素	102
蹲跳	109
半蹲跳动作	109
蹲跳类动作	117
乌克兰舞蹈元素	128
高加索舞蹈元素	137
列库利(Лекури)	138
山地列兹金卡	143
奥塞梯舞蹈“西姆嘎”(Симга)	150
茨冈舞蹈元素	153
巴什基尔舞蹈元素	160
乌兹别克舞蹈元素	164
匈牙利舞蹈元素	170
西班牙舞蹈元素	185
打点动作	187
BALANCÉ	190
PAS DE BASQUE	192
ROND DE JAMBE EN L'AIR	197
波兰舞蹈元素	204
舞蹈片段练习	213
舞蹈片段练习的伴奏音乐	216
附录:性格舞蹈课程教学大纲	217
第1年	217
第2年	218
第3年	220
第4年	221
第5年	222
译后记	224

“请看,世界各地都有民间舞蹈……。编创舞剧的人可以从中随意汲取材料,来刻画自己的跳舞的主人公的性格。”

——果戈理:《彼得堡札记》,1836年。



《斗牛》
古希腊宫廷壁画

性格舞蹈的发展道路

尤里·斯洛尼姆斯基

在芭蕾舞剧中,“性格舞蹈”这个术语比另一术语“(古典)芭蕾舞”^①具有更大的约定俗成的性质。在不同的时代,人们用它来称呼各种不同的舞蹈体裁并对它的功能下过不同的定义。三百年间,这一概念时而被缩小,时而又被无限扩大,直至取消“性格舞蹈”与其他舞蹈范畴的界线。

在革命前的舞剧中,所谓“性格舞蹈”主要是指形形色色的民族舞蹈的舞台版本。那么为什么直到现在还使用“性格舞蹈”这个名称,而不叫民族舞蹈或民间舞蹈呢?能不能认为性格舞蹈就是芭蕾舞台上的民间舞蹈的同义词呢?

我们如果试着恢复性格舞蹈(danse de caractère,俄文术语 характерный танец 正是这个法文术语的直译)^②的历史——哪怕是简略的历史,就能对这种名称与内容之间的奇怪的不对应现象作出解释。

① 此处原文是 классика,意指欧洲的古典舞,即芭蕾舞,以后均译作“(古典)芭蕾舞”——译注。

② 在艺术学文献中完全没有研究性格舞蹈的起源和历史的专著,只有一些散见于一般性舞蹈著作中的章节,它们多半是零星的、未经系统整理的观察所得和一己之见。

在舞台舞蹈的历史上,民间舞蹈的元素一直是形成舞蹈动作多样性的源泉之一。

古典芭蕾舞的诞生问题不是本书要讨论的课题。但是,我们不得不涉及这个问题,特别是应该对“古典芭蕾舞的所有舞步(pas)都是在贵族宫廷剧场内部发明出来的”这种至今仍在流行的论断表示质疑。

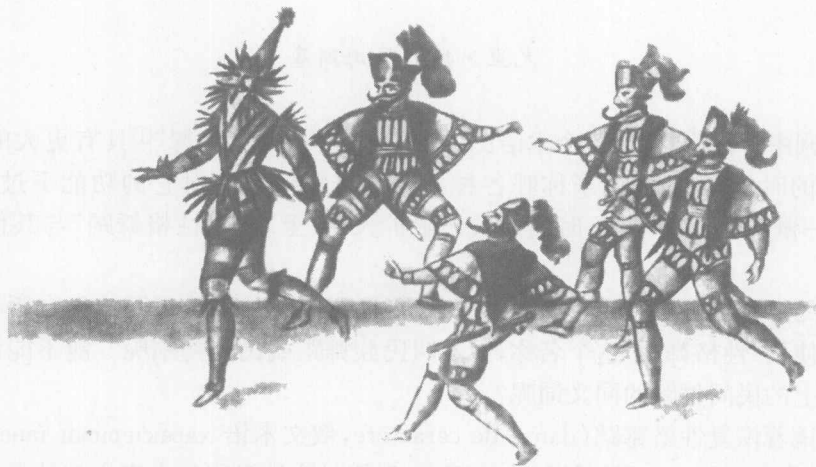
这当然不是事实。并不是巴黎舞蹈院^①的12位成员编创出了整套古典芭蕾动作。涌入院士们(他们是才华洋溢和心灵手巧的收集者)的手中的,是一批批来源极其不同的非常丰富的舞台动作素材。其中既有各类体裁的职业演员的技术成果,又有某些娴熟表演家独创的技巧,还有文艺复兴时期大师们创造的意大利舞会舞蹈和舞台舞蹈的元素。所有这一切,不断地积累、过滤、校正,添加不同色彩,经过系统整理,最终获得定名(舞蹈术语体系)并在几百年间逐渐变成为古典芭蕾舞的基础——我们尚未完全掌握然而却是很有生命力的昔日舞蹈技术的宝库。^②

在列举古典芭蕾舞的来源时人们故意不提一个最强有力的因素:民间舞蹈以及其中包含的现实主义表情元素,对古典芭蕾成套动作、技术规范的形成起过决定性的作用。

过去的几百年间,民间舞蹈对古典芭蕾同时起过双重的作用:既是后备的仓库,又为它输入新鲜血液。民间舞蹈扩大着古典芭蕾手段,加固它的根基,更新它的形式,并且为它的造型画面添加鲜明、生动的色彩。

法文古典芭蕾术语体系不止一次地变化过,或者更确切些说,概念和术语的内容有了变化。但是,在这个体系中我们仍然可以找到借用民间舞蹈的词汇的痕迹。

例如 pas de bourrée。这个名称出现于18世纪,以前叫 pas fleuret,但是名称的变化和舞台



舞剧《环球四国》(1628年)中“大汗王”的舞蹈出场。

① 皇家舞蹈院由路易十四批准,1661年建于巴黎。

② 路易十四下令创办舞蹈院的理由之一,便是保障“舞蹈的纯洁和高贵”,即限制“卑下的戏剧”(集市草台班子、流浪艺人以及民间舞蹈)的职业炫技舞蹈的“粗俗”影响。

的加工并没有使 pas de bourrée 失掉其鲜明的民间性格,它仍然是从 15 世纪起文献中就已提到的许多民族舞蹈固有的一个动作。舞蹈“教父”土安诺·阿尔波神父(1519~1596)曾经提到过这个动作。他在《舞蹈术》(L'Orchésographie, 1589)这本小册子中详细和比较准确地记录了 16 世纪法国流行的生活舞蹈并作了粗略的分类。

“吉格”和“加里亚德”是从民间舞蹈进入 16~17 世纪的舞会实践的,后来舞会的“吉格”和“加里亚德”动作又被 17~18 世纪的芭蕾舞剧所采用。Pas de basque 和 saut de basque 的各种变体同样也是古典芭蕾舞剧从民间舞蹈吸收的动作。从同一来源衍变出了 cabriole 和 entrechat 的种种变体。

我们本可以开出一张更长的被吸收的动作的清单^①,但我们想用另一个更值得注意的事实来论证自己的想法,即:古典芭蕾舞剧所规范的不仅仅是民间舞蹈的某些动作。在皇家的舞台上,按照宫廷上流社会交际的风度和性格,某些经过加工和风格化的民间舞蹈被展示出来并“成为时尚”^②。

自然,这些民间舞蹈在古典芭蕾舞剧中更多地是以随意编成的舞蹈节目出现,有时也沿用原先的名称,但只保留了原作的不多的基本特征。下面几个舞蹈都是这样:手鼓舞——起源于意大利和法国的古老的乡村舞蹈,小步舞——布朗里(勃列顿地区的舞蹈)的经过加工和风格化的变体,缪塞塔——古老的法国舞蹈,法兰多拉——轮舞的一种,上面提到过的加里亚德——速度活泼的男子舞蹈。18~19 世纪之交华尔兹的舞会形式和舞台形式的产生,肯定与民间的“沃尔塔”舞有着联系。同一时期进入舞会的 contredanse(法文,“乡村舞”)则是英文 country dance(乡村舞,即“民间舞蹈”)的不准确的音译。

在这篇概述中我们有意把 17 世纪和 18 世纪的舞蹈合为一谈,目的是指出芭蕾舞剧消化掌握民间舞蹈动作的过程是贯穿整部舞蹈史的始终的。当然,远不是所有被加工搬上舞台的民间舞蹈及其动作都保留着自己的“出身”的痕迹。恰恰相反,它们大多数是在失掉原有特征、不再有本来面目的情况下在舞台上流行的。

18 世纪初几经再版刊印的舞蹈编导福莱^③的名著《舞蹈艺术》,收有一些很有价值的文献——那个时代的舞蹈场记。我们在书中可以找到 Folies d'Espagne 和 Forlana,二者无疑都具有性格舞蹈的特点。后者是意大利民间舞,而前者则是以西班牙民间舞素材的基础编成的舞蹈,福莱还为它配了响板伴奏。

我们试图解读这些舞蹈的场记,但收效不大。福莱的场记技术十分简陋,说不清楚性格舞蹈特有的手臂和上身的动作。康潘的《舞蹈辞典》(1787,巴黎)尽管翔实记录了当时的舞蹈技术,但我们同样不可能据此判断说,18 世纪下半叶的歌剧和舞剧舞台上有过清晰的民间舞蹈的形象。

不过还是应该指出,在 18 世纪,一系列新舞步丰富了芭蕾,其中包括后来得名为 pas tortillé(“小蛇”)^④的整整一类动作。

① 关于舞蹈院成立之前的舞蹈技术,卡罗索(F. Caroso)的:《Il ballarino》一书(威尼斯 1581 年意大利文版)提供了一些有价值的资料。

② 曹尔恩(A. Zorn)在其著作《舞蹈艺术的语法》(敖德萨,1890)中,依据德文资料作出论断,sissonne 是 16 世纪生活舞蹈的“花样”(figure)。

③ 拉乌尔·福莱(Raoul Feuillet, 1675~1710),17 世纪皇家音乐舞蹈院(巴黎歌剧院)舞蹈家,以其《舞蹈艺术》,又名《舞蹈记录术》(1701,巴黎)闻名于世。此书多次再版,是关于 17 世纪末芭蕾舞和舞会舞的重要著作。书中也包含有用符号记录舞蹈的方案,后来的舞谱体系得益于此者甚多。

④ 来自法语动词 tortiller,原义为:扭曲,摇摆,画出曲线,等等。



《来自比尔宝的寡妇》(1625年)——苏丹与苏丹王妃的出场

对这个动作的解释,我们可以在诺维尔的《舞蹈书信集》中找到,他在谈到外开性和错误位置(即与外开相反的, en dedans)时指出:

“崇高的舞蹈因 pas tortillé 的加入而变得卑下。为了完成它,需要转脚,先 en dehors 然后再 en dedans。这些舞步是通过脚从脚尖到脚跟的转移来做的。

由于加进 pas tortillé 的结果,动作变得更加滑稽可笑,脚的移动反映在上身上,由此产生了令人不快的扭捏作态和腰的移动。

1740年著名的杜普莱用一个 pas tortillé 点缀‘加里亚德’。他身材非常匀称,他四肢的表演既连贯又质朴,使得这个用单腿完成的舞步显得非常典雅,并且为 pas tombé 作了很好的准备。”^①

但是,即使这一事实也并不能说明性格舞蹈在18世纪的芭蕾舞剧中已经独立存在。Pas tortillé 当时属于古典芭蕾舞。康潘也好,诺维尔也好,都丝毫没有提到它的性格舞功能。上面这段引文更加证实了我们的结论:当“崇高的舞蹈因 pas tortillé 的加入而变得卑下”的时候,它(指古典芭蕾一译注)也许是第一百次在走自己的老路——靠来自民间舞蹈和下层的职业戏剧的动作来丰富和扩大自己的可能性。

本书的读者将会不止一次遇到 pas tortillé。在当代的性格舞蹈中它不仅找到了自己的位置,而且还创造出作为性格舞蹈的基石之一的整整一类“转脚”动作。

二

从职业的歌剧和芭蕾舞剧诞生之初起,我们就接触到“性格舞蹈”这个术语。凡是不完全来自舞会舞蹈或者宫廷舞台舞蹈(在17世纪很难将这两类舞蹈分开)的,全都被列入“性格舞蹈”的范围。人们用这个名称来称呼17世纪皇家芭蕾中的那些怪诞的、滑稽的、夸张的小段表演(entrées,“出场”)。工匠、乞丐、假币制造者、强盗等等表演的 entrées(“出场”),总之,任何要求凸显人物性格的舞蹈,都被冠以 danse de caractère, (“性格舞蹈”,“形象舞蹈”)之名。^②

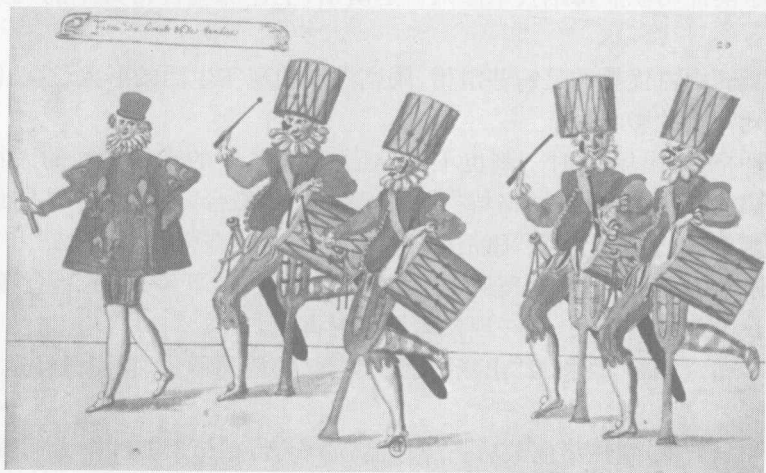
17世纪的性格舞蹈远远地超出了复制民间舞蹈的界限,但仍与后者有着无可置疑的联系。

“演出说明书也好,回忆录也好,都不允许我们认为,像帕凡、加里亚德、沃尔塔、勃兰里这类常见的舞蹈是以其常见的形式出现在这些 entrées(出场)中的……。应邀参加婚礼的农民在跳

① 诺维尔《泛论模仿艺术和专论舞蹈的书信集》,巴黎1807年法文版,第1卷,第81~82页。

② 详见亨利·普留尼耶:《邦谢拉德和吕律之前的宫廷芭蕾》,1914年巴黎法文版,第168~171页。我们选用该书3张“出场”的图片作为本文的插图(参见本书第2、4、5页)。

乡村勃朗里,而西班牙人弹着吉他跳着萨拉班达。舞步完全没有服从传统的规则——它们有了千变万化”^①



舞剧《来自比尔宝的寡妇》(1625年)中承宣官和鼓手们的舞蹈出场



舞剧《来自比尔宝的寡妇》(1625年)中承宣官和鼓手们的舞蹈出场

普留尼耶的这一段话完全证实了我们的论断。他是为数不多、值得注意的研究 17 世纪舞蹈的学者之一。

应该考虑到,那个时代的性格舞蹈还有一个与其他体裁的舞台舞蹈不同的特点。17 世纪的芭蕾由宫廷内侍(业余爱好者)表演,而优秀的性格舞“出场”一般是需要专业技巧和全面、娴熟的技术的。^②

大约 1625 年在巴黎的舞台上出现了第一批男性职业舞蹈演员。1681 年第一批女性舞蹈演

① 详见亨利·普留尼耶:《邦谢拉德和吕律之前的宫廷芭蕾》,1914 年巴黎法文版,第 168~171 页。我们选用该书 3 张“出场”的图片作为本页的插图,第 172 页。

② 亨利四世在位期间(即 1594~1610 年间——译注)顺应时尚的要求,与崇高的舞蹈同时,曾将由职业演员表演的滑稽“出场”引入芭蕾舞剧。

员登台表演。1661年皇家舞蹈院成立,1670年前后国王不再参加(随他之后宫廷内侍也不再参加)芭蕾演出。

上面列举的事实证明职业舞蹈技术渗入宫廷演出,上述那些性格舞蹈的元素也在那里扎下了根。

在性格舞“出场”中占优势的是一些滑稽、闹剧性质的现实生活的形象,这一情况又一次证明了市民戏剧对宫廷戏剧的影响。

谈论怪诞的性格舞“出场”^①时一刻也不能忘记,现身其中的来自民间的人物总是被涂上讽刺丑化的色彩。因此,写实主义的性格舞“出场”渗入宫廷舞台,不能看作是同情平民百姓的特征。这些经过宫廷解读的“下流的”、“庸俗的”舞蹈和特技,是在强调“上等人”和“下等人”之间的距离,并且通过故意使用怪诞手法处理这类形象,招来观众对“下等人”的恶意嘲笑。然而,当时的演出中能有平民类型人物出现,这一现象无疑值得肯定。

在莫里哀的芭蕾喜剧中,性格舞“出场”找到了自己的最高形式,它们已经是承载戏剧性的形象舞蹈了。

从《讨厌鬼》(1661年)到临终前最后一部作品《心病者》(1673年),作为插舞场面的作者,莫里哀的创作一路攀升,在《醉心贵族的小市民》(1670)中达到了戏剧和舞蹈两方面的高峰。“莫里哀及其在舞蹈艺术中的作用”这一题目,值得进行专门的和深入的研究。

我们理解为什么莫里哀认为有必要在《讨厌鬼》的前言中作出如下的声明:“因为所有这些不是让一个人满意,那么也许会发现某些来自芭蕾的段落进入喜剧以后显得不像其他段落那样自然。”莫里哀必须取得排演中的唯一的作者大权,才能彻底发挥让芭蕾插舞与剧情有机地联系在一起的构思。

如果说在《讨厌鬼》中我们只见到作为某一场戏的结尾的舞蹈、牧童牧女的传统舞蹈,那末在莫里哀较为晚期的剧本里写实主义性质的人物或者逐渐排挤宫廷舞蹈形象,或者以喜剧方式再现他们(例如,《屈打成婚》中对寓言人物的描写就是这样)。在《醉心贵族的小市民》中芭蕾完全参与戏剧行动。剧本的高潮——对挤进贵族社会的资产阶级暴发户的嘲弄,是在第四幕的舞蹈化的土耳其仪式中得到解决的,这个仪式让我们不能不承认性格舞蹈的情节性有了很大的提高。从上舞蹈课起(它与茹尔丹的形象有直接联系),到土耳其仪式为止,《醉心贵族的小市民》中的性格舞蹈都是沿着全剧的戏剧结构主干线发展的。

莫里哀在其芭蕾喜剧中顽强地实现的这些意图,并没有在宫廷芭蕾编导的作品中得到运用。恰恰相反,音乐舞蹈院(即巴黎歌剧院的前身——译注)引导芭蕾歌剧远离具有情节和性格的舞蹈。因此一百年后,当资产阶级的芭蕾改革家们继续莫里哀的试验,把舞蹈剧的戏剧结构和形象问题当作自己的原则性纲领的中心提出来的时候,人们觉得这完全是新的发现。

但是无论莫里哀的时代也好,一百年以后也好,都有过另一种远离福莱书中制定的学院派“跳舞规则”的舞蹈实践,它是建立在高超的专业技术和丰富的民间性格舞的动的基础上的。我们指的是在集市上表演的流浪滑稽艺人,他们在各种戏剧体裁中都显得敏锐灵巧,既掌握“职业喜剧”(comedia dell' arte[或译“即兴喜剧”——译注])的高级技术,也掌握宫廷舞蹈票友的那套不太复杂的动作。

^① 不言而喻,所有这些“出场”都经过审美上的修正。在普留尼耶的书中载有同时代人就皇家舞台上的表演有多少(民间)真实性的问题发表的言论。对被允许登上舞台的民间舞蹈进行修正,是芭蕾史上始终存在的现象。

兰勃朗齐(G·Lambranzi)的出色的著作《戏剧舞蹈的新滑稽流派》(纽伦堡,1716年)中配有文字说明的一组版画,为我们再现了这些流浪艺人的技艺。兰勃朗齐完全不是院士,他是一位将形形色色的风格手段熔于一炉,用动作表现人生世态的戏剧实践家。他的书从讽刺、怪诞、滑稽、漫画和喜剧的不同角度向我们展现了各种写实主义舞蹈的形象。但是我们一着手研究他的版画或者文字说明,我们总会注意到一个共同的现象:他介绍的舞蹈技术要比与他同时代的巴黎歌剧院演出的芭蕾丰富和写实得多。

18世纪70年代的巴黎人惊叹过女舞蹈家海涅尔在皇家舞台上表演的pirouette^①,把它说成是某种发明、新创造。他们之所以这么说只是因为他们此前没有见过pirouette,也没有读过兰勃朗齐那本多次提到过pirouette的书。不仅如此,书中还列举了一系列已为当代性格舞蹈熟知而18世纪的芭蕾做梦也没有想到的动作(屈腿做的民间pirouette,各种形式的蹲跳,劈叉和变化甚多的转脚)。舞蹈性的舞台调度(武术技巧性的,民族特色的,当地风情的),在兰勃朗齐那里总是处理得那么令人信服,不只是在导演手法上和情节安排上,也包括动作的选择,而且还体现出性格和形象的特点。

在这本书的前言里,兰勃朗齐特别强调了性格和形象这一原则,他说:“小丑以及与之类似的其他人物应该按照各自的特殊的风度来演。例如,斯卡拉马什、阿尔列金或者普尔契涅拉(这是职业喜剧中的三位主要定型角色——译注),如果去跳小步舞、库兰塔、萨拉班达,那就不合理。恰恰相反,他们中间的每一个都具有唯他独有的、必不可少的、搞笑的和滑稽的舞步和风度。”

这一警告,其矛头直指否定舞台形象的学院派舞蹈(指巴黎歌剧院的前身皇家音乐舞蹈院——译注),但是兰勃朗齐的利箭当时并没有给这一派人造成丝毫的伤害。还需要经过四分之一三个世纪,由兰勃朗齐的众多同行——下层职业舞蹈演员和编导创作出来的“下流舞蹈”的许多动作才会成为资产阶级芭蕾改革家们手中进行革新的武器。

三

在资产阶级对舞蹈艺术重新评价和重新思考的时代,对待民间舞蹈有了不同的态度。对宫廷芭蕾的学院派体系的第一次进攻是诺维尔在1760年发动的。

争取以民族特点丰富舞蹈的斗争——只是诺维尔改革活动的一个部分。为了捍卫性格体裁(按照他的术语体系,叫“喜剧体裁”)应该享有的艺术价值的权利,诺维尔与他的对立面进行论战:

“不应该认为喜剧体裁不可能特别地引人入胜……所有阶级的人都天生具有崇高的情感、痛苦和激情。”^②

他建议研究民间舞蹈,把它看作是舞台舞蹈的源泉:

“小步舞是从安古列姆流传到我们这里的,布列舞的故乡是奥维尔尼。在里昂我们找得到加沃特的最初萌芽,手鼓舞则起源于普罗旺斯。”^③

“应该旅行”,他下结论说。应该研究民间舞蹈并且利用它们。

诺维尔回忆德国的乡村舞蹈时显得多么的高兴:“在日耳曼的各省舞蹈变化无穷……比方说

① 海涅尔(1752~1808),巴黎歌剧院1768~1782年的女舞蹈演员,老维斯特里的妻子。关于pirouette,参见拉漠:《舞蹈大师》,巴黎1725年法文版。

② 《舞蹈经典文选》,列宁格勒1937年版,第49页。

③ 同上,第42页。

诺维尔天才地预见到舞台舞蹈今后的发展将会依靠从现实生活中汲取各种元素充实自己,因而他猛烈抨击那些强迫“所有民族按同一风格,按同一精神气质行动和跳舞”的芭蕾编导。他说,如果这样,“法国舞蹈将会与任何一个民族的舞蹈没有差别,它的表演不再会有性格特征,不再丰富多彩。”^①

但也不要太被以上引用的言论所迷惑。推行自己的主张时诺维尔是非常小心谨慎的——在实践中他采用民族舞蹈和民间元素只是为了丰富古典芭蕾舞。“不要强迫创作者成为复制者。要给予他‘随意(改动)’的特权。”“我们要把不崇高的东西变为崇高。”——他一再表明保留意见。

但是,尽管在实际操作上有局限性,诺维尔的言论毕竟在大体上指明了民族舞蹈今后在舞剧中如何发展的道路。

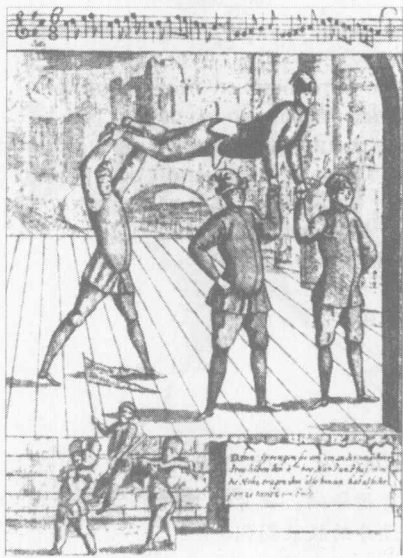
四

Danse de caractère(性格舞)、ballet demi-caractère(半性格芭蕾舞剧)这两个术语越来越经常地出现在 18 世纪末的芭蕾演出的海报上。关于这一现象,我们想专门谈谈。过去顶多只是记载了这一事实,并没有把它与 18 世纪末的法国舞蹈艺术中的总体现象联系起来研究。实际上诺维尔的时代面临着一场轰轰烈烈的芭蕾改革。改变题材,扩大其范围,而更主要的是提倡舞蹈的形象性,找到能够表达舞剧的思想及其人物的性格的舞蹈语言——诺维尔的,这些要求不久前还似乎只是书本上的空谈,到临近 19 世纪时人人觉得已是势在必行的迫切需要。

于是在那个时期,与寓喻、神话、歌颂享乐和英雄等等性质的舞剧相对立,出现了冠以“半性格”、“性格”等新副标题的舞剧。

列举舞蹈体裁时,诺维尔不仅提到半性格舞蹈,还提到性格舞蹈,他还举出绘画的实例来说明“崇高”舞蹈和喜剧舞蹈的区别^②。

情节取材于生活的性格芭蕾舞剧体现出资产阶级改革家们先进的试验倾向。与巴黎音乐舞蹈院(即巴黎歌剧院的前身——译注)按照宫廷舞蹈美学的种种规则创作出来的“典雅的”演出不同,这些将所有体裁混杂一起,违背既定的规则和章法的舞剧,真的叫当时的观众觉得粗俗。舞剧的作者们在选择手段时不再缩手缩脚,而是从集市戏班子的哑剧、软功演员的特技、集市广场上的杂耍演员的表演手法以及踩绳索跳舞者的节目中汲取了这些手段^③。



兰勃朗齐:《戏剧舞蹈教程》滑稽舞蹈的结尾(1716 年)中的插图

① 《舞蹈经典文选》,列宁格勒 1937 年版,第 42 页。

② 诺维尔说,“著名的凡洛的历史画是严肃舞蹈的图像,多情的布舍的画是半性格舞,而无法模仿的泰尼尔斯则是喜剧舞蹈”。参见《舞蹈经典文选》,第 53 页。

③ 性格芭蕾的“大姐”——喜歌剧的形成,在摧毁宫廷音乐戏剧方面起过巨大的作用。

这些新鲜玩意儿打破了过去关于芭蕾的观念,而且全都是与性格舞蹈有着联系。这样一来,早先提出的“性格舞蹈是有形象的舞蹈”这个概念又重新复活。性格舞剧的主人公是农夫、士兵、工匠、强盗和贵族,而且一般都是以嘲弄的方式来演贵族的。

那个时代的芭蕾舞剧以新的体裁确定下来,并且创造出一种新的舞蹈语言——性格舞蹈。

老勃拉什^①的舞剧《磨坊主》被斥责为庸俗因而不能在巴黎上演,但却在法国外省甚至在俄国获得巨大的成功。一系列国家出现了自己的与勃拉什的生活滑稽戏相似,但根据当地的趣味作了涂抹改动的舞剧,在这个意义上改动最大的自然要数俄国的帝国剧院。尽管有这种改动,我们仍然能够了解到编导们采用了哪些表现手段。

《磨坊主》的舞台生命超过了一百年。斯托科尔金回忆自己扮演该剧的主角索丁奈时说:“在提到的这个角色中我舞蹈不多,主要是要把叫人相当头痛的武功特技跟滑稽哑剧表演结合到一起。”



滑稽舞蹈。画家博凯为诺维尔舞剧设计的服装图(18世纪)。

请注意斯托科尔金说出的角色的特点——“(古典)舞蹈不多”。18和19世纪改革派性格舞剧的极其典型的特色是,它们的作者避免用传统的舞蹈手段来处理舞台冲突。他们觉得,取自周围现实生活,取自真实的世界的人物,不能采用宫廷戏剧的风格化了的人物(世外桃源的牧童牧女、卖弄风情的侯爵、奥林匹亚山上的众神以及种种神话和寓言人物)原有的舞台语言。像磨坊主、长工、农家少女、割麦人这类人物,可以像小丑那样出洋相,做一些体操的或者武功的动作,表演哑剧场面,跳些民间舞蹈——干什么都行,就是不能跳“(古典)芭蕾舞”。

甚至连18、19世纪之交的先进的舞剧编导也是抱有这种想法的。

跳舞的时候一秒钟也不能脱离决定这个或那个形象的现实生活。在这种情况下,来自现实的主人公当他成为舞剧人物的时候又能做些什么呢?随着节奏做些怪诞的动作,跳些民间舞蹈或者再现一些别的自由发挥、怪里怪气的舞蹈——为了不造成虚假的印象,在其中只是以非常谨慎和隐隐约约的形式偷用一些老的宫廷芭蕾的插舞。与此同时,编导像躲避瘟疫似地远离与剧情无关、以炫耀技术为目的的舞蹈。正由于这个原因,所有这些舞剧都有一个典型的特点:舞蹈相对贫乏。

现代写实主义舞剧的曾祖母——1786年首次排演的《无益的谨慎》^②(编导:多贝瓦尔),正是这类新作的不可朽的代表。

这部舞剧的最初名称——《关于麦秸的舞剧》(Ballet de la paille),又名《善离恶只有一步》,明显含有挑战的成分,这个剧名也好,割麦人群舞(看起来缺乏诗意,因为它根本不像传统的宫廷的田园牧歌)和其他一些受剧情严格制约的舞蹈也好,我们从中都可以发现大革命前夕的法国的

① 让·勃拉什(1765~1834),法国舞蹈家,1781~1786年在巴黎歌剧院担任演员和编导,后来在马赛等地工作。

② 即《关不住的女儿》,据后来的考证,它1789年首演于法国波尔多市——译注。

性格舞剧这种新体裁的引人注意的特征。这些舞剧的结尾沿袭了宫廷“大芭蕾”(grand ballet)的传统(在闭幕之前表演群舞而毋需特别的情节上的理由),然而在这些结尾中,我们也可以找到许多新东西:在《无益的谨慎》中是农村的婚礼舞蹈布列舞,在《磨坊主》中是奥维伦的民间舞蹈。

总之,在这里我们也见到,“编导”不愿意采用旧芭蕾舞剧的手段,而是把舞台舞蹈带进了民间生活的层次。

但是,为《磨坊主》、《无益的谨慎》、《逃兵》等性格舞剧拍手叫好的法国资产阶级的池座观众也好,芭蕾史学家也好,都没有注意到喜剧性芭蕾舞剧的艺术思想倾向。谁都没有对它们与莫里哀(芭蕾喜剧的编剧和导演)的作品互相呼应这一点作出评价。

上文我们曾经指出,在资产阶级革命时代性格舞剧是反对停滞不前的宫廷舞蹈演出的一种斗争手段。然而到了19世纪40年代性格舞剧的内容变得陈旧,道德教诲的倾向退居次要位置,让位于娱乐因素。为了迎合资产阶级的“体面”,舞蹈手段被学院(规范)化,而从性格舞剧转入芭蕾舞剧的只是一些剥去外壳的、脱离了原生态基础的舞台民族舞蹈,只是因袭传统才保留了它们的“性格舞蹈”的名称。

充满情节内容的大型性格舞剧逐渐衰亡,只剩下单个的民族舞蹈节目,但仍在沿用原先的体裁名称(即仍称为“性格舞蹈”——译注)——这个复杂的、跳跃性发展的过程贯穿19世纪的前半个世纪。后面我们还会回过头来讨论这个问题。

必须记住,给民族舞蹈的舞台形式贴上与它们并不相符的体裁标签“danse de caractère(性格舞蹈)”,即“有形象的舞蹈”,是历史性误会的产物。这个误会是通过什么样的途径产生的呢?我们试图予以说明。

五

诺维尔提出了一种新的舞蹈理论,在法国资产阶级革命以后不久,实践这一理论之风遍及各地。革命动摇了整个西欧的经济基础和社会基础。

拿破仑的战争(指1803—1814年间接连不断的战争——译注)摧毁了西欧各国闭关自守的藩篱,刺激正在建立的资本主义对新的市场、新的加速(资本)积累的方式产生巨大的兴趣。

开往俄国的50万法国大军里有几十个民族的成员,在拿破仑的兵营里可以听到几百种方言。在挺进意大利、奥地利、西班牙、普鲁士的胜利进军中,拿破仑的军队以及跟随其后的后勤部队(包税商、供应商、军需官、史学家、演员等等)用贪婪的目光仔细观看异国他乡的一切,急于把被占领的南方和东方各国的“洋货”带进巴黎^①。

求知欲强、思维敏捷的青年舞蹈家和理论家勃拉齐斯(Carlo Blasis)^②在其著作中反映出19世纪初舞蹈艺术的巨大进步。

勃拉齐斯是在资产阶级改革大潮中成长起来的,作为像维斯特里、加尔杰尔这样的大师的弟子,他在其第一本理论著作《舞蹈理论与实践》(Théorie et pratique de la danse, 1820)中发展了我们上面曾经提及的诺维尔关于舞剧艺术的三种体裁的理论。有一点值得注意,勃拉齐斯在应

^① 我们首次发表彩色版画《哥萨克舞》的复制品(见第12页图),这个舞蹈毫无疑问是在联军和俄军占领巴黎的影响下的产物。

^② 卡尔洛·勃拉齐斯(Carlo Blasis, 1795—1878),意大利舞蹈演员、编导和杰出的教师。著有一系列的舞蹈论著。