

WUDAO HE WUJU SHUXINJI

舞蹈和舞剧书信集



上海文艺出版社

舞蹈和舞剧书信集

[法] 若望-乔治·诺维尔 著

管震湖 李胥森 译

上海文艺出版

舞蹈和舞剧书信集

[法] 若望-乔治·诺维尔著

管震湖 李胥森译

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 江苏苏州印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 6.25 字数 137,000

1982年5月第1版 1982年5月第1次印刷

印数: 1—6,000册

书号: 8078·3352 定价: 0.66元

诺维尔与他的《舞蹈和舞剧书信集》

——译者前言

若望-乔治·诺维尔(Jean-Georges Noverre), 1727 年生于巴黎, 1810 年卒于圣日耳曼-昂-莱伊, 是著名的法国舞蹈家、出色的芭蕾舞大师、积极的舞蹈革新家。作为情节芭蕾舞的创始人, 他的现实主义舞蹈理论, 从本世纪初开始受到注意, 对后世产生不可忽视的影响。集中表现在这本《书信集》中的诺维尔的美学理论、文艺理论、舞蹈理论必将受到我国广大读者的重视, 尤其将为舞蹈界普遍注意和悉心研讨。

诺维尔出生在一个法籍瑞士血统军官的家庭, 但违背他父亲要把他培养为军官的愿望, 从小就表现出爱好戏剧, 尤其爱好舞蹈的倾向。幼年时即师从享有全欧盛名的大师路易·杜普瑞 (Louis Dupré, 1697—1774), 在皇家音乐学院 (L'Académie royale de musique) 舞蹈班学习。1742 年 8 月, 诺维尔在路易十五枫丹白露宫廷首次登台演出, 翌年又在圣洛朗赛会上演出舞蹈, 但都只是按照当时习俗, 同其他芭蕾舞演员一起, 在歌剧中穿插舞蹈节目。不久以后去普鲁士参加大师若望·巴特勒米·拉尼 (Jean Barthélemy Lany, 1718—1786) 领导的芭蕾舞剧团, 为腓特烈大帝宫廷服务, 以

后又巡回演出于全德意志，直至 1747 年。回到法国以后，在斯特拉斯堡、马赛和里昂轮流演出舞蹈。1749 年被巴黎喜歌剧院选中为芭蕾舞大师，上演了他的第一部芭蕾舞创作《中国节日》。以后又上演了《青春泉》和其他几部舞剧。尤其是《中国节日》以其中许多大胆创新尝试而受到观众的热烈欢迎，但这些舞剧表现出来的革新精神并不为守旧的舞蹈界欣赏，他甚至被拒绝获得巴黎歌剧院芭蕾舞大师的职位。

然而，与诺维尔同样富于首创精神的英国著名戏剧演员大卫·加里克(David Garrick, 1717—1779)，早在巴黎即已注意到诺维尔的卓异才能，这时便邀请诺维尔到伦敦去参加他所领导的德律里巷剧院。两人的合作和友谊，在英法两国戏剧史和舞蹈史中成为长期传诵的佳话。尤其在年轻的诺维尔方面，所受影响是终身不可磨灭的。大致而言，革新家诺维尔成长和成熟的过程，深受三个人的影响：第一个是他的受业老师拉尼，第二个是在他初出茅庐时已享有盛名的舞蹈女演员玛丽·萨蕾(Marie Sallé, 1707—1756)，第三个便是曾赞誉他为“舞蹈界的莎士比亚”的加里克。

这时爆发了英法之间的“七年战争”，这位法国舞蹈家只好中断他的事业，离开伦敦剧坛提前回国。

保守大本营巴黎歌剧院仍然拒绝承认这位载誉而归的革新家，尽管路易十五的情妇蓬帕杜夫人一再为之奔走调停，还是拒绝授予歌剧院芭蕾舞大师这一最高荣誉头衔。诺维尔愤然离去，再度前往里昂，从 1758—1759 年，以两年的时间奋勉努力，用大量芭蕾舞剧创作证实自己的理论主张。这些舞剧主要是喜剧性的，其中有《书信集》中提到的《后宫里的醋海风波》、《没有情敌的嫉妒者》、《乡村新娘》、《雷诺和阿尔米德》，但也有悲剧性的，例如《阿雅克斯之死》、《俄菲乌斯地狱之行》。

接着,他于1760年先后在里昂和德国斯图嘉特发表了这部名著《舞蹈和舞剧书信集》,顿时引起轰动。按照里昂的初版(也就是我们所译的巴黎1978年重印版),一共有十五封致某位虚设的“先生”的书信。如果把作者生前和死后问世的各版所辑一并计算,书信总数则为三十五封。

1760—1768年他在查理·欧仁公爵给予的丰厚财政支援下,得到画家、布景设计师博盖(Boquet)和塞凡多尼(Servandoni,1695—1766),舞蹈家多伯伐耳(Dauberval,1742—1806)和勒·皮克(Le Picq,1749—1806)等锐意革新的艺术家的帮助,创作并上演了大量芭蕾舞剧:《帕里斯的评断》、《美狄亚》、《安东尼和克雷娥帕特腊》、《赫克勒斯之死》、《亚历山大的宽宏大量》、《狄雅娜和安德米昂》等等。尤其是《美狄亚》,由著名舞蹈家加埃斯坦·韦斯特里(Gaéstan Vestris,1729—1808)扮演男主角雅森,获得巨大成功,并由于韦斯特里的努力,曾得在巴黎歌剧院上演。至此,诺维尔作为芭蕾舞大师的声誉大振。尽管如此,他的革新主张仍然没有得到巴黎权威的承认。

1768年,诺维尔迁居维也纳,与音乐家格鲁克(Gluck,1714—1787)合作,创作了舞剧《贺拉斯》、《伊菲惹尼雅在奥立德》、《阿耳塞斯特》。音乐和舞蹈方面的这两位革新家在维也纳合作了七年之久。这七年中,诺维尔还创作了《水手的节日》、《阿岂斯和加拉特雅》、《维斯塔耳》等舞剧。

然后,他在米兰居住了两年,任米兰的公爵剧院芭蕾舞大师,创作并上演的大量舞剧中有《萨兰席的圣洁少女》、《巴格达赛会》、《米兰公爵加莱阿丘》等,是他舞剧创作最为丰盛的时期。

从米兰,诺维尔巡回演出于那不勒斯、里斯本、维也纳各

地，并再次去伦敦与加里克合作。但他内心念念不忘要在巴黎歌剧院担任芭蕾舞大师。

以后，由于他的学生玛丽-安东瓦奈特（王储路易十六之妻）的努力，他被请回法国，由国王路易十五任命，担任他渴望已久的这一职位。在歌剧院的五年中，诺维尔不仅遭到嫉恨者的反对，始终未敢就任大师一职，最后被迫离开歌剧院，而且受到巴黎观众的冷遇。他上演的舞剧，无论是已经成功的旧作，还是创新尝试的新作，甚至由莫扎特作曲的《无聊琐事》，不是完全失败，就是没有得到企望的成功。因为巴黎观众既习惯于陈规陋习，也期望这位革新家能拿出更孚众望的东西来。尽管这样，他在这段时期作出的进一步革新尝试，尤其是《加拉特雅的任性》这部舞剧中第一次废除了人声，仍然是值得称道的。

法国资产阶级革命时期，诺维尔鉴于自己与玛丽-安东瓦奈特王后的密切关系，自行流亡至伦敦。就在路易十六夫妇被革命处决的同一天，他的新作《坦培幽谷的夫妇》在伦敦皇家剧院上演。同一家剧院还上演了诺维尔的其他舞剧，其中他的旧作《伊非惹尼雅在奥利德》获得了极大的成功。这就成了他的“天鹅之歌”^①，从此他没有任何舞剧创作。

回到法国以后，他定居于圣日耳曼-昂-莱伊，从事编著舞蹈百科辞典。1810年10月19日死于贫困潦倒之中。

诺维尔留给后世的主要是他的这部《书信集》。然而这些主张在他生前并不见容于世，特别是在巴黎歌剧院的五年中，他的实践活动未能获得成功，连累他的理论一起遭到全盘否认，人们竟然利用他主张革新的论据反过来抨击和挖苦他的

^① 据欧洲民间传说，天鹅临死的鸣叫声特别优美。转喻文艺家的最后杰作。

实际演出效果。其原因首先在于当时法国舞坛仍然是由亨利四世开始的、由路易十四大力扶植起来的宫廷芭蕾舞独霸的天下。在诺维尔主要活动的时代——路易十五统治时期，即使这种纯粹作为娱乐杂耍、歌剧的穿插和陪衬的舞蹈也日趋衰落。曾有一个时期，舞蹈从戏剧的合唱队中独立出来，超乎戏剧情节之外，放射它作为独特表演艺术的异彩；到了这时，却已经丧失“作为其灵魂的那种表现上的特色”，只成为“无比乏味、无比杂乱”的胡蹦乱跳，只是以其杂乱热闹场面、无端卖弄高难度动作，吸引着本来就是为了看个噱头的宫廷贵人。

诺维尔主张舞剧以至一般戏剧应该服务的主体观众——“剧院里座位较低”的那些人，即第三等级，尚在争取社会生活中应有的地位，还不能改变任何领域里根深蒂固的秩序。这些被诺维尔认为“有教养的观众”，早已看腻了一百多年来因循沿袭的那些节目。然而，那些王公贵族囿于习俗成见，仅为宫廷效劳的舞蹈大师们也只愿或者说只敢刻板抄袭陈规陋习所允许的东西，而且为了自身的利益，不允许任何改革尝试。

与此同时，一股强大的守旧势力统治着整个法国，以至整个欧洲的文艺界。文艺复兴已经失去了它的光辉。以恢复古代光荣为初衷的古典主义，为了维护权威和王冠，正在形成新的清规戒律，束缚着人们的自由思想，压迫着人们的创新精神，甚至连它自己的大师的典范作品也遭到禁锢。例如红衣主教黎希留就以不合“三一律”为借口，发动相当强大的运动企图扼杀高乃依的《席德》。拉辛的不朽名著《费德尔》最初遭到的抵制也是人所共知的。而在此之后多年，伟大的唯物主义者、法国资产阶级革命先驱狄德罗的文学杰作《拉摩的侄儿》，竟然不能在法国发表，必须由他的后辈歌德先译为德文，

然后又从德文转译为法文，于作者逝世三十七年后，才得混充原著在法国出版。

就在这样的時候，诺维尔大声疾呼要为奄奄一息的芭蕾舞开辟新的道路，灌注以新的生命，使用艺术手段善善恶恶，惩恶赏善，就必然遭到冷遇。这就解释了当时反对诺维尔的革新理论的根本原因。

如果我们说诺维尔“舞起八代之衰”，那绝非偶然。大约在十八世纪时，声势日益浩大的启蒙运动就在法国兴起。正是这个运动的要求：“思维着的悟性成了衡量一切的尺度”（恩格斯：《反杜林论》），鼓舞着诺维尔敢于向既定权威冲击。而举凡我们在上面提到的那些勇于革新的文艺家们，无论他们与诺维尔的个人关系如何，也给予了巨大助力。从他深受影响的玛丽·萨蕾，经过加里克，直到诺维尔后一世代的鲁道夫·冯·拉本，为宣传和实践他的理论都作出了贡献。

我们要特别提到法国的启蒙运动。响亮着孟德斯鸠、伏尔泰、狄德罗名字的这个强大的“不承认任何权威”、“一切都受到无情批判”（同上）的思想运动，深刻影响着年轻的诺维尔。虽然我们还不能占有更多的传记材料，仅从《书信集》来看，他对于这些启蒙者、文艺各方面的大师，尤其是对狄德罗的崇敬是不可抑制的。他为集中他们的启蒙思想的《百科全书》提出积极建议，又以狄德罗的文艺理论和戏剧实践^①作为这些信件的结束，正表明了他竭诚拥护之意。更重要的是，诺维尔在这些书信中一再以明确词句，也以整个主旨宣扬狄德罗在《家长》一剧前言《对话录》中的美学观点、戏剧和舞蹈理论和革新主张。概括为一点，那就是诺维尔贯穿于《书信集》

① 狄德罗运用其哲学理论于戏剧的实践虽不很成功，但对诺维尔的影响仍然是巨大的。

中的基本论点：舞蹈，以至任何艺术，必须是大自然的摹写，取法于大自然，以自然纯真、质朴无文的表现，再现并美化现实世界中的美，鼓舞人们达到更为开阔的境界。

孟德斯鸠、伏尔泰、狄德罗、卢梭的伟大唯物主义美学观点，被诺维尔在舞蹈领域中进一步发扬，达到了他的前辈（例如杜普瑞和萨蕾）不可望其项背的境地。

这些在舞蹈界开创新纪元的主张，大要为：

舞蹈首先必须是大自然的忠实摹写。我们知道，伟大的列宁解释哲学路线的两种根本对立，指出恩格斯主张的“一条路线是：感觉给我们提供物的正确模写”；列宁明确倡言：“物存在于我们之外，我们的知觉和表象是物的映象。”难道作为反映主体的人，在其一切活动中，还能有基于这个“正确模写”、这个“忠实摹写”之外的其他虚幻尝试吗？如果有的话，属于物自身之外的这些“存在于我们之外的现实”，是绝对经不起实践检验的。那只能是狄德罗所说的自认为“宇宙的全部和谐都发生在它（自己）身上”的“世界上仅有的一架钢琴”，发了疯的钢琴的狂乱。诺维尔可能不怎么理解这架发了疯的钢琴——贝克莱主教的全部主张，但是，他根据对于不正确事物的批判，对于正确事物的爱戴，根据自己可以说是早熟的舞蹈实践思考所得出的结论，正是符合了辩证唯物主义的基本观点。这也是一切忠实于艺术的人——无论他宣布的哲学见解如何——不论自觉或不自觉，所不能不达到的结论。

从这个根本原理出发，诺维尔要求作为大自然的孩子的艺术家在自己的艺术中表现自然的质朴无文的美。那就是说，一不要人工雕琢，二不要千篇一律、程式化、刻板抄袭，必须以极其多样化的手段，充分表现丰富多采的大自然。这个大自然，在诺维尔的用意上，其实就是无比丰富地表现着时代

特征的社会现实生活。

那么，诺维尔是不是仅仅如后世有些人所主张的那样自然主义地摹拟自然呢？不是。作为反映论的根本，一切正确美学原理的出发点必须是师法“自然”，但是，作为特殊方法论的美学，一切艺术就其对于感受主体的人来说（也仅仅是在这种关系上），还必须高于自然本身，不是增添什么疯狂的主观意念，而是以艺术所特有的魅力，使这个被忠实摹写的自然更为强烈地感动读者、观众、听众，感动一切不为偏见所蒙蔽的敏于感受的人们。按诺维尔的说法，要打动一切体格健全、心智健全的人。

“一幅美丽的图画是自然的摹写，而一出美妙的舞剧则是自然本身，为这一艺术的全部魅力所美化的自然本身。”（《第四封信》）诺维尔更多注意的是如何强烈地艺术感染，或者叫做“使人愉快”、“令人陶醉”、“引人入胜”。

既然艺术只能是大自然的忠实摹写，那就要以舞蹈中的一切情景产生诺维尔所说的“艺术真实性”。也就是说，虽然在舞台上只是摹仿，观众却以整个心灵感受到实有其事，随着扮演者深入角色而深入到此情此景之中。

为此，诺维尔主张舞剧艺术必须按照大自然的千差万别，以千差万别的手段描绘内心激情，“借助于运动、手势和面容，把我们的感情和激动传导到观众的心灵中去”。这就不是任何人工雕琢、矫揉造作的姿态和动作，任何追求时尚的虚饰或浮夸所能做到的。“艺术之功就在于掩饰人工”，大体上接近于我们常说的“巧夺天工”。

他再三强调力戒单调和千篇一律。针对当时的弊病，明确提出：“如果要使我们的艺术接近于真实，就必须少注意腿，多关心手臂；放弃翻筋斗，改变为手势；少用大难度动作，多运

用面部表情；表演中少用点蛮劲，多用点心智；放心大胆地摒弃狭隘的学院规则，而去遵从自然印象；使舞蹈有灵魂、有情节，非此不能引人入胜。”并极力主张废除舞蹈中使用面具、小桶裙和鲸骨裙^①。这对今天的读者来说，可能很难理解废除这一恶习竟然如此费劲，可是人们怎能想象二百多年以前，舞台上尽是一些大头娃娃在那里甩臂动腿，而且不分男女都得套上不伦不类的鲸骨裙呢！

诺维尔反对的学院规则中，特别提到了从古希腊以来奉行已久的“三一律”。他明确指出，“芭蕾舞不受三一律的约束”，认为只要构思统一，各个场景协调一致，舞剧的艺术效果就能够达到。诸如此类的束缚“加之于芭蕾舞创作，就会把它彻底毁灭”，芭蕾舞魅力之所在——多样性也就不存在了。

诺维尔反对“三一律”，利用的是古希腊亚里士多德关于诗的构成有两个部分——质的部分和量的部分的理论。在这些书信中，诺维尔一再言必希腊、罗马。其实，正如文艺复兴巨人和启蒙运动巨人一样，这个舞蹈界的伟人所说的古代，只是文学艺术应该达到的理想境界。假托于古，正是瞩目于未来。资产阶级当其方兴之时，在文艺界挥舞着“返回古代”大旗，呼唤着的却是它自己未来世界速速来临，这已经不是什么秘密了。

根据上述种种原则，诺维尔还在舞剧编导、题材选择、芭蕾舞教学、舞台演出、服装、舞剧和其他剧种以及音乐、绘画的关系和舞蹈演员自我修养……几乎涉及舞蹈的一切方面，都

① 小桶裙是十七、八世纪男舞蹈演员穿的一种象我们现在所见连衣裙式的舞蹈服装。鲸骨裙是当时芭蕾演员必须穿的大而长的裙子，内用鲸骨作架。

提出了革新主张。

不幸，这样的一位革新家提出的超时代主张，在当时遭到的只是打击和歧视。他所创作的一百五十多部涉及各种体裁的舞剧（除了拉本想在 1772 年重新上演的《阿伽门农王之死》以外），也没有在舞台上再现，以至今天无从判断其价值了。也许是这些舞剧确实并不值得重新搬上舞台，就象有人所说的那样，从理论到实践总是有很大距离的，诺维尔的贡献仅仅在于他提出了革新舞蹈的理论；但也可能是由于这些舞剧本身以外的原因，使得它们被湮埋在遗忘之中。这就很难查考了。

但是，这部《书信集》仍然是探究舞蹈理论的重要著作之一。这不仅因为它是当时那个时代尖锐矛盾斗争的产物，在那场斗争中指示了舞剧前进的方向，而且是因为它的影响传至后世，为舞剧改革，以至成为一门独立的艺术铺平了道路。

译者对于舞蹈实在是门外汉，以上所谈，难免有班门弄斧之嫌，译文也多有不当之处，尤其是舞蹈用语不免失之生造，恳请读者指出错误。最后，感谢丁宁同志对初译稿提出的宝贵意见。

译 者

一九八〇年“五一”前夕于北京

出版说明

法国著名舞蹈家、情节芭蕾舞剧创始人诺维尔 (Jean-Georges Noverre, 1727—1810) 的这本以书信形式写成的论文集里, 集中阐述了他的美学理论、文艺理论和舞蹈理论的见解。它涉及的范围甚广, 包括编导、题材选择、舞台演出、舞台美术、教学、演员训练和修养、舞剧和其他剧种以及音乐、绘画的关系等方面。该书对十七、十八世纪的芭蕾舞剧曾产生过巨大影响, 各国舞蹈界至今仍视为重要著作。

本书根据巴黎 Editions Ramsay 1978 年按 1760 年初版重印的法文版译出。书前的译者前言可供了解作者生平、主要贡献和时代背景的参考。所有注释, 除标明“诺维尔注”者外, 均为译者所加。为了便于查阅, 译者在每封信前加了提示式的小标题。

目 次

(1) 诺维尔与他的《舞蹈和舞剧书信集》

——译者前言

- (1) 第一封信 舞蹈只应该是对大自然的忠实摹写——对称必须让位于自然——艺术之功就在善于掩饰人工
- (7) 第二封信 手势动作是内心活动的忠实传导——舞剧应该通过视觉向心灵诉说——题材的处理：陈述、组结、解结——基本要素之一就是多样化
- (14) 第三封信 哑剧芭蕾必须始终贯穿情节——力求为所有演员设计不同的动作、表情和性格——只有表现力才能给予艺术以生命——不用头脑指挥脚，只能是机械动作
- (21) 第四封信 不要光迈舞步，要研究内心激情——弃绝陈规陋习，弃绝摹仿抄袭，要有独创性——爱你的艺术要达到热情洋溢的程度
- (27) 第五封信 舞蹈大师的知识应该是最渊博的——历史、神话、古诗、历代科学、几何学、布景制作、绘画、解剖学、音乐……都要知道一些
- (34) 第六封信 宇宙万物都可充作模特儿——艺术要促使人善善恶恶，赏善惩恶——色调的渐次处理——

- 身高的渐减律——颜色的和谐
- (46) 第七封信 我绝不盲目同意：没有情节、没有规则、没有才情、没有趣味的舞蹈是芭蕾舞——芭蕾舞不受三一律的约束
- (54) 第八封信 歌剧诗人、音乐家、芭蕾舞大师、服装设计师、布景师、画师、舞台装置师都应协调一致，求得共同的动人效果
- (79) 第九封信 面部表情是人体最有利于表达感情的东西——摧毁面具，获致灵魂
- (104) 第十封信 使舞蹈有灵魂、有情节，非此不能引人入胜——并不是拚命踢腿就可以当舞蹈家的——演员自己不流泪，怎能指望观众抛洒眼泪
- (115) 第十一封信 注意矫正形体的自然缺陷——因材施教——八字腿和罗圈腿
- (124) 第十二封信 腿的外开——跳跃的高度——善于合拍——舞步组合
- (140) 第十三封信 竞赛：繁荣艺术的宝贵动力——舞谱学
- (153) 第十四封信 感情和情节要由灵魂刻画，由面容着色，最后由眼睛给予大笔描绘，完成所有图景——力戒冗长——破格权利
- (167) 第十五封信 舞台应是人生的真实图景——即使我还没有达到目标，至少已找到可能达到目标的道路

舞蹈只应该是对大自然的忠实摹写——
对称必须让位于自然——艺术之功就在
善于掩饰人工

第一封信

先生，诗歌、绘画和舞蹈只是，或者说只应该是对美丽大自然的忠实摹写。正是由于摹仿得真实，拉辛^①等人、拉斐尔^②等人的作品不仅誉满当代，而且传之后代——当然，誉满当代比传之后代更为罕见。那么，有什么理由不把在各自时代即已声誉卓著的舞剧大师们的名字列入这些伟人之中呢？可是，知道他们的人简直寥寥无几；但这并不是芭蕾艺术的过错。一出舞剧是一幅图画，舞台就是画布，舞蹈演员的形体动作就是颜色，他们的面部表情就是——恕我这样表述——画笔^③，舞台场景的整体和炽热气氛、音乐的选择，还有布景和服装，就是给图画着色，而芭蕾舞大师则是画家；如果自然赋予他以火一般的热情和狂热，即，赋予他以绘画与诗的灵魂，那么，他必定也永享盛名。我敢说，艺术家在芭蕾舞领域中要克服的困难远远超