

首部芭蕾艺术全史
美国国家图书评论奖
《纽约时报》年度好书

Apollo's Angels: A History of Ballet

阿波罗的天使

芭蕾艺术五百年

[美] 珍妮弗·霍曼斯 / 著
周晓宇 杨菁 吕本明 / 译

 浙江人民出版社



Apollo's Angels: A History of Ballet

阿波罗的天使

芭蕾艺术五百年

[美] 珍妮弗·霍曼斯 (Jennifer Homans) / 著
周晓宇 杨菁 吕本明 / 译



 浙江人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

阿波罗的天使：芭蕾艺术五百年 / (美) 珍妮弗·霍曼斯著；周晓宇，杨菁，吕本明译。—杭州：浙江人民出版社，2019.5

书名原文：Apollo's Angels: A History of Ballet

ISBN 978-7-213-09140-7

I. ①阿… II. ①珍… ②周… ③杨… ④吕… III. ①芭蕾舞—舞蹈史 IV. ①J732.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 302159 号

浙江省版权局
著作权合同登记章
图字：11-2018-563号

启蒙文库系启蒙编译所旗下品牌

本书版权、宣传、文本等事宜，请联系 qmbys@qq.com

APOLLO'S ANGELS: A History of Ballet

Copyright © 2010, Jennifer Homans

All rights reserved.

阿波罗的天使：芭蕾艺术五百年

[美] 珍妮弗·霍曼斯 著 周晓宇 杨菁 吕本明 译

出版发行：浙江人民出版社（杭州市体育场路347号 邮编 310006）

市场部电话：（0571）85061682 85176516

责任编辑：高辰旭

营销编辑：陈雯怡

责任校对：戴文英

装帧设计：四月设计室

印 刷：山东鸿君杰文化发展有限公司

开 本：710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张：40

字 数：627 千字

插 页：25

版 次：2019 年 5 月第 1 版

印 次：2019 年 5 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 978-7-213-09140-7

定 价：198.00 元

版权所有 翻印必究



作者简介

珍妮弗·霍曼斯 (Jennifer Homans)，哥伦比亚大学文学学士、纽约大学现代欧洲史博士。早年是一位专业芭蕾舞演员，曾在北卡罗莱纳州艺术学院、美国芭蕾舞剧院及美国芭蕾舞学校学习，在芝加哥抒情歌剧院芭蕾舞团、旧金山芭蕾舞团和太平洋西北芭蕾舞团表演。目前她是一位卓越的舞蹈艺术与文化学者，为《纽约时报》《国际先驱论坛报》《纽约书评》和《澳大利亚人报》撰稿，还是《新共和》杂志的舞蹈评论家。

内容简介

《阿波罗的天使：芭蕾艺术五百年》是首部芭蕾舞艺术文化全史。作者以六十多万字的篇幅，详细叙述了芭蕾的发轫、传承、流变和发展，第一次完整呈现了芭蕾艺术的文化历程。芭蕾艺术深受古典主义、浪漫主义、表现主义、现代主义以及社会主义的影响，从最初的宫廷礼仪发展成为一门融合了多种艺术门类的高贵艺术。作者将芭蕾置于社会历史、政治经济与文化艺术的广阔背景下进行研究，揭示出芭蕾不仅是一门艺术，更是一种信仰与社会文化的象征符号。本书是公认的芭蕾艺术文化史的开拓性巨著，论述翔实、考证严谨、行文典雅，是了解西方文明史的一部佳作。

本书被《纽约时报》《出版人周刊》《旧金山纪事报》《洛杉矶时报》评为年度好书，荣获美国国家图书评论奖，中译本的推出弥补了国内相关领域的空白。

策 划：汪 宇
责任编辑：高辰旭
特约编辑：孙自磊
营销编辑：陈雯怡
装帧设计：四月设计室

出 品 人：汪 宇
出 版 人：叶国斌

我是尘世不可或缺的天使，
因为，通过我的双眼，你得以重见尘世的景象。

——华莱士·史蒂文斯
《尘世的天使》

年轻的阿波罗，金色的头发，
高居纷争的边界，神圣而威严，
荣光统摄一切，
全然凌驾于冗赘而渺小的尘世生活之上。

——弗朗西斯·康福德
《青春》

献给托尼

致 谢

此书的研究与写作历经十几载,源自于我一生对舞蹈的执着追求与挚爱。给过我帮助的人,给予我灵感的地方、书籍和表演太多太多,不能一一罗列。我由衷地感谢这一切。

写作《阿波罗的天使:芭蕾艺术五百年》的想法源自与杰罗德·塞格尔以及理查德·塞内特的对话,他们的作品与想法使我确信,写作一部关于舞蹈文化历史的书是很有意义的。一路上,其他许多历史学家都让我受益匪浅,但以下学者的作品对我的影响尤其重要,他们是:保罗·贝尼舒(Paul Bénichou)、奥兰多·费吉斯(Orlando Figes)、马克·富马罗利(Marc Fumaroli)、詹姆斯·H.约翰逊(James H. Johnson)、卡尔·舒尔斯克(Carl Schorske)、理查德·沃尔特曼(Richard Wortman)和弗朗西斯·耶茨(Frances Yates)。在舞蹈艺术方面,我的所得立于许多学者和作家的肩上,其中包括琼·阿科塞拉(Joan Acocella)、阿琳·克罗齐(Arlene Croce)、罗伯特·戈特利布(Robert Gottlieb)、已故的温迪·希尔顿(Wendy Hilton)、德博拉·乔维特(Deborah Jowitt)、朱莉·卡瓦纳(Julie Kavanagh)、玛格丽特·M.麦高恩(Margaret M. McGowan)、理查德·拉尔夫(Richard Ralph)、南希·雷诺兹(Nancy Reynolds)、蒂姆·肖勒(Tim Scholl)、罗兰德·约翰·威利(Roland John Wiley)和玛丽安·汉娜·温特(Marian Hannah Winter)。

我特别感谢法国芭蕾舞方面的先驱学者艾弗·格斯特(Ivor Guest),他热情地邀请我到他的家中,与我分享他的研究成果;感谢克莱门特·克里斯普(Clement Crisp)提出的严重警告,他指出应避免后现代术语,这一点十分重要;还有阿拉斯泰尔·麦考利(Alastair Macaulay)和珍妮·帕里(Jann Parry),为我付出了大量时间,并且就英伦芭蕾这一主题与我通信。我在写作过程中总会想

起伊丽莎白·肯德尔(Elizabeth Kendall)的作品,她本人对此书部分章节的细致阅读和给我提出的专业意见让我十分感激。琳恩·加拉福拉(Lynn Garafo-la)所树立的学术典范和给予我的指导极为可贵,她也阅读了部分手稿,并提出了批评意见。另外很关键的一点是,我要特别感谢菲利普·戈塞特(Philip Gossett),他在歌剧方面的开创性研究是我重要的灵感来源,他也十分热心地阅读了此书中关于意大利芭蕾的章节。安妮·霍兰德(Anne Hollander)则教我以新的眼光来看待表演者及其服饰。朱迪·金伯格(Judy Kinberg)仔细阅读了此书部分章节,于我而言,这具有无价的意义。

完成此书需要走访许多地方,我很感谢欧洲各个城市对我的研究给予指导的许多学者。在哥本哈根,克努德·阿恩·约尔根森(Knud Arne Jürgensen)分享了他对丹麦皇家图书馆档案的研究以及他所掌握的广博知识,埃里克·阿申格林(Erik Aschengreen)也十分慷慨地提供了建议。在斯德哥尔摩,瑞典舞蹈博物馆的埃里克·内斯隆德(Erik Näslund)为我提供了热心的帮助,已故的瑞吉娜·贝克-弗里斯(Regina Beck-Friis)曾邀请我到她家中,就其作品以及皇后岛剧院(Drottningholm Theater)的重塑表演作品进行热烈的讨论。在莫斯科,伊丽莎白·苏丽兹(Elizabeth Souritz)花了几个小时回答我关于苏联芭蕾舞的问题,同时,我也从和俄罗斯批评家波尔·卡普(Poel Karp)的通信和会面中获益颇多。

在巴黎,马丁·卡汉(Martine Kahane)敦促我进一步深入国家档案馆,已故的弗朗辛·兰斯洛特(Francine Lancelot)在她的客厅里向我演示了巴洛克舞蹈之精细繁复。就芭蕾舞艺术的历史,威尔弗里德·皮奥莱(Wilfride Piollet)和让·吉泽里(Jean Guizerix)与我进行了详细探讨,同时还向我展示了他们对十九世纪舞步的再现。巴黎歌剧院图书馆(Paris Opera Library)的工作人员全力提供帮助,甚至带我进储藏室,向我展示旧式芭蕾舞鞋,包括玛丽·塔里奥妮(Marie Taglioni)的芭蕾舞鞋。在伦敦,皇家芭蕾舞团的凯文·奥戴(Kevin O'Day)和珍宁·林贝格(Janine Limberg)耐心地为我安排,使我有机会观看相关舞团的录像带,弗朗切斯卡·弗兰基(Francesca Franchi)在我造访皇家歌剧院档案馆(Royal Opera House Archives)时提供了耐心的指引。在兰伯特舞团档案馆(Rambert Dance Company Archives),简·普里查德(Jane Pritchard)在仔细筛选了几个小时的弗雷德里克·阿什顿(Frederick Ashton)舞蹈的老片段后,仍

陪我待了很长一段时间。

我对纽约公共图书馆杰罗姆·罗宾斯表演艺术舞蹈馆(Jerome Robbins Dance Collection of the New York Public Library for the Performing Arts)的档案工作者和图书管理员深表感激。对于我提出的要求,基于此书漫长的研究过程而生发的诸多诉求,他们始终十分耐心,在每个阶段为我提供帮助。我十分感谢他们每个人,特别是其前策展人玛德琳·尼科尔斯(Madeleine Nichols),她甚至在图书馆闭馆后也允许我长时间工作。杰罗姆·罗宾斯基金会和罗宾斯权利信托基金会执行董事克里斯托弗·潘宁顿(Christopher Pennington)热心地让我观看了关于罗宾斯芭蕾舞剧的电影。

一切都要归功于我的舞蹈老师们。能与许多最为杰出的舞者一同学习,我深感荣幸。梅丽莎·海登(Melissa Hayden)和苏珊妮·法蕾尔(Suzanne Farrell)是我的导师,他们所树立的榜样,给我带来的友情,是我芭蕾舞知识的重要来源。雅克·当布瓦斯(Jacques d'Amboise)对本书的影响无处不在,他热心地阅读了手稿的部分内容,在书页边缘留下了密密麻麻的批语,写下了自己热烈而友善的评论,对此,我视若珍宝。我也对玛丽亚·托尔奇夫(Maria Tallchief)、米米·保罗(Mimi Paul)、桑雅·提文(Sonja Tyven)、罗伯特·林格伦(Robert Lindgren)、丁娜·比约恩(Dinna Bjørn)、苏基·施罗尔(Suki Schorer)、阿隆索·金(Alonso King)、平井和子(Kazuko Hirabayashi)、弗朗西亚·罗素(Francia Russell)和已故的斯坦利·威廉姆斯(Stanley Williams)深表感激。而对于使我触及芭蕾舞历史的老一代老师——亚历桑德拉·达妮洛娃(Alexandra Danilova)、费利亚·道布罗夫斯卡(Felia Doubrovska)、安东尼娜·图姆可夫斯基(Antonina Tumkovsky)、埃莱娜·杜金(Hélène Dudin)和缪丽尔·斯图尔特(Muriel Stuart),我更是充满了感情。

一路上,其他舞者、同事和朋友也教了我许多。就我想法的形成而言,梅丽尔·布罗克韦(Merrill Brockway)、伊莎贝尔·福金(Isabelle Fokine)、维多利亚·格德尔德(Victoria Geduld)、罗谢尔·古尔斯坦(Rochelle Gurstein)、凯蒂·格拉斯纳(Katie Glasner)、苏珊·格鲁克(Susan Gluck)、玛戈·杰弗森(Margo Jefferson)、爱兰歌娜·肯特(Allegra Kent)、洛丽·克林格(Lori Klinger)、罗伯特·马约拉诺(Robert Maiorano)、戴安·索尔韦(Diane Solway)

和罗伯特·韦斯(Robert Weiss)等人都起到了重要作用。托马斯·本德尔(Thomas Bender)和赫里克·查普曼(Herrick Chapman)都阅读了此书草稿的大部分内容。与伊夫斯-安德烈·伊斯特尔(Yves-André Istel)和凯思琳·贝加拉(Kathleen Begala)一同游历希腊令我终生难忘,这次旅行使得阿波罗这一形象在我的脑海里和心中生了根,同时,米里亚娜·西里克(Mirjana Ciric)的艺术敏感和友谊鼓励着我始终不放弃。在此,我特别要向凯瑟琳·奥本海默(Catherine Oppenheimer)致以诚挚的感谢:我们一起跳舞,其洞察力使我得以触及与重返芭蕾之精髓所在。

兰登书屋的编辑蒂姆·巴特利特(Tim Bartlett)耐心而专注,此书深深得益于他的智慧。英国格兰塔出版社的莎拉·霍洛韦(Sara Holloway)为我提供了跨越地域的支持。我的代理人,怀利代理事务所的莎拉·查尔方特(Sarah Chalfant)和司各特·莫耶斯(Scott Moyers),成为我前行中的挚友与守护天使。《纽约书评》已故的芭芭拉·爱泼斯坦(Barbara Epstein)给了我首次写巴兰钦的机会,同时激励着我思考描写舞蹈的新方法。

我对于《新共和》(*The New Republic*)的文学编辑莱昂·韦斯特尔(Leon Wieseltier)的感激之情难以言表。2001年,当委任我为该杂志的舞蹈评论家时,他是在冒险:我没有公开发表过作品,是个默默无闻的人。他给了我描写舞蹈的机会,因此,此书的许多主题成形于我在那段时间为杂志所写的文字中,这绝非偶然。韦斯特尔阅读了本书的手稿,并提供了十分宝贵的意见。

我的父亲彼得·霍曼斯(Peter Homans)在读完本书的前半部分草稿后便意外身亡,当时此书并未完成。他的学术精神和强烈的求知欲、他对理想生活的坚定信念,一直是我前行的灯塔。我的母亲在此书成书前不久就去世了,她是我投身舞蹈艺术的指路人。我的孩子丹尼尔、尼古拉斯与本书一同成长,始终在一旁分享着我的热情,我对他们缺少陪伴与照料,而他们并无怨言。

最后,我想向我的丈夫托尼致以最为深切的感激。他的爱和奉献——对我个人、对正确的认识、对思想与写作的清晰度以及对舞蹈的重要性——始终是我的力量源泉。在我差不多完成此书时,他经历了一场毁灭性的疾病。即使如此,他仍然不断激励着我。他逐字阅读了本书,从不会对我的热情与犹疑感到腻烦。我将本书献给他。

引 言

大师与传统

我在学术氛围浓厚的芝加哥大学周边长大,父母都在大学工作。我不清楚母亲为何让我从小学习舞蹈,只知道她喜欢观看演出,而芭蕾舞或许能满足她身为南方人对礼仪与形式的鉴赏力。我在一所当地的芭蕾舞学校报名入学,这所学校由一对老夫妻掌管。在第二次世界大战刚结束的几年中,曾有一些苏联芭蕾舞剧团来美国巡演,而他们便是其中一个剧团的演员。然而,这所学校并非普通的舞蹈学校。学校既没有年度表演,也没有《胡桃夹子》(*Nutcrackers*)的表演,而且不让学生穿粉色的芭蕾舞短裙及与之搭配的紧身裤袜。先生患有多发性硬化症,坐在轮椅上教课。他有时耐心,有时又焦急恼火,不停地用复杂的口头语言描述着舞步的细节,让我们在他妻子的帮助下,尝试将这些动作表现出来。对他而言,芭蕾是严肃而紧迫的事,但它同时也是——他也向我们说明了这一点——一种巨大的乐趣。

促使我走上这条职业道路的老师是一名芝加哥大学的物理学博士生,他也曾是一名职业舞蹈演员。他使我意识到,芭蕾是一种动作体系,其严格与复杂程度不亚于任何一种语言。正如拉丁语或古希腊语一样,它也有规则,有类似词形变化与词尾变化的一套原则。不仅如此,其规则并非随意为之,而是顺应了自然规律。“正确”理解芭蕾并非个人观点或品味的问题:芭蕾是一门艰深的科学,其物理表征能够得到严密的论证。而同样引人注目的是,它也充溢着随音乐与动作而产生的情感与情绪。其沉静的基调中满溢着欢愉,就像阅读一样。而最重要的也许就是,当一切都开始正确运作时,你会产生一种获得解放的喜悦之感。当协调性与乐感、肌肉运动与时间点配合得恰到好处时,身体就

会掌控一切。由此，我可以全然释放自己。而在跳舞时，释放自我便意味着放开一切，包括头脑、身体和灵魂。因此，尽管芭蕾的规则和限制繁多，但不少舞者仍然将其描述为一种自我放飞的艺术。它让人自由。

在纽约的乔治·巴兰钦美国芭蕾舞学校 (George Balanchine's School of American Ballet)，我初次一睹那些成就了当时的芭蕾舞世界的大师们的风采。我们的老师都是俄罗斯人：她们是来自另一时代的芭蕾舞女演员，充满异域情调，魅力四射。费利亚·杜布罗夫斯卡 (Felia Doubrovska, 1896—1981) 十九世纪出生于俄罗斯，俄国革命之前曾在帝国时期圣彼得堡的马林斯基剧院 (Maryinsky Theater) 表演舞蹈。后来，她在欧洲加入了俄罗斯芭蕾舞团，最终定居纽约并从事教学，但我们都知道，她的心仍有一部分不属于这里，而在和我们相距甚远的另一个世界。她的一切都与众不同。她化着厚厚的妆，戴着长长的假睫毛，香水味甜得发腻。我还记得她满身珠光宝气，穿着一件深宝蓝色的紧身舞衣，围巾和雪纺裙都与之相配，粉色的紧身裤袜则炫耀地展示着她那非同一般的颀长双腿，她的腿部肌肉发达，令人惊叹。即便没有表演舞蹈，她的动作也亲切而又华丽，举手投足之间的优雅是我们这些十几岁的美国女孩永远无法模仿的。

另外还有其他人，比如，英国舞者缪丽尔·斯图尔特 (Muriel Stuart)。她曾与传奇女演员安娜·巴甫洛娃 (Anna Pavlova) 同台演出。还有安东尼娜·图姆可夫斯基 (Antonina Tumkovsky) 和埃莱娜·杜金 (Hélène Dudin)，两人均来自基辅，第二次世界大战后移民美国 (杜金的腿跛了，有谣传说是被打断的)。而最引人注目的也许要数亚历桑德拉·达妮洛娃 (Alexandra Danilova) 了，她于1924年与巴兰钦一道逃离彼得格勒。达妮洛娃与杜布罗夫斯卡类似。她也是前帝国舞者，经常穿着色彩柔和的雪纺衣，戴着像蜘蛛网一般细长的假睫毛，洒着浓浓的香水。她在俄国时是孤儿，但我们一刻也未曾怀疑过她的贵族血统。她教我们如何注意动作举止，不仅仅在舞蹈方面，在生活中也如此——不能穿T恤，不能一屁股坐下，也不能在街上吃东西。她提醒我们，我们所受的训练与所选择的职业令我们与众不同，舞者看上去不能和“其他人”一样。在我看来，所有这一切既无比正常，又极其怪异。说正常，是因为我们知道这些人是大师，也知道她们希望传授珍贵的艺术精髓。此外，我们站立时必须严格保持笔直的姿态，身体的动作必须达到最大程度的优美。我们都渴望舞蹈并献身舞蹈，我

们确实是,或者说我们相信自己是被上帝选中的人。

但整件事仍显得很怪异:她们从不对我们做出真正的解释,在教学上也显得十分独裁,令人不快。我们只是被要求模仿和吸收,最重要的是遵从指令:这些俄罗斯人只会说“请这样做”,而当你问“为什么”时,她们只会一脸困惑,或干脆置之不理。我们被禁止去别处学习舞蹈(这是被我们坦然无视的少数几条规则之一)。对我们而言,这一切都显得荒谬。我们是二十世纪六十年的孩子,这种对权威、责任与忠诚的坚持在我们看来显得老套而又不合时宜,令人无法忍受。但我对这些俄罗斯人从事的工作非常感兴趣,不想退学或离开。最终,经过几年的学习与观察,我意识到,我们的老师不仅在教授舞步或传授技巧性知识,也在向我们传达她们的文化和传统。“为什么”不是重点,而舞步也不仅是舞步,它们是(对我们来说)已经逝去的过往活生生的、会呼吸的证据,这些证据证明了其舞蹈的精神内核,也表明了她们身为艺术家与普通人的信条。

芭蕾似乎属于另一个世界。我曾(与母亲一道)排队等候观看波修瓦剧院(the Bolshoi)和基洛夫剧院(the Kirov)芭蕾舞团的演出,也曾挤在大都会歌剧院(the Metropolitan Opera House)后面的站立厅内观看美国芭蕾剧院芭蕾舞团(American Ballet Theatre)和巴里什尼科夫(Baryshnikov)的表演,还曾随人群一起涌入教室观看鲁道夫·雷里耶夫(Rudolf Nureyev)表演如何使用芭蕾扶手杠。不仅是芭蕾,当时的纽约就是个充满活力的舞蹈中心,我们学习并观看了所有表演,包括玛莎·葛兰姆(Martha Graham, 1894—1991)、摩斯·肯宁汉(Merce Cunningham)和保罗·泰勒(Paul Taylor)的演出,有爵士舞、弗拉门戈舞以及踢踏舞,还有小型实验性剧团——在这座城市的排练房和顶层公寓中演出。但对我来说,从事舞蹈有一个压倒一切的理由:纽约市芭蕾舞团。那时正是巴兰钦开创职业生涯的最后几年,他的剧团散发着惊人的艺术活力和知性力量。我们知道他正在从事的工作十分重要,也从未质疑过芭蕾在所有舞蹈中的首要地位。舞蹈并不陈旧,也不“古典”或过时,相反,它比我们所知或所能想象的任何事物都更加充满活力,与时俱进。它充实了我们的生活,我们分析其舞步和风格,就每一条规则进行辩论,并以几乎是宗教式的热情加以实践。

在接下来的岁月中,我进入了这一行业,与不同的剧团和编舞合作,才了解到原来俄罗斯人并非唯一从事芭蕾的人。我与丹麦、法国以及意大利舞者合作

演出,尝试了切凯蒂法(由一位意大利芭蕾舞大师始创),并试图分解英国皇家舞蹈学院那套错综复杂的教学大纲。当然,还有其他俄罗斯人。与杜布罗夫斯卡以及沙皇时代的前舞者相比,这些苏联舞者的技巧截然不同。这是一种很奇怪的局面:芭蕾的语言和技巧看似理想化而又普遍通用,但这些不同民族的学校却如此迥异。例如,由巴兰钦训练的美国人以阿拉贝斯克芭蕾舞姿^①抬起臀部,做出各种扭曲的姿势,以求表现飞快的速度,并以画出一条符合空气动力学的长线而闻名。英国舞者则对此惊恐万分,他们认为这些扭曲的动作格调不高,而偏爱更为克制内敛的风格。丹麦人的步法清新质朴,跳跃动作快速而轻松,在某种程度上,这是由于他们灵巧地借助靠近脚趾球的部位来跳舞,但如果不将脚跟放下来,你就无法获得苏联舞者特有的那种腾空高飞与跳跃的效果。

这些动作之间的不同不仅在于审美方面,它们给人的感觉不同,以这种而非那种方式移动能让舞者在瞬间变成不一样的人。《天鹅湖》(*Swan Lake*)与《阿贡》(*Agon*)完全不同。要掌握所有这些民族差异是不可能的,身为舞者,我们只能做出选择。而更令人困惑的是,每一种流派都有自己的异端:有些舞者发现了协调身体的更好方式,便带领一小群追随者从原流派中分离出来。你所师从的对象——你跟随了哪位大师或宗派——便决定了你是怎样的舞者,以及你想要成为怎样的舞者。这些争论,相互之间只有若有若无的区别,诠释起来又很棘手,而这种困境往往又与个人的理解有关,因而整理这些争论极具吸引力,并且需要身体力行。后来我才开始想要知道这些民族之间的差异是如何产生的,以及为什么会产生这些差异。有历史原因吗?是什么样的历史原因?

那时,我从未怀疑过芭蕾是一种当代艺术,一种此时此地的艺术。即便是最古老的芭蕾舞剧也必然由年轻人表演,并呈现出他们这代人的样子。此外,与戏剧或音乐不同的是,芭蕾没有文本,没有标准舞谱,没有剧本或乐谱,只有十分散乱的手写记录;它不受传统或过往的约束。巴兰钦鼓励这种观念。在无数的采访中,他都解释说,芭蕾是稍纵即逝的,就像鲜花或蝴蝶,而舞蹈就是眼前那稍纵即逝的艺术:活在当下,也许明天我们都会死去。他要表达的要点似乎是,不必回望类似《天鹅湖》之类陈旧落伍的舞蹈,而要“使之焕然一新”(埃

① 即 arabesque, 独脚站立,手前伸,另一脚一手向后伸。——译者注

兹拉·庞德[Ezra Pound]语)。对于舞者来说,这是一种似是而非的训令:历史就在我们身边,不仅存在于我们老师身上,存在于舞蹈之中,也存在于巴兰钦的芭蕾舞中,因为他的许多舞蹈都充满着回忆与一种浪漫主义精神。但我们还是狂热地遵循着他的训诫,绝不回顾历史,而执意将目光投射于当下。

正由于芭蕾缺乏固定的文本,正由于它是一种关乎口头与身体的传统,是一种在人与人之间流传的叙事艺术——就像荷马史诗一样,因而它更加根植于过往。因为它确实有文本,即便这些文本并未被记录下来——舞者被要求掌握舞步与动作变化、仪式与实践做法。这些也许会随着时间的推移而发生变化,但学习、表演与传承的过程依然遵循着极度保守的方式。当一位年长的舞者向一位年轻演员展示一种舞步或一种变奏时,这一职业的伦理要求后者表现出严格的尊重与遵从:双方均确信,一种超凡出众的知识正在他们之间传递。例如,当达尼洛娃教我们《睡美人》(*The Sleeping Beauty*)的变奏时,我一刻也未曾质疑过她所传授的舞步与风格。每一步,我们都紧紧跟随。大师的教导因其魅力与逻辑而备受尊重,但这也是因为他们的教导是年轻演员与过往的唯一联结,而年轻演员深知这一点。正是这些关联,这些大师与学生之间的纽带,在各个不同世纪之间架起了桥梁,令芭蕾能立足于过往。

于是,芭蕾便成了一种基于记忆而非历史的艺术。无怪乎舞者们都着魔似的记住一切:舞步、手势,两者的结合、变奏,以及整部芭蕾舞。这一点,怎么讲都不为过。对这一艺术来说,记忆力至关重要,正如女演员娜塔莉娅·玛卡洛娃(Natalia Makarova)曾经说的,舞者在训练中被要求“吃透”舞蹈:要将舞蹈摄入自己的内心,使之成为自身的一部分。这些都要借助于身体的记忆,舞者通过自己的肌肉与骨骼来了解进而熟知一部舞蹈。回忆与感官相连,就像普鲁斯特笔下的玛德琳娜蛋糕,它带来的不仅是舞步,还有手势以及对动作的感觉,正如达尼洛娃所说的,是舞蹈的“韵味”和老一辈舞者的遗风。就这样,芭蕾剧目表并没有被记录在书上或图书馆的档案中,它被保存在芭蕾舞演员的体内。绝大多数的芭蕾舞团甚至还指定“记忆存储人”——拥有与众不同的惊人记忆力的舞者——来存储作品。他们是芭蕾的记录员(也是一板一眼的学究),(通常)通过与音乐协同,将全部作品保存在肢体中,而音乐则触发肌肉反应,帮助他们回忆舞蹈。但即便是记忆力最强的舞者也终有一死,而随着每一代人的逝

去,芭蕾也会失去自身历史的一部分。

由此,众所周知,芭蕾的剧目表十分单薄。经典剧目数量稀少,标准规则也不多。以往的芭蕾舞剧只有少数几部,几乎全都源自十九世纪的法兰西或晚期的沙皇俄国。其余的则相对较新,都是二十世纪或二十一世纪的作品。我们可以看到,确实有一些十七世纪宫廷舞蹈的记录,但记录这些舞蹈的舞谱体系在十八世纪消亡了,后来也再没有新的体系将其完全取代。就这样,这些宫廷舞蹈成了孤立的片段,前后部分都缺失了。其余的则斑驳凌乱,布满漏洞。人们也许会认为法兰西芭蕾一定会保存完好,因为古典芭蕾的基本规则是在十七世纪的法兰西制定的,而且这一艺术形式在那儿流传至今,从未间断。但事实并非如此。《仙女》(*La Sylphide*)于1832年在巴黎初次公演,但那一版本很快便被遗忘了,我们今天熟知的版本源于1836年的丹麦。与此类似,《吉赛尔》(*Giselle*)于1841年在巴黎首演,但我们今天所知的版本则源于1884年在俄罗斯的演出。实际上,1870年的《葛蓓莉娅》(*Coppélia*)是唯一一部至今仍在(或多或少)以原来的形式被广为表演的十九世纪法兰西芭蕾舞剧。

结果是,几乎所有人都认为芭蕾属于俄罗斯。法兰西芭蕾舞大师马里于斯·佩蒂帕(Marius Petipa)自1847年至1910年逝世前不久一直在俄国宫廷效力。正是在圣彼得堡,他于1877年创作了《舞姬》(*La Bayadère*),1890年创作了《睡美人》,1892年和1895年分别创作了《胡桃夹子》和《天鹅湖》(均与列夫·伊凡诺夫[Lev Ivanov]合作)。1907年,今天仍在被广为表演的米哈伊尔·福金(Mikhail Fokine)的《仙女》创作于圣彼得堡。马林斯基培养的瓦斯拉夫·尼金斯基(Vaslav Nijinsky)于1912年在巴黎创作了《牧神午后》(*L'après-midi d'un faune*)。乔治·巴兰钦(George Balanchine)也出生于圣彼得堡,虽然他许多最出色的芭蕾舞剧创作于巴黎和纽约,但这些舞剧也得益于其俄罗斯出身和他浸淫其中的俄式训练。于是,芭蕾的标准规则描述的便是一种完全俄罗斯式的、十九世纪晚期才起步的传统。看起来,似乎西方音乐的标准规则始于柴可夫斯基(Tchaikovsky),而终结于伊戈尔·菲德洛维奇·斯特拉文斯基(Igor Fedorovitch Stravinsky,1882—1971)。

芭蕾的剧目表是单薄的,但它在西方文化史上的地位是无可争议的。它是一种古典艺术。当然,古希腊人对芭蕾一无所知。正如众多的西方文化艺术一