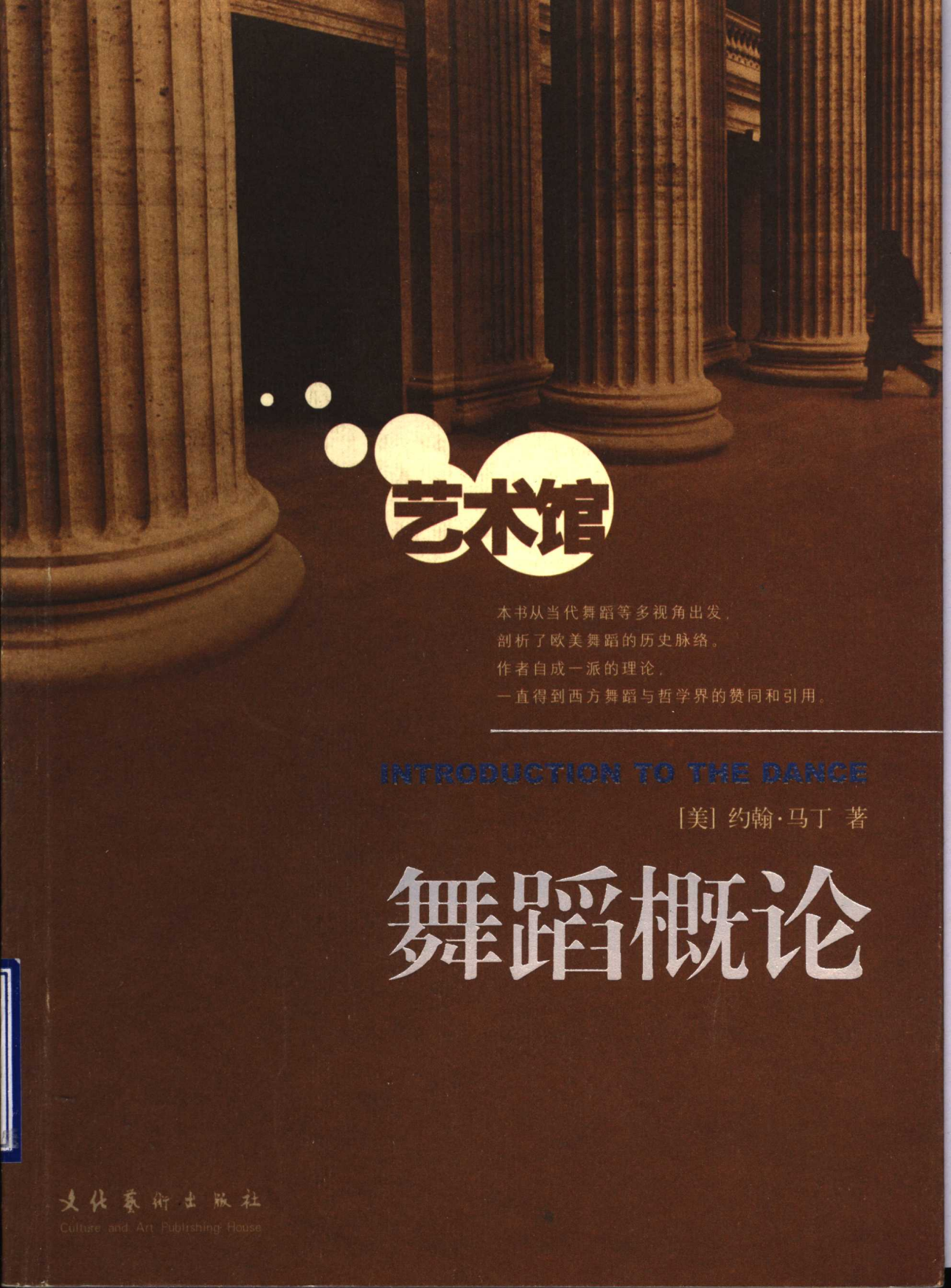




艺术馆

本书从当代舞蹈等多视角出发，
剖析了欧美舞蹈的历史脉络。
作者自成一派的理论，
一直得到西方舞蹈与哲学界的赞同和引用。

INTRODUCTION TO THE DANCE

[美] 约翰·马丁 著

舞蹈概论

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

舞蹈概论 / [美] 马丁著; 欧建平译. —北京:

文化艺术出版社, 2005.1

(艺术馆丛书)

ISBN 7-5039-2649-X

I. 舞... II. ①马... ②欧... III. 舞蹈—概论 IV. J70

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 129012 号

舞蹈概论

著 者 [美] 约翰·马丁

译 者 欧建平

责任编辑 张劲倩

责任校对 方玉菊

版式设计 每天出发坊

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyscbs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010)64813345 64813346 (总编室)

(010)64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 文物出版社印刷厂

版 次 2005 年 3 月第 1 版

2005 年 3 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1 / 16

印 张 25.125

字 数 200 千字

书 号 ISBN 7-5039-2649-X / J·718

定 价 69.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

前 言

自从《舞蹈概论》首版于 1939 年以来，美国的舞蹈和其他各国的舞蹈一样，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他地方得到过阐述，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

前 言 001

绪 论 舞蹈入门 001

第一部分 理论中的舞蹈 021

第一章 动作的本质 022

劳动、游戏和艺术 029

动作感觉 040

“内模仿” 045

对舞蹈的反应 051

第二章 形式与创作 054

材料的特殊性 060

观众的要求 071

音乐的形式 077

戏剧与舞蹈 086

第三章 风格的基础 095

各个历史时期 101

人种的影响 110

古典主义与浪漫主义 117

现代主义 129

第二部分 动作中的舞蹈 137

第一章 我们为何并如何舞蹈 138

祭祀与游戏 142

观众的影响 146

交 流 150

第二章 娱乐性舞蹈 154

文艺复兴时期及其随后时期 158

拉格泰姆 175

民间舞蹈 182

业余活动 186

第三章 场面辉煌的舞蹈——芭蕾 189

- 芭蕾与歌剧 195
- 诺维尔 200
- 浪漫时代 205
- 福 金 210
- 尼金斯基与佳吉列夫时代 215
- 当代领域 224
- 芭蕾的审美理想 230
- 技术的理论 241

第四章 表现派舞蹈 250

- 依莎多拉·邓肯 250
- 玛丽·魏格曼 258
- 美国的趋势 266
- 露丝·圣丹妮丝 277
- 玛莎·格莱姆 283
- 多丽丝·韩芙丽 289
- 查尔斯·韦德曼 296
- 汉娅·霍尔姆 299
- 方法的理想 302

第五章 中间地带 308

泰德·肖恩 310

库特·尤斯 314

哈罗德·克罗伊茨贝格 318

混合状态 321

第六章 舞蹈教育 324

是艺术,还是练习? 327

专业化的影响 336

第七章 当代趋向种种 342

附录 论约翰·马丁的舞蹈理论 353

译者后记 389

图文新版译者跋 394



绪 论

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，真觉得是件稀奇古怪的事情，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





俄国当代芭蕾舞剧《红色吉赛尔》，1997年由埃夫曼芭蕾舞团创作演出，编剧与编导：鲍里斯·埃夫曼，主演：维拉·阿尔布佐娃。

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他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,这种联系便构成了惟一真实的艺术经验。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的多种形式的演出。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。

舞蹈先于所有其他艺术形式,因为它采用的不是什么器具,而是每个人永远携有的,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,以至于需要重新解释了。

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



音乐与舞蹈的水乳交融。



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摒弃,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,以致对摒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



尼德兰画家彼得·勃鲁盖尔的作品《农民婚礼舞》(1566)。

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

惟一代表者。通过宗教和巫术,与人为善的精神得到了满足,与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。艺术不再在为我们提供食物、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,



印度尼西亚巴厘岛上的《鬼魂附体舞》。

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



19世纪密西西比河上船工劳动生活中的踢踏舞。

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作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,它们在此找到了惟一的共同基础。一个流派由极为保守者组成,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。这种折衷主义的做法只能妨碍新



印度教中的舞蹈之神——湿婆。



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,只要为了把玩技艺,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



印度南部奇丹巴兰专为舞蹈之神——湿婆修建的印度教寺庙。

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,而是为了产生它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

美国现代舞蹈家研究与开发身体的作品《时间制造者》(1969),舞者:路易斯·法尔科。

