

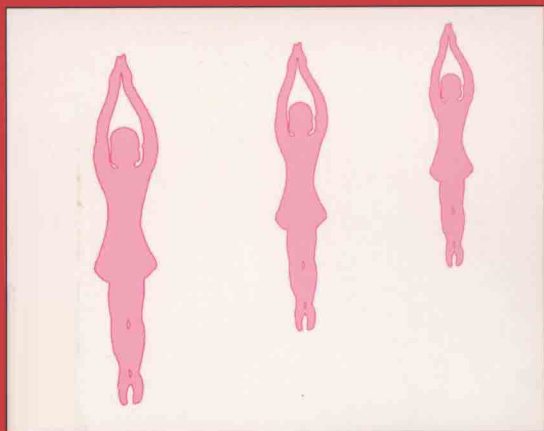
世界艺术史话

Shijie yishu shihua

世界

舞蹈思想

下



辽海出版社

世界舞蹈思想

(下册)

邢春如 编著

辽海出版社

巴爾特的舞蹈美學思想

罗兰·巴尔特是法国当代结构主义运动的主要代表人物之一，他的《脱衣舞的幻灭》一文通过对“脱衣舞”的分析，提出了“舞蹈是由已被看过千万遍的仪式化姿势组成”的论断。该文指出：

脱衣舞（至少巴黎的脱衣舞）是以一种矛盾为基础的：女人在脱光衣服的刹那间被剥夺了性感……在这里，色情似乎只是变成了一种美妙的惊恐，宣布了它的仪式化记号；以便使人既想到性，又想到性的魔法……在脱衣舞的表演中……为脱衣舞表演所用的道具永远使不着衣衫的身体更为疏远，并迫使它回到一种熟悉的仪式具有的弥漫舞台的轻松氛围之中……整个一套装饰物使活生生的人体归入豪华物件类，这些物件用魔术般的装饰把人包围起来……舞者脱掉这些饰物时的方式极具仪式性，以至不再像是真正的脱衣动作了……因为不言自明的规律性：整个脱衣舞的效力是存在于女人身上最初的衣衫本性之中的……与一般成见相反，从头到尾伴随着脱衣舞表演的舞蹈，绝不是一种色情因素。也许正相反，有节奏的轻微扭动此时驱散了手足无措的担心，它不仅赋予表演以艺术的借口（脱衣舞表演中的舞蹈永远是“艺术性”的），而且更主要的是它构成了最后一道障碍，这是最有效的一道障碍……舞蹈是由已被看过千万遍的仪式化姿势组成，其动作具有一种装饰性，并使场景披上一种多

余而又必要的姿势保护层；因为在这里，裸露行为被转化为在不大可能发生的背景中实现的依附性活动领域了。于是我们看到脱衣舞者都处在令人惊异的轻松气氛中，这种气氛始终围绕着她们，使她们显得远不可及……

米多尔的舞蹈美学思想

南西·米多尔是法国当代舞蹈批评家，著有《现代舞的理论与实践》一书；该书的第二部分《现代舞的能量、空间、节奏和形式》由王红川译为中文（载《舞蹈研究》1989年第2期）。文中指出：

现代舞蹈从根本上拒绝成为一种消遣品，它总是以严肃的、有时甚至是严厉的信息传递者的面目出现……（现代舞）种种各不相同的艺术探索使编导建立了一些特殊的技术原则，这些原则有四个参数——能量、空间、节奏和形式……

1. 能量在现代舞中的表现。现代舞在舞蹈动作中注入了一种新能量，它显示了涉及身体中心部位（腹部和胸部）的生命冲动和动力。这种将观众目光引向身体中心部位的意向，与强调身体两端（臂和腿）的学院派美学观念是背道而驰的……如果说现代舞者的踝骨和双腿都收缩得很紧的话，那么不是头、双臂及双肩就是抬起的腿是放松的；尽管上半身是松弛的，但仍需控制以保持平衡……

2. 现代舞开辟了新空间……如果说古典舞蹈的舞者除身体腾空之外总是持半脚尖或全脚尖站立姿势的话，是因为其越是垂直指向上方越能唤起观众的热情。古典舞的半蹲姿势常常是身体跃起或立起所需的快速过渡动作，没有任何美的含义；而现代舞却赋予它一种表现的价值和一种激动人心的力量。现代舞将所有中间位置的弯曲动作搜罗起来，通过它们之间的相互对比和衬托，塑造特殊的舞台效果……古典

舞通常指向垂直线，舞者位于一个垂直轴上（从脚一直到头），使动作产生表现力；舞者的双臂因为与垂直轴平行对称，眼神和头均抬向平行线上方，前脚抬起的姿势与垂直轴正好成直角，因此，突出了线条的清晰度。现代舞则较喜欢用斜线造型，虽然主题不够轻盈却显得生气勃勃……

3. 现代舞的不均匀节奏、不谐和音与节奏断裂。现代舞一反过去由优美的音符和协调音伴奏的谐调的动作形式，建立起一套由不谐和音组成的音响世界所引发的表现主义动作……现代舞多使用五声音阶、多调性和无调性音乐。运用音乐中这些不谐和、不均匀的复调节奏，为的是抓住突发性动作，赋予动作冲力以及表现人体本能的粗暴……

4. 现代舞的艺术形式。现代舞在其他造型艺术之后创造出种种崭新的艺术形式，这些形式不是涉及身体本身就是有关舞台造型的观念问题……现代舞的特殊形式逐渐构成了表达现代感受的新型语言的诸要素，其规则逐渐为大众所知并被他们的评价所左右。起初，人们还觉得非对称的不规则造型很别扭，后来逐渐地习惯了。这些造型展示了一个个新的空间，其参照系再也不与垂直方向发生明显的关系了……最初的现代舞抽象并庄严，后来朝戏剧形式发展，如今又重新抛弃了它；第三代现代舞编导拒不表现人的某种感情，他们不想通过作品去介入社会，只主张把演员当作在日常典型化的抽象形式中帮助理解概念的无特征的工具……

科恩的舞蹈美学思想

编舞者运用已经建立起来的风格化语汇

很显然，“表现性”只是舞蹈最终结果中呈现的特性，而“舞蹈”作为一个生成过程的特性，显然在独特的“动作设计”中。在科恩看来：“编舞者面对的是具有某种性格和情绪特征的形象。为了再现这些形象，他必须设计出充分的和适宜的动作。他可能从天然地富于表现力的人类动作姿势开始，可这一点无论如何仅仅只是他的出发点……把自然动作姿势（这种性格和感情的自然符号）作为基础，编舞者以此建立起一种包含视觉和听觉两方面设计的运动。首先，他给予那种自然姿势以更确定、更易理解的空间形状，他可能把它的外形结构加以扩充或精琢细磨……然后，他又在时间上赋予这种动作以定型，并把这个定型延长、加快或重复，再合上某种一定的节奏，使之成为一个舞蹈句子。进一步，他可以提高动作的力度，使张与弛、刚与柔之间的对比变得更加鲜明，给予它一种更为清晰的组织结构。”

但事实上，由于舞蹈自身已有的历史性进程，在舞蹈的动作设计与编舞者的动作美观念之间已形成了十分坚固的联系，如科恩所说：“实际上，编舞者可能并不是从自然姿势开始的，而是从超越了自然姿势的、已经风格化了的舞蹈动作开始的。也就是说，他可能运用已经建立起来的风格化的语汇……从美学的观点看，关系到风格化的事情是它是否清楚，对对象是否有用……为了清楚易懂，经过加工的姿势的模式必须确定和连贯，否则，作者的意图就会显得模糊不

清，观众在得不到参考依据的情况下也只有不满足地离去。”强调编舞者“运用已经建立起来的风格化的语汇”，不仅因为这种“风格化的语汇”是编舞者把握对象世界的语言机制；而且因为只有这样才能克服狭隘的“自我表现”。科恩指出：“编舞者不该忽视舞蹈独具的长处，即其构成人体动作的设计的能力。当动作的表现力没与舞蹈的独特长处相应时，它只不过是舞蹈的一个自然本体。因为它的工具是人，是不仅运动着而且有情感的人……如果舞蹈想充分实现其性质的全部潜能，它就得利用它在含义和图形两方面的各种价值源泉。然而，图形设计的极大丰富性和含义的极大丰富性并不是一定要结合到一起才能产生最伟大的艺术作品。舞蹈中究竟需要在形式方面达到多大的复杂性，最终还必须结合这个作品的种类来确定。一般地说，一个十分抽象的舞蹈较之戏剧因素占主导的舞蹈在形式构成方面可以更复杂些，因为后者必须警惕这种复杂对动作的符号价值的破坏。戏剧性要求越少，姿势的加工提高就会走得更远……可是戏剧性的舞蹈需要风格化，否则就会蜕化为一种自我表现——自我表现用得恰当时是一种好东西，但剧场不是它的用武之地……舞者永恒不变的任务是使舞蹈设计的含义明朗化，他必须表现出全部经过加工提高的动作形式的统一。”

“风格化的语汇”是舞蹈“风格”得以确立的内在规定性；使用“风格化的语汇”，“不仅是赋予了动作的形式，而且强化了动作的含义”。只是在对“动作设计”这一思路的延伸中，科恩才详论舞蹈的“风格”。她说：“所谓舞蹈风格，指的是由一部带有作者阶层、宗教或学派特征的舞蹈作品表现出来的特性。更确切地说，它们是不同的类型、较宽泛的种类或类别……一旦这些风格得到了限定，我们还必

须认识到它们相互借鉴的可能性；甚至要认识到，某一风格也可能汲取某种从前与之通常毫不相干的风格之特性……任何真正的种类通常都是以不止一种单独特性的出现为特点的。”

芭蕾与现代舞都包含了微妙而复杂的风格

科恩运用自己界定的“风格”理论，分析了芭蕾和现代舞。她说：“芭蕾的古典风格是以脚的五个位置为基础的动作。这五个位置中表现出‘向外’的本质；这通常是指两腿于髋关节处外旋，即‘外开’……没有外开，大部分古典动作词汇就无法完成；它的主要技巧即使并非不可能也是难以完成的。但如果这种外开只局限于双腿，整个身体就会看上去不协调。在地道的古典风格中，整个人看上去都是外倾的——向其他身体开放，对周围的空间开放。同时，胸腔自信地控制成垂直的，双臂似乎轻快地从肢体上抬起，头部似乎在一根长而垂直、松弛的脊椎上浮动……”谈芭蕾的古典风格从“外开”切入，的确是抓住了其最显著的动作特征——这是一种贯穿于一切芭蕾动作的倾向性特征。进一步分析“外开”，科恩指出：“外开在日常生活中是不实用的……然而这对于一种发展于皇家宫廷中的风格却是极有道理的……其目的在于显示贵族气派而不是佣人气味（正像有人所说，芭蕾动作的一位表现重视，二位表现自信，三位是谦虚，四位是自豪，五位是艺术效果）……尽管外开对古典芭蕾举足轻重，却不是其风格特性的唯一要素。外开也是印度‘婆罗多舞’的特点，该舞双腿完全打开，躯体像古典芭蕾那样向上高提；但与芭蕾形成对比的是，舞者几乎一直保持着半蹲，全脚着地，常常还要踩入地面之中；对下肢重量的承认似乎与另一条古典芭蕾的特性——即普遍地向上冲击的特性

发生了矛盾。从人类文化史的角度来看，芭蕾女演员将自己提起来去问候诸神；印度人的观点则不同，他们的诸神是走下天界来拜访人类……”

通过古典芭蕾与印度“婆罗多舞”之“外开”的比较，科恩意在说明，即使是最显著的动作特征，也不可能“独自”构成某一类型舞蹈的风格。她全面地分析了构成古典芭蕾动作特征的其他因素，指出：“古典芭蕾中，如果支撑腿屈膝，那么就总有一个向上动作的‘起法儿’。最常见的是，整个身体被绷直，而跳跃的种类繁多，范围极大，并常为托举所扩展。脚尖技巧这种向上冲击的自然延伸，最初产生出来是为了加强展现精灵的飘动感，但其内涵是可有可无的，如与‘外开’相联系的贵族气派一般。线条的长度与夺目的光彩由于采用了脚尖而得到加强。实际上，即使没有跳跃或托举，没有脚尖技巧，我们也能确认芭蕾的古典风格；但如果没有那种尽力向上的感觉，没有那种‘征服天地般’的直立，我们就无法确认。”除了“外开”与“直立”，芭蕾的古典风格之特性还有“轻盈”、“清晰”和“不言自明”，如科恩所说：“轻盈常常被看作是古典风格的一个属性，并常与直立和理智相联系，因为它涉及到了体内重心位置的高度……清晰是赋予古典风格的另一特性。任何外来的动作也无法把我们的注意力从舞蹈演员想让我们目睹的形态、想让我们感觉的节奏上转移开去。清晰使得动作的目的性加强；在精确的空间点与精确的时间点上的延伸关系重大；作为结果的形态则常会被保持一瞬间……与清晰结伴相随的是古典风格的不言自明的特性。当然这种特性可能会表现超出自身的东西，但却总是把注意力吸引到其运动特性上去。芭蕾女演员的眼睛随着她那流动的手臂而动或低头看着自己灵敏的双

脚；男演员则欣赏舞伴的旋转或用自己的手臂去延长她的‘阿拉贝斯’，动作因此而得到了充分的展示……”科恩认为还有一个要素应考虑，即“表演者为呈现某种审美图式，导致形成了一种自然发生作用的方法：为了将身体规范到这一审美图式中，有必要一开始就去掉他的人性或干脆克服掉日常生活的各种习惯……成熟的舞者是一个人为的物体，一种精确无误的工具。”上述要素中所说的“不言自明”，是指“动作设计”本身就是目的而不是传达某种意义的手段。

与芭蕾的古典风格相比，对现代舞之风格的确认要难得多。科恩说：“我们在现代舞中找到什么共同的特性吗？……对韩芙莉来说，它是‘由内向外的运动’；在格雷姆看来，它是‘内心图画的视觉化’……坎宁汉否认舞蹈与个人经验相关，认为只是时空中的动作关联；贾德逊流派同意坎宁汉对‘表现’的轻视，但又增加了自己对技巧动作的反对。这种分裂在加剧：重视概念的舞蹈；多种手段的作品；返回格雷姆的‘原型’但没有她那说明性的结构；返回韩芙莉的抒情主义但用芭蕾的流畅代替了她那棱角分明的呼吸节奏。所有这一切都被冠以‘现代舞’……如果我们不能解释某种精髓，或许可以区别某种外部界限，而且还可能去尽力依据‘主要变换为一种方向的倾向’去做这种区别：通常，这些倾向可被看作是强调空间的过程而不是目的；强调身体的重量而不是轻盈；强调韵味的顿挫而不是流动；强调构图的失衡而不是平衡；强调过程的揭示而不是遮掩。但情况仍在随时间的流逝而发展。‘重量’的使用对于现代舞的表现主义阶段远比今天的诸种形式的风格重要得多。‘日常动作’的倡导者强调重量不是出于戏剧性的原因，仅仅是想引起对日常动作形态的注意；泰勒常将重量与流动融为一体，其间

很少在特定的空间位置上停顿；萨普则将重量与灵活同时使用；迪恩在保持重量感和对过程关注的同时，突出了打击乐的作用和非对称性特点……”其实，如果我们对芭蕾各学派之“轻盈”特征加以分析，也能发现细微的差异；当现代舞随着时间的流逝而成为“古典”，相信会有更稳定而明晰的风格特征。

现代舞是对当代世界艺术功能的态度

科恩对现代舞的研究是全面而且深刻的。在《现代舞小史》和《现代舞七篇信仰的宣言·序言》中，我们读到了许多精辟而恰当的评价。美国是现代舞的重要发源地，科恩的分析从现代舞出现前的美国文化背景谈起，指出：“美国长期以来一直在追随着欧洲文化。在19世纪整整一个世纪里，绝大多数的编舞家和独舞演员都来自欧洲……但到了19世纪后期，芭蕾技巧已逐渐为人们所抛弃……一些新的舞蹈形式逐渐形成，美国舞蹈宣称独立的时刻已经来到。引起轰动的第一批作品中的某些作品虽然属于孤军作战（如露意·富勒和莫特·爱伦），但有助于冲击枯燥无味的芭蕾形式，有利于开阔观众的视野，寻找新思潮；还有一些作品步调更加一致，它们改变了整个西方世界的戏剧性舞蹈的性质……”

在谈及上述文化背景后，科恩指出：“对美国来说，现代舞的历史始于20世纪初。此时的依莎多拉·邓肯和露丝·圣一丹妮丝正各自摸索着在当时芭蕾中找不到的某种允许表现自由的舞蹈风格。两人都反对这种古典舞技术的僵硬程式和矫揉造作，反对它使用主题的浮躁浅薄，反对它流行宗旨的微不足道。邓肯在大自然的動作中，在古希腊人对大自然和艺术那无拘无束的反应中找到了答案。她的舞蹈有时抒

情，有时崇高，总是充满了她对善与美的看法。圣—丹妮丝转向了东方，那里舞蹈的宗教观支撑了她对艺术的精神价值的关注。随后，她又与丈夫泰勒·肖恩一道去挖掘异国情调淡薄些的领域，但其宗旨总是去使舞蹈的思想崇高起来。”“然而到了20世纪后半叶，现代舞观点的本质发生了彻底的变化：丹妮丝·肖恩的两个弟子——玛莎·格雷姆和多丽丝·韩芙莉反对其前辈那甜美而轻松的方式。她们舞蹈中那粗硬的纤维并非产生于古希腊和古东方，而是产生于摩天大厦时代、劳工问题种种和神经官能症……（第二代人）通过排除那些装饰性的、浮浅的、圆滑的完善，去尽力挖掘出动作的本质意义；这些长期以来被曲解和装饰遮盖着的动作一旦被赤裸裸地揭开，就会被承认为长期隐藏着的现实的符号。玛莎·格雷姆和多丽丝·韩芙莉的起步就是去寻找动作的基本来源，这些来源与人之动物本能相连……”科恩比较了格雷姆与韩芙莉，指出：“对玛莎·格雷姆来说，现代舞始于呼吸动作这一生命本身的开端。她任身体去跟随自然的低潮和呼吸的流动，然后观察躯体在呼气、收缩和吸气、膨胀时的变化。下一步则是强化动作的力度，将收缩当作一个突如其来的、抽搐痉挛的冲动，这冲动可以使身体倒地、旋转并逐步发展出任何数量的动作。这本是一种原始的用力方法，但对舞蹈动作来说却是个全新的开端。富于戏剧性的是，它为表现恐惧、愤怒和狂喜中的人提供了一种本质上自然但却是激动人心的剧场艺术手段。”与格雷姆的方式有别，韩芙莉同样寻找动作的基本来源。“她没有去探索体内的动作，而是把身体与空间联系起来。她眼中的动作来源于对地心引力的抵抗力，而地心引力象征着一切威胁着人的平衡与安全的力。她也同样发现了一种两重性的原理；对她来说，这就

是倒地与爬起的对比。格雷姆描绘的是人类内心的冲突，而韩芙莉则关注的是人类与自身环境的冲突。戏剧性是这两种方式的内核，但这种戏剧性……带着残酷的诚实，既不娇美，也不赏心。”

科恩继续写到：“现代舞打破古典芭蕾建立起来的舞蹈词汇后，由于戏剧性的需要又逐渐形成了新的舞蹈词汇……到了世纪中叶，舞蹈表现动机的必要性遭到怀疑：难道舞蹈动作不够有趣、不能使戏剧情节的深化成为无关紧要吗？难道坚持表情丰富会横加干涉舞蹈动作的创新吗？……领导这场变革的是和格雷姆合作过的默斯·坎宁汉。他否定了自己以前主张的以情节曲折或刻画人物细腻来刺激观众的做法，他在寻找客观地综合和整理舞蹈动作的方法，试用随机应变的手段或任意发挥的体系……他所编的舞蹈是很开放的：用一些组合汇编而成，但是可以随意决定哪些组合上台以及用什么队形表演……坎宁汉除了开拓舞蹈动作与掌握节奏的方法以外，还改变了舞蹈所占据的空间的方位。他认为舞蹈在空间占据的任何位置都是重要的……”虽然坎宁汉不打算用舞蹈表现思想感情，但却不排斥对思想感情的表现。与之相比，“阿尔文·尼可莱却有意地在探索如何消除一般人的情感的痕迹。他深信舞者受到自己个性平庸的限制，所以他说服自己穿上古怪的服饰或把自己绑在一根支撑物、一只箍、一件斗篷上的方法来表演一种特性。这些道具似乎已成为舞者身体的一部分，他不仅使舞者平庸的个性消失，而且还导致编排新颖的舞蹈动作的产生……”与坎宁汉和尼可莱同代的现代舞者，使得现代舞相互间也产生了很大的不同。这种不同使得来自收缩和放松、来自倒地和爬起的动作不复存在。“新编导家们的思想来自其他源泉——来自机遇并列，

来自序列音乐和运动绘画，来自眼前的‘偶发事件’和荒诞戏剧的观念……新编导家们坚持认为，舞蹈中的唯一体验应该是对动作的各种质地——飞动、开阔、柔和、活跃等等的体验，而不是对感情的体验。感情只会把观众的注意力转移到舞蹈的运动形象这个根本的东西之外去，不要感情，也不要戏剧。他们被指责为将舞蹈非人格化了。而他们对此的回答是：根本就不可能将一种以人体为手段的艺术加以非人格化。他们正在寻求一种超越个性的形式，即使是‘非人格化’了，又怎样呢？”很显然，几代现代舞者观念的差距是巨大的，甚至同代舞者也有很大的不同。科恩总结说：“现代舞是一种观念，一种对当代世界中艺术功能的态度。随着这个世界的变化，现代舞也必将发生变化。因为，当现代舞的符号为人们所接受时，会失去其唤起隐藏着的现实的威力。这些符号需要得到补充甚至推倒重建，以便为其功能服务。如果这个过程不出现，现代舞就消亡了。现代舞是一种打倒偶像崇拜的艺术。”

现代舞蹈的思想是不是也反对“偶像崇拜”呢？

莫·卡冈的舞蹈美学思想

莫·卡冈是苏联当代美学家，他在《艺术形态学》一书（凌继尧、金亚娜译，三联书店1986年版）中指出“舞蹈创作的样式有四种”。他说：

第一种艺术样式无疑是普通词义上的舞蹈。这种舞蹈的语言由纯粹的人体材料所构筑，当然有时也会利用某些补充的表现手段——例如利用专门的服装，这是阐明给定舞蹈的情节所必需的……“运动舞蹈”是舞蹈的第二种样式。这种样式的特殊性在于它在大部分场合下取决于人体以外的第二种材料的运用。由此，它的艺术语言的性质发生本质变化。这可能是体操舞蹈中的圈、球、棒和带，或者是冰上舞蹈中的冰鞋，或者是技巧舞蹈中的运动器械，或者是艺术游泳和水上杂技哑剧中的水……在上述场合中，第二种材料有机地进入艺术组织的结构中，和人体运动积极地相互作用……舞蹈的第三种样式是“动物舞蹈”……它借助训练技术而创作出来，但是又不同于动作哑剧，它不是以“叙述一再现”语言而是以纯舞蹈语言进行表演的，它在杂技中占据着稳定的地位……而在杂技舞台上，我们还可以看到舞蹈的第四种样式——“物的舞蹈”，也即耍盘、抛球、顶缸等杂耍艺术……“物的舞蹈”之所以也属于舞蹈创作领域，是因为它以形态学方面的两种根本特征接近于舞蹈的所有样式：即一，它是“空间—时间”结构；二，它是非再现的、抽象的成型方式。其特征仅仅在于：活动的节奏造型花式在这里是由人操纵的物品的运动，而人体本身的运动不为我们所知觉……

奥尔德里奇的舞蹈美学思想

维·奥尔德里奇是美国当代美学家，著有《艺术哲学》一书（程孟辉译，中国社会科学出版社1986年版），其中论及舞蹈时说：

一个好的舞者就是一座活动的雕像……舞蹈艺术的材料是舞者活动着的身体，舞者将利用这一材料，以某种动作样式来构造某种东西。这种东西表现性地描绘了某种事物，如同雕像单独或主要以其形式所描绘的那样。由于这种可动性，整个舞蹈的最终形式将含有时间和节奏要素……但一个完整的舞蹈，尽管它具有时间上的延伸性和连续性的动态感，尽管它的审美空间更为自由，它的综合性的第三级形式却仍然保持着某种雕像般的特征。至少可以这样说，它仍然是一种造型艺术……舞蹈通常都被配上音乐，因而它是一种不纯的艺术……但音乐丰富和加强了舞蹈媒介，使其能以一种雕塑所不可能有的方式携带形象内容和情感内容。因此，舞蹈能讲述故事……舞蹈具有用舞蹈动作的样式加以详细叙述文学的或标题音乐的内容，这是舞蹈艺术的另一种不纯。这类不纯不一定会妨碍舞蹈成为杰出的艺术品。只要按照一种不把注意力从舞蹈内容转移到舞蹈外部的题材上去的方式来创作和表演舞蹈，舞蹈的艺术性就不会削弱……只要一个故事在舞蹈的形式即舞蹈的雕塑样式和音乐样式中被展示为