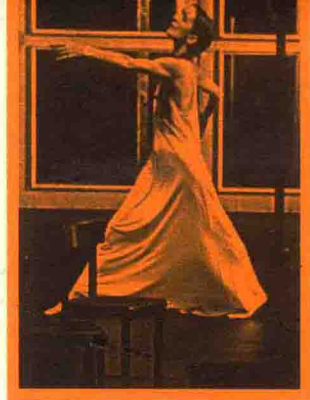


上海戏剧学院《舞蹈评论》文萃



含英咀华

张麟 计敏 主编

中西書局

The Dance Review

上海戏剧学院《舞蹈评论》文萃



含英咀华

张麟 计敏 主编

中西書局

图书在版编目(CIP)数据

含英咀华:上海戏剧学院《舞蹈评论》文萃/张麟 计敏主编.

—上海:中西书局, 2014.8

ISBN 978-7-5475-0095-8

I. ①含… II. ①张… III. ①舞蹈评论—世界—文集

IV. ①J705.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第021703号

含英咀华

上海戏剧学院《舞蹈评论》文萃

张麟 计敏 主编

责任编辑 贺寅

装帧设计 贺寅

出版 上海世纪出版集团
中西书局 (www.zxpress.com.cn)

地址 上海市打浦路443号荣科大厦17F(200023)

发行 上海世纪出版股份有限公司发行中心

经销 各地新华书店

印刷 上海长城绘图印刷厂

开本 700×1000毫米 1/16

印张 14.5

版次 2014年8月第1版 2014年8月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5475-0095-8/J·087

定价 36.00元

◆ 中国舞剧编导创造力疲软问题分析	1
◆ 意义在舞动中呈现	
——甘肃天水“夹板舞”的文化意义	28
◆ 原始《大韶》的舞蹈文化信息解读	42
◆ 摭论中国古典舞袖舞的审美文化意蕴	51
◆ 重复,不单单只是重复	
——从《穆勒咖啡屋》看皮娜·鲍什的悲观主义人生观	65
◆ 有意味的形式	
——河南省汤阴县“跑帷子”场图研究	70
◆ 否定之否定:湖北长阳土家族“跳丧”仪式的演变	98
◆ 体为“形” 态为“核”	
——由“三道湾”体态谈体态训练在课堂民间舞教学中的重要性	117
◆ 尼金斯基:现代主义和阳刚之气的另类呈现	126

◆ 新时期中国古典舞三大流派舞剧作品典藏	138
◆ 从动作表象走入本质的新认知	
——浅谈拉班“力效”理论对国际拉丁舞风格分析的运用及意义	156
◆ 切凯蒂教学法中的芭蕾舞哑剧	168
◆ 试论舞蹈表演中情感基调的把握	183
◆ 第三届重庆市舞蹈比赛评议	
——兼谈重庆市舞蹈的发展现状	194
◆ 这是最早的《吉赛尔》吗	
——圣彼得堡手稿的初步报告	206

中国舞剧编导创造力疲软问题分析

刘青弋

一、创造力疲软与“舞剧”误识

美国学者叶维廉认为一部艺术作品诞生前后得有一些必不可少的基础。作者、世界、作品、读者、语言(包括文化历史因素)等基础因素,构成一个复杂的艺术理论研究系统。中国学者胡经之与王岳川曾对这一系统各因素间的彼此关系进行过阐释。¹显然,在上述诸因素中,世界、作品、读者、作者,四种因素两两相对,形成互为因果,互为对立,彼此依存,不可分割的关系。而世界、作者、作品、读者,如果首尾相接,每一因素既可以作为起点,又可以作为终点,形成一种环形到达的运动。而在这些关系中,处于中心联结点的是“语言”。也就是说,通过语言,世界进入作品,作品呈现世界;通过语言,作者完成作品揭示世界诉诸观众;通过语言,观众理解作者、作品和世界。因此,中国当代舞剧创作中最根本的问题即发生在这一关系链的核心部位。

艺术作品中的语言是由艺术家选择或创造的言说方式,同时,亦是艺术家的艺术观念、思维方式以及世界观的显露。因此,解决中国舞剧创作问题,就不能不关注编导们在艺术创作中的语言建

设问题及其艺术观念、思维方式中存在的误区。

（一）认识层面的误区

首先，一些年轻编导误认为身体的动作与姿势即为舞剧的语言。因此，其视觉意象的建构缺乏准确性，无法与观众沟通。殊不知，单一的动作“语汇”只不过是工具，并不能单独存在。舞蹈家的表达以及与观众的交流，必须通过舞蹈家对身体动作进行编排与组织，构成相应的“言语”；而动作“言语”要为观众所理解，必须形成具有“语言”功能的结构。

其次，舞剧既然为“剧”，用舞蹈动作语言“讲故事”是舞剧不可避免的要求，因此，舞剧的文本形式应是以舞蹈动作构成的“叙事话语”为形式的语言结构。然而，中国当代舞剧创作出现问题，多少由于在此方面陷入了误区，从而将“叙事”或者“讲故事”视为异己。因此，“淡化情节”汇集了编导探索舞蹈创作特性的努力。其实他们有些时候误会了人们对舞剧的批评，让舞剧失误的并非“叙事”与“讲故事”本身，而在于其“叙事”与“讲故事”依附的是舞蹈艺术之外的语言，或者是“讲故事”未讲出“彩”来。由此导致一些“舞剧”不成“舞”或不是“剧”。

其三，“舞蹈长于抒情，拙于叙事”是舞蹈家挂在嘴边的座右铭，就其本义，它指出了“舞蹈”的特性及其叙事的困难，但却不能够成为掩盖舞剧“拙于叙事”的挡箭牌。殊不知，“舞剧”的诞生与发展，正是为了弥补舞蹈“叙事”之“拙”而将戏剧因素引入。因此，克服叙事之“拙”，进而变“拙”为“巧”便是舞剧艺术的魅力所在。然而，遗憾的是，长期以来，舞蹈家们为了强调“舞剧”中的“舞蹈”，不知不觉地丢弃了“舞剧”中的“戏剧”。

其四，舞蹈家要“讲”好“故事”，得先理解什么是“故事”，为

什么要“讲故事”。自然,不同的编导对“故事”有不同的理解,但有些编导对“故事”作了狭义的理解——将生活中的事件过程当成舞剧故事本身。亦未真正理解“故事”的本义——从广义上说,“故事”不过是“已故了的事”,艺术家即便讲“未来之事”,也是以“已故了的事”作为参照,讲出将来的“故事”。有的编导没有认识到“讲故事”的真正意义——即借惠特曼的理解:艺术家讲过去的故人和故事,就是要把死人从棺材里拖出来,叫他们重新站起来。艺术家对“过去”说:“起来,走在我前面,使我可以认识你。”他学到了教训——把自己放在这样一个场合,在那里将来变成现在。²有些编导也没有理解:美与时代的需要相关,时间在不断地改变对舞蹈美的价值判断标准。而且社会生活存在着一些“永远生存与永远向前发展的现象”,它们不会在死神遇见它们的地方停滞不前,而是在社会意识中继续发展。每个时代都对这些现象发表意见,不管当代对它们的理解是如何正确,但总是让它以后的时代说出新的和更正确的见解,因为任何时代、任何时候都不会把一切见解说完,最伟大的艺术家在艺术作品中将过去、现在与未来达成一致。³也因此,未能意识并理解余秋雨先生所说的那种“美的延续性”,“就其本身而言,就是对速朽性的克服与战胜”。⁴

其五,舞剧“讲故事”是“舞剧”可以被辨认的形式,但是,舞剧的“故事”与现实生活有着极大的区别,它们虽然来自生活中的事件,但生活中的事件只是“现实中的存在”,不具备“叙事性”。而舞剧中的事件,却是舞蹈家们通过“挖掘”、“发现”、“创造”、“解释”的产物。而有些编导忽视了这一差别,未能将生活中的一系列事件通过情节编排创造一个超越现实生活的“故事”,形成舞剧“叙事”的过程,与观众交流,为故事提供意义,揭示生活的本质,进而在组织与创作这种“叙事”结构的过程中,完成舞剧艺术

创造的过程。

其六，舞剧如何“讲故事”是编导创作的难点。当代编导虽然有意识，但尚不十分明确，作为艺术门类概念上的“戏剧”与“舞剧”之间的根本差异即是“讲故事”的语言及其方法的差异，找到这种差异，舞蹈家“讲故事”就能够获得一种个性与独立性，不会依仗文学的拐杖，重复戏剧的面貌；亦不会只局限在生活事件的开端、发展、结局及其过程，而是将那些在人体动作中的一个回眸，一个颤动，一种行走，一次相遇背后的人的“故事”揭示出来。当编导将人体动作的戏剧性呈现，以舞蹈动作构成“叙事话语”为形式的语言结构之时，也即拥有了舞剧讲故事的方式，或许也就克服了叙事的难点。

（二）构成舞剧戏剧性能力的欠缺

首先，当前舞蹈编导普遍地显现出“结构”功力的欠缺。而“结构”二字“……如造成物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为定制全形，使点血而具五官百骸之势——有奇事，方有奇文，未有命题不佳，而能出其锦心，扬为绣口者也。”⁵中国当代舞剧编导的这一欠缺不仅表现在“立主脑”、“密针线”、“减头绪”方面的能力薄弱，亦在“脱俗窠”、“审虚实”方面疏忽。例如，主脑为作者的立言本意，是一部戏剧核心的人与事，应由一关键人物引出相关人物，选择一关键的最有影响的情节，作为生发点，牵出全剧走势。而在这一点上，有些编导却未得要领。

其次，“脱窠臼”是艺术创新的前提，当代不少编导对此没有足够的认识，或者没有能力摆脱“窠臼”。因此，李渔的戏曲理论值得我们细细咀嚼。李渔曰：“人惟求旧，物惟求新。新也者，天下事物之美称也。而文章一道，较之他物，尤加倍焉。戛戛乎陈言务

去,求新之谓也。”⁶何为新旧呢?懂得了没有见过的东西是新的,也就懂得了已经见过的东西便是旧的。古人把剧本叫做“传奇”,正因为剧本所写人与事新奇独特,人们感到新鲜而将其写出来,传出去。由此,“新”即“奇”的别名。否则,哪里还用得着去传之?因此,李渔强调戏曲创作最大的困难是摆脱前人的老套,创作出新的、没有见过的东西。李渔提出的是艺术创新的本质。但是艺术上的创新,剧作中的创新求奇,并不意味着可以荒唐地捏造。李渔主张,戏曲作品的素材应该在现实生活中寻找,因为世上奇异的事不多,而异常的事情无数,自然万物的原理穷尽,人情道理不会说尽。而且凡讲人情事理的文章,都得以流传千古。凡荒唐怪异的东西,都必将朽烂。之所以如此,也来自“画鬼魅易,画狗马难。以鬼魅无形,画之不似,难于稽考;狗马为人所习见,一笔稍乖,是人得以指摘。可见事涉荒唐,即文人藏拙之具也”。⁷“传奇所用之事,或古或今,有虚有实,随人拈取。古者,书籍所载,古人现成之事也;今者,耳目传闻,当时仅见之事也。实者,就事敷陈,不假造作,有根有据之谓也;虚者,空中楼阁,随意构成,无影无形之谓也。人谓古事多实,近事多虚,予曰不然,传奇无实,大半皆寓言耳。”⁸因而,“戒荒唐”是传奇结构成就高境界的要求,“审虚实”表现的是对艺术真实的认同。

第三,真正的舞剧是在本事与演事的双重叙事时间中,在身体的动作语言中寻求“舞剧”的戏剧性。舞剧是一种以演员身体与动作姿势扮演角色当场表演故事的叙事性艺术。“在场性”是其存在的基础。“追述”与“预述”是叙事的两种方法,它给观众带来两种不同的戏剧悬念。前者使我们关注戏剧的结局,后者使我们关注戏剧走向结局的过程。具有戏剧性的“追述”,将过去关键的一段时间内发生的事情突然呈现,营造空间的一种不稳定与紧张状态,

以情节发展的悬而未决吸引观众的注意力。“预述”则是舞剧最常用的叙事方法，为了减少舞剧叙事之“拙”，让观众更快地进入舞剧的场景，在节目单中将结局告诉观众，这要求舞剧更加注重建构实现结局的过程。遗憾的是：这两种叙事方式，我们无论是想看“故事”的“结局”，还是想看演“故事”的过程，当代中国舞剧很少能满足我们的审美期待。因此，在把握舞剧的戏剧性特征方面，当代中国舞剧编导尚需钻研和锤炼。戏剧学家认为，集中性、紧张性、曲折性为戏剧性的三个基本特征。南京大学的董健教授在论述“戏剧性”时指出，戏剧的“集中性”即为艺术结构的浓度问题，它在让观众“一口气”看完的情况下，实现“戏剧性”的魅力。而“紧张性”则来自“戏剧性”的生活依据与哲学基础。自然，社会、人处于平和状态就不会有“戏”，而只有矛盾冲突白热化，打破平衡，形成某种紧张状态，才会有“戏”。所谓“曲折性”，就需要结构能够体现“一波三折”的跌宕起伏——戏剧的实质是“激变”。⁹当代的一些舞剧对这三性把握不足，往往平铺直叙，就必然导致舞剧发展的淡而无味、肤浅、平庸、麻木与单调。

另外，动作是舞蹈戏剧的根基，动作语言是舞剧的中心，动作显现人的意志，亦显现人的内在矛盾冲突。舞剧的舞台是一个能使无形的意志和冲动显现出来的场所。用动作构成戏剧性，是舞剧独立存在的标志，亦是舞剧成为“舞蹈的戏剧”最难攻克의堡垒。本文依然认为，当代中国舞剧创作的平庸主要表现在身体语言创造方面的平庸，大多是传统舞蹈教育体制下复制的类型化身体的产物。有些舞剧编导不太下功夫选择或锤炼舞蹈的动作语言。他们不自觉地顺着惯性，复制一个又一个类型化的身体。而且，他们使用的演员又较雷同。于是，主人公无论是来自城市还是农村，无论叫“阿香”还是“阿臭”，“阿美”或“阿丑”，都一味地成为倩女

帅哥——一张“全国通用粮票”似的身体，哪里都能用。而人物的身份与性格，时代的背景与文化，社会的习俗与环境，世界的差异性，人生的丰富性，在那些舞蹈者的身体上，很少烙下痕迹。有的舞蹈编导在创作中不注意身份各异的人在体重、身高等形态上的差异；忽视对人体重心、质量、形态变化等方面的内在规定性的把握，他们在丰富多彩的世界和人生面前闭上了眼睛。因此，当代中国编导在功力方面显现最弱的部分是对生命变化的敏感和对生活多面的漠视，因而导致当代中国舞剧创作就如“华山论剑”，“刀光见（剑）影不见人”。也因此，舞剧的生命力短暂——有的刚出生就“死”了，甚至，有的还未出生就“死”了……¹⁰

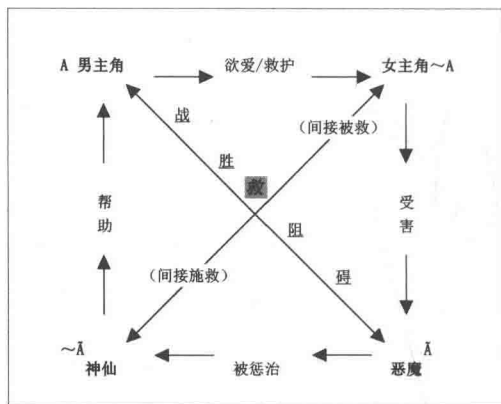
二、 创造力充盈与主体在场

中国当代舞剧创作一直深受欧洲芭蕾舞剧的影响，其经典作品及其叙事方法，成为中国当代舞剧编导学习与摹仿的对象。但是，遗憾的是，较少有人对其经典作品的叙事范式及其深刻内涵进行分析，从而导致中国当代舞剧关注古典芭蕾舞的经验大多仍为表层技术，却未得其内在精髓。

古典芭蕾舞的代表作品为何能够成为经典并以不衰的魅力流传后世？现代芭蕾舞剧又是如何突破传统的局限而经典频出？芭蕾舞剧何以能够继续戴着“舞剧艺术”的美丽王冠？正因为它们克服了舞蹈的叙事之“拙”，创造了自身无与伦比的身体动作语言，让我们看到“舞剧”的文化张力和艺术魅力。因此，重提芭蕾，研究经

典,或许能为我们走出困境提供出路。为此,本文以最受舞剧艺术青睐的“结婚”母题为例,运用比较的方法,呈现古典芭蕾舞剧和现代芭蕾舞剧“故事”的叙事文本与民间童话原型之间的联系与变异关系,分析芭蕾舞剧经典作品的成功经验,为我们提供思想启示与艺术借鉴。

笔者在多年研究中发现:古典芭蕾舞最著名的六大代表剧作——《仙女》、《吉赛尔》、《葛蓓莉亚》、《天鹅湖》、《胡桃夹子》、《睡美人》均以“童话”和人类的“结婚”母题为题材。然而,它们的“故事”在舞蹈历时性的语言学发展中提供的意义,远远超过了当下人们的认识。芭蕾舞剧编导们对“童话”叙事模式和“结婚”母题进行了重新挖掘、整理、解释与创造。他们借助了民间“童话”和人类“结婚母题”的内在深意,将芭蕾舞剧艺术创造的思想性引向了深刻。¹¹



图表1. 民间童话中“结婚母题”叙事的语义方阵

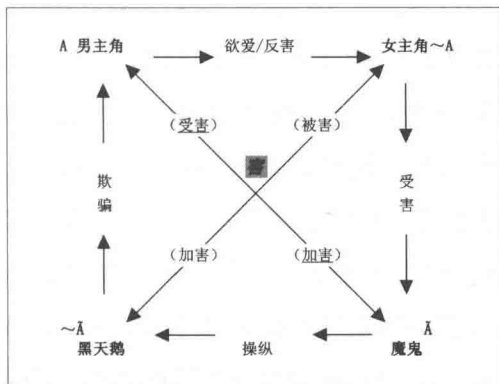
格雷马斯认为:在文艺作品的叙述表层里,每一个故事都有不同性格的人物,而且关系各异,这些都可以看成是叙事深层模式的表层化,其无限变化的类型和关系则是由有限的基本类型衍生而成的。一般的作品都由六种角色构成,即支使者、承受者、

主角、对象、助手、对头。六种角色代表一定的“语法”与“主题”关系。“支使者”引发“主角”的行动,行动有一定的“对象”,“主角”又有“对头”,阻挡其获得“对象”,但通过“助手”的帮助,克

服困难,获得“对象”而将之授予“承受人”。以句子主谓语间多种可能的“名词”形式为模式,格雷马斯总结其为“角色模式”。“角色”以主谓句中的“主词”为模式,叙事中的“动作”或“行为”也可以类似于“谓词”。在对作品分析方法的探寻中,格雷马斯创造的“语义方阵”对立模式解答了什么是“谓词”,以及其中的关系。格雷马斯认为,在普洛普提出的分析神话的31项“功能单位”中有许多逻辑对应或相反的关系。例如:“命令”与“受命”(符号表示为: $A:\sim A$);“禁忌”与“违禁”(符号表示为: $A:\sim A$);这一模式是建立在“二元对立”基础上的“四角关系”与“四元相对”体,包含着两种不同的对立关系和四角间的逻辑关系,形成一种普遍的、抽象的思维模式与框架。¹²

借用格雷马斯分析文艺作品的“角色模式”与“语义方阵”,让我们来分析民间童话中的“结婚母题”和古典芭蕾舞剧童话中的“结婚母题”以及与现代芭蕾舞剧中的“结婚母题”之间的差异,从而揭示芭蕾舞剧经典作品的创新及其时代意义。

在对童话的“结婚母题”的叙事中,古典芭蕾展现了艺术家眼中 and 心中的一个复杂的世界。女人的命运掌握在男人的手中,而掌握命运的男人,则大多既无德行,又无能耐。如《仙女》中,编导用神仙来检验男人的爱情:男人见异思迁,又轻信巫婆的伎俩,而成为邪恶的帮凶——他将巫婆浸了毒药的纱巾给仙女披上,导致她痛苦地死亡。《吉赛尔》



图表2. 古典芭蕾舞剧《天鹅湖》中“结婚母题”叙事的语义方阵

中,编导用鬼魂来检验男人的爱情:男人不诚实,致使女主人公精神失常,气绝身亡;爱情只有至死才能以诚相见。《葛蓓莉娅》中编导用木偶姑娘检验男人的爱情:男人朝三暮四。《天鹅湖》中,编导用阴谋来检验男人的爱情:男人真假不辨,爱情只在死亡的世界中才能实现。《胡桃夹子》用玩具检验男孩子的德行:生性狭隘、嫉妒,理想的男人只有在梦中才可见。《睡美人》中的王子除了富有的身份和漂亮的脸蛋外,只是一个抽象的、在人们观念中存在的让人倾慕的对象:男人没有用!古典芭蕾舞中的“男人”不是给爱人带来死亡就是造成爱人的痛苦,而且自己亦和幸福失之交臂,他们理想中的爱情总是可望而不可即,一触即失。男女主人公只有在生死的临界点和超越现实的梦中,才能实现自己的理想……古典芭蕾作为浪漫主义时期的文化产物,就是这样,将艺术家对世界与现实的失望,通过对这个世界男人的失望表现得淋漓尽致……¹³

中国学者魏美仙对“结婚母题”内在意义的分析与阐释对于笔者认识芭蕾舞剧中的“童话”和“结婚母题”具有重要的启示,借助其理论观点用于分析古典芭蕾的艺术创造,能使我们到达新的深度。魏美仙指出:“童话是神话破碎后的残片,蕴含着远古时期人类精神的秘密,童话中的结婚母题因而有着古老的文化渊源。它植根于人类的心灵深处,呈现着在时间中层累起来的集体表象,是人类心理的艺术创造与外化。”¹⁴因此,古典芭蕾舞剧创造的“童话”和人类不同时代创造的童话一样,一方面以非写实性与现实世界拉开距离,产生象征意义;另一方面,以当下时代人的加工与阐释,融进现代人的现代社会生活,形成其外显的表层意义。同时,使结婚母题的隐喻性积淀在故事中,内含着一定的叙述功能和叙述模式,不仅是内容意象的呈现,更成为含有信息的代码,具有符号意义。因此,母题获得了现实意义和符号下真正意指的深层意义。¹⁵

同结婚母题类的童话普遍的追求一致,古典芭蕾亦借助了童话表达人们普遍认同的道德伦理意识与观念,以弥补那些在现实生活中不完美人生的缺憾。古典芭蕾舞剧与童话的同类母题一样,亦以正角与反角之间鲜明的对比,揭示人类真、善、美与假、恶、丑之间的对立,并以扬善抑恶,褒真贬假,赞美刺丑表达人们的伦理态度。但是,古典芭蕾舞中的“童话”的叙事却将人物关系、人物命运的结局引向了另一个方向。在民间童话中,真、善、美与假、恶、丑对立的双方阵营十分清晰,男主人公往往作为正面人物与女主人公共同代表真、善、美的一方,甚至作为英雄般的人物出现。但古典芭蕾舞的代表舞剧中,男主人公却往往是中间人物。例如,在民间童话中男主人公常常被赞美的优良品质,如善良、助人、智慧以及勇敢等,在古典芭蕾舞的男主人公身上均不被凸显,而在人类爱情中,最受推崇的诚实、忠诚、不欺瞒的品质,则恰恰成为男主人公的弱点。¹⁶

魏美仙深刻地指出:当人从动物界中走出,生物性被整合进社会性中,性就从赤裸裸的男女交媾演化为结婚,实现了人的生物性与文化性的叠合,成为文化视野中性成熟的标志,也是一个人真正成熟的标志。因此,成年礼——性成熟——结婚是同一的。结婚母题反映的成年礼源自生命意识的萌动与巩固,对生命的生与死的思考与关心直接导演了一场虚拟的生与死亦即成年礼中人的死亡与复活的仪式,并以这一仪式记载了人类对生命的执著探求与深刻反思,这一母题的原始意义与终极意义都在于生命之河长流不息中的信念与追求。¹⁷与民间童话的表现一致,古典芭蕾舞中的主人公在结婚这一象征主人公成人仪式的时候,亦要接受某种考验。不同的是,民间童话中的男主人公大多接受的是生与死的考验,在战胜死亡之后,获得新生。他们随时以牺牲生命为代价,去赢得自

己一生的幸福，与此同时挽救了他人的生命，获得了社会的尊敬与爱戴。而古典芭蕾中童话的男主人公往往面临的是道德的考验，他们往往未能经得住考验，不仅自己受到应有的惩罚，与他们的爱和幸福失之交臂，而且带来他人生命的毁灭，使自己终身悔恨。如果说，民间童话中的主人公是在成功的经验中成熟，古典芭蕾的男主人公则是在失败的教训中成熟。另外，与人类童话“以匮乏始而圆满终”不同，古典芭蕾代表作的童话不少以悲剧作为终结。前者对男女主人公双双赞颂里隐喻人类对某种可以触摸的理想生活的向往，后者则多对男主人公展开批判——古典芭蕾的编导们在对现实的否定中，试图逃向一个虚无飘渺的理想彼岸。¹⁸

另外，不容忽视的是，对童话中“结婚母题”的表现，是浪漫时期芭蕾某种重大的思想突破。如魏文所述，结婚乃是性的原型，文化视野中性的满足通常采用婚姻的形式，文化中的结婚母题就成了文化代码。结婚是一种符号，显出原始生命意识及人类对生命无限完善的追求及展开的双重寓意。结婚母题的原始意义在于象征着性、结婚、生育三位一体，揭示人的生命本能。这一母题在根本上属于人类追求和谐，实现圆满的心理原形的感性表达。¹⁹因此，对这一母题的关注，隐喻着在文化意义方面浪漫芭蕾对理性主义的一次重大而深刻的反叛。这一母题为芭蕾注入的人文精神以及与这种人文精神同步而来的芭蕾艺术表现手段的革新，是芭蕾舞剧获得新生的魅力所在。

能够代表一个时代的作品是最能全面反映时代全貌的作品，它不仅能够及时反映时代的先进理念，亦带着时代和思想的局限。代表贵族阶级的审美趣味与身体禁忌规范与要求的宫廷芭蕾——古典芭蕾舞剧在表现人类童话结婚母题之时，停留在了人类的童年视角。与民间童话一样，古典芭蕾剧的表现大多重事不重人，描