

舞蹈艺术



舞 蹈 艺 术

外国舞蹈理论译文集

一九九〇年第三辑

(总第32辑)

中国艺术研究院舞蹈研究所

一九九〇年九月

封面设计：王 静

舞蹈艺术 主 编：资华筠
丛 刊 副 主 编：隆荫培 徐尔充 刘峻骧 冯双白
第32辑 责任副主编：冯双白
责 编：欧建平

舞蹈艺术 丛刊 1990年第3辑（总第32辑）

中国艺术研究院
舞蹈研究所

编 辑

文化艺术出版社

出 版

新华书店北京发行所

发 行

北京市华昌印刷厂

印 刷

850×1168毫米32开 7印张 185000字

1990年9月北京第一版 1990年9月北京第一次印刷

ISBN 7-5039-0703-7/J·241 定价：3.00元

AN ANTHOLOGY OF THE ORIENTAL &
OCCIDENTAL DANCES

Contents

DANCE PHILOSOPHY

Primitivism, Modernism and Dance Theory

.....(US)Marshall Cohen/Trans. Ou Jian-ping

Seeking Kinetic Essences..... (US) Jay Friedman/Trans.

Ou Jian-ping

Movement & Culture-How we Look at the Others

.....(US)Wilhelmina O.S.Clark Trans.Zi Hua-yun

Symbolic Significance of Movement..... (Hungary) Rudolf

von Laban/Trans. Guo Ming-da

A Study of the Expressiveness of Movement

..... (Hungary)

Rudolf von Laban/Trans. Guo Ming-da

THEORY OF THE BALLET ART

The Time Characters of Ballet Theme

.....(Fr.)Louis Falco/Trans. Wang Hong-chuan

La Ballet contre L'Opera.....(Fr.)Anonymous Author/

Trans.Zheng Hui-hui, Corrected by Li Xu-sen

STUDIES OF THE ORIENTAL & OCCIDENTAL DANCES

A Comparative Study of the Oriental & Occidental Art

Dance's Origin.....(South Korea)Oh Hwa Jin/

Trans.Li Ai-shun

The Dance, Art & Ritual of Africa..... (US) Michel

Huet & Jean Laude/Trans. Song Jin-wei

- The Origin & Evolution of the Korean Dance
(South Korea) Chung Byung-Ho/Trans.
 Xi Zhi-ru
- The Philippine Dance.....(Phil.)Leonor Orosa-Goquingo/
 Trans.Du Xiao-qing
- Philippine Moslem & Their Dances.....(Phil.)Leonor
 Orosa-Goquingo/Trans. Zi Hua-yun
- The Development of Folk Dance in Israel.....(Israel) Dr.
 Zvi Friedhaber/Trans. Qian Tian-lan
- The Cherokee Booger Dance & the Apache Mountain
 Spirit Dance.....(US)Jamake Highwater/Trans.
 Wu Yun-ming
- The Beauty of the Japanese Dance (Jap.)
 Masakatsu Gunji/Trans. Jin Qiu, Corrected by Dong
 Xi-jiu
- The Origin & Development of the Japanese Dance
 (Jap.)
 Masakatsu Gunji/Trans. Piao Yong-guang, Corrected
 by Dong Xi-jiu
- The Modern & Contemporary Japanese Dance..... (Jap.)
 Masakatsu Gunji/Trans.Dong Xi-jiu, Corrected by
 Jin Qiu
- Editor & Contents Trans. Ou Jian-ping

目 录

舞蹈哲学

原始主义、现代主义与舞蹈理论

- [美] 马歇尔·科恩著 欧建平译 (1)
- 寻觅运动的本质..... [美] 杰伊·弗里德曼著 欧建平译 (23)
- 动作与文化——我们怎样看待他人
- [美] W.O.S.克拉克著 资华筠译 (37)
- 动作符号的象征性寓意
- [匈] 鲁道夫·冯·拉班著 郭明达译 (42)
- 动作的表现性研究
- [匈] 鲁道夫·冯·拉班著 郭明达译 (57)

芭蕾艺术论

芭蕾主题的时代特征

- [法] 路易·法尔科著 王红川译 (82)
- 论芭蕾与歌剧的对立
- [法] 佚名 郑慧慧译 李胥森校 (88)

东西方舞蹈研究

东西方艺术舞蹈产生之比较

- [南朝鲜] 吴和真著 李爱顺译 (92)

非洲的舞蹈、艺术和祭祀仪式

.....〔美〕米·于约 让·娄德著 宋今为译 (100)

朝鲜舞蹈的产生、发展与美的特征

.....〔南朝鲜〕郑昞浩著 奚治茹译 (126)

菲律宾舞蹈概况.....〔菲〕利·葛钦戈著 杜小青译 (134)

菲律宾的穆斯林和他们的舞蹈

.....〔菲〕利·葛钦戈著 资华筠译 (144)

以色列民间舞蹈的发展

.....〔以〕兹·弗里德哈伯著 钱天蓝译 (152)

印地安人的舞蹈.....〔美〕杰·海沃特著 巫允明译 (165)

日本舞蹈之美.....〔日〕郡司正胜著 金 秋译 (169)

董锡玖校

日本舞蹈之源流.....〔日〕郡司正胜著 朴永光译 (184)

董锡玖校

日本近现代舞蹈.....〔日〕郡司正胜著 董锡玖译 (201)

金 秋校

~~~~~

〔译者按〕本文选自美国出版的《舞蹈哲学论文集》，并在另一本舞蹈理论专集《什么是舞蹈？》和舞蹈理论性季刊《芭蕾评论》上全文转载，说明深受舞界读者的欢迎，尽管作者身为纽约市立大学研究生院的哲学教授和普林斯顿高等研究所的研究员。

~~~~~

原始主义、现代主义与舞蹈理论

〔美〕马歇尔·科恩 著

欧建平 译

“达西先生，跳舞对于年轻人是多么可爱的一种娱乐！说来说去，什么都比不上跳舞，我认为这是上流社会里最出色的才艺”。

“当然啰，先生；——而且好就好在跳舞在低等社会里也很风行。哪个野蛮人不会跳舞？”

——《傲慢与偏见》

现代艺术理论沿着两个泾渭分明的理想发展。第一个理想源于莱辛的《拉奥孔》，极力主张每种艺术都应与其相应的手段保持恰当的关系。这个观点常常与我们称作现代主义艺术原则中的某种形式合流。而根据这种原则，最为发达的、最有意义的、最富自我批评精神的现代主义艺术作品，或简称最有价值的艺术作

品，是不掩盖自己得以创造出来的艺术手段，或不侵犯其它艺术手段领域的。

还有一种属于这个理想的学说，它要求现代主义艺术应将自身限定在仅仅发现或展示所采用的手段里至关重要的部分之中。当然，有时并未赋予作品什么特殊价值，以满足现代主义的理想。在这种情况下，要把一件作品描写为现代主义的，不过是就某一种风格而言罢了。

另一个理想从瓦格纳关于艺术综合性的概念中汲取其最为著名的公式，并把注意力放在某种借助于各种主要艺术手段的潜力之上。这第二个理想常与某种形式的原始主义相关。诸艺术的综合是必要的，因为只有在得到这种综合性的地方，我们才能恢复那种经验与观念的统一，或重构那种形象与现实的统一，而这正是原始主义艺术的特点。

诚然，整体艺术品的理想所依赖的对象可能并不是以原始主义为基础的——诸艺术的综合之所以必要，不是因为它恢复了某种原始主义的统一，而是因为它宣称是超自然的统一，或者简而言之，是因为它应该产生出异常有力的感觉效果（去使人感到“痛苦”）。当然，人们也可这样认为，原始主义中能派上用场的部分经验，可以通过相互分离的艺术手段去重新获得。如果采用这种方法去接近原始主义，舞蹈艺术便常常最容易被认为是具有某种得天独厚的方法了。

现代主义有关忠实于手段的诸理想以及手段甚至是艺术抽象的纯粹化的观点现正流行于世，而最富才具的艺术家们之所以获得某种威望，就是因为人们确信他们的艺术与这些原则相依为命。而默斯·堪宁汉的现代主义，似乎为这些观察提供了相反的例证，他在自己的作品中采用了语言、音乐和雕塑等艺术，与其他艺术家合作的方法也是自佳吉列夫时代以来前所未有的。然而他的理想却是坚决地反瓦格纳的，因为他和布雷赫特（1898—1956，德国表现主义戏剧家——译注）一样，是坚持各门类艺术

的完整性，反对相互融合之理想的。

在他的作品中，典型的例子为各种不同艺术简直就是并行排列、相对独立的。的确，如同罗杰·科普兰所观察的那样，堪宁汉不是要求他的演员随着音乐而舞，而是要求他们不受其影响^①。（事实上，这种对演员理性的强调是堪宁汉与现代舞经典作品中原始主义倾向背道而驰的主要特征。）

堪宁汉的一些弟子们用来实现现代主义理想的方法就更加自相矛盾了。他们坚持认为，既然舞蹈是以人体为手段来创造的，那么舞蹈就应把自己限制在更加单一地、独立地检验和展示人的动作之范围内，这样，他们的舞蹈表演出来，就象是在完成某些最为常见、最不象舞蹈的“任务”似的了。

更为重要的是，为了当时的目的，巴兰钦的崇拜者们也曾试图将他树为一位成功地将舞蹈独立于戏剧表演和剧场布景道具之外的艺术家。彼季帕在《雷蒙达》第三幕和《舞姬》第四幕中曾预示过的抽象的可能性，已被巴兰钦最为高度发展的现代主义作品所效仿和实现，并变得光彩照人了。在《C调奏鸣曲》、《有奖竞赛》、《插曲》、《斯特拉文斯基小提琴协奏曲》等作品中，芭蕾艺术的核心已不言自明了。

但事情并非总是如此。弗兰克·克莫德早在六十年代初就曾撰文说，在过去的六、七十年间，舞蹈独特的威望与“那种认为它以一种并非无关，并非特殊的形式表现了艺术的看法”相关甚密；关于这个看法，W.B.耶茨（1865—1939，爱尔兰诗人、戏剧家，1923年诺贝尔文学奖获得者——译注）曾给予过清晰的表述，保罗·瓦莱里（1871—1945，法国诗人，舞蹈批评家——译注）也曾暗示过。^②而瓦格纳认为，音乐剧应通过恢复希腊悲剧中不加区分的统一来取得准确的结果。至于其他人，则注重比希腊悲剧更为古老的形式，试想到处都找到不同于拜罗伊特城的诸种艺术的再统一。毫无疑问，这类观点使得象征主义者们接受了洛伊·富勒（1862—1928，早于伊莎多拉·邓肯的著名舞蹈家），

并为俄国芭蕾舞团1909年在巴黎的成功做好了准备。

关于诸门艺术在芭蕾中得到最好融和的看法，一直到三十年代中期还颇有影响。艾德里安·斯托克斯在为一种极有意义的意见争辩时曾讲到，“戏剧行为或动作与音乐仅仅是一直鼓舞着苏联现代芭蕾中的一切。在大型歌剧中，无论如何改革，它们都是时而相互鼓舞，时而又相互妨碍的。而格鲁克（1714—1787，德国作曲家）或瓦格纳的作品中不够完整之处，在佳吉列夫的作品中却是完整的。”^③

然而，并非只有芭蕾才受到这种角度的考察。比如埃里克·本特利就曾写道，我们发现戈登·克雷格和W.B.耶茨以及其他许多人梦寐以求的魔幻般的戏剧效果在格莱姆的作品中得到充分的显现。^④安东尼·阿尔托德在一本论及巴厘人戏剧的书中，曾提及自己对整个戏剧的理想（“具体体现在一种讲演前的语言”中），并将其描述为“一种高级的舞蹈”。^⑤

我认为，这种种看法的综合并不能令人信服。即使我们发现，综合性艺术作品比我们想象的更有说服力，我们也还得承认这样的事实：舞蹈艺术一般是不使用诸语言艺术的。这就是人们之所以越来越经常、越来越合理地电影和某些传统剧场的发展中去寻找综合性艺术作品理想的可能性的一个原因。^⑥

毋宁置疑，舞蹈通过与歌唱或叙述的语言相配合，是能够满足这种需要的，正象佳吉列夫的《婚礼》和玛莎·格莱姆的《致世界的信》那样，但即使是这些成功的作品，也并未指出舞蹈艺术或者佳吉列夫、格莱姆的舞蹈艺术概念在整个戏剧中的地位。当然有人或许要争辩说，诸语言艺术不必包括在诸门类艺术巨大的综合性之中。这种自相矛盾的观点或许会引起原始主义者（和一些象征主义者）的争论，前提是舞蹈姿态这种非词语性语言，能够以更大的力量和准确性、经济性去表现各种含义和思想，而这正是抽象的词语性语言所无能为力的。这种思想无疑已反映在阿尔托德寻求非词语性戏剧和马拉美的观察之中——芭蕾女演

员不是在舞蹈，而是在用自己的身体写作。^⑦

然而，在原始主义世界中，不加区分的统一本身就是一种神话（如同象征主义或超自然主义的存在，在相应的理论中起到的相同作用一样），——一种现代神话。即使原始神话再现，也是为与之毫不相干的现代敏感所体验过的，如同有人所说，只是被当作是一种审美现象而已。

正如我们所知道和体验过的那样，舞蹈艺术是诸门类艺术中的一种。它并不能代替或融合其它所有艺术，就连其它所有剧场艺术也代替不了。当然，认为佳吉列夫实现了瓦格纳理想的言论是有些夸大其词，令人误解的，而佳吉列夫对舞蹈美学的贡献，无论如何也不象过去曾一度认为的那样举足轻重了。他的保留剧目并未给予我们多少价值。《炫耀》，有时曾被人们当作是诸门类艺术相融合的典范，纪尧姆·阿波利奈尔就是因为这种特殊的综合形式而创造了“超现实主义”这个词的。然而对科克托和他的合作者们来说，《炫耀》从美术设计来看，是一篇反瓦格纳的宣言，也是对佳吉列夫早期保留剧目中“原始主义”的否定。但无论如何，将利奥尼德·马辛在编导方面的贡献与科克托、毕加索和萨蒂的贡献相比都是不适宜的，其结果无论从哪个观点出发都不能令人满意。^⑧

这并不是说，佳吉列夫的遗产中就价值全无了，而是说，其价值不足以说明他的作品是完整的，而瓦格纳的作品就是不完整的。《彼得鲁什卡》当然是一出令人难以忘怀的作品，尽管它并未成为象斯托克斯和传说中所展示过的那种表现充分的杰作，但却和格莱姆的一些较好的作品一样，允许戏剧表演，甚至允许直接去讲述故事。^⑨在这方面，这类作品毫无疑问要与某种纯粹主义相抗衡，但却远未表明要去追求或获取瓦格纳的综合性思想的整体。事实上，佳吉列夫的遗产中最富成效的部分，如《仙女们》、《火鸟》中的若干部分和《阿波罗》等，就已指明了巴兰钦成功的方向。

巴兰钦的艺术，就其最为突出的特点而言，的确是倾向于纯粹主义理想的。它在最基本的动作中，反对并削弱了叙述故事的成份（尽管还有戏剧意味和比喻存在），并主要从与编舞直接相联的音乐中获取形象。但事实上，这种对音乐的处理方法，为试将他的艺术当作纯粹主义理想化身的人们，制造了一种不可逾越的障碍。因为纯粹主义理想是要求独立于音乐和戏剧的（如果不是孤立于二者的话，而它们是以两种不同的物质手段来发生作用的，故从本质上是两种互不相干的艺术）。

当然，我并不否认，舞蹈可以独立于音乐而存在。多丽丝·韩美丽的《水的研究》和杰罗姆·罗宾斯的《运动》就表明了这种无音乐的舞蹈能取得卓越的成就。然而，我们并未心悦诚服地认为，这种舞蹈实现了舞蹈艺术的理想。就我们熟悉的各种公式而言，无论原始主义还是现代主义，都无法对舞蹈做出精确的解释，因为我们要么就继承了它，要么会偏爱于它。

在下文中，我将不去装出一副要对原始主义或现代主义的理论或实践进行全面讨论的样子。假如能获得许多使这些思想得到或可能得到发挥的可能形式，任何一种在目前这种范围内的说明都是根本不必要的。然而，我倒是要对两种或许是近年来以英文出现的、对舞蹈最为详尽的哲学讨论加以较为充分的讨论，因为拜读这些文章，对于我所初步形成的知识背景是颇有益处的。

苏珊·朗格决不是象有些人（如弗兰克·克莫德）所认为的那种不合格的原始主义者，而大卫·列文（与那些鼓动他的人们不同）也并非现代主义理想的忠实倡导者。但原始主义的观念似乎已将朗格夫人引入了歧途，正象现代主义思想已将大卫·列文引入了歧途一样。我们知道，他们的原始主义和现代主义——这两种现代艺术中既彼此相争、又密切相关的派别——已导致双方都对舞蹈产生了相似的误解，而这种情形倒使人颇觉有趣了。我认为，对于他们各种见解的批评，应能对与其相关的更大思想体系的评价作出贡献；我相信，对现代主义和原始主义做出评价，

也是当代美学理论的一项中心任务。

T.S.埃利奥特写道,“任何人想要为我们想象未来的芭蕾舞表演情形做出贡献……,都应从对原始民族的舞蹈进行深入研究做起……”。^⑩我们发现,许多主张综合性艺术的预言家都是通过追溯遥远的、甚至是原始的过去,去想象艺术作品的未来的。

苏珊·朗格在《感情与形式》的有关章节中,就走得更远了。她认为,我们必须常常从原始舞蹈中,寻求对一般舞蹈的理解。然而与一些主张综合性剧场艺术理想的人不同,她并不希望重新找到舞蹈的原始体验,结果就没有导致去将瓦格纳的综合性艺术理论作为重获那种体验的工具。的确,与弗兰克·克莫德的意见相反的是,她认为,只有理解到舞蹈艺术对我们今人发生作用的方式是大大不同于对原始人发生作用的方式的,我们才能理解现代的舞蹈艺术。^⑪我们将看到,原始主义思想把朗格夫人引入了歧途,就象它曾将瓦格纳综合性艺术思想的倡导者们引入了歧途一样,尽管是以不同的方式进行的。

朗格夫人将舞蹈的起源置于原始人之中。的确,在她看来,这是第一种艺术,而且是“野蛮人生活中最为严肃、理智的事情:这种对世界的想象超出了人们肉体存在的地点与时间,成为对整个人生的最初概念——这延绵不断、超出了个体生命的人生,以生与死作标点符号,由自然中的其它部分来环绕和充饥”。然而对于那种“神话式的意识”来说,这些创造就成为现实,而不是象征了。它们根本没让人觉得是由舞蹈创造出来的,而是自然而然地唤起、抛弃、挑战与和解的。芭蕾舞国的各种力,象征着这个世界,而舞蹈,则是人类的精神加入这个世界之中。^⑫

但是朗格并未假设舞蹈在今天的作用,是要去重现原始舞蹈所具有的那些宗教与巫术的性质,她是要与康德和叔本华的传统结为一体,进而主张为了成为审美经验的对象,舞蹈必须明确地使自己与那些原始人生活中实践的和认识的,也就是说,与那些非

审美的作用分道扬镳。对朗格而言，艺术家通过创造某种特殊对象，一种“虚”的对象，或一种现象或幻觉，来保证我们可对一件艺术作品采取一种审美的定势，而这种性质恰恰只能满足一种审美的而非实际的兴趣。在她看来，一门艺术从它所能得到的物质材料创造出它的“最初”幻觉。正象画家从颜料和画布创造出空间幻觉一样，舞蹈家以人体动作来劳作，创造出“一个力的世界，而这个世界是由延绵不断的姿态纤维所构成的”。

但是一种艺术，是决不能与构成它的物质相分离的，因为这些未加改造的物质本身并不能构成艺术的纯粹面貌、外表、或幻觉，而是审美兴趣的适当对象罢了。审美意识与神话式的意识相反，是既承认幻觉的存在，又不去将幻觉力量的世界当作是一种现实的。审美对象，就其本质而讲，是纯视觉的。

批评家们（包括当今的作家们）曾在别处反对朗格关于幻觉或“虚”对象的概念，并怀疑是否有必要去假设，每种艺术都创造出特定的对象来作为审美定势的目标。^⑬但是在此反对一切不能以纯粹的物质形式（即身体动作）加以表现的事物，都不能构成一件艺术品的否定性态度，或反对舞蹈实际上就是一种幻觉性姿态的艺术之肯定性意见，都是各有其价值的。

朗格设想，真正的姿态是感情的表达。她正确地认为，舞蹈理论家们（特别是现代舞蹈理论家们）常常错误地把舞蹈真地当作舞蹈家（或编导家）的感情的表现了。但是她却错误地认为，改正这种错误的恰当方法，就是去宣称这些感情的表现只是表面的或幻觉的。

这种解决方法毫无疑问对她富有吸引力，因为在她看来，舞蹈和其它艺术一样，必须表现这种或那种幻觉。那么为什么不认为，舞蹈所创造出的，如果不是现实，那就是感情在其中得以表现的幻觉呢？朗格关于舞蹈家们并非时刻在表达感情的看法，毫无疑问是正确的，但重要的是应坚持认为，他们也并非时刻都在造成表达感情的印象。朗格夫人不过是将舞蹈表演理论加以附会

和冲淡罢了。她本应直接了当地反对上述错误的。

安德烈·莱维松早就对姿态与舞步的混淆发表过评论。^④《睡美人》中的“玫瑰花慢板”和《天鹅湖》第二幕中的双人舞可被看作是表现了奥罗拉或奥吉塔的感情（即朗格意义上的姿态），但兰鸟双人舞或小天鹅舞又表现的是什么感情呢？（诚然，编排小天鹅舞本是要发泄感情的。）

那么，默斯·堪宁汉在《怎样腾越、踢脚、倒地、奔跑？》中，或伊万娜·雷纳在《精神即力量》第一部分三人舞的A段中又表现的是什么感情呢？实际上，这些当代舞蹈的动作，最初设计出来，是为了使动作摆脱感情的装饰的，按照朗格的术语，就是要将舞蹈未经改造的材料置于姿态、或姿态的幻觉，或其它什么之中的。

不错，确实有某些舞蹈，由于不能将动作改造成姿态而导致失败的结局（尽管不必是创造舞蹈过程中的失败）。当用某种自然的暗示去表演动作时，赋予它们一些象征意义，则会显得富有暗示性。

这些便是某些舞蹈（现代舞蹈）流派和某些编导家（罗宾斯在最糟的情况下如此，而莫里斯·贝雅几乎总是如此）各自不同的缺陷所在。我期望，这是由于我们目睹这些失败、体验这些缺陷的机会太多，以致于对非姿态性动作的胃口变得极大的原因。

但无论怎样，舞蹈毫无疑问是可由不是朗格所指的姿态来构成的。事实上，我们发现，由动作和行为甚至姿态（如警告或承认的姿态）构成的舞蹈，既然不必去表现或看上去象在表现感情，也就不必成为朗格所指的姿态了。这并非否认舞蹈可以用于朗格所指的姿态——真实的姿态（伊莎多拉·邓肯的那种？）和虚幻的姿态（我们在表演性芭蕾中所看见的那种）。但我们毕竟是没有理由去接受朗格的表现主义的残余，或去假设，如果承认舞蹈可由非幻觉性的物质材料所构成，我们将能抵抗人们产生不能允许的非审美兴趣的可能性。与此更为相关的焦虑是，由纯粹

动作构成的舞蹈，为数太多，根本无法维持任何种类的兴趣。

即使我们放弃对朗格夫人关于姿态在舞蹈中的作用的反对意见，也不得不反对她的另一种观点——舞蹈有必要去创造一种“世界形象”，一种特殊种类的世界形象。有些人主张让我们回到原始人的心理状态，而我们由于这种状态会相信，世界形象就是我们置身其中的现实；朗格的理论无疑标志着一种在前者基础上的进步。她似乎更加有理去认为，舞蹈对我们而言，仅仅是创造一种世界形象，一种我们在审美上做出反应的形象。

然而，就象她的表现主义残余一样，她的原始主义残余也是不能令人信服的。因为在她看来，这种世界形象来自并包含着（有时也削弱）那种史无前例的原始人世界的面貌。朗格认为，无论这种形象被神话式的心理当作现实，还是被现代人的审美心理当作浪漫世界或梦幻世界，舞蹈的世界是一个“相互作用的力”的世界，这些力似乎“要使舞蹈自身运动起来”。^⑮

朗格对于这个世界所描画的清晰度还不足以使人充满信心地加以评价。然而我们倒可质疑，无论尤斯的《绿桌》，或图德的《号声荡漾》，是置身于浪漫主义世界呢？还是格莱姆的意志坚定的女主角或巴兰钦《有奖竞赛》中的竞赛者们，似乎被某些看不见的力所推动，而不是自己在运动呢？

朗格夫人认为舞蹈动作创造出“征服地球引力的幻觉，即从那些常被人看作是控制着的舞蹈家身体的实在力量中解放出来，”^⑯只是在此时，她的声言才变得有些精确了。

但这种论点作为朗格的舞蹈思想，当然又是会引起疑问的。这种观点无疑常常出现在谈论芭蕾，特别是那些经常唤出由反地心引力的仙女、精灵、幽魂等组成的、超自然界的浪漫芭蕾时。当然，即使在这里也并非时刻都有那种为人所寻求的幻觉。我们都太了解地心引力对希拉利昂（《吉赛尔》中的护林人）的作用了，因为他最终被幽魂们的舞蹈拉进地狱去了。

更为明显的是，现代舞蹈经典作品的主要任务之一，就是承