

美国的舞蹈

(The Dance in America)

目录

第一章美国舞蹈概况.....	2
第二章 古代舞到芭蕾舞的兴起.....	6
第三章 殖民时期的美国舞蹈.....	12
第四章 十九世纪的美国舞蹈.....	16
第五章 邓肯和富勒.....	19
第六章 露芙.圣.丹妮丝.....	24
第七章 铁德.肖恩.....	35
第八章 玛莎.葛蓝姆.....	45
第九章 多丽丝.韩富莉.....	56
第十一章 现代舞的成果.....	78
第十二章 黑人舞蹈.....	87
第十三章 美国芭蕾舞的诞生.....	92
第十四章 地区芭蕾舞运动.....	106
第十五章 外来的芭蕾舞.....	109
第十六章 民族舞蹈.....	115
第十七章 歌舞剧.电影.电视.....	124
第十八章 舞蹈教育和娱乐.....	131
第十九章 舞谱和舞蹈资料保管处.....	136
第二十章 结论.....	141

第一章美国舞蹈概况

早期的美洲人认为舞蹈是一种需要；不像早期有些白种移民把舞蹈当是罪恶；也不像当代大多数美国人只把它当做有趣的消遣。舞蹈不仅广受欢迎，有重大的文化意义，而且是生命本身的主要成分。

伟大的英国哲学家赫夫洛克· 霭里斯在他的《生命的舞蹈》里说："如果我们漠视舞蹈艺术，我们不仅对肉体生命的最高表现未能理解，而且对精神生命的最高象征也一样无知。"美洲的印第安人同世界所有地区的原住民一样，不难了解他这番说话。因为美洲的印第安人不能、也不会把舞蹈和崇拜、爱情、仇恨、农作物的生长、狩猎、丰饶、死亡和再生分开。他们知道舞蹈有神奇的力量。

白种人的舞蹈传统，除了最早那段日子，情形完全不同。他们也许乐意接受十六世纪巴特萨·迪·保苏约对芭蕾舞(舞蹈许多形式的一种)下的定义。保苏约曾为法国皇后演出第一台芭蕾舞《皇后芭蕾舞喜剧》。他认为芭蕾舞是"多种乐器不同的和声中，一群人按几何图形排列在一起跳的舞"。

美国的舞蹈，也许是世界上最丰富、而且肯定是变化最多的一种，在群众中引起的反应，有淡然不理的，也有欣然接受和热衷于斯的。

少数美国人认为舞蹈艺术是一种需要，更多的人认为像音乐、戏剧、文学和绘画艺术一样重要，一样富有启发，但大部的人却认为是新鲜刺激的娱乐方式。

什么是舞蹈。在"需要"和"消遣"两个极端之间，舞蹈有许多功能，有许多有利于人的大小作用。在美国，最普通的情况是用作社交娱乐。古代的婚礼或宫廷舞，经过一番修改，男男女女，少男少女，一对对随着当时流行的音乐一起跳舞。在身体并不贴近可又面面对面的舞蹈出现之前，他们身体是贴近的，手携着手，享受这种匀整和谐的配合，除了少数反对跳舞的团体或个人，社交场合大家都接受了。

即兴热舞的亲昵的成分最少，着重把年轻的有时过剩的活力导入节拍韵律。这也是古代舞蹈的目标，因为人类有史以来就喜欢用有规则的运动发泄精力、体力和情感。

许多土风舞，参加的人数由一双变成一群，大家依照设计好的形式排列，随着规定的节奏，和邻居、朋友甚至新来这个地区的人交际。

所有这些舞蹈，虽然大都从几已遗忘的远古巫术舞传下来却都是娱乐性的。人们喜欢甚至重视这些舞蹈，但不会有人认为可以光照灵性，启发心思，或者使人沈迷宗教。这都不是舞蹈的目标。

再有，是把舞蹈素材用于教育，去发展身体肌肉，调整肌肉，保持身体平衡的运动；舞蹈练习、舞蹈节奏用于治疗，可以帮助受伤的肉体和挫折的心灵复原。舞蹈在这方面便是一种锻炼了。

社交舞、土风舞和教育舞蹈，个人是实践者、参与者。在舞台表演的舞蹈，个人除非是表演的人，只是个旁观者，肉体并没有参与，但艺术体验却和表演者共用。

舞台表演的舞蹈，最粗浅的层次是在娱乐，以供消遣。一般跳踢跹舞的人表演时，观众开始忘记自身的问题，自身的困扰，甚至烦闷。踢跹舞的步法引人注意，舞者的平易近人，轻松活泼，风姿万种和快慢有致，把一个人的焦虑都消除了。

观众对这种趣味横生的舞蹈，不禁陶然，甚至把自己未经训练的身体当作舞者轻巧灵活的体态。在夜总会舞蹈表演中，这种认同甚至更加相近，因为表演者选了一种通俗的舞蹈，用一点装腔作势、渲染夸张的手法，使人们产生一种非非之想。这样，看夜总会舞蹈表演，仿佛是我们幻想自己在人前表演。

惊险也是消遣舞蹈的一个主要成分，高空舞蹈表演家，甚至古典芭蕾舞娘，都懂得利用惊险。芭蕾舞娘常在优美动作、刺激音乐和戏剧效果中，加插惊险，使她的舞蹈不只为了消遣。但是惊险，不管由艺术家还是娱乐表演者加以运用，都是极有价值，效果很高的舞蹈技巧。我们是不是仍然蛮根未尽，也许颇有争论的余

地。但我们都喜欢看一失足即成千古恨的危险动作。舞者通常向地心引力挑战，如果有错失，代价小则丢脸，大则受伤。我们一边看，一边不禁俯身向前，分享惊险刺激，无需顾及自身的安全。

舞蹈中的惊险，是舞蹈特有的审美观念中，一个言过其实的例子。如果一个跳舞者濒于跌倒或滑倒边缘，尽管我们一点危险也没有，我们会自动想去扶持他。这种对别人动作的反应是一种本能。欣赏舞蹈，只要再加培养就成了。

看舞蹈动作简单不过，但要真正欣赏舞蹈动作，光用眼还不够，还必须全心全意感同身受的了解体会。就像看完一幅画后，闭上眼睛，色彩景致仍然铭记脑海之中；实际的声音停下来，耳畔的余音久久萦回不去；观舞者的肌肉，对舞蹈动作也应该有所反应，而且默记。

如果我们看高空表演的人翻斤斗时，保持全身紧张。只要肌肉略一扭动，我们就可以真正的感到伸出来的手有交接的暗示，感到腿往上翻的兴奋，或者弯曲身子、勉强收缩的痛苦。如果跳舞的人竖直了身子，我们看到的难道只是一个直立的身形，还是由于我们自己觉得自豪、自信和威严呢。如果跳舞的人收紧肌肉，弯低身子，我们看到的难道只是屈折的形体，还是由于我们想起痉挛的苦楚，挫败时感受到的脊骨折断的痛苦。

舞蹈家叫这种审美观做"动力美学"，就是一个观众能够在舞蹈中发现比肉体消遣和娱乐更多的东西；因此，也可能和跳舞的人一齐分享编舞家创造的探索过程。并不是每件事物都赏心悦目，因为舞蹈和绘画、文学、戏剧一样，并不限于赏心悦目，但这种追求探索使人振奋，甚至获得启发。

也许有人会问，这种追求探索会带我们到什么地方去呢。像《睡美人》或《天鹅湖》这类古典芭蕾舞，会带我们到童话世界，但像有些当代芭蕾舞剧，则直探人类的内心世界，发掘人类的七情六欲。另外一些舞蹈，根本没有故事情节，我们会见到舞蹈家的身体，反映伟大音乐的韵律和节奏，化音响为具体的形象，在肉体和情感上同时反应乐曲的驱策。

美国的现代舞蹈脱胎自古典芭蕾舞传统，有讽刺到歌颂各种形式。讽刺方面，像玛莎·葛拉涵的《人人心中有个马戏班》，描写一个头脑空洞自私的女人，幻想自己是一切经历的主宰；或者在歌颂方面，像多丽丝·韩富莉的《人间世代》，男人的尊严、劳动、游乐、爱情和妻儿的悲欢离合关系，全部用舞蹈的动作表演。

别的情况中，舞蹈不只替个人，可能还替全人类讲话。西班牙的华丽的舞蹈，印度的玄奥宗教舞剧，日本戏剧的诗的形式，或者巴厘岛的庆典中，编舞者没有一个抒发自己的观点，只是把一个民族的传统呈现在观众之前。因为民族舞蹈艺术，是经过千万年，由数以千计的创造者共同缔造的。这些浓缩的舞蹈形式，可以看出一个民族的历史、风俗、信仰、思想，甚至气质性情。由于表面上的异国情调，这类民族舞蹈在奇异的装饰下隐藏着丰富的知识宝藏。

这些舞台表演的舞蹈，由于素材的范围广阔能够娱乐人、打动人，形式生动活泼，不仅是独立的艺术，还对其他戏剧形或有所贡献。它对歌剧、歌舞喜剧、电影、电视，甚至戏剧都有助益，而且将体能技艺、哑剧动作提供给任何戏剧形式利用。

美国看舞蹈表演的是些什么人呢。实际上是每一个人，因为人人在生活中几乎免不了要接触舞蹈。世纪之初，舞蹈观众有限，尽管乔治·华盛顿本人喜欢芭蕾舞。殖民地时期以来，芭蕾舞也兴盛和式微过，观众通常是些都市内兴趣广泛、老于世故的人。总之芭蕾舞似乎并不属于一般群众。

舞台表演的舞蹈，发展虽然缓慢，可是扎实地在美国生了根，而且开始茁长，吸引了多数人的注意。伟大的俄国芭蕾舞家安娜·巴英洛娃，对芭蕾舞的开拓工作贡献良多。露芙·圣·丹妮丝、铁德·肖恩和他俩的丹妮肖恩舞蹈团开创自由舞蹈形式和介绍外来的民族舞蹈也都功不可没。

一九三三年，美国全国只有一个重要的芭蕾舞团，作些短期的巡回演出，并且只在纽约有短暂的演出季节。二十年后，已经有好几个芭蕾舞团在各地巡回演出，都广受欢迎，而在纽约和其他城市则为大批观众长期演出。其他形成的舞蹈，不管是本国还是外国的，也在群众中引起类似的热烈反应。

从枯燥的数目字来看：美国群众对舞蹈兴趣的不浓，曾使著名的艺术赞助人胡洛克，在一九三三年的舞蹈演出中损失了近十万美元。二十年后，一群兴趣较浓的舞蹈群众，使同一个赞助人单单在舞蹈演出上总收入超过四百万美元。二十年

间的变迁说明，已经有大量爱好舞蹈的群众了。到了一九七一年，不仅芭蕾舞、现代舞和民族舞团体都延长了演出合约——有些芭蕾舞团全年竟然演出四十五到五十个星期之多，优秀的芭蕾舞团体也在美国各地风起云涌。

电影把只能在舞台表演的舞蹈，带给许多对舞蹈毫无认识的观众。在歌舞喜剧中加插芭蕾舞和严肃的舞蹈作品，不仅丰富了歌剧，而且让观众知道芭蕾舞和舞蹈表演不难了解，也不是没有乐趣。

当然，电视把所有舞蹈带进了家庭。虽然电视常以消遣舞蹈和流行歌曲改编的舞蹈为主，但有时也把伟大的芭蕾舞艺术家甚至勇于实验、思想高超、感情深刻的舞蹈作品介绍给众多的新观众。通过电视，舞蹈得到了不少新朋友，影响力又大又全面，使许多小女孩都想当芭蕾舞家，兄弟姐妹乐于到戏院和礼堂去看实地表演的芭蕾舞，仿佛只有在舞台上才能看得到这种壮观的舞蹈场面。

一般美国人还没有像美洲印第安人过去和现在那样把舞蹈当作一种需要，因为一般的美国人，除了从社交场面外，大部分都袖手旁观并不是身体力行，但舞蹈经过几个世纪来的兴衰荣枯，终于在美国舞台上立定了脚跟。舞蹈不再是一个徒有魅力而受人怀疑的陌生人，而成为一个合法的公民了。

尽管现在许多人重视或轻视舞蹈艺术，却没有人可以因为自己不懂而对它置之不理。舞蹈中的人物，在我们今日的生活中已经不可或缺。这些人物各不相同，他们或是排成一行的漂亮女郎，步调一致地踢脚抬手；也可能是一群强健的青年人，以动作表现力量、美好和民主的职责。这一个是芭蕾舞家，身态优美，伫立在芭蕾舞鞋尖上；另一个则通过舞蹈，表现出灵魂决不被摧毁，要直面和征服内心的恐惧。

他们是跃向天堂、欢天喜地、温柔体贴、怀抱童稚之情的人物。他们旋转时恐惧惊慌，意醉神迷；举步时或骄傲时或怅然若有所失；姿态时而放荡，时而虔敬；奔跑时来去自由，从心所欲，或者直冲冲突的核心。这些来而复往，不断出现的人物，充实了美国的舞蹈。但是他们的历程是艰苦的，而且常常是寂寞孤单的，因为他们在有历史记载之前就已走上征途。

第二章 古代舞到芭蕾舞的兴起

许多美国人以为舞蹈艺术是一种新花样，新发明，因为它在美国盛行(起码是大规模盛行)是比较新近的事，连杰出的艺术理论、艺术史和艺术评论作者都忽略了舞蹈艺术。不过，这些作者若要讨论音乐、戏剧或诗歌，绝不可能不谈到舞蹈，因为先有舞蹈然后才有其他艺术形式。

热烈的艺术讨论中，学者们的辩论有时会像政客一样热烈，认为舞蹈艺术是最早的艺术，持有这种舞蹈家观点的人，免不了遭到轻蔑的反驳："拿出证明来！"如果辩论的人纯粹基于稚气的占有感，声明"我的艺术比你的艺术早"，这比说"我的洋娃娃比你的漂亮"或"我爸爸能够打倒你爸爸"这样的话好不了多少，在这种情形下，舞蹈的长远历史，也就并不重要。初爱上舞蹈的人，最重要的是要记住，舞蹈是一种最基本的艺术，不仅在历史上"首先"出现，而且是人的"最初"本能。

动作是生命本身最基本的表现，也是舞蹈最根本的元素。舞蹈实在比人的出现更早。野兽和鸟类都有求偶的舞蹈，它们活动的行态很容易被当作舞蹈的形式。这些动物的舞蹈，既不是蓄意的思想，也不是自我的幻觉，因为自然科学家在许多不同场合都记录和摄下了这些舞蹈。

认真来说，宇宙的运行、律动节奏和秩序构成一个大型芭蕾舞。不止一个以上的古代民族相信星体在空中跳舞，而起码为了满足他们自己相信他们创造的星体舞可以反映太阳、月亮、行星等各种星体的运动。但早在文明人认为舞蹈和宇宙力量有关连之前，先民已经在凭本能跳舞了。

先民跳舞有许多理由：为发泄精力，表示勇敢，庆祝杀生；受性欲驱使，跳舞求偶；用跳舞来表达一件事件，一个思想，或一种感受；而处于神秘相似乎无从控制的自然力之下，为了要获得足够的神奇力量去控制和适应这种环境，他也会跳舞。

起先，先民在巫术舞中，模仿自然，借此把自己看成渴望操纵的权力。也许大力顿足的声音，会引起天庭的共鸣，带来回应的雷声和滋生的雨量。后来，他开始相信一阵风、一条溪流、一株树本身并非神抵，只不过有看不见的神明守护着，

于是经过千万年，他替自己创造像征的舞蹈，放弃直接的模仿，代之以假想可以取悦崇拜的神明的仪式。

最后，人类发觉神明可以活在各人的内心。因此肉体变成了庙堂，经由舞蹈的净化，成为适合神明居住的地方。但什么是舞蹈艺术呢。在先民的原始舞蹈里，可见到舞蹈的活动，但还不算是一种艺术形式，要等到教士将之发展成某种巫术和宗教舞，才算得艺术；而这时崇拜的人只是一旁观看，并没有参加表演。因此，教士成了表演的人，舞蹈专家。舞蹈便在宗教背景下诞生。

在美国的教堂和庙堂里，宗教舞的传统保留下来的不多，不过，宗教舞偶然也会在教堂、教会聚集时候，甚至电视上演出，但大部分的宗教舞和宗教舞演变出来的舞蹈，在美国戏院内保存下来。

古代埃及人的宗教舞仪式，希腊人的庆典、合唱、运动和军人舞，以色列的狂舞、先知舞，经历长时间后，实际上已经被破坏了。当然，希腊运动和古典戏剧的合唱，都有人重演，现在中东一带伊斯兰教徒跳的舞，在目标甚至形式上，和古代埃及人的星体舞很相像，这也是事实，不过，传到我们的舞蹈，大部分是已经经过改良的了。

大卫王在约柜之前"全力"跳舞的用意，和十八、十九世纪美国震教徒在那种近似舞蹈的仪式中震荡身体摆脱罪恶的用意，分别不大。而大卫王和先知们那种宗教舞的自发式激动情绪如果去除了宗教意义，就很适合世俗的舞蹈。除了在崇高目标上，旋转的伊斯兰教舞，同芭蕾舞娘博取观众热烈掌声时用舞鞋尖的旋转，肉体上差别很少。

西方舞台表演舞蹈，继承的是原始舞蹈和古代仪式的实质、原理、显著的特征和肉体的均衡，而不是其形式。东方舞蹈遵循的是另一条途径，因为印度古典舞蹈孕育了几千年，到今天仍能保留古代的风姿和浓郁的宗教色彩。实际上，印度舞蹈的巨大戏目中，几乎每一只舞，讲的都是神的传说、人神关系和宗教寓言。虽然印度舞蹈(包括布鲁纳钦〔**Bharat Natyam**〕、卡特卡里〔**Katha Kali**〕、卡特克〔**Kathak**〕和马涅普里〔**Manipuri**〕四大派)及其协助孕育的舞蹈文化(泰国、

柬埔寨、印尼等地区的舞蹈)，以至发展得很成熟、有时候显得狂暴和放纵的日本舞蹈艺术，全都倾向宁静肃穆、丰富铺陈而朴实无华的动作。

今天美国的舞蹈艺术，同时从东西方的古老传统和活力充沛、一再复苏的原始资源里汲取营养。我们取用东方舞蹈材料是比较近期的事。至于我们祖先的舞蹈传统，经由希腊的古典戏剧、罗马哑剧、义大利趣剧、文艺复兴时期贵族的豪宴和娱乐方式，以至古典芭蕾舞，流传下来；芭蕾舞的兴起，大概在哥伦布出发向新大陆的时期开始。

西方和东方对舞蹈的看法有点不同，把宗教舞排斥在传统之外，自然是基督教会的作为。早期教会的宗教领袖认为舞蹈和异教仪式的关系太密切，也许会令有些人念念不忘，生怕在宗教仪式中有世俗影响，教会有意阻碍和禁止舞蹈。因此，长久以来在庙堂和有些教堂内孕育的舞蹈和戏剧，便这样给排斥出宗教的大门外，而舞蹈和戏剧也只有安于世俗的途径。

当然也有例外，宗教舞蹈得到特别许可，能够因某些仪式在有些大教堂和基督教会的东方支会中流传下来，这只要用心搜寻，不难发现。但一般禁令太全面，我们传统宗教音乐能大量保存，相比之下，宗教舞的崇拜仪式没有保存下来。

禁止与否，人们照样跳舞，如果他们不能够在教堂里跳，会在家里，田野中，街道上到处去跳。基督教之前的宗教舞以土风舞形式(例如，梅普尔舞，以前一度是丰年祭)流传，一度在情绪激动的崇拜和仪式中获得发泄的肉体、情感与灵性的结合，有时却因迷信而显得偏颇，而在中世纪时横跨欧陆的舞蹈狂的可怕伪装下出现。

正因舞蹈是一种世俗的活动，由民众推广和由贵族改良，终于演变成西方世界的伟大古典艺术，这就是我们现在称之为"芭蕾舞"的舞蹈。

芭蕾舞发源于十五世纪末义大利王公巨卿的宫廷，当时的芭蕾舞和现代的不同，因为跳舞的人都是业余艺员，不穿尖头舞鞋，我们现在说的芭蕾舞步法和动作的大量术语，也还没有发明。但芭蕾舞的各种要素——舞蹈、音乐、布景陈设、剧情，都早已经有了。不过，主要的要素是宴食，因为这些演出常和宴会、最奢华的庆典同时举行。

这类宴会上，扮演古代神祇和英雄的人物，会以游行和哑剧的方式出现，伴以诵诗和歌唱，华丽的服饰，精致的布景，把各种内容呈现出来，一群衣香鬓影的出众宾客也就欢迎这类宴会。至于舞蹈，我们从当时的宫廷舞可以看出来，舞蹈中的哑剧动作或别的动作，都可能使人认为怪模怪样或看作性格表演。

文艺复兴时期戏剧的复兴，也促使跳舞的人有机会在戏剧的场与场、幕与幕之间演出，芭蕾舞艺术便在这种随机应变、因缘际会的情形下，在宴会中开始形成。一个世纪以来在豪宴、化妆舞会、游行、哑剧和陪衬舞形式下，终于发展到我们现在公认的头一出芭蕾舞"皇后芭蕾舞喜剧"；它在一五八一年，由原籍义大利的法国女王卡塞琳.特.密迪茜监制。

这次划时代制作，由第一个主要的芭蕾舞艺术创造者巴特萨.迪.保苏约(原籍也是义大利)设计舞蹈，把舞蹈的全部内容合成了整套戏剧。这种新娱乐形式，演出时间要五到六个钟头，花了卡塞琳数以百万计的法郎，也使她成为欧洲其他宫廷艳羡的物件。由于演出成功，"皇后芭蕾舞喜剧"促进了化妆舞会、戏剧过场中的舞蹈和舞蹈设计，而这种演出形式，比任何其他艺术形式都更接近歌剧和芭蕾舞的组合。

法王路易十四登基，芭蕾舞的发展进入头一个蓬勃辉煌的时期。路易十四在一六六一年设立皇家舞蹈学院，二十年后，芭蕾舞史上头一位专业女芭蕾舞明星拉芳登小姐便初试啼声了。法王本人及廷臣经常表演芭蕾舞，但在皮埃.保桑（皇家舞蹈学院第一位芭蕾舞教师）的指导和伟大作曲家卢里合作下，培养了不少专业舞蹈家，使法国芭蕾舞的成就达到一个高峰，从此别的国家，一时纵使不致无力比拚，也是难以竞争。

十八世纪时，巴黎歌剧院培养了一批了不起的人才，像使女舞蹈家不穿曳地长裙，发明新步法，同时强调空中舞蹈技巧，而非地面舞蹈技巧的玛丽.卡玛高；摆除了女性许多累赘服饰的形式，特别提高了舞蹈剧力，而且是头一位女编舞家的玛丽.苏莱；像盖富和奥古斯特.维斯特里父子则是男舞蹈家中难以匹敌的代表人物；以及伟大的编舞家、舞蹈改革家、"舞蹈与芭蕾舞"的作者尚.乔治.诺维尔。

十八世纪也是芭蕾舞活动在伦敦、米兰、哥本哈根、维也纳、圣彼得堡和各大城市崛兴的时期。从法国和义大利来的芭蕾舞表演者、教师、名家、编剧家，促使欧陆的芭蕾舞迅速发展。许多地方的人都致力芭蕾舞，但巴黎歌剧院仍是芭蕾舞世界的首都。法国人和义大利人都居于芭蕾舞主要的领导地位。

十九世纪的芭蕾舞，扬弃了古典主题，古代男神祇的故事宣告结束。当时流行的是浪漫思想、欧洲民间传说、幻想和抒情的题材，占据了芭蕾舞。伟大的玛丽.塔莉奥妮是首先竖起足趾跳舞的女舞蹈家，从此芭蕾舞脱离了写实，迈进新浪漫主义时代，意外地促使了一种全新的芭蕾舞技巧的诞生。

轻盈脱俗的塔莉奥妮和她的主要对手、火爆的芬妮.爱尔丝勒是这段浪漫主义时期两个既对立又相辅的象征。世纪中叶和她们共享浪漫主义成就的芭蕾舞娘，有《吉赛尔》初演的明星夏洛特.葛丽丝，芬妮.塞丽托和露西.葛兰，她们是舞台表演舞的真正明星，酬劳高，受人尊崇。

美国革命时期，美国人已开始喜欢看本土和外来的芭蕾舞，甚至派过一位舞蹈家奥古斯德.梅伍德到外国。她是头一位美国芭蕾舞女艺员，在欧洲观众心目中，得到和欧洲芭蕾舞女艺员同等的地位。但美国在芭蕾舞上的鼎盛时期，其时还没来临。

事实上，十九世纪后期，由于其他国家的芭蕾舞逐渐发展成熟，巴黎已丧失了芭蕾舞上的领导地位，而芭蕾舞的创造中心，也大幅度地转移到俄国。

俄罗斯帝国芭蕾舞团，在马里厄斯.柏蒂柏的指导和莱夫.伊凡诺夫的协助下，给舞蹈艺术带来了新的光彩。从义大利去俄国的维珍妮亚.苏姬和皮爱莲娜.兰额妮把伟大的表演技巧与意想不到的艺术技巧介绍给俄国的芭蕾舞观众，用她们杰出的才能启发柏蒂柏，同时要俄国籍舞蹈家向她们看齐。像《睡美人》、《天鹅湖》、《胡桃钳》这类历久不衰的芭蕾舞经典作品便告诞生，此外还有一大堆其他芭蕾舞作品，都曾经在一个短时期脍炙人口。

这些芭蕾舞作品之外，再得加上许多伟大的俄国芭蕾舞表演者，像玛蒂尔特.克蔡辛卡、奥尔嘉.普洛布拉英丝卡、安娜.巴芙洛娃、塔玛拉.卡萨维娜、伐斯拉夫.涅

钦斯基、米舍·福金。福金的编舞天才，多少盖过了他的舞蹈表演事业。因此，许多人心目中，“芭蕾舞”和“俄国的”这个形容辞密不可分，也就不足为奇了。

要不是由于巴芙洛娃的到处旅行演出，和由于一个既不是舞蹈家也不是编舞家的俄国人的眼光，俄国芭蕾舞的影响也许不致那么持久。这个人就是薛盖·迪亚格列夫。他在一九一〇年带领一个俄国舞蹈团去巴黎表演，结果震动环宇。他不仅鼓励福金在编舞上精益求精(福金本人一直都依照柏蒂柏订下的芭蕾舞公式编舞)，而且他把伟大的作曲家、画家、剧作家、编舞家和舞蹈家等多方面人才结合起来，建立了一个得未曾有、脍炙人口的舞蹈团。

从一九〇九年到一九二九年，福金的《火鸟》、《柏特鲁殊卡》、《伊戈王子》的鲜明色彩和新颖舞蹈动作，《玫瑰幽灵》、《林中仙子》的可爱动人，充实了欧洲甚至有时候美国的舞台。福金的其他芭蕾舞作品，和涅钦斯基、妮英丝卡，年轻的莱奥尼达·马辛和乔治·巴兰钦的生气勃勃的创作，使得迪亚格列夫的俄国芭蕾舞团在舞蹈界无与伦比。

一九二九年，迪亚格列夫死后，西方芭蕾舞的整个结构似乎瓦解了，福金、马辛、巴兰钦和其他舞蹈家部分道扬镳，各走各路。

一九三一和一九三二年，芭蕾舞又有了新的冲劲。尼纳特·迪·华拉开设了一间学校，组织了一个芭蕾舞团，后来发展成举世闻名的赛德勒·威尔芭蕾舞团。W·迪·巴西尔、和任奈·布隆网罗了迪亚格列夫芭蕾舞团一些艺术家，成立了“蒙地卡罗俄国芭蕾舞团”。

一九三三年，“蒙地卡罗俄国芭蕾舞团”第一次到美国表演，这开创了芭蕾舞的新纪元，这也是芭蕾舞在美国落地生根、美国自身的芭蕾舞开始发展和使美国有机会成为这种最伟大的国际艺术形式的活动中心的时期。

第三章 殖民时期的美国舞蹈

到美洲来殖民的英国人、法国人和西班牙人，在他们探险和征服的地区发现了印第安居民的舞蹈，便向外间陆续报导，有时还用图画和文字说明把它们记录下来。有些人认为这些土生居民的舞蹈，看来野蛮、放纵而又邪门，但另外一些比较有头脑的报导者，马上看出有几个部落设计的舞蹈，仪式丰富，型态和动作复杂。

但这些殖民者，对新大陆发现的舞蹈不只记录、赞美、排斥或者漠视，同时也把自己故乡的舞蹈带来。起初，他们也许难得有时间跳舞，后来一些逐渐发展的城市里的有钱人家和政府官员也会举办附带有跳舞的宴会和游艺会。另一方面，

贫苦人家也会抽点空闲时间，和邻居一起跳舞，环境许可的话，会送他们的女儿到舞蹈学校去学习仪态举止，因为就算在粗野的新大陆，人们也没有忘记文雅。

无论如何，跳舞的人和跳舞这种活动，当时处境不见得完全顺利。那些清教徒，并不像有些历史家形容得那么反对跳舞。不过，他们也没有主动去建立美国的舞蹈文化。他们的意见很清楚：他们尊敬《圣经》上赞同跳舞的意见，同时他们极力提议，如果殖民地的人肯依照《圣经》上描述的形式跳舞，自然一点问题也没有。他们的确反对男女混合的舞蹈和专业艺员表演的舞蹈，他们认为男女混合舞蹈引致放纵态度，是意料中的事。

实际上，专业表演艺员，不管是演员、歌唱家、高空表演家还是舞蹈家，北部的殖民地人士都怀疑的眼光看他们。这多半由于人们对表演艺员具有相当普遍的成见，认为不靠体面工作和认可的行业谋生的人道德上会有问题。因此，在殖民地时期和革命后期，波士顿、纽约或费城等地区的戏院和舞蹈学院，常常会接到禁令。这种认为舞台表演艺员特别是舞蹈家的行为近乎猥亵、不体面的想法，到今天仍然存在。

因此，清教徒并不是禁止跳舞，他们只是禁止某些类型的舞蹈。由一群波士顿教士草拟的著名论文《反对亵渎滥交舞蹈的一支箭》里，把这种区别表达得很清楚。

十八世纪的头几十年，业余和半专业剧团的戏剧演出中，实验性的探索常常包括舞蹈；三拍子捷格舞和水手喜欢跳的角笛舞都受欢迎，高空绳索上的舞蹈表演尤其得人赞赏。同时可以肯定，从古老欧洲趣剧流传下来的斑衣丑、小胆丑和其他人物串演的那些哑剧，和狂欢作乐、节拍有致的性质，也丝丝入扣。

十八世纪中叶，一些专业剧团，像路易士·哈伦领导的那一个，到美国来为美国的殖民者演出戏剧、永远受人欢迎的滑稽戏、大场面表演和陪衬舞。一七六八年第一位著名的美国舞蹈家约翰·杜朗诞生。

杜朗据说是凭自学成功的，一七八四年在费城初次献艺，虽然他表演过许多种舞蹈角色，同时编过舞，他却以"角笛舞"(Hornpipe)得享大名。这种"角笛舞"，在他那段历久不衰的事业期间，一演再演，大受欢迎，他的儿子查理士因此把他的

舞型步法逐步详细的说明记录下来，出版了一本叫《杜朗的角笛舞》乐谱。查理士后来也成了舞蹈家。

到底由于杜朗的特殊才能还是由于他的国籍使他得到难得机会，实在很难说。当然，哈伦剧团在革命后再来美国，而他是这个剧团的唯一美国籍成员，对他有无可估计的帮助，因为这个刚刚独立的国家和国民，对英国艺术家不会太友善。

但也有可能，杜朗是一个天资聪颖的舞蹈家，同时和欧陆来的训练有素艺术家时相接触，使他学到良好的技巧，磨练了天赋的才能来从事专业的舞台表演。

杜朗和哈伦、法国人阿历山达·普莱西达和其他剧团合作期间，表演过小步舞和德国舞这类古典舞，在配搭变化多的滑稽戏里表演斑衣丑，和当时一位受人拥戴的芭蕾舞女主角嘉迪合作，又跳过各种形式的"角笛舞"(在绳索上甚至鸡蛋上)，同时参加在纽约为华盛顿总统表演的演出。

美国革命后不久，所有剧团都着重演出爱国的街头历史剧。像《爱国者，申张自由的人》，《美国独立，难忘的一七七六年七月四日》和《美国的女英雄》，这些剧目只是讨好群众的一小部分爱国表演。也许借着献演这些剧目，巴望有助于排除对舞台艺人的猜疑。

虽然人们最关心的是爱国大场面表演，其他各种舞蹈也如雨后春笋，大量出现：浪漫的故事、闹剧、和巴黎歌剧院传统有密切关系的田园芭蕾舞，当然，还有雇用舞蹈家、高空表演家和历久不衰的绳索舞蹈家等专门人才的表演。

对日后舞蹈发展有潜在影响的是震教徒的舞蹈宗教仪式，虽然这和舞台舞蹈还是有很大的差别。震教徒是以纽约州东部、英格兰和十九世纪初期的中西部一带社区做中心的一个教派，但要到美国革命时期，震教才开始在新大陆生根。

他们那套从英国带过来的信仰，禁止他们结婚和发生一切性关系，而专心致力于在新大陆创造一个没有罪恶的社会。就像以前的古代教派，他们相信天使在天堂里跳舞；同时像《圣经》里的古代的先知，认为情绪激昂、秩序井然的舞蹈，可以和神明感通。因此，罪恶可以在跳舞的时候震出体外。

他们最早的舞蹈(十九世纪时可能已经有许多变化),崇拜者以方块舞的形式移动,拖着脚步前后退,男人和女人分别走进不同的小组,拖住双手唱圣诗。根据震教仪式的旧图片,和现存的震教徒的复述(当然,他们的宗教仪式和革命时期的震教仪式有点不同)判断,他们在走前退后的时候,震荡双手和身体,祈求时弯低身体,情绪激昂时仰起头。

骤看起来,在一个清教徒的传统深厚、对舞蹈的禁止与否仍犹疑不决的国家,一个以舞蹈动作为仪式的宗教社团居然在十八世纪崛起,似乎令人奇怪。但要记得震教徒并不是表演艺人,男女混合舞又不是他们仪式的一部分,同时对于从《圣经》等精神资源中发展一种舞蹈形式的想法,又和清教徒的见解完全符合。

虽然,震教对那个时期的舞台舞蹈没有贡献,他们却使宗教舞是从基督教而不是从异教资源里发展的主张得以在新大陆发展,而在较后期间,他们这种神圣的努力,激励了二十世纪舞台舞蹈编舞家的创作力。

如果说,震教的舞蹈和其他美国社会行为方式格格不入,而舞台舞蹈又在群众赞赏与政府管制的险途之间步履维艰,社交舞却在新大陆的贵族中蓬勃起来。华盛顿总统本人喜欢跳舞,他的政府官员马上知道子女们学社交舞的好处。这个新兴国家需要松弛一下,同时尽可能分享东半球炫耀的优雅。在当时节奏均衡、有条不紊的礼节活动中,社交舞可以表现出这类优雅。

一般平民也跳他们祖先在本国带来的舞蹈,学习从国外传入来的新舞步,而这个年轻的共和国,从十八世纪到十九世纪期间终于有机会产生"农仓舞"、"维珍尼亚州苏格兰舞"、"木屐舞"、"保罗.锤斯舞"和"步态舞",而且随着时代的变迁而变换风格。

虽然有些教士对舞台舞蹈皱起眉头,有许多教士却跳舞,虽然表演艺人为了避过对舞台的管制,常常要以"课程"的名义掩饰他们的演出,他们却能够使戏院和舞台舞蹈流传下来。新的美利坚合众国,舞蹈精神几乎在每一个人身上以某种形式表现出来。舞蹈虽然不像过去印第安人那样,视为是生命的主要成分,但显然是大家渴望的。

第四章 十九世纪的美国舞蹈

十九世纪的美国人有强烈的自卑感，在上一代耳濡目染下，以为文化必须从国外输入。虽然他们对十八世纪末就露头角、出生在美国的舞蹈家约翰·杜朗满怀敬爱，却渴望欣赏和欢迎欧洲舞蹈家前来表演。当时，来美国的欧洲舞蹈家，有法国人和意大利人；但在十九世纪，美国居然也造就了几位异常出色的舞蹈家，其中有玛莉·安·李、朱莉亚·特恩布儿、乔治·华盛顿·史密斯(无疑是美国第一个真正的芭蕾舞男主角)和奥古丝德·梅伍德。梅伍德的出现，使整个局面改观，由于她的杰出才华，美国舞蹈家反以胜利姿态到欧洲表演了。

这位人们昵称做"小奥古丝德"的梅伍德。一八三七年在她的故乡费城一鸣惊人，两年后，在美国连续演出获得好评后，她就成为舞蹈圣地巴黎歌剧院的第一位美国芭蕾舞女主角，那时才十五岁。她痴迷了巴黎的观众和批评家，挟着这种难能可贵、实至名归的声望，其后在欧洲各大城市，享誉了二十多年。她的声望之隆，使意大利人把舞蹈艺术的最高头衔"首席芭蕾舞女主角"给了她，这项荣誉只有当时的另一位舞蹈家芬妮·爱尔丝勒可和她分享。

另一位费城女郎玛莉·安·李，从小和当时的梅伍德在同一个节目表演，她短暂辉煌的舞蹈事业以美国为主，虽然她表演新式的歌舞，却以跳古典芭蕾舞出名于时。

玛莉·安·李一八三九年在纽约初演后，演了一连串芭蕾舞，这些芭蕾舞从模仿欧洲的流行作品到独创的作品都有。一八四〇年，爱尔丝勒开始在美国巡回表演两年，反应热烈，她跟爱尔丝勒一起表演学习，参加了一部叫《穿开司米羊毛衣的少女》的歌舞讽刺剧演出。这是她最喜欢演的作品之一。

一八四四年，她离开她的美国舞迷，到国外去了一年，在巴黎歌剧院的学校里埋头苦学。她回国的时候，已经准备充分，要把当时欧洲流行的几个主要芭蕾舞作品，忠实地表演出来。其中的《吉赛尔》，便是由她介绍来美国的。由于她跟过编舞家尚·科拉里学习，大概也看过这个剧头一位女主角卡洛塔·葛丽丝在巴黎的演出，所以可以肯定，她一定把这部不朽的芭蕾舞剧，巨细无遗、精准地为她舞迷表演了。

玛莉·安·李在美国舞蹈界的对手只有一个茱莉亚·特恩布儿。特恩布儿是一位成功的舞蹈家和哑剧演员，她和玛莉·安·李、乔治·华盛顿·史密斯和其他著名舞蹈家同

时演出。因为她的舞蹈事业比玛莉.安.李来得长，在一段独一无二时期内，得享有最受欢迎的美国芭蕾舞娘声誉。另一位费城人乔治.华盛顿.史密斯，可以算是美国造就的第一位芭蕾舞男主角，虽然他演过哑剧；喜剧和其他角色，但在那些浪漫的芭蕾舞里，他也表现得出人头地，获得了芭蕾舞男主角的崇高声望。

他的舞蹈生涯，大概和梅伍德，玛莉.安.李同时开始，而且一直持续到十九世纪末年。这段长时期内，他从一个跳角笛舞和木屐舞的演员，发展到能够和爱尔丝勒合演的艺术家，他在《吉赛尔》、《多瑙河的女孩》，和当时别的流行作品里当男主角还编舞，做导演和主持演出，内战之后，转而教授舞蹈。

现存的乔治.华盛顿.史密斯的照片，可能和我们心目中的芭蕾舞男主角样子不符，浓密的上髭似乎破坏了身体其他部分的表征。但从这位舞蹈家中年后照片中的僵硬姿态，我们仍可看出纤细而强壮的两腿，瘦削而雄健的体格，和优美威严的神态。无论如何，舞蹈家史密斯的重要地位用不着藉照片去证明，因为在十九世纪美国芭蕾舞的史籍中，他的名字一再被人提及。

美国艺术家和外来艺术家在艺术上的竞争，所依靠的只有他们自己不断的努力。比起受到美国观众热烈欢迎的许多外来艺员，他们的数量实在太少。他们受欢迎的程度，没有一个比得上芬妮.爱尔丝勒。有人用她的舞鞋盛酒喝，美国国会特别休会，好让议员都有机会看她表演，而美元像水一样倒进票房。爱尔丝勒短期的访问变成两年的停留，说明广受欢迎的程度。

当然，从欧洲来的还有别的舞蹈家，有法国人、义大利人、英国人甚至俄国人，在十九世纪的大部分期间，他们使芭蕾舞达到登峰造极的重要地位。例如乔凡娜.却卡，是特恩布儿的一个劲敌；朗兹——维斯特里家人，在芭蕾舞史上创造了一个伟大的时代；奥古丝德(不是前面提到的梅伍德)小姐；朗扎尼剧团，罗拉.蒙苔，她虽然不是个最杰出的舞蹈家，但是一个很有个性的人；还有其他许多人。

十九世纪芭蕾舞界最耸动的盛事发生在一八六六年，豪华的《黑色恶棍》在纽约首演，由玛丽.邦芳蒂、丽塔.珊格莉和贝蒂.瑞格儿领衔演出。这个长达六小时的娱乐节目在纽约演了两年，其间经常增删修改，但无论怎么修改，芭蕾舞部分始终是最热门的节目。显然，很少人对《黑色恶棍》的剧情有什么印象；但邦芳蒂、她的同事和那"五十位女帮手"却引起整个纽约市民的兴趣。

《黑色恶棍》是那么成功，这个剧结束了还不到一星期，演出人便马上用另一个类似的作品《白色的小鹿》接替，这部由邦芳蒂主演的芭蕾舞再一次受到激赏。

十九世纪在美国演出的并不都是芭蕾舞，还有白人扮黑人的滑稽歌舞团，那里首先采用涂黑脸的歌手和舞蹈员，到后来是黑人演员。当时有赖斯爸爸(他是个白人)，他的捷格舞和拖步舞跟占·克劳一样出名；朱巴(黑人)以跳非洲演变的舞步成名，被誉为十九世纪四十年代最伟大的舞蹈家之一，此外还有克里斯蒂滑稽歌舞团这样著名的团体。

虽然黑人滑稽歌舞团和白人涂黑脸的滑稽歌舞团里的艺人总以丑角姿态出现，他们却能利用黑人身体的敏捷、惊人的节奏感和伟大的表演天才，塑成适当的形式。他可能显得滑稽、怪诞、动作奇异和技巧熟练，却始终是一个旧日美满农场生活的欢愉闲适的人物。要到二十世纪的巨轮滚动而来，美国黑人才有机会表演自己，和在传统艺术技巧广大的范围中去开拓和活用。

但整个十九世纪黑人滑稽歌舞团都很盛行，使黑人有机会在舞台上表演舞蹈和音乐，同时不仅在美国而且在喜欢吹毛求疵的欧洲，给观众带来无穷乐趣。黑人舞蹈家的木屐舞，经由对白人的影响，也发展成为最受欢迎的舞台舞蹈形式之一的踢跽舞(参看第十二章"黑人舞蹈")。

十九世纪末期，杂耍戏院的成立，使杂技(包括各种形式的舞蹈)又风行一时，芭蕾舞，踢跽舞，怪诞舞，可爱的歌舞团，裙子舞等等，一炉共治而成杂烩形式。新形式并不是一直流行，在当时却得到普遍欢迎。

不过，并不是所有舞蹈都在戏院内发荣滋长，从乔治·华盛顿时代开始，交际舞早就有一批拥护者，他们举行室内舞会和农场舞会，学习新舞步，年轻人向教师学习仪态，成年人则学习最新流行的社交舞。

各国的土风舞被吸收、修改，许多时候重新命名，改些像《赫尔的胜利》、《杰弗逊和自由》、《宪法角笛舞》、《波特兰化装舞》等等美国色彩的名字。

在十九世纪，把交际舞提到最高标准的是阿伦·多窝夫，而在他的主持下，他的舞蹈学校有一套教授法，目的是用交际舞来培养人对美感、节奏、和谐、正确社交行为，甚至灵性情操的灌输。

多窝夫和他的家人(其后多窝夫由他的侄子乔治继承)从一八三五年到一九二〇年，主持这间学校几乎近一百年。在他的课堂和著作(包括他在一八八五年出版的《舞蹈》)中，他小心分析正确和不正确的跳舞方式，说明身体的方位，解释动作的技巧和节奏的反应，同时教许多学生跳方块舞、华尔兹舞、波卡舞、长矛舞和刚传入来的新舞。

多窝夫家人以纽约做总部，他们指导的正确跳舞方法，对当时社会有相当影响力。第一次世界大战爆发前不久，直到乔治·多窝夫协助成立纽约舞蹈教师会前，多窝夫学校一直和所有教师组织格格不入，坚守阿伦在十九世纪初期创立的成功原则。

第五章 邓肯和富勒

二十世纪出现了反叛的精神。在苏联，年轻的米舍尔·福金开始编舞的实验，引起芭蕾舞的复苏。美国没有像福金这样的改革者，芭蕾舞显得死气沉沉。个别艺术家只在陈规限制的素材上耀武扬威。虽然舞蹈在美国戏院内仍受欢迎，却只限于卖弄花巧的高空芭蕾舞、踢踏舞和高兴时的乱跳乱纵。

二十世纪之交，有两位年轻的美国舞蹈家，对舞蹈的期望之大，远超过当时她们看到的舞蹈。她们的名字是伊莎多拉·邓肯和露芙·圣·丹妮丝。她们觉得当时的芭蕾舞情感干涸，精神空虚，因而厌弃这种陈腐的形式，主张舞蹈艺术的价值，应和音乐、戏剧、绘画或文学这些姐妹艺术等量齐观。她们并不依照传统步法，她们认为身体尽管受过训练，应该能够随意去活动表现，传达人类最深邃的思想和感情。

"最自由的身体蕴藏最高的智慧"，便是伊莎多拉的目标。一八七八年，她在旧金山市出生，从小就反对传统的芭蕾舞教导，肯定传统的芭蕾舞技巧一点不美，而且完全违背自然律。事实上，大自然便是她最钟爱的导师，她的著作里，一次又一次指出，她最初的舞蹈灵感来自海洋，她细心观察"花的颤动，蜜蜂的飞舞，

鸽子和别的鸟类的优美姿态”，而“舞蹈是人体运动与地球运动的调和”。伊莎多拉的亲近大自然，并不是一种自我幻想。玛莉·芬顿·罗贝丝谈到伊莎多拉和大自然的关系，用这样优美鲜明的句子说：“海和风 and 天空，把她当作一个神秘的同伴”，而“她看来常常像大自然壮丽的一部分。”



伊莎多拉·邓肯

-- 国会图书馆提供

伊莎多拉主要在欧洲度过了动荡、灿烂、不羁、成功而悲惨的一生。少女时期，迫于贫困，先后在旧金山市和纽约学过一点舞蹈，便随着奥古斯丁·迪利在纽约和其他地方演出，替青年音乐家埃伯特·涅文举办的独奏会跳舞；为了讨生活，也常在有钱人家的沙龙中出没。但她觉得美国并不赏识她的才华，于是到处张罗了点钱，便和她的家人去欧洲。

邓肯一家人，伊莎多拉、她母亲、妹妹伊利莎白和弟弟雷蒙(她哥哥奥古斯丁留在美国)，发觉英国一样反应冷淡。虽然也有一些舞台演出，但机会不多，尤其金钱收益方面。伊莎多拉下一步是到法国去看情形，而她头一次主要的合同是一九〇三年在布达佩斯的演出，就在这个地方她跳足一个月，大获成功，伊莎多拉终于踏上成功之途。

往后的岁月，到一九二七年她在一次汽车意外中身亡(她的缝边围巾给开篷跑车的轮子缠住，当场把她勒死。这个情景在一九六八年范妮莎·莱葛雷芙主演的《一代舞后》里有逼真的刻画)。她畅游欧洲，在各个大城市表演，开办新式自由舞蹈的学校，又数度回来美国，她的天才终于获得赏识。

一九〇五年，她头一次去俄国，她的自由舞蹈观点定然影响过年轻的福金，虽然他从来没有脱离芭蕾舞本身的传统，他的改革计划和伊莎多拉的解放思想有许多地方吻合。

伊莎多拉的舞蹈思想，刚好在舞蹈艺术最需要转变的时候出现。她不顾芭蕾舞的成规，用名家音乐来跳舞；她从古希腊的舞蹈中吸取灵感，而不是去抄袭；她发现舞蹈并不只限于手脚的运动，而是由内在渴望活动的力量来促成。

在巴黎的时候，她才得出结论，舞蹈家最主要的部位是在胃后方的太阳神经丛。听起来可能觉得离奇，她却靠自己的本能，或者偶然发现了一条运动的法则，这条法则变成未来现代芭蕾舞的重要原理。她在那本生动的自传《我的一生》里说：

"我一直在追寻，终于发现了一切运动的中心源泉，机械动力的火山口，产生各种运动的总穴，创造舞蹈的明镜，由于这个发现，产生了我开办学校的理论基础。"

在她那个时代，有许多人认为，她那种忧乐无常和非正统的生活方式，妨碍了她划时代的艺术才能。她没有结婚便生下小孩，后来和一个俄国诗人结了婚，归化为苏联公民，她由得自己发胖，有时酒喝得太多，她对自己两个子女的溺死，哀悼过深，她本人也因意外勒死。

胖也好，瘦也好，愁苦也好，狂喜也好，她一生致力舞蹈，如果说她在国外获得了欢乐和成功，她从来没有对美国舞蹈估计错误，她看出"跨大步伐，跳前跳后，跳上跳落，仰高头，挥动臂膀，跳出我们先人的开拓精神，我们英雄的刚毅，我们妇女的公道、仁慈和纯洁，和因此表现出来的我们母亲的慈爱和温柔，这会是美国舞蹈。"

虽然她在古希腊舞蹈的精神目标中得到灵感，从欧洲作曲家的音乐中得到鼓舞，她却属于当代的一位美国舞蹈家。华尔特·惠特曼的诗歌感动过她，法兰索娃·迪尔萨特论姿态和运动意义的教导(当时已传入美国)也许给过她影响；她直接继承的舞蹈传统，是她祖母懂得的爱尔兰捷格舞，她父母乘车西行时见到的美国印第安人舞蹈和她本人小时候观察到的自然运动。

伊莎多拉以她对运动的天才，把自己舞蹈上的发现和传统配合，成就颇丰。有时候，使人觉得她是个靠本能的舞蹈家，但从她流传的著作和对别人的谈话中摘出来的关于舞蹈原则的声明，可以发觉伊莎多拉是个观察敏锐、发幽抉微的人。在那个时期，芭蕾舞树立的原则，从不考虑地心引力来做舞蹈言行的技术标准，伊莎多拉却指出"地球上所有的运动由引力定律，吸力和斥力，抗力和应力来支配；舞蹈节奏便是这样形成的"。

她也讨厌模仿，倒不仅是为了妒忌的理由。"别的人，"她说，"开始模仿我，不懂先要从头开始，先要去发现自己。她接着说："两个人的舞蹈不该完全一样，我不教孩子模仿我的动作，我会帮助他们发展适合他们自己的动作。"

不过，伊莎多拉还没有愚蠢到只以兴之所至的意志来做舞蹈基础。她从胃后方的太阳神经丛去发展动作，在一个接着一个的连续动作中逐步体验，她了解并运用引力，相信"雕塑和舞蹈应同时教导"，她甚至说：身体应该为了舞蹈的功用去发展，而"体操和舞蹈应一并练习"。

另外有种错误观念，以为伊莎多拉和她那些舞蹈学生只注重快乐的优美的动作。伊莎多拉的弟妇玛嘉莉达说过，伊莎多拉随着岁月的增长和经历的种种挫折，她的舞蹈中有需要的时候，也会像运用优美的动作一样，运用丑陋的动作。她本人也说过："不要只为了姿态优美。不会有人只对一群姿态优美的女孩有兴趣，除非你的舞蹈由内在的情感进发，和表达出一种思想，否则会毫无意义。"

伊莎多拉随着格鲁克、舒伯特、贝多芬、华格纳以至其他伟大作曲家的音乐起舞。她一个人随着交响曲跳舞，就好像她自己便是一队合唱团。她以洋溢的热情，将《马赛进行曲》和《斯拉夫进行曲》以戏剧的形式表现出来。她在世界的大舞台上跳舞，在月下的古希腊神殿里跳舞，她是画家和雕塑家的灵感泉源，她不仅是自己孩子的母亲，也是她设立的舞蹈学校、那些跟她学习的数以千计学生的母亲。

她去世后，她的妹妹伊利莎白和她舞蹈家族的一些成员，继续照她的方法教导舞蹈。虽然邓肯舞蹈学校仍然开办，邓肯式舞蹈仍然上演，但只有伊莎多拉那种无可模仿的精神本身才对美国的舞蹈有巨大的影响力。她舞蹈艺术成熟的那些年头，在美国只住了几年，因此要等到露芙.圣.丹妮丝和铁德.肖恩出现，才在美国很深蒂固地莫立起自由舞蹈的思想。几十年过去了，伊莎多拉的不朽成就的声名越来越大，今天一些成名舞蹈家都会在他们自己的动作中感觉到她发现时的脉搏。

另一位改革舞蹈的美国人洛伊.富勒，也发觉欧洲环境比美国舞台更适宜发展。她以处理素材丰富的舞蹈和精致的灯光效果著名。

一八六二年，她在伊利诺州出生，从小便加入表演事业。起初，她还不是个舞蹈家。她当演员的时候，擅演小男孩，演了许多年；她不单参加戏剧的演出，还在马戏班、杂耍戏院里表演。总之，为了经常出现舞台她愿意担任任何种类的表演工作。

大约三十岁的时候，她已经有丰富的舞台经验，偶然参加舞蹈演出，使她放弃演员生涯，致力于革命形式的全新舞蹈表演。

在一次舞台剧演出中，她尝试其中一个场面用大裙子，企图达到某种视觉效果，但在排演的时候，便已经失败。她提起大裙免致绊倒，舞动裙子，看来像身体在空间延伸。演出的时候洛伊那种裙浪汹涌的动作，引起观众的兴致，把她比作蝴蝶和花朵。

这一次大裙舞的表演和当时杂耍表演中的大裙舞有关联——她终于发展成著名的"蛇舞"，此后推出一连串舞蹈，她用各种颜色的灯光去照耀素材。

一八九二年，她去巴黎，马上轰动了那个城市。她那种飘动的纱绸服饰，配上多重灯光，使她变成一团火焰、一只蝴蝶、一朵花；她的处理手法，也使舞台变成一块神奇的土地。接着连演了数百场，各类艺术家和广大的群众全都崇拜洛伊·富勒和她的新舞蹈方式。

像伊莎多拉一样，她越来越喜欢运用名家的音乐来陪衬。虽然很明显她靠自学，她却注意到身体活动的自由。不过，灯光效果对她最重要，她的"火焰舞"，是在灯光流动的玻璃板上跳动；后来，她在衣料上加上磷光盐使服装发亮，有一次在她的私人实验室里，她做的实验引起爆炸，而烧掉了她一大绺头发。



伦敦：露芙·圣·丹妮丝与几个印

度人合演<拉赫>； 1908 年

她既是一个艺术家，又是一个改革

者，她对灯光效果的发明使她漫长的一生受用不尽，同时，也着实改革了舞台的灯光艺术。

人们叫她"洛伊"，她痴迷了全欧洲，她来美国表演，提出并得到很高的报酬。她的表演、灯光效果和常常引用自科学、艺术以至社会行为言论，吸引了大量观众，众口交誉。

她最后一次舞台演出，是一九二六年在伦敦。两年后她去世，在巴黎留下一间以她命名的戏院，一个洛伊·富勒歌舞团，他们在她死后还演了很长一段时期。她留下和罗马尼亚玛莉皇后的一段非常轰动而有点神秘的友谊的回忆；一种舞台灯光的思想，认为灯光不仅是阴暗的对立，而是一种活生生的事物。"洛伊"是一个舞蹈家，不过在她看来，舞蹈家是一种光亮的生物。她的这种独特的才能，使她照耀世界各地的舞台。

第六章 露芙·圣·丹妮丝

她巍然屹立，庄严得像一尊铜像，云雾袅袅上升，在这个女神的身上投下了模糊的阴影；她身上的宝石，时而透过阵阵的烟雾，发出一闪一闪的光芒。她脚下，俯伏着祭师和一群信徒，在举行祈祷和崇拜的仪式，受到他们虔诚的信仰打动，这个青铜女神活了起来。起初，只有眼睑翕动，随着生命的气息鼓进她的四肢百骸，她的胸口开始慢慢地一起一伏。她的躯体，好像由于皮下内脏的活动而发光，这种内在的运动随即伸延到肌肉的表面，终了，这个女神从她的神坛上走下来。

这个女神，名字叫做拉赫，正要为她的信徒传布她的神谕。她的眼睛里，反映出她身上宝石的光芒。她手中捏弄着一串念珠，双眼死盯着念珠转动时闪现的变幻光芒。之后，她双手各套上一对小小的指钹，并随着指钹敲击的音响节奏起舞。指钹敲击的时候，她把头凑上去，然后又侧向一边，聆听指钹击出来的陪音。她的脸孔贴近头戴的花环，这个花环随着她的舞动而在空中作弧形的摆动，像是她要捕捉那飘散的花香。

她拿起一只酒杯啜饮，杯里面的酒一定很浓，因为她的舞步越来越快，越来越奔放，使人觉得她有点喝醉了摇摆不定。接着，她的纤纤玉指开始抚摸手臂和肩膀

的柔滑皮肤，在她坐落地上的时候，手向上伸，弯成一个大圆圈。她的身体向后弯，以致她的嘴唇能够迷醉地、自我崇拜地吻到她的手。七情六欲都从肉体上明显地表现出来。

之后，这个女神的一条金黄色的裙子盖住了双腿，让自己陷入一种感官的狂热。她的双臂猛烈地抖动，整个身体充满喜悦地翻腾着。女神开始转动了，而且越转越快，裙子在她身边泛起层层金黄色的火焰。她的头和身体又再慢慢地向后仰，直到肌肉不能再伸展。她的转动开始停下来，同时身体滑落地上。

然后她又慢慢站起来，让那象征尘世光华的金黄色裙子，从身上落下来，她挪动庄严的躯体，脸上显示出决绝的平静，重新回到神坛，恢复她的神祇身份。拉赫用她的舞蹈向她的信徒显示，单是感官发泄和享受的生活是邪恶自私的，只有扬弃了情欲的生活，才会获得最高的宁静。

二十世纪几乎一半时间，《拉赫》这芭蕾舞剧，一直是我们这个时代最重要的作品之一，而且像它的创作人露芙·圣·丹妮丝一样历久常新。晚近这些年看这个舞剧，几乎已不可能保持冷静的态度。因为，缅怀以往使它显得更成熟，感情使它显得更足回味，而历史的意义使它显得更高贵。而且，圣·丹妮丝一再扮演拉赫这个角色，更使得这个舞剧有种感人的力量。

不过，就算没有圣·丹妮丝的演出，《拉赫》这个舞剧本身也是一个优秀有力的作品，它的舞蹈编排富于想象力，同时在传达这舞剧的宗教题旨上又异常动人。

《拉赫》虽然是一出极富东方色彩的舞剧，本世纪三十年代和四十年代(圣·丹妮丝已经六十岁了)的观众，一旦他们熟习了圣·丹妮丝舞蹈的神妙之处，也就能够看出这个舞剧作为艺术品本身的优点，并且能够领略和接受它的宗教主题。当时，

《拉赫》里面可以说再没有什么东西会使任何人惊愕，它的服装已算不得大胆，它的舞蹈形式早就改变了舞蹈历史的发展，至于它对于成人主题的成熟处理手法，在今天的舞蹈来说，更是不足奇怪了。

但是，在一九〇六年《拉赫》首次演出时，报界和观众的反应，和它后来所获得的推崇却恰恰相反。圣·丹妮丝、《拉赫》和一种全新的舞蹈方法，突然在一群全无心理准备的观众眼前出现，不由得他们不吃惊。美国人熟悉的是裙子舞、踢踏舞、再加上一点点芭蕾舞——这也不是多年后俄国人介绍过来的那种前卫芭蕾舞，而是那种看来穿的漂漂亮亮，在脚趾上弄花样的芭蕾舞。当然，对美国观众来说，至少在一九〇六年那个时代的观众来说，舞蹈不外是令人愉快的、无碍的，

或者活活泼泼的东西，而不是严肃的艺术。因此，圣.丹妮丝一出，立即成为头条新闻，引起观众的哄动、混乱和争论，也就不足为奇了。

圣.丹妮丝在纽约初次演出后，报纸的标题相当激烈："连粗人都不敢看这种但求感官满足的舞蹈，凡是男人看了后马上要付出代价。当然，她穿的衣服不多但对东方人来说是无所谓的。"另一张报说："她不是印度神，只是新泽西州的一个佛教徒。明天晚上，她又会在纽约剧院里像鱼贩摊上的鱼一样纵跳了.....说到她的服装，她穿一件短外套，一条称身的裙子，也许还带一两只脚镯。"至于标题下的新闻内容，却这么报导：".....她的脚和脚踝都光赤赤的.....她将演一个偶像拉赫的化身，拉赫刚好是克拉舒那的宠妻，克拉舒那是那种侠士式人物，他凭到处大吹法螺而赢得大量女人的芳心。" 另一条标题以简短的挑逗口吻说："她将是 一个新偶像。"

波士顿方面的反应，不出所料，比纽约更厉害。报纸的标题当真是气势汹汹 " 圣.丹妮丝的舞蹈使波士顿透不过气来.....观众涌到芬维皇宫剧院看东方舞蹈..... 黑暗遮盖了人们的脸红.....这个赤脚少女给市民带来新的刺激。。一名记者这样报导：

"自寻烦恼的波士顿市民昨天在芬维剧院坐得直挺挺地，看一个赤脚少女跳了约一个小时的舞，她的舞使在座的人看得目瞪口呆，而且使米德维表演的波斯舞蹈也 黯然失色.....二百五十名男女观众，抱着 '做善事' 的心理，付出五元来看这个少女各种施转和扭曲的舞姿然而她的演出却使他们瞠目结舌.....圣. 丹妮丝在新泽西州一个农场出生，和孟买或加尔各答都沾不着边， 尽管这样， 她却吃准人们好新奇的心理。从任何一个角度来看， 她的花样都真是不同凡响，但她的舞蹈却完全没有猥亵成分。"

圣.丹妮丝对她的表演引起这样的反应有什么想法，大概永远不会有人知道。在当时说来，这很可能伤害到她的情绪，因为，她在《拉赫》这个舞蹈上花了很大的精神和心血，不过，她那压制不住的幽默感，毫无疑问使她免得忧伤。她时常记起初演《拉赫》的那段日子，每当她排演，那些打灯光的电工就会说："大家一起来！让我们把这个女神照亮吧："

另一方面，她也不能责怪当时完全没有心理准备的观众和新闻界对她这种革新的演出所表现的惊奇反应。在当时，并没有一套现行的标准可用来判断她的演出。据说，圣.丹妮丝是第一个演出长篇舞剧的美国舞蹈家；她也是在舞蹈中表现深

刻的东方题旨的第一个美国人；她的舞蹈都有一种独创的动作技巧；她穿的服装全不跟当时的潮流走，而是合乎她自己的舞蹈需要。

那些不知所措的记者，想拿她和其他的表演者比较，另一方面又不得不承认她创新的演出。他们拿她来和"庸俗的波斯舞蹈员"相比，但在下结论时又自相矛盾，坦白地表示 "她的舞蹈却完全没有猥亵成分"。

这些自相矛盾的评论和近乎粗野的报导，既令人感到有趣，同时也有它的价值。他们在态度上的 "手足无措"，证明了圣.丹妮丝的舞蹈的独创性，并且打开了美国舞蹈的革命之门。他们那种自觉的、粗率的、半认真的评论态度，正表示即使没有教养的人也无法排斥她，而人们纵然没有看出她的伟大，也已经感觉到。因此，从历史的眼光来看，这些过时的标题如果令我们觉得有趣，另一方面，却也反映了当时人们对这个舞剧感到的惊讶，他们可以说是这个成功的舞剧中的困惑见证人。

如果说，圣.丹妮丝的革命舞蹈令批评家和观众感到兴奋、困惑，她本人当时的感觉也是一样。这不是《拉赫》这个舞蹈令她觉得迷惑，相反，她非常清楚这个舞蹈对她的意义，以及她所要传达的题旨，而是说，在当时，她还未能得到历史的客观评论。她所得到的成就，大部分都是出自直觉本能，当然，还加上她在舞蹈方面的天赋。

她在一九四七年回忆往事时说过："在最初的二十年左右，我完全没有理智上的标准，我并没有想到为人类服务的问题。相反地我完全同意卡贝尔的说法，他认为艺术家想做什么，就做什么，就艺术家本人说来，世界和他根本无关，直到后来的阶段，艺术家才着重解释。"

如果这个"新泽西州的女神"在创作《拉赫》时并没有或只有一套不完整的理智标准，在感情方面，她显然有一个明确的、不容否认的标准。在回顾的时候，她认为在创作《拉赫》以前的一段时期有过：

"在童年时，对舞蹈就有很大的冲动.....在那段时期，我可以说我那种随着节奏而摇动身体的初步冲动，和自人类以来的任何儿童都没有什么不同，只不过我的冲动更为强烈而已。在农场和后来在歌舞团里生活的那段时期，我时常随着内在

和外在的刺激而自然地舞动和跃动。总之，我只是随意的舞动，有时挥动双手和摇着，纯粹表现我对生命感受到的内在喜悦。

"当时，我显然没有任何意念，有的，只是身体顺着节奏自由摆动的一般强烈深邃的冲动，我相信这种冲动是与生俱来的，纯是我在年青时期充沛的生命力所感到的喜悦而在身体上表现出来的，就像春天时动物的跳跃一样。从春天的动物的跳跃，让我们转到喜马拉雅山的高峰吧！根据我对印度哲学的了解，在那里的天神全都喜欢跳舞的，因为众生之父本身就是极乐，因此直接从天神来的一切新生命，都是快乐的。他们哭是因为他们还没有懂得表达快乐，但是他们不久就开始在母亲膝头上跳纵，从那一刻起，他们一生都在显示，他们是从光明、欢乐和节奏的国度里诞生的。"

在这个有着比别人"更强烈的"冲动的故事后面，是一个新泽西州的农场少女，怎样长大成为一个历史上最有天才的舞蹈家的故事过程。露芙.圣.丹妮丝的父亲是个发明家，母亲是个医生，她从事舞蹈生涯之前，从没有受过任何正式的训练，事实上，她也从没有受过任何其他事业的正式训练。从小，她就在新泽西州的农场小跳纵，在草地上跳舞，八岁时，她就坐在树桩上演《茶花女》，十二岁，她就逐行逐行地死啃康得的《纯理性批判》，对内容虽不大了解，却深受启发。她读的第三部主要的著作，是玛丽.贝克.埃迪的《科学与卫生》，这本书在她九十一年生命史中有至深的影响。

露芙.丹妮丝第一次表演是在她三岁的时候。她和父母亲合跳一只谷仓舞，正如她在自传《露芙.丹妮丝：未完成的一生》(纽约，哈泼兄弟出版公司，一九三九年版)里所描写的一样，她跟着音乐的节奏，两只小手拿着她父亲给她的铃鼓，开始 " 打板子，踏着犹豫的舞步，这是我以后一直追随的行为路线 "。

其后，她跟法兰索娃.迪萨尔特学习舞蹈技巧，同时学跳交际舞，和一些大概被认为是"风雅"的舞蹈，在这段时期中，她已能够表演一些舞蹈的花巧，像当时跳裙子舞的人那种踢脚、分叉和横翻跟斗，同时，由于她受过迪萨尔特的训练，加上她天赋的身体柔软，她在表演这些舞蹈花巧时，能够演出一种个人风格。她的前踢，与其说是踢，倒不如说腿向头上慢慢延伸，她的后踢，实际上是踢向后脑勺，而她的分叉，与其说是突然两腿一叉，倒不如说是两腿优美地下坐。露芙.丹妮丝又跟邦芳蒂夫人学过几节芭蕾舞，邦芳蒂夫人曾在一八六六年主演过《黑色恶棍》，但露芙.丹妮丝坚持说，她在那里只学了芭蕾舞五种古典舞步的其中三种，便给赶出来。

丹妮丝所受的舞院训练，最接近完成的一次，是跟杜怀特·穆迪神学院的那次短期舞蹈班了。这一次她匆匆就完成，并且和穆迪发生冲突。当他知道她对舞台表演的兴趣，而她的母亲又极力鼓励她过这种"罪恶的生活"时，这位虔诚的牧师不禁勃然大怒，他向圣·丹妮丝讲了长篇大论的道理，谁知这位少女竟反唇相讥，指他是个思想狭隘的老顽固。说完这句话，就离开了穆迪的办公室和学校，而回到她家里和舞台上。

由此可见圣·丹妮丝的经历甚多波折。她私淑埃迪·康得和小仲马，受过地方教育，在穆迪处又有过一段小插队，跟迪萨尔特学过初步的基本舞蹈，风雅的舞蹈和一点芭蕾舞，还不断得到家里的鼓励，她立定主意要做一个舞蹈家，后来还成为一个伟大的舞蹈家。不过，比任何学习更重要的是：这个女孩的性格。她有着无穷的精力，极大的好奇心，爱美的热情，以及使她走上成功之路的天资。

圣·丹妮丝早期的职业生涯，可以说和她的经历一样波折重重。十六岁时，她在纽约的窝斯博物馆得到第一个工作，她跳的舞剧叫《爱的洞穴》，报酬是每周二十块钱，每天演十二场。为了发泄她过剩的精力，她参加纽约举行的一次连续六天的自行车比赛，名列第六。之后，在宾夕法尼亚州得了一次州赛冠军。

这时，圣·丹妮丝做过模特儿，常在化妆间练习跳舞；做芭蕾舞员，在一八九九年演出的"芭蕾舞女郎"里，穿了舞鞋走来走去。她凭受过的三节芭蕾舞课，以及平日抓着饭桌边的不停练习，居然能在舞台上用趾头急转，凌空跃过栏杆，以膝盖落地，表演了些花巧(包括翻跟斗)，然后神气十足地步回后台。

之后，是和戴维·贝拉斯柯的那段日子。正如她后来所说，他把"我神圣化了"，因为贝拉斯柯把露芙·丹妮丝改成露芙·圣·丹妮丝。她以舞蹈演员和新进女演员的身份，随同莱丝丽·卡特夫人的剧团，到欧洲和美国各地旅行，而就在《杜·巴里》这出舞剧中，演水牛而载歌载舞的当儿，却发生了一件事，改变了她的一生。

这是由一张海报引起的，这张海报推销的是埃及女神牌子的香烟。她在一家商店的橱窗里看到这张海报，就向店家要下来，从这张海报她找到了一把钥匙，而打开了一直藏在她心坎里的意念与情感的宝库。这张海报画的是一个肃穆的女神艾

西丝坐在宝座上。单凭这样一张海报是不可能改变一个人的事业方向的，除非这个人的事业已经准备好了要改变。

尽管这张海报帮助她和摆脱不了过去决裂，却决不是一张指导她未来的蓝图。圣.丹妮丝说："当我把自己看成是那个坐着的艾西丝小形象时，我完全没有想别的东西。我的自我，(也许)正在我的太阳神经丛附近徘徊，并且不断膨胀，形成一股巨大的力量和强烈的喜悦，我对整个经验感到非常奇异。因为，我把这张海报拿回家，贴在墙上，不到一秒钟，我就对自己说：'从今以后，我就会是埃及.....'，你们可以看到，像这一类的小事，如何影响到一个人的毕生。其实，我并不是跳埃及舞的材料，我，只不过在舞蹈里现出整个民族的活力。

"不要问我，为什么我创造的是一种新的舞蹈形式，而不是戏剧、诗或绘画的形式。我不知道。在当时，我没有可以遵照的舞蹈形式。我生长的时期，只有歌舞团里的叉腿踢脚，和歌剧院那些毫无生气的芭蕾。我找不到可以满足我贪婪胃口的食物。"

圣.丹妮丝发现了那张海报后，要跳埃及舞的冲动就再也无法制止。她觉得再没有在她所认识的那种舞台继续下去的必要，对她初期的成功，一点没有想到去利用，也不想已有的传统里，为了争取演员和舞蹈明星的声望而奋斗。她知道，她的新作品会使她面对说不尽的困难，因而她没有钱来排演她的《埃及舞》，没有观众能够懂得欣赏一个新泽西女郎经由舞蹈寻求神的欲望。此外。也没有足够的舞蹈本钱使她那些强烈的感情和意念得以实施。但她什么都不理会，她的内在冲动实在太大了，根本不容她抗拒，甚至不容她怀疑。

跟随杜.巴里舞蹈巡回演出的后来一段期间，她埋头看了一大堆关于埃及的书籍和照片，《埃及舞》的计划终于慢慢地发展。回到纽约和家人团聚后，她继续这方面的研究，同时为了积存点钱，她接受了一些职业性演出。最后，她了解到，演出"埃及舞"须用很大一笔钱，因此，要先演出其他舞蹈，为新作品铺路。



波士顿：圣·丹妮丝在表演烧香，
1908年

圣·丹妮丝有一次到康尼岛去，看到东印度一个村落的代表在岛上表演的印度舞。她立刻决定编排一些印度舞在歌舞团内演出，希望这样会筹到钱演"埃及舞"，可是，她在印度舞方面的研究，无可避免地把她从印度的街头舞引导到印度的宗教舞，因而使"埃及舞"的精神在《拉赫》里有不同的表演形式。

在一九〇六年初期的作品里，这些作品包括《烧香》、《眼镜蛇》和《拉赫》，她无意表演逼真的民族舞。那些手势、舞蹈的结构形式只是用来暗示东方的精神和色彩，而不是重塑东方舞蹈的形式。

例如，就形式和技巧来说，《烧香》和向印度诸神的传统祈祷，就很少相像的地方，但这个舞剧毫无疑问是一种祷告。整个舞台浸淫在柔和的蓝色灯光下，人物似乎从光的本身走出来，而舞蹈就像背景那样静穆优美。她轻轻地把香弄碎，放进燃烧着木炭的盘子中，然后双手合什，做出祈求的姿态，并且依照香烟的回旋上升而摆动身体。躯体轻柔地来回摆动，手臂不断向上卷曲，就像缭绕上升的香烟，到最后手指直指天庭。

《眼镜蛇》这个舞又完全不同。所表现的不是冷静、阴暗和美丽，而是热烈、光亮和邪恶。她是一个面孔冷峻、衣服肮脏的人，慢步走进广场，肩上蜷伏着几条蛇。为了演给聚集的人群观看，她挑引起这些蛇，让它们在她身上蠕动，缠着她的颈项，时而卷成一团，时而昂首吐舌。它们青绿色的眼睛在阳光下闪闪发亮。

表演完后，她要求旁观的人给她赏钱，得不到反应，她就咒骂和唾吐，并且把身上的蛇再抖回到肩膀上，在她别转身，慢吞吞地拖着脚走走开去，从头巾散落了一头乌黑油腻的头发，那些蛇便从她背后邪恶地一闪一闪地瞪着。这些眼镜蛇，其实就是圣·丹妮丝的手臂，它们的眼睛就是她手指上的翡翠戒指。她的舞蹈是那么革命性，以致几年以后，柏林的一群医生想要细致地研究她的手臂和肩膀的动作，因为他们认为她一定是畸形的。

圣.丹妮丝首次演出后，便前往欧洲，而且到处受欢迎。伦敦的观众喜欢她。巴黎的观众崇拜她，曾经发生过有人冒认拉赫一段小插曲；在德国，她简直颠倒众生。批评家认真地看她的作品，谈论她的文章都在分析她舞蹈中的哲学和宗教内容，一言以蔽之，把她看成一个艺术家。她在德国停留了将近两年，如果她肯在德国长期定居的话，德国会特地为她建一座戏院。但美国在召唤她，在一九〇九年，她终于返回祖国。

现在，她的表演节目里又多了《绿色的印度舞》(这是多个印度街头舞风格的舞蹈中的头一个)和极富宗教色彩的《瑜伽信徒》。她回到美国后发觉，正如那时候的很多艺术家都发觉，欧洲的声誉帮助美国表演者打开美国的大门。美国人想，欧洲既然认为她了不起，那么她一定是了不起。

圣.丹妮丝继续请亨利.B. 哈里斯做她的经理人。哈里斯不但对她有信心，而且替她安排在纽约的初次演出，圣.丹妮丝终于能够完成延搁了很久的《埃及舞》的创作工作。《埃及舞》正如她计划的那样，不仅是关于一个埃及的跳舞女郎，而且关于埃及本身，关于她的传统和不朽。

这个芭蕾舞的开始是"尼罗河的祈求"，圣.丹妮丝在这一幕里，是一群女祭师的领导人，她的舞蹈随着埃及生命之源的尼罗河流动回转。接着埃及短暂的"宫殿舞"，再接着是充满宗教气氛的"艾西丝的面纱"。在"艾西丝的面纱"里，这个女神的舞蹈反映了同情和复活的诺言。在"白昼之舞"里，通过舞蹈，我们可以看到古埃及的生活和战斗，狩猎和建筑，艺术和手工艺，而在最终的一场"黑夜之舞"里，这个埃及女神来到天神的法庭前，把她的心放在一个水瓶中，当她的拿来和真理的羽相称时，重量竟然一样，于是，女神走上太阳神的船，得以进入天国。

到了一九〇九年，报纸的标题已经没有以前那样苛刻嘲笑她了。同时，权威的批评家，虽然还不是舞蹈批评家(当时根本一个也没有)，也愿意把她当艺术家来讨论。著名的音乐评论家菲利普.希尔便在同一年这样写道：

"和露芙.圣.丹妮丝的舞蹈相比，伊莎多拉.邓肯的姿态、腾跃、大步走和纵跳便显得平平无奇了。不错，圣.丹妮丝小姐在艺术方面，比大部分同侪占了天赋上的优势。她长得个子高，身材匀称。从头至脚，她可以说一点瑕疵也没有。她的膝头可以使所罗门王着迷，她的整个躯体结构就是一首没有瑕疵的抒情诗。

可是有一点，可能使有些人觉得大惑不解的：尽管她有一个极之理想的女性胴体，但却并不令人觉得她性感，无论她是一动不动地坐在神坛上——这个姿态美得令人简直难忘——或者说跳出一种感触。"

虽然她回到美国后，多年来的艺术上得到成功，但是她的奋斗仍一直没有中断。

《埃及舞》的演出费用太高；一个日本舞剧《O—Mika》又并不很成功；为了达到目的，她还是要经常到歌舞团去客串。但到了这时，她对舞蹈界的贡献却颇为

可观了。她发展了新的舞蹈方法，重新发现了舞蹈目标，她和邓肯两个人，都影响了当时的服装潮流，此外，她和做舞台监督的哥哥，合作创造了新的舞台灯光效果。

在这段创造力旺盛和艺术上获得成功的早期阶段中，也正如她一生中的大部分时间，圣.丹妮丝备受内心冲突的折磨。她不断追问，究竟观众有没有了解到：她并不是一个"东方"舞蹈家，而是一个选择东方舞蹈形式传达人类宗教精神的讯息的艺术家的艺术家，她走的路是否走对了。

在她事业的这一阶段，一个态度热诚，而且对他自己从一个神学学生转变为一个舞蹈家所得到的初步成功感到自豪的年轻人，进入了她的生命。他向圣.丹妮丝舞团求职，获得录用，而且就在两个人结识后不久结了婚。他的名字是铁德.肖恩。

他俩这段脆弱不稳、吵吵闹闹的婚姻，于一九三一年两人在艺术上分手后跟着结束，他们始终没有正式离婚。但在他们两人共同生活的那段岁月里，两个人合组成的著名的丹妮肖恩舞团，却替美国舞蹈奠定了基础。这个舞团把他们的舞艺带到全国和世界上许多其他地区，同时丹妮肖恩舞蹈学校成为数以千计学生接受新舞蹈形式的摇篮。

丹妮肖恩舞蹈团对它的两个创办人，意义是各不相同的。对圣.丹妮丝，这个舞蹈团在环境的方面，似乎是她的一种束缚，迫使她迁就别人的要求，使她无时无刻不要遵循编定时间表工作。因此，她不时起而反抗，把丹妮肖恩舞团的事务完全交到肖恩手里，但最后还是返回来。在好的方面，由于这个舞团为她提供大规模演出所必须的金钱、受过锻炼的人员设备使她能够把长期潜伏在内心的意念表现出来。

此外，丹妮肖恩舞团的空前成功，使她能够在更广泛的地区向更多的观众表现她的那种舞蹈。这个舞团的可观收入，使她能够演出一些像"Ishtar"一类巴比伦背景的豪华奢侈的新作品；同时，随着这个舞团在一九二六年到东方去巡回演出使圣.丹妮丝能够首次亲眼看到当初带给她灵感的地方。

她在丈夫身上发现了鼓舞激励的新源泉，同时发现了也许她一直需要却遗憾未能获得的纪律。而且，他又是她的一个伙伴，和一个具有异常天分的艺术合作者。两个人共同为大众带来一系列精彩的舞剧创作。他们的教授方法，造就了许多继续发扬现代舞蹈的人才，其中的几个年轻舞蹈明星，像玛莎·葛蓝姆、多丽丝·韩富莉和查理士·怀德曼，后来都分别成为美国舞蹈界的领导人物。

圣·丹妮丝和肖恩分手后，丹妮肖恩舞团这个组织也就跟着解散。圣·丹妮丝静悄悄地从舞坛上隐退，只是偶然间才出来演她以往的一些成功的单人舞；不过，这也决不是说完全没有创作活动，她并没有为了经济上的逆境气馁。她又在进行一个新创作计划了。依照她自己的说法，一个总是"渴望像神一样跳舞"的人，她的意念和目标始终是一样的，只是形式不同罢了。

在她的新作品中，她放弃了东方舞蹈形式的装饰，她用基督教会的精神，在她舞蹈里表现了人神关系这一普遍的主题。她不再受外国事物的诱惑，不再为新的人物和年轻人的新奇事物着迷，不过，她并没有放弃她的宗旨。在她成立了"韵律合唱团"后，她能够根据《圣经》上的题材创造新的舞蹈和露天剧，在教堂演出，偶然也在剧院演出，但经常演出的地方却是在小型舞室里。

她终于在一九四七年以好莱坞做她的根据地，而放弃了纽约，她在当地建立了神圣舞蹈教堂，并开始在那里写一种崇拜仪式的舞蹈，以适合一些牧师、神学家和哲学家所须导的各種崇拜仪式。

不过，如果说露芙·圣·丹妮丝除了跳宗教主题的舞蹈外不跳别的，那是不正确的。因为，她的作品虽然大部分都是宗教性质的，但是非宗教性质的美感也能挑动她内心创作灵感。这类舞蹈作品我们可以举《海的灵魂》为例，在这个舞剧里，她把素材都展现在舞台上，用她的白发来当作海水的泡沫，有些舞蹈引起的希腊古典的风格，主要是关于舞蹈设计的，至于她的一些"音乐视觉化"的舞蹈，当然是没有文学和戏剧主题的。

她是一个热烈的爱国者，她有时把自己的编舞技巧用到能表现祖国精神的舞蹈。她的《自由》是在一九五五年创造的一个长单人舞，她为这个作品写了首叙事诗和音乐一起陪衬，表现出她怎么把爱国和宗教情愫结合在一起。但对一九〇六至一九六六年这期间看过她跳舞的人来说，谁都会对她有不同的印象。

有些人会记得她在《拉赫》里的神秘题旨，有些人会记得她在《眼镜蛇》里扭曲的两臂和闪亮的眼睛。有些人会看出她在《莎乐美》中起伏而性感的动作；有些人却看出她在《烧香》里动作的宗教感情，《瑜伽信徒》里那个获得救赎的人的步行姿态是令人难忘的，而浪漫的观众也不容易忘记 **Liebestraum** 里那个蓝衣白发女郎在月亮下跳着爱情的梦。

在圣·丹妮丝来说，她的每一个舞蹈都代表她本人的某一部分，她精神的一部分。她很喜欢她那几个“划时代的舞蹈”(有不少都已完整地或部分地拍成电影)，但她一直是个不停的创作者，在她一生的最后十年中她的作品全部是宗教主题，她对所有的宗教都感到兴趣。她在创造她所主张的礼拜形式舞蹈时，在创作前做了一番详尽的研究工作。在她逝去前，她每天仍然练体操和练舞，而且一直编舞，教舞。一九六八年，她只生了几天病，就逝世了，终年九十一岁。

如果有人请她列举一个舞，足以具体地表现她对舞蹈艺术的宗教态度，她也许会选她的《圣母的色彩研究》的最后几节。她在这个舞蹈里，穿了一件金色的披篷，成为天后，她的脸上，一片恬静明亮，她的双肩和身体都向上扬，在她迎向神的时候，心里充满了温柔的喜悦。

第七章 铁德·肖恩



佛罗里达州西棕榈滩：铁德·肖恩在
湿婆的滑稽舞中扮演印度湿婆雕像，
1928年

他的肌肉竭力抵抗着身上的镣铐。音乐的清晰节奏、产生的美妙音响，打动在挣扎中溢汗的躯体，催促身上的肌肉用更大的气力，随着音乐的节奏用力搏斗，身上的束缚终于松开来。被束缚的人终于得到了解放，从黑暗中，阴影的伪装中，踏进光亮的地方。当真理的光芒，自由的空气，迎接这个新获解放的人，他用他的身体，而不是声音歌唱。他的头和双臂以感激的心情向上扬，他用一种只有新解放的人能够

够移动的姿态舞动，试验着每一方肌肉的弹力，用他的脚去试探地面，在空中搜寻新的舞蹈形式，弓着手臂，用身体舞动的整个边界，在没有边际的空中翱翔、旋转、践踏和冲刺。

之后，他伸开双臂，肌肉尽力张紧，他像一只鸟一样，在空中踟蹰了一下，静止后又划过空中。同时像一只鸟一样，他有自己的纪律、节奏和形式的纪律，这种形式，如果你不去追究，看来是很随便的，但却无时无刻不与空间、动向、运动的定律相配合。

这些光线和空气并不是为一个人而存在的。这个得到解放的人，经过振作后，无可避免地重又回到黑暗和阴影中，鼓励那些在阴影中的人挣脱他们的锁链，看一看真理的光和吸一口自由的空气。但他的鼓励徒劳无功，因为那些阴影中的人，不相信和了解他的说法。他们是那样的不幸和可悲，他们只知道一个黑暗和镣铐的世界，而这个只懂做手势的傻瓜，这个神圣的傻瓜根本无法打动他们。

他打着大腿，指着途径，强调他想帮助他们用力挣脱束缚。到后来，他看见阴影里有一个开始挣扎，用力抵抗他的锁链，他的资讯终于有人相信，即使是一个人，他知道他是自由的，他又冲回到真理的光芒和自由的空气中。

一个并非用言辞，而用身体肌肉传播的道理完成了。不过，不像一般那种用言辞的严格定义所限制的，这个作品里，也许讲的是基督，鼓励不相信的人找寻上帝的天国；也许只是一个哲学家，引导他的追随者去进一步接近真理；也许是个爱

国的人，为自由和信仰作战。但无可讳言，这是传道，而且是用大家都懂得的人类舞蹈的语言传道。这个传道的人叫铁德·肖恩，他所跳的舞蹈，而事实上是个舞蹈，叫做《神圣的傻瓜》。

无论这个舞剧里肖恩演的是什麼，他的舞蹈怎麼舞台化，他基本上是个传教士。他在大学时期放弃了神学的研究，不等于说他就此一生放弃传教；他只不过用舞台代替讲坛，动作代替言辞，艺术创作代替神工。

就像他之前和跟他同时代的另外许多艺术家，他一直给人带来了快乐兴奋，有许多人觉得他浪漫，也有少数人把他看成一个先知。如果《神圣的傻瓜》那种可感而不易理解的力量，挑起了一个又一个观众的感觉，如果他舞动时的优美体态，急遽的动作，迅速的转动能使一般大众看了喜欢，至少有些人是看出其中的题旨，而另外有些人是完全受感召的。作品里是有教义，用的是一种大家通用的语言但并不是每个人都懂得舞蹈动作的意义。

肖恩用舞蹈传教是无可避免的，就像任何一个艺术家、改革备受到内在驱力的催迫而传教一样。一个用舞蹈传教的传教士的事业似乎早已注定。肖恩从母亲方面，和伟大的演员世家布芙家族有了渊源。他有一个虔笃诚敬和信仰坚定的家庭环境，而由于这家人和一个活力充沛幽默而深明事理的卫理会牧师的友谊，使他们的信仰更坚定了。结果是肖恩本人也养成了一种活力充沛、有决心、求知欲和好奇心强的性格。

使人奇怪的是，既不是敏捷的身体，也不是喜欢活动，使这个年轻人从事舞蹈，而是瘫痪病使他学跳舞的。有关铁德·肖恩年轻时有段瘫痪时期的故事，现在只要是对舞蹈有兴趣的人都耳熟能详了。但这实在是一个好故事，因为它提到一个年轻人，虽然在受牧师训练时得了白喉病，同时用了过量的血浆而致瘫痪，但他却能以无比坚强的意志，逼使自己的肌肉活动，因而使他本人从教坛走上舞台。

据肖恩本人的说法，他在养病之前，一直是一个"唯唯诺诺的人"。只要他教里的一个教师、导师或者长老说什么，他便信服他们的教条和主张。因为他的本性和所受教养都太接近宗教，他走的是一条积极的宗教生活的正常途径，为了传教而接受进一步的教育和训练作准备。如果说他的本性冲动和欲望深，他的思想却不

是那样，要等到他饱尝了瘫痪的苦恼折磨，经历了一段谨慎地恢复支配冲动和欲望的长时期孤寂后，他才深入思考。在医院的交接室里，他才不再"唯唯诺诺"，而开始会说"为什么."、"可是"、"我不能肯定"、"我不同意"这些话，到最后他终于嚷出"这是真理"。他所发现的"真理"是"在那个事情上我是可以成功的"，也许是偶然，也许是要使病体再次活动的需要，他发觉他跳舞是可以成功的。

在他的故乡丹佛市，他看到圣.丹妮丝的表演而爱上她。在那灯光柔和的舞台上，她的身体慢慢移动，她高举祈求的双肩，她舞动的身体透过是袅袅上升的香火烟雾。这是一种奉献和祈求，一个祈祷者所跳的舞蹈。这个高大的青年，从中找到了她梦寐以求的那种舞蹈的线索。

但光有决心和内在的驱力是不可能造就一个舞蹈家的。他必须先掌握传教媒介的工具。其次，能够训练他活用这个媒介运用到他早已计划好的目标的教师，当时一个也没有。肖恩起初的芭蕾舞训练是从当地的教师黑兹尔.华里克那里学习的，这些训练加强了身体工具，使身体更灵活，并和四肢相配合，而学到的一些练习至少对进一步的舞蹈结构是一种基础。但肖恩要学的并不是这样的芭蕾舞。芭蕾舞形式并不适合一个六英尺之躯，而且在芭蕾舞的语言里，找不到可用来做舞蹈传教的字眼。

等到基础训练完成后，这个年轻人再无法追随任何一个舞蹈派别。他把舞蹈看成是一种完全的艺术形式。舞蹈包涵了宗教仪式，肉体的克制，性的动机，理智欲望和仿真的沟通。他认为舞蹈家在发展自己的舞蹈范畴时，能够并且应该运用每一种舞蹈形式或技巧。他又认为只有身体肌肉的伸缩限制能够限制人体肌肉的活动表现。

有人指责他走折衷主义，而他却把这种损词视为恭维。他相信经由《**Mulevi Dervsuzk**》狂热转动，《雷鸟》的脚步节奏，《圣方济各》的缓慢转动和《神圣的傻瓜》的个人风格的舞蹈，能够在人类的神性方面有一种新的表现。同时予观众在追寻内在隐藏的神性方面有一条新途径。他确实经由他的折衷方法，追寻一种全人类的舞蹈。

他从事舞蹈的头几年(一九一一至一九一四年),没有多余的时间把一个青年神学家的宗教目标转移到舞蹈方面。他忙于汇集舞蹈素材,想知道一个美国人应该怎么跳才有美国的特色。他不单体形生得太高大,连手脚都硕大无比,使芭蕾舞的大部分拍脚动作无法成功地表演,而且他认为单是芭蕾舞技巧无法实现人类追求神性和人类行为的主题,而这个主题是他毕生舞蹈的目标。再有,他本性有种舞台倾向,他从来没有为了表现人生和信仰的规律而放弃舞台的规律。

这种舞台主义,使他一跃而为美国最受欢迎的男舞蹈家,另一方面,也是他发展中遭受某些最苛刻批评的原因。对这些人来说,他唯一的长处便是舞台,而他的题材都很虚假,他们无法了解,他的舞台化是和成功的传教士的伶俐口齿一样,不管他的舞台化是故意的,还是潜意识的表现,他在题材上却始终是诚意拳拳的。

肖恩对他早期的有些舞蹈,仍以容忍的态度缅怀,认为无论它们是好是坏还是无足轻重,在他走向舞蹈成熟的准备过程中都曾经是重要的一环。他抓住一把匕首,像原始人一样穿起兽皮纵跳;抓起另一把匕首,又像热心的(虽然看来并不凶猛)阿拉伯人纵跳,抓起一串葡萄,他像希腊的酒神一样跌跌冲冲,不管他拿的是埃及的铜钱,斯拉夫人的剑,或者抖着皮洛特的长袖以及世界上舞蹈的其他服饰和动作表现,他探索了舞蹈半被遗忘的幽径。

在舞台上他有时绊倒,有时在半路上丢了财物,而必须折回来更小心地找寻,这样的做法无可避免地是一个把舞蹈看成完全舞蹈的人做法,他没有指导他,而能在那么短的时间里,完成了其后美国新舞蹈大部分的奠基工作。

如果说他舞蹈中的宗教主题是暂时的小分隔,他要成为一个"美国"舞蹈家的决心却一点不是。选择原始的、东方的和西班牙的舞蹈题材可能是成为一个严格的美国舞蹈家的一条转弯抹角的道路,但理论上是成立的,而在舞台上行得通的,有一个方法是发展一种跳纯粹美国主题的身体技巧,而这也是后来的美国舞蹈家所采取的方法。肖恩也曾依照这条途径走,尤其是在建立一种美国人的和运动家的舞蹈方式。但除了实验"纯粹"的舞蹈外,他觉得有在民族舞蹈形式上下功夫的必要,而这种民族舞蹈形式经过他的改编,会转变成为他本人的舞蹈风格。

到了一九一四年，他终于拟就蓝图，开始建立他的舞蹈事业，他有坚强的跳舞意志，"希望看到一种完全的舞蹈"，他想成为一个美国舞蹈家，要像一个男人应该跳的方式跳舞，要发展一种能够实现人类的意念和理想的技巧。而且肖恩的舞蹈事业早已开始，他和诺玛.高德在洛杉矶合办的铁德.肖恩舞蹈学校已成立，一部爱迪生式的舞蹈实验电影《自古以来的舞蹈》已拍好，同时已完成一次全国性的巡回演出。

可是，就在一九一四那一年，肖恩舞蹈建设事业的一个新时代也开始。因为他终于和他的"女神"邂逅并结了婚。这个用舞蹈祈祷感动他的人物，也就是美国舞蹈里最伟人的名字：露芙.圣.丹妮丝。

到最后，他发觉跟他结婚的并不是一个女神，而是一个脾气难弄、聪明美艳、反复无常的女人。而当他这方面内心正在权衡轻重，而圣.丹妮丝那方面也在对他有所发现和有所决定的时候，他们两个人的十五载婚姻生活，却是美国舞蹈有史以来最丰富、活跃和成功的年头。

他在洛杉矶的舞蹈学校，由他俩新成立的丹妮肖恩舞蹈学校兼并，从此，他俩的事业连在一起，尽管他俩性格上的瑕疵的结合有一天会破坏他俩的婚姻，但他俩的才能的结合却使丹妮肖恩舞蹈学校的伟大成就成为可能。有人说，圣.丹妮丝是丹妮肖恩舞蹈学校的灵魂，而肖恩是这所学校的形体，但更公平的说法是他俩各自的舞蹈概念、精神和功能对这所学校都有过影响。不过，在组织的事务上，肖恩负起的责任较多，这也是他本人乐意和适合他的，因为他较早时受的教育和得到的经验，都为这个工作作好了准备。

如果圣.丹妮丝把丹妮肖恩舞蹈学校及其舞团看成是一个累赘，肖恩却把它看成是大规模实验，和实现长期中顿计划的机会。多年来，在学校制度方面，肖恩能够把各种舞蹈风格和技巧介绍过来，同时把这些素材对训练舞蹈家是否重要的信念，提出考验。

当然，肖恩介绍到丹妮肖恩舞蹈学校的是他本人的舞蹈语言，各方面的原始和通俗舞蹈和经他改编过的芭蕾舞。圣.丹妮丝方面初时的贡献，是她对东方舞蹈形式的知识和她本人的内在发现。日子久了，他俩各自学到、发现和掌握了更多

的舞蹈窍门，这些当然又成为他们逐渐扩大的课程的一部分材料。这个学校又增了许多教师，各种舞蹈风格的专家，或和舞蹈有密切关系的艺术界代表人物。在当时，对肖恩来说，这意味着一所舞蹈大学的开始，而非仅仅是(当然实际上也是)替丹妮肖恩舞团训练有潜质的成员的一个地方。

在这个舞团的最初几年期间，肖恩和圣.丹妮丝合作编舞，很自然地他创作的兴趣都倾向他太太的作品，而圣.丹妮丝主要是以东方舞蹈出名，虽然她的声誉并不是完全靠这方面。他的作品里并不缺少宗教的主题，但比较上注重埃及、希腊、印度、阿拉伯、泰国和日本的风味。这样的发展是无可避免而又短暂的，因为，圣.丹妮丝先发现了舞蹈，而从这个发现，发现了宗教的途径；肖恩却是以宗教开始，才发现舞蹈。因此，他们的大多数作品，从一起追寻灵性中产生，而在舞蹈语言中蕴涵东方的哲理是理所当然的，身为丈夫兼合伙人的肖恩要是漠视他太太所建立的有价值的戏剧传统，是愚不可及的。

可是，肖恩的作品中并没有忽略美国形式和基督教的主题，早在一九一七年，他便在旧金山的国际教堂里以舞蹈形式主持礼拜，而他一生事业中他的舞蹈一次又一次得到教堂的庇护。虽然他的舞蹈家兼传教士的双重身份非常成功，他宁可在舞台上演出宗教主题的舞蹈。其后，肖恩和他的男舞蹈员以近乎强劲、简单而高贵的舞蹈形式处理"上帝的赞美诗"作为他们的表演节目时，他们常常邀请观众做宗教仪式的会众。

至于美国的题材方面，他起初侧重在有民族色彩的作品，创造了一些由美国印第安人风俗引发灵感的舞蹈和芭蕾舞。事实上，他最成功的作品之一是"**Xochitl**"，这是一个由阿兹特克人故事所编成的舞剧，年轻的玛莎.葛蓝姆主演，他其后的舞蹈作品，已摆脱了民族舞蹈的陷阱，而集中于用当代美国事物，美国的拓垦老故事或者每一个美国人的抽象观念做背景。

露芙.圣.丹妮丝和铁德.肖恩在一九三一年分手后，丹妮肖恩舞团也就跟着结束，肖恩发觉自己这时已近中年，又丧失了他太太声名所附着的魔力，再加上破产(丹妮肖恩舞团曾经赚过好几百万，但都花在新作品的演出上)，未免有点彷徨，

但他的事业并没有结束。他组织了一个男人舞蹈团，并且开始替所有想从事舞蹈工作的男人搏斗，在此之前，他只不过是为自己一个人搏斗。

他结集了一群年轻健壮的运动员，选出八个青年人，同时替他们设计了一个绝对男性化的节目。在起初的表演季节，他们着重在原始舞蹈，运动组曲，战士舞，甚至连非情节性的作品也充满了明显的男性动作。

节日都经过巧妙的选择。观众喜欢看这些美国男孩演印第安人、毛里人、伊哥洛人时的顿足跺脚、扭动上身和祭师念咒式的动作。观众给静静地带到"奥林匹克的竞技场"，他们在这个舞剧中看到比剑的人伸缩自如的优美姿态；比拳的人跳来跳去和伸拳出击；喝彩的人的蹦跳和向后翻跟斗；那些手脚结实的田径人员的快速敏捷和精力充沛的姿态；旗手的奔跑和急跳。当然，没有人对这个舞剧里的雄赳赳风格会有疑问。当然这是舞蹈，但在观众来说，正因为很接近运动的形式才使他们接受。

之后的一个作品是《劳工交响乐》，观众里面的男人会在这个舞剧里看到他们自己，他们工作的技巧，他们的能力和他们的美化了的英勇行径，而女人也许会看到她们想丈夫成为的那种样子。粗壮的手臂，结实的手板，把种子撒到经过有力的肌肉所犁过的田垄里。他们收割农作物，把捆好的收成迭好，最后当一切农作做好，便一起玩一种粗野翻滚的游戏，或名之为舞蹈。

接着是扭转身体，提起肩膀，用一只手向下直劈就像斧头劈进树木的动作。此外又有海上的男人，他们矗立在船前，竭力和汹涌的波浪对抗，弯起身，把他们的筋力全落在拖桨上。这些在田野、森林和海上的劳工，进而到人与机器的艰苦工作，而在每一个劳动的范围，都可以看到美国人在工作。当然他们是在跳舞，但他们是男人，而他们的动作是男人的动作。

从肖恩及其男舞蹈员的舞蹈节目里，可以看到一系列的男人们跳舞：毛里战士的叫喊，蹦跳；美国印第安人插起鹰的翼子飞扬或者施行巫术时在地上践踏横排成一行的踢高腿的团体，猎兔、披熊皮的拓垦者，搏斗、死亡、祈祷的士兵；丑陋的、小屁股、爵士音乐里的青年，而在《Kinetic Molpai》这个伟大舞剧里，人物都是未来一代的人类。

许多人认为到了《**Kinetic Molpai**》，肖恩替男人编的舞蹈已到达了创作的颠峰。他已经在舞蹈里尽量利用适合男性肌肉的动作表现：例如互相对立的抗衡，互相对应的向前高纵，身体从头到脚像猫一样的连续弓起，在整个过程中，每一根脊柱都表现其自身的动作。身体反弹、弹跳、再反弹而冲翻地面，在地面上舞动，在空中舞动。

《**Kinetic Molpai**》以其抽象的形式表现了力量，而且是徒劳的力量，也表现了对抗，挣扎，人与人之间的搏斗，另一方面又表现了未经思考的结合和编排的弱点。这个舞剧介绍了人类的友爱，手足之情，而在礼拜仪式中通过舞蹈表现得很明显，每个人都有他本身的舞蹈(和生活)的方法，而只要他不伤害和破坏他身旁的人的舞蹈(和生活)，他是有追寻这样路线的自由，再有，每个人的贡献，可能由一个整体的力量所吸纳，团体动作并不是分开的而是有秩序的，并不是不变的；而是经由个人的发明和成就而不断发展的。在《**Kinetic Molpai**》这个舞剧里，观众可以看到男人舞蹈动作的辉煌表现，同时如果他愿意，可以看到民主的宣言。

七年后，肖恩解散了他的男人舞团。他们曾获得巨大成功，并且在确立美国男人跳舞是正当的事情上，他们已完成了倡导的任务。再有，在成立一个全男人的舞团方面，肖恩准备要做的差不多都做了，而随着第二次世界大战的来临，他属下的舞员不久也就穿起戎装出发为国服务了。

肖恩下一个阶段的事业，和跳舞与编舞的关系很少(虽然他两方面都没有放弃)，而从事主办人、导演、教授、写作的事务较多。

他在麻州李镇附近所置的农场"雅各枕"，首次成为这个忙碌艺术家的栖身之所，这个地方起先用来做训练男人舞员的基地，其后，那里的大练舞间成为季节舞蹈节表演的场地。到了一九四二年，可容五百人的铁德·肖恩戏院在当地落成，而从此每年一度的雅各枕舞蹈节就有了本身的营地。

雅各枕舞蹈节及其附属的舞蹈学校的发展，是肖恩历来面临的最艰巨工作。兴建和扩充的费用很难筹措，而在战时，煤气配给制度限制了戏院可能得到的较多收入；但在一个热心的董事会支援下，肖恩在兴建和修理方面事事亲力亲为，再加

上他那种不屈不挠的精神，他终使"雅各枕"度过战争的困难时期而留了下来，并且主持其在日后岁月中的发展。

身为一个主办人，他把丹麦皇家芭蕾舞团里的单人表演舞蹈家介绍到"雅各枕"来，从这次演出，他把整个丹麦皇家芭蕾舞团介绍过来作全国性的演出(丹麦国王斐特力九世为此而颁授爵士荣衔给肖恩)。他介绍过来的其他舞团，包括英国历史最悠久的舞团兰伯特芭蕾舞团、加拿大的温尼柏的皇家芭蕾舞团和国家芭蕾舞团、苏格兰的基尔特芭蕾舞团、英国的西方芭蕾舞团以及从印度、锡兰、萨摩亚、墨西哥和其他地区来的舞蹈艺术家。他也从来不会忽略美国的舞蹈家，不管他们跳的是芭蕾舞式是现代舞，他们是已经成名还是刚刚出道；而就在雅各枕这块地方，就曾经促成二百多个作品的首演，其中有芭蕾舞、现代舞、民族舞、前卫舞蹈和综艺舞蹈。

在他八十多岁高龄的半退休期间，肖恩把本身的许多职务委派给他的下属负责，但他仍然是这个舞蹈节的监督(或称顾问)，和偶然担任附属舞蹈学校的教授工作。这个舞蹈节每年夏天可以吸引约三万人来观看。

肖恩称雅各枕的舞蹈学校为"舞蹈大学"(和正式的大学是颇为不同的，但也有相当的规模)，这个学校经常有舞蹈各方面和相关学科的代表性教职员主持。从这里可以反映出肖恩的"完全舞蹈"的观点。雅各枕舞蹈学校是一间舞蹈工厂，它在一个德高望重的艺术家、一个充满了领导、演出、编舞、教授和组织经验同时非常能干的人的监督和支援下，给舞蹈学生完全的舞蹈训练。

铁德.肖恩做的事，并不是每件都值得称道。任何人要是那么多产而又固执己见，都必然会出错。虽然要一个编舞家承认属下舞员有些并不好，就像要一个母亲承认自己有个儿女并不漂亮和聪明一样困难。但不得不要肖恩勉为其难地承认的是，他的有些努力实在算不得完全成功。

不过，论成就是他动摇不了的，因为判断一个创作者，应以他的全部作品，而不是以某一个舞蹈或孤立的一组作品来衡量。如果从这方面看铁德.肖恩，他的成就便显得重要了。首先，他那个时代的芭蕾舞形式，是不宜他的体型的，他却以这样的体型(而且以带病之身)开创天下，其次他逼得创造一种舞蹈表现方式，不

仅适合他本人的体型，也适合一般美国男人的高大体型；第三，他希望发展一种能够传达思想精神的舞蹈，这在邓肯和圣.丹妮丝之前算得闻所未闻的新观念；第四，他想说服上亿固执的美国人，舞蹈是美国男人一种崇高的职业；第五，他企图把"完全舞蹈"的观念灌输给全国的舞蹈学生和观众。他的这些目标，居然有出乎意料的成功，这不单证明了那种不屈不挠的精神，而且也说明了他天才的一面。

他究竟算有品味，还是没有品味；他的地位比得上一个伟大的舞蹈家，还是只是一个中庸之才；他编的舞蹈有技巧，还只是挖空心思的舞台化——热心拥护和同样热烈批评他的人争辩不已。但没有人可以否认他在传教士和舞蹈家双重身份献身舞蹈的力量。也许他那个单人舞的旧作品《普罗米修斯的束缚》最足以说明他，他的风格、态度和使命。

舞台上搁着巨大的石台，普罗米修斯给锁在石上。他身体的动作受到锁链和石头本身的局限，然而动作却是英勇的。

他的身体痛苦地扭曲着，镣铐拧着，他高举双臂祈求和漠视天庭的动作是一个英雄的行径。这个巨人的苦恼磨折不尽是负担，在他知道了那象征光明、温暖、力量的火的礼物，现在已属于了人类，这些苦恼磨折也就获得了补偿。从他那受特别惩罚的地方，俯望人类，他感到满足，然后他作最后一次努力使自己挺直。他绷紧了身体，昂起头，高举双臂，他成功了。舞蹈里的教义就传播成功了。

第八章 玛莎.葛蓝姆

她身体中流动着十个世代的美国人代代相传下来的血液，她生活于其上的"大地骨骼"，为她的舞蹈提供了必要的骨架；美国血液和大地骨骼，结合在一起，存在于玛莎.葛蓝姆身上。在不同的舞蹈，花样会有变动，表面的特征可能不同主题可能是外来的或一般性的，但是那种清教徒的血液和美国化的骨骼，难以从她的舞蹈中排除，正像它们和她的存在不可或分一样。

在多年前创作的《拓荒》中，她通过舞蹈，把这种血液和骨骼组成的传统重新在舞台上建立起来。舞蹈开始时，她站着，高举一腿，脚有力地踏在围墙顶的栏杆上。她双手不时敲拍着弯曲的膝面，头向前弯，若有所思；然后，她上身开始左右转动，脊骨慢慢伸直，神情高贵，头也伸直了，双眼向天边探望。

有时，双眼似乎向天边更远的无穷际望去时，她脸上的肌肉紧绷起来，身体钢铁似地完成一个延缓的动作；于是，她嘴边浮起一丝微笑，好像已经望到一种景象，看到了新的富饶的土地，看到天边远处更富足的生活；然后，她的身体向天边伸展，轻微到难以察觉，但清楚地表示出要去开拓的心情。



玛莎·葛蓝姆，美国现代舞蹈艺术家

乔治·普拉特·利尼斯提供

她的腿扭转了，离开围墙，狂喜似地高高扫掠，散开了缠腰布，放松了脊骨，开始一种放任的舞蹈，纵情发挥身体的力量和自由，用表动来表达天生自由、毫无拘束的人的存在。这时，一种解放之感突然来临了。

假使说清教徒的传统宣扬了自由，它也轻声呼喊着要有纪律。于是，《拓荒》中的人物(也许应该说《拓荒》人物)停止那对大地所作的动的赞歌，开始在动作中加入目的作用。那双脚以快速、细小的步子迅速越过舞台，表示出一片具有边界的大方形的新土地，也可能表示一个人成功地通过一片边疆中的生活之后，准备开拓下一个新疆界时的任何形式的新的活动。

当然，《拓荒》上演的最初几季，很多人不能明了它的意思。难道说舞蹈不该是很美妙悦目的吗。或者说，假使舞蹈一定要严肃，它是否应该以人人能了解的美

妙的哑剧动作来叙述要说的故事呢。《拓荒》的疆界在什么地方呢。舞台上没有布景表示山、荒原，也见不到一座木屋。没人耕地，没人收获，也不见杀死个印第安人。《时代》杂志评《拓荒》时说它是"高级女祭司玛莎·葛蓝姆和她超现实派的表演"。《时代》说的也许很正确，但它的编者不一定真正这样想。原来葛蓝姆女士当时真可说是位女祭司，一位想解说未知事物的女祭司，一位通过仪典使不具体的传统永垂不朽的女祭司，一位给感情以内在意义的女祭司。

《拓荒》不是叙述故事，不是表演什么经历，而是一种显示。拓荒者从来没有像葛蓝姆那样动作过；正要转入新的事业中去，或者是要结婚，或者是有所发明的青年男女们，也从来没有作过像葛蓝姆所作的动作。但是，那种冲动，在所有的情形中都是一样的。深刻的思想可能在脑中产生，在感情中发放，在良知中受到约束；但是对舞蹈家说来，这些思想一定要渗透全身，通过身体来叙述，使那种精神能在舞蹈的愉悦的动作中散发表扬出来，或者通过举手投足的动作，在公开的形式表示出良知的约束纪律。

这一切内在的激动，这些深藏的冲动，都由舞蹈家发放出来，任由它们流贯全身，形成动荡完美的动作。然后，通过艺术的工具(或者由那位女祭司的表演)，它们具有了形式、典型和调子，提炼成为一出舞台作品，提高成为一件艺术作品，于是开拓了一个"疆界"，一个人人都该能了解的"疆界"，即使不用头脑，也该用感觉来了解。这样的开拓，不仅是开拓土地的疆界，而且是人生在某些时候要跨越过他熟悉的、安全的疆界的限界，踏入一个不安全而可能会有收获的未知的疆界中去的那种开拓。

《拓荒》以及其他伟大的葛蓝姆的作品，都经过了多年的准备工作。它们要按葛蓝姆自己的体验，把人类各种信念用身体的形象客观地显示出来。一定要有起舞的迫切感，而更重要的是必须有不随波逐流的原因。但是，首先该有的是要起舞的需要，不为了别的，只是为了青年姑娘要活动而可以为任何人跳舞表演任何事物的需要。

无可避免的是人们所传说的许多故事，说那个女娃娃没有受人邀请，就自动地在做礼拜时为大家在教堂走廊表演舞蹈，后来在一个小剧场的舞台上发现了新的生

活。可是，另外有个小故事也许说明了更多道理。女娃娃的父亲是个医生。他告诉女儿说，一看到她的肌肉和身体的反应，就知道她在撒个小谎。女儿相信他的话。这样的细节，像一粒新的种子落在肥沃的心田中，使成熟的葛蓝姆相信只有舞蹈能够包涵人类所有的行为型式，而且也能流露出人类的天性。

在她出生之地宾夕法尼亚早年的生活，在加利福尼亚的儿时及少女时代的生活之中，这种内在的起舞的迫力不断推进，变成了要以舞蹈为一生事业的决心。最后，在一九一六年，一个腼腆的中学女生悄悄进了洛杉矶的丹妮肖恩学院，进入了舞蹈的世界。

把这新参加到一个舞蹈王国中来的公民安排在什么地方呢。那些掌权的王族们当时感到很难作决定。圣.丹妮丝在回忆青年的玛莎到学院中来时的情形时说，她当时不知道怎样处置这个古怪而生气勃勃的青年人。她那特别小巧的身体似乎不适于学习圣.丹妮丝修长的躯体所表演出来的那种流畅的动作和轻巧的姿态。

于是，她请肖恩来商议，决定要使这个新生遍习丹妮肖恩学院所有的技术，而希望她从这宝藏中找到适于发扬她任何潜在的天赋的技术。

他们有兴趣很关心注意这个训练过程的进展，终于有一天得到了期望的报酬，看到那女郎的腼腆的外貌中燃起了动作的火焰。芭蕾舞并没有煽动这个火焰，印度舞蹈那种柔和的精神也没能给玛莎的舞蹈增加一分生气。煽动她的火焰的，是原始的舞蹈，是从"大地骨骼"中成长出来的原始舞蹈，但她可以"以具体的形式客观表现"出人类内在的信念和感情。

那时，她并没有要创造新舞蹈，为她崇拜的任何神圣创造新的典仪。单是成为一个对舞蹈入迷着魔和崇仰的人，已经够了；她所崇仰的物件，当然是露芙.圣.丹妮丝。玛莎.葛蓝姆说："露芙小姐打开一扇门，使我望见了生命。"

一九一六年到一九二三年，玛莎.葛蓝姆在丹妮肖恩学院学习期间，有许多看到她的舞蹈表演的人们说，她是个沈默勤学的学生，一个天才焕发的表演者。她在丹妮肖恩学院的同事们常用"放弃"一词来形容她的舞蹈方式，因为她在舞蹈中完全放弃了自己和自己的存在。在东方舞《摩里斯卡小夜曲》以及在阿兹德克的芭

蕾舞《爱克奥启尔》中扮演的少女，使她闻名全美。她在《爱克奥启尔》中演少女，的确完全放弃了自己，因为在这个芭蕾舞中常常担任她的舞伴的铁德·肖恩说，在一次上演旅行完结时，他会受到不少伤害，甚至流血。因为他演的王帝，对那个少女有所企图。少女保护自己的贞洁，加以反抗。但是，葛蓝姆却是真的又打、又抓、又咬。说公平话，葛蓝姆认为肖恩也相当忘我。她说："在演《爱克奥启尔》时，他有一次使我头向地往下掉。"

经过几年和丹妮肖恩学院一起表演埃及、印度、西班牙和印第安舞蹈后，玛莎·葛蓝姆少女时期那种为了要动作而舞蹈的热情渐告消失。这初出茅庐的新手已经脱出了宗教的外壳，必须另觅新的神，开辟新的舞蹈途径。

当她离开丹妮肖恩时，并没有突然割断了过去的传统，没有在旦夕间仓促推出新的技术，没有征服新的动作世界。下一步是时间移行的步子，她参加格林尼治村舞团任两年期的单独舞蹈的表演，只是为了排遣时间。但是这工作非但给她好好思索的时间，而且使她积下了钱，有足够的钱令她能完全脱离过去。

她那时最需要的是个实验室。她在纽约州罗撒斯德的伊斯曼音乐学院找到这样的实验室，因为她在该学院任职。在这里，她有机会测试自己存在的化学意义，要发挥融合成为舞蹈的新要素。

一九二六年，她以舞蹈表演家兼编舞人身份在纽约首次演出，仅使人约摸看到未来的葛蓝姆的形象。那些全是她自行设计的舞蹈，其中很多强调的是她后来放弃的，即使以前也并不是她的长处的一面。这一面是图画形式的美，是画的抒情形式，当时的报纸说她在构成美丽的画面时非常的温和、高雅和熟练；虽然日后的报纸会说她的动作"僵硬"和"丑恶"。

我们可以假定玛莎·葛蓝姆当时并无意参加画中有诗的流派，但也许她必须证明这方面的舞蹈她也能胜任，或者也可能这是对她的女神露芙·圣·丹妮丝的赞词(以及一种反抗)。丹妮丝的抒情主义是无可比拟的，她创造图画般的动作的才能，一时成为美谈。

一九二六年四月十八日在纽约市四十八街剧场最初演出的节目中，有诸如《亚麻色头发的女神》、《克莱亚.迪.隆》、《欲望》、《涂漆的书房》以及《戈比三女郎》等项目。创造的过程，既未被否定，也未加肯定，只是开始流动而已。

葛蓝姆当时还没有感到她的创作冲动最后会产生什么样的形式。她所感到的就是要自由，要使自己摆脱过去的羁绊。她像所有刚获得了自由的人那样，不知道究竟该怎样好。在艺术上说来，她正在从青春发育期进入成熟期的边界上，在已知和未知的边界上。正像她较后的舞蹈《拓荒》中的情形，她是一面扶靠在过去老练的支助上，一面在展望天边。她当时还没有准备把腿移转，离开围墙，向前跳跃进入舞蹈的新境界去。

她在伊斯曼继续作实验。她逐步发现了指导她的舞蹈的一些真理，关于她身体的结构、机能、目的，以及它们和舞蹈的关系的真理。舞蹈和建筑都是原始的艺术，她认为一定要再发现它们之间的基本关系，因此她研究了自己身体的构造。

她一旦对自己躯体的构造性能有了把握后，开始试验这躯体活动的机能以及它在自己的骨架之中能完成什么样的工作。身体中的能，推动不同程度的扩张和伸缩，先后经过试验；那些铰链，也就是身体上的关节部分，可以展开新的动作；事实上她发现在躯体的结构之中，存在着很大的自由天地；而这一结构虽然受纪律控制，但纪律并不是拘束性的。它控制机能，并不限制机能。

最后，她发现了自己身体的目的："用身体形象客观地表示信念。"她开始了解自己躯体的结构。它不是拘禁了她，而是使她有所寄托；她知道配合自己骨骼、关节和肌肉的结构，自己可以和可能发挥的身体机能是什么；然后她发现了自己的使命。这些真理一经发现之后，不会再后退，没有退缩。

她不能再像其他舞蹈家们那样舞蹈，也不能照所学过的样式舞蹈，更不能为了观众喜欢看什么动作而作出什么动作来。她并不想和观众隔绝，也不想没人捧场，只是她像个先知的预言家一样，觉得要按自己见到的真理来舞蹈。误解的人很多，能了解她的目的的人太少；但是她以有如此少的了解者感到满意。她希望不久之后，人们尊重她的坚决意志，同时希望她自己更善于表达自己的原则时，会有更多的人受她的改变。

那次初演后过几个季节，她不再是个表演图画般的舞姿的舞蹈家，再看不到丝毫抒情的气息了。代替这些事物的是一股震动的力量，因为现在她成了向一段乐句进攻的舞蹈家，不再随着乐句漂浮。她发现了比亚麻色头发的姑娘或者塔纳格拉傀儡的各种动作要深刻得多的主题思想所带来的苦涩而深入的滋味。东方的外壳脱去后，出现的是个清教徒的后裔，而且是个在这二十世纪中一任自己的感情放纵，并且使自己的真理之声表现在像《反叛》、《移民》、《四伪》和《异端者》之类的舞蹈之中的清教徒。

在二十年代末期到三十年代末期这一丰富的创造时期，葛蓝姆发现非但该有反对和否定，同时也需要有所肯定，而她的肯定是沿着两条道路进行的。第一条道路引导她重新肯定人类在舞蹈方面的传统；第二条道路是肯定人类经验中的绝对的、永恒的事物。第一条路今她创造了《两支原始颂歌》、《原始之秘》、《典礼》和其他很多合乎仪典的舞蹈，以及表明人类在任何时代作为"表示风度和期望光荣的一种手段"所需要的仪典。

第二条道路引导她创造了《悲悼》、《庄严的姿态》、《拓荒》以及在其他许多舞蹈的补充部分中的动作的定义，说明她关心的不是常见的姿态，不是暗示，而是提取精华。正如前文说道的，"拓荒"的境界不是地理上经纬分明的区域，而是开拓新境界这一名词中，所包涵的全部情感和意义。

《悲悼》属于《拓荒》一类。这里看不到母亲为孩子而悲泣，也没有女孩子为参加派对的盛装被毁而痛苦(虽然它可以合乎两种情况)，而只是悲悼本身。舞蹈中没有表示出外来的刺激是什么，因为假使表示出来，那舞蹈只能对有过那种刺激的人才有意义——不是人人死过孩子，也不是人人有过盛装被毁的遭遇的。但是，人人都会为什么事物而悲悼过。

于是，在《悲悼》中，我们看到的人的形象，是在绝大的痛苦中蜷缩成一团，不自觉地处在觅取胎儿那样的安全位置，焦虑造成的痛苦令他抽动扭曲，好似自己鞭打着自己那样折磨着身体，包围在悲愁的桎梏之中，眼向上望，手向上伸，在求解脱，或者在求上帝援助。凡是看到这样表示悲悼的舞蹈的人，都可以把它配合到自己的经验之中，因为这不是什么具体的案例，而是用身体的形象客观表示人类所有的悲悼。

从一九二八到一九三八达十年中，虽然先后出现了许多葛蓝姆创造的伟大作品，但对这位舞蹈家自己说来，仍不过是个试验时期。在回顾当年时，她说那是个"

长毛线衣时期",并且说她自己也不明白为什么居然有那么多的观众捧场。那一时期,对一般观众说来是很难了解的时期,但却是个必要而且重要的时期。对一个寻求舞蹈原有的、不加修饰的美的舞蹈艺术家说来,服装简陋(长毛线衣)和布景缺乏,原是必要的;同时对决心以身体形象客观地表现出自己信念的人说来,严肃认真的主题是不能向浅薄轻佻低头的。

一九三八年演出《美国文件》时,高级女祭司正式就位了。这一演出以及后来的许多创造,显然见到她是完全无拘束的艺术大师了。在她的艺术创造努力中,能强调舞蹈动作的服装,对舞蹈安排有帮助的布景,甚至图画般美妙的效果,轻柔的叙述和词句,都可以随手拿来运用。

玛莎·葛蓝姆终于认识到她那受过训练、有纪律控制的躯体是不能作为的,它所需要的辅助和修饰的东西,都是确当的。她也认识到没有和过去传统决绝的必要。因此,丹妮肖恩时代,芭蕾舞、戏剧以及诗等所具有的任何可以应用的品质,都对葛蓝姆的舞蹈作出了贡献。葛蓝姆像她的先辈们在拓荒时代所作过的工作那样,只是清除了土地,播种了她自己的种子,然后发现以前的某些作物,在稗杂除去之后,又再度滋长,使她的土地上的生产使她那一个舞蹈的范畴中的生产,更加丰富滋润起来。

那几年中,许多葛蓝姆的杰作很快接连上演,几乎全是集体作品。《美国文件》表现了代表美国的种种力量,有好的,也有坏的,有积极的,也有消极的。葛蓝姆在《人人心中有个马戏班》和《潘趣和茱娣》中,转向喜剧发展,以入木三分的讽刺,表现出一个希望成为万人之后的妇人(《马戏班》),和一个逃避现实和责任进入快乐的梦境中去的妻子(《茱娣》)。

还有《莎兰岸》,其中那个新英格兰的家庭主妇站在沙滩上等着丈夫航海回来,她挺直脊骨,只用不安地抓动自己的裙子来表示心情。还有《希罗苔迪》,对她未知的命运非常恐惧,准备迎接命运时有时勇往直前,有时又是忧愁绝望。

在《给世界的一封信》中,新英格兰精神又受到发扬。它通过艾米丽·狄金森这个人物的开朗的动作,通过用另一个人物来扮演的内在心的自我所作的动作,反映了女诗人热情洋溢的内在精神,作了高度的发扬。白朗蒂姐妹受到疯狂和恐惧

的磨折，在"死亡和登场"中迅速奔向灭亡。亲密的应酬，有节制的喜爱，友好的握手，合掌的祈祷，土风舞的喜悦，对家庭的爱，对冒险的向往.....这一切把《阿帕拉钦的春天》交织成以行动表现出来的美国的画像。

然后出现了《黑色草原》，是人类不朽的宣言《心穴》以迈迪亚的传说为根据，有力地说出死亡和毁灭是妒忌之火焚烧后留下的灰烬；《进入迷宫的使命》是从人身牛头怪物和迷信的故事中引伸而成的，但它说明人有必要和在他自己心房的走廊中徘徊不去的那个恐惧的怪物进行斗争；《黑夜的旅途》也取材于希腊古典传说，但表演的是裘凯斯姐将要自杀那一刹那间所想到的一生的悲剧。

希腊古典的传说不断给葛蓝姆很多启示：《法依达拉》、《塞斯》、《阿尔赛斯的斯》以及在现代舞蹈中首次出现的长部作品(四幕)《克丽蒂尼斯特拉》，由埃及作曲家哈林.埃尔一达波作曲。这里还应提到《茱迪丝》，是描写《圣经》中那位人物的交响曲式的单人舞蹈；集体创作的《天使的分歧》；《天真的喜剧家的颂歌》，是葛蓝姆舞团的另一个赞扬自然的作品；《半真半梦》，是个狂想式的舞蹈；一则以哀洛伊丝和阿贝拉德的主题为根据的作战《茱迪丝》改编为全团参加的舞蹈作品；以及一则喜剧《上帝的杂技演员》，其中舞蹈者也是"出色的体育家"，要有十分完美的活动能力。

我们以葛蓝姆两类作品来作分析，发现它们本身就是对所要说明的主题的分析。我们记得葛蓝姆两项基本信条："以身体形象客观地表我的信念"以及"揭露内在的人"。如果这些说法听来有点神秘，冷静地研究一下不难发现它们基本上很正确。为什么对已经有了具体目的的事物还要来客观地表现呢。我们要予信念以内容。一个外在的人站立在我们眼前，已经揭露了他的外在，我们怎能再说揭露外在的人呢。我们要揭露内在的人，使我们看到的不是躯壳而是内在的、占有那躯壳的人。玛莎.葛蓝姆在《阿帕拉钦的春天》和《黑色草原》中既做到了客观地表现，也做到了揭露。

《阿帕拉钦的春天》中的那些人物，说明了他们自己，他们间的关系，还有美国。在她邻人的眼中，那妻子(原由葛蓝姆扮演)是保守的，但是我们可以见到她内在的我。当她坐在那里静悄悄地摇晃，我们知道她的满足；当她有力地全身压紧在

地面上，我们知道她对泥土的喜爱；当她轻快地在舞台上跳来跳去，表示出内在的喜悦；在她步行时挺直的姿势中，在她有力的动作中，在她从焦虑回复到喜悦时，在她休息时的内心恬静中，我们能看到当年移民那种不屈不挠的性格。

在《阿帕拉钦的春天》中另一个角色，拓荒妇人快速不停的动作中，在她作任何事情都显示出的紧张工作情形中，通过她夸张的肌肉表现，我们看到她不光跟随，而且还催促和引导她丈夫越过旧疆，踏进新世界。

演丈夫的角色，在高高跃起时鞋跟相碰发声，借身体动作表示他内在的勇气，显现了丈夫性格的一面，他和邻人相处时那样彬彬有礼，又显示了他内心的着实，还有那把手搭在妻子肩上那温情的凝视，又流露出十分率直和非常真实的爱。他们一起舞蹈，不是芭蕾舞中穿插的一支土风舞，而是动作的愉快而天衣无缝似的结合，用动作的标志表示他们婚姻爱情中的情感。

动作缩小，直截而坦率；许多缓慢的动作，在静止时又显得十分英雄——这样刻划出来的是上帝的人，是“阿帕拉钦的春天”中的宗教复兴运动者。当他从地上有力地跳跃而起，所表演的不是个人的跃升，而是在促起他的教友们注意那个方向，一切祝福和处罚都来自那个方向。我们从他双臂振动的姿态中，真能感觉到耶和华的轰雷将会打击那些罪人。

除了那些显示个人形象的动作形式外，还有那些结合和控制全局的、更大的动作形式。它们使角色们时离时合，描绘出每一个时期中的生活方式，令人缅怀“阿帕拉钦的春天”的可爱。

《黑色草原》事实上是伊赛丝和奥赛力斯的传说，是《新约》，是西伐的宇宙之舞，是穆罕默德所预言的上天，或者是任何永生信念的宣告。它绝不引人离开所接受了宗教信仰；它以这些信仰为辅助生根在传统的肥沃土壤中。

人不肯相信自己会死亡，他认为自己会永垂不朽；为了使他在地球上的短暂生命不致被以为是浪费，他必须寻取证明显示自己的永生；在《黑色草原》中，葛蓝姆跳的角色，就代表我们所有的人。她体验到损失的痛苦，但要寻取证明说她这种经验实在不是损失而是一种变化。她寻求的不朽的证明，最初出现的是她所觉察到的“祖先的脚步”，提醒她说有“过去”就一定有未来。

为了表现这种祖先的脚步，葛蓝姆创造了一种古雅的风格，但并不代表任何时代的仪式舞蹈。这是有不少男女参加的仪式，其中有从容不迫而庄严的列队行进，有象征身体结合的、并不夸张的爱之舞，同时它以朴实的形式神妙地提示 我们这个舞从远古以来一直不断地跳而且会永远跳下去。这些是传留下来，进入未来的祖先的脚步。

在爱的追求和在孕育之中，也找到了不朽永生的证明；因为通过性的要求，可以臻于不朽，一种虽然不能藏诸于己，但却可以传诸后代的不朽永生。

寻求不朽的人，在大自然中也找到了证明。每年春天，阴间女王帕赛丰披上衣裳，枯荒的大地又罩上绿色的外衣。但是，在过去的真理性的法则以及四季变化的奇迹之上，寻求不朽的人通过了十字架的象征，以及其他许多答应似人类以永生的宗教所用的各种标志，发现了精神不朽的信念。

《黑色草原》的伟大之处，不仅在它的舞蹈形式美得令人入迷，也不仅在它那种信仰的仪式所散发的舒畅心情的安慰，而该说是在于它能把对死亡的恐惧和对不朽永生的寻求，两件事并列在一起。

《黑色草原》和葛蓝姆其他的创作引起了激动、不安和启示：玛莎·葛蓝姆建造起来的究竟是什么样的舞台呢。她自己说她所努力建造的是个新的众神大殿，不是用大理石或者钢铁建造的，而是一个在人们心中的众神殿。她认为"一定要有新的神话故事，叙述的是众神和众魔的经历"，使人类有新的指导。她希望通过自己的"揭露内在的人"。把她的神和魔——爱、信心和勇气的神，恨、妒忌和恐惧的魔——送到这个新的众神大殿之中去。她通过"以身体形象客观地表现我的信念"的努力，参加了创造一个新的神话的工作。

有些人认为这种众神殿和新神话之说，几近疯狂；有些人则认为它们是天才的流露。但是，葛蓝姆在谈天才时说道："疯人是被幽禁起来的人，但是天才是被许可疯狂而生活于一个保守的社会之中的人。"要说玛莎·葛蓝姆是疯狂的，那只是因为她发掘人性时，发现了一些疯狂的事物；如果说保守随俗就是正常，就不疯狂，那么只有疯狂的人才能创造新的神话，安置在人们心中的众神殿之内。这样的疯狂，这样的天才，也许是一个人所能提供给人类的最丰富的礼品了。

一九七一年，七十七岁的葛蓝姆不再作舞蹈表演了。在极罕见的场合个她在舞台上出现，给人们很多启示；但是她所选择的学生们，仍以舞蹈表演继续生动地发挥她的理想，揭露人类的本性，建造她的舞台，她的众神殿。

第九章 多丽丝·韩富莉

镜里面的映射完全静止，然后身体开始轻轻向两侧摆动，只有肌肉的轻微约束，身体再给捉回原来的位置。第二次摆动的弧线更大，而这一次，筋络本能地避免可能的伤害，没法自保，抓紧身体的结构，使它回复平衡。

另一股体能把身体推离稳定的平衡轴，逐渐加快，使身体摆向未知和危险的境地，在维护的本能与冒险的冲动的一场拔河赛中，肌肉之间必须彼此拉紧。身体再又摆离已小心达到的平衡，以加快的步调和上升的张力，冲动不受平衡或引力支配的混乱边缘地带，进入引力范围，落入突然而来的静止状态。

"两个死亡间的弧线"已经划定，静止到毁灭的途径已经通过。镜里面，人类看到了自己肉体生命的限制，情感生命多姿多彩的可能性。无为、试探、探索、冒险、疯狂的里程碑，明显划分了人生哲学的途径。

多丽丝·韩富莉在这面镜子前的活动，不单发现自己，而且发现了舞蹈的本质。这是她的一次重大发现，虽然原理很基本，但直接自觉地应用到舞蹈方面，却是全新的观念。在稳与不稳，坚而复起当中，包含了人类全部动作的范围。简单的一步，甚至一个姿态，会使身体失去平衡，之后又有些自觉和另一些本能的抵消动作，使它回复稳定。身体愈是不平衡，抵消的动作也一定愈大。

这个动作，包含了节奏、戏剧性事件和观念。从这个原理，可以看出舞蹈节奏不是在音乐里，不是在外在事物的律动中，而是在身体本身。戏剧性的根源要看这个原理的强度，观念的具体程度，要看跳舞的人能够让自己失去平衡的程度而定。这个原理的发现，使跳舞的人无须依赖其他艺术，而且使舞蹈的范围有无限可能性。

从镜子前面试验的这种摆荡，这种稳与不稳，坠而复起的动作，产生了一些美国有史以来最伟大舞蹈作品：像伟大的三部曲：《戏剧片断》、《和我的红火焰》、《新舞》、《审问》、《柏沙卡利亚》、《震教徒》，正是从这个动作原理，确立了一种舞蹈方法，而不是僵固的技巧，因此能够使每个创作舞蹈的人，凭自己的意思运用稳与不稳的原理。

多丽丝·韩富莉早在发现这个新舞蹈原理之前，学过多年的传统舞蹈，并有过突出的舞蹈事业。她还只有八岁的时候便爱上了舞，并且很容易就上手；事实上，正是由于她一学便懂，才对舞蹈有浓厚兴趣。在不同教师的教授下，她先后学会了社交舞、木屐舞、土风舞、“艺术的”、“演绎的”和“古典的”芭蕾舞。但若说她性喜舞蹈，一学便会，而且觉得乐越无穷，那么一到时候，她就觉得她和舞蹈，舞蹈和她，都分不开了。

在故乡伊利诺州橡树园，年轻的多丽丝中学毕业后，时间都用到深造舞艺、教舞和指导学校夏令舞蹈班方面了。然后，在一九一七年，她到加利福尼亚州，进丹妮肖恩舞蹈团，往后的十年，成了一个专业舞蹈家，而且大获成功。

起初，在丹妮肖恩舞蹈团学舞，有“说不出的兴奋”，因为这位年轻的舞蹈家，在这里发现了“舞台、艺术、人生”，同时发觉自己能够成为一个成功的艺术舞蹈家。对这种充满异趣的舞台，满心兴奋，有五六年，她居然能够忘记自己的中西部背景和新英格兰传统。

在舞团里，她轮流协助演出印度、泰国、日本和世界其他民族特色的舞蹈；偶然，也跳一只“环舞”那样不属于民族题材的流行舞蹈。她苗条美丽的身形，巧妙的动作，身体泛起的平稳节奏，都显示她是一个抒情的舞蹈家；这种抒情手法，正是丹妮肖恩舞蹈团成功的大部分原因。

丹妮肖恩舞蹈团也特别给了她实验编舞的机会，这方面来说，她是幸运的，因为当时别的舞蹈团，就算有也很少会让一个年轻人实验她本人的想法，并使之实现。她的创作之一《悲剧》，表现的形式是那么完整，节奏那么匀称，以致原来根据编舞的音乐也去掉，其后《悲剧》的演出不用衬乐，这是当时不用衬乐的第一只舞蹈，而成为舞蹈艺术独立的一个例子。

尽管丹妮肖恩舞蹈团结了多丽丝编舞实验和专业训练的机会，尽管她也把自己的舞蹈才能献给了栽培她的舞团，彼此间却产生了裂痕。她开始长大和变得成熟后，认为用舞蹈介绍世界民族这种演出见解不当，她发觉自己并不擅演印度人或日本人，越来越相信要回复本来面目。

丹妮肖恩舞蹈团到东方去巡回演出后，多丽丝酝酿多时的不安情绪，终于爆发成反叛的火焰，因为就在当地，她发觉丹妮肖恩舞蹈团的东方舞蹈和真正的东方舞蹈，诠释过的舞蹈和纯粹的民族舞蹈之间，似乎有分别。她明白：身为一个美国人，要在东方题材的舞蹈中保持民族的完整性，决不可能；这种醒觉，注定她要 和丹妮肖恩舞蹈团分裂。她决定回归故土，回归她的中西部和 新英格兰背景，回归她的舞蹈经验，去寻求她的舞蹈灵感。

多丽丝·韩富莉和丹妮肖恩舞蹈团不欢而散后，便跟她的新搭档、丹妮肖恩舞蹈团的一个主要舞蹈家查礼·怀德曼，凭着多年累积下来的见解、希望和创新的实验，创办了一间学校和属于他们自己的舞团。这并不是容易决定的事，韩富莉不久便发觉，她本人反对跳外国人的民族舞是一回事，要发现什么样的舞蹈，才是根植自己的土地、背景和经验，又是另一回事。

美国没有基本的民族舞蹈可供她发挥，因为她既不是印第安人，又不是黑人。还有，她觉得英国、德国和其他国家来的美国移民，移植过来的民族舞，实际上并非真正代表他们本国的基本民族舞。除了从毫无民族舞传统根基中凭空创造一种舞蹈形式，她别无他途，比世界上任何地方的舞蹈创作者，她的任务都困难得多。

多丽丝·韩富莉对镜开始试探的时候，她寻找的是某种不带民族色彩的东西，寻求舞蹈发展成风格或民族舞形式之前身体固有的活动方法。在"两个死亡间的弧线"，稳与不稳，坠而复起之间，她找到了她的答案。如果弧线的两端表示死亡的疆界，那么弧线本身便代表了生命的舞蹈，她可以用自己的本土、背景和经验，渲染一种不属于民族舞的纯粹舞蹈。

韩富莉在自立门户、不断探索的初期，创作了《色彩和谐》、《水的研究》、《蜜蜂的生活》、《动作的戏剧性》、《环形下降》、《尖锐上升》、《海神舞》，以及供百老汇演出的《震教徒》和其他作品。这些作品中，她不仅试验她那套坠而复起的原理，在舞蹈上可能发挥的作用，而且在衬乐方面继续实验。例如其中有支舞，除了身体舞动，没有其他声音；另外有支舞，在舞蹈完了后才有音乐；《蜜蜂的生活》的衬乐是嗡嗡的蜜蜂声，而《震荡舞》却由人声、鼓声和手风琴伴和。

韩富莉继续发展和改良她那套稳与不稳的原理，使他比以前更接近戏剧的形式，她突然发觉，她在某些舞蹈作品中加进去的动作，和她那套基本原理关系不大或根本没有关系。这些动作，起初只是本能地运用，后来她知道都属于姿态的范围，她马上便开始探索这方面的动作了。

她寻求和人类内心一直有关联的姿态的意义。同时，为了达到最完全的、印象深刻的沟通，她坚决并且故意地把姿态和舞蹈动作本身并用。要是说，她的稳与不稳原理产生的戏剧动作，本质上几乎是生物学的，而且由感觉器官传达给观众的话，那么，姿态的动作便是由记忆途径把戏剧的题旨传到内心，再由内心传达到感觉。

韩富莉在舞蹈中加进的姿态，用意绝不是鼓励舞蹈回复到哑剧，因为舞蹈绝不容姿态代替它的地位。姿态是用来和舞蹈配合，附属于舞蹈。例如：有时，身体在一种类似鞠躬的动作中摆离平衡中心，可能获得一种戏剧效果，但由于重点和肌肉伸缩都跟随身体的一般动作，这不算是正式的鞠躬。又有时，鞠躬姿态的戏剧效果会用来传达恭敬思想。从前一种方式，她由人类的本能获得戏剧性的沟通，而从后一种姿态，她由社会的记忆达成戏剧的接触。

我们不要以为，未经训练的眼睛马上看得出坠而复起的原理，或者分明在一支舞蹈中应用的态度。观众留心的只是这些动作原理的结果。当然，观众不是来看韩富莉和她的团员不停地轮流坠而复起，或者在某种姿态上停顿片刻。他们来看的是这些动作显示出来的戏剧线索，他们甚至对舞者身体发出的有力律动，有激情的反应。他们关心的不是技巧、工具。

创作舞蹈，当然不是先考虑工具。舞蹈家创作一个舞台作品，一定胸有成竹，有创作的理由，韩富莉的灵感来自多方面，她对音乐、色彩、舞蹈、文学和哲学都有兴趣。《环形下降》一舞的灵感，是忧虑时身体本能的冲动，直线下沉至静止的那种运动神经所激起的。

她最早期的一套作品"色彩和谐"，是由她无意中发现的一种光的理论触发的；较后期替何赛.里蒙和他的舞团创作的一个作品，却是由加西亚.洛尔卡的一首诗和诗本身包涵的戏剧意味所触发。

如果说多丽丝·韩富莉多方面得到灵感，主要还是观念，因为她认为观念和形式一样重要。她说："一出伟大的抽象舞蹈，比不上一只题材感人的舞蹈重要。"这话出自一个创作过也许是这一代最好的抽象舞的舞蹈家，似乎是奇怪的。但是，她认为"光有美妙的动作并不够"，事实上并不是说在她那些题材感人的舞蹈中，没有美妙的动作和突出的形式。

她的舞蹈三部曲《舞台作品》，《和我的红火焰》，《新舞》根据的便是观念，根据她对邪恶的现代生活、占有的爱情、理想的生活等观点而编的作品，是民主生活的一个见证。在《审问》里，她为不公道斗争；在《人类的故事》里，以杰出讽刺的幽默口吻警告人类一种仅仅为了物质利益的生活的危险；在《哀悼英纳卓·山凯兹·梅雅斯》里，她以舞蹈动作，大力宣扬了勇敢的资讯和不朽的希望。

在以爱的毁灭为主题的《和我的红火焰》里，甚至在她最怨恨的时候，在可怕和麻木的段落之中，她也并非"一个恐怖、冷酷的虐待狂者"。她有次说："我内心实际上是一个改革家。"不是那种只会跺脚的改革家，而是献身于建设良好和正当事物的改革家。

她说："就我来说，每个作品都带有创作者的个人色彩，即使我有兴趣的主题，带有普遍性。"虽然主题基本上可能是个人的，从个人的经验或观察发展出来，受作者自己的性格和见地浸淫，它还必须直截了当地和别人的经验有所关联，引起他们的兴趣的可能的关怀。

例如，在《环形下降》里，韩富莉在舞蹈中传播了一个个人见解，传播她有时让自己的肉体沉入安稳地面的经验，和停止对引力和所有对立事物的无休止搏斗的欲望。尽管这个单人表演的舞蹈多少是个人的，却属于一种共同的本能，因此带有"普遍的色彩"。

在她的《地面上的日子》(为何赛·里蒙的舞团而创作)，也可以发现同样的个人和普遍性两相结合的色彩。这个舞蹈经由一个简单家庭的活动，表达了工作和游戏，浅薄的浪漫和深邃的情爱，苦恼和希望，死亡和复苏等主题，或者在《夜咒》(也为里蒙作的)里面，像所有做梦的人一样，做梦的人发觉靠不住的居然可信，渴望的是那么不可捉摸，梦魇的刺激是那么吓人，而美丽的远景是那么遥不可及。

多丽丝·韩富莉在编舞上的创新活动，足有三十多年，比她的舞台生涯还要长久。她在四十年代初期，因为臀部受伤痛楚难治，结束了跳舞生涯。在她致力为舞蹈效力的这段长时间中，她健康不良，还和数不尽的障碍作百折不挠的搏斗，从没停止创作，她在一九五八年逝世。

韩富莉与怀德曼舞团从来没有过舒服的日子，因为在三十年代，除了住在纽约的人和一批大学生之外，现代舞蹈很少观众。订院很困难；而在纽约演出的费用，高得使人却步。团员对韩富莉与怀德曼的信心，和他们对舞蹈的热爱，使这个舞团维持了十多年，偶然在纽约戏院，有时巡回演出，间或在百老汇表演团长编的舞蹈，而很多时在舞蹈室内单独表演。韩富莉与怀德曼舞团，借着夏季在宾宁顿舞蹈节(由维尔蒙州的宾宁顿学院主办)的表演和数舞的收入，才能够继续活动。

韩富莉退出舞蹈表演后，转而全力编舞和导演。由于怀德曼仍在他本人的舞团演出自己的作品，韩富莉便替何赛·里蒙担任艺术指导和首席编舞。里蒙曾经是韩富莉与怀德曼舞团的一名台柱，刚从二次世界大战退役回来，决定建立本身的事业和成立一个自己的舞团。

在韩富莉的指导下，里蒙成了现代舞蹈界最有活力和最优秀的男舞蹈家。她指导他，鼓励他向编舞发展，同时替他逐渐扩大的表演节目，编了许多杰出的舞蹈作品。这些作品不仅发挥了他的特有才能，而且加强了现代舞蹈本身的地位。

韩富莉替里蒙编的作品中，有《哀悼英纳卓·山凯兹·梅雅斯》、《地面的日子》、《夜咒》；一个没有故事的突出舞蹈作品《发明》，一个带有西班牙情调的、令人兴奋激动、血脉喷张的舞蹈《**Ritmo Jondo**》，这个作品表现了西班牙男性的雄健威武，女性的温柔华丽，和这个共和国的亲切可爱；而在《废墟与视境》里，韩富莉用嘲弄和细腻的手法把人生与舞台结合在一起。

多丽丝·韩富莉替里蒙设计舞蹈的十年，有数不清的贡献，其他活动，包括教舞，指导定期演出，导演她本人的大量新旧创作，对向她请教的人提出忠告，只要是对舞蹈艺术有助，她都尽量抽出时间，悉力以赴。在这方面，多丽丝·韩富莉一直是她逝世前，美国舞蹈界最有影响力的一个人物。

她去世前的最后几个月，完成了一个计划很久和一再拖延的计划，写一本关于编舞的书。她是在病床上写完这本《编舞的艺术》，一九五九年她去世后才出版，被认为是有史以来关于编舞的少数真正有价值的一本书籍。

她的许多作品中，都反映出熟练的技巧、创新的动作等革命的一面，表现了对普遍性的追求和植根美国的舞蹈概念。她最脍炙人口的舞蹈作品，是改编西班牙诗人加西亚·洛尔卡的《哀悼英纳卓·山凯兹·梅雅斯》，也许从这个舞蹈作品和她的其他任何作品，可显示出这个杰出女性的舞蹈天分。

在《哀悼》这个舞蹈中，她把动作和意旨融进了舞蹈。人物很少，只有英纳卓、“命运”和那个女人。英纳卓虽然是个斗牛勇士，却像普通人一样历经人生各阶段，尝试过一阵子荣耀，渴望过成功，比许多人活得更体面，之后又比大多数人死得勇敢和充满戏剧性，而且像所有的人一样，最后难逃一死。

“命运”的形象，透过一个英武的女人表现出来，她鼓舞他，用舞蹈来展示他面前的人生途径，督促他坚定不移，领他走向危难和至美的爱情，走向生存和死亡。这个命运的形象以坚定有力的姿态舞蹈，表现的既不是残酷也不是同情，而是无可避免。她并不是灵魂的抚慰者，虽然她安排了人生的途径，却不能决定人们怎样体验人生，因为那是英纳卓的考验，他按照自己的欲望接受爱情，庄重而行，英勇地活下去，乎心静气面对死亡。

那个女人，哀悼英纳卓的死亡，蔑视“命运”，征服了“命运”最终的死亡形式。她以动作、悼辞、挽歌使他起死回生，在她内心中永垂不朽。他生前行一动的形影，在她的记忆中重现；她的爱使这些形影充满新的实质和生命。英纳卓摆脱了“命运”，再一次在他爱人的心坎里舞动。在那张火一样炽红的披肩下，在斗牛士的警觉和优美的动作中，表现了一个焕然一新的男人生命。英纳卓的“命运”是每个男人的命运，而那个女人是每个男人热爱的女人。

在《哀悼》里，诗人的思想感情，同时用动作和言辞表现。内在肌肉使肺叶扩张收缩，发出的声音像来自舞蹈的热情辞句，诉说着命运，吐露出命运的秩序，以及哀悼、赞美、怀念和珍惜。

命运牵着她生死的运道时，仍然有别的肌肉运动，如用一种稳定的力量叉开双腿，来宣布时间无情冷酷的一瞬。英纳卓负起责任，迈向厄运。那女人折磨自己的肉体，痛苦地扭曲着，弯身徒劳地祈求着，沿着动作的弧线冲向疯狂，伸开双臂，坦然去迎接，然后又放开她爱人的灵魂。

最后，英纳卓的肌肉又再掀动，给女人解救了。

《哀悼英纳卓.山凯兹.梅雅斯》是一出肌肉运动中富有隐喻、戏剧场面中包涵寓言意味的舞蹈，因为它是人类生存的一面，是对命运的解说；英纳卓是个斗牛勇士，但他的经验是大家的经验，英纳卓是西班牙人，但他的形象是用美国颜料绘制的。

《哀悼》由三个人演出，这三个人里并没有多丽丝.韩富莉，然而她却无所不在，每个舞步，每个舞式，每个主意，每段激情，每个境界的展开，背后都有这位天才的影子。他在舞蹈方面的勇猛精进，留下了了不起的成绩。

第十章 怀德曼——荷恩——塔米丽丝

用床单做的幕拉开了，客厅成了舞台，那男孩子开始跳舞了。孩子的妈妈有个相信鬼魂的朋友说道："查礼，你后面有人在跳舞呢！"查礼也许为了安慰自己，使自己相信那看不到的鬼魂对他很友善，低声自语道："也许是吉茜阿姨在踢腿跳舞。"

总之，从那时起，爱好舞蹈和愉快的吉茜阿姨，一直和查礼.怀德曼共舞。即使她的幽灵不在场，她那奋发的精神也流露在他自由放纵、狂暴而略见拙趣的舞蹈之中。

多年之后，成人后的查礼.怀德曼在一出出色的单人舞《拥护我妈妈》中使吉茜阿姨复活了。怀德曼看到的她，挑逗卖弄地扭来扭去，舞姿优美，在这次再世中，见到她尽情享受一生中大好时光。吉茜阿姨的传统，给他的是一种轻率之感，而

其他前辈们给他的则是一些不同的才能。于是，正如《拥护我妈妈》所表示出来的，我们看到了一种溯源的型式，它通过舞蹈的形式立刻具有了生命。

先是曾祖父，用爱抚的双手耕种着土地，用结实的脚步在它上面踏过，低头向它看，似乎在吸取它的气息。祖母来来去去，为扫地缝纫等操劳，像进行仪典似地作家务；一只手掠过她双眼，阴影加深了，盲瞎来临；刹那间震恐来袭，然后逐渐恢复，出现了可喜的信心，双手又恢复了操劳工作，身体再竭尽了各种职责，那盲目的祖母用记忆的双眼继续她要作的仪典。

然后来了祖父，他随遇而安，追求他的生活，没有丝毫挫折之感。还有另一位祖父，狂热地用木料来造房屋，把自己的生活建造在易毁的材料上，看到他的家屋着火终于上吊自杀。在这种先辈们的动作中，我们看到的是恬静和力量，悲剧和乐趣，热心和不负责任，对上帝所造事物的爱念和对人类所造事物的欲念，而在这样一个家族型或出现的最新的途径中，我们见到了宝宝这个人物，他不依循任何一物，但却具有这些特征。他策划和控制它们，使它们为一个新的生活节目，为舞蹈的节目服务。

除了几乎是传奇人物的吉茜阿姨外，查礼·怀德曼的家族中不可能有人传给他丝毫对舞蹈的爱好，更不用说舞蹈的才能了。查礼是美国拓荒家庭的后裔，在内布拉斯加州林肯城出世，小时便热爱舞蹈。最初是舞厅中那种舞步，也是他当时仅知的那种舞蹈——消耗他不少精力。然后，他像蚱蜢似地在内布拉斯加一次赛会中蹦蹦跳跳，看到一位姑娘跃起脚趾跳动的动作，感到神往。最后，他见到了丹妮肖恩舞团的巡回演出，这才替他解决了一切。他决心要成为一个舞蹈家。

起初，他在家中客厅里舞蹈，身后是吉茜阿姨的鬼魂，但是不久客厅容不了他，他在学校中表演一些自编自导的，以俄国、阿兹蒂克、希腊、西班牙、埃及、东印度、爪哇和美洲印第安人的故事为主题的舞蹈节目，为观众带来喜悦、轰笑、迷惘和吃惊。

查礼在林肯城伊莉诺·法兰坡顿处学了初级的芭蕾舞后，十七岁那年动身到加利福尼亚去参加丹妮肖恩学院。不久，他成了这个著名的舞团中的一员(一九二〇年)，舞蹈的角色包括托尔的克的皇帝到美国的赌徒，什么都有，令他感到非常高兴。但是，在他成为舞蹈家的时候，感到了首次袭来的不满的痛苦。在丹妮肖恩的演出中，青年的怀德曼感到自己演的不是一个异国情调的角色，就是一个人物的角色。这些虽然是他原来寻求的事物，但是他开始在想：“我是什么。”他当然想要成为他自己。他感到在各种不同种族的舞蹈形式中，不能找到自己。他必须在非常清楚的美国式的舞蹈中，按他自己的了解来找到自己。

对怀德曼说来，要摆脱丹妮肖恩，比葛蓝姆或者韩富莉她们所作的要困难得多。那两位女士以审慎、坚定和决心开始她们的舞蹈实验，怀德曼却完全不知所措。他所知道的只有他业已放弃了丹妮肖恩的方式。他虽然感觉到他要做的是什
么，但该用什么方法达到他的新目标却毫无见解。他说："我走进了工作室，不能行动。"

他这样继续不能行动，经过了很长久、甚至长久到令他自己吃惊的时期。然后，他在绝望之际，决定去接受隆奈·约翰森的训练和指导——隆奈是一位德国现代舞派的青年艺术家，受肖恩的邀请到丹妮肖恩学院任教。可是，正在这时候，韩富莉站稳了脚步，使怀德曼相信他不该放弃自己刚发现的自由，即使去投奔他敬重和崇拜的人，也是一种逃避。她劝告他"要自己解决问题"。于是，他重下决心，回到他的工作室，慢慢开始发现他自己的舞蹈方式。

随后几年，怀德曼创作了《傀儡剧场》，《快乐的伪君子》，《坎迪台》，同时在三十年代初期，以编舞家的身份，把他的喜剧技巧带到百老汇去，有时和韩富莉合作，有时他自己单独工作，在《美国大观》，《万人欢呼》以及《生活始终八时四十分》等演出中和观众见面。

但是百老汇虽然可以令人赚钱，却无法解答一种要求。他说："我放弃很好的邀请，为的是要完成我感到非做不可的事情，要担负起舞蹈界拓荒者的任务，把我认为必须通过舞蹈表现的思想跳出来。"由于他离开了百老汇，多年来生活不免困苦，经济拮据。但那也是丰富的创造的年月。

在百老汇时代之后，他的第一批作品中有一出是十分重要又非常有趣的狂舞《动的哑剧》。在这简短的单人舞中，凝聚了纯粹的舞蹈幽默，动的幽默。以前，怀德曼成功地把哑剧和舞蹈配合在一起，把幽默的姿势和纯粹的动作混合起来；但是《动的哑剧》是一种新形式的象征，也是怀德曼个人高度才能的象征。这一作品并没有借助于一般的哑剧，并不依赖用以代替语言的那些代表性的动作。令人发笑之处蕴藏在肌肉之中，而肌肉所创造的是常理和荒谬，不是具体的滑稽表现。

他和多丽丝·韩富莉多年的合作，产生了许多出色的作品，诸如《作品五十一号》、《探求》、《间歇遗传》、《闪光》、《拥护我妈妈》、《爸爸是消防员》、《大卫和戈利亚丝》、《分裂的家庭》，以及在韩富莉两大杰作《剧场作品》和《新舞》中的一些穿插专案。单是从这些名称中就可以得到一点线索，知道他能操

纵自如的资料多么丰富：怀德曼的祖先们的精细写像，私刑的残暴仪式，百货店巡视员和他那些贪便宜的女人们的滑稽动作，林肯平等和团结统一的呼吁。

在《作品五十一号》中，他把"动的哑剧"中的素材扩展成一个大规模的芭蕾舞，证明纯动力的幽默可以应用于他本身以外的其他人身上，而且能组成集体的型式。在《探求》中，他用幽默和讥讽，表示出一些糊涂的捧场者和盲目的批评者之类的人物为艺术家造成的许多困难。

在《探求》中，幽默被用来抨击不公平的情形，但是在《私刑之城》(取自他的"间歇遗传"组舞之中)，基调却是恐怖。在这作品中，观众非但看到美国的少数民族所受到的不公平的待遇，而且还看到被称为已经有了文明的人们，在他们顽固不化的野蛮本性中找到了替罪的羔羊时所表示出来的那种原始的渴血狂和虐待狂。

《私刑之城》令人颤抖的罪行，以及旁观者欣赏那种可怕的刺激的助纣为虐的罪恶，似乎震荡开去，越过了舞台的脚光，直刺进安坐在剧场中的人们的宁静的心境中去。舞者疯狂地跳跃着，有时停下来，以欲望，或者也许是恐惧的眼光注视着死亡。有一个人物向前伸展想仔细看看谋杀如何进行，而在这艺术中传播的那一股看不见的波浪袭击着观众，使他们感到"自由的土地和勇敢的人的家园"还要更待努力才能建立起来。

怀德曼两出引人入胜的创作是《闪光》和《现代寓言》。《闪光》处理的就是当时被称为闪光的、早期的电影——它的形式、主题和那些快跑似的人物——共有四个插曲(或者四本)：《燃烧的心儿》，描写男主角怎样从破产和恶汉的袭击中拯救了女主角；《罪恶的报酬》描写画皮式的僵尸以美色诱惑一个有妇之夫，破坏了他的家庭，使他也变成了尸体；《沙漠之花》是华伦天奴式的使妇女动心的爱情场面；另外一个全部是牧牛人和印第安人的西部片场面。

《现代寓言》以幽默作家詹姆斯·塞伯的短篇为根据，怀德曼在其中混合运用了语言(正如他在其他许多创作中那样)和舞蹈的动作。在一则寓言中，旁白者用塞伯原文的文字，讲一只母花栗鼠如何专心一意地辛勤收集干果，积存以防日后之需，而那只公花栗鼠所关心的却是那些干果的装饰价值。怀德曼用动作烘托出塞伯描写的形象。他表演公花栗鼠时，愉悦地用手指夹住巨型的橡实，像是戴上超大型的戒指，或者把橡实夹在脚趾缝中跳起愉快的西班牙舞来，或者轻率地把橡实放在母花栗鼠丰满的臀部，仔细研究橡实的审美价值。

《童话》和《闪光》非常滑稽轻松，舞编得精彩，又通俗易懂。假使怀德曼只想从事喜剧的工作，百老汇一定很欢迎他，他对百老汇也会满意的。可是这位能扮演小丑的人物，也有不少严肃的事物要借舞蹈说出，而百老汇很难给一个编舞者机会用舞蹈表示对不公平的反应，刻划林肯的形象，或者试验一些新的形式。

他年事较高后，日益注意教导后进的工作。他非但在纽约的工作室中任教，而且还到其他舞蹈工作室中"巡回"教授，特别是到东西两岸的大学中去指点。直到七十年代，他还是在纽约的小工作室兼剧场中，继续推出舞蹈节目，包括一些新舞在内。

吉茜阿姨愉快的精神一直回绕着查礼·怀德曼，但是拓荒者的本色和需要，流露在他的舞蹈、他的教学和他编的舞之中，有四十多年之久，肯定地使他成为美国现代舞蹈中的主要人物之一：先是个叛逆者，然后成了个改造者，但始终是个建设者。

那位伟大的俄国芭蕾舞家对小巧的德裔美国舞蹈家说："我来向你请教，因为我想学怎么样用我的背脊说话。"其他的舞蹈家——芭蕾舞、现代舞、音乐喜剧的舞蹈家们——来看汉雅·荷恩时也说明了同样或者其他的理由，但他们都抱着信心，认为汉雅·荷恩会使他们成为更好的舞蹈家。这样的信心多少有点奇怪，因为在现代舞蹈的领导人物中，最不活跃的表演者该数荷恩。



汉雅·荷恩

-- 纽约表演艺术图书馆提供

有些人年纪太轻，不会记得她的杰作《趋向》的，还有许多人毫无疑问错过机会去看她在那一杰作之后，在纽约偶而的演出；想来看过她一年一度在柯罗拉多学院的夏季演出的专家，为数也不多；但是青年舞蹈家似乎都知道汉雅·荷恩能够培养舞蹈家。可能正由于她自己不常演出——虽然她非常活跃地为百老汇的演出编舞——使学生们有了自信心，知道她不会表演自己的长处而压倒了他们，也不会要求他们变成小型的荷恩。他们相信她会发现和培养他们的才能，他们内在的舞蹈。

说到内在的舞蹈，荷恩始终保有着它。她孩提时在德国莱茵湖畔的乌姆丝时，对动作表演就有着潜意识的爱好，而在她的学校中，有一位舞蹈教师教女孩子们跳舞，作为社交的仪态训练，使她发扬了这种爱好。她学会了华尔兹舞步，但是她也深刻地受到教师的语言所吸引："移动双脚"、"风度"、"挺直"——从来没有忘记过。

当她八岁时，迦奎·戴尔克洛兹为孩子们表演了音乐哑剧，用身体来表演出他的歌曲。小汉耶又发现了"移动双脚"、"风度"和"挺直"的意义。

就算汉雅有意成为一位舞蹈家，当时她也有许多困难，因为当时在德国芭蕾舞地位很低，被认为比其他艺术低一等，上流社会的人们听到有女孩子以跳芭蕾舞为职业，都会摇头。但是，她的家人总算发现她有音乐才能，允许她学钢琴。不过，她的音乐教师显然是位有眼光的绅士。他对这个学生说她走错了路。他说："你倾向于动。"他建议她到法兰克福新开的戴尔克洛兹学校去学习，去研究怎样用身体活动来表示音乐。

在第一次世界大战快结束时，她迁移到德累斯顿，在那里的戴尔克洛兹学校继续学习，经过了多次的考试终于获得了戴尔克洛兹的合格证书。但是，在毕业之后，加上战争已告结束，她势必要作一个决定，虽然她还在舞蹈和音乐之间徘徊。由于时代的变化，她的同胞们所遭遇到的悲剧和沮丧，以及日益增高的不平情绪，帮她最后决定选取舞蹈，因为她感到舞蹈的戏剧化和全身的活动，是她眼前的生活中所需要的事物。

假使我们认为荷恩打破中产阶级的传统观念而选择舞蹈作事业，是她不守成规，打破传统的第一步，那么她那跨了出去，不能再后退的第二步，把她推到促成一种新舞蹈的诞生的人士队伍之中去了。

她虽然生得小巧、端庄而美丽，却并不选择芭蕾舞，但是她对舞蹈的成功快捷方式，也就是传统的道路，不感兴趣。由于时代的要求，她在决定以舞蹈为事业之后，首先就很自然地到那伟大的德国舞蹈改革家玛丽·魏格曼门下去了。

荷恩和魏格曼分享了实验所带来的喜悦和考验。她们在欧洲舞蹈界，试验了舞蹈的种种可能性，用试行错误而不断纠正的方法来权衡她们的工作，热心挖掘舞蹈矿藏中尚未发现的东西。有时她们演出了非常古怪的舞蹈片断；有时她们演出了十分令人振奋的、有力的舞蹈片断。

她们的同胞以怀疑的眼光瞧着她们，用看惯或者也许是满足于气息奄奄的芭蕾舞形式的眼光来看待她们。这些公众误认为传统守旧才是美。魏格曼和荷恩，还有其他的艺术叛徒竭尽全力试图在污染的传统河流之中逆水上游。她们受到嘲笑、讥诮，以及不断的责骂，但是她们有勇气，又有力量，要打倒空洞的美，努力争取真正的美和内在的启示。

二十年代快结束时，魏格曼已经成功在望。荷恩被任为魏格曼学校的主任教师，在舞蹈团中担演出主角，并且协助魏格曼在一九三〇那年的慕尼黑舞蹈大汇演中推出了反战的舞蹈作品《托坦玛尔》。不久，魏格曼和她的舞团到美国演出，在演出完毕后，全团回到德国，把汉雅·荷恩留在纽约任魏格曼学校新分校的校长。

荷恩在美国不久就发现魏格曼舞蹈体系虽然对美国人会有很大帮助，但必须适应一个新大陆的需要和特质，这片土地没有受到战争的毁坏，没有留下悲剧的创伤，是活力充沛、满怀信心，活跃而富于幽默的为人民生活的土地。魏格曼的舞蹈，原则以及若干形式可以在美国应力，但是魏格曼的艺术的主题和民族特征就不能应用在美国人身上。荷恩和母校脱离了所有关系，开始申请美国籍，成为一位美国的舞蹈家。

汉雅·荷恩到美国后，六年没有演出。她在这六年中研究了她的新家乡，研究它的人民，吸收它的气息，体验它的风俗，并且使自己的舞蹈概念适应美国的舞蹈学生的需要。最后，在一九三七年，她演出自己第一出主要舞蹈作品"趋向"，是完全美国式的作品，也是一个伟大的作品。同时，她成了现代美国舞蹈发展中的一部分；由于她对舞蹈有肯定的看法，加上她有高度成熟的技术，虽然她不常演出，还是舞蹈界的权威力量。

荷恩在教学生时，强调舞蹈动作的冲动力虽然可能是体力上的、情感上的或者精神上的，但是每一种刺激都具有它的中心，以这中心为主发射出光芒。当然，有的动作是周延的，有的是中心的，有的动作看来既似通往身体内部，又似从内部扩散出来的；有的动作产生于收缩肌肉，有的是放松肌肉。但是，荷恩指出当身体向前移动时，看来基本上是前面的活动，但身体的背部也在动作之中，因为中心还是继续存在的。

这种身体中心的概念，使整个身体有动作的可能，使动作有一个始点，使舞蹈有个动力的中枢，使舞者即使在最不利的引力作用下也能维持平衡。向荷恩求教的那位俄国芭蕾舞家想"学会怎样用我的背脊说话"，从荷恩的求"中心"的概念中找到了最好的答案。

舞蹈者跃起脚趾站着，回忆起儿时"挺直"的练习，学会了直立。在这一位置上，在这一使人类在进化上和动物发生了革命性的分歧的位置上，很清楚地看到了身体的中心，从头到脚趾成了挺直一线。

但是舞蹈者开始动作，她向前踏出步子，她旋转身体作一个旋圈，她向前倾，不是靠双脚而是靠空间使身体浮悬。但不论是哪一方面移动，她都注意到身体的中心，平衡的中心，行动的中心。所有的动作，不是混乱地推出，而是像轮辐一样，永远可以追根溯源，以轴为中心。

舞蹈者所作的不仅止于维持平衡，还要表演出有秩序的动作，显示出如何控制一个中心。她的步子轻快简单，但是那一旋转却是充满了很大的精力，那浮悬而起也是以有控制的动作迅速完成的。也许她在不断动作之中，脚步会开始沉重，身体更加热切地向目标前冲。她的一条手臂可能以一个柔和的弧形移动，稍后，以有力的弧形动作，划过同样的空间。舞蹈家为了完成一定的戏剧效果，只是把所期望的强度加到她的动作之中去。那种强度是从身体中"赶"出来的，不是以人工方式"加"在身体上的。

这是从人体中心中散发出来的强度。这中心就是身体、感情或者精神上各种刺激的轴心。舞蹈家应用这种强度；控制住能的开关，能使她的动作具有不同的调子，一如音乐家用乐器或者声调表示不同的音色，画家以不同强度的色调来作画，建筑家以梁、柱、架、板之类的东西来表现他的风格一样。

舞蹈家非但维持她的"中心"，把不同程度的强度"装"进她的动作之中去；她还要"行"过空间。空间在她前面，也在她后面，在她左右两侧，在她上下两方。她探索和拓展空间的可能性，用具体的形象，非常有把握地，像画家在画布上画出图形那样，在空中画出图画来，不过她更加深入地在移过空间时表现出她的目标。

那么，这许多乍看似高度技术性，和舞台演出的动人场面相距极远的原则，所具有的目标是什么。荷恩舞蹈的目标是"通过形式"，通过一个经常求取中心的形式，通过有动力强调的形式，通过移过空间的具有目标的身体所创造出来的形式，来"传达思想"。

即使在荷恩班中的学生们在作冷静的技术研究时，场面也很动人。人们在一旁看他们时，当然会见到身体伸直的基本动作，但是不久就可以注意到人体种种力量和引力作用或者重力之间的斗争，而在这种基本的、但是无休止的冲突之中，呈现的是戏剧化动作的种子。这种斗争本身使学生们发现那有力的中心，发现内在

的人，生存的核心，那抗拒重力的吸引作用的各种力量，必须从这种核心发放出来。

当学生们以一个跨步，一个旋转，一个跳跃，一个向地面上的扑进，一个向空中跃起，横跃过地板时，不断地移动那些能够抗拒引力作用的力量，把它们移用到身体上新的部位去，恰当有利地运用它们，但始终维持来自身体中心的那条能的供应线，由这个中心发动出力量和供应辅助力量。当舞者沿着空间距离移进到新的空间的中心，新的动作的范畴中去时，身体的中心无可避免地移动，而每一个有目标的动作都要有充满动的色彩的渲染。

这是课室中的功课，但也是舞蹈。这种舞蹈，由于它是全部身体的动作，由于它揭发了内在的人，据荷恩说："是在你太阳神经丛和脑子中的一记打击，"而那时常着重于身体前面的风格的古典芭蕾舞，可能"只是触动你的眼睛而已"。

荷恩的学生受了这样的训练，并不会变得很刻板，因为他们学到的是荷恩认为能控制他们所爱好的任何一种形式的舞蹈：芭蕾舞，现代舞，踢踏舞，爵士舞，或者任何个人爱好的舞台表演的原则。她的学生们学会怎样创造形象，也学会怎样使形象中充满了生命和目的，使他们在得到一支编好的舞蹈时，能够充满信心地发现它具有的潜力。这种技术，不是例行公事，也不是一种语汇，而是达到一种目的的手段，是在艺术表演之中达到充分完美的一种方法。

汉雅·荷恩以一位现代舞领导人物的身份，成了一位伟大的教师，但是她的舞蹈表演事业也不容忽视。她和她的舞蹈团在三十年代末期和四十年代初期，非常活跃，非但演出了成为里程标志的《趋向》，而且还以受纳粹迫害的犹太人的悲惨遭遇为根据编演了《悲惨逃亡》，以及一出喜悦的舞蹈《序舞》，还有《都城日报》以及其他的作风有严肃的，也有轻松的。

其他的作品，包括《工作和游戏之舞》、《奥里斯蒂斯和怨灵》、《我们为何欢呼》、《未来之梦》、《奥沙尔克组舞》、《窗》以及《惠特曼组舞》，有的是为她自己的舞蹈团编的，有的是为半职业性的柯罗拉多学院夏季演出班编的。

但是，很多人熟悉的荷恩编的舞，不是她为自己的团体或者夏季演出编的，而是为百老汇的演出编的。《芭蕾歌谣集》的演出中邀请编舞的三位编舞家，各自编出三则插曲中的一则。荷恩编的是《台维·克洛盖特的奇行》，成了最受称道的作品。在《吻我，凯蒂》中，她参加了百老汇一次最成功的舞台演出，而且作为编舞者，她有机会把舞蹈的原则应用到综合各种艺术的一次精心经营的舞台演出中。

她在《凯蒂》中利用舞蹈的表现力量扩大了歌唱的价值，通过舞蹈建立了集体的特征，她制定了例行规矩，也证明了舞蹈可以变成娱乐，作为高度戏剧化的节目，作为渲染，作为说明事物的快捷方式，作为一种锻炼，一种人类雄辩才能的形式。

她在百老汇最大的成功当然该推《窈窕淑女》的演出，在纽约市和世界各国都创造了新的票房纪录。此外还有不少舞蹈演出，电影、歌剧、电视、舞剧，以及虽然很有限度但从未中断过的舞蹈教授工作，使她经常出现在美国的舞蹈活动中。

那个十五岁的姑娘说道："大概我走错了地方。"她周围全是穿着干净的芭蕾舞衣和舞鞋的女郎，而她却是光着大腿赤着脚，穿的像是运动衫似的衣服。可是那个主管的女士吩咐她尽管跳她的舞。那修长有力的腿很轻巧地踢出，或者在欢悦的跳跃中把她向上推送，身体非常美妙地弯曲，周围的空气似乎散发出健美青春的芳香。

主管的女士许可了之后，海伦·塔米丽丝——她日后成了舞蹈界中数一数二的打破传统的革新人物——受到大都会歌剧芭蕾舞团的聘用，成为芭蕾舞家，是她第一个职业。很明显的，大都会的首席芭蕾舞家罗丝娜·迦尔里也发现了这个姑娘天生的才具，那种天赋而肯定值得引导到芭蕾舞界中去的才具。



海伦·塔米丽丝与丹尼尔·纳格林在表演《当怪人莅临之时》，1944年。

芭芭拉·摩根提供

但就是那时，也可以清楚看到这精力充沛的红发女郎绝不会停留在芭蕾舞之中的。不论她的性格或者她的背景，都不会使芭蕾舞成为她的事业的。不论她在芭蕾舞方面如何成功，都不可能以它为事业。由于她是在纽约的街头上长大，在这些街头上受到训练，而且她对这些街头有爱有憎，因此她当时虽然并不自觉，事实上一切已经有了定局：她总有一天必须用舞蹈来表示出街头，表示出那些在大街小巷上来去的人物。

塔米丽丝原名海伦·贝克尔，父母是俄国犹太人，生于纽约的下东区，一如她自己所说的，“一只脚踏在贫民窟中”。也许由于她忘不了她父母的表情，她感到邻居有一种恶意存在，感到附近的监狱中的阴暗，同时觉得她虽然生在一片自由的土地上，但她父母的传统却使贫民窟的阴影不时遮蔽了她的精神。但是，尽管是贫苦、阴暗的环境以及早年时期因为有两个继母而使家庭生活十分复杂所造成的悲剧，海伦仍是喜欢跳舞，而且在她仅有的地方——街头——跳舞。

她有个哥哥发现她兴高采烈地在行人道上跳舞，要求父亲给她学舞。因此，她在八岁那年开始在亨利街居民区学舞，任教的是爱玲·路易松。和圣·丹妮丝一样，她接受的是迪尔萨特的原理。

令她父亲感到为难的是海伦那种向往舞蹈之情，并不因为有几年在爱玲·路易松门下学习而降低。相反地，她向往舞蹈的心情更为增强，意志更加坚决了。贝克尔虽然贫穷，却希望他这唯一的女儿进大学，本来已安排好使她继续求学。可是，海伦不要这样。她以强劲的腿、路易松的训练和决心为资本，参加了大都会舞团的考试，得到了合约，使她能先受三个月的免费芭蕾舞训练，然后每周有十二美元报酬(再加每周三课免费舞蹈学习)。

海伦·贝克尔在“大都会”跳了四年义大利芭蕾舞，并在一年夏季中担任南美洲一家歌舞团的第二芭蕾舞家之后，决定要作一次改变。她已经为自己选定了一个新名字，叫作塔米丽丝，是从一首叙述一位波斯皇后的长诗最末一句中取出来的：“塔米丽丝，排斥一切困难的无情的皇后。”她至少是愿意向一切困难进攻，而且

也相当肯定自己会像那位波斯皇后一样，克服种种困难的。因此，她放弃了在"大都会"中已经确立了的地位，开始新的事业。

有一个时期中，在米舍·福金指导下，她对那较为自由而有力的俄国芭蕾舞相当满意，对他教她那种表演角色的舞蹈，以及有一个夏季在他为《卡萨诺伐》演出所编的芭蕾舞前奏中的演出感到很满足。但是，她仍有不足之感，参加了邓肯开的一家工作室，希望有机会按自己的心愿跳要跳的舞。伊莎杜拉是个伟大的解放者，是第一个令这位舞蹈家脱出传统技术约束的人；可是不久之后，塔米丽丝发现她参加的邓肯学校，注重的是一些方法，并不注重自由的要义。

然后，作为一个舞蹈表演者，她在芝加哥的夜总会中作指定的演出节目，再参加第四次的"音乐盒轻歌舞剧团"演出一支中国舞蹈，又在《爱丽丝梦游奇境记》中演了那个红色皇后。然后，她在自己这些营利的事业中赚够了令她可以脱身的钱之后，立刻创造她第一个合演节目。

塔米丽丝在准备这第一个节目时，发现了自己这种无声的革命的理由。她希望成为美国的舞蹈家，因此她要创造的是个美国的节目，要在其中以动作来表示出美国的黑人、拳师、爵士音乐狂以及二十年代时其他的美国式的生活情形。很明显地，义大利芭蕾舞，俄国芭蕾舞，西班牙舞以及邓肯体系所用的舞蹈语言都不可能给这些主题以生动的内容。为了要创造舞蹈，一定要有新的舞蹈语言。

但是，她马上发现如果她不能创造一种永久的技术，她的基本的动作原理永远不能结晶而成为一整套的舞蹈语言。她不能在选定的内容中偷取已确立的动作形式；相反地，她愿从她主题所提示的内容之中引导出动作来。

塔米丽丝对自己的美国舞蹈如何处理有了明确的概念后，编制了她的"舞蹈形式"，于一九二七年十月九日在纽约的小剧场演出。这第一次演出非常成功，至少不亚于任何在那一时期上演的现代舞节目。

第二年，莫札特协会邀请她到萨尔兹堡表演舞蹈，她在那里以及在巴黎和柏林的演出，都受到热烈的欢迎。她的爵士舞、黑人圣歌及体育表演的舞蹈研究，对欧洲观众而言，是真正的美式情趣，而她所试验的裸舞(直到四十年后才被百老

汇所接纳)也受到人们的欢迎，认为是严肃的艺术上的试验。她虽然在欧洲如此成功，而且和正在有力地茁长中的中欧现代舞派接触，但还是回到美国，像有一位作家所说的，"激烈地向往着新世界"。

对塔米丽丝说来，一九二九年是很重要的一年。许多大城市开始探究她的舞蹈素质中的秘密：有人发现她是"一个感情化的舞蹈家，讲究风格，充满精力和率直有力，没有恐惧，直接而充满推进的力量的人物"。有人说她的黑人圣歌，"不是说而是启发"。

她在一九二九年的节目中，表示出她对当时的社会问题的相当关心，因为《革命的进军》和《城市之舞》在揭发镇压之外还创导了现代舞蹈批评社会的时代。她作为一位美的舞蹈家，非常激烈；作为反传统，反保守的先锋，也非常激烈；而在揭发真实的、想象的、大大小小的社会的和经济的病态时，也同样的激烈。在她的非客观性的舞蹈中洋溢着的那种暴风雨般的精力，充满了火、力量和雷电般的美，同样洋溢在她那些具社会意义的舞蹈之中，使它们充满了愤慨、信念和愤怒。它们不一定配合她天生的技能，但却真正充满了活力。

就在那一年中，她以蔑视的眼光看周围的情况，捏紧双拳组织了她自己第一个舞蹈团，同时发表一个声明，攻击芭蕾舞，并且指责任何自以为在应用美国舞蹈而继续采用从欧洲或者东方进口的动作技术，就可以自命为在创造美国舞蹈的团体。

那年较后时期，她协助成立了舞蹈剧场，专供美国舞蹈家们演出，主要有玛莎·葛蓝姆，多丽丝·韩富莉，查礼·何德曼以及塔米丽丝自己的作品。这个团体在一九三〇到一九三一年两个季节之中，为数目不多但很热心的观众演出，居然维持下来；但在这两季过后，就告结束。然后塔米丽丝集中精力为她自己的舞蹈团努力，并且为工作进步总署的联邦戏剧工作计划创作。她在该计划工作中是个积极活动而有领导地位的人物。

她对舞蹈的态度逐渐放得更加远大，同时编舞的实验又加深了她的信念之后，更加重视舞蹈对社会发生的批评作用。在三十年代中，她创造了《不安的周期》，由"抗议"、"友爱"、"冲突"、"个人和群众"组成《势能》，由"失业"、"嘘!嘘!"、"军团"、"夜行人"、"分歧"、"揭露"等组成《多久的兄弟》是她最成功的作品，由"摘棉"、"山上"、"苏格斯波洛"、"埋葬"和"多久的兄弟"组合而成《阿迪兰特》是对西班牙内战中的暴行的抗议。

在很多评论家眼中看来，这类抗议之舞没有一个是十分成功的，因而尽管有许多片段甚至整个插曲被引用来加以赞扬，他们总觉得主题没能由清楚而简洁的舞蹈实现。

但是，她的作品并不全部都是抗议。就在这个十年中，她创造了《华尔特·惠特曼组舞》其中包括了像《地球赞歌》、《我为电歌唱》、《翠鸟之日》和《大路之歌》等诗作。这些都很成功，因为精力充沛的惠特曼和精力充沛的塔米丽丝颇多共同之处。她有了这种诗意作成的跳板，可以跃进到一个肯定的美国之中不是只有抗议之声的美国，使惠特曼那样丰富的精力和自由自在的美，能够洋溢于舞台上。

联邦戏剧计划结束，三十年代完结时，现代舞在财政上进入低潮时期。三十年代中期那样的巡回演出不再存在，同时由于百老汇的演出费用浩繁，一般都采用在工作室中演出的方式。塔米丽丝也在工作室中安排自己创作的演出，在纽约城区她的小型工作总部中，她演出了她最令人瞩目的、愉快而全面的作品《自由之歌》，她在编舞工作的抗议时代已告结束，再度回复了肯定的精神。

《自由之歌》比任何舞蹈都更加富于美国气息，因为它有美国的主题，美国的历史，美国的传统，美国服装，美国音乐，美国的内容，美国的精神，以及在演出中采用的美国的舞蹈技术。塔米丽丝一直努力斗争，要“粉碎传播一种思想时非用语言不可的专横情形”。在《自由之歌》中她更进一步，要使剧场演出人士相信没有必要来应用舞蹈作传播的一种媒介，而应该把“动作的活动”和“所有的表现形式”一样的应用。《自由之歌》显然是一出舞蹈，很伟大的舞蹈，而对塔米丽丝说来，它又标志了一种进入新剧场演出的努力。

《自由之歌》以美国革命的歌曲——《老英格兰有什么法庭》、《我的日子原来多么自在》、《彭克尔山》、《七月四日赞歌》——为根据，充满幽默和浪漫色彩，积极而有力量，十分生动。由于它有这些歌，再加上它的舞台场面，令人想起古代，但是因为舞蹈的表现直接，用舞蹈要素连接了现代。

《彭克尔山》在舞蹈表演中出现的，不仅是爱国行为的里程碑而已；因为当年在彭克尔山作战的人们的精神和力量再度灌输到美国人身中，灌输到现代的美国人身中，使他们以及观众记住彭克尔山的精神永垂不朽。《老英格兰有什么法庭》中那种有力但并不挖苦的调侃，令人记起美国开国先辈们的意见使人警惕任何道

德腐败迹象的出现。它更进一步表现了粗犷大胆的美国式的幽默。这种幽默帮助了殖民解放自己，到现在还继续协助美国人在思想及行动上保持自由。

《我的日子原来多么自在》的故事充满了人情味。它表演一个革命的姑娘对出航前的爱人道别。她的爱情温馨坦直，她的动作富于女性美，但是她一举脚时流露出壮健力量，一抬头时显出她的自傲。人们看到他们两人在一起时，过去似乎在对自由，对伟大的自由的永恒的珍爱之中，和现在溶合在一起了。

一九四一年在工作室中演出了《自由之歌》后，塔米丽丝准备以她的综合剧场演出的概念为基础，进入一个新的境界去。现在她要回到百老汇去，不是作特别舞蹈节目的演出，而是作为一个编舞家，要应用动作和其他各种艺术表现形式来传播思想。自从二十年代以来，音乐喜剧已有改变，现在像塔米丽丝这样的编舞家有了发挥的机会。

塔米丽丝回到百老汇，不仅为了赚钱，也不是为了她多年来为促进舞蹈工作独立服务所赢得的财务上的安全，而是因为她知道自己的舞蹈方式可以有效地应用在新型的音乐剧中。这种音乐剧正在向所谓"抒情的舞台演出"的方向发展中。

塔米丽丝为百老汇编舞，并没有贬低她的艺术。她没有遇到"降低(她的舞蹈的)水准"的问题，因为她一直就是直接平易的。她的主题是和平常百姓有关的，她的作品多数依赖她的动作的无限力量和自然之美。她只要随手把这些原则应用到眼前的工作之中。虽然她并不一定出于自己的意思要创作一支美国印第安芭蕾舞(《飞燕金枪》)，或者创造黑社会组织特威尔老板周围的人物(《中央公园》)的角色动作，但她知道自己舞蹈的实在技能可以胜任这些工作，而且能做得很好。

她在她所有的百老汇演中，都能勇敢而成功地把舞蹈交织到全剧中，使人难以说出表演在什么时候结束，舞蹈在什么时候开始，舞谱在什么时候停止，一般的舞台表演又是在什么时候开始。甚至在《飞燕金枪》中塔米丽丝不令那印第安芭蕾舞成为孤立的演出，而安排那不舞蹈的明星爱瑟·茂曼参加了动作，因此通过一个个人，以及通过戏剧表演和舞蹈动作的拼合，把舞蹈和戏剧以及歌唱连接起来。

其他的音乐舞剧有《画舫笙歌》、《美国内幕》、《芬妮》、《朴实和浮华》、《危机一发》。一九六〇年，她和也是舞蹈家的丈夫丹尼尔·那格林成立了新的合舞团——塔米丽丝——那格林舞蹈团。她为该团编制新舞，同时也改编或者重新排演旧的作品，供裘里亚德舞蹈剧场，表演艺术高等学院，柯罗拉多，犹他，缅因以及其他地方的舞蹈中心演出。直到她在一九六六年逝世之前，她在编舞家、指导、教师和做人方面都相当活跃。

对塔米丽丝说来，舞蹈是生活的一部分。她通过自己的舞蹈和舞谱，想把一种结实的货品交给美国公众，就像一流的制鞋技师要把他制的鞋供给公众一样。他们所提供的，一种是可以摸触的货品，一种是不能摸触的货品，但两者都是实际存在的，都是对所有的美国人有用的。

总有一天，美国的公众们会重视舞蹈以及艺术舞蹈家，认为非但是他们文化中的重要成分，还是他们生活中的重要成分——这时，我们一定可以见到塔米丽丝的精神永垂不朽。

第十一章 现代舞的成果

年轻艺人对大师亦步亦趋，并不是一件特别可喜的事。新一代的现代舞蹈家中，有步武葛蓝姆、韩富莉及其同辈先驱的人，也有那些景崇之外还想和大师的创作业绩与杰出表演一争短长的人，他们之间便有了种种遭遇。

大师们破旧立新，和成规竞争雄长，改革成功之后，留下来的还有什么可为呢。有些年轻的现代舞蹈家，心满意足地模仿他们的大师。另外有些人，不顾一切，企图摆脱各种好坏的影响，要和任何人、任何事都有所不同。只有少数有头脑的人，学习大师的一切，受影响而不慑服，去寻求最适合他们本身才能、气质和观点的现代舞蹈路向。

直接追随大师的人中，何赛·里蒙在舞蹈和设计舞蹈两方面，都有极大的成就。事实上，他跟大师们一样，是现代舞蹈的重要人物。虽然他没有赶上先驱的一代，却加入了他们开拓的艺术新天地，用他的力量、眼光、独创力，开发利用了里面的各种资源。

里蒙是韩富莉与怀德曼舞团的一个台柱，足证他有基本的舞蹈技巧。他生得高大、强壮，跳起舞来，有男性的尊严气概。但要到二次世界大战参军后，他才在做人

和表演方面成熟，同时开始在艺事上技精艺熟，使他成为现代舞蹈最杰出的男舞蹈家。



何赛.里蒙，美国现代舞派最杰出的表演艺术家之一。这是他在舞剧<玛莲芝>中。

杰克.米契尔提供

里蒙的舞团得到多丽丝.韩富莉做艺术指导和舞蹈设计合作人，他设立了一批表演的节目，在票房号召上，只有玛莎.葛蓝姆的表演节目可以胜过他。

里蒙的跳舞魅力，不仅在技巧(他现在已不再跳舞)，而且在姿态、舞蹈动作的风采上。他的墨西哥印第安人血统，在那张轮廓鲜明的脸孔上显现出来，舞蹈动作中总表现出印第安人的威严。他的舞蹈，感情强烈，姿态威武外，也表现出他对人类的热爱和族人福利的关怀。

他设计的舞蹈，最著名和最受欢迎的是《摩尔人的拍凡舞》，一出奥塞罗故事的舞蹈。他当然是用现代舞蹈的技巧来表达这个故事剧情的，但正如剧名所示，他是用宫廷舞的形式来处理的。这种舞蹈形式使剧中四个人物中奥塞罗、迪丝德蒙娜、伊阿戈、爱米莉亚——跳起舞来高贵优雅，舞蹈又常突然中断，穿插了突发的邪恶、欺骗、憎恨、报复，最后是谋杀等原始激情。

现代舞蹈最优良的传统，戏剧传统最高的成就：雄浑的剧力，内心的斗争和外在的行为，在《摩尔人的拍凡舞》中一炉共冶，交相互织。普契尔的音乐时而柔和，时而激烈，支配了舞蹈的形式，刺激了情感的流露，加速了四个人物的劫运。有人曾经将《摩尔人的拍凡舞》改编，拍成一部艺术电影，一九六九年，美国芭蕾舞剧团把它当作舞蹈精典列入表演的剧目，说明了芭蕾舞和现代舞之日益相互依赖。

里蒙在《玛莲芝》里，向原籍墨西哥寻求舞蹈灵感。剧里有三个人物，初出台时像农村表演者，准备在节日向他们的乡亲复述大家都熟悉的故事。女孩叫做玛莲

芝，一个把族人出卖给白人侵略者的印第安少女；金发男人演征服人的角色；第三个是最初由里蒙本人担任的爱尔.印第奥这个角色。

这个舞蹈的故事逐渐开展，我们看见玛莲芝甘愿屈服于征服者，拥抱他，信奉他的新宗教，还送给他一朵象征墨西哥的玫瑰花。爱尔.印第奥给打败的时候，玛莲芝却送给他属于另一个文化的厚重外衣，企图摆脱她自身的传统，但此时侵略者已不再需要她，他们把这个帮助过他们的少女一脚踢开。

玛莲芝后悔万分，但太迟了，代表她自己族人的爱尔.印第奥，也离弃了她。之后，爱尔.印第奥重振旗鼓，企图赢回他丧失的一切。在对抗征服者的战斗中，他听见身后有脚步声，发觉原来是悔恨的玛莲芝的幽灵，在引导他鼓励他，补偿她自己的过失。他们两个人一起作战，一起赢得胜利，故事结束的时候，玛莲芝找回那朵玫瑰花，用简单充满感情的姿态，还给爱尔.印第奥。这个老套的故事到此结束，跳舞的人鞠躬后离开。

《玛莲芝》是现代舞蹈发展演变的好例子。里蒙对韩富莉和怀德曼景仰而不盲从，他师承了他们的动作原则，从而演化出的动作和姿势，足以表达远非他们可以体验而且对之全然陌生却和里蒙本人接近的题材。他创造了一出现代舞蹈的作品，但更重要的是，他创造了一出表现他本人艺术才能的作品。

不过，里蒙表演的节目，墨西哥题材的作品实际上比其他题材的作品少。例如，他替巴哈.维华尔迪和当代作曲家的音乐编非故事性的舞蹈；他的《探访》一剧，转向宗教背景，是一出关于"天使报喜"的非凡、简朴，极单纯而又充满人性的舞剧；《叛徒》这一出以犹大这个人物和出卖基督事件为主题的全男性作品，也是美国芭蕾舞剧团演出的节目。

何赛.里蒙得到韩富莉做顾问和编舞使他得益良多；舞团里又有技艺精湛的舞蹈家如宝莲.康娜，不但善于编舞，而且还是一位杰出的单人舞蹈表演者；既是独当一面的编舞家又是舞艺娴熟的舞剧表演者卢卡斯.霍文，使他不仅在本国同时在世界上闻名。六十年代康娜、霍文和其他重要的舞蹈家分别自立门户，里蒙舞团就由新的第三代现代舞蹈家继续发扬光大。

在现代舞蹈方面，由于汉雅·荷恩的主要影响，华莱丽·贝蒂丝既是演员、音乐喜剧的舞蹈明星，又是百老汇和好莱坞的编舞家，所以不幸而有忽略了她在现代舞蹈上的成就的趋势。贝蒂丝表演时活力充沛，足以媲美塔米丽丝，她而且有自己的独特的感染力，同时尽展舞蹈才华，演出不同的角色。她有平易近人，风情万种，擅于讽刺的品质，不单在音乐舞剧如此，在商业性舞台上亦然。

她编的舞蹈，最特出的是根据威廉·福克纳小说改编的《我躺着等死时》。在这个关于一个女人临死前在床上回顾忧虑重重的一生，和一段因苟合而产生一个私生子的爱情故事里，贝蒂丝将语言和舞蹈合而为一，创造了一出剧力万钧的舞剧。贝蒂丝在电影和百老汇舞台方面的经验，不单使她演出舞蹈大获成功，替各个社区舞团编造了新舞，而且创立了一个研究班，使舞蹈和戏剧这两种密切相关的艺术，成为一群编舞家和舞蹈指导的主要实验物件。贝蒂丝偶然也会替她的舞蹈院编舞，但主要是管理舞蹈家、编舞家、舞蹈指导、作曲家和他们同事间创作节目的安排。

约翰·巴特勒也像贝蒂丝一样，主要替商业舞台和电视工作。幸而，巴特勒担任的都是几个较有冒险性的电视节目，因此，他的舞蹈不至于沦为流行曲的装饰。事实上，他几个最严肃和前卫的音乐舞剧都曾搬上电视，而且还为电视特别创作了类似的新作品。

巴特勒是玛莎·葛蓝姆的学生，所以很自然地，他的舞蹈观念，是竭力表露人类内在的欢乐和忧伤。他用完全属于自己的编舞风格(有葛蓝姆的舞蹈原剧的影响在，但没有采用她的动作)。他同时替现代舞蹈团体和芭蕾舞团，创造了一连串令人瞩目的舞蹈作品。曾经有一年，他一口气替各州和国外舞团，创作了八个新作品，重演了两个较旧的作品。这些舞团包括皇家温尼伯芭蕾舞团、费城芭蕾舞团、波士顿芭蕾舞团、犹他州固定演出舞剧团、哈克尼斯芭蕾舞团、荷兰舞剧团、纽约市歌剧院、雅典国际舞蹈节、克拉穆尔舞蹈节、两个世界艺术节(义大利的斯博莱托)、大都会歌剧院和其他地方。

他最新的许多作品，题材着眼在人类及其在一个狂暴世界里的处境，范围从表现被逐出伊甸园后的苦恼的"伊甸园后"，中世纪诗人维农的一生，到今天迷失和饱受折磨的青年。

当然，现代舞蹈的艺术方面，是争奇斗艳，推陈出新的。所以很自然，对前一辈现代舞蹈家创立的相当自由的形式和动作，又有人不加接受。这些不愿意萧规曹随的新一代舞蹈家中，最重要的是韩富莉一怀德曼舞团的单人舞表演家西贝儿·希勒和玛莎·葛蓝姆舞团的单人舞表演者梅西·甘宁汉。他们两个人在前卫艺术方面都有过长期经历，而且几乎高踞前卫舞蹈的王与后位置，别的人来来去去，他们却继续留下来。

希勒小姐仪态自然，技巧惊人，最宜单人表演。她从不化妆，头发蓬松，似乎毫不注意自己的外表，虽然她对于能够加强舞蹈设计的精美服装，衷心欣赏。她的舞姿，切合自然，看她跳舞的人，见到她摩弄一片树叶，迎向阳光，轻轻一转身，却又显现了微明的月色这种姿态，深深感动。她活动的中心，她的舞院和舞校，一直在中西部，由于她不喜欢城市和到处奔波，仰慕她的人通常移樽就教。她是个能够启发舞蹈界的舞蹈家，观众中常包括其他舞蹈家，他们对她的想象力和简朴纯真，都赞叹不已。她可以用一只脚跳整个舞蹈，她有过一个舞蹈节目只有数目没有标题，她可以因为不满观众的骚动而中途更改节目。然而在她那些标题精采的舞剧：《没有翼子路就陡》、《践踏不会使世界下陷》、《火花是烈焰的孩子》和《阳光比我们大家都活得久》的舞蹈方面，她也穿插细致，感人至深。

在舞蹈方面，梅西·甘宁汉给人的印象，也和人体外那些自然形态密切配合，虽然在表现轻松幽默时，我们可以看到，他对人类的弱点有很人格的诠释。但他舞得很快，快得甚至像一只动物的急窜、警觉；他的跳跃，与其说显示的是身体本领，不如说像猫一样从地面窜升，劈空的弹跃。

在编舞方面，他在一九四五年离开玛莎·葛蓝姆舞团之前，已经开始实验，而且早已显示了和他的老师完全不同的风格。他早期表演的单人舞《没有焦点的根》(一九四四年)，清楚地表明了他对前辈舞蹈家在现代舞中运用的那种形式和戏剧情节不感兴趣。

甘宁汉探索过偶得舞蹈法，即不经故意设计安排而模拟中国摇签落地构成的偶得形态。他也常常研究舞蹈表演中音乐和舞蹈并存的理论，换句话说，音乐并不作伴奏用，而是与舞蹈家跳舞时并进的一种独立艺术表现方式。他和前卫作曲家约翰·凯奇长期合作，凯奇使用正规乐器、钢琴和所有电子装备，包括震耳欲聋的扩音器。有时候，一段凯奇的乐曲由一只秒表来控制，乐队队员停奏之前可以跳过音符，或者同时演奏后静止不动，或者匆忙演到结束。

甘宁汉舞团的舞蹈家都是受过严格现代舞训练的专家。甘宁汉在欧洲和美国都获得很大的成功，而且得到私人基金会、联邦和州政府的赞助，在美国所有前卫艺术家中，他实在是最著名的舞蹈家，音乐家和画家最喜欢和他合作。

另一个有国际声望的美国前卫舞蹈领袖是保罗·台勒，一九四五年他才二十四岁，便组织了第一个舞团。但他和甘宁汉不同，甘宁汉一旦独立，便一直是一个独当一面的艺术家，台勒有好几个表演季都担任



保罗·台勒(中)与他的舞蹈团演出他创作的<美国创世纪>

玛莎·葛蓝姆的主角；就算在他自己实验期间，还在纽约市芭蕾舞团客串演出。他和甘宁汉一样，生得相当高大，而且比甘宁汉结实，他用那双长而壮的手臂大力摆动，往下猛扑的姿势，是甘宁汉比较少用的。他编的舞，他请现代作曲家替他谱曲，而且在运用古典音乐同时保留现代舞蹈的方法上，他也很成功，事实上，他根据韩德尔音乐编的《Aureole》，便排入丹麦皇家芭蕾舞团的表演节目中。

他的作品也顾及当代前卫作曲家的音乐，其中有凯奇，甚至兰维业一约翰逊联合铜管乐队的作品。

台勒也得到州政府和联邦政府基金与独立基金会的资助，同时他的作品在巴黎、圣地牙哥、纽约都曾获奖。

第四位世界知名的美国重要前卫舞蹈家是出身汉雅·荷恩舞学院的阿尔文·尼科拉斯，一九四八年尼科拉斯担任纽约亨利街社区剧院的指挥后不久，便开始实验新的舞剧形式。五年后，他准备妥当演出他的《面罩、道具和活动雕塑》。他计划有一个"动作、声音、形状和色彩"同等重要的舞剧，这个作品就是他一连串有力的前卫舞台创作的第一个成果，此外还有《万花筒》和《图腾》等。在他自己这个剧院内，尼科拉斯这位训练有素的音乐家和舞蹈家，经验丰富的木偶家，不单编舞，而且替自己的配乐(电子音乐)作曲，设计自己的布景(几乎全都是电影放映)、服装和道具。

尼科拉斯和甘宁汉与台勒一样，在美国和别的国家都获得很大成功；他也获得资助，得以发展他那种复杂的舞台形式。

默雷·鲁易士是尼科拉斯门下的一位主要舞蹈家，他和老师在艺术上仍然密切合作时，已经独当一面，替他自己的舞团编舞。鲁易士的舞蹈动作如水银泻地，对身体操纵自如。虽然沿用尼科拉斯的风格，却有他自己非常独特的舞蹈形象。

这些前卫舞蹈的代表人物，和我要提及的别的舞蹈家，代表了现代舞蹈的第四和第五代。他们有的选择继承初期现代舞拓垦者开创的广大创作天地，另外一些，其中像甘宁汉，希勒、台勒、尼科拉斯则企图另辟新途。对未来的现代舞，实际上是现代舞剧的发展，他们都有同样的贡献。

但首先读一读另一些前卫信仰的舞蹈家。有一个称为"贾德逊教会舞团"的团体，由形形色色的舞蹈家兼编舞家和他们个别的舞团组成。他们并不是联合组织，所以得名是因为他都在纽约华盛顿广场上旧贾德逊教堂里表演。教堂的牧师，阿尔达恩斯本身也是个作曲家，在六十年代开始鼓励年青舞蹈家另辟新蹊，还把教堂

供给他们试演。这些演出吸引了一批知音之士的支援，获得报纸的评论，同时协助培植了一群日后在全国舞蹈界成名的年青实验舞蹈家。

杰夫·邓肯及其舞蹈研究班，由一群不同的编舞家组成，他们的大本营是阁楼舞室，虽然其成员也在剧院和音乐厅演出。

六十年代后期和七十年代初期的前卫实验舞蹈家中，最有影响力的是特怀拉·撒普、梅勒迪斯·蒙克叶凤、雷娜、詹姆士·窝宁、阿瑟·包曼、德波拉·乔伊特(也是一位舞蹈批评家)，和虽然属于里蒙那一代的埃力克·霍金斯(一度是玛莎·葛蓝姆舞团的主角)。这些舞蹈家和他的同业中，有些在画廊和博物馆的走廊，沙滩上，大堂中表演，或可称之为流动舞蹈。有时，从观众中挑出一些来，推去做助兴表演。

早在百老汇出现《毛发》(出现裸体男女的首次百老汇表演)和《噢!加尔各答》之前，前卫舞蹈家已把全裸场面搬上舞台。在纽约舞院和小剧院里，由东岸舞蹈家创作的作品中，在西部，申安·哈儿普琳及其旧金山舞蹈家研究班的表演中，都可看得见裸舞。其中有个作品，一个裸体男人作单人表演，在舞台上置身一只大塑胶箱子内，身上各部分涂满了白黑红的油彩，然后向身前的塑胶幕摩擦，不用双手创作了他们自己的壁画。哈儿普琳小姐有个舞蹈，让三男三女在台上脱衣穿衣脱衣，然后裸着身卷在棕色的包皮纸里动来动去。

现代舞蹈在不属于前卫的舞蹈家协助之下，继续蓬勃。介乎前卫与非前卫的是安娜·索科劳，她是玛莎·葛蓝姆舞团早期的一个成员，自从三十年代起就是一个独当一面的舞蹈家与编舞家。经索科劳训练的杰夫·邓肯，本人不仅创办现代舞舞团，而且组织芭蕾舞团，虽然在这两方面她的狂热的爵士或动作风格并没有改变。她的舞蹈主题触及这个世界的孤单、恐惧、狂乱和失望，因此，并不易接受，但很有力，而且真正算得上"现代"。

今天的现代舞蹈家中，不落前卫窠臼的有宝莲·康娜与卢卡斯·霍文(一度受韩富莉指导)，和很像老师葛拉涵的珀儿·兰。这些现代舞蹈家，最成功的一个是诺曼·窝克，他和葛拉涵的渊源，得自两位葛蓝姆舞团的旧人：多年来一直拥有自己舞团的梅·奥唐妮尔和杰特鲁德·舒儿。窝克有自己的舞团，也替别的现代芭蕾舞团

编舞。贝拉·莱维特斯基和迈拉·金奇一样，也和东岸现代舞蹈运动没有渊源，她是敌莱斯特·霍顿的学生和合作人，后来成立了自己的学校和舞团。

最成功的最年轻一代舞蹈家，是由受过里蒙训练的鲁易士·科可，他有点像他在葛蓝姆舞团的同事罗勃·鲍维尔，是一位艺技精通的舞蹈家与有意思的编舞家；还有是拉·卢波维兹，他很可能是现代舞中技艺最特出的一个，也很可能成为他那一代的一个主要编舞家。这些年青的舞蹈家，代表了一种新的和二十年代与三十年代的不同训练方法，虽然他们擅长现代舞，编舞时也以现代舞的风格为依归，却都孜孜不倦地研究芭蕾舞。这种正统的训练，使他们得到不可能单由现代舞训练得到的精致完美的技巧。

对现代舞蹈家来说，四十年代和五十年代是比较不利的年头，只有偶然的表演，而且工作很辛苦，酬金微薄，要靠教舞或在百老汇表演维生。到了六十年代，杰出的现代舞人才不仅辈出、而且表演会与巡回演出的机会也比以前多。群众对现代和前卫舞的兴趣日增是这许多转变的原因，但最重要的，是艺术公会与基金会的经济资助。

奖励舞蹈的主要基金会，一度只有古根海姆基金会，而且只奖助一个舞团。到了六十年代，福特与洛克菲勒基金会(奖金数以百万美元计)、丽贝卡·哈克妮丝基金会(主要奖助哈克妮丝属下的舞蹈企业)、莱帕克基金会和其他几个私人基金会都有舞蹈奖金的设置，其中以纽约州为后来所有州公会的楷模(纽约在一九七〇至一九七一年艺术预算是二千万美元)。

当然，这些公会与基金会，也支援芭蕾舞与其他形式舞蹈。

美国的现代舞历史，并不全由美国人创造。在欧洲和鲁多夫·冯·莱本携手推广现代舞的玛丽·魏格曼在三十年代初期带了她的舞团来到美国，以崭新而富挑战性的艺术形式，震惊、激励、激恼和启发了许多人。哈拉德·克罗兹伯格，除了二次大战时期，这些年来，都和伴舞的人或单独来过好几次，让美国观众有机会一睹他那种没有瑕疵的舞蹈，和可怕、空泛、诗意兼而有之的舞蹈特色。

特鲁迪·斯库普和她的喜剧芭蕾舞团也来过美国，寇特·祖斯领导的祖斯芭蕾舞团，企图将传统芭蕾舞和现代舞蹈一炉共冶，一直受到欢迎，到战后他们的节目才有过时之感。这个舞团的演出节目，有许多芭蕾舞马上赢得喜爱，但都没有比反战作品《绿桌》更令人印象深刻，它是祖斯的标志，也是舞团知名于世和多年来赖以维持的稳固基础。《绿桌》后来编进其他舞团的演出节目，成为经典作品，著名的乔菲利市中心芭蕾舞团在六十年代就重由祖斯亲自指导重演。

美国黑人对美国舞蹈贡献良多。他们有时独自发展，有时和白人合作。他们在现代舞蹈方面占有继往开来的地位，为了了解他们从殖民时期到现在的一连串贡献，在下一章"黑人舞蹈"里面，不单对黑人在美国舞蹈界的境遇有所报导，而且确定他们在现代舞以及踢踏舞、芭蕾舞和其他音乐戏剧形式舞蹈上的地位。

第十二章 黑人舞蹈

他们"扬旗击鼓"前进。他们是一群黑奴，反抗南卡罗连纳州的奴隶主，想打开佛罗里达州自由的通路；但他们没有去成。这次短暂的起义，一七三九年刚开始便给镇压了。几个月后，在一七四〇年，使制订了禁止任何黑人"击鼓"，或作出可能煽动黑奴，激起另一次叛乱的其他噪音、声响的法律。

美国史和有案可查的非洲史不同，黑人舞蹈很可能从制订法律之日开始出现。黑奴很快就转用别的敲击乐器，其中有用骨头和额骨的拍板，以及对美国发展舞蹈最重要的踏脚拍子。有非洲传统的黑人，当然早就有舞蹈，剥夺了他们惊天动地的鼓声和豪迈的气魄，他们就把动作和声音，与他的身体合而为一了。那些有表演才能的黑人，及时采用白人的木屐舞，经过这种合乎情理，预料不及的舞蹈的结合，便产生了踢踏舞，除了印第安人的祭仪舞，这是美国第一种土生土长的艺术舞蹈。

黑人表演的广受欢迎，使白人也把脸涂黑，模仿他们。各种杂耍、戏剧和娱乐节目中，黑人舞僮是最常见的角色。他们在美国舞台的地位，等同"黑人"(Blackamoors)在欧洲歌剧和大场面戏里的地位。但黑人"舞僮"并不是欧洲"黑人"的翻版，他的节奏、步法、乐器、歌辞，反映的是他在新大陆的处境。十八世纪末和十九世纪初期，涂黑脸孔表演的白人，数量上确实多过真正的黑人。第一个拿真

正的黑人作活歌来表演的人，相信是原名占姆.克劳的伟大黑脸孔艺术家赖斯老爹了，但黑人舞蹈明星，甚至全黑的剧团，在华盛顿执政时期，就已经存在。



阿瑟·米契尔(左)，一九五五年再纽约市中心芭蕾舞团的表演中崭露头角，此后，成为诸多获得国际声誉的黑人芭蕾舞演员之一。这是他在<号角声>中的演出。

舞台上的黑白合演现象，也很平常。一个叫做威廉.亨利.莱恩的黑人，用流行舞"朱巴"的名字做艺名，而得以成功。一八五〇年，他声名大噪，欧洲人称他做"世界上最伟大的舞蹈家"。他是一个全由白人组成的美国剧团的黑人明星，他们也把他当明星对待。他不仅步法高超受人赞美，连跳舞姿态也给人形容做"美妙"。朱巴的劲敌，是马斯特.约翰.戴蒙，人称"钻石之王"，但和朱巴一比，也就黯然失色，人们叫朱巴做"舞王

之王"。

十九世纪大部分期间，黑人舞蹈家从酒吧间的娱乐节目到涂黑脸唱黑人歌游历的艺人团，都大有可为。内战后，黑人在南部的舞台表演机会虽然减少，在北部，受欢迎的程度却增加了，欧洲方面也一样。二十世纪之初，北部黑人创作了本身的表演节目，作曲、写书，和作舞蹈、歌唱、演戏表演都大获成功。像"黑人镇"和"在色彩斑斓的土地"这样的剧目，叫今天的黑人看了也会吃惊，但却是昭昭在人耳目的一次突破。

要到二十世纪，以奴隶身份输入美国的非洲黑人，才发见他们不只有政治自由，而且在艺术上，还有身份和地位，他们是黑人，但不是非洲人。他们注意到自身的传统，但也考虑到"现有的身份"。因此，珀儿.普拉默丝可以发掘非洲的古代舞蹈；珀西浮尔.波达、尚.莱昂.迪斯蒂亲和伟大的先驱卡塞琳.邓威姆可以向加勒比人的舞蹈寻根问底，有些黑人编舞家能够在美国现代舞蹈的技巧中找到表现工具；另一些黑人却从纯欧洲、纯白人的古典芭蕾舞中找到意想不到的新出路。

伟大的黑人"专业舞蹈家"，通常载歌载舞层出不穷，最著名的是比尔·波詹格尔·罗宾逊，他不仅在杰出的舞台表演中，而且在电影，尤其在和秀兰·邓波儿合演的电影中，广受爱戴。还有一些无与伦比的爵士舞蹈家，其中如汉尼·科尔斯；兼有舞蹈、歌唱表演特长的阿冯·朗；尼古拉斯兄弟；用一只假脚跳出卓越的踢踏舞的"木腿"贝兹，以至晚近跳舞、唱歌和演戏三绝的全能表演者小森美·戴维斯；此外还有其他一大群技精艺熟的艺人。

但第一个从事可以称为"艺术"舞蹈的黑人是爱达娜·盖伊，她是露芙·圣·丹妮丝在二十年代后期的学生和得意弟子。一九三一年，盖伊和他创办的黑人音乐舞团一起在纽约演出。同年，卡塞琳·邓涵在芝加哥开办了她的舞蹈学校。从此，这位出名漂亮的人类学家和天才舞蹈家邓涵小姐，便成为三十年代、四十年代和五十年代最有名的黑人"艺术"舞蹈家。她在演奏会、百老汇舞台(其中如《空中客舱》)、电影和她本人的讽刺剧(《黑人舞会》)中表演，同时一有机会，就替自己和属下的舞蹈家编舞。

另一个著名的黑人舞蹈家兼人类学家珀儿·普拉默丝，在西印度群岛特里尼达出生，却在美国长大。她起初受的是现代舞蹈的训练，四十年代期间，她的舞蹈节目，常常包括反抗的题材，其中有以私刑做题材的《奇异的果实》。她开始在单人表演的节目加插黑人宗教舞，后来又加插加勒比人的舞蹈，最后，她得到奖助，到非洲旅行和研究。这次非洲之行改变了她的方向，她后来的一段事业，就都以非洲传统为依归了。她的一些舞蹈，起先是为她本人和舞团创作的，后来放弃跳舞转向编舞和教导，也替别人，包括她的丈夫，特里尼达人珀西浮尔·波达创作，这些舞蹈都是绝对真实的部落舞，另一些舞蹈则是她从种族的各种主题和节奏发展出来的个人创作了。

舞蹈家出身的唐纳德·麦凯尔替自己的音乐舞团、歌舞片电影(《金童玉女》便是其中之一)和电视编舞，他的舞团基本上是一个黑人组成的混合舞团。他的技巧属于现代舞蹈，在做玛莎·葛蓝姆的学生前加入过纽约新舞蹈团。他一鸣惊人的创作是《游戏》，对街头上贫苦儿童有轻松而悲惨的描划，一九五一年完成，现在仍经常演出。

西岸方面，故莱斯特·霍顿是一个白人，在二十年代后期开办了一间舞蹈学校，组织了一个舞团。起初，他的兴趣主要集中在美国印第安人的舞蹈题材上，而且终生不渝，但他教舞时，开始培养黑人舞蹈家，训练他们成为水准最高的表演者。其中有杰出的单人舞表演者珍奈特·柯琳丝(她后来也替自己的节目编舞)，一九四九年，她在纽约初次登台，一九五一年便成为大都会歌剧院首席舞蹈女主角，开黑人担当此职的先河，一九四五年后，才又回复表演会和教舞的工作。

霍顿训练的其他舞蹈家，包括柯琳丝的表妹，貌美如花、才华出众的卡门·迪·拉瓦莱德，舞蹈家兼教师詹姆士·特鲁伊特；阿尔文·艾利，他后来成了阿尔文·艾利美国舞蹈剧团的创办人和领导人，这个舞团不仅在美国巡回演出，而且在美国国务院赞助下到外国表演。艾利编了许多成功的舞蹈，包括《忧怨组曲》(一九五八年)、《怨曲的根源》、《启示录》、《隐士吟》，一九六九年为一个叫做马塞凯拉的南非黑人作的歌改编的《马塞凯拉语风》等。他也替其他的舞团，诸如乔佛莱与哈克纳斯芭蕾舞团，替百老汇和电视台编舞，一九六六年替撒姆耳·巴勃的新歌剧《安东尼与克萊奥佩特拉》设计舞蹈，该剧在纽约林肯表演艺术中心的新大都会歌剧院的揭幕礼上演出。他本人的舞团节目，也采用其他白人——其中二个是宝莲·康纳和乔伊丝·特里斯勒——以及黑人(泰利·贝提可能是其中之一)编舞家的作品。

贝提是邓涵学校的毕业生，自己也有个舞团，有时组织舞团表演，但他的许多创作，对黑人和白人舞团的各种节目都加采用。他最著名的一只舞是《飞比雪之路》，一出刻划住在铁路边的人的芭蕾舞剧，表现了他们生活中的贫困、愤怒、恐惧、爱情和谋财害命。全黑人舞团和全白人舞团，以及黑白混合舞团，都演过该剧，也一样受到欢迎。欧洲方面，对贝提和其他美国黑人舞蹈家的教舞和编舞才能需求甚殷。

身高六英尺六英吋、来自特里尼达的杰弗里·霍尔德，不仅能舞能编，而且在绘画、插图、写作和唱歌方面都有成就。他编舞的题材，虽然不是经常，却大部分取材自加勒比人的生活和传统。这些舞剧，演出时有强烈的戏剧色彩，他亲自设计的服饰，对异乡情调极尽夸张。有时，他也替他的太太(在编舞上有造诣的卡门·迪·拉瓦莱德)、阿尔文·艾利和他自己的舞蹈团编舞。他不仅在舞蹈表演会上，而且在百老汇和大都会歌剧院都表演过舞蹈。大都会歌剧院在黑人势力要求公平分派角色之前，意外地培养了一群黑人艺术家；以珍奈特·柯琳丝始，然后任命迪·拉瓦莱德接替首席舞蹈女主角之职，其后又请卡塞琳·邓涵替新排演的《阿伊达》编舞，当然还请艾利替新大都会歌剧院的开幕首演编舞。

阿瑟·米契尔在纽约市立表演艺术学校同时接受芭蕾舞和现代舞蹈的训练，后来在古典芭蕾舞界成为第一位黑人首席舞蹈男主角。奇怪的是，米契尔本来主修的是现代舞而不是芭蕾舞，其后又是约翰·巴特勒领导的现代舞蹈团的重要角，但他对芭蕾舞的研究孜孜不倦，精益求精，终成为纽约市芭蕾舞团的主要舞蹈家。这个舞团的编导乔治·巴兰钦，为他特别创造了新角色，其中之一是《仲夏夜之梦》里的普克。



美国黑人舞蹈家阿瑟·米契尔

一九六八年，米契尔在纽约最大的黑人区哈林开始授舞，一九六九年成立哈林舞蹈剧团，成为有史以来第一个黑人古典芭蕾舞团。当然，该团的剧目不限于古典风味的作品，他们有爵士芭蕾舞，和使人想起非洲传统的仪式舞。正如对其他当代的芭蕾舞团说来，风格体裁的改良变化和继承学院芭蕾舞最严格标准一样重要。身为舞蹈家，米契尔也有多方面的才能，他应大都会歌剧院之请，和法国籍的芭蕾舞主角维奥莱特·维迪合演格鲁克的《奥菲欧与尤丽迪丝》，而在纽约市芭蕾舞团时献演的巴兰钦的《第十街的屠杀》（本来是歌舞团《提高警惕》）中，他受聘演出轻松的爵士芭蕾舞。

其他表演艺术学校毕业的黑人，有能编能舞的埃莱奥·波马和才艺出众的表演者威廉·鲁特，鲁特主要是在几个黑人舞团和玛莎·葛蓝姆舞团演出。葛蓝姆小姐一

直组有一个包括东方人和黑人的混合舞团。鲁特、达德利.威廉斯和克赖夫.汤普逊是其中重要的男舞蹈家；女性方面，杰出的有玛丽.欣克逊和玛达.特妮两个，剧团特别为她们编了舞蹈。一九六九年，欣克逊小姐被选为《死亡与入口》的主角，这个角色大约三十年前由葛蓝姆小姐本人担纲。

黑人舞蹈学校逐渐增加，欧洲和美国南北地区都有由黑人教师教授的现代舞、非洲形或的舞蹈、民族舞研究和爵士舞班。非洲也新以古代部落舞为荣，一方面致力保存其纯粹性，另方面将之转为舞台形式。在这两方面，美国都有贡献。一位加纳政府官员，为了记录那些还没受外间影响破坏的部落，到纽约的朱利亚音乐学院研究"莱本符号标记法"(Labanotation)、这是目前的最精确的舞蹈记录法。在利比亚政府的赞助下，珀儿.普拉默丝在利比亚成立了一个舞蹈中心，她同时得到美国基金会的支助，到非洲新独立的国家旅行，劝请他们设立艺术中心，制订舞蹈训练计划，听录部落舞蹈以及研究怎样把民族舞搬上舞台。

美国黑人在反奴隶制度之后二百多年，仍在"扬旗击鼓"。但在这两个世纪当中，他们在美国不仅开创了黑人的舞蹈，更重要的是，开创了一种属于整个舞蹈界而且使它更为多彩多姿的艺术舞蹈。

第十三章 美国芭蕾舞的诞生

二十世纪美国芭蕾舞的诞生(或者重生)，归功于一位妇人(这似乎是很自然的)，归功于一位来自俄国的女芭蕾舞家(这似乎有点古怪)。但是，使美国对芭蕾舞重新发生兴趣的，确是那位不朽的安娜.巴芙洛娃。她的舞蹈团在美国东西两岸作了无数的巡回演出，使芭蕾舞成了一种轻快的、艺术的、持久的舞台表演形式，使美国人对芭蕾舞的兴趣苏醒过来。

自从人们对"黑人恶棍"以及其后一些演出渐渐淡忘之后，芭蕾舞在美国的地位已无足轻重。一八八三年大都会歌剧院成立之后，歌剧芭蕾舞具备了少许永久存在

的面貌，但是多年内舞蹈演员都是从外国聘请来的，等到要用团内当地的天才演出歌剧芭蕾舞时，能令人留下深刻印象的也不太多。

"大都会"以及生命短暂的美国歌剧团，都曾经努力为提供优良的芭蕾舞给美国，或者至少是给纽约作过努力；但是人们对这一艺术的兴趣十分低落，使美国经历了五十年的芭蕾舞衰退时期。直到一九〇八年，丹麦伟大的女芭蕾舞家爱德琳·日奈到纽约，两年之后巴芙洛娃在纽约首次演出，令观众震动后始告结束。

日奈第一次为纽约人士演出节目，是音乐舞《灵魂之吻》，但一九一二年她在"大都会"演出了全部是芭蕾舞的作品"舞"，要重新表现出从前许多名芭蕾舞家的舞蹈特点。日奈在一九一七年退休时，往来于伦敦（她住家和获得最大声誉的地方）和美国之间。在美国，她的轻巧细致和痛快的风格，受到美国观众的喜爱。

巴芙洛娃在美国首演，是在大都会推出的《歌碧丽业》。她和米克海尔·莫特津同舞，由大都会芭蕾舞团助演，一演就立即轰动了。在那一季节中，这位伟大的女芭蕾舞家与莫特津在纽约和其他地方演出，也很成功。因此，他们被邀在次年带他们自己的舞蹈团再到纽约演出，结束后又顺延到全国各地巡回演出。

欧洲战事爆发，巴芙洛娃便在伦敦组成一个舞蹈团，开始在北美和南美巡回演出，在战争结束时，除了俄国，她在世界各地的表演，都得到成功。从一九〇一年起，直到她一九二五年最后一次到美国演出时为止（她本来应邀于一九三一年回美国，但那年她因肺炎在荷兰逝世）。大多数美国人把巴芙洛娃和芭蕾舞看成两位一体的事物。

巴芙洛娃和莫特津到美国共同演出了两季之后，便分手了。后来有不同的伴舞者先后到美国演出。她所率领的舞团在美国各地大小剧院、电影院、学校等处演出。她为观众们带来了像《吉赛尔》那样的古典作品以及福金为她创作的《垂死的天鹅》。她上演的节目极多，但是尽管她早期曾和福金过往很密而且接近他那种叛逆的思想，她基本上是个传统主义者。她的演出无可否认是有不少东方风格的舞蹈的，但她所擅长的是古典的技术。

在巴芙洛娃时代，多数的评论家和舞蹈史家，都认为除了极少的例外，她采用的舞谱并不是很好。但是她的舞蹈的素质，却从没有低落到她自定的完美的高水准以下。她具有完美的舞蹈者的身体——强壮修长的双腿，美妙细长的手臂，拱伸的颈部，纤巧多姿的手，完整均匀的胴体——加上能化难为易的，训练彻底的技术，使她能把我们认为只能见于天才之中的那种美和力量，结合在一起。

巴芙洛娃表演跳舞时，多少有点像个教师，因为她通过舞蹈教会了美国人去爱好和尊重芭蕾舞。她为小女孩们带来了多少梦想，为母亲们对她们孩子前途促成了多少想望，简直无法估计。由于巴芙洛娃，美国人非但愿看芭蕾舞，而且很多人希望参加芭蕾舞活动。

现在，在她去世很久之后，她的形象和关于她的传说，在美国仍旧深植芭蕾舞界，因为她虽然没有在舞蹈界中创造了什么新的派别，也没有遗留什么主要的芭蕾舞作品，而且她的舞蹈天才也随她逝去，但是她的完美的标志，至今仍旧是学芭蕾舞的女学生的导向和目标，也许今后，永远是世代代芭蕾舞学生追求的境界。

一九一六年，另一队俄国人的芭蕾舞团又来了，这次来的是那伟大的迪亚格列夫舞蹈团，在一九〇九年巴黎首演时一扫西欧芭蕾舞的颓风。这种芭蕾舞和巴芙洛娃所提供的很不相同。这是以福金发扬、由其他人士继续推进的新原理为基础的芭蕾舞。这是最现代化、明快、生动、老练的芭蕾舞。

迪亚格列夫两位最有名的明星，涅钦斯基(当时被拘留在匈牙利)和卡罗维娜(正在伦敦演出)都没有随团赴美。但是在美上演那一季虽然财政和心情上都发生困难，在艺术上却是成功的。演出中动人的节目，有《柏特鲁殊卡》、《林中仙子》、《斯启希拉沙特》(都是福金的作品)和涅钦斯基引起议论的《牧神的下午》(由马辛舞出)。较早时期中，吉乐德·霍夫曼曾经试演了三出福金的芭蕾舞作品。

一九一六年较后时期中，涅钦斯基来到美国和一组迪亚格列夫舞蹈团的人员，一九一七年全年作巡回演出后，在美国创造了他最后的芭蕾舞《优伦斯比吉尔》。莫特津和巴芙洛娃共舞，赢得了一致的赞誉；在欧洲被誉为最伟大的男舞蹈家的涅钦斯基，在美国也受到一致的赞誉。他那惊人的跳跃，那粗野的力量，那登峰造极的艺术技巧，证明人们听到的海外传说是事实。

但是，当时美国境内许多事物发展得很快。涅钦斯基和迪亚格列夫舞蹈团离去后不再回来。又编又舞的莫特津，最后转而教舞，在他一生较后的时期，成为演出者。率领迪亚格列夫舞蹈团首次在美国巡回演出的阿道尔夫·波尔姆，在美国自行组织了芭蕾舞团，在二十年代初期，福金定居美国。巴芙洛娃、迪亚格列夫和涅钦斯基在美国开拓了新的芭蕾舞领域，从旧世界来的芭蕾舞领导人物已经准备开始他们在新世界进行的扩展工作。

但是，直到一九三三年为止，芭蕾舞事业在美国仍是不大稳定的。一九三三那年，蒙地卡罗俄国芭蕾舞团到美国，在纽约演出后，又作了巡回演出，在艺术上很成功，但在财政上几乎失败。但是率领俄国芭蕾舞团到美国去的经理人 S. 胡洛克知道不论美国自己是否觉察，它已经有接受芭蕾舞演出的准备。因此接着几个季节中，蒙地卡罗俄国芭蕾舞团接连到美国演出，不出几年，虽然仍是用原来的名字，已经变成一个美国的团体了。

俄国芭蕾舞团继承了迪亚格列夫舞团(迪亚格列夫已于一九二九年去世，团员也各自东西)，以瓦西里.迪.巴西尔上校为团长，编舞主任是莱奥尼达.马辛，领导女芭蕾舞家是亚历山大.丹涅洛娃，还有三位所谓"娃娃芭蕾舞家"塔玛拉.托玛诺娃、爱丽娜.巴罗诺娃和姐妹亚娜.里亚布钦斯卡。这舞蹈团在美国最初上演的节目包括了迪亚格列夫时代的作品以及马辛的新芭蕾，其中有他的交响乐芭蕾舞《恶兆》(柴可夫斯基的第五交响曲)，《歌舞》中采不用现代舞的动作(勃拉姆斯的第四交响曲)和贝辽斯的《幻想交响曲》。较后时期马辛的交响曲芭蕾舞有《迷宫》(舒伯特的第七交响曲)、《第七交响曲》(贝多芬)和《红与黑》(肖斯塔可维支的第一交响曲)。马辛还有一些较轻松的作品，其中有不朽的《美丽的多瑙河》及常受欢迎的《快乐的巴黎人》。

俄国芭蕾舞在美国显然很受欢迎。从一九三五年开始，大都会歌剧院成为一年一度的芭蕾舞表演开始的剧场，场面庄严，一如以前歌剧和交响乐演奏开始时那样的盛况。但是，在蒙地卡罗俄国芭蕾舞团内部也有纠纷，到一九三八年时该团分裂，一部分由迪.巴西尔领导，另一部分由马辛领导。

迪.巴西尔在分裂后维持他的团体多年，觅取新明星和编舞家，在伦敦、纽约和马辛领导的蒙地卡罗俄国芭蕾舞团打对台，到世界各地去巡回演出经常换名，其中较为人们熟悉的名字是"真正俄国芭蕾舞团"。维持原来名称的是马辛的舞蹈团，算是立住了脚。

一九四〇年时，马辛邀到的一流明星，阵容雄厚。丹涅洛娃、阿丽茜雅.马可娃和米娅.斯拉文斯卡是女主角，在男主角方面的辉煌阵容则以伊戈.尤斯基维支、安德烈.伊格列夫斯基和法莱特立克-佛兰克林为主(迪.巴西尔的团体在一个时期中可以拿"娃娃芭蕾舞家"和大卫.李启尼及安东.多林作号召)。不过，在演员人事方面从来没有一贯不变的。明星和单独表演者有来有去，有的加入了其他团体，有的作客串演出，有的自行组团，只有始终爱好芭蕾舞的人以及很仔细的芭蕾舞历史研究者，才能说出某人在某一时期中属于某一团体。

但是，丹涅洛娃却始终没有离开蒙地卡罗俄国芭蕾舞团。她年复一年地在该团中演出，在纽约和全美各地都受欢迎，成为全美最闻名和最受爱戴的芭蕾舞星。她和芭蕾舞艺术的关系密切难分，以致有一晚在大都会演出《快乐的巴黎人》中的手套小贩时，她一出台就全场鼓掌欢迎，掌声不绝，使演出不得不为之停顿数分钟之久，令她泪盈双目。这种场面，在接着几个演出季节之中，成了观众们每年一度的向这位芭蕾舞家表示的敬意和对这愉快的、有她参加的《快乐的巴黎人》演出的欣赏。

后来，马辛退出了"俄国芭蕾舞团"。在舍奇.丹罕领导下，这个团体继续演出，几起几落。经年累月的下来，俄国芭蕾舞团虽然拥有丹涅洛娃和弗兰克林等一流明星，声誉不免渐减。它终于变成了一个巡回舞团，上演一些渐告陈旧的以及一度受人欢迎的节目，如《胡桃钳》和《天鹅湖》，以及马辛的《快乐的巴黎人》及《多瑙河》等。

当然，它也不时推出一些新的作品；不过除了四十年代中期和乔治.巴兰钦合作，在一个短时期中由这位伟大的编舞作家提供一些他的得意之作给该团之外，该团的编舞水准往往在标准之下。五十年代最初五年，俄国芭蕾舞团只是在纽约城郊一带演出，多数在路易松体育场，不再在百老汇。在哥伦比亚公司安排售票，并且在力求恢复该团的声誉的情况之下，特邀请了玛里亚.塔尔启夫任女主角(当时她在纽约市芭蕾舞团，利用一年的休假期参加俄国芭蕾舞团)。待遇是从来没有过的每周二千美元。

一九五五——一九五六年那一季中，曾经在芭蕾舞剧团中演出的阿丽西亚.阿朗苏和尤斯基维支被聘任主角，但是俄国芭蕾舞团仍旧只能作巡回演出。常驻的明星只有还留在团内的弗兰克林和里昂.丹尼连安，丹涅洛娃在几年前离去，自行组团作客串演出，并在德克萨斯州一家很大的学校中教舞。

一九五六年，蒙地卡罗俄国芭蕾舞团从前的声势虽已告黯淡，但是在巡回演出中票房收入还是不恶。它的衰落，原因很多，像巡回演出旅途上的劳顿，经费的问题，角色安排的不当、缺乏创造性的策划，艺术指导上常见的错误以及其他种种困难，都有关系。但是，蒙地卡罗俄国芭蕾舞团使芭蕾舞在美国有了永久和专业化的基础。它演出了马辛的最佳作品，还演出了巴兰钦很多芭蕾舞作品，又使观众们能经常看到古典的作品和福金的杰作。它把芭蕾舞界中不少明星介绍给美

国的观众；同时在推出像爱葛妮丝·德·米儿的《驯牛赛会》芭蕾舞演出中，使举世注意到芭蕾舞成功地表现了美国民间主题，同时也有助于改变大众演剧的方向，因为德·米儿在《驯牛赛会》之后就推出了她那划时代的舞剧《奥克拉荷马》。

蒙地卡罗俄国芭蕾舞团在纽约初演出的盛况，经三十年之后，已经被人淡忘：这个老去的芭蕾舞团终于不复存在。

当蒙地卡罗俄国芭蕾舞团一九三三年初次在美国演出时，两位美国青年，林肯·冠斯坦因和爱德华·M.M. 瓦尔堡完成了准备由巴兰钦及伏拉地米·迪米特里留(前列宁格勒马林斯基剧院的歌唱家)指导，在康涅狄格州哈德福创立美国芭蕾舞学校的计划。后来计划有所改变，这间学校于一九三四年元旦在纽约市开学。

学校的创办人原意为美国的舞蹈者和编舞者设立一个训练的场所，并希望以它为出发点成立一个演出团体。冠斯坦因认为由俄国人给美国的芭蕾舞作准备工作，完全合乎逻辑，因为芭蕾舞的古老传统，在俄国到达了最高峰，而他发现巴兰钦非但是位伟大的编舞家，还是一位通情达理的导师，热心要把俄国的训练方法应用到美国身体和适用到美国性格上去。同时，他还十分热心地为尚未定型的美国风格的芭蕾舞创造作品。

同年秋天，该校一个演出队在哈德福作首次演出，包括有四个芭蕾舞的节目，全部是巴兰钦的作品，其中有一个是以美国主题为中心的喜剧。一九三五年三月，美国芭蕾舞学校的演出队邀几位名家来客串加强半专业化的学生演员阵容，在纽约的阿台尔费剧场作初次演出，原定一周，延长为两周。

虽然评者对演出的意见不一，那一季中的演出很成功，有继续演出的充分理由。但是，在什么地方演出呢。一个新芭蕾舞，没有“俄罗斯”字样的名称，要有票房号召就很不容易。因此，大都会歌剧院邀请美国芭蕾舞团为该院常驻舞团，对该团说来真是福从天降。

这种关系，自一九三五年持续到一九三八年，并不十分完满。巴兰钦无视于旧的、过时的歌剧——芭蕾舞传统，着手创造崭新的，有时属于前卫派的舞蹈。看惯传统演出的人们对他的歌剧芭蕾舞，他的独立的芭蕾舞，以及他革命性地排演了的克洛克的《奥费奥》，不免摇头非议。巴兰钦至少为了歌剧的需要而走在他们时代的前面，但大都会歌剧院和美国芭蕾舞团的关系就难以继续下去。

那时冠斯坦因发起了另一个芭蕾舞的计划。一九三六年夏天，他成立了"芭蕾旅行表演团"，成员有美国芭蕾舞团的几位团员和美国芭蕾舞学校的学生们。这个小舞团没有巴兰钦作品的支援，因为它的宗旨是由美国的舞蹈者演出新起的美国编舞者的作品。后来薄有声名的尤金·洛林、路易·克里斯坦森和威廉·道勒，都有作品在维蒙特州边宁顿学院的首演节目，以及在该次的巡回演出中上演。

那年秋天，旅行团的人员再参加了大都会的芭蕾舞团，下一季中并没有再外出表演，直到一九三八年，上演节目中有了洛林的《扬基快船》和克里斯坦森的《加油站》以及其他几支芭蕾舞时才再度外出表演。那年旅行团在纽约的演出很成功，而在秋季中又演了后来在美国芭蕾舞剧中成为最受欢迎的作品，洛林的《皮雷小子》。

一九三九年，美国芭蕾舞团解散；次年，芭蕾旅行团也解散了。但是在一九四一那年，两队合组成美国芭蕾舞旅行团，应洛克斐勒之邀到拉丁美洲作友好访问。当时纳尔逊·洛克斐勒是美国国务院一个促进对拉丁美洲国家文化关系的机构的负责人。

这个芭蕾舞团集合了两团原有的许多节目，又增加了新的作品，在启程时间所准备的节目中包括了巴兰钦的《帝王芭蕾》、《巴洛可协奏曲》、《蝙蝠》、《游侠》、《小夜曲》和《阿波罗》，以及洛林、克里斯坦森、道勒等的作品，还有安东尼·杜德一出作品。美国芭蕾舞团和芭蕾旅行团在这次六个月的巡回演出完结后，就不再演出了。

但是，美国芭蕾舞学校一直在发展壮大，训练出来的舞蹈人才在好莱坞就业，或者参加其他芭蕾舞团，或者在百老汇演出，或者各自分属于小的组织之中。直至一九四六年，巴兰钦和冠斯坦因，才再度从事他们在十三年前想从事而后来中断了的创立美国芭蕾舞的工作。新的计划工作要创立"芭蕾舞协会"，宗旨在演出新作品，出版有关舞蹈的书刊，制作舞蹈电影及从事其他有关活动。演出只供会员欣赏。

一九四六年十一月，芭蕾舞协会推出了《着迷的婴儿》(拉维尔)，是歌剧幻想舞蹈，和《四情》(辛特密斯)，纯芭蕾舞作品，全由巴兰钦编舞。较后的演出有巴

兰钦的《转向力》(海依夫)和茂西.肯宁汉的《四季》(约翰.凯奇),以及两个歌剧,《灵煤》和《电话》。接着演出的有以芭蕾舞配合维多里奥.里依迪的音乐的作品《巴可斯和阿里爱尼的胜利》,以及巴兰钦为芭蕾舞协会编制的两则最佳的芭蕾舞作品《交响协奏曲》(莫札特)和《C调交响曲》(皮柴特)。

但是,对一般群众说来,芭蕾舞协会似乎略嫌新奇。同时它也难找到上演的地方。最后,在纽约市音乐戏剧中心作了一系列的演出之后,该中心的主持人们问冠斯坦因是否愿为协会觅取一个永久的上演之处,因此一九四八年时有了纽约市芭蕾舞团的成立。

第一个演出季节,该团紧跟着人材鼎盛的蒙地卡罗俄国芭蕾舞团的演出之后上演,观众不多,但很受欢迎。玛里亚.塔尔启夫原是俄国芭蕾舞团的单人舞蹈表演家,久已在芭蕾舞学生心目中留下很深刻的印象,一九四七年成为奥古斯达.梅伍德时代之后第一位在巴黎歌剧团中担任主角的美国芭蕾舞家。但当时塔尔启夫还不是最受欢迎的、一般都知道的名舞蹈家。

但在随后几年中,纽约市芭蕾舞团却成了世界上最主要的芭蕾舞团之一。巴兰钦担任艺术指导,提供了大部分的节目,以他不减的热忱和创造才能,创造了纯音乐芭蕾及戏剧化作品的长部芭蕾和简短明朗的短舞。曾在芭蕾舞团工作的杰乐美.鲁宾斯担任了一个时期的助理艺术指导,使演出节目中增加了有现代化主题,风格现代化而大部分很有戏剧性的芭蕾作品。

六十年代后期,鲁宾斯回来担任编舞工作,创造了表演萧邦(两支芭蕾舞)和巴哈的音乐的抽象芭蕾舞作品。舞蹈主角杰奎斯.迪安波伊斯以及团中另一位青年成员约翰.克里福特都获得了编舞的机会。不过演出的节目仍以巴兰钦的作品为主。

该团在纽约市中心演出的第一季中,只上演了十六场。二十年后,它在新表演地林肯中心纽约州剧场(一九六四年这所为舞蹈表演而设计的剧场落成开幕时,纽约市芭蕾舞团作开幕演出)场场客满,每年演出二十二周。

纽约市芭蕾舞团的团员们,大部分是美国芭蕾舞学校出来的学生;这情形现在仍旧不变。塔尔启夫任女主角多年,男舞蹈主角是安德烈.伊格列夫斯基。多年来

先后参加该团的明星有塔纳奎尔.列克拉奎、狄安娜.亚当斯、柏特里茜.华尔德、琴妮特.里德(他们现在都已退休)和美里莎.海登、阿里格拉.康特，多年来一直受巴兰钦照顾的苏珊.法莱尔、狄安波伊斯、阿瑟.迈启尔，和在音乐会、音乐剧以及电视中和他在自己的舞团中同样名重一时的爱德.维莱拉。

第三个美国芭蕾舞团体是芭蕾舞剧团，以一举成名的姿态，在美国芭蕾界出现。蒙地卡罗俄国芭蕾舞团是从外国来的，纽约市芭蕾舞团是从美国芭蕾舞学校以及其他地位渐告重要的芭蕾舞团体中发展形成的，而芭蕾舞剧团则并没有什么光辉的过去，即使有也在它一九四〇年首次的历史性上演前完全摒弃了(现在它名为美国芭蕾舞剧团)。

一九三七年，纽约米克海尔.莫特津的学校中的高班学生们组成了莫特津芭蕾舞团，从莫特津得意门生露茜亚.齐斯处得到不少经济协助。这个小团体渐渐扩大，团员中增加不少一流舞蹈名家，但是当时并不见任何迅速发展为第一流芭蕾舞团的迹象。

一九三九年夏天，芭蕾舞剧团组成，理查.柏里山特任团长，齐斯是组团时的指导力量。在令人难以置信的短短六个月中，组成了舞蹈团，排定了节目，在纽约洛克斐勒中心的纽约中心剧院(后来拆去了)中初演，相当轰动。

那天晚上开幕演出《林中仙子》，日后传为奇谈。全体演员训练到十全十美的程度，服装又鲜艳夺目，卡兰.孔勒德作单人舞蹈，在舞台上作对角线的跳跃飞舞，观众为之瞠目结舌，因为他们难以相信那高跃飞腾的舞者似乎只要跳两步就飞越过那样广大的空间。当然事实上这是办不到的，不过我们从此可以知道这种出色的飞舞予人多么美妙的印象。这是个欧洲的芭蕾舞，但也是一位美国的舞蹈家在把芭蕾舞中的大动作和健全的体操运动传统表达在芭蕾舞中。有人说林中仙子应该更窈窕些，同时欧洲人士也会对他们称之为美国"杂技"的动作提出问题，但是这位舞蹈家在这个芭蕾中把美国气息灌注到国际性的表现形式之中去。芭蕾舞剧团是美国风格的。

柏里山特和齐斯在最初几个演出季内把全团分成三个部分。安东.多林负责古典芭蕾，尤金.洛林负责美国芭蕾，安东尼.杜德负责英国芭蕾。他们三人都担任编舞工作，但是这雄心勃勃的舞蹈团还邀请了莫特津、彼尔姆、阿格尼斯.狄.米里、勃隆尼拉伐.妮英丝卡，英国的安德里.霍华德、马辛、福金等人编舞。似乎只有巴兰钦没有列入。

那年始演季中主要的舞蹈家有：柏特里茜亚·波曼、齐斯、孔勒德、尼娜·斯特罗迦诺娃、维奥拉·伊森、安娜·倍丽·里安、杜林、波尔姆、丹尼连安、休夫·莱格、友列克·沙贝列夫斯基、里昂·伐卡斯、米特里·罗曼诺夫、洛林、杜德等人。后来数季中阵容更为充实，在最初几年内先后参加的有阿丽西亚·马可娃、爱林娜·巴洛诺娃、娜娜·戈尔纳、罗斯拉·海托华、苏诺·奥沙托及其它来来去去的名家或者一流演出者。在这些人物之中也有不少前途如锦的新进，像诺拉·凯、杰乐美·鲁宾斯、约翰·克里沙、阿里茜亚·阿朗苏、瑞纳·赛特拉以及茂里尔·本特莱，日后是舞蹈界中有名的人物。

早期的年月并不好过。评论家和舞蹈学生们对芭蕾舞剧团的演出感到振奋，观众的反应也很热烈。但是，怎样才能有更多的观众。“芭蕾舞剧团”的意思如何呢？冠斯坦因发现大多数美国人认为芭蕾舞是俄国的东西，人们显然不能相信美国芭蕾舞会有什么重量的。后来，芭蕾舞剧团经过几个重要的演出季后，在演出者 S. 胡洛克的经营之下就采用“芭蕾舞剧团”为名，而以更大的字标明它是“俄国芭蕾舞中最杰出的舞团”作号召。令人恼怒是这个法门居然成功了，于是拥护美国芭蕾舞的人士们不得不承认推销纯美式的美国芭蕾，时机尚未成熟。

当然，事实上芭蕾舞剧团是以美国方式表演国际性的节目，但是在很多年内，大城市以外的人们始终以为它是俄国芭蕾舞，因此自以为出钱去看它是值得的。在中西部有位女士坚决声称她从来没有看过芭蕾舞剧团的演出，但是她谈的演出节目和人员，完全确实是芭蕾舞剧团演出的，只是她一定要说自己看的是“那家俄国芭蕾舞团”的演出。

后来，美国的公众发现芭蕾舞不一定非俄国不可，他们知道了它是一种国际的舞蹈形式，而美国人参加这种事业的积极程度不亚于其他任何国家，这才把“俄国的”字样取消了。

事实上，芭蕾舞剧团的节目虽然有一些俄国芭蕾舞中的代表作品，但绝非纯俄国式的。芭蕾舞剧团多年来发展了世界上任何芭蕾舞团所从来没有上演过的名目繁复的节目。它上演了一七六八年杜伯华尔创作的《防范不周的女人》，以及最古

老而仍旧存在的芭蕾舞，在它的古典组中则有《吉赛尔》、《天鹅湖》(一幕作品)、《曙光公主》(《睡美人》最后一幕)以及不同的古典的两舞步。

迪亚格列夫时代的代表作是福金的《林中仙子》和《格特鲁殊卡》，较后的节目中列入了福金、马辛及里启尼的创作。巴兰钦和多林的作品也有演出，但是最有力的一组则是演出英国的安东尼·杜德的作品。他的芭蕾舞作品有《紫丁香园》、《火柱》、《挽歌》、《暗光》、《罗密欧和朱丽叶》、《退流》、《选演》、《巴黎的裁判》，而诺拉·凯则因《火柱》中的演出一举成名。

但是，芭蕾舞剧团并不是完全由杜德的作品左右的。一九四四年，该团应允一位青年舞蹈者试编舞谱，他第一个作品立即轰动一时，而且成为持久的受欢迎的演出。它的名字叫作《没有幻想》。它的创作者是杰乐美·鲁宾斯。随后又推出了其他的鲁宾斯芭蕾作品，在他声名大盛和在百老汇演出中获得不少成功之前，创造了包括《相互作用》(为百老汇演出活报剧创造的第一个舞谱)和《传真》在内的不少作品。

爱葛妮丝·德·米儿也是芭蕾舞剧团予人深刻印象的美国组的创造力量。他的《驯牛赛会》被列入演出节目中，此外还有《三处女和魔鬼》、《追狐》、《秋川传奇》和《收获》。洛林的《皮雷小子》和迈克尔·济特的《登台!》也是美国编舞家编成的美式芭蕾舞。著名的法国舞蹈家琴恩·巴比丽到美国参加该团工作一个短暂时期中，又增加了一个现代法国芭蕾舞组。《青年和死亡》、《爱和他的爱》以及《夜间的姑娘们》等，使上演的节目增多。

在美国芭蕾舞剧团较后的年月中，一方面扶植提倡新的编舞家，一方面在节目中增加了长篇的古典作品。这包括了四幕巨作《天鹅湖》，由英国皇家芭蕾舞团的大卫·白莱亚演出，许多评论家认为它是贝蒂巴——伊凡诺夫——柴可夫斯基的古典作品的最佳演出。白莱亚还为该团演出了新的《吉赛尔》，同时把《歌碧丽亚》重新恢复了三幕演出。鲁宾斯为该团创造了斯特拉文斯基的《婚礼》的新编订演出，同时又有新的编舞家出现，其中有迈克尔·史摩因，他第一出芭蕾作品是《浦尔西尼拉变曲》。还有伊里奥特·费尔德，他的《前兆》(一九六七年)使评者认为他是杰乐美·鲁宾斯以来最杰出的编舞家。

(一九六八年，费尔德自组舞团，名为美国芭蕾舞队立即成为布鲁克林音乐院的芭蕾舞团，演出节目中有些不是费尔德的作品，但大多数的芭蕾舞是这位有时同时在编制四个芭蕾舞的多产青年的作品。)

在凯退休后，阿朗苏回到故国古巴了，美国芭蕾舞团中的土生和外来的明星中，有东尼·蓝德和从丹麦来的爱立克·勃隆，义大利来的卡拉·法拉茜，俄国来的娜塔丽亚·玛卡洛娃(玛卡洛娃本来是列宁格勒的马英斯基芭蕾舞团团员，后来加入基洛夫芭蕾舞团，一九七〇年秋天苏联芭蕾舞团在伦敦上演时她脱离投向西方国家，选定芭蕾舞团为她的新舞团)，匈牙利来的伊凡·纳琪(也是逃亡者)以及鲁伯·塞拉诺、辛茜娅·葛里戈雷、罗伊斯·法南迪兹、布鲁斯·马克斯(转跳芭蕾的现代舞蹈家)、泰德·济维特、伊丽诺·迪安托诺，接凯演出地位的沙丽·威尔逊、费尔德(一九六八年离去)、斯摩因和很多其他人。

纽约市芭蕾舞团编舞的重心，当然是巴兰钦的作品。他也提供了不少长部作品，以很受欢迎的《胡桃钳》为始，接着下来有《唐·吉柯德》、《仲夏夜之梦》及《宝石》。他和斯特拉文斯基长久的合作，终于创造了本世纪中最佳的短芭蕾舞作品《阿贡》(一九五七年)。这位被誉为二十世纪编舞天才的人，还供应了不少其他作品，都以他那种无比的形式铸成：把音乐的形成、状态、节奏和动力扩展到动作之中去。

除了纽约市芭蕾舞团、美国芭蕾舞剧团和美国芭蕾舞团之外，在六十年代中期美国还有两个重要的芭蕾舞团，一个是由编舞家、教师、导演劳拔·杰法莱领导的，另一个是由一个富有的艺术爱好人士里贝卡·哈克奈斯主办的。杰法莱是位成功的舞蹈家，在一九五四年成立了他第一个舞团。一九六二年里贝卡·哈克奈斯基金会开始协助杰法莱舞团，但这种合作在一九六四年时结束。经过一



二十世纪中最佳芭蕾舞短剧(阿贡)。作曲：伊葛斯·特拉文斯基，编舞：乔治·巴兰钦，表演者：阿瑟·米契尔、阿丽格拉·肯特。

(玛莎斯伍普提供)

年的改组工作后，杰法莱芭蕾舞团在一九六六年时再行组成，称为市中心杰法莱芭蕾舞，是纽约市中心的常驻舞团。它的助理导演兼主任编舞家吉拉德·亚宾诺创造了一系列普遍受欢迎的芭蕾舞作品《维伐尔迪万岁》《奥林匹克》、《三圣》(摇摆音乐芭蕾舞)、《海影》、《小丑》及其它成功的作品。

哈克奈斯夫人的基金会停止支援杰法莱时，她保有一些和主要舞蹈家订定的合约，因此在一九六四年组织了哈克奈斯芭蕾舞团。这个新舞团后来成了世界上数一数二的芭蕾舞团，演出节目包括不少现代风格的伟大作品，其中有诺曼·华尔格、白里安·麦唐纳、阿尔文·艾利、约翰·勃特勒、司徒特·霍斯、阿格尼斯·狄·米丽、乔治·斯基平(该团的第一位导演)的芭蕾作品。一九六五年，哈克奈斯芭蕾艺术之家在纽约市成立。后来，这一学校中受过训练的人们组成一个团体叫作哈克奈斯青年舞蹈团。一九六九年，哈格奈斯夫人解散了十分成功的哈克奈斯芭蕾舞团，全力支援青年舞蹈团，改名为哈克奈斯芭蕾舞团。

较早期间，凯塞琳·里德费尔特于一九三五年创立了费城芭蕾舞团，由她任主角兼编舞主任。该团虽经首次在美(一九三七年)演出全部的《睡美人》，但是它在美国以及有一季在伦敦演出中最受欢迎的是像《仓中之舞》和《终点站》之类的现代芭蕾舞。里德费尔特积极从事编舞、舞蹈、导演和美国的芭蕾舞促进工作达五年之后，转而在水上表演方面发挥自己的才能，直到她去世前，一直在创造冰上芭蕾舞。

要完全记录下露丝·贝琪在美国舞蹈界中各种活动，至少要写成一本厚书，因为她悠久的舞蹈生涯，使她对各种舞蹈上的往来、经历和成就，都有所参与。她一个短时期中曾在巴芙洛娃及迪亚格列夫的团体中演出。她后来转跳现代舞，有两个演出季中是哈罗德·克里奥兹堡的舞伴。她又是阿道尔夫·波尔姆芭蕾舞团的一员。她曾以单人表演者身份作巡回演出，她曾作过几个舞蹈团的团长。她参加过联邦戏剧工作计划，并且是一位多产的编舞作家，为她自己的舞团及美国国内外的歌剧团及芭蕾舞团编舞。

如果只读她在美国芭蕾舞方面的成就，我们会注意到她在一九三七年和本特莱·史东合组的贝琪—史东芭蕾舞团。贝琪以芝加哥为大本营，三十多年来一直是芝加哥的芭蕾舞界主将和很多芝加哥歌剧的编舞家。贝琪和史东在歌剧芭蕾舞季节过去后，领队巡回演出，使各大小城市都能看到现代芭蕾舞节目的演出。

贝琪和史东创造了很成功的《法兰基和约翰》，后来成了蒙地卡罗俄国芭蕾舞团上演的节目，还有从歌剧《卡门》中改编成的《手枪和响板》。贝琪受到歌剧启

发而创作的芭蕾舞中还有《复仇》(伊利.特洛伐都尔)和《风流寡妇》，前者由香榭芭蕾舞团在巴黎演出，后者由伦敦节日芭蕾舞团演出。

《钟声》、《皮雷礼拜天》还有其他长短不一的芭蕾舞创作，都是贝琪个人的庞大演出的节目。贝琪的芭蕾舞作品并非完全美好的；有的十分平庸，有的简直不佳，有的富于挑战性。但是她那不凡的事业中，想象力，创造力，大胆和生气，始终有特色；而在半世纪以上的时期中，她始终是美国舞蹈界一位重要人物。

在美国西部，地方性的芭蕾舞在旧金山最为成功。一九三三年在纽约是芭蕾舞的关键之年，在旧金山也是一样。那年，由阿尔道夫.波尔姆主持的旧金山歌剧芭蕾舞团成立了，附设的歌剧芭蕾舞学校也告开学。

波尔姆担任该团在旧金山歌剧院演出时的主角和编舞家，兼任学校主任，历三季之久。一九三六年，舍奇.奥克兰斯基接替他的职位，同来的男舞蹈主角是威廉.克里斯坦森。两年后，在一九三八年时，威廉成了团长，以舞蹈闻名的克里斯坦森家族得到了一个新天地。一九四〇年，哈乐德到旧金山参加兄弟的工作。一九四八年，路易放弃了在巴兰钦一冠斯坦因芭蕾舞事业中的各种活动，到旧金山使克里斯坦森一门三杰都崭露头角。

在威廉主持下，像《歌碧丽亚》、《天鹅湖》和《胡桃钳》之类的古典作品先后上演。路易到后，又推出了《加油站》、《为了爱情》(都是纽约市芭蕾舞团上演的受欢迎的节目)，后来又先后增加了《美人和牧羊人》、《贪心人》以及其他的芭蕾舞节目。旧金山芭蕾舞团和纽约市芭蕾舞团有一个交换计划，因而也能上演一些巴兰钦的作品，使演出节目更加丰富。

在路易和哈乐德.克里斯坦森两兄弟(威廉于一九五一年离去，担任犹他大学芭蕾舞系主任)的主持之下，旧金山芭蕾舞团成了美国主要的舞团之一。它根除了地方色彩，成了全国和国际闻名的舞蹈团。在美国国务院的赞助下，作世界巡回演出在五十年代非常活跃。

在美国还有其他地方性的芭蕾舞中心，将来也会存在的；但费城、芝加哥和旧金山却有在纽约以外的地方建立起美国的芭蕾舞的声誉，而且艺术水平之高，是人们难以想象的，因为在草创的年月中，芭蕾舞的物质基础(特别是人才方面)单薄，人们不能相信它可以长足发展的。

美国芭蕾舞的创造不是轻易的，但是这个美国舞台表演艺术中的新生儿却能茁壮成长。它成长时，吸收了为它接生和培养它的人士们的特性。它的祖先是欧洲的——从义大利、法国、斯堪的纳维亚和俄国来的芭蕾舞创造者们——但是它终于采取了一个新世界所具有的特殊的动作节奏、腔调和色彩。在建造美国的芭蕾舞的过程中，创造具有美国主题的芭蕾舞，只是全部工作的一部分；另一部分是编舞家的发展，他们本能地在他们所创作的任何作品中采用了美国的语言，再有一部分是训练美国的舞蹈家。

因为美国芭蕾的成长中最主要的是演出，而芭蕾舞的演出，虽然要绝对正确遵守已经确立了的技术，仍要能反映出美国所特有的速度、体积、幽默、广阔、勇气、精力、友好和体育运动精神。美国即使不改变一步，在跳《林中仙子》时也和英国人大不相同。其他传统芭蕾舞由美国人演出时，也会有新的色彩和新的价值。这并不是说美国的舞蹈者会比其他国家的演出更好，这只是说芭蕾舞是所有国家分享的形成，而每一个国家都有权利和义务来扩展芭蕾舞的境界。美国回应了这样的号召。

第十四章 地区芭蕾舞运动

地区芭蕾舞运动在美国不仅新颖，而且独特。本世纪二十年代后期，美国各个社区早有成立市民芭蕾舞团的趋势。而且这些舞团一直是由当地芭蕾舞学校学生组成的业余舞团。有个时期，美国刚开始对芭蕾舞发生兴趣，这类团体在地方上演出，也有联系"市民"将舞蹈学生的进度告诉家长和近邻、亲戚朋友的作用。

因此，舞蹈批评家和《舞蹈新闻》发行人阿那托尔·丘载在参加加拿大的芭蕾舞节后留下了深刻的印象。他想：为什么美国不也依样画葫芦，每年以地区做单位，在全国举行一次活动呢。他把这个主意告诉阿特兰大市民芭蕾舞团的主持人多乐菲·阿历珊达；阿特兰大市民芭蕾舞团是美国历来最悠久的市民芭蕾舞团，一九二九年成立时，叫作多乐菲·阿历珊达演奏团。因此一九五五年，地区芭蕾舞运动便从此展开，参加这个芭蕾舞节的一共有五个舞团。因为成绩非常令人满意，所以下一年便成立东南区芭蕾舞节联合会。一九五八年又成立了东北区芭蕾舞节联合会，一九六三年，第三个西南区芭蕾舞节联合会成立，第四个西岸太平洋区芭蕾舞节联合会，则在一九六六年成立。一九五五年，第一届芭蕾舞节只有五个舞团参加；十五年后，参加东南区芭蕾舞节的舞团比当初的数目超出五倍。

一九七一年，美国有将近一百个地区性芭蕾舞团，另外还有两百多个没有加入联会的市民芭蕾舞团和地方芭蕾舞团。地区性芭蕾舞团必须具备下列条件：隶属四个分区芭蕾舞节联合会之一；是一个非牟利事业；公开演出时收门票；由业余艺员组成，尽管有几个舞蹈家可能具备专业才能，甚至邀请专业舞蹈家客串演出。

曾经有几个地区性芭蕾舞团得到基金会和政府方面的资助，转为专业芭蕾舞团。这里有两个例子：其一是如 E.维珍妮亚·威廉丝领导的波士顿市民芭蕾舞团，因为得到福特基金会赞助，能够全年付薪，聘请主要舞蹈家和支付大规模排练节目的费用；其二是巴巴拉·韦丝贝格的威尔克斯—巴尔学生舞团，也是得到福特基金会资助，摆脱了地区性地位，迁到费城，成为新的费城芭蕾舞团，从全国各地和其他方面搜罗舞蹈家。

地区性芭蕾舞团和专业芭蕾舞团的分别，可以华盛顿的两个舞团来说明。第一个是玛莉·戴伊领导的华盛顿芭蕾舞团，这是由戴伊小姐的舞蹈学校学生组成的一个一流水准的地区性芭蕾舞团，有时邀请艺术家客串。另一个是弗瑞德力克·佛兰克林主持的国家芭蕾舞团，全由专业舞蹈家组成，其中有些更有国际声望。佛兰克林的舞团，除在华盛顿演出，也在美国各地和外国演出。

经由联合会和一年一度的芭蕾舞节，地区性芭蕾舞团在能力范围之内，和专业舞团一争雄长。本来可能闭塞的地方舞团，在芭蕾舞节上，得知邻近地区舞团的动态，也可以细心琢磨各种风格和技巧，剧目和编舞的发展。虽然彼此对立竞争，但教师和学生都能互相切磋，不管他们经由自身表现，还是带有羡慕的眼光。由于地区性芭蕾舞运动，美国芭蕾舞的教法、演出、品味和成就的标准都大大提高。

地区性芭蕾舞运动刺激各社区对当地的芭蕾舞团给予更大的支援。一个芭蕾舞团在全国或邻近地区的芭蕾舞节上演成功后，回到故乡，人人引以为荣，其之神雄威武和运动队凯旋差不多。另一方面，芭蕾舞节促使地区性芭蕾舞团到全国或别的地区来一次旅行，让年青的演员，主要是少年人，有大量显示本领和磨炼技巧的机会。

参加一年一度芭蕾舞节的舞团和剧目，并不是由舞团本身和团长决定，而是由外界一些叫做“遴选委员”的舞蹈专家挑选。这些遴选委员和任何舞蹈团社都没有关

系，他们只是开支费用，担当这个吃力任务。一个地区的遴选委员，要在一年期内，旅行该地区每一个有地区性的芭蕾舞团的城市，视察上课、排练、预演和演出的情形。例如一位全国的遴选委员爱丽丝·冰格罕，她以前写过舞蹈评论，做过一本舞蹈刊物的助理编辑，就在一次行程紧凑的旅行中，去过二十二个城市，替数达五十个芭蕾舞团写了报告。

每个地区可以挑选不是本区的遴选委员，但多是根据全国分区芭蕾舞总会提供的推荐名单选出，该会是一个由各区代表和有丰富舞蹈经验，如芭蕾舞评论作者、批评家、编辑和教育家等全国舞蹈界著名人士组成的高级委员会。有时，一个地区会邀请一个拥有几个地区委员资格的人做他们的遴选委员。例如，亚特兰大市民芭蕾舞团团团长罗勃·巴纳特，虽然不能替东南区做遴选委员，但他能够担任本区外其他地区的遴选委员。这个方法，好处是让一个对地区性芭蕾舞活动有丰富经验的人，来做遴选委员，对别的地区的舞团不存偏见。

在编舞方面，地区性芭蕾舞团的剧目，对精益求精的表演，增添了创意。今天，在本地和在竞争激烈的芭蕾舞节上演出的节目，比千篇一律的古典芭蕾剧目多得多。诚然，几乎每个舞团都有专为耶诞节期间演出的《胡桃钳》，这是一个常备的芭蕾舞节目；还有《天鹅湖》或《睡美人》的片断，或者整套《林中仙子》；但新的芭蕾舞，有些主题甚至是地区性的，由舞团团长，有创作意念的学生编舞设计。或者一个外来的专业舞蹈家，把以前演出成功的芭蕾舞搬过来，甚至特别为这个地区芭蕾舞团，设计新的芭蕾舞。

地区性芭蕾舞最重要的一面，除了提高技术，演出和编舞的标准外，也许是促使美国芭蕾舞在各地发展。从殖民地时期开始，芭蕾舞一直集中在少数几个城市，就算国界伸展到西岸后，纽约、芝加哥、旧金山仍然是芭蕾舞的重镇，纽约更是核心地带。纽约市不仅是美国而且是世界舞蹈的中心。但地区性芭蕾舞，却使美国的主要社区，对芭蕾舞由接受而热衷，甚至深深爱好了。

还有一个特别好处，地区性的主题和编舞的发展，即使创作不以大城市为依归，或只局限于城市中个人的想象，而以一个地区的传统、传说、民间音乐和风俗习

惯做题材。因此，在不断开创一个代表美国整体而非局部风土人情的芭蕾舞团工作上，地区性芭蕾舞的助力是难以估计的。

第十五章 外来的芭蕾舞

第二次世界大战以后的几十年来，美国的芭蕾舞包罗万象。战争限制了国际旅行，使美国芭蕾舞得以在本土根深蒂固，发掘了本身的芭蕾舞明星，培养了本身的编舞家，使在战争压力下寻求解脱的群众相信芭蕾舞可供娱乐，也可以有艺术上的满足。

战后，各种舞蹈开始引介到美国，美国的舞蹈团体也准备和外来的优秀舞团一争雄长，但美国人的闭塞和土里土气，私心总以为外来的艺术比土生土长的好，常常弄得本末倒置。

一九四九年，英国萨德勒的韦尔斯芭蕾舞团头一次来到美国，引起了热烈反应。以前从来不看芭蕾舞演出的人，也赶往买票去看这个宣传得震天价响的舞团，连有人说美国芭蕾舞团和纽约市芭蕾舞团虽然不一样，但是足以媲美时，他们都不肯相信。事实上，有些全国性的杂志，编辑部里连舞蹈专家都没有，也竟信口开河，说萨德勒的韦尔斯芭蕾舞团是世界上最伟大的芭蕾舞团，这也是真够荒唐的了。

反过来说，诸如"没有了玛歌·芳婷和《睡美人》，他们还有什么可看呢。"一类问题，也一样言过其实。萨德勒的韦尔斯芭蕾舞团头一次和以后数度重来，在在证明该团是世界上伟大的芭蕾舞团之一。芳婷无疑是这个舞团最灿烂明星、名符其实的芭蕾舞女主角；全本《睡美人》的演出，品味和审美眼光，无疑非常特出。可是这个舞团还有许多其他的优点。他们有妮内特·德·华尔瓦夫人坚定严明的指导，弗烈德里克·爱许顿编的新舞，虽然男性舞员弱了一点，也有一些独当一面的舞蹈家。

一九五六年，英女皇伊莉莎白二世敕封这个舞团为皇家芭蕾舞团，一九六二年爱许顿获女皇颁授爵士衔，第二年，他继妮内特夫人成为皇家芭蕾舞团的团长，他一直担任此职。直至一九七〇年辞职，这才全力从事编辑工作。

皇家芭蕾舞团在美国头一次演出，使我们得以欣赏玛歌·芳婷完美无暇的舞艺，摩拉·丝拉初次投效的精采表演，娜迪亚·内丽娜和罗维娜·杰克逊过人的才华，可爱的施维拉娜·贝丽奥索娃的丰姿绝艺，柏美拉·梅的哑剧才能，贝丽儿·葛雷历久弥新的品质，和与迈可·索姆斯、布赖恩·肖、戴维·布莱尔、菲利普·查特菲尔德一同表演的一些男舞蹈家。

玛歌·芳婷以后一直是这个舞蹈团的首席芭蕾舞女主角。她后来找到一位新舞伴，苏联基罗夫芭蕾舞团的出色舞蹈家鲁多夫·纽雷耶夫。一九六一年鲁多夫投奔西方，翌年便加入了皇家芭蕾舞团。这个舞团其他重要的舞蹈家，还有安团内特·施布丽、梅儿·柏克、安·珍纳、安东尼·多维尔和阿历山大·格伦。

节目方面，皇家芭蕾舞团不止演《睡美人》，还有像《天鹅湖》(全本四幕)、《吉赛尔》、《歌碧丽亚》以及爱许顿重新处理的全本《雪儿薇亚》、相当沈闷的《林中仙子》和尽量仿效福金的《初演》、堂皇华丽的《火鸟》等经典作品。在现代芭蕾舞方面，尽是爱许顿的作品。他那不太讨人欢喜的全本《灰姑娘》、风趣的《外表》、令人难忘的《达夫尼斯与克罗伊》、优雅的《献给女皇》(加冕礼芭蕾舞)、非故事性的《芭蕾舞场面》、滑稽的《婚礼花球》和一大堆后期作品，其中有《第一号和第二号单调》、《梦》、《玛葛丽特与阿曼达》、《水中仙》、《谜的变奏》、《爵士舞历法》和其他芭蕾舞。此外有肯尼斯·马克米伦的《罗密欧与朱丽叶》，加上重新排演的和全部由爱许顿编新舞，利用原来音乐，经过修订后的《风流女儿》。还有纽雷耶夫替皇家芭蕾舞团重演的独幕剧《巴耶德尔》和以《雷蒙达》变化出来的舞蹈。

皇家芭蕾舞团来到美国，使美国芭蕾舞观众大开眼界。他们演出的风格，似乎发源于芭蕾舞的浪漫时期，比美国的芭蕾舞较为抒情。结构上的节奏较为散漫，但音节极富乐性。姿态动作不太强而有力，也不太注重动作本身的戏剧性。当然，技巧的水准很高。皇家芭蕾舞团的演出和美国舞团演出不同的地方是在风格、处理、舞台，自然也还有编舞的偏好。

对美国舞蹈有所贡献的，是巴黎歌剧院芭蕾舞团，该团在一九四八年到纽约作过短暂的表演。可惜，留下的印象并不太好。纽约市政礼堂虽说不是一个习惯在大

戏院、复杂的舞台设备和优雅气氛里演出的舞团所公认的理想演出场所，不过，这个历史悠久的舞团也缺少叫人热烈捧场的地方，因为编出来的大部分舞蹈看来单薄无力，虽然有个别节目不乏精采的表演，尤以叶薇特·索维蕾为最，可是总的效果似乎不大讲究，缺少整体感，而作为一个法国舞团，居然有些舞员的台型舞步不够漂亮，未免令人吃惊。

较能代表法国人的活力和想象、有较好表现的是由罗兰·柏提领导的巴黎芭蕾舞团。这个团有两个够号召力的舞蹈家雷妮·尚美儿和歌蕾特·玛桑。这个完美的现代舞团对传统芭蕾舞的贡献甚少，有些人觉得他们演出的节目，歌舞喜剧的成分比芭蕾舞较多，同时侧重舞蹈中的戏剧成分。他们的主要作品是柏提由《卡门》改编的芭蕾舞，他对这个热情洋溢的奇情故事加以性的渲染。

丹麦皇家芭蕾舞团的舞蹈家替美国舞台带来另一种不同的芭蕾舞风格。由于丹麦的舞蹈传统有两百多年，演出的节目又以十九世纪的奥古斯特·布农维业的作品为主，这些丹麦人给我们看到一种特别侧重空中动作的芭蕾舞形式，一种蹦蹦跳跳的芭蕾舞观念。动作的连续，和俄、法、英、美编舞家创作的形式完全不同(虽然步法本身还是一样)。由于他们是一个古典芭蕾舞团，他们演出《天鹅湖》、《歌碧丽亚》(他们自身的形式)和类似的古典作品但他们也会因演出一世纪前布农维业的芭蕾舞，像《拿坡里》、《仙女》(从塔里奥尼伟大的原作衍变出来)和有关丹麦民间传说的舞蹈作品。

加拿大的三个舞团——加拿大国家芭蕾舞团、加拿大大芭蕾舞团(起初是一个电视台舞团)和温尼柏皇家芭蕾舞团，也把他们的芭蕾舞带过世界上最友善的国界，提醒美国人：新大陆的芭蕾舞并不是由美国垄断。彼此之间的竞争也许很尖锐，实际上却能互补不足。

国家芭蕾舞团侧重古典舞蹈，标准节目。他们演出的节目中，有演一整晚的《天鹅湖》和四幕长的《胡桃钳》，也有《歌碧丽亚》和《林中仙子》。不过，他们也没有忽略当代作品，这个舞团也会演出杜德的《紫丁香园》、《忧伤的哀歌》和团长西丽亚·法兰卡编的芭蕾舞。

另一方面，温尼柏皇家芭蕾舞团却以现代作品为主，其中许多以加拿大做主题，或者由加拿大人创作。这个舞团逐渐获得国际地位，不只在美国，在莫斯科、巴黎和世界其他首都，也都博得彩声。

三个舞团每年都得到加拿大政府的赞助，替他们支付演出新芭蕾舞和其他的费用。

伦敦艺术节芭蕾舞团在美国演出期间，显示了这个舞团成员的国籍复杂。他们的团长是安东·多林，由塔玛拉·杜玛洛娃(当初所谓"儿童芭蕾舞女主角"中的一个)和娜塔丽·克拉索芙丝卡、法国人维奥蕾特·薇迪和英国人约翰·吉尔平坦纲演出，前两位是美国观众熟悉的舞蹈家。他们演出的节目，包括十九世纪的《爱丝梅拉儿德》，到一小部分布农维业的《拿破里》，到像《天鹅湖》和《雪赫蕾莎德》这样的经典，以至新音乐和新作品。在多林精明练达的管理下，一切都井井有条，步调快捷，舞台效果又高。后来，这个团的芭蕾舞男主角吉尔平继任团长。又以经典作品和舞蹈艺员的客串来号召。要配合杜玛洛娃的演出，几乎是不可能，因为她总是我行我素，跳起舞来满身是劲，总是演得过火，很少理会舞台上的旁人，也很少理会她本人所属舞团的风格。

一九四四年，德·库华侯爵大芭蕾舞团，由侯爵本人在美国敕立为国际芭蕾舞团，由于他们很少在美国演出，更像是一个欧洲舞团。美国人罗塞拉·海桃亚和玛佐丽·托儿芝芙两人，有段时期都当过这个舞团的首席芭蕾舞女主角。他们的编舞家中，有布洛妮丝拉娃·妮英丝卡、玛辛和乔治·斯基平。纽雷耶夫投奔西方的时候，也在这个舞团跳过舞。一九六一年侯爵逝世，同年侯爵夫人便把这个舞团解散了。

美国人除了在电影上，头一次看到苏联舞蹈家的演出是在一九五八年，摩塞耶夫舞蹈团从莫斯科初次来美国巡回演出的那一回。这个舞团简直轰动了整个美国，入场券销售一空，而且口碑载道。演出的素材，土风舞成分比芭蕾舞要多，但在舞团团长兼创办人伊戈·摩塞耶夫的指导下，苏联各共和国和地区的舞蹈得以共冶一炉，精彩的舞蹈，充满地区色彩的服饰，舞蹈和音乐形式又诸多变化，使美国观众获睹前所未有的壮观场面。

摩塞耶夫舞蹈团前后数次到美国表演，不断吸引了大量观众，激发了美国研究土风舞的中心，研究俄罗斯、白俄罗斯、乌克兰和其他土风舞形式。这个舞团在美国大获成功，也促使美国人对土风舞作进一步的探讨。甚至美国国务院也询问一

些舞蹈专家，能否成立一个相当于摩塞耶夫舞蹈团的美国舞团。美国用土风舞素材编芭蕾舞的首席编舞家爱葛妮丝·德·米儿，早在摩塞耶夫舞蹈团来美国之前，已计划组织一个以美国土风舞为主的美国舞团。这个计划要实现，需要的只是基金，因为德·米儿坚持要研究得精密，要和土风舞专家仔细商议，订立训练计划，延长排练时间，经费数目自然很大。伯琦·曼主持的美国土风芭蕾舞团，用她本人改编的美国土风舞，竭力填补了这片空白。摩塞耶夫舞蹈团也推动了经常演出的芭蕾舞节目对美国土风舞题材的新兴趣，美国芭蕾剧团演出德·米儿的《山风》便是一例。

一九五九年，传闻和期待已久的波尔肖芭蕾舞团，从莫斯科到美国演出。不管是帝俄时期还是现阶段的苏联，这是美国人有史以来第一次在本土看见一个官方的俄国芭蕾舞团(迪亚格列夫的芭蕾舞团是由帝国芭蕾舞团一群艺术家组成的一个私人团体)。波尔肖芭蕾舞团的声势浩大，好奇心驱使数以万计的人来看他们的演出，一看再看。他们演出的风格奇谲有力。一个结实的男人把一个女人托举到头上的这种单臂举，和男人在最后一刹那抓住直扑的女人的这种空中急接，美国男性舞员做起来会喘不过气。而这次来美的俄国人，粗实壮大，有人把他们比做货车司机。不过指导方面的人一定从美国芭蕾舞风格中得到暗示，因此其后几次来美，已换了一群瘦小的男性舞员，但仍然很强壮。

几乎变成传说人物的嘉丽娜·乌兰诺娃，人称"世界的奇迹"，在波尔肖芭蕾舞团头次来美的时候，她在利厄尼达·莱夫罗夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》(普罗可夫耶夫配乐)中演十来岁的女主角，虽然她已经五十岁，却博得全场赞美。她演的电影，早已博得美国热爱芭蕾舞的人的赞美，看见她真人演朱丽叶和《吉赛尔》，更令所有舞蹈观众念念不忘，衷心爱慕。另一个受人欢迎的舞蹈明星，是狂放的玛雅·普丽赛芝卡姬，她灵活动人，乌兰诺娃则温柔文静。她的凌空跳，足尖几可碰到头部的空中倒踢，迷人的微笑，强烈的个性，使她成为世界上最受欢迎的芭蕾舞女主角之一，在美国尤其受欢迎。

波尔肖芭蕾舞团和摩塞耶夫舞蹈团一样，马上给美国舞蹈界留下了影响。每个美国男舞蹈艺员都希望模仿俄国男舞蹈艺员的本领。大多数人发觉，一旦知道了

窍门后，托举的动作并不太难，而编舞家开始把空中急接和托举这种技艺加进他们的新作品中。"波尔肖托举"也就成了一个美国舞蹈术语。

俄国人和美国人相互观摩，彼此都有好处，俄国人在美国和俄国看过了美国芭蕾舞团，知道在编舞方面他们落后了半个世纪。乌兰诺娃本人，则既敬爱又害怕，建议在莫斯科成立一个芭蕾工作坊。等她在第一次访问后，这个工作坊在编舞方面显然有新的进展。

波尔肖芭蕾舞团演出的节目，包括标准的经典作品，其中有《天鹅湖》、《吉赛尔》，加上《罗密欧》、《巴耶德卡》(即《巴耶德雷》)和许多双人舞、花式表演等短舞，这些短舞在过场换景时以娱观众，很能叫好。乌兰诺娃和普丽赛芝卡娅都以演巴芙洛娃和福金合编的单人舞《垂死的天鹅》风靡了美国观众。乌兰诺娃姿态优美，得未曾有，而普丽赛芝卡娅双臂舒放自如，人家都相信她受过东印度舞蹈的训练。

波尔肖芭蕾舞团之后，来了列宁格勒的基罗夫芭蕾舞团(前马英斯基芭蕾舞剧团)。这个舞团不像波尔肖芭蕾舞团包罗万象，而以最纯粹精练的古典作品为长。这两个舞团在俄国彼此轻视。美国的芭蕾舞风格，因为和马英斯基芭蕾舞剧团大有渊源，美国人看基罗夫芭蕾舞团的演出就颇有兴味，出身马英斯基芭蕾舞剧团的有涅金斯基、卡莎维娜、巴芙洛娃、巴兰钦、达妮洛娃和其他许多舞蹈名角。这些名角中，以阿拉.西佐娃和她的丈夫尤里.索罗维叶夫和前面提过的、一九七〇年投奔西方的娜塔丽亚.玛卡洛娃最受欢迎。

近五十年来，第一位一流义大利芭蕾舞女主角，是米兰史卡拉歌剧院的卡拉.弗拉齐，但她在许多国家以客串舞蹈艺员身份演出过。她曾经替美国芭蕾舞剧团演出，以和艾克.布鲁恩合演的《吉赛尔》(曾经拍成长篇电影，弗拉齐、布鲁恩、东尼.兰达和布鲁斯.马克斯主演)及《仙女》而著名。一流的义大利男主角，有摩里斯.贝扎特的二十世纪芭蕾舞团里的保罗.波托鲁兹，他是国际芭蕾舞界有声望的少数义大利人之一。

到美国来演出的其他外国芭蕾舞团，主要包括兰伯特芭蕾舞团；演当代题材，有些还有争论性的节目而著名的西方芭蕾舞剧团；也以演当代作品著名，但同时注重古典风格芭蕾舞和现代舞蹈的荷兰舞蹈剧团；不属于芭蕾舞，但有强烈舞台效果，同时运用姿势，随意所之的现代动作，奇思妙想都非常新进的波兰哑剧团；

从以色列来的现代舞蹈团体，以演出玛莎·葛蓝姆、安娜·索科洛、杰乐美·鲁宾斯、诺曼·窝尔克和以色列年青编舞家作品见称的贝谢瓦舞蹈团。

史图嘉特芭蕾舞团是世界上最著名的舞团，主持人是很有才华的舞蹈编导，英国人约翰·克兰科，主演者是巴西的玛莎·海德和加州萨克拉门多的理察·克拉根。克兰科的长篇芭蕾舞：《罗密欧与朱丽叶》、《尤金·奥涅金》和刺激热闹的芭蕾舞喜剧《驯悍记》，都出类拔萃。

近年来，芭蕾舞的故乡意大利，除了像弗拉芝这类个别的一流意大利舞蹈家，没有出过什么出色的芭蕾舞团，倒是和芭蕾舞传统疏远后进的澳洲，却派来了澳洲芭蕾舞团，而从小小的比利时，也来了一个名称别致(二十世纪芭蕾舞团)、团员(也包括比利时以外舞员，其中有美国人)活力充沛的舞团，由一位特殊的团长摩里斯·贝托特领导。他编的舞蹈，从男天鹅演的《天鹅湖》这样的前卫作品，到贝多芬的第九交响乐。

每个热爱芭蕾舞的美国人，对外国来的舞蹈家和舞蹈，都有他本人难忘的印象，这会是怎么样的印象呢。对老一辈的人来说，可能是《巴黎人的欢乐》里阿历珊达·拉达妮洛娃和弗雷德里克·弗兰克林跳华尔兹舞的轻快步法；或者同一支芭蕾舞里，演滑稽的秘鲁人的马仙；或《吉赛尔》里，演轻松的女佣的玛科娃；也可能是《睡美人》里，演奥罗拉公主的玛歌·芳婷天真的微笑和叹为观止的足尖平衡；纽雷耶夫的元气淋漓的动作表情；布鲁恩的优雅；奔跳如飞，火箭穿空式的表演的普丽赛芝卡娅；《灰姑娘》里，演一对又笨又丑姐妹的弗雷德里克·爱许顿爵士和罗勃·海尔普曼爵士；《拿坡里》里，六个向观众前跃的丹麦男舞员；寇特·约斯的《绿色的桌子》里，一群挥动拳头准备作战，戴着面罩的愚蠢的外交家；《少年和死亡》里，在肮脏的环境下仍然沈迷于巴赫纯净的音乐中的尚·巴比莱；基罗夫芭蕾舞团演出的完美无瑕的《巴耶德卡》里穿白衣女郎用迎风展翅式，一个连接一个跟着出场，直至充满整个舞台；或者纽约的大都会歌剧院(一九七〇年)，为了纪念皇家芭蕾舞团团长弗雷德里克·爱许顿爵士的退休的令人感动的场面，这个大舞团的全体舞蹈明星和团员，从爱许顿本人的一些作品，或者自己喜欢的作品中，跳一个片段。

每个人都有他本人珍惜的印象，但全体国民可以看出美国各地的戏院，怎么接待世界各地来的芭蕾舞和现代舞蹈团；看出起初只是少数几个人互相欣赏的艺术输入，怎么发展成一种艺术和娱乐，引起数以百万的美国人的兴趣和热心。

第十六章 民族舞蹈

西班牙舞蹈的华美明快；印度古典舞蹈的体态优雅，寄意遥深；日本舞蹈的诗意动作和许多其他国家舞蹈艺术形式，充实了美国的舞台。这些舞蹈，并不像古典芭蕾舞那样是国际性的，也不像现代舞那样是一种崭新的形式；更不是个别天才的创作成果，虽然个人在这些舞蹈动作的发展过程中，有过实际的贡献。这些民族舞蹈，是由一个种族，一个民族，经历数百年甚至千年创造出来。我们最好把它们分成两类，虽然常常混淆不清，一类是土风舞，主要是为合跳而设计；另一类是民族舞，是为天资出众的个别舞蹈家，在戏院、庙堂和歌舞厅里表演而设计的艺术舞蹈。

美国有地位的舞蹈家中，首先承认民族舞蹈源远流长的，当然是露芙.圣.丹妮丝和铁德.肖恩。这两位舞蹈家，在他们本人的节目和为丹妮肖恩舞蹈团编的节目中，介绍了从民族舞蹈发展出来的舞台作品。他们让美国观众有机会一看候比族印第安人和艾兹特克印第安人，印度人和西班牙人，巴里人和暹罗人，现代北非人，古代埃及人和许多其他民族的舞蹈。有时，他们力求忠于民族舞蹈的原来形式，但大多数时候，他们另辟路径，在偏重种族色彩和习惯的现代芭蕾舞中，选用民族舞蹈素材。

美国的舞蹈到二十世纪开始蒸蒸日上，舞蹈的范围，除了芭蕾舞、现代舞和表演事业里的通俗舞蹈，更进一步包括数量越来越多的民族舞蹈。起初，观众吸引的，似乎只有这类舞蹈的异乡情调，稀奇古怪，有人甚至不相信美国人了解印度舞姿的意义，或者对日本古典舞的从容动作和陌生主题会有反应。但民族舞蹈水银泻地般渗透了美国的舞台，同时是那么全面，使西班牙、印度、日本、菲律宾，近至墨西哥、远至非洲来的舞团和个人的巡回演出期间，得以延长。而且这种有时是改编，但偶然也会演得逼真的民族舞，甚至在音乐、喜剧、芭蕾歌剧和夜总会表演方面，也成功地找到出路。

原名罗素儿.美丽韦德.休丝的德州少女拉.美丽是美国培植民族舞蹈的主要人物。她是一位才华出众的舞蹈家，根基扎实，天生能够掌握民族舞的风格和技巧，尤其不可思议的是还能掌握各种民族的面部特征。在单人或和整个舞团的表演里，她上演了特别是印度、西班牙这两个国家，巴厘、暹罗、缅甸、爪哇、日本、中国、夏威夷、菲律宾、北非、墨西哥、秘鲁、厄瓜多尔以及其他国家的舞蹈。

她几乎每次都把这些国家的舞蹈，一模一样重跳了出来。同时，她一九四二到一九五六年在纽约自己开的民族舞蹈中心里，不仅教学生各种民族舞蹈动作技巧，并且还把介绍到美国来的、舞蹈艺术原产地人民的历史、文化、宗教信仰、哲学和风俗习惯的广博知识，与学生共用。

她用印度舞的古典动作和姿态，重新表演了《天鹅湖》的故事，仿照了它的舞蹈形式，借此证明舞蹈的普遍性和富于表情达意，也是一项彰彰在人耳目的成就。她还采用印度舞蹈的姿态动作，表达非印度歌曲的意义和情调，诸如基督教的圣诗，犹太人的歌，黑人灵歌"创世纪"和一些流行歌曲。

拉.美丽全力研究印度和西班牙舞蹈。并不是偶然的，因为这两个国家创造了变化万千、形式繁富、技巧卓越和起码从我们看来最有舞台效果的各种民族舞蹈。有趣的是，这两个天各一方的国家在古代却曾有过舞蹈的渊源，因为在几百年的时间里，流浪的吉卜赛人曾将原出印度的某种节奏、姿态的雏型横过居间各国带到西班牙。

拉.美丽从纽约的舞台退休后，继续教业余人士跳民族舞，并在鳕鱼岬的热闹旅游区举办专业人士的民族舞蹈节。当拉.美丽已届七十高龄，回顾以往，知道在介绍别的民族和文化创造的外来民族舞方面，国人都没有她的贡献大，也颇堪欣然自慰了。

本世纪,美国舞蹈复兴期间,头一个到美国来的伟大西班牙艺术家是已故的拉.阿根蒂娜,她是个性格特出、技艺超群的舞蹈家。她第一次演出并不成功,但一九二八年,在纽约的一连串的表演中,她突然引起了新闻界和观众的注意,其后只要是美国人,都认为西班牙舞便是拉.阿根蒂娜跳的舞蹈。

虽然她生在阿根廷,西班牙才是她的艺术的温床,她对西班牙舞蹈也贡献良多。西班牙舞蹈从咖啡馆、歌舞厅和滑稽剧场跑上正式舞台,被人承认或者重新被人承认是一种高超的舞蹈艺术,大部是因为拉.阿根蒂娜的缜密研究、舞台功力和完美的技巧。

在美国演出成功的另一位伟大西班牙女舞蹈家，是阿根蒂尼娜。她跟拉.阿根蒂娜一样，也生于阿根廷，在西班牙长大和崭露头角。还有一个相似的地方，是她在美国一间滑稽剧场的初演，也一样不受欢迎。到一九三八年，阿根蒂尼娜以舞蹈家的身份重临，从此直到一九四五年她逝世止，一直是美国观众喜欢的西班牙舞蹈家。

阿根蒂尼娜对派别不同、风格各异的西班牙舞蹈，都有精湛的造诣；优雅的古典舞，热烈的吉卜赛舞，或者激扬的霍达舞(Jotas，一种由响板和鞋跟伴和的三拍子西班牙双人舞)，无所不能。她不单是一位舞艺超群的舞蹈家，也是一位造诣很高的演员和歌唱家；她丝丝入扣、刻划入微的喜剧才能，使她的几个舞蹈小品看来更加引人入胜。奇怪得很，她最吸引人的一个节目却不是西班牙舞，而是印加秘鲁印第安人的"怀诺"舞，这种舞蹈步法简单，但是引人遐想，情调温馨，以致她和跟她合跳的妹妹琵拉.洛贝芝不得不一演再演。

主要的西班牙男舞蹈家中，第一个在当代美国舞台上出现的是伟大的比仙特.爱斯库德罗。他既是艺术家，又是学者，他个人有一个愿望，便是恢复最纯粹的西班牙吉卜赛舞，并把久已埋没的古老吉卜赛舞的特色重新搬上舞台。

这位身材细小柔软的舞蹈家，以步法明朗和指甲的运用著名，他要不是掐响指甲声做伴奏，便是在木椅座位上敲出节拍，加上弹指声、手掌和响板的拍打声，为自己的伴奏。

爱斯库德罗一九三〇年在美国的声誉最隆，但他回到西班牙后，便几乎默默无闻。五十年代中期，这位多年来被称为最伟大的西班牙男舞蹈家，重临美国，准备向热爱他的观众和只知道他传闻的年青人作告别演出，这时他已经是一个老人了。爱斯库德罗的动作比较迟钝，身体也没有从前那么挺直，然而，他凝重准确的舞姿和风趣幽默取代了往日的生气勃勃，再度迷住了观众。

爱斯库德罗的后继者，主要的几个是安东尼奥，美国出生的何赛.格瑞科、何赛.莫里纳、齐罗尼奥.加特斯、罗贝托.希门涅特、马诺罗.瓦加斯、玛丽亚.阿儿娃、罗沙里奥.加伦和随着对西班牙舞蹈兴趣日增而出现的许多名字。这些人用他们自己的方式，使许多美国人对西班牙舞蹈的兴趣大增。安东尼奥和他从前的舞伴罗沙里奥，人称做"塞维尔来的初生之犊"，表演生气蓬勃、思想有力、感情洋溢的西班牙吉卜赛舞，在夜总会表演圈子，其后在正式舞台上表演，赢得一批

热烈的拥戴者。他们拆伙后，安东尼奥组织了他本人的西班牙芭蕾舞团，并且扩大西班牙舞蹈的表演的范围，包括不是吉卜赛的舞蹈，其中有极好的地区性舞蹈。安东尼奥的舞艺逐渐成熟，又经常保持水准，终于成为当时一流的西班牙舞蹈家，受到西班牙观众的爱戴、美国和其他国家热烈的欢迎。

女舞蹈家方面，西班牙舞蹈界，以出过活力充沛、富爆炸性的卡门·阿玛雅而足以自豪，这位吉卜赛女郎踏鞋跟的声音像机关枪扫射，弹指头的声音像汽球爆破，她的快速动作，头上的梳子和玫瑰花在空中飞舞，看得观众头昏眼花。阿玛雅在一九六三年逝世，但她还真是一个艺术家，因为她舞姿完美，感情节制，仪表端庄。

卡洛拉·戈雅是跳西班牙舞的老手，她是一个精通外国艺术的美国人。她看来青春常驻，演古典舞的时候尤其漂亮，打响板的手法是她的一项主要成就。她退休后，转而教导支助她的年轻民族舞助手玛泰奥(拉·美丽的一个学生)。

露芙·圣·丹妮丝根据印度舞蹈的主题风格，创造了单人和双人表演的芭蕾舞；安娜·巴芙洛娃在她的节目里加入印度舞蹈，但教巴芙洛娃涉猎东方舞蹈的却是鸟代·山卡，他不单使印度舞蹈在二十世纪复兴，而且让美国人第一次看到优美、高尚和真正的印度舞蹈。山卡很有创造力，但是他究本穷源，深入印度传统，训练舞艺，一举手一投足，都力求忠实。一九三一年他第一次去美国表演，为观众介绍了印度舞蹈表面色彩和异地风采，深奥的主题，复杂的动作。很少人了解这种复杂的舞姿，但印度舞蹈令人只可意会，不可言传的魅力，已够迷住大部分的观众了。其后从印度来到的舞蹈家纷至沓来，加上拉·美丽的作品开风气，有关印度舞本质与形式的书籍的出版，人们逐渐的赏识山卡舞蹈魔力，印度舞蹈也就成为美国舞蹈界的一部分了。

另一位伟大的印度舞蹈家兰·戈帕尔，也来过美国，他表演的印度舞蹈的风格和山卡的完全不同。释瓦兰、普里雅戈帕、山塔·奥拉、巴拉沙拉斯瓦蒂和那位技艺出众的男舞蹈家布哈斯卡及许多他们的男女同胞，都到美国来表演他们专长的印度舞蹈。但印度人并不是东方舞蹈的唯一代表。多年前一流的中国京剧演员、舞蹈家梅兰芳，就曾经在美国表演他的艺术。后来，由于中国和许多国家的隔离，

别有风格的中国舞蹈艺术，在美国就由美国现代舞蹈家索菲亚·德儿泽表演传授了，她在中国受过严格的中国武术训练。

日本舞蹈有许多重要的个别代表人物。一九五四年，一个歌舞伎剧团来纽约初次演出，美国人这才第一次看到一个大规模的日本剧团。这个剧团并没有指望安排纯粹的歌舞伎节目，但在那段表演期间和下一年中，他们除了演出地区性舞蹈和当代舞台舞蹈之外，也由一群真正的歌舞伎艺术家，作歌舞伎舞蹈艺术的示范表演。日本舞蹈的步态，比印度舞蹈更从容，不过，没有印度舞蹈象征姿态造成的隔离。从西方人看来，他们的主题和人物都显得很奇怪，纵使不至比印度舞蹈里的湿婆、拉达或猴神更奇怪，但很少人犯得着在歌舞伎表演里，追寻剧情的线索或者枝节问题。

其后，日本的皇室歌舞团的雅乐(Gagaka)到来表演，另一个古典歌舞伎剧团也到了美国。结果促使一个新芭蕾舞"舞乐"(Bugaku)的诞生，这个芭蕾舞由乔治·巴兰钦编舞，纽约市芭蕾舞团委托一位当代日本作曲家作曲。这个舞蹈糅合了西方古典芭蕾舞的技巧和东方的姿态。

巴厘歌舞团也到来美国，介绍另一种不同的东方舞蹈，这种舞蹈尽是复杂的姿态，但和印度舞蹈的手部象征不同，装饰的成分比表情达意的成分多，动作比较快，爪哇的敲击乐声，虽然异乡色彩很浓，西方人听来却没有印度和日本的伴奏那么突兀。

无论如何，美国的东方舞蹈，数量上比大剧团和大明星的演出，实际上更多。玛拉把柬埔寨的舞蹈介绍到美国；迪薇·达雅和后来的舞蹈家演出了爪哇的舞蹈，从苏门答腊、夏威夷、朝鲜、伊朗和其他国家及地区来的表演者更多，他们对美国逐渐扩大的东方舞蹈活动，都有过大大小小的贡献。

多年来，主要是从旅游电影，看到非洲舞蹈雄健有力，仪式华丽和多种风格；然后，阿沙达科拉从西非到纽约演出其国人的舞剧；珀儿·普拉默丝离开美国，到她远祖故乡重新发掘、创造西非和中非的舞蹈。这之前，美国人也决不是不知道非洲舞蹈的特殊风味，原籍非洲的美国黑人久已把故土舞蹈的步法节奏，并入美国舞蹈的新形式中。

美国黑人对新大陆舞蹈的贡献良多，数之不尽，虽则非洲舞蹈节拍已为西半球的舞蹈兼收，纯粹的非洲舞蹈却给忽略了。最先，达科拉用纯粹的非洲舞蹈引人注目的特质，激起了美国观众的兴趣。接着，普拉默丝以受过现代舞训练，对西印度舞蹈有丰富知识的身份，到非洲学习当代的部落舞蹈而且精研细究，得其要旨，这才移植(或改编)到美国的舞台上来。

非洲舞蹈的方式很多，有的洋溢原始风味，另外有的温文柔雅，几乎近似东方舞蹈，再有的(如瓦杜西斯的舞蹈)像芭蕾舞一样精巧，这都包括在普拉默丝的演出节目里，反映了许许多多舞路文化。最后，普拉默丝为了使她的作品范围广大，内容平均，便着手安排一连串的舞蹈节目，演出非洲舞蹈，从非洲传统发展出来的西印度舞蹈、美国的黑人舞蹈和关于黑人与美国等的现代主题的现代舞蹈。

新近独立的非洲国家纷纷成立了舞蹈团体，到美国来的第一个，也是最好的一个，是几内亚共和国的非洲芭蕾舞团。这个舞团的表演节目都经过精心的编排，表演的舞蹈家和音乐家都是由几内亚各村庄的比赛和试唱中挑选出来的。其他非洲国家也按照类似的步骤，利用民间素材，成立舞剧团。

有些土风舞，由于步法的生动复杂，本来的形式有时就很戏剧化，尤其是苏联各个民族的许多舞蹈和巴尔干半岛的大部分舞蹈。莫塞耶夫舞蹈团运用苏联乡土舞蹈的时候，不单采取最好的步法和形式，而且把它戏剧化。至于受过芭蕾舞训练的舞蹈家，就有额外的本钱了。其他的舞团，像生气蓬勃的乌克兰舞团、跳靴趾舞的乔治亚舞团、精彩纷呈的马其顿舞团、波兰舞团、南斯拉夫舞团、罗马尼亚舞团，都为了出外表演，都把正宗的土风舞精心改编，以备在舞台上演出。

这些巴尔干舞蹈，舞台效果并不是全都成功的。因为有些是团体舞，跳起来比看起来更加使人兴奋，但有些舞蹈，尤其是男性舞蹈，需要个别的节奏感。因此，一些和战争、竞赛或者单纯为了表演的舞蹈，很容易有效地从乡村集会的场合搬上舞台。

墨西哥土风舞的创办人、团长兼编舞家阿玛丽亚·赫南迪茨挨村逐户，选择一出舞蹈的最好步法，再塑造成紧凑、巧妙的综合舞蹈的形式。从研究古代的象形文

字、雕塑、建筑和遗嘱附录着手，她在舞台上重现了哥伦布之前的美洲历史。文化背景不同的其他编舞家，走的也是一条类似的途径，将真实和创作一炉共冶。

几乎世界上所有的土风舞，不单在本土，就是在美国，也经历了留存、栽培和发展的阶段。由于美国是多民族构成的国家，其他地方的土风舞就很容易被领会。旧大陆的风俗习惯，不单由特别的菜式和小心保存的衣服装束，而且还因不断出现、重新发现的舞蹈，令人念念不忘。全美国的土风舞团体，不单对美国本身的方步舞，和那些很久以前从别的地方传入和专为新大陆改编的土风舞感到兴趣，而且对英国、爱尔兰、苏格兰、法国、波兰、乌克兰、德国、瑞典和只要是叫得出的国家新近传来的土风舞，也一样有兴趣。单在纽约就可以找到专授各地土风舞的课程，新一代的美国人缅怀故土，老一代的市民重温旧舞。

最足以代表美国舞蹈家的美国印第安人，在民族舞蹈上的地位又如何呢。当然，印第安人的舞蹈靠部落的仪式得以保存，但一旦白种人的文化侵袭这种古老的风俗习惯，便产生危机了，这些舞蹈会逐一被遗忘，或者为了旅游人的兴趣，只保留了一个空壳。不过，保存印第安人各个部落伟大而变化多端的舞蹈文化，也着实花过不少心血。西南区、平原区、林地区和其他地方每年的舞蹈节，除了吸引游客，也赖以保存了一些古老的仪式。

其他地区，土风舞专家和印第安人本身策划了一连串计划：举办舞蹈节，部落间节庆，保留古代印第安人村落和生活方式，借此鼓励土风舞的艺术和技巧。

戏剧表演方面，印第安人的舞蹈多年来限于西部蛮荒表演，马戏团，嘉年华会和西部电影。不过，最近尝试以艺术方式把印第安人的舞蹈搬上舞台。对印第安人舞蹈贡献最大的两个人却不是印第安人，他们是雷吉纳德和葛莱迪丝·劳宾。劳宾夫妇曾和平原印第安人共同生活，学习他们的语言，和他们一起工作、游戏，研究他们的训诫，同时向部落里的一些长者，学习快要湮没的舞蹈和仪式。

他们把平原印第安人和一些其他地区印第安人的舞蹈内容和真正形式搬上舞台，他们不单精通舞蹈步法，而且知道促使这种舞蹈的精神玩乐和思想上的原因。他们这种开风气的工作，把美国印第安人的正宗的舞蹈艺术，推广到美国 and 外国地方，指出这种动作精微，技巧丰富的舞蹈艺术，喊叫、战争的呼号和踏步只不过

是其中的次要部分。他们的贡献不少是由于酿成印第安人对本身舞蹈的热心所造成，他们重新勾起老一辈印第安人的回忆，激起年青一代对本身的伟大传统重新引以为荣。

印第安人舞蹈家中，最著名的一个是双箭汤姆，他是一个伊勒奎印第安部落的奥南达加族人，他把东部林地区印第安人的舞蹈成功地搬上舞台、讲坛和电视台。双箭汤姆扭转了民族舞蹈传入美国的趋势，他到过东方，把新大陆印第安人的舞蹈艺术，演给印度人看。

纯粹的民族舞蹈，弥足珍贵，但这种舞蹈的特色看不出任何理由，不能够应用到其他的舞台活动。芭蕾舞在改编演出时，早已运用民族舞蹈，西班牙、俄国和义大利的土风舞早已掺入了芭蕾舞，现代舞蹈家运用的虽不一定是民族舞蹈或土风舞的实际步法，却应用了这些舞蹈的特征。例如，玛莎·葛蓝姆的《热烈的歌声》，纵使动作依据纯粹的现代舞概念，却也有东方舞蹈运动和设计的特质。多丽丝·韩富莉替何赛·里蒙及其剧团创作的《Ritmo Jondo》里，步法上就显示了西班牙的节拍；壮健有力，顾盼自豪的身形体态，也反映出西班牙人的特征，尽管这也是一出现代舞作品。



土风舞 -- 爱葛妮丝·德·米儿在伟大的芭蕾舞《驯牛赛会》里，把美国土风舞和牛郎的动作特征溶入了芭蕾舞动作，成为最受欢迎的舞蹈之一。

爱葛妮丝·德·米儿在伟大的芭蕾舞《驯牛赛会》里，把美国土风舞和牛郎的动作特征掺入了芭蕾舞动作；她在百老汇的许多表演，也显出她擅长把芭蕾舞的精致华美和土风舞的温馨亲切合编为舞蹈。在《安妮·拿起你的枪》，海伦·塔米丽丝把现代舞和印第安人的步法特征揉合，创造了极妙的芭蕾舞。杰乐美·鲁宾斯在《国王与我》里，把《黑奴吁天录》的故事改编，成为一出用精致高贵的暹罗舞表演的了不起的芭蕾舞。

在《马格达勒那》这个音乐剧里，杰克·科尔的舞蹈掌握了厄瓜多尔印第安人的动作风格；在他的《基斯密特》里，东方狂热的托钵僧出现在百老汇的舞台上。

这些和别的一些音乐剧、电影、芭蕾舞和现代舞的编舞家发觉民族舞蹈动作的丰富来源，不一定要应用它最纯粹形式，就可以为富创造性的现代作品添加韵味，增添色彩了。

第十七章 歌舞剧.电影.电视

纯粹为了娱乐的舞台表演电舞蹈总有一席之地。当然，有些伟大的舞蹈家也参加杂技表演和歌舞剧的演出，这是因为他们是明星，在他们的专长方面获得了名气。露芙·圣·丹妮丝、玛莎·葛蓝姆或者安娜·巴芙洛娃在杂耍表演中露脸，和莎拉·贝恩哈特的情况完全一样。没有人会降低改变艺术标准，只不过每一个都把特长介绍到所谓通俗的舞台上罢了。其余的歌舞和杂耍的表演，便要大量依靠一些小舞员、古怪舞蹈家和一群步调一致看来诱人的女郎了。

多年来，舞蹈家在舞台上还有一种“风气”：会更换演出的方式，如果是明星，还以他们为主，编演节目。但他们很少将舞蹈才能用在贯穿全剧的主角人物上。他们不会那么作；舞蹈是一种专长；不像娱乐表演，是一种传达情感、戏剧上的和交代故事的特别方法。

自然，通俗舞台有舞蹈明星、真正的艺术家。随便提几个在二十年代，弗雷德和阿德儿·阿斯台、玛丽莲·米勒、哈丽爱特·霍克特就都红极一时。他们是精彩演员，个性迷人，舞艺精湛。诸如此类的特色，使舞蹈在歌舞剧和杂技表演中拥有一席崇高的地位；但舞蹈在一个节目的里面，只用来推动情节发展，反映情感，塑造悲剧气氛，打动观众心弦。

当然也有例外。多丽丝·韩富莉和查理斯·怀德曼，在三十年代初期，把新的艺术舞蹈形式介绍到音乐喜剧的舞台。之后，乔治·巴兰钦在芭蕾舞方面，以“用你的脚趾”，引起一次小型的艺术革命；这出芭蕾舞为主的音乐剧，有一首叫做《第

十街的屠杀》的精彩舞蹈。在百老汇通俗剧方面屡获成功的罗勃·阿尔顿认为应该让舞蹈家有机会尽其所能；他利用通俗舞蹈形式，爵士乐和拉丁美洲的节奏编了一些古老的舞蹈。除了用得适当的地方，他去除了其中的大部分，替以富有幻想的设计，和兼有意义和节奏的复杂动作。

在一九四三年爱葛妮丝·德·米儿的《奥克拉荷马》的一则舞蹈。使音乐喜剧舞蹈的整个概念，从此改变。德·米儿运用了芭蕾舞、现代舞、土风舞、戏剧性动作。她也请了艺术舞蹈家。但她最大的成就，是使舞蹈成为音乐剧的一个主要部分，而并不是一个“风气”。她表演的梦幻段落，现在已尽人皆知，足够证明舞蹈能够表达语言无法传达出来的东西。她的舞蹈并不是有规则的操演，不是把戏，更不只是消遣玩意。舞蹈是用来表达郎情妾意，揭露了神奇和奥妙，刻划出人生百态的。

把舞蹈这种概念运用到不是专门舞蹈的舞台上的，德·米儿既不是最早的一个，也不是最后的一个。也许，荷克托在跳《三剑侠》里那只单人舞《我的情人》的时候，已经有这个想法，而《奥克拉荷马！》获得成功后，爱丝德·珍姐在戏剧《可亲的犹太》里，运用舞蹈的有力象征，预示早在犹太卖圣之前，临近钉十字架时的苦恼。但德·米儿却是用舞蹈来充实音乐剧的第一人。

德·米儿在这方面的成功，使其他伟大的编舞家，也不免把他们舞艺才能，七情六欲，灌注到抒情的新音乐喜剧。杰乐美·鲁宾斯、海伦·塔米丽丝和汉雅·荷恩都在芭蕾舞和现代舞范围之外，获得新的声望。迈可·基德、积克·科尔、华莱丽·贝丝蒂、安娜·索科劳、唐纳德·萨德勒、博伯·科斯等其他的人，都参与德·米儿等在百老汇舞台表演。

时移势易，鲁宾斯编舞的芭蕾舞《胡思乱想》，增删后成为成功的音乐剧《镇上》。这位年青的美国编舞大师，接着编了《高钮扣鞋》、《亿元孩子》、《国王与我》和其他成功的音乐剧，使他的才能在百老汇表演，和芭蕾舞、电影和电视上，都好评如潮。在塔米丽丝的《美国内幕》中，贝蒂丝表演的舞蹈，引起了如雷掌声，这是个纯粹的现代单人表演舞，正是她和塔米丽丝心目中的舞蹈表演才能。

德.米儿在《布里格东》里包括了一支哀悼的长单人舞，在她著名的《旋转木马》里，让舞蹈表露心境，对白不可能表达的事物。基德的《芬妮恩的彩虹》里，万籁无声，从它生动的舞蹈，也是舞蹈新风气的另一例证。美国观众终于愿意承认，舞蹈不单是一种消遣，更是一种表现的方法，沟通的途径。

鲁宾斯的《西城故事》达到了完整的舞台效果。这部以现代手法，处理罗密欧与朱丽叶式题材的音乐剧，观念上是古典的，是古希腊戏剧的复苏。鲁宾斯在《屋顶上的提琴手》运用了犹太人的舞蹈节拍，就像萨德勒一出关于新以色列的舞剧《牛奶和蜜糖》的情形一样。

舞蹈家高尔.钱皮恩和他太太玛姬搭档，在表演事业方面久享盛誉，后来成了杰出的音乐剧编导。其他对发展美国音乐剧有过贡献的人当中，有昂娜.怀特、朗纳德.菲尔德、祖.莱顿。

音乐喜剧里的舞蹈，虽然大获成功，并非意味轻松愉悦、欢笑的喜剧因素，给舞蹈沉重的主题代替。流行的拉丁美洲节拍，用狂放的舞蹈陪衬，拿二十年代的风气开玩笑，重新掀起跳查尔斯顿舞、爵士音乐舞(一种真正的美国土风舞形式)、扭腰舞及变化出来的舞蹈；摇摆音乐和舞蹈，使舞蹈场面活泼有力，舞影翩翩；踢踏舞蹈家和漂亮的歌剧女郎，有时也令人叫好。戏剧和舞蹈，确实获得平衡，就像音乐剧需要，同时容纳了美妙的民谣和炽热的曲调。一出舞蹈也需要踢踏舞蹈家的轻松活泼激扬有致，以至如梦如幻的魅人美感，哀怨的舞或者寂然无声，不着一言，只能以身形舞影表达了。

歌舞女郎，诡技舞蹈家，插着羽翅表演的女郎是不是从此销声匿迹？当然不，因为少了她们会使人怀念。有些根据芭蕾舞剧制订了特别技法，像旋转、跳跃或是弯身。我们可以发觉有些高空舞蹈家，转体舞蹈家和一边跳芭蕾舞一边拉提琴这种新奇活动的舞蹈家，我们如果知道在殖民时期，法国舞蹈家试过同样的技巧，甚至把走绳索也当作动作的一部分，就不觉得太新奇了。

歌舞女郎在纽约无线电城音乐厅，事实上也博得了新的赞美。这里，三十六个小火箭歌舞团的歌舞女郎，在多采多姿，想象丰富的节目中，以整齐划一的舞姿移动，最后的一场表演，一个个跳着踢踏舞，在大舞台前方排成一行，一起踢一起

跳。在罗素·马克特指导下，这种舞似乎是全国风行，只有心胸最狭隘的舞蹈爱好者，才认为这种舞蹈不是美国最令人喜爱的舞蹈。

无线电城也有常驻的芭蕾舞团，通常有三十二个舞员，在电视没有出现以前，电影常客经常可以看到，芭蕾舞的水准，高得出人意表。心胸狭隘的人当然又可以说无线电城的芭蕾舞不够精致。但精致并不是无线电城音乐厅芭蕾舞团的目的，因此反而造成壮观的舞蹈场面。这个舞团长时期由弗罗伦丝·罗芝主持，后来继任的包括玛嘉莱特·珊达等人。马克·柏莱特演出节目，有时间上缩短，人数上增加了的《天鹅湖》、《林中仙子》和《歌碧丽亚》一类的精典作品，和罗芝创作的芭蕾舞。

挤满了人，摆满了桌子的夜总会，除了有歌唱家和喜剧演员表演，有时也让舞蹈家一展身手。例如，纽约的拉丁区——格林尼治村，便是这样的地方，这里一度是蹩脚的漂亮表演女郎、名踢跹舞蹈家，或者舞厅表演舞团、怪异动作舞蹈家的活动场所。偶然有些舞蹈和芭蕾舞的主要人物，也会到夜总会来客串一场。塔米丽丝·怀德曼、阿根廷尼娜和其他的人都在这种地方表演过，自命不凡的芭蕾舞星保罗·赫康也没有例外，他在夜总会找跳舞的地方，好像要飞过桌子似的。

电影为了容纳舞蹈，几乎想尽一切办法。有时，也出了一些水准高的舞蹈作品；但大多时弄得一塌糊涂。通常主演的明星若是一个舞蹈家，不单是一个舞台艺术家而且是一个像弗雷德·阿斯台、雷·波尔格或真·基利这样的正宗电影演员时，表现最佳，因为在阿斯台或基利的电影里，舞蹈不只是可有可无的附带装饰，而是主要的成分，主要的表演要素。



金·凯利与莱丝丽·凯伦在电影《一个美国人在巴黎》中的舞蹈场面

-- 现代艺术及电影照片档案博物馆提供

阿斯台演的许多电影，把最好的舞蹈介绍给世界上无数的电影观众。他快捷的踢跹舞步，在户内户外，家俱上和任何地方，表现出千变万化，令人欢乐的舞姿。他可以在少女房间的沙地板上，轻轻起舞，使她安睡；他可以一路和她欣然打转，在森林的空地，向她追求。这个少女也许便是和她搭档的一位著名舞蹈明星金姐。

罗杰士，或者别的人，但不管是谁，他跟她跳，为她而跳，用舞蹈跟她表情达意，偶然又用舞蹈和自己倾诉什么。阿斯台完美自然地，用舞姿表现了欢乐，在他的好电影里，将舞蹈和对白、哑剧、求爱、戏乐一炉共冶。

电影里舞蹈现有的进步，有不少得力于真·基利。基利不单是一位一流的踢踏舞蹈家，还是一个技巧纯熟的编舞家，他又是一位勇于尝试，想象力强的艺人。虽然他的电影，无疑以他为号召，舞蹈表演，他也是一个中心人物；他却认为，自己的舞蹈表演，得靠别的舞蹈家，有时是单人，有时是成群的，来助演、陪衬。他显然知道，电影比其他任何传播媒介更能造出幻想和壮观的场面，他也毫不犹豫的去探寻这种可能性。他对摄影机只拍舞蹈动作，感到不满；他利用摄影机固有的活动性和近乎神奇、捕捉事物形象的能力，去探求舞蹈的详细活动，或者用完全适当的巧妙设计，使舞蹈家如在真实的梦境，成为风、雨、天空的一部分。

声片早期，电影穿插的舞蹈，主要是排成几何图形的一群漂亮女郎，或者像爱勒娜·鲍惠儿、乔治·墨菲、卢比·基勒这些单人表演专家的个别演出。从那个时期起，其他特出舞技，对电影舞蹈就有无可估计的贡献。巴兰钦带来古典芭蕾舞素材和新的摄影机观点。较后，科尔·德·米儿、基德、鲁宾斯、罗兰·佩蒂、贝蒂丝、荷恩、洛德·阿历山大、洛林和其他的人，在一群表演者的协助之下，使电影的舞蹈有进一步的发展，这群表演者，有成功的芭蕾舞和音乐剧演员维拉·索丽娜，以及莱丝莉·卡依、施·查丽丝、真·尼尔逊、唐纳德·奥康纳、莎莉·麦克莲和卜比·文。

五十年代中期拍成的《七对佳偶》，完全利用了百老汇早十年的老套：舞蹈表演是情节的一部分，是刻画人物，制造情调，加强支节的一种完美自然媒介。米高·基德编剧，片名所指的十四个主角中，有十二个——六男六女——是舞蹈家。他们真正懂得跳舞。



基德安排了几场形式突出的舞蹈：一场声势浩大的仓谷舞和一场由新娘跳的新舞；但最突出的一场是如梦如幻的舞蹈：六兄弟满怀忧怨，做着劈柴锯木和迭木等劳动。舞蹈用来传达他们的沈思默想，走来走去做着卑微的农场工作的感受。这些兄弟和镇里的青年之间的一场激烈打斗，是真刀真枪的打斗，但仍是编的舞蹈，因为它有舞蹈的形式、步调和设计。

金·凯利、戴伯·瑞纳德与
唐纳·奥克纳(从左至右)在
<雨中曲>中

电视的出现，使无线电无法转播的舞蹈，有机会进入每个家庭。起初以为只有最轻松的舞蹈，才适合这些大部分缺少舞蹈认识的观众。不过，也播映了宝莲·康娜和保罗·戈德京这些编舞先驱的一流实验表演节目。可惜这些初期的节目不受大为欢迎，这也许该怪舞蹈，也许节目的形式太过拙劣，也许电视观众除了只求娱乐，对任何事物都不感兴趣。

电视制作人和赞助人，给这些初期偏重舞蹈节目的失败，吓得没了信心，把舞蹈节目搁置了好几年。不过，一旦电视这媒介开始发展壮大，又恢复了舞蹈节目，这次却成功了。一些在有节目时，只赚小量周薪的编舞家和舞蹈家，突然发觉他们替电视编舞，周薪以千元计了。电视舞蹈节目一个个出现，全部表演人材中加添了经常表演舞蹈的人员，许多尚未成名的青年舞蹈家，从电视获得新的收入来源。

其中以詹姆士·史塔拔克、约翰·拔特勒、洛德·阿历山大和东尼·查莫里等人享誉最久，之后还有欧内斯特·弗莱特、已故的卡罗尔·汉尼、窝勒斯·塞伯特、休·兰伯锡、丹尼·丹尼尔斯、彼德·真纳罗、朗·弗莱查(他也表演溜冰)、窝尔特·尼克斯、康纳德·麦克凯尔、凯文·卡里斯尔等。他们的工作范围，包括演出歌舞，替流行歌曲配舞蹈。史塔拔儿和阿历山大一度主持所谓"大场面"(后来叫"特别节目")，尤见成功，节目包括舞蹈明星的表演，一个大型舞团和丰富的表演节目。拔特勒虽然一直运用通俗素材，但一有机会就在电视艺术节目加以实验。

要在这个新媒介中成功地运用舞蹈，编舞家必须有独特的想象力，以及对电视的限制和效能，全盘了解。除非小心谨慎，不然一个大型舞团，表演效果就会很差，因为萤光屏上，人都缩成看不清楚的侏儒。这个传播媒介，本质上属于二度空间，

一定要避免平板的感觉，有些舞台上看来令人兴奋的动作，一到萤光幕反而会碍眼。因此，如果要完整地表现舞蹈的价值，编舞家需要具备技术人员和导演的某种才能。

多年来主持"热门巡礼"的查莫里，只用一小撮舞员，常常叫他们对着摄影机来回移动，产生一种深度感，相反，如果舞员在摄影机前平排，就造成平板的感觉。自然，他运用的并不尽是摄影把戏，他的舞蹈虽短又用流行旋律，却是优秀的舞蹈。

至于电视上运用的舞蹈主题和形式，可以说毫无限制。有踢跼舞、芭蕾舞、几何形状排列的舞蹈、流行歌形象化的舞蹈、高空舞蹈、特别舞蹈、土风舞、许多民族舞蹈、儿童舞蹈、神话故事、前卫的实验舞蹈，当然还有各种社交舞，从加伏特舞和加利雅舞，到二十世纪舞厅舞。其中有由维依和爱莲·卡丝特儿跳出了名的舞蹈，后期的查尔斯顿舞、黑人屁股舞、大苹果舞、环巴舞、森巴舞、蒙宝舞、扭摇摆舞、弗鲁格舞和摇摆舞等。

在电视上客串表演的舞蹈家，几乎包括舞蹈表演每一方面的人才：圣·丹妮丝、肖恩、玛科娃、丹妮洛娃、塔尔启夫、海顿、爱格莱夫斯基、尚马珍、史拉文斯卡、里蒙、德·米儿和最近的玛歌·芳婷、纽雷耶夫、布鲁恩，甚至像美国芭蕾舞剧团、皇家芭蕾舞团、何塞·里蒙舞团、约翰·拔特勒舞团、格莱科舞团、莫西耶夫舞团和其他在舞台表演方面知名的舞团。

在电视上出现的舞蹈家，初受挫折，终获成功，事实俱在。目前一个综合表演节目，或音乐形式的节目，没有编舞家和舞蹈家难得成功。一些重要的电视制作，舞蹈要不是担当一个主要部分，便是占全部时间。玛丽·玛丁的杰作《彼德·潘》搬上电视时，该剧的舞台制作编舞者杰乐美·鲁宾斯，一九五四年，替电视筹划演出，包括舞蹈、歌曲和马丁的精彩舞蹈。

一九五五年，一个九十分钟长，全部由萨德勒的威尔斯芭蕾舞团担纲(现在叫皇家芭蕾舞团)演出芳婷主演的节目《睡美人》，广受欢迎，令电视界为之悍然震惊。电视制作人吓慌了，加插了一出出短剧，向观众解释这出芭蕾舞剧的故事，

但这个反效果并没有破坏《睡美人》这个节目，编制观众评价表的组织，发觉约有三千万人欣然收看这个电视上的芭蕾舞节目。芭蕾舞终于在电视上有了地位。

电视传播力量使《睡美人》意外成功，也使那些操纵电视的人有了新的勇气。其他芭蕾舞节目的计划马上公布了：接着就有德·米儿计划周详、长四十分钟的芭蕾舞表演过程的示范表演节目。皇家芭蕾舞团演出全本《灰姑娘》，获一九七〇年的爱美电视奖。“三号摄影机”制作了一连串舞蹈节目，包括示范讲座、古典芭蕾舞、前卫作品，甚至舞蹈技巧分析课程。突然之间，舞蹈并非少数人的特殊爱好，而是人人都有兴趣的艺术了。舞台上剧院里，对此发现较早，现在电视界不单承认这个事实，而且还使舞蹈获得有史以来最多的观众。

第十八章 舞蹈教育和娱乐

舞蹈教育为两者当然有连带关系。但在有些可称得上“老古董”的人当中，仍流行一种邓肯、圣·丹妮丝以前的舞蹈观念；有些人又大胆表示，他们进学校根本没有舞蹈课，结果也一样有好的成就。对是对的，但在他们和他们祖先的时代，人类日益增多的发明创造，也没有电子、原子能和其他的事物。

事实上，就在前几年，铁德·肖恩主持的学校和举行雅各枕舞蹈节的戏院，还给麻州贝克特居民当作一所“舞厅”（当地官员也根据这个类别抽税）。联邦政府和麻州政府都承认雅各枕舞蹈中心是一个非牟利的教育机构，贝克特居民都不是这么想。虽然类似贝克特的居民遍布全美，舞蹈不但没有销声匿迹，而且还发展成一种教育事业。

公立学校起先把舞蹈当作一种娱乐活动，采取的是土风舞的形式，美国最著名的土风舞权威伊莉沙白·贝齐娜儿在教育方面推动土风舞最力。

五十多年来，美国公立学校制度中，土风舞一直给认为一种很好的闲科，一种专为女学生设立的科目，而且常常列为学校的体育课程。差不多每个体育教员都要学点土风舞，甚至小学教员也要懂得一点，教教年轻的一代。

虽然土风舞在学校里发展得很圆满，但只有土风舞并不够，还有其他性质的舞蹈，可以满足一般学生。在教育界流行的舞蹈是现代舞。有人会问，为什么学校一度排除芭蕾舞，答案很简单：每个人开始跳芭蕾舞之前，先要精通芭蕾舞动作的术语。一般大学生，由于功课繁重，没有充分时间研究这种专门术语。至于现代舞，初学的人只要懂得脚步节拍，就可跳舞。就舞蹈技巧来说，现代芭蕾两种舞蹈形式是一样的，因此五十年代和六十年代，大学里的舞蹈课程扩充后，芭蕾舞课程也接着增加。到了一九七〇年，大学里不仅有现代舞团，还有芭蕾舞人才训练班。第一个主要的舞蹈系，是在

一九五一年，由威廉·克里斯坦森在犹他大学设立。现在这所大学没有现代舞、芭蕾舞、土风舞、社区内儿童舞、舞台舞蹈和舞蹈歌舞的课程。

一个不打算做舞蹈家的学生，学跳舞有什么好处呢。对身体来说，舞蹈可以强身健体(大多数情形)，纠正错误姿态，调整肌肉，加强动作的准确性，同时因为舞蹈是一种运动，对学生而言，是比柔软体操更完备的体育课程。

在情感方面，舞蹈对学生适应团体活动，接受领导，遵守纪律都有帮助；对学生个人的言行举止，表情达意，也有助益。因为跳舞活动既重规律，也讲解决，舞蹈时身体要能操纵自如，在团体舞或任何种类的舞蹈中，个人更要依循规律；可是也鼓励学生用舞姿动作，表达他们要表达的事物，"跳出"他们的感受，在舞蹈的形式中，发现与舞伴的关系。

跳舞除了身体和情感并用，显然还要精神集中。如果要身体按照规定的形式舞动，要把思想感情从表演和欣赏的人都清楚的编舞中传达出来，一定要提高警觉，训练有素，敏捷过人。

舞蹈教育的许多广泛调查中发觉：大学里的舞蹈课程，习惯上归入体育系，把舞蹈当作主要科目的大学数目的增加，而终于产生了舞蹈学位；有些学校，舞蹈归到艺术系；学生最喜爱的仍然是现代舞技巧；有大学学位的舞蹈教授常常求过于供；而舞蹈现时已被公认是高等教育的一个重要专案。

这些调查又指出舞蹈标准各个大学不同；有些大学只有初级现代舞技巧的课程；另一些大学的舞蹈技巧课程的范围较广。同时有点编舞课程；有少部分大学，舞蹈课程包括高级舞蹈技巧、编舞、舞蹈音乐、舞蹈史和批评、舞蹈教授法、舞蹈记谱法(通常舞蹈剧本用的是莱本记谱法)、运动生理学、解剖学、敲击乐器、演出和舞蹈研究班。

许多高等教育机构中，舞蹈课程只为女性而设，虽然有时也准许男性选修和参加舞蹈研究班的活动，但没有学分。另外一些地方，同时设立男女舞蹈课程。

标准不同一直令舞蹈教育专业人士头痛，改进虽慢，却也没有停止过。当然，关于男学生的问题，是当初认为舞蹈主要是女性活动的残余思想作祟。有些大学，

男学生有规则循环体操的课程，却没有舞蹈课程，通常这只是一种缓和旧俗的方法，因为大多数的情形，只不过换了个名堂，教的可是现代舞。

男性舞蹈教育的争论和女性舞蹈教育的争论，情况完全一样。据知教练推许舞蹈教育，认为对运动员有助，另外有人则认为爱好艺术的人，要有舞蹈课程。这两种说法都对，舞蹈的确有许多功能，其中老生常谈但仍然重要的一个概念是"溶和无间"，把人的肉体、精神、情感合而为一，溶合成为统一、规律的动作。至于跳舞有男子气概，简单一句话，跳舞既没有男子气概也没有女子气概，要看跳舞的是男人还是女人才能决定。一个女人唱歌的时候，她的歌声有的是女性的表情、腔调、音质；而一个男人唱歌的时候，有的是男性的表情、腔调、音质。人体的道理也一样。像维莱拉这样的舞蹈明星和一些热心教师的示范讲演，在推动社区男人跳舞的风气和说服人们接受男性舞蹈方面，都贡献很大。

美国的中小学里，虽然不一定有舞蹈课程(土风舞和现代舞，偶然也有交际舞)，却得到了鼓励。一项调查中发现，美国各州的教育行政官都赞成在本州的公立学校制度中实施舞蹈教育。由于每个地方的经济状况，有时是宗教条件，或有时由于舞蹈教员的难请，这些鼓励不一定能实现，但在许多大城市的公立学校里，舞蹈都是个主要课程。

但对男孩的舞蹈教育，仍处理得不公平，因为好一些公立学校里，小学时，男女学生都有舞蹈游戏课程，一到中学，男孩被迫放弃跳舞，而女孩继续学下去。为什么随便取消男孩的舞蹈教育，仍然是个谜，但在公立学校组织里，任何更动(就算为了大家的利益)，要不是叫人怀疑，就是无限延期。

不过，美国的公立学校并不是不事改进。纽约市许多职业中学，表演艺术学校便是很独特的一所，学生修读学校的本科，专攻自选的艺术课程。舞蹈艺术是表演艺术的一种，学生由一群为数不少的舞蹈专家教导，每个人都有表演的经验，并不是每个人都只有大学舞蹈教育的，男女学生学现代舞和芭蕾舞，也学民族舞、角色舞、舞蹈史和批评的课程。

表演艺术学校舞蹈系的教学成绩，可从毕业生(甚至肄业生假期之暇)就业人数证明，他们从学校直接到芭蕾舞团，现代舞团，歌舞表演和电视台上工作。学生中

成名的有爱德洁·维莱拉、阿瑟·米契尔、布鲁斯·马克斯、诺曼·窝尔克、伊里奥特·费尔德、布鲁妮儿达·鲁易兹、爱莎·姬特、柏特·克劳利、贝克·塞奥多。

短短几年内，舞蹈教育从一片空白，到今天成为学校里的一门重要课程(尽管标准还没有划一)，可谓历尽艰辛。玛葛丽特·杜布勒和玛莎·喜儿两位，在指导和争取承认方面，居功至伟。杜布勒不久前，曾任威斯康辛大学舞蹈主任，喜儿多年来一直是宾宁顿大学和纽约大学的舞蹈主任，后来转任朱利亚学院的舞蹈系主任。这两位先驱者造就了第一批舞蹈教师，他们到别的学校推广现代舞教育，同时由他们创造一套适于发展舞蹈教育的概念、程式、计划和课程。杜布勒和喜儿(有个时期她和高级教师一起研究)一先一后，在她们主持的机构内使舞蹈成为一项主要的研究课程，不出几年，就有了舞蹈博士学位。

自然，杜布勒和喜儿无法单独完成这项艰巨的工作，各体育系的通力合作，也极有贡献，一些少为人知的舞蹈教育家，在各地和各大学，孜孜不倦，沈默刚毅的做着开荒的工作。艺术家也加入了这个行列，抽取表演的时间，把丰富的舞蹈知识，传播到新的舞蹈园地去。

美国主要的舞蹈节和舞蹈教育中心，有麻州李镇附近的雅各枕舞蹈节和有附属的舞蹈大学；佛尔蒙州宾宁顿镇的宾宁顿舞蹈节和学校，新伦敦康乃狄格大学舞蹈学院和美国舞蹈节(康乃狄格大学的夏季学期是宾宁顿大学课程的延续，教职员完全相同)；科罗拉多州轮船泉镇，柏利一曼斯菲尔德舞蹈学院和戏院，以至学生和教员去加强训练的所有夏令舞蹈中心，他们在中心里举行舞蹈节，演出新作品。



但不是所有舞蹈教育都在各地的公立学校、大学、学院(像裘莉亚学院)或夏令舞蹈节中心进行。

跟着老师做 -- 许多梦想以舞蹈为业的有才华的年轻舞蹈演员发现加入大舞蹈团的捷径是进其附属的舞蹈学校。阿尔文尼科拉斯(右前)正在为学生们示范一个新动作。

最普遍的教导(这里用教导比教

育这个词来得可靠)场所，是遍布全国的数以千计私立舞蹈学校。

这些舞蹈学校，无所谓划一的标准。一个少女可以在灯光黯淡、密不通风的地窖中，教错误有害的芭蕾舞技法；同时，一些世界上最优秀的舞蹈教师，在容得下数以百计的大场合，教导孩子和初学的人，以及中学和高级的学生舞艺；这里面，有男有女，有业余舞蹈家，也有很出名的舞蹈明星。

多年来，不时有人谈到缺少管制的各州舞蹈学校的登记问题，但教师团体通常反对登记。有些教师也许有理由担心他们的标准太低，会永远拿不到一张执照，另外一些教师也许不想有任何种类的干涉；还有一些也许会怀疑州政府里，有谁够资格订立教导舞蹈的标准，督学中有谁受过充分舞蹈教育，能够判断一间学校是否及格。

大致上，有责任感的教师，为了改进他们自身业务的标准，都愿意在有组织的舞蹈制度下工作。但并不是所有这些教师团体都依照原定计划去做，有时候，成规、技巧训练班和讲演中，把教师昧于新思想，新进教授法和类似弱点，暴露出来。当然，在提高全国的教导标准，地区性舞蹈运动比任何登记管制的成就更大。

可惜，人们对芭蕾舞的兴趣日增，诱使缺少芭蕾舞训练的舞蹈教师也来滥竽充数。一个技巧纯熟的踢踏舞或交际舞教师，不一定是一个良好的芭蕾舞教师。过去也有过低劣的芭蕾舞教师，但于今为烈，造成真正的威胁。有时他们让孩子太早穿上芭蕾舞鞋(过分热心的母亲也要担当部分的指责)，不知道除非孩子大约十二岁，和受过两年扎实精密的芭蕾舞基础技巧的训练，实不该穿舞鞋。

舞蹈教育和教导的范围广大，包括人类认识的每一种舞蹈(比方说，在纽约也可以学到毛利人和印卡印第安人的舞蹈)。当然，最流行的舞蹈形式是交际舞，虽然六十年代，扭腰舞、富鲁格舞和其他衍变出来的舞蹈，以至运动神经自动感应

的摇摆音乐盛行的时候，除了一些小孩，正式交际舞班的入学人数骤减。但多年来，一般人心目中的"舞蹈"，是指阿瑟·默利国际舞院教授的舞蹈。

每个大城市里，也都有现代舞舞院，从一位教师施德菲·诺森的成功，也许能看出其流行的程度。单单在纽约威斯特蔡斯特郡，诺森就有一千多名学生。在家长的赞助下，她和同事教中小学生跳现代舞，虽然这些舞蹈班不算学校的正式课程。

美国各种舞蹈学校究竟有多少呢，这只能靠估计了。在一次周详统计中，指出麻州各种舞蹈学校有一千多间，有的只有一小撮学生，有的入学人数以百计。每年至少有两百万学生学某种形式的舞蹈，以芭蕾舞为主。至于短期或长期学过交际舞的人数，则无法估计。

舞蹈除了有教育和娱乐的功用之外，还可用来治疗。舞蹈用来治疗身体损伤和精神病，长久以来证明功效显著。舞蹈能够使瘫痪的人步行，伸动指节，强固脊椎，恢复肌肉严重损伤后丧失的操纵机能。

许多精神病院里，舞蹈不但用来消遣，也用来治疗。由于舞蹈节奏对人的情感有相当大的影响力，同时由于舞蹈是一种把肉体、精神和情感合而为一的活动，早已认为对精神不平衡的人，有帮助他恢复平衡的价值。舞蹈治好人，尤其治好受过短期刺激的人(常是军人)的病例，并不少见。当然，适当运用舞蹈治疗的专家很重要，有时这类舞蹈教师学过心理学，更多学过解剖学。舞蹈治病，舞蹈教师通常在病人的医生指导下进行。

但就算跳舞的目的并不是为了治疗，舞蹈也一直有治疗的功用。小孩在跳舞的游戏中，随着节奏起舞，发现他们和别人的关系，驾驭简单的舞蹈形式，表达他们的思想，记下梦想，模仿四周看到的自然的奇观，表露恐惧、喜爱的情操。因为跳舞是人类的本性，人们需要跳舞(尽管受到文明和习俗的约束)，而跳舞也实在有益于人们。

第十九章 舞谱和舞蹈资料保管处

舞蹈瞬即逝的本质，使每种记录舞蹈现象的方法，成了珍贵的工具。文字、符号、电影，是记录舞蹈动作的主要方法；绘画、雕塑、摄影，是记录静止动作的主要方法，无论记录的是静止姿态，还是跳得最高的一刹那。

从古代埃及人的壁画，到浪漫主义时期芭蕾舞娘的古怪石板画，总有些图画留下了一个时期的舞蹈服饰、主题、风格，有时甚至实际动作的线索。没有这些图画，无论为了演出，还是为了思考研究，都不可能重新塑造过去舞蹈的形象。

有时，一幅惟妙惟肖的舞蹈家跳舞画，似乎比摄影还更传神。的确，阿拉伯罕·窝尔柯维兹画的栩栩如生的伊莎多拉·邓肯跳舞速写，也是那位伟大舞蹈家的舞艺，一种最有价值的记录。

还有文字的作用，文字虽然是符号，却能普遍引起人们的思想、行动。芭蕾舞发展初期的情况，在当时芭蕾舞演出的专业和个别人士的著作，稀有的舞蹈书籍，列出演出人姓名或者有故事和情节说明的场刊，都有详尽的记录。

一八四五年，安东·多林重编，塔丽奥妮、葛丽丝、葛蓝姆和塞丽桃四人在维多利亚女皇御前演出著名的方步舞时候，便参考当时的芭蕾舞评论，替每一位芭蕾舞主角仿制特别衣物。

今天，美国已有相当多的舞蹈批评家、舞蹈记者和一般记者，把他们看过舞蹈演出的印象，在报纸书刊发表。实际上，要报导全国各地举行的大量舞蹈活动，舞蹈批评家仍嫌不够。少数报纸请有舞蹈批评家，许多报纸靠音乐批评家兼顾，有些小城市，请些记者，甚至体育记者来报导和评论舞蹈活动。因此，专门报导评论舞蹈的刊物，便要充实内容，加强报导，以应热心人士的要求了。

当然，舞蹈书籍，比报纸和杂志的评论和专栏，报导得更详细。报纸批评自然也常编纂成书，但却增补了新材料。如果文献这个辞用得不太过分，那么舞蹈文献对舞蹈艺术，纵使不是完善，却是令人满意和相当良好的记录方法。我们过去舞蹈著作显著缺少，但三十年代中期开始，尤其是第二次世界大战结束后，舞蹈书籍大量出版已把这个现象补救了过来。

即使文字对记录舞蹈演出,或者对记录一个舞蹈艺术家和一种舞蹈的特定风格有助,也不能做得尽善尽美,因为这牵涉到个人的记忆力和印象、爱好和厌恶。可是对于提高优秀的表演标准,确定一个舞蹈家和一种舞蹈在当代舞蹈界和舞蹈史上的地位,批评文字无可否认是很重要的。

正确记录舞蹈,有两个方法:用电影去记录实际的演出,和用记谱法(舞蹈剧本)去记录舞蹈,就像唱片跟音乐,莱本记语法 **Labanotation**(最妥善的舞蹈剧本)跟舞蹈,就像乐谱跟音乐。一种没有那么复杂,同时越来越流行的记谱法,由鲁道夫.宾奈许和锺.宾奈许夫妇在一九五五年取得专利,这是英国皇家芭蕾舞团的正式记谱法,在西欧很普遍。莱本记谱法用直线谱表示直立身体,宾奈许用的是音乐家熟悉的横线谱。莱本记语法的记录员叫记谱家(**Notator**),宾奈许叫谱舞家(**Choreologist**)。

电影和录像带,对保存即将消逝或受到删改的原始舞、民族舞,价值难以估计。宗教祭仪舞根本不能在舞台上重演,非专业教徒在这种仪式中跳舞时的热力,和神圣的气氛分不开,便可以用电影记录。

伟大的舞台演员,希望永久保留他们的演出,只有用电影。记谱法可以保存他们的舞蹈,但只有电影能够捕捉个人的舞蹈才华。我们有巴芙洛娃舞蹈的电影片断,真是万幸。这些电影粗略简单,拍得又不好。巴芙洛娃本人也只当作是实验,但却让我们得以一睹她脍炙人口的魔力,化耳食之言为实际的印象。

大家都知道,伊莎多拉.邓肯从来没有拍过任何电影,实验的也好,其他的也好,所以她必得由文字、绘画、摄影留存。但她同时的伟大舞蹈家露芙.圣.丹妮丝的舞蹈,却用影片留存了下来。在丹妮肖恩舞团的颠峰时期,她拍过电影,但更重要的是她后来拍的彩色电影,这些电影几乎记录了《拉赫》(由杜怀.戈德温拍的一部成功的实验电影)、《白玉》、《印度舞伎表演》的全部,《莎乐美》的部分,由威廉.史基柏制作,马库斯.布莱克曼拍的四个印度历史单人表演(《白玉》、《眼镜蛇》、《瑜珈修士》、《黑色和金色缠纱之舞》)和一部记录她几十年生活的纪录片。

为舞蹈而拍影片，也许由业余或专业人士用最简便制作设备，低成本拍成的舞蹈电影，最有价值。就电影而论，这些都不算是优秀的电影，着重拍摄的是个别主角演出的技艺。戈德温·安·巴泽儿、汤马斯·布查德和窝尔特·史特瑞特，便是想保存伟大舞蹈家的舞蹈及他们爱演的角色的几位。玛莎·葛蓝姆和她的舞团也拍过些很专业的短片，从葛蓝姆处理舞蹈技巧的纪录片《舞蹈家的世界》一直到她那些伟大作品(《阿帕拉契的春天》、《夜行》等等)的电影。

好莱坞也拍过些短篇舞蹈题材的电影，但制片家通常关心制作，把舞台作品搬上银幕(这是个完全可行的方法，有时比仅仅记录舞台作品更有价值)，多于让特别舞蹈艺术家在银幕上永垂不朽。有些富想象力的电影专门人才，像已故的玛雅·迪伦，巧妙运用过舞蹈电影。但在这一章里，我们不打算讨论好莱坞、纽约和国外那些专业电影公司的许多杰出成就，他们利用舞蹈素材，主要是拍些电影艺术品或者娱人作品，而不是把电影当作一种记录演出的方法。

不过，如果电影是记录个别演出的主要方法，在记录舞蹈方面却并不完全令人满意。如果一出芭蕾舞或者单人舞，要用记录影片保存，一个舞团的风格，个别演员的特质，舞蹈明星的个性，显然对舞蹈和作品重演的效果有所渲染。这样，正确死板的记谱法，便是个较好的方法了。

正如用乐谱记录音乐，记录舞蹈动作的方法，也经过发明、试验，一段时期的应用和四百多年来的增补。步法和身体的位置都有特定的名称，有段时期这样已很足够，懂得这些名称的人都能够重演一个舞蹈。但舞台舞蹈发展得更复杂后、使用图解来说明脚步位置，到最后设计了一套方法，在乐谱的横线上，用一根直杆子来代表舞步。

舞蹈的范围扩充后，这种种方法，要不是变得不适当，便是太复杂，很少应用。个别编舞家过去和现在，都留设计个人的简单图表，帮助他们记载自己的作品；但基本上，舞蹈需要一种记谱法，能够用于每一种已知的舞蹈形式，同时以备将来一切新舞应用。一九二八年，一个由著名的德国舞蹈先进鲁道夫·冯·莱本发明的方法，成功的做到这一点，从开始应用以来，历年又经莱本及其欧美同业加以改良。另外还有一种方法是宾奈许记谱法。

莱本记谱法，以美国纽约舞蹈记谱局为推广的大本营，该局的创办人是安·哈钦逊，她和莱本及别的舞蹈记谱专家密切研究，尽力加以改良，除鼓励人们接受外，还加以推广、应用。在她和同事的努力下，舞蹈学校和学院都增设莱本记谱法的课程，芭蕾舞、现代舞和歌舞表演的编舞家也都请该局的专家谱写他们的作品，最近连舞谱也出版了。

哈钦逊的《莱本记谱法》一书，对莱本记谱法有最权威、详尽的描述，简单的说，莱本法的符号，记在直线谱上(不是音乐用的横线谱)，可以谱下从跳跃到一根指头拨动的每一种身体运动，以及方向、节奏、力度、设计、团体表演中一个舞蹈家和别人的关系，动作的高度，几乎每一种重要的舞蹈现象。

莱本记谱法的准确性，在舞蹈研究班的学生中，专业化的舞台上，经过无数次的反复查核，证明毫无错误。因此，利用莱本记谱法，舞蹈再不必因时间消逝和记忆错误，而失本来面目，被人遗忘以至丧失了。今天我们看《吉赛尔》的演出，究竟保留了多少原来面目，没有人真正知道，但我们可以肯定，当代许多最重要的芭蕾舞，五十年后可以原封不动地照实搬演。在一个舞蹈创作丰盛的时代，较易掌握的宾奈许记谱法，也证明舞蹈记录很有价值。

莱本记谱法和宾奈许记谱法不只可供将来之需，也有当下可用的实效。编舞家和舞蹈家处理大量变动的节目，很快就会忘记，一个作品停演了差不多一个戏剧季节，也实在需要比编舞家的记忆力更可靠的方法，使它重现原来规模。如果这个作品已经谱好，复原的程式便很简单。并不是每个编舞家或舞蹈家都懂舞谱的，但学的人越来越多。同时，随时有记谱专家把符号还原成动作。

电影、符号、艺术品和记事录保存下来的舞蹈史资料，需要一个存放的地方。私人收藏所、博物馆和图书馆里都可以存放，但对编舞家、作曲家、设计家、舞蹈家、学生。研究人员来说，不管他们是否重视，舞蹈资料保管处是很重要的。

欧洲大多数首都，都设有舞蹈资料保管处，有些由私人管理，另一些属于国家戏剧资料收藏所的部门。美国也在开始设立舞蹈资料保管处。哈佛大学戏剧资料收藏所，早就保存了不少舞蹈珍品；有段时期，纽约的现代艺术博物馆也有一个舞蹈资料保管的部门。个别收藏中有些也很可观，像乔治·查菲、沃尔特·托斯卡尼

尼、莉莲·穆儿(美国首席舞蹈史家)、露芙·圣·丹妮丝及铁德·肖恩和他们的丹妮肖恩剧团的收藏，以至其他个人的收藏，其中许多是舞蹈家的收藏。

有些私人的收藏，现在已归公有。美国研究舞蹈的一个最新最好的中心，设在林肯中心新成立的表演艺术博物馆内的纽约公立图书馆，多年来，这个图书馆的音乐部门，把一些最好的资料供给研究舞蹈的人，而且不断提供服务，可是一九四七年，在纽约公立图书馆第一位舞蹈主管珍纳维芙·奥丝瓦德主持下，位于第五街和四十二街旧馆开始设立舞蹈收藏部门。

在奥丝瓦德主持下，图书馆舞蹈部收到几批重要的个人收藏品：丹妮·肖恩的物品(包括三万多个专案)，恰·福纳罗利·托斯卡尼尼的收藏，韩富莉和怀德曼的收藏和其他收藏家的无数捐赠，现已被认为是世界上最大的舞蹈资料保管处。除了他们本身原有的大量收藏品，还有世界各地舞蹈收藏物品的微缩影片。一九七〇年，这个舞蹈收藏部门在奥丝瓦德主持下又开创用电脑编目方法，使学生和研究人员能够马上得到舞蹈的资料。

所有物品都有重要性。珍贵的石板画，表现了过去欢欣愉悦的变化奇谲的舞蹈形象，发黄的剪报，使人对久已遗忘的舞蹈往事，有感同身受的魔力。对瞬即逝的舞蹈艺术，这样一个舞蹈物品贮藏库，不仅象征了过去的成就，而且也是未来创造的一个指南，一个灵感的源泉。

美国其他城市也有舞蹈收藏所，有大有小，这些地方和纽约公立图书馆的舞蹈资料保管处，使美国激增的舞蹈观众和表演者，有机会研究过去珍贵的舞蹈成就。

第二十章 结论

在美国范围广大的舞蹈界，还有一些别的人物，不属于芭蕾舞、现代舞、民族舞的范围；另外又有人虽不跳舞，却对舞蹈有所贡献；更有些人从事很特别的舞蹈工作。

美国传统一个主要部分是笑，自嘲尤其有清心涤垢的作用。大多数编舞家和舞蹈家总会接触幽默题材，但只有少数取笑本身的行业，其中一个为艾娃·基赛儿。她诙谐而且虐地嘲笑古典舞，现代舞，民族舞；嘲笑插科打诨，舞动彩巾的舞者，歌剧中出现的舞员，目的让观众大乐。

她学玛莎.葛蓝姆那样子追寻自我或者尽情夸张芭蕾舞的技巧，在一场可以算是"参逊与大利拉"的歌剧里，在花环和面罩中纠缠不休，嚼葡萄，拿着大水罐四处奔走，模仿表演女郎厌闷时的踢脚，或者西班牙舞的踏步，基赛儿快活地挑剔最佳舞蹈形式中的弱点和可笑之处，使他们更喜爱她和舞蹈了。

玛塔和哈利两个人模仿整个交响乐队的动作和印度托钵僧的庄严仪式，他们搭挡表演滑稽和讽刺。洛特.戈丝拉和伟大的法国哑剧家马舍尔.马索的表演里也出现讽刺，但丑角那种感人的忧怨，使他们的幽默舞蹈蒙上一种相当不同的情调。

安葛娜.恩特丝的舞蹈艺术，便是哑剧最成功的例证。虽然恩特丝演出的一大堆节目里，许多完全是哑剧，但最富特色的，却是那些用舞蹈动作为基础或者串连的。最近十年来的美国舞蹈和哑剧格格不入，并不是变成舞剧后的哑剧，而是正式的哑剧。我们演出的传统芭蕾舞，最好的部分，便是需要运用艺术的支配部分。恩特丝在芭蕾舞范围外，用非常独创的方法，把哑剧带到一个新的高峰。保罗.寇蒂斯主持的美国哑剧团，也在尝试增设以美国为主的芭蕾舞哑剧节目，开拓正式哑剧与舞蹈中间的空白。不过，美国舞蹈家虽然在古典芭蕾舞的范围内有相当的哑剧训练，却不擅演哑剧。

在前人没有努力过的方向拓展的欲望，足以说明为什么美国舞蹈有许多令人瞩目的成就，邓肯.圣.丹妮丝，现代舞和其他舞蹈领导人物的事业，就是最好的证明，但是，在舞蹈艺术上的开拓求新，必须持续下去。

美国舞蹈界也出现过另一些特别人物，本世纪初有莫德.爱伦，她诠释《莎乐美》的舞蹈方法，几令她开展了一番事业。后来，有芭蕾舞和现代舞都擅长的蒂丽.洛许，演奇怪角色出名，她跳舞最令人难忘的地方，也许是她那对运用灵活、善于表演的手。

这个时期杰出可爱的人物，有已故的比尔.鲁宾逊和木腿贝斯，一个从残废者变成舞蹈大师的人，另外有许多有才能的人，都各有专长，无法归类，像美丽的维拉.索丽娜，演芭蕾舞，演歌舞喜剧，演电影演话剧，甚至演交响乐。

芭蕾舞歌剧是舞蹈界的新兴事物，专业舞蹈人士不应小看它。过去，芭蕾歌剧当然也刺激过舞蹈实验，有时还引起像巴兰钦这样的编舞家和鲁坦娜·波丽丝、莉莲·穆儿、费丽亚·杜布洛芙丝卡、玛丽亚·甘巴瑞丽、玛丽娜·丝维洛娃和其他单人舞蹈表演家的兴趣，但大致说来，芭蕾歌剧一直死气沉沉，贬黜到毫不重要的地位，受独立舞轻视和歧视。

本世纪中叶，芭蕾歌剧开始兴盛。年轻的编舞家兼舞蹈家扎卡里·索罗夫，受大都会歌剧院之聘排演芭蕾舞。人们一开始就看出他的新锐观念会鼓舞和拓展芭蕾舞这古老的舞蹈。在大都会歌剧院的主持人鲁道夫·宾的鼓励协助下，索罗夫设计了几出生动杰出的芭蕾歌剧和过场芭蕾舞，其中有《阿伊达》，成功地用古埃及的动作来配合意大利式作品；《奥菲欧与尤丽迪茜》，请到阿丽西亚·玛柯娃担任芭蕾舞主角；《曼依》，虽然简短，却能掌握那个时代的气氛；《蝙蝠》，用了华尔兹舞；《参逊与大利拉》里，用醉酒舞。索罗夫在大都会歌剧院那段时期以后，很少再见芭蕾歌剧的盛况，而目前流行的是芭蕾歌剧刻板的老套。

我们的舞蹈界也容纳了其他姐妹艺术的代表人物，虽然每种艺术都是独立的，彼此合作都结出美丽的成果。音乐和舞蹈也开始结下不解之缘。阿道夫·阿丹写的《吉赛尔》的音乐。杜利布写的《歌碧丽亚》和《雪儿薇亚》的音乐，柴可夫斯基三个伟大的芭蕾经典(《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃钳》)的音乐和舞蹈早已脍炙人口。

兼写芭蕾舞、现代舞，甚至歌舞剧的作曲家很多，光提一部分已叫人瞠目结舌：史特拉文斯基、兴德密特、伯恩斯坦、柯普兰、巴勃·查维兹、梅诺蒂、舒曼、安泰尔、迪罗·祖伊奥、普朗克、海伊夫、古德、汤逊，美国观众对这些作曲家的舞蹈作品不会觉得陌生；美国舞蹈节目里也都有他们的作品。

画家和设计家也是共同协作的一分子，迪亚格列夫芭蕾舞团头一次离开俄国的时候，有巴克斯特、贝拿和冈察洛娃。这样的艺术家设计布景和服装，与舞蹈家共用佳评。舞台表演舞蹈后来又得到卢奥、毕加索、马蒂斯、迪朗、沙加尔、达里、蔡里车夫、伯曼、贝贺、柯尔特、比顿、罗勃·劳森伯格、玛丽索尔和莱利里佛斯、雕塑家野口和第一流舞台设计家祖·米尔齐纳与奥利佛、史密斯的艺术合作。

灯光专家给舞蹈提供了另一种技艺。其中最杰出的是已故的珍·罗森托，纽约市芭蕾舞团，玛莎·葛蓝姆的舞团，和别的舞团的灯光，都由她设计。罗森托不仅用灯光突出舞蹈的身形舞影，用优美的灯光烘托布景，而且还要求灯光制造情调，跟随不断移动的舞动中心，用来表现，也用来加强效果，形式花样和舞蹈的变化配合无间。

罗森托运用灯光的方法非常成功，在舞台效果上，常常使布景和正式服装看来是多余的。当然，对沙加尔设计的美丽布景才华出众的卡莲丝卡设计的出色服装说来，决不会喧宾夺主，但灯光色彩能美化舞者的活动范围，从而产生建筑上的立体感觉。把灯光艺术和舞蹈艺术结合的灯光专家，还有汤马士·史基尔顿，珍妮弗·蒂普顿，尼柯拉斯·塞诺维奇，阿尔文·尼柯拉斯和同时又是一位很好的编舞家的拉·鲁波维奇。

我们审察美国的舞蹈前景，似乎了无涯际，广阔无边，特出的舞蹈人材无数。每一个舞影都有重要的意义，也许是玛莎·葛蓝姆臻于狂喜，举脚高飞的兴奋姿态；也许是一小堆静止不动，叫做《舞蹈索引》的杂志，对舞蹈艺术有短暂而辉煌的贡献；也许是桃丽奇芙在观众前一掠而过的舞姿，也许是不动声息欣赏的一群批评家：卡尔·范·维克顿、约翰·马丁、玛丽·窝京丝、玛嘉莱特·劳埃德、艾德温·丹比、安纳托尔·丘载、鲁易士·荷斯特和其他尽力记录转瞬即逝的舞影的人。

美国舞蹈界头角峥嵘的人物还有露芙·圣·丹妮丝，她在美国的舞台上，跳了七十年；美丽的麻川高子，以精彩的舞艺，满足了她的雄心壮志；巴兰钦编舞技巧的完熟；力图在编舞上有所创新的费尔德、史缪恩、鲁波维奇、福尔柯、阿皮诺、泰勒、甘宁汉。他们有的世界闻名，有的出名，有的前途可期，也有的藉藉无名，每个人都尽其所能，为美国舞蹈竭尽一己的力量，而且每个人都深信伊莎多拉·邓肯宣称的"我看见美国舞蹈"这一壮丽的远景。

此电子书内容来源：美国国务院 电子书由禁书网热心网友制作。

[大陆直连](#)看[禁书禁闻禁文禁网禁片禁歌禁曲](#)

[禁书网](#)提供禁书下载阅读, 禁书目录, 禁书网

<http://www.bannedbook.org/>是最大最全的禁书下载基地,
中国禁书, 大陆禁书应有尽有。

禁书禁闻禁片大陆直连: <http://bannedbook.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/>