

<<性格舞蹈基础>>

图书基本信息

书名：<<性格舞蹈基础>>

13位ISBN编号：9787807511526

10位ISBN编号：7807511524

出版时间：2008-3

出版时间：上海音乐出版社

作者：洛普霍夫

页数：225

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## <<性格舞蹈基础>>

### 内容概要

奉献在读者面前的这本《性格舞蹈基础》，是世界上最早的一本，至今仍是唯一一本系统的性格舞蹈教材。

它出版于1939年，是继瓦冈诺娃的《古典芭蕾基础》（1934）之后，列宁格勒舞蹈学校（今名瓦冈诺娃俄罗斯芭蕾学院）组织编写的主要舞蹈学科教材系列中的第二种。

它的作者是老一辈舞蹈教育家亚历山大·施里亚耶夫（1867～1941）及其两位学生安德列·洛普霍夫（1898～1947）和亚历山大·鲍恰罗夫（1886～1956）。

<<性格舞蹈基础>>

书籍目录

性格舞蹈的发展道路作者的话性格舞蹈及其与芭蕾舞的联系扶把练习 性格舞的BATTEMENTS  
TENDUS 自由脚的练习 打点练习 转脚动作练习 划圈 匈牙利的BATTEMENTS GRANDS  
BATTEMENTS REVOITADE (过门坎) 戈鲁别茨 PIROUETTES性格舞的课程结构与课堂安排 课程和  
课的时间长度 男女合班教学原则 性格舞专用的舞鞋 一堂课的安排 一堂课的结构中间练习 PAS DE  
BASQUE PAS DE BCURREE SAUT DE BASQUE BALANCE 各种舞台形式的跑步俄罗斯舞蹈元素蹲跳  
半蹲跳动作 蹲跳类动作乌克兰舞蹈元素高加索舞蹈元素 列库希 山地列兹金卡 奥塞梯舞蹈“西姆嘎  
” 茨冈舞蹈元素巴什基尔舞蹈元素乌兹别克舞蹈元素匈牙利舞蹈元素西班牙舞蹈元素 打点动作  
BALANCE PAS DE BASQUE ROND DE JAMBE EN L'AIR波兰舞蹈元素舞蹈片段练习 舞蹈片段练习的  
伴奏音乐附录：性格舞蹈课程教学大纲 第1年 第2年 第3年 第4年 第5年译后记

## &lt;&lt;性格舞蹈基础&gt;&gt;

## 章节摘录

性格舞蹈的发展道路 在芭蕾舞剧中，“性格舞蹈”这个术语比另一术语“（古典）芭蕾舞”具有更大的约定俗成的性质。在不同的时代，人们用它来称呼各种不同的舞蹈体裁并对它的功能下过不同的定义。三百年间，这一概念时而被缩小，时而又被无限扩大，直至取消“性格舞蹈”与其他舞蹈范畴的界线。

在革命前的舞剧中，所谓“性格舞蹈”主要是指形形色色的民族舞蹈的舞台版本。那么为什么直到现在还使用“性格舞蹈”这个名称，而不叫民族舞蹈或民间舞蹈呢？能不能认为性格舞蹈就是芭蕾舞台上的民间舞蹈的同义词呢？我们如果试着恢复性格舞蹈（danse de caractere，俄文术语 xapaKTepHblfi TaHeu 正是这个法文术语的直译）的历史——哪怕是简略的历史，就能对这种名称与内容之间的奇怪的不对应现象作出解释。

在舞台舞蹈的历史上，民间舞蹈的元素一直是形成舞蹈动作多样性的源泉之一。

古典芭蕾舞的诞生问题不是本书要讨论的课题。

但是，我们不得不涉及这个问题，特别是应该对“古典芭蕾舞的所有舞步（pas）都是在贵族宫廷剧场内部发明出来的”这种至今仍在流行的论断表示质疑。

这当然不是事实。

并不是巴黎舞蹈院的12位成员编创出了整套古典芭蕾动作。

涌入院士们（他们是才华洋溢和心灵手巧的收集者）的手中的，是一批批来源极其不同的非常丰富的舞台动作素材。

其中既有各类体裁的职业演员的技术成果，又有某些娴熟表演家独创的技巧，还有文艺复兴时期大师们创造的意大利舞会舞蹈和舞台舞蹈的元素。

所有这一切，不断地积累、过滤、校正，添加不同色彩，经过系统整理，最终获得定名（舞蹈术语体系）并在几百年间逐渐变成为古典芭蕾舞的基础——我们尚未完全掌握然而却是很有生命力的昔日舞蹈技术的宝库。

在列举古典芭蕾舞的来源时人们故意不提一个最强有力的因素：民间舞蹈以及其中包含的现实主义表情素，对古典芭蕾成套动作、技术规范的形成起过决定性的作用。

过去的几百年间，民间舞蹈对古典芭蕾同时起过双重的作用：既是后备的仓库，又为它输入新鲜血液。

民间舞蹈扩大着古典芭蕾手段，加固它的根基，更新它的形式，并且为它的造型画面添加鲜明、生动的色彩。

法文古典芭蕾术语体系不止一次地变化过，或者更确切些说，概念和术语的内容有了变化。

但是，在这个体系中我们仍然可以找到借用民间舞蹈的词汇的痕迹。

例如 pas de bourree。

这个名称出现于18世纪，以前叫 pas fleuret，但是名称的变化和舞台的加工并没有使 pas de bourree 失掉其鲜明的民间性格，它仍然是从15世纪起文献中就已提到的许多民族舞蹈固有的一个动作。

舞蹈“教父”土安诺·阿尔波神父（1519～1596）曾经提到过这个动作。

他在《舞蹈术》（L'Orchesographie，1589）这本小册子中详细和比较准确地记录了16世纪法国流行的生活舞蹈并作了粗略的分类。

“吉格”和“加里亚德”是从民间舞蹈进入16～17世纪的舞会实践的，后来舞会的“吉格”和“加里亚德”动作又被17～18世纪的芭蕾舞剧所采用。

Pas de basque 和 saut de basque 的各种变体同样也是古典芭蕾舞剧从民间舞蹈吸收的动作。

从同一来源衍变出了 cabriole 和 entrechat 的种种变体。

我们本可以开出一张更长的被吸收的动作的清单，但我们想用另一个更值得注意的事实来论证自己的想法，即：古典芭蕾舞剧所规范的不仅仅是民间舞蹈的某些动作。

在皇家的舞台上，按照宫廷上流社会交际的风度和性格，某些经过加工和风格化的民间舞蹈被展示出来并“成为时尚”。

## &lt;&lt;性格舞蹈基础&gt;&gt;

自然，这些民间舞蹈在古典芭蕾舞剧中更多地是以随意编成的舞蹈节目出现，有时也沿用原先的名称，但只保留了原作的不多的基本特征。

下面几个舞蹈都是这样：手鼓舞——起源于意大利和法国的古老的乡村舞蹈，小步舞——布朗里（勃列顿地区的舞蹈）的经过加工和风格化的变体，缪塞塔——古老的法国舞蹈，法兰多拉——轮舞的一种，上面提到过的加里亚德——速度活泼的男子舞蹈。

18～19世纪之交华尔兹的舞会形式和舞台形式的产生，肯定与民间的“沃尔塔”舞有着联系。

同一时期进入舞会的contredanse（法文，“乡村舞”）则是英文country dance（乡村舞，即“民间舞蹈”）的不准确的音译。

在这篇概述中我们有意把17世纪和18世纪的舞蹈合为一谈，目的是指出芭蕾舞剧消化掌握民间舞蹈动作的过程是贯穿整部舞蹈史的始终的。

当然，远不是所有被加工搬上舞台的民间舞蹈及其动作都保留着自己的“出身”的痕迹。恰恰相反，它们大多数是在失掉原有特征、不再有、本来面目的情况下在舞台上流行的。

18世纪初几经再版刊印的舞蹈编导福莱的名著《舞蹈艺术》，收有一些很有价值的文献——那个时代的舞蹈场记。

我们在书中可以找到Folies d'Espagne和Forlana，二者无疑都具有性格舞蹈的特点。

后者是意大利民间舞，而前者则是以西班牙民间舞素材的基础编成的舞蹈，福莱还为它配了响板伴奏。

我们试图解读这些舞蹈的场记，但收效不大。

福莱的场记技术十分简陋，说不清楚性格舞蹈特有的手臂和上身的动作。

康潘的《舞蹈辞典》（1787，巴黎）尽管翔实记录了当时的舞蹈技术，但、我们同样不可能据此判断说，18世纪下半叶的歌剧和舞剧舞台上有过清晰的民间舞蹈的形象。

不过还是应该指出，在18世纪，一系列新舞步丰富了芭蕾，其中包括后来得名为pas tortille（“小蛇”）的整整一类动作。

对这个动作的解释，我们可以在诺维尔的《舞蹈书信集》中找到，他在谈到外开性和错误位置（即与外开相反的，en dedans）时指出：“崇高的舞蹈因pas tortille的加入而变得卑下。

为了完成它，需要转脚，先en dehors然后再en dedans。

这些舞步是通过脚从脚尖到脚跟的转移来做的。

由于加进pas tortille的结果，动作变得更加滑稽可笑，脚的移动反映在上身上，由此产生了令人不快的扭捏作态和腰的移动。

1740年著名的杜普莱用一个pas tortille点缀“加里亚德”。

他身材非常匀称，他四肢的表演既连贯又质朴，使得这个用单腿完成的舞步显得非常典雅，并且为pas tombe作了很好的准备。

但是，即使这一事实也并不能说明性格舞蹈在18世纪的芭蕾舞剧中已经独立存在。

Pastortille当时属于古典芭蕾舞。

康潘也好，诺维尔也好，都丝毫没有提到它的性格舞功能。

上面这段引文更加证实了我们的结论：当“崇高的舞蹈因pas tortille的加入而变得卑下”的时候，它（指古典芭蕾一译注）也许是第一次在走自己的老路——靠来自民间舞蹈和下层的职业戏剧的动作来丰富和扩大自己的可能性。

本书的读者将会不止一次遇到pas tortille。

在当代的性格舞蹈中它不仅找到了自己的位置，而且还创造出作为性格舞蹈的基石之一的整整一类“转脚”动作。

从职业的歌剧和芭蕾舞剧诞生之初起，我们就接触到“性格舞蹈”这个术语。

凡是不完全来自舞会舞蹈或者宫廷舞台舞蹈（在17世纪很难将这两类舞蹈分开）的，全都被列入“性格舞蹈”的范围。

人们用这个名称来称呼17世纪皇家芭蕾中的那些怪诞的、滑稽的、夸张的小段表演（entrées，“

## &lt;&lt;性格舞蹈基础&gt;&gt;

出场”；)。

工匠、乞丐、假币制造者、强盗等等表演的entrees ( “出场” )，总之，任何要求凸显人物性格的舞蹈，都被冠以danse de caractere，( “性格舞蹈”； “形象舞蹈” ) 之名。

17世纪的性格舞蹈远远地超出了复制民间舞蹈的界限，但仍与后者有着无可置疑的联系。

“演出说明书也好，回忆录也好，都不允许我们认为，像帕凡、加里亚德、沃尔塔、勃兰里这类常见的舞蹈是以前常见的形式出现在这些entrees ( 出场 ) 中的……”。

应邀参加婚礼的农民在跳乡村勃朗里，而西班牙人弹着吉他跳着萨拉班达。

舞步完全没有服从传统的规则——它们有了千变万化。

普留尼耶的这一段话完全证实了我们的论断。

他是为数不多、值得注意的研究17世纪舞蹈的学者之一。

应该考虑到，那个时代的性格舞蹈还有一个与其他体裁的舞台舞蹈不同的特点。

17世纪的芭蕾由宫廷内侍 ( 业余爱好者 ) 表演，而优秀的性格舞“出场”一般是需要专业技巧和全面、娴熟的技术的。

大约1625年在巴黎的舞台上出现了第一批男性职业舞蹈演员。

1681年第一批女性舞蹈演员登台表演。

1661年皇家舞蹈院成立，1670年前后国王不再参加 ( 随他之后宫廷内侍也不再参加 ) 芭蕾演出。

上面列举的事实证明职业舞蹈技术渗入宫廷演出，上述那些性格舞蹈的元素也在那里扎下了根。

在性格舞“出场”中占优势的是一些滑稽、闹剧性质的现实生活的形象，这一情况又一次证明了市民戏剧对宫廷戏剧的影响。

谈论怪诞的性格舞“出场”时一刻也不能忘记，现身其中的来自民间的人物总是被涂上讽刺丑化的色彩。

因此，写实主义的性格舞“出场”渗入宫廷舞台，不能看作是同情平民百姓的特征。

这些经过宫廷解读的“下流的”、“庸俗的”舞蹈和特技，是在强调“上等人”和“下等人”之间的距离，并且通过故意使用怪诞手法处理这类形象，招来观众对“下等人”的恶意嘲笑。

然而，当时的演出中能有平民类型人物出现，这一现象无疑值得肯定。

在莫里哀的芭蕾喜剧中，性格舞“出场”找到了自己的最高形式，它们已经是承载戏剧性的形象舞蹈了。

从《讨厌鬼》( 1661年 ) 到临终前最后一部作品《心病者》( 1673年 )，作为插舞场面的作者，莫里哀的创作一路攀升，在《醉心贵族的小市民》( 1670 ) 中达到了戏剧和舞蹈两方面的高峰。

“莫里哀及其在舞蹈艺术中的作用”这一题目，值得进行专门的和深入的研究。

我们理解为什么莫里哀认为有必要在《讨厌鬼》的前言中作出如下的声明：“因为所有这些不是让一个人满意，那么也许会发现某些来自芭蕾的段落进入喜剧以后显得不像其他段落那样自然。”莫里哀必须取得排演中的唯一的作者大权，才能彻底发挥让芭蕾插舞与剧情有机地联系在一起的构思。

如果说在《讨厌鬼》中我们只见到作为某一场戏的结尾的舞蹈、牧童牧女的传统舞蹈，那末在莫里哀较为晚期的剧本里写实主义性质的人物或者逐渐排挤宫廷舞蹈形象，或者以喜剧方式再现他们 ( 例如，《屈打成婚》中对寓言人物的描写就是这样 )。

在《醉心贵族的小市民》中芭蕾完全参与戏剧行动。

剧本的高潮——对挤进贵族社会的资产阶级暴发户的嘲弄，是在第四幕的舞蹈化的土耳其仪式中得到解决的，这个仪式让我们不能不承认性格舞蹈的情节性有了很大的提高。

从上舞蹈课起 ( 它与茹尔丹的形象有直接联系 )，到土耳其仪式为止，《醉心贵族的小市民》中的性格舞蹈都是沿着全剧的戏剧结构主干线发展的。

莫里哀在其芭蕾喜剧中顽强地实现的这些意图，并没有在宫廷芭蕾编导的作品中得到运用。

恰恰相反，音乐舞蹈院 ( 即巴黎歌剧院的前身——译注 ) 引导芭蕾歌剧远离具有情节和性格的舞蹈。

## &lt;&lt;性格舞蹈基础&gt;&gt;

因此一百年后，当资产阶级的芭蕾改革家们继续莫里哀的试验，把舞蹈剧的戏剧结构和形象问题当作自己的原则性纲领的中心提出来的时候，人们觉得这完全是新的发现。

但是无论莫里哀的时代也好，一百年以后也好，都有过另一种远离福莱书中制定的学院派“跳舞规则”的舞蹈实践，它是建立在高超的专业技术和丰富的民间性格舞的动的基础上的。我们指的是在集市上表演的流浪滑稽艺人，他们在各种戏剧体裁中都显得敏锐灵巧，既掌握“职业喜剧”（comedia dell'arte[或译“即兴喜剧”——译注]）的高级技术，也掌握宫廷舞蹈票友的那套不太复杂的动作。

兰勃朗齐（G?Lambranzi）的出色的著作《戏剧舞蹈的新滑稽流派》（纽伦堡，1716年）中配有文字说明的一组版画，为我们再现了这些流浪艺人的技艺。

兰勃朗齐完全不是院士，他是一位将形形色色的风格手段熔于一炉，用动作表现人生世态的戏剧实践家。

他的书从讽刺、怪诞、滑稽、漫画和喜剧的不同角度向我们展现了各种写实主义舞蹈的形象。

但是我们一着手研究他的版画或者文字说明，我们总会注意到一个共同的现象：他介绍的舞蹈技术要比与他同时代的巴黎歌剧院演出的芭蕾丰富和写实得多。

18世纪70年代的巴黎人惊叹过女舞蹈家海涅尔在皇家舞台上表演的pirouette，把它说成是某种发明、新创造。

他们之所以这么说只是因为他们此前没有见过pirouette，也没有读过兰勃朗齐那本多次提到过pirouette的书。

不仅如此，书中还列举了一系列已为当代性格舞蹈熟知而18世纪的芭蕾做梦也没有想到的动作（屈腿做的民间pirouette，各种形式的蹲跳，劈叉和变化甚多的转脚）。

舞蹈性的舞台调度（武术技巧性的，民族特色的，当地风情的），在兰勃朗齐那里总是处理得那么令人信服，不只是在导演手法上和情节安排上，也包括动作的选择，而且还体现出性格和形象的特点。

在这本书的前言里，兰勃朗齐特别强调了性格和形象这一原则，他说：“小丑以及与之类似的其他人物应该按照各自的特殊的风度来演。

例如，斯卡拉马什、阿尔列金或者普尔契涅拉（这是职业喜剧中的三位主要定型角色——译注），如果去跳小步舞、库兰塔、萨拉班达，那就不合理。

恰恰相反，他们中间的每一个都具有唯他独有的、必不可少的、搞笑的和滑稽的舞步和风度。

这一警告，其矛头直指否定舞台形象的学院派舞蹈（指巴黎歌剧院的前身皇家音乐舞蹈院——译注），但是兰勃朗齐的利箭当时并没有给这一派人造成丝毫的伤害。

还需要经过四分之三个世纪，由兰勃朗齐的众多同行——下层职业舞蹈演员和编导创作出来的“下流舞蹈”的许多动作才会成为资产阶级芭蕾改革家们手中进行革新的武器。

在资产阶级对舞蹈艺术重新评价和重新思考的时代，对待民间舞蹈有了不同的态度。

对宫廷芭蕾的学院派体系的第一次进攻是诺维尔在1760年发动的。

争取以民族特点丰富舞蹈的斗争——只是诺维尔改革活动的一个部分。

为了捍卫性格体裁（按照他的术语体系，叫“喜剧体裁”）应该享有的艺术价值的权利，诺维尔与他的对立面进行论战：

“不应该认为喜剧体裁不可能特别地引人入胜……

所有阶级的人都天生具有崇高的情感、痛苦和激情。

他建议研究民间舞蹈，把它看作是舞台舞蹈的源泉：“小步舞是从安古列姆流

传到我们这里的，布列舞的故乡是奥维尔尼。

在里昂我们找得到加沃特的最初萌芽，手鼓舞则起源于普罗旺斯。

“应该旅行”，他下结论说。

应该研究民间舞蹈并且利用它们。

……

<<性格舞蹈基础>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>