

从符号双轴看杂技雅俗的当代阐释*

董迎春 张艳秋

摘要：杂技在当代的发展一直没有厘清的一个问题是“就雅”还是“就俗”。双轴关系是任何符号文本所固有的品质，杂技作为身体表意的符号美学，其聚合轴与组合轴的选择与组合造就了其在不同时期的雅俗品质。当代杂技艺术在聚合轴的丰富性上不断做出各种尝试，从身体表意、服装、化妆、道具的配合到叙事内容的意义阐释，有了多样聚合，才有多元文本，聚合轴上的多样选择使得当代杂技呈现出“双轴共现”文本增生现象。解释的力量决定了符号发出者和符号文本的结构方向，解释意义在符号过程中的重要性决定了群众“聚合参与”的可能性，杂技艺术产业是中国式文化现代化的表现之一，时代主旋律因素赋能为其提供了新的发展可能。

关键词：符号双轴，当代杂技，雅俗，泛艺术化，当代阐释

A Contemporary Interpretation of the Elegance and Vulgarity of Acrobatics from the Perspective of the Semiotic Double Axis

Dong Yingchun Zhang Yanqiu

Abstract: It remains unclear whether contemporary acrobatics is elegant or vulgar. The double-axis relationship is inherent in any semiotic text, and acrobatics, as a semiotic aesthetics of body expression, has

* 本文系2022年国家社科基金艺术学西部项目“中国杂技基础理论研究”(22EE203)、2022年广西重点研究基地“广西民族文化保护与传承研究中心”建设项目(2022KFXDM01)阶段性成果。

always been indebted to the selection and combination of the aggregation axis and combination axis for its elegance and vulgarity in different periods. Contemporary acrobatics has continuously explored the richness of the aggregation axis, from the combination of bodily expression, clothing, makeup, and props to the meaning interpretation of narrative. Without diverse selection on the aggregation axis, there can be no pluralistic texts and therefore no phenomenon of text proliferation of the double axis in contemporary acrobatics. The strength of interpretation determines the sender of signs and the structural direction of semiotic text; meanwhile, the importance of meaning interpretation during the semiotic process determines the possibility of the “aggregate participation” of the masses. As one of the manifestations of Chinese cultural modernisation, the acrobatic art industry is blessed with new development possibilities arising from the main themes of the times.

Keywords: double axis of semiotics, contemporary acrobatics, elegance and vulgarity, pan-artistry, contemporary interpretation

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202401012

中华人民共和国成立之前，杂技一直作为跑马卖解、走乡串里的俚俗文化存在。及至当代，面对各种文艺类型积极变革自身争取文艺市场的现状，杂技行业也日益意识到单纯炫技已不能吸引观赏者的注意，开始向着“表意”的深度开掘。这就给我们提供了用符号学理论分析当代杂技的可能，因为符号学是研究意义的学科，而当代杂技在组合层面的舞台整体效果营构和聚合层面的舞台元素选择上，展现出越来越多的符号表意可能性。由此，当代杂技似乎在积极摆脱“俗文化”的标签，努力靠拢传统意义上的“雅文化”。但事实却是，杂技的身份定位远非雅俗两字可以轻易决定。因为符号的运作过程，除了符号发出者的意图意义，还有展示出来的文本意义，最重要的是解释者给出的解释意义，多种因素决定了杂技的“雅”与“俗”是一个复杂的时代问题。本文以此为议题，从符号学双轴理论出发，分析杂技的符号文本结构和表意特征，对杂技的雅俗问题进行基于目前发展实践的分析。

一、从窄幅聚合轴看传统杂技之“俗”

“双轴关系是任何符号文本所固有的品质”（赵毅衡，2023，p. 197），符

号双轴的观念源自索绪尔，简单来说，组合关系指的是一系列符号组合成有意义文本的方式，而聚合轴，按雅各布森（Jakobson, 1956, pp. 76 - 82）的说法，可称为“选择轴”，它展现的是不同元素供选择的可能性。聚合选择的结果是组合文本的形成，不同的聚合选择会产生不同的组合文本。杂技作为身体表意的符号美学，其聚合轴与组合轴的选择与组合造就了杂技在不同时期的雅俗品质。本节从符号双轴角度，分析传统杂技何以被称为“俗文化”。

（一）历时向度：聚合轴窄化与杂技之“俗”

杂技在中国的发展，经历了先秦时期的角抵、蚩尤戏，汉代的乐舞百戏，隋唐杂技的繁荣，宋代以“勾栏瓦舍”为主要演出场地的民间演出形式，到了元明清三代因官方打压而被称为“杂把戏”。虽然汉唐时期杂技发展得到了宫廷支持，一度成为展示国力强盛、发展友好外交的手段，但依然不能与“雅颂之声”相提并论，而被称为“俚俗”艺术。自先秦至新中国成立，杂技虽经过了漫长的发展，但演出呈现的变化却并不明显，原因不得不归于杂技演出聚合轴选择范围的窄化。聚合轴上的可选择元素多，选择面宽，意味着组合成文本后是宽幅的聚合轴；相反，则为窄幅的聚合轴。聚合轴的宽窄影响着文本风格的呈现，聚合轴过窄的结果是风格的僵化。杂技之所以在“俗文化”的阵列中生存长达数千年而未被文人雅士认可，从符号学的角度来说，是因为身体技艺、道具等表演因素可供选择的范围过于狭窄导致的聚合轴窄化，表演风格的僵化使得杂技相较于代代更替的文学和其他高雅艺术显得缺乏活力。

杂技虽经过了几千年的发展，但杂技节目的更新却非常有限，据安作璋《中华杂技艺术通史》（2012, p. 618）介绍，及至晚清，活跃在杂技舞台上的杂技节目只有 163 个，与杂技数千年的发展历程极不相符，也就导致了演出过程中可选择的节目数量有限，演出同质化严重，难以创新。例如，自汉代张衡在《西京赋》中记录“冲狭燕濯，胸突铎锋”（唐莹，2020, p. 60）以来，惊险类的节目基本不离“刀山”“剑门”“走钢刀”等，形式变化不大。再如力技类，自先秦时的“乌获扛鼎”“夏育扛鼎”（刘荫柏，2005, p. 7）开始，后世的力技节目展示表演者力量的方式都没有超出举重物的范畴，举鼎、举缸、举车轮等都属此类。

传统杂技道具的变化非常有限，这也是导致聚合轴狭窄的重要原因。杂技道具起源于生产生活用具，这使得杂技与世俗生活有着天然的亲缘关系。

汉唐时期,得益于宫廷的大力扶持,杂技在道具的开发和变革上有了很大突破。但纵观整个发展历史,尤其是宋代以后杂技受官方压制转场民间,常年流徙各地,自然不方便携带多样道具,客观上限制了道具的使用和革新。加之表演者对身体技艺的刻意雕琢而弱化道具的作用,杂技演出因此看起来千人一面,缺乏新意,难以与诗词歌赋等“雅文化”相抗衡。

在杂技的观演关系中,长久以来,表演者主要出自社会中下层,观赏者也以布衣百姓为主要群体(尽管汉唐时期统治者表现出了对杂技百戏的热衷),观演双方对意义的阐释均缺乏深度。因此,无论是从杂技节目和道具的选择上看,还是从演员与观众的阶层分布上看,每台杂技演出的组合背后都是选择有限的窄幅聚合。革故才能鼎新,没有对各方面的积极变革,缺乏拓宽聚合轴的努力,传统杂技就只能是难登大雅之堂的小技末流,博人一笑而已。

(二) 共时向度:组合层“俗”的身份定位

组合层考虑的是形成组合的符号元素之间的相互关系以及部分与整体的关系。“在已编码的文本层面上,人们需要应对的既有明显的内容,又有各种看不见的、并被想当然的意义”(史蒂文森,2001,p.127)，“明显的内容”即是指组合层的显现。长期的墨守成规鲜有变化,使得杂技这一民间艺术在组合层面呈现出强烈的“俗”性,表现为民间性、民俗性、群众性的特点。

世界范围内艺术的起源几乎都有突出的民间性。杂技同样起源于民间,始自原始先民日常劳动中对身体和工具的使用,“在所有的族群和文化中,人的身体都是一种极为便利的象征符号,因为身体不仅是主、客观经验的连接点,同时既属于个体也属于社会”(宗争,梁昭,2018,p.81)。因此,相比于其他艺术门类,杂技与民间的关系更为紧密而自然。杂技在数千年的发展中从来没有脱离民间。先秦时期角抵、击壤、驱傩、“斗鸡走狗”等杂技节目都是从民间发展至士族。汉唐宫廷高度重视杂技发展,使这一民间艺术一度可以与传统雅文化同台呈现,但即便此时,杂技依旧没有脱离民间,汉武帝、隋炀帝、唐玄宗时期,都有贵族与百姓共同观看演出的记载。宋代,杂技不受统治阶层的重视,被迫回到民间寻找出路,“勾栏瓦舍”成了市民观看演出的重要场所。元明清三代,杂技的生存处境日益恶化,宫廷几乎见不到杂技演出的身影,反而重新激活了杂技的民间性。时至当代,在大力发展民俗民间文化的号召下,杂技的民间性焕发了新的生机。杂技文旅将杂技

演出与休闲旅游、地方文化品牌打造等相结合，为传统文化的创造性转化、创新性发展开拓了思路；络绎不绝的“文艺惠民”活动使杂技依然活跃在基层的乡村和社区。

杂技的地域性、传承性、民族性等特征决定了它的民俗性。杂技从业人员大多认同杂技有南北派之分，北派杂技多刚劲粗犷的力量型节目，南派杂技多柔美婉约的技巧型节目，杂技风格的南北之分显然源自南北方的人文地理特点。杂技三千多年的发展历史中，“父子师徒”的门内传承，使杂技带有强烈的民俗色彩。少数民族杂技与中原杂技、中国杂技与西方马戏在风格上的差异，显示了杂技的民族特色。杂技发展史上的文化现象也是佐证。“春典”是杂技的行话隐语，也是杂技这一艺术文本的重要符号，懂不懂“春典”是区别杂技内外行的标志，有时可以决定一个人在杂技行业中的地位尊卑，杂技从业者对此甚为重视。“春典”的长期流传说明了杂技发展的成熟。此外，历朝历代的“行香走会”是杂技作为民俗艺术的重要表现。“行香走会”因其广泛的群众基础、强烈的娱乐性和精神指涉意义、与节日符号的耦合性等特点，逐渐定型为一项拥有旺盛生命力的民俗活动。今日全国各地依然以庙会的形式继续着“行香走会”的活态传承。

杂技的民间性、民俗性得益于它广泛的群众基础。杂技文本意义的形成是符号编码的过程，群众的观看则是通过对符号文本的感知和自身经验的联想而展开的符号解码过程。杂技是展示身体奇观的艺术，得益于杂技无语言限制的特点，这种舞台奇观的欣赏没有民族、年龄、性别的阻隔，古今中外、男女老幼皆可欣赏杂技，这是杂技群众性的根基所在。此外，杂技的跨民族交流更是成为历代佳话。汉武帝多次在平乐观以百戏招待外国来使，展示民族富强。唐朝风靡的胡旋舞源自西域（耿占军，杨文秀，2007，p. 126），日本的《唐舞绘》描绘了唐代传入日本的杂技幻术节目 50 余个。清代至民国，杂技为寻求发展出路，开始走向海外，客观上促进了杂技的域外传播。新中国成立之后，杂技外交空前繁盛，培养了大批海外观众。近年来，随着国内杂技发展的大变革，杂技“走出去”成了传播中国文化、展示中国形象的重要方式，实现了更广泛的群众性，还带来了客观的经济收益。

杂技组合层的这种“俗”的特点，既体现了历史发展的局限性，同时也是杂技生命力之所在。但杂技之“俗”是“通俗”而非“恶俗”，杂技应该发挥中国文艺“向上向善”的优良传统，建设“山清水秀的文艺生态”（习近平，2021）。新中国成立之后针对杂技的“三改”（改人、改戏、改制），志在清除杂技中封建愚昧、庸俗丑陋和残忍恐怖的节目，但直至今日，一些

演出中依然有“吊发”“吊头”节目出现，影响群众尤其是青少年的身心健康。由以上分析可以看出，杂技的“雅俗”之分有时代差异，而决定杂技发展方向的标尺却是恒定的：群众的审美诉求和时代发展要求。当杂技发展倾向于异项标出时，能够主导杂技发展方向的，是时代主旋律这一中项；中项向正项的偏边，保证了杂技的艺术品格。

二、当代杂技作为剧场艺术之“雅”：聚合轴的拓宽与组合的多样化

聚合轴上的多样选择使得文本呈现出强烈的风格意识。诗词歌赋一直是中国精英文化的代表，直至今日声势不衰，原因就在于文学内容和体裁的革故鼎新。新中国成立以来，一方面源于国家整体层面的文化政策和文化扶持，另一方面源于杂技变革自身的意识和努力，杂技亟待雅文化的身份认证。

(一) 组合轴上的雅元素集合

符号很少单独出现，往往是与其他符号组成合一的表意单元。我们所接触到的任何文本，看起来似乎只在某些方面引起我们的感知，其实是被感知到的部分与被有意无意忽略的部分共同形成的一个具有统一意义的文本。新中国成立后，杂技由撂地演出发展为一种舞台艺术。舞台是符号密集之地，要求运用各种手段加强舞台符号的表现力，以激发观众强烈的感知，产生艺术效果。

声音符号对合一舞台文本的形成有重要意义。克里斯托弗·巴尔姆的《剑桥剧场研究导读》(Balme, 2008, p. 82)将剧场符号系统分成视觉符号和听觉符号。在中西方艺术史上，音乐都是起源较早、艺术地位较高、较早用于“展示”的符号。但就传统杂技而言，大部分表演者和欣赏者缺乏艺术修养，出身低微，没有在舞台表演的“资格”，遑论音乐伴奏。汉唐时期，因统治者的爱好和大力提倡，乐舞百戏在社会生活中的地位得到了极大提高，百戏中的杂技因而与乐舞有了联姻关系。但即便此时，音乐也并非为杂技专设，而是整场百戏表演的结构性安排。宋以后诸朝代，官方以各种方式刻意冷落甚至打压杂技表演，演出规模和方式都受到了很大影响，音乐在杂技演出中几乎销声匿迹。杂技在新中国作为舞台艺术亮相，音乐顺理成章成为一种重要的表意符号。当代杂技发展可分为“杂技主题晚会—杂技剧—新杂艺”三个阶段。在前两个阶段中，音乐在杂技舞台上依然发挥着功能性作

用，目的是制造逼真的故事现场，引起观者身临其境的感受，这与对传统戏剧舞台的坚持有关。而在新杂艺阶段，因其对情节中心和模仿理念的淡化，打破“镜框式舞台”（乔西汀，2023，p. 81）的企图，舞台上包括音乐在内的各种符号开始突出自身，“在后戏剧剧场时期，当文本不复是剧场的唯一中心时，‘声音’被有意识地建构为积极的表演性成分”（郑钰，2023，p. 123）。

传统诗词歌赋的“雅”元素为当代杂技赋能。为充分彰显杂技的艺术性，当代杂技刻意向经典的雅文化靠拢，在舞台表演中加入诗词歌赋的文化元素甚至将其作为舞台文本的组合原则，以突出表演的“诗性”。前面我们说过符号文本的组合特点，对于符号接收者来说，文本中所有的符号并非处于同等地位，接收者只对文本的某些部分有强烈的感知，因而对文本的感知和解释都是有选择性的。诗词歌赋加入杂技舞台表演，成为舞台文本的组成部分，对于观众来说，打破了对传统杂技演出的惯性认识，因为新颖而得以“标出”，成为被优先感知的部分。江苏省杂技团的诗词歌赋杂技剧《四季江淮》（2022），以经典文本作为杂技剧创作底本的《化·蝶》（2021）、《猴·西游记》（2013）等，《战上海》（2019）、《英雄虎胆》（2021）、《聂耳》（2022）等红色杂技剧，都是从家喻户晓、易于理解的角度出发，这其中虽然有杂技作为身体技艺短于表意的无奈，但客观上仍使杂技向精英文化迈进了一大步，“使经典更加‘精致’”（董迎春，王露霞，2023，p. 86）。又如杂技剧《天山雪》（2023）用杂技艺术助力民族共同体意识的铸造，身体力行响应文化援疆政策；广西创意杂技剧《百越稻盛》（2023）对“一带一路”政策做出诠释；等等。当代杂技剧在中国元素、中国形象、中国价值的传达上所做的努力，不亚于任何传统精英文化。

数字技术的媒介整合增强了舞台文本的表意功能。麦克卢汉在20世纪中叶提出的“媒介即信息”这句名言，在当时看来惊世骇俗，如今却是再清楚不过的事实。中国式现代化如今正经历着数字技术重构的重要时期，二十大报告明确提出实施国家文化数字化战略。数字技术在杂技的舞台文本组合中占据着越来越重要的位置，呈现在观众眼前的杂技舞台，是由不同层次的符号元素组合形成的意义跨层的合一文本。如今，杂技舞台的数字技术已不限于单纯电子荧幕的背景设置和字幕提醒，而是通过激光、投影等技术，实现身体和其他媒介之间的实时交互，形成演员和观众“双向奔赴”的沉浸式舞台，正如马克·扎克伯格曾经在《创始人信》（Zuckerberg, 2021）中提及的，“下一代平台将更具沉浸感，一种具身化的互联网（embodied internet），

□ 符号与传媒 (28)

人们不仅可以观看它，还可以置身其中”。广西杂技团的红色杂技剧《英雄虎胆》，在解放军战士耿浩牺牲后，为表现战友和恋人对他的思念，舞台上用激光束实时创造了一条时光隧道，在想象中联通两个世界，已牺牲的战士耿浩的身影就立在隧道的入口处，“数字戏剧技术重构了现代戏剧对中华文明的叙事方式和受众体验”（姬德强，白彦泽，2023，p. 13）。2023年，国务院印发《数字中国建设整体布局规划》，提出“建设数字中国是数字时代推进中国式现代化的重要引擎，是构筑国家竞争新优势的有力支撑”（新华社，2023-02-27）。数字化已成为一种必然趋势，杂技艺术借助数字技术的赋能打造新型舞台，对杂技的当代发展至为重要。

（二）聚合轴拓宽造成风格的“标出”

聚合轴与组合轴在符号文本的构建中扮演着不同的角色，“对于文本的意义，组合更为重要；而对于文本的风格之研究，可能聚合更为重要”（赵毅衡，2021，p. 46）。赵毅衡教授在《符号美学与艺术产业》（2023，pp. 215-216）一书中分析了当代艺术产业的聚合偏向如何表现为雅俗文化对立的移位。俗文化异军突起，不拘一格，一方面从经典艺术门类中吸取养分，同时又有直面现实的勇气，聚合轴由此越来越丰厚。杂技作为民俗文化中富有生命力的重要类型，近年来的发展逐渐摸索出了一条联合姊妹艺术、整合跨媒介资源的路子，在聚合轴的丰富性上做出了重要尝试。

首先，杂技身体艺术的“在场性”不断增强。杂技是以身体表现为主的技艺形式，杂技演员的身体既是表演的主体，也是演出的道具。在影视节目挤占了当代艺术半壁江山的情况下，虽然人们可以足不出户就享受到非常精微的艺术节目，但“在场性”带给观众的身体体验却永远是表演艺术的灵魂，“剧场表演转瞬即逝，以不可复制的在场性和物质性为特色”（朱雪峰，2021，p. 57）。杂技作为以身体表现为主的技艺，其表演和观看都强调现场的生动性。徐向增（2022，p. 77）曾将身体造型从自然形态转变为艺术形态的过程称为“变形美学”，身体的这种“变形美学”所造成的舞台张力和视觉冲击力，需要演员与观众同时在场才能实现效果最大化。在后戏剧剧场时代，杂技又找到了身体演绎的新路径：与舞蹈、戏曲等艺术门类结合，形成具备多种理解可能性的复杂文本。青年导演余尔格的新作《献给爱米丽的一朵玫瑰花》（2023）被定位为“悬疑新马戏舞蹈剧”，将传统杂技炫目的技法和现代舞蹈的自由灵动结合起来，跨界组合出全新的肢体表演形式，同时结合戏剧艺术色彩浓烈的笔法，讲述了一个女人看似平淡孤寂实则充满悬疑的

一生。当代杂技在身体表意领域不断开拓，不断制造宽幅聚合轴。

其次，服化道配合意义共同体的建立。杂技道具在传统演出中是身体的附属品，在当代，杂技成为一种综合性的舞台艺术，舞台上的所有符号元素要组合成一个统一的文本，每个符号无论如何突出自身，最终都要与其他符号一起形成意义共同体，才能形成一个有效的、可供解释的组合文本。因此，当代杂技的服化道也要积极配合意义传达。杂技是驾驭“物”的艺术，“……道具要成为一种隐喻……就需要蕴含着某种超出这一道具本身的涵指意义，形成一种跨域映射的关系”（袁杰雄，2021，p. 57）。这就意味着，杂技道具在“使用物-实际意义符号-艺术符号”的三联体中，逐渐向艺术意义靠拢。在湖南省杂技艺术剧院创排的新型杂技剧《青春还有另外一个名字》（2021）中，圆形的吊环变成了方形的镜框，钻圈技中的圈也变成了有棱有角的门框，与青春的懵懂、尖锐和多种可能性恰成映照。此时，杂技道具的抽象功能和具象功能一起使用，抽象意义甚至超过了具象，产生了所谓“道具符号的串岗”（濮波，2018，p. 86）现象。

最后，杂技从描述走向叙述，“剧性”持续延展。杂技没有语言门槛，古今中外，老少咸宜。在古代，杂技带有叙事色彩的例子，恐怕只有汉代“东海黄公”故事了，在此前后，杂技讲故事的例子鲜有耳闻。传统杂技的身体表现，只能称为“描述”。“一旦符号文本描写人物和变化（即‘情节’），就是叙述；不卷入人物与变化的符号文本，则是描述。”（赵毅衡，2016，p. 314）由此看来，传统杂技依靠演员对身体的超常驾驭，展现人类战胜自然的伟力和英雄主义精神，因为基本不涉及人物以及情节变化，至多只能是描述性的身体表意符号展示。当代杂技进入杂技剧发展阶段，具备了叙事的能力，且在文本的选择和创造上不断开拓，在内容这一聚合体系上不断扩大选择的可能性。诸如经典改编、红色杂技剧、儿童杂技剧、先锋剧等尝试，以内容选择上的高度灵活性和开创性，加强了聚合轴的丰富性。

随着杂技向民族文化深处开掘、对新马戏的借鉴和当代科技的舞台运用，杂技聚合轴的宽度还在不断扩展，“有了多样聚合，才有多元文本，聚合是艺术新鲜度的保证”（赵毅衡，2023，p. 216）。相比传统精英艺术的墨守成规、举步维艰，当代杂技的艺术创新性、多媒介整合力度、对现实的反映力度等方面，使其有了更多雅文化的社会承担功能。古今杂技在聚合轴上的不平衡分配使得当代杂技的标出性日益鲜明。但近年来一些小剧场过于凸显先锋性的尝试，也使杂技艺术变得曲高和寡，使观众不知所云，远离了赖以生存的群众性和民间性。因此，中国当代杂技应该如何把握雅与俗的尺度，是

一个值得思考的问题，社会大众的审美需求应该是决定其答案的根本因素。

三、意义阐释：时代主旋律赋能与当代杂技发展可能

符号被认为是携带意义的感知，对符号的意义阐释就是对符号背后表意深度的挖掘，赵毅衡（2016，p. 49）曾提出符号过程包含三种不同的意义：发送者的意图意义、符号的文本意义、解释者的解释意义。符号是用来表达意义的，但符号所表达的意义有没有被顺利接收、被接收的程度和精确度如何，却是由解释者决定的。因此，解释意义才是符号过程最重要的环节，“文本的边界与组成方式，依赖于解释，文本本身无法决定意义”（赵毅衡，2021，p. 46）。对于杂技艺术来说尤其如此，杂技三千多年的生命历程得益于它广泛的群众基础，最广大的人民群众是杂技符号的解释者。杂技在当代的发展一直没有厘清“就雅”还是“就俗”的问题：一方面，从杂技数千年的发展实践和艺术定位来看，杂技应该贴近世俗生活，热闹、诙谐、易理解；另一方面，当代杂技将自身定位为舞台艺术，传统“雅”文化中舞蹈、戏剧是最邻近的姊妹艺术，这种定位和艺术场域使得杂技越来越急于证明自己作为艺术门类的合法性，各种阳春白雪式的操作在当代杂技剧场显露头角。追本溯源，恐怕只有艺术的人民性，才能决定杂技的雅俗偏向。

（一）双标出：杂技作为剧场艺术的舞台呈现

传统杂技重点发挥娱乐消遣的作用，艺术水平不高，思想性不强，演出难有余味。当代社会，物质文明高度发达，群众受教育程度普遍提高，传统杂技的撂地卖艺、杂耍、杂把戏，已不能适应当下的审美期待，新的观众群体要求杂技艺术形式和内容的“双标出”（赵毅衡，2021，p. 46）。解释项发生了变化，反过来推动符号和符号发出者做出改变。因此，新中国成立之后，杂技开始寻求突破之路，希望新鲜的聚合系能够产生多元组合文本。

20世纪70年代，皮娜·鲍什演绎了“舞蹈剧场”的概念，“‘舞蹈剧场’充分利用剧场空间内可以穷尽的各种元素和手段拓宽了身体的‘所指’问题”（李凯伟，2016，p. 34），这种现象同样出现在以“身体”为表现内容的杂技演出中。20世纪90年代成都军区战旗杂技团的《金色西南风》，展示我国西南少数民族地区的风情和文化，开启了杂技发展的主题晚会阶段。相较于传统杂技的单纯炫技，主题晚会杂技表演具备更深厚的文化意义。2004年，中国杂技史上首部杂技剧，广州军区战士杂技团的《天鹅湖》问世，中

国由此进入“剧时代”。杂技剧采取“杂技+剧”的演绎模式，杂技的身体技艺依然是表演的本体，在此基础上突出戏剧的叙事功能。值得肯定的是，杂技剧的创作擅于突出民族特色，无论是文本内容、舞美设置、象征元素还是意境营构，都极力突出中国杂技不同于西方马戏的独特之处。近年来，受后戏剧剧场的影响，杂技发展走向了新杂艺阶段，部分杂技表演开始着意打破经典的戏剧构造，淡化情节和人物，不刻意强调单一主题，将着力点放在激发观众思考、打破“第四堵墙”的努力上。

从单个节目到杂技主题晚会、杂技剧，再到新杂艺，杂技的积极变革折射出当代观众对杂技发展内容和形式的“双标出”要求：杂技艺术的自身变革吁请新的演出形式出现，文艺与时代、与人民大众的关系要求演出内容更贴近现实生活。这种变革既受杂技自身艺术发展规律的推动，也充分考虑到解释群体的实际诉求。

（二）泛艺术化：当代杂技的“双轴共现”及发展可能

现代性之后的后现代艺术，打着“颠覆一切”的旗号，反对经典、永恒、艺术自律，否认意义整一，对于打破传统和陈规，开辟艺术新领域有一定意义。但是，带有先锋性、后现代性的杂技创作尝试，因其去中心化、模糊人物和情节的一系列处理而显得过于抽象，有时非但不能引起观众的思考与共鸣，反而让观众不知所云。社会、文化、历史和艺术本身的诸因素都决定了，杂技艺术的意向性是被更多的观众所喜闻乐见，“文化生产面向大众的市场，其消费者不只是精英的阅读者，更多的是大众化的消遣者”（金莉，李铁，2017，p. 645）。

当代社会已经进入了所谓“泛艺术化”（赵毅衡，2023，p. 1）时代，无论是“产业艺术”还是“艺术产业”，其深层原因都是经济和市场的推动，而左右市场的主要力量就是受众。因此，最广大的人民群众有意无意地被裹挟进了这场艺术大变革中，在很多环节发挥着决定作用。观众在剧场看到的是一场精心准备好的杂技演出，是一个美轮美奂的组合文本；但在组合文本的背后，起聚合作用、在各个艺术表现环节进行选择的不只有创作主体，还有受众。杂技团改制是杂技当代发展的转折点，丢掉“铁饭碗”的杂技团体开始关注自身的生存与发展，于是不得不考虑市场的需求。一场杂技演出，导演在构思时就已经将观众认可、上座率、国际国内巡演这些实际因素考虑在内，因此，群众在无形中参与了聚合轴的选择与安排，聚合参与的重要性决定了杂技的发展方向。

符号双轴理论重在帮我们说清楚“看”的视角和理解当代杂技的发展趋势,杂技的“雅”和“俗”是辩证的:俗,说明了广泛性、人民性的奇观化娱乐这一重要维度;雅,指向了更高层次审美创意的舞台综合审美追求。当代杂技呈现出鲜明的“双轴共现”文本增生特点:杂技舞台的最终组合文本包含了选择过程,舞台要美,是观众对组合层面的要求;节目要好看,则是聚合多样化的体现。“熵减”(符号交流过程中信息量增加、意义增多的现象)理论的文化艺术研究表明,杂技舞台作为一种符号密集的意义集合,其生命在于意义的交流,而一定范围内的交流会由于熵增的累积而达到热寂,因为单纯的雅或俗淡化了杂技艺术的多样可能性。时代主旋律因素赋能,将雅俗合一,组合轴不断强化审美意识,聚合轴不断提升舞台作品的精神内涵,主旋律作为灯塔见证了当代杂技的发展方向,又作为艺术养料浇灌当代杂技的时代精神,在思想高度与精神气质上契合中国式现代化的紧密追寻。时代的审美趣味,审美意识形态的建构,文艺的人民性、美育功能的强化,彰显了当代杂技艺术创作和时代担当的可能性与勃勃生机。

由此分析,一方面,中国式现代化的成果使得人民群众的精神文化需求不断增长,审美水平不断提高,当代的观众群体不再是保守的、滞后的、固守一隅的贫苦百姓,而是与时代同发展、共呼吸的新时代主人翁,有新的审美需求,这为杂技的当代变革提供了动力;另一方面,杂技的群众性、民间性是它的生命之源,杂技的革新要充分考虑到受众的接受程度。因此,过雅或过俗都不能适应时代对杂技发展提出的要求,决定杂技是雅还是俗的,不是杂技本身,也不是少数专业人士的振臂疾呼,而是人民群众的审美偏好。中国式文化现代化的要求是用艺术作品表现时代精神,时代的主体是最广大的人民群众,解释的力量决定了符号发出者和符号文本的结构方向。

四、结语

聚合轴的选择具备多样可能性,杂技的组合文本才会永远鲜活生动。聚合偏重本是雅文化的创作动力,但在“泛艺术化”的当代文化形态中,雅俗的对立早已移位,杂技的雅和俗一直随着杂技时代处境的变化而在符号双轴之间“选择”或者“组合”。在聚合选择中,选择哪个元素,舍弃哪个元素,这其中自然有杂技艺术自身规律的要求,有姊妹艺术的借鉴推动,有时代发展所提供的复杂精微的技术条件,最主要的是充分考虑到最广大人民群众审美需求。时代的主体是人民,杂技的发展步伐既要有所前进又不能搞“大

跃进”，要稳步提升杂技的艺术性，既让观众看得懂，又能提高观众的鉴赏水平，雅俗结合，就是人民性与剧场性、历史性与时代性的符号“双标出”，让当代杂技迈向从“高原”到“高峰”的发展和追求之路。

引用文献：

- 安作璋 (2012). 中华杂技艺术通史. 海口：南海出版公司.
- 董迎春，王露霞 (2023). 当代艺术的中国化表达与文化输出——以杂技剧《化·蝶》为例. 艺术百家, 2, 82 - 87
- 耿占军，杨文秀 (2007). 汉唐长安的乐舞与百戏. 西安：西安出版社.
- 姬德强，白彦泽 (2023). 沉浸化、剧场化、互动化：数字技术重构下的中华文明认知与体验. 对外传播, 10, 11 - 15.
- 金莉，李铁 (编) (2017). 西方文论关键词 (第二卷). 北京：外语教学与研究出版社.
- 李凯伟 (2016). 刍议当代舞蹈剧场中的“符号”. 北京舞蹈学院学报, 3, 33 - 36.
- 刘荫柏 (2005). 中国古代杂技. 北京：商务印书馆.
- 史蒂文森，尼克 (2001). 认识媒介文化 (王文斌，译). 北京：商务印书馆.
- 濮波 (2018). 表演杂糅：剧场“符号-物”的三种意义解读. 人文杂志, 9, 85 - 92.
- 乔西汀 (2023). 雷曼后戏剧剧场的听觉维度. 四川戏剧. 79 - 83.
- 唐莹 (2020). 杂技美学. 北京：中国文联出版社.
- 习近平 (2021). 在中国文联十一大、中国作协十大开幕式上的讲话. 获取自 <http://jhsjk.people.cn/article/32308213>.
- 新华社 (2023-02-27). 中共中央国务院印发《数字中国建设整体布局规划》. 获取自 https://www.gov.cn/xinwen/2023-02/27/content_5743484.htm.
- 徐向增 (2022). 后戏剧剧场身体符号观念下的人物造型. 四川戏剧, 11, 75 - 78.
- 袁杰雄 (2021). 符号修辞：舞蹈文本的基本表意方式. 北京舞蹈学院学报, 3, 54 - 63.
- 赵毅衡 (2016). 符号学：原理与推演. 南京：南京大学出版社.
- 赵毅衡 (2021). 当代文化的“双轴共现”文本增生趋势. 文艺争鸣, 5, 46 - 51.
- 赵毅衡 (2022). 艺术符号学：艺术形式的意义分析. 成都：四川大学出版社.
- 赵毅衡 (2023). 符号美学与艺术产业. 成都：四川大学出版社.
- 郑钰 (2023). “声音即演员”：声音戏剧构作与当代剧场艺术的听觉转向. 戏剧艺术, 3, 123 - 133.
- 朱雪峰 (2021). 虚拟现实与未来剧场生态. 戏剧艺术, 5, 54 - 71
- 宗争，梁昭 (编) (2018). 民族符号学论文集. 北京：中国社会科学出版社.
- Balme, C. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jakobson, R. (1956). *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton Press.

□ 符号与传媒 (28)

McLuhan, M. *Understanding Media: The Extension of Man*. Cambridge, MA: MIT Press.

Zuckerberg, M. (2021). "Founder's Letter". Retrieved from <https://about.fb.com/news/2021/10/founders-letter>.

作者简介:

董迎春, 博士, 广西民族大学文学院、广西民族文化保护与传承研究中心教授, 主要研究方向为艺术学、杂技理论。

张艳秋, 广西民族大学文学院 2023 级文艺学专业博士研究生, 主要研究方向为艺术理论。

Author:

Dong Yingchun, Ph. D., professor, School of Literature & Guangxi Ethnic Culture Protection and Inheritance Research Center, Guangxi Minzu University, mainly engaging in the research in art theory and acrobatics theory.

Email: dongchangpao@163.com

Zhang Yanqiu, Ph. D. candidate in literature and art, School of Literature, Guangxi Minzu University, mainly engaging in the research in art theory.

Email: 260433187@qq.com