

文化转码：传统舞蹈资源当代转化的路径^{*}

袁杰雄

摘 要：传统舞蹈资源当代转化是一种跨语境、跨系统的创造活动，其间经历着复杂的“文化转码”行为。转码是指跨系统符码转换，即从第一系统提取的模因脱离原初的符码系统，被置入新的主题语境重新组织。由于符码系统的转变，模因也具有了新的形式特点，携带上新的意义。舞蹈模因形成的形式依据源于第一系统中的文化原型，即具有某种规约性的形式元素。转码的前提是找准模因，巧用模因。选择模因既需注意它本身的形态特征及其蕴含的概念意义是否与人物、情景及主题相匹配，同时还需考虑它是否能够为作品主题意义的表达提供解释衍义的动力。转码还需注意舞蹈模因在变形中的度，无论是沿用模因原形、对模因进行拓扑变形，还是创造新的模因，其解构、重组的过程都不能脱离模因的“恒量”。守住其“核”，发展其“形”，这是保持舞蹈风格稳定性的前提，也是传统舞蹈资源当代转化的必然要求。

关键词：文化转码，传统舞蹈资源，模因，转化路径

Cultural Transcoding: The Path of Contemporary Transformation of Traditional Dance Resources

Yuan Jiexiong

Abstract: The contemporary transformation of traditional dance resources is a

^{*} 本文为国家社会科学基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”（20ZD049）阶段性成果。

cross-context and cross-system creative activity, during which it experiences complex “cultural transcoding” behavior. Transcoding refers to cross-system code conversion, that is, the memes extracted from the first system are separated from the original code system and reorganized into a new subject context. Due to the transformation of the code system, memes also have new formal characteristics and carry new meanings. The formal basis of the dance meme is derived from the cultural prototype in the first system, that is, the formal elements with certain rules. The premise of transcoding is to find the meme accurately and use the meme skillfully. When Selecting a meme, one should not only pay attention to its own morphological characteristics and the conceptual meaning it contains, but also consider whether it can provide a driving force for the expression of the thematic meaning of the work. Meanwhile, attention should be paid to the “degree” of deformation of dance memes when transcoding. Whether it is to extend the original form of meme, topological deformation of meme, or creation of new meme, the process of deconstruction and reorganization cannot break away from the “constant” of meme. Keeping its “core” and developing its “shape” is the premise of maintaining the stability of dance style. It is also inevitable for the contemporary transformation of traditional dance resources.

Keywords: cultural transcoding, traditional dance resources, meme, transformation path

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202402012

当代中国传统舞蹈由民间走向舞台，实际上是由两种不同的系统（即不同的传承主体）在操持。如果将民间自然传衍的传统舞蹈视为“第一系统”，那么由创作者以该传统舞蹈为素材编创的舞台舞蹈作品就可视为“第二系统”。显然，从第一系统转换至第二系统，实质上是“由一种‘生态’走向另一种‘生态’的转换，即由‘民间’向‘都市’的生态转换。它的功能、途径和价值也会随之变化，功能的差异会影响到审美取向的差异”（尹建宏，2010，p. 111）。这应是传统舞蹈资源当代转化的显著特点。其实，由第一系统转换至第二系统，最明显的转变体现在组织规则上，这种组织规则被称为

“符码”(code),即第二系统的符码虽然脱胎于第一系统,但它已经在新的语境中有了新的组织规定。循此视角,一部以传统舞蹈资源为基础生成的舞蹈作品,实际上经历了符码转换的过程,这种符码转换在文化符号学中被称为“转码”(transcoding)。本质上而言,基于传统舞蹈资源的舞蹈创作就是一种文化转码的组织创造活动。由此,转码的运作机制就成为研究传统舞蹈资源当代转化和发展的关键议题,也是揭示舞蹈意义生成规律的一个重要方面。

一、舞蹈中“符码”与“转码”的概念阐释

语言学家王宁(1993, p. 190)曾言:“每一种舞蹈的民族和地域的特色,都蕴藏在这种舞蹈的与众不同的动作特点中,不描写这种特点,就无法解释它所表现的文化内涵。”“与众不同的动作特点”指每一个民族独特的身体表征方式,这种身体表征受到特定民族、特定人群所属地域、生产方式、生活习俗、宗教、伦理、审美、价值观念诸方面的影响,它们共同作用、规范,造就了独具特色的舞蹈形态。这也是很多文化学者喜欢称“舞蹈的身体是文化塑造的身体”(鲍尔德温,2004, pp. 267 - 284)的主要原因。实际上,传统舞蹈与众不同的动作特点形成的依据是“文化符码”(cultural code),动作与动作之间遵循何种符码规定,决定了传统舞蹈呈现何种风格。可以说,传统舞蹈本身就是一种被符码化的表演文本,它蕴含着丰富的文化内涵和审美品质。

编舞家王玫将符码称为“密电码”,是指传统舞蹈中记载的人们的“种种记忆”和“生动活法”。在谈到传统舞蹈的现代性编创时,王玫(2015, p. 30)指出,“并不是一切舞蹈编创都可能演变为传统舞蹈,只有那些特殊的‘密电码’式的舞蹈编创才能演变为传统舞蹈”。也就是说,无论是传统舞蹈,还是传统舞蹈的编创,都需有“密电码”的加持,现代性编创只有延续传统舞蹈的“密电码”,才有可能演变为明天的传统舞蹈。应当说,王玫这一观点极为敏锐地注意到第一系统转换至第二系统的符码连续性问题,遗憾的是,她没有对其予以展开。要强调的是,符码不是指编导的创作技法,它是舞蹈意义生成的组织规则与解释规则,主要由两种符码类型构成:一是风格性符码,规定动作与动作之间连接的形式,即动作遵循的运动规律;二是指称性符码,控制动作与动作之间语义的生成(包括情感意义),即动作遵循的语义规律。前者使动作具有了风格意义,后者使动作携带上指称意义。

通常情况下，传统舞蹈的风格性符码是在指称性符码基础上形成的，也即形式的组织规定都有其内在成因，它的形成不是无缘无故的，而是源于具体的意指实践（如情感、观念、目的等）。但在发展过程中，舞蹈的风格性符码越是趋于成熟，就越与对象指称拉开距离，这使得风格性符码具有了独立表达某种主题概念的潜力。这也意味着以传统舞蹈文化资源为前文本的舞蹈创作，实际上主要是对风格性符码的发掘、改造和拓展。

无论是第一系统还是第二系统，其符码都是成套出现的，它是由动作、音乐、服饰、道具等携带着的不同符码联合构成的，这些符码集合构筑起传统舞蹈的整套意义解释。从舞蹈本身来看，虽然易解难解并不是判断一部作品优拙的标准，但要引起接收者的共情，舞蹈本身就必须蕴含能够引起接收者理解或感动的因素，它须符合接收者的理解和认知范围（包括美感的接收标准），其中就包括风格性符码和指称性符码。这种特点也决定了创作者（包括舞者）预设进舞蹈的符码集合与接收者持有的符码集合须做到“部分重合”，形成交集。舞蹈的意义交流和传播如同语言的表达，要使自己的语言和身体姿势能够被人理解，就必须与他人共享相同或相似的符码系统。无论是对传统舞蹈风格性符码的识别，还是对指称性符码的理解，都需如此。斯图尔特·霍尔（2003，p. 25）曾言：“语言绝不可能成为完全私人的游戏，我们私人所意向的意义，不论对我们自己有多么个人化，也必须进入语言的规则、符码和惯例中，以使之能被共享和理解。”罗兰·巴尔特（1992，p. 42）提出交流的“契约性”，强调的也是表达与接受之间须具有符码“通约性”，只有在此前提下，交流和对话才可能顺利进行，理解和共情才成为可能。

诚然，第一系统的符码突出文化的积淀与约定，它具有一种原真性、传统性、规约性，并伴随着模式化或程式化的表达。而第二系统的符码与第一系统的符码存在明显不同，它是创作者潜心学习、掌握、体悟、感受后，择取第一系统中的典型符号和符码片段，结合相应题材和主题，在个人创作经验基础上加工、再造的一套新的符码。简言之，传统舞蹈当代转化过程，是对第一系统中文化符码的激活、延续，是对某一社会历史文化的找寻以及再创造。这意味着从第一系统中择取的典型符号和符码片段会不可避免地在第二系统中变形，从而携带上新的意义和品质。第一系统成为第二系统的“转换资源”，它们之间存在着内在连续性。

因此，从第一系统转换至第二系统，最突出的特征是：它们之间经历了一种复杂的转码，即跨系统、跨语境的符码转换。这里涉及对“转码”概念

的理解。“转码”的原意是“跨越解码”(赵毅衡, 2017, p. 301):“解码”指接收者运用既定符码识别舞蹈的形态、解释舞蹈的意义;“跨越解码”则指接收者跨系统进行解码,即原先的典型动作或符码片段变成另一个意思,且具有了一种新的形式质感。此时,我们需要统筹两个系统的意义。就舞蹈的转码活动而言,专业创作者首先只能从第一系统的符号表象入手,一个个地去认识其中舞蹈动作的形态特征、音乐特点以及服饰样式,熟知它们的排列与组合规则,再进一步在典型动作或符码片段的运用过程中逐步获得深切的体验和独特的领悟(蒋原伦, 1998, pp. 43 - 45)。只有充分识别、掌握、熟习第一系统,才能真正领悟其中某些典型动作与符码片段的形式特点及概念意义:它们能与何种类型的对象和主题相匹配,甚至主导主题的意义走向。可以说,找准第一系统中某些与表现对象和主题相贴合的风格性动作、音乐、服饰等,舞蹈的转码才能达到预定目的。很多舞蹈创作之所以会出现“文化属性的缺失”,是因为所选用的形式元素和符码片段脱离了这一文化所属的元语言系统,也即“无法用这一文化对该类型的文本已有的符码来做完整解释”(赵毅衡, 2017, p. 298),这种现象就是“错位”。

实际上,以传统舞蹈资源为基础的舞蹈创作要经历形式与内容的“双重转码”过程:形式转码包括典型符号(动作、音乐、服饰、道具等)和符码片段的跨系统转换,也即第一系统的形式元素和符码片段在第二系统中得到重新组织,成为一种新的舞蹈形态;内容转码是指第一系统中的形式元素和符码片段脱离原有的语义结构进入一个新的表意系统,被赋予了一种新的意义,体现出跨语境转换的特点。从中可以发现,运用第一系统的典型元素和符码片段进行跨系统、跨语境的转换,需落实在舞蹈的形式元素和符码片段的巧用上,巧用的前提是舞蹈动作、音乐、服饰等的典型形态需与人物和主题相匹配。显然,传统舞蹈资源经由双重转码,实质上是从传统中汲取滋养来进行当代语言结构的转换,激活原有形式元素和符码片段的文化记忆,使其在当代语境下焕发新的生机。其当代性,就与舞蹈作品“跟观众所处的时代,跟创造性有关系,能够影响到社会”(张延杰, 2018, p. 5)。由此,从第一系统转换到第二系统,本质而言是对择取的典型元素和符码片段进行重新组合与赋义的过程,也就是说,“舞蹈的符号化生产过程就是文化生产者从碎片化的符码系统中拾取出核心元素,并不断对其进行文化编码的过程”(陈钧, 2019, p. 153)。其中,储存并延续特定传统舞蹈风格的核心元素,就是舞蹈“模因”(meme)。

二、模因：第一系统转换至第二系统的中介

“模因”是英国著名生物学家理查德·道金斯（Richard Dawkins，1976，pp. 206 - 208）基于“基因”一词提出的：“模因是文化传递的单位，其核心是模仿，无论是有形的身体姿势，还是无形的、抽象的观念想法都可以通过模仿进而得到自我复制与传播。”道金斯说到的“有形的身体姿势”就包括有人参与并代代传承的舞蹈艺术，而舞蹈模因代代相传的主要方式便是重复，这与道金斯关于模因的定义相通。哲学家丹尼尔·丹内特（Daniel Dennett，1995，pp. 353 - 354）基于道金斯关于模因的定义继续指出：“模因属于语义类别，并隐含着极具特色的语义信息。”模因具有语义性，这应是模因之所以被特定民族、特定人群代代模仿延续的重要原因，也是转码的重要前提。因此，文化的延续依靠的是模因，它作为一种“文化衍生因子”，通过模仿而代代传承，通过重复不断强化自身的形式属性和意指内涵。正是模因的存在，“保证了文化得以稳定延续”（Dawkins，1976，pp. 192 - 195）。由此，舞蹈的模因即是能够传递特定民族文化的形态因子，且携带着某种意义并能够在“文化的人群中传播的‘意义单元’”（赵毅衡，2017，p. 299）。

针对如何提取模因，资华筠（2015，p. 26）的建议值得重视：“提取民族舞蹈元素的创作型作品，应该尊重特定民族的审美质基和文化内涵。这绝非提倡亦步亦趋地固守原生形态，束缚创造意识，而是倡导在深入学习、继承、研究其优质基因的基础上，实现多样化发展。作者的心应该贴近赋予其创作性灵的民族文化源泉，而不是信手拈来，恣意作践。”资先生倡导的是：民间舞蹈创作应立足民族文化源头，应以第一系统中的优质模因为基础，所有脱离文化模因的创作，都会致使舞蹈“主脉”扭曲、变异。其实，资华筠在《舞蹈生态学》中提出的舞动构成因子（如节奏型、呼吸型、步法、显要动作部位及其动作等）就可视为模因的组成成分，当这些构成因子按照规定的符码组织方式连接在一起，就会形成相应的舞蹈风格。如田露（2009，p. 32）总结的：要体现各种民间舞蹈的民族特征，其动作特点需抓住三个方面：一是体态（生活习惯体态，包括民族服饰所产生的特殊形态）；二是动态，动作形态（包括民族服饰制约下的动态）；三是动律（运动规律）。这三点都是民族审美特征的具体体现，也即动作的风格特征。由此可知，舞蹈的动作模因最关键的就是体态和动律，也即上文所说的典型元素和符码片段。

舞蹈模因的成形需依托“文化原型”，也就是驻扎在特定民族心理意识

中的典型图式,是他们生活、劳作、习俗、观念中习以为常并烙印在心理无意识深处的一种经验系统。其中既包括特定民族身体动作中反复出现、沉淀而形成的具有普遍共性特征的习惯体态和动律,也包括那些或显或隐地深居于特定民族生活,如民族性格、生产劳作、各种民俗活动中的情感和身体经验系统。荣格(1997, p. 41)指出,“原型”是一种集体无意识的内容,它指的是“那些尚未经过意识加工的心理内容,是心理经验的直接材料”;“当原型采用特殊方式加以修改,就不再指无意识所包含的内容,而变为意识的公式或法则”。所以原型又被很多学者称为“母型”或“文化元语言”。

贾作光曾提到鄂温克族舞蹈作品《彩虹》的例子,深刻地揭示模因的形成需立足文化原型,同时也融会编导的个性化创造。由于鄂温克族的舞蹈语汇较少,如何提取其与蒙古族、达斡尔族舞蹈不同的元素,使其具有自己的风格成为首要问题。贾作光谈道,首先须从鄂温克族人民的生活基础出发,如:鄂温克族牧民性格憨厚、坚韧,生活劳动中他们经常有扭摆身体、蹲跳的动作,鄂温克族民歌音色清脆、节奏多变,等等。这些原本就存在于鄂温克族人民生活当中的原型,如果没有编导的有意识加工,就只是鄂温克族人民日常生活和仪式中的一部分。当编导有意识地对这些原型进行加工时,“原型就复活过来,产生一种强制性,并像一种本能驱力一样”(荣格, 1997, p. 90),接受意识的选择和运用。这一过程就成为原型的提取再塑过程,也是被赋予意义的过程。如让“蹲跳”“双摆手”“垫步”等动作反复出现,在节奏上加以渲染、变形,进而形成鄂温克族舞蹈特有的“扭摆”动律,完成了从原型到模因的定形过程。对此贾作光(1992, p. 8)总结道:“之所以这一舞蹈受到鄂温克族人民的热烈欢迎,原因是舞蹈语汇的发展没有离开自身特点和风格,是老百姓喜闻乐见的,语汇是新鲜的,生活气息是浓的。所以,发展舞蹈语汇不能离开生活,不能离开传统,并遵循应有的规范,这是一条应汲取的经验。”因此,提取特定民族舞蹈的典型模因,离不开对文化原型的捕捉、提炼和改造。诚如贡布里希(2000, p. 242)所说:“要探寻起源、探寻原始知识和原始智慧,我们需要找到相关的可见标志作为依据。”这种“可见标志”即文化原型,舞蹈模因的形成以它为形式依据。

贾作光对蒙古族舞蹈模因群的构建,同样是从蒙古族人民的生活经验出发,提炼、组织、加工那些刻进蒙古族人民身体和精神世界中的形式元素。由此形成的模因才是属于这一民族的,也才能得到这一民族人民的普遍认可和喜爱。这也是贾作光个人创编的蒙古族舞蹈能够被称为“蒙古族的传统舞蹈”的重要原因。沿此思路,舞蹈的模因之所以在文化沉淀中成为普遍认同

的“象征之符”，正是因为基于原型搭建的普遍领悟模式赋予了模因独特的品质，也即荣格（1997，pp. 10 - 11）所说的“原型象征”（architypal symbol）——“原型是典型的领悟模式，无论什么时候，只要我们遇见普遍一致和反复发生的领悟模式，我们就是在与原型打交道。”可以说，任何民族的舞蹈模因的形成，都离不开以原型为基础的创造活动，它是构建普遍认同、集体复用的基础性条件，也是保证舞蹈风格稳定的前提。

要特别强调的是，从第一系统提取模因进行创作，既注重对模因的继承，同时也强调对模因的变形发展，而不是单纯地再现或重复模因的外形。田露曾以葡萄和葡萄酒的例子生动地说明了这一点：“葡萄酒和葡萄的关系，葡萄酒里看不见一颗葡萄，酿葡萄酒要把所有的葡萄榨干，提取精华再发酵，这是一个从提炼到转化，到再造的过程。那葡萄酒是不是跟葡萄没关系了呢？它依然是葡萄味、葡萄色，但不是葡萄的形状。作品创作对素材也要经过这样一个转化的过程。”（2023，p. 4）模因如同我们选择的那颗葡萄，而创作一部舞蹈作品犹如酿造葡萄酒，最后创作出的舞蹈形象，虽然可能不是模因原来的“形”，但我们总能从舞蹈形象中发现模因的“核”（即运动规律及其表现出的神韵特点）。换言之，舞蹈的模因在转化过程中，形状可以千变万化，但是其特有的运用规律总是万变不离其宗。由此，模因就成为第一系统转化至第二系统的中介或桥梁，从第一系统的提取到第二系统的转化、再造，实质上是对模因特有的形态、运动规律、神韵特点的发展和再造，而不是硬性地固守模因的外形。

三、舞蹈转码的逻辑运作方式

前面说到，从第一系统提取的模因一旦成为第二系统的构成成分，就不可避免地发生变形。表现人物、主题语境不同，意味着模因被置入了不同的符码系统当中，携带上不同的意义。要特别说明的是，模因的变形需建立在“拓扑恒量”基础上，“‘恒量’所揭示的是诸多表面各异的功能和空间形态下掩盖着的一致性和集合性”（郑文东，2007，p. 59）。也就是：无论舞蹈的模因如何变形（即使将模因进行解构、重组），它们都须延续模因的某种“不变因素”（赵毅衡，2022，p. 158），“不变因素”的存在，使得舞蹈形成了独属于自己的“身份话语”。英国社会学家贝拉·迪克斯（2012，p. 30）曾指出，“宣称自己身份独特就必须采用统一的身份话语”。“统一的身份话语”转换至此处，是指由舞蹈模因共构的身份语言。同时，舞蹈的动作模

因也不是直接跨语境移置,它需要“艺术家在心中酝酿、沉淀、再经过升华把民间素材(即模因——笔者注)转化为舞蹈作品语言,最终体现于舞台之上”(田露,2009,p.32)。笔者认为,从第一系统提取的模因用于第二系统,其转码主要有三种逻辑运作方式:一是沿用模因原形,赋予其新的意义;二是对模因进行拓扑变形,保留模因的神韵;三是借助某一对象的象征义,创造新的模因。三种类型的目的都是借助模因的形态特征及其携带的整体品质,实现跨系统、跨语境的意义生成。

第一种,沿用模因原形。从第一系统提取的模因直接运用至第二系统,在保留其原有外形的基础上,模因原来的意义会与新意义叠加,形成“意义合力”。例如,王舸创作的舞蹈作品《尼苏新娘》,将花腰彝的典型模因(拍手、对脚等动作)沿用至新娘出嫁的情感表达当中,拍手、对脚动作本身就可以表达高兴、愉悦之意,当它们与新娘出嫁、母亲送别、姐妹陪伴的情感相融合时,就突出了结婚的愉悦感和喜庆感,同时又将新娘对母亲的感恩之情朴实真切地表达出来。格日南加创作的舞蹈作品《阿嘎人》,沿用藏族劳动生活中的打嘎动作(木杵夯地),同时又加入了充满情趣的各种生活细节,如圆圈打嘎、被嘎压脚、双人打嘎对舞等,营造出团结协作、互帮互助的劳动场景,并赋予打嘎动作新的时代内涵。

可见,将模因原形置入新的主题语境当中完成转码时,模因本身蕴含的意义须与人物情感和作品主题相契合,如拍手、对脚→高兴、喜庆,集体打嘎→和谐劳动生活。在这一类型中,模因既是表现的媒介,也是创作的动机。很多编导恰恰是以模因的形态及深刻寓意为题材,完成了新的作品主题的构建。田露创作的《喜鹊衔梅》中,“喜鹊衔梅”原本是山东海阳秧歌中的一个典型模因,由民间艺人王发所创,这一模因“强调身体和扇子的突发而形成的瞬间‘衔梅’动态,既有梅的静态形象,又有喜鹊的动态表现”(张荫松,田露,2012,pp.216-217)。编导巧借这一动作模因发展出的整个动作语言不仅极为贴切地表现出“喜鹊”和“梅”的独特形象,同时又借助“喜鹊衔梅”在中国传统文化中的象征寓意——吉祥美好,实现了形、意、情的联合,既突出了海阳秧歌动作模因的典型特征,又很好地借助象征实现了作品主题意义的表达。简言之,沿用模因原形,既需守其“形”,同时也需挖其“意”,只有两者兼具,转码才显自然、有深意。要特别强调的是,一部舞蹈作品不是模因类型越多表意越丰富,相反,有时充分运用某一种类型的动作模因(如王玫创作的《独树》),将其恰到好处地融入形象塑造、情景营造和情感表达中,也能生动自然地将作品主题表达出来。

第二种，对模因进行拓扑变形，也即田露所说“化形留律”，化掉模因的外形，留住模因的韵律或神韵（即“拓扑恒量”），既使舞蹈不丢失特定民族的风格韵味，又给观众造成了一种陌生感。对动作模因进行拓扑变形完成舞蹈的转码行为，实质上是借助模因的图式像似来构建特定对象和主题。例如，田露创作的《骏马图》，从动作外形上看不到明显的中国古典舞的规约性动作（如云手、冲靠、燕子穿林、云肩转腰等），但所有动作（如俯身、站立、昂头、甩头、后撩腿、奔跑等）的连接和转的动势都符合中国古典舞身韵的要求。在这一图式的规限下，作品具有了浓郁的中国古典舞风格。更为重要的是，中国古典舞的图式本身与“马”的形象很难在直观上形成像似关系，它不像蒙古族舞蹈有牧骑动作再现马的形态，但整个动作在中国古典舞图式（包括古琴音乐）的规限下，透露出一种克制、蓄力、理性、坚毅、谨严的概念意义，这种概念意义恰恰暗合马的坚韧、沉着、奋勇、刚毅、忠诚的精神。基于此概念像似性，作品意义又可映射至中华民族在苦难中抗争、拼搏、奋进的精神品质，贴近田露以徐悲鸿《奔马图》为先文本的创作语境。

赵铁春和明文军创作的舞蹈作品《东方红》，是将男子鼓子秧歌劈鼓子动势从向前劈砍变形为向上快速甩抛，将女子胶州秧歌原本双手胸前8字圆扭动的动势变形为如刀砍般的左右快速有力摆动。动作的变形、力量的改变使这些动作与主题意义更加契合，一种无畏、坚韧、勇敢、拼搏、不惧困难的民族精神在红绸的甩抛和劈砍中表达了出来。从中我们看到，鼓子秧歌和胶州秧歌的动作外形虽然变了，但它们的“稳、沉、抻”和“拧、韧、碾”的身体韵律保留下来，从而使舞蹈的风格得到清晰辨认。同时，作品又巧妙地将鼓子秧歌动作图式蕴含的豪迈、勇武与胶州秧歌动作图式蕴含的韧性、内劲特点，融含在主题的表达当中，升华了作品主题的意指内涵。由此看来，舞蹈模因拓扑变形不是无根据的，它需要依据作品表现的人物、主题，在不改变其“恒量”的基础上予以创造性转化。具体而言，这种模因转码需要注意两个方面：一是动作模因的外形需与对象具有形似关系，二是动作模因蕴含的品质意义需与作品主题达成契合关系。这应被视为舞蹈转码逻辑生成的一条准则。此外，留住动作、音乐、服饰的韵律图式，实际上也是继承和发展特定民族文化。如田露（2023，p.5）所说：“‘化形留律’的更深一层是挖掘传统文化精髓的当代艺术创作，我们不能割裂文化精髓和文化精神，不然就找不到自己的魂魄和血脉。”留住其“律”，才能延续文化精神，这再次说明模因是舞蹈承载文化记忆（即文化意义）的关键元素，是舞蹈在转码过

程中必须保留、延续、传递的文化信息单元。

第三种,创造新的模因,即借用某一民族特有的象征符号进行发展创造,生成具有个性特质的舞蹈模因,进而完成新的符码系统的构建。将此种转码方式做到极致的当属杨丽萍。如她创作并表演的舞蹈作品《雀之灵》,借用傣族民间象征幸福、吉祥、和平、美好的孔雀形象,表达自己的创作个性和观念。在这部作品中,除孔雀手型外,所有体态、动律都不同于傣族传统民间舞蹈语汇,模因的创设都带有“杨丽萍标识”。但从另一角度来说,虽《雀之灵》中很多动作没有傣族传统民间舞蹈的特点,但杨丽萍逼真地再现了孔雀的圣洁、高雅、肃穆的形神态,同时从舞蹈的动作、音乐、服饰等联合表意中,让人感受到暗含的傣族南传佛教文化,使得这一作品仍具有傣族文化的标识。可以看出,杨丽萍之所以能够创建新的动作模因,并能够得到观众的认同和喜爱,主要原因在于她深谙孔雀的生活习性、性格及身体形态,同时对孔雀形象有着自己独特的理解和感悟,这些都离不开杨丽萍前期累积的经验元语言。

当创作者对某一对象有了深刻的感悟,但传统舞蹈模因不能很好地表达这种感悟时,创造新的模因就成为不得不做的一件事。当然,创造新的模因不是随意捏造,它同样须有事实和文化依据。霍布斯鲍姆和兰格在其合著的《传统的发明》一书中提出“传统是可以‘被发明’”的观点,他们指出,“那些声称古老的‘传统’有时是近期被发明出来的。‘被发明的传统’意味着一整套通常由已被公开或私下接受的规则所控制的实践活动,它具有象征的特性,在确立之初,需要通过重复来灌输一些价值和行为规范,并暗含着与过去的连续性”(2004, pp. 1-4)。无疑,《雀之灵》动作模因创新有着“被发明的传统”的特点,因为从其动作、服饰、音乐中仍能看到与孔雀和傣族文化的连续性,既有传统的影子,又符合当下的审美追求。“传统是受一整套规则所控制的实践活动,它不是古代流传下来的不变的陈迹,而是当代人活生生的创造。”(2004, p. 4)一旦舞蹈作品中各模因成分透露出某种民族气质和文化精神,无论它们是直接沿用,还是拓扑变形,甚至是新的创造,都会向我们传递出与此民族紧密相关的文化记忆和文化内容。

结 语

总之,以传统舞蹈资源为基础的舞蹈创作,其转码活动需注意两个方面的要求。其一,转码的前提是找准模因,巧用模因。舞蹈模因的形式依据源

于第一系统中的文化原型，这使得模因带有有关过去语境的文化信息，当它被运用至新的主题语境下时，原有信息会被激活，这意味着编导在运用模因时，需注意模因的原有信息是否与所要表现人物、情景及主题相匹配，是否能够为作品主题意义的表达提供解释衍义的潜力。转码涉及对模因的重新组织与再造，它不是模因的直接堆积。无论是沿用模因原形、对模因进行拓朴变形，还是创造新的模因，出发点都是更好地塑造形象，表达主题意义。其二，转码需注意模因变形的度。舞蹈模因有着独特的运动规律，它既有形的特点，也有韵的品质。故将模因运用至具体人物塑造和主题表达时，变形就需在“恒量”基础上进行，守住其“核”，发展其“形”，这是舞蹈保持风格稳定的前提。很多舞蹈作品之所以“身份不明”，主要原因是作品中的模因、符码脱离了既定文化元语言范围，与其他文化系统相混淆。当今中国文化与外来文化处于一种相互交融和交锋的环境之中，传承和发展中华优秀传统文化的工作者应意识到，有些边界是需要守住的。

参考文献：

- 鲍尔德温，阿雷恩（2004）. 文化研究导论（修订版）（陶东风等，译）. 北京：高等教育出版社.
- 陈钧（2019）. “学院派”藏族民间舞蹈的符号表征与实践. 中央民族大学博士学位论文.
- 迪克斯，贝拉（2012）. 被展示的文化：当代“可参观性”的生产（冯悦，译）. 北京：北京大学出版社.
- 贡布里希（2000）. 秩序感——装饰艺术的心理学研究（范景中，杨思梁等，译）. 长沙：湖南科学技术出版社.
- 霍尔，斯图尔特（2003）. 表征：文化表象与意指实践（徐亮，陆兴华，译）. 北京：商务印书馆.
- 霍布斯鲍姆，E.，兰格，T.（2004）. 传统的发明（顾杭，庞冠群，译）. 南京：译林出版社.
- 贾作光（1992）. 贾作光舞蹈艺术文集（闻章，鲁微，关正文，编）. 北京：文化艺术出版社.
- 蒋原伦（1998）. 传统的界限——符号、话语与民族文化. 北京：北京师范大学出版社.
- 荣格（1997）. 荣格文集（冯川，译），北京：改革出版社.
- 田露（2009）. 民族民间舞蹈创作谈. 北京舞蹈学院学报，4，31-32.
- 田露，黄际影（2023）. 传统文化精神的当代转化——田露访谈. 北京舞蹈学院学报，3，1-6.
- 王宁（1993）. 宏观舞蹈研究中的语言学方法. 中国社会科学，3，189-194.
- 王玫（2015）. 平凡的记载——对舞蹈编导教学的理解与思考. 北京舞蹈学院学报，4，

□ 符号与传媒 (29)

29 - 34.

尹建宏 (2010). 中国民间舞舞台编创的文化处境与价值追求——访北京舞蹈学院郭磊教授. 北京舞蹈学院学报, 2, 106 - 115.

张荫松, 田露 (2012). 山东海阳秧歌教程. 上海: 上海音乐出版社.

赵毅衡 (2017). 哲学符号学: 意义世界的形成. 成都: 四川大学出版社.

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.

张延杰 (2018). “艺术家的使命就是带动未来人类文化的发展”——沈伟访谈. 北京舞蹈学院学报, 6, 3 - 6.

资华筠 (2015). 舞思. 北京: 北京时代华文书局.

郑文东 (2007). 文化符号域理论研究. 武汉: 武汉大学出版社.

Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press.

Dennett, D (1995). *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and Meaning of Life*. London: Penguin.

作者简介:

袁杰雄, 艺术学博士, 南京艺术学院音乐与舞蹈学在站博士后, 研究方向为舞蹈符号学、中国民族民间舞蹈教学。

Author:

Yuan Jiexiong, Doctor of arts, Postdoc. in music and dance, Nanjing University of the Arts.
His research interests are dance semiotics and Chinese national folk dance teaching.

Email: 780087952@ qq. com