

论舞蹈表意的情感逻辑^①

袁杰雄（南京艺术学院 舞蹈学院，江苏 南京 210013）

[摘要] 从符号叙述学角度，叙述是舞蹈情感产生的主要原因，情感就是接收者对叙述结果作出的身心反应。舞蹈的情感逻辑蕴含在叙述之中，它连接着情感的形式与情感的内容，前者是符号化了的叙述，后者是叙述。当我们直观到演员情感的形式时，还需了解关于这一演员所塑人物的叙述内容，两者相结合，相应的情感才能产生。同时，舞蹈作品的叙述是由前后相连的叙述成分共同构成，前后叙述之间需体现符号与解释项的生成推进关系。由此舞蹈的情感逻辑体现出两个特征：一是融通情感的形式与情感的内容的品质；二是具有情感衍义特征。舞蹈的情感逻辑遵循着五条规律：相似同义律、情境整体律、与己相通律、情感理性互动律、核心多义律。这五条规律涉及舞蹈的叙述方式、解释背景、代入基础、思想与情感以及赋义与释义特征。

[关键词] 舞蹈表意；情感；叙述；情感逻辑

[中图分类号] J701 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1008—9667（2024）04—0181—09

情感问题一直是舞蹈基础理论研究中的重要一环，很多学者都从各自不同角度对其作出了深入阐释，但关于舞蹈中情感问题的研究还远未讨论清楚，尤其是舞蹈的情感逻辑方面。约翰·马丁（John Martin）曾将舞蹈视为“元运动”（meta-kinesis）的表现。针对此说，彭锋指出，马丁所说的“元运动”，指的是“内在的情感逻辑。舞蹈动作的安排，不是按照故事和思想进行，而是按照内在的情感运动逻辑进行的”^[1]。彭锋此说直接道明了情感逻辑对于舞蹈动作表意所发挥的重要作用，舞蹈动作的设计之所以不能用故事和思想来拼凑（否则成了哑剧），原因是它受到情感逻辑的驱动。正如《毛诗序》中所言：“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”^[2]情感是舞蹈艺术发生最直接的因素，这也意味着舞蹈长于抒情的品质使其凸显的情感逻辑相比于其他艺术门类更为突出。本文的目标是理清舞蹈表意过程中情感逻辑具有的特点，以及它需遵循哪些规律，从而回答优秀舞蹈作品在情感逻辑的驱动和导向中都体现哪些典型特点，它们能有效激发观众产生情感共鸣背后的原因是什么。而要对此做出充分论证，首先必须回答舞蹈的情感因何而生。

一、舞蹈的情感因何而生

在以往的研究成果中，对舞蹈的情感作出精辟阐

释的是吴晓邦先生，他在《新舞蹈艺术概论》一书中提出舞蹈的三大要素：舞蹈表情（简称“舞情”）、舞蹈节奏（简称“舞律”）、舞蹈构图，其中将“舞情”视为第一要素，认为“舞情”左右着舞蹈的创作、表演活动，并具有三个特点：第一，它是舞蹈艺术的一个要素；第二，“舞情”与人在生理和心理上的呼吸密切相关；第三，“舞情”的民族因素，不同民族的风俗、习惯、礼仪、服饰、信仰和民族的气质等都促成了相应“舞情”的产生，每个民族都有其不同的情感表达方式。^[3]在谈到舞蹈的情感如何产生时，吴晓邦先生说道：“舞蹈家的身体只是表现的工具，他所作的动作和姿态，是通过对某些事物产生了情感，通过想象，经过精细的选择，用它来传达作者的情感。”^{[3]39}即情感的产生有两个前提：一是首先需有引发情感冲动的“某些事物”；二是舞蹈家所设计的动作、姿态需以传达特定情感为核心。在此基础上，他继续指出：“在舞蹈的表现上，舞蹈动作是表情的重要手段。所以舞蹈表现上必须通过想象，把一系列的动作用艺术表现的手法组织起来，使动作的组合随着想象的起伏而联结成舞蹈上动的语言——‘舞句’。这时，它就会使我们从视觉和听觉中感到有一种悲欢离合交织的动人的联想。这是情感的开始。”^{[3]39}

很明显，吴晓邦先生是从表演和接受的角度来分析情感的产生，演员只有通过想象，将所要表达的意义（或观念）融入具体的动作组合中，才能使观众

收稿日期：2024-03-06

作者简介：袁杰雄（1989—），湖南省浏阳市人，南京艺术学院音乐与舞蹈学在站博士后，四川大学艺术学博士，四川大学符号学—传媒学研究所成员，研究方向：舞蹈符号学、中国民族民间舞蹈教学。

① 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”（项目编号：20ZD049）的阶段性研究成果。

感受到一种悲欢离合交织的动人联想。简言之,演员的情感来源于想象的内容,观众的情感来源于由动作(包括音乐、服饰及其携带着的伴随文本)引发的联想。欧文·戈夫曼(Erving Goffman)曾提到个体表达包括两种根本不同的符号活动:“他给予(gives)的表达和他流露(gives off)出来的表达。”^[4]前者指传达的内容,后者则包括情感(各种征兆)在内的心理行动。在戈夫曼的解释中,前者(传达的内容)是后者(流露的情感)产生的条件,事是前因,情是后果。乔治·诺维尔多次谈道:“舞台创作,只有在心灵真正激动,灵魂、想象力、激情才能真正被激发。演员的舞蹈动作和面容只有不断反映出心灵的活动,表情才能做到真情流露,作品才会生意盎然。”^[5]约翰·马丁同样强调:“如果是事实,他可以告诉我们,但情感,他却只能通过同情的行为在我们的心中唤起它们来加以传达。”^[6]之所以某一舞蹈能唤起我们心中相应情感,一定是演员扮演的角色及其经历引发了我们的同情。李杰明指出:“情感的外衣是情节,没有情节的曲折就失却了情感的来由。”^[7]张麟也持此观点:“与其说舞蹈表现事件矛盾冲突,还不如说舞蹈展现情节背后所蕴藏的情感冲突更为妥当”^[8],意思是舞蹈的情感冲突来源于情节。笔者认为,这些观点都在证明着一个事实:舞蹈的情感产生与叙述^①有关,而这种叙述又是伴随着演员的动作、表情、姿势,加上背景音乐、服饰、道具诸媒介同步展现出来的。可以说,舞蹈的情感诱因就是叙述。^②

比如,演员表演的舞蹈动作,我们虽然可以从脸部表情和动作本身展现的“力”的变形和扩展(如轻、重、缓、急)中感受到演员可能在表达某种情感(如欢乐、忧郁、紧张、纠结等),但要使演员的动作准确表达某一情感以及引起我们的情感共鸣,还需有叙述作为背景。离开叙述,舞蹈动作就很难实现确指某一情感或意义的特征。休谟曾在《人性论》中指出:“当我们预料到任何一个对象所可给予的痛苦或快乐时,我们就随着感到一种厌恶或爱好的情感,并且被推动了要去避免引起不快的东西,而接受引起愉快的东西。”^[9]休谟所说“我们能预料到某一对象所给予的痛苦或快乐”,其实是因为我们知道这一对象在某一叙述中会给自己带来什么后果(或痛苦或快乐),故而选择将这一对象置于能够给我们带来愉快的叙述

之中,进而避免引起不快的情感。同理,我们之所以能对舞蹈作品中某一人物产生同情感,原因有二:一是动作、表情、音乐等吸引了我们的注意,且我们能直观感受到演员的情感,二是我们知道该人物在这一叙述中经历的过往和遭受的不幸。比如,在舞蹈作品《中国妈妈》结尾部分,一位母亲佝偻着身体、双手裹在袖套里孤单地守望着远方。看到这一幕,观众只有将自己置于这位母亲接纳日本遗孤、将其抚养长大并含泪送她回“家”的叙述情境中,才会对这位母亲心生同情,也才能从这位母亲的动作和眼神中得出思念、牵挂、孤独、期盼的情感意义,从而感慨母爱的无私、博爱与伟大。

舞蹈的情感产生具有主观性的特点,它是接收主体面对舞蹈作品而产生的一种倾向性身心反应,是主客观相关联的产物。亚里士多德曾将情感视为一种修辞术,他指出:“当听众的情感被演说打动的时候,演说者可以利用听众的心理来产生说服的效力。”^{[10]25}情感作为一种说服方式,强调的是“怎样使判断者处于某种心情”^{[10]69}。不同于逻辑(logos)、道德(ethos)侧重于表达者,亚里士多德此处所论的情感指的是接收者的情感,而这一接收者也包括表达者在内。表达者同作为自己所创或所述文本的接收者,也需进入文本的叙述才能流露出相应的情感,其最终目标就是使接收者“处于某种心情”(即产生某种情感),以此达到说服的目的。紧接着,亚里士多德认为,每一种情感都应从三个方面来分析:一是产生情感的心情,二是情感发泄的对象,三是引发情感的缘由。^{[10]70}不难发现,第一个方面涉及表达者,第二个方面涉及接收者,第三个方面涉及文本的具体叙述内容,三者缺一不可。应当说,观众从舞蹈作品中获得某种情感体验,不仅与演员具体的表演方式和由形式蕴含的叙述内容有关,还与接收者的理解能力和处于某种心态有关。

由于舞蹈表意的主要目标是唤起观众的情感,故此处会涉及一个关键词:“代入”。代入很容易使我们想到由德国美学家罗伯特·费舍尔父子提出的“移情”,可以说移情的首要步骤就是代入。代入在戏剧领域称为“自居作用”^③。其实,无论是编导、演员还是观众,代入舞蹈的叙述是情感产生的关键。作为编导,代入可检验自己在作品中设计的叙述是否能够引

① 关于叙述的理解,赵毅衡提出了叙述的最简定义:某个主体把有人物参与的事件组织进一个符号文本中;此文本可以被接收者理解为具有时间和意义向度。笔者的理解是,舞蹈中的叙述可以是片段性的,它可以是接收者欣赏舞蹈作品过程中已获得的叙述,可以是正在获得的叙述,还可以是正在获得的叙述+潜藏在接收者心理意识中的叙述。

② 此观点的得出深受谭光辉关于情感定义的启发:“情感是作为接受主体的人,在将自己代入叙述之后对某叙述结果的倾向性反应”。详见:谭光辉.论情感:情感意向性压力下的叙述判断[J].南方文坛,2016(3):39-45。

③ 戏剧中“自居作用”指观众从精神上把自己置身于剧中人物的位置上,是人的一种能力,因此,观众也同样能经历舞台上的表演者所经历的曲折跌宕。在某种程度上“进入”到别的人物中去,从不同人物的观点出发交替地去观察和体验规定情境也是正常的。观众只有参与表演者所塑人物的思维,才能分享表演者的激情。自居作用取决于产生共鸣与否。自居作用是人类想象的一种强化型式,没有这种想象方式,我们所了解的社会生活就失去了存在的可能性,自居作用是戏剧欣赏中必不可少的组成部分。详见:(英)格林·威尔逊.表演艺术心理学[M].李学通,译,徐稼农,校.上海:上海文艺出版社,1989:84-86。

发深刻的情感共鸣,如果能被自己选中且统合进舞蹈作品中的叙述所打动,证明舞蹈的叙述有了一定的代入基础。从某种角度来说,编导创作能力的提升,叙述能力的培养是一个重要方面,作品若有鞭辟入里的叙述方式,情感的产生就有了依据;作为演员,需将自己代入这一角色的叙述行为当中,设身处地地感受角色之所想、所思,将角色之所想、所思转化为自身之所想、所思,进入角色的叙述层和心理层,身与心都与角色融为一体,那么演员流露出的情感就具有了角色的特征。

表演艺术家阿甲曾认为,认识与情感分不开,认识控制着演员的情绪。在谈到表情时,他指出:“面部表情、身段表情、语言动作、声调表情,都叫表情动作,这都是心理的外部表现。”^[11]^[336]不难看出,阿甲所说的“认识”“表情动作是心理的外部表现”,都是在强调演员内心需有叙述,表演才能做到真实,“表情本身不是叙述,而是叙述的结果在身体上的反应”^[12]。其实,斯坦尼拉夫斯基提出的“沉浸式表演”“有魔力的假使”,斯特拉斯伯格推崇的“溶入法”,都是在强调演员的表演需全身心地代入叙述,这样才能表达出真实的情感。从观众角度,观众只有将自己代入演员所塑角色表演的事件或情景中,才能跟随着演员的表演产生相应的情感。试想,如果观众对演员的表演无动于衷,或是不清楚演员因何而伤心,那么情感就不可能产生。“睹物思人”,正是因为这一“物”承载着关于某一人物或“我”与这一人物共同参与的某一段叙述,当“我”看到这一“物”时,会不由自主地将自己代入这一叙述当中,此时“我”就会将思念转移至“物”,从而见“物”落泪而思绪万千。

从文本接受角度,情感的产生,有种特殊现象值得注意:观众从舞蹈作品中感受到某种叙述行为受限于自身的认知经验,情感获得的深浅与个人经验紧密相关。如果将编导和演员创设的叙述称为“一次叙述”,那么观众将自己代入的叙述就可称为“二次叙述”。“二次叙述”与“一次叙述”从来不是对等的,因为不同观众由于自身经验的不同,可能对同一舞蹈作品中的同一段叙述作出深浅不一(甚至完全不同)的情感反应。很多时候,观众从作品中获得某种情感,不一定说明他充分理解了作品或作品中的某一段叙述,可能是作品中的某一段叙述触发了观众的同情感或是曾经的情感经历,也可能是作品中某一媒介(如动作、音乐、服饰、道具等)的出现和使用唤起了观众的联想与想象,甚至仅是瞬间的一种感官触动。故观众从作品中获得的情感“并不直接包含在某一个叙述之中,而是存在于接受主体对舞蹈作品的二次叙述之中”^[13]。因此,情感的产生,虽与经验有关,但不是说没有获得此类丰富经验的观众就不会产生情感。如康德所说:“情感只是主体被表象打动时所体验到的源于自身的东西。情感只与主体相关,完全不是服务于认识,也不是服务于主体借以认识自身的那种东

西。”^[14]情感只是我们对自身已构建的叙述所作出的倾向性身心反应。这也是为什么有时候一位没有丰富认识经验的孩子也能沉浸在某一舞蹈作品中而产生相应的情感:当他及时调整自己的认识方式,对作品的形式产生兴趣,并从作品形式中感受到某种叙述(即参与进自己认为可以这么理解的叙述中)时,可能在某些方面,他收获的情感体验会比有着丰富认识经验的成年人更加强烈和深刻。

紧随而来的问题是,叙述是舞蹈情感产生的主要原因,情感是接收者(编导、演员、观众)“将自己代入叙述之后对某叙述结果的倾向性身心反应”^[13]^[39],那是不是叙述在前,情感产生在后呢?两者是否存在先后顺序?笔者认为,舞蹈作品中的每一段叙述有先后之分,观众的欣赏活动也是呈线性展开的,但无论是编导、演员,还是观众,情感产生的那一刻与自己代入的叙述是同步进行的。这里要说明的是,观众的欣赏活动是二次叙述不断形成的过程,而这些不断形成的叙述并不是都能触动观众产生情感,观众情感产生的那一刻既是受到演员在某一时刻表演的激发,也是叙述累积到一定程度的结果。换言之,之所以演员在某一时刻的表演会使我们感动,同步伴随着两个原因:一是因为表演的形式(如动作、表情、音乐等)准确地表达出某一意义,并在这一时刻凸显出强大的情感驱动能力;二是这些表现形式恰到好处地唤起了观众对已获叙述的联想,同时还激发出潜藏在观众内心与之相关的情感记忆。随着演员表演的进行、已获叙述的增多及内心情感记忆的补缺,观众的情感还会继续加深。应当说,情感的产生与叙述同步进行,是情感作为纯粹主观的一种身心反应的典型特点。因此,不是说作品本身有感人的叙述就一定引发观众情感共鸣,只有演员表演的诸形式能引起观众产生二次叙述并将自己代入其中,才有可能在演员表演的某一时刻被触动而引发共情反应。正如尼采在《古修辞讲稿》中所说:“一篇平庸的演讲词,富有高亢有力的表演,较之于毫无声情之助的最佳演说辞更有分量。”^[15]只有能吸引观众产生代入感的表演,才是精湛的表演。

既然叙述是舞蹈情感产生的主要原因,那么,舞蹈表意的情感逻辑自然就蕴含在作品本身的叙述行为当中,具体而言,蕴含在由各媒介联合表意所共构的叙述因果链当中。以下将以此为出发点,重点引出情感逻辑具有的共性特征,进而推出作品本身需要具备什么情感基质,才能拥有强大的情感动员能力。

二、舞蹈情感逻辑的共性特征

前文提到,亚里士多德曾将逻辑、道德、情感视为三种修辞术,“作为演说者要能作逻辑推论,要能分析人的性格和美德,还要能分析人的情感以及产生情感的原因和方式”^[10]^[24-25]。他在其《尼各马可伦理学》中也多次强调情感与道德、逻辑相关。^[16]由于逻辑(logos)的希腊文可译为理性,故情感逻辑就不可避

免地携带上理性的某些特点（后文详述），但又与理性逻辑相异。孙绍振认为，情感逻辑并不遵循理性逻辑的规范，也不遵循辩证逻辑的规范。^[17]这应是学界的共识。同理，舞蹈的情感逻辑也不同于理性逻辑，它有着自己的发展特征和规律。吴晓邦先生将编导和演员的创作、表演过程简称为从“情”（情感）到“意”（意境），再到“形”（形象）的过程，而将观众的解释过程则简称为由“形”到“意”，再到“情”^{[18]95-97}。其实，这一观点暗含着舞蹈情感逻辑的发展特征，与理性逻辑注重概念、判断与推理的特征明显不同。

吴晓邦先生注意到舞蹈的情感不是瞬间就能获得的，“情是不能单独存在的，除非是只表现某种情绪的所谓‘情绪舞’。如何将‘情’在具体的形象和意境中表达得完美，这是一个十分严肃的问题”^{[18]96}。应当说，这一问题也是困扰吴晓邦先生的一个理论难题。但他深知这一问题的重要性，“形象不清、意境模糊的舞蹈，当然是谈不到什么情感了”，而如何解决，他仅说道：“要用夸张和虚实结合的表演手法，用具体的形象去把情托出来，让观众悟到其情而被感动，这样才能满足观众对舞蹈艺术的需要。”^{[18]96-97}吴晓邦先生的阐述可以验证上述所说：观众“悟到其情”，需要具体的舞蹈形象来完成，也即观众只有从舞蹈形象中获知了某种意义（包括对象引发的意义），并结合自身经验将这些意义编织成叙述，才能引发情感。这也是为什么吴晓邦先生一再强调观众在解释舞蹈作品时，情感是最后获得（即“形”→“意”→“情”）的原因。这点朗格也曾说道：“我们从中得到的快乐在于那些为我们的理解力创造出来的东西，而不在于那些直接对我们的情感发出的刺激。”^[19]任何情感都不是无缘无故产生的，它需通过理解、感受来获得，而感受就是从舞蹈形象中觉悟到叙述产生的身心反应。故吴晓邦先生强调从“形”到“意”的生成过程，就同步伴随着叙述的生成。

从意义接受角度，想象是作为意境生成的动力而出现的，观众只有经由舞蹈形象想象出意境，并在这一过程中将自己代入意境所呈现的叙述情景当中，才能得出相应情感，因为“生动的情感通常伴随着生动的想象”^{[9]465}。朱光潜也曾指出：“艺术的任务是在创造意象，但是这种意象必定是受情感饱和的。”^[20]循此思路，我们会发现，吴晓邦先生上述所论意在强调：我们从艺术形象中获得某种意境是情感逻辑驱动的结果，没有主观情意的赋予，客观物象就不可能上升为情感意象而得到丰富与补足；情感逻辑的存在目的就是实现舞蹈的形象与意境相融合，使人从中感受到叙述，使形象与意境都具有情感的特征，进而达到意指某一对象和意义（包括观念）的目的。

既然舞蹈的情感逻辑蕴含在叙述之中，而叙述又是由舞蹈的具体形象构成和引发的，那么情感逻辑的显现就包含着两个方面：情感的形式与情感的内容。谭光辉指出：“情感的形式是一个符号化了的叙述，

而情感的内容是一个叙述。”^[21]笔者赞同此种观点。应当说，此种理解是在苏珊·朗格将情感视为舞蹈的一种概念（或意味）基础上的进一步推进。情感的形式是指舞蹈表达情感的形式要素，如动作、表情、音乐、调度、服饰、道具、灯光、布景等，这些要素都被编导（包括演员）赋予了相应的表意功能（即被符号化），并能被接收者直观感知。之所以情感的内容是一个叙述，而不是直接将情感的内容视为一种概念或意味，是因为情感不是因一个概念而产生，很多时候由动作、表情、音乐等构成的舞蹈形象表达的某种概念或意味，并不能引发观众产生某种情感。只有观众将舞蹈表达的概念或意义串联成叙述，并将自己代入其中，才会在演员表演的某一刻受感动而产生相应情感。因此，情感逻辑虽在舞蹈形象指向某种意义或观念时开始起作用，但情感逻辑的真正效用则是实现情感的形式与情感的内容的联合。简言之，只有实现舞蹈的“形”与叙述相融通，“形”才能在观众代入叙述的过程中具有了某种情感的特征。

王舸创作的《尼苏新娘》最后部分，“新娘”向送亲的姐妹们挥手告别，独自伤心流泪，突然背景音乐中传出一声年迈母亲的喊声，新娘撑着红伞到处寻找，才知自己已到夫家，在伤心惆怅之中向家和母亲的方向急促挥手，后缓慢收起红伞，湿润的眼睛凝视着红伞，缓缓地将其抱入怀中。在对情感的形式直观中，作为观众，我们可以直观到演员的伤心，我们还看到演员伤心的具体表现，如流泪哽咽、慌忙寻找、擦拭眼泪、急促挥手、抱起红伞等伤心的形式。而一旦追问演员为什么伤心，就会涉及演员伤心的内容：“新娘”从小到大都没有离开过母亲和好姐妹的照顾和关心，这次出嫁了，她独自一人来到陌生的地方，看着年迈母亲亲手为自己出嫁缝制的红纸伞，不禁睹物思人，对母亲的思念、对母亲身体的担忧、牵挂涌上心头。很多观众还会将自己设想为作品中的某一角色（或“母亲”，或“女儿”，或自己的“好姐妹”），甚至由此作品还会联想到自己的母亲或是自己曾经的经历。可见，伤心的内容总伴随着一个叙述，只有叙述才能将“新娘”伤心的形式理解为思念，进而生成思念的情感。换言之，我们从舞蹈作品中获得某种情感，不仅要直观看到演员表演某种情感的形式，还需感受到演员表达某种情感的内容，两者的结合才能使观众充分代入，代入感越深，观众生成思念的情感就越强烈，越能对“新娘”产生共情，进而自己也哽咽而潸然泪下。由此可见，一部感人至深的舞蹈作品，一定是有着引人注目的情感的形式和引入代入的情感的内容，且情感的形式与作品本身的叙述又具有激发观众展开联想和想象的潜力。

另一方面，舞蹈作品的叙述是由前后相连的子叙述构成，各子叙述在接收者的代入中又生成相应的情感，这意味着前后连接的子叙述之间须遵循情感逻辑的驱动规律。按照皮尔斯关于情感解释项（emotional

interpretant) 的阐释,“如果一个符号要进一步产生出更深一层的意指效力,那么它需要借助情感解释项这一媒介,并且这种进一步的意指效果将会卷入更多的意指行为”^[22]。转换至此处的理解:前一子叙述生成的情感需具备成为后一子叙述生成情感的符号的条件,而后一子叙述生成的情感就将成为前一子叙述生成的情感的解释项,两者既需体现一种接合关系,同时还需具有一种内在的衍义关系。如马琳创作的彝族舞蹈作品《阿惹妞》(“阿惹妞”是彝语,指最小的表妹),情感随着叙述的推进而一层一层强化,如果将作品的总体叙述视为“A₁-A₂-B-A₃-A₄”结构,可大致得出以下情感层次:

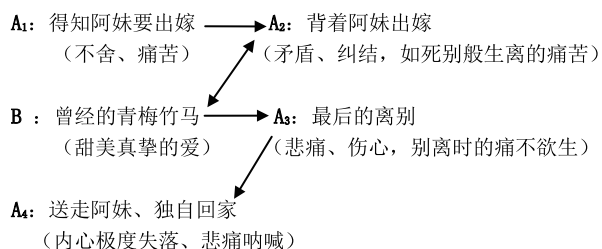


图 1.

从图 1 可以看出, B 连接着 A₂ 和 A₃, 起到一种承上启下、补充说明的作用(故用双箭头来表示):为什么阿哥阿妹会产生痛苦、不舍的情感,是因为他们爱得深沉。从 A₁ 到 A₂, 随着叙述的推进,情感得到加强, A₁ 生成的情感就可视为 A₂ 情感生成的符号, A₂ 生成的情感是在 A₁ 基础上再次符号化的结果,其情感强度相比 A₁ 强烈。而从 B 到 A₃, 之所以 A₃ 的情感成为作品最强烈的部分,是因为有 B 的情感铺垫, B 的情感就可视为 A₃ 的符号,进而引出 A₃ 中那痛不欲生的离别之苦。有了 A₃ 的情感基础, A₄ 的情感才更具穿透力——那种无奈、失落、悲痛,在一声呐喊中凝聚于阿哥倒地、双手指向阿妹方向的动作中,将阿哥对阿妹深沉的爱恋和有缘无分的命运捉弄表露无遗,故 A₃ 就可视为 A₄ 情感生成的符号,为 A₄ 情感的生成提供了依据。

可见,舞蹈作品《阿惹妞》的情感生成是随着叙述步步推进的,前一情感的生成很自然地成为后一情感生成的符号,为后一情感的得出提供依据。无疑,作品《阿惹妞》处理前后叙述关系和情感关系极为成功,因为在情感的生成过程中,任何一个叙述环节的“失语”都会导致整个作品情感线的中断,而使观众无法对接起后一情感。当观众进入的是叙述的谜团与前后矛盾中,作品就很难引发观众的代入感,情感无法产生“连锁效应”也就预示着作品的失败。可见,

舞蹈的情感衍义活动极为强调“连续性”,吴晓邦先生曾将这种现象称为“意念的连续性”,无论舞蹈的情景(即叙述)如何变化,“都需要意念上的连续性,关于情感想象的描写总应该是根据前一场景、事物的描写发展来的。没有连续性,舞蹈作品就会变得杂乱无章”。^{[18][9]}

基于此,舞蹈情感逻辑主要体现两个方面特征:一是具有融通情感的形式与情感的内容的品质;二是具有情感衍义特征,情感逻辑的导向使得前一子叙述与后一子叙述形成接合与衍义关系,从而使情感得到不断深化。一部作品的成功,关键在于各媒介整合所呈现的叙述方式是否安排得巧妙。对舞蹈的情感逻辑展开深入分析,还与舞蹈作品本身具备哪些情感基质有关,为什么有些舞蹈作品催人泪下、感人至深,具备强大的情感动员能力?其实,我们可以从亚里士多德谈善、德性、快乐、友爱、幸福,康德谈愉快和不愉快的情感,舍勒谈爱与恨等情感中得到启示:要使舞蹈作品感人,首先就需使作品能产生如里普斯所说的“同情感”,即驱动观众情感的能力,且能表达出共通的人类情感。如喜感、悲感、恩感、爱、信念,这五类都能较快地驱动观者产生情感共鸣,如果将其中的两类或三类相互结合,产生的情感驱动力会更为明显。如作品《荷花舞》将恩感、爱、信念相结合,《快乐的啰嗦》将喜感、恩感、爱相结合,《中国妈妈》将爱、恩感相结合,《一个扭秧歌的人》将喜感、信念、悲感相结合,《黄土黄》将恩感、爱、信念相结合,《东方红》将信念、恩感相结合,《八女投江》将悲感、信念、爱相结合,《尼苏新娘》将爱、恩感、喜感相结合,《阳光下的麦盖提》将恩感、喜感、信念相结合,《春会来》将爱、信念、恩感相结合等。这些优秀作品能脱颖而出,除了有设计巧妙的形式外,最重要的是它们的叙述内容都触及人人相关且共通的人性,极易使人产生代入感和认同感,同时又能唤起接收者的认知经验,对作品本身的叙述进行二次扩充与补足,丰富作品的解释意义。因此,要使作品能快速引发观众的代入感,产生强烈的情感共鸣,作品本身需具备哪些情感基质就成为编导不得不重点思考的问题。

三、舞蹈情感逻辑的基本规律

目前,学界对于理性逻辑(形式逻辑)规律(如同一律、矛盾律、排中律以及充足理由律^①)讨论较多,但对情感逻辑规律的探讨较少。谭光辉将情感逻辑规律总结为五条:自动生成律、与己相关律、生存主导律、情感理性互动律、测不准律。^[21]他是从人的情感思维本身的规律展开的讨论,极具代表性,与本文此

① 在逻辑学中,同一律指在同一个思维活动中概念与判断要保持同一性和确定性,概念要明确,判断要同一;排中律是指两个互相矛盾的概念或判断不能都假,必有一真,概念要清晰,判断要明确;矛盾律是指在思维过程中,两个互相否定的概念或判断不能同时为真,必有一假,概念要相容,判断要一致;充足理由律是指任何概念或判断必须有充足理由,任何一件事如果是真实存在的(即真实的),或者任何一种陈述是真的,就必须有一个为什么这样而不那样的充足理由。显然,情感逻辑不须遵循这些规律。

处的探讨有相关性,但又存在很大的不同。胡霞将艺术语言的情感逻辑规律总结为四条:相似同一律、相关替代律、自发偶然律、自由创造律。^[23]由于她主要讨论的对象是诗词和小说,所以也与本文此处的讨论大不相同。而在舞蹈情感逻辑规律研究方面,国内很少有学者对其进行专门探讨。基于此,笔者紧沿上述关于情感逻辑的讨论并结合舞蹈情感的表达特点,提出舞蹈情感逻辑的五条基本规律,作此划分,目的是总结出舞蹈作品引发观众共情反应所具备的基本特点,进而为舞蹈作品的创作提供一定的启示。

(一) 相似同义律

相似同义律是指舞蹈的表现体与其表现对象在形象、关系两方面具有相似关系,借助两者之间存在的相似性,进而达到同义的意指效果。关系相似主要指隐喻相似。

形象相似指舞者扮演的形象与其表现对象在外形上构成相似关系,也即择取该对象最具典型的形象特征。这是舞蹈中最直观的相似体现。而要做到形象相似,除开音乐、调度等精心设计外,舞者的动作(体态)、服饰、妆容的协调一致是与对象构成形象相似关系的基础。如舞剧《骑兵》,由人扮演的战马尕腊,我们虽然知道战马是人的扮演,但在情感逻辑的驱动下,我们愿意相信它为“真”,因为演员不仅在外在形象,还是设计的叙述行动方面都与我们潜意识中认识的战马达成相似关系,并跟随朝鲁与战马展开的叙述行动中,不禁被战马的忠诚所感动,实现了“假戏真看”。可见,演员表演的真实,不仅须在外在形象上做到与表现对象相似,同时与这一形象相匹配的叙述行动也需贴近对象真实。

而在关系相似的隐喻相似中,它强调的是舞蹈的喻体(即各形式元素)与喻旨(即意义)之间达成的跨域映射关系,之所以我们能从舞蹈的喻体中联想到某种隐喻意义,是因为喻体与喻旨之间存在相似性(雅各布森语),这种相似性不是外形相似性,而是意义相似性。孙龙奎创作的舞蹈作品《残春》,叙述结构为“A(紧张的)‘沙尔普里’—B(变形的)‘安旦’+(典型的)‘挥毛里’—A(弛缓的)‘沙尔普里’”,人对青春易逝的感伤原本与朝鲜族舞蹈的动作节奏风格不属于同一域,但在作品中这两者实现了有效的对应。朝鲜族不同节奏风格的舞蹈突出人的伤感、紧张、留恋与无奈,这点恰好与青春易逝的意义存在着相似性特征。正如于平先生所言:“作品《残春》的‘多重舞动’作为某一性格的造‘意’材料,实现了在表面现象的差异后有内在本质的‘共振’,因为造‘意’材料如果无内在本质的‘共振’,便会干扰性格塑造的完整性。”^[24]这种内在本质的“共振”就是舞蹈的“多重舞动”与人对青春易逝的感伤之间存在的相似性关系,孙龙奎就是巧借两者之间存在的“跨域相似性”,实现了喻体与隐喻意义之间的联想认知,突出

了作品的主题。

(二) 情境整体律

情境整体律是指舞蹈的情感表达需以特定情境中的叙述为依托,情境为舞蹈的叙述活动预设了一种解释性背景,并起到一种导向与限定作用。情感会随着情境中叙述的转变而发生变化,可简称为“情随境迁”。情境是“主体与所遭际的人或物所共同构成的整体性的场”^[25],舞蹈作品的情境包含两类:一是伴随文本,如副文本(如作品名称)、型文本(如舞蹈所属体裁、风格)、前文本(与此作品相关的社会文化背景)、先文本(人物原型)等;二是通过动作、调度、音乐、服饰等的综合运用所共构的“情景”。演员在表演过程中,情景总是在不断发展,新的情节、人物关系的出现都会使情景出现新的变化。可以看出,前者是舞蹈作品携带着的各种社会文化因素,而后者是演员具体的表演形成的特定的时空环境。显然,舞蹈的叙述活动是在伴随文本与情景共同构成的情境整体中展开的,叙述活动的走向决定了情感如何发生。另一方面,情感的变化总是与情境中发生的叙述联系在一起,演员在特定叙述中的情感渲染使舞台上的人和物(包括道具、音乐、灯光、布景等)共同构成了一种整体性的语义场,物也因演员的叙述投射而具有了相应的情感意义。正如朱光潜所说:“景可以生情,因情也可以生景。情感是综合的要素,许多本来不相关的意象,如果在情感上能调协,便可形成完整的有机体。”^{[20]77-80}

田露创作的舞蹈作品《老雁》,从作品名称(副文本),动作(硬腕、揉臂等)、服饰、音乐(如哈扎布长调吟唱、大提琴、笛声等)的风格(型文本)可推知这是蒙古族题材的舞蹈作品,“老雁”的原型(即先文本)是蒙古族长调歌王哈扎布。整个作品的叙述结构可以总结为:“老雁”所处的现实情境→“老雁”的心理情境→“老雁”的现实情境,具体为:停留在枯树树梢上(椅子)四处观望的老雁→心里想象着曾经翱翔蓝天的老雁→浮想起曾经与母雁比翼双飞的老雁→树梢上孤独、惆怅并向往着飞翔做最后挣扎的老雁,哪怕是生命的最后一刻也要紧紧地抓住“树枝”,因为蓝天才是老雁精神向往的去处。整个作品是从老雁的现实情境中的叙述来展开,通过现实空间与心理空间的并行叙述,最后又回到现实,生动诠释了老雁在现实中的孤独感、沧桑感、悲凉感。

在这部作品中,情境整体中的叙述既是角色情感发展变化的原因,同时观众一旦获得某种情感也会反过来建构某种情境,因为观众的欣赏活动还伴随着视听觉认知心理上的意义建构过程:每一位观众在心理记忆中都会贮存一定的情境经验,当作品烘托出的情境恰好与观众的认知经验存在相同或相似的情节片段、人物关系、动作元素、音乐旋律时,哪怕仅展现出某一相似的局部经验,也会在某一时刻唤起观众的联

想与想象。当两种情境在内心触碰时,整体认知的心理完型机制就会发挥作用,从而激起观众内心情感的激荡而获得一种强烈的情感体验。在作品《老雁》中,“老雁”的孤独感、悲凉感之所以很容易引发我们的代入感,是因为作品所设的叙述情境唤起了观众对现实生活中所有非遗传承人和非遗项目的忧思——“传承断层、后继乏人,年轻人急功近利不愿意学,社会认同感低”等普遍存在的现实处境,这在全国各非遗项目地区极具普遍性,传承人犹如作品中“老雁”:只留下自己默默地回忆,孤独地坚守,直至生命的最后一刻。可见,情境整体律不仅是由舞蹈各媒介成分直观展现出来的,还是观众的视知觉补偿机制共同建构的。

(三) 与己相通律

人们常言,舞蹈创作的题材选择、情感表达需讲究典型性或代表性,即需注重普遍性与个体性的统一。这样做的目的是使舞蹈作品表达的思想情感能与每个人相通,做到“人同此心,心同此理”,达到“与己相通”的效果。与己相通律是指情感表达需遵循人人共通的情感、普遍的人性规律。莱辛曾说道:“荷马在其诗中把他的英雄们描写得远远超出一般人性之上,但每逢涉及痛苦和屈辱的情感时,荷马的英雄们却总是忠实于一般人性的,在行动上他们是超凡的人,在情感上他们是真正的人。”^[26]行动可以超凡,但情感必须忠于人性,这是因为人有着共通的情感,在舞蹈的情感表达中也是如此。演员只有在情感表达上忠实于“真正的人性”,作品才能引发观众的代入感,实现“与己相通”。

皮娜·鲍什曾在一次采访中说道:“我只知道,我们所处的时代以及这个时代所有的焦虑,都与我同在,而这就是我作品的源泉。”^[27]皮娜所说“与我同在”即是指“与己相通”,这一创作理念应是她的作品极易触动人们内心最敏感神经的重要原因。如《春之祭》《穆勒咖啡屋》《蓝胡子》《交际场》《康乃馨》等作品,都敢于揭露现实,将那些隐藏在社会阴暗面的各种精神摧残现象展露在人们面前,尤其是对女性自由的限制与精神的压迫,而这些又是现实中存在的一种普遍现象。借用“舞中人”,实际映衬的是现实生活中的每一个人。可以说,“与己相通”的情感表达规律是舞蹈作品的一个典型特点。

扬·普兰佩尔(Jan Plamper)曾指出引发人的共情反应有四种原因:“如果(1)我们发现自己处于一种情感状态,(2)这种状态与另一个人的情感状态是同构的,(3)这种情感状态是由另一个人的情感状态引起的,并且(4)我们意识到另一个人是‘我们’情感状况的触发因素。”^[28]其实,可以将普兰佩尔的观点总结为两点:一是交流双方情感的同构性,二是交流双方情感的互相触发性(即交互性)。不难发现,同构性和互相触发性都是在强调情感的认同基础——

“与己相通”。情感之所以具有感染性,是因为对方的情感被“我”所感知时恰好勾连起与“我”相通的情感,这样才能唤醒“我”对其产生同样的或交互的情感。^[29]舞蹈作品能够引发观众产生共情反应,是因为观众沉浸在演员表达的情感当中,把自己的情感与人物的情感融为一体,爱其所爱,悲其所悲,乐其所乐。一部舞蹈作品要想引发观众产生共情反应,情感的与己相通律须贯穿作品始终。舞蹈作品《情深谊长》贯穿着军民鱼水情与感恩;《我等你》表现的是舍小家为大家的爱与奉献精神;《夫妻哨》表达出夫妻间彼此扶持、默默坚守、不怕艰难险阻的爱与奉献精神。这些舞蹈作品表达的情感都与我们相通或相关,都突出一种共通的人性,使我们能快速产生代入感,参与作品中人物的叙述,从而使我们的主观感受在一种“情感共同体”的氛围中直达情感最深处。

(四) 情感理性互动律

情感理性互动律是指舞蹈作品的情感表达需有理性成分的参与。理性成分的存在,使舞蹈的情感表达更具真实感和可信度,进而突出其思想性。刘勰在《文心雕龙》中有言:“故情者,文之经;辞者,理之纬。经正而后纬成,理定而后辞畅:此立文之本源也。”^[30]情感与理性的互动也应是舞蹈艺术的“本源”。强调情感与理性的互动融合,目的是夯实舞蹈作品的思想与情感,同时也为观众获得情感提供符合情理的依据。阿甲指出:“一部有着深刻而强烈的美感的艺术作品,必然是理性与直觉,思想和感情和谐的统一。”^{[11][34]}他在另一书中也说道:“为什么假定性和真实感(或幻觉感)、间离和共鸣能结合呢?这是因为形象创造中情感和理智不能分开。”^[31]舞蹈同样需如此。那么,如何调和两者之间的关系呢?对此,吴晓邦先生指出,一部作品如果单有舞蹈家情感想象活动,其想象就失去了内在的实质,而无法打动人心。“想象这种思维活动必须通过理智来进行,包含着一种深刻的思想,孕育着很真挚和浓郁的情感,塑造出的形象才是美的、令人回味无穷的。”^{[18][9]}理智只有融于情感的表达之中,为情感的表达增添理据色彩,才能为接收者的想象活动提供实际依据,进而实现思想与情感的同步表现。人们常说,演员表演的最高境界就是使观众悬置“假”(即理性认识)的成分,而愿意相信它为“真”。这充分证明情感的表达从来没有离开过理性。

例如,舞蹈作品《阳光下的麦盖提》,在维吾尔族刀郎舞中加入山东鼓子秧歌动作元素,虽然两者在动作力度、幅度上有很大的相似度,但在我们的理性认知中,这是两种不同风格的舞蹈,编导为什么将它们放在一起?当知晓山东日照市对口扶贫新疆喀什麦盖提县时,不禁称赞编导使用鼓子秧歌动作元素的“出奇”。鼓子秧歌出现在刀郎舞中,就变得合情合理,也将舞蹈作品的寓意直指当下的时代主题:脱贫攻坚、精准扶贫。无疑,这部作品恰到好处地将理性融于情

感的表达当中,不仅突出了作品的思想深度,也为观众的情感想象奠定了一定的认同基础。黑格尔在谈如何处理理性与感性之关系时说道:“理性的真理性就是要从感性的存在中解放出纯粹的规律来,规律就是概念,就是寄寓于感性存在之中,却又在其中独立自存、自由活动的概念,就是沉浸于感性存在之中而又不受其约束的那种简单的概念。”^[32]可见,不仅感性离不开理性,理性的生成也同样离不开感性,理性寄寓于感性之中,应是艺术作品生发深邃思想的追求。当然,对于舞蹈作品而言,如果理智要素占据太多,艺术作品也很难达到共情的效果,因为观众在艺术作品中要寻找的不是逻辑推理,也不是说教式的概念输出,而是乐于从演员的表演中获得情感体验,“通过对情感的体验,达到一种含有理性的深度参悟”^[33],这应是舞蹈中理性与情感交融互动的最高境界。

(五) 核心多义律

核心多义律是指舞蹈作品表达的情感既需具有一个核心,又能体现多义性,这种多义性既可由这一核心情感来衍出,也可由观众结合演员的表演、根据自身认知经验来获得。舞蹈的情感具有多义性,这点契合上文所说情感具有“无限衍义”的特征,情感作为由叙述而生的意义,在解释过程中,它又可以成为一个新的符号,而被解释出新的意义,直至观众停止解释的那一刻。情感体现无限衍义特征,不是说观众对舞蹈的解释就失去了标准,一部舞蹈作品总有它需要表达的主题意义。无论是有具体表现对象的舞蹈作品,还是将对象隐匿的抽象舞蹈作品,情感的发展逻辑都体现着核心多义律的特点。

张继刚创作的舞蹈作品《一个扭秧歌的人》,其核心情感是表达民间艺人对秧歌技艺的热爱、痴迷与执着,通过蒙太奇叙述手法,将老年秧歌艺人现实中的回忆与年轻时学习、教授秧歌技艺相相接,最后又回到现实,“一件事”运用一辈子去坚守。同时,民间艺人在各动作的细节中显露的满足感和欣慰感,加上与群舞演员的配合,我们又从中看到了传承,看到了秧歌技艺后继有人。再如,世界上有上百部《春之祭》,每位编导都对这一经典文本有着不同的解读和阐释,但不同作品中存在着核心情感的表现,如“献祭”中“多对一”,关于男性与女性、生存与死亡的对立,献祭者的绝望、挣扎与无助,人性的冷漠与自私等,都贯穿于每一部《春之祭》当中,但从不同版本中,又可看到它们各自生发的其他情感意义。而其他情感意义的得出,同样是我们结合自身经验将自己代入舞蹈的叙述、并沉浸其中而产生的。

休谟曾指出:“最有力地刺激起任何情感来的方法,确实就是把它对象投入一种阴影中,而隐藏其一部分,那个阴影一面显露出足够的部分来,使我们喜欢那个对象,同时却给想象留下某种活动的余地。

因而给情感增添了一种附加的力量。”^{[9]460}“既显露出一部分,同时又留下余地”,休谟此言也正是舞蹈作品中叙述设置与情感表达的特点。作品中有些叙述和显露的情感既需做到清晰、能被观众及时获知(即核心情感表达),而另一方面又需留下余地,将其隐藏起来。当我们沉浸在显露部分带来的情感体验时,隐藏的部分又会成为我们继续对作品展开情感衍义的触发点。很多优秀舞蹈作品值得反复回味,一是因为演员表现形式、技巧的巧设,二是因为“那留下余地”的叙述“阴影”,留下太多值得我们仔细咀嚼、反复揣摩的情感内容,令人“心驰神往”。

结 语

叙述是舞蹈的情感产生最主要的因素,接收者只有将自己代入舞蹈的叙述才能引发情感,情感是接收者对叙述作出解释而得出的身心反应。舞蹈的表意过程离不开情感逻辑的驱动,情感逻辑连接着情感的形式与情感的内容,前者是符号化了的叙述,后者是叙述。当我们直观感知到情感的形式,如果不知道情感的内容,相应情感也就无法产生。同时,舞蹈作品是由前后相连的子叙述成分共同构成,前后子叙述之间需体现符号与解释项的生成对应关系。由此舞蹈的情感逻辑体现出两个特征:一是融通情感的形式与情感的内容的品质;二是具有情感衍义特征。舞蹈的情感逻辑规律可分为五类:相似同义律、情境整体律、与己相通律、情感理性互动律、核心多义律。相似同义律是建构舞蹈叙述形式与叙述内容的基础,它可分为形象相似与关系相似。情境整体律是舞蹈叙述生成的背景,为情感衍义提供一种外部与内部交互的解释环境,它由伴随文本与情景两部分构成。与己相通律是舞蹈叙述具备引入代入能力的核心规律,情感共鸣的基础是与己相通,喜感、悲感、恩感、爱、信念等五类情感模态携带的情感驱动能力较强。情感理性互动律是舞蹈叙述兼有思想与情感的关键规律,理性的融入会增加情感表达的认可度,同时也需注意理性因素使用的“度”的问题,防止它对情感可能造成的“压制”。核心多义律是舞蹈叙述释义的一种规律,指舞蹈叙述既有核心的意义定点,同时又呈现出“无限衍义”的特征。

由此可见,舞蹈的情感问题涉及的面较广,也较为复杂,但并不是像黑格尔说的“纯粹是主观感动的一种空洞的形式”^[34](这也是黑格尔在其《美学》中唯独不谈舞蹈的主要原因),而是可分析、并有其规律可循的。舞蹈长于抒情的品质并不意味着它能随心所欲地驱动观众产生情感,我们仍需回到舞蹈本身,回到对舞蹈叙述的前后求索当中,探索各媒介联合表意的特点,找到属于舞蹈表意的最佳叙述方式。因为,叙述是引发舞蹈情感产生的主要原因。

参考文献:

[1] 彭锋.关于舞蹈的一次哲学之旅[J].北京舞蹈学院学报,2015

- (4): 7.
- [2][汉]毛萼.诗序[M].北京:商务印书馆,1937: 1.
- [3]吴晓邦.新舞蹈艺术概论[M].北京:中国戏剧出版社,1982: 37-39.
- [4](美)欧文·戈夫曼.日常生活中的自我呈现[M].冯钢,译.北京:北京大学出版社,2008: 2.
- [5](法)若望-乔治·诺维尔.舞蹈和舞剧书信集[M].管震湖,李霄森,译.上海:上海文艺出版社,1982: 25-26.
- [6](美)约翰·马丁.生命的律动——舞蹈概论[M].欧建平,译.北京:文化艺术出版社,1994: 33.
- [7]李杰明.舞蹈的情感[J].北京舞蹈学院学报,2008(2): 31.
- [8]张麟.舞剧中舞蹈语言特征初探[J].北京舞蹈学院学报,2015(5): 57-58.
- [9](英)休谟.人性论(下册)[M].关文运,译.北京:商务印书馆,1980: 452.
- [10](古希腊)亚里士多德.修辞学[M].罗念生,译.北京:生活·读书·新知三联书店,1991: 25.
- [11]阿甲.阿甲戏曲笔记(卷一)[M].符挺军,符巧君,整理.北京:文化艺术出版社,2016: 336.
- [12]谭光辉.论附加情感编码[J].河北师范大学学报(哲学社会科学版),2019(6): 91-92.
- [13]谭光辉.论情感:情感意向性压力下的叙述判断[J].南方文坛,2016(3): 39.
- [14](德)康德.美,以及美的反思:康德美学全集[M].曹俊峰,译.北京:金城出版社,2013: 382-385.
- [15](德)尼采.古修辞讲稿[M].屠友祥,译.上海:华东师范大学出版社,2018: 143.
- [16](古希腊)亚里士多德.尼各马可伦理学[M].廖申白,译.北京:商务印书馆,2003: 275-276.
- [17]孙绍振.感知的变异和情感逻辑的变异[J].福建论坛(文史哲版),1987(6): 31.
- [18]吴晓邦.舞蹈新论[M].上海:上海文艺出版社,1985: 95-97.
- [19](美)苏珊·朗格.情感与形式[M].刘大基,傅志强,等,译.北京:中国社会科学出版社,1986:395.
- [20]朱光潜.朱光潜谈美[M].上海:华东师范大学出版社,2012: 83.
- [21]谭光辉.情感分析的几条基本规律[J].内蒙古社会科学(汉文版),2018(1): 147.
- [22](美)皮尔斯·皮尔斯:论符号[M].赵星植,译.成都:四川大学出版社,2014: 46.
- [23]胡霞.论艺术语言的情感逻辑规律[J].社会科学家,2015(6).
- [24]于平.“演艺性”民间舞创作的造“意”方式——从孙龙奎的舞蹈创作谈起[J].舞蹈,1992(4): 21.
- [25]鲁庆中.情感逻辑纲要[J].现代哲学,2001(3): 25.
- [26](德)莱辛·拉奥孔[M].朱光潜,译.北京:人民文学出版社,1979: 8.
- [27](英)罗伊德·克莱门卡·皮娜·鲍什:舞蹈剧场的创造者[M].王虹,译.桂林:广西师范大学出版社,2021: 21.
- [28](德)扬·普兰佩尔.人类的情感:认知与历史[M].马百亮,夏凡,译.上海:上海人民出版社,2021: 384.
- [29](美)乔纳森·特纳,简·斯戴兹.情感社会学[M].孙俊才,文军,译.上海:上海人民出版社,2007: 216.
- [30]刘勰.文心雕龙·诠赋[M].王志彬,译注.北京:中华书局,2012: 368.
- [31]阿甲.阿甲论戏曲表演导演艺术[M].北京:文化艺术出版社,2014: 202.
- [32](德)黑格尔.精神现象学(上卷)[M].贺麟,王玖兴,译.北京:商务印书馆,1979: 170-171.
- [33]骆小所,太琼娥.艺术语言:反常而合道[J].楚雄师范学院学报,2014(7): 23.
- [34](德)黑格尔.美学(第一卷)[M].朱光潜,译.北京:商务印书馆,2011: 41.

(责任编辑:侯 抗)