

舞蹈诗剧的诗性、结构与意境分析^①

——从舞蹈诗剧《只此青绿》谈起

袁杰雄（四川大学 文学与新闻学院，四川 成都 610064）
（湖南科技大学 齐白石艺术学院，湖南 湘潭 411201）

[摘要] 舞蹈诗剧是在舞蹈诗基础上发展出的一种体裁样式。雅各布森的“诗性理论”对舞蹈诗剧的诗性、结构分析有着重要启示。诗性是舞蹈的一种内在品质，当作品的意义交流倾向于舞蹈形式本身，形式本身凸显的品质成为解释作品的主导因素时，舞蹈的诗性功能凸显。舞蹈诗剧的内在结构（即各篇章设置）注重“等值原则”，各篇章间体现“相似与同位”的关系，这种特殊组合方式，使舞蹈诗剧的内在结构具有从选择轴投射至组合轴的特征。舞蹈诗剧追求意境的表达，这点与皮尔斯提出的“解释项的无限衍义”概念有着相同的性质。意境源于具体表现对象，舞蹈须巧用各种符号形式引导接收者“跳过对象”，才能使作品的解释项朝着远处开拓。而解释项层层展开的过程，就是由“意”生“境”获得意境的过程，也是无限衍义的进行过程。

[关键词] 舞蹈诗剧；诗性；结构；意境

[中图分类号] J723 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1008—9667（2023）03—0178—07

引言

周莉亚、韩真创作的舞蹈诗剧《只此青绿》自首演以来，受到观众的普遍关注和一致好评。从舞蹈诗剧《只此青绿》整体的结构特点来看，“展卷、问篆、唱丝、寻石、习笔、淬墨、入画”七个篇章，虽设定了一定的故事成分（如展卷人进入王希孟的精神世界、王希孟的成长历程）、人物关系（展卷人和王希孟），但它重点不是为了突出王希孟的故事（如矛盾冲突、人物关系的发展），而是让观众徜徉在极具美感、雅致、脱俗的形式语言（由动作、表情、音乐、服饰、道具、灯光、舞台布景、多媒体技术等构成的综合表现体）中，感受各种有关中华优秀传统文化传承的故事：跟随着展卷人进入王希孟创作《千里江山图》的精神世界，进而通过王希孟，看到青绿、篆刻人、织绢人、磨石人、制笔人、制墨人存在的世界和他们正在做的事；当展卷人透过王希孟和古代工匠们所做的事时，看到的又是自己正在坚守的事业。整部诗剧作品，不以故事和矛盾冲突来连接，但每一舞段却处处有“故事”，且自成独立审美价值。舞段的推进不紧不慢、循序渐进、娓娓道来，“诗性”（poetic）意味的彰显尤为明显。

从《只此青绿》呈现的意义生成特点来看，这一作品在诗性的处理、结构的设置以及意境的营造方面都有独到之处，值得从各种理论角度仔细讨论。这也是推进舞蹈诗剧这一体裁样式发展成熟的必要举措。本文的探讨立足于两个基本点：第一，舞蹈诗剧是在舞蹈诗基础上发展出的一种体裁样式，它的创作不能脱离舞蹈诗的基本框架和要求，并具备与舞蹈诗相同的特点，只是在故事情节上得到了一定的加强。第二，既然舞蹈本身具有诗性特征，那么舞蹈诗之所以称为“诗”，就需具备与诗歌同样的结构要求，同时还需具有与诗歌讲究意境的旨趣相一致，只是舞蹈诗剧是运用舞蹈的方式来表现。冯双白曾强调道，如果舞蹈被冠以“舞蹈诗剧”的字样，就须“以诗歌的标准来衡量它，以是否具有诗歌之心、诗歌之意、诗歌之美来评判它，尽管诗的标准意味着一个艺术的至上境界，是一个很高的标准”^[1]。舞蹈诗剧与诗歌在表现手法上具有同质性。于平进一步指出：“舞蹈诗剧强调‘诗歌意象’，这是它区别于舞剧最本质的基点。”^[2] 诗歌意象的营造应是舞蹈诗剧这一体裁的优势所在。杨少莆也说道：“意念的诗化和表现手法的诗化使舞蹈诗剧找到了形态目标。”^[3] 诗化应是舞蹈诗剧形式语言设计的基本要求。这几位学者对舞蹈诗（剧）的研究，

收稿日期：2022-08-14

作者简介：袁杰雄（1989—），湖南省浏阳市人，四川大学文学与新闻学院艺术学博士研究生，四川大学符号学—传媒学研究所成员，湖南科技大学齐白石艺术学院讲师，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）的阶段成果。

都在强调其与诗歌在诗性、结构与意境方面存在的相似特点，为本文的进一步探讨提供了理论切入点。

舞蹈具有诗性品质，这点应是学界的共识，但何为舞蹈的诗性？它有什么特点？它的意义运作机制又是什么？这些问题似乎还处于悬而未决的谜团当中，有待我们进一步考察。笔者在研究中发现，雅各布森（Roman Jakobson）著名的“诗性理论”对舞蹈诗剧的诗性、结构分析有着重要启示，这一理论不仅用于语言学，在文化艺术领域也得到普遍运用，为舞蹈艺术的意义生成研究也提供了新的视角。本文的探讨也将循着这一思路逐步展开。下面笔者以舞蹈诗剧《只此青绿》为例，围绕舞蹈诗剧的诗性、结构、意境逐一讨论。

一、何为舞蹈的“诗性”

学界一般认为舞蹈的“诗性”包含两个层面的意涵：一是舞蹈与诗都追求“意无穷”的境界，故舞蹈具有诗的特点；二是将舞蹈的形式凸显一种艺术性或文学性特征称为诗性。欧阳予倩曾言：“舞蹈应当有诗的境界，舞蹈艺术离不开诗，它和诗是相依为命的。”^[4]此见解同时包括了这两种意涵在内。显然，前一种意涵说的是舞蹈与诗在追求意境方面具有相同的特点，后一种意涵则对应舞蹈形式本身的特点。但将舞蹈的诗性仅仅视为艺术性或文学性，也很难道明它真正指什么。很多时候，舞蹈艺术的魅力恰恰在于通过形式本身的“动人展示”给观众留下了深刻印象，使观众将注意力凝集于舞蹈形式本身，形式本身凸显的品质成为主导观众解释作品的重要依据。而这种表意特点与雅各布森在“意义交流六因素”中提出的诗性功能相通。

诗性最早是语言学中的一个概念^①。雅各布森在《语言学与诗学》（Linguistics and Poetics）一文中指出：“诗性研究的许多技巧并不限于语言艺术，它在各种艺术之间是相通的。”^[5]在雅各布森的“意义交流六因素和六功能”^②中，不同因素占据“主导”（the dominant），相应就会产生不同的功能，文本也相应具有了不同的品质。“主导成分是一件艺术品的核心成分，它支配、决定和变更其余成分。”^[6]而在“六功能”中又存在三对互为消长的对立关系：指称性与诗性；情感性与意动性；元语言性与接触性。其中诗性与指称性的特点在舞蹈的意义生成过程中体现得尤为明显。当意义交流倾向于舞蹈的形式本身时，诗性功能占据主导，与此同时，对象的消减导致指称功能

的弱化。如《只此青绿》中的“青绿群舞”舞段，我们会被舞者轻盈、平稳、流畅的行动舞步，充满顿点与延伸且极具张力的舞姿造型，徐缓变化着的调度所吸引。我们不会在意这时动作、调度表达了什么，它有什么实际目的，而会将注意力聚焦于动作形式本身，感受形式本身带来的审美体验。这种情况则是舞蹈的诗性功能占据主导，指称功能退居其后。

需要说明的是，具有诗性的舞蹈将意义指向性回到形式本身，重点停留在舞蹈的形式本身，这不是说具有诗性的舞蹈只表达形式而没有意义。相反，“诗性指向内涵式散发解释，并没有取消解释，而是丰富了解释，为解释的确定制造了困难”^[7]。当今很多舞蹈在创作时，故意取消舞者具体指称什么人物，让人物形象“虚化”（现代舞作品甚至将性别隐匿），这样做的目的就是与对象拉开距离，使指称功能退居其后，进而将观众的注意力吸引至动作形式本身，凸显舞蹈的诗性功能，引发内涵式发散性解释。因此，当舞蹈呈现出一种诗性特征时，实际上动作、表情、音乐、服饰、道具等共构的媒介表意体与其对象显现出一种朦胧感，也就是“符号与所指者之间的正常关系被打乱了，而这样就使符号作为自身即有价值的对象而获得了某种独立性”^[8]。换言之，当舞蹈的形式本身在我们的注视中被“前推”，其作为表现工具发挥的功用代替了内容，形式自身的品质自成价值，成为解释舞蹈作品意义的主导因素时，舞蹈的诗性功能便凸显出来。

其实，最早关注到舞蹈具有诗性特征的是约翰·布莱金（John Blacking），这始于他对仪式活动的研究。布莱金注意到仪式音乐和舞蹈都极为注重这两个方面：一是非言语（nonverbal）的象征符号的运用；二是诗性的形式（poetic forms），即追求“动人的展示”（affecting presence），因为“动人的展示”往往帮助人们超越言语的解释而自成价值。薛艺兵在布莱金的基础上继续推进，他将诗性的形式为特征的“动人展示”称为“美感符号”，而认为象征符号的意义生成取决于既定的“文化符码”。他结合仪式音乐的特点指出：“和象征符号相比，仪式音乐（尤其是其中的‘纯音乐因素’）是一种从既定代码中解放出来的符号形式，它不是以象征为目的的意义符号，而是以审美体验为实效的‘美感符号’。音乐的艺术复杂程度越高，它作为‘美感符号’的特性就越强；音乐作为‘美感符号’的特性越强，它就脱离语意代码越远。”^[9]

① 最早论及诗性这一概念是俄国艺术理论家施佩特（Gustav Shpet），他在《美学片段》（Aesthetic Fragments）一文中提出言语交际需具备三种功能：交际功能（communicative）、表情功能（expressive）和诗性功能（poetic）。施佩特主要谈到的是语言的诗性功能。在此基础上，捷克美学理论家、布拉格学派重要代表扬·穆卡洛夫斯基（Jan Mukarovsky）在《诗的意义》（Poetic Reference）一文中提出语言的诗性功能（poetic function），并将他著名的“前推”（foregrounding）理论来支撑这一概念。随后，雅各布森继续发展了诗性理论。

② 雅各布森认为，任何符号意义交流过程都有六种不可或缺的因素：发送者（addresser）、接收者（addressee）、语境（context）、信息（message）、接触手段（contact）、符码（code），这些因素中的任何一个都可以在一个特定的交流活动中居于主导地位。而这“六因素”又分别对应情感（emotive）功能、意动（conative）功能、指称（referential）功能、诗性（poetic）功能、交际（phatic）功能和元语言（metalingual）功能。

将薛艺兵的分析转换至对舞蹈的理解，也极具启发性，有两个方面需要我们特别注意：其一，象征符号主要取决于既定的文化符码，文化符码的存在决定了舞蹈的意义指向，这种文化符码主要促成舞蹈的指称功能的实现；其二，舞蹈作为“美感符号”的特性越强，脱离语义符码越远，此时诗性也就越强烈。意思是：诗性功能又往往与指称功能相伴随，只是它们之间存在此消彼长的关系。薛艺兵的这一句话极富智慧：舞蹈强调“美感符号”是其追求的诗性品质，但“美感符号”的特性也只是脱离语义符码相对较远，而不是完全脱离，变得与语义符码毫无关系。因为舞蹈的美感世界也需要我们“理解地接收和感受”。理解和感受的过程是语义符码发挥作用的“瞬间”。此时语义符码仍在起作用，只是不占主导地位。

宗白华也曾谈及艺术形式与对象的偏重问题，他在“康德美学原理评述”中谈道：“康德认为，美是一对象的形式方面所表现的合目的性而不去问他的实际目的，即他所说的‘合目的的无目的性’，也就是我们在对象上观照它在形式所表现的各部分间有机的合目的性的和谐，我们要停留在这完美的多样中统一的表象的鉴赏里，不去问这对象自身的存在和它的实际目的。”^[10]按照宗白华的评述，康德说艺术（美）是“合目的性而无目的”，实际上主要是在强调艺术的诗性特征：艺术形式本身需要做到有方法并合目的性的整合，这种整合最终追求的是使接收者暂时搁置形式所指对象的存在及它的实际目的，进而趋向一种“无目的”的解释状态，“无目的”的解释状态就是皮尔斯所说的“解释项的无限衍义”^{[11]165}。宗白华继续说道：“如果我们从表面的合目的性的形式进而探究或注意它的存在和它的目的，那么，它就会引起我们实际的利益感而使我们离开了静观欣赏的状态了。”^[12]也就是说，当我们将注意力集中到形式本身所指的对象及它所具有的实际目的时，指称性占据主导，“无目的”的状态就会减弱，同时这一过程也会导致诗性的减弱。也即前面所说的“当指称功能占据主导时，伴随着诗性功能的弱化”。

基于以上对诗性的分析，当我们说某舞蹈作品具有诗性特征时，会出现三种不同情况：一是形式感强，对象及实际目的模糊。接收者不受舞蹈的对象和实际目的的羁绊，自由展开想象，整个意义交流过程都趋向于舞蹈形式本身。这种情况在现代舞作品中尤为突出。二是形式感强，对象及实际目的可推知但不明确。即接收者从舞者动作、妆容、服饰、道具诸方面可试推出相应的表现对象及实际目的，但这种对象具体是谁、实际目的是什么则较为模糊，它们仅起到一种意义标识的作用，动作形式本身仍占据主导。三是形式感强，对象及实际目的明确。这种情况应是舞蹈创作中最难处理的类型，既要让接收者清晰辨识出表现的对象和实际目的，同时又能将接收者的注意力集中于舞蹈的形式美本身。这一特殊情况，看似诗性和指称

性可能会互为消长、相互对立，但有些优秀舞蹈作品既能让接收者在知晓对象及实际目的的过程中，同时又将形式美感凸显，实现“双重主导”，构建一种既有明确指称意义又极具诗性的美感世界。《只此青绿》各舞段的人物设定和实际表现目的主要突出后两种情况，尤以第三种情况处理得最为巧妙，这也是此作品广被人称道的主要原因。

基于以上分析可知，舞蹈中诗性的体现突出表现为三个特点：一是动作形式具有自指性（self-reflectivity），意义交流侧重于动作形式本身，占据着解释主导；二是形式占据主导，接收者的注意力被吸引至舞蹈形式本身，会伴随着对象及实际目的的弱化，指称功能退居其后；三是舞蹈的形式本身可触发接收者无尽的想象和联想，实现跳过对象（或将对象留作理解背景）而趋向于作品解释项的无限衍义（关于解释项，后文详述）。所以，一旦舞蹈作品的诗性意味强烈，意味着它的对象指称会相应得到弱化，舞蹈形式本身占据主导，这时人会不自觉地沉浸在形式美的世界中，引发无限遐思。由此，要使舞蹈的形式具有自指性，就需巧妙地提取某些动作的形式要素（如它的韵味、运动感）进行发展，且形式风格的设计须在符合人物形象、文化身份的同时做到新颖别致，又具思想的启发性。与此同时，在这一设计过程中，还需在某一方面将人物的指称性相对弱化，吸引接收者聚焦于形式本身。接收者停留在形式的感知时间越长，作品的诗性就越强烈，意义也就越深刻。可见，充满诗性的舞蹈，会从整体上具备一种令人回味无穷的形式美感，舞蹈诗剧的形式语言的设计就更为强调这一特点。

二、舞蹈诗剧的内在结构特点

将某舞蹈作品称为舞蹈诗或舞蹈诗剧，不能笼统地称其仅是一种比喻，其实它更多的是巧借诗歌的组合方式、发挥舞蹈本身具有的诗性特征来构筑整体的意义结构，进而达到“言有尽而意无穷”的效果。如前所述，诗性的体现是因为意义交流集中于形式本身，形式本身成为意义的生发体，而从舞蹈诗剧的内在结构来看，整体突出诗性功能，意味着舞蹈诗剧的形式本身须实现“自指”。舞蹈诗剧本身如何实现“意义自指”？针对这一问题，雅各布森指出，文本能够自指正在于“诗性功能把等值原则从选择轴投射到组合轴”^{[13]27}。这一定义恰好对舞蹈诗剧内在结构的分析有着重要的借鉴作用。雅各布森这句话涉及三个重要概念：等值原则、选择轴以及组合轴，而要把握舞蹈诗剧的内在结构运作方式就需理清选择轴和组合轴的具体含义，以及它们各自的特点。

选择轴和组合轴最先是瑞士符号学家索绪尔在《普通语言学教程》一书中分析语言活动时提出的一对概念，他将其称为“联想关系”（聚合）和“句段关系”（组合）。索绪尔指出：“句段关系是在现场

的，它以两个或几个在现实的系列中出现的要素为基础；相反，联想关系却把不在现场的要素联合成潜在的记忆系列。”^[14]也就是说，句段关系是直观可以看到的组合元素，而联想关系是一种背后操作，它隐藏于文本之后，一旦句段关系完成组合，联想关系就退居幕后。雅各布森在索绪尔这一对概念基础上继续发展，并将它们引入文化领域。他将联想关系称为“选择轴”（axis of selection），句段关系称为“组合轴”（axis of combination），同时指出：“组合（组合轴）过程表现在邻近性中，而选择（选择轴）表现在相似性中。”^[15]选择轴意味着“在一套由不同程度的相似性而联系在一起的符号集合中进行替换与选择”，这种相似性因“同位”，即“结构上可以取代”（structurally replaceable）^[16]而具有等值关系；而组合轴则是“处于同一语境下的各组成部分的连接，它依靠邻近性，这种邻近性与语言的规则有关，受语言结构的逻辑制约，而体现为空间位置上的序列”^{[17]293}。可见，组合轴是由各组分相互连接显现于外的，它是文本具体的展示结果；各个组分最终被选择运用至组合轴则经过了选择轴的操作，选择轴是文本的每个成分背后所有可比较，从而有可能被选择（有可能替代）的各种成分^[18]，它一般隐藏于文本之后，具有隐而不彰的特点。

理清了选择轴和组合轴的含义，还必须对“等值原则”（the principle of equivalence）进行一番解释。雅各布森所说的“等值”不是数量上的对等，而是指各种组成要素之间具有“相似与同位”^{[13]27}的关系，也即相似或同位构成等值关系。舞蹈在创作过程中，针对动作的编创，在设计前期，编导会尝试推出各种相似动作进行选择。之所以从诸多动作中最终选定这一动作而没有选择另一动作，是经过了编导的层层筛选和认真思量。这一选择与运用过程就完成了一次从选择轴到组合轴的投射（project）。组合轴不仅展示着在场的动作特征（包括动作、音乐、服饰、道具诸方面），也隐含着那些不在场的动作成分。在选择轴操作时，那些可能被选择的相似动作原则上可以彼此替代，故经过编导选择轴操作的所有相似动作之间都具有“等值原则”的特征。也就是说，选出的动作与没有被选出的动作之间是相互蕴含，彼此依存的，哪怕它们在表意和视觉效果上有所不同，但是在地位上（或结构上）则是同等的^{[17]293}。因此，通常情况下，等值原则一般在选择轴中出现。

以上针对动作的分析还不能准确地认定相似动作一定“等值”，因为编导会认为自己选择的动作会比没有被选出的动作要“好”（表意性更足、审美性更强）。但这种视角（选择轴探索）可以更好地思索舞蹈作品的构成原因：优秀的舞蹈作品“为什么选择这一动作”。雅各布森关于等值原则的观点，为舞蹈诗剧这一体裁的结构设置提供了一种理论思考维度。舞蹈诗剧相比舞剧，它的每一篇章（或舞段）是分层的，不像舞剧是由线性的具有情节连接线的舞段构成，它

“是由若干独立性小节目组合成的大型作品”^[19]，故各篇章之间具有相对的自主性。按照雅各布森所说，这些相互独立的篇章（或舞段）相互之间具有某种等值关系。显然，在舞蹈诗剧中，这种等值关系不是出现在选择轴上，而是显现于组合轴上，选择轴被置入了组合轴。比如，舞剧的各个舞段是根据情节的发展而设计的，它的等值原则须存在于选择轴上，因为舞剧的上下舞段不可能会出现前后“相似或同位”的关系（即会导致篇章重复）。如以讴歌中华优秀传统文化的创造者为创作主题的舞剧，编导如果选择了篆刻人来表现，可能就不会选择制笔人（或其他），因为它们之间具有一种相似或结构上可以相互取代的等值关系，组成舞剧各舞段一定是前后贯穿将情节步步推进的。但舞蹈诗剧则是按照等值原则来设置各个篇章（舞段），上下篇章通常也构成等值关系。如《只此青绿》，展卷、问篆、唱丝、寻石、习笔、淬墨、入画七个篇章，问篆和唱丝，寻石和习笔，包括淬墨篇章，相互间形成了一种相似或同位（同为非遗传承人，无名无款的奉献精神）的邻接关系，它们原本可能是编导选择轴操作时精心选择的要素，但在《只此青绿》中却被全部整合在组合轴上了。舞蹈诗剧的内在结构特征就充分体现着雅各布森所说“等值原则从选择轴投射到了组合轴”。等值原则成为舞蹈诗剧构建自身内在结构（各篇章）的主要手段。

田星在雅各布森等值原则概念基础上指出：“‘诗性功能’的关键是‘等值原则’在组合轴上起作用。”^[20]这一总结非常准确。以上讨论也是在强调舞蹈诗剧的这一特点。舞蹈诗剧之所以被视为“诗”的样式，标志就是等值原则在各篇章构成的组合轴上起作用，且各篇章（舞段）“从整体上显示为一种等值的层级结构”^{[17]294}。这种内在结构特征也意味着：舞蹈诗剧各篇章（舞段）的等值越明显，其线性连接线（包括情节、情感线的前后贯穿）的特点就越弱，故舞蹈诗剧的线性逻辑就不像舞剧那么突出。正因为前后情节连接不明显，舞蹈诗剧就具有了自身的特点和优势：各篇章（舞段）可极少顾虑情节步步推进要求，而将重心聚焦于舞蹈的形式本身，由于不需受明确的对象和实际目的制约，舞蹈重新回到了自身，扬自身之所长。但这种特点也给舞蹈诗剧的创作提出了更高的要求。因为接收者看不到明显的矛盾冲突、鲜明的人物性格、完整的情节，使得接收者会更为关注舞蹈本身的形式表达，这就意味着舞蹈诗剧各篇章的形式设计（包括动作、音乐、服饰、道具、灯光、舞台布景等）都需做到“巧设”，即创设能激发和引导接收者进入“象外之象”的各种形式元素，进而满足观众的视听觉期待和审美需求。所以，舞蹈诗剧各篇章就需巧用各种形式来吸引接收者注意，引发他们对形式本身的主动创造，主动创造的过程就是由“意”生“境”的过程。

等值原则成为舞蹈诗剧各篇章的构造性准则，是

其结构设置的本质特点。但需注意的是,各个篇章(舞段)具有的等值关系不是说前后不需要有任何联系,完全“各自为阵”,它们总有某种(或多种)主旨意义将其相连通,形成一个既具有相对自立性又互相联合的整体。刘勰在《文心雕龙·丽辞》中有云:“反对者,理殊趣合者也;正对者,事异义同者也。”^[21]所谓“反对”,是指事理相反而意趣相合;所谓“正对”,是指事例有异而意义相同。“反对”与“正对”恰好可以说明舞蹈诗剧各篇章体现的等值关系:各篇章之间可能表达的意义不同,但内在意趣是相一致的;也可能所述的“事”不同,但内在蕴含的意义是相同的。如《只此青绿》,各篇章人物不同、表达的意义不同、呈现的视觉效果不同、所述的“事”也不同,但我们能从中找到它们之间存在的“趣合”与“义同”:无论是展卷人、王希孟,还是篆刻人、织绢人、磨石人、制笔人、制墨人,他们都是为中华优秀传统文化默默付出的创造者、传承者,同时也是奉献者。正如诗剧的题铭:“无名无款,只此一卷,青绿千载,山河无垠。”舞蹈诗剧各篇章的“理殊”和“事异”展示的是直接意义的不同,但其最终的旨归则是达到内在的“趣合”与“义同”,进而揭示“不同”背后存在的“统一”。正是“不同”与“统一”之间形成的表现张力,成为舞蹈诗(剧)极富魅力的原因所在。

三、舞蹈诗剧追求的意境创造

强调意境的创造是舞蹈诗剧的一个重要特点,也是其必须追求和达到的目标。在舞蹈诗剧中,意境产生的前提是艺术形象(由舞蹈动作、表情、服饰、音乐、道具、舞台布景、灯光或是多媒体技术构成的联合表意体)。李泽厚曾指出:“意境与典型一样,处理的是个别与一般的关系,意境创造也是要创造典型形象。”^[22]李泽厚所说的这种典型艺术形象,是具有能产生意境潜力的艺术形象,即可经由这一艺术形象引申出更深一层的“象”,这种“象”即是王昌龄在《诗格》中所说的“境”^[23](即物境、情境、意境^①)。那么,意境如何在舞蹈诗剧中达成呢?

舞蹈诗剧各舞段意境的营造有着两个方面的要求:其一,从创作者角度,各篇章需注重情、景、事的相互交融。王国维在《宋元戏曲考》中说到元剧的最佳之处在于有意境,“何以谓之有意境?曰:写情则沁人心脾,写景则在人耳目,叙事则如其口出是也”^[24]。故意境可由“抒情、写景、叙事”来引出。王国维强调“意与境浑”,即是指“真景物、真感情”的融合。宗白华引唐代画家张璪论画所说“外师造化,中得心源”,认为“意境是造化与心源的凝合,就是客观的自然景象和主观的生命情调的交融渗透”^{[25]328-329}。意境的产生离不开客观物象和主观意识

的融合。如在《只此青绿》的创作过程中,周莉亚和韩真为了使该作品的艺术形象尽力做到“情、景、事”生动且富有真实感,专门向制篆、织绢、制笔等传承人学习、体会制作流程,邀请知名文化学家讲解宋代美学,听取深研青绿山水画的当代画家的意见,等等。目的则是极力发掘、找准各篇章所要表现主题和人物独特且具典型的符号元素(包括动作、音乐、服饰、道具、灯光、布景等),然后再在她们积累的经验元语言基础上,构建具有“真景物、真感情”且符合人物身份、事件、年代的艺术形象。这些亲身实践则是为主观创造和客观物象找到事实和文化依据,为舞蹈诗剧创造一种“情真与景实”“情真与事真”的意义世界做足铺垫。

其二,从接收者角度,各篇章需具备能激发和引导接收者进行主观创造的艺术形象,使不同接收者都能从各形式中感受到意义的存在。李泽厚提出:“艺术意境离不开情景交融,也就是近代西方美学所讲的‘移情’(Empathy)现象,移情现象主要有给予形式以生命的‘统觉移情’(如形式同构感)、经验移情和氛围移情等。”^[26]李泽厚强调情与景的交融,同时也强调接收者的主观创造是意境产生的关键。叶朗认为:“意境不是表现孤立的物象,而是表现虚实结合的‘境’,也就是表现造化自然的气韵生动的图景,表现作为宇宙的本体和生命的道(气)。”^{[27]276}这一说法蕴涵着司空图所说的“思与境偕”、刘勰的“神与物游”的涵义,即展开艺术想象的前提是审美观照中“心”(情意)与“境”的契合^{[27]272}。王昌猷则提出:“意境是欣赏者在审美过程中所获得的美感境界,意境美是作品中的形象美在欣赏者头脑中的反映。”^[28]意境发生在接收者的心理意识层面,它离不开接收者对艺术作品展开的审美想象与联想。在欣赏《只此青绿》时,接收者会看到由各种符号元素组合在一起的种种场景,此时它们会形成意义的聚集,为有着不同认知经验的接收者解释舞蹈提供各种线索和依据。随着欣赏的不断进行,意义会在接收者的视听觉感受中不断累积叠加,当意义累积到一定程度时,就会在接收者的心理意识中生成某种“境”(即虚实相生的“境”),进而达到由“意”生“境”的审美感受。

从符号学观点来看,这种“意”指的是意义(meaning),而舞蹈诗剧最终生成的意境,有着与皮尔斯符号学中“解释项的无限衍义”相一致的特征。皮尔斯在其符号学理论中将符号分为符号再现体(representatum)、对象(object)、解释项(interpretant),再现体是符号的可感知部分,也即舞蹈的形式表达层,对象即是形式表达层指称的人或物(或说客体对象),解释项即由再现体、对象综合得出的意义。皮尔斯认为:“一个符号,或是一个表现

① 叶朗认为,王昌龄这里所说的“意境”仅是“境”的一种,属于审美客体。而“意境说”的“意境”,是指一种特定的审美意象,是“意”(艺术家的情感)与“境”(包括王昌龄说的物境、情境、意境)的契合。笔者认同此观点。

体，对于某人来说在某个方面或某个品格上代替某事物。该符号在此人心中唤起一个等同的或更为发展的符号，由该符号创造的此符号，我们称为解释项。”^[29]这一定义的精辟之处在于：解释项又可以成为一个新的符号，新的符号又生成新的解释项，如此以至无穷。其实，意境就在解释项生成新的符号的过程中产生。如《唱丝》篇章，由动作、道具、布景等组成的可感知成分为符号再现体，对象为织绢人，解释项意义为织绢人选丝、制绢过程的精细、专注（由动作的整体语义衍生的意义），以此为基础进而引申出织绢人的细腻柔美、温文尔雅，在音乐、道具、服饰色彩、布景的辅助下，一片静谧祥和、勃勃生机的生活景象映入眼帘。与此同时，宋代女性的清丽婉约、真纯自然、内敛含蓄的美充盈整个舞蹈画面。可见，解释项的无限衍义过程也就是意境生成的过程。当然，有着不同认知经验的接收者，无限衍义的程度就会有所不同，意境的生发也会有所差异。

对于舞蹈诗剧来说，要使作品产生意境，各篇章塑造的艺术形象、表达的情感、所述的事，都须具有“超以象外”的潜质，即超越所表现对象的束缚，从而获得“远而不尽”的旨趣。如《只此青绿》中“青绿”这一对象，编导不是仅将其视为一种“色彩”来设计，而是运用它作为与希孟、展卷人的时空连接者。从青绿领衔的独舞、群舞舞段的动作韵味和运动感中，青绿由开始的色彩属性，逐渐具有了“生命力”：由“无生命”的状态逐渐变得“有温度”，体现着既细腻、灵动同时又具张力的美，吸引着接收者倾注于青绿的动作形式，自由展开想象。在“入画”篇章，当“青绿们”走进“画卷”时，青绿成为希孟的灵感来源，成为希孟笔下赋予画作的灵魂，仿佛青绿的出现就是为了等待希孟而来，这时情、景、事、人融为一体，最终构成兼具情真、景真、事实且气势恢宏的《千里江山图》。青绿在整部诗剧中始终散发着一一种符号性的特质，不仅具有具体生动的形象刻画，同时在与展卷人、希孟的交织中，又有着含蕴深广的情意表达，不禁使人沉浸在以“意”会“境”的意义世界中，流连忘返。

可见，任何舞蹈诗剧作品的意境都源于具体的形象。只有不被所表现的对象所束缚，才能激发、引导接收者对意境的主观创造，向着作品的远处、深处而无限衍义。什克洛夫斯基（Shklovsky）在《作为技巧的艺术》一文中指出：“艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。”^{[17]273}什克洛夫斯基强调“使对象陌生”，其前提是形式必须新颖别致，如前所述，接收者不自觉地停留在感受形式的时间越长，艺术作品的内涵就越丰富。在符号学中，这种现象即为“跳过直接对象直趋解释项”^{[18]102}。很多时候，欣赏舞蹈诗剧作品，我们不能完全抛开对象，但优秀的作品，编导一定是巧用各种形式语言引

导接收者不为对象所束缚，或是将对象的存在留作理解背景，使其专注于形式本身，层层引导着他们进入宗白华先生所说“一层比一层更深的情、一层比一层更晶莹的景”^{[25]363}的意义世界中。如《只此青绿》的“入画”篇章，希孟作画舞段，我们不会纠结于希孟这一人物，而会将注意力聚集在希孟的动作形式中，感受希孟灵感喷涌而出的睿智、洒脱和技艺高超。当作画完成，希孟哭泣着面对观众，此时我们想到的是希孟绘制此画的艰辛与不易，种种心酸的经历跃然眼前，不禁让人感慨这幅经典画作的来之不易，各种情感思绪涌上心头，与希孟紧紧地联系在一起。所以，超脱于表现对象之外，才有可能打开解释项的无限衍义之可能。正如朗格所说：“每一件真正的艺术作品都有脱离尘寰的倾向，它所创造的最直接的效果，是一种离开现实的‘他性’（otherness）。”^[30]这种“他性”可指作品的意境，也即由解释项的无限衍义而得出。

当然，很多艺术形象，编导不可能将其完全呈现在舞台上，而是选其最具典型的部分来指代整体，这时就须接收者通过视觉心理完型对这一部分进行补足与再创造。而要使这一部分能够指代整体，它们之间的内在关系须具有“像似性”，即两者具有某种共同的品质。前面的讨论涉及一个重要问题，即：跳过直接对象直趋解释项，一旦对象仅作为理解背景，接收者的注意力就会集中于舞蹈形式本身，诗性功能占据解释主导，进而由形式本身直趋解释项的无限衍义，从而获得意境。重点突出舞蹈形式本身，意味着舞蹈的诗性凸显，随之对象的指称性则会得到弱化，而趋向于解释项，这应是舞蹈诗剧在表意和审美过程中的一个重要特点。

舞蹈诗剧的创作活动，创作者需处理好三层关系：一是形式语言的精炼与“陌生感”；二是艺术形象的设计与意境的关系；三是如何激发和引导接收者对舞蹈作品展开丰富的联想和想象，以帮助其获得意境。只有处理好这三层关系，舞蹈诗剧作品才能收获“象外之象、景外之景、韵外之致、味外之旨”（司空图语）的意趣，也才能收获有特殊兴味、充满“意”的“境界”。

结 语

舞蹈诗剧《只此青绿》的成功，有四方面的原因：一是充分发掘舞蹈本身具有的诗性特点。各形式处理新颖别致，将接收者的注意力引向舞蹈形式本身，形式实现“自指”成为作品解释的主导因素，使诗性功能得以凸显。二是在人物的设计上留有很大的联想空间。除展卷人和王希孟的个人性格较为突出外，篆刻人、织绢人等都有着“虚化”的特点，即：他们虽有着各自的身份，但他们具体是谁则是模糊的，有待接收者的亲身感受来丰富和补足。对象相对弱化，伴随着指称功能相对消减，进而使接收者聚焦于形式因素，为解释项的无限衍义做足了铺垫。三是各篇章的

结构如同诗的语言设置, 精炼而富含深意。篇章间既具等值关系, 又突出自身的个性, 虽“理殊”“事异”, 但又“趣合”“义同”, 两者的巧妙处理所迸发出的表现张力, 成为舞蹈诗剧极富魅力的原因所在。四是各篇章都极为注重意境的创造。舞蹈诗剧的意境源于具体表现对象, 但编导又巧用各种符号形式和表现方式引导接收者不为对象所束缚, “跳过直接对象”, 或以直接对象为理解背景, 直趋解释项, 使作品的解释项朝着远处开拓。解释项层层展开的过程, 就是由“意”生“境”获得意境的过程, 也是无限衍义的进行过程。

参考文献:

- [1] 冯双白. 评舞蹈诗剧《黄河水长流》[J]. 舞蹈. 1997(3): 10.
- [2] 于平. 诗歌意象与戏剧行动——舞蹈诗与舞剧的形态学研究[J]. 北京舞蹈学院学报, 1998(2): 16.
- [3] 杨少蕾. “诗”的兴盛与“剧”的无奈[J]. 舞蹈. 2000(2): 5-6.
- [4] 欧阳予倩. 一得余抄(1951—1959年艺术论文选)[M]. 北京: 作家出版社, 1959: 356.
- [5] (俄)罗曼·雅各布森. 语言学与诗学[C]//赵毅衡. 符号学文学论文集. 天津: 百花文艺出版社, 2004: 171.
- [6] (俄)罗曼·雅各布森. 主导[C]//赵毅衡. 符号学文学论文集. 天津: 百花文艺出版社, 2004: 8.
- [7] 赵毅衡. 哲学符号学: 意义世界的形成[M]. 成都: 四川大学出版社, 2017: 326.
- [8] (英)特里·伊格尔顿. 二十世纪西方文学理论(纪念版)[M]. 伍晓明, 译. 北京: 北京大学出版社, 2018: 102-103.
- [9] 薛艺兵. 仪式音乐的符号特征[J]. 中国音乐学. 2003(2): 14.
- [10] (德)康德. 判断力批判(上卷)[M]. 宗白华, 译. 北京: 商务印书馆, 1964: 219-220.
- [11] (美)皮尔斯·皮尔斯: 论符号: 李斯卡: 皮尔斯符号学导论[M]. 赵星植, 译. 成都: 四川大学出版社, 2014.
- [12] 宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 1981: 261.

- [13] Roman Jakobson, “Linguistics and Poetics”, in Selected Writings III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry[C], Hague: Mouton, 1981.
- [14] (瑞士)费尔迪南·德·索绪尔. 普通语言学教程[M]. 高名凯, 译. 北京: 商务印书馆, 1980: 166.
- [15] (英)特伦斯·霍克斯. 结构主义和符号学[M]. 翟铁鹏, 译. 上海: 上海译文出版社, 1987: 77.
- [16] 赵毅衡. 当代文化的“双轴共现”文本增生趋势[J]. 文艺争鸣, 2021(5): 46.
- [17] 张杰, 等. 20世纪俄苏文学批评理论史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2017.
- [18] 赵毅衡. 符号学原理与推演[M]. 南京: 南京大学出版社, 2011: 160-161.
- [19] 冯双白. 关于舞蹈诗创作中结构问题的思考[J]. 舞蹈. 1999(6): 6-7.
- [20] 田星. 雅各布森的“诗性功能”理论与中国古典诗歌[J]. 俄罗斯文艺, 2009(3): 89.
- [21] 刘懿. 文心雕龙[M]. 王志彬, 译注. 北京: 中华书局, 2012: 405.
- [22] 李泽厚. “意境”杂谈.[M]//美学论集. 上海: 上海文艺出版社, 1988: 326.
- [23] 胡问涛, 罗琴. 王昌龄集编年校注[M]. 成都: 巴蜀书社, 2000: 316.
- [24] 王国维. 宋元戏曲考[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1999: 47.
- [25] 宗白华. 宗白华全集(第二卷)[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1994.
- [26] 李泽厚. 华夏美学[M]. 天津: 天津社会科学院出版社, 2001: 242-243.
- [27] 叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海: 上海人民出版社, 1985.
- [28] 王昌猷. 认识意境, 创造意境[J]. 湖南师院学报, 1983(2): 65.
- [29] Charles Sanders Peirce, Collected Papers[C]. Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931—1958, (2): 228.
- [30] (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: 55.

(责任编辑: 侯抗)

(上接第165页)

- [43] 本市法国电台播音募捐[N]. 申报, 1942-03-01(4).
- [44] 土山湾孤儿院举行播音募捐[N]. 申报, 1942-05-02(5).
- [45] 面粉一万包急赈会暂缓购置[N]. 申报, 1943-06-19(4).
- [46] 为麻风会播唱筹款[N]. 申报, 1942-06-20(5).
- [47] 天津水灾播音筹款[N]. 申报, 1939-11-21(3); 天津水灾播音筹款[N]. 申报, 1939-12-02(3); 上海各界假座新都饭店玻璃电台举行救济中山难民慈善播音[N]. 申报, 1940-04-20(11); 救济中山难民慈善播音大会[N]. 申报, 1940-04-21(10); 上海各界假座新都饭店玻璃电台举行救济中山难民慈善播音[N]. 申报, 1940-04-22(11).
- [48] (日)小浜正子. 近代上海的公共性与国家[M]. 葛涛, 译. 上海:

- 上海古籍出版社, 2003:95.
- [49] 普善山庄将播音募捐[N]. 申报, 1945-07-30(2).
- [50] 普善山庄募款[N]. 申报, 1945-12-14(3).
- [51] 筹募施材掩埋恢复义校经费举行募捐播音大会[N]. 申报, 1946-10-12(4).
- [52] 同仁辅元堂为募捐播音启事[N]. 申报, 1947-03-13(6).
- [53] 筹募施材掩埋经费及所属普善小学扩充校舍基金假座电台举行播音募捐[N]. 申报, 1947-07-24(10).
- [54] 筹募春季义务学校经费暨冬赈需款假座电台播音募捐[N]. 申报, 1948-01-17(2).

(责任编辑: 侯抗)

The Study of Montage Techniques in the Film Language of the Soviet School (1925-1930)

Yan Baoquan

Abstract

In terms of the evolution of montage techniques, Eisenstein emphasized the rational contradictory rhetoric of montage, voice counterpoint and enlightening the audience's dialectical thinking, while Pudovkin focused on the logic and continuity of montage narrative, structural editing and understanding of influencing the audience's dialectics. They established the concept of montage on the basis of realism principles, reflecting the creator's analysis and criticism of social reality. It was precisely because of the joint efforts of Eisenstein and Pudovkin that montage became the foundation of film art, promoting the maturity of the Soviet school's theory of film montage.

Key words

Eisenstein; rational montage; Pudovkin; narrative montage

Tools, Limbs, Space

—Three "Object" Narratives in Kunqu Opera

Performance

Liu Yang

Abstract

Generally speaking, objects intervene in art in three ways: object, medium, and carrier. In Kunqu art, objects also participate in dramatic narrative in the same way. Firstly, the tools (performance props) that serve as objects are exhibited in Kunqu opera performances in the form of "presenting objects", and on the other hand, they serve the narrative of drama through methods such as "objects without objects", "borrowing objects to create images", and "using objects to symbolize meanings"; Secondly, as a medium, the limbs (actor's body) is not only the creator and executor of performance behavior, but also the material medium through which dramatic works can be presented to the audience. In Kunqu opera performances, actors who have received professional programming training achieve multiple narrative purposes such as "painting scenery", "speaking things", and "expressing emotions" by creating complex combinations of movements through the body; Finally, the space (theater stage) that serves as a carrier may seem empty like nothing, but in essence, it can be seen as the material platform for Kunqu opera performance. While providing a narrative field for Kunqu opera performance, space also serves as a narrative element to participate in the story transmission of the performance, becoming a special form of material narrative.

Key words

tools; body; space; Kunqu opera performance; material narrative

An Analysis of the Poetic Nature, Structure, and Artistic Conception of Dance Poetry Drama

—Speaking of the Dance Poetry Drama Zhi Ci Qing Lu

Yuan Jiexiong

Abstract

Dance poetry drama is a genre developed on the basis of dance poetry. Jacobson's "poetic theory" has important implications for the poetic and structural analysis of dance poetry dramas. Poetic nature is an inherent quality of dance. When the meaning exchange of a work tends towards the dance form itself, and the quality highlighted by the form itself becomes the dominant factor in explaining the work, the poetic function of dance becomes prominent. The internal structure of dance poetry dramas (i.e., the setting of each chapter) emphasizes the principle of equivalence, and the relationship between each chapter reflects similarity and emplacement. This special combination method gives the internal structure of dance poetry dramas the characteristic of projecting from the selection axis to the combination axis. Dance poetry dramas pursue the expression of artistic conception, which shares the same nature as Pierce's concept of "infinite extension of explanatory terms". The artistic conception originates from the specific object of expression, and dance requires skillful use of various symbolic forms to guide the receiver to "skip over the object" in order to expand the explanatory items of the work towards the distance. The process of unfolding the explanatory items layer by layer is the process of obtaining the artistic conception from "meaning" to "realm", and it is also the process of infinitely extending meaning.

Key words

dance poetry drama; poetic; structure; artistic conception

The Relationship between the Historiography of Chinese Music and Music Ethnology

Tian Kewen

Abstract

"Ethnology" is a comprehensive study of the "nation" as a whole. "Music ethnology" is to investigate and study the national music of different countries and regions with different social systems and different levels of development. It is a major trend of modern academic research to combine music history research with music ethnology, examine China's music culture from a new perspective, and study from multiple angles, levels, and means. The research of the historiography of Chinese music needs a large number of research achievements of music ethnology to support, and when researching the traditional music subject of music ethnology, it also needs to make a historical and realistic positioning.

Key words

nation; ethnology; music ethnology; music historiography