

论舞蹈表意的风格特性 ——基于符码理论的思考

袁杰雄

(南京艺术学院舞蹈学院, 南京 210013)

【内容提要】从符号学角度来看,舞蹈体现何种风格,取决于动作与动作(包括动作与音乐、服饰等)之间遵循何种符码规定,这种决定风格特征的符码称为风格性符码。舞蹈的风格性符码是由创建(作)主体的个性特征与被表现内容或形象的样式相互作用形成的。基于这一认识,舞蹈的风格不仅体现形式的特征,也具有内容的特征,它是建立在舞蹈形式与内容有机统一基础上的。舞蹈风格的形式特性包括规约性和标出性,规约性的存在是舞蹈保持风格纯正的前提,也是舞蹈风格得以相对稳定发展的基础;标出性是舞蹈风格演变的内在动力,舞蹈正是借助风格标出性实现了语言体系的发展。舞蹈风格的内容特性是概念性,概念性是舞蹈的动作图式凸显的整体品质,它可以独立主导某种主题,也可以帮助作品对象的形象塑造和主题的意义表达。由此,规约性、标出性、概念性构成了舞蹈风格的三种基本特性。理清舞蹈风格具有的这三种特性,对于舞蹈风格理论的发展,推动舞蹈创作,总结舞蹈的表意和审美规律,将有很大助益。

【关键词】舞蹈风格;符码;规约性;标出性;概念性

【中图分类号】J702 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1008-2018(2024)05-0032-10

Stylistic Characteristics of Dance Expression: Reflections Based on Semiotic Theory

YUAN Jie-xiong

(School of Dance, Nanjing University of the Arts, Nanjing 210013, China)

Abstract: From a semiotic perspective, dance style is determined by the codes governing the relationships between movements, as well as their interactions with music, costumes and other elements. These codes, which define stylistic characteristics, are referred to as stylistic codes. The stylistic codes of dance are formed through the interaction between the individual characteristics of the creator and the style of the content or imagery being expressed. Consequently, the dance style embodies formal and content attributes, based on the organic unity of form and content. The formal characteristics of dance style include regulatory and indicative aspects. The regulatory aspects are essential for maintaining the purity of a dance style, providing a foundation for its stable development, while the indicative aspects drive the evolution of dance style, enabling new developments within its language system. The content characteristic of dance style is conceptual as illustrated by movement patterns, which can independently convey a theme or assist in shaping the imagery and expressing the thematic meaning of the work. Thus, regulatory, indicative, and conceptual aspects constitute the three basic characteristics of dance style. It is beneficial to clarify these three characteristics for the theoretical development of dance style, the promotion of dance creation, and the summary of the expressive and aesthetic rules of dance.

Key words: dance style, codes, regulatory aspects, indicative aspects, conceptual aspects

【收稿日期】2024-03-23

【作者简介】袁杰雄,博士,南京艺术学院音乐与舞蹈学博士后,主要研究领域:舞蹈符号学、中国民族民间舞蹈教学。

【基金项目】本文为教育部人文社会科学研究青年基金项目“当代中国民族民间舞蹈创作与接受的意义生成机制研究”(项目编号 24YJC760161)阶段性研究成果。

任何舞蹈种类都有属于自己的风格,风格指明舞蹈从属的集群,如民族风格、地域风格、时代风格、流派风格以及个人风格。无论是舞蹈创作、表演,还是教学,风格都是我们重点谈及的高频词,并且一旦说到它,我们会不假思索地领会其含义。那么,舞蹈的风格究竟是指什么呢?普遍的一种观点是“特征说”——风格是附着于舞蹈形式层的综合外在特征(或说外部特点),也就是舞蹈的动作、音乐、服饰、道具诸媒介共显的形式特征。但如果我们追问:舞蹈形式层表现的所有特征是否都是风格?毫无疑问,这一观点也存在一定的问题,因为没有说清风格到底是什么“特征”,其构成又是什么。可见,笼统地将舞蹈的风格视为一种形式特征,不利于从学理上廓清舞蹈风格的表意特点,亟待我们从不同理论视角予以追索和总结。本文的讨论正是基于符码理论视角,试图从舞蹈风格的形成特点、风格具有的基本特性进行探讨,深入舞蹈风格的内外构成,对其进行学理总结。无疑,若能对舞蹈艺术的风格展开有理有据的分析,对于完善舞蹈风格理论、推动舞蹈创作、总结舞蹈的表意和审美规律,将有很大助益。

一、舞蹈的风格与符码之关联

但凡说到舞蹈的风格,我们会联想到舞蹈的节奏、动律和韵律。的确,舞蹈的节奏、动律、韵律可鲜明地标榜舞蹈的风格,它们是识别舞蹈风格最直观的依据。而舞蹈的节奏、动律、韵律的形成都基于一个共同特点:动作中贯穿着特定运动规律,这种运动规律主导着动作的运行和发展,并赋予了动作某种韵味。实质上,舞蹈的节奏、动律或韵律凸显的运动规律就是动作在审美空间的排列—组织规则,当动作遵循着一种不同于它者的组织规则时,就会呈现出不同的风格。如马力学所说:“风格融于规格之中,规格体现风格。”^[1]从符号学角度,这种有关舞蹈动作(包括音乐、服饰等)的组织方式的规定就是“符码”(code)。贾作光曾指出:“重视舞蹈语汇的‘规范化’,是保证舞蹈语汇的纯洁性,保持其风格

特色的根本。舞蹈动作不讲‘规范化’也就无从谈什么风格特点。”^{[2]7-9}其实,贾作光所说的规范化就是符码化,是对舞蹈语汇设置某种运动规则,并在过程中不断强化这种运动规则。循此思路,舞蹈的风格即为身体动作(包括音乐、服饰等)在特定符码作用下外显的形式特征,它“既是最外在的表现,又有着最内在的根据”^[3],是一种“因内而符外”的形式表征。由此,舞蹈的风格便与符码相联系起来。

斯图尔特·霍尔(Stuart Hall)曾言:“符码对意义的表征而言至关重要,它们是各种社会惯例的产物,是我们的文化(我们共享的‘意义结构图’)的一个直观重要的组成部分,当我们成为我们文化的成员时,我们学习它并把它内在化”^[4]。意思是,区别于它者必须习得和持有属于自己的符码系统,当群体的成员将这套符码系统内在化并诉诸具体的表现媒介时,就会形成自己的表达方式,呈现出不同的风格。王玫将舞蹈的符码称为“密电码”,她在谈到“传统舞蹈的现代性编创”时指出:“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。”^[5]“密电码”记载着相关之人的“种种记忆”和“生动活法”,某一舞蹈之所以能够成为传统舞蹈,就看其动作(体态、造型、动律)、音乐(节奏、旋律、配器)、服饰(图案、颜色、样式)是否遵循这一民族既定的“密电码”。进言之,正是由于密电码对身体动作造成的规限,才形成了传统舞蹈特有的风格。故王玫所说的“密电码”主要指舞蹈的风格性符码。资华筠先生常举人类学家喜欢说的一句话:“请你跳舞给我看,我将知道你是谁。”^[6]显然,从舞蹈中识别出“你是谁”,同样也是基于人类学家对人体动作(包括服饰、音乐)符码的前期认识和把握。

由此引发的一个问题是:这种主导舞蹈风格特征的符码(以下简称为风格性符码)是如何形成的?

我国历史上常将风格与气韵视为同义^①,并对其生成主要持两种观点:一是宋代韩拙提出的“先求气韵”^②,二是清人邹一桂提出的“后来得之”^③。

① 要说明的是,在我国古代文论中,气韵和风格只是不同的说法,两者的所指大致同义。如张彦远的《历代名画记》中对王羲之和郑法士的书法品评,风格与气韵的涵义基本等同。除气韵之外,国内很多学者也用格调、气派、风度、韵致之类的词来指代风格。

② 见韩拙《山水纯全集》:“凡用笔,先求气韵,次采体要,然后精思。若形势未备,便用巧密精思,必失其气韵也。以气韵求其画,则形似自得于其间矣。”(宋)韩拙撰,(明)唐寅辑:《韩式山水纯全集(第一卷)》,上海:商务印书馆,1939年,第9页。

③ 见邹一桂《小山画谱》:“当以经营为第一,用笔次之,傅彩又次之,传模应不在画内,而气韵则画成后得之。”(清)邹一桂:《小山画谱(卷下)》,上海:商务印书馆,1937年,第32页。



前者是针对创作过程而言的,即风格的生成应首先把握和领悟对象的独特之处,再将对象的特点融于具体表现媒介当中,与郑板桥所说“心中之竹→手中之竹”同理,可将其表述为:对象→符码→气韵或风格;后者则是针对作品风格而言的,即先有媒介成分合规律、合目的地呈现,后才能产生风格或气韵,可表述为:媒介→符码→气韵或风格。循此思路,对于舞蹈而言,无论是从对象中捕捉、凝练气韵或风格,还是从媒介形式中感受出气韵或风格,风格的生成都需建立在具体媒介操作时所依据和运用的特定符码基础上。基于此,我们找到了舞蹈风格性符码生成的两种主要方式:一是依据特定对象形态特征创设一种符码类型;二是个人(或流派)基于对身体动作的独特理解自创一种符码类型。

首先,以某一对象特点为形式依据探索、创设一种(套)符码类型,应是舞蹈形成某种风格的一种普遍现象。以对象特征为依据,意味着创建(作)者需要对对象所属的原文本进行充分解码。尤里·洛特曼(Juri Lotman)曾对文化/艺术的解码提出要求:“解码必须建立在原文本的基础上,离开编码,解码就失去了存在的意义。”^[7]也就是说,创建(作)者的解码只有充分立足原文本的编码系统(即各符号的特点、组织规则及文化惯例),试推、择取、整合其可能包含的所有编码逻辑,才能真正深入原文本的深层结构,达到真实解码的目的。

贾作光先生创作的蒙古族舞蹈之所以能够成为蒙古族的传统舞蹈,是因为他编创的舞蹈动作始终是从牧民的生活出发提炼典型形态,形成符合民族特点的身体运动规律,并将牧民的民族性格、心理特征、精神面貌、审美取向融入动作设计当中。如蒙古族肩部动律的由来,就是先生根据牧民从事放牧劳作(如套马、放马、驯马、挤奶、剪羊毛、打马鬃等)发展而成的。他说:“牧民拽着套马杆或勒着马缰都要移动双肩,有时向前、有时向后,提肩、扭肩等;妇女挤奶时双手上下移动也无不动着双肩。因而就出现了摆肩的动作,如硬肩、软肩、提肩、碎抖肩等动作就随之而产生。”^{[2]5-6}由此代表蒙古族舞蹈风格的肩部动律具有了自己的符码规定。上世纪八十年代中国古典舞“身韵”的出现,解决的就是中国古典舞的身体运动规律的问题,它作为中国古典舞的风格性符码,标志着中国古典舞语言风格的正式形成。身韵以戏曲和武术中的动作、身法和韵律为依据对

象,从中凝练出“提、沉、冲、靠、含、腆、旁移”等动作元素和“拧、倾、圆、曲”的运动规律,从元素、韵律出发,“从美学的角度继承传统,在‘形’上又跳出了戏曲和武术的程式,奠定了作为当代中国古典舞风格和形式的主体基础”^[8]。故判定中国古典舞的风格,就看其动作是否遵循身韵的运动法则。由此看来,选择某一对象为风格性语汇的来源,并不是单纯地模仿对象的外形,而是以对象特点为原型或“母体”的一种创造性行为,其中也必然离不开创建(作)者的个性特征。

孙颖先生创建的“汉唐古典舞”也体现此种形成规律,他以我国古代遗存的各种文献和文物资料,尤其是汉画像石砖、玉石、器皿、舞俑中的图像造型为依据对象,从中提取出“半月”“斜塔”等典型舞姿,再根据舞姿透出的动势及个人的经验想象,将“半月”或“斜塔”造成的“失重”动势发展成为动作与动作之间相连接的符码规定,很多舞姿也因此而生^[9]。舞剧《丝路花雨》编导之一的许琪曾在总结“如何使敦煌壁画舞起来”的创作经验时,就专门谈到他们如何“发明”敦煌舞的运动规律。可分为两个步骤:一是选取敦煌壁画中极具典型性的舞姿造型(如第112窟南壁的“反弹琵琶伎乐天”等),抓住壁画舞姿中的各种细节(如高高吸起的右腿、翘起的脚趾、斜上方反握琵琶、两眼微微下垂、左膀向后提起、上身前倾,包括服饰、妆容);二是确定敦煌舞动作的运动规律,通过努力捕捉、探索,他们发现“S形”曲线常出现在敦煌壁画的大量舞姿造型中,据此确定了以“S形”曲线为敦煌舞特有的运动规律^[10]。两个步骤的反复实践促成了敦煌舞风格符码的形成。当然,其中也离不开编导对敦煌壁画所属时代的历史文化背景的充分了解。从许琪的总结中,我们会发现,敦煌舞风格之所以能够形成且被人广泛认同,其原因就是充分立足于敦煌壁画舞姿,以此为动作(包括服饰)提取来源,并从中探寻、总结出敦煌舞特有的风格符码——各种规定造型、“S形”曲线运动规律,才造就了敦煌舞的独特。

其次,个人(或流派)提出某种舞蹈主张和表现理念,结合自身的知识、能力、经验以及审美取向自创一套动作运动体系。这种动作运动体系显现的风格符码强调创建(作)主体的个性显现,有着布封(Georges-Louis Leclerc de Buffon)所说“风格即是人本身”^[11]的主观论的特点。如玛莎·格莱姆(Martha

Graham)自创的“收缩-伸展技术体系”,是她从人体吸气时伸展,吐气时收缩中得到启示,并有意识地进行强化、拓展和延伸,如“吐气时急遽缩腹,吸气时拉平腹部,并伸展脊椎,由此产生了无数扑倒和起立的动作,包括人受地心引力而溃落,挣扎着又站起。由伸展和收缩之间身体产生的紧张现象,以及扑落和起立的强烈对比,造成扣人心弦的戏剧效果”^[12]。与此同时,格莱姆将这一动作技术与特定社会主题、观念相融合,创作出《异域》《悲歌》《拓荒》《原始的神秘》《走出迷宫》等优秀作品,通过作品的内容表现将这项身体技术开发至极致,成为格莱姆个人风格的一个重要标志。再如陶冶、段妮的陶身体剧场系列作品贯穿的是他们自创的“圆运动体系”。从第一部《重3》,圆运动初具雏形,作品《4》开始出现明显的以身体划圆方式组织动作,《5》采用接触即兴的“触碰”形成一种向内划圆的身体动势,《6》和《7》探索的是身体的脊椎和躯干做各种圆运动的可能,《8》则是通过呼吸的吐纳引发脊椎运动,突破平面的障碍,使整个身体营造一种圆融的意象世界,直到新作《16》《17》,圆运动体系都与陶冶对身体的新的理解和发现,以及所要表现的理念、内容融合、拓展、完善,逐渐发展成为陶身体身体运动的一种符码约定。

要说明的是,无论是格莱姆自创的“收缩-伸展技术体系”、陶冶的“圆运动体系”,还是多丽丝·韩芙丽(Doris Humphrey)独创的“失衡与复衡技术体系”,林怀民根据太极导引、气功、拳术、静坐等发展的身体运动体系,沈伟的“自然身体发展法”等,这些标新立异的身体运动技巧和训练体系的发展成熟不是一蹴而就的,而是创建(作)主体根据自身对身体动势和韵律(包括呼吸、发力点、运动轨迹、显著部位等的控制和拓展)的独特理解和把握,并在大量作品中反复实验、拓展、完善,最终凝结成的一种具有个性特征的身体运动方式。之所以我们能够清晰辨认成熟编舞家的舞蹈风格,一个重要原因是他们的作品中贯穿着某种独属于他们自己的身体运动方式,也即持有自己的风格性符码,这也是舞蹈家个人风格成熟的标志。

基于以上分析,我们可以总结出舞蹈风格性符码的三个特点:其一,无论是依据对象特点形成的风格性符码,还是编舞家自创的身体运动方式,它们都凸显一个共同点——“规限”,即在规定的时

间、力的式样中完成身体的动力定型,规限就是为动作设定运动规则;其二,风格性符码的发展成型,离不开“被表现的内容或形象的样式”^[13],也即它总是与所依据对象的形象样式和表现内容有关,并逐渐成为组织某种意义的形式规定,传达着某种规约性的文化内容。这也是为什么形式风格可以被解释出某种意义的原因;其三,风格性符码的形成是主客观相统一的结果,它既受到表现对象形态特征和内容的制约(包括对象所属文化特征),也受到创建(作)主体心理动力特征(如个性气质、艺术修养、审美倾向等)的影响。正如威克纳格所言:“风格一部分被表现者的心理特征所决定,一部分则被表现的内容和意图所决定。”^[14]循此角度,舞蹈的风格之所以能被称为某种特定文化的特征,或被视为“表征一种文化的构成原则”^{[15]283},与创建(作)主体累积的文化习得经验和所依据对象蕴含的文化要素(包括审美要素)有关,当两者相融贯,并诉诸具体的表现媒介时,一种相对稳定的“文化的形式”便随之显现出来。可以说,“风格是本性与文化的折衷产物”^[16]，“本性”就是舞蹈本身凸显的形式属性。

由此,我们可以得出这样一个结论:舞蹈的风格不仅仅只是一种形式的特征,它还包含了内容的特征,它是建立在舞蹈内容和形式的有机统一基础上的。纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman)曾指出:“风格既融含了所言说之物的特征,也融含了其如何被言说的特征,既融含了主题的特征也融含了措辞的特征,既融含了形式的特征也融含了内容的特征。”^{[17]28}迈耶·夏皮罗(Meyer Schapiro)更是强调道:“一种风格就像一种语言,它拥有内在的秩序和表现性,可以表现不同强度或细腻的主题。”^{[18]56-57}这一点应是舞蹈风格理论研究最值得重视的地方。而当今很多舞蹈创作出现的形式流于外表、雷同、矫揉造作等现象,一个重要原因是很多作品只是在风格的形式特征方面寻求与对象的外形匹配关系,而忽略了风格蕴含的内容特征与表现对象和主题(或观念)之间暗含的意义对应关系,而这往往是舞蹈获得深邃主旨意义最为重要的一个方面。因为很多时候,相比于对象指称的清晰度,成熟的编舞家更为关心各形式风格(包括动作风格、音乐风格、服饰风格等)本身带给舞蹈的真正意义,有时讲究在形式风格的展示中自然而然地完成对象的指称目的,有时舞蹈的对象指称只是一个“虚指”,形式风格本身凸显的品质才是舞蹈追求“某种意义效果的主导因素,主要价值所



在”^[19]。因此,将风格视为舞蹈意义构建的一种基本符码是可以成立的,也是符合舞蹈艺术的表意特征的。接下来,笔者试从舞蹈风格的形式特征和内容特征两个方面展开讨论,深入风格的意义生成逻辑,厘清风格对舞蹈表意发挥的具体作用。

二、舞蹈风格具有的形式特性

贡布里希(E. H. Gombrich)对风格有个最简定义:“风格是表现或者创作所采取的或应当采取的独特而可辨认的方式。”^{[20]184}其实,“独特而可辨认的方式”主要指风格具有的形式特征。既然风格是舞蹈的基本符码,是我们从舞蹈的动作、音乐、服饰诸媒介中直观感知到的外显特征,那么,舞蹈风格的形式特性就兼具两个方面的意涵:其一,风格是隐含在形式层内部的组织规则;其二,风格是显现在形式层外部的表现特征。具体而言,舞蹈形式层内部的组织规则会体现一种规约性,舞蹈形式层外部的表现特征会突出一种标出性。由此,舞蹈风格的形式特性可概括为规约性与标出性。试分别论之。

(一) 舞蹈风格的规约性

规约性是舞蹈风格的基本特性之一,这是舞蹈风格之所以能够保持相对稳定发展的重要保证。皮尔斯(Charles Sanders Peirce)对规约性的界定极为清晰,他指出,体现规约性的规约符是这样一种符号,“它借助法则(rule)——常常是一种一般观念的联想——去指示它的对象,而这种法则使得这个规约符被解释为它可以去指示那个对象。因此,它自身就是一种一般类型(general type)或法则,也即它是一种型符(legisign)”^[21]。转换至舞蹈的理解是,当舞者的身体动作(包括音乐、服饰等)遵循某种“动的法则”时,就具有了规约性的特点,这种身体动作就可称为规约符。规约符是一种型符,它因法则的存在而归类于某种风格类型。这点在前面的讨论中已有提及。如我们常将“拧、倾、圆、曲”作为审视中国古典舞动作风格的标准,将“开、绷、直、立”作为判定芭蕾动作风格的标签,将“稳、沉、抻、韧”作为识别山东鼓子秧歌动作风格的标志,正是基于动作与动作之间遵循着特定风格性符码的规定,而这种符码规定的一个突出特点就是规约性。

舞蹈风格体现的规约性可分为“内在规约”与“外在规约”。内在规约是舞蹈本体论的一个重要范畴,它表现在舞蹈的动作、音乐、服饰等构成要素

当中。而外在规约是指制约舞蹈风格演变的各种社会文化因素,包括文化背景、风俗习惯、时代思潮、审美取向等。如丹纳(Hippolyte Adolphe Taine)所言:“作品的产生取决于时代精神和周围的风俗。”^[22]可以说,任何舞蹈风格的形成必然是内在规约与外在规约交互作用的结果。要说明的是,舞蹈各形式要素体现的内在规约不是硬性规约,而是一种“柔性的软规约”,“这种规约不仅具有对现成风格样式的保留倾向,又有对艺术风格自发变革的内在导向”^[23],使得舞蹈具备求新求变的内在潜力。田露提出的“化形留律”编创理念就是以内在规约为核心的一种继承式创新的典型,如她所说:“化掉原初‘形’的意义,留下原有‘律’的特质,产生出保留民族内在特质的新形象、新意义和新的审美意趣。”^[24]有意识地保留某一民族特定的规约性舞蹈韵律,并以此为基础发展符合对象和主题表现的“形”,会使舞蹈具有清晰的风格辨识度。如田露创作的舞蹈作品《骏马图》,从演员的动作外形来看,看不到中国古典舞的惯常动作(如云手、拉山膀、燕子穿林、云肩转腰等),代之以俯身蹲、后撩腿、昂-甩头以及极具张力的群像构图,但动作的连接和转的动势都贯通着中国古典舞的身韵要求,并将这一规约性的身体韵律巧妙地融含在“马”的形象里。虽然没有出现原初中国古典舞的“形”,但因为保留了中国古典舞身韵的身体运动特点,仍使我们感受到浓郁的中国古典舞风格。亚里士多德曾指出:“风格的美在于明晰。”^{[25]150}对于舞蹈而言,要使舞蹈的风格做到明晰,首要任务就是融入能够代表这一舞种风格的规约性舞蹈韵律。

贡布里希曾言:“决定风格特征的东西显然是被承袭传统的人所学会、所接受的某些‘常规’。这些常规也许被编存在了由师傅督导下所掌握的动作里。”^{[20]100}“图式”(schema)最早由康德提出,并将其上升为哲学问题:“经验性的概念总是按照某个一定的普遍概念而直接与想象力的图型、即与规定我们直观的一条规则相关联的。”^{[26]140}也就是说,图式是我们认识对象的形式结构,它是对感性材料进行综合过程的一种统一的规则^[27]。让·皮亚杰(Jean Piaget)从认知心理学角度继续阐发了康德的图式说,他将图式视为一种动作结构:“图式是指动作的结构或组织,这些动作在同样或类似的环境中由于重复而引起迁移或概括。”^[28]在皮亚杰看来,动

作图式的形成主要在于同化,“在行为的领域中,一个动作有重复的倾向(再生同化作用),从而产生一种图式,它有把有机体自己起作用所需要的新旧客体整合于自身的倾向(认知同化作用和统括同化作用)”^[29]。简言之,动作图式的形成基础是重复,而重复不是简单的单一再现,而是经历着“再生同化→认知同化→统括同化”的选择和整合过程。

其实,无论是康德所说“图式是一种统一的规则”,还是皮亚杰所言“动作图式是经由同化而形成”,他们的观点都是在强调风格图式的规约性特征。就舞蹈而言,规约性的存在才使舞蹈的形式风格具有了相对的独立性和稳定性。比如,我们之所以能够从某一动作组合中识别出藏族弦子舞,是因为我们在大脑中储存了藏族弦子舞的图式,即关于藏族弦子舞的动作构成方式及其结构法则。由此,舞蹈动作蕴含的图式结构就成为我们识别某一舞种的形式依据,这意味着拥有什么样的动作图式,决定了舞蹈显现什么样的动作风格。纳尔逊·古德曼曾直言道:“风格是由一个作品的象征功能的那些特征——作者、时期、地方或学派特性——所构成的。”^{[17]37}古德曼所说的“象征功能”就是规约性,即作品中显现出的这一作者一以贯之的创作手法、某一时期普遍追求的时代风尚、某一学派共同秉承的艺术观念。因此,任何一种舞蹈风格的形成,首先需拥有自己独特的标准和规范,而这种标准和规范即是指规约性的身体运动方式。但任何舞蹈的风格又不是一成不变的,如果说舞蹈中存在的规约性保证了风格的相对稳定性,那么舞蹈风格出现的稳定与变化之间的互动就成为舞蹈发展的内在动力,而变化就必然涉及舞蹈风格体现的“标出性”(markedness)特征。

(二) 舞蹈风格的标出性

“标出性”^①是风格的重要特性,其特点不同于语言学的标出性那样可以客观度量,因为风格标出与风格元素出现的多与少没有直接联系。我们从某一舞蹈中看出其所属某种民族风格(包括流派、个人风格),一定是知晓这一民族舞蹈的风格特点(即独特性),并发现了它与其他民族(包括流派、个人)的舞蹈有所不同。显然,这里的“独特”“不同”指的是从

符号角度,接收者在对比中看出的区别^[30]。这点夏皮罗就曾强调道:“缺乏一种独特性或高贵风格的艺术,则会被认为是‘无风格的’。”^{[18]52}因此,风格的标出性是在比较中被识别的,正是由于有了标出性,我们才能从舞蹈中看出区别性特征。风格学家叶蜚声指出:“作品一经形成,就成为自在的客体,它的风格须从另一个角度来定。作品的风格来自它和通常叫做‘标准’的另一作品的差别,正是由于这些差别,我们把它看成偏离了‘标准’。所以风格的实质是差别,而差别必须通过比较才能加以分析。”^[31]“风格的实质是差别”,其实强调的是差别背后隐藏的标准,差别是相对于标准而存在的,没有标准作为参照,差别也就无从发现。简言之,风格是在标准与差别的互为对比中被察觉的。如苏珊·桑塔格(Susan Sontag)所说:“如果不是因为与我们所知的那些先前的艺术规范发生了背离,或是对这些规范进行了革新实验,那我们永远也辨认不出一新风格的轮廓。”^[32]任何新风格的形成,背后总有某种规范在制约与抗衡。由此,舞蹈风格的标出性主要有两种:一是在与其他舞蹈的对比中,延续原有风格标准和规范的“正项标出”;二是在舞蹈中融入异项,即在原有风格规范基础上融入新的形式语言、艺术手法以及表现观念,使风格保持异项标出的姿态获得新的发展。

应当说,舞蹈风格的发展是一个在正项中不断融入异项的过程,标出性应是舞蹈语言体系获得新发展的一个典型特征。什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky)指出:“艺术的技巧就是使对象陌生,使形式变得困难,艺术是体验对象的艺术构成的一种方式;而对对象本身并不重要。”^[33]所谓陌生就是标出。从本质上讲,使原本熟悉的对象变得陌生,就是突破或改造原有的规范和限制,创造一种新规范,在“破”与“立”中寻找一种新的平衡,使舞蹈的形式风格变得新颖别致。如迪克·赫伯迪格(Dick Hebdige)所言:“审美体系一旦被普遍地理解成一种规范,那么,艺术作品就会倾向于超越这种规范,并探索它可能的变异和延伸。”^[34]值得注意的是,风格正项会随着时间的推移而成为一种熟悉化程式,哪怕是那些刚开始被认为是反常、突出的新颖形式表

^① “标出性”最早是由特鲁别茨柯伊(Nikolai Trubetzkoy)在对清浊辅音的使用频率研究中发现的,是指两个对立项中不常用的一项具有的特质,出现次数较少的那项称为“标出项”(the marked),而对立的使用较多的一项,就是“非标出项”(the unmarked)。后雅各布森提出可以将“标出性”引入美学与社会学研究领域。



达,也会在时间的沉淀中被社会匀质化、套路化。比如,随着舞蹈诗剧《只此青绿》、舞剧《五星出东方》的成功,近年来以考古文物、舞俑、诗画等为题材的作品大量出现,尤以第十三届中国舞蹈“荷花奖”古典舞评奖最为突出。舞台上都是相同类型题材作品,导致的结果就是百舞一面,从而失去感染力。如何“破题”,关键在于如何在形式元素的设计方面突出风格标出性。

田湑创作的舞蹈作品《散乐图》,不仅突出形式标出,同时题材也具有标出性。其形式标出主要表现在两个方面:一是舞蹈动作的风格标出。作品以壁画中唯一的舞蹈图像“额前搭袖”为动作来源和基点,并从历史文化资料中寻找、把握辽代乐舞的总体风格,进行想象性建构,凝练出弹、闪、晃、翻转、顿挫、回旋等动作元素,并采用“提线木偶”的方式进行动作连接,形成了一种融含古典的新的动作风格,令人耳目一新。二是舞台空间的视觉标出。作品巧用楼梯、门框、长凳、平台等装置,根据不同乐手、舞者特点设计位置和调度,突破了平面型的舞台空间,乐手与舞者错落有致排布、同屏共舞,使舞蹈形象更为立体、更具张力。同时,在服饰、头饰、妆容以及装置的上色、纹饰方面都严格参照壁画形象和“辽三彩”的特点。之所以说该作品也体现题材标出的特点,是因为以往很少辽代乐舞题材的舞蹈作品(大多以汉、唐代为主),该作品独辟蹊径地选择辽代“张世卿墓”中的壁画“散乐图”为创作对象,题材本身就具有了自身的优势:兼具地域特性,又与众不同。

其实,舞蹈作品体现的风格标出涉及一对重要理论概念:聚合轴(paradigmatic)和组合轴(syntagmatic)^①。当舞蹈的动作风格引起我们的注意,实质上是因为这一动作风格的聚合轴突然拓宽,替代了我们原有经验系统中那些习以为常的动作风格。如《散乐图》中的“提线木偶式”的动作风格,它既不同于中国古典舞中的身韵、汉唐古典舞中的“失重”动律,也不同于田湑前期创作的“俑”的动作风格,这才带来了令人耳目一新的审美体验。当然,舞蹈的风格标出不是编导先入为主没有依据设计的,任何选择一定有其事实或文化依据,因为“风格

是某种特定文化的特征,这一特征使该种文化区别于任何其他文化”^{[15]283}。一种有趣的现象是,似乎风格标出是每一位成熟编舞家最为注重的一个方面。比如,从林怀民的创作历程来看,早期的《红楼梦》《白蛇传》《薪传》《家族合唱》,以文本为创作思路,身体更多的是作为叙事的手段;到《九歌》《流浪者之歌》,逐渐转换成注重身体本身的叙事,身体动作开始变得纯粹(林怀民称为“解严”);再到《水月》《竹梦》和“行草三部曲”,则是寻找身体与太极导引、京剧身段、书法、传统武术、拳术之间的耦合关系,跨体裁探索身体表达的各种可能性。可以看到,每一创作阶段,林怀民思考最多的就是如何标出、如何突破原有风格规范(包括自己建立起的规范),借助标出性发展出一种区别于他者且更适合作品主题表达的新的形式风格。只有独创的形象,才会形成舞蹈家自己的风格,也才能经得起时间的考验。可以说,标出应是舞蹈风格获得新的发展的内在动力,也是个人风格形成的必备品质。如恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer)所说:“真正的人类符号并不体现在它的一律性上,而是体现在它的多面性上。它不是僵硬呆板而是灵活多变的。”^[35]

三、舞蹈风格具有的内容特性

前面提到,风格的形成离不开被表现内容或形象的样式,内容会融于舞蹈的身体动作当中,而发展为动作的某种特点。当这种动作特点经由特定民族、群体、个人不断地重复再现,就会形成一种动作图式(也可称为“风格图式”)。这就意味着动作图式本身是一个“带有一定品质和意义表现的形式系统”^{[18]50},它会给人一种整体感觉或品质,这种整体感觉或品质就是动作图式带给我们的概念意义,本文将这种概念意义也称为“概念意象”。由此,舞蹈风格的内容特性就是概念性。很多时候,舞蹈风格体现的概念性会成为编导结合新的主题对其进行发掘、创造的“动机”。

例如,山东鼓子秧歌中最具典型的动作图式是由手腕上套着三四斤重鼓子发展而来的“劈鼓子”

^① 聚合轴和组合轴是索绪尔在其《普通语言学教程》中提出的一对重要概念,组合轴是由各组分前后连接显现于外的,它是文本具体的展示结果;聚合轴是符号文本的每个成分背后所有可比较,从而有可能被选择(或代替)的各种成分。组合轴一旦形成,聚合轴就退居其后。聚合轴上的成分不仅是可能进入发出者选择的成分,也是解释者体会到的本来有可能被选择的成分。形式成分设计得是否巧妙,就看其聚合轴是否宽阔。

“托鼓子”“撩鼓子”“抡鼓子”等动态,加上跑、转、跳、蹲等动作,这些动作中无不透露着稳、沉、抻、韧的特点,展现出山东男子的粗犷有力与威武不屈。鼓子秧歌“稳”“沉”“抻”的风格特点,本身就给人一种稳健、刚毅、深沉的感受,很多编导将这种“概念性风格”与特定题材相结合,塑造出不同的人物形象。如在赵铁春和明文军创作的舞蹈作品《东方红》中,将“劈鼓子”“抡鼓子”“抻鼓子”等鼓子秧歌的动作图式融入红绸的舞动中,“劈鼓子”动势仍在舞者双手“甩”红绸的动作中得到充分体现,并将这一动作图式贯穿于男子舞蹈动作的始终。通过这一转换,一种坚定自信、奋发图强、大气磅礴的革命必胜气势油然而生。在田露创作的舞蹈作品《移山》中,则是创造性运用了鼓子秧歌的“劈”“抡”“撩”的动作图式,随着舞者双手紧握的“劈鼓子”动势,这一连串动作瞬间具有了“开山”“劈石”“凿石”的意义。同时在这一动作图式的反复出现、力度的不断加强中,表达出移山者顽强拼搏、持之以恒、不畏艰难险阻的精神品质,既突出了民族风格,又表达了作品主题。由此可见,相同舞蹈的动作图式在编导的重新改造与赋予下,具有了新的意义,扩充了舞蹈动作图式既定的表意范围。

林怀民 20 世纪 90 年代创作的舞剧《水月》,也是将风格图式的概念性发掘至极致的成功案例。舞者的动作从熊卫的“太极导引”(包括传统的武术、气功、八段锦)中发展而来,形成了极具太极风格的现代舞身体语言。太极的心意相随、虚实相生、阴阳平衡,给人一种包容、内省、冥想、静观之感,当动作风格具有的这种概念意象与“镜花水月毕竟总成空”的主题相遇时,具有太极风格的舞蹈身体语言瞬间迸发出无穷的意义潜力:不仅与主题高度融合,同时太极风格的舞蹈语言为观众从多种角度解读舞蹈创造了条件,形式风格整体凸显的概念意象成为作品发生解释衍义的主导因素。可以说,相对于对象指称,该作品舞蹈风格本身蕴含的概念意象才是吸引观众反复咀嚼、品味的主要原因。再如《骏马图》,中国古典舞的图式本身与“马”的形象很难在直观上达成像似关系(它不像蒙古族舞蹈有牧骑动作再现马的形态),但整个动作在古典舞图式的规限下(包括古琴音乐),透露出一种克制、蓄力、理性、坚毅、谨严的概念意象,而这种概念意象恰恰与“马”的坚韧、沉着、奋勇、刚毅、忠诚的精神隐隐暗

合,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,贴近田露以徐悲鸿的《奔马图》为先文本的创作语境。要特别强调的是,动作图式显现的概念意象仅“属于它所对应的事物所遵循的那些法则之列”^[36],并不是相同动作图式可以适应任何题材或主题的意义表达,它需要根据作品所要表现的特定人物形象、相应主题内容来选择与其相适应的动作图式。

康德曾对直观和概念如何匹配能达到最佳表意效果有着精彩阐释,有助于此处的理解。他指出:“直观和概念构成我们一切知识的要素,以至于概念没有以某种方式与之相应的直观,或直观没有概念,都不能产生知识”^{[26]51}。这里他强调的是:我们所看到呈现在眼前的直观(即对象)须与概念(可以理解为动作的风格性概念)相契合,如果看到的直观与概念是脱节的,知识也就无法产生,认识活动也就无法进行。他接着说道:“每当把一个对象归摄到一个概念之下时,对象的表象都必须和这概念是同质的,就是说,这概念必须包含有归摄于其下的那个对象中所表象出来的东西”^{[26]138}。这一点极为吻合此处的分析,舞蹈作品表现的对象须与其动作图式具有的概念同质,或是动作图式具有的概念需与对象所表现出来的东西相协调,两者形成意义的合力,才能将对象出神地表达出来。这点黑格尔也持相同观点:“风格就是服从所用材料的各种条件的一种表现方式,而且它还要适应一定艺术种类的要求和从主题概念生出的规律。”^[37]

如上文举例的“劈鼓子”动作图式,正是因为鼓子秧歌中劈鼓子图式本身就蕴含着稳重、刚毅、孔武有力、气势磅礴的概念意象,当它与移山者形象相匹配时,在编导稍作改造(即双手紧握、放慢舞动节奏)下,劈鼓子瞬间就被赋予了劈石、凿石的寓意,同时又在动作图式的概念意象中,继续衍义出移山者的顽强、执着、坚定与拼搏精神;孙龙奎创作的舞蹈作品《海歌》,运用朝鲜族古格里独特的呼吸和“鹤步柳手”动作图式具有的含蓄、沉稳、飘逸、外柔内韧的概念意象,与大海上下起伏、涌动、宁静而深沉的形象相呼应;高度创作的舞蹈作品《一片绿叶》,巧借胶州秧歌提、看、推、拉扇贯穿的“抻、韧、拧、碾”动律体现的“落轻、走飘”概念意象,与“绿叶”飞旋、飘落形象相吻合;苏自红、色尕创作的舞蹈作品《牛背摇篮》,借助藏族锅庄具有的粗犷、豪



迈、沉稳的概念意象与牦牛的雄健、坚韧、稳重形象相契合;田露创作的舞蹈作品《喜鹊衔梅》,运用海阳秧歌的裹拧和“一惊一乍”动作图式具有的概念意象(灵巧、谨慎)与喜鹊的形神态巧妙融合……这些优秀作品既在形式上给人以新奇感,又能在动作图式的“化形”中将其携带的概念意象融入作品对象和主题的表现当中,实现了形式风格与主题的意义联合。正如梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)所指出的:“一旦我想主题化我的身体空间,或想详细说明身体空间的意义,那么身体空间本身内蕴的概念是发展新主题意义的根基。”^[38]可以说,从动作图式的概念意象来生发作品的主题,应是优秀舞蹈作品的一个共性特征。

基于以上分析,我们可以认为一部舞蹈作品意义的构建主要来自两个方面:一是对象指称,即舞蹈动作、音乐、服饰等共构的指称意义(包括情感意义);二是媒介风格,即舞蹈动作、音乐、服饰诸媒介共显的整体形式质感。前者由指称性符码决定,突出舞蹈的指称意义;后者为风格性符码,突出舞蹈的风格意义。相对而言,当舞蹈表意倾向于指称性符码时,作品会偏向于叙事;当舞蹈表意倾向于风格性符码时,作品会偏向于诗性的表达。诚如赵毅衡所言:“‘诗性’是符号文本的一种风格特征,让一个符号文本带上某种‘艺术性’。”^[39]因此,指称性符码与风格性符码构成了舞蹈作品意义生成的两种基本符码,一部舞蹈作品的创作活动实际上经历着“双重编码”(double-coding)的过程。

由此可见,选择某一动作图式来匹配相应题材已经成为舞蹈创作的关键一环,而形式风格与题材要做到有效匹配,至少必须考虑到两点:一是特定动作图式具有的动势特点,它的外形特征与作品表现对象在某一方面有一定的形象像似度;二是特定动作图式本身携带着的概念意象,它与作品所要表达的主题意义要有一定的契合度。前者为“形似”,后者为“意合”。简言之,动作图式只有在外形特征与表现对象、概念意象与主题意义之间达成一种双向奔赴和匹配的关系,舞蹈作品才能收获最佳的表意和审美效果。正如亚里士多德所说:“风格如果能表现情感和性格,又和题材相适应,就是适合的。”^{[25]164}布尔迪厄(Pierre Bourdieu)也指出:“实际上只有当人们掌握了超越可感属性、抓住作品固有风格特点的概念,才能从我们能

够以我们的存在经验为基础达到的初级感觉层次过渡到第二感觉层次,也就是说过渡到所指的意义领域。”^[40]作品意义的深化离不开形式风格本身的概念来生发或主导,这应是舞蹈创作不可忽视的一个重要方面。

结语

本文的讨论旨在借助符号学理论中的符码概念,从意义角度推进舞蹈风格理论的研究。舞蹈显现为何种风格,取决于动作与动作(包括动作与音乐、服饰等)之间遵循何种符码规定,而这种风格性符码又是由创建(作)主体的个性特征与被表现内容或形象的样式相互作用形成的。基于这一认识,舞蹈的风格不仅体现形式的特征,也具有内容的特征,它是建立在舞蹈形式与内容有机统一基础上的。舞蹈风格的形式特性包含规约性和标出性,规约性的存在是舞蹈保持风格纯正性的前提,也是舞蹈风格得以相对稳定发展的基础;标出性是舞蹈风格演变的内在动力,舞蹈正是借助风格标出性实现了语言体系的新发展。舞蹈风格的内容特性是概念性,概念性是舞蹈的动作图式凸显的整体品质,它可以独立主导某种主题,也可以帮助作品对象的形象塑造和主题的意义表达。由此,规约性、标出性、概念性构成了舞蹈风格的三种基本特性。

分析至此,不禁想到贾作光先生关于舞蹈“规范化”的独到见解:“舞蹈语汇的发展,既要建立在‘规范化’的基础上,又要在舞蹈语汇的发展过程中实现新的规范。即以新的生活为基础,按照舞蹈的民族风格和特点,不断提炼、创造出新的规范化的舞蹈语汇”^{[2]9-10}。这段话现在思之,仍极富深意和启示。任何舞蹈的风格都将随着时代的发展、观念的更新而处于不断的变化之中,但这种变化总有一种连续性贯穿其间。刘勰所说“文辞气力,通变则久”,通就是继承,变就是创新,继承传统,资源便多,善于创新,发展则久。舞蹈风格的发展同样须如此。习近平总书记在《在文化遗产发展座谈会上的讲话》中强调:“中华文明的连续性,从根本上决定了中华民族必然走自己的路。如果不从源远流长的历史连续性来认识中国,就不可能理解古代中国,也不可能理解现代中国,更不可能理解未来中国。”^[41]同理,如果我们不从源远流长的历史连续性来认识和发展舞蹈,就不可能理解古代之舞蹈,也不可能理

解现代之舞蹈,更不可能理解未来之舞蹈。我们常提的“守正创新”,意义正在于此。

【注释】

- [1] 马力学. 中国民间舞教学规律特点[J]. 艺术探索, 1996(1):67.
- [2] 贾作光. 必须重视舞蹈语汇的规范化[C]//闻章,鲁微,关正文. 贾作光舞蹈艺术文集. 北京:文化艺术出版社,1992.
- [3] 胡家祥. 气韵:艺术风格学研究的突破口[J]. 文艺研究,2009(9):39.
- [4] 霍尔. 表征:文化表象与意指实践[M]. 徐亮,陆兴华,译. 北京:商务印书馆,2003:28-29.
- [5] 王玫. 平凡的记载——对舞蹈编导教学的理解与思考[J]. 北京舞蹈学院学报,2015(4):30.
- [6] 资华筠. 中国的舞蹈艺术[J]. 艺术百家,2010(3):16.
- [7] 康澄. 文化及其生存与发展的空间——洛特曼文化符号学理论研究[M]. 南京:河海大学出版社,2006:83.
- [8] 唐满城. 唐满城舞蹈文集[M]. 北京:中国戏剧出版社,1993:69.
- [9] 田湉. 汉唐古典舞“半月”形态构成之研究[J]. 民族艺术研究,2013(6):92.
- [10] 于平. 中国当代舞剧创作综论[M]. 北京:中国文联出版社,2018:12-13.
- [11] 布封. 自然史[M]. 陈筱卿,译. 南京:译林出版社,2018:213.
- [12] 林怀民. 高处眼亮:林怀民舞蹈岁月告白[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2011:138.
- [13] 奥尔德里奇. 艺术哲学[M]. 程孟辉,译. 北京:中国社会科学出版社,1986:75.
- [14] 威克纳格. 诗学·修辞学·风格论[C]//歌德,等. 文学风格论. 王元化,译. 上海:上海译文出版社,1982:18.
- [15] 鲍列夫. 美学[M]. 乔修业、常谢枫,译. 北京:中国文联出版社,1986.
- [16] 热奈特. 热奈特论文集[M]. 史忠义,译. 天津:百花文艺出版社,2000:154.
- [17] 古德曼. 构造世界的多种方式[M]. 姬志闯,译. 上海:上海译文出版社,2008.
- [18] 夏皮罗. 艺术的理论与哲学:风格、艺术家和社会[M]. 沈语冰,王玉冬,译. 南京:江苏凤凰美术出版社,2016.
- [19] 赵毅衡. 赵毅衡形式理论文选[M]. 北京:北京大学出版社,2018:298-299.
- [20] 贡布里希. 论风格[C]//范景中. 艺术与人文科学:贡布里希文选. 杭州:浙江摄影出版社,1989.
- [21] 皮尔斯. 皮尔斯:论符号[M]. 赵星植,译. 成都:四川大学出版社,2014:60.
- [22] 丹纳. 艺术哲学[M]. 傅雷,译. 北京:人民文学出版社,1963:32.
- [23] 魏骏瑶. 西方风景绘画艺术风格的形式特征及约束机制[J]. 江苏社会科学,2018(4):245.
- [24] 田露. 中国民族民间舞创作的自省[J]. 北京舞蹈学院学报,2014(5):15.
- [25] 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.
- [26] 康德. 纯粹理性批判[M]. 邓晓芒,译. 北京:人民出版社,2004.
- [27] 官鸣. 论康德“图式说”[J]. 厦门大学学报(哲学社会科学版),1984(4):46.
- [28] 皮亚杰,英德尔德. 儿童心理学[M]. 吴福元,译. 北京:商务印书馆,1980:5.
- [29] 皮亚杰. 结构主义[M]. 倪连生,王琳,译. 北京:商务印书馆,1984:50.
- [30] 赵毅衡. 艺术符号学:艺术形式的意义分析[M]. 成都:四川大学出版社,2022:254-255.
- [31] 叶蜚声. 话说风格[C]//程祥徽,黎运汉. 语言风格论集. 南京:南京大学出版社,1994:20.
- [32] 桑塔格. 反对阐释[M]. 程巍,译. 上海:上海译文出版社,2003:21.
- [33] 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,2017:273.
- [34] 赫伯迪格. 亚文化:风格的意义[M]. 陆道夫,胡疆锋,译. 北京:北京大学出版社,2009:162.
- [35] 卡西尔. 人论[M]. 甘阳,译. 上海:上海译文出版社,1985:47.
- [36] 贡布里希. 艺术与错觉——图画再现的心理学研究[M]. 林夕,李本中,范景中,译. 长沙:湖南科学技术出版社,2000:118.
- [37] 黑格尔. 美学:第一卷[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1979:373.
- [38] 梅洛-庞蒂. 知觉现象学[M]. 姜志辉,译. 北京:商务印书馆,2001:140-141.
- [39] 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,2017:325.
- [40] 布尔迪厄. 区分:判断力的社会批判(上册)[M]. 刘晖,译. 北京:商务印书馆,2015:3.
- [41] 习近平. 在文化传承发展座谈会上的讲话[M]. 北京:人民出版社,2023:2-3.

(责任编辑:曾婕)