

舞蹈符号学初探

海维清

摘要: 从“人体律动”嬗变为“舞蹈符号”，是人类“前语言”符号表意活动中经历的重大历史起点，通过这个起点，衍生出后世人类关于“感知”和“意义”的诸种艺术符号活动。舞蹈艺术区别于绘画、音乐、建筑等其他传统艺术门类，它以人自身为符号“物源”，是人体律动对虚幻“力”的直接表现，舞蹈艺术将自我本身具备“诗”性和“力”性艺术的本质抒发到淋漓尽致。舞蹈艺术符号作为“动觉”诗化的基本符号构成特性与人类认知“趋新”与“标出性”议题有着微妙联系。

关键词: 符号学 舞蹈 “动觉” “前语言”符号

A Tentative Exploration of the Semiotics of Dance

Hai Weiqing

Abstract: The signs of dance originate from the rhythmic movements of the human body and become an important form of “pre-linguistic” semiosis that further develops into the artistic sign processes of human perception and meaning. Unlike other art forms such as painting, music and architecture, dance takes the human body as its sign vehicle and uses physical bodily movements to embody mental “forces”. It displays the nature of art itself, showcasing its poetry and power. The signs of dance are “kinesthetic”, and are closely related to the trait of novelty-seeking in human cognition and to changes in cultural markedness.

Keywords: semiotics, dance, kinesthetic, pre-linguistic sign

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.201602009

符号学与舞蹈研究之间的距离并不遥远，早在20世纪80年代起，中国舞蹈研究受结构主义影响，就开始将符号学的理论运用到舞蹈研究。已故的舞蹈理论家资华筠提出并创立了“舞蹈生态学”，其同名专著《舞蹈生态学》考察了文化生态对舞蹈形态的影响，着重舞蹈形态分析，这与美国符号学家莫里斯提出的“符形学”（syntactics）研究角度相似。此后，舞蹈理论家于平提出“舞蹈形态学”的学科构想，有《舞蹈形态学》一书（此书为北京舞蹈学院内部教材，未公开发行）。内容包括两大方面：前半部分分析舞蹈历史文化造就舞蹈形态差异的“风格化原则”，属于“符形学”范畴，后半部论及舞蹈艺术创作中动作语汇的“生命化原则”，属于舞蹈的“符用学”（pragmatics）范畴。近年来，北京舞院刘建的《舞蹈身体元语言初探》等论文，也都运用部分符号学的理论，对舞蹈“元语言”有较初步的个人表述。

上述学者的相关理论和研究是国内目前关于舞蹈符号学理论应用的代表，但“舞蹈生态学”重在促成舞蹈形态产生的“文化土壤”，而“舞蹈形态学”重在舞蹈历史文化形态，二者未能完全逃脱“二元”思维基本模式，没有真正从艺术符号视角对舞蹈艺术进行深刻探寻。与其他艺术门类相比，舞蹈艺术的研究，尤其舞蹈符号学的相关研究数量寥寥，严重滞后。本文试图从符号学角度出发，探讨舞蹈符号学研究的几个基本理论维度。

一、“符号表意惯性”制约

“符号表意惯性”（transmit mode inertia）^①，是指个体或部分群体在符号构建、发送、接受活动中形成的偏废现象。例如画家习惯于“线条、色彩、图形”的思维模式，音乐家倾向于“旋律、节奏”的思维模式。因此，当画家作为解释者需要解释某音乐符号文本时，“线条、色彩、图形”的思维模式可能依然带着使用“惯性”替代或部分替代“节奏、旋律”式思维模式，使其作为解释者的“能力元语言”处于劣势水平。结果是同一解释者在异类符号间翻译、转换、解释活动中的不对称表现，也促使人在符号活动中的构建、发送、接受倾向于选择个体最擅长的部分，甚至引发社会分工的再细化。

舞蹈符号学的建立首先要克服这种“符号表意惯性”。舞蹈艺术区别于绘画、音乐、建筑等其他传统艺术门类，它以人自身为符号“物源”，以抒

^① “符号表意惯性”，笔者借此特指个体或部分群体在符号构建、发送、接受活动中形成的偏废现象，它造成同一解释者在不同符号间翻译、转换、解释活动中的不对称表现，也促使人在符号的构建、发送、接受表意活动中，倾向于选择个体最擅长的模式，甚至促使社会分工的再细化。因涉及心理学、符号学、社会学内容，此词用法与英译方式有待广大学者批评讨论。

情、表意为意图，表情配合肢体节律性运动为载体，光波、声波为媒介，视觉、动觉、听觉为渠道，是极为特殊的艺术门类，也是极具代表性的“前语言”符号。

万年后的当下，伴随人类精确表意符号能力的高度发达，加之社会意识形态与物质生产、消费方式的多重影响，对于日趋“异化”的现代人而言，这种“低效高耗”的肢体语言符号的构建、发送、接受与解读过程就自然变得陌生且困难。

因此，试图将符号学方法引入舞蹈艺术研究领域，首先必须认识并克服这一问题——当我们需要同时在两种不同类型符号集合之间翻译、转换时，具体符号运用者的“符号表意惯性”往往引发劣势“能力元语言”隔阂。

“元语言强迫符号文本产生可解的意义”（赵毅衡，2016，p. 224），元语言从文本中“挤压”意义的过程或可描述为“能力”元语言将符号文本按照文本“自携”元语言的“说明书”放置于“语境”元语言的背景下锤炼、挤压的过程，若解释者“能力”元语言储备不足，无法以“自携”元语言预设的条件进行操作，意义活动就难以接近发送者的“意图定点”。“能力”元语言与“自携”元语言不对应之困境，在舞蹈符号学研究领域内具象为“符号表意惯性”，引发解释个体的“文字思维”与“动作思维”间的隔阂。仅就舞蹈符号学研究主体而言，未经过较全面舞蹈身体实践的纯粹文字理论研究者，等同于研读英语的甲骨卜辞专家，其研究不具备充分的舞蹈元语言思维，因而必然堕入“符号表意惯性”陷阱，使研究脱离舞蹈本体，对舞蹈艺术本身意义甚微。反之，舞蹈实践家、表演艺术家则几乎又将所有时间投入繁重的肢体塑造和舞台创作、表演历程中，缺乏必要而充分的学术训练与理论积累，因而相关研究也很难跨越不同符号元语言思维习惯的阻隔而继续深入。因此，加强“能力”元语言，读懂“自携”元语言，就成为舞蹈符号学研究的基本条件。

二、前语言“肢体化”表意与舞蹈符号“双联体性”

对人类何时开始使用舞蹈符号的思索，或许能为“艺术起源”谜题的解答找到新的研究思路。

美国符号学家迪里提出符号发展的四个历史层次：“动物符号”——“前语言符号”——“语言符号”——“后语言符号（文本符号，如民俗、艺术、绘画、建筑、音乐等）”。（赵毅衡，2016，p. 21）早期人类的符号活动必然附带“动物符号”的原始性特征并向“前语言符号”逐步演进。赵毅衡教授指

出：“在人类社会，每一种实用物，或有使用目的的行为，都可能带上符号意义。”（p. 27）此观点也就引出“物-符号”双联体之概念。

符号“双联体”特征使我们有理由相信，人类最初的符号必然以类似舞蹈符号的“肢体化”形态被创造并使用，这是基于人在符号“物源”选择中的“集体无意识”表现——根本取决于人类最先利用自身肢体，而不是声音、颜料、语言或别的身外之物认识并改造世界。这种“肢体化”的思维方式，还有少部分依然存留在我们的语言习惯中，例如习惯将山视为山“头”、山“腰”、山“脚”等。须知人类“肢体化”思维引发的肢体式共情（empathy）与模仿（mimesis）并进而产生的“裂变”效应深深影响了人类科技文明的现状：工业机器人和重型机械无疑是对手臂和腿脚的不同延展；“显微镜”“哈勃太空望远镜”都是人眼视界向极小与极远的延伸；“电脑”“超级计算机”则是人脑的替代物，而时下最先进的“智能机器人”与“人工智能”技术则是更进一步对人的躯体和精神的模仿。

这种以“自体”（own body）思维出发的理念还影响了现代工业设计的诸多领域，并发展出了“仿生学”（bionics）概念。如我们熟知的雷达的发明与蝙蝠的超声波定位，此外最常见如汽车分车“头”、车“身”、车“尾”，尤其车头造型常被称为“前脸”，车灯如眼，后视镜如耳；等等。人类首先通过对自我肢体的模糊认知来解释自然，而后以自身观照自然生物和自然环境，于是不仅在外表上“肢体化”自然，甚至在精神上“人格化”自然，由此还引发了原始巫术与原始宗教的萌芽，也间接引发后世科技文明的创造性发展。

佛教中“此身即是佛”和“三身（法身、报身、化身）”的思想，在上述意义下是否可以浅显地理解为：随着对自“身”的不断理解与深入认识，宇宙的基本规律也渐渐明晰？

“符号是被认为携带意义的感知”（赵毅衡，2016，p. 7）。科学家发现已知最早的4万年前“尼安德特人”（homo neanderthalensis）手印岩画（新华网，2012）中对手部的岩画摹写和我国境内大量陶器、岩画中对初民舞蹈形态的刻画可以佐证，原始初民“自我”意识的源起很可能首先就是从认识自身肢体开始的。而“类舞蹈性”非纯实用性功能的肢体表意符号活动就是初民最主要的符号活动。



图1 内蒙古阴山岩画：联臂舞蹈

经过两百万年的高度进化，人类对身体的开发与使用也达到了一个前所未有的水平，此时再没有任何一件“身外之物”能像肢体那样成为原始人类打造的最精密的“工具”——“人自身（肉体与精神必然合一性的）”——这个原始人类能够获得的最熟悉、最便捷的符号“物源”已经成熟，必将促使“肢体动作”（body movement）配合“面部表情”（facial expression）成为艺术发生史逻辑上人类发出的第一个符号文本。而这个原始文本必然属于原始舞蹈符号，它的“型文本”再演进，就是后世杂技、体育、走秀等新“人体”符号表意活动的产生。

同理，此时人类逻辑思维的缜密性尚未发展完善，形象思维发展水平高于抽象思维发展水平，因而“儿童期”的人类表意活动精确度较低，所以大多数原始艺术也通过人对自身躯体的认识得以在此时逐步确立各自符码的雏形：

- 形象、图形、结构——形体、肢体；
- 节奏、音响——心跳、脚步声、哀号；
- 色彩——血液、肤色；
- 空间——肢体运动位置、朝向。

此时，除舞蹈外，还有多种传统艺术形式通过人对自身的改造而逐步发展形成，如“原始绘画”——黥面、画身（格罗塞，1998，p.43）。格罗塞说：“画身是最显著地代表着装饰的原始形式的。”又如“原始音乐”——“击石拊石”^①大意是或重或轻地敲击木石（或解为石磬）发出声响，例如非洲传统音乐舞蹈中的鼓点节奏与奔跑中的步伐和“心脏”跳动时的强弱拍关系有一定联系。

^① 《尚书·益稷》：“予击石拊石，百兽率舞。”摹写原始拟兽乐舞蹈场景。

从上述原始艺术基本形态我们可以发现，与“童年期”人类思维能力的活动特点相应，此时人类创造并使用的符号一般为“弱编码”符号。“弱编码”符号率先构成了“前语言”表意活动的主要内容，并由此慢慢开启了人类使用更高级符号进行表意的文明进程。所以，远在文明之星火还未点亮人类夜空之初，肢体动作就最先在群居性原始人类之间承载起传情、表意的重任，或怒目振臂以示雄威，或低首匍匐以示恭顺——此种颇具“动物性”特征且“低效高耗”的“前语言”沟通方式，伴随初民走过精确表意的“强编码”符号（如语言、文字、科学）诞生之前漫长的历史。

综上所述，人类“前语言”符号表意的基本符号特征是：1. “肢体化”；2. “物-符号”“身-符号”双联体特征；3. 因逻辑思维的缜密性尚未发展完善，早期人类表意活动精确度较低，所创造使用的符号为“弱编码”符号。

三、舞蹈以人自身为符号“物源”

舞蹈符号的特殊性就在于其于符号物源为“人”——“肉体的”对应“肢体律动”，“精神的”对应“表情”（强调表情非纯机械的“物”性特征）。中国新舞蹈奠基人吴晓邦，将舞蹈动作分类为“习性的动”与“练习的动”两大类，“习性的动”作为符号不仅印证了最初的符号的“物-符号”（thing-sign）或“身-符号”（body-sign）双联体基本特征。在舞蹈艺术中，作为人类肢体动作的唯一使用者——舞蹈符号的发送者“人”（精神的与肉体的）就是舞蹈符号的“物源”。

如果符号的“物源”就是人本身，那么对该符号的研究就一定不能忽视“人”这个最特殊的符号载体（vehicle）的特性，包括生理、心理、社会、伦理诸方面。虽然艺术起源有着非常复杂的机理，但我们必须认识到，人类特殊复杂的生理特性和善群居的“社会性”特点也是“肢体符号”（body sign）最先被创造使用的条件与基础。

现代神经科学的新发现证明，灵长类动物拥有发达的“镜像神经元”（mirror neuron）^①，这恰是人类拥有“共情”与“模仿”能力的关键生理基

^① 见《科技日报》2014年1月8日《镜像神经元让“天使”变“恶魔”？》一文。“镜像神经元”，由意大利神经科学家乔柯摩·里佐拉蒂于20世纪90年代初发现，后于21世纪初被神经科学家证实。人类的大脑中存在比其他灵长类动物更为复杂的镜像神经元系统，这个系统不仅使人类能够在脑中“心像式”重复他人的动作，而且还能帮助他们理解别人的意图，理解这些动作的社会意义及他人的情感。

□ 符号与传媒 (13)

础。“镜像神经元”使人类能够通过直接的模仿去理解并赋予同类乃至动物、自然以意图和感受。生活现实中最常见的“镜像神经元”作用就是“哈欠”的人际传染的现象。“镜像神经元”的高度发达可以使人类能够通过直接“内模仿”(inner imitation)^①去共情或模仿同类乃至自然、动物的感受和意图。

“符号不是物本身，符号只是各种相关感知的集宿地。”(赵毅衡，2016，p. 37)原始人类在狩猎追逐中，在采集劳作中，积累了的大量“感知型”经验，此类经验构成初民符号活动的重要“元语言”。这其中比重最大的就是视觉(visual)、“动觉”(kinesthetic sense)、听觉(audio)经验。其中视觉与听觉经验最为常见，动觉则较为陌生。动觉即运动感觉，是人生理、心理的重要机能。美国学者舒尔茨-科恩在其著述中指出动觉是由人体内肌梭、腱梭、关节小体中的动觉感受器受肌肉收缩刺激产生的对身体各部位的位置和运动状况的感觉，它反映身体各部分的运动、位置以及肌肉的紧张程度，是内部感觉的一种重要形态。(Schultz-Krohn, 2013, p. 17)

在以往符号接收渠道的研究中，“动觉”渠道经常被忽略，甚至长期被视觉替代。人类依赖“动觉”生物机能建立的海量“动觉经验”同样也是符号发送者与解释者进行符号活动的重要“元语言”，甚至从进化的角度来看，动觉是先于视觉而存在的，这也是支持舞蹈成为“前语言”符号而被最先创造的重要科学依据，因此对动觉在符号表意活动中的重要作用必须足够地关注与更深入地研究。

赵毅衡总结的符号表意三条悖论之首就是——“意义不在场，才需要符号”。而动作从功能性动作到成为舞蹈符号大致经历了这样的环节：初民在狩猎、采集归来后，饱食分享之余，猎手兴奋重复猎获成功瞬间的“动觉经验”，此经验以动作(符号)方式呈现，在相互模仿间已成为“经验”“意义”“情感”的符号化传递，此外，往往因伴随着动作的重复状态而成为非实用功能的“肢体律动”，并区别于其他“走、跑、跳”的功能性动作而成为舞蹈艺术符码存在。伴随猎获成功后的温饱、兴奋与猎捕失败后的饥饿、伤痛，并在不断经验与重复的生存过程中，动觉经验与情感体验极大丰富，并通过成功动作的模仿习得宝贵经验，对失败情绪的共情强化群体联系，由此动作和表情携带的“感知”逐步与特定“意义”确立了一定联系。再进

^① “内模仿”(inner imitation)由德国审美心理研究学家谷鲁斯在19世纪下半叶提出，属于建立在以生理学和心理学结合之上的审美心理与审美美感研究，亦被视为“移情说”的分支。

一步我们可以这样认识：灵长类动物“镜像神经元”的发达促使原始人类在对同类、动物、自然的模仿、共情过程中不断拓展丰富“动觉”能力，而狩猎活动中对“空间”“时间”“节奏”等艺术产生诸要素的初步概念也逐步建立。在这个意义上，原始初民狩猎、采集活动中“动觉经验”与“情感体验”的累积就是促使舞蹈等原始符号表意活动产生的“元元语言”（meta-meta-language）累积。

原始人类在各类生存活动中逐步积累产生的习惯性动作，又通过“动力定型”^①的原理，利用“镜像神经元”的模仿和感知，促使最初的舞蹈艺术符号被“打磨”成形，并在群体协作的背景下，用于情感交流和模糊意义的表达。

“动力定型”在人身上的最常见表现就是不同的人拥有不同的“步态”，此“步态”在人的一生中具有相当的稳固性，因而刑侦专家可通过步态甄别嫌犯。如马背民族长期骑马双腿内夹马肚多形成“外开”或“O”形步态。

要改变“步态”大约只能通过两种途径：1. 因肢体受伤重新练习走路，痊愈后很可能会形成新的步态；2. 给予大量的纠正性动作练习，例如芭蕾舞演员长期的“外开”训练，可以建立以“开”为美的步态特征。不得不强调的是，在传统民俗舞蹈中，由生活劳作给予符号发送者相应的运动逻辑规律和动作构型特点的“动力定型”，预先使舞蹈活动对符码的选择具备一定的“理据性”，而非绝对的“任意性”，并由此产生诸多少数民族传统舞蹈风格、语汇的差异，此方面内容还有待深入研究。

“镜像神经元”“动觉”“动力定型”及“内模仿”四大概念是支持舞蹈率先成为“前语言”符号的重要科学依据，也是推演人类最初符号产生的最有力支撑。

四、舞蹈作为“复杂媒介体裁”

符号“物源”的物质属性影响了符号的载体，也几乎决定了该符号文本可能使用的媒介（medium）与渠道（channel），决定了符号文本的诸多属性。原始舞蹈艺术从且舞且歌、舞乐相和的“多媒体体裁”（multimedia genre）（赵毅衡，2016，p. 127）符号基本形态，逐渐吸纳融合了多种新的艺术载体与媒介，最终发展成为以人体律动为主，配合其他艺术表现手段的现

^① “动力定型”是巴甫洛夫条件反射学说概念之一，指人们在重复性条件反射刺激下大脑建立的自动刺激反应。人们在生活中养成的动作习惯、技能以及生活方式等，在生理机制上都是动力定型的建立。该反应为心理学研究习惯和熟练技巧的养成提供了生理学依据。

代舞台表演艺术形式。

当下时代舞蹈艺术以人自身为基本符号“物源”，以抒情、表意为主要符号意图，表情配合肢体节律性运动成为基本符号载体，光波、声波为符号媒介，动觉、视觉、听觉为主要接收渠道，吸收并融合了音乐（伴奏/音效）、文学（剧本/台本）、美术与装置艺术（舞台美术/布景/道具/烟雾/烟火）、服装设计（舞服）、电影（灯光/LED 数字多媒体）、化妆、机械（升降舞台、威亚）等七大类、十几种舞台艺术手段，是极为典型的“复杂媒介体裁”艺术门类。

虽然新技术为舞蹈符号的载体增添了许多新的表意形式，但是作为符号的发送者，此类“复杂媒介体裁”的符号文本，务必要注意达到“复合”而非“复杂”的发送状态。这主要包含两方面内容：

其一，“复杂媒介体裁”的舞蹈符号，要在各“工种”（灯、服、道、效、化、音等）的分工协同与联合使用中达到精妙的配合，坚持“复”而不“杂”，“杂”而“融合”的使用准则。只有通过完美的协同配合，才能将既定的前文本——“舞台台本”变成舞台现实，从而保证舞蹈复合文本符号最大限度地接近“零误差发送”（zero error sent）。

其二，随着科技的不断发展，新的舞台科技手段日新月异、层出不穷。在抱持积极、开放、善于吸纳的态度之上，我们应当坚持“为我所用”的基本吸纳原则，对艺术保有一份应有的审慎。这就要求我们在舞蹈的多种符号表意手段的使用中，坚持“整体大于部分之和”的基本思想。

舞蹈符号发送的具体行为——“舞台演出”既不是简单的舞蹈动作与舞台技术手段的叠加，也不是华而不实的舞台技术炫耀与“视觉轰炸”，而是以舞蹈自身（表情配合肢体律动）为“主符码”（main code）^①，以其他舞台技术手段为“协同符码”（synergistic code）^②，以服务于符号发送者的意图意义为根本宗旨，为更好地进行舞蹈艺术表现而服务。“复杂媒介体裁”的舞蹈符号内部符码关系及机制研究，是“舞蹈符用学”必须关注的议题之一。

① 笔者用“主符码”（main code），表示在“复杂媒介符号”的符号编码中处于主要地位的符码，也是判定艺术体裁类别的指标性依据，主符码可以决定复杂媒介符号的艺术体裁，与“协同符码”（synergistic code）相对应。相关用法与“艺术符用学”意义关联，有待讨论。

② 笔者用“协同符码”（synergistic code），表示在“复杂媒介符号”的符号编码中处于次要、协同地位的符码，可配合主符码为艺术符号增效，不作为判定“复杂媒介符号”艺术体裁的指标，与“主符码”（main code）相对应。相关用法与“艺术符用学”意义关联，有待讨论。

五、舞蹈符号的“诗”性与“力”性

“诗是文字的舞蹈，舞蹈是动作的诗。”这虽只是个形象的比喻，但它却揭示出舞蹈符号也同样具有“诗性艺术”的基本品质。阿恩海姆说：“我们必须认识到，那推动我们的自己的感情活动的力，与那些作用于整个宇宙的普遍的力，实际上是同一种力，只有这样看问题，我们才能意识到自身在整个宇宙中的地位，以及这个整体的内在统一。”（阿恩海姆，1984，p. 625）一切艺术归根结底都有这种“力”的品质，但舞蹈符号却是所有艺术符号中最直接地利用人体“力”来实现其符号意义和感知的艺术形式。

而舞蹈艺术的“诗性艺术的品质”，就是指动作符码和情感符码的“诗化”。“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”《毛诗序》中经典而生动的摹写足以说明，能够传情达意、振奋抒怀的舞蹈艺术，就是一种超越文字语言的“肢体诗歌”，而单一舞蹈动作符码则是构成这个特殊诗文的基本“字符”。

舞蹈肢体律动不等同于文字语言，也区别于手语、哑剧，其“意指关系”欠明确，“含蓄意指”的比重更高。但恰恰是“弱编码”的符号特性可以暂时延迟对象而使隐藏在舞蹈动作身后这清晰可感却使人无力言说的意味源源不断地涌向解释者的动觉、视觉和听觉渠道。

舞蹈作品通过“空间与形体”“节奏与律动”“色彩与背景”“灯光的辉煌与昏暗”“音响的响动与停止”等舞蹈综合艺术手段，利用舞蹈文本构成一种由诸多“复合符码”统一结合而产生的“感知”——“格式塔”，促成“张力”——“和谐”的“倾向性”运动关系，并不断打破和重构这种关系，造成运动与停滞、扩张与聚拢、应力与张力，从而产生类似身体“修辞”的符号信息，在观者心中产生一种虚幻的“力”，成为舞蹈创作者情感、意念和意识流动的符号解释与替代。

沈伟舞蹈作品《声希之夜》中，水墨画夜色背景与黑红服装搭配，舞台空间上高低远近的错落构图，反身下腰的黑裙舞者和静谧游动的鱼，灯光烘托、映射着阴影，恰体现了从“张力”到“和谐”的“复合符号文本”的构成特点，夜之静与死亡之永恒已悄然浸入心底，舞蹈文本更是携带编者对于过去、现在、未来与生命和死亡意义的感知。此时，舞蹈文本通过时间上持续进行或短暂停止的这种“外力”，被接受者的感官（视觉、动觉、听觉、内模仿、镜像神经元）感知，从而直接介入了观者内心情感世界具“指向性”的另一个“内力”，两种“力”因频率不同而造成“张力”冲突，产生

刺激，或因频率趋同而造成“共振”，产生“应力”和谐关系。



图2 沈伟舞蹈作品《声希之夜》

在舞蹈符号文本与观众之间，这个虚幻的“力”感知是舞蹈作品“文本意义”通向“解释意义”的桥梁。在舞蹈欣赏中，经过人的视觉和听觉这两道主要的窗口，人实际是在用自己体内的“动觉器”——包括“前庭”“镜像神经元”“肌肉记忆”等诸多复杂的“动觉感受系统”和“内模仿系统”来对舞者在空间中幻化出的虚幻的“力”（“张力”效果）进行“内模仿”式的感知，这种模仿会使人与舞蹈作品传达的“力”实现“共振”，继而激发并产生情感。这也正是为什么一般观众观看舞蹈时，往往看到的不只是舞者的身体或某个单纯的动作，而更多的是感受到一种或强或弱的“动势”，以及深藏于四维空间（三个空间维度和一个时间维度）中由队形、画面变化带来的那种充斥于舞台，并不断向台下蔓延的汹涌澎湃的力量和情感，这也和我们经常在书法作品中看到的不只是一个字或某个笔画而是感受一种整体的动势是相似的。

同理，这种虚幻的“力”就是实体在空间上的展开以及由物质媒介进行某种目标性、倾向性运动的暗示所构成的。或者更深一步我们可以这样认识，在舞蹈状态中，肢体运动或静止线条构成的内部空间就有这种类似“格式塔”完形的对流、呼应、排斥、抵抗或服从等相互关系。当然这种关系也只能属于接近纯“文本”式的解读。假使解释者要得出具象的意义，“元语言”不可或缺：个体的“前理解”——“能力元语言”与“语境元语言”正是

使这种感受到的“力”被解码为具象含义的重要条件，这也是舞蹈符号文本从“再现体”走向“对象”，最终实现“解释意义”不可或缺的一个过程。

当一个舞蹈作品通过演员呈现在观众面前时，这个演员的表演就是导演意图在作品中的“执行者”（agent）。编导使用“元语言”思维建立演员舞台表演的“基础编码”（basic encoding），演员则依照导演的“基础编码”进行被行话称为“二度创作”的“再编码”（re-encoding），在演出时使用“对象语言”（object language）以舞台上的肢体律动配合综合艺术手段最终发送符号文本。现代舞创作中演员“再编码”在文本中的比重远远超过传统舞蹈。

舞蹈符号可感知的部分——“再现体”是通过演员利用“空间与形体”“节奏与律动”“色彩与背景”“灯光的辉煌与昏暗”“音响的响动和停止”等舞蹈综合艺术手段，构成一种形式本身由“张力”到“和谐”的“倾向性”运动关系，最终成为导演情感和意识流动的符号替代。

舞蹈符号，是一种“力”性的符号，更是一个以人自身为“物源”和载体，利用人的肢体动作律动与表情建立的特殊“肢体诗歌”符号，因而，也只有在舞蹈符号表意活动中，人才能够以符号发送者的身份真正成为大地上“诗意的栖居者”。

六、认知“趋新”与舞蹈知觉的“标出性”

“强编码”符号的强势并不意味着人类符号活动的必然结果是“弱编码”符号最终被“强编码”符号取代，因为人类在进化出这种“最经济化”极力追求“低耗高效”符号认知模式的同时，也衍生出另一个被认知心理学（cognitive psychology）被称为“审美疲劳”（Aesthetic Fatigue）（封孝伦，1999，p. 403）的机制与之制衡。

符号活动中解释者使用能力元语言对文本顺利进行“完形压强”的认知，而这种过多同类重复的活动会造成大脑兴奋度下降甚至产生“审美疲劳”或符号“接收疲劳”。但当解释者面对某些特殊符号文本无法以既往经验（包括间接习得性经验）——“能力元语言”完成“完形压强”以实现其“格式塔”完形时，面对某种短期内尚未判明且不同于以往经验的文本，自携元语言大大刺激了脑神经，使大脑相应反射区处于活跃兴奋的状态，以便调动更多“潜在”能力元语言，从而使更有效地对面前这一新事物投射出的奇特信息作出相应的取舍与判断。

如此看来，当生命向新的不可知的符号世界和命运进发时，我们每个解

□ 符号与传媒 (13)

释者的身上都流淌着勇敢者的基因而对新事物抱有永不停息的好奇，这成为人类认知模式的一种基本特质。如此，我们便有理由推定：人的符号认知能力，尤其是审美需求，不置可否地包含了“趋新”这样一个基本的内涵。无论是再现还是表现，艺术符号的奥秘就是将那些我们已经习以为常的情感和事物，通过另一种强化了了的符号知觉方式，突然呈现在我们面前，进而使我们人类不至于完全丧失隐藏于平淡生活背后的“意义”，也使我们能够有机会再次如孩童那般，通过情感的方式，对诸多“微不足道”的“感知”，重新体验出新奇与震惊。

“感知”恰恰就是艺术符号极尽所能试图给予我们的别样经验——艺术符号活动延迟意义的到达，而尽可能将感知的维度与过程合理地延伸，其实质即是知觉的某种强化。在舞蹈中，这就是动觉以“诗歌”，视觉以“幻境”，听觉以“纤毫”，舞者躯体之解放与灵魂之自由高度合一的被舞台“标出”的状态。

时尚符号的再度“陌生化”最能引起人知觉的兴奋。“陌生化”即“标出性翻转”，也同样出现在人类舞蹈发展的历史阶段。这种“翻转”的动力，除却符号文本本身携带的历史惯性，还源自解释者对“意义”的永恒追问。现代舞（modern dance）的先驱们针对古典芭蕾（classic ballet）进行的从内容到形式的反叛恰恰也主要是基于这个原因。“厌旧”才能“趋新”，古典芭蕾发展到一味追求过度僵化的“美”而造成了过度“审美疲劳”，终于导致古典芭蕾苍白空洞的言说无以复加，进而舞者本身与观众心理同时发生更大的反应——逆反。

“标出性翻转”实质之一是战后西方世界的对人类生存状态的反思——神仙、精灵与王子、公主的童话早已不能解答普罗大众关于人类生存的疑问；实质之二是紧绷的肌肉和僵硬的“贵族式”身体语言，除了炫技般的跳腾、旋转，令许多热爱舞蹈艺术的舞者发觉他们的肉体 and 灵魂早已无处安放，于是便有了伊莎多拉·邓肯（Isadora Duncan）这位现代舞的创始人，第一次扔掉那双芭蕾舞女演员穿了百年的足尖鞋，并披散着头发站在了舞台上。

“任何艺术若缺少观照‘生、死’，直面‘造、化’的高度，那么这门艺术永远不能成熟。认识不到这个推论，舞蹈艺术也无法从‘立意’的基本层面真正实现其最高境界。”（海维清，2015）对舞蹈而言，这种直面“生、死”的实质就是用舞蹈的方式“标出”并强调生命在理想状态下应追寻的意义。

在当代舞语境中，这种“标出性”也表现在舞蹈动作符号与意图意义的

联系之上，因为它叛离约定俗成的言说方式而难以使观者得出传统意义上的那个解释项，故而产生间离的效果。这约定俗成的力量，对传统艺术而言是文化，对现代舞而言，是标靶，是那位在刀尖上起舞的人所踩的那柄利刃，刀刃有多锋利，这支舞蹈就有何等惊艳。

海德格尔说：“大地大地着。”大道“自然”，正是因为人类认知模式“趋新”的特质和“求新”的本能，舞蹈艺术形式才能在此消彼长和“争奇斗艳”的发展历程中，从舞蹈符号接收者与符号发送者两个方面同时发挥不可估量的推动作用，它和新的艺术表现手段、新的技术一道，使舞蹈艺术世界变得如此丰富而绚丽。

引用文献：

- 阿恩海姆，鲁道夫（1984）. 艺术与视知觉（朱疆源，译）. 北京：中国社会科学出版社.
- 封孝伦（1999）. 人类生命系统中的美学. 合肥：安徽教育出版社.
- 格罗塞（1988）. 艺术的起源. 北京：商务印书馆.
- 海维清（2015）. 中国舞蹈的“造化”之美. 舞蹈，409，30-31.
- 新华网（2012）. 新研究证实迄今最古老岩画. 2012年6月17日. http://news.xinhuanet.com/world/2012-06/17/c_112233154.htm.
- 赵毅衡（2016）. 符号学：原理与推演. 南京：南京大学出版社.
- Schultz-Krohn, W. (2013). *Kinesthetic Sense*. New York, NY: Springer Publishing.

作者简介：

海维清，四川大学艺术学院舞蹈系教师，主要研究方向为舞蹈符号学、民间舞蹈文化。

Author:

Hai Weiqing, lecturer of College of Art, Sichuan University. His research fields are semiotics of dance and culture of folk dance.

Email: 23240918@qq.com