

“转隐喻”：舞蹈意义生成的基本修辞逻辑

袁杰雄

摘要：“转隐喻”是喻体以转喻为基础通达隐喻的一种复合修辞格，它是舞蹈意义生成的基本修辞逻辑。舞蹈的喻体能够跨域通达隐喻意义，关键环节是喻体转喻结构的设置，因为转喻为隐喻发生的相似性的确立提供了认知理据。舞蹈表意出现的转喻方式主要有像似指代、指示指代以及规约指代，它们各具特点，同时又交织在一起，为通往隐喻铺设了不同形式的喻底显现条件。舞蹈的隐喻是在聚合轴上发生的，隐喻需要有“刺点”属性的在场成分来激发，需要建立在组合轴各在场成分形成的转喻结构基础上。当“刺点”成分激活了人们对其聚合轴上其他成分的联想，且各在场成分传达的转喻意义累积到一定程度，人们的相似性和类比性联想就会被调动起来，隐喻意义随之产生。因此，舞蹈的表意活动，隐喻往往伴随着一个基础性的转喻结构，两者合力共同搭建起舞蹈由浅层抵达深层的意义结构。

关键词：舞蹈符号学 “转隐喻”；转喻方式；聚合联想；意义逻辑

中图分类号：J702 **文献标志码：**A **文章编号：**1003-840X (2024) 04-0064-11

作者简介：袁杰雄，南京艺术学院音乐与舞蹈学在站博士后。江苏 南京 210013

doi: 10. 14003/j. cnki. mzysyj. 2024. 04. 07

一、舞蹈表意中的“转隐喻”现象

舞蹈的表意活动离不开各种修辞手法的运用，当我们借助舞蹈的喻体（即动作、音乐、服饰等联合表意体）来表达某种喻旨（即对象和意义^①）时，就会伴随着相应的修辞关系。舞蹈创作的首要问题是如何选择和运用喻体资源，其中就涉及对舞蹈各表意成分的策略性使用——运用何种修辞方式可更清晰地表达特定意义，引发观众的认同。诚如于平所言“舞蹈中修辞的运用应当是对‘舞蹈叙事’语义清晰性的助力，同时也是对

‘舞蹈叙事’模态丰富性的创生。”^②而在诸多修辞结构中，最典型的是转喻和隐喻，相对于转喻而言，隐喻受到学界的关注更多。乔治·莱考夫（George Lakoff）和马克·约翰逊（Mark Johnson）在《我们赖以生存的隐喻》一书中开宗明义地说“不论是在语言上还是在思想和行动中，日常生活中隐喻无处不在，我们思想和行为所依据的概念系统本身是以隐喻为基础。”^③可以说，隐喻也是舞蹈表达深层次意义必然贯穿的修辞策略。而在舞蹈表意过程中，一种常见的现象是：舞蹈在实现隐喻意义时，很多时候都普遍存在着一个基础性的转喻结构，即以转喻为基础通达隐喻

收稿日期：2024-05-15

基金项目：本文为2020年度国家社科基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”（项目批准号：20ZD049）的阶段性研究成果。

① 本文将舞蹈的喻体表达的喻旨分为对象和意义，是根据皮尔斯的符号三分（即符号再现体、对象和解释项）得出的，这种三分法与舞蹈表意的特点极为吻合。同时，舞蹈中转喻和隐喻的喻旨，不是指与喻体相脱离的对象和意义，我们从喻体中识别出的某一对象（如人物角色、民族身份）和感受到的某种意义，实质上是我们的意识获义活动投射至喻体中得到的反馈，而产生这种反馈则是源于喻体的整体特征。因此，喻旨是一个“双向”的构成体，是主客观相互关联产生的结果。

② 于平。“立物象尽性灵”的舞剧修辞——中国当代舞剧研究随笔之六 [J]. 舞蹈, 2023 (4): 35.

③ 乔治·莱考夫, 马克·约翰逊. 我们赖以生存的隐喻 [M]. 何文忠, 译. 杭州: 浙江大学出版社, 2015: 1.

的连续意指结构，其意义生成方式经历着“舞蹈形式组合体→转喻→隐喻”的意指路线。本文将舞蹈中出现的这种“基于转喻的隐喻”的复合修辞结构称为“转隐喻”(metaphonymy)。

“转隐喻”现象在很多舞蹈作品中表现得尤为突出，如舞蹈《阳光下的麦盖提》，由刀郎舞、鼓子秧歌动作(形式组合体)→维吾尔族人民、山东人民相互扶持(转喻)→精准扶贫(隐喻)；舞蹈《转山》，由小皮靴→新的生命降临(转喻)→民族的生生不息(隐喻)；舞蹈《一片绿叶》，由胶州秧歌动作元素、绿色折扇→孤零的“绿叶”飞旋、飘落形象(转喻)→环境保护(隐喻)；舞蹈《独树》，由不断重复的“走步”→蒙古族青年男女追逐梦想(转喻)→“成长”“人生路”“孤独”“珍惜彼此”(隐喻)；等等。这些作品之所以能够脱颖而出，原因在于它们都存在着一个以转喻为中介或基础进而通往隐喻意义的逻辑递进结构，二者形成合力，共同构建了舞蹈作品的整体意义。而这一点也恰恰遵循着视知觉对意义的感知规律。鲁道夫·阿恩海姆曾言“超越可见部分的界限，继续向不可见的部分延续，这的确是知觉的本领。”^①而调动视知觉感知规律，就需要舞蹈作品展现的“可见部分”具有引发视知觉发现“不可见部分”的潜力。因此，由“可见”深入“不可见”，由转喻深入隐喻，应是舞蹈实现深层次意义表达的本质特征。

紧随而来的问题是，舞蹈的动作、表情、音乐、服饰、道具等共构的形式组合体，它们是因何而同时具有表达转喻意义和隐喻意义的能力的？舞蹈中转喻与隐喻各自的运作机制有哪些特征？它们之间又是如何实现互动的？不难发现，这些问题的厘清，实际上回应的是舞蹈的表意逻辑问题——意义如何由表层抵达深层，肢体形象背后蕴含的丰富

内容是如何被发现和激活的，又是如何在接收者的观照中得以生成的。本文的讨论将聚焦于转喻与隐喻之间的互动机制，探寻二者得以互动的背后原因。而要对此展开深入分析，首先就要对在修辞手法运用中的转喻与隐喻各自具有的特点有一个清晰的认识。要说明的是，不同于事物与事物之间的指代或勾连关系，舞蹈通过喻体表达喻旨体现的是“概念隐喻”(conceptual metaphor)或“概念转喻”(conceptual metonymy)的特征，因为舞蹈的修辞关系总是体现着“喻体在场，而喻旨不在场”的特点。

在传统语义学看来，转喻反映的是喻体与喻旨之间的邻接关系(contiguity)，而隐喻体现的是喻体与喻旨之间的相似关系(similarity)^②。现代修辞学将这一观点继续延伸，并将转喻和隐喻视为人类认知活动的两种基本思维方式。正是因为这一推演，使其与舞蹈的联系更为紧密。在汉语修辞格中，转喻也称为“换喻”或“借喻”，同时，转喻在其发展中还包含了“提喻”，即用部分指代整体。^③修辞学家陈望道在《修辞学发凡》一书中将转喻称为“借代”，并将其分为两类：旁借和对代。^④旁借是指“伴随事物与主干事物的关系”，喻体与喻旨可以在特征或标记、所在或所属、作家或产地、资料或工具四个方面发生指代行为；对代包括四组“部分和全体相代、特定和普遍相代、具体和抽象相代、原因和结果相代。”^⑤可以说，陈望道极为全面地概括出转喻的基本特点：无论是旁借还是对代，都体现出利用形式成分(喻体)的某一显著部分或特征来指代邻近的特定对象和意义，它可以“源于事物的接近、符号的接近以及文化传统和特殊经历的接近”^⑥，并且喻体和喻旨是在同一概念系统中发生的指代行为。从转喻的特点来看，舞蹈各媒介成分的出现首先都会以转喻的修辞方式来表意，如运用动作指代某一人物或情绪，运用

① 鲁道夫·阿恩海姆. 视觉思维——审美直觉心理学 [M]. 滕守尧, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998: 112.

② 刘涛. 视觉修辞学 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2021: 145.

③ 乔治·莱考夫, 马克·约翰逊. 我们赖以生存的隐喻 [M]. 何文忠, 译. 杭州: 浙江大学出版社, 2015: 33.

④ 陈望道. 修辞学发凡 [M]. 上海: 上海教育出版社, 1979: 80.

⑤ 陈望道. 修辞学发凡 [M]. 上海: 上海教育出版社, 1979: 80-92.

⑥ 束定芳. 隐喻和换喻的差别与联系 [C] // 束定芳, 主编. 隐喻与转喻研究. 上海: 上海外语教育出版社, 2011: 415.

音乐指代特定时代或渲染一种或悲或喜的情感氛围,运用服饰、道具来指代某一民族,等等。这些动作、音乐、服饰、道具都体现了同域指代的特点,并以邻接性为基础实现相应的转喻意义。

可见,舞蹈作品要表现特定对象和意义,强调同域指代的转喻无疑就成了舞蹈最基础的修辞语言,这既是舞蹈准确表达特定意义的前提或基础,也是能使观众快速进入释义状态的一条便捷通道。但意涵丰富的舞蹈作品不会仅仅停留于转喻意义的表达之中,它会沿着转喻结构及其形成的整体语境而激发接收者勾连起某种“域外”的意义结构,这种“域外”的意义结构就是隐喻。不同于转喻强调的同域指代,隐喻涉及的是两个不同的概念域,即通过A事物理解和想象另一概念域的B事物,两者形成的是一种跨域的映射关系。因此,相对于转喻结构而言,隐喻结构更显复杂。“如果说转喻主要依赖文化意义上的经验系统,那么隐喻则不仅依赖经验系统,更为重要的是依赖认知系统中极为抽象的联想结构。”^①由于隐喻的喻体与喻旨属于不同的概念域,故喻体与喻旨之间的关系是“差异中的相似关系”^②。很明显,这种相似关系并不是指两者在外形特征上的相似,而是体现为一种意义层面的相似关系。也就是说,隐喻的喻体本身包含着一个意义结构,而隐喻意义的得出是因为与这一意义结构之间具有某种相似性联系,这种意义结构就是以邻接性为基础的转喻。如莱考夫和约翰逊所言“隐喻建构了我们大部分的日常概念系统(conceptual system),而大部分的概念必须在其他概念的基础上才能被部分理解。”^③显然,他们所说的“其他概念”就是与隐喻达成相似关系的转喻意义。这一点在舞蹈中体现得尤为明显。

如前面举例的舞蹈《转山》,小皮靴之所以能够跨域映射至民族的生生不息,是因为

它的出现能快速指代出生的孩子(对象),孩子本身就具有新生、生命、希望的寓意(转喻意义),而这些寓意又恰好与民族的生生不息共享着相似内容——生命的延续。由此,小皮靴在观众抽象的联想结构中发生了跨域转义。可见,舞蹈中隐喻意义的生成,实际上伴随着“对具象符号的结构抽象与属性提炼”^④的过程,也即从喻体中提炼转喻意义的过程。再如,舞蹈《阳光下的麦盖提》,运用鼓子秧歌与刀郎舞相结合能够跨域引向“精准扶贫”,原因在于:一方面,鼓子秧歌动作和刀郎舞动作(包括服饰等)的出现可指代山东人民和维吾尔族人民(对象);另一方面,在作品中两位主演(一位身着衬衫、一位身着维吾尔族传统服饰)在舞动中,多次出现对舞、握手、扶肩、并肩向前迈步等动作,这些动作本身就传达着互助、帮扶、团结、合作的转喻含义。在鼓子秧歌动作及这些含义的加持下,观众对该舞蹈作品的解读就会自然而然地联想到“精准扶贫”这一时代主旋律。简言之,正因为鼓子秧歌和刀郎舞动作与“精准扶贫”之间在经验意义层面具有的相似性基础(即共享着“扶持”这一喻底),我们才可以从动态的、形象的、不同风格的鼓子秧歌和刀郎舞的动作中联想和想象到“精准扶贫”这一复杂的隐喻内涵。

由此可见,一部舞蹈作品要实现隐喻意义的表达,存在着一种基础性的转喻结构,转喻嵌套在隐喻结构之中,且这一转喻结构携带的意义又与隐喻意义共享某种相似内容或特征,进而由这一相似性内容或特征完成跨域的隐喻意义生成。概括来说,舞蹈中转喻的存在,“不仅决定了隐喻中喻底的显现方式,同时决定了隐喻中相似性的生产逻辑和想象结构”^⑤。应当说,这种以转喻为基础通达隐喻的“转隐喻”表意现象,是舞蹈作品实现深层次意义表达必然经历的一条表意路线。

① 刘涛. 视觉修辞学 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2021: 160.

② 束定芳. 隐喻和换喻的差别与联系 [C] // 束定芳. 隐喻与转喻研究. 上海: 上海外语教育出版社, 2011: 411.

③ 乔治·莱考夫, 马克·约翰逊. 我们赖以生存的隐喻 [M]. 何文忠, 译. 杭州: 浙江大学出版社, 2015: 57.

④ 刘涛. 隐喻与转喻的互动模型: 从语言到图像 [J]. 新闻界, 2018 (12): 44.

⑤ 刘涛. 视觉修辞学 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2021: 171.

二、喻底：舞蹈的喻体通往 隐喻的认知桥梁

从舞蹈的修辞结构来看，隐喻由喻体、喻旨、喻底（ground）三部分构成^①。喻底即“喻体与喻旨之间的相似内容或共享特征”^②。由上文分析可知，这种“相似内容或共享特征”是在隐喻的喻体本身所包含的转喻意义基础上被发现的，也即喻体能够跨域指向某种隐喻意义，主要在于接收者在喻体转喻结构中发现了通往隐喻的喻底。换言之，喻体的作用不是直接将隐喻意义呈现在舞台上，而是巧用喻体的某一转喻内容或特征将观众对舞蹈作品的解读自然而然地引向隐喻意义，而驱动隐喻意义生成的动力，则是转喻内容或特征与隐喻之间具有的相似性基础。可见，舞蹈的喻体与隐喻意义之间的相似性，并不是直观显现于外的，而是喻体具有的转喻内容或特征引发接收者的抽象联想得以建构的。这也意味着我们对舞蹈的喻体及其转喻结构的认知经验决定了隐喻意义的生成方式。基于此，舞蹈的喻体能够跨域通达隐喻意义，关键环节是喻体转喻结构的设置，因为转喻为隐喻发生的相似性的确立提供了认知理据，也即提供了通往隐喻的喻底条件。而舞蹈转喻结构的设置，必然体现为“喻体与表现对象和解释项之间显示出的各种本有的理据性连接”^③，也即喻体直观再现的对象和直接表达的意义。对于这一问题，皮尔斯的经典符号三分理论恰好为此提供了分析视角。

在皮尔斯看来，根据符号与对象的关系，符号可分为三种：像似符（icon）、指示符（index）、规约符（symbol）^④。三者分别对应像似性、指示性以及规约性。不难发现，舞蹈的喻体也通常以这三种符号特性来指称特定对象、表达相应意义，且喻体与喻旨（即

对象和意义）具有非常明显的同域指代关系。概言之，舞蹈的喻体体现了不同符号的特性（像似、指示、规约），因此形成不同的转喻方式。这些不同的转喻方式，激活的是不同的视觉思维加工机制，其结果就是“以一种更加积极而能动的方式参与隐喻系统中相似性的想象和生产”^⑤，进而完成隐喻意义的表达。由此，我们可以概括出舞蹈表意出现的三种转喻方式：像似指代、指示指代、规约指代。它们为通往隐喻提供了不同形式的喻底显现条件。

（一）喻底显现方式之一：像似指代

像似指代是指舞蹈的喻体与对象之间在形象构造方面具有相像或模仿关系。它是舞蹈表现出的一种基础转喻方式。吴晓邦先生曾指出“只有达到人物内心世界与外形塑造的统一时，才能臻于完美的表演境地。因为形象在表演艺术中居第一性。”^⑥即强调形象像似对于舞蹈表意与解释的重要性。无独有偶，第一性在皮尔斯看来是像似性，他将第一性视为“显现性”（presentness），是获义活动的初始。^⑦“像似符可以代替任何对象，只要它像那个对象。”^⑧可以说，皮尔斯将符号的像似性视为第一性的观点与舞蹈讲究形象鲜明的特性是相通的，因为从获义角度来看，舞蹈形象“像什么”，是接收者最易于识别和把握对象的一种接受方式。由此，我们会发现，当舞蹈的喻体以像似指代的方式再现某一特定人物或动（植）物形象时，喻体有着明确的对象指称性。例如，舞蹈《雀之灵》中的孔雀形象，舞蹈《士兵与枪》中的军人形象，舞蹈《进城》中的农民形象等。此时由于表现对象形象鲜明，故喻体直接表达的意义就指向这一特定对象的典型特征，如孔雀的灵动高雅、军人的飒爽英姿、农民的朴实勤恳，这些特定对象的典型特征及其

① 束定芳. 隐喻和换喻的差别与联系 [C] // 束定芳. 隐喻与转喻研究. 上海: 上海外语教育出版社, 2011: 410-412.

② 刘涛. 隐喻与转喻的互动模型: 从语言到图像 [J]. 新闻界, 2018 (12): 42.

③ 赵毅衡. 符号学原理与推演 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2011: 78.

④ 皮尔斯. 皮尔斯: 论符号 [M]. 赵星植, 译. 成都: 四川大学出版社, 2014: 51-60.

⑤ 刘涛. 视觉修辞学 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2021: 169.

⑥ 吴晓邦. 舞蹈新论 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1985: 10.

⑦ 科尼利斯·瓦尔. 皮尔士 [M]. 郝长堃, 译. 北京: 中华书局, 2003: 25.

⑧ 皮尔斯. 皮尔斯: 论符号 [M]. 赵星植, 译. 成都: 四川大学出版社, 2014: 52.

转喻意义的生成成为喻体通往隐喻的喻底条件。这应是像似指代的一个重要特点。

诚然,舞蹈中创设的像似指代不同于单纯的模仿,它有着如贡布里希所说“制像”的特点“所有的艺术都是‘制像’,而所有的制像都植根于替代物的创造。”^①也就是说,舞蹈中体现的像似性并不是直接模仿或对应特定对象外形,而是一种“看似模仿实则是充满创造的像似性”^②——既以特定对象的典型特征为形式依据,也离不开创作者的个性化创造。例如,田露创作的舞蹈《骏马图》,不仅在动作、服饰、发型方面构建与“马”的形象像似,还在动作的连接和转的动势中贯通中国古典舞的图式要求(即身韵和气韵),并将这种图式内化在“马”的形象里。整个动作(如俯身蹲、站立、奔跑、后撩腿、昂一甩头以及极具张力的群像构图)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、谨严之感,这与“马”的坚韧、沉稳、奋勇、刚毅、忠诚的精神隐隐暗合。当“马”的精神成为舞蹈通往隐喻的喻底时,中华民族在苦难中坚韧不拔、勇于抗争、拼搏奋进的精神品质便在我们的脑海中浮现出来。无疑,这种隐喻意义的生成,贴近田露以徐悲鸿的《奔马图》为先文本的创作语境,既具典型化,又具个性化。由此可见,舞蹈的喻体借助像似指代,目的是生动塑造特定对象形象,当喻底揭示的是这一特定对象与某一类人或整个民族的共有品质时,隐喻意义往往由特定对象的典型特征而映射至某一类人或整个民族的某种精神品质。

(二) 喻底显现方式之二: 指示指代

指示指代是指舞蹈的喻体与某一对象之间存在因果、邻接、部分与整体等互相提示的关系。皮尔斯将这种关系称为“实在性关系”^③。在舞蹈中,指示符是以对象为原因而形成的,它可以没有外形上的像似,也可以没有社会文化的连接规定。^④如舞蹈《中国妈妈》开始时,所有舞者通过右手指向前方的

动作来怒指侵略日军;舞蹈《凤悲鸣》最后的舞段运用一横排喻指“鸣凤”永远挣脱不开的“黑暗势力”;舞剧《沙湾往事》运用高胡指代何柳年;舞剧《朱鹮》用一片羽毛来指代濒临灭绝的朱鹮;等等。手势、横排、高胡、羽毛的出现都有其原因,并把接收者的注意力引到相应对象上,行使着指示指代的功能。虽然说舞蹈的动作、音乐、服饰、调度、道具、灯光在舞台上的出现,只要它们的特征引起我们的注意,就有着指示符的特点,但指示符要能帮助舞蹈自然顺畅地通达隐喻意义,其自身就不能只是一般的“引起注意”,而是应在发挥其指示功能的同时,占据解释主导,成为意义焦点。

例如,舞剧《杜甫》中的著名舞段《丽人行》,舞者向下充满“顿点”的动作瞬间引起我们的注意,这类动作在动与静、快与慢的变化中给人一种顿挫感,仿佛静止的“舞俑”慢慢“复活”,同时“丽人们”雍容华贵的形象跃然眼前,极具形式美感。这是向下充满“顿点”的动作作为指示符给我们直观呈现的转喻意义。但充满顿挫感的动作在其中发挥指示作用时,它不仅仅是“丽人”的动作本身,更重要的是,它凸显的总体特征还使我们联想到杜甫的诗歌风格——“沉郁顿挫”,由此建立了跨域映射关系,呼应了舞剧的主题。同时,“顿点”的动作给人一种“下坠感”,也暗示着唐朝“由盛转衰”的隐喻。在这一舞蹈中,编导巧妙地运用向下“顿点”的动作,不仅与“丽人”形象高度匹配、融合,同时在其呈现的总体特征中,又赋予舞蹈多重的隐喻内涵。

另外,由于舞者的表演是“浸透着情感的形象而对我们起作用的”^⑤,故当舞蹈动作(包括背景音乐)的节奏突出渲染某种情感(或悲伤或愉悦)时,此动作(包括音乐)也具有指示指代的特点。而动作作为表达某种情感的指示符,它能够通往隐喻意义,则

① 贡布里希. 木马沉思录——艺术理论文集 [M]. 曾四凯, 徐一维, 译. 南宁: 广西美术出版社, 2014: 25.

② 赵毅衡. 艺术的拓扑像似性 [J]. 文艺研究, 2021 (2): 7.

③ 皮尔斯. 皮尔斯: 论符号 [M]. 赵星植, 译. 成都: 四川大学出版社, 2014: 55-57.

④ 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: 96.

⑤ 苏珊·朗格. 艺术问题 [M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1983: 6.

是基于二者之间共享相似的情感内容。如孙龙奎创作的舞蹈《残春》，朝鲜族民间舞“沙尔普里”“安旦”等不同节奏风格动作（包括音乐、服饰等）之所以能够将隐喻意义引向“残春”，是因为编导发现了它们二者之间暗合的某种情感相似。“沙尔普里”（包括人声吟唱的背景音乐）慢节奏动作突出忧郁、悲伤与不舍之感，而“安旦”“挥毛里”等快节奏动作又透出生命的坚韧、激昂与振奋之意，最后又回到“沙尔普里”忧伤、不舍的情感当中。三个舞段紧密衔接，共构了生命兼具悲伤感与跃动感交织的喻底内容，恰好对应“残春”包含的情感内容：对青春易逝的伤感与不安。如于平所言“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。”^①他强调的“内在本质的共振”，也就是舞蹈的形式组合体与隐喻意义之间存在的相似内容或共享特征。唯有如此，才能引发接收者从形式组合体中联想到隐喻意义，也才能从隐喻意义中感受到编导设置特定动作、表情、音乐、服饰等形式成分的高明所在。可见，指示指代在舞蹈表意中的作用是喻体通过自身的突出特点，来构建与对象的实在性联系，它作为在场的、被感知的成分，目的是吸引观众的注意，引发观众的视觉思维加工机制，展开对喻体的特征提炼及隐喻意义的追寻。

（三）喻底显现方式之三：规约指代

规约指代是指舞蹈的喻体与喻旨靠社会约定性来构成彼此的指代关系，二者形成的是文化意义上的转喻基础。舞蹈中常见的经由动力定型、集体复用或约定俗成的动作、造型、动律就属于典型的规约符，如云南花灯中的“崴步”、海阳秧歌的“裹拧”、芭蕾舞中的“arabesque”（阿拉贝斯）、敦煌舞中的“反弹琵琶”造型等。同时，舞蹈中出现的可特指某一时代、民族、人物身份的音乐、服饰及道具，都有着规约指代的特点。皮尔斯指出“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。”^②规约符中法则的存在，使其具有某种相对稳定的特征和概念。虽然这为舞蹈表现某种题材或主题造成了一定的“规限”，但恰恰因为这一规限，舞蹈因此携带上文化意义上的规约信息（包括象征寓意），成为民族身份与风格的标识，为其通达隐喻意义创造了条件。

在中国民族民间舞蹈创作中，借助动作规约符创设某种形象像似是一种常见现象。如高度创作的舞蹈《一片绿叶》，巧借的是胶州秧歌中的动作规约符——抻、韧、碾、拧形成的“落轻”“走飘”韵律，并将其贯穿至舞者提、抻、看、推、拉扇等动作中，生动地塑造出“绿叶”飞旋、飘落形象。“一片绿叶”的飘落，加上背景音乐《夜莺》渲染出的忧虑的情感氛围，“对绿荫的呼唤”这一喻底内容被构建出来，作品意义便自然顺畅地与“环境保护”联系起来。田露创作的舞蹈《移山》，巧用的是山东鼓子秧歌中的规约符——“劈鼓子”及其“稳、沉、抻、韧”动律，由于动作本身有着沉稳、坚毅、阳刚的规约意义，故当舞者双手紧握向前放慢节奏劈砍动作时，开山、劈石、凿石的转喻意义随即生成，一群稳健、坚韧、顽强的“移山者”形象跃然眼前。而在移山者反复的“劈山凿石”中，又表达出一个饱受苦难的民族所体现的抗争与自强不息的精神。

另外，借助象征元素也是舞蹈实现隐喻意义的常见方式。如红色绸带（或丝巾），在舞蹈《红绸舞》中，飞舞的红绸抒发着中华民族获得自由后的兴奋喜悦之情；在舞蹈《鸡毛信》中，红色围巾暗示着革命烈士用鲜血和生命捍卫的正义；在舞蹈《红珊瑚》中，红色丝巾代表着“星星之火，可以燎原”的革命必胜信念；等等。显然，红色绸带（或丝巾）作为一种象征物，一种“使用理据高度累积的规约符”^③，其本身就积累着超越一般比喻水平的丰厚意义，当它在新的主题语境下被激活和演绎时，隐藏其后的某种象征

① 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.

② 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.

③ 胡易容.图像符号学:传媒景观世界的图式把握[M].成都:四川大学出版社,2014:92.

意义便会成为作品隐喻意义生成的喻底条件, 因为“象征的深刻性正在于它对新的和意外的经验范畴的渗透力”^①。很多作品恰恰就是巧借象征元素实现了跨域的转义生成。可见, 规约指代作为舞蹈表意的一种常见转喻方式, 它的在场, 既能使我们快速识别舞蹈所属的风格类别, 指明对象的文化身份, 它的外形特征及其携带着的相对稳定的规约概念, 往往为舞蹈作品通往隐喻提供了一定的喻底条件。

要特别强调的是, 舞蹈中出现的像似、指示、规约三种转喻方式, 不是完全互斥的, 相反, 它们常交织在一起形成一种互相补足、互为呼应的关联结构。针对不同的对象和主题, 编导有时会突出某一种转喻方式, 使其占据主导地位, 构建作品的整体意义。基于上述对三种转喻方式的分析, 我们会发现, 舞蹈的喻体能够通往隐喻, 关键就是发现相似性, 也即发现二者之间是否存在共享的喻底。如亚里士多德所说“若想编出好的隐喻, 就必先看出事物间可资借喻的相似之处。”^② 因此, 从创作角度来说, 一部舞蹈作品要实现隐喻意义的表达, 就需创建某种相似, 创建喻体的转喻意义与隐喻意义之间的相似性。胶州秧歌动作原本与“绿叶”形象没有实质性联系, 也与环境保护毫不相干, 但正是因为编导高度发现胶州秧歌的动作特点——“落轻、走飘”, 由此准确地塑造出轻盈、飘落的“绿叶”形象, 进而衍生出通往隐喻的喻底——“对绿荫的呼唤”。在刀郎舞中融入鼓子秧歌动作, 看似是一种“反常”的异质元素的介入, 但恰恰是因为鼓子秧歌动作的出场, 才使“对口扶持”这一喻底得到充分激活, 正是基于此相似性基础, “精准扶贫”这一隐喻内涵才能在观众的心理意识中得到构建。不过, 自舞蹈《阳光下的麦盖提》成功之后, 如果其他作品还以对口扶贫的两个地方的代表性传统舞蹈来构建“精准

扶贫”的概念主题时, 作品就失去了感染力, 因为雷同的相似性很难激发观众的欣赏热情和想象力。因此, 创建通往隐喻的相似性所选用的喻体应致力于求新而不是守旧, 要善于从新的角度发掘那些表面上看来很难建立联系的喻体与某种隐喻之间暗含的某种本质相似。如隋岩所说“真正的隐喻是具有创新性的相似。”^③ 舞蹈中好的隐喻也需如此。

三、在场与离场:

舞蹈“转隐喻”的聚合识别

上文对三种喻底显现方式的分析, 都在说明舞蹈表意中出现的很多意味深长的隐喻, 往往存在着一个基础性的转喻结构。由于转喻的基础是邻接性, 喻体与喻旨的特点是同域指代, 故转喻总是给我们一种直接的意指性; 而隐喻的基础是相似性, 喻体与喻旨的特点是跨域映射, 故隐喻给我们一种抽象的意指性。显然, 在舞蹈中, 转喻的直接意指性所体现的意义是直观的、外在的、裸露的, 而隐喻的抽象意指性所呈现的意义则是隐匿的、内涵的、包裹的, 有待观众去发现和实现其中的潜在意义。^④ 据此, 前者因为是直观显现的, 故它可视为“在场”; 而后者由于是隐匿包裹的, 故它可视为“离场”。要说明的是, 这里所说的“离场”不是离开或消失, 而是指隐藏在“在场”背后的意指成分或内容, 它需要观众调动抽象的联想和想象才能获得。对于舞蹈的意义认知而言, 我们常常是从“在场”的成分(如舞蹈动作、音乐、服饰等)所提示和指征的“离场”中获取了更多有关舞蹈形象的认识和理解。^⑤ 其实, 当今中国舞蹈创作出现的“只在形式逻辑表层用功, 不关注形式逻辑背后必须遵循的表意逻辑所应包含的丰富内容”^⑥等瓶颈现象, 涉及的问题恰恰是: 只注意到舞蹈的“在场”成分的表层特征及其他所能容纳的个别

① 贡布里希. 象征的图像——贡布里希图像学文集 [M]. 杨思梁, 范景中, 译. 南宁: 广西美术出版社, 2015: 220.

② 亚里士多德. 诗学 [M]. 陈中梅, 译注. 北京: 商务印书馆, 1996: 158.

③ 隋岩. 含蓄意指与隐喻的等值对应——符号传播意义的深层机制之一 [J]. 新闻大学, 2010 (1): 39.

④ 刘丹凌. 观看之道“像化”国家形象的视觉识别框架 [J]. 南京社会科学, 2018 (10): 124.

⑤ 刘丹凌. 观看之道“像化”国家形象的视觉识别框架 [J]. 南京社会科学, 2018 (10): 124.

⑥ 罗斌. 表意缺失一直是中国舞剧的瓶颈 [N]. 中国艺术报, 2013-12-18 (003).

的、有限的意义，而忽略了“在场”成分背后蕴含的“离场”成分给予舞蹈带来的丰富的、无限的表意，而这才是真正让观众激动的东西。

由此引发的一个问题是：舞蹈的“在场”成分应具备什么特点才能引发观众对“离场”成分或意义的联想和想象，从而跨域通达隐喻层？要回答这一问题，就需提到索绪尔（Ferdinand de Saussure）符号学思想中的“双轴关系”——组合轴（syntagmatic）与聚合轴（paradigmatic）。它们也称为组合关系与聚合关系。索绪尔认为“组合关系（或称句段关系）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，聚合关系（或称联想关系）却把不在现场的要素联合成潜在的记忆系列。”^①也就是说，组合轴是各成分按照一定逻辑关系连接在一起显现于外的文本，而聚合轴则是“文本的每个成分背后所有可比较，从而有可能被选择（有可能代替）的各种成分”^②。聚合轴上的每一元素之间是一种“非此即彼”的关系，即选择此元素意味着其他元素的退场，它们之间有着一种如亚里士多德所说的“种与属的关系”^③，故聚合轴上各成分体现的是一种选择替代关系。舞蹈从创作到成型也必然在组合轴与聚合轴两个基本维度上展开：演员表演呈现于观众面前的在场成分（如动作与动作的前后连接）构成的形式组合体，对应的是组合关系；而各在场成分背后都存在着可被其他成分替代的可能，对于它们的最终选定就隐含着编导的选择操作，对应的是聚合关系。因此，舞蹈的创作过程（包括题材的选择、结构的设置以及各形式成分的设计），就是编导经由聚合选择形成组合轴的过程；而观众的欣赏活动，也伴随着从组合轴中体会、感受或“试推”隐藏其后的聚合轴成分的过程。可见，无论是舞蹈创作，还是

欣赏活动，都离不开这两种思维方式的相互协调与运作。

实际上，一部舞蹈作品被创作出来，最终在场的只有组合轴，而聚合轴留下的只有那个被选择置入组合轴的特定元素（即在场的聚合轴成分），其他元素都是离场的或是隐匿的。此时，在场元素就成为离场元素的投影，相应地，离场元素就成为判断在场元素是否有新意、成为意义焦点的依据。其实我们朝着舞蹈的在场元素背后隐藏的聚合关系进行探索，即思索优秀舞蹈作品“为什么选择这一元素，而不是其他”的背后原因。如前面举例的舞蹈《阳光下的麦盖提》，鼓子秧歌动作作为在场元素的出现，实际上它的存在激活了我们对其聚合轴上其他元素的发现、识别、对比和想象：为什么此处会出现风格不同的鼓子秧歌动作，而不是刀郎舞？显然，鼓子秧歌作为“在场”元素替代的是我们原有经验系统中“离场”的刀郎舞（或是其他维吾尔族舞蹈或汉族舞蹈）。这一巧设超出了我们一贯对维吾尔族舞蹈的经验认知，驱使我们沿着“在场”的鼓子秧歌和刀郎舞去想象一种新的意义。在鼓子秧歌动作引发的聚合联想中，在两位主演（一位身着衬衫跳起鼓子秧歌、一位身着维吾尔族传统服饰跳起刀郎舞）相互对舞、握手、扶肩、齐步向前等动作所搭建起来的意义关系中，“精准扶贫”这一概念主题便被自然顺畅地构建出来。

显然，鼓子秧歌动作作为反常、突出的成分出现，体现了罗兰·巴尔特（Roland Barthes）所说的“刺点”（Punctum）^④的特征。一种普遍现象是，编导选定置入舞蹈作品中的各形式成分，它们的在场对于作品整体意义的构建是不对等的，有些成分只能成为衬托的背景，而有些成分则会吸引着我们的注意力，成为意义焦点，甚至主导舞蹈作品的主题意义生成。如舞蹈《阳光下的麦盖

① 索绪尔. 普通语言学教程 [M]. 高名凯, 译. 北京: 商务印书馆, 1980: 166.

② 赵毅衡. 符号学原理与推演 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2011: 160.

③ 亚里士多德. 范畴篇 解释篇 [M]. 方书春, 译. 北京: 商务印书馆, 1959: 13-16.

④ “刺点”是罗兰·巴尔特在《明室：摄影纵横谈》中提出的概念，与之相对的是“展面”。“刺点”指画面中的局部细节，它以一种反常、突出的存在姿态吸引着观者的注意，引导观者主动去揣摩一些新的画外意义。“展面”是指画面中那些中规中矩的成分，它引发的只是“一般兴趣”，调动起来的是“半个欲望”，给人一种相对稳定、“不好不坏”的整体感受。比如在舞蹈《阳光下的麦盖提》中，刀郎舞具有“展面”的特点，而鼓子秧歌则体现了“刺点”的特征。

提》中鼓子秧歌的动作成分;舞蹈《丽人行》中向下“顿点”的动作;舞蹈《一片绿叶》中抻、韧、碾、拧形成的“落轻、走飘”动律等。这些成为意义焦点的在场成分之所以格外引人注目,“恰恰是建立在我们对其聚合关系的发现、识别与确认基础上”^①,亦即捕捉在场成分留下的暗指线索。很多舞蹈在形式感上给人耳目一新的感觉,也是因为它的在场成分替代的恰恰是我们经验系统中习以为常的动作组织方式。因此,舞蹈中那些成为意义焦点的在场成分,是在聚合轴上发现的,同时,它也是在与被替代的其他成分的类比关系或对比关系中发生作用的。^②虽然在场的聚合轴成分替代了离场成分,但离场成分依然以一种映衬的方式对在场成分的意义构建施加影响。正如罗伯特·索科拉夫斯基所说“潜在和缺席构成的视域环绕着事物的实际在场方面”,如果“按照哲学的方式来看待在场,认为它们受到缺席的映衬,那么也就可以看到它们承担得更加深刻的意义”^③。的确,一旦舞蹈中某些动作成分的出场引起我们注意,我们的意识就会不自觉地打量它的形质特点及其与之相关的离场成分。当“在场”与“离场”之间形成某种联想认知或意义对比时,舞蹈作品也相应具有一种深层次的意指内涵。

循此思路,我们就能回应上面所提的问题,笔者将其总结为两点:其一,这一在场成分在舞蹈的整个组合关系中,其聚合成分明显宽于其他在场成分(即背后替代的成分比较多),并超出我们一贯的经验认知;其二,这一在场成分与其他邻接成分的组合恰到好处地呼应和生发了作品的主题。前一特点意在激活观众对其聚合轴上其他成分发现和类比,后一特点意在引发观众对作品意义的联想和想象。其实,从“在场”与“离场”的意义对比关系中,我们会发现,一旦舞蹈中某些在场成分以一种极为突出的方式出现,并引发我们对其聚合轴上其他成分的联想与想象时,它往往承担着表达某种隐喻

意义的功能。据此,我们可以得出一种观点:一方面隐喻通常发生在聚合轴上,它是由在场的聚合成分引发的联想认知而产生的。另一方面,在场的聚合成分在与邻近成分形成的组合关系中,它们会形成一种指代关系,结合上文的分析,这种指代关系形成的是转喻结构。罗曼·雅各布森(Roman Jakobson)曾结合索绪尔的“双轴理论”对失语症的研究,已经证实了这一观点“组合的过程表现在邻接性中,它的方式是转喻的;而聚合的过程表现在相似性中,它的方式是隐喻的。”^④也即组合以邻接性为基础,对应转喻思维,聚合以相似性为基础,对应隐喻思维。

需要特别说明的是,舞蹈中设置的引发我们聚合联想的在场成分,它们的真正目的不是使观众停留在对被替代的离场成分的想象之中,而是借助离场成分的映衬和对比给人一种新奇感或陌生感,促使观众将注意力聚焦于这一在场成分。当这一在场成分与邻近成分形成某种转喻结构时,基于相似性原则,它们生成的转喻意义会迅速在这一在场成分的牵引下跨域通达某种隐喻意义,实现转义生成。如李超创作的舞蹈《湾》,女舞者手提渔灯缓慢行走的动作形成一个极为突出的视觉“刺点”,因为它与群舞演员的快节奏动作形成鲜明对比,使我们的注意力不自觉地聚焦于女舞者的动作(包括身份),并有意或无意地打量其聚合轴上其他离场成分(如与群舞演员相一致的快节奏动作,或手持渔灯做连续变化的技巧动作等)。女舞者手持渔灯始终在直线、斜线中缓慢行走,舞台灯光铺成的直线、斜线犹如出行的“路”。在与群舞演员以像似指代创设的各种湾区景象和人物形象(如船桨、海浪、礁石、船夫、新娘、妻子、青年、父亲等)形成的组合关系中,“灯”“路”“人”三者联合瞬间生成了“照亮回家的路”等转喻意义,进而由转喻意义提供的相似内容或共享特征(即喻底:渴望回家),又跨域映射至“湾区人民对家园、亲

① 刘涛. 符号抗争: 表演式抗争的意指实践与隐喻机制 [J]. 中国地质大学学报 (社会科学版), 2017 (4): 98-102.

② 刘涛. 符号抗争: 表演式抗争的意指实践与隐喻机制 [J]. 中国地质大学学报 (社会科学版), 2017 (4): 98.

③ 罗伯特·索科拉夫斯基. 现象学导论 [M]. 高秉江, 张建华, 译. 武汉: 武汉大学出版社, 2009: 28-37.

④ 特伦斯·霍克斯. 结构主义和符号学 [M]. 瞿铁鹏, 译. 上海: 上海译文出版社, 1987: 77.

人的深深眷恋、对幸福团圆的美好愿景”等隐喻意义。可见，舞蹈中“刺点”成分的出场，激活了舞蹈的聚合结构，打开了舞蹈的联想空间，拓宽了舞蹈的意义深度，因而构成了我们理解隐喻意义的一个视觉“切口”^①。

由此可见，虽然隐喻的发生主要基于我们对舞蹈中特定在场成分的聚合联想，但它同样也离不开这一在场成分与邻近成分之间搭建的转喻关系。诚如巴尔特所说，非连续性的聚合轴成分被连接起来、被识别，通过转喻对应的组合轴“被言说”^②。如舞蹈《湾》中女舞者在手执渔灯缓慢行走的同时，仍需与群舞演员营造的各种湾区景象和人物形象相结合，才能生成相应隐喻意义。雅各布森曾指出“组合轴上的转喻结构搭建的是事物认知的基本语境。”^③这种“基本语境”为隐喻意义的生成提供了一种基础的释义方式。因此，隐喻意义的生成建立在舞蹈的转喻结构基础上，隐喻是在人们对转喻意义的逻辑延伸中被构建的。实际上，舞蹈的隐喻意义之所以能够在人们的意识中被生产出来，是因为社会文化（如经验、习俗、知识和文化传统）作用和导引的结果（如“马”的不屈和奋勇可映射至中华民族在苦难中的抗争精神），也即社会文化为舞蹈各在场成分的被识别和阐释提供了释义的外部环境。正如莱考夫和约翰逊所说“隐喻概念的形成，跟文化是息息相关的。”^④

余论 “转隐喻” 给予舞蹈创作的启示

综上所述，舞蹈的隐喻意义生成都存在着一个基础性的转喻结构，也即舞蹈的意义生成经历着“形式组合体→转喻→隐喻”的连续意指过程。当我们对舞蹈中隐喻的意义生成逻辑进行追溯时发现，隐喻是在舞蹈的

聚合轴上发生的，并经历着两个生成步骤：首先，隐喻需要有“刺点”属性的在场成分来激发。当某一在场成分引起我们的注意，激活了我们对其聚合轴上其他成分的联想时，此时“在场”成分与“离场”成分之间会形成一种微妙的认知语境，其目的是召唤某种新的意义。其次，隐喻需要建立在组合轴上各在场成分形成的转喻结构基础上。当各在场成分通过不同转喻方式（如像似、指示、规约）传达的意义累积到一定程度，恰好唤起了人们的相似性或类比性联想时，隐喻意义随之产生。不难发现，在隐喻生成的两个步骤中，“刺点”成分引发的聚合联想一直存在，而“刺点”成分与邻近成分形成的转喻结构也在发生着“意义的聚合联想”。

循此思路，一部追求意涵丰富的舞蹈作品，显现于外的成分与隐藏其后的成分同样重要，诚如阿恩海姆所说“我们得到的最新形象，主要取决于刺激物的结构所拥有的力量与它唤起的有关记忆痕迹的力量，相互较量的结果。”^⑤的确，从意义接受角度来说，恰恰是舞蹈中某些在场成分激活了我们对离场成分的深入联想，才使我们超越固有画面的束缚，而追寻一种“画面之外”的新的意义。简言之，离场成分是“充满所有意义的意义的缺席”^⑥。另外，我们也应注意到，并不是所有舞蹈作品都能生成隐喻意义，只有那些能够引发我们聚合联想的作品才具有生成隐喻的意义潜力。试想如果一部舞蹈作品出现的在场成分（包括题材、主题）都是我们经验系统中习以为常的，这样的作品就很难触动观众的神经，激发他们的聚合联想。可以说，衡量编导创作功力的深浅，就在于能否在作品中创设引发聚合联想的在场成分。因此，判断一部舞蹈作品是否新颖，是否有

① 刘涛. 隐喻论：转义生成与视觉修辞分析 [J]. 湖南师范大学社会科学学报, 2017 (6): 146.

② 罗兰·巴尔特. 形象的修辞 [C] // 罗兰·巴尔特, 让·鲍德里亚, 等. 形象的修辞——广告与当代社会理论. 吴琼, 杜予, 编. 北京: 中国人民大学出版社, 2005: 51.

③ 罗曼·雅各布森. 隐喻和换喻的两极 [C] // 张德兴. 二十世纪西方美学经典文本 (第一卷: 世纪初的新声). 上海: 复旦大学出版社, 2000: 238-241.

④ 乔治·莱考夫, 马克·约翰逊. 我们赖以生存的隐喻 [M]. 何文忠, 译. 杭州: 浙江大学出版社, 2015: 5.

⑤ 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉 [M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998: 59.

⑥ 罗兰·巴尔特. 形象的修辞 [C] // 罗兰·巴尔特, 让·鲍德里亚, 等. 形象的修辞——广告与当代社会理论. 吴琼, 杜予, 编. 北京: 中国人民大学出版社, 2005: 45.

深度,关键就看它的题材和形式成分的选择是否拓宽了原有的聚合轴范围,这也意味着舞蹈中各在场成分(尤其是“刺点”)的设置,须具有挑战原有经验系统中相对稳定的

形式设计特点和意义关系的倾向,而这应是舞蹈创作的一条普遍规律。

(责任编辑 唐白晶)

“Metaphtonymy”: Basic Rhetorical Logic of the Meaning Generation of Dance

Yuan Jiexiong

Abstract “Metaphtonymy” is a compound rhetorical form that metaphorical vehicle uses metonymy as the basis to convey the meaning of metaphor, and it is the fundamental rhetorical logic for generating the meaning of dance. The metaphorical vehicle of dance can go cross domains to convey metaphorical meanings, due to the key step, that is the setting of the metonymy structure of the vehicle, because metonymy provides cognitive basis for establishing the similarity of metaphor. The metonymic way of dance expression mainly includes iconic reference, indicative reference, and normative reference, each with its own characteristics and they are interwoven with each other, laying different forms of metaphor ground for metaphor expression. The metaphor of dance occurs on the paradigmatic, and the metaphor needs to be triggered by the presence components with the attribute of “punctum”. It needs to be built based on the metonymic structure formed by the presence components of the syntagmatic. When the “punctum” component activates people’s associations with other components on the paradigmatic axis, and the metonymic meanings conveyed by each present component accumulate to a certain extent, people’s similarities and analogical associations will be mobilized, as a result, metaphorical meanings will arise accordingly. Therefore, the expressive activities and metaphors of dance are often accompanied by a fundamental metonymic structure, and the two work together to construct the meaning structure of dance from shallow level to deeper level.

Keywords: dance semiotics, “Metaphtonymy”, metonymic approach, aggregation association, meaning logic

About the Author: Yuan Jiexiong, Postdoctoral fellow in Musicology and Dance Studies at Nanjing University of the Arts, Nanjing, Jiangsu, 210013.