

舞蹈表意的符号学分析^{*}

袁杰雄 谭欣宜

摘要: 符号是用来表达意义的,任何意义的表达都必须运用符号。一直以来,各国学者对舞蹈的意义看法不同。从符号学角度剖析此问题,可以发现,当前对舞蹈中形式美和内容美的不同阐释如何理解并分析索绪尔的所指理论。而皮尔斯符号学的开放式“符号三分法”,可以成为解决这一问题的钥匙。舞蹈作为艺术符号,在追求表意和审美的表现视域下,很多时候,可以跳过对象,指向无限衍义的解释项。而舞蹈解释项的实现就是观众对舞蹈文本意义的成功接收。

关键词: 舞蹈符号,艺术符号,能指和所指,解释项

A Semiotic Analysis of the Meaning of Dance

Yuan Jiexiong Tan Xinyi

Abstract: Signs are used to express meanings, and no meaning can be expressed without signs. Dance scholars from all over the world have different ideas about the significance of dance. From the perspective of semiotics, we show how current interpretations of the form and content of dance understand and analyse the Saussurean signified. Peirce's theory of a "trichotomy of signs" offers a useful point view. As a sign of art pursuing significance and aestheticism, dance can skip the object and refer to infinite interpretants. As a result, the realization of the

^{*} 本文为2016年湖南省哲学社会科学基金青年项目“符号学理论视域下洞口瑶族棕包脑舞蹈研究”(16YBQ028)的阶段性成果。此文深受于陆正兰先生的《音乐表意的符号学分析》一文启发,特此表示感谢。

interpretants of dance depends on the audience's interpretation of the dance text.

Keywords: dance signs, signs of arts, signifier and signified, interpretant

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.201702014

舞蹈在其漫长的历史进程中,其功能经历了娱神、娱人、自娱、育人的演变,现已发展成为具有自身独特表意方式、审美特质以及文化品格的艺术。舞蹈艺术的特殊性,远在原始社会时期就已形成。在无语言文字时代,人类通过身体动作进行思想与情感的交流,身体动作由刚开始的本能冲动或无意识行为,变得慢慢具有了指代某种意义的作用,而这时人类的身体动作就成为携带着某种特定意义的媒介。当这些身体动作又被人类不断地重复、创造、再重复,而变为一种习惯性的反应时,就会形成一种能代表得到某一特定群体普遍认同的规约意义,被用来特指某一规约化了的的意义活动,如生产、祭祀、战争、繁衍等。可见,舞蹈艺术伴随着人类从原始走向文明,舞蹈因携带着某种能被人感知、理解和认知的意义,而被代代承传至今。如西南地区广为流传的“铜鼓舞”,人们踩着相同的节奏,相和吟唱,将这“千年一舞”的形式让老百姓“一舞千年”。人们跳舞,并不单纯因为舞蹈动作的形式美感,还因为舞蹈所蕴含的意义、价值、功能以及情感依托。

我们不禁发现,舞蹈要被人看懂,要激发人们情感的共鸣,沟通思想情感,带来群体价值目标的认同,就离不开意义。研究舞蹈的属性、内容、结构以及本体,归根结底都是在研究舞蹈如何构筑意义,如何体现意义。因为人无时无刻不是处在一个意义的世界里,不断地在追求着意义,创造着意义,解释着意义,以此来强化自身的存在感。符号学是门研究意义的科学,“符号是携带意义的感知,意义必须用符号才能表达,符号的用途是表达意义”(赵毅衡,2011,p.1)。故我们可以这样说:舞蹈中所有意义的体现都必须有符号的参与,没有符号的存在,我们就失去了解释舞蹈意义的缘由和根据,舞蹈就会成为一种无意义的空壳,进而失去作为独立艺术门类的固有特质和价值。因此,研究舞蹈,离不开对意义问题的探讨,也就是离不开对符号问题的探讨。所以说,舞蹈艺术天生与符号学结缘。

一、舞蹈符号的意义谜题

符号是用来表达意义的,任何意义的表达都必须运用符号。这条原理与舞蹈有哪些联系?舞蹈究竟有无意义?这两个问题一直以来都是各国舞蹈学

者频繁讨论的议题。有的学者认为舞蹈不需要表达意义，因此不能被称为符号。而另一些学者认为，舞蹈是一种特殊的符号，一种区别于语言符号的表情达意的符号，因此，如何理解舞蹈符号，舞蹈符号是如何表达意义的，它有哪些方式和特点，都是值得仔细讨论的问题。加拿大美学家弗朗西斯·斯帕肖特（Francis Sparshott）说：“普通美学的观点过去和现在都很少用舞蹈举例，而孤立的舞蹈美学文章和专著也为数不多。尽管有大量早期的舞蹈文献存在，但大体上很少为学术界和文学界所知晓。人们会纳闷为什么会出现这种情况。”（转引自朱立人，1990，p. 279）舞蹈真的失去了其存在的意义吗？

我们知道，舞蹈一直以来受到很多误解。德国古典美学的集大成者黑格尔在其《美学》讲演录中唯独不提舞蹈，甚至将舞蹈排除在音乐、建筑、雕刻、绘画、戏剧、诗歌等艺术体系之外而列为“不完备的艺术”。如他所说：“此外当然还有些不完备的实际艺术，例如园艺和舞蹈之类，我们对这些艺术只有在适当的机会顺便提到。”（1979，p. 21）可见，在他看来舞蹈仅仅是在“适当的机会”才需要“顺便提到”。黑格尔曾观看希腊青年男女在节日里跳的回旋舞之后，说道：“希腊青年男女在节日所跳的那种回旋舞（就像迷径那么曲折）本来是象征行星的螺旋式运动，这个意义后来也没有人过问了，道理也是一样的。人跳舞不是因为要从此获得一些思想，他的兴趣只限于跳舞本身以及它的优美动态所表现的赏心悦目的节日气氛。”（p. 243）舞蹈真的“只限于跳舞本身”，只为单纯的“赏心悦目”吗？

著名符号美学家苏珊·朗格（Susanne K. Langer）曾说：“没有任何一种艺术，比舞蹈蒙受到更大的误解、更多的情感判断和神秘主义解释了。舞蹈表现了什么？创造了什么？它与其他艺术，与艺术家，与现实世界的关系如何？——而言，这种混乱本身却包含着哲学意义。”（1986，p. 193）“舞蹈包含着哲学意义”这一命题的提出，是朗格在努力理解舞蹈艺术之后得出的总结。朗格在对舞蹈本身进行分析时，也不时地站在舞蹈接受者（即观众）的角度对舞蹈进行审视。“一旦某个特定的姿势，引人注目地显示给某个未完全被实际目的吸引的人，这一姿势就变成一种姿势形式，像所有富于表现力的形式那样，承担了符号职能。而一个寻找符号的头脑肯定会抓住这一形式。”（1986，p. 204）按照符号学家赵毅衡先生的理解，这种特定的、引人注目的姿势形式，一定携带着某种符号信息，并等待着被解释。这时候，携带着某种符号信息、等待被解释的姿势形式，就可以称为符号，因为这一姿势形式能表达意义。这正如朗格所说：“舞蹈是原始生活中最为严肃的智力活

动。当宗教思想孕育了‘神’化概念时，舞蹈则用符号表示了它。”（p. 217）“‘神’化概念”指的就是舞蹈所表达的意义。

美国音乐史家与舞蹈史家库尔特·萨克斯（Curt Sachs）认为：“人类需要舞蹈，因为对生活的热爱也迫使四肢不再懒散。人们渴望舞蹈，因为跳舞的人能获得魔力，为自己带来胜利、健康和乐趣；当同一部落的人手挽手一起跳舞时，便有一条神秘的系带把整个部落与个人联结起来，使之尽情欢跳——没有任何一种‘艺术’能包含如此丰富的内容。”（2014，p. 2）在萨克斯看来，舞蹈除了具有强身健体的功能，体现宗教、战争、习俗、娱乐诸特点外，更为重要的是：它如同神秘的“系带”将整个部落和个人联结在一起，这时候舞蹈已经成为维系族群团结的象征，是一种生命意识形态的表征。当我们读到“北美洲的印第安人用跳舞形式与他的妻子离婚，患病时用跳舞来驱除疾病；非洲喀麦隆（Cameroon）的酋长由于背叛被判死刑，甚至唱着歌跳着舞走向绞架；第一次世界大战期间，六十名希腊少女和带着孩子的母亲，在土耳其侵略军队面前，跳着古老的《罗迈伊卡舞》（Romaiika）依次纵身跳下深渊”（2014，p. 3）的时候，我们不禁为舞蹈携带着的丰富意义所折服。舞蹈的发生、发展及其演变，从古至今都与人的意识形态和社会思潮紧密地联系在一起，它的动力定型是人们经过长年累月的动作重复、积累和创新而延绵下来的，既能反映人们的现实生存状态，又能承继祖先遗留下来的宝贵经验，故舞蹈本身就蕴含着极为丰富的指称意义和规约意义。可见，舞蹈被人类赋予了诸多的意义，这种意义的显现在某种程度上已经与人类的思想、情感、灵魂同一，是“拔高了的简朴生活”的体现。

我国舞蹈教育家吕艺生说：“在黑格尔时代，确实没有任何舞蹈可以证明舞蹈的不可或缺，更难于证明舞蹈在美学中有多大的意义。19世纪考古大发现，原始部族保存的活的原始舞蹈与古老绘画保存着的舞蹈形象，不仅帮助了进化论的诞生，也使艺术史发生了质的飞跃。”（2011，p. 9）1973年，青海大通县上孙家寨出土的舞蹈彩陶盆，为我们复活了5000年前原始先民舞蹈的直观形象：他们五人一组手携着手，踏着整齐的步伐——图像中整齐一致的鸟尾羽头饰，显示出动作节奏的统一。联系比之更早出土的乐器（如陶哨、陶鼓、陶埙），可想象到古人在音乐伴奏下共同起舞的场景，这与古籍记载的“击石拊石，百兽率舞”一脉相承。在云南沧源崖画、内蒙古阴山崖画、新疆呼图壁县康家石门子崖画中，拉弓搭箭、围圈狩猎、猎头庆功、求偶交媾等动态形象，无不反映出人类在征服自然、改造自然的发展历程中，与舞蹈发生的种种关系。由此，舞蹈重新被文化诸领域学者所重视，正如人类学家喜

欢说的：“你来跳舞给我看，我就知道你是什么人（哪个民族）。”（资华筠，王宁，2012，p. 49）从舞蹈的动作形态、风格韵律、音乐旋律、服饰道具诸方面来识别、把握某一民族特性的方法，足以证明舞蹈自身携带着一民族区别于其他民族的特有意义，也即每一民族都能通过舞蹈的方式来讲述属于自己的故事。这时候，舞蹈则成为一个民族文化的意义体，一种文化的符号。由此可见，舞蹈携带着意义是显而易见的，这一说法也将得到学界的普遍认同。

二、舞蹈符号的能指与所指

舞蹈讲究形式美和内容美的巧妙融合，舞蹈艺术中，“没有与形式相对立的内容，也没有独立于内容之外的形式”（陆正兰，2014）。舞蹈作品要有内涵，必须有与它相符合的形式来表现，形式与内容应是“交融共体”、交相辉映的。从符号学研究舞蹈，关注的不仅仅是舞蹈有没有内容，更多的是找到舞蹈符号的所指是什么，它又是如何通过能指进行表意的。

瑞士著名语言学家索绪尔（Ferdinand de Saussure）认为：“语言符号是一种两面的心理实体，连结的不是事物和名称，而是概念和音响形象。我们把概念和音响形象的结合叫做符号，用所指和能指分别代替概念和音响形象。”（1980，pp. 101-102）符号由能指和所指构成，能指和所指都是作为人的心理印迹而出现的。索绪尔符号学思想对符号的运用已经超出语言学领域，随着叶尔姆斯列夫（Louis Hjelmslev）和罗兰·巴尔特（Roland Barthes）对其思想的继续深化，符号学的研究领域、符号的概念，几乎辐射至艺术诸门类。舞蹈符号同样也可以进行能指和所指的划分。舞蹈符号能指包括：动作组合、表情组合、音乐片段、场面调度、服饰道具、舞台美术等媒介的联合，具有直观动态的视知觉形象。一个舞蹈动作、一连串舞蹈动作、一个舞蹈作品都可以成为舞蹈符号能指，只要它有与之相对应的舞蹈符号所指。舞蹈符号所指是由舞蹈动作、表情和姿势的组合物共同表达的内容或意义，即索绪尔所说的“概念”。当然，这只是对舞蹈符号的能指和所指进行的通俗意义上的划分。

有学者说，舞蹈是能指优势符号，因为舞蹈只有通过连续的、动态的，并经过巧妙设计的身体动作组合才能表达特定的意义。如很多时候，我们欣赏一段舞蹈，可能没有理解其意义，但是我们却记住了表演者的某个精湛的技术技巧、新奇的动作设计、有意味的调度、真实投入的表情，甚或是具有民族特色的服饰，等等。在这个意义上，舞蹈的符号表意过程中，能指并不

需要明确指向所指，而是自有独立价值。但也有学者认为舞蹈是所指优势符号，因为舞蹈符号本身就蕴含着意义，并且这种意义会一直伴随着接收者的解释衍义过程。编导在创作舞蹈作品时，会带有目的性地插入很多能表达特定意义的符号，这些符号就成为接收者产生理解和解释的诱因。《易传·明像篇》曰：“故言者，所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。”使用表意活动以达意为目的，得意忘言，得鱼忘筌，是正常的。（陆正兰，2014）苏珊·朗格同样说过：“词仅仅是一个记号，在领会它的意义时，我们的兴趣会超出这个词本身，而指向它的概念。词本身仅仅是一个工具，它的意义存在于它自身之外的地方，一旦我们把握了它的内涵或识别出某种属于它的外延的东西，我们便不需要这个词了。”（1983，p.128）

舞蹈符号表意区别于实用符号表意，它不像语言的组成成分那样每一个字或每一个词语都有它自己单独的意义，舞蹈符号能指在指向某一概念时，它自身还强调一种“动人的展示”，即表现意义的同时还需注重美感的显现。在舞蹈符号表意过程中，同一动作能指在不同语境下可以表现不同的所指；反过来，同一所指也可以运用不同的动作能指进行表现。如前所述，能指在某种意义上可以自有独立价值，即形成能指优势符号体系。很多舞蹈可能不能直接表达某种确指意义，可以说是美感功能的一种显现。舞蹈的美感功能在不附加任何意指的情况下，本身就能以美的形式打动人，并被人所接受。因此我们也可以认为：在某些情况下，舞蹈符号的交流活动不需要用复杂的符码去解译意义，人们接收的就是舞蹈符号能指本身的美，而不是其他。但同时，我们必须认定：当舞蹈在展示“美”的时候，也需构筑意义的存在。俄国著名芭蕾大师米哈伊尔·福金（Mikhail Fokine）认为：“舞蹈是舞姿的发展，只有当它成为带思想的姿势时，才会有含义。如 arabesque 舞姿表达了向上翱翔的渴望，是整个人、是全部身体的运动。如果这一姿势只有抬起的腿，那 arabesque 就成为不可忍受的蠢态了。”（于平，2002，p.592）同样，匈牙利著名人体动律学家鲁道夫·冯·拉班（Rudolf von Laban）也曾提出，“动作符号的象征性寓意，是为了说明任何动作都具有‘表现性’，即使是‘无表情’的动作，也表现了一种‘无表情’”（于平，2005，p.225）。可见，在某一特定语境下，“无表情”的动作也在表现意义，更多的时候还会蕴含着丰富的寓意。可以说，一旦舞蹈符号能指自身拥有价值，这种姿势群就必然带有某种“思想”的意味，这种“思想”就成为接收者（观众）对其产生联想和解释的根源。

德国艺术史家格罗塞（Ernst Grosse）在其《艺术的起源》一书中论及

舞蹈时，开宗明义地说道：“现代的舞蹈不过是一种退步了的审美和社会的遗物罢了；原始的舞蹈才是原始的审美感情的最真率、最完美又最有力的体现。”（1984，p. 156）故有学者提出，原始舞蹈注重表意，现代舞蹈注重审美（或审丑）。的确，在语言文字出现之前，原始舞蹈行使着诸多的功能，“几乎没有任何比舞蹈更具重要性的事物”。萨克斯阐述道：“在原始社会人类生活里，没有任何场合离得开舞蹈。生育、割包皮、少女献身祭神、婚丧、播种、收割、庆祝酋长就职、狩猎、战争、宴会、月亮盈与蚀、病患——在所有这些场合，都需要舞蹈。”（2014，pp. 2-3）原始舞蹈属于典型的所指优势符号，因为它所体现的意义会呈现出“确指”特征，而现代的舞蹈被认为是“一种退步了的审美和社会的遗物罢了”（格罗塞语）。从字面上看这种说法，很多人都不会认同。但我们结合当今舞蹈发展的现状对这句话进行深究和审视时，就会发现，格罗塞的说法其实说到的就是现代舞蹈的符号所指意义的“缺场”，及由此导致的舞蹈本身艺术性的“退步”。格罗塞的这种反观和担心，非常值得我们深思。舞蹈失去了表达意义的功能，就意味着舞蹈艺术与人类的意识活动渐行渐远了，这是谁都不希望看到的。

但凡经典的舞蹈作品，或是民间自然传承的、葆有旺盛生命力的舞蹈活动，其符号能指和所指意义都有着一定的解释高度。如王舸、韩真编导的舞蹈作品《中国妈妈》，无论从能指还是所指上看都堪称典范，尤其是富有极高精神内涵和意蕴的所指意义——母爱是一种能超越国度、超越仇恨的无私大爱。该作品以日本遗孤为线索，来贯穿仇恨、排斥、接纳、养育、送别一系列情节，将中国母亲无私、博爱、宽容以及伟大的精神品质淋漓尽致地表现了出来。这一所指意义的体现，为作品的成功奠定了坚实的基础。可以说，所指意义起到的是一种“风向标”的作用。同样，在现存的少数民族舞蹈中依然存在能指与所指意义并重的例子。如云南瑞丽景颇族有着一年一度的“目脑纵歌”活动习俗，男女老少在“董萨”的带领下，围着四根绘有蕨叶纹的木牌柱，在统一的律动中尽情欢舞，舞蹈以左右横摆颤动为主体动作，动作形式简单，场面调度主要以蕨叶纹、圆圈、斜线、菱形为主。景颇族人民以此种舞蹈方式，重温着祖先迁徙、生产、祭祀、娱乐等过程，此种舞蹈现已成为景颇族人民交流情感、增进友谊、凝聚族群的重要载体。其他如牟定彝族“左脚舞”、德宏傣族“嘎光”、湘西土家族“摆手舞”、桑植白族“仗鼓舞”、洞口瑶族“棕包脑舞蹈”等，皆如同“神秘的系带”，在表达特定意义的基础上，将人类的思想、情感、意识形态，不断升华为一种生命价值体验。舞蹈“那看似‘简单’的动作符号，蕴涵着民族特有的意绪、审美取向，成

为其生活和表达感情的一种固有方式；有些则技艺精妙有极高的观赏性”（资华筠，2010）。

至此，笔者想谈谈现代舞有无能指和所指的问题。记得在有一届荷花奖的现、当代舞比赛过程中，有观众问到这样一个问题：“什么是现代舞，什么是当代舞？”舞蹈评论家于平回答道：“‘看得懂的’是当代舞，‘看不懂的’是现代舞。”看似简单的一句话，从某种角度来说有着一定的道理。我们很多时候看现代舞作品，普遍都会说上一句“看不懂”，但又能被感动。这种说法实际上挑战了索绪尔的能指和所指二元论——“看不懂”是不是也就意味着没有所指了？舞蹈理论家冯双白先生曾举过一个类似的例子：一位观众在观看完林怀民的舞剧《水月》后，跑到后台握住林怀民的手，说了一句话：“林老师，我没有看懂你的舞剧，但是我不知道我为什么会流眼泪。”^①相信这是很多人在观看某些舞蹈作品时都会产生的感受。“看不懂”和“流眼泪”，看似矛盾的表述，其实与符号学产生了极大的关联。在皮尔斯符号学中可以找到对这种矛盾的合理解释，即舞蹈符号已经跳过了对象，直接指向可以无限衍义的解释项了。对象就是我们所说的“看不懂”的东西，即舞蹈的指称对象，而解释项就是让我们“流眼泪”的意义诱导体。

对于有些特例的分析，索绪尔的能指—所指二元论在这里就不适用了，而皮尔斯符号学“三元论”就成为解决这一难题的钥匙（关于皮尔斯三元论，下文详述）。但对于大部分舞蹈来说，在特设的语境和解释符码的规约下，其符号能指优势可以自成价值，但它的所指总是既伴随又指引着能指一直延伸至舞蹈的意义深处，从而引起观者的情感共鸣和思想启迪。

三、舞蹈的意指过程

我们能否从舞蹈自身找到舞蹈的意义？舞蹈表现的情感如何通过身体动作来激发？舞蹈中动作能指必须有所指与它一一对应吗？不少符号学家认为艺术意义的本质是有所指的能指：罗兰·巴尔特说，文学是“在比赛中击败所指，击败规律，击败父亲”；科尔迪说，艺术是“有预谋地杀害所指”。（赵毅衡，2011，p. 309）看到这些话语中，我们不禁会反问：难道艺术的意义完全消失了，就只剩下能指？如果艺术有意义，那么，艺术的所指与一般符号的所指有什么不同？

^① 该例子是笔者参加2016年国家艺术基金“全国舞蹈艺术理论及评论人才培养”项目时在冯双白先生的讲课中听到的，特此感谢。

要研究舞蹈的符号意指过程，首先必须对舞蹈中的“叙事”和“情感”特点进行说明，因为它们两者是研究舞蹈意指过程最为重要的两个方面。我们知道，舞蹈从发生伊始就伴随着“叙事”和“情感”的体现，只要有人类的意识活动，符号意指行为（即意义活动）就会时刻发生。观众在感知、理解、认知舞蹈意义时，就会在脑海中构筑某种意义活动，如产生解释、联想、想象、通感，形成叙述结构，从而引起思想与情感的共鸣。罗兰·巴尔特曾对叙事有一个较为宽泛的认识，他认为：“叙事艺术存在于任何时代、任何地方和任何社会，人类的生存之处就是叙事作品的所在之处，可以断定，叙事艺术是无国界的，是可以穿越历史并跨文化的。叙事艺术的存在如同生命本身的存在。”（Cunningham, 1998）叙事性特征是一切艺术共通的特性，舞蹈艺术亦然。德国哲学家海德格尔指出：“艺术的创造是循环论证过程中存在之本源（Ursprung）及其构造行为（Herstellen）。艺术的本质是基于预先设置的规定而诱导真实世界的还原，如同真理的显现一样。艺术家所采用的语言更多的是通过暗示、隐喻、引导、语境缀接等表述形态来对艺术作品进行阐释。”（2004, p. 139）海德格尔说到的艺术家“通过暗示、隐喻、引导、语境缀接等表述形态来对艺术作品进行阐释”，就与意指行为紧密相关。我国学者王永祥在说到艺术符号的叙事和情感之关系时提出：艺术的“叙事能指作为一种功能，它的所指或是一段故事情节，或是一组意象。这种所指是一种显在性的内容；而情感能指包孕的则是一种审美（美学）情感，相对来说它是一种积淀性、隐含性的内容。它们都包含在艺术品（或艺术符号、艺术形式）这一母体中”（2013）。

可见，叙事所指作为一种显在性的内容而存在，而情感所指则是作一种隐含性的内容而存在的。笔者同意这种观点。根据索绪尔的符号学思想，所指指向的都是心理层面，而心理层面就成为连接文本发送主体、艺术作品、接受主体三者之间的解释桥梁，也即我们所说的三者必须形成一种“解释圈”，叙事所指和情感所指就包括在这种心理层面内。倘若要对艺术作品作出某种解释，我们首先应理解艺术作品本身携带着的意义，这种意义就包括叙事。这是艺术作品本身固有的表现内容，故我们可以说叙事是作为显在性内容而存在的。可以这样说，在很大程度上，我们只有理解了艺术作品的叙事内容（即意义），才能在内心情感上产生深度共鸣，这个共鸣就是隐含在接受者心理意识层面的情感所指。由此推知，舞蹈文本叙事能指作为一种显在性的内容而存在于接受者的视觉感知中，而舞蹈文本情感所指则作为一种隐含性的内容而存在于接受者的心理意识中。

在舞蹈中，同一能指可以表现不同的所指，同一所指也可以运用不同的能指作为载体来进行表现，但这种情况必须限定在一定的范围之内。每一种不同风格的舞蹈，都有着独特的审美标准和美学规范，脱离了这些，舞蹈符号意义的显现就会流于虚假、空泛，即我们所说的：已经积淀、隐含了某种美学情感（隐含性内容）的某一具体的艺术形式不能随意表现某种叙事性的所指（显在性内容）；同样，某种叙事性的所指（显在性内容）也不能随意由隐含某种美学情感（隐含性内容）的一定的艺术形式（符号）来作为自己的表现载体。这种现象在舞蹈中体现得非常明显。如舞蹈动作中的旋转，它在舞蹈中是运用得最为普遍的技巧，舞蹈表现内容的不同，旋转的意义就会存在差异。明代乐律学家朱载堉曾在其《六代小舞谱·序》中说道：“古人学舞以转之一字为众妙之门。”可见，旋转动作在舞蹈中的重要性。旋转运作会随着不同的语境、不同的主题、不同的叙述主线而呈现出不一样的意义。在舞蹈作品《母亲》中，舞至高潮处出现一连串的旋转动作，旋转之后舞者身体佝偻着往前迈，这一连串的旋转动作表现的是时间的飞逝；舞蹈作品《生死不离》，在余震发生这一舞段，运用旋转动作表现地动山摇，在营救舞段，运用旋转动作表现解放军坚定、悲痛、不放弃的内心情感；舞蹈作品《秋海棠》，在高潮运用一连串的旋转动作（旁腿转），既表现了秋海棠受封建黑暗势力的欺压、折磨后的痛楚，又表现了他此时激愤、痛苦、不平的内心情感；舞蹈《金山战鼓》运用圆圈串翻身转并击鼓，表现千军万马的浩大场面，连续快速的旋转和急促的鼓点传达出形势的紧急及三人激昂的抗战情绪；舞蹈《摘葡萄》运用快速的旋转来表现收获后的喜悦；在舞剧《鸣凤之死》的“死别”舞段中，鸣凤连续的32个“仰天托掌快速转”，则是鸣凤对苍天诉说与责问的有力表现，将鸣凤内心的悲愤情感极为强烈地表现了出来……

以上例子中，就动作形式本身来说，一连串快速的旋转动作本身就营造出一种激昂、欢快、热情的情感，感染着我们，加强着我们对舞蹈整体意义的构建。事实上，世界上任何一种舞蹈流派，都有自己独特的旋转技巧，根据内容的不同，表现的情感存在差异，但这种旋转技巧都常常将舞蹈推向高潮，激起观众的激情，使观众产生心理和生理上的双重共鸣。

那么，情感所指和叙事所指之间究竟是一种什么样的关系呢？我们认为两者有着一种协调、对应、互补的关系。已经积淀、隐含了某种情感的艺术形式（符号）必须寻找与这种情感相对应、相协调的叙事性内容（所指）去表现；反之，一定的叙事性所指也必须寻找与之相对应、相协调的艺术形式（符号）作为自己的表现载体。事实上，一个有经验的艺术家（舞蹈家）在表

现某种具有叙事性内容的瞬间，已经选择定了包孕着与之相对应的艺术形式。而且，艺术家只有沿着这个方向去努力，才能使艺术作品达到历史情感（积淀的情感）与现实情感（叙事性内容的情感）相统一。（王永祥，潘新宁，2013）这点尤其体现在民族民间舞蹈当中。如由徐小平创作的藏族舞蹈作品《翻身农奴把歌唱》，编导在表现不同的故事情节时，就选择了不同风格特色的藏族传统舞蹈语汇，最为典型的就是“解放舞段”，选择了弦子舞蹈进行表现。一般来说，弦子音乐有着旋律优美、清晰婉转的特点，弦子舞蹈本身就舒缓悠扬、舞姿圆润、狂放流畅、舒展轻盈，音乐与舞蹈动作的结合，使得抒情的意味充盈着整个舞台。运用弦子舞蹈表现刚从农奴制解放出来的藏族人民的心情，契合舞蹈叙事的主题，成为该舞蹈作品抒情表意的亮点。舞蹈动作（如屈伸、拖步、点步甩臂、轻踏扭胯等）与调度的结合，表现出藏族人民由怯懦逐渐走向自信的心态转变。弦子舒缓的音乐与舞蹈动作的结合，让我们感受到，农奴仿佛看到了充满希望、自由、平等、幸福的美好生活。

赵毅衡在《广义叙述学》中对演示类叙述进行了专题论述，认为演示类叙述（包括舞蹈）有着三个特点：“第一，叙述文本当场展开，当场接收；第二，其文本不保存，演示已经当场完成，在下一刻文本可以消失，无须让不在场的接收者反复读取；第三，演示叙述的最大时间特点是再现方式上的现在进行时——此刻发生，意义在场实现。”（2013，p. 39）可以发现，舞蹈作为叙述文本同样具备这三种特征，尤其是第三点，叙述（舞蹈）的时间特点是“再现方式上的现在进行时——此刻发生，意义在场实现”。舞蹈动作转瞬即逝，舞蹈中的意义若要及时地被接收者所感知，就必须依靠符号，符号的表现就是“意义在场实现”。舞蹈艺术是演员和观众同时“在场”条件下的多元系统的集体性呈现，因此，意义的实现就必须有观众，即解释者的参与。如果避开观众的心理活动，即使是舞蹈符号结构体自身，也不可能进入舞蹈作品的意义体系。

舞蹈作为客观存在的媒介构成物，是不能脱离接收者的感受而独立存在的，因为舞蹈意义的解释是由接收者的心理活动产生的。联系前面说到的现代舞的解释特点，实际上，我们已经放弃了索绪尔的能指—所指二元论，而把舞蹈表意放在了皮尔斯的二元符号模式中。用皮尔斯符号分析法进行舞蹈表意分析，会获得更大的解释空间。

四、舞蹈的符号表意模式

美国实用主义哲学家皮尔斯（Charles Sanders Peirce）是符号学界公认

的现代符号学理论的先驱之一。在皮尔斯符号学理论中，符号由“符号再现体”（representamen）、“对象”（object）、“解释项”（interpretant）三种关联物构成，这就是符号的“三位一体”关系。符号可感知的部分，我们称为“符号再现体”，相当于索绪尔的能指；而索绪尔的所指，在皮尔斯符号学理论中分成了两个部分：“符号所代替的，是对象”，而“符号引发的思想”，称为符号的“解释项”。（陆正兰，2014）由此可见，皮尔斯的三元理论不仅比索绪尔的二元论多了一元，更为重要的是，它使符号表意呈现出解释动力性，“‘对象’比较固定，几乎在符号的文本意义中就确定了，不太依据解释而变动，它是符号文本直接指明，意指过程可以立即见效的部分，而解释项是需要再次解释，从而不断延展的部分”（陆正兰，2014）。皮尔斯对解释项的定义是：“一个符号，或称一个符号再现体，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发展的符号，由该符号创造的此符号，我们称为解释项。”（1958，p. 228）解释项即意义，它经过接收者的认知思维过程又形成新的符号，从而产生“无限衍义”（infinite semiosis）。

“解释项”是皮尔斯符号学的核心（郭鸿，2008，p. 52）。强调符号的解释项，就是把符号表意的重点放在了接收这一端，因为只有接收者的解释努力才能产生出对解释项的理解。一个符号有其相应的解释项，解释项又可以成为一个新的符号再现体，以致无穷。“解释项必须用另一个符号才能表现自己，这样，解释项不仅延伸到另一个符号过程，而且符号的意义本身也是无限衍义的过程，没有衍义就无法讨论意义，解释意义本身就是衍义。”（陆正兰，2014）只要接收者没有停止解释，解释衍义就会一直延续下去。

舞蹈“长于抒情，拙于叙事”这一说法逐渐被打破，我们一致认为：舞蹈不仅长于抒情，同样长于叙事。只是如何运用舞蹈的方式来巧妙地叙述故事，构成完整的意义，就要考验编舞家编舞的功力了。如舞蹈编舞家张继刚的《千手观音》，表现的对象是千手观音，21个聋哑演员呈一竖排，通过手臂动作的巧妙变化，将千手观音活灵活现地呈现在舞台上，使观众仿佛看到了慈眉善目、救死扶伤的活观音。当然，每个观众都会根据自己的前理解来构筑作品的解释项。这里，笔者要强调的是，编导选择聋哑人来表演，为该作品赢得了更多的观众，运用的方法即是增强舞蹈文本中的“副文本”以突出舞蹈的主旨意义——不管你是聋哑人，还是正常人，只要你对生活充满爱和希望，无论你遇到什么困难，都会有一千只手来帮助你。在这一舞蹈中，“人性本善”“身残志坚”的蕴意体现得尤为明显，同时也表现出一种强烈的

人性关怀和人文关怀。这就是为什么我们每次欣赏舞蹈作品《千手观音》都会被感动的原因。舞蹈中有着明确指称对象的作品还有很多：如黄少淑、房进激编导的《小溪 江河 大海》，张继刚的《一个扭秧歌的人》，杨丽萍的《雀之灵》，陈维亚的《秦俑魂》，张云峰的《秋海棠》，胡岩的《孔乙己》，等等。

另外，有些作品虽然没有确指对象，但却有着丰富的解释项。如张羽军、姚勇编导的舞蹈作品《黄河》，至今再次观看这一作品，都能体会到强烈的视觉冲击力和情感感染力。尤其是第四乐章《保卫黄河》，舞蹈表演者铿锵有力的动作，三人舞、四人舞、群舞等舞台调度的错落衔接，高难度的技术技巧（如拉腿蹦子、串翻身、云门大卷、大射燕跳等），犹如怒吼的黄河之水向前奔涌。当乐曲《东方红》旋律响起时，天幕呈红色，瞬间使观众热血沸腾，将中华民族生生不息、不屈不挠、勇于拼搏的精神表现得淋漓尽致。再如德国编舞大师皮娜·鲍什（Pina Bausch）的《春之祭》，它没有具体的指称对象，但我们能从演员的动作、表演、结构、调度以及叙述情节等方面，感受到妇女在献祭中所迸发出的力量、反抗以及挣扎，从不断重复、不断加快的动作将献祭过程中对女性的残忍迫害揭露无遗。

在舞蹈表演过程中，动作、音乐、表情、调度、化妆、服装、道具、灯光、布景共同构成了舞蹈演出的各表意符号系统，它们都是构筑舞蹈作品完整意义的重要媒介。动作（包括面部表情）是舞蹈表意的定调媒介，动作可以体现舞蹈的民族性，动作的快与慢、强与弱都会产生不同的意义，动作还是表现人物性格和揭示角色关系的符号。舞蹈和音乐可以说是一对孪生兄妹，它们之间的关系并非一方决定另一方，或者一方依赖另一方，而是双方相互作用、相互影响、相互渗透。在舞蹈音乐中，不同的乐器可以指示不同的角色和不同的情绪，如舞剧《七尺》运用长号表示壮士，小号表示青年，小提琴表示少女。二胡的声音一般给人一种凄凉、悲伤之感，低音提琴一般给人一种忧郁、沉重之感。舞蹈的调度是舞台空间布局非常重要的媒介，调度本身也承担着表意作用，如圆形给人一种团结、和谐之感，三角形给人一种稳定、尖锐之感，四方形给人一种稳重、饱满之感，等等。舞台上演员站在不同的区间也会给人以不同的感受，有着不同的表意功能。对于舞蹈的服装，“任何一个区别性的细节都会被观众理解为具有指示角色形象和状况的一种符号，如意指演员所演角色的民族、年龄、职业、地位、阶层、信仰等”（胡妙胜，1989，pp. 114-115）。道具在舞蹈表演中具有广泛的符号功能，可以表示年代、环境、趣味、演员的职业等，还可以表示人物的心理以及所发生的

事件。如周莉亚编导的舞蹈小品《在路上》，就运用道具——拐杖，寓意已去世的父亲，表现人物对父亲的思念。舞蹈的舞台布景在舞剧中尤为重要。布景的基本功能是组织舞台空间，创造适合于特定舞蹈动作展开的空间结构。布景可以意指社会环境、时代、地点，更多时候布景与舞蹈表演者结合于连续统一体中，形成复合的符号进行表意。舞蹈演员的化妆可以表示角色的年龄、气质、人种和健康情况，可以揭示角色的性格特征。舞台灯光可以表示人物的心理，如芭蕾舞剧《茶花女》运用蓝色灯光表现女主人公华贵但内心忧郁的处境，运用白色灯光表示男女主人公快乐的田园生活，运用暗淡的灯光，寓意死亡将要到来。

从以上分析中，我们看到舞蹈不仅是有意义的，而且有着相对应的对象意义和解释项意义。有些舞蹈在有着明确对象意义的同时，较好地延伸了解释项的意义，但有些舞蹈的对象意指是相当模糊的，这与观众的前理解也有关系，有的观众可以看到对象，而有些则看不到对象。还有很多现代舞作品，它没有与之相对应的对象意指，故这一类舞蹈就依靠标题，就确定了其意义的大致走向。当然，也有些作品的标题是多数接收者看不懂的，成者接收者就算读懂了标题，也不一定能够对舞蹈的表意活动作出与标题一致的意义解释。然而，我们可以发现，舞蹈最主要的意义体现还是在于解释项，这是永远存在的。

我们可以继续回到前面所说的问题，林怀民的舞剧《水月》，观众没有看懂，但为什么会被感动得“流眼泪”？原因就是《水月》舞蹈作为艺术符号，跳过了对象，指向可以无限衍义的解释项。舞剧《水月》，没有指称对象，但是我们总能从中感受到意义的存在。如其舞蹈动作源于太极，由太极生发的身体律动呈现出柔中带刚、连绵不绝、舒缓圆润的动势特点，明镜和水将舞者倒映在了虚实相生的景象中，揭示出主旨意义——人生浮华如同幻象，犹如“镜中花，水中月”，一切生命终究会落入空无。从舞剧《水月》，我们可发现，舞蹈虽有形，但也是无形的，它的本质不在于形式，而在于营造一种“无形之境”。“无形之境”就是舞蹈解释项的体现。

艺术符号，包括舞蹈，不可能没有解释项，也就是说，舞蹈不可能没有意义，它的意义就是解释者（观众）心中被激起的各种反应。由于舞蹈是通过人的身体动作来表意的，所以编导演若要设计指称对象的存在，就需准确找到这一对象最为典型的特征。若找不到，我们就可以将对象暂时搁置，从它的解释项入手来生发作品的主题，使观众在心理意识中，主动跳出对象的意义而趋向解释项。可以说，舞蹈艺术也是跳过对象的典型。因此，认为舞

□ 符号与传媒 (15)

蹈“无意义”“只限于跳舞本身，什么也不表现”的观点，是对舞蹈极端的误解，也是对艺术本质的误解。舞蹈有意义，只是与其他任何表意方式不同而已，它有着自身的优势和长处。故对于舞蹈艺术的分析 and 评价，不应纠结于它有没有指称对象，或指称对象是否明确，而应将重心放在舞蹈所表现的解释项意义上。因为，很多时候，舞蹈作品的表意对象可能是模糊的，但它的解释项却会给我们带来更多的惊喜。这点，在很多现代舞作品中都可以得到体现。

引用文献：

- 郭鸿 (2008). 现代西方符号学纲要. 上海: 复旦大学出版社.
- 格罗塞 (1984). 艺术的起源 (蔡慕晖, 译). 北京: 商务印书馆.
- 海德格尔, 马丁 (2004). 林中路 (孙周兴, 译). 上海: 上海译文出版社.
- 黑格尔 (1979). 美学. 北京: 商务印书馆.
- 胡妙胜 (1989). 戏剧演出符号学引论. 北京: 中国戏剧出版社.
- 朗格, 苏珊 (1983). 艺术问题 (滕守尧, 朱疆源, 译). 北京: 中国社会科学出版社.
- 朗格, 苏珊 (1986). 情感与形式 (刘大基, 等, 译). 北京: 中国社会科学出版社.
- 吕艺生 (2011). 舞蹈美学. 北京: 中央民族大学出版社.
- 陆正兰 (2014). 音乐表意的符号学分析. 南京社会科学, 1, 145-150.
- 萨克斯, 库尔特 (2014). 世界舞蹈史 (郭明达, 译). 上海: 上海音乐出版社.
- 索绪尔 (1980). 普通语言学教程 (高名凯, 译). 北京: 商务印书馆.
- 王永祥, 潘新宁 (2013). 论艺术符号的多重能指. 中国文学研究, 4, 21-25.
- 于平 (2002). 中外舞蹈思想概论. 北京: 人民音乐出版社.
- 于平 (2005). 舞蹈文化与审美. 北京: 中国人民大学出版社.
- 资华筠 (2010). 中国的舞蹈艺术. 艺术百家, 3, 15-24.
- 资华筠, 王宁 (2012). 舞蹈生态学. 北京: 文化艺术出版社.
- 朱立人 (1990). 现代西方艺术美学文选 (舞蹈美学卷). 辽宁: 春风文艺出版社.
- 赵毅衡 (2011). 符号学: 原理与推演. 南京: 南京大学出版社.
- 赵毅衡 (2013). 广义叙述学. 成都: 四川大学出版社.
- Cunningham, D. J. (1998). The cognition of semiotics, Referential function. In *Theory and Psychology*, 8(6), 827.
- Peirce, C. S. (1958). *Collected papers. The idea to which the sign gives rise*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

作者简介：

袁杰雄，湖南科技大学艺术学院讲师，研究方向为舞蹈符号学。

谭欣宜，湖南科技大学艺术学院讲师，研究方向为舞蹈表演与教学、舞蹈符号学。

Author:

Yuan Jiexiong, lecturer of School of Art, Hunan University of Science and Technology.
His research field is semiotics of dancing.

Email:780087952@qq.com

Tan Xinyi, lecturer of School of Art, Hunan University of Science and Technology.
Her research fields are the performance and education of dancing and semiotics of dancing.

Email:148167113@qq.com