



# 符号修辞: 舞蹈文本的基本表意方式

袁杰雄

(四川大学文学与新闻学院, 成都 610064)

**【内容提要】**从符号修辞学角度来看, 隐喻、转喻、反讽等符号修辞已经从语言领域扩展至非语言领域, 其中就包括舞蹈艺术。符号修辞在舞蹈艺术中的运用, 重在探讨舞蹈文本中各表意符号如何有效传达意义、吸引观众注意、引发观众情感共鸣、获取观众认同与理解等效果所采取的修辞策略和技巧, 进而成为舞蹈文本的基本表意方式。符号隐喻以“相似性”为基础, 喻体与喻旨体现“跨域映射”的关系; 符号转喻是以“邻近性”的联想为基础, 喻体与喻旨体现“同域指代”的关系; 符号反讽指同一舞蹈文本被接收者解释出两个相互冲突的意义, 这两个相互冲突的意义的产生是以伴随文本的存在为前提的, 很多舞蹈作品正是因为借助符号反讽, 从另外一个层面达到了一种意味深长的表意和审美效果。故厘清这三种符号修辞在舞蹈表意过程中各自所具有的特性和功能, 对舞蹈创作研究具有重要意义。

**【关键词】**符号修辞; 舞蹈文本; 隐喻; 转喻; 反讽

**【中图分类号】**J70-02 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1008-2018(2021)03-0054-10

## Symbolic Rhetoric: The Basic Ideographic Mode of Dance Text

YUAN Jie-xiong

(School of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu 610064, China)

**Abstract:** From the perspective of symbolic rhetoric, metaphor, metonymy and irony have expanded from the linguistic field to the non-verbal field, including dance art. The application of symbolic rhetoric in dance focuses on the rhetorical strategies and techniques adopted by various ideographic symbols in dance texts, and explores how to effectively convey meaning, attract the audiences' attention, arouse their emotional resonance, and obtain their recognition and understanding, therefore it has become the basic ideographic mode of dance text. Symbolic metaphor is based on "similarity", whose tenor and vehicle embody the relationship of "cross-domain mapping"; Symbolic metonymy is based on the association of "contiguity", whose tenor and vehicle embody the relationship of "sympatric reference"; Symbolic irony means that the same dance text is interpreted by recipients as two conflicting meanings, which are produced on the premise of the existence of accompanying texts. Many dance works achieve a significant expressive and aesthetic effect from another level by use of symbolic irony. Therefore, it is of great significance for the study of dance creation to clarify the characteristics and functions of these three symbolic rhetoric in the ideographic process of dance expression.

**Key words:** symbolic rhetoric; dance text; metaphor; metonymy; irony

**【收稿日期】**2020-09-15

**【作者简介】**袁杰雄(1989—),男,四川大学文学与新闻学院博士研究生,湖南科技大学艺术学院讲师,主要研究领域:舞蹈符号学、民族民间舞蹈教学。

**【基金项目】**本文为2018年湖南省哲学社会科学基金青年项目“符号学视角下湖南白族传统民间舞蹈调查研究”(项目编号18YBQ048)阶段性成果。

## 一、何为符号修辞

修辞学是一门古老的学问,从孔子提出的“能近取譬”、墨子提出的“辟也者,也(他)物而以明之也”以及亚里士多德提出的“说服功能”(persuasion)肇始,中西方很多理论家都注意到修辞在表意活动中是不可缺失的。自此,修辞学成为语言学(文学)的主要研究对象,并被称为“说服的艺术”。20世纪的“语言学转向”,导致“新修辞学”(New Rhetoric)的兴起,“新修辞学”将修辞的研究范畴扩展至语言之外的所有媒介,包括音乐、雕塑、绘画、舞蹈、建筑风格等符号系统<sup>[1]78</sup>。

修辞学与符号学之间存在紧密联系,从两者具有的内在关系来说,喻体与喻旨对应的就是符号与意义,即用喻体(符号)来表达喻旨(意义)就会产生相应的修辞关系。赵毅衡先生认为“现代符号学的源头之一是修辞学。”<sup>[2]</sup>并在诺特(Winfred Noth)的基础上提出“20世纪出现了一系列方向不同的‘新修辞学’,但是越来越多的人同意‘新修辞学’的主要发展方向,是符号修辞学。符号修辞学有两个方向:一是在符号学基础上重建修辞语用学,另一种则集中研究传统修辞格在语言之外的符号中的变异。”<sup>[3]186-187</sup>符号修辞的重要特点,即运用符号来表达某种意义,而这种符号就不单指语言符号,它还包  
括非语言符号在内的所有表意文本。这是符号修辞最本质的特征。例如,舞蹈是通过人的肢体动作、表情、音乐、服饰诸媒介综合在一起进行表情达意的艺术门类,它展现出的艺术形象与其所表现的意义(或观念),就属于作用于人的视觉和听觉的多渠道符号修辞。因此,舞蹈在运用多媒介进行综合表意和审美时,它所运用和展现的修辞格,就有着自己的表征方式和特点。这种特点主要体现在两个方面:

其一,舞蹈文本<sup>①</sup>表意体现的符号修辞注重“情景取譬”。也就是说,舞蹈文本中的动作(或动作组合)在表意过程中,都要在特定的情景下进行,这种情景包含:一是舞蹈文本表意所属的场合情景;二是舞蹈文本中伴随文本所设的情景(关于伴随文本,见后文阐述)。前者是外部显现情景,后者是内部隐含情景。因为舞蹈动作的多义性和模糊性会导致

不同的情景,会衍生不同的意义,情景的功能就是对舞蹈文本意义的提前“锚定”。所以,“情景取譬”是舞蹈文本中符号修辞的一大特点。

其二,舞蹈文本表意体现的符号修辞具有“文本性”(textuality)特征。“文本性”有两个特点:一是舞蹈文本中所有符号都需要经过编导的“有序”组合才能表达意义,单个的符号(如动作、表情、服饰、道具等),如果没有形成符号组合,它的意义就是孤零零地矗立在那儿,很难给予接收者任何情感与思想启迪。所以,舞蹈中符号修辞的体现一定是在符号前后形成组合并互相联系的背景下进行的;二是舞蹈文本经创作完成,是介于发送者与接收者两端的一个相对独立的存在,一端是编导和演员赋予舞蹈文本的意图意义,另一端是观众结合自身经验对舞蹈文本得出的解释意义,而最终“文本性”的获得则取决于接收者(观众、评论家)对符号意义(即舞蹈文本意义)的一种构筑态度。观众在解释舞蹈文本时,必须考虑编导赋予舞蹈文本的意图,也必须考虑文化对于特定体裁的规定性,但最后的取舍只需要适合于他/她的解释,即舞蹈文本的构成在于文本本身被人接收的方式<sup>[3]43-44</sup>。所以,舞蹈文本作为携带完整意义的符号组合,其本身就已融贯各种符号修辞并构成一个完整的意义网络,而最终文本意义的实现,实际上是解释者将舞蹈文本中各表意符号与他的解释互相“协调”得出的结果。观众能对舞蹈文本作出某种解释,就意味着编导融入舞蹈文本的符号修辞已然在观众的心理意识中出现并发挥作用了。

符号修辞在舞蹈文本中的运用十分普遍,舞蹈只要涉及符号表意,就会存在各种修辞的运用。在舞蹈创作阶段,当编导家借助某一特定的动作组合表现某种意义或观念时,本质上就是借助“喻体”(符号)来表现“喻旨”(意义),故如何选择和运用“喻体资源”就成为编导家创作的首要问题,也成为考验编导家编舞功力的最好证明。“喻体”指构成舞蹈表演的所有视听觉形象组成的复合符号文本,如动作、表情、音乐、服饰、调度、道具等;而“喻旨”则指的是编导家所要表现的人物、事件,以及人物、

① 本文探讨的舞蹈文本指由动作、音乐、服饰、道具诸媒介组成的具有“合一的表意单元”的符号组合,且这一符号组合可以被接收者理解为具有合一的时间和意义向度。例如,一部舞剧是一个文本,每个舞段也构成一个文本,一部舞蹈作品是一个文本,甚至是某一风格性舞蹈组合、一段即兴也构成一个文本,只要是具有合一的表意单元,被接收者理解为具有某种意义的符号组合,就可称为舞蹈文本。



事件背后隐含的深层意义或观念。舞蹈文本中“喻体”和“喻旨”一般体现为“喻体”在场,而“喻旨”不在场,也即“意义不在场,才需要符号”<sup>[3]46</sup>,正因为有符号(符号组合)的存在,才给接收者解释舞蹈的意义提供了依据。

从符号学观点来看,符号修辞这一理论概念是指符号文本的修辞构成,它包括诸多子项:如隐喻、转喻、提喻、明喻、反讽、倒喻、潜喻、曲喻、类推、反喻等。笔者认为,符号修辞在舞蹈艺术中的运用,重在探讨舞蹈文本中各表意符号如何有效传达意义、吸引观众注意、引发观众情感共鸣、获取观众认同与理解等效果所采取的修辞策略和技巧。可以说,符号修辞是舞蹈文本的基本表意方式。故对于舞蹈中符号修辞的探讨就显得尤为重要,而隐喻、转喻、反讽这三种符号修辞在舞蹈中的运用最为普遍,厘清它们在舞蹈表意过程中各自所具有的特性和功能,可为舞蹈创作研究提供重要参照。

## 二、舞蹈文本中的隐喻符号修辞

隐喻是舞蹈表意和审美过程中极为普遍的一种修辞现象,可以说,舞蹈表意离不开隐喻。但凡舞蹈文本中出现符号隐喻现象,就会出现相应的喻体来表现喻旨,喻体和喻旨分属不同的类属,正如乔治·莱考夫和马克·约翰逊对隐喻的界定“隐喻的本质就是借助‘另一种事物’来认识和体验我们当前的事物”<sup>[4]</sup>。对此,如何理解舞蹈中出现的隐喻、如何选择喻体资源、喻体又需要具备哪些要求和标准、它与喻旨又具有哪些联系?这些问题就成为编导家创作舞蹈作品亟须注意的问题。

如何理解舞蹈中出现的隐喻?对于这一问题,我们首先需要对隐喻的概念有一个较为全面的认识。由于隐喻和转喻是人类生存的两种重要的思维方式<sup>[5]36-37</sup>,故为了使隐喻概念更为清晰,笔者将转喻概念也一并进行梳理,以帮助我们更为准确地把握隐喻的特点。俄国语言学家罗曼·雅各布森(Roman Jakobson)对隐喻和转喻之关系有着系统的分析,他在索绪尔符号双轴理论(即组合与聚合<sup>①</sup>)基础上,创造性地提出“隐喻从本质上讲是联想式(即聚合)的,而转喻从本质上讲是横向组合的”。

并进一步指出“组合的(或句段的)过程表现在邻近性中,它的方式因而是转喻的;选择的(或联想的)过程表现在相似性中,它的方式因而是隐喻的”<sup>[6]</sup>也即组合关系和聚合关系两者对应的思维方式分别是转喻和隐喻,“组合的工作原理是符号文本构成中各个组分借助邻接(即邻近)行为而形成的转喻认知,聚合的工作原理则体现为聚合轴上不同组分在相似性基础上形成的隐喻认知”<sup>[7]239</sup>。雅各布森对转喻和隐喻的见解源于他对失语症的研究,他认为“隐喻思维和转喻思维具有一个基础性的符号结构——隐喻对应于符号学意义上的聚合关系,强调相似性意义上的认知推演;转喻对应的是组合关系,意味着邻接性基础上的认知关联”<sup>[7]238-243</sup>。

中国学者刘涛在雅各布森基础上继续推进,他认为,“隐喻的效果取决于源域(source domain)本身的选择,因为不同的事物所携带的认知框架及其深层的理解方式是不同的,因此当我们沿着源域的认知系统来想象并建构目标域(target domain)的意义时,对应的修辞学原理实际上体现为一种转义过程”<sup>[8]141</sup>。刘涛提出的“源域”指的是喻体所属的“资源库”,运用不同“资源库”中的喻体来建构目标域意义,就需要经过转义生成的过程。而如果是同一资源库的喻体,就可以直接指称目标域的意义,不需要经过转义过程。由此,刘涛总结道“从修辞属性来看,视觉转喻强调同域指代,而视觉隐喻强调跨域映射;从主体功能来看,视觉转喻表现为指称功能,而视觉隐喻表现为转义功能”<sup>[5]41</sup>。笔者非常赞同此种观点。“同域指代”指从源域(喻体)到目标域(喻旨)都处于同一认知域,且喻体可以直接指代喻旨;而“跨域映射”指源域和目标域处于不同的认知域,但喻体对喻旨会发生一种“投射行为”。视觉隐喻表现为“转义生成”,即“隐喻并不是喻体到喻旨的直接‘过渡’,而是一种隐含的类比(implied analogy)。它在一个想象的结构中将某物等同于另一物,并将喻体的属性施加于喻旨,或者将喻体所携带的情感与想象赋予喻旨”<sup>[8]142</sup>。从中可见,对于隐喻来说,喻体和喻旨不处于同一范畴体系,其发生的基础主要是在相似性的基础上完成从源域(喻体)

① 组合和聚合是索绪尔符号学中两个重要的概念,聚合的功能是比较与选择,组合的功能是邻接黏合,聚合的组成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(有可能代替)的各种成分,聚合上每个可供选择的因素,是作为文本的隐藏成分存在的。如舞蹈之所以选择这个动作,而不选择另外一个动作就经过了编导的聚合操作,一旦舞蹈创作完成,聚合就退入幕后隐藏起来,而组合则显示出来。



到目标域(喻旨)的意义转换,借助一个“域”来实现另一个“域”的转义生成。

刘涛对于视觉隐喻的分析,对舞蹈的隐喻研究具有重要参考价值,很多理论观点与舞蹈隐喻存在相融性。基于此,我们大致可以把握住舞蹈中隐喻的特点:喻体(如由动作、表情、音乐、道具、调度等共同组成的符号文本)与喻旨(即所要表达的意义或观念)不属于同一范畴体系,但喻体可以通过相似性原则跨越解释阻碍来凸显喻旨,实现两者的转义生成。而解释者从喻体的各类符号展示活动中,通过想象把喻体与喻旨具有的某种潜在要素联合在一起,此时喻体通过转义功能,已经生成超越原有的直指意义而指向一种接近喻旨意义的跨域涵指意义,故喻体就成为喻旨的一种隐喻载体。笔者认为,舞蹈文本的隐喻符号修辞主要表现在:人物隐喻、动作隐喻、道具隐喻、结构隐喻四个层面,而在舞蹈表意过程中,这四个层面既有所侧重,又紧密联系在一起。

人物隐喻是舞蹈作品中运用最多的一种,舞蹈作品中人物的设计极为讲究,人物不能只停留在:你多么逼真地塑造了这一人物!而应该通过这一人物让观众打开一个巨大的想象结构,即看到的是“一群人”(甚至包括编导自己)。如此,这一人物才具有隐喻的特点。如舞蹈作品《中国妈妈》,将叙述语境设定在1945年日本投降之后,通过一个穿着和服的日本遗孤和中国母亲来贯穿整个叙述主线,日本女孩在整个舞蹈中就是一个隐喻,因为她的存在,重点不是表现自己如何感恩中国母亲的转喻意义,而是通过日本女孩来表现中国母亲的伟大胸襟,从排斥到接纳,到养育,再到送别,都情真意切地体现出中国母亲的无私与伟大。由日本遗孤(喻体)→中国母亲的伟大(喻旨),原本不属于同一范畴体系的指涉主体,而在这里则巧妙地联系起来,让人既感意外,但又真实、合乎情理。这就是为什么这一舞蹈作品被观众普遍称赞的原因。我们可以试想一下,如果将日本遗孤换成中国女孩,叙述语境还是设定在1945年,那么情况就远远不同了,它的隐喻意义不会那么深刻,可能中国女孩在整个舞蹈中仅仅呈现的是一种孤零零的转喻意义,若要上升至一种深层次的、跨域的且能被观众认同的隐喻意义,中国女孩就没有日本女孩那么具有说服力和感染力。

要使动作上升为一种隐喻,则需要一定的技巧

来实现。因为动作一般都呈现出一种转喻的特点。笔者认为,动作隐喻的实现,依靠的技巧就是“重复”。这种重复不是相同动作简单机械地重复几个八拍,而是意义逐渐累积,从量变达到质变的过程。如在皮娜·鲍什的《春之祭》中,被献祭的少女穿上红衣后,所有舞者重复进行了17次逐渐增大的舞蹈动作,将献祭少女的犹豫、慌张、决绝、挣扎、恐惧等意义充盈整个舞台空间。再如,皮娜·鲍什的《穆勒咖啡屋》,披着散乱的头发、穿着睡衣的女性,通过16次由慢到快地拥抱、解开、抬起、摔落这一连串重复性的动作,将这位女性的无助、迷茫、失落、麻木、顺从、被控制又不知道如何反抗的意义表达了出来。张继钢编导的作品《黄土黄》,最后部分通过连续16次四拍大幅度跳跃动作来结束整个舞蹈,将舞蹈推向高潮,除给观众带来强烈的视觉震撼力之外,还蕴含着多重所指意义,如黄土地儿女对家园故土的深深眷恋,对幸福生活的美好向往,黄土地儿女坦荡的胸怀,坚韧、淳朴的品性,以及中华民族勤劳、乐观、自信、自强不息的精神风貌等。古典芭蕾舞剧《天鹅湖》“黑天鹅”32个挥鞭转,巧妙诠释了“黑天鹅”与“白天鹅”完全不同的心灵世界,这一绝技也成为衡量舞团和芭蕾演员实力的试金石。由此可见,原本某些动作不具备表达某种意义的条件,但通过编导有目的、有方法的重复,意义就在愈显丰厚的过程中,逐渐实现跨域映射的转义生成。

道具在舞蹈中也具有重要的表意功能,但道具要成为一种隐喻,不是舞者简单地拿在手上舞动就具有隐喻特征的。当然,很多人会说,看到一种道具可以想到某一人物,如舞蹈作品《进城》,拿着麻布袋→“农民工”,麻布袋与农民工两者之间是一种邻近关系,这是转喻的特点。而在舞蹈表意过程中,道具要上升为一种隐喻,就需要蕴含着某种超出这一道具本身的涵指意义,形成一种跨域映射的关系。如王舸创作的藏族舞蹈作品《转山》,核心人物是一对老年夫妻和一对青年夫妻,中间出现了两个道具:格桑花和小皮靴。藏语中,“格桑”是美好时光或幸福吉祥的意思,格桑花又叫幸福花,其本身就具有规约指代的意义。当舞至中间舞段,老年丈夫拿着一束格桑花,佝偻着身体走向自己的妻子,将格桑花送给她。妻子双手捧着格桑花,露出幸福的笑容,仿佛回忆起他们年轻时候的幸福时光。随着一个重音,妻子手中的格桑花忽然掉在地上,妻子也随之倒下,



丈夫急忙抱着妻子不停地哭泣——格桑花的落下，喻示着妻子的死亡。这一格桑花就具有了隐喻意义——老年夫妻回忆曾经幸福快乐的时光、单纯且忠贞的爱情、生命终点的来临。紧接着，老年夫妻从舞台上消失，瞬间出现的是年轻妻子的生产，新生命降临了，随后出现一双小皮靴，看到这双小皮靴，我们瞬间想到的就是孩子（转喻），但这里小皮靴指向的是一种深层次的隐喻意义，即生命的延续。前面老年妻子的死亡，到新生命的降临，喻示着生命的轮回、民族的生生不息。可见，在这一舞蹈作品中，格桑花和小皮靴作为一种隐喻存在，大幅增强了作品的意义深度。

每一舞蹈作品（或舞剧）都有其完整的结构<sup>①</sup>，结构如舞蹈的“骨骼”，是支撑起整个舞蹈表意的构架，每一舞段的设计和安排都受制于舞蹈的整体结构。通过舞蹈的整体结构给人一种隐喻意义，是很多编导家在创作时一直关注且作为重点来做的事情。如果没有一个让人回味的、具有启发意义的舞蹈结构，舞蹈作品的表现效果就会大打折扣，尤其是讲究解释多元的现当代舞蹈作品就更是如此。如高艳津子的《水·问》，其整体结构都是围绕“水”在变化，从“形”开始，接着是“源”“涌”“浮”“漩”“沁”“涨”“溶”，结尾是“隐”。从这一结构中，我们首先联想到的就是“上善若水”、“水，至善，至和”等意义，而在高艳津子看来，《水·问》的整体结构有着丰富的隐喻意义。正如她所说“水，即是生命之水，是万物生灵的根本，又是天地交融的自然之水，从‘眼泪’到‘晨露’，从‘血液’到‘河流’，水形成了万物生命性的对话……而现实生活中人不可避免的将与各种处境相遇，有生老病死就有悲欢离合，在如此无常的生命变化中，在每一个当下的茫然与无助中，我们如何从水的淡定、宁静、包容中寻找启发并获得能量”。即通过“水”的各种存在形态隐喻眼泪、晨露、血液、河流以及现实生活中“我们”的种种境遇，同样实现的是跨域的转义生成。

从以上分析可知，舞蹈中人物、动作、道具、结构要获得某种隐喻意义，喻体与喻旨就必须在认知意义上具有某种相似性，虽然它们分属不同的意义系统，但两者可以在相似性基础上发生联系实现转义

生成。实际上，隐喻实现的是喻体与喻旨在不同意义系统中的“图式借用”与“语境置换”。因此，舞蹈中各表意媒介要实现隐喻的特点，就“取决于我们对喻体资源的挖掘及其创造性阐释”<sup>[8][14]</sup>，也即取决于编导对喻体资源的选择和运用。如前面所述的：日本遗孤→中国母亲的博大胸怀，16个四拍重复的动作→对故土家园的眷恋，格桑花→幸福时光的回忆、生命终点的来临，小马靴→生命的延续与轮回、民族的生生不息，水的各种存在形态→现实中“我们自己”的种种处境，等等，都实现了从源域到目标域的转义生成，而观众的认知之所以能将其意义连通起来，喻体和喻旨之间就“不是属性同一，而是认知同一；不是客观同一，而是主观同一”<sup>[9]</sup>的关系。需要特别强调的是：由于舞蹈动作本身具有多义性、不确定性的特征，所以隐喻意义的生成离不开特定的主题语境（包括伴随文本语境），因为语境决定了舞蹈文本的释义规则，观众的所有解释只有在舞蹈设定的主题语境下才能有效实现，“语境的功能就是对意义的‘锚定’”<sup>[10]</sup>。另外，人物、动作、道具、结构等的隐喻表达，也离不开观众在心理认知层面对其做出的想象性意义建构，如格式塔心理学，从喻体的局部属性/意义中完成对其整体认知的心理完型活动，以此构建喻旨的完整意义。

### 三、舞蹈文本中的转喻符号修辞

转喻和隐喻是人类思维的两种主要形式，而在舞蹈理论界，研究者们似乎都将注意力集中在隐喻上，很少对转喻进行系统分析。出现这样的问题，主要与转喻概念的发展史有很大的关系，因为中西方都将转喻划归在隐喻层面了。正如刘涛所说，当隐喻被誉为“喻中之喻”“辞格之王”，具有其他辞格难以比拟的修辞能力的时候，转喻不得不委身于隐喻这位伟大的“兄弟”之后，偏安一隅<sup>[11]113-114</sup>。随着现代认知语言学的发展，转喻逐渐成为一种与隐喻同等重要的认知方式。正如乔治·莱考夫和马克·约翰逊在其《我们赖以存在的隐喻》一书中指出的：“和隐喻一样，转喻也不仅仅是一种诗学手段或修辞手法，也不仅仅只是语言的事。转喻概念是我们

<sup>①</sup> 本文此处所说的结构指组成舞蹈作品（包括舞剧）的各个舞段，如常见的“ABA”叙述结构，舞剧中的“起承转合”叙述结构。结构的整体布局、情节的环环相扣、意义的层层递进，使得“线性”的叙述结构不再只是表达单向的意义，而是形成了某种“开放”的意义解释空间，舞蹈结构形成隐喻，意味着由单向结构的指称意义走向多向，实现了跨域、开放的转义生成。

每天思考、行动、说话的平常方式的一部分。”<sup>[12]</sup>

前面提到 转喻对应的是组合关系 意味着邻接性基础上的认知关联(雅各布森语) 而刘涛进一步提出 视觉转喻强调“同域指代” 由于源域(喻体)和目标域(喻旨)都处于同一认知域 故对于目标域的解释主要依赖于接收者对源域具有的经验系统。其实转喻更多体现在非语言符号上 最为典型的就是视觉符号 其中就包括舞蹈艺术。赵毅衡先生敏锐地注意到了这一点——“转喻在非语言符号中大量使用,甚至可以说转喻在本质上是‘非语言’的”<sup>[3]193</sup>。在舞蹈表意活动中 我们经常看到演员运用某一动作来指代某一情绪或某一民族 用服饰、道具来指代某一民族 用音乐来营造某一氛围 用舞台布景来指代某一特指情境。这些喻体与喻旨都有着同域指代的关系 并且都在邻近性基础上实现其转喻意义。应该说 舞蹈中动作、表情、音乐、服饰、道具、灯光、舞台布景等都具有转喻的特征。

在皮尔斯符号学思想中 符号分为“再现体”“对象”和“解释项” 而“对象”又分为像似符号(icon)、指示符号(index)、规约符号(symbol)三种形式。不难发现 这三种符号形式在舞蹈中同样存在。而在舞蹈中 像似符号与规约符号中的喻体与喻旨都有着非常明显的同域指代关系 即转喻特征 这与其自身的本质属性有很大关系。通俗地说 像似符号就是指喻体的某些视觉形象与喻旨有着很大的相似性 接收者只要看到喻体就能联想到与之相对应的喻旨。正如皮尔斯所说“像似符是这样一种符号 它自身的品格使得它成了正如这种品格所指的那种符号 而这种品格是内在于符号的一种品质(quality)。”<sup>[13]52</sup> 也就是说,“无论什么东西,只要它具有某种品质,并且是一个存在的个体 或者一种规则,那么它就是这个东西的像似符。”<sup>[13]51</sup> 按照皮尔斯对像似符号的定义 我们会发现 组成舞蹈的各媒介符号都有成为像似符号的可能 如很多传统民间舞蹈会出现很多模仿动物形态的舞蹈动作 即喻体(舞蹈动作)通过模仿喻旨(某一动物)的品质(典型形态)来达到表意和审美的目的 使人一看便能懂其意。这点是舞蹈中比较典型的像似符号。当然 也有些表现某一历史人物的舞蹈作品 编导就要让演员(如妆容、服饰)尽可能做到与这一历史人物形似 这也是像似符号的一种体现。

在很多叙事性舞蹈作品中 很多动作之所以能

够及时被我们看懂 一个重要原因在于 喻体与喻旨之间存在一种像似性基础 两者之间具有某种形式上的可及性。也就是说 演员的动作、表情、姿势等已经形成了一种具有直接指代所指之物的转喻能力。如舞蹈作品《进城》,对应的一类人——农民;舞蹈作品《士兵与枪》,对应的一类人——军人;舞蹈作品《中国妈妈》,对应的一类人——母亲……这些作品塑造的人物都是在像似符号基础上实现其转喻意义的。舞蹈可视为动态的“图像符号”,这“本质上就决定了我们对它的认识活动必然诉诸形象思维,也就是通过有形的、可见的、可感知的指代对象来铺设一条通往事物认知的完整的想象管道”。舞蹈中正因为像似指代的存在,“便能激活解释主体(观众)的经验图式,从而实现由一个事物到另一个事物之间的想象与关联。”<sup>[11]115</sup>可见,像似指代是舞蹈实现转喻能力最为基础的一种意义生成模式,民族民间舞、中国古典舞、当代舞、芭蕾舞,只要涉及人物关系和人物形象的刻画,就须以像似指代为基础来展开整个舞蹈作品(或舞剧)的叙述结构。

规约符号大量出现在民族民间舞和古典舞的表现程式中 规约指代也成为舞蹈表意的重要转喻模式。规约符号强调约定俗成性 规约指代强调喻体和喻旨之间文化意义上的象征关联基础<sup>[11]118</sup> 具有强烈的理据性特征。皮尔斯认为“规约符是这样一种再现体,它的再现品格仅仅作作为一种规则(rule)而存在,而这种规则决定了该规约符的解释项。它或者取决于解释者的约定、习惯或生性,或者取决于解释者所涉猎的领域。”<sup>[13]60-61</sup>可见,规约符在同域指代过程中,强调在发送主体和接受主体之间形成一种共有的解释约定,这种解释约定在解释者的第一印象作用下,就会迅速形成一种确指意义(或象征意义)而指向某一具体事物或某一抽象概念。如“长鼓”(又称“仗鼓”、“两仗鼓”)作为朝鲜族的一种极具代表性的打击乐器,本身就具有规约符号的特征,因为我们只要看到背着长鼓跳舞的演员,我们瞬间想到的就是朝鲜族,长鼓舞就有着一种规约指代的特性。如舞蹈作品《长鼓行》(原名《魂魄》),该作品在2017年一举夺得第十一届中国舞蹈“荷花奖”民族民间舞蹈大赛的作品金奖。这一作品既有形式上的美感和视觉感染力,又具有明确的意义指向,非常容易被别人看懂。其实,我们会发现,观众极易看懂的主要原因就是这一作品巧妙地





借用规约指代来贯穿整个叙事结构。如长鼓的规约指代——朝鲜族 敲击长鼓的规约指代——民间传统技艺,以及老者、年轻人、长鼓技艺三者之间很容易引向——传承——这一规约指代意义。可见,舞蹈中的规约指代体现出一种“意义定向”的效果,它之所以会形成我们所说的规约意义,一方面是受到所属文化的作用,另一方面就是社群认同的结果。其实,规约指代也体现出一种象征的意味。

以“部分”指代“整体”也是舞蹈中比较典型的转喻方式。舞蹈的意义世界讲究“简洁”“以少见多”表意过程不能繁琐、拖沓,这些特点直接决定了舞蹈要以有限的表现方式表达无限的意义世界,也就是巧用“部分”来指代“整体”。编导在创作舞蹈作品时,要对自己所要表现的对象进行提炼,如表现某一人物,则要选取这一人物最具代表性的事件来表现,人物形象的塑造首先做到“真实”,同时在对“真实”做具体展开时,编导也要考虑到观众如何通过视觉思维来扩展这一“真实”。

正如鲁道夫·阿恩海姆所说,视觉是选择性的,同时它也是一种主动性很强的感觉形式。阿恩海姆认为视觉是积极的,因为“在观看一个物体时,我们总是主动地去探查它。视觉就象一种无形的‘手指’,运用这样一种无形的手指,我们在周围空间中运动着,我们走出好远,来到能发现各种事物的地方,我们触动它们,捕捉它们,扫描它们的表面,寻找它们的边界,探究它们的质地。”<sup>[14]</sup>因此,编导在创作舞蹈作品时,不仅要对人物的某些类属动作进行巧妙设计,视觉的主动性特点也要做整体考究,因为我们必须考虑到观众的欣赏活动不是被动接收信息,而是主动接收信息并且创造新的信息。因此,舞蹈作品若要通过“部分”来指代“整体”,形成转喻意义,首先应在“部分”中凸出能代表“整体”的类属因素,随着演员表演的进行,这些类属因素在解释者视觉思维的主动选择下又能形成某种扩展化的、能代表“整体”的各种意义组合。这时候,“部分”才真正成为指代“整体”的解释载体。如舞蹈作品《金山战鼓》,通过三人表演,我们仿佛看到千军万马,其中原因就是三人的动作具有类属于某一整体的特征,而这些动作又经过观众视觉思维的主动选择、扩展以及再创造,形成“部分”指代“整体”的效果。

在对舞蹈进行具体分析时,我们会发现,虽说转喻强调同域指代,而隐喻强调跨域映射,但两者之间又具有紧密关联。在舞蹈作品中,但凡出现隐喻和转喻等修辞手法时,解释主体(包括编导家和观众)的经验系统是意义发生的基础,“就经验系统而言,无论是转喻意义上确立事物的指称对象,还是隐喻意义上想象事物的映射对象,都分别立足于既定的经验系统。然而,两种经验系统并非是完全独立的,而是存在一定的重合部分或中间状态,这便使得认识实践中的转喻思维和隐喻思维之间的互动成为可能。”<sup>[5]43</sup>如前面分析中“小皮靴”的出现,它的转喻意义就是指称“刚出生的孩子”,而在这一舞段的整体演绎下,小皮靴又上升为一种隐喻,即“生命的延续、民族的生生不息”,这是舞蹈作品《转山》所要表达的意图指向。从这种分析角度来看,转喻就成为隐喻的基础,舞蹈“通过具象的、局部的转喻符号来抵达一定的概念域,并在概念域的维度上发现喻旨和喻体的相似性。”<sup>[5]43</sup>也就是说,舞蹈中若涉及转喻符号的存在,转喻符号都有上升为隐喻符号的可能。

从某种层面来说,舞蹈中很多喻体都要以转喻符号为基础来实现其隐喻意义,因为舞蹈的表意和审美过程,多数是喻体在场,而喻旨不在场,所以我们只有通过喻体来试推和把握喻旨的概念意义。与此同时,喻体就必须携带能指代或映射喻旨的各种属性的可能。因此,舞蹈中的转喻结构会存在于隐喻结构的源域中,以转喻结构为源域,从而抵达具有隐喻意义的目标域。可以说,这一过渡是舞蹈作品由“平凡”走向“不平凡”的标志,也是衡量一部舞蹈作品是否具有意义深度的重要标尺。

#### 四、舞蹈文本的反讽符号修辞

随着后现代艺术思潮的兴起,反讽作为一种符号修辞格,在现代舞和后现代舞作品中大量涌现,现已成为国内外编舞家惯常使用的表意策略和技巧。反讽的基本含义是“所言非所指”、“表面义/实际义两者对立而并存”。赵毅衡先生指出,反讽“是处理双义解释的一种‘不同而和’的方式:当双义之间有矛盾对立,我们采用一个意义,擦抹另一个意义,但并不完全取消另一个意义,而是将另一义留作背景。反讽解释处理两层相反的意思:表达面/意图面、外延义/内涵义,两者对立而

并存,其中之一是主要义,另一义是衬托义。”<sup>[15]119</sup>比如,当编导运用一种“另类”、矛盾,甚至悖反的表现方式来重构人们普遍熟悉的经典文本时,就会出现非常典型的反讽现象。因为观众在欣赏舞蹈作品时,虽然会将改编型舞蹈作品的意义视为主要义,但他们很难完全摒弃对经典文本已有的认知,这时就会不自觉地将其留作背景,作为衬托义附加在舞蹈作品上,使得两种意义对立且并存在一起,构成舞蹈作品全新的解释图景。可以说,如果编导在舞蹈创作中能够巧用反讽符号修辞,将帮助舞蹈作品形成一种新的表意逻辑和范式,从另外一个层面丰富舞蹈作品的意义表达,进而带给观众不一样的审美感受及新的思考。

前面提到,舞蹈作品一经形成,就会携带上各种社会约定和联系,这些约定和联系被舞蹈作品一道展示在观众面前,观众的解释不仅来源于舞蹈本身,也受到舞蹈携带着的大量附加因素的影响,有的时候,这些附加因素可能对舞蹈的意义解释起到主导作用。应当说,舞蹈文本不仅是符号组合,更是一个浸透了社会文化因素的复杂构造<sup>[3]141</sup>。赵毅衡先生将这些附加因素称为伴随文本。对于反讽型经典改编舞蹈来说,观众越熟悉经典文本,伴随文本的“控制”就越强烈,引起反讽的意味就越突出。可以说,伴随文本是造成经典改编舞蹈形成反讽的关键因素。

伴随文本是赵毅衡先生在克里斯蒂娃“文本间性”(互文性)的基础上扩展而来的概念,它指伴随着舞蹈文本,隐藏于文本之后、文本之外,或文本边缘,却积极参与舞蹈文本意义的构成,明显影响意义解释的附加因素。赵毅衡先生将其分为七类:副文本、型文本、前文本、同时文本、评论文本、链文本、先后文本<sup>[3]141-150</sup>。而在此处主要涉及舞蹈在创作时对其意义生成产生影响的伴随文本,即意义生产性伴随文本,如:副文本(显露在舞蹈表现层上的伴随因素,如作品名称,编导、演员的身份等)、型文本(舞蹈所属的集群,如同一风格、同一题材等)、前文本(一个文化中先前的文本对此舞蹈作品生成产生的影响,范围较为宽泛)以及先文本(对舞蹈生成产生直接影响的具体文本,如经典文本)四类。根据经典文本改编而来的舞蹈作品体现为一种先、后文本的关系,即经典文本为先文本,依据

经典文本改编而来的舞蹈作品(或舞剧)为后文本。而对于经典改编舞蹈作品来说,由于经典文本本身具有一套伴随文本(它潜藏在接收者的心理意识层面,并等待着改编型舞蹈作品中的具体表现形态来激发),当改编型舞蹈作品的动作风格、人物身份、音乐、服饰、道具以及整个舞蹈结构携带着的伴随文本与经典文本的伴随文本不一致时,就会造成反讽。比如以古典芭蕾舞剧《天鹅湖》为先文本改编而来的男版舞剧《天鹅湖》,观众可能不记得古典芭蕾《天鹅湖》中的每个具体动作,但观众对该舞剧的叙述结构、人物(身份)关系、舞蹈动作风格、音乐旋律诸方面都留有深刻印象,这就为反讽的形成创造条件。

笔者认为,编导借助反讽符号修辞来重构经典文本时,就会伴随着三种反讽类型:副文本反讽、型文本反讽以及先-后文本反讽。

第一种:副文本反讽。人物身份是其最重要的副文本,它是显露在舞蹈表现层中的伴随因素(副文本也是组成舞蹈文本的一部分),当改编型舞蹈作品中人物的身份与经典文本的人物身份(包括形象、性格)不一致时,就会形成人物身份反讽。如男版《天鹅湖》,马修·伯恩将天鹅的扮演者全部换为男性,一改古典芭蕾舞剧《天鹅湖》中穿着芭蕾舞裙、踮着脚尖的女性天鹅身份;古典芭蕾舞剧中王子是勇敢、智慧、充满正义的化身,而在男版《天鹅湖》中,王子懦弱、胆小、不敢反抗;在古典芭蕾舞剧中天鹅高贵、善良、典雅,而在男版《天鹅湖》中“舞会”舞段和“天鹅被群鹅攻击致死”舞段,天鹅凶残、粗暴且无情无义。这一连串人物身份的设计都与经典文本形成极大反差。英国先锋派舞蹈团的艺术总监托尼·阿迪贡根据狄更斯的知名小说《雾都孤儿》改编的舞剧《雾都孤儿》,“孤儿”不是天性善良的奥利弗,而是伦敦贼窝老大费金,这与经典文本的人物身份形成冲突。阿迪贡借助人物身份反讽,将视角转换至贼窝老大费金(他表面看来风光无限,但在人性的自私、贪婪、冷漠的反复摧残下,也终究难逃被现实抛弃的命运),揭露同处一个冷漠的社会,无论你身处什么位置,身份多么高贵,都难逃被现实所摆弄的命运。舞剧借助人物身份反讽重构了一个属于我们当下所有人的故事。

第二种:型文本反讽。当改编型舞蹈作品(包括舞剧)的型文本与经典文本的型文本不一致时,





就会形成型文本反讽,主要表现为动作风格反讽、音画反讽<sup>①</sup>,包括服饰、道具反讽。如男版《天鹅湖》中所有舞蹈动作都与古典芭蕾舞剧《天鹅湖》完全不一致,型文本反讽在这部男版舞剧中发挥至极限。在著名编导家肖苏华的现代芭蕾舞剧《阳光下的石头——梦红楼》中,十二金钗没有确定的对象,其动作采用激越、时尚,融合伦巴舞元素的现代舞进行表现,而在黛玉和宝钗争相对宝玉表达爱意时,则出现了具有斗牛舞元素的红斗篷。更为离奇的是,宝玉被痛打之后倔强地跳到凳子上,竟哼起罗大佑的流行歌曲《船歌》。整部舞剧由我们想象中的古典风格转变为现代风格,舞剧中伦巴舞、斗牛舞、流行歌曲等现代元素的“加入”,从动作、道具、服饰的风格,再到“音画”,都与接收者对文学经典《红楼梦》(或赵明编导的古典舞剧《红楼梦》)形成的认知构成解释冲突,型文本反讽几乎贯穿全剧。

第三种:先、后文本反讽。当先、后文本之间形成反讽,意味着“经典改编”舞蹈作品不仅颠覆经典文本的人物形象、身份,颠覆经典文本的立意,还颠覆经典文本的整个情节,从而造成接收者的解释冲突,这种解释冲突是建立在整个经典改编舞蹈结构上的。当然,也建立在接收者对经典文本携带着的伴随文本因素和改编型舞蹈携带着的伴随文本因素的充分了解基础上。王玫的现代舞剧《天鹅湖记》,舞剧分为赛前、练功、比赛、赛后四部分,从人物身份、动作风格、现代服饰到道具的使用,再到整个叙述结构,都完全颠覆、解构了经典文本与其伴随文本,导致先、后文本在结构上形成冲突。可以看出,这部舞剧是王玫巧用经典舞剧《天鹅湖》的象征义重构了一群学生追求舞蹈梦想的故事:芭蕾舞剧《天鹅湖》被誉为古典芭蕾舞的顶峰,同样在现实中,也有一群在追求着自己舞蹈“顶峰”的学生。整部舞剧,王玫借助反讽这一特殊表意,从另外一个角度告诫年轻人追求梦想要脚踏实地,而不是浮夸与不切实际。捷克芭蕾编导大师伊日·基里安的舞剧《黑与白》,也实现了对古典芭蕾舞剧《天鹅湖》的颠覆性重述。编导将故事核心转移至王子身上,完全重置“黑”与“白”之间的选择,一改观众所认为的:白色代表纯洁、善良,黑色寓意恐怖、黑暗的惯性思

维,整部舞剧都在试图表达:黑色或许也能透彻地看清生命的意义!这一“重置”,完全颠倒了我们对经典文本的认知,使得解释发生冲突;再如舞剧《雾都孤儿》,阿迪贡在解构和再造这段“孤儿往事”时,融入了嘻哈音乐和街舞的元素(型文本),整个舞蹈结构完全颠覆了先文本的人物设置和叙述结构(先、后文本),观众对这部小说越是耳熟能详(作为衬托义),反讽意味就越明显。如经典文本是以童话般的场景结束,而舞剧《雾都孤儿》最后结束则是在极度贫困中,将观众“拉回”现实,让其直视人的贪婪与自私,充满野心、唯利是图的人性最终将童年吞噬。编导也是借助反讽,将整部舞剧的“话锋一转”,反向表现了经典文本《雾都孤儿》所生发的现实意义,给观众造成一种意料之外,但又在情理之中的表意效果。

可见,副文本、型文本、先文本是编导借用反讽符号修辞进行表意时绕不开的伴随因素,观众之所以会对舞蹈产生解释冲突,重点不是因为动作本身发生冲突,而是因为这些动作颠覆了观众已有的认知,引发观众对经典文本中人物身份、形象、动作风格、音乐风格、服饰道具以及整个叙述结构的各种回忆,当两者不一致时,就会造成解释冲突。当然,随着表演的进行,当舞蹈中人物关系、故事情节、矛盾冲突逐渐清晰时,观众的解释活动会由解释冲突逐渐走向以经典文本为衬托义的“解释协同”。可见,反讽在舞蹈中起到的表意效果是较为特殊的,“它的魅力在于借助双义解释之间的张力,求得超越传达表面意义的效果”。<sup>[15]119</sup>因此,编导借助反讽,不是单纯为了从表现形式上颠覆、重塑经典文本,传达一种表面意义,而是通过两者形成的意义冲突,从另外一种角度重新赋予舞蹈以新的内涵和品质——既借助经典文本的某种象征义,又故意推远与经典文本及其伴随文本已有的意义设定,进而拉近作品与社会现实的距离,运用一种“出奇”的表现方式揭示现实社会中真实存在的某种现状,以此映射到某一类人,甚至引申至所有人。可以说,反讽是一种从“反方向”来实现其隐喻意义的符号修辞。

这里要强调的是,编导在舞蹈文本中设置反讽符号修辞进行特定表意时,也应注意不是任何类型

<sup>①</sup> “音画”反讽指舞蹈中音乐的出现与整个情景不一致,同时又与经典文本的型文本(音乐风格)不一致,就会导致接收者的解释意义与舞蹈文本意义相互冲突,从而造成“音画”反讽的效果。

的舞蹈都可以借助反讽来表达的。克尔凯郭尔处理反讽的方式值得我们借鉴,他认为“我们必须警告人们提防反讽,就像我们警告人们提防引诱者一样,但我们也必须把它当作引路人予以赞颂……作为消极的东西,反讽是道路;它不是真理,而是道路”。<sup>[16]284</sup>所以,编导在创作时只有既限制又适当地借助反讽,将反讽视为一种“引路人”,才能“获得其确当的意义、其真正的效用”,<sup>[16]283</sup>才能为舞蹈增添一种别样的、意味深长的审美感知方式和思想内涵,进而通过这条“道路”慢慢靠近“真理”。

### 结语

综上所述,符号隐喻是以“相似性”为基础,喻体与喻旨体现“跨域映射”的关系,舞蹈中符号隐喻主要以人物隐喻、动作隐喻、道具隐喻、结构隐喻等方面来突出“跨域映射”的转义生成,而不同“域”之间又是以相似性为前提;符号转喻是以“邻近性”为基础,喻体与喻旨体现“同域指代”的关系。舞蹈中符号转喻主要以像似指代、规约指代,以及以部分指代整体三个方面来凸显其“同域指代”的关系。隐喻发生的基础是以转喻为前提的,两者既有区别,又相互联系在一起。以转喻为源域,从而抵达具有隐喻意义的目标域是舞蹈作品由“平凡”走向“不平凡”的标志,也是衡量一部舞蹈作品是否具有意义深度的重要标尺。可以说,优秀的舞蹈作品都体现着此种品质;符号反讽指两种意义相互冲突又并存在一起,一者为主要义,一者为衬托义,舞蹈中反讽现象大量体现在依据经典文本进行改编的舞蹈作品(包括舞剧)当中,而引发反讽的关键因素是伴随文本。观众越熟悉经典文本,反讽就越强烈。副文本反讽可以与人物身份或形象反讽对应,型文本反讽与动作风格反讽、音乐、服饰、道具反讽等对应,先、后文本反讽可以与舞蹈结构反讽对应。编导家只有巧用反讽,才能充分发挥反讽的表意效果,但同时也应注意反讽可能给舞蹈作品带来的其他影响。

中国学者俞建章和叶舒宪先生在其《符号:语言与艺术》一书中特别指出“由于动作是思维的早期形态,是心理活动的最早的外在符号媒介,又是最为简便易行的交往手段,所以唯一符合符号功能发生初级水平的艺术形式就自然是作为动作艺术的舞蹈了”。<sup>[17]</sup>循此思路,结合舞蹈艺术的特殊性(即通

过身体动作进行表情达意)我们可以说:舞蹈在从原始走向现代这一漫长的历史进程中,无时无刻不依靠符号来表达意义,也无时无刻不是通过符号修辞使得表意活动更加清晰、更具特色、更富诗意。

#### 【参考文献】

- [1] BURKE K. Language as symbolic action: essays on life, literature, and method [M]. Berkeley: University of California Press, 1966.
- [2] 赵毅衡,陆正兰. 风格、文体、情感、修辞:用符号学解开几个纠缠[J]. 学术界, 2018(1): 93.
- [3] 赵毅衡. 符号学原理与推演[M]. 南京: 南京大学出版社, 2011.
- [4] LAKOFF G, JOHNSON M. Metaphors we live by [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1980: 5-6.
- [5] 刘涛. 隐喻与转喻的互动模型:从语言到图像[J]. 新闻界, 2018(12).
- [6] 霍克斯. 结构主义和符号学[M]. 瞿铁鹏,译. 刘峰,校. 上海: 上海译文出版社, 1987: 77.
- [7] 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.
- [8] 刘涛. 隐喻论:转义生成与视觉修辞分析[J]. 湖南师范大学学报(哲学社会科学), 2017(6).
- [9] 赵毅衡. 艺术的拓扑像似性[J]. 文艺研究, 2021(2): 9.
- [10] 刘涛. 语境论:释义规则与视觉修辞分析[J]. 西北师范大学学报(社会科学版), 2018(1): 5.
- [11] 刘涛. 转喻论:图像指代域视觉修辞分析[J]. 南京社会科学, 2018(10).
- [12] 莱考夫,约翰逊. 我们赖以存在的隐喻[M]. 何文忠,译. 杭州: 浙江大学出版社, 2015: 33-34.
- [13] 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.
- [14] 阿恩海姆. 视觉思维[M]. 滕守尧,译. 成都: 四川人民出版社, 1998: 25.
- [15] 赵毅衡. 双义合解的四种方式:取舍,协同,反讽,旋涡[J]. 湘潭大学学报(社会科学版), 2017(4).
- [16] 克尔凯郭尔. 论反讽概念:以苏格拉底为主线[M]. 汤晨曦,译. 北京: 中国社会科学出版社, 2005.
- [17] 俞建章,叶舒宪. 符号:语言与艺术[M]. 上海: 上海人民出版社, 1986: 55.

(责任编辑:张延杰)