

中国民族民间舞蹈创作中“刺点”的原理分析

袁杰雄

(四川大学文学与新闻学院,成都 610064)

【内容提要】从符号学角度来看,舞蹈作品是在“双轴”操作中形成的,要使舞蹈作品意义丰富,就须在作品聚合轴上选择某一关键性元素进行突破常规的巧设。当这些巧设的元素被置入舞蹈作品,它们就成为反常、突出、不拘一格的“刺点”,此时其他具有传达一般认知功能的大部分成分就成为“展面”。“刺点”将意义引向不同的认知域,强调“跨域映射”的转义生成,故突出表现为一种隐喻特征,并主要以动作、服饰、音乐、道具等方式来表现。“刺点”有两个特点:一是“刺点”的聚合系突然拓宽,超出了我们一贯对这一成分的经验认知;二是“刺点”的“在场”恰好替代了原有经验系统中“离场”的成分,“在场”与“离场”元素之间产生的解释类比与联想,造就了作品的与众不同。由此可见,舞蹈作品是否有深度,关键就看“刺点”安排得是否巧妙。故厘清“刺点”在舞蹈作品中的表意原理,对舞蹈创作具有重要意义。

【关键词】中国民族民间舞蹈;“刺点”;“展面”;双轴关系;表意原理

【中图分类号】J711 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1008-2018(2022)05-0098-07

Principle Analysis of “Punctum” in the Creation of Chinese Ethnic and Folk dance

YUAN Jie-xiong

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

Abstract: From the semiotic point of view, dance works are formed in the bi-axial relationship of “paradigmatic and syntagmatic”. In order to make dance works rich in meaning, it is necessary to break through the conventional design of some key components in the bi-axis. When ingenious elements are placed in dance works, they become abnormal, prominent, and eclectic “punctum”. Meanwhile, most of the other elements that have the function of conveying general cognition become “stadiums”. The “punctum” directs the meanings to different cognitive domains, emphasizing the transitive generation of “cross-domain mapping”, so it is manifested as a prominent metaphorical feature and presented in the form of movement, costume, music, props, etc. There are two characteristics of “punctum”: one is that the bi-axis of “punctum” suddenly broadens beyond our usual empirical cognition; the other is the “presence” of “punctum” happens to replace the “absent” components in the original empirical system. The explanatory analogy and association between the “present” and “absent” elements make the dance work distinctive. Thus, the key to the depth of a dance work depends on the design of “punctum”, and it is of great significance to clarify the ideographic principle of “punctum” in dance works.

Key words: Chinese ethnic and folk dance; “punctum”; “stadium”; bi-axial relationship; ideographic principle

【收稿日期】2022-4-20

【作者简介】袁杰雄(1989—),男,四川大学文学与新闻学院艺术学博士研究生,湖南科技大学齐白石艺术学院舞蹈系讲师,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2020年国家社会科学基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”(项目编号20&ZD049)阶段性成果。



舞蹈作品《阳光下的麦盖提》(张鹏、李梦雨创作),以最高分的成绩获得第十三届中国舞蹈“荷花奖”民族民间舞奖,并广受观众好评。从作品本身来审视,笔者认为,这一作品涉及一个重要理论概念:“刺点”。如当出现穿着灰色衬衫的男演员四次跳起山东鼓子秧歌与主演(角色为村长,主演跳的是刀郎舞)对舞时,瞬间引起我们注意:为什么原本是维吾尔族的刀郎舞,此处会出现与其风格不同的鼓子秧歌?为什么维吾尔族的舞蹈,会出现穿衬衫的演员?鼓子秧歌、衬衫作为“反常”^①元素(即“刺点”)的介入,刚开始会使人感到意外和不解,但当知晓背后的真正原因时,我们又会觉得编导这一出奇的巧设而赞叹不已。

这一作品的成功,也使我们对于当下中国民族民间舞蹈作品的创作有了新的审思维度:形式出奇、情感饱满、内涵丰富、思想深刻的舞蹈作品都具有哪些特点、体现何种品质。这不仅需要实践来检验,也需要理论来总结,唯有如此,才能为舞蹈创作提供有价值的参照与建议。通过对近年优秀舞蹈作品的深度剖析,笔者发现,但凡优秀的作品,都存在这样一种共性特点:作品极为注重整体与局部(细节)之间的关系处理,局部(细节)在作品大部分成分的衬托下迅速成为意义焦点,吸引观众的注意。而此种特点与罗兰·巴尔特(Roland Barthes)提出的一对重要概念:“展面”(Studium)和“刺点”(Punctum)^②紧密相通。显然,优秀的舞蹈作品是“展面”和“刺点”兼具的。“展面”从整体上提供一种相对稳定的意义体系,而“刺点”则是通过反常、突出的特点,突破常规的控制来呼唤一种新的意义,两者形成意义的互补关系。相对于“展面”,“刺点”所承担的意义指向决定了一部舞蹈作品是否具有深度。故厘清“刺点”在舞蹈作品中的表意原理,对舞蹈创作研究具有重要意义。

一、何为舞蹈的“刺点”与“展面”

“刺点”和“展面”出自巴尔特最后的著作《明室:摄影纵横谈》(La Chambre Claire),他通过对两

种不同图像(单向度图像和不确定的图像)的考察,从主体观看视角聚焦“为什么有些照片能够打动我?”的形式哲学问题。其中,画面中携带的“刺点”元素引起了巴尔特的注意。在巴尔特看来,“展面”的照片给人一种相对稳定、“不好不坏”的整体感受,它“所调动起来的是‘半个欲望’,‘半个愿望’”^[1];而“刺点”则是指照片中凸显出来的一个局部细节,它是一种“把展面搅乱的要素……是一种偶然的東西,正是这种东西刺疼了我”。“刺点”“像一种天赋,赐予我一种新的观察角度”,是“将观者引向画面之外的某种东西”^{[1]94}。巴尔特曾言:“事情很奇怪:看那些‘有分寸的’照片(只具有‘展面’)时,动作懒洋洋的(翻阅得很快,看得很快,但无精打采,磨磨蹭蹭,一带而过);相反,看‘刺点’时,简短,活跃,动作敏捷得像猛兽”^{[1]78}。可见,仅有展面的照片给人一种中规中矩之感,在画面形式上难以给人造成一种新奇感,而既有“展面”又有“刺点”的照片则储藏着巨大的能量,因为“刺点”以一种反常、突出的存在姿态吸引着观者的注意,引导观者主动地去揣摩一些新的画外意义。故“刺点”的存在是对文本常规状态的突破,其表意特点是将观者引向画面之外的精神向度^[2]。因此,从两者携带的不同功能来看,“展面”和“刺点”共存的图像才能真正激发观者的观看欲望。

循此思路,我们同样可以认为,能够真正打动我们的舞蹈作品,也一定是那些令人着迷且又猝不及防巧设“刺点”的作品。根据巴尔特的解释,中国民族民间舞蹈作品的“展面”和“刺点”就能界定出来:“展面”指作品中那些由动作、表情、音乐、服饰、道具等构成的具有传递一般认知功能的大部分成分,这些成分为作品意义的构建提供一种“背景性”知识;而“刺点”则指在作品中存在的某些反常或突出的局部细节,它(们)以一种醒目的方式直接作用于观众,吸引观众的注意力,引导观众去触及那些原有经验系统中难以勾连的“域外”的解释意义。

在《阳光下的麦盖提》中,“展面”成分是维吾尔族刀郎舞,这是麦盖提地区的一种代表性舞蹈,而

^① 本文所指的“反常”,不是指某事件违反常理,而是指舞蹈中某些元素的运用,超出了我们原有经验系统之上而引发的一种新的审美体验。

^② “Studium”和“Punctum”是借用了拉丁语中的两个概念,在罗兰·巴尔特《明室:摄影纵横谈》的中译本(北京:文化艺术出版社,2003年)中,译者赵克非仍保留了这两个词的拉丁原文而没有对其进行翻译,这也导致该术语在学界没有得到统一的译法。笔者这里的中译文用“展面”和“刺点”,采用的是赵毅衡先生的翻译,近年来此译法也得到学界的普遍认同和广泛沿用,特此说明。



“刺点”是山东鼓子秧歌,它在整个舞蹈作品中出现四次,且每次仅为两个八拍左右。可以说,当观众看到鼓子秧歌元素时,第一时间会感到不解与疑惑:一个是东部地区的舞蹈,一个是西北地区的舞蹈,它们为什么会融在一起?如果仅是表达麦盖提地区有汉族人民聚居,那为什么不用人们普遍熟知的大秧歌呢?但当我们知晓麦盖提县为山东省日照市的对口扶贫县时,山东鼓子秧歌这一元素的存在就变得合乎情理,瞬间将作品意义引向“脱贫攻坚、精准扶贫”的时代主旋律当中,引发新的解释衍义,使这一作品的“民族性”“时代性”“文化性”三者同时得到精彩诠释。我们试想,如果这一作品没有这一“刺点”元素的加入,仅呈现的是“展面”元素(刀郎舞),可能它的意义只会导向麦盖提刀郎人热情好客、自信执着、努力追求幸福生活的决心等意义上来,可能还会被仅仅解读为一种自娱性的舞蹈作品。由此可以看出,要使一部舞蹈作品意义趋向丰富,就离不开“刺点”元素的巧设,正如赵毅衡所言:“艺术是否优秀,就看刺点安排得是否巧妙。”^{[2]169}舞蹈作品同样可作如是观。

巴尔特在《文之悦》一书中对文论划出两条边线,他认为只有将这两条边线相互连接才可搭建起一条通往文本“愉悦”和“狂喜”的意义通道——“一条是正规、从众的边线,另一条则是变幻不定的边线”。这两条边线,它们“所引入的妥协、折中,是必然的,而恰是它们之间的缝隙、断层、裂处令人激动”^[3]。实际上,舞蹈的表意实践也伴随着这两条边线的相互协调与运作。巴尔特所说第一条边线明显代表着从整体上具有“展面”特点的表意体系,它的存在为意义的呈现搭建的是一种具有普适性(即“从众”)的、相对稳定的释义基础;而第二条边线预示着有一些反常、突出元素的介入,使舞蹈表意突破原有惯常的表现边界而指向一些新的意义。换言之,要使舞蹈具有新颖且具深度的意义表达,不仅需要符合特定叙述逻辑,从整体上创设一种给人以稳定“舒适”之感的元素构成和编码原理,同时,还需在此基础上设置能够产生“断裂感”的“刺点”成分,以此挑战整体的画面感,诱发新的意义潜能,使其跨越常规化的意指路线而架构起新的表意内容。

由此可知,要做到有效规避舞蹈创作中出现的刻板化现象,关键就在于如何设计“展面”和巧设“刺点”。因此,“刺点”安排应是舞蹈创作过程中的

重要一环。接下来,笔者先从中国民族民间舞蹈作品主要突出的几种“刺点”表现类型展开分析,探究“刺点”元素背后的隐喻逻辑。

二、“刺点”的隐喻特征与表现类型

“刺点”作为一种反常、突出的符号标记,它的存在目的是丰富舞蹈作品的意义表达,实现作品的隐喻意义。俄国符号学家罗曼·雅各布森(Roman Jakobson)在索绪尔(Ferdinand de Saussure)符号双轴(关于组合与聚合,后文再述)理论上对隐喻有着创造性阐发,他从隐喻与转喻表现的不同特点认为:“隐喻对应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”^[4]。刘涛在此基础上继续推进:“在隐喻修辞结构中,喻体和喻旨处于不同的认知域,二者基于相似性而建立联系,其修辞本质体现为跨域映射”^[5]。笔者也撰文指出,舞蹈中人物、动作、道具、结构等要获得某种隐喻意义,喻体与喻旨就必须在认知意义上共享某种相似性内容或特征,虽然它们分属不同的意义系统,但两者仍可以在相似性原则基础上发生联系,实现跨域映射的转义生成^[6]。

显然,“刺点”作为一种特殊的符号元素,就更为强调跨域映射的转义生成,只是它在形式特征方面有着自身的表现特点。笔者认为,在中国民族民间舞蹈作品中,动作、音乐、服饰、道具等都可以作为“刺点”存在而发挥其隐喻功能,有时候为了体现作品表意逻辑的合理性,或是达到再次强调的效果,编导会设置多个“刺点”共同来强化某种意义指向,引导观众将它们进行融贯式的意义架连。需要特别说明的是,舞蹈作品中的“刺点”不是与其他成分格格不入或混搭刻板的局部细节,而是指编导在充分把握这一民族舞蹈特性基础上,结合作品所表现的相关历史、民族性格、生活习俗、宗教信仰、审美习惯、时代主题等方面,仔细揣摩、认真比对、思考得出的局部细节,它们虽具反常、突出特点,但又与舞蹈的展面部分相互依存、互相协调,共同丰富作品的主旨意义。“刺点”的存在迫使接收者放弃原有秩序直接体验,以得到新的经验^{[2]168-169},从而获得新的意义。换言之,在舞蹈表意过程中,当某一元素出现反常或极为突出时,这一元素也会与作品的其他大部分元素(即展面)在整体上达成某种相对平衡、和



谐、稳定的关系,它的目的就是刺激观众主动参与,要求观众介入以求得意义“狂喜”。

首先,动作作为一种“刺点”,它主要以三种方式来突出其特点:一是巧借其他不同风格的动作元素来实现所指意义的“转向”。如《阳光下的麦盖提》,汉族鼓子秧歌与维吾尔族刀郎舞风格不同,鼓子秧歌动作作为“刺点”,成功将舞蹈作品的立意引向“精准扶贫”——扶贫干部与新疆各族人民携手共创幸福生活的精神面貌与美好愿景。鼓子秧歌+刀郎舞→山东人民、麦盖提维吾尔族人民→相互扶持→精准扶贫,鼓子秧歌在与刀郎舞的融合中,作品意义实现了跨域的转义生成。二是通过夸张变形将原形动作进行改造和强化(甚至重复),以此造成“突出”的效果。如靳苗苗的苗族舞蹈作品《水姑娘》,将原来头部、手臂、肩部、胯部小幅度横摆动律最大程度地放大,包括在胸前大幅度摆动划圈,这一动作变形使其在表现苗族姑娘如水般的柔情、灵动基础上,又将意义引向苗族姑娘满怀信心、大步向前、敢于突破、追求幸福生活的自信与从容,同时又契合着时代主题(大步奔小康)。三是动作的“反向标出”,传统舞蹈的动作元素或某种动律的出现反而成为作品的“刺点”。这是一种特殊的处理方式,既需编导成熟掌握和驾驭某一民族的传统舞蹈元素,又必须找准作品的形式与题材、主题之间暗合的表意逻辑。如高度的《一片绿叶》,将胶州秧歌传统的节奏型、呼吸型的舞动方式予以打破,传统动作之间的连接也在流畅中发生变形,这时胶州秧歌的传统动作元素反而成为我们辨识这一作品民族性的身份标识,也成为刺激我们的神经,反思作品民族属性的一个激发点。从另一层面来说,胶州秧歌“落轻”“走飘”的特点又恰好与“一片绿叶”的轻飘相呼应:“落下、飘动、挣扎、飞旋,最后轻轻落地,默默无声”,两者间暗含的某种“关系相似性”又将意义引向了“绿叶”飘落的最终命运,使得这一作品又与环境保护相联系。胶州秧歌传统动作元素+流畅的动作连接→“绿叶”的飘落→“落轻”“走飘”→环境保护,同样实现了跨域的转义生成。

其次,音乐风格作为一种“刺点”存在。音乐风格的“突跳”会带来动作形式上的改变,尤其是原本属于两种不同风格的节奏类型。如赵梁的傣族舞蹈作品《邵多丽》,中间部分具有现代动感的节奏突变,将傣族悠扬舒缓的传统音乐节奏予以打破。但

恰恰因为这一反常音乐节奏的融入,成为这部舞蹈作品最精彩的部分,在表现傣族少女婀娜多姿的美的基础上,又赋予作品新的意义指向:新时代傣族少女追求自由爱情、勇于冲破传统思想禁锢、大胆追求新事物的创新精神。靳苗苗的《老伴》,以鼓子秧歌和胶州秧歌的动作元素来塑造老伴形象,前半段是山东传统的民间音乐,当我们还沉浸在老两口幽默、诙谐、相互打趣的氛围中时,后半段音乐则出现小柯的现代流行歌曲《日子》。这一突然的风格“跳转”,就形成了一个有趣的“刺点”,瞬间给人营造了一种现代生活气息,使传统与现代相衔接,将意义引向“时间的匆匆而逝、不知不觉我们都老了,时间都去哪儿了”的解释层。此处,流行歌曲作为“刺点”,打破的是前面传统民间音乐给人留下的情感记忆,通过这一反常操作,悄无声息地将“时光易逝、珍惜彼此”的寓意植入舞蹈作品。

再次,服饰、道具作为“刺点”存在。在《阳光下的麦盖提》中,开始部分当所有演员排成一横排坐在椅子上,穿着衬衫的演员瞬间会被我们所注意:难道仅仅是因为麦盖提县生活着汉族人民?不难发现,这一设置为后面鼓子秧歌的出场埋下伏笔。这种情况如上文所说:多种“刺点”融合共同引向某种新的意义。多数情况下,很多舞蹈将服饰也作为一种道具使用。如由木巴拉克、李维维创作的舞蹈《长长的辫子》,将辫子的长度延长至小腿处,大大超出一般的辫子长度,迅速将观众的注意力吸引至辫子本身。而这一反常、突出设置,不仅表现维吾尔族少女辫子的美丽,同时长长的辫子不停“摆动”“飞旋”使我们感受到她们对生活的热爱。当她们双手捧着长长的辫子,双膝跪地,辫子瞬间变成了她们心爱的“热瓦甫”,她们激情弹奏、深情高唱、热泪盈眶,好像在诉说安定、幸福生活的来之不易,告诫人们珍惜当下和平、安定的生活。由摆动、飞旋的辫子→维吾尔族少女辫子的美丽→诉说幸福生活的来之不易→珍惜安定生活,通过“辫子”的突出、反常的巧用,实现跨域的转义生成,丰富了作品的意指内涵。

三、舞蹈表意中“刺点”选择与双轴逻辑

延续上文所述,“刺点”在舞蹈作品中所起到的作用既“特殊”又“重要”:“特殊”是因为“刺点”元素不同于“展面”,它给人一种反常、突出的印象和



体验;而“重要”是因为“刺点”元素的加入为舞蹈预设了一种新的意义向度,它可以突破展面成分给予的背景性解释而唤起观众对新的意义的追寻,刺激观众主动参与作品的解读,进而丰富舞蹈作品的整体意义建构。那么,舞蹈中的“刺点”元素该如何选择,它的选择需依循哪些特定逻辑?要回答这一问题,就要回到前面提到的“双轴关系”。

索绪尔在其《普通语言学教程》一书中提出:“在语言状态中,一切都是以关系为基础的。”^[7]这种关系索绪尔称为“联想关系”和“句段关系”,也即“聚合轴”(paradigmatic)和“组合轴”(syntagmatic),学界将其简称为“双轴关系”。索绪尔指出:“句段关系(组合关系)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,联想关系(聚合关系)却把不在现场的要素联合成潜在的记忆系列”^{[7]166}。雅各布森在索绪尔这一对概念基础上继续阐发,并将其引入文化艺术领域。他指出:“组合关系过程表现在邻近性中,而聚合关系表现在相似性中,这两种关系是人的思考方式与行为方式最基本的两个维度”^{[8]177}。组合轴是由各组分相互连接显现于外的,它是文本具体的展示结果,各个组分最终被选择运用至组合轴则经过了聚合轴的操作。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(有可能代替)的各种成分。聚合轴上的成分,不仅是可能进入符号发出者选择的成分,也是符号解释者体会到的本来有可能被选择的成分”^{[2]160}。组合显示于外,聚合隐藏于内,“聚合是组合的根据,组合是聚合的投影”^{[2]161}。

舞蹈的表意活动也必然在双轴关系中展开,如:舞者在表演中给观众展示的一系列在场元素(如动作、表情、服饰、音乐、道具等的串联),对应的是组合关系;而各表现元素背后都存在着可被替代或置换的可能,对于它们的最终选定就隐含着编导的选择操作,即对应的是聚合关系。可见,对舞蹈中组合与聚合关系进行分析,即是探索舞蹈作品构成的基本形式问题,也是探索作品最终成型背后隐藏的各种聚合操作逻辑,进而更深入追问优秀舞蹈作品“为什么选择这一形式元素,而不是其他”的背后原因。

从以上具体作品的举例可以看出,编导在选择各种成分融入舞蹈作品时,实际上每个成分对于作

品意义体系的构建都是不对等的,有些成分会占据解释主导,成为意义焦点,有些成分就仅能成为衬托的“背景”。但恰恰是作品中那些突破常规经验的成分,成为作品“意义增长最为迅速、意义深度最为饱满、意义结构最为复杂的‘刺点’”^[9],从而成就了作品的不同凡响。如《阳光下的麦盖提》,当刀郎舞动作被替换为鼓子秧歌动作,鼓子秧歌元素就拓展了舞蹈作品的意义表达空间,因为它颠覆了我们原有经验系统中对维吾尔族舞蹈的认知,构成了一个耐人寻味的“刺点”。《长长的辫子》则打破了我们经验系统中关于维吾尔族少女辫子长度的原初想象,这一特殊处理使长长的辫子成为一个意义快速增长的“刺点”。

当我们对舞蹈作品中的“刺点”进行识别之后,就可以沿着它把握其背后隐含的意义发生原理。舞蹈作品的组合轴是由不同媒介元素共同形成的表意体,它的每个元素都有若干系列的“可替代物”,而聚合轴则体现为作品中某一特定媒介元素可能被其他元素替换的背后操作行为。聚合轴上的每一元素之间是一种“非此即彼”的关系,即当选定某一元素时,就预示着其他元素的退场,而舞蹈作品表意的完成就只能依靠这一连串最终被选定的元素(即“在场”的各个成分),这也导致聚合轴留下的只有某个特定的成分,其他成分都是“离场”的。“刺点”之所以被认为是反常、突出,是因为在常规情况下,该成分的聚合系被突然拓宽,超出了我们一贯对这一成分的心理预期或经验认知。比如,当我们认为舞蹈作品中某一元素运用高明时,意味着这一元素的聚合轴宽于作品其他成分,其背后就隐含着聚合投下的浓重色彩,即背后可替代的聚合成分比较多。编导之所以选择这一元素而不选择与其具有相似关系的其他元素,则是经过编导的认真思量:选择何种元素可为作品的意义表达发挥最大功用、最能拓宽作品原有的意义边界。其实,考验编导创作功力的深浅往往凸显于此。由此可见,编导的创作过程,实际上就是在不停地进行聚合轴操作,最终选择的元素是否巧妙、是否具有深意而成为意义焦点,就在于编导置入作品中的这一元素背后的聚合投影是否宽阔。

前面提到,雅各布森认为聚合轴上各元素之间体现为相似性关系,而在舞蹈的聚合轴操作中,各元素之间也以相似性或类比性为联想基础,这也是为



什么编导能够将它们联系在一起(即选择这个元素,排除那个或那些元素)的原因。值得注意的是,聚合轴上的各个元素之间具有相似性,但当它们被最终选定置入作品的组合轴时,它们所表达的意义可能就不具有相似性,很多时候会存在很大的差异。比如鼓子秧歌与东北秧歌存在某种关系相似性(都属于汉族舞蹈),但如果将东北秧歌置入《阳光下的麦盖提》,产生的效果就完全不一样,寓意的深浅可想而知。联系舞蹈中的“刺点”,从接收者角度来审视:它能够成为舞蹈作品中的意义焦点,一个重要原因是因为它激发了我们对其聚合关系中其他相关元素的发现、识别、对照和想象。正是因为“刺点”作为“在场”元素替代或置换了我们原有经验系统中“离场”的元素,它才成为一个突出或反常的元素^{[9]98}。如用鼓子秧歌替代刀郎舞(或其他汉族舞蹈),大幅度横摆胯动律替代小幅度横摆动律,极具现代动感的音乐节奏替代悠扬舒缓的传统傣族音乐等等,这些反常、突出的“刺点”元素都替代了我们原有经验系统中“离场”的元素,构成了一种新的组合关系。如果将“刺点”融入形成的新的组合关系称为“新文本”,那么正是由于这一反常、突出且耐人寻味的“刺点”,才引起了“新文本”与“原有经验文本”之间的意义“互动”与意义“碰撞”,作品意义也就在这一极具张力的解释协同中得以生成。因此,舞蹈作品中的“刺点”是在聚合轴上发现的,同时,它也是在与被替代的其他元素的类比关系或对比关系中发生作用的。

循此思路,我们会发现,社会生活已经为编导创作舞蹈作品预设了各种聚合轴素材,并会随着时代的发展而不断扩充。有些聚合元素的拓宽和运用也包括编导个人通过学习、体悟,总结经验得出的。近年中国舞蹈家协会开展的“深扎”采风活动或是以往编导创作时所进行的田野调查,其目的就是使编导在亲身实践、观察、体验中拓宽原有经验系统中的聚合轴元素,使其在可选择元素增多的情况下,有意识地探索某些被挑选元素背后隐含的聚合逻辑:它们本身的特点(如动作形质、风格、情感、思想的承载量等),与原有经验文本中某些元素在哪些方面有关联,这一元素的设置能否拓宽作品的聚合轴,激发观众的联想和想象。唯有通过审慎、缜密、“试错”的聚合选择,才能避开那些“平庸”的创作。作品《阳光下的麦盖提》正是因为编导深扎麦

盖提县,发现山东日照为其对口扶贫县,以此为立意点,在动作语汇上采用山东鼓子秧歌与刀郎舞相结合的方式,自然顺畅地将精准扶贫的主题融入舞蹈作品。这种选择与处理方法,从创作角度看,合理拓宽了维吾尔族舞蹈的表现样式;从作品本身看,两者在动作幅度、力度上有着相似性,毫无违和之感;从接受维度看,它在不经意间拓宽了我们原有经验系统中的聚合轴成分,既在人们的意料之外,又在情理和事理之中。

这里要强调的是,“刺点”使聚合轴突然拓宽,替代原有经验系统中的某些元素,但“刺点”的存在目的不是要清除原有元素曾给我们带来的意义印迹。相反,“刺点”的存在激活了我们对原有经验系统中可能被替代的某些元素的识别与联想,其结果就是“在聚合轴上营造了‘在场’元素与‘离场’元素之间极为微妙的认知语境”^{[9]98},为我们从另外一个(或多个)维度解释舞蹈作品创造了条件。同时我们也应注意到,中国民族民间舞蹈中“刺点”的选择一定不是编导凭空想象没有依据得出的,它同样须立足某种事实或文化依据,因为只有事“实”,“刺点”才能达到寓深意于“特殊”的效果,舞蹈的表意才能做到真实,观众的解释才会“顺理成章”。因此,“刺点”在作品中之所以被认为反常、突出,是因为“刺点”作为“在场”元素替代了原本经验系统中“应该在场”的元素,而恰恰这一“应该在场”的元素是“离场”的,这才造成了一种不同寻常的意义衍生效果。

以上对中国民族民间舞蹈作品双轴关系的分析,目的是从方法论上发现、识别舞蹈中的“刺点”,当我们相对清晰地把握住它的特点及其选择逻辑时,舞蹈作品的意义发生机制就有了可依托的分析依据,沿此分析视角或许就能发现前面所说的“为什么优秀的舞蹈作品会选择此元素”的背后操作缘由。无疑,这种尝试性探讨可为舞蹈创作提供一些有价值的思路和思考,也能为解释舞蹈作品提供一种新的认识理路。而对于舞蹈表意来说,“刺点”的意义生成离不开“展面”成分的衬托,只有实现“刺点”和“展面”的共存与互补,舞蹈作品才能收获意味深长的效果。

余论:“刺点”与“展面” 给舞蹈创作带来的思考

当今中国民族民间舞蹈的创作,观众的审美期



待已不再满足于常规状态下的“形式借用”与“题材挪用”,如果我们还是秉持原有的创作思路和技法套路进行编创,作品就难免陷入单向度的语义表达层面,而失去感染力。艾柯(Umberto Eco)曾指出:“一种无休止加以表演的、朦胧的、不加规范的形式(或内容),一旦被某个社会所接受,便导致了某种程式,进而导致了成套规范的形成”^[10]。如果这种“匀质化”“成套规范”的表达方式被一再重复运演,导致的结果就是观众的审美疲劳,使他们无法激动,无法做出超越一般性的解读。此时,强调“刺点”的“出场”恰恰弥补了作品表意缺失的问题,因为“刺点”替代或驱赶的恰恰是我们原有经验系统中那些习以为常的元素。正如巴尔特所言:“刺点”是将人引向画面之外的某些东西,似乎图像把要表达的欲望置于它给人看的东西之外了^[11]。如《阳光下的麦盖提》,编导不是将精准扶贫的意义直接搬上舞台,而是巧用鼓子秧歌这一“刺点”,“话锋一转”自然而然地将意义引向精准扶贫。言在“此”而意在“彼”,编导处理“刺点”的高明就在于此。

当我们将视野放大,从舞蹈的整个发展历程来看,每一次的反叛、突破常规的创作都带来了舞蹈形式、题材和观念上新的变化,扩充了舞蹈的表现样式和题材范围,推进了舞蹈的向前发展。我国的民族民间舞蹈创作同样体现此种特点。如果将富有反叛精神、具有反常特点的舞蹈作品视为“刺点”,将中规中矩、常规化、具有一般性表达特点的舞蹈作品视为展面,我们会发现,舞蹈表现边界(包括形式、题材等)的每一次拓宽,“刺点”作品是其主要推动者。当它们以一种突破常规的方式出现时,刚开始可能引来的是争议、不认同甚至反对,但实际上它们的出现,都是在尝试着打量一切可能给予舞蹈本身带来

新的积极性变化的实质。之所以很多“刺点”作品在时间的沉淀中会成为经典作品,其主要原因是因为它的某种“反常”恰恰得到它所属某种文化(包括所属文化圈中的人)的认同和推崇,“反常”反而促成了经典的诞生。所以,不仅民族民间舞蹈作品中需要巧设“刺点”,整个民族民间舞蹈也呼唤“刺点”作品来丰富整个“创作生态”,以使舞蹈能紧跟时代步伐,与人民需求相呼应。

【注释】

- [1] 巴尔特. 明室:摄影纵横谈[M]. 赵克非,译. 北京:文化艺术出版社,2003:42.
- [2] 赵毅衡. 符号学原理与推演[M]. 南京:南京大学出版社,2011:168-169.
- [3] 巴尔特. 文之悦[M]. 屠友祥,译. 上海:上海人民出版社,2002:16.
- [4] 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,2000:238-243.
- [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):41.
- [6] 袁杰雄. 符号修辞:舞蹈文本的基本表意方式[J]. 北京舞蹈学院学报,2021(3):56-58.
- [7] 索绪尔. 普通语言学教程[M]. 高名凯,译. 北京:商务印书馆,1980:165.
- [8] 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.
- [9] 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):97.
- [10] UMBERTO E. A Theory of semiotics[J]. Bloomington: University of Indiana Press,1976:48.

(责任编辑:田滢)