

伴随文本对舞蹈的赋义与释义作用

袁杰雄

摘 要: 舞蹈的伴随文本指那些伴随在舞蹈作品周围、舞蹈作品之后,但却积极参与舞蹈作品意义生成、明显影响舞蹈意义解释的各种社会文化因素。从伴随文本的特性来看,舞蹈从创作到表演,再到观众的欣赏过程都受到伴随文本的普遍“控制”。如:舞蹈的赋义过程中,副文本、型文本、前文本、同时文本或显或隐地参与着舞蹈作品的意义构筑;表演过程是演员将具体表现形态及其携带着的伴随文本展现在观众面前的过程;释义过程中,评论文本、链文本、先文本会参与进舞蹈作品的意义解释,观众的解释活动也是对赋义过程伴随文本的反向接收与检验。所以,一部舞蹈作品最终展现在观众面前,就会有各种伴随文本的参与,它们与舞蹈作品相互交织融合,共同构建起舞蹈作品的意义世界。

关键词: 舞蹈符号学; 伴随文本; 生成性伴随文本; 解释性伴随文本

中图分类号: J70-05 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003-840X (2021) 05-0134-10

作者简介: 袁杰雄, 四川大学文学与新闻学院 2020 级艺术学博士研究生, 四川大学符号学-传媒学研究所成员, 湖南科技大学艺术学院讲师。四川 成都 610041

doi:10.14003/j.cnki.mzysj.2021.05.16

一、舞蹈伴随文本的界定

关于伴随文本,此前就有很多理论家从不同角度对其进行了大量讨论,如罗兰·巴特特的“开放文本”、热奈特的“跨文本关系”、克里斯蒂娃的“文本间性”(intertextuality)^①、费斯克的水平和垂直层面的“互文本”概念^②,等等。最有影响力的是克里斯蒂娃的“文本间性”理论,国内学者也将其翻译为互文性。但无论在国外还是国内,文本间性通常被作为一种整体的概念在使用,常笼统地称为“文本的文化联系”。符号学家赵毅衡先生指出:“文本间性这个当代重要理论有模糊之处,需要进一步细化”^③,并在克里

斯蒂娃的文本间性基础上进一步推进,提出伴随文本概念。

赵毅衡先生认为:“任何一个符号文本,都携带了大量社会约定和联系,这些约定和联系往往不显现于文本之中,而只是被文本‘顺便’携带着。”这些成分“伴随着符号文本,隐藏于文本之后、文本之外,或文本边缘,但却积极参与文本意义的构成,严重地影响意义解释。”^④这些被文本“顺便”携带着的大量社会约定和联系,并一道发送给接收者的附加因素,就称之为伴随文本。伴随文本可分为七类,副文本(para-text)、型文本(archi-text)、前文本(pre-text)、同时文本(syn-text)、评论文本(commenting-text)、链文本(link-text)以及先/后文

收稿日期: 2021-07-10

基金项目: 本文为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”(项目批准号: 20ZD049)的阶段性研究成果。

① Julia Kristeva. "Word, Dialogue and Novel". in *The Kristeva Reader*, Toril moied. Oxford: Blackwell Publisher Ltd, 1986, P37.

② John Fiske. *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London: Methuen, 1987, P58.

③ 赵毅衡 《符号学原理与推演》,南京:南京大学出版社,2011年版,第143页。

④ 赵毅衡 《符号学原理与推演》,南京:南京大学出版社,2011年版,第141页。

本 (receding / ensuing text)。前四种属于意义生产性伴随文本,后三种属于意义解释性伴随文本,而先/后文本既可以是“生产性”的,也可以是“解释性”的。^①从这一重新规定和细化可以看出,伴随文本不仅存在于意义发送一端,还存在于意义接收一端,两端各自携带(或持有)的伴随文本虽有交叉,但都体现着自身的特点,并对文本意义的生成和解释起到至关重要的作用。可以说,赵毅衡先生扩展的伴随文本概念,更具针对性和具体性,对舞蹈的分析同样有着极强的适用性和阐释力。

由此推之,那些伴随着舞蹈作品(包括舞剧、舞蹈诗等)的整个创作、表演及欣赏过程,依附于舞蹈作品,存在于舞蹈作品周围、舞蹈作品之后,但却积极参与舞蹈作品意义生成、明显影响舞蹈意义解释的成分,就可称为舞蹈的伴随文本。有些伴随文本是编导有意预设、安排的,有的则不受编导所控制,而是接收者在欣赏舞蹈作品时辨识出的与该作品相关的文化印记。舞蹈作品一经创作完成,就不是单独存在的个体,而是一个浸透了各种社会文化因素的复杂构造,应当说,所有舞蹈作品都是作品本身与伴随文本的结合体。从伴随文本的特性来看,舞蹈从创作到表演,再到观众的欣赏过程都受到伴随文本的普遍“控制”。如编导的创作过程,副文本、型文本、前文本、同时文本或显或隐地参与着舞蹈作品的意义构筑;整个表演过程,是演员将具体表现形态及其携带着的伴随文本展现在观众面前的过程;而观众的欣赏过程(包括欣赏之前),评论文本、链文本、先/后文本会参与进舞蹈作品的意义解释,同时观众的解释活动也是对生产性伴随文本的反向接收与检验。所以,一部舞蹈作品最终展现在观众面前,就会有全套伴随文本的参与,它们与舞蹈作品相互交织融合,共同构建起舞蹈作品的意义世界。

舞蹈中七类伴随文本的划分并非完全独立和互斥的,它们之间既有联系,也有交叉,同时又具有自身的特点及功能。将舞蹈的伴随文本划分为七类是为了突出舞蹈与各种社

会文化因素之间存在的各种联系。编导只有充分把握舞蹈在创作、表演、被欣赏之前及解释过程都各自受到哪些因素的影响,才能有理、有据、有节地把控哪些因素有助于舞蹈的意义构筑和意义解释,进而规避那些对舞蹈表意和解释有阻碍作用的伴随因素。下面,笔者将围绕舞蹈的生产性伴随文本和解释性伴随文本分别展开讨论。

二、舞蹈的生产性伴随文本

意义生产性伴随文本指舞蹈从创作直至作品成型过程中,所有对其意义产生影响的附加因素,也指在舞蹈作品生成的过程中,各种与之相关的因素留下的痕迹,它包括副文本、型文本、前文本、同时文本四类。编导和演员作为一度和二度创作主体会将这四类伴随文本有意安排或无意顺带进舞蹈作品的意义构建当中,进而完成舞蹈作品的整个赋义活动。正是因为这些意义生产性伴随文本的存在,使得舞蹈具有自身的特点,同时又与其所属的文化交织共融。观众之所以能对舞蹈作出各种解释,是因为观众从舞蹈的“动人展示”过程中,找到了依附于舞蹈本身的各类伴随文本进行综合解释的结果。

(一) 舞蹈的副文本

舞蹈的副文本指那些显露在舞蹈表现层上的附加因素,有些可以被认为是舞蹈作品的一部分,有些依附于舞蹈作品周围,它们都是能够被直接看到的文本因素。如舞蹈作品的名称,编导、表演者、作曲者的身份,表演单位、节目单、海报等都属于舞蹈作品的副文本范畴。其中作品名称,创作者(包括编导、舞剧编剧、音乐制作者,服饰、道具、舞台布景的设计者)、舞者的身份是舞蹈作品最典型的副文本。副文本的作用主要在于指明、强化舞蹈的文本意义。

编导在创作舞蹈作品时首先便是对其进行起名,由名称可推知舞蹈作品大致所要表达的主旨意义。名称作为副文本,对作品整体意义的构建起着重要作用。如王舸创作的

^① 赵毅衡《符号学原理与推演》,南京:南京大学出版社,2011年版,第153页。

舞蹈作品《凤悲鸣》，作品题材取自巴金小说《家》，并选择小丫鬟鸣凤为表现对象。由于相关题材的舞蹈作品《鸣凤之死》《家》等相继出现，为了与其他作品相区别，王舸刚开始将作品名称命名为《凤鸣》，著名文化学者流沙河看过这一作品后，建议将作品更名为《凤悲鸣》。中间加了一个“悲”字，不仅点明主题，突出鸣凤的悲惨命运，而且使作品的思想内涵更具情感穿透力。再如，由米克拉姆、铁力曼·卡德尔创作的塔吉克族舞蹈作品《花儿永远这样红》，看到这一名称会使我们想到舞蹈编导田露曾创作的独舞作品《花儿为什么这样红》，或是雷振邦先生为电影《冰山上的来客》所作的歌曲《花儿为什么这样红》。名称中“永远”两个字的运用极为巧妙，不仅区别于此前已有的作品，同时也点明了作品主题——有人民解放军在，塔吉克族人民就能像花儿一样永远绽放，永远幸福。可以说，正是因为这一作品名称的重新赋义，使得舞蹈作品具有一种超然于同类型舞蹈作品的意义增值。可见，作品名称起到一种意义指引的作用，一个引人注目、富有深意的名称不仅可以突出和强化作品的主题，还能赋予舞蹈作品别样的文化品质和思想深度。

创作者和表演者的身份作为舞蹈的副文本，可以引发观众对舞蹈作品作出附加解码，如他/她的国籍、学舞背景、编舞经历、创作风格、表演功底、知名度，甚至性别，这些“身份”都在无形之中为舞蹈作品增添了某种品质。这些因素相对于舞蹈作品本身来说，看似不重要，但很多时候我们解释舞蹈作品时却很难完全脱离编导的各种身份。如上海歌舞团的陈飞华团长邀请著名编导周莉亚和韩真创作舞剧《永不消逝的电波》，就是基于陈飞华对这两位编导创作经历、风格、知名度等的深入了解，准确把握住舞剧《永不消逝的电波》需要什么身份的编导来创作。应该说，这种“隐形”的身份是陈飞华极为在意的因素，因为这些因素无形之中会赋予舞剧某种独特品质。此外，编导的身份也会影响我们对作品的追捧度。如马修·伯恩凭借男版《天鹅湖》名声大噪，他的身份和

创作能力得到人们的高度认可，此后只要是他编创的作品，哪怕不成功，很多观众也会为他买账，甚至为作品叫好。当然，我们不能以编导的身份来随声附和作品的优劣，但编导身份的确影响着我们对作品的期待和评价。

选择编导如此，演员的选择亦如此。张继钢编创的舞蹈作品《千手观音》家喻户晓，观众一方面会被演员整齐划一、技艺精湛、惟妙惟肖的表演所征服；另一方面，由于表演者是21位聋哑人，观众又会在这一基础上产生附加解码：他们听不见音乐，还能将动作与音乐的节奏完美融合，他们背后经历的艰苦训练是我们难以想象的，这不禁使观众对这21位聋哑演员肃然起敬。同时，也恰好与这一作品的主题意义相符合。至今我们欣赏这部舞蹈作品仍然会被感动，其原因之一就是张继钢巧妙地运用副文本（演员的身份）产生附加解码，使得作品的精神内涵更显丰厚。杨丽萍的大型民族歌舞集《云南映象》，70%的演员是云南各村寨的少数民族村民，他们没有经过专业舞蹈训练，这些非职业演员的“身份”不经意间突出了《云南映象》的淳朴、真实、本色的特点，这恰好与杨丽萍在《云南映象》中灌输的原真性、民族性的理念相契合。从这一点来说，杨丽萍非常善于运用副文本为自己的作品“加码”，使自己的作品与众不同。所以，要成就一部优秀的舞蹈作品，选择编导和选择演员（尤其是大型舞剧的编导和主演的选择）极为重要，什么样的编导更适合创作哪一类题材的作品，什么样的演员（包括个人形象、身份）更适合表演哪种角色，都需要经过创作团体的认真思考和选择。这些因素看似不重要，但舞蹈作品要想取得成功，这些副文本因素不得被创作团队所考虑。

除此之外，表演单位、节目单、海报等也属于舞蹈作品的副文本，表演单位的知名度也可以增加观众对舞蹈作品的期待感。节目单、海报属于演员表演之前对舞蹈作品的介绍，帮助观众提前了解舞蹈作品。这些都是落在舞蹈作品边缘上的附加因素，都为舞

蹈作品意义世界的构建起到一定的促进作用。

（二）舞蹈的型文本

型文本指由文化背景规定的（舞蹈）文本“归类”方式，是（舞蹈）文本与文化的主要连接方式。^①编导在创作舞蹈作品时，会将其归入统一的舞蹈集群，如编导首先会根据特定题材（如古代历史人物题材、民族史诗题材、革命历史题材、现实题材等）确定舞蹈的风格类型（如民族民间舞、中国古典舞、芭蕾舞、现代舞等），再确定是以何种舞蹈体裁（如独舞、双人舞、三人舞、群舞、舞剧、舞蹈诗等）来表现其主题。题材、风格、体裁的类型因素就成为舞蹈的型文本，且它们三者之间的联系极为紧密。由此，笔者认为，舞蹈的型文本主要体现为四种：一是舞蹈所属的风格类别；二是舞蹈所属的题材类型；三是舞蹈所属的体裁呈现方式；四是编导和舞者在创作和表演过程中经验不断累积、摸索形成的个人风格范式，这种风格类型的标新立异，会促使某种舞蹈流派的形成。

型文本为舞蹈表意和审美提供两大作用：一是区分，二是增强表意和审美效果，为作品提供附加编码（附加意义）。第一种，风格类型作为型文本。有着不同风格的舞蹈，在具体的动作、服饰、音乐、舞台布景、道具诸方面的选择、编排和设计都需要遵循各自特定的文化符码，当各种文化符码成套组织在一起，就会形成文化元语言，文化元语言的“设限”是舞蹈呈现不同风格最重要的内在成因。故型文本是舞蹈所属文化元语言的外部表现形态，它有着一定的风格图式，是长期文化浸润的结果。如徐小平创作的藏族舞蹈作品《翻身农奴把歌唱》，型文本的存在就使其与其他民族的舞蹈相区分。在作品的初始阶段，编导选用藏族弦子舞来表现受压迫的藏族人民由怯懦走向自信的心态转变过程，而没有选择锅庄、果谐、堆谐，或是热巴，这是因为弦子舞具有舒缓流畅、姿态圆润、舒展细腻的风格特点，且音乐旋律婉转

优美，恰好将藏族人民追求自由、平等，充满希望的心态表现了出来。可见，弦子舞放在这一部分，极大地增强了舞蹈作品的表意和审美效果。林怀民的舞剧《水月》，所有动作均源于太极，以熊卫的“太极导引”原理为基础，并融入传统的武术、气功、八段锦元素发展成形。这使《水月》的型文本瞬间与其他现代舞相区分。整部舞剧充分将太极神韵——如“内外三合、虚实对比、阴阳平衡、万物归圆”融入其中，并将“太极和拳术身心原理，内化至每个动作细节，不仅使外在的舞蹈面貌巨变，更使内在产生质地的升华，这独特的身体美学超越了东西方的原有舞蹈语言。”^②无疑，这为舞剧的整体表意和审美效果增添了一种中国神韵和中国气派，并透射出一种东方式舒缓、圆融、宁静、虚空的哲学理念。

第二种，题材类型作为型文本。以古代历史人物题材创作的舞蹈作品（或舞剧），如《孔子》《杜甫》《花木兰》《昭君出塞》等舞剧，在动作、妆容、音乐、服饰、道具等的选择和设计中，就需遵循一套符合历史人物身份和事件的内隐规约。这种立足于历史文化事实的内隐规约会使其明显地区分于其他类型（如革命历史题材、现实题材等）的舞蹈作品。其实，题材类型也会受到特定文化元语言的影响和制约。

第三种，体裁类型作为型文本。不同的体裁，意味着不同的表演要求、表意逻辑、叙述模式以及情感表达方式。在某种程度上，体裁也决定了观众对舞蹈的解读方式。如舞剧和舞蹈诗，舞剧注重突出的人物性格、鲜明的戏剧矛盾冲突、完整的情节、相互呼应的人物关系，且将剧融于舞，两者相得益彰。而舞蹈诗在人物性格、故事情节、人物关系等方面则不太突出，它更为注重写意，更为自由。^③故欣赏舞蹈诗就不能按照舞剧的标准来解读，舞蹈体裁的不同，观众的解读方式和观赏期待就会有所差异。

第四种，编导和舞者在创作和表演过程

① 赵毅衡《符号学原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第144页。

② 凌逾《复兴传统的跨媒介创意》，《中国文艺评论》2018年第3期，第43页。

③ 江东《舞蹈诗的困惑与前瞻》，《北京舞蹈学院学报》2005年第4期，第29页。

中,通过经验累积、思考凝练,或反叛前人的舞蹈观念而形成的风格范式。比如,现代舞(包括新先锋派舞蹈)的发展历程,就是各现代舞蹈家以突出自身不同于他者的表现风格而名留舞史的。如伊莎多拉·邓肯的自由舞蹈、露丝·圣·丹妮丝的宗教舞蹈、玛丽·魏格曼的表现主义舞蹈、玛莎·格雷姆的心理表现舞蹈、多丽丝·韩芙丽的人道主义舞蹈、默斯·坎宁汉的机遇舞蹈、皮娜·鲍希的舞蹈剧场、土方巽的暗黑舞蹈,等等,他们都旗帜鲜明地将自己的舞蹈观和表演风格融注于舞蹈作品当中,使舞蹈作品携带上具有个人标识的型文本。慕羽根据不同价值取向将编导类群分为四类:主流话语型编导、技术型编导、经济型编导、人文型编导,她认为,“不同的价值取向引导他们担负着各异的社会责任,在选材、主题和‘内空间’的建构方面各有千秋。”^①的确,编导有着自己的创作和价值取向,他们在创作当中会不断总结经验,有意识地发展自己的优势,并紧密结合时代主题、人民需求,融通传统与现代、东方与西方的元素,重铸新的舞蹈表现样态,进而形成自己的创作风格。可见,舞蹈中型文本越突出、稳定,个人的编舞理念及美学态度就越趋于成熟,作品携带上特定时代的文化标识就越深刻、越全面。

特别要指出的是,在多次全国舞蹈比赛的研讨会中,很多评委一致发现部分舞蹈作品民族属性(风格)含混不清。如:很多原本不属于这一民族风格的舞蹈动作被强行拽入,舞蹈音乐中现代元素加入过多,服饰设计过分追求“好看”,丢失了这一民族传统的元素,甚至还需要观众去猜这是哪一个民族。这种情况的发生,在很大程度上就是编导无视型文本的结果。型文本时刻都在舞蹈中发挥作用,它检验着作品的风格真实性,进而体现作品的文化真实性。因此,型文本是特

定文化规约下形成的一套较为稳定的文本归类方式,它隐藏在舞蹈各表意媒介之中,伴随着舞者的整个身体表演行为。型文本的存在,不仅为舞蹈打上特定的文化印记,携带上某一文化规约下经过动力定型形成的特有风姿和律动,也为接收者解释舞蹈提供了一种理解窗口。

(三) 舞蹈的前文本

前文本与克里斯蒂娃的互文性最为接近,它指一个文化中先前的文本对此舞蹈作品生成产生的影响,即舞蹈作品在创作过程中,对此作品产生影响的所有文本因素,这些文本因素出现在舞蹈作品形成之前。因为“任何艺术作品都会融入过去与现在的系统,必然对过去和现在的互文本发生作用。在此前提下,它的意义也须依据它与整个现存秩序的关系加以评价。”^②故前文本作为伴随文本的一部分,它囊括的范围非常广泛,赵毅衡先生说道“前文本是文本生成时受到的全部文化语境的压力,是文本生成之前的所有文化文本组成的网络。”^③因此,前文本可以视为一种“文化语境”,它更多地侧重于此文本形成所依托的整体文化系统。

格罗塞在谈到“土著艺术”(包括土著舞蹈)时,也注意到前文本的问题,他认为“研究原始形式的艺术,我们还必须研究产生这些作品的文化背景”^④,而马林诺夫斯基将艺术视为“一种依托社会背景的社会结构的一部分,一种不可替代的社会功能的仪式活动,且在不同的历史语境中担当着不同的社会作用。”^⑤格罗塞和马林诺夫斯基所说的“文化背景”和“历史语境”指的就是影响艺术作品(包括舞蹈)形成的前文本。

舞蹈的前文本指对舞蹈作品形成产生影响的各种因素,包括舞蹈作品形成所受到的各种社会、历史、文化因素的意义压力。如杨丽萍的《云南映象》,充分立足于整个云南

① 慕羽 《当代舞蹈编导类群的价值定位——兼谈舞蹈编导的社会责任问题》,《北京舞蹈学院学报》2005年第4期,第87页。

② 陈永国 《互文性》,《外国文学》2003年第1期,第76页。

③ 赵毅衡 《符号学原理与推演》,南京:南京大学出版社,2011年版,第145页。

④ [德]格罗塞 《艺术的起源》,蔡慕晖译,北京:商务印书馆,1984年版,第17—18页。

⑤ [美]霍斯曼 《焦虑与仪式:马林诺夫斯基与拉德克利夫-布朗的理论》,原载于《美国人类学家》第45卷(1941),转载史宗主编《20世纪西方宗教人类学文选(上卷)》,金泽、宋立道等译,上海:三联书店,1995年版,第167—172页。

民族舞蹈史和云南少数民族文化史,这些少数民族歌舞史与其文化史(包括音乐的、服饰的、道具的发展史等)就构成了《云南映像》的前文本。敦煌舞的最终定型,不仅需要实践者研究敦煌壁画,同时还需对敦煌壁画的历史、丝绸之路中西文化交融中生成的各种文化艺术结晶以及具有西域特色风格的艺术素材(包括舞蹈素材)进行收集、提取、归纳和总结,除此之外,也离不开对整个中原文化史、西域文化史、地方文化史的考究,这些都属于敦煌舞的前文本范畴。高金荣创建的敦煌舞之所以得到人们的普遍认同和赞誉,离不开她对敦煌舞前文本潜心且系统的研究。舞蹈作品从创作直至最终形成,前文本为编导提供了各种创作素材,而这些素材彼此之间既是交互存在、相互关联的,同时又受到这些素材所属的整体文化系统的制约和影响。

由此可知,舞蹈的前文本虽包含的范围较广,但突出地体现在两个方面:一是舞蹈作品所属的特定社会、历史文化规定下的影响因素,有些是舞蹈所属社会文化固有的因素,有些是编导主动选择融贯至舞蹈作品当中的,也有些因素是编导无意顺带进舞蹈作品中的;二是编导(包括演员)的个人经验元语言(如个人的成长和学习经历、所受特定文化的熏陶)也参与构建舞蹈的前文本,因为编导在创作时也会无意识地融入自己已经形成的编创习惯和理解方式。经验元语言的加入,会使作品携带上编导个人的创作痕迹。

(四) 舞蹈的同时文本

舞蹈的同时文本可以分为两种,一种指编导在创作舞蹈作品时,为了加强动作的意指性和情感性而有意加入的“潜台词”;另一种指舞台上(或侧幕LED屏)出现的各种字幕,如对人物或剧情的说明、提示,或是通过多媒体技术营造的某种氛围和情景,也属于典型的的同时文本。

如舞剧《永不消逝的电波》在编创李侠第一次在阁楼发电报、兰芬走下楼的动作时,编导韩真在此处就特意加入了同时文本,正如她在《创作纪实》栏目中所说“因为那个时候的阁楼是木质的,踩上

去会有声音,所以兰芬下楼梯的时候是蹑手蹑脚、很轻的,不是因为要表达上海女人的细腻,是要把对隔壁邻居的影响降到最低,也就把暴露自己的可能性降到最低。”这种同时文本的加入,使兰芬的动作更加贴近当时李侠的处境,动作的表意性和真实感直扣主题。第二种同时文本一般体现在舞剧作品中,如舞剧《永不消逝的电波》,很多舞段运用多媒体投影手段与演员的表演同时出现在舞台上,如各种主演身份的文字介绍、电报密码、图像再现。这种同时文本为观众理解舞剧提供了直观的线索,弥补了舞蹈在某些表意方面的不足。

当下很多舞剧作品都在试图摆脱舞台上出现比较明显的字幕介绍,但大多数舞剧,尤其是要讲述较为复杂的情节、人物矛盾冲突时,就不得不借用其他形式的文本来弥补舞剧在叙事方面的不足。但这种同时文本的使用也需讲究技巧,如果作品的人物关系、矛盾冲突、思想内涵都需靠屏幕的文字写出,就会大大削弱舞蹈运用身体进行抒情表意的特性。可以说,借助同时文本是舞蹈讲好故事的一把“双刃剑”,这一点国内很多编导家都已注意到,并都在试图突破这一瓶颈,极力挖掘舞蹈本身抒情表意的优势,避免发生同时文本“过执”的现象。

三、舞蹈的解释性伴随文本

舞蹈作品被编导创作完成后,紧接着就是展现在观众面前,进入释义的过程。观众的释义活动就意味着对舞蹈的生成性伴随文本的反向解释和检视,而在观众欣赏之前和解释过程中,舞蹈作品也会被赋予新的伴随文本,即解释性伴随文本。解释性伴随文本分为三类:评论文本、链文本、先/后文本。

(一) 评论文本

舞蹈的评论文本指舞蹈作品创作完成后,在被观众欣赏之前,观众听到或看到的各种影响舞蹈作品意义解释相关的评价性文本,包括关于舞蹈作品(包括舞剧、舞蹈诗)的新闻、评论、传闻及各种宣传信息。创作团队借助媒体、报纸、公众号、网站及通讯社

等对舞蹈作品的前期宣传和评论极为重要,尤其是某些具有商业性质的大型舞蹈作品,对评论文本的利用就更为明显。很多舞剧在首演后,会出现大量关于此舞剧作品的报道和评论,这些报道和评论可以引发观众对这一舞剧作品的关注,间接引导观众对这一舞剧作出解释。此种方式也为期待观看某舞剧作品的观众了解该舞剧做足了铺垫。

如《云南映象》,媒体的宣传和各种评论为这一作品的成功起到重要的推动作用。2003年在昆明会堂首演就引起轰动,随后在上海参加中国舞蹈“荷花奖”舞剧(舞蹈诗)比赛获得五项大奖。赴北京演出前,该项目负责人荆林就极为重视借助媒体的宣传为《云南映象》的演出“造势”。如他和杨丽萍接受各大主流媒体的采访,解说创作《云南映象》的初衷、遇到的困难以及传承和发展民族文化产业的设想。随后,国内主流媒体分别对《云南映象》进行各种报道、宣传和专访,新浪网、央视网则邀请荆林和杨丽萍通过面对面的形式与网友进行交流。与此同时,《云南映象》在北京演出期间,云南省主流媒体相继对国内民俗学、人类学、民族学、艺术学、舞蹈界等领域著名的专家学者进行采访,并邀请舞蹈界的专家学者通过舞评的方式对《云南映象》进行评说,这为《云南映象》走进具有社会影响力的精英阶层做好了铺垫。^① 这些报道、采访、宣传、交流及其各种专家学者的评论、访谈都属于《云南映象》的评论文本。

其实,不仅是带有商业性质的舞台作品需要评论文本,其他形式的舞蹈作品也需要评论文本为其“助威”。因为评论文本既可以引发关注、引导观众解释舞蹈作品,同时还能从评论文本中发现作品的优劣。如果评论文本中都是对作品赞誉有加,那么,观众的期待感就愈加强烈,无形之中提升了作品的品质和档次;反之,就会使观众失去对这一作品的兴趣,而将其定格为“平庸之作”而不值一看。这就是为什么很多舞台艺术作品

的创作者在首演时都会邀请著名舞评家对其作品进行评说的原因。

(二) 链文本

舞蹈的链文本指观众在欣赏舞蹈作品时,舞蹈中的某些舞段使观众主动或被动地“链接”起其他与之相似或相关的舞蹈作品(或舞剧)、具体文本及事件。鲁道夫·阿恩海姆曾谈道:“之所以观众知道这一动作(如紧握双手)所表达的意思有两个原因:一是因为观众早就知道这一动作是人在绝望的情况下做出的动作;二是由于观众早就知道了这个故事情节。”^② 观众知道这一动作的规约意义和知道这个故事情节,说到的就是舞蹈的链文本。链文本的得出与观众积累的经验有关,经验越丰富,链文本出现的概率就越大。舞蹈的链文本可分为三类:一是舞蹈作品与其他舞蹈作品之间构成链文本关系;二是舞蹈作品与改编文本(或其他具体文本)构成链文本关系;三是舞蹈作品与其相关的事件构成链文本关系。

第一类可以从表现内容和形式两个方面来区分,比如反映同一主题内容的两个舞蹈作品相互之间会构成链文本关系。如近期佟睿睿的新作《大河之源》紧扣生态保护的主旋律,通过人、自然、动物之间的联系贯穿整部舞剧。看到《大河之源》,观众会不经意间将其“链接”到佟睿睿的另一部舞剧《朱鹮》,并对这两部舞剧进行对比。哪些地方有超越、哪些地方还需加强、哪些地方有共同的“影子”。此时,链文本主要发挥着两大作用:一是链文本可辅助、加深对同类型题材作品的理解,起到一种解释引导的作用;二是链文本可检验作品的创新度,帮助观众审视作品的优劣。

第二类与后面将要探讨的先文本有一定的联系。很多舞蹈作品改编自某些早已深入人心的经典文学作品、民族史诗、音乐、电影、舞蹈作品等,使得观众在欣赏舞蹈作品时,不经意间就会“链接”到与之相关的经

① 林安芹《大众传媒时代的民间文化传播——以大型舞蹈〈云南映象〉为例》,《民族艺术》2005年第1期,第94—95页。

② [美]鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》,滕守尧、朱疆源译,成都:四川人民出版社,1998年版,第540—541页。

典文本。这应是改编型舞蹈作品惯常出现的一种“链接”现象。

第三类是观众看到舞蹈作品不禁会“链接”到与之相关的事件。如林怀民的舞剧作品《薪传》，会使观众联想到祖先迁徙、拓荒的艰辛事迹；舞蹈作品《银塑》，会使人联想到“非遗”传承人艰难的传承处境，以及那些因传承断代而濒临消失的“非遗”项目；舞蹈作品《生死不离》，观众会联想到2008年汶川大地震的各种揪心和感人场面。

说到链文本问题，我们不得不提到当今很多舞蹈理论家呼吁舞蹈作品（包括舞剧）要跳出“千人一面、百舞一面、千篇一律”的创作窘境，即观众此时观看的舞蹈作品在形式和内容上与彼时曾看到过的其他舞蹈作品存在大量相似或相同的特点，包括动作编排套路化、调度变化程式化、主题雷同化等。其实，产生这种现象的原因就是编导没有从观众的角度注意到链文本的问题，致使观众在接收过程中“链文本泛滥”。的确，当创作者选定一个主题，只有在充分了解与这一主题相似或相关的各种类型的舞蹈作品之后，才能真正避免舞蹈套路化、程序化、刻板化的雷同现象，进而使观众在欣赏舞蹈作品时避免“链文本泛滥”的现象。总之，链文本会伴随着我们的整个欣赏、解释和评论过程，它起到一种引导和“佐证”的作用，同时也是对作品本身和意义生产性伴随文本的尝试性检验和意义增补。

（三）先/后文本

先/后文本指两个文本彼此之间存在特殊关系，例如仿作、续集、后传、改编等。先文本很容易与前面探讨的前文本相混淆，前文本是舞蹈在创作直至最终完成留下的痕迹，是舞蹈依托的文化网络，主要是在编导创作舞蹈时产生。而先文本为舞蹈作品（或舞剧）提供“原型背景”，舞蹈作品（或舞剧）的名称、人物、故事结构、典型事件等都可从先文本中找出。有些舞蹈作品依托先文本的名称、人物、主题精神、叙述方式，采用一种颠覆、悖反的表现方式，再造一段既有先文本影子，又不同于先文本的舞蹈作品（或舞剧），这就属于典型的“先/后文本反讽”现象。

舞蹈中的先/后文本主要体现在借助具有典范意义的经典文本进行改编的舞蹈作品当中，经典文本是舞蹈作品的先文本，由经典文本改编而来的舞蹈作品即为后文本。如根据文学和其他艺术样式的经典文本改编成的舞蹈或舞剧——曹雪芹的小说《红楼梦》与舞剧《红楼梦》（林怀民编导）、《梦红楼》（肖苏华编导）；哈尼族史诗《诺玛阿美》与舞剧《诺玛阿美》（王舸编导）；曹禺的话剧《雷雨》与舞剧《雷和雨》（王玫编导）、跨界融合舞蹈剧场《yào》（周莉亚编导）；古典芭蕾舞剧《天鹅湖》与男版芭蕾舞剧《天鹅湖》（马修·伯恩编导）、《天鹅湖记》（王玫编导）；电影《红色娘子军》与舞剧《红色娘子军》（李承祥、王锡贤等编导）；电影《永不消逝的电波》与舞剧《永不消逝的电波》（韩真、周莉亚编导），等等。这些具有典范意义的文本都成为编导创作舞蹈作品和舞剧的先文本。

先文本既可视作为意义生产性伴随文本，也可视为解释性伴随文本。原因是先文本（经典文本）提前为舞蹈作品和舞剧预设了一个完整且熟悉的人物关系和叙事结构，使编导省去讲述一个新的故事，充分避免了某些烦琐、冗长的故事情节。同时，由于先文本也是观众熟知的文本结构，故观众在欣赏由该先文本改编的舞蹈作品时，也会将自身已积累的对先文本的认识来“引导”自己做出解释。故先文本起到的是一种“范式模版”的作用，它既可以预设意义，也可以引导解释。如果根据某经典文本（先文本）改编的舞蹈作品（或舞剧），编导没有充分拿捏好经典文本的某些要义和主旨，而只是人物的情感宣泄和故事的堆积，这时候，熟知经典文本的观众就会质疑舞蹈作品（或舞剧）的“文本内真实性”，甚至会对编导的创作能力产生怀疑。这种现象就属于典型的“先文本优势”，它在改编型舞蹈作品（包括舞剧）中凸显得极为明显。

四、舞蹈伴随文本普遍存在

我们可以发现，伴随文本在舞蹈作品中普遍存在，它为舞蹈作品营造了一种特殊的

外部环境,这种外部环境使舞蹈作品带上了文化的烙印。“伴随文本是符号表意过程造成的特殊的语境,是任何符号文本不可能摆脱的各种文化制约。”^①伴随文本的存在,使舞蹈作品携带上了各种文化意义,正因为各种文化意义的存在,处于文化圈中的每一成员才能理解、感受、共享这一文化的世界。因此,只有将伴随文本与舞蹈作品相结合进行讨论,才能将舞蹈作品呈现的意义世界解释清楚。

如由韩真、周莉亚编导的舞剧《永不消逝的电波》,我们可以尝试性得出它的各种伴随文本:

副文本:舞剧的名称,编导、演员(王佳俊、朱洁静)、编剧者、作曲者等的身份,演出单位、节目单、海报等。

型文本:被称为中国首部“谍战”题材舞剧,可归类为革命历史题材的当代舞剧。

前文本:取材自“100位为新中国成立做出突出贡献的英雄模范”人物之一:李白烈士,李白所处的时代背景(新中国成立前夕的上海)、从事的情报工作背景、解放战争史、上海特色文化以及整个中国抗战史。前文本还包括主创团队的采风实践扩充的经验。

同时文本:运用多媒体投影手段出现在舞台上的各种主演身份的文字介绍、电报密码、人物图像等。

评论文本:媒体和网络上对舞剧《永不消逝的电波》的报道、新闻以及各种评论。

链文本:观众在欣赏时脑海中出现的与谍战有关的其他文本,或是与抗战题材有关的舞蹈作品及相关事件。如果观众看过电影《永不消逝的电波》,它也是舞剧的链文本。

先文本:与舞剧同名的电影《永不消逝的电波》(王苹导演,1958年)形成先文本关系,舞剧和电影都以烈士李白和妻子裘慧英的真实故事为原型,李白的真实故事也就成为舞剧和电影《永不消逝的电波》的先文本。同时舞剧的音乐也出现它的先文本《渔光曲》《葡萄美酒》等。

诚然,舞剧《永不消逝的电波》的成功,

离不开各种伴随文本因素的支撑,副文本、型文本、前文本、同时文本、评论文本、链文本、先文本都有着自身非常鲜明的特点,它们的存在既将舞剧与社会文化相联系,也为观众解释舞剧预设了各种线索和依据。但观众对舞蹈的解释,也不可能全部内化所有伴随文本,观众会根据不同场合、不同心态及其自身累积的认知经验,有意识地调动一部分伴随文本组成一个临时性的解码集合融入舞蹈作品,进而得出自己认为可以这么理解的解释意义。这就是为什么很多20世纪经典舞蹈作品(或舞剧作品),时至今日我们再来欣赏它们,仍会有不同收获的重要原因。

值得注意的一种现象是:现代舞的作品名称很多都比较抽象,这是现代舞编导故意让观者跳出副文本管控,不受标题限制,从而使观众在欣赏时可以自由展开想象。这时候,观众就不一定会按照编导预设的意图意义进行解释,甚至得出与编导的意图完全不同的意义。这种情况应是现代舞的一种特点,但是作为观众,由于不能依靠标题作为解释基础,很快他们就会调动其他不同的伴随文本(如型文本、前文本、评论文本、链文本等)来对现代舞作品展开解释衍义。一般来说,舞蹈作品(包括很多现代舞剧)的名称都有着很深的寓意,很多标题成为一种隐喻,它需要观众跟随演员的表演来理解和激发,进而感受舞蹈所呈现的意义世界。这种意义世界既是舞蹈本身带给我们的精神感受,同时也是伴随文本激发和引导的结果。所以,无论何种类型的舞蹈作品,都需要编导掌握与创作主题相关的所有伴随文本,“没有对伴随文本作用的理解,符号表意就只剩下感官刺激,任何理解不可能出现。”^②

结 语

本文的讨论旨在借助伴随文本概念,试图细化舞蹈界一直在探讨的互文性问题,将这一重要理论概念进一步推进。笔者认为,伴随文本对舞蹈的意义生成主要体现四种功

① 赵毅衡《符号学原理与推演》,南京:南京大学出版社,2011年版,第152页。

② 赵毅衡《符号学原理与推演》,南京:南京大学出版社,2011年版,第156页。

能：其一，从创作维度，它为舞蹈提供了素材和依据，既可突出、强化舞蹈的预设意义，也可引导观众对舞蹈作出解释；其二，从舞蹈作品本身，它可为舞蹈作品提供各种可解释的渠道，丰富舞蹈作品的解码方式；其三，从欣赏角度，它为观众解释舞蹈作品提供线索和依据，既可以引导解释、强化舞蹈作品的意义生成，也可以削弱舞蹈作品的意义表达；其四，从整个传播过程来看，舞蹈身体动作的多义性、模糊性及转瞬即逝性，造成了意义的多向性和不确定性，而伴随文本成为连接编导的意图意义、舞蹈作品的文本意义和观众的解释意义三者的“融通桥梁”，它的存在，使观众的接收活动会由刚开始的不确定意义，逐渐朝着作品的意图定点方向迈进。优秀的舞蹈作品（包括舞剧）都有着这样一种品质：在注重舞蹈本身的编排、设计外，编导总会在某些关键部位设置某种伴随文本因素来突出、强化舞蹈的意义表达，层层引导着观众进入舞蹈作品的意义世界。

当然，在创作过程中，我们也不能过分夸大伴随文本的作用，但我们会发现一个有趣的现象：从创作题材确定伊始，我们时刻都处于伴随文本的世界里，一刻也没有离开过它。正如赵毅衡先生所言：“我们忍受不了某一种伴随文本过分明显的控制，但我们也摆脱不了伴随文本的普遍控制：我们的思想意识本来就是一部合起的伴随文本词典，等着解读时来翻开，来激发。”^①任何舞蹈作品都体现着这种特点。所以，无论是舞蹈创作、表演、欣赏，还是评论，若要对舞蹈作品做出较为全面的认识 and 解读，就必须对舞蹈作品的所有伴随文本因素进行深入的研究，充分把握它们各自的特点，找出它们各自的赋义与释义机制，认识它们的运作规律，我们才能有效地借用伴随文本来丰富舞蹈作品的表意和解释，也才能避开伴随文本可能对舞蹈作品本身造成的意义争夺。

（责任编辑 唐白晶）

The Role of Co-text on the Making and Interpreting the Meaning of Dance

Yuan Jiexiong

Abstract: The co-text of dance refers to various social and cultural elements that accompany and after the dance works, meanwhile, co-text also actively participates in generation of the meaning of dance works and influences the interpretation of the meaning of dance. From the perspective of the characteristics of co-text, the process of creation, performance to audience appreciation of dance is generally “controlled” by co-text. In the process of the making of meaning of dance, para-text, archi-text, pre-text and synchro-text participate in the construction of the meaning of dance work either explicitly or implicitly. The performance process is the process in which actors present the specific performance form and co-text directly to audience. In the process of interpretation, Commenting text, link-text and pre-text will participate in the meaning interpretation of dance. Audience’s appreciation activity is also a reverse reception and inspection of the co-text of interpretation. Therefore, when a dance work is finally displayed in front of audience, there will be various co-texts involved, which are intertwined and converged with dance work to construct the meaning world of dance.

Keywords: dance semiotics, co-text, generative co-text, interpretive co-text

About the author: Yuan Jiexiong, 2020 PhD in Arts at the College of Literature and Journalism, Sichuan University, member of the Institute of Semiotics – Media Studies, Sichuan University; Lecturer of the School of Arts, Hunan University of Science and Technology, Chengdu, Sichuan, 610041.

① 赵毅衡《符号学原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第156页。