

反讽：“经典改编”舞蹈的一种特殊表意^{*}

袁杰雄

摘要：反讽作为舞蹈的一种特殊表意现象，现已成为国内外编舞家惯常使用的编舞技巧之一，尤其体现在依据经典文本进行改编的舞蹈作品当中。“经典改编”舞蹈中反讽现象产生的关键因素就是伴随文本。很多经典文本都已深入人心，这就意味着接收者已经构建了一套属于经典文本的伴随文本，一旦舞蹈中出现与经典文本不一致的伴随文本因素（如副文本、型文本等），解释意义就会与舞蹈文本意义形成冲突，进而形成反讽。舞蹈中反讽之所以产生，是因为有“话语共同体”的存在。当改编舞蹈中副文本、型文本与经典文本（先文本）的伴随文本因素形成反讽之后，先、后文本之间也会形成反讽关系，这时候，反讽不仅体现在具体表现形态上，还在内容上，这就是“双重反讽”的效果。先、后文本相互冲突，就会出现大局面反讽的现象。后现代舞和后后现代舞的表现观念就有大局面反讽的意味。

关键词：反讽，经典改编，舞蹈，表意

Irony: A Special Semiosis of the “Adaptation of Classics” Dance

Yuan Jiexiong

Abstract: Irony, as a special semiosis in dance, has become one of the

^{*} 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”（18YBQ048）的阶段成果。

choreographic techniques commonly used by choreographers in China and abroad, especially in dance works adapted from classical texts. The key factor for the emergence of irony in the dance of adaptation of classics is the co-text. Because many classical texts have made a profound impression on people, the receivers have constructed a set of co-texts that belong to the classical texts. Once the co-text elements, such as sub-text and type text, differ from the classical texts that appear in the dance, the interpreted meaning will conflict with the text meaning of the text, and therefore irony will emerge. Irony is produced in dance for the “discourse community”. When irony is formed in the paratext, architext and classical text (successive-text) in adapted dance, an ironic relationship between the successive texts will also form. At this time, irony is not only reflected in specific form, but also in the content, resulting in the effect of double irony. When the successive texts conflict, large-scale irony will result. The concept of expression of postmodern dance and post-postmodern dance reflects this large-scale irony.

Keywords: Irony; adaptation of classics; dance; semiosis

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202101013

对经典文本进行改编的舞蹈作品不自觉地携带着经典文本的象征义及其文化印迹，也最易唤起潜藏在观众脑海中的文化记忆。尤其是当舞蹈改编自某些早已深入人心的经典文本时，这种“优势”也即伴随文本中的“先文本优势”就会体现得更加明显。然而，自后现代艺术思潮出现以来，国内外舞蹈创作出现了另外一种特殊的现象：很多编舞家试图冲破传统的艺术表现观念，采用一种既借助经典文本的光环又背离经典文本的方式来表现自己的艺术主张，如：对人们普遍熟悉的经典文本进行彻底颠覆式的改编、解构与重组，以一种极其另类、自相矛盾甚至悖反的方式出现在观众面前，突破人们惯常的理解方式和审美习惯，给观众带来一种别样的审美体验。这就是借助经典文本和“经典改编”舞蹈作品各自不同的伴随文本形成意义冲突，来达到反讽目的的典型现象。

一、何为反讽

古希腊时期，反讽（irony）就已出现在日常言语和戏剧语言活动中。在

□ 符号与传媒 (22)

苏格拉底看来,反讽扮演着“助产士”的角色,它不生产意义,而是引导着他人建构意义,“反讽是人对人的特殊往来方式”(克尔凯郭尔,2005,p.230)。这一时期,反讽主要作为一种语言修辞技巧来加强论辩中的幽默感和思辨性,体现出一种“所言非所指”的特征。克尔凯郭尔认为,反讽具有一种“无限、绝对的否定性”(p.225),这种否定性特征致使“反讽砍断了系着思辨的绳索,协助它离开经验的沙漠,冒险远航”(p.97)。可见,在克尔凯郭尔那里,反讽有着“反其道而用之”的特点,反讽者说“是”,而隐含的实际意义却是“否”,并且这种否定性可以是“大局面”的。

进入20世纪60年代,反讽与后现代艺术的联系愈加紧密。后现代的一个典型特点是“同样的东西在同一种关系中可以同时得到肯定和否定”(赫勒,2005,p.8),查尔斯·詹克斯称后现代是一种“批判的现代主义”(2011,p.37),马文·卡尔森根据琳达·哈琴的《后现代主义诗学》一书提出:后现代艺术“即是反讽地和有意地使用和误用、设置,然后又颠覆其挑战的一切观念”(1998,p.42)。此外,琳达·哈琴提出的“双重编码”(double-coding),保罗·德曼的“分身”理论,让·鮑德里亚的“客体反讽”,齐泽克的“视差之见”,以及理查德·罗蒂的反讽“再描述”,拉康的“镜像理论”,等等,都成为后现代反讽的重要理论资源,为反讽更好地融入后现代艺术奠定了理论基础。反讽已经成为后现代艺术最主要的一种文化表意现象。

当今,反讽已经从语言修辞领域扩展至符号修辞领域,成为一种重要且特殊的符号表意样式。符号学家赵毅衡先生认为,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”(赵毅衡,2017,p.119)。也就是说:反讽涉及两个相互冲突的意义,这两种意义既冲突,又并存,一者为主,一者为辅。而联系本文探讨的“经典改编”舞蹈,其中出现的反讽,就是借助经典文本的“衬托义”来表达“主要义”。如果经典文本已经深入人心,而“经典改编”舞蹈作品在动作、音乐、结构诸方面完全颠覆、背离这一经典文本,反讽意味就会更加强烈,更能引发观众新的思考。

倪爱珍在赵毅衡先生总结的“三种意义”(发送者的意图意义、作品的文本意义、接收者的解释意义)基础上提出,“意图意义常常无可寻觅,文本意义需要借助接收者的解释才能产生,所以解释意义才是最重要的。同理,

反讽意义最终也只能落实在接收者的解释上”（2015，p. 118）。“反讽意义最终也只能落实在接收者的解释上”，这一句话道出了反讽的特点，即所有反讽都必然发生在接收者的解释活动中，并取决于接收者的意义构筑方式。接着，倪爱珍总结出反讽的四种类型：一是意图意义与文本意义冲突；二是文本意义与解释意义冲突；三是意图意义与解释意义冲突；四是文本意义本身冲突（pp. 119 - 121）。这四种反讽类型的划分非常具有代表性。笔者认为，舞蹈作品最具典型性的反讽关系有两种：一是文本意义与解释意义之间的冲突；二是文本意义本身的冲突。第一种反讽类型与本文探讨的“经典改编”舞蹈有着紧密的联系。观众的解释意义之所以会与文本意义相互冲突，关键因素就是语境和接收者，而语境的存在才是文本意义和解释意义发生冲突的真正诱因。正如哈琴所说：“不管它们是什么，要称之为反讽标记，诠释者就得要先确定它们在语境中发挥了触发反讽诠释的作用。”（2010，p. 199）。而舞蹈作品本身意义发生冲突，则主要是看作品本身（如动作、道具、音乐、服饰）以何种语境造成冲突，形成反讽。

在赵毅衡先生看来，语境可分为两类：一是伴随文本语境；二是场合语境（2011，pp. 181 - 182）。伴随文本是符号文本的内语境，场合语境是符号文本的外语境。由于舞蹈作品在观众欣赏之前就已形成，传统的观 - 演模式促使观众和演员的交流场合趋于一致，场合语境是固定的，所以，舞蹈文本意义与解释意义形成冲突，主要因素是伴随文本语境，舞蹈文本本身发生冲突同样也需伴随文本语境的参与。没有伴随文本语境的存在，反讽就无从发生，因此，伴随文本语境才是形成“经典改编”舞蹈作品反讽效果的关键。

二、伴随文本语境是“经典改编”舞蹈形成反讽的关键因素

伴随文本概念是赵毅衡先生在克里斯蒂娃“文本间性”（互文性）、热奈特的“型文本”、费斯克的水平和垂直层面的互文本概念等理论的基础上扩展而成的（2010，pp. 2 - 8）。“任何符号文本，都是文本与伴随文本的结合体，这种结合，使文本不仅是符号组合，而是一个浸透了社会文化因素的复杂构造。”（2013，p. 216）伴随文本有时候在文本内，有时候在文本外，是伴随着一个符号文本一道发送给接收者的附加因素（2011，p. 141），“它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”（p. 152）。所以，伴随文本的存在，使舞蹈作品携带上了各种社会文化因素，正因为有各种社会因素的存在，处于同一文化中的每一成员才能发现、

□ 符号与传媒 (22)

理解、共享这一文化的世界。舞蹈身体语言的多义性、模糊性、转瞬即逝性等特征,使得观众对舞蹈的解释不得不依靠伴随文本,同时,在舞蹈的解释活动中,伴随文本还具有附加解码的作用。

伴随文本可分为三类:显性伴随文本、生成性伴随文本和解释性伴随文本。而在这三类伴随文本中,与反讽紧密联系的主要有显性伴随文本中的副文本、型文本,以及解释性伴随文本中的先-后文本。在分析“经典改编”舞蹈中的反讽现象时,先文本比前文本具体,使得分析落到了实处,而但凡在舞蹈中出现先-后文本反讽现象,前文本反讽便伴随而来,所以,在“经典改编”舞蹈作品中,伴随文本反讽可分为副文本反讽、型文本反讽和先-后文本反讽三类。

这里要强调的是:依据经典文本改编而来的舞蹈作品携带着一套伴随文本,同时,经典文本本身也拥有一套伴随文本,此时的经典文本就是“经典改编”舞蹈的先文本。“经典改编”舞蹈的伴随文本依附于作品本身,通过舞蹈动作、人物形象、背景音乐、舞蹈结构、服饰道具以及整个舞蹈风格来呈现;先文本(经典文本)的整套伴随文本潜藏在接收者的心理意识层面,它们等待着舞蹈作品的各种具体表现形态来激发。舞蹈是一种多媒介联合表意的符号文本,每一媒介在表意过程中都携带着某些特定的伴随文本,当其中的某一种媒介(如动作、音乐、服饰、道具)与先文本(经典文本)的某一伴随文本因素发生冲突时,就形成了反讽的意味;而当多种(甚至全部)媒介同时与先文本的全套伴随文本冲突时,舞蹈作品本身就会出现“大局面反讽”的特殊表意现象。所有反讽都会落实在接收者解释意义的活动中,因此,舞蹈作品中各种具体表现形态携带着的伴随文本就需具备与先文本中的伴随文本形成冲突的前提和条件,两者既相辅又相斥。由此,伴随文本才是诱发“经典改编”舞蹈作品形成反讽的内因,它起着推波助澜的作用。

三、“经典改编”舞蹈作品的反讽类型

前面提到,舞蹈文本意义与接收者的解释意义要发生冲突,形成反讽,就必然离不开伴随文本的“普遍控制”。接收者越熟悉经典文本,伴随文本的“控制”就越强烈。作品名称反讽和人物身份反讽源自两套伴随文本中的

副文本冲突（副文本反讽），舞蹈动作反讽、风格反讽、音画反讽^①（包括服饰、道具反讽）源自两套不同型文本的冲突（型文本反讽），舞蹈结构反讽源自先文本与改编舞蹈作品的冲突（先-后文本反讽）。出现舞蹈结构反讽意味着两套伴随文本相互冲突的局面已经形成。很多时候，根据经典文本改编的反讽型舞蹈作品都具有“双重反讽”的特点。

1. 副文本反讽

副文本指显露在舞蹈作品外的伴随因素，舞蹈作品名称、编导、表演者、作曲家、选送单位、节目单、海报等都属于副文本。作品名称是典型的副文本，当改编舞蹈借助经典文本的名称表现了完全不同的人物、情节和矛盾时，“名”与“实”的不一致，就会形成作品名称反讽。人物形象（包括身份）也属于副文本范畴，当改编舞蹈作品中演员的形象与观众的解释意义相冲突时，就会形成形象反讽，主要原因是先文本中的副文本在起作用，当然也与接收者先前的经验有关。人物形象反讽的突出特点是颠覆经典文本中的人物形象（包括服饰），打破观众已构建的认知经验。例如林怀民根据文学经典《红楼梦》改编的现代舞剧《红楼梦》，整部舞剧人物形象非常模糊，不仅将宝玉、黛玉、宝钗的形象塑造得难以识别，更是完全颠覆我们对宝玉、黛玉的已有认识。此时，舞剧文本意义中的人物形象就会与接收者的解释意义相冲突，形成人物形象反讽。应该说，林怀民舞剧《红楼梦》的标新立异之处正在于此：使观众跳出具体的事物形象，而重建一种开放的、属于观众自己的红楼故事。正如林怀民所说：“云门舞集的《红楼梦》不是一个故事，而是一个美学符号。因为每个人都有自己的大观园。”

马修·伯恩的舞剧《天鹅湖》被冠以“前卫”“颠覆”的判语，其最为典型的特点就是用男性舞者来表现天鹅，形象反讽贯穿整部舞剧。他将经典芭蕾舞剧《天鹅湖》（先文本）中穿着芭蕾舞裙、踮着脚尖扮演天鹅的女性舞者全部换成了男性，一反我们惯常想象的天鹅形象；男性在古典芭蕾舞剧中的常见角色是王子、贵族，而在马修·伯恩的舞剧《天鹅湖》中，男性成为天鹅的代名词；在古典芭蕾舞剧《天鹅湖》中，王子勇敢、正义，充满智慧，而在马修《天鹅湖》中，王子懦弱、胆小，跟在强势母亲身后不敢反抗；在古典芭蕾舞剧中，天鹅优雅、高贵，不掺杂人性的阴暗面，而在马修《天鹅湖》中，天鹅凶残、粗暴且无情无义。这些形象完全颠覆了我们意识

^① 本文的“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，导致接收者的解释意义与舞蹈文本意义相互冲突，由此形成音画反讽的效果。

中已构建的王子、公主与天鹅的形象，使舞剧文本意义与观众的解释意义相冲突，进而形成一种形象反讽的意味：童话中的天鹅是美好的象征，而现实中的天鹅总是掺杂着各种人性的丑陋。形象反讽旨在揭露一种社会现实。可见，作品名称反讽、形象反讽可以与副文本反讽对应。

2. 型文本反讽

型文本指由文化背景规定的文本归类方式，是文本与文化的主要连接方式（赵毅衡，2011，p. 144）。不同风格的舞蹈作品在具体的动作、音乐、服饰、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，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的最重要的内因。所以，型文本是文化元语言的外部表现形态，它有着一定的规约性。改编舞蹈作品最典型的型文本指动作、音乐、服饰、道具等所体现的风格类别。当舞蹈作品中动作风格与先文本中动作风格完全不一致时，就会出现型文本反讽，也可称为舞蹈动作反讽。

型文本反讽最突出的特点就是“完全改变先文本风格”，即所用的舞蹈动作风格几乎完全颠覆经典文本，故意给观众造成一种反差极大的审美感受。在著名编导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，用激越、时尚的融合伦巴舞元素的现代舞进行动作表现，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《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，动作、道具、服饰的风格乃至整个音画呈现，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》）的已有认识产生冲突，型文本反讽几乎贯穿全剧。

杨丽萍的藏族原生态歌舞乐集《藏谜》展现的是藏族人民的生活状态，但在最后的牦牛舞段中，扮演牦牛的演员竟跳起霹雳舞，同时还唱着流行歌曲《你是我的玫瑰花》。舞蹈中霹雳舞和流行歌曲的介入，让传统与现代两种完全不同的风格碰撞在一起，此时，观众的解释意义（对藏族传统舞蹈、音乐风格已形成的认识）就会与舞蹈本身形成冲突，造成型文本反讽。正如杨丽萍所说，“希望以此种反讽的方式，告诫年轻人不要忘记自己的传统文化”，《藏谜》通过型文本反讽传达着一种警示、呼吁的意义。马修的男版《天鹅湖》中“四小天鹅”舞段，舞蹈动作几乎是颠覆性的，有现代舞和其他舞种杂糅的成分，四只男性天鹅赤裸着上身，表演着各种夸张、奇怪、滑稽的舞蹈动作，古典芭蕾舞元素几乎完全变形。由于古典芭蕾舞剧《天鹅

湖》中“四小天鹅”舞段已深入人心，当看到男版“四小天鹅”舞段时，观众的解释意义就会与舞蹈文本意义发生冲突，因为观众不可能完全摒弃自己已构建的对经典文本的认知，会不自觉地将经典文本的意义附加在舞剧作品上。可见，动作反讽、音画反讽（包括服饰、道具反讽）与型文本对应。

3. 先-后文本反讽

先文本指经典文本，后文本指改编后的舞蹈作品，两者形成反讽，意味着“经典改编”舞蹈作品不仅颠覆经典文本的人物身份，颠覆经典文本的立意，还颠覆经典文本的情节，从而与接收者的解释意义相互冲突。这种解释冲突是建立在整个舞蹈结构上的，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舞蹈携带着的伴随文本因素的充分了解基础上。先-后文本反讽最成功的例子当属男版《天鹅湖》，它不但是对先文本（古典芭蕾舞剧《天鹅湖》）的颠覆，同时也是对传统芭蕾舞程序化的哑剧手势和动作的扬弃，更是对传统审美范式的背离。

马尔库塞在《审美之维》一书中提出，“艺术的异在性”概念有着先-后文本反讽的特点，他认为“艺术作品从其内在的逻辑结论中，产生出另一种理性、另一种感性，这些理性和感性公开对抗那些滋生在统治的社会制度中的理性和感性”（2001，p. 195）。也就是说，艺术作品本身就具有一种反叛精神，它不仅可以背离传统，颠覆原有经验，超越眼前现实，瓦解占统治地位的规范、需求和价值，还能“造就具有反抗性的主体性的再生”（p. 195）。男版舞剧《天鹅湖》至今常演不衰，原因之一就是整部舞剧颠覆经典文本的人物身份、立意及整个故事情节，从而与观众的解释意义形成冲突的累积，进而建构出一种新的舞蹈表现样式，重新诠释经典，使得早已成为经典的文本再一次成为经典。

王玫的现代舞剧《天鹅湖记》借用经典舞剧《天鹅湖》的象征义，讲述了一群学生追求舞蹈梦想的故事。舞剧分为赛前、练功、比赛、赛后四部分，从人物身份、动作风格到道具的使用，再到整个叙述结构，都完全颠覆、解构先文本与其伴随文本，导致先、后文本的伴随文本不一致，从而造成接收者的解释冲突。王玫以此反讽的方式告诫年轻人追求梦想需要脚踏实地，而不是浮夸与不切实际。捷克布尔诺国家剧院芭蕾舞团的舞剧《黑与白》也是对古典芭蕾舞剧《天鹅湖》的颠覆性重述，它将故事核心转移到王子身上，完全重置黑、白之间的选择，最终，“选择”成为难题：经由黑色，或许也能透彻地看清生命的意义！经由这一重置，观众的解释意义（对先文本的认知）就会与舞剧作品意义发生冲突。再如，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》中，孤儿不再是天性善良的奥利弗，而是伦敦贼窝老大费金（副文本）。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），让我们看到一部没有童话结尾的《雾都孤儿》——在极度贫困的状态中，贪婪和野心最终吞噬了童年。整个舞蹈结构完全颠覆了先文本的人物逻辑和叙述结构（先-后文本），如果观众对原著非常熟悉，解释意义就会与舞剧表达的意义形成冲突，造成先-后文本反讽。阿迪贡的舞剧表现英国底层劳苦民众的凄凉，旨在揭露资本主义制度下贪婪、自私、充满野心、唯利是图的人性。

由以上的分析可知，“经典改编”舞蹈中反讽现象的产生，关键因素就是伴随文本。很多经典文本都已深入人心，意味着接收者已经构建了一套属于经典文本的伴随文本，一旦舞蹈中出现与经典文本不一致的伴随文本因素（如副文本、型文本等），解释意义就会与舞蹈文本意义形成冲突，进而造成反讽。当然，舞蹈中反讽之所以产生，是因为“话语共同体”存在并已经为布局使用和认定反讽提供了语境（哈琴，2010，p.13），也即这一群体掌握了关于经典文本和它的全套伴随文本。比如，马修·伯恩《天鹅湖》的“四小天鹅”舞段，如果观众不知道经典文本中的动作风格（型文本），也不知道扮演天鹅的通常是女性（副文本），那么，他们单从男版“四小天鹅”舞段的动作中是不会感觉到反讽意味的。只有在观众充分了解经典文本和它的伴随文本时，反讽才会出现，这一点应是“经典改编”舞蹈最为典型的现象，也是很多编导家都选择经典文本进行改编的原因。

当改编舞蹈中副文本、型文本与先文本中的伴随文本因素形成反讽之后，先、后文本之间也会形成反讽。这时候，反讽不仅体现在具体表现形态上（如人物身份、作品名称、动作、音乐、服饰、道具诸方面），还体现在内容上。如前述舞剧《雾都孤儿》，在具体表现形态上形成反讽（如改变主角身份、加入嘻哈元素和街舞）之后，在内容上也体现出强烈的反讽意味：经典文本以童话般的场景结束，而舞剧《雾都孤儿》则在极度贫困中结束，贪婪、自私、充满野心、唯利是图的人性阴暗面最终将童年吞噬。这与观众理解的经典文本内容形成极大的反差，从而造成接收者的解释冲突：接收者可能在结束时还在等待着让人向往的童话般场景出现，可是舞剧则将他们拉回现实，迫使他们正视现实中存在的各种人性的复杂与丑陋。从舞蹈作品本身的形式反讽，到揭示社会现实的内容反讽，“经典改编”舞蹈体现出一种“双重反讽”的特征。先、后文本形成反讽会造成两种不同的“大局面反讽”

现象：一是舞蹈作品本身的大局面反讽；二是从作品本身会扩展至两种甚至多种不同文化观念的冲突，这在后现代舞和后后现代舞中体现得尤为明显。所以，大局面反讽给予舞蹈两种不同的思考。

四、大局面反讽给舞蹈带来的思考

随之而来的问题是：反讽作为“经典改编”舞蹈的一种特殊表意现象，会一直存在于接收者的解释活动中吗？笔者认为，先、后文本一旦形成反讽关系，解释冲突就会一直存在，只是经典文本的意义留作背景，作为衬托义而存在，而改编舞蹈作品的意义则为主要义，这两种意义对立且并存。随着演出的进行，接收者又会调动其他的伴随文本对“经典改编”舞蹈中的人物关系、故事情节、矛盾冲突做出进一步的解释，但同时接收者也不会完全摒弃对经典文本的认知，从而得出一种既不同于经典文本又具有经典文本影子的解释意义。

在“经典改编”舞蹈中，反讽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”（赵毅衡，2017，p. 119）。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，而是要通过舞蹈文本意义与解释意义的冲突，使舞蹈携带上一种深层的内涵意义——既借助经典文本的某种象征义，又故意将经典文本及其伴随文本已有的意义设定推远，进而拉近与社会现实的距离，运用“出奇”的表现方式揭示社会中真实存在的现状，以此映射到某一类人，甚至引申至所有人。正如肖苏华在讲述《梦红楼》的创作经历时所说：“借用这种解释冲突的方式（即反讽），显然要较那种再现性地描述原著人物在原著情境中的所看、所感、所想来得真实，更靠近自己，同时也便于现代人对自身困境的某种言说找到适当的表达形式。”（2012，p. 193）。“真实”“更靠近自己”是反讽这一特殊表意手法的独特之处。当接收者在解释冲突的过程中逐渐感受到某种共鸣时，反讽型舞蹈作品就达到了“出奇共情”的目的。应该说，有内涵的反讽型舞蹈作品都有着此种品质，如前面提到的马修·伯恩的舞剧《天鹅湖》、王玫的《天鹅湖记》、阿迪贡的《雾都孤儿》、肖苏华的《梦红楼》等都属于此类。

“经典改编”舞蹈作品出现的大局面反讽现象背后涉及两种不同文化观念的冲突，这与后现代艺术思潮的涌现紧密相关。而后现代舞和后后现代舞的表现观念就体现着大局面反讽的意味，这种大局面反讽是否应该成为当下

舞蹈表现的主流呢?

追溯西方现代舞的发展历程,从以伊莎多拉·邓肯、洛依·富勒、莫德·阿伦为主要代表的自由舞时期,到以露丝·圣丹妮丝、泰德·肖恩为主要代表的早期现代舞时期,再到以玛莎·格雷姆、多丽丝·韩芙丽、查尔斯·韦德曼为主要代表的古典现代舞时期(欧建平,2008,pp.176-184),现代舞创作以延续传统的创作观念,构建新的技术体系为主。而进入现代舞发展的第四个阶段——后现代舞时期,颠覆、扭曲、反叛、背离成为主流,大局面反讽现象极为明显。

后现代舞先驱莫斯·坎宁汉提出“纯舞蹈”艺术观念,颠覆了以往任何一个时期的编舞观念。反讽在坎宁汉的舞蹈中大量体现,如下半身吸收古典芭蕾的腿部动作元素,而上半身运用玛莎·格雷姆“收缩与放松”技术来表现各种意义。坎宁汉认为:“所有的动作首先都可以被用来进行舞蹈,动作本身就是舞蹈意义的所在。”(Cunningham,1985,p.39)。接着,后现代舞的集大成者崔莎·布朗完善了风靡世界的“放松技术”体系,“即兴编舞法”“接触即兴法”“环境编舞法”成为后现代舞的基本创作观念和方法。这一时期,即兴成为“对等级实践的颠覆和对开放形式的支持”(卡特,2019,pp.465-466)的核心概念。进入后后现代舞发展时期,“行为表演”“多媒体舞蹈”“人体解构”“人体重构”以及“人体幽默”成为表现主流,有些还杂糅了科技手段。扭曲、变形、夸张、怪诞、不可思议、难以接受成为后后现代舞的特征,后后现代舞不断地突破舞蹈艺术的表现边界,同时也不断地突破观众的欣赏底线。

无疑,后现代舞和后后现代舞正处于“四体演进”中的反讽阶段,即后现代编舞家故意创作各种“离经叛道”的表现样式引起接收者的解释冲突。如坎宁汉的“机遇编舞法”、崔莎·布朗的“放松技术”、皮娜·鲍希“疯癫”的身体、伊芙娜·雷纳和帕克斯顿的裸体表演、DV8肢体剧场、土方巽的舞蹈……舞蹈变得越来越难以理解,常触碰到以往人们避而不谈的诸类问题。舞蹈理论家刘青弋曾说:“我们无法进入他们的视域(新先锋派舞蹈家们、皮娜·鲍希以及土方巽),但却明白他们已置身于我们概念中的现实世界之外——他们肯定看到了一个我们没有看到的世界。”(刘青弋,2011,p.300)不可否认,从时间的维度来审视,对传统的反叛、颠覆及革新的过程,包括某些大胆的尝试,都为舞蹈的发展带来了一种新的可能和新的选择,也“必定为其他艺术形式,也会为传统艺术提供新鲜的血液,而人们对于艺术本体观念的认知,就在这个过程中会愈加进步和更显包容”(何喆,2014,

p. 64)。可能对于某些后现代舞和后后现代舞来说，反讽表明其文化表意活动处于最佳状态。也可能反讽之后，现代舞又“重新开始另一种新的表意方式，重新构成一个从隐喻到反讽的漫长演变”（赵毅衡，2011，p. 221）。

所以，我们虽然无法准确预知后现代舞和后后现代舞在反讽之后将如何演进，但应深知借用反讽是为了更好地表达意义。我们应多思考反讽之后舞蹈作品能给予我们什么，是新鲜、噱头、视听觉冲击，还是思考、启示，更好地看清自己？克尔凯郭尔处理反讽的方式值得我们借鉴：“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。”（2005，p. 284）编导只有节制而适当地借助反讽这一特殊表意方式，才能使反讽“获得其确当的意义、其真正的效用”（p. 283），才能为舞蹈增添一种别样的、意味深长的审美感知和思想内涵，进而通过这条“道路”慢慢靠近“真理”。如果过度使用反讽，处处反讽，就会使舞蹈艺术失去边界。一旦失去边界，失去意义，“舞蹈”还是我们认识的那个舞蹈吗？显然不是！

结 语

综上所述，我们可以尝试性地得出四个结论。其一，反讽作为“经典改编”舞蹈的一种特殊表意现象，是由舞蹈文本意义与解释意义的冲突形成的，而伴随文本是造成这种冲突的关键因素。其二，依据经典文本改编而来的舞蹈作品携带着一套伴随文本，同时，经典文本本身也拥有一套伴随文本，当这两套伴随文本发生冲突时，舞蹈文本意义与解释意义就会产生冲突；观众越熟悉经典文本，反讽的意味就越强。其三，“经典改编”舞蹈中的反讽可以分为副文本反讽、型文本反讽、先-后文本反讽三类，作品名称反讽、形象反讽与副文本反讽对应，舞蹈动作反讽、风格反讽、音画反讽（包括服饰、道具反讽）与型文本反讽对应，舞蹈结构反讽与先-后文本反讽对应；当“经典改编”舞蹈中副文本、型文本与经典文本中的伴随文本因素发生冲突时，伴随而来的就是先-后文本反讽。其四，“经典改编”舞蹈运用反讽，不是单纯为了从表现形式上颠覆、重塑经典文本并传达一种表面意义，而是通过舞蹈文本意义与解释意义的冲突，使舞蹈携带上一种深层的内涵意义，揭示某种社会现实；后现代舞和后后现代舞的表现观念就体现着大局面反讽的意味。所以，造成“经典改编”舞蹈作品中出现反讽现象的关键因素，一定是伴随文本。

□ 符号与传媒 (22)

引用文献:

- 哈琴, 琳达 (2010). 反讽之锋芒: 反讽的理论与政见 (徐晓雯, 译). 郑州: 河南大学出版社.
- 何喆 (2014). 西方现代舞蹈中的舞蹈本体探究. 北京舞蹈学院学报, 6, 63 - 64.
- 赫勒, 阿格尼斯 (2005). 现代性理论 (李瑞华, 译). 北京: 商务印书馆.
- 卡尔森, 马文 (1998). 表演与后现代 (周宪, 译). 国外社会科学, 3, 40 - 45.
- 卡特, 柯蒂斯 (2019). 跨界: 美学进入艺术 (安静, 译). 郑州: 河南大学出版社.
- 克尔凯郭尔, 奥碧, 索伦 (2005). 论反讽概念: 以苏格拉底为主线 (汤晨曦, 译). 北京: 中国社会科学出版社.
- 刘青弋 (2011). 现代舞蹈的身体语言教程. 北京: 中国人民大学出版社.
- 马尔库塞, 赫伯特 (2001). 审美之维 (李小兵, 译). 桂林: 广西师范大学出版社.
- 倪爱珍 (2015). 符号修辞视域下的反讽新释. 南京社会科学, 5, 118 - 121.
- 欧建平 (2008). 外国舞蹈史及作品鉴赏. 北京: 高等教育出版社.
- 肖苏华 (2012). 当代编舞理论与技法. 北京: 中央民族大学出版社.
- 詹克斯, 查尔斯 (2011). 现代主义的临界点: 后现代主义向何处去? (丁宁等, 译). 北京: 北京大学出版社.
- 赵毅衡 (2010). 论“伴随文本”——扩展“文本间性”的一种方式. 文艺理论研究, 2, 2 - 8.
- 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.
- 赵毅衡 (2017). 双义合解的四种方式: 取舍, 协同, 反讽, 旋涡. 湘潭大学学报 (社会科学版), 4, 117 - 123.
- Cunningham, M. (1985). *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York and London: Marion Boyars.

作者简介:

袁杰雄, 四川大学文学与新闻学院艺术学博士研究生, 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, 主要研究方向为舞蹈符号学。

Author:

Yuan Jiexiong, Ph. D. candidate at, College of Literature and Journalism, Sichuan University; member of ISMS research team, Sichuan University; lecturer in School of Art, Hunan University of Science and Technology. His main research direction is semiotics of dance.

Email: 780087952@qq.com