

【舞蹈艺术】

中国舞剧叙事的构成与转型

慕 羽

【摘要】探讨舞剧“叙事”，叙述行为和所述内容同样重要，现当代舞剧叙事之“事”已从“行为之事”转向“心理之事”。论及中国舞剧叙事构成及其影响因子，应在“大戏剧”和“叙事学”的整体框架下，立足中国语境，结合世界范围内舞剧艺术流变来谈。通过对叙述“情境”“结构”“身体话语”等符码编码的探讨，可以突出传统舞剧和现当代舞剧的编码规则区别。在情境建构的“动因(机)”上，传统舞剧以“情节”和“事件”为核心，现代舞剧以“人物心灵(关系)”为旨趣，当代舞剧(含舞蹈剧场)以“动因探讨”(概念)为意蕴，更加注重叙事的交互性，也可被视为作品与观众达成“认知叙事”。身体话语是否限定为一种风格体系，“再现性”或“表现性”比重的差异，单一动作和动作连接从语词(动机)到舞段的配置及其风格动律(时空)动力(力效)、构图(平面)、调度(多维)的构成，都是其叙事美学定位的关键。整体看来，当代中国舞剧是中国传统舞剧和中国当代舞剧并存的状态。中国现当代舞剧创作的符码叙事特质已经从“具象哑剧”转向“本体隐喻”和“跨媒介隐喻”。当然，“经典”叙事手法比如情感叙事、情节叙事在当代舞剧中也获得了继承和新生。

【关键词】中国舞剧；叙事构成；符码；情境；结构；身体话语

【作者简介】慕羽(1973-)，女，博士，北京舞蹈学院人文学院教授，北京市哲学社会科学民族舞蹈文化研究基地特聘研究员、中国文艺评论家协会舞台艺术委员会委员、中国音乐剧协会理事，主要研究领域：舞蹈批评、舞蹈创作史论、音乐剧艺术与产业(北京 100081)。

【原文出处】《北京舞蹈学院学报》，2022.4.56~67

【基金项目】本文为2019年度国家社科基金艺术学重大项目“当代中国舞剧的历史脉络、创作实践与发展态势研究(1949-2019)”(项目编号19ZD17)之子课题“当代中国舞剧的发展态势与正向引导研究”阶段性成果。

“舞蹈长于抒情，拙于叙事”作为一种对舞蹈特性的口头表述，潜在的逻辑是——由于没有台词辅助，舞剧讲故事不得不用“哑剧”，自然无法实现清晰准确的叙事。这句话将“叙事”默认为按顺序排列的事件，与文字或语言表述相关，传统型舞剧的“哑剧”便是一种“无声对白”的身体话语。不过，若将“舞蹈拙于叙事”视为一种理论定理，就会限制舞蹈创作、鉴赏与批评的认知。抒情和叙事并非截然二分的，何况“拙于叙事”并不能涵盖一切舞蹈创作，尤其对现当代舞和以“当代叙事”(后经典叙事)观念创作的舞剧而言，可以“长于叙事”。其中关键在于如何看待“叙事”？舞剧叙事的特质是什么？一定得看它区别于其他艺术手法

叙事的独特之处，在此基础上当代舞剧叙事会有什么拓展？这些都值得研究。

舞剧有多种分类，比如根据某类元素占优势地位，可分“戏剧式”“音乐式”“(本体)篇章式”^{[1]58}，以戏剧芭蕾、交响芭蕾、舞蹈诗等为代表形态。这种分类侧重从中国视角来关照舞剧，总体上呈现“戏剧本体”到“音乐本体”的进程，也体现为走向“舞蹈”的“本体”^{[2]19-22}，对舞剧创作中“舞蹈思维”的加强有重要作用。但此种分类难以解释一些复杂议题，比如中国语境下由“情节-人物”驱动的“戏剧芭蕾”“民族舞剧”之“戏剧本体”，多以现实主义话剧之“剧”为参照，并未承载国际语境现代主义、后现代主义戏剧等“心理-人物-影子”戏剧观本身的拓展及其对中国舞

剧和舞蹈剧场创作已经产生的影响。另外,恰恰在受苏联古典芭蕾和“(不说话的)话剧型舞剧”影响的“戏剧本体”时期,中国出现了“音乐是舞蹈灵魂”的说法;新时期引进苏联“交响芭蕾舞剧”的音乐编舞法后,抑或当代芭蕾拓展了“复调叙事”后,反倒体现为“舞蹈本体”叙事的强化。

在舞剧创作中,“戏剧式”“音乐式”常常相得益彰,国际语境的当代芭蕾舞剧更是“交响式”“本体式”“跨媒介”的交叉融合。面对中国舞剧,胡尔言在《舞蹈创作心理学》中有“传统的戏剧式结构”,即“(线性)外部结构”,以及“非传统式结构”即“(块状)内部结构”的划分,已经呈现出舞剧叙事美学异同^{[3][142-146]}。

舞剧之“剧”并不能与话剧之剧划等号,最好以“大戏剧观”和“大戏剧历史”作为纵横坐标为参照。广义舞剧的“剧”,是将它看作Drama(戏剧),还是Theatre(剧场),其实体现为两种完全不同的舞剧观。传统型舞剧倾向于情节性Drama,比如古典芭蕾、情节芭蕾、戏剧芭蕾等,中国民族舞剧、民族芭蕾绝大部分都属于传统型舞剧。当代型舞剧则可以归属于剧场性Theatre一类,比如当代芭蕾、舞蹈剧场以及部分当代舞剧等。

“戏剧的常态形式处于剧本与表演之间的中间地带”^{[14]535},“剧本,乃一剧之本”的“本”并非本质、本体、根本之义,应该“限定”在可以为演出“提供基础”这个意义上^①。话剧剧本有一定独立鉴赏价值,但主要作用仍然要服务于舞台表演;对所有“开口”表演的各种戏剧的鉴赏与批评,均有侧重文学文本,或侧重舞台的区分,但对非语言文字的音乐、舞蹈而言,乐谱、舞谱、舞剧文学大纲等并不提供艺术鉴赏价值。

笔者提倡舞剧编导与编剧一体化(两人协作度高,最好由一人担任,剧组可配文学顾问或戏剧构作),以避免语言文字性“哑剧”思维过载。舞剧结构和空间调度本身需要一种“舞蹈思维”的舞剧话语,这真的不是“文学编剧”的优长,大多数“文学编剧”

很难提供“舞蹈性”的身体话语和舞蹈调度的空间结构,何况这本身就应是舞剧编导的职责。对现当代舞剧创作而言,文学大纲更不必须,可以是编导阐述,抑或以“舞蹈构作”的方式存在。

叙事自古就有,在语言文字出现之前,人类就已发明了“图像”,也会利用“身体话语”传递信息,但叙事学却是20世纪五六十年代后才出现的学术概念。理解传统型舞剧,可以借鉴经典叙事学范畴的文学或文字叙事来解读。但现当代舞剧的创作与鉴赏,则体现为后经典叙事学在跨媒介和方法论上取得的突破,比如图像叙事、影像叙事、符号叙事、身体叙事、空间叙事、认知叙事、文化叙事(后殖民叙事、女性主义叙事等社会议题探讨)等一系列新视角。

当代中国舞剧是中国传统舞剧和中国当代舞剧并存的状态。按审美定位和舞蹈表现手法,当代中国舞剧分为现实主义传统舞剧(被发明的传统)、现当代舞剧(新现实主义、现代主义和后现代主义影响)。本文“现当代舞剧”之“现当代”是审美意义上的,也可理解为一部分新现实主义舞剧以及(广义)现代舞的舞剧和舞蹈剧场,并非“当代中国”之历史分期,不过它们都有“时代性”含义,审美概念的“现当代”更代表了一种审美现代性和“跨文化”当代视角。

对跨媒介舞蹈剧场和当代舞剧而言,叙事并不一定与线性的情节叙述、事件复现相关,而是“一种思维与存在方式”^[15],角色塑造也存在从“人物”到“人格”再到“影子”仿像的变化或交叉^②,呈现出一个重构的意义体系。鉴于经典叙事学与后经典叙事学“在叙事学内部形成一种互为促进、互为补充的共存关系”^{[6]92-102},研究当代舞剧叙事,显然应整合经典叙事学和后经典叙事学中的相关理念,并积极探讨舞剧本体叙事特性和跨媒介叙事的可能性。

一、影响舞剧叙事的构成因素

关于叙事的构成,影响比较大的是“二分法”和“三分法”,前者关注“故事”和“话语”之间的动态关

表1 中国传统型和现当代舞剧叙事符码对比表(另有当代中国舞剧介于两者之间)

	叙事特质 (符码规则)	情境符码 (戏剧性意义)	结构符码 (剧场性意义)	身体话语符码 (身体性意义)	代表类型
中国传统型舞剧	具象符码	情节叙述语境	外部时空	舞、剧分离	民族舞剧
	主题叙事 (强编码)		描述 叙述结构	抒情舞(舞种) 具象哑剧	民族芭蕾
					当代中国舞剧(部分)
中国现当代舞剧	隐喻符码	人物叙述语境	心理时空	本体叙事	当代芭蕾
	认知叙事 (弱编码)	动因叙述语境	解释、议论 叙述、召唤结构	可以打破舞种 跨媒介叙事	舞蹈剧场
		阐释语境			当代中国舞剧(部分)

系,后者研究的是“故事”“叙述话语”“叙述行为”,它们都属经典叙事学范畴^③。2009年,在“后经典叙事学”提出十周年之际,美国后经典叙事学家戴维·赫尔曼(David Herman)推出了《叙事的基本要件》,书中他超越“二分法”“三分法”,提出了“四分法”,即情境、事件序列(不同的文本类型)、建构世界、感应(心理意识和体验)^④。可以看出,“后经典叙事学”重视跨媒介叙事,且已不再局限于对“文本”的叙述,叙事被看成是“一种认知活动”,呈现出超越作品的开放度,实现了艺术创作与观众反应的对接。

提及舞剧叙事构成及其影响因子,笔者力求在“大戏剧”和“叙事学”的整体框架下,结合世界范围内舞剧艺术流变,并立足中国语境,所以借鉴了赫尔曼首要考虑“情境”因素,同时又结合了舞剧相对成熟的“结构”理论和“语言”观,主要讨论舞剧叙述“情境”“结构”“身体话语”等叙事因素的编码规则,从宏观到微观,涵盖编导创作和观众反应。

中国舞剧编创和教学思路,包括“选材、立意、结构、语言”等层面的创作过程,其中“结构”和“语言”是两项基本功。相比“语言”,现当代舞剧比传统型舞剧更重视“结构”,尤其是心理时空序列关系。形成怎样的舞剧结构取决于编导的艺术观,直接体现在舞剧创设的戏剧情境上,这也是最先对观众产生影响的叙事因素。

另外,在学术上,面对具体创作,叙事学的“话语”比“语言”更具体准确,“语言”偏重于相对稳定的体系,而“话语”则与具体言语行为相关。我们探讨

的是作为创作手法的“言语”行为,更是承载了不同信息码的戏剧性“话语”,尤其“身体话语”这个舞剧叙事的重要构成因素,既是对经典叙事学的继承,也突出了舞蹈学学科本位意识。

许薇的博士学位论文将舞剧叙事分为符号层(语言层)、结构层、功能层^⑤,代表着由表及里的分析模式,这是很好的递进论证思路。但笔者使用“符码”(code)这个概念,实际探讨的是叙述“情境”“结构”“身体话语”等符码编码,希望突出传统舞剧和现当代舞剧的编码规则区别。“符号构成符码,符码构成文本”,可以连接“从微观符号到具体文本、宏观文化现象之间的意义解读路径”^{[7]132-136}。如何选材以及立意、功能等都可以体现在“情境”“结构”“身体话语”的编码中。

罗兰·巴特(Roland Bathes)在《S/Z》一书中将叙述分析单元称为“符码”,给学者们研究符号学以启示。赵毅衡认为,“在符号表意中,控制文本的意义植入规则,控制解释的意义重建规则,都称为符码”^{[8]255}。在舞剧创作中,符码体现了符号组合的不同规则,被编织进文本创作和作品解读中,可以让人品出各种交织的“画外音”,与“文化之书”“生活之书”联系起来^⑥。而且符码认知可以覆盖情境、话语和结构层面,还能涉及观演关系的编码和解码过程。

在舞剧尚未被观众欣赏时,只处于“文本”状态,观众走进剧场后直面不同“文本的召唤”,就产生了作品鉴赏与批评。舞剧叙事文本并不只是狭义的舞剧文学大纲、脚本或台本(written or literary text)的含

义,更应包括剧场性的“表演文本”(performance text)和“剧场活动”(theatrical event);还应结合“舞者与演员(dancers and actors)、观赏者与观众(spectators and audiences)、空间与场所(spaces and places)^⑦等不同面向,进行作品分析更要将叙事文本与社会历史、文化语境这几个维度结合来考察。换言之,需要我们结合编导的理念,去讨论舞剧情境符码(含观演意义)、结构符码(含行为符码)及身体话语符码等舞剧叙述分析单元,从作品内部以及作品与社会、观众的外部联系中去综合阐释。

舞剧要通过舞者直面观众,“表演的过程才是叙述”^{[9]30},剧场观众看到的并不只有肢体表达,舞台给予他(她)的是多维度的立体信息,感染观众的“话语”主要包括诉诸视觉的身体叙述话语以及诉诸观众听觉的音乐叙述话语。叙述话语“质”的构成差异决定了叙事美学定位,比如舞剧中音乐与舞蹈的关系议题,舞剧音乐可专门创作,也可使用现成的音乐,且不限于舞曲,因“强调旋律、节奏、和声、变调、曲式、音色、力度、紧张度等等而产生了不同的质”^{[10]52-58}。

既然舞剧作品是以视听呈现的整体,所以笔者尝试从宏观到微观的分析模式。这种从“情境”分析开启的模式既适用于传统舞剧研究,也更有助于讨论当代舞剧。舞剧情境符码,是肢体(或身心合一的身体)运动、灯光、舞美、音乐等叙事要素的整合,需要增强视听、运动等关键要素的表意范围;传统舞剧的“表意”围绕情节展开,现当代舞剧分别聚焦于人物塑造、观念表达。结构符码需要关注舞蹈话语、舞段设置与结构层次的关联,还要深入探讨戏剧情境中叙述视角、时空序列和人物关系的设置。身体话语符码是微观层面,单、双、三、群舞的舞蹈素材运用及变换,哑剧、“非舞”都在讨论范围。

理论家于平借鉴《我们赖以生存的隐喻》一书^⑧,将当代中国舞剧叙事的历史进程凝练地概括为从“哑剧叙事”到“隐喻叙事”,是很独到的洞察。他认为与舞剧的隐喻叙事相关的有“本体隐喻”“方位隐

喻”“结构隐喻”等^{[11]47-56}。哑剧虽也可以看作是一种现实“隐喻”,但于平强调的是创造基于我们文化概念系统的“新隐喻”(尤其看重结构隐喻),而非“常规隐喻”或“现实隐喻”^⑨。舞剧创作的某种“规则控制了元素的选择和组合,这些元素就是所谓的符码”^{[12]16},由于舞蹈本体分析中也包括方位、空间因素,所以笔者将“本体”与“方位”合并,侧重谈本体和结构要素,并引入了“符码隐喻”这种概念。

隐喻不只是“文学性修辞”,它与人的感官经验相关,是一种“富有想象力的理性”^{[13]205},一种高度融合形象与抽象,感性与理性的思维能力。符码隐喻涵盖了“情境”“结构”“本体”“跨媒介”隐喻,侧重“概念隐喻”建构的人文过程。实现“新隐喻”必然涉及“心灵的可舞性”,这当然不只体现在动作层面,也必然体现在更为重要的舞剧结构层面,除了对情感表达始终如一的重视之外,当代舞剧叙事之“事”从对情节、事件的交代逐渐偏重对心理的编码,也可以理解为从“行为之事”转向“心理之事”^{[9]1}。

二、影响舞剧叙事的情境符码

舞剧叙事的第一个要素是什么呢?舞剧显然不能秉持“晚会思维”,或以打造观赏性极强的“网红舞”为目标。无论是传统舞剧还是现当代舞剧,人物关系和故事呈现都需要嵌入到戏剧性情境中,所不同的是情境建构的符码规则和意义。

如何理解戏剧情境呢?笔者想起了两句话。一句是英国戏剧家彼得·布鲁克在《空的空间》开篇中写道:“一个人走过空的空间,另一个人看着,这就已经是戏了;”^[14]还可借用社会学家欧文·戈夫曼在其著作《日常生活中的自我呈现》中所提出的社会“情境”的隐喻:一个人出现在另一个人面前时,情境就产生了^⑩。可见,一个人在空的空间起舞,或者在另一个人面前起舞,另有人看着,这就构成了“舞剧情境”,其中蕴含了某种特定时空中的自我关系(认知)、人物关系(认知)、观演关系(认知)。

“情境”是戏剧学和美学经典概念,从18世纪狄

德罗(Diderot)提出“情境”这个概念时,就不只是一个时间、地点的时代背景的话语,人物塑造和社会关系的揭示就已深深植入其中,需要定性化、具体化。正如黑格尔(Hegel)所言,“有定性的环境和情况就形成情境……来表现理想的具体内容(意蕴)”^{[15]253}。可以说,情境在特定环境、人物关系和戏剧行动中形成,是“促使戏剧性冲突爆发、发展的契机,使人物产生特有动作的条件”^[16],对戏剧创作、演员表演和观众感受等方面都具有重要作用,绝不只是外在材料。在情境建构的“动因(机)”上,传统舞剧以“情节”和“事件”为核心,现代舞剧以“人物心灵(关系)”为旨趣,当代舞剧以“动因探讨”(概念)为意蕴。

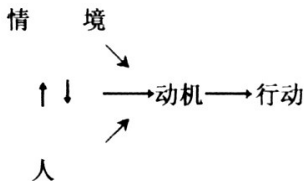


图1 谭霈生戏剧情境说图式(戏剧逻辑模式):
剧中人在这个情境中会因何“做什么”^[17]

恰如2009年,资华筠谈及改革开放30年的中国舞剧创作理念时指出,中国舞剧呈现出了一道探寻舞剧规律求索轨迹:

从围绕着“可舞性”揣摩舞剧题材,到积极开掘“心灵的可舞性”直至探究“可舞的心灵”的“无限性”,在“条条道路通罗马”的舞剧规律求索中。^[18]

谭霈生将“情境”视为戏剧本质,赫尔曼将“情境”(situatedness)视为叙事的第一基本要件^①。笔者同时希望将经典叙事学与后经典叙事学中的“情境”思考结合起来。情境不同于故事发生的地点,抑或历史文化背景,而是当特定背景作用于“相关者”后生成的戏剧性语境,包含规约性叙述情境和感知性阐释情境。情境能体现编导、叙述者(讲故事的人)、人物之间(故事参与者)、观众(旁观者或建构者)的关系。传统舞剧侧重“叙述语境”营造,当代舞剧还包容了“阐释语境”,甚至“故事世界建构”,需要观众互动式的心理感应介入。

不少中国传统型舞剧,甚至包括一部分当代中

国舞剧只将“情境”体现为“背景”,于是出现了一些观赏性、表演性强的“背景舞”或“氛围舞”,这些都不能称为“情境舞”。诸如——“舞剧第一主角必须有女首席舞者”,抑或是“舞剧就得有几支好看的舞蹈”等这些传统舞剧的创作观,就少了现代性的舞剧“情境思维”。

好作品能使情境获得某种“心灵性”,可以找到规约性情境和观众感知情境的契合点,把感知缝合进舞者扮演的角色中。传统型和现当代两种舞剧观建立了不同的观演关系,前者关注规约性情境,后者还开放了观众感知情境,分别具有“主题叙事”和“认知叙事”的不同叙事性,当然两者并不截然二分,只是有所侧重。

传统舞剧呈现为一种主题明确的封闭性情节结构模式,看重人物典型性格塑造,规约性情境编码较强,解释几乎是固定的,观众在有始有终的故事演进中,感受作品的审美表达和艺术价值。

当代舞剧注重戏剧情境对人物心理塑造的建构,从而使文本容纳更为丰沛的心理内容,编码信息弱于传统舞剧,具象类符码减少,隐喻性大大提升,并向社会历史文化语境延展。观众感知情境被充分打开,参与共同创造“故事世界”,其时空维度是全局性的心理感应,由此当代舞剧的“情境”呈现出半开放性或开放性特点。“情境”(situation)是一个在社会学、教育学等跨学科领域被不断提及的概念,确实有助于舞剧人文解读空间的提升。

二、影响舞剧叙事的结构符码

在戏剧中,场景(scene)一般指故事发生的空间。情境比场景意义丰富,需要包含场景中产生的与行动或心理氛围联系的时空感,体现出编导叙述手法的独特审美。想了解舞剧从“为何言说”到“如何言说”,关注“情境”的生成及变化就能辨别出来,或聚焦于“情节”(事件),或塑造“人物”(心灵),抑或聚焦于“观念”探讨。但若想进一步探讨身体话语与剧场话语本身的叙事性,就要延伸讨论舞剧的“结构符码”,这关乎舞剧的内部构造。

改革开放以来,舞剧结构因素逐渐得到重视。实际上,“情境”与“结构”融合度越密,叙事整一性也越高。虽然我们可以从形式层和内容层诸要素来分析结构,但二者也是密不可分的;为力避二元论,更显示出情境和结构符码的重要性。相对而言,形式话语层是身体话语、视觉话语、听觉话语、时空话语的复合体,当代舞剧注重各叙述话语的整合;内容故事层则由情感和意义交织而成,当形式层与内容层融为整体结构,经由视听、时空要素的“叠化过程”^[19],舞剧意象才能在编导、舞者(演员)与观众的审美互动中生成。

舞剧根本上与人物化、角色化的舞蹈表演相关。传统舞剧“舞>剧”,表演者常在“舞者”和“人物角色”之间转换,所以古典芭蕾舞剧表演过程中会出现打断剧情的“谢幕”;而一些新创舞剧中的纯表演舞,游离于情境之外,这时表演者的身份也只能是“舞者”,而非“人物”。现当代舞剧中,才实现了舞者与人物角色身份的相融;到了后现代的舞蹈剧场,人物形象还可以超越舞者和人物身份,产生更多解读空间。

与结构相关的说法有“排列”“布局”“剪裁”“缝衣”等。肖苏华认为,舞剧“结构”即“剧中人物情感关系发生和变化的网络系统”^[20]。剧场艺术强调现场表演,所经历的是一次性时间。若结合戏剧学和叙事学视角来理解,“舞剧结构”也可以看作“本体叙述行为”(比如舞段配置)的“时空序列”(分幕、分场、

调度等),比如“谁”的身体在何种情境下对“谁”或为“谁”而叙述(叙述交流和聚焦)?以及视觉和听觉话语在何种语境有何叙述行为,特别之处何在?因为要统摄各种舞剧,所以在此就不涉及事件发展、情节安排、心理变化、情感节奏等具体面向。需要指出的是,18世纪诺维尔时代的情节芭蕾就提倡芭蕾舞剧不受“三一律”约束^[21],现当代舞剧时空呈现更是高度自由。

其一,中国舞剧结构符码转型的理论阐释。

文本结构符码直接决定着文本类型,核心在于如何进行时空序列安排。传统舞剧依循情节和事件展开舞段,李承祥说这主要看“情节舞、表演舞、哑剧”等舞蹈表现手段在舞蹈结构中的合理安排。其中情节舞和哑剧的展开“习惯于六个部分:引子、开端、戏的发展、高潮、结局和尾声”^{[22]52、54},也可以理解为“起、承、转、合”或“豹头·熊腰·凤尾”等。

当代舞剧不反对情节叙事,肖苏华也将“引子、开端、展开、高潮、结局”称为“舞剧结构的十字方针”^[23]。自亚里士多德的《诗艺》以来,戏剧学上的结构模型大同小异,有不同命名,三分、四分、五分都可以导引出两幕、三幕、四幕剧(都有序幕),抑或忽略幕场结构,形成“多场景、无场次”的结构。近年劳瑞尔提出“引子、激励事件、上升情节、转折点、高潮、下降情节、结局”结构模式^[24],凸显出跨界艺术家在节奏和复杂细节上的追求,也更为重视观众体验感。

表2 舞剧结构符码(剧场性意义)

	叙述聚焦 (与情境联系)	结构层次 (宏观结构)	本体叙述行为 (中观结构)	时空序列性质
传统型舞剧	外聚焦或 零聚焦为主	常规幕场结构 场间多暗转	情节舞、表演舞(群)、哑剧 双人舞推动情感叙事(亮点) 构图具有造型性、象征性	叙述结构 描述现实时空 (主题叙事)
现当代舞剧	内聚焦、外聚焦、 零聚焦灵活运用	灵活幕场结构 打破幕场结 构少暗转 无暗转	情节舞含哑剧元素 情节舞表演化、情感化 单双三群舞都可为亮点 纯表演舞被取消 “非舞”戏剧行动(不必合乐) 调度构成叙述话语	叙述结构+ 召唤结构 解释、议论 心理时空 (认知叙事)

80年代中期,编导舒巧逐渐意识到,中国民族舞剧创作也应该——让“结构上升为舞剧语言”^[25],在其舒舞剧观成熟后,更坚定认为“结构于舞剧而言可说是第一语言”^[26]^[30];八九十年代后,理论家于平和编导家肖苏华都分别建立了自己的舞剧结构论体系,理论家胡尔岩也推出了《舞蹈创作心理学》,成为编导系学生必修专业理论课。他们的理论和实践对于中国舞剧创作而言起到了积极的促进作用。在他们的推动下,中国主流舞剧创作重语言、轻结构的模式有了改观,舞蹈评论除了经验总结,也增添了“对艺术形式及构成审美形式的方法技能问题”^[27]^[52-56]的行家分析。

2001年,于平在《舞蹈》上首次对《舞剧结构层次论》进行了系统概述:舞剧结构的“宏观层次”是情节发展的时空分割;“中观层次”是场面转换的舞段设计;“微观层次”是语境营造的舞台调度;“显微层次”是语言表达的句法处理^[28]^[21-23]。于平的舞剧叙事结构“层次论”颇有建树,是一种原理性舞剧本体理论体系,既概括出舒巧“语言是微观的结构,结构是宏观的语言”^[29]^[13-16]的主张,也预示了——“调度成为一种舞剧语言”^[30]^[11-12]的创作观。重视结构和调度的舞剧作品通常都不是现实的模仿,而是心灵和想象的表现,即我们常说的“心灵的可舞性”。

揭示传统和现当代两种舞剧观的差异,探究舞剧结构的中观层次——“场面转换的舞段设计”的缘由很关键。独舞、双人舞、三人舞、四人舞或群舞展开的底层逻辑作为人物的行为符码,直接影响舞剧的叙述时空和叙述聚焦以及“舞蹈调度叙事”的本体性价值。在整体布局上,编导还要处理好结构层次与节奏、局部与全局的关系,以达到简繁适度、虚实相生、疏密结合、张弛有度的境界,体现为舞剧本体叙事的结构性编码。

其二,当代舞剧结构的“心理时空”编码。

20世纪上半叶以图德为代表的欧洲心理戏剧式芭蕾,以及后半叶格里戈罗维奇的苏联交响式芭蕾都导向了“舞蹈本体”叙事,后者看上去遵循的是音

乐结构,实际上和前者一样也暗合了人物心灵碰撞的戏剧逻辑,实现了舞蹈性、音乐性、戏剧性的高度融合。现当代舞剧更倾向于人物“心灵性”关系的发展、变化。恰若黑格尔认为,相对于自然和社会力量,“精神的力量以及它们之中的差异对立”^[15]^[274]导致的冲突最有可能催生深刻的戏剧作品;而在某种紧迫的、两难的情境下做出选择,最能考验人性。如此一来,舞剧中的“时间”可以由“空间”状态呈现出来,随着真实、幻觉、记忆、梦幻的空间腾挪,戏剧性时间的时序、速度、频率都可能发生改变。

本体叙事就是由舞蹈思维展开叙事,其实倒不局限于形象思维。如果说心理空间的运用在主流的中国新现实主义舞剧中作为一种辅助手段,主要作用于深化对人物自我意识的刻画;在实验性的现当代舞剧中,编导更为强调戏剧假定性创新的特权,心理时空的创设则是核心,接受多元阐释的超越角色的人物形象也始终是核心叙事策略。

哲学家柏格森的“心理时间”理论对当代舞剧创作的时空叙事阐释有着重要的美学意义^②,直接影响到“叙述聚焦”,可以理解为“叙述者”和“叙述透视的人物”之间看与被看、感知与被感知的关系。主角、配角,个体、群像,过去、现在和将来,现实、幻觉与梦境,意识与潜意识均可以同时置于人物动作关系中,他们彼此或能看见、感知,或看不见、感知不到,可理解为王玫所称的“及物之看”和“不及物之看”等^[9]^[46-170]。由此舞剧结构微观层次的“舞蹈调度”的空间叙事能力得到了个别编导的重视,在营造戏剧语境和塑造人物上获得了提升。

传统舞剧一般都使用“外聚焦”的叙述方式,“像摄像机一样仅从外部观察人物,不透视人物的内心”^[31]^[82]。多呈现为“一事一线”的单一性结构,主张以线性时间呈现真实感。也有个别传统舞剧采用了“全知视角”,即可以从“任何角度、任何时空”展开叙事,比如《丝路花雨》等。现当代舞剧在“全知视角”的使用上,更游刃有余,可以鸟瞰,比如周莉亚、韩真

《永不消逝的电波》就能“看到在其他地方同时发生的事;对人物的过去、现在和未来了如指掌,也可任意透视人物的内心”^{[32]3-11}。舒巧的《三毛》则是特别的“内聚焦”,虽为传记舞剧,但叙述者、编导与“人物”合一,情节和事件都变得不再重要,无论是公众形象的“三毛”,还是生活中的“陈平”,编导都将个人“自我”感受融入人物心灵世界的本体叙事中,不同自我的冲突形成了该剧的内在动势。另外,现代舞剧也可以采取多种叙事聚焦,为观众留出更多想象空间,比如诺伊梅尔舞剧《茶花女》借用《曼依》剧中剧,又将倒叙、插叙等叙事手法结合,实现了零聚焦和内外聚焦交叉的本体叙事,神秘(外)而深邃(内)。

实验性现当代舞剧或舞蹈剧场重在“为何而动”,提出问题,但并不会给出标准答案,更像是一种“未确定的召唤结构,有意不言明”,待不同的观众来回应,其实“有限视角”恰恰很复合普通人日常生活中的真实感知。作品调动甚至激发观众去“填补空白”,获得种种对现实的复杂感受。“凡是被大多数观众接受的哲理性舞蹈,均是由‘抽象’与‘移情’共同架起桥梁”^{[33]78}。观众的经验、想象和阐释一方面依托作品所提供的“线索”或“指令”,一方面也依托于观众自身的文化人格和审美经验因素。这种当代舞剧(舞蹈剧场)的鉴赏更加注重叙事的交互性,也可被视为具备共有“认知框架”的同类观众的“认知叙事”^③。

四、影响舞剧叙事的身体话语符码

有学者借鉴王国维对戏曲“以歌舞演故事”的说法,将舞剧定义为“用舞蹈演故事”“以舞演故事”,这是不错的。如同“故事”有情节之事和心理之事的区分,对“舞”的看法也随文艺思潮和创作实践的变化而不断变化,古典芭蕾叙事将“哑剧”也看成“舞”,后现代的舞蹈剧场则将“非舞”看作“舞”,二者都基于生活动作素材,但背后的叙事观“模仿论”和“仿像论”却有着本质区别^④。

就身体话语符码而言,舞剧有两大类型。一是

以某种限定性的舞蹈语言体系为基础。比如从古典芭蕾舞剧到现当代芭蕾舞剧均以芭蕾作为身体话语叙述起点;而玛莎·格莱姆的现代舞剧是以其个人技术体系为基础的。二是以戏剧性人物塑造为基础,表现为舞剧人物自己的话语,而非限定性语言体系。一般来说,限定性语言体系偏传统,而非限定性更具现当代审美特点,但这也只是相对而言,格莱姆的个人限定性语言体系的舞剧具有审美现代性,当代芭蕾的人物身体话语并不一定都局限于传统芭蕾语汇。

在舞剧话语的语言体系来源上,中国民族舞剧创建之初对标的是苏联的古典芭蕾舞剧。中华人民共和国成立以来,中国民族舞剧是“一手伸向西洋芭蕾,一手伸向古典戏曲和民间舞蹈”^[33]学习。可见,狭义的民族舞剧实际上包含了以“古典戏曲”为基础的“正统派”以及以少数民族民间舞蹈为基础的“特色派”。

以“正统派”为例,“民族舞剧”和“古典舞剧”在某种意义上被赋予了相同的内涵。在“正统派”看来,民族舞剧其实就是“中国古典舞的舞剧”。随着“中国古典舞”内涵与外延的变化,尤其是随着《丝路花雨》《铜雀伎》等舞剧的出现,“中国古典舞剧学派”已经获得了拓展,并不只有建立在戏曲舞蹈基础上的作品。另外,正如胡尔言1989年在《我看舒巧的舞剧营造》中写道:从传统舞蹈动作加减到“动作元素分解、变形、重组”^[34],舒巧在《奔月》中就开始尝试了。1983年后舒巧应邀出任中国香港舞蹈团(1981年成立)的艺术总监后,更是一直在寻找真正属于舞剧人物自己的语言(话语),因为在她看来,舞蹈语言与舞剧语言(话语)是两个不同的范畴。

身体话语是否限定为一种风格体系,或是“再现性”或“表现性”比重的差异,单一动作和动作连接从语词(动机)到舞段的配置及其风格动律(时空)、动力(力效)、构图(平面)、调度(多维)的构成,都会产生决定其叙事美学定位的关键质。

其一,中国传统舞剧创作的“具象符码”哑剧叙事。

中国民族舞剧建立之初尽管有“重戏”和“重舞”的不同路径,但基本上都遵循着“情节舞、表演舞和哑剧”的苏联传统舞剧模式。舞剧中的舞和戏两种元素通常被分割开来,舞蹈场面成了戏剧情节的陪衬,哑剧只是人物和情节的图解。

西方芭蕾历史上也有“重戏”和“重舞”之别,背后也蕴含了不同历史阶段或文化语境中“主导性艺术”的差别,分别是18世纪情节芭蕾向往的“绘画性”,19世纪浪漫派芭蕾对“音乐性”的渴望以及20世纪苏联戏剧芭蕾所对应的“话剧”。其中哑剧呈现出从“绘画式”追求到“话剧式”定位的路径。“哑剧”是西方传统派芭蕾舞剧(情节芭蕾、浪漫派芭蕾、戏剧芭蕾)重要的叙事手法,无论是业内约定俗成的“程式化哑剧”(手势密码),还是“现实主义的動作”^[35],都形成了固定的符码表意系统,“表意与解释都是强编码”^{[8]255},难有更多可以阐释的审美空间。

诺维尔以写实派绘画为榜样,主张对“真实情节的摹仿”,并“通过视觉向心灵诉说”。可以说,诺维尔理想化的哑剧芭蕾是“是组合佳妙的绘画的映象”,这一幅幅动态的画作,每个动作都值得细细品味。但是,诺维尔的哑剧芭蕾并没有流传下来,而且,他也承认很多舞剧“丝毫不能激动人心”,哑剧“冰冷彻骨”,“未曾有任何一个瞬间向画家提供值得一画的东西”^{[22]9、19}。可见,哑剧的局限性在18世纪它还处于上升期时,就已经出现。19世纪是芭蕾表现性美学提升的时期,但再现性哑剧仍发挥着重要作用。到了20世纪,苏联的哑剧理论将“日常生活哑剧‘舞蹈化’”^{[36]166},即笔者所谓的“具象哑剧”。舞者全身心地关注在舞台上表演哑剧场景,“无声对白”依然对应着可以书写下来,甚至已有成文的舞剧台本。

20世纪苏联不说话的“话剧型芭蕾”极为重视斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧表演体系,与此同时诺维尔

的相关理论也获得重生,诺维尔的情节芭蕾可被称作“哑剧芭蕾”。在我国,80年代初,诺维尔《舞蹈与舞剧书信集》中译本出版,哑剧被认为是舞剧中“必不可少的元素”^{[37]13-14}。实际上诺维尔的哑剧理论与苏联哑剧理论是有区别的,中国舞剧吸纳更多的是苏联的芭蕾哑剧,不少哑剧就是“从话剧搬到舞剧中来的那些伴随台词的手势”^{[36]164}。

再以“音乐灵魂说”而言,这种说法是苏联专家的一个比喻,但音乐家很重视,认为是“古雪夫同志为首的舞剧编导们”“向我们作曲者提出要求”^[38],其实,“用姊妹艺术的特征来强调本艺术的某个方面的比方,这是常有的事”^[39]。18世纪极为流行“以画喻诗”,也有了“以画喻舞”的说法,所以我们便可理解后来的“以音乐喻舞”以及“以话剧喻舞”。何况在18世纪中后期“情节芭蕾”代表人物诺维尔看来,舞剧的灵魂是“情节”^{[22]104}。20世纪后,随着舞剧现代性的提升,认为“舞蹈的灵魂不是别的,恰是舞蹈家自己的灵魂”^[40]的编导则越来越多。因此,舞蹈的自体叙事与舞蹈编导主体性意识的增强也密切相关。

其二,中国现当代舞剧创作的“本体”和“跨媒介”隐喻符码叙事。

当代中国舞剧是传统舞剧和当代舞剧并存的状态。舞蹈抽象化、表现性的身体叙述只是少数人掌握了艺术编码吗?与其说这是一种能力,还不如说过于强调“哑剧叙事”源于一个“看不懂”的误区,尚不习惯主动尝试用其他舞蹈美学代码去“编码”或“解码”。改革开放后的舞剧创作最先突破的是舞蹈语言风格,其次才是舞剧结构思维的拓展以及人物塑造意识的强化。

当代叙事观的舞剧即便以某类风格的语言为主,也会以人物塑造为本来选择人物身体话语,因此不会限定于某种单一“类型化语言”^[41],也不会着重基于现实动作逻辑的组合,不用刻意强调“哑剧化”“再现化”肢体叙事,而是更具表现性、抽象性和意象性。而且,只有在现当代审美的舞剧作品中,结构才

能“上升”为舞剧重要的“话语”,在舒巧、肖苏华等编导眼里,甚至成了舞剧的“第一语言”^{[26][330、333]}(话语)。的确,某种纯粹限定性语言体系来源的舞剧在国际上也早已成为“过去时”。但打破舞种限定本身并非目的,还得围绕“心理-人物”的特定符码而展开。

两种舞剧观在动作、舞句、舞段上有不同的构成,“再现性”与“表现性”、“限定性”与“非限定性”的比重,显示出“本体叙事”的程度。好作品中的情节舞吸纳一些再现性动作无可厚非,既有助于人物塑造,观众也能获得审美享受。但更具舞蹈本体性的叙事魅力却不在于此,它源自难以言传的“意会思维”,也可以说与隐喻符码相关。

隐喻来自文化语境中的具身认知,也就是说认知来自我们的身体感知和运动方式,比如“她笑起来很甜”就是基于人主观视觉和味觉经验的“相似”;隐喻也可以来自主观经验的现实“同现”^⑤,比如“她幸福地转起来”,就是用空间方位和速度的变化来隐喻好心情,她转得越快,就越幸福。田露创作的舞蹈《花儿为什么这样红》将两者结合了起来,这虽不是舞剧中的作品,却具备了很强的心理隐喻性,舞蹈突出了一个塔吉克族舞风的旋转动作,巧妙地隐喻了“爱情中的她像红花一样慢慢绽放”,实现了抽象与形象的转化以及形态、裙摆、色彩、音乐的视听觉通感。

以近年出圈舞剧《永不消逝的电波》为例。一方面,该剧十分强调舞者与装置、灯光之间的立体空间结构关系,带出了特有的属于年轻人的锋芒,就像是当今新主流电影借鉴“商业片”和“类型片”的手法一样,难怪有观众会感觉自己像是在观看谍战片或音乐剧。但另一方面,该剧并未超越“情节舞+表演舞+哑剧”传统舞剧创作编码。这说明,该剧在跨媒介叙事上取得了一定的突破,但还依赖于以身体话语对生活行为模仿的舞台转化。

从舞剧呈现本质讲,该剧仍属于传统型叙事作品,基本是以“事件再现”为主导的“叙事”,但也借鉴

了当代型叙事手法,并未完全遵循现实性的“时间逻辑”。印象深刻的是,该剧整体是全知视角,常常出现时空交错、阴阳相隔的多个叙事空间的并置。男主人公李侠重回旗袍店现场的场景强化了一次外聚焦向内聚焦的转换,使观众进入了他的推理世界,时光倒转。与此同时,女主人公兰芬也遭遇了一次与敌人抗衡的心理斗争。视觉、听觉所营造的戏剧情境都恰到好处,两位主人公的身体语言也产生了“可以不说话”的默剧效果。

由于该剧舞剧叙事空间比较丰富,加之音乐的铺陈、灯光的切换、装置的巧妙、视角的游移、一气呵成的戏剧情境转换,一定程度上弥补了个别“忍着不说话”的哑剧性场景的“写实化”。我们提倡摒弃“哑剧叙事”并不等于完全回避生活化动作。事实上,“决定一个舞蹈是不是非文字舞蹈并不看其原始材料,而是看其创作主张和对材料进行的处理”^[42],将功能性的生活化动作转化为表现性动作一直都是舞剧创作有效的身体话语之一。

整个舞剧有一个舞蹈本体性叙事的精彩桥段,即“电梯三人舞”,就复现出李侠与柳妮娜、记者(特务)心理活动的“三岔口”。现实中三人的肢体不会大动,但内心却在翻腾,所以编导就将其外化为三人肢体的“缠绕、交错、躲闪、牵扶”,这恰恰是当语言无效时,身体话语的微妙之处,这段电梯三人舞就很好地诠释了人物身体语言的意象性,遗憾的是,这样的舞段在整部舞剧中少了些。在当代舞剧中,舞者更需要用表现性、抽象性、多义性的动作来表达“只可意会,不可言传”的内容,身体流畅度就好像“语气”,都是“叙述行为”,都可以成为隐喻的连接点。

五、多元共生的中国舞剧叙事手法

探讨“叙事(叙述+事情)”,要对“表达行为和所述内容予以同等关注”^{[31]219-229}。

对中外传统舞剧叙事而言,指的是“按照一定的次序”(叙述时间),以“类型化”风格体系的舞蹈话语为主,通常包括“哑剧、手势、场面和各种类型的舞

蹈”^{[22]53},突出舞蹈的表演性和动作的再现性,共同“组成一个前后连贯的事件系列”^[43],以达成以舞演故事的诉求。比如西方古典芭蕾舞剧《天鹅湖》、苏联戏剧芭蕾《罗密欧与朱丽叶》,或是追求“京昆戏曲舞蹈”为基础的中国古典舞剧《宝莲灯》、中国民族芭蕾舞剧《红色娘子军》,抑或是敦煌舞派的《丝路花雨》、汉唐古典舞风格的《铜雀伎》以及追求身韵古典舞风格的《大漠敦煌》,或是朝鲜族舞剧《春香传》、壮族舞剧《妈勒访天边》等。

“当代”创作的舞剧并不意味着就是“当代叙事美学观”的舞剧。当代叙事对戏剧的认知不只停留在情节、事件、矛盾冲突、人物性格、环境背景上,如何看与被看更为重要。若受到后现代戏剧(或后戏剧剧场)影响,“戏剧”本就“无须搬演以文本记录的故事”^[44]。随着舞剧艺术观的不断发展,“舞”与“剧”化合出的元素——“戏剧性”“剧场性”与“身体性”等生成了新的含义,主要体现在身体话语、声音话语和结构话语的互文性编码上。

当代舞剧的叙事手法非常多元,更重要的是创作的出发点和舞段的配置是否基于人物塑造和观念表达。需要指出的是,“经典”叙事手法比如情感叙事、情节叙事在当代舞剧中也获得了继承和新生。在传统舞剧到当代舞剧的坐标上,一些“新现实主义”舞剧兼有两者特性,本身也没有必要经纬二分。比如《永不消逝的电波》《草原英雄小姐妹》《到那时》等舞剧风格化、节奏化哑剧与抽象化、意象化的身体话语都存在,它们均以不同的方式实现了传统舞剧的“自体反思”和“自我超越”。除了对“现实主义”叙事的不断更新,当代舞剧创作中也有受到后现代思潮影响的当代性探索,如中央芭蕾舞团版《牡丹亭》、苏州芭蕾舞团版《西施》和当代芭蕾舞团版《白蛇-人间启示录》等。

实际上具体生动也多义模糊的中国当代舞剧意象,更昭示中国古典美学传统的回归。“隐喻”不正暗示了中华先民形象和抽象兼具的“观物取象”吗?舞剧的心理叙事并不只是发生在剧中人物之间,它还

产生在观演之间。宗白华就曾言“象即中国形而上之道……宗教的,道德的,审美的,实用的溶于一象”^{[45]611}。和具象写实的事件再现距离远一些,所带来的意象的会意和抽象,恰恰正是中国舞蹈隐喻性符码的魅力所在。

中国舞剧“当代性”叙事还有没有其他可能呢?当然有,也一定是开放的。当代舞剧不妨借鉴一下中西融合的“无问西东”的态度,力求寻找到会通中西的新身份。笔者不仅期待着传统观念和符号的“当代化”,也希望看到非传统观念和符号的“社会性”当下思考以及各种文化水乳交融的整合,超越一般的内外、主次、体用关系。

注释:

①参见谭霈生:《谭霈生文集:戏剧本体论》,北京:中国戏剧出版社,2005年,第138页。

②参见胡全生:《后现代主义小说中的人物与人物塑造》,《外国语》,2000年第4期,第52-58页。

③关于叙事的“二分法”与“三分法”,申丹教授有过详细介绍。参见申丹:《叙述学与小说文体学研究》(第四版),北京:北京大学出版社,2019年,第3-9页。

④参见尚必武:《当代西方后经典叙事学研究》,北京:人民文学出版社,2013年,第100-108页。

⑤参见许薇:《舞剧叙事性研究》,中国艺术研究院博士学位论文,2008年,第14页。

⑥参见罗兰·巴特:《S/Z》,屠友祥译,上海:上海人民出版社,2016年,第72、76页。

⑦参见周夏奏:《中国戏剧跨文化表达的途径》,《中国文艺评论》2016年第7期,第71-79页。

⑧乔治·莱考夫马克·约翰逊:《我们赖以生存的隐喻》,何文忠译,杭州:浙江大学出版社,2015年,第11、23、30、32、27页。方位隐喻如“心情高低起伏”;本体隐喻也可以理解为实体与物质隐喻、容器隐喻等,前者如“拟人”“比兴”,容器隐喻如“视野”等。

⑨在《叙事的功能》一文中,哲学家保罗·利科认为“模仿是一种现实的隐喻。”由于哑剧本身遵循的是“模仿论”,故笔者在谈及叙事美学时,哑剧就被看作是一种现实“隐喻”,而非心理“隐喻”。参见保罗·利科:《诠释学与人文科学:关于语

言、行为与解释的论文集》J.B. 汤普森编译,孔明安等译,北京:中国人民大学出版社,2012年,第256页。

⑩参见欧文·戈夫曼:《日常生活中的自我呈现》,冯钢译,北京:北京大学出版社,2008年,第1页。

⑪参见尚必武:《当代西方后经典叙事学研究》,北京:人民文学出版社,2013年,第100页。

⑫参见夏腊初:《论柏格森的“心理时间”对意识流小说的关键性影响》,《云南师范大学学报》(哲学社会科学版)2005年第4期,第89-95页。

⑬参见申丹:《叙事结构与认知过程——认知叙事学评析》,《外语与外语教学》2004年第9期,第1-8页。

⑭参见慕羽:《“戏剧性”“剧场性”与“身体性”的互文表达——从舞剧到舞蹈剧场》,《北京舞蹈学院学报》,2019年第4期,第48-57页。

⑮参见乔治·莱考夫,马克·约翰逊:《我们赖以生存的隐喻》,何文忠译,杭州:浙江大学出版社,2015年,第139页。

参考文献:

[1]孙天路.中国舞蹈编导教程[M].北京:高等教育出版社,2004:58.

[2]于平.舞剧结构的本体转换[J].舞蹈,2002(5):19-22.

[3]胡尔岩.舞蹈创作心理学[M].上海:上海音乐出版社,2016.

[4]彭锋.艺术学通论[M].北京:北京大学出版社,2016:535.

[5]柯里.后现代叙事理论[M].宁一中,译.北京:北京大学出版社,2003:8.

[6]申丹.经典叙事学究竟是否已经过时? [J].外国文学评论,2003(2):92-102.

[7]周清平.符号·符码·文本:西方(英、美)电视文化符号论[J].贵州师范大学学报(社会科学版),2014(3):132-136.

[8]赵毅衡.符号学:原理与推演[M].南京:南京大学出版社,2016.

[9]王玫.舞蹈调度的王玫研究[M].南京:江苏文艺出版社,2014.

[10]叶纯之.冲突·调和——从舞蹈音乐看作曲家与舞蹈家的关系[J].舞蹈论丛,1987(1):52-58.

[11]于平.从“哑剧叙事”到“隐喻叙事”(下):试述中国当代

舞剧叙事的历史进程[J].艺术评论,2018(5):47-56.

[12]拉森,约翰森.应用符号学[M].彭佳,魏全凤,刘楠,朱围丽,译.成都:四川大学出版社,2018:16.

[13]莱考夫,约翰逊.我们赖以生存的隐喻[M].何文忠,译.杭州:浙江大学出版社,2015:205.

[14]布鲁克.空的空间[M].王翀,译.北京:中国友谊出版公司,2019:3.

[15]黑格尔.美学:第一卷[M].朱光潜,译.北京:商务印书馆,1979.

[16]谭霈生.论戏剧性[M].北京:北京大学出版社,1981:98.

[17]谭霈生.谭霈生文集:戏剧本体论[M].北京:中国戏剧出版社,2005:139.

[18]资华筠.改革开放30年中国舞剧回眸[J].舞蹈,2009(2):12-15.

[19]巴特.S/Z[M].屠友祥,译.上海:上海人民出版社,2016:105.

[20]肖苏华.当代编舞理论与技法[M].北京:中央民族大学出版社,2012:146.

[21]诺维尔.舞蹈和舞剧书信集[M].上海:上海文艺出版社,1982:46.

[22]李承祥.舞蹈编导基础教程[M].北京:中央民族大学出版社,2015.

[23]肖苏华.中外舞剧作品分析与鉴赏[M].上海:上海音乐出版社,2009:19.

[24]劳瑞尔.人机交互与戏剧表演:用戏剧理论构建良好用户体验[M].北京:机械工业出版社华章分社,2020:136.

[25]舒巧.结构上升为语言[J].舞蹈艺术,1984(2).

[26]舒巧.今生另世[M].上海:上海文艺出版社,2010.

[27]胡尔岩.舞蹈诗《长城》——一个新的高度[C]//胡尔岩舞评舞论汇集,北京:中央民族大学出版社,2014:52-56.

[28]于平.舞剧结构层次论[J].舞蹈,2001(4):21-23.

[29]于平.诗歌意象与戏剧行动——舞蹈诗与舞剧的形态学研究[J].北京舞蹈学院学报,1998(2):13-16.

[30]舒巧.王玫和她的《雷和雨》[J].舞蹈,2002(8):11-12.

[31]申丹.叙事、文体与潜文本:重读英美经典短篇小说[M].北京:北京大学出版社,2018.

[32]申丹.全知叙述模式面面观[J].国外文学,1995(2):3-11.

[33]张拓.《小刀会》创作的历史回顾——兼论民族舞剧的

发展道路[C]//舞蹈舞剧创作经验文集.北京:人民音乐出版社,1985:67.

[34]胡尔言.我看舒巧的舞剧营造[C]//胡尔言舞评舞论汇集.北京:中央民族大学出版社,2014:60.

[35]扎哈罗夫.舞剧编导艺术[M].上海:上海文化出版社,1964:165.

[36]多勃洛沃尔斯卡娅.舞蹈·哑剧·舞剧[C]//朱立人,译.探索芭蕾:舞蹈学者朱立人译文集(上).北京:中央民族大学出版社,2013.

[37]游惠海.中国人民反帝斗争的英雄姿态——看舞剧《小刀会》[J].戏剧报,1960(11):13-14.

[38]吴祖强,杜鸣心.关于舞剧《鱼美人》的音乐[J].人民音乐,1961(3):8-11.

[39]侑士.舞蹈啊,魂兮归来! [J].舞蹈,1995(6):47.

[40]吕艺生.世纪红星这样闪烁——看舞剧《闪闪的红星》想到的[J].舞蹈,2001(2):4-6.

[41]于平.中国当代舞剧创作综论[M].北京:中国文联出版社,2018:3.

[42]特纳尔.非文字舞蹈的性质[J].姚锦清,译.舞蹈摘译,1981(3):68.

[43]夏征农,陈至立.大辞海·文化新闻出版卷[Z].上海:上海辞书出版社,2015:211.

[44]SCHECHNER R. Axioms for environmental theatre[J]. The drama review: TDR, Spring, 1968, Vol. 12, No. 3, pp. 41-64.

[45]宗白华.宗白华全集:第一卷[M].合肥:安徽教育出版社,1994:611.

Narrative Elements and Changes of Chinese Dance Drama and Theatre

Mu Yu

Abstract: In terms of the "narrative(narratology+event)" of dance drama, the narrative behavior is as important as the content. The narrative "event" of western modern dance, contemporary ballet and Tanztheater has changed from "event of realistic behavior" to "event of psychology". The narrative elements of Chinese dance drama and theatre should base on the overall framework of "Drama and Theater—Narrative theory and Narratology", and in combination with the Chinese cultural context and the evolution of modern dance, contemporary ballet and Tanztheater in the world. Through the discussion on the code encoding of narrative "situatedness", "structure" and "body discourse", it highlights the differences of coding rules between traditional Chinese dance drama and Chinese modern, contemporary dance drama and theater. In the "motivation (mechanism)" of situatedness construction, traditional dance drama takes "plot" as the core of "event", while Chinese modern dance drama takes "character psychological relationship" as the purport, and contemporary dance drama and theater takes "motivation discussion"(concept)as the implication. Contemporary dance drama and theater pays more attention to the interactivity of narrative, and it can also be regarded as the "cognitive narratology". Whether body discourse is limited to a dance style, the difference in the proportion of "reproducibility" or "expressiveness", the configuration of single movement and movement connection in dance sequences, and the composition of style rhythm(space-time), dynamics(force), composition(plane)and blocking(multi-dimensional)are the keys of narrative aesthetic positioning. Overall, contemporary Chinese dance drama and theatre is the coexistence of traditional Chinese dance drama and contemporary Chinese dance drama and theatre. The code narrative characteristics of modern and contemporary Chinese dance drama and theater have changed from "realistic pantomime" to "ontological metaphor" and "cross-media metaphor". It should be pointed out that "classic" narratology techniques such as emotional narrative and plot narrative have also been inherited and reborn in contemporary dance drama and theater.

Key words: Chinese dance drama and theatre; narrative elements; code; situatedness; structure; body discourse