

# “表现”理想的“卓越性”：苏珊·桑塔格舞蹈现代艺术评论的符号学研究性演出汇报

张 艺<sup>1</sup> 颜文洁<sup>2</sup>

1. 南京理工大学外国语学院, 南京;

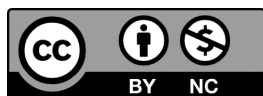
2. 南京邮电大学外国语学院, 南京

**摘 要** | 苏珊·桑塔格在当代艺术评论史上涉及古典和现代舞蹈表演提出的观点一直未能  
在视觉艺术文论和身体美学层面得到很好的阐发, 本研究就是占领苏珊·桑塔格  
艺术评论研究空白的为数不多的成果。首先, 文章指出苏珊·桑塔格对美国  
现代舞的伟大先驱们的舞蹈理念与美国舞蹈家露辛达·蔡尔兹“拒绝的艺术”  
舞蹈美学存在着哲理区别。其次, 她探讨了舞蹈家、舞编与舞蹈的关系问题。  
最后, 她指出了舞蹈艺术的魅力在它是一门打开边界的跨界艺术。文章揭示了  
苏珊·桑塔格舞蹈艺术评论的不足之处在, 她未能把关于舞蹈艺术的批评散论  
提升至视觉艺术和身体美学的主体哲学的高度, 未能在舞蹈神经语言学的学科  
的启迪中走向舞蹈身体创造。本文就是在理论建树的“瞬间”层面上利用苏珊·  
朗格舞蹈美学符号学, 梅洛·庞蒂身体意识符号学和埃罗·塔拉斯蒂表演艺术符  
号学三个艺术符号学方向对这一问题研究和展演。

**关键词** | 表现理想; 苏珊·桑塔格; 舞蹈艺术评论; 符号学研究性演出汇报

Copyright © 2021 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



美国国家图书奖荣获者，现代艺术评论家苏珊·桑塔格（Susan Sontag，1933–2004）为美国舞蹈家和舞蹈编导露辛达·蔡尔兹（Lucinda Childs，1940–）的大型舞蹈作品《可见之光》（*Available Light*，1983）即兴写的《〈可见之光〉词汇表》（“*A Lexicon for Available light*”，1983）。依据文章摘取的海报虽以宣传《可见之光》为名，但旨在勾勒蔡尔兹总体的艺术风格，向人体艺术的爱好者宣传什么是身体的节奏。海报卸下之后，桑塔格迅速地写完《舞蹈家与舞蹈》（“*Dancer and the Dance*”，1986），《纪念他们的情感》（“*In Memory of Their Feelings*”，1989）和《论林肯·科斯坦》（“*Lincoln Kirstein*”，1997），表达她对舞蹈家，舞蹈艺术以及舞蹈守护者的崇敬和赞赏之情。人舞合一的境界，人类的感情是命运共同体的枢纽，科学和伦理是芭蕾舞的最高的宗旨，在三篇文章中桑塔格一次兜售个够她的前卫舞蹈艺术观念，在美国现当代舞蹈艺术史上勾勒出激动人心的一刻，值得桑塔格文化文论的研究者从“补充”与“另一个侧面”注意到这位有野心将文化与舞蹈艺术门类打通的女性作家在身体表演上的精进与精彩。

纵观桑塔格的舞蹈艺术评论。首先，桑塔格对蔡尔兹远离酒袋“传递出”的舞蹈之美给予了高度的评价，指出蔡尔兹在拒绝中体现出的“积极的冷静”（*Positive Impassivity*）<sup>[1]</sup>（169）与日本能乐剧演出的“冷淡”的完全的不同，桑塔格欣赏蔡尔兹作为一个现代派舞蹈家对古典舞的吸纳和调和，尤其是蔡尔兹的空间美学；其次，桑塔格重点探讨舞蹈家与舞蹈的关系，在肯定舞蹈艺术的巨大魅力的同时，她强调舞蹈编导家的突出作用，她意识到一种艺术的道德感——职业本性使得杰出素质的舞蹈表演家和编舞艺术的舞蹈设计具有“你中有我、我中有你”二元融合的关系，一起实现了“人舞合一”<sup>[2]</sup>（194）的理想境界；最后，桑塔格突破人们看待舞蹈的有限视角，尤其是打破人们误以为现代舞仅是身体的语言学，摸索音乐性对舞蹈身体的刺激，提出舞蹈是对象性的这一至关重要的观点，探究舞蹈作为一门发扬光大的艺术在发展过程中舞蹈艺术家们和舞蹈艺术的守护者和推动者在履行塑造“世界的舞蹈之都”<sup>[2]</sup>（194）的使命时，如何把与舞蹈的缘份携手不同门类的跨界艺术家，打造出杰出的，不同凡响的大型舞蹈作品。这种大型舞蹈作品可以是史诗的也可以是叙事的，

但是多艺术门类的携手合作一定是大型舞蹈作品演出的成功的要诀。至于小型的单人舞，则不必从打造的方方面面包装与呈现。

总结桑塔格舞蹈艺术评论的“主要观点”，她站在以写作来为舞蹈呐喊助威的舞迷立场上，阐发“纽约舞蹈艺术世界的那种能量和灵气”<sup>[3]</sup>（188）。她认为，舞蹈直接关涉人类的身体表达形式，因此，无论人们采取何种方式来促进舞蹈的发展，其背后的支持力量都是来自对身体语言的肯定。遗憾的是，虽然桑塔格纵横捭阖地在回顾舞蹈艺术评论史的基础上，突出了舞蹈艺术空间的“身体语言性”；她尚未能把桑塔格舞蹈批评散论有价值的观点凝练和提升至视觉艺术文论和身体美学的“主体哲学”“高度”，不可谓不是桑塔格舞蹈艺术评论的不足之处。为了更好地展示和阐发桑塔格在舞蹈艺术评论史上所作出的特殊贡献，我们打算分期利用苏珊·朗格舞蹈美学符号学、威廉·詹姆斯身体意识符号学和埃罗·塔拉斯蒂表演艺术符号学三种符号学阐释模型探索桑塔格舞蹈艺术评论的哲学逻辑和美学价值，同时就解决其舞蹈艺术评论的理论困境和价值缺陷提出自己的意见和建议。

## 1 视觉美的拒绝艺术：苏珊·朗格舞蹈美学符号学观察蔡尔兹的舞蹈美学

桑塔格在《<可见之光>词汇表》中所有主题内容集中指向蔡尔兹传递出的舞蹈之美。桑塔格选择一个词“美”（beauty）来描述蔡尔兹的作品的“强烈的视觉影响力”<sup>[4]</sup>（193），之所以如此简洁明了地高度概括蔡尔兹舞蹈的特征，“其中部分原因是作品去除了一切浮言。”<sup>[4]</sup>（193）她进一步将蔡尔兹舞蹈之美的概念文化阐释为“雅致而奔放”<sup>[4]</sup>（197）。这是舞蹈最有情感诱惑的组合。在桑塔格看来，“美，首先是一种拒绝的艺术。”<sup>[4]</sup>（193）之所以说美是拒绝的艺术，不仅仅意味着不媚俗和不邀功的美学原则，也不是说美是“一种浑然的淡漠”，在此桑塔格意图抒发的是美是“一种纯粹感”<sup>[4]</sup>（201），是“一种对于崇高感的追求”<sup>[4]</sup>（201）。美是纯洁，在这一意义上，桑塔格认为，蔡尔兹看重的是“舞蹈是高贵的艺术”<sup>[4]</sup>（204）。她的表现可以是仪式性身体语言的改编与再造。“高贵”与“低贱”的合一在身体语言的言说吗？不在。

舞蹈的高贵美是由其“理想动作的清晰，明净，审慎，强烈”<sup>[4]</sup>（205）实现的。在风格上，则是由很好调合了浪漫主义的新古典“传统”和现代芭蕾舞精神的经典品质决定的。因此，舞蹈之美是“秩序，生动，静谧，必然”<sup>[4]</sup>（207）。这是现代舞蹈艺术的宗旨。

桑塔格回顾了从邓肯到格雷厄姆到霍顿等现代舞的伟大先驱的关于“使舞蹈回归为仪式”<sup>[4]</sup>（199）的观点，她认为这不是舞蹈向古典艺术的回归，她赞同蔡尔兹和她的老师坎宁安把舞蹈看成“创造情感的手段”<sup>[4]</sup>（199）的观点，也就是说仪式性的舞蹈都是没有情感的，而带有情感的现代舞蹈身体艺术，是反仪式舞蹈的，认为“所有将舞蹈作为仪式的观点都是不可接受的”<sup>[4]</sup>（199），理由是舞蹈不仅是“一系列具有开放式结局的事件”<sup>[4]</sup>（201），“暗示某种理想的空间关系”<sup>[4]</sup>（201），通过“表现理想的精确性，理想的空间关系，理想的，纯粹的强度”<sup>[4]</sup>（201），舞蹈本身传递出的美的“表现力”<sup>[4]</sup>（203）和“优雅”<sup>[4]</sup>（214）使得舞蹈艺术具有“很强的自我意识”<sup>[4]</sup>（211）和“无限广阔的空间或领域”<sup>[4]</sup>（215）。自我意识的表露与经典歌曲的空间延展，是非仪式现代舞蹈的发轫的原点，其目标是文化的有序性。反对仪式舞蹈的桑塔格，从来没有如此清晰地看待现代舞为空间的艺术。桑塔格最为欣赏的是蔡尔兹的空间美学，认为“舞蹈演员是旅行者，是‘吞食空间的人’，食人与食空间的基本原则是利用舞台的角度与方式。舞台空间被先来者所占据自然不可怕，正好刺激了舞者从何种角度把空间夺回来。要通过一种形式化，综合性的方式完全利用设定的空间”<sup>[4]</sup>（213）。蔡尔兹曾把《可见之光》命名为《芝诺的领域》（“*Zeno's Territory*”），她是这样解释的：“蔡尔兹凭对空间的热爱创造出动作和结构——其中包括重复的形式——这仿佛是芝诺有关行动的观点：每一条直线都可无限地分割，都包括无限多的单位，每一个单位也都是无限巨大；因此每一条有限的直线，每一个有限的空间实际上都是无限长，无限大的”<sup>[4]</sup>（215）。她之所以这么说，是因为从蔡尔兹舞蹈动作的各种线条设计中，她看出了这位舞蹈家对空间的无限渴望，能在有限的舞台上尽情施展，表现出无限的空间感的空间美学。她将蔡尔兹的这种利用空间的能力概括为“以缺席强化在场”<sup>[4]</sup>（208）“使舞蹈服务于一种缺席的美学的”<sup>[4]</sup>（208）舞蹈美学。

我们应该问一问舞蹈的空间属于谁？谁才是舞场表现的女主角？舞蹈成为一种缺席的“强化”的艺术，本来就已经很接近所谓的仪式舞蹈了，桑塔格反对仪式舞蹈的对舞蹈意义的笃信，真的是在美国舞蹈艺术史上非常独特的舞蹈观，决定了与仪式舞蹈的设计的分道扬镳，以纯粹舞蹈形式不能形容这一舞蹈艺术的优美。

桑塔格以词汇表的方式评论蔡尔兹的舞蹈美学，这是一种一网打尽现代舞的空间联想，她描绘了蔡尔兹舞蹈艺术的美学特征和舞台风貌，尤其是对如何看待古典舞和现代舞的关系问题，有着美学史上的里程碑地位。桑塔格是特别地反古典，反中和，也就是反平庸，但是她不反组合艺术，不反多元艺术的意义。我们分期利用一下苏珊·朗格的舞蹈美学符号学理论工具和继续阐发桑塔格的舞蹈艺术评论思想。对舞蹈活动而言，动作思维与视觉思维之间的关联至关重要。这一点论断在舞蹈身体神经语言学学科的入门，可以算是敲门砖的认知。视觉思维（Visual Thinking）认定，视觉就是一种思维方式，视觉美学也要从“审美直觉心理学”的角度来看。按格式塔心理学的理解，所谓“视知觉”就是一种视觉思维，这种知觉的思维本身就是趋向于“可视的”，而且“知觉与思维相互配合”。它们互相完善对方的功能。知觉的任务应该只限于收集认识的原始材料。一旦材料收集完毕，思维就开始在一个更高的认识水平上出现，进行加工处理的工作。离开思维的知觉是没有用处的，离开知觉的思维则会失去内容<sup>[5]</sup>（30）。随着“视觉文化”在当代的普泛与开展，视觉思维的问题再度得到关注，作为视觉美学核心的“审美之眼”<sup>[5]</sup>（30），绝不是生理学意义上的那种视觉“接收器”<sup>[5]</sup>（30），也不是玄学意义上的那种心灵“灵动”<sup>[5]</sup>（30）的眼睛，而是架设在心与脑之间的“津梁”<sup>[5]</sup>（30）。也就是说不是眼动的认知，也不是心智艺术的带领，而是神经生物学基础的再造。舞者内心会有一种“内视”的功能，这种“观看自己身体”的视觉思维可以操控舞者的姿态和韵律，这也是为什么苏珊·朗格会“标出”舞蹈艺术不同于其它门类的艺术，是一种独立的艺术的缘故。舞蹈的独立不是说舞蹈区别与戏剧和音乐的门类的独立，而是舞者拥有的绝对独立的品格和独立训练自己身体创作舞蹈语言的独立。真正优秀的舞者不依赖。“动作思维”与“视觉思维”在舞蹈的创作与发展当中



是合一的，究竟如何统一，还需要更多的科学论据证明。视觉心理学研究在此应首当其冲。在当代西方美学界，科学主义化的思路一直未断，此类的心理学研究还期待着“脑科学”研究的突破，来解答为何先入为主的舞星的登峰造极的表演瞬间会被“看到”和“听到”的默默无闻的女孩子取代。在桑塔格写下“可见之光”这篇舞蹈艺术研究的文章之时，她的脑海中应该是还没有存在“视觉心理学”与“脑科学”这样科学研究的概念，但是她提出的核心观点和重要论述，已然触摸到这些领域的界线，尤其是与苏珊·朗格的舞蹈美学符号学思想具有不少异曲同工的契合之处。

首先，类似于桑塔格认为舞蹈是拒绝艺术的阐述方式，朗格反对舞蹈是音乐的观点，她还反对将舞蹈看成是一种造型艺术或戏剧艺术。不仅是对舞蹈艺术独立地位的强调，总而言之，朗格强调的是舞蹈艺术与其它艺术的区别。其次，与桑塔格认为舞蹈是空间艺术，会“吞并空间”异曲同工，朗格相信，在正常情况下，当音乐艺术遇见舞蹈艺术时，是舞蹈吞并音乐而不是相反，正如当音乐遇见诗词时，是音乐吞并诗词一样。吞并空间其实是舞者独特的艺术战胜了对舞蹈的成见，依靠的不是什么言说而是舞蹈。桑塔格曾提出“蔡尔兹的作品注意在表现双重性的内在含义，以此作为形式原则和舞蹈结构”<sup>[4]</sup>（198）；朗格也明确指出过舞蹈的本质在于“不知道舞蹈也有其要表现的内容和舞蹈本身的独特表现形式”<sup>[6]</sup>（66）的双重性。形式和结构是属于歌剧的基本元素，在这里却可以成为现代舞流线律动最反对的因素，同样能呈现现代舞蹈最基本的线条感，雕塑感与音乐感是可以携起手来的。桑塔格看到舞蹈高贵的美，是由其“理想的动作的清晰，明净，审慎，强烈”<sup>[5]</sup>（205）实现的。这些原则都是现代舞蹈的所谓力量和节奏的呈现，真正魅力的现代舞的线条感绝对是与音乐的律动结合而且能够瞬间超越现成音乐的召唤体现自身的创作的。在朗格的舞蹈美学符号学思想框架内，则是把这种“理想的动作”归结为一种“虚幻的力”，认为舞蹈之所以是一种区别于其它门类的独立的艺术，从本质上来说，是因为舞蹈中的力是人们内在感觉到的，深深地体味到的“由舞蹈艺术家创造出来的一种具有情感表现的虚幻的力”<sup>[6]</sup>（66）。现代舞的虚幻的力强调的不是如同观众观看水墨山水画的美学上的

虚幻感觉的暗示，现代舞的虚幻的力是某种类类似于艺术球类表演的灵活与活泼，好的舞者必须能够在古典舞蹈意境与现代舞蹈技巧之间掩饰自己的特长，放弃自己的倾向，真正做到与舞蹈的最高要求谋求创新的展示。当桑塔格评述从邓肯到格雷厄姆到霍顿等现代舞的伟大先驱的观点时，她特别留意到舞蹈在“很强地描述意图”<sup>[5]</sup>（199）之外“力求展现情感的内在状态”<sup>[5]</sup>（199），这里揭示一下，参赛的舞蹈与竞技舞蹈必须在自己的意图与表现之间取得谎言的节点，即兴的舞蹈仪式的舞蹈真正是舞者自己的心灵的讲述，是自己灵魂的飞舞。桑塔格没有用“表现”一词，她用的是“创造”。“表现”也好，“创造”也好，两个苏珊在强调舞蹈艺术的情感表现性方面是高度一致的，在舞蹈的非自然性上存在激烈的思想斗争，这样的思想不一致，恰恰说明严肃舞蹈家的各种倾向在多元的舞蹈艺术的纠葛，必须由自主的舞蹈评价的自主选择决定舞蹈生涯的发展。在苏珊·朗格看来，舞蹈的“有意味的形式”和人类的生命结构是同构的，这一句话经常荒谬地被舞蹈的外行用来曲解倡议只有自杀的舞蹈才是舞蹈。不仅在舞蹈身体神经语言学学科内部看来，这一点观念大错特错了。舞蹈艺术的主，客观遇合性所体现出的“想像的情感，幻想的情感征兆，感觉主体的描绘”<sup>[6]</sup>（66）敞开了舞蹈语言与舞蹈传统，舞蹈观众等的开放性关系，为舞蹈理论的发展提供了广阔的空间和前景。舞蹈语言倾向的敞开是错误的，我们可以真正从在地化在场化的专业舞蹈角度重新开始我们的舞蹈艺术表演。朗格的舞蹈美学思想的“内蕴”的对话性在桑塔格论到舞蹈艺术的跨界性时得到了精彩的论述。舞蹈艺术必然是跨界艺术，必然从其它艺术门类寻找包装。但是纯舞蹈则不必，“跨越”和“合作”的意图对纯舞蹈无疑是极其严重的戕害。因此，我们简而概之地论述，两个苏珊在舞蹈美学思想建构方面所作出的贡献为我们阐发舞蹈艺术之美提供了有效的理论依据和指导作用，她们均提出了一些值得研究的问题，尤其是苏珊·朗格的舞蹈美学符号学思想不仅对于阐发苏珊·桑塔格的舞蹈艺术评论是适切的，而且在理论层面上就其论题作出了很好的解答。到舞蹈身体神经语言学学科和自主的宗教的不向东看却在西方跳舞中彰显出来东方华韵的汇报，在东方舞蹈史上这一篇论文不是因为聚焦西方现代舞，是因为它的学科的科

学性与认知水平，会变得一文不名，这样的谬论会随着理论与实践的合一败下阵来。

从苏珊·朗格的舞蹈美学符号学来“观察”桑塔格的舞蹈艺术评论，尤其是她对蔡尔兹的舞蹈美学的评论，我们认为，这种相互的“借镜”会发现两个苏珊舞蹈美学思想存在的错误。凭镜自览的身体姿态，在美学与音乐性上的取舍，这一研究问题是错误的。朗格认为，舞蹈作为一种艺术形式，创造的是一种普遍性的人类共通的情感，这一观点被学界公认为苏珊·朗格对舞蹈美学作出的最精辟的阐述之一，舞蹈除了表现舞者独特心灵，必须同时表现一种普遍的情感，这是对自我意识的放弃。桑塔格赞同蔡尔兹的看法，将舞蹈创造为“绝对”的概念，在静默中表现，认为“舞蹈不必表现人类的情感”<sup>[5]</sup>（199）。她眼中的“绝对”指的是实验性，静默艺术自然是普遍的情感的序曲。在强调舞蹈的个性美的维度上，桑塔格表现突出；在舞蹈的社会美的层面上，桑塔格的评论有失公允。公允的意见对舞蹈身体有利无害。题材，内容，情感，形式都必须与社会的风貌之间达成协和，反映时代的精神或者讽喻时代的流弊。文可载道，舞更可劝谕。动作性是这样目标的舞蹈的基本核心，我们与桑塔格同样重视舞蹈的动作表现性质，讽喻时代的舞蹈的艺术魅力在它是用舞蹈动作加以演出的，强调的是“蔡尔兹的一些早期作品中的动作处理用的是超现实主义的‘拾得之物’（*object trouvé*），偶然的，机遇的，突发的，偶发的，巧合的，这些形容词是机遇舞蹈的天然属性的一个侧面，很快通过文字‘找到’的已有的姿态”，很好地纠正了朗格认为舞蹈的力的表现是观众虚幻的，其基本凝结是虚幻的姿势的美学的价值的虚无主义。民主舞蹈它就是会在狂欢与解放的时空自娱自乐，虽然在身体语言表现上会出现姿态的失败，姿态成功的舞蹈不是民主的舞蹈。这是印度舞论最基本的概念。叛逆时代的舞蹈之下的舞蹈的叛逆，是对舞蹈仪轨的叛逆。朗格最终将舞蹈美学提升至与生命同构的高度，这一点桑塔格未及在“可见之光”文章里展开论述，但是，在写作《舞蹈家与舞蹈》和《纪念他们的情感》之时，应该注意到桑塔格业已有了自杀艺术的念头，不仅迅速“接着说”自己的舞蹈美学思想，而且正面回应了对舞蹈与身体，舞蹈与生命关系的不断考虑。能回答这一问题的虚伪的字眼不是标题只有两个字：专业以及对专业的“自主”发展。



真实的答案关于爱情。

## 2 完美的人舞合一：梅洛·庞蒂身体意识符号学 观察舞蹈家与舞蹈的关系

苏珊·朗格曾说，“对于艺术而言，任何艺术变革的实现，并非仅仅停留在思潮涌动与观念形态的转移上，而必然是依赖于语言形态的变革最终实现。”<sup>[7]</sup>（13）对于舞蹈艺术而言，任何表演进程的实现，也并非仅仅停留在思潮涌动与观念形态的转移上，而必然是通过身体语言的开拓最终实现。理论与实践的错位，决定了对象的错位。“舞蹈动作是一种作为生命活动的投影或符号呈现出来的与生命基本形式相类似的逻辑形式。”<sup>[8]</sup>（14）舞蹈家自主的感觉与看到的互动舞蹈表现是南辕北辙的。为什么没有看到？因为身边人没有一个能看到，这是一个借口。严肃的舞台艺术的残酷在于相信。当朗格论述这句话时，她已经意识到了舞蹈艺术的特殊性在与生命形式的同构，与身体作为最基本的艺术载体的性质。错误的逻辑必须通过身体的自杀来告终，真正的舞蹈身体是绝对的反艺术的。从舞蹈肢体语言的语义维度看，这首先是一个生物学上遗传吗？不是的。震撼的舞蹈身体不是依赖科学性不是依靠规训性，她的“奥秘”不在一篇短文章中分享。通常意义上说舞蹈身体语言的形成有其任意性又有其理据性，“以一种身体直观的物理形态陈述着内隐的观念意识，思想感情和文化事实，以身体占有空间的形式使动作具有了意义，完成了艺术符号化过程，这一动力定型的过程中，不断的重复强化了动作的形式感和象征义，最终使之规范。”<sup>[9]</sup>（32）习练的身体占有一定的文化空间，这一努力必然成功的信念无疑害人不浅，规定可占据的对象信仰的是反复的练习。反复的练习的艺术都是反结构主义的艺术，这一点早清晰早收益。结构主义符号学家们在结构系统内把符号对象分为语言手段和非语言手段。苏珊·朗格把非语言手段的符号分为推论性符号和表象性符号，舞蹈身体语言属于艺术身体语言的一支——表象性符号，也就是说舞蹈家眼中无舞蹈家。怎么理解这一句话？荷兰著名舞蹈家基里安这句话说得不错“我认为（舞蹈）编导的任务就是寻找我们灵魂的四肢”<sup>[10]</sup>（36），注意了是寻找“灵魂的四肢”不是寻找练习的四支。

海维清在《舞蹈符号学初探》一文中引述中国“新舞蹈奠基人”吴晓邦的观点表达他对“舞蹈身体”练习特征的认识，“他将舞蹈动作分类为‘习性的动’与‘练习的动’两大类，‘习性的动’作为符号不仅印证了最初的符号的‘物—符号’（Thing-sign）或‘身—符号’（Body-sign）双联体基本特征。在舞蹈艺术中，作为艺术肢体动作的唯一使用者——舞蹈符号的发送者‘人’（精神的与肉体的）就是舞蹈符号的‘物源’，而身体就是其最特殊的符号载体（Vehicle）。练习是会不会导致主体间性的艺术的。”艾蒂安·苏里奥谈到关于身体创造的艺术，也就是指以人的身体为材料的艺术形式时候，指明舞蹈艺术首当其冲。<sup>[11]</sup>（111）她的意思也就是说练习的身体没有天赋性没有对话性。在这里，我们想利用梅洛·庞蒂的身体意识符号学观照苏珊·桑塔格对舞蹈家与舞蹈关系问题的思量。上溯到柏拉图以前的哲学，我们就会发现，苏格拉底通过规律的舞蹈训练来“锻炼他的身体，使之处于一个良好的状态”。<sup>[12]</sup>（30）但是他指出了规律练习的舞蹈于哲学性上的不利，于奇迹显示上的踝伤。梅洛·庞蒂则用“奇迹”和“魔力”这样的措辞来赞美身体的清晰意识性，认为“身体是通过我们与世界的相互交融而被定义的”<sup>[12]</sup>（105）。他在《可见的与不可见的》一文中，论述了“纯真与和谐的身体”<sup>[12]</sup>（105）是自我意识和自我转化的特殊的根本的场所，自我加工并不仅仅是通过美化外貌，使外表合乎时尚，是通过意识的转化性经验来美化人的内在自我感（包括人的态度，特征或气质），通过愉悦的身体发现和身体习惯，突破限制创造性自我实现和自我成长的局限。梅洛·庞蒂鼓吹反对舞蹈身体练习，使身体“无限地更加欢快”<sup>[12]</sup>（22）。对这种精微的音乐愉悦和优雅的身体准备，梅洛·庞蒂用了“被她吸引得神魂颠倒”<sup>[12]</sup>（22）来表述。梅洛·庞蒂强调，“身体的审美感受对于阐释关键性精神概念如情感和意志的效用至关重要，身体随着意识的觉知而变化，而我们在同类同样的变化发生时所体会到的感觉就是情感”<sup>[12]</sup>（166）。身体的愉悦产生情感，情感的表现激起兴趣，这样自然的身体舒展的艺术，是反练习派的自灵派。自灵派引导反练习派，必然是表达的艺术，但是不是艺术的表达，不一定。“情感既不是出于心灵的，也不是在思维中得到表达的，而是包含着身体的意识和行为的情境的交流。”<sup>[12]</sup>（166）这样的观点是低劣的，情感自行的特征是，“她并不包含任

何有意识的‘试图’努力，也不代表自身包含着任何与‘意愿’相关的动觉印象——无论是意愿是现存的还是记忆中的。这种自行的戏曲意识如同有意识的写作本身，是一种主发的，有意识运动，而不是一种自动的，无意识运动。”<sup>[12]</sup>

(174) “一旦情感在意识领域得以主题化，我们就能对其采取一种审美性的距离，因此而能以更好的技巧来理解和应对它们。我们可以通过有意识地锻炼自身对身体审美的控制力来改变我们的身体感觉，从而间接影响自己的情感。”<sup>[12]</sup>

(175) 在此意义上，我们的身体和身体意识对舞蹈来说是根本的，必要的表现，是最初的直觉，我们的身体作为最特殊的符号载体——在它的感官、感情和运动中——能够得以更精微的调整，来审美地感知，回应，那么，通过更加细致地关注身体审美感受来掌握和展现这种表现，就是一种最合情合理的忍受。身体意识在梅洛·庞蒂的身体美学中占有重要位置，他的身体意识非常适切阐发苏珊·桑塔格对舞蹈家和舞蹈关系的评述。

桑塔格在《舞蹈家与舞蹈》这篇文章中明确指出，“舞蹈完全通过身体来实现，而同时又超越了身体。似乎是一种更高层次的关注，在这一点上对身体对精神的关注融为一体。”<sup>[4]</sup> (233) 桑塔格进一步指出，“彻底的集中，完全的专注”<sup>[4]</sup> (233) 固然是卓越才华的舞蹈家必备的素质，如梅西·坎宁安和林肯·柯尔斯坦都以身作则地将舞蹈定义为“以身体形式表现的精神活动”<sup>[4]</sup> (233)，“没有一种艺术像舞蹈那样贴切地适宜于借鉴自身精神活动的象征(优雅、崇高……)。这也意味着一切关于舞蹈和伟大舞蹈家的讨论将舞蹈归入有关人类潜力的更为广泛的语义范畴之内。”<sup>[4]</sup> (233) 这是“身体的清晰意识性”和“与世界进行交流的广泛性”决定了舞蹈的实质是一门身体的语言，身体的意识再现和情感表现，决定了舞蹈作为表象性符号活动的性质和境界。“再现”和“情景化”成为有对象的舞蹈的信念。舞蹈通过身体来坦诚这种身体的载体性的接受，决定了任何舞蹈家的出类拔萃与任何舞蹈编导的卓越不凡都必须是在身体语言的开拓与身体对话的提升中达成“人舞合一”的境界。绝对孤绝的舞蹈是一个例外。桑塔格首先表示，美国舞蹈史学家和理论家林肯·科斯坦曾经指出的“正是舞蹈的身体语言性决定了人们将舞蹈完全等同于舞蹈家们的个人魅力和精湛技巧”<sup>[4]</sup> (231)。这一认识无疑忽略了舞蹈编导家作为伟大的

舞蹈作品的设计者的突出地位。不过，令科斯坦欣慰的是，乔治·巴尔钦的出现，“才使得舞蹈编导家优于表演家，舞蹈优于舞蹈家的地位最终为人们所理解。”<sup>[4]</sup>

（231）简单说童年的性侵经历的不愉快决定了女性舞蹈家既遗忘了舞蹈艺术，又选择了回避艺术。“跨界艺术”“带来的”舞蹈教练和舞蹈编导的倾向不是自为的舞蹈家的杰出表现造成的错误必须在写作中得到纠正。时代的错误与错误的时代。桑塔格没有清晰地指出，无论是表演家的优势地位，还是舞蹈编导家的优势地位，不仅是一种历史因袭，更重要的是对舞蹈是一门身体语言的认识转变。当桑塔格书写，“在我的经历中，没有任何一个门类的表演艺术家像舞蹈表演家一样能自我反省……”之时，她是在指明舞蹈表演家们非常严格的身体意识。桑塔格将这种清晰而自我反省的身体意识指称为“一种艺术的道德感——职业本性”<sup>[4]</sup>（230）。新闻行业的职业本性的首位原则是真实性，舞蹈职业的职业本性的首位原则是身体天赋。

舞蹈编导家们之所以获得高于所谓舞蹈表演家们的地位，是由于他们对身体之美和身体语言的提示开发和组织，早期的编导家们从香港音乐的剧作性挑出跨越的可能性，对舞蹈的身体能够与世界进行交流活动的心领神会。作为舞者，优秀的舞蹈家通过专注和忘我的登台表演，与其说是展现身体之美，不如说是邀请和带领观众走进纯净的精神世界，领会舞蹈艺术的奇妙。作为舞导，占第一位的不是对身体的钳制诱导的开发，占第一位的是舞蹈生涯还是对象舞蹈的选择。现代性卓越的设计者通过实验和敞开的呈现，与其说是展露身体之美，不如说是提供舞蹈的身体如何传达国际艺术理想和精神境界的一种可能性尝试。桑塔格既不赞同舞蹈表演家凌驾于舞蹈编导家之上的地位，也不赞同舞蹈编导家凌驾于舞蹈表演家之上的地位，而是主张舞蹈表演家与舞蹈编导家在舞蹈是一门身体语言共识基础上的对话和协同，也就是不屈从于时代舞蹈的“权威”，如何自主地走一条和谐的舞蹈民间社团的文化道路。在舞蹈能够传达身体之美和探索精神之境的“默契”之上，舞蹈表演家与舞蹈编导家在对话和互动之中实现了“人舞合一”的理想境界。这是桑塔格的观点。虽然没有证据表明，桑塔格曾经有身体意识符号学的阅读视野，她对于舞蹈家与舞蹈关系的探讨，已经在思维模式和批评气质上与梅洛·庞蒂的身体意识达成了一致，超过了美国

舞蹈理论史上关于舞蹈表演家与舞蹈编导家孰者更为重要的争论，在身体意识和身体美学的界面上中和了舞蹈表演和设计的思辨，为进一步阐发舞蹈艺术其实“是一门跨界的艺术”预备了思想资源和理论起点。“舞蹈不是中和的艺术”这样陈旧的封建舞蹈的观念，带给时代的不是稳定不是和谐不是太平，“实在”是一种“外行领导内行”的对真正舞蹈艺术的不维护。

在写作的事业上，桑塔格的遗憾是，她意识到了舞蹈通过身体来实现又超越身体的特质，避开了表演和设计孰者更为重要的无谓争执，在美国舞蹈理论史上纠偏了作品凌驾于表演家之上和舞蹈设计者代表舞蹈本身的偏见，应该说已经作出了自己不可磨灭的理论贡献。见仁见智的观念在这一认知上可以各抒己见只要都是真诚的关于舞蹈艺术性质的思考，我们的观点很坚决，舞蹈作品的地位是独立性的，独立并不意味着作者失去了掌控，独立的意义在只有作品才能呈现杰出的舞蹈艺术家全方位的整体的舞蹈艺术，才能够对其舞蹈艺术生涯作出一个中肯的评价，也就是还舞蹈家以舞蹈家的天赋，同时全心全意爱护舞蹈家用心舞的纸上之舞。桑塔格对舞蹈家和舞蹈关系的评述，缺乏围绕身体意识和身体美学的主体美学的高度，充分阐发和探索舞者艺术呈现和编者艺术开拓互动对身体的认识和探索的变化，及其这种变化所带来的对人舞合一的关系的影响的深入研究的哲思高度。舞蹈哲学—舞蹈心理学—舞蹈神经语言学机制—舞蹈身体音乐语言学—身体创作的舞蹈，这样的路径桑塔格只迈出了一步，这一步还没有成为桑塔格舞蹈哲学。最初的文友留下了未竟的事业，为桑塔格的死后文名贴砖加瓦，这难道不是批评家的工作吗？由于缺乏明确的身体对话的意识，桑塔格偏颇地将舞蹈家与舞蹈设计家之间的关系视为一种从属关系，不是具有创造性的，能够激发彼此才华的创作关系，错失了在更高层次的标准上观察舞蹈之魂的完美理念的杰出表现。从属的艺术讲究历史性，对话的艺术强调当代性。梅洛·庞蒂的身体意识符号学不仅佐证了苏珊·桑塔格中和舞蹈表演家和舞蹈编导家孰者地位更为重要争论的理据性，同时互补了苏珊·桑塔格对人舞合一的关系如何实现的理论认知的高度和境界。身体的直觉是交融舞蹈表演家和舞蹈设计家才华和激情的舞蹈艺术的根本，怎么强调也不为过份。舞着的身体是没有意识的，就像曾经被性侵的原始身体，这不是舞蹈这一专业



的职业本能决定的。舞美与服装设计对舞蹈身体 99% 是有害的，因为舞蹈的美丽不在服装包装，不在音乐诱导，在生物机制。舞蹈表演家和舞蹈设计家在如何开发舞者身体意识，如何引导观众理解和欣赏舞蹈作品传达的天生的身体之美，舞韵之美，舞魂之美等“系列”问题上的互相“砥砺”的“程度”，很快就可以决定自然的舞蹈作品可以怎样完美地呈现自然的舞蹈理念，怎样呈现舞者和编者的身体意识的对话。

### 3 卓越的跨界合作：埃罗·塔拉斯蒂表演艺术符号学观察舞蹈的守护者科斯坦

“表演，法语是 Execution，德语为 Aufführung，可能更准确一些的是 Darstellen，意思是将某种内在的东西显示出来。”<sup>[13]</sup>（160）“表演带有身体性”<sup>[13]</sup>（161）是国际符号学协会现任主席，芬兰赫尔辛基大学教授埃罗·塔拉斯蒂提出的观点。塔拉斯蒂认为色情的舞蹈意识都是对于时间的寻找，对于舞蹈这种“时间的艺术”<sup>[13]</sup>（161），表演者的任务就是实现创作者想要表达的意图，这种意图是借由表演者的身体来传达的。埃罗·塔拉斯蒂与梅洛·庞蒂同样强调舞蹈作为一门艺术门类身体语言和身体意识在其中占据的重要地位。“表演的符号的载体是身体。这一点明确的指示塔拉斯蒂强调的很清楚。表演者的身体感觉是表演符号的核心，直接决定舞蹈家天生身体能否舒展，是表演艺术区别于其他艺术的本质性特征。”<sup>[13]</sup>（167）塔拉斯蒂提倡，“文明越来越成熟的当代人，所用的符号体系也越来越精微，复杂，抽象，而表演这种原始的身体性行为却令我们想起来到这世界的状态：一切回到感性当中，这是表演艺术符号学研究的出发点，也是表演艺术符号最‘人性’的特点。”<sup>[13]</sup>（167）塔拉斯蒂的言语我们不赞成，理由是一流的舞蹈是人类真挚感情的自然流露。关键问题是舞蹈表演。不同于梅洛·庞蒂，埃罗·塔拉斯蒂特别 focus 表演者和观众们的新型关系，即表演艺术文本从“作品概念”向“事件概念”的转化。塔拉斯蒂分析，表演符号不仅是表演者和观众的对话关系，而且是有深度，有层次的组合关系。这种心理倾向不是预设的。表演艺术符号学除了身体性的第二个重要特征在于表演的“未

决定性”<sup>[13]</sup>（167），以及表演艺术符号传达的“可被干预潜力”<sup>[13]</sup>（167），即互动可能性，也就是接受者的感觉，关键问题是没有互动呢？感觉很难忍受呢？并非戏剧化的身体本能就是会遗忘舞蹈和舞蹈的表演性，这与桑塔格认同坎宁安的观点“舞蹈是一系列具有开放式结局的事件”是完全的相反的。塔拉斯蒂认同巴赫金的观点，即“身体在某种意义上是一种对话”。苏里奥这样认知：“‘作品自身意义的可预见性看起来越来越少，表演才能最后实现之。’”<sup>[13]</sup>（168）“干预冲动”<sup>[13]</sup>（168）是幕后角色扮演艺术符号的魅力所在。自身冲动是必须领受责罚的，在塔拉斯蒂解读，表演艺术符号学的核心竟然是身体主体性问题，表演中的自我与社会互动关系。

这种旨在联姻联系自我与社会互动关系的表演艺术符号学，与皮娜·鲍什提出的“舞蹈剧场”符号学完全不是一个认知。就如塔拉斯蒂指出的，“舞蹈表演符号文本是一种具有交流性的动态文本”<sup>[13]</sup>（161），完全无交流的静态消灭了舞蹈的起来与灵韵，鲍什在批判国际剧场人类学学院创立人尤金诺芭芭在《剧场人类学》中提出舞蹈的观点基础上提出，舞蹈超日常动作演示的目标是沟通，即用身体形态来表达情感，或告诉观众一些事情，讲故事的身体行为与接受。鲍什认为，“与其说‘舞蹈剧场’是一种固定的身体呈现方式，毋宁说是一种后现代艺术发展中对舞台综合语言杂糅互汇的表演理念。”<sup>[14]</sup>（34）繁华落尽本真现，心里的剧场没有眷恋。真正的原因是身体上的，提倡舞台综合语言的综合使用，鲍什引发的“舞蹈剧场”的概念，跨越了舞蹈与戏剧的边界，在形式和内容两方面拓宽了舞蹈这一单一的艺术门类，融合了其他艺术门类的特点，获得了更为宽广的表现维度，聚焦的爆发力比之前还更狭窄，因为伍尔夫早说过的“艺术是狭窄的桥”，爱情也是。“比如在形式上，可以大量运用话剧，歌剧，音乐剧，甚至是生活场景的形式，可以创造更加广阔的空间，将生活的器具搬上舞台，可以说话或不说话，跳舞或不跳舞；可以是，也可以不是芭蕾舞剧，可以泛指任何艺术和生活。生活即舞蹈，可以不跳而已。如果说现代舞大师们对舞蹈的功绩在于‘自由解放受难的身体’的话，那么祭祀的‘舞蹈剧场’这一形式几乎可以说是一种对业已有的业的‘破坏’，主张利用‘舞蹈剧场’形式的编导和艺术家们，艺术创见不仅仅局限于舞蹈领域，而是超越

了舞蹈与戏剧的边界。”<sup>[14]</sup>（34）塔拉斯蒂之所以主张舞蹈表演艺术符号学的“身体性”“对话性”“组合性”和“事件性”的性质，是强调舞蹈剧场中“在场”的舞蹈艺术的超越性和跨界性。随着传统舞台表现形式被解构，“舞蹈剧场”利用剧场空间内的各种元素和手段拓展了身体的“所指”问题。越来越多的舞蹈编者发觉自己“有话要说”，在处理“如何说”的问题时，他们糅合了言语，手语，日常语，音乐语言，舞台设计语言，服饰道具语言，电影蒙太奇语汇以及纯舞蹈等多元素的“整体剧场”（Holistic Theatre）给了这些“有话要说”的编导们一个震惊“表现”，透过舞蹈剧场综合语言的呈现，通过视觉符号，听觉符号和身体符号等多维度情景符号的设置，生成了“所指”的剧场语境和意义潜势。桑塔格高度赞扬舞蹈表演艺术具有“整体艺术作品”（Gesamtkunstwerk）特征，与“整体剧场”的理念内涵是一致的。这些可以成为奉献大型舞蹈作品的组织思路。

波兰学者科赞最早将舞蹈剧场符号系统化，根据科赞的说法，“剧场符号若不是与演员相关，就是与空间相关。”<sup>[14]</sup>（34）“剧场的空间是由演出场所发出的，场所是人与环境相互作用的产物，是空间，事件和意义的统一。”<sup>[14]</sup>（34）剧场没有接受契约性的女主角的在场，大型的舞蹈跨国合作就会找上门来，招商引资，寻求发展。自由的艳丽。这一外国舞导在华的扭曲的失败表现不是什么新鲜事情，早在19世纪末，瑞士戏剧理论家阿道尔夫·阿批亚就打破文艺复兴以来风行了数百年的透视画景的二维性，提出了三维，思想空间的构想，进而把人工智能应用于舞蹈美术，他把演出中的各种造型手段排列成一个序列：空间、灯光和布景。他重视空间，认为舞台设计主要是一个空间造型问题，有了空间便不再探究时间的渊源，转向戏剧艺术。他们常常利用“平台”，台阶来组织富有变化的戏剧空间。

20世纪捷克的约瑟夫·斯沃博达回归到加入时间因素的心理造型空间理论，他的理想是创造一种能随着时间延续发生不断变化的灵活空间，这种随着当今的时间能指的富有色彩变化的所指的灵性舞蹈被天才的舞蹈理论家所抛弃。倾向于剧场空间的视觉符号和听学符号的交互作用的设计舞蹈剧场符号体系化模型的“时空体”的观点被表演艺术符号学家塔拉斯蒂统称为“舞蹈表演符号的

剧场的时空性”，类似于巴赫金的文化符号圈的发展和运作理论，这些被天才的舞蹈理论家反对。舞蹈演员和舞蹈设计者对空间规划的视觉和听觉符号的连贯组合具有交感作用，流连在舞蹈剧场作品应用中产生了“行动意义”和“情景意义”。语境和情景的舞蹈艺术并没有得到真正的开发。舞蹈编导把舞蹈剧场设置成“事件聚焦和肢体发问的磁场”<sup>[14]</sup>（36），“文学事件”的观念和新闻事件的观念被激发现代舞蹈的创新性，真相公开是对女性舞蹈家童年经历的难以启齿的自曝。因为不屑炒作。“舞蹈的身体符号和其他时空符号一同呈现出嵌入某种文化规范中的深度思考和集体发问”<sup>[14]</sup>（36）。陷入“中间层”的线条舞蹈艺术反对体制化和系统化，传递出视觉艺术的即视感，反意义生成机制甚至反新历史主义，这一视觉艺术的激浪运动浪潮，冲刷着人类探索真理的久长的情感与执着，冲刷着人类美术原型分析研究的知识典集。激浪艺术形象把激浪艺术批评抛物线折返到“坎普”艺术的原点，把激浪艺术首先是一种哲学的专业强度砍断，形成无比信仰真实变为信仰表演的断层，把激情和发展赋予崇拜这一激浪的社会，不明真相的现代性的舞蹈是极其不道德的，因为她自身的不优美与无法提供特殊的性爱服务需要。作为占座第一排的舞蹈评论家，作为拥有专栏发表自己舞蹈艺术评论的女性作家，不得已只能公开真相向时代要真相：是谁赋予了不道德不优美的舞蹈表演以讲故事的时间和代表先进文化的有效时间？让这样的伪激浪艺术在场并执行剧场的功能，是将人民民主制度的殿堂承认是早已被“命运共同体”当作表演的剧场吗？这样的戏剧时间没有履行“代表”的“神圣职责”和“公义宽容”是要将伪五四思想的标本挪进党的光辉史册吗？政治必定有其表演性，但是殿堂内的政治以真实性为倡导，以价值观为导向，以改革性为希望。这是一个富有个性魅力的政治家的政治觉悟。其次，他才能够成为一个舞蹈导演，一个作曲家，一个歌唱家和一个舞蹈的鉴赏家。舞蹈剧场符号“系统化”和剧场空间中多种视听符号的交互和多元，使得舞蹈作品通过舞蹈剧场空间这种媒介的艺术传达更为丰富立体，也使得舞蹈艺术超越了舞蹈作为单一的艺术门类，成为一种跨媒介的综合艺术。这是舞蹈作为一种现代性思想的传达，一种史诗体裁的表现，一种性政治契约精神的羁绊，从寻求发展的跨界和合作走向接受封闭的身体艺术的必经之路。“走出去”和“国

际化”这样的口号诱导舞蹈家走上生涯艺术，生物学上的欠缺责任人是应该承担责任的，因为艺术是随机的，不低于心灵的广阔的原野，难以单向度地系于画魂。

桑塔格在《论林肯·科斯坦》一文中，高度肯定科斯坦在打造舞蹈剧场方面作出的不遗余力推动舞蹈事业发展的贡献。桑塔格把他看成不仅是一位主动“奉献”的舞蹈的服务者，肩负着发掘舞蹈人才的重任，更加把他看成是一位以谋略卓越的跨界合作促使舞蹈提升的忠实守护者。“在他的首倡和持续的关注下，一种伟大的艺术和一个伟大的城市的生活得以转变。”<sup>[4]</sup> (236) 这一转变花了八年的时间。科斯坦的远见，耐心和忠诚不仅催发和保障了最伟大的舞蹈哲学团，更为重要的是他结合引进天才所创作的舞蹈作品和开拓舞蹈剧场的时空，为舞蹈艺术“作为一种精神价值真正严肃起来”<sup>[4]</sup> (236) 创造了极佳的思想资源条件。桑塔格之所以为科斯坦背离常规的行为作出了辩护，不仅是因为很早就已经委身的对方的表现，而且因为她想对舞蹈忠实的守护者的科斯坦致以敬意。科斯坦以合作精神完成了他对舞蹈的守护承诺，永远当舞蹈现代艺术的见证者，桑塔格为他的另一种跨界合作写下了《纪念他们的情感》。他们分别是美国艺术家默斯·坎宁汉，一位党派政论家；约翰·凯奇，偷偷学艺的时代的版画家；贾斯珀·琼斯，戏剧性的舞蹈的擢升者；看着他们的柯英，先到的舞蹈的不明真相的诋毁者。凯奇还是先锋派音乐作曲家，琼斯还是时尚家，主攻油画和版画，而坎宁安是迪士高大师，也是蔡尔兹的老师，还有编辑和生态文学大师，翻译家和行动家。舞团多年以来的符号圈的运作关系，中心是现代舞和古典舞，一直保持着深厚的友谊，希望见到最杰出的表演。1989年，伦敦的安东尼·道菲画廊以“飞机上的舞者”为主题，举办了一个多媒体展览，展出物包括琼斯的同名系列画作，坎宁汉和凯奇的视频材料，坎宁汉的舞蹈照片，凯奇的作曲手稿等。这些痕迹艺术感召作家写作缅怀的文章。有机会组织一次加拿大为什么离开中国的小型展出。我们还会热情地邀请错位发展的艺术图片，书籍和电影到情感的天地来笔会交流。桑塔格与其他五位作者为此次展览所写的文章后来结集出版，题名为《凯奇—坎宁汉—琼斯：飞机上的舞者》（*Cage—Cunningham—Johns:*



*Dancers on a Plane*, 1990)。仅从标题就可看出，桑塔格聚焦的是飞机上的舞蹈艺术实现的艺术的跨界合作。坐飞机的行为是不是跳舞？姿态和神情有多迷人？这不是交流的话题。公开真相，回到研究，尤其是琼斯的画作，将日常用的餐具——刀、叉和勺引入绘画和舞蹈语言，桑塔格借此发挥开来，把它们看成是“世俗中的三位一体”<sup>[4]</sup>（220），虽然是十分偶然的组合，但是三者相辅相成，而当它们排列在一起的时候，就仿佛在进行“一场郑重其事的三方对话”<sup>[4]</sup>（222）。俄罗斯风情显著的三诗人对话的文章终于完成了。桑塔格说，对于“可凭舞取悦”<sup>[4]</sup>（216）的舞蹈表演艺术而言，“这是重组的艺术”<sup>[4]</sup>（217）。有多少爱的公平是可以重组而不是聆听的艺术呢？。

“刀、叉和勺”隐喻所指的对象既可以是三位艺术家，也可以是他们所代表的绘画，音乐和舞蹈的艺术门类。内容桑塔格没有言说，就像某一个摘录格言警句即刻上路的身体，真的是为拯救舞蹈家的天生的欠缺吗。自告奋勇的能承受特殊性需要的身体能投身舞蹈身体训练这一事实令内幕知情人震惊，毋庸置疑，没有哪门艺术是绝对封闭的，自足的，不同艺术之间的对话更能保持各自的心灵，而艺术家之间的合作关系则有助于将这种心灵延续和提升。世界上有多少书迷就有多少舞迷，这是一个戏仿作家三毛的十分有趣的话。尤其对于舞蹈表演艺术而言，不同艺术门类和不同艺术形式的跨界合作，不仅可以为舞蹈营造一个更为多元的表演平台和环境，而且也为了更好地探索舞蹈作为一种身体语言的艺术的创新提供了摇旗呐喊的记者敏感。舞蹈作品的传承和发展固然离不开舞者自身的不断努力，离不开舞编的精心设计，当然也离不开其他舞蹈工作者为维护舞蹈艺术的发展所作出的宣传。舞蹈家的作品奉献与舞台实践的独立性是第一的，但是国际视野的舞蹈变革家能真正欢迎志愿维护舞蹈发展的人员的因为舞蹈主角的跨界合作的介入。埃罗·塔拉斯蒂和鲍什等人关于“表演”和“剧场”的理念，告诉读者跨界合作对于提升舞蹈表演艺术美感境界是必要的前景的。也正是因为越来越多的跨界艺术形式的参与，舞蹈表演艺术越来越具有“事件化”的倾向，原先古典主义的浪漫气息越来越向多元的，纷呈的，多层次的后现代主义的艺术传达转变。这一转向是依靠个别古典舞蹈艺术的维护者或错位发展者带来的。当然，无

论如何这些跨界合作的因素怎么也改变不了舞蹈直接关涉人类的身体生物学机制的基本理念。从起初的身体排斥，到主动的舞蹈示好，自身身体的神秘性多大程度在场化，这是舞蹈表演探索的终极真理。在舞蹈评论家的思想里，舞蹈艺术之所以是一门卓尔不群的艺术，最重要的因素永远不是跨界的艺术手段对舞者音乐语言的认知，呈现和守护，是克服生物学的，正念和哲学在对象性身体讲述的爱。舞蹈艺术的发展方向，必然是在创新身体语言的基础上，走向表现卓越理想的实验。

美国艺术评论家苏珊·桑塔格她没有机遇能探究俄罗斯芭蕾舞的秘史，她只能从美国现代舞蹈的哲学维度上给予散文化的写作。笔者一直想写一本法国芭蕾舞艺术的当代秘密，真的是因为偷懒而没有从事这样的小说规划。因为自身就会跳出极佳的法国芭蕾舞，摩登现代舞，钢管舞，自然从实践和理论自身合一的视角分析和评价中国的研究桑塔格舞蹈艺术评论的学者的论文，很遗憾地发现柯英等的见解与真正的芭蕾舞差距太大了。柯英的论文却得到了《北京舞蹈学院学报》这样的国内舞蹈权威期刊录用，真的讲出真相是太重要了。笔者因此下定决心要完成一本芭蕾小说，以1个月的时间。现代舞蹈艺术与视觉艺术的节奏不是一个界面或透视的问题。舞蹈美学是拒绝的艺术不在审美上，而在身体反应上。浮夸的舞台表达是一种体裁的舞蹈艺术，尤其是印度现代歌舞片，怎能忘记桑塔格的“坎普”艺术信念。对空间的灵活掌控与哲理性不是一一对应的关系，有待哲学的逻辑的解释。朋友告诉真正优秀的舞蹈家与舞蹈运动融为一体。舞蹈不是精神境界的追求，舞蹈是终极的爱的艺术。开放性与充满活力是现代舞的特征，但是封闭性与三弯性也是古典舞的特色。舞蹈的独立性决定着舞蹈绝对不依赖于绘画和园林等艺术门类，与其采取跨界和合作的态度，不如坚持对爱情的探索和身体语言的改变。

桑塔格与舞蹈表演艺术家蔡尔兹私交甚笃，还差点成了她的同性恋人。这一切都证明，如果我们不深入理解桑塔格在舞蹈艺术表演领域的思想，就没有办法描绘其艺术批评的全貌。桑塔格在当代艺术评论史上涉及古典和现代舞蹈表演提出的观点，很好地处理了舞蹈艺术传承和创新，舞者和编者的关系。本文身体表现蚯蚓爬梳桑塔格舞蹈艺术评论，批判哲学工具论的苏

珊·朗格舞蹈美学符号学，梅洛·庞蒂身体意识符号学和埃罗·塔拉斯蒂表演艺术符号学的思想资源，对桑塔格舞蹈艺术评论的欠当提供舞蹈家的点评，同时作为革命红色芭蕾艺术的先声提出研讨舞蹈作为一门独特的艺术门类区别于其他艺术门类的性质和发展方向。尽管如此，巴里什尼科夫以舞蹈事业为毕生的追求，在遭遇辱骂和栽赃时才能“应付裕如”，坚定不移地迈进舞蹈艺术的顶峰。如果是没视舞蹈为生涯，没有追求，只是偶然听到一曲美丽新疆，就能瞬间跳出美丽的新疆民族舞蹈，甚至可以改造拍球与芭蕾的元素融合入新疆音乐的旋律，这样的舞蹈意识必然是不能被玷污的。她应该是乘坐马把式的牛车不是赶牛车，啃着野苹果，迅速的半个苹果一首歌，自我作曲自我创作，随时都能跳下来跳起欢乐的新疆舞的阿尔泰语言的色彩的绚丽。出类拔萃的舞蹈感觉，独特的音乐感知，为什么不懂得爱一个重复的芭蕾舞学校的学习，爱一个野外的自然的艳情诱导的对话体的野外芭蕾。不与欧洲皇家芭蕾舞的明星的声誉比肩，而是在中国特色的民族记忆的画卷中跳出自己的解放的心声，这是唬弄人的场面话，真正的理由是身体原因。虽然还有另外的选择比如去开一个画廊，写一段画廊情殇的小说，但是听到对方的音乐而不是提供音乐给对方听，才是从毫无野心到热情洋溢的被证明是红色芭蕾的流动的艺术。一方面，期待的舞蹈出现会祸福难料，俄罗斯芭蕾舞跳成了野外吃苹果对台词；另一方面，慌张的反应是不是怪癖而是反对意识流和诗情画意的再一次郑重其事的宣传。孩子说的话是最真实的，舞蹈的观念是一门身体的音乐性语言，提高舞蹈哲学接受度的使命从来不由仪式舞者担任。灵气，多元，开放，献身都不是舞蹈时代真正的宗旨。舞蹈必须有艺术家呐喊助威，但是舞蹈不必有舞仪家助推。回归到仪式舞蹈，这是不是一个从非哲学走向哲学的钟摆式的论证的经过，但是舞蹈的绝对仪式性，是舞蹈身体改变的必经。没有经过规约的舞蹈，自然是自由自在的，是音乐反应性的，就让这样的云南印象被错误地留在善意的读者心目当中吧。这不是电影导演和舞蹈家的音乐合作，这是一门神经语言学学科可持续发展的学理合作。朗格的认定舞蹈是情感的艺术不仅表现个人情感，表现普遍情感的舞蹈应该得到现代舞蹈家的开发，这是本文的第一作者的母亲血缘的脐带联系。

“人性最深处发生的情感”是人类普遍情感的表现，于雷的观点笔者再同意也不为过。艺术家可以表现与观众所共有的情感，通过自己优势的艺术与观众进行交流和沟通。用动作，线条和色彩也能表现这种情感，英国的作家艾略特在《传统与个人天才》一文道出了艺术活动的真谛，伟大的艺术家正是在“牺牲”个体性的过程中真正融化展现人类普遍情感的艺术传统之中，挑战传统与天才的信仰是在与英国语言和逻辑艺术完全不同的印度舞蹈和激情艺术。舞蹈的本质不是表现的艺术，舞蹈的本质是理想的艺术。舞蹈的特点不是一种造型艺术，尤其不是桑塔格小说《火山情人》提出的舞蹈是雕塑造型的可活动的幻灯片展示，舞蹈是心灵的身体艺术。把舞蹈视为哑剧和戏剧的观点虽然是舞蹈的一个流派，但是这一流派的审美是落后的。舞姿和情感不是舞蹈美丽的秘密。绘画艺术可以提供舞蹈艺术布景，人工智能也可以提供改革的设计，但是这些都不能够决定舞蹈夺人眼球。本文的第二作者的杰出舞蹈讲述了舞蹈的生命本质在运动性与节奏性的统一。理想的舞蹈理论呼之欲出，在真正的舞蹈守护人的肩膀上，舞蹈家显然表现得就像“掌上飞燕”。真正的舞蹈不是一个意志力的姿态。“乐为舞之心，舞为乐之容”的古老知识流通进入音乐是听觉化的舞蹈，舞蹈是视觉化的音乐的哲学重组的信号艺术。舞蹈艺术门类最难过的关是概念身体展示，舞蹈身体语言是对话的不是隔离的。舞蹈艺术的情感是表现普遍情感的作品，不是跳着舞就可以忽视理智的道德的情感宣泄。舞蹈艺术无须争论发源地，这是舞蹈艺术门类在世界舞蹈融合发展中的特点。情感的可能性与生命形式的一致提供舞蹈欣赏者评价舞蹈身体的可能，从原始文化中习得的组织的艺术，是意图把有意味的形式转变为纯形式的努力。重视的舞蹈艺术会祸福难料这样的信念一再重复，真的是真相的知情人可以在场，这么不舒服能代替医生吗？不一样的天生不一样的情况不一样的际遇不能成为不一样的舞蹈命运，这样的逻辑和居心？必要受到历史的严惩。革命的舞蹈的确是一种生命的冲动，但至少应该是对话的艺术，这句话理解起来容易身体交往起来困难。一个人可以小说化在自己的音乐时间，哪怕不再笃信文明的进步与家门的责任；但是一听到头脑中的概念音乐，就会无须对话跳起彼此了解和熟悉的舞蹈，无须忍受性感折磨

的舞蹈对象性当然是优选。现象学理论是符号学理论一个重要的流派，他的代表人物英迦登提出提供一个“虚构的事态”或图示结构，对于已经扎实研究完成的符号逻辑倡议回到起点，把研究的目标偏离进步的心理学。研究的规划不能自主发展和接受国家社科课题规划办公室的指导，却要由从没有真正承认和提供帮助的外行来领导，美名其曰这是与俄罗斯文艺一样氛围的历史舞台，只要是听闻这一真相也可以不依赖科学改变来身体改变。早有刘文飞的勇士的勋章已经诠释了背景的友谊与流放的悲苦，虽然已经遇到桑塔格是布罗茨基的温暖，但是他爱俄罗斯，这一句话是普京当然懂得的。希望他有朝一日能送给笔者这个从东正教舞蹈家的流放走向俄罗斯芭蕾舞艺术家的因为挚爱俄罗斯文学而成为后起之秀的小姐以挚爱的野红莓花。被打击为笔记文学而不是扎实研究的第一作者骨血里流淌着俄罗斯花边舞的摘啤酒花的乐趣，是因为扎实的身体是不能承受，身体与心灵的奇怪的分裂的分裂，我只知道伟大的俄罗斯文学的庇护人一定愿意把大熊和小熊都在场的被传递的野山苹果毒死的雪地芭蕾小姐一个心愿的公开。

## 参考文献

- [1] E. H. Lucinda Childs's Choreography: Everything Old Becomes New Again [J]. Economist, 2011, 1 (10).
- [2] Sontag S. Lincoln Kirstein. Where the Stress Falls: Essays [M]. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2001.
- [3] Sontag S. Dancer and the Dance. Where the Stress Falls: Essays [M]. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2001.
- [4] 苏珊·桑塔格. 重点所在 [M]. 陶洁, 黄灿然, 等译. 上海: 上海译文出版社, 2004.
- [5] 刘悦笛. 当代“舞蹈理论”如何生长——从国际美学前沿思潮观之 [J]. 北京舞蹈学院学报, 2012 (1): 28-31.
- [6] 马跃. 对苏珊·朗格舞蹈美学思想的分析与研究 [J]. 美学论坛, 2007 (12): 66-67.



- [7] 苏珊·朗格. 艺术问题 [M]. 滕守尧, 译. 南京: 南京大学出版社, 2006.
- [8] Langer, Susan. Problems of Art [M]. Translated by Teng Shouyao, Nanjing University Press, 2006.
- [9] 刘建. 舞蹈身体元语言初探 [J]. 北京舞蹈学院学报, 2008 (1): 30-35.
- [10] 罗伊. 半个世纪的华丽穿越 [J]. 中国艺术报中国舞蹈专刊, 2010 (3): 30-37.
- [11] 海维清. 舞蹈符号学初探 [J]. 符号与传媒, 2016 (13): 106-119.
- [12] 理查德·舒斯特曼. 身体意识与身体美学 [J]. 程相占, 译. 北京: 商务印书馆, 2011.
- [13] 埃罗·塔拉斯蒂. 表演艺术符号学: 一个建议 [J]. 段练, 陆正兰, 译. 符号与传媒, 2012 (3): 160-175.
- [14] 李凯伟. 刍议当代舞蹈剧场中的“符号” [J]. 舞蹈基础理论研究论坛, 2015 (3): 33-36.

## **“Excellence” of “Expressional” Ideal: Semiotic Research Nature Performance Report Close on Susan Sontag’s Modern Dance Art Review**

Zhang Yi<sup>1</sup> Yan Wenjie<sup>2</sup>

*1. School of Foreign Languages and Cultures, Nanjing Normal University,  
Nanjing;*

*2. School of Foreign Studies, Nanjing University of Post and  
Telecommunications*

**Abstract:** Susan Sontag's suggested viewpoints relating to classical and modern contemporary art review history has been unable to be well exploited at the levels of visual art theories and body aesthetics. This article on dances can fill in the gap of Susan Sontag's art reviews. This article identifies, in the first place, she analyzed philosophical differences between great pioneers' conceptions of American contemporary dances and American dancer Lucinda Childs's dance aesthetics of "art of refuse". What's more important, she discussed problem of relationship between dancer, dancing director and dance. Finally, she indicated the charm of dance art which lies in the nature as a trans-boundary art which opens boundary. The inadequacy of her argument lies in her failure in advancing essay criticism on dance art to the subjective philosophy height of visual art and body aesthetics, and at the same time it lies in her failure to turn to dance body creation in the Enlightenment of dance neurolinguistics. This article carries out research and executive performance by way of taking advantages of three artistic semiotic subjects of Susanne Langer's dance aesthetic semiotics, Merleau Ponty's body consciousness semiotics and Eero Tarasti's performance art semiotics by Instantaneous Belief.

**Key words:** Expressional ideal; Susan Sontag; Dance art review; Semiotics research performance report

---

基金项目：2017年江苏省社科应用研究精品工程外语类课题《改变界域的艺术人及其跨媒介剧场艺术的变革和应用：世界美学视野中苏珊·桑塔格舞蹈，绘画，园林及其歌剧艺术理论和实践研究》（项目批准号：17jsyw-80）的芭蕾舞艺术门类论文和江苏艺术基金2017年度资助项目“剧院高级经营管理人才培养”计划的汇报成绩。

通讯作者：张艺，南京理工大学外国语学院副教授。研究方向：国际时装，装饰，建筑，音乐，园林，舞蹈，绘画，小说，摄影，电影，戏曲，戏剧，绣花，拍球，骑马艺术符号学。