

# 舞蹈语言在音乐剧艺术形象塑造上的“情感编程”

陈 煜

**[摘要]** 音乐剧作为当下最为流行的现代舞台综合艺术形式，舞蹈语言通过“情感编程”逻辑对音乐剧艺术形象予以塑造。舞蹈语言是表达音乐剧艺术形象本能的修饰，尤其在音乐和戏剧的相互配合下，为观众演绎出一段段跌宕起伏、引人入胜的情感故事。舞蹈语言是艺术形象情感表达的核心载体，每一个舞蹈动作的设计、每一个人物表情的展现都反映了音乐剧作品中艺术形象情感历程的节奏变化。舞蹈语言的“情感编程”是通过舞蹈动作设计、舞台调度等系统性编码，将角色情感外化成可感知的视觉符号。分析舞蹈语言的“情感编程”在音乐剧艺术形象塑造中的功能与逻辑具有重要的参考价值，为音乐剧编创者在创作中更好地把控作品艺术形象塑造和升华作品内涵提供了借鉴。

**[关键词]** 舞蹈语言；音乐剧；艺术形象塑造；情感表达逻辑

中图分类号：J705;J812.4 文献标识码：A 文章编号：1001-5736(2025)03-0156-06

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.03.18

“一个艺术作品之中，从审美的角度来看具有意味的东西，也就是存在于这个艺术作品之中的个性——它是这个艺术作品所特有的，不属于其他艺术作品的东西。”<sup>[1]</sup>舞蹈语言恰恰是展现音乐剧艺术形象个性的关键表达方式。苏珊·朗格在《情感与形式》中明确提出“艺术即情感符号”的观点。舞蹈语言在音乐剧艺术形象塑造逻辑上，通过设计舞蹈动作、调度舞台要素等系统性编码，将角色情感进行外化，形成观众可以感知的视觉符号，这也是“情感编程”的具体操作指南。观众通过感官来体验音乐剧中艺术形象的喜怒哀乐。观众通过对舞蹈艺术形象的情感代入，全身心地进入音乐剧所营造的艺术情境，体会舞蹈艺术形象的感觉、思想、情感、意志和活动，与舞蹈艺术形象发生同情和共鸣，精神超越了“自我”的有限性，得到自由和解放，回归人的精神家园，而这一过程就体现了舞蹈语言在艺术形象和观众

之间产生移情的中介功能，激发观众在欣赏音乐剧时从“物我两忘”进入“物我同一”的境界。朱光潜曾在《文艺心理学》中对“移情观”的表述提出“物我双向交融”的观点。观众在欣赏自然美或艺术美时的心理活动，由“物我两忘”走到“物我同一”的过程，随着体验的深入，“物我同一”深化为“物我双向交融”。

## 一、舞蹈语言的“情感编程”统筹功能

舞蹈语言本质上是以舞蹈段落和舞蹈语句为具体内涵，以舞蹈编创者的舞蹈动作设计为具体表现，以塑造舞蹈艺术形象、提升音乐剧艺术情感表达为具体目的的舞蹈要素。从舞蹈语言的本质界定上就可以看出，舞蹈语言作为情感编程的核心载体，通过动作符号的编码与调度，主导音乐剧的情感节奏与叙事张力，在整部音乐剧艺术

作品中具有鲜明的统筹功能，带给观众“适当的、实现了的和完成了的感知”<sup>[2]</sup>，这种感知包括音乐剧的内容张力、表达形式的构架及观众的共情程度。罗杰斯认为，共情是一种能深入他人主观世界、了解其感受的积极的感觉能力，观众与艺术形象发生共情时，是观众的主观意识自发地将自身感觉带入艺术形象中，感受艺术形象的“感受”。

舞蹈语言的“情感编程”在本质上来说就是音乐剧中艺术形象依赖舞蹈语言进行个性化的舞蹈动作设计，在舞蹈段落之间、舞蹈语句之间有节奏性、有故事性、有规划性地进行音乐、动作、时间、服装、道具、舞台布置、灯光等方面的相互衔接，描绘出故事的情感脉络，使整部音乐剧主题突出、艺术形象个性塑造显著、艺术表达流畅。只有让观众感官舒适及对观众艺术审美能力得到升华，才能认为一部优秀的音乐剧艺术作品实现了完美演绎，而完美演绎的过程就是舞蹈语言在舞蹈段落衔接、舞蹈语句设计、舞蹈配乐、舞蹈服装、舞台布置、灯光设计、舞蹈道具等方面整体统筹功能的体现，也展现了一部音乐剧作品完整性、独特性、立体性的特点。

每一部音乐剧作品被赋予的艺术内涵和内在艺术价值都具有根本性的区别，因此，音乐剧编创者在设计舞蹈语言时，对所塑造的艺术形象都会进行有针对性的“情感编程”，统筹构建艺术形象所要表达的精神内涵和艺术价值。1983年，被誉为“世纪音乐剧”的音乐剧作品《猫》就为观众呈现了一场视觉盛宴，作曲家安德鲁·劳埃德·韦伯运用大量的舞蹈场面突出音乐剧“猫”的主题，在舞蹈语言设计上统筹运用了轻松活泼的踢踏舞，结合了凝重华丽的芭蕾舞，以及充满动感的爵士舞和现代舞，打造了一部舞台场面宏大、艺术表达不拘一格的舞蹈盛宴。直至今日，该音乐剧作品的艺术价值和艺术魅力仍历久弥新。2000年，音乐剧《舞动人生》为观众演绎了一个主人公打破性别芥蒂，追逐并实现芭蕾梦想的动人故事。该音乐剧主题鲜明，舞蹈艺术形象在演绎时运用了大量的芭蕾舞舞蹈动作，史蒂芬·戴

德利在指导该音乐剧时，充分考量了戏剧节奏、艺术形象的情绪转变，每一个动作设计与艺术形象的情绪都有直接的关联，观众可以在舞蹈动作节奏中体验艺术形象的希望、失望、坚定、勇敢等情绪。动作频率加快，代表艺术形象的情绪是激动的、勇敢的、充满希望的；动作节奏缓慢、舞蹈动作幅度降低，代表艺术形象的情绪是失望的、哀伤的。2007年，中文原创音乐剧《蝶》在北京保利剧院首演，该作品在吸收西方音乐剧特点的基础上，运用我国本土音乐作为整体基调，在舞蹈语言设计上符合中国人的审美要求，尤其在舞蹈段落设计上更符合中国的历史背景，如祝英台身着中国传统服饰水袖长衫跳起水袖舞，在拂袖、弹袖、荡袖、掩袖等经典动作演绎下，充分表达了祝英台的羞涩、含蓄、娇美。该剧以颠覆式的情节、精美的舞美设计，将一念一生的现代版“梁山伯与祝英台”进行了创新演绎，每一位观看演出的观众都深受感动。该作品的舞蹈语言设计围绕羞涩、含蓄的主题将艺术形象的历史背景、突破世俗的勇气进行了升华，整体舞蹈段落把控衔接紧凑、流畅，舞蹈语句符合我国古代文人重礼仪的特点，是我国音乐剧原创作品的代表之一。

## 二、舞蹈语言“情感编程”的结构逻辑

舞蹈语言作为音乐剧艺术形象塑造的基础，音乐剧编创人员在编创过程中格外注重对艺术形象“情感编程”结构逻辑的合理性设计。舞蹈语言“情感编程”的结构逻辑设计不仅体现在舞蹈表达形式方面，还体现在音乐剧主题方面。优化舞蹈语言“情感编程”的结构逻辑，能够将音乐剧艺术形象的艺术表现形式与音乐剧主题完美融合，实现舞蹈语言技巧与艺术形象情感表达的深度交融。舞蹈语言情感编程的结构逻辑依赖编创人员对整部音乐剧作品主题的准确理解和艺术表达能力的整体把控，编创人员通过深入分析音乐剧作品的主题，准确把握艺术形象的塑造特点，

并进行关联性分析,在此基础上对艺术形象的舞蹈语言情感表达进行设计,如舞蹈段落之间要有明显的跨越,在戏剧表达上要有故事情节的推进,而非简单的舞蹈动作、舞蹈技巧的反复叠加,若呈现给观众平淡如水的戏剧节奏、缺乏新意和跨度的舞蹈语言,必将造成艺术形象塑造的失败,甚至导致整部音乐剧作品口碑尽毁。

#### (一) 时间维度:戏剧表达的情感递进逻辑

音乐剧艺术形象的塑造离不开舞蹈语言的表达,只有通过舞蹈语言的表达,戏剧情感才会发生递进,才能推进剧情的发展,吸引观众的注意力和好奇心。戏剧表达的情感递进往往都是由浅入深的,通过在叙事和结局中制造情感冲突等形式进行逻辑架构。舞蹈语言作为艺术形象表达喜怒哀乐的主要载体,每个“舞蹈单词、舞蹈语句及舞蹈段落”<sup>[3]</sup>的设置都表达着一定的小主题或中心思想,每一个小主题都以音乐剧“节”的形式向观众呈现,在众多“节”中组成一“幕”,在多个“幕”的构成下组成完整的音乐剧作品。艺术形象利用每个小节中的舞蹈表达向观众传递不同的情绪,引导观众情感体验。观众在体验中能够感受到每一“节”营造的艺术形象及其带来的情绪,这种情绪有可能是继上一“节”的情感递进或升华,也有可能是与上一小节的情感冲突,或是为下一小节的情感表达进行铺垫。总之,艺术形象运用舞蹈语言进行人物或事物的个性化塑造,刺激观众的审美感官,推进戏剧表达的情感递进。

被公认为“为最动人的百年爱情”的音乐剧作品《断桥》,就是运用舞蹈语言对艺术形象进行塑造,将1928年那段饱含理想和激情的时光进行复刻并呈现在大众面前的。该音乐剧以春夏秋冬四季划分为四幕,以白色、红色为主色调渲染出艺术形象之间的一往情深,白色代表爱情的纯洁,红色代表两个艺术形象间爱的火热。在第一幕中,白兰与许风两个艺术形象在断桥相遇,含蓄、缓慢的舞蹈动作将白兰与许风的互述衷情、相知相爱刻画得生动形象。然而,为了实现救国理想,许风毅然决然地离开了白兰,快速转身,抬腿动

作节奏缓慢,舞蹈动作的快慢交替,深刻表达了许风的纠结与不舍,第一幕也为后续几幕故事情感的推进奠定了基础。在第二幕中,许风误接白兰被杀害的情报,呆滞的眼神、木讷的行走将许风万念俱灰的情感状态精确表达。在第三幕中,收到许风还活着的消息时,即使年过半百也掩盖不住白兰愉悦的心情,激动的面部表情、颤抖的双手,无一不在诉说着白兰对许风的期待。在第四幕中,白兰与许风在断桥重逢,随着黑发变白发的两人在缓慢的步伐中透露着相见的迫切,将整部音乐剧的戏剧情感推向高潮。该作品对舞蹈语言的运用非常精妙,将白兰与许风的艺术形象塑造贴合实际,符合20世纪20年代大爱中的小爱,戏剧情感跌宕起伏,艺术形象的情绪冲突明显,有失望、悲伤、不舍、喜悦等情感冲突,对吸引观众具有重要作用。

#### (二) 空间维度:舞蹈语言的空间结构逻辑

“肢体语言作为无声的语言,是舞蹈表演过程中的主要媒介之一”。优秀的音乐剧作品主要包括三个基本构成要素,即“时、空、力”。这三个构成要素相互关联,并且与舞蹈语言的节奏、动作和艺术形象的表情遥相呼应,缺一不可。舞蹈语言的空间结构逻辑主要包括戏剧情节的心理性空间,舞蹈语言的构图架构、队形排列的物理性空间。在心理性空间和物理性空间的共同架构下,为艺术形象营造了独特的意象空间,既留给演员对艺术形象本身的解读和演绎的空间,又给予观众对艺术形象的理解和感受的空间,不仅体现了将舞蹈语言的表层含义,更是表达了隐藏在舞蹈中的深层艺术内涵。“舞蹈编创的思维模式决定着舞蹈作品的质量,对舞蹈题材的破坏与重建是舞蹈编创的核心,结构中的时态把握对编排形式上的处理方法有着不同效果的呈现。”<sup>[4]</sup>

##### 1. 心理空间和物理空间

在一部音乐剧的编创过程中,确定音乐剧主题是第一个工作重点。舞蹈语言的空间逻辑架构是编创者的第二个工作重点。在对作品的时间背景把控上,只有具备一定的历史文化背景和丰富

的知识储备，才能够找准塑造艺术形象的关键特质和主要特征，使观众在看到艺术形象的第一时间就能够产生共鸣；每一个时代背景下的艺术形象都有明显的时代特征，这对编创者细致挖掘角色特点有积极的辅助作用。空间结构的构造分为两个方面：一是心理空间方面；二是物理空间方面。心理空间的构造对编创者来说挑战最大，编创者要对艺术形象本身具有清晰的认知，无论是外在形象，还是心路历程或心理特点都要有一定的把握。只有如此，才能够在塑造艺术形象时“接地气”，贴合艺术形象的生活本质。在构造物理空间方面，编创者要对音乐作品本身进行整体、充分、完整地把握，只有这样，才能够在综合性、高度性的考量下对舞蹈语言的组合进行构建，对舞台布景的搭配进行思考，既能凸显舞台布景的功能，又能升华艺术形象塑造的深层含义。舞蹈语言空间结构逻辑构建是音乐剧作品能否准确表达主题、凸显艺术形象特征的关键，这对编创者来说挑战非常大，不仅要求编创者具备一定的心理学知识，还要求创作者在物理空间把控上要具备一定的能力。

## 2. 视觉空间与舞台空间

舞蹈语言的直观表达结果就是将视觉刺激呈现给观众，视觉空间与舞台空间的逻辑构造影响音乐剧艺术形象塑造的张力效果。在舞蹈语言的表达过程中，需要运用舞台布景烘托艺术形象的情感状态，空间结构的巧妙构思能够提升音乐剧的整体舞台效果和艺术魅力；在服装道具的使用方面，需要让艺术形象外形特质、性格特点更为凸显；在空间结构设置上，要能够丰富音乐剧的舞台呈现效果。如在2005年上演的我国原创音乐剧《金沙》中，为了塑造“金”与“沙”之间跨越千年的美好爱情故事，创作者和演员进行了精心的表演设计：艺术形象“沙”搭配浅色大衣、短发、皮靴的时尚造型，演员以简单、有力的舞蹈动作将“沙”的劲酷有型塑造出来；而作为“沙”的爱人，“金”则以温柔可人、色彩温和的服装造型出现，辅以一双漂亮的翅膀，衬托出

“金”温婉与勇敢的艺术形象。该作品准备了360套服装，每一套服饰的设计都是匠心独运，服装造型立体，将整部作品的古蜀风情与幻想充分结合。在舞台布置上，创作者设置了一个近300平方米的舞台空间，并设置了一个巨大的水池，在舞台布置上可谓用心良苦，在近40个舞台布景下，“金”与“沙”为爱执着，“金”追寻着记忆，寻找着爱人，见到爱人时湿润的双眼、颤抖的双手，缓慢的舞蹈动作无一不在向观众说明爱人重逢的珍贵，引发观众的共情，被他们跨越千年坚定纯爱的真情所感动。

中国式亲情音乐剧《妈妈再爱我一次》曾获中宣部第十三届精神文明建设“五个一工程”奖，创作者以母爱、溺爱、悔恨、宽容为主题，讲述了一段母与子之间的爱。在戏剧伊始，主人公母子为了梦想站在了拉丁舞表演的舞台之上，母亲鲜艳的红色裙摆、儿子黑色搭配黄色的拉丁舞套装，将母爱的火热与儿子的单纯可爱遥相呼应，搭配频率较高且轻快的舞步，充分烘托出母子的美好关系。然而，随着舞台布景的更换，身在狱中的儿子回忆与母亲之间的种种故事，黑暗色调的舞台背景和严肃的监狱背景设计，儿子沉重的脚步、毫无生机的面部表情将整部音乐剧营造出悔恨与懊恼的情绪氛围。在狱服的衬托下，儿子对生活的绝望、对伤害妈妈的悔恨进行了深刻演绎。儿子出狱后，看到轮椅上的妈妈，内心酸楚，通过缓慢的举手投足，将艺术形象的内心酸楚和无限悔恨进行了充分表达，让观众在欣赏的过程中不知不觉产生移情，尤其是女性观众的情感体验更为强烈。编创者围绕悲情的题材，隐藏了母亲无尽的爱意，母爱的伟大与宽容是该音乐剧舞蹈语言的根本遵循。同时，编创者对服装道具的搭配、舞台背景的搭配，在戏剧情节的不断推进中进行适时地更换，恰到好处地将宽容的妈妈和悔恨的儿子的艺术形象为观众进行了深入地刻画。

舞蹈语言的设计需要与音乐剧主题、服装道具、舞台布置及配乐之间相互关联并进行综合性考量，在此之后才能够将“舞蹈单词”编创组成

“舞蹈语句”，将艺术形象的情感进行准确地表达，并按照戏剧的情节推进节奏编创内容鲜明的“舞蹈段落”，在架构上形成由小到大的编创模式，最终呈现一部完整的音乐剧作品。在音乐剧中，舞蹈语言贯穿服装道具与舞台布置之中，三者均要服务作品的艺术形象塑造，不可分离，服装道具的编创设计以艺术形象、舞台布置等为本，以舞台布置为参照，编创符合艺术形象的舞蹈语言，搭配适合的服装和道具，将艺术形象塑造得既贴近生活实际，又充满艺术气质。在音乐剧中，编者对舞蹈语言的编创切入点按照由小到大的顺序进行，由基本的“舞蹈单词”组成“舞蹈段落”，在数个“舞蹈段落”的连接下表达音乐剧主题，对服装道具、舞台布置的设计切入点则以整体角度先行考量，在整体构建完成后将每一款服装、每一组道具、每一幕舞台背景与艺术形象所展现的舞蹈语言进行一一对应。

### (三) 符号维度：舞蹈语言的动作表达逻辑

舞蹈语言作为音乐剧艺术形象塑造的主要表达主体，“舞蹈单词”“舞蹈语句”“舞蹈段落”之间在情感表达上呈现循序渐进、由浅入深的逻辑过程。“舞蹈作为一种独特的身体语言，其舞台呈现过程体现了身体在场的表演性和表达力。”<sup>[5]</sup>舞蹈动作是舞蹈语言的最基本单元，可以将其称为“舞蹈单词”，舞蹈单词按照类型可以分为表现性动作类、再现性动作类及装饰联结动作类，在功能强度上也是逐渐加深的。表现性动作类代表该舞蹈动作是具有表情功能的“舞蹈单词”，再现性动作类代表该舞蹈动作是具有达意功能的“舞蹈单词”，装饰性动作类代表该舞蹈动作是具有组织功能的“舞蹈单词”，这三类舞蹈动作彼此衔接、相互融合，组成了“舞蹈语句”和“舞蹈段落”，在音乐剧戏剧表达上凸显了故事情节的推进，塑造出艺术形象的阶段性特征。“舞蹈段落”的情感表达具有相对的独立性，“舞蹈段落”之间均具有承前启后的关联性，使舞蹈语言的整体表达具有连贯性和完整性。舞蹈语言之间的相互转化和衔接流畅的关键在于表演者对“度”的把控，表演

者只有准确把握舞蹈语言的“度”才能够准确表达艺术形象的特征或特质，将艺术形象的个性特质适度地展现出来，对于“度”的把握“过”或“不及”都会影响整部音乐剧艺术形象的塑造效果，很难让观众产生共情或移情。

音乐剧《钢的琴》依据同名电影改编而成，全剧的架构设置为两幕六节，表达了一个父亲为了获得女儿抚养权而拼命制造出一架钢琴的亲情故事。在音乐剧的第一幕第一节，一个小女孩坐在舞台边缘，拿着一张画有钢琴琴键的画纸，一边模拟弹钢琴，一边哼唱歌曲，既真实又心酸的一幕映入观众眼帘。简单的弹奏动作，折射出小女孩的家境贫寒但又对钢琴的喜爱，一个个小小的弹奏动作，让观众对小女孩的艺术形象有了基本的认知，为剧情后续的推进奠定了基础，引发了观众继续探究的好奇。在第一幕的第二节开端，9名演员随着音乐伴奏唱起了苏联歌曲，直接将观众带入大车间、大生产的年代，弹奏的音乐也是以悲伤曲调作为基调，烘托出二车间“没了”的悲伤氛围，无助、迷茫等各种情感冲击着观众的情绪，具有相似经历的观众会自觉代入角色，将音乐剧中的艺术形象与自身进行移情，随着演员们的一颦一笑、一举一动自动代入情绪，由基础的情感共鸣到角色代入，是该音乐剧艺术形象塑造的良好开端。在工人们分享二车间的“遗产”时，演员们手持毛巾摔向地面，看似随性而为，却充分营造出一种慌促的场面，在欢快音乐的衬托下营造出工人们的心境渐渐晕染的氛围。在工人们分享“遗产”的过程中，演员们的表现性动作、再现性动作及装饰联结动作相互融合，自然流畅，将表情、动作与无奈的情绪融会贯通，一气呵成，将该部作品的艺术内涵准确地进行了表达。

### 三、结语

艺术形象的塑造对于一部作品来说具有决定性作用，运用舞蹈语言来丰富音乐剧艺术形象的内涵，对提升音乐剧作品的艺术品味及审美价值

具有积极的意义。“舞蹈自古以来就有‘艺术之母’之称，作为人类精神文化的重要组成部分”<sup>[6]</sup>，舞蹈语言在音乐剧艺术形象塑造上的“情感编程”是保证音乐剧作品情感表达完整性、连贯性的关键，创作者利用“舞蹈单词”“舞蹈语句”“舞蹈段落”的承接，使艺术形象在表达情感时更加丰富、充实，更能够凸显艺术形象的个性特征，为音乐剧作品独特的艺术魅力奠定基础。舞蹈语言的艺术表现对于舞蹈艺术作品的价值体现具有至关重要的作用，因此，大多数的舞蹈编创者们在舞蹈艺术创作过程中始终是围绕如何充分展现艺术价值而进行精心的舞蹈语言编创，从而在其他舞蹈要素的衬托之下，对舞蹈艺术内涵

予以升华，从而为一部部优秀的舞蹈艺术作品的源远流长奠定了坚实的基础。

#### 参考文献：

- [1]盖格尔. 艺术的意味[M]. 艾彦,译. 南京:译林出版社, 2014:38.
- [2]朱利安. 美,这奇特的理念[M]. 高枫枫,译. 北京:北京大学出版社,2021:1.
- [3]邢蕾. 浅谈舞蹈语言[J]. 科技风,2008(9):221.
- [4]许建宏. 舞蹈编创思维初探[J]. 中国民族博览,2024(19):124-126.
- [5]李盼. 身体的语言:性别表演理论视角下的舞蹈表达与再造[J]. 艺苑,2024(6):59-64.
- [6]孙晓芳. 空间构图:现代舞蹈表演艺术美学特征阐释[J]. 乐府新声,2023(4):160-164.

(上接第155页)

- [14]李秀清. 闵惠芬二胡音乐艺术的社会影响与传播[C]//刘振学. 闵惠芬二胡艺术研究文集:第三卷. 上海:上海音乐出版社,2013:167-174.
- [15]李秀清. 闵惠芬二胡音乐的受众群体与传播机制[C]//刘振学. 闵惠芬二胡艺术研究文集:第四卷. 上海:上海音乐出版社,2016:82-91.
- [16]刘光宇. 我的老师:写在恩师闵惠芬从艺五十周年系列庆祝活动之际[J]. 人民音乐,2004(9):23-25.
- [17]曾遂今. 音乐传播:观察、研究与教育:音乐传播的概念解读[J]. 音乐研究,2009(6):62-74.

- [18]傅建生. 论王乙二胡教学思维规律与思维特征:纪念著名演奏家、音乐教育家王乙先生诞辰90周年[J]. 中国音乐,2009(4):131-141.
- [19]林聪. 闵惠芬器乐演奏声腔化对二胡专业教学的启示[J]. 中国音乐,2011(3):131-136.
- [20]汝艺. 身教与言传:论闵惠芬二胡教学艺术[J]. 人民音乐,2014(6):46-48.
- [21]马峡. 闵惠芬民族音乐普及教育思想初探[C]//傅建生,方立平. 闵惠芬二胡艺术研究文集. 上海:上海音乐出版社,2004:247-257.