

戏剧艺术符号

结构系统

分析

丁和根
南京大学
副教授

内容提要: 任何艺术都是一种艺术符号,这种艺术符号又是由“艺术中使用的符号”即一系列符号系统构成的有机整体。符号结构方式的不同,使各门艺术以及同一门艺术中各种不同的表现式样相互区别开来。戏剧是符号化特征最鲜明的艺术。充分认识戏剧艺术符号的内部结构形式,对我们把握戏剧艺术的本质以及各种戏剧样式的共性与个性特征,都具有重要的意义。

关键词: 戏剧艺术 艺术符号 结构系统 转化 互动

一、戏剧艺术作为艺术符号

广义地说,一切人类文化都是人的符号活动的结晶。但人所创造的各种符号之间也存在着很大差异。戏剧艺术作为艺术符号的独异性在于,它不仅是一种艺术符号,而且是一种复合的艺术符号,并且兼具语言艺术符号与非语言艺术符号的性质。正因为这样,戏剧艺术在构成上就要比单一的语言艺术符

号(诗歌、散文、小说等)和非语言艺术符号(绘画、音乐、舞蹈等)来得更为丰富和复杂。深入研究戏剧艺术作为艺术符号的内在结构,无疑可以使我们加深对戏剧本质的认识,并在戏剧实践中更准确地把握其特有的艺术规律。

当我们称戏剧为“艺术符号”时,用符号论美学代表人物苏珊·朗格的话说,我们是在将它看成一种“表现性的形式”,或者说是“一种有意味的形式”。戏剧作品的目的并非传

达语义学层面上的那种“意义”，它所表现和重塑的是人类的情感世界，因此，它从整体上来讲是一种“情感的意象”，这种意象的生成无法依赖于（当然，必须借助于）推论性形式的语言，而只能依靠一种有机的结构整体。在朗格看来，作为艺术符号的戏剧“并不完全赞同于我们所熟悉的那种符号，因为它并不传达某种超出了它自身的意义，因而我们不能说它包含着某种意义，它所包含的真正的东西是一种意味”：“艺术中使用的符号是一种暗喻，一种包含着公开的或隐藏的真实意义的形象；而艺术符号却是一种终极的意象。”[1]就是说，每一部完整的戏剧作品都应被看成是一个有机的构成体，需要认真把握的是这种有机整体所传达的特殊的意蕴和意味，而不是任何脱离了有机整体去寻求局部意义的做法。

可是，当我们对戏剧这种艺术符号进行具体研究时，我们又不得不分析那些属于表现材料、表现手段和形式构成等方面的因素。这时，我们所探讨的对象就不是“戏剧艺术符号”，而是朗格所说的戏剧“艺术中使用的符号”。“这些符号都具有一定的意义，即那种为语义学家们充分肯定的意义。这些意义以及负载着这些意义的意象都是作为艺术的构造成分进入艺术品的。它们所起的作用就是构造艺术品或构造表现性的形式。”[2]

在对这些符号进行具体分析时，戏剧符号学借鉴了索绪尔关于符号的能指与所指的划分方法。所谓能指，即作为符号的物质载体，而所指则是能指所包含的概念和理念，它们是符号本身相互依存、缺一不可的两个方面。戏剧符号学认为，任何戏剧符号都是一个连续的多级的意指系统，都是由能指——外延所指——内涵所指等不同的信息层面所组成的结构体。在这种结构体中，能指与外延所指构成第一级意指系统，其传达的意义即所谓的“指示”意义；第一级意指系统又作为内涵所指的表达方面（即能指）而与内涵所

指构成第二级意指系统，这时所传达的意义即所谓的“内涵”意义。“指示”意义，是人们从艺术中直接看到和听到的东西，它是直观的表层的；“内涵”意义则是人们根据自己的文化意识和艺术经验所赋予艺术符号的东西，它是间接的和深层的。这些不同层面的信息的交织，使戏剧艺术符号构成为复杂的审美对象。

这样，我们对艺术符号的结构系统的讨论，就至少应该包括以下两个层面的含义：一是必须将戏剧艺术（具体表现即每一部完成了的戏剧作品）理解为一种有机的艺术符号，它由许多“艺术中使用的符号”所构成，是一个完整的统一体；二是必须具体分析这一艺术符号由哪些“艺术中使用的符号”所构成，这些符号又是在怎样一种结构关系中产生作用以及产生了什么样的作用。按照戏剧艺术本身的实际情况，我们首先可以将其使用的符号分为文学文本与演出文本两大系统。在这两大系统当中，又分别包含了许多符号子系统。限于篇幅，本文无法详细说明每一种具体符号的形态和作用，而重在探讨戏剧艺术符号两大结构系统和各符号子系统内在构成机制和基本功能，以及由戏剧艺术特殊性所规定的文学与演出两大符号系统之间相互转化与相互影响的一般关系。

二、戏剧文学的符号构成

戏剧文学中的符号的研究，属于剧作符号学的范畴。它主要涉及剧作的逻辑和话语。剧作逻辑研究剧作世界的结构和剧作的行动，剧作话语则主要探讨剧作的通讯与言语行为。

戏剧语言，属于剧作的话语部分，是剧作符号学的主要研究对象之一。从广义上讲，以动作为基本要素的戏剧语言，包括文学语言、音乐语言、绘画语言和舞蹈语言等等；而狭义的戏剧语言却是单指作为戏剧文学剧本

的根本材料的文学语言(主要是台词)。剧作符号学所研究的剧作话语实际上是指后者。

戏剧语言作为戏剧文学主要的构成符号,与普通语言符号既有一定联系更有重要的区别。首先,它必须具备普通语言符号的最基本的功能,即语义学的功能。由于承担着组织戏剧行动、塑造人物形象的任务,戏剧语言只有具备能够为读者和观众所接受的明确的“意义”,才能使剧情得到认同,否则,作品的整体意象便无法形成,其“意味”也就无从发生。其次,戏剧语言还必须实现双重超越:一是由普通语言符号到戏剧语言符号的超越;另一则是由普通的戏剧语言符号到审美的戏剧语言符号的超越。前者要求戏剧语言不但具有可进行具体分析的语义内容,而且还必须富有强烈的行动性,即富有动作性、形象性、时空性等特点,从而为舞台表演奠定基础;后者则更进一步要求戏剧语言以诗性的审美功能为创作准则,从而使语言富有韵律感和节奏感,具有鲜明的抒情意味或哲理意蕴。用著名导演焦菊隐先生的话说,“作家要写出有行动性的台词,导演才可能从这样的台词里挖掘出人物的许许多多舞台行动来。”[3]仅仅这样还不够,戏剧语言还必须富有诗意,“西洋古典文学,把戏剧划入诗的范畴。我国古典的或现代戏曲,也是诗。话剧一般是用散文写的,自然不必勉强列入诗类。但它虽非是诗体,却不可没有诗意。”[4]这时,戏剧语言的任务就是为创造“有意味的形式”服务。只有实现了这两个层次的超越,戏剧语言才能同时具备第一级意指系统和第二级意指系统的功能,从而真正成为戏剧艺术符号有机的构成部分。

在语言符号的运用方面,中国戏曲与西方话剧存在着显著差异。在戏曲文学中,唱词的地位显得特别重要,它是戏曲语言的主体。一部完整的戏曲作品,要交待它错综复杂的情节和矛盾冲突的发生发展,主要要靠精心设置的唱词来表达;戏剧人物在事

件中的存在与其多变演化的外部形象以及复杂的内心活动,绝大部分需要通过唱词来展现;有时唱词甚至还是唯一的表现手段。正因如此,剧作家在戏曲剧本的创作中,不能不考虑唱词与戏剧情节、人物性格的关系,也不能不从唱词的诗美功能、动作效果、时空变化等方面进行刻意的追求。相比之下,话剧文学的语言符号似乎要显得简单一些,因为它主要运用的是散文化的语言。但它除了像戏曲语言一样要完成第一级意指系统的任务外,同样必须实现第二级意指系统的提升,只不过戏曲语言更便于导向诗意的抒情,而话剧语言则更易于切入诗化的哲理而已。

从表面上看,作为舞台演出的文学基础的剧本,只有文字语言这样一种符号媒介。然而,戏剧文学只有通过二度创作呈现于舞台之上,并为观众所接受,才能具备真正的戏剧意义。因此,戏剧文学必须具备充分的舞台性,也就是说,戏剧剧本中应当含有强烈的、鲜明的内部行动。而戏剧行动必须有一个能够将其组织和统一起来的戏剧框架,这个框架就是剧作的结构。戏剧语言作为显在的符号系统,使戏剧行动——人物与人物的关系及人物内部的情感状态成为可以感觉到的存在;而戏剧结构则作为潜在的符号系统给予这种现实化的戏剧行动以固定的秩序。

按照西方结构主义的阐释,结构是指某种处于变动中的不变关系的总和,它是任何系统对象的基本特征;它揭示了一个系统对象的内部组织性质,是对象系统性的一种表现;凡是揭示了系统的结构,也就认识了这个系统性的对象。这种认识在我们分析戏剧艺术结构时是有启发意义的。这里所说的戏剧艺术结构,乃是指戏剧艺术品组织戏剧行动的统一戏剧框架,它不仅是指某一部具体的戏剧作品的结构,更重要的是指戏剧艺术在结构戏剧行动中所表现出的具有共性的组织方式。正如结构主义所提示的那样,对于戏剧结构的认识无疑能帮助我们更好地认识

戏剧作品乃至某种戏剧类型的本质特征。

剧作家在进入真正的创作过程时,首先考虑的并不是具体的戏剧行动和语言本身,而应当是在总体上如何去组织它们。这就必须先有一个整体的构思,它反映在完成了的戏剧作品中,就是客体化了的整体结构。剧作的整体结构往往受到剧作家的基础观念的巨大影响。“基础观念”(root idea)这一概念是由美国戏剧理论家劳逊提出的,它含有剧作者进行创作时最原始、最根本的主观意图的意思。我们认为,基础观念不仅如劳逊所强调的那样,包含着剧作家之作为创作出发点的社会观念,而且也包括剧作家的审美情感观念。从某种意义上说,剧作的整体结构实际上即剧作家审美情感结构的外在显现,而戏剧家在戏剧创作的整体结构方面所表现的共性,则鲜明地昭示出他们在文化与情感上共同的审美价值取向。众所周知,中国古典戏曲整体结构的构成段数一般为:开端——发展——转折——收煞;而法国戏剧理论家弗莱塔克则针对西方话剧提炼出著名的结构“金字塔”:介绍——上升——高潮——下降——结局。“金字塔”结构是根据“冲突律”总结的西洋戏剧理想结构的段数,每部剧作虽非一定都具有这些构成段数,但“高潮”却是必不可少的,没有高潮就不成为戏剧。然而,我们却很难从理论上给予中国古典戏曲以“高潮”这样一个结构段数。这种差异即导源于中西方在基础观念的主导作用和处理戏剧行动的运动形式两个方面的不同。

戏剧结构作为一种潜在的艺术构成符号,虽然无法像戏剧语言一样分析出具体的语义内容,但事实上它也是一个多级的意指系统。在第一个层次上,剧作中处理人物行动及其相互关系的模式是能指,与这个模式相对应的故事的内容是所指;两者又构成新的能指而在第二层次上指称某种具有“逻辑形式”的人类情感,它或者是关于命运的、爱情的,或者是善于宗教的、政治的,等等。这

两个层次的意义分别被称为指示意义和内涵意义,前者往往一目了然,后者则只能是通过敏锐的直觉与深刻的思索去把握。

戏剧文学就是这样,以语言符号作为叙述载体,以结构符号作为叙述框架,在两者互为配合之下,奠定剧作多重符号系统的基础,使其最终能够通过舞台而走向观众。

三、舞台演出的符号世界

真正的戏剧艺术必然是存在于剧场之中的活生生的东西,而不仅仅是书本上的一堆文字。文学文本作为整个戏剧艺术的基础,其主要的符号化特征已包含在舞台演出之中,但演出文本本身又具有许多属于自己的独特的符号系统。

人们对戏剧演出的符号系统有着不同的划分方法。我们通常所说的中国戏曲的“唱、念、做、打”,就是一种简单扼要的分类,但它所强调的只是演员表演的自身因素,而对那些隶属于舞台和剧场的符号系统则没有概括能力。在这方面分类最详细的应数波兰符号学家柯赞(Tedeuz Kowzan)。他在将戏剧演出中所运用的主要符号分为十三个系统,各个系统皆有不同的意义。这十三个符号系统又构成五个大的符号群,即:与语言表现有关的语音、语调;与身体表现有关的面部表情、动作、演员的舞台调度;与演员的外形有关的化妆、发型、服装;与舞台环境有关的小道具、装置、照明;与非语言的声音效果有关的音乐和音响效果[5]。而布拉格结构主义学派的女学者卡莱尔·布鲁萨克(Karel Brusak)则提示性地将戏剧演出符号分为两组:“一是视觉的,即那些与戏剧空间发生联系的因素:一是听觉的,即那些与对话、音乐和音响效果相联系的因素。”[6]准此,柯赞所列十三个符号系统中的语音、语调、音乐、音响效果当属听觉符号,其余则属于视觉符号。

戏剧的听觉符号主要是戏剧语言,其次

是音乐(中国戏曲更突出地表现于音乐伴奏)和舞台音响。无疑,戏剧语言在听觉符号中占有主导地位,但因后面将进一步说明它是如何由文字符号转化为听觉符号的,故这里暂且不论。音乐伴奏和舞台音响的主要功能是辅助人物语言。在中国戏曲中,音乐伴奏受制于特定的戏剧音乐体制,它能给演员的演唱“托腔保调”。音乐和舞台音响因其独立的烘托表演、描写环境、渲染气氛的功能,也常常为话剧所采用。在需要表现诸如愤怒、痛苦、哀伤、恐惧、兴奋和极度的快感等种种感情的场合,使用音乐和舞台音响都能起到语言所无法替代的特殊效果。

在视觉符号中占据首要位置的是演员的动作。它包括演员的姿态、手势和表情,是演员塑造角色性格、揭示人物相互关系的最重要的手段之一。戏剧在形成过程中虽逐渐向集形体、语言与空间为一体的综合艺术发展,但动作之于戏剧的重要作用却始终如一。在中国戏曲中,舞蹈也是动作的主要因素;由于特殊的舞台表现形式,演员的动作符号还担负着一项特别的功能,即组织戏剧空间的功能,它们代表着人物之外的东西,表现舞台上本不存在的场景装置。

舞台化妆可以看成是一个集合概念,它包括演员的形容修饰、脸谱绘制、装饰佩戴等内容。戏剧化妆的任务,是要在舞台上利用演员的自然条件达到创造剧中人物形象的最佳效果。化妆作为符号系统可以表示角色的人种、年龄、气质和健康状况等,还可以提示角色的性格特征。肖像和面具就是这方面的突出代表。它们构成一种虚拟的自给自足的符号系统,能够突出某些角色的性质,对角色的性格及道德品格等方面起直接的指示作用。装饰性的佩戴也是表现佩戴者的年龄、地位和个性的符号化标记。

戏剧服装也是舞台表演一个自成体系的符号系统。它的基本功能在于装扮,可以意指人在生活中扮演的角色(如军人、警察、医

生或囚犯),还可以意指着装人正在进行的活动和与活动有关的环境(如结婚礼服之于婚礼、工作服之于上班)以及人的心态(如衣冠不整之于情绪沮丧)等等。在戏剧舞台上,服装的装扮功能被大大地突出与强化了。“舞台服装的任何一个区别性的细节都会被观众理解为指示角色状况的一种记号”:“所以,服装又是穿在演员身上的布景”。[7]

戏剧演出必须在特定的戏剧空间中进行,它以剧场和舞台的存在为前提。但在具体的演出中,对于组织戏剧空间起直接作用的却是舞台装置。装置在特定意义上是布景的代名词,而我们这里所指的则是包含了布景、道具和灯光在内的所有舞台设施的总称。它的基本功能是组织舞台空间,创造适合于特定戏剧动作展开的空间环境。在西方写实主义话剧中,它在再现的层面上可以意指地理的和环境(如大海或宫殿),对时代和时间起规定作用,还可以揭示人物的性格、心理状态、境遇、冲突和动作的性质;在表现层面上,它又可以表现思想、情绪和创作者的基础观念。在中国戏曲中,舞台装置的作用则远不如西方话剧中那样突出,其布景和道具对舞台的构成起着共同的简化作用,许多在话剧中由灯光担负的功能也都在演员的表演中得到了实现,正是这种简化,大大突出了演员表演本身的作用,形成戏曲演出独特的美学风格。

总之,舞台演出是在听觉和视觉的多重符号系统的交互作用下才得以完成的。在听觉符号中,人物语言是主导因素;而视觉符号的主导因素则是人物动作。其余的符号系统都分别作为语言或动作的辅助因素在起作用。这些符号系统的有机结合,共同为推进故事情节、塑造人物形象、展示人物命运服务。

显然,对于以上各类符号,我们是从人的感觉方式以及它们在舞台上的表现形式的角度来进行区分的。实际上,还可以从符号本

身的性质来对之加以认识,这能给理解戏剧艺术特性提供另一个角度。美国符号学之父皮尔士按逻辑规律将符号划分成三种九类,其中一种依符号与其所指对象之关系来区别,分为肖像(或称象形、象似)、指示(或称标志、标记)和俗成(或称象征)三类[8]。这种划分被普遍运用于各学科的符号学研究,也是戏剧符号学研究中较为合适的划分方法。其中,肖像式符号(譬如话剧中的拥抱动作)以相似性为基本原则,通过符号与其所指对象的类似关系来表现对象。它在话剧中很常见,而在戏曲中则较少见。指示式符号(譬如戏曲中开、关门的动作)不一定要符号能指与其表现对象在实物层面上的相似,但两者必须在某些方面有事实或逻辑上的关联。在戏曲中,这类符号运用得最多。俗成式符号(如脸谱)在与其所指对象的关系上是无理据的,它是长期的文化积淀的结果。这三种类型的符号,在舞台上的作用各不相同。然而,戏剧中的大多数符号都不是单一的,而是复合的,即同时兼具两种或两种以上的符号功能。例如,作为道具的刀剑,既可以在其本义上被使用(这时是肖像式符号),又可以提示佩戴人的身份或职业(这时变成指示式符号与肖像式符号的迭加),而一旦被用作所谓“尚方宝剑”,那它就又成了象征式符号。在这种意义的衍变过程中,舞台演出各符号系统同样会实现由“指示”意义到“内涵”意义的转化。正是由于符号的多重复合性及其意义衍变,造成了戏剧在艺术内涵与表现形态上的丰富多彩;各种戏剧样式也正因在使用符号方面的不同以及符号复合性方面的差异,而获致其艺术个性与存在价值。

四、两大符号系统之艺术转化及互动

文学剧本和舞台演出是戏剧艺术互为关联又互有区别的不同文本形态。一方面,无法进行舞台演出的案头之作不能算其正的戏

剧艺术;另一方面,缺少文学支撑的舞台表演也不可能成为意蕴深厚的作品。但这两大符号系统之间,并不仅仅是一种简单的符号互换,而是存在着复杂的艺术转化及互动关系。

如前所述,符号论美学将艺术看成包含着种种情感意象的“艺术符号”,也即揭示人类情感的“有意味的形式”。在戏剧这样一种艺术符号中,文学文本所提供的是两方面的基本内容,其一是由语言符号系统所凝聚的种种情感意象,其二是由结构符号系统所规定的人类情感的“逻辑形式”。一部戏剧作品不可能没有情感意象,却不一定有好的意象组合;而对一部优秀的剧作来说,这两者显然是不可分割的。戏剧文学的长处在于,它能经由情感意象与情感“逻辑”的有机整合,使剧作生发出浓厚的意蕴与趣味。这种长处,就艺术本身而言,主要根源于文学语言极大的艺术表现力。文学语言作为艺术表现的符号,可以不受任何实物对象的制约,却能将一切有形与无形的存在编织进自由变幻的时空网络。它一经形成,便可能成为恒定的解读对象而永久留存。在表现人类情感生活方面,文学语言具有无可替代的作用。这恰恰是具有流动性和即时性的戏剧演出符号系统所无法比拟的。但演出文本自有其优越性,它可以通过视觉与听觉的丰富的符号系统的组合,将表现对象转化为可直接感知的形象,以近乎真实的面貌将人类生命的原生态立体地诗意地呈现出来,并能在观剧仪式中形成特有的剧场效应。这又是戏剧的文学文本所不具备的。可见,戏剧艺术符号要真正成为“有意味的形式”,就必须借助戏剧文学的力量,剧本确实为“一剧之本”;同时,也只有当戏剧文学实现了由一定结构形式支配下的单一语言符号系统向听觉与视觉的多重复合符号系统的转化,戏剧艺术才能展示出自己特有的魅力。

转化可以有两种情形,一种是由文学剧本到舞台演出,另一种反之。后者如中国戏

曲中许多传统剧目的整理,但它最终所形成的文学文本大多不过是演员台词的忠实记录。我们所说的转化,主要指前者、它是剧作家创作到导演和演员创作的创造性的艺术演进过程。在这一过程中,首先是作为文字的语言符号向作为演员口头表达的语言符号的演进。由于戏剧的代言体性质,演员塑造形象时所选择的一定是文学文本中那些最富于行动性的人物语言,这就对以人物语言为主要创作手段的剧作家的创作提出了极高的要求。在语言符号的形、音、义三要素中,文学文本侧重形与义的结合,而演出文本侧重的则是音与义的结合。同样一句话,如果演出时在语音分节、语气、语调以及表强调的逻辑重音等方面有所不同,其指示意义便会产生差异,这就为导演和演员的二度创作留下了空间。这种空间还表现在,当演员将语言符号由视觉对象转变成听觉对象时,他(她)还可以用相关的视觉符号(表情和动作)来对语言进行补充和发挥,从而使之具有更强的艺术感染力。其次是由文学语言符号向舞台非语言符号的演进。这一演进过程将文学文本中无法在舞台上转换为演员台词的符号意象,化为适于表现这些意象的其它各演出符号系统。这时,导演和演员就必须“用自己的创造方法而不是剧作家的方法,在舞台上创造出生活和人物来。”[9]他们可用作“方法”的符号系统当然很多,但从文学到舞台的转换依据是什么呢?焦菊隐先生说:“导演在研究一个文学剧本并准备把它形象在舞台上时候,第一件要做的事情,是要去掌握住剧本的内在力量与精神,和作家的思想与情感。导演唯有使自己的创造性和作家的内在创造力结合一致,才能找到具体表现剧本精神与作家思想情感的适当方法。”[10]焦先生所说的“第一”,既可以理解为步骤上的次序,更应理解为最重要的原则;“作家的内在创造力”

及其体现——“剧本精神”,也就是剧作家把握人类情感的能力与方式,表现在作品中即剧作的总体结构(人类情感的“逻辑形式”)。于此可见,剧作的总体结构及其蕴含的内在精神乃是两大符号系统艺术转化的主导依据。在这里,有导演和演员进行二度创作的更大空间。

所谓互动,一方面是指文学文本对演出文本的前定和制约,另一方面则是指演出文本对文学文本的逆向拉动。文学文本一旦形成,就对舞台演出设定了基本规范,使之万变不离其“宗”(“剧本精神”);而导演和演员(甚至包括观众)运用另一符号系统的艺术再创造,又常常会挖掘出剧作中本不受剧作家重视却是非常重要的“内涵意义”,从而赋予剧作崭新的精神面貌。后一种情况,有时还会使剧作家对剧本重新进行调整或参正,以更适合舞台演出的需要。这种再创造,使经典的戏剧文本能够常演常新,也使导演和演员的存在具有了特殊的意义。

注释:

- [1][2] 朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社,1983年版,第143页、第133页。
- [3][4][9][10] 《焦菊隐戏剧论文集》,上海文艺出版社,1979年版,第19页、第12页、第39页、第34页。
- [5] 鲍昌主编:《文学艺术新术语词典》,百花文艺出版社,1987年版,第403—404页。
- [6] 参见布鲁萨克:“中国戏曲中的符号”,见Ladislav Matejka, Irwin R. Titurik 编:《艺术符号学》,麻省理工学院出版社,1976年版。
- [7][8] 胡妙胜《戏剧演出符号学引论》,中国戏剧出版社,1989年版,第115页、第77—80页。