

## 表演艺术符号学：一个建议

[芬兰] 埃罗·塔拉斯蒂<sup>①</sup> 著

段 练 陆正兰 译

表演，法语为 *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。在表演作为文本时，它有一个预先设定的模式或起动点，展现一种存在如何变为另一种存在，即一种转化。在此过程中，那些文本中的隐含意义突然活动起来，并获得了新的品质。这是某些艺术形式的基础，在这一过程之前，它们还没有成形。如果你想强调一个事实，即表演主体在上面增添了新的内容，此过程可以称为阐释。在符号学理论中，它也被称为信息或文本的“模态”（格雷马斯语）。

艾蒂安·苏里奥（Etienne Souriau）对表演下的定义依然有效：“表演，是一件艺术作品的物质实现，表演者是这一过程的主导者。”表演带有身体性，因此把一个音乐家或表演家和运动员作比较是有道理的。当人们和表演艺术家交谈时，他们通常不会探讨精神或意义问题，而是谈论身体感受或表演的乐器，比如：“我早上起床时背痛”，“尽管我昨天给小提琴换了根新弦，但它还是有奇怪的杂音”等等。

苏里奥还关注某些时间艺术，如戏剧、音乐、舞蹈和电影。假设先前的创作者和表演者不是同一个人，那么表演者的任务就是去实现创作者想要表达的意图，哪怕创作者描绘的“构图”可能很复杂，要求很高、很严格。一部作品可以被解读出多重意义，虽然文本是预先存在的实体，但它也必须被赋予血肉。尤其在我们这个时代，确定的阐释只留在背景里，创造者常常需要即兴创作。表演者在创造时加入新元素，以此来凸显其个人独创性，这已经远远不再是忠实于原作品的准确表演。我们还记得马塞尔·普鲁斯特在评

<sup>①</sup> 本文是塔拉斯蒂 2011 年 9 月 3 日在保加利亚索佐波尔符号学秋季讲习班上的演讲稿。

论戏剧艺术和贝尔玛的表演（原型当然是莎拉·贝尔纳）时说的话：艺术家应该满足于让自己成为一个展示艺术品的窗口。

接下来，我将提出一个新的分析模式，希望它能适用于所有表演艺术。在此之前，我首先要全面审视一下到目前为止的有关表演哲学的基本原则，这些原则很多已出现在苏里奥的思考中。

## 一、技能

表演，可被解读成类似于语言学中的“能力”和“表现”。如果没有一种准确的、事先获得了的技能或手法，不可能有像样的表演。无论是演员、音乐家，还是马戏团小丑，都必须拥有职业技能。人们会支持或宽容业余表演者，在表演过程中，业余表演者的乐趣往往大于观众。相反，专业表演者也会给观众带来娱乐，但其本身却要克制舞台恐惧、表演过程中的瑕疵，压制个人感受以服从表演需要。表演技能越纯熟，紧张感越少。然而，紧张感也有其积极一面：它让表演者对他认为重要的有意义的部分保持兴奋。一般而言，当人们意识到紧张感不能给自己和他人带来任何快乐时，紧张情绪会相应消除。对于某些先锋派艺术家来说，专业技巧几乎被禁用，因为他们认为专业性的表演只会带来墨守成规、教条主义和陈词滥调，应该极力摆脱。尽管这样，有关表演技术的操练守则和训练理论还是层出不穷。法国钢琴家雅克·鲁维耶曾建议学生一边重复同一手指动作几百次，一边读报纸。艺术家哪怕已经到达了事业巅峰，仍旧持续不断保持训练，因为有人认为演员必须通过高强度的身体训练改善体型。在戏剧业和电影业，演员的专业表演多半是听从导演要求。

这里存在一个错觉：一个人的潜在才能只要被一个慧眼识珠的伯乐发现，他就会马上奇迹般成为一名伟大的艺术家。印第安纳州的《校友》（*Alumni*）杂志在最近一期（2011年夏季版）中报道了一个破产商人的故事。这位名为伦斯多夫的商人，现在成了布卢明顿的雅各布斯音乐学院的一位歌剧学生。他失去了工作和财产后，偶然有一天在音像店发现并购买了普契尼作曲的歌剧《今夜无人入眠》（*Nessun Dorma*），于是他模仿帕瓦罗蒂的演唱，在YouTube网站边听边唱。他承认：“我读不懂乐谱，也不会说一句意大利话。”（在这种情况下，我建议他用马塞尔·达内西创作的歌剧，通过记忆和哼唱其中著名的咏叹调掌握意大利语）。接下来，伦斯多夫先生开始在观众面前演唱，并找专业声乐老师培训，他进入丹佛音乐剧院，开始了声乐课训练。

2009年，在就读期间，他成功申请到了印第安纳大学的奖学金。此大学前任系主任查尔斯·韦布在观看了伦斯多夫的几次小型独唱会后，给予其高度评价：“他拥有一副极有特色的男高音歌喉，极具意大利风格，并兼具了20世纪意大利卓越歌剧演唱家拥有的洪亮壮丽、充满力度、圆润充沛的音色。”对这个奇迹般的故事中的意识形态，若用巴尔特的方式研究，会很有趣。此故事说出了美国梦神话：只要你努力，无论何时，一切皆有可能。在歌唱中，身体本身就是乐器，就是品格，这种奇迹确实可以发生，因为大多数杰出歌手就是如此。然而，若无专业训练，再出色的嗓音也可能被毁灭。

## 二、理 论

到底有没有一种方法或理论，能让我们学习后就能成为一个伟大的艺术家呢？的确，在许多表演学院，特别是注重乐器演奏和声乐训练的音乐学院和剧院，教学从美声唱法到瓦格纳式的宣叙唱腔，从国家学院的小提琴、大提琴、钢琴课程，到伊莎多拉·邓肯和拉班的现代舞蹈方式，更不用说斯坦尼斯洛斯基、梅耶荷德和阿尔托的理论了。除此之外，还有林林总总教人放松的教学法，尽管一个紧张的人最害怕的正是放松。一些艺术理论在幕后指导着表演进行，但它们和表演实践之间到底是什么关系？在芬兰，卡里·萨罗萨里关于演员表演的符号学理论，就讨论了此问题，坦佩雷大学的戏剧课排演的众多经典戏剧，都运用了他的理论。它们包括结构主义戏剧理论、心理分析方法、心理剧等。对有些头脑来说，过于理论化反而会使艺术实践难以进行。曾有一个文学教授被问及为什么他在研究了大量叙述学理论后反而不再写小说，他回答道：“如果空中飞人表演者思考他将落到何处的话，他会掉下来。”

除此之外，安德烈·艾尔博也在他的著作中对表演艺术符号学理论进行了深入思考。他认为，“文本”概念在戏剧中包含了许多方面。第一，文本本身，比如戏剧剧本、歌剧剧本、乐谱，在舞台上都有意义、有所指。这些“指导”使演员注意到表演细节，或舞台布景、灯光、服装、音响效果等；对于读者来说，这些因素并不明显，它们只与“隐含的观众”有关。在艾尔博看来，戏剧常规情景要求，表演被定义为发生于观众在场情况下的表现。这些规约或编码决定了从日常生活到戏剧场景的转变。关于戏剧场景，已有专门的理论家讨论过，从尤里·洛特曼到塔德茨·柯温。洛特曼提出，场景化等同于叙事化。生活经常变成情节，类似于19世纪俄国小说中的战争场景。

当日常生活成为一成不变的单线循环时，战争、游行等可以带来变化和刺激。艾尔博定义的戏剧情景如下。

- 身体：日常生活中的姿势已经脱离了它们的“实在”语境，转换为符号。每个表演都包含了符号化过程。

- 在这样的符号化过程中，一个“醉汉”被展示出来：表演必须显示。（在这里可以加一句，此种范畴即是标出的）

- 此种前推方式，不是基于意图，而是约定俗成。

- 以此创造出来的意义是多层次的。

在萨拉萨里的理论中，戏剧符号学的基础是活生生的人——笔者在下面阐述自己基于存在模式的表演理论时，会提到这一点。萨拉萨里引用了瑟尔的语言行为理论中以言指事、以言行事、以言成事三个要素——这适用于所有修辞学。当一个演说者演讲的时候，他追求的言语行为包含两个维度：以言指事——他演说的事实和内容，其中演说内容又包括两个方面，即提出观点、表达情感；而以言行事指一个人讲话的时候在干什么；以言成事指讲话后收到的效果。比如一个教视唱练习的老师对学生说：一起唱！此言语行为就包含了以上三个方面的信息。参照此理论，在戏剧表演中，我们会注意到当一个演员表演时，同时涉及的是他在演出的事实、演出的内容、演出的结果，是这个演员的“文本”。比如演哈姆雷特，展示他演出时做什么，以及最终以言成事的效果，即观众被打动。

当萨拉萨里仔细考察演员文本的隐含意义时，他诉诸符号学巴黎学派和格雷马斯的理论，做得极端系统。分析的例子是卡洛·哥尔多尼的戏剧《老顽固们》（1760），坦佩雷大学的戏剧课1971年上演这部戏剧，其中的第二幕第十二场被拍摄下来。在萨拉萨里的研究中，为了阐明两个演员伊西多罗和切卡之间的对白的意义，他运用了全套格雷马斯意义生成理论。可以用图解作具体的呈现：中间框代表明确的表演行为，比如断言、拒绝、怀疑、说服、欺骗、盲目、揭露骗局、解释、确认，等等。表演后面隐藏着包含演员和对白合作的模态。

萨拉萨里用于阐释伊西多罗和切卡的对话的理论方法，指出了一个最关键的发现——这个发现对整个表演艺术理论具有重大的启发性价值，即戏剧文本的单一线性发展进程转变为多维复调模式——也就是罗兰·巴尔特早年所说的戏剧的特点。有趣的是，伊西多罗保持沉默，并不意味着他已不在场，相反他还继续留在舞台上，理解切卡说的话，不断推动意义进程。

笔者在音乐符号学中也提出过这个看法：比如在贝多芬《华尔斯坦鸣奏

曲》开头，有一种符号线性链的层次，其中两个音乐“角色”轮番上阵或同时出现。相对于诗歌话语，在音乐这个抽象的论述领域，“角色”代表什么本身就是一个难题。有人也许会说它是承载意义和主要形象的单位，音乐中常称之为“主题”。在此段音乐中，当低音部分发出主题或动机 A 时，会收到来自高音部分主题 B 的回应，接着，“角色”A 又在文本中“言说”，B 再回应。以此方式，这种组合关系构成了内部对白。当主题 B 重现时，主题 A 不会消失，而作为记忆留在听众或目标听众意识中。因此，即使是音乐中的主题也互相模态，因为角色都有它们内在固有的模态内容，同样，作为意义阐述者，钢琴家能用很多不同的方式模态。贝多芬《华尔斯坦鸣奏曲》开始部分中的“角色”对话，即依据格雷马斯理论得出的表演艺术核心。

### 三、时 间

正如苏里奥强调的，表演艺术构成了一个静止文本的时间化。当微妙的时间策略渐渐用上，时间化逐渐被感觉到。演员姿势语的大多数成分，依赖于准确地把握时间。萨拉萨里根据博得维瑟尔的姿势理论，对演员各种各样的时间性姿势作出的列表进行了完善：上升、下沉、密集、减缓、加速、扩张、减弱、增强、分解、保持、缓和，等等。音乐家必须审度何时开始，这使他们保持特别的警觉。有时比较有益的方法是排练应该比正式演出时放慢速度，这在音乐排练中尤其有用。有时，作曲家允许表演者有一定的速度弹性（tempo rubato）（意思是“偷取时间”？在浪漫主义时代人们认为，偷到的时间无须归还）。一般说来，音乐家知道小节线前面的节拍可以拖长到任意程度，但后面他必须再次跟上音乐节奏。

美国学者亚历山大·皮尔斯发展出与之相似的一个关于“表现性”或“丰富运动”的理论。表演者为表演找到时间恰到好处的戏剧性动作，为此必须找到上面描写过的叙述平面。萨拉萨里的表述很准确：“叙述活动是一种组合智力。”艺术家当然能够在作品中预见到这种叙述，正如拉赫玛尼诺夫能在作品中仔细盘算在哪个点放置戏剧性的高潮。正确的时机掌握应该来得确切，而不是犹犹豫豫。但有时候，不确定也是阐释的一个方面，据说指挥家谢尔盖·库赛维斯基开始他的指挥时，常以这样的形式出现：他只让手臂缓缓下沉。

虽然表演意味着线性化的非时间性文本，用符号学的术语来说，即构成组合关系，但每一种表演遇到的问题——我们连续发出的声音、吐出的字

句、摆出的姿势如何创造层次。如果表演只是展现一系列符号，那就没有深度，没有表达性和意义，这些同位素——在生动诙谐的演说中，层次总是错综复杂的。关于此问题，人们用录像和磁带，通过测量分析等行为主义的方法来研究过。长期以来经典的成果范例，可见于保罗·布赛伊克的《计量姿态》这一著作。英国音乐学家约翰·林克提出，音乐家如何给自己的表演塑型，是音乐家背后隐藏的秘密，音乐家“塑型”这一行为是有意为之，还是无心造就？至少每个接受过音乐训练的人都知道，在所有的音乐学校，形式分析是最让人厌恶的课程。理论学家们研究的形式或塑型概念，不是表演者必须意识到或者听众必须体验到的。马克·雷柏劳克用认知理论研究了马勒交响曲的韵律后，得到了一些有趣的结论。约翰·林克再一次假设，塑型逻辑对于所有的表演者和创作者而言本质上是相似的，无论是贝多芬还是伍迪·艾伦。通过形式分析，林克区分了“表演动机”和“主题动机”两个不同概念。他以阿瑟·鲁宾斯坦对肖邦的《玛祖卡舞曲》的演奏为例分析，从表演层面上，呈现出的 ABA 段形式，其中 A 部分节奏无规律性，B 部分有规律性。然而，为什么中间 B 部分节奏是有规律的？并不是为了给听众提供一个对照 A 部分非规律性的标准，而是以此说明整部作品并非无规律。在玛祖卡舞曲中，按照音乐体裁惯例，重音可以在一小节的三个不同的节拍中变换，演奏者可以进一步变化。所以，肖邦的《玛祖卡舞曲》中基本同位素，在于我们强调还是淡化它，或称 *embrayage* 或 *débrayage*。

实际上这个想法引导我们去思索一个线性表演“文本”如何体现其深刻维度及相关问题。换句话说，弄清楚哪些要素必须前推，必须标出，哪些是次要的必须推向背景。每个演奏者都知道这个规则，特别是对于那些深刻、复杂且具有丰富织体（*texture*）的作品。鲁宾斯坦承认他从没演奏过阿尔贝尼斯的《伊比利亚》中所有音符，只是挑选了其中最重要的、结构性的音符。音乐理论家海因里希·辛克，创造了一套帮助演奏者辨别主要音符和次要音符的分析系统。笔者在这里要加一句，存在符号学，能让我们从不存在的音符中认知存在的音符，并建立起作品意义的内部世界。声谱图分析和其他测量方法的弊端，在于让人们意识不到相关性的标准是能随着演奏改变的。相反，演奏创造性针对的正是标准不变这一想法。理查德·瓦格纳指挥他自己的作品，就是一个很好的例子。亲临拜罗伊特现场的波吉斯和弗里克声称，瓦格纳指挥他的歌剧，从来没有相似过。演奏方式总是在变化——这就是为什么柯西马努力维护瓦格纳生时“真正可靠的”演奏方式，是滑稽可笑的，它使整个剧的演绎僵化成刻板机械。海因里希·波吉斯写道：“尽管瓦格纳在

排练时做的一切——每个动作、每个表情、每个音调——都展示了对自然忠实还原的原则，但我们不能忘记，他一边操控着整个庞大的音乐戏剧乐器，一边竭力将这些转变为鲜活逼真的生命有机体……瓦格纳在排演时的非凡表现给人留下了即兴创作的印象，仿佛他所要求，和他自己想表现的一切，在那一瞬间完全清晰地发生在他身上。”

另一方面，理查德·弗里克也证实：“和瓦格纳一道工作是极度困难的事情，因为他不会长时间做一件事情，他从一个题目跳到另一个，你很难让他专注于一个很容易找到解决方案的题目上。他想成为自己的舞台导演，但对于这种精细的工作，我可以说他缺乏能力，因为他的思维只专注于整体，会遗漏细节，遗忘他之前的计划和想法……瓦格纳常常小声含糊地说话，伴以手和手臂的姿势，一句话中只有最后几个字才让你明白一些他想表达的意思……”

## 四、情感

音乐作品、戏剧、诗歌、戏剧在它们被阐释之前什么都不是。尽管在 20 世纪，理论家详细讨论了艺术作为一种非表现性的表现形式的特殊美学范畴，但对文本和乐谱中的作品作无情感的表演，是糟糕的艺术阐释。符号学中有一种说法，在表演中，为了某种效应，文本必须模态，也就是说给作品注入想要、能够、应该、懂得和相信等情感态势。表演者的阐释，特别对抽象艺术，是语义的重要来源。让·雷诺要求他的演员们在解读他们的角色时完全不带个人感情，以便他可以以导演者的身份加入他希望的精微情感差异。

上文讨论的是格雷马斯符号学是怎么通过模态转化成激情符号学的。然而，体现在表演中的是何种感情，表现到什么程度，仍然是个问题。它们是直接以姿势出现吗？霍洛维茨说，即使表演者脸上看得出，音乐中不见得出现。亚里士多德的悲剧理论中提到了两种较为常见的情绪：恐惧和怜悯。在舞台上亦如此，但表演者如何表现？特别是接受过陈旧体系教育，受过独专老师或指导者教育的表演者，在舞台上，都带着恐惧服从规范。俄罗斯芭蕾舞教练以她们的严酷苛求而出名，同样的例子还有指挥大师。库赛维斯基能对一个大提琴演奏家吼叫：“你拉错了！”对方回答：“我是按照乐谱正确演奏 g 和 a 音符的啊。”他回答道：“不，错在音符之间！”独裁的老师会认为，只有让学生害怕老师和他所教的课程到一定程度，使他们走上舞台时觉得无所依傍，他们才会得到舞台恐惧。还有些较温和的音乐家，比如帕努拉，他的

指挥课原则是：帮助，但不干预！

## 五、意图性的身体

表演无疑是一种身体运动，但这被很多理论和研究误解了。意图性的“身体”，并不是直接物理意义上的躯体，尽管后者确实存在。艾蒂安·苏里奥谈到关于身体创造的艺术，也就是指以人的躯体为材料的艺术形式：舞蹈、戏剧、演唱。在这个意义上来说，演奏不仅仅纯粹靠躯体，因为演奏家藏在乐器背后，但另一方面，他的表达方式的创作也完全依靠其身体，这是有意为之的身体活动。比如一支交响乐管弦乐队的演奏，一百个演奏家在同一个地方，同时接受几小时的高度控制——那感觉肯定比在看得到风景的办公室工作糟糕。这可能只是因为他们在一定程度上忘记了自己生理意义上的身体而变成了另一副身体。虽然普鲁斯特曾描绘一个竖琴师手指的拨弦，琴弦间的音调如同天上的星星，大提琴家的演奏如同在两腿之间剥卷心菜，这些都包含原始的身体意图性。固然，音乐家不会忘记他们生理层面上的躯体。一个管乐演奏者在一个小时的交响乐中只会表演几次，但他必须一直保持身体的注意力，这使他在找到准确的插入时间和音调之前的血压升高，这是一项压力极大、对身体要求极高的表演。

苏里奥谈到身体表达时，区分生理性身体和意图身体，只衡量生理层面的研究科学和系统的方法是错误的。身体表达的基本单位是姿势，这对于所有舞台艺术家来说是个常规概念。在没有直接身体参与的抽象艺术如音乐中，现在身体这个概念变得时兴起来，人们致力于用行为主义理论研究音乐。在苏里奥看来，姿势意味着身体活动，特别是手臂和手的活动。姿势的焦点在于演员、舞者、发言人和演讲者。姿势兼具表达和暗示功能，它提供信息，说明、模仿、实现自发或编排意图。艺术利用体现美学表达的姿势，强调艺术形式，比如体现形式、阿拉伯风格旋律线、节奏等。姿势化在再次夸张姿势的基础上，取得了——用符号学术语来说——标出，或者前推效果。奇怪的是，在法国科学研究中心编纂的《身体词典》（2008）中，并没有提到姿势这个概念，只谈到了马塞尔·莫斯关于身体工艺的观念。然而，对音乐研究来说，找到正确的姿势和它的能指，并将其和生理上的身体姿势联系起来至关重要。巴黎高等师范音乐学院的朱尔斯·尼斯提出，钢琴演奏有着“科学的姿势”，有两个基本动作：“推和拉”，它们构成了“手的呼吸”。这个身体隐喻常常被运用到表演艺术中——这也证实了莱考夫关于我们身体的所有隐



喻起源的理论：不可预见。

以米哈伊尔·巴赫金式的观点来看，表演在某种意义上是一种对话。它最重要的特质之一是结局的不可预见性。苏里奥这样评论：“作品自身意义的可预见性看起来越来越少，因为表演才能最后实现之。”因此，表演不再是机械地将文本“翻译”为语言，例如将文本转换为音调、姿势等。典型的情况是，表演总是有各种干扰，包括信息论上的各种“噪音”。假定表演者会特意地在文本中按他的理解加入新的元素，目的是让表演更加生动，所以持有机器特性的电脑加工音乐总让我们感到困惑。无论如何，干扰是可能的，甚至是受欢迎的，这就是我们为什么仍然愿意去听音乐会，去剧场看戏，去欣赏歌剧，追随有生气的表演。笔者曾邀请一位作曲家同去欣赏一台音乐会，压轴节目是贝多芬的《英雄交响曲》，他回答：我已经听过了。每一场表演，都会敞开一些不同于以往的新的意义。演奏者如何和听众获得联系本身就是一个难题，这就如同人类如何交流。我的意大利同事基诺·史蒂芬妮和斯蒂芬妮亚·丽丝曾组织过关于“交流”的专题讨论会，也出版过相关著作。另一方面，巴赫金对话理论的起源也引起了争论。他生活在革命后的那法尔城，那里组织有公众辩论公共话题，比如上帝的存在等问题。在那里，巴赫金意识到，任何思想和观念，例如说话者世界里的意识形态因素或信仰，首先在对话中存在。

然而，表演的不可预测性和不可预见性，与身体性是有联系的。表演者绝不会百分之百地肯定表演的身体方面会成功——正如一个年少的学生参加完音乐学院入学考试，回家哭诉一样：一切都顺利，就是手指被割伤了！对于一个表演者而言，最首要的是表演下去，交流链不能中段。

## 六、表 象

在表象和存在（*Schein and Sein*）辩证法的结尾，构成了对表演实现的评价。表演从一开始总是和文本并列，有人认为表演必须保持对原始文本的忠实阐释。在现实的表演中，表演者可能会达到，也可能不会达到，体现艺术作品的真实形式。为了达到此效果，他必须学习大量关于此作品的结构、意义、同位素、背景、历史、美学、艺术家传记，等等。但容易被忘记的是，表演不是建构，所谓的真实性并不意味着表演是对原件的拷贝。这被尝试过，接着又被忽视，因为与此同时，在作品创作和它的新的衍义之间，意义却无法被删除。在原件和拷贝之间，也就是说，表演把我们的形象强加在真实性

之上，我们依靠表演的最后效果来评估。我们去戏院、歌剧院、音乐厅不是为了去听记载下的历史观点和很久以前的人的情感，而是去感受那里的表演艺术，即“审美在场性”，此时此地和我们的对话。基于此，我们不否认有义务渴望真实，但早在17世纪，弗朗索瓦·科普林就说过：“我们写下的不同于我们表演的。”乐谱只是一个出发点。

无论如何，当代歌剧表演中的一个普遍做法，是导演根据原始文本创建自己的作品，原始文本常常消失得仅剩标题，以及让导演实现想法的借口。这在近代的莫扎特、威尔第、瓦格纳的歌剧表演中特别常见。哈里·库普费尔改编了《帕西法尔》的结局，让安福塔斯死去，孔德里和帕西法尔成婚；罗曼·霍芬比策让艾尔莎和戈特弗里德幸存下来，如此等等。最近的《漂泊的荷兰人》演出中，主角没有被救，却在珊塔自杀后留在被诅咒的船上。舞台导演很大程度上站在当代普通观众的视角改编了歌剧情节，以便契合我们时代的价值观念。但有人忘记了在歌剧中，音乐同样也是创作出来表达符号的普遍意义，如果叙述的故事改变了，音乐也应该随之改编。有些活动在心里进行，此时音乐是沉思、内在的，但导演把场景放在外部进行，音乐仍旧维持原样。比如布索尼的《浮士德博士》，1985年在博洛尼亚公共剧院的演出中，浮士德被塑造成一个登山运动员，而不是学者。音乐和文本构成了一种紧密的对话——导演根据空间关系改编文本，让歌者可以在舞台两端高声呼喊。

表演常常意味着表现。在表演背后隐藏着自然世界和现实，表演与之只有一步之遥。正如德国哲学家所说的“schein”是表象、外表、显示。表演往往是第二等级的现实，所以“电影使生活更广大”这个说法听起来很诱人。正如伊沃·奥索尔索别所说，表演是交流的交流。那么我们应该怎样解释一个演员在舞台表演入睡或睡着的场景呢？场景也是一种表现，尽管它在舞台上规定了价值和观众的思想意识。笔者曾经带一位从未观看过歌剧的伊朗学生去欣赏歌剧表演，那是穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》。第二场，在修道院中，主角格里戈里伪装成一个修道士。我旁边的学生情不自禁大声惊呼：那就是格里戈里！从莫扎特时代起德国歌剧院就挂着一个牌子：禁止和歌者一起唱歌。但戏剧表演的意识形态方面却要求与现实混融，它也会变成一个统治人们生活的戏剧规则，实际生活的例子有意大利统一运动中的威尔第歌剧，苏联的盛大活动，希特勒统治下的第三帝国，毛泽东领导下的中国。

在特定意义下，翻译的符号学理论和表演的关注点很接近。因为人们确实把一种现实翻译为另一种，比如视觉乐谱或文本被翻译成姿势、声音和声

调——或者说发生在一个特别的“表象”世界中的变形。

另一方面，表演的表象特征的实现，让我们认识到影响其品质的扮演功能。人类学家安东尼·西格尔终生从事拍摄和录制马托格罗索州兴谷河畔的苏雅印第安人的宗教仪式，最终他带着他的摄像机也融入仪式中。印第安人现在可以看到自己表演数千年的古老仪式，这让他们很愉悦，他们开始在摄像机面前逗趣，改善着他们的表演，甚至最后自己拍摄自己。由此，他们并不从属于任何人类学上的研究对象，不再作为石器时代仪式的例子，此刻，他们从古代跨步进入民族符号学时代。

无论如何，观众对表象、表演及其意图的渴望如此强烈，以至于出现了下述情况：最重要的戏剧、电影、音乐作品是从来没有被体验、观看、听到和模仿过的作品。我们希望看到，但因为某种原因没有做到，我们只能想象。当我还是个小孩时，芬兰国家剧院保留节目中有莎士比亚的《凯撒大帝》，戏院前的墙上玻璃橱窗有剧照。我当时太年幼不能进去看表演，就只能靠那些黑白剧照来想象，想象的其余部分来自看过此表演的兄长的描述。在听到的转述当中，印象最深刻的场景，是恺撒凯旋，舞台上出现一个预言者，他说：当心 3 月 15 号！这个场景定格在戏院墙上的照片里，似乎比布鲁图斯用匕首杀害恺撒的场景还要让人震撼——这些都发生在一个小男孩的幻想中。同样，我在 12 岁看了一场《帕西法尔》的演出后成了瓦格纳的崇拜者，在那之后收到了三张唱片（来自一个德国的瓦格纳迷，他听说我是个年幼而遥远的瓦格纳迷之后寄来的），此后我又听了《汤豪瑟》朝圣者合唱的钢琴改编曲，其余的只能靠阅读书刊和偶尔从广播里听到。所以瓦格纳对我来说或多或少是一个假想出来的实体。这种靠想象出来的音乐，可能比真正听到的音乐更让人印象深刻。音乐不再存在于声响和音调中，而是在其背后。

实际的演出总是逐渐消失并遗忘。我们所观看到的林林总总的表演，什么能依旧留在我们的脑海？可能只有一些零星出彩的片段，一些只是出于当时情况本身而令我们能回想起来的场景。比如与巴赫金同时代的一个作曲家和音乐学者鲍里斯·阿萨菲耶夫曾说道，我们在表演中能记得的是一些记忆点：姿势动作、人物形象、引人关注的亮点等元素（这是芬兰视觉符号学家阿尔提·库萨莫提出的观点），依靠这些元素我们建构了一种活生生的艺术文化。文化通常来说是一种记忆，决定了哪些文本被记住，哪些被遗忘。然而，模态对表演者有着巨大的影响，这也常常是我们记住的作品中的特别点。

例如，我记得在念书时曾在电视上看到一部悲剧《丹尼尔·约尔特》，丹尼尔是芬兰裔的瑞典诗人朱利尔斯·维克塞尔笔下的人物，其中有一句台词，

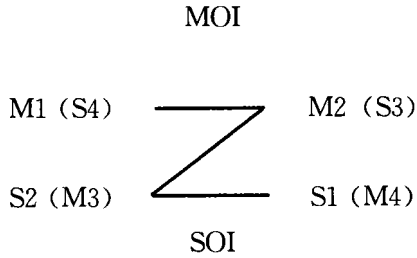
来自一个戴黑围巾的女士：这仇恨是我。从全景来看，一个要素代表了整部艺术作品。我同样记得在赫尔辛基的城堡山游乐园看到孔雀马戏团的扎瑞·朗德尔。她唱道：想看明星吗？那就看我吧。她以歌剧红伶的身份亮相于升起的舞台上，现在笔者才意识到对于那样一个大明星来说，在巅峰期之后到那样的低俗环境中表演，是一件多么羞耻的事。看完芬兰传奇式导演《万尼亚舅舅》的舞台剧时，只记得整部剧结束时的声音——然后我们将休息……

但是，有些先锋表演会强迫观众参与到场景中，有意识地用狂乱的方式去打破再现的限制。几年前赫尔辛基的戏剧学校上演了一场试验性戏剧，我前去观看，一位年轻演员告诉我，这部剧应用了我的一些存在主义符号学理论。接着，另外一个年轻的剧作家警告我：要一张待在被动观众区的票。笔者照做了，做得有道理，因为活跃区的观众必须上舞台，穿上塑料外衣，其他人向他们泼果汁，扔奶油蛋糕。

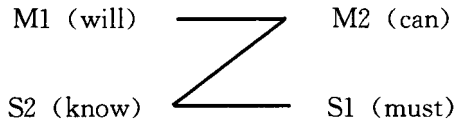
## 七、表演中的存在主义符号学理论

在上文回顾的基础上，我希望能提出一个试图应用在表演艺术上的崭新理论，它涉及本人精心研究的最新关于存在主义的符号学理论，即“四元素符号方阵”，这个模型能明确有力地表达我们的主体和他的存在，它包括两个方面，“自我”和“社会”，或者“MOI”和“SOI”，以及存在的哲学方面的四种阐释。在这里我不再赘述此哲学背景（即将出版的《牛津心理学词典》上有一个长条），但指出这四个元素的模型源自于格雷马斯的符号矩阵，却已经很不相同，因为已发展转变为以字母“Z”表现的四种动态运作过程：身体、个人（身份）、社会实践、价值和规范。

为了简明，我把这四个要素分别标号为 M1、M2、M3、M4 和 S1、S2、S3、S4，依据进入此模式的方向：由具体的、感觉性的身体过渡到抽象的标准和价值，或从可理解的范畴过渡到它们逐渐的范例化和具体化。我认为这两种运动是存在符号学的基本张力。这些符号以它们目前在表演中，也可以说从内部或用符位的方式，表现出来。我的一个学生发明了一个说法，说这些符号可以被称做“Z 符位”符号，“Z”源于这个张力过程，“符位”是指语言学家派克关于内部层面的理论。



这个模型背后的假设如下：在一定程度上，没有一个表演不标出或不前推这四个元素。无论是什么样一种表演类型，都能被分析，并明确这些 MOI 和 SOI 的存在模式种类是如何通过不同程度的肯定和否定显示出来的。即使是萨拉萨里的模式，重点也是描绘这些模式运行的“盒子”：否定、肯定、怀疑、说服等。尽管在存在主义的符号学模式中，肯定、否定、推行的只是这四种叠加的实例。注意第一个字母表示主导模式，括号里的指示的模式没那么明显。根据这个基础的“本体论”建立其他的模态如下：



存在主义新的符号分类有：前符号、行为符号、后符号、内符号、外符号、现象符号、生成符号以及质符。在此不讨论超越这个核心概念，但这一概念仍旧在根本上丰富了符号过程。

无论如何，如果想象一个表演者和他的事业发展过程，可以用这个模式在两个方向进行清楚表达。第一个是身体在教育、学习和对话性下展示出的先天性倾向，可以发展为一个人的永久身份。这个人带着他生理性和身体性的品质开始寻找一个合适的职业，如果他的身体擅长运动，他可能去跳舞；如果他擅长语言，可能去做个演员；如果有一副好嗓音，可能去做歌手；如果有好的舌头牙齿和音乐感，可能会做一个吹奏乐家；如果有好的手掌肌肉运动力，可能去做钢琴家；如果有天生的好乐感，可能去做打击乐手；等等。总而言之，这代表一个人从 M1 转换到 M2。此外，当进一步发展职业时，他最后能够在 S2 的层面表达。也就是说，在机构中的一个角色，或在他的社群中，实践 S1 的最深刻价值。

相应地，SOI 的价值体现于姿势的美感，这个原则可能在社群机构中（比如一个芭蕾舞学校或机构）具形化。它们招收合适的“身体”和人员，这些

人必须具有肌肉运动能力、姿势语言感受力、审美能力和良好外形，还有目标明确和坚持不懈的精神。只有具备这些特定素质的人才会被挑选来实现 SOI 的价值；这还有先决条件，如身体性、感官等 M1 元素。在何种程度上，这个进程被它自己自动地或“有机地”推进，何种程度上一直需要老师、大师、管理者话语的帮助，这本身就是一个问题。正如一个艺术老师总结他的生活经验：有些人意识到了，有些没有。

但是，这个模式随之遇到新的方法论挑战。首先，出现在每个模式或 M1、M2、S2、S1 中的符号明显有异有同。大多数情况下，它们在某些方面变换，比如 M1 中的姿势，来自身体无意识，在 M2 逐渐变成个人习惯中的一部分，这样它就可能从一个日常生活符号发展为一些社会实践的类型符号，比如成为一个演讲中的一种修辞，芭蕾和演奏的一种表演。最终符号升华为特定的美学、意识形态或其他价值。例如，沉默或暂停是一种姿势。它可能是 M1 的符号，缄默持重，如在自闭症中，但逐步在 M2 中发展为个性，并进一步进化为特定角色的个性。在本杰明·布里顿的歌剧《彼得·格兰姆斯》中，男主人公在宿命的结果面前无力用言辞为自己辩护——演员或音乐家可以用无言来展示一个戏剧的停顿，最后的沉默可以看做一种文化上的特性，代表那些不需要说出来的不言而喻的知识。如果从 M1 到 S1 的每种模式都有自己的符号，那它们如何展示成前符号、行为符号、后符号、内符号、外符号、现象符号，生成符号，如何成为超越下一层符号的超符号，尤其是它们如何变成一种持续的状态？有些姿势在 M1 中仍是先符号，而在 M2 中就已经是行为符号，当它们各自在 SOI 层面上被模仿时，又变成后符号。

上述的关于适用于各个模式的符号问题也能以如下方式提出：存在纯粹的、物质的、个人的、制度的、标准的符号吗？让我们想想托马斯·西比奥克所说的 g 符号或姿势：我们在观看一场天鹅湖的芭蕾舞剧，手臂和手模仿天鹅展翅的动作是 M1 中的一个符号。但当玛格特·方婷、乌兰诺娃或普利赛茨卡娅来表演，或由穆哈梅多夫、巴瑞辛尼科夫表演黑天鹅，情况会变得不同。它变成了 M2 符号，也就是说一个舞者的整体个性包含在内了。芭蕾舞剧有它独有的准则，依据其规则来完成的，以此形成的姿势就是芭蕾：S2，最后它伴随着音乐和情节展现出美学启示性：迷人的、柔情的、欲感的、宿命的。

总而言之，在一种符号怎样变成另一种符号这个问题上，我们将其区分为三种情况：（1）能适用于所有模式的符号；（2）Z 运动模式停在某种位置或模式的符号；（3）只能适用于一个模式的符号。

但在任何情形下，符号都归属于三个世界：自然世界，即“现实”世界（通常已经被符号化了，也就是格雷马斯所说的“自然世界”）；叙述或文本世界；表演世界，它是在某个时间和地点上通过演员的表演实现的。

这里有个至关重要的方法论问题，我们必须能够通过对方，透明地读出这些“世界”，它们同时存在。对比列维-斯特劳斯的神话模式，或俄狄浦斯神话的各种版本的不同阅读，或许能帮助我们理解这个阐释。

此外，适用于每个世界的内部的 M1、M2、S2、S1 模式，总是同时并列或者重叠出现。以何种方式，我们才能够理解这些多重价值，包含复杂同位素的文本？如 X 光射线一般的符号方法论就亟待出现。有一种普遍的对符号学的批评，说是符号学总是先将符号分成各种类型，分别给予其相应的意义或范例。比如“象似符号”就是这样的标签：一个符号如此这般，我们就有了象似符号！面对这样一个现象，就会如此说。尽管这常常意味着严重的断章取义，或简化、图示化，因为没有符号仅仅是象似、指示、先行符号、类符号，或内符号等等，它们可能同时代表许多类别。当一个人只选择一种符号类别来描绘意义的发生，他就把大量的其他符号类别推到一边，这常常也是一种意识形态的选择，丰富性被缩减为一种主导观念，就像耳和眼都对其他意义停止接收。因此新的方法必须提出一种对现实存在的模式的一种崭新阅读方式，M1 到 S1 的世界存在着。在什么样的基础上我们应该选择支持一种符号呢？

相应地，我提出了四种阅读模式：M1、M2、S2、S1。在每种模式内部有能指/所指类型关系的垂直方向特定符号，而在线性、连续的组合中展开成符号链，符号变成了符号、不存在的符号、还没有成为符号，或在最极端情况下，成为恩斯特·布洛赫的意义上的乌托邦符号。哪种方法能考虑到符号的透明性、叠加性和多级性，表现它们真的在我们的生活“此在”中的存在？接下来笔者会仔细阅读最靠近“第三世界”的符号，即表演，旨在参照演员的表情、声调、姿势等多层面，阐释它们共同带给我们影响后果的意义，直到那时符号才以“总的社会事实”（马塞尔·莫斯语）出现在我们面前，同时又作为“总的个人事实”或“总的主观事实”（对于我们来说是身体+个人）。

如果我们把上文提到的各个层面整理成一个生成性的过程，我们就会注意到通常在实践中，也就是表演文本中（戏剧、音乐、芭蕾、电影）这些层面组成的美学观念会陷入彼此冲突的矛盾中。比如身体性会遇到来自社会规范的阻力，或因为主演不称职使社会价值不能实现（例如某演员从没有达到专业水平），即无法从 M2 转换到 S2。这是在叙述层面上。但在表演上，在

时间表现上，也有相同的问题。一个电影导演可以特地给一个演员某个角色，从而脱离 M1 和 M2 的其他“层面”。葛丽泰·嘉宝，这个瑞典美人被安排在《尼诺奇卡》中扮演苏联国家安全委员会的特工。其中的主演于洛先生以他的 M1、M2 中的笨拙品格，在 SOI 范围中位于明显的规行矩步的位置，这可以创造强烈对比和喜剧效果。在《乡村牧师的日记》中，布雷森描绘了一个注重精神和心灵的年轻牧师，和一个乏味而注重物质的年长牧师，两种不同的 M1。雷诺阿的《游戏规则》中，悲剧最后发生在一个无辜单纯、滑稽好笑的人身上，他成为了一场事故的受害人，被一个心怀妒忌的仆人误杀。玛丽莲·梦露的 M1（肉体上金发碧眼的美人）和 M2（天真特质）联系起来，被放到冷酷无情的美国歹徒世界和它的 SOI 之中。在罗塞里尼的新现实主义电影《德意志零年》中，距离通过音乐表现出来，先锋音乐的心理叙述起了作用，描绘了一个年幼男孩的心神不宁。一个孩子气的 M1，用“消极”方式加入了 S2、S1 的音乐（音乐在这里充当了一个具有超越性设计的角色，正如布雷森电影中牧师的时间旅行）。

总之，我们的模式不必具有学校式的系统性，而应该成为格雷马斯式具有生成性的课程。

#### 作者简介：

埃罗·塔拉斯蒂 (Eero Tarasti)，芬兰赫尔辛基大学教授，国际符号学协会 (ISS) 现任主席，主攻音乐符号学、存在符号学。