

布拉格结构主义

和剧场中的符号

[意] K·埃拉姆著 周始元译

布拉格学派

在戏剧研究的历史长河中，1931年是一个重要年代。在此之前，戏剧诗学——剧本及舞台演出的描述性科学——自亚里斯多德创立之后几乎没有获得实质性进展。戏剧成了文学批评家的附属物；舞台场面被视为对于系统研究来说瞬间即逝的现象，实际上成了报刊评论家、追忆往事的演员、历史学家及名不副实的理论家再合适不过的猎场。可是就在那一年，两部研究成果在捷克问世，从根本上改变了剧场与剧本科学分析的前景。这两部著作就是：奥塔卡·齐施（Otakar Zich）的《戏剧艺术美学》和姆卡洛夫斯基（Jan Mukarovsky）的《演员现象的初步结构分析》。

这两部开拓性著作作为现代的、并且可能是其最珍贵的剧场与剧本理论奠定了基石，这指的是本世纪三四十年代出自布拉格派结

构主义者之手的那些书籍文章。齐施的《戏剧艺术美学》不完全是结构主义的，但对后来的符号学家有相当大的影响，这尤其表现在这方面，即它强调戏剧中不同类但互相依存的系统之间必然的内在联系。齐施不允许对有关的任何组成部分给予特别的突出；他尤其拒绝同意对书面本文听之任之，因为在组成整个戏剧表现各系统的某一系统中，它具有自己的位置。同时，姆卡洛夫斯基的《演员现象的初步结构分析》向演出本身的符号学迈出了第一步，他把卓别林（C·chaplin）摹拟笑剧中手势符号的丰富材料及其作用做了分类。

继这初步尝试，戏剧符号学在此后二十年获得了至今仍无可比拟的广度和严密性。布拉格学派探索研究每一种艺术及符号活动的总背景中——从日常语言到诗歌、艺术、电影及民间文化——各种形式的戏剧都得到了关注，包括古代戏剧、先锋派戏剧和东方

戏剧，共同的目的是试图确立戏剧意指的原理。在对这个领域开始进行任何一般的考察之前，谈及这些初步探索是必不可免的。

符号

布拉格结构主义是在俄国形式主义诗学与索绪尔结构语言学的双重影响下发展起来的。它不但从索绪尔那里继承了在一般符号学框架中分析人类所有表示与交流行为这样的课科，而且更为明显的是，它还接受了将符号界说为由两方面构成的统一体这样的定义，即把物质的载体或能指与精神的概念或所指联系起来。在指出这种继承性之后，对布拉格符号学家们的早期戏剧论著为何总是与鉴别和描述戏剧符号及符号——功能的问题相关，就不会感到惊奇了。

姆卡洛夫斯基开始使用索绪尔的符号定义时，是把艺术作品本身（如整体的舞台演出）视为符号单位，其能指是作为“物质”或物质要素的作品本身，而所指是存在于公众集体意识中的“审美对象”。以这种观点来看，演出本文便成了一个巨大符号，它的意义是由其整体效果构成的。这种方法的有利之处是着重指出了对统一本文整体起作用的各种因素的附属性，而把观众作为意义的最后构成者予以适当强调。另一方面，很明显，在展开任何类似的分析之前，这个巨大符号必须分割成更小的单位：因此姆卡洛夫斯基的同事们后来所采取的战略，不是把演出作为一个单一的符号，而是当作符号单位网，它们属于既彼此相异，又共同合作的系统。

符号化

早先曾是俄国形式主义者中一员的民俗学家彼得·鲍格泰夫（Petr Bogatyrev），第一个对戏剧符号学的基本原理进行了图示说明。在其关于民间戏剧颇有影响的论文里，他提出了一个论点，即舞台完全改变了它范

围之内的所有客体与主体，给予了它们一种它们在正常的社会功用中所缺少的——至少不明显——压倒一切的代表机能。他写道：

“在舞台上扮演了戏剧符号角色的那些东西……获得了它们在现实生活中所不具备的特殊面貌、特性和标志”。对于布拉格学派来说，这实际上成了一个宣言：所有演出要素表示功能的绝对重要性被反复予以肯定；威尔托斯基（Jiri Veltrusky）的表述最简明扼要：“舞台上的一切都是符号”。

布拉格派舞台演出理论的这第一个原理，可以被恰当地称为客体符号化原理。正是客体出现在舞台上这个事实，抑制了它们自身的实用功能，而有利于象征或表示作用，使其介入到戏剧演出之中：“在现实生活中，客体的功利功能通常比其意指更重要，而在舞台布景方面，意指是最为重要的”。

符号化过程在舞台布景因素这个实例中，也许最清楚不过。戏剧演出中使用的桌子与观众吃饭用的桌子相比，在材料或结构样式上通常不会有什么不同，然而在某种意义上它还是被改变了：可以说，它被加上了一个双引号。它诱导人们把舞台上的桌子视为与其戏剧对应物——有直接关系。但严格说来并非如此。确切地说，物质的舞台实物成了一个符号单位，它并不直接代表另一个（虚构的）桌子，而是代表中介物所指的“桌子”，也就是说，它代表它只是其中一员的实物种类。加在舞台实物上面的含有隐喻的引号，标明了它作为其种类代表的基本身份，所以，观众能够据此推知被扮演的戏剧世界中同一种类实物的另一成员的出现（桌子在结构上与舞台实物是否相同无关紧要）。

重要的是要强调指出，剧场中现象的符号化，是它们与它们所指的种类相联系，而不是直接与戏剧世界相联系，因为正是具备了这一点，才使非文字能指如同文字能指一样完成了同样的符号学功能（例如戏剧中提

⑤

到的虚构的桌子，可以用色彩符号、语言符号、趴着的演员等等来代表）。对舞台能指的构成唯一必不可少的，是要求它必须成功地象征其预期的所指；正如布鲁萨克（K·Brusak）在其论中国戏剧的文章中所指出的，“一个现实对象在布景上可以用象征来代替，如果这个象征能够将对象自身的符号传递给它的话”。

关于演员及其形体特征，舞台的符号化尤其引人兴趣和重要，因为用威尔托斯基的话来说，“他是一整套符号的能动整体”。在传统的戏剧演出中，通过扮演别人，超越自己，演员的形体获得了模仿力与表现力。这同样适用于他的道白（这呈现为一般所指叙述法）及其表演的各个方面。甚至连纯粹偶然的因素，如象生理学上的无条件反射，也被当作表示单位（“把演出作为符号，观众甚至理解了演员表演的那些无目的部分”。威尔托斯基）马科斯（G·Marx）的情形说明了这一点，他对《我是一台摄影机》演出中哈里斯腿上的伤痕很感惊奇：“起初我们认为这与情节有关，因而我们等待这些伤痕复原。可是……剧本中根本没有提及这一点。我们最后得出的结论是：或者是她的剪刀离腿太近，或者是她在化妆室被其男友粗暴殴打所致”。观众总是首先假定每一细节都是一个有意采用的符号，类似这样不能与剧本描写联系起来的，都被转换成了演员自身实际存在物的符号——总之，它没有从符号中被排除出去。

布莱希特的史诗剧特别把作为舞台能指的演员角色的双重性，提供给了伟大的表演。演员受象征关系的约束，正是这种象征性关系使他变为“透明的”；与此同时，这种象征性关系也强调了他自然的与社会的存在。通过在这两种作用之间打进舞台表演艺术的楔子，布莱希特力图使演员在表演过程中所采用的引号展露出来，从而允许他作为载体成为“不透明的”。自那时起，表明演出中真

正符号化过程的戏剧上演姿态被许多导演和剧作家重复与改变了。譬如，澳大利亚剧作家彼特·汉德科（Peter Handke）写作剧本有一个毫不掩饰的目的，即把观众的注意力吸引到能指与其剧场性上，而不是吸引到所指与其戏剧对应物上，这是为了“使人们意识到剧场的世界……并且存在一个每时每刻都在进行着的剧场现实。舞台上的椅子是剧场的椅子”。

内涵

即使在最坚决的现实主义风格的戏剧演出中，代表一类客体的能指的作用也绝没有将其符号学范围穷尽。除去这种基本的外延，剧场符号对于观众来说必然获得第二层次的意义，因为观众要把它与社会的、道德的及意识形态的准则联系起来，这些准则在演戏人与看戏人是其一部分的社会中起着作用。鲍格泰夫注意到了舞台能指的这种超越外延、指向某些较远文化意义的功能：

“舞台服装或代表舞台房屋的舞台布景，确切地说，是些什么呢？当用到戏中时，舞台服装与房屋布景这两者常常是符号，它们指向表示戏中的服装或房屋特征众多符号中的某个符号。事实上，每一个都是符号的符号，而不是物质实物的符号”。

譬如，除概指性的“盔甲”即战争服装的意思之外，对某个特定的观众来说，它可能特指“勇敢英武”或“血性勇气”，或一个资产阶级家庭隐藏的“财富”，“夸示买弄”，“趣味低级”，诸如此类。这些属第二层次、受制于文化的意义单位，往往在价值上超过了它们的外延基础。

鲍格泰夫的“符号之符号”就是一般所说的内涵（Connctation）。内涵的作用过程在语言与其它符号系统中已得到了充分的讨论，但最令人满意的表述仍旧是丹麦语言学

家赫耶姆斯列夫(L·HjølmsLer)所提供的。赫耶姆斯列夫把“内涵的符号学”界定为这样一种符号学,即“其表现阶段就是一种符号学”。因此内涵是一种寄生语义的功用,正是依靠这种功用,某种符号关系的能指为第二层次的符号关系提供了基础(舞台符号“王冠”的能指获得了第二层次的意义“君权”、“篡位”等等)。

舞台演出的各个方面,均被这种外延——内涵的辩证法所支配:舞台布景、演员形体、动作及台词,决定了第一层次与第二层次意义不断转换迁移的网状系统,并被其所决定。用有限的能指宝库以产生文化单位潜在无限的范围,这是舞台演出符号系统的一个基本特征,而就舞台能指说来,这种极为强烈的生成力部分是由于其内涵的广度。进一步说,这也是剧场符号多义特性的原因:在演出连续统一体的任何方面,一个特定的能指不是承受一种而是n种第二层次的意义(譬如一件戏装可以暗示出社会经济的、心理的、甚至道德的特点)。由此而造成的语义含混对几乎是最顽固的戏剧说教形式也至关重要,对超越“叙述”描写的任何“诗”剧——从中世纪的神秘剧到面包与木偶剧院的直观形象——就更是如此。

内涵的标示物如何被严格限定,取决于起作用的语义惯例的力量。在中国古典戏曲与日本能乐中,语义单位都是被极为严格地预先规定的,致使外延——内涵的差别消失不见了:一切意义都属第一层次,而且或多或少是清晰明确的。而在西方戏剧中,任何特殊要素的第二层次意指都较少受到严格约束,它甚至会随观众的不同而变化,虽然总是不超过一定的文化范围(《理查二世》中的王冠对于任何一个当代观众来说都不可能带有内涵“君权神授”)。

内涵当然不是剧场符号所独有的:恰恰相反,在其对演出的译码中,观众理解重要

的第二层次意义的真正能力取决于超剧场的和一般的文化价值准则,这些文化价值准则为某些客体、叙事法模式或行为方式所具有。但鲍格泰夫及其同仁将注意力引向了这个事实,即在实际社会事物中,参与者可能并无意识到他们所赋予现象的意义,而剧场交流却允许这些意义支配实际功用:一切事物别无它求,只为它们表示意义服务。专注于这些在社会中自然而然形成的价值准则,更重要的是剧场符号总是并且首先是内涵着它本身。即是说,一般的内涵标示物“剧场性”附属整个演出(姆卡洛夫斯基的巨大符号)与其每个因素——如同布莱希特、汉德科及其他许多人所急切强调的——容许观众把呈现给他们面前的东西与正常的社会惯例“隔离开来”,进而把演出作为一种意义网,即一种文本来理解。

符号的可变性

被称作剧场符号“生成力”的那种东西——从古希腊到格罗托夫斯基“贫困”戏剧,某些戏剧演出形式中所凭藉的令人惊奇的交流方法系统,一种丰富的语义结构,被一种微不足道和可以预知的载体材料所展现——被某种特性加强了。这种特性的种种特征就是布拉格结构主义者所表述的能动性、物力论或者可变性。能指不仅在内涵层次,其语义可以是多方面的(或者“难以判定”)而且在外延层次也间或如此——同样的舞台道具代表不同的所指,取决于它所出现于其间的语境:“每一实物客体在最迅捷多变的样式中目睹它的符号被改变”。某一场中是一把剑柄,下一场位置稍变则可成为一个十字架;刚刚在一种语境中代表木栅栏的布景,结构丝毫未动,倾刻就被变为一堵墙或花园的栅栏。这种外延的灵活性往往被某个单一的实物道具履行戏剧功用的能动性所补充:“靡菲斯特以他的斗蓬向浮士德表示了他的臣服,在

瓦尔波基斯之夜里诉诸同一件斗篷，他却表现出制服群魔的无穷力量”。

既是戏剧理论家也是著名导演的洪泽尔（J·Honzi），在一篇着力探讨他称作符号“物力论”的文章中发展了这种观念。洪泽尔的论点是，任何舞台能指原则上都能代表所指的现象种类；不存在任何绝对固定的演出关系。譬如，戏剧场景不总是通过空间的、建筑的或画面的手法相形展现，它还可以通过手势（如哑剧）、或者通过语言及其它传音方法暗示出来（洪泽尔所说的“声音布景”对广播剧来说显然必不可少）。由于同样的原因，也不存在任何因定法则来控制由人扮演剧中人物的常规表演：“如果对现实的东西重要的是能够采用这种功用，那么演员就不必非得是人：它可以是一个木偶，或者一台机械（譬如在利希茨基、施莱默、基斯勒的机械戏剧中），甚或是一个实物”。

现实主义或幻觉主义的戏剧演出严格限制了符号——关系的能动性；在西方戏剧中，我们通常指望所指的种类被在某些方面可认为是其一员的能指所体现，可是在东方戏剧中却非这样。在东方戏剧中，以清晰明确的程式为基础，每一舞台项目皆可有更广泛的语义范围。布鲁萨克在其对中国戏剧开拓性的研究中描述了由演员严格加工整理的手势所表演完成的“布景”功用：

“演员的很大一部分程式是致力于造符号。这些符号的主要作用是代表场景的组成部分。演员的程式化动作必须传达出场景没有提供相应的布景状置的那些情节。运用适当的程式动作，演员表演越过想象的障碍物，爬上想象的楼梯，跨过高高的门槛，打开屋门。所表演的这些流动符号向观众显示了想象的对象性质，告诉他们那不存在的沟渠中是否有水，不存在的屋门是主门还是普通的双门、单门，等等”。

符号的流动性是结构主义的一个原则，但这并不意味着它是近来的发现。在《维洛那二绅士》总的戏剧性展示部分，傻仆朗斯遇到了演出符号学系统问题，他不得不决定把哪一个所指的剧中人归到他那可鄙的能指上：

“我可以把我们分别的情形扮演给你们看。这只鞋子算是我的父亲；不，这只左脚的鞋子是我的父亲；不，不，这只左脚的鞋子是我的母亲；不，那也不对。——哦，不错，对了，这只鞋子已经破了，它已经穿了一个洞，它就算是我的母亲；这一只是我的父亲。他妈的！就是这样。这一根棒是我的妹妹，因为她就象百合花一样的白，像一根棒那样的瘦子。这一顶帽子是我家的丫头阿南我就算是狗；不，狗是他自己，我是狗——哦，狗是我，我是我自己。对了，就是这样。”

即使朗斯试图运用表示与被表示者之间的适当或相似原则，他照例不可避免地发现能指完全可以互换。

能动性因素——可以说是舞台演出的“变换法则”——不仅取决于舞台因素的互换性，而且更取决于符号系统或信码的相互交换。譬如，布景指示物为手势或语言参照所代替，包含有译码整理过程；一个一定的语义单位（譬如说一扇“门”）不是由建筑或绘画系统表示，而是由语言或手势系统表示，就象哑剧中常常出现的那样。

在这种信码与功用轮回转换的符号学流动中，尤为引人兴趣的是生物与无生物之间的辩证法问题，或更确切地说，是主体与客体之间的辩证法问题。想到戏剧演出，几乎必然要在由演员所体现的动作主体与由演员联系起来并诉诸演员的行为参与到动作中的客体之间，划出一条坚实可靠而又呆板机械的界线。然而这种截然的对立被威尔托斯

基打破了，并代之以主体——客体连续统一体这个更带有分析性的概念。根据这个概念，所有舞台能指，包括人与无生物，在演出过程中不停地运行移动。当常规的或已成自然的主体集中体现为“最重要的”演员，其“动作推动力”把符号带动起来，而被动客体的主要范例是道具或布景要素，这种表面上的两极之物的关系可以被改变，甚至被颠倒过来。

例如，演员所具有的动作推动力可以降低到零度，他由此承担的是一种与道具相似的角色（譬如，与某些作用自然联系起来的已成陈规旧套的人物，象40年代典型的客厅喜剧中的男管家，或者用威尔托斯基的例子，“站立在房屋进口处的士兵，他足以指明这所房屋是一座兵营”。演员在这里的作用实际上是作为布景的一部分）。与此同时，无生命的舞台道具能够创立客体——主体的连续统一体，从而凭借自己的资格获得某种动作力量。威尔托斯基提供了舞台短剑这个典型事例。它可以由作为戏装一部分的纯粹临近角色，暗示穿戴者的身份地位；通过作为某种工具，介入到动作中（如在凯撒的谋杀中），最后移向与某种动作的独立联系，如它为鲜血所污染时便开始有了“谋杀”的内涵。

当然，如果走向极端，就可能完全免除人的力量，把符号学的能动性托付给布景与道具，布景与道具于是被理解为“与演员形象相等的自发主体”。值得注意的是，20世纪戏剧中许多所谓的先锋派实验，便建立在这样的基础之上，即把布景提高到符号“主体”的位置。与此相应的是演员“动作推动力”的屈辱：例如格登·克雷的理想是受具有高度内涵的布景所支配的演出样式，在这种样式中，演员只起有纯粹被动的超级木偶(uber-marionette)作用。萨谬尔·贝克特两个哑剧的演出(《哑剧I》与《哑剧II》)，就颠倒了演员与道具之间主体——客体的角

色——人物形象被他周围的舞台能指(“小树”、“绳子”、“木箱”等)所决定，并成了它们的牺牲品——而他的第三十二个剧本《喘息》把布景当成了它唯一的主角。

显著地位与演出等级

从一开始，布拉格理论家们——紧跟奥塔柯·施齐之后——就把演出结构设想为一种能动的因素等级，姆卡洛夫斯基早年关于卓别林的论文就以此为开端：把其所考虑的对象描述为“一种结构，也就是描述为一种在审美方面实现和形成于复杂等级中的因素系统，在这个因素系统中，其中一个因素支配着其它别的因素”。他继而对照别林居于这个结构顶端，把演出中的附属部分安排在他周围所依靠的方法，进行了考察。所有论及戏剧的结构主义作者，无不强调等级的流动性，其次序排列并非完全能够事先确定：“构成了剧场艺术的那些因素，其等级次序的可变性与剧场符号的可变性是相应的”。

在演出的这种转移替换的结构中，饶有趣味的，用威尔托斯基的话说，是“站在这种等级顶端的人物”，它“把观众的大部分注意力吸引到了自己身上”。在这儿，起初是形成于诗歌语言研究领域的概念aktualisace得到了运用(通常译为“前景化”foregrounding)。语言中的语言foregrounding发生在某个出乎意外的用法突然迫使听者或读者去注意表达本身，因而中断了他那机械的对其“内容”的关注：“语言手段这样的运用，使得这种用法本身引人注目，它被看作不平常的，丧失了机械性，防止了机械性，诸如生动的诗歌隐喻之类”。

就演出结构而言，机械性的情况在西方戏剧中发生在等级的顶端被演员所占居，尤其是被“最重要的”演员所占居，他把观众的大部分注意力集中在他本人身上。其它因素出现在最显著的地位是在这些因素由它们

“显而易见”的功用角色上升到出乎意外的突出位置时，也就是在它们获得了符号学的主观性时。威尔托斯基对此写道：这时注意力倾刻间（或在演出进行中）被聚集到惹人注意、独立存在的布景上（如皮斯卡托或格雷）、或灯光效果上（如阿皮亚）、或某种特殊的、通常是作为演员表演的手段上（譬如演员的手势。梅耶荷德或格罗托夫斯基）。

Aktualisace来自俄国形式主义的ostranenie（生疏或“陌生”）概念，并与其有极为亲近的相似性。它不仅是对演出各个方面通常的突出强调或其独立自主的容许，而且也是把那些方面与它们被条理化了的功用间离开来。当剧场符号被陌生化，产生“新奇”而不是自然而然之感时，观众便被促使去注意符号学的方法，开始意识到能指及其作用。如同我们已经提到的，这是布莱希特史诗剧的目的之一，布莱希特著名的陌生化概念确实是俄国形式主义原则的一种变体；他自己把这种效果界定为这样一种方法：“将自身或别人的注意引向一事物”，而这个事物“反转过来构成我们要认识的对象，对这个对象我们的注意力由众所周知、自然而然进入到罕见奇特、令人惊愕和出乎意外之中”。这个界定表明了它与形式主义和结构主义的姻亲关系。

超越符号

本章对剧场符号的讨论，所涉及的不是实体，而是功用，其中一些在相当程度上是交错重叠的。这里所提到的各种各样的符号——功用，与其说彼此排斥，不如说是相互补充。而且，它们肯定没有把剧场所能够有的表示样式范围详尽无遗地予以论述。这些符号学范畴所表明的一切仅仅是一些方法，在这些方法中，对舞台上意义的产生这样复杂的问题进行描述和分类的艰难任务已经开始了。

不过，对剧场意义进行考察，如果我们不超越符号概念，转向对剧场“信文”或“文本”及符号系统或信码（是它们产生了演出）进行探讨，我们就不能够深入下去。戏剧符号学近年来已较少关注符号——功用，而更多地探讨剧场的交流及其背后的规则。这些更为广泛的问题将是我们后文所要探讨的。

K·埃拉姆的《戏剧符号学》(The Semiotics of Theatre and Drama)(1980)系T·霍科斯所编“新声”丛书(New Accents)中的一本。全书分六个章节。这里所译的“布拉格结构主义和剧场中的符号”是其中第二章的摘译。

——译者