

本文将发表于天津大学《语言与符号》2016年第2辑

动物表演的修辞与模式：一个符号学分析

彭佳

(西南民族大学 外国语学院 成都 610041)

摘要：动物表演作为艺术符号文本，是人所建构的叙述，它必然是文化性的：因此，在动物表演的符号修辞中，象征、尤其是性别象征的意义，在作为表演者和动物身上得到了强化。由于动物表演旨在建立幻象，它采用了“表演-幻觉型”文本的叙述方式，其深层结构可以用格雷马斯方阵进行推演；此外，由于动物本身是生物符号活动的主体，动物的生物符号活动和艺术表演的文化符号活动之间的转化，对于幻象的建立起到了重要作用。人作为唯一的“符号学动物”，如何对这种双重的符号活动负起伦理责任，是值得生命符号学家探索和深思的问题。

关键词：动物表演，象征，格雷马斯方阵，符号活动

Rhetorics and Models of Animal Shows: A Semiotic Analysis

Peng Jia

(School of Foreign Languages and Cultures, Southwest University for Nationalities,
Chengdu 610041, China)

Abstract: Animal Shows as texts of art are narrations constructed by man and therefore are are cultural texts. Symbols, especially symbols of gender, are reinforced in animal shows for the roles of animals and their trainers follow the established stereotypes. As pointed out by Paul Bouissac, animal shows are to create illusions, therefore, as texts of “Performance-Illusion”, animal shows adopt the narrative structure of Greimas Square. In animal shows, the tranform from biological semiosis to cultural semiosis also contributes to the construction of illusions. In such double-layered activities of signs, in

what sense human beings, the only “semiotic animal”, are responsible for semiosis of their own and other creatures, is a problem worth of further exploration.

Key words: animal show, symbol, Greimas Square, semiosis

一、动物表演的研究现状

生命符号学认为：符号能力是任何生命体都具备的能力，相较于植物而言，动物的符号能力是空间性、方向性的，它们具有空间活动、发声和表达情绪的能力，因此，是“指示性”的。(Kull, 2009: 21)由于动物本身具有对信号的反应能力，人可以利用这种符号反应，通过训练，使得动物可以完成人所预设的行为，从而达到娱乐观众、获得特定美学效果的目的：这就是动物表演 (animal show)。在表演的过程中，动物本身是生理符号活动的主体，但却不是艺术符号活动的主体，因其通过被预设、被训练而完成的行动所表达的并非是自身的主体意图，而是作为艺术文本创作者的人的意图。

长期以来，动物表演并未被视为独立的艺术门类，而是被作为“杂技”或“游戏”的子类型之一，相关研究也相应地较为少见。其中，詹尼森 (George Jennison) 的研究《古罗马时期的表演和娱乐的动物》(*Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome*) 一书，是早期而言较为有代表性的著作，作者从古希腊时期的动物驯养开始，系统地梳理了古埃及和古罗马早期的观赏动物管理，如对鸟类和鱼类的养育，到罗马的驯兽表演的发展过程。(Jennison, 1937) 米尔斯 (Daniel Mills) 等人研究指出，马作为最早被人类驯养和使用的动物，早在新石器时代就实现了家畜化，在罗马帝国和中世纪时期，更是被作为财富、武力和地位的象征而被驯养，用于毛色和体态的展示，并渐渐发展出了马术表演这种专门的展示形式。(Mills, 2005: 25-49) 马术表演在欧洲贵族中作为竞技体育，在中下层社会中被模仿，也渐渐演变成了马术。安塞尔 (Brenda Assael) 在《马戏与维多利亚社会》(*Circus and Victorian Society*) 中提到了以马、狗和鸟类为主的马戏动物表演在维多利亚时期的盛行，并指出，在当时的宗教观和道德观影响下，对动物的这种驯化，被视为自然被人所驯化的景观、作为秩序的象征而得到欣赏。(Brenda, 2005) 尽管国内学界对西方的动物表演研究较少，但区昕涛、田润民等都曾著文对西方马戏史进行过简介，其中有不少笔墨提到动物表演。例如，区昕涛在《欧洲马戏业的传承与发展》一文中指出，西方现代马戏的鼻祖是英国人菲利普·阿斯特利 (Philip Astley)，他将马术和驯马表演与杂技相结合，开创了现代马戏大篷专场表演的形式。此后，其他的动物表演，如狮、虎、猴、

狗、熊的各种杂技表演，都采取了这样的形式，西方的马戏表演艺术渐渐发展成熟。（区昕涛，2007）

中国的动物表演则主要是以马戏的形式进行的，根据相关研究，其源头可以追溯至周朝纪渚子的训鸡表演，而它的正式形成则是在汉朝初期：由于汉朝政府对乐舞杂戏的大力提倡，以动物表演为主要形式的马戏得以正式出现。（李丹，2008）“马戏”一词最早是出现在桓宽的《盐铁论》中：“今民间雕琢不中之物，刻画玩好无用之器。玄黄杂青，五色绣衣，戏弄蒲人杂妇，百兽马戏斗虎，唐梯追人，奇虫胡妲。”（桓宽，1995: 156-157）从这段论述中可以看出，“马戏”是和其他杂耍归为一类的，参加表演的动物种类较多，故有“百兽”之称，并以动物的嬉戏相斗为主要表演内容。韩顺发在《中国古代马戏》一文中指出，古代用马参加表演的马戏主要分为三种形式：马上技巧、舞马、马球。（韩顺发，2008）和西方的马戏不同的是，马上技巧和马球表演其实都是以杂耍者为主体，动物只是配合表演的工具；只有舞马才是真正的动物表演：被训练过的马匹能够随着音乐起舞，做出踢腿、踏鼓点、转圈、后腿站立、登床等高难度的动作。其中著名的“舞马衔杯”，就是在音乐进入尾声时，由表演的马匹做出向观众跪拜、“敬酒”的动作，颇有“谢幕”之意。唐诗人张说的《杂曲歌辞·舞马千秋万岁乐府词》，描绘的就是舞马表演的盛况：“试听紫骝歌乐府，何如騄骥舞华冈。连羣势出鱼龙变，蹀躞骄生鸟兽行。岁岁相传指树日，翩翩来伴庆云翔。圣王至德与天齐，天马来仪自海西。腕足齐行拜两膝，繁骄不进蹈千蹄。鬃需奋银时躡踏，鼓怒骤身忽上跻。更有衔杯终宴曲，垂头掉尾醉如泥。”这说明，舞马表演在唐朝时期，作为宫廷贵族庆贺节日生辰时的演出，已经具有较为固定的动作程式，也就是马通过训练，已经能对相应的信号做出熟练的、程式化的反应。郭杰则根据汉画艺术的对马戏的再现，将古代马戏分为以下几种：马上表演、集体表演、舞马、赛马表演、骑射表演、戏车表演和驭马技术。（郭杰，2008）和韩顺发的分类法类似的是，这里所说的马戏类型中，只有舞马是动物表演的形式之一，其他的则和体育竞技、杂技属于一类。

中西方学界关于动物表演的研究专论较少，大部分都是和将其作为马戏研究的一部分，或者从动物行为学以及动物与人之间的交流的角度及动物伦理视角出来，来对这一问题进行讨论。其中，符号学家布依萨克（Paul Bouissac）在这方面的研究成果最为突出。1976年，布依萨克出版了《马戏与文化》（*Circus and Culture*）一书，这是第一本用符号学方法来讨论马戏动物表演中，动物如何作为文化意义的符号，以及动物与人之间的表意互动的专著。（Bouissac, 1976）2010年，布依萨克在《马戏符号学》（*Semiotics of Circus*）一书辟专章讨论了马戏中的动物表演之意义生产的问题，他用大量的例子证明，在动物表演中，绝大部分的符号活动、以及经过这些符号活动所建构起来的文本和语境都是固定的，但动物和驯兽者作为共同的表演者，他们之间的符号沟通与观众的想象殊为不同。（Bouissac, 2010: 44-54）2012年，布依萨克出版了《作为多模态话语的马戏》（*Circus as Multimodal Discourse*）一书，从生物符号学的角度来解释了动物如何将人类给予的信号“翻译”为自己的自我世界中能够理解的意义，人类又是如何利用动物的这种能力来建立这种符号反应的过程。（Bouissa, 2012: 115-143）总的来说，在用符号

学方法研究动物表演的方面，布依萨克是最具有代表性的学者，他的讨论最为全面和系统，具有重要的参考价值。

更多的相关研究是从动物心理学和行为学方面着手，来讨论动物表演中动物与训练者的交流和互动，但这些研究有时是和动物的驯化研究交织在一起的，并非专论。较具有代表性的研究是赫迪杰（Heini Hediger）的《动物园与马戏中的动物心理和行为》（*The Psychology and Behavior of Animals in Zoo and Circus*），他指出，在对动物表演中，训练者和动物之间的距离掌控起着重要作用：过远则不能引起动物的反应，过近则会引发动物的攻击，只有在各种动物天生生理设定的适宜位置上，才能够成功地和动物进行合作，促使其完成预定的动作。

（Hediger, 1968）格莱登（Temple Grandin）等人的研究表明，动物只能辨认有限的、固定意义的信号并对其产生反应，因此，在人与动物的交流中，要将训练者的意图以动物能够辨认的信号形式进行表达，也就是能够让动物对其进行“翻译”，才能达到预期效果。（Grandin & Johnson, 2005）这种观点和阐释符号学的看法非常接近，即，符号的接收者必须将其翻译、解释为自己能够懂得的意义，才能对其进行回应和理解。贝科夫（Marc Bekoff）用大量的例子证明，动物、尤其是鸟类和哺乳动物，普遍地具有感情，并且在高等动物中，这种感情有跨越物种的可能。

（Beckoff, 2007）他指出，这种情感纽带不仅存在于群居动物之间，也存在于动物和它的驯养者之间，尤其在高等动物中，存在着同情心和复杂的情感表达。（Beckoff, 2010）但另一方面，由于动物负载了文化和美感意义，即使在同一发展等级的动物，如兔子和老鼠中，对于将它们用于药物试验的做法，人们的态度也大相径庭。（Beckoff, 2010）对于信奉“动物权利”的环保主义者而言，这是不可接受的。总而言之，动物的知觉和情感能力已经被普遍承认，因此，不少环境伦理学者都明确表示反对动物表演，认为它是以动物的痛苦感受为基础的，以不自然的方式扭曲了动物的表达和反应。彼得森就认为，动物表演（Michael Peterson）是以对动物的囚禁和剥削为代价，在现代性初始时建立西方中产生活方式的一种形式，它是人类中心主义的、不符合生态伦理的，在当代语境下应当被重新反思。（Peterson, 2007）南希（Susan Nance）指出，在动物表演和训练中，尽管动物和训练者之间有可能建立感情，但动物原有的“文化”，如象群“文化”，以及它自然的生活方式和社交方式，都会受到损害或毁灭，它的实质是商业机制对动物的扭曲和伤害。（Nance, 2013）这样的观点受到环保主义者、生态主义者的热烈拥护，然而，不少批判和抵制都仅仅出于政治立场，对于动物表演的深度模式，却缺乏系统的分析。正因如此，本文试图对动物表演进行符号学的解读，以期为这些问题寻找可探究的方向。

二、动物表演的符号修辞

动物表演中最为常见和普遍的符号修辞是象征，即，通过对动物的展示和装扮，来强调它以及和它相关的传统在原有文化中的象征意义。例如，在西方的马戏表演中，马和它的训练者经常演出的一幕是“马语”（Horse whisper），因为西方文化传统认为，具有神秘能力的马语者能够通过一句简单的马语，来控制马的所有行为。凯尔特人就认为，马语的神秘能力能够驱使马匹在主人的命令下独自到达目的地，这一信念在英国东北部尤为盛行，马语也因此成为魔法和力量的象征，会马语之人被视为古老魔法的继承者。（McKerracher, 1987）在马语表演中，驯马者在表演前对马匹低语后，马匹会按照他的指示做出一系列相应的动作，传达给观众的意义是：由于神奇的马语，马匹已经在马语者的魔力掌控之下。这种展示尽管实质上是通过食物奖励（有时是延迟的食物奖励）而实现的，但其对于观众的意义生产却是对传统象征的肯定和复用。

由于象征在绝大多数情况下是区域性的，同样的对象在不同文化中的象征意义完全不同，因此，同一种动物在不同文化的演出中，所负载的意义也有所差别。在中国以马为表演者的马戏中，马匹常常是以“御马”的形象装扮出场的，饰以金色、黄色和红色相间的缰绳、马鞍和佩带，这些装扮是马匹主人所拥有的财富和力量的象征。在驯马者和马的表演沟通中，没有“马语”这一环节：尽管舞马已经失传，大型的群马舞蹈已不可见，但“衔杯”、跪拜的环节却在不少节目中得以保留，作为皇家、贵族舞马节目的精髓而传承下来。究其原因，中国文化对皇家传统的尊崇应当是一个重要因素：“舞马衔杯”的表演环节，象征着皇家文化“飞入寻常百姓家”，能够给观众带来心理满足和喜悦，因而受到欢迎。由此可见，在动物表演中使用的象征，是人对原本无文化内涵的自然生物、或者是生物信号反应的意义加载，是对固有象征的意义再复用。由于动物表演的商业性和大众性，创造性的、独特的艺术象征较少，常用的文化象征占绝大多数。布依萨克认为，“马戏的多模态话语修辞是为了幻象式的、但极其令人愉悦的自体论服务的，它扩展了可完成的行为的范畴，并填补了物种之间的鸿沟。”（Bouissac, 2012: 74）用在此处也就是说，通过象征这一修辞手法，原本是通过训练而形成的生物符号互动，被赋予了神话式的文化内涵，使原本不可得的（如对皇家“舞马表演”的欣赏）和不可能的（如“马语”的神秘力量）变成可观、可见、可获得的。尽管这种象征其实是幻象，是通过对动物的固定符号反应的训练和固化而建立起来的，但它却是“令人愉悦的”，能够满足观众的心灵期待和感情需求，因此得以流传。

象征不仅仅是文化累积性的，通过反复使用而建立的：不少象征还和文化原型有关，这就是荣格说的原型象征（archetypal symbol）。专门研究动物之原型象征的汉纳（Barbara Hannab）指出，在超越文化界限的神话原型中，马作为以下几种象征而广泛地存在：有着桀骜不逊灵魂的奔驰者、温顺的服从者、帮助者、殉难者、生命力的代表。（Hannab, 2006）因为马兼具服从和不服从的特征，这种矛盾性使得列维-斯特劳斯在进行人类学的动物分类时，难以将其划入具体的某一类别，而是将其作为一种“非社会”的动物来加以安置。布依萨克如是说，“如果按照列维-斯特劳斯早期的分析，马是‘超越’了宠物和牲口的范畴的，处于延伸的家庭细胞（也就是社会边界）之外。”（Bouissac, 2010: 63）在此基础之上，他进一步指出，马的这种特征（边缘性、难以归类性、兼具温顺和不羁的性格），和传统男权社会中对歌女的定位是一致

的——她们是具有性吸引力的、游离在婚姻和家庭之外、并且可征服的；因此，在西方马戏表演中，用羽毛来对马进行装饰的做法是相当常见的。这暗示着马和婚姻之外以卖艺为生的女性一样，是难以被征服、但最终能够被驯服的象征。在日本的马戏表演中，人们用红色的打结布带来装饰马匹，且打结的方式和歌舞伎的腰带系法相同，同样是源于这一原型象征的作用。布依萨克写道，“由于马戏是流行娱乐的保守形式，在考察中依赖于传统的模式，是恰如其分的。”（Bouissac, 2010: 62）羽毛和打结的布带，在不同的文化中作为“可获得的”、具有野性魅力的女性的象征，用作演出的马匹的装饰，其最为深层的驱动力来自于马本身作为原型象征的意义。在这个过程中，前者可被视为原型象征这一符号的解释项，符号意义和符号本身的不断生产、延伸一目了然。赵毅衡说，“要形成一个携带着特殊意义的象征，有三种方式：文化原型、集体复用、个人创建。”（胡易容、赵毅衡，2012: 221）上文所举的例子，就是基于文化原型产生的象征和由于文化反复使用而被接受的象征的结合。

在蛇舞表演中，也存在着相似的符号生产过程。蟒蛇在作为原型象征，意味着黑暗、邪恶、诱惑，也代表着智慧（Hannab, 2006），这和传统男权社会对女性和男性的刻板形象塑造正好分别对应。有趣的是，在以圣经文化为基础的西方社会中，蛇舞表演中的人类主角，绝大部分是女性，其装扮也是以紧身、裸露的服装为主，尽量突出女性的性别特征。例如，维多利亚晚期最为著名的英国蛇舞表演者艾米·阿灵顿（Amy Arlington），就是一名以美貌和性魅力而著称的女性；蛇舞表演的方式也常常是以蛇和表演者的相互缠绕起舞为主，这种形式寓意着蛇与女性在象征意义上的合一。



(艾米·阿灵顿舞蛇图，弗兰克·温特 (Frank Wendt) 摄，具体摄影时间不明，
[http://digilib.syr.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/eisenmann&CISOPTR=2441
&CISOBOX=1&REC=20](http://digilib.syr.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/eisenmann&CISOPTR=2441&CISOBOX=1&REC=20))

上图中的艾米·阿灵顿身着维多利亚时期的女性鲜少敢于尝试的、几乎等同于内衣的紧身衣裤，其性别特征非常突出。同一时期，在商业摄影师奥博米勒父子 (Obermuller & Son) 为雷克多邮票公司拍摄的《无名舞蛇女》中，舞蛇女的衣着也和艾米·阿灵顿的穿着极其相似。由此可见，将作为诱惑、堕落的蛇和外形装扮具有这种特征的女性并置，让他们共同进行表演，是动物表演中将动物和女性的象征意义进一步固化的一种方式。



(《无名舞蛇女》 (*Untitled Lady with Snakes*) ，奥博米勒父子摄于1890年，
[http://digilib.syr.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/eisenmann&CISOPTR=2864
&CISOBOX=1&REC=5](http://digilib.syr.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/eisenmann&CISOPTR=2864&CISOBOX=1&REC=5))

与此形成鲜明反差的是，在将蛇作为智慧象征的印度，舞蛇者往往是男性；蛇舞表演的方式是以舞蛇者吹奏音乐、控制蛇的舞蹈节奏和动作，以此比喻舞蛇者作为智慧和神秘力量拥有者的身份。这样的象征手法是建立在文化原型上的复用，它反过来又进一步固化了动物和不同性别的象征意义，是一个含义不断累积的过程。象征手法在动物表演中的运用极其广泛，几乎涉及到所有参加表演的动物，如狮、虎、熊、狗、猫、猴和鸟类等，是文化利用流行艺术进行既定意义传播的佳例，非常值得探究。

三、动物表演的符号模式

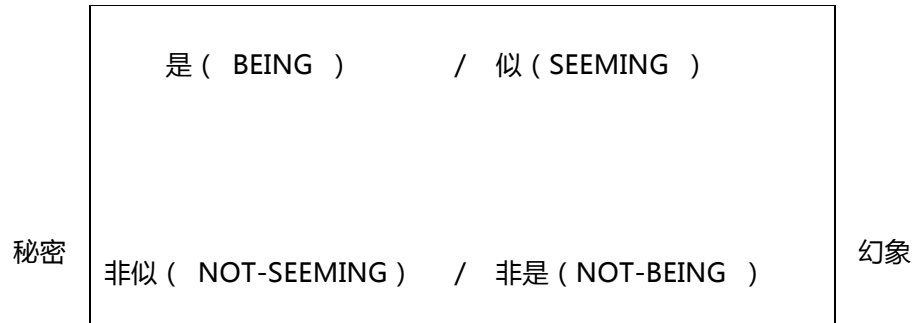
（一）动物表演的格雷马斯方阵模式

在对对立否定关系的符号学描述中，格雷马斯方阵无疑是最为著名的模式。这一方阵的提出，是在格雷马斯1966年出版的《结构语义学》一书中，而其首次运用，是格雷马斯和他的同事拉斯特（François Rastie）用其讨论对法国文化传统中的婚恋观。该方阵由四项元素构成：A、B、负A、负B。其中，A和B、负A和负B是相反关系，A和负B、B和负A是蕴涵关系，A和负A、B和负B则是相对关系。

格雷马斯和拉斯特将 A、B、负A、负B四项分别与婚恋状况的四类情况相对应：A代表异性婚姻关系，B代表乱伦、同性恋，负A代表男性的婚外性爱，负B则代表女性的婚外性爱。他们认为，在法国的文化传统中，A（异性婚姻）是合法的、有规则可依的婚恋状况，负B（女性婚外性爱）则是正常的、未被禁止或者说被默许的。负A（男性婚外性爱）是不合法且被部分禁止的，而B（乱伦和同性恋）则被视为不正常的，是绝对的禁忌。这四项之间，是肯定式的递进关系，最终形成一个意义动力模式。（Greimas & Rastier, 1968）而对这一模式最为完善和成功的运用，是格雷马斯（Algirdas Julien Greimas）和库尔斯泰（Joseph Courtes）1982年将其用于“述真”问题的思辨，他们用四项两两对立的元素，即“是”、“似”、“非是”、“非似”建立了一个符号方阵，并得出结论：所谓“真”，是双重肯定，即亦“是”亦“似”；所谓“假”，是双重否定，即亦“非是”亦“非似”；而在“真”与“假”之间的幻觉、想象、伪装等，是处于这两极之间的游移。（Greimas & Courtes, 1982）格雷马斯由是成为了讨论叙述的真假、幻象问题的常用模式，被称为“述真方阵”（The Veridictory Square）。不少符号学家，如赫伯特（Louis Hébert）、迈斯特（Jan Christoph Meister）等，都用它来讨论真实与虚幻的关系问题。（Hébert, 2003）由于动物表演是以动物为载体而建构的叙述文本，它旨在建立幻觉，因此，用格雷马斯方阵对其进行分析，是恰如其分的。

赫伯特将格雷马斯方阵改编为下面的模式：

真实



欺骗

在这个基础上，布依萨克指出，按照格雷马斯方阵，马戏表演的要素可以分为四项：（1）做可能的事情（doing the possible），（2）不做可能的事情（not doing the possible），（3）做不可能的事情（doing the impossible），（4）不做不可能的事情（not doing the impossible）。因此，马戏表演中的演员通常会有以下举动：（1）完成训练过的技巧动作，（2）故意装作不能完成普通的动作，如小丑假装坐不稳椅子或跌倒，（3）用道具、灯光等帮助演员完成不可能的动作，如魔术表演、火上行走等，（4）表演中的失败和事故。（Bouissac, 2012: 95）然而，失败和事故并不是所有马戏表演中的必然环节，这样的分析并不是将马戏表演作为一个环环推进的叙述来进行的，而格雷马斯方阵是虚幻叙述的典型模式，因此，布依萨克的讨论虽然有借鉴意义，但仍有可推进之处。

动物表演作为一个完整的叙述，旨在建立“驯兽师具有掌控动物的魔法”、或者说“动物具有灵性，可以和人顺畅沟通”这样的假象，而建立这一假象的方式，往往是让动物完成原本不可能的动作，从而形成魔法式的幻觉效果。因此，在格雷马斯方阵视阈中的动物表演，其起点应当是“做可能的事”，这就是一般动物表演开场的热身阶段所展示出来的要素，如马匹、大象等进场时都会溜圈，海豚、海狮入场时会表演跳跃、游泳等基本动作，等等。此为格雷马斯方阵中的A项。其次，第二个要素B项，是对A项“可能之事”的反面，即“不可能之事”：通过这样的方式，进行表演的动物和其他动物（如野生动物、普通家畜等）被区分开来。这个要素的实现有三种形式：一是让建立动物能够听懂驯兽者语言的假象，让动物在驯兽者的指挥下表演鞠躬、跳舞、和表演者亲吻等动作；二是让动物表演明显超越自己理解范畴或违反本能的行为，如数数、加减乘除等简单算术，让大象表演“绘画”、或是让原本怕火的动物进行跳火圈

表演等；三是让动物模仿其他动物的行为，比如，让海狮模仿海豹的步态、猴子模仿猎犬等等。通过这些表演，建构出表演的动物具有“灵性”，或是驯兽师具有魔法的幻象。再次，第三个要素-A项，即“不做可能的事”，是让动物故意做出无法完成驯兽师要求的动作，增添情节上的波折，这在许多动物表演中都有安排，如动物演奏打鼓时故意打错节拍、或是故意和驯兽者“闹情绪”罢工等等。由于B项和-A项是蕴涵关系，也就是说，-A项是包含在B项之中的，这种故意无法完成演出的情节，其实是动物完成的“不可能的事”的一部分：明眼的观众都能看出，这种“失误”或“罢工”，是原本不可能听懂人类语言的动物，接收驯兽者指示而进行反应的另一种方式。最后，要素-B项，“不做不可能的事”，其实是动物表演作为艺术形式的一种“自我戳破”，尽管这种“自我戳破”很可能是不得已而为之的：在演出的过程中和演出结束时，驯兽师都必须用食物作为奖励，来完成每一个环节的衔接：这一形式传递给观众的信息是，这些“不可能”的表演其实并非真的由魔法构成，而是通过长期训练形成的叙述，不是真正的“不可能”。由是，动物演出建立了一个完整的、层层否定式推进的幻象式叙述。

这种叙述方式，是赵毅衡所说的“表演-幻觉型”文本特有的：即，文本的发出者是非诚信意图（旨在建立幻象），文本本身不可信（演出中部分遮蔽信息），但观众愿意接受（即使他们明白这种表演仅仅是靠训练而成，并非魔力所致，仍然不妨碍他们的欣赏热情）（赵毅衡，2012: 268）。这些特性是艺术类叙述的典型特征：“艺术符号的发送者明白说是在作假表演，艺术的文本也明显地打着虚构的记号（例如屏幕的方块，电影的片头，舞台的三面墙，以唱代言，灯光布景，明星面孔）。”（赵毅衡，2012: 269）动物表演中驯兽者的食物奖励方式，就是戳破这种幻象的最明显记号。然而，就如其他艺术的虚构性并不妨碍观众对其的欣赏那样，驯兽者的“作伪”，在绝大多数情况下并不会让观众拒绝接收他以动物为载体而建构出来的符号文本：相反，他们在“假戏假看”中镶嵌了“愿意接收”的“真事真看”原则，这是“艺术的特殊文化规则”（赵毅衡，2012: 272）：表演者和观众之间存在着由体裁而产生的文化期待和默契，彼此都能认识到此表演“虚而非伪”，从而更好地对这一文本进行表达和欣赏。

（二）动物表演的双重符号活动模式

既然动物表演是“表演-幻觉型”的“作伪”，动物其实并不懂得自己的装扮和由长期训练而形成的反应对于观众而言的意义如何，那么，这种假象具体而言是如何建立的呢？动物表演作为一个整体的文本，传达给观众的信息是丰富多样的：包括对动物原有文化象征意义的固化、对驯兽师神奇魔力的建构、对动物之“灵性”的想象、对这两者之间亲密情感的展现、对刺激感觉的引发等等。然而，动物本身无法理解这些符号信息的意义，因此不能主动地去构建这样的符号：对这些符号信息的形成，它们只是被使用的符号载体，本身并不会有意识地去改变符号的意义。在表演文本进行符号传达时，观众接收到的、驯兽师的语言和肢体符号，包括他们身体的延伸部分，如使用的道具等，对于观众而言，是能够按照语言和文化规则来理解的符号；而对于动物而

言,这只是简单的信号,是指示自己具体反应的指示符,它意味着作为奖励的食物、或者代表动物原有的社群关系中的陪伴、命令、游戏等符号,动物因此对其做出相应的反应。例如,西比奥克夫妇曾指出,在著名的“聪明的汉斯”(Clever Hans)现象中,能够“听懂”主人的指令进行加减法运算的动物,其实是根据主人的其他非语言符号(如面部的肌肉运动、手势、身体姿势等)做出的反应,而这种反应是由长期训练形成的。(Umber-Sebeok & Sebeok, 1981)由此,卡尔梅利(Yoram Carmeli)指出,动物表演中的“跨物种”(trans-species)语言交流其实是幻象,因为动物本身根本无法理解表演中驯兽者语言的真正含义;整个动物表演就是建立在这种人类中心主义式的修辞之上的:“就如公众所预期的,动物表演文化性地构想出了各种布局、人类的姿势、对人类行为的变形式的模仿。”(Carmeli, 2006: 221)在动物保护主义者看来,这种建构方式是违反动物的自然本质的,它异化了动物的生理本能,使得动物成为了人类东方式想象中的他者。

从符号学的角度而言,动物表演如何将野生动物的生理符号活动进行改变和转化,使之能够达到驯兽者和观众的预期,是一个重要的问题。要说清这一问题,必须从动物的“自我世界”(Umwelt)入手来进行讨论。布洛克(Friedrich Brock)认为,动物的自我世界是由四个范畴构成的:敌人(需躲避或进攻的)、伙伴(需寻求的)、食物(需寻求的)和中立对象(可以安全地忽略的对象)。(Tonesson, 2014)

在此基础上,托内森(Morten Tonesson)提出了“自我世界转变”(Umwelt transition)的概念。所谓“自我世界转变”,是指从个体、群体或文化的视角出发,观察到的生物之功能圈持续的、系统的变化。他以挪威人将狼驯化为牧羊犬的过程为例,描述了在狼(后来的牧羊犬)和人的自我世界中,对方是如何从“敌人”范畴中的对象转变为“伙伴”范畴中的对象,从而使和对方的符号关系发生变化的。(Tonesson, 2011)三年之后,托内森进一步细化了他的理论,提出了一个新的概念:“自我世界轨道”(Umwelt trajectory)。他写道,“自我世界轨道可以被视为,某一生物的自我世界与其他生物或自我世界之间的变化关系所决定的、微观或宏观(或文化上)的时间过程。”(Tonesson, 2014: 161)这一概念为生命体与其环境的符号关系研究的空间性上,再增加了一重时间维度。根据巴比耶利的分类,从进化史的角度而言,从原核细胞到真核细胞、多细胞生物、动物、脊椎动物、羊膜动物、哺乳动物、灵长类动物和人属动物,生命体的自我世界轨道在整体上有着清楚的进化过程,由此,它们与环境之间的符号意义关系也在不断的演进发展。(Barbieri, 2003)

不仅整个生物进化史是由自我世界的轨道转变构成的,生物个体的自我世界轨道也会发生变化,这就是“自我世界的调试”(Umwelt alignment),它指的是描述自我世界之生命主体和其他生命体互相调试的过程。托内森认为,“自我世界调试”就是“一种生物适应于另一个自我世界中之生物(以及进一步的,自我世界中无生命的对象和意义因素)的存在与展示的过程”(Tonesson, 2014: 163),这正是“引发自我世界轨迹连续过程的主要调节机制——一个决定性的

因素” (Tonesson, 2014: 164)。他指出,动物的自我世界是分三个层面的:核心自我世界(core Umwelt)、调节的自我世界(mediated Umwelt)和概念自我世界(conceptual Umwelt),其中,概念自我世界是动物对世界的范畴分类,也就是布洛克分出的四大类,这是很难改变的。而调节的自我世界是动物通过记忆、经验对具体的对象进入哪个范畴的调整,核心自我世界则是动物在这种调整过的范畴分类后和具体对象的真实接触。尽管概念自我世界几乎不能改变,,但具体到个体的对象进入哪一个范畴,是可以在后两个层面上变化发展的。他沿用了三年前所举的例子,进一步说明了在“狼-人-羊”的意义关系在挪威人的牧羊业发展史上是如何调节,以及在以狼、人和羊为主体的自我世界中,另外两者作为意义对象的变化过程。(Tonesson, 2014: 168-178)这种自我世界的调试,是生物之间用符号“试推”方法彼此试探、调整并最终达到新的意义关系的过程。

用托内森的理论来检视动物表演的“魔法”,能够较为清楚地呈现其间的符号活动过程。在动物表演中,动物之所以能够接受驯兽者的指令,是因为它们将驯兽者归入了“伙伴”关系中:而在不少动物的伙伴关系中,存在着严格的等级制度和协作制度。驯兽者必须利用动物对自我世界的这种分类,使自己在这种符号关系中占据有利的位置。由于不少进行表演的野兽都是从幼崽时期就被驯兽者进行抚养,驯兽者能够顺利地扮演在其早期记忆中的养育者角色,并且,如果他们掌握了合适的技巧,能够游戏和相处中让动物将自己一直视为群体的“领袖”,担当狮王、猴王的角色,从而牢固地建立起和动物的情感关系和威权关系,那么,动物就有可能能够服从他们的指令进行活动,由此得到安全保障或情感上的回报。在不少狮虎表演中,驯兽者都会对顺利完成规定动作的动物进行抚摸,这些动作是动物群体之间维系母子之间、不同等级或同一等级的同伴之间认同感的符号。当然,在更多的情况下,动物和其伙伴的关系是处于张力中的,并且是以对食物的共同寻求为目的的,因此,动物表演中的食物奖励是必不可少的:在此时,驯兽者对动物发出的、经过长期训练建立起来的符号,如肌肉的动作、手势、语调、表情等,都是鲜明的指示符,指示动物完成预订的动作,从而获得食物。

另一方面,如赫迪杰指出的,在动物表演中,和动物之间保持适当的距离是至关重要的(Heidiger, 1968):这是因为,在同一个舞台上轮流表演的动物,在观察驯兽者的动作时,是以距离远近来判断,是否将其作为目前的“中立物”,即“可以安全忽略的对象”来对待。驯兽者和动物之间远近距离的保持,决定着他们如何实现在“中立物”、“共同觅食的、有情感认同的伙伴”和“主人式的群体领袖”之间的角色转换,也在很大程度上决定着动物表演的成功与否。对于不懂得动物符号交流过程的观众而言,这些微妙的变化是难以察觉的,因此,他们往往被引向驯兽者的口语语言符号所表达的意义,而忽略了动物与驯兽者之间的实际符号交流,动物表演的假象因此得以建立。

动物表演的双重符号模式是在理解和利用动物符号交流的基础上建立的,这种人为的角色替代和符号建构,利用了动物自我世界的轨迹转变,而这种利用对于动物本身的福祉之影响,引起

了相当大的争议。显而易见的是，在不少动物表演中，驯兽者利用自身建立的威权或食物奖励，迫使或诱使动物完成自身原本惧怕的行为，如跳火圈、走钢丝、或让大象和海豚进行“绘画”等。不少研究都已经证明，由于动物自身的生理特质所限，在这些过程中，它们本身的痛苦感受是难以避免的，这也是为什么动物表演在今天日益受到抵制的缘由。建立在生命符号学基础上的伦理符号学认为，所有生命都是符号性的，但只有人类是“符号学动物”（semiotic animal）：在全球化的今天，所有生命的共同命运都越来越紧密地缠绕交织在一起，人类必须对其他所有生命的符号活动负起终极的伦理责任。在动物表演这一生物和文化符号活动相互交织而形成的叙述中，人类如何对其他生命的符号活动负起应有的责任，如何反思自身建构的符号之于其他生命体原有“自我世界”的影响，恐怕是生命符号学家应当继续探索的一个问题。

（通讯地址：四川成都市高新区中和姐儿堰路 51 号远大都市风景 2 期 29-3-408 彭佳收 邮编 610000。电话：18982156412 邮箱 pj8024@163.com）

参考文献：

- [1]Assael, Brenda. *Circus and Victorian Society* [M]. Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2005.
- [2]Barbieri, Marcello. *The organic codes: An introduction to semantic biology*[M]. Cambridge: Cambridge University, 2003.
- [3]Bekoff, Marc. *The Emotional Lives of Animals*[M]. New York: New World Library, 2007.
- [4]Bekoff, Marc. *The Animal Manifesto: Six Reasons for Expanding Our Compassion Footprint*. [M]. Novato: New World Library, 2010.
- [5]Bouissac, Paul. *Circus and Culture: A Semiotic Approach* [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- [6]Bouissac, Paul. *Semiotics of Circus*[M]. Berlin: Walter De Gruyter, 2010.
- [7]Bouissac, Paul. *Circus as Multimodal Discourse: Performance, Meaning, and Ritual*[M]. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2012.
- [8]Carmeli, Yoram. Compassion for Animals, Indifference to Humans: Non- and Misperceptions among Circus Audiences in 1970s Britain[C]. // Angela Hobart & Bruce Kapferer(eds) *Aesthetics in Performance: Formations of Symbolic Construction and Experience*, New York: Berghahn Books, 2006.

- [9]Jennison, George. *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome* [M]. Manchester: Manchester University Press, 1937.
- [10]Grandin, Temple & Johnson, Catherine. *Animals in Translation: Using the Mysteries of Autism to Decode Animal Behavior*[M]. New York: Scribner, 2005.
- [11]Greimas, Algirdas Julien & Rastier, François. The Interaction of Semiotic Constraints[J]. *Yale French Studies*, 1968, (41) .
- [12]Greimas, Algirdas Julien & Courtes, Joseph. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*[M]. Bloomington: University of Indiana Press, 1982.
- [13]Hannab,Barbara. *The Archetypal Symbolism of Animals*[M]. London: Chiron Publications, 2006.
- [14]Hébert, Louis. The Veridictory Square[C]. // Jan Christoph Meister (ed) *Computing Action: A Narratological Approach*. Berlin: Walter De Gruyter, 2003.
- [15]Hediger, Heini. *The Psychology and Behavior of Animals in Zoo and Circus*[M]. New York: Dover, 1968.
- [16]Kull, Kalevi. Vegetative, animal, and cultural semiosis[J]. *Cognitive Semiotics*, 2009, (4).
- [17]McKerracher, Archie. The Horseman's Word[J].*The Scots Magazine*,1987,(2).
- [18]Mills, Daniel. Ed. *The Domestic Horse: The Evolution, Development, and Management of Its Behavior*[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.Nance, Susan. *Entertaining Elephants: Animal Agency and the Business of American Circus*[M]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013.
- [19]Peterson, Michael. The animal apparatus: from a theory of animal acting to an ethics of animal acts[J].*TDR The Drama Review*, 2007, (1).
- [20]Tonesson, Morten. *Umwelt transition and Uexküllian phenomenology: An Ecosemiotic Analysis of Norwegian Wolf Management*[M]. Tartu: Tartu University Press, 2011.
- [21]Tonesson, Morten . Umwelt Trajectories[J]. *Semiotica*, 2014, (198).
- [22]Umber-Sebeok, Jean & Sebeok, Thomas A. Clever Hans:and Smart Simians: The Self-fulfilling Prophecy and Kindered. Methodological Pitfalls[J]. *Anthropos*, 1981, (1-2).

郭杰. 汉画的马戏表演艺术[J].南都学坛, 2008(6):19-20.

[23]韩顺发. 中国古代马戏[J].中华文化画报, 2008(7): 52-57.

[24]胡易容、赵毅衡编. 符号学-传媒学词典[M]. 南京:南京大学出版社, 2012 年.

[25]桓宽.盐铁论译著[M].王利器审定, 王贞珉注译.长春:吉林文史出版社, 1995 年.

[26]黄琚. 中国古代的马戏[J]. 体育文化导刊, 2003(12): 73-74.

[27]李丹.马戏:人类艺术的延伸[J].杂技与魔术, 2008(4):31-34.

[28]区听涛.欧洲马戏业的传承与发展[J]. 杂技与魔术, 2007(6):51-52.

[29]赵毅衡.符号学[M].南京:南京大学出版社, 2012 年.

作者简介:彭佳,女,四川泸州人,西南民族大学副教授,四川大学符号学-传媒学研究所博士,研究方向为生态符号学、民族符号学、少数民族文学。

[基金项目] 国家重大社科基金“当今中国文化现状与发展的符号学研究”(13&ZD123)