

戏曲演出的符号化特征

丁和根

符号化，是一切艺术样式的共同特性，但由于文化背景和艺术表现形式的不同，各种艺术样式的符号化特征又有着显著的区别。中国戏曲的符号化特征十分鲜明，本文的任务即在于对戏曲舞台演出的符号化特征的个性色彩进行具体描述，并加以初步总结。

人们越来越倾向于把戏剧看成是一种有机的艺术整体，真正意义上的戏剧研究应该是包含了戏剧演出的研究。这既不代表着人们仅仅把瞬时的演出现象看成是戏剧艺术的全部，也不能说明人们对戏剧文学的重要性认识不够。它所强调的是，真正的戏剧艺术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。有人认为，中国戏曲历来是一门重表演轻文学的艺术，这种说法虽然未免过于武断，但它毕竟从侧面告诉我们，考察戏曲艺术如果不涉及戏曲剧场，而仅仅着眼于戏曲文学，至少不是一种全面的做法。实际情形表明，戏曲文学作为整个戏曲艺术的基础，不但其所有的符号化特征都包含在戏曲演出之中，而且戏曲演出本身也还具有许多属于自己的独特的符号系统。多重符号系统的相互作用，共同构成戏曲艺术符号化的总体特征。

关于戏剧演出符号系统的划分，有几种不同的认识。我们通常所说的“唱、念、

做、打，”就是对戏曲演出符号系统的一个简单扼要的分类，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。对于戏剧符号系统的最详细的划分，应数波兰符号学家柯赞（Tedeuz Kowzan）。他在《文学和斯白克达克勒》一书中，将戏剧演出中所运用的主要符号分为十三个系统。它们是：（1）语言；（2）语调；（3）面部表情；（4）动作；（5）演员的舞台调度；（6）化妆；（7）发型；（8）服装；（9）小道具；（10）装置；（11）照明；（12）音乐；（13）音响效果。以上十三个符号系统各有不同的意义，其中的（1）（2）与语言表现有关；（3）（4）（5）与身体表现有关；（6）（7）（8）与演员的外形有关；（9）（10）（11）与舞台环境有关；（12）（13）与非语言的声音效果有关。这样，十三个符号系统构成了五个大的符号群。①而布拉格学派中以研究中国戏曲著称的女学者卡莱尔·布鲁萨克（Karel Brusak）则提示性地将中国戏曲中的符号分为两组：“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。”②按照这样的分类，柯赞所列十三个符号系统中的语言、语调、音乐、音响效果当属听觉符

号,其余的则属于视觉符号。另外,在视觉符号中,我们还应该考虑到舞台的构成式样。下面我们就结合戏曲表演的实际情况,对上述两组符号中与戏曲关系较为密切的符号系统进行一番具体的分析。

戏曲的听觉符号主要是戏曲语言和音乐伴奏。戏曲语言又包括唱、念两部分,它们分别以自己的形式区别于日常语言,形成自己的符号特性。唱,在戏曲中被认为是最重要的符号系统。许多人可以闭上眼睛不看动作而只听演员的演唱,而没有人能够忍受演员的只做不唱,这当然是戏曲表演体系高度发达成熟之后的事,但却是一种必然的结果。从已经成形的南戏到清代地方戏,戏曲声腔的演变是中国戏剧发展进程的最重要的标志,可见,以唱为主要内容的戏曲音乐在戏曲表演中所占的重要位置。唱由于直接隶属于音乐结构而与日常语言、念白、甚至诗截然不同,并且又由于戏曲音乐体制上的规定性而与一般意义上的唱歌大不一样,它是唱词的语义、音乐的情调、剧种的风格和演员的个性等等因素综合构成的整体。念白可能是某种方言,但更多的则是多种方言的人为调配,其意义来自于一种特殊的朗诵方式。它的每个字的念诵都与唱词一样建立在严格遵从汉语言四声系统基础之上,其发声和节奏都有严格的规定,这不但避免了由于汉语词汇同音异义的特征所可能带来的理解上的错误,更重要的则是加强了念白本身的音乐效果。念白的音乐化,一方面造成了它与日常说话的审美距离,另一方面又使念与唱在艺术表现形式上得到了和谐与统一。与此同时,声调还是一种特殊的符号,它可以超越语言的词汇意义而直接表现出说话者的内心状态。演员在表演时,无论是唱还是念,咬字和行腔都是最为重要的一个环节,而它的最高境界就是所谓的“字正腔圆”。

“字正”,是指字的发音的准确性,它要求出声、行音、收声、归韵的完整、准确和流

畅,同时要通过“快吐”、“慢吐”等方法的区别和强调,使每个音节都含有乐感,这是文字符号的含义得以确定的基础。“腔圆”,则是指在语音表达过程中通过延长、变异等手法所获得的美听效果,它使每一个字不再只是单纯的语音符号,而且还是一个乐符,是整个音乐旋律中一个有机的组成部分。这表明戏曲语言与音乐结合而形成的听觉符号也是一个多级的意指系统,不过,这与我们在前面讨论戏曲文学时所强调的并不完全一致,一个所侧重的是内涵意义对于外延意义的超越价值,而另一个所侧重的则是语音、语调对于语义的超越价值。但是,艺术的审美功能却是二者追求的共同归宿。

音乐伴奏在戏曲音乐中虽处于辅助地位,但它有语言演唱不及的长处。当多种类型的乐器组合在一起时,它便能发挥音域宽广、音色丰富、节奏鲜明的优点。在音乐伴奏与演员演唱的关系中,一般认为其作用是“托腔保调”,即指伴奏既是为辅助、衬托唱腔而存在的,同时又对演唱起扶保、领带的作用,并在调高、节奏、速度等方面对演唱加以规范。这时,音乐伴奏主要是起着加强演唱的符号功能的作用。音乐伴奏“也有其独立的烘托表演、描写环境、渲染气氛等作用。戏曲音乐中各种各样的器乐曲牌,打击乐的各种锣鼓点,构成戏曲中的场景音乐。传统戏曲对这类场景音乐的运用,以力求简练为上乘,求其意到,很近似中国的绘画风格。在需要大事渲染的场合,不惜浓墨重彩,运用各种手段尽情发挥,而在相反的场合,则点到为止,十分简洁。”^③在需要充分表现诸如愤怒、痛苦、恐惧、悲哀、兴奋等等感情的场合,音乐作为一种符号最容易发挥其独到的作用。

在视觉符号的范围中,演员的动作占有首要的位置。广义的动作包括演员的姿态、手势和表情,它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,因而在

整个戏剧艺术中占据着十分重要的地位。从人类的发展历史来看，形体艺术是人类艺术符号功能的最初产物。种种研究表明，当人类还没有形成完整的语言交际符号系统时，以动作为基本存在方式的形体艺术就已经较为成熟了。这虽不能算是真正意义上的戏剧，但它却是戏剧艺术的最初萌芽。在以后的发展过程中，戏剧由单纯的形体艺术逐渐过渡到形体、语言与空间的综合艺术，而动作之于戏剧的作用却始终没有削弱，因而我们仍然可以说：没有动作就没有戏剧。在中国戏曲中，由于特殊的舞台形式，演员的动作符号还担负着一种特殊的功能，即组织戏剧空间的功能，它们代表着人物之外的东西，表现不存在的场景组合或场景装置。

（关于这一点，本文在后面还将论及）在戏曲中，演员的每一种姿态、手势、甚至表情都是程式化的，它们受制于既定的、严密的规范，而不允许有根本性的偏差，这种程式化了的形体语言和面部表情是戏曲动作的外在表现形态。其内在的结构形态则表现在它们与日常动作及自身体系规定性的关系上。与西方戏剧不同，戏曲的程式化动作符号的目的从来不在于对现实世界的模仿，而只是把这看成是它的起点，在绝大多数情况下，它们的构成都尽可能地与现实保持一定的距离。这里包含着两层含义。首先，我们无法否认戏曲的动作系统同样带有对现实生活的摹仿痕迹。在戏曲舞台上，诸如起坐行走、骑射击杀、饮酒喝茶、开门关门等等的舞台动作，虽然与现实生活中的动作不同，但仍然可以看到真实生活的影子。事实证明，戏曲的动作符号也含有对日常生活进行摹仿的性质，这是它们进行意义交流的符号功能的基础。其次，摹仿仅仅是起步，而不是终极的目的。戏曲舞台动作大多数都被规范化和美化了，这显然经历了一个漫长的历史演化过程，而最终使其形成了一个独立自足的动作符号系统。这个系统可以脱离现实生活而

存在，但又并不妨碍它对现实生活的描写和表现。戏曲的动作符号便是在这种从交流功能到表现、审美的功能的转换中获得自己独特的存在价值。

舞台化妆也是古典戏曲的一个重要内容。笼统地讲，戏剧服装也应属于化妆的范畴，但服装作为戏剧符号在戏曲中已自成体系，有必要在后面进行专门的分析。戏剧化妆的任务，是要在舞台上根据演员自然条件创造剧中人物的形象。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。还可以揭示角色的性格特征。肖像化妆可以逼真地再现某个历史或现实人物的相貌特征。化妆也可以具有明显的评价色彩，脸谱和面具就是这方面的突出代表。在戏曲中，并非所有的演员都需要脸谱，一般只有那些扮演净角和丑角的演员才需要外加这样的东西，因此，戏曲中的脸谱被当成了一种突出某种角色的符号。演员由于画上脸谱而与他所要表演的角色更为一致起来，从而达到对角色性格及道德品格的直接指示作用。戏曲中的脸谱对于面孔来说完全是非模拟和独立的，它也构成一种虚拟的自给自足的符号系统。它最初可能来自古代战争中的面具，后来因表演中使用面具的不便而逐渐衍化成了把面具的图式直接画在演员的面孔上。脸谱使用的图式和色彩在形式及含义上是多种多样和富于变化的，它们实际上成为戏剧角色道德性质的一种显在的标志。这种标志很容易使人物的性格模式化和简单化。但在优秀的戏曲剧目中，用脸谱表现的人物同样能够具有栩栩如生的个性特征。这主要取决于戏曲演出中多重符号系统的复合作用以及脸谱本身超现实的审美特征，因此，脸谱在古典戏曲中自有其存在的价值。戏曲中除了戏剧服装外，脸谱也通过色彩来表现超自然的特殊性质，例如绿色用来表现妖魔，金色用来表现神灵，等等。人造的髯口也是戏曲化妆中一种特别的符号。它共有十多

种，其用法也受比较严密的规范制约。“从山西明应王殿戏曲壁画来看，早期的髯口似用细绳所拴，三绺髯、满髯都较短，紧贴面颊，接近写实。后来改用铜丝挂钩，趋向夸张、装饰，式样上也逐渐丰富。髯口的改进，同演员注意利用髯口做种种身段动作以刻画人物的情绪、性格有关，并由此而形成‘髯口功’”。④由此可见，髯口也是由对现实的简单摹仿逐渐走向表意与审美的一种戏剧化符号，它与戏剧动作在符号化过程中有某种内在的一致性。髯口作为化妆的一个完备的支系统，其形状和佩戴方式都是非现实主义的，它们是表现佩戴者的年龄、地位和个性的符号化表記。

戏曲服装更是一个自成体系的符号系统。它不但在其表现形式上而且也在所指的性质上与西方戏剧不同。在传播学中，服装被认为“也是一种语言”，因为它具有交流作用和意指功能。服装的基本符号功能在于装扮，它可以意指人在生活中扮演的角色（如军人、警察、医生、囚犯），还可以意指着服人正在进行的活动和与活动有关的环境（如结婚礼服、工作服）以及人的心态等。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。它可以意指角色的性别、年龄、职业、地位、阶层或阶级、民族、国籍、信仰等；还可以表现角色的境遇、心情、性格，甚至暗示某种事件的发生。由于服装和环境的密切联系，它还可以表示时代、风俗、季节、天气和其他环境因素。所以，服装又是穿在演员身上的布景”。⑤戏曲服装与西方戏剧服装最大的不同的就在于它的程式化（或者说行当化）。戏曲服装的制作质量和剪裁式样都要受到严格规范的制约，它不仅要求能揭示出穿戴者的社会地位、年龄，而且要能进一步揭示出穿戴者的价值和性格等。另外，戏曲服装还有一个需

要完成的重要任务——构成场景。由于实物符号在戏曲舞台上受到很大约束，又由于戏曲舞台缺少灯光效果，这就提高了戏曲服装的重要性。的确，它的变幻的色彩、考究的做工、复杂的刺绣等等，在世界上都是最为灿烂辉煌的。

戏剧演出必须具有特定的戏剧空间，这当然以剧场和舞台的存在作为前提，但是，在具体的戏剧演出中，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主要包含了布景、道具和灯光在内的所有舞台设施的总称。布景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结构。在西方写实主义话剧中，它在再现的层面可以意指地理的和社 会的环境（如大海和宫殿等），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。在古典戏曲中，布景的作用则远不如西方话剧那样突出，它采用的一般是不带具体倾向性的构图和色调，甚至是一块单色的帐幕。戏曲的布景和道具对舞台的构成起着共同的简化作用，而正是这种简化大大突出了演员表演本身的作用，形成了戏曲演出独特的舞台风格。道具一般分为手持道具（如刀、剑、书）、装饰道具（如壁挂）、大道具（如家具）三种。后两者有时也被归入布景的范畴，称“辅助装置”；前者又称“小道具”，它在严格意义上被界定为“场景装置”。从多种功能来考察舞台装置，以上两种类型的符号在戏曲演出中显然起着不同的作用。场景装置如刀剑、酒具等等，都直接介入演员的演出，与演员的动作有着直接的联系，它们可以表现出时代、环境、主人公的身份、趣味等，还可以表现出人物的心理及所发生的事件，它常常成为动作的延伸，因而被称为“演员的非有机的机体”。辅助装置则对构

成戏剧空间起直接的作用，它们一般不被能动地使用，而是补充和丰富场景以及强化戏剧空间的特征，使戏剧行动的情境个别，并与布景紧密地结合起来。场景装置和辅助装置有时也很难截然加以区分，例如舞台上那张奇妙的椅子，它既可以是真正意义上的椅子，成为演员表演中重要的情节性因素，又可以成为指代楼台或山岭的符号，这是戏曲中符号功能转换的常见的现象。灯光在传统戏曲舞台的构成中所起的作用是比较薄弱的，这也与戏曲表演符号体系的内在规定性有关。在话剧中，日臻复杂与完善的舞台灯光已成为具有重要影响的戏剧符号系统，“它在再现层面可以摹拟现实的光源：日、月、灯、光等；在表现层面可以创造一种气氛，一种情调。”^⑥现代戏曲已明显地表现出向这方面努力的倾向。而传统的戏曲舞台则与之不同，许多在话剧中由灯光担负的功能都在演员的表演中得到了实现，因此，在戏曲舞台上，演员的表演的确是多重符号系统的中心。

前面论及，戏曲的动作符号不但象在西方戏剧中一样，是表现性格和揭示此角色与彼角色相互关系的记号，而且还具有独特的功能，它致力于帮助场景合成，是动作空间得以实现的媒体。担负这种功能的是每一位戏曲演员都必须学会的众多既定的程式。

“一位演员的程式必须填充所有那些场景没有提供适当物质装置的空缺。适当地使用程式化动作的结果，使演员能够表演越过想象中的障碍，登上想象中的楼梯，跨过高高的门槛，打开隐着的门扇。这种动态符号告诉观众关于这些想象物的特性，指出那并不存在的沟渠是否有水，那不存在的门是双门抑或是单门，等等。”^⑦这些程式化动作符号的最大特点就是人们通常所说的“虚拟”，而其本质则在于为复杂的对象（所指）创造一种既简单明了又富于审美表现力的表现性形式（能指）。在长期的表演实践中逐渐

形成和巩固的那种能指与所指的优美的契合，使戏曲舞台表演与西方话剧鲜明地区别开来，成为具有独特意义的审美对象。这与其说是古典戏曲的剧场与舞台简化的结果，倒不如说是戏曲的剧场与舞台得以充分简化的前提。

以上是对戏曲表演中主要符号系统的表现形态及艺术功能的简单分析。我们知道，戏剧以塑造人物形象、展示人物命运作为自己的最高追求。那么，这些符号系统又是如何被具体运用来塑造人物的呢？在戏曲中，演员扮演人物的一个最大的特点就是角色行当的划分。它与表演程式化之间的关系，当是行当的分类在先，而表演符号的程式化在后。从最早有行当可称的参军戏来看，角色行当的人为划分始自于创作者思想观念的直接外在显现。参军与苍鹘（后演变成净与末）这两个固定的角色实际上代表了创作者构思中两个对立的方面，因而这两个角色在剧中担负着两种相互对立的功能——贪污与讽刺贪污，而并不特别地指示他们各自的社会地位、年龄、性格、修养等等。后来，角色行当的区分逐渐详细完备，有生旦净末丑外贴诸类，每类中还有更详细的划分，它们实际上成了直接区别不同人物内外部特征的符号化手段，这些特征在舞台上的显现依靠隶属于不同行当的各种类型的程式化表演符号得以完成。这些程式化的表演符号包括：演员的外貌（主要由化妆取得）、声口（唱腔及说话）、举止、表情、服装、发型和小道具等。每一种行当对此都有比较严格的规范，就是在一行当之内也还有相互区别的许多要求。如“生”的扮演，小生要求“雅”（儒雅可风）、“洒”（潇洒倜傥）、“发”（柔而有刚）；武生要求“漂”（漂亮俊秀）、“率”（唱念做打讲究美感）、“脆”（干净利落）；穷生要求“呆”（痴呆木楞）、“威”（忧愁戚蹙）、“酸”（咬文嚼字）；老生要求“庄”（端庄严肃）、“方”

（方正守矩）、“刚”（刚强忠义），等等。^⑧这种种划分，使戏曲中的人物类型与现实中的事物类型产生了一种“先验”的对应模式，什么样的人物由什么样的演员来扮演，隶属于什么样的行当，都似乎是一种前定的“事实”。而戏曲的长处正是在这种“先验”的模式中求得变化，由前定的“事实”中生个性，从而在相同的角色行当中结合具体的戏剧情境塑造出各具个性的栩栩如生的人物形象。

从符号本身的性质来划分，戏剧中的符号有几种不同的类型。对戏曲中不同类型的符号加以了解，会有助于我们进一步加深对戏曲艺术符号化特征的印象。

柯赞曾尝试将戏剧记号（符号）分为自然的与人为的两大类，但他主要是在发生的水平上而非在知觉水平上来强调两者的区别。因而他认为，戏剧艺术所拥有的一切符号都属于人为符号，因为它们都是为了交流的目的有意图地发生的。舞台上的一切东西都有意指功能，它们与所指的关系被理解为根据符号化规律所作的有意的安排。这就是所谓的“戏剧符号化”现象。^⑨这种划分未免过于简单。美国符号学之父皮尔士按逻辑规律将记号划分成三种九类，其中一种依记号与其所指对象之关系来区别，可分为肖像（一称象形，象似）、指示（一称标志、标记），俗成（一称象征）三类。这种划分被普遍地运用到各种学科的符号学研究中，也是戏剧研究中较为合适的划分方法。戏曲中的符号依其与所指对象之间的关系亦可分为肖像式、指示式及俗成式三类。肖像式记号以相似性为其基本原则，它是通过符号的能指与其所指对象的类似关系来表现对象的。这在话剧中是普遍的现象，而戏曲则较少在严格意义上使用这种符号。指示式记号要求在某些方面与其对象有事实或逻辑的关联，它“一般是在物理上、空间接近上和因果关系上与其所指对象相联系”，^⑩在戏曲中，这

类符号运用的最多。例如：用手指指定一座并不存在的花园、用蹒跚的步履指示醉汉、用开门关门指示门的存在、用挥动马鞭指示骑马奔跑、用语言（唱、念）指示剧情发生的时间、地点，等等。俗成式记号在与其所指对象的关系上是无理据的，这是长期的文化积淀的结果，而不是人类普遍依据的准则。脸谱是戏曲表演中典型的俗成式记号之一，它所指的意义是抽象的，其能指与所指的关系也是相对固定的。另一些典型的俗成式记号是诸如“走边”、“会阵”之类的程式化动作，它们的内容与形式都很少新的变化，在剧中一般只起场景衔接的作用。这类符号原初很可能与剧情也有密切的关联，只是后来才逐渐地趋于抽象和美化。这三种类型的符号各自发挥着不同的功能，可以说，戏剧符号的三种类型的划分实际上即戏剧符号三种功能的划分。但是，这样的分类依然不能完全说明实际的情况，因为在戏剧中大多数记号都不是单一记号，而是复合记号。正是这种记号的复合性造成了戏剧在艺术内涵与表现式样上的多姿多彩。而各种戏剧也正是由于使用符号方面的不同以及符号复合性方面的差异而相互区别开来。

在上述三种类型的符号中，肖像式记号的能指与所指虽然不能完全一致，但至少必须在某一方面或某几方面有类似之处，这样才能使接受者在审美意义上将能指看成所指，从而完成其表意功能。戏曲中，一般很少使用纯粹的肖像式记号，但许多符号都具备象似的性质，例如椅子、刀剑、官服等等，它们都可能在本来意义上被加以使用，这时它们就与生活中的实物存在着很大程度上的相似关系。但是，这些记号通常都不能算是纯粹的肖像式记号。如果演员在表演时站到椅子上，这时的椅子就可能指示一座山头；如果刀剑被表演者佩戴在身上，它就可以指示此人的职业（军人或文士）；官服为具体的人所穿戴，实际上也就指示此人的官

阶、权力和社会地位，等等。这样，上述的肖像式记号就又都变成了指示式记号。戏曲中大多数记号都兼有以上两种功能，甚至有许多记号还兼有包括象征在内的三种功能。例如，刀剑一旦变成所谓的尚方宝剑，那就成了一种象征物，这时它意指的就不是任何实物，而是一种抽象的至高无上的权力和意志。演员的动作更是如此，它可以表演诸如喝酒、关门、划船等类似于日常生活的行为，同时又通过这些行为指示出并没有实物存在于舞台之上的酒杯、门（槛）、河流、船只，而那些程式化很强的动作又并不与任何实际的行为相象，更不指示什么实物的存在，而只是一种纯粹的象征——一种美的观念的象征。由于符号的这种多功能复合的作用，戏曲能够在舞台之上运用尽量少的符号表现出十分复杂的内容，形成独特的舞台风格。有人认为，话剧是肖像型的戏剧，而戏曲则是象征型的戏剧，这就是从两者在使用不同的符号及符号功能的差别等方面来加以比较的。

符号化，是包括戏剧艺术在内的一切艺术样式的共同特征，而各种艺术内部之符号构成的不同则产生了属于它们自身的各不相同的艺术个性。戏曲艺术的符号化特征比其他艺术来得更为显著，它的符号构成也具有如下鲜明的特点：

一、流动性。流动性以复合性为前提。戏曲中的符号一般很少是单一性的，而大多是复合性的，这样的符号往往一身几任，可以同时具备几种不同的功能。由于符号的这种多功能复合的作用，这些符号便能够在具体的表演过程中不断地转换意义，使戏曲能够以极其简约的舞台形式表现出极其复杂的人类情感世界。戏曲中许多符号的意义都必须具体演出过程中才能得到确认，不少符号之间存在着较强的依赖关系，其中以动作及道具对其它符号系统的依赖显得尤为突出。戏曲中的动作有很多固定的程式，这些

程式如果不与具体的剧情结合起来，不依赖于跟唱、念的互动，它们的特定意义就很难进行确定。“一桌二椅”是戏曲舞台上典型的装置和道具，但它们具体表现什么，也必须依赖于跟演员动作及唱词的互动才能使人清楚。这种依赖性很强的特点，反使戏曲的各个符号系统呈相对开放的状态，它们可以根据具体需要进行灵活的组合，从而在多层次上形成新的表意、传情及审美的系统，取得超越单一符号系统的艺术效果。

二、音乐性。这种特征在戏曲文学中就已经建立起来，而在舞台表演中尤为引人注目。无论是在曲牌体的杂剧、传奇时代，还是在板腔体的地方戏兴盛时期，音乐体式都对戏曲剧作的整体结构起着深刻的影响。杂剧和传奇中的曲牌运用都有一定的模式可以遵循，而京剧中的唱腔也同样有一些相对固定的乐式结构，这其中我们既可以看到戏剧情节对音乐选择的限制，也可以看到音乐体式对剧情结构的反弹作用。在舞台上，不但整个剧情的发展与音乐的情感结构的展开相吻合，而且演员的一举一动都有音乐相伴随，既要做到美观，又要做到有板有眼。因此，“唱腔”乃是戏曲艺术诸多符号系统中的主导因素，因为它一方面是整个戏曲音乐最重要的实际承担者，另一方面又是具体揭示剧中人物感情的重要手段之一。它可以带动演员的动作、表情、舞台装置、伴奏音乐等诸多符号系统，甚至可以在某种情况下代替这些系统，来表达剧情、展示冲突、营造氛围、刻画人物的内心世界。这时的“唱”不但具有传情达意的功用，而且因其音乐上的节奏和韵律而具有了独特的审美意味。正是因为这样的原因，戏曲的清唱才很受人们的欢迎。

三、审美性。一种戏剧的风格和形态的特质，取决于它所使用的符号的特质和符号与符号之间的组合方式。戏剧中的符号一般分为三种类型，这种划分以符号本身能指与

所指的关系为依据。戏曲中所使用的符号绝大多数是人为性很强的符号，它们的能指与所指的联接不是依靠表面相似关系，而是依赖一种内在的逻辑关系，这种联系受“美的规律”的制约，是符号主体根据美的要求所作的审美创造。因此，戏曲中的符号弃绝对于现实的简单或纯粹的模仿，而以特殊的表现手段——程式来反映生活，从而获取特殊的审美效果。戏曲中符号与符号之间的组合方式也打上了很深的人为印记。戏曲舞台为取得某种特殊的效果，可以突出一种形式的符号，而让其它符号处于暂时的“休眠”状态，也可以用几种符号形式的排列组合，表示某种抽象的事件过程。总之，戏曲艺术在符号的构成及使用中都存在着鲜明的程式化倾向。程式，是戏曲艺术中的符号的外在表现形式；而程式化，也就是戏曲艺术符号化的集中体现。戏曲的程式化，使其在很大程度上脱离了对于具体剧情和生活常态的依

赖，从而建立起属于“形式”范畴的独立于内容之外的艺术审美结构。这就是众多的戏曲爱好者可以不顾剧情而将同一部戏看上无数遍的道理之所在。

(本文系作者硕士论文《中国戏曲的符号特性》第三章)

注：

①鲍昌主编：《文学艺术新术语词典》第403—404页。百花文艺出版社1987年10版。

②⑦布鲁萨克：《中国戏曲中的符号》。见Ladislav Matejka, Irwin R. Titunik 编《艺术符号学》，麻省理工学院出版社1976年出版。

③④分见《中国大百科全书》（戏曲曲艺卷）第488，330页。

⑤⑥⑨⑩分见胡妙胜：《戏剧演出符号学引论》第115，第119，第77—80页。中国戏剧出版社1989年3月版。

⑧白云生：《生旦净末丑的表演艺术》第4—6页。中国戏剧出版社1959年3月版。

(上接59页)

序》，卷五的《江行阻风》、《赠九江郡伯江念鞠》、《谢江郡守分俸赠舟》、《夜泊汉口次日示邻舫诸客》、卷六的《次韵熊元献寄怀》、卷七的《寄怀荆南王鸣石宪副》、《舟次桃园戏作》。

《乔复生王再来二姬合传》云：癸丑适楚，客于汉阳。”然与前述诸多诗文对照，《合传》所记适楚时间晚一年。前述诗文系游楚时作，所记的准确性当更大，而《合传》为以后追记，可能有误。故笔者以李渔游楚时所写诗文为据，将其带班去楚演出的时间定为康熙十一年。

⑬⑭《一家言全集》卷上《端阳前五日尤展成、余澹心、宋澹仙诸子集姑苏寓中观小艇演剧，澹心首倡八绝，依韵和之》其一、其六。

⑮《一家言全集》卷七《端阳后七日，诸君子重集寓斋，备观新剧，澹心又迭前韵，即席和

之》其三。

⑯见《一家言全集》卷七《堵天柱、熊荀叔、熊元献、李仁熟四君子携酒过寓，观小艇演剧，元献赠诗四绝，倚韵和之》。

⑰见《一家言全集》卷五《登华岳四首》。

⑱《一家言全集》卷六《后断肠诗》第二首吴冠五眉批：“忆王子春，借周栎园宪副、方楼罔学士、方邵村侍御、何省斋太史集芥子园观剧。”余怀《玉琴斋词》的赠李渔的两首满江红题云：“同邵村、省斋集笠鸿淙白轩听曲。”

⑲《一家言全集》卷八〔玉蝴蝶〕《重阳前一日》。

⑳《一家言全集》卷七《寄怀荆南王鸣石宪副四首》其四。

㉑转引自陆萼庭《昆剧演出史稿》第93—94页。