

传统戏曲符号表演主义：建构戏曲表演特征体系

◎（台湾）王士仪

不懂外国语言，也就不懂自己的语言。

——歌德

一 前言

本文唯一的目的是归纳：什么是传统戏曲表演特征？接着问，为什么传统戏曲表演成为世界剧坛唯一的、独特的表演体系？它的形成是否源自中华文化的一个组成部分？

毫无疑问，戏曲表演是一种创作。创作这个概念源自亚里士多德。他的创作基础是建立在 *mimesis* 之上，这个词则可译为：从模仿到创作得像是真的。所谓“真的”，就是真实（*truth*）的意思。那么问题又来了，什么是真实？戏曲要创作什么真实？这可能成为本文目的有待厘清的前提。

西方写实主义形成百年来的主流，它表现的是生活现实真实，也即生活的再现真实。举个例子，莎剧《仲夏夜之梦》中，那幕乡下人戏班子要表演一道墙隔开一对情人的场景。如果为了表现生活真实，或许在舞台上砌一道真墙。不过，现代

象征主义画派是绝对不会采用写实主义的方法，他们可能应用一些象征某些现实真实的道具，象征性地表示一道墙；这道墙居然可随着表演情节的需要能随时开与合，还可以随着演员起舞呢！这算是哪一派的真实。不过，观众不但看得懂，而且非常欣赏地看下去。怎么会有这个结果？这些象征某种程度现实实物的道具，竟然在观众的内心产生它们就是墙的本质真实。一个代表实物的符号可以同时表演再现现实真实、概念真实及本质真实。换言之，这已否定了现实真实已不是认知真实的唯一准则。那么，我们是否自问，传统戏曲这种表演艺术，是诠释什么性质的真实呢？

回顾现代艺术史就是一个主义带来一次革命，一个接着一个。这并不表示一个革命比另一个进步，也不代表一个主义取代、胜过或优于另一个，而是表示它们无一不带来一种创作真实的存在。试看毕加索（Picasso，1881 - 1973）的《亚维诺姑娘们》（Les Demoiselles d'Avignon），不正是在立体主义的创作概念下，充分表现的非洲创作元素，成就为当前全世界最著名的名画之一？在如此变迁的大潮流下，这些画派在画布上所呈现的具体形象，创造每一派真实的巅峰。传统戏曲的昆曲，受到联合国教科文组织（UNESCO）的肯定。我们该如何自觉地确立戏曲表演特征？这种表演特征姑称之为：戏曲符号表演主义。

本人一贯以中西理论比较原则〔1〕，正如歌德说“不懂外国语言，也就不懂自己的语言”，来诠释在新传统主义的时代创

〔1〕 参阅田本相主编《中国近现代戏剧史》中王士仪序，第1~7页，南京凤凰出版传媒集团2008年版。

作潮流中^[1]，藉以建立一套成为世界独一无二的戏曲符号表演体系理论与实践，创立中国戏曲另一个表演文化的巅峰。那么，本文就运用中西建构自身不同符号体系来讨论作为各自表达语意的真实。

符号学归纳西方语言或文字传达概念的架构，已经建立起一套符号理论体系。以符号学诠释剧场认知，已经成为一项有效的研究方向。东西文字语言到概念表达，各有各的符号体系，何以我国文字语言符号形成的传统戏曲剧场表演形式就被批评为原始的或落伍的呢^[2]？中国文字的独特性，截然不同于西方文字语言的符号表达体系。本文就先讨论中西文字特征的根本差异性。继以我国语言符号形成原则，藉以确认与体系化传统戏曲剧场的表演特征。

不论研讨哪一项真实，无一不涉及对象物（object）真实的认知。即传递者所使用的符号作为符征（signifier），透过媒介物与接受者内心经验中的符旨（signified）产生二者对于对象物的共同文义（meaning）的认知。中国戏曲表演创造出的一套艺术表演形式，本文称为表演艺符，透过演员肢体演出，是谓肢体形符，将肢体形符视为传递者的符征，传给接受者的观众，产生符合他们内心经验的文义，也即本文所指的意符。以哪一种符号体系，最能适合诠释传统戏曲表演的这三位一体的认知，又如何使它形成体系化？容下依次析说。

[1] 参阅拙稿《新传统主义：创作四元论》，台北“2009 华文戏剧节”专题讲座，《第七届华文戏剧节（台北·2009）》，第1~14页。

[2] 华迦、关德富《关于几个戏曲理论问题的争论》，第124页，文化艺术出版社1986年版。

二 建构西方文字语言二大原则：约定俗成与武断

首先，西方现存文字语言源头，形成现有西方文字符号（sign）或符号学（semiotics）的语言基础，应是古希腊文为其源头。亚里士多德对他们语文三位一体的表达，在其《解释篇》中，指出这个源头的定义有一段关键性的命题：

口语是内心经验的符号；文字是口语的符号。正如所有民族并没有共同的文字，所有的民族也没有相同的口语。但是语言只是内心经验的符号，内心经验自身，对整个人类来说都是相同的，而且由这种内心经验所表现的类似的对象也是相同的。（16'）〔1〕

形成内心经验的符号基础是什么呢？依 Charles S. Peirce 在其《符号划分》一文中，指称 logic 的另一个名字是 semiotic（σημειωτικ）。它是视为符号的本质必要或形构原则（quasi-necessary, or formal, doctrine of signs）〔2〕。按 σμα（符号 seme），σημει（什么意思），σημειν（就是符号）或 σημασι（所指为何物）等的一系列希腊文表达符号的词汇，形成传达者，传达媒介，与接受者的关系。表达这一套口语与文字的三位一体的希腊文，当是 διλογος（即英文的 dialogue 对话）。它是 δι（透过）加上 λγος 的结合字。λγος 具有文字（或语言）

〔1〕 亚里士多德《解释篇》，秦典华译，载苗力田主编《亚里士多德全集》第一卷，第49页，中国人民大学出版社1990年版。

〔2〕 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Vol. VII, ed. by Arthur W. Burks (Cambridge, Mass.: Harvard UP., 1966) §227. P. 134.

与推理 (logic) 两个基本义。后者与 semiotic (符号) 同义。由此可知二人 (传递者与接受者) 对话的沟通是透过符号——语言与推理——才能建立文义。系由一个符号连接一个符号形成一个被认知的概念。

Coral killed Abel.

在这一句中, Coral 和 Abel, 是二个对象物的代表者, 也即将这二个对象物用二个字作为符号来代表。亚氏指出:

(名) 词是约定俗成而具有某种意义的与时间无关的声音。(16*20)[1]

(名) 词的意义是约定俗成的。Coral 和 Abel 为什么要大写? 因为, 不大写 Coral 就变成一个普通名词“珊瑚”, 而不是人名了。这些原来皆是约定俗成的, 接着说:

名词的意义通过约定俗成而来, 声音本身并非名词, 只是在它作为一种符号时, 才能成为名词。(16*27)[2]

声音即声符, 不论是文字的字母或口语的发音, 要经过这个声符才能产生对象物的形象 (image), 而形成接受者文义一意符 (signified), 原来形构一个词的声符, 是约定俗成的。

[1] 亚里士多德《解释篇》, 载《亚里士多德全集》第一卷, 第49页。

[2] 亚里士多德《解释篇》, 载《亚里士多德全集》第一卷, 第50页。现在本句译文中的名词一词, 系指一切的词, 而非专指现行文法中的名词而言。

在这一句子中, killed 是表达一个动作的动词;是说 Coral 把 Abel 已经杀掉了。用 ed, 它是一个动作符号, 表示时间上的过去。为什么要用 ed, 而不用别的符号呢? 这就是约定俗成。经过这种约定俗成, 一个符号连接下一个符号, 也即这个句子中的一个字连一个字, 在约定的推理下, 使得这个全句, 以至“所有的句子都有了意义。”(17*)(1) 所以, 依据亚氏的说法, 名词(系指一切词的通称)(2) 与发音声符所形成的三位一体, 仍至表达内心经验的符号基础, 皆是经过约定俗成(contractual) 而决定的。是故, 我们归纳出诞生西方语言的第一法则: 约定俗成原则。在这法则下, 建立了一套文法推理系统来表达传递者与接受者的沟通共同意义。可谓是符号推理导向的语言体系(logocentric guiding direction) 来表达传递者与接受者之间的媒介真实。

再看现代近百年来西方符号学或语言学的体系建立法则。在西方语言符号的研究, 仅就这些西方语言的族谱(包括希腊文)而言, 形成它们语言符号基础, 全属拼音文字系统。这个系统的拼音特征是什么呢? 即如何以一个符号表达对象媒介物呢? 依然举个英文例子, at, 一个介系词, 前面加上一个字母 c, 就成 cat; 改为 b, bat; 如果将 cat 的 t, 改为 p, 就是 cap; 如果 cap 中的 a, 改为 u, 就是 cup, 这些是名词。如果 at 之前加上 e, eat 就是动词了。试问 cat, bat, cup, cad(坏蛋), mat(垫子), hat, map, eat, 或如 car, carl, carol, coral, ear, 等等这些词, 是如何产生词典上既有的约定俗成意义的呢? 能说出个什么推理的道理吗? Ferdinand de Saussure 指出:

[1] 亚里士多德《解释篇》, 载《亚里士多德全集》第一卷, 第 49 页。

[2] 王士仪《亚里士多德〈创作学〉译疏》, 第 325 页、第 341 页, 台北联经出版事业股份有限公司 2003 年版。参读第廿一章。

语言符号是一种武断。(The linguistic sign is arbitrary.)(1)

依他的看法，这是产生语言符号的第一原则。也即语言的符号是由人为武断决定的；表达内心经验的意义，也就是说没有客观标准，而是出自人为的武断。不过，符征与符旨之间的关系，依这个语言第一法则，是武断的，也就成为传递者与接受者共同约定意义（meaning）了。因此，凡出诸任何不同人为的或武断的诠释，则势必产生争议的。但这种武断却是诞生西方语言的第二原则。试看西方这套拼音字母（声符），不论是22个或多到早期俄文的38个字母。就以23个字母来组合，可以产生23位数字（单一的词）(2)。由此大到这种京兆天文数字的拼音文字，皆是在经过约定俗成与武断两大原则共同决定意义的。到此不禁要问，中国语文符号是依据西方这二大拼音文字形成的吗？！这种几乎绝对的假定性，约定俗成及武断原则，果真是先进的，足以移植做为批评传统戏曲表演特征的准则吗？暂且放下这种主观印象的困惑，拟进而讨论这二大原则下的符号分类与推理基础。

三 符号划分与推论体系基础

提出西方符号分类逻辑系统者，当推 Charles S. Peirce，他

[1] Ferdinand de Saussure, "Nature of the Linguistic Sign", *Modern Criticism and Theory: A Reader* (London: Longman, 1988) p. 12.

[2] Edward Clodd 著，林祝敏译《比较文学概论》(*The Story of the Alphabet*)，第1页，台湾商务印书馆1967年版。

是美国符号学的创始者。大约在1897年，在他的一篇《符号分类》不完全文稿中，架构符号成为逻辑学中的推理元素。尽管Peirce的符号功能的理论基础，一再受到近代学者的质疑，但毋庸置疑，其推理自成体系，如果借着我国符号理论的充实，可能促成这套理论更为完满化。Keir Elam的《戏剧与剧场的符号学》是为了一本深具影响力的符号理论与实用专书〔1〕。在该书第二章即引用Peirce的符号功能分类作为全书的立论基础。显然，该书引证这套符号推理程序过于简略。为找出可与我国文字语言的比较基础，有必要介绍Pierce的这套符号划分与推论的层次。

如何以符号功能的分类来表达人类内心经验对象物的真实？逻辑（logic）是形成一个概念的一种纯推理的论理。C. S. Peirce将符号作为逻辑的核心元素。他认定构成一个符号具有三个前题，即，首先，一个符号对某人而言，代表某物，这就是对象物（object）。其次，当某人将一个符号向某人传递时，就会在某人的心目中造成一个相等的符号；所以，这造成在某人心目中的那个符号，就是第一个符号的诠释者（interpretant）。第三个是一个符号代表一个对象物，也就是它所指的某一个想法（idea）。这个想法就是符号的（人类内心经验的）基准或背景（ground）。因此，每一个具有代表某物意识的符号关联三件事，即基准或背景、对象物与诠释者。由此三者，它就成为符号学所构成文义（meaning）的三支系了。它也就是为一个文义符号三位一体的关系。一个符号与其对象物的关系，

〔1〕 Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London:Routledge, 1993) 第二章。

即一个符号如何呈现一个对象物，它的形式有三^{〔1〕}，每一形式皆有三个层次^{〔2〕}，依序排列如下：

1. 图像 (icon)，即对象物可从图像散发出 (符号) 来：它的三个层次，系：(1) 对象物实质符号 (qualisign)，它表达对对象物的实质。(2) 图像类符号 (icon)，系一个关于对象物的符号，以其自身的特征，以表示对象物。任何物 (或事) 无论其本质，现存个体，或制定法则，图像符号就是这个的自身。只有这个物，才像它的图像；只有图像符号用来表示这个物。这类是对象物实质符号 (qualisign) 的具体实践。它是符号中的符号。如人与他的照片，照片代表对象物的本质。(3) 解释本质符号 (rheme)，这类符号是解释一个对象物的可能性，藉以了解这类可能对象物的代表性。

2. 引示 (index)，即可从保存对象物的一点残片中所引示 (index) 散发出 (符号) 来：(1) 对象物 (单一) 性质符号 (sinsign)，它可能包括不仅一个乃至数个实质或性质。(2) 引示类 (index) 符号，这种符号以引示性质所指对象物。而这个对象物所引示出的性质，真正影响这个符号。这正是单一性质符号 (sinsign) 概念的延伸。如见烟知火。由对象物的火，引示出烟的符号，它代表对象物的某一单一性质。再如日晷或时钟，可引示时间；一个晴雨表可以引示空气中的湿度，等等之类属之。(3) 解释存在符号 (dicent sign)，它是一种真实存在的符号。但它不似图像符号那样能给予一个明确的基准。而这

〔1〕 Pierce, *Collected Papers*, VII. § 228, p. 135. 凡本文所引 Pierce 的术语，系本人所草拟，仅提供阅读，若文意不达之处，烦请读者自行更正。

〔2〕 分别参见 Pierce, *Collected Papers*, VII. p. 228, p. 135; p. 224, p. 225, p. 246; p. 247, p. 248, p. 249; p. 250, p. 251, p. 252. 不另分别作注。

类符号解释存在，仅涉及图像中的一部份而已，就可表示这个对象物的存在。

3. 象征 (symbol)，可从对象物具体而微的某种比例或理由的象征散发出 (符号) 来：(1) 对象物约定符号 (legisign)，它是人为制定的法则符号。(2) 象征符号 (symbol)，这种对象物符号，藉助于通常与极为普通的观念相联系的法则来表示对象物。这种符号与所指对象物之间，不存在类似性或物理的性质关系，而是经由武断或约定俗成所制定联结在一起。这是与对象物约定符号 (legisign) 相一致的。(3) 争论符号 (argument)，凡是由人为法则所制定的符号，必有争议性的可能，也必须加以解释。

依据符号划分的三个序次、九项类别。就上文所述，做一小结，即逻辑是一个符号为符征 (signifier)，具备符号三项前题，经过三个不同划分序次，而表达出符旨 (signified)，即文义 (meaning) 的一系列推理。

确实，这套符号，不是一般现象的观察或经验法则的归纳，而是构成完整推理架构体系，更可称为形上推理体系。在剧场与戏剧研究方面得到广泛的应用；不过，K. Elam 指出：在象征符号中最明显的例子就是 (西方) 语言符号〔1〕这即人造制定，也即武断与约定俗成的符号系统。Kowzan 更明确地指出：戏剧艺术所运用的一切符号都属于人工符号的范畴〔2〕；当然是人为制定的约定俗成与武断二大原则下的产物。这也无疑的又一次否定 Pierce 第一、二层符号体系，在剧场的实用中，不具

〔1〕 K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 22.

〔2〕 T. 考弗臧 (Tadeusz Kowzan) 《在符号的世界里》，李春熹译，伍鑫甫主编《现代西方艺术美学文选·戏剧美学卷》，第 229 页，春风文艺出版社 1989 年版。

备实体的呈现；因而引起近代学者的争议¹⁾。只有中国文字符号体系之中，提出实证，这些争议才能获得化解。

那末，首先引起我们的怀疑，西方拼音文字的两大原则，能应用来解释中国文字的形成与剧场符号的实践吗？因此，不得不回顾我国文字形成特征，即由符号到文义的传递体系为何？也就是表现内心经验的方法与西方语言根本差异为何？作为本文的根本问题。

基于以上这二位西方理论家的主张，从逻辑根本处衡量来看，本文介绍 Pierce 第一、二层符号体系，似乎是多余的；不过，正因这套符号的推理，有助于对我国文字形成的了解，也即懂得外国的方法，就能懂自己的长处。

四 中国六书：由符号到文义的文字结构主义

世界现存拼音文字，有七千种。强调拼音文字者，真的都了解这么多拼音文字皆具优越性吗？每周有一种拼音文字在快速地消失之中²⁾。而中国文字能历经四、五千年，能否否认它没有长处吗？试看，中国文字的发展，是如何形成一套表达人类内心经验的文字推理系统呢？是如何不同于拼音文字的二大法则。

中国先民从“仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物³⁾”。经过甲骨、籀篆、钟鼎金文的殊体到统一，构成中国文字的六书体系。按文字起于记

[1] K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 21.

[2] 《每两周就有一种语言死亡》，台北《联合报》1996年9月20日A18版。

[3] 许慎，段玉裁注《说文解字注》，第761页，台北艺文印书馆1970年版。

本文所引系依《说文·十五卷上》，第761~773页，相关内容，不另作注。

事而作；记事以实字为先。由于字因事造，事由物起。牛羊为物，即实字。后之虚字系假用实字。先有象形、指事、会意、形声；再增转注与假借，统称为六书。换言之，先有象形、指事；合此二者为会意字，再会合此三者为形声字。^{〔1〕}此四项为中国文字造字之体，凡不足者即虚字，则假用实字，以假借转注为要，此为文字之用，明显地显示这一文字表达人类内心经验，截然不同于西方约定俗成及武断二原则。

为说明形成我国文字结构发展的推理可能性，采用造字次序，试申析如下：

（一）象形者，“画成其物，随体诘屈，日、月是也。”系依物类象其形，即物之象。出于观察实物而画其形象。“日满月亏，此人类最为共同的形象”，故曰日、月是也。象形字由物形图画简化而成、而得名，是中国造字基础中的基础。依凡一实物必有其形（a），在未形成文字之前，必有其声（b），其声必指实物。所以其声与其实物必然合而为一成为文义（c）。在形成文字之后，其字形、字音与字义三者莫不具备，更合而为一，就是象形这一大类（A）文字。这岂正不是 C. S. Pierce 的图像符号（icon）？其符号（即象征 signifier），即为文字，就是代表对象物（object），也就是符旨（signified），对接受者而言，也就是文义（meaning）。它不正是实质符号（qualisign）即对象物的本体吗？不又正是具备解释实质符号（rheme）的诠释吗？这是 Pierce 这套符号在西方拼音文字中找不到应用实例，却是中国文字造字的根本。依象形特性，就成为中国人内心经验的共相，而形成中国造字基础之基础。象形简称为 A 大类。

〔1〕王筠《文字蒙求》，第1~2页，台北艺文印书馆1970年版。本文所引本书其它相关部分，不另作注。

(二) 指事者,“视而可识,察而见意,上、下是也。有形者为物;无形者事也。”有物可象是为象形。事无形,而心中有其意。如何表其意,就是指事,系借着某实物的特征将其意画出来,就是象心中之形,而致藉物(形)赋意。指事多以二个实物,即二个符号并在一起,形成一个文义。例如牛羊是实物,系象形字;而牟、𠂔,则为事;按牟系牛形符号加上口形符号;𠂔,是羊形加上吐出之气,分别表示牛与羊的叫声,这是由物赋意。再如𠂔,𠂔为手,丨代表石斧或火把,合成为父。^①二人捆在一起,为并。皆是由物而产生人间事的记事符号。这正是用实物中一种到多种特征或本质,人人“视而可识”,而指引(示)出一个符合人人“察而见义”的文义来。这岂不正是Pierce的引示符号(index)由一个实物符号(signifier)指引出一个共识的符旨(signified)的基础吗?仅就象形与指事两类,足以涵盖西方拼音文字中所缺少的Pierce的图像(icon)和引示(index)两大类符号体系了。指事字为B大类。

(三) 会意者,“比类合谊,以见指撝,武信是也。”按会意字系由象形(A大类)与指事(B大类)而产生的新字,也即新意的会意(C大类)。合形、事为意。系取A大类与B大类中二个不同符号(比类),合在一起(合谊)成为新意的会意字。例如武,戈与止。戈是兵器的象形(A类),加上,止一足也,是走向前的指事字(B类)^[1],即拿着兵器向前进,就是武力的意思。再如𠂔,或𠂔(响);𠂔(背);𠂔(𠂔,战)^[2];𠂔(步);𠂔(降)等,皆是二类符号所组成。

[1] 高鸿缙《中国字例》,第365页,台北三民书局1992年版。

[2] 高鸿缙《中国字例》,第448页。可参读任何相关辞典。

(四) 形声者,“以事为名,取譬相成,江河是也。”形声字是合前三大类符号而组成的,而成新字新意。如江河,按“江”是取水,象形(A)符号,而“工”,指上一与下一能连起,必会规矩,故意工巧,属指事(B)符号,也属声符。相同的,“河”,从可从口;乙,口气舒也,属会意(C)符号,也作声符。当然,江、河,无所谓工巧,或舒口气之意,而是取其音符,“取譬相成”,以别同类(流水之物)之事,因而成涧、溪、江、河、海、洋,就成为同类不同概念认知的合体字,也就产出其间区别性的新字或新意。即可取象形(A)符号,当然也可组合指事(B)符号与会意(C)符号中的象形、象事、象意的符号,再加上声符而产生形声(D)符号。

形声字在结合这前三大类符号的条件下,而创造出的新字,特别得多。在《说文》所载 9353 字中有 7600 余字属形声^[1],约占 80% 以上。到此中国文字结构的形成,可以说已经完成。郑樵总结地说:“象形为本。形不可象,则属诸事。事不可指,则属诸意。意不可会,则属诸声。声则无不谐矣。”换言之,以象形为本,以指事为辅,再由会意与形声,成为全文字的体。由此可知,中国这套文字结构的推理(logos),是以实物之象与其本性为人类内心经验的共同基础,与西方拼音文字的约定俗成及武断原则,是截然不同的。本文借用 Pierce 的符号推理权充辅助说明,更可确认中国语文符号实质建构及其推理更具完整性了。因此,丹麦大学 Jespensen 教授称中国文字为世界上最合推理的文字(the most logical language in the world)^[2]。一般读中国文字学习者,能掌握这四大类足矣。然而,中国戏曲

[1] 高鸿缙《中国字例》,第 673 页。

[2] 徐子明《宜兴徐子明先生遗稿》,第 185 页,台北华冈出版社 1975 年版。

剧场作为一个传递者，其媒介物，就是文字、语言的应用，因此，不得不再略述中国文字六书中的转注与假借。

（五）转注。依照现有列举转注的字，不过 89 字^{〔1〕}。段玉裁在其《说文解字注》中引戴东原的话：

指事、象形、形声、会意四者，字之体也；转注、假借二者，字之用也。

段玉裁认为“圣人复起不易斯言矣。”那么，以前四项几乎占 90% 以上的字，如此大之体，竟然只构成 89 字的用，岂有这种推理法，殊难理解。果如此，则不是后人，就是许慎，必有一方误解。按，转注者，建类一首，同意相受，考老是也。

这二句释文如何解说？既然是转注，试问“考试院”的考字可转注为“老试院”吗？或“老人安养所”为“考人安养所”？按老字，从人，从毛，属会意；而考字，从老，丂声，属形声。据此，老、考分属两类，如何来为转注？但在清代朱骏声对转注之“注”字的解释，为“决汝汉，排淮泗而注之江”的“注”。不论是决或排哪一种方法，皆是将水引到别的地方，称为注的解说。即将“注”做“引”字解。所以，“转注”系“转引”本义入他义之谓也。本人受到家中长辈的影响^{〔2〕}，认为朱说才是正解。

（六）假借者，“本无其字，依声托事，令长是也。”

假借是已有一个概念，而无其字，于是以任何方法创作一

〔1〕 高鸿缙《中国字例》，第 670 页。

〔2〕 邵诗谭《字通》，第 2 页，高雄凤山 1962 年版。邵氏力主朱骏声之说。邵氏今年 107 岁，他的尊翁是家祖母二哥，前清禀生，为海州鸿儒。

个字，这个字本无其意，而是依声托意而成其字。但依“令”“长”而言，借命令之“令”转为县令之“令”，再由县令之“令”，注为县长之“长”，这根本是转引“令”本义入他义的方法，明显的应属转注。因此，本人认为在《说文》之中，并无假借字类。所以本人拟扩大假借与转注的解释。假借者是应用一些方法，借用前四项文字的本义，经由转注成为他义之谓。由此法而滋生出二万多个意，而不是什么新创的字；因而，即表达二万多个概念，（可以组合到无穷数），这才称前四项为中文之体；而二万多个概念词意，是为中国文字之用。

转注与假借看起来与 Pierce 具有解释性的象征符号 (symbol)，最为相似。所截然有别者，系后者完全建立在人为制定符号法则之上；而前者则以中文前四项实物为基础。假借到转注，由本义转入他义，相当于英文中 trans (转)，如 transubstantiation (转变本质)；transfiguration (转变形貌)。而 Pierce 的象征 (symbol) 符号类及前二类 (图像与引示) 符号的次符号所引伸的概念，如外延 (denotation)；内涵 (connotation)；隐喻 (metaphor)；转喻法 (metonymy)；变词 (paradigmatic)；多义 (polysemic)；歧义 (ambiguous)；符号转换 (transformability of the sign)，以及后来的，先验符征 (transcendental signifier)，先验符旨 (transcendental signified) 等等，皆属由一义转到或引伸到另一义，所做的解说之意。再者，它们又与 meta 一义相近，如 metalanguage，意指以某一符号体系表明另一符号体系。即以写实剧场为剧场创作的第一维 (度) 真实；以这个真实为基准，meta 或 trans 是创作出第一维 (度) 之外的另一维 (度) 的剧场创作真实。此岂不正是由本义转入他义的思维吗？其它如，metalinguistic；metadramatic；metatheatre 与 metalogism 等等，都是同属一系列的剧场与语言符号理论。在此仅略

加粗列。但这些英语概念，如果不是夸大地说，全都包括在转注与假借的范畴之内，至少可进行平行互为诠释的。换言之，可证明中国六书的符号体系足够的成熟，也足以自身完成中国传统剧场的完整符号体系。由虚生实，即由虚拟转变（trans）成真实，是中国传统戏曲基本表演特征；那么，中国文字的六书符号体系，如何应用在传统戏曲的表演之中呢？各自枚举实例说明之。

五 虚拟论：中国传统戏曲表演特征的理论与实践

传统戏曲的表演有哪些特征？有人认为戏曲舞台上的一桌二椅，如此简单的道具，是肇因于当时路岐人剧团太穷了，只能将陋就简便于冲州撞府。我们也以相同的想法，为什么现存清宫极尽奢华皇室的大戏台，也没有多几张大桌子的演法。因此，不在简与不简，而在于表演者肢体形符与产生观众（接受者）的文义，是如何沟通了台上台下的内心经验的真实。传统戏曲的特征，在其表演特征上，最为凸出，最为独特者，当属虚拟的呈现。这套戏曲表演形符所构成的虚拟表演与中国文字符号结为一体。

传统戏曲表演的虚拟性原则，就是非写实，不求形似，只求神似。中国人明知虚（拟）不是（真）实，但表演时，却以虚代实；因而，以虚创实，以致观众的心目（也即内心经验）中，是以虚生实，以为虚就是（成）实。这套传统戏曲虚拟的表演特征，不知形成于何时。以“起霸”来说，它源于沈采《千金记》中的《起霸》一折¹⁾。自明成化年间到现在，也超

[1] 刘乃崇编《李紫贵戏曲表演艺术论集》，第280-281页，中国戏剧出版社1992年版。

过了五百年。这一折系一套古代武将束甲整装的动作，以示项羽霸王出阵前的一套披甲上阵的必备整装动作。这套动作看起来有抬腿、倒步、转身、云手等复杂动作，主要的是一紧，两紧和中间的一扣，所组成的一套具有战斗意义的舞蹈符号。这是剧本本文所没有的，它属于传统戏曲表演所专有的形式；因而，本文称为艺符，戏曲术语称为“起霸”。“起霸”是虚拟化古代武将以至兵卒出阵前的预备，是舞台下观众人人皆知的生活真实。这套艺符号，经由演员肢体表演出是为肢体形符，藉以烘托出舞台上战斗气氛，与台下观众内心经验结合为一，产生他们意念中共同的意符，即文义。这套意符或文义的产生，不是西方约定与武断的三大原则；而是以实际生活为基础。就像现代人开汽车，驾驶先开车门，坐上驾驶座，关车门，系上安全带，发动引擎，握着方向盘，踏油门。这是一连贯生活动作。只要开车的人，一人如此，万人也如此。它需要什么约定俗成或武断规定，所以，何来程序化的问题？又何来假设性，又有什么象征性可言？更是何来落伍的，原始的自贬？既然“起霸”如同开汽车，是个个武将皆如此；那么，在《挑滑车》中的高宠或《失街亭》中的马谡不用这套艺符那才怪呢？！不然，难道要他们发明另一套出阵的来装甲整装不成？形成起霸的艺符以及演员表现的形符就是呈现内心经验真实的实践。由起霸所代表的表演艺符才是戏曲虚拟原则的真正创造者，也就是戏曲虚拟真实的特征所在。这种虚拟的艺符与形符是从起霸起已达五百年之久，可能向上推得更早而形成独立的表演体系。问题不在要上推到多么早，而是这套艺符与形符产生文义的文化特征，在中国文化中是如何形成的呢？

相对地，选出一则西方剧场无法以写实主义表演，且最不具有争议性的范例，作为戏曲虚拟特征的比较。在莎剧《维洛那

二绅士》(The Two Gentlemen of Verona) 第二幕第三场中〔1〕：

我表演给你们看。这只鞋是我父亲；不，左脚的那鞋是我的父亲。不，不，这左脚的鞋是我妈……一根棒子是我妹妹……这顶帽子我家的丫头兰娃；我是那条狗，我也是我……等。

事实上，在舞台上并无父、母、妹妹、丫头与狗等实物。也不论这只鞋有破洞没破洞，都不是他的父母；当然，一根棒子也不可能成为他的妹妹……等。它不像传统戏曲，没有门，则以有形的动作形符画出一个门；没有船，用把桨；没有马，用马鞭，为产生符旨文义条件。但本剧中的一只鞋，一根棒子，一顶帽子等，做为表演的象征，为什么观众能产生为父、母、妹妹等符旨的文义呢？这完全不是建立在生活实物的条件上，而是现场观众临时与台上的演员之间所建立的约定俗成基础，至于为什么文本要用鞋子、棒子、帽子，则完全是武断与假定性。在没有写实主义实物重现舞台之下，如何解说它能产生观众内心经验的文义呢？西方符号学的理论家提出一套自圆其说概念，如 *metalanguage*，系指以某一符号体系表明另一符号体系。已如前译，应用在剧场实为：另一种表演语言之外所产生的意义。由此可延伸来了解，前文可提出的 *meta-theatre*、*meta-drama*，甚至包括 *trans*（转义）概念；即失去写实主义剧场实物为象征所不能产生文义，表达成转意的另一种文义方法。那么，传统戏曲以实物为虚拟基础的表演，还需要借用西方这套

〔1〕本段的举例系 K. Elam 所引证。本文为中西符号比较方便，仍旧引用，以利说明。

不同源流符号术语来诠释吗？试以形成中国文化的六书文义，如何应用在及构成戏曲表演符号的特征上，容加说明如下。

六 戏曲符号表演主义的实践

（一）象形类艺符与戏曲表演特征。传统戏曲四法，唱念做打，都形成虚拟艺符系统，本文仅举其中做打的一般常例说明。戏曲表演虚拟艺符中，如开门、关门、上、下楼，都是生活动作，透过演员肢体形符作为特征，画出这些日常生活动作的形象特征，使观众以象见义，或见形知意，产生符合他们心中经验的符旨文义。更具体的例子，日常生活中挂一幅中国字画，或许二、三分钟就可完事；但成为一场《挂画》，将所有挂字画的一切特征，虚拟成连续的分解动作就成为 20 分钟的表演，这种虚拟形象动作，看起来比日常生活的真实更为真实。这岂不正是中国文字六书中的象形类符号原则的具体实践吗？也不正是提供 Pierce 派图像类（icon）符号所缺少的实例吗？

（二）指示类符号的应用。试看舞台上很难呈现一条具体化的大河，或奔腾的马群或车群。而传统戏曲则利用一把桨、一千篙；或一根马鞭，或一片车旗，作为代码（code）编成一套走马、行船、驾车动作艺符，配合演员肢体形符，所产生的文义与观众内心经验结合为一，这类表演的代码（code）不是武断的或约定俗成的，更不是象征的，而是粹取行船中某种本质特征，创造出台上本无河，摇桨便行船的文义。这种行船的文义，观众内心经验绝不会误会成为是开车；相同地，一片车旗，绝不会视为水旗；同理，一根代表骑马奔腾的马鞭，必然有别于赶驴、牛、羊的鞭子。这是藉外形象心中之意，或藉物（形）赋新意，就是六书中的指事类符号吗？不正与 Pierce 派的引示（index）类相一致吗？这种藉物赋意的指事类艺符表

演，是如何生动地表现在《拾玉镯》里孙玉姣在家看鸡、做女红的那段生活真实的表现？她的手捏着一块像金莲的纸板当花鞋，而手上并无针也无线。经过那种捻线动作，配上胡琴的行弦，就如同一条真的线在手中，继以穿针引线，刺手指头的虚拟形符，将一位少女的绣鞋的针、线、女红，好像真的就在眼前。当然台上也没有鸡笼，没有米，更没有一只真鸡，哪怕连一个假鸡皆没有。同样的，由演员形符呈现轰鸡、洒米，喂鸡、数鸡、找鸡，最后将这些一只不少的大、小鸡统统地关进鸡笼里，这一连贯的虚拟动作，创造出满台是鸡，满台是米的文义。这种文义正是观众内心经验的日常生活真实。虽然，这种真实的再现，不必自夸是世界上最高的表演艺术形式；至少比一只破鞋、一根棒子、一顶帽子，作为扮演父、母、妹妹、丫头，不敢讲更高明，或许至少更容易懂吧！这形符与艺符所带来的艺术创作真实，无一不是建立在表演对象物的某一单一或多项本质特征的基础之上，才会产生出以形赋意，是西方写实主义做不到的成果。还非要这些西方符号概念才能丰富或增加传统戏曲任何诠释的新意义吗？

（三）会意类符号的应用。一个受限制于空间的舞台，如何能呈现风狂雨暴或巨浪滔天的大自然震撼？观赏莎剧《暴风雨》，每每不满意所谓的震撼，或许电影弥补这项艺术创作的缺憾。但在中国表演的审美感，则认为电影完全的写实是“全像不是艺”。因此，传统戏曲是以何种方式处理的呢？风吹旗动，这种自然现象与有烟必起火，是同等具有指事类，即引示类（index）符号的本质功能。用旗子作为风的代码符号，产生见旗知风。因此在舞台上，剧中遇有大风情节，演员就持风旗（又称“黑风旗”）挥舞过场。那么，巨浪滔天又如何呢？在《白蛇传·水斗》或《虹桥赠珠》中，则用水旗。水旗，像风

旗一样，是取浪涛流动的本质，属于指事类符号原则的实物特征；在旗面上，再加上鱼形，或水纹，系依象形类原则，结合以上二种不同类的符号，将水旗作为河流的代码，再产生浪涛而形成新文义，即所谓“台上不见水，舞旗能作浪”。这就是会意类。当《虹桥赠珠》中，天神与水精二界交战，依战斗的时间，先用蓝水旗，以示河流清澈；继之，黄旗表示打到水已混浊；最后用红旗，即二交已杀得血流成河，血浪滔天了。这是不同水旗的颜色，产生不同的文义，也是剧本文本中所没有的文义，但透过演员肢体形符表达这套艺符，完全由观众会意戏剧情境。这是会意类所创造出不见于生活的另一层次文义。当本人向西方观众稍作解说，也皆完全理解，不仅表示欣赏，也超乎他们的想象。传统戏曲形符表演产生如此美妙文义，在西方这已经超过写实剧场，而进入 *metatheatre* 的范畴了。

（四）什么又是形声类呢？形声类是任取前三类的一个符号，再加上一个声符，而产生新文义之谓。这个形成方法应用在演员肢体形符的表演上，毕竟有别于制定平面的文字。因此，本文以下的诠释，不见于前人，也必然是具有争议的。

在《坐楼杀惜》中，宋江寻找失落的招文袋。马连良用【水底鱼】上场。曲牌【水底鱼】，节拍急促，以示脚色行路，行色匆促。从马派身段漂亮，动作潇洒中，以【水底鱼】表现宋江找的心“急”。锣鼓【乱锤】是表现人物的焦急、烦躁、紊乱心境。而周信芳则用【乱锤】上场，表达他寻找时心中“怕”〔1〕。这看起来是二个演员对文本表演的不同诠释与创作角色的企图。但本人认为，这个现象是以一个演员一连贯的表

〔1〕 朱文相《朱文相戏曲文集：剧学四论》（上册），第229页，中国戏剧出版社2004年版。

演，可视为一个整体的肢体形符；而配合文武场的音乐，可视为声符。这二者的结合，即由原有文本到舞台的第二度创作，产生出新文义。这不正是扩大了原有文字形声类符号，延伸为表演形声符号了吗？换言之，马氏的表演形符加上【水底鱼】声符，与周氏（不同的）形符加上【乱锤】声符，就创造出截然不同的人物内心经验，而传递给观众的是“心急”与“心怕”的两种文义，其差别竟然如此之大。如果本文这个推理解释可以接受的话，那么，演员形符与文武场的声符，能产生形声类的新文义。则在传统戏曲的表演，就不知是有多么的丰富了。如果这种形声类的新诠释能应用在戏曲表演，可以接受，且可加以演义推广的话，还需要旁征博引、一一赘述吗？

（五）转注类与假借类符号的应用原则。本文中，本人表示不同意自许慎以来，对转注与假借为造字原则的传统解说。而主张前四类符号为造字文字的本体，而转注与假借是这四类产生新文义的应用原则。重述本人的看法，即假借是应用一些方法，借用前四项类符号（文字）的本义，经由转注的方法引注成为他义。试看传统戏曲的舞台世界，“万水千山跟我走，七八步到头；千军万马不用愁，四个兵就够。”〔1〕这是假借“七、八步与四个兵”的本义，转注成“万水千山、千军万马”的他意，而观众居然能会其意，且与内心经验一致。

梅兰芳在1935年莫斯科的表演，他的那双男人大手，表演出美女的兰花指。这些手姿不是日常生活中所用的手势，但无一不是假借自然界中的象形本质特征，透过手指的形符，将其自然的名称转注成为他意，如吐蕊、握蒂、雨润、承露、垂丝、

〔1〕朱文相主编《中国戏曲学概论》，第503页，文化艺术出版社2004年版。

倒影等等 52 种（统称为“兰花指”）〔1〕引伸为美女姿态之美的他意，形成一种具有审美的新文义。再如传统戏曲中的水袖，二条水袖能表达些什么？神奇地，假藉水袖的本义，配合演员上述四大类的形符，转注成 72 项不同心境的他义〔2〕。以上仅不过枚举五法中的手指与服装中的水袖二项而已，作为表演形符，经假借与转注两类方法的应用，就产生出或创造出如此多重变化的新文义。如果扩大本文的范围，将演员，语言，舞台空间的大、小座，检场，道具，脸谱，化装，文武场，戏箱服装逐项一一加以诠释的话，必然可知传统戏曲表演艺符、形符与意符是何其丰富。本文也曾指出 Pierce 派的象征类（symbol）符号，最近似假借与转注。实质上，前者仅属后者应用方法中的一小类而已。

西方符号学诠释剧场产生新文义，比如说，一只破鞋、一根棒子、一顶帽子……这在写实剧场就是破鞋、棒子、帽子；但如何经过扮演的约定俗成，或假设性而就能让接受者的观众，把它们当作父、母、妹妹等文义呢？西方符号学的理论诠释说，原本依据逻辑（logical）推理的对象物，转变成为所指（referential）对象物，称为 metalogism〔3〕。也即原本推理逻辑意义之外呈现另一种意义之谓。依此，一只破鞋、一根棒子等实质对象物，照推理逻辑只能是破鞋、棒子等实质对象物，但经过观众的 metalogism，就转变成父、母、妹妹……等新文义的所指对象物了。据此，传统戏曲《虹桥赠珠》中由水旗转为浪涛，再

〔1〕 齐如山《京剧之变迁》，《齐如山全集》第二册，第 993～1006 页，台北联经出版公司 1979 年版。

〔2〕 齐如山《国剧身段谱》，《齐如山全集》第一册，第 388～443 页。

〔3〕 K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 117.

改变色彩（符号）的不同意义，由蓝、黄到红，产生不同的新文义，这可能以 metalogism 来说明。但总觉得隔了一层，未若会意一义说得直接。至于马连良与周信芳以他们肢体形符的表演，配合不同的声符；或兰花指，或水袖与各种类型形符结合，经过假借与转注，一转（trans）再转，所产生象外之意、形外之意、事外之意、声外之意、意外之意……等文义。这种创造的新文义，可能已不是 metalanguage、metalogism 之类概念所能解说，即使不是意穷、词穷，也要多费口舌了。本文并不旨在提升中国六书文字到传统戏曲表演符号体系的优越性，也更无意贬低西方符号学的长处。毕竟符号学这门学问是西方建立了一套推理架构，是值得参考、借重与应用的。不禁地说，凡是存在的，必然有其生存之道。中国文字的存在，不是偶然的，而存在一套严密的推理基础上，应用在传统戏曲剧场，看起来原先被认为是最传统的，甚至原始的、落伍的，经过最新符号科学的推理、分析与验证，却是最具学理、最符合现代的，当然也是最先进与创意的。它的成果，既然是源自传统，也就不是任何哪一种主义可能取代的。

七 结语

什么是传统戏曲“以虚为实”的虚拟表演特征？本文界定：凡是应用中国（六书）中象形、指事、会意、形声的生活真实为本质的符号基础，经过假借与转注的方法，创造出的艺符、形符产生文义的意符，呈现表演，本文订名为：传统戏曲符号表演主义。依这则定义，试看：

《铁扇公主》〔1〕中孙悟空为了灭火焰山的火，求铁扇公主

〔1〕 华迦、关德富《关于几个戏曲理论问题的争论》，第127页。

借芭蕉扇。但她死不答应，孙猴子趁着她喝茶的当儿，变成小虫，飞进她的肚子，好在肚子里作弄她。孙悟空翻跟头，右翻；则铁扇公主配合着左翻，而造成满台，二人满地翻滚、鹁子翻身。孙大翻，则铁扇公主表示大痛；小翻则小痛。这是假借舞台上二人不同的二个空间，转注成一个人在另个人肚子里的一个想象空间。他们的翻动，除了现行科技动画之外，是任何写实无法表达的，也即不可能的动作。但观众看见铁扇公主的翻动就能会意到她肚子看不见的孙悟空的翻动；同时，亲眼看见舞台上孙猴子的得意的翻动，还当作自己是透视的X光，看见公主肚子里的孙悟空，也会意到铁扇公主被作弄的痛苦。这二个实实在在的二个演员经过形符表达了一个无形的得意与一个无形痛苦的文义。这是“以实表虚”的虚拟，却呈现无比的创作真实。这是何等的神奇，何等的浪漫。

泉州南管戏，不知起于何时，可能南宋已经相当发达，至少比昆曲早很多，也是国内现存最古老剧种。它的表演形式如何呢？举明刊《满天春·蒙正冒雪归窑》中旦角刘月娥唱【驻云飞】一曲，即是泉州南管梨园戏《煮糜》相同的唱段。吕蒙正是宋太平兴国二年（977）的状元。少贫，寄居白马寺。因洛阳富人之女刘月娥抛彩球招婿成婚，同居破窑而无悔。月娥原是富贵人家女，不谙一般佣人或下人的家务事，身居破窑不得不为之。这段【驻云飞】是月娥透过淘米、拾柴、折柴、生火等肢体动作，展示她做家事的笨拙，而出尽笨相，令人捧腹。表演时，月娥走出窑洞到山边拾柴时，扞心感到难为。接着下蹲、捡柴、捆柴、填石铺路、踢脚、过溪舀水；之后，高举柴枝、用力拗断，柴未断，膝盖碰伤，跌坐，抚伤，再度拗柴到柴断，碰伤下巴。然后淘米、生火，而至糜煮好了，高兴地解

下围巾等蒙正返窑^[1]。全场除一根柴枝外，无任何实物。全部是依【驻云飞】的文义所编成的象征生活真实的艺符，借着演员肢体的形符，表现生活概念真实；但观众无一看不懂，产生他们内心经验中生活本质真实的全部意符本义。这不正是戏曲表演的根本核心特征吗？不正是创作出不同维度（meta；trans）创作性真实，应得到高度赞赏吗？

不必多举。以上已涵盖现代到最古老的剧种，皆是传统戏曲所独有的虚拟表演特征。它将没有成为有，合乎中国哲学有生于无的原则。透过虚拟将虚成实或以实作虚，这种表演是将不可能在写实生活的表演，成可能创作的表演。其在剧场表演艺术是什么性质的贡献呢？依本人的认知，与亚里士多德的戏剧第一原则：行动必然率，即将不可能的行动变成为可能的行动，二者具有等量齐观的同等价值。你会认为本人高估这项表演文化成就吗？

在提出本文的目的中指出，戏曲表演特征的形成是否源自中华文化的一个组成部分？Hippolyte-Adolphe Taine（1826 - 1893）在其名作《英国文学史》序言中指出^[2]，一种文化只要检视这个文化组成一个成分，就可以了解这个文化的整体本质，就像一片残缺的化石，就可以恢复它的全貌。文化组成成分，艺术是其中之一，且是主要核心之一。勿庸置疑地，传统戏曲是中华文化艺术的核心。本文论述传统戏曲绝不孤立于中

〔1〕泉州地方戏曲研究社《泉州传统戏曲丛书》第八卷，第556~575页，中国戏剧出版社2000年版。参阅其科范图解。

〔2〕Hippolyte-Adolphe Taine, "The Introduction the History of English literature", *Criticism: The Major Texts*, ed. by Walter Jackson Bate, p. 501~506, 台北文星书局1962年版。本文值得细读。

国传统文化之外，更不是孤立成长，相反地，只要检视“传统戏曲”这块化石，展现它不止是这几百年才完成的；实质上，是这个文化必然发展的结果，更是与中华文化、文字成长结为一体，且进一步延伸中华文化内涵。

中华文化走过最低潮的“文革”，现在已经迈向强权大国的时候。什么是强权大国的基础？本文探讨戏曲表演的文化特征，能否成为未来的方向与定位，能否建立自创性的理论，而不靠拢或仰赖、移植西方任何一个主义，让它再度独一无二，自信成为戏曲文化大国，重上一次文化巅峰呢？我走出了本文思维的一步，不知走对了没有，不知同好愿否携手同行，请支持、批评与指教。

王士仪：台北中国文化大学中国戏剧系 教授