

表演符号学的思路

——回应塔拉斯蒂的《“表演符号学”：一种建议》

陆正兰

村上春树有一本有趣的书，名为《夜半蜘蛛猴》。书中说到猴子善于模仿，而作者笔下的这个小猴子更是个模仿精灵、模仿狂，处处模仿“我”的行为，甚至包括写作。猴子的表兄弟——人，也是模仿狂。不同之处只在于，猴子为模仿而模仿，或是为自娱而模仿，而人的模仿，是为某种目的而模仿，为表达某种意义而模仿。此模仿可称为表演。表演，必定是符号行为——为了传达意义而“摆弄”自己的身体。

表演的符号的载体是身体。这一点塔拉斯蒂强调得很清楚，即便是器械表演（例如乐器演奏），也必须有“身体性”。表演者的身体感觉是控制表演符号表意行为的基础。那么符号的接收者呢？当观众看到一个表演姿势时（如芭蕾舞的一个托举），观众自己能否做到？当然一般人无法做到，没有这个能力。尽管如此，但观众依然可以依靠心理“内模仿”抵达此翩然欲飞的境界。这种身体的感应，是表演符号的理解和接收，不只是意义性的，还有身体性的：身体感觉是表演符号的核心。它也是表演艺术区别于其他符号艺术的本质性特征。文明越来越成熟的当代人，所用的符号体系也越来越精微、复杂、抽象，而表演这种原始的身体性行为却令我们想起来到这世界的状态：一切回到感性当中，回到诸种感觉中最基本的身体，乃至肌肉感觉，这是表演艺术符号学研究的出发点，也是表演艺术符号最“人性”的特点。

塔拉斯蒂在他的长文中进一步指出，表演本身是紧张的。因为表演必须强调表现对象的某种外部特点。例如，“一个醉汉”或“一个幸福的人”，说“感觉到醉”、“感到幸福”没有用，必然要表演出“醉态”、“幸福感”，并且让观众感到“醉意”、“幸福感”。这似乎是不言自明之理，实际上却是表演艺术符号学的关键：展示即外化。如果一个表演不能外化，表演艺术便不存在。

许多表演艺术体系（例如著名的“斯塔尼斯拉夫体系”）要求演员“全身心地与角色合一”。这个充满悖论的要求，正是对专业演员的基本要求。因为对演员来说，“合一”的“内化”是演员自身训练的途径，一旦进入舞台表演，观众要看到的却是“外化”，而且是约定俗成的外化，只有这样，才有可能让观众明白模仿表演的出发点和意义。

塔拉斯蒂在文章中还强调指出，表演符号不仅是组合关系，而且是有深度、有层次的组合。一个文本有“表演动机”和“主题动机”两个不同的概念。表演文本在时间上是线性的、拓扑式的，其组成成分之间有主次、缓急、轻重等关系存在。

表演艺术符号学的第二个特征在于它的“未决定性”。这也是塔拉斯蒂在长文中特别提到的一点。不同于书面文本，表演是持续的、进行的、可变的。几乎不存在“事先决定”的表演。哪怕是演奏同样的曲谱（塔拉斯蒂举出的例子是瓦格纳指挥自己乐曲的演奏）也不会相同。因此，“即兴”（improvisation）成为表演艺术符号学的关键词，也是一个最重要的核心概念。这种即兴带给表演艺术两种符号学特征。一是意义悬而未决，观众似乎随时能打断或干扰表演，事实上，他们也的确经常“干预”表演。最著名的是“枪打黄世仁”案。虽然据回忆这只是没有付诸实施的干预冲动，但这种“可被干预潜力”，已充分显示出表演艺术符号最明确的特征，以及与其他艺术符号最鲜明的区别。

所有被称为表演艺术的符号类别，都可以被干预，如体育、比赛、戏剧、相声、演唱等。不自觉的干预包括音乐会上的手机铃声、咳嗽声等；积极的干预，例如掌声、喝彩，可以让表演者越演越有劲，比如让一个演唱者持续延长高音，甚至超过平时操练时的声音极限；消极的干预，例如喝倒彩、吹口哨，甚至冲进表演场地打架。利物浦球迷的表演干预，更是超出想象。球迷将一只气球放到对方球门前以干扰守门员，结果球正好弹到气球上入网。至于音乐会听众参加进来的合唱，一向是歌手制造演唱会高潮气氛的诀窍。所以表演总具有互动性质。

这样一来，影视表演似乎被置于一个尴尬的境地。因为在技术上，影视不让干预，没有可干预潜力。这确实是影视与其他表演艺术的不同。然而，这也只是技术层面的问题，屏幕和银幕造成了表演的非直接性。但从人的直观感觉上说，影视艺术依然是表演艺术，而且是当代文化最重要的表演艺术形式。

表演艺术符号传达的“可被干预潜力”，即互动性可能，是接受者的感

觉。此感觉不一定要依靠真的干预才能完成表演符号的传达。与前现代的民间表演很不相同的是，当代物质文明中的戏剧和体育竞技表演场所，已经不太可能被随便干预。所以，我们已在讨论的是“干预潜力”。干预潜力制造了某种接受态度，一切表演都是悬而未决，悬而未决又导致了某种干预冲动，而干预冲动是表演艺术符号的魅力所在。塔拉斯蒂举了不少表演互动的例子，某些实践剧全靠互动，有点像中国的傩戏，观众必须参与，表演才能持续下去。例如在表演过程中，导演要求观众冲上舞台，乱扔蛋糕，让即兴互动成为表演文本符号表意的一部分。最有创意的表演艺术作品，应该算美国先锋音乐家约翰·凯奇（John Cage）的钢琴曲《4分33秒》。1952年，此作品在马维里克音乐厅首演。钢琴家走上台，打开钢琴盖，在钢琴边坐了4分33秒。约翰凯奇后来解释说：“他们没有懂，世界上没有静默这回事，他们认为的静默是他们不知道如何静听。这种静默实际上充满了各种偶然的声：第一乐章，他们听到风在外面呼啸；第二乐章，屋顶上雨的滴答声；第三乐章，人们谈话，走出去，弄出各种有趣的声音。”这是典型的以空符号邀请听众干预的例子。

塔拉斯蒂最后提出了一个研究表演艺术的存在主义符号学理论。其核心是身份主体问题。塔拉斯蒂将他的恩师格雷马斯的符号方阵改造并发展为“Z”形方阵，以说明表演中的自我与社会的互动关系。个人认为Z形方阵与格雷马斯方阵的最大区别，在于强调了符号过程（semiosis）的进展方向。

理解塔拉斯蒂的“Z”形方阵，不是一件容易的事，但我们可以从塔拉斯蒂本人在其《存在符号学》（此书中译本已由四川教育出版社出版）一书中的阐释，找到解开玄关的钥匙。

根据符号学的身份概念，表演者的身份极其复杂。赵毅衡在其《符号学原理与推演》一书中曾提出舞台上的演员在六种身份之间的移动：

我认为我是的那个人（自我 self）

我希望他人以为我是的那个人（面具 persona）

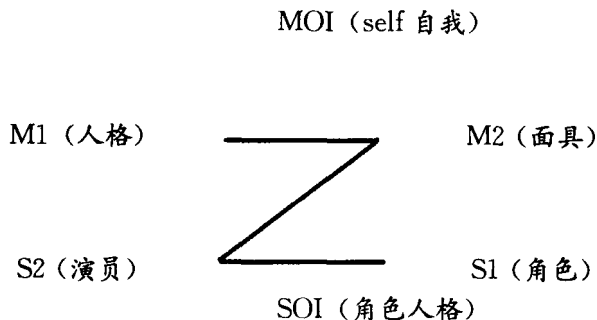
导演希望我是的那个人（演员 actor）

导演用以展示符号文本的那个人（角色 character）

观众知道我本是某个人（我的人格 person）

被我的表演形象推动我是的那个人（角色人格 personality）

如果将其观点移用到塔拉斯蒂的Z形方阵：



这样理解，表演就成了演员自身从本色自我（MOI）向本色的非我（SOI）一步步推进的符号过程，是从“总的个人事实”向“总的社会事实”的一步过渡。这个符号表意过程就成为一个充满张力的生成过程。

如此的表演艺术符号过程，使人完全脱离了与猴子相同的生物性本能模仿，脱离了表演的纯身体性，而成为一种非常复杂的社会现象、文化现象。这是一个很有深意的问题。塔拉斯蒂提出的这个“建议”值得中外学者仔细讨论。在一个处处充满表演艺术的宇宙中，建立一门表演艺术符号学，已经迫在眉睫。

作者简介：

陆正兰，四川大学文学与新闻学院副教授，文学博士，中国音乐文学学会常务理事。主要研究方向为诗词与艺术符号学理论。

E-mail: luzhenglan69@163.com