

## 符号学与表演理论

胡一伟

**摘要：**符号学是文科学科的公分母，其与表演理论融合亦是当代理论发展之必然。本文则将从广义表演的视角出发，通过梳理不同学科领域的表演理论，探索具有跨学科性质的表演符号学之学理依据，并尝试归纳出几类表演文本的表征形态。

**关键词：**符号学，表演理论，文本形态

## Semiotics and Performance Theories

Hu Yiwei

**Abstract:** Semiotics has been regarded as the common denominator of the liberal arts, thus it as well contributes to the development of modern performance theory. By examining performance theory in different fields from the perspective of general performance theory, this paper explores the theory of performance semiotics and generalises the characteristics of different types of performing text.

**Keywords:** semiotics, performance theory, text type

**DOI:** 10.13760/b.cnki.sam.20170115

“表演”一词有广义与狭义之分，对表演的研究涉及戏剧学、社会学、人类学、民俗学等诸多方面，其理论在不同研究领域也各有侧重。而在符号学研究路径的影响下，表演研究可呈现出一番新格局。更进一步地说，符号学是文科学科的公分母，其与表演理论融合亦是当代理论发展之必然。本文则将从广义表演的视角出发，试论具有跨学科性质的表演符号学之学理依据与研究属性。

## 一、“表演”的含义

莎士比亚的戏剧《皆大欢喜》中有这样一段台词：“全世界是一个舞台，所有的男女都是演员。他们有各自的进口与出口，一个人在一生中扮演许多角色。”（《皆大欢喜》第二幕第七场）

这段台词不仅揭示了日常生活与戏剧之关联，还点出了“表演”一词所涵盖的范围。事实上，要讨论表演理论及其与符号学之间的关联，则首先需要对“表演”（performance）的概念做一次探讨。

何为表演？诸多辞典所给出的解释，均将其概念指向了“演给观众看”——表演是为观众而存在的，主要以表演为目的。这与定义戏剧的概念相似，因为表演无疑是包括戏剧演出的。例如，戏剧批评家阿尔弗莱德·克拉尔（Alfred Klar）就认为戏剧就是一场演出，且只有当舞台给予了作品内涵时，舞台才能强调它的全部价值；在麦克斯·赫尔曼（Max Herrmann）看来，“演出”本就包括戏剧。不仅如此，赫尔曼曾将“演出”界定为“一种所有人为了人的游戏”，这里，表演者和观众们的关系是完全新型的。“演出”的形成还涉及“内心的再体验”“参与体验”“心灵感染”等过程，它包括了从“作品概念”到“事件概念”的一个转化（艾利卡，2012，pp. 43-49）。概言之，日常生活表演与戏剧表演是有着密切关联的。因此，我们可以戏剧表演概念为出发点，向外扩展，即通过以下六个层次来诠释表演的概念：

第一层可概括为“处处皆有戏”，不论是否处于有机界，是哪种物种，凡矛盾冲突存在之处，便可寻得“戏剧性”；

第二层可概括为“既生便入戏”，因为“戏剧性”似乎常见于芸芸众生（生物、人类或有机界）的生存竞争之中；

第三层可概括为“人生可如戏”，所有“戏剧性”均与社会性的交往活动有关，即它属于一种实在世界中的社会角色扮演活动；

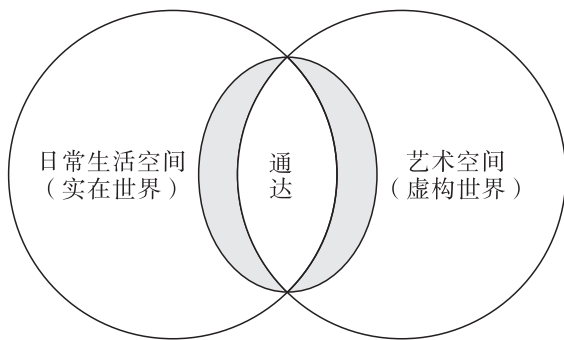
第四层可概括为“假定方为戏”，指将“假定性”赋予自身，由此出发进行某种交流活动。它与本身就具有多重身份的人根据情境需要而进行某种选择的情况不同，它更强调对某种身份的“假定”；

第五层可概括为“变脸可言戏”，指在改换身份（如改名，换网名或IP）的情况下，进行交往，形成“戏剧”。它与“假定方为戏”的不同之处在于，它属于虚拟世界与实在世界互动交流的一种情况，而“假定方为戏”则属于虚构世界与实在世界互动交流的一种情况；

## □ 符号与传媒 (14)

第六层为“虚构方为戏”，这一层与前面五层之间最大的区别在于，它位于二度区隔（类似于戏剧的“第四堵墙”）之内，演员明知假戏而“真”做，观众假戏假看（其中嵌套了真戏真看）。<sup>①</sup>

但这六个层面之间并不是毫无关联的。从它们所处的空间范围来说：“处处皆有戏”可对应于未知空间（即“可能世界”的范畴）；“既生便入戏”可对应于自然空间；“人生可如戏”可对应于日常生活空间（属于“实在世界”的范畴）；“假定方为戏”存在于泛艺术空间之中（属于“实在世界”的范畴，是日常生活空间与艺术空间由相交或互动而产生的一个模糊地带）；“变脸可言戏”存在于赛博空间之中（属于“虚构世界”的范畴，同样是生活空间与艺术空间由相交或互动而产生的一个模糊地带）；“虚构方为戏”可对应于艺术空间（属于“虚构世界”的范畴）。将上述空间画成图表，如下所示：



日常生活与戏剧艺术关系

注：图中分别代表日常生活空间与艺术空间，或实在世界与虚构世界的两个圆（椭圆）的重叠面积是可以变动的。灰色部分为两个空间交界的模糊地带。

当两个圆形从相离、相切到相交时，二者的重合部分逐渐扩大。此时，相切边界的模糊地带也会随之改变。而代表日常生活空间与艺术空间，或实在世界与虚构世界的两个圆形的面积，也会随之发生变化。比如：代表原来的“日常生活空间 a”可将“虚构世界”中的模糊地带纳入其中，形成新的“日常生活空间 A”；代表原来的“艺术空间 a”也可以将“实在世界”中的模糊地带纳入其中，形成新的“艺术空间 B”。由此，重合部分的大小，以及

<sup>①</sup> 对日常生活与戏剧之间关系的分层，受黄鸣奋对赛博戏剧空间分层的启发。不同的是，本文尝试从戏剧全域出发，运用叙述学理论（尤其是“可能世界”理论），重新思考日常生活与戏剧之间的关系。可参见黄鸣奋：《数码戏剧学》，厦门：厦门大学出版社，2003年，第27-30页。

各空间层次所占比例，会随着情况的不同发生变化。

上图同时也说明了表演的符号文本边界是移动的、模糊的，表演的符号文本范围是不明确的。而被“截取”的表演文本范围则会作用于表演的理论研究过程。

## 二、表演理论中的符号学思想

由前文论及表演的六个层面可推知，各学科对表演概念、表演文本范围的理解是不同的。但是，学界对表演的研究（不论是广义上的演出，还是狭义的演出）大都会借鉴戏剧理论，向其他研究领域逐步渗透。不仅如此，对表演的研究均呈现出一定的符号学思想，下面将从戏剧学、社会学、民俗学、人类学的表演研究说起。

### （一）戏剧表演理论

20世纪之后，戏剧理论由以剧本为研究中心，转向以剧场为研究中心。此时，越来越多的人开始注意戏剧的演出形态和受众接受问题。这一偏移同样可从戏剧符号学的发展过程中表现出来。在20世纪60—70年代，戏剧符号学将研究范围扩展到演出文本；80年代受接受美学的影响，戏剧符号学研究转向艺术文本形成的最后一个环节——观众接受。其中，对戏剧表演的研究主要集中在两个方面：

其一，戏剧演出媒介符号研究。在戏剧符号学发展初期，奥塔卡·齐施（Otakar Zich）、丁·洪泽尔（Jindřich Honzl）和穆卡罗夫斯基（Jan Mukarovsky）均注意到了演出媒介符号的特性，认为媒介是动态的符号，它可以“转向”和“变形”的，具有一定的灵活性。穆卡罗夫斯基则进一步指出，戏剧符号媒介之间的互动关系（他称其为“非物质”的互动关系），存在于展示空间所提供的可参与性，以及演出所拥有的互动力量之中。戏剧符号学之重振期，罗兰·巴尔特（Roland Barthes）就明确道出，戏剧是由舞台演出所需要的各种符号媒介系统组成的。比之于其他体裁，戏剧演出中所发送的符号信息非常之多（戏剧本身的符号系统类型就多于其他体裁），因此，有必要对戏剧符号之“稠密性”进行研究，它也是戏剧的一个基本性质。柯赞（Tadeusz Kowzan）的研究则更进一步，他对戏剧符号互动过程中的符号系统进行了分析，认为符号系统有13种。有语言方面的与非语言方面的，有涉及听觉与视觉的，还有与演员有关的（化妆、发式、服装），等等。

其二，戏剧演出符号互动研究。研究媒介符号属性，实际上也论及符号

的互动，而这里则主要研究演出的整个交流模式。将语言交流模式直接应用于戏剧研究则过于文学化，这一点翁贝托·艾柯（Umberto Eco）曾直接指出过。他用皮尔斯（Charles Sanders Peirce）关于醉酒者的论证，说明了戏剧符号交流模式是有别于语言交流模式的复杂性和多样性的。马科斯等人在区分戏剧演出与社会表演时，也指出了二者之间的交流模式之不同：一个重在情感交流，一个重在信息交流——在戏剧中，观众会受交流模式的引导，甚至将情感代入其中；在社会表演中，接收者只需要通过交流获取额外的知识。安娜·于贝斯菲尔德（Anne Ubersfeld）在详细探寻了文学文本与表演文本之间的关系后，提出了第三种文本——舞台的“演出文本”，又用雅各布森所区分的交流功能，分析了戏剧交流问题。而曼弗雷德·普菲斯特（Manfred Pfister）在分析戏剧信息的多媒介、多层次传播之时，则将戏剧交流模式分为内外两个交流系统。

实际上，戏剧演出媒介符号属性以及符号互动模式，也可运用于日常生活中的表演。这一点，我们可以从社会学、人类学、民俗学表演研究中发现。

## （二）社会学表演理论

戏剧表演方法经常贯穿于社会学研究之中，代表人物之一便是欧文·戈夫曼（Erving Goffman）。戈夫曼在社会学领域的独到之处表现在：他进一步发展了乔治·米德（G. H. Mead）等人的符号互动论思想，丰富了社会学理论；他始终将社会生活隐喻为戏剧，指出社会交往中的个体或群体，都在“扮演”着某些角色。其中，人们可以通过“印象管理”的方式（如用外部设施等装点门面），控制自己留给他人的印象。

在戈夫曼看来，“表演”一词指日常生活情境中，通过人际互动，达到自我“印象管理”的一种手段——个体以戏剧性的方式（“走上舞台的个人”）在与他人或他们自身的互动中建构自身（“给予某种他所寻求的人物印象”），获得身份认同，其中，个体与他人的参与（即手段的“施展”）形成了一个符号互动过程。<sup>①</sup>就此，戈夫曼对这种符号行为以及互动过程进行了剖析，认为它涉及以下几个层面：表演、剧班、区域和区域行为、差异角色、角色外的交往、印象管理的艺术。

与传统戏剧表演研究不同的是，戈夫曼的理论主要强调了“社会舞台”

---

<sup>①</sup> 参见戈夫曼《日常生活中的自我呈现》导言部分。该书有多个翻译版本，本论文主要参考浙江人民出版社1989年版及商务印书馆2014年版。

演出的社会性。以表演者为例，戈夫曼认为，表演的主体是作为角色的个人，它具有多重身份——既是具体表演过程中的导演和行动者，又是呈现文化规约的社会成员，蕴含了社会与自我之间的辩证关系。也就是说，经文化、社会与自我三者之“塑形”，表演者完成了“角色”的扮演与意义的表达这两重工作。

然而，日常生活表演并非是由单独的个体所决定的。“剧班”（teams）（有维持相关情景定义及其互动的的作用）这一术语的提出，便说明了社会表演的互动合作性。它与戏剧表演不同，因为从个体到“剧班”，需要经由社会关系，以规范个体角色，维护剧班的整体形象。另外，戈夫曼对前台“假装作为”与“后台困境”的探讨，对个体互动过程中的表情、动作与姿态等符号所承载的意义功能的微观考察，均说明了他重视于日常交往行为的社会性。尽管戈夫曼是从社会学的角度对表演进行考察，但其微观研究及对符号互动论的阐释，是有着重要借鉴意义的。

朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）<sup>①</sup> 同样也对“表演”一词给予了社会学关注。其所提出的性别“角色扮演”概念，是“酷儿理论”中十分重要的观点。巴特勒在吸收福柯的话语理论、J. L. 奥斯汀的言语行为理论以及德里达的相关理论的基础上，让“表演”一词践行于世界这个大舞台之中——政治化同性恋性别表演，以挑战男权统治及由其主导的社会秩序。此外，她还引发了对身份持久性的思考。

艾利卡·费舍尔·李希特对巴特勒的观点予以了认可（承认身份认同理论可极大地启发表演研究，可以消除社会与个人、现实和虚构、规范与表演之间的二元对立）、借鉴（运用巴特勒关于性别身份的辩证分析，进一步析出了身份认同的一种产生方式——表演性行为的风格性重复，这是个人不能控制身份建构过程的一个条件）以及延伸（因为巴特勒主要讨论日常生活表演，李希特则论及戏剧的审美过程）。由此，他指出，个体的身份认同也不是社会规范决定的，演出事件既是真实的，又是艺术的，因为表演和观看本就不是二元对立的。

社会学表演理论侧重于从身份认同和主体建构的视角来看表演，也就是通过符号身份与自我问题触及整个文化研究的领域。

---

<sup>①</sup> 巴特勒是当代最著名的后现代主义思想家之一，在女性主义批评、性别研究、当代政治哲学和伦理学等学术领域成就卓著。

### (三) 民俗学表演理论

理查德·鲍曼 (Richard Bauman) 对表演的研究也具有跨学科性——对表演理论的研究充分体现了语言学、交流民族志、人类学以及马克思主义文学批评、符号学、传播学等多重学科观点、视角的融合。这是因为鲍曼对“表演”的关注及研究,始终是围绕着解答“人类社会何以达成”这一问题展开的:人们拥有怎样的交流资源,才能使社会关系和社会生活得到实现?而象征的形式、艺术的形式又是怎样被当作社会生活的资源来应用的?也就是说,在鲍曼看来,表演一直是一种交流现象 (communicative phenomenon),它是一种被放置在表演框架之内的演出。

虽然戈夫曼与鲍曼都强调了表演的交流性,但二者表演研究的学术传统、研究重心是不同的。譬如,鲍曼主要对表演情境中的整个动态过程进行分析,而戈夫曼则关注日常社会互动情境中,具有表意功能的单个象征符号,如姿态 (gesture)、表情、举止等。前者强调“言语共同体” (speech community),后者强调“意义共同体”。

但是,鲍曼的一些观点是受戈夫曼理论启发的。例如,“框架”理论 (“自然舞台设置中大量的社会互动所特有的,具有形式与抽象两方面的特征,它不只是一种静态分类,还是维持在他人面前投射的情景定义,是框架变化的推动力”)是戈夫曼在对大量日常生活互动进行观察之后,从中抽象而来的 (1989, pp. 229 - 230)。而后,借用贝特森 (Bateson) 的“元交流”概念,鲍曼进一步阐释了他所理解的“框架”概念,即将表演包括在内的一切“框架”的建构,都是借助于文化上被惯例化的“元交流”完成的 (左宁、胡鸿保, 2010)。

可以说,“框架”理论对分析表演文本中的“犯框”、叙述跨层现象以及理解交流模式等问题具有启发意义,特别是在符号互动研究方面。但由于鲍曼的表演理论承袭了诗学的研究方式,追寻言语作为艺术的交流方式的表演对于社会生活的建构功能 (即交流通过语言得以完成),使得他对表演的考察带有局限性,如忽视非语言交流因素等。而在符号学研究中,对互动性、交流性文本的研究则并不仅仅局限在单一的媒介符号和交流渠道上。

#### （四）人类学表演理论

人类学表演研究主要以仪式为对象。其中，维克多·特纳（Victor Turner）<sup>①</sup>对仪式表演的研究较为典型。特纳对仪式表演的探讨，同样强调戏剧与仪式之间的关系（即讨论了社会戏剧）。他发现社会过程具有表演的性质后，便深入到仪式与戏剧多元多义的关系之中，并发展出其独特的社会戏剧理论。

先从特纳对仪式阶段的划分方式来看。特纳在阿诺德·范·根纳普（Arnold van Gennep）提出的“通过仪式”<sup>②</sup>（rites of passage）等概念的基础上，引申出了“阈限表演”（liminal performance）、“阈期表演”（liminoid performance）这两个概念，并对二者进行了区分说明：前者通过一种“反结构”的模式来理解社会结构；后者属于晚期资本主义社会的一个特征，其中蕴藏着社会批评、颠覆社会的种子。

继而，特纳又将仪式“阈限”（liminality）阶段所具有的某些特征，如“阈限表演”阶段的象征性、“阈期表演”阶段的颠覆性等特点，作用于社会生活之中。进而，将这一思想运用于社会与权力边缘的群体。在特纳看来，仪式表演对社会结构具有积极的功能——团体可借此进行调整，以适应内部的变化和外部的环境，而这种积极的功能恰恰与“阈限”阶段所展现出来的象征性、“一体感”有关：它可以激发社会行动，促使个体或群体采取某些具体行为（类似仪式过程带来的迷狂作用）。这也就是说，仪式表演与社会戏剧（或日常生活）之间的界限是模糊的，二者是交融着的。那么，社会戏剧也会经历仪式表演展开的类似阶段——打破、分裂、矫正、结局。

特纳对社会戏剧的研究是由仪式研究出发的，他并没有直接对戏剧演出（如，演出文本的结构、形态及其背后的文化因素）进行深入研究。但，他的理论范式（如对“阈限表演”“阈期表演”的区分，“社会戏剧”的四个阶段，仪式表演的舞台作用，仪式表演的功用与社会结构的关系，等等）对表演研究具有极大的启发意义。

---

① 特纳是“曼彻斯特学派”人类学家格拉克曼的学生，继承并发展了其师对于仪式功用的观点，形成了自己对仪式过程的理解。特纳在表演方面的研究主要体现在《表演人类学》《仪式过程》等著作中。

② 阿诺德·范·根纳普的《通过仪式》一书强调了仪式所导致的明显的社会转变，他把“通过仪式”划分为阈限前、阈限、阈限后三个阶段。



## □ 符号与传媒 (14)

理查·谢克纳<sup>①</sup> (Richard Schechner) 则将社会表演与艺术表演“打通”，从特纳所忽视的表演本质开始研究。通过吸收特纳的仪式理论，谢克纳对戏剧表演的组成元素及其关系展开了深入的研究，他尤为注重观众的能动作用、表演者的功能、观众与表演者（个体与群体）共同营造的“氛围”等。另外，由于戏剧与仪式、游戏、竞技等演示体裁有相似性——它们之间可以“转化”（类似特纳所认为的，仪式与社会表演是交融的），谢克纳建议对这些表演形态进行横向比较，即认为它们的研究方法可“类型间地”（intergenerically）通用。由于谢克纳想要建立一种具有普适性的表演理论，他所指的性能范畴是十分广泛的。

谢克纳对表演研究领域的划分有七个层面，涉及日常生活、政治行为、语义学研究、人类学研究、心理学、人种学等方面（前面引文已提及，这里不再重引用）。这七个层面可被理解为两类：“是表演”（is performance），即音乐、舞蹈、戏剧、影视等“艺术表演”；“作为表演”（as performance），即仪式、竞技、审判、科学实验、医疗行为等“非艺术性表演”，都被相关领域的研究者们“作为表演”来研究。（Schechner, 2002, pp. 30 - 35）

其中，“是表演”指人们所普遍认为或从字面意义上理解的一种艺术行为或事件，具有一定的艺术属性。而“作为表演”则恰恰相反，它不是那类被人们俗称的“表演”。由于展示方式、所处背景的不同，可以就“类比”或“隐喻”的意义，将“作为表演”理解为“表演”。

也就是说，谢克纳将各种可能成为表演的行为，都纳入“表演”研究范畴之中，从其存在意义和本体论上进行一一审视。在研究的过程中，他没有把“是表演”与“作为表演”的研究范畴截然分开，而是将“戏剧与仪式”“艺术与日常生活”等视为一个连续体。即他在关注“艺术表演”的独特性时，也强调“艺术表演”与“日常生活行为”之间的同构性、交叉性、类似性，由“艺术表演”的研究来理解“日常生活行为”，以探讨“表演”自身本体论的、认识论的意义。可见，谢克纳的表演研究实际上是对人类本质的研究。

由戏剧学、社会学、民俗学、人类学的表演研究可知，不同学科对表演概念、表演文本范围的理解有所不同，但均涉及符号学的学理思想，如对符

---

<sup>①</sup> 谢克纳被誉为当代世界影响最大的四位戏剧理论家之一，列于斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和阿尔托之后，同时，他也是一位人类表演学的专家。主要代表作有《在戏剧与人类学之间》《表演的意义——戏剧和仪式的跨文化研究》，等等。

号媒介、符号互动论的研究，对符号自我等方面的研究。换言之，各学科对表演符号文本的研究为表演符号学研究提供了一定的理论支持。

### 三、表演之符号学研究

想要展开表演符号学研究，首先需要明晰表演文本的属性、范围，并就文本特性做一定阐述。其中，表演文本的框架以及表演者的身份会作用于人们对表演文本范围的理解。

#### （一）文本形态与表演者身份

不同层面的表演（如“准戏剧表演”“类戏剧表演”“拟戏剧表演”）形态各异，即文本表征方式是不同的。譬如，罗斯·李·哥德堡（Rose Lee Goldberg）就曾回应过行为艺术与戏剧表演二者之差异：“（行为艺术）与戏剧不同的是，在行为艺术表演中，表演者就是艺术家本人，偶尔会出现类似演员的角色，表演内容也鲜有传统结构或叙述方式”。（Goldberg, 2001, p. 6）

哥德堡认为行为艺术与戏剧的差别在于，表演者身份是不同的，且行为艺术更强调即时性与参与性，它“使事件不再单纯是戏剧情境中假定的事件，而演变成一种生活时间”（顾春芳，2014，p. 76）。显然，哥德堡察觉到了人们的参与性、体验性以及表演者身份，会将不同层面的表演区别开来。

赫尔曼在界定“演出”之时，也强调了在交流性和体验性之下，表演者和观众之间完全新型的关系，这亦使得虚构事件向日常生活事件转化。也就是说，对于“准戏剧表演”“类戏剧表演”“拟戏剧表演”而言，表演者或参与者身份的转变与表演文本的类型是有关联的。

为进一步了解表演符号文本表征形态，本文借“戏剧”之于“戏剧性”的对应关系来看“准戏剧表演”“类戏剧表演”“拟戏剧表演”的文本属性，如下表所示：

表1 “戏剧”研究范围与其“戏剧性”的对应关系

“戏剧”一词可涵盖范围	与之对应的“戏剧性”	身份问题
舞台上的戏剧演出或“准戏剧演出”	各种假定性身份之间的张力关系所形成的“戏剧性”	同一虚构世界中不同身份的分化
泛艺术空间中的戏剧演出	真实身份与假定身份之间的张力关系所形成的“戏剧性”	现实世界与虚构世界不同身份的转化

续表

“戏剧”一词可涵盖范围	与之对应的“戏剧性”	身份问题
网络世界中的虚拟“扮演”	多种虚拟身份之间的张力关系,或真实身份与虚拟身份之间的张力关系所形成的“戏剧性”	现实世界与虚构世界不同身份的转化
日常生活中的社会“扮演”	多种社会身份之间的张力关系所形成的“戏剧性”,即交往生活中的“戏剧性”	现实世界不同身份的分化
自然界中的角色“扮演”	原发性身份与被赋予的身份之间的张力关系所形成的“戏剧性”	现实世界不同身份的转化
宇宙世界中的“扮演”	任一变化(不仅仅是身份的转变)都意味着“戏剧性”	可能世界中的身份赋予

上表从可能世界、现实世界、虚构世界以及身份问题等角度,对不同领域的表演和其所代表的“戏剧性”进行了“分节”。其中,所在世界(一度区隔、二度区隔)、所存身份的性质(如,人格性或框架性以及何种人格身份)会作用于表演文本的范围及表演的内涵与外延。

## (二) 表演符号文本之表征形态

前文在分析表演所涉及的六个层面以及表演理论中的符号学思想之时,均揭示了日常生活表演(或泛戏剧表演)与戏剧表演(或准戏剧表演)之间的关联性。实际上,它们都属于演示性文本,与戏剧表演一样,不可缺少观众与演员的在场以及供演出展开的空间。同时,该文本是一个动态的、交流的文本,具有一次性、即时性。

概言之,表演符号文本具有如下特征:一是需要向观众展示,且观众可参与其中;二是即兴与不可预测情况可随时发生,且观众与演员可以交流互动。所以,表演符号文本是一种具有交流性的动态文本,它当场完成,不需要经过剪辑加工。

尽管表演的文本是交流的文本,是即兴的文本,且它的边界并不是固定的。但是,据前文对文本形态与表演者身份的分析,我们可从表演的主体、受众以及表演的区域(演出场景)对表演文本的表征方式进行划分,主要归纳出以下三类文本形态:

(1)“舞台演出文本”。表演者身份明确为虚构世界中某一角色,演出文本范围在“演员表演区域+现场可活动边界”之内。需要说明的是,这里的“舞台”具有一定的抽象性,它并非指戏剧表演的舞台,而是指呈现虚构世

界的展示空间。

(2) “超舞台演出文本”。表演者身份多重，包括各种参与人员、现场观众等。演出文本范围超出表演舞台之外，将偶发事件（飘入的声音被演员即兴纳入演出过程之中）与整出演出活动事件均包括在内。也就是说，所呈现的演出文本将现实世界纳入了进来。

(3) “窗口文本”。即接收者所感知到的表演（更多地融入了观者自身的回忆、情感等），其表演文本由大众所看所听所感构成。这一文本的边界与接收者个人的认知情感因素以及阐释社群有关。

上述三类文本还可以继续划分，如分为“舞台外文本”与“舞台内文本”等。它们皆可通过叙述者构成成分（人格化方式等）、表演时空、受众参与行为等因素划分开来。当然，不同表演文本的边界是模糊的（不同层面的演出之间有其模糊地带）。这就使得人们往往会利用框架区隔，制造出某类特殊效果——或突破假定性边界，造成一种仪式感；或利用框架区隔，将日常生活事件“陌生化”。

总之，符号学与表演理论的融合是当代理论发展之必然。表演符号学的研究触及艺术、社会、生物等领域，而戏剧学、社会学、民俗学、人类学的表演研究可为其提供理论支持。这也就使得表演符号学的研究囊括了“准戏剧表演”“类戏剧表演”“拟戏剧表演”，其表演文本的表征形态也并不单一，可以是整个“可能世界”视域下的“戏剧”，“实在世界”里的“戏剧”或是“虚构世界”内的“戏剧”。

#### 引用文献：

费舍尔，李希特，艾利卡（2012）. 行为表演美学——关于演出的理论（余匡复，译）. 上海：华东师范大学出版社.

戈夫曼，欧文（1989）. 日常生活中的自我呈现（黄爱华，冯钢，译）. 杭州：浙江人民出版社.

顾春芳（2014）. 戏剧学导论. 北京：北京大学出版社.

左宁，胡鸿保（2010）. “表演”的跨学科比较——试析戈夫曼、特纳及鲍曼的表演观. 贵州大学学报（社会科学版），28（3），82-86.

Goldberg, R. L. (2001). *Performance art: Form futurism to the present* (2<sup>nd</sup> edition). New York, NY: Thames & Hudson.

Schechner, R. (2002). *Performance studies: An introduction*. London: Routledge.

□ 符号与传媒 (14)

作者简介:

胡一伟, 四川大学文学博士, 南昌大学新闻与传播学院讲师, 研究方向为表演符号学、传播符号学。

**Author:**

Hu Yiwei, Ph. D. of literature, Sichuan University; lecturer of School of Journalism and Communication, Nanchang University. Her research fields are semiotics of performance and semiotics of communication.

Email: huyiwei321@163.com