

论指向戏剧演出文本边界的“底本”符号*

胡一伟

摘要：戏剧演出文本是即时的、一次性的，它使得演出文本的边界有一定模糊性。但任何文本的形成都与叙述行为的双轴操作有关，在聚合与组合的过程中，可以通过被显现的底本元素探寻戏剧演出文本的范围，即演出环节中，受众与表演者的自身情况（包括个人经验和社会经验、喜好兴趣、记忆力等），被展示的空间氛围（包括表演场景造成的灵感、迷醉等情绪），以及某种经验基模协同作用于演示框架，共同指向戏剧演出的文本边界。

关键词：叙述行为，演出，底本元素，经验基模

Narrated Elements Pointing to the Boundaries of a Performance Text

Hu Yiwei

Abstract: The impromptu and one-off nature of a performance text tends to obscure its boundaries. The formation of any text, however, is related to biaxial operations of narrative behaviour. In the process of aggregation and composition, the range of a performance text can be explored through the display of its original elements: during the performance, the situation of the audience and the performers (their personal and social experiences, preferences, memories, etc.), the

* 本文为国家社科基金青年项目“演示类叙述的数字化传播特征及价值内涵研究”（18CXW022）中期成果。

displayed space and atmosphere (including the inspiration, intoxication, and other emotions caused by the scene), and a certain empirical model combine to form a presentation framework that can clarify the boundaries of a performance text.

Keywords: narrative behaviour, performance, elements in the original text, empirical model

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202201012

戏剧演出底本何处寻，是一个不容易回答的问题。之所以不容易，一方面是因为底本是一个非文本的、非显形的存在，讨论它需涉及具体的阐释社群、文化语境等因素；另一方面则是因为底本与述本需以对方的存在为前提，而戏剧演出文本的即时性、一次性特征会增强底本与述本之间的依存关系，即从展示开始，述本成形的过程可能是底本元素或底本的暴露过程，这无形中为底本与述本的界限增加了朦胧的色彩。为了更清晰地剖析底本与述本之间的依靠关系，赵毅衡（2013，pp. 141 - 142）建议用三层次论来看待叙述文本问题，即文本的形成经历了“底本 1—底本 2—述本”的过程，其中底本 1 是没有边界的，是只有相关性逐渐减弱的边界地带；底本 2 是在材料上已经有了边界的，已经选择了却没有再现的形态。这三层次论的形成过程并非意味着述本一定后于底本 1 或底本 2，或者说述本可能早于底本 1 或底本 2 而呈现、暴露出来，这便使得我们有时可通过被展示出来的述本反推底本 1 或底本 2 中的元素。需要说明的是，基于底本 1、底本 2 所涉及的范畴（底本 1 边界过于模糊、宽泛），以及本文试图找出戏剧演出文本边界之旨归（底本 2 更靠近述本），本文所讨论的底本即底本 2，实际上，大多数人讨论的底本问题也是围绕着底本 2 展开的。由于戏剧演出文本是在展示行为开始时，在叙述行为的双轴操作过程中逐步形成的，那些在聚合过程中可能会暴露的某些底本元素，在无形中会勾勒出戏剧演出文本的一个模糊轮廓，它介于底本元素的显现与述本的逐步形成过程之中。这个轮廓对于阐释戏剧演出文本的意义是十分重要的，故而有必要从底本元素出发讨论戏剧演出边界问题。

一、演员表演即底本初显

一场演出，少不了演员，故演员始终在底本之中。演员对演出文本的影

响主要体现在其以人格叙述者身份进行聚合与组合的过程中，这时，演员自身携带的直观经验、记忆能力、表演场景和语境都有可能作用于戏剧演出文本之形成。

形式直观对叙述行为的影响在即兴表演中最为明显，表演者完全依靠直观感觉进行选择。可以先从口头表演来看这种直观选择行为。假设某口头表演者属于南斯拉夫传统，即他将获得一种 10 个音节的感觉（这种 10 个音节的诗行伴随着句法上的停顿），这种感觉并不需要他亲自数出 10 个音节，但他可以自然而然地通过以往经验直接划分出音节，在演出的过程中及时做出停顿——“将重音和非重音的分布规律，以及受声调重音影响而引起的些微变化、元音长度、带有旋律的诗行等，吸收到自己的经验之中，获得一种感觉，他打量诗歌并沉浸其中，他懂得了这些‘限定’的成分”（洛德，2004，p. 4）。这就是说，表演者在日积月累中会形成其演唱体系的程式，尽管他自己并不一定能精准地将这些程式罗列出来或清楚阐释其中原理，但是表演者对选词用词、格律模式、旋律音调以及传统的把握，会不断作用于其演出过程中（洛德，2004，p. 4）。口头表演者自身携带的这一能力会直接影响他们对材料的选择过程，即关于某个材料是否被选入底本从而形成新的述本，表演者自身携带的形式直观能力会在无形中发挥作用。因此，底本也应该包括表演者的形式直观能力，它涵盖无数前辈的经验（从很早的时候起，歌手便从格律和音乐中甚至从语言本身吸收了史诗的节奏，从更广阔意义上说，他是从周围的生活中吸收了这方面的经验）以及他从现实生活中学到的有关短语长度、节拍以及在何处停止等经验。

在中国传统曲艺中，尤其是对于条纲戏、路头戏而言，演员即兴表演是一种常态。当时，戏班班主排戏没有剧本，只能在排戏现场临时指定演员、编排角色，然后根据临时指定的演员（角色）拟定一个故事大纲，其余全凭演员即兴发挥。后来，这种即兴排戏、即兴表演的模式形成了戏剧创作的特定方式——集体即兴创作。导演赖声川曾谈论其排演方式：“我当‘刺激者’的角色当得更为进取，我会预设结构或故事情节和角色，有时第一次排戏就会给演员整出戏的大纲。这个大纲也可以比喻成一场球赛的‘总战略’（game plan）。”（1999，p. 101）可见，导演主要是对集体即兴创作的整体大纲予以“把关”——在给演员故事大纲，演员即兴表演之后，导演还需要从内部（被记录下来的即兴表演）寻找原大纲的“盲点”，进行一番处理后再继续排练。赖声川的早期作品《摘星》（1984）便是集体即兴创作的，该剧的编剧原理如同乐理，是非线性的、非传统式的，只需要演员走进一开始搭

的框架中，进行即兴填补。布鲁克认为即兴表演所达到效果是自然的、流动的、恰到好处的，这也是反对“僵化的戏剧”的一种有效手段：“他们（芭蕾舞演员梅尔斯·坎宁安等）即兴演出时——由于他们各自的想法在他们之间产生着、交流着，他们的动作从不重复，演出始终在进行——动作之间的间隙具有形状，所以观众感到节奏恰到好处，表演确实适度：一切都是自发的，然而又是有秩序的。”（2006，p. 60）此处谈到的即兴表演，其实更能体现出演员与底本初显之间的直接关系。

表演者面对观众展开表演，在场性因素会触发表演者的各种行为。其中，由紧张、忘词、沉默等伴随记忆缺失而出现的自然差错、夸张以及歪曲行为，揭示了表演者在不同场景下的记忆能力所造成的聚合与组合上的差异。譬如，在极富想象力的“黑巴格尔”篇章中，演说者因为更关注人类与世界的关系，尤其是那些超自然的元素，所以会尽可能围绕它重复、详述、推断。换言之，记忆能力的缺失为创造与想象提供了可能。在口语文化中，它们其实就是一个硬币的两面。遗忘需要发明创造，创造可能需要一定的遗忘。“黑巴格尔”神话的第一部分基本就是这样，它需要的推断更少，因为它提供了一种对仪式长序列的现场解说——引导，这个过程就是“白巴格尔”被不断重复的过程。一些演说者会记错仪式的序列，同一个演说者在前一个表演结束再次记诵之时所演说的版本会不一样，甚至更像不同的演说者而不是同一个人说的话，每个人都以一种精确的方式对自己的版本做或多或少的个性化处理，并按照自己的虚构生产出来。这种传播过程中的变异之所以存在，正是因为口语环境没有任何可资查找的文本，不可能“用心”学会很长的记诵。只要有遗忘，就会有创造去填补空白（古迪，2014，pp. 63 - 64）。人们会看到口语文化里面没有这样的记忆术，没有这些限制，也没有充当背景的固定文本——史诗总是不断地被修改，适应新环境，与此同时人们还会创造新的史诗。比如，南斯拉夫地区的武装冲突中，战士冲锋时会想起双方的民歌曲子，音乐声很像苏格兰风笛，这显示了史诗在传播过程中被修改的痕迹（古迪，2014，p. 70）。该例可以说明，演员所积淀的个人或文化记忆会转化、“发酵”，其作用正如心理学家图尔文在符号双轴问题上做出的新发挥一样，即“认为人有两种记忆：一种‘情节型记忆’（episodic memory）是组合型的，记住的是个人的，个别的，与具体时间地点有关的事件；另一种‘语义型记忆’（semantic memory）是聚合型的，储存的是组织过的，抽象的，脱离具体时间地点的范畴”（陆正兰，2012），它们影响着双轴操作以及文本风格。然而，不管是哪一种记忆组合方式，记忆因素均为底本的组成元素。

需要说明的是，表演者的这种组聚合行为是在一定的表演场所、演出语境中被激发出来的，它们为表演者及观众提供了一种观演互动的氛围。并且，在这样一种演出氛围中，表演者与观众很容易发生互动，甚至观众还会对演员的表现提出不同的要求。《故事的歌者》一书就曾提到观众在现场对口头表演者提出要求的情状，书中还给出了相应的对策：首先，表演者要能全神贯注，便于临场反应，根据听者的情况随时做出反馈；其次，表演者要学会控制歌曲的长度，依据观众的兴趣对演唱情况进行调整。譬如，当观众聚精会神时，表演者可以放慢叙述节奏；而当观众不耐烦时，表演者则应缩短演出时间，尽快结束。固然，把握、吸取观众的反应，是一门特殊的艺术——波波夫认为“这一艺术”是一枚“奇妙的弹药”，“演员要通过常年实践才能把这门艺术学到手。观众又是各种各样的，他们的文化水平不同，对剧院的要求也不相同；有的观众才刚刚接触戏剧文化，有的观众却在他自己的艺术趣味方面有了严格的要求；有时候观众是五颜六色的，而有时候观众是整齐划一的”。（1982，p. 278）当观众与演员集体陷入灵感、迷醉等状态之中，则会将这种不确定性和可变性推向高潮。尽管情绪自身从不构成意识状态的全部内容，但是它提供了整个意识状态或其后果的色调（塞尔，2012，p. 112）——它不仅触发了观众与演员的即兴选择行为，还制造出了不在意料范围内的演出氛围。此时，由表演者发起、受观众与演员协同作用而来的情绪以及由情绪激发的各种即兴表演不断扩展戏剧演出文本的范围，而表演者所到之处，其情绪渲染之处，在一定程度上指向了戏剧演出的文本边界。

二、情境被展出即述本初显

戏剧演出的情境主要涉及承载演出的整个展示空间，它涵盖了物理空间以及由物理空间延伸开来的氛围空间。也就是说，情境不仅仅局限于被演出的故事情节、场景，它更强调在场所中发生的互动行为以及由演出事件、事物营造出来的某种氛围。无论是展示出的物理空间，还是某种无形的却可感知的氛围，都有一定的边界性或者说某个模糊地带，它便是戏剧演出的叙述框架所在。换言之，通过戏剧演出的叙述框架可以识别出特定的演出情境，而戏剧演出的框架一般表现为某些可见的演出媒介（如物理空间的边界地带），或某种不可见的固定观念、惯例等（类似阐释社群作用），它并不一定是固定的、可触摸的，特别是当观众与演员开始互动并成为一整体时，演出的叙述框架也随之移动。显然，游移的叙述框架会决定演出文本的范围及

□ 符号与传媒 (24)

意义，从而影响人们对展示框架的识别，重要原因在于经验基模以及文化模塑。譬如，在戈夫曼看来，对戏剧或其他活动的界定依靠参与者设置在事件周围的框架（即观念的或认知的结构），参与者通过这样的认识结构来确定某一特定行为的性质和类型。对此，胡妙胜认为戏剧演出框架是一种惯例（观众和演员在参与戏剧活动中所共同分担的默契），这些惯例有些是持久的，如“首要惯例”，有些是暂时的，如程式或惯例化的表现手段。不过，胡妙胜是从戏剧能力出发对演出框架给予详细说明的。在他看来，观众需要具备一定的交往能力，为了参与戏剧活动，观众必须掌握一套“知识和规则”——“观众的戏剧能力除了个人的审美心理素质外，还必须掌握一般文化信码和戏剧次信码，观众在译解演出文本之前，他还须具备一种更为基本的能力，即识别戏剧演出本身的能力”，由此，观众在参与戏剧活动时，能够将戏剧和其他的活动区别开来。（1989，pp. 295 - 297）这里，胡妙胜所说的解读戏剧的基本能力，尤其是理解文化信码和戏剧次信码的能力，与经验基模和文化模塑密切相关。关于这一点，中外观众对待中国戏曲中“检场人”的态度便是最好的说明——中国观众在看戏之时会自动屏蔽来回跑动的“检场人”等因素，只看到其所应关注的部分，而外国观众则觉得“检场人”的出现干扰了他们欣赏戏曲的过程。不仅如此，戏剧演出框架还会使得观众心甘情愿地无视框架外的活动，并“暂停怀疑”，从而激发观众的想象力，让他们积极地参与创造。可见，演出框架框出的符号集合以及观众对框架的辨识与理解，决定着演出文本的范围。

就某种经验基模和文化模型是如何作用于演出叙述框架的识别，进一步影响读解文本意义的，我们可以借用舒茨的“意义脉络”（Sinnzusammenhang）来阐释。意义脉络由各单独的意义体验关联而成，即两个以上意义体验可以被整合到更高阶的单元去，各单独的意义脉络又可以不断地整合出新的更高的意义脉络，“人们还可以将经验脉络视为每个当下境况的意义脉络或更高阶意义脉络的总括整体（Inbegriff）”（舒茨，2012，pp. 100 - 101），而借助经验脉络，人们对于新发生的经验不会感到陌生：

没有任何一项经验是单独存在的，没有一项体验是没有背景的，我们的经验往往都是在特定的框架底下发生，或者我们会以既有的框架去迎接新的经验，将新接触的经验转换成我们已经熟知的那个样子去加以理解，或是用胡塞尔的话来说，用“再认的综合”（Synthesis der Rekognition）之方式来处理新的经验，这使得我们每一个当下的经验，虽然就时间上来说是“全新”的经验，但是我们

却将这个独一无二的经验转换成可理解的，也因此对它不感到陌生。
(舒茨，2012，p. xviii)。

由此，整个外在世界对它而言也是有秩序的，这个让世界显得井然有序的内在模式就是所谓的“经验基模”；它又可以进一步延伸出“诠释基模”（Deutungsschemata）——由经验基模转化而来，指人们对自己的经验做解释时可能会援引的过去沉淀下来的知识架构（舒茨，2012，pp. 108 - 110）。经验基模及其延伸可以使某个符号在为人所理解时，其“指涉物不会以它本身被诠释，不会被当成外在世界的独立对象，而是放在指涉对象的诠释基模里被诠释”（舒茨，2012，p. 164），即在经验基模或诠释基模的作用下，人们会辨识出作为演出的框架符号，它也可使叙述主体统摄自己的不同体验，赋予其意义，让行为或行动得到理解，进而作用于演出文本的范围与意义。

三、观众融入即述本初成

任何叙述文本的形成都需经过两次叙述化过程，这就意味着底本是叙述化过程中各自涉及的符号集合。戏剧演出的两次叙述化过程都涉及观众——观众是文本的接受者、阐释者，甚至是参与者、主导者，即观众不仅是底本中的关键元素，对戏剧演出文本的形成也有着重要作用。波波夫就曾有过如下论述：

一台戏只有同观众见面以后，有了观众的直接参与，有了观众对戏的干预，它才能获得准确的味道，才能在思想艺术方面彻底完成。观众对演员的影响可以创造出奇迹。观众以他自己的反应——屏息凝神的注视、叹息、哄堂的笑声或是观众席中的几乎无法觉察的悉悉沙沙的声响——鼓舞着演员的情绪，给演员指出方向；于是演员产生出新的适应、新的色彩、新的重点，产生出他在一秒钟以前还没有想到和没有体会到的许多东西……演员没有观众，就好像一架跑道上的飞机，它已经一切就绪，但是走起来却像汽车意义。而当观众拥挤了剧场，演员就生出了双翼，凌空而起！（波波夫，1982，p. 278）

波波夫不仅点明了观众在演出中的重要作用，还形象地描绘了观众反应对演员演出的反作用，即前文提到的，在表演场所以及演出语境中，对演员影响最为明显的是观众的可变性（观看情绪、身份等）和不确定性（干预）

这两点。为了进一步明晰观众在戏剧演出文本中的建构性作用，我们可以具体从两次叙述化过程中分别来看。

观众以受述者身份参与演出，多出现在第一次叙述化过程中。一旦观众在演出过程中对演出做出了某种影响进程的具体行为（实质的行动），譬如融入或打断演出，成为表演者，其受述者身份则将转变为叙述主体身份。此时，呈现某一人格叙述者的观众可通过叙述行为作用于述本形成过程。这类情况在实验戏剧中表现得较为典型。以牟森的作品《零档案》为例，该剧意在将剧场中的演出变为一种日常生活事件，让人们体验事故现场。为此，牟森让演员直接向观众宣布“观众所处的剧场要垮了”这件事是有人蓄意造谣生事，然后要求在场所有人将造谣者揭发出来。此举让观众跟着演员一起找寻造谣者。这就是让观众置身于戏剧演出的故事之中，甚至引导着戏剧的走向。可以说，被掀起的无法预测、即兴的状况成了该剧的精彩之笔。让演员和观众获得极大自由度的《与艾滋有关》一剧也是如此——参加演出的人均需呈现出日常生活中的自己（包括日常生活中的状态、说的话、做的事），即“出演”自己，演员可以凭其当时的心情和感受，随意在剧场中走动、交流。不仅如此，现场还将日常生活中的厨房用具搬来了，演员在剧场内做包子、和肉馅、炖肉丸胡萝卜，泥瓦工在现场砌起了三面墙。而此时，观众可以靠近演员，与他们一起谈论任何的话题，尽管它们可能与“艾滋”毫无关联。这两个例子均属于受述者参与到演出当中填充叙述者人格的情况，有时演员也开始即兴、自由的表演，二者共同作用于叙述者行为，使得每次演出都不一样。换言之，观众、演员自身携带的个人经历和社会经验均被裹挟在底本元素之中，它会时刻作用于述本的呈现形态。在一次叙述化过程中，观众与演员的交流、观众的实质行动会受到观者自身经验因素的影响，它可以是深入思考的批判精神，也可以是浸入戏中的迷醉因素。于贝斯菲尔德就曾论述：

在观众的特有活动里，两种成分互相竞争着，一方为思考，一方为情绪感染、迷狂、舞蹈，一切由演员身上诱发出的、诱导着观众身体上和心理上的情感的东西；一切使得参加戏剧仪式的观众由于符号（信号）的引诱而去体验某些情感的东西，这些情感虽非所表现的情感却和它们维系着某些确定的关系（这些关系必须研究由表演所引起的痛苦并非痛苦而是其他的东西或是某种伴随着快感的“怜悯”，不要忘记戏剧快感的起因并非这种或那种情感，而是整个仪式：只在某一部分感到快乐是一种“堕落”；一场成功的演出是一

种整体的行为)。(2004, p. 36)

不仅如此,于贝斯菲尔德还认为布莱希特所说的戏剧快感很大一部分来自这种“可见可感的幻觉建构”(可通过代理,而不必亲自冒险体验),这种快感与“对某一阐述观众生活本身的具体问题的事件所作的思考、认同和间离相辅相成地发挥着它们的辩证作用”,即观众的实质行为与“思考和快感”这类个人经验有着密切的联系。(2004, p. 36)

由于观众是演出之所以成为演出的一个关键因素,一旦演出开始,底本中无疑包括了观众的知觉(思考)、情绪(迷狂、幻觉)等经验因素,它们被选中或淘汰影响着演出文本之生成,这在二次叙述的过程中也是一样的。施旭升也曾指出观众自身审美喜好会直接作用于叙述文本意义的理解过程。譬如,他认为观众可以自主选取他所感兴趣的部分,一旦将舞台上的演出或演出中一些精彩的片段摄入自己的审美视野,便会投入大量关注,形成对整体舞台演出中的某些局部的优势感知,此时,观众所关注的并不是整个剧情,而主要是在特定情境中通过对演员表演的品味获得的独特意象体验。(2004, pp. 124 - 125)在熟知剧情、通晓表演的情况下,“这种省略和取舍不仅无损于欣赏,相反,还可以造成欣赏所必须的某些‘空白’;而且正是在这些空白之中,观众能够以局部的优势感知有效地突出戏曲审美中的主导意象或意象的主导方面”(施旭升,2004, p. 125)。此番话道出了观众(包括审美视野、关注点)之于戏剧演出文本的主导性作用,也说明了观众融入对于戏剧演出文本形成的意义。在观众融入演出之际,演出文本的边界也处于不断建构的过程之中。

四、总结

从表演者、观众、演出框架这三类演出的底本元素,可以发现其相关的经验、情感、所在场合以及所处气氛、语境也均属于底本材料的范畴,它们互相作用着、影响着,共同指向戏剧演出文本那开敞的边界。具体来说,这些底本材料是相互作用、相互影响的。它表现在:首先,文本是不断构造着的(structuring),这个不断构造的过程使得叙述者、接受者、叙述框架三者密切关联着。在演出文本的生成过程中,观者与演员之间形成的互动链持续建构着文本;在演出的阐释与反馈过程中,演员及观者所处语境(伴随文本语境、场合语境)不断构造着演出文本的意义生成。其次,演出中的叙述者与受述者是同时在场的,并且演出的“在场性”特征可以为在场者的聚合与

□ 符号与传媒 (24)

组合变形（如联想与回忆）提供一个方向（类似“共感”）。此时，感受者或观看者，不管是受演出体裁、语境的压力，还是受到情绪的牵动，作为在场者总容易通过戏剧元素诱发某些回忆，去和任何情景或一系列突然“蹦出”的场景斡旋，从而建立起联系。概言之，观众与演员的组聚行为并不是割裂的，有时，他们会相互作用，形成一个共同体，裹挟着其所形成的空间氛围，一起编织戏剧的演出文本，在这个编织建构的过程中，他们共同指向戏剧演出的文本边界。

引用文献：

- 波波夫，阿（1982）. 论演出的艺术完整性（张守慎，译）. 北京：中国戏剧出版社.
- 布鲁克，彼得（2006）. 空的空间（邢厉，等译）. 北京：中国戏剧出版社.
- 古迪，杰克（2014）. 神话、仪式与口述（李源，译）. 北京：中国人民大学出版社.
- 胡妙胜（1989）. 戏剧演出符号学引论. 北京：中国戏剧出版社.
- 赖声川（1999）. 赖声川：剧场4. 台北：元尊文化企业股份有限公司.
- 陆正兰（2012）. 当代歌词的叙述转向与新伦理建构. 社会科学战线, 10, 152 - 156.
- 洛德，阿尔伯特·贝茨（2004）. 故事的歌手（尹虎彬，译）. 北京：中华书局.
- 塞尔（2012）. 心灵的再发现（王巍，译）. 北京：中国人民大学出版社.
- 施旭升（2004）. 中国戏曲审美文化论. 北京：北京广播学院出版社.
- 舒茨，阿尔弗雷德（2012）. 社会世界的意义构成（游淙祺，译）. 北京：商务印书馆.
- 于贝斯菲尔德（2004）. 戏剧符号学（宫宝荣，译）. 北京：中国戏剧出版社.
- 赵毅衡（2013）. 广义叙述学. 成都：四川大学出版社.
- 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会（编）（1982）. 外国现代剧作家论剧作. 北京：中国社会科学出版社.

作者简介：

胡一伟，文学博士，南昌大学新闻与传播学院副教授，多伦多大学访问学者，主要研究领域为演出符号学。

Author:

Hu Yiwei, Ph. D. in literature, associate professor of School of Journalism and Communication, Nanchang University; visiting scholar of University of Toronto. Her research mainly focuses on semiotics of performing.

Email: huyiwei312@163.com