

跨学科视域下的戏剧学

——兼论符号学对建构戏剧演出研究方法的积极影响

魏 梅

内容摘要: 欧洲小剧场戏剧运动和现代科学观对戏剧及其理论发展的影响,加速了戏剧从文学研究范畴转向其剧场艺术本身。20世纪初,从文学系中走出来的现代戏剧学,即戏剧科学,虽然在其研究对象的选择上,实现了从“以文本为中心”向“以演出为中心”的转变,但在研究方法上,则是通过引入其他学科的理论和分析技术以充实和完善其学科研究体系。尤其是吸收现代符号学知识和方法所形成的戏剧符号学,不仅实现了戏剧研究方法的突破,帮助学者把握稍纵即逝的舞台演出,而且也证明了跨学科发展之于戏剧科学的重要性与必要性。

关键词: 戏剧 戏剧科学 戏剧符号学

中图分类号: J80 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-943X(2022)01-0043-10

DOI:10.13737/j.cnki.ta.2022.01.005

Title: Theatre Study from an Interdisciplinary Perspective: The Positive Influence of Semiotics on the Construction of Research Methodology of Theatre Performance

Author: WEI Mei

Abstract: The influence of European experimental theatre movement and modern scientific view on theatre has sped up the pace of change in theatre study from literary study to the study of theatre as an art. In the beginning of the 20th century, modern theatre studies, also known as theatre science, came out of department of literature. As far as the choice of study object is concerned, the change from “text-orientation” to “performance-orientation” has been achieved, but when it comes to research methodology, the theories and analyzing skills of other disciplines are introduced to improve the theatre study system. In particular, theatre semiotics, formed by the absorption of the knowledge and methods of modern semiotics, not only makes a breakthrough in theatre study methods and helps scholars grasp the fleeting stage performance, but also proves the importance and necessity of interdisciplinary development to theatre science.

Key words: theatre; theatre science; theatre semiotics

现代科学的兴起和发展在某种程度上塑造了现代人类文明,人类许多新观念的诞生

都得益于现代科学革命的启示,现代戏剧学(Theaterwissenschaft^①)概念的产生和完善也不例外。1923年11月10日德国柏林大学建立第一个戏剧学系,将戏剧学作为一门独立学科伊始,就高举了“科学旗帜”。从其命名而言,德语“Theaterwissenschaft”是由“戏剧”(Theater)和“科学”(Wissenschaft)两个词复合而成,这不同于“心理学”(Psychologie)、“考古学”(Archäologie)、“汉学”(Sinologie)等其他一般以“学科”(-logie)为词尾的人文社科类学科,而是以“科学”(-wissenschaft)为词尾,这一特别“设计”充分彰显它植入了自然科学(Naturwissenschaft)的基因。其次,在研究方法上,戏剧学除了追求自然科学的“精确”方法论,还善于借鉴深受自然科学研究方法影响的相对成熟的相邻学科(如现代符号学、现象学、人类学等)的理论方法,丰富与完善自身的学科发展。其实,自然科学对人文社会科学发展的影响并不是在科学革命后才有的新现象,如美国科学史教授I. 伯纳德·科恩(I. Bernard Cohen)曾经指出,亚里士多德在他的《政治学》(Politics)中关于制度和“政府形式”的研究应当模仿“不同动物物种”进行分类的观点,就是引入了他的《动物志》(Historia Animalium)中对动物类型所作的精准描述方法。^②

纵观不同学科的发展史,跨学科性在其学科建设伊始及其发展过程中都扮演着非常重要的角色。本文将着重探讨从文学中走出来的戏剧科学,在研究对象的选择上,探讨如何实现从“以文本为中心”向“以演出为中心”的转变;在研究方法上,探讨如何引入其他学科的理论和分析技术以充实和完善现代戏剧学研究,尤其是如何吸收现代符号学知识形成戏剧符号学,实现了现代戏剧学研究方法的突破。

一、戏剧研究重心的转向

在法国卢米埃尔兄弟发明电影并将其录像技术运用到戏剧领域之前,相对于剧场中稍纵即逝的动态舞台表演,文字书写的戏剧文本既容易保存又便于流传,因此,我们所接触到的历史上的戏剧都是剧作家写作的戏剧。对于历史上的戏剧,无论是我们谈论起古希腊戏剧或莎士比亚戏剧的辉煌与伟大,还是欧洲人说起中国元杂剧或明传奇的精湛与高妙,都无一例外地将其与剧作家及其写作的文学文本相关联。从历史上来看,戏剧文学的繁荣确实推动了戏剧艺术的发展与成熟,至少在20世纪以前,它一直都是戏剧舞台演出的基础。而受亚里士多德剧诗论影响形成的戏剧观,让研究者更愿意将戏剧文学文本作为研究的可靠依据。与动态的舞台表演,尤其是与那些难以把握的“非语内表现为”(lokutionär)相比,戏剧文学文本更容易把控,也更有据可依。因此,1923年以前,无论是有着悠久历史的欧洲大学还是相对年轻的中国大学,都将戏剧研究作为文学学科的一个方向设置在文学系下。

然而,戏剧作为时间和空间的艺术,作为表演者和观看者交流的方式和媒介,其文本

^① 德语“Theaterwissenschaft”通常汉语译为“戏剧学”,也可根据词的本意译为“戏剧科学”。

^② (美) I. 伯纳德·科恩《自然科学与社会科学的互动》,张卜天译,北京:商务印书馆,2016年,第Ⅶ页。

与演员、灯光、布景、音乐等一样,都是构成戏剧演出的元素之一。如果将戏剧文本研究直接替代或等同于戏剧研究,那么显然是不客观、不全面、不科学的。事实上,早在1798年,在《论艺术作品的真实性和可能性》中,歌德就曾指出,歌剧的艺术特征并非仅源于艺术创作中涉及的歌剧文本或乐谱这样的单个元素,应是来自其“演出”(Aufführung)本身。^①遗憾的是,在只将戏剧当作一门“文学文本”(literarisches Text)艺术的18世纪和19世纪,大多数和歌德同时代的人还无法理解其见解,他的远见当时也未被接受。

直到19世纪末20世纪初,受现代科学“实验”精神、“理性”思维及欧洲小剧场戏剧运动的影响,基于对剧场实践的观察和分析,德国柏林大学的M. 赫尔曼(Max Herrmann)、科隆大学的C. 尼森(Carl Niessen)、耶拿大学的H. 丁尔(Hugo Dinger)、美国哈佛大学的G. P. 贝克(George Pierce Baker)等为代表的戏剧学者们都再次指出了这个问题,即仅用剧诗论和剧作法来研究剧场上演的戏剧并不能客观呈现其演出。1914年,在《中世纪至文艺复兴的德国戏剧史研究》中,赫尔曼指出,“戏剧作为一门空间艺术,首要的是对演出空间及其使用方法的认识”,认为“决定戏剧的不是文学文本,而是演出”,强调“戏剧文学史与戏剧史的研究方法也需要予以区别”。^② A. 库奇尔(Artur Kutscher)则从戏剧艺术的模仿性与文学的模仿性之不同入手,强调戏剧是以表演者身体作为媒介的艺术呈现,并以此为基础,发展形成了一种哑剧理论,进一步阐释了文学研究无法界定场上戏剧的原因。^③ G. P. 贝克在《剧场与大学》(1925年)一文中更是简洁明了地道出了“戏剧只存在于演出中”^④这一事实。

与此同时,以阿道夫·阿庇亚(Adolphe Appia)、G. 福克斯(Georg Fuchs)、戈登·克雷(Edward Gordon Craig)、V. 梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold)等为首的欧洲戏剧改革实践者早已呼吁,让剧场艺术摆脱其“文学女仆”^⑤的处境,让它回归自身的艺术属性。1905年,戈登·克雷在他著述的《剧场的艺术》(Die Kunst des Theaters)中,以戏剧演出为其论述出发点,基于瓦格纳的“整体艺术作品”(Gesamtkunstwerk)观,强调戏剧作为一种特殊的艺术表现形式,“既不是演技也不是文本,既不是场景结构也不是舞蹈,而是上述各个单一元素集合在一起的综合体”。^⑥ 福克斯则基于19世纪与20世纪之交的欧洲整

① Erika Fischer-Lichte. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* (Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2010), 13.

② Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Berlin: Weidmann, 1914), 6.

③ Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Hrsg., *Metzler Lexikon. Theatertheorie* (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2014), 375-376.

④ George Pierce Baker, “The Theatre and the University”, *Theatre Arts Monthly*, (1925), 99.

⑤ 亚里士多德的《诗学》影响深远,尤其是总共26章的《诗学》中用了18个章节(从第7章“论情节的完整与规模”至第24章“再论史诗”)讨论悲剧的剧诗创作原则和美学,这在很大程度上影响了后世的戏剧观。自文艺复兴开始,《诗学》就更多地被当成了指导剧作家戏剧作品写作及戏剧批评的金科玉律。而戏剧艺术实践也从很大程度上受限于其戏剧文学艺术。

⑥ Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Hrsg., *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, 101.

体文化的转变,在他的《剧场艺术革命》中提出了戏剧的“再剧场化”(Retheatralisierung)概念,呼吁剧场艺术也应该像“所有其他艺术已经胜利地进行了那次伟大的革命”一样,“使自己从文学的束缚中解脱出来,从一切不是基于他们特定的纯粹艺术规律的外部职责中解脱出来”。^① 不过需要指出的是,他们这些看似“反文学”的口号,并非要求戏剧彻底抛弃文学,而是提醒人们:戏剧作为一种独立的综合艺术形式,不应该只强调其文学性而忽略其剧场性。

在现代科学革命的工业化进程的驱动下,机械化技术越来越频繁地应用于剧场舞台结构、布景、照明,不仅丰富和提高了舞美在戏剧中的表现力和作用,而且还将整个舞台(包括灯光、布景、道具、音乐,以及表演者的身体、表情、声音等)纳入了叙事。从戏剧的实践层面来看,上述种种一方面削弱或破除了用文学和语言维度定义戏剧的霸权地位,另一方面也颠覆了“文本高于一切”这种等级结构的观念,整体性的“演出”之于戏剧的重要性也被和盘托出。而这一切也就宣告了现代戏剧实践及研究“与过去普遍流行的对戏剧起主导作用的理解的决裂”^②,催发了现代戏剧学在20世纪初的诞生。

与此前的戏剧研究不同,现代戏剧学强调以演出为中心的剧场艺术作为其研究对象,将戏剧文学文本视为与导演、表演、布景、灯光、音乐等戏剧元素在内的诸多因素之一,只有通过演出呈现出来的戏剧文学文本(或部分戏剧文学文本)才与戏剧艺术相关联。或者说,如何在舞台上呈现(演出)戏剧文学文本才是最重要的。这与音乐需要通过演奏或演唱而被呈现是一个道理。难以想象,我们仅仅通过看贝多芬《c小调第五交响曲》总谱,就能感受到“命运之神的敲门声”所带来的阴冷、威严及惊慌不安。同样,我们也不能仅靠阅读汤显祖的《牡丹亭》,就能想到《牡丹亭》在美学风格及艺术呈现手段的多样性上可以有陈士争版、皮特·塞拉斯版、白先勇版、中日版、谭盾版等。我们更无法从莎士比亚笔下的《哈姆雷特》想象出它在德国导演托马斯·奥斯特玛雅的场景调度下,可以呈现出一种哥特式重金属风。因此,科学客观的戏剧研究,不能将戏剧文学文本与其演出等同起来,而应将视点聚焦在剧场的演出中。

二、演出研究与文本研究的不同

以演出为中心的研究,揭示了戏剧科学在研究对象上的定位不同于文学中的戏剧研究。即使严格遵守原著的舞台搬演,也不能将其文本与演出等同起来。安娜·于贝斯菲尔德(Anne Ubersfeld)指出:“由导演、布景人员、音乐家、演员所创造的视觉、音响、音乐符号总体所组成的(多种)意义往往超越了戏剧文本总体。反之,在戏剧文本信息所包含的无可穷尽的切实和潜在的结构中,有许多丢失了,或不能被感知,或被演出体系本身

① Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters: Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater* (München: Georg Müller, 1909), XII.

② (德)艾瑞卡·菲舍尔-李希特《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,2012年,第39页。

给消除了。”^①因此,无论我们如何忠实地遵循原著,在从文本到舞台的搬演过程中,最终呈现的演出也会与文本有着这样或那样的差别。而这种差别也正是剧场艺术不同于戏剧文学艺术的核心所在。

为了更直观地呈现戏剧文学艺术与剧场艺术的差异性,下面将以莎士比亚《哈姆雷特》第一幕老哈姆雷特阴魂第一次出现的场景为例,对莎士比亚原文本与 S. 弗兰科姆(Sarah Frankcom)和 M. 特里(Michelle Terry)分别导演的《哈姆雷特》中的这一场景演出进行对比:

巴纳多:就在昨天那一晚,就是北极星西边的那颗星星移到了它现在闪耀光辉的位置,
玛赛勒斯和我,这时候,钟敲了一下——

(阴魂穿戴甲冑上)

玛赛勒斯:别作声,快别讲了!瞧,他又来啦! (莎士比亚《哈姆雷特》剧本^②)

微弱的灯光照在空旷且幽暗的舞台上,身材结实匀称、脸型轮廓立体且硬朗的男子巴纳多身穿现代警察执法制服(包括带有反光条的明黄色马甲),胸前别着对讲机,头戴鸭舌帽。他稍稍仰头望向前方的上空,一边向他左前方身着灰毛呢大衣、双手插在大衣兜里的霍拉旭走去,一边紧张地叙述道“就在昨天那一晚(巴纳多站定),就是北极星西边的那颗星星移到了它现在闪耀光辉的位置(霍拉旭一边望向巴纳多所指的上空,一边向前走),玛赛勒斯和我,这时候,钟敲了一下……”巴纳多的话被与他装扮相似的黑人女同事玛赛勒斯打断。玛赛勒斯突然弯腰深呼吸,左手捂住腹部,右手向前伸直抬起,示意“别作声”,表情有些痛苦(这是一种暗示女性面对危机的敏锐预感,并为之产生的特有的生理反应)。就在此时,舞台上空响起了渐大渐小的“兹,兹兹”电流声,亮起了数盏大小不同、冷暖相间的蓝光和黄白光灯泡。玛赛勒斯一边慌张地仰视上空,一边气息急促地说“别作声,快别讲了!瞧,他又来啦!”(S. 弗兰科姆《哈姆雷特》演出^③)

自然日光下,没有任何布景的露天式莎士比亚环球剧场,三面开放式的舞台上,巴纳多头戴古铜色钢盔,短帽檐下最显眼的是嘴唇四周的灰白胡须。他那浅褐色冬日粗布棉衣外是一件深褐色皮革背心,深灰色的阔腿裤膝盖以下部分都被塞在黑色皮靴里,一副粗犷的仿古罗马士兵装束的即视感。巴纳多与一身英伦风坐在前景舞台木条地板上的霍拉旭形成了强烈的对比。霍拉旭身穿黑色短大衣,配着厚条纹围巾,着灰黑色紧身牛仔裤、短帮深棕色皮鞋。巴纳多走向霍拉旭的身后并侧转头,直直地望向舞台左上方,说“就在昨天那一晚(抬起左胳膊,用左手食指指向空中),就是北极星西边的那颗星星(并从右向左划了一下)移到了它现在闪耀光辉的位置(霍拉旭一边望向巴纳多所指的上空,一边将撑在身后的双手与

① (法)安娜·于贝斯菲尔德《戏剧符号学》,宫宝荣译,北京:中国戏剧出版社,2003年,第3页。

② (英)威廉·莎士比亚《莎士比亚全集》(第四卷·悲剧·卷一),方平译,上海:上海译文出版社,2014年,第179页。

③ S. 弗兰科姆(Sarah Frankcom)导演的《哈姆雷特》,2014年在曼彻斯特皇家交易所剧院演出。其第一幕老哈姆雷特阴魂第一次出现的场景由笔者将演出转化为文字。

懒散伸直的双腿收回,坐正,再双手抱着圈起的膝盖认真地听着),玛赛勒斯和我,这时候,钟敲了一下……”巴纳多话音未落,舞台后侧墙的右边拱门缓缓走出一个与巴纳多穿着风格相似,但服装质地明显优于后者的头戴银色盔甲战袍、右手拿剑的老年白人——老国王哈姆雷特的鬼魂。此时,站在舞台后景区中间偏左位置上、与巴纳多装扮相似的黑人女士玛赛勒斯打断了巴纳多的话。她一边警惕地用双手握住长矛,走向舞台中景区(霍拉绪立刻起身,大步走到玛赛勒斯右侧,再退到她身后的大柱子后面;而巴纳多则一百八十度转身,右手握拳,左手握剑,弓步弯背,呈战斗状;鬼魂也立刻作出即将对敌的防御姿态:左腿弓步向前,右手握紧剑,左手抬起,五指放松张开,手心向下),一边用矛指向巴纳多和霍拉旭的身后说道:“别作声,快别讲了!瞧,他又来啦!” (M. 特里《哈姆雷特》演出^①)

通过对比可以发现,弗兰科姆导演的《哈姆雷特》和特里导演的《哈姆雷特》除了具有共同的戏剧文本语言,其他各种非语言的戏剧因素,如舞台结构、布景、灯光、音乐、人物装扮及其呈现等都迥然不同。可见,如果单从莎士比亚留给我们的剧本来研究上述两个不同版本的《哈姆雷特》演出,则无法找到太多区别。然而,如果将我们的关注力投向演出本身,就会发现不同的表演者的装扮、身体动作、声音、表情的差异性,就会发现舞台结构、布景、灯光、音乐等才是决定其真实剧场空间里演出的要素。结合赫尔曼的演出概念,我们可了解,稍纵即逝的演出的“外在物质性”(Materialität)更多的是通过演员的形体在剧场空间的活动而构成的,其最具决定性的则是观众在真实的空间里所感知的表演艺术,即表演者的真实形体;强调观众不仅会对表演者的形体动作作出反应,还会对其他观众的反应作出反应^②;而这些只有通过“观感”剧场演出才能获得。

三、现代符号学对戏剧学的影响

基于现代科学观建立的戏剧学(戏剧科学),虽然从理论上逆转了“文学文本”和“剧场演出”在戏剧艺术中的地位,但在方法论上,并没能立刻建立具体的方法用以分析稍纵即逝的演出。众所周知,研究剧场中稍纵即逝的演出,不像文字书写的戏剧文本,它具有很多不确定性,特别是观演互动、不同观众对演出的不同感知及演出的不稳定性都会影响演出。虽然赫尔曼提出用文字“重构”(Rekonstruktion)演出,但戏剧历史学家出身的他并没有脱离其时代及自身学术背景的局限。他建议运用文献学的方法将剧本、舞台设计图纸、排练笔记、节目单和评论等都收集起来,用于记录剧场的各个元素,却完全忽略了演出中非常重要的行为表演部分的研究方法。此外,他还认为观众不应被理解为舞台上情节的远距离或情感共鸣作用下的观察者,而是要将他们视为舞台上产生各种符号及其传递信息的聪明破译者。遗憾的是,他的这些观念当时只停留在理论阶段。直到

^① M. 特里(Michelle Terry)导演的《哈姆雷特》,2018年在莎士比亚环球剧院演出。其第一幕老哈姆雷特阴魂第一次出现的场景由笔者将演出转化为文字。

^② (德)艾瑞卡·菲舍尔-李希特《行为表演美学——关于演出的理论》,第45页。

1930年代现代符号学被引入戏剧研究领域,其方法论才渐渐地得以完善。

将符号学理论引入戏剧研究领域,使戏剧学走出传统理论屏障,首先要归功于捷克斯洛伐克学者 O. 齐赫(Otakar Zich)及其学生 J. 穆卡洛夫斯基(Jan Mukarovsky)。他们于1931年分别发表了《戏剧美学》(*Aesthetics of the Art of Drama*)和《试论演员现象的结构分析》(*An Attempted Structural Analysis of the Phenomenon of the Actor*)两项成果。前者将接受美学与现象学建立了联系,基于索绪尔语义符号学的“能指”和“所指”概念,用现象学分析了作为艺术表现形式的戏剧事件和“现实”概念的多义性;同时指出文本中的戏剧人物与演员扮演的人物因为我们的主观意识而存在差异。后者则更关注舞台上演员表演的符号分析及功能划分,在《试论演员现象的结构分析》一文中,他以卓别林无声电影为例,对其全部身势符号及其功能进行汇编和分类,是将戏剧符号学的理论实践向前推进的第一步。^①

作为戏剧符号学起点的里程碑式著作和捷克的第一部戏剧理论著作,《戏剧美学》对布拉格结构主义学派的戏剧符号研究产生了不可忽视的影响。除了 J. 穆卡洛夫斯基,民俗学家 P. 鲍加达列也夫的《民间戏剧符号学》(1938年)和《作为记号的服饰》(1940年),K. 布鲁萨克的《中国戏剧的符号》(1939年),布拉格先锋派“自由剧场”导演 J. 洪泽尔的《戏剧符号的动态性》(1940年)等,都在齐赫《戏剧美学》的基础上,不同程度地发展了戏剧符号学理论,并从理论上进一步界定了戏剧符号学的分析范围与目的。从符号的信息传递与接受角度将戏剧过程视为一种非物质的互动关系,即通过时空转移使观众进入与舞台表演相互作用的能量关系中。这一认识与赫尔曼强调的演出中“观演关系”的研究视角相一致。因此,它在方法论层面为现代戏剧学以演出为中心的戏剧研究奠定了一定的理论基础。

就演出分析方法的建设而言,如果说穆卡洛夫斯基是第一个将符号学的“能指”和“所指”作为表演者与观看者之间的信息交流的媒介而应用在戏剧表演研究中的学者,那么 T. 柯赞(Tadeusz Kowzan)则是第一个将符号学与戏剧表演相融合而对戏剧的符号系统进行初步编码的人。1968年柯赞在《戏剧的符号》一文中提出了与剧场中戏剧艺术听觉、视觉、空间及时间相关的13种符号系统:语言、语调、面部表情、动作、演员的舞台调度、化妆、发型、服装、小道具、装置、照明、声响、音乐,对运用戏剧符号系统来具体分析和研究演出的戏剧学产生了直接的影响。

而真正将戏剧符号学方法系统地运用于现代戏剧学的研究领域,则发生在20世纪80年代。K. 伊拉姆(Kier Elam)的《戏剧与戏剧诗的符号学》(1980年)、P. 巴维斯(Patrice Pavis)的《舞台语言:戏剧符号学研究》(1982年)和艾瑞卡·菲舍尔-李希特的

① Kier Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (Routledge, London and New York, 1980), 4.

Dennis A. Golbert, "From Prague to Paris: The Beginning of Theater Semiotics and Sartre's Early Esthetic of Theater", *Sartre Studies International*, Vol. 11, No. 1/2, (2005): 195-206, 197-198.

《戏剧符号学》^①丛书(1983年)从一定程度上揭示英国、法国和德国学界在戏剧符号学研究领域的领先地位,以及当时戏剧理论的发展情况。他们从很大程度上弥补并完善了赫尔曼在“演出”研究理论及方法论上的缺失,基于戏剧演出产生的不同符号类型结构关系的可读性、可知性和可释性认识,将精确化和类别化的戏剧符号作为具体工具引入动态的演出研究中,特别是对其“非语内表现行为”的研究。希望通过对戏剧符号学的学习,让研究者可以对演出中各个行动和物件进行符号化转换及其意义的辨识,从而解开戏剧创作者(包括演员、导演、剧作家、舞美灯光师、音乐家等)与观看者之间的信息传递密码,来帮助人们理解其戏剧美学特点。可以说,从演出文本、演员的形体表现、导演的舞台调度,直到最后观众解析演出,这些戏剧的形式结构和意义的动态生产过程,都是戏剧科学视域下基本的戏剧研究之核心内容。

从中国戏剧符号学理论研究史来看,虽然其起步相对比较晚,但第一部中国戏剧符号学理论著作也发表于上世纪80年代,是上海戏剧学院教授胡妙胜基于对伊拉姆《戏剧与戏剧诗的符号学》的学习和研究之上写就的《戏剧符号学引论》。后经胡妙胜的完善,及其对戏剧符号学的进一步深入研究,又于2015年出版了《演剧符号学》一书。遗憾的是该研究成果并没有得到很好的关注。总体来说,中国的戏剧符号学研究在很大程度上是对上述西方戏剧符号学研究成果的学习和研究的基础上发展起来的。

四、戏剧符号学作为方法的应用

基于前面章节的论述,可以清晰地了解到,戏剧文学艺术与剧场艺术之间存在着明显的区别;科学与客观的戏剧研究应是以演出为基础,是对其人、物、空间和声音的呈现方法的研究;而观看者作为演出必不可少的因素,他们观看演出的反馈作为演出非常重要的一个部分,不仅可以显示其演出“能否合乎观众的口味”,而且也能决定其生命力。

不过,首先摆在眼前的问题是,如何把握剧场不可重复的动态演出或解读剧场艺术的问题。对此,不同的学者有着不同的观点。例如,于贝斯菲尔德在其《阅读戏剧》(中文译本《戏剧符号学》)中指出,虽然人们更喜欢在舞台上学习、表演或观看他人表演戏剧作品,但场上稍纵即逝的戏剧演出是难以像永恒常在和用文字记述的剧本那样可阅读的,因此,戏剧不可阅读,只可对其剧本进行阅读。^②这似乎对很多人来说也是深有体会的。和于贝斯菲尔德的观点相比,菲舍尔-李希特所持的相反观点却提醒了我们,戏剧不仅有人们熟悉的文字符号,还有非文字的语言符号,以及非语言的视听符号。在充满符号的世界里,舞台上的一切都可以进行符号化的划分及其意义的解读。正如我们高度程式化和符号化的戏曲演出所展现的可读性与可解释性。无论是那被赋予百变功能的“一

^① 《戏剧符号学》丛书分别由《戏剧表演艺术的符号学体系导论》、《从“艺术的”到“自然的”符号:巴洛克戏剧和启蒙戏剧》和《演出作为文字》三部著作组成。

^② (法)安娜·于贝斯菲尔德《戏剧符号学》,第2页。

桌二椅”,还是角色和其人物的符号化扮相、动作等,都让我们毫不费力地把握其内涵与形式。因此,如果舞台上的一切都可以被符号化,而在此基础上的戏剧演出被视为一套符号的话,那么无论何种形式的戏剧演出自然就都能够被阅读了。

那么,如何对稍纵即逝的非程式化的戏剧演出(包括后戏剧剧场演出)进行观感阅读与分析呢?

在众多戏剧符号学研究成果中,菲舍尔-李希特的《戏剧符号学》丛书在演出分析实践应用方面表现较突出。其丛书第一册《戏剧表演艺术的符号学体系导论》,将演出中与表演相关的所有部分(空间、声音、人和物)作为主要研究对象,进行了“四大符号系统”的划分:演出空间符号、非语言视听符号、表演者的活动符号和人物呈现符号。通过对戏剧诸元素进行符号化分类,以及进行符号意义的阐释,使非程式化戏剧也能够像“观感”中国传统戏曲演出那样可被解读。观看者通过对这“四大符号系统”的观察,可对动态的戏剧演出产生的符号意义进行辨识、分析与解读,从而对其感知(Wahrnehmung)进行阐释。

举例来说,在对一场演出的“观感”接受过程中,研究者需要或应该考虑下列问题:

- 在舞台空间上有哪些上下场安排?在演出过程中是如何使用这些安排的?其上下场方式是否是基于人物得出的结论?
- 演出中出现了哪些道具?它们是如何被使用的?它们有什么寓意?在演出过程中其意义是怎么变化的?
- 演出的开头和结尾是怎么排演的?是如何从虚构的情节层面展开的?开头和结尾的结构与情节有什么关联?
- 主要角色是怎么建立的?哪些表演层面被他/她使用了?其作为一个叙述人物,是如何描绘整个情节的?
- 在剧场中,哪些值得关注的情形是被设计排演的?
- 行动中观众是如何参与的?

基于对上述相关问题的回答,以及对演出中呈现的各种符号及其意义的记录,正如文章第二部分有关不同版本《哈姆雷特》演出中鬼魂出现的场景的呈现,用文字重建演出,来进行相对客观的戏剧研究,恰恰是现代戏剧学范畴下戏剧研究区别于文学范畴下戏剧研究最根本及核心的部分。需要提醒的是,“演出”作为戏剧科学的基本研究对象,其研究除了需要关注舞台上语言及非语言类符号系统,还应关注台下接受者的反应。因为从某种角度来说,观众是实现剧场艺术活动不可少的部分,如果没有观众剧场演出,则最多只是场排练。观众通过物理到场、感官感知及其反应来参与演出,而最终呈现的“演出”是表演者和观看者之间相互作用和影响的结果。因此,现代戏剧学研究将观众作为非常重要的研究方面纳入其研究范围。在其研究方法上,则是借鉴和运用现象学分析方法,有意识地通过对集中在人、物、空间、声音的呈现方法与其强调的特定现象的感知,来观察和分析各个戏剧元素对观众所产生的强烈影响和引起观看者关注的反应,从而为宏

观把握场上戏剧提供科学理论依据。简单来说,“演出中的人、物、声音和空间是怎么呈现的,以及它们对观众有什么影响”这一系列的问题,除了需要运用到戏剧符号学分析方法,还需要运用现象学方法来探寻其答案。戏剧学者克里斯多夫·巴尔梅认为,将现象学应用到戏剧研究的想法,是基于对符号学方法中对观众研究缺失的矫正。^①

结 语

综上所述,戏剧学作为一门研究戏剧的学问,既古老又年轻。说它古老,是因为它历史悠久、源远流长;说它年轻,则是因为它正处于一个新的发展时期。而戏剧科学作为这一新时期的发展产物,在其学科建设之初,就试图与传统的戏剧研究观念划清界限,建立自己的理论及方法论体系。然而,由于20世纪戏剧实践本身出现的跨学科现象,人类学、社会学、图像学、媒介研究等都作为创作方法引入剧场,剧场艺术的边界不断拓宽,戏剧的概念不断变化,这些都要求着戏剧研究方法的更新,从而使戏剧科学的跨学科性发展显得不可避免。

从原始即兴的歌舞表演到以文学为中心的亚里士多德式戏剧再到以行为表述为主的反亚里士多德式戏剧,从剧作中心制到演员中心制再到导演中心制,从露天的演出场所到封闭的演出空间再到“一切可用”的演出场地,从写实的舞台到写意的舞台再到虚拟的线上空间……戏剧形式还会变得更多元与复杂,其研究方法自然也需要随之发展和更新。笔者深信跨学科发展之于戏剧学的未来仍然是重要和必要的。

[本文为教育部哲学社会科学研究重大课题“中国特色戏剧学学科建设研究”(项目编号:19JZD035)、国家社科基金艺术学重大项目“当代欧美戏剧研究”(项目编号:19ZD10)阶段性成果,上海市地方高水平大学战略创新团队建设成果]

作者单位:上海戏剧学院戏文系

责任编辑:吴靖青

①(德)克里斯多夫·巴尔梅《剑桥剧场研究入门》,耿一伟译,台北:书林出版有限公司,2010年,第46页,第101页。