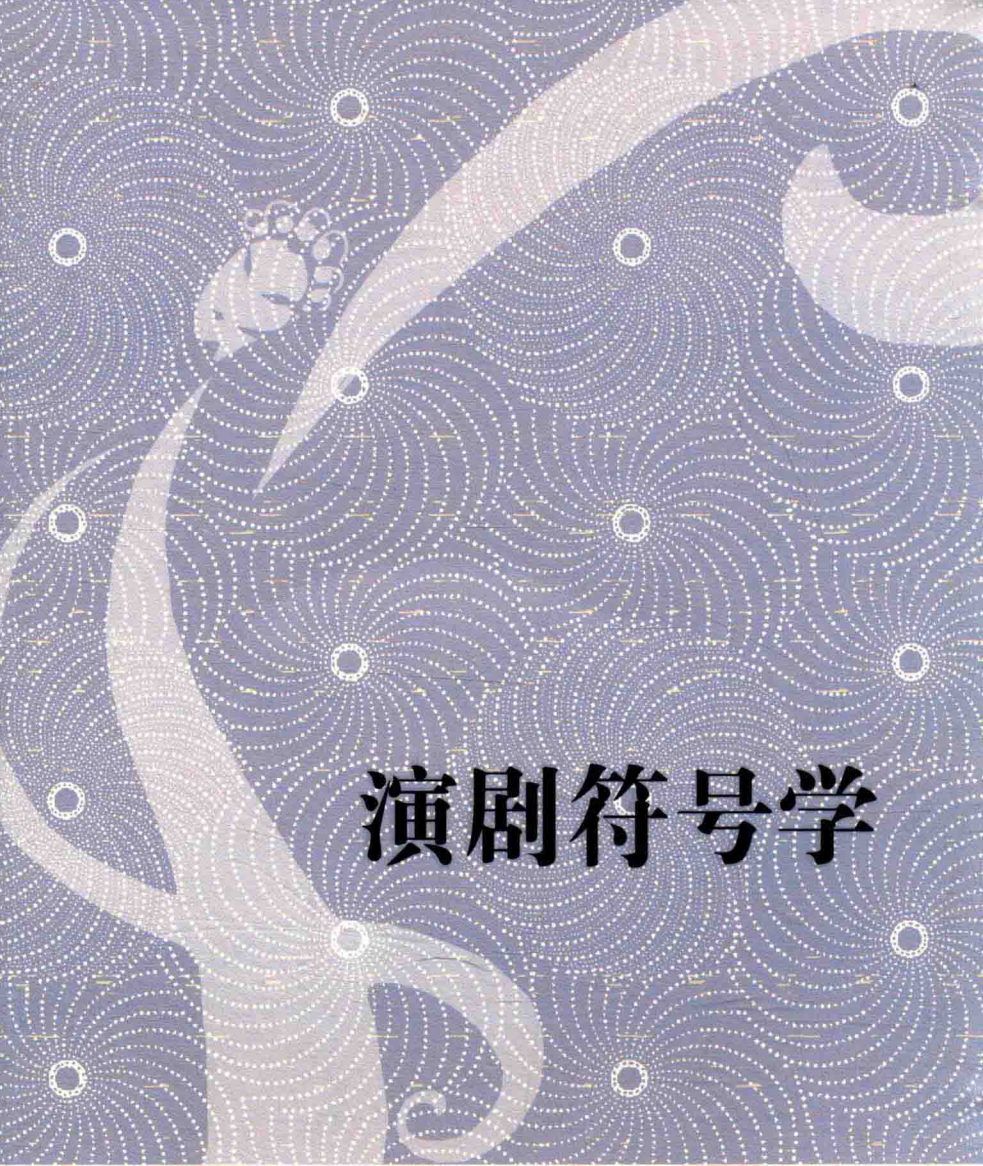




演剧符号学

中华戏剧史论丛书

胡妙胜 著

上海古籍出版社

中华戏剧史论丛书

叶长海 主编

演剧符号学

胡妙胜 著

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

演剧符号学 / 胡妙胜著. —上海: 上海古籍出版社, 2015. 10

(中华戏剧史论丛书)

ISBN 978-7-5325-7785-9

I. ①演… II. ①胡… III. ①戏剧—符号学 IV.
①J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 205048 号

中华戏剧史论丛书

演剧符号学

胡妙胜 著

上海世纪出版股份有限公司 出版
上海古籍出版社

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.co

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行经销

上海崇明裕安印刷有限公司印刷

开本 890 × 1240 1/32 印张 10.875 插页 3 字数 254,000

2015 年 10 月第 1 版 2015 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5325-7785-9

I · 2962 定价: 42.00 元

如有质量问题, 请与承印公司联系

总 序

中华戏剧历史悠久、源远流长。它的历史形态从未断绝，但常变化出新，成为一种最为根深叶茂而又独具风貌的艺术门类。对中华戏剧的研究，已有许多成果面世，展示了中华戏剧在各个时代的风貌及在各有关元素、层面、领域的表现。现在是到了有必要亦有可能展开总结提高、深入开掘的工作，并在此基础上建立“中华戏剧史”乃至“中华戏剧学”的系统学科的时候了。《中华戏剧史论丛书》的编辑出版，正是对此一时代需求的一种回应。

中华戏剧艺术涵蓄了中华民族历史发展过程中出现的各个时代、多个门类的艺术形式，是集诗、歌、舞、杂技、曲艺以及新出现的多种艺术样式的集合体。长期以来对中华戏剧艺术的研究，由于学业上的沿习或观念上的局限，存在着偏重案头文本而忽视场上演艺的倾向。本丛书则立足于还原戏剧艺术本来面目的“大戏剧”观念，注重作为“演出艺术”的戏剧的“立体性”研究，注重对多重艺术元素融合创新的历史总结，力求突破以往艺界与学界所习惯的戏剧研究框架和内部格局，从而拓展研究领域。

这对于建立一门完整而又科学的戏剧艺术学,其意义不言而喻。

中华戏剧既是中华民族历代创造的结果,亦是世界文化交流的结晶。本丛书自然十分注重对各民族文化及世界文化交流的历史总结。因而,我们推动的研究可为当代戏剧艺术创造实践及艺术理论创新提供历史借鉴,亦可为进一步开展民族文化交流及国际文化交流提供历史经验及现实启示。

对中国戏剧历史研究具有开创性意义且影响最为深远的是一个世纪前王国维的《宋元戏曲史》(1913)。吴梅的《中国戏曲概论》(1926)及日本青木正儿的《中国近世戏曲史》(1930)紧随其后。此后较重要的著作有徐慕云的《中国戏剧史》(1938)、周贻白的《中国戏剧史长编》(1960)和《中国戏曲发展史纲要》(1979)、张庚与郭汉城主编的《中国戏曲通史》(1981)、董每戡的《说剧》(1983)等。这些著作的问世,为中国戏剧史的研究奠定了非常坚实的基础,特别是对基本史料的开掘、对元明清名家名作的分析、对历代重要戏剧文化现象的描述诸方面,已取得相当丰硕的成果,其贡献巨大。此后,另有一些“戏剧史”或“戏曲史”亦各有特色,如《中国演剧史》(田仲一成,1998)、《中国戏曲发展史》(廖奔、刘彦君,2000)、《插图本中国戏剧史》(叶长海、张福海,2004)、《中国戏曲通鉴》(王永宽,2008)、《中国古代戏剧形态研究》(黄天骥、康保成等主编,2009)等。

与此有关的,尚有诸多方面的研究。其一是专门的文本、资料汇编或文献、文物研究,如《宋元南戏百一录》(钱南扬,1934)、《古本戏曲丛刊》(初、二、三、四、五、九集,1954—1984)、《善本戏曲丛刊》(1—6辑,1984—1987)、《方志著录元明清曲家传略》(赵景深、张增元,1987)、《宋金元戏曲文物图论》(山西师大戏曲文物研究所编,1987)、《全元戏曲》(1—12卷,王季思主编,1990—1999)等。其二是断代史的研究,如《宋金杂剧考》(胡忌,

1957)、《唐戏弄》(任半塘,1958)、《元代杂剧艺术》(徐扶明,1981)、《明清传奇史》(郭英德,1999)、《中国近代戏曲史》(贾志刚主编,2011)等。其三是剧种史的研究,如《昆剧演出史稿》(陆萼庭,1980)、《秦腔史稿》(焦文彬,1981)、《中国京剧史》(上、中、下,集体编著,1990—2000)、《中国藏戏史》(刘志群,2009)等。其四是对相关领域的研究,如《中国伶人血缘之研究》(潘光旦,1941)、《古剧说汇》(冯沅君,1947)、《说俗文学》(曾永义,1978)、《傩戏、少数民族戏剧及其他》(曲六乙,1990)、《戏曲美学》(陈多,2001)等。其五是对戏剧综合体中各艺术元素的研究,如《中国剧之组织》(齐如山,1928)、《戏剧表演论集》(阿甲,1962)、《昆曲格律》(王守泰,1982)、《戏曲舞台美术概论》(栾冠桦,1993)、《戏曲音乐概论》(武俊达,1993)、《戏曲优伶史》(孙崇涛、徐宏图,1995)等。此外,对有关中国戏剧史的一些专题(如中国戏剧的起源、中国传统戏曲的前途与命运)的讨论,对历代戏剧名家名作的研究,对戏剧理论史的研究,对各地方戏曲剧种的调查研究,对表演艺术家的评传等,亦时出佳绩。

值得特别指出的是,近年来《中国戏曲志》编委会在全国全面展开调查研究,十余年间出全30卷。这对于我们全面了解全国各地、各民族的戏剧历史及现状提供了前所未有的极大的便利。近年还出版了许多规模较大的工具书,如《中国曲学大辞典》、《古本戏曲剧目提要》、《中国昆剧大辞典》等,对于了解戏剧学的艺术门径及前人的研究成果,从而继续深入展开研究也都大有帮助。

以前的所有研究成果,为我们“新的”研究提供了重要的启示,使今后的研究比以往的研究有更高的基础。在展开新的戏剧研究的时候,对于前人的研究成果,我们将十分注意学习、提炼,吸收其学术精华,而对于前人认识上的一些局限,则尽可能

予以克服。

这里即以王国维《宋元戏曲史》为例。王国维的《宋元戏曲史》开启了戏曲研究的一代风气,并形成有关中国戏曲史的一些主流观点。这些观点传播广远,影响深刻,其学术价值与理论意义不可低估。但由于时代的前进和学术的发展,一些概念的涵义因时而变,某些主流观点亦不时受到挑战。这里试举数例,略予阐说。

一、关于“戏剧”与“戏曲”的概念。已知“戏剧”一词始于唐代,“戏曲”一词始于宋代,但开始出现时的含义与今天大不相同,此后其义亦常有各种变化。王国维笔下的“戏剧”主要指演出艺术,“戏曲”主要指剧本文学,故称无剧本的为“上古至五代之戏剧”,称有剧本的为“宋元戏曲”,并认为“真戏剧必与戏曲相表里”。时至当代,我们所称“戏剧”或“戏曲”都是指演出艺术,不过,通常以“戏剧”为全称(包括戏曲、话剧、歌剧、木偶剧等等),而以“戏曲”为特称(特指中国传统的“以歌舞演故事”的戏剧)。本丛书的“戏剧”即是一个全称。

二、关于中国戏剧的起源与形成。以往主流派意见认为中国戏剧起源于上古而形成于宋元。这一派观点细分之又有形成于两宋、宋金、金元等之别。近数十年来有不少学者对此说提出异见,遂有形成于先秦、汉代、北齐至唐代诸说。“先秦说”又有两派,其一证之以古优如“优孟衣冠”,其二证之以《诗经》、《楚辞》。“汉代说”主要证之以《东海黄公》,称此为中国最早的戏曲剧目。“北齐至唐代说”主要证之以《踏谣娘》,称此为中国第一出略具规模的歌舞剧。

三、关于“成熟戏剧”的标志。王国维因循西方近代文学观念,主张戏剧之是否成熟,其标志在于有无剧本。而这正是中国戏剧形成于宋元一说的理论依据。但由于对“剧本”的认识有

异,于是就有了唐代是否有剧本,《诗经》、《楚辞》是否有部分剧本因素等等问题的争论;近年又有了吐火罗文《弥勒会见记》是不是剧本的讨论。但已有不少学者指出,有无剧本并不是戏剧是否成熟的唯一标准,不能把幕表戏体制下的中国戏曲、外国的即兴喜剧等戏剧类型排除在成熟戏剧之外。现代有些戏剧流派甚至主张剧本并不是戏剧的必要条件。有人则认为戏剧的最根本生命力在于它的“剧场性”,在于人与人的当场的“活的交流”。

四、关于“叙事体”与“代言体”。王国维认为“真戏剧”除了必须有剧本之外,其体裁则必须为“代言体”而非“叙事体”。所谓“叙事”,主要指扮演者以与角色有一定距离的叙事者身份进行表演;“代言”则主要指表演者以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物。曲艺表演总是以叙事体为主,而以代言体为辅。至于戏剧,由于它的艺术特征即是扮演人物、表演故事,所以一般多是以“代此一人立言”的代言体方式进行表演。但中国戏曲并非只限于使用代言体表演方法。元杂剧以及后世戏曲中的“自报家门”和某些引子、上场诗、旁白、独白等,都包含有以叙事者身份介绍戏剧内容的叙事性质;曲文唱词也同样有属于叙事性质者。20世纪30年代以来,德国戏剧家布莱希特提出“非亚里士多德”式的“史诗剧”,又称为“叙述体戏剧”。在他的戏剧中常有“歌唱者”之类人物出现,以达到他所追求的“陌生化效果”。布氏把戏剧看作是“讲一段故事”,有似于中国说唱那样的“叙述体”。此类戏剧新观念,已与西洋传统写实主义戏剧大相径庭,而与中国“写意性”戏剧精神相通了。中外戏剧实践的新探索,戏剧观念的新突破,都为我们深入认识中国传统戏剧提供了新的视角。

本丛书十分关注当代戏剧实践中出现的新现象、新问题,十分关注近期来戏剧观念的变化,亦努力在研究中选取行之有效

的新视角、新方法,以期别开中国戏剧研究的生面。基于此,本丛书着重刊布近年来的最新研究成果,同时,亦着意选择前辈学者于 20 世纪八九十年代出版但因故未能广为传播的、至今依然具有创新意义的学术著作,予以重版刊行。希望能于数年间形成中华戏剧史论研究的新系列。

叶长海

2012 年 10 月 16 日

序

自从索绪尔提出了符号学的概念以后,当代人文科学已到处散发出符号学的气息,上世纪30年代布拉格学派开创了戏剧符号学的研究,至今,虽不能说硕果累累,但在戏剧学的领域内,符号学对学者来说已成为最有吸引力的选择之一。学术视角的多维度是戏剧学发展的必然趋势。

坦率地说,本人并不是什么致力于戏剧符号学研究的学者,我的目标只是希望在舞台设计理论这块贫脊的土地上树立起一个理论架构,也许因为我毕生只是一个舞台设计专业的教员缘故吧!为了实现这一目标,我必须学习和借鉴当代人文科学的新成果,可是在上一世纪“文革”前,我的理论资源仅限于中国和西方的传统美学,对当代人文学科的新领域、新成果知之甚少。随着“文革”的结束,人们的学术视野豁然开朗。此时符号学开始映入我的眼帘,我感到符号学可以给我的研究提供有用的理论框架和方法。1985年,我的第一部著作出版,书名为“充满符号的戏剧空间”,“符号”一词的出现表明我已开始投入符号学的学习。1989年出版的《戏剧演出符号学引论》一书,可说是

学习的初步成果。尽管该书只是“引论”，缺乏深度，但不经意间它竟成为我国第一部戏剧符号学的著作。遗憾的是，至今除了译作《戏剧符号学》（于贝斯菲尔德著、宫保荣译，2004）外，我国至今尚无其他的戏剧符号学著作出版。这也是我在20多年后，还将《戏剧演出符号学引论》作为本书的主体付之再版的缘故。

本书分为三个部分。第一部分即1989年出版的《戏剧演出符号学引论》；第二部分为关于场面调度符号学的论文；第三部分为附录，收入的是布拉格学派关于戏剧符号学的几篇译文。此外，还增添了一些插图。

作者

2015年新春

目 录

序.....	1
--------	---

— 戏剧演出符号学引论

1 引言	3
1.1 什么是符号学?	3
1.2 戏剧符号学	7
1.3 剧作符号学简介	11
2 戏剧的符号化	17
2.1 记号、符号、信号	17
2.2 能指与所指	19
2.3 艺术符号	21
2.4 有理据与无理据	22
2.5 戏剧的符号化	24
2.6 演员艺术是符号吗?	27
2.7 动作记号的性质	30

3 戏剧通讯	34
3.1 戏剧是一种通讯,或者说交流	34
3.2 戏剧通讯的模式	38
3.3 戏剧通讯的特征	40
3.4 戏剧信息	43
3.5 戏剧演出的话语与文本	50
4 戏剧记号的类型	52
4.1 自然记号与人为记号	53
4.2 象似、指示、象征	54
4.3 隐喻、转喻、提喻	61
4.4 雅可布森论隐喻与转喻	64
5 戏剧演出的系统	68
5.1 戏剧演出系统的分类	69
5.2 语言	70
5.3 语调	71
5.4 面部表情	72
5.5 动作	73
5.6 场面调度	75
5.7 舞台化妆	76
5.8 舞台服装	77
5.9 舞台道具	78
5.10 舞台布景	79
5.11 舞台灯光	80

5.12	剧场和舞台	82
5.13	音响效果	82
5.14	音乐	83
6	戏剧信码	85
6.1	戏剧信码的类型	86
6.2	空间的意义	91
6.3	形体动作的交流	101
6.4	类语言特征	110
7	戏剧记号的意义	114
7.1	外延与内涵	116
7.2	能指自身的信息	119
7.3	多级的意指系统	122
7.4	结构与意义	128
7.5	意义存在于整个交流行为中	135
7.6	凸出	139
7.7	外延规则的违反	142
7.8	多义性	145
8	戏剧演出文本的结构	149
8.1	文本的切分	150
8.2	聚合关系与组合关系	154
8.3	大组合段	158
8.4	横向蒙太奇与纵向蒙太奇	163

8.5	表层结构与深层结构	167
8.6	记号的转换	171
8.7	行动的结构与句法	175
8.8	人称与戏剧类型	182
9	戏剧的接受	186
9.1	观众——戏剧创造的参与者	186
9.2	戏剧知觉	189
9.3	文本的重构	193
9.4	理解与解释	196
9.5	参与信码的创造	200
9.6	戏剧能力	202
9.7	文本间的关系	208
9.8	期待视界	210
9.9	观众的信号	213
	附录:《戏剧演出符号学引论》初版后记	216

二 场面调度符号学

1	场面调度——演出本文的写作	219
1.1	导演——演出的作者	219
1.2	导演的写作	221
1.3	场面调度的概念	223

2 场面调度的产生	227
2.1 导演的具体化	227
2.1.1 主动的综合	228
2.1.2 演出文本的想像	229
2.1.3 个性化	229
2.2 解释	230
2.2.1 意义的创造	231
2.2.2 创造中的解释	232
2.2.3 场面调度的元文本	233
2.3 第二本文	234
2.3.1 演出文本的大结构	235
2.3.2 语言记号与非语言记号的对峙	236
2.3.3 组合关系与聚合关系	238
3 场面调度的功能与句法	239
3.1 场面调度的功能	239
3.1.1 叙事功能(语境)	240
3.1.2 表演功能(讯息)	240
3.1.3 接触功能(信道)	241
3.1.4 元语言功能(信码)	242
3.1.5 表现功能(发送者)	242
3.1.6 参与功能(接受者)	242
3.2 场面调度的句法	243
3.2.1 场面调度的最小单位	243
3.2.2 动作——动作参与者	244

3.2.3 记号的转换	245
4 场面调度的类型与策略	248
4.1 场面调度的类型	248
4.1.1 强调剧本本身的场面调度	249
4.1.2 强调表演功能的场面调度	250
4.1.3 强调意识形态的场面调度	251
4.2 场面调度的策略	252
4.2.1 证实	252
4.2.2 颠覆	253
4.2.3 增强	254
4.2.4 限制	255
4.2.5 替代	256
4.2.6 转移	257

附录 译 文

戏剧记号的动态性	261
中国戏剧的记号	282
戏剧中的人与物	297
民间戏剧符号学	309
作为记号的服饰	
——在人种学中服饰的功能和结构概念	325