

戏剧·与·符号

胡妙胜 著



上海文艺出版社

戏剧符号

张道藩



本书系上海戏剧学院霞光工程专项经费资助出版

戏剧与符号

胡妙胜著



上海文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏剧与符号/胡妙胜著.-上海:上海文艺出版社.2008.2

ISBN 978-7-5321-3277-5

I . 戏… II . 胡… III . 戏剧-符号学-文集

IV . J80-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 015341 号

责任编辑:徐如麒

装帧设计:袁银昌+夏炜

戏剧与符号

胡妙胜 著

上海文艺出版社出版、发行

地址:上海绍兴路 74 号

电子信箱:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

新华书店经销 上海市印刷十厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 23.5 插页 8 字数 376,000

2008 年 2 月第 1 版 2008 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5321-3277-5/J·247 定价:85.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 021-65410805

目 录

戏剧符号学导引 / 01

戏剧的本性

—— 一个结构模式 / 28

导演的写作

—— 场面调度符号学 / 52

戏剧 空间 结构 / 81

塑造虚空 / 109

转喻与隐喻

—— 舞台设计的修辞模式 / 125

开拓新空间

—— 环境戏剧的空间设计 / 158

走向综合 / 184

导演与舞台设计 / 196

综观舞台设计的功能 / 207

戏剧空间、时间、意义和交往的组织 / 214

舞台设计 ABC

—— 关于舞台设计低年级的教学法 / 218

舞台美术革新的十年 / 249

话剧舞台美术的出新 / 257

走向多元的舞台设计 / 266

1982 年的舞台美术 / 268

1983 年的舞台美术 / 283

1984 年的舞台美术 / 304

莎士比亚戏剧的视觉世界 / 321

李汝兰的舞台设计 / 331

戏曲舞台设计的第二传统 / 338

小剧场与剧场小 / 344

评《西方演剧史论稿》 / 348

附录

《戏曲舞台美术概论》序 / 353

《舞台空间的魅力》序 / 355

《周正平舞台灯光设计作品集》序 / 357

《中国古代军戎服饰》序 / 359

《服装款式与色彩搭配图说》序 / 361

《服饰心理学趣谈》序 / 363

职业服装的新概念 / 366

后记 / 370

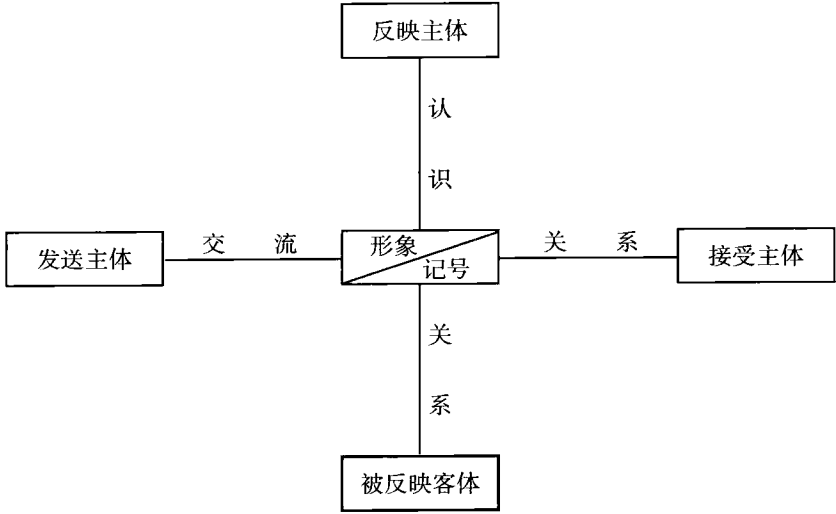
戏剧符号学导引

戏剧符号学是由布拉格结构主义开创的。1931年在捷克斯洛伐克,奥塔卡·齐奇(Otakar Zich)和让·莫卡洛夫斯基(Jan Mukarovsky)各自发表了他们的论文:《戏剧艺术美学》和《试析演员现象的结构》,由此开辟了以符号学方法研究戏剧的前景。到了60年代,随着符号学的发展,像电影符号学和建筑符号学一样,戏剧符号学也名符其实地成为一门学科。它的研究领域主要集中在以下几个方面:演出本文的分析、戏剧演出的记号系统、观众的作用与接受、剧作本文、剧作的语言、戏剧行动、可能世界与虚构逻辑。今天,戏剧符号学已成为多学科交错的学科,它不仅涉及哲学、美学、语言学、心理学,而且也涉及逻辑学、修辞学、社会心理学、传播学以及信息论、系统论、控制论等各个知识领域。不能奢望以戏剧符号学取代戏剧学,它的合适的位置是像戏剧社会学、戏剧心理学一样,成为戏剧学的一个分支。本文的论述对象仅限于戏剧演出,不包括剧作,而且在戏剧演出的范围内,也只就其中的若干方面作些初步的和简略的介绍。

一、戏剧交流与记号

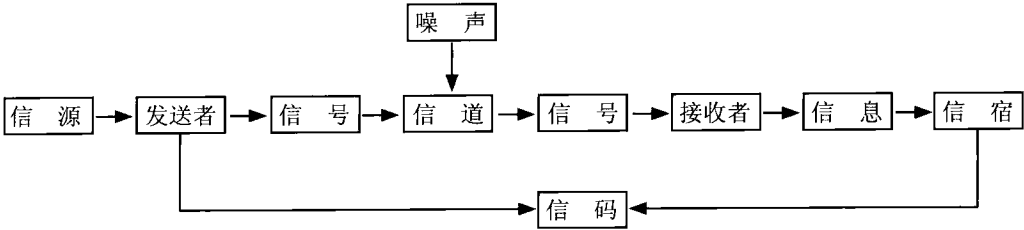
传统的戏剧研究基本上没有跳出亚里士多德的模式,换言之,仅局限于认识论的范围。由于强调了认识主体与认识客体的相互关系,戏剧的写作享有至高无上的地位,戏剧的演出成了剧作的寄生物。一部戏剧史由此成为剧作及其写作者的历史。自然,不应怀疑从认识论角度观察戏剧的必要性,但仅固定在这一视角上至少是不全面

的。有人说戏剧是游戏,也有人说它是仪式,不管说它是什么,有一点却是无疑的:戏剧也是一种社会交往活动,是“人与人之间思想感情交流的一种方法”。(马丁·艾思林:《戏剧剖析》,中国戏剧出版社)因此,戏剧不仅存在主体与客体的认识关系,也存在着演出者与观众,主体与主体的交流关系。可以将戏剧描述为两条线交错的模式。从纵向看,戏剧是认识现实的一种方式,它表现为主体与客体的关系,认识的中介是形象。从横向看,戏剧是社会交往的一种方式,它表现为主体与主体的关系,交流的中介是记号。戏剧符号学的对象和任务是从交流和信息传递的角度来观察和研究戏剧。



1. 戏剧的交流

戏剧是一个群体在一定的空间和时间的维度内,为了获得一致的审美经验,根据一定的规则而进行的社会交往活动。通常所说的戏剧演出的创造和欣赏就是在戏剧群体内演出者集合与观众集合的信息交流的过程。这可以由一般的通信模式加以说明:



信源产生要送到信宿的信息。在戏剧交流中,信源是剧作家、导演、演员、舞台美术家、音乐家等等。发送者就是演员的声音、表情、姿态、动作以及布景、灯光、服装、化装、道具、乐器等,它们用某种方式作用在信息上,产生适合在信道上传送的信号。信道是从发送者传送到接收者的媒介物(电波、光波、声波)。信号通过信道时容易受到噪声的干扰(观众席的嗑瓜子声、翻座椅板声等)。信号为接收者(观众的眼、耳甚至还有鼻)所接受,并转换为信宿(观众)所理解的信息。也可以说,信息交流是信息的编码、传递和译码的过程。编码与译码依赖于信码。所谓信码,简单地说是将某个内容分配给信号,为发送者和接收者共同理解的规则总和。

显然,上述简单的通信模式尚不足以反映出戏剧交流的特点。

首先,戏剧交流是双向的,而不是单向的。在演出过程中,观众也可以作为信源向作为信宿的演员发出信号,如观众的喝彩。观众对演出的反馈是活的戏剧的重要特征。

其次,戏剧交流最显著的特征是交流因素的增多。在交流过程的每一阶段,如信源、发送者、信号、信道等出现的都不只是一个因素,而是若干因素的集合。由于介入戏剧交流的因素和系统的多元化,其结果所传送的必然不是单一的信息,用通信理论家A·莫里斯的话来说,演出是由“多信息组成的,在通信中,若干信息以及使用同一信道的若干方式同时用于美学和感性的综合中”。(A·莫里斯:《信息理论与审美感知》)观众根据戏剧的和一般文化的信码将这一信息的复合体理解为完整的本文。

最后,戏剧中的交流是多层次的,不限于演出者与观众。演出本文是演出者与剧作者的信息交流的结果。在观众集合内部彼此也存在交流。舞台上虚构的人际交往也是一种虚构的交流,而演员与演员之间还存在实际的交流。戏剧交流的复杂性在于,演员与观众的交流一般是以虚构的人际交往为中介的,并不采取直接交流的方式,除非在开场白、旁白等情况下。

演出交流是以信号—记号为媒介的。戏剧符号学要研究的就是在戏剧交流中记号的意义,记号与记号的关系以及记号与使用者的关系。

2. 戏剧的符号化

符号学家维尔特鲁斯基 (Jiri Veltrusky) 早在 1940 年就宣称“舞台上的一切都是记号”。(J·维尔特鲁斯基:《戏剧中的人与物》) 戏剧的符号化是布拉格结构主义戏剧理论的基本原则。在一百多年前萨赛曾写过如下一段话:“这个称之为观众的集体存在,特点就在眼睛的构造。他们具有在另外一种情况之下观看事物的奇异特权,这些事物和现实中的情形不一样,另有一种亮光来照明,来加以改变;他们会在某些线条以外,看见别的线条;会在某些颜色之外,看出别的色彩”。(弗·萨赛:《戏剧美学初探》,《古典文艺译丛》第一辑) 为什么“这些事物和现实中的情形不一样?”因为它在舞台上获得了它在现实中所没有的意指力量;为什么观众“具有在另外一种情况下观看事物的奇异特权?”因为处在演出者—观众的交流关系中。他将舞台上的一切都看作意指另一虚构世界的记号。

任何记号都是以一种东西表示另一种东西。因此,用一定的音位表示一个概念,用一个图形表示某个现实对象,用一种手势表示某种态度,用红灯、绿灯表示停止和通行,都是记号。正如符号学家艾柯(Umberto Eco)所说的,记号可理解为“有效地代替其他某种东西的任何东西”。(转引自J·豪克思:《结构主义与符号学》) 记号的本质在于它的两重性。它是作代表的东西和被代表的东西的统一。瑞士语言学家索绪尔说记号“是一种由两项要素联合构成的双重的东西”。(弗·德·索绪尔:《普通语言学教程》,商务印书馆)他认为语言记号是“概念和音响形象的结合”。他将记号的感性形式称为能指,将感性形式所表示的意义称之为所指。但是,能指只有当它具有意指作用时才能表示所指。因此,记号不仅包含能指和所指两项,而且还包括第三项:能指与所指的关系。一个能指能否成为一个记号取决于一个所指能否映射在这个能指上。法国符号学家巴尔特(Roland Barthes)以玫瑰花为例来说明这一点。一束玫瑰花当用它来表示爱情时,它就成为一个记号。因此,作为记号的玫瑰花与作为园艺学对象的玫瑰花是不同的。在意指作用上,前者是充实的,后者则是空洞的。巴尔特还举了这样一个例子:“……以黑色卵石为例,我可以用一系列方式使它产生所指。它只

是一个能指,但是假如我以明确的所指加权于它(例如在无记名投票中,作为死刑的判决),它就变成一个记号。”(转引自J·豪克思:《结构主义与符号学》)

舞台上的一切都是记号,因为它们具有意指作用。一块树片表示一株树,晃动三夹板产生的音响表示打雷,一面车旗表示车辆,穿上龙袍的角色表示他是帝王,甚至镜框台口也是记号,它表示画框内的世界属于一个虚构的世界。有时表示角色家里的一张桌子的能指本身就是一张真实的桌子,甚至与某个观众家里使用的桌子在材料、构造、式样上都差不多。那么,我们根据什么说这张桌子一放在舞台上就成为记号了呢?一张桌子放在家里其实用功能是主要的,它即使具有一点意指功能,也被它的实用功能所压倒。可是,同样一张桌子放在舞台上,对观众来说,它的实用价值并不重要。在演员与观众交流的情境中,它获得了意指功能,可以意指它自身以外的某个东西,表示虚构世界的地点、人物的身份、境遇等。

在戏剧的符号化方面最令人困惑的也许是演员艺术了。观众在舞台上看到的似乎是“活生生的”阿Q、四凤、祥林嫂。观众的幻觉掩盖了演员艺术的符号学本性。演员艺术的符号化在于演戏是假扮。人称“装龙像龙,装虎像虎”,像虎是代表虎,不是真虎。假扮要求既代表实际的东西,又和实际的东西有区别。演员在舞台上的动作也许与人们在现实生活中的动作相差无几,但它并不是现实的动作,因为动作、外部环境和目的都是虚构的。舞台动作只是现实动作的记号,是传达现实动作表象的符号性操作。任何一个扮演奥赛罗的演员都意识到,扼杀苔丝德梦娜的动作只能做做样子。观众看到的角色实质上是演员拥有的全部记号的集合。所谓角色的内心状态,实质上是观众根据自己的信码对演员记号解释的结果,是他自己信息加工的产物。因此演员的体验只是信息编码的参照架,观众主要根据自己掌握的信码对接收到的信号加以译码。舞台上的角色所以特别能使观众产生真的阿Q、真的四凤的幻觉,因为角色记号的能指是活生生的演员,他“既是剧中人,又是剧外人,剧中与剧外,真假一个人”。(胡度:《川剧艺诀释义》,上海文艺出版社)表演的符号学本性就在于一个现实的人假扮另一个虚构的人。

3. 戏剧记号的类型

戏剧记号的类型在艺术中是最丰富多彩的。它可以利用现实中或艺术中各式各样的记号。关于戏剧记号的分类,1968年波兰符号学家柯赞(Tadeusz kowzan)曾将它分为自然记号和人为记号两大类。但是,对戏剧更合适的也许还是美国哲学家皮尔士的记号三分法。他将记号分为象似(icon)、指示(index)和象征(symbol)三大类。

决定象似记号的原则是能指与所指之间具有相似性的联系。在各部门艺术中,戏剧可说是象似记号的王国。从哪里还能找到像演员与他所扮演的角色这样能指与所指之间的相似性呢?戏剧记号由于所能达到的相似度,使其成为最能制造幻觉的艺术。象似不应局限于视觉记号系统,也应包括听觉记号系统。作为能指的演员的语言表达与作为所指的角色的语言表达之间同样存在相似关系。

演出记号与其指称对象的相似度是极为多样的。戏曲的相似度不同于话剧。一个旦角由女演员、还是由男演员来扮演,其间的相似度又不一样。在演出场面中,扮演角色的相似度与再现角色周围的物质环境的相似度又可以不一致。值得注意的是:各种记号系统不同相似度的相互作用形成了舞台物质表现手段的多样化。在理解戏剧的象似记号时必须注意以下几点。

一、相似原则是高度灵活的、观众相似感的产生,是受文化传统和惯例因素制约的。这一点我们在后面还会提到。

二、即使是最逼真的象似记号,戏剧的记号媒介(能指)和它所指的对象之间的相似也不是一一对应的关系。任何一个记号媒介只要在某个层次上与所指对象有相似联系,并能在记号接受者的头脑中唤起所指对象的表象,它就具有象似功能。

三、戏剧的象似是以记号的转换为条件的。如果通常由一个记号系统完成的工作可以由另一记号系统来完成,那么直接的相似并不完全是必要的。

指示记号是能指通过在物理上(包括空间上的接近)或因果关系上与所指相联系而指称某个对象的。在戏剧中,指示记号也是极为广泛的。一套舞台服装就其再现剧中人物的穿着而言,属于象似功能,就其表示角色的职业(警察的制服)或变故(丧服)而言,则属

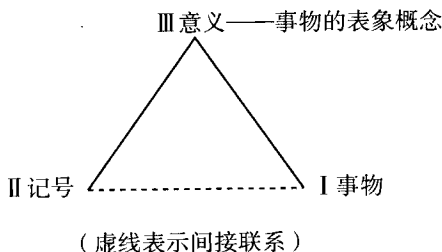
指示功能。演员的动作既是象似地再现角色的动作,又是指示地表达角色的心理状态。开门、关门的虚拟动作一方面与角色的开门、关门动作有相似关系,另一方面又指示门的存在,因为开门、关门与门的存在有因果联系。在上述情况下都是指示功能从属于象似功能。但有的记号也可能纯粹是指示性的,或指示性据支配地位的。如一束聚光突出演员的脸部,目的是将观众的注意力集中在他的独白上,这束光完全是指示性的。在舞台调度方面,有时为了突出正在说话的演员而让其他演员移动一下位置,或用停格强调姿态的意义,此时象似功能从属于指示功能。指示记号的一个重要功能是将观众的注意力集中在应该集中的地方。自然,指示的功能不限于此,以外部的动作指示角色的内心世界对戏剧无疑是更重要的。

皮尔士所说的象征与我们通常所理解的象征在概念上是不同的。他所说的象征是指能指与所指的联系是任意的、约定俗成的。无疑地,戏剧中最典型的象征记号是语言,但并不限于语言。从整体来看,演出本身就是约定俗成的。观众完全是根据传统和惯例才对舞台上的事件暂时停止怀疑,从而对舞台事件产生信念和真实感。除此外,剧场里的台口、大幕、侧幕、闭幕、开幕、暗转等也全都是约定性的记号。中国戏曲的约定性记号更为广泛。如检场人的在场,这要求观众将检场人和剧中人物理解为属于不同现实层面的。

二、戏剧记号的意义

记号的功能是传达意义。但什么是意义呢?当我看到一株花时,我的头脑里产生了花的表象。同样,当我看到一株花的图像,或听到发作 hua 的声音时,头脑里也会产生花的表象。因而,当我们说花的图像或发作 hua 的声音是现实的花的记号时,意指它们像现实的花一样能在我们头脑里产生花的表象。这样,我们将花的表象称为记号(花的图像或发作 hua 的声音)的意义。在交流过程中,发送者在头脑里先有了花的表象,然后发出 hua 的声音或出示花的图像。而接受者在听到 hua 的声音或看到花的图像时,他的头脑也产生了花的表象。这就是意义的传达过程。因此,意义的产生是一个有理

解力的人的头脑中的心理过程。意义不是信息载体的客观属性,它是在交流过程中被理解和实现的,因而不能不依赖于人而客观存在。根据奥格登和理查兹提出的语义三角关系,记号与意义有直接的联系,意义与现实也有直接的关系,而记号与现实没有直接的联系。记号与现实只有通过解释者头脑中产生的意义才能联结在一起。因此,戏剧记号的意义是它在观众头脑中产生的关于现实对象(人物、情境)和主观世界(冲动、认知、情感、思想)的心理内容。



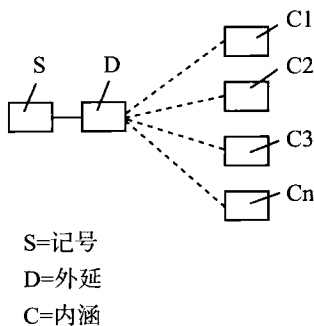
4. 外延、内涵、内向符号

记号的意义一般区分为外延和内涵。

外延是一个表达式(记号、词项)所指称的客观对象。在非语言的艺术记号中,外延就是表象。一般说来,外延概括的是一整类的对象。例如作为记号的柳树景片它的外延是一整类柳树的集合。这个集合有无数的分子,演出情景中的柳树是该集合的一个分子。但是在有的记号中它的外延的集合只包含一个分子,如天安门、张学良等。由于记号的外延是以可观察到的外部世界某一部分的明确所指为基础的,因而相对而言,外延的意义是比较稳定的。例如关于《茶馆》的布景记号所指称的对象,大家在看法上容易取得一致。但是并不是所有的戏剧记号在外部世界中都有明确的所指物。有一部分记号的外延是不确定的,如平台、台阶,它们的外延所指取决于它们在戏剧系统中的位置和功能。

舞台上的记号除了指称外部世界的一部分对象以外,它在演出者与观众参与的共同体中还会产生与社会、道德、思想和感情方面的价值有关的第二级意义。例如一件盔甲除了代表一件军服外,还可以表示“英勇”、“尚武”,法国路易十四时代的礼仪可以表示浮夸,杜鹃声声表示凄凉等等。戏剧符号学家鲍加特列也夫 (Petr Bogatyrev)

早就指出,一套舞台服装、一堂布景“不只是物质东西的记号,而是记号的记号”。(P·波格特里也夫:《民间戏剧符号学》)所谓记号的记号,一般称为内涵,是在外延的所指意义上产生的一种派生的语义功能,或者说附加义值。戏剧记号的内涵是多值的和多义的。一个戏剧记号不仅有一个,而是有几个附加意义,如图所示。例如澳大利亚的悉尼歌剧院的建筑记号在人们的头脑中激起极为丰富的隐喻性反响,说它像“橘子瓣”、“飞翔中的鸟翼”、“白色海贝”、“不谢的花蕾”、“修女的头巾”、甚至“乌龟交尾”、“大鱼吃小鱼”、“一次无人得救的交通事故”等。这些含义有褒有贬也反映出这座有争议建筑作品的矛盾。但是记号内涵的多值性、多义性却是戏剧和艺术的审美特性之一。古往今来,人们对《哈姆雷特》解释的五花八门也正是这部名著所以能永葆青春、历久不衰的原因之一。

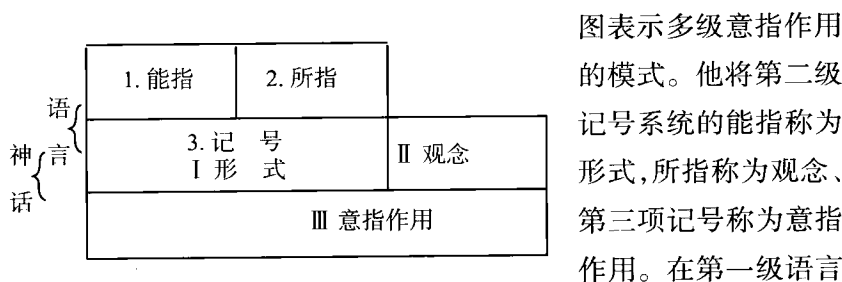


除了外延和内涵之外,戏剧记号还有一个意义层面,这就是能指的美学信息。戏剧记号的能指不只是传送预定信息的物质手段,它本身也是一个具有自己生命的——即具有信息的——独立存在的记号系统。记号媒介不仅是功能的,而且它本身就是信息。我们已经看过越剧《白蛇传》,为什么还兴冲冲地去观看昆剧或川剧的《白蛇传》呢?这就说明演出除了传送剧作者的语义信息之外,还有其他的信息层面吸引着我们。艺术记号的能指除了意指它自身以外的某个东西外,它的形式与结构本身也散发出一种信息。根据格式塔心理学的同形论,当艺术形式的某种力的式样和人类情感生活中某种力的式样达到异质同构时,这种艺术形式就会在我们的审美感受中引起某种情感反应。这样,形式系统似乎获得了生命,成为有意味的形式。这种由记号媒介所产生的信息,有人称为美学信息,或信号信息。由于它并不意指它本身以外的什么,只意指它自身,所以雅可布森称之为“内向符号”。(转引自J·豪克思:《结构主义与符号学》)它们的特征在于它的不可译性,即不能将它从一种信息转换为另一种信息。语义信息是可译的,不同的能指可以指称同一对象。夜

晚的信息可以用语言,用灯光效果,或者用摸黑的动作来传达。但是语言、灯光、动作彼此的美学效果是不能取代的。在美学信息中还透露出信息发出者的“个人语言特征”,即个人风格:这是产生艺术魅力的因素之一。美学信息在意指系统中作为关联域对外延与内涵的所指施加压力,从而影响观众的译码。信号信息的语义化在信号信息与语义信息之间构筑了桥梁。这就是我们通常要求的内容与形式的统一。

5. 多级的意指系统

由此可见,戏剧记号是一个多级的意指系统,是由能指——外延所指——内涵所指不同层面的意义组成的动态结构。在越剧《红楼梦》中,当扮演贾宝玉的演员开口一声“林妹妹啊……”时,立刻博得满堂彩。这个记号集合在外延平面是贾宝玉的哭喊,在内涵平面是他的满腔悲愤,在能指平面则是演员运用哭调的技巧和个人风格。这些不同层面的信息交织为复杂的审美对象。巴尔特在他对神话的研究中探讨了多级意指系统的结构。作为能指与所指结构整体的第一级记号系统在连续的意指过程中又成为第二级记号系统的能指,由此产生第二级意指作用,生成第二级记号系统。巴尔特用下



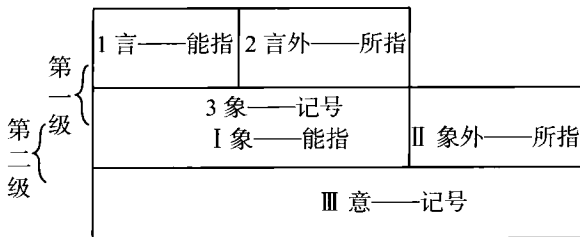
层面,能指与所指生成记号。在第二级神话层面,第一级的记号成为第二级的能指(形式),然后能指(形式)与所指(观念)又生成记号整体(意指作用)。巴尔特的第一级系统属于外延层面,第二级系统是内涵层面。(见J·豪克思《结构主义与符号学》)电影符号学家麦茨在《电影符号学若干问题》中为巴尔特的模式提供了一个具体的例子:“在美国‘黑色’影片中,海岸码头闪闪发光的路面给人一种焦躁不安或冷酷无情的印象(=内涵的所指),这既是被表现的场景(荒凉和阴森的码头,堆满了木箱和吊车=外延的所指),又是实质上依

靠灯光效果获取这些码头的特定形象的摄影技巧(=外延的能指),两者的结合便构成内涵的能指。”(转引自崔君衍:《现代电影理论信息》,《世界电影》1985年第3期)

中国美学中的言、象、意三者的关系结构也是多级意指系统的表述。魏晋时代的王弼对言、象、意三者的关系作了这样的阐述:“夫象者、出意者也,言者、明象者也。”故“寻言以观象”,“寻象以观意”。言明象、象出意,这就是艺术记号的意指功能。在多级的意指系统中,言是能指,是艺术“语言”,物质的感性形式。象是外延所指,是能指——言的指称对象,是表象。意是内涵的所指,是情和理的统一。言——象——意是一个意指作用的转换系统。存象者所存者非象,存言者所存者非言。存象者所存者唯象,则象不出意。存言者所存者唯言,则言不明象。故言的意指功能在言外,象的意指功能在象外。艺术记号的意指功能就在于言向言外转换生成象,象向象外转化生成意。中国美学强调言外、象外的实质就在于此。我们可以用巴尔特模式描述这三者的关系。言是物质能指,其意指功能在于指称言外,言外之言,非言也,而是象,即言一言外结合成的整体,这是第一级系统。象是外延的所指,其意指功能在于意指象外。象外之象,非象也,而是

意,即象—象外的结构整体。这就是第二级系统。

在理解戏剧的多级意指系统



时,必须注意到:在能指—外延—内涵的转换中允许打破意指功能的规则,这正是艺术记号的特点。

我们习惯于将镜框台口看作窥视另一世界的窗户。戏剧的能指系统将观众的注意引向一个超出它们自身的虚构世界,而几乎完全察觉不到能指本身的感性形式,这就是戏剧记号的透义性。但是,这条规则可以打破。戏剧的能指将观众的注意引向自身,一个具有自己的形态与结构的世界。这时能指本身的美学信息“突出”(foregrounding)了。这就是戏剧记号的不透义性。例如武打戏中的

踢枪,它的意指功能是表示一场战斗,可是在表演过程中,演员踢枪的技巧本身吸引了观众的注意,这个记号就由透义变成不透义。戏剧记号就像舞台上的纱幕一样,随着不同的灯光照明,一会儿是透明的,一会儿是不透明的、半透明的。布拉格结构主义的戏剧理论家将演出理解为诸元素动态的等级系统。当演出等级的顶点由演员,尤其是由将观众的大部分注意力吸引到自己身上的主要演员所占据时,观众就会处于“自动观察”的状态。此时,如果其他因素如由透义变为不透义,它们就会“突出”在前景,使观众“从自动观察中解脱出来”。(J·M·布洛克曼:《结构主义》,商务印书馆)此时观众就会将他的注意力集中在一堂引人注目的布景、灯光效果或演员的姿态上。维尔特鲁斯基将这称为符号的自主性。“突出”来自俄国形式主义的陌生化概念。陌生化允许反常的突出,个别记号独立在整体之外,使一个记号从其指称功能中间离出来。它使观众摆脱“自动观察状态”,而注意到记号媒介本身和对它的操作。对于布莱希特,陌生化成为摆脱生活幻觉的手段。

在由外延向内涵的意义转换中也可打破外延的规则。戏剧记号的外延是客观的现实世界的表象。外延的规则要求表象与它指称的现实对象相对应,也就是合乎现实对象的情理。但是戏剧记号表明,在外延层面的不合情理、失去意义可以在内涵层面重新获得意义,恢复它的可理解性。外延的失真可以在内涵层面达到情感的真实。如昆剧《十五贯》中况钟给娄阿鼠算命的一场戏。他们并排坐在一张长凳上。当况钟点破对方的心病时,娄阿鼠向后滚落在地上,然后再从长凳底下像老鼠般地钻了出来。从外延层面来看,娄阿鼠的动作是失真的,不合情理的。现实生活中的人不可能出现这样的动作。但是在内涵层面它获得了意义。它既表现了娄阿鼠的惊惶失措,又表现了他似鼠般的警惕。通过强化能指的形式和结构所包含的美学信息,使外延表象变形、错位,从而将发送者主体感情的信息叠加在表象上。我们既不能认为外延表象可以完全不和现实对象相对应,又不能认为外延表象必须和现实对象一一对应。戏剧记号的复杂性在于,它的有些层面和现实对象相对应,有些层面则不对应;有些层面遵守外延规则,有些则打破规则。