

中国符号学丛书

丛书主编 陆止兰 胡易容



戏剧的本质在于演出
通过展示空间表现逼真的、一致的共同情感
构成「人生如戏，戏如人生」的在场感
以回归人类共相

戏剧：演出的符号叙述学

Theatre: Semio-Narratological of Performances

胡一伟 著



四川大学出版社

四川大学哲学社会科学出版基金资助

南昌大学社会科学学术著作出版资助项目 (项目批准号: NCU2017P007)

中国符号学丛书 丛书主编 陆正兰 胡易容



戏剧的本质在于演出
通过展示空间表现逼真的、一致的共同情感
构成「人生如戏, 戏如人生」的在场感
以回归人类共相

戏剧：演出的符号叙述学

Theatre: Semio-Narratological of Performances

胡一伟 著



四川大学出版社

责任编辑:陈 蓉
责任校对:宋 颖
封面设计:米迦设计工作室
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

戏剧:演出的符号叙述学 / 胡一伟著. —成都:
四川大学出版社, 2018. 11
ISBN 978-7-5690-2618-4

I. ①戏… II. ①胡… III. ①戏剧评论
IV. ①J805

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 285252 号

书名 戏剧:演出的符号叙述学
Xiju: Yanchu de Fuhao Xushuxue

著 者	胡一伟
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行	四川大学出版社
书 号	ISBN 978-7-5690-2618-4
印 刷	郫县犀浦印刷厂
成品尺寸	170 mm×240 mm
印 张	20.5
字 数	359 千字
版 次	2019 年 3 月第 1 版
印 次	2019 年 3 月第 1 次印刷
定 价	65.00 元



版权所有◆侵权必究

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。

电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065

◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。

◆网址: <http://press.scu.edu.cn>

人为什么要看人演戏？

——胡一伟《戏剧：演出的符号叙述学》代序

赵毅衡

人是什么时候变成人的？在翻开胡一伟这本《戏剧：演出的符号叙述学》之前，有必要问这个问题吗？我个人觉得恰恰这是问这个问题的时机，因为这样我们才知道戏剧在人生中的重要性。

人是进化而来的，这点我们都知道。但是这多少亿年中，进化只是产生新的物种，没有理由说明动物怎么会忽然进化成人。人类不是天然而成的，不是自然界的产物，人类是进化过程中突然出现了大变化，非进化地制造出来的。当然，我们至今找不到根据说人是神创造出来的，这样的神未免太多了一些，人类是人自己创造出来的。

这样一来，人的产生就成为一个比神话更加神秘的问题，神话反而成了人类出世的一个简单化的比喻。这本讨论戏剧的书，倒让我恍然大悟：人类一旦开始想这个问题，就开始变成人类了，也就是说，人类来自人自己开始思考这个“人如何变成人”的问题之时。为什么？因为这个问题人无法自己解答，必须求助于人无法够及的不存在的“人”，超越人世的“人”。当我们想到必须向不存在的“人”寻求解答时，我们就试图超越作为人的卑微的存在，开始向创造自己的秘密探寻。

这样的超越的“人”是谁呢？显然是把我们生养出来，却已去世的人们。既然他们生养了我们的每个个体，他们合起来就能生养人类的整体。既然他们已经不存在，他们的灵魂就超越了存在，他们生育我们这一事实，就得到了必要的神秘性。只有他们能为我们之所以成为人类提供答案。但是他们具有了这种超然的能力，代价是他们已经没有身体，已经口不能言。那样我们就无法直

接问他们，他们这些可能提出答案的人，也无法直接回答我们。

如此一个苦恼的处境，想必让我们的先祖苦恼了上万年。最后他们想出了一个奇妙的办法：承认活着的我们的中间，有某些特殊的人有权力也有能力代表祖先的灵魂回答，他们成为神的使者。只是他们要显得与我们不同，要装扮起来，他们的行为言语都要与我们异样，反而像我们没有见到过的先祖或神祇。读到这里，各位都明白了，我说的是戏剧的“巫术起源说”。

但是我在这里并不是重复陈说。我在这里要说的是：人需要取得对自己的超越，因为没有这种超越，人只是一种苦于生老病死，纠缠于吃喝拉撒睡的动物而已，而且是一个体力上很差劲、繁殖与抚养能力都相当弱的物种，一个注定要在与别的动物的生存竞争中失败的物种。我们之所以是地球（或是宇宙？）上最成功的物种，正是因为我们老是要问一些不可能得到解答的问题，老是要问“我是谁？”可能我们对自己的执拗劲儿还不太自觉。对比各种动物，我们人类的这个特点就太明显：我们不断在寻找自身存在的意义。而我们存在的意义，就在于我们不断地问自己存在的意义。

“代替我，代替我的意义”，这就是戏剧和扮演在我们生存中的重大意义，哪怕人类已经处于超越后现代的、超级智慧的阶段，我们依然需要看到有人能回答我们自己回答不了的问题。戏剧就是掩饰，掩饰我们人生的无谓；戏剧也是演示，演示在各式各样我们希望能经历却实际上没有可能经历的场景中，或许可以如何行动。只有这样我们才能明白一二：“我”为什么是“我”。在戏剧中，我们故意让某些人变得不像“我”，占有“我”的意识，代“我”去探问有关“我”的一切，尤其是寻找“我”为什么是“我”的回答。

这就是为什么胡一伟的这本《戏剧：演出的符号叙述学》，不仅是一本讲戏剧的书，也是一本告诉我们为什么我们需要戏剧的书。这个古老的悖论，正是我们作为人类存在的最终秘密：我们不得不靠不是“我”来寻找“我”为什么正是“我”。这种自寻烦恼，使我们变成了万物之灵：当动物们整日埋头觅食时，我们人类不仅到处寻找意义，而且注视着自己寻找意义。再狡猾的猩猩，也不会如痴如醉地注视另一只猩猩，假模假样地扮演第三只猩猩，并且以为自己在透过这第二只猩猩，触及第三只猩猩表达的意义。人怎么会变成这样一种演戏的猩猩，如何一本正经地“沐猴而冠”，胡一伟的这本书，将告诉我们所有这些秘密，使我们成为我们的秘密。

目 录

引 论 作为一种演示性叙述的戏剧	(1)
第一节 戏剧演出的研究对象及方法	(1)
第二节 戏剧演出的研究范畴及关键词	(9)
第三节 戏剧演出符号学的潜在发展历程	(25)
第一章 戏剧演出的文本	(54)
第一节 “剧本”与演出文本	(55)
第二节 戏剧演出的伴随文本	(67)
第三节 戏剧演出的叙述行为与文本生成	(76)
第二章 戏剧演出的叙述者	(89)
第一节 寻找戏剧演出的叙述者	(89)
第二节 戏剧演出中的人格—框架叙述者	(95)
第三节 叙述者之“不可靠”与反讽	(108)
第三章 戏剧演出的空间	(119)
第一节 戏剧演出的空间类型	(120)
第二节 被展示的戏剧演出空间	(129)
第三节 被感知的戏剧演出空间	(152)
第四章 戏剧演出的叙述时间	(165)
第一节 时间与作为演出的叙述	(166)
第二节 戏剧演出叙述中两种时间“空间化”的方式	(178)
第三节 戏剧演出叙述时间中的空白	(190)
第五章 戏剧演出的媒介	(211)
第一节 戏剧演出的媒介类型	(212)

第二节 戏剧演出媒介的“非特有性”	(219)
第三节 戏剧演出的媒介渠道与情感状态	(242)
第六章 戏剧演出与观众	(254)
第一节 观众的重要性及其功能	(255)
第二节 “在场”的观众与意义获取	(266)
第三节 戏剧演出中的观众行为与观演距离	(278)
余 论 戏剧演出的发展与其产业化可能	(295)
参考文献	(304)
不似后记的后记	(321)

引 论 作为一种演示性叙述的戏剧

第一节 戏剧演出的研究对象及方法

人的一生都在使用身体—实物媒介表情达意，这种演示性的行为是人们日常生活中普遍运用的交流方式。当文化成为可生产、可观赏的重要因素时，演示行为的交流性与互动性越来越为众人所关注，演示性体裁^①也逐渐成为当今文化产业的核心体裁。从古至今，演示性体裁在人类文化史上一直扮演着重要角色，它与人们的日常生活密切相关，对其展开研究易于我们触及深层的文化因素。这是本书将演示性体裁纳入研究视野的首要原因。

然而，具有演示性的符号文本无处不在，人们的举手投足，或展览、旅游等日常生活行为/事件，都可以被视为具有演示性的符号文本。本书则是将研究范围聚焦在戏剧演出的符号叙述文本上，即对演示类叙述中的一个大类——戏剧演出展开分析。

以戏剧演出为主要研究对象，是有其缘由的。这与戏剧的特质（戏剧艺术历史悠久，合歌、乐、舞等多种艺术形式于一体等）、戏剧演出体裁与其他演示类叙述之间的“谱系”，有直接关系。从符号叙述学研究角度切入，则与叙述的本质（它是人与生俱来的一种能力，伴随在日常生活之中）、演示性体裁特征以及当下的研究现状有关。

^① 戏剧、电影、电视剧、展演、游戏、竞技等需要向观众展示、受众可参与的具有较强体验性、交互性的体裁，属于演示性体裁。

一、缘何研究戏剧演出

“演出”一词的范围十分宽广，它包括一些与戏剧有直接关联的表演，如戏剧、杂技、仪式、影视、行为艺术等，也包括心理治疗、就职典礼、选举大会、开幕式、闭幕式、阅兵、游行示威、表彰庆功、城市环游等“泛戏剧”或广义的“表演”。通常人们把在舞台上的演出称为“艺术表演”，把当今世界盛行的政治性演出（广义的“表演”）称为“非艺术性表演”或“社会性表演”。

本书所要讨论的演出文本，并非广义的演出文本，而是就戏剧演出文本即“准戏剧表演”文本展开分析。选定这一研究对象，笔者有多方面的考量：

从戏剧的本质属性来看，戏剧作为演示性体裁的一个大类，历史悠久，也最易切近人性。它融文学、绘画、音乐、舞蹈等诸多艺术形式于一体，集中了人类沟通交流、表情达意的诸多方式，其综合与融通性较强。德国哲学家黑格尔就曾对它推崇至极——“戏剧无论在内容上还是形式上都是形成最完美的整体，所以应当看成诗乃至一般艺术的最高层”^①。

不仅如此，戏剧演出形态的诸种属性与日常生活、社会规约密切相关——主要表现在戏剧与文化、意识形态之间的渗透性等方面。这种关系也随着新技术应用与不同文化的交融而愈加明显，主要表现在旧媒介融合与现代新媒介融合二者之间的差异性、东西方演剧的异同性等方面。这是本书研究戏剧演出的一个原因。

从戏剧的形成及传播过程来看，戏剧演出形态与巫术、祭祀仪式、歌舞、游戏等文本形态紧密关联。比如，世界戏剧史中就曾有过“巫术说”“歌舞说”“游戏说”“祭祀说”等说法，它们在某种程度上揭示了戏剧与仪式、歌舞、游戏之间的联系。而戏剧之所以能得以继续流传，多得益于各地的民俗祭祀活动——节俗、民间信仰是推动戏剧传播的一股源头活水。

这也使得诸多戏剧形态至今仍可寻其踪迹，“以戏代仪”“仪中带戏”“亦戏亦礼”等现象便可为例。倘若要研究仪式、游戏，我们有时也可根据戏剧演出文本寻其踪迹。而以戏剧演出为切入点展开考察，挖掘出原始仪式、巫术所渗入的文化元素，也益于全面地思考戏剧演出形态背后的文化问题。由此可见

^① 黑格尔：《美学》第三卷下册，朱光潜译，北京：商务印书馆，1981年版，第259页。

戏剧研究的必要性。

从新媒介技术对戏剧的影响上看,戏剧对大众的直接影响(娱乐、宣传、教化等)不会减弱,戏剧与影视等新型演示类体裁仍然互相关联。虽然在现代新媒介技术的影响下,影视电视逐步上升为演示类体裁的大类,给戏剧的演出境况带来了不小的冲击,但我们仍不能忽视戏剧的重要性。更何况,戏剧与随后盛行的影视等各型演示也是有联系的。

譬如,从戏剧向影视逐步“倾斜”的过程(即演示体裁大类的重心由戏剧转向影视的渐变过程)来看,起初,戏剧开始进棚拍摄,逐渐产生戏剧纪录片、戏剧电影、电视剧。而后,由于场景的局限性以及受拍摄技术的更新、演说策略的创新等多方面影响,人们开始了新的尝试——朝影视等方向发展。不管现代技术如何作用于戏剧演出,甚至使得戏剧演出发生“转码”效应(由舞台表演到银幕表演),戏剧与影视之间的某种师承关系仍旧存在。

对此,我们还会发现一个有趣的现象,即现代话剧以及优秀的影视演员多是戏剧科班出身(戏剧表演的功底与电影电视表演有关),这也从某一侧面说明了戏剧与影视之间的关联性。也就是说,从戏剧演出到电影表演、从戏剧演出叙述到电影电视叙述,二者之间是有规律可循的。其可以表现在观看与演出场地上的变化、戏剧表演(包括表演者和表演行为)与影视表演上的变化及接收者观看体验上的变化(有观点认为,电影就是将“舞台”置换为“银幕”)等。因此,若要对电影电视做全面的分析,便不能忽视戏剧这一重要体裁。

总之,本书对戏剧演出的符号叙述展开研究,有助于人们了解人类演示的历史脉络,碰触文化的根部。因为“戏剧关涉到特定时代社会的整个文化生活方式,是社会政教与美学秩序的象征,也是该秩序的构筑者与解构者”^①。

如今,戏剧的演出形态正随着时代的发展而改变,这种改变是双向的:戏剧的演出形态会影响其他体裁的演示方式,后出的体裁也会反过来影响戏剧的原先形态(有时起伴随文本之效)。尽管这种“影响”并不是单方面的——戏剧演出形态与后出演示类体裁是彼此影响着的,但是,外因终究要通过内因起作用——戏剧演出形态被影响与建立在其内在发展、需求或内外因之间的共性有关,主要表现在两个方面。

① 周宁:《想象与权力:戏剧意识形态研究》,厦门:厦门大学出版社,2003年版,第1页。

其一，与戏剧演出形态以及其传承有关。在发展与传承的过程中，人们对于创新与保持传统、回到戏剧本质的需求，推动了戏剧形态的发展。例如，不同时代的人们对戏剧本质的不同理解，使得戏剧形态朝着某些特定方向发展（从观演关系，从对作家、演员、导演、观众的重视程度可见），原初的戏剧方式也在潜移默化中发生改变（甚至开始“转码”）。而在新媒介技术的发展以及媒介融合与跨文化语境的作用之下，民间戏剧艺术被重新挖掘，传统戏剧被不断地翻新，跨文化戏剧、跨文体现象（多种文体融合）的产生，一起勾勒出了新型演述形态的发展趋势。反过来，现代游戏、真人秀等新型演示类型不仅充满戏剧性效果，贯通了戏剧观（比如一些现代戏剧观），还结合了戏剧的演述形态。其中，电影、戏剧演出、赛博游戏三类体裁之间的“互动”“越位”情况表现最甚。它们均说明了戏剧演出形态既要适应时代潮流，又要突出戏剧本质；既改变了最初的戏剧形态，又对其他演示体裁有影响的事实。

其二，与受众的消费方式有关。现代新媒介技术的不断更新与运用，使受众的接受方式与消费观念也在发生变化。仅从观众欣赏戏剧表演的心态或目的来看，受众所惯于消费的或关注的，日渐由演出的故事内容转向演出的形式。所以，在观者明知故事内容，或者已多次观看某剧的情况下，他们的观戏热情依旧不减。另外，我们还会发现观众的消费需求表现出了对某类形式的偏重。这类形式多以消费者能够体验和直接交流，受众可以参与其中，以及多种媒介融合等特征显现出来。更进一步地说，增强互动性、体验性，多媒介融合是文化被观赏、被“生产”的一个重要方式，也是演出成为文化产业核心体裁的原因之一。此时，戏剧演出体裁自身的体验性、可参与性或者说演出时的某种“热闹性”因素则会加剧这些内在因素的发展，而其他体裁也会吸收戏剧演出的某些演述方式。

因此，欲深入了解演示类叙述（“艺术表演”或“非艺术表演”），不可绕过了对戏剧演出的研究。且无论是“准戏剧表演”还是“社会性表演”，它们都有相似之处，符合演出规律的共性（如“表演性”）。因此，要深入了解“社会性表演”，也有必要对“准戏剧表演”——戏剧演出文本做一番探讨。

二、缘何从符号叙述学角度出发

叙述是人与生俱来的一种能力。

早在《叙述结构分析导言》中，罗兰·巴尔特（Roland Barthes）就提出人是“总在进行讲述的动物”，这一特性使得世界上的叙述作品不计其数，有口头的或书面的，有动态的或静态的，“几乎无限的形式出现的叙述遍存于一切时代、一切地方、一切社会”^①。

美国编剧大师罗伯特·麦基（Robert McKee）在《故事》一书中也曾写道：

故事不仅是我们最多产的一种艺术形式，而且超过人类在醒着的时候所做的任何活动——工作、游戏、吃饭、锻炼。我们讲故事、听故事，在睡梦中还在编故事。为什么人生有那么多时间都用在讲述故事、听故事上呢？正如学者肯尼斯·伯克（Kenneth Burke）所说，故事就是生活的主要特征。^②

无疑，人的一生中离不开故事（叙述无所不在），更少不了运用身体—实物媒介“讲述”故事，传达意义。戏剧演出集诗、乐、舞于一体，是充分体现了人们运用身体—实物媒介“讲述”故事的一种叙述体裁。不仅如此，戏剧演出这种叙述体裁也最为古老，最切近人性——人类历史上最先且最能让人清楚地意识到故事存在的体裁，便是戏剧。因此，从叙述学角度探讨戏剧演出的叙述形态是较为合适的。

但并非所有的叙述学学理都将戏剧演出纳入叙述学研究范畴之中（有些西方学者始终坚守叙述的“过去”时态，认为处于“现在”时态的戏剧演出并不是叙述）。作为符号学分支之一的“符号叙述学”（即广义叙述学，是符号学原理在叙述学中的应用）却适用于分析“讲故事”的各类符号文本，它不仅符合当下叙述学研究的趋势（尤其是“跨媒介叙述”），还从叙述全域的角度出发，

① 罗兰·巴尔特：《叙述结构分析导言》，谢立新译，见赵毅衡编：《符号学文学论文集》，南昌：百花洲文艺出版社，2004年版，第404页。

② Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. London: Methuen, 1999, p. 11.

重新定义叙述，建立了更为全面系统的理论。这是本书选择从符号叙述学角度切入研究演出文本的首要原因。

当然，研究演出、表演的方法论以及这方面的成果著述非常多。而选择从符号叙述学角度切入，主要有如下原因：

第一，在戏剧学领域中，人们对演员表演、舞美或舞台实践等方面的研究颇丰，从符号学角度对戏剧（包括纸质剧本与舞台演出）进行研究的成果也不少；而从符号叙述学角度单独就戏剧演出展开研究的成果则不为多。

第二，在叙述学领域中，人们对小说、剧本等纸质文本的研究成果十分丰富，远多于研究戏剧演出这类具有动态性的交流文本。而且，研究者们采用经典叙述学范式来分析戏剧演出文本的成果不少，而将符号学原理运用于叙述学中，对戏剧演出进行思考的著作不多。

第三，在其他学科领域，由于学科属性之间的差异性会作用于其研究范围以及研究范式，使得不同的学科对表演、演出的理解有所不同。譬如，将表演研究的范围扩大到日常生活中的每一处，是进行人类学、社会学研究的应有之义；从哲学角度思考表演，尽管也扩展到了日常生活行为之中，但比之于人类学、社会学研究，哲学的思辨则更为抽象。而就戏剧学研究来说，其研究范围固然不及人类学、社会学、哲学研究范围宽广，在研究范式上也有其差异。因此，并非所有的术语和方法都适用于“准戏剧表演”研究。

有时，由于研究范围的交叠，学科之间易于出现互渗现象。这固然有助于推动学科之间的进一步发展，提供相互借鉴的机会；但也可能会使关注点过于分散，不益于深入展开抓住演出背后的深层文化因素，或者淡化研究出发点和主要的研究路径。这可能与几个因素有关：人类学研究范围之宽广，在演出、表演研究方面有时显得零散，缺乏高度抽象性；民俗学研究中未对“表演”做一个明确的界定，有时指言说方式，有时又包括文化表演；哲学、社会学研究有时会采用科学实验的手段或实证性的研究方式，易使人们忽视其中的人文价值，影响人们对该类表意行为的感知与理解等。

仅以理查·谢克纳（Richard Schechner）在《人类表演与社会科学》一文中从人类学角度对“表演”下的定义以及他对表演的研究为例进行说明。谢克纳认为“表演”研究涉及七个层面。

日常生活中的表演, 各式各样的集会;

运动、仪式、游戏和公众政治行为;

解析传播中非书面语言的各种模式;

人类与动物行为模式间的联系, 尤其在游戏和仪式化的行为方面;

心理治疗中强调人与人之间的互动, 行为表达, 以及对身体的意识;

人种学和史前学, 包括外来的和熟悉的文化;

统一的表演理论, 即行为理论等方面有所涉入。^①

这一广泛的研究与谢克纳所理解的“表演”一词有关。由此, 它不仅包括“仪式、体育、游戏、表演艺术, 还涉及社会、职业、性别、种族和阶级, 甚至医学治疗、媒体、网络中的角色扮演行为”^②。

由于谢克纳将一切与“表现或展示”有关的行为归于“表演”之中, 表演、演出研究与表演性研究则会形成相当大的重叠部分, 这无疑为清晰阐述表演、论述表演性研究与表演的研究增加了难度。

而从符号叙述学角度切入对戏剧演出文本的研究, 则可以避免上述方法论上的一些缺憾, 在某种程度上体现出其理论优势, 具体表现在:

首先, 符号叙述学适宜用来分析各种文化艺术, 自然也包括戏剧演出在内; 其研究方法从形式与意义问题出发, 吸收了多种批评理论、流派的思想, 具有跨学科、跨语境的优势。同时, 符号叙述学讨论的是所有叙述体裁的共同规律, 此举(对叙述作全域覆盖)在迎来叙述转向大潮(如20世纪七八十年代兴起的历史学叙述转向, 80年代兴起的社会学和心理学叙述转向, 90年代叙述转向在政治学、医学等领域中发生, 在21世纪终成声势, 出现从哲理方面综合研究叙述转向等), 以及世界理论溢出文学研究范围(如“各种文化领域——戏剧, 电影, 电视, 歌曲, 传媒, 广告, 流行音乐, 各种语言现象, 时尚, 体育, 建筑, 旅游规划, 甚至科学伦理——这些都是批评理论目前讨论最热烈的题目”^③)之时, 是十分必要的, 符合了当今世界理论研究的趋势。

① Richard Schechner, 孙蕙柱主编:《人类表演学》, 北京:文化艺术出版社, 2008年版, 第1~2页。

② Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London and New York: Routledge, 2002. 2.

③ 赵毅衡、傅其林、张怡编著:《现代西方批评理论》, 重庆:重庆大学出版社, 2010年版, 第2页。

其次，符号叙述学是对经典叙述学与后经典叙述学（新叙述学）的重新思考与融合创新，其研究范围涉及所有叙述体裁，寻找出了广义叙述的一般规律（具有全域性与高度抽象性）。此时，符号叙述学冲破了经典叙述学死守小说等文学作品研究的底线——集符号学和叙述学方法之所长，将研究扩展到非纯语言类的文本；打破了中西理论的局限性——从体裁形式方面考察不同文体特色及其背后的文化问题；既考虑到了媒介的重要作用，又在符号叙述学范围内极具创建性地讨论了叙述时间的问题，并巧妙地将二者联系起来——记录类对应过去向度，演示类对应现在向度，意动类对应未来向度。因此，符号叙述学也更适于分析自人类诞生起相伴随的演示性叙述。

最后，符号叙述学可以更加集中地探讨戏剧演出的形式与意义问题，以深入地关注与思考人性问题。人的一生都在追求意义，践行符号行为。叙述作为人类生存、践行符号行为的基本方式，将人类生存经验和社会文化经验组织了起来，形成具有时间向度与意义向度的符号文本。而一旦涉及意义，就进入了符号学领域。符号学原理可以分析演示性体裁的特征，以及如何通过身体、言语、实物媒介等演示性行为表情达意，具体阐释接收者与符号发送者之间的符号行为、获意活动等。反过来，叙述文本在符号文本中占的比例极大——没有叙述，我们的存在就会落入空无，故而，符号学研究也绕不开对叙述的讨论——它的研究对象必以整个叙述体裁为基础，研究各种符号文本中的叙述性。因此，运用符号叙述学原理不仅益于分析“讲故事”的符号文本的共同特征，也有助于真正深入人类演示的内核做逻辑论证。

需要说明的是，本书对戏剧演出的研究，并非只采用符号叙述学这一种研究范式，还会借鉴戏剧学、人类学、社会学等各种研究方法。这与本书的研究对象有关：要分析戏剧演出这一艺术形态，一方面，必须具备一定的戏剧学学理，以及与之相关的其他人文学科知识；另一方面，与符号学原理自身的性质有关，它作为人文学科的总方法论，具有高度抽象性和普适性。正是由于这种高度的抽象性，在进行某些具体的研究之时，则需要更多地运用与研究对象相关的学科范式，以便展开分析与论证。

总之，演示体裁类型的丰富与发展有一个不断形成、转变的延续过程。本书以戏剧演出为研究对象，可以溯其源流，对与之紧密相关的演示类体裁予以探究；而借鉴吸收戏剧学、人类学、社会学、民俗学等其他研究方法，则有利

于审视戏剧演出乃至演示性体裁形态的发展过程，同时也有益于了解其背后的深层文化因素。

第二节 戏剧演出的研究范畴及关键词

本书的研究对象为戏剧演出，所研究的叙述文本具有一次性（即时性）、动态性、交流性等特征。因此，有必要对何为戏剧演出（包括何为戏剧、戏剧演出文本的特性）以及叙述的定义进行说明。前文提到，人们对叙述学的理解及对“叙述”的界定各有不同，研究范式也会有差异。因此，阐明本书所理解的“叙述”概念及其属性、研究范式，亦是十分必要的。

一、戏剧

何谓戏剧，人们在不同时期、从不同角度，为戏剧下过不同定义。而至今，其仍然没有一个明确的、公认的、具有统摄性的定义。这与人们对戏剧的认知过程有关——随着时代的发展，戏剧观念和戏剧的演出形态是不断变化的，其中的不稳定因素为戏剧增添了革新和创造的可能，也使得人们对戏剧的定义众说纷纭。

尽管如此，我们可以通过人们对戏剧的诸多定义，来进一步了解不同时段、不同地域的戏剧，以明确本书所研究的戏剧种类或研究范围。这对于本书展开论述是十分有必要的。

（一）他人眼中之戏剧

先从《辞海》里给出的定义说起：

由演员扮演角色，当众表演情节，显示情境的一种艺术。^①

该定义简单明了，抓住了戏剧艺术的核心要素，即演员当众表演。这一点在诸多为“戏剧”释义的辞典中都有提到，另外，它们基本上都肯定了戏剧是一门综合艺术，它由人表演，集合诗、歌、舞等多种艺术形式于一体。

^① 《辞海》编辑委员会编：《辞海》，上海：上海辞书出版社，1990年版，第563页。

但不同的是，它们在戏剧的种类以及划分方式上不尽相同（如戏剧与戏曲的关系），这也会导致人们在各个阶段对戏剧定义的理解存在差异。学界对戏剧的含义的诸多讨论，也可见出戏剧的内涵与外延在随着时代的发展而不断变化。

我们从最先开戏曲研究之风气，并且为戏曲史主流观点的《宋元戏曲史》说起。王国维在该书中就曾提出他对戏剧的理解：

后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。^①

王国维所理解的戏剧主要指戏剧演出，戏曲则主要指剧本文学。由此，他将无剧本的演出称为“上古五代之戏剧”，将“宋元戏曲”归为有剧本的一类。

王国维的这一分类，有其缘由。叶长海就曾明确指出，上述分类与王国维的个人阅历有关，即其早年留学日本的经历，影响了他对戏曲概念的理解——受日语影响，戏曲有文学剧本之意，故王国维将其定义为文学性与音乐性相结合的曲本或剧本；而戏剧则属于表演艺术范畴，指戏剧演出。^②换言之，王国维所论的戏剧与戏曲并非同等概念。

王国维《宋元戏曲史》中的观点在后世影响深远，但戏剧与戏曲的概念在地方文化的不断挖掘以及文化的传播交流下继续演变。国内持戏剧囊括戏曲观念的学者越来越多，如杨世祥、张燕瑾等人均持此类观点^③。

诸多百科辞典中也明确地指出了戏剧与戏曲的这种关系，如《中国大百科全书·戏剧》从广义与狭义的角度论戏剧：

狭义（的戏剧）以古希腊悲剧和喜剧为开端，在欧洲各国发展起来，继而在世界广泛流行的舞台演出形式，英文为“drama”，中国称之为话剧；广义则还包括东方一些国家、民族的传统舞台演出形式，如中国的戏

① 王国维撰，叶长海导读：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，1998年版，第31页。

② 王国维撰，叶长海导读：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，1998年版，第8页。

③ 参见杨世祥：《中国戏曲简史》，北京：文化艺术出版社，1989年版，绪论第1页。张燕瑾：《戏曲形成于唐说》，载《中国戏曲史论集》，北京：燕山出版社，1995年版，第3页。