

戏剧记号的动态性

[捷]丁·洪泽尔著 胡妙胜译

译者按：戏剧符号学是在四十年代由布拉格结构主义学派研究戏剧符号学的代表性论文具有重要的文献价值。

在舞台上构成现实的一切——剧作家的剧本、演员的表演、舞台灯光——总之，所有这些东西都代表了其他东西。换言之，戏剧演出就是一套记号。

奥塔卡·齐克在他的《戏剧艺术美学》中表述过这样的看法：“戏剧艺术是形象的艺术，而且，确实每一方面都是如此。”^①这样，演员代表戏剧角色（沃佳代表哈姆莱特），布景代表故事展开的地点（一个哥特式拱门代表城堡），明亮的灯光表示白日，暗弱的灯光表示夜间，音乐代表某个事件（战斗的噪声）等等，齐克认为，尽管舞台确实包括建筑结构物，依他之见，它仍不能被归于建筑领域，因为建筑不需要代表任何东西，因而没有形象的功能。舞台除了代表其他某个东西外没有别的功能，假如它不代表某个东西它就不再成为舞台。为了更好地理解齐克的论断，我们可以换个说法，不妨说，舞台是否是一个建筑结构物，这无关重要，那就是说不论舞台是布拉格国家剧院的一个场所，或是树林旁一块草地，或是由啤酒桶支撑的一付木板，或是挤满观众的集市广场。重要的是布拉格国家剧院的舞台可以完美地代表草地，或者室外剧场的一块草地可以明确地代表一个市镇广场，或者集市剧场的一部分广场可以代表一家客栈的内部等等。不过，齐克并不怀疑舞台的建筑性质。每当他

提起舞台，他在心中总有一个在剧场建筑物内的舞台。不过，我们可以大胆地从齐克上述论断推测出这样的结论，正如上面已提到的，舞台的形象功能并非是由它的建筑结构物所决定的。

此外，从舞台的符号学特征的实例中我们可对戏剧演出的其他方面引伸出相似的结论。如上所说，虽然舞台通常是一个结构物，但使它成为舞台的不是它的结构性质，而是它代表戏剧的场所这一事实。关于演员也可以这样说：演员通常是一个在舞台上说话和走动的人。然而，演员的根本性质不在于他是一个在舞台上说话和走动的人这一事实，而是他代表了某人，即意指戏中的一个角色。因此他是否是一种人的存在，这无关紧要；一个演员也可能是一块木头。假如木头在各处移动，而且它的动作用言词来配合，那末这样一块石头就可以代表戏中一个角色，而这块石头则变成了一个演员。

我们已使“舞台”观念摆脱了结构物的限制，而且我们能使“演员”的观念摆脱如下一种主张的限制：即演员是一个代表戏中角色的人的存在。假如表演仅在于通过其他的某个东西代表戏剧角色，那末不仅人可以成为演员，而且木偶，机器（例如，利西库的，施莱默的和莱斯勒的使用机械的机器戏剧）或者根本上任何东西都可成为演员（例如贝

尔贾恩合作社的广告戏剧，那里织物的筛子、三脚架、咖啡研磨器以及类似的东西都成了戏剧角色)。

假如仅从舞台侧幕里或收音机里听到的一种声音，它很适当地意指一个戏剧角色，那末这样的声音就是演员。恰好，这样的听觉演员出现在哥德的《浮士德》中：在该剧通常的演出中我们发觉序幕中上帝这个角色只是一种声音。最后，在广播剧中，嗓音和音响不仅代表剧中角色也代表构成剧场现实的所有其他因素：舞台、布景、道具和灯光。

在广播剧里有着代表剧场所有方面的听觉记号，这些听觉记号被称为听觉布景，其范例是以打字机轻叩声的音响表示办公室，气体流速的卡嗒声和矿车的隆隆声代表煤矿以及类似的情况。作为道具的玻璃杯可能由酒杯的倾倒声或叮咣作响的音响所代表，等等。

齐克将对剧中人物的论述限于常规的戏剧演出形式。他只讲“在剧场里表演的话剧和歌剧”以及仅考虑在剧场的舞台上表演的话剧演员与歌唱演员。刚才他已解除将舞台专门束缚于建筑的限制，为戏剧演出所有其他方面取得类似自由的道路已经打通。解放在等待着戏剧角色，它至今与人的姿态和动作紧密地联结在一起，好象解放也在等待着剧作家的剧本，它至今只是言语文本，等待着戏剧艺术的其他手段。更使我们惊异的是，我们正发现舞台“空间”不需是空间的，而声音可以成为舞台，音乐可以成为戏剧事件，布景可以成为剧本。

首先，让我们论述舞台以及那些表示舞台的记号。我们可以说舞台可能由任何真实空间来代表，或者，换句话说，舞台可以是一个结构物，或者由观众围绕的城市广场，或者一块草地，或者旅馆内的大厅，这可能同样都是合适的。但是，即使舞台是这样一个空间，它也不需单单由它的空间性质来表示。我们已举过广播剧舞台的例子（业务办

公室、煤矿等），那是从听觉上来表示的。不过，即使常规戏剧也能向我们提供舞台的非空间表示的实例，例如，音响代表舞台。在契诃夫的《樱桃园》最后一幕中，显然，果园扮演了一个主要角色。樱桃园是在舞台上，但我们看不到它。它不是从空间上，而是从听觉上来表示的，在最后一幕斧子砍下樱桃树的不幸是被听到的。以这种方式，剧作家和导演可以用最符合他们意图以及最好和最有效地促进他们与观众之间了解的现实特征来表示舞台。

我们所提及的事实到目前为止来自对具体艺术作品的观察和估量，不只是科学的推论。齐克的观点表明舞台总还是处于剧场内，处于从建筑上表示的“演出话剧与歌剧的场所”内。显然，具体的艺术作品敢于闯入戏剧理论尚未进入的地方，尽管它已指出了那个方向。现代戏剧正是这样使舞台摆脱了过去永久的建筑上的束缚。

立体——未来主义戏剧实验使我们的注意转向不同于那些为沙皇时代的芭蕾，上流社会包厢的夸耀，或是为小城市业余爱好者文化活动而建造的舞台和剧场。通过这些实验我们发现了街头剧，我们开始为体育场的戏剧性所着迷，并且赞叹港口起重机的运动所创造的戏剧效果等等。同时，我们发现了原始戏剧的，大喊大叫的人表演的，儿童游戏的，杂技场哑剧的，流浪汉的小客栈戏剧的，假面戏剧的，举行宗教仪式的村民的舞台。舞台可以出现在任何地方——能将它自身提供给戏剧幻想的任何场所。

随着舞台的解放，戏剧演出的其他方面也摆脱了它们的束缚。木框与画景的布景魅力被唤醒了。早在法国的艺术剧院，或德国的福赫士和阿披亚，俄国的新戏剧协会以及波希米亚的克瓦皮尔时期风格化戏剧就追求被称为舞台转喻的舞台记号：一个哥特式拱门被用于代表整个教堂（克瓦皮尔演出的P·克劳迪尔的《捐给玛丽的信息》），地板上一块

绿色方块意味着一个战场（克瓦皮尔的一组莎士比亚戏剧），而一块丝绸挂毯上的英国盾形纹章足以代表皇家大厅（同上）。部分代表整体。但是一个部分可能表示几个不同的整体：一根威尼斯柱子与一段阶梯在《威尼斯商人》中几乎代表了所有的场面，除了波西霞或夏洛克的房间或者花园里的场面。柱子与阶梯不仅被用作街道的布景，也用于港口、广场以及法庭。风格舞台的布景只要有可能就追求使用单一意义的装置。确实，一根威尼斯柱子可以放在广场上或街上或者成为屋子的一部分。但在每一种情况下它都表示威尼斯的建筑物，而且仅仅是它作为其中一部分的威尼斯建筑。随着立体——未来主义戏剧的出现，新的材料出现在舞台上。从前梦想不到的东西获得多种多样的代表功能。俄国构成主义戏剧使用板条构成的结构，它代表工厂的院子，花园的亭子，麦田或磨坊。有人可能提出这样的问题，这种板条的哪个部分或什么特征带来这种表示功能？它不是色彩或有色彩的形状，因为这种结构是由未加工的，未上油漆的木料制成的，或者涂上同样的色彩。构成主义在舞台上排斥绘画或色彩记号的运用（无论如何，波波娃与梅耶荷德的构成主义是如此）。然而，常常即使是结构物的布置也不能创造非歧义的戏剧记号，梅耶荷德在《塔尔金之死》中的结构物只是板条箱与同一材料的圆柱体实物的结合。它的圆形底部面向观众并能暗示许多东西。但它们之中任何一个都不是无歧义的。在这种情况下，也许它显出来的最明确的理念是绞肉机。但是它同样能很好地指示一扇圆形的窗户或圆筒形的囚笼或一面巨大的镜子，“圆形”是它的最显著的特征。由于“圆形”是如此富有暗示性，人们可以将圆柱体实物解释为代表许多东西的记号。因此提出了这样的问题，当色彩和形状并没有带来这样的功能时，一个舞台结构物的什么特征具有符号学功能。

几年前，当我评论泰依洛夫的演出《吉罗弗莱—吉罗弗拉》时，我指出，直至它为演员所用，我们不能谈论舞台上的一个新玩意儿应该意味着什么。首先要他坐在上面或者摇动它或者爬在它上面。只有当吉罗弗莱与马拉斯奎因坐下时我们才理解，某个道具是一张隐藏在公园多荫角落里的双人椅。但是在唱咏叹调的时候，这同样一张座椅按照湖面泛舟的船桨效果有节奏地摇动着。或者当一伙残忍的海盗跳上这个道具时，我们才知道这是舱面的一部分——上驾驶舱的梯子，顺便说一下，这伙海盗跨立在上面并从一个腿至另一个腿转移他们身体的重量。布景和道具的记号（代表）功能单独由演员的动作以及他使用它们的方式所决定，但即使那时，它们的代表功能不是完全明确的。

再回到梅耶荷德演出的《塔尔金之死》中所用的布景那个实例上。只有当我们看到演员在圆柱体结构内象个囚犯似地踱来踱去并抓住栅栏似的板条时，我们才知道这个舞台道具的功能：它是一间单人牢房。然而，同时在我们心中依然存在着一看上述道具就产生的所有的形式联想。“绞肉机”观念和“单人牢房”观念的结合获得新意义共同的极化。

如果我们检查那个时期梅耶荷德在他的演出中所用的其他舞台装置，我们经常看到一种悬挂平面、楼梯以及道具的系统，它作为记号的意义是完全不明确的。评论家经常称这些演出和装置为“抽象布景”。无论梅耶荷德和其他舞台艺术家都不关心抽象布景。他的舞台装置有十分具体的任务与功能。它们只有为演员的行动所用时才成为记号，这并不取决于形状与色彩。可以说，代表功能不是由形式或色彩的手段，而是由演员在舞台结构物上，在光秃秃的地板上，在悬吊的平面上，在阶梯上，在斜面上等等的行动来表现的。

然而，这并没有使我们达到探究舞台上

场景记号所经受的变化的终点。每一个戏剧演出的记号结构在每个情境中都要保持它的内在平衡，不管喜欢或不喜欢。

假如结构的基本点的经久不变是确定的。那末可以在不改变实体的情况下，使它在复杂平面上产生变化。然而，即使我们移动一根柱子，也必然引起作为一个整体的结构平面上的基本变化。结构稳定的实例自然是具有几百年古老传统的戏剧，诸如日本传统的能，晚近的日本歌舞伎传统，古老的中国戏曲，我们的木偶剧，民间戏剧，原始戏剧等等。结构的不变促使戏剧记号发生复杂的意义。记号的稳定引起丰富的意义和联想。在中国戏剧中演员所走的每一步都充满了意义。每一举臂都是不同的谈吐方式。朝舞台左面的出入口走一步表示“返回”，而且在每一个特定情境中都获得不同的意义。我们可以想象这一步表示一个受伤的英雄正在返回战场，而在另一个场合它表示重新唤起对情人的响应。

我们举木偶剧为例，木偶动作同样被词汇化为记号，例如一个木偶从舞台上方向出场表示“突然鬼怪出现”，一个木偶从台面消失象征“死亡或下地狱”……，等等。在评价戏剧演出表达方式的财富时，我们发现，结构基本点的不变性并不使它的表现性陷于贫乏，因为在这个传统结构的内部可以发生微妙的变化。即使结构基础最轻微的振动，对此观众也是敏感的。有人喜欢以古代传统戏剧为模式，用于反对不断探索的艺术家永不满足的精神，在这一点上应该给他们一个劝告：观众的印象恰恰是而且唯一地是由结构中的变化所造成的。结构基础愈稳定，那个以它们的美抓住我们的，由文本的组成部分构成的模式和画面将愈是美妙。

这里我要引用波格达列夫在《民间戏剧》中的一段话：

“民间戏剧观众独有的特征是他们不追求新的内容，而是年复一年地观看同样的圣诞节和

复活节的戏，例如关于圣·多萝西娅的戏等等……。观众非常有兴趣看这些戏，尽管他们或多或少了解它们。而这恰恰是民间戏剧的观众与我们戏剧的普通观众的基本区别……。根据这一事实，民间戏剧的观众是熟悉所演出的戏剧内容的。所以，不可能以情节发展的新奇使观众惊讶。这种新奇性在我们的戏剧演出中扮演了一个重要的角色。由于这个原因，民间戏剧的焦点在于细节的处理。”

追求表达与技巧的自由是一种不断地对艺术产生决定性影响的倾向。由立体—未来主义的反抗产生的戏剧“为了新鲜空气”引进了新的戏剧手段并剔除了许多其他手段。俄国构成主义在舞台上取消了侧幕、沿幕和背幕。其结果舞台丧失了通过使用绘画记号表示室内或室外，地点化一个行动的可能性。然而，事情并没有完。导演不仅抛弃画景、舞台的前部与后部、悬垂物与侧幕，他们还背离在他们反叛后保留下来的空舞台。他们甚至抛弃封闭露在观众面前的空间五堵墙，从而每个观众能看到它。继之而来的导演们（奥赫洛普柯夫与格罗庇乌斯的剧场设计）完全取消了舞台，或者更确切地说，将舞台放在观众之中，以致在观众的前面、上面，旁边或后面的任何空的地方都可能成为舞台。从而，他们忘却所有那些昂贵的舞台机械，曾几何时那些舞台机械遵照导演的指令从葡萄架高处降下一部分舞台或一片布景或一个道具甚至一个演员，将舞台装置的后部转至前面，从侧幕迁换候场的布景，通过台板门升起带有布景的整个舞台区域等等。这种戏剧的巫师被剥夺了所有他用以来表演他的巫术的机械。留给他的一切是他那空空的双手。随着抛弃根据长期有效的传统建立于舞台与观众厅之间的程式，代表或意指一个戏的空间地点变得成问题了。

因此，一个置于观众中的舞台完全缺乏竖立布景记号的可能性。这样一种舞台甚至不能使用其代表功能比那种布景更不确定的结构物，还不能提供使用阶梯、

放在不同位置上的面、斜面、新玩意儿、机械等设置和组织舞台空间的可能性。丧失了过去的舞台机械，在塞特纳洛维奇和奥赫洛普柯夫的剧场中唯一留下的东西是地板。自然，还有演员、灯光和音响。

当剧场结构的基础被如此动摇时，必须立即采取措施来适应新的工作方式。假如一个活的有机体在移动前臂的肌肉中有一块瘫痪了，那末，由于一块同样的肌肉接任瘫痪了的肌肉的功能，有机体受到了保护。剧场功能之一是在空间上确定一个戏的地点：意指草地或酒吧，表示公墓或宴会厅。这是舞台的一个基本功能，它必须完成这个功能，就象凭借使用布景的舞台一样通过使用结构的舞台来完成它；就象以传统的方式确定地点的舞台一样通过在观众的想象中确定地点的舞台来完成它。记号的功能是促进观众的了解，它总包含对空间的标示。无疑地，这种标示功能构成这些记号的稳态。在所有其他方面这些记号保持最大可能的能动性。记号必须标示行动发生于其中的空间，这一事实并不意味着它们必须是空间记号。我们已表明，空间可以由听觉记号或者借助灯光记号来标示。在中心的舞台上对于布置实物、大的家具或画景记号，其可能性完全受到了限制。当构成主义舞台集中在演员的行动上时，中心舞台常常只依靠演员本身。奥赫洛普柯夫的戏剧开始使我们了解一些演员变成空间地点记号的佳例。这里人们不仅可发现演员—布景和演员—装置，甚至还可找到演员—家具，演员—道具。

奥赫洛普柯夫创造了演员—海，他要一个年青人穿一身中性样式的服装（那是蓝色的，“不显眼的”工作服，他的脸上戴蓝色面具），抖动一条系在台板上的蓝绿色被单，这样以蓝绿色被单的波动富有表现力地代替了海浪。他创造了演员—家具，他让两个穿不显眼服装的演员相对而跪，一块桌布在他们之间展开成桌子的四边。还有演

员—道具，放在挨着扮演船长一角的演员的身旁，另一个穿蓝色工作服的演员临时举起船只操纵杆的柄，当船长对水手用尖声发出信号时就拉动这把柄。

对上述三个舞台功能转移到演员功能的典型例子，我还能增加许多类似的甚至更有趣的例子，诸如演员表示暴风雪现象，或者另一个例子。自然，为了表示暴风雪剧场拥有各种听觉手段，但是在奥赫洛普柯夫的演出中，暴风雪的隐喻是由一群狂欢节寻欢作乐者的侵入来显示的。男孩们与女孩们（穿蓝色工作服的演员）跳来跳去，在发出喧闹声的同时接连地扔出五彩纸屑。这一暴风雨隐喻——狂欢节的旋风——在奥赫洛普柯夫的《有贵族派头的人》演出中不是一种动作，不是演员表演的一部分，而是空间的布景，一种描述行动环境的手段——暴风雪的记号。

每个戏剧研究者立即会看出在奥赫洛普柯夫的演出处理与古代中国和日本的戏剧所使用的方法之间具有相似之处。古代中国只有一个原始的舞台，它的空间限制影响到所有其他的舞台因素。这里，我们可以发现帮助换景的“不显眼的”人（穿黑衣服），例如他用一块黑布覆盖死去的武士身体，战场消失了而情节可能在别处继续。同样，为了表示特定情节的空间地点。日本舞台使用了所有的戏剧演出技巧。这样，空间也不必用空间来表示，音响也不必用音响，灯光也不必用灯光，人的活动也不必用演员的表演来表示，等等。在这种情况下发生了“我们看见音调”，“听到室外的乡村”，或者从演员的服装上知道在欧洲戏剧中只能从演员嘴里知道的东西。我不禁想起关于日本戏剧手段变化的下列说明：

“Yransuke 离开被围困的城堡。他从背景移至前景。

突然，后面一块画着与原物一般大小的门的背景幕卷了起来，我们看到另一块背景幕，上

面有扇小门。这表示这个演员已离开了一些距离。

Yransuke 继续上路。一块墨绿的帷幕降下，遮住了后面画有一扇小门的背幕。这表示 Yransuke 可能已看不见城堡了。

几乎就走几步，Yransuke 在“花道”上出发。为了表示这仍有较大的距离，他在后场始终演奏日本曼陀林。

第一步撤退：空间中的一步。

第二步撤退：画景的变化。

第三步撤退：程式化的符号（一块幕）——它取消了视觉的舞台手段。

第四步撤退：声音。

这里舞台手段的改变——它们成功地履行同一功能——被解释为一个戏剧行动，即 Yransuke 的走，他从城堡离开的各个阶段。

假若真这样，我们能同样的理由将演员离开绘画背景的步骤解释为一种空间地点的功能。舞台艺术家既用演员的脚步也用他弹曼陀林的音响来“描述”。每一次他用不同的手段去具体地说明地点。然而，我们还能对这两种解释增加其他的解释。我们可以问，画有城堡大门的背幕的改变是否是剧作家的剧本，即演员说的台词“我离开城堡”的艺术替代物。或者日本曼陀林忧郁的声音是否是言词表达：“我要出发去远游”的替代物。可是如果我们要寻找其他的解释，那末我们仍将不能达到问题的本质。我们或许不能决定它们之中什么东西是根本的，我们也许难以否认其他手段的正当性。

然而，如果认为这种可变的戏剧表现方法是中国或日本的戏剧或者自1935年以来的俄罗斯革新者独有的，这将是错误的，同样的戏剧表现方法可以在捷克的舞台演出中找到。我愿意说一说我自己的演出《教师和小学生》（编剧：V·范柯拉）。该剧是我和画家 J·斯泰尔斯基合作的，演出于1930年，布尔诺，市立剧院。

该剧第四幕的地点是一个市镇的边缘。为了表示这个事实，我们利用了戏剧面具。

但我们没有将戏剧面具戴在演员脸上而是重新安置它，在舞台上作为一个空间记号使用它。一张脸投射在横贯圆天幕的广阔区域，脸的低下部分象拦路强盗一样用一块围巾蒙住。这张脸在用帽子遮住的前额下有一对邪恶的眼睛，它在舞台上呈半圆形，遮住了观众通常在其中看到飘着云彩的天空区域。

通过重新安置，戏剧面具获得新的意义。

在同一戏剧里还有一个以夸大的方式投射在舞台上的戏剧面具，它履行其他的功能。在这种情况下，布景变成了演员。

小学生简不断地注视着铁路，他的家象发霉的监狱似地禁锢着他。他反抗他姨妈的恳求和教师的恐吓。通过他家的墙，他凝视着在他眼前展现的世界的辉煌而灼热的深渊。在一段长篇独白中，他坚定了自己的决心。

由于舞台处于完全的黑暗中，从而在舞台上隐藏了演员的存在。我们要演员的台词以这样一种方式被听到，以便创造一种印象，它们是由投影放大的演员的脸说出来的，它一动也不动地盯着想象的目标。

在我的《秘鲁刽子手》（1929年）的演出中，使用了双重手段：一个演员脸部的投影投在舞台上，同时又可看见演员真实的脸。

在我的演出，阿波里奈尔的《泰里西爱斯的乳房》（1927）中，诗人的词变成了画家的形象。我们将演员变为字母，然后他们象图形似的在舞台四处移动。字母的不同结合创造了不同的诗句。

在戈尔的《麦修赛尔姆》（1927）中舞台道具（面包、酒瓶等）作为角色出现在戏中，它们反叛麦修赛尔姆。

可以说出许多说明戏剧记号特殊的特征，凭此它改变它的材料，并从一种形态转移为另一种形态；使无生命的东西生气勃勃，从听觉方面转移至视觉方面等等。

我已经提出过，什么是通常所谓的演员

表演而将不会为布景所代替，这是不可能作为一条规则并在任何情况下可作出断言的，就象不可能预知音乐将不会接替属于视觉艺术的现象一样。实质上，戏剧记号的这种可变性，这种多面性显然是他独有的特征。而且由于它我们说明了戏剧结构的可变性。

给戏剧艺术下定义的主要困难在于戏剧记号的可变性。这一概念的定义不是将戏剧性缩小到我国传统的话剧与歌剧的表现方式，就是将它扩大到使它变得无意义的程度。

在戏剧记号变化的基础上我们还要说明另一个理论上的混乱。这种混乱阻碍了探究谁或什么是戏剧表现中心的创造因素。如果我们说，这是剧作家，那么考虑到许多情况和例证，我们确实是正确的。然而，我们仍不能把握历史上许多戏剧例证的本质，并不能证实在所有情况下剧作家的台词是戏剧艺术的核心。即兴创作的意大利喜剧完全自由的主题和整个非主题的特征以及其他的类似形式表明，甚至剧作家和他的剧本也是容易受到我们在前面已讨论过的变化影响的。如果说戏剧艺术的主要支持者是演员，我们同样不能将这一陈述视为完全真实的，作为这一点的证明我注意到，演员在舞台上静止的定位(过去和现在许多戏剧风格的特征)将戏剧变为由静止人物完成的对话体叙事(艺术剧院、风格化的德国戏剧、梅耶荷德)，或者使演员麻木成为一个具有预定的呆板动作的木偶，这样将它的传统功能改变为舞台道具或结构的功能。而一个现代导演将会说，他自己才是戏剧创造的中心。只有在他用以向我们证明这一点的实例上，我们才能同意他的陈述。如果他说的是过去时代的戏剧艺术—当时没有导演—那末我们就不能同意他。

我们无意于证明：剧本、演员和导演只是影响戏剧结构平衡从属的和非必要的因素。我们只想说明，每一历史时期使不同的

戏剧表现成份现实化，一个因素的创造力量可以代替和补充其他因素，而不削弱戏剧效果的强度。我们也能证明，某个时期在戏剧结构平衡中恰恰需要这样的转换。总究，存在或存在过没有作者的戏剧(或没有文稿的作者)，存在或存在过没有演员或没有伟大演员的戏剧，而且还存在没有导演的戏剧。然而，如果我们更深入地探究这个问题，我们发现演员的功能总是存在的，尽管他可能变为另一种功能或好象装作履行另一种功能。同样，我们必须承认称之为导演的组织力量在任何一个历史时期的戏剧中总是存在的，尽管那时还没有导演本身。

使人惊奇和矛盾的陈述：演员参与在戏剧演出甚至没有演员的戏剧中；言词总是戏剧艺术的基本成份即使在无言的戏剧中；所谓布景功能被发现使用于没有布景的戏剧中。所有这样的陈述根据戏剧记号、戏剧结构和戏剧材料独特的特征证明是正确的。我相信，在上面的阐释中我们已提供了戏剧记号可变性的充分证明。戏剧记号以任何其他艺术所未被发觉的自由从材料至材料进行转化。实质上，不存在没有音调的音乐，没有色彩的绘画，没有物理实体的雕塑。更明确地说，如果用言词代替色彩，绘画就不成为绘画，如果调和是由音调以外的材料构成的，音乐就不成为音乐，等等。自然，存在这样的一种情况，如果一个艺术家他自己的材料达不到所希望的表现强度，那就借用另一个艺术领域的手段。例如，贝多芬使他的《第九交响乐》终曲中的音乐表现达到如此极限，以致听众发现音调是不充分的，只能用言词来满足。在诗的领域，我们可以提及阿波里奈尔的《画诗》或在波希米亚所创造的“绘画诗”作为手段变化的例子。我们也能在绘画和其他艺术中找到类似的例子(颜料和新闻纸剪裁与题词结合的立体主义)。不过，对于坚持在各种其他艺术中材料不变性规则，这样的例子总是例外。然而，如我们已

看到的，在戏剧中这种可变性是规则以及戏剧艺术独特的特征。

许多围绕可变性的戏剧理论已进展到试图组织和统一戏剧材料、手段和程序的多样性。这些理论中最著名的无疑是华格纳的“综合艺术”（das Gesamtkunstwerk）的戏剧概念。

手段的多样性是由“综合艺术”（das Gesamtkunstwerk）以这样一种方式组织的：个别成分统一在一个结果中，提供一种“综合效果”。这样戏剧角色不只存在于舞台上，也在乐队中；我们不只从我们在舞台上看到的词和行动而且也从我们听到的声调中体验他的内在状态、发展和结局。这里，这是音乐流、戏剧行动、台词、布景、道具和其他因素对应的问题。

理查特·华格纳在他的《帕雪弗尔》中不是满足于单用布景效果：舞台上的春景不只是由布景也是通过乐队来表现的。对于《尼伯隆根指环》的作者，舞台道具有多样的效果。齐格菲尔德的剑放在舞台上一个特定的地方；此外，它用灯光来照明，而宝剑的“主导动机”明确的音乐调子则使它闪闪发光。华格纳的戏剧角色不只作为演员也作为“主导动机”进入舞台。角色的姿态在乐队中被重复（来自贝克密瑟的鞭打引起的痛楚使音乐缓慢地进行）而表现宾客到达华尔特堡的服装和布景的绚丽则用音乐的手段予以增强。在每种情况下，人们可以在这种意义上证明统一许多的戏剧手段的对应原则：它给它们带来平行的关系。

“综合艺术”的原则假定：戏剧效果的强度即观众印象的强度是与在任何给定时刻共时地涌向观众的感官和头脑的感知数量直接地成正比例的。戏剧艺术家的任务（在华格纳的意义上）是均衡各种戏剧手段的效果，为了产生同一效果的印象。

所以，这种理论不承认为了发挥它的作用能使用不同材料的戏剧记号的变化。正相

反，华格纳的综合艺术理论间接地主张没有特殊的，单一的戏剧材料，只有必须保持分离以及被平行地处理的多样的材料。因此，不存在戏剧艺术本身，只有音乐、剧本、演员、布景、舞台道具和灯光，它们综合地形成戏剧艺术。因而戏剧艺术不能凭其自身而存在，只能作为音乐、诗、绘画、建筑、表演等的综合现象而存在。戏剧艺术是其他艺术总和的结果。

对于观众和知觉心理学，我认为这种理论是不正确的。最主要的问题是观众是否共时地并以同一强度领悟听觉与视觉记号，或者他在知觉过程中是否只集中在一个方面。在尝试解决这一问题时，我们也必须记住这一事实：这是一个审美记号的知觉问题，而且这是一种特殊的知觉问题。假如观众为了了解某种事实的符号学价值要集中注意，确实可以假定它集中在一种特殊类型的，视觉的或听觉的感知上。然而，即使观众注意同时集中在视觉上和听觉上。在这种情况下我们还不能说印象的总和，只能说一种知觉对其他知觉的特殊关系，这些知觉的极化。

首先，我们在观众中遇到的是上剧场听音乐或诗，或者看某种演员表演等等的人。然而，即使没有特殊兴趣的人，当进入剧场时，发现自己在一个瞬间只听音乐，而在另一个瞬间则为演员所抓住而醉心于诗的文本。我要说几乎所有的戏迷都属于这种类型。无论如何，观众的兴趣不从一个手段转移至另一手段则纯属偶然，这是故意的。假如在剧场里我们观察一下观众，我们看到他们将他们的眼睛转向舞台的同一点上，他们在一个瞬间对某一个演员或者在另一瞬间对布景都有同样的兴趣。因此，观众知觉心理学妨害我们接受华格纳“综合艺术”论的假设。

此外，这种理论不承认戏剧艺术发展的的事实，对此我已经说过，也举了一些例子。没有音乐戏剧艺术照样存在，存在过没有布

景、导演的戏剧，也存在没有演员的戏剧。艺术喜剧是没有作者和所谓戏剧情节的戏剧。然而，它们都是戏剧现象，没有在观众的心灵中留下空白。如果戏剧艺术真是各种艺术的总和(综合艺术)，那将不存在艺术表现的戏剧，它的唯一手段是演员本身，即没有舞台、台词、音乐、布景等等的演员。其实对戏剧演出的识别必须是一致的，即使那是在马戏场空空的圆场内，只有表演者行动的哑剧。存在着大量演员依靠自身的动作抓住观众的例子(诸如著名的小丑格罗克、弗拉特列尼和其他人)。

我要说华格纳的理论不是揭示而是掩盖了戏剧艺术的本质：它以如此众多的其他艺术包围戏剧，戏剧性的特殊性质消失了。我们看不见它了。

然而，我们的意图不是重新掀起关于综合艺术的争论。我选择这个问题只是作为这类问题的例证，即我们不懂得不重视戏剧表现的材料和表现手段的特殊特征。对此我已经说过了。撇开关于综合艺术的争论，其他戏剧艺术的理论同样也是混乱的。因为它们作者不能或不愿了解戏剧材料的特殊性质，还欠考虑地将诗、画、音乐及其他艺术的关系转移到戏剧艺术上。

我用引自齐克的一段论述开始我的研究，现在我要再回到齐克的观点，以此结束我的研究。我们看到，在《戏剧艺术美学》开始，齐克不能给予一个令人满意的戏剧艺术定义。尽管他决不是“综合艺术”的信徒，他依旧没有胆量无保留的坚持，戏剧艺术是一种“单一的艺术而不是若干艺术的结合”。根据齐克的想法，戏剧单元的特殊特征是“两个同时的，不可分离的，但异质的成分即视觉成份与听觉成份的”结合。

然而，即使这种“结合”也并不阻碍我们探索与寻找戏剧艺术的统一，不妨碍我们宣称它是一种单一的，整体的艺术。材料的二元特征即戏剧手段的视觉与听觉特征并不否

认戏剧艺术本质的统一。

由于听觉与视觉的记号在舞台上可以改变地位。可能发生一种成分被淹没在观众有意识注意表层之下。例如所听到的对话的意义可以将观众对戏剧姿势、戏剧外观、布景、灯光等的感知推入背景，或者相反，也可能发生目睹戏剧行动时听觉感知失效(台词、音乐、低语声等)。

而且，让我们说明，默片也曾被称为视觉戏剧，而广播剧可以称为听觉戏剧。所以戏剧艺术特殊的特征不在于将它的手段划分为听觉的与视觉的，必需从别处寻找戏剧艺术的本质。

我深信，就我对戏剧记号可变性的分析来说，我们已从事了一项可以测试许多戏剧艺术定义可靠性的工作，并决定这些定义是否适合于传统的和新型的戏剧，它们产生于不同的社会结构，不同的历史时期，在不同的诗人或戏剧个性的影响下，作为许多技术发明的结果等等。我还认为，我们应该回到古老的戏剧理论方面，它们在表演中在行动中看它的本质。

按照这一见解，戏剧角色、场所和情节在我们看来彼此并不是永久分离的东西。此外，这三个戏剧成分的关系在我们看来似乎不是作为三个分离的和个别的戏剧艺术之间的关系。根据综合艺术论，这些成分是平行的，彼此没有接触而合成为“综合的戏剧性”，它的成功率大，参与在它的结构中的自主艺术的数目就愈多。人们应该认识到在戏剧整体中“布景形象相对的非参与”的概念是无效的，这种观念可能“甚至坚持，布景形象(戏剧空间)不是戏剧作品的基本成分，因为它可能从极端的复杂而缩减到最低限度，即仅从建筑上划分界限的纯空间”^②

被理解为戏剧艺术本质的行动在这种意义上统一了台词、演员、服装、布景和音乐，即将它们理解为一股电流中不同的导线，它们或者从一根导线转移到另一根，或

者同时通过几根导线流出。现在我们已使用了这一比较,让我们再说下去,这股电流即戏剧行动不是由产生最小电阻(戏剧行动不总是集中在表演的演员上)的导体所带来的,不如说戏剧性经常是在克服由某些戏剧手段(特殊的戏剧效果,如当行动独自集中在台词中,或者在演员的动作中,或在台外的音响效果中等等)所引起的阻碍中生成的,这和灯丝纤维的发光是由于它对电流的阻力的道理是相似的。

自然,我们可以说在戏剧和戏剧艺术中场所(那就布景和装置)相对的非参与,但这种非参与不应看作是在任何情况下戏剧场所的永久特征,而应明确地看作一定戏剧类型,特殊戏剧,特殊的导演方法等等的特征。在依丽莎白时代戏剧家的英国戏剧中场所的行动价值即戏剧性仅在于由挂在舞台上的标题所指示的变化中:城堡下的平台,觐见室、寝室、墓地、战场。场所的戏剧行动仅在于这样的通告。真的,我们的戏剧还没有脱离这种表示戏剧场所的方法,因为不管场景变化是由一块牌子的标题来表示,还是由平台,觐见室、墓地、战场等昂贵的舞台装置来表示,这都是一样的。

现代戏剧开始了这样一个阶段,根据它在真正的戏剧行动中完成的功能来评价布景。九十年代艺术剧院将布景限制在“一堂背幕和若干可移动的帷幕”的事实,以我之见,要解释为对在从言词上(梅特林克)创造戏剧性和行动的戏剧中的舞台布景功能的真正认识。如果德国的莎士比亚舞台限于背靠兰色背幕的哥特式拱门或柱子,那末是这样一种意识的产物,即舞台装置只作为通知观众场景变化的简单的舞台记号参与在莎士比亚的戏剧中。

来自俄罗斯结构主义的舞台艺术新限制

源自这样的戏剧演出观念:戏剧演出是由演员的动作以及为这些动作服务的每件东西,杂技般道具与奇妙的装置,可移动的墙与地板等来表现的。

从戏剧行动的观点来看,音乐的戏剧性可以只根据它在戏剧的表演中所起的作用来评价。这样,舞台音乐形式可以是音乐布景或作为行动的音乐。现代歌剧作曲家和歌剧理论家面临的所有困难都来自认识到它们的划分,以及规定音乐行动的可能或不可能。

我已引用的实例清楚地表明,对于通过戏剧行动的流动的戏剧手段的统一不存在永久的规律或不变的规则。在它的自主的发展中——这是在每门艺术发展中一个整体的特征——戏剧在不同时候体现戏剧性的不同方面。例如,梅特林克的象征主义使言词文本成为戏剧行动的负荷者(梅特林克的《盲人》是通过在舞台上不动的演员的对话来演出的)。在另一方面,俄罗斯构成主义利用舞蹈或演员的“生物力学”动作来体现的。

戏剧艺术成分的等级级别的可变性符合戏剧记号的可变性。我已尝试说明这两者。我想证明可变性使舞台艺术如此多样并具有吸引力,而与此同时它的界限又如此地难以捉摸。它的变化多端的变形有时甚至让人怀疑戏剧艺术真正的存在。作为一种自主艺术的存在被归于剧诗、戏剧表演、绘画和音乐——但不归于“戏剧艺术”。它只是分离的艺术结合。戏剧没有找到它的核心或它的统一。我已指出,它有两方面,它是很象圣·奥古斯汀三位一体神的一与多。

作者原注:

1. 奥塔卡·齐克,《戏剧艺术美学》(布拉格,1931),45页。
2. 同上,45页。