

# 演示叙述的五个符号学特征

陆正兰<sup>1 2</sup> 李俊欣<sup>2</sup>

(1. 四川大学 符号学—传媒学研究所, 四川 成都 610064; 2. 四川大学 文学与新闻学院, 四川 成都 610064)

**摘要:** 演示作为一种叙述方式, 实际上遍及社会文化生活的方方面面, 不只是各种表演, 还包括我们与他人相处的各种方式。演示叙述与文字和影像的叙述不同, 有五个符号学特征——演示的身体性, 使它必然成为一种高度人性的叙述方式; 演示的意动性依靠观众的内模仿倾向区隔使用效果; 演示的可干预性使它成为演者与观者互动的中介; 演示的仪式性使它成为社会生活必需的纽带; 演示的社群性使它成为人们生存的方式。作为一种表意行为, 演示叙述有着巨大的社会文化功能, 它也可能成为掩盖真相的手段。而这些优点和缺点, 都呈现出被当今数字时代放大多倍的倾向。

**关键词:** 演示; 身体性; 意动性; 仪式性; 社群性

**中图分类号:** J0; I0 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-0246 (2020) 08-0155-06

演示叙述在生活中处处可见, 远远不止舞台表演, 尽管舞台表演的是最典型的演示叙述。“演示”(performance) 一词有多种含义, 涉及人类行为与社群文化诸多层面, 如艺术行为(表演、演奏等); 平常生活中的践行活动(操作、实行、表现等); 介于艺术与日常行为之间的某些社会行为(宣讲等); 哲学范畴中的言语行为(行为功能等), 等等。因此, 对“演示”的学理研究, 也往往拓展到社会文化生活的方方面面。理查·谢克纳(Richard Schechner) 在《人类表演与社会学》一文中指出“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。”<sup>①</sup> 可见, 人类的所有行为都包含了演示成分。因此, 广义的演示叙述实际上包括了“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”<sup>②</sup>。所有这些演示叙述, 都是用非特制媒介(也就是不用文字、图画、雕塑等特制媒介)描述事件变化, 而是依靠人物演示来叙述, 它们都具有以下五个符号学特征。

基金项目: 国家社会科学基金项目(19XZW004)。

作者简介: 陆正兰, 四川大学符号学—传媒学研究所研究员, 四川大学文学与新闻学院教授, 研究方向: 艺术学理论、符号学; 李俊欣, 四川大学文学与新闻学院博士生, 专业方向: 艺术传播符号学。

<sup>①</sup> 理查·谢克纳《人类表演与社会学》, 载理查·谢克纳、孙蕙柱编《人类表演学系列: 艺术表演与社会表演》, 北京: 文化艺术出版社, 2008年, 第1-2页。

<sup>②</sup> Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London and New York: Routledge, 2002, p. 2.

## 一、演示叙述的身体性

演示叙述作为意义符号组合，以声音、造型、肢体动作等人类共同的意义媒介，通过各种不同的感觉渠道，以多种不同的符码，整合传达叙述。所有演示叙述文本的载体都关涉身体，即便是用乐器演奏，也是基于“身体性”的，表演者必须依靠身体控制乐器，歌唱表演也是如此。“人类音乐文化基础性存在的天然模式、经典模式是音乐表演。这种通过音乐表演形成的音乐，是活生生的音乐，是充满人气的人性化音乐，是运动性的音乐，是在乐谱基础上不断发展创新的音乐。在音乐受众的参与下，它们真实体现出音乐作品的存在。”<sup>①</sup> 同样，受众欣赏一段演唱与演奏表演，必然有反应，可能跟着哼唱或手舞足蹈。哪怕不表现出来，他的身体（包括噪音）都在“内模仿”，也在“心里”哼唱。杂技或冰上芭蕾等高难表演，一般人尽管不能实际模仿，也会心向往之，进行内模仿。

这种精神与身体的感应，是理解接收演示叙述的基础。因此，演示叙述的解读，不只是符义的，还是符形/身体性的：身体性是演示叙述的根本品格，也是演示叙述与其他叙述文本区别的本质性特征。

这也是为什么许多观众不满足于听录音，而热衷于现场的舞台演出，至少看电视转播或录像，因为它们带给听众/观众更热烈切近的身体体验。近年来，随着网络的发展，网络直播、短视频、抖音、网络游戏，甚至Vlog等演示性叙述体裁广泛盛行，其主要原因也在于它们更具有切身体验性。对于文明过于成熟的当代人来说，语言文字的叙述方式越来越精微复杂，而表演的基础却是相对直接的，其身体性令我们回到人类文化的原始状态，不仅回到感觉之中，而且是回到最基本的身体，甚至肌肤感觉的体验中，这种感同身受是各种演示叙述的出发点，亦是演示叙述最“人性”的特点。

所有的演示叙述都富于张力，无论是现实舞台还是网络视频表演，也无论是歌曲还是歌剧，哪怕有语言表意成分，表演时也必须强调表现语言风格的某种外部特点。例如一句唱词“我对你的思念犹如大海”，要让观众感到“大海”之宏伟，就需要声音力度、情感甚至表情与身体姿势的展示。这种展示就是艺术品质的外化，如果表演不能有效发挥身体的此种外化力量，表演艺术就会失去优势。这是所有演示叙述之所以感人的关键，即身体展示激发内模仿的力量。

某些戏剧表演导演体系，例如一度在中国与俄罗斯有压倒优势的“斯塔尼斯拉夫体系”，要求演员“全身心地与角色合一”。这实际上是个悖论，因为演员必须知道他是在用身体叙述文本中的人物，此时他具有双重人格，专业演员的基本要求就是暂时“移置”自我。对演员来说，利用自己的身体，将人物感情“外化”，是身体叙述的要求。也就是说用“自己”演“人物”，他自身就成了媒介。全身心合一，忘掉自我，既不可能，也无必要。一旦进入舞台叙述，观众看不到演员心理，看到的只是心灵活动的“外化”，观众只有理解了此外化形式，才能明白演示叙述的意义。

## 二、演示叙述的意动性

演示叙述必然具有意动品质，这种意动品质即发送者与接收者之间的一种意向性联系，接收者能领会发送者的意图，甚至在行动上产生积极的回应。雅克布森谈论符号的六个功能时说“信息指向接收者的倾向，是其意动功能。”<sup>②</sup> 意动性，即促使接收者做出某种反应。意动性在演示叙述中更加明显，由于“感同身受”，观者身临其境。哪怕当场没有实行，内心也会出现一种实行冲动。

在演示叙述中，每一种语言都有其特定的符码：例如作为听觉符号的唱词、音乐，视觉符号的表

<sup>①</sup> 曾遂今《音乐作品存在方式、音乐表演空间与舞台》，《黄钟》（武汉音乐学院学报）2011年第4期。

<sup>②</sup> 罗曼·雅克布森《语言学与诗学》，滕守尧译，载赵毅衡编《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第177页。

情、动作甚至舞台装置、场景呈现等。黑格尔曾强调戏剧表演中诗歌的重要性“真正的戏剧表演的艺术，只涉及朗诵台词以及面貌表情和动作的方面，诗的语言始终显得起着决定作用的统治力量。”<sup>①</sup>事实上，对于演示性叙述文本来说，以戏剧为代表的文本，带有语义的唱词应该是主导性符码，表演是为了提供与文本意义相一致的身体语言，它们不仅外化，而且强化了情节。唱词是音乐叙述的“灵魂”，唱词创造一个语义明确的叙述，与戏曲的旋律共同形成一种想象的时空运动。<sup>②</sup>唱词很容易获得约翰·奥斯丁言语行为理论中的“以言取效”<sup>③</sup>的意动效果。表演性言语本身就是具体的行为，表演本身也是一种创造和生成，演示叙述这种体裁，否定了再现实指称的可能性，因此其中的再现行为是一种“自我再现”，把自身建构成一个情节序列。由此，表演性成了表演行为驱动下由文化符号元素构成的符号集合体，讲述事件的变化，以促使听者采取某种行动。因此，哪怕演员只是站在舞台上单纯演唱一首歌曲，也会产生强烈的意动效果。

演示叙述的意动性也会体现在“沉浸式”体验中。皮尔斯认为，符号的意义在于解释产生的效果，为此他把符号“解释项”分为三类“一，情绪解释项（emotional interpretant），它是某些符号能够产生的唯一意指效力；二，能量解释项（energetic interpretant），它是一种非常强势（muscular）的意指行为，常常作用于内心世界，主要发挥其心灵作用（mental effort）；三，逻辑解释项（logical interpretant），它由符号过程所引起的效力构成。”<sup>④</sup>演示性表演作为一种充满情绪的叙述，现场最能展现并体现这种意动性的“沉浸”效果。

布莱希特曾经提出现代戏剧需要有“间离”效果，他要求演员和角色保持一定距离，即随着戏剧的全面发展，演员不应当全身心投入到角色中，不是去体验人物角色，而是行使批判这一职能，从而让观众也对舞台上再现的现实“保持批判距离”。他的理由是，“演出开始了叙述，叙述者不再同第四堵墙一起消失了。背景不仅仅为舞台上所发生的事情作注释了，因为通过巨幅的银幕可以使其他许多事件同时在另一些地方发生，可以用幻灯引用文献来证明或驳斥剧中人的论点；可为抽象的讨论提供确切、具体的统计数字；舞台上所发生的事情虽然是有立体感的，但当它们的含义不清时可通过银幕来为它们提供事实和数字”<sup>⑤</sup>。布莱希特的“反沉浸”正是鉴于凡人俗众对于戏剧演出叙述缺乏戒备，缺乏距离感，从而忽视演示叙述与生活的间隔，或欢呼雀跃，或全场同悲，继而忘记舞台上出现的故事只是虚构叙述。事实上，这种表演产生的效应，不仅在剧场内，还会延伸到当代城市公共空间中，甚至“对人们的城市空间感知产生一些奇妙的影响”<sup>⑥</sup>。

### 三、演示叙述的可干预性

演示性叙述的另一个重要特点，是可干预性。最简单的例子是演出时的掌声、喝彩，它们可以给表演者鼓劲，增加叙述的气氛效果。演唱会上邀请听众参加合唱，已经成为歌手制造演唱会高潮气氛的诀窍。沙姆韦之所以“把摇滚视为某个历史阶段一种特殊的文化活动”，是因为他认为，“摇滚乐是一种符号系统——或许是多个这种系统的聚合——同时又是一种活动；它是符号学的一种形式，又是演奏者和听众共同参与的活动”<sup>⑦</sup>。演示表演有强烈的互动性，要求观众身心参与。

① 黑格尔《美学》第3卷下，朱光潜译，北京：商务印书馆，1996年，第270页。

② 彭佳《从符号现象学出发论想象》，《符号与传媒》2017年第15辑。

③ J. L. Austin, *How to do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1962, p. 99.

④ 皮尔斯《皮尔斯：论符号》，赵星植译，成都：四川大学出版社，2014年，第45-48页。

⑤ 贝·布莱希特《演员要引起观众的批判》，聂晶译，载艾·威尔逊等《论观众》，李醒等译，北京：文化艺术出版社，1986年，第205页。

⑥ 陈琳《表演异托邦：当代中国剧场实践对城市公共空间感的拓展和建构》，《当代文坛》2019年第4期。

⑦ 转引自王逢振主编《摇滚与文化》，天津：天津社会科学院出版社，2000年，第59页。

这种现场“可干预感”，实际上是演示叙述的意动性在观众中产生的即刻效果。在这种时候，演示叙述得以成立的框架区隔被打破。当观众喊出来，或者心里非常想要喊出来“朱丽叶没有死！罗密欧你不要自杀”，或者《白毛女》的观众拔枪要为喜儿报仇打死黄世仁时，演示叙述与世界的边界被打破了，台上与台下不再有意义隔离。

只有演示叙述才拥有意义的“在场”品格，才能产生带给观众强烈的“眼看正要发生”的效果，这就是所谓的“戏剧反讽”机制。当观众觉得他们的参与，有可能扭转局面，他们的内心冲动才会发生，舞台上的表演叙述与台下观众接收之间，存在一种异常的“冲破隔离”张力。同理，看竞技比赛，看足球赛直播，往往让观者或捶胸顿足，或欣喜若狂，不能自己；看杂技马戏，也往往使观者紧张万分，无法落座。正是因为演示的下一步处于悬而未知状态，其叙述才扣人心弦。当今的电子游戏，进一步提高了接收者的参与程度：接收者此时此刻的按键，控制着文本进程。而在虚拟空间里，“正在进行”不只是感觉，而是接收者切实的经历。诚然，其他叙述体裁（例如小说）也有悬疑，但是其内在叙述时间是向过去回溯。阅读时，读者知道一切情节都已成事实，哪怕虚构与幻想，情节也已经写定。读者可能会急于知道下一步，但不会觉得自己有可能参与其中，因此也不会没有改变情节的心理冲动。

演示叙述的“可被干预潜力”，即互动性可能，虽然是接受者的感觉，却是一个交流往复的过程。“观众能够创造出一种精神上的共鸣条件。他们一方面接受我们的思想感情，一方面又像共鸣器一样，把自己活生生的人的情感反应给我们……演出的交流并不仅是行动上的响应，还表现在心灵的默契上。这种双向性的交流使观演关系处于一种共同的空间。”<sup>①</sup> 观众努力进入叙述之中，这是其他叙述方式，包括小说、诗歌，无法做到的，因为只有演示叙述使用的是“非特殊媒介”，即每个观众都似乎可以够及的真实身体与实物。就如《白毛女》的观众感到他自身与舞台上的人物看起来一样，具有实体性，可以互动；而小说或剧本写到的人物，要通过语言媒介的再次转换，其将接收者的身体以“现实”的方式带入情节的效力远远不如演示性叙述。所以，哪怕“可干预性”是观众的一种内心渴望，也只有在演示叙述中才能实现。

#### 四、演示叙述的仪式性

演示叙述的现场表演具有仪式性，它的现实投射，往往是演出程序与观众社群理解的约定俗成关系。《空城计》中的诸葛亮处于大军围城的紧急状态，但是舞台上只有背着四面旗的司马懿。此时要观众体验到诸葛亮的镇静，只能靠仪式感，即戏曲的“象征现实”表意方式，背插四面旗帜就是四路大军，这的确是奏效的。索绪尔在讨论德国史诗《尼伯龙根的指环》时说“史诗作者，或甚至历史作者，在叙述两军交锋时也介绍两位首领之间的战斗……这样首领A与首领B的决斗就不可避免地成了象征。”<sup>②</sup> 他指出，这种象征的解释力来自观众的对“文化性”的默认。

阿尔托描绘戏剧叙述中追求的类似于祭祀仪式中唤起的“临界状态”（也叫“传递状态”）：“在观众身上完成（进行）一种驱邪术，应该医治在文明中病得不轻的西方人，（医治的方法就是在观众身上重新产生‘生活’和‘人’——不是‘具有不同感情和性格特征的人’。”<sup>③</sup> 这种仪式性的表演，可以使观众得到理性难以解释的感染力。

鼓动人心欲望是叙述的基本动力。欲望获得的喜悦成就欢乐；欲望无法达成导致悲伤；哪怕情节展开的无意识，本身也是充满欲望的。在演示叙述中，这种欲望的能量驱动每个观众。其中有所谓

① 斯坦尼斯拉夫斯基《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，林凌等译，北京：中国电影出版社，1985年，第318页。

② 转引自茨维坦·托多罗夫《象征理论》，王国卿译，北京：商务印书馆，2004年，第366页。

③ 艾利卡·费舍尔·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277页。

“正常”的理性表达，也有非正常的、“出格”的、为社会秩序所不容的表达或发泄，演出可以成为潜意识驱动的产物。<sup>①</sup> 这种能量犹如殷国明在分析大众文化和人的本能关系时所指出的，大众文化正是围绕“本能”这个焦点建立了自己坚不可摧的立足点，并由此与正统的意识形态进行着长期的抗衡。“大众流行文化一向具有颠覆的文化功能，从文明的诞生之日起，就承担着人类本能和潜意识的‘代言人’的角色。”<sup>②</sup>

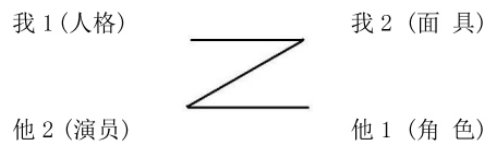
兰德尔·柯林斯 (Randall Collins) 的“互动仪式链”理论 (interaction ritual chains) 为演示叙述的互动仪式作了一个精辟的意义归纳 “互动仪式的核心机制是相互关注和情感连带，仪式是一种相互专注的情感和关注机制，它形成一种瞬间共有的实在，从而形成了群体团结和群体成员身份的符号；也为每个参与者带来了能量情感。”<sup>③</sup> 这种热情，很接近薛艺兵所描述的宗教仪式 “重复的仪式化活动强化了个体对于群体的归属感，也就强化了‘宗教力’的集体力量，在将微弱的个体力量提升到强大的集体力量这个过程中，仪式的功能就是凝聚社会团结、强化集体力量。”<sup>④</sup>

这就回答了为什么很多演出能吸引人反复观看，因为这些演出作为演示文本，每次新的演出，即使表演过程绝对重复，脚本 (乐谱或剧本) 相同，也都是一个新的仪式，而每次新的仪式产生一个新的文本，又具有新的意义。因此，每一次演出，永远不会是旧有演出的重复。

### 五、演示叙述的社群性

演示叙述的对象是群体性的，具有强烈的互动与交流性。演出意义的制造过程，也就是演出者与接收者共同制造意义的过程。

塔拉斯蒂在表演艺术符号学的理论中，提出了一个重要观点：表演艺术的核心是身份主体在表演中变化。叙述表演的角色具有多重身份，蕴含了社会与自我之间的互相确认关系。塔拉斯蒂改造并发展了格雷马斯的符号方阵，提出“Z形方阵”，以说明表演中身份的变换方向。<sup>⑤</sup> “Z形方阵”与“格雷马斯方阵”的最大区别，在于强调了表演者身份主体的进展方向，所以更适合演示叙述。其普遍形式是：



这个图式说明了，表演是演员从本色自我向本色的非我一步步推进的符号过程，从“总的个人事实”，向“总的社会事实”的一步过渡。演示的符号表意过程实际上是一个从“我”到“非我”跨度巨大的生成过程。

这样复杂的表演叙述过程，就使叙述脱离了表演的纯身体性，哪怕仅仅是歌舞动作，也因为舞者已经不是舞者本人，而成为一个社会文化产品。表演者把自己变成一种复杂的社会现象、文化现象。理查德·鲍曼 (Richard Bauman) 在《作为表演的口头艺术》一书中曾把表演视为一种交流现象 (communicative phenomenon)，从口头交流，到表演情境中的整个动态过程，都强调了“意义共同体”的生产与建立。<sup>⑥</sup> 同样，欧文·戈夫曼 (Erving Goffman) 也提出了社会中人的“戏剧论”，虽然这是一个比喻，讨论的是面对世人时我们的“人生如戏”，但他特别强调人生是在“社会舞台”上演出，

① 王委艳 《叙述转向与交流叙述学的理论建构》，《符号与传媒》2017年第14辑。

② 殷国明 《女性诱惑与大众流行文化》，上海：华中师范大学出版社，2008年，第59页。

③ 兰德尔·柯林斯 《互动仪式链》，林聚任等译，北京：商务印书馆，2009年，第79页。

④ 薛艺兵 《神圣的娱乐：中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003年，第44页。

⑤ 埃罗·塔拉斯蒂 《表演艺术符号学：一个建议》，参见《音乐符号》，陆正兰译，南京：译林出版社，2015年，第204页。

⑥ 理查德·鲍曼 《作为表演的口头艺术》，杨利慧等译，桂林：广西师范大学出版社，2008年，第8页。

演出本身就包含着无法逃避的社会性。表演是每个人进行“自我形象管理”的一种手段，是个体以戏剧性的方式，在与社会（他人或他们自己）的互动中，把“我自己”建构成某种人物印象，我与他人的参与形成了一个演者与观者互动的过程。<sup>①</sup>

演示叙述的意义过程是皮尔斯“阐释社群”论的完美体现，演示让演者与人物合一，从而与观者的自我紧密交融。在演示的语言中，“我”与“你”的指称是不断变化的。演者说的“你”究竟是谁，实际上是飘移的，随着演者与观者所处语境的变化而变化。<sup>②</sup>有时候“你”是直接对象，下一句话就可以虚指而变成整个社群。皮尔斯指出，指示词在说话者与听话者的关系中至关重要，它们的特点是“这些介词指示的是已经被观察到的说话者，或者是已经被假定好的位置和态度。”<sup>③</sup>也就是说，具体关系语境重新定义说话者与听话者，“你”既是你又不是你，这种漂浮的“指示”，正是演示的最大机动能力所在。

演示叙述与观众的生活经验发生关联，靠共同遭遇的感情共振，建立发出与接收之间的关系。哈贝马斯把如此的社会活动称作“交往行动”——“通过这种内部活动，所有参与者都可以相互决定他们个人的行动计划。因此可以无保留地追求他们非语言活动目的。”<sup>④</sup>哈贝马斯认为，在失去了合法性的晚期资本主义社会中，这样的可能性不可能实现，在这种社会中，人的交往不合理，因为人成为机械的工具，不可能表现出主体的需要。哈贝马斯认为只有在理想的社会中，交往才能取得共同的主体性，才能使各个主体“无保留地”，即自由地追求他们的“非语言活动目的”。

在当今的网络世界中，在似乎不见面的个体之间，都是靠“演示”才互相确定身份，因此才出现众多“上当受骗”的案例。<sup>⑤</sup>但是网络空间的间隔作用，的确增强了演示的社群化力量。一个人在网络上，可以把自我“戏剧化”为任何身份、性别、财势，可以争取网红地位，获得大批粉丝，也可以施展网络暴力，殃及无辜。<sup>⑥</sup>数字时代，似乎是演示的黄金时代，因为网上虚拟社群取代了面对面的交流，网络空间代替了哈贝马斯呼吁的“公共空间”。当今社会手持终端构成的“超接触性”，用演示这种叙述行为交往而达到超出文本的感情沟通，似乎实现了这种理想社会，但实际上我们的人生全面“演示化”，使真正的社群、共享意义的社群，离我们每个人越来越远。

演示叙述作为一种特殊的表意行为，是一种对社会有极大影响力的行为，会产生影响一个社群精神历史的重要意义。演示叙述的各种特征——身体性、意动性、可干预性、仪式性、社群性，使它具有其他表意方式（例如文字方式）所不可能具有的重大力量。但是，我们又必须看到它在数字时代有被滥用的可能，它有可能成为我们时代社会生活的一个软肋，成为当今社群生活的一个破坏性力量。因为任何演示符号文本不可能没有人物，或是文本中的人物，或是表演者作为人物，演示文本必然加入了人的主观性，它不可能是一种“客观描述”。作为一种表意方式，它有积极的社会文化功能，也可能成为掩盖真相的手段。因此，无论是优点还是缺点，这种演示性都被当今数字时代放大，而且影响越来越深，因此也急需学界给予更严肃的研究。

责任编辑：王艳丽

① 欧文·戈夫曼《日常生活中的自我呈现》，冯钢译，北京：北京大学出版社，2008年，第214-215页。

② 陆正兰《歌词学》，北京：中国社会科学出版社，2007年，第335页。

③ C. S. Peirce, *Collected Papers: Elements of logic*, edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Vol. 2, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1932, p. 290.

④ 哈贝马斯《交往行动理论》第1卷，洪佩郁等译，重庆：重庆出版社，1994年，第372页。

⑤ 李娟《论社交网络中的符号身份》，《符号与传媒》2017年第15辑。

⑥ 马西莫·莱昂内《论无意味：后物质时代的意义消减》，陆正兰等译，成都：四川大学出版社，2019年，第33页。