

# 多媒介联合解码： 戏剧演出文本意义生成的基本模式

胡一伟

(南昌大学 新闻与传播学院 江西 南昌 330031)

摘要: 戏剧演出文本意义的生成与演出媒介有着密切关联: 一方面与媒介“带有”或卷入的情感因素有关, 一方面又受到多种媒介组合方式的影响。多媒介协同作用、不同媒介系统的相互转换、定调媒介的凸显等会使媒介在演示叙述中的功能和叙述文本的意义发生变化。

关键词: 多媒介联合解码; 戏剧演出; 意义生成; 符号学

中图分类号: J802

文献标识码: A

文章编号: 1671 - 5365(2018) 11 - 0108 - 07

DOI:10.19504/j.cnki.issn1671-5365.20181127.001

戏剧演出文本由媒介符号构成, 这类媒介符号具有“非特制性”, 它指文本符号载体与人们日常生活经验中所用之物没有什么不同。即其所用媒介不是特意为表演、展示而存在的, 只是在日常生活中, 人们很少会像舞台演出一样来使用它。柯赞在论戏剧的十三个符号系统时, 也道出了此种“非特制性”: 戏剧充分地利用那些在现实生活和艺术活动中的以人们间的交流为目的的符号系统, 并不断地从自然界、从社会生活、从各行各业和艺术的一切领域中提取符号加以运用。<sup>[1]</sup>

赵毅衡先生将演出媒介的这种“非特有性”视为演示性体裁的一个重要特征, 还阐述了身体以及日常物品转换成了演示媒介的前提条件——经由框架隔断, 或带上了框架标记<sup>[2]43-44</sup>。实际上, 演出媒介“非特有性”的凸显, 或经由框架隔断, 身体和物件这些日常物品转换成演示媒介(“脱离了它们的‘实在’语境, 转换为符号”成为被叙述的故事的一部分, 即“特用”被文本化<sup>[3]</sup>), 均与多种媒介的联合解码有密切关联。从歌手学歌的过程, 我们也可看出媒介符号组合对演出文本形态和意义的影

收稿日期: 2018 - 03 - 29

基金项目: 江西省文化艺术规划项目“江西采茶戏的文化阐释”(YG2016105)

作者简介: 胡一伟(1988 -), 女, 江西南昌人, 讲师, 博士, 主要从事演出符号学、传播符号学研究。

在演唱的故事中,词语的顺序与日常语言常常是有差别的。动词可能被放到很奇怪的位置上,助动词可能被删掉了,所有格或宾格可能用得不规范。他被这种奇特的效果感动,他把这些句法上的特殊性与故事演唱联系起来。而且,词语连接的平行式、词序的平衡和对称对他来说已经很熟悉,例如,在一个句法停顿之前出现的动词,它会在下一组词语的开头重复出现,或者又被接下来的语法停顿之前出现的一个动词平衡了<sup>[4][43]</sup>。

语言顺序与语法规则上的变换会影响演出文本的意义,即“符码是符号意义的解释规则,文本形成按照一定规则植入意义,解释时按照规则重建意义”<sup>[5]</sup>。尽管这仅是从语言媒介系统来论的,但这种联合的现象或规律,同样适用于其他戏剧演出媒介。因此,本文主要戏剧演出文本意义生成的基本模式——多媒介联合解码的三类方式——予以阐述。

### 一、多种媒介符号之协同作用

媒介与媒介之间组、聚合的选择关系是多样的。故而,多媒介“协同”作用于一个意义单元的情况也有多种,它包括所有媒介共同“聚合”在某一意义单元上;媒介与媒介(或媒介符号的集合)相并列形成某一意义单元;受演出文本不同层面的前一媒介或媒介符号集合的相继影响,而形成的完整的意义单元(上一意义“映射”或影响观众对下一意义的理解,类似意义的叠加)。

具体而言,所有媒介共同“聚焦”于某一意义单元的组合情况,指不同媒介为了传达某一意义,建立起了相互“协作”的关系——它们唯有相互配合,才传达这一完整的意义单元。罗伯特·爱德蒙·琼斯在《理查三世》中对“塔楼”这一形象设计,以及其所传递的意义,可为一例。“塔楼”的形象源自琼斯日常生活中的观察经验,他注意到光线的变化会影响塔楼的形态,进而引发人们内心某种微妙的情绪波动,便将这一特性运用于舞台,并加强了灯光的作用——通过

塔楼和它前面物体在光照上的强弱、冷暖对比(时而在黑暗中消失,时而突兀地闯入观众的眼帘)以及侧光、逆光、聚光、平光等效果来改变塔楼含义。被灯光所笼罩的塔楼,不仅向观众呈现出当时伦敦的街头景象,还传递出一种阴郁、黑沉的社会气息。这里,灯光在剧情展开之时,使多义之布景在不同时刻变幻出某个指定的意义,赋予它们以确切的含义,这正体现了灯光的各种协同动作。现代演出中灯光的作用亦不可小觑,诸多导演就由灯光入手,为整个演出带来不同凡响的效果。《哈姆莱特》一剧中不同场景对灯光效果的运用及其“物品”的不同摆放方式也说明了不同媒介传递同一个信息的“协同”作用。

其他媒介的运用方面,亦有同样的作用。例如,安德烈耶夫的成名作《人的一生》通过不同媒介符号在时间与空间层次上的重复,突出了演出主旨。其中,导演斯坦尼斯拉夫斯基将这些指向同一主题意义的媒介符号(“身穿灰衣”、带着不祥预兆的人以及作为命运之神的形象,类似叙述学中提到的“核心”与“迹象”)散布于整个演出中,使情节有层层递进之感。而“灰衣人”的行动贯穿整场演出始终——他手持蜡烛,烛烟袅袅升腾,烛油却不断在晨光中耗尽,“不可挽回”,揭示出了人生的短暂与冷峻。

斯坦尼斯拉夫斯基认为,安德烈耶夫作品中渺小的人生只能在深沉的色调(灰色)中呈现出来。为了制造出这种效果,舞台上的“灰衣人”被黑色围绕着(因此经常飘忽不定、具有某种神秘感),在沉郁色调的场面中,房间、门窗、桌椅是用绳索勾勒出来的,人物不发出任何声音,就连服饰也无任何时代标志意义,显得毫无生活气息。斯坦尼斯拉夫斯基在演出场面、氛围上的这一处理方式,通过不同的媒介系统的反复运用,强调了演出主旨。不论是多重意义的结合,还是同一意义单元的重复,均说明多种媒介符号的组合作用大于某一种符号单独表意的作用。故而,彼得·布鲁克在《空的空间》论述演出文本的开放

性时会指出任何媒介,不管是诉诸情感,还是实际的行为,它们始终会与舞台上的一切发生关联。

至于媒介与媒介(或媒介符号的集合)相并列形成某一意义单元,指的是两种具有独立意义的、有着比较关系的符号(或集合)的并置(并不像前一点中的成为一体,也不像第一点中取消了二者意义单元的独立性),所结构出的相对完整的意义单元(类似情节、核心事件等)。皮斯卡托注意到演出符号系统间的关系,其早期的戏剧实验着重发展了这种多媒介组合方式,被称为“混合效应法”。比如,他和劳哥特·缪勒合作的《请注意,我们还活着》一剧,舞台被分割成三个小房间,各自上演戏剧事件。此时,投影在各个房间墙上的形象(朝向观众的那一面墙上映现出各种图像,像一幅拼贴画)则用来评价舞台上所发生的行为事件。不时打断事件的投影(评价)以及断续展开的戏剧事件是两个本身具有独立意义的符号集合,它们通过并置形成了某一意义单元。

皮斯卡托后来的作品《代表》则进一步将舞台形象(视觉符号媒介)与注解评说(视觉或听觉符号媒介)这两个不同的媒介系统对立了起来,二者的矛盾或冲突(记录性资料上罗马天主教主教为纳粹犹太人说情未遂的事实与叙述者驳斥了那些不可靠的资料)形成了新的意义单元。皮斯卡托的“混合效应法”影响了布莱希特、彼得·布鲁克、斯沃博达等导演,因此在他们的戏剧观念以及所执导的戏剧中均有所体现。前文在论演出的空间问题时所举出的例子也可说明此类情况。

值得一提的是,由不同媒介符号(集合)并置、对列重新建构意义单元的情况可以出现在某一情节、场面、甚至某个人物身上(即可出现在不同大小范围的符号文本中),它们会形成不可靠、局部不可靠(大局面反讽)、反讽、悖论等效果。譬如,在上海戏剧学院排演的南斯拉夫悲喜

剧《死者》一剧的结尾部分:舞台上一边降下白色特制花圈,为死者(被剥夺、压迫者)悼念,一边是得利者(压榨者)“胜利的欢呼”与群魔乱舞。在这一场面中,悲哀与欣喜交替着——“悲”掩饰着“喜”的丑陋狰狞,“喜”衬出“悲”的冷峻凄切;彬彬有礼与险恶用心、物质的富有与精神的匮乏,通过两类对立的意义单元的并置,呈现出了一种崭新的意味。又如,在塑造口是心非、虚伪的人物角色时,创作者有意无意地“对列”两个不同的媒介集合(语言与声调、语言与表情、语言与行为等),以达到反讽的效果。《伪君子》中虚伪教士冠冕堂皇的话语、腔调,说话时的表情和日常行为等不同媒介符号之间对列并置,便是一例。

至于某一媒介符号或媒介符号集合在同一演出不同层面所具有的多种意义,以组成完整意义单元(上一意义“映射”或影响观众对下一意义的理解,类似意义的叠加)的这类情况也有很多。以斯沃博达在执导契夫《三姐妹》时在窗子方面的“特用”为例。斯沃博达认为契诃夫作品中的窗子具有多重意味——既是人物欲望、思想的出口,又是现实生活闯入屋内的通道,由此,他在舞台设计上特别注意对窗户意义的传达。通过舞台灯光的前投,打上顶光,或从舞台背后向前投光,制造出了不同的环境氛围,随着灯光方位的变换,窗户的意义在不断发生变化,而这些流转着的意义,又在重新组建起窗户的完整意义。

斯沃博达在为莫扎特的歌剧《克里特王伊多梅纽斯》设计舞台布景时,也采用了这种意义组合的方式。他是通过一个中心形象——胡须上缀有贝壳,有着海神一般大眼的波塞冬头(海神头颅散成五块,垂直地分别在不同场景中,其位置根据不同的情节或演出场面发生变化),以及周边舞台布景的变换,来传递符号的整体意义的。其中,中心形象的意义发生了几次变化,比如,波塞冬头下部的胡须造型与台阶阶层的形态

相融,在演员或灯光的作用下,可以体现出波塞冬胡须和台阶的使用价值。而在全剧尾声部分,被分成多个部分的波塞冬头颅再次合一,它所具有的含义超越了其形象本身。也就是说,波塞冬头颅的某一部分在不同场景所形成的意义随着情节的时间性展开并不断渗透于之后观众对其的理解过程中,直到全剧尾声,所有的意义(意象)堆叠成一个较为完整的意义单元。

注意,某一媒介符号意义的叠加以形成一个完整的意义单元这类情况,需要经常借助于演出场景变换或其他媒介的“特用”。也就是说,某一媒介符号的多义性需要在某种活动的状态中凸显出来,如灯光的变化、装置调动等促使情节展开的舞美表现手段,以使其在演出文本展开的时间中产生不同的意义。

## 二、不同媒介符号系统之转换

戏剧演出与观众之间的互动交流并不一定都以直接讲出的方式(自报家门、旁白等)实现,演员的肢体动作、道具等媒介均可以替代“讲述”的方式。另外,受舞台因素甚至演出体裁的影响,剧本中不便表演,故事情节中不便直接呈现或讲出的戏剧事件、场面也往往会用其他媒介来转换替代。譬如,场面中的“黑夜”,可以由钟楼时钟报时或人物讲出“空旷寂静”可以通过狗吠后悠长的回音表现“大门”可以由演员敲门的动作以及敲门声诠释出来……这也就出现了不同媒介符号之间的转换。

媒介与媒介之间的可替代性与转换性不仅仅表现在单个媒介符号上,还可以从同一剧目的不同演出文本体现出来。如,同样上演易卜生的《群鬼》,法国自由剧院上演的自然主义表现手法的《群鬼》(1889)与二十年后梅耶荷德用反自然主义表现方式演出的《群鬼》所传递的文本意义没有太大差别。这也就是说,任何媒介符号在演出中并不存在与日常生活类似的固定的指称关系——演出场景并不一定需要实体建筑或栩

栩如生的图片(具有相似性的图片)来呈现,灯光、语言、动作、音响均可营造出相同效果,演出并不一定要直面观众,屏幕、投影形象、木偶等可替代演员表演。

这种可替代性也是由于非特有媒介的性质决定的,诸种巧用(“特用”)日常生活中的事物,使转换为演出的媒介符号的方法均有异曲同工之效——让寻常事物带上符号修辞意义(寻常事物作为像似符号、指示符号、规约符号存在于演出符号文本之中)。换言之,这一转换就涉及了替代的情况。奥塔卡·齐克在《戏剧艺术美学》也有过类似结论,他认为戏剧艺术在方方面面都是形象的艺术,演员代表戏剧角色,布景代表故事发生的地点,灯光亮度用以表示昼夜更替,声音代表事件或心情,纵然是实体的建筑结构物——舞台,也是为了代表其他东西(草地、集市、广场等)而存在,即舞台的形象功能并非由其作为实物的建筑结构所决定。概言之,尽管所有以身体为中心展开的演出媒介与日常生活经验中所用之物没有什么不同,但当它们被运用在特殊场合或另作他用时,其自身所具的意义和性质就发生了改变(使用性变成实用意义、艺术意义)。由此,同一媒介符号可以具有多重意义,不同的媒介符号文本也可表达同一个意义。

然而,在媒介系统的转换与替代上,中西方戏剧(主要指中国戏曲与西方话剧)中的转换原则是不一致的。首先,中国戏曲重在传神(由摹形到主张传神),西方话剧重在摹仿现实生活(自然主义、现实主义戏剧为其最高峰),由此,中国戏曲在媒介系统的转换和替代上更为明显、频繁。其次,受中西方文化的影响,西方话剧在其舞台演出中是以口头语言为中心的;而中国戏曲演出则偏重于演员的表演,这就使得二者在程式化动作的形成,以及在媒介符号系统转换方式上有所不同。<sup>[6]288</sup>中国传统戏曲表演形成了大量的程式化动作,用以替代布景、道具等。比如,表

现“骑马”“划船”等行为活动,舞台上一般不会出现承载人物的交通工具,即不会出现“马”“船”之类的实物,而是靠程式化的媒介符号转换。对人物动作、具体空间的表现也是如此,这就使得中国戏曲产生了诸多的程式化动作,以便替代实际生活中的种种行为、事件。

卡端尔·布拉查克在观看中国戏曲之后就曾提到中国戏曲舞台上的表演动作,一方面要向观众呈现出其所代替的事、物之使用功能和状态;另一方面也需要借助人们的想象予以还原。因此,“相对而言,戏曲剧本的内容和情节比起话剧要简单得多,许多传统的戏曲剧目的内容为广大观众所熟悉,甚至到了耳熟能详的地步;观众看戏、听戏,目的往往不是为了了解剧情,而是为了欣赏演员的表演,包括唱念做打在内”。<sup>[6]289</sup>

值得一提的是,无论是替代还是转换都与叙述框架有关。叙述框架是媒介从“寻常”到“特用”的关键一环,它不仅能将身体和物件这些日常物品转换成演示媒介(“脱离了它们的‘实在’语境,转换为符号”成为被叙述的故事的一部分,即“特用”),还能将演出空间被“特用”(如展示空间的特殊利用——混淆日常生活与演出舞台界限等)的情况呈现出来。身体和物件这些日常物品在进入叙述框架后,经历了一个从“寻常”到“特用”的过程。一旦被“特用”了就会影响符号文本的意义生成,它主要通过两个方面表现出来:一是让媒介带有表情,赋予情感以注入新的意义;二是通过组合、聚合方式改变原有语义,即多媒介联合解码生成意义。

### 三、被多种媒介符号“前推”的定调媒介

戏剧的演出文本是一个由各元素集合而成的多层次的复杂结构,各类媒介符号系统围绕着人的身体性(人格、身体功能)相互作用,其中,某一类媒介符号可能成为整个符号集合的定调媒介,即多种媒介符号共同突出某一媒介符号所代表的意义单元。譬如,借助服饰、场面调度

(定格、慢动作)等多种媒介系统,突出剧中人物的行动或人物的心理活动;运用机械的舞蹈动作编排特殊的运动,让舞台空间动起来(赋予舞台某种人格)。此时,演员的作用只是类似灯光和投影,是传递演出符号意义所要借用的一个辅助性媒介。

实际上,多种媒介集合与其中被突出的某一媒介符号之间的关系类似于“展面/刺点”“前景/后景”<sup>[7]167</sup>的关系,当某一媒介符号异于惯常语境(即类似“陌生化”效果),该媒介符号则被“前推”为“刺点”“前景”,以吸引观众的注意力。比如,中央实验话剧院排演的《阿Q》一剧将人们所忽视的事、物剖析出来,以其陌生化的面貌展示在观众眼前(被“前推”了)发人深省。又如,前苏联格莱诺夫斯基导演的《古旧市场之夜》中主角“贝德琼”的额头被设计成两倍大于普通人的额头,异常鲜明;活人们脸部由棕色画笔横加涂抹,鼻子和嘴被强调得非常醒目,等等。它们在不同演出场面中均体现出“刺点”效果,一同制造出阴郁恐怖、死一般沉寂的效果。

又以舞台布景为例,无论是在传统的镜框式舞台上从幕布拉开开始,还是看一个没有幕布的戏,布景总是我们首先看见的(哪怕是在一出戏的海报和说明书中,布景设计师通常是所有设计师中列在最前面的),它的出现对文本意义的理解有着特殊意义(有时起“定调”作用)。罗伯特·爱德蒙·琼斯在论布景的功能时,就曾指出布景中隐藏着的这种活力。

舞台的布景不能独立地存在,它强调的重点是指向表演的,如果没有演员它也就不存在了……似乎很奇怪的是,关于舞台设计的这个简单的基本原则仍然常常被误解……舞台上的布景就像是放进了溶液里的化学元素,一加之进演员这个元素就能让它释放出全部内藏的能量。而如果没有演员的加入,布景中各种各样的元素都只能悬在空中,处于不确定的紧张之中,而在布景

方面的巧用则会激活这种活力……舞台设计的本质就是创造这种悬而不决和紧张的。<sup>[8]95</sup>

可见,演员的上场,他们的肢体动作等媒介的填充,让布景释放出其内藏的能量,将布景的“定调”意义凸显了出来。

其实,某一媒介意义的凸显并不是一个静态的过程,它可以通过转场等场面调度方式逐步被“推出”。以林兆华执导的《野人》一剧中“幺妹出嫁”这一场面为例。这一喜庆的场面十分隆重,大红轿子、载歌载舞的人群,送新娘拜堂成亲。就在送亲的路上,所有的演员突然停了下来,止住不动,唯有身穿喜服、头盖大红头巾的幺妹从轿子里下来,缓缓地向舞台中央走去。她若有所思,缓慢地把红头巾拿下,惆怅地望向前方。然后,又缓缓地披上了红头巾,向轿子走去。当她进入轿子后,之前止住不动的送亲队伍又开始欢歌曼舞地涌向舞台深处。舞台上的一静一动,将人物的心理“前推”了,大伙喜庆场景与人物悲怨的心境恰恰形成了鲜明对比。

徐晓钟所执导的几部作品(《培尔·金特》《桑树坪纪事》《大雪地》)亦是如此。以《大雪地》中“抓强奸犯”一出为例,大翠与大海半夜幽会被抓,大翠在情急之中谎称被人强奸。于是,保卫科干部要大翠指认“强奸犯”。大翠起初犹豫不决,但迫于无奈,最终向大海走去。这时,其他工人都消失了(静场),舞台顿时静止了下来,唯有大海一人站在台框处。而向大海走去的大翠,因为转台的缘故与大海越来越远(转台与大翠走的方向相反),让大翠一直处于走动的状态,并越走越远。此刻,二人之间的距离被慢动作以及转台的作用拉远了。同时,也巧妙地将人物的心理状态呈现了出来——缓慢的步速说明大翠内心在犹豫,而越走越远的距离则意味着她深知这一举动将使得她永远走不到她亲手毁掉的爱人身边。舞台上,全体工人寻常的肢体动作与表现大翠指认“强奸犯”犹疑不决的步速,大

翠平日的肢体动作与表现内心越走越远的更缓慢的动作形成了比照,即多种媒介符号系统将某一媒介符号“前推”了。

诚然,某一媒介的被“突出”或成为定调媒介,与接收者的意识行为(注意力)有关。譬如,中国戏曲演出中经常会出现这样的情景,剧中女主人公过度悲伤,开始呜咽拭泪,渐而转入哭腔。随着腔调的拖长,声音越发高亢,响彻剧场。还此刻,观众的注意力并不在感人的剧情中,而是集中于演员高超的演唱技巧上,即把注意重心从对事件内容的关注转移到形式美的欣赏上去了,因此,虽然台上“哭得厉害”,但台下却博得阵阵喝采。

上述例子也体现出由多种媒介共同突出某一媒介符号意义的一种特殊方式,它一面与观众在观看时所激发的情绪、认知有关(使其注意力各有不同);另一方面则与探究社群有关。尽管演出文本内在的一致性会使观众的想象受到极其有力的推动,但它们会在观众心中重构意义。

### 结语

综上所述,被联合解码的“非特制”媒介揭示出了两个规律:一是演出文本意义的生成,必须通过多个媒介一起作用。因为日常生活中的事、物被“特用”来传达不同的意义,需要借助其他媒介符号,或通过特定语义场的作用以影响戏剧演出文本的意义构成。二是不同符号媒介之联合,可以建构出新的意义整体,这一整体并非是个别符号意义的简单叠加,而是通过多种媒介“协同”作用于某一意义单元,多种媒介相互转换作用于某一意义单元,多种媒介共同突出某一媒介所代表的意义单元或某一媒介决定多媒介组合的意义单元这三种组、聚合方式呈现。

### 参考文献:

- [1] 陈明. 戏剧演出中记号的相互关系[J]. 戏剧艺术, 1986(1).

- [2] 赵毅衡. 广义叙述学[M]. 成都: 四川大学出版社, 2013.
- [3] 赵毅衡. 论区隔: 意义活动的前提[J]. 西北大学学报, 2015(3).
- [4] 阿尔伯特·贝茨·洛德. 故事的歌手[M]. 尹虎彬, 译. 北京: 中华书局, 2004.
- [5] 赵毅衡. 组合元语言与解释漩涡的普遍性[J]. 江西社会科学, 2017(8).
- [6] 陈世雄. 戏剧人类学[M]. 北京: 中国古籍出版社, 2013.
- [7] 赵毅衡. 符号学原理与推演[M]. 南京: 南京大学出版社, 2010.
- [8] 周宁. 西方戏剧理论史[M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2008.

(责任编辑: 王 露)

## Decoding Jointed Multi – media: The Basic Mode of Text Meaning Generation in Drama Performance

HU Yiwei

(*School of Journalism and Communication, Nanchang University, Nanchang, Jiangxi 330031, China*)

**Abstract:** The generation of the text meaning of drama performance is closely related to the medium of performance. On the one hand, it is related to the emotional factors of the media “with” or involved in, on the other hand, it is influenced by various media combinations. Multi – media “synergy”, mutual conversion of different media systems and the prominence of the mediating media will change the function of media in the presentation and the meaning of the narrative text.

**Key words:** Decoding jointed multi – media; performance; meaning generation; semiotics

(上接 107 页)

## Crane Brinton’s Interpretation of the Enlightenment Rationality of Cultural History from a Multiple Perspective

LI Huamin

(*Biquan Academy, Xiangtan University, Xiangtan, Hunan 411105, China*)

**Abstract:** With the rise of multiple factors such as natural science and cultural intelligence, enlightenment rationality presents the multi – directionality that is most compatible with the true nature of the times. Based on this, Brinton put forward the multi – directionality of the ideological understanding. Brinton’s multi – directional perspective gives a valuable understanding of the process and role of enlightenment rationality, sees the multi – level historical development of rationality including multi – dimensional content interpretation, and shows the interaction between science and rationality. The cognitive dimension of multi – directionality not only reflects the essence of rationality and internal unity, but also reflects the ideological history of the interaction of modern European thoughts.

**Key words:** Multanimity; enlightenment; rationality