

“空间表演”的问题意识

濮波

摘要: 剧场在当代的重要性,正是其实体和象征、符码、媒介、表演、剧场性的变更等多重意义组成的。它在两个方面牵动着我们时代审美图像、景观的变迁:一方面,剧场的内部结构、剧场的观演关系和审美潮流与时俱进,呈现出一种景观变迁;另一方面,在剧场之外,这些剧场隐喻意义的延伸导致社会剧场化,不断生成新的场景。这种本质上属于空间表演的“景观”正在改变我们与生活其间的空间的关系。我们用空间表演为主旨,既可以观察当下城市空间剧场内部的审美流变,也可以观察城市空间(剧场外部)的空间形态和趋势,使得研究“空间表演”和正在如火如荼进行的“全球化”步伐产生一种内在关联。

关键词: 空间表演; 问题意识; 剧场

作者简介: 濮波,男,讲师,文学博士。(浙江传媒学院 电影学院,浙江 杭州,310018)

中图分类号: J812 **文献标志码:** A **文章编号:** 1008-6552 (2015) 03-0085-06

一、当今剧场/社会空间的“表演”

当今社会空间、都市空间的审美演变与剧场的演变息息相关。在林林总总的空间演变中,剧场起到了关键的作用。它是一个物理空间、具象空间,也是一个携带符号、象征性符码和各种各样的文化无意识、社会无意识的抽象空间,承载着时代的精神图像和谱系。从词源学角度考察,“剧场”一词源自英文 theatre,其语源出自希腊语“theatron”一词,原意为“观看之场所”。时至今日,“theatre”已成为一个含义广泛的名词,包括戏剧、剧团、舞台、巡演及有关戏剧的各方面,几乎涵盖戏剧的全部。从传播学和符号学的角度,剧场既是表演发生的物理空间,又是人与社会的中介,是社会行为实践的重要场域。剧场不光是一个沉重的身体场所,也是一个真实的聚会场所。剧场与其他物质艺术和传媒艺术不一样的地方正在这里:在剧场里,不光发生着艺术行为本身(做戏),同时也发生着接受行为(看戏)。在剧场中,艺术创作和日常现实生活奇特地交织在了一起。符号、信息的发出与接受是同时发生的。^[1]

剧场在当代的重要性,正是其实体和象征、符码、媒介、表演、剧场性的变更等多重意义组成的。它在两个方面牵动着时代审美图像、景观的变迁:一方面,剧场的内部结构(镜框式舞台、中央式舞台、实景舞台、黑匣子或组合空间)、剧场的观演关系和审美潮流与时俱进,呈现出一种景观变迁;另一方面,剧场和社会空间产生了互动。

第一个变迁的景观是“表演”在当代取代了“戏剧”。戏剧是一个古老的概念,表演在古代的戏剧诗学理论中附属于戏剧。亚里士多德的《诗学》强调悲剧的六要素,其中并没有表演和身体之要素。这种以戏剧性和文学性为主调的戏剧美学统治了西方舞台主流两千年。在现代主义的艺术和文学审美思潮影响下,剧场的文学性开始让位于它的在场性和生成性。阿尔托残酷戏剧理论、布莱希特的叙事戏剧理论对传统戏剧能量的颠覆都是史无前例的。如布莱希特在《戏剧小工具箱》里,对演员的姿势就十分重视。^[2]对戏剧性的审视、瓦解的同时构建更能发挥戏剧能量的剧场性,成为发轫于19世纪末、20世纪初的现代主义戏剧实践的一种基本姿态和立场。布莱希特虽然使剧场艺术发生了本质性的变化,

但他仍然把剧本视为剧场创作的中心。在他之后，塞缪尔·贝克特、彼得·汉德克、海纳·穆勒等终于彻底推翻了戏剧剧场。从这些戏剧家开始，那种追求整体性、追求幻象、表现“现实”的戏剧再也不是剧场艺术的唯一样式了，而只是多种多样的剧场艺术的一个分支。

在当代，剧场实践者将表演的身体性（动作、姿势）、技术的表演性从戏剧藩篱抽离出来，逐渐形成了自己独特的剧场美学。强调“表演”，正是破除传统戏剧舞台文本一统天下局面的策略，也是消除传统舞台中整体性和幻象的手段。再深入探索表演会发现：当今，舞台表演的主流、非主流生态和形态在与人们的内在情感发生深刻的关联。舞台表演不仅关系到演员的身体、姿势、角色之间的平衡，也关系到对表演这个概念的理解和超越。事实上，伴随着布莱希特的戏剧革命和对他的再革命，世界上对于表演和戏剧的抵牾之洞见蔚为壮观。戏剧理论家朱瑟·费拉尔就是其中有影响力的一位。她在拉康与德里达理论的前提下，质疑戏剧性的意义。因此，她区分戏剧与表演概念的差异如下：

所谓“戏剧”，是一种表述或者表征过程，在戏剧结构中主体被象征性的戏剧符码塑造出来，是确定而稳定的。但在表演中，主体变成“浮动的欲望”，演员既没有表演也没有表现出确定的意义或确定的主体，他只是“潜意识生产与置换”的源头或者动力，力比多能量通过他的形体声音流溢，无形无序，根本没有确定的意义。“戏剧”表现为一种结构性力量，“表演”表现为一种解构性的力量。^{①[3]}

这样的推断也导致承认剧场表演能指的浮动。对“表演”的关注，瓦解了戏剧传统的意义固定性，也开启了解构性能量。“表演”还是不断地在重复和波动之间的创新，以及不断地在再现和表现之间的延异。^②这里，引进德里达的“延异”概念，用在戏剧表演的能量分析上，契合之处是这个“延异”的概念，恰好比较神地反映了演员在舞台上表演的那种真实状态：它是再现和表现之间的不断交替，演员自身身体和角色之间的张力，是表演不断重复和即兴、创新之间的波动，它揭示了戏剧表演存在的一种认知和行为之间、观众的理念和感性之间的时间差。这种时间差，在今天的表演研究和在表演实践中对戏剧能量的发掘上，都将产生持久的影响。

因此，用“表演”替代“戏剧”，它基于时代出现审美和观演程式的变异，以及剧场中戏剧和表演分离的事实。它还基于表演往往抓住当下人们的情感结构的事实。如果说戏剧目的在于一种整体性的生命历程的介入，而表演探索的不止是表演者的在场，而且是事件的直接身体性历程。^[4]

对于“表演”取代“戏剧”的当代学术转型，也可以从朱迪斯·巴特勒的性别表演（Gender Performance）理论入手来理解。性别表演是美国当代著名的酷儿理论家朱迪斯·巴特勒提出的一个在性别研究领域具有重要意义的命题，她认为性别乃至一切身份都是表演性的。因此所谓性别表演就是“我在扮演或模仿某种性别，通过这种不重复的扮演或模仿，“我”把自己构建为一个具有这一性别的主体。主体是一个表演性的建构，是通过反复重复的表演行为建构起来的“过程中的主体”。为避免误解，巴特勒有时将“表演性”（performativity）与“表演”（performance）区分开来，表演总是预设了一个表演者，一个作为行动者的主体，而表演性则没有。^[5]

第二个变迁的景观是剧场空间和社会空间的互动。德国戏剧理论家汉斯·蒂斯·雷曼观察到，从

① 按照戏剧和表演的分离的观点，戏剧是固定的，表演时处在流动之中的，剧场性区别于戏剧性的魅力也正在于此。如果说戏剧性是一种可以通过文本想象和固定的那种情感、情绪反映，剧场性则具有一种随意的、即刻生成的魅力，它也颠覆了传统的戏剧概念，而具有一种剧场革命的意味。

② 延异，为德里达提出的概念，原意是指一个概念的能指和所指之间存在缝隙，这里的意思是取其“信息的源代码和接受之间存在着偏差”之隐喻涵义，也包括在语言、文化传播中信息的发送和接收之间存在着多重的认识、知识、文化、思维的偏差。对于剧场表演能量在重复和创新之间波动的现象，我曾经以《情感结构的曼波：在重复和变化之间的延异》（《四川戏剧》2014（1））为题，用音乐学的术语曼波（Mambo），描述了那种永恒处在重复和变化之间的现象——比如表演，企图达到客观化。

个人尝试着借助时尚力量创造或伪造一个公共性的自我开始，剧场化已经渗透了我们整个社会生活。通过时髦及其他信号自我表现与自我彰显的宗教式膜拜，^{[1](118)}社会（空间）剧场化成为当代的空间发展趋势：

……通过剧场化的手段，这些信号好在各种现象中得以彰显，渴求着鲜明的话语、纲领、意识形态和乌托邦。如果再把广告，商业世界的自我排演、政治媒体自我表现中的剧场性也加上来，那么就为法国作家居伊·德波在《景观社会》一书中所描述的新鲜事物作了补充。所有的人类经验（生命、性、幸福、他人的承认等）都跟商品、消费、占有有关，而并非和任何一种话语相关，这是西方社会的基本事实。图像文明恰恰符合这一现象。图像永远仅仅指向下一个图像，只能唤起下一个图像。整个社会的奇观性造成了社会生活所有范畴的某种“剧场化”。^{[1](239)}

将视野拉开，我们也可以这样揣测：汉斯·蒂斯·雷曼所言的“空间剧场化”在全球化时代无处不在，并产生无数的变体和混合物。诸如城市的戏剧性场景、迪斯尼化的图景、大型商场的表演性空间布局和橱窗表演性展示、大型雕塑公园的表演性/互动性节目和观演性场景设置等等。这些空间剧场化的趋势背后，剧场、表演的原型吸引力是问题的本质。正是剧场、表演在人类审美思维中根深蒂固，才导致了空间剧场化和表演性的后果。这种趋势，也召唤当今一种超越狭隘空间、单个空间的宏阔视野和多维视野的概念产生。

二、“空间表演”的表现形态

那么，用一个术语来概括这种剧场/社会空间中存在的表演和表演性趋势，外延上比较宏阔、多维的“空间表演”应运而生。“空间表演”这一概念的外延包括空间中的表演（performance in space）、空间的表演（spatial performance）和空间自身的表演性或空间表演性（performativity of space, performative of space）等几层含义。^[6]从范畴上看，空间表演包含了剧场空间、社会空间剧场化和不同空间之间的表演形态和表演性趋势、性质。

在空间表演的第一层涵义“空间中的表演”之中，演员、角色、身体和观众之间的张力为当代剧场的重点。雷曼的“没有戏剧的剧场是存在的”^{[1](23)}这一著名论断，彰显了在当下的剧场空间中，戏剧和表演的分离，以及事实上已经深入人心的“表演的张扬”和“戏剧文本的式微”之现实。特别在当代的后现代城市或者准后现代城市中，剧场演出的重心正从剧作家文本为中心转到以演员的表演为中心。在这个表演的空间里，观众的戏剧性认知逐渐过渡到在场性和表演性认知。

空间表演的第二层涵义“空间的表演”隐射了社会空间剧场化的事实，和现代城市空间中不断出现的带有表演意味的空间。在字面上，“空间的表演”与“空间的生产”、“空间的代码”、“空间的景观”等概念结构相似，不同的是，空间表演更关注剧场或者剧场化空间生成的能量和由表演性舞台元素营造的空间张力。

空间表演的第三层涵义“空间表演性”，则是对空间表演的性质概括，它是空间建构、结构和解构的综合。早在上个世纪二战后，英国语言哲学家 J. L. 奥斯汀在人类以言行事的行为上发明了言语行为理论，在其著作《如何以言行事》中确认了言语的“施行”或“表演”（performative）成分；朱迪斯·巴特勒用性别理论强调了性别的表演性，认为正因为性别是被建构的，因此它也处在一种表演性（performativity）当中。^[7]因此所谓性别表演就是“我”在扮演或模仿某种性别，通过这种不重复的扮演或模仿，“我”把自己构建为一个具有这一性别的主体。主体是一个表演性的建构，是通过反复重复的表演行为建构起来的“过程中的主体”。^{[5](414-416)}

对于表演性携带的结构性和解构性能量，后现代理论家 J. F. 利奥塔有过重要发现。他在 1977 年对

技术表演活动进行观察，明确地提出了“知识的表演性”，也对表演性进行了定义：表演性就是语言游戏的某种形式，它不仅统治着大学，也统治着社会。不仅存在知识的表演性，也有技术的表演性。^[8]人类表演学理论家理查·谢克纳在《人类表演学导论》中，强调随着跨文化等表演样式的出现，表演世界出现了“多样认知能力的爆发”。人们越来越具有身体的、听觉的、视觉的等等能力，而这多样的能力就是表演性。^[9]

“空间表演性”，是在承认剧场内部空间的表演和社会外部空间的“表演”这个隐喻特征的基础上，才得以成立的。这是全球化时代的空间表演模式，在这个空间里，“剧场空间/艺术空间/社会空间”之间存在同构性、解构性等关系。“空间表演性”术语的应用，还可以在谢克纳在《表演理论》中绘制的“表演扇形图”（图1）得到启发：^[10]

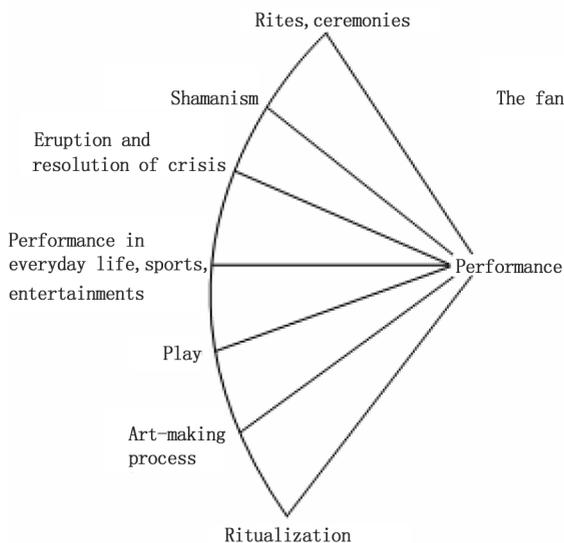


图1 表演的范畴：一个带有辐射力的扇面

谢克纳在绘制的这张扇形图里暗示，在空间谱系里，不光剧场空间在表演，仪式空间、政治空间和日常人们的消费、娱乐和运动也在表演。推而广之，我们可以想象，在广义的表演空间里，不仅包括体育场、墓地、城市广场空间，也包括消费空间；在这些空间里，不光人在表演，技术也在表演；不光社会“剧场”模仿舞台剧场，舞台剧场也模仿社会“剧场”。“扇形图”还有如下涵义：它揭示了“剧场表演”与“社会表演”均具有表演的属性这一事实，即它让我们体验空间表演的同构性（如雕塑空间和剧场空间的互相渗透就是一个例子）。如今我们走入都市广场，已经习惯在雕塑空间巨大的戏剧性场景里获得更多的即兴体验，包括瞬间的身体性、剧情性、戏剧性等等。我们观察到，在舞台空间中，戏剧人物行动定型、定格和性格的塑形、固定化，正是对空间雕塑化的一种模拟。同样，雕塑空间的这种参与性与即兴互动的感受，也在模拟舞台。两者的互动，在很大程度上改变我们对于艺术差异性的认知，它们实际上都有着模仿、再现和表现的一种共同修辞功能，也暗藏着所有空间具有的一种异质同构的本质：象征和代码化的潜能；另一个例子是商业空间、游乐景观和剧场空间的同构，迪斯尼公园、立体电影院、大型表演秀、模拟实弹枪战游戏厅的并存就是例子。^①

① 时尚的符号和代码功能，也与空间代码化相关。时装和香水是两个显著的例子。上世纪八、九十年代，时装品牌阿玛尼——代表了绅士，而迪奥香水代表了一种仪态和时髦。新世纪，除了上述品牌，新的被代码化的商标不断被生产出来，替代或者覆盖原先的代码。

空间表演从传统的戏剧中脱离出来，成为当代一个主要的术语，是在上述三层涵义与我们时代的关联上成立的。三种空间表演形态，其范畴从小到大，呈现逐层被包容的关系。这种关系可以图示如下（图2）：



图2 空间表演的立体结构图空间表演的三个层次或三种形态

三、空间表演的研究焦点

在修辞上，“空间表演”是一个隐喻结构（metaphorical structure），它是对剧场内部空间、空间剧场化的空间形态和不同空间之间一种“图形”走向做出描绘的一种隐喻化手段，它的当代意义正有待我们去挖掘。

首先，把空间表演作为一种切入口，是为了对准空间的剧场化现象中那些具有表演性的事件和状态，进行联系和分析，目的正是为了聚焦我们时代最与我们内心关联的事物和精神图形，继而在全球化的语境里寻找一种能够替代那种带来结构性维度的概念（诸如居伊·德波的景观社会^①、亨利·列斐伏尔的空间生产这些概念）。空间表演截取的正是朱迪斯·巴特勒性别表演理论中关于“主体的性别身份不是既定的和固定不变的，而是不确定和不稳定的，即是表演性的”论述。用这个带有“浮动性”的概念，可以既观察当下城市空间剧场内部的审美流变，也可以观察城市空间（剧场外部）的空间形态和趋势，找到空间演变和正在如火如荼进行的“全球化”步伐内在微妙的关联性。

其次，“空间表演”之角度，能扩大我们的视野，引导我们从剧场的戏剧（drama）转移到表演（performance），从关注文本，进化（演化）到关注观演空间、剧场能量、演员和观众的个体差异等方面；通过这样的角度，我们可以更加直接地感受到时代的维度——全球化引发的社会景观的变异和社会观演方式的泛化，正在使得我们每一个公民的视觉和内心图景的舞台迅速地扩大。另外，通过前面引证的“社会奇观性”景观，可以接通剧场空间和社会空间之间“异质同构”、延异性等现象，印证不同空间之间的结构性/解构性关系。

最后，这种悖谬性分析也带出“空间表演”本身的伦理问题，除了人类表演学年会中涉及到的关于“人类表演学是帝国主义的吗？”式的论题，其他比较显著的伦理问题主要集中在下面三个方面：（1）空间伦理，即空间的公平性和基本归属等公民权利问题，以及类似“谁的全球化？谁的空间？谁的城市？”等质问；（2）空间表演本身充满了一种基于技术理性导致的盲目性倾向。空间表演性依赖技

^① 对于资本主义社会日益枯燥和压抑的状态，情境主义国际的创始人、法国思想家居伊·德波提出景观社会理论，明确批判资本主义社会中的“异化空间”（它的特质不再与马克思发现的异化空间相似），揭示在现代生产条件无所不在的社会中，生活本身展现为景观（spectacles）的庞大堆聚，直接存在的一切全都转化为一个表象。

术和科技,导致空间的仿真性、异化、虚拟性加剧,带来技术伦理;(3)由于技术导致的空间之善恶本身很难界定,城市空间很容易消失整体性的向度,走向多样化、庞杂化,也某种程度上使得空间表演走向了一种不为传统文化制约的自主性道路,从而有可能与我们的传统伦理和道德相违背,而新的伦理和道德意识又来不及构建;(4)空间表演的伦理也包含了在一个全球化的城市的空间构建中“家/国意识和公民主体建构的如何平衡?”“公共空间和个体空间之间的接受差异如何体现?”“城市空间之于国人的接受在于现代性的维度还是后现代性的维度?”等等问题。

空间表演抓住了当今社会的全球化趋势,和由此导致的空间异化、空间代码化和空间景观化趋势,它包含的当代意义不言自明。对于“空间表演”形态的三种划分,为我们思辨空间表演的发生可能性理清了范畴,为我们了解空间表演的内涵和外延提供了基础。另外,通过观察不同空间之间结构相似性导致“异质同构”和解构性、延异性现象,印证了人类文化活动具有的一种结构性和解构性结合的性质。这种认知,还可以让我们在宏观的城市空间、生活空间、文化空间、文学空间之间架起客观的桥梁。

参考文献:

- [1] [德] 汉斯·蒂斯·雷曼. 后戏剧剧场 [M]. 李亦男译. 北京: 中国戏剧出版社, 2010: 2.
- [2] Patrice Pavis. *Languages of the Stage: Essays in the semiology of the Theatre* [M]. Consortium Book Sales & Dist, 1993: 37.
- [3] 周宁. 西方当代社会科学理论对戏剧学的影响 [J]. 戏剧艺术, 2004 (4): 4-11.
- [4] Simon Shepherd, Mick Wallis. *Drama/theatre/performance* [M]. London, Routledge, 2004: 53, 84-86.
- [5] 汪民安. 文化研究关键词 [M]. 南京: 凤凰出版传媒集团、江苏人民出版社, 2007: 414-416.
- [6] 濮波. 一种新思维: 空间的表演性 [J]. 剧作家, 2013 (4): 138-144.
- [7] Ian Buchanan. *Dictionary of Critical Theory* [M]. Oxford University Press, 2010: 72-74, 363-364.
- [8] [美] 乔恩·麦肯齐. 虚拟现实: 表演、沉浸与缓和 [A]. Richard Schechner, 孙惠柱. 人类表演学系列: 政治与戏 [C]. 北京: 文化艺术出版社, 2011: 3-11.
- [9] [美] 简奈尔·瑞奈特. 人类表演学是帝国主义的吗? (第二部分) [A]. Richard Schechner, 孙惠柱. 人类表演学系列: 人类表演与社会学 [C]. 北京: 文化艺术出版社, 2008: 11.
- [10] Richard Schechner. *Performance Theory* [M]. London and New York, Routledge, 2003: 2.