

表演杂糅：山水实景奇观表演的空间编码

濮波

摘要：文章以张艺谋等人的《印象系列》、谭盾的《水乐堂·天顶上的一滴水》，以及《2008年北京奥运会开幕式》作为案例来说明全球化时代一种空间性维度的表演兴盛，且形成一种山水实景奇观表演的模式，其空间编码体现了包含诸多杂糅性——跨文化杂糅、跨媒介杂糅和可调节的杂糅等在内的特征。这种杂糅是中国艺术家依托本土元素融入全球化时代的一种策略。

关键词：表演杂糅；山水实景；奇观；空间编码

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：J198 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552 (2016) 03-0122-08

一、全球化时代空间维度的表演

当今社会的一个重要景观是空间维度的表演的兴盛。当我们发现表演可以取代戏剧的时候，或者说表演开启了剧场时代的时候，事实上我们已经认同了当今社会中的一些空间维度的表演之兴盛的事实。这里面的逻辑关系是：首先，表演作为一种解构性的力量，它所要瓦解的本身就是过去戏剧中牢牢以时间性维度为准则的那套戏剧法则。因此，表演的兴盛背后势必含有空间性表演维度的兴盛这样的自然逻辑。就是说表演的兴盛和空间性维度的表演的兴盛其实是一回事；其次，这种空间维度的表演兴起，与赋予整个社会转型的力量，那种空间性思维和空间转换认知得到普及之事实的逻辑也是相通的。

相对于过去戏剧中的时间性维度的张扬和垄断，全球化时代出现的空间性维度为主导的“新图像”，可以归结为表达当代人对“表演”的一种行为、意象、结构、主题的整体性认知能力（这种表演能力包括文本性和身体性的：感觉、触摸、交往、文化、历史、图形转换、象征、隐语、反讽等等）的综合。它是一种随着我们知识集聚、对历史和宇宙的认识图像转型以及视野扩展等诸多因素推动的一种思维方法。

这种空间性的思维，也与戏剧学家、社会学家乃至人类表演学家在新世纪的重要理论和术语的突破、发现有关。比如，“国际性的表演认知能力”这个术语，是美国戏剧理论家简奈尔·瑞奈特（Janell Reinelt）在其发表自美国《戏剧评论》的论文《人类表演学是帝国主义的吗？（第二部分）》中首次提出来的。他认为在当今社会中我们需要一种特别的能力来适应全球化的潮流，也要对传统的认知能力做调整，具备一种“国际性的表演认知能力”。这就是这个概念的来由。同时，他这样解释“国际性的表演认知能力”的重要性：“传统的观点认为，认知能力意味着读和写的能力，通过书面媒体和文化进行交流的能力。通俗一点就是听、说、读、写。而新的舞台认知，需要超越这种传统能力。^[1]无独有偶，在2002年出版的《人类表演学导论》一书中，理查德·谢克纳希望大家注意到“多样认知能力的爆发”这种现象，指出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”。^[1]他十分强调当代人“多样认知能力的爆发”之现象。其实，比谢克纳更早的1982年，欧洲戏剧理论家帕特里斯·帕维斯（Patrice Pavis）就对“舞台语言”进行解构，强调它是当代人已然或者必须具备的一种全新的认知结构能力，包括视觉意象、身体活动、文化记忆和本土的流行文化等社会交

往语言”。^[1]两位学者均提到的对身体、感官和元素并置的空间表演性思维的重视。因此，可见，空间性表演思维的兴盛与时代性的美学转型和思维认知革新，具有内在的关联。

在空间性表演思维得到强调的同时，当今学界的一个景观就是二元对立批评系统的失效和式微，这首先表现为各种后学（后结构主义、后殖民主义）、三元杂糅辩证思想（列斐伏尔）和跨学科理论的兴起，使得传统某一特定学科固有的传统观念遭到不同程度的反思和颠覆。这些理论的共同点是要求去逻各斯中心主义、去二元化的专制、去性别偏见。如女性主义的理论就试图瓦解男性主导的性别话语，走向更加广阔的社会关系，这就产生一种内涵元素交叠、多重歧义关系显现的丰富格局。长远而言，女性主义理论因为提供了不同的视野而能启迪人类多维的思考。

本文试图在这样一个大语境下，观察当今比较流行的空间维度表演，通过山水实景奇观表演的案例，破译这些表演之所以为大众所接受的缘由。

二、山水实景奇观表演：《印象系列》《水乐堂·天顶上的一滴水》

“山水实景奇观表演”的这个概念为笔者尝试运用。张艺谋接受了2008年北京奥运会开幕式导演一职几乎同时，就在国内许多山水景区营造出风格独特、新颖的“印象”系列表演热潮，诸如《印象丽江》《印象刘三姐》《印象西湖》等。这些表演作品（而不是戏剧作品）的物理特征之一便是对山水实景的运用，它们均以山水自然景观作为表演的舞台。另外，它们的表演性质都带有奇观表演的特质。对于奇观表演的定义，可追溯到英国女性主义电影理论家穆尔维的《视觉快感与叙事电影》中所运用的术语，她认为当代电影中存在一种奇观（spectacle）现象或奇观性。借助电影的奇观，笔者也认为当代表演作品中存在一种普遍的奇观性趋势，如在当代的舞台作品（音乐剧、舞蹈、表演性跨界作品）中，罗伯特·威尔逊、杨·法布雷、杨·罗威尔斯、海纳·格贝尔斯、彼得·布鲁克、理查德·谢克纳等均给观众提供了一次次的视觉奇观盛宴，在此不再赘语。

张艺谋在电影的奇观性风格营造上可谓技艺精湛。“印象系列”的六个表演作品，正是他对应江、城、雨、海、茶、佛六个关键审美对象，运用新颖表演性元素进行的一次杂糅发挥，也是它将电影元素运用到实景演出中的大胆尝试。“印象系列”因其景观规模十分盛大、容纳观众人数众多，获得了广泛的观众好评，因此也称之为“山水实景奇观表演”。

同样，谭盾在上海青浦朱家角镇水乐堂创作的一台被誉为“天顶上的一滴水，禅声与巴赫”的实景打击乐演出《水乐堂·天顶上的一滴水》（以下简称《天顶上的一滴水》），近年来也成为演出界的话题。可以同样称其为山水实景奇观表演的理由是它的实景——水乐堂，完全是一个货真价实的明代建筑，是与现实生活完全呈现1:1比例关系的舞台和实物。这些内含的实景包括明代建筑的厅堂；建筑外的河流、河埠；对岸的寺院和石塔。这三个层次的实景，均是可以生活、活动的真实场景。（按笔者的理解，“实景”在这里的涵义是“这个空间是按照景观的原始样貌或者按照历史景观设计还原”之意，而不是完全自然的舞台，体现了尽可能还原“江南水乡的建筑和滨河格局的整体性风格”之意图和理念）。与实景的三个层次对应的打击乐表演，经过多元文化元素的糅合和重新编码，谭盾令其生成了新的排列组合：禅声与巴赫；水摇滚；弦乐四重奏与琵琶；四季禅歌。这个表演经过杂糅的处理，观演效果变成了实景建筑、中西文化符号（琵琶和巴赫、弦乐四重奏）和天籁之声的交相辉映，也抵达了真实和虚拟之间、跨文化的交流意境。

因此，从空间维度，我们大致具有了对这两个表演作品的共性理解：它们都是山水实景奇观表演。而这种表演的一种基本的技法或者手段，也有着惊人的相似之处，那就是艺术修饰手法的杂糅性。张艺谋（为主）导演的《印象西湖》等表演是将一台剧场作品搬到一个山水实景中来演绎，不仅体现了自然景观和人文表演的杂糅，也体现了各种文化符号的杂糅，如《印象刘三姐》中漓江的水、桂林的

山、山歌、民族风情的糅合,《印象丽江》中玉龙雪山、丽江古城、三朵神和少数民族歌舞与服饰的展现,《印象海南岛》中海、阳光、沙滩、椰树的快乐旅游元素的糅合,《印象大红袍》中武夷山大王峰、玉女峰、九曲溪水、大红袍茶树的糅合,《印象普陀》中自然风光、佛教文化、艺术视觉效果和罗大佑演唱的《心经》和齐豫演唱的《问佛》两首主题歌的糅合。同样,《天顶上的一滴水》不但将音乐演出和实景舞台杂糅在了一起,还将表演的元素:古典音乐和现代摇滚、西方的弦乐与中国的琵琶演奏杂糅在了一起。在表演中呈现杂糅性就成为这些山水奇观表演的技法共性。

这里,不得不引用关于杂糅的理论初衷。杂糅作为一个学术术语,起源于哈佛大学教授霍米·巴巴的后殖民理论。面对萨义德《东方主义》在东西方立场和其他二元对立事物上的存在既清晰性又有混沌性的特征,霍米·巴巴试图打破这种主体/客体、自我/他者、本质/现象的辩证关系,而代之以矛盾、分裂、双向、模棱两可等概念。因此霍米·巴巴用杂糅、杂交、模拟和第三空间来构建他的学术框架。^{①[2]}特别是对于杂糅的运用成为霍米·巴巴后殖民学说的主要关键词。杂糅、杂交指的是在话语实践上殖民与被殖民者中你中有我、我中有你的状态。在理论上,它与泾渭分明的本质主义和极端化论者的二元对立模式相对立。霍米·巴巴说:要抓住杂交的模棱两可性,必须区别哪种本源是真正的“效果”的颠倒之论。杂糅或者杂交作为霍米·巴巴对于殖民主义实践的一种描绘,是他富于洞察力的发现和论述。从批判殖民话语的立场上说,杂糅和杂交的效果主要是动摇了殖民话语的稳定性。因此,霍米·巴巴曾这样断言:“它们以惊人的种族、性别、文化、甚至气候上的差异的力量扰乱了它(殖民话语)的权威表现,它以混乱和分裂的杂交文本出现于殖民话语之中”。^{[2](109)}

用这个原本隶属于后殖民理论的杂糅概念去看待当代社会的一些空间性表演现象,或者用杂糅或者杂交这个术语去思考当代一些“失去合法性的二元对立场域”,它的客观性和科学性自然会显现。

然而我们也马上发现,用杂糅去看待这些在全球化时代不约而同产生的空间性维度表演,也自然产生一种泛泛之感。杂糅既具有普适性,作为当代全球化时代的文化逻辑和文化表征,^[3]也与不同文化相撞产生了不同的场域。因此,实际上,在张艺谋和谭盾的作品案例中,我们看到的是中国艺术家面对全球化时代在景观营造之法中蕴涵的一种独特和智慧的空间编码,这种杂糅具有丰富的内涵。

三、表演杂糅:山水实景奇观表演的空间编码

如果我们深入分析这些作品里杂糅(hybridity)的具体表现,则会发现有三种类型:

(一) 跨文化杂糅:本土文化符号和全球化符号的杂糅

自上世纪80年代中国出现再度启蒙化和西方热,90年代开始经济改革,同时提倡民族化、国粹,到2003年加入WTO,2014年经济总量跃升至世界第二,中国制造在全球被消费的同时,大量国民也纷纷涌出国门购物、旅游、留学,中国人体会到了与过去时代不同的全球化的味道,似乎全球化这个词已经为我们耳熟能详。在这种语境里,一切事物似乎不可能不汇入世界性的潮流。因此,一个中国艺术家站在世界舞台上,其首先面临这些作品在景观的营造问题上的关键点,大致而言面临采用“全球化策略”还是“个性化策略”的问题。英国电影学者妮基J.Y.李在《本土全球化与民族怪物:江汉怪物与韩国电影产业》^[4]一文中,通过探讨韩国大片近年来兴起的产业结构条件,认为韩国电影产业的暖

① 比如:如萨义德一再声称,他虽然支持殖民反抗,却反对二元对立。事实上,萨义德所反对的只是东西对立,在思维方式上,他仍不免本质主义立场。萨义德将东方主义区分为潜在的、本质的和显在的、历史的两种,霍米·巴巴认为,这种分类方法导致了一种被意图极端性所破坏的话语概念的效果。在霍米·巴巴看来,萨义德正确地声称东方主义并不是一种对于东方本质的错位表现,但他在运用福柯的话语概念时,却没有正确地认识到由此而来的对于知识与权力关系的分析——这种分析是以反对本质/形式、意识形态/科学的二分为前提的。从观念上说,萨义德所不自觉地运用的主客二分,二元对立的思维传统可以追溯到黑格尔的辩证法。

味做法并没有构成去西方化的模式，而是采用了本土全球化与民族怪物杂糅的模式（用“民族怪物”去形容《江汉怪物》，是因为作者在这部看似去西方化的电影视觉、叙事方法中，其实充满了好莱坞的景观策略）。妮基 J. Y. 李借用裴开瑞对于亚洲文化“在全球化的氛围下理解去西方化欲拒还迎”^[4]的姿态描述，精准地把握到了当下非西方国家艺术家的一种景观营造之法：本土与全球化的杂糅。

同样，在张艺谋、谭盾的一些作品中，“全球化的景观还是本土化景观？”或者说“如何将本土文化做成一种全球化景观模式？”的焦虑成为首当其冲的考量。《印象西湖》在设计之初，其本土化立场或者世界性立场让主创犯难。导演之一王潮歌坦言：“《印象西湖》（创作之处）左碰到了传统文化，右碰到了当今的文明，在这中间我们如何能够又满足了现代人的审美意识，又把中国文化的精髓给写出来，给表现出来，这难透了。”^[5]

在最后呈现的《印象系列》和《天顶上的一滴水》作品中，我们看到的是一种跨文化杂糅：本土文化符号和全球化符号的策略，或者我们均体会到了糅合一种兼具中国化、全球化的策略的可行性。表面上看，这个杂糅模式还包容了当代艺术、舞台艺术、电影、美术、音乐的跨界杂糅（在形式的偏重、侧重上，它更像电影）。在《印象系列》中，山水是景观营造的基点，表演大多依山傍水进行。而在《天顶上的一滴水》中，水作为江南文化、中国文化元素的载体呈现也成为不可或缺的意念核心。而这些本土性文化元素最终都被导演挪用至与国际性元素进行杂糅。在《印象西湖》中，本土元素经过与高科技的景观水幕、水上的击鼓、士兵的行走等带有奇观元素的糅合，最终呈现出了具有迪斯尼化特色的景观。这些看似光怪陆离表演背后透露的正是本土化文化和全球化文化的结合。而且这种结合也像电影《江汉怪物》这种本土全球化的“怪物”一样，是奇幻的杂糅景观。在《天顶上的一滴水》中，这种杂糅是借助东、西，或者中国与西方不同文化元素交杂的《禅声与巴赫》《弦乐四重奏与琵琶》（其中包含中国古典民乐《小白菜》和西方弦乐的杂糅）来达到的。

（二）跨媒介杂糅

在解决了本土全球化的问题之后，接下来是观察其审美问题，即这个作品呈现的是再现的（摹仿的、模拟的、符号的），还是表现的（在场的、即兴的、非符号的）？以及它们是否融合地被运用？经过对这些实景奇观表演的考察，笔者发现，其表现有时候摹仿戏剧，有时候又反戏剧；有时候采用实景，有时候又在水面上搭建人工舞台；有时候是符号性的再现，有时候纯粹是无任何排演的即兴表演，出现如下诸多的跨媒介杂糅特征：

1. 跨戏剧和剧场的媒介：再现和表现符号

在互动表演日渐丰富的当代，山水实景奇观表演首先颠覆了戏剧，而采纳了剧场的表演法则。有些环节，遵循了亚里士多德时代就推崇的模拟和摹仿。另一些作品刚好针锋相对，反对模仿和再现，进行阿尔托和布莱希特时代就提倡的在场性、表现性的能量实践。在《印象西湖》中，我们看到流行文化、用科技制造的多媒体幻觉、古典戏剧的五幕剧（四幕剧）均被巧妙地编排进演出中。这些在再现和表现之间，在摹仿、仿真和虚拟之间的媒介表演成为另一个我们关注这类表演的重点。

具体来讲，这些在实景中演绎中国传统音乐、民间传说的演出，带有明显的空间编码共性特征——这些表演都没有断然抛弃幻觉剧场的审美（以摹仿为基调），而是适度回归到了叙事剧（片断化叙事）的舞台，适度地通过空间各种元素包括实景元素的编码来获得新的张力。其表现和叙事的核心张力都还在，戏剧性和在场性也没有抛弃。《印象西湖》《天顶上的一滴水》在空间编码上均走向了传统剧场所没有的复杂性，而体现了一种杂糅性。归纳起来有如下共性：（1）它们都具有壮观性和奇观性；（2）都使用多媒体；（3）它们都采用虚拟技术和传统剧场手段（戏剧性和剧场性）、幻觉手段和叙事剧的手段相结合，是对传统剧场亚里士多德和现代剧场布莱希特的不二法则互不相容的一种突破，即它们既是结构又是解构，既是符号又是非符号。

2. 实景和（虚拟）舞台之间的杂糅，即摹仿、仿真、虚拟和实景的结合

在《印象西湖》中，山水实景既是一个整体性舞台，其意义还让地理、天气、地形等成了舞台的表演元素，让整个空间的体验和观看成了一种新型的休闲和“拟剧”^①体验。而在这个舞台之内，又出现了实景的戏台，其中梁祝片段的舞台起到的作用就是“台中台”，即舞台中套着舞台的空间形式（这在中国又是首创）。另外，在整体的舞台之外，还大量使用一种虚拟舞台。比如在《2008年的奥运会开幕式》上，在整体作为被观看的大型舞台上，中间又不断出现虚拟的、依靠高科技设备营造的多个虚拟舞台。在剧场的符号意义上，这些介于真人和虚拟表演、实景舞台和虚拟舞台之间的杂糅，其实质则是对于传统“符号 VS 现实”关系的颠覆，以此来造成一种新的审美体验。

拆解开来，实景对于虚拟的舞台就是一种反物质，一种逆反心态的产品。因此，实景的流行带上了现代性/结构性/精确性（意味着技术、设计、高度逼真、无与伦比）维度和后现代性的对于文化地理、表演空间这样的解构性涵义。换言之，实景既是结构主义的，又是解构主义的。这种新颖表演的审美疆域，是杂糅的——多元元素组成中反映出审美模式摹仿、再现和即兴表演的交杂，以及现代性和后现代性的媒介交杂。有时候，这种媒介的杂糅还在形式和内在之间、局部和整体之间的反传统经验上。如《印象西湖》的湖面上的表现，看似人与景都是真实的，但其整体性的构思却不是“上演一出以摹仿为特点的戏剧”，而是“上演一台反再现的、充满后现代意味的、其元素片段精心编排的表演作品”（体现了一种在模仿中带着虚拟、在再现中带着表现的杂糅策略）。它的本意还有在与流行的纯粹虚拟的迪斯尼化图景进行对接的时候，实景的空间至少给观众一种可以捉摸的真实体验。可以说，它既体现超越摹仿机制的创造性，又没有走出叙事的框架。特别是其模拟镜框式舞台幻觉效果的基本剧场审美被保留了下来。观众既可以天马行空任凭想象力驰骋，又被固定在一个岸边座位观看不能越雷池半步，体现了一种出戏和入戏之间的杂糅。其征引全球化又遵循传统的地方还在于叙述的内容未变，而是编排的方式、展示的手段变了，或者说新作品在叙事中夹杂了新的视觉性元素，完整的叙事被搁置，代之以高度幻觉、碎片化的处理——浮光掠影、心灵震撼成为导演追求的效果而不再是净化和同情。实景表演的空间修辞还有：在整体虚拟世界营造的背后具有反对虚拟的否定力量。这种表演的景观编码系统是编码和解码的结合，是再现和表现的结构和争取观众票房的最大化手段。这就是《印象西湖》的媒介杂糅魅力。

3. 符号性演出（再现）和非符号（即兴、非排演、一次性）表演的杂糅，简称为符号 VS 非符号的糅合

《印象系列》与《天顶上的一滴水》有一个共性：它们包含了符号性的元素——摹仿幕制。《印象西湖》表现的是民间传说和当代的情怀，舞台符号大部分是隐喻和转喻（象征）的方法，如人在湖面走的情景是通过一种幻觉的戏剧性效果展现出来的，张靓颖的演唱歌曲也是经过排演的表现性符号。在幕制上，有对古典戏剧原则“摹仿”和幕制的借鉴。通过相见、相爱、离别、追忆、印象五幕剧的模拟剧场叙事效果，达到传统剧场相似的幻觉效果。

同时，这种模式又包含了反符号性的元素——上述再现、拟剧效果的表演舞台则是现实的、实际的、真实的西湖（实景），也就是颠覆幕制的，非符号性的，多依靠当场“生成”的即兴、偶发的在场性能量、多媒体技术的参与、带有激发互动性的现场观演新体验，组成新的“一次性舞台景观”。从本质而言，实景舞台违反了传统舞台的符号转换法则，其因为实验性而在当代剧场表演中占有一席之地。该方式在当代推崇奇观的表演性作品中大量运用。需要强调的是，当代这种对“模仿”、“统一”、“再

^① 美国社会学家欧文·戈夫曼的《日常生活中的自我呈现》英文版于1959年出版（中文版于2008年在北京大学出版社出版），较早提出“拟剧”概念，即社会对戏剧表演的模拟。

现”的颠覆和对传统符号转换模式的扬弃，已经成为一种新的模式，它以颠覆传统剧场的符号转换模式来构建新戏剧的模式。在这个模式里，没有模仿和被模仿，没有再现和被再现，也没有形式和内容的二元分野。

同样，演员的演出也充满了符号和非符号的跨界。演员既展示符号性质的戏剧性剧情，也在某些时刻——类似阿尔托所推崇——“在场性”地呈现自己当下的表演，展示的是姿势或者动作本身，而不再通过姿势或者动作象征什么，或者通过某个时间点、瞬间来表现命运、人生。

放眼其他表演领域，与《印象系列》和《天顶上的一滴水》相似的另一个突出的案例当数《2008年北京奥运会开幕式》的表演。这个模式的表演，我认为其构成吸引力的基础也是符号和非符号的结合。其符号表演包括：（1）对戏剧幕制的摹仿——经过排演的各种歌舞、杂技节目。（2）结构的摹仿。整场开幕式的结构（与《印象西湖》摹仿戏剧的相见、相爱、离别、追忆、印象五幕剧叙事体制的做法相似）分为：上篇，灿烂文明：画卷、文字、戏剧、丝路、礼乐；下篇，星光、自然、蓝色星球、梦想以及主题曲《我和你》，两者在再现和表现的编码上具有相似性。其主题曲也是对影视结构的摹仿，主题曲《我和你》还与张靓颖在《印象西湖》里主唱的主题曲表现形式相似。而《2008年奥运会开幕式》中非符号性的表演包括：运动员进场（这一幕场景能吸引全世界几亿观众盯住电视机，实乃当代奇观），或者类似高潮阶段的“奥运火炬台”实施点火的一次性动作——虽然经过一次次模拟和训练——然而它确实除了成功的可能也有失败的可能。^①因而，通过现场直播，它的非符号性、取消虚假性和符号的结合就“化合”成了一种特殊的魅力，吸引大家争相观看。

这种符号策略的真正审美核心是将戏剧性、在场性和奇观元素综合在了一起，体现了当代表演作品对于传统符号转换惯例的挪用和颠覆之间的游移。至此，符号和非符号的杂糅之表现与单调的剧场美学差异性清晰地呈现出来。其实，舞台上符号与非符号的含混使用古已有之，如小丑就是让演员在角色和自己作为演员的自我之间进行反复“穿越和归位”的角色设定。^②无独有偶，针对世界性的、蜂拥而起的新舞台“颠覆摹仿空间”为主的实验浪潮——德国戏剧理论家汉斯·雷曼对之也早有论及。其中罗列的案例，其舞台实验的非符号化比布莱希特走得更远。当今舞台实践早已超越了亚里士多德的摹仿体制的一言堂，而是各种模式交相辉映。归纳起来，当代舞台上除了通过打破“第四堵墙”，让演员与观众说话，打破代言体的幻觉空间，走向理性审视空间的诸多尝试之外，目前比较流行的做法还有营造一个突兀的自主空间——其本质是剧场元素中符号和非符号（一种真实的物质）的糅合——的这种做法。其符号编码图示如下：



图1 符号（图像、指索、象征）VS 非符号的杂糅模式

经过符号和非符号的杂糅，整个剧场（场地）符号具有了三者的交响、交杂状态：代言——再现

① 其中，1992年巴塞罗那奥运会的点火仪式是西班牙残疾射箭运动员安东尼奥·雷波略把箭射向70米远、21米高的火炬塔，实施点火的壮观场面，令观众记忆犹新。

② 戏剧发展两千多年，这种含混性一直存在。如中国古代戏剧正式演出之前就出现喜剧演员与观众的互动。在欧洲古典戏剧中，20世纪上半叶布莱希特提出的间离效果，让演员在表演/扮演（再现和表现）剧情角色的时候与观众的互动交流增加了。这种布莱希特称之为间离效果的交流，可以促进理性思维，达到对代言的剧情和表演这件事的审视。在古代中国戏曲，简约舞台的墙壁悬挂有一把刀，我们知道，这既是象征符号（象征着该屋主人是一名武官、武侠之士等的身份），又可能是真实的一把刀子（非符号）；在剧情展开的时候，该把刀也许就是演员使用的刀（剧情中角色使用的刀，谋杀的证据）。一只花瓶被运用到剧情里，它象征的或许是一个温馨的家，也可能就是剧情里涉及到的花瓶本身。它们的存在是象征符号或者非符号（真实的物品）的含混。

《英雄》中万箭齐发的电脑效果)。张艺谋作品的国际合作包括：导演歌剧《图兰朵》，《印象西湖》的主题歌为日本著名音乐家喜多郎作曲、具有国际知名度的歌手张靓颖演唱，《英雄》的服装设计是日本设计师和田惠美；奥运会开幕式的服装师为日本的石冈瑛子，其中《礼乐》中攫取了春秋诸子百家峨冠博带之神韵，是她最满意的作品（据悉为重现这些距今两千多年前服饰的神采，石冈瑛子和她的创意小组从浩瀚的中国史料中寻找灵感）。谭盾与张艺谋合作多次，他也是李安电影《卧虎藏龙》的音乐作曲者。游走在世界各地的谭盾，还在美国纽约大都会博物馆推出了实景昆曲《牡丹亭》。

“表演杂糅”的议题不仅包含再现/表现、符号/非符号、创作主体的国际合作之杂糅，也包括观众的因素。在这种表演的带动下，观众的审美也走向了杂糅化。观众们马上适应了这样的表演形态，说明在光怪陆离的现象背后，其实实质性的符号和审美演变线索是非常清晰的，那就是在全球化、后现代和现代化交织进行的时代里，我们的空间审美图形可能变成表现和再现依然牢固地交织在一起，戏剧性和在场性也时常混同，在社会剧场化的空间趋势中，虚幻和真实开始交织在一起。在空间的表演中，可能幻觉之后是在场性、是间离效果，而“去幻觉”、“祛魅”之后是夹带虚幻图像和真实图像杂糅的返魅。

杂糅在美学上与二元对立迥异，它还昭示了人类文化形成过程中的平等化趋势，正如约翰·汤姆林森所说：“文化不包含任何纯洁地带，因为它经历着持续不断的、跨文化的进程”。事实上，文化的发展就其本质来说是流动的、动态的，是在多种力量的交互作用下对各种元素进行取舍的过程，杂糅因此成为生产文化的方式之一。多种文化元素混合的杂糅，在其建构中反映了各种文化平等的对话关系，整个结合过程具有“同等的程度和某种机缘”。^[6]

在当代，杂糅也是营销。这种显然已经作为商业运作的策略背后的国际性——换句话说在全球化时代的本土化策略，已然成为全球化的文化营销的手段，比如好莱坞巨片《变形金刚5》《火星救援》就加入了中国和亚洲元素。它让我们反观当代中国艺术家空间编码所运用符号的实质所在：（1）当代出现在中国的山水实景奇观表演和2008年北京奥运会开幕式模式，是一种新颖的符号和非符号杂糅、编码的景观表演，它体现了一种依托本土化核心理念，迎接全球化、向外拓展的心理动因和开放姿态；（2）这些奇观作品，穿行在符号和非符号的丛林里，游弋在摹仿和仿真、虚拟的审美情趣中，体现了当代中国艺术家的智慧；（3）迎合符号和去符号的随意穿行，也体现了当代中国艺术家的一种利益最大化和追求新空间的表达趋势。

参考文献：

- [1] Janelle G. Reinelt. Is Performance Studies Imperialist? Part 2 [J]. *TDR: The Drama Review*, 2007, 51 (3): 7-16.
- [2] 赵稀方. 后殖民理论. [M]. 北京: 北京大学出版社, 2009: 103.
- [3] Marwan M. Kraidy. *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization* [M]. Philadelphia: Temple University Press, 2005: 1.
- [4] [英] 妮基 J. Y. 李. 本土全球化与民族怪物: 江汉怪物与韩国电影产业 [J]. 陈向阳译. 电影艺术, 2014 (2): 115-125.
- [5] 佚名. 实录: 樊跃王潮歌聊印象西湖? 风景与人完美结合 [EB/OL]. <http://ent.sina.com.cn/y/2010-01-28/18492859905.shtml>, 2015-06-30.
- [6] [英] 约翰·汤姆林森. 全球化与文化 [M]. 郭英剑译. 南京: 南京大学出版社, 2004: 104, 205-211.