

泛表演剧场的发生、谱系和哲学基础

濮波

摘要：泛表演剧场一词并不是一种剧场类型或对某类戏剧题材的概括，而是对于当今萌生的表演种类多样化爆发现象的一种统称。用泛表演剧场这个笔者发明的概念，能比较准确地勾勒当代戏剧、表演、美术跨界美学实践所具备的“形态”和“灵魂”。文章进行泛表演剧场的概念释义，归纳它的发生范畴，论证它成立的合法性、历史性和谱系性，以及它的哲学基础，有以下目的：一在于建构一种新颖的剧场诗学，二在于说明无论是剧场内部的演变还是剧场外部的社会剧场化和社会表演，以剧场三要素为核心的剧场原型分析依然是有效的。

关键词：泛表演；剧场；形态；谱系；哲学基础

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

中图分类号：J812

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2019) 03-0079-10

一、泛表演剧场作为一个论述对象

在全球化时代，存在于各种各样场所的表演可谓兴盛，印证了德国戏剧理论家汉斯-蒂斯·雷曼在《后戏剧剧场》（Postdramatic Theatre）中所重点刻画的“没有戏剧的剧场是存在的”^[1]这句当代剧场格言。这说明剧场取代戏剧已经成为趋势。在当代的剧场上普遍流行的除了传统的戏剧（戏曲），也有各种实验戏剧和形式多样的新表演作品。这些作品有时候以戏剧的形态显现，有时候以杂糅戏剧、舞蹈、装置和技术的新形态出现。同时，一些具有戏剧元素形态的表演，还走向剧场外部，比如说展览馆、博物馆、广场、会议室和日常的街道、建筑物和大自然等环境。这些表演不具备戏剧文本的内核，且呈现表演本身的丰富性。笔者将这两个可以容纳表演元素的空间范畴（即内部剧场和外部剧场）统称为泛表演剧场。

对于这种泛表演剧场作品的整体性定义和审美分析，现存的文本中几乎是个空白。^①从国外出版的相关前卫剧场和表演的专著看，大多数均以某个表演的类型^②为主题而写，如 Robert Knope 和 Junlia Listengarten 编辑的《先锋剧场：1950—2000》（Theater of the Avant-Garde, 1950—2000）；或者为某个新兴的表演技术而写，如 Steve Dixon 所著的《数字表演：剧场、舞蹈、表演和装置艺术中的新媒体表演》（Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation）一书，或关于某个表演流派和方法（如关于沉浸剧场、直面剧场、逐字剧场、舞蹈剧场、创意合作剧场均有专著）而写。当今鲜有对一种包含了“所有表演性的剧场场域”的综合美学的著作（类似阿尔托《残酷戏剧》、格洛托夫斯基《迈向质朴戏剧》这样的总体性剧场美学和实践著作）问世。汉斯-蒂斯·雷曼所著的《后戏剧剧场》（Postdramatic Theatre）一书，是当今剧场界少有的反映整体美学趋势的一部专著，然而其优缺点互存。优点是该书为当下唯一一部对戏剧文本中心被颠覆之后重构剧场美学的集

① 从国外出版的剧场类专著如《数字表演：剧场、舞蹈、表演和装置艺术中的新媒体表演》（Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation）、《先锋剧场：1950—2000》（Theater of the Avant-Garde, 1950—2000）等，大多数以类型、流派为单位进行分门别类的论述。

② 这里的“类型”是指 genre。

大成之作；缺点是顾名思义，当作者界定所关注美学对象为“后戏剧”作品之时，其剧场美学也因为少了文本性的内容而显得偏颇。其他融合表演和剧场方面比较有知名度的著作为 Paul Allain 和 Jen Harvie 于 2014 年在劳特里奇出版社出版的《劳特里奇剧场和表演指南》（The Routledge Companion to Theatre and Performance），此书为当前表演、戏剧、剧场彼此分离的现状进行了弥合，优点是对新颖剧场的名词（人物、事件、概念和实践）进行了阐释，缺点是该书结构呈现碎片化，没有形成一种系统的理论。在国内，对融合文本性和非文本性的剧场表演进行美学总结的专著更是一个空白。在此语境里，笔者认为迫切需要一种关于广义剧场形式的综合理论，来取代目前的戏剧、舞蹈、音乐、美术（装置、现场艺术、偶发艺术和行为艺术）在实践中已经跨界融合，而在理论上尚各自分家，互不相通融的现状。“泛表演剧场”这个概念因此被笔者提出。取名为泛表演剧场而不是泛剧场，在于当代是一个表演兴盛的时代，泛剧场的存在，得益于各种表演形态的萌生，用泛表演剧场更能准确反映由于表演主体变化导致的——传统或者前卫，具体或者抽象，真实或者想象——剧场多样性存在的事实。

二、泛表演剧场的历史性和谱系性

传统剧场美学的起源，可以追溯到古希腊著名哲学家、美学家亚里士多德的《诗学》。这是西方美学史上第一部最为系统的美学和艺术理论著作。论述的核心理论为摹仿理论，核心内容是悲剧。《诗学》整体上说是关于悲剧的美学著作，主要强调以虚构为主体剧作本体论和悲剧方法论美学。如亚里士多德定义悲剧是“对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”。悲剧作为一个完整的有机整体是由六个要素构成的，即情节、性格、思想、台词、扮相和音乐，其中情节和性格是最为重要的。但在《诗学》重点建构剧作本体论之余，亚里士多德也谈及剧场。如在谈起歌队的功能时指出，“应该把歌队作为演员来对待，它应该是整体的一部分，应该设想它也参加了剧中的行为。”^[2]这等于强调了舞台上演出文本和戏剧文本的区别。与《诗学》相似，古罗马剧作家和诗人贺拉斯，在其主要论述戏剧本体的著作《诗艺》中，也涉及到文本之外的剧场（如演员表演的代言特征，歌队的作用等）特征。

两者虽然地域、时代和国籍不同，所秉承的“戏剧给人以益处和乐趣”的功能论观点如出一辙。贺拉斯所谓的“益处”，是指戏剧中所蕴含的教育（给人以教诲、启迪、经验等良性）的作用，与亚里士多德的戏剧净化说基本立场和观点吻合。正因为诗人主要的目的是给人净化、益处和乐趣，因此在表演上，演员一定程度的对剧作的加工和演员形体、外貌对于剧作的“阐述”“表演”都必须遵循着这一辩证功能。在这一原则的指引下，贺拉斯嘲笑那些“箫管的演奏者加上一些以前没有的荒唐动作，在舞台上拽着长袍走过去”^[2](131)]的画蛇添足，也鼓励“在马车上演出的（悲剧）”之舞台新颖的效果追求，以及“埃斯库罗斯设计出面具和华贵的悲剧长袍”^[2](135)]在剧场效果上的适宜性。

以《诗学》为代表的古代戏剧美学，为后人追求这种剧场辩证效果带来了启迪。后人的戏剧理论也顺应着两位前辈的观念，在秉承《诗学》的基本理念之余有所继承和革新。这些革新可以归纳如下：①衍生出“三一律”等更加严格的剧场美学。根据亚里士多德的剧作思想，情节整一是观众产生悲剧性同情、怜悯和净化的条件。《诗学》并没有规定时间整一。根据克罗齐在《美学的历史》专著中所述，时间整一这个概念为 16 世纪的批评家提出，当时一些批评家根据自己的审美口味，把戏剧时间限为 8 小时或 12 小时；有人甚至提出 24 小时，把夜晚——夜晚特别适合表现悲剧中常见的凶杀和暴行——也包括在内。克罗齐也考证了地点的统一，认为它是在卡斯泰尔韦特罗、里科博尼和斯卡利杰罗的著作中逐渐形成的；直至 1572 年，法国人德·拉·泰莱才把它作为第三个统一加在其他二个统一后面；1598 年，安杰罗·因杰涅里才更明确地把地点的统一提了出来。^[3]②衍生出新的戏剧功能说。在戏剧功能说的范畴里，出现了狄德罗以“教育戏剧”为目的的戏剧美学。该学说秉承了亚里士多德和贺拉斯

的戏剧功能说。③衍生出剧场整体美学。在剧场整体美学的范畴里，两位戏剧美学前辈对后人的贡献也是巨大的。如在19世纪德国出现了瓦格纳的“戏剧是综合的艺术”^[4]等剧场思想。这种整体虚构美学的沿袭，还可以一直延伸到20世纪初法国戏剧家安托南·阿尔托的“整体戏剧”观，波兰戏剧家耶日·格罗托夫斯基的整体表演观（分为演员和演员之间的整体表演以及演员和观众之间的整体表演）以及更晚的理查德·谢克纳的“表演理论”。④衍生出“反虚构、呈现”的真实剧场美学。布莱希特的叙事剧理论和间离效果美学就是在违反、颠覆亚里士多德和贺拉斯以虚构为核心的戏剧美学上成立的。⑤衍生出剧场美学和表演美学。亚里士多德和贺拉斯“以呈现为基本，以情节虚构为核心”的戏剧本体美学，到了斯坦尼斯拉夫斯基和耶日·格罗托夫斯基的美学中，逐渐衍生出基于这个传统又有所发展的表演演技体系思想。同时，阿尔托提出残酷戏剧、贫困戏剧等戏剧观念，布莱希特建构了叙事剧美学，对亚里士多德诗学进行颠覆，丰富了剧场形态。为拓展剧场意义的领域，精神分析学、现象学和符号学纷纷加入到分析剧场案例的实践中，为剧场美学拓展了可能性。而理查德·谢克纳的《表演理论》因为其绘制的众所周知的表演广谱代表了当代一种“现代性”的表演理论朝着后现代表演理论的过渡。这种新颖的表演理论，可以说蕴育了一种泛表演剧场美学的基础。正因为有了这么多的剧场和表演美学的开拓性文本，20世纪也可以说是戏剧美学裂变为戏剧剧作美学、剧场美学和表演美学的时期。20世纪七八十年代，西方的表演美学开始独占鳌头，成为一门与戏剧美学和剧场美学有所区别的独立美学，西方的高等院校在该时期纷纷成立表演学系和表演理论专业。与此同时，颠覆传统以文本为中心的戏剧美学的多样性剧场美学成果也逐渐积累，出现了关于舞蹈剧场、即兴表演、表演性分析的专著。

从这些多样性的剧场出发，笔者尝试建构一种“新型的泛表演剧场美学”^[5]，出发点正是泛表演现象的丰富性和杂碎性（涉及到艺术界、政治界和社会生活界等）。聚焦“泛表演剧场”美学，是因为该美学研究对象包括“剧场”这一术语之内涵涉及的文本（脚本）、演员、舞台、剧场，以及其外延涉及到的剧场化的社会空间、自然空间、性别空间、文本空间的空间总称。

要深入分析“泛表演剧场”这个所指广阔的空间，碰到的第一个问题就是如何界定泛表演剧场的发生场域以及如何（或者从何种角度）观察泛表演、分析泛表演剧场。

法国哲学家亨利·列斐伏尔的三元辩证法给予笔者以启示。列斐伏尔的贡献在于，在原先的二元认知路线①里加入了另一个要素（诚然他自己也认为这种实践是实验性质的），组成三元辩证的路径：即在“空间的实践”和“空间的再现”之外，加上一项“再现的空间”，组成了列斐伏尔在空间观察上的三元辩证法。借鉴列斐伏尔的三元辩证法，这里笔者也采用三元性——即可从纵向、横向以及杂糅这三个坐标来获得对泛表演剧场美学范畴的探究。

笔者有幸在2010年利兹大学访问时，读到克里斯托弗·巴尔梅（Christopher B. Balme）所著的《剑桥剧场研究导读》（剑桥大学出版社于2008年出版）一书。其介绍剧场研究的方法让我获益匪浅。在第一部分的“剧场元素”中，巴尔梅就非常清晰地将 performers and actors、spectators and audiences、space and places 三者列为剧场元素的所有构成。特别是对 space and places 的细分（分为 theatrical space、stage space、the place of theatre）则更给笔者以启示。此分类意谓：在当代剧场空间，剧场的发生空间已经包罗万象，户外空间表演（outdoor performance）和特定场域表演（site-specific art）已经进入剧场研究的范畴。^[6]因此，此分类成为在今日笔者提出泛表演剧场美学研究对象构成中构建表演者、观众和泛

① 具体而言，“第一空间”（物质空间，即“空间的实践”，对于那些统治者而言的）的透视法和认识论模式，关注的主要是空间形式之具体形象的物质性，以及可以根据经验来描述的事物；“第二空间”（精神空间，即“空间的再现”是感受和建构的认识模式）是在空间的观念之中构想出来的，缘于人类的精神活动，并再现了认识形式之中人类对于空间性的探索与反思。

剧场空间三元体系的一个依据。为此,笔者用《泛表演剧场的发生谱系》(图1)来勾勒泛表演的美学构成:

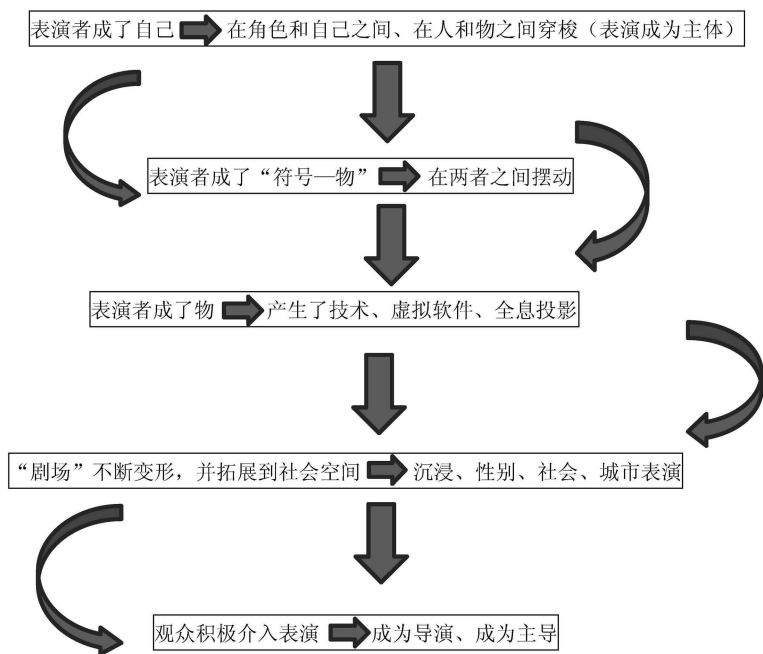


图1 泛表演剧场的发生谱系

如图1所示,泛表演在表演主体、表演形态多样性和杂糅性表演上获得了传统表演所望尘莫及的状态,在如下三个方面获得了质的突破:

(一) 剧场主体之裂变

泛表演第一个发生域是在剧场的主体领域,分别是表演者、剧场和观众三者。笔者将这三者统称为剧场的主体,是因为泛表演剧场美学从更广阔的空间角度分析剧场元素,也弥合现象学上的肉身和非肉身,舞台空间、文本空间、表演空间的区别。笔者又称之为纵向的坐标,用“↓”来表示表演主体的各种形态之变。具体而言,表演主体的裂变在泛表演的美学中,分为表演者的裂变、剧场之裂变和观众之裂变三部分:

1. 表演者的裂变。在传统剧场中,身为表演者的演员和观众之间的二元关系,更多地取决于文本的价值。表演者很少顾及自己的肢体去与观众产生剧本之外的联系。而在当代的剧场中,表演者自身获得了身份的裂变(在本书中我称其为变形),表演者除了演饰角色,也在用自己的身体去表演,因此,表演在现代剧场中逐渐变得重要。为了清晰地说明表演主体是如何变形的,笔者用细分成三个模式加以说明,它们分别是:①从“表演者=角色”到“表演者=自己”,笔者用符号A'(1)^①表示;②表演者“符号—物”模式,笔者用符号A'(2)表示;③物表演^②,笔者用符号A'(3)表示。需要强调的是,泛表演剧场承认表演主体的人性和物性的平等性,承认非肉身参与表演的价值,也强调观众成为表演主体的观演关系和身份转换以及在“表演和非表演的状态”中的进退自如。本文需要突出强调的观点是,这种扩大了的表演主体(纵向表演模式)还因为颠覆了传统观演关系,使得当代剧场的意义更加宽广。

2. 剧场空间和格局之变。除此之外,在泛表演的场域内,新的剧场(社会剧场、性别剧场、认知

① 文中使用符号,可参见笔者浙江省哲学社会科学规范后期资助项目《泛表演剧场研究》(19HQZ205)的研究成果。

② 这里指的是表演情势中的物质客体。

剧场)产生作品“意义”的领域也非常宽广,这也是研究当代剧场美学变革的路径之一,笔者分为剧场的调节模式(符号B+表示)、剧场的变形模式(符号B++表示)、剧场的延伸(符号B'表示)和泛剧场(从社会剧场到空间表演)模式(符号B"表示)。

3. 观众之变。当代泛表演剧场的观众之变(符号C'表示),也可以从观众角色的转换(历史)、观众/演员/导演角色转换的种类和观演共同体的构建等几个方面加以分析。

总之,泛表演剧场与传统的剧场相比,演员和剧场、观众三者发生了审美的演变,其意义系统也随之移位,萌生了表演者演变(演员自身的身体条件如姿态、嗓音、神态、眼神、动作节奏、动作强度和偶发性、即兴表演的元素)、剧场空间组成的意义和观众获得主动权的意义。

(二) 表演形式的多样性爆发

泛表演剧场的第二个发生域就是它的各种类型(泛表演形态和现象),笔者称之为横向的坐标,并用符号“➡”来表示。它意味着表演形式的多样化,从传统戏剧表演到现代戏剧表演,从即兴表演、肢体剧场、舞蹈剧场、集体合作创意剧场,到特定场域表演,从性别表演、写作表演、文本表演(包括改编、互文、文本盗猎、戏仿、拼贴)到空间表演(包括建筑表演、城市表演)……表演进入了许多过去无法想象的领域。附录(框1)形象显示了当今表演的多样性爆发之事实。

(三) 纵向和横向的交汇

泛表演剧场的第三个发生域就是介于主体性的转型和表演的类型之间的演绎之间,产生的诸多杂糅、杂交(包括表演主体的三个变量:演员、剧场和观众之间的杂交)状态之表演。如果说,纵向的表演主体的转型和分裂,以及横向的表演范畴、表演新形式的爆发尚有名字可循,这些杂糅的表演则尚没有一个专有的名词来界定。对于这种隶属于新的表演形式而尚未有名字的表演,笔者称之为杂糅、混杂的表演,并用“⤵”来表示。它是主体的演变(第一个变量)和泛表演类型爆发(第二个变量)之间引发的第三个变量。

在表演者的这三种变形历程中,这种杂糅的“⤵”剧场模式最为不可捉摸,也最为诡秘。它们是当代剧场的新图景,也是深入到当代社会万象中“在场的”“可以感知到”“又不能命名的”崭新的剧场模式。杂糅的泛表演剧场模式与纵向的泛表演剧场拓展模式具有一种确定性上的差异。它是剧场三要素(表演者、剧场、观众)三项之中某项变异为主的纵向发展,又有着表演形式实质性拓展的横向发展——杂糅在一起的剧场。它可以是表演者变异为主导的杂糅模式(笔者用符号A'+X表示),或者以剧场的拓展为主导的杂糅模式(符号B'+X表示),还可以是以横向表演模式为主导的混合模式(符号X+A'、X+B'表示)。简言之,在杂糅模式中,除了表演主体、剧场和观众的变形为主导创造出新的剧场形式,剧场的多样化主导也可以创造出新的模式。而前者孕育出了当今世界剧场的诸多新模式,如舞蹈剧场、肢体剧场、沉浸剧场和山水实景剧场的出现均与表演主体、剧场和观众的裂变有关。简言之,舞蹈剧场重在表演主体的“符号—物”的间性,《印象西湖》等山水实景剧场重在场所的变化,而沉浸剧场意在构建观众的身份和参与方式。杂糅表演模式与第一个纵向表演模式的差异之处在于:①杂糅表演模式的坐标既不是表演的纵向层次,也不是表演的横向场域和范畴层次,它是表演的性质或者一种意向的界定:比如从结构性表演、解构性表演(后结构主义表演)和游牧性表演的角度对表演的性质予以界定。它是杂糅的,对于传统它有着继承的惯性,对于新新事物比如跨界的表演实践,却又有着一一种实验的激情;②纵向模式的意义是明确的,而杂糅的泛表演模式其意义是模糊的,其符号和物之间的关系是浮动的,因而其“不断生成的意义”也是不可捉摸的。它更符合法国哲学家亨利·列斐伏尔或者美国文化地理学家爱德华·索亚提出的“第三空间”或者德勒兹提出的游牧性表演。

这种同时杂糅了结构性元素和解构性元素的辩证美学，也是台湾学者陈光兴^①、英国伦敦大学亚非学院中国当代实验戏剧研究者费莱丽^②所采用的论述结构。费莱丽用“流行”和“先锋”杂糅的网络，开启了研究当代华文戏剧完全不同的新方法论，其中包含着对中国当代剧作的现代性和后现代性元素错综复杂的交错网络的客观再现。这种客观性，对我们客观把脉当代中国实验戏剧，益处很多。正是在杂糅的层面，表演者—剧场—观众这三个元素变量和其他的表演性元素结合，扩大了表演的意义，并产生了不确定性。在这个扩大的、不确定的意义领域里，当代不断涌现出新的剧场形式。

可以毫不夸张地说，这种介于“主体变形/剧场的变形/观众的变形的过程”以及多样化爆发再与其他剧场形式的结合，所产生的杂糅美学是当代剧场的核心问题。2018年3月，笔者在伦敦沙德勒之井剧院（Sadlers Wells Theatre）观看复排的《佛经》（Sutra）。该作品体现了笔者界定的杂糅表演之特色：即主体的混合（少林和尚+舞蹈艺术家）和门类的多样性（武术/视觉艺术/肢体剧场）的糅合。这种杂糅的势态在当今西方剧界正获得为观众认知肯定、具有文化和市场基础的流行。

三、泛表演剧场发生的哲学和美学基础

泛表演剧场的发生与哲学的演变息息相关。现代哲学走过了“从上帝为主体的时代到人为主体，从唯理论、经验论流行时代到实用主义哲学、文化哲学主宰的时代”之路。哲学演变为文化哲学，并导致了一个后果，那就是艺术与现实之间的边界彻底模糊了。在这种转型中，身体也成为了艺术的题材和舞台（剧场）。笔者认为，当代关于身体的热情——终因为过去几千年对之的轻蔑，迎来了一个持续的反弹期。这种反弹意味着美学的背叛，也意味着对一种新萌生的尊重身体的哲学的呼唤。泛表演剧场（和理论）生逢其时，它在两个方向的延伸（表演主体的延伸和剧场的延伸）上都与哲学的演进相对应。从哲学上探究，泛表演剧场理论关注对象走过了两次大的重心转移：

（一）从文本的中心到身体的在场

《诗学》是西方美学史上第一部最为系统的美学和艺术理论著作，探讨了一系列人的天性与艺术摹仿的关系、构成悲剧艺术的成分、悲剧的功用、情节的组合、悲剧和史诗的异同等等理论问题。其中，《诗学》中论述的核心理论为摹仿理论。亚里士多德认为，艺术的本质是摹仿，摹仿是把艺术和技艺制作区别开来的基础，也是学术分类和界定个别艺术的本质的基础。艺术或诗的摹仿对象有三种：过去有的或现在有的事，传说中的或人们相信的事，应当有的事。有时，为了达到诗的效果，诗人甚至可以描绘不可能发生的和异乎寻常的事情，只要能按必然律或可然律把它描写得可信。以文本为中心的模仿诗学延续了2000年，到上世纪初，关于文本中心的地位还坚如磐石。模仿诗学产生松动是在19世纪末、20世纪初各种现代主义美学兴起的时候。从此，伴随文本中心和演员中心的美学争端，成为在剧场这个领域的争论焦点。

《残酷戏剧：戏剧及其重影》可以称为第一个颠覆模仿诗学的理论文本，为先锋派剧作家安托南·阿尔托（1896-1948）论述戏剧的经典文集，出版于1938年。该著作重点在于论及组成剧场意义的丰富性，在《残酷剧团（第一次宣言）》中，分别罗列“技巧、主题、演出、导演、舞台语言、乐器、灯光—照明、服装、舞台—剧场大厅、物体—面具—小道具、布景、现实、作品、戏剧、演员、表演、电影、残酷、公众、节目”^[7]。这许多因素一一罗列、并置，强调了它们在建构意义之过程中的平等性。从这些篇目的排列和内容上看，阿尔托不仅重在构建一种迥异于以语言和文本为重心的资本主义戏剧

① 陈光兴，台湾学者，提出亚洲作为方法的——区别于西方逻各司为中心的——研究模式。

② 费莱丽，意大利裔英国学者，伦敦大学亚非学院高级讲师，主要著作代表有《流行先锋：中国当代的实验剧场》（Pop Goes the Avant-garde: Experimental Theatre in Contemporary China），研究方向为亚洲剧场和先锋艺术，特别是中国当代的实验话剧。其论述的核心议题是中国先锋剧场的“先锋性”和“流行性”的杂糅。

的新颖戏剧，将关注身体的姿态动作和直觉意识作为思想、语言和身体观众的逻辑起点，而且更注重创造一种基于革新、突破乃至废黜、颠覆传统戏剧逻辑的全新戏剧诗学，即“在场性”诗学。与其后的德国戏剧家布莱希特提倡的间离效果的戏剧功能如出一辙、殊途同归。布莱希特发现，长期以来，传统的剧场给予观众“戏剧是生活”的幻觉。他认为有必要对戏剧进行改革，提倡间离效果，破除这种幻觉。演员要作为双重形象站在舞台上，既是表演者，也是被表演者，不能完全进入角色。这是一种“史诗的”表演方法，目的就是使观众不要产生共鸣，而要清醒地意识到自己是在看戏。这样，观众就能介入戏剧，对舞台所反映的事件进行理性的评判，达到充分调动观众的理性思维的目的。

与阿尔托残酷戏剧理论相似，波兰戏剧家格洛托夫斯基在其实验戏剧的实践中则提倡质朴戏剧。在包含其所谓《戏剧的“新约”》美学纲领等诸多理论和实践的、经由意大利戏剧家尤金尼奥·巴尔巴汇编的论文集《迈向质朴戏剧》一书中，格洛托夫斯基开篇就宣称：“我们认为演员的个人表演技术是戏剧艺术的核心”。格洛托夫斯基提倡的“质朴戏剧”实质上是一种朴素的、简洁的、演员与观众打成一片的戏剧。在他看来，戏剧具备电影和电视所不能具备的特质，即演员与观众之间的直接关系。他认为这是戏剧的根本元素，也是发展戏剧艺术的关键。他在研究现代戏剧革新家的艺术经验中，提出了怎样才能表演出来的问题。可以看出，他试图解决的问题不是戏剧艺术的美学问题，而是戏剧艺术的实践问题。格洛托夫斯基的贫困戏剧理论对表演的身体性介入产生了巨大的影响，更是对发轫于西方的现象学美学在剧场的印证。现象学所揭示的人类参与活动时的肉身性和非肉身性，正是在剧场美学意义上的“演员介于角色和个体之间的”辩证运动。现象学理论正在这个身体的层面与剧场美学产生深刻的交汇。从现象学的肉身化理论，我们洞察现代人的性格特征，乃是“具有一种肉身化的自我”。^[8]这种自我与弗洛伊德的精神分析的成果有关。它是本我的一次超越，介于本我和超我之间，因此，它的发展处于一种中介之中，远未到达一个终结之点。

综上所述，《残酷戏剧》《戏剧小工具篇》《迈向质朴戏剧》可被看作是与传统西方戏剧的决裂的新剧场美学“圣经”。在这样的美学中，演员的主体性得到确立。自此，在当代的剧场中，身体开始凸显为表演的主体，而角色的含义退居第二。这种演变也伴随着从未来主义美学到后现代美学约半个世纪的美学争端。^①未来主义崇尚技术和机器等美学，最终反映在戏剧的创作中。戏剧声称自己是一门独立的艺术，这门艺术已不再满足于表现文学中所规定的内涵，而是要创造新的内涵。^{[8](115)}从此，表演者从从属于文本的非自我性地位，到逐渐获得主体性，可以在角色和自我之间自由穿行。

（二）符号—物的辩证

泛表演剧场的流行，也与剧场符号学“符号—物”的辩证演变有关。剧场从没有演员的主体性，到演员在剧场中确立主体性，这期间发生的美学嬗变，几乎涵盖了现代主义戏剧的所有美学抗争。其中，符号—物的辩证运动清晰地纪录了这种主体的演变。符号—物为美国符号学家皮尔斯提出的概念，皮尔斯提出的三分方式——即“符号”“对象（符号指出的直接意义）”“解释项（符号的引申意义）”——简而言之，任何符号表意的过程都产生三种不同的意义。这种意义的产生之源后来被界定为“发送者（意图意义）、符号信息（文本意义）、接收者（解释意义）”。在皮尔斯的符号学体系里，任何物都是一个“符号—物”。它可以完全成为物，不表达意义；它也可以向纯然符号靠拢，不作为物存在。任何“符号—物”都在这两个极端之间移动，并因为接受者的不同认知而产生不同的意义。

表演主体从对一个对象的符号化呈现，到对自身（作为自我和物）的呈现，这与哲学的主体演变（即从主体的确立到主体的遁影）有关。随着后现代美学取缔现代主义美学时代的来临，在现代文学包括戏剧所确立的美学成就，又一次遭到了合法性的质疑。那就是，主体在何处，以及人在何处。关于

^① 笔者从未来主义宣言提出的1908年算起到后现代出现的1960年，约半个世纪。

“主体为何遁影?”“人到了何处?”的问题,我们可以在福柯的人已经死亡的命题中获得一鳞半爪的认知。尼采说上帝已经死亡,而相比尼采的现代性命题,一个后现代色彩浓重的命题:人的消失——又成了我们当下的尴尬处境。这场美学的争端结果便是主体的遁影,和对诸如“没有人主体存在的表演”之合法性的承认。

笔者这里借用对法国著名哲学家、存在主义的代表人物、知觉现象学的创始人梅洛-庞蒂的现象学观点的援引,来说明当代物质性大行其道现象背后的哲学。在现象学哲学中,梅洛-庞蒂对表演的肉身化和非肉身化现象早有揭示,他在1962年出版的《知觉现象学》中指出:“模糊性是人存在的本质精义。”^[9]顺着梅洛-庞蒂的思想,我们可以顺推出“正在表演的东西”包括道具、血、头发、动物、机器人等。以上所有关于物的表演的反思和写作,能够成立的前提条件是,它们要和某肉身化的意识同时出现在一个表演性空间里。^{[8] (156)}梅洛-庞蒂也提出了一个当今成为学术重要概念的“表演性空间”。它蕴含两层含义:第一是表演性,第二是空间。当表演性和空间结合的时候,又产生多种的可以诠释的意义空间。梅洛-庞蒂还用“地景”这个概念来表示一个主体间共享的肉身世界——“人间”,它有物和其他肉身化的主体构成,意谓身体本身具有空间性和“身体图示”。^{[8] (157)}按照笔者的解读,梅洛-庞蒂所言的表演性,更多的是一种物性,或者是一个人和物(及物性和不及物性)辩证统一的性质。换句话说,在表演的场合中,主体可能不再是单纯的具有人性之“主体”,因此现象学有将分析和研究的对象从人主体到物主体的那种张力。

梅洛-庞蒂对表演性的探究成果,为后人探究表演这个概念的物性和大自然性质(如法国电影理论家安德烈·巴赞所持的电影是大自然的剧作这个观念)带来了时代契机。只要我们能够深入当今的剧场实践,更多的剧场实践者其实在探究的就是表演性的无限可能性。除了上面这种解释,也可以这样解释——物质化乃是“突出表现和展示演员个人的身体”,比如表演领域的探索者罗伯特·威尔逊(Robert Wilson)作品中,他通常所做的就是通过一定的“动作方式把观众的注意力全吸引到表演者个人的形体上去”。^{[8] (122)}或者,采用一个平面的舞台背景,经常用一张银幕,这张银幕可放电影和进行灯光反射,或显示抽象绘画。他让他的表演者/演员常常平面地通过空间,走向背景去完成他们的动作。于是产生了这样的印象,仿佛演员的形体在画面的平面上消失了……这样,演员的动作活动了非语义化的“意义”。另外,罗伯特·威尔逊常用的方法是慢动作和快动作,在这种行为表演中,节奏、几何感而不是演员的人格获得主体性。

有关于物表演(物成为主体)的合法性,尚有许多重要的论断。汉斯-蒂斯·雷曼在《后戏剧剧场》一书中,描述了当下剧场中演员外形和音乐节奏的重要性。在这些后戏剧剧场中,“文本经常成了一种从语义学角度看上去毫无关联的歌词,成了一种没有固定界线的声响空间。语言可以是现场的存现,也可以是事先准备好的语言材料,二者之间的边界变得模糊了。声音的真实性本身也成了剧场演出的某种主题。声音被编排,按照形式音乐性或建筑模式而被节奏化;通过重复、电子扭曲、遮盖直至变得不可理解,成为某种声响的暴露、某种喊叫;通过混合,声音被耗尽、榨干,和人、物等分离,失去了形体,被错置。”^[10]无独有偶,戏剧符号学家基尔·伊拉姆(Keir Elam)的《戏剧和剧本的符号学》(The Semiotics of Theatre and Drama)一书中这样描述了爱德华·戈登·克雷格和塞缪尔·贝克特这两位实验性剧场艺术家、剧作家的剧作实践,其中有一个共同的做法是将布景提升到指号过程的“主体”的位置,同时演员相应地放弃“行动力量”,或由一个具有丰富内涵的布景来统治表达模式(而演员起着完全听命的超级牵线木偶的作用,演员和道具主客体角色颠倒)。^[11]

同样,当代文艺理论家哈伊尔·巴尔(Mikhail Bal)则在其著作《在人文研究那些旅行的概念:导论》(Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide)中点明了实验剧场表演与英国语言学家奥斯汀所言的述行性、表演性(performativity)概念有着关联的事实:“如果记忆是在演戏,那么把这种戏

剧行为的发生重制则是（奥斯汀）表演性意义上的表演”。^{[8] (172)} 这里，笔者理解奥斯汀所谓表演性一词背后的美学立场，即是认同取代人的物性的表演之合法性。

（三）技术美学和人性美学

泛表演剧场涵盖了人性美学和技术美学，它是两者的辩证运动之演进。今天，毋庸置疑，在我们周遭，技术美学正大行其道。在一些服务行业，传统的人的服务已经终结，而代之以技术和设备的服务，比如 ATM 机器，比如有机器人的场合。技术美学的拓展，与现象学意义上的主体遁影（前文已经论述在剧场和表演的艺术范畴中，产生的一个美学后果是从身体的隐退即非肉身性到表演的物性）呈现一致，它们均导致剧场的肉身性和非肉身性的混合和拼贴趋势。技术美学推动舞台上非肉身性即物或者物性表演，在词义上类似于海德格尔的用法，是“属于自然无生命的存在”，是“自然之物和人的工具”——之发展。^{[8] (156)} 非肉身性和物性表演可以涵盖很多向度，比如身体的角色扮演中所采取的去人性化的策略、表演的空间性、区别于人所发出的声响、时间性等等。^① 鉴于此种现象，荷兰美学家约斯·德·穆尔在其《命运的驯化——悲剧重生于技术精神》一书中更是提出了悲剧将重生于技术精神的命题。^[12]

作为包含了技术美学和人性美学的泛表演剧场，既是人性美学和技术美学的较量之地，也是人类思想和身体不断追求外延的结果。在人类逻各斯主宰人文领域几千年的语境里，泛表演剧场在凸显身体性的同时，无疑还具有人类用身体对抗文学，张扬一种迥异于文学统治世界思维的“物本体”哲学之地。泛表演剧场因此蕴含了崭新的社会性革新能量。

四、结 语

通过上述历史和美学梳理，可以说，泛表演剧场美学与亚里士多德诗学、阿尔托残酷剧场理论、布莱希特的叙事剧理论、格洛托夫斯基的质朴戏剧理论以及谢克纳的环境戏剧理论产生关联，也和现象学家梅洛-庞蒂提出的空间表演性一起，汇成了一条剧场物质性的演进之路。

在哲学和剧场实践的引领下，当今的泛表演剧场理论和实践并行不悖，成果丰硕。泛表演剧场因此具有从哲学到美学的与时俱进的透明性，它在表演主体的演变、表演场所的多样性和观众认知的层面均向深层次发展，也在多样性的横向层面多维拓展。由于纵向的演变和横向的延伸，两者进行化合反应，产生了更多的杂糅表演。三者的演绎和互为关系，组成了泛表演剧场的当下走势。笔者推测，泛表演剧场未来的形态演变，也大致会在这三个维度内阔步行进。

参考文献：

- [1] Hans-Thies Lehmann. (2006). *Postdramatic Theatre*, Karen Jürs-Munby (Translator) Oxon: Routledge. pp3, 30, 115, 121.
- [2] [古希腊] 亚里士多德, [古罗马] 贺拉斯. 诗学/诗艺 [M]. 郝久新译. 北京: 九州出版社, 2007: 71.
- [3] [意] 克罗齐. 美学的历史 [M]. 王天清译. 北京: 商务印书馆, 2015: 297.
- [4] [波兰] 耶日·格洛托夫斯基. 迈向质朴戏剧 [M]. 魏时译. 北京: 中国戏剧出版社, 1984: 21.
- [5] 濮波. 探索一种新型的泛表演美学 [J]. 四川戏剧, 2018 (7): 36-42.
- [6] Christopher B. Balme. (2008). *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. p58-61.
- [7] [法] 安托南·阿尔托. 残酷戏剧: 戏剧及其重影 [M]. 桂裕芳译. 北京: 中国戏剧出版社, 2006: 83-90.
- [8] 石可. 从格洛托夫斯基到全息影像: 现场艺术中的肉身化和非肉身化 [M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2017: 47.
- [9] Merleau - Ponty, Maurice. (1962). *Phenomenology of Perception*. Colin Smith (Translator). London: Routledge & Kegan

① 笔者也是一个信奉空间表演性、广义的空间性表演和“梅洛-庞蒂”现象学理论的追随者。在笔者的博士论文《全球化时代的空间表演》中，就将空间表演理解为空间的表演性、空间的表演美学、表演在空间中、空间中的表演等多种意义。

Paul Ltd. p171.

[10] [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: 191.

[11] Kei Elam, (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen. p16.

[12] [荷兰] 约斯·德·穆尔. 命运的驯化——悲剧重生于技术精神 [M]. 麦永雄译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2014: 310.

[责任编辑：华晓红]

附录：

框 1 表演形态的多样性

1. 叙事剧场 (epic theatre)、2. 转喻剧场 (theatre of metonymy)、3. 隐喻剧场 (theatre of metaphor)、4. 社会戏剧 (social drama)、5. 实验戏剧 (experimental theatre)、6. 环境戏剧 (environmental theatre)、7. 互动剧场 (interactive theatre)、8. 全球化剧场 (global theatre)、9. 后戏剧剧场 (post-dramatic theatre)、10. 后现代剧场 (post-modern theatre)、11. 元戏剧 (meta-theatre)、12. 单人表演 (solo performance)、13. 脱口秀 (stand-up comedy)、14. 肢体剧场 (physical theatre)、15. 偶发艺术 (happening art)、16. 变装 (drag)、17. 性别表演 (gender performance)、18. 直面戏剧 (in-yer-face theatre)、19. 户外表演 (outdoor performance)、20. 场域特定艺术 (site-specific art)、21. 沉浸剧场 (immersive theatre)、22. 社会表演 (social performance)、23. 空间表演 (spatial performance)、24. 政治表演 (politic performance)、25. 跨媒体表演 (cross-media performance)、26. 数字表演 (digital performance), 包括真人 CG [computer graphics])、27. 虚拟表演 (VR performance)、28. 文本性质的表演, 或称写作表演, 包括: (1) 文本盗猎 (textual poachers)、(2) 改编 (adaptation)、(3) 挪用 (appropriation)、(4) 互文 (intertextuality)、(5) 拼贴 (collage)、(6) 蒙太奇 (montage) 等等