

从符号学到现象学：欧美剧场表演研究基本方法的确立

冯 伟

摘 要：欧美剧场表演分析的基本方法由符号学与现象学奠定。前者发端于20世纪上半叶先锋主义戏剧兴起之后，旨在关注意义的生成，并随戏剧实践的发展而历经数次演变。90年代左右，符号学方法已无法完全应对日益去符号化的当代戏剧和展演艺术。作为符号学研究方法的补充，现象学为剧场表演分析开辟了新的路径。现象学悬置符号学赖以生存的观念体系，强调第一人称视角体验，关注剧场表演中的物性与感触的流动。二者在与社会文化批判理论相结合之后，阐释力得以释放，从而在兼顾美学的同时更全面地应对作品中的伦理、社会和政治诸问题。

关键词：符号学；现象学；物性；感触；后结构主义

作者简介：冯伟，戏剧学博士，山东大学外国语学院教授，主要从事跨文化戏剧和欧美戏剧研究。通讯地址：山东省济南市洪家楼5号山东大学外国语学院，250100。电子邮箱：arthurfw@hotmail.com。本文为国家社科基金艺术学重大项目“当代欧美戏剧理论前沿问题研究”[18ZD06]的阶段性成果。

Title: From Semiotics to Phenomenology: The Establishment of the Basic Research Methodologies in Euro-American Performance Analysis

Abstract: Semiotics and phenomenology play fundamental roles in Euro-American performance research. The former, which began in the early twentieth century after the rise of avant-garde theatre, focuses on the production of meaning and has constantly responded to shifting theatre practices. Around the 1990s, the semiotic approach became less useful for the analysis of contemporary theatre and performance art that deemphasize or defy signification. As a complement to semiotics, phenomenology was introduced to performance analysis. It suspends the conceptual system on which semiotics is based and highlights the first-person experience, the flow of affect, and thingness in the theatre. Both methodologies take real effect after their integration with critical theories, to address the ethical, social, and political issues in theatre works without overlooking aesthetics.

Keywords: semiotics; phenomenology; thingness; affect; poststructuralism

Author: Feng Wei, Ph. D., is a professor in the School of Foreign Languages and Literature, Shandong University. His academic interests include intercultural theatre and Euro-American theatre. Address: School of Foreign Languages and Literature, Shandong University, 5 Hongjialou, Jinan 250100, Shandong Province, China. Email: arthurfw@hotmail.com. This article is supported by Major Project of National Social Sciences Fund in Arts Studies (18ZD06).

亚里士多德在《诗学》中论道：“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿[……]而这种摹仿是通过行动中的人物进行的，这些人的性格和思想就必然会表明他们的属类[……]人物不是为了表现性格才行动，而是为了行动才需要性格的配合。”（亚里士多德 63—64）不难发

现，除了核心术语“摹仿”，“行动”是该界定的重点。《牛津戏剧与表演指南》（*The Oxford Companion to Theatre and Performance*）指出，行动包含两层含义：“体现在剧中的意义、动机和目的”，以及“演员实际的肢体运动和言语（戏剧性的行动，而非叙事的行动）”（Vince 8）。这与亚

里士多德对摹仿的媒介、对象和方式的区分相呼应。通过论及悲剧行动最终的效果——怜悯与恐惧——亚里士多德也引入了观众主体肉身的维度。对于实际演出，摹仿的媒介包括演员的声音、身体等，而这些具身性的内容与文本结合，作用于观众，最终抵达“净化”。由此可见，肉身的重要性在《诗学》中有所暗示。

可惜的是，后世研究者在讨论戏剧时，却往往忽视实际演出中的动作和言语，将戏剧的肉身性剥离，而侧重行动的第一层含义，即寄托于文本的意义、动机、目的，从而将行动简化为情节。这与欧美历史上经久不息的“反戏剧偏见”（anti-theatrical prejudice）对肉身的忽视和蔑视不无关系。与此同时，其他非文本要素，如戏景等，在亚里士多德的笔下也一并被淡化：“戏景虽能吸引人，却最少艺术性，和诗艺的关系也最疏。”（亚里士多德 65）于是戴维斯断言：“行动没有必要被看到[……]行动一旦被理解了，这出戏实际上不是非得要演出。它可以只是用来阅读。”（戴维斯 63）以情节为核心的戏剧观奠定了欧美后世戏剧批评的一大走向。由于看重行动中事件的组合，戏剧批评总是纠缠于结构、性格及相关的思想分析；由于叙事基于语言，文本研究成为戏剧批评的主要策略。^①在弃非文本要素于不顾的情况下，戏剧艺术被简化为戏剧文学；而剧本的合法性，也源自其文学性或附属的伦理意义。以上种种，皆可被视为对亚里士多德强调的“情节是悲剧的根本”（亚里士多德 65）的具体发挥。最终，戏剧批评成为以文本批评为主导和中心的言说。在这种历史背景下，基于表演分析的剧场研究迟迟无法建立，也在情理之中。

直到 20 世纪初期先锋主义戏剧兴起，文本压倒舞台的趋势才开始有所扭转。先锋主义的根本，在于对文艺之形式本身的质疑与反思。在戏剧实践中，构成剧场艺术（而非戏剧文学）的非文本舞台要素以各种形态强势出场，使人不得不将目光投向剧本外的其他本体要素。流于感性认识的传统剧评和更加客观的学术性舞台批评也开始有所区分。包括剧场表演研究在内的戏剧学随之建立，成为大学课程的一部分。^②而真正促进剧场表演研究蓬勃发展的催化剂，是提供了一整套分析工具的结构主义符号学。然而，文本中心思维的幽灵依然附着于早期的剧场表演分析，符号学

也难以幸免。

一、结构主义符号学的出场

符号学关注意义的交流，即“符号的组织、传递和接收”（Scheie 264），尤其适用于再现的艺术。所谓再现的艺术，并非特指自然主义或完全追求形似的摹仿艺术，还包括追求使用固定程式来传递意义的风格化艺术，因为程式的本质也是符号。故，再现的戏剧形式自然也包括某些反写实的艺术，如象征主义、表现主义、叙事剧、超现实主义等。

20 世纪三四十年代，布拉格学派开始将符号学用于舞台分析。^③该学派代表人物维尔特鲁斯基曾道：“舞台上一切皆是符号。”（Veltruský 148）同时，他们对舞台上的符号也作了初步指认，为后来的戏剧符号学家系统性的分类研究奠定了基础。60 年代伊始，在意大利和法国符号学家的引领下，符号学的第二轮热潮在欧陆兴起。根据对象的宏观区分，戏剧符号学又可一分为二，即“语言文本符号学和演出文本符号学”（宫宝荣 63）。六七十年代欧洲主导的符号学方法是结构主义语言学、交流理论和叙事学，戏剧符号学也不免受其影响（Carlson, *Theatre Semiotics* xi）。关注文本的符号学强调的是结构单元、叙事模式、话语分析等，即便用来分析演出，其本质依然是将演出视为文本的附庸（Übersfeld; Elam）。关注演出者，更多专注于舞台语言的系统化。符号学家们大显奇能，在灯光、道具、色彩、服装、发型、化妆、姿态、音乐、语言、布景、空间等方面探索符号学的施展空间，推出了一系列影响深远的著述（Fischer-Lichte, *Semiotics of Theater*; Kowzan）。因为符号学发端于语言学，其主要研究分支也与语言学相似：研究戏剧符号与所指的关系（语义学），研究戏剧符号之间的关系（句法学），研究符号与符号阐释者（语用学）（胡妙胜 5）。符号学家明确表示：舞台表演是文本。而最能说明这一点的著作恐怕是于贝斯菲尔德的《阅读剧场》（*Lire le théâtre*）^④，因为其标题便明言：剧场可以像文本一样来阅读。通过确立研究对象和研究路径，符号学的引入对剧场表演研究的发展起到了不可替代的作用，使其成为一门客观的“科学”。

在戏剧研究领域，符号学因为与结构主义有

着千丝万缕的关系,也深受其基本思路的影响。结构主义者强调,文本(无论是演出文本还是剧本)意义是封闭的,无须外部条件的干扰,而符号学家的任务,便是找寻符号的深层含义和结构;因为深层,这种结构具有一定的普遍性。剧场符号在共时的社会环境或演出框架下,自然会生发出特别的意义。而在传递和接受过程中,观众和读者通过适当的阐释,也可获知符号的内涵。其中不难发现符号学的基本预设:主创有一以贯之的理念要传达,借助系统的符号分析,该理念可以被阐释出来。如胡妙胜所言:“为了保证将信息从一点传到另一点,演员与观众必需共享一套规则。”(胡妙胜 52)这一点基于对索绪尔“语言”(langue)^⑤的洞见。布拉格学派符号学家彼得·鲍加达列也夫论道:

我们可以将“语言”和“言语”的概念从语言领域移至艺术领域。如此一来,听话者为了理解说话者的个体化表达,必须掌握这种语言,也即作为社会事实的语言;同理,在艺术中,观众必须做好准备,去接受演员或其他艺术家个体化的表演——比如说他的特殊的言语行为——而这种接受所依托的便是对艺术语言及其社会规范的掌握。(Bogatyrev 45)

自然主义戏剧为这一论点提供了例证。自然主义戏剧家认为,通过观察生活的细节,人们可以发现其中的规律,从而改造社会。而剧作家的任务,是尽可能多地去还原生活的细节,赋予细节意义,让观众去寻找和分析(Pickering 110)。因此,在斯特林堡、易卜生、契诃夫、萧伯纳的作品中,有关布景的描写和舞台提示往往篇幅不小。此外,自然主义和符号学也共享“科学的态度”,因此主创针对一些问题给出自己的暗示,观众在第四堵墙外观察和思考,去领会主创试图传递的意义。戏剧符号学家对各种舞台符号的分类和定性,以及对叙事模式的分类,便暗合了这种对普遍舞台语言的追求。

二、符号意义的不确定性

然而,因为忽略语境和漠视主体,结构主义的视角也导致了一些问题。以固定的方式去接受和

阐释,对于观众既不可能,也不切实际。因为这不仅取缔了观众的能动性,更是忽略了观众的多样组成。在符号完全相同的情况下,对于认知能力与背景有别的观众,意义和体验可能千差万别。譬如,比亚尔就提出了“双重编码”(double-coding)的理念,认为同样的作品在不同群体看来,可能会有截然不同的反应(Bial 144)。但是,早期的符号学家在探讨剧场交流时,大多将重点放在编剧和导演身上(Carlson, *Theatre Semiotics* xiii),突出二者对意义阐释的权威,而忽视了观众这一层。70年代开始,艾柯等符号学家将接受美学引入符号学中,突出观众主体的多样性;与此同时,皮尔斯的符号学著作重新被发掘,并开始产生影响(Carlson, “Semiotics and Its Heritage” 19)。与索绪尔强调去主体的“能指—所指”二元结构不同的是,皮尔斯的符号学强调“符号—解释项—对象”的三元结构,其中尤其突出主体性明显的“解释项”(interpretant)。既然观众的主体性被前置,那此后的符号学也不可避免地会去关注具体的语境,而非一味地追求抽象的客观。

60年代末以来,世界格局发生剧变,欧美政治运动此起彼伏,颠覆和断裂成为文艺领域的主题词。表演开始走出剧场空间、文本被抛弃、社会实践与表演难以区分、反抗的声音不绝于耳,展演艺术(performance art)也如火如荼地进行。在这种常规被不断打破的局面下,七八十年代的戏剧研究者一手握着符号学的手术刀,一手扛着文化唯物主义的大旗,将看似客观和抽象的符号语境化,揭露其在各意识形态领域的作用和机制。通过将此前符号学忽略的历史与政治语境带入阐释,以苏·艾伦·凯斯和吉尔·道兰为代表的女性主义者开始拆解男权如何利用重复的符号和话语固化既有的性别秩序(Case; Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*)。同样,新历史主义、后殖民主义等带有后结构主义色彩的批评实践,也将符号学引入,反思和批判看似不言自明的宏大叙事。结构主义者关注的静止“产品”(product),逐渐被后结构主义者强调的动态“生产过程”(production)所取代。进入全球化和多元文化时代后,观众主体的构成愈发复杂,去语境化则更显不合时宜。

即便将语境纳入,符号学也面临着更根本、也

更具颠覆性的问题：剧场中的交流是否只能依靠符号？意义的传递是否表演的全部？布拉格学派符号学家指出，舞台上的事物兼具符号性和物性（thingness），但先锋戏剧诞生之后，物性不断被凸显，而意义也随承载主体之文本的淡化，而变得愈发不确定。在《普通语言学问题》中，法国结构主义语言学家本维尼斯特提到，以图像和声音为代表的艺术系统，往往难以被彻底符号化，因为很多时候，艺术家“不接收已成定论的符号集成，而自己也不构建一个集成”（本维尼斯特 132）。换言之，在客观和主观两个层面，符号都未必是交流唯一的工具。

客观而言，剧场与戏剧文本的重大区别在于，剧场是活的（lived）艺术，也是现场艺术（live art）。剧场中难以被彻底符号化的元素，如灯光、声音、空间、身体、动作，^⑥会触及观众感官，使其产生喜怒哀乐，以及难以名状的震动。其间的感受，具体但不明确，可感却不可知，事后许久还有余波——学界一般将其称作感触（affect，又译“情动”）。它对戏剧事件的发生和作品意义的建构起着关键作用。但感触该如何分析？对应的符号是什么？有何意义和政治潜能？符号学无法回答。即便能找到上述感触的来源，也很难断称，给观众带去奇异感受的，是其本身的意义，或作为符号的特性。^⑦

就艺术家主观而言，随着先锋戏剧的进一步发展，符号性因为容易承载既定的意识形态，在戏剧交流中的重要性有意被减弱，而舞台要素的非符号性则不断被戏剧实践者凸显。布莱希特的叙事剧以陌生化来破坏能指与所指的固定关系，而阿尔托的残酷戏剧更是旗帜鲜明地宣称再现性舞台语言的死亡。在他们的启发下，新时代的戏剧创作格局也发生了深刻的变革。随着艺术与生活边界的模糊，强调体系和等级制度的结构主义式创作模式也不再盛行，不少艺术实践成为一种社会实践，以对抗压迫性的宏大叙事。在作品和意义的生成中，编剧和导演的权威被大幅弱化：有的当代剧团强调集体编作，甚至取消编剧；有的剧团突出演员肢体和场景设计，弱化文本的表意；有的追求即兴和观演互动，将演出的创造和解读让渡给观众。观众进入剧场，获得的不再是某种明确的“意义”，而更多是较为含混而多元的“感受”，而如何感受、感受什么，观众也有自由选择

的空间。

无论是出于客观现实还是主观考虑，现当代的剧场都在突出非文本性和意义的不确定。面对这种情况，单纯的符号学显然无从下手。在很多时候，这种符号学无法进入、无法言说的地带或经验，往往伴随着意义的断裂和体系的碎片。为了应对这种新的实践策略，80年代末，强调主体本质直观的现象学被引入剧场表演研究，成为该学科的另一基础方法。

三、现象学与戏剧的相遇

现象学一词在西方哲学史上早有出现，但真正成为影响深远的学科，有赖于胡塞尔。胡塞尔之后，现象学发展方向各异，但基本的思路由其奠定，即关注现象如何向主体的意识显现。现象学作为一种方法，目的是为了达到“本质直观”，即强调通过直观，使主体在悬置任何知识的情况下，抵达对事物本质的把握。现象学的具体方法是还原，便是将事物事先设定的存在性去除。而经历了还原之后的世界，并没有缩小，反而更大，因为有些被遮蔽的事物出场了（张祥龙 54）。悬置是现象学还原事物本来之貌的第一步，要点在中立和不作判断，即在主体与事物相遇时，将一切科学的、哲学的、文化的、历史的、经验的知识搁置，令主体判断免于干扰。第二步是使一切被认识者只作为显现者显现出来，让现象自我显现。现象学方法不可或缺的元素是主体的经验，而如何经验、经验的内容、经验的主体都是其研究的基本组成。但现象学并未强调纯粹的主客二分，而是认为，主体和客体之间相互作用、相互关联，根本无法截然分开，如索科拉夫斯基所说：“事物向我们显现，实际上也是被揭示出来的，而我们也和事物一样，向自己和他人显现。”（Sokolowski 12）现象学重新在强调客观和抽离的分析方法中加入了主体的体验，如梅洛-庞蒂所言：“世界的样貌并非通过思考获得，而是通过亲身经验获得。”（Merleau-Ponty xviii）总之，现象学需要从第一人称视角出发，悬置任何具有真理诉求的知识命题或体系，从而为真正知识的客观性奠定基础。现象学本身并非系统化的学派和统一体，其间各种观点充斥，研究对象和方法也蔚为大观。后世哲学家如海德格尔、萨特、梅洛-庞蒂、德里达等，均基于胡塞尔，提

出了诸多可供戏剧研究参考的视角,如海德格尔对空间和物性的关照、梅洛-庞蒂对身体的分析、德里达对在场的理解。

以现象学的视角观照戏剧,便可推知,戏剧现象学的研究内容,是作为第一人称主体的观众(以及表演者)如何感知和经验剧场中的元素(客体)。从经验主体来看,可以关注表演者和观众如何使用身体感知。从经验客体来看,可以关注所有舞台要素(包括身体、布景、灯光、色彩、音效、空间、多媒体、时间、不在场之物等),亦可关注意向性行为,如记忆、情感、欲望、想象等。当经验主体明确感觉到自身的出场,现象学的方法便可发挥作用。所谓出场,往往“关乎相遇的实践,关乎对差异的感知,以及与其他人、其他事物的关联,当然还有那种暗恐般的与自身的相遇”(Giannachi, Kaye, and Shanks 2)。而因为相遇的关系,出场总是伴随着含混和不确定性。

现象学研究方法的兴起是对先锋戏剧的回应。面对以先锋戏剧为代表的作品创造出的难以名状的含混体验,符号学捉襟见肘,而善于把握含混体验的现象学则有了发挥的余地(Bleeker, Sherman, and Nedelkopoulou 1)。现象学的出发点在于主体感知,尤以观众主体为主,具体思路如下。在戏剧演出中,观众隐匿在黑暗的观众席,被舞台吸引,乃至忘记自身的存在。但总有一些时刻,观众的感官受到非常的刺激,从而感觉到了自己的在场,而这种突如其来的在场感就是现象学分析的入口。此间涉及的主要是身体和意识,甚至是无意识——而非理性。无论这种感受是什么,它都是陌生化甚至是不可名状的,故斯坦顿·加纳将德鲁·莱德提出的“猝现”(dys-appearance)这一概念引入戏剧现象学中(Garner, *Bodied Spaces* 32),以描述这种现象。不可名状的在场感意味着,剧场中的某些事物可以即刻被感知,但却未必可以被迅速认知,而陌生化则往往会激发一系列无法被完全框架化和结构化的转变性体验。这种转变性的体验,正是先锋戏剧孜孜以求的。

早在50年代,杜夫海纳就在《审美经验现象学》(*Phenomenologie de l'expérience esthétique*)中主张以现象学研究戏剧和表演,并明确指出“表演者不是作者的艺术”(Dufrenne 20);波兰美学家英加登也曾在著作中讨论同样的问题,强调舞台

演出相对于文本的独立性(英加登 303—308)。但二者的观点并未受到戏剧界的重视,因为他们过度沉迷于现象学科学,未能跳出纯粹美学的边界。真正明确将现象学和剧场表演研究相结合并产生影响的是伯特·奥伦·斯代茨(Bert Olen States)的作品《小屋中的奇想》(*Great Reckonings in Little Rooms*)。^⑧斯代茨是首位指出符号学不足并提倡以现象学弥补的学者。他认为,剧场中包括两种观看方式,一种是符号学的,一种是现象学的(States 8),分别对应意义和体验。斯代茨敏锐地捕捉到了符号和现象的区别,并以符号(sign)和意象(image)为例,说明对符号的把握始终会同时涉及能指和所指,并在他处建构意义,而对意象的把握可以缩短指涉的过程,直接关注生理反应和不适(24)。他在书中提出两种思路,为此后现象学方法的发展奠定了基础。首先,他强调关注舞台要素的物性,而非只是其符号性——此条明显源于海德格尔的启发。作为符号的舞台元素本身也有生命,在一定程度上拒绝被完全符号化(20)。斯代茨暗示,符号学作为逻各斯言说的一部分,以命名和意义强加的方式遮蔽了事物的本性,从而抹杀其存在的深度和厚度,因此,现象学的目标,是在对事物的不断重命名中,将事物的本性解放出来。斯代茨的第二条思路是观演关系中身体的重要性——此条源自梅洛-庞蒂的影响。他强调共情的潜力,认为再现式的摹仿并非剧场体验的全部现实,而是有很大一部分关乎观演身体共情式的交流——这种直接感受正是新意义的起点(27)。

四、物与身体的现象学审视

对物性的关注使现象学可以回应那些哲理性的演出。从追求含混性和精神性且反对写实主义的象征主义戏剧开始,欧美舞台上时常出现意义含混的事物,有的是有物质形态的在场(如尤奈斯库《椅子》中的椅子),还有一些是可被感知的不在场之物(如《椅子》中的客人)。菲舍尔-利希特精辟地总结道,先锋戏剧从以前的关注符号性转移到了关注物质性(Fischer-Lichte, *Transformative Power* 17)——实际上这是对布拉格学派提及的“物性”的体认。90年代以来的欧美戏剧在这方面越走越远,在罗伯特·威尔逊大

受欢迎的“意象剧场”中,叙事和文本已经可有可无,取而代之的是突出场景设计(scenography)的“建筑布局”(architectural arrangement):“音乐中的对位法、光束、身体在空间移动中的线条、道具的摆放”(Shevtsova 61)。在这里,我们看到了现当代戏剧对亚里士多德的偏离。亚里士多德在《诗学》中对戏景一直持贬斥态度,认为“恐惧与怜悯可以出自戏景,亦可出自情节本身的构合,后一种方式比较好,有造诣的诗人才会这么做”(亚里士多德 105),因此包括道具等物质性存在在内的戏景一直被传统戏剧^⑨遮蔽。这种遮蔽,并非指拒绝使用,而是指被化约为符号和工具。在偏离亚里士多德的戏剧作品中,观众很难明确索解舞台之物的意义,只有诉诸现象学式的感知。通过将自身对戏景带来的感受敞开,观众重新认知戏景,并重塑自身。

由此可见,现象学意义上对物的处理,并非将其客体化,而是突出物我的相互作用。作用本身也同时涉及了表意之外的施为性和能动性。雷纳认为,一方面,它们在舞台上,构成舞台的世界,为舞台所拥有,但另一方面,道具本身也给了空的空间以物质属性,以占据的方式去主导和占有空间(Rayner 180)。以波兰导演塔德乌斯·康托为例。在对物的处理上,他以两种方式来解放物的能动性:第一,是以物与物组合;第二,是以物和演员组合(McKinney 125-126)。实际上,康托的做法也为其他剧场实践所共享。那么,该如何去面对这种去符号化的物?

首先,可以关注物的本体性。剧场中出场的已不完全是意义固定的符号,而是意义不确定的开放和延异的现象。在这个意义上,物可以独立于思维之外,也无法被化约成符号,而是有着自身独立的生命过程(Rayner 186);“它不是永恒的,而是出于生成和消失的短暂的时间性之中”(Rayner 188)。在其作品中,康托便总是在再现功能之外使用现实生活中已被废弃的物件,将其作为道具置于舞台,使其获得以往功用之外的新的生命,从而剥离既有的意义和工具性。这种实践暗合了海德格尔对纯然物的理解:“纯然物是一种器具,尽管是被剥夺了其器具存在的器具。物之存在就在于此后尚留剩下来的东西”(海德格尔 16)。荒诞剧中常见的失败和断裂的诗学也出自这一逻辑。当代剧场践行了新物质主义所

强调的重新赋予物以生命的策略,然而这种实践并非指向固定,而是在组合和关联中产生流动性和鲜活的潜力(McKinney 137),无限朝感知者敞开。

其次,物本身的施为性也不可忽视。符号学研究的内容是文本性(textuality),对应的是能指和所指的紧密连接,而现象学研究的则是真实性(actuality)。值得注意的是,该词的词根是动作(act),而真实与动作息息相关,与语言可以相去甚远(Power 177)。^⑩“Act”也将我们引向了约翰·朗肖·奥斯汀(John Langshaw Austin)的言语行为理论,而作为语用学的开端,该理论使语言学研究开始关注主体而非结构,关注过程而非最终的表意。在这个意义上,现象学与语用学相结合,便能指向更多个体化的主体,逃逸出结构主义符号学强调的结构化的意义。与之相映的是对物之施为性的考量。本内特在《活物:物的政治生态学》(Vibrant Matter: A Political Ecology of Things)中提出了“物力”(thing-power)这一概念,以强调物本身的施为性和自主性,这与拉图尔行动者—网络理论中将物作为行动者的做法有着异曲同工之处。带着这种视角,舞台上的道具便并非只是现实的某种表征,也非仅是附庸于主体的客体,同时也可以建构现实、改变情节和人物的独立施事者。当与表演者和观众相遇,物也可以成为刺激其感知的关键。阿尔托残酷戏剧中逃逸了表意的基本舞台要素都有这一特点,而后来受之影响的英爱“直面戏剧”(in-yr-face theatre)、后戏剧等作品,均赋予了舞台上的道具以新的生命力和被感知的维度,从而刷新观众对戏剧本身的认知,参与观演者的主体性建构。而人机结合的表演、逐渐去人类化的装置艺术等展演艺术,也可以在这种视角下获得阐释和理解的可能(Kozel)。感知必然会涉及身体,于是这就自然而然地将问题引向了现象学的文化维度。^⑪

90年代现象学的方法在学界并不太受重视,一是因为符号学依然大行其道,二是因为现象学与后结构主义色彩的文化研究强调的“历史化”有所隔阂。但是,通过与其他领域的结合,加纳等戏剧研究者发掘了现象学在伦理学、政治学等方面的潜力,“将个人的反应与更有社会性和公共性的框架相结合”(Allain and Harvie 224)。而这其中的关键联结便是身体。作为被规约的对

象,身体承载了诸多议题:“身份与文化、交流、权力与约束、主体性、技术、表演、再现,以及对种族、阶级、衰老、残障、性别和性别特质”(Blackman 3-4)。鉴于此,身体几乎是20世纪以来尤其是60年代以来欧美艺术的核心,无论是展演艺术还是其他摒弃文本的戏剧作品中,都出现了身体转向,并赋予身体更大的表现空间和更丰富的阐释维度。

传统戏剧中的身体不是物质的身体,而是作为符号的身体,其功能在于再现剧中人,突出其代表的意义,如民族性、阶级性、心理类型、性别特征等。在逻各斯中心色彩的戏剧作品中,身体作为表意的符号,本身并不在场,而表演者身体的特性也被尽量遮蔽,如使用木偶、面具、脸谱或千篇一律的服装等。这种做法根源于笛卡尔式的精神肉体的二分。因为意义属于精神的范畴,只有在借助符号系统(如语言)的情况下才能清楚表述。但相较之下,表演者的身体则没有那么安分,所以在演出中,务必要削弱其肉身性,以使观众注意力聚焦于戏剧人物,而不是表现人物的表演者身体(Fischer-Lichte, *Transformative Power* 78)。简言之,符号的身体主导,而现象的身体则被打压,其最终目的是将意义简化或纯化,不让表演者的身体侵犯作者的表达。如此一来,表演者只是工具,而不是有血有肉的人。

然而,在诸多弱化或取缔文本性的戏剧和展演艺术中[如贝克特、萨拉·凯恩、Franko B的作品],身体的物质性被不断彰显。就表演者而言,去符号化的身体以各种异常的方式出场,使观众注意到身体符号意义之外的内涵。同前文提及的“物”一样,身体不再只是一种表意工具,还是一种物质性的存在;“一旦身体不被化约成结构化的符号,那它就成了强度和能量的制造者,[……]分析的重点也成了对强度、风格化和感触的分析,以及它们对观众的影响”(Pavis 31)。菲舍尔-利希特将演出中这种具身化的身体分为四类:颠倒表演者与角色的关系、展示表演者的身体特性、突出表演者身体的脆弱性、异装。这些无不是让观众注意到身体本身的策略(Fischer-Lichte, *Transformative Power* 82-92)。在现象学身心一体的话语中,一切思考和存在都是具身化的,脱离了身体就不可能有任何知觉和感受。因此,对肉身性的关注也包括了认识论意义上的反

思。当肉身性带着明确的性别、族裔、年龄等指向,身体的文化批判性就自然显露。

就观众的身体感知而言,如何使其在参与过程中感受到陌异性的出场,也是表演设计之要。借助非自主的镜像神经元(mirror neuron),观众可以具身化地感受和模拟表演者身体所传递的感触。换言之,当视听等知觉将外部的信息吸收和内化之后,就容易形成一种自反性的认知,从而促进思考(Reynolds and Reason 130)。这也是共情的发生机制。它令主体超越自身狭隘的世界,利用想象力、直觉和观察来理解另一个世界(Krasner 255),从而进入一种等待转变的临界状态。而另一方面,技术媒介创造的声、光、色等戏景也能轻易通过感触来刺激观众;浸没剧等互动式演出中的嗅觉、触觉等经验,更是直接地逼迫观众的身体出场。这些新出现的艺术手法都在召唤现象学式的感知,而作为连通理性与激情、身体与心灵、自我与世界的事物(Hardt ix)，“感触”这一跨学科的综合概念也自然成为关键词。

感触本身具有应激和原始特征,它以溢出于“否定性和对立性”(Gregg and Seigworth 10)的姿态,迫使我们悬置既有的观念,从而开启自我内部的对话,让身体同理智沟通。其运作原理是,因为外部刺激,观众主体的肉身出场,体会到身体对一些观念和现象的感受和回应,而相比于思维与存在的二元对立,这些感知属于更为本源或源初的意义层次和领域,因此容易造成含混,但却也可以激发持续的反思,并最终给思想带去转变。于是,在感触的流动中,自我与他者的边界模糊,与之相关的个人身份和主体(间)性也变得不确定。阿尔托、格罗托夫斯基、谢克纳等戏剧家仪式感极强的作品,往往以身体为中心,借助文本外的流动性感触要素,唤醒体内蕴含的原始力量,给观演的精神以洗礼,从而对抗资本主义、启蒙主义等结构性的压迫。身体艺术(body art)等更加极端的展演艺术,更是直接抛弃语言,用脆弱的身体带来的感触与观众交流。以上种种,所依托的都是斯代茨在80年代就指出的“感触性的肉身性”(States 27)。

然而另一方面,由于身体是一种文化实践,感触也是社会化和政治化的。艾哈迈德在《情感的文化政治学》(*The Cultural Politics of Emotion*)中指出,客体本身不会激发情感,情感由与客体的接

触而塑造(Ahmed 6)。换言之,相遇和接触是产生感触的基本条件,相遇之后,主体处于临界状态,可感触,也可被感触,因此身体与感知的对象也会发生不可逆转、难以重复的变化。当身体出现感触,便处于生成(becoming)状态,而摆脱单一的存在(being)。带有解构色彩、消解二元对立的当代政治性戏剧尤其擅长将既有的观念打破,但又能让观众被即切的肉身体会说服,从而更加平和地去接受打破后的新观念。在斯宾诺莎看来,感触的伦理学和政治学意义在于可以将激情转化为行动力(Hardt x),因此,观众受到的震动必然会带来新的行动。70年代后期兴起的各类社会化、政治性的文化批判戏剧作品,都在以这种方式不断打破禁忌、质疑常规,从而不断解放人们的观念,推动社会进步(Dolan, *Utopia in Performance*; Thompson; Diamond, Varney, and Amich)。可见,当现象学同反再现、去中心的实践相结合,便能产生强大的批判力和效力。

之所以强调结合,是因为如果单纯使用,现象学无法发挥其批判的力量。90年代后,现象学成为一种基础性的分析视角和态度,在结合其他视角(如后结构主义、文化唯物主义、媒介研究等)的情况下被广泛使用,方才赋予诸多表演中的事件性因子以文化内涵(加纳,《戏剧现象学研究之回顾与展望》22—24)。从原理上来说,现象学的政治批判性体现在两个方面。首先,现象学所关注的含混和难以把握的对象,往往容易削弱固有的身份和身份认同。用石可的话说,“现象学式的模糊性也可以被当作是一个普遍的模式,用来处理其他由简单的二元对立引发的问题”(10)。因为当代的诸多政治问题根源于二元对立,先锋戏剧时常召唤不在场、记忆、幽灵等难以捕捉的事物,以边缘消解中心,以模糊对抗简化的叙事,并通过唤起观众的陌生化感受,制造超越二元对立的交流机制,在剧场中表达乌托邦愿景。这种艺术精神正好对应了现象学的方法。

此外,现象学的核心是主体体验与显现的现象之相遇,强调事物本身向意识的敞开,而无需诉诸任何外部的知识体系。通过削弱既有知识体系在解读中的作用,破坏强加的框架性叙事,现象学的思路成为消解意识形态压迫的利器。悬置本身就是去历史化的,目的是让既有的知识被主动忘记,但悬置只是手段,而不是目的,悬置之后依然

需要还原工作。莎剧在当代的跨性别、跨族裔、跨文化、跨媒介改编,往往就在解构的层面运作,令观众悬置经典解读,以全新的方式去审视原文本中被遮蔽的议题,并创造新的阐释空间。在这个意义上,现象学的方法可以结合社会批判理论与实践,以介入性的姿态反思被边缘化和遮蔽的文化政治叙事,为日渐肉身化和政治化的当代欧美剧场与展演艺术提供争论的框架。

结论：符号学与现象学之互补

通过比较符号学与现象学关注的重点和策略,可以更加清晰地看到二者的长短。符号学强调的是重复,而现象学则关注初次感受,尤其是引人注意的陌异性感受。符号学的出发点是客体,而现象学的出发点是主体。前者的认知遵循从部分到整体的分析,后者是先把握整体的感受,再作分析。前者关注显著而可见的事物,后者关注被遮蔽的事物或事物被遮蔽的一面,前者传递信息的是容易把握的符号,后者是难以捕捉的感受性的现象。如果说符号学不那么强调演出的即时性,可依赖演出录像开展分析,而无需实地观看,那现象学的体会就有赖于演出的即时性,即演出的特定时空中观众主体的具体感受。如果说符号学是贴标签从而抹杀非标签的一面,现象学就是撕掉标签,撕掉物在人类体系中的投射意义,将其原貌展现。

现象学的方法为剧场表演分析提供了一种补充性视角。传统符号学式的分析将文本和演出等量齐观,但认知科学却发现读剧和观戏的不同。根据这种观点,人脑“存在两种认知方式,一种是专门用来再现和处理非言语表达的物体和事件相关的信息,另一种专门用来处理语言类的”(Paivio 53)。而符号学的方法,其实主要针对第二种。在剧场中,观众同时进行着两种意识活动,一种是文本式的,一种是感受式的。现象学对剧场演出分析的意义在于,不用再单纯去关注基于行动的戏剧性是什么,而只需考虑感触如何产生、为何产生,并如何作用于主体。对戏剧的解读也不再需要诉诸最终会化约为逻各斯的意义和主旨,而只需从身体出发,考量与感触相关的环境和背景。

以符号学和现象学为基本坐标,20世纪欧美

戏剧学之剧场表演研究的脉络清晰可见。究其本质,符号学和现象学分别对应了20世纪西方相对峙的再现和非再现传统。我们能轻易将再现与符号学联系,将非再现与感触等现象学色彩的事物联系。两种学科之所以成为剧场表演研究发展的根基,也是因为它们的方法论上呼应了两种根本的思维模式,并得以与其他的文化研究、批判理论建立起联系,回应先锋戏剧兼顾的美学和政治诉求,联通剧场内外、台上台下,从而拓宽剧场表演研究的边界。至于如何将这些有益经验移植到我国的戏曲和话剧研究中,还有待学界详细辨析本土的政治和美学遗产及语境,做出更多的批评实践。

注释[Notes]

① 如20世纪著名戏剧批评家埃里克·本特利的代表作《戏剧的生命》(*The Life of the Drama*, 1964年)一书在第一部分“戏剧诸面”中介绍戏剧的基础,便是情节、人物、对话、思想和搬演(Bentley 1-192)。表演本身在最主要的位置。

② 德国戏剧研究学者艾丽卡·菲舍尔-利希特认为,欧美剧场研究源自德国学者马克思·赫尔曼。早在1918年,他就指出戏剧文学与剧场艺术的区别,强调观众对演出意义的创造。他之所以能提出这种观点,与当时德国戏剧实践者(尤其是莱因哈特)的创新不无关系。而几乎是在同时,北美部分高校开始建立戏剧学科(Fischer-Lichte, *Routledge Introduction* 13-14)。时隔百年,当今英语世界大多数戏剧类学术刊物,都不再刊登研究戏剧文学的文章,而戏剧这一专业,也独立于文学专业,与电影、音乐等艺术学科并置。

③ 符号学并非只针对剧场表演本身,布拉格学派以及后世的符号学家,大多也关注文本中的符号,只是文本符号学非本文探讨的范畴。该学派的代表性作品,见Drozd, David, Tomáš Kačer, and Don Sparling, eds. *Theatre Theory Reader: Prague School Writings*. Prague: Karolinum, 2016.

④ 此书共三卷,第一卷由宫宝荣翻译,名为《戏剧符号学》。

⑤ 索绪尔认为“语言”是所有人共有的基本的系统,与之相对的是相对个体化的“言语”(parole)。

⑥ 譬如,在表演中,台词的文字属性看似可以确定意义,但演员的声音属性如音量、音调、音色、音长,则很难被完全符号化,因为它们太多变,内涵不仅因背景而异,还极其依赖观众主体的感受。换言之,声音要素可以直接干扰台词的内涵,影响观众对演出的判断。戏剧演出中这类要素不可谓不多,而符号学客观式的分析方法,并无法

完全应对这些交流要素。

⑦ 值得一提的是,在符号学家的论述中,这些方面其实也都有所体现,只是常被淡化或模糊带过。

⑧ 国内学者中,汪余礼早在2004年就已自发地提出以现象学来切入戏剧。参见汪余礼,《现象学对戏剧研究的启示意义》,《戏剧艺术》4(2004): 20-28。

⑨ 本文所谓“传统”,仅是一种权宜的说法,用以指涉先锋主义戏剧之前的欧美戏剧。

⑩ 在现象学中,语言符号与直观并非没有关系。胡塞尔之所以能破除逻各斯中心主义,前提是他发现了作为第一人称的意识体验是赋予形式化的语言以意义的基础,而当重点从语言转向这个意识基础之后,如何使得体验自身第一人称现身就成了现象学的一个关键问题。以此观之,为了解符号学中的符号,主体需要与外部世界建立联系,而现象学的理解,则要以意识和现象相联(Power 176-177)。

⑪ 物的另一种维度是文化唯物主义和新历史主义。包括格林布拉特在内的批评家将物还原到其历史和流通语境中,去思考物本身背后的故事和意识形态等(Sofer 16-19)。但是,这些分析更多聚焦文本,而非舞台表演,且思路在根本上依然是符号学的。

引用作品[Works Cited]

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Allain, Paul, and Jen Harvie, eds. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London and New York: Routledge, 2014.
- 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注。北京:商务印书馆,1996年。
- [Aristotle. *Poetics*. Trans. Chen Zhongmei. Beijing: The Commercial Press, 1996.]
- Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1964.
- 埃米尔·本维尼斯特:《普通语言学问题》,王东亮等译。北京:生活·读书·新知三联书店,2008年。
- [Benveniste, Émile. *Problems in General Linguistics*. Trans. Wang Dongliang, et al.. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2008.]
- Bial, Henry. “Double-Coding.” *Reading Contemporary Performance: Theatricality across Genres*. Eds. Meiling Cheng and Gabrielle H. Cody. New York: Routledge, 2016. 144-45.
- Blackman, Lisa. *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation*. Thousand Oaks, Calif: SAGE, 2012.
- Bleeker, Maaïke, Jon Foley Sherman, and Eirini Nedelkopoulou. “Introduction.” *Performance and*

- Phenomenology: Traditions and Transformations*. Eds. Maaïke Bleeker, Jon Foley Sherman, and Eirini Nedelkopoulou. London and New York: Routledge, 2015. 1 – 19.
- Bogatyrev, Petr. “Semiotics in the Folk Theater.” *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Eds. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik. Cambridge: MIT Press, 1976. 33 – 50.
- Carlson, Marvin A. “Semiotics and Its Heritage.” *Critical Theory and Performance: Revised and Enlarged Edition*. Eds. Janelle G. Reinelt and Joseph Roach. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007. 13 – 25.
- . *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- 迈克尔·戴维斯：《哲学之诗——亚里士多德〈诗学〉解读》，陈明珠译。北京：华夏出版社，2012年。
- [Davis, Michael. *The Poetry of Philosophy: On Aristotle's Poetics*. Trans. Chen Mingzhu. Beijing: Huaxia Press, 2012.]
- Diamond, Elin, Denise Varney, and Candice Amich, eds. *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
- . *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- Dufrenne, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Trans. Edward S. Casey, et al. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 1980.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Ed. and trans. Minou Arjomand. London and New York: Routledge, 2014.
- . *The Semiotics of Theater*. Trans. Jeremy Gaines. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- . *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trans. Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge, 2008.
- Garner, Stanton B. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, N. Y. and London: Cornell University Press, 1994.
- ：《戏剧现象学研究之回顾与展望》，骆玉辉译，《戏剧》4(2019)：16—25。
- [———. “Theatre and Phenomenology.” Trans. Luo Yuhui. *Drama* 4(2019)：16 – 25.]
- Giannachi, Gabriella, Nick Kaye, and Michael Shanks. “Introduction: Archaeologies of Presence.” *Archaeologies of Presence: Art, Performance, and the Persistence of Being*. Eds. Gabriella Giannachi, Nick Kaye, and Michael Shanks. London: Routledge, 2012. 1 – 25.
- 宫宝荣：《戏剧符号学概述》，《中国戏剧》7(2008)：62—64。
- [Gong, Baorong. “Theatre Semiotics.” *Chinese Theatre* 7(2008)：62 – 64.]
- Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth. “An Inventory of Shimmers.” *The Affect Theory Reader*. Eds. Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth. Durham and London: Duke University Press, 2010. 1 – 25.
- Hardt, Michael. “Foreword: What Affects Are Good For.” *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Eds. Patricia Ticineto Clough and Jean Halley. Durham: Duke University Press, 2007. ix – xiii.
- 马丁·海德格尔：《林中路》，孙周兴译。北京：商务印书馆，2020年。
- [Heidegger, Martin. *Off the Beaten Track*. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2020.]
- 胡妙胜：《戏剧演出符号学引论》。北京：中国戏剧出版社，1989年。
- [Hu, Miaosheng. *An Introduction to the Semiotics of Theatre and Performance*. Beijing: China Theatre Press, 1989.]
- 罗曼·英加登：《论文学作品：介于本体论、语言理论和文学哲学之间的研究》，张振辉译。开封：河南大学出版社，2008年。
- [Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Language*. Trans. Zhang Zhenhui. Kaifeng: Henan University Press, 2008.]
- Kowzan, Tadeusz. “The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle.” *Diogenes* 16.61(1968)：52 – 80.
- Kozel, Susan. *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.
- Krasner, David. “Empathy and Theater.” *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*. Eds. David Krasner and David Z. Saltz. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. 255 – 77.
- McKinney, Joslin. “Vibrant Materials: The Agency of Things in the Context of Scenography.” *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*. Eds. Maaïke Bleeker, Jon Foley Sherman, and Eirini

- Nedelkopoulou. London and New York: Routledge, 2015. 121 – 39.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London and New York: Routledge, 2002.
- Paivio, Allan. *Mental Representations: A Dual Coding Approach*. New York and Oxford: Oxford University Press; Clarendon Press, 1986.
- Pavis, Patrice. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Trans. Andrew Brown. London and New York: Routledge, 2016.
- Pickering, Kenneth. *Key Concepts in Drama and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Power, Cormac. *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2008.
- Rayner, Alice. “Presenting Objects, Presenting Things.” *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*. Eds. David Krasner and David Z. Saltz. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. 180 – 200.
- Reynolds, Dee, and Matthew Reason. *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Bristol: Intellect, 2012.
- Scheie, Timothy. “Semiotics/Semiology.” *Reading Contemporary Performance: Theatricality across Genres*. Eds. Meiling Cheng and Gabrielle H. Cody. New York: Routledge, 2016. 264 – 365.
- Shevtsova, Maria. *Robert Wilson*. London and New York: Routledge, 2018.
- 石可:《从格罗托夫斯基到全息影像:现场艺术中的肉身化与非肉身化》。重庆:重庆大学出版社,2016 年。
- [Shi, Ke. *Embodiment and Disembodiment in Live Art: From Grotowski to Hologram*. Chongqing: Chongqing University Press, 2016.]
- Sofer, Andrew. *The Stage Life of Props*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- Sokolowski, Robert. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- States, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1985.
- Thompson, James. *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Éditions Sociales, 1977.
- Veltruský, Jiří. “People and Things in the Theatre.” *Theatre Theory Reader: Prague School Writings*. Eds. David Drozd, Tomáš Kačer, and Don Sparling. Prague: Karolinum, 2016. 147 – 156.
- Vince, Ronald W. “Action.” *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. Ed. Dennis Kennedy. Oxford: Oxford University Press, 2010. 8.
- 张祥龙:《朝向事情本身:现象学导论七讲》。北京:团结出版社,2003 年。
- [Zhang, Xianglong. *Facing Matter Itself: Seven Lectures on Introduction to Phenomenology*. Beijing: Unity Press, 2003.]

(责任编辑:王嘉军)