

论剧场性

石 可

摘要: 剧场性概念是戏剧学和文艺理论的核心概念之一。对此概念中外戏剧学界有长期的探讨和争论。本文在汪余礼等人研究的基础上简要、全面地梳理西方语境下此概念的流变,尤其是 20 世纪后半叶。比较评述了较为重要,但在中文学界较少介绍的费哈尔、特隆斯塔德、韦伯等人对剧场性不同方向的定义。同时,也兼顾梳理了中文语境中的一些意义流变。厘清剧场性概念中最核心的问题:即符号学方法和自律美学的辩证统一。其次,本文从由小到大,由“内”到“外”四个方面对剧场性概念中的关键美学问题作出辨析:作为剧场艺术形式本身的性质、被划归为剧场的审美特征、被其他艺术门类“借用”的性质、相关人文学科中使用和借用的剧场性、人生和社会中普遍的性质。最后,用上述梳理和辨析的结果,讨论剧场性-文学性争论背后反映的实践问题,并得出解释性结论:本文认为,用文学性来规定剧场性是不恰当的。

关键词: 剧场性; 戏剧符号学; 表演性; 文学性

作者简介: 石可,布里斯托大学戏剧博士,南京大学艺术学院特任研究员,主要从事戏剧学和戏剧现象学研究。通讯地址:江苏省南京市汉口路 22 号南京大学艺术学院,210093。电子邮箱:shike@nju.edu.cn。本文系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”[项目编号:18ZD06]阶段性成果。

Title: On Theatricality

Abstract: The concept of theatricality is one of the core notions of theatre studies and the theory of arts. It has been discussed and debated for a long time in Chinese and Western contexts. Drawing on the works of Wang Yuli and others, this article examines the evolution of this concept in the Western context, especially in the second half of the twentieth century. This article provides a comparative review of the definitions of theatricality from different perspectives by Josette Féral, Ragnhild Tronstad, Samuel Weber, etc., which are important but less introduced in Chinese. The most pivotal issue in the concept is the dialectical unification of semiotic methods and autonomic aesthetics. Then this article analyzes the notion in detail on four levels: first, theatricality as the categorical feature of theatre as art; second, theatricality as appeared in other art disciplines; third, theatricality as a notion in relevant humanities; fourth, theatricality as a term to describe the nature of life and society in general. Using these theoretical discussions to analyze the practical problems reflected by the theatrical-literary conflict, I argue that it is inappropriate to prescribe theatricality in literary terms.

Keywords: theatricality; theatre semiology; performativity; literariness

Author: Shi Ke, Ph. D., is a special research fellow at the School of Art, Nanjing University. His research interest includes theatre and performance. This article is supported by the Major Project of the National Social Science Fund (18ZD06).

2019 年,一次关于“戏剧性”的争论以《戏剧艺术》和《戏剧》为平台展开。^①比较有代表性的讨论是高子文对田本相、孙惠柱、熊源伟关于戏剧文

学性论断的批评;孙柏通过中西戏剧交流史案例说明强调文学性是对西方戏剧的误解和片面接受;麻文琦通过批判后现代性对剧场文学性进行

论述。争论由来已久,之前另两条重要线索是,董健通过辨析现代性来建构“戏剧性”;后戏剧剧场争论,围绕雷曼理论在中国的介绍展开:李亦男以“剧场”更名来界定中国语境中非叙事性戏剧的合法性。^②相似,魏梅借鉴西方20世纪六七十年代研究中心从文本扩张到整个演出,在演出分析的意义上谈论剧场性。这场争论持续到最近是2020年12月。^③

这些论争牵扯的学术-实践-跨文化-历史-语用面向极其繁复。汪余礼认为,论争混乱之感源于各方对戏剧性意指为何缺乏辨析与共识基础,而戏剧性^④概念共有四种面向(《关于“戏剧性”问题的再思考》)。本文在此基础上,一、梳理西方语境下的流变,兼顾中文语境;二、进行共时性理论辨析;三、在中国语境中讨论剧场性-文学性争论反映的实践问题,得出解释性结论。

一、两期专号

西方语境中剧场性的定义是持续的战场。^⑤从柏拉图、亚里士多德、黑格尔、尼采,到德里达、巴特勒,剧场概念常成为哲学思想实验的场所。剧场性的诸多概念传统共同构成一个“主流”(Weber 1)。另一方面,目前为止的理论拓展和总结,非常复杂而棘手:

剧场性可从剧场(theatre)中抽象出来,应用到人类生活的任一乃至所有方面。即便将其意义限于剧场,其潜藏意义依然难解。所以它可被排他地定义为某种类型的表演风格,或包容性地定义为所有剧场性再现的符号学编码系统。有人认为它是后现代艺术和思想的定义性条件;有人坚持现代主义诞生时它就获得自己独特的特质。在现代主义内部,它常被认为是现实主义的反面,但现实主义往往又被看作是剧场性的一种类型,故它是再现的一种模式,或说一种行为风格,其特征由戏说(histrionic)式行动、姿态决定,所以是一种实践;同时是一种解释模型,描述心理性身份、社会性庆典、社区性节庆、公共景观,故而是一个理论概念。它甚至成功获得这样的地

位,同时作为美学系统和哲学系统存在。所以对有些人它是剧场本质性之所是,对另外一些人,是剧场融入世界。显然,这个概念的各种意义十分复杂,但同时空无于任何特定意涵。(Postlewait and Davis 1)

西方语境中剧场性成为专门学术论题相当晚。虽然戏剧文学是古典学核心之一,但至少在狄德罗、黑格尔之后,它才被当作专门严肃话题。20世纪上半叶,作为学科的剧场研究脱离戏剧文学研究自立门户,作为专门学术观念的“剧场性”也同时出现。最终,公认罗兰·巴特正式“发明”剧场性(Sarrazac and Magnat)。黑格尔后剧场性有两个来源,学者—观众从阐释出发,实践者从实践经验出发。理论上,马克思、克尔凯郭尔、尼采、本雅明、德勒兹、巴特、德里达、巴丢这些论述一切的人也对(借)剧场发言(Weber 2),而实践者如布莱希特、阿尔托的剧场艺术思想也影响了广义人文思想。剧场性概念宽泛,是牵扯理论和实践,跨越几种文明的长期争论、互动的结果。

在巴特、伊丽莎白·伯恩斯(Elizabeth Burns)等人开辟话题后,约瑟特·费哈尔(Josette Féral)的专文影响颇大(“Performance and Theatricality”与“Foreword”^⑥),她把表演性和剧场性对立起来。认为剧场性主要通过符号学操作成立,而对于表演性这种操作不可能(Féral, “Foreword” 4)。菲舍尔-利希特(Fischer-Lichter)也持符号学立场解释表演性与剧场性的关系。这些论述的背景是数十载剧场艺术本身的激烈突进,以及当时行为艺术和电子媒介对剧场艺术的冲击,表演性作为美学和哲学观念引起极大关注,人们期望新理论模型应对变化。

有两次集结讨论值得关注。一是费哈尔为《质》(SubStance, 2002年)编辑的剧性场专号。^⑦这期收录的文章都持相似立场,背景是当时兴的参与问题和以重定义艺术技艺为核心议题的艺术民主化。跟随伊丽莎白·伯恩斯,费哈尔将剧场性归纳为观众辨认:“观者是剧场性定义的基本要素,仅靠观众的存在就能辨认剧场现象并使之具有可操作性”(Féral, “Foreword” 4)。她构造出类似中国意境说的接受美学模型(Féral, “Theatricality”):观众辨认造就和日常生活有别

的剧场空间,再现造就的空间使现实有别于虚构。在前者,观众演员共同为日常符号营造出新意义,在后者,以演员身体为代表的物质性意义上,剧场空间有虚构和现实二重性。这些条件共同构成两个互不相容又互相叠印的世界。日常空间和再现空间之间的裂谷,现实和虚构之间的裂谷,两者同时发生,结果就是剧场性:美学整一性被同时发生的二重性替代。直觉性和象征性构成的另一对矛盾也“同时”发生于演员的身体。此同时性是剧场性的根本,也意味着自律美学和符号美学的同时性。所以优秀的再现表演总表现在技艺的掌控和失控之间的平衡。所有这些分裂让我们能够辨认某事某物或某行动有剧场性。这些分裂是剧场性成立的基础,更直接构成了剧场性。

另一次集结来自一贯立场激进,致力于学术-实践探索和新表演-剧场理论的《表演研究》(Performance Research, 2019年)。在表演研究学界对表演性的关注大于剧场性的语境下,此书重访剧场性,从四个方向讨论剧场性的必要元素和拓展可能:一、超越传统剧场概念的剧场性,二、剧场性与自我表演模式,三、探讨剧场性的理论方法,四、剧场史和表演史。

如果说剧场性迄今获得的语义包含“从行动到态度,从风格到符号学系统,从媒介到信息”(Postlewait and Davis 1)过泛难以把握,那么它的意涵可从它的各对立面获得(如果暂时忽略这些对立常被实践打破的事实):剧场性对现实、对人工性(做作)、日常、文学性、文本性、视觉艺术、迈克尔·弗雷德(Michael Fried)式客体美学、其他类型表演、文化表演、哲学意义上的表演性、行为艺术等。这些对立面之间互相亦有美学关系,可以看到,在某时某地被当作剧场独一本质的属性,分别在这些对立面中存在而互有抵触,比如观众,演员分别的肉身在场、双方的同时肉身在场、人工性和做作、故事和情节、三一律、扮演、搬演、叙事、仪式、幻觉机制、人格面具、社区和集体的迷狂、文本意义上的冲突、卡塔西斯、相遇等。从这些性质中找出最大公约数来合成一个独一种属性极其困难。毕竟,剧场性概念难以把握的特色是从其舞台空间性的“空”引申出的其内外部美学辩证的“空”(Sarrazac and Magnat 57,70)。^⑧

但每次进出剧院、在野外、在日常空间和美术馆里,直观感受到剧场性之后,人们从直觉而知这

个概念绝非无法把握的一片虚无。基本分类法将剧场性分为两类,“夸大和情动的”(exaggerated or affected)、“属于剧场或和剧场相关”(Quick and Rushton 1)。汪余礼则分之四类,“作为戏剧特性的戏剧性、作为戏剧属性的戏剧性、作为审美属性的戏剧性、作为生活用语的戏剧性”(12)^⑨我将进一步在外延递进的四个方向讨论:一、作为剧场艺术形式本身的性质;二、被划归为剧场的审美特征,如何被其他艺术门类“借用”;三、相关人文学科中使用的概念;四、人生和社会中普遍的性质。

二、剧场性作为戏剧艺术形式本身的性质

最符合直觉最常见的定义方式,剧场性即剧场艺术的本质属性。早期剧场性多是这种互不相容的现代主义本质主义观点,争辩哪种形式因素是戏剧“本质”属性:文学派、文本派、演员派、观众派、相遇派等。至20世纪六七十年代,较典型的有贫困戏剧宣称演员表演、观演相遇是本质,实质上推崇类宗教体验的精神相遇与团契。符号学观点认为再现表演(acting)是剧场性本质(Rozik)。

本文开头提到的争论在这个剧场内部的美学范畴展开:

由于戏剧艺术在历史发展过程中呈现出了很多很多的属性,因此在这里无法一一罗列。在此仅指出学者们经常提及的几点:动作性;摹仿性;扮演性;现场性;集中性;夸张性;对话性;冲突性;代言性;叙事性;抒情性;游戏性;公开性;展示性;集体性;假定性;整一性;幻象性;虚拟性;交流性;仪式性;文学性;剧场性;综合性;等等。(汪余礼 14)

这些性质很多是美学风格表现而非亚里士多德意义上的“属性”。此方法的问题不在于最终答案归于哪种属性,而在于剧场性本身反对此种求问方式。费哈尔认为“剧场性不是属性,不是能够归因给客体、身体、空间或主体的,康德意义上的性质,事先存在于事物之上等待人们去发现。它没有自律性存在。只有作为过程它才能被把

握”(Féral, “Foreword” 5)。^⑩把剧场当作纯形式,为之找出根源属性,让编解码过程统一,这种剧场性使剧场成为博物馆艺术,不再是鲜活艺术形式。这引出一系列判定,“剧场性一定是为了[……]它的他者”(Féral, “Performance and Theatricality” 178)。从纯粹到杂糅,正面价值的变化反映出文艺思维和政治态度的变化。表演中体现的各种风格特性、风格史、再现的各种方法和模式、深度沟通、建立主体性、操控革新公共生活方式,这些“非纯形式”方面,都构成了剧场性(Postlewait and Davis 2),而并非戏剧的“外部”。^⑪

20世纪初在文学-古典学范畴,重要批评家学者如乔·斯宾佳(Joel Spingarn)和布兰德·马修斯(Brander Matthews)争论剧本和非剧本因素孰轻孰重。这已是当时文艺批评的中心话题之一(Carlson 311-312)。1913年,梅耶荷德在经典文章《游乐场小摊》(“The Fair-ground Booth”)中“捍卫剧场性和风格化、捍卫木偶和面具、捍卫从内容中提升出形式”(qtd. in Carlson 323)。这里使用的“剧场性”意指“风格”,即其他非文本因素的统称,是当时戏剧家的普遍立场。

“20世纪初,和其他再现性艺术一样,剧场逐渐意识到自己内在的空,开始把它往外投射”(Sarrazac and Magnat 58)。虽有诗画争论的久远传统,但此时探寻剧场性的主要关注点是文本的不足。某种意义上催生出作者性导演这个职业,从文本权威下解放,探寻剧场艺术。此背景下,50年代巴特提出著名公式“剧场性=剧场-文本”,被认为是“发明”了剧场性(Sarrazac and Magnat 60)。^⑫

这里剧场性就不再是戏剧文学中体现的文本形式要素。它指代的非文本因素即剧场研究早期关注的“文本对表演”的表演一边。广义而言如果有时言必不及义,那么至少有些意蕴通过尽在不言生发。这是典型的现代主义突破:经本地位遭到挑战,源自经验主义、实证主义与科学思维的思路兴起,前现代社会文士地位衰落造成“文以载道”衰落,实际观测提升到认知中心。现代性通过改变“剧场性”的内涵而互相建立(Anne-Britt and Oatley)。

如果戏文无法提供全部意义,那么剧场需要囊括文本意义产生机制的符号学系统才可得到充分认识:巴特符号学从现代主义文士的立场出

发,主要针对广义上文本的不足和对“内容、意义”的抵触,菲舍尔-利希特著名的符号学剧场性定义,则更注重剧场艺术特性,即文化传统作为假定性:“剧场性可以被定义成使用符号的特定模式,或特定的符号学过程,其中特定的符号(在它们环境中的人或物)被当作**符号的符号**,被它们的制作者或接受者使用”。“剧场性一方面是符号间的特定关系,在某文化系统内被符号化过程带出,另一方面被剧场内的符号和符号过程带出”,和其他美学符号系统不同的是这些符号的“异质和流动性”。如果权力在认知方和感受方,那么无尽的符号学操作带来“无尽的沟通过程”之后,戏剧性概念就变得“弥散”“不清晰”,如果不是“虚空”的话(qtd. in Féral, “Foreword” 7)。

这样剧场就区别于其他门类,也非瓦格纳总体艺术(Gesamthunstwerk)式的杂烩。在现代性建立的大背景下,从关注文本之外,到文本不一定要占中心地位,到意识到剧场性没有文本也可存在,历程虽漫长,到20世纪70年代末,至少对很多实践者来说已经完成了。

文学性的本质是情节、故事、诗意、修辞、叙事,整一性、现实主义人物塑造,真实感,狭义语言作为无意义的纯形式,还是社会关怀?阿道夫·阿皮亚(Adolphe Appia)、戈登·克雷(Gordon Craig)、阿尔托、梅耶荷德和布莱希特这一系列的剧场艺术家把“戏剧性”看作真实主义的对立面,是因为真实主义按照现实去创生现实,而不是剧场艺术的固有性质:剧场性就该是非一现实主义。现(真)实主义的兴起被认为是(前现代)戏剧性的失去,剧场性强调舞台区别于世界的那部分特征,无论用以比拟的修辞是梦还是幻觉。

现实主义被当作剧场的本质和文学性被当作戏剧的本质是两个命题,常被混为一谈。剧场性被拿来和隐喻结构比较,而隐喻是文学性的一个重要体现,如果不是其本身或本质属性的话(Tronstad 217)。布莱希特和多特的批判性剧场要求剧场不局限于社会和政治批判,而必须指向自身,拿自己开刀:“行动中的批判”才能释放剧场性的潜力(Sarrazac and Magnat 59)。而具有某种“文学性”的“资产阶级戏剧”或者“心理剧”没有这种性质:“公然效忠于‘内在’和‘自然’,声称现实和剧场完全连续”(59)。上述布莱希特等人明确主张人工性(artificiality):文学性戏剧是

剧场艺术的敌人,反对文学性戏剧就是建立剧场性。自然主义再现多是社会神话构造而非真正的再现(59)。布莱希特说“资产阶级的真实主义戏剧”是没有“剧场性”的反剧场,需要发明具有剧场性的新剧场艺术。

如果剧场成为自律性艺术意味着剧场性等于剧场,这个形式化过程一定会在“形式耗尽内容”的时候发生(59)。巴特也认为具有剧场性的剧场和现实主义剧场未必完全不相容:某种带有布莱希特色彩的史诗剧—现实主义,就区别于“社会主义现实主义”与“自然主义”。特定的美学风格,诸如雄健、有力、明晰、震撼、幽默、对历史和政治题材的热衷等就被转义成“剧场性”。这样“现实主义”就不再只吸入现实元素但与现实隔绝,而成为预演现实的培养皿,其依据也是这种重定义过的剧场性(59)。剧场性既然应是有异于现实的新现实,他们的实践体现的剧场性是对现实主义美学中剧场性的“再剧场化”(re-theatricalization)(Anne-Britt and Oatley 251,262)。

文本中心地位一旦动摇,战后一系列发展都有了美学上的逻辑合理性。20世纪90年代后较重要的思考出于塞缪尔·韦伯(Samuel Weber):将剧场艺术看作大众媒介。即便最普遍的符号系统,即狭义语言,其指意功能也大于再现功能。而剧场作为格式塔、物质性和肉身性无法去除,剧场浓缩不到纯文本,这是它符号意义上的不可简化的不透明,这让我们可以把剧场当成媒介(Weber 7)。“剧场减去文本”是一种德里达式“留萃”(un reste),“而最终不可简化性将语言渲染成剧场式的,而让剧场性有意义”(Weber x)。

至少在西方,现代性早期(16世纪)的核心文化活动是剧场,所以早期现代性等同于剧场性:现代性开启了与中世纪景观完全不同的文化实践,其本质即剧场。人所栖息的空间体验这一最基本的现象发生根本变化,剧场是这一被称之为现代的新世界最核心的文化实践(Egginton 1-9)。从中世纪明场戏剧中的观演互动到“资产阶级”戏剧的静观,意味着公共空间—公共人物的失落。从这个角度上说,弗雷德和社会学家理查德·塞内特(Richard Sennett)的清教式态度继续代表着个体主体性的建立(Anne-Britt and Oatley 257-261)。之后对剧场性的定义方式从追问本质转移到在过程中趋近关系,以现代性精

神造就后现代和现代性的对立、自我感知意义上反剧场性和剧场性的对立。

历史沿革中某些形式的剧场总被认为比另外的剧场形式“更”剧场性一些,判断标准一度是真实空间和虚构空间的逻辑距离(Tronstad 221),此问题和如何看待“戏曲”的美学定位极为相关。戏剧本质曾被定义为仪式、游戏、相遇:一方面带有人类学旨趣,一方面具有功能性和战斗性,是关于风格、题材、内容、政治倾向、创作态度的综合判断。很多争论如今已被整合为风格问题。时过境迁,但过去的战斗遗留的习俗却深刻影响后来者的直觉好恶。

三、其他艺术形式借用的剧场性

其他艺术形式具有剧场艺术被指认的某些属性,会被认为有“戏剧性”,比如建筑或音乐更强调抽象形式,当引入叙事性人物形象或内部元素间具有夸大紧张的张力关系时,会被如此认为。^⑬这类言说多半是借喻,它们假设以某一品质为表征的“剧场性”是剧场作为艺术的本质属性,往往局限于一时一地的风格特征。这些性质的界定往往并不严格,可能意指诸如形象再现、情节、游戏、叙事、矫饰、夸大、扮演、仪式性等特征中的任何一种或数种的混合。

这牵扯跨媒体问题或媒体间性问题。在贬义的层面,比如弗雷德根据狄德罗对当时剧场表演风格的批评而建立的戏剧性,以法国画家保罗·得拉洛奇(Paul Delaroche)来批判绘画中的非本真性(Smyth 5)。戏剧性的不纯粹,“处于各个艺术之间”(Fried 139)^⑭据韦伯考证《法律篇》,自柏拉图以来,戏剧就是“多媒体”的,音乐的分类明确,苏格拉底以之说明政治活动中规矩的重要性,而剧场不像音乐那样分类清晰,它边界不清而无限,观众会集群并引起政治上糟糕的“观众统治”(theatrocracy)(Weber 32);在褒义的层面,戏剧是各种艺术统领性的综合,是更高级的瓦格纳式总体艺术。或者,戏剧性必须以一个跨媒体/学科的态度来看待(Peetz 66)

费哈尔的杂糅主义和汪余礼的结论有类似之处,但前者更强调符号学:剧场无法纯粹是其所是。去掉所有符号、能指,不给观众任何解码可能的纯粹表演性没有意义。表演性具有剧场性才能

丰富。此理论也就是戏剧现象学家谈到的符号(指代关系—再现关系)和现象(是其所是)之间的辩证关系(Féral, “Theatricality”; Garner 3-16)。

如果剧场性是关系而非性质,一定牵扯到剧场“外”的事物:一是剧场和“外部”世界的非美学关系,包括内容意义上的现实指涉、社会关切等;二是剧场内部各元素之间的关系,视觉元素、听觉元素、观演关系,演员和空间的关系等。如果剧场符号是符号的符号,那么任意两个元素之间的关系,在符号链条上就是艺术门类间的关系,比如演员和空间的美学关系,可转译成奥斯卡·史莱默在包豪斯探索的戏剧和建筑的关系:剧场可以和几乎所有已知的门类产生美学关系。

在视觉艺术领域弗雷德以某种现代主义立场定义的“剧场性”比较典型。他批判极简艺术体量巨大,和戏剧一样为了引发观众观感而设置。这种贬抑碰触了剧场性美学中比较关键的命题。一、观众肉身一意识^⑤涉入问题,即互动问题,二、“在场性”牵扯的时间作为审美要素的命题。从新康德主义立场出发,弗雷德厌恶审美模型中作为本体论因素的观众涉入,厌恶戏剧性中的短暂时间性,崇尚柏拉图式的永恒性超时间性或无时间性。他将这些他反对的审美模型定义为“剧场性”或“文人艺术”(Fried, “Art and Objecthood”, *Absorption and Theatricality*)。^⑥

接受问题是美学核心争论之一。在具体门类美学的意义上,费哈尔的剧场性——“观众辨认的结果”(Féral, “Performance and Theatricality” 178)是弗雷德的对立面。如果在价值判断的意义上“哗众取宠”造成对技艺、创作意识或诗意的压抑,为了取悦观众而建立的高雅艺术(通俗艺术和大众艺术更不应在此思维模型内考察)是媚俗的话,此问题的另一层面是其中牵扯的形而上学。弗雷德认为永恒自足的艺术品,艺术价值自在自为。任何依赖观众意识的激发,或者审美客体周边因素的补充,都会降格故而失去“艺术性”。对剧场来说此审美模型绝不成立。无论是感性直觉,还是布莱希特规定的批判与分析的欣赏方式,都要求主客体之间同时具有在科学意义和现象学意义上的距离,观众才能对符号学式的夸示—推理型沟通(ostensive-inferential communication)^⑦有所认知(Sugiera 228)。如果

情感认知性沟通模式是剧场性的先决条件,那日常世界和剧场化造就的世界之间一定有距离(228)。尼古拉·埃夫瑞诺夫(Nikolai Evreinov)、阿尔托、巴特、梅耶荷德的剧场性都强调这种非现实主义认知模型(现实和对现实的再现为连续体),人工性应是所有艺术的共同特性:剧场性在任何创造性的工作前存在,是它们的基准原则(Féral, “Foreword” 8)。上述众人术语系统和表述虽不同,但都强调符号学方式和编解码过程。^⑧如此剧场性的定义即出自任意给定社会中的传统、惯例和修辞,被社会成员共享(10):斯坦尼理论中假定性成立的条件。

所以从编解码的角度,费哈尔的剧场性落于观众辨认并非认同作者已死或“人人都是艺术家”的态度,也非一种解释学路径。剧场性被艺术家用不同的美学过程铭刻在审美客体中,这些不同过程必需涉及观众主动涉入的艺术技巧,诸如间离效果、取样、取景、随机游戏等,或者用她的用词:“攫取”(infer)(10)。主动感知成为剧场性的必要条件而并不取消作者性。布莱希特剧场性采取类似态度:明确宣称剧场就是为了给观众提供“不”的视角,带有强制性的道德-政治目的。总之如果观演双方肉身同时在场是剧场性的本体论条件,那么创造和接受的二方游戏都具有普遍性。观众问题的核心关切从古典戏剧文学关心的移情(empathy)和净化代换成“全情投入”(absorption)和“亲密”(intimacy)。^⑨

弗雷德把剧场性当作一个抽象概念来批判,事实上他批驳的含义只是某些剧场风格作为艺术形式在审美上的某些倾向,他在批判传统剧场性时无意声张了后来很多后现代剧场和行为艺术实践的观点(Auslander 47-57)。这种诞生于北美艺术,从抽象表现主义到极简主义的历程中获得民族艺术身份历程中的感性认识,催生了包括伍斯特剧团(the Wooster Group,多媒体—后现代剧场)和罗伯特·威尔逊(Robert Wilson,意象剧场)在内的很多实践,“揭示了剧场性和观众投入如何是互相联系的过程,而且具有悖论式的复杂性”(Wakefield 35)。

据马文·卡尔森(Marvin Carlson)总结,弗雷德和伯恩斯的共同点是认为剧场性存在于观演关系。为一群人的观看而演出,剧场性一定和某个事先存在的结构有联系而躲不开再现关系,也因

此躲不开媒介和符号过程。如果无中生有、自我演化、且自足自在自律的审美特性属于表演性,那么剧场性的特征之一是在场一再现实结构,是被人观看和解说的符号学过程。在这个逻辑进程中,剧场性和文学性确有同构之处。如前所述,观众问题最终指向现象学和符号学模式的辩证对立。术语代换之后,在费哈尔的论述里则是“表演性”(某些情况下自为而不依赖观众)和“剧场性”的辩证对立:

表演性是铭刻在剧场性里的,是后者重要的组成部分。事实上,任何表演,剧场、舞蹈、杂技、仪式、歌剧或任何现场形式,都有赖于这两个元素。表演性是让每一次演出独一无二的核心原因,剧场性让它在一套特定索引和符码内可供辨认具有意义。(Féral, “Foreword” 5)

费哈尔认为这种不纯的媒体间性正是剧场性的要义,因为剧场性无法作为纯形式存在,表演性也如此(5)。弗雷德对剧场性不纯粹的美学厌恶有更深厚的传统:比如前述从柏拉图《法律篇》到本雅明对“观众统治”的反对(Weber 31-35)。弗雷德的态度和布莱希特批判的第四堵墙内的“资产阶级戏剧”相似:演出方要确保观众相信演员们根本意识不到观众的存在,另一方面,和现代掌握传统技艺模式的演员不同,现代演员应有天才并在台上展现个性。对其他社会成员的要求恰恰相反,黑暗中观众必须淡定,把个性表达掩藏起来(Anne-Britt and Oatley 262)。

如果人工性就是剧场性,那么营造幻觉就是拯救失落剧场性的手段(258),这种努力包括打破第四堵墙:观演互动。弗雷德论述剧场性不仅反映了对“戏剧”这个门类的恶感,更是对某些审美类型的偏见:如果有人就是喜欢观棋不语,讨厌闹哄哄,这个品味之争就无法在新柏拉图主义的语境下理论化。弗雷德式“剧场性”在某种程度上是流行艺术的特征,而他在前卫艺术的精英立场上表示出对流行艺术的厌恶(Smyth 5)。

今天,主流戏剧界颠覆“亚里士多德幻觉”也变成普遍的审美要求。康德学说肇始的美学自律依然是浪漫主义—现代主义以来的主潮。其极端表现就是有目的就错。现代主义对后现代的不适

(Anne-Britt and Oatley 257)则表现为一种自闭症或社恐者的艺术,因为按这个模型再往下推,艺术家也不能看自己的作品,在创作之中之后都不能看。这种荒诞貌似来自唯心主义超越性的天启神授模式,实际上是自我厌弃和自杀冲动的投射,在美学政治上和极端目的主义一样有问题。弗雷德剧场性言说背后隐藏着文化语境性的思想来源——加尔文式清教资产阶级价值:除了戏剧舞台上的演员,个人在社会生活中绝不应该袒露个人情感;情绪化和欲望是人性中低和恶的部分,属于女人和儿童。

四、人文学科中的剧场性概念

第三个层面是剧场性概念在各人文学科中的用法。剧场无法离开剧场之外的因素存在,无论这些因素是目的论还是形式论意义上的。而剧场艺术之外的世界经常反向指回剧场世界。表现之一是各人文学科借用剧场现象来建构自己的理论模型,不是因为它能够代替现实,而是因为相较于其他再现性艺术,它和现实之间的关系更有趣。

西方哲学传统中从形而上学到后马克思主义,剧场喻是构造思想实验的经典场所。用德国诗人剧作家沃尔特·哈森克莱夫(Walter Hasenclever)的话来说,剧场不仅是内在人性的表达,更是“生活和哲学之间的介质”,用以暴露“现存事物和人所需要的事物之间的裂痕”(qtd. in Carlson 348)。作为文学概念的戏剧和戏剧性曾占据古典学问的核心,进入现代,广义剧场性的影响远远超出文学和传统形而上学。2002年专号的另一个动机是,经受了“作为概念的表演性15年的阴影覆盖”之后,剧场性是否还值得讨论(Féral, “Foreword” 10)。这个动机指向更广义的理论界。对费哈尔来说,剧场性不仅和艺术—美学相关,更是社会议题(6)。这些学术议题分散在“剧场、人类学、社会学、心理学、商业、经济学、政治和精神分析”之中(2)。

文学和各类社会科学以剧场为社会的微缩模型,哲学使用戏剧隐喻的传统更依赖于“世界剧场”(Theatrum Mundi)喻。印度教中世界即剧场的思想影响了理查德·谢克纳(Richard Schechner)对作为剧场喻的幻—逍遥(Maya-Lila)宇宙论结构的痴迷(Schechner 35)。世界是更大

剧场的本体论观点流行于巴洛克作家及其他持宿命论观点的哲学家之中,源头是传统形而上学的基本模型洞穴喻。此后直接以剧场为论述模型的著作在西方思想史中产生了大量里程碑意义的哲学—美学模型,稍举几例:克尔凯郭尔的《重复》、尼采的《悲剧的诞生》、本雅明的《德国悲苦剧的起源》《论史诗剧场》,再到阿尔托、德勒兹、德里达,直到2000年朱迪斯·巴特勒的《安提戈涅的诉求》。

哲学传统中的剧场喻,以及哲学史语境中谈到的“戏剧性”常有贬义。“在西方传统中,与其说通过洞穴场景本身,不如说通过对洞穴的明确解释来体现对自我认同的渴望,让人们在剧场的谴责变得更加强烈。”(Weber 7)有时这种反戏剧性只停留在哲学和文本的层面,有时就连带出了对戏剧门类的敌意。

韦伯具体分析了为何柏拉图洞穴喻是一个明显的剧场喻,以及负面情绪传统如何发端于此(Weber 3-30)。柏拉图害怕戏剧或摹仿是因为:戏剧崇尚幻觉而抛弃真;再现让一事情无法同一,一会儿此地,一会儿彼地,在神学意义上不可接受;扮演让自我无法统一;迷狂、情绪和欲望让人无法脱离动物性;戏剧营造的集体性也不对,“对柏拉图来说,剧场里的集会是对公民论坛集会的险恶模仿”(38)。戏剧歌队仪式是假仪式,既不认真又具有蛊惑人心的情感力量,像瘟疫一样会引起社会变革和人性更新。这两点,尤其是变革,对柏拉图来说是道德错误。再现扮演让人和物同时即刻在场又在另外一地。这里的同时性—即刻性是剧场性的主要体现之一,而它也“对所有建立在强调同一性和自我呈现基础上的思想系统构成挑战”(13)。这一点很重要,因为直到巴特勒,对主体性建构同一性争论的主战场还在于此。据韦伯,德波对景观社会的批评依然依照着柏拉图模型(11)。而弗雷德对剧场性的美学攻击,也远远回应着柏拉图。

韦伯认为德里达批判体系的重点也在此:同时即在这里又在那里(14)。德里达通过阅读马拉美,挑战外表—真实的深度模式,认为文本中的“现”(present)属于幻觉。他对摹仿进而对再现的敌意,总结、呼应也号召着实践领域自现代主义以来对再现艺术中的相似性,甚至再现艺术本身的敌意。“剧场性”也是奥斯汀式“操演的”

(performative)原则的对立面。他认为剧场即非同寻常的环境——使用的是传统戏剧文学对叙事的意涵的夸大。他的分析哲学论述一样有强烈价值判断:日常语言有操演性故而有语言效能,需要认真对待,剧场里的语言使用,因重复多遍,以及行动的不严肃无目的(相比日常语言),所以是空洞寄生的夸大其词,没有认知价值,反而不值得认真对待(Austin 15-18)。

韦伯认为奥斯汀用空洞这个空间比喻指向剧场性的关键点:在“本地化、情势化的过程中空间性的必然涉入”:洞穴中被命运绑死的人是一种情势化,是空色二分中的“色”,而洞外解放了的醒觉、超越性的阳光是空,是理念和超越。具体本地化过程必然包括具体(空间)关系,而形而上剧场性的“空”无法包含或整合这种关系。从本体论推导出价值论,“这种寄生性和剧场性成为整个社会的指导原则”(Weber 10)。

世界(宇宙)剧场喻是个双向隐喻,世界被当作剧场,或反之,哲学家采取前一种策略,很多人文社科学者研究剧场得到关于社会的知识、结构和模型,或者说他们认为社会生活和(传统再现)剧场并无本质区别。比如肯尼思·伯克(修辞学—文学—沟通理论),用剧场叙事总结一般修辞学来认识世界和社会,厄文·高夫曼(社会学),用剧场来说明日常生活中的自我建构,维克多·特纳(人类学)的剧场—社会人类学和社会戏剧理论,则用戏剧叙事来做社会历史事件的解释模型。

所有原型隐喻都给人揭示真理的错觉:世界其实是一个剧场。而从唯物主义立场无法想象一个剧场:不属于我们存在于其中的世界。无论是社会科学还是哲学,无论把世界当作剧场,还是把剧场当作人世,他们都不使用抽象超越时间的剧场观念,而是使用他们论述时所处时代文化中具体的剧场组织方式。论者所处具体历史文化条件下的剧场设置带来的直观印象比逻辑推证起更大作用:剧场喻同时影响我们如何看待世界和塑造剧场。剧场性概念总是由某种言说生成,这些言说交织着来自各种社会历史哲学观点的世界观。我们可以把历史和哲学当作剧场性的前提假设,也可以反过来把剧场性当作历史和哲学的语境。“就像我们不确定‘世界’是‘世界是一个舞台’的语境,还是反之亦然。”(Anne-Britt and

Oatley 256)伯克和特纳谈论剧场时想的是标准的亚里士多德文学戏剧性,人类学巨匠克利福德·吉尔兹(Clifford Geertz)则研究巴厘剧场—国家。而高夫曼和伯恩斯谈的是标准的自然主义—现实主义剧场,德勒兹谈的是现代主义艺术圣徒阿尔托和贝纳。晚近如巴特勒,也从古典学意义上的故事和情节即戏剧文学性出发探讨。

剧场可以激发出“更真”的状态,或者说它既是现场增生出的社会人性和世界的一部分,也是一个实验室兼培养皿。用彼得·布鲁克的话来说,“任何对自然过程感兴趣的人,都会因为研究剧场条件而受益匪浅。他的发现将比研究蜜蜂和蚂蚁更适用于一般社会”(Brook 99)。

五、剧场喻、目的论和文学性

归根结底,审美现象很简单,一个人只要有能力不断地看到一出活生生的戏剧,并且永远生活在幽灵的包围之中,那么他就是一个诗人;一个人只要感觉到改变自己[sich selbst zu verwandeln]的内驱力,并且从异体和灵魂中说出自己的声音,那么他就是一个戏剧家。——尼采(qtd. in Weber 40)

在中文语境讨论剧场性,无法回避译名准确性问题:

在中文出版物中,“戏剧性”这一概念的使用相当混乱。它有时是指戏剧在文学构成方面(如情节、结构、语言等)的一些特征,有时是指舞台呈现方面的种种特殊要求,有时则是从文学到舞台混杂着讲,以致造成概念上的自相矛盾。(董健,《戏剧性简论》5)

这段话里有三个常见于中文学界集体潜意识的基本假设:一、“戏剧性”这个概念在西方语境中不混乱。二、在西方,这个问题很早得到解决,产生出可供取用的定论。三、中文中的混乱是因为资讯不够,没翻译好。

前述对两期专号的梳理表明:一、文化上,

法、德、盎格鲁—北美、北欧、中欧,西方“内部”各文化之间一样各说各话。^②而剧场性的“定义不佳,词源不清”(Féral, “Theatricality” 95)。二、西方学科之间,此讨论也陷入一种“漂浮能指”状态,有学科间、学派间、理论和实践间,各有侧重的无效沟通与辩论。剧场性讨论中体现的社会文化历史背景等地方性因素不能取消逻辑普遍性。逻辑普遍性也不能取消中国语境的特定性。比如在文学性争论中,王小琮导演认为“文学是戏剧最危险的敌人”(转引自麻文琦 38),在共时性的意义上,这是导演作者论者面对文本中心制时非常有可能出现的观点(参看上文巴特对戏剧性的定义),阿尔托痛斥编剧的措辞更加激烈。历时性意义上,这种争论自二战前始在西方出现过多次,并基本达到共识性的实践性定论,但我们不应认为作为美学实践的问题在西方已经得到“解决”,就没有讨论和实践的必要而直接沿用。

概念体系必须精确,但争论译名合法性会造成辨析上的跑题。^③对本文的关切来说,一、普遍而言,对剧场性的关注,带着新实践的挑战和新技术现实的语境回归了;二、对美学实践来说,文化之间的“时效性”差距基本无意义。

基于以上讨论,我们将进入“文学性是否戏剧本质”这个命题并得出本文结论。对于在剧场艺术变动不居的“内部”定义剧场性的难度,拉格希尔德·特隆斯塔德(Ragnhild Tronstad)认为原因在于:

一方面,我们有一种剧场性,强调的是隐喻性的偏离,即虚构与真实之间的游戏变得可见。这种剧场性强调两个不同空间之间的可见关系,使观众能够识别出作为不同概念的戏剧喻体和现实本体。此时剧场性的难点在于观众将两者视为一体的能力。另一方面,我们有一种剧场性,用诸如“整个世界是一个舞台”这样的隐喻来表达。这个隐喻认为现实本身就是剧场性的,因为它类似于剧场。在这个隐喻中,最明显可见的不再是剧场喻体和现实本体之间的差异,而是两者之间的相似性。当剧场性通过两个空间的相似性来表达时,难点在于如何辨别两者的差异,防止隐喻的内容

变得不模糊[……]我试图展示这样一种定义剧场性的方式:通过它与现实的特定关系。戏剧性发生时,它总处于这样一种关系:看起来它同时与现实不同,又与现实相似。因此,要使戏剧性存在,世界不能仅仅成为一个剧场,正如剧场永远不能成为单纯的现实。但只要我们有两个空间——“真实的”空间和虚构的空间——剧场性就可能发生。这意味着世界永远无法摆脱剧场喻所代表的威胁。通过连接两个不同的领域,剧场喻邀请我们通过不同的框架看世界。而剧场喻让世界具有剧场性。从这个角度看埃夫瑞诺夫的“剧场本能”所暗示的普遍性似乎与事实相距不远。(Tronstad 218)

此模型可总结本文所讨论的种种观点。虽然此处描述的虚实相生对熟悉中国美学的人来说恐怕不怎么振聋发聩。人生如戏/梦不是人生就是戏/梦。“如果我们拿隐喻字面意义当真,世界真是一个剧场,那么剧院和世界之间没有区别,隐喻就不再起作用了”(218)。世界和剧场的区别,至少在再现艺术的范围内,剧场(有争议地)依赖虚构,而世界遵从物理化学定律。“剧场性与现实生活的关系,就像隐喻与语言字面意义的关系一样”(216)。

也可以说世界是一场乐曲、电影、网络游戏,或世界是文学。然后呢?西方语境中的“反文本中心”和中国语境中的“(反)文学性”(anti-literariness)恐怕并不是一个问题。虚构成立的条件是观众用辨认把审美客体从日常生活中割裂,产生不同于实在界的空间或者世界,即中国美学中的“境”。观众在虚构空间和实在空间的二重性中跳进跳出的主动游戏,演员和导演对符号的重新赋义,就是剧场性(Féral, “Theatricality”)。既然和文学性一样,剧场性的关键在于“真”和“虚构”之间的关系。那么什么是“更真”?什么是生命的真义,或者说生命的“真”义有那么重要吗?从文化比较的角度看,西方传统中剧场性的含义建立于“真”/“实”与幻觉、假象、类像在价值论意义上的绝对对立,中国传统则未必。和日常生活中的单向表演不同,剧场性建立在真实和虚

构之间的鸿沟上。剧场性的表演同时具有真实和虚构两种性质:观众必须主动取景(Tronstad 219)。

文学性即剧场性论很难回答,如果文学性概念本身根据文学实践的变化而变化,经历剧烈的变革、更新,比如意识流、新小说和纯诗纯语言文学的合法化(和剧场理论对符号过程和符号学的兴趣同时同构,和语言学对唯名论的破除同时同构,和现代主义文学诗歌对重“语言”轻“意义”的美学姿态同时同构),这样一个变体如何能成为另外一个范畴的精髓?所以对“文学性”的本质主义卫道,很多情况下是现实好恶与心理利益的符码转换:胡塞尔批判的情绪主义。实践和知识都有(哲学意义上)操演性,不可能谋定而后动。艺术之新,既然不是审美客体的固有内在性质,那么就一定是接受模式的更新。在这个路途之中,一定有大量的“失败”的作品。斥责这种尝试,蔑视这种失败,如果主观上没有霸权的意图,客观上至少也造成封闭的气氛。戏剧作为艺术定然会在美学风险的层面上和文学相遇、和视觉艺术相遇、和音乐与建筑相遇,这和戏剧性/剧场性一定是被不完整的命名为文学性的情节、叙事、完整角色、作者动机,形成排他性的教条,显然是两个命题。

电子媒介的壮大曾让剧场工作者和学者预测剧场会被极度边缘化乃至消亡。但事实恰恰相反,因为戏剧作为媒介(Medium)不是一个领域(Weber 1)。今天电子媒体如日中天,戏剧不仅没死反而越发壮大。这和媒介史上发生过的情况一样:被迫剥除了功利目的之后,更生自己达到新的美学自律。世界剧场喻让我们想起佛教和叔本华的世界观,以及红楼梦美学的主旨。人生如戏的命定论和剧场性互为隐喻,世界是剧场,而无人独占观众的位置。洞穴喻中的剧场是黑暗局限的尘世,洞外是阳光普照的彼岸。后者在前现代是来生和超越,在我们的时代是媒介鬼魅般的遍在,这正是电子媒介的剧场性/反剧场性。网络时代,这种不间断要求观众随时听候的压迫结构异化人,确认又颠覆观众参与的规则。面对信息不间断的狂轰滥炸,剧场性提供了喘气的机会,能表达“对今天的观众统治未曾唱出来的怨尤”(Weber 53-54)。埃夫瑞诺夫将剧场性扩大到社会和人性的救赎:从早期欧洲前卫到尤金巴尔

巴,世界主义,人道主义是剧场性的一大传统。面对我们时代的迫切问题:逆全球化、生态危机、对部落主义的浪漫化、战争叫嚣和以此为借口向黑暗、野蛮时代和丛林社会的倒退,剧场性是我们的武器。

注释[Notes]

① 以下提及文献分别参见高子文:《戏剧的“文学性”:抛弃与重建》,《戏剧艺术》4(2019):1—11;孙惠柱:《文学退场,是对戏剧的最大误解》,《文汇报》2016年3月1日第11版;孙柏:《十九世纪的西方演剧和晚清国人的接受视野——以李石曾编撰之〈世界〉画刊第二期〈演剧〉为例》,《文艺研究》4(2019):97—109;麻文琦:《后戏剧剧场的“后现代性”——兼议“呼唤戏剧的文学性”问题》,《戏剧(中央戏剧学院学报)》4(2019):37—47;董建:《论中国当代戏剧中的反现代倾向》,《戏剧艺术》3(2002):4—9;《戏剧性简论》,《戏剧艺术》6(2003):4—17;李亦男:《雷曼的后戏剧与中国的剧场》,《戏剧(中央戏剧学院学报)》4(2019):48—58;魏梅:《后戏剧剧场研究方法新探——基于中国当下戏剧研究现状的思考》,《戏剧(中央戏剧学院学报)》4(2019):59—68。

② 此前,董健对戏剧性有持续性的关注,在2008年与张时民有一次专门辩论,参见董健:《再论戏剧性——兼答张时民博士的质询》,《江海学刊》5(2008):227—233,239;张时民:《关于戏剧性的构成——与董健先生商榷》,《江海学刊》3(2008):199—203。谭霈生于2009年、濮波于2015年出版过专著,除此之外中国学界较少就戏剧性本身展开思辨型研究。参见谭霈生:《论戏剧性》,北京:北京大学出版社,2009年;濮波:《三元思辨——当代剧场的戏剧性、空间性和向度考察》,杭州:浙江大学出版社,2015年。

③ 上戏、中戏和南大就此争论专门共同组织“后剧场戏剧”的线上学术研讨会。

④ 译名问题反映中国戏剧学界面对的困境。戏剧文学作为文体,和剧场作为艺术,分别需要可用的通行术语,如果“drama”对应“戏剧文学”,“theatre”对应“剧场”,那么通常说的戏剧性,确实应该是剧场性,但在日常生活和学术语用中听到戏剧性产生的语义联想,对应的多半是“theatricality”。丁罗男《“后戏剧”与中国文化语境》对此有一定辨析,参见《戏剧艺术》4(2020):1—17。实际上白话文运动造就的,现代中文的双字(并列双名词或双形容词结构)系统,注定这样的讨论很难有合理的结果。戏、剧、演、表、曲、场之间的排列组合和历史性赋义造就的实用义不具有本质确定性,故更合理的方式是学术界实践界在较长时间内逐渐共同约定内涵和外延,而非将讨论停留在哪种译法更好更正确的翻译命名权战争。在

西文环境中,学者提出自己的论证的时候造词或者往旧词上赋予新意,一样是常见现象,比如迈克尔·希德奈尔(Michael Sidnel)用“performativeness”来扩展“performativity”(qtd. in Tronstad 223)。学者的工作重点更在于用学理总结观念以命名现象,所谓“coin the term”,而非争论更准确的翻译。以李亦男的工作为例,因为“场”的美学性质,故应称呼此类美学活动为“剧场”,比“performativity”具有生发性而译为“展演性”有更大合理性。“若无必要,勿增实体”,为避免在本文内造成语义混乱,如牵扯到翻译术语,我尽量遵循一一对应方式保持词根之间的关系,但不声称这些用法比其他更正确:“drama”为戏剧,或戏文,或戏剧文学,“theatre”为剧场,“dramatism”为戏剧性,“theatricality”为剧场性,“act”为再现表演或演戏,“perform”为表演,“performativity”为表演性。其他文献中使用的“戏剧性”,在直接引文中保留“戏剧性”,转引时则一律改为“剧场性”。此外,汪认为,“戏剧性”与“剧场性”是完全不同的两个概念:“1912年阿契尔写《剧作法》时,以大量实例分析了剧作的戏剧性。弗莱塔克的《论戏剧情节》也是分析剧作的戏剧性。他们所讲的“戏剧性”,不便改译为“剧场性”。汪也并不同意董健的二分法,他认为戏剧文学的戏剧性与舞台演出的戏剧性一样,没必要一分为二,因为审美属性的戏剧性无法一分为二(引自笔者和汪的私人对话)。而张加存对汪余礼和赵英晖的“商榷”实际上也采用这个观点,参见张加存:《关于戏剧性的再认识——兼与赵英晖、汪余礼等商榷》,《宜春学院学报》42.8(2020):97—103。

⑤ 如何从“戏”“剧”“演”的古文释义,从drama和theatre的希腊词根中推导出剧场艺术的固有属性,这样的文献非常之多,而和本文讨论的题目基本无涉,故不再赘述。

⑥ 此文最初以法文发表,见Féral, Josette. “La théâtralité: la spécificité du langage théâtral.” *Poétique* (Septembre 1988): 347—61.

⑦ 这个刊物侧重法国(语)文学研究,所以反映了一部分法语学界、波兰学者的观点。

⑧ 这种难以把握的观念史之空和去除前现代剧场中的历史—美学附属物的努力而出现的简化主义美学标准——“空的空间”(布鲁克)的“空”不同。

⑨ 刘白芊用剧场性概念分析当代艺术的跨媒介互动现象,以观看概念讨论剧场性如何影响当代艺术实践。参见刘白芊:《视觉艺术的跨媒介互动——以剧场性为中心的考察》,《媒介批评》9(2019):294—306。

⑩ 这种重过程的,具有表演性的定义方式在20世纪70年代后比较多见(Tronstad 217)。

⑪ 汪文中引用董著的“内”“外”之辩,实际上是戏剧性“内部”的美学问题。可以看到以某类戏剧实例研究戏剧性的例子,即戏剧史研究中体现的“戏剧性”,某地某地的戏剧活动中体现的“戏剧性”,以及近代—当代某种非常规

的戏剧作者的作品中体现的、作为美学风格 and 创新的“戏剧性”。

⑫ 巴特在50年代之前对戏剧关心较多,进入60年代之后转入更为宽泛的符号学领域,并且把他关于戏剧性的理论应用在文本(text)的概念上,与此呼应的是伯纳德·多特(Bernard Dort)对流行剧场(theatre populaire)的发掘(Sarrazaac and Magnat 60)。在其他西方国家,学科意义上“演出”独立于“文本”有时间先后,在英语世界,综合大学中的第一个戏剧系迟至1947年才建立(英国布里斯托大学),而在德语世界,20世纪初就有马克思·赫尔曼(Max Hermann)、阿图尔·库切尔(Arthur Kutscher)、卡尔·尼森(Carl Niessen)等文学学者致力于此。

⑬ 参看 Eck and Bussels, eds. *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. Loisel and Maron, eds. *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*. Sozita, Goudouna, Beckett's *Breath: Anti-Theatricality and the Visual Arts*.

⑭ 中阴性(liminality)被很多学者(Turner; Broadhurst)认为是剧场一表演具有颠覆性创新美学-社会力量的原因。参见 Turner, Victor. “Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology.” *Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies* 60.3 (1974): 53 - 92. Broadhurst, Susan. *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*. London: Cassell, 1999.

⑮ 他处我将“embodiment”翻译为“肉身”,一般哲学语境中,“embodiment”为“具身”,而“corporeality”为“肉身性”。

⑯ 参看迈克尔·弗雷德:《〈艺术与物性〉对剧场性的批判》,沈语冰、张晓剑译,《当代美术家》5(2015): 30—35; 杨小雪:《剧场性与在场性——从迈克尔·弗雷德的三个命题谈起》,《戏剧艺术》4(2019): 26—37,86; 石可:《从格罗托夫斯基到全息影像》,重庆:重庆大学出版社,2017年。

⑰ 艾科术语,指通过模仿习俗行为来沟通的日常搬演,比如向陌生人递烟以拉近距离。

⑱ 看重能指超过所指,即重形式轻内容,是现代主义思想的一大主轴,出现在几乎所有门类的艺术思想中。

⑲ 这两个话题牵扯近几年在中外艺术实践、大众媒介和理论几方面突然兴起的话题“浸入式”(immersive)。参看相关理论分析 Twitchin, Mischa. “In and Out of the Dark: Exposing the ‘Immersive’ Theatrically.” *Performance Research* 24. 4 (2019): 142 - 48. 参见相关案例分析 Georgelou, Konstantina. “Semester: The Labour of Attention.” *Performance Research* 24.4(2019): 88 - 95.

⑳ 比如,20世纪60年代到90年代末,美国对戏剧性的思考主要受到的是行为艺术和表演性的冲击,而欧洲则在戏剧性/戏剧的内部讨论(Féral, “Foreword” 4)。法、德、英的方法、侧重又因各自的文化传统而不同。在德法两

国的讨论中,对戏剧性的讨论非常侧重符号学。在英美语境中单独讨论的表演性和行为艺术在欧陆语境中是包含在戏剧性讨论里的。费哈尔认为这两种路径看似出入很大,但实际上还是同一种讨论,或者互相补足:表演性和戏剧性并不互相矛盾,是戏剧性的基本模式之一。实践上,个人观感,除瑞士有达达传统之外,德语区对行为艺术的兴奋没有英语国家热烈,英语国家一度兴起的现场艺术在德语区受到关注亦不大。

㉑ 以赵英晖批驳董健为例,参见赵英晖:《也论“戏剧性”——与董健先生、谭霈生先生商榷》,《戏剧艺术》4(2019): 12—25。此文出发点之一是认为董著中就剧场性问题对文学性的辩护有误,原因在于用错术语。首先,董文,以及丁罗南文中的“文学性”,实际上进一步的真正所指是继承文以载道传统的“艺术品质”或“美学品质”:“人文关怀”和“理想”。虽然对“现代化”的推崇导致董对某些戏剧本质特征的批评有违剧场艺术规律,但至少舞台文学性和舞台戏剧性(剧场性)并立并无大的逻辑谬误,和西方剧场学建立初期关于“文本”和“表演”对立的命题同构。就“戏剧性”这个词来说,英语学界约定俗成的用词是以“drama”指称戏剧文学,“theatre”指剧场艺术,但“dramatism”作为术语则是肯尼思·伯克为了实现自己超越亚里士多德修辞学的学术野心而生发出的另一个概念,其基本理论模型以古典学-戏剧文学为依托,依据修辞学传统谈论人文、文学和社会,基本上和作为美学活动的剧场艺术没有关系,目前更多通用在修辞学、媒介研究和沟通理论中。而在剧场研究、表演研究中,很少有人用“dramatism”来指代剧场性,“theatricality”依然是通用的术语。

引用作品[Works Cited]

- Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge, 1997.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words: Second Edition*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Brook, Peter. *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. London: Simon & Schuster, 1968.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Presents*. London: Cornell University Press, 1984.
- 董健:《再谈五四传统与戏剧的现代化问题——兼答批评者》,《南京大学学报(哲学人文科学社会科学版)》5(2001): 57—65。
- [Dong, Jian. “A Further Discussion on the Tradition of the May Fourth Movement and the Modernization of Theatre.” *Journal of Nanjing University (Philosophy,*

- Humanities and Social Sciences Edition*) 5(2001): 57 – 65.]
- : 《戏剧性简论》,《戏剧艺术》6(2003): 4—17。
- [——. “A Brief Discussion on Theatricality.” *Theatre Arts* 6 (2003): 4 – 17.]
- : 《现代启蒙精神与中国话剧百年》,《文学评论》3 (2007): 53—56。
- [——. “Modern Spirit of Enlightenment and One Hundred Years’ Spoken Drama in China.” *Literary Review* 3 (2007): 53 – 56.]
- Eck, Caroline van, and Stijn Bussels, eds. *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. London: Wiley-Blackwell, 2011.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1976.
- Egginton, William. *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. New York: State University of New York Press, 2003.
- Féral, Josette. “Performance and Theatricality: The Subject Demystified.” *Modern Drama* 25.2(1982): 170 – 181.
- . “Foreword.” *SubStance* 31.2/3(2002): 3 – 13.
- . “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language.” *SubStance* 31.2/3(2002): 94 – 108.
- Fischer-Lichte, Erika. “From Theater to Theatricality: How to Construct Reality.” *Theatre Research International* 20.2(1995): 97 – 105.
- Fried, Michael. “Art and Objecthood.” *Minimal Art: A Critical Anthology*. Ed. Gregory Battcock. New York: E. P. Dutton, 1968. 139 – 141.
- . *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Garner, Stanton. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.
- Goudouna, Sozita. *Beckett’s Breath: Anti-Theatricality and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Gran, Anne-Britt, and Diane Oatley. “The Fall of Theatricality in the Age of Modernity.” *SubStance* 31.2/3(2002): 251 – 264.
- 李亦男: 《雷曼的后戏剧与中国的剧场》,《戏剧(中央戏剧学院学报)》4(2019): 48—58。
- [Li, Yinan. “Hans-Thies Lehmann’s Postdramatic Theatre and Chinese Theatre.” *Drama (Journal of Central Academy of Drama)* 4(2019): 48 – 58.]
- Loiselle, André, and Jeremy Maron, eds. *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- 麻文琦: 《后戏剧剧场的“后现代性”——兼议“呼唤戏剧的文学性”问题》,《戏剧(中央戏剧学院学报)》4 (2019): 37—47。
- [Ma, Wenqi. “The ‘Postmodernity’ of Postdramatic Theatre: On the Issue of ‘Calling on the Literariness of Drama’.” *Drama (Journal of the Central Academy of Drama)* 4(2019): 37 – 47.]
- Peetz, Julia. “Theatricality as an Interdisciplinary Problem.” *Performance Research* 24.4(2019): 63 – 67.
- Postlewait, Thomas, and Tracy Davis. “Theatricality: An Introduction.” *Theatricality*. Eds. Thomas Postlewait and Tracy Davis. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 1 – 39.
- Quick, Andrew and Richard Rushton. “On Theatricality.” *Performance Research* 24.4(2019): 1 – 4.
- Rozik, Eli. “The Quintessence of Theatricality.” *SubStance* 31.2/3(2002): 110 – 24.
- Sarrazac, Jean-Pierre, and Virginie Magnat. “The Invention of ‘Theatricality’: Rereading Bernard Dort and Roland Barthes.” *SubStance* 31.2/3(2002): 57 – 72.
- Schechner, Richard. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. New York: Routledge, 2003.
- Smyth, Patricia. “Theatricality, Michael Fried and Nineteenth-Century Art and Theatre.” *Performance Research* 24.4(2019): 5 – 9.
- Sugiera, Malgorzata. “Theatricality and Cognitive Science: The Audience’s Perception and Reception.” *SubStance* 31.2/3(2002): 225 – 235.
- Tronstad, Ragnhild. “Could the World Become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures.” *SubStance* 31.2/3(2002): 216 – 224.
- Wakefield, Nik. “Theatricality and Absorption.” *Performance Research* 24.4(2019): 35 – 43.
- 汪余礼: 《关于“戏剧性”问题的再思考》,《戏剧艺术》2 (2020): 12—23。
- [Wang, Yuli, “Rethinking ‘Theatricality’.” *Theatre Arts* 2 (2020): 12 – 23.]
- Weber, Samuel. *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press, 2004.

(责任编辑:王嘉军)