

Theoretical Studies in Literature and Art

Volume 43 | Number 2

Article 7

April 2023

Contemporary Scenography and "Lower Senses": Senses of Touch, Smell and Taste and Synaesthesia as Theatrical Experiences

Xuefeng Zhu

Follow this and additional works at: https://tsla.researchcommons.org/journal

Recommended Citation

Zhu, Xuefeng. 2023. "Contemporary Scenography and "Lower Senses": Senses of Touch, Smell and Taste and Synaesthesia as Theatrical Experiences." *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (2): pp.66-78. https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss2/7

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

Contemporary Scenography and "Lower Senses": Senses of Touch, Smell and Taste and Synaesthesia as Theatrical Experiences

当代场景设计与"低级感官"体验: 论剧场触觉、嗅觉、味觉和联觉

朱雪峰

摘 要:传统欧美剧场的舞美设计属于"视觉领域",而当代场景设计的感知变革意味着破除视觉主导性,转而强调场景设计的多感官体验。在视觉主导、听觉其次的西方剧场体验背后,是西方文明尤其现代文明视觉至上的感知等级秩序。近三十年来,作为影视与互联网等虚拟媒介难以提供的剧场具身体验,触觉、嗅觉、味觉逐渐成为当代剧场及表演的常用手段。鉴于这一"低级感官"复兴,本文从触觉、嗅觉、味觉和联觉四个角度聚焦当代剧场环境里的感知身体,探寻从人类触觉到后人类触感的剧场触觉体验,以情感、记忆与城市嗅景为主题的剧场嗅觉体验,围绕趣味、烹饪与味美学展开的剧场味觉体验,以及基于联觉美学与"天气世界"理念的剧场联觉体验,由此述评"低级感官"在当代剧场扩展场景设计中的运用以及相关理论发展。

关键词:场景设计; 触觉; 嗅觉; 味觉; 联觉

作者简介:朱雪峰,南京大学外国语学院教授,研究方向为戏剧研究、电影研究、英美文学。通讯地址:江苏省南京市栖霞区仙林大道 163 号南京大学外国语学院,210023。电子邮箱:zhuxuefeng@nju. edu. cn。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"[项目编号:18ZD06]的阶段性成果。

Title: Contemporary Scenography and "Lower Senses": Senses of Touch, Smell, Taste and Synaesthesia as Theatrical Experiences

Abstract: The stage design of traditional European and American theatre belongs to the "visual field," while the perceptual revolution of contemporary scenography aims to break the visual dominance and devise multi-sensory experiences. Behind the traditional scenography dominated mostly by vision and secondly by hearing is the perceptual hierarchy of Western civilization, hammered in especially by rationalism in modern times. Since the 1990s, however, contemporary theatre has turned to touch, smell and taste to provide embodied experiences that are inaccessible through virtual media such as film, television and the Internet. Considering the recent revival of "lower senses," this article focuses on the perceiving body's sensory experiences of touch, smell, taste and synaesthesia in contemporary theatre environments. Exploring tactile/haptic experiences from human touch to post-human touch, relating olfactory experiences to emotion, memory and urban smellscape, staging gustatory experiences through taste, cooking and rasaesthetics, and devising synaesthetic experiences to understand (syn) aesthetics and the "weather world," contemporary theatre has effectively appealed to "lower senses" in both theory and practice through its expanded multi-sensory scenography.

Keywords: scenography; touch; smell; taste; synaesthesia

Author: Zhu Xuefeng, Ph. D., is a professor of English at the School of Foreign Studies, Nanjing University. Her research interests include theatre studies, film studies, and British and American literature. Address: English Department, School of Foreign Studies, Nanjing University, 163 Xianlin Road, Nanjing 210023, Jiangsu, China. Email: zhuxuefeng@nju.edu.cn. This article is supported by the Key Project of National Social Sciences Fund (18ZD06).

传统欧美剧场的舞美设计属于"视觉领域" (Aronson, "Foreword" xiv), 而当代场景设计 (scenography)的感知变革意味着破除舞美的单向 视觉主导性,转而强调更广义的、注重观演互动的 场景设计给观众带来的多感官体验。剧场理论界 对这一反视觉中心变革的认可姗姗来迟。1999 年,汉斯-蒂斯・雷曼(Hans-Thies Lehmann) 在 《后戏剧剧场》(Postdramatic Theatre)—书里尚且 把场景设计称为"视觉构作"(Lehmann 93); 2002年,较早主张场景设计师分担演出组织者重 任的帕梅拉·霍华德(Pamela Howard)也认为,场 景设计是指"从视觉角度制作戏剧的整体方法" (Howard 125-127)。 乔斯林·麦金尼(Joslin McKinney)和菲利普·巴特沃思(Philip Butterworth) 合著的《剑桥场景设计指南》(The Cambridge Introduction to Scenography, 2009 年) 在 一定程度上打破了这一视觉中心局限,场景设计 被描述为"表演环境的控制与编排",它是"与观 众交流、扩展剧场体验的方法与结果",而不只是 "创造图像并向观众呈现图像" (McKinney and Butterworth 4)。该描述已经把观众体验的"扩 展"设定为场景设计的核心目标,这一认识继而 又在《扩展场景设计: 当代表演设计导论》 (Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design, 2017 年)—书里 发展成"扩展场景设计"这一新概念。阿诺德· 阿伦森(Arnold Aronson)在应邀为此书撰写的前 言中把场景设计的定义拓展为"表演的视觉、空 间、听觉成分的总和"(Aronson, "Foreword" xiii);不过阿伦森虽然强调表演的"视-听-空间结 构",但他认为其他感官设计("偶尔的气味与触 觉成分")依然只能在括号里一带而过(xiv-xv)。 相比之下,《扩展场景设计》一书的主编麦金尼与 斯科特·帕默(Scott Palmer)更明确地强调了观 众体验的重要性,指出扩展场景设计旨在增强 "场景体验的体验性和具身性"以及"身体、环境 和物质材料的动态互动"(McKinney and Palmer 7-8),不过他们也还没有提出触觉、嗅 觉、味觉在剧场体验中长期被忽视的问题。

在视觉主导、听觉其次的西方剧场体验背后, 是西方文明视觉至上的感知等级秩序。据芬兰建筑学家尤哈尼·帕拉斯玛(Juhani Pallasmaa)总结,从古希腊时期开始,视觉就受到赫拉克利特、 柏拉图、亚里士多德等哲人推崇,例如亚里士多德 认为较少依赖物质性的视觉比其他感知更接近人 的理性;此后从阿奎那的中世纪经院哲学,到文艺 复兴时期的宇宙身体观,视觉一直位于其他四感 之上,透视法的发明更让视觉稳居艺术领域感知 金字塔的顶端;在启蒙时代进一步夯实视觉与理 性认知的传统关联之后,当代科技文化和卫生准 则又促使五官进一步分离:"如今视觉与听觉是 享有特权的社交感官,而其他三种被认为是古旧 的遗留感官,只具有私人功能,而且通常受到文化 规范的压制。"(Pallasmaa 18-19)帕拉斯玛认 为,西方文化的视觉偏爱对应着"我们[西方]与 世界的关系以及知识概念的视觉中心范式" (19)。当代英国哲学家巴里·C·史密斯(Barry C. Smith)也指出,感官的等级划分与它们在认知 中起到的不同作用有关:阿奎那和康德认为视听 感官更多诉诸智能,可以揭示远方物体与感知者 自身无关的特性,提供关于客观环境的客观知识; 相比之下,触觉、嗅觉、味觉等所谓"低级感官" (lower senses)似乎只是单纯的生理感觉,只能提 供关于感知者自身的主观信息,而不是让人对周 围世界有更深入的了解与认识(Smith 314)。这 种感官等级划分延续至今,直到近年来才随着神 经科学和心理学的发展得以纠正,人们开始认识 到"低级感官"同样有助于认识客观世界。

近三十年来,作为影视与互联网等虚拟媒介 难以提供的剧场具身体验,触觉、嗅觉、味觉也逐 渐成为当代剧场及表演的常用手段。其实这些 "低级感官"体验早在古希腊露天剧场时代就自 然存在,19世纪末20世纪初的历史先锋派艺术 家里更不乏剧场触觉、嗅觉、味觉实验者,但西方 现代剧场主流成功清除了"低级感官"体验,直到 特定场域剧场和沉浸式剧场在20世纪90年代兴 起,和视听知觉相比更诉诸感觉、更具亲密或私密 意味的触觉、嗅觉、味觉感知才逐渐引起剧场实践 者的普遍关注,相关研究和理论探讨也逐渐增多。 《表演中的感觉》(The Senses in Performance, 2007 年)是当代剧场感知研究的开拓性文集,主编在 前言中指出当代表演艺术尤其和莫里斯·梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)的知觉现象学形成 了有效的对话,因为他"试图解释感知与主观性 之间如何互通信息,以及主观性又如何总是具身 感知"(Lepecki and Banes 6)。斯蒂芬·迪·贝

内德托(Stephen Di Benedetto)又在随后发表的专著《当代剧场的感觉挑衅》(The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre, 2011 年)里指出,除了现象学,神经科学和认知科学的发展也有助于理解当代剧场与表演提供的多感官体验(Di Benedetto x—xi)。鉴于这一"低级感官"复兴,本文从触觉、嗅觉、味觉和联觉四个角度聚焦当代剧场环境里的感知身体,探寻从人类触觉到后人类触感的剧场触觉体验,以情感、记忆与城市嗅景为主题的剧场嗅觉体验,围绕品味、烹饪与味美学展开的剧场味觉体验,以及基于联觉美学与"天气世界"理念的剧场联觉体验,由此述评"低级感官"在当代剧场扩展场景设计中的运用以及相关理论发展。

一、触觉体验:从人类触觉到后人类触感

西方文化的"视觉霸权"(Howes, Sensual Relations xii)由来已久,但也有学者指出古希腊 人尤其亚里士多德其实更重视触觉,因为他们鲜 谈意识而多论感觉,并认为离不开"媒介"或"接 触"的五感都是触觉的不同形式(Heller-Roazen 29-30)。英国人类学家蒂姆·英戈德 (Tim Ingold)也发现,西方传统哲学对感知进行思 考时,视觉的首要比较对象往往是触觉;例如对笛 卡尔来说,"视觉相对于触觉的优越性不是一种 感觉优先于另一种感觉,而是认知优先于感觉" (Ingold, Perception 254-255)。笛卡尔对视觉认 知的推崇体现于他常借用的柏拉图比喻"心灵之 眼":来自灵魂的"明晰"知觉带来正确的判断,而 "一旦我放松了注意力,感觉的东西之图像就会 蒙蔽我的心灵之眼"(笛卡尔 102,182,231)。梅 洛-庞蒂反对笛卡尔的视觉中心理性主义时也常 以触觉为对照,他指出"每一种感官本身都带有 一种不能完全转换的存在结构",各自有其他感 官无法替代的绝对领域,例如纯粹的触觉空间, "空间的统一性只能在各种感觉领域的相互交织 中被发现"(梅洛-庞蒂 284-285)。换言之,"我 思"只能在"我在"的多感官交织中发生,触觉感 知对于主客体认知来说不可或缺。

触觉感知也是当代剧场艺术推进思想变革不 可或缺的途径之一,其自觉实践和理论建构始于 一战前后的意大利未来主义者。《未来主义宣

言》("Manifesto of Futurism", 1909 年)的作者菲 利波・托马索・马里内蒂(Filippo Tommaso Emilio Marinetti) 曾在20世纪10年代尝试制作触 觉短剧,通过视觉刺激让观众想象被表演的触觉 (Aronson, The History and Theory 40)。1921年, 针对一战后知识界和艺术界的普遍悲观情绪,马 里内蒂又发表《触觉主义宣言》("Tactilism"),宣 布找到了以爱与友谊重振生命热情的途径,那就 是触觉(Marinetti 265 - 266)。他根据不同物质 材料的触觉特质和情感效果,把触觉分为平面和 立体两大类,在此基础上设想了多种触觉艺术活 动,其中包括触觉剧场:"我们将拥有专为触觉主 义准备的剧场。入座的观众把手搭在面前的循环 触觉带上,感受它们以各种节奏创造的各种触觉。 触觉带还将被安装在小卷轴上,伴随着配乐和灯 光。"(Marinetti 268)这一通过触觉重建人类生 命纽带的粗略设想在20世纪60年代的美国先锋 剧场浪潮中有了更激进的回响:谢克纳的环境 剧场。

环境剧场探索表演空间和观演互动,剧场触 觉体验成为重要的身体解放途径。以谢克纳带领 表演剧团 (Performance Group) 在 1967—1968 年 间创作的《酒神在 1969》(Dionysus in 1969)为 例,表演者不仅脱去衣服并鼓励观众效仿,而且在 一个"完全抚摸"环节允许观众触摸他们的裸体, 而观众回报的热情甚至导致演出失控 (Zeitlin 56,69)。剧场触觉实践的激进也推动剧 场触觉理论发展。另一位引领60年代美国先锋 剧场浪潮的导演及理论家赫伯特・布劳(Herbert Blau)后来尝试从触觉出发对剧场进行本体论界 定。在《最隐蔽的客体》("The Most Concealed Object",1990年)一文里,布劳指出西方古典剧场 是"视觉驱动"的"偷窥癖剧场",而触觉作为近距 离感知,可以打破剧场的"偷窥癖传统" (Blau 53)。以贝克特《等待戈多》里爱斯特拉冈 对观众碰触的恐惧为例,布劳借助对笛卡尔视觉 理性隐喻的驳斥指出:剧场的力量就在于"那令 人不安的前景,即没有碰触的可以碰触,并且可以 当场碰触,而不只是在心灵之眼中"(Blau 53)。 贝克特的触觉敏感也体现于法国编舞家玛格・马 林(Maguy Marin)的舞剧作品《也许》(May B., 1981年)。该剧灵感来自贝克特文本,尽管没有 具体的人物或写实的场景环境,帕特里斯·帕维

斯(Patrice Pavis)从中看到了"作为人际关系远近晴雨表的触觉感受";更确切地说,是对触觉感受的畏惧,因为此剧是"60年代宣扬身体解放的悲喜剧反转,身体的接触变得问题重重,沦为嘲讽戏谑甚至让人厌恶"(Pavis 184-185)。

尽管解放身体的触觉狂欢在60年代之后已 经式微,但当代场景设计通过人与物之间的互动 延续着触觉的激进潜能。1974年,捷克超现实主 义导演杨・史云梅耶(Jan Švankmajer) 指出触觉 是"我们感官生活中的潜在革命阶层",因为触觉 "没有陈规",而且很少"屈服于纯粹审美目标", 可以让人们"意识到真实的物质" (Švankmajer 2,25)。正如麦金尼与帕默指出的, 场景设计的情动效应在很大程度上来自政治理论 家简·贝内特(Jane Bennett)所说的"物质的活 力"以及观众对此的觉察(McKinney and Palmer 13)。由于当代沉浸式剧场更加依赖观 演融合的触觉体验,观众与物质的互动成为设计 目标。约瑟芬・马琼(Josephine Machon)指出,作 为全身体验的触觉感知对于沉浸式表演来说往往 至关重要;和其他视觉艺术相比,沉浸式表演给观 众提供了更多与空间、物体、表演者实际接触的互 动机会(Machon, Immersive Theatres 77-78)。以 西班牙埃尔斯・博斯雪貂剧团 (La Fura dels Baus)的《行动》(Actions, 1984年)为例,演出在 废弃仓库内进行,由松散但有一定叙事关联的七 个戏剧行动构成。表演者携泥浆、鸡蛋、颜料等污 染性物质进入观众空间,逼迫观众做出避让躲闪 等应急反应,以此加强观众的触觉感受。例如第 二行动"泥人"里,三名裸体表演者在拥挤的观众 之间穿行,表演者不仅全身涂满泥浆,而且生吃鸡 蛋并把蛋液涂抹在脸上;第五行动"哔哔"里,一 辆被砸轿车里的人用蓝黑颜料泼向两个泥人,在 观众之间追逐他们并向他们扔着面条;第六行动 "绳索"里,两位吊钢丝的表演者全身裹缠透明塑 料薄膜降落,在一张巨幅画布上用自己的身体砸 出血浆爆炸的惊悚效果。①除此之外,演出中还有 墙被推倒、汽车被点燃、焰火在观众头顶飞蹿等刺 激性设计,进一步引发了观众的触觉惊恐。《行 动》构思与行动绘画颇为近似,不同之处在于观 众的被动触觉参与,以朋克式物质材料表演开启 了后人类触觉表演的先河。

当代剧场艺术家还采用人偶表演、赛博格假

肢表演等后人类方式延伸人类触觉。例如澳大利 亚表演艺术家斯特拉克(Stelarc,原名 Stelios Arcadiou)的《第三只手》(Third Hand, 1979— 1998年)通过人机结合的赛博格表演,进一步探 索义肢触觉对人类身体的延伸。这是一只绑缚在 艺术家左臂上的机械手,可以借助人类表演者肌 肉收缩产生的电力信号,通过一个触觉反馈系统 表演触觉。正如斯特拉克声明的,他的作品"探 索技术和假肢增强之间的亲密界面,不是作为身 体的替代,而是作为身体的补充"("Third Hand")。换言之,正如盲人用拐杖扩大自己的触 觉空间,斯特拉克希望以假肢"补充"人类身体, 通过赛博格表演探索如何增强人类的身体感知能 力。有学者认为斯特拉克用技术改造的人体形象 和历史先锋派尤其未来主义者梦想的"人体机 器"一脉相承,其中包含两个制衡要素:"科学可 变更性"和"社会功能性"(Hallensleben 441)。 《第三只手》初版侧重前者,但社会功能性在后续 表演里也得以加强。

《第三只手》的互联网新版《重连/重混:肢解 身体事件》(Re-Wired/Re-Mixed: Event for Dismembered Body, 2016年)探索虚拟媒介环境里 视觉与触觉的关系,更确切地说是"触感"。20世 纪初;艺术史学家阿洛伊斯·里格尔(Alois Riegl)为了区分埃及艺术的触觉"近视"和罗马艺 术的纯光学"远视",首次使用"触感"(haptic)一 词描绘前者(Marks, Touch 4)。心理学家通常认 为"触感感知"包括皮肤触感、肌肉动感和内脏本 体感这三种触摸模式, 劳拉・U・马科斯(Laura U. Marks)用"触感视觉"(haptic visuality)一词指 称类似皮肤接触的视觉反应,而提供这种反应的 电影或视频就是"触感图像"(Marks, Skin of the Film 162)。《重连/重混》提供的触感感知则更 胜一筹。表演之前,斯特拉克个人网站向全球观 众发出了互动邀请,观众可以在线向他的"第三 只手"发送动作指令,由他作为表演者在线执行。 埃亚尔·阿米兰(Eyal Amiran)认为这一触觉表 演与德勒兹电影触觉理论的矛盾性颇为相似:德 勒兹认为只要手放弃攫取的动力功能,"满足于 纯粹的触摸",触觉就可以构成"纯粹的感官图 像",在感知领域成为一种"适合于精神决定的空 间建构模式";阿米兰宣称这正是斯特拉克追求 的"一种以自我为客体而非主体的思辨唯物主

义"(Amiran 110-111)。不过,阿米兰忽略了 《重连/重混》的观众交互设计,她把《重连/重混》 解读为"一种个人的、隔绝的、悬搁的体验" (113),其实虽然隔着显示器屏幕,观众是在实时 观看表演的同时,用自己的意识控制鼠标假肢向 斯特拉克发出文字指令;表演者斯特拉克也不是 所谓"前语言"的自我客体(113),而是通过语言 中介的自我主体和通过触觉中介的自我客体的融 合,自我在世界之中、社会之中,自我感知与对世 界的感知融合于感知者的身心体验。借助互联网 互动技术,《重连/重混》不仅通过屏幕向观众输 送"触感视觉",而且可以通过假肢互动生成肌肉 动感甚至内脏本体感,以赛博格表演全面探索后 人类触感。从人类触觉体验到后人类触感体验, 当代剧场和表演挑战了理性主义的视觉霸权,类 似挑战也来自剧场嗅觉表演和嗅觉体验。

二、嗅觉体验:情感、记忆与城市嗅景

和经常与视觉相提并论的触觉相比,嗅觉感 知似乎更加转瞬即逝,因此也更难以用精确的语 言进行描述。从孔狄亚克、康德等启蒙时代思想 家开始, 气味就处于认识论金字塔的最底端 (Howes, "Nose-wise" 67), 往往和动物以及族 裔、性别、阶层、年龄上的弱势群体相提并论。 《香氛:气味的文化史》(Aroma: The Cultural History of Smell, 2002年)是第一本系统探讨西方 气味文化史的著作,论者指出对气味的贬抑始于 18、19世纪,很多欧洲哲学家以及达尔文、弗洛伊 德等科学家都在气味诋毁者的行列,导致"气味 在现代性中被迫'沉默'"(Classen, Howes and Synnott 4)。气味之所以受压制,是因为它具有 "激进的内在性、边界僭越倾向和情感力量",因 此被认为"威胁到现代性抽象的非个人制度" (5)。但随着当代消费社会的香氛商品化,近三 十年来气味正经历文化复兴,人们对嗅觉的科学 兴趣也在上升,科学家发现人类嗅觉的灵敏度其 实不亚于其他动物(McGann eaam7263)。

与此相应,剧场嗅觉的自觉实践与研究也在 近三十年持续增多。2003年,《表演研究》 (Performance Research)发表了"论气味"(On Smell)专刊(Gough and Christie),标志着剧场嗅觉 成为颇受关注的研究对象。莎莉·贝恩斯(Sally Banes)是最早关注剧场嗅觉的研究者之一,她指出从古希腊厄琉息斯秘仪表演开始,嗅觉就自觉或不自觉地存在于西方剧场,但随着 19 世纪末20 世纪初卫生运动兴起,现代剧场开始通过祛除气味来表达自然主义的科学理想,偶尔的气味使用则往往意味着挑战或拓展现实主义美学(Banes 68-76)。至于"气味为什么会在 21 世纪初报复性地回归剧场",贝恩斯给出了两个答案:一是近年来西方主流文化不再试图"祛味";二是剧场面对影视大众媒介竞争的持续焦虑,试图通过气味表演来"产生一种真实的印象",以此神化剧场的"现场"特性(74)。可以说,21 世纪初剧场气味回归背后的深层原因正是后现代文化语境下的现代性和现代剧场危机。

贝恩斯的剧场气味诗学采取结构主义方法, 按照嗅觉效果对剧场气味进行功能分类。她借用 美国符号学家皮尔斯(Charles Sanders Peirce)的 图像(iconic)、指索(indexical)、象征(symbolic)符 号三分法,指出剧场气味最常用作与所指近似的 图像符号,但也有一些剧场气味用作强调现实因 果关系或联想的指索符号,或用作由社会习俗确 立的象征符号(Banes 72-74)。和贝恩斯一样, 劳拉・马科斯也回到皮尔斯的符号学去探讨气味 的符号特点,但是她更强调气味符号对资本主义 体系的抵制作用。她认为基于摹仿的气味符号属 于皮尔斯所说的"更直接的符号",也就是更接近 物质世界的"第一性",而非资本主义体系寻求的 更便于销售与消费的"第三性"或象征意义;气味 促进身体的接触与交流,而非生产可出售的信息 (Marks, Touch 116)。气味也可以具有或制造意 义,但不同于柏拉图的本质化抽象理念,这种意义 独一无二,只能在"个体性"(haecceity)中体验, "理念与虚拟或真实的特殊经验之间的裂缝发生 于身体"(116)。马科斯认为"气味的逻辑"就是 "抵制理念化,在我们使用嗅觉的当下与气味唤 起的具身记忆之间培育辩证法, 气味利用物质性 和象征性之间的转折点"(116)。尽管香氛企业 给气味贴上固定的象征标签后作为商品批量出 售,但嗅觉依然是最直接、最个人的身体感官,以 艺术方式诉诸嗅觉的个体性与物质性依然有助于 抵制资本主义体系的工具性利用。马科斯因此宣 称"气味是德勒兹所谓情感影像的激进实例,即 直系身体的影像"(114)。

尽管技术上依然存在很多困难,而且特定气 味触发的情感和记忆因人而异,但越来越多的剧 场艺术家开始尝试嗅觉实验。马克・布兰肯希普 (Mark Blankenship)把剧场的"自觉气味运用"称 作"气味构作"(aroma-turgy)。和博物馆以及画 廊相比,剧场的现场表演环境更适宜引入气味元 素,以气味打破第四堵墙,营造观演共享的感官体 验空间(Spence 21)。一些作品通过嗅觉探索隐 秘幽暗的情感。以罗密欧·卡斯特鲁奇(Romeo Castellucci) 执导的《论脸的概念,关于上帝之子》 (On the Concept of the Face, Regarding the Son of God, 2010年)为例:演出第一部分展示一对父子 的困境,观众不仅目睹了年迈父亲的一次次便溺, 而且闻到在剧场里弥漫的气味;第二部分展示一 群儿童向舞台后方的巨幅耶稣头像扔石头和炸 弹,在圣像脸上留下坑坑洼洼的伤痕后离去,最后 画像坍塌在父亲向它泼洒的粪便里。这一次剧场 气味不仅令观众不安,而且引发了大规模的宗教 抗议和关于表达自由的辩论,有学者称之为突破 剧场公共领域的媒体社会事件(Balme 97 -112)。这是一场直抵身心的残酷演出,嗅觉体验 让一些观众感同身受地意识到时间给生命、情感、 信仰带来的腐蚀和反思,但是嗅觉的不确定性也 导致另一些观众把注意力集中在气味尤其图像的 象征意义上,进而引发了宗教人士的集体抗议。

随着气味构作日益流行于当代剧场,当前剧 场气味的作用已超出示例、氛围、情绪、叙事等功 能之外(Spence 11)。气味设计成为一些剧作的 核心要素, 艾琳·B·密伊(Erin B. Mee) 称之为 "气味剧场"(aromatheatre)。以荷兰布雷达市"交 流与多媒体设计"团队(Communication and Multimedia Design)创作的《名人之死》(Famous Deaths, 2014年)为例:这是重演四位名人之死的 "系列肖像",四个貌似停尸房抽屉的金属盒外接 气味瓶和配乐,观众可以选择其一,在黑暗的金属 盒内躺下,在五分钟里身临其境地感受肯尼迪、戴 安娜、卡扎菲或惠特尼·休斯顿的真实临终时刻, 体验这位名人在死亡前听到的声音和闻到的气 味。密伊认为这可能是"第一部主要通过气味来 讲述的特定场域剧作";以此为例,她指出气味剧 场的观众或"嗅演者"(olfactor)不像一般剧场观 众那样"观察并移情",而是"吸气、体验、感受并 记忆",气味剧场因此可以创造"比遥远的镜框式 舞台更为亲密的个人化体验",成为"强大的情动工具"(Mee 144-145)。尽管气味表演往往因技术难度而时长有限(Mee 144),但表演空间的选择有助于解决这个困难,例如英国好奇剧场(Curious Theatre)的家庭公寓表演《论气味》(On the Scent, 2003年)和德国艺术家西塞尔·图拉斯(Sissel Tolaas)的城市嗅景系列。

《论气味》结合特定场域现场表演和观众口 述录像来探索嗅觉记忆与情感。导演把表演主题 定位为"思乡"(Hill and Paris 69),关注作为主 观体验的嗅觉。为了维持嗅觉世界主客体之间的 "亲密"(Lefebvre 197),每场观众只有两名,他们 可以在客厅、厨房、卧室里任意走动观看,在客厅 闻到香水和玫瑰奶油巧克力的气味,在厨房闻到 烹饪和食物焦煳的气味,在卧室闻到病榻与死亡 的气息,每个家居空间里都有一位演员向观众讲 述与这些气味有关的私人故事(Hill and Paris 69)。而且这种亲密关系并非单向传输,因 为观众最后回到客厅时,将面对摄影机讲述自己 的气味故事;他们的口述经剪辑后,还将建成一个 3000人的全球"气味记忆"档案库,以 DVD 形式 分享给每一位观众。通过演出场地的选择,《论 气味》还考虑到阶层、文化、种族多样性(Machon, (Syn) aesthetics 185,192,194),由此建立一种普 鲁斯特效应的气味共同体。贝恩斯曾批评21世 纪之交的气味表演倾向于"传播阶级、国籍或种 族刻板印象"(Banes 73),而《论气味》邀请不同 族裔、性别、阶层的观众参与表演,避免了贝恩斯 批评的气味他者化。跨媒介创作也是气味共同体 建构的有效途径。希尔和帕里斯认为气味是最契 合现场性的表演媒介,因为"表演和气味的定义 性特征都是转瞬即逝"(Hill and Paris 67);但借 助语言和影像,气味表演通过个人生理记忆激发 的瞬时情感体验变得持久而悠长,可以有效汇聚 为气味共同体经验留存于世。

和《论气味》的家庭公寓场景不同,西塞尔·图拉斯的嗅觉创作以更广阔的城市空间为剧场,展现全球不同地域的城市嗅景。1985年,J·道格拉斯·波蒂厄斯(J. Douglas Porteous)创造了"嗅景"(smellscape)这一术语,用以"探索气味的景观"(Porteous 357,359)。维多利亚·汉肖(Victoria Henshaw)指出,嗅觉虽有空间及时间局限性,但是通过嗅觉行走实践,可以"理解、体验

并利用空间",绘制一个城市的嗅觉景观地图 (Henshaw 5,42-49)。图拉斯从1998年开始在 世界各地捕捉、重现城市嗅景,其柏林气味档案馆 保存了来自全球众多城市的逾万种特色气味,其 中包括中国城市上海、广州和乌镇的特色气味。 图拉斯也认为"嗅觉可能是最主观的人类感官, 这使得气味难以测量和定义"(Agapakis and Tolaas 569),但她的城市嗅景是介于科学与艺术 之间的临界创作,既依赖本地志愿者和她自己的 敏锐个人嗅觉,也借助"顶空技术"等化学手段去 分析并再现某一种独特气味。由于语言文化因素 和社会情感因素对人们的气味认知有重要影响, 图拉斯还创造出一种专门描述气味和嗅觉的跨文 化国际语言鼻语(NASALO);她希望在视觉主导 的世界里,人们可以通过重新学习古老的嗅觉,学 习如何公平对待身体、他人和世界(Poon)。和城 市观光旅游项目不同,她的城市嗅景系列鼓励参 与者用鼻子去习得对陌生地域与他人的亲密认 知,借助嗅觉建立情感互动,进而抵达对异域文化 的理解与宽容。由于图拉斯善于发掘城市隐秘角 落的非主流气味,本土观众也可以学习用嗅觉去 重新认识自己的城市,例如墨西哥城嗅景项目 《说话的鼻子》(Talking Nose, 2009 年)让本土观 众意识到城市污染现状,并由此思考自己的责任。 吉姆・德罗尼克(Jim Drobnick)指出,"通过对城 市嗅景的全面调查——化学的、情感的、美学的、 语言的、社会的、政治的——图拉斯挑战了认为嗅 觉惯习不可变更、不可避免的观点,转而凸显嗅觉 惯习的构成性与可塑性"(Drobnick 272)。

图拉斯的城市嗅景项目在参与方式上具有特定场域表演的特点。以《嗅景: 堪萨斯双城记》(SmellScape KCK/KCMO, 2012 年) 为例,参与者可以自选美国密苏里州堪萨斯城的六条街道步行路线之一,沿途搜寻地域气味刮刮卡并提交照片和气味描述,用获得的积分参加最后的金鼻子竞赛。有学者根据自己的步行体验认为: "通过气味,图拉斯让我的整个身体关注周围的世界,并且设法让本来匿名的城市环境变得极其个人和亲密"(Lockard 249-250)。这正是波德莱尔笔下都市漫游者经历的多感官"现代震惊"体验(Krueger 188)。除了隐秘的城市气味,日常生活气味在图拉斯的嗅景地图里也有着重要的一席之地,例如她为《上海嗅觉地图 2015》搜集的 500 多

种气味里,有很多气味来自食物。味觉正是与嗅觉体验紧密相关的另一种"低级感官"体验,在当代剧场尤其剧场理论里有着重要作用。

三、味觉体验:品味、烹饪与味美学

作为复杂的综合性感官体验,味觉涉及辨识 气味的嗅觉体验、感受质地和温度的触觉体验、咀 嚼食物的动觉体验等多种感官体验,以及给三叉 神经带来的化学刺激。因此近年来有很多心理学 家以及神经科学家、感知科学家认为这些体验是 融为一体、不可解析的,各种味道来自大脑对这些 复杂感官体验的合成,是由大脑创造或者心理建 构而成,并非来自天然(Smith 334-335)。但是 哲学家史密斯对这种味觉建构论持有异议,他认 为味道和味觉感知是客观存在的,食物确实具有 内在的不同味道,而品尝者可以在不同情形下感 知到这些味道(Smith 335)。这一争论孰是孰 非?如果采取存在主义现象学视角,就可以如梅 洛-庞蒂所说,"在其世界概念或合理性概念中把 极端的主观主义和极端的客观主义结合在一 起",因为"现象学的世界不属于纯粹的存在,而 是通过我的体验的相互作用,通过我的体验和他 人的体验的相互作用,通过体验对体验的相互作 用显现的意义,因此,主体性和主体间性是不可分 离的,它们通过我过去的体验在我现在的体验中 的再现,他人的体验在我的体验中的再现形成它 们的统一性"(梅洛-庞蒂 16—17)。就味觉体验 而言,主体性和主体间性的交融意味着现象学与 社会学的交叉,以及在此基础上产生的味觉美学, 这就是当代剧场实践及理论的味觉探索方向。

法国社会学家布尔迪厄(Pierre Bourdieu)指出,从口味衍生而来的品味(包括剧场品味)对于社会阶层区分至关重要。推崇视听感官的康德区分"反思的鉴赏"和"感官的鉴赏",认为两者之间存在"一种知觉力的巨大差别";在他看来,"感官的鉴赏"即肉欲,与人的本能有关,和嗅觉、味觉这两种具有亲缘关系的低等感官密不可分,而味觉更有着"与消化器官的众所周知的联系"(布尔迪厄 773—774)。布尔迪厄认为,在康德所谓"'纯粹的'目光"即纯粹美学品位背后,是现代艺术通过推崇卓越表达的一种态度,那就是对"'普通'人投入到他们的'普通'生活中的激情、感情、

情感的一种有系统的拒绝"(布尔迪厄 4—5,7)。 作为回应,普通观众抗拒布莱希特史诗剧、皮兰德 娄戏中戏、贝克特以及品特荒诞剧等晦涩的精英 现代主义剧场形式,而通俗易懂的歌舞杂耍、轻歌 剧和电影"满足了人们对节日、心直口快和直率 的打趣的爱好和欲求",以此"颠倒社会世界并颠 覆习俗和礼节解放人们"(布尔迪厄 7,48—50, 53)。显然,布尔迪厄对现代剧场的社会学批评 受到巴赫金狂欢化理论的影响,巴赫金笔下的拉 伯雷式饮食狂欢与后现代文化的反精英色彩颇为 契合,这就部分解释了味觉体验作为被康德贬低 的"感官的鉴赏"何以在当代剧场复兴。

饮食其实一直是剧场艺术的常见主题之一, 但再现重点往往在于饮食的象征意义而非实际饮 食行为或烹饪过程。而当代剧场重新开始关注物 质文化,试图通过味觉、嗅觉等"低级感官"体验, 提醒观众品尝实实在在的生活。例如第二波女性 主义剧作家虽然掀起了反厨房水槽现实主义的创 作潮流,烹饪过程却成为女性主义剧场的重要场 景。剧场味觉体验往往与族裔文化有关,而东方 文化与味觉的紧密联系也体现于当代欧美剧场理 论的跨文化视角,尤其谢克纳对印度戏剧美学的 理论阐释及其在此基础上提出的剧场训练理论。 "味"(rasa)和"情感"(bhava)是印度现存最早戏 剧理论文本《舞论》(Nā t yasāstra)的关键词,情感 被分为爱、笑、悲、怒、勇、惧、厌、惊八味(后世印 度理论家阿毗那婆笈多又增加了第九味"平" 「Shanta],意思是诸味平衡),均指艺术家创作,关 注艺术品本身;但是约六个世纪之后,《舞论》阐 释者从"味"的形式分析转向关注观众的接受现 象学。谢尔顿·波洛克(Sheldon Pollock)认为这 一现象学趋势已经内在于《舞论》的味觉修辞:尽 管《舞论》对美学品位的分类和印度传统文化里 的甜酸咸苦辣涩六种基本味道并不对应,但是波 洛克援引米盖尔・杜夫海纳(Mikel Dufrenne)的 审美经验现象学指出,正如"味"同时存在于食物、 品尝者和品尝行为之中,美学行为也意味着主体与 客体的交融,情动与情感既在作为审美对象的作品 之中,也在对作品产生共鸣的审美主体之中 (Pollock 42-43)。受《舞论》启发,谢克纳的味美 学理论也是关注主客体交融的剧场美学理论。

在《味美学》("Rasaesthetics",2001年)一文里,谢克纳指出亚里士多德《诗学》和印度《舞论》

的主要区别在于后者更关注"表演",印度戏剧与舞蹈、音乐相融合,很多传统表演类型更侧重舞蹈、手势、音乐而非情节,谢克纳认为这就是"味"的来源(Schechner 28-29)。他提出"味美学",是为了在当代剧场提倡一种新的侧重表演和多感官体验的表演美学。由于味是身体与食物的融合,味美学和以视觉与认识论为基础的西方戏剧美学截然不同(29—30)。谢克纳指出味表演的愉悦类似烹饪时混合不同食材创造新口味的愉悦,这种愉悦是口鼻的、脏腑的,而且五脏六腑也有与大脑合作的神经系统(31—37)。作为致力于社会变革的先锋理论家,谢克纳还强调印度美学表演体系里的"情感"不是单纯个人或私人的,而是"存在于公共或社会领域"(32)。

基于味美学,谢克纳及其东海岸艺术家剧团 同事米歇尔・明尼克(Michele Minnick)和波拉・ 默里・科尔(Paula Murray Cole)在20世纪90年 代下半期结合味美学和阿尔托的"情感运动员" 理念, 创造并发展出味匣子情绪训练法(the Rasabox exercise),用于表演训练和正式演出。明 尼克认为味匣子练习有助于训练"表演者的情 感/身体/声音表现力和敏捷度",她鼓励演员把 表演技艺视为一个可自控的"有意识的、身体导 向的过程"(Minnick 40)。为此,味美学以及味 匣子练习致力于训练整个感官系统包括嗅觉、味 觉、触觉在表演中的运用,它提醒人们关注"作为 口述、消化和排泄的剧场性",而不只是"眼睛和 耳朵的剧场性"(47)。大卫·梅森(David Mason)认为谢克纳的味美学在绝对感官性和消 泯观演界线这两点上都不同于印度《舞论》,而且 无视印度古典理论和印度当代传统剧场之间的区 别,因此只不过是利用"古典和异国情调的贵族" 进行理论自我营销(Mason 70)。这一批评不无 道理,谢克纳的味美学确实是从自身需要出发对 印度文艺理论的再阐释,但是味美学的意义在于 突破当代欧美主流剧场观念,它有效解构了西方 现代剧场的视觉理性中心,这不仅符合谢克纳作 为先锋剧场理论家的一贯目标,其跨文化接受也 说明了这一理论的广泛适用性。通过2006年以 来谢克纳在中国召开的味匣子工作坊推广,味匣 子练习已逐渐被上海戏剧学院等机构在教学和创 作中采纳,中国戏剧学界的相关研究证明这一练 习在戏曲表演训练(支涛 118—120)、社会表演 训练(彭勇文 36—41)、心理健康教育(徐辉 86—103)等不同领域均具有实用价值。

味美学在理论层面上的味觉关注也呼应着当 代剧场的味觉实践,一些表演切实打破了生活与 艺术的界限,观众不再是味觉体验的观看者和想 象者,而是真正的体验者与互动者。从20世纪 20年代未来主义者的餐厅实验,到60年代美国 先锋剧场,吃成为一种剧场事件。例如偶发表演 (happening)的命名者和先行者艾伦·卡普罗 (Allan Kaprow)申明,食物和其他各种物品一样, 都可以成为"新艺术的材料"(qtd. in Aronson, History and Theory 101)。卡普罗的偶发表演 《吃》(Eat, 1964年)在纽约一家废弃啤酒厂里进 行,表演场地被布置成洞穴模样,里面有啤酒、苹 果、香蕉、烤土豆等各种食物,有的伸手可得,有的 必须爬上梯子去获取(Kirby 44-49)。演出每小 时清场,提供食物的表演者也是每场更换的志愿 者;尽管洞穴里一个"去拿"的声音不绝于耳,但 是观众可以根据自由意志选择吃什么或者吃不 吃,他们才是这一表演真正的主角。《吃》打破了 日常活动和剧场行动的区分,通过味觉体验激发 观众对饮食行为的自觉体验并反思其主体性。

是否强调观众的味觉体验在某种程度上也成 为两种沉浸式剧场的分界。罗素·M·德宾 (Russell M. Dembin)以2015年分别首演于伦敦 和纽约的两种《爱丽丝漫游仙境》沉浸式剧场改 编版为例,指出"沉浸式剧场"一词其实涵盖多种 表演形式,从观众跟随演员移动但很少互动的 "漫步剧场" (promenade theatre), 到观演完全平 等的一对一互动表演(Dembin 263)。在这两种 《爱丽丝漫游仙境》沉浸式剧场改编版里,食物都 至为关键,但一种是完全作为象征或符号,参与者 仍然是被动的观众而不参与表演,另一种则是通 过食物的口感与物质性来建构观演共同体,食物 成为参与表演的邀请,让观众通过味觉体验以更 私人、更直感的方式沉浸于奇幻故事的多感官世 界。在第二种也就是真正观演平等互动的沉浸式 剧场里,味觉体验与其他感官体验往往是相互关 联的,形成一种开放的联觉体验。

四、联觉体验:联觉美学与天气世界

梅洛-庞蒂认为各种感官体验是不同义的,每

种感官构成了一个"小世界",但是他同样强调, 这个"小世界"位于所有感官交织而成的"大世 界"之内并向"大世界"开放(梅洛-庞蒂 284)。 感知者整个身体同时参与感知活动,所有的感觉 相互作用,这就是"联觉体验"(l'expérience synesthésique);在梅洛-庞蒂看来,"联觉是通则, 我们之所以没有意识到联觉,是因为科学知识转 移了体验"(293)。科学以世界为认识对象,而梅 洛-庞蒂在《知觉现象学》前言里以"剧场" (théâtre)譬喻想象的场域(Merleau-Ponty v),他指 出"世界不是我掌握其构成规律的客体,世界是 自然环境,我的一切想象和我的一切鲜明知觉的 场"(梅洛-庞蒂 5)。剧场也正是演绎想象与知 觉的理想艺术媒介,以沉浸为目标的当代场景设 计尤其致力于创造联觉感知环境。美国心理学家 詹姆斯・吉布森(James Gibson) 在《视知觉生态 论》(The Ecological Approach to Visual Perception, 1979年)一书里点明了沉浸与联觉的关系。他指 出感知在环境中发生,我们不是生活在"空间" 里,而是生活在物质、媒介、表面构成的"环境" 里,视觉、嗅觉、听觉、触觉等感知活动共同控制着 我们在这个环境里的运动和行为(Gibson 27)。 吉布森把感知者与感知环境的这种关系比作在 "物质能量之海"中的"沉浸",感知者在其中获得 的嗅觉、听觉、视觉等各种感官刺激与信息只是沧 海一粟(51)。

当代沉浸式剧场提供的多感官体验是艺术史 学家卡罗琳·A·琼斯(Caroline A. Jones)的研究 对象之一。和梅洛-庞蒂与吉布森一样,琼斯也认 为"经由感官(及其必要与非必要中介)的具身体 验是我们的思考方式"(Jones 5)。她批评当代 艺术的视觉主导倾向是一种"现代主义"简化,始 作俑者是20世纪五六十年代的权威艺术批评家 克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg),他对 "卫生现代主义的渴望以及执行其协议的努力" 被琼斯诊断为马克思所说的"异化"(7)。与格林 伯格不同,琼斯强调听觉、嗅觉、触觉和视觉一样 都是具身知识的关键成分,她把由此产生的全套 体验称作"感官系统"(sensorium),也就是"主体 协调身体所有感知与本体感觉信号的方式,也协 调笼罩自我的变化感觉";换言之,身体是感官系 统的依托,可以通过技术或假肢的方式增强,身体 的感官构造决定了意识,而意识又控制着感官系

统(8)。

尽管琼斯提出的"感官系统"概念不仅指剧 场艺术,但身体与意识的"感官系统"互动尤其是 当代剧场扩展场景设计希望达到的效果。据麦金 尼与帕默概括,扩展场景设计以"关系性""情动 性""物质性"为特征;②这三种特征意味着观演之 间的多维度身心互动,在演出环境里形成复杂的 关系之网。但仅仅指出这三种特征尚不足以解释 当代多感官剧场的美学机制,剧场理论家马琼强 调现场表演在观与演两个环节都注重多感官互 动,她在此基础上提出了表演的联觉美学理论。 "联觉"(synaesthetics)一词源自古希腊语"syn" (共同)与"aesthesis"(感觉/感知),神经认知科学 把"联觉"定义为"身体某一部位承受或感知到的 刺激在另一部位引起感觉",而"美学" (aesthetics)是指"艺术实践的主观创造、体验和 批判";马琼结合三者,把"联觉"一词改写为"联 觉美学"(「syn]aesthetics),以此强调联觉"既是 一种融合的感官知觉体验,又是一种融合而且感 性的艺术实践与分析方法",并凸显联觉美学作 品的"跨学科、互文本、互感性"特点(Machon, (Syn) aesthetics 13-14)。作为一种美学风格,联 觉不仅可以通过任何一种感官来"改造感觉",而 且可以"通过身体记忆把感觉本身传递给观众", 具有"身体/语义融合特征"(14)。

马琼认为联觉美学是沉浸式剧场的定义性特 点,其关键在于"直觉与本能如何引领观众-参与 者游历和欣赏作品"(104-105)。她以自己观看 眩晕剧团《溺亡者:好莱坞寓言》(The Drowned Man: A Hollywood Fable, 2013 年)的切身体验为 例,强调沉浸式表演中的"观看"其实是一种调动 整个人体感官系统的"联觉美学反应":"它在不 同领域之间转换——在感性和智性之间,在字面 和侧向之间——并依赖以身体理解事件细节的感 知" (Machon, "Watching, Attending, Sensemaking"45)。在当代剧场实验里,有一种特殊的 表演方法是通过抑制视觉优先来强调感官之间的 联觉,这是英国视障艺术家现存剧团(Extant)的 常用手法,也是明眼瑞典艺术家组合伦达尔与塞 特尔(Lundahl & Seitl)的自觉策略。但更常见的 多感官体验剧场是在保留视觉的情况下诉诸联觉 美学,强调各种感官之间的平等协作。眩晕剧团 艺术总监菲利克斯・巴雷特(Felix Barrett)认为, 若要让参与者"感觉"到氛围,灯光、触觉、嗅觉等直达肺腑的感官手法都同样有效,目标都是让表演空间成为体验世界(Machon,(Syn)aesthetics 99)。英国艺术家大卫·谢林(David Shearing)的"天气"系列尤其提供了一种冥想式联觉美学沉浸式剧场的分析模型。

人类学家英戈德指出天气是每个人生存于 世、行走于世的媒介,天气深刻影响着我们对世界 的认识,世界即"天气世界"(weather-world);他提 倡以一种沉浸于感知环境的生态方式去思考,身 体在天气世界中"行走、呼吸、感觉、知悟" (Ingold, "Footprints" S136)。这也正是谢林设计 沉浸式环境装置作品《天气机器》(The Weather Machine, 2015年)的目标。通过提供环境体验, 这部作品为观众认识天气在人类认知中的作用提 供了艺术路径。如谢林所述,视觉、听觉、触觉、嗅 觉的多感官混合犹如体验天气(Shearing 146)。 《天气机器》是50分钟的黑匣子剧场表演,但表 演者不是演员而是模拟自然天气变化的多感官环 境装置,灯光、投影、烟雾、风、现场音效、耳机画外 音等多感官场景设计元素的运用让观众身临其境 地感受天气环境给自己带来的身心变化,而扬声 器音乐和其他观众的在场又不断地把他们拉回至 剧场环境。模糊于这两种环境之间的联觉美学具 身体验引导观众反思自我与环境的关系;用谢林 的话来说,《天气机器》的每一部分都试图"利用 设计的情动潜能在个人与环境之间建立起身体与 认知的联系,进入一种自我意识状态"(145)。这 是一种故意"模糊不同类型身体、感觉、认知和反 思参与模式"的沉浸式体验,谢林借用佛教术语 称之为"正念相遇" (mindfulness encounter),强调 "认知模式和感官模式在此时此地的结合";他希 望通过这种冥想式的沉浸体验打破主动观看与被 动观看的二元对立,演示"反思也是一种特别的 参与模式"(140)。

不过,《天气机器》主要模拟自然环境,是对个人意识的哲学式探索,尚未直接体现克莱尔·毕晓普(Claire Bishop)提议的当代参与艺术"社会转向"以及简·哈维(Jen Harvie)对阶级、财富等参与条件的社会学关注(Shearing 142—143)。相比之下,其续集《天气咖啡馆》(The Weather Café, 2016年)具有更自觉的社会维度,探索自然与社会双重意义上的天气世界。这一沉浸式环境

装置作品位于英国利兹市中心,咖啡馆地面铺设 触觉柔软的青草,向所有人免费开放;通过数字互 动技术,创作者不仅以温度、光线、音效、湿度等指 数不断变化的室内小气候和即时编排的音乐与影 像来呼应室外天气变化,而且采集了100名利兹 居民的声音,他们通过耳机向咖啡馆顾客讲述自 己的心情。咖啡馆是人们熟悉的日常饮食公共空 间,《天气咖啡馆》在还原自然环境的同时,也让 参与者意识到自己同时置身于社会环境。室内天 气感受和耳机里传来的口述碎片提醒咖啡馆顾客 摆脱习以为常的漠视,重新获得对自己所在环境 感到惊奇的生态能力。正如马琼所言,联觉美学 欣赏始于"不安和(再)认知",个人内在体验是阐 释的前提,体验者各自经历某种"共同的不可言 喻之感" (Machon, (Syn) aesthetics 21)。从《天 气机器》到《天气咖啡馆》,联觉美学让参与表演 的每一位观众切身体验到自我与他者如何共存于 自然、社会或天气世界。

结 语

通过扩展场景设计,当代剧场创造出信息丰 富、能量充沛的多感官环境,期待观众或参与者沉 浸其中,从自身感官系统出发,在剧场环境里作出 自己的选择,进行自己的思考或行动。其联觉美 学意味着剧场表演不仅诉诸视觉与听觉这两种往 往被认为与认知紧密相连的知觉与感觉形式,而 且越来越倚重参与者的触觉、嗅觉和味觉体验。 作为启蒙时代以来遭到全面贬抑的"低级感官", 触觉、嗅觉、味觉在当代剧场尤其多感官沉浸式剧 场实践中的复兴是观众参与的重要契机。麦金尼 与帕默曾借用英戈德对两种艺术模式的划分来区 分传统的镜框式场景设计和扩展场景设计:前者 是"形质论"(hylomorphic)艺术模式,即艺术家赋 予物质材料以形式和意义,观众通过阅读作品回 溯至艺术家意图;而后者是在艺术创作与体验中 "追随材料",强调"空间作为物质元素在表演体 验中的作用"(McKinney and Palmer 6—7)。多 感官扩展场景设计营造开放式环境,鼓励观众追 随材料,创造自己的参与体验,而不是追求基于现 代剧场统一性原则的整体解读。

在面对全球疫情和种族主义等重大社会议题 时,以多感官扩展场景设计为主导的沉浸式表演 是否可以达到设计者预期的政治效果? 尽管这依 然是有待进一步探索的迫切难题,但那些正在介 人现实的触觉、嗅觉、味觉表演说明,多感官剧场 可以不追求纯粹的感官刺激、不沦为卖座的商业 噱头,而是专注于探索感性与知性、理性的合作。 在21世纪扩展场景设计背后,是当代剧场从搬演 转向表演的潮流,剧场研究也"从描述的符号学 转向感知主体的现象学";但帕维斯认为更确切 的说法是转向符号学与现象学的结合,前者用于 分析作品结构,后者用于描述观众的身体与情感 体验,他称之为"符号-现象学"方法(Pavis 61)。 确实,正如当代剧场理论对剧场"低级感官"体验 的探究所示,强调感知主体并不意味着完全放弃 符号学,而是采取现象学与符号学以及心理学、社 会学、神经科学等多领域结合的跨学科路径,由此 可以全面理解当代剧场扩展场景设计的感知变革 和联觉美学,发掘"低级感官"体验在当代剧场实 践中具有的政治潜能。

注释[Notes]

- ① 演出设计参见: "LA FURA DELS BAUS"。演出视频片段参见: Marcel. lí Antúnez Roca。
- ②其中"关系性"(relationality)指观看者与表演者、空间、场所、物体和其他观看者的相遇,"情动性"(affectivity)指个人对表演产生的美学反应,而事物、场所、身体都具有"物质性"(materiality),在表演中不仅相互作用,其冲击还可以改变我们对世界的体验与理解(McKinney and Palmer 8)。

引用作品[Works Cited]

- Agapakis, Christina M., and Sissel Tolaas. "Smelling in Multiple Dimensions." Current Opinion in Chemical Biology 16.5-6(2012):569-575.
- Amiran, Eyal. "Proprioception of the Hand: Stelarc's Object-Oriented Relations." *TDR/The Drama Review* 63. 2 (Summer 2019):102 – 116.
- Aronson, Arnold. "Foreword." Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design. Ed. Joslin McKinney and Scott Palmer. London: Bloomsbury, 2017. xiii-xvi.
- ---. The History and Theory of Environmental Scenography (Second Edition). London: Methuen Drama, 2018.
- Balme, Christopher. "The Affective Public Sphere: Romeo Castellucci's On the Concept of the Face Regarding the Son of God." Tiyatro Eletirmenlii ve Dramaturji Bölümü

- Dergisi 22(2013):97 -112.
- Banes, Sally. "Olfactory Performances." *TDR/The Drama Review* 45.1(2001):68 76.
- Blankenship, Mark. "Aroma-turgy: What's Smell Got to Do with It." *American Theatre* 24 Feb. 2016. 26 May 2021 < https://www.americantheatre.org/2016/02/24/aroma-turgy-whats-smell-got-to-do-with-it/>.
- Blau, Herbert. "The Most Concealed Object." *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*. Ed. Jane Collins and Andrew Nisbet. London: Routledge, 2010. 51 55.
- 皮埃尔·布尔迪厄:《区分:判断力的社会批判》,刘晖译。 北京:商务印书馆,2016年。
- [Bourdieu, Pierre. Distinction: A Social Critique of Judgment. Trans. Liu Hui. Beijing: The Commercial Press, 2016.]
- Classen, Constance, David Howes, and Anthony Synnott. Aroma: The Cultural History of Smell. London and New York: Routledge, 2002.
- Dembin, Russell M. "Alice's Adventures Underground by Oliver Lansley and Anthony Spargo, and: Then She Fell dir. by Zach Morris, Tom Pearson, and Jennine Willett." Theatre Journal 68. 2(2016): 263 267.
- 勒内·笛卡尔:《笛卡尔主要哲学著作选》,李琍译。上海:华东师范大学出版社,2021年。
- [Descartes, René. Descartes's Major Philosophical Writings.

 Trans. Li Li. Shanghai: East China Normal University

 Press, 2021.]
- Di Benedetto, Stephen. *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*. New York and London: Routledge, 2011.
- Drobnick, Jim. "The City, Distilled." Senses and the City:

 An Interdisciplinary Approach to Urban Sensescapes. Ed.

 Mădălina Diaconu, et al. Wien: Lit, 2011.257 276.
- Gibson, James J. The Ecological Approach to Visual Perception. New York: Psychology Press, 2015.
- Gough, Richard, and Judie Christie, eds. Special Issue "On Smell." Performance Research 8.3(2003).
- Hallensleben, Markus. "From Rilke to Stelarc: Cross-Mapping Body Figurations in Early Twentieth-Century German Literature with Early Twenty-First-Century Body Performances." Seminar: A Journal of Germanic Studies 43.4(2007):441-452.
- Heller-Roazen, Daniel. The Inner Touch: Archaeology of a Sensation. Brooklyn, NY: Zone Books, 2007.
- Henshaw, Victoria. Urban Smellscapes: Understanding and Designing City Smell Environments. New York and

- London: Routledge, 2013.
- Hill, Leslie, and Helen Paris. "On the Scent." *Performance Research* 8.3(2003):66-72.
- Howard, Pamela. What Is Scenography? New York: Routledge, 2002.
- Howes, David. "Nose-wise: Olfactory Metaphors in Mind." Olfaction, Taste, and Cognition. Ed. Catherine Rouby, et al. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 67 –81.
- ---. Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- Ingold, Tim. The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. London and New York: Routledge, 2000.
- ---. "Footprints through the Weather-World: Walking, Breathing, Knowing." *Journal of the Royal* Anthropological Institute 16(2010): S121 - S139.
- Jones, Caroline A. "The Mediated Sensorium." Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art. Ed. Caroline A. Jones. Cambridge, MA: The MIT Press, 2006. 5 - 49.
- Kirby, Michael. "Allan Kaprow's 'Eat'." *The Tulane Drama Review* 10.2(1965):44 49.
- Krueger, Cheryl Leah. "Flaneur Smellscapes in Le Spleen de Paris." Dix-neuf 16. 2(2012): 181 192.
- "LA FURA DELS BAUS." marceliantunez. com. n. d. 16 Mar. 2021 < http://marceliantunez.com/work/la-furadels-baus/>.
- Lefebvre, Henri. The Production of Space. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. Trans. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006.
- Lepecki, André, and Sally Banes. "Introduction: The Performance of the Senses." *The Senses in Performance*.

 Ed. Sally Banes and André Lepecki. New York and London: Routledge, 2007.1-7.
- Lockard, Brittany. "Sissel Tolaas, SmellScape KCK/KCMO." The Senses and Society 8.2(2013):245 -250.
- Machon, Josephine. (Syn) aesthetics: Redefining Visceral Performance. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- ---. Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- ---. "Watching, Attending, Sense-making: Spectatorship in Immersive Theatres." *Journal of Contemporary Drama in* English 4. 1(2016): 34 – 48.

- Marinetti, Filippo Tommaso. "Tactilism." Futurism: An Anthology. Ed. Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman. New Haven: Yale University Press, 2009. 264 – 269.
- Marks, Laura U. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- ---. Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2002.
- Mason, David. "Rasa, 'Rasaesthetics' and Dramatic Theory as Performance Packaging." *Theatre Research International* 31.1(2006):69-83.
- McGann, John P. "Poor Human Olfaction Is a 19th-century Myth." *Science* 356.6338(2017): eaam7263.
- McKinney, Joslin, and Philip Butterworth. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- McKinney, Joslin, and Scott Palmer. "Introducing 'Expanded' Scenography." Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design. Ed. Joslin McKinney and Scott Palmer. London: Bloomsbury, 2017.1 20.
- Mee, Erin B. "Aromatheatre: Communication and Multimedia Design's Famous Deaths." TDR/The Drama Review 62.4(2018):141-145.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1976.
- 莫里斯・梅洛-庞蒂:《知觉现象学》,姜志辉译。北京:商 务印书馆,2001年。
- [Merleau-Ponty, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. Trans. Jiang Zhihui. Beijing: The Commercial Press, 2001.]
- Minnick, Michele. "Rasaboxes Performer Training." *TDR/ The Drama Review* 45.3(2001):40 42.
- Pallasmaa, Juhani. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. West Sussex: John Wiley & Sons, 2012.
- Pavis, Patrice. Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today. Trans. Joel Anderson. New York: Routledge, 2013.
- 彭勇文:《味匣子情绪训练法的跨文化应用》,《戏剧艺术》 5(2012):36—41。
- [Peng, Yongwen. "The Intercultural Application of Rasabox Exercise." *Theatre Arts* 5(2012):36-41.]
- Pollock, Sheldon. A Rasa Reader. New York: Columbia

- University Press, 2016.
- Poon, Linda. "Wake Up and Smell Your City." Bloomberg CityLab, 5 Nov. 2015. 28 May 2021 < https://www.bloomberg.com/news/articles/2015-11-04/artist-sissel-tolaas-on-how-to-capture-the-smells-of-your-city > .
- Porteous, J. Douglas. "Smellscape." *Progress in Physical Geography* 9. 3(1985): 356 378.
- Roca, Marcel. lí Antúnez. "ACCIONS (1984) Performance."

 YouTube. 14 Jan. 2013. 16 Mar. 2021 < https://www.youtube.com/watch?v = Qx-WELO_6Hk > .
- Schechner, Richard. "Rasaesthetics." *TDR/The Drama Review* 45.3 (Autumn 2001): 27 50.
- Shearing, David. "Audience Immersion, Mindfulness and the Experience of Scenography." Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design. Ed. Joslin McKinney and Scott Palmer. London: Bloomsbury, 2017. 139 – 154.
- Smith, Barry C. "The Chemical Senses." The Oxford Handbook of Philosophy of Perception. Ed. Mohan Matthen. Oxford: Oxford University Press, 2015. 314-352.
- Spence, Charles. "Scent in the Context of Live Performance." *I-Perception* 12.1(2021):1-28.
- Švankmajer, Jan. Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art. Trans. Stanley Dalby. London: IB Tauris, 2014.
- "Third Hand." Stelarc. n. d. 2 Aug. 2021 http://stelarc.org/?catID=20265>.
- 徐辉:《从"味匣子"到"味舞蹈":舞蹈艺术在学生心理健康教育领域的应用》,《当代舞蹈艺术研究》2(2018): 86—103。
- [Xu, Hui. "From 'Rasaboxes' to 'Rasa Dance':
 Application of Dance Art in Assuring Students' Mental
 Health." Contemporary Dance Research 2 (2018):
 86-103.]
- Zeitlin, Froma I. "Dionysus in 69." Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium. Ed. Edith Hall, Fiona Macintosh, and Amanda Wrigley. Oxford: Oxford University Press, 2004. 49 75.
- 支涛:《"味匣子"训练法对戏曲演员训练的启示》,《艺海》9(2009):118—120。
- [Zhi, Tao. "Rasabox' Exercise and the Training of Xiqu Actors." Art 9(2009):118-120.]

(责任编辑:王嘉军)