

April 2023

From Mimesis to Self-referentiality: Bertolt Brecht, Roland Barthes and Hans-Thies Lehmann on the “Exteriorization” of Theatre

Yinghui Zhao

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

Recommended Citation

Zhao, Yinghui. 2023. "From Mimesis to Self-referentiality: Bertolt Brecht, Roland Barthes and Hans-Thies Lehmann on the “Exteriorization” of Theatre." *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (2): pp.98-107. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss2/10>

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.

From Mimesis to Self-referentiality: Bertolt Brecht, Roland Barthes and Hans-Thies Lehmann on the “Exteriorization” of Theatre

从摹仿到自指涉

——布莱希特、巴特、雷曼论戏剧的“外”化

赵英晖

摘要:布莱希特、巴特和雷曼论著中“外”的含义反映出他们对戏剧能指独立性不同程度的重视,为我们勾勒出摹仿型戏剧与自指涉型戏剧的关联:布莱希特提倡“外”化表演,认为演员扮演人物时不必与人物感受相同,这无异于肯定能指(剧中元素或曰摹仿者)与所指(原物或曰被摹仿者)的差距,但他念念不忘“科学时代的戏剧”之“真”,企图用“外”化表演实现能指与所指真正的相似;巴特的戏剧研究中,能指与所指的距离被进一步拉大,巴特主张戏剧以夸张的“外”化取缔一切深度、以外在语言调动观众的全面综合感知,他将深度和内在视作西方根深蒂固的二元对立思维中那个隐匿、强大却不过是虚构的支配者;雷曼认为当代戏剧最重要的特征是能指摆脱所指而实现自指涉,能指不是对所指的摹仿,而是其自身真实的在场,这一转变使戏剧的外交流系统格外突出,观众成为戏剧的参与者而非旁观者,对戏剧的接受方式不是概念认知和阐释,而是知觉经验。

关键词:摹仿; 自指涉; “外”; 能指; 所指

作者简介:赵英晖,文学博士,复旦大学外文学院讲师,主要从事戏剧理论及法国当代戏剧研究。通讯地址:上海市杨浦区邯郸路220号复旦大学外文学院,200433。电子邮箱:zhaoyinghui@fudan.edu.cn。本文为国家社科基金一般项目“当代法国戏剧理论焦点问题研究”[项目编号:22BWW059]的阶段性成果。

Title: From Mimesis to Self-referentiality: Bertolt Brecht, Roland Barthes and Hans-Thies Lehmann on the “Exteriorization” of Theatre

Abstract: Bertolt Brecht’s, Roland Barthes’ and Hans-Thies Lehmann’s uses of “the exterior” reflect their emphases on theatrical signifiers, which outlines the relationship between mimetic theatre and self-referential theatre. Brecht advocates “exterior” performance and thinks that actors do not have to feel the same as characters, affirming the difference between the signifier (the imitator) and the signified (the imitated). However, he pursues “scientific truth” and a real similarity between the signifier and the signified through exterior performance. In Barthes’ study of theatre, the distance between the signifier and the signified is further widened. Barthes uses an exaggerated “exteriorization” to hollow out depth and uses external languages to stimulate the audience’s comprehensive perceptions, considering depth a hidden, powerful but imaginary ruler in the deep-seated, dualistic thinking. Lehmann believes that the most important feature of postdramatic theatre is that the signifier gets rid of the signified and obtains its self-referentiality. The signifier is not an imitation of the signified, but its own real presence. This transformation highlights the external communication system of theatre, allowing the audience to become participants rather than bystanders. His way of theatre reception is no longer conceptual understanding or interpretation, but perceptual experience.

Keywords: mimesis; self-referentiality; “the exterior”; signifier; signified

Author: Zhao Yinghui, Ph. D., is a lecturer in the College of Foreign Languages and Literature, Fudan University. Her research interests include theories of drama and theatre, and contemporary French theatre. Address: College of Foreign Languages and Literature, Fudan University, 220 Handan Road, Shanghai 200433, China. Email: zhaoyinghui@fudan.edu.cn. This article is supported by the General Project of National Social Sciences Fund (22BWW059).

引言

罗兰·巴特回顾文学史时指出,文学经历了从注重再现他物到注重呈现自身的过程:多少世纪以来,文学总将自己作为对某种现实的再现或对某个虚构世界的描摹;但是,从福楼拜字斟句酌的艰苦写作开始,经过马拉美把文学和文学思想在同一部作品中的融合,到普鲁斯特不断宣称要写作却不断推迟写作,从而将写作的准备过程变为文学,再到罗伯-格里耶通过削减语言的所指而实现语言自身在场的“白色写作”,文学逐渐确认了自己的“双重性”,“既是对对象又是注视该对象的目光、既是言说又是关于该言说的言说”,“既是文学-对象(littérature-objet)又是元文学(méta-littérature)”(*Essais critiques* 106-107)。

福柯在绘画史中也有类似发现。他指出,自文艺复兴以来主宰西方绘画的一条原则是“把相似这一事实与对再现关系的肯定等同”(Foucault 42),即是说,在绘画创作和接受中,人们习惯将画中形象和某个外在于绘画却与画中形象相似的原物(现实的或想象的)关联,把前者作为后者的摹仿品。福柯认为,这一原则的终止是在康定斯基影响下发生的,他分析了康定斯基和马格利特(René Magritte)的作品如何阻断由画中形象到原物的指涉关联——前者通过对线条和颜色越来越强烈的肯定(Foucault 43),后者通过“图像(graphisme)和造型(plastique)的外在性与彰显”(Foucault 47)。

与巴特、福柯类似,雷曼(Hans-Thies Lehmann)在戏剧中也指出从摹仿他物到自我呈现的转变:在传统西方戏剧(雷曼称为“dramatisches Theater”,即“行动戏剧”^①)中,观众看到的是被演出摹仿的人、社会、自然,无论摹本与原物相似度如何,两者间指涉与被指涉的关系总存在;而在20世纪70年代以来“戏剧的新发展”(雷曼称为“postdramatisches Theater”,即“后行动戏剧”)中,出现了以“动作的真实过程取代对行动的摹仿”(Le Théâtre postdramatique 49)的现象,因而,关注这一时期的戏剧,“重要的是知道‘戏剧作为一个虚构世界的再现’这一观念是怎样瓦解甚至被摒弃的,以及导致了什么后果”(40)。

从叙述的对象到叙述本身,从描绘的事物到图像本身,从人物对他人行动的摹仿到呈现动作本身,尽管在三位论家笔下,三个领域经历转变的时间有先后,但它们的转变却有相同特征:都是作品中原来为再现他物而隐匿自身的媒介元素彰显出来成为主题,而这些元素原有的再现功能变得可有可无。在造型艺术领域,摆脱摹仿的问题尤受研究者重视,例如:德里达指出,虽然海德格尔和夏皮罗就梵高的农鞋有意见分歧,但二人却有共同的错误起点——将画中的鞋视作对现实中的鞋的摹仿,急

于为它找主人(Derrida 322);丹托也提到,摹仿曾是造型艺术的传统范式,是对“什么是艺术”这一问题的标准答案,但在当代艺术,也即他所谓“后历史艺术”中,摹仿的统治终结了(Danto 29,46)。

在戏剧领域,该问题也引起了一些人注意,甚至成为他们著书立论的起点。除雷曼外,格洛托夫斯基否定扮演式演出,认为那是“演员对自身的出卖”(Grotowski 257-258);谢克纳著名的“表演”(performance)概念,也被他解释为“自我指涉的行动”(谢克纳 4);费舍尔-李希特不区分行为艺术与戏剧,将其统称为“行为表演”,认为它们“不涉及预先确定的、内在的东西,不涉及一个物体或它们要表明的那个人”(34)……

如果我们把摹仿型戏剧中被再现的他物称为所指,把再现他物的元素称为能指,则在自指涉型戏剧中,出现了只呈现自身的、无所指的能指。从离不开他物的摹仿到独立于他物的自指涉,戏剧的这两种形态有何关联?考察布莱希特、巴特、雷曼戏剧著述中出现的“外”(法语“extérieur”或“externe”,德语“außen”或“externen”)及其共同根词的含义,能解答该问题。首先,“外”在三人笔下均指我们上文所说的摹仿论美学中为再现他物而隐匿自身的媒介元素,布莱希特主张“外”化表演,演员只需用外在表情和动作展现人物情感,而不必对人物内心感同身受;巴特在多种演出形态中发现了“外”化,提倡戏剧充分运用“外在语言”;雷曼则进一步注意到,当代戏剧中出现了不指向他物而只展露自身的符号,使戏剧的交流方式发生“外”化——演员与观众间的“外交流”排挤甚至取代了人物间的“内交流”。如同巴特勾勒出了文学由作为媒介呈现他物到呈现自身的过程,三人有关“外”的论述也能为我们描绘摹仿型戏剧与自指涉型戏剧的关联。再者,“外”的概念触及了三人戏剧理论的核心:“外”化表演是布莱希特实现“陌生化”的重要手段,可反映出“陌生化”在反“共鸣”(Identifizierung)和反“幻觉”(Illusion)的同时,又在多大程度上维护了以摹仿论为基础的亚里士多德式戏剧;对“外”的强调是巴特戏剧观的体现,也是他“意指活动”(signification)研究或曰符号的意义生成活动研究的组成部分,是他为打破“西方符号主义”(la sémiocratie occidentale)、打破本质主义思维定式觅得的途径;对雷曼而言,戏剧符号的自指涉性及其引发的交流“外”化,是他一向致力研究的后行动戏剧较之行动戏剧的重要特征。

一、布莱希特:“外”化表演的双重面目

布莱希特主张“外”化表演,即演员不必体验人物情感,只以表情和动作表现人物情感即可,演员要与他扮演的角色相区别,而非“合一”。^②“外”化表演突出了能指(人物)与所指(真实世界中的人)的差异,因为这个由演

员扮演的人物并不完全是对真实世界中人的摹仿,他只是表情和动作在摹仿,内心并不如此。这一主张背离了摹仿论戏剧美学对能指和所指之间相似性的要求,是戏剧在由摹仿走向自指涉的道路上迈出的重要一步。然而,布莱希特迈出的这一步并不坚定,他通过“外”化表演要实现的是“科学时代的戏剧”(Brecht 354,1242)，“呈现人类社会生活的真相”(596),反对观众沉浸于幻觉的布莱希特依然是摹仿论幻觉剧场的拥护者。

他多年间于不同文章中提及“外”化表演。

例如,1935年观看梅兰芳演出时,他惊叹于西装革履的梅兰芳能在会晤交谈之际说演就演,不需酝酿与过渡,便将一个曼妙女子的风神姿态活脱脱呈现出来。布莱希特由此对比出两种表演方式的优劣:一种要求演员每次演出都“产生某种情感、某种情绪”,另一种要求演员“表演人物的伴随着情感、情绪而来并表现该情感、情绪的外在标志”,他认为后者比前者“简单多了”,演员只需“提高嗓门、屏住呼吸,同时绷紧颈肌,使血液冲上头部,[……]就很容易让自己表现出愤怒”,进一步而言,要达到“陌生化”效果,比如以“陌生化”方式展现一个人的恐惧,演员只需“用机械方法造成极苍白的脸色(例如:他双手遮脸片刻,以手中所藏白粉抹脸)”,同时“表现出明显的镇定自若”(822—823)。1940年,布莱希特将“外”化表演作为“戏剧艺术的新技术”提出:“所有属于情感范围的东西都应外化[……]。演员用明显的、外在的表达展现人物情感,如若可能,甚至要用动作展现人物内心活动。”(900)

1945年,布莱希特以自己艺术上的一则趣味探索为例再次提出表演的“外”化问题:

奥格斯堡人^③拍摄了魏格尔^④化妆。他把胶片剪开,每一帧画面独立展现一个完整表达,自成整体,有自己的意义。“每个动作都能被分解,想分解成多少个动作就分解成多少,分解出的动作也都自成一体。任何事物都既为他者也为自身存在。跳跃很美,跳跃前的冲劲也美。”但他认为最重要的是:化妆过程中肌肉最细微的活动也能作为内心状况的完美表达。他把这些图片给人看,并问他们这各色表情的含义,被问者给出各种答案:愤怒、喜悦、嫉妒、怜悯。他也把图片给魏格尔看,告诉她,只要熟悉这些表情就能表现这些情感,而不必每次都体会到这些情感。(622—623)

布莱希特提倡“外”化表演,是他阻止演员与人物“共鸣”,实现“陌生化”的一种手法,针对的主要是斯坦尼斯拉夫斯基寻求心理认同、内在真实的表演理论,以及纳粹用极具煽动力的宣传手段进行的精神操控。他在为反

“共鸣”寻找历史依据时说,“共鸣”并非戏剧与生俱来的特征,只是当戏剧中出现了较长的展现人物内心活动的场景,并且,越来越高清的望远镜被观众带入剧场,迫使演员注重面部表情以满足观众对真实性的要求,这样的表演主张才应运而生(632)。简单追溯表演史可发现:演员应在多大程度上感受人物内心?针对该问题的探讨古已有之(科恩 59—60),但是,当面具的使用、对修辞感染力的重视、对表演程式的借助广泛存在时,情感始终可依靠这些定型方式呈现,演员是否需要体验人物情感的问题便始终不是戏剧关注的焦点。当现实主义美学追求质疑并否定了这些普遍的,因而在它看来固化的、偏离真实的情感表达方式,并且当展现个体内心世界的呼声日益强烈时,才出现了演员应尽力展现人物情感这一诉求,随之也就有了狄德罗等人有关情感投入型扮演与冷静型扮演之争,并且,这样的争论一直延续到斯坦尼斯拉夫斯基及布莱希特的时代。布莱希特的“外”化表演强调能指与所指的差异,指出演员可表里不一,可内心平静而外表焦灼、内心欢喜而外表忧惧,这等于说台上的人物可与现实中的人有别,台上只是一个与现实中的相似的外壳。而斯坦尼斯拉夫斯基却要“确保表演的真实”,要求“演员在台上的举止态度与真实生活中的人毫无区别,即便最微小的细节也一致”(595)。

布莱希特的“外”化表演使三方面变化成为可能:1.能指发生偏离所指的变形,在这一点上,布莱希特与梅耶荷德、阿皮亚、热内等主张风格化的戏剧人思想相通,能指不是对所指毕肖的复刻,而是可以有差异,甚至显著差异,正如布莱希特评价塞尚绘画时所说的那样:“当绘画对一个容器的凹形进行夸张时,就是在陌生化。”(843)“陌生化”意味着取消能指与所指的相似性。2.因为变形程度并无既定规则限制,所以,作品最终是否再现了某个原物将成为一桩无关紧要的事,即是说,能指最终将摆脱所指而成为自指涉的元素。布莱希特很欣赏超现实主义画家,认为他们在绘画中也运用了“陌生化”技术:“这些晦涩而细致的画家是新艺术形式的先驱。他们阻断联系、让观众期待落空、令观众震惊,他们要刺激观众、令观众诧异与不安;比如,女人手上长的不是手指,而是眼睛。”(635—636)摹仿论的观赏习惯使观众在观看作品时期待的是在画中认出某个原物,但在“以最极端的方式运用陌生化”(843)的超现实主义作品中,观众无法认出自己熟识的事物,所谓“阻断联系”,就是阻断了能指与所指的关联。“外”化表演因为强调能指与所指的差异,因而也为阻断能指与所指的关联奠定了基础。3.布莱希特强调的是戏剧构成元素间的分离,而不是它们的整体性,这一点,我们将在巴特和雷曼的著述中找到回应:巴特60年代在日本人形净琉璃表演中看到了“三重书写分离”(L'Empire des signes 67),即演唱者、操偶师、木偶三方共同演绎一个人物;雷曼指出“新戏剧”的重要特征之一是

元素分离,“一种体裁的整体分解为个别元素[……],音响空间与表演空间分离”(Le Théâtre postdramatique 74),以及“舞台动作与语言分离”(90),而且,雷曼将这种分离视为摹仿瓦解、后行动戏剧出现的一个标识:“只有放弃制造现实的幻象才会出现这种分解,而这只有在后来的后行动戏剧中才产生。”(90—91)

然而,矛盾的是,虽然布莱希特强调“外”化表演,也即表演的能指—所指分离,与后世戏剧发展有直接关联,虽然他对塞尚和超现实主义绘画的认识体现出一种超越摹仿论的美学关怀,但他依然是摹仿论幻觉剧场的拥护者,因为,他虽反对“共鸣”,也即反对演员以心理认同的方式摹仿,但他却要求演员以表情和动作来摹仿,“外”化表演依然是对行动的摹仿。

布莱希特反对斯坦尼斯拉夫斯基,不是因为他像象征主义者或超现实主义者那样反对艺术过于贴近物质现实,而是因为他认为斯坦尼斯拉夫斯基不够现实,认为斯坦尼以心理认同恰恰不能完成对现实的摹仿,无法用戏剧营建“真正的现实主义”(603)。布莱希特在马克思主义影响下,坚定指出“陌生化的表演方式要求对人深刻的理解、广泛的生活经验和对社会层面而言重要的事物具有敏锐洞察力”(823),而“共鸣”却是一种狭隘的情感联通,切断了人的社会性的一面,这样的人并不是真实的人。“在读《资本论》时明白了自己的剧作”(136)的布莱希特认为“如马克思主义经典理论家所言,人是一切时代社会关系的总和”(618),演员之所以用“外”化表演而非心理认同,是因为“一个人若将自己置于个人情境中,即便他不属于资产阶级,他也无法再全面了解推动他的齿轮”(579),“个人视角不能让人理解我们这个时代的决定性过程”(264)。演员必须看到全体才能引导观众把握全体,所有的批评和反思都是在对全体的把握中才能产生:“演员须与人物保持明确的距离,原因如下:要给观众理解人物的钥匙,要给那些与人物相像或与人物处境相当的人解决问题的钥匙,则演员须站在人物世界之外的一点,并且,该点须位于发展过程的远端。马克思主义的经典理论家曾言,站在人的角度才能更好地理解类人猿,因为人由类人猿演化而来。”(630)与达尔文进化论的这个类比,与布莱希特对人的理解以及他的历史观有关,由实现才能理解潜能,万事万物间有着动态的连续性,只有站在现在的状态去看过去潜藏的状态,从过去到现在整个过程中的所有环节才能获得解释。而演员若沉浸在心理认同式的摹仿中,则失去了反思能力,无法意识到历史的整体,没有能力去批评。“他自己体会到愤怒或嫉妒,因而再也无法明白人可以不被愤怒和嫉妒折磨,这就使他对引发这种‘自然’情感的复杂原因网再无兴趣。”(596)摹仿论的批评语汇大量存在于布莱希特的著述中,反对斯坦尼斯拉夫斯基式的共鸣、主张“外”化表演的布莱希特走向的是与斯坦尼斯拉夫斯基一样坚定的对现实的摹

仿,只是他们有着不同的现实观。

如果说布莱希特反对“幻觉”,那么他反对的其实只是观众被动沉浸于幻觉,任自己的情感随之起伏跌宕,失去了对所见所闻进行反思的能力,看不到布莱希特的历史观理解下的、处于社会关系中的人。但可看出,布莱希特鼓励的反思其实只有在幻觉的基础上才能进行:观众只有看懂大胆妈妈这个人物和她在战乱中投机与护子间的两难全,也即幻象形成、摹仿达成、意指活动完成之后,才能对这个故事有所反思。观众如果不理解演了什么,又如何“不仅对所演事件,而且对演出本身采取批判的,甚至反对的态度”(264)?因而,布鲁克指出,即便是布莱希特,也未完全抛弃幻象(Brook 77—78)。不论沉浸或批判,都以幻象的形成,也即摹仿的达成、指涉的达成为基础。演员与人物保持距离,也是以有这样一个虚构的人物为前提。

布莱希特推崇的“外”化表演注重能指与所指的分离,但终究还是将能指作为表意工具。由此我们也能理解为什么巴特和雷曼对布莱希特的认识都具有双重性:

巴特认为,一方面,布莱希特戏剧是一种“受马克思主义启迪的民众戏剧”,可抵制资产阶级戏剧的个体情怀,将戏剧复归群体性、历史性、社会性,是在创作一种政治现实剧;另一方面,布莱希特还“对其符号严格要求”(Barthes, *Écrits sur le théâtre* 21),注意到它即便只是所指的媒介,也可以不对所指亦步亦趋。

一方面,雷曼认为“布莱希特是行动戏剧的更新或完成,情节依然是布莱希特戏剧的拱顶”(Le Théâtre postdramatique 44),布莱希特戏剧与他反对的亚里士多德式戏剧一样是对行动的摹仿、对虚构世界的再现;另一方面,雷曼也承认布莱希特引发了戏剧领域的“哥白尼式的革命”,“绝不仅是带来一种新的再现风格,而是一种构成戏剧本身基础的新观念,而这种新观念,只有在当代的戏剧和行为表演中才充分表达出来”(Tragédie et théâtre dramatique 239)。

二、巴特:“外”化与“意指活动”

巴特是资深的戏剧爱好者和批评家,^⑤他于古今东西多种演出形态中都发现了“外”化现象。巴特的“外”化与布莱希特的“外”化有相通处,都指心理外化为表情和动作,演员不必体会人物心境,只需用表情和动作展现这种心境,“情感是否真实并不重要,观众要求的是情感的图像而非情感本身”(Mythologies 16)。

但两人的差别也很明显:布莱希特的“外”化表演虽强调能指与所指的差别,预告了戏剧元素向自指涉的转变,但它依然是“最精确的摹仿”(Brecht 608),要创造不同于斯坦尼的“有效的现实图像”(362)。而巴特强调的“外”化表演,是把人物心理靠表情和动作以“夸张”

(*emphatique*)的方式彰显,拉大了能指与所指的差异;并且,巴特这一主张意在取消人物内心活动,也即取消内容对形式的支配,“为外在的符号而挖空内在,以形式竭尽内容”(*Mythologies* 17),他认为戏剧中的一切都应都是显见的,让观众一目了然。如果说布莱希特看到了能指与所指可以有差别,巴特则进一步拉大了这一差别。

巴特最早注意到的是摔跤(*catch*)和古希腊戏剧中的“外”化现象,这两种文化活动在我们看来难以相提并论,但巴特却指出两者“完全相同”(*Mythologies* 14)、“一致性不容置疑”(*Écrits sur le théâtre* 40)。他认为摔跤是一种“过分的表演”,摔跤手以夸张的动作、表情把内心情感转化为形象,以此最大限度彰显,甚至“刻意卖弄”自己的内心状况(*Mythologies* 17);而古希腊戏剧的人物内心也是“外”化的,“悲剧艺术建立在一种绝对字面的(*littéral*)话语基础上:激情没有内在厚度,是完全外在的”(*Écrits sur le théâtre* 151)。摔跤手的表情与古希腊面具凝固的表情一样不吝夸张,“败阵的摔跤手弓着身,向周遭观众展示他那张带着极端屈辱表情的脸,那表情就是蒙耻含垢的象征,在这张脸的旁边,您可以放上古代的面具,面具的表情永远凝固,展现某种情感类型,向观众表明,它凸显的那个人是痛苦的真正‘精华’所在”(*Écrits sur le théâtre* 40)。

而观众则无须费任何心思,即刻就能明白摔跤手和古希腊戏剧人物的内心。“摔跤手把自己的精神状态(痛苦、欢乐、愤怒、复仇、平静)全都呈现出来,他们的表情都是选择好、准备好的,是要让观众一看到就完全明白他们为何如此[……]这里没有生活中的模糊性,你不会弄错某个动作的意义;摔跤手的全部艺术在于让你一下子明白他参与的这个脚本。”(*Écrits sur le théâtre* 40)比如当摔跤手被对手以拧臂、卡腿等方式擒住,他会用极夸张的表情展现自己的疼痛,每个观众都能很快明白他是痛苦的。在古希腊戏剧中,巴特注意到“激情的无隐藏、无深度的外在性”(*Écrits sur le théâtre* 150-151)，“心理完全涌上表面”，“不留任何褶皱和深渊来藏匿存在的难以言说处”(*Écrits sur le théâtre* 40)，夸张的“外”化表演对观众而言也同样具有即时可理解性。

“外”化表演与其即时可理解性,对巴特50年代积极投身于其中的“民众戏剧”(*Le Théâtre populaire*)运动而言十分重要,巴特在讨论摔跤和古希腊戏剧时就提到了“外”化表演因其易懂而能吸引大众。在《今日的民众戏剧》一文中,巴特更是明确指出民众戏剧应是“外”化的,主张民众剧院演出高乃依、莫里哀、莎士比亚、克莱斯特、毕希纳的作品,因为“这些戏剧家的思想不论丰富还是细腻,总是恪守戏剧艺术至关重要的法则,即语言的字面性和情感的外在性”,这样的戏剧才“确定可在广大公众中掀起欢乐和激情”(*Écrits sur le théâtre* 118)。并且,由摔跤和古希腊戏剧的“外”化,巴特得出了判断伟大戏剧的

标准:“隐藏的内心无任何戏剧效力,因为戏剧只供人消受可见的东西,最伟大的戏剧总是只用符号、名称或动作表现情感的戏剧。”(*Écrits sur le théâtre* 40)

巴特所谓“外”化还与波德莱尔有深切关联。巴特在摔跤和古希腊戏剧中注意到“外”化的“夸张性”,而他也曾三次在不同时期的文章中引用过波德莱尔有关“夸张”的同一个表述:“人生重大场合中,动作的夸张性真实。”^⑥即是说,在人生的重要时刻,唯有夸张才真实。此外,巴特在考察波德莱尔戏剧^⑦及其他作品的“戏剧性”时也提到“外”化问题:“理解波德莱尔戏剧的一个必要概念是‘戏剧性’。什么是‘戏剧性’?是戏剧减去文本,是根据书面的剧情而在舞台上形成的大量符号和感知,是对感性人工性的全面综合感知,这种感性人工性包括动作、声调、距离、物质、灯光,这种全面综合感知的外在语言十分充盈,淹没了文本。”(*Écrits sur le théâtre* 122-123)即是说,“戏剧性”就是能触发观众“全面综合感知”的“外在语言”。巴特所谓“外在语言”,首先强调作品的构成材质本身,而不是将其视为摹仿论艺术中承载意义的载体、指涉他物的符号,只有外在的东西,也即看得见、摸得着的东西才能直接作用于感知,否则就是作用于理性了;二则强调“外在语言”是“综合”的,动作、声调、距离、物质、灯光刺激不同感官、贯通不同感官,“制造出一种整体感受,具有丰富感官的人体置身其间,各感官再无区分,变得浑然一体”(*La Préparation du roman* 98)。正因为巴特以“外在语言”为衡量戏剧的标准,所以他才得出如下结论:波德莱尔的戏剧不具戏剧性,其非戏剧作品才有戏剧性;古今戏剧大师的作品不是因为被演出来才有“戏剧性”,而是“从写作萌芽时”就有“戏剧性”,“埃斯库罗斯、莎士比亚、布莱希特的文本预先就被身体、物体、情境的外在性占据;语言即刻融为物质”(*Écrits sur le théâtre* 123)。可看出,此处“外在语言”触发的“全面综合感知”其实是巴特对摔跤和古希腊戏剧的即时可理解性作的进一步注解:“外”化表演的反面是巴特批评的资产阶级戏剧(*théâtre bourgeois*),资产阶级戏剧也要展现内心,“但人物却并不任人猜到他的意识”,而是用“意味深长的目光、意指出来的秘密”“建立起一种细腻的戏剧艺术”(*Écrits sur le théâtre* 151),精微刻画人物内心,这样的戏剧并未发挥自身可感知的维度,观众需要进行分析、思考才能理解人物;而“外”化表演更多的是触发观众的感知,无须观众的理性认知,人物的内心直白明了。

因为巴特在50年代自己文艺批评生涯早期就已意识到“外”化表演的重要性,所以才有他60年代末日本之行时对人形净琉璃的特别关注,巴特在其中看到了他在摔跤、古希腊戏剧、波德莱尔美学中领悟到的夸张性、即时性、明晰性、感性人工性。在这种由操偶师操纵木偶表演、演唱者为木偶配声的演出中,木偶不会有任何心理活动,一切心理活动都由操偶师的动作和演唱者的声音来

体现,因而都是“外”化的。并且,巴特注意到,人形净琉璃表演不追求摹本与原物符合,“任由歌者的嗓音达到极高音”而不会破坏演出,表演可朝脱离毕肖摹仿、脱离所指的方向发生变形,这时,甚至可以说,“声音外化的不是它承载的东西(‘感情’),而是它自身,它在出卖自身;能指只是巧妙地像手套一样把自己里朝外翻了过来”(L'Empire des signes 70)。

比他50年代就摔跤、古希腊戏剧、波德莱尔作品的“外”化所作思考更进一步的是,他在人形净琉璃的“外”化表演中看到了内在性的消失,或曰“一切意义的免除”(L'Empire des signes 14)。他指出,西方长期以来形成了固化的二元对立思维模式,设定任何事物都有外/内(或称“能指/所指”“物质/精神”“现象/本质”等)两个层面,两者一方在场、一方缺席,缺席的一方支配在场的一方,比在场的一方更重要。而这种所谓的内在性或意义,在巴特看来,其实只是预设:他认为,一事物在“意指活动”(signification)的作用下形成符号,“意指活动,即是说:意指事物与被意指事物的联合体;也即是说:既非形式也非内容,而是从意指事物到被意指事物的过程”(Essais critiques 155)。“意指活动”及其形成的符号体现了该活动的发起者与符号接收者的关系,即发起者通过预设的“意义”而将自己的意志施加于符号,从而也施加于符号接收者。巴特称这种黏着在“意指活动”上的意志为“抓取意志”(La Préparation du roman 213),也即“意指活动”发起者对人和事物的操纵欲,他认为,“我们整个西方盛行的是:意志、愿望的道德意识形态,包括:掌控、统治、生活、将自以为的真理强加于人等”(Le Neutre 223)。他指出,整个现代西方陷入这种预设并寻找内在的思维定式中不自知且难以自拔,这是西方人“自身的蒙昧”(L'Empire des signes 12)。他发现,人形净琉璃表演没有内在,操偶师与人偶同时出现,支配者不把自己隐藏起来,内与外变成了事物平等的组成部分,操偶“师傅面部裸露着,清澈、沉着、冷静,像刚洗过的白洋葱”(67)。这一做法与西方戏剧很不同,西方戏剧中虽确有像操偶师一样的支配层,如剧作家、演员,但这个支配层必须隐形,即剧作家不呈现自己、演员不显露出自己在扮演,演出须把这个支配层掩盖起来,不能显露出自己是被支配者,但这个被刻意掩盖的支配层才是对演出起决定作用的层面。由此,与日本文化相遇后的巴特不再把“外”化、挖空内在、能指的独立仅仅视为戏剧的一个基本面相,而是视为整个西方文明摆脱本质主义的出路。

总而言之,巴特在多种戏剧形态中注意到的“外”化现象指的是人物心理靠表情和动作以夸张方式彰显出来,它拉大了能指与所指的差距,使得两者间的相似性不再重要,这就为切断由能指到所指的意指关联、切断戏剧与原物的摹仿再现关系做了充分准备。这样看来,雷曼对巴特的评价有失偏颇:他认为布莱希特成了巴特的障碍,

巴特的研究“集中在被展示的内容和展示行为之间、被表现的东西和表现方式之间、能指和所指之间的布莱希特式陌生化”,而“没有看到从阿尔托、格洛托夫斯基到生活剧团和威尔森的这条新戏剧脉络”(Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* 39)。但实际上,雷曼对后戏剧特征的概括——由“戏剧能指的挖空”而实现的“自指涉”(83)——正是对巴特“外”化表演的呼应。

三、雷曼：“外交流”与“自指涉”

雷曼的研究注重区分“前行动的”(vordramatisch)、“行动的”(dramatisch)与“后行动的”(postdramatisch),即便在有关悲剧的论著《悲剧与行动戏剧》(*Tragödie und dramatisches Theater*)中依然区分前行动悲剧(vordramatisch Tragödie)、行动悲剧(dramatische Tragödie)与后行动悲剧(postdramatische Tragödie)(Lehmann, *Tragédie et théâtre dramatique* 24)。如前所述,他指出:关于后行动戏剧,“重要的是知道‘戏剧作为一个虚构世界的再现’这一观念是怎样瓦解甚至被摒弃的,以及导致了什么后果”(Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* 40)。这里所谓“戏剧作为一个虚构世界的再现”其实就是指摹仿型戏剧,他是把对后行动戏剧的研究等同于对两个问题的研究:一、摹仿是如何消解的;二、摹仿的消解给戏剧带来怎样的影响。这无异于告诉我们:“行动戏剧”(dramatisches Theater)与“后行动戏剧”(postdramatisches Theater)的区别,也可表述为摹仿与后摹仿或反摹仿的区别。

事实上也是如此,雷曼在《后行动戏剧》和《悲剧与行动戏剧》两部著作中都不曾偏离摹仿与非摹仿的问题,均认为符号摆脱再现功能之后取得的独立性或自指涉性是当代戏剧及当代其他艺术门类中不容忽视的事实,“戏剧与(后)现代的其他艺术门类有一个共同点,即自映现和自主题化”(Le Théâtre postdramatique 19),关于现代艺术的理论须考虑这一现象(*Tragédie et théâtre dramatique* 110)。

自指涉、自呈现、自映现、自主题化的戏剧,在雷曼的描述中也是一种“外”化戏剧,是戏剧的主导交流系统由“内交流”变为“外交流”。他在关于后戏剧之一种——独白剧(monologie)的研究中,与多位戏剧研究者^⑧一样指出一切戏剧话语都有内、外两个交流系统:内交流发生在虚构的故事内部,即人物间;外交流发生在演出和观众间。传统戏剧中,内交流是绝对主导,外交流即观众像旁观者一样获悉那个虚构世界的故事,当然,传统戏剧中存在歌队、旁白等指向观众的话语,也属外交流,但它们并不能撼动内交流的首要地位;而独白剧中,外交流获得了前所未有的重要性,甚至,内交流可完全消失,因为独白是“舞台内交流减退而剧场交流增强”(Le Théâtre

postdramatique 205),或者说是“没有或几乎没有‘虚构的内交流系统’的‘外交流系统’”(206)。雷曼描述的这一交流重心的转移,不仅发生在独白剧中,而是发生在他所说的包括独白剧在内的一切后行动戏剧中,戏剧元素不仅是或完全不再是摹仿他物的符号,观众成为后行动戏剧的“参与者”(167)而不再是旁观者。

要解释外交流与自指涉的关系,需从行动戏剧与后行动戏剧的区别谈起。

雷曼笔下的行动戏剧是内交流系统主导的戏剧,其特征可归纳为三方面:一、“某个虚构的世界至上”(Le Théâtre postdramatique 81),这个虚构世界是对人的活动的摹仿,摹仿和行动在行动戏剧的所有元素中占首要地位(26,50,105),这个虚构世界可以是亚里士多德说的由诗人“按可然和必然的原则”组织起来的“情节”(亚里士多德 75,81),也可以是荒诞派戏剧那样瓦解了一切“情节”元素、行动被弱化或碎片化后的世界,可以是现实主义戏剧那样力求与日常经验毕肖,甚至像安托万那样把活鸡鸭搬上舞台,也可以是表现主义、超现实主义那样对意识或潜意识里飘忽无定的世界的再现……但无论哪种情况,总存在一个由一切戏剧元素(演员、道具、动作、话语……)共同营建的虚构世界,这个世界“被接受为对一个独立的、框架中的现实的叙述,该现实由其自身法则和内部元素网支配,该内部元素网作为一种‘被搬上舞台的’现实,与周围的普遍语境分离”(Le Théâtre postdramatique 157)。二、这个由摹仿人的活动而形成的虚构世界,像一切摹仿艺术一样,与观众是隔绝的,戏剧在观众“对面”,“与观众对峙”(167),因为演出里那个虚构世界是封闭整体,不与它外面的世界交流,与观众之间矗立着隔绝虚构与现实的“第四堵墙”,观众可对之有认知,但无法介入其中。雷曼也称这样的观演关系为“镜像结构”(243),行动戏剧像一面镜子,观众观察、理解镜中景象,在其中认出自己。三、行动戏剧的观众注意力集中于“戏剧张力”(173),观众对这种戏剧的认知方式是“理性的理解”、“阐释”“内容”、“将之作为客体来把握”,因而雷曼也称行动戏剧是“具有感性形式的意义”(Tragédie et théâtre dramatique 255),观众看戏这一行为的核心在于从眼前所见解读出意义。

而后行动戏剧在以上三方面均有完全不同的表现。

第一,摹仿不同程度或完全消解,剧中出现不意指虚构世界的元素,它们不是某个虚构世界的再现,不指涉他物,其用途发生“深刻变化”,戏剧元素的“自映现使用”(Le Théâtre postdramatique 20)发展到前所未有的程度。例如,雷曼在解释演员身体在新戏剧中的作用时指出:“戏剧的核心符号是演员的身体,这一符号拒绝发挥能指作用。后行动戏剧是这样一种戏剧:它自足的身体性高强度地、在其富有灵韵的‘在场’中、在其内在张力或向外传递的张力中展露自己。”(150—151)其他戏剧元素也不必完成对

他物的指涉,例如,针对历来与戏剧密切相关的文学性,雷曼指出在新戏剧中,“摆脱‘文学性’束缚的戏剧话语”(18)也是向外在性、物质性、浅表性靠拢。雷曼借用了耶利内克(Elfriede Jelinek)的“语言的表面”这一表述:“‘语言的表面’是个重要概念[……],旨在抵抗人物语言的纵深维度,该维度只是模拟出来的幻象。在这个意义上,‘语言的表面’这一比喻对应着现代绘画中发生的转折,现代绘画不再制造三维空间的幻象,而是‘呈现’图像的(物质的)表面、该表面的二维现实及作为独立特质的色彩。”(21)不少学者和戏剧人早已主张用“performance”一词代替“theatre”(Tragédie et théâtre dramatique 226),正是因为戏剧中的元素不扮演(摹仿、再现)他物,而是展现自身。由于在行动戏剧中,戏剧元素是为指涉他物而存在,是为达到对另一事物的成功仿制而极力隐藏自身的媒介物,所以雷曼也称后行动戏剧为“显露媒介性”(85)的戏剧。

雷曼认为这样一种自指涉而非摹仿的戏剧才是真实的、活的,“后行动戏剧的意思是:真实的戏剧”(Le Théâtre postdramatique 162)。与之相比,行动戏剧因为摹仿他物,所以无论如何逼真也只是“表面的真实”(20)、“摹仿的幻象”(21)。雷曼认为新戏剧的在场真实与阿尔托的戏剧思想一脉相承,阿尔托指出传统戏剧的演员重复导演、剧作家的意图,而导演、剧作家则重复世界,再现就是一种重复,戏剧在这种重复的重复、影子的影子状态中成了多余物(43),而“新戏剧的真实性是从行动戏剧、行动、摹仿这个三角形的消失开始”(50)。当然,并不是说新戏剧完全不再有摹仿,不同作品中摹仿消失的程度不同。但是,不论是演员扮演一个事先确定的人物,还是一个行为艺术家在当下展演自己的状况,这都没有关系,重要的是“展现、展示、对自呈现的突出”(Tragédie et théâtre dramatique 226)。

第二,新戏剧的自指涉性导致观众与演出关系的改观,外交流十分突出。如前所述,在摹仿型戏剧中,观众与演出分处现实和虚构两个世界,观众是演出的局外人;而自指涉型戏剧是“真实”“在场”的,不是另一个虚构世界的表征,而是观众身在那其中的那个真实世界的一部分,因而观众是新戏剧的“参与者”(Le Théâtre postdramatique 167)。比如雷曼举的法布尔(Jan Fabre)戏剧的例子、费舍尔-李希特举的阿布拉莫维奇(Marina Abramović)行为表演的例子都能说明这一问题:演员不断腾跃、跌倒或进行越来越严酷的自虐,观众难以将这些行为看作某个虚构故事的组成部分,因为伤痕和鲜血让他们更加关心演员身体所受的真实创伤,观众“必须尝试确定她/他所感知的属于审美意图(即虚构)还是真实事件,[……]我们将这种情形称为‘真实的闯入’”(雷曼,《杨·法布尔:悖论的巨人》7—8)。

第三,后行动戏剧引发的观众接受与行动戏剧不同,

观众对后行动戏剧的认知方式不是概念化的理解,而是感知、体验,雷曼也称之为“新知觉”(Le Théâtre postdramatique 167)。“观众专注于身体动作和演员的在场”(173)，“阅读这些形式本身、阅读这些语言游戏和如其所是地阅读演员此时此地呈现的样子”(83),而非心系行动及由行动编织成的情节,去设想某个被眼前事物摹仿的缺席之物。“一种更浅表却更广泛的感知取代了另一种更集中、更深入、其原型为文学文本阅读的感知。”(18)在这样的过程中,“某种可以说‘极简单’的物质性”引发了观众“呆楞的、无目的的好奇、震惊、感官经验和情感”(Tragédie et théâtre dramatique 66)。雷曼也借助利奥塔的“能量戏剧”说指出新戏剧是一种“能量戏剧”(théâtre énergétique),运用的是运动、能量、冲动,而非情节、冲突和信息,它产生的是运动、能量、冲动向观众的转移(Le Théâtre postdramatique 51)。雷曼将威尔森的戏剧作为在场能量传导的突出实例:“他的戏剧场景不是要被理性地阐释、理解,而是要在舞台和观众间的‘磁场’中引起关联、激发特有的创造力。”(103)

雷曼针对的是由亚里士多德建基的戏剧认识。他认为亚氏《诗学》宣扬的是逻各斯至上的艺术观,将戏剧视为某种普遍概念的载体,“将艺术作品并入概念”(Tragédie et théâtre dramatique 62),轻视“‘表演’的维度,也轻视所有经由感觉或被感觉主导的认知方式”(41)。雷曼也将矛头指向了西方历来的戏剧理论和哲学中有关戏剧的认识,认为欧洲后世有关悲剧的论述皆步亚氏后尘,完全忽视了戏剧其实是一种戏剧“经验”(25)。雷曼认为一切戏剧研究,须注重经验而非概念,比如他指出黑格尔对《安提戈涅》的分析尽管深刻,但排除了经验,也即排除了悲剧的核心元素。他认为黑格尔美学从根本上是关于内容的美学,黑格尔将艺术作为展现精神的载体,所以忽略了艺术作品本身的独立性或曰“符号的独立性”,忽略了它引发的经验(110)。雷曼十分强调经验(Erfahrung)、感知(Wahrnehmung)、感觉(Sinn)、感情(Gefühl),称自己的戏剧理论是“转向了经验理论的科学”(248),认为即便概念化的理解也是后于经验、情感发生的。

在雷曼对后行动戏剧的描述中,我们可以看到巴特在波德莱尔美学中强调的那种对“全面综合感知”的调动,但其中不同也十分明显:同样是就意指活动也即摹仿的消失问题,巴特试图为解决欧洲“符号主义”的“蒙昧”寻找出路,雷曼则更注重观演关系在“在场”戏剧中与在“再现”戏剧中的不同,重视观演关系在新戏剧乃至当代艺术中的重要地位。雷曼借用布里欧(Nicholas Bourriaud)的“关系美学”概念指出当代戏剧身处“强大的‘关系艺术’潮流”中,而关系艺术并非对自主的、个人的符号空间的肯定,而是对“人际交流及其社会背景”的关注(“Who is Afraid of Elfriede Jelinek?” 7)。雷曼甚至提

出将观演关系的质量作为衡量当代戏剧、行为艺术的标准:“演出凸显参与者(演员与观众)的交流,这一交流的深度和性质是决定戏剧质量的唯一因素。”(Tragédie et théâtre dramatique 262)

但必须指出,“外交流”的扩大意味着审美距离的消失。自指涉是让观众把眼前这个演员看作他本身,而不是看作他所饰演者,把台上(如果说有舞台的话)发生的事看作真在发生,而不是看作对另一事件的再现,演出与观众处在同一个世界,与观众真切相关,是观众所在的世界的延续,而不是对某个虚构世界的隐喻,没能割断康德所谓的实用功利关系,因而没有审美距离。其实,不仅是戏剧,其他强调外化、表面化、去意指、去中心、物质性、在场的艺术也不得不面对这个问题。通常而言,在一切艺术形式中,能指的夸张,或者说能指对所指的偏离,会使观众的注意力停留于能指,不会一下子联想到所指,也即沉浸入内容,即便沉浸入内容之后,也仍有部分精力在关注能指本身,受能指本身的影响。例如前文引用的布莱希特对塞尚绘画作品的评价,塞尚笔下的事物在形象上与我们日常经验中的事物有别,所以,面对塞尚的作品,我们在看出那是一个桌面的同时,也无法不留意他在形式上进行的整理、改造和扭曲。在一些当代作品中,使观众的注意力停留于所见(能指)而不将其视作对某个原物的摹仿的,是对观众造成不同程度冒犯的事物。著名的例子如年轻英国艺术家派(YBA)的作品,其材质(腐烂物、鲜血、生活垃圾等)或造型会使观众产生恶心、恐惧等强烈不适感,观众被展品的外表震慑,难将其视为对他物的摹仿并进行符号阐释,完不成在保持审美距离的情况下能完成的审美活动。

雷曼清醒地注意到戏剧元素的自指涉、戏剧交流以外交流为主导而造成的审美距离消失,他认为谢克纳(Richard Schechner)对当代表演“真实性”的批评不无道理:一些行为艺术家的演出与血腥电影(snuff films)和角斗没有本质区别,不但缺乏艺术性,并且构成了对道德的公然挑衅(Le Théâtre postdramatique 159)。此外,雷曼还提到一些当代戏剧用心理上震慑观众、身体上攻击观众、围困观众甚至侮辱观众的做法而实现“外交流”,“是走上狭路”(Tragédie et théâtre dramatique 94,210),这种做法之所以不是戏剧的坦途,因为它产生的是“无思想的戏剧”,“只能引起观众的震惊感,而不能引起我们在这样纯在场的、摆脱了意义生产的戏剧中想要引发的思考”(Le Théâtre postdramatique 152)。

即是说,尽管雷曼强调戏剧是一种感官经验,尽管他意识到通过自指涉与现实联通是当代戏剧的重要特征,但他并不希望戏剧与现实等同,因而他强调感官经验不能是戏剧的终点。在这个问题上,雷曼与丹托的看法相似,丹托认为在艺术品与“纯物品”并无外貌差别的当代,“如果你想找出什么是艺术,你须从感官经验转向思想”

(Danto 13)。雷曼既不希望新戏剧像行动戏剧一样“把美学呈现降格为‘信息’”(Le Théâtre postdramatique 153),也不希望戏剧一味用各种手段建立外交流。那么,该怎样做?雷曼认为:“在追求真实的后行动戏剧中,重点不是对真实本身的肯定(如哗众取宠的色情产品一样),而是不明真假的那种不适感。戏剧效果和对意识的影响都源于这种亦真亦假的二重性。”(160)雷曼举了许列夫(Einar Schleeef)的剧作为例:一方面,观演空间的设置便于外交流达成,使观众能感到演员的力量、汗水、疼痛等身体表现,实现了观众与演员的共同体验,而不是像传统戏剧那样“演示、展示、传达有关一桩昔日政治灾难的信息”;另一方面,这部作品也并非单纯展现“一个强壮的、军人的、由运动强化的身体那没有思想和反思的未来”,而是意在用身体激发观众的感知,再通过感知引起反思,“因为许列夫知道,历史记忆不是简单通过意识来运作,而是通过身体的神经支配,历史的图像拒绝简单的道德或政治阐释,它们是身体记忆,与观众的感觉器官突遇,故更令观众不安、更能引发反思”(153—154)。后来,雷曼进一步明确:自己强调感知、反对概念是主张一种关心如何偏离逻辑、如何削弱概念威力的戏剧,而非支持一味否定概念而造成的无思想戏剧(Tragédie et théâtre dramatique 65)。

总 结

布莱希特、巴特和雷曼论著中“外”的含义反映出他们对戏剧能指独立性不同程度的重视,为我们勾勒出摹仿型戏剧与自指涉型戏剧的关联:布莱希特提倡“外”化表演,认为演员扮演人物时不必与人物感受相同,这无异于肯定了能指与所指的差距,但他念念不忘“科学时代的戏剧”之“真”,企图通过“外”化表演实现能指与所指真正的相似;在巴特的戏剧研究中,能指与所指的距离被进一步拉大,巴特主张戏剧以夸张的“外”化取缔一切深度、以外在语言调动观众的全面综合感知,他将深度和内在视作西方根深蒂固的二元对立思维中那个隐匿、强大却不过是虚构的支配者;雷曼认为当代戏剧最重要的特征是能指摆脱所指而实现自指涉,能指不是对所指的摹仿,而是其自身真实的在场,这一转变使戏剧的外交流系统格外突出,观众成为戏剧的参与者而非旁观者,对戏剧的接受方式不再是概念认知和阐释,而是知觉经验。

巴特在指出文学从注重再现他物到注重呈现自身这一变化后,借用萨特那个著名的问题说:也许我们的时代应当被叫作“什么是文学?”的时代,因为文学在成为自己的元语言的同时也在毁灭作为对象(内容)语言的自己,而对元语言的关注和研究,又使元语言成为对象(内容)语言。文学经历着“一个危险地将作为内容的自己毁灭的过程”(Essais critiques 107)。由摹仿到自指涉的转变,

使戏剧也面临同样的问题:雷曼对戏剧中“外交流”的扩张表现出的担忧其实是在警示我们:“外”化,也即能指逐渐摆脱所指、摆脱媒介功能而凸显自身的过程,在不断像巴迪欧所说的“事件”一样更新我们认识戏剧的角度,因而更新我们的戏剧观,或像丹托描述的当代艺术那样冲破界限,“授予某种曾在界限之外的事物以权利”(9),但同时也因其真实性而将戏剧推向了非艺术。

注释[Notes]

①就“dramatisches Theater”和“postdramatisches Theater”两词的中译,国内学界尚有争议。一方面,“dramatisch”对应的名词“Drama”目前无准确中译。“Drama”指一种特殊类型的戏剧,出现并兴盛于文艺复兴至19世纪末,黑格尔、卢卡奇、斯丛狄等人均对其特征有过描述。本文从摹仿论角度总结了雷曼对“Drama”的认识:呈现一个虚构世界;该虚构世界是个封闭整体,不与其外的世界发生交流,观众可对其有认知,但无法介入;观众的这种认知是一种对象化,是理性的理解和阐释。本人也曾就“Drama”的含义撰文,参见赵英晖:《也论“戏剧性”》,《戏剧艺术》4(2019):12—25。“Drama”通常被译为“戏剧”,但这个极具包容性的汉语词与“Drama”其实并不对应。另一方面,“Theater”含义有二:一是“戏剧”,即一切种类的戏剧,包括“Drama”;一是“演出场所”。雷曼戏剧著述中的“Theater”该怎样译,国内学界意见不一。一些学者译为“剧场”,因考虑到雷曼笔下的当代戏剧不再以文本主导,而是所有戏剧元素综合作用,其在剧场中演绎的重要性远胜文本。但同时,也有学者意识到将“Theater”译为“剧场”的弊端,呼吁将“Theater”译为“戏剧”。例如宫宝荣指出:各西方语言从古至今一直用“Theater”作为“戏剧”这个艺术门类的总称,尽管各文化的“Theater”都有繁多亚型;将“Theater”译为“剧场”的做法强调演出场所,有违西方当代戏剧实情,西方当代戏剧更重表演而非场所;该译法在国内戏剧研究界引起术语混乱,学者们指称西方当代戏剧时混用“戏剧”和“剧场”两词,却无界定,参见宫宝荣:《“剧场”不可取代“戏剧”刍议》,《武汉大学学报(人文科学版)》6(2017):85—91。要解决“dramatisches Theater”和“postdramatisches Theater”的翻译难题,须为“dramatisch”找到合适译法。因为“Drama”的古希腊语词根“dran”意为“做”,指行动,“Drama”呈现的虚构世界以人物行动为核心,而雷曼也指出,“任何有关 Drama 的诗学都不曾放弃作为摹仿对象的行动概念”(Lemann, Le Théâtre postdramatique 50),故在此借用宫宝荣提出的“后行动戏剧”一词来翻译“postdramatisches Theater”,参见宫宝荣:《与其跟风“剧场”,不如坚守“戏剧”——再议 postdramatic theater 的中文译名》,《戏剧艺术》5(2020):29—39。并相应地将“dramatisches Theater”译为“行动戏剧”。

- ② 布莱希特反对演员与人物、观众与人物的“共鸣”，“共鸣”的德语是“Identifizierung”，意为“合一、同一化”。
- ③ 奥格斯堡人是布莱希特的戏剧体文论著作《买黄铜》中一个不出场的人物，他只出现在几个人物（哲学家、戏剧家、男演员、女演员等）的谈话中。但奥格斯堡人其实就是布莱希特自己，因为布莱希特在德国巴伐利亚奥格斯堡出生并长大。
- ④ 布莱希特的妻子魏格尔（Helene Weigel），著名女演员，成功饰演过《大胆妈妈和她的孩子们》中的大胆妈妈。
- ⑤ 二战前他是“卡特尔四人组”（Le Cartel des quatre）的忠实观众；他于索邦大学（Sorbonne Université）求学时参与创建“古代剧团”；于1953年与人协同创办《民众戏剧》（*Le Théâtre populaire*）杂志，并在数年间不断推出剧论、剧评；参与撰写“七星百科文库”（Encyclopédie de la Pléiade）的《演出史》（*Histoire des spectacles* 1965）。
- ⑥ 一次在《写作的零度》（1953年）中（*Le Degré zéro de l'écriture* 22）；一次在《神话学》（1957年）中的《摔跤世界》（*Le monde où l'on cache*）一文（*Mythologies* 13）；一次在1970年论艾森斯坦的文章《第三感》（*Le troisième sens*）中（*L'Obvie et l'obtus* 48）。
- ⑦ 波德莱尔著有一部未完成的剧本和三部戏剧梗概。
- ⑧ 其他在雷曼之前谈及这一问题的学者如：于贝斯菲尔德（Anne Ubersfeld）提出戏剧双层话语结构理论（double énonciation），任何戏剧话语都具有“内指向”（*adresse interne*，指向虚构情节中的另一人物或事物或言说者自己）和“外指向”（*adresse externe*，指向观众和读者）两重属性；普菲斯特（Manfred Pfister）从小说叙事理论出发，指出小说有三个交际系统，即内交际系统（人物与人物之间）、中间交际系统（虚构的叙述者和虚构的接受者之间）和外交际系统（理想作者与理想读者之间、真实作者与真实读者之间），接着，他指出亚里士多德戏剧理论上发展起来的戏剧缺少中间交际系统，只有内和外两个交际系统。参见曼弗雷德·普菲斯特：《戏剧理论与戏剧分析》，周靖波、李安定译，北京：北京广播学院出版社，2004年；Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996。

引用作品 [Works Cited]

- 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译。北京：商务印书馆，1996年。
- [Aristotle. *Poetics*. Trans. Chen Zhongmei. Beijing: The Commercial Press, 1996.]
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1991.
- . *Écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil, 2002.
- . *L'Empire des signes*. Paris: Seuil, 2005.
- . *Le Degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 2014.
- . *L'Obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1992.
- . *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- . *La Préparation du roman*. Paris: Seuil/IMEC, 2003.
- . *Le Neutre*, Paris: Seuil/IMEC, 2002.
- Brecht, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, 2000.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996.
- 罗伯特·科恩：《戏剧》，费春放译。上海：上海书店出版社，2006年。
- [Cohen, Robert. *Theatre*. Trans. Fei Chunfang. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2006.]
- Danto, Arthur. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- 艾利卡·费舍尔-李希特：《行为表演美学》，余匡复译。上海：华东师范大学出版社，2012年。
- [Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trans. Yu Kuangfu. Shanghai: East China Normal University Press, 2012.]
- Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 1973.
- Grotowski, Jerzy. *Towards A Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Trans. Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.
- . *Tragédie et théâtre dramatique*. Trans. Jean-Louis Besson. Paris: L'Arche, 2019.
- . 《谁害怕艾尔弗雷德·耶利内克？——九论后戏剧、戏剧剧场与一家之言（英文）》，《戏剧艺术》2（2018）：4—10。
- [---. “Who Is Afraid of Elfriede Jelinek? Nine Remarks on Postdramatic, and Dramatic Theatre and One Side-Remark.” *Theatre Arts* 2(2018): 4-10.]
- . 《杨·法布尔：悖论的巨人》，陈恬译，《戏剧与影视评论》，5（2020）：6—20。
- [---. “Jan Fabre: The Giant of Paradox.” Trans. Chen Tian. *Stage and Screen Reviews* 5(2020): 6-20.]
- 理查德·谢克纳：《什么是人类表演学——理查德·谢克纳教授在上海戏剧学院的讲演》，孙惠柱、高鸽译，《戏剧艺术》5（2004）：4—8。
- [Schechner, Richard. “What Is Performance Studies: Professor Richard Schechner's Lecture at Shanghai Theatre Academy.” Trans. Sun Huizhu and Gao Ge. *Theatre Arts* 5(2004): 4-8.]

(责任编辑：黄金城)