



行为表演美学 — 关于演出的理论

Ästhetik des Performativen

[德] 艾利卡·费舍尔·李希特 著 余匡复 译

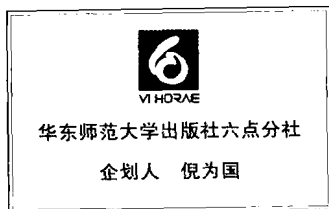
行为表演美学——关于演出的理论

Ästhetik
des Performativen

[德] 艾利卡·费舍尔·李希特 著 余匡复 译

图书在版编目(CIP)数据

行为表演美学——关于演出的理论/(德)费舍尔-李希特(Fischer-Lichte, E.)著;余匡复译.
--上海:华东师范大学出版社,2012.9
ISBN 978-7-5617-9903-1
I. ①行… II. ①费…②余… III. ①表演艺术-艺术美学 IV. ①J812.2
中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第218710号



Ästhetik des Performativen

by Erika Fischer-Lichte

Copyright © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2004

All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin

Published by arrangement with Suhrkamp Verlag GmbH & Co. KG

Simplified Chinese Translation Copyright © 2012 by East China Normal University Press Ltd

ALL RIGHTS RESERVED.

上海市版权局著作权合同登记 图字:09-2012-575

行为表演美学——关于演出的理论

著 者 (德)艾利卡·费舍尔-李希特(Erika Fischer-Lichte)
译 者 余匡复
责任编辑 占 冈
封面设计 zan
出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路3663号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537
门市(邮购)电话 021-62869887
地 址 上海市中山北路3663号华东师范大学校内先锋路口
网 店 http://hdsdebs.tmall.com
印 刷 者 上海市印刷十厂有限公司
开 本 787×1092 1/16
印 张 19.75
字 数 250千字
版 次 2012年9月第1版
印 次 2012年9月第1次
书 号 ISBN 978-7-5617-9903-1/B·731
定 价 45.00元
出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或者电话021-62865537联系)



华东师范大学出版社六点分社 策划

要变化。哦，为火焰而欢快，
火焰中一样东西从你这里逃开，它用“转变”使自己有夺目的光彩；
正在筹划的“精神”操纵了世界，
“精神”在人物的活力中只爱转变的瞬间。

把自己锁在不变之中的，已经变成僵枯；
难道僵枯错以为得到了看不见的畏惧所保护？
等着吧，最坚硬的在远处警告那坚硬的。
你会倒霉——：无形的锤子正挥舞过来！

谁把自己当作源泉迸喷，“辩论”便会把他认清；
“辩论”会迷人地引他走进快乐的创造物，
创造物常以开始结束，以结束开始。

每个幸福的空间是“分隔”的孩儿或孙儿，
“分隔”正惊讶地穿过这个空间。已转变了的月桂树
触摸着月桂冠，它要你临风转变。

——R. M. 里尔克^①

① 里尔克(Rainer Maria Rilke 1875—1926)是20世纪上叶最杰出的德语诗人(奥地利国籍)。这首诗的主题是讲“转变”，特别指人的思想不要僵枯不变，而应随着时代的发展而与时俱进，因为只有“转变”才会导致“创造”。——译者注。

目 录

译者前言 / 1

第一章 建立行为表演美学的理由 / 11

第二章 概念解释 / 29

1. “行为表演”这个概念 / 29

2. “演出”这个概念 / 38

第三章 演员和观众身体的同在现场 / 52

1. 角色转换 / 56

2. 共同体 / 71

3. 碰触 / 86

4. “现场性” / 98

第四章 行为表演应具的物质性 / 108

1. 身体 / 110

—角色扮演/具体体现 / 111

—现场 / 135

—动物—躯体 / 148

2. 空间性 / 157

—行为表演的空间 / 158

2 行为表演美学

—气氛 / 167

3. 声响 / 175

—听觉—空间 / 178

—声音 / 182

4. 时间性 / 189

—时间层次 / 190

—节奏 / 194

第五章 内涵(意义)的层层显示 / 200

1. 物质性,意义,表达 / 202

2. “在场”和“代为在场” / 212

3. 意义和作用 / 217

4. “演出”能让人理解吗? / 223

第六章 演出作为事件 / 232

1. (反应链的)自我生成和(意义)层层显示 / 234

2. 正在拆除的对立 / 242

3. 临界和转换 / 250

第七章 世界重新令人着迷 / 258

1. Inszenierung(导演处理) / 260

2. 美学的经历 / 273

3. 艺术和生活 / 286

译者前言

《行为表演美学》(原书名“Ästhetik des Performativen” 2004),首版以来,至今在德国已发行 15000 册,并已译成英语和日语等多种外语。此书作者艾利卡·费舍尔-李希特(Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte)是德国最著名的戏剧理论家,著述甚丰,除新著《行为表演美学》之外,近作重要的有《美学的经历》(Ästhetische Erfahrung, 2001),《文明进程中的戏剧》(Theater im Prozeß der Zivilisation, 2000)等等,她有 40 多部专著与编著及上百篇论文。2010 年她获得了 2008 年始设立的柏林科学奖(Berliner Wissenschaftspreis),这个奖一年一次由柏林市长颁发给一位柏林的(人文科学或自然科学方面)成就卓著并因此给柏林带来荣誉的科学家。费舍尔-李希特经常参加世界各地的重大戏剧活动,去美国进行长期或短期讲学,声名远播各地。除了各种学术和社会街头之外,她现任德国柏林自由大学戏剧系主任。

本书是一部研讨演出、演员与观众的关系、舞台表演与表演现场的关系及行为表演等方面的专门著作。

传统戏剧美学把演员视为主体,观众视为客体,主客体之间有一道鸿沟。自 1960 年以来,这道鸿沟日益受到挑战,主客体之间固有的美学关系开始起了变化,即观众的直接参与性日益增强,表演场地的现场感更为观众的直接参与与创造了条件(如“环境戏剧”)。当代戏剧把原来不要观众参与的“舞台表演”变化为要观众参与的“事件”,这意味着观众在表演现场变换了原本的客体角色,从而把“表演”生动地转化为正在发生的“事件”。让(使)观众参与(介入)

“表演”(“事件”),其目的是把“艺术”(比如戏剧表演)和生活本身一致起来,连接起来,排除旧美学把“艺术”和“生活”严加分隔的倾向。当观众成为表演(事件)的参与者之时,也是“艺术”和“生活”不再有明显界限之日。

戏剧的起源—古希腊的“祭式”本来就是演员与群众(观众)共同完成的一个“事件”,即戏剧表演在其原始状态时便是“艺术”与“生活”的统一,观众那时便是主体与客体的统一。后来“艺术”与“生活”分离,这一分离恰是艺术发展史上的一个进步。到了启蒙运动直至19世纪末、20世纪初,“艺术”与“生活”的分离达到了它的鼎盛。20世纪60年代开始,“艺术”与“生活”又开始回归一致,这表现在“艺术”像古希腊的祭式那样,又开始了“事件化”(艺术的这一发展正符合否定之否定的规律),而这时许多生活中的非美学性的(社会性的)表演(它是“事件性”的表演,如各类政治表演,请见本文后面的举例)却又在“美学化”(“美学化”就是“艺术化”和“戏剧化”)。即20世纪中叶,戏剧(艺术)及戏剧表演开始了“事件化”(生活化),而日常生活中的“事件”(特别在政治领域)却又在不断地“艺术化”(美学化,戏剧化)。

戏剧不应成为文学的附庸(而这在过去,甚至现在,还是普遍现象),戏剧研究不应属文学研究的范畴,而应成为戏剧科学本身,即戏剧及戏剧美学和戏剧表演都应有其自身的独立性。费舍尔—李希特的这部著作便是一部有关戏剧演出的美学著作。传统的“演出”,不论是让观众共鸣的亚里士多德式戏剧,或让观众以思考为主的非亚里士多德式戏剧,观众都是不直接参与演出的。现在的新演出美学则涉及观众直接参与下的“演出”(使“艺术”与“生活”一致),及涉及在这样的“演出”中演员的表演及演员和观众的关系。她指出:只要观众在“看戏”(没有直接参与演出),在客观上,观众也在“参与演出”,因为观众都在与演员进行着“交流”,在相互作用,这意味着:没有观众也就没有演出。从这一角度来看,演出必定是演员和观众共同完成的事情(或:事件)。如果观众(不管有多少)直接参与了演出,那么演出更是演员和观众共同完成的事情了。只是据笔者之见,观众直接参与“演出”这一点,在今天还处在一个比较低级的层面,而且直接参与了现场演出的观众总归还是观众中的少数。

那么究竟“演出”在什么意义上是“主客体共同完成的”,怎样理解“演出”是主客体共同完成的?这的确还值得我们认真研究 with 思考。笔者的看法是:

在“表演”(或:演出)百花园及戏剧表演百花园中,应该有“百花”,各种“新戏剧”或“老戏剧”的表演,不论它们多么传统,或多么前卫,都是戏剧百花园中的一花,都有其存在的理由,它们也必然各有自己的观众,戏剧百花园这才有百花齐放。

本书主要论述“演出”。自古希腊有“演出”以来,客观上已存在“演出的美学”,亚里士多德的《诗学》已经涉及到演出及有关演出的美学。18世纪德国的莱辛、法国的狄德罗……的许多戏剧观念都是在发展、完善亚里士多德的戏剧美学思想,最后使“共鸣”成为演出和观赏的核心,“模仿—共鸣—净化”则成为亚里士多德美学思想(包括表演美学)的概括。到了19世纪末,“共鸣”已发展到了顶峰。一切事物到了发展的顶峰便要产生转折,于是到了20世纪初叶渐渐产生布莱希特、表现主义等共鸣美学思想的反对派(包括对共鸣表演美学思想的反对),这才促进了戏剧表演美学的新发展。后来以布莱希特为首,在文学艺术上创立了以“间离—思考—行动”为核心的非亚理士多德美学思想(包括表演美学)。这之后的荒诞派、新先锋派……无不在新的历史环境下,在努力建立更新的表演美学,也即建立更新的观众与演员的关系。

从本质上说,“演出”永远涉及观众与演员的关系,这一关系自古已有,也即表演美学(或:演出美学)古已有之,演员与观众的关系始终在不断地演变,布莱希特提出的 *Verfremdungseffekt*(间离效果)就是要既改变演员在舞台上的态度,又要改变观众在剧场的态度,从而建立观众与演员的新关系。这些方面,特别是观众与演员的关系所构成的“演出”,正是本书研究的核心。

按笔者浅见,所谓“美学”主要是研究和认识文学艺术的规律性的科学。随着时代和各门艺术的发展,已出现了各门艺术的专门美学,比如:电影美学,音乐美学,小说美学,戏剧美学等等,本书《行为表演美学》则是专门研究“演出”的规律性,研究“演出”的本质的专著。这部书里的“表演”(或:演出)都指现场表演,如戏曲表演,戏剧表演,杂技表演,马戏表演,歌舞表演,哑剧表演,舞蹈表演,相声表演等等。体育比赛也可以算作“表演”,因此,体育比赛也可以算做“表演”。所有的“表演”都是一种表演行为或“行为表演”,但不是所有的“行为表演”都属于戏剧表演。本书专述现场表演,因为表演美学只能是现场表演的美学。电视,电影不属“演出”,更不是现场演出。

所有的“表演”，不论戏剧表演，戏曲表演，马戏表演，哑剧表演，舞蹈表演……都具共同之处，比如：所有的表演都要以演员的身体作为物质基础（物质性），所有现场表演都要求演员与观众双方“同在现场”（在剧场或在室外广场），所有的演出都产生演员与观众之间，观众与观众之间的相互作用与影响（即本书所述的在演员与观众之间形成的“自我生成的反应链”），都要有导演的 *Inszenierung*（导演处理和艺术安排）等。但各种表演又都有其各种不同的自身特点，比如马戏表演，杂技表演不会引起观众的情感共鸣，只会引起观众的赞叹和惊讶，马戏等表演不必要有一个“文本”，但戏剧（及戏曲）表演一般都要求一个文本。再如，有的表演并不传递意义，比如马戏表演，杂技表演等等，但戏曲或戏剧表演一般都传递意义，至于表演的某一作品其意义应该是什么，则各个演员，导演，观众等都可有自己的“认识”，很难统一（笔者认为：也不必追求认识统一，每个人都可以有自己的认识和理解。所谓统一认识，实际上是违反辩证法的，因此它也是没法做到的）。凡不传递“意义”的表演，一般均不创造角色（人物），而传递“意义”的表演，一般均创造角色（人物），等等。本书所举的 20 世纪 60 年代以来许多艺术向“行为表演”（或：表演行为）转向的具体实例，便并不创造角色（人物），如阿布拉莫维奇的表演。她的表演也许并无文本（没有一句台词），但她在表演前，像所有演出一样，必先有 *Inszenierung*（导演处理，安排）。不过，复杂的地方是：她在表演前可能没有文本，她也并没有创造角色，但却并非没有传递“意义”（虽然对她的表演所传递的“意义”可有不同的解释）。

任何表演的基础都是演员的动作，造成动作的物质则是演员的身体。任何表演都不是演员为了自我欣赏，而是让观众看她（他）的表演（於是没有观众便没有演出）。除此之外，所有的表演，包括马戏，杂技表演，必然有演员与观众的相互影响和相互作用（反应链）。本书作者认为，只要表演有这一反应链存在，“表演”客观上便变成了“事件”。表演的作用，在程度上可强可弱，但本质上，它都是演员与观众共同完成的“事件”。这一结论对我们理解“表演”及其本质很有启发性。这里的所谓“表演”实质上指的便是“演出”。

本书一半以上的篇幅（前 4 章）详细叙述分析“表演”所必需具备的条件和诸多表演元素，如演员（和观众）的自身“角色转换”，演员与观众形成一个“共同体”，演员与观众在表演中发生的碰触，及演员与观众在表演时的相互关

系等。本书特别仔细讨论表演(演出)的物质性,这些“物质性”包括(演员与观众双方的)躯体,表演现场场地(空间性),时间性,节奏,气氛,音响,声响等等,这一切和所有不同类型的表演(演出)都有关系,因此,这部著作可以供所有从事表演(演出)的职业人士参考阅读,供他们思考,当然也可以给所有的观众们阅读,因为观众的躯体同属表演(演出)的物质性的范畴之内。笔者认为,本书作者的唯物观点正体现在她强调了表演(演出)的物质性。

这部著作化一个章节(第五章)专门谈及表演所“产生”的意义,介绍了不同的对表演“意义”的理解。作者强调作品的意义(作品的精神或思想内涵)必须通过具体的物质(如演员形体,观众躯体,空间,声音等)传递出来,因此不能把“意义”和“物质性”分离开来。作者的这一结论绝有启发性(作者没有把作品的“意义”仅视为作品具有的抽象的所谓“思想性”)。作者这一见解实质上坚持了精神与物质两者的统一。意义(即作品传递的“精神”或思想内涵)是必须通过“物质”的,即没有脱离物质的精神,没有物质—不依附物质,便无精神的存在。除此之外,作者明确指出“意义”的产生与接受者的经历(及联想等)的密切关系,指出作品“意义”,“寓意”及“象征”与主观参与的关系(这就是说:“意义”,“寓意”,“象征”都带着鲜明的主观性),并认为“感觉”和“情感”也属于“意义”。作者强调“表演”是演员和观众双方造成的,作者特别强调演员——观众相互作用和影响的反应链在表演及产生“意义”、“象征”、“寓意”、“情感”、“感觉”等时的作用。作者说:“‘观看’没有引向去理解表演,而是去理解自己和自己的生活史”。这就是说表演(演出)往往对观众“联想”起自我发生了作用(观众对一部作品意义的不同理解,其原因也正在这里)。

费舍尔-李希特特别强调表演是“一过性”(不能重复性)的“事件”,正因此,“表演”成不了可传承的“作品”。作者强调:对演出的“理解”往往是演出后的事,而这一点往往被人们忽视。而表演(演出)后便要依靠回忆,而回忆要靠记忆,而记忆又往往是靠不住的。作者说:“谁如要事后理解一次表演,必须把回忆的非语言上的意义‘翻译成’语言上的意义,而这样做会部分地给他带来不可克服的困难。”在这里,作者明确表明:作品的意义不是阐述学用语言进行的对作品作一番意义阐释。作者强调表演既是“当下”,而这“当下”又立即变成了“过去”,因此观众只能关注“当下”。一旦“当下”变成了“过去”,观众无法像阅读文本那样,把

文本翻到前面,重新阅读一下。在表演(演出)中观众只能关注当下,无法深刻地去思考前因后果(意义),他不能把“表演”像书本一样翻过去,观众必须紧跟表演(“当下”),因此,全盘思考表演及其意义常常在表演(演出)结束之后。

本书第六章(“演出作为事件”)是本书的核心思想所在。作者说,历来的表演艺术美学都把表演仅仅视为对文本的阐述,于是文本(作品)成了中心,完全无视表演本身的创造性和独立性,也完全无视观众在表演(演出)中的地位和作用,似乎观众永远只是一个被动的接收者(当然,布莱希特早已对此提出异议)。当戏剧文本没有搬上舞台前,它仅属于文学的范畴,对文本的阐释仅属于文学科学(Literaturwissenschaft)。戏剧作品搬上了舞台,这才使戏剧成为“演出”,这时,它便属于戏剧科学(Theaterwissenschaft)的范畴了。“演出”的一过性(无法精确地重复)决定了“演出”的非“作品”特性,所有的戏剧元素,表演的物质性,符号性,观众与演员在表演中的相互作用和影响都因此都有了“事件”性质,而正是事件性才决定了表演的美学性。费舍尔-李希特的这一结论很有启发性。

作者强调:“表演”(演出)是一个群体事件,而创作一个作品(如戏剧)却只是一个个体事件,因此“作品”和“表演”(演出)并不能视之等同。“表演”中最最主要的是演员与观众之间的相互影响和作用,并使“表演”成为“现实”(事件)本身(即拆除“艺术”与“现实”的对立),全书为此举出了一些极端的例子来说明“表演”如何变成“现实”。作者举这样的例子仅为了说明“表演”便是现实,仅说明“表演”是演员与观众共同参与的和共同完成的结果,即不要把艺术和现实截然对立起来。但这并不是说,这样的例子才能算是“表演”,这样的“表演”才是“现实”。作者强调不要用“要么——要么”(这近乎机械论一笔者),而要用“既是——又是”(这近乎辩证统一一笔者)来观察对待“表演”,即表演既是“演出”又是“现实”,观众在演出中则既是客体,又是主体。而这两点和古希腊的“祭式”又是完全一致的,相同的。作者指出:当观众在美学经历过程中(如在看戏过程中)既是主体又是客体时,常会面临“转换”的瞬间和“临界”的瞬间,作者认为这一“瞬间”的形成要追溯到“自我生成的反应链”。正是这一反应链制造了“演出”,也制造了“临界”(观众由客体变成主体及又从主体

变成客体,这样经常变化时的瞬间状态等等)。

戏剧的表演曾经令人着迷。麦克斯·韦伯在20世纪初曾说:过去的文学艺术用情感共鸣使观众感动得心醉神迷,使世界令人着迷,后来出现了现代派,打破了过去文学艺术的共鸣传统,以致后来的文学艺术令世界失去了魔力(die Entzauberung der Welt)。于是本书作者第七章的标题成为“世界重新令人着迷”,意即把“表演”(“演出”)变成“现实”将会使观众重新心醉神迷,使“世界重新令人着迷”。笔者则把它引用到了文学科学上,比如卡夫卡这位现代派的鼻祖根本不用共鸣技巧,他却更加令我着迷。又比如歌德的《浮士德》,此书手法非常前卫,内涵也极为前卫,这使《浮士德》成了说不尽的《浮士德》,它使万千认真的读者着迷。在笔者看来,“令人着迷”并不在于“现场效果”,而在于思想内涵的深度。此外,“令人着迷”与否还有主观因素,令他着迷的并不一定会令我着迷,这样的例子不胜枚举,因此,“一切理论”,诚如歌德所言,“是灰色的”,都不能概而论之,譬如共鸣的戏剧至今还使很多人着迷。

译者在译此书过程中,一直在思考人类戏剧观念的变化,比如几十年前,中国剧界只信以亚里士多德美学思想为理论基础的斯坦尼方法,认为他的方法是万古不变的。后来观念转变了,改革开放后,对布莱希特反亚里士多德美学思想的方法与理论,中国学界与观众不仅接受而且理解和运用了。同时我们又发现:布莱希特最好的作品正是建立在“既是——又是”的基础上的,他把亚氏美学思想和非亚氏美学思想进行了交融,对两者进行了在非亚氏美学思想基础上的辩证统一。

人类的美学观念是在不断前进变化的,译者一面翻译,一面在思考我们的戏剧观念是否还依旧停留在亚里士多德美学思想占统治地位的时代或18世纪的莱辛时代?我们能否多一些“既是——又是”,多一些辩证统一?少一些机械论,能否多一些交融,少一些绝对?

本书洋洋25万字,全书论点的启发性,还要请读者自己去发现和思考。这是一本理论性较强的著作,因此阅读时不能“一目十行”。文学科学和戏剧科学虽有联系,但分属两门科学,因此不能用文学科学的方法去对待戏剧科学。戏剧百花园应该有百花,这才使戏剧丰富多彩,生动精彩,如果戏剧百花

园只有一花统治,一花独放,那么戏剧花园也太单调乏味了。多样性无疑是宇宙、世界的特点(哲人早就指出:世界上没有相同的两片叶子),而最具多样性的莫过于人的思想了(包含美学思想——戏剧思想)。为此,我们应该多一些宽容,多一些包容和兼容。要使人人思想统一,这是不可能的,这也是违反辩证法的。因此笔者认为:多样性(而不是单一性)仍然是戏剧发展的方向。

本书主要探讨“表演”(“演出”)问题,并非探讨表演艺术,导演艺术等等。要重复的是:表演不是演员为了自我欣赏,表演都必需有观众的存在。没有观众,“表演”也就不能成为“演出”,而凡是“表演”都不单纯是“你演我看”,或“我演你看”,在“表演”中必有演员与观众的相互作用与影响(即本书所说的“自我生成的反应链”)。表演必然造成“反应链”,因此本书作者强调,“表演”(“演出”)必然在客观上成为一个“事件”,只是它在程度上及表现形式上,不同的表演中它都各有强弱不同的表现。

在舞台上的表演一般被称为美学性表演,其实生活中及各个领域中都无处不存在“表演”(及自我的“角色转换”),这种“表演”被称为非美学性表演(或可称之为“社会性表演”)。不论美学性表演或非美学性表演,它们都起源于古希腊的祭式。既然都是“表演”,因此美学性表演和非美学性表演都有相似之处(表演性)。如进行细分,美学性表演属艺术学范畴,社会性表演(非美学性表演)属于社会学范畴。就这一点而论,研究表演和表演及“表演的美学”(本书努力于把美学性表演和社会性表演结合起来,把“艺术”与“现实”的对立的墙加以拆除),实在有着深刻的社会学内涵。

当今世界盛行政治性演出(“演出”其实就是“表演”),此类表演比比皆是,大凡就职典礼、开幕式、闭幕式,选举大会、葬礼、阅兵、追悼会,隆重集会、示威游行,遗体告别、表彰庆功等等,无不属于非美学性(社会学)演出(表演)之列。诚如本雅明所言,德国法西斯所进行的表演色彩浓烈的政治运动就是政治的“美学化”。再扩而大之,就社会上的人际交流上的“表演”,更是比比皆是,如不讲真话,必须伪装(也许可称之为“拙劣表演”),装腔作势、言不由衷、套话连篇、奉承拍马、口是心非,当面一套背后一套、对上一套对下一套……凡此等等,不是社会性的表演吗?不是社会上的做戏现象吗?(德文叫:Theatralität)。自古道:人生如戏,世界大舞台,人生小舞台。有关方面的内

容(非美学性表演)本书在探讨“艺术与生活”时也有涉及,因为本书正旨在拆除“艺术”和“现实”之间至今还存在的“墙”。

我个人译完此书的体会之一是:作者要用《行为表演美学》使观众自觉地意识到他们是表演(演出)的积极、主动的参与者,而非消极、被动的观望者。我另一个体会是:只要这个世界还有“情感”的存在,它在戏剧中(像在文学作品中一样)必会得到反映。作者在本书中说,观众上台干预阻止阿布拉莫维奇过度的自残(这一干预最终导致了阿布拉莫维奇表演的结束),是出于伦理的考虑,而观众为伦理观念所驱动的干预行为正是来自于观众的情感(Emotion)。我的第三个体会是:作者的这部著作特别强调从“戏剧科学”的角度论述问题及分析戏剧表演,并强调“戏剧科学”本身的独立性。虽然当今各门科学(自然科学、社会科学)正处在学科交叉和交融及学科边界模糊化的时代,但我们今天却要特别强调“戏剧科学”的独立性,其原因是戏剧科学至今还在受文学科学的制约和统率。更要重复一句的是:文本分析属于文学科学,文本未被搬上舞台前,它永远只是文本。只有文本搬上了舞台(演出),它才成为“戏剧”,分析舞台上的“表演”(演出)则已属于戏剧科学的范畴。这是常识,却一再为人所忽视或混淆,很多人至今还仅仅用文学科学的方法去评述、分析、观察、理解……戏剧表演,并把“意义”视为至高无上的一切,而无视戏剧科学本身的独立性,及形式所具有的独立美学意义和价值。

根据以上的认识,笔者认为这部著作不仅是给戏剧美学家,专业戏剧工作者(扩而大之:演职人员)阅读的,也是给广大戏剧观众阅读的。

本书对历史上“表演”概念的不断发展有深入的评述和介绍,它可以从专业的角度让我们了解国外对“表演”(“演出”)概念和“表演”(“演出”)理论的最新研究状况。其实,舞台之外,随处可以看见各种不同的“表演”及各种形式的“表演”。因此,研究“表演”及表演的美学,不仅仅是研究戏剧和表演本身,还可提供我们观察世界和社会更多的视角,拓宽我们的思考。在此需加一提:本书中有不少引自英文原著直接引语的段落,这些段落均由上海音乐学院教师余未来译出,特此致谢。

111111