

THE HAPPENING OF CONTEMPORARY
PERFORMANCE ART

From 1920s To Present

当代表演艺术的发生
1920年代到现在

邓菡彬 曾不容 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

THE HAPPENING OF CONTEMPORARY
PERFORMANCE ART

From 1920s To Present

当代表演艺术的发生
1920年代到现在

邓菡彬 曾不容 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

当代表演艺术的发生:1920年代到现在/邓菡彬,曾不容著. —北京:北京大学出版社,2016.9

ISBN 978-7-301-26730-1

I. ①当… II. ①邓… ②曾… III. ①表演艺术—研究 IV. ①J812.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第001040号

书 名 当代表演艺术的发生:1920年代到现在
DANGDAI BIAOYAN YISHU DE FASHENG

著作责任者 邓菡彬 曾不容 著

责任编辑 魏冬峰

标准书号 ISBN 978-7-301-26730-1

出版发行 北京大学出版社

地 址 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址 <http://www.pup.cn>

电子信箱 weidf02@sina.com

新浪微博 @北京大学出版社

电 话 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750673

印刷者 三河市博文印刷有限公司

经销者 新华书店

965毫米×1300毫米 16开本 19.5印张 彩插4 244千字

2016年9月第1版 2016年9月第1次印刷

定 价 48.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题,请与出版部联系,电话:010-62756370

目 录

导 言	001
上篇 当代表演艺术的概念辨析	001
下篇 当代表演艺术起源于文化交流和碰撞	008
第一章 人物关系：“朝向他者的无尽冒险”	015
交流对象：角色还是演员	017
没有交流，只有对白	024
为何交流欲望无法达成	038
自我和他我的虚假交流	045
处于动态的共识	061
第二章 表演性身体：反情节的绵延时间	072
当情节作为表演的主体	073
知悉差异下的线性观演时间	077
被表演的时间与表演时间	087
仪式表演：启示与困境	092
丑角的复活：重估小丑表演	097
对抗“化身”的两种方式：脸谱与间离	105

身体性与表演的文本	115
第三章 语言游戏：“改变语言的功能和地位”	129
规训与反诘	130
筋疲力尽的语言	134
“环境戏剧”的语音	142
聆听大于言说：从“认识自我”到“关心自己”	146
重回身体的语言	157
第四章 差异语境：反本质主义的表演实践	163
从国别操演到性别操演	165
大众文化心理：从解疆域化到幻想的瘟疫	178
“效果得到了保证”？	188
镜像和褶皱	198
第五章 表演艺术的“排练”和“训练”	217
游戏训练与安全感	220
心理线的排练和训练之可能性	227
对行动排练法和表演焦点的反思	237
对行动排练法和观察生活练习的反思	248
解放天性与从自我出发	253
注意力—行动训练	264
“感染”与表演艺术的排练	275
参考文献	281
正在发生：解构“看与被看”的表演（代后记）	289

上篇 当代表演艺术的概念辨析

美国当代表演艺术家克里夫·欧文斯(Clifford Owens)有一次在接受访谈时说到一种身份认同的误会。他每次介绍说他是表演艺术家(performance artist),别人可能就会回应道:哦,你是演员(actor)。他则会坚定地说:不,我是表演艺术家。虽然他偶尔也会在剧场里演出,但他不能被定义为“演员”。为什么呢?

在英语的学术和艺术语境中,演戏(acting)和表演艺术(performance art)自1970年代开始,已经得到区分。^①但是,表演艺术(performance art)和表演性的艺术(performing arts)仍然是两个同时并存的词汇,在日常语境中,普通人会认为它们完全是一回事,专家们却会认为它们根本是两码事。^②而在汉语中,我们用比较粗暴的翻译方式,获

^① Michael Kirby: *On Acting and Not-Acting*, *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No. 1 (Mar., 1972), Published by: The MIT, pp. 3—15.

^② See Mark Westbrook: *Between Performing Arts and Performance Art*, <http://actingcoach-scotland.co.uk/2013/01/between-performing-arts-and-performance-art/>, posted by 2013 Acting Coach Scotland, viewed in 2014/12/5, and Patrick Lichty: *What is the difference between performing arts and performance art in Second Life?* <http://www.furtherfield.org/blog/patrick-lichty/what-difference-between-performing-arts-and-performance-art-second-life>, 03/07/2007, posted by Furtherfield.org, viewed in 2014/12/5.

得了清晰的界定,但却导致更大的误会。通常,只要表演艺术(performance art)不涉及戏剧、电影、舞蹈、音乐等常规艺术门类 and 传统意义上的演员,而是由跟画家、雕塑家等美术界背景有关艺术家来执行,在汉语语境中就倾向于翻译为“行为艺术”。这就是表演艺术之概念的窄化。

在汉语语境中,当我们说谁谁是“表演艺术家”,通常是把它作为一个“2+3”的复合词,也就是从事“表演”的“艺术家”,接近于英文中的 performing artist。比如电影表演艺术家、话剧表演艺术家、京剧表演艺术家、民族舞表演艺术家、二胡表演艺术家、二人转表演艺术家,等等。此时,“表演艺术家”不会被当做一个“4+1”的复合词。也就是说,“表演艺术”这个专有名词在汉语中并不存在,它只是一个由两个词拼合而成的词组。这就是表演艺术之概念的泛化。

固然,戏剧、舞蹈、音乐、杂技等传统门类的表演古已有之,但表演单独作为一种艺术是相当晚近的事情。从历史学的眼光来看,是从表演单独被看作是一种艺术,我们的语言氛围才开始将戏剧、舞蹈、音乐、杂技等古已有之的传统门类的表演称之为戏剧表演艺术、舞蹈表演艺术等。这既是当代人从当代语境对历史的追认,也是将历史作为可以刺激当代创造的遗产、从而对历史的重新打扮。从学术的角度,严格而言,我们不能想当然地将戏剧、舞蹈、音乐、杂技等传统门类的表演无差别地视为表演艺术。虽然在经历了表演的艺术自觉之后,这些传统门类中的表演或多或少都有了独立的艺术诉求,但它们和当代表演艺术之间还是有可以被明确梳理的区别。本书的主要任务之一,就是梳理这一区别。但在此,我们还是可以先简要地概括这些区别:

(1) 是否主要以技能为基础,并以技艺为主要导向。当然,表演艺术的实践者可以有非常好的(戏剧、舞蹈、音乐乃至美术的)技艺功底,但其作品的基础是艺术本身的创新(不管艺术家本人有着何种意义诉求),表演艺术的实践者本身就是作者,甚至也是作品。他/她的

表演是非功能性的。传统的演员、音乐家和舞蹈家都是“传统的第三方努力的技艺熟练的阐释者”^①,他们的表演往往是功能性地服务于某种已经被设定的艺术脚本或社会脚本,表演者与“意义”无关,他/她只负责自己的技艺。而在表演者与观看者之外的“第三方”,即剧作家、作曲家、编舞家、导演等才是艺术创作主体。^②

(2) 是否立足于表演者与观看者的关系,^③而非“第三方的努力”。当代表演艺术要求观众/观看者/旁观者的参与,而在戏剧等传统门类的表演中,“互动性被保持在毫无疑问的最小值”^④。那些似是而非、可有可无的互动显然在这个“最小值”之内,并且尽在“第三方的努力”的掌控之内。因为“第三方的努力”如果要保持它的权威,就要预先设定可以被容忍的最小值,并规定它的发生曲线。而表演者与观看者的真正关系,一定是随着表演时间的展开而现场发生的,更细微,更随机。

(3) 是否建立在再现或模拟^⑤一个故事、人物、场景、氛围、情绪、时代特征、仪式等的基础上。当代表演艺术可以讲故事,也可以不讲

① See Mark Westbrook: *Between Performing Arts and Performance Art*, <http://actingcoach-scotland.co.uk/2013/01/between-performing-arts-and-performance-art/>, posted by 2013 Acting Coach Scotland, viewed in 2014/12/5, and Patrick Lichty: *What is the difference between performing arts and performance art in Second Life?* <http://www.furtherfield.org/blog/patrick-lichty/what-difference-between-performing-arts-and-performance-art-second-life>, 03/07/2007, posted by Furtherfield.org, viewed in 2014/12/5. “第三方努力”主要是指表演者与观看者之外的剧作家、作曲家、编舞家、导演等的艺术创作。

② 斯坦尼斯拉夫斯基 1936 年出版的代表作《演员自我修养》,已经模模糊糊地给予表演以非功能性的中心地位。然而,斯坦尼斯拉夫斯基体系经由美国“方法派”的发展在商业影视占据主导,实际上是导演再次取代了演员的创作地位,表演者再次沦为技艺导向为主。依冯·瑞纳(Yvoone Rainer)1965 年的《十不宣言》,前两条就是“不要奇观”“不要技艺精湛”,我们认为,这更是表演艺术的进一步自觉。

③ 格洛托夫斯基 1968 年出版的《迈向质朴戏剧》明确提出除了演员和观众之外,任何其他都是附加之物。这一影响深远的论断,随着先锋戏剧运动高潮的过去,高度精致化和技术化、高科技化的剧场时代的再临,仿佛已经被剧场界当做一句铭记在心却又绝不在意的神训。

④ 同上。

⑤ 这是 Kibey 区分扮演性的表演与非扮演性的表演的关键词。

故事。^① 可以刻画人物,也可以不刻画。这都不是关键。关键在于,它强烈地要求“此在”,其表演时间的生成就是一个又一个强烈的“此刻”所构成。它就是此时和此地。表演者往往也“不试图展现自己以外的东西”,不希望“观众把他们当做一个虚构的实体”^②。所以表演者既是作者也是表演者,既是表演者也是作品本身。而传统的表演,虽然也带有表演者强烈的个性,但表演者往往天然地希望观众把他们看作是角色,或是某个艺术或社会意义的承担者。

在戏剧领域内,这个差别尤为显著,尤其是经过 1970 年代迈克尔·科比(Kirby)对 acting/not-acting 敏锐的学术梳理之后,我们很容易判明:传统的表演可以被称之为“扮演性的表演”(acting),当代表演艺术的表演可以被称为“非扮演性的表演”(not-acting performance)。但对于舞蹈等领域,用“扮演”与否来区分就会产生误导。比如科比就倾向于将舞蹈无差别地视为“非扮演性的表演”。^③ 但是,一般的舞蹈表演,往往还是跟再现与模拟分不开的。就像戏曲表演,并不能简单地认为,一位戏曲演员,在剥离了剧本之后,单独表演的一段唱腔或身段就直接可以归为当代表演艺术。即便他/她表演的场所不是剧场而是艺廊或者街头。

(4) 地点并不是决定性的区分因素。表演者与表演空间的关系才是关键。有些学者总结,当代表演艺术必须是在非传统表演空间发

① 1999 年,德国学者汉斯—蒂斯·雷曼在其《后戏剧剧场》一书中总结了非戏剧性剧场和表演艺术,在他的划分方式中,所有的叙事性戏剧似乎都被排除在更新的艺术潮流之外。这是一本充满了艺术细节的书。从当代戏剧发展的表征来看,雷曼是无可厚非的,甚至可以说是概括精准的。然而我们还是认为,这种论断从全局上缩小了当代表演艺术的范围。参见[德]汉斯—蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京:北京大学出版社 2010 年版。

② 同上。

③ Michael Kirby: *On Acting and Not-Acting*, The Drama Review: TDR, Vol. 16, No. 1 (Mar., 1972), Published by: The MIT. pp. 3—15.

生,比如艺术画廊、街头、“现成空间”(found space^①),或是“场域特定”^②的地点(site specific location)。我们认为这是不一定的。否则,就会产生卡巴雷或者二人转更接近当代表演艺术的论断,因为它们往往就是在餐馆或舞厅这样的“现成空间”演出。而《印象西湖》等山水演艺在中国的大获成功,更说明“场域特定”也未必是表演艺术的必须。因为在这些演出中,表演者更加服务于“第三方努力”。只是这些“第三方”是以商业成功为导向。而且在其中也存在强烈的再现与模拟。当代表演艺术也可以在传统表演空间如剧场、音乐厅中发生,但表演会重塑这个空间。当代表演艺术的表演者力图展现表演空间的“此在”,不试图使之呈现为它之外的别的东西。

(5) 是否建立在表演者“台上/台下”严重有别的基础上。无可否认,在经历了表演艺术的自觉之后,很多传统技艺的表演者在非表演场合的“台下”也试图寻找某种艺术状态。但值得注意的是,属于传统技艺的“局限性、限制和必须遵守的惯例”^③使得这些表演者不可能真的磨灭这种“台上/台下”的区别。比如在戏剧、舞蹈、戏曲表演中广泛存在的“打点儿”“踩节奏”,是它们服务于“第三方的努力”的结构性存在,会戏剧性地在“台上/台下”之间划出明确的界限。有的演员试图将此扩展到生活中,只能得到小范围的成功。因为生活的非确定性很难满足“打点儿”“踩节奏”的预设。

有趣的是,一旦被我们窄化地翻译为“行为艺术”的表演真的将自己也限定为像戏剧、舞蹈一样的门类,它常常也就真的窄化了,它就因

① 现成空间(又译为“发现空间”)是指比黑匣子剧场(为了适应舞台制作)更为激进的戏剧空间方式。戏剧家试图去“发现”最初不是作为剧院演出的空间。他们在教堂、城市公园、农村、舞厅和街头呈现他们的戏剧作品。见纽约州立大学第288号课程的相关介绍,<http://www.geneseo.edu/~blood/Spaces4.html>, viewd in 2014/12/5。

② 场域特定艺术(Site-specific art)是为了特定地点而创造的艺术作品。艺术家在计划与创造此类艺术作品时把地点的因素纳入考量。见“场域特定艺术”的维基百科词条,<http://zh.wikipedia.org/wiki/場域特定藝術>, viewd in 2014/12/5。

③ 同上。

此而出现了自己的“局限性、限制和必须遵守的惯例”，也就出现了“台上/台下”之别。此时它也就不再是当代表演艺术。

(6) 是否影像化、是否物理性的在场，也不是决定性的区分因素。维基百科有表演性艺术(Performing arts)和表演艺术(Performance art)两个不同词条。而且，表演性艺术这一词条从2010年开始就冠有“尚待确认”的标志。也正是这一词条认为，表演者在观看者的面前当表演是诸多律令中最基础的律令。^①这首先当然是将电影中的一切表演排除出了表演艺术的行列。这是我们并不认同的。此外，在一般的运用影像媒介之外，表演艺术也可以不依赖面对面的展示。^②表演者重塑他/她所在的空间，并不一定要求观众直接在场。观看者只在现场看到一星半点的局部表演，或者在表演发生之后通过其他方式“进入”表演，也并不意味着不能与表演者共同进入表演时间。反倒是很多观看者和表演者同时在场的表演，貌合神离和虚假的共同时间比比皆是。这并不能简单依赖关掉观众的手机来实现。

(7) 是否与物件(object)相关，也不是决定性的区分因素。当代表演艺术不是一个新的门类。它是表演的艺术自觉进程中的许许多

① “Performing arts include a variety of disciplines but all are intended to be performed in front of a live audience.” http://en.wikipedia.org/wiki/Performing_arts, viewed in 2014/12/28.

② 谢德庆在1985年写的《不被见的表演之宣言》以及给友人的信中，阐明了为什么不需要关注现场观看：“这是我个人的经验，需要我独自体验，观众需要调动他的体验来想象我的体验。”见纽约大学图书馆三楼 Lower Manhattan 表演艺术档案，EXIT ART ARCHIVE, Senes, III Subsenes-, Box 154, Folder 1 以及 EXIT ART ARCHIVE, Senes, III Subsenes-, Box 154, Folder 5。黑格尔曾谈到，一个读者如果对一本书不喜欢，他就可以把它扔到旁边去，正如一幅画或一座雕像如果不合他的口味，他也就掉头不顾一样。面对这种情况，作者可以自宽自解地说，他的书本来就不是为这种人写的；而对戏剧的观众却不能这么说。剧本所针对的观众在现场观看演出，作者对观众就有一种义务。观众既有权鼓掌，也有权喝倒彩，因为他们是一个坐在现场的集体，剧本就是为他们上演的，规定了观众在这个地点和这个时间来享受一番生动的场面。他们是作为一个集体聚会在此，公开对表演进行裁判。问题是，这个集体的成员又是非常复杂的，在文化教养、趣味、嗜好等方面都各不相同，所以如果要面面俱到，往往就要有“一种恶劣作风和不顾羞耻的本领来对待对真正艺术的要求”。对于当代表演艺术而言似乎只剩下一条出路：不顾观众。这可以用彼得·汉德克《冒犯观众》来作为标志。但我们还是看到，“不顾观众”表面，另外一种真实的观演关系的生成，才是当代表演艺术发生的所在。

多个别的、互有启发而相互独立的创造。有学者认为,它和美术(fine arts)更相关,认为它是1960年代以来的美术家为了抛弃物件(object)、为了不再制造实存的艺术品的产物——他们将表演作为艺术表达的载体。^①但我们认为,当代表演艺术有时将自己表现为美术,有时将自己表现为戏剧、舞蹈等传统技艺门类,有时甚至将自己表现为社会事件、群众运动,而且也不怕将自己重新与物件关联。它不能将自己清晰界定为一个门类,这是它的基本属性。它天生就是跨界的。

(8) 它也不可以像传统表演技艺那样被师承式地教授和学习。任何一个已有的、个别的当代表演艺术都只能对后来者产生启发式的影响,任何模仿的企图都会导致南辕北辙。比如1960年代生活剧团(Living Theater)的作品《现在天堂》(*Paradise Now*)所创造的表演风格,若被直接模仿,只能导致新的技艺式的表演。如果仅看表征,那么观看《现在天堂》的录像,与观看一部现在拍摄的表现1960年代叛逆青年的电影,不会有区别,甚至会觉得后者更能体现那个年代的精神气质。

当代表演艺术在许许多多个别的、相互独立的创造中选择了不同的载体,但这并不意味着它们就从属于这个载体;它们选择了不同的形象和表征,但这并不意味着它们就从属于这个形象和表征;它出现了许多它自己的“大师”,但它永远不属于大师而属于青年艺术家;它是顺应了抛弃物件(object)、为了不再制造实存的艺术品的艺术潮流而生,但这并不意味着它不可以将自己转化成物件和客体。因为归根到底,它起源于现代以来的文化艺术交流,它是这种交流和碰撞之中的不定性的体现和成果。

^① Roselee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York: H. N. Abrams, 1988.

下篇 当代表演艺术起源于文化交流和碰撞

当代表演艺术起源于现代以来的文化艺术交流。一方面是不同国家和文化之间的刺激,另一方面也是不同艺术门类之间的碰撞。而这些,都在1920年代显著地活跃起来。

比如斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的形成,就与国际交流密切相关。虽然冠以“艺术”称谓的莫斯科艺术剧院比20世纪还早来到两年,虽然斯坦尼斯拉夫斯基一直看重表演问题,但从种种晚近的研究来看,我们还是不妨把莫艺早期的伟大成就,看作是传统的一部分^①,是国际交流促成了莫艺真正的“表演艺术”转化。

有研究者这样评论道:“1923和1924年,斯坦尼斯拉夫斯基成为美国历史的一部分,当他和著名的莫斯科艺术剧院在这个国家巡演之后。”^②美国之行,促使斯坦尼斯拉夫斯基总结他的艺术,写作了《我的艺术生活》(1928)和《演员自我修养》(1936)。这两本书都是最先用英语在美国出版。尤其是《演员自我修养》,在未来的漫长年代里成为全世界修习表演者的圣经。

也是在这次著名的国际交流之后,斯坦尼斯拉夫斯基对表演的总结,由莫斯科艺术剧院留在美国的演员,和那些著名的学习者如李·斯特拉斯伯格的传播和演变,经由“群众剧团”(1931年成立)和“演员工作室”(1947年成立,并延续至今)等著名团体的历史沿革,成为美国表演教学和实践中最流行的“方法派”,并且尤其在影视表演中占据了权威地位。但正是在这种权威化过程中,一种不同于千百年来的戏剧和表演传统的具有艺术主体性的“反思—创造”脉络反而被切断。

① 梅耶荷德、米歇尔·契诃夫等年轻一辈更具创新精神的演员在莫艺早期的出走与动摇,以及莫艺的重要文学合作者安东·契诃夫对自己的《海鸥》等剧作在莫艺演出的批评,都是后世研究的重点。

② Sharon Marie Carnicke, *Stanislavski in Focus*, London: Psychology Press, 1998, p. 13.

斯坦尼斯拉夫斯基的学徒,又回归了戏剧的传统。^①

20 世纪二三十年代,是表演艺术最早开始在自己反思中确立自我的开始。那时,还有一系列著名的艺术交流。1929 年和 1935 年,梅兰芳访美和访苏演出,都是文化交流的重要事件。梅兰芳访苏演出,斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、爱森斯坦、布莱希特都恰逢其事,并表示深受启发。布莱希特因为看了梅兰芳的表演而写作了那篇著名的文章《中国戏曲表演艺术中的间离效果》。很多国内学者认为,布莱希特误读了中国京剧,然而,正是这种基于文化交流的刺激和启发带来的创造,参与了一种跨越地域性的表演艺术的生成。

科比在《扮演/非扮演》一文中津津乐道的东方戏剧中的非扮演性的工作人员,这在中国京剧中也有,比如“检场”和“饮场”,换道具和送茶水。科比认为,这些人不应该被认为是“看不见的”(invisible)^②。但从历史的角度来看,“检场”和“饮场”的艺术身份经历了一个否定之否定的过程。在古代,它当然是“看不见的”,观众的注意力经由“第三方努力”的经营和安排,看到的是故事、主题,以及演员的精湛技艺。在 1919 年新文化运动以及 1949 年新中国成立之后的旧戏批判和戏曲改革中,类似“检场”和“饮场”这样的东西被“看见”,并且被指认为有辱艺术的纯洁性的附加之物。这种批判和改革,其实也是非常符合艺术的演进历程的。只有经历了这样的否定之后,当人们再次发现它们,并认为它们不仅有理由上场,而且不应该是被观众看不见的,这才是表演艺术自觉的又一次进阶。

1923 年,安托南·阿尔托移居巴黎之后的第三年,写作了第一篇文章,但是遭到退稿。此时,距离他短暂一生的结束(1948)仅有 25 年。然而,这短短的时间所产生的创造却经由戏剧、文学、美术、电影

① “方法派”对于“斯式体系”的贡献或者背叛,已经有大量的研究。但本书希望在一种文化交流和艺术溯源的角度重新审视这些碰撞。

② Michael Kirby: *On Acting and Not-Acting*, *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No. 1 (Mar., 1972), Published by: The MIT, pp. 3—15.

等领域转化出经久不息的影响。在戏剧和表演方面,不仅出现了与阿尔托的名字并称的波兰大师级戏剧家格洛托夫斯基,而且在世界范围内都引发了戏剧革新的热潮。较晚近为国内所熟知的有英国的彼得·布鲁克、美国的理查·谢克纳等戏剧家。但其实在更早的1940年代,就出现了纽约“生活剧院”等一系列阿尔托式的艺术运动。我们的认识上似乎有这样一个断档,但其实,如果我们入手梳理阿尔托的艺术运动与欧洲表现主义、未来主义等美术界的艺术运动之间密不可分的关系,就可以明白并没有一个真正的断档。“生活剧院”的创始人之一朱利安·贝克原来就是一位美国抽象表现主义的画家。而师从约翰·凯奇并促使非戏剧性的表演艺术诞生的阿兰·卡普拉,也是一位画家。他在1950—1960年代确立了“发生”(Happening)的表演艺术概念。

纽约著名策展人和学者罗丝里·金博格在1979年出版了《表演艺术:从未来主义到现在》^①,她在这本影响甚大的著作中把当代表演艺术的源头从20世纪之初的未来主义算起。在一般的理解中,未来主义被主要认为是一个发轫于音乐界而主要影响于视觉艺术的运动,它对戏剧的影响主要被认为是在舞台美术方面的创新。但罗丝里·金博格非常看重这种视觉艺术的创新给表演带来的变革:空间感和时间感的差异重新定义了表演。她尤其梳理了从1933年黑山学院(1933—1957)建校到约翰·凯奇(John Cage)、阿兰·卡普拉(Allan Kaprow)在1950、1960年代掀起的革命性艺术运动对美国当代表演艺术的发生所产生的影响。

但需要注意的是,以罗丝里·金博格为代表的艺术界人士对表演艺术的研究,和传统的戏剧界对表演艺术的研究,形成了某种互为补集。从艺术界的角度出发对当代表演艺术的研究,会非常自然而然

^① Roselee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York: H. N. Abrams, 1988.

地不但不涉及阿尔托(更别提斯坦尼斯拉夫斯基),甚至也不涉及从绘画界跨界过来的朱利安·贝克和“生活剧院”。

究其原因,在每个具体的艺术领域之内,最为我们所熟知的艺术创造,往往会在经典化之后,在该艺术领域内部出现“褪减”:它被勾勒出来并被(在具体艺术行业内)最广泛认同和反复操演的那些最“基本”的原则,往往不足以涵盖这些最优秀的艺术创造当初吸收各种文化碰撞所产生的艺术创造。而这些被经典化的既往艺术创造,也会被当做某种已经“过去”的东西。比如1930年代成型的斯坦尼斯拉夫斯基“体系”,会被仅仅当做戏剧性表演的技艺训练内部的一种总结,而斯坦尼斯拉夫斯基本人,则每每被人在“业余演员”的出身上指指点点。很多人更愿意从那些更具“专业”出身的莫斯科艺术剧院的成员身上总结它的艺术地位,比如丹钦科之于文学,米歇尔·契诃夫之于表演。再比如约翰·凯奇会被音乐界人士指认为“音乐哲学家”,津津乐道于他的老师勋伯格说他“没有一双听音乐的耳朵”。再比如1960年代影响深远的纽约嘉德森舞团(Judson Dance Theater),其代表人物依冯·瑞纳(Yvonne Rainer)也常常遭到这种似乎不言而喻不证自明的来自“业内”的指责。殊不知,这些当代表演艺术的开拓者们,恰恰天生是不应该被归属到一个具体的传统艺术或技艺门类之中的。一个今天的美术出身的表演艺术家,很可能还是会从依冯·瑞纳的《“不”的宣言》(No Manifesto)受到激发;一个音乐工作者,说不定会从斯坦尼斯拉夫斯基的忠告中发现灵感;一个叙事性戏剧的演员,也有可能从约翰·凯奇的音乐创造中发现刻画人物点石成金的法宝。尽管像理查·谢克纳这样的先锋戏剧领军人物现在也感慨艺术创新性的时代已离去,精致性的时代已经到来,甚至认为这是一个新的“在全

全球化的名义下做生意”的中世纪的到来,^①但本书还是认为,从1920年代开始的文化艺术的交流和碰撞并未结束。因为,另一个角度来说,当代表演艺术起源所依托的文化交流和碰撞,还包括艺术实践之外的社会思潮的剧烈变化。这一历程并未结束。

哲学家们认为,关于主体退隐或者死亡的言说,如果将之视为我们这个时代的一个特征而不是一种时髦的话,那就会引起不安。因为在现代思想的发展历程中,主体,往往被不假思索地视为讨论的立足点。然而这种不假思索正在逐渐丧失,人类为自己设计的主体图景的框架已经动摇,而新的框架又尚未出现。在这种情况下,戏剧和表演艺术实践与当代理论思潮的发展出现了难以逾越的沟壑。

1950年代,从二战余生的彼得·斯丛狄写成《现代戏剧理论(1880—1950)》,他借用黑格尔的观点,认为对于西方戏剧而言,戏剧实践作为一种艺术形式是在文艺复兴时期被确认下来的,这和那时候的主体“自我确认”的潮流息息相关——如果不符合主体“自我确认”的内容,即便存在于现实生活当中,也会被排除在戏剧之外。^②因而戏剧建立了自己的绝对性原则。这种基于启蒙理性的绝对性原则,深入到了当代表演实践的许多环节。比如斯坦尼斯拉夫斯基强调创造角色的“人的精神生活”以及角色之间“不间断的相互交流”,就暗含了人作为主体的绝对性原则。然而时代的发展变化已经使得人类社会和日常生活今非昔比,当代戏剧实践理性中的一些基础性认识——比

① 他多次发表类似观点。最新的公开言论是在2014年演出新剧《想象O》(Imagine O)之前接受《纽约日报》记者时说的。Alexis Soloski, Still Dealing in Intimacy After All These Years: Ophelia Re-envisioned in 'Imagining O', September 2, 2014, <http://www.nytimes.com/2014/09/03/theater/ophelia-re-envisioned-in-imagining-o.html>. 较系统的言论及文中的引文,见 Schechner, Richard. "The Conservative Avant-Garde." *New Literary History* 41 (2010): 895-113. Accessed December 15, 2014. doi: 10.1353/nlh.2010.0027.

② [德]彼得·斯丛狄:《现代戏剧理论(1880—1950)》,王建译,北京:北京大学出版社2006年版。