

元戏剧的构造原理与表意机制：评潘鹏程 《演出叙述：从实验戏剧到行为艺术》

付 宇

作者：潘鹏程

书名：演出叙述：从实验戏剧到行为艺术

出版社：四川大学出版社

出版时间：2021 年

ISBN：9787569048544

DOI：10.13760/b.cnki.sam.202201021

—

元戏剧在戏剧类型中早已有之，随着戏剧的不断发展，自 20 世纪以来元戏剧日渐成为最重要的戏剧类型之一。1963 年莱昂内尔·阿贝尔（Lionel Abel）在《元戏剧：一种新的戏剧形式》（*Metatheatre: A New View of Dramatic Form*）一书中，第一次明确提出元戏剧概念。阿贝尔以《哈姆雷特》为例，认为莎士比亚的作品展现了戏剧本身的自我意识，是一种新的看待戏剧的方式。霍恩比（Richard Hornby）1986 年出版《戏剧、元戏剧与感知》（*Drama, Metadrama, and Perception*）一书，系统梳理了元戏剧理论，提出了元戏剧的广义与狭义的定义，列出元戏剧五种表现技法，即戏中戏、戏中仪式、角色在角色中的扮演、指涉其他文学作品或真实生活、指涉自我，在内容上分析了元戏剧的主要特征。在阿贝尔和霍恩比奠定的元戏剧研究理论基础之上，霍曼（Sidney Homan）讨论观众如何参与演出，哈林-史密斯（Tori Haring-Smith）则指出元戏剧方法提升了观众的观演兴趣，研究者开始将观众纳入元戏剧理论的探讨中来。

国内学界目前对于元戏剧的研究主要集中在具体的戏剧批评上，如何成洲《贝克特的“元戏剧”研究》、程小牧《让·热内、〈阳台〉与“元戏

□ 符号与传媒 (24)

剧”》、章雪晴《从“元戏剧”视角出发的一种解读——浅谈〈桃花扇〉中“人生如戏”意识的独特体现》等。少部分学者关注元戏剧相关理论问题，如周泉《元戏剧的起源、意象和结构》，罗益民、李文婕《元戏剧理论面面观——从阿贝尔到哈林·史密斯》，较为全面地梳理了元戏剧的起源、结构、分类、特点和功能。

总体上目前国内外对元戏剧的研究主要以阿贝尔和霍恩比提出的理论为基础。元戏剧既是戏剧创作理论，也是戏剧批评理论。作为一种创作理论，元戏剧关注戏剧在多大程度上自觉运用元戏剧手段，是后现代主义戏剧的主要表现形式；作为一种戏剧批评理论，元戏剧是一种看待戏剧的视角和方法，相关戏剧批评实践也较为丰富。尽管戏剧批评以具体案例的方式为元戏剧理论做出了有益补充，然而对元戏剧理论自身的建设尚缺乏丰富的探索。

近年来，符号叙述学关注文本形式与意义生产之间的互构机制，相关研究日渐成为人文社会科学领域的一个热点。从既有研究成果来看，元戏剧的内容纷繁复杂，且关切社会文化，而这正是潘鹏程的著作《演出叙述：从实验戏剧到行为艺术》（以下简称《演出叙述》）一书中关于元戏剧构造原理、表意机制与文化意义结合研究的学术基点。

马克·肖勒在谈论小说时曾提出，谈论形式问题，才是作为批评家在说话（马丁，2005，p. 2）。潘鹏程《演出叙述》一书解决的正是从形式理论出发对实验戏剧予以理论层面的梳理、概括、分类和总结这一问题。作者以符号叙述学为理论起点，以元戏剧的构造为理论基础，从构造原理和表意机制上探讨元戏剧具有的普遍规律，总结概括出元戏剧的“犯框”特征，指出戏剧演出的双重区隔，并基于此划分出实验戏剧的三种犯框类型：从角色到演员的犯框、从情节到演出的犯框、邀请观众参与的反跨破框。以此为理论基础，作者研究了从实验戏剧到行为艺术在这一时期内演示叙述的历时演变，对20世纪世界范围内的实验戏剧从形式角度予以分类，同时将犯框原理应用到行为艺术的表意原理分析之中。其基于元戏剧的“区隔框架”构造原理和表意机制的分析，最终指向了当代社会文化，可以说是从形式-文化批评角度研究元戏剧的最新理论成果。

二

讨论元戏剧的构造原理，需要从“元”开始。“元”（meta-）这一前缀源于希腊语前缀“μετά”，意思是“之后、之外、之上”，除此之外也有

“超越”和“自我”之义，大概相当于拉丁语“post-”或者“ad-”，与英语介词“with”同源；在英语中从“形而上学”（metaphysics）而来，按照亚里士多德著作的顺序，metaphysics是物理学之后的学科，后被理解为形而上学。由于任何学科都有在更高抽象层次上关于其属性的理论，因而可以说任何学科都具有元理论。在基于规则的系统里，元规则是控制规则的规则；在认识论中，前缀“meta-”用来表示“关于X的X”（an X about X）；在文学艺术领域，元文体就是讨论该文体本身同类的文体。杰拉德·普林斯（Gerald Prince）《叙述学词典》的解释为“将叙述作为（其中之一）话题的叙述即是（一个）元叙述”（普林斯，2011，p. 121）。那么，元戏剧就是关于戏剧的戏剧，是以戏剧自身为题材、用戏剧探讨戏剧本身的戏剧。

一般来说，所有叙述都诞生于一个框架之中，在这一框架中不会出现关于框架的任何信息。一旦人们开始谈论框架，从语义上看，叙述的内容层次则必然生成于更高级的框架之内。元戏剧就是在原有戏剧框架之上，生成了关于戏剧的新一级的框架。例如，元戏剧最重要的研究者之一阿贝尔认为戏剧自我意识的有无是判断剧作是否属于元戏剧的关键所在；霍恩比认为元戏剧的主题是回到戏剧自身；皮涅罗探讨戏剧的角色、表演、戏剧技巧和组织方式，认为元戏剧是将戏剧的生成过程作为戏剧表演的内容呈现给观众。从中我们不难发现，元戏剧是在演出框架中讨论戏剧、展示戏剧，从形式上看，它关注和表现叙述文本与叙述框架的关系，所以讨论元戏剧的特征须回到戏剧文本框架结构当中。

在形式论中，“框架”（frame）指符号文本的边界，它在某种程度上决定了我们理解文本的文化程式和解释意义的方式。对于一般的戏剧舞台来说，框架帮助观众确立解读演出的规则。亚里士多德式的传统戏剧中，戏剧演出框架将舞台内外区别开来，观众观看戏剧情节和演员的角色扮演，此时舞台上的演员至少有三重身份：现实世界的真实身份，以身体为媒介说明事件的演员身份，以演出为媒介饰演角色的角色身份。戏剧舞台是一种被接收者理解的框架，观众关注舞台上的角色身份、舞台之上的虚构世界。

符号学家赵毅衡在《广义叙述学》中提出的“区隔框架”理论有助于我们进一步厘清其中的关联（2013，p. 74）。赵毅衡以“双重区隔”理论区分文本是纪实还是虚构。一度区隔将经验世界媒介化，即经验世界通过媒介化转化为符号组成的文本世界；二度区隔在前一个区隔的基础上二度媒介化，二度媒介化的世界生成于一度区隔之中，一度区隔和二度区隔互不相通。另外有学者指出，媒介范围的划定为有效处理文本世界与经验世界的关系提供

□ 符号与传媒 (24)

了学理依据（唐小林，2016）。在《演出叙述》中，作者指出戏剧演出文本作为一种虚构叙述文本，生成于“双重区隔”的符号过程之中，是二度媒介化的结果。具体来说，“一度区隔在符号文本建构的世界与经验世界之间设立框架，从而得到框架内已经媒介化的世界。在剧场中，舞台、灯光等即是一度区隔的标记。”“二度区隔中的再现是二度媒介化的结果……人物神情语态、行为动作上的特征即是二度区隔的标记。”（潘鹏程，2021，p. 20）

二度区隔生成于一度区隔的基础之上，观众在看戏剧演出时接收到的是二度区隔内的虚构世界，也就是说，观众关注的是在虚构世界中演员扮演的角色和发生的事件。传统的亚里士多德式戏剧经常通过隐藏二度区隔框架的痕迹来制造自然主义幻觉，同时戏剧演出框架将舞台内外区别开来，观演之间存在明显的距离，观众无法参与戏剧演出之中，这个边界就是所谓的“第四面墙”。“第四面墙”像一面透明的墙，观众透过“第四面墙”观看舞台演出，演员却表现得似乎看不到观众一样。

元戏剧则引发人们对于戏剧自身或者戏剧性质的注意，它经常在独白、旁白、序言和结语中同观众直接对话；表达对观众在场的意识，承认舞台上的人是演员而不是他们在剧中所扮演的角色；此外还有戏中戏、通过演出指涉真实生活、关注戏剧时间和空间，等等。从“双层区隔”理论来看，元戏剧从根本上说是对演出文本叙述框架的暴露，它打破或者侵犯戏剧演出文本的框架区隔，即通过暴露演员、编剧、导演的身份，暴露戏剧的创作机制，呈现戏剧的创作过程及文本生成路径，使观众更清晰地观察到戏剧文本组织者、发送者、接收者之间的程式，以此提醒观众关注现实世界，激发戏剧和社会现实的互文逻辑。一方面，元戏剧带来了新的审美体验；另一方面，元戏剧突破了传统戏剧封闭的形式，展现更为开放的舞台和结构，摧毁“第四面墙”，进而唤起观众的主观能动性。通过对元戏剧框架的分析，《演出叙述》明确指出了元戏剧的构造原理，即“元戏剧的构造原理正是戏剧演出文本的犯框”（2021，p. 21）。

三

犯框是元戏剧构造的基本原理，通过犯框，戏剧演出文本不再局限于二度区隔之内，而是获得对实在世界的指称和谈论戏剧自身的可能（2021，p. 21）。由于犯框，元戏剧演出文本的结构呈现出跨层特征，一度区隔与二度区隔之间的边界被打破。当戏剧中的角色犯框走向现实一度媒介区隔时，

二度区隔中的虚构不得不指向一度区隔的真实。作为一种元戏剧，实验戏剧正是通过暴露演员和情节的框架痕迹，跨越了二层区隔，形成形式犯框。华莱士·马丁指出，一旦“虚构的故事/现实”之间的关系成为公开讨论的题目，读者就会被迁出正常的解释框架（马丁，2005，p. 182）。形式犯框将观众的解释框架从虚构的戏剧迁移到现实生活之中，打破了观众习以为常的观看程式和惯有的思维程式，引领观众对戏剧之外的社会现实予以关注和思考。

在元戏剧视角下，实验戏剧是运用犯框手段的戏剧，由此对实验戏剧的分类问题就转化为“实验戏剧的犯框有哪几种”（潘鹏程，2021，p. 35）。那么，对犯框进行分类，也就得出了对元戏剧即实验戏剧从形式层面的分类。根据前文的分析，二度区隔内是角色所处的位置，与角色对应的符号文本是虚构的情节；一度区隔是演员与演出本身。至此作者确立了其理论的四个坐标：角色、演员、情节、演出。由此得到犯框的基本分类：第一类是角色破框为演员，第二类是情节破框为演出，这两类犯框是从二度区隔向一度区隔的犯框；第三类是从一度区隔向二度区隔犯框的反跨破框。

在第一种类型中，布莱希特的史诗剧是代表。史诗剧拒斥传统戏剧中演员的功能是模仿和再现，着重突出演员的自我意识；不是让演员扮演角色，而是让二度区隔内的角色犯框为一度区隔内的演员本身，直接面向观众，与观众进行交流，进而创造出离间效果。史诗剧的犯框将戏剧文本与日常生活联结起来，最终目的是对社会进行批判和改造。

阿尔托提出的“残酷戏剧”是该类型的另一代表。“残酷”不是指物理上的残酷，而是指戏剧表现生活表象背后的精神世界。残酷戏剧以物质化的戏剧语言和仪式化的戏剧表演，激活观众的原始生命力。对于观众来说，人们很难从戏剧中读出情节，物质化的语言则使得角色犯框为演员，仪式化表演使观众的感官全面打开，实现了“仪式”冲击“扮演”的效果。

在第二种类型，即情节到演出的犯框中，荒诞剧和说话剧是典型代表。

汉德克的说话剧中含有大量的自我指涉性话语，这种自我指涉可以使观众发现戏剧框架，将观众的注意力转向作品本身，即在戏剧中探讨戏剧、理解戏剧，将剧作家的观念直接告知观众，进而对戏剧文化进行反思，探寻背后的文化逻辑，实现从情节到演出的犯框。

荒诞剧摆脱了对剧本的依赖，打破传统戏剧锁闭式结构和线性因果关联，更加强调剧场体验本身，它以非线性情节、游魂式人物、无意义语言、崩塌的时空削弱戏剧二度区隔中的真实性，从而揭示戏剧文本的叙述框架，展示戏剧文化程式。

在第三种类型,即从一度区隔向二度区隔犯框的反跨破框中,戏剧演出邀请观众从一度区隔进入二度区隔。“反”的行动主体是观众,通过反跨破框,观众参与戏剧演出,获得演员-角色身份,从意义的接收者反转为意义的发送者。偶发戏剧和沉浸戏剧是这一类型的代表。

偶发戏剧是后现代主义戏剧的极端形态。它邀请观众参与戏剧的演出文本,观众就是偶发戏剧的演员,反跨破框启示观众重新审视生活。偶发戏剧将观演交流推到极致,它使演出文本具有公共参与性,进而推进艺术走向日常生活,通过即兴的方式混合虚构与真实。艺术家既不是再现某物,也不通过艺术文本的自指性营造诗意,而是关注日常生活背后的控制机制,使观众感知它的存在与生成。

沉浸式戏剧需要观众的参与来保障演出的顺利进行。“沉浸”打破观演距离,使观众在场内自主行动,成为戏剧的参与者。沉浸式戏剧不依靠剧本,演员的肢体表演成为演出核心,多情节并置,结构碎片化,最终导向剧场性的凸显。戏剧演出的空间成为交流的对象,影像和装置使得沉浸式戏剧的剧场获得了独立的艺术价值。

以上内容构成了《演出叙述》的第一章到第三章,通过将犯框作为元戏剧的表意机制,对20世纪的实验戏剧予以分类和分析,既翔实分析了具体的戏剧实践,同时也推进了元戏剧理论的探索与发展。

第四章中,作者将研究对象转向国内,聚焦国内的戏剧实践,以中国实验戏剧的代表人物林兆华、牟森、孟京辉、赖声川为中心,系统考察了中国实验戏剧的犯框实践。作者指出,中国实验戏剧的兴起与犯框手段密不可分。林兆华吸收中国戏剧不受叙述框架限制的特点,依赖观众与演员在元语言上的共识完成意义交流,建构了导演第二主题和演员双重结构的论述;牟森强调肢体动作,以肢体表演置换剧本的再现,即以演员的行为替换角色的行动,这使得对作品意义的解读向观众敞开;孟京辉重视戏剧的剧场性,作者从元戏剧角度探寻“孟氏风格”的形成机制,即通过拼贴、戏仿、设置讲解人打破二度区隔,以游戏化、滑稽化的倾向,强调观演交流,突出感官体验和视听效果;赖声川的集体即兴创作方法与演出文本的拼贴结构,在创作基本大纲的基础上,保持开放文本生成的可能性,而戏中戏和拼贴的结合,使得戏剧在不同层次跳转。作者通过翔实的分析,让我们看到中国实验戏剧的独特性,也深化了我们对本土戏剧发展和文化系统关联的进一步理解。

本书最后一章中,作者讨论了行为艺术的反跨破框实践相关问题。一方面,作者将实验戏剧和行为艺术的意义生成看作身体——实物媒介符号文本

和观众之间互动的结果；另一方面实验戏剧中的后戏剧剧场的崛起为戏剧和行为艺术提供了艺术门类越界的可能，故而可以用犯框理论分析行为艺术的生产方式和规律。作者将行为艺术放在参与艺术与观念艺术的脉络中进行考察，指出艺术介入生活的社会效用。观众可以通过当代艺术反思自身文化处境、社会现实，因此行为艺术具有公共性、私密性、身体性的特征。通过这一符号表意形式的分析，作者试图揭示观众作为符号接收者的意义接受过程，引导观众反思社会文化的多重性。

四

本书通过符号叙述学理论与元戏剧之间跨学科的理论互动，对实验戏剧的分类与归纳做出了有益的尝试。在研究对象上，作者论域宽广，中西兼顾，解决了实验戏剧在中外戏剧史上不同时期呈现出的形式特征及表意机制，对20世纪世界范围的实验戏剧做了较为全面的回顾，内容涉及实验戏剧发展历程中的史诗剧、残酷戏剧、荒诞派戏剧、说话剧、偶发戏剧、沉浸式戏剧，通过分析这些元戏剧的结构，实现了对实验戏剧意义生产机制的探明。在方法上，作者运用赵毅衡的形式-文化论批评方法，通过符号叙述学机制理解当代实验戏剧文本的生成，一方面可以为戏剧创作等当代艺术创作提供理论指导，另一方面也为艺术批评家和观众提供了理解当代艺术的理论参照，有助于推进当代的戏剧批评以及艺术哲学的发展。

实验戏剧与行为艺术都将身体-实物媒介组织到一个符号文本中，这一文本能够被观看者理解并阐释出意义。观众与演出文本之间不仅是观看与被观看的关系，观演同时也是意义交流，观众参与才能实现意义生成，演出文本与观众参与共同构筑意义的生产。这正契合了符号叙述学的基本理论，即接收者的解释意义是符号表意的完成和新一轮符号意义生成的开始。作者将接收者对符号表意过程的理解通过犯框予以清晰的分类总结，尽管作者以实验戏剧为研究对象，但呈现的是关于元戏剧在叙述上的普遍规律。

然而作者并不满足于仅在实验戏剧中应用其理论。在对实验戏剧进行形式层面的概括、分类、总结的同时，作者还将研究对象经由形式推向当代文化领域：通过二度区隔向一度区隔的犯框向观众提示戏剧自身的虚构性，揭示演员扮演角色的虚幻性，在虚构中引入真实经验，将戏剧演出的虚构空间转换为直喻社会现实、促进观众觉醒意识的场所，以此期待观众获得自省的姿态，进而识别文化与社会。

□ 符号与传媒 (24)

从符号传播过程来看,我们将戏剧演出文本和观众视作符号的发送者和接收者,通过对其中复杂的观演结构的揭示,鼓励观众对戏剧演出产生更深层的理解。然而值得注意的是,本研究中对于框架的理解是理论工作者假定分析而来的。虽然戏剧演出和行为艺术的表现舞台和表演空间是有形的区隔,然而并不是所有的框架都是具形的。赵毅衡指出:“区隔框架是一个形态方式,是一种作者与读者都遵循的表意-解释模式,也是随着文化变迁而变化的体裁规范模式。”(2013, p. 74)因而区隔框架是一种理解模式,框架从根本上来说是解释性的。尽管一度区隔关涉现实,二度区隔无关现实,但这些都与接收者所能接受、理解和解释的框架区隔相关。随着当代艺术实践的发展与变迁,如何理解和建构演示叙述的文本与框架,以及由此延伸的文化意义问题,或许是未来戏剧与艺术领域可继续开拓和深入挖掘的学术点。此外,元戏剧的文本虚构性与纪实性如何关联,元戏剧文本边界在哪里,元戏剧中是否存在不可靠叙述,这些问题值得我们继续思考和关注。

未来,无论是元戏剧、行为艺术,还是符号叙述学,在理论内涵和应用领域必然面临着当代文化背景机制下的新命题。《演出叙述》从形式论的立场出发开辟了一条理解实验戏剧的新通道,总结出元戏剧的形式规律,是符号叙述学在实验戏剧领域中的理论落地和推进。该书再一次证明了符号叙述学作为人文学科共同的方法论,对于社会文化分析是一种有效的理论,在应对不断涌现的新的艺术形式、文化现象时拥有强大的阐释力。

引用文献:

- 马丁,华莱士(2005). 当代叙事学(伍晓明,译). 北京:北京大学出版社.
普林斯,杰拉德(2011). 叙述学词典(乔国强,李孝弟,译). 上海:上海译文出版社.
潘鹏程(2021). 演出叙述:从实验戏剧到行为艺术. 成都:四川大学出版社.
唐小林(2016). 媒介:作为符号叙述学的基础. 中国比较文学, 2, 13-26.
赵毅衡(2013). 广义叙述学. 成都:四川大学出版社.

作者简介:

付宇,四川大学文学与新闻学院博士研究生,研究方向为中国现代文学、符号叙述学。

Author:

Fu Yu, Ph. D. candidate of College of Literature and Journalism, Sichuan University. Her research fields mainly cover modern Chinese literature and semio-narratology.

Email: Fuyu2009@163.com