

阅读表演艺术——提炼在场主题^①

〔意〕安德烈·埃尔博 著

吴雷 译

表演艺术作为我们的研究对象，是由演员和观看者同时“在场”条件下的多元系统组成的。表演艺术与电影艺术不同，前者诞生于演员与观看者短暂的相遇中，而后者不仅在“技术上是可复制的”^②，而且展示也不受外界条件制约。在表演艺术中，一方面，观看者的在场合理化了演员的表演以及表演对他的影响；另一方面，演员身体性所表现的能量、紧张度，及纯粹密度则建立了一种“舞台存在”（être-en-scène）^③，正是这种“舞台存在”将表演艺术与其他艺术区分开来。在观演双方的共同营造下，通过对表演艺术多元系统的集体性呈现，使舞台和剧场艺术得以再现。当电影和其他艺术形式割裂了艺术的生产 and 接受时，戏剧、舞蹈、马戏、歌剧等表演艺术则关注当下发生的一切，也关注剧场艺术创作事件的所有参与者。

表演艺术的第二个特征是“复杂”：表演艺术的组织方式（与文本、图像、身体、影响、认知等相关）的“复杂性”，使其具有一种多形态且不稳定的特性（或心理学意义上“多稳定的”），这也与观众接受息息相关。

本文题目中“阅读表演艺术”这个表达，也在艰难地抵制语言本身的悖论。作为科学研究中启发性研究方法的代价，在使用“阅读”一词时同样需要提防滥用的危险，它首先引发了一个修辞学意义的操作行为，即简约化：正如“符号的密度，交响性”这种表达就如同一个盛满各种方法论的大拼盘

① 本文原文（法语）于2010年发表于比利时皇家学院《人文科学及伦理和政治科学类学术通告》第21卷。André Helbo, “Lire le spectacle vivant; Thématiser la présence”, *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, vol. 21. Académie royale de Belgique, 2010. pp. 43-58.

② Walter Benjamins, “L’oeuvre d’art à l’époque de sa réproductibilité technique”, dernier version, 1939, in *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.

③ 与法语中“导演艺术”（mise-en-scène）一词对应。本文注释除特别说明外，均为译注。

一样。对表演艺术的解析、观察以及试验，是否能够脱离对文本的指涉，或者至少脱离用以书写的思考工具，或脱离其生产者的身体，而直接进行？与此相关的不同文化分类与相关性层级等问题正是我们的分析对象。^①

巴舍拉^②的所谓“认识论性阻碍”，将我们引入了专家性知识（savoir expert）的概念。专家性知识能够在面对复杂研究对象时综合运用各类研究视角。但如何从特性上理解表演艺术？表演艺术中的意义的生成方式是什么？如何借助对言语的阅读放弃对表演艺术中的常量和单位量的研究，而采取一种并非简化的而且更基础性的研究态度呢？

类似的疑问促使我们反观意义起源，而这个问题与符号学密切相关，也囊括图像和非语言性的所有研究对象。以下的论述或可帮助我们对这个问题有所思考，并对阅读的概念有所了解。

解析行为：理解被呈现对象，对它赋予信心

罗兰·巴尔特^③在对内涵概念的论述中，将阅读的原则置于连贯性概念之上。一个“好的读者”应该能够从当前呈现的视觉性内容中（如《图像的修辞》中那副潘扎尼^④意大利面的广告图）提炼出信息内部的无形数据。我们完全能够用心理分析家克里斯蒂娃的方式去质疑这种阅读方法的极端性。巴尔特这种阅读方法实际上大量出现在他的各种论著中，甚至在巴尔特自己有意无意的评论中，以及在他的自传里。不可否认的是，读者在阅读过程中构建阅读对象的同时，无所不能的呈现对象也在以一种对话方式反向构建着读者，而这种对话的标准则可能置身于对话信息之外。

克里斯蒂娃对符号意义的这种整体性/规范式的论述，引发了两种符号学态度：

——对呈现对象的描述，理解以及阐释（一种自在、内性的视角，与信息构成元素相关）；

——以主体经验以及与外部世界互动为基础的对呈现对象的构建（一种

① 巴尔特在1963年法国《如是》（*Tel Quel*）杂志上的一篇有关用符号学研究布莱希特的访谈中，简短而不无煽动性地提及戏剧中“符号的密度”这个概念。

② 加斯东·巴舍拉（Gaston Bachelard, 1884—1962），法国哲学家，提出“认识论性阻碍”的概念。

③ Roland Barthes, “*Rhétorique d’image*”, in *Communications*, 4. Paris: Seuil, 1964, pp. 40—51.

④ 潘扎尼（panzani），意大利面的一种。

外在的视角，整合了以文化数据为首的各种接受性数据)。

整合文化数据

艺术再现涉及社会性符码^①，它们将阅读构造为一种兼有文化性与接受性的辨识行为。欧洲人与美国人、非洲人，以及东方人对文化符码的理解是不相同的。贡布里希^②通过一项著名的分析，有力地揭示了一个深刻的问题：当年由美国记者设计并绘制在“先驱者号”航天飞机表面用来与外星生命对话的世界性图标，实际上正反映了一种文化性的（种族、基因、人种、科学）、国家性的和美国性的原型。

符号学活动绝不应该只被理解为一种简单的操作，它应是一系列进程的集合。在此前提下，符号学统领认知学，文化研究，以及影响科学等不同学科。符号学不仅蕴含了文化的最高层级（阐释），也蕴含了我们以下将看到的一个以物质性和身体性为基础的文化层次。

出离文化性：身体性

知觉是阅读的根本，丢勒^③对犀牛的再现就是最好的例证。几乎所有的西方艺术史和艺术教学史上都有丢勒的这幅犀牛的印记：这头犀牛造型奇特，无比错误却又极为神似，在动物学意义上具有悖论式的准确性。画家在犀牛的背上添加了一颗独角鲸小牙齿（我们曾认为它是独角兽的角），并把它的皮肤处理为甲壳类动物的片状硬甲，再将它脚面皮肤描画成蜥蜴的硬鳞或类似鸟类的脚趾，最后给它安上一条大象的尾巴。

安伯托·艾柯在《不在场的结构》^④中评价，这幅作品中鳞甲和硬片是犀牛粗糙皮肤最恰当不过的视觉信息，因为它成功地将人类视觉中最可辨识的特征转译过来，而这是其他任何照相设备无论如何也无法复制出的感知性符码。这幅画作在文化性之外，有选择地再现了犀牛可被感知的特征。人类的视线面对这种厚皮动物作出反应，并将这种感知投射到画布之上。每个观

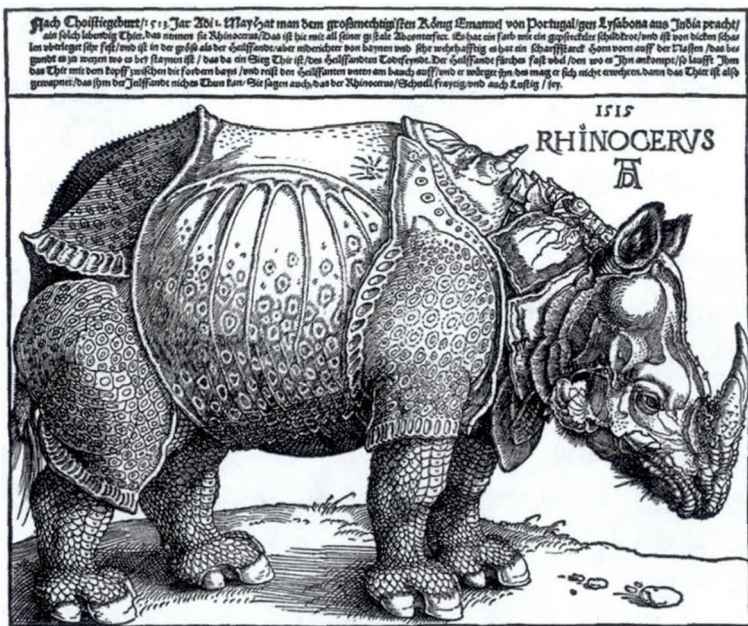
① 如心理学所称“脚本指涉”(inferences de scripts)。——原注

② Ernst, Gombrich, "Visual Image, With Biographical Sketch", in *Scientific American*, 227, 1972 (9), pp. 22, 82-96, 61.

③ 阿尔布莱希特·丢勒 (Albrecht Dürer, 1471—1528)，德国画家、版画家。

④ Umberto Eco, *La structure absente*. Paris: Mercure de France, 1972.

看者都能在他自己对这幅图的阅读中找到知觉可以辨认的特征。



丢勒的犀牛^①

定义阅读，绝对不可忽视诸如感官数据和知觉数据之间的问题，它们构成了通往阅读本质的第一道门槛。理论层面有两种对立观点，它们都可以帮助我们定义阅读，我们不妨将其总结如下：

——柏拉图式的，理想主义方法。这种方法确定意义并无物质基础，且经验并无意义。连贯性（coherence）才是具有意指性的标准（理性的态度将可理解性从可感知性的世界分离出来），而经验被认为是不具意指性的。

——皮尔斯式的，实用主义方法。这种方法认为真实的研究对象启发意指活动；“经验导致假设与探效逻辑”（皮尔斯语）。

阅读表演艺术

表演艺术的运作方式究竟是什么？建立在二分法基础上的有关阅读的经典符号学已过时，因为呈现对象的生产与接受是不可割裂的。

表演艺术的阅读本质上是由演出剧目决定的一种体验交流的成果。演出

^① 图片来源：<http://en.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCrer%27s_Rhinoceros>。

剧目以建议和信号的形式同时针对观看者和演员，当然也反过来对他们提出各种制约。欧洲历史上演出剧目的第一个掌权者是文本的作者，后者不断结合其他更具集体性的权利组织形式产生了一系列嬗变。

因此，分析表演艺术不仅需要掌握描述性的理论话语，也需要形成一种多要素的形态学视角。

表演艺术研究中最根本的二元悖反即表演（theatron）与观看（spectare）。海德林·奥比纳克^①在深刻影响后来几个世纪的戏剧美学专著《戏剧实践艺术》（1657）中，将剧本写作确立为戏剧的要务：谁手中握有鹅毛笔，谁即是戏剧的作者！

18世纪，雷蒙·德·圣阿尔宾^②开始考察戏剧演出中的舞台式写作以及演员表演，剧作者的合法领地开始逐渐向戏剧再现所需的诸条件敞开。在欧洲，利克伯尼^③（《再现艺术论》，1728年）和狄德罗^④（《谈演员的矛盾》，1769年开始动笔）最先从演员角度探讨戏剧艺术，但他们仍秉承剧本至高无上的地位。演员表演是对观众的信号释放，演员的首要品质即能够强调其表演任务的可读性。

随着19世纪的到来，几百年来一直在表演艺术中处于被统治地位的导演，也迎来了属于自己的理论。虽然公认的导演艺术“创始人”安托南^⑤在1887年仍宣称自由戏剧的使命是去遵从剧作家，但实际上自瓦格纳（《未来艺术作品》，1850）时代，人们就已开始重新赋予舞台艺术名副其实的独立地位。

布莱希特对戏剧的功能性和意指性的区分，以及舞台写作和文本写作区分，丰富了表演艺术再现理论以及对舞台意义生成的探讨。汉斯-蒂斯·雷曼^⑥的后剧场和后布莱希特的理论范式，将这种舞台的自主化定义为“舞台的事件性”（*évènementialité*）。

① 海德林·奥比纳克（Hedelin D'Aubignac, 1604—1676），法国剧作家、戏剧理论家。

② 雷蒙·德·圣阿尔宾（Pierre Rémond de Saint-Albine, 1699—1778），法国历史学家、剧作家。

③ 利克伯尼（Louis Riccoboni, 1676—1753），意大利演员、作家。

④ 狄德罗（Denis Diderot, 1713—1784），法国启蒙思想家、唯物主义哲学家、艺术评论家、作家。

⑤ 安托南（André Antoine, 1858—1943），法国演员、导演、戏剧批评家，被认为是法国现代导演艺术的创始人。

⑥ 汉斯-蒂斯·雷曼（Hans-Thies Lehmann），德国当代戏剧理论家，著有《后戏剧剧场》（*Postdramatic Theater*）。

20世纪以来，表演艺术“作者”的概念继续演化，其形态也随其组织方式的变化而变化，并不断消弭表演艺术生产与接受之间的界限。表演艺术的作者形态通过三种观演形式得以实现：

(1) 演-观。

导演以及在较次要层面的演员都获得了表演艺术中作者的地位。多尔特^①著名的论断“整个二十世纪都患了导演病”正揭示了像安托南、阿尔托^②、戈洛托夫斯基^③、福^④、斯特雷勒^⑤、维特兹^⑥这些导演大师的重要性，他们逐渐在表演艺术中替代了剧作家。

(2) 观-演。

观看者的反向观看不仅关注舞台的虚构性，也关注舞台特征，它分裂为两种。

其一，经验性的观看者：他们迎和并接受导演的建议和暗示。

其二，专家性的观看者：这类观看者更关注表演艺术的再现程序以及生产过程，而非表演艺术的最终产品。他们都具有表演艺术方面的专业知识。这类观看者通过对表演接受的不断实践而更加明确“观看者”的内涵。

(3) 演-(再)演。

戈洛托夫斯基在法兰西学院戏剧人类学讲座教授的委任仪式上，提出了戏剧学历史上的一条“大爆炸”理论，即施行表演的艺术（les arts du faire）理论。他着眼于演员（表演者）的创造性表演，后者使演员获得一种作者的地位。演员在变成舞台的画家的同时，也成为舞台的画布：演员纯粹的身体性从戏剧本体学或戏剧构造中脱离出来，身体创作也从其他外在的任务中得以解脱；与此同时，观看者也参与到演员的这种具有表演性（performatif）的行为之中。

如前所言，若专家性知识（阅读）对应的是观-演，那么对表演艺术分析又是在何种条件下进行的呢？

① 多尔特（Bernard Dort，1929—1994），法国戏剧理论家、戏剧翻译家。

② 阿尔托（Antoine Artaud，1896—1948），法国诗人、演员、导演、戏剧理论家，著有《戏剧及其重影》，提出“残酷戏剧”理论。

③ 戈洛托夫斯基（Jerzy Grotowski，1933—1999），波兰戏剧家、现代实验戏剧肇始者，提出“戏剧实验室”“贫穷戏剧”“客观戏剧”“艺乘”等重要戏剧概念。

④ 福（Dario Fo，1929—），意大利戏剧家、导演、演员，1997年诺贝尔文学奖得主。

⑤ 斯特雷勒（Giorgio Strehler，1921—1997），意大利歌剧和戏剧导演。

⑥ 维特兹（Antoine Vitez，1930—1990），法国戏剧导演，战后法国戏剧界重要人物，尤以戏剧教育著名。

表演艺术研究涉及以下有关研究对象三个的问题，虽然这些问题也在其他符号体系（图像、文本）的探讨中有所涉及，但都言之未尽。

(1) 对稍纵即逝且不稳定的表演艺术进行“记录”的问题。研究者需要关注表演前以及表演进程中的各种痕迹：它有时会是附属性的记录资料（文本、导演手册、艺术指导记录、导演思路、创作记录、首演、提词记录、外界观察者记录、导演助理），有时甚至是社会学意义上的素材（公开或非公开的访谈、结构性指导或非结构性指导下的访谈、翔实的观察笔记、口头叙述汇编、实地考察手册、录音录影）。然而，浩繁资料或许可以为一个有趣的研究奠定基础，但是却无法就表演艺术的功能、创作和接受过程方面给予研究者更多启示。

而表演艺术的存档工作也无法以一种全然中立的方式进行：即使是利用影像采集或摄影，其实也都只是以另一种语言对表演艺术进行转译。

那么至此就剩下专家的个人观点了，它实际投射出一种批判性的关注、独特的审美趣味，以及观看者本人的艺术敏感性。除了记录工具之外，还有方法问题。记录什么内容？是动作姿态、视觉细节、整部舞台作品，还是其“整体架构”（组织形态）？如何进行记录？即使是言语记录也并不能脱离各类型的舞蹈记录方法（尤其是耶汉·塔布罗^①、傅耶^②和拉班^③的方法）长期以来所受到的各类文化殖民主义批评。

(2) 观看的主观性构成了一个主要的障碍：因为分析者需以自身观察来理解表演艺术中那些不太明示的变量，而这些变量又在不断干扰理解的进程，也不断地决定对所选择信息的重组。观看者一时的情绪、剧场座位的位置、各类已预先设定并经过筛选的阐释方案，以及随时间减弱的观看者记忆等，这些都构成了影响对表演艺术作为研究对象的理解的质性因素。表演过程是不可复制的，而不通过亲身的观察记录而去直接处理言语记录则是一项不可能的任务：影像、脚本、口头记录等都是与舞台事件的真实体验不可分割的。若观看者在分析之前能明确记忆的角色，并充分了解其自身情绪的变化，则当然会是有益的。观看的目的是在面对不同阐释范式（它们也同样考量生产的和接受过程中的不同情绪）时，能够对研究对象进行更加全面有效的描述。

① 耶汉·塔布罗（Jehan Tabourot, 1519—1595），以研究法国16世纪文艺复兴时期的社会舞蹈闻名。

② 傅耶（Raoul Auger Feuillet, 1653—1709），法国舞蹈记录家、编舞，创立伯尚-傅耶（Beauchamp-Feuillet）舞谱。

③ 拉班（Rudolf Laban, 1879—1958），匈牙利舞蹈家、舞蹈理论家，创编拉班舞谱。

虽然人种表演学^①摆脱了“人种中心论”的囿囿，但却会时而落入“根茎”话语的窠臼，它试图通过参与观察的不同变量，获得其主体意识。在这种语境下，表演艺术研究者只能对人类学的研究方法亦步亦趋，通过对表演艺术的外行眼中不太明显细节（如身体和声音的表现、动作、舞美）进行细致观察，来博得一种研究者所谓的“独特的素养”（人种表演学术语）。

（3）观察视角的外在性对表演艺术创作的各个环节（表演原型，表演中及后表演三个阶段）都提出了问题。

表演艺术在前表演阶段（排练、走台、重排）已存在不少的困难。实地调查者、直接或间接观察者，或实地（排练）的描述者也都遇到同样的问题：如何在保持自身距离的同时进行有质量的描述，辨认不同的类性文化，串接每次的排练？如何客观定义可复写式的排练以及群体的创作构思？

后表演阶段也同样对研究者也提出一系列互相交织的方法论问题，诸如如何接受表演艺术的产品，表演艺术与批评者间的复杂关系，后期制作受到的制约，以及表演之后的复演等。

事实上，对当代符号学而言，表演艺术的阅读问题并非源自一种描述性-阐释性的视角（记录的问题已然陷入僵局；而不可忽视的一个标志性事件，是2006年在伦敦举行的《戏剧评论》学刊的学术会议上，谢克纳^②竟鼓动学术界停止对表演艺术符号学的理论研究！）符号学理应对谢氏言论引以为戒，并努力深入描述性研究层面之下的研究，即从现象学分析的阐释层面研究过渡到发展性/交互视角下的研究，从直观研究过渡到推证性的研究，这正是表演艺术符号学目前面临的挑战与困难。

总结起来，表演艺术符号学面临的所有问题，即是否能放弃对不变量的研究，而挺进更富争议的基础性领域，提出像“表演艺术的研究对象是否存在？”这样的问题。

对表演艺术意义生成的理论建构（如俄国形式主义提出的表演艺术中的意义等级制度或帕特里斯·帕维斯^③的“矢量”概念）正是这个方向的研究探索。它特别关注意义生成的过程：演员被认为是身体性（“姿态”）或舞台叙

① 人种表演学（Ethnoscénologie），1995年由法国戏剧理论家 Jean Divignaud 和 Jeans-Marie Pradier 创立。

② 谢克纳（Richard Schechner，1934—），美国戏剧理论家、戏剧教育家、导演，随人类学家维克托·特纳共同创立人类表演学（Performance Studies）学科，担任《戏剧评论》（*The Drama Review*）主编。

③ 帕特里斯·帕维斯（Patrice Pavis），法国当代戏剧符号学家、跨文化戏剧学者、戏剧教育家。

述性结构中的一环，其中有一种动量贯穿整个表演艺术始终，它可被理论建构并可被拟仿。这种理论从描述性的研究范式脱离出来，在多元视角下建构意义生成的制度。这种理论建构旨在尽可能全面而实际地纵览表演艺术，重新考察艺术敏感、知觉、认知等问题，探讨符号化的生产进程。

在表演艺术意义生成探讨之外，也凸现出本文开始所提出的对表演艺术两项特征（在场性与复杂性）理论建构的必要性，正是它们奠定了表演艺术呈现的基础。

（1）第一种方法研究以实践者知识为原型的理论建构问题。这种方法融合了口头或书写传统中的社会文化习得，着重考量世界与主体间的互动关系。我们因此可尝试对诸如展演（monstration）的集体行为、个性创作、被观察的身体，以及认知、环境和观察者之间的互动关系等问题进行理论构建。众多导演和剧构都对以上问题进行了反思。

斯坦尼斯拉夫斯基在身体/精神二元论基础上发展出体验认知理论，即身体经严格训练可对体内最小的刺激作出反应，表演因而成为一种对身体紧张的展示（mise en tension）。

梅耶荷德在《论戏剧》中，将影响性因素融入表演姿势中：动作的意图、实施，以及对他的表现不仅构成身体运动学的句法学，也构成了它的词组学。

科波^①在安托南“影响性运动员”（athlete affectif）启发下，专门探讨与表演动作相关的意识的不同层次：重复动作能使演员逐渐认识自我。动作意识启动个体的发展，身体训练可使演员更好地掌控身体的能量。

戈洛托夫斯基则并未另外界定演员身体的“有机性”（organicité）：他认为身体并非像普遍认为那样是与心理过程相分离的，身体实际承载并体现着心理，而体内冲动正是对体外刺激的反应。观看表演艺术就是观看演员体内冲动的外化。

儒斯^②在人类学中也论述了表演与“再表演”（rejeu）之间的关系。表演艺术再呈现过程使得观看者成为一个“观演者”（spectacteur），接受舞台作品并对其作出反应。对彼得·布鲁克而言，戏剧体验是演员和观众同时实施并关注的身体性事件。

^① 雅克·科波（Jacques Copeau, 1879—1949），法国戏剧批评家、理论家，创建巴黎老鸽巢剧院。

^② 马塞尔·儒斯（Marcel Jousse），法国当代戏剧理论家，著有《表演姿态的人类学》（*L'antropologie du geste*）。

巴尔巴^①则发展出一套身体的前表演性 (preexpressivité) 和能量生成的理论。这套理论对身体在表演呈现之前的在场性研究使其成为真正意义上的戏剧人类学。

表演实践者们的话语也将给我们以下启示：

——舞台呈现并非只是视觉化的感知维度；像谢克纳 (“味剧场”^②) 和特纳^③ (“腹脑”^④) 的论述都强调知觉的合一性 (syncrétisme)。

——身体性的角色往往被认为是体内情感、能量、心智刺激及其反应过程的镜像。人们对这种意识行为有不同侧面的解释，比如情绪与能量的身体导引法，掌控不同意识状态的身体性训练，舞台呈现前的身体在场性，以及米歇尔·赛尔^⑤所论及的肉体性 (somaticité)。

——在贯穿表演的呈现与再呈现 (再演)、分割与再分割、观看者 (本身具有能量、动作，以及舞台记忆) 的接受理解，以及观看与表演者的融合等一系列进程中，观看经验所具有的基本特征会随时间推移而减弱。

(2) 第二种方法涉及图像性知识，它研究表演艺术在场性与复杂性的多元化理论建构。我们常常在以下相互联系的两认识论中发现它。

首先是一种与感知相关的现象学哲学。梅洛-庞蒂认为，人们观察事物的方式是由身体与观察对象互动的可能性决定的。

生物符号学的创始人雅各布·冯·尤科斯库^⑥ (Jacob von Uexküll, 1934) 的理论也许更为贴切，他提出了“主体世界” (Umwelt) 概念。“主体世界”意味着“世界-生命”，即个体内在的感觉-运动机能性特征的总合，它对个体产生意义，个体也可借助它来指引行为。因此，个体所处环境被认为是个体的外在记忆，个体已被预先赋予探索这种外在记忆的规律，并可对其作出反应、控制以及感知。

认知心理学进一步阐释了“体现” (embodiment) 的概念。法国国家科

① 尤金尼奥·巴尔巴 (Eugenio Barba, 1936—)，意大利当代戏剧家、导演、理论家。他在丹麦创建奥丁剧院 (Odin Theater) 和戏剧人类学国际学校 (International School of Theater Anthropology)。

② 味剧场 (Rasic Theater) 是受印度味美学影响下的剧场美学。味理论源于印度梵文戏剧艺术典论《舞论》 (Nāṭya Śāstra)，味 (rasa) 指观看者被表演者的肢体动作和面部表情所激发出的情绪。

③ 维克托·特纳 (Victor Turner, 1920—1983)，美国文化人类学家，仪式研究的重要学者。

④ 腹脑 (Le Cerveau Abdominal)，也称“第二大脑”“第二中枢”。中西方医学家在 20 世纪相继发现，人体腹部存在第二个类似于大脑的神经中枢。

⑤ 米歇尔·赛尔 (Michel Serres, 1930—)，法国当代作家、哲学家。

⑥ 雅各布·冯·尤科斯库 (Jacob von Uexküll, 1864—1944)，爱沙尼亚生物学家、生物符号学创始人。

学研究院 (CNRS) 研究者雷诺·通 (Réne Thom) 的合作者艾田·拉贝瑞^①是最早对表演艺术的知觉产生研究兴趣的心理学家。他将表演艺术视为一种受周遭环境影响的三维成像式的心理学现象。他区别了与意义相关的逻辑性/线性知觉 (从而产生对心理预期的一种稳定支持) 和空间中散布各类元素的表演艺术性知觉, 后者标记出表演艺术空间中元素与元素间的各种位置关系 (如希尔伯特^②所认为的空间多维性)。观看表演艺术的记忆恰是群体在危险情境中团结起来的集体记忆, 而其中每一个体通过与群体的关系来自我定位: 一群猎犬面对捕食者侵袭时的集体性自卫, 或一个群体对其中某个患病个体实施的集体性救助都是如此。在后一种情况下, 记忆往往是远古和无意识的, 但却往往能够敏锐感知环境。这也是为什么观众能够对表演作出反应的原因, 他们或移情 (empathie), 或同情, 或针对演员进行攻击: 因为舞台上下“正在发生着什么”。现场表演艺术将逻辑性的记忆转译为表演艺术性的记忆, 而环境, 或“世界-生命”, 则影响抉择、行为、认知和意义。

保罗·布依萨克^③在对动物群体性游玩这种现象的动物学研究中同样区分了表演艺术的不同模式和在场性的共享。

布氏援引“在不同的物种中都会存在的一种科研人员将其称为‘群戏’ (lekking, 源于瑞典语中表示玩耍的词 leka)”的群体意义现象。“群戏”这个术语特指一个物种的雄性对其身体英姿带有美学意义的集体展示 (羽毛、舞蹈、装饰)。这种“在场性”体现为向潜在的捕食者展示一种体能消耗, 并伴随着发出视觉与听觉上的高度警告信号。演员与观众的在场性在形式上与“暴民聚众”这种社会现象类似, 而这个词“在动物学上专指一个物种在面对被认定具有危险性的个体时, 形成的一种敌对性的群体集合, 后者通过形式上的策略剔除群体的替罪羊”。在西班牙斗牛表演中, 观众的反应是投射性的, 且可以变得无法控制。同样, 在剧场中, 演员临上台前的怯场也源自这种在场性和与观众的相遇。

神经学领域的科研人员则关注人体多巴胺系统的角色, 这个系统在某种特定条件下会分泌一种被称做多巴胺的令人愉悦的安慰性荷尔蒙。“人体各种的生命活动 (食物、性行为、占有、任务的完成) 和那些成败参半的预设性

① Tienne Labyrie, “Perception logique et perception spectaculaire”, in *Approches de l'opéra*. Paris: Didier-Erudition, 1986

② 希尔伯特 (David Hilbert, 1862—1943), 德国数学家, 发现了作为泛函数基础之一的“希尔伯特空间”理论。

③ 保罗·布依萨克 (Paul Bouissac, 1934—), 加拿大马戏符号学家、作家。

表演行为，都会激发满足感在体内不同的满足生成中心（即神经学所谓的“奖励中心”）间的传递。”神经学领域则专门研究“刺激人脑多巴胺产生的复杂条件”^①。这项实验为研究与表演艺术和期望结构（如在童话故事、舞台表演、人类欲望中）如何激发人类情感开启了一个有趣的视角。多巴胺对人类长期记忆持续性的作用恰能与拉贝瑞的理论互相印证。神经科学目前也正在对共同行为空间以及“被观众反作用的”演员经验进行研究。

“镜像神经元”理论^②消解了观察程序、认知程序和反应程序之间的界限：由于被激发的神经元可识别一个行为所传达的各类感官信息（而并不依赖这个行为事实上是否可以真被实施），那么他者的行为与情感即可被分享。因此，表演艺术中的动作与情绪也同样可以为观看者所认知和理解（这里所谈的是神经元理论的精神遗产）。

表演艺术的行动与对表演艺术的观察间的界限变得模糊：对行动认知性、即时性，以及神经元层面的理解代替了之前由观察、认知到行动的这条差动链条。

表演艺术研究的不同领域不论如何交织，其实都在从不同方面探讨人类、外在环境（一起包括其他人类）、文化三者间的协调关系，并通过不同的方法论关注这个关系凸显出的研究对象，以展示各类（认知性的、文本性的、社会性的、影响性的及其他）结构和机制的运作方式。在这个视角下，符号学研究表演艺术之间到底有怎样的具体关系？

表演艺术研究首先提出认识论的问题。

假若符号学能够为表演艺术提供一些有益建议，那是因为它是一种理论建模工具，且只能被认为是一种间质性的，即是与其他学科相联系的^③，因为符号学研究首先假设任何学科的研究都是建立在对研究现象的阐释（而非描述）模型之上的。

在符号学与社会科学和神经科学的对话中，它担负起对所观察对象进行符号化的任务。皮尔斯的符号学扮演了重要的角色，因为它重新将客体概念引入符号理论，但也只引入了目的客体。我们的关键是要超越这个层次，并

① Paul Bouissac, *Intervention au colloque Savoir et performance spectaculaire*. ULB: avril, 2010.

② 镜像神经元理论 (neurons miroirs) 认为观看一个行为的记忆印记可与参与完成这一行为的记忆印记相同。——原注，参 Rizolatti Giacomo, Sinigaglia Corrado, *Les neurones miroirs*. Paris: Odile Jacob, 2008.

③ André Helbo, *Le théâtre. Texte ou spectacle vivant?* Paris: Klicksiek, 2007.

去设想世界、外在性、身体、物理系统等都可以作为意义产生的起点。符号学已经走到该自问它是否能够去分析引导行动的时候了。

在梅洛-庞蒂^①现象学以降的哲学话语中，关于身体本身的概念已近消失，但最近这个概念又从经典认知主义哲学和“体验认知”（*cognition incarnée*）的辩论中重新回归。

这里不妨援引艾柯多次使用过的表达，即符号学在与认知科学相遇后将义无反顾地“将它的鼻子伸进神经元的盒子里”，并会与其他学科携手迎接表演艺术提出的主要挑战：对身体性的理论建构。在告别了之前那些意义生产与接受相分离的理论之后，符号学在面对“呈现集体”（*collectif d'énonciation*）的研究中，重新找回了其最初的使命。

唯有在此条件下，以上所有的讨论才能超越阅读概念本身，甚至将讨论延伸到专家性知识，后者将对表演艺术的理解真正导向意义起源问题。在这个视角下，“在场性”才可能在脱离所有本体化倾向后成为一个研究主题，并赋予符号学一项新的选择。

参考文献

Agora, “Réed, sous le titre” (2004), *Milieu animal et milieu humain*. Paris: Rivages, 2010.

Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris: L'Arche, 2003.

作者简介：

安德烈·埃尔博（André Helbo, 1947—），比利时布鲁塞尔自由大学信息与传播学系戏剧与表演艺术专业教授，戏剧符号学家，比利时皇家学院人文科学院院士。他也是比利时符号学学会会长，国际符号学学刊《Degrés》创始人及主编，比利时法语区信息与传播学专业博士学院主席，欧盟伊拉斯谟斯-世界表演艺术专业联合培养硕士项目主席。

^① Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.