

从“社会剧场化”“社会戏剧”到空间表演的路径

——再论全球化时代不同空间的异质同构

濮波

摘要：全球化时代，我们更容易感受到从语言、剧场到都市空间之间的同构性。维克多·特纳、理查德·谢克纳和汉斯·雷曼三位社会学、人类表演学戏剧学家之理论的不同出发点和其在“语言社会剧场”之间的交汇、相逢之事实，为我们提供了“为什么这些理论家的关切点都不约而同走向空间表演”这个问题的答案。

关键词：社会剧场化；社会戏剧；空间表演；异质同构

在进入全球化的时代，我们观察到相似的城市空间现象：即我们时代的城市空间开始朝着一种“似曾相识”的景观演变，在上海、北京、纽约、伦敦和东京之间，一种相似的街道、交通港位置布局、高架桥、大型商场和马戏团格局出现在我们面前¹。我们一开始可以称这些相似性现象为“空间的代码化”，即从语言学的角度，因为使用语言的人类在使用规则和符码之间的相似性，导致了我们用语言规则出发衍生的城市空间，背后的本质是“空间被代码”，而代码的使用正是人类文化不同于动物世界，而具有一种集体的共同性特征之体现。因此，当代城市空间出现相似的风景、景观，正是和人类普遍在语言上使用的象征、符码、隐喻等原始本性分不开的。继而，城市作为生活空间的媒介，出现了类似表演、剧场性的现象，它们之间也是语言具有表演性的相似性导致的。

我们也观察到另外一种相似性，即在剧场和社会之间，似乎也有着相似性印证，并生成两个风景：风景一，城市空间之剧场内部结构的镜框式舞台、中央式舞台、实景舞台、黑匣子或组合空间不断生成新的观演能量；风景二，在剧场之外的社会空间，似乎有意无意都会模仿剧场剧作，或者与剧场产生一种结构、能量、冲突、戏剧性的相似性。一句话，剧场的隐喻意义不断延伸向外部空间，导致社会剧场化，并不断生成新的场景、新的模仿，诸如迪斯尼乐园和雕塑公

园。这种本质上属于空间代码化的“异化景观”正在改变我们与生活其间的空间的关系。我们将这种不同空间的形态、结构、方式的相似性（包括混同、雷同）称之为“异质同构”²。在全球化和文化认同的关系上，全球化的进程压缩了我们生活期间的空间，让我们可以感受到“时空的分延”和“时空并置”的存在，这也几乎成为我们的常识。在这种趋势下，我们人类的内心图像的异质性感知能力反而缩小了——原因在于我们探知时空的能力前所未有地增加了。

汉斯·雷曼笔下的“社会剧场化”

剧场是我们观察社会的一个媒介。当今社会空间、都市空间的审美演变与剧场的演变息息相关。在林林总总的空间演变中，剧场起到了关键的作用。剧场，是一个物理空间、具象空间，也是一个携带符号、象征性符码和各种各样的文化无意识、社会无意识的抽象空间，承载着时代的精神图像和谱系。因而，它被安托南·阿尔托称之为上演“深刻的混乱”之地。从词源学角度考察，“剧场”一词源自英文 theatre，其语源出自希腊语“theatron”一词，原意为“观看之场所”。时至今日，“theatre”已成为一个含义广泛的名词，包括戏剧、剧团、舞台、巡演及有关戏剧的各方面，几乎涵盖戏剧的全部。从传播学和符号学的角度，剧场既是表演发生的物理空间，是人与社会的中介，是社会行为实践的重要场域。剧场不光是一个沉重的身

体场所，也是一个真实的聚会场所。剧场与其他物质艺术和传媒艺术不一样的地方正在这里：在剧场里，不光发生着艺术行为本身（做戏），同时也发生着接受行为（看戏）。在剧场中，艺术创作和日常现实生活奇特地交织在了一起。符号、信息的发出与接受是同时发生的。³

剧场在当代的重要性，正是其实体和象征、符码、媒介、表演、剧场性的变更等多重意义组成的。它在两个方面牵动着我们时代审美图像、景观的变迁：一方面，剧场的内部结构（镜框式舞台、中央式舞台、实景舞台、黑匣子或组合空间）、剧场的观演关系和审美潮流与时俱进，呈现出一种特殊的人文景观。另一方面，在剧场之外，如德国戏剧和表演理论家汉斯·蒂斯·雷曼已观察到，从个人尝试着借助时尚力量创造、或伪造一个公共性的自我开始，剧场化已经渗透了我们整个社会生活，通过时髦及其他信号的自我表现与自我彰显的宗教式膜拜。⁴ 社会（空间）剧场化成为当代的空间发展趋势：

……通过剧场化的手段，这些信号好在各种现象中得以彰显，渴求着鲜明的话语、纲领、意识形态和乌托邦。如果再把广告，商业世界的自我排演、政治媒体自我表现中的剧场性也加上来，那么就为法国作家居伊·德波在《景观社会》一书中所描述的新鲜事物作了补充。所有的人类经验（生命、性、幸福、他人的承认等）都跟商品、消费、占有有关，而并非和任何一种话语相关，这是西方社会的基本事实。图像文明恰恰符合这一现象。图像永远仅仅指向下一个图像，只能唤起下一个图像。整个社会的奇观性造成了社会生活所有范畴的某种“剧场化”。⁵

将视野拉开，我们也可以这样揣测，汉斯·蒂斯·雷曼所言的“空间剧场化”现象在全球化时代无处不在，诸如城市的戏剧性场景、迪斯尼公园的表演、大型商场布局和橱窗所展示的表演性空间、大型雕塑公园的互动表演性空间等等。这些空间剧场化的趋势背后，剧场的原型吸引力是问题的本质。正是剧场、表演在人类审美思维中根深蒂固，才导致了空间剧场化（如追求壮观化、奇观化）的后果。

维克多·特纳的“社会戏剧”

与汉斯·雷曼的视界不同，象征人类学家维克多

·特纳则从人类具有隐喻和象征性行为的原初特征基础上的提出的“社会戏剧”（social drama）概念，其哲学背景是承认“社会处在不断变化的过程中”这一动态假设为前提，继而以博格森而不是以笛卡尔的哲学观点为引导⁶。与诸如生长、发展之类的概念形容社会一样，维克多·特纳在其著作《戏剧、场景及隐喻：人类社会的象征性行为》论证了整个人类的社会科学和社会哲学属于都属于一个完整的隐喻性的大家族之事实。

之所以提出社会戏剧之概念，是因为维克多·特纳在社会和戏剧之间找到了某种潜在的、隐秘的联系。社会戏剧关注的是社会行为和演化的张力来自于一种类似戏剧的能量：受地位——角色的影响而具有能力的人以及作为结构成分的群体和亚群体之间的关系。这种关系可以隐射到舞台上的戏剧之积极行动者（行动主体）和他的对手之间的二元关系。社会中出现的“冲突”和“聚合”，则可以被隐喻为舞台上的一种戏剧“聚和散”之间的张力。

在社会/戏剧之间架起一种观察的桥梁之后，维克多·特纳领悟到：

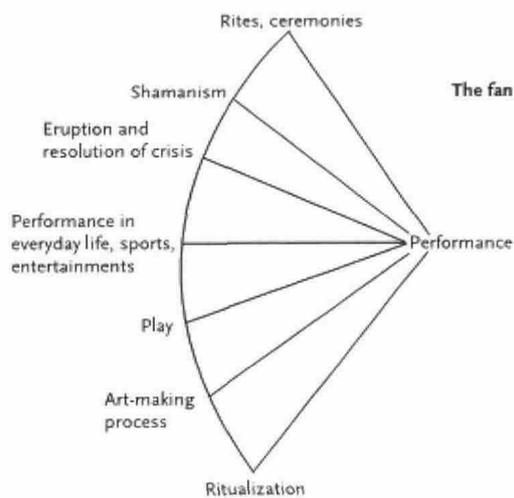
我开始观察社会时间过程中所包含的一种形式，这一形式从本质上而言是戏剧性的……“社会戏剧”属于积极的结构性概念。⁷

因为是结构性的，维克多·特纳研究的“社会戏剧”是一种集体性行为，而且具有四个主要的典型性公共行为阶段：1、对规则以及收到规范制约的社会关系的违犯（breach）；2、在违犯规则以及受规范制约的社会关系之后，会出现日益严重的危机阶段；3、矫正行为（redressive action）阶段；4、被扰乱的社会群体重新组合为一个整体或者无可挽回地分裂。这种社会客观的集体行为和社会群落的演变体系，原则上与同样的人类发明的戏剧的体系呈现一种异质同构。维克多·特纳通过社会学、人类学的田野调查，考证出的一个重点是，人类社会的本质就是其惯用具有象征性的行为（仪式），或者其历史演变从任何长度上来看，都是高度隐喻化的，是一种千真万确的社会戏剧。在本源上，戏剧之所以被生产和发明，其本质乃是因为其“对一个具有一定长度的动作的模仿”机制本身，就是社会的缩写。因为社会处在不断的运动之

中（这是特纳立论的一个重要的支撑点：社会就是运动），所以舞台上自古出现的行动，本质上就是社会。

理查德·谢克纳的“表演理论”

与维克多·特纳把重点放在前现代人群的研究上，常去考察非西方原始部落的仪式表演的做法和汉斯·雷曼深入研究后剧场戏剧之后得出的论点相似，美国环境戏剧的倡导者理查德·谢克纳的《表演理论》提出了表演的泛化理论。理查德·谢克纳投身于先锋戏剧出身，用反百老汇、非商业、非主流的戏剧颠覆传统戏剧的框架。当戏剧不但突破了舞台前的“第四堵墙”，而且突破了剧场的围墙，跑到街上去以后，他们发现很多前现代的原始部落或农业社会的演出天生就是“环境戏剧”。⁸其用来演示“环境戏剧”无处不在的观点来自于在其著作中引用的那副著名的关于表演的扇形图：⁹



在谢克纳向我们呈现的这张扇形图里，说明在任何空间——不光在剧场空间里，在仪式空间、政治空间和日常人们的娱乐和运动空间——里都存在表演。推而广之，我们可以想象，在广义的表演空间，不仅包括体育场、墓地、城市广场空间，也包括消费空间；而且，在这些空间里，不光人在表演，技术也在表演；不光社会“剧场”摹仿舞台剧场，舞台剧场也摹仿社会“剧场”。因此，借鉴亨利·列斐伏尔的“空间生产”、居伊·德波的“景观社会”、让·波德里亚的“拟像”（后现代社会对于真实的逃避图像），我们也可以说空间的表演或者空间的表演性（每个空间都具有表演

的天赋特征）来隐喻我们的空间。作为一个隐喻结构（metaphorical structure）的空间表演因此也可以大行其道，作为对于全球化时代空间剧场化、社会戏剧的一种补充性概念。在中文世界的语境里，空间表演的内涵涉及到空间中的表演（space in performance）、空间自身的表演（performance of space）以及空间的表演性（performativity of space）等涵义。因此，具有一种包容性和混沌性。

谢克纳的这幅“扇形图”还有如下的表演涵义：都市的空间中，舞台和雕塑作品之间，时常发生着景观置换和风格摹仿的现象。许多时候，对于雕塑艺术家和戏剧艺术家来讲，创意的出发点正在走向混同：一种对于身体和自然自主性的表达，包括物质和技术型，正因为物质本身具有了被表达为主体的合法性，于是在戏剧和雕塑的风格混带、元素之间相似性的任意架构（艺术创作中的转喻、隐喻等修辞的跨界运用，到如今已经无孔不入，在身体、姿势、语音、文本、多媒体等等领域发生，它直接的后果是产生了物质和人性并置的趋势，并取消了艺术和非艺术、以及不同艺术之类别之间的界限）就家常便饭，它导致了“剧场时空 = 社会时空”的新颖剧场体验。

谢克纳的这种取消艺术和生活差异的理论与德国戏剧理论家汉斯·蒂斯·雷曼的“揭示”在这里意外相逢。汉斯·蒂斯·雷曼发现的最近舞台上复活的雕塑主题（即表演者在舞台上静止如一尊雕塑般的生活自然原貌）或者“在叙事性的、荒诞的、诗意的、形式主义的剧场之后，自然主义如果现在还没有复活，那么起码在未来是有机会复活的……它对日常生活用



一比一地比例进行再现，或多或少具有某种娱乐的性质。”¹⁰等现象和趋势，揭示了当代剧场在物质自主性上的一种群起摹仿的存在。

我们也可以在雕塑艺术中找到这种“相逢”：在当代更加前卫的雕塑作品中（如在丹尼尔·贝尔的《资本主义文化矛盾》中提到的美国雕塑家哈罗德·罗森伯格强调姿势或者过程的后现代雕塑），它的物质、材质既是普通材料，又是可以被用来表达观念的素材。不经修饰的物质与新的环境，组成一种戏剧性情景。由于当代雕塑家的努力，如今我们走入都市广场，已经习惯在雕塑空间巨大的戏剧性场景里获得更多的即兴体验，包括瞬间的身体性、剧情性、戏剧性等等。我们也观察到，在舞台空间中，戏剧人物行动定型、定格和性格的塑形、固定化，正是对空间雕塑化的一种模拟。同样，雕塑空间的这种参与性与即兴互动的感受，也在模拟舞台。两者的互动，在很大程度上改变我们对于艺术差异性的认识，它们实际上都有着摹仿、再现和表现的一种共同修辞功能，也暗藏着所有空间具有的一种异质同构的本质：象征和代码化的潜能。比如，在商业空间，一种游乐景观是随着心灵需要而被创造发明的。如市民对视野要求的增加，于是市场上就有了高空游艇项目。一种“景观”一旦被发明出来，具有消费的潜能，它马上就会成为一种时尚的符码，继而在时间中接受考验，产生代码或者再代码。迪斯尼、立体电影院、模拟实弹枪战游戏就是例子。

空间表演的合法性原理：社会即剧场

上述当代的种种戏剧学、社会学和表演学理论揭

示的“社会剧场化”“社会戏剧”以及“空间表演”，都在印证着一个事实，就是承认“社会=剧场”“社会=戏剧”以及“空间=表演”的合法性。其背后的潜台词甚至是“社会本身是一出戏”，无论从社会主角、结构上而言，还是从社会时间性进程而言。其本身的角色、冲突、场景等概念，本身就是一种对“社会事件即戏剧（可以分为冲突剧烈的戏剧和散文式的平缓的戏剧）”的事实、或者“历史就是由一个大的戏剧性事件（生长的隐喻摹本）或者无数个小的戏剧性事件组成的（布莱希特叙事剧的隐喻摹本）”这样的对应现象的反复隐喻和再刻划。

从舞台修辞的角度来看，社会/戏剧（剧场）之间的混同，或者混为一谈，其背后的出发点是人类语言的隐喻特质。比如我们语言中有将青春和朝阳、夕阳和老年、水灵和女性、婉约和阴性身体、沙漠和枯黄等不同词性序列的事物归结为一个序列的习惯和无意识。而这些隐喻特质是一开始随着语言的发明就被牢固烙印在人类的思维、发音、行动的机制里的。在隐喻的机制里，一个系统就是对一个系统的模仿和引用，一种习惯就是对另一种习惯的复制和同语。文化从某种程度上也可以被称之为“戏剧”或者“剧场”，因为同样的道理，文化也是被语言和习俗（无意识）嵌入社会的机体里面的。不可能有看起来不像一个事件，或者看起来不像历史的东西存在。

或许，正是在潜意识中为了侥幸地逃脱“社会非戏剧”这样的质疑，戏剧从发明之处就具有狄奥尼索斯的酒神特质和类似净化的宗教职能，也有非戏剧性



的正剧和非强烈冲突型的悲喜剧诞生（诸如契诃夫的戏剧）。可以说，用“戏剧”去隐喻人生、社会和历史，无论如何不会犯错。原因是两者都可以是同语反复的。其可以颠倒解读的内在逻辑是这样的：自古盘古开天地，戏剧表现的就是历史、社会过程中的现象和事件，反过来，历史和社会的事件本身就是戏剧性事件了。

因此，语言空间、戏剧舞台空间和社会空间之间的异质同构，其本质是一种基于隐喻的符号转换，牵涉到表象、意向和结构的对应。其空间差异性在于：表演空间的符号系统和被表演空间的社会事件、社会存在等的符号转换。其关系是符号对事件、社会的关系。两者的区别是小和大、符号和社会真实。空间表演性涉及不同空间不同表演主体的介入、在场和再造之间产生和聚合的能量。这差异空间两种图形符号的转换，则说明了人类在行动的本质具有一种不同空间、关系上的“形构和逻辑”的摹仿和重复能力。

一言蔽之，异质同构的发源点在于人类语言的隐喻化本质。“异质同构”解开了全球化时代在“社会/都市空间、剧场空间和艺术空间之间”如何实行图像/符号转换的密码，它也在“语言隐喻、代码/社会剧场化/社会戏剧/空间表演性”之间架起了一座可以畅行无阻的桥梁。

参考文献：

- 1 Richard Schechner, Performance Theory [M], Routledge, New York, 2003
- 2 Henri Lefebvre, The Production of Space[M]. Wiley-Blackwell, 1992
- 3 Parvis, Patrice (ed) The Intercultural Performance Reader[C], London: Routledge, 1996
- 4 Robert Leach, Theatre Studies[M], Routledge, New York, 2013
- 5 (英国)彼得·布鲁克《空的空间》[M], 邢厉译, 北京: 中国戏剧出版社, 2006年.
- 6 (德国)布莱希特:《布莱希特论戏剧》[M], 丁扬忠等译, 北京: 中国戏剧出版社, 1990年.
- 7 (德国)汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》[M], 李亦男译, 北京: 北京大学出版社, 2010年.
- 8 (美国)理查德·谢克纳:《环境戏剧》[M],

曹路生译, 北京: 中国戏剧出版社, 2001年.

9 (美国)维克多·特纳:《戏剧、场景及隐喻: 人类社会的象征性行为》[M], 北京: 民族出版社, 2007年.

10 濮波:《空间表演: 全球化时代舞台图形转换和社会剧场化》[D], 博士论文, 华东师范大学, 2014年, 第111-148页.

11 孙惠柱:《人类表演学和社会表演性: 哲学基础及实践意义》[J], 《戏剧艺术》, 2005(3): 55-59.

注释:

1 借用完形心理学的异质同构理论。完形心理学理论为美国著名心理学家、美学家安海姆(Rudolf Arnheim)所秉持, 指外部事物、艺术样式、人物的生理活动和心理活动, 在结构形式方面, 都是相同的, 它们都是“力”的作用模式。

2 (德国)汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》, 李亦男译, 北京: 中国戏剧出版社, 2010年, 第2页.

3 同上, 第118页.

4 同上, 第239页.

5 笛卡尔注重理性/感性的对立, 博格森强调时间的相对性、绵延特征而非绝对性.

6 (美国)维克多·特纳:《戏剧、场景及隐喻: 人类社会的象征性行为》, 北京: 民族出版社, 2007年, 第23、39页.

7 孙惠柱:《人类表演学和社会表演性: 哲学基础及实践意义》, 《戏剧艺术》, 2005(3): 55-59.

8 Richard Schechner, Performance Theory, London and New York, Routledge, 2003: Author's note.

9 (德国)汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》, 李亦男译, 北京: 中国戏剧出版社, 2010年.

10 时尚的符号和代码功能, 也与空间代码化相关。时装和香水是两个显着的例子。八、九十年代, 时装品牌阿玛尼—代表了绅士, 而迪奥香水代表了一种仪态和时髦。新世纪, 除了上述品牌, 新的被代码化的商标不断被生产出来, 替代或者覆盖原先的代码。

(濮波, 浙江传媒学院电影学院)