

DOI:10.13767/j.cnki.cn64-1011/j.2022.03.004

观演距离:观众参与行为的触发条件

胡一伟,唐敏

(南昌大学 新闻与传播学院,江西 南昌 330031)

摘 要:观与演的距离会直接作用在接收者的观看、阐释的过程之中,即观众对观演距离的感知是受演出的形态、物理距离影响的,且物理距离可以较为直接地比较出观演距离的变化与其产生的不同效果。因此,我们可通过物理上的观演距离来看观众的参与行为,以及符号意义的接收与阐释活动。从物理距离出发来论观演关系,它有观演分离、有限接触、有限参与和观演结合这四种模式类型,这四种模式类型通过观众活动心理(共情)、演出情景场地、观众需求,即情与境,触发观众的不同参与行为。

关键词:观演距离;观众行为;演示叙述;共情

中图分类号:J80/J81 **文献标识码:**A **文章编号:**1003-2584(2022)03-0015-10

观众的“在场”与“缺场”、受述者不同程度地参与演出,均与观演距离有密切关系。然而,观演距离并不是一个可以用量化的标准去恒定的,它涉及观众与演员、观众与展示空间维度之间的物理距离,以及取决于观众个体体验的心理距离,二者使观演距离具有一定的变动性。这并不是说无法对观演距离展开讨论,反而,由于观众对观演距离的感知是受演出的形态、物理距离的影响的(即心理距离对演出中物质形态的一种直观感知),且物理距离可以较为直接地比较出观演距离的变化与其产生的不同效果。因此,我们可通过物理上的观演距离来看观众的参与行为,以及符号意义的

接收与阐释活动。

一、观演分离

观演分离是最为普遍、传统的一种模式,即戏剧演出中的观众和演员均保持着一定的距离,处于相互隔离的状态。自希腊戏剧的诞生到斯坦尼斯拉夫斯基提出的“第四堵墙”,以及中国戏曲中演员唱、念、坐、打的演出方式,演员均与观众保持着一定的距离。剧院中最普遍的镜框式舞台亦是最好的一个说明,舞台三面被隔开,留出一面朝向观众,而这朝向观众的一面仅供观看,演员表演区域和观众席时常靠脚灯、舞台高低等方式分隔开来。

基金项目:本文为2018年国家社会科学基金青年项目“演示类叙述的数字化传播特征及价值内涵研究”(项目编号:18CXW022)阶段性成果;江西省2020年文化艺术规划项目“媒介考古学视域下江西地方戏曲故事的传播载体研究”(项目编号:YG2020118)的阶段性成果。

作者简介:胡一伟(1988—),女,江西南昌人,南昌大学新闻与传播学院副教授,硕士研究生导师,多伦多大学访问学者,四川大学符号学-传媒学研究所特约研究员。研究方向为符号叙述学、戏剧影视学。
唐敏(1997—),女,福建龙岩人,南昌大学新闻与传播学院硕士研究生。研究方向为戏剧影视学。

在观演分离的关系中,演员的主要任务是扮演好角色——和剧中人物打交道,并不要求和观众进行深入交流、达成共识。观众则主要作为被动接受演出的一方,其现场的参与活动也只停留在个体的意识行为活动层面,即在想象和情感上对舞台上所演之事产生共鸣、移情(即想象性地扮演)。尤其是在斯坦尼斯拉夫斯基“第四堵墙”的理论之下,演员只管投入角色之中,尽可能排除观众的影响,以充分展现剧中另一个真实的世界。对应于观众的接受过程,观众也只在想象中承认“第四堵墙”的存在,在“墙”外冷静地观看。

从另一个角度来看,斯坦尼斯拉夫斯基在演员表演方面的要求(与泰伊洛夫一样认为观众与演员之间应该被脚灯所隔开),他也承认了观众现场反应作用,即受移情、想象等情感认知的作用,观众有时会报以掌声、嘘声倒彩等行为回馈演员。斯坦尼斯拉夫斯基曾形象地以观众的咳嗽声说明这种可悲的情景——对演员来说,最感到害怕,最使他泄气的是观众厅里的咳嗽声。但显然观众的咳嗽声也由舞台上的演出者“调度”着:在精彩的演出片段中很少听到观众厅里的咳嗽声,而一旦演出转入枯燥无味,咳嗽声则像传染一般陆续四起。麻烦的是,演员一听到咳嗽声就泄气,而一泄气咳嗽声又会传来……(参见伊琳娜·维诺格拉德斯卡娅《斯塔尼斯拉夫斯基同记者的谈话》)这真是一种可怕的反馈。

为了让观众对演员感兴趣、对剧中人物感兴趣,让演员忘掉观众的存在,转移对观众的注意力,为角色而生活,他提出了设立戏剧的“第四堵墙”。只有这样,演员才能更好地吸引观众的注意力,不会因观众的无动于衷而影响演出。因此,可以这么认为:观众与演员被隔开(想象性地隔开,

物理距离上地隔开)并不意味着观众与演员之间没有互动与反馈,只是他们之间的影响程度不强——观众的举动并没有推进他们与演员之间的进一步交流,观演距离也并没有被取消。即观众与演员之间的行为处于这样一个范围之内:观众并没有离开观看区域,进入表演区域,也没有影响演出进程。演员在观众不同的情感反馈下,可能越演越精彩/糟糕(即演员隐身于角色和情境的背后来感受观众的种种反应,并借此来调节自己的表演),但演员也没有因为观众的个人喜好而改变整场演出进程,大大改动所演述的剧情,以便于能完整地呈现出戏剧中的世界。

总之,隔开观众与演员的观演关系,是一种最为常见的演出方式。它的出现与再现日常生活、逼真地呈现生活环境的戏剧要求和戏剧效果有关,观众在观看时,多以想象性的意识活动为主,可以“代入剧中”,可以进行阐释批判,即“产生反思自我的元自我意识”^[1]。

二、观演中的接触

观演的有限接触是指戏剧演出中演员跳出所演故事中的可能世界与观众进行直接交流,或演员突然介入到演出队伍之中。观演中的接触方式有多种,可根据接触和交流的时间,以及接触和交流的感官渠道进行分类,如目光的接触(视觉)、直接对话(听觉)、拥抱触摸(触觉)等;也可以是由演员主动邀请观众参与、下台接触观众,演员与观众相互回馈,或在不可预测情况的作用下,观众突然打断等情况所引发。在观众与演员的接触过程中,观众主要有三种状态:处于被动的地位,被动接收;具有主动性,主动交流;以及具有主导性。此时,观演距离是在不断变化的,观众行为也会使得预期的演出效果产生不同程度的变化。

(一)演员有意与观众交流

舞台与观众是有着密切联系的,这使演员主动与观者交流对话的情况在不同时代的戏剧演出中均有发生,只是有意交流的方式不同。德国戏剧理论家许金就曾指出,莎剧中人物的独白似乎是想把情节或人物想要做些什么指点给观众。加之,演员在念独白台词时的那种方式,似乎是在说:“请看情节衔接多紧凑”“说实话”“请看我”等,此时的独白不仅具有指点和解释的性质,还可视为演员有意与观众进行交流的一种方式。而这种交流与解释的功能独白与独白原本应起的作用是互相矛盾的,但却是莎士比亚各个时期作品中独白的特点,在他成熟期的作品里尤为明显^[2]。

笔者认为能够借人物独白进行交流与解释,并不是完全因为独白的功能发生了变异,而恰恰是演员的身份发生了变化。同一演员可以扮演人物,也可以同一人物的外貌口吻替叙述者代言(隐含叙述者通过人物显身)。罗伯特·科恩曾形象地对这类独白的作用进行过描述:

“当把独白当做相互作用来表演时,独白就会发挥其深刻的戏剧意义和最生动的强烈感染力……独白是一种相互作用,它基本上是一种需要给予反应的讲话,它是钓鱼竿上的钓鱼丝,既要有尖利的钓钩和蠕动的钓饵,也得有急切盼望钓到的垂钓者。具有相互作用的独白要求有反应,表演一段具有相互作用的独白的演员,要在他正与之相互作用的观众中去寻找暗示。”^[3]

运用此类独白的还有川剧《潘金莲》中一段潘金莲勾引武松不成的戏,川剧演员薛艳秋演潘金莲引诱武松不成,垂头丧气地闭门退场,突然又回身直奔台口,探寻四周说道:“龟儿子,你是不是在骂我?”这一询问是主动揣测观众的心理而跳出角

色限定的一种表达,演员在预计并感受着观众对自己所扮演的角色的憎恶时,以潘金莲的身份对这些无形的信息作出反应。可以说,演员的主动发问,不仅将薛艳秋展现的妇人心理活动形象化了,又增进了演员与观众之间的交流,使观众情绪获得了宣泄。

上述这类时而作为人物,时而作为叙述者在戏内戏外跳入跳出的方式十分常见。因为很多时候,剧作家、导演会把他们希望观众理解的现实意义通过演员直接点化出来,貌似生硬,实质是对这种豁口的高度利用。“中国古典戏曲舞台上的丑角,常常不顾剧情、‘不合时宜’地把某些现实针对性一语挑破,使观众由惊愕而启颜。汤显祖所谓‘丑净诤语,直刺世情’(《红梅记·城破》)大抵就是指这种情况。这些艺术技巧,对于注重幻觉的戏剧观念来说是不可想象的,而与布莱希特追求的‘间离效果’却不谋而合。”^[4]

比上述方式更为直接、主动或略带有“强迫”性质的交流方式也较为常见。《魔方》便是一例,该剧用了九个几乎毫无关联的片段来演绎人生中不同的境遇,剧中的“主持人”来回穿插在不同故事之中——时而在戏内,时而跳到戏外,拿着话筒向观众提出问题。由于这些问题涉及所演故事中,主人公面临的人生选择与困惑,观众被迫思考,并要求立即回答。这是一类通过演员上场下场、人物串演剧情与观众互动交流的方式。

在理查·谢克纳的《公社》中,演员与观众接触的情况则更为主动,甚至具有“强迫”性质。该剧讲述在湄莱发生的一场偶然事件——越战,一位演员在演出时邀请15名观众,让他们走进演出场地中间的一个圈子作为湄莱的村民。大多数观众都顺从地按照导演的指示去做,但仍有个别观众不

听指挥,此时,演员就脱去自己的衬衣说道:

我现在脱下我的衬衣,以表示演出已经中止,你们可以有以下的选择:第一,你可以走进圆圈,演出可以继续;第二,你可以去场子的任何一个人待的地方,并且要他们做你让他们做的,如果你们做了,那么演出可以继续进行;第三,你可以留在你愿意留的地方,演出等待中止;或者第四,你可以回家,演出在你不在的情况下继续进行。^[5]

显然,演员对观众的参与行为是具有命令性质的,观众只能有限地、被动地参与其中。不管观众是被动还是主动地参与演出,与演员进行接触,观众的可参与、可接触程度是有限的。因为观众在演出中的表达和行动都不是演出的主体,在导演和演员的控制之中,演出依旧是按照规定情节进行着。

(二)观众与演员有意无意地交流

这类观演接触的情况主要指观众与演员进行了实质性的交流和互动(不是单方面的邀请与接受),且观众和演员有意无意地、持续地交流对演出极具影响,有时甚至会使剧情发生转变。

具体而言,较之于前一种演员主动交流的方式,观演之间“有意无意”的交流强调观众反应与演员演出之间的递接、互为因果的行为传递状态。演员/观众可能因演员/观众有意或无意的行为动作而相互交流,倘若将这种交流状态置于时空状态下考察,观演之间的互动交流表现为:在空间上的往返和时间上的前后承续。也就是说,观众与演员之间的反应,是前后相继的,往返延伸的。即观演之间是互为因果的,二者共同影响演出与观看的过程。而戏剧的过程性正在于这样一个循环往复的过程中——它存在于舞台与观众之间的不断递接中,这种递接一刻也不能停息^[6]。

观众与演员之间的这种不能停息的交流反馈行为,使得演出逐步偏离导演预设的剧情和预期的演出效果。莫里哀的《吝啬鬼》便是一例,剧中表现阿巴贡丢了钱箱而发狂,是让这个吝啬鬼突然“发现”了观众席,并冲着观众嚷嚷开了:

这儿聚了許多人!我随便看谁一眼,谁就可疑,全像偷我钱的贼。哎!他们在那边谈什么?谈那偷我钱的贼?楼上什么声音响?他会不会在上头?行行好,有谁知道他的下落,求谁告诉我。他有没有藏在你们当中?他们全看着我,人人在笑。你看吧,我被偷盗的事,他们一定也有份。(莫里哀《吝啬鬼》第四幕 第七场)

这一设置,将观众请到了剧中。加之演员在台上直面观众嚷嚷,更是打破了物理上的观演距离——阿巴贡这一人物便直接与观众对话起来,隐在角色背后的演员需要对观众的反应作出反射,而观众的反应也就显得更加重要。这样,观众对于演员的反馈也就呈现为直线短程。

多次扮演过阿巴贡的中国演员李家耀曾对演出中观演有意无意地交流进行了一番阐述。他提到,当他询问观众钱箱的下落时,观众的反应会是各种各样的,他也就根据不同的反应把戏演下去。有时,观众对询问的回答是一片笑声,李家耀立即说:“你们还笑!”有时,个别观众会调皮地答一句:“不告诉你!”李家耀就说:“你们不告诉我,我也知道!”更多的情况是观众席里一片寂静,没有回答,李家耀便气鼓鼓地骂道:“原来你们是哑巴!”有一次,一个观众根据剧情回答角色的询问:“钱箱是你家里人偷的”,李家耀就厉声反驳:“不,你骗人!我看准是你偷的!”为了使这种反馈关系达到新的高度,李家耀演这段戏的时候还直接来到观众席里,把甬道当作街道,把观众当作看热闹的人,他

乱窜乱找,不断地根据身边观众的反应作出即兴表演。观众看到的,是一个发疯的吝啬鬼角色,但在剧场中进行着灵敏而快速的心理递接的,则是演员和观众^[7]。

可见,观众不同的反应以及演员随之回馈的行为,不仅丰富了吝啬鬼的性格特征,也为戏剧情节发展提供了多种可能。其中,观者和演员的持续即兴会将这种反馈链条推向另一种结局,从而发生剧变。

(三)观众主动交流与无意打断

观众主动交流的情况与演员主动邀请而观众被动接受的情况恰恰相反,它包括观众发挥主观性作用到在演出中起主导作用。先从观众主动发挥其主观性作用说起。以北京人民艺术剧院上演的《二十一世纪重新开庭》一剧为例,该剧围绕女大学生及其父母是否离婚一事展开。女大学生认为爱情是婚姻存在的关键,而她的父母早就不相爱了,应该让法院宣判离婚。其父母则表示为了孩子而不想离婚。经过庭上辩护,法庭宣布休庭,并允许观众发表观点。这一日常事件激起了台下的观众的触动,观众席当中呈现出两派观点,演出也就在观众的踊跃参与中持续着。演出中进行辩护、发表言论的观众如同电影《十二怒汉》中组成陪审团的十二位市民(主角),他们对案件的不同观点以及辩论影响着情节的持续展开。孟京辉指导的《两只狗的生活意见》中也包含着观众主动交流与无意打断这类情况。比如,在演出的过程中,两个演员偶尔走下舞台与观众即兴交流,加之,其随意的表演形态和某些夸张的肢体动作,消解了观众与演员之间的距离,使得观众渐入演出情景之中。尤其是在演出即将结束之时,演员弹着三弦,唱着歌曲,做着类似乞讨的动作,走进了观众席。这时,

观众们纷纷掏出钱包,捐钱施舍。捐钱等行为属于观众的自然行为,这一类自发行为与其自身卷入的情感有关。

在上述两个例子中,观众受剧情影响,将自己“代入”了剧中。当情节被推向高潮,观众的记忆、情绪被强烈唤起时,就会促发观众主动交流的行为。

一旦观众的感情浸入戏中,物理上甚至心理上的观演距离会被观众抹除,观众极有可能加入演出的队伍中(成为共同体),以至于发展成演出的一股主导力量。其中,观众介入演出,并无意打断演出的行为最具有典型性。

在布鲁塞尔的蒙奈剧院演出的戏剧《无言》(1930年)同样也是最典型的一个例子。“爱国是神圣的”这一句台词“飘荡”在舞台上时,人们的革命热情被点燃,整个剧院内,涌动着热流,这股热流模糊了观看区域与演出区域。不仅如此,演员和观众还一同冲出了剧场,奔向布鲁塞尔的街头闹革命。在观众与演员生存的文化语境下,在当时那个年代,他们的共享精神在剧场里爆发了出来,点燃了内在的革命火焰。这里,由观众情感满溢所导致的行为,主导了演出进程(演出被打断、被批停止)——他们在剧场里激活了大家的共享精神,它在掀起了革命的热潮之时,却消灭了戏剧活动。

又如,莫斯科艺术剧院上演高尔基的《太阳的孩子》,该剧首演之夜,观众被舞台上进行迫害的逼真场面所震动(第三幕舞台上出现集体迫害事件),继而“参与了行动”——在剧场中大声喧嚷,歇斯底里发作,造成一片混乱,因此不得不落幕停止演出。还有一个更能说明问题的例子,便是美国芝加哥上演的《奥赛罗》(1909年)中的一个片段——当埃古(威廉·勃茨饰演)制造各种事端向奥赛罗挑衅,并煽动他谋害苔丝狄蒙娜时,一颗子

弹突然从正厅后座射来,“埃古”倒下了,最易卷入观众的情感(或者说,人们情感卷入情况可以有较为明显的体现)。事后,人们发现开枪者(美国军官)被埃古的各种无耻行为激怒了(进入了二度区隔之中),才做出此举。察觉到勃茨已死,军官羞愧,也当场自杀。^[8]由观众介入演出导致的死亡让人震惊,“理想的演员”威廉·勃茨与“理想的观众”军官则是用生命揭示了情感浸入演出所带来的威力。

演出被打断中止以至于酿成破坏性结果的情况,是诸多导演不愿意见到的,故而泰伊罗夫、斯坦尼斯拉夫斯基等戏剧家希望通过脚灯、“第四堵墙”将观演分离。尽管现当代戏剧,尤其是实验戏剧等演剧形式试图突破“第四堵墙”,让观演融合在一起,但是他们还是会注意观众与演员之间的距离,以免让观众浸入二度区隔中无法自拔。

三、观演融合

观演融合,指观众与演员一同参与戏剧演出的全过程。观众在演出中所起的作用并不是作为旁观者,而是作为主动的或被动的行动者、扮演者,一起参与演出。当然,它也存在受演员主动邀请、观众与演员互动融合、观众主动参与交流这三类情况,但与观演有限接触不一样的是:首先,受演出场地的影响,演出一开始就没有区隔开观众区域与演出区域,即没有物理上的观演距离;其次,在场的人员(演员和观众)可以随意走动,变换演出或观看位置,以及交流接触方式;再次,观众与演员持续接触、进行互动的时间和频率较长。有时,观众在演出中的作用类似于游戏玩家,需要充实和填补“游戏框架”(游戏的内文本)。

若从受众参与行为、参与程度来看,观演融合方式可以分为依剧本、导演、演员等,各自为主导

的观演关系,和完全以观众为主导的观演关系,若从达成观演融合的类型方式来看,则可以有通过取消物理观演距离和作用于观众心理取消观演距离来实现的观演融合。

通过表演形态和演出场地的特殊设置,实现观演融合,2007年在上海戏剧学院上演的环境戏剧《培尔·金特》^[9]便属于这一类。该演出没有设置固定的观众席区域,也没有指定的演出区域(观众跟着演员跑了32回,才看完校园各处“流动”的演出)。观众人手一只小板凳跟着演员“流动”到草坪继续观剧,同时可以被邀请加入演员们的一起群舞,来制造欢歌笑语的场景。上海青年话剧团演出的《屋里有猫头鹰》一剧则直接将观看区域与演出区域“重叠”在一起:

观众一进剧院大门,就由守门人发给每位观众一幅绘有猫头鹰图案的面具和黑色披风,并被领进一间屋子。穿戴好面具和披风后,来到演出场所“黑匣子”,这里几乎伸手不见五指,观众只能借助微弱的灯光看见各人面具上眼圈部位涂抹的荧光粉在黑暗中闪闪发光,犹如黑夜中猫头鹰的一双双眼睛。演出开始,舞台上展示着被关在“屋里的猫头鹰”的故事,观众不知不觉地参与了这项神秘的活动。此时,观众已无法再充当一个冷漠的、无动于衷的旁观者,他们既要带着某种莫名的不安去关心猫头鹰的故事和命运,又在该剧中扮演了猫头鹰故事中的角色^[9]。

除了以上观演融合方式外,还有仅凭演员的引导作用(包括依靠情节设置、台词等)达到观演融合的效果。譬如,百老汇的音乐剧《猫》中,“猫”的上场是从观众群涌上了舞台的,在演出的过程,众“猫”又会下到观众席进行近距离表演(含有肢体碰触等动作)就连中场休息,“猫”也会下台来与观众

玩耍。这属于演员通过自身行为举动打破原有物理观演距离,将观演区域融合的一个例子。

除了依靠下台自由走动等行为,演员演出的故事情节或说出的台词也可直接作用于观众,让观众主动进入早就设计好的“圈套”之中,以达到观演融合之效。比如,奥地利剧作家彼得汉德克的《冒犯观众》便是其中一例。该剧没有特定的故事情节,只用四名“说话人”直接冒犯观众的方式,取代戏剧角色扮演。该剧完全打破传统戏剧中,对服装、舞台布景、对戏剧演出的时间上的要求,仅以四名“说话人”对观众说话,刺激观众的方式,即让观众与演员持续对话,以模糊台上台下的界线,达到观演融合。

又如德国戏剧《股市反弹》(Dead Cat Bounce)^[10],导演运用实时互动和直接连线交易的方式反映股市与人们生活的状况。该剧将剧场变成股票市场,演出区域放置了炒股、交易的各种设备,还有现场连线的股市行情、指数(由于行情指数是真实的,每次上演的行情均不一样)。观众可以走上前来体验炒股,演员也与观众“操作”设备,一起炒股,进而达到了观演融合。

实际上,演出场地的特殊设计以及演员的引导这两种方式经常结合在一起。从上述例子中也可看出,“引导人”以及演出空间这两个因素是构成演出的重要因素,而对何种因素的偏重则会影响观众参与演出的行动力(具体行动)和主导性。通过观演物理距离的减少以及心理距离的缩减都有利于促进观演融合。因为演出的可见形式与情节设置可以促进观众与演员在演出中持续的反馈行为,这一行为的持续会让观众与演员有了不同程度的心理交融,从而进入到一种集体的心理体验之中。此时的演员与观众成为一个“共同体”,实

现观演融合,共知、共感,即观演之间的共同体验与仪式的“一体感”等有着相似之处。

总之,三种观演模式中涉及不同的观众行为,即在观演分离的模式中,观众可作为旁观者安静地观看、评论演出,甚至进行想象性地“代入”、扮演,此时观众是没有明显的具体行为的。在观演有限接触以及观演融合的模式中,观众可与演员交流互动,打断演出,或者加入演出的行列中充当扮演者,甚至主导整个演出进程,此时观众是有明显的具体行为的。

四、情与境:观演距离与观众行为的纽带

不管观者作出何种反馈,促发何种观众行为,均基于观众自身的情感经验以及社会文化规约。即使在同一场演出中,也可同时引发不同观众的多种反馈行为,因此观众是“旁观”还是“交流”取决于演出情境。而导演想要吸引观众注意力、让观众与演员互动交流,则需考虑到观众的需求、集体心理状态、观演环境以及不同地域文化时代等方面。对此诸多导演有相关论述,下面分别从观演集体心理状态、演出活动场地以及不同时代的观众需求三方面展开。

(一)观众集体心理(共同情感)

观众在演出中占据了极其重要的作用,要使得不同的观众愿意观看演出甚至保持注意力集中,就需要引发观众的兴趣,唤起观众共鸣,这是演员和观众交流的前提。一旦缺少这个前提,演出则将以失败告终。但是,观众的复杂性(剧场观众是由不同文化层次、不同素质的人结合而成的群体,而且随着时间的推移,观众的趣味也在不断改变)却为此增添了难度。克莱德·费奇(Clyde Fitch)曾对观众之复杂发表过评论,他认为唯有唤起人类共同情感,才能协调观众的复杂性。这种共同情

感类似模因(meme),它携带了各种意义能够在文化的人群中传播的“单元”^[11]。

美国戏剧理论家小罗杰·M.巴斯菲尔德通过考察演剧与观众的关系,总结观众的威力及其性质时,也为我们提供了同样的答案——求助于人类的基本情感。他在观察观众反应范式发现,“凡使观众感到高兴的东西同样也能使其他人感到高兴。这两者之间的区别是在程度的深浅上而不在性质上”这正如观看喜剧表演时,经常在少数敏感观众的诱发下使全体观众爆发出捧腹大笑声。在一种特别和蔼可亲的气氛中,两三个人将会对他们的邻居发生奇妙的影响,一旦他们开始发出笑声,结果就会引起其余观众的笑声。而这类由观众反应链激发的情感行为是人性共有情感的一种体现^[12]。

美国戏剧理论家哈罗德·克勒曼也指出,当观看表演的所有观众演员都处于同一种信仰和仪式中,演出才能引起共鸣。他发现戏剧演出起源(演出从原始公社进行祈祷或祈求神灵发展而来)之时,每一个部落都有它自己的一致性,每个人都分享着一种共同的忧虑、希望、爱好和信仰。基于共同的信仰与情感,演出是群体性的,互动交流着的,是观演相结合的。而随着演剧的发展——从统一的祭祀仪式到后来的神秘剧和在定期集市上沿街演出的道德剧、11世纪至13世纪时的行吟诗人的表演、在集市上表演的小丑、中世纪多种多样的行吟诗人的表演、再往后发展到为皇室和贵族的演出,之后又发展到商业性演出,戏剧的各种职能部门开始分裂,开始闹独立性,开始称它们有特殊的和独自的天地与特权^[13]。

在这个多元的社会中,观众不再是同一的了,其兴趣也各有不同。在这种情况下,企图激发观众

的兴趣,使观众与演员结合为一体,让演出有所反响,就需要让观众与演员处于同一个信仰之中,或通过演出的特殊情景激发人类共同情感。对此,诸多剧作家提出了很多建议,如反映人的内心世界的深度,呈现值得同情的人或集体,唤起值得大家追求的目标,报以对某人某事有某种真诚的关心等等。

(二)演出活动场地

演出的活动场地有着特定的空间功能,它与观众的情感认知有着密切关系,即作为演员与观众共享的空间时,观众与演员是基于共同情感下进行着互动交流的,而作为观众或演员的私人空间时,观演是分离着的。不少戏剧家在重新认识戏剧的本质时,意识到演出空间的特殊性,逐渐把目光从舞台空间扩展为整个戏剧空间,即将演员和观众的共享空间,作为戏剧活动的场地。

法国喜剧理论家德尼·巴勃莱曾经指出,现代的导演们正在想方设法改变观众的被动状态,引导观众去参加一种仪式、典礼和节日欢会。他们力图孤立观众对这一切作出反应,并借以改变他们,至少是深深地触动他们(参见德尼·巴勃莱《二十世纪的舞台设计革命》)。许多立足于镜框式舞台方式的现代戏剧家也会在深入理解演员与观众关系的基础上对传统进行改革。前文论演出的空间时,所提到的“伸出型舞台”“中心式舞台”等便是对传统镜框式舞台进行改革的一个说明,这里不再重复。

面对这些新的演出格局,上海青年话剧团的导演在用中心舞台排演一个以家庭生活为题材的话剧(1982年)时就曾指出过,让观众与戏中的家庭产生融为一体的亲切感无法在封闭的镜框式舞台上实现这一事实,他说:

观众厅和舞台被分割成两个彼此隔离的空间,纵然也有联系和呼应,总嫌不够密切,心灵的传导受到了阻碍。那道大幕加上乐池,犹如一道深深的鸿沟,多么令人遗憾的梗阻!

必须缩短距离。近,近,近!当然,缩短的不只是视觉距离,也是心理距离,拉近的不仅是物质空间,也是精神空间。上述创作意念,促使我走出框式舞台,采用中心舞台的样式演出了这个戏。^[14]

当然,实现演出活动场地所特定的空间功能,形成观演的共享空间并不局限于改变可见的、有形的舞台类型。它还可以通过改变观众与演员活动的范围空间,以及观演的心理空间来实现。故而,这一切新型的舞台方式,在波兰当代著名戏剧家格洛托夫斯基看来,还不能令人满意。

格洛托夫斯基认为,它们只解决了身体位置间的距离。客观距离的远近可以与心理距离成正比,但也未必。因而他又进一步作出了更加惊人的尝试。他所倡导的质朴戏剧,把观众当作剧中来客,安排在宴会桌旁,或医院的病室里,无所谓台上台下,观众不是在参观一种仪式,而是完全置身其间了^[15]。其实,无论是伸出型舞台、中心舞台、可变舞台,还是格洛托夫斯基的大胆创造,都或多或少带有实验性质。在多样化展开的现代生活中,很难期望哪一种表演方式可以像过去镜框式舞台那样长久处于优势的地位。因此,还需要综合考虑时代与观众需求的问题。

(三)观众接受及需求

观众的接纳程度影响戏剧的社会命运,仅从戏剧在形式和种类上的变化和观众审美趣味的变化,我们会发现二者之间是有着某种联系的。因此,在观众需求以及接受这一方面,剧作家、导演、演员都作过专门探讨。譬如,奥·威·施莱格尔曾指

出:观众的喜好与审美趣味,决定着戏剧作品是否宜于上演。因此,要看一般的民族心理与社会大众艺术修养的现有程度。在各种艺术中,戏剧,要算最世俗的了。虽然它出自热烈的心灵深处,却不怕在社会生活的嘈杂喧嚣中把自己表现出来。剧作者必须比其他作者更能博得人们公开赞扬、高声喝彩。

斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》一书中也回忆到他在执导以及演出的过程中,对观众反应及需求的担心:“我记得,我很害怕地坐在黑暗当中,在查列琪娜雅说的那一段独白的时候,我的脊背对着观众,不知不觉地把一条腿翘了起来,因为这条腿在神经质地抖动。”“看来我们是失败了。在死一般的寂静当中闭了幕。”结果,如雷的掌声就在这时候响起。观众的欢迎是对契诃夫和斯坦尼斯拉夫斯基的报偿,但事实上观众很有权利不给这种报偿,尽管那是不公平的。正是为此,有着极丰富的艺术经验的剧作家和导演都为之忧心忡忡^[16]。所以,雨果会亲自去拥挤不堪的剧院了解观众接受情况,契诃夫后悔剧作《海鸥》上演时没有去剧院观看演出,巴斯菲尔德提醒剧作家要仔细观察观众,注意何种方式会刺激他们产生移情和共鸣,等等。

注意,观众的需求和现场接受会随着社会文化背景的改变而改变,他们的兴趣也随之变化。对于这种变化,剧作家、导演一方面必须不断了解当前观众的接受心理和审美需求。正如阿·波波夫曾经用过的一个比喻说的那样:他们倾听观众席有可能产生的反应,就像传说中的古代勇士俯下身来倾听大地中传来的声音一样,用耳朵紧贴着大地的胸膛,那么专注,那么虔诚。另一方面,又要像巴斯菲尔德所建议的那样,牢记观众的欣赏趣味

年年都在变,并且在观众的心理上对每一个剧本都有一个最恰当上演的时机这一规律,以便建立一种积极的观演反馈体系,而不是盲目的跟风。

注释

①《培尔金特》讲述了“狂人”培尔金特在世界各地旅行过程中的“自我救赎”。上戏校园的各个角落被充分利用,因地制宜地被设计成剧目的背景。当培尔金特来到埃及,两层楼高的端钧剧场大理石外墙上,被投影上狮身人面像。随后,培尔金特被送到疯人院,于是观众跟着走进剧场。此时,舞台上已经罩上一层黑纱,黑纱内有身穿白色衣服的精神病人……除了剧场,校园的草坪、主干道,甚至院长办公室的阳台都成为《培尔金特》的舞台。

参考文献

[1]李娟.论社交网络中的符号身份[J].符号与

传媒,2017(2):151-161.

[2][3][12][13]威尔逊.论观众[M].李醒,译.北京:文化艺术出版社,1986:195,262,114,184-185.

[4][6][7][8][14][15][16]余秋雨.观众心理学[M].上海:上海教育出版社,2005:59,41,57,129,47,47,69.

[5]艾利卡·费舍尔·李斯特.行为表演美学[M].余匡复,译.上海:华东师范大学出版社,2012:58.

[9]叶志良.论当代戏剧的参与意识[J].当代戏剧,2000(6):8-10.

[10]胡志毅.仪式性实验与城市的“异形空间”——第四届上海国际小剧场戏剧展演的观摩[J].文化艺术研究,2008,1(2):180-185.

[11]薛晨.论模因:日常生活文化传播机制的再思考[J].符号与传媒,2018(1):143-155.

(责任编辑 徐雯雅)

Viewing Distance: the Trigger Condition of Audience Participation Behavior

HU Yiwei, TANG Min

Abstract: In demonstrative narration, the distance between observation and performance will directly affect the process of the receiver's observation and interpretation. That is, the audience's perception of the performance distance is affected by the shape of the performance and the physical distance, and the physical distance can directly compare the change of the performance distance and its different effects. Therefore, we can observe the audience's participation behavior, as well as the reception and interpretation of symbolic meaning through the physical distance. From the perspective of physical distance, there are four types of spectation-performance relationship, which are spectation-performance separation, limited contact, limited participation and spectation-performance combination. These four types of models trigger different participation behaviors of audiences through audience's activity psychology (empathy), performance site and audience demand, i.e. emotion and environment.

Key Words: performance distance; audience behavior; demonstration narration; empathy