

“现场性”与“媒介化”：媒介时代的剧场

李 茜

【摘要】本文讨论“现场性”和“媒介化”话语在剧场理论和实践中的沿革、它们的现实语境和思想背景,以及社会指向。有别于将两者作为对立概念,本文试图厘清“现场性”话语的历史建构语境,同时指出,在处于媒介时代的剧场中,现场性与媒介化有着共生的理论建构,也共同催生了丰富的作品呈现方式。在一个媒介时代中,其现场性已在很大程度上被媒介所改变,现场性体验也被媒介化,在现场性与媒介化之间形成的美学张力业已构成当代剧场中最值得关注的趋势之一。更为根本的是,媒介时代中剧场的现场性诉求所涉及的是当代剧场的公共性问题。总的来说,有必要厘清“现场”概念在媒介时代所处的理论场域,并将剧场作品中的现场性与媒介化问题置于媒介时代之中整体地看待。

【关键词】当代剧场;现场性;媒介化;媒介时代;公共空间

【作者简介】李茜,戏剧学博士,北京大学中文系比较文学与比较文化研究所博士后,主要从事戏剧理论、当代剧场研究(北京 100871)。

【原文出处】《文艺理论研究》(沪),2020.3.162~170

【基金项目】本文为国家社科基金重大项目“当代欧美戏剧理论前沿问题研究”[项目编号18ZD06]的阶段性成果。

瓦尔特·本雅明曾在《机械复制时代的艺术作品》中分析了复制性技术手段——作为摄影与电影的根基——对于艺术表现的根本改变,这也同时改变了艺术品之于大众的距离以及意义。初看之下,古老的戏剧艺术似乎与此无涉:它不借助于复制技术来生产、储存和传播,它在物理层面与观众共在,它独一无二、不可复制。^①换言之,实时发生的戏剧艺术无须通过媒介手段实现自身。同时,也正如本雅明在同一本书里提到的那样,“即使最完美的艺术复制品也会缺少一种成分:艺术品的即时即地性,即它在问世地点的独一无二性”,这即是某种“本真性”(Echtheit)。^②按照这样的理解,“现场”可以被认为是戏剧原初的内涵,也是其灵光所在。^③

不过,当代剧场的美学取向几乎是自我悖谬般地在向两个方向延伸:今天的剧场确实在无比强烈地重申自己的现场特性,但今天的剧场同时也在极为广泛地运用新媒体技术手段。

这两种路径在某种程度上都是我们这个媒介化

时代的表征,它们所面对的都是古老的剧场艺术如何在一个媒介时代重新定位自身的问题。若要探讨新媒介的兴起是如何影响了我们对剧场自身的理解的,首先就要探讨我们是把剧场当作一种怎样的媒介来看待的;同时,新媒介的兴起也使得“现场性”话语在特定历史语境中出现,并与“媒介化”形成了区分性的概念,但在我们身处的这个媒介时代,它们的构成已经难以分割。同时,在现场性与媒介化共生的理论构建中去探讨它们背后的思想趋势以及所涉及的现实指向,也是理解当代剧场的必要视角。

一、“媒介特殊性”?

在具体探讨剧场所涉及的媒介问题之前,首先应注意到这一问题发生的前提,即剧场的媒介属性问题是在怎样的背景下形成的?表面上看,这一问题的答案似乎一目了然,本雅明已经论述过,复制性技术手段的诞生和传播改变了传统艺术本身,同样的变化也发生在戏剧领域中。但在其历史语境中,观念塑造的过程却远非如此清晰简明,尤其,它所关涉

的并不仅仅是戏剧的不同表现形式,而是戏剧艺术的本体论层面。在理论意义上,这首先体现在剧场意识到了自身同样是一种媒介;而在现实层面,这体现在新媒介的出现(就历史语境而言,即是电影)触动了剧场存在的根基。

20世纪初电影的兴起对戏剧的影响早已无须多言,而之所以要从电影开始认识戏剧之媒介性质的探讨,原因无他,只因为这是一个拥有具体时代面向的现代问题。并不是说任何前现代的戏剧形式都与媒介(无论媒介的定义为何)无涉,而且这也不是事实;^④而是因为,正是在电影兴起的历史时刻中,剧场是否是一种媒介在学理的意义才成为了一个问题,或者更确切地说,它在20世纪才真正成了值得讨论的问题。在20世纪初,戏剧形式重新确立了自身定位的理论体系,在某种意义上,就是在与当时的其他媒介形式,即电影划清界限。正是电影这种当时的新媒体对传统戏剧地位造成的极大挑战,才开启了戏剧检视自身独特性的旅程。^⑤

从时间上看,戏剧和电影几乎是在同时经历了某种我们可以称之为媒介自觉的过程。戏剧虽然比电影多出了两千多年的历史,但是在现代学科建制的意义上,独立于文学的剧场研究(theater studies)只是发端于20世纪上半叶,与电影研究诞生的时期相差不多。电影是一种植根于新技术手段的艺术形式,它天然地“是”一种媒介,在其诞生伊始便有着对于自身媒介特性的强烈自觉意识。早期理论注重将电影合法化为一种艺术形式的理论建构(Carroll3),电影确实拥有其无法回避的媒介特性,但它被认为不应该“仅仅是”一种媒介,“第七艺术”经历了从单纯的技术手段提升至艺术形式的过程。

与电影不同,戏剧艺术经历的则是一个逆向的过程,它天然地便“是”一种艺术形式,反而经历了回到,甚至是重新发现自身媒介手段的理论建构。有别于“戏剧”(drama)的“剧场”(theater)概念是新兴的剧场研究学科界定自身的标志,在“剧场”概念下,处于戏剧活动中心的是具体的表演行为,而非文学意义上的文本符号体系;那么,在媒介性质上,戏剧艺

术与电影就有了本质上的区分:电影依赖的是复制性技术手段,剧场则被认为拥有“直接性”,或“无需中介性质”(non-mediated nature)(Balme, *The Cambridge* 198)。

在这样的对比当中,剧场找到了(或者不如说,重新命名了)自己最本质、最重要的特点,也就是现场性(liveness)。当戏剧媒介的其他内涵被新媒介所侵吞或者包含时,戏剧必须回头面对到底是什么定义了自身这一问题;而在现当代的剧场观念中,是现场性把灵魂赋予了剧场。在每一个不可复制的现场中,具体的时空、具体的身体才得以呈现,才得以与我们每个人真实地相遇。据说,这就是剧场所具备的最特殊、最本质的特点,也正是基于复制技术的电影等新媒介所无法提供的。

电影和戏剧研究所体现出的对媒介的不同态度,事实上都有其共享的思维前提,用电影学者诺埃尔·卡罗尔的话说,即是对于“媒介特殊性”(media specificity)的确认,两者都是在强调各自的媒介具有独特价值,强调不同的媒介具有某种“本质”,进而影响或决定了艺术形式的呈现。卡罗尔称之为“媒介本质主义”(media essentialism)(Carroll5-6),或者使用更常见的术语,即一种媒介决定论的立场。在前现代的理论图景中——比如莱辛的《拉奥孔》^⑥——这样一种观念呈现为将艺术作品的物质载体纳入美学分析的视野,强调特定艺术类型有适合自身媒介的内容和形式,而媒介进入接受者感知的方式就是创作者应该遵循的表达方式。

在这里表现得很明显的是,媒介特殊性的思考逻辑事实上是从媒介对于表现的限定性开始的。而卡罗尔在反驳这一思想时尤其指出,特殊性倾向的重要组成部分是注重媒介与艺术形式的内在关系,正是这一内在关系奠定了媒介作为艺术表现根基的地位。媒介特殊性事实上是在表明,某一媒介拥有自身的特殊能力(这也是称其为本质主义的一个原因),这一能力是其他媒介无法替代的,因而特定艺术本身(粗略地说)有自己所“擅长”的领域,当然这一限制并不被认为是艺术的自我设限,反而是其可

能性的完善。

在卡罗尔看来,这一观点存在很大问题。从电影的发展来看,所谓媒介的特殊性似乎并没有带来什么限制,影像表达所依据的是其再现能力(representational power)而非复制能力,是已经出现的表现手段在界定媒介能力,而不是相反的过程;事实上,媒介本身,包括媒介特殊性这个概念本身,它并没有具体内涵,它也不具备审美意义上的赋形能力。卡罗尔进一步指出,“我们无法想象艺术家本人可以判定有什么是完全无法由她/他/他们所使用的媒介进行表达的”,而且,“很多时候媒介特殊性,或称限制性,不过总结了某一艺术形式的常规表现形式”(Carroll9)。

以媒介特殊性来区分电影与剧场,其实同样始于这样一种媒介形式有限性的立场,苏珊·桑塔格就曾谈到过这一话题(Sontag24-37);她列数了早期电影理论(如潘诺夫斯基、克拉考尔、科克托等)对电影与剧场进行的媒介区分,而在她看来,所谓不同物质性所造成的艺术表现方式的不同——比如再现真实与否、叙事差异、空间与时间剪辑等问题——其实只是描述性的,而这种描述无法等同于普遍定义。桑塔格历数了从19世纪末到20世纪上半叶这一段电影与剧场的同行之路,她认为,在这段路程中,它们彼此都经历了频繁的思想交换,以至于很难用完全分离的美学范畴去衡量。^⑦

另外,根据有限的,或者说已有的表现方式来确定某一媒介的特殊性,这样的取向与当代艺术尤为龃龉。例如,针对格林伯格的媒介特殊性观点,^⑧艺术史学者罗莎琳·克劳斯就指出,在当代艺术表现中起重要作用的绝非他所谓的“艺术品不可归约的本质”,而在于表达出艺术作品致力于揭示的某种媒介中的“递归结构”。她以兴起于上世纪60年代的影像艺术(video art)为例,指出它及之后的新媒体艺术都持续不停地对“身份”和“历史”的既有话语体系发起“置换运动”(Krauss7)。在当代的媒介生态和美学趋势下,无论是对于当代艺术,还是对于当代剧场而言,偏向于媒介特殊性的思维方式都无法处理新媒

介形态的艺术形式,因为其本身就是对媒介形态的某种拆解或者改写,或者其本身就是在定义新媒介如何成为一种艺术手段。

无论从哪一个角度看、针对哪一些艺术门类,媒介特殊性观点所无法容纳的其实就是媒介自身的膨胀,或者说被媒介所击碎的界限;用克劳斯的话说:“它[指新媒体艺术]拥有一种话语混乱,它是一种不能通过理论化变得连贯的,或者被理解为具有某种本质或统一核心的异质性活动……它宣告了媒介特殊性(medium-specificity)的终结。”(Krauss31-32)她将这样一种媒介混同的情形称之为“后媒介状况”(post-medium condition),并声称自从电视时代起我们便身处其中。也许的确如此。如同卡罗尔所指出的那样,现代以来的新媒体艺术尤其显形了媒介本身的存在感(Carroll25)。不过,也许更为根本的在于,无论是从剧场历史的角度,还是从理论渊源的角度,试图去“提炼”某种具体的剧场媒介特性,可能都无法解答剧场的媒介性在今天的文化环境中意味着什么的问题。限定性地理解媒介属性——在戏剧的情况下,即是其“现场性”——既无法容纳“媒介”之于当代剧场的意义,也无力容纳当代社会中的“现场”。

二、现场性与媒介性:对立和趋同

如前所述,戏剧艺术的“现场性”观念建构在很大程度上是对电影兴起的回应,这一观念本身的意义并非在历史中不证自明:因为对于前现代的观众来说,并没有一个参照性的文本提醒他们“非现场”的表演形态是什么。“现场性”事实上是一种现代的感知体验,正如菲利浦·奥斯兰德所言,“只有复制在技术上可行之后,现场性才变得可见”(Auslander54);从这个意义上来说,人们对于现场的意识正源自媒介的显形。

这一点在戏剧的一般定义中也可窥见。戏剧曾经是“一个有头有身有尾、有一定长度的、对一个行动的摹仿”(亚里士多德41),而在两千余年后,舞台仅仅被视作一个“空的空间”(empty space),在此之上,“一个人在另一个人的注视下走过这一空的空间”

(Brook7)的过程就可以被视作戏剧行动——我们可以认为,这样的观念巨变指向的是“戏剧性”(dramatic)的消亡,不过同时,这也隐含着视角的迁移:在后者当中,媒介本身,而不是其承载的内容,成了戏剧界定自身的标杆。

现场媒介相对于戏剧的其他层面走上前台,这不仅是一种由于技术变革带来的视角变幻,它同时也携带着自身的历史语境,这使得剧场中的现场性观念拥有更为具体的内涵。彼得·布鲁克的上述定义非常有名,部分是因为它精炼地折射出了某种时代精神。《空的空间》初版于1968年,与它同时代的、处于“东方”一侧的格洛托夫斯基所践行的“贫困戏剧”(the poor theatre)也反映出相似的美学取向。这一系列简化版本的观念事实上与关于戏剧的一般认知相悖——在各种戏剧观念中,戏剧作为各门类艺术的综合体这一认知几乎是最为古老的——只有某些特定的历史语境,才催生了这种以近乎禁欲苦行的简化方式来推行的剧场革新。在20世纪六七十年代全球性的激进浪潮中,剧场所强调的是直接的社会参与,是剥离了外在控制的“当下”与“肉身”——某种意义上,这正是对于剧场“现场性”或者“非媒介性”特质的赞颂之源。在现场性艺术中,代表全球化资本主义工业体系的媒介似乎运转失灵,剧场的无媒介性可以被视作针对信息过载的现代社会的一剂解药,或者至少是某种镇痛剂。

这一理论现场提示着我们“现场性”诉求的政治性,它构成了表演理论中将媒介性对立于现场性这一强大传统的底色。帕崔斯·帕维斯在对比剧场的有限受众与几乎可以无限增殖的大众媒体时,就并未将其视为劣势,而是认为这一特点赋予了剧场更可珍视的亲密性(Pavis99-135)。佩吉·费兰也表达过类似观点:“表演(performance)在技术上、经济上以及语法上独立于大众产品(mass production),这是它的最大力量所在。”她进一步指出:“表演的生命只在现场之中”,尤其,“表演所欣赏的,是让处于特定时空中的有限数量的人可以拥有有价值的体验,而这一体验随表演结束而消失”(Phelan149)。在这样一种

带有强烈媒介本质主义色彩的现场性观念中,在场时空几乎成了唯一的形式界定要素,在其形而上的意义上,只有可消逝的现场才能真正切入这个发生在此时此地的现实世界。

但从学界对媒介的定义来看,费兰及其所代表的关于现场性的观点却是基于某种缺乏动态视角的理论预设而提出的,这里的媒介仅被理解为一种介质,一种储存和传播的介质,因此,更为“真实”的现场具有优先性,而媒介化的事件只是作为其次一级的复制。

对此,奥斯兰德在他颇有影响力的著作《现场性:媒介文化中的表演》中进行了强有力的驳斥,他认为在现场形式与媒介化形式之间并不存在清晰的本体论意义上的区隔,我们需要历史地去理解二者之间的关系以及现场本身的含义。正如奥斯兰德所指出的那样,现场性远非什么剧场天然的、不可改变的本质,从历史根源来看,它直到二十世纪二三十年代才被视作剧场的区分性概念,这一观念反映了它所形成的特定历史时刻,但并不意味着二者必然对立(Auslander63)。

奥斯兰德对现场性概念进行讨论时,他主要参照的媒介形式是电视而非电影,这是因为电视的突出特征就是经由媒介手段达至的“现场性”。在他看来,早期电影从剧场中吸收的主要是叙事结构等内容层面的东西,而早期电视则在很大程度上借鉴剧场经验来营造现场感受方式。奥斯兰德指出,剧场的所谓共在时空体验已经被电视所复制,“现场直播”(live)相对于“旧”媒介(即电影)的优势也就是其“现场性”(liveness);他认为,电视直播不仅仅是剧场体验的延伸,甚至也可以作为这一体验的等同替代品(Auslander22)。当然,无论电视直播是否真的可以在观感上替代现场,它所想要创造的就是一种现场体验。

奥斯兰德观察到,现场体验是可被复制的,且现场表演本身在不同程度上运用媒介效果以及现场表演总是以某种可保存的媒介材料作为终点,因而他提出“媒介化已经既显明又内在地嵌入了现场体验

中”(Auslander35),也就是说,现场表达的语言已经多多少少地被媒介语言所改变。而更进一步地,当媒介无处不在地作用于我们的感官时,现代媒介所带来的距离感的消失又营造了我们对于现场的需求。但在媒介社会中,现场感又继续通过复制再生产被破坏,继而又产生现场的缺乏。一方面是复制现场感的新媒介,另一方面是被媒介所造就和改变的“现场性”,奥斯兰德借之说明,两者在现代体验中本就难以分割,本雅明笔下那种独一无二的、带有距离感的艺术品的“灵光”,对于奥斯兰德来说已经可以由其复制品取得。

从以整体的媒介文化的视角看待现场性和媒介化概念这一取向来看,奥斯兰德对现场体验所进行的认识论分析发人深省,这提示我们在今天的语境下,不能只单纯地从空间意义上的“现场”层面来理解现场性,因为被改变的不仅仅是舞台和观众席以及两者之间的关系,也包括剧场所处的整个文化空间;而在媒介技术所造就的这一文化空间中,现场性本身成为了媒介化的延伸,而媒介的存在旨在达到对于现场的复制或者模拟,它们处于一个相互决定或者相互干扰的时代语境中。

不过,“现场”仍有其更深刻的意义。在前述费兰的讨论中,已经显明了表演理论中将现场性与媒介性相对立的哲学根基,她的“表演通过消逝成为自身”的立场与现象学渊源深厚,她认为,能够表达一物“在场”(presense)的正是其缺席,是其可消逝性,正是这样以消逝为必然终点的在场才能显示其“本真”。^⑨在这一理论角度,正如剧场研究学者石可所阐发的那样,“现场艺术,或者说具有现场性的艺术,是处于边界两边(或多边)的现象学事物(phenomenal thing),在边界本身被切实化的时候所产生的衡量、妥协、争斗和变化”(石可113),在这样的状态中,既有的感知被不断冲破、成型,然后再被冲破,在不断的消逝中宣示出自己的在场。

奥斯兰德并不同意这一哲学架构。他认为消逝并非只存在于此在的时刻,也并非现场表演区别于技术复制品的本体特质(Auslander50)。恰恰相反,通

过消逝与缺席而在场的根本不是现场表演,反而是电影:“纪录稍纵即逝的现实”这一观念并不属于剧场,但它却是电影的媒介根基所在;胶片电影依靠快速播放的连续摄影,依靠视觉暂留原理形成连续画面,因而每一帧画面都是已经逝去的画面。

不过,这一解读显然是有缺陷的。^⑩马修·考塞在对比奥斯兰德与费兰的观点时就指出,费兰确实忽视了技术可能施加于现场表演的效果,但奥斯兰德虽然采取了一种动态的物质论(materialism)立场,却恰恰忽略了所有现场性表现中最为物质化的方式,即,死亡——也即,缺席,或者消逝(Causey384)。考塞显然注意到了奥斯兰德没有从哲学层面上回应现场表演这一根本性的层面,这也导致他过于简单地认为现场体验可以等同于其媒介复制品——即使奥斯兰德更多强调的是两者在表现形式上的趋同。

总的来说,奥斯兰德的论述固有其缺陷和问题,但他正确地呈现出了现场性与媒介性在对立的思想观念间缠结而生的理论状况;正如考塞所指出的那样,剧场、电影以及相关新媒体研究所关注的这类问题,都显现出“现实破碎而成虚拟,身份在技术空间中得到建构”(Causey394)的状况。而至少从20世纪60年代开始就越来越频繁地出现在现场表演中的影像技术就是这一状况的体现,剧场对新媒体最初的接纳形式也正是“现实”与“虚拟”时空的互动关系,从这样的起点出发,到今天,媒介技术与现场表演之间确实已经构成了奥斯兰德眼中那种彼此依存的关系。不过,如果要超越从认知体验出发的理论建构,在更深层次上认识到现场性在媒介文化中的意义,那么正如考塞所言,我们应认识到,“表演(现场性)的本体论存在于媒介性之前和之后,它已经在技术空间之内被改变”(Causey394),那么,对剧场中的现场性和媒介化进行的探讨,便无法被简单识别为艺术语言及其体验方式的变迁,而是密切联系着位置、空间、语言等各个元素都被改变的剧场自身。

三、剧场的媒介化与媒介时代的剧场

现场性与媒介化的争论事实上牵涉着更为广泛的思想史背景,对于任何艺术形式而言,如何界定真

实的问题恒久而无法回避。举个例子,在当代语境下,“舞台腔”这样的描述一般来说带有负面含义,这里隐含的观念是,舞台上的语言表达应当接近现实中的对话。不过,从戏剧史的角度看,这一观点几乎不能成立,在古今中外的大部分舞台上,戏剧表达必然与现实有所差异。不过,在19世纪的现实主义、自然主义倾向下,艺术的拟真能力渐渐成为价值判断的准绳,戏剧艺术也从情节构造到舞台的实景构造各个层面都力图使自己显得“跟真的一样”;所谓的“幻觉剧场”样式就是在这一时期大盛,戏剧甚至期望以致幻来做到逼真。

关于现代感知里的“真实感”,本雅明总结说:“现代大众具有要使物在空间上和人性上更为贴近的强烈愿望。”(本雅明 118)从内容上讲,19世纪的现实主义倾向已经极大改变了戏剧描绘人性的方式(即使在社会真实的可感性和心理真实的“贴进度”上,戏剧其实也达不到现实主义小说的完善程度);在视觉层面,在这一时期发生的舞美变革使得戏剧(作为表演性艺术)在空间性的视觉真实层面走了一大步。不过到了20世纪初,剧场就在电影表现真实的能力面前一败涂地,因为无论进行怎样“现实主义”或者“自然主义”的努力,剧场都无法在字面意义上“成为真的”,那些在舞台上司空见惯的东西在电影真实感的映照下几乎荒唐可笑,即使这种“虚假”恰恰就是戏剧艺术作用于观众的方式。而且,只有在这样的真实观念(realism)下,电影这种新媒介才会给那一时期的戏剧艺术带来如此强烈的冲击。

这种无限趋真的现代思想,在本雅明看来,就是戏剧在新媒介兴起的世界中陷入困境的根源:“戏剧所遭受的危机的根源,在与电影的比照中更为明显,它呈现的不是作为一个整体的活生生的人,而是美的表象……在电影中演员展示的是自我的镜像。”(本雅明 76-77)具体来说,摄像机所模拟的是观众的眼睛(虽然实际上是由剪辑所操控的),观众面对“如在目前”、能自由行动的拟真影像时,会更多地将自己投射进去,电影这一“梦工厂”提供的就是这种戏剧无法与之抗衡的共情。而当戏剧像一幅活动的图

画那样,以其空间固定的整体出现在观众眼前时,它便决定了自身处于“被观察”的地位,它至少无法像电影这类新媒介那样通过“内观察”转化成“我”自己的一部分。本雅明所处的时代虽然使得他还未论及戏剧本身的媒介化问题,不过在他的分析中,我们得以一窥媒介化在整体思想语境中的位置:在其最简明的层面上,媒介本身意味着转化,“我”需要这个世界通过某种方式来到身旁,成为“我”触手可及的东西,甚至成为构成“我”的东西。一言以蔽之,这便是身临其境的现代感受方式。

媒介的意义便蕴含在现代感受方式中,现场的意义也是如此,对于剧场而言,现场性和媒介化在其思想内涵上,确实事关“现场表演艺术在我们时代的媒介文化之中的位置”(Auslander²)。在当代诸多剧场表演中,这一内在于我们感知体验中的媒介文化既作为建构力量也作为客体对象出现,在某种意义上,媒介如何“在场”于我们自身成为当代剧场之媒介化的重要命题,会表现为物质化的身体如何被媒介所延伸和重塑,表现为思维和感知体系如何主要经由技术化的再现手段被构建起来,以及人与机器之间不可避免的聚合,^①这都体现出新媒介在当代剧场中的重要地位。

在当代剧场表演中,现场性与媒介化这两个相反方向在同一语境中所构成的美学张力成为最值得学界关注的美学趋势之一,它们之间的关系为表演本身提供了核心动量。^②虽然说“现场性在实践中往往被当作是当代媒体/媒介的对立面而获得它的语义,无论作为对立面的非肉身化引发的联想是技术的邪恶的浸入和遍在,还是资本对最大化利润要求的大规模复制”(石可 227),但是在实践的意义,尤其是广泛运用多媒介、跨媒介形式的表演形态中——即在克罗斯所称的“后媒介状况”中——现场已经吸收了它的他者。

比如,对于比尔·维奥拉(Bill Viola)和约翰·凯奇(John Cage)这样的当代表演艺术家而言,现场似乎呈现为一种被制作出来的过程;这即是说,现场表演中并不一定出现“此时此地”与观众共在的客体。维奥

拉尤其明确地指出：“影像之根在于现场而非录制，这是这一媒介隐含的特性。”(Viola62)而凯奇出版于1965年的《变调V》(Variation V)这部作品正是聚焦于不可预测的现场表现以及有着系统编排的媒介表现之间的持续转换，这一交互式的音乐-舞蹈剧场借助于各种媒介技术，呈现了某种系统化的开放表演；在这场演出中，“一个人的身体在真实时间与空间中的体验也成为一场表演，成为了某种开放性结构中的表演行为”(Frieling161)。无论怎样理解这一作品的主题，^⑧在形式上，这样一种现场即是媒介的在场，它以某种媒介化的方式展现出了“现场”活动里最为珍贵的自发和短暂。

在此类作品中，现场性的发生方式已经被媒介转译，它呈现出的现场性本身取决于现场所展开的时空。从某种意义上来说，它是本雅明所说的“切近”和“本真”的更进一步扩大，来到身边的不仅仅是艺术品的复制品，而是作品发生的现场。奥斯坦德已经正确地指出过，在现场性观念沿革史的意义，电视媒介普及的意义更为切近，因为电视这一媒介的本质特征便是其现场性。在当代剧场中，展现某一影像如何被制造/拍摄出来的场景出现得非常广泛，这从语法上看是电影技术的移用(比如本来不会在舞台上出现的特写等)，但其真正内涵却与电视同源：这样一种媒介化即是现场化了的过程。时间、空间以及不同时空中人与物体不再处于前后相继的链条中，而是处于并列的、展现式的结构中。又或者相反：这样一种现场化是媒介赋予的现场化，是被媒介凝视之后的现场化；这其中起关键作用的就是物理距离的消失。对此，萨缪尔·韦伯论证道，电视将观众“拉近”的方式在于它所营造的感知模式，在这种现场感之中表现过程同表现物之间的关系混同在了一起，因而，电视之所以能“超越距离(distance)”，正是因为“它同样造就了分离(separation)”(Weber116)。如此造就的现场感就是一种在场与缺席同时存在的感知状态，而这就是一种媒介时代的感知状态：一物的“原初”或者说“本真”状态进入消失的时空，而我们可以根据目睹其消失过程而确认

它本身，并认同为其本身。

在这样的视角下不难发现，新媒介形态下的表演行为经常会指向自身的制作过程，而这一过程基本会以暴露、破坏、转化等方式针对剧场里原有的观演关系，而这种关系原本是其现场体验的核心构成。在具体表达上，这样的取向可以呈现为技术本身直接地与最基本的剧场要素——时间、空间，尤其是，人(身体)——建立关系。

正是在新媒介的作用下，剧场的现场实现被分解，舞台的空间与时间边界都经由媒介手段被重新规划；通过对舞台表现进行切分和挑选，原本在舞台上属于虚构内容的多层次时空被实实在在地延伸出去。而这一延伸的另一种体现，或者更为直接的体现，便是向身体的延伸。虚拟演员(由信息技术支撑的机器人演员、赛博格，以及其他后人类形态的呈现)的部分意义在于使用身体展现和回应这个媒介化的时代，在此，媒介既是人类身体的延伸(按照麦克卢汉的著名定义)，身体也同样成了媒介的一部分。这一形式的早期代表作——澳大利亚艺术家斯特拉克(Stelarc)的作品《讯号身体》(Ping Body)就几乎是图解式地转译了一遍身体与媒介的关系。^⑨考塞评价说：“斯特拉克的身体被交付给了遍及赛博空间的键盘来进行操控，于是表演者的身体便通过技术得到了延伸、激发和重置。”(Causey389)此时，被交付出去的身体因为缺席变成了扩展性的在场，^⑩而其得以生发的机制，即媒介，则成了表演中最为决定性的力量。

媒介对舞台符号的置换也体现在重新定义舞台本身的空间内涵上。在当代青年导演孙晓星的一系列作品中(如《这是你要的那条信息……不要让别人看到;-)》《空爱^⑪场》等)，“正在上演”(performing)、“正在发生”(happening)的舞台都经由媒介进行了多重构造，最后投射出一个虚拟的“在场”(at presence)；尤其在他的《漂流网咖》中，舞台的物理构成被完全虚拟成了电脑界面意义上的“操作平台”(platform)，这一“操作平台”也回到了其本意，即表达的空间。在关于现场性的一般概念中，剧场所拥有的此时此地的

空间原本用来同现代媒介社会的其他形式进行区分,但在这部作品中,剧场里物理层面的虚构在场终究迈出了虚拟化这一步。如果说,在场空间带来的亲密感也可以通过虚拟完成,那么剧场空间本身就是可虚拟、可代替的,或者——按本雅明的说法——是可复制的。它们可以彼此翻译。

在这些作品中,技术支撑的虚拟(virtuality)都在取代传统的舞台虚构性(fictionality),^⑥按照媒介研究学者马克·汉森的说法,虚拟现实(virtual reality)本身就是一种身体与大脑的协同创造;虚拟的源头并不是技术,它其实是一种身体从媒介那里接收,然后进行重新改造的生物现象;其基础是人的生物构造潜能。^⑦而在另一位媒介研究学者弗里德里希·基特勒眼中,新的媒介环境塑造了新的艺术表达。按他的说法,留声机、电影、打字机这几种诞生于19世纪末的新技术手段所改变的不仅仅是传统艺术形式的呈现,因为媒介不仅是储存和传播内容的外在工具,实际上,它改变和塑造了现代人的听觉、视觉以及思考方式,决定性地改变了人类感知。^⑧两位学者的观点不尽相同,但他们应该都会同意现代媒介对于现代感知具有塑造作用。对于汉森来说,现场即是被人的身体所具体化的媒介形式;而在基特勒所谓的“数码趋同”(digital convergence)中,现场与媒介的区分已经变得不那么重要,因为它们所呈现的都只是我们被媒介社会所形塑的感知。

无论我们如何看待这类媒介决定论的观点,类似的想法事实上都支撑着当代剧场对新媒介的运用,媒介的呈现本身被等同于内容。在上述几部作品中,媒介自身特性都受到高度关切,舞台的基本元素(过程/时间、人物/身体、舞台/空间)都与新媒介发生了实时关系,在此之中表演本身才得以实现。本雅明曾论述过摄影术使得绘画照见自身,同样,新的媒介形式也让剧场发现了自己,或者更具体地说,发现了作为一种媒介的自己。

我们可以毫不费力地从诸多运用新媒体形式的剧场中辨认出其清晰的自我指涉行为,这可以体现为空间化、视觉化、多媒体化的舞台美术因素,也可以体现为表演艺术的制作或成型过程走上了前

台——这可以包括戏剧虚构性的拆解、演员身体的凸显等等。处于特定时空中的人(角色、身体)和特定时空本身(舞台、情节、场景)都被不断剥离其具体形式,这一现象所呼应的就是持续上百年的戏剧观念的简化。19世纪末以来,戏剧的变革在某种程度上就是一个符号性脱落的过程,舞台与观众席之间那种给定的联系变成了更为动态实时的“反馈环”,在这样一种松散的关系下,所指变得更为游离甚至不重要,因为舞台能指的意义仅存在于实时建立的反馈环中。而与它同行的就是剧场本身特性不断突出的过程,被显形的媒介性建构可视作与艺术领域中普遍的自我指涉相平行。被媒介化的现场也好,被纳入现场的新媒介也罢,无论何者,在美学思想的总体脉络中,都显示出舞台对自身的凝视。剧场的重心转向了媒介本身,也就是自我本身。

但是,我们仍然需要面对这样一种处境,即一个丧失了大众媒介地位的剧场,它所致力凸显的自身特性,尤其是媒介特性,恐怕只是对于当下文化位置所作出的无力应对。在今天,恐怕最乐观的戏剧研究者也无法否认,剧场事实上早已不再是“大众传媒”(mass media),它也早已不承担社会主流叙事的职责。但即使今天的剧场创造了面向更小受众的独特的语言体系,它的艺术形式越来越明显地回归其自身,它也无法回避其面向公共空间(public sphere)的需求——现场性问题本身即是对其的回应,剧场中的现场与媒介建构最终指向的是其剧场社会学方面的意义。媒介性问题之所以无法回避,更重要的原因其实在于任何剧场都无法回避自己的时代,这可能才是最为关键的“现场”,也是事关剧场未来的“现场”。

结语：“现场”及公共性

“现场性”(liveness)这样一个术语蕴含着两重意思:真实的(real)与活着的(live),对于第二个层面,罗兰·巴特提供了一个非常有意思,同时也不太常见的视角。与本雅明不同,对于巴特而言,摄影既是一种活着的现象,同时也标志着对死亡的感知;有别于成为“真实的复制品”或者“这个世界的类比物”,在摄影中,“确证的力量超越了表现的力量”(Dixon120)。

如果这样去理解,我们或许可以说,在当代媒介化剧场中出现的不但不是消失中(因而同时也是获得中)的现实,而且还令人遗憾地是其反面,因为它不仅不是“活着的”,而且更糟:它甚至还是坚固的,它是难以烟消云散的固化机器。换句话说,媒介化剧场成为了对现实的确证而非质疑、重复及挑战。

诚实地讲,在我们的直接感知中,确实无法否认对现场性的体验本身的确以某种“本质主义的”、特殊性的状态存在。表演研究学者斯蒂夫·迪克森虽然基本同意奥克兰德关于现场性的观点,即在一个媒介社会中,现场体验已在很大程度上被媒介所改变;但他仍然坚持,无论作出何种理论建构,人们终究无法忽略媒介和现场在现象学层面的巨大不同(Dixon 127)。这便涉及了现场性术语的第一重含义:真实的。正如前文反复讨论过的那般,这样一种真实是带着亲密感的亲近体验,它体现为对事物本身的完全复制,体现为切近地呈现出事物被制作出来的过程。传播学者梅洛维茨曾区分过从磁带里听音乐与从收音机里听音乐的不同:前者使你与世界其他部分分离,而后者将你与世界联系在一起(Meyrowitz 90)。在这样一种虚拟的现场体验中,现场性成立的基本前提即是一种与世界共享某种真实的假设。媒介在场于我们自身被体验为世界在场于我们自身。在这一观点下,与现场性息息相关的是可以被公共地共享的时间:一段处于公共空间中的时间。

对于剧场而言,世界仍需要“进来”。就像现场性理论建构出现的动力是重新界定舞台与观众的关系,媒介性问题的根本也仍然不可避免地牵涉到剧场的公共性问题。这是因为,即使剧场被认为拥有与生俱来的公共性,也并非意味着它天然地进入了公共空间。在《剧场的公共空间》一书中,巴尔默教授指出,19世纪以来发生在欧洲剧场中的变化,即从一种敞亮的、作为社交场所的空间转变成只有舞台亮起的“黑箱式”(black-box)剧院这一事实,已经表明剧场成为某种私密化的(privatized)场所,也许可以暂且将之称为“私众”空间,它的公共性变成了一个实际上存疑的问题(Balme, *The Theatrical* 13-27)。19世纪发生在剧场建筑里的变化,所追求的是更小的剧

院空间以及观众和舞台间更亲密的距离,这与趋向现实主义的美学观念同属一脉,也就是本雅明所说的追求“贴近”的现代愿望;现代电影院的样式(事实上就是以这种延续至今的黑箱剧场为蓝本)和电影所体现的在“贴近”上的绝对优势,也是这同一思想史脉络的不同表征。事实上,剧场在当下的一系列形态,也包括媒介化表现,仍是这一现代趋势的延续甚至极端化,因为在一个业已被媒介拓展变大的世界中,这一私密的公共反映着现实与心灵的狭窄;换言之,它无法贴近世界,它也因缺席于世界而已经不够公共。所以,剧场并不是天然的公共空间,而是需要成为公共空间;而一个媒介时代中的现场,就是全部媒介化的公共空间。

但事实上,只有在历史上的极少数时刻,剧场才拥有过广泛的公共性,不过这往往意味着它与政治空间的极大重合。历史和现实都告诉我们,公共性直白地表现为对公共事务的关切。而更重要的是,在现当代实践中,剧场的公共性几乎都体现为媒介性的反面。无论是布莱希特-皮斯卡托式的政治剧场,还是文献剧、环境剧等样态,也包括中国早期话剧运动中被广泛践行的活报剧形式,它们全都是以前非常直接、现场、非媒介的姿态切入现实(至少在这些种类的原初形态中)。除开物质条件等现实考虑,践行非媒介姿态的剧场其实多少也传达出某种政治立场。正如让·鲍德里亚所言,被媒介化(mediatized)的东西并不仅仅只是报纸里、广播中的内容,而是被符号形式所重新阐释、被固定模式所清晰表达、被现行规范所严密控制的一切(Baudrillard 175),换言之:整个当代资本主义社会。彼得·魏斯(Peter Weiss)的观点非常具有代表性:公共媒介或者说大众传媒是一种资本控制下的信息制造机器,离媒介更远,则是离真实与真理更近,而这才应是剧场的领域(Balme, *The Theatrical* 38-40)。虽然在这里,我们似乎又回到了某种媒介本质主义以及现场性崇拜的话语逻辑中,但就其政治性层面而言,现场性话语在某种程度上所传递出的就是进入公共空间的诉求。

在今天,即使现场性话语本身已经在很大程度上被媒介社会所吸收或者解构——本雅明精彩地论

述过现代感受中对于“贴近”的强烈趋向,以及被复制技术所消解的大众与艺术品之间的距离,本文也已经讨论了现场性作为一种历史话语的沿革,以及现场性本身的逻辑也已经被媒介化,可以毫不夸张地说,现场亦在媒介中——但即使如此,也不可忽视,同媒介化的趋势一样,现场性的诉求同样是对这个时代的表达,同样投射出剧场对于取回公共性的渴望。或许在这个技术复制占据主流的时代,对于现场的追求只是表达了某种乡愁,但我们应该注意到,它背后蕴含的批判性话语事实上对于公共空间来说是不可或缺的,而这种力量——它当然可以被媒介化——仍然是剧场的活力与未来,也许仍是剧场的真正现场。

引用作品[Works Cited]

亚里士多德:《诗学修辞学》,《罗念生全集·第一卷》,罗念生译。上海:上海人民出版社,2004年。

[Aristotle. *Poetics, Rhetoric. Collection Works of Luo Niansheng*, Vol. I. Trans. Luo Niansheng, Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2004]

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge, 1999.

Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theater Studies*. New York: Cambridge University Press, 2008.

——. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Trans. Charles Levin. St. Louis, MO: Telos Press, 1981.

瓦尔特·本雅明:《摄影小史机械复制时代的艺术作品》,王才勇译。南京:江苏人民出版社,2006年。

[Benjamin, Walter. *A History of Photography: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Trans. Wang Caiyong. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2006.]

Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996.

Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press, 1996.

Casey, Matthew. “The Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology.” *Theatre Journal* 51(1999): 383–94.

Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media*

in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. London: The MIT Press, 2007.

Frieling, Rudolf. “Real/Medial. Hybride Prozesse zwischen Kunst und Leben.” *Medienkunst in Überblick*. Eds. Rudolf Frieling and Dieter Daniels. Vienna: Springer, 2004.

Krauss, Rosalind. “A Voyage on the North Sea”: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.

Meyrowitz, Joshua. *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. Oxford: Oxford University, 1985.

Pavis, Patrice. “Theatre and the Media: Specificity and Interference.” *Theatre at the Crossroads of Culture*. Trans. Loren Kruger. London and New York: Routledge, 1992.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.

Shanken, Edward A.. *Art and Electronic Media*. London: Phaidon Press, 2009.

石可:《从格罗托夫斯基到全息影像:现场艺术中的肉身化和非肉身化》。重庆:重庆大学出版社,2017年。

[Shi, Ke. *Embodiment and Disembodiment in Live Art: From Grotowski to Hologram*. Chongqing: Chongqing University Press, 2017.]

Sontag, Susan. “Film and theatre.” *The Tulane Drama Review (TDR)* 11(1966): 24–37.

Viola, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994*. London: Thames and Hudson and Anthony d'Offay Gallery, 1995.

Weber, Samuel. *Mass Mediaurus: Form, Technics, Media*. Redwood City, California: Stanford UP, 1996.

注释:

①在百老汇等商业剧场中,演出内容虽是高度可复制的,但在其具体的发生时间上,演出本身不可复制。在当代传播中,也有如NT Live这类将现场演出时间进行复制的产品,但这是一种对现场体验的移置,所借助的正是在媒介社会中形成的现场体验,对此后文会有阐释。

②见瓦尔特·本雅明:《摄影小史:机械复制时代的艺术作品》(南京:江苏人民出版社,2006年),第51–54页。引用时个别字词有改动。

③其实关于戏剧最早的指责却是其虚假性,但在此处,“真”的含义即是现场发生、现场看见,即“原件”(original),它的

反面并不直接意味着虚假,而是指经由媒介“运载”过、失去了其发生语境的信息或者作品。

④在剧场研究中,媒介一词(media/medium)一般在这两个意义上被使用:(1)信息的储存、传播和接受;(2)技术与人的身体和感知之间的关系。见:Christopher Balme. *Einführung in die Theaterwissenschaft* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008), 156。在本文中,这两方面意义都会涉及,或指称作为一种物质载体的剧场,或将剧场视作建立感知关系的媒介体系。前现代的戏剧形式事实上也具备这两重意义:作为物质形态,作为感知形态。不过,这一普遍性认识并非本文的重点,因为本文探讨的是当下媒介时代中的媒介形式(即新的复制性技术手段)之于剧场的意义。

⑤19世纪末以来,现代剧场的观念演进涉及诸多背景,既处于西方现代思想,尤其是艺术观念变化的总体图景之中,也植根于戏剧文类以及剧场实践的具体历史,对于这样一个宏大话题,从媒介变革带来的防御性姿态的层面上去理解,当然只是其中一个角度。不过在本文中,我选择了只在这个层面上去分析。

⑥在《拉奥孔:论诗与画的界限》(*Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*)中,莱辛(G. E. Lessing)认为,“拉奥孔”主题在雕塑和史诗中之所以拥有不同表达,是因为表现手段需要适应媒介的物质属性。这意味着不同艺术的媒介形式带有其物质上的时空限制,而这一限制影响甚至决定了不同艺术形式的表达方式,最终形成了不同效果。

⑦值得一提的是,桑塔格同样不太认同当代理论所作的努力:她认为,电影作为“产品/作品”(product)和剧场作为“表演”(performance)的区分并不重要,因为所有艺术都首先是一种思维活动(a mental act)和一个意识的事实(a fact of consciousness),无论面对的是作品还是表演,观众总是“通过”(through)它们获得经验,而不是获得“关于”(of)它们的经验(Sontag37)。

⑧格林伯格认为,媒介是艺术形式的决定性和分割性要素,而对于媒介运用非常丰富的现代艺术形式而言,尤为重要理解“艺术总体以及各门类艺术里不可归约的起作用的本质”。见:Clement Greenberg. *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1962), 3。

⑨本雅明作品最权威的英译者 Harry Zohn 在翻译《机械复制时代的艺术作品》时,就将“本真性”(echtheit)这一概念译为“在场”(presence),这一术语也在英文文献中被沿用下来。

⑩尼克·凯耶指出,在奥斯兰德那里,现场性和媒介性都是通过彼此间的否定和不在场得到定义的,似乎现场性只能通过媒介性的区分性被认知。当然他也认同奥斯兰德所呈

现的现场性与媒介性所处的理论语境。见:NickKaye. *Multi-Media: Video Installation Performance* (London: Routledge, 2007), 11, 125。

⑪参见:Sue Ellen Case. *The Domain-Matrix: Performing Lesbian at the End of Print Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1996)。

⑫按照巴尔默教授的简要归纳,当代剧场研究中对于媒介大致有这样几种探讨方式:(1)作为储存、传播和接受信息的介质;(2)关于媒介与人的身体或者人的感知的关系;(3)现场性与媒介性的关系。见:Christopher Balme. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (New York: Cambridge University Press, 2008), 196。

⑬关于作品主题,有学者认为,这样一种对现场性的解读实际上是在重新看待媒介,它遥遥质疑着“机械复制时代的艺术作品”,因为它说的恰恰是,正是机械复制时代使得艺术的本真性(即在场)得以回归。参见:Rudolf Frieling. “Real/Medial. Hybride Prozesse zwischen Kunst und Leben.” *Medienkunst in Überblick* (Vienna: Springer, 2004), 118-61; Nick Kaye. *Multi-Media* (London: Routledge, 2007), 11。而凯奇自己则将主题总结为“对时间的观念”,即一种“在广播、电视、远距离旅行中飘荡在空中的时间观念”,见:John Cage. “Composition as Process. Part II: Indeterminacy.” *Silence: Lectures and Writings* (Hanover [U. S.]: Wesleyan UP, 1961), 33。

⑭作为计算机术语,pinging指的是一种由一台计算机发送、用以确认另一台计算机是否存在的讯号,而《讯号身体》将其用肉身的方式呈现了出来;在这部作品中,经由连接了电脑设备和艺术家肌肉组织的信号贴片,远程的观众可以通过互联网访问、观看和激活艺术家的身体。见:Edward A. Shanken. *Art and Electronic Media* (London: Phaidon Press, 2009), 155。

⑮参见:“斯戴拉克表演作品的恒久出发点是,在当前的技术条件下,人的身体是‘过时的’(obsolete)。而为了应对这种‘过时性’,为了进步,人必须对自己的身体做点儿什么……根据这种逻辑,身体必须要被人工地加强或者延伸。”(石可233)

⑯在传统剧场中,虚构性是一种意义生产方式,当虚构性本身成为客体时,过于逼真和贴切的“虚拟”方式则是对虚构性观演原则的挪用和置换,同时也意味着它的失效。

⑰参见:Mark B. N. Hansen. *New Philosophy for New Media* (London: The MIT Press, 2004)。

⑱参见弗里德里希·基特勒:《留声机电影打字机》,邢春丽译(上海:复旦大学出版社,2017年)。