视野、观念与范式转变：中国剧场史研究刍议

陈 恬

【摘 要】对于戏剧演出空间演进历史的研究，是现代戏剧观念产生和现代戏剧学科建立后出现的研究分支。一个世纪以来，中国剧场史研究成果集中在文物研究领域，尤其对神庙剧场、茶园剧场和晚清民国的新式剧场考证颇详。几部代表性通史的撰写体例隐含两个支配性假设：一是不断进化的艺术史观，二是空间与演出的二分法。中国剧场史研究的深入，亟待研究范式的转变：从文物研究转向空间研究，从考古学、建筑学方法转向符号学、现象学方法。

【关 键 词】剧场史；文物研究；空间研究；符号学；现象学

【作者简介】陈恬，南京大学文学院。

【原文出处】《戏剧艺术(上海戏剧学院学报)》，2023.6.144～157

【基金项目】本文为国家社科基金艺术学项目“近代以来中国演出空间史”(23BC037)的阶段性成果。

对中国戏剧演出空间演进历史的研究，是20世纪现代戏剧观念产生和现代戏剧学科建立后才出现的研究分支。在古代社会，戏剧是不登大雅之堂的小道末技，传统曲学将戏剧视为文学的分支，重点探讨曲的写作与歌唱，“案头”与“场上”两分，像李渔那样分析剧作法与导演术，便已是戏剧观念超前的表现了，剧场自然更不受论者关注。和剧场有关的零星记载，仅散落在文人笔记、方志、竹枝词及官府禁令中。

现代戏剧学科的建立始于20世纪初。陈平原总结百年来中国戏剧研究的三种路向，分别是王国维先生开启的以文学为中心的历史考证研究，吴梅先生赓续的传统曲学研究，和以齐如山、周贻白、董每戡诸先生为代表的剧场艺术研究；并认为在“文学性”与“演剧性”的张力中，现代学术体制倾向于支持前者，文学性研究因此成为主流。[①]而在整体较为边缘化的剧场艺术研究中，与演员相关的研究，包括技艺、装扮、班社组织等，是其中的重点，相较而言，关于剧场的研究得到的关注更少。尽管在几代学人的努力下，这一领域积累了相当的成果，特别是在文物研究方面，对古戏台遗存搜罗殆尽，考证颇详，但与此同时，也显露出后继乏力的迹象。本文的目标是通过梳理一个世纪以来中国剧场史研究的演进与成果，讨论现有研究的视野、观念与方法论问题，并提出范式转变的必要性与紧迫性，唯其如此，中国剧场史研究才能在戏剧学科中获得应有份额与可见性。

一

如果对百年中国剧场史研究做一个粗略的分期，那么有三个最值得关注的阶段，分别是20世纪20年代至30年代、20世纪80年代至90年代，以及21世纪以来，不仅研究成果较为丰硕，而且在研究对象、研究方法上各有不同的侧重。

第一个阶段的研究侧重于对当时正在使用中的剧场进行数量统计、经营考察和历史溯源，地域上集中在作为当时演剧活动中心的上海、北京两地，剧场

类型主要为茶园剧场和新式剧场。1920年日本人辻听花出版《中国剧》一书,其中单列“剧场”一章,粗略统计了北京、上海等地的剧场数量。民国报刊业的发展在很大程度上推动了对剧场的关注,许多文章发表在《戏杂志》《梨园公报》《剧学月刊》《国剧画报》《十日戏剧》《立言画刊》等戏剧类刊物上,作者多为当时所称的“评剧家”,目标读者中戏迷占多数,文章大多篇幅短小,相比学术研究的周全严谨,更注重时效性、通俗性和趣味性。其中的代表作有海上漱石生《上海戏园变迁志》[②]、小织帘馆主《上海戏园变迁考》[③]、梨痕《上海市剧院的建筑问题》[④]、杜颖陶《舞台装饰概论》[⑤]、佟晶心《灯光布景》[⑥]《北平剧场行政惯例》[⑦]、钟老人《剧场布景机关沿革考》[⑧]、涤秋《旧都戏院之变迁》[⑨]等。除了戏剧观念上的转变(即认为戏剧不是文本或“曲”的附庸,而是一种由演员和观众在特定时空中共同完成的艺术),由此引发对剧场的关注之外,上述文章的研究兴趣显然来自当下的演出实践,而非对剧场史的考察,并且大多是由对演员的兴趣延伸而来的。由于上海租界时期的戏园一般采用戏班—戏园一体的生产与营销机制[⑩],这些以“戏园变迁”为题的文章,并不完全聚焦剧场本身,而往往将相当篇幅放在演员组织、营销方式乃至轶事传闻方面。海上漱石生的《上海戏园变迁志》是其中最有价值的文章,不仅梳理了同治以降上海各戏园的历史沿革,而且对于戏园内部空间结构的演变和舞台技术的进化记述尤详,为后来的研究留下了珍贵的资料。

对剧场史演进的考察也肇端于这一阶段,相比于严格意义上的历史考证研究,学者们主要是尝试对剧场进行分类。齐如山《中国剧场变迁之概观》[⑪]一文从观众出资的角度,将中国剧场史的演进分为元明时期观众无需出资的“乡间之席棚、庙前之戏台”及“城池中庙宇会馆饭庄内之戏台”,清代观众支付茶资观剧的茶园,以及观众购票入场、对号入座的“欧式剧场”,几乎没有涉及剧场的空间结构。徐凌霄在《戏台与戏剧》[⑫]一文中提出“戏的表演成绩之良否,与戏院戏台都有密切之关系”,他将剧场分为“宫廷式的大戏楼”“贵族家庭的小歌台”“庙宇中之广场的戏台”“城市的营业的戏园及戏台”几类,并以多幅示意图分析舞台结构的变化。周贻白的专著《中国剧场史》(1936)是这一阶段最重要的成果。全书分“剧场的形式”“剧团的组织”“戏剧的出演”三章,第一章又分“剧场”“舞台”“上下场门”“后台”四节,概叙从汉代的百戏之场至清末“正式剧场”的演变,实际上将剧场分为四类:神庙戏台、“私人设有小型的舞台”、“内廷的专门建造”,以及晚近出现的“正式售买客座的剧场”[⑬],与徐凌霄略同。这一分类方法固然有其合理性,因为剧场的所有权和经营方式与剧场的空间结构、观演权力关系密切相关,不过早期的研究尚未就两者的关联展开更充分的讨论。概言之,第一阶段虽然萌生了剧场研究的意识,但是缺少方法论的自觉,由于受当时剧场经营方式的影响,剧场研究往往与班社/演员研究纠缠,因而带有强烈的人事色彩。

20世纪80年代至90年代是剧场研究的勃兴时期,这一阶段最重要的成果集中在对古代戏台遗存的实地调查,神庙剧场成为最受关注的剧场类型,剧场史研究被视为戏曲文物学的分支。

从文物角度研究剧场,可以追溯到20世纪30年代,卫聚贤《元代演戏的舞台》[⑭]一文是作者对山西万泉县四望村后土庙、西景村岱岳庙等多处戏台的实地考察。1932年至1933年北平国剧学会出版的《国剧画报》曾经刊登齐如山、傅惜华等人所摄元、明、清戏台27座的照片,并附有小志。20世纪50年代有刘念兹关于明应王殿元代戏剧壁画、金代侯马董墓舞台的调查报告发表。[⑮]不过这些个别的研究尚未形成规模。20世纪80年代至90年代剧场研究蔚为风尚,与《中国戏曲志》的编纂出版有很大关系。该工程自1983年立项,至1999年完成大陆地区30卷,按照省、自治区、直辖市分卷统计戏曲演出场所共计

1832个,戏曲文物古迹730个。各地戏曲工作者在调研和普查中有许多有价值的发现,特别是山西卷在文物普查中于晋南、晋东南和晋西发现了10座金元时期的舞台和26处金元戏台遗址,在山西、河南、四川宋元墓葬中发掘出大量戏曲雕刻、壁画,为研究宋、金、元时期的剧场提供了宝贵的图像资料。文物的发掘推动了戏曲文物学的发生,它使传统以文献为核心的戏剧研究转向采纳文物和田野证据。刘念兹《戏曲文物丛考》(1986)是戏曲文物学的第一部专著,书中提出:"戏曲文物学,是戏曲艺术学与考古学相结合的产物,是运用考古手段研究戏曲历史现象的一门新兴的边缘学科。"[16]山西师大戏曲文物研究所编《宋金元戏曲文物图论》(1987)、廖奔《宋元戏曲文物与民俗》(1989)、杨健民《中州戏曲历史文物考》(1992)、黄竹三《戏曲文物研究散论》(1998)等著作,都是这一时期戏曲文物学的重要成果。在戏曲文物的构成中,与剧场相关的历史遗存所占泰半,因此正如车文明所说:"戏曲文物对中国戏曲史建构的最大的贡献是中国剧场史。"[17]

以考古学、建筑学方法研究剧场,使得这一阶段的研究成果集中在有实物遗存的剧场类型,古戏台特别是神庙戏台成为主要研究对象。20世纪90年代中后期出现大量个案研究论文,山西师范大学戏曲文物研究所的学者们利用地域优势,在这一领域开凿最深。周华斌《京都古戏楼》(1993)、侯希三《北京老戏园子》(1996)、高琦华《中国戏台》(1996)、李畅《清代以来的北京剧场》(1998)都是这一阶段的代表性著作;柴泽俊[18]、景李虎[19]、谢涌涛[20]等学者也在这一领域取得了较大成就。在个案研究、类型研究和断代研究的基础上,学者尝试梳理中国古代剧场演进的历史脉络。由王遐举、李道增、龚和德执笔的《中国大百科全书·戏曲曲艺》(1983)中"戏曲剧场"词条,简明扼要地概述了戏曲演出场所从原始"未建筑化"的空间到近现代镜框式剧场的演进。廖奔《中国古代剧场史》(1997)被称为"迄今最为全面而系统地论述古代剧场史的专著"[21],自汉魏晋唐至晚清民国,大体涵盖了中国古代演出空间的发展脉络。

21世纪以来的中国剧场史研究,一方面延续了前一阶段戏曲文物学的路径,在文物考察的深度、广度上有所拓展,出现代表性著作如谢涌涛、高军《绍兴古戏台》(2000),车文明《中国神庙剧场》(2005)、《中国古戏台调查研究》(2011),冯俊杰《戏剧与考古》(2002)、《山西神庙剧场考》(2006),徐培良、应可军《宁海古戏台》(2007),王潞伟《上党神庙剧场研究》(2016),曹飞、颜伟《中国神庙剧场史》(2016),颜伟《山西高平神庙剧场调查研究》(2019),邵珠峰《泰山神庙剧场考》(2020),等等。偏重建筑学方法的古代剧场研究著作则有薛林平《中国传统剧场建筑》(2009)、罗德胤《中国古戏台建筑》(2009)、王薇等《徽州古戏台建筑艺术》(2020)等。戏曲文物学成为剧场研究的主导范式,进而使中国古代剧场史被纳入戏曲文物学的范畴,康保成在《中国戏剧史研究入门》中,就将剧场研究视为戏剧学与考古学、建筑学的交叉学科。[22]如果比较车文明《中国古代剧场史》(2021)与廖奔的同题著作,差别不仅在于利用文物资料的详尽程度,而且在于前者显然以神庙戏台作为剧场史叙事的主体和脉络,这一叙事选择是由其视野与方法所决定的。

另一方面,近现代剧场研究成为新的学术增长点,相较而言,第一阶段缺少方法论自觉的记述,而这一阶段对近现代剧场的研究更加注重利用文物和文献,对于晚清的茶园剧场和民国以来的新式剧场考证颇详,代表性著作有贤骥清《民国时期上海舞台研究》(2016)、《中国近现代剧场调查研究(1843-1949)》(2021)。此外,历史学领域的学者将租界时期的剧场发展纳入城市研究的视野之中,张仲礼《近代上海城市研究》(2008)、楼嘉军《上海城市娱乐研究(1930-1939)》(2008)、傅才武《近代化进程中的汉口文化娱乐业(1861-1949)》等著作运用社会生活史和空间研究的方法,探讨了剧场在构建现代都市生活中

的公共性价值。这些研究不仅将中国剧场史的范围拓展到现代,更重要的是显示了剧场史研究方法论更新的可能性。

一个世纪以来,从对具体个案和现象的记述,到对剧场类型和历史演进脉络的梳理和总结,中国剧场史研究逐渐走向成熟和规范。就历史分期而言,中国剧场史研究的现有成果集中在古代部分,以廖奔和车文明的两部通史为代表;近现代剧场史次之,著作体例以分类述例为主;对于当代剧场的关注较少,且多聚焦于特殊演出类型(如特定场域剧场、沉浸式剧场等)的个案,而缺少整体性的研究。李畅《清代以来的北京剧场》尝试在特定地域范围内打破时代断裂的传统路径,全书分三篇,分别是"清代剧场""1912年至1949年之北京剧场""中华人民共和国时期的北京剧场",虽然仍然遵循了历史分期,但是从涵盖古今不同剧场类型的角度而言,又强调了剧场自身的发展、断裂与延续。遗憾的是,李畅的做法没有得到呼应,就整体而言,古今的断代、戏曲与话剧的区别,仍然是中国剧场史研究中的支配性框架。这当然基于可理解的理由,也是戏剧研究的一般做法。然而剧场的历史演进并不完全遵循这一叙事逻辑,古代的剧场类型延续至近现代,并在当代剧场实践中被重新发现和重新定义;戏曲和话剧的演出也并不与中式/西式剧场相对应,实际上,早期改良剧场以演出戏曲为多,今天的戏曲也早已适应了镜框式剧场,反而是先锋的话剧实践倾向于逃离镜框式剧场,转向利用传统演出空间。因此,一种打破古今、中西、戏曲与话剧的分界,以剧场自身演变为叙事逻辑的剧场通史,仍然有待书写。

二

作为中国剧场史研究的代表性成果,廖奔和车文明的两部《中国古代剧场史》(以下分别简称"廖著""车著")虽然相隔二十余年,但更多地显示了学术的积累与延续,而非更新与颠覆。车著的优长是对全国各地古戏台进行了实地考察,廖奔为车著作序,称"二十多年的新材料与学科推进,悉数体现在了车著中",其"突出长处是资料的第一手性与数据的科学性"。[23]除此之外,两部著作分享许多共同特征,它们都以戏曲文物学作为基本方法,其撰写体例虽有差异,但都隐含着两个支配性假设,一是不断进化的艺术史观,二是空间与演出的二分法。实际上,它们不仅反映在这两部重要著作中,也是剧场史学者们的普遍观念,因此在很大程度上决定了中国剧场史研究的现状,值得深入剖析与检讨。

确立中国剧场史叙事体例的首要问题是,如何缝合现代观念中的"剧场"与中国传统戏剧的演出实际之间的裂隙。车文明/孟伟[24]、高子文[25]等学者曾梳理"剧场"一词的语义流变,它在古代语境中仅有零星使用,内涵庞杂,至民国时期,经过日本转译的舶来概念"剧场"开始被广泛使用,它与英文"theatre"对应,明确指称戏剧演出的场所。也就是说,当剧场作为一个现代学术概念出现在中文语境时,已经是传统戏剧开始现代转型的时期。这一时期具有历史可见性的演出大多发生在专门为演出而建造的建筑物中,因此,在以现实为参照的默认理解中,剧场已经隐含了专门性建筑物的属性。将"theatre"等同于"theatre architecture",在欧洲剧场史叙事中问题较不明显,因为当追溯到戏剧的源头时,它已经发生在充分考虑演出需求的宏伟建筑中了。然而中国古代没有像酒神剧场那样标志性的起点,与演出相关的建筑物出现较晚;更重要的是,中国传统戏剧的演出并不常常发生在建筑物中,即使发生在建筑物中,许多情况下都是临时征用性质的。如果将中国剧场史等同于中国剧场建筑史,将不可避免地偏离中国传统戏剧的演出实际。

《中国大百科全书·戏曲曲艺》"戏曲剧场"词条将中国古代剧场的演进总结为"观演场所的漫长的建筑化过程",大体梳理了一条从"尚未建筑化的原始演出场地"到建筑化,从临时建筑到固定建筑,从不相连续的露天建筑到全封闭建筑,从"旧式"茶园

到近现代“新式”戏曲剧场的进化之路。[29]廖著和车著实际上延续了这种分类法和不断进化的艺术史观。廖著以宋代的勾栏作为中国古代剧场正式确立的标志,此前大体属于“无剧场意识时期”,尽管承认“中国剧场形式的随意性”和撂地作场的传统,“在空旷处临时搭设简陋戏台进行演出供人围观的方式也纵贯了中国剧场发展的历史”[27],但是在体例上,它们仅被归入“汉魏场地”和“晋唐场地”等“剧场前史”。车著将由分离的戏台和观众席组成的室内剧场称为“纯粹的剧场”,[28]根据这一理想形式,将中国古代的剧场分为专门性与非专门性两大类,前者包括商业性剧场(瓦舍勾栏和酒馆茶园)、神庙剧场、宫廷剧场、私家园林剧场;后者包括被临时征用的厅堂、楼台、舟船、院落、街道、广场、田野等。[29]实际上,这只是“建筑化”和“非建筑化”的另一个版本。[30]这种分类法隐含进化观念和本质主义假设:前者对应职业的、成熟的、高雅的戏剧,后者对应非职业的、不成熟的、粗俗的戏剧,后者仅仅作为前者的前史或补充。这种分类法也使学者们倾向于以现代剧场为标准,在描述“建筑化”剧场时,有意无意地淡化其依附于宗教、仪典、民俗、社交、饮宴等活动的非戏剧的性质,或者仅仅将其作为空间的另一种次要的功能,而不参与演出意义的建构;对于“非建筑化”的或临时征用的演出空间,往往以“随意”二字代替具体的空间分析,例如对于明代厅堂演剧,两部著作都是寥寥带过,[31]这与其在戏剧史上的意义是不相称的。

就结撰体例而言,廖著的优长是尝试在单一线性的历史进程中创造微观叙事,其主体部分不完全按照时代顺序,而是分章梳理了戏台、场地、勾栏、堂会、戏园、神庙、宫廷等不同空间/建筑类型的历史,这使每种类型都获得了一种相对的独立性,在一定程度上淡化了按自然事件顺序发展的连续性和因果关系。车著则以历史朝代为章节顺序,强化了历史连续性、稳定性和完整性。廖奔指出这一体例的问题:“同类材料布局到不同的朝代来论述,造成一定程度的割裂感和重复感,而各朝代剧场类别的发展又不均衡,因而论述亦时有偏沉。”[32]而更深层的问题可能在于,单一线性的宏大历史带有强烈的方向感,隐含了历史进步的元叙事。这当然不是剧场史研究所独有的。解玉峰在总结20世纪中国戏剧学建设的成就与不足时,曾经指出中国戏剧史研究中存在过于强调历史事件背后的因果律、强调历史进程中的连续性的问题,因此不同程度地带上了进化论的色彩。[33]这种以达尔文式的单线时间来结构的目的论的历史,会带来特定的推论,例如在解释杂剧与传奇兴替、雅部和花部的竞争时,都不免要论证后者相较于前者的“艺术优势”,以及“优胜劣汰”的“必然性”。中国剧场史的相似推论是,同一种剧场类型(如神庙剧场),后代必然较前朝更多更优;不同的剧场类型(如厅堂与戏园),后出必然优于早出;以及,剧场建筑的发展与戏剧艺术的发展同步。两部《中国古代剧场史》都以近代新式剧场收尾,这固然是研究对象的时间范围所决定的,同时似乎也隐含一种“历史终结论”,即古代剧场的进化不可避免地以此为终点,因为在两部著作的论述中,新式剧场不是作为另一种全新的空间形态与权力关系,而是作为晚清茶园的文明进化版本。这种新式剧场,正是作为现代学术概念的剧场一词进入中文语境时,社会所公认的剧场的理想形式或标准形式,似乎也成为学者们所默认的剧场的最终形式。

戏曲文物学的方法也强化了对“建筑化”剧场的偏重,并且赋予了剧场史研究科学化的外观,通过对剧场的物质遗存的科学勘考,我们似乎比以往任何时候都更接近对事实真相的客观描述和整体把握。运用理性将分散的资料和叙述有机地组织成单一的宏大结构,是否有可能抵达一种客观的历史?后现代史学指出了近代以来历史学科学化的边界和有限性:“历史编纂或历史写作能否清除修辞和叙述结构所产生的虚构效果?历史学家的客观性考虑能否足以超越生活情景铭刻在其思想深处的文化价值的定

位?"[34]英国剧场史学者大卫·怀尔斯不无讽刺地写道:"今天的历史学家所能描述的过去的真相、过去的本来面目,并不比一出自然主义戏剧所能展现的'真正'的人类行为、'真实'的社会环境更多。"[35]他的意思并不是要放弃作为研究基础的文物和文献,也不是导向一种愤世嫉俗的不可知论,而是指出:剧场史是一种建构,是在特定的修辞和叙述结构中塑造过去。当代剧场实践对各种前现代剧场类型、特别是对现成空间(found space)或"非建筑化"演出空间的重新发掘和利用,已经向我们昭示了商业性镜框式现代剧场并非"历史的终结",剧场史并非由原始走向成熟的单一线性进程,不同类型的演出空间可以平行发展。因此,古代剧场史需要讨论的不是古代的(已经被进化淘汰的)剧场类型,而是(仍然在使用中/可以重新利用的)剧场类型在古代阶段的发展状况。如果宏大叙事已经变得不再可信,那么我们或许可以沿着廖奔已经尝试的道路,更彻底地将其推进为一种多元化的微观叙事。

与不断进化的艺术史观具有同样支配性力量的假设,是空间与演出的二分法。实际上,这两个假设往往是互相支撑的,因为只有当戏剧与剧场分离,才能根据剧场建筑这一物质外壳的发展,将剧场史建构为历史进步的元叙事;反过来,只有当剧场史呈现为单一线性的进程,才能证明戏剧具有单一起源、同一本质。所以廖著开宗明义:"本书的研究目的只聚焦在剧场——演出环境本身的发展演变上,以及与之有关的社会操作方面,而不扩及其它(他)。"[36]为了避免和一般的戏剧通史内容重叠,剧场史著作希望严格地界定研究对象,这当然是必要的,不过廖著进而推论:"剧场对于中国戏曲来说只是一种工具,一个并非不可脱离的载体,它没能起到制约戏曲的表演精神及其原则的作用,像欧洲戏剧史上发生过的那样。"[37]无独有偶,车著也将剧场称为"戏剧这一非物质文化遗产的载体"。[38]"载体"一词很准确地表达了空间和演出的二分法:戏剧演出具有自足性,就像先于容器而存在的一道菜肴,它可以被盛放在不同的容器中,容器或有精粗美恶,但无损于菜肴本身的风味。

廖著所举的一个例子是"扯四门"这一表演程式,它显然产生于伸出式舞台,但后来也被应用于镜框式舞台,不同的剧场类型似乎并未对表演产生显著影响。如果将单个表演程式从其表演语境中挑选出来看,情况似乎确实如此,然而,完整演出的情况必然不同,因为意义的产生并不仅仅在于演员的表演,而是由演员、观众和空间共同创造的。传统的神庙剧场和现代的镜框式剧场的差别,不仅在于剧场的物理和技术参数,更在于它们拥有不同的历史和社会关联性,处于不同的文化经济地位,面对不同的观众构成,产生不同的观演模式,因此,即使是同样的表演,在不同的空间中也可能产生完全不同的意义。"载体"说不仅忽略了剧场创造意义的方式,甚至在一定程度上瓦解了剧场研究的根基,毕竟,如果剧场对于戏剧而言是无关紧要的,剧场研究的意义何在呢?

今天的戏剧学者已经越来越普遍地认识到剧场对整个戏剧事件的意义结构的贡献。和廖著相比,车著显然更多地考虑到剧场对戏剧演出的"影响",其中专门提道:"不同的剧场类型对戏曲的剧种、风格的形成有一定的影响。如江南亭榭式小巧玲珑的戏台,厅堂式家庭演剧的环境对昆剧徐迂婉转的水磨调风格之形成,北方高台广场对梆子腔高亢激扬唱腔特征的铸就,均有重要作用。"[39]不过"影响"一词仍然暗示,剧场和戏剧是互相独立的关系,理想的状态也不过是为剧场寻找合适的戏剧,或为戏剧寻找合适的剧场,这对于理解剧场创造意义的方式而言,恐怕仍然是偏于保守和消极的描述。

空间与演出的二分法、不断进步的艺术史观,这两个隐含假设相结合,导向了两部《中国古代剧场史》的共同结论:剧场建筑是不断进化的,而戏剧则是超历史的本质同一之物。这种本质主义的叙事不

仅是中国剧场史研究中的主流,实际上,在一些重要的欧美戏剧通史和剧场史著作中,也仍然发挥着影响力。[40]剧场观念的更新,亟待研究范式的转变。

三

在欧美戏剧学科的发展中,剧场研究同样曾经建立在文物研究的基础之上,古希腊剧场和伊丽莎白时期剧场遗址的考古发掘曾经为这一研究领域提供了重要的发展动力。而当今的学科新进展使人们意识到,剧场空间问题是"观众、舞台和包括两者在内的更广泛的建筑或空间环境之间的互动关系",[41]用考古学、建筑学方法研究物理意义上的剧场建筑,可能忽略了剧场空间动态特征的关键方面,由此,欧美的剧场研究在对范式和方法的反思中得以推进。中国的剧场研究面临同样的范式转变问题,即从1980年代以来处于支配地位的文物研究转向空间研究,这一范式转变将包含研究对象拓展和研究方法的更新。

就研究对象而言,正如上文指出,剧场一词在进入中文语境时已经隐含了专门性建筑物的属性,而今天的剧场实践和学术进展都使人们普遍接受这样的观点:戏剧可以在任何地方发生,建筑,尤其是专门性建筑并非戏剧事件发生的必要条件,甚至可能是当代剧场实践有意逃离和反叛的对象。这就要求我们对剧场进行重新释义。美国戏剧学者卡尔森用非常广泛的术语来定义剧场:"一个永久或临时创造的游戏空间(ludic space),一个观众和表演者相遇的场所。"[42]摆脱剧场所隐含的专门性建筑物的属性,可以使我们将历史上的各种灵活的演出形式包括在剧场史论述范围内,并给予其相称的地位,而不必依赖于固定的建筑结构,不将建筑结构视为更优的方案或最终的目标。

卡尔森的定义也提示了将剧场概念扩展为演出空间概念的可能性。尽管抽象意义上的空间概念是一个相对近期的概念,然而对特定空间的特殊意义的分配是文化定义的基本条件之一,演出空间如何被从日常空间中划分出来,同样属于意义分配的过程。为了讨论空间作用于演出的多个维度,我们需要更加精确的、广泛共享的术语,对此,德国戏剧学者巴尔姆将戏剧中的空间功能分为四类:1.剧场空间(theatrical space),即剧场的建筑条件,包含表演的空间和观众的空间;2.场景空间(scenic space),即演员表演的空间,包括舞台设计;3.表演场所(place of performance),包括戏剧事件所在的广泛的城市或乡村环境;4.戏剧性空间(dramatic space),指剧场文本(剧本、唱词、编舞等)所唤起的空间。[43]其中前三类空间功能是演出空间研究的主要对象,第四类与前三类有联系,但严格地说并不是演出空间研究的特定范畴,因为它也是文本批评和表演分析的对象。根据这个分类法,传统的剧场研究主要集中在场景空间和剧场空间这两类,正如卡尔森指出,剧场史学者们"倾向于将大部分注意力放在演出空间中戏剧发生的部分——舞台、它的入口和出口、大小和形状、布景和照明。随着人们离舞台越来越远,历史学家的兴趣也相应减少,因此,观众席受到的关注较少,前厅和其他公共区域更少,剧场的外观和物理环境几乎完全没有关注"。[44]演出空间研究则将研究对象扩展到表演场所,因为观众体验和解读戏剧的方式绝不是仅仅受舞台上发生的事情所支配,在场景空间和剧场空间之外,我们需要考虑表演场所如何产生其自身的社会和文化意义,而这些意义又如何在观众中激发或加强某些想法,从而帮助构建整个戏剧事件的意义。

中国剧场史中的典型案例是上海租界时期的茶园。就场景空间而言,茶园与神庙的戏台没有根本性的差异;就剧场空间而言,它将舞台和观众席包容在一个独立的封闭空间内,在很大程度上摆脱了戏剧对宗教和民俗活动的依赖,使欣赏戏剧成为城市居民的日常文化消费。以上两个方面,剧场史学者已经有比较充分的讨论,犹可深入者主要在于演出场所。清代的茶园剧场主要开设在北京、苏州、扬州

等地,虽与城市商业经济的发展有关,但主要取决于城市在政治权力系统中的等级,因此也受到政治权力的严格管制。[45]而清代上海的"仿京式茶园"却是在商业逻辑上建立起来的,最早的戏剧活动中心在公共租界宝善街一带,[46]与酒楼、茶室、烟间、妓院等感官娱乐场所毗邻,游离子传统政治权力管辖区域之外。从某种程度而言,19世纪中后期上海租界"大小戏园开满路,笙歌夜夜似元宵"[47]的三马路(汉口路)、四马路(福州路)、五马路(广东路)一带,和伊丽莎白时期伦敦泰晤士河南岸处于市政管辖之外的剧场区有相似之处,这一位置可以被视为对戏剧本身的社会模糊性和边缘性的一种物理反映。西方社会在18世纪以后,随着商业戏剧的发展,大城市的特定区域被保留为戏剧娱乐场所,最著名的例子是伦敦的西区和纽约的百老汇。剧场的位置和群集成为演出空间研究中的新议题,因为对于大多数历史时期的主要剧场,我们对其内部结构的印象,很少能与剧场在城市或乡村中的位置,以及该位置对当时的观众意味着什么相对应,然而这无疑是我们理解观众如何看待剧场并与之互动的关键因素。表演场所由城市或乡村环境所创造的关系领域所决定,又反过来决定了哪些观众(阶级、职业、性别、年龄、教育程度、国籍或种族,等等)进入这些剧场,以及这些观众对戏剧的文化期待,无论是积极的还是消极的,戏剧事件都从这个复杂的关系领域中获得意义。

以演出空间研究替代传统的剧场史研究,不仅意味着研究对象的拓展,更重要的是研究方法的更新。从1960年代人文社会学科领域的"空间转向"中,我们可以获得理论和方法资源。在那场范式革新中,以列斐伏尔、哈维、福柯、德里达为代表的思想家们从身体空间、城市空间与全球化空间等不同角度中展开了对空间问题的探讨,深刻改变了人文社会科学研究的传统思维方式,将旧有的历史性思维转向横向的空间思维。空间不再被视为静止的、均质的、纯粹物理上的体积概念,空间作为一种社会产物,从来不曾处于一种未经文化染指的自然状态。从这个意义而言,剧场可以被定义为特定社会结构的一种空间实践,其美学实践的任意环节都与社会政治和哲学假设关系密切。因此,剧场不是给定之物,而是一组关系,在文物学勘考和建筑学测绘的基础之上,我们还需要借助符号学和现象学的方法,才能更好地认识演出空间是如何被生产的。

戏剧符号学研究的是意义如何通过符号的方式在剧场中产生,它是20世纪在索绪尔的语言理论之后发展起来的一般符号学理论的一个学科分支。戏剧符号学不仅被用于分析语言文本,也被用于分析表演文本,其目的是使表演研究更加系统化和客观化。随着接受美学被引入符号学中,观众主体的多样性受到重视,符号学从索绪尔的"能指—所指"二元结构发展到皮尔斯的"符号—解释项—对象"三元结构,观众的主体性和能动性被前置,戏剧符号学也从追求抽象客观转向语境化,这意味着任何关于演出空间的符号学讨论都必须考虑到观众接受的问题。[48]用符号学方法研究剧场的代表性著作有麦考利的《表演中的空间:在剧场制造意义》和卡尔森的《表演的场所:剧场建筑的符号学》。麦考利的著作将空间作为剧场能指,全面考虑了"剧场建筑的物理现实,剧场与其他建筑及其所容纳的社会活动的位置关系,观众和从业者在剧场中的空间组织,舞台本身,在舞台上和舞台周围创造的虚构世界,以及它所促进的表现模式"。[49]卡尔森将空间和表演之间的关系描述为一个符号学过程,研究了从文艺复兴时期到当代的一些重要的剧场建筑,观察它们是如何融入城市环境的符号学系统中的。在中国戏剧学界,胡妙胜从1980年代就开始将符号学方法引入戏剧研究,他提出"剧场和舞台,它们的空间结构和建筑形式应该成为戏剧演出的一个记号系统",[50]其著作偏重于对舞台美术的符号学解释。[51]将符号学方法应用于中国剧场史以及广义的演出空间研究,还有待后继者的探索。

在符号学方法之外,现象学方法对于演出空间研究是必要的补充。现象学试图为通常被看作是主观性话题的客观性研究创造条件,包括意识以及作为判断、知觉和情感的意识经验内容。自1990年代以后,现象学已经逐渐确立为当代戏剧研究中的一种基础性的分析方法,在结合其他视角(如符号学、后结构主义、文化唯物主义、表演理论等)之后被广泛应用。[52]符号学的出发点是客体,是显现的意义和知识体系,而现象学的出发点则是主体,是意义的悬置与主观感受。因此,符号学方法更适用于以摹仿和再现世界为目标的剧场类型,而对于更强调舞台元素的物性而非符号性,强调观演具身交流而非舞台客观再现的东西方前现代剧场和后戏剧剧场而言,现象学方法可以补充符号学所无法解释的意义之外的经验层面。演出空间研究同样需要现象学方法的介入,正如怀尔斯提出,用符号学方法研究演出空间仍然是一种消极的"阅读",因为它未能挑战笛卡尔式的剧场二分法,即舞台和观众席的分离,作为客体的演出和作为无实体主体的观众的分离。在其代表性著作《西方演出空间简史》中,怀尔斯结合了现象学方法,不仅关注演出空间如何产生其自身的社会和文化意义,而且关注这些意义如何帮助构建观众的具身体验,对于今天的剧场/演出空间研究具有示范意义。

将现象学方法引入中国剧场史研究,要求学者不仅是固定意义的解码者,而且是动态过程的观察者,深入人与空间的复杂互动关系,这将有助于我们辨析那些被笼统归类的演出空间如何赋予观众不同的具身经验。例如,剧场史学者常常追溯到《诗经》中的"宛丘",并推断它与古希腊圆形剧场相类似。[53]宛丘是位于陈国东门之外的传统祭祀场所,陈风好巫觋,《宛丘》描写了巫女的舞蹈,鼓、缶和鹭羽、鹭翿的加入显示这是一种仪式性表演,如果我们把它理解为一种剧场形式,那么它最重要的特征在于观演共享同一个空间,诗人并不是分离的观众,而是具身的参与者。如果宛丘与古希腊剧场有共通之处,恐怕不在于相似的地形结构,而在于通过表演实践,宛丘被从日常生活中分离出来,成为一个神圣空间,一个共同体的"凝聚核心"。然而《东门之枌》中子仲之子舞于"宛丘之栩"的性质不同,青年男女于仲春之月聚会游乐,固然有迎春祈谷等祭仪的遗存,但已经明显世俗化了,宛丘被临时转化为一个日常生活中被阶级/性别所隔离的人可以自由互动的特许空间,相比古希腊的圆形剧场,此时它更接近中世纪的市集。在这两种情况下,宛丘都不是一个观演分离的空间,与后代的临时性广场演剧的空间性质不同。即使广场演剧,以身体技术为主的表演倾向于形成圆形空间,而以语言为主的表演倾向于形成正面对抗性的空间关系,穿越街道的迎神赛会则形成特殊的游行空间(借用怀尔斯的术语),凡此种种,演出空间的性质和意义都需要结合观众的具身经验进行辨析。

20世纪以来,对演出空间的持续探索是戏剧实践和戏剧研究的共同主题。德国戏剧学科的创始人赫尔曼强调,戏剧艺术从根本上说是一种空间艺术,空间问题是这门学科的核心问题。[54]中国剧场史研究发展至今已有百年,业已取得相当丰硕的成果,然而在戏剧学科中,仍然处于相对边缘的地位。这意味着今天的剧场史学者拥有更多拓展和深化的空间,通过更新观念与方法,研究发生在演出空间和文化空间层面的复杂互动,中国剧场史研究必将在戏剧学科中获得更大的可见性。

注释:

①陈平原:《中国戏剧研究的三种路向》,《中山大学学报》,2010年第3期。

②《戏剧月刊》,1928年第1卷第1—6、9、10、12期,1929年第2卷第2期连载。

③《戏剧月刊》,1929年第2卷第8期。

④《梨园公报》,第290期,1931年2月11日。

⑤《剧学月刊》,1935年第4卷第2期。

⑥《剧学月刊》,1935年第4卷第6期。

⑦《剧学月刊》,1935年第4卷第10期。

⑧《戏剧周报》,1936年第1卷第8期。

⑨《半月戏剧》,1938年第1卷第5期。

⑩参看陈恬:《上海租界时期戏院生产与营销》,《戏曲艺术》,2014年第3期。

⑪《实报增刊》,1929年12月卷。

⑫《剧学月刊》,1932年第1卷第2期。

⑬周贻白:《中国剧场史(外二种)》,北京:中国戏剧出版社,2019年,第6页。

⑭《文学月刊》,1931年第2卷第1期。

⑮刘念兹:《元杂剧演出形式的几点初步看法:明应王殿元代戏剧壁画调查札记》,《戏曲研究》,1957年第2期。刘念兹:《中国戏曲舞台艺术在十三世纪初叶已经形成:金代侯马董墓舞台调查报告》,《戏曲研究》,1959年第2期。

⑯刘念兹:《戏曲文物丛考》,北京:中国戏剧出版社,1986年,第2页。

⑰车文明、姚小鸥、王志峰:《戏曲文物与中国戏曲史的建构》,《光明日报》,2017年11月13日。

⑱代表作如《平阳地区元代戏台》(《戏曲研究》,1984年第11辑)、《宋金舞台形制考》(收入傅仁杰、行乐贤编:《河东戏曲文物研究》,北京:中国戏剧出版社,1992年)等。

⑲代表作如《神庙与中国古代剧场》(《戏剧艺术》,1993年第1期)、《剧场的演进与戏剧的发展》(《艺术百家》,1993年第4期)、《神楼考》(《文献》,1994年第1期)等。

⑳代表作如《水乡舞台的型式及其文化背景》(《艺术百家》,1991年第1期)、《越境"万年台"的衍变与格局蠡测》(《戏剧艺术》,1991年第4期)、《汉唐戏场与宗教坛场的文化渊源》(《戏剧艺术》,1998年第6期)等。

㉑邓绍基:《中国古代剧场史·序》,廖奔:《中国古代剧场史》,郑州:中州古籍出版社,1997年,第1页。

㉒康保成:《中国戏剧史研究入门》,上海:复旦大学出版社,2009年,第119页。

㉓廖奔:《中国古代剧场史·序》,车文明:《中国古代剧场史》,北京:商务印书馆,2021年,未标注页码。

㉔车文明、孟伟:《中国"剧场"概念流变考》,《文艺研究》,2016年第7期。

㉕高子文:《"戏剧"与"剧场":概念考辩与文化探寻》,《戏剧艺术》,2021年第5期。

㉖中国大百科全书总编辑委员会《戏曲曲艺》编辑委员会、中国大百科全书出版社编辑部编:《中国大百科全书·戏曲曲艺》,北京:中国大百科全书出版社,1983年,第452—458页。这一词条最后也指出,"自1908年引进外国镜框舞台之后",就使得它"成为唯一的模式,而完全忽视如何把传统的伸出式舞台加以现代化",因此呼吁重新认识开敞式舞台的美学价值,这是很有见地的。

㉗廖奔:《中国古代剧场史》,郑州:中州古籍出版社,1997年,第5页。

㉘车文明:《中国古代剧场史》,北京:商务印书馆,2021年,第154页。

㉙车文明:《中国古代剧场史》,第1—2页。

㉚关于"专门性",廖著与车著有不同的看法。廖著从商业经营的角度出发,认为"中国古代正式的演剧场所,在宋元时代是勾栏,在清代则是戏园"(第75页),而神庙剧场不是专门化的演剧场所。车著的标准实际上是有固定戏台的建筑,并非指专为演出而设,因此不无矛盾地承认"神庙剧场是神庙与剧场的结合,具有双重功能,演戏只是其中的一种用途"(第279页)。

㉛廖著在"堂会演剧"一章提到"堂会戏的演出场所是最为随意的"(第63页),除了简要论及私宅厅堂、庭院,更偏重清代以后私宅中建造的戏台,甚至包括经营堂会业务的戏庄,并没有坚持空间类型的分类标准。车著在"明代剧场变迁"一章中专设"堂会演剧与家乐"一节,同样提到"堂会演出场所是最为随意的"(第100页),其论述也有偏重建筑的倾向;车著提到家乐的意义,但未展开论述,其篇幅甚至远不及对戏台楹联的列举。关于明代厅堂演剧的较充分的论述,见王安祈:《明代传奇之剧场及其艺术》,台北:学生书局,1986年。

㉜廖奔:《中国古代剧场史·序》,车文明:《中国古代剧场史》,北京:商务印书馆,2021年,未标注页码。

㉝解玉峰:《百年中国戏剧学刍议》,《文艺理论研究》,2006年第3期。

㉞韩震:《二十世纪西方历史哲学》,北京:北京师范大学出版社,2003年,第109页。

㉟[英]大卫·怀尔斯:《西方演出空间简史》,陈恬译,南京:南京大学出版社,2021年,第26页。

㊱廖奔:《中国古代剧场史》,第1页。

㊲廖奔:《中国古代剧场史》,第5页。

㊳车文明:《中国古代剧场史》,第1页。

㊴车文明:《中国古代剧场史》,第2页。

㊵戏剧通史如奥斯卡·布罗凯特的已经出版到第11版的《戏剧史》(*History of the Theatre*),剧场史如理查德·萨瑟恩的开创性著作《剧场的七个时代》(*Seven Ages of the Theatre*)。

㊶Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*(Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 47.

㊷Marvin Carlson, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*(Ithaca: Cornell University Press, 1989), 6.

㊸Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*(Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 48-49.

㊹Marvin Carlson, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*(Ithaca: Cornell University Press, 1989), 2.

㊺苏州府不仅领1州7县,而且清代下辖江宁、苏州、松江、常州、镇江5府的江宁巡抚驻扎在苏州,江南省右布政使(后改江苏布政使)在顺治十八年(1661)后徙驻苏州;扬州府下领3州7县,在政治地位上虽比苏州稍逊,但清制将掌握江南盐业和漕运命脉的两淮盐漕察院和两淮盐运使司设立在扬州。此外,苏州织造府为内廷演剧制造行头、选拔演员,两淮盐务蓄花雅两部迎驾祝釐,两地戏剧的繁荣都与朝廷有直接的联系。

㊻位置相当于今天广东路从山东中路至福建中路这一段。宝善街是19世纪80年代以前上海租界的商业娱乐中心,19世纪80年代以后逐渐被四马路(今福州路)取代。

㊼晟溪养浩主人:《戏园竹枝词》,《申报》,1872年7月9日。

㊽Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*(Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 79.

㊾Guy McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*(Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999), 278.

㊿胡妙胜:《戏剧演出符号学引论》,北京:中国戏剧出版社,1989年,第120页。

(51)主要著作有:《充满符号的戏剧空间——舞台设计论集》(1985)、《戏剧演出符号学引论》(1989)、《阅读空间——舞台设计美学》(2002)、《戏剧与符号》(2008)。

(52)冯伟:《从符号学到现象学:欧美剧场表演研究基本方法的确立》,《文艺理论研究》,2022年第3期。

(53)见廖奔《中国古代剧场史》(第2页),穆凡中《昆曲摭谈·勾栏瓦舍》亦持此说(郑州:河南人民出版社,2006年,第84页),其根据是《毛传》所谓"四方高,中央下为宛丘",因此推断其类似于古希腊圆形剧场舞台低于观众席的下沉式结构。车文明根据"宛丘之下""宛丘之道""宛丘之栩",认为它不是固定的表演场所(《中国古代剧场史》,第23页)。关于宛丘的地形有不同的看法,如《孔疏》引郭璞之说"宛丘谓中央隆峻状若一丘矣",似更为合理。

(54)Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*(Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 48.

Perspectives, Concepts and Paradigm Shift: Reflection on the Study of Chinese Theatre History

Chen Tian

Abstract: The study of the history of performance space is a research branch that emerged after the birth of modern theatre concept and the establishment of modern theatre discipline. For a century, the research findings of Chinese theatre history have focused on the field of heritage studies, especially on the temple theatre, the tea houses and the new-style theatre of the late Qing Dynasty and the Republic of China. The narrative style of several representative general theatre histories implies two dominant assumptions: one is the evolving view of art history, and the other is the dichotomy between space and performance. The in-depth study of Chinese theatre history urgently requires a paradigm shift: from the study of cultural heritage to the study of space, from archaeological and architectural approaches to semiotic and phenomenological approaches.

Key words: theatre history; heritage studies; spatial studies; semiotics; phenomenology