

艺术即“戏剧化”与艺术的“剧场化” ——从舒斯特曼的《金衣人历险记》谈审美经验问题

Art as “Dramatization” and the “Theatricalization”
of Art: On Aesthetic Experiences in the Light of
Shusterman’s *The Adventures of the Man in Gold*

王 曦

内容提要 当代美学家理查德·舒斯特曼近年来投身一系列大胆的行为表演艺术,在与周遭世界的互动中把作为隐匿背景的身体推上前台,意图以身体的知觉场域为中介,消融主体与对象世界的对立,将日常生活转变为艺术。然而,当舒斯特曼通过艺术即戏剧化的美学主张阐释自身的行为表演艺术时,却又回到认识论支配下的审美经验窠臼。本文从舒斯特曼的矛盾立场出发,结合当代艺术关涉“戏剧化”与“剧场化”原则的论争,探讨如何冲破传统审美经验论的拘囿,消融认识性感官与实践性感官的分立,重建艺术与日常生活的多元关系。

关键词 戏剧化 剧场化 审美经验 行为表演 舒斯特曼

1991年法国《精神》(*Esprit*)杂志向当时的欧洲批评界发问:“美学欣赏是否存在标准?”^①而彼时的批评界已然对乱象丛生的当代艺术难以应付,转而宣称:“艺术终结了,走进多元主义的时代。”^②这标志着自20世纪初以来,从欧洲先锋派到新先锋派的探索最终告一段落。先锋派运动颠覆艺术体制、熔铸艺术与生活世界的变革,虽然未曾在世纪末的艺术界真正落实,却使任何一种艺术流派的形式风格及其审

① 马克·吉梅内斯:《当代艺术之争》,王名南译,北京大学出版社2014年版,第1页。

② 伊夫·米肖:《当代艺术的危机:乌托邦的终结》,王名南译,北京大学出版社2013年版,第162页。

美标准皆丧失了不证自明的合法性^①。这带来双重的影响：一方面，艺术告别了禀有不证自明的审美规范的形而上世界，有机会下降到日常实践中，重建与生活世界的关联；另一方面，在主导文化产业支配下，先锋派重新组织生活世界的目标，最终以代偿性的方式获得满足。当代艺术如其所愿地进入日常生活，其代价是艺术批判庸俗日常的否定性维度式微，艺术空间与泛审美化的消费空间日趋同质化。

面对上述趋势，当代美学与艺术哲学被迫走上理论突围的道路，尝试在艺术与生活的新型关系中重新把握当代审美经验。这在 20、21 世纪之交孕育出林林总新的新美学理论，它们包括：巴黎国家高等美术学院前院长尼古拉斯·伯瑞奥德(Nicolas Bourriaud)的“关系美学”，德国耶拿大学哲学教授沃尔夫冈·韦尔施(Wolfgang Welsch)的“生活美学”，前国际美学协会主席、美国哲学家阿诺德·贝林特(Arnold Berleant)的“介入美学”，美国实用主义美学家理查德·舒斯特曼(Richard Shusterman)的“身体美学”等等。这些新美学观念或攻击康德的非功利静观美学，或改写黑格尔哲学体系中艺术超负荷承载的历史认知使命，它们从不同角度颠覆了观念论美学奉为圭臬的审美标准，引发了国内学界的普遍关注。大体而言，这是一个艺术与生活的界限不断消融，审美经验的疆域不断拓展，艺术的审美标准不断改写的新时期。本文聚焦这一时期在国内学术影响后来居上的舒斯特曼，以他与法国灯光艺术家扬·托马(Yann Toma)2010 到 2014 年间的行为表演艺术^②为例，探讨舒斯特曼“艺术即戏剧化”^③立场的艺术创新及其美学局限。在重新厘定当代艺术审美标准的时代背景下，结合当代艺术理论界关涉“戏剧化”(dramatization)与“剧场化”(theatricalization)原则的论争，我们有机会从认识论范式下的审美经验论域中突围，拆除认识性感官与实践性感官的二元分立，在主体与对象世界的实践关系中重构一种通向生活世界的艺术。

^① 参见彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆 2002 年版，第 131, 167 页。

^② “行为表演艺术”一词依循了余匡复的译法，他将奥斯汀以“*performativ*(述行的)”这个概念确立起的艺术门类译作“行为表演”，他指出：“所谓‘行为表演’即指不用语言而用‘行为’所进行的表演。”参见艾利卡·费舍尔-李希特：《行为表演美学——关于演出的理论》，余匡复译，华东师范大学出版社 2012 年版，第 29 页。

^③ 理查德·舒斯特曼：《通过身体来思考：身体美学文集》，张宝贵译，北京大学出版社 2020 年版，第 141 页。

“金衣人”行为表演的艺术实践

舒斯特曼为扩展艺术疆域所提出的身体美学(Somaesthetics)在一众改写审美规范的当代美学理论中格外引人注目,这很大程度上源于他对其哲学观念的身体力行。舒斯特曼在理论工作之余还经常在艺术工作室担任指导,这使他屡屡遭遇艺术从业者关于“身体美学如何应用于当代艺术”的质问^①。事实上,这是在艺术的形而上根基彻底动摇,公共审美标准瓦解之后,当代美学理论不得不重新回应的问题。那些守护着艺术形而上根基的近代美学家们,自然无须屈尊回应这一务实的质问;而当20世纪的艺术日渐从不染凡俗的理念世界,下降到了雅俗共赏的日常生活实践,艺术不再能够为某种形而上的认知环节统摄之时,舒斯特曼等当代美学家旋即面临重新界定艺术实践与审美经验的重任。

需要交代的是,舒斯特曼在践行身体美学之时,始终奉守将思想具身化的哲学立场。对他而言,“哲学若只是中立的旁观,不投身进去努力拓展艺术与审美经验的疆域,增强它们的力量,那就背叛了自己的使命”^②。当舒斯特曼面对身体美学如何应用于当代艺术的质问时,倘若他以哲学推理长篇累牍解释“艺术即戏剧化”的理论内涵,无异于亲手摧毁身体美学的基本立场。为了回应自身理论体系面对的根本挑战,舒斯特曼有必要参与一项特殊的行为艺术。他尝试以自己的身体实践为中介,呈现从寻常物到艺术品的“嬗变”(transfiguration)^③,这构成了他在2010到2014年间开展“金衣人”行为表演的直接动机。

这段分散在四年中的行为表演,为我们把握舒斯特曼“艺术即戏

^① 理查德·舒斯特曼:《金衣人历险记:徘徊在艺术与生活之间的哲学故事》,陆扬译,安徽教育出版社2020年版,第5页。

^② 理查德·舒斯特曼:《通过身体来思考:身体美学文集》,张宝贵译,第140页。

^③ 关于“transfiguration”一词,在陈岸瑛译阿瑟·丹托的著作时,提出该词在丹托那里有双关义:一是依循丹托所言的基督变容的典故,作“变容”“变身”等;二是作为无宗教涵义的“转变”“变形”等(参见阿瑟·丹托:《寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学》,陈岸瑛译,江苏人民出版社2012年版)。舒斯特曼在他的著作中回应的正是阿瑟·丹托对“transfiguration”的理解。本文依循舒斯特曼中文译本及上下文语境,分别译作“嬗变”“转变”“变容”等。

剧化”的观念提供了线索。在朋友灯光艺术家扬·托马的鼓动下,当时已年过六旬的舒斯特曼披上昔日芭蕾舞蹈演员的金色紧身衣实践行为表演艺术。这一过程被扬·托马以迅速移动的手提摄影机捕获。舒斯特曼的身体姿态呈现在运动轨迹变幻无定的手提摄影机光波中。饶有意味的是,扬·托马金蛇狂舞的灯光移动方式,拒绝聚焦在表演者舒斯特曼身上。扬·托马以手提摄影灯打下的光线,不过勉强勾勒出人物的姿态轮廓,背景有时甚至比人物聚集了更多光线。这一刻意为之的摄影手法,反倒在金衣材质的帮衬下发挥了意想不到的美学效果。紧身衣无须聚光即可勾勒出鲜明的姿态轮廓,那些并未聚集在拍摄对象身上的光波,直接在人物轮廓的周围流溢出来,条带状缠绕交织在人物轮廓周围,使人物的姿态轮廓披金戴银般凸显,象征着身体周遭溢出的能量流,这即是扬·托马的“能量辐射”(Flux Radians)艺术。

这一行为表演艺术意图将日常实践中作为隐蔽背景的身体推上前台。日常生活大多数情况下,身体不过是我们与世界打交道时不易被察觉的中介,“由于我的身体看到和触摸世界,所以它本身不能被看到,不能被触摸”^①。作为应用自如的工具,身体消失在我们的日常实践中;唯有当身体偶尔出差错、掉链子的时候,当身体在酸痛着抗议的时候,“沉重的肉身”方才为主体意识觉察。但与此同时,出于当代人习惯的身体管理思路,被觉察的身体亦不过是有待改善、重塑的对象。这场行为表演为舒斯特曼提供契机,跳脱我们对待身体的日常态度。诚如舒斯特曼的表述,在巴黎洛雅蒙中世纪修道院一个黑漆漆的小房间中,他的身体乍一穿上金衣之时,尚未脱离日常状态的拘囿,不过跟随扬·托马的指令摆拍,僵硬而无成效。表演的反转发生在他从室内奔向室外,身体从知觉的背景因素中释放出来,闯入前台成为行为表演的主角。另一幅图景浮现在我们面前:“花园里鸟语花香,阳光和煦,生机勃勃。我迷失了自我,金衣人反客为主,支配了我。他开始自行其是,他的自我意识羽翼既丰,便开始自得其乐。”^②

舒斯特曼这场金衣人历险旨在唤醒身体的感官意识,他先是要身

^① 莫里斯·梅洛-庞蒂:《知觉现象学》,姜志辉译,商务印书馆 2001 年版,第 128 页。

^② 理查德·舒斯特曼:《金衣人历险记:徘徊在艺术与生活之间的哲学故事》,陆扬译,第 29 页。

体迈向室外，在金衣的包裹下与大千世界互动：身体感受着金色紧身衣的布料张力，感受着金衣引发的风、光、热的独特触觉。当身体独特的感官一旦被唤醒，自我意识便不能够隐藏在笛卡尔幻想中仿佛连体积都不占的松果腺中，而是弥散在金衣包裹的整个身体内。在此，金衣既标示出皮肤作为身体的边界，又标示着一种溢出；作为从自我中溢出、与世界直接接触之物，金衣成为“我”与世界的感性胶结物。舒斯特曼赋予身着金衣的身体以人格，称其为“金衣人”(the Man in Gold/l'Homme en Or)。在巴黎诞生的金衣人，先后游历了哥伦比亚卡塔赫纳的热带海岸，丹麦威斯特里克特广袤荒芜的沙丘与海风呼啸的夜晚。金衣人是这场行为艺术的主角，它挑战、违拗、更新着舒斯特曼的意识，呈现了在先的身体经验如何在与对象世界的互动中更新主体意识。

艺术对于感官的调动，往往被说明为对于身体的调动。身体不再单纯作为大脑指令的执行者，消失在我们认知外部世界的活动中。身体，以及它的感觉、动量和情感资源，在这些全新的环境中以独立的意识和行为模式存在。在现象学论域中，舞蹈等行为表演由于消融内/外界限与主/客分隔的审美经验受到重视。具体而言，在近代认识论范式主导的哲学谱系中，笛卡尔为代表的哲学家并不认为自我意识占据空间性。在笛卡尔的幻想中，自我意识存在于大脑中一个小到似乎不占空间的点中(松果腺)，它似乎与那必然占据物理空间的对象世界并无挂碍。与此区别，舞蹈等行为表演发生在身体支配的知觉领域的空间性中，它把自我意识推到皮肤的边界上，使之弥散在身体这一“最初呈现的场”中^①，身体支配的知觉领域在与世界的互动中产生各种变化，更新着主体意识。梅洛-庞蒂曾对舞蹈的身体带来的审美经验作如此论述：

舞蹈中的主体及其世界不再相互对立，不再相互衬托，因此，在舞蹈中，身体的各个部分不像在自然体验中那样突出：躯体不再是运动从中产生、运动一旦完成就消失的背景；躯体是在指挥舞蹈，肢体运动受躯体的支配。^②

^① 莫里斯·梅洛-庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，第129页。

^② 同上，第365页。

在现象学论域下把握审美经验,是以身体的知觉领域为中介,重铸艺术与日常生活的关系,消融主体认识机能与对象世界的分隔。舒斯特曼身体力行,身着金衣诠释“艺术即戏剧化”主张,这涵括了审美经验的两重维度——“强烈的现场感与形式构成性”^①。其中,现场感关涉艺术实践中主体行为与感受经验的强度,而形式构成性指的是日常生活转变为艺术经验的方式,它关涉艺术领域与其他社会领域的区分标准,与既定社会习俗体系相连。在行为表演的身体场域中,日常生活转变为艺术的过程,亦是身体在与对象世界的直接接触中不断更新主体意识的过程。舒斯特曼在《审美经验与攫取之力》(2019)一文中,细致谈及金衣人历险诸多层次的审美交互(transaction)经验。针对身体知觉场域中消融主客的审美交互,他作如此表述:“我们可以通过实践来丰富审美经验,使我们更易于接受审美交互之中的攫取之力(the powers of possession)。这些力量既包括我们遭逢的作品,也包括促成经验主体更强受动性的诸多因素,它包括关涉氛围及主体的身体美学感知有关的因素。”^②受动性的行为主体,演绎了身体知觉场域中审美交互的无限可能:那袭金衣与舒斯特曼身体的交互,诞生出艺术个性的主体;艺术家扬·托马与舒斯特曼的交互,促成身体能量场的循环;整体艺术场域与舒斯特曼身体的交互,唤起他的“肌肉记忆”,这是一种由身体记忆创生的主体意识。

化身金衣人的舒斯特曼传授了这样两重身体教谕:身体知觉从来都是在先的,没有与身体知觉割裂的人类意识单独存在;区别于认知的精神,从事行为表演艺术的身体不仅在感受与认识,而且在创生,它提供了超出已有认识范式的新经验。

“艺术即戏剧化”的美学局限

早在《作为戏剧化的艺术》(2003)一文中,舒斯特曼就从“经验强度”“社会框架”这两个要素,详细阐释了艺术即戏剧化的美学主张,他

^① 理查德·舒斯特曼:《通过身体来思考:身体美学文集》,张宝贵译,第 141 页。

^② Richard Shusterman, “Aesthetic Experience and the Powers of Possession”, In *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 53, No. 4, 2019. p. 20.

尝试借此打破审美自然主义与历史主义在考察审美经验时非此即彼的局限。他指出,审美自然主义强调“提升生命的审美经验”^①,而历史主义则关注一种在日常生活中区分、标示艺术的社会惯例;换言之,自然主义聚焦审美经验的主体一端,关注活生生的主体经验,而历史主义则执着于审美经验所处的客观社会框架,将其视作构成艺术品的首要前提。在舒斯特曼看来,艺术即戏剧化是取消无益纷争的理想路径:

戏剧化——积极的强度和结构性的框架——在定义艺术的过程中,自然主义的和语境主义的理论分别竞争性地支持这两个因素之一。作为戏剧化的艺术观念因此可以作为一个便于使用的方案服务于这个长期存在的、我认为也是无益的审美论争的完成、综合和调和。^②

为了达成这种综合,舒斯特曼尤为强调:戏剧化有别于舞台上的虚拟扮演,它是日常生活中禀有“激动人心的能量”的行为经验。这也即是说,艺术作为一种有强度的行为经验,是生活语境的有机构成,彰显了生活经验中最富活力的面相;这亦回应了贯穿在 20 世纪审美讨论中艺术与生活二分的问题,开启了舒斯特曼经由身体实践探讨日常经验嬗变为艺术的路径。

与此同时,在考察艺术的“社会框架”这一要素时,舒斯特曼通过词源学追溯,择取与“戏剧化”(Dramatisierung)处在同一语汇链条中的“场面转化”(德语: Inszenierung, 法语: mise en scène)的义项加以阐发,借以凸显艺术即戏剧化的主张与“场景”(scène)要素的关联。饶有意味的是,在解释场景一词时,舒斯特曼偏重阐发“经验的神圣场所”与“令人激动的事情的焦点”等义项^③,却并未提及“mise en scène”更为普遍化的一则义项:人与他人展开互动的交往空间^④。在舒斯特

^① 理查德·舒斯特曼:《表面与深度:批评与文化的辩证法》,李鲁宁译,北京大学出版社 2014 年版,第 291 页。

^② 同上,李鲁宁译,第 294 页。

^③ 同上,李鲁宁译,第 296 页。

^④ 场景的词义变迁,经历了从狭义的固定戏剧演出场所(希腊和拉丁词中的舞台及围绕着舞台的建筑结构)、戏剧二级构成单位(戏剧的一幕、场面),再到广义上与剧院或戏剧演出无直接关联的人类交际时空。Cf. Paul Kottman, *A Politics of the Scene*. California: Stanford University Press, 2007. pp. 10–11.

曼的定义中,艺术即戏剧化是主体经验与周遭语境的互动,落脚于主体经验的提升,它意味着“提升了的经验和特别有意义的地点之间的相互作用”^①。

作为金衣人的舒斯特曼,身体力行了艺术即戏剧化的美学主张,意图在行为表演的身体场域中探讨日常生活嬗变为艺术的方式。在我们以艺术即戏剧化的主张考察日常经验向审美经验的转变之时,有待进一步商榷的问题在于:艺术的嬗变、审美经验的转化生成,究竟来自身体场域中主体一端的自我确证,还是来自对象的排列组合构成的客观美学形式,抑或源自于主体与对象世界打交道的整体情境与行为过程?在这一问题上,舒斯特曼的艺术实践与美学阐释呈现背离。在身体力行的艺术表演中,舒斯特曼身着金衣,着意寻觅一处激发身体内禀能量的合宜环境。他透过身体知觉场域中主体与对象世界的交互作用,考察艺术在告别形而上世界时,如何下降到生活世界。而当行为表演艺术家脱掉金衣,从沉浸式的自我展演中抽身,他又摇身一变,成为写作《金衣人历险记》(*The Adventures of the Man in Gold: Paths between Art and Life*, 2016)的哲学家。在这部半哲学、半童话的小书中,舒斯特曼以旁观者的身份,将自身的行为表演具体化为某种最终产品。虽然舒斯特曼的最初动机是实现身体美学与艺术实践的联姻,在主客交融中将日常经验转变为艺术;但他兴味盎然地解释这场艺术探险时,反倒因过分聚焦自我展演而错失了这一目标。

这首先表现为他在故事讲述中造作地否认“金衣人”与自己的同一性。历险记式的表述如此展开:在修道院的室外花园中,舒斯特曼在摄影师帮助下达成了身体内禀能量的“艺术分娩”^②,金衣人作为能量灵韵的肉身显形了。在哥伦比亚卡塔赫纳的热带海岸,当不友好的外部舆论对其冷嘲热讽、讥笑谩骂之时,金衣人落荒而逃,久久不愿现身。在丹麦威斯特里克特,广袤荒芜的沙丘与粗粝咸腥的海风为金衣人奔跑的身体重新注入激情和能量。金衣人从沙丘工作室的女性艺术群雕中汲取灵感,最终觅得完美艺术形象,在摄影灯的光线与持续的目光注视下,激情四射的曼妙能量场生成。

^① 理查德·舒斯特曼:《表面与深度:批评与文化的辩证法》,李鲁宁译,第 296 页。

^② 理查德·舒斯特曼:《金衣人历险记:徘徊在艺术与生活之间的哲学故事》,陆扬译,第 20 页。

在哲学家舒斯特曼的讲述中，主体与对象世界交往时无比丰富的面貌被过分简化对待。金衣人以独立的意识和行为模式在大千世界探险，最终达成艺术的完满，腾云驾雾飞升而去。日常生活的嬗变与审美经验的生成，似乎全凭主体偶然得之的灵光乍现。尽管他的行为表演从消融主客二分的身体美学出发，却演绎为一则自我观念的发展史：金衣人发现自我、充实自我、达至完满。舒斯特曼将自身的艺术探索归为对主体内禀能量的激发，却忽视了身体知觉场域中主体与世界的真实互动，这使他错失了重铸日常生活与艺术世界关联的契机，跌入某种空洞的主观性之中。在此，他地丰富多样的人文历史，他人友善抑或粗鲁的态度，皆被舒斯特曼抽象化为某种内驱力——“爱与恐惧”^①。他原本有机会借助新颖的艺术形式，将关涉对象世界的感性经验纳入身体场域，但由于过分聚焦审美经验的主体一端，使他消融主客二分的艺术创造并未获得同等分量的哲学关注。经由身体场域达成的寻常物的嬗变，被简化为将金衣用作道具，营造戏剧性体验的日常摆拍，在《作为行为过程的摄影》一文中，舒斯特曼如此表述：

如果说相机是一种基本的仪式化道具，解放了我的自我感觉，呈现出新的表现形式与姿态，让我从一个普通人变成富有艺术个性的主体，那么金色紧身衣裤的实际作用也是如此。虽说穿上将我塑造成一个更加多才多艺、无拘无束的摆拍者，为塑造新形象、新感受、新个性铺平了道路。^②

当舒斯特曼以艺术即戏剧化的观念把握审美经验之时，艺术主体与环境场域的“交互”过程，收拢为一种非社会性的、非话语性的身体经验。^③ 值得注意的是，舒斯特曼的戏剧化观念，实则与 20 世纪主导

^① 理查德·舒斯特曼：《金衣人历险记：徘徊在艺术与生活之间的哲学故事》，陆扬译，第 62 页。

^② 理查德·舒斯特曼：《通过身体来思考：身体美学文集》，张宝贵译，第 257, 258 页。

^③ 高砚平指出实用主义的“交互”(transaction)原则在“金衣人”中的体现：“这么说，金衣人算是舒斯特曼哲学之‘交互’维度的一种无意间生成的实践，也可视作是由爱默生、杜威开启的强调有机体与周遭世界之‘交互’的实用主义传统的一次现身说法。”与此同时，金衣人是一种超出话语哲学的艺术经验，是“对个体的持续的、非话语性的身体感觉”。参见高砚平：《撤去话语之梯——评舒斯特曼的〈金衣人历险记〉》，《美学与艺术评论》2020 年第 2 期，第 217 页。

性的戏剧构作原则一致：无论是格洛托夫斯基(Jerzy Grotowski)的“贫困戏剧”，抑或是阿尔托的“残酷戏剧”，都意欲以富于强度的身体语言对精神发挥效力，通达形而上领域^①。在这一戏剧观念下，20世纪前半期的西方实验戏剧，鼎力将舞台空间打造为形而上的场域，表演的身体场域与社会历史记忆、地缘政治内容保持刻意的疏离关系。直至20世纪后半期，伴随人文研究的文化政治转向，社会历史记忆、地缘政治内容方才被视作艺术场域不可或缺的人文肌理。舒斯特曼的美学观照，正是呼应了20世纪前半期聚焦身体交互经验的戏剧构作主张。在《作为戏剧化的艺术》一文中，他通过追溯“*mise en scène*”的词源，将艺术阐释为：主体提升的经验与有意义的地点之间的互动^②。舒斯特曼并无意从人际交往空间这一更普遍的义项阐释“*mise en scène*”。这意味着，在他的视域下，聚焦身体经验强度的艺术个体，并非人际交往空间中的社会主体；艺术发生的环境场域，亦无涉审美历史主义的客观社会框架。在此，舒斯特曼表述中的审美经验空间，无意容纳处在具体社会历史实践中的人际关系。

舒斯特曼曾谈及在日本濑户内海边上的少林窟道场(*shorinkutza*)的参禅经历，也体现了这一美学主张。他绘声绘色讲述了原本与自然景色冲突的两个锈迹斑斑的鼓罐，如何经由他的身体美学实践转变为某种艺术装置，达成某种他期待的审美经验的“变容”：“这种变容使得日常物变成艺术，而无须将其从现实世界中拔出而进入一个与现实世界隔离的、超验的艺术世界，因而无须具有那种完全不一样的形而上学状态。”^③舒斯特曼坦承，在这种身体美学实践中，虽然自身和鼓罐都未有某种本体论范畴的变化，但在参禅过程中一种持续的注视，使身体知觉场域中主体和鼓罐的互动成为激发他内禀能量的契机。尽管舒斯特曼将此种日常经验的内在性变容归于感知主体与特定对象(鼓罐)的相遇，但这一审美经验单纯由主体的内感知转化生成，在这种意

^① Cf. Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theater*, New York: Routledge, 2002, p. 38. 亦参见安托南·阿尔托：《残酷戏剧——戏剧及其重影》，桂裕芳译，商务印书馆2015年版，第44—46页。

^② 理查德·舒斯特曼：《表面与深度：批评与文化的辩证法》，李鲁宁译，第295, 296页。

^③ 理查德·舒斯特曼：《情感与行动：实用主义之道》，高砚平译，商务印书馆2018年版，第199页。

义上,我们将鼓罐替换为任何一种工业制品,皆不影响这一内在性变容。在这一层面,舒斯特曼的身体美学实践更接近一种围绕主体内感知展开的身体训练,他充满潜能的艺术实践,在审美交互中更新了自我意识,演绎了身体知觉场域的无限可能,却错失了“交互”经验包蕴的另一契机。在日常经验的变容中,艺术主体未曾作为审美历史主义语境下的社会主体,它与生活世界未曾发生实践的关联。由此看来,舒斯特曼艺术即戏剧化的行为表演美学有待进一步反思。

面对 20 世纪 90 年代以来艺术演出向行为表演的过渡趋势,当代德国剧场研究者艾利卡·费舍尔-李希特(Erika Fischer-Lichte)指出,这一趋势是由于当代社会“非艺术演出的美学化和戏剧化”^①。她注意到这一悖谬现象:一方面,在世纪之交的戏剧演出中审美经验的转换力量消失,艺术为生活世界赋魅的能力丧失,无力与对象世界保持张力关系;另一方面,在社会仪式与节庆等非艺术领域中,反倒呈现出她观察到的戏剧化趋势。这回应了本文开头谈及的当代艺术与非艺术边界的消融。日常生活的泛审美趋势,与艺术表演的去魅化,不过是同一问题的两个方面。艺术即戏剧化这一美学主张,正是为了将非艺术演出纳入审美经验的考察范围。但与此同时,在我们分析弥散在日常生活中的审美经验之时,倘若将行为主体与社会环境的互动单纯收归于主体感知的一端,而不顾及艺术行为与周遭环境丰富的实践改造关系,必然使艺术即戏剧化的美学主张等同于媒介时代的日常体验,成为舒斯特曼表述中的摄影摆拍经验。这是由当代艺术空间与消费空间的趋同化所决定的。

当代艺术既如其所愿地离开高蹈的观念世界进入生活世界,却又随之丧失与生活世界的张力关系。那么是否存在别一种艺术观念,使我们对审美经验的把握不再拘囿于主体内感知的一度,而更多地投放在外部世界之上呢?这实则暗示了与舒斯特曼的美学立场不同的另一种当代艺术观念。费舍尔-李希特在反思了行为表演的当代问题之后,从福克斯(Georg Fuchs)以来的欧洲先锋派戏剧探索出发,提供了另一种参选方案——艺术的“剧场化”。饶有意味的是,舒斯特曼由于理论上的误解,在其行为表演美学中迅速否决了这一方案,这同时解

^① 艾利卡·费舍尔-李希特:《行为表演美学——关于演出的理论》,余匡复译,第 280 页。

释了舒斯特曼为何无意探讨审美经验中的环境场域与整体情境，而将主体与对象世界的关系收归在认识论范式下的主体内感知中。我们有必要先厘清这一理论误解，这或许能够弥补舒斯特曼“艺术即戏剧化”的美学观念之不足。

对“艺术剧场化”的理论误解

理论界对艺术剧场化趋势的贬低与误解可追溯到美国艺术史家迈克尔·弗雷德(Michael Fried)。在《艺术与物性》(“Art and Objecthood”，1967)这篇引发批评界巨大反响的文章中，弗雷德立场鲜明地指出：“艺术走向剧场状态时便堕落了。”^①他指摘彼时新兴的极简主义(Minimalism)呈现出一种“剧场化”趋势。在他看来，这一趋势剥夺了现代主义艺术的精神性在场，使艺术陷入无惯例可循的单纯“物性”，而现代主义艺术须与之对抗、决裂，方能维系自身的发展。艺术的剧场化趋势被弗雷德概括为三个主题：其一，预先设计一种“为观众而存在的”环境；其二，挑战惯例、打破诸门类藩篱的艺术“综合”；其三，“无穷或无限的绵延的在场”，这与现代艺术的瞬时性和在场性对立^②。具体而言，在弗雷德看来，正如剧场为了吸引观众而预先设计一种整体环境，20世纪50年代以来的组合艺术、装置艺术与极简主义，亦是为了迎合观众而刻意设置艺术环境。他认为这导致艺术向展馆空间之外的绵延，艺术继而被剥夺了精神性的在场。为城市景观包围的当代人并不难领会这一指摘。无论置身艺术展馆或是购物中心，我们的审美体验都并非单纯由展品或是商品激发，而很大程度上源自我们对环境中诸形式排列及物体关系的感知，依赖我们对“整体情境”的美学经验，艺术空间与商业化的日常空间消泯界限，这解释了极简主义缘何被迅速运用为一种具有商业潜能的形式设计。

值得注意的是，弗雷德不过描述了20世纪下半叶跨界的综合艺术的一个面相。为了捍卫现代主义的内部惯例与艺术门类的纯粹性，

^① 迈克尔·弗雷德：《艺术与物性：论文与评论集》，张晓剑，沈语冰译，江苏凤凰美术出版社2013年版，第173页。

^② 同上，第172—177页。

他提出对艺术剧场化的批判,而忽视了跨界艺术实践的社会诉求与审美价值。为弗雷德指摘的约翰·凯奇与罗伯特·劳申伯格,其艺术领域已然越出了行动绘画、环境雕塑、装置艺术等艺术门类,他们影响下的“偶发艺术”(Happening Art)构成了 20 世纪下半叶先锋派戏剧实践的有机部分。在弗雷德写作《艺术与物性》这篇批评文章时,与偶发艺术家们过从甚密的“生活剧团”业已演出《禁闭室》(The Brig, 1963)等社会剧目,引起较大的社会影响^①。但这类综合艺术的鲜明社会诉求,及其反抗资产阶级异化状况的艺术介入主张,显然并不在弗雷德的关注视野内。如此看来,艺术的剧场化等于艺术的物化这一诊断,是弗雷德对 20 世纪下半叶艺术剧场化趋势的一则有失偏颇的评述。他要求维系艺术媒介与门类的纯粹性,警惕艺术与社会生活界限的混淆。这与将寻常物嬗变为艺术的实用主义美学路径不同,实则构成了界定艺术及其审美经验的另一路径方法^②。

尽管舒斯特曼依循的是实用主义的美学路径,与弗雷德的美学立场并不相同,但正是由于艺术剧场化的趋势在批评界遭受了根深蒂固的理论误解。在舒斯特曼阐释自身的艺术即戏剧化的主张时,他不忘回应弗雷德的指摘,澄清自己所说的戏剧化并非弗雷德所谴责的剧场化,这亦造成他对行为表演艺术有失偏颇的阐释。舒斯特曼强调,他更为关注行为表演者“充分投入行为本身”^③,而艺术主体与观众以及周遭环境场域的关联并非他考察的重点。而当舒斯特曼选择将行为表演者与社会环境的互动收归于主体一端,必然忽视审美经验中主体与对象世界的实践关系,这亦使他艺术即戏剧化的主张跌入平淡无奇的媒介日常。由于急于撇清他的美学主张与剧场化的关联,舒斯特曼亦错估了艺术的剧场化蕴含的审美经验变革潜能。

费舍尔-李希特在反思当代行为表演美学的缺陷时,注意到当代艺术表演丧失了对日常生活的赋魅能力,她认为欲恢复这一赋魅能力,有赖于回到福克斯在 1908 年提出的“再剧场化”(retheatricalization)

^① 参见阿诺德·阿伦森:《美国先锋戏剧:一种历史》,高子文译,南京大学出版社 2020 年版,第 79—87 页。

^② 参见张晓剑、沈语冰:《物性的诱惑——弗雷德的现代主义立场及其对极简艺术的批判》,《学术研究》2011 年第 10 期。

^③ 参见理查德·舒斯特曼:《通过身体来思考:身体美学文集》,张宝贵译,第 260 页注释 1。

观念。费舍尔-李希特首先澄清了理论界对艺术剧场化的误解。她指出,由福克斯提出的艺术再剧场化,是为了抵制资产阶级心理现实主义剧场在当时社会中的主导地位。20世纪初从福克斯、梅耶荷德到阿尔托的先锋派戏剧改革,无一不将剧场化视作一种拆除资产阶级意识形态帷幕的手段,而拒绝简单混淆艺术审美空间与社会日常空间。她追溯了20世纪初欧洲先锋派运动秉持的剧场化艺术原则:

为了取代文本主导的现实心理幻觉戏剧,欧洲的历史先锋派运动(约1900—1935)的成员想要提出一个“他者”剧场,在各方面都与以前不同:它摆脱了文本束缚,成为一种自主的艺术形式;它不模仿实际存在现实,而是创造自己的现实;它消除舞台和观众之间的根本分裂,并在他们之间发展了新的交流形式,以便弥合作为资产阶级社会典型特征的艺术(剧场)与生活之间的鸿沟。从这个意义上说,戏剧的再剧场化意味着一种全新的、坚决反对幻觉的剧场符码的发展,它不仅提出了不同的符号体系,而且还提出了其他句法、语义和语用规则;这不仅是在舞台上使用的符号之间产生新的关系,而且在舞台和观众之间建立了一种全新的关系。^①

当代秉持社会介入立场的艺术,依循的正是费舍尔-李希特表述中的剧场化原则。这一原则意图重建舞台和观众、环境场域与行为主体的关系,在崭新的社会关系中,使参与者感知与日常经验的断裂。^②在此,艺术的剧场化竭力与泛审美的媒介日常保持张力,打破从主体感知出发解释一切的幻觉陷阱;转而通过整体情境的设置,刻意凸显参与者与社会环境的介入关系。在艺术空间与泛审美的消费空间日趋同质化的背景下,通过聚焦审美经验中主体与对象世界的实践关系,我们有望在审美经验与日常感知的否定性关联中获致一种迈向生活世界的艺术方案。

^① Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, Iowa City: University of Iowa Press, 1997, p. 115.

^② 汉斯-蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场(修订版)》,李亦男译。北京大学出版社2016年版,第246页。

余论：迈向生活世界的艺术

粗略而论，在艺术组织原则上戏剧化与剧场化的区别渊源于戏剧构作中一贯存在两种相反立场：更为看重演员的身体表演，还是聚焦舞台的环境布置。在词源上，“drama”关联主体的表演与创作行为；而“theater”与剧场中的观看行为相连，关涉环境场域引发的互动关系（看/被看）^①。譬如，环境剧的倡导者理查德·谢克纳（Richard Schechner）看重改造的环境场域与重构的舞台空间，而贫困剧的提出者格洛托夫斯基聚焦演出者的表演行动带来的能量冲击。在本世纪越来越多的研究者主张打破二者饱受争议的对立区分，而选择以“theater and performance”（剧场和表演）的并列结构取而代之。以文本为中心、坚持情节和摹仿的经典戏剧范式，日渐被聚焦“非戏剧”要素（身体、姿势、场地、设备、气氛、声响等）的剧场范式取代^②。在媒介变革带来的深刻而广泛的影响下，作为综合媒介体的剧场与作为现场艺术样态的行为表演之间的差异消融^③。艺术的剧场化，要求将审美经验置入物质实践的复杂图景中，以与泛审美的媒介日常保持张力。

进而言之，在艺术实践层面两种戏剧构作原则的交融，与美学领域走出认识论范式的拘囿，消融审美经验的主客二分是呼应的。在传统认识论范式下，黑格尔会区分所谓的认知性感官与实践性感官：认知性感官也即视、听两端，承载着人类的感性直观形式；实践性感官则

^① 剧场(*théâtron*)关联着一种“观看行为”(*theáomai*)，而戏剧(*drama*)从其希腊词根 *dráo* 来看，意味着“去做”。Cf. H. G. Liddell, R. Scott, H. S. Jones et al. *A Greek-English Lexicon*. Rev. 9th ed. New York: Oxford University Press, 1996, p. 786, p. 787, p. 797, p. 448, p. 449.

^② 汉斯-蒂斯·雷曼：《后戏剧剧场(修订版)》，李亦男译。第 11 页。

^③ 早在 20 世纪上半叶，剧场研究的奠基性学者赫尔曼（Max Herrmann）已提出，“表演”而非“文本”是戏剧学的核心对象。（参见艾利卡·费舍尔-李希特：《行为表演美学——关于演出的理论》，余匡复译，第 39 页。）在媒介时代的新语境下，奥斯坦德直接主张，表演研究为剧场研究范式的重新表述。他指出，尽管剧场艺术调用诸种媒介化的形式，但它与现场艺术并不对立，而是相互依赖的。（Cf. Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge, 1997, pp. 3–6.）

包括嗅觉、味觉、触觉在内，指向某种具体的局限性的对象^①。在黑格尔的论域中，由于艺术是审美静观的对象，它关涉的是认知性感官而非实践性感官。而在今天我们很容易理解，将感官划分为认知性的与实践性的，不仅在现代科学的意义上不能成立，更在现代哲学的存在论基础上不能成立。认知本身是实践性的，或者在某种意义上我们时常强调它是具身性的，它并不能最终独立出来统摄我们的审美经验，而是作为实践的一个中间环节，向主体与生活世界的丰富实践关系敞开。以“剧场和表演”的并列结构取缔剧场化和戏剧化的艺术原则对立，为我们走出传统审美经验论域中主客二分的认知模式敞开了一种新的可能。

【本文由上海市教育委员会和上海市教育发展基金会“晨光计划”资助】

(作者单位：复旦大学马克思主义研究院)
学术编辑：崔晓红

^① 黑格尔：《美学》第三卷(上)，朱光潜译，商务印书馆 2011 年版，第 13,14 页；亦参见朱立元：《黑格尔美学引论》，天津教育出版社 2013 年版，第 259 页。