

自我解放的时空

——论朗西埃的“戏剧政治”

董 贇

摘要 观众与表演者的共同在场,是戏剧区别于其他艺术类型的基本特征。朗西埃之前的戏剧理论,或以表演者为中心,或以观众为中心,在本为身体共在共享的戏剧感性世界中预设了表演者与观众二元且不平等的秩序关系。朗西埃所谓的“戏剧政治”,正在于“身体共在”的戏剧存在形式所致力表演者与观众在根本上的平等。即只要在剧场中,打破现实给予表演者与观众的不平等预设,在平等来临的时刻,就发生了真正意义上的解放——自我的解放。

关键词 戏剧;表演;观看;解放;政治

朗西埃把戏剧读解为“把身体放在一群聚集的观众面前的表演”^①。戏剧作为表演者与观众共同在场的艺术,其鲜明的特征就在于表演者的身体与在场观看的观众的身体构成了一个共享的感性世界。李希特将戏剧的这一基本特征称为“身体共在(bodily co-presence)”^②。而这一特征,恰是西方戏剧与政治的天然纽带。亚里士多德曾言:“人是政治的存在者,必定要过共同的生活。”^③为了满足生活需要,实现美好生活,人们应当生活在共同空间之中。政治的原初意义指的是人与人共同的生活状态。由此而言,戏剧的政治,就在于它将人们汇集于一个共同时空,以艺术表演的形式,既让个体直观感受到共享的生活,又认知到生活共同体的存在。

朗西埃发现并批判的一点是,西方戏剧理论行使用“感性的分配”(partage du sensible)^④的权力,分裂了戏剧表演呈现的感性共享世界。即这些戏剧理论,或是“见”到表演者而忽略观众,或是“见”到观众而忽略表演者,都未能将表演者与观众视为平等的身体共在,都试图让一方在真理的至高点上去教化、解放另一方。朗西埃批判这类不平等的感性分配方式,提出戏剧的政治正是打破给定的感性分配秩序,将表演者与观众从不平等的意义桎梏中解放出来,由此,戏剧的政治性就在于剧场中表演者与观众自我解放所显现的根本平等性。

一、感性的分配:朗西埃“戏剧政治”的出发点

“感性的分配”是朗西埃美学的独特概念,也是朗西埃思考“戏剧政治”问题的理论出发点:

所谓感性的分配,即感官知觉的不证自明事实的系统,它同时揭示了某些共同的事物的存在,并界定了其中各个部分和位置的界限。因此,感性的分配在同一时间建立了共同的、共享的、排他的部分。这种部分和位置的分配是基于空间、时间和活动形式的分配,这些空间、时间和活动形式决定了某种共同的东西以何种方式适合参与,以及不同的个人以何种方式参与这种分配。^⑤

根本而言,人们共享同一个感性世界。朗西埃不相信超出具体之上的世界存在,因此,任何存在都是感知到的具体存在。当朗西埃把感知视为每个人平等拥有的能力时,对感性、感性世界的处置就必然是一个政治问题。但朗西埃同时指出,这个世界内部,被不同空间、时间以及感知体验模式所划分,呈现为一个具有等级性的秩序世界。感性的人基于感性分配获得了感性世界的身份,同时就被标定了参与感性世界的方式和位置:有些东西被听见、被看见、被理解,有些东西则不可感知。

戏剧作为历史与现实的具体存在,本就是感性分配的产物,甚至是一定感性分配体制的文化表征。具体到既往的戏剧理论,哪些是可见的?哪些是可说的?哪些是有意义的?正是这些对戏剧应然状态的说明呈现出一个等级性秩序的感性世界。朗西埃认为,西方戏剧理论,虽有历史阶段的不同,但始终固守表演者与观众二元对立的原则,并将这一不平等感性分配秩序正当化、“治安化”^⑥。

戏剧的政治,就是从根本上承认戏剧即一个共享的感性世界,承认表演者和观众在戏剧中共同在场。这种根本的平等性,让表演者与观众不再需要让对方以不可见的方式来证明自己,也不再需要预设表演/观看、行动/认知、真实/表象、主动/被动之间的对立。当然,“戏剧政治”带来的平等解放不可能自动出现,这既是一个已有的感性治安化秩序不断解构、再重构的感性再分配过程,也需要表演者与观众主动运用自身能力,追求自我解放。

二、两类戏剧的感性分配方式:朗西埃“戏剧政治”的现实基点

朗西埃试图以“感性分配”为出发点来刷新世人的认识:世界、历史、社会都被纳入到感性分配活动中。当朗西埃用治安(police)来概念化感性分配的体制性机制的同时,也在对治安秩序的干预之上重新概念化了政治(la politique)。即治安表征的是感性分配的稳定秩序结构,而政治则是治安的否定,其表征的正是不断打破稳定秩序的具体实践。当治安透过戏剧加固自身感性分配体制的正义时,“戏剧政治”就挺身指出感性分配的稳定体制对不平等的掩盖。至此,不难发现,朗西埃“戏剧政治”的本质是“一种关系”^⑦,而要考察这种动态的“关系”,就需要考察西方戏剧治安化的存在,即具体的感性分配方式。总的说来,西方戏剧在演进过程中形成了两类戏剧理论,一类以表演者为核心,一类以观众为中心。这两类对戏剧存在方式的不同理解,显示了两种感性分配方式。

(一)以表演者为核心的感性分配方式

虽然朗西埃没有明说,但不难发现的事实是,以表演者为核心的感性分配方式主宰了从柏拉图、亚里士多德直到启蒙主义时期对戏剧的理解:戏剧表演是对真实的模仿。朗西埃似乎将狄德罗的“表演者悖论(the paradox of the actor)”视为这种感性分配方式的代表。狄德罗强调理想的戏剧表演者应不动感情、没有性格,但这种理想性同时要求表演者展现理想范本和典型性格。这一“表演者悖论”背后是一套围绕表演和表演者的感性分配方式。这种感

性分配方式本质上是理性宰制下的感性分配,以真理或真实的必然性为旨归,将表演视为呈现真实、接近真理的具体方式。为了面向真实世界,面向真理,表演者必须是一个“冷静的、安定的旁观者”,具备“很高的判断力”,理性地进行舞台表演。在狄德罗看来,表演的重要性在于它不是出于直接而自发的情感,而是来自情感的固有形式,可以在重现中显示真实世界的必然性。^⑧

就此而言,狄德罗“表演者悖论”的实质就是表演者以可重复性的理性表演来宰制自然情感的偶然性与瞬时性,进而将戏剧当作一种显示世界真实本质的形式。在这种感性分配方式中,戏剧表演者既具备从具体情感材料中识别主宰具体领域固有本质的能力,同时其本身又是在自然的具体领域中生养而成。因此,表演者成为自然状态的观众与真理秩序间的纽带,戏剧由此也显示其政治功能,将观众纳入到理性的共同体秩序中。所以,不妨说,戏剧表演既是世界真实本质的呈现过程,也是理性的共同世界的形成过程。但也显而易见,这种以表演(者),以真实、理性为核心的戏剧中,观众始终处于单向“被教导”所致的不平等之中。

(二)以观众为核心的感性分配方式

朗西埃发现,在浪漫主义以降的审美革命中急速成长起来的西方现代戏剧,其理论的中心从表演者转向了观众。这类戏剧,一方面注意到了观众不可或缺的结构功能,即观众参与了戏剧表演整体的构成,没有观众就没有剧场;另一方面其目的在于发掘观众作为“政治的存在者”的本性。也就是说,以观众为核心的现代戏剧,观剧行为并非纯粹的审美静观行为,而是公民主动参与社会政治事务的方式。表面上看,从以表演为核心到以观看为核心的这场感知形式的转变,致力于恢复戏剧“身体共在”的民主性质,但朗西埃指出,这一转变的实质不过是共同体本身的感性构造形式的导向向观众转移而已。

所谓共同体本身的感性构造形式,朗西埃指的是一个稳定的共同体拥有的“一套先于法律和政治制度的感知、生活姿势与态度”。共同体不是简单的人群的聚集体,而是依循一定的共识结构和感知方式的“行动主体(performance body)”。无论是为了维护同共体的稳定而实施的种种行为,还是针对共同体治理所采取的种种手段,都必然首先让共同体公民接受制度背后的“感知结构”,接受这种“感知结构”的等级性分配。所以,“感性构造形式”实际上就是治安化的感性分配方式。^⑨

虽然说,以观众为核心的现代戏剧所遵照的“感性构造形式”中,“构造”(constitution)相对而言强

调了观众与表演者“共同 (con -)”“建立 (situt -)”,但实质上不过是将感性分配的主权由表演者代言转移到观众代言。因此,观众与表演者之间根本平等性没有实现,现代戏剧也并未真正证明身体共在的存在。

总而言之,以表演者为核心的戏剧与以观众为核心的戏剧所显现的感性分配方式,前者只“见”表演者而忽略观众,后者只“见”观众而忽略表演者,都未能将表演者与观众视为平等的身体,即都不过是朗西埃所谓的治安秩序罢了,都是朗西埃“戏剧政治”所面对的现实对象。

三、“被解放”的观众:朗西埃对当代戏剧革新的批判

西方戏剧从以表演者为中心到以观众为中心的转向,历来被视为戏剧领域进行的一场对观众的解放战争。^⑩但朗西埃却认为,它并未根本改变不平等的分配秩序,并非真正的解放。讨论朗西埃的“戏剧政治”,不能忽略他对以“解放”观众为指向的这一审美革命的批判。朗西埃以当代戏剧革新的两位代表——德国的布莱希特(Bertolt Brecht)与法国的阿尔托(Antonin Artaud)为主要对象,展开了对这一问题的批判。

(一)观众的悖论

布莱希特与阿尔托戏剧革新的对象是主流的现实主义戏剧。布莱希特认为现实主义戏剧使观众无知无觉地接受其展现的虚假图像,他提出,应当让观众从其迷恋的舞台表象中清醒过来,从被动的共鸣者角色转变为主动的探究者。阿尔托则认为,现实主义戏剧不过是通过对社会问题的有限批评来维持文明社会假面的工具。阿尔托提出残酷戏剧,是希望用残酷的内容与激情的表演来震撼观众,让观众在剧场中体验内心的痛苦与煎熬,在精疲力竭中恢复被压抑的激情与本能。显然,两者都极力批评以表演为核心的传统戏剧理论中所蕴含的虚假意识与感知方式,并从观众的真实性和主动性来重申戏剧存在的意义。

朗西埃敏锐地指出,布莱希特与阿尔托的戏剧革新并未脱离传统戏剧理论中对观看的基本设定,仍然深陷于“观众的悖论(the paradox of the spectator)”,即一方面观众作为戏剧存在的前提,没有观众就没有剧场;但另一方面,单纯做一名观众却又被认为是一件坏事。朗西埃将此视为一个“比著名的表演者悖论可能更为根本的悖论”^⑪,这一悖论的实质是固守表演与观看的二元对立,将观看作为表演的被动接受。观看行为本身不具备独立价值,它

只能把握世界的表象,不能见到真实。与此,观众必须在观看中“被惊醒”“被震撼”,发现、承认自身的缺陷,并将自己转变为集体表演中直接的参与者,才能成为戏剧的积极主体。

如此,观众“被惊醒”“被震撼”,不正是对表演的认同和肯定?观众向自身对立面的转变,不还是消解自己的独立性?总而言之,朗西埃批评布莱希特与阿尔托的新剧场不过是重新陷落于以表演为中心的治安秩序之窠臼,仍旧是“一个没有观众的剧场”^⑫。

(二)“被解放”的观众

从意图上说,布莱希特与阿尔托的戏剧革新激发了观众的主动认知与参与热情,希望观众得到“解放”。但两者却仍然预设有一个“教师”的角色——知晓有关“解放”的知识,并教导观众去“解放”。因此,这种解放只能称为“被解放”,并非真正的解放。

布莱希特与阿尔托把解放理解为重新获得失去的统一性,即解放不是“塑造新身体、在新感官世界中生活”,而是“对社会所失去的物品的普遍再占有”,是对世界统一性的复归。朗西埃强调,此种解放的前提是对社会分离全部过程的认识,而解放则意味着“社会与真理分离的全部过程的终点”^⑬。

布莱希特与阿尔托认为,观众在对表演的观看中,观看的是“那个从他身上被偷走的行动”;观众与表演者之间的对立,其实是“人的自我分离”,并使观众远离了共同体及其行动。因此戏剧革新的具体方向,是在剧场表演中唤醒观众的认识和行动,恢复人性的完整,返回真实的世界。也就是说,观众需要被教育,需要认识到自己的无知与有限,需要接受来自他人的指导,最终压制自我、“停止作为观众”,从而“变成集体实践的代理人”。^⑭显然,布莱希特与阿尔托试图将自己确立为民众的教师,将自己视作知识的占有者,而将观众视为需要被教育的无知者;戏剧革新的目的是让观众接受他们的教导,抛弃自我的片面意见,膜拜他们所代表的真理。因此,吊诡的是,以解放观众为目的的戏剧革新反而肯定了教师(戏剧表演)所代表的真理与秩序。当布莱希特与阿尔托越是指责观众现存的被动状态、教导观众去解放时,就越是肯定了与观众之间的绝对界限,也就永远证实着他们之间的不平等。

四、自我解放:朗西埃“戏剧政治”的本质

与戏剧革新中观众被他者解放不同,朗西埃的“戏剧政治”冀图以平等为起点、包括表演者与观众在内的所有人的真正的解放。平等是朗西埃“戏剧

政治”的唯一原则。用朗西埃自己的话说,“平等不是既定的政治运作,不是一种透过法律体现的本质,也不是一套被设定要达成的目标。它是一个假设,只能落实在这个假设的实践中被理解”¹⁵。换言之,朗西埃的“戏剧政治”只能发生在现实的感性分配所代表的治安逻辑与平等的可能逻辑的遭遇之中。只有认识到现实感性分配秩序的不平等,中断这种不平等,“戏剧政治”才能实现其冀图的真正的解放。从戏剧艺术本身来看,平等本是其“身体共在”形式的题中之意,然而在被现实的感性分配方式固化的二元对立结构中却失落了这种平等。因此,无论是表演者还是观众,只要在剧场空间中,运用自身能力打破这种固化的不平等限定,就发生了真正意义上的“解放”——产生于自我的、自主的解放。显然,这种解放就是朗西埃“戏剧政治”的本质,有别于被他者教导之解放。

那么,如何在戏剧中实现这一真正的解放?

一是打破看台与舞台的界限,以“表演”重构剧场空间。可以说,舞台与看台之间的距离,既是表演者与观众之间关系的直观,也是已有剧场空间被分配的秩序印记。朗西埃的“戏剧政治”不是简单粗暴地破除既存的剧场空间秩序,而是以对表演概念的重新释读去重构剧场空间。具体来说,朗西埃利用包涵解放力量的“景观”这一观念,重新概念化了“表演”,将表演视作一种“景观”中介置于观众与表演者之间,在联系两者的同时,也将它们分离。

朗西埃不赞同居伊·德波将景观理解为一种“分离”“迷失”和“隐藏”,¹⁶认为其景观批评仍然是费尔巴哈式的,即通过将景观的外在性与理想的自我本质分离,构造了一个真实的人类世界与其所应当服从的理想世界的对立。显然,德波对“景观”的思考仍旧出于二元对立的理论逻辑。而景观(spectacle)从词源上看,源自拉丁语 spectāculum,它的两个相互关联的义项:看(spect-)到的景象与公开的表演(spectacular),显示了作为景观的“表演”实际上是一种中介。朗西埃正是看重“景观-表演”的“居间”性质所蕴含的解放力量。即“表演”作为“中介”,一方面分别与表演者和观众发生直接的联系;一方面又阻止两者越过自己向对方传达种种教导。

因此,朗西埃的“戏剧政治”并不要求观众站到舞台上或者表演者走进观众席,而是希冀表演者能在表演中展开自己的可能性,观众在观看中也能自由地生成自己的舞台与表演。这实质上打破了看台与舞台的界限,重构了平等的剧场空间。

二是打破表演者与观众的身份分配,解放剧场时间。能力天赋的差异是西方戏剧理论家分配表演

者与观众身份的根据之一。能力匹配职业的观念,朗西埃认为根植于从柏拉图开始的对“时间”的基本设定。柏拉图不仅将“时间”视为一种次序来经验,并且还当作一种限制性的条件。由于时间的次序性,通常人们只能一次做一件事,因此,在共同体生活中人们必然需要分工。“只要每个人在恰当的时候干适合他性格的工作,放弃其它的事情,专搞一行,这样就会每种东西都生产得又多又好。”¹⁷柏拉图将工作与人们的性格天赋匹配关联时,“恰当的时候”,即时间,显然是被当作一个制约前提,它限定人们“专搞”合适自己的工作,而放弃其他事情。柏拉图此处所谈及的是线性的时间。这种线性时间观念将个体生命嵌定在时间直线上,置入一次性的生命状态中,从而限制了生命的丰富可能性。

对于这种线性时间的宰制,朗西埃提出一种“既是……也是……”的时间观念。从经验的角度上,这种时间观念主张每个人不应该被有限的工作时间所限定。人们既可以工作,也可以休闲。我们既可以是工人,也可以是诗人。更进一步,这种时间观念意在揭示时间的双重维度:现实的与可能的,从而打破基于线性时间观念造成的身份固化以及由此而来的不平等,认为每个个体都应该、也都能够超越劳动分工、社会身份、职业能力的限制。

基于“既是……也是……”的时间观念,朗西埃的“戏剧政治”揭示了剧场时间的特征。剧场时间是表演者与观众各自的生命经验编织而成的共同时间,同时剧场时间又因为双方各自生命经验的同时接入,不仅是表演者和观众的现场时间,也是不同于现实的各自的艺术时间。朗西埃冀图的解放,并不是要取消表演者与观众的差异存在,而是指出这样的事实:每个观众都是他自己的演员,表演者也是自己的观众;表演者只是在表演中演绎自己的世界;观看者也只是“用眼前所上演的诗的元素来作自己的诗”¹⁸。因此,时间的解放,突破了西方戏剧理论对表演者与观众的身份分配,展现了朗西埃最为核心的思想,即每个个体都平等地具备丰富的生命可能性。

最后,真正的解放要求打破剧场中个体性与共同性的对立。虽然绝大多数戏剧理论都不否认戏剧的共同体性质,却并未彻底认清戏剧的身体共在特征,往往在观众的个体性与共同性之间制造对立。这种理论话语认为,观众在观看表演时会被卷入集体能量的洪流,丧失自己的个体性。实质上,无论表演还是观看,人们首先都以个人名义与周围的世界打交道,人们在围绕自己的“事物、行动以及符号的森林中编织着自己的道路”,而不会用拥抱整体性的方式

来取消自己的个体性。同时,人们分享着“共同的力量”。这种“共同的力量”并非源于共同体成员的身份,而是因为每个个体都能用自己的方式去自由“翻译”自己的所见之物。^⑨也就是说,只有基于每个人都平等拥有感知力量,才能显示观众与观众之间、观众与表演者之间根本性的平等。

如此,表演者与观众虽然各自开辟着自己的道路,但平等的感知力量将他们联系在一起,形成了一个共享的感知世界。这个共享的感知世界,不仅是“一种精神气质(ethos),一种共同的住所(abode)”,更是若干行为交织、多种人类活动构型的布满生命丰富可能性的时空,因此,也是表演者与观众“共同的栖息地”^⑩。于是,时间与空间在此时此地被重新分配,所做、所看、所说之间的关系被重新规划:这才是真正意义上的解放。根本地讲,真正的解放就是证明平等的过程。

结语

朗西埃以其鲜明的平等主义立场介入戏剧与政治关系的讨论,其“戏剧政治”是与感性分配密切相关的一种关系活动,其本质是打破既有的感性分配方式,显示戏剧中表演者与观众“身体共在”所含蕴的根本平等性,实现真正的解放。剧场,在朗西埃看来正是“政治”发生的时空。当表演者与观众不再承认二者之间的绝对区分,不再认可看台与舞台之间的根本界限,当他们坚信每个人都应该超越被感性分配所限制的自我,去实现自由的可能,政治才得以现身。坚信每个人的平等,坚信每个人的自我解放,这才是讨论朗西埃“戏剧政治”的根本立场。

注释:

①⑨⑩⑫⑬⑭⑯⑰⑱ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, verso, 2014, P. 2, P. 6, P. 2, P. 3, P. 43, PP. 7-8, P. 15, P. 13, PP. 16-17. 该著第一章中译部分可见雅克·朗西埃《被解放的观众》,张春艳译,《当代艺术与投资》,2011年第2期,本文引用时有改动。

②德国戏剧理论家李希特在《劳特利奇戏剧与表演研究概论》中将 *bodily co-presence* 视为理解戏剧表演的出发点。他所说的表演是演员与观众共同完成的游戏。李希特在20世纪60年代“表演转向”的历史语境中讨论身体共在问题,更关注戏剧表演的偶然性、协商性与反思性。可见 Fischer-Lichte and Erika, eds.,

The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies, Routledge, 2014, PP. 19-22. 朗西埃没有明确使用这一术语,本文借用这一术语来概括朗西埃所指出的戏剧中表演者和观众平等在场这一现象。

③[古希腊]亚里士多德:《尼各马可伦理学》,廖申白译注,商务印书馆,2003年版,第278页。

④Partage 具有共享和分配两个意义。可见雅克·朗西埃《歧义:政治与哲学》,刘纪蕙等译,西北大学出版社,2015年版,第44页。

⑤⑳ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, eds and trans. Gabriel Rockhill, Bloomsbury Academic, 2006, P. 7, P. 39.

⑥治安(police)是指社会秩序共识的治理机制,目的是对位置和角色进行分配,以及将这一分配正当化。可见雅克·朗西埃《歧义:政治与哲学》,刘纪蕙等译,西北大学出版社,2015年版,第46页。

⑦可见洛克希尔为朗西埃《美学的政治:感性的分配》英译本所作的导言。Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, P. 2.

⑧[法]狄德罗:《演员奇谈》,施康强译,《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社,1984年版,第280—281页。

⑩张春燕把 *spectateur émancipé* 翻译为“被解放的”观众。*émancipé* 一词,本有被动意味,具体有“被解除监护的;得到解放的,获得自由的,摆脱束缚”之意,将其翻译为“被解放的”自有其合理性。但就朗西埃的观点而言,*émancipé* 并不产生于主动与被动之间的二元结构,不能从逻辑上预设一个先于被解放者而存在的解放者,也不能梦想一种与解放者的教导热情相一致的被解放者。朗西埃只承认基于自身的自我解放。因此,可以说朗西埃在这里运用了他自己所提倡的同名异义的方法,以“解放的观众”去对抗“被解放的观众”。这里的“被解放的”观众强调其行为的被动性。

⑪[法]雅克·朗西埃:《歧义:政治与哲学》,刘纪蕙等译,西北大学出版社,2015年版,第52页。

⑫[古希腊]柏拉图:《理想国》,郭斌和、张竹明译,商务印书馆,1986年版,第60页。

董赞,四川师范大学文学院2017级文艺美学专业博士研究生。

责任编辑:任红军