

论文学的表演性： 起源视野中艺术行动的规定性

朱全国

(九江学院 文学与传媒学院,江西 九江 332005)

摘 要:表演是一种审美艺术行动,在各种艺术类型中广泛存在,对表演的关注实际上就是对艺术行动的关注。与其他艺术种类相比较而言,文学的表演性是人们较少论及的一个问题。文学艺术起源的观念为人们理解文学的表演性提供了基础,并为表演作为一种审美的艺术行动进行了各种规定:摹仿说认为文学艺术的行动是属于语言这一媒介之下的摹仿行动,行动不仅是摹仿方式,同时也是摹仿的对象;巫术说认为文学艺术的行动具有象征性、角色分工、形式化的特点;游戏说认为文学艺术行动属于审美活动,是虚拟的,处于游戏者与欣赏者组成的整体之中,具有封闭性,审美假象是文学艺术行动的动因与目的。由上述规定出发,表演就是虚拟的、以创造审美假象为目的的象征性艺术行动。之所以探讨文学艺术起源中的艺术行动问题,一方面这一问题是理解文学表演性的出发点,为探讨各种文学体裁的表演性提供了基础,更为人们深入理解文学本身提供了不同的视角;另一方面有利于人们进一步深入了解不同艺术种类中的表演性问题。

关键词:文学;艺术行动;表演性;摹仿说;巫术说;游戏说;劳动说

中图分类号:I0-02 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2017)02-0143-08

提到表演,人们马上会与电影、电视、戏剧等艺术方式中的表演联系起来,的确,在现代媒介高度发达的今天,表演无处不在,表演问题似乎也随之变成了一个司空见惯的问题。从狭义角度看,表演与戏剧、影视之间的关系最为紧密,因此在戏剧、影视里,表演问题得到了较充分的重视与研究。从广义角度看,20世纪六七十年代,美国纽约大学戏剧学家谢克纳、人类学家特纳和西北大学的康古拉德等,在剧场、人类学、女性主义、仪式、游戏、社会表演、大众表演、边缘和弱势群体的口头呈现以及非言语互动等方面的研究,为表演成为一门独立的学科奠定了基础,同时也在某种程度上确立了表演学的研究范式^[1]。无论是从狭义还是广义的角度看,表演研究的很多问题都是与文学共有的,如文本、形象、叙事、仪式、女性主义等,这些现象说明文学与表演具有十分广泛的联系,表演具有文学的一些属性。随之而来,人们自然而然地就会思考另一个问题:既然表演具有文学的一些属性,那么文学是否具有表演性呢?这一问题恐怕会使人们持谨慎态度,因为它马上就会涉及人们对表演的认识,但恰恰是在对表演的认识问题上并没有一个确定的答案。正如彭万荣所指出的那样:“表演是什么?戏剧理论一直是含糊不清的。尽管许多杰出的理论家对表演的内容、方式、风格、流派、特点给予了卓有成效的阐述,然而在表演是什么这个根本问题上戏剧理论却始终付之阙如。这不仅给表演理论留下了诸多遗憾,而且也使他们的讨论出现了理论盲点,以致问题到了最后的关头或者自相矛盾,或者语焉不详,或者不了了之。”^[2]尽管在表演的认识问题上没有一个确定的

收稿日期:2016-11-15

作者简介:朱全国,文学博士,九江学院文学与传媒学院,教授。

基金项目:国家社会科学基金项目“西方语言哲学中的图像意识及其与文学的关系研究”(14BZW021),项目负责人:朱全国。

答案,但对表演属于行动以及表演属于艺术这两点,是所有表演研究者的潜在共识。从这种潜在共识出发,我们可以认为对表演的研究就是对艺术行动的研究。然而,表演这种艺术行动所涉及的错综复杂关系以及表演创作行为的特殊性等,都为人们企图建立起对表演的统一理解设置了障碍。对表演十分重视的戏剧尚且如此,在广义的表演艺术中想要得出较统一的答案,显然并不现实。

在文学研究中,一些学者注意到了表演性的问题,但对于文学是否具有表演性这一问题并没有进行深入的理论分析。这导致有些学者要么把戏剧中对表演的认识直接运用于文学中,要么在研究中直接把表演性作为文学的一个前提属性进行讨论。前者显然没有注意到表演在不同学术领域中的差异;后者则认为文学天然具有表演性,对文学表演性所具有的内涵这一问题采取回避态度。除此之外,相对于其他文学基本问题的研究,文学的表演性得到的关注并不多。从关于表演研究的论文数量与所研究的范围来看,也可以说明文学表演性研究的薄弱——文学表演问题只占到表演研究论文数量的极少部分。通过相应检索,以“表演”为篇名的论文在一万篇以上,主要集中于1990年代以后。在CNKI检索中,可以明显看出以表演为主题的研究从数量上看呈现出三个阶段:1936年至1989年每年的论文基本都在100篇以下(其中有6年在100篇以上,但超过百篇数量不多);1990年至2006年,都在百篇以上;2007年起每年都超过1000篇,且从2014年开始每年都超过2000篇。但是,以文学的表演性或以文学与表演为篇名的论文则十分有限。据CNKI检索显示,1978年至2016年,以文学表演为主题的论文每年都没有超过10篇,且大多数都是对文学文本中表演现象的描述与分析,对文学表演性理论本身的研究并没有深入。其中较为深入的当属贺晓武在2012年对文学虚构表演性的研究^[3]。在这些以文学与表演为篇名的研究中,其研究范围也十分有限,主要体现为文学与戏曲、戏剧表演之间的关系,如1994年曹树钧^[4]、1998年一峰^[5]、2005年王评章^[6]、2007年杨国起和朱卫东^[7]、2016年孙红侠^[8]等学者的研究。也有一些文学与舞蹈表演之间关系的研究,如1982年张平^[9]的论文。还有一些从文学角度来思考表演艺术的努力,如全弘哲从表演叙事理论出发讨论了敦煌讲唱文学^[10],姚朝文从文学角度分析了民间化的表演诗学^[11],孙景尧、夏洁分析了口头文学的表演性^[12],覃继督评析了表演理论在中国民间文学研究中的应用^[13],杰夫·凯勒和吴思远对中国口述表演文学进行了个案探讨^[14],安德明分析了表演理论对中国民间文学研究的意义^[15]。此外,现有研究成果还涉及到教育与翻译中的文学表演问题,如钱文、杜乃俭分析了在表演论视域下少数民族口头文学的翻译问题^[16],徐敏探讨了表演与幼儿文学能力提升之间的关系^[17],王丽从哈姆雷特的悲剧出发分析了文学性与表演性之间的兼顾问题^[18]。在这些已发表的数量有限的论文中,鲜见从理论角度来阐述文学表演性问题的成果。

现有研究状况在客观上使“表演是什么”这一问题的解决变得棘手起来,更不用说“文学是否具有表演性”这一问题的解决了。这也就意味着,如果仅仅从对戏剧的理解出发总结关于表演的认识并进而以此为依据来探讨“文学的表演性问题”,这样的思路并不具有可行性。从现有文学与表演之间关系的研究成果看,对文学表演性的理论研究显然也不足。因此,只有回到对艺术起源的探讨上,同时关注艺术行动本身的规定性,人们才有可能厘清表演所包含的基本要素,并由此理解文学的表演性这一问题。在文学艺术起源的认识上,有四种主要的观念,即摹仿说、巫术说、游戏说和劳动说。在上述四种观念中,由于以普列汉诺夫为代表的劳动说主张艺术起源于劳动,“只是指出了艺术起源的终极原因和基本动力,而不是直接起因”^[19],因此,本文将主要探讨摹仿说、巫术说、游戏说中的艺术行动及其规定性,并以此探讨文学的表演性问题。

一、媒介、方式与艺术行动多元性

基于古希腊时代表演研究对后世的强大规定性,更由于亚里士多德对诗学理论的奠基地位,对表演这一问题的最初理解必然指向亚里士多德的《诗学》,该书不仅系统地探讨了各种文学理论的基本问题,同时也探讨了表演方面的问题。对摹仿的研究是《诗学》的主题,在此之下,史诗、诗歌、悲剧、情节、语言等各种艺术问题得到了较系统的阐述。艺术类型的差异则在于摹仿的媒介、对象

与方式的不同,对于同一对象人们可以采取不同的媒介与方式进行摹仿,因此艺术类型的差异又可以集中于媒介与方式这两个方面。这些媒介中最主要的有三种:一是以语言作为媒介;二是以色彩、形态作为媒介;三是以节奏、音调作为媒介。要指出的是,这种划分也只是从一个较宽泛的意义上进行的,并不是绝然分开的。因为任何一种艺术类型都可能涉及多种媒介,这也就意味着在大多数情况下,多种媒介同时参与了艺术的摹仿。同样,“人们可以用同一种媒介的不同表现形式摹仿同一个对象:既可凭叙述——或进入角色,此乃荷马的做法,或以本人的口吻讲述,不改变身份——也可以扮演,表现行动和活动中的每一个人物”^{[20]42}。亚里士多德指出语言这一媒介具有不同表现形式,与此同时,“不改变身份——也可以扮演,表现行动和活动中的每一个人物”,这又使人们清楚地认识到在语言媒介之下,存在着行动这一摹仿方式。

如果不从媒介而是从摹仿方式中的行动这一视角出发,舞蹈与戏剧显然属于此列。这一方式的特殊性在于必然涉及人的行动,在这两类艺术构成中,行动本身成为意义的阐述方式。当行动成为摹仿的方式时,其摹仿的表演性一面开始展现出来。亚里士多德说:“在诗的草创时期,那些在上述方面生性特别敏锐的人,通过点滴的积累,在即兴口占的基础上促成了诗的诞生。”^{[20]47}又说:“不管怎样,悲剧——喜剧亦然——是从即兴表演发展而来的。悲剧起源于狄苏朗勃斯歌队领队的即兴口诵,喜剧则来自生殖崇拜活动中歌队领队的即兴口占。”^{[20]48}“即兴口占”在亚里士多德那里是戏剧和诗产生的基础,即兴口占就是一种即兴表演,显然,戏剧发展了行动这一表现方式的功能。事实上,不但“即兴口占”“即兴口诵”是一种表演,而且“歌队”本身也具有表演性特点。在《诗学》第四章关于“歌队”的注释中就明确指出,“歌队”的原意就是舞蹈或歌舞的意思,既然如此,那么“歌队”的表演意味就不言而喻了,“领队”则是诗人,“领队”与“歌队”之间的关系也昭示着即兴表演中语言与行动的关系。

无论是从语言作为摹仿媒介还是从行动作为摹仿方式而言,都可发现语言与行动两者在摹仿时具有的密切关系。就戏剧而言,亚里士多德对行动的重视是显而易见的,他说:“此类作品之所以被叫做‘戏剧’是因为它们摹仿行动中的人物。”^{[20]42}在对悲剧进行定义时,他更是指出:“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿,它的媒介是经过装饰的语言。”^{[20]64}戏剧在亚里士多德那里是一门以语言为媒介的艺术,但他同时对行动也相当重视。不可否认,行动在亚里士多德那里具有双重身份,有时是一种摹仿方式,有时又是一种摹仿对象。在对史诗与悲剧的优劣进行比较时,亚里士多德对表演进行了肯定,认为通过表演来表现并不是粗俗和低等的,演技的好坏并不能说明表演是不好的,这就为表演所应具有的地位进行了正名。

在上面关于表演的讨论中,有三个关键点突显出来:一是摹仿,在亚里士多德那里,摹仿是人的天性,各种类型的诗歌的产生以及悲剧与喜剧的产生在他看来都是出于摹仿,因此表演自然在摹仿的范围之内;二是语言,从媒介的角度来看,诗歌、戏剧、史诗都是属于语言的艺术,如果我们从亚里士多德那里出发来探讨表演问题,必然要置于语言这一媒介之下;三是行动,行动在此具有特别的意义,不仅行动本身就是表达方式,而且从对象来说它也是摹仿的对象,“既然悲剧是对行动的摹仿,而这种摹仿是通过行动中的人物进行的”^{[20]63},这就明确地说明了行动不仅仅是摹仿的方式,它同时也可能是摹仿的对象。与此同时,行动的另一个重要意义,还体现在亚里士多德对语言艺术的进一步细分。在《国家篇》中,柏拉图认为诗的表达可以通过叙述、表演以及两者混用三种方式进行^{[21]357-400},从表达方式上区分了表演与叙述的不同,其依据就在于行动。亚里士多德从悲剧与史诗之间的比较这一角度指出,史诗的摹仿方式是叙述,因此能够描述同时发生的多个事情;悲剧是通过行动进行的摹仿,这就决定了它不能表达同时发生的多个事情。由上可知,在亚里士多德那里,对表演的理解必然要受到摹仿、语言、行动这三个方面的制约。

令人欣慰的是,《诗学》附录中对表演以及悲剧、史诗等概念的词源学解释,为人们进一步理解表演提供了更多的参考。陈中梅在对西西里拟剧 Mimos 进行解释时指出,Mimos 也指表演,如对表情、动作、声音等方面的摹仿。陈中梅进一步指出了与之相关的词汇的意义,认为此类词汇的意

义主要体现在四个方面:一是用声音与舞蹈摹仿;二是扮演或装扮;三是行为方面的效仿;四是相似或相似之物。从这几个相关意义看,前三者无疑都属于表演且属于行为表达方式,第四点则是对行为表达方式特征进行的描述。陈中梅认为柏拉图的艺术摹仿有广义和狭义之分,广义“指包括诗在内的艺术门类对自然和生活的摹仿”,狭义“是指演员(或进入角色的诗人)的扮演”^{[20]210-211}。亚里士多德接受了当时艺术摹仿现实的观念,但却突出强调了摹仿中的行动。陈中梅则抓住了行动在古希腊艺术观念中的地位。

亚里士多德《诗学》所述关于表演突显的摹仿、语言、行动三个关键部分,为从摹仿说角度理解表演的基本意义提供了基础。从《诗学》出发,可以用一个较简单的句子来对表演进行说明:所谓表演就是以语言为媒介、以行动为表达方式的摹仿。这一认识不同于现代理论对表演的表述。首先,现代表演更关注行动这一表述方式,同时也关注场地、表演语言等内容,在语言和行动的关系上,语言成为行动的一部分,这迥然不同于《诗学》把表演置于语言媒介之下的思想;其次,现代表演在对摹仿的理解上也不同于《诗学》对摹仿的推崇,尽管摹仿在表演中仍然具有十分重要的地位,但现代一些创新性的表演已经超出了仅仅用摹仿就可以解释的范围;第三,随着人们对艺术媒介的进一步认识以及文学观念的变化,形体逐渐成为与行动相对应的媒介,语言成为以诗歌为代表的文学的媒介。要注意的是,虽然人们对表演的理解已经超出了摹仿的范围,对表演的内涵也进行了拓展,对媒介的认识也发生了一些变化,但并不影响人们对《诗学》表演的理解。无论是“即兴口占”还是当时的西西里拟剧,仍然处于综合艺术状态,与《吕氏春秋》中“昔葛天氏之乐”的情景颇为相似,不同的是前者被亚里士多德认为是以语言为媒介的,而后的语言是行动的内容。

如果遵循表演是以语言为媒介、以行动为表达方式的摹仿这一最初关于表演的理解,结合各种艺术产生时的综合状态这一事实,不难发现,文学在最初产生的意义上必然具有表演性,因为在亚里士多德看来,诗和戏剧的产生都有一个共同的来源——即兴口占。厉震林说:“古希腊文献以至后来的黑格尔曾经把艺术分为五类,即音乐、绘画、雕刻、建筑和诗,而把舞蹈和戏剧列于诗的属下。”^{[22]6}这种分类方法就是充分注意到上述现象的结果。据此,至少可以从上述对表演的最初理解出发,认为文学具有表演性。但诚如上文所述,在对文学具有表演性这一问题的讨论中,是将其置于综合艺术的语境,并不是纯粹从文学语境进行探讨,为了深入理解这一问题,从文学艺术的起源角度出发进一步分析这一问题,就成为必要的选择了。

二、象征、重复与艺术行动的形式化

关于文学艺术的起源,较成熟的理论有摹仿说、巫术说、游戏说和劳动说。古希腊很多学者对摹仿说都有论述,但《诗学》对摹仿说的叙述最为系统,因此上述对《诗学》中表演理论的分析可以作为对摹仿说之表演的探讨。那么,在其他关于文学起源的理论如巫术说中,表演处于什么位置呢?

从巫术说出发,文学以及更广泛意义上的文艺,发生于巫术活动,按朱狄的说法,这是“西方关于艺术起源的最有势力的一种理论”^{[23]100}。巫术论最早由泰勒在《原始文化》中提出,他说:“关于意志自由的一般流行观点,不只允许按照一定的动机自由行动,而且也允许偏离正常秩序而无缘无故地行动。”^{[24]2}在《文化遗留(续)》中,泰勒指出,巫术是文化较高的社会妄加到较低社会的魔法力量,是以联想为基础的魔法行为^{[24]89}。从上述认识出发,泰勒认为魔法力量的实现是通过行动来传达的,通过象征性的理解使行动的意义体现出来。巫术总是伴随着行动,这可从泰勒所举的例子中得到说明。他提到印度雅利安人对国内土著的记载:蒙达人对魔术相当精通,他们能变成老虎和其他猛兽,吃掉自己的敌人。这种行动复杂且象征意义较明显,如卜杖的旋转在某种事物或小偷在场时具有奇怪的能力,它与狡猾的欺骗等有关,装扮猛兽、旋转卜杖这些行为显然具有表演性。泰勒所举的大量例子说明,巫术里的行动绝对不是随机的,而是赋予了象征意味的。巫术都有表演的特点,这种表演显著地不同于亚里士多德摹仿说中的表演。摹仿说的表演强调再现,而巫术行动基于万物有灵的基本信仰,其表演是对现实在联想基础上的替代,其行动的象征意味尤其明显。由此出

发,如果说摹仿说的表演中包含着再现的因素,那么巫术说的表演则包含着象征因素。泰勒还从语言与行动的关系中显示出行动的重要性与必要性。在《情感语言与模拟语言》中,泰勒在对语言的考察时充分关注了语言与行动之间的密切关系。他指出,在人们的共同交往中,往往伴随着姿势与行动,把可见的姿势和行动与可听的语言结合起来使用,在落后民族的交往中更为常见,姿势与行动占有重要的位置。“与野蛮部落把姿势作为表意手段的突出情况相比,与现实那不勒斯人在公众娱乐和私下交往中发达的表意相比……暗示性的动作,如今已在社交谈话中,甚至在公众演讲的场合,都已降到一个很小的范围。”^{[24]134}与此同时,身体姿态的变化与情感表现联系在一起,说明表演性曾经是语言的重要构成部分,是意义完整传达的必要存在,但随着语言表意性的不断完善,行动承担的表意功能逐渐减少,语言传达中的表演性逐渐弱化。

弗雷泽阐述的原始思维特征是巫术说的有力理论支撑,《金枝》丰富地展示了原始习俗及其思维方式,书中展示的巫术行动尽管只是作为原始思维的表征被提及,但行动本身及行动的意义却得到了突出表现。弗雷泽认为,巫术赖以建立的思想原则有两个,即相似律和接触律,在这两种思想原则之下的巫术都伴随着行动:“巫师根据第一原则即‘相似律’引伸出,他能够仅仅通过模仿就实现任何他想做的事;从第二个原则出发,他断定,他能通过一个物体来对一个人施加影响,只要该物体曾被那个人接触过,不论该物体是否为该人身体之一部份。”^[25]二者指导下的行动又有所不同。“相似律”指导下的行动是一种重复性的行动,可从两个方面进行理解:一是这一行动本身具有某些象征意义,重复这个行动就可以表达出这个意义;二是重复行动本身建立起意义,正如人们多次用摇头来表示否定的意义,摇头这一行动就与否定建立起了象征关系。在弗雷泽提到的众多巫术现象中,重复性行动往往是前者,但如果考虑到巫术行动本身的产生,重复行动的两种状况都存在。基于“相似律”的巫术是“顺势巫术”或“模拟巫术”,通过对行动的模拟来构成意义的表达,如弗雷泽讲到的奥吉布威印第安人加害某人时针刺小木偶的行动,通过针刺这一行动来达到对他人的伤害。“接触律”中的行动不同于“相似律”,是由接触而引发的行动,如果就单独行动来说其本身也许并无意义,但因为接触这一事实的存在,就使行动与被接触之物之间建立起关联性。在弗雷泽看来,行动在巫术中是必不可少的构成部分,“巫术是一种被歪曲了的自然规律的体系,也是一套谬误的指导行动的准则”^[25]。

在巫术行为中,行动占据核心位置,伴随行动的还有歌唱和舞蹈。弗雷泽在“巫术控制雨水”部分详细记载了希腊人求雨仪式的细节和祷歌的歌词。从众多歌词的情况来看,巫术活动并不是只有行动,还有语言表述,不过它们大多也属于巫术活动的一部分。这从一个侧面显示出泰勒与弗雷泽在语言与行动关系的认识上有所不同:泰勒是从语言与行动的表意出发,认为行动在语言表达中的作用是一个逐渐减弱的过程;弗雷泽没有就这一问题进行探讨,他关注的是现存巫术中语言与行动之间的关系,而不是出于历史的推测,他因此认为语言总是作为行动的一部分出现的。事实上,无论是为了完善语言的表达而使用行动,还是巫术中的语言作为行动的一部分,它们都是人类文化的一部分,更是文学等艺术产生之初的特点,最初的文学艺术必然是一种综合性的存在。

弗雷泽不仅记载了巫术中的各种行动,而且还对行动中的角色有清晰的描述。如“化身为人 的神”部分就记载了神降在术士身上的情形:先是术士被神附体后所产生的各种行为及其表情,术士喊出含混的神的谕旨,然后是其他术士向弟子们传达神的谕旨,最后是在神附体的期限里术士的特殊标记。上述情景很容易让人想起表演中的角色分工。这在由弗雷泽的夫人为《金枝》一书所编的《金叶》中表现得更加明显,如在“塞尔维亚的圣诞柴”里,就有对全家人守在圣诞木柴边等待圣诞宾客来临景况的记载:其中的角色构成,角色由谁充当,角色之间如何配合,如何行动,说什么话,最终要表现什么意义,等等^[26]。这里表现的一系列行动都是被设定的,每一角色的行动都是被规定的,行动也有较固定的象征意义,整个就是一个表演过程。

并不是所有行动都可以被认为是表演,但如果我们把巫术中的行动作为理解表演的基础,那么关于表演的认识也就随之产生了。巫术中的行动给人们的启示主要可以归结为三点:其一,巫术中

的行动都是具有意义的,在泰勒与弗雷泽描述的构成巫术的行动中,每一种行动都有自身的象征性意义,如果没有这些象征性意义,巫术的行动就失去了存在的必要性;其二,巫术中的行动都是重复性的行动,无论是体现“相似律”还是“接触律”的思维,巫术中的行动一旦确立,就只能是重复性的行动,这是因为具有意味的行动必然要通过重复建立起行动的象征性意义,只有这样,巫术的意义才可能得到人们理解;其三,巫术中的行动具有形式化的特点,巫术中的场地、时间、角色、行动顺序、语言等都有设定,从其形式化特点来看,已经具有戏剧演出的雏形了。基于上述巫术中行动的启示,关于表演的理解也就随之而产生了:表演是有意义的、重复性的、具有形式化特点的行动。

巫术实际上是一种综合的活动,包含了语言、行动、节奏、色彩等众多因素,后来的各种艺术都可以在其中找到自己的影子,这也是人们把巫术作为各种艺术起源的重要原因,在这些构成因素中,行动是核心因素。如果人们认为文学和其他艺术源于巫术,那也就意味着行动在文学产生之初必然是与表演密切相关的,换言之,从巫术说的角度看,文学在产生之初就具有表演性。

三、虚拟、审美与艺术行动的封闭性

文学艺术起源于游戏也是一种颇具影响力的观点,从游戏说看表演又是一种什么样的情况呢?亚里士多德《诗学》是在当时流行的各种摹仿说基础上产生的关于文艺的系统看法,巫术说是泰勒与弗雷格在人类学基础上的总结,游戏说则是在艺术哲学思想演绎中的发现。

游戏说产生于康德对文学艺术是自由的纯粹审美活动这一思想,他认为文学艺术不带有任何功利目的,因而是自由的。“艺术也和手工艺区别着。前者唤做自由的,后者也能唤做雇佣的艺术。前者人看做好像只是游戏这就是一种工作,它是对自身愉快的,能够合目的地成功。”^[27] 康德认为,只有各种心理能力的和谐统一而引发美感的艺术才是美的、真正的艺术。“美的艺术(创作或接受)活动是人以和谐统一的整体意识创造或欣赏和谐统一的符号性形象并从中获得美感体验的精神游戏活动。”^{[28]32} 由此不难看出,康德所说的艺术主要是精神层面的,而对于游戏行动在其中的作用,他并没有更多关注。不过,他把美的艺术、游戏与符号活动联系在一起,直接启发了人们对符号活动中游戏行动的思考。

席勒在康德的基础上进一步深入探讨,形成了系统的关于游戏的认识。席勒对游戏的认识有两个基础:一是上述康德关于文学艺术是自由的纯粹审美活动,人类历史由自然状态向精神与理性状态演进;二是当时的社会状况以及文学和哲学所讨论的人的分裂,存在着感性冲动与理性冲动两种形式,两者都不自由,两种冲动难以调和,只能通过审美教育进行调和。这涉及席勒对艺术的看法,他指出,在人的感性冲动与理性冲动之外,还有游戏冲动。与感性冲动与理性冲动不同的是,游戏冲动是自由的,能把上述两者结合在一起,艺术就起源于游戏冲动,“艺术是自由的女儿”^{[28]13}。

游戏由行动构成,但席勒讨论的重点在于游戏如何调和感性冲动与理性冲动,因此他在对游戏的论述中并无关于行动的集中论述。尽管如此,如果冲动最终要转化为行动,这里实际上就自然暗含着三种行动,并与前面所讲的三种冲动相对应。第一种行动与感性冲动相对应,可称之为感性行动。按席勒的话来说就是“使人变成物质,而不是给人以物质”^{[29]62},在感性行为中,感官成为立法者。第二种行动与理性冲动相对应,可称之为理性行动。这种行动追求事物的必然性和永恒性,追求真理与合理性,建立法则。在这两种冲动中,前者要求变化,后者追求永恒,两者的矛盾需要调和,在此基础上的感性行动与理性行动同样需要调和。第三种行动与游戏冲动相对应,可称之为游戏行动。游戏冲动是对感性冲动与理性冲动的调和,游戏行动也必须为这一目的服务,成为感性行为与理性行为的调和行为,同时也成为人的自由意志体现的行为。“在这样行动的时候,我们不是在时间之中,而是时间以及它的全部永无终结的序列在我们之中。我们不再是个人,而是类属;一切精神的判断由我们的判断说出,一切心的选择由我们的行动来代表。”^{[29]64} 席勒认为文明最重要的任务之一,就是人们在纯粹的物质生活中受形式的支配,人成为审美的人,并能以美的法则来规定物质。他说:“自然对人的要求只是针对他发生什么作用,即针对他行动的内容;而他如何行动,

即他行动的形式,并没有通过自然目的加以规定。与此相反,理性的要求则是严格地指向他活动的形式。”^{[29]119}因此,如果把游戏作为艺术的起源,作为体现人的自由意志的审美体现,就意味着艺术中的行动也是一种体现人的自由意志的行动。如果人们认可表演是一种行动,那么在游戏说这一艺术起源的前提下,表演必然属于游戏行动,这可以看作是艺术的游戏起源说对表演的规定之一。

席勒认为审美假象是游戏行动的结果,美的艺术的本质就是假象,对假象的兴趣是人性发展与走向文明的一个关键性标志。对假象的兴趣一方面使人们的想象力不再局限于现实层面之上,另一方面可以使人不束缚于现实物质而创造出自己的作品。“一个欣赏假象的人,已经不再以他所接受的东西为快乐,而是以他所创造的东西为快乐。”^{[29]138}这种假象只是审美的假象,而不是逻辑上的假象,作为审美的假象必然超出现实物质的束缚,同时具有自身的自主性。由此出发,作为各种艺术种类中的艺术形象如音乐、舞蹈、诗歌、戏剧等,都是游戏行动的结果,也可认为是游戏行动要呈现出来的样式。对假象的兴趣以及假象使人快乐,就是游戏冲动,直接引发人的游戏行动,采用何种媒介来行动则最终决定审美假象归属于何种艺术种类。不过,在艺术形象形成的过程中,不同种类的媒介往往共同出现,这也使得某一艺术形象在其产生过程中,往往伴随着利用多种媒介的行动。审美假象成为游戏行动的起因与目的,对它的兴趣引起人们的游戏行动,而游戏行动最终又创造出新的审美假象。上述游戏行动主要指审美游戏行动,就游戏本身而言,席勒认为它经历了从物质游戏到审美游戏的转化。这种转化过程中的行动因之而不同,在物质游戏中,行动仍然具有物质的属性,不过其中已经包含了从外在感性事物解放出来的自由。当人形成独立的自由创造力之后,想象力可以运用自由的形式,审美的游戏就形成了,此时的行动虽然还受到感性冲动的干扰,但主宰它的却是精神自主性。行动的这一转化至少说明,并不是所有的行动都能构成艺术中的行动,艺术中的行动是审美的游戏行动。

斯宾塞的游戏说是对席勒游戏说的发挥。斯宾塞认为,当人成为高等动物之后,人的时间与精力并不是都用来满足直接的物质需求,当器官停止活动较长时间后,当环境允许模仿时,对器官活动的模仿就很容易代替真正的活动,游戏于是就产生了^[30]。就游戏的产生来看,斯宾塞与席勒的观点一致,都认为人必须有剩余的时间与精力才有可能进行游戏。斯宾塞认为游戏是对真正活动的模仿,“是在谋生之外的闲暇时间里,在剩余精力的推动下,生命体为了活动本身的利生功效而进行的模仿[虚拟]性活动”^{[28]67}。如果从艺术的行动来看,斯宾塞无疑为艺术中的行动进行了另外一种规定:虚拟。

除了席勒与斯宾塞的艺术起源于游戏的理论具有代表性之外,西方还有众多关于游戏的讨论,如伽达默尔关于游戏是“由游戏者与观赏者所组成的整体”以及关于游戏的封闭性的论述,谷鲁斯对于游戏发展三个阶段的分析,等等。无论游戏的观点如何发生变化,有一点可以肯定,人们对游戏的认识决定了游戏行动的性质。即使是像康德那样从精神层面来看待游戏与艺术,但它并没有否定游戏与艺术本身之中所包含的行动。换言之,有游戏就必然有游戏行动,如果艺术起源于游戏,那么艺术中同样也必然包含着行动。这些行动同时也具有一系列的规定性:一是游戏中的行动是自由的,是人的自由意志的体现;二是游戏中的行动是一种审美行动,伴随着审美假象;三是游戏行动是可以与符号联系在一起的;四是游戏行动是虚拟的;五是游戏行动处于游戏者与观赏者组成的整体以及一定的时空之中,具有封闭性。

四、结 语

在上述关于文学艺术起源与表演的讨论中,暗含着表演是一种艺术行动这样的共识。在这一共识之下,从文学艺术起源的角度探讨摹仿说、巫术说、游戏说三种艺术起源学说中行动的规定性。如果认同表演是一种艺术行动这样的共识,那么这些规定性必然构成人们对表演理解的基础。摹仿说对表演的规定性主要体现为:艺术的行动属于摹仿的范围;作为摹仿的艺术行动被置于语言这一媒介之下;文学艺术行动不仅是行动本身,而且也可能是摹仿的对象。巫术说对表演的规定性主

要体现为:艺术行动具有象征性与重复性,艺术行动具有形式化的特点并存在角色分工,行动在语言表达中的作用是逐渐减弱的。游戏说对表演的规定性主要体现为:艺术行动属于审美活动,艺术行动是虚拟的,审美假象既是艺术行为的动因同时也是目的,艺术行动处于游戏者与欣赏者组成的整体以及一定的时空范围之内并具有封闭性。如果对上述几种艺术起源学说中关于行动的规定性进一步整理,认为摹仿属于虚拟,艺术本身就是审美的,同时不考虑艺术媒介的因素,就可以得出一个关于表演的一般性的结论:表演是虚拟的、以创造审美假象为目的的象征性艺术行动。

如果从文学艺术的起源角度对表演作上述理解,基于当时艺术处于综合性的状况,我们就可以由此出发对“文学是否具有表演性”这一问题给予一个肯定的回答,至少在艺术的起源阶段文学是具有表演性的。同时我们也要看到,对于文学的表演性这一问题的研究,仅从文学艺术的起源出发显然是不够的。文学与其他艺术因为媒介的不同而最终各自发展成为相对独立的艺术种类,并且开始形成自己独立的品格。因此要进一步理解文学的表演性,必然还要将其置于具有独立品格的文学视野之中对表演进行分析,同时也要对不同艺术种类中的表演进行比较,才能最终对文学的表演性有更加全面的认识。文学的观念在发生变化,表演的内容也在不断拓展,对于文学表演性的研究因此无法一蹴而就。

参考文献:

- [1] SCHECHNER R, BRADY S. Performance studies: an introduction[M]. 3rd(ed).London, New York: Routledge,2012.
- [2] 彭万荣. 表演诗学[M]. 北京:中国社会科学出版社,2003:1.
- [3] 贺晓武. 论文学虚构的表演性[J]. 江西社会科学,2012(8):82-87.
- [4] 曹树钧. 比翼齐飞相得益彰——简论表演艺术与戏剧文学的辩证关系[J]. 上海艺术家,1994(4):45-47.
- [5] 一峰. 动作·“表演文学”·戏曲的文学性——戏曲编剧理论漫笔[J]. 剧本,1998(5):69-73.
- [6] 王评章. 戏曲文学与表演艺术的关系[J]. 中国戏剧,2005(8):21-25.
- [7] 杨国起,朱卫东. 文学精神和表演艺术[J]. 大舞台,2007(3):54.
- [8] 孙红侠. 文学的“回声”与表演的困惑——《曙色紫禁城》之于当下戏曲创作与表演的意义[J]. 上海艺术评论,2016(4):51-54.
- [9] 张平. 舞蹈表演与文学阅读[J]. 文谭,1982(8):13-14.
- [10] 全弘哲. 从表演叙事论的角度谈敦煌讲唱文学[J]. 广西民族学院学报(哲学社会科学版),1996(3):118-119.
- [11] 姚朝文. 经典文学语境与民间化的表演诗学[J]. 人文杂志,2005(4):92-95.
- [12] 孙景尧,夏洁. 论伊安的口头文学表演实质和柏拉图的误断[J]. 上海师范大学学报(哲学社会科学版),2005(3):74-79.
- [13] 覃继督. “表演理论”在中国民间文学研究中的应用述评[D]. 昆明:云南大学,2011.
- [14] 杰夫·凯勒,吴思远. 柯润璞与中国口述表演文学研究[J]. 中华戏曲,2015(1):1-19.
- [15] 安德明. 表演理论对中国民间文学研究的意义[J]. 民族艺术,2016(1):111-115.
- [16] 钱雯,杜乃俭. 表演论视角下少数民族口头文学对外翻译问题透析[J]. 贵州民族研究,2016(6):118-121.
- [17] 徐敏. 浅谈在表演游戏中激发幼儿表现文学作品的的能力[J]. 教育实践与研究(C),2015(4):45-46.
- [18] 王丽. 试析林同济译作《丹麦王子哈姆雷的悲剧》中文学性与表演性的兼顾问题[J]. 山东青年政治学院学报,2016(3):124-132.
- [19] 童庆炳. 文学概论[M]. 武汉:武汉大学出版社,2000:578.
- [20] 亚里士多德. 诗学[M]. 陈中梅,译. 北京:商务印书馆,1996.
- [21] 柏拉图. 柏拉图全集:第2卷[M]. 王晓朝,译. 北京:人民出版社,2003.
- [22] 厉震林. 论原始戏剧与前卫戏剧[M]. 北京:北京艺术出版社,2011.
- [23] 朱狄. 艺术的起源[M]. 武汉:武汉大学出版社,2007.
- [24] 泰勒. 原始文化[M]. 连树声,译. 桂林:广西师范大学出版社,2005.
- [25] 弗雷泽. 金枝[M]. 徐育新,等译. 北京:中国民间文艺出版社,1987:19.
- [26] 丽莉·弗雷泽. 金叶[M]. 汪培基,等译. 上海:上海文艺出版社,1997:17-18.
- [27] 康德. 判断力批判:上[M]. 宗白华,译. 北京:商务印书馆,1964:149.
- [28] 董虫草. 艺术与游戏[M]. 北京:人民出版社,2004.
- [29] 席勒. 审美教育书简[M]. 冯至,范大灿,译. 北京:北京大学出版社,1985.
- [30] 斯宾塞. 心理学原理[G]//蒋孔阳. 十九世纪西方美学史:英法美卷. 上海:复旦大学出版社,1990:124.

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>