

戏剧探索中“田野”知识谱系的建构

曾 静

(云南艺术学院 戏剧学院, 云南 昆明 650500)

摘 要:起源于人类学的“田野”,立足于戏剧实质性知识获取的角度,可将戏剧的“田野”界定为戏剧发生、存在或产生影响的所到之处。基于此,戏剧探索中的“田野”知识谱系包括,从时间史上经历了从文本到剧场,从剧场到环境的演变;在空间史上主要从中心位移到边缘,又从边缘位移到中心;在内涵变化上,从兼顾地点与方法论的双重性,发展为由多种关系复合建构的“方位”或“场所”。由此,戏剧探索中的“田野”,可以在传统戏剧所制造的“他者”和戏剧实存之处寻找,进而开展具有戏剧学学科属性的“田野写作”。

关键词:戏剧;田野;建构;知识谱系

中图分类号:C95-05 **文献标志码:**A **文章编号:**1674-6627(2019)04-0088-09

任何研究都存在概念无法概括事实的困扰,戏剧研究同样如此。如何理解戏剧探索中的“田野”,取决于需要什么样的戏剧理论。“田野”的概念起源于人类学,但具体到各个学科和研究领域来讲,“田野”并无固定界限。从狭义上来讲,戏剧的“田野”指的是关于戏剧的实地调查。本文则从关于戏剧实质性知识获取的角度,来谈论戏剧的“田野”,即从广义上,戏剧发生、存在或产生影响的所到之处都可以视为戏剧的“田野”。“田野”不只是戏剧探索中操作技术的知识,更是戏剧研究中理解现象的知识。只有将戏剧的“田野”置于理论建构的开放性视角中,才能解决戏剧探索中“内部”视角带来的局限。在当代,反思和建构“田野”知识,对于进行有效的、开放的戏剧研究具有重要价值。

一、“田野”的时间史:从文本到剧场,从剧场到环境

戏剧史表明,戏剧就是在经验的原始土壤中生长、变化、变异并不断被使用其定义的。戏剧发生、存在或产生影响的所到之处,即戏剧探索中的“田野”对象不断发生着转移,从戏剧的“内部”研究转向“外部”研究,从研究戏剧语言的本质和呈现,到研究戏剧语言与宗教、自然、社会、历史及自我之间的关系。假若把戏剧实质性知识的掌握立于恰当的视点上,就会发现戏剧“田野”的时间史,正是戏剧探索重心从剧本转移到剧场,从剧场到环境的过程。

收稿日期:2019-03-20

基金项目:教育部人文社会科学研究青年基金项目“云南少数民族民间原始形态戏剧的文化生态学研究”(14YJC760078);云南艺术学院硕士研究生导师创新能力提升项目“戏剧研究中的‘田野’新论”(XK201808)

作者简介:曾静(1981-),女,云南弥渡人,云南艺术学院戏剧学院副教授,博士,主要从事戏剧人类学、戏剧美学研究。

戏剧探索最早的“田野”对象应当是酒神祭祀活动,但从理论上明确认识到这一点却是现代戏剧理论的事了。或者说,在戏剧人类学兴起以前,戏剧并不存在“田野”方法或理论之说。戏剧发生、存在和产生影响的各个要素,在时间上客观存在着不同时期获得不同关注的历史,构成了一条隐形的“田野”的时间史。首先获得关注的是酒神祭祀活动中的文本^①。《诗学》之“诗”最直接的理解,即包括史诗、悲剧、喜剧在内的韵文作品。悲剧作为始基性概念,从词源学来讲即山羊之歌,泛指严肃、庄重的韵文,而情节是其根本或终极目的。所谓整一性的“行动”亦重在故事的结构,而非表演的技艺;重在素材的甄选,而非剧场的呈现。“言必称《诗学》”的惯例,也使得在亚里士多德之后相当长的时间内,戏剧研究的“问题”和“对象”仍然主要聚焦在剧本的结构形式上。20世纪伊始,皮兰德娄和日奈纷纷向文本领域内的戏剧结构发出挑战,他们创作的戏剧体现出“剧场”的大框架主义,剧场高于文本,剧场制约着叙事。马丁·艾思林、萧伯纳等戏剧研究者均注意到这种新兴结构所蕴含的重心转移。德国戏剧理论家赫尔曼在《剧场艺术论》中宣称:“戏剧史不是戏剧文学史,而必须是被上演的戏剧本身的历史。”^[1](817)]一些剧场改革的先驱敏锐地意识到戏剧的剧场性,是戏剧之为戏剧的关键。“剧场艺术既不是表演,也不是剧本,既不是布景,也不是舞蹈,但它却包括了构成这些东西的全部因素。”^2]这种剧场的整体论和对融贯性的追求,与人类学最为强调的整体论精神是内在契合的。人类学需要通过“田野”来重新观察、审视对象在整个社会或生活场景中的位置、功能和意义。当然,剧场改革家们当时的“整体论”是着重考察戏剧内部各要素之间的关联性,与人类学强调研究对象在社会文化脉络中与社会其他因素的关联性并不完全相同。而且,这种关联性的最终目的,指向戏剧各要素该如何统一,统一论的诉求大于整体论。于是,剧场各要素的整体论,大多走向导演、表演统摄论或中心论。瓦格纳及其追随者尼采、阿庇亚,都倡导以音乐来统摄戏剧各要素,形成所谓的“整体戏剧”。戈登·克雷认为剧场艺术就是舞台导演的艺术,导演是舞台演出各个要素形成整体的关键,力图将诗人排除在戏剧形象谱系之外,“通过导演的创造性天才,使剧场艺术回归本质”^[3](147)]。从导演中心论下,又分化出表演中心论,梅耶荷德、斯坦尼斯拉夫斯基、科伯、格罗托夫斯基、彼得布鲁克等,均渴望将演员置于理论的中心,通过严格训练达到演员身体的形体雕塑力和异常表现力,以实现剧场艺术各要素的统一和戏剧的返璞归真。除此以外,阿庇亚、梅耶荷德都认为演员和观众是戏剧活动最重要的二维元质。观演中心论的提出,实际上为戏剧探索中的“田野”走出舞台、走出剧场奠定了基础。

将戏剧囿于内部要素来构建戏剧“整体”论,总会陷入某种中心论和统摄论。戏剧家意识到,要建构真正意义上的“整体戏剧”,必须考察戏剧活动在特定文化环境中自然生成、发展的情况。戏剧探索中的“田野”必然要经历两个“走出”:一是走出镜框式舞台,建构新的观演关系;二是走出剧场,进入环境,解构观演关系。梅耶荷德的各种舞台实验,始终把观众置于中心,并且想方设法让演员与观众发生关系。演员的创造力与观众的想象力合力进行共同的创造性表演。科伯的老鸽棚剧院突破传统剧场的“第四堵墙”,以小剧场的形式拉近观众与演员之间的物理空间距离,开创新的观演关系。舞台和观众席逐渐被取消,戏剧家们声称不需要剧院,厂房、粮仓、教堂或圣地都可以成为戏剧发生的地方。后现代主义的解构大潮,继续反叛这种新的观演关系。从阿尔托“残酷戏剧”到格罗托夫斯基的“质朴戏剧”,布鲁克的“残酷戏剧”,再到谢克曼的“环境戏剧”,仪式化戏剧从戏剧家的观念狂想到探索实践,最终变成现实。戏剧与社会表演之间的界限不断模糊,观演之间、生活与艺术之间不再泾渭分明。把戏剧置于神秘仪式中,重新恢复戏剧的原初状态——遥远的古希腊酒神祭祀活动。这正是人类学意义上戏剧研究所应该聚焦的“田野”,然而吊诡的是,此“田野”是先被构想、预设,再到实践并成为现实的。1970年以后,格罗托夫斯基走出剧场,开辟“类剧场”“溯源剧场”“客观剧场”,强调戏剧在神圣节日中的即时性生成,“要唤起一个非常古老的艺术

① 文本,包括口头戏剧文学和书面戏剧文学,以区别于传统戏剧学里的剧本。

形式,在此,仪式和艺术创作密不可分:诗就是歌,歌就是咒语,动作就是舞蹈。你可以称之为‘三分之前的艺术’(pre-differentiation Art),其影响力极端强大”^[4](384~385)。谢克纳在《酒神在69年》一剧中直接模仿巴布亚原始部落的入社仪式。这些戏剧家早已抛弃了精英化、审美化的戏剧舞台,进入到更为广阔的人类生活领域,找寻、建构具有人类学意义上戏剧的“田野”。以理查德·谢克纳为代表的表演人类学将注意力集中在前现代原始部落或农业社会的生产活动和后现代先锋戏剧这两种极端的表演现象上。另外,芝加哥名校西北大学的人类表演学派,还将范围扩大到了仪式活动、狂欢表演、游行景观等活动^[5]。在此基础上,以尤金尼奥·巴尔巴为代表的戏剧人类学,进一步主张研究前表现性的舞台行为,即人类在有组织的表演情境下的前表现行为的研究,将戏剧的“田野”视角引向在剧情尚未展开之前,对演员所处的文化活动场景的描绘。戏剧表演概念的扩大无疑也带来了戏剧“田野”的扩大。这意味着,“审美表演、社会表演、大众表演、仪式表演、游戏表演”^[6]、表演前的演员活动、演员所处的生活情境,等等,多方面的“表演”和“前表演”均可成为戏剧“田野”的对象。戏剧研究中的“田野”已经远远超越了理性的、精英化的,以文本或剧场为中心的运作状态,而指向广义的多个学科交叉领域中的表演。正如谢克纳所言,人类学家视生活为戏剧,戏剧家则视剧场为生活^[7]。一方面,戏剧理论援引仪式理论,戏剧理论家引导人们共同参与、创造仪式化戏剧;另一方面,仪式理论模仿戏剧理论,人类学仪式理论家也因类戏剧的结构观点而独辟蹊径。维克多·特纳的仪式“阈限理论”展现了社会过渡仪式和戏剧在过程、功能上的诸多相似之处,为戏剧探索和研究“田野”所在提供了相当可信的支持。

外部冲击与传统文化的种种现代性遭遇,使得中国戏剧的图景更为多元和复杂。20世纪80年代以后国内戏剧研究的“田野”理论构建也有了新的拓展。一是开始重新梳理中国戏剧史,各种泛戏剧和拟戏剧形态被纳入戏剧史的研究范畴^①。二是“田野”考察成为戏剧研究的重要方法,形成了考察戏剧的新视野和新的学术空间^②。一些“古戏台”“草台戏班”“民族民间戏剧”的调查研究在戏剧“田野”理论的时间史中,成为颇有意义的中国环节。

综上,“田野”的概念和方法来源于人类学,但如果运用这种方法来审视戏剧的对象,却可以追溯出一条隐形的时间史:戏剧探索中“田野”的重心逐渐从剧本转移到剧场,从剧场转移到环境。戏剧的历史本身也可以成为一种“田野”,尤其是戏剧家们带有强烈个人体验、人生经历的戏剧研究著述,能够被“当作一种‘文本’(text)或‘述事’(narratives),以强调其背后的社会情景(context)与个人感情”^[8],以描绘出戏剧发生和产生影响力的变迁史。

二、“田野”的空间史:从中心到边缘,从边缘到中心

与时间维度相比,对于“田野”而言,更为扑面而来的是其强烈的地域色彩,即“田野”作为早期人类学家所从事的特色调查地点,往往是与自身相对的“他者”的文化或社会所在之处。因而,对于戏剧探索中的“田野”来说,主要呈现为两个维度之间的关系:一方面,受早期人类学影响,戏剧的“田野”经历了从中心到边缘的位移,人们都倾向于将研究重心放在与剧场相对的“民间”、与本民族文化相异的“他乡”;另一方面,随着意识形态、权力话语研究的影响,戏剧的“田野”又转向了城市戏剧,着手解析都市空间的复杂内涵是如何与戏剧的发展紧密结合的。

戏剧走出“剧场”,从某种程度上讲,即掀开了戏剧“田野”空间转移的重要序幕。为了与长期以来被“圈养”起来的“内行人”的戏剧相迥异,戏剧须走出“剧场”,走向“民间”。那么“民间”在哪

① 比如王兆乾将戏剧分为仪式性戏剧和观赏性戏剧;康保成则指出宋元以前的前戏剧形态和宋元以后的传统戏曲;廖奔区分出了“特殊戏剧样式”和“普通戏剧样式”;日本学者将中国戏剧分为乡村祭祀剧、宗教祭祀剧及市场环境剧。

② 郭英德的《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》、马也的《戏剧人类学论稿》、傅谨的《草根的力量:台州戏班的田野调查与研究》、王胜华的《云南民族民间戏剧概论》、容世诚的《戏曲人类学初探:仪式、剧场与社群》、陈世雄的《戏剧人类学》等专著,都是新时期以来戏剧探索中“田野”问题的重要成果。

里?从戏剧“田野”的空间位置上,可以看到有以下几种位置:“街头”“乡村”和“泛生活环境”。以“街头”为代表的大众化戏剧颇有渊源。与“客厅”“卧室”等为标志的传统剧场布景相比,“街头”代表着一种全新的戏剧理念。布莱希特想利用“街头”实现其政治构想和观念启蒙。梅耶荷德想以“街头”取代旧剧院,摆脱旧传统。“剧院原有的旧布景被梅耶荷德拆掉了,舞台被搞得赤裸裸的,公开地露出砖墙。幕布和脚灯也被取消了,舞台同观众大厅之间用一条木板台连在一起,使剧院尽可能接近‘街头群众’。”^{[1](900)}可见,“街头”是被作为一种前卫戏剧的象征符号而被使用的。这里的“街头”看似无所用心,其实是有意创造,是对真实生活中街头的一种“仿造”,本质上依然是非自然的作者创造,是剧场中心的另一种“变形”表达。这与真正意义上人类学自然主义式的“田野”是有距离的。科伯同样倡导大众戏剧,但他提倡戏剧远离中心,实现“外省化”,即“街头”依然是一种都市中心,因而必须把戏剧扩展到“乡村”,在露天的乡村庆典中,与当地的文化事件相结合。可以说,科伯的戏剧主张空间位移更大,逐渐从中心走向边缘。这与人类学视野下的“田野”更为接近,立足于一种异地时空的旅程。因为“田野”这个词的言外之意,就应该是远离都市,意味着到乡村、农区,甚至是荒野。美国百老汇的剧场革命将戏剧探索的“田野”空间推向更为广泛的领域。境遇剧、生活剧场、环境剧院、露天剧场等众多的表演艺术团体开始在“泛生活环境”中进行戏剧创造和实验,如村庄、火车站、咖啡馆、车库、教堂、画廊,或者任何露天的环境中。以谢克纳为代表的表演人类学把剧场空间中的实际表演作为戏剧改革的核心。由于在空间上彻底消除了舞台和生活之间的界限,随之而来的戏剧和生活的界限也被打破了。戏剧可以发生在任何地方,可以是“街头”的事件或闲谈,也可以是“乡村”的某个聚会,还可以是某个广场上的游行示威……彼得·布鲁克“空的空间”所暗示的——任何一个空荡荡的地方都可以作为舞台——戏剧的“田野”无所不在。

熟悉田野工作或者有田野工作经历的人都知道,“田野”在空间上存在着心照不宣的理想位置和级别差序。“越是‘非家乡’的地方就越适合做田野,也更‘像田野点’。”^{[9](16)}对于戏剧探索中的“田野”实践而言,与本民族文化相异的“他乡”,尤其是富有异国情调的偏远、奇异的田野点,就更为适宜。阿尔托并没有远离“家乡”而进入“他乡”,他仅仅是在巴黎海外殖民地博览会上观赏过印度尼西亚巴厘剧团的演出。但后者强烈的异文化特点显然给予阿尔托脱胎换骨的灵感刺激,他认为东方戏剧就是保留了宇宙残酷真理的现代精神仪式。彼得·布鲁克、格罗托夫斯基、巴尔巴等都深受阿尔托的影响和启发,他们将把阿尔托“残酷戏剧”的“他乡”想象变成亲身的“田野”实践。彼得·布鲁克带着他创立的“国际化”剧团,到非洲、亚洲、美洲等地演出,追求能够打破语言界限的普世戏剧。《奥尔加斯特》在伊朗某地的悬崖下、墓地中进行,《伊克人》则在非洲的荒野中进行,以及《摩柯婆罗多》在非洲某乡村广场进行。这些剧目的探索当然离不开对于当地戏剧形态的“田野”采风,并吸纳了众多当地仪式活动的声音符号、表演符号和行为符号。阿尔托理想的“形而上学”的仪式戏剧终于在神秘的东方找到了存在基础。格罗托夫斯基的“溯源剧场”走得更远、更深入。所谓“溯源”,就是利用剧场找到人类生命和文化的源头,而格罗托夫斯基亲身所到的“溯源”之地主要在东方:在中亚土库曼古城与兴都库什山脉的西缘之间“遇见”了阿富汗老人的家传默剧;在中国北京、上海访问中国戏曲;到达大先知拉曼拿的火焰山追问“我是谁”的戏剧哲学启示……格罗托夫斯基远离“家乡”而进入“他乡”,离开“现代”,回归“远古”,非常接近标准的人类学“田野”路径,只是其对象是戏剧而已。尤其是拥有种姓制度和洁净意识的印度,往往是研究宗教的人类学家极为理想的“田野点”,而格罗托夫斯基也多次言及印度先知对于其戏剧探索的深远影响,他认为这些散落在各个地域、民族和文化传统中的戏剧形态是人类生命和文化的源头,这与人类学赋予“异地”或“他乡”作为文化差异性和多样性“保留地”的预设是一致的。在“客观剧场”阶段,格罗托夫斯基“力图寻找戏剧前文化的根源和作为溯源工具的身体技艺”^[10],这就已经超出了戏剧的现有形态,而走向了戏剧的前文化形态,非常具有跨文化、跨学科的特点。在此基础上,尤金

尼奥·巴尔巴的戏剧人类学则更加旗帜鲜明地提出了“表演交易”和“前表现性”概念。“他在拉美、欧洲、非洲和亚洲戏剧中发现的‘易货贸易’”^[11]，“到巴厘、台湾、斯里兰卡和日本等亚洲地区，亲眼目睹了许多戏剧和舞蹈”^[12]，其带领的欧丁剧团的演员们也分散在巴厘岛、印度、海地等地方，通过学习异国技巧来防止表演僵化。于是，他创立了国际戏剧人类学学校（ISTA），汇集了东西方各国的表演大师进行交换表演，探求普遍的戏剧理想和戏剧真理。其戏剧人类学关键性概念的提出，都有赖于其 ISTA 的实践。与格罗托夫斯基继续深入到“他乡”进行异文化戏剧形态的“原生性”田野实践不同，巴尔巴则是让各国戏剧文化持有者走出“他乡”聚集到 ISTA 这个“次生性”田野点来进行表演。巴尔巴把这个“次生性”的空间称为“飘浮的岛屿”，第三戏剧剧团的成员仿佛是跨越时间和空间的旅行者，越过千年历史和万里河山，与“他者”的思想和反应融会贯通，“这意味着一种置换/取代……透过这些才能直面和我们交集的‘他们’，从而发现‘我们’”^{[13]（12）}。巴尔巴强调，其戏剧人类学并不从属于马林诺夫斯基式的文化人类学。实际上，巴尔巴还是采用了人类学“田野”主导传统的元素，包括文化持有者主体参与、“异文化”表达、异地采风等，但其次生性“田野”的创造，由于使文化主体抽离了原社会文化和历史语境而遭到一些质疑。

包括格罗托夫斯基在内，谢克曼、巴尔巴等戏剧改革家都面临着同样的问题：戏剧“田野”探索的空间领域，从剧场到民间、“他乡”，然后最终还得回到都市。一是因为他们仍要投入到当前的生活网络中；二是戏剧仅仅停留在“异地”文化的想象和仪式化创造中，只能将戏剧隔离在现实生活之外。仅将“田野”作为一种“地点”的认知，也受到近期人类学的批判性反思。而且，将戏剧有意停留在第三世界“田野点”，本身就有殖民地理的嫌疑。因此，不再把“田野”视作获取戏剧元素的优先地点，而是把“田野”作为戏剧产生的情境性位置，尤其是相互交织的社会政治地点和方位^{[9]（45）}——都市——反而重新回到戏剧探索的视野。况且，20 世纪末，“从福柯到列斐伏尔再到哈维……学者们将视野从空间转向城市/都市，使得城市研究成为学界的一个重要命题”，也使得“从戏剧入手研究都市空间的复杂内涵”^[14]成为近 20 年来的戏剧研究热点。当前，国外研究主要以都市背景或都市题材的戏剧为研究对象，探索都市人群的组成、都市社会问题、人种人权问题，主要是在戏剧文学与城市文化之间建立关联。有学者将其分为三类：一是个案研究，如安妮·迪安的《发现与发明：兰福德·威尔逊的城市戏剧》；二是类型研究，如克莉丝·维斯盖特的专著《表演贫民窟——舞台贫民化：1890 - 1916 美国戏剧中阶级、贫困、种族和性》；三是整体研究，如克莉丝·维斯盖特的《都市戏剧——当代北美戏剧中的都市》^[14]。其实，以都市作为戏剧的“田野”，探索的空间非常大。

国内学者在戏剧探索的“田野”空间上，也存在“他乡”和“都市”两个路径。比如，傅谨对浙江台州戏班长达 8 年的田野调查，容世诚对新加坡华人族群的仪式剧进行田野考察，王胜华则深入云南少数民族地区对“原始形态”戏剧艰苦持久的参与式调查……除此以外，近年来国内倡导都市戏剧的呼声也不少。周怀臻提出了“地方戏剧都市化”，傅谨认为都市戏剧发展的关键在于“社区戏剧”，宋俊华对东西方城市戏剧的对比研究，以及众多学者关于北京、上海“小剧场”话剧的研究和探索，这些都是戏剧“田野”空间聚焦城市的优秀成果。但对于都市戏剧的研究力度，只完成了空间的位移，把田野方法体系作用于“城市”的专题论著较为少见。

戏剧“田野”的空间转向表明，人类学实践意义上的戏剧“田野”探索方兴未艾。戏剧探索在“他乡”与“都市”、“边缘”与“中心”的空间张力关系持续进行，说明“田野”正成为一种灵活的理论和方法策略，通过关注来自不同社会场域的不同戏剧形式，以多种角度去综合性地了解我们的世界和社会，而不只是一条通向“他者”社会的狭窄之路。

三、“田野”的学术可能：从地点到方法论，从方法论到知识谱系

对于戏剧探索而言，“田野”并不陌生。戏剧的“田野”并没有经历整个人类学关于“田野”知

识的变迁过程,即“由作为人类学立身之本的民族志方法所强调的交代地点方位的原则而致,渐次地发展为指称人类学知识生产所由自的特定地域”^[15],从地点到方法论,再从方法论到知识谱系的学科反思。戏剧人类学直接从人类学那里借鉴了方法论,但并未从那里继承“田野”知识的批判和反思。但事实上,“田野”知识的反思和建构对于戏剧探索和研究来说同样重要。

反思问题之一:戏剧人类学视野下“田野”的知识谱系梳理。“田野”是个值得探讨的概念:作为人类学知识产生的特定地域,作为一种人类学家的异质性经验,作为文本形式的民族志,构成调查的对话境遇,甚至作为特殊文本形式的旅行笔记,等等,均可以成为对象……正如克里福德所言:“没有给定的田野定义,田野必须在实践当中,通过参加具体的社会空间和互动旅行才能知晓。”^{[16] (191)} 戏剧探索中“田野”的概念和实践也应该是多样性的:不仅仅把“田野”作为捕捉戏剧的“地点”或“方法”,而是重新视之为多种方法论中获取戏剧实质性知识的“场所”和“方位”。在此基点上来看,“田野”概念的批判和反思在目前戏剧研究领域是非常有限的。绝大部分对于“田野”的探讨仍然囿于艺术人类学的总框架之中,并未具体到戏剧这门分支学科,更勿论“田野”知识谱系的梳理。对于戏剧探索而言,这个问题尤为迫切。因而,首先,从地点而言,戏剧探索的“田野”不仅仅在“剧场”,而且在“民间”;不仅仅在“异国他乡”,而且在“本土本地”;不仅仅在“偏远乡野”,而且在“都市市井”。理解、实践、促进戏剧的研究,需要注意到“书本上的戏剧”与“实践中的戏剧”、“理想中的戏剧”与“现实中的戏剧”之间的不对等和不平衡的问题。戏剧的“田野”可能在乡村或文化的边缘地带,也可能在都市和文化的中心。其次,从方法论而言,“田野”当然意味着大量的参与式观察,但不应该盲目地迷恋这种技术方法本身。尤其是针对都市戏剧的田野调查,看报纸、分析媒体数据、分析政府政策报告、观察戏剧精英人士的活动、追踪戏剧团体和营销团体之间的关系,正在取代与戏剧团体成员对话或共同生活的方式。除此以外,来自当代历史人类学的“田野”方法,当然可以为戏剧人类学的“田野”方法提供启示,即除了田野观察以外,还应该强调文化历史、口述史和类比文本等的搜集,强调田野文本的比较分析和历史分析,等等。通过“田野观察”,使“历史分析”有血有肉,用“历史分析”使“田野调查”更具理论深度和历史厚度。再者,从“方位”和“场所”的角度来说,戏剧的“田野”,除了深入异地获取当地异质性戏剧经验的常规角度以外,还应该包括一种视觉和方位的自觉错位,即站在边缘思考中心,站在中心思考边缘。在中心内部反思中心的盲点,在边缘内部察觉其隐显的要素,在多种权力关系之中解析戏剧所处的“方位”或“场所”。尤其是撇开对戏剧的“地方”偏好,更多地去关注特定戏剧形态的社会、文化和政治情境。这种有意为之的“错位”视角,其核心在于反对任何形式的民族中心主义、文化中心主义或地方中心主义。

反思问题之二:戏剧探索中的“田野”究竟在哪里?严格说来,戏剧知识体系具有明显的封闭性,换言之,即现代戏剧知识体系是精英化知识的产物。这种知识与作为戏剧“门外汉”的普通人的戏剧感受和日常实践常常存在差异。那是因为现代戏剧发展到今天,必须建构出自身的规范、特点和学科体系。然而,伴随着社会文化的迅猛发展,戏剧从它曾经与生活紧密相关的社会中脱离出来了。戏剧与社会的疏离已经非常明显并成为影响戏剧发展的重要根源之一。当所有人都去电影院看电影的时候,戏剧只能在学院内部及其延伸体系中维持其存在和影响力。先锋戏剧改革家力所能及地推行阿尔托仪式化戏剧的梦想,无非就是想将戏剧重新嵌入生活并成为最高生活。然而,相对于先锋戏剧改革家而言,戏剧理论研究者尤其是学院派却很热衷于炮制戏剧的所谓学科界限和自我隔离。因此,在戏剧人类学的视野下,戏剧探索的“田野”正是应该摒弃这种认知上的孤立。那么,戏剧的田野可以在哪里找寻呢?一是传统戏剧研究制造的戏剧“他者”,即在“主体”与“他者”的关系中,运用这种关系性思维,在“他者”中寻找田野的对象。以往的研究在城市戏剧和乡村祭祀戏剧中忽略了后者;在汉族和少数民族戏剧中,忽略了少数民族;在少数民族民间戏剧和少数民族原始形态戏剧中,忽略了原始形态戏剧。当代戏剧人类学在少数民族戏剧和都市戏剧之间,又

偏爱少数民族戏剧,都市戏剧反而成为“他者”。换言之,揭示与一般理论想象不同的戏剧实践“他者”,注意发掘萌芽的、活着的、被“视而不见”的戏剧。二是广泛而多样存在的“田野”,即富于想象力地理解何为“田野”,而不局限在早期人类学对“田野”的限定上。“戏剧实际上是人的自我实验。……戏剧实际上是在舞台上设定不同的情境,虚拟出各种不同的‘小型社会’,并对各类个体的人之间、各类个体的人与群体的人之间在特定情境下产生的联系进行直观的考察和研究。”^{[17](22-23)}因此,存在人的自我实验的地方,就存在着虚拟情境下个体与自己、个体与个体、个体与社会的关系。在此意义上,戏剧的“田野”无处不在,广阔无垠。从“中心到边缘”的视角出发,例如,草台班子的戏剧活动、地方戏曲的演出情况、少数民族的原始形态戏剧、各种仪式化的拟戏剧形态、戏剧戏曲非物质文化遗产保护传承人活动等,均可以成为戏剧“田野”的所在之处。特别是仪式化的拟戏剧,往往嵌合在“多重功能交织构建的生活化剧场时空中……艺人创造性地运用史诗剧本文学片段;通过模拟、扮演,在矛盾冲突中塑造形象,尤其是艺人之间的竞技性表演,构成了史诗剧本演述之外的第二重‘戏’;程式化的演唱形式与多种艺术技巧的综合运用,极大地增强了现场的表演效果”^[18]。反之,“从边缘到中心”的错位性视角出发,则如购物商业中心的广场戏剧、商业组织的团建戏剧、应用戏剧工作坊活动、早教中心自制话剧、名人工作坊活动等新兴的戏剧现象,甚至网络直播戏剧、短视频戏剧、戏剧电影展等新媒体戏剧现象,也都可以进入到戏剧“田野”的范围。

反思问题之三:戏剧探索中的“田野写作”。找到戏剧的“田野”并不等于就能够对其展开有效的观察和研究。如何进行田野写作,关乎戏剧现象认知的完整呈现和丰富表达。当代人类学的“田野写作”,从注重客观的自然记录已经转向具体个案的深度阐释,“即是在不削弱其特殊性的情况下,昭示出其常态”^{[19](18)}。国内艺术人类学视野下的“田野写作”,倡导整体性、多点调查、动态追踪、文化变迁等原则,这些都可以为戏剧领域的“田野写作”提供指导意义。但放之四海而皆准的指导性原则在戏剧人类学起步伊始具有重要的范式革新意义,在具体操作层面的示范意义却有限。况且,在艺术人类学的总体框架下来谈论戏剧的“田野写作”总有空泛之弊。因为艺术学是一个相当庞大的门类,各个门类之间的性质和特点其实千差万别。只有将“田野写作”具体到戏剧这个分支领域,其“田野写作”的特点、方式、步骤才会丝缕不绝地呈现出来。“田野与关于田野的文本书写之间究竟存在着怎样的中间性环节以及幻想和意义的再生产空间,这是人类学自诞生始就一直萦绕不开的元问题。”^[20]诚如,任何戏剧形态,从萌芽到呈现均是一个即时性与历时性交织、即兴创作与重复变化的过程。由于其强烈的过程性、创作性、集体性特征,其“田野写作”就不可能是纯客观、单层面和一次性的。这也就决定了戏剧的“田野写作”绝不可能就是“田野”的翻版,而是客体对象与主体之间持续互动的动态文本。

就当代社会具有完整创作过程的戏剧而言,作为理想类型的“田野写作”,应该做到田野资料搜集主体、戏剧创作主体和理论研究主体的“三位一体”。格洛托夫斯基、理查德·谢克曼和巴尔巴的戏剧论著,在某种程度上就可以视为这种理想类型的“田野写作”的范本。他们既是戏剧异文化经验的搜集者,又是戏剧创作的主体,同时还是戏剧理论的构建者。这些杰出的戏剧家不断通过他们研究的他者来建构自己。当前国内的戏剧人类学研究能够做到上述主体身份合一的实属凤毛麟角,但也许只有在此意义上来谈论戏剧的“田野写作”,才能形成不同寻常的、多层次的记录和研究。所谓多层次,是指戏剧的“田野写作”可以根据其活动过程而分步展开,即从戏剧的采风、剧本的创作到最终的舞台呈现,有两个可供研究的基本对象。一是在采风过程中,主体使用参与式观察方法深度描述素材对象。空间地理上不论是异地还是本土,只要观察主体与观察对象形成参与式观察的结构性关系,甚至是观察主体与自己,就可以构成“田野场域”并开展“田野写作”。在巴尔巴的《纸舟:戏剧人类学指南》一书中就可以看到,他将自己、异国他者作为观察对象的深度陌生化的戏剧体验描述,并谓之“片刻的真实”^{[13](3)}。比如,同样是“静止”的身体动作,却由于作者所处的信仰文化及情境不同而具有不同的内涵和能量,复活节时的虔诚和疼痛、葬礼上的不舍和不耐

烦,军校操演时的冷漠和坚定……巴尔巴将这种自我观察的经验与亚洲戏剧的体验进行对比,发现了所谓的惊人相似的“对立的原则”,即对立面交融的瞬间而产生的“片刻的真实”。这种“田野写作”充分展示了巴尔巴人类学家与戏剧艺术家相结合的写作魅力。这与当前人类学“写文化”中强调民族志诗学与政治学品质的交相操演非常接近。二是在戏剧舞台呈现的过程中,可以将特定时间、特定地点中特定人群如何准备并最终呈现戏剧作为“田野”对象,并进行“田野写作”。戏剧本身就是由不同文化的人相遇并合作的过程。如果说采风这一阶段的“田野写作”偏向于“自传式”表达的话,那么戏剧呈现阶段的“田野写作”就是更倾向于对话式和复调式的。戏剧主创成员和形形色色的分工角色、职位对于戏剧的表达和认知,加上研究者始终参与整个戏剧呈现过程并加以持续的“深描”。“被访者”和“访问者”共同成为“田野写作”的主体,培养出一种对于戏剧自身存在处境的多维思考。这才可以再次将“田野写作”置于不同的对立面互相融合的“片刻的真实”,置于意义系统的碰撞之中,“它在文明、文化、阶级、种族和性别的边界上提出问题。……它描述创新和结构化的过程,而它自身是这些过程的一部分”^{[21](3)}。最后,从“素材的田野”到“呈现的田野”,反思性、分析性的“田野写作”可以贯穿始终。其中,田野资料的选择和转译问题,视角的抉择和语言修辞的问题,均可以构成第三层次的田野写作,分析其政治的、文化的、社会的一系列限制性符码也极富意义。

对于前现代社会的各种“拟戏剧”“泛戏剧”形态而言,“田野写作”也应该做到田野资料搜集主体与理论研究主体的合一。其“田野写作”的重点应是戏剧准备和呈现的整个过程,以及戏剧是如何嵌入到当地人的日常生活和精神生活中的,包括该戏剧形态与生产生活的关系,与特定区域亲属关系构成的关系,与特定群体的意识形态想象和诉求的关系,与当地重大文化事项之间的关系等。正如格尔茨所讲:“土著们当然谈论艺术,就像谈论其他的在他们生活中激起兴趣的、意味隽永的、动人的事情一样,他们谈及这些东西的功用,谁拥有它,什么时候表演它,谁表演它或制造它。”^{[22](125)}可见,只有真正具体到戏剧的“田野写作”当中,才可能把握“那个”田野中戏剧的特殊表达机制和意义的阐释路径。

四、结 语

戏剧探索中“田野”知识谱系的建构,不是整理形式主义的规律,而是使对戏剧运行的实际有真切的质性把握成为可能。进入“田野”展开深入的阐释,即是建构对于戏剧实存之事的理解。正如格尔茨所说:“一种好的解释总会把我们带入它所解释的事物的本质深处。”^{[19](23)}进入“田野”的目标并非简单的人类学方法借鉴,而是运用人类学的思维方式和田野方法,在常识罔顾的“他者”之处找寻戏剧的实存。须得超越体制化、学院化的研究藩篱,及时修正和扩展关于“戏剧”的既定概念,把生活中正在发生着的各种戏剧形态吸收到自己的研究之中。因此,戏剧探索中“田野”知识谱系建构所面临的双重任务是:一方面揭示贯穿于戏剧“田野”历史中的概念结构,另一方面,建构关于进入“田野”的分析和写作系统。不仅仅是戏剧田野资料的解释要落实到最直接的观察层次上,解释在概念上所依赖的理论也应当更具微观的精细性。也就是说,找寻戏剧的“田野”之地需要越过刻板的戏剧类型划分,进行戏剧的“田野写作”需要越过人类学田野形式原则的空洞相似性。最终,道路通向像任何真正的“探索”一样,令人震颤的“片刻的真实”和令人惊叹的复杂性。

参考文献:

- [1] 周宁. 西方戏剧理论史(下册)[M]. 厦门:厦门大学出版社,2008.
- [2] [英]戈登·克雷. 论剧场艺术[M]. 李醒,译. 北京:文化艺术出版社,1986.
- [3] E·G·Craig. *On the Art of the Theatre*[M]. London:Heinemann,1911.
- [4] Zbigniew Osinski. Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle[A]. R. Schechner and L.

- [5] 孙惠柱. 人类表演学和社会表演学:哲学基础及实践意义[J]. 戏剧艺术,2005(3).
- [6] [美]理查德·谢克纳. 人类学表演学的现状、历史与未来[J]. 孙惠柱,译. 戏剧艺术,2005(5).
- [7] [美]理查德·谢克纳. 当代美国剧场发展与表演研究——谢克纳教授访谈[J]. 钟明德,译. 戏剧艺术,2008(5).
- [8] 王明珂. 历史事实、历史记忆与历史心性[J]. 历史研究,2001(5).
- [9] [美]古塔,弗格森. 人类学定位:田野科学的界限与基础[M]. 骆建建,等,译. 北京:华夏出版社,2005.
- [10] 梁燕丽. 全球化语境下的跨文化戏剧[J]. 戏剧(中央戏剧学院学报),2008(3).
- [11] [美]理查·谢克纳. 东西方与巴尔巴的戏剧人类学[J]. 周宪,译. 戏剧艺术,1998(5).
- [12] 尹明. 20世纪70年代以来国内外戏剧人类学研究述评[J]. 戏剧艺术,2017(5).
- [13] [美]尤金尼奥·巴尔巴. 纸舟:戏剧人类学指南[M]. 连幼平,等,译. 北京:中国戏剧出版社,2018.
- [14] 陈一雷. 戏剧研究的空间转向:以20世纪美国都市戏剧为重点[J]. 戏剧艺术,2018(5).
- [15] 洪颖. 艺术人类学研究的对象及其田野实践[J]. 思想战线,2010(6).
- [16] [美]克里弗德. 广泛的实践:田野、旅行与人类学训练[A]. [美]古塔,弗格森. 人类学定位:田野科学的界限与基础[M]. 骆建建,等,译. 北京:华夏出版社,2005.
- [17] 陈世雄. 戏剧人类学[M]. 上海:上海古籍出版社,2013.
- [18] 曾静,郑宇. 哈尼族丧礼中“哈巴惹”的戏剧特征探析[J]. 北方民族大学学报(哲学社会科学版),2018(1).
- [19] [美]克利福德·格尔茨. 文化的解释[M]. 韩莉,译. 南京:译林出版社,1999.
- [20] 向丽. 艺术的民族志书写如何可能——艺术人类学的田野与意义再生产[J]. 民族艺术,2017(3).
- [21] [美]詹姆斯·克利福德. 部分的真理[A]. [美]詹姆斯·克利福德,乔治·E. 马库斯,编. 写文化——民族志的诗学与政治学[C]. 高丙中,等,译. 北京:商务印书馆,2006.
- [22] [美]克利福德·吉尔兹. 地方性知识:阐释人类学论文集[C]. 王海龙,张家瑄,译. 北京:中央编译出版社,2000.

【责任编辑 冯雪红】

Construction of “Field” Knowledge Genealogy in Drama Exploration

ZENG Jing

(School of Drama, Yunnan Academy of Arts, Kunming 650500, China)

Abstract: Originated from the anthropological field, from the perspective of the acquisition of substantive knowledge of drama, the “field” of drama can be defined as the place where drama occurs, exists or has an impact. Based on this, the knowledge pedigree of “field” in drama exploration includes: from text to theatre, from theatre to environment; from center to edge, and from edge to center in space history; from considering the duality of location and methodology, to “location” or “place” constructed by multiple relationships. Thus, the “field” in drama exploration can be found in the “other” created by traditional drama and the existence of drama, and then the “field writing” with the subject attribute of drama science can be developed.

Key words: Drama; Field; Construction; Knowledge Genealogy