

剧场场景反媒介景观

——以南希和朗西埃的剧场理论为核心的考察

王 曦

内容提要 无所不在的媒介霸权塑造了景观社会的当代形态——媒介景观社会。居伊·德波所代表的“情境主义国际”总体化的景观批判思路面临失效的危机，亟待修正。面对新的现实，朗西埃、南希等批判理论家通过重新审视剧场与景观概念的多层含义，提出了意在重建人际交往空间的场景范畴。南希的“共-显场景”与朗西埃的“平等主义场景”，从不同侧面指向媒介景观内在的辩证关系，即场景与景观的辩证法，它预示了一种“位居其内”的反抗策略，为触动当代媒介社会的现实结构和权力关系提供了一种可能的方案。

关键词 场景；媒介景观；剧场；情境主义国际；南希；朗西埃

当代法国思想巨擘居伊·德波半个世纪前首创的景观社会理论，提出了“景观”（spectacle）与“情境”（situation）两个对立的范畴，持续不绝地影响着20世纪末的媒介社会研究与消费社会批判实践。自21世纪伊始，让-吕克·南希、查特尔·墨菲、雅克·朗西埃等声名鹊起的西方批判理论代表，以及保罗·考特曼、阿兰·里德等一众批判理论的后起之秀，不约而同地将目光投向了西方美学和政治理论的共同发源地——“剧场”（théâtrion/θέατρον；兼有剧场和景观之意）^[1]，他们以统摄在剧场理论^[2]名下的诸多颇具革新性的概念范畴，寻求一种有别于情境主义国际构造情境的景观批判新路径，变革性地逆转了在德波那里只具有负面涵义的景观概念。这一思潮主张回到西方文化源头处对剧场、政治与哲学的角色分配，揭示情境主义国际界定剧场与景观的悖谬，进而借助对剧场与景观的再定义，探讨具备政治行动潜能的公共空间何以可能的问题^[3]。朗西埃、南希、考特曼等学者均以“scène, scene/stage”（场景）^[4]命名这一抵抗空间。

在词源上，场景概念同“场面”（scene）“舞台”（stage）“剧情”（scenario）等戏剧词汇相连。

场景的词义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），到广义上与剧院或戏剧演出无直接关联的人类交际时空^[5]的变迁过程。在不同学者对场景概念的使用中，其语义侧重有所区分：南希试图以场景范畴表达人际关系的本体结构，将场景定义为一种“共在”（être-avec）或“共-显”（com paraît）的时空结构^[6]。考特曼将场景界定为此时、此地独一性的人际关系：“场景由此时此地人们的言语行为开出，其结果是独一性的关系或关系网。”^[7]朗西埃独树一帜地定义了一种平等主义的场景、一种颠覆既定感受机制与权力—知识关系的空间。但无一例外的是，这些当代西方批判理论的代表都意图以场景范畴命名、标示、凸显景观内部潜在的异质性场所；场景与景观的辩证，得以促生新的权力关系，以应对人际交往空间在虚拟媒介时代遭受的空前威胁。

概言之，场景范畴从以下三个维度逆转了德波景观理论中“带有总体论色彩”的判读，恰如其分地还原了媒介景观^[8]固有的辩证关系：其一，场景范畴强调景观“既是媒介本身，又是其构成实践，既是生成的实践过程，又是结果和产物”^[9]，

这一判读指摘了德波将景观视作“意识形态物质化”或“总体性的极权统治”的片面性^[10]，揭示了景观社会中收编与抵制共存的动态权力关系。其二，场景范畴提供了以解放的观众替代沉默屈从的观众的可能方案，标示出涵括旁观与行动、呈现与再现、主动与被动、个体与集体的辩证关系的抵抗空间。其三，场景范畴抵制了景观的“去政治化”，以参与性的民众实践重新构想在德波的判读中被遮蔽的人际交往空间，试图给出抵制虚拟交往的“集体性政治实践的近似物”^[11]。对场景与景观这三个维度辩证关系的揭示，构成了应对媒介景观社会的抵抗方案。

一 剧场场景：超越“景观”与“情境”的二元对立

当代西方批判理论聚焦的场景范畴，旨在颠覆居伊·德波总体化的景观判读，以提供一种有别于情境主义国际“构造情境”的景观批判新路径。这一新路径主张重新审视运作于剧场中的几组核心辩证环节，它们包括：理论与实践、再现与呈现、旁观与行动、摹仿与创制等。需要交代的是，剧场在西方语境下原本汇集美学景观、社会政治实践、戏剧演出三重维度于一身，实为公元前五、六世纪新兴的社会建制，它作为一种新“发明”，与当时正在萌芽的古雅典民主与律法制度的探索是同步的。依赖剧场的社会建制、摹仿机制与美学结构，古雅典整个城邦的社会政治生活被搬上了大型展演舞台，又体制性地被纳入理论反思与质疑之中。观剧行为则是当时的公民参与社会政治事务的重要方式，公民在剧场中作为旁观者（spectator），观看、质疑、反思身处其中的城邦公共生活，整个城邦本身演化为剧场/景观^[12]。在西语中，“景观”一词不仅与“剧场”有着相同的词源，都写做 théâtron/θέατρον，它还与“观众”（theōrós/θεωρός）一词同源，都来自 θεᾶ [名词]/θεάομαι [动词]，从这个词衍生出“理论”（theōría），它与一种剧场中的“观看行为”（theáomai）相连^[13]。在这种意义的剧场/景观中，上述几组辩证关系能够妥当安放。然而随着剧场有机功能领域的分离化，一方面，美

学景观的功能被过度放大而掩盖了其他两个维度，任何社会政治实践或日常交往行为，在媒介霸权的支配下似乎都会戏剧化为形形色色的媒体作秀，换言之，演化为媒介景观。另一方面，与社会政治实践脱离的戏剧演出则走上了专门化的道路，它的代表即今天人们熟知的作为文娛休闲场所存在的剧院与实验小剧场。经历了去政治化与去历史化的剧场极易为不同的意识形态符码征用，上述几组不可偏废的辩证对子在不同领域被决然割裂，为既定的权力结构和知识体系所固化。

剧场实践所经历的这种分离化与去政治化，实则是媒介景观时代社会遭际的镜像。朗西埃与南希等学者正是在这一社会背景下重新考察剧场景观的。对他们而言，德波的景观批判不过是在理论层面表述了现实中被割裂的理论与实践、再现与呈现、旁观与行动等的辩证关系，却并未找到重新安放上述辩证关系的途径。根据德波的景观判读，民众作为景观社会的旁观者，一方面只能受制于媒介“单向性”的意识形态传输，而无力在旁观者的位置上展开有效的理论反思；另一方面他们无法真正展开社会交往，无法从事体现人的本质力量的艺术实践、政治实践等，只能置身于行动力瘫痪的、无知无识的屈从地位^[14]。为了扭转德波全然负面的景观判读，摆在当代批判理论学者面前的首要任务，是澄清包括德波在内的情境主义者在理解剧场/景观时的误区，以恰如其分地还原剧场实践安放上述辩证关系的潜能。

基于对情境主义国际构造“情境”的理论实验的考察，朗西埃等学者作出下述总的判读。他们认为，情境主义者的理论实验，虽然旨在摧毁景观，恢复主体的积极行动力，然而在实际运作中，却与他们攻讦的理论靶子——现代主义戏剧改革如出一辙，二者不可避免地陷入制造新景观的相同命运，并隐秘地分享着同一种总体化的权力关系预设^[15]。有鉴于此，理论与实践、再现与呈现、旁观与行动，摹仿与创制等辩证关系亟待在剧场研究中复活。下述层层递进的问题迫切需要展开讨论：第一，何为情境主义国际构造“情境”的理论实验，它同现代主义戏剧改革有何复杂纠葛？第二，情境主义者对剧场的复杂态度，何以使其最终无力避开

与现代主义戏剧实验相似的命运？第三，朗西埃、南希等学者提出的场景范畴，是否有机会提供一种超越景观与情境二元对立的第三条路径？

先来看以德波为代表的情境主义国际的理论实验。情境主义者摧毁景观，建构生活情境的实验方法包括：“漂移”（*dérivé*）、“异轨”（*détournement*）与“构境”（*constructed situation*）。简单地说，这是在理论宣言的层面，探讨如何借助美学元素的预先配置达成“建构日常生活的实验方法”，以摧毁景观的“隔离的伪世界”，恢复本真的生存情境^[16]。漂移，是以诗意的、带有情感强度的城市空间漫游，打破现代工业城市被隔离、限制的凝固空间^[17]；异轨则是以预先编制的美学元素的挪用，意图解构戏剧、散文、诗歌、小说、海报、录音、无线电广播等诸种表达媒介，以颠覆堕落的景观，进而“自由地异轨全部环境”^[18]；构境，按德波在《情境主义国际》杂志首刊号中给出的定义，它是使人们能够分享生活丰富性的精心建构的生活瞬间，其实质是将总体化的景观颠倒为艺术的瞬间，以建构“走向真实的直接交往”的情境^[19]。进一步地，其理论目标是在精心构筑的“情境”中达成一种“暂时的非异化总体”（*provisional non-alienated totality*），这是情境主义国际定义为“前革命阶段”的理论准备^[20]。

情境主义国际的上述构境策略，实则与布莱希特和安托南·阿尔托为代表的现代主义戏剧改革试验息息相关。虽然这两位戏剧大师在观点上各成一派，分属于现代主义戏剧改革的两极，但均频频为情境主义者所援引阐发，其主张改头换面地出现在《情境主义国际》杂志的理论设想中。譬如，情境主义国际主张“摧毁剧场”的代表之一安德烈·弗兰金（*André Frankin*），提议借助布莱希特打破舞台共鸣的戏剧改革，探讨颠覆“剧场景观”的策略。布莱希特主张借助舞台布置和演出安排等再现手段，打破观众与舞台角色发生的情感共鸣，使观众与舞台演出保持一种反思距离，此即“间离化”戏剧实验。弗兰金认为，布莱希特的戏剧改革，能够促使观众产生跳出舞台幻觉的“理性意识”，为思考总体景观和总体艺术（*Gesamtkunstwerk*）的应对之策提供借鉴^[21]。相应地，现代主义戏剧改革

的另一派阿尔托的观点也被情境主义化为己用。阿尔托试图构建一种“临界”状态，将剧场的美学再现实践直接转变为一种即时性的共通体行动。他主张在演出中营造一种“魔幻的祭式”，与行动保持距离的观众，被转化为卷入行动旋涡中的参与者，它“使西方人和人的前理念、前理性、前个人主义的本源相接触，应该在观众身上唤起‘传递’状态（即‘古典的临界状态’）”^[22]。情境主义国际构建“赋魅的日常生活”，无论就文本援引还是理论诉求，都与阿尔托重新赋予观众“生活”、重塑“彻底完整的人”的改革渊源颇深^[23]。

如此观之，一方面，情境主义者认识到剧场与他们批判的景观之间的共生关系，主张以“情境的构建替换剧场”，企图借助理论实验与戏剧实验拉开距离；另一方面，为了在理论中设想情境，他们又不得不反复从现代主义的戏剧改革中借鉴经验，有论者指出：“剧场经常在《情境主义国际》的字里行间出现，但不是作为一种将要实践的艺术形式，而是作为一种既被援引使用又被攻讦的概念”^[24]。要言之，情境主义国际的剧场观念可概括为这三重姿态的复杂纠葛：其一，承认剧场与景观的亲缘关系，援引使用剧场概念；其二，批判剧场，主张以情境取代剧场；其三，情境范畴表面与景观对立，实则陷入另一种总体化样态^[25]。

朗西埃就此指出，情境主义国际与现代主义戏剧改革，究其思维模式，并无本质区别，二者皆误解了剧场作为一种动态权力关系场的不可预知性：一方面，它们皆未跳脱二元对立的逻辑悬设，既将理论与实践、知识和行动、摹仿的幻象与创制的真实这几组辩证关系决然割裂，又将观看与被动性、外在性与分离化、媒介与拟象这几对差异化的概念划上等号。剧场的独特属性，也即质疑、取缔、颠覆固定逻辑关系的潜能因而被长久地忽视了，朗西埃将这一理论误区命名为“关乎‘非分离的真理’的浪漫主义视域”^[26]。换言之，无论是情境主义者还是现代主义戏剧改革者，皆意图抵达某种超出表象世界之上的“真”。在朗西埃看来，这一意图在德波等情境主义者那里，是借情境的构建打破影像/表象世界的分离化状态，引导大众暂时性地抵达设想中的本真生命状态；在布莱希特那里，是赋

予剧场一种传达理性意识的教育意图，他预设剧场文本的接收者（观众）可以被引导着抵达某种超表象的真理，复现剧作家、导演等预先置入的深层文本^[27]；阿尔托则以没有旁观者的剧场，表达一种“非分离的真理”诉求，他认为使在场者彻底卷入行动中心的剧场，是恢复“彻底的完整的人”的可能方式^[28]。

朗西埃认为上述立场在追求“非分离的真理”时，确定无疑地规定了与行动和认识的真理直接对应的社会位置：“其一，观看是知识的对立面：观众在无知状态中为表象禁锢，对表象的生产过程和它隐匿的真实全然无知；其二，观看是行动的对立面：观众是被动的，称为旁观者就是与行动和知解的能力隔离开。”^[29]如此，一种结构位置与真理的特权地位建立起了天然的联系，而另一种结构位置则与无知无识状态直接相连。即便情境主义国际提供了暂时逃离景观的理论方案，布莱希特精心筹划让观众重获理性意识的舞台操作，阿尔托提出一种废除观众位置的大胆设想，对朗西埃而言，他们的方案还是无一例外地受到同一真理机制支配，在社会位置与认识、感受能力之间建立起了森严的等级秩序。朗西埃旗帜鲜明地指出，预先将观众置于无知无识的境地，意味着放弃剧场场景与演出中的解放潜能，也就摒弃了剧场最核心的功能：“剧场场景和演出，因此却成为了景观的邪恶与真正剧场的德性之间消隐的媒介。”^[30]

有鉴于此，朗西埃意图恢复在景观和剧场的误读中“消隐的媒介”——场景范畴，以唤起剧场激活动态权力关系场域的潜能，进而重建观看与行动、理论与实践的辩证。在朗西埃看来，剧场允许了再现实践中权力关系的不确定性，它既不是布莱希特意图的全然透明的再现—接收实践，亦不同于阿尔托希冀的消弭美学再现与日常行动界限的呈现媒介。这意味着：为影像裹挟的媒介景观社会的大众，虽然身处剧场的“旁观者”位置，但并非处于无知无识的“瘫痪”状态。朗西埃雄心勃勃地宣称，处在“被动状态的”旁观者，依然有可能成为获得行动能力的“解放的旁观者”，他明确主张：“当我们意识到观看也是一种行动，而这种行动确认或修改了那种分配，以及‘解释这个世界’已经

是改变或重塑它的手段时，解放就开始了。”^[31]场景指示的剧场独特身份，将成为朗西埃践履他寄予厚望的“可感性的再分配”的一种重要方式。

同样跻身法国左翼批判理论阵营的南希，从另一个角度揭示了介于再现与呈现、摹仿与创制之间的剧场的独特性。南希追溯了西方传统中剧场、政治与哲学的角色分配，以揭示雅典剧场“体制化的距离”，如何建构出一个包含多重功能领域的独特时空。南希如此定义剧场在古希腊社会独特的角色：

哲学作为逻各斯的共享存在，政治向城邦开放，剧场作为集体存在的象征—想象性挪用之场所。古雅典剧场……向我们展现为共在的一种呈现，但这种呈现的可能前提，却肇因于再现的不可简化的、体制化的距离。正是这种距离定义了剧场，只要剧场既不是政治也不是哲学，剧场以一种特定的方式不同于这两者。^[32]

南希提及的“集体存在的象征—想象性挪用”，表述的正是公元前五、六世纪作为独立社会建制存在的古雅典剧场。据法国现当代古希腊文化研究权威让—皮埃尔·韦尔南和皮埃尔·维达尔—纳凯的考证，古雅典剧场与当时的公民大会、法庭并列作为重要的社会建制存在，剧场的功能既非单纯摹仿神话史诗时代的英雄事迹，亦非镜像式地呈现古雅典的民主政治与律法实践，而是调动剧场的再现机制（语言修辞、音乐舞蹈、布景面具、时空结构），将遥远古旧的神话时代与古雅典城邦的社会经验奇特地交错并置。不同时代的生活世界与社会经验的摹仿与再现，创制出不可简化的距离，代表昔日荣光的雅典贵族传统与尚未制度化的古雅典民主政治探索，在极富张力的剧场展演中交锋不断。远古的英雄人物可以化身为古雅典律法政治实践的执行者，戴面具的异乡人有机会斥责观剧的雅典人虚伪的自我形象。如此，介乎再现与呈现、摹仿与创制之间的剧场实践，演出了古雅典公民身处其中、充满张力与悖论的城邦社会政治实践，成功地在社会经验的中心拉开一段间隔，这是摹仿的维度，也是理论反思的视角，雅典的城邦和生活世界通过剧场以问题化的方式呈现^[33]。

南希还原剧场多重功能领域的诉求,成功驳斥了情境主义国际关于媒介阻碍了真实交往活动的诊断。南希意图以场景范畴,辨别、标识剧场重建辩证的关系空间的潜能:剧场既作为“共在的一种呈现”,展演了我们投身其中的社会实践,又成功地拉开一段间隔,展演了尚未统摄入固化的社会规范、组织形式的前规范性空间。它是社会共通体内的存在者们展开社会建制探索的交互关系空间,是处在进行状态、带有不可预知性、尚待提出异议的公共空间,南希以“共-显”场景命名剧场的上述属性。共-显场景作为媒介景观内部重构的交往空间,推翻了德波的下述诊断:景观社会以影像为中介的人际交往,必然降格为一种“虚拟交往”或“不可交际物的交际”^[34]。场景范畴因而又被表述为景观的剧场空间中达成的一种诗学“突转”(peripeteia),旨在恢复剧场/景观潜在的辩证关系:“突转描述了这一特定时刻,它构成连续体的中断。这里已完成之事的不可撤回,与行动的不可预测,交叠为人们遭遇事件的不可测量。正是这一突转时刻自身同时占据了存在的多种状态,既是行动又是被动,既是意向性,又是被动性。”^[35]

从情境主义国际自相矛盾的剧场观念入手,南希、朗西埃等学者以场景范畴,标识出看似铁板一块的媒介景观社会权力关系逆转的潜能,重新构想在德波的判读中被遮蔽的人际交往的公共空间。在接下来对南希的“共-显”场景和朗西埃的“歧见”场景的探讨中,我们将更好地理解场景范畴何以暗示了一种“位居其内”的反抗,它得以介入当代媒介社会的现实结构和权力关系。借此,困扰德波和情境主义国际的全球化城市空间(“综合景观”),兴许有机会转换为行动者发挥作用的公共空间。

二 南希的“共-显”场景

南希在他探讨共通体存在状态的代表作《唯一的复数性》中,提出了场景(scène)范畴,并将之界定为一种“共-显空间”(comparaît/co-appear)^[36],南希给出如下定义:

这一场景,这一“世界剧场”,如笛卡尔

喜欢的称呼,这也是他那个时代一贯的意象,它并非摹仿再现的人造空间,而是为诸独一性的分配开启一种时空,每个人都独一无二地扮演“自我”与“成为自我”的复数角色……场景是一种共-显的空间,无此场景,将只有纯粹、单一的存在,也即是说,一切与虚无,作为虚无的一切。^[37]

在这一定义中,南希强调场景并非一种作为制成品的人造空间,而是一种生成性的、关系性的共通体结构。进言之,场景,使有限的存在者(“我”)进入与他人的复数性关系之中,“我”得以同时呈现自身、再现自身(“扮演自我”与“成为自我”)。南希此书的标题“独一的复数性”实为“共-显”场景的理论概括,它意味着有限存在者“独一性”身份的获致,必须在复数性的关系中“会聚地因而是多次呈现它自己”^[38]。剧场,作为介于再现与呈现、理论与实践之间的独特时空,因而成为展演他设想中的“共-显”场景的不可替代的意象。

我们先从南希的共通体设想探讨场景范畴的理论价值。为了提出一种超出表象与本真存在二元对立的理论范型,南希试图建构一种能从本体论层面抵御人们分离化的交往形态的共通体模式^[39]。他以“共-在/与-在”(l'être-avec/being-with)、“共通-中-存在”(l'être-en-commun)、“与他者共在”(être avec les autres/being-with others)、“共-显/共同显现”等略有分殊的术语链,从不同角度指涉这一共通体模式。它完全不同于原子个体的聚合体,在这种共通体模式中,有限的存在者(“我”)必然处在复数性的关系中,在南希那里,“我”无法先于“我们”,“在”总是“共在”。南希在极强的立场上界定共通体存在状态的未完成属性,他强调共-显场景必然表现为一种非中心化状态,存在者置身于对彼此的敞开与弃绝、认同与背离的过程之中^[40]。换言之,共-显场景的非中心化状态,意味着南希设想中的共通体,拒绝为规范化的社会关系和实体化的组织形态统摄,而是持续处于促生新社会关系的动态过程之中。

那么南希反复强调的场景范畴的未完成性,究竟有何明确的文化政治指向?这和景观批判的新路径有何关联?这需要上溯到南希对汉娜·阿伦特

论域中复数性人类状态与显现空间的继承阐发。在阿伦特那里,复数性,也即存在者秉有的平等和差异的双重特征,作为人类存在的本体结构,使得人们在言说和行动中相互显现、彼此辨识,开启了奠定行为者身份的显现空间^[41]。有鉴于此,忧虑现代世界显现空间的萎缩,警惕社会实践中复数性的丧失,是贯穿阿伦特文化政治批判的问题线索。当原本具有开启新事物潜能的社会实践固化为某种循规蹈矩的制作品时,制作心态(手段一目的逻辑)就在人类事务领域建立起全方位的霸权统治,其触目惊心的后果之一就是阿伦特面对的直接政治现实——极权主义。面对制作心态对人类行动领域无可挽回的侵蚀,阿伦特并未提出直接的解决良方,却引导后来者将目光转向古雅典剧场。在她对人类实践领域三个层次(劳动、制作、行动)的划分中,剧场的摹仿行为位列她最看重的行动部分。一方面,不同于其他的摹仿行为,剧场摹仿并不以制成品为目的,而是以社会生活中彼时彼刻的行动和言语之流为内容,是“以人与他人的关系为全部主题的艺术”,因此能揭示“复数性的人类境况”;另一方面,戏剧摹仿得以在剧场中不断更新样式内容,变换社会关系,在这种意义上,每次演出都是一种重演,是一种“再展演”,而大部分的摹仿都服务于手段一目的逻辑。由此,阿伦特判定,戏剧摹仿在传达社会实践的政治性维度上独胜一筹,“唯有它将人类生活政治性的层面,转化为艺术”^[42]。

在阿伦特对戏剧摹仿独特性的阐发基础上,南希进一步界定他的场景范畴,他明确指出:“场景必须重新创制,我们每次都必须重新创制,每次都必须使我们的入口更新。”^[43]聚焦场景范畴关涉的“再制定”“再展演”的动态属性,南希迂回探讨了古雅典剧场为何是再现他理想的共同体状态的“好的”摹仿,与这一“好的”摹仿相比,古罗马剧场与资本逻辑被用作反例,后两者皆是不称职的摹仿。撇开其中的个人偏好不论,他对两类摹仿(开放性摹仿与物化摹仿)的明确区分旨在揭示:为何当代社会无往不胜的媒介与资本霸权,只不过是与存在之自然(physis)相对的技术(technê)的一种再现类型;而技术尝试再现的社会交往,又为何

总是与理想的共同体存在状态有所偏差,是一种不尽如人意的再现实践。这将从全新的维度论证景观社会的自我颠覆潜能。

具言之,南希认为古雅典剧场上演了一种不为制作心态支配的开放性的摹仿实践。他如此界定古雅典剧场:“它向我们展现为共在的一种呈现,但这种呈现的可能前提,却肇因于再现的不可简化的、体制化的“距离”(l'écart)。正是这种距离定义了剧场,雅典剧场作为逻各斯(logos)与秘索思(mimesis)的结合物向我们呈现。”^[44]古雅典剧场集再现与呈现、理论与实践的辩证关系于一身:一方面,剧场舞台设定的体制化的再现距离,摹仿了共同体尝试在实践(praxis)中践行其应然的存在状态,这是一种持续更新的再现实践;另一方面,尽管剧场的“再展演”实践,以重新创制的方式不间断地传递着共同体的“分享/分配”(partage)逻辑,然而这一共同体的再现实践却总是与逻辑的呈现保持距离,简化地说,这也即南希重视的共通体的非中心化的状态。南希语义中的“partage”,兼有法语中“分隔/划分”和“共享/参与”的双重含义,形象地说明了剧场的开放性摹仿实践,如何展演一种虽无“共契”却保持着“沟通”的共同体^[45]。换言之,尝试传递分享逻辑的共同体摹仿实践,处在一种不断悬搁的未完成状态之中,无法物化为某种社会组织关系,南希明确强调其未完成与不可最终完成的特质^[46]。与之相对,南希认为,倘若抹除了与他人共在的分享逻辑,就只剩下封闭的逻辑自我指涉,资本的逻辑,即是一种“内在的、无脸孔的”的逻辑自我指涉;而古罗马剧场,与阿尔托意义上的剧场改革相似,皆尝试将剧场的再现实践等同于活生生的共同体实践,因此无力与共通体的实然存在状态拉开批判距离^[47]。南希提倡的与他人共在的“共-显”场景,即是他设想中共通体应然的存在状态。

基于对开放性摹仿的界定,南希论证道,在德波的诊断中,景观的分离化状态不可避免地遮蔽了真实的社会交往,似乎无可挽回地通往极权主义之路,但是,在他设想中的“共显”场景,作为一种保持反思性和开放性的“好的”摹仿,依旧会为演绎媒介交往的其他可能提供契机。达成这一论证的

关键在于南希批判思路的反转：从在表象世界之外悬设一种本真存在，转为甄别现象领域好的摹仿与坏的摹仿。这一思路试图反拨西方传统中在真之理念与摹仿的表象之间建立起的层级秩序，其理论对手可从柏拉图谴责摹仿与真理隔了“三层”，到卢梭在日内瓦城提倡废除剧场，再到我们讨论的德波总体化的景观批判思路。南希明确主张，媒介景观批判亟待转变上述思维定势，他认为当代文化批判中对媒介景观一概而论的批判，作为西方传统中将摹仿“污名化”的意识形态痼疾，只不过热衷宣传一种分辨幻象与本真存在的能力，却忽略了社会场域的变动不居，因而丧失了对现实的批判能力^[48]。南希进而主张一种对待媒介景观中立化的理论态度。借助对“技术”的再定义^[49]，南希指出，不可避免地以技术为中介的共通体，在摹仿共通体的逻各斯—“分享”逻辑时，必然有所偏差，但这并不意味着存在一种呈现逻各斯的共通体。诚如剧场摹仿的理论路径，南希理想中的共通体状态（共—显场景），意味着在复数性言语行为的持续“再展演”中，不断带出尚未固化为既定规范的新事物，无限接近地再现“分享”逻辑。

南希的共—显场景，直接回应了共通体必然以技术为中介的现实语境。他承认媒介景观社会的交往空间面临着前所未有的现实威胁，任何一种交往行为在当代皆不可避免地以资本为中介，在“共—显似乎仅仅是资本的另一个名称”的现实面前^[50]，南希认为其自身理论模型的意义在于，若想回转德波判定中景观社会不可逆地奔向“总体性的极权统治”或“综合景观”的黯淡前途，必须转换景观批判的思维定势——从经典西方马克思主义理论中关于“主体形式的预设”（摆脱异化状态的本真存在）转向一种新的交往形式构想。既然在媒介景观时代，景观之外并无社会，在南希看来，克服当代社会病症的关键，就在于从批判作为社会病症的“败坏”的媒介，转入批判社会的病灶所在，从拘囿于由主体异化的存在状态出发展开的社会批判，转向实践一种新的交往形式——共—显场景。南希提出的共—显场景的长处在于：他试图从共通体存在状态的本体论视域入手，中立地论证颠覆景观社会与资本统治

的可能性，尝试在资本主义社会内部开辟出一种不可化约为最终形态（社会规范、组织形式、生成关系）的前规范性空间。

三 朗西埃的“平等主义”场景

朗西埃主张重新考察为现代主义戏剧改革忽视的“剧场场景与演出”，在他看来，剧场场景与他始终坚守的平等主义立场直接相关。要言之，剧场场景提供了重要契机，由此得以重新考察普通观众的智识与行动力，重新定位观众被“污名化”的社会身份。诚如上文所论，情境主义国际与现代主义戏剧改革在对待观众/旁观者的态度上如出一辙，预先将观众置于无知无识且行动力“瘫痪”的地位上。朗西埃认为德波以来的景观批判工程举步不前的困顿局面，与观众智识能力被贬损直接相关。为此朗西埃多次援引法国教育哲学家约瑟夫·雅科托闻名19世纪的“普遍教学法”实验。这一教育哲学实验发生于雅科托在弗莱芒为当地学生教授法语之时，他实际上并不懂当地语言，只是发给学生们一本双语（弗莱芒语和法语）对照的流行小说，让他们阅读，交流讨论，撰写论文报告，实验结果是学生们成功地学会了法语，写了不错的论文报告。在朗西埃看来，这一实验之所以引发轰动，在于它预设并实践了一种平等主义的立场；与之相反，现代主义戏剧的改革者同朗西埃批判的德波等社会理论家，无一例外地滑落进“常识”的陷阱，践行着普遍存在的不平等的社会关系预设。朗西埃指出，现代主义戏剧的改革者——

总是预设观众观察、感受与理解的，总是他们置入戏剧艺术表演中的东西。他们总是预设原因与结果的等同，这种预设自身就基于一种不平等准则，教师授予自身的特权：关于“正确”距离的知识，及废除它的方式。但这是在混淆两种完全不同的距离：既有艺术家与观众的距离，同时也有内在于演出自身的距离，只要演出作为一种景观，在艺术家的观念与观众的感知或理解之外，担当一种自律之物自我维系着。在无知的教师与被解放的学徒之间总是有一个第三方：一本书或一种写作，它

异于前两者，并且前两者都能参照它验证学徒所看、所说、所想，这同样适用于演出。^[51]

朗西埃这里对比了两种距离：其一，现代主义戏剧的改革者预设的“正确”距离。在他看来，这只不过是一种“外在”的距离，它源于教育者与学徒、解释者与受众之间约定俗成的身份，它意味着导演有权决定观众与演出的距离及观众的参与程度，实际强化了社会中业已存在的层级划分，高下有别的感知能力被视作约定俗成的社会真相接受下来。这也说明了现代主义戏剧改革以废除“第四堵墙”的方式逆转观众被动地位，必然是南辕北辙的徒劳。其二，朗西埃试图彰显的“内在于演出自身的距离”，意味着剧场中表达与接收的意义实践并非纯然透明的单向传递。观众在观剧时并不是调动先天范畴，而是后天不同的知识，以理解呈现在眼前的表象。即便剧作家在表象下预设一个真理或一种理性知识，观众通过观剧得到的仍是千姿百态的理解与知识，也即观众以自身的理解与实践给出独有的“翻译”。

从西文字面上看，翻译本身也即一种“移置”，它是对无法为逻辑呈现的事物，进行有内在距离的再现。朗西埃反复强调的剧场的独特性，即植根于这种“演出自身的距离”，它意味着看似处在全然被动地位的旁观者，有机会占据某种场所，借助于其他旁观者的互动与沟通，结合自身的知识形成剧作家也无法预见、未曾掌握的知识。而观众重获这一潜能的关键，在于重估朗西埃所说的为批评家们忽视的“第三方/中介”：在雅科托的案例中，这一中介是学徒们共同参照的双语教材，它赋予学徒们脱离教育者的机会，在自身的实践轨道中试错、验证与自我纠正；在剧场演出中，上述中介的对应物正是朗西埃的场景概念，它是朗西埃的平等主义设想的实践场所。如此，在社会生活中经常性地被剥夺了可能性的平等主义场景，在剧场中重新被颁发了“许可证”。在朗西埃那里，平等主义或智识平等，虽然仅仅“作为前提来起作用”，却引领了为验证这一前提而展开的社会实践，在这种意义上，它既为现代历史中唯一真实的主体化解放提供了动力，又进一步赋予似乎“无止境地被景观社会所麻痹”的观众以解放契机^[52]。

当代剧场展演美学和现代主义戏剧改革，极为

强调与影像虚拟媒介对立的身体在场感，也强调剧场作为共通体实践在社会政治生活中的重要性。与之不同的是，在朗西埃看来，剧场媒介的独特性却寓居于为上述批评家们普遍忽视的中介——平等主义的场景。他指出，在其他社会领域更易遮蔽的平等主义预设，在剧场中可以直白地展演践行：“剧场中旁观者分享的集体权力并不源于他们都是共通体的成员，抑或由于某种特定形式的互动，这一权力是他们中的每一位都必须翻译他/她以自己的方式观察到的事物，并同他/她独特的智识经验联系起来，正是这与他人不尽相同的思想经验，才使他们彼此相似。”^[53]剧场中观众的特权在于他们的智识能力被平等地承认，观众不尽相同的认知和理解路径决定了剧场演出的社会效果。平等主义的场景，作为彰显匿名大众独有“知识”的场所，展演了朗西埃构想的作为共通体前提的智识的平等，蕴藏着与朗西埃批判理论事业休戚相关的潜能。平等主义的场景不为科学/意识形态、真理/表象等二元对立拘囿，而是激扰既定知识秩序、话语霸权及权力关系的场所：旁观者的被动地位与参演者的主动地位、主体的自我主权与自我异化、精英阶层的解释权限与受教育群众的被动地位，在其中被重写。

鉴于此，朗西埃场景概念的运作范围必然超出狭义上的剧场演出。朗西埃用“被动状态的”旁观者，来定位我们在媒介时代的普遍状态，并认为我们同时也是有潜能获得行动能力的解放的旁观者，倘若将旁观等同于权力关系上的屈从，只不过是智识不平等的预设，复制了社会权力关系在结果上的不平等。与之相反，朗西埃主张的是：媒介时代的大众欲恢复自身的解放权力，需要发掘剧场与其他媒介共享的实践平等主义预设的潜能，所有人都应该平等使用智识能力谋划自身的“演出”：

这种智识平等的共享权力，系结起个体，使他们互换他们的思想体验，只要他们能够分离开来，每人都能平等地使用权力自我谋划道路。我们的演出，不论是教学、演戏、演说、写作、制作艺术或欣赏艺术，证明的并非是包含在共通体中的权力，而是匿名大众的能力，使彼此平等的能力。^[54]

朗西埃这种重估观众智识能力的剧场批评实践，远

远超出了剧院舞台意义上的狭义场景，而与南希主张的世界剧场维度的场景遥相呼应，其问题域并不限于剧场、电影院、画廊、博物馆等特定媒介，而是对媒介景观社会的整体性考察，以探寻践行平等主义预设的契机。朗西埃的场景，成为感性体验和认知形式展开总体性变革的策源地，这也体现了他“可感性分配”（partage du sensible）的政治美学观念。在朗西埃看来，超越德波具有“总体论”色彩的景观定义，首先需要打破受制于社会位置的感性分配机制，这一分配机制意味着：人类自然意义上共同的身体机能（也即各种感性能力）并不是被社会性地均分的，而总是处在一种分配秩序中，某个群体的感受能力（听、说、看）被奉为效法典范，而另一些群体的感受能力则被边缘化，乃至完全被视为可忽略不计的错误因素。对朗西埃而言，“这是一种使得什么可看和可感觉的布局，一种何种可说和可想方式的布局。它是一种可能性的分配，也是一种能力的分配，这些或者那些人必须参与到这种可能性的分配之中”^[55]。出于对这种分配机制的暴露、质疑与颠覆，朗西埃的立场与情境主义国际及现代主义戏剧改革者们认识剧场的方式截然不同。

这一立场也使朗西埃的场景范畴与南希略有分殊。朗西埃并不主张从共享逻辑出发的美学共通体角度来理解当代社会，而提倡以“可感性分配”的政治美学实践打破处在结构性不平等之中的社会感知经验机制。他认为只存在不同的共通体中诸共识的幻象，没有本体意义上的社会真相，问题的关键在于，承认置身不同社会领域的行为者智识的平等，认可与不同的社会位置相连的解释结构的合法性。在朗西埃那里，场景在狭义上用以标识剧场实践扰乱既定结构位置的潜能，在广义上指向社会空间权力关系的不确定性，它带来的并非一种体制性的颠覆，而是改变了的感知分配机制，它可以将新的主体与异质性引入观念领域（此即他所阐述的“歧见”）。这种意义上的剧场并不局限于剧院舞台，也不拘囿于某一领域，而是延展至整个社会生活，是对人们的感知经验形式的重构与“再分配”。它为朗西埃旨在实践的“跨越学科的边界、忽视话语的等级层次”的政治美学开辟了道路。

结语：剧场介入

剧场作为综合媒介体，与其他“视觉性”技术媒介有所不同。事实上，剧场媒介的独特属性在法兰克福学派的奠基人之一瓦尔特·本雅明那里已初露端倪。本雅明前瞻性地指出触觉媒介与视觉媒介的区分，认为伴随技术媒介不可逆的历史进程，艺术品的灵韵（Aura）或曰膜拜价值的丧失无可挽回，然而媒介新变依然孕育着有批判介入潜能的全新造物，在他看来，这一潜能蕴藏在与视觉媒介的纯粹“外在性”有所区分的触觉媒介及其他综合媒介之中，人像摄影、剧场演出等都是本雅明寄予希望的候选。鉴于此，本雅明在《机械复制时代的艺术作品》的末尾，为技术媒介的高歌猛进引发的艺术文化的黯淡命运，加上了希望的尾巴。本雅明宣称，技术媒介的历史性发展，暗示了与政治审美化分庭抗礼的“艺术的政治化”潜能^[56]，他将实现这一潜能的使命寄托于马克思主义文化批评家。

南希、朗西埃等当代批判理论代表学者，在思考剧场演出的独特社会政治寓意时，一方面秉承本雅明等人的问题意识，注意到剧场作为一种综合媒介，有机会扭转、颠覆德波所警惕的景观的视觉统治，也即与真（本质）两相对立的虚假（表象）统治；另一方面，立足媒介新变不可限量的当代社会，南希和朗西埃等学者并不拘囿于表层的媒介类型区分，而是揭示了作为综合媒介的剧场与公共空间的同构性，慧眼独具地从剧场（公共空间）内部拉出具有解放、颠覆潜能的“事件空间”，也即场景。在他们看来，场景具有本体论与实践论的双重涵义：既可被认作媒介景观内部催生新权力关系的异质性场所，亦可被视作重新配置时空的动态实践过程，因而是一种“空间之中的空间”，也即“事件空间”^[57]。在这一意义上，场景甚而被批评家认作景观社会重新思考政治性的唯一可能路径^[58]。

在媒介景观社会，场景作为当下西方剧场理论研究的核心范畴，从下述三个层面提供了介入社会权力关系的新路径：其一，南希的共-显场景标识出一种为事件性、偶然性、脆弱性所定义的公共空间，它凸显了剧场实践在政治效果上的不可预期和

模棱两可，保留了不可涵括进理性范畴之物，是创制新规范的变革之所。南希定义的“共-显”的时空结构，暗示了媒介新变带出的不只是“使人们内在分离达到顶点”的影像世界^[59]，它同时提供了以立体化媒介重建人际交往的契机。剧场场景与民众自主结合的共通体理想息息相关，它承载着民众感性实践中本有的矛盾冲突，为正在展开的社会建制探索提供了一处开放性的反思空间。这一容纳了实践领域复杂性的公共空间，有可能孕育出区别于既定习俗成规的认识与实践方式。

其二，朗西埃的场景范畴，暗示了重新配置社会权力关系的可能性契机，它是“平等主义预设”发挥作用的场所。不同于德波判定中“景观与积极主动的主体疏离”^[60]，面对剧场景观，我们既作为旁观者，又作为参与制造景观的实践者，能够依循自身的实践认知路径形成独有的知识。场景范畴预示了在世界剧场意义上对整个社会生活领域的感知经验形式进行重构的可能性。它拆除了科学之真与意识形态之伪、文化趣味的高雅与低俗、精英的真知灼见与大众的盲视之间对立的藩篱，是对既定知识秩序、话语霸权及权力关系产生激扰的场所。

其三，场景范畴开启的上述两个维度的认识，共同指向当代西方批判理论借助剧场研究展开的对资本主义社会的批判。这一批判并非一种截然决裂的总体化革命，而是在西方民主制框架下展开的“位居其内”的介入，它旨在言说社会感知经验的“断裂点”，以探讨抵抗性公共空间的生成。场景范畴包含的视野性变革在于：它记录了社会不能或不愿承载的复杂冲突，揭露和批判了西方资本主义社会审美化的政治，也即“共识”民主的幻相。场景因而导向一种将社会生活“问题化”的再现方式，它凸显了剧场/景观作为“有待提出异议的公共领域”这一属性。它可以使社会实践领域被遮蔽的冲突获得言说表达，进而转化为一种集体经验。在此视野下，剧场的政治美学介入有径可循^[61]。

不同于德波的总体性批判思路，南希和朗西埃的方案无意于提供一种从根本上超越景观现实的变革方案，却暗示了一种重建社会交往行为，重构“人民聚集的舞台的可能”^[62]。因此，公允地讲，南希、朗西埃等学者的场景范畴，为我们思考当代

媒介景观的社会形态及其内部复杂的辩证关系，提供了值得全方位考察的崭新路径，对自德波以来的景观批判工程具有划界性的方法论意义。

[本文系教育部人文社会科学研究青年基金“当代西方剧场理论与政治美学新范式研究”（批准号 19YJC751045）阶段性研究成果]

[1] théatron/θέατρον [剧场；景观] 源自动词 theáomai/θεάομαι [看；to view]。theōrós/θεωρός [观众；求取神谕的特使] 来自 θεᾶ/théa [看；sight, view] + ὁράω/horáō [我看；I see]，此外有部分意思来自 θεός/theós [神]。名词 θεᾶ/théa 与动词 theáomai/theáomai 是同根词。参见 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.1244。

[2] 关于当代西方戏剧理论研究领域从戏剧到剧场的范式变迁，可参见汉斯·蒂斯·雷曼：《后戏剧剧场》，李亦男译，北京大学出版社 2016 年版。

[3] Cf. Jacques Ranciere, *The Emancipated Spectator*, trans. by Gregory Elliott, London and New York: Verso Press, 2009, p.22; Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, trans. by Robert Richardson and Anne O'Byrne, California: Stanford University Press, 2000, p.71.

[4] 考虑到这一概念在本论域内的涵义并非我们熟悉的舞台或戏剧的一场，而是一种与公共领域相连的在场性的言语和行动空间或事件空间，同时，由于 scène 是作为媒介景观社会内部的抵抗空间提出的，笔者将 scène 译为“场景”，而非“舞台”或“场面”。

[5] 对场景及其相关戏剧词汇的详细词源学追溯和语义变迁考察，参见 Paul Kottman, *A Politics of the Scene*, California: Stanford University Press, 2007, pp.10-11。

[6][32][36][37][43][44][47][48][50] Cf. Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, trans. by Robert Richardson and Anne O'Byrne, p.61, p.106, p.71, p.66, pp.66-67, p.71, p.72, pp.72-73, pp.201-202, p.64.

[7] Paul Kottman, *A Politics of the Scene*, California: Stanford University Press, 2007, p.11.

[8] “媒介景观”是美国批判理论家凯尔纳基于德波的“景观”而提出的概念，它指涉“那些能体现当代社会基本价值观、引导个人适应现代生活方式、并将当代社会中的冲

突和解决方式戏剧化的媒介文化现象，它包括媒体制造的各种豪华场面、体育比赛、政治事件”。参见道格拉斯·凯尔纳：《媒体奇观：当代美国社会文化透视》，史安斌译，第2页，清华大学出版社2004年版。凯尔纳是在21世纪初提出该概念的，其时媒介还没有如今日般迅猛发展，在智能手机成为主要的资讯媒介，自媒体、大数据与网络平台席卷一切的今天，拟像反客为主，真实生活与戏剧展演已无界限，人们无时无刻不处于“媒介景观”之中。

[9][11][35][57][58][62] Cf. Kati Röttger, “Spectacle and Politics: Is There a Political Reality in the Spectacle of Society”, in Samir Ganesha and F. Johan Hartle (eds.), *The Spell of Capital: Reification and Spectacle*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, p.215, Notes 3, p.134, pp.144–145, p.134, p.140, p.145.

[10][14][16][17][18][19][34][59][60] 参见居伊·德波：《景观社会》，王昭风译，第99页，第3页、第6—8页，第3页、第168页，第105—109页，第110—116页，第123页、第124页，第136页，第6页，第10页，南京大学出版社2007年版。

[12][33] 参见让-皮埃尔·韦尔南、皮埃尔·维达尔-纳凯：《古希腊神话与悲剧》，张苗、杨淑岚译，第17页，第18页，华东师范大学出版社2016年版。

[13] Cf. H.G. Liddell, R. Scott, H.S. Jones et al., *A Greek-English Lexicon*, Rev. 9th ed., p.786, p.787, p.797, p.1244.

[15] Puchner 认为德波建立在景观与情境二元对立逻辑上的日常生活批判，其总体论色彩和去政治性威胁，在鲍德里亚对主体逃无可逃的“类像社会”的诊断中暴露无疑。参见 M. Puchner, “Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists”, *Theatre Research International*, Vol. 29, No. 1(2014), pp.8–9。亦参见 Cf. Anselm Jappe, *Guy Debord*, trans. by Smith Donald Nicholson, Berkeley: University of California, 1993。

[20][21][23][24][25] Cf. M. Puchner, “Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theater of the Situationists”, *Theater Research International*, Vol.29, No.1(2014), p.7, pp.7–8, pp.8–9, p.8, p.9.

[22][28] 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277页，第277页，华东师范大学出版社2012年版。

[26][29][30][31][51][53][54] Jacques Ranciere,

The Emancipated Spectator, trans. by Gregory Elliott, p.6, p.2, p.7, p.277, p.14, pp.16–17, p.17.

[27] 关于布莱希特赋予戏剧演出的认知使命——引领观众抵达对世界客观规律中最本质的真的认识，可参见孙惠柱：《第四堵墙：戏剧的结构与解构》，第177页，上海书店出版社2011年版。

[38][40][45][46] 参见让-吕克·南希：《无用的共同体》，郭建玲等译，第65页，第14页，第65页，第2页，河南大学出版社2016年版。

[39] 南希如此定义：“共-显——显现（到世界之中，在世界之中，或如此这般的存在）同‘和’‘与’(avec) [的状态]，在严格意义上密不可分，后者不仅是显现的场所与发生，同时也是显现的本体论结构。”参见 Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, trans. by Robert Richardson & Anne O’Byrne, p.60。关于德波对景观社会人们交往状态的分离化的判读，及这种分离化引发的极权主义威胁，参见居伊·德波：《景观社会》，王昭风译，第13页、第15页，以及第99页。

[41][42] 阿伦特：《人的境况》，王寅丽译，第138页，第147页、第162页，上海人民出版社2016年版。

[49] 南希将技术定义为“总是同‘与’[的共同体状态]之不可抵达、尚未抵达的本质有所分殊，但又相互毗邻”。参见 Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, trans. by Robert Richardson & Anne O’Byrne, p.202。

[52] 依夫·希顿：《“无知的教师”：知识和权威》，让·菲利普·德兰蒂编：《朗西埃：关键概念》，李三达译，第40页、第45页，重庆大学出版社2018年版。

[55] 参见朗西埃：《美学异托邦》，蒋洪生译，汪民安等主编：《生产》第8辑，第211页，江苏人民出版社2013年版。

[56] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，第71页，中国城市出版社2002年版。

[61] 参见汉斯-蒂斯·雷曼《后戏剧剧场》，第242页、第246页。也可参见 Tony Fisher, “Performance and the Tragic Politics of the *Agōn*”, in Tony Fisher and Eve Katsouraki (eds), *Performing Antagonism: Theatre, Performance & Radical Democracy*, London: Palgrave Macmillan, 2017。

[作者单位：南京大学文学院]

责任编辑：何兰芳