

犹豫的日本：与2023年世界戏剧节 异常的关联性

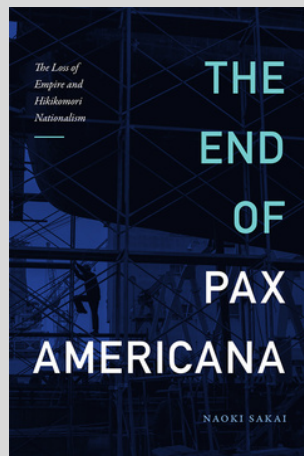
作者/岩城京子

“去中心化的日本”这个短语暗示了一种集体意识，它贯穿了日本整个近代化过程。前缀“去”揭示了日本在20世纪表现出的明显而且矛盾的心态；即，首先热切期盼接近和加入西方自由秩序，但很快又对成为西方世界的一份子流露出犹豫。在自由主义称霸全球背景下，日本将自己定位为卫星国，围绕西方政治和文化的中心运行；日本很少将自己置于核心位置，其目的是为了回避承担相应的责任。因此，去中心化似乎与渴望同时又竭力回避权力、地位、自主和责任的矛盾愿望密切相关。去中心化也让人想起罗兰·巴特（Roland Barthes）大约四十年前在《符号帝国》中提出的精辟论断——日本文化困惑。尽管不情愿，但可以肯定的是，去中心化的行动揭示了实际的中心在其他地方，或者借用巴特的原话来说，“中心是（或保持）空无”（1983, 30）。通过这种刻意让中心保持空无的文化惯习，日本总能不断地，有时候甚至是令人震惊地，在全球霸权体系中迅速重新定位，使自己与任何跻身新晋的强大政治和经济体建立起新的关系。

自1945年以来，日本的中心参考点无疑是美国。然而，正如酒井直树（Naoki Sakai）所承认的，在过去的二十年里，人们绝不像观察“柏林墙倒塌”那样，认为“美式和平的疲软或衰竭”只是出其不意的一次性冲击，而是将它看作为一种“长期和渐进的现象”（Sakai 2022, 4）。[1] 酒井直树继续指出，以这种或那种方式，我们“正面对一种不断扩散的意识，认为诸如西方国家、世界其他国家等此类范畴的价值在削弱，这些范畴的逻辑曾一度被我们认为是理所当然的”（同上）。现代国际社会的系统框架正在超越二元论，超越民族国家，超出寻常。而我在本文后面也将提出，应该接纳而不是害怕或企图阻止这种世界趋向于反常态发展的运动，这一运动本身可以视为本体论条件和一种行动抵抗的方式，用以抵制如今席卷全球的挥舞着国旗的政治斗争。在讨论全球地缘政治的转变时，酒井直树提到了柏林墙的倒塌，这一点很耐人寻味。这堵“墙”，无论是否有大写字母，都象征着划分两个地理位置的物体，但就“柏林墙”倒塌而言，它不仅代表着空间二元结构的崩溃，还代表着对国家、历史、主体、甚至人类的认识论假设的深刻转变。这是一个分水岭，人们进入了后殖民时代、后冷战时代，以及更晚的后人类时代，自由的现代人文主义的地位开始萎缩。



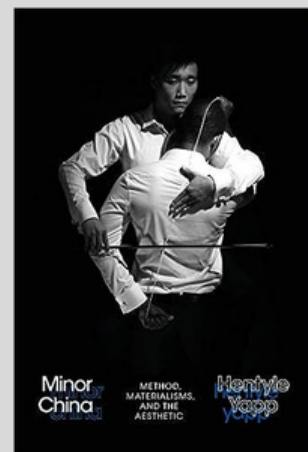
罗兰·巴尔特《符号帝国》



酒井直树《美式和平的终结》

我在本文中讨论了两届“世界戏剧节 (Theater der Welt)”——1985年和2023年两届，可以分别放在1989年政治转折之前和之后加以关照。我特别选择这两届的戏剧节，其中原因是非常个人化的。即将在法兰克福和奥芬巴赫举行的第15届世界戏剧节将由来自日本和德国的制作团队共同策划：包括艺术总监相马千秋 (Chiaki Soma)、戏剧家玛丽亚·罗斯勒 (Maria Rössler) 和汉娜·斯坦米尔 (Hanna Steinmair)，以及作为项目合作者的我。作为合适的比较对象，我决定关注三十八年前在同一城市举办的那一届戏剧节，当时邀请了铃木忠志 (Tadashi Suzuki) 等日本艺术家。[2] “世界戏剧节”是一个三年一度的德国戏剧节，在戏剧学者伊万·纳格尔 (Ivan Nagel) 和国际戏剧协会 (ITI) 德国分会的倡导下，于1981年在科隆首次举办。此后，该戏剧节在全国不同城市举行。戏剧节的命名略带殖民主义色彩，让人联想到世纪之交的国际博览会，表明在一开始，戏剧节的意图，正如艾利卡·费舍尔·李希特 (Erika Fischer-Lichte) 所指出的，是“有意让观众接触‘陌生’的未知戏剧形式” (Fischer-Lichte 2020, 95)。虽然在此我不打算深入讨论细节，但众所周知，20世纪80年代见证了跨文化戏剧的出现，理论家和实践者都想努力缩小西方文化和其他地区文化之间的差距，尽管结果往往背道而驰。而“世界戏剧节”正是这些跨文化项目的前沿阵地。

然而，我不是通过跨文化戏剧的范畴，或者通过雷碧玮 (Daphne P. Lei) 所说的“霸权式跨文化戏剧 (hegemonic intercultural theater, HIT)”实践，来分析这两届戏剧节 (Lei 2011, 571)。相反，在本文中，我采用了亨蒂尔·亚普 (Hentyle Yapp) 在他的《少数中国》一书中所论述的有关“少数者”的酷儿批评理论，将其作为一种方法来重新思考现代自由人文主义所倡导的宏大叙事。用亚普的话说就是：通过采用“少数者”视角，我们应该重新考虑“维护事物秩序的认识论假设和本体论条件” (Yapp 2021, 5)。跨文化主义仍然诉诸于二元叙事的演绎，似乎总是将边缘人置于中心人的摆布之下，而作为方法的“少数者”则反过来接近少数群体，提出并强调并非所有的少数者主体都在寻求被中心化或要求被纳入。相反，这种方法远离了被征服者恳求包容的立场，并展开了一场争取自主的斗争，以开辟“对世界的社会结构化的另一种理解” (同上, 11)。通过给予自己可读性和适当性的方式，少数者主体心甘情愿地成为霸权者的消费和凝视对象。亚普提出，不用满足多数者的要求，不合常理的人，无论是基于民族、种族、性别还是阶级来区别是否合乎常理，都应该走一条反直觉的道路：我们不应该“把自己作为值得进入现代自由人文主义的主体来理解，[而应该]对这样做犹豫不决。” (Yapp 2021, 9)。呼应贝尔·胡克斯 (bell hooks) 所宣称的，“作为抵抗场所的边缘性”，我认为这种犹豫的模式是对商品化表征主义的政治抵抗行为 (bell hooks, 转引自Ferguson 和 Minh-ha, 1990年, 341)。



亨蒂尔·亚普《少数中国》

我想在这里讨论的问题是，日本艺术家和策划人在两届戏剧节中所表现出的犹豫具有不同的调性。当被邀请到德国——二十世纪末艺术霸权的中心之一，许多日本戏剧从业者表现出不安、尴尬、不舒服或紧张，这是犹豫的各种模式。然而，在观察1985年和2023年的犹豫时，不应误解的是，尽管它们在外观上相似，但却植根于相反的动机。正如后文我借助铃木的文字和作品所厘清的那样，1985年的犹豫来自于对失败和丢失的恐惧，或者来自于恐惧无法提供媲美西方的美学和叙事，或者因为对未能吸引西方观众感到恐惧。相反，对于2023年的问题，在戏剧节筹备期，差不多最后一年的时间里，我体会到了另一种不情愿的感觉，不愿因为成功地提供了过于清晰可见的日本特色的表演，从而被赋予了单一性、可消费性，或者更糟糕的是，被定义为丹尼斯·费雷拉·达席尔瓦（Denise Ferreira da Silva）和其他人所说的“民族学禁锢”（Halberstam 2011, 3; da Silva 2007, 169）。我现在既拒绝成为“制度化历史的‘有力’补充，也拒绝标记为‘被’边缘化的和‘被’无视的”（Iwaki 2021, 99）。[3] 简单地说，在1985年，矢量是向心的：日本艺术家的愿望显得犹豫但暂时地加入中心；在2023年，我认为被邀请的艺术作品应该更加分散、更加异常，这些作品因为犹豫被归入单一的中心化叙事而产生了一种离心力，进而在政治表达和戏剧构作上表现得更加“分散”（Iwaki 2021, 104）。戏剧节的叙事不应该是为了从德国城市的角度出发绘制一张世界地图，而应该保持边缘性，或者借用郑美玲（Meiling Chang）的主张，保留“多中心性”，因为我们现在察觉到的边缘还只是那些“尚未成为中心”的地方（Chang 2002, 4）。

许多人认为铃木忠志是第一位参加“世界戏剧节”的日本艺术家。然而，比铃木还早四年，笈田吉（Yoshi Oida）就已经被邀请到科隆展示他的个人表演《审讯：禅师的话语》（Interrogations: Words of the Zen Master）。禅宗在当时是一个非常具有吸引力的概念，因为西方正处于消费东方的高峰期。甚至七十年代，在法国还出现过一种名为“禅宗”的烟草品牌，打出的广告词是“武士的香烟”。铃木的名字之所以与“世界戏剧节”有更紧密的联系，是因为这位导演四年后在法兰克福展示的作品规模巨大。1985年，艺术总监托马斯·佩茨（Thomas Petz）向德国公众承诺，将筹划一场盛大的“戏剧汇演（Theater-Messe）”。其中铃木是唯一获得超规格待遇的艺术家，那一届的戏剧节有三部作品出自铃木之手：即《特洛伊妇女》、《克莱特涅斯特拉》和《三姐妹》（Petz 1985, 6）。这三部作品都在法兰克福剧院上演，尽管改编自契诃夫作品的《三姐妹》被安排在同一家剧院的小剧场演出。与那些同时代的大师，如罗伯特·威尔逊（Robert Wilson）、彼得·布鲁克（Peter Brook）、让·法布尔（Jan Fabre）和安杰伊·瓦依达（Andrzej Wajda）一起参加戏剧节，铃木决定通过日本演员的身体来展示三个西方戏剧；或者借用铃木的术语，使用“本歌汲取（honkadori）”的方法，只提取西方叙事的精华，以服务 and 优先考虑与日本人身体和习俗不可分割的本土历史（Suzuki 1973, 229）。

正如扇田昭彦（Senda Akihiko）所言，从1960年代末开始，包括铃木在内的这一代小剧场（angura）戏剧家“通过对新剧（shingeki）的否定开辟了一个惊人的戏剧新境界”（Senda 1972, 412）。对新剧的否定，或者说与日本戏剧中轴线的分离，支撑着叛逆的年轻艺术家们的政治和哲学核心。在这一点上，我想强调的是，尽管这些小剧场艺术家把自己从新剧美学——也就是日本对西方自然主义戏剧的复制——中分离出来，但至少在这一点上需承认，他们既未设想也不曾希望西方白人男性经典的霸权统治就此结束。政治学家丸山真男（Maruyama Masao）认为，在铃木之前的一代，日本人必须从边缘向中心看，以寻求与他们自身不同的真正的文化，许多小剧场艺术家的主要理论参考是塞缪尔·贝克特、让·保罗·萨特、莫里斯·梅洛-庞蒂等人。铃木也承认，在大学时期，萨特“对[他]这一代人有巨大的影响”（Suzuki 1986, 102）。

要解释清楚60年代日本艺术家经常诉诸于西方经典的全部背景，显然超出了本文的论述范围，但为了更好地掌握一个概念，引征上文提到的丸山的话是有必要的。1981年，丸山在国际基督教大学的

亚洲文化研究所做了一次演讲，对“日本文化的原型”这一主题做出了回应。在这次演讲中，他提出的著名论断是，日本人行行为模式的原型，或者用丸山的话说，是“执拗低音（basso ostinato，持续奏鸣的低音）”，即执着而持续地从外围环顾四周。

我们甚至不必考虑哲学等高深的理论，只是在日常精神的层面上，我们[日本人]总是不安地四处张望（kyoro kyoro shiteiru），从外部世界寻找新的东西，但我们自己却没有什麼变化。[在日本，]主要的旋律主题曾经来自[亚洲]大陆，明治之后，它们来自欧洲。但这些旋律被底层顽固的重复性声音所改变并与之融合（Maruyama 2004, 138-9）。

关于丸山的“执拗低音”理论，应该提出的一个问题是，外邦文化单向输入的路径，连同汲取了外来影响称作“日本性”的容器，被一并顽固地保留了下来。因此，在思考文化传播和发展的模式时，遗产、起源或文化的根源仍然被认为是最重要的；相比之下，后来的后德勒兹模式，则认为集合、联盟和块茎蔓延要优先于血统和遗传（Deleuze and Guattari 2013, 277）。对于丸山和铃木那一代的日本学者及艺术家们而言，他们不可能认同酷儿批评理论的世界观，因为这些理论那时候还都不存在。他们生活在一个以男性为导向的、以国家为基础的、西方和东方的二元世界中，作为一个自在的主体，他们与酷儿理论的世界观、身份政治或者未来性——与“起源故事”不相一致——都无关。对于铃木来说，伊丽莎白·波维内利（Elizabeth Povinelli）的建议简直闻所未闻，她认为“继承的不是根基，而是那些形成、顺应和改变现存文化传播的路线[……]”，如果这对铃木而言算不上荒谬，也准听起来毫无头绪且空洞（Povinelli 2022）。

当把丸山的话移植到铃木的戏剧中时，那么，在铃木那里，“执拗低音”是日本人肉体的物质性，而进口的不同旋律是西方的戏剧和哲学。而我认为，铃木在西方的成功主要归功于他的西方同行当时正在演奏复调音乐的事实：他们的“执拗低音”是西方的霸权文化，而引进的旋律是东方的美学和哲学。在《特洛伊妇女》中，这是铃木在1966年创立早稻田艺术团（Waseda shōgekijō）后导演的第一部西方戏剧，由白石加代子（Kayoko Shiraishi）演绎的被废黜的赫库巴女王没有在特洛伊城的大门前哀悼，优雅地表现自己的悲惨境遇，而是被描绘成了一个身穿破旧和服的悲惨女人，她在一堆废墟中疯狂地喃喃自语，唱着怨歌（enka），这让人想起战败的日本。这场演出于1974年在岩波影剧院（Iwanami Hall）首次上演，该影剧院由一位著名的人文学术类出版商建立，铃木和他那一代的许多人一样，将该场所描述为“日本通往西方世界的大门”（Suzuki, 2009）。对于铃木和同代人来说，西方仍然被认为是艺术世界的明确中心，它远在神保町（Jimbōchō）的大门之外。直到1972年夏天，铃木第一次被邀请到欧洲，在巴黎的国际戏剧节（Festival de Théâtre Nations）上演了《论戏剧的激情2》（On the Dramatic Passions II）的片段，他对恐惧在西方世界遭遇失败而引发的迟疑才有所缓解。由于西方的戏剧制作人可笑地痴迷于在他们的作品中加入“东方色彩[tōyō shumi]”，铃木很快意识到他可以把自己放在权威的位置上，赢得西方观众的青睐（Suzuki 1973, 244）。在1972年的笔记中，铃木清楚地描述了当时在巴黎发生的挪用程度：

在一家英国剧团的作品中，[……]令人惊讶的是，舞台上出现了祇园鼓和森秀扇。在法国的一个哑剧作品中，使用了古筝演奏的《六道轮回》的旋律，一把日本剑从天花板上落下，令我感到惊诧的是，一个长长的切腹动作被表演了出来。此外，即使在彼得·布鲁克的舞台上，也提到了狂言和谣曲。[……]老实说，在这一切结束的时候，我觉得我受够了（Suzuki 1973, 245）。

在目睹了这股东方主义热潮并从法国回来后，铃木将布鲁克和其他艺术家对东方主义美学的天真挪用解释为一种运动，完全可与盲目采用西方戏剧学的日本新剧相媲美。经过彻底的思考，他大胆地

得出结论：“我对欧洲的前卫戏剧不再感兴趣[……]因为当表达方式从与某一民族相关的生活方式中被连根拔起时，它已经被[新剧]证明永远不会获得普遍性”（Suzuki 1973, 245）。带着这个大胆的具有普遍意义判断，十年后在“世界戏剧节”中，铃木自信地通过西方戏剧向西方观众展示了对日本戏剧性的正确处理，如期而至，最后获得了巨大的成功。换句话说，铃木通过他对能乐和歌舞伎美学的现代化处理，成功地被纳入西方自由主义的正确戏剧史典籍中，这对德国观众来说是可见的、可读的。

在合作策划2023年世界戏剧节的节目时，我不希望采取与铃木相同的策略，因为由于各种原因，在过去三十八年中，这个世界的图式已经变得更加多元化、碎片化，并超越了西方所支撑的二元表征主义。回到亚普的说法，在2022年，我们中的许多人已经知道，“政体中针对少数者的包容、代表和利益的增加，并不一定会减轻多数者的暴政”，而是有助于掩盖那些带有霸权性质的“自由包容项目”中所包含的缺点和不平等（Yapp 2022, 70）。与杰克·哈尔伯斯塔姆（Jack Halberstam）等各种酷儿研究学者已经提出的主张相一致，世界戏剧节策划团队由不同年龄、种族和性别取向的日本和德国女性组成，我们质疑为什么几乎总是用白人男性的标准来衡量我们的成功。此外，我认为在某些情况下，失败可能是“更有创意、更具合作性、更令人惊讶的存在于世界的方式”（Halberstam 2011, 3-4）。为了避免商品化的表征主义，我们应该遵循失败的而不是资本主义获取成功的逻辑；应该知道“逃遁”比可见性更重要；还应该想象多种世界的创造：因此，首先建议将世界戏剧节的“世界”一词改为复数形式，Theater der Welten（Harney and Morton, 2013, 11）。[4]

至少起初，开始为新一届德国戏剧节制定崭新方案的时候，我打算把重点放在那些故意“不”遵循可读和可见逻辑的艺术作品上。虽然我还不能阐明策划方案的全貌，因为它仍然处于酝酿期，但我将提供几个例子。首先，我们将打破成功的叙述模式，不再限制少数者重申被压制的、奇怪的或特定的政治表达，通过更多诉诸触觉和听觉的表演来质疑对语言的过度依赖；第二，通过超人类的制作来追问人类中心主义的叙述；第三，对世界原本的全面表述进行不符合标准的变形处理，因为这种表述似乎只重申了西方殖民主义异性恋的二元认识论。换句话说，现代自由主义人类叙述不仅通过相互关联视角的并置而被解构，也通过多重感官的表演而被解构。

在泰国电影导演阿彼察邦·威拉哲塔库（Apichatpong Weerathetukul）名为《与太阳对话》（Dialogue with the Sun）的新作中，一个巨大的屏幕和周围的音响系统，将被用来构成恐怖不祥的景观、通往海洋的窗户和鬼魂出没的住所，观众可以借助VR头盔，通过空间氛围的设计，现场感受来自视觉和听觉的刺激。这部作品——导演称之为“作为身体的电影”，将关注印度哲学家吉杜·克里希那穆提（Jiddu Krishnamurti）的“非线性生命”的思想，其中我们的意识和记忆将通过观众移动的身体像海洋的波浪一样交织在一起（Weerasethakul 2022, 2）。在澳大利亚导演萨马拉·赫希（Samara Hersch）受戏剧节组办方委约创作的跨代际作品《天要黑了》（It's Going to Get Dark）中，导演继续她在“作为对话的表演”系列中的拷问。然而，这一次，与人类和非人类身体的对话将在一个漆黑的房间里进行，以回避任何与表现有关的光学问题。它也敦促我们重新解释黑暗的物质性，不是作为启蒙的反面，而是作为大流行之后集体亲密关系的来源（Hersch 2021, 2）。在日本艺术家百瀬彩（Momose Aya）的《表演针灸》（Performing Acupuncture）中，触觉、听觉和各种程度的疼感将被凸显出来，因为观众将带着耳机躺在床上，体验一种全身参与式的表演，包括针刺。表演的问题是，随着声音和触觉的改变肌肤的外围哪里会发生变化；疼痛如何能促使立即调整人的思维方式；以及前语言和前视觉的模拟如何能够形成一种表演的状态。

然而，策划过程征集大约30部作品，不能仅通过遵循理想目标来实现。就像任何重要的艺术活动一样，德国戏剧节也被资本主义的优先事项所包围，这些优先事项倾向于广大观众的参与，同时竭其所能取悦充斥着权力意味的资金支持下的政治议程。我应该注意，随着戏剧节临近，利益相关者纷纷开始表达他们的政治议程——这已经成为带有默契的秩序——因此，节目单变成了容纳各德国机构意图的混杂物。[5] 在今天的政治气候下，任何一个戏剧节都能在没有任何政治和经济妥协的情况下完全实现策划团队的理念，那只是天真的想法。然而，就目前而言，我想初步得出这样的结论是：从欧洲艺术界的中心之一，一个多身份的制作团队与少数国际艺术家一起，正在拒绝充当殖民主义陈词滥调的传声筒，重新设计非西方艺术被迫变得可读的方式，并对全球包容的集中模式进行掩饰表现出犹豫不决。这种犹豫不决的戏剧性，支持失败而不是成功，弱小而不是强大，关系性而不是单一性，以及同性恋而不是异性恋叙事，至于是否能与有良知的欧洲观众中的某个群体对话并建立联系，还有待观察。（完）

本文最初是为在加州大学圣巴巴拉分校举行的“日本表演的去中心化”国际表演实验室（2022年6月2日至5日）撰写的，然后为在哥廷根大学举行的第一届亚洲当代戏剧国际研讨会（2022年12月8日至9日）分组发言进行了修改。

注释：

1. 因为本文介绍的许多人，包括我自己，都在学术界以外工作，所以文中凡出现日本人名词的地方，均遵照西文格式书写（先名后姓）。在这些情况下，采用这种书写格式比较常见。
2. 这个文本起草于2022年夏天。从那时起，戏剧节的主题以及受邀艺术家，都有了很大的变化。因此，文章反映了我在策划过程中的愿景和意见。
3. 请注意，在整个文本中，我只是表达个人的想法，因此我并不代表戏剧节的制作团队。例如，我知道戏剧节总监相马千秋在提供一个成功的叙事以适应欧洲戏剧节的体系方面没有那么多犹豫。在作为东京艺术节策划人的二十多年里，她的主要动机仍然是介绍不太知名的日本艺术家，他们有能力采用以欧洲为中心的戏剧构作，以便能够成功地加入西方戏剧圈。
4. 我曾写过一份提案，将艺术节的名称，至少在这一期，世界戏剧节的“世界”改为复数形式。然而，在我卸任联合艺术总监一职后，这个建议本身就被一连串的紧迫任务所淹没，而且，从未被公开否定，但却逐渐被遗忘。
5. 在整个戏剧节的联合策划过程中，很明显，节目制作团队必须服从德国历史化的范畴，因此，即便团队发挥最大潜力，绘制和构想替代的世界观，也只能是一个不太可行的任务。

参考书目

见英文版本于55页

中文翻译：敖玉敏



A Conversation with the Sun (VR)
Apichatpong Weerasethakul

Photo: Shun Sato

