

当代戏剧交流语境的 危机及应对

邓菡彬◎著



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

014059067

J809
01

当代戏剧交流语境的 危机及应对

邓菡彬◎著



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)



北航

C1746473



北航

C1746473

图书在版编目(CIP)数据

当代戏剧交流语境的危机及应对 / 邓茜彬著. —北京:
社会科学文献出版社, 2014. 8

ISBN 978 - 7 - 5097 - 5141 - 1

I. ①当… II. ①邓… III. ①戏剧 - 文化交流 -
研究 - 中国、西方国家 IV. ①J809

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 234926 号

当代戏剧交流语境的危机及应对

著 者 / 邓茜彬

出 版 人 / 谢寿光

出 版 者 / 社会科学文献出版社

地 址 / 北京市西城区北三环中路甲 29 号院 3 号楼华龙大厦

邮政编码 / 100029

电子信箱 / caijingbu@ssap.cn

项目统筹 / 高 雁

责任印制 / 岳 阳

经 销 / 社会科学文献出版社市场营销中心 (010) 59367081 59367089

读者服务 / 读者服务中心 (010) 59367028

责任编辑 / 高 雁 谈 娟

责任校对 / 史晶晶 李 敏

印 装 / 三河市尚艺印装有限公司

开 本 / 787mm × 1092mm 1/16

版 次 / 2014 年 8 月第 1 版

印 次 / 2014 年 8 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5097 - 5141 - 1

定 价 / 69.00 元

印 张 / 19

字 数 / 319 千字

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社读者服务中心联系更换

版权所有 翻印必究

本书是国家留学基金委（项目编号：留金出〔2007〕3020号）

资助赴美国伯克利加州大学访问一年的成果

前 言

本书通过对当代戏剧种种现象的分析，并结合戏剧史、戏剧理论和外部文化环境，梳理了当代戏剧危机根源——交流语境的危机，并探讨了交流重建的可能性。

交流危机的起因是价值的多元化，人们仍然习惯于躲在自己信奉的观念（多元价值中的某一元）的阴影里说话，不是与自己交流的对象进行当下沟通（将复杂的现实逻辑的细节纳入考虑），而是就对方的言行符合还是不符合自己的观念体系而首先做出判断。因而人与人之间的联结只能交付（现实功利逻辑的）功能结构和现代符号体系，人越来越处于现代洞穴化的生活之中，孤立而彼此隔绝。

当代戏剧没有正面解决戏剧的交流危机，大多采用“仿真的交流”“叙事化（对非交流的批判和否定）”“回归神圣”等迂回的策略，这一方面丰富了戏剧艺术的样式，另一方面却加深了危机，使戏剧不断边缘化。

实际上，戏剧的衰微和它潜在的可能性都在于它的本质属性：它的交流不依赖于符号；戏剧是从肉身到肉身的直接交流，虽然它被现代符号体系层层掩盖，但我们还是可以透过缝隙发现戏剧的肉身。

因此，本书的关键词是“缝隙”，本书将从历史的缝隙开始，继而探索理论的缝隙、文化背景的缝隙，直至以演出和排练现场的缝隙作为结尾。

之所以首先回溯戏剧史上的一些悬而未决、似是而非的问题，是因为当代戏剧的种种表征并不是没由来凭空生出的，而是受其历史演变的限定的。本书第一章以元杂剧和明清戏曲开始，进行“知识考古”。探讨历史问题不是目的而是手段，归根到底还是要将问题投射回当代戏剧，解决当代戏剧的问题。

戏剧史的叙述与戏剧本身之间的裂缝，归根到底是表意与表演之间的裂缝，而现代社会语境中的表意的强制，又使交流的危机更加凸显。因此

第二章就从三种不同的西方戏剧理论倾向与其实践之间的缝隙入手，来探讨交流的危机。的确，西方戏剧理论未必直接影响了所有的中国当代戏剧实践，但（现）当代戏剧实践深陷于与外国同行非常相似的交流危机之中，而且学者还缺少对此足够深入的理论描述，因此，借用这三种不同的西方戏剧理论，可以为我们理解当代戏剧实践的许多特点提供便利。

第三章将深入交流危机的背后，探讨文化背景的缝隙——宏大社群性与微观社群性及个人存在之间的缝隙。因为戏剧问题不仅仅是戏剧内部的问题，诉诸身体的戏剧比诉诸文字的文学更脱离不开与外部社会文化的关系，而且戏剧的交流重建归根到底也是与戏剧的社会功能联系在一起的。

第四章重点深入当代演出和排练现场，透过剧场的缝隙，从实践的角度来探讨戏剧交流重建的可能。这一章将打破前面三章的叙述樊篱，将戏剧理论问题、文化问题与具体的戏剧操作及戏剧效果结合起来展开论述。

总之，本书希望打开更开阔的视野，同时切实立足于戏剧实践，使对当代戏剧交流问题的讨论在更多的思想冲击之中能够被真正“显影”，并经受多重投射的戏剧细节的反复印证或诘问，最终使问题的讨论能够具有一定的现实意义，促进当代戏剧交流语境的重建。

目 录

导 论	001
第一章 戏剧演变中的表意与表演	014
第一节 表意与表演相圆融的可能与不可能	014
一 从《赵氏孤儿》的当代演出说起	014
二 圆融的剧场（一）——元刊本《赵氏孤儿》	019
三 圆融的剧场（二）——其他元刊本杂剧	030
第二节 表演主导时代的表意与表演	038
一 从现当代《桃花扇》《牡丹亭》的演出说起	038
二 折子戏与娱乐小戏：当表演脱离表意	044
三 从“花雅之争”到京剧的兴盛：被选择的表演	051
第三节 表意的强制及仍然存在的分裂	057
一 从2009年作家大戏《操场》说起	057
二 强制性的表意对戏剧资源的选择	063
三 强制性表意的极致：样板戏的内在戏剧结构	071
第二章 戏剧交流语境的危机及应对	079
第一节 仿真的交流与英雄主义的不交流	079
一 观念戏剧与仿真的交流	080
二 理论问题（一）：斯式体系的内在矛盾	088
三 从《推销员之死》到《恋爱的犀牛》：失败英雄的重生	093
第二节 戏剧危机与对不交流的批判	098
一 戏剧危机：从《雷雨》《茶馆》说起	098
二 理论问题（二）：布莱希特的叙事剧理想；简和繁的两种 讨论	113
三 从布莱希特戏剧的中国搬演说到《鸟人》的“异化”	123
第三节 神圣召唤的复活及其消费倒影	130

一 彼岸：两种方向的正读	130
二 理论问题（三）：从阿尔托、格洛托夫斯基到彼得·布鲁克	138
三 从“我们”到“我们”：神圣戏剧如何着陆	144
第三章 重审交流语境与戏剧的交流重建	151
第一节 在宏大社群性崩溃之后	151
一 从《红灯记》谈起：重审微观社群性与“仁”	151
二 戏剧中的微观社群性：《红白喜事》等三部戏	163
第二节 去宗教/仪式的社群性	175
一 去宗教/仪式：戏剧史与戏剧文化	175
二 戏剧：渎神的快感以及快感的强度	186
三 《切·格瓦拉》及其他：在杂多与仪式之间	193
第三节 复杂语境与戏剧的交流重建	200
一 文化背景：复杂交流语境下的社群与主体；“演员”齐泽克	200
二 意识形态的神圣客体——《青春禁忌游戏》《哗变》及《我爱桃花》	205
三 以表演工作坊为代表的台湾戏剧与杂多性	212
第四章 戏剧人类学视角下的观察与实验	220
第一节 重重符号帷幔下的戏剧肉身	220
一 《暗杀》：从两种表演体系的差异说起	220
二 自我出发与符号体系的坚硬墙壁	227
三 此在的间离	233
第二节 剧场的缝隙：缝合或撕开	241
一 从观众的咳嗽和演员的汗珠说起	241
二 《奋斗》：在戏剧、电视剧、小说之间	245
三 影像剪辑时代的戏剧封装与反封装	251
第三节 “知识分子戏剧”还是“群众戏剧”	263
一 “群众戏剧”的可能性与可能的误区	263
二 “作为社会论坛的戏剧”之批判	270
三 重塑雕像的权力：世俗与崇高的舞台辩证法	273
结 论	279
参考文献	285

导 论

（一）研究题旨：新洞穴时代的戏剧之道

在这样一个被符号重重包裹起来的时代^①，我们越来越像是生活在一个个彼此孤立的现代洞穴之中。^② 当下所谓“宅男”“宅女”，只是一种最极端的对洞穴化生活方式的表述，其实，很多人虽然每天不断在与社会和他人的交往（仿佛在交流），但只是在依照符号体系的运行模式来运转而已^③，

① 德勒兹（Deleuze, Gilles, 1925 ~ 1995）认为，相对于蒙昧时代和野蛮时代的符号化（包括超符号化），文明时代是解符号化，科学似乎使一切解除符号，也就是马克斯·韦伯（Weber, Max, 1864 ~ 1920）说的祛魅或非神圣化（desacralization）。但到了当代，又进入再次符号化的阶段。德勒兹对摆脱这一再次的符号化表示悲观，在《反俄狄浦斯》一书中指出的出路乃是“精神分裂”（〔美〕杰姆逊：《后现代主义与文化理论》（精校本），北京大学出版社，2005，第2版，第21 ~ 22页）。然而当代文化其实已经向我们表明，“精神分裂”也很容易被当代庞大的符号体系收编在内。

② 很多现代理论家都曾提到柏拉图关于洞穴的那个著名寓言。齐格蒙特·鲍曼（Bauman, Zygmunt, 1952 ~ ）借柏拉图这个寓言指出，古代洞穴居民不敢视探外面的世界，只能将洞壁上反射自己的颤动光影误视为“洞外的现实”，而“现代性”如同一座城市，其中快乐的居民被放置在以人类工程学方法设计并制造好的充满现代性的“笼穴”中并被提供详备的生活指南，一切现代化的信息服务成为现代笼穴中人那“在墙上的影子”（〔英〕丹尼斯·史密斯：《后现代性的预言家——齐格蒙特·鲍曼传》，萧韶译，江苏人民出版社，2002，第19页）。詹姆逊也认为，后现代文化生产无须再将自己的眼光直接投射到真实世界之外，只须在自身狭小的墙壁内追溯世界的精神图景，就像在柏拉图的洞穴里面一样，但“我们肯定有办法打破这种孤立……创造新的集体生活形式”（〔美〕詹姆逊：《现代性、后现代性和全球化》（詹姆逊文集4），王逢振主编，中国人民大学出版社，2004，第243页）。

③ 马克思曾经在《巴黎手稿》中论述过“交往的异化”。这一论述在国内学界常常被“异化劳动”的概念所掩去光芒。本书第二章第二节第一部分将较为详细地讨论这个问题（马克思《1844年经济学哲学手稿》，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译，人民出版社，2004，第170 ~ 171页）。

充斥着话语，却没有真正的交流^①，自己（肉身^②）并没有真正参与其中。

在这样一个时代，戏剧的衰微在于它没有看到自身的优势：它的交流不依赖于符号。戏剧是从肉身到肉身的直接交流。

所谓“肉身”不仅仅是指物理意义上的身体，也不仅仅是指西方现代戏剧流行的“肢体剧场”等主张所期望的含有精神意蕴的身体。从演员到观众，固然可以产生身体到身体的直接交流，但是只有当戏剧作为一个整体与观众发生交流时，戏剧的肉身才能够出现。同时，观众也能在这一时刻冲破符号的包裹，还原为肉身。古希腊人把这一时刻的变化称为“卡塔西斯”（Katharsis）^③。这一刻符号的铠甲被祛除，个体的人与周遭再次血肉相连，观看演出也不再是对象化的、隔岸观火的行为。在日常生活中，人被符号所包围，因而成为失去与他人的血肉联系而只被（以现实利益为中心的）功能结构组织起来^④的孤立的个人，彼此隔绝而无法真正地交流；人的社群性此时体现为一种被动的社群性，体现为固化的社会角色扮演，说某个角色应该说的话^⑤，而缺乏真的交流。戏剧与观众发生交流的时刻，就是促使观众与周遭重

① 用福柯（Michel Foucault, 1926 ~ 1984）的话来说，“用一种非疯癫的冷酷语言相互交流和相互承认”（〔法〕福柯：《疯癫与文明——理性时代的疯癫史》，刘北成等译，三联书店，1999，第1页）。

② “肉身”这个概念，与西方现代哲学所谓“主体”有所不同，参见第三章第三节第一部分相关论述。

③ 这个词可以被理解为“净化”或者“宣泄”，围绕具体解释的差异，西方学者存在不同的说法。本书的理解比较接近于这样一种：“卡塔西斯作用，在于净化怜悯与恐惧中的利己的因素，使它们成为纯粹利他的情感，换句话说，在于使观众忘掉自我，对全人类的共同命运发生怜悯与恐惧之情。”（所不太同意的，是“纯粹利他”等措辞。这在后文中会予以说明。）（罗念生《诗学》“译后记”，亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社，1982，第117页）

④ 马克思在早年这样写道：“这样一个人：从共同体中分离出来了，退回到自身，全神贯注于他个人的利益，根据个人的变化无常而行动……人与人之间唯一的纽带就是自然的必然性、需要与个人利益。”（《马克思恩格斯全集》第一卷，人民文学出版社，1956，第439页）在这种思想观念左右下的人类社会，“每一个人都把自己想象为绝对自由的、无牵无挂的（unencumbered）、自足的；每个人进入社会并接受社会义务，仅仅是为了将自己的风险降到最低”（〔美〕迈克尔·沃尔泽：《社群主义对自由主义的批判》，毛兴贵译，载应奇、刘训练编《共和的黄昏》，吉林出版集团有限责任公司，2007，第195页。沃尔泽同时注意到，这种社群主义的批评“对女性经验来说”可能未必有效。同见第195页）。

⑤ 社会人类学家对此多有研究。戏剧人类学家戈夫曼（Goffman, Erving, 1922 ~ 1982）在《日常生活中的自我呈现》中运用符号学的观点，调动多方面的社会学资料，考察了人类的日常角色扮演。比如一个美国中产阶级的女孩，在与男朋友交往时，会刻意使自己表现得比较傻，听对方滔滔不绝地讲一些自己早已知道的事情，隐瞒自己精通数学，甚至偶尔故意拼错一个比较复杂的单词，好让男朋友有机会说“亲爱的，你真傻呀，连这个词都不会拼”（〔美〕戈夫曼：《日常生活中的自我呈现》，冯刚译，北京大学出版社，2008）。

建交流的时刻。

戏剧作为整体与观众的交流，需要依赖于剧中人之间发生真实的交流。但是演员很容易跳出戏的整体，单独与观众进行直接交流。和剧作家不同，演员直接面对观众的掌声和笑声，演正派角色还是反派角色无甚区别，关键是有彩儿就行。如果剧本中某个部分没彩儿，就要调动自己身体的所有能量，不管是刺激还是挑逗，色情还是抒情，逗乐还是催泪，总之一要直接引起观众的即刻反应。^①当观众被瞬时激发，演员还要顺着观众的鼓励再朝类似的方向多做些戏出来，这就叫“抢戏”。这是剧作家最不喜欢，因为抢戏直接违抗、破坏了表意的诉求。而导演处于演员和剧作家之间最为难的地方。抢戏固然快捷有效，并且也是从身体到身体的直接交流，但它在产生的一刹那也旋即被消费掉了，如果缺乏演员与演员之间的真实交流（很多时候，演员只是非常职业化地与对手演员搭戏，即“假演”而已^②），戏剧的能量就无法累积起来，更不用说累积到能够产生“卡塔西斯”的程度。抢戏只能够制造片刻的兴奋，但不能产生通透的沉浸。

对商业戏剧来说，这就足够了。但如果只需这样，那么观众就不必专门进剧场，只要进夜总会、演艺吧，或者干脆看电视、电影等用图像媒体封装化了的“戏剧”，就可以迅速、廉价地收获大量此类的兴奋。因为戏剧，论逗乐，不如郭德纲、小沈阳；论宣泄，不如摇滚现场；论抒情唯美，不如音乐会，不如朗朗；论催泪，不如电影电视剧；论长见识，不如

① 不仅一般的剧作是如此，即便是大师的作品，优秀的演员也不能接受有任何枯燥无彩的地方。莫里哀的名作《吝啬鬼》第五幕有一场交代原委的戏，吝啬鬼阿尔巴贡一直是听，没什么戏。法国大革命时期的著名演员杜麦尼哥（Dumesnil）以演阿尔巴贡出名，他曾记载过自己演这场戏的心得：“观众听这场戏，向例有些不耐烦，所以为了逗笑起见，演员们就想出了关于蜡烛的动作……”扮演阿尔巴贡的演员四次吹灭两支蜡烛中的一支，又四次被雅克师傅点燃。这样，完全没有台词的阿尔巴贡就把戏抢到了自己身上，也让观众不至于无聊（〔法〕莫里哀：《喜剧六种》，李健吾译，上海译文出版社，1978，第300页）。

② 英国著名戏剧导演彼得·布鲁克（Brook, Peter）曾这样写道：“……一时一刻也不让自己和同台对手断开联系……几乎是不可思议地难以做到，在做不到的时候就特别容易受到诱惑而偷懒取巧。常常可以看到这样的演员……只是假装在和对手演戏……一个演李尔王的演员可以用技巧极高的假看假听来和他的考狄丽亚（Cordelia）配戏，但其实心里想到的只是做一个客客气气的搭档，这和两个人共同来创造一个世界是迥然不同的。如果他只是个训练有素的演员，每当他没戏的时候就把开关关小，他就不能忠实于他的主要义务……”（〔英〕彼得·布鲁克：《敞开的门——谈表演和戏剧》，于东田译，新星出版社，2007，第42页）。

畅销小说、网络八卦。即便一部商业戏剧能够把不管是挑逗的、搞笑的，还是抒情、催泪的元素一并成功运用，符号生产体系还是可以轻易将这些密集却又片刻的兴奋重重包裹在它的掌控之内，使兴奋的能量消失之后，观众仍然彼此孤立和隔绝。

较之商业戏剧，非商业化的主流戏剧往往板起面孔，以严肃文艺自居，将这些“低级”的兴奋拒之门外。其实仍然有一些仿佛与神圣逻辑有些沾亲带故但实则也同样轻飘飘的兴奋，从后门溜了进来。在这里，观众是求知欲旺盛的学生，持赠票的人，或者把看戏作为自己文化品格以及谈资的中产阶级，他们在这里消费神圣，消费所谓抒情，所谓催泪的感人肺腑。在大多数情况下，此种形式的戏剧能量仍然未能累积起来。因为，并非天生逗乐或者身体感很强的演员才会抢戏，令人震颤的嗓音和天生具有悲剧崇高感的面孔也一样抢戏。依靠“第四堵墙”的艺术纪律执行的强行规定^①，是挡不住演员抢戏的天然本能的。符号生产体系仍然躲在背后偷笑，笑那些走出剧场不过半个小时就被淡忘了的诸如“人性的复杂”等所谓严肃（实则陈旧老套）的主题——演员的演技往往成为回忆和谈资的中心。“哦，某某演员演得真好。”“嗯，不过某演员演得更投入”……

剧中人之间的真实交流，需要真实的戏剧冲突。从表面看，任何一部具有传统形式的戏剧都会安排冲突，尤其是正面人物与反面人物之间的冲突（即正面思想与反面思想之间的冲突）。但是从戏剧主题而言，正面人物总是先天具有优势地位，不然也不会被称为“正”。因此所谓正与反，甚至正与邪的冲突，已经先验地预设了正（至少是正面思想）的胜利。有的剧作者写反派就是为了树立正派，有的剧作者虽然把很多热情投注于反面人物，但面子上一定会尊重正面，仍然把胜利赋予它。这种早已预设了结果的冲突，是虚假的冲突。当然也就不可能造成剧中人之间的真实交流（至少不能贯穿始终），因而导致能量不能积累，特别是不能达到“卡塔西斯”的程度，即通透的沉浸。

很多戏一开始反面人物都是很生动也很强大，后来突然之间莫名其妙

^① 斯坦尼斯拉夫斯基的基本立足点之一就在于运用艺术纪律与抢戏做斗争。“第四堵墙”就在于禁止演员与观众直接交流、直接召唤那些比较容易得到的情绪。这在第二章中还将详细论述。

就被某种莫须有的力量感染、感化或者击败，这些戏往往都是些非常有能量、有冲击力的戏，但是在最后正反交锋的节骨眼上，能量的积累突然轰然倒塌，先前的能量也随之消散。只要还有一个关节不是依靠自己在戏剧情境中的力量通过，那么正面人物或者正面思想所经受的考验就不能称之为足够，因为正与反或正与邪之间的力量实际不相当，冲突也只能被虚置，不管它看上去多么仿真。

一部戏假如从剧本的角度就已经存在冲突的虚假，那么在演出中就很容易出现对剧作者表意的反动：反面人物和反面思想大受欢迎，“正不压邪”。演员尤其善于把握风向，顺着观众的欢迎赚足彩头。而一部严肃作品的娱乐化仿本（尤其是商业性的影视剧）会更加直接地把正面的东西虚置为幌子，浓墨重彩地把（名义上的）反面的东西做足做大。因为反面人物和反面思想往往是特别接地气的，与观众（作为一个个体的人）每天所置身的日常生活的现实逻辑直接相应，特别容易让观众觉得“真实”，容易得到观众的认可。当代的精神氛围（尤其是在都市人群中）是不容易相信“真君子”的存在的，只愿意相信有“真小人”或“伪君子”。因此正面人物或正面思想很容易被当作“伪君子”，或至少被当作与现实生活比较遥远、只可神往不可身及的神圣。

在一些比较新的戏剧作品中，这种传统的戏剧冲突被淡化了，不再凸显正与反或正与邪的对立，当然也就无所谓胜负。但这样做的后果，相当于完全取消了神圣逻辑的存在，即完全认同于现实的日常生活中所显现的、作为个体的人所面对的现实逻辑。有趣的是，在取消了神圣逻辑之后，观众反而会感到乏味，看了一部这样的戏，就不愿意看第二部，看了一遍就不愿意看第二遍，甚至一遍也看不完就中途离席退场。效果几乎与那些完全宣扬正面价值的戏（如所谓“主旋律戏剧”）不相上下。

这就是说，即便在很多戏中作为幌子存在的正面价值（神圣逻辑），也并不是可有可无的，不是说想拿掉就可以那么容易地拿掉的。观众的接受心理需要看到冲突。读神一定要有神圣的存在才有趣味，这是戏剧的存在基础。“不谈爱情”作为标题之所以醒目，在于“爱情”作为普遍价值的地位；“我拿什么来整死你我的爱人”这样的戏剧标题之所以有冲击力，也是因为已经存在的“我拿什么来拯救你我的爱人”这样的神圣逻辑已经广为人知。简而言之，现实逻辑就是以个人为出发的利己逻辑；神圣逻辑

就是从非个人（他人、群体、神）出发的利他逻辑，这是由人的社群性需求决定的。^① 在社会生活中，这二者往往是分裂的，当一方显，另一方就只能隐，从表面上看总是有一方居于强势^②，但是在舞台上，不仅要二者同时存在，而且要真正势均力敌，才会有真实的交流和戏剧的出现。^③

如果一部戏剧中现实逻辑和神圣逻辑不能真正势均力敌，那么看戏就会沦为对象化的观赏，缺乏与观众之间的血肉联系，换句话说，不能达到

① 马克思从政治经济学的角度强调人的社会性，而一些其他西方学者也从社会心理学的角度进行类似这样的分析：“当人一旦离开他人而陷入孤立时，他就丧失了人性。”（〔美〕彼得·贝尔格：《神圣的帷幕：宗教社会学理论要素》（被誉为韦伯《新教伦理与资本主义精神》的姊妹篇），高师宁译，上海人民出版社，1991，第13页）。即便从当代的时代氛围来说，那些看上去赤裸裸的功利的个人主义的言辞普遍流行，人与人之间越来越基于现实考虑而发生交往行为，但实际上同时也仍然存在超越个体的社群性的需求（有时表现为超越物质存在的精神需求）。虽然这种社群性有时物化为占有欲，比如两性之间的占有欲，父母对子女的占有欲。

② 法国社会学家涂尔干（Durkheim, Emile, 1858~1917）曾经写道：“神圣世界和凡俗世界总是相互对峙着。与其相应的两种生活方式之间也是水火不容，或者至少可以说，人们不能同时以同样的程度过这两种生活。我们既不能把自己完全奉献给我们所膜拜的理想存在，同时也不能完全专注于我们自身以及自身的利益；我们既不能全心全意为群体服务，同时也不能彻头彻尾地陷入利己主义。在此有两种受到引导的意识状态体系，它们把我们的行动引向截然相反的方向。所以，当一种意识状态体系的行动力量比较强的时候，它就倾向于把另一种意识状态体系从意识之中排除出去。当我们考虑到神圣事物的时候，凡俗的观念要进入我们的内心就不能不遭到激烈的抵抗，在我们心中，会有某些要素反对它来安营扎寨。”（〔法〕涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆译，上海人民出版社，1999，第413页）涂尔干在此说的也不完全是宗教的神圣逻辑，而且我们可以发现，道德或者人文的神圣逻辑与现实逻辑的对立也一样符合上述分析。

③ 戏剧的诞生，也可以解释为神圣与亵神（现实逻辑）的相遇。尼采在《悲剧的诞生》中以共时性的观念认为古印度完全受神圣逻辑的支配，古罗马完全受现实逻辑的支配，而古希腊则走的是第三条道路，受两种逻辑相冲突的力量的支配（尼采使用酒神精神和日神精神这一组相对概念），而戏剧则是这种文化的关键：“……佛教的教义，为了能够做到看破色空，就需要超空间，超时间，超个人的难得的入定境界；同时，这些境界又需要一种哲学，教人以想象来克服中间状态的难以名状的抑郁。由于政治冲动的绝对优势，一个民族也必然陷入极端世俗化的道路，罗马帝国就是这条道路的最显著最可怕的表现……在印度与罗马两条迷途中间，不得不有所抉择，希腊人居然能够独辟蹊径，另外发明第三条道路……尽管酒神祭冲动和政治冲动非常剧烈，却不会因为静坐参禅，或者因为穷兵黩武，为了争夺世界霸权和世界荣誉，以致精疲力竭；反之，他们独能制出这种绝妙的佳酿，有如既能激起热情又能发人深省的名贵芬醇，——那么，我们不得不想起悲剧的伟大力量。它能鼓舞、能净化、能激发一个民族的全部生机，唯有当我们目击它在希腊人中间，成为一种防疾治病的万灵之药，成为最强悍不屈和最顺天由命的两种民族性之间的调和剂，我们才能揣摩到悲剧的最高价值。”（尼采：《悲剧的诞生》，缪朗山译，海南国际新闻出版中心，1996）

“入迷”的状态。这首先是因为创作者过于清醒，自己就没能“入迷”。很多时候，我们发现，创作者为剧中人设定了境遇困境或价值困境，使剧中人迷惑、迷茫，但创作者本人却非常清醒，完全知道问题出在哪里，并预设了下一步唯一“正确”的走向。不是说创作者不应该有立场，但假如他把自己的理性判断直接施加到剧中正反较量的天平上，就会使剧中的矛盾冲突失去力量。过去对于一股独大的神圣逻辑，我们总觉得是“理念先行”，是创作障碍，现在仿佛可以自由选择某个神圣逻辑，我们就不觉得“理念先行”是创作障碍了。^①

在戏剧史相当长的时间里，都是神圣逻辑压倒现实逻辑（宗教戏剧或准宗教戏剧）。神圣逻辑与现实逻辑脱钩，变成了意识形态。现在，我们自以为已经走出了迷信时代，但其实信仰结构跟古人还是非常相似的——当代的（绝对化了的）神圣逻辑不必体现为鬼神迷信、道德迷信、圣贤迷信（英雄迷信），但仍然可能体现为对爱、制度、科学、理性的迷信。迷信就会导致“只要……就”或者“一……就”这样的句式的出现。比如“阶级斗争一抓就灵”，或者“只要有爱，就有希望”，“只要完善制度，就能搞好管理”等等。最容易被忽视的是原本基于现实逻辑的理性，也被神圣化。^②人们迷信理性，希望掌握了这种理性（结论），就可以站在更高的角度上来理解世界，掌握世界。^③对理性的迷信取代了（或者是混杂）之前的鬼神迷信和道德迷信^④，上升为新的同时也是与现实逻辑脱钩的神圣逻辑。

最近几十年的新变化仅仅是不再有一股独大的神圣逻辑。看上去好像完成了最终的祛魅，但其实是众多的（仿佛可以自由选择的）神圣逻辑替

① 有人说，现在有些戏剧虽然也还不错，但是完全停留在消费20世纪80年代的思想的水平上，对现在新的社会状况不能发言，隔靴搔痒。的确，任何一个特定的神圣逻辑的戏剧呈现，都会让多数人觉得隔靴搔痒，更何况是一个已经过时了的神圣逻辑。

② “世俗化的逻辑已取代了宗教，甚至扮演了宗教曾扮演过的角色。”（曾庆豹：《上帝、关系与言说——批判神学与神学的批判》，华东师范大学出版社，2008，第448页。）

③ 不仅是社会思想和理论，纯粹的自然科学也会被神圣化。曾任伦敦大学教授的理论物理学家戴维·伯姆曾说，“科学在现在就是一种宗教”，而且总是存在分歧。他借用爱因斯坦和伯尔的故事来说明持不同观点的人是如何无法沟通，使观点压制了活生生的人（〔英〕戴维·伯姆（David Bohm）：《论对话》，王松涛译，教育科学出版社，2004）。

④ 在很多情况下，这是可以称之为“混杂”的。比如新中国成立后的一段时间被民众普遍悬挂在家中的毛主席像，就常常取代了原来悬挂的某些神像或孔子像。西藏当时也有一种迷信传说，认为毛泽东是比达赖更高级别的菩萨转世。

代了原来一股独大的神圣逻辑^①，以迷信化的方式，起到维系人群精神组织的作用。甚至现实逻辑也被神圣化为新的迷信信仰，比如最常听见的诸如“人不为己，天诛地灭”之类看上去非常“现实”的话，完全是按照神圣逻辑的格式书写出来的，“天诛地灭”这样的用语，是直接从宗教用语中借过来的。这样简单化、神圣化的话语，一样压抑着人的更为复杂的现实逻辑。说“压抑”，是因为大家都会习惯于躲在自己信奉的观念的阴影里说话，不是与自己交流的对象进行当下沟通（将复杂的现实逻辑的细节纳入考虑），而是就对方的言行符合还是不符合自己的观念体系而首先做出判断——将对方划进或者划出自己人的圈子，“一言以废人”，仅凭一个细节，就可以完成（心理上的）决裂。这就是当代交流语境最严重的危机。在古代，由于同一社群内的人分享共同的神圣逻辑，至少还可以达成（非主体化的）人际交流；而现在，在价值多元化和个人主体性突出的同时，（非主体化的）人际交流的惯性却仍然强大，致使主体化的交流往往成为不可能。

当代戏剧危机的根源是交流危机，任何回避交流危机（对不交流的批判也是一种回避）的应对方式都不仅没有解决危机，反而加深了危机。只有真实地承认并感受到来自神圣逻辑和现实逻辑这两方面的压力，才可能做出真实的人际交流。戏剧，从某种程度上来说，应该是对这种真实的人际交流的实验和示范。它不可能是原则化的，因为一旦被原则化，它就立刻僵死。它必须和人类生活、情绪的诸多复杂触须发生微妙的关联。这是符号时代戏剧突围的关键所在。

在一些中国当代戏剧的实践中，我们可以看到这方面努力的雏形。交流在某种程度上被重建了起来。中国传统文化对微观社群性的强调似乎起到了一定的作用。我们必须珍视这些探索，但也必须认识到，这些局部的交流，总是自发而非自觉的，因此非常容易在复杂的现实情况面前望而却步，最终总是被符号体系重新淹没。当代文化的基本特点就是“杂多”，而当代人却又总是向往纯朴的心理文化结构，无法忍受“不可解释”“不可掌握”的眩晕，于是戏剧的创作者们（包括表演者）总是早早就从符号体系中找到某个神圣逻辑所形成的小叙事（对表演者而言，就是依附于符

^① 用利奥塔尔的话来说，就是众多的“小叙事”取代了唯一的“大叙事”（〔法〕让·弗朗索瓦·利奥塔尔：《后现代状态：关于知识的报告》，车槿山译，三联书店，1997）。

号体系的表演模式)，用它充沛的符号填充在自己创造的剧中人物与人物之间。这样，就导致剧中人要么进行“仿真的交流”以维持传统的线性情节的推进；要么直接将日常状态下的人与人的不交流（片段地）照搬到舞台上，然后用叙事化的方式批判和“解决”它；再要么直接诉诸身体，比照先前的状况，寻求建立一种（实际上在现代社会不可能不以圈子化方式存在的）笼盖一切的大叙事，建立一种缩小了的剧场内的准宗教。这些尝试不断为我们展现着各种大作，但是它们都无法阻止戏剧的衰微。因为戏剧非符号性的本质特点决定了它是如此纯粹的一种存在，除非它化身为影视剧这种符号、化封装化的准戏剧，否则它要么生要么死，没有中间状态。要么重建交流、重建戏剧的肉身，要么就面临不可挽回的边缘化。

在一个被认为“戏剧探索已经穷尽的时代”^①，在对于很多民众而言，戏剧已经只是一种奢侈的、与他们的生活基本无关的存在的时代，探讨戏剧的问题以及问题解决的可能性似乎是一个过时、迂阔的行为，但正如彼得·布鲁克所说：

现在，必要的揭露阶段并不是已经过去了。相反，在全世界，要想挽救戏剧，几乎戏剧的一切东西都仍然有待清除。这个过程才刚刚开始，而且也许永远也不会结束。戏剧需要永恒的革命。然而不负责任的破坏却是有罪的，它会产生强烈的反作用和更大的混乱。如果我们推翻了一个假神圣的戏剧，就必须竭力不要让自己受迷惑而认为对神圣的需要已然过时……再则，如果我们对革命者和宣传家们的很多戏剧的空洞无物感到不满，也千万不能因此就认为，凡是谈论人、权力、金钱和社会结构的都是迅即消失的时髦而已。^②

而且，虽然在这个符号时代，人群像在各自的洞穴中一样彼此隔绝，又像在巴别塔上一样，没有真实的交流，却充斥着话语，但当代的符号体

① Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writing on Culture and Performance*, London & New York: Routledge, 1993, p. 19.

② [英] 彼得·布鲁克：《空的空间》，邢历等译，中国戏剧出版社，1988，第105页。