

西方后现代主义戏剧文本研究

西方后现代主义戏剧文本研究

潘薇 著

吉林艺术学院学术出版专项资金资助项目

西方后现代主义戏剧文本研究

潘 薇 著

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方后现代主义戏剧文本研究/潘薇著. —北京: 中国戏剧出版社, 2013. 7

ISBN 978-7-104-04023-1

I. ①西… II. ①潘… III. ①后现代主义-戏剧研究-西方国家
IV. ①J809.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 158022 号

西方后现代主义戏剧文本研究

责任编辑: 周 扬

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-58930221 58930237 58930238
58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层
(100097)

印 刷: 北京鑫瑞兴印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 16

字 数: 210 千

版 次: 2013 年 7 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-04023-1

定 价: 38.00 元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

社会不断面临两难的选择：要真理，还是要爱。而通常的解决办法是既牺牲了真理，也牺牲了爱。

—— [法] 罗曼·罗兰

艺术应该消除暴力，而且唯有艺术能做到。它的使命就是使天国，亦即是爱，统治一切。

—— [俄] 托尔斯泰

序

自古希腊戏剧以来，西方戏剧绵延发展了两千余年，涌现出了诸多戏剧艺术流派。这些流派的归类与划分一直是国内外戏剧评论界开展研究与专业院校进行系统教学的有力辅助与支撑，它便于读者或教师、学生，分段、分类掌握不同时期、不同戏剧家的共性与个性化的艺术特征。然而自进入到后工业社会以来，西方国家出现了纷纭复杂的戏剧现象与五花八门的创作形式，多元并存的艺术格局使戏剧从来没有像今天这样丰富多彩、诸味杂陈。它在向观众发出盛情邀请的同时，也向学界提出了挑战：如何把后现代主义戏剧艺术现象按照流派加以科学的区分或归类？如何在更加合理地归并同类项或相似项的同时，尽可能地彰显不同戏剧家的艺术特质？

关注当下是我们考量过去、展望未来的基础。戏剧真正面对的是活生生的观众，作为戏剧人，我们有责任认真地坐下来，仔细地思考一下我们当下演给观众看的都是一些什么样的戏剧。同时，戏剧学本身又是一个动态的发展过程，其学科内容需要不断地补充和完善。带着这样一个目的，本书把 20 世纪 60 年代以来至今五十余年的西方后现代主义戏剧作为考察对象。这一时期的西方剧场艺术，从文本写作、导演、表演到舞台美术和剧场空间艺术，都发生了一系列深刻的变革。然而不管戏剧观念与演出形式如何变化，西方戏剧家的先锋实验活动大体不脱两种美学趋向。

一种趋向是弃文本而重演出。在这一类探索戏剧家中，有些人侧重探索总体戏剧与综合戏剧，还有些人侧重探索纯粹的表演艺术，力求发挥戏剧的本体功能。许多戏具有反剧本、反叙事、反结构倾向，其演剧强调肢体语言、意象拼贴等特征，虽然由此引发了戏剧美学的革命，催生出一些新的艺术表现手段，但一味排斥剧本，也

放逐了语言和文学；热衷解构却少于建构，注重表演而忽视戏剧文本，又使它在戏剧创造方面难免虚弱和短命。

另一种趋向是重拾文本，召回戏剧的文学性。因为一旦弃用文本，作品的传播范围将大大受限，更难以长久地流传。也正因为如此，后现代主义戏剧文本研究成为本书重点研讨的课题。

一提到后现代主义，人们往往觉得很神秘。实际上，后现代主义戏剧艺术并不是什么天外来客，无论它怎样宣称要独立、要与传统一刀两断，它都无法真正做到这一点，任何人、任何艺术现象都无法回避它所处的时代，更无法完全割裂或摆脱对传统的承袭。纵观长达两千余年的西方戏剧史，不论是形式的翻新，还是内容的变革，西方戏剧最根本的追求都是人性的解放与对人的全部本质的追问，后现代主义戏剧也不例外。

在研究思维与视角上，本书力求从戏剧学、人类学、社会学、哲学、美学、伦理学等立体交叉角度来展开文本分析，这样既暗合西方长久以来的人文主义传统——关注人、尊重人、塑造人的人文精神，同时又符合中国的时代精神。在未来将要进入后现代社会的中国和全面构建和谐社会的今天，后工业文明语境下的西方人的存在状态既极可能成为未来中国人的生存状态，同时也可以为我们提供警示，促使我们在更为科学、和谐的发展观下关注、尊重人要生存、要发展的本能要求。作为人文社会科学的一个重要分支，戏剧戏曲学有义务也有责任来承担起这一时代命题，用戏剧来反映人生、塑造人生，为人类勾画更美好的生活图景。

本书把西方后现代主义戏剧的文本创作视为一个思想不断深化与艺术不断创新相结合的动态发展过程，主要采用点面结合的方法，以各戏剧风格和流派为总纲，以代表剧作家为细目，通过对剧作家生平的介绍，剧作的分析，以及对艺术风格的讨论，对西方后现代主义戏剧的文本作出较为系统的梳理，对各种戏剧现象展开多向度的分析和比较，简洁明了地勾勒西方后现代主义戏剧文本创作的轮廓，对剧作家及其作品展开系统分类、详致分析。

基于上述想法，本书既突出享誉世界的后现代主义剧作家及其名剧，又关注其承袭或归属的不同流派，同时兼顾不同戏剧名家的独特艺术品味；以人性的解放和人的发展要求为核心，分析当代西方人的生存状况和精神状态、发展趋向。同时，当代戏剧艺术的发展变化与社会的发展变化休戚相关，因此本书在行文中，也会相应谈及孕育某一流派产生的特定的国际政治形势、经济发展格局以及文化艺术思潮、大众审美心理，以深入挖掘产生这一特殊戏剧风格与流派的历史和社会成因。在文字风格上力求深入浅出、简洁通俗，避免使用一些晦涩难懂的学术名词，以求得到更广大读者的理解与共识。

书中涉及的一些戏剧称谓和流派分类，如“后布莱希特戏剧”“后残酷戏剧”“不确定的戏剧”“后荒诞派戏剧”等都是作者在对形形色色的后现代主义戏剧创作进行大量的研读分析、归纳总结与思考之后得出的结论。虽然投入了几年的时间和精力来研究这个课题，并最终付诸文字，但仍然不无遗憾。要对一个多产的作家的创作特点进行分析总结远非易事，尤其是有些作家随着年龄与阅历的增长，其创作有时会逐渐偏离原来的方向，而因为这个过程尚在变化形成中，还没有成熟或完成，因此就很难给以盖棺论定式的总结。有的剧作家特立独行，极力反抗自己被划归任何流派，因此对于别人赋予他的任何标签，他都予以否认。还有的剧作家，有些作品属于后现代风格，有些却不属于后现代范畴，有些作品甚至还被归入主流创作。

另外，“后现代主义”一词本身就具有争议，非但是学者们对哪些人是后现代剧作家，哪些人不是后现代剧作家存在分歧，即便是对西方后现代社会的起始时间，也不能形成统一共识。因此，书中的一些观点很可能会引发一些学术争议，但我相信这是有益的。按照后现代主义的理论，没有什么是权威的。争鸣有助于思考。

概 述

1968 年以来，西方资本主义国家先后步入了后工业社会^①和信息时代，科技发展日新月异，物质生产和消费愈益丰富。旧有的社会关系、现行的权力结构、传统的资产阶级文化等都在迅速消逝。虽然人们对后现代主义这个概念至今仍存争议，对它的起始时间的看法也不尽相同（有人认为西方国家自“二战”后就已经进入后现代社会了），但我们不妨抛开对于它的物理起始时间的单纯争论，而把它界定为一种观察与思考事物的思想文化状态。

一脚踏进后现代激流的西方人，面临着越来越大的生存压力。高度而急速的资本集中、巨大而残酷的劳动力剥削、紧张而狂热的竞争淘汰、低增长高通胀的循环刺激、近利而贪婪的商业投机、表面的商业繁荣与居高不下的失业率、人人可以畅所欲言的网络平台与媒体对社会话语权的实际操控，等等，以不同于以往任何历史时期的面目扑面而来。人陷落在生存的夹缝中，变得无所适从——怎么做都行，又怎么做都不行，自我的迷失、绝望的放纵、沉陷的厌倦导致后现代的迷思、乌托邦的遐想、无政府主义的意识日渐抬头，犯忌与反叛精神在整个西方社会腹地酝酿着。

与此同时，在与西方遥遥相对的中国，正轰轰烈烈地进行着一场“文化大革命”。这场“革命”的大风暴席卷的不只是中国大地，西方国家也明显感受到了它所引起的强烈地震波。当西方思想文化

^① 1973 年，美国社会学家和政治哲学家丹尼尔·贝尔（1919 年— ）发表了《后工业社会的来临》，主张按工业化程度而非生产关系来划分社会形态，指出前工业社会的意图是同自然界竞争；工业社会的意图是同经过加工的自然界竞争，以人与机器之间的关系为中心；后工业社会的意图是人与人之间的竞争，以信息为基础的智能技术同机械技术并驾齐驱。

界的犯忌与反叛要求迎面遇上中国红卫兵小将们砸“四旧”等破除旧有传统的思想精神时，整个西方社会似乎都沸腾了。整个 20 世纪 60 年代，西方国家里妇女运动、学生运动、反种族歧视运动等社会运动一波接着一波，要求变革的呼声一浪高过一浪。一批思想激进的知识分子提出了重建社会秩序的要求，宣称要与现代社会和文化做彻底的决裂。许多当代大牌哲学家、文艺理论家，如福柯、利奥塔、鲍德里亚、德勒兹、加塔利、杰姆逊、拉康、哈维等都是那一历史时期社会运动的旗手。他们合上书本，走上街头，吹响变革社会的集结号，端起思想理论的“冲锋枪”，向启蒙主义运动的合理性发起猛攻。相对主义、多重视角、差异性、特殊性等成为众多思想家们集体奏出的“进行曲”，以多样性主题取替核心权威是他们吹奏的主调。

正是在这一时代演进的旋律下，后现代主义艺术脱胎而出，成为继现代主义艺术之后西方知识分子发泄不满情绪及批评社会的又一思想文化利器。而作为一种重要的艺术形式与镜照时代的文化现象，戏剧艺术张开臂膀欣喜地迎接着后现代主义大潮的冲刷。后现代主义戏剧就这样一路狂欢着进入了人们的视野，并很快形成一股尖锐激越的颠覆现代主义的浪潮。

虽然后现代主义戏剧家与现代主义戏剧家一样，都抗拒传统，力主革新；但不同于现代主义戏剧的是，后现代主义戏剧既不力图揭示事物的内部真实，也不尝试找出一个和谐的整体或意义，更不像现代主义者那样追求改变世界、力图创造一个更理想的社会，而是突破了现代主义戏剧不涉及社会禁忌而更多关注于形式与美学探索的框架，一路高歌地在政治、社会、意识形态、价值取向等方面“犯忌”，在戏剧美学和思想两个层面激进变革。

而后现代主义思想家的那些哲学主张——重视相对主义、多重视角、差异性和特殊性，反中心、多声部、反现代主义、强调多样化主题等，也成为后现代主义戏剧的鲜明标签。在后现代主义戏剧家看来，世界上根本就不存在所谓的终极真理或最高权威，逻辑和

规则都是人为订立的。他们执著追求的就是可视现实的间断性，以及随意将事物并置的偶然性，拒绝以权威的立场向观众做隐含的说教。他们采用后现代的书写方式，对当代人的生存困境和人生的残酷做进一步的荒诞描画；通过对无法确定的人物身份或事实真相的反映，来表现这个错综复杂、光怪陆离的社会。他们相信，逻辑和规则不再是令人引以为荣的信条，他们的作品可能会引起观众的震惊、狂喜或困惑，但今天的观众是聪明的，每个人在看戏过后都会对剧场里发生的一切做出自己的理解和判断。

在艺术手法上，后现代主义戏剧中充斥着大量的戏仿、语言狂欢、拼贴、偶然并置、荒诞、忽略“所指”（signified）而向“能指”（signifier）的重心偏移等。戏仿（parody）是后现代主义艺术的一个重要表现手法，文艺理论家林达·哈奇甚至认为戏仿是后现代主义表现手法的“核心”。所谓戏仿，就是对某一事物以游戏化的态度进行模仿，从而达到反讽、调侃的目的。戏仿的表现形式多种多样，方式亦嗔亦喜。有对当下商业性语言的戏仿；有对当下精神文化产品走向“三俗”、沦为商业附庸的绝妙嘲讽；还有对一些名人名言的戏仿，对经典作品的戏仿；另外，后现代作品往往是自我指涉的（self-referential），它在表现自身的同时，也包含着对自身的批判、对自身的戏仿。戏仿体现了人们对世界独特的认识和感悟，它呈现给观众的是似曾相识而又别具特色的场面。这恰似一个遵循着弗洛伊德所谓的“快感原则”^①的狂欢节，在这个狂欢节中，传统戏剧所推崇的崇高感、严肃感、神圣感都遭到了很大程度的消解，从而满足了人们的“弑父欲望”^②。

拼贴是后现代主义戏剧中另一个较为常见的艺术手法，它把不

① 弗洛伊德将人的意识分为“本我”“自我”和“超我”三部分，指出“本我”遵循“快感原则”，满足人的本能欲望；“自我”遵循“现实原则”，从保护个人出发进行适当控制；“超我”遵循“道德原则”，从保护社会出发抑制“本我”的冲动。

② 弗洛伊德在《梦的解析》中提出，“俄狄浦斯情结”是人类经验中不可避免的一部分，它“把最初的性冲动导向我们的母亲，并把最初的仇恨和我们最开始的谋杀愿望导向我们的父亲，这也许就是我们所有人的命运。”

同的题材、故事、动作、声音、意象、片段的语言、戏剧时空等拼贴在一部作品中，在现在与非现在、同与异的交织中来表现当代社会光怪陆离的现实。拼贴手法强调不以剧情的逻辑结构去叙事，而是用舞台意象来加以表现。持续性与间断性，高层文化与底层文化交汇其中，不是简单的剪切拼凑，而是力求在戏剧此在的时空中拓展过去、碰触未来。

在戏剧语言方面，后现代主义戏剧努力使语言成为空洞的能指。而反观浪漫主义与现实主义的作品，戏剧语言常常是人物内心思想情感与视像的表达与抒发。后现代主义哲学对语言的不信任态度反映在戏剧中，其直接表现就是后现代戏剧语言既呈现世界，又否定世界；语言与世界既同质又异质；语言既是它自身又不是它自身。

英国戏剧理论家马丁·艾斯林在考察、分析了塞缪尔·贝克特、哈罗德·品特、欧仁·尤内斯库、让·热内等人在 20 世纪四五十年代的戏剧创作之后，认为尽管这些作品各有风格和特点，但共同地为当代人勾画出人生的荒诞状态，以打破传统的新的艺术形式，表现了人努力地在这个毫无意义的世界上为自身存在寻找意义、人与人之间难以沟通的悲剧命题。因此，马丁·艾斯林将这些作品统称为荒诞派戏剧，并将这些剧作家统称为荒诞派戏剧家。

进而，马丁·艾斯林在他的《荒诞派戏剧》一书中这样写道，荒诞派戏剧“是对于我们时代文化与社会变化的反映。这就是为什么它不能也没有僵化成为另外一种死板程式，就是为什么在它背后的驱动力量在一种普罗透斯式变化多端的多种多样先锋派奋斗中持续不断显示自己的原因。”^①由此可见，马丁·艾斯林对这一流派和戏剧家是持赞赏态度的。尽管书中列举的一些剧作家对这一标签表示反对，但无疑马丁·艾斯林的这一总结不无根据，也得到了公众

^① 【英】马丁·艾斯林：《荒诞派戏剧》，第 302 页，华明译，河北教育出版社，2003 年 9 月。

的普遍认可。因此，荒诞派戏剧的称谓也就流行开来。

1968年以后，西方国家先后进入到后现代社会，尽管在经济发展与科技进步方面一路高歌猛进，但人们的幸福指数非但没有增加，反而下降；荒诞感非但没有减弱，反而增强。荒诞由此成为后现代主义社会的一个典型特征。这种荒诞感的产生是缘于人们“在一个无意义的世界里陷入了困境，而且无论是上帝与人类，还是神学与哲学都不能解释人类的这种境况的想法。”^①因此，紧步塞缪尔·贝克特等老一代荒诞派创作之后，20世纪六七十年代以降西方剧坛又掀起了新一轮的荒诞剧创作热潮，其主题仍然是反映人生的荒诞状态与生存的两难困境——在一个丑恶的、荒诞的、不合理的世界里，人类的一切行动都表现得荒诞无稽，变得毫无意义。在艺术形式上，仍然是用喜剧的形式来表达悲剧的内涵。

然而与老一辈荒诞派剧作家相比，后现代社会里的荒诞戏剧书写，在哲学内涵上有所减弱；在社会批判和讽刺意识上有所加强，主要反映的是后工业社会人的生存境况，揭示社会的荒诞，如财富、情欲等对人的异化；作品中平添了许多后现代主义的招牌艺术手法，如戏仿、拼贴、语言游戏、颠覆经典等。代表剧作家有英国的汤姆·斯托帕德、美国的山姆·谢泼德、奥地利的彼得·汉德克、挪威的约恩·弗思等。后荒诞派戏剧家们一方面继承了老一代荒诞派戏剧家的彻悟意识和艺术手法，另一方面又从现实主义、现代主义和后现代主义艺术中汲取营养，增强了作品的现实意义和剧场性。

这一时期由于西方社会矛盾的激化，也使得许多作家开始对资本主义经济结构和社会制度产生质疑，布莱希特式的叙事剧恰好为他们提供了一个反思社会和人生的良好媒介。由此产生了一批布莱希特理论及叙事体戏剧的追随者，如瑞典剧作家彼得·魏斯、德国剧作家海纳·慕勒、英国剧作家彼得·谢弗和凯萝·丘吉尔等。这

^① 【美】查尔士·B·哈里斯：《文学传统的背叛者》，西安：陕西人民出版社，1987年。

些受布莱希特影响的戏剧家公开甚至愉快地将戏剧用作一个反讽的隐喻，往返于现实刺激和对此刺激的评价之间。很多后布莱希特戏剧和后现代主义戏剧技巧由此而来，比如有意的反串表演。在凯萝·丘吉尔的《喜不自禁》中，第一幕和第二幕之间演员变换了角色和性别进行表演；还有托尼·库什纳的《美国天使》开场时，扮演一位年长的犹太长老的明显是一个带着假胡子的年轻女演员。反串表演成为一种间离方法，迫使观众意识到演员和角色之间存在着距离。

如果说后荒诞派戏剧激发了后现代知识分子的悲观主义情绪，那么后布莱希特戏剧则激发了戏仿的愉悦，因为它们把剧本解构为一个个讲故事的训诫并努力把演员同角色间离开，以便将戏剧讨论的主题直接传达给观众。但后布莱希特戏剧家们在戏剧技巧与艺术风格方面都进行了各自的探索与创新，以表达各自的美学主张，表现本国的戏剧传统。有的剧作家在创作时喜欢使用超现实主义手法，如凯萝·丘吉尔；有的融入残酷戏剧的成分，如彼得·魏斯；有的掺杂了幻觉和精神分析的因素，如彼得·谢弗；还有的化用了荒诞派戏剧的技巧，如约翰·阿登。

因此在布莱希特之后的后现代剧坛，可以说是出现了五花八门的后布莱希特戏剧的创作和实践活动，在世界范围内引起了很大的影响，“由于缺乏一种通常的结构，这种形式（指叙事剧——引者注）便得以成为这个世纪里最富于变化性的形式，而正由于这种原因，其支系便无疑将主导下一个世纪的舞台。”^①

1938年，《残酷戏剧及其重影》一书出版，它的作者——法国戏剧家安托南·阿尔托在书中这样写道：“值得艺术家去考虑去加以表现的，只有人类的本能欲望——愤怒、仇恨、情欲和强烈的物质欲望，戏剧应以不受禁令约束的方法，将意识的下意识、现实和梦

① 【英】J. L. 斯泰恩：《现代戏剧理论与实践》，第762页，刘国彬等译，中国戏剧出版社，2002年1月。

境混合在一起，解放人类深藏的、狂暴的和色情的冲动，以抗拒传统所强加的人为的道德标准和等级制度；戏剧要能表现为人类灵魂深处的真实的现实，表现出其中的野蛮状况，震撼观众，这就是残酷戏剧。”为了做到这一点，阿尔托在大脑中构设着调用一切舞台及非舞台手段，利用剧场空间，组合成一种代表有宇宙固有残酷性的仪式，迫使观众参与到演出中来，并在参与过程中达到对内心隐秘欲望的宣泄。然而，阿尔托的戏剧理论及方法在诞生之初，却一直遭人冷落，很少有人能真正理解他的想法，更不要说付诸艺术实践了。

但20世纪60年代以来，这一理论却受到了前所未有的重视。无休止的战争灾难、人性的残酷，迫使每一位有良知的艺术家去深度思考社会和人性。不是吗？自从有了人类历史，战争与残酷似乎就成了人类生活中如影随形的永恒主题。让我们来回顾一下那个特定时代里现实世界中的残酷一角吧。1972年的6月8日，就在越南战争接近尾声之时，久战不胜的美国军队变得歇斯底里，对着越南村庄和手无寸铁的百姓狂轰滥炸。一位美联社战地记者冒着生命危险，用相机拍下了当时“火从天降”那令人毛骨悚然的瞬间。定格画面上，一群孩子被从天而降的燃烧弹吓得四散奔逃，一个9岁的小女孩撕掉身上着火的衣服，赤身露体，一边奔逃一边发出撕心裂肺的尖叫。而他们身旁的一群南越士兵却对此无动于衷。

时隔30年，历史再次重演，又有一个9岁的孩子因为战争的伤害而被记者定格在瞬间。照片中，一个伊拉克男孩把笔绑在因爆炸而致残的胳膊上专心致志地画着画。充满稚气的小脸，专注的神情，令人不由得于心痛。这些摄影作品不仅客观地反映了事实真相，更重要的是揭示出了比事实表面更丰富、更深刻的内涵，不仅表达了现实世界的残酷，也激起人们对人类自身处境的审视和反思：这一个又一个由人类亲手制造的残酷画面什么时候才能停止呢？

而作为人类生活镜照的戏剧艺术又该如何去反映和揭露时时刻刻发生在我们身边的残酷呢？在今天这个越来越重视人的权利的时

代里，阿尔托的残酷戏剧理论似乎尤其能引起观众的思想共鸣与审美共享，这也许就是一些后现代主义者继承与发展“残酷戏剧”的一个重要原因吧。此外，“残酷戏剧”对于剧场空间界限的突破，对人的潜意识的开掘和探索，对戏剧的心理治疗作用的强调，以及对戏剧仪式性的恢复，都使戏剧在人类学的视界中获得了新的立足点。这些理论与方法直接催化、衍生出后现代社会里蓬勃兴起的“后残酷戏剧”。

虽然阿尔托所谓的“残酷戏剧”并非是单纯表现暴力与血腥的戏剧，但是在阿尔托以后，暴力与色情却成为“残酷戏剧”的继承者们最有力的舞台表现手段。这部分是缘于阿尔托的一些表述，“戏剧要恢复本来面目，也就是说，成为真正的幻觉手段，就必须向观众提供梦幻的真正沉淀物，使观众的犯罪倾向、色情顽念、野蛮习性、虚幻妄想、对生活及事物的空想，甚至同类相食的残忍性都倾泻而出，不是在假想的、虚构的范畴，而是在内心范畴。”^①

阿尔托还把戏剧比喻成中世纪欧洲发生的那场大瘟疫，因为他发现在解放和挖掘人的潜能这一点上，瘟疫和戏剧有着相似性，“戏剧像瘟疫……因为同瘟疫一样，戏剧展现、揭示、外化了人在一定程度上潜在的残酷，通过戏剧这一手段，人思想中可能的反常想法，无论个人的还是群体的，都被集中起来……”“除了在大屠杀、折磨、流血的氛围中，人们想象不出所有那些极其动人的寓言。那些寓言向大众讲述了创世纪时出现的两性的第一次分离以及人类的第一次大屠杀。戏剧像瘟疫一样生动地展现了大屠杀和那个重要的分离。它展现冲突，释放力量，解放可能性。如果这些可能性与力量是阴暗的，这既不是瘟疫也不是戏剧的错误，而是生活的错误。”^②后残酷戏剧家们继承与发展了阿尔托的理论思想与方法，“逼迫”观

① 【法】阿尔托：《残酷戏剧及其重影》，第88页，桂裕芳译，中国戏剧出版社，1993年1月。

② 【美】罗伯特·科恩：《戏剧》，第247-248页，费春放主译，上海书店出版社，2006年8月。

众们在剧场里集体观看残酷、体验残酷，它们所引发的与其说是戏剧“快感”，莫不如说是一种令人抽搐的审美“痛感”。

两千多年前，作为西方文明发祥地的古希腊将理性确立为真理之光（柏拉图就主张理念世界的存在），引领世人前行。而自公元一世纪耶稣创立基督教以来，西方人更把真理归于上帝。耶稣被称为“道”，所谓“太初有道，道与上帝同在，道就是上帝。”（《约翰福音》1: 1. 14）17、18 世纪时的启蒙主义者追求理性尝试了不同的路径，以法国哲学家笛卡尔（1596—1650 年）为代表的唯心主义者认为意识是生活中绝对、真实、恒定的坐标点，而以英国哲学家约翰·洛克（1632—1704 年）为代表的经验主义者则只相信可测量的事物，认为这一坐标点源于物理世界的真实性及自然规则。但无论是唯心主义者还是经验主义者，都承认中心、权威和绝对真理的存在。此后，德国哲学家康德（1724—1804 年）虽然力图在唯心主义与经验主义之间寻找一条中间道路，但他也将上帝的存在作为一个基本的、可以确信的前提。

然而自 19 世纪末起，这一信仰开始在欧洲出现危机。德国哲学家弗里德里希·尼采（1844—1900 年）告诫世人“真理”往往只是某些人的权力，其实质不过是人们想让你信仰的东西，并撼人心魄地宣布“上帝死了！”进入 20 世纪以后，法国哲学家让·保罗·萨特（1905—1980 年）则正式宣判了上帝的死刑：“人是通过自由来体现人的本质的，因此人不能受上帝的统治而失去自由。为了人的自由，就必须对上帝判处死刑。”的确，两次世界大战的残酷、原子武器的两面性、工业发展对环境的污染及对物种生存所造成的威胁，都消解了关于人类高贵天性与神圣理性的神话，人们开始进入更为冷静而现实的思考，认识到对于中心的依赖不过是上几个世纪留给人们的虚假的稳定幻觉，人们实际上生存在一个无时无刻不在变化着的宇宙当中，必须走出对这种所谓的“稳定”的依赖，正视和接受多元及歧义的存在。

然而事情并非非此即彼的简单，象征着终极真理之存在的理性

或上帝的“死亡”，也使得西方人陷入了前所未有的可怕的虚无当中，普遍感到焦虑、迷惘、绝望、荒诞和无意义，人们对社会、对科学乃至对一切都产生了怀疑。尤其是进入后工业社会以来，随着各国经济的飞速发展，新发明的不断涌现，西方国家的科学技术爆炸式地向前发展，大众文化花样迭出，各种理论和思潮层出不穷，各国相继步入了后现代社会，生活变得更快、更加漫无目的。然而科技越是发达，人们对未来就越是难以预料，世界成为多建构、多元化和失去了确定性的存在。过去人们一直认为科学集中地代表着人类理性的进步，是建立在事实上面的建筑物，是一种纯粹客观的、中性的、确定的东西，能够在思维与存在的规律层面的统一中为人类提供精确的世界图景。然而当代科学自身的发展证明，它并非像它所一贯“乔装”的那样是纯粹的、完全客观的真理，经验性的观察只能探测和理解现实的一个维度。正如量子物理学所揭示的那样，万物皆是流动的能量，人们只能看到事物的一部分，现实无法被全部测量。

1926年，量子力学的杰出代表、德国科学家沃纳·卡尔·海森堡（1901—1976年）根据自己的研究，正式提出了科学史上的“不确定原则”。这一原则声称，在测量粒子的时候，如果将粒子的位置测量得很精确，那么，其动量就不能得到精确的测量。前者测量得越精确，后者就越不精确，人无法同时精确地测量二者，因而也就不能洞晓其全部的奥秘。由此，量子力学导入了一种随机的、不确定性的元素。而这一理论成果影响的范围绝不仅仅局限于自然科学领域，其冲击波也辐射到了社会科学领域。基于此，著名理论物理学家斯蒂芬·霍金在其《时间简史》中宣告：“不确定原则对我们看待事物的方式产生了深远的影响。”^①

事情的发展的确如霍金所断言的那样，这种对一切都“不确定”

^① 【英】凯文·奥顿奈尔：《黄昏后的契机——后现代主义》，王萍丽译，第42页，北京大学出版社，2004年7月。