

剧场悲剧和社会悲剧“六问”

——当代悲剧的发生范畴和语言化、技术化转型考察

■ 濮 波

一、当代是否还存在悲剧？

当代是否还存在悲剧？

这个问题导向两个场域。第一个场域是剧场，第二个场域是剧场之外的社会。

首先来看当代的剧场。

无数百老汇戏剧的演出——如莎士比亚的《麦克白》不断上演的事实——证明了一个无须争论的事实，那就是当代剧场悲剧是存在的。这是在剧场中上演的古典悲剧。那么，剧场中有没有当代的悲剧？答案也是“有的”。比如，当代剧作家汤姆·斯托帕的《彼岸》，似乎是“对准一个时代乌托邦幻灭的大悲剧再现”的大剧目。又如，我们看了中国新编历史剧《成吉思汗》这样的新创京剧之后，会觉得虽然这个戏剧也是揭露中国封建社会的悲剧，但是，它借古（时间、场景、人物均是古代）讽今（主题策略是意在当代），是一出让当代人看得明白的当代戏剧。

其次，跳出戏剧和剧场的范畴，看当代社会万象，寻找悲剧的因子。当我们说“社会悲剧”“个人悲剧”或者“悲剧性事件”的时候，我们实际上是采用了隐喻的语言习惯，或者我们成为了“社会剧场化”的实践者。

社会之所以产生拟剧效应，乃是因为社会和剧场之间自古以来就存在“你中有我我中有你”的杂糅和交互。

当我2012年首次踏上美国的土地的时候，我恰好邂逅了百年一遇的占领华尔街运动。正如2010年我在利兹大学刚好邂逅席卷英格兰的占领学校运动。沿着曼哈顿百老汇大街往北行走，到处都是在大街上打横幅的学生和貌似学生的青年。他们没有破坏行为，只是占领街道，如同仪式一般。按照黑格尔对于宗教这个概念的剖析——他认为宗教包含概念、主要风俗习惯和仪式^[1]——仪式作为宗教的重要组成部分，表明了对一种精神存在的身体性刻画，一种可以反复演练的思想和境界。在占领华尔街的学生运动中，仪式是对一种资本主义制度的剥削性的控诉，也是一种拒绝的行为强化。这样的社会运动看起来像剧场，乃是我们社会景观中的拟剧现象。这种现象也可以称之为“社会剧场化”^[2]。

从占领大学，到占领华尔街，再到巴以冲突、阿拉伯世界和西方世界之间的抵牾而引发的类似“9·11”事件——推而广之，我们可以断言，社会悲剧并没有消失。相反，在奥斯维辛和南京大屠杀之后，大规模的种族屠杀和民族战争，以及打着人道和正义幌子的对平民犯下的战争罪行，似乎还普遍存在。远的不说，近的卢旺达种族大屠杀就是一例，好莱坞有电影《卢旺达饭店》对此进行了形象再现；美国、英国为首对伊拉克发动的军事打击，是否是新世纪的借正义之名对无辜百姓行不义的一次非法入侵？这个问题正在得到明辨，结果也

将是仁者见仁智者见智。可是，对无辜平民的伤害，却是不争的事实。对于这些无辜受到伤害的平民来说，悲剧千真万确地发生了。在眼皮底下，在生命可以掂量的肉体之丧失和精神之苦之间，架起了沉重的碉堡，让你无法挣脱这样被凌辱和剥夺的命运。

因此，当代是存在悲剧的。

二、当代悲剧是否遵循亚里士多德的悲剧六要素？

当代剧场和社会中存在悲剧，已经是不争的事实。那么，当我们剖析悲剧元素的时候，就不得不面临亚里士多德早在《诗学》中就提到的“悲剧六要素”，即情节、性格、言词、思想、形象与歌曲。

古代悲剧比较聚焦于命运悲剧，因此悲剧往往是对人类命运之轴神秘性的宿命性探索和膜拜。命运的探索悲剧，在六要素之中既属于情节范畴，也属于性格范畴、人物范畴。在这类悲剧中，人的（渺小）问题往往是主因。人驯服命运的过程，也是古典悲剧渐渐瓦解的过程。

现代悲剧开了性格和社会事件性悲剧的先河。诸如易卜生的悲剧，开启了社会要素的悲剧性；卡夫卡的小说，洞察了分裂型人格的危机。

而当下的一些悲剧，语言和形象开始成为悲剧的首要因素。这就是美国戴维·马梅特和英国哈罗德·品特的戏剧时常涉足的领域：语言悲剧。

除了语言，现代人开始关注自己的形象和听觉，形象元素、歌曲（音乐）元素终于能够与性格、剧情并置在一起，成为诱发悲剧的元素了。德国学者汉斯·蒂斯·雷曼在《后剧场戏剧》中更是描述了一种外形和音乐节奏在戏剧中的重要性。在这些后剧场戏剧中，“文本经常成了一种从语义学角度看上去毫无关联的歌词，成了一种没有固定界线的声响空间。语言可以是现场的存现，也可以是事先准备好的语言材料，二者之间的边界变得模糊了。声音的真实性本身也成了剧场演出的某种主题。声音被编排，按照形式音乐性或建筑模式而被节奏化；通过重复、电子扭曲、遮盖直至变得不可理解，成为某种声响的暴露、某种喊叫；通过混合，声音被耗尽、榨干，和人、物等分离，失去了形体，被错置”^[3]。

同样，在张艺谋等人导演的《印象西湖》中，张靓颖演唱的主题曲成为一个突兀的抒情元素，甚至可以单独成立，成为类似开放式的叙事剧（而不是封闭的悲剧）的组成单元。当然，《印象西湖》并不是悲剧。我在此想说明，歌曲和节奏也可以被表现为悲剧的主要元素。

三、个人悲剧和集体悲剧的关系怎样？

刚才列举了剧场的悲剧和社会的悲剧两种类型，其中后一种是对剧场悲剧这个词汇的隐喻和借用。

悲剧从个人和集体/国家的范畴上，也可以分为集体/国家的悲剧和个人的悲剧。

在剧场中，我们通过萨拉·凯恩的《摧毁》，通过汤姆·斯托帕的《乌托邦彼岸》，知道了剧场中的悲剧可以是个人性的，也可以是集体性、国家性的。从剧场到社会，是否可以说，社会悲剧可以分为个人的和集体的两种。关于个人悲剧，如果存在，那么这种悲剧产生的内在机制是什么？阿瑟·米勒的《推销员之死》中主人公威利就是一个个人悲剧的典型（纵然他的存在也是整个美国社会的悲剧之镜子）。在威利的悲剧化事件中，既与美国的商业制度相关，又与自己的家庭个人命运、历史息息相关。比如性格，威利内心里永远不能擦拭干净的是“不正视现实的吹牛”和对他人存在的侥幸心理。这个歪曲导致了他“教子无方”，最后想责怪儿子一事无成的时候被反唇相讥，导致了内心的最后一根救命稻草的断裂，精神世界从此崩溃。如果总结威利的个人悲剧产生的原因，他性格里“总是寻找一个坚硬、残酷现实世界的软绵绵的床垫”这样一种替代品。如他一次次强迫症式地把儿子的面试幻想成机

遇，一次次覆盖自己的失败经历。这样一种性格的人，任何一个现实事件，都会被稀释成可以自欺欺人的弹性装置——然而悲剧是，那缓冲尖锐现实的弹性装置越来越多，最终酿成悲剧的可能性概率就高，因为人的渺小的心灵是不能安放那么多施工材料和脚手架的。

这里，我们似乎把握到了当代悲剧人物的内心机巧，那就是“谎言”的普遍性。在比夫因为屡屡偷窃而遭到辞退时，威利不敢正视之；当比夫显露窝囊废的时候，威利还声势逼人地说“你生活的大门敞开着”；在《推销员之死》中，威利和儿子比夫的见面一共五次，包括在威利的幻觉中和回忆中出现的场面。每一次见面，威利都加重了这种语言妄想症的症候。因此，如果我们借助弗洛伊德的心理分析理论，《推销员之死》完全可以被看成是一部症候剧，即一部性格（精神病人）的悲剧。从这样的角度看，威利的幻觉和生活片段的虚实结合的舞台处理就可以相得益彰，完成封闭的自杀性悲剧仪式了。

舞台上充满了谎言，现实生活中呢？波兰作家切斯瓦夫·米沃什在1951年出版的散文集《被禁锢的头脑》第二章《阿尔法，道德家》^[4]中描述了一位叫作阿尔法的小说家所经历的精神悲剧。此人生性傲慢，一心想成为别人心目中的权威，支配或影响实际生活的进程。然而矛盾的是，他越是生性傲慢、目空一切，便越是不能把握生活的真实进程，越脱离活生生的人们和有血有肉的生活。而一旦他意识到这一点，感受到自己与实际生活的分离以及在“现实”中的无力，便越是急切地要抓住支配“现实”的某些关键的东西，结果只能是抓住那些看起来合乎逻辑的说辞，始终笼罩在一片词汇当中。也正因如此，使得他在战后一跃而成为波兰首席意识形态作家。实际上他声称是面对和描绘“现实”的新作品仍然是他骨子里的老一套——当然披上了新的外衣。同时为了逻辑上的“完美无缺”，他不惜阉割了生活中的重要内容，歪曲了生活的原来面貌。还有，在米沃什和他的朋友看来，在一个尚未从被蹂躏中恢复过来的城市里，成千上万的人刚刚在折磨中死去，将他们的痛苦如此迅速地转化为文学（小说）作品，并且处理得如此光滑，这多少有点亵渎。米沃什从宗教背景里挖掘了这个悲剧性人物的成型经历——

每个人在天主教中寻找不同的东西。对阿尔法来说，由于他对世界的悲剧性感受，他在天主教中寻找形式：词、概念，简言之，作品的纹理结构。阿尔法的悲剧感使得他有点像威尔斯的《隐身人》。当他在人群中出现时，便给自己用糍糊贴上一个假鼻子，用绷带缠起自己的面孔，以及给他那双看不见的手戴上手套。运用诸如原罪、圣洁、罚入地狱和喜悦这类概念，阿尔法才能把握他所描绘的人物的经验；并且更重要的是天主教的语言自动地引进他所需要的那种升华的语调，缓冲他对于一件红衣主教猩红袍子的向往。^[5]

这里，米沃什准确地把握住了这些“自动的写作表演者”无意识中具备的一种对于语言调性的把握，在专制或者半专制的国家，语言调性的把握一度与意识形态相挂钩。大家势必可以从纪录片《意志的胜利》的语言气势上获得一鳞半爪的认识。米沃什继续揭露道：

……他作品中的事情往往发生在一个小村庄，正是在这里恰恰暴露了他的弱点。他如此着迷于设立道德冲突，而对活生生的人们和活生生的具体细节茫然无知。因为自小在城市里长大，他对农民和他们的生活所知甚少。他所描绘的村庄是一个没有特色的地方，它也可以是布列塔尼或佛兰芒，因此并不是一个真正的村庄。其中的人物穿着与他们的身份并不相符的服装（像在田园文学中年轻贵族穿着牧羊人的衣服），他们的谈吐也千篇一律。^[6]

米沃什一针见血地揭露了这样一种人类的“谎言式”存在，不光为了写作的需要虚构出一个“子虚乌有”或者“陌生化”的地方，看似虚构实质是逃避。而且，更为重要的是这样

的写作是试图在虚伪的关系中建立权威和自己的坐标。这看似不可思议却有着广阔的市场和适用性。要问为什么造成荒谬的流行，我寻找到的答案是：人类思维里的懒惰倾向和程式性。程式性本来不是坏事，当它没有与社会伦理和道德牵连起来的时候。比如说，中国古代戏曲的程式性和古希腊戏剧的程式性，被建立起来的目的是为了更方便人类自己。在一些规则的宣布和介绍上节省时间。如果把社会的每一件事情都看成是一次表演、游戏和展示，那么，按照一般的规则，在开始每一个“游戏”之前，均需要宣布游戏规则（越详尽越好）。可是，人类聪明——将这个过程省略了，继续反被聪明误——在事实语境中丑态百出。程式本身的问题暴露出来。原因是：世界上有一百个不同的游戏，程式只有三五个，以偏概全。

但是，一旦语言的程式性偏差和谬误与社会伦理、社会运动挂钩时，它对集体和个人的伤害就会增加。乌托邦就类似一个阿尔法笔下的“小村庄”，乌托邦在没有解决“户口”的合法性问题之前，搬到现实中的风险是巨大的。再如，哪怕是同样的充满细节丰富性的游戏，用简单的程式来展现，也同样有谬误。我们回忆一下意识形态式写作的作家，如苏联的高尔基等，均是在一个主题先行的条件下进行的万无一失的写作。当然，高尔基的问题比这个阿尔法还要复杂。但他们内在的思想肌理有着相似性。

程式性与语言结合，就是成语、习语、谚语与套语的流行。正如语言学家索绪尔早就发现的，语言中早已包含了许多固定组合亦即套语^[7]。在某种程度上说，程式是谎言的一种（从符号学、后现代的角度，所有符号都是偏颇的，所有“所指”和“能指”之间都是有空隙的）。正如符号是语言的一个曲面镜或者哈哈镜一样。在能指和所指之间永远不可能重合。“能指和所指之间，即使有秋毫之微的缝隙，那也是一个无限距离，能指和所指间辩证的交流过程就被阻断了。”^[8]这也是被符号学家罗兰·巴尔特所证实了的。在话语的层面，我们知道：一个掌握“程式性”的人，知道人类的通病，也知道这个漏洞（有意识或者无意识）。这个人可以被标签为巫师或者占卜大师。《麦克白》悲剧里的三女巫，无疑就是知道“程式弊端”的人。她们一开始说一句话（这句话其实是什么内容都可以），说这是这个意思；到了后来，她们依然说同一句话，说这是另一个意思。麦克白就在这样的话语程式里被欺负了一番，最后人头落地。在人类的历史中，依靠这种语言程式登堂入室的人不计其数。在美国的总统大选中，民众通过现场直播这个看上去真实但是实际上极其虚拟的总统候选人电视辩论（媒介），就在内心里程式化自己丰富的想象，最后，这些丰富的想象和判断只落在两个截然相反的动作上——为“务实主义者”投一票，或者为“理想主义者”投一票，这也是荒诞的政治图景。可是，它也是有以偏概全、以辉煌的外表和演说来为工作的不可预测性遮羞的弊端。这个弊端（悲剧）依然是语言性的。我们可以概括为“非彼即此”的政治。在这个领域里，爱德华·索佳所宣称的“第三空间”还没有用武之地。原因很简单，因为人类是因懒惰而希望找到程式替代品的动物。一个证明是，过去的千年，人类总在二元对立的意识形态里面张罗、搭建道德的大厦。无独有偶，中国的成语（语言的程式），也是程式性的语言符号。依靠成语，在中国可以登上话语运用的最高境界——皇帝就是成语符号最灵活自如的运用者。他是语言帝国里的话语大师（在中国，所有汉字都为他所用）。依靠成语程式的灵活性，他可以用“君要臣死，臣不得不死”这样的成语（习语、谚语）来制造暴力，也可以用“海纳百川”这样的语言程式来制造皇恩浩荡的幻象。生杀予夺大权，全在他一个人手上。正手和反掌，全在刹那间可以转换。

米沃什的眼光非常敏锐，他不仅发现和揭示了人类为其所贻误良久的“语言程式性”，也找到了这个概念与“道德纯粹”“句子纯粹”之间的联系，如同人性考证和人体思维的田

野调查——

他的主要兴趣针对悲剧性的道德冲突……阿尔法倾向于创造严肃的僧侣般性格的人物。夜晚令他着迷。那些微不足道却有着强烈情感的人们，于某个夜晚被环绕在他们命运周围的沉默和神秘浓浓地笼罩——这便是阿尔法的长篇和短篇故事中经常出现的程序……道德方面的纯粹和他所写下的句子之纯——他被诸如此类纯而又纯的谜团所折磨。他像提炼蒸馏水那样提炼他的句子。他不仅想把每个句子都写成一篇宣言，而且它们还要像乐谱中的短句那样是不可取代的，听上去有一种响亮的效果。^[9]

这个案例也说明，在一个充满国家谎言（或者国家语式）的时代，个人很难逃脱“说谎”（或者语言习俗）的宿命。

四、可否将悲剧范畴划分为身体悲剧和语言悲剧？

前一节举这个例子的目的是在于探讨当代悲剧人物的内心肌理：程式性，以及描绘当代悲剧的主要范畴和领域。这些悲剧故事的主人公，为了一种约定俗成的可以引起人们兴趣的思维逻辑和写作方法来组织自己的文字和主题。

现在，通过这个事例，我可否跳出学界比较公认的情节性、剧情（内容）性悲剧划分方式（命运悲剧、性格悲剧、社会悲剧），而将当代剧场/社会的悲剧范畴按照媒介和聚焦场域归纳：为外在暴力导致的悲剧、内在心灵和外在世界张力导致的悲剧两类呢？

除了政治暴力、军事暴力导致的身体伤害（残疾与死亡），人物内在的虚伪本性和时代造就的程式性、机械性与外在世界的万物灵动本质之间的张力是悲剧的“新范畴”。这里，“外在世界”可以指人类社会所有强加在人类头上的“规则”“制度”“团体”“国家”。前者包括被侮辱和被剥夺身体的群体的集体性悲剧、死亡悲剧；后者包括谎言的悲剧、官僚主义者的悲剧；在后现代语境中，所有标签为“宏大叙事”的社会和个人，任何以“主义”自居的人（“主义”是现代性、结构性范畴之物，如果硬性移植进弥散性和不确定性的后现代语境，如同无水之河，就是悲剧的源泉）。这样，我可以将当代所有的悲剧范畴归纳为：

1. 语言之前社会就诞生的悲剧：杀戮、死亡和暴力（简称身体的悲剧）；
2. 语言之后社会诞生的悲剧：虚伪、谎言和悖谬（简称语言/媒介的悲剧）。

我的理由如下：

对于第一种悲剧，我们可以把《被俘的普罗米修斯》《奥赛罗》《麦克白》《哈姆雷特》《李尔王》《榆树下的欲望》《雷雨》归纳为第一类悲剧，而把哈罗德·品特的《生日晚会》、约翰·福瑟的《有人将至》、萨拉·凯恩的《摧毁》《费德拉的爱》、阿瑟·密勒的《推销员之死》《萨拉姆的女巫》、汤姆·斯托帕的《彼岸》、威廉姆斯的《欲望号街车》、贝克特的《等待戈多》、戴维·马梅特的《奥莉安娜》以及中国新创京剧《成败萧何》归纳为第二类。虽然，在《成败萧何》这部戏剧中，我也可以用隐喻和修辞的思考方法，说，这个戏剧描绘的是跨时代的君臣之间人物关系的“语言悲剧”；虽然当代的意识形态对于这样的君臣关系影射，在话语层面上模棱两可。有时候它借助这个属于过去时代的朝廷符号来约束社会，有时候又成为反对封建的一个极好托辞。比如在官方媒体上，如果我们说《成败萧何》的主题是反映当代朝廷的悲剧的命题是不成立的。它只是影射了朝廷上的封建伦理和话语的普遍性遭遇。它的所指是广阔的。在这样的隐喻下，我未尝不可以将之影射到伊拉克问题中“千错万错总是我错”的弱势群体和国家面临的语境里。

这里，身体外部，我遵循“死亡”的事件；身体内部，则遵循“语言/媒介”的法则。即第一类，均有身体被暴力和天灾消灭的悲惨；第二类，均有话语资源被掠夺导致人心分离、人格分裂的危机。如果你质问我：“为什么在《推销员之死》里面。威利最后自杀了，却还归纳在第二类？”我的回答是（也是这篇论文的出发点）——在当代，揭示人们生存的语言性危机，是剧作家的任务。这部戏剧是在探讨美国梦的虚伪和平民生活一步步衰败、走向绝望的那种普遍性遭遇，重点是“人们语言中歪曲的事实”而不是在描绘一次“身体的死亡”或者“命运”。威利的死在这部戏剧里起到一个配角性的作用，这部戏的“主要矛盾”无疑是那种威利式的话语与现实产生的张力。阿瑟·米勒的《推销员之死》，完全印证了法国符号学家于贝斯菲尔德的观点，她在《戏剧符号学》中声称：“现代戏剧写作越来越多地表现出一种相对话语内容本身的移位。在最新的戏剧里，重点很少放在情感和思想的冲突或所说内容之上，而更多地放在语言冲突、话语的特有战略、人物言语的功能之上，以及放在它每一个时刻对言语情景和主要角色关系的‘重新处理’和‘重铸模式’的方式上。”^[10]

相反，《哈姆雷特》也是写他怎样一步步走向死亡的，我却将之归纳到了第一类。原因是：“死亡事件”和哈姆雷特被抛入宫廷黑暗争斗的命运在这部戏剧里是贯穿剧情的“主角”。不仅有哈姆雷特父亲的死亡、还有大臣波洛涅斯的死亡、奥菲利娅的死亡、雷欧提斯的死亡、叔父克劳迪斯的死亡、王后的死亡、哈姆雷特的死亡……死亡在这里是无可奈何的。太多的死亡，汇成了莎士比亚戏剧中最血腥的一部悲剧。

为了清晰地说明身体悲剧和语言悲剧的区别，我用一个简单的图表来说明两者的差异：

悲剧范畴	同一个范畴下的不同表现方式
身体悲剧	拉辛的《费德尔》，不同于欧里庇得斯、塞内加创作的戏剧，这部戏剧里中心人物是费德尔而不是王子希波吕托斯。费德尔陷害他完全是由于个人不能遏制的感情所致 ^[11] ，这个悲剧可以成为英雄悲剧。在剧中，值得尊敬的王室成员走向了死亡或者犯罪。
语言/媒介悲剧	萨拉·凯恩的《费德拉的爱》，则是体现了“毫不妥协的反英雄风格，在凯恩的剧中，希波吕托斯是一个双性恋者，一个饮食无度、无宗教信仰的粗俗的色狼。他纵欲手淫，沉溺于同他的继母、同父异母的妹妹以及各色人的性事之中……不仅如此，剧中所有的重要角色包括费德拉本人都处于极端的绝望状态 ^[12] 。戏剧展现的不是一个王室英雄的悲剧故事，而是表现了绝望中的“语言冲突、话语的特有战略、人物言语的功能反思”。（于贝斯菲尔德）

然而，两个范畴的悲剧之间经常有交叉、混沌地带，它们落实在每个国家的剧院舞台和现实舞台上的情况亦各有不同。如当代的萨拉·凯恩的《摧毁》，就既是暴力悲剧（折射战争的罪行），也是语言悲剧（隐喻人与人交际的绝望）。《樱桃园》在一些国家可以被排练成喜剧，也可以当成悲剧来演。全在于这个国家（区域）的人文环境在这个设计的氛围中影射和隐喻了什么当代价值。《等待戈多》就可以经过人物语气和动作的设计在悲剧和喜剧之间游移。《哈姆雷特》是身体悲剧，但又是他自身的精神悲剧和心理悲剧。在英国的TNT剧团演出的《罗密欧与朱丽叶》这部悲喜剧中，完全将悲剧的因子淡化，而将之演绎成了爱情的狂欢剧^[13]。奥尼尔的《榆树下的欲望》，虽有一个生命（爱碧刚出生儿子）的终结，但是，

这部戏剧是关于现代人在爱情和社会之间不可弥合的差异和鸿沟的，是关于爱情的话语和生存法则话语的冲突，将之归入第二类语言悲剧似乎更合适。

但，不管怎么说，两类悲剧，异中有同，它们之间的发展的内在逻辑是：当代悲剧走过了一条从“外在悲剧”到“内在悲剧”转型的线路，也即是身体性的悲剧朝向语言性的悲剧的转型。六十年前，米沃什以罕见的睿智察觉到了当代悲剧的“语言”性质，“在过去数十年内，中欧和东欧的历史中充满着各种形容词和失去意义的理论名词。一个人是否抓住这些东西决定着他的命运。每个人所接受的不同解释取决于这个人难以说清的个性因素。在数百万被改变命运的人们当中，最突出的是那些运用专业术语改变了自身和他人道路的人，比如某些作家，这些人作为东欧作家的典型，提供了在这个区域之内究竟发生了什么的具体例证”。从这个角度，语言悲剧或者谎言悲剧扩大了悲剧的丰富性内涵，实际上也等于把人类的语言即谬误和谎言的本质揭示得体的无完肤。于是，我们回过来看《终局》和《房间》《送菜升降机》《看门人》等戏，就可以推测剧作家的意图是通过展示语言的无意义来反思人类的全部历史和逻辑。这样，在当代，一种其他世纪从未出现的悲剧种类出现了，那就是主题为对“语言的反思”的语言悲剧。如《送菜升降机》的台词所揭示的。在这台戏剧中，语言（的节奏性、荒诞性和暴力性）类似《等待戈多》，成了被表达的主题：

Ben: Without divulging your presence. (不要暴露你自己)

Gus: Without divulging my presence. (不要暴露我自己)

Ben: He' ll see me and come towards me. (他会看见我，向我走来)

Gus: He' ll see you and come towards you. (他会看见你，向你走来)

Ben: He won' t see you. (他不会看见你)

Gus(ansently): Eh? (心不在焉地) (嗯?)

Ben: He won' t see you. (他不会看见你)

Gus: He won' t see me. (他不会看见我)

Ben: But he' ll see me. (可他会看见我)

Gus: He' ll see you. (他会看见你)

Ben: He won' t know you' re there. (他不知道你在那儿)

Gus: He won' t know you' re there. (他不知道你在那儿)

Ben: He won' t know you' re there. (他不知道你在那儿)

Gus: He won' t know I' m there. (他不知道我在那儿)

Ben: I take out my gun. (我拿出我的枪)

Gus: you take out your gun. (你拿出你的枪)

Ben: He stops in his racks. (他停住脚步)

Gus: He stops in his racks. (他停住脚步)

en: If he turns round - (要是他转身)

Gus: If he turns round - (要是他转身)

Ben: You' re there. (你在那儿)/Gus: I' m there. (我在这儿)^[14]

五、技术时代是否导致悲剧的重生？

除了身体悲剧和语言 / 媒介悲剧，是否还存在另一种悲剧的可能性？

这里我也提出一个设想——虽然语言的疆域非常辽阔，它的范畴和外延可能等于人类思

维的范畴，但是它又绝对小于大自然和宇宙的内涵——是否可以有包含大自然和宇宙的悲剧意识？我们不得不寻找除了身体和语言媒介之外的悲剧类型。

在荷兰学者约斯·德·穆尔的《命运的驯化——悲剧重生于技术精神》一书中，对悲剧的命运（包括悲剧世界观的内化）和诸多元素进行了一次历史性的考察，从欧里庇得斯、苏格拉底、亚里士多德到尼采。通过考察，该书提出悲剧重生于技术精神的著名观点。该书的核心论述焦点在于：如果说现代化是对社会和自然的理性把握，那么，在现代性之路上前行的当代科技，则是以“机器文化”“技术专家治国”“技术文化”和“信息社会”为标志的……其中源于酒神力量的无法控制的外部 and 内部的自然，综合了我们阿波罗式的驱动。一言以蔽之……在（后）现代文化中，技术已经成为悲剧的真正核心。^[15]

为什么如此立论？乃是基于欧洲 20 世纪的历史事实，在这个以现代性为主导的世纪，却诞生了引发巨大灾难的两次世界大战，包括核战和生物化学战。现代性或者现代化反而导致人类灾难（悲剧）的诱因，看似矛盾实则必然，其蕴涵的逻辑关系是这样的：如果说现代性的理性精神缩小了悲剧的可能性，那么技术时代的不可预测性则重新开启了酒神式的不确定性。从这样的意义上说，当代的技术时代可能蕴涵着导致悲剧重生的机制。

不过，客观而言，这个立论依然是假设性的。它的焦点隶属于人类文明与技术文明孰高孰低的伦理焦点，即人类是否会成为自己发明的技术之俘虏？

六、可否为悲剧的媒介下定论？

最后一个问题是，如何为悲剧下定义？

由于悲剧的当代转型，也附带揭示出两点：（1）人类在 21 世纪生存困境的实质，除了被战争的阴云笼罩，也被泛滥、错位的话语 / 媒介劫持；（2）在堂皇的社会表象之下那些所有借着上帝之名、集体之名、热爱之名、亲情之名所行的不义，均需要反思和“重访”。比如，美国剧作家戴维·马梅特的《奥莉安娜》一剧就指向人类那些自以为是的命名的谬误和偏差。剧中剧作家采用特殊的策略，让我们如今都会随口而出的“性骚扰”“控告”等大白于天下，受到审视。

本文同样需要明晰的是，除了区分悲剧的类型，在转型中看见悲剧的性质和运动轨迹，从而把握人类的精神指向和依赖；同时，也需要明白舞台悲剧和社会悲剧的区别。舞台悲剧是戏剧学范畴的概念，而“社会悲剧”指我们隐喻了“悲剧”这个戏剧学概念，把它移植进了林林总总的社会万象中。之所以并列两者，是因为戏剧和社会之间，模拟和摹仿从来都是互动进行的。戏剧摹仿了生活，同样，生活中的我们，也模仿戏剧中演员（特别是主演）的衣着和打扮，模仿他们的气质和语调。

由于这样的互动关系，我们也可以说，当代，剧场戏剧具有向日常空间（街道等）弥漫的可能性。街道戏剧、教育戏剧、社区戏剧就是戏剧走向社会的明证。

至今，人类依然生活在一个大众传媒、远古甲骨文化石考古发现、经文、宗教教义、口头语、书面语、网络语汇、“互联网+”等媒介一起混杂使用的时代，人类的语言在象征、借用、比喻、反复的世界里，不仅模仿文学、电影和戏剧，也创造让戏剧模仿的语言。文本、表演、日常语言之间的界限正在打破；语境这个概念的出现，又让人类在指向某个事物的时候有了广泛的解读可能。

在这样的时代，我们说“悲剧”一词，既可能是舞台悲剧，也可能是“看起来像一场悲剧”的意思；在背后的潜台词，既可能是对一个事故、灾难、不良事物的叹息，也可能是对

庸常生活的排斥和对遥不可及的英雄年代的追思和向往。

鉴于此，我们很难为悲剧下一个客观和公正的定义，唯一可以尝试的可能是为悲剧的媒介下定义：

所谓悲剧的媒介，就是触发悲剧实现的那种物质性和非物质性条件。这种媒介，比如在古代是宗教，在当代是语言和不断涌现和更新的技术的之不可预测性。

这样的定义依然是漏洞百出的（我承认没有找到更好的定义方法）。

本文也引出另一个亘古的话题，即无论是古典悲剧还是当代悲剧，它们的发生条件都需要以冲突为媒介，以语境为支撑。如果只是一个纯粹的悲剧种子，没有外界的光线和风水的培育，悲剧之花是不会盛开的。悲剧是需要交往、交际、对峙等才能触发的。同时，悲剧向喜剧的过渡和转化无时不在发生。这些过渡和转化携带着当代所有民族性的、团体性的、国家性的、个体性的那些性格局限和隐秘的话语地图和基因，只有找到这些地图和基因，才可以把脉到悲剧的肌理。

注释：

[1] 陈嘉明：《现代性与后现代性十五讲》，北京：北京大学出版社，2006年，第87页

[2] 具体见我的著作《社会剧场化》所阐述的当代社会的拟剧机制。见濮波：《社会剧场化》，南京：东南大学出版社，2015年

[3]（德国）汉斯·蒂斯·雷曼：《后戏剧剧场》，李亦男译，北京：中国戏剧出版社，2010年，第191页

[4] 切斯瓦夫·米沃什1951年所著的散文集《被禁锢的思想》，广西师大出版社已经出版。见（波兰）切斯瓦夫·米沃什：《被禁锢的头脑》，乌兰，易丽君翻译，桂林：广西师范大学出版社，2013年。本文开始写作时间先于它的中文版面世时间，因此，引文摘自豆瓣网站对该书第二章《阿尔法，道德家》的译文，网址为<http://www.douban.com/group/topic/20955889/>，登入时间：2012年6月

[5] 同上

[6] 同上

[7] 范劭：《中国空间的符号学意义》，《华东师范大学—康奈尔大学比较人文研究中心工作坊论文集》，2011年4月

[8] 同上

[9] 切斯瓦夫·米沃什1951年所著的散文集：《被禁锢的思想》，这里摘自第二章《阿尔法，道德家》参考豆瓣网站译文，网址为<http://www.douban.com/group/topic/20955889/>

[10]（法国）于贝斯菲尔德著，《戏剧符号学》，宫宝荣译，北京：中国戏剧出版社，2006年，第250页

[11] 廖可兑，《西欧戏剧史》（上），中国戏剧出版社，北京，2005年，第158页

[12]（英国）萨拉·凯恩，《萨拉·凯恩戏剧集》，胡开奇翻译，北京：新星出版社，北京，2006年，第293页

[13]《罗密欧与朱丽叶》一剧，由英国TNT剧团2009年在上海话剧中心上演

[14]（英国）哈罗德·品特：《送菜升降机》，华明译，南京：译林出版社，2010年

[15]（荷兰）约斯·德·穆尔：《命运的驯化——悲剧重生于技术精神》，麦永雄译，桂林：广西师范大学出版社，2014年，第325页

（作者单位：浙江传媒学院）

责任编辑 原旭春