

德里达和波德里亚：残酷 戏剧的后现代诠释

朱雪峰

作为20世纪上半期的先锋派戏剧理论，阿尔托的残酷戏剧是对以“再现”为指归的现实主义戏剧的反叛，具有鲜明的美学现代性诉求。20世纪下半期，德里达和波德里亚在阿尔托残酷戏剧里读出了一个重要的认识论命题，即语言/符号与真实的关系问题，并在一定程度上借助对残酷戏剧的想象建构了各自的后现代理论。他们的残酷戏剧阅读彼此之间存在着历史关联，并与后现代文化的历史轨迹相吻合，从中可以看出后现代文化与美学现代性之间的联通、对立与双螺旋式的轮替。

1948年3月4日，52岁的先锋戏剧家阿尔托(Antonin Artaud)在巴黎去世，其幽灵从60年代开始显现，他的残酷戏剧(Theatre of Cruelty)不仅成为20世纪下半期众多欧美戏剧实验的滥觞，也受到多位法国后现代理论家的关注，其中包括德里达(Jacques Derrida)和波德里亚(Jean Baudrillard)。德里达和波德里亚在阿尔托的残酷戏剧里读出了一个重要的认识论命题，即语言/符号与真实的关系问题，并在一定程度上借助对残酷戏剧的想象建构了各自的后现代理论。

这两种后现代理论视角下的残酷戏剧阅读，彼此之间存在着历史关联，并与后现代文化的历史轨迹相吻合。20世纪60年代，德里达宣称残酷戏剧即“再现的终结”(closure of representation)，他以阐释阿尔托的残酷戏剧文本为起点，用“延异”(différance)概念解构从古典到现代一脉相承、以再现为指归的西方哲学与美学传统，为后现代文化的兴起提供了理论依据。70、80年代，波德里亚对再现终结之后的后现代文化图景进行解码，发现它的秘密是“拟真”(simulation)，而残酷戏剧是拟真的对照物和盗用对象。90年代，波德里亚转而对拟真的当代艺术提出尖锐批评，并正式呼吁“忘却阿尔托”。所谓“忘却”其实是一种真正的铭记，是一位后现代理论家对后现代文化的更进一步的反思，它既说明了现代主义与后现代主义的悖反式关联，也揭示了向文化或美学现代性回归的可能。

一、阿尔托：残酷戏剧

“残酷戏剧”正式诞生于1931年，以阿尔托发表《残酷戏剧第一宣言》(First Manifesto for a Theatre of Cruelty)为标志，它的孕育和成熟与20世纪20、30年代的超现实主义等欧洲先锋派运动基本同步。两次世界大战期间，工业和技术现代性的弊端已在发达资本主义中显现，先锋艺术家纷纷发表与传统美学决裂的宣言，阿尔托也意识到“我们正经历的时代也许在世界史上是独一无二的，世界穿过了滤网，眼看自己往日的价值观纷纷瓦解”^①。他宣布“这个饱受苦难的时代”迫切需要一种新的戏剧^②，“残酷戏剧”就是针对现代病症的新的治疗方案。残酷戏剧的“残酷”并非指身体的暴力，而是一种“情感的休克疗法”，目的是让观众在极度的情感冲击下，“摆脱话语或逻辑思维模式的掌控，通过一种全新的宣泄方式和原初的伦理及美学体验，找到更直接的经验途径”^③。

以“摆脱话语或逻辑思维模式”为目标，残酷戏剧具有鲜明的美学现代性特征，即“反对传统”和“反对资产阶级文明的现代性(包括其理性、功利、进步理想)”^④。在残酷戏剧里，这两种“反对”直接体现为对现实主义戏剧的挑战。现实主义文艺观兴起于19世纪中期，它是与资本主义发展和科技现代性相吻合的美学形式，曾经体现了文艺复兴和启蒙运动以来的人本主义与理性主义精神，但至20世纪前期，其最初的锋芒和想象力已日渐隐灭，成为约定俗成的主流艺术生产模式。现实主义戏剧的宗旨是，戏剧反映人的生活，阿尔托则相信，戏剧可以更新生命并创造生命，他所说的生命不是指“我们从表面事实了解到的生命”，即现实主义戏剧所摹仿的个人(或社会)生活，而是指“形式不能到达的那一脆弱、波动的核心”^⑤，也就是人与万物在浩瀚宇宙中共有的原初生命力。因此，阿尔托反对在社会、道德和心理学层面上展开现实主义戏剧行动和人物刻画^⑥。他设想残酷戏剧有着“更崇高、更神秘”的目的，其主题应当与神话及命运有关，它表现的不是那些既“无诗意”又“太人性”的现实主义人物^⑦，而是“形而上学视角下的人”^⑧。

反现实主义也是当时欧陆各家先锋派运动的美学态度，其中包括阿尔托1924年一度参加的巴黎超现实主义运动，但超现实主义者和整个法国知识界越来越热衷于政治论争，阿尔托却更关注古代的神秘哲学及其认知模式，因此逐渐与超现实主义运动疏离。对“残酷戏剧”来说，反现实主义不仅意味着反对资产阶级文明的科技现代性，更意味着反对古希腊以来的西方主流美学和哲学传统。现实主义戏剧的理论源头是亚里士多德在《诗学》里建立的摹仿论(mimesis)，是西方再现美学传统的延续，它以苏格拉底理性为基础，衍生于苏格拉底和柏拉图以降的西方哲学传统乃至整个西方文明的根系。在阿尔托看来，欧洲文明及其哲学体系与生命和行动严重脱节，所谓“文明人”在“体系”内接受教育，以“形式、符号和表征”进行思考，他是一个“从行动推导思想的怪物”，而不是“把行动等同于思想”^⑨。残酷戏剧就是要发挥哲学迄今为止未能发挥的能动作用。对阿尔托来说，戏剧是与生命同一的哲学行动，它的本质是“残酷”，就像一场以死亡或痊愈来化解危机的瘟疫，“戏剧向人群揭示他们的黑暗力量，他们的潜在能力，它鼓励人们以高傲、英勇的姿态直面命运，如果没有戏剧的残酷，他们永远做不到这样”^⑩。

为在舞台上实现这种“残酷”，阿尔托提倡一种“总体戏剧”(total theatre)^⑪。和同时代的戈登·克雷、梅耶荷德等先锋派戏剧导演一样，阿尔托反对视演出为文本的附庸，他认为戏剧演出应调动一切表演元素和舞台技术，糅合所有可能在舞台上使用的表达方式，如音乐、舞蹈、

雕塑、哑剧、摹仿、朗诵、建筑、灯光、舞美,以刺激观众的视听感官,但阿尔托的“总体戏剧”观也和其他先锋导演有所不同。对其他导演来说,“总体戏剧”意味着导演本人对舞台各要素的严格控制与协调,以形成具有导演个人风格的统一的艺术秩序;对阿尔托来说,“残酷戏剧”的理想是要达到瘟疫的净化效果,作为其表现手段的“总体戏剧”也应具有瘟疫般的表现特征。虽然他认为戏剧的残酷“首先是明晰,是一种严格的控制和对必要性的服从”^⑫,但这“控制”和“必要性”并非来自导演的个人意愿或艺术构思,而是来自一种宛如瘟疫的神秘力量,它的来源不可追索,运行无规可循,以漫不经心的奇特方式,摧毁了一切既有秩序和价值观念。阿尔托还设想了上演这种戏剧的剧场空间,镜框式舞台的格局被打破,观众成为戏剧行动和戏剧场面的中心,演员围绕观众在剧场的四周表演,从上下左右各个角落向观众发起更直接、更真切的感官冲击^⑬。如格雷弗(David Graver)所说,阿尔托的“残酷戏剧”理想是

表演将沟通演员和观众的身体,让他们似乎神志恍惚,沉浸于肌肉与神经的生命力波动。每一戏剧要素都将向观众施加一种绝对而且必然的权力(authority),但无一凸显或定义原作者(authorship)。阿尔托无意泯灭戏剧的集体性,他强调这种集体性的混沌无序。^⑭

作为“总体戏剧”,残酷戏剧的秘密在于通过文本、场景、表演等戏剧各要素的无序混响,通过不同要素相互交迭而产生的意义“不和谐音”^⑮,来表现这种如瘟疫般的神秘动力,实施它的摧毁和净化功能。

以“瘟疫”自比的“残酷戏剧”与崇尚理性秩序的传统美学背道而驰,与艺术至上的唯美主义也迥然不同,甚至比超现实主义等其他历史先锋派思潮更加令人震惊。可以说,阿尔托是先锋派美学现代性在戏剧界最超前于时代的代表人物,他的有关“残酷戏剧”的写作散见于多篇文章、宣言、书信和札记,并于1938年以《戏剧及其重影》(*Le théâtre et son double*)为书名结集出版,但直到叛逆的60年代,其影响才姗姗到来。桑塔格(Susan Sontag)称《戏剧及其重影》是“现代戏剧最大胆也最深刻的宣言”^⑯,认为“欧洲和美洲晚近的所有严肃戏剧分为两个阶段——阿尔托之前和阿尔托之后”^⑰。纵观20世纪西方剧坛,残酷戏剧无疑是最具活力的戏剧理论之一^⑱,当代许多大师级导演都曾受到阿尔托的启发^⑲,他们在此基础上的演出实践已使得60年代至今的欧美戏剧舞台呈现出与此前截然不同的样貌,因此往往被称作“后现代戏剧”。

60年代的“残酷戏剧”热潮很快在法国理论界得到响应,阿尔托成为福柯、德勒兹、德里达、波德里亚等后现代理论家笔下的共同话题,“残酷戏剧”尤其对德里达和波德里亚的思想形成有着重要意义。

二、德里达：“残酷戏剧与再现的终结”

1965年,后结构主义者德里达在《泰凯尔》(*Tel Quel*)杂志发表《被盗的言语》(*La parole souflée*)一文,翌年又在《批评》(*Critique*)杂志发表《残酷戏剧与再现的终结》(*Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*),两篇文章都收入其论文集《书写与差异》(*L'écriture et la différence*, 1967)。迄今为止,德里达对阿尔托文本的精细阅读也许无人能出其右,这两篇文章已成为阿尔托研究的早期经典文献。然而,德里达对“残酷戏剧”的阐释别有用意,这位后结构主义理论家真正关心的不是阿尔托的戏剧立场,而是通过解读阿尔托来实践自己的哲学计划,即对西方形而上学传统的解构。

从苏格拉底和柏拉图开始,西方哲学的基础就是形而上学的二元对立原则,以及由此派生的排他性原则和优先性原则。柏拉图把世界一分为二:凭理性认识的可知世界和凭感官知觉的可见世界,可见世界摹仿构成可知世界的理念,而诗歌(包括悲剧)摹仿可见世界,因此是再现的再现^①。柏拉图还把文字与言语相对立,认为活生生的言语可以说出镌刻在灵魂上的真理,而书面文字是言语的僵死的影像^②。传统形而上学从此把言语/逻辑与书写对立起来,言语/逻辑高于书写。德里达的解构策略,就是要通过破除这种二元对立的思维模式,颠覆西方文明的语音/逻辑中心主义。在阿尔托关于“残酷戏剧”的论述里,德里达找到了同盟者:“阿尔托想要毁灭一种历史,即二元论形而上学的历史。”^③阿尔托发现,西方戏剧只承认一种语言的合法性,那就是“合乎语法的清晰表达的语言,也就是言语的语言”^④。言语尤其对话是传统西方戏剧的主要表达媒介,但在阿尔托看来,戏剧性与诉诸理性的言语、对话无关,“残酷戏剧”不再依赖言语对世界进行逼真的摹仿。德里达认为,这就意味着一种再现的终结——“古典再现的终结”^⑤。德里达关于残酷戏剧的首篇论文以《被盗的言语》为题,法语及物动词“souffler”既可指“(以气息)熄灭”,也可指“(以气息)悄语”,“la parole soufflée”因此在文中既表示被悄然盗走的自我生命的言语,也表示被悄然强加的外在逻辑的言语,而“残酷戏剧”就是要改变这种言语被盗走、被强加的状态^⑥。通过解读阿尔托的“残酷戏剧”,德里达切入了哲学和美学的核心问题,即存在与再现的问题。

在《残酷戏剧与再现的终结》一文中,德里达使用的“终结”一词也指“封闭”,古典再现的终结也是“重建一种原创性再现的封闭空间,即力量与生活的原初显现”,这是摹仿性再现的结束和以“完全在场”为特征的“再表现”(re-presentation)的开始^⑦。“残酷戏剧”在封闭的表演空间进行,不再与不在场的言语操纵者——即剧作家或上帝——发生关系,这是完全属于表演者自己的语言,“惟在舞台环境中才有意义”^⑧。阿尔托想创造一种具体的、身体的舞台语言,以物质的方式在舞台上呈现出来。声音、喊叫、象声词等听觉元素,加上物体、动作、姿态、手势、灯光等视觉元素,由此产生空间的诗而非言语的诗,创造出物质的意象而非词语的意象。它首先诉诸感官,而不像词语构成的语言那样直接诉诸理性,阿尔托希望就此“结束戏剧附属于文本的状态,并恢复某种介于指意动作和思想之间的独特语言观”^⑨。

残酷戏剧的独特语言是诗意的语言,而这种诗意的本质就是“深刻的混乱”^⑩。据阿尔托解释,诗歌的“混乱”在于以游戏态度对待客体之间以及形式与意义之间的关系^⑪。阿尔托所说的“混乱”类似德里达笔下的“延异”,后者在德里达的解构理论中至关重要。正是在《被盗的言语》一文中,德里达首次把法语名词“差异”(différence)改写成新词“延异”(différance)^⑫。与法语动词différer的双重词义相应,德里达创造的这一新词具有两层基本的含义:差异与延宕,差异是形成概念和语言的前提,然而面对扑朔迷离的现实世界,对现象做出明确区分的企图总是被延宕。因此德里达以动名词结构的“延异”来说明一种“生产”差异的“游戏运动”,由于这种运动,“语言或任何符码、任何普遍意义上的指涉系统都作为差异的织物被历史地建构”^⑬。正如延异是创造性的、充满活力的动态运动,阿尔托也肯定一种动态运动对于戏剧的重要性:“关于戏剧可能达到的最高观念是这样的,它让我们和大写的生成(Becoming)达成哲学上的和解。”^⑭

基于延异,德里达主张以文字颠覆言语的优越性:口头的言语转瞬即逝,而书面文字和其他物质性的具形符号(如图像)一样,既可以记录语言/符号结构的延异运动,也可以在这种延异运动的痕迹(trace)中体现独立的生命活力。在对残酷戏剧的阅读中,德里达发现阿尔托以象形文字替代了言语在戏剧中的主导作用。由演员直接用身体创造、在空间里直接书写的身

体符号构成了阿尔托所说的“真正的象形文字”^③，它们再现的不是词语和句子，而是“观念、思想之姿态和自然之外观，一切都以实在而具体的方式完成，即不断唤起关于物体或自然的细节”^④。在德里达看来，残酷戏剧就是文字颠覆言语的佐证，其象形文字就是去除了语音/逻辑中心论的语言：“阿尔托承诺有这么一种言语，这种言语是身体，这种身体是戏剧，这种戏剧是文本，因为这种文本不再隶属于比自己古老的写作，即元文本或元言语”^⑤。关于身体与思想的关系，阿尔托还宣称：“身体器官陷入了永远周而复始的疲倦状态，为了让我们的理解力复苏，我们需要激烈的突如其来的震惊”^⑥。对身体/头脑二元对立原则的否定与先锋派的震惊美学在残酷戏剧里达成了有效的结合，通过对身体和感觉的逾越常规的冲击，残酷戏剧不再是思想的附庸和装饰，恰恰相反，它将“指引思想，毁灭思想，或者让思想发生彻底的变化”^⑦，从而也颠覆了柏拉图所言的哲学相对于诗歌（戏剧）的优越性。

至此，戏剧家阿尔托和哲学家德里达似乎殊途同归，都以颠覆二元对立的西方哲学传统及相应的再现美学传统为目标。但在解构之后，德里达的美好愿景是摆脱中心与结构的冒险性探索，是自由无止境的能指游戏，而阿尔托的动机最终还是形而上学与意义。在某种程度上，阿尔托的世界观甚至更接近于柏拉图而非德里达，他认为“戏剧摹仿一种原型的、危险的现实，即法则的现实”^⑧。这里的法则类似柏拉图所说的理念，区别在于阿尔托相信戏剧可以直接摹仿法则并与之交流，而柏拉图认为戏剧摹仿可见的物质世界而非理念，因而只能产生虚假的幻象。阿尔托称真正的戏剧诞生于混乱，却又申明这是“有组织”的混乱^⑨。他说残酷戏剧是魔法，却又否认它是“随意的魔法”^⑩。对阿尔托来说，戏剧的终极目标就是“在我们身上恢复某些能量，它们最终将创造秩序并提升生命的价值”^⑪。这一表述几乎是亚里士多德悲剧观中“净化论”的回响。更重要的是，传统西方戏剧还有另一条支脉，那就是阿尔托在文中屡次提及的艾琉西斯密仪（Mysteries of Eleusis）和奥菲斯密仪（Orphic Mysteries）传统^⑫，残酷戏剧无疑显示出与这一支非主流西方戏剧传统的亲缘关系。阿尔托渴望像这些古老密仪那样，通过非理性的忘我沉醉重新找回生命的神性。德里达深知神秘主义对阿尔托的深刻影响^⑬，却建议读者忽视残酷戏剧与神话近似的那一面，即“梦想一种无差异的生命”，转而关注阿尔托对“肉体内差异”的抵抗，即“神”对“我”的身体的侵占^⑭。被忽视的是阿尔托的神秘主义形而上学倾向和宗教色彩，被关注的是阿尔托对西方主流形而上学及宗教传统的否定^⑮。

甚至在“再现的终结”这一共同诉求上，德里达和阿尔托的观点也是表面契合，实则抵牾，并最终导致对残酷戏剧的相反态度。德里达认为：“再现的终结”归根结底只是想象，这一想象为无限重复的差异提供了封闭的“游戏空间”，而这游戏本身就是“融必要性和随机性为一体的残酷”^⑯。他认为再现的终结是“悲剧性的”^⑰，残酷戏剧的方案也注定不可能实现^⑱。与德里达的悲观论调相比，阿尔托显然有着更为积极的态度。他期待以物质的、自然的身体语言取代抽象的、逻辑的口头言语，并坚信这种新的戏剧语言可以真正摆脱再现的命运，它将具有表现动态思想的深厚潜力，与延续的生命经验同步。为实现他的理论设想，阿尔托曾多次进行残酷戏剧实践。1926年，他与诗人维特拉克（Roger Vitrac）共同创建了阿尔弗雷德·雅里剧团（Théâtre Alfred Jarry），四次演出展现了行之有效的残酷戏剧策略^⑲。雅里剧团解散后，他又于1935年创建了残酷剧团（Théâtre de la Cruauté），自编、自导、自演根据雪莱和司汤达作品改编的《桑西一家》（Les Cenci），演出十七场后因经济原因而停演，但阿尔托对演出的艺术效果颇为满意^⑳。60年代以来，残酷戏剧理论已成为西方戏剧实验的灵感之源，这也进一步证明残酷戏剧并非空想。

德里达之所以认为残酷戏剧不可实现，是因为他把残酷戏剧等同于解构，等同于无止境

的能指游戏,现实的残酷戏剧则意味着意义的确定和游戏的终止。德里达的残酷戏剧阅读集中于60年代中期,正值后现代文化风起之时,真实和意义即将被一一消解。借助对残酷戏剧的想象,德里达的解构理论获得了一种阐发的途径。

三、波德里亚:“忘却阿尔托”

和德里达一样,波德里亚的残酷戏剧阅读也是围绕语言/符号与现实的关系展开的。继德里达宣布古典再现美学的终结之后,波德里亚对这一重要命题在后现代时期的新发展进行了理论总结。与德里达的解构思路相比,波德里亚更热衷于描述当代西方社会的结构性变化,其中包括后现代社会的文化运作机制,他因此常被指认为后现代主义的主要倡导者^③。波德里亚的写作风格也与后结构主义者德里达迥异,相比德里达的细读和阐释,波德里亚的残酷戏剧阅读以修辞性指涉和评论为特点,但时间跨度更长,他的理论建构始终在残酷戏剧隐喻的观照下展开。

在波德里亚理论写作的早期阶段,即20世纪60年代末至70年代初,他的残酷戏剧指涉主要在于社会学层面。这一时期,波德里亚研究消费主义带来的社会变化,以消费分析对马克思的生产分析进行补充,文化及符号成为研究重点。《物的体系》(*Le Système des objets*, 1968)是波德里亚对符号社会学的最初探索,他把过去的物品体系和符号化的现代物品体系相对照,并把前者比作残酷戏剧,把后者比作盛行于60年代的“境遇剧”(happening)。境遇剧的来源可回溯至阿尔托的残酷戏剧构想,演出以观众为中心,戏剧场景围绕观众展开,并吸引观众参与随境遇产生的戏剧性偶发事件。但境遇剧又和残酷戏剧有着本质的不同,德里达曾指出境遇剧以“政治煽动”替代了阿尔托动摇西方哲学根基的“完全革命”^④。残酷戏剧与境遇剧之别,也是波德里亚在前现代物品体系和现代物品体系之间的区分。过去的物品世界“宛如残酷和本能内驱力的戏剧”^⑤,物品或工具以生殖器为原型,以模仿性本能之节奏的手势制造出来,象征着人的手工劳动与人的生命力相统一。相反,现代物品体系之所以能取代过去的物品体系,其基本原则就是“物品的官方的、强制的、被监督的死亡”,宛如一场盛大的集体境遇剧,人群“欢欣地破坏或仪式性地摧毁物品和手势”,以此庆祝“自身的死亡”^⑥。在机械生产的现代物品中,“形式的绝对主义”使形式成为物品的惟一功能^⑦,符号取代了物品原有的生命象征意义,导致人与物在技术文明里的分离与异化。借助残酷戏剧的比喻,波德里亚对当代资本主义社会消费体系的符号特征进行了马克思主义框架内的分析与批判。

从1973年开始,波德里亚放弃了马克思主义的社会分析模式,并指出后者忽略了资本主义社会与前资本主义社会和未来社会之间的决定性断裂。在《象征交换与死亡》(*L'Échange symbolique et la mort*, 1976)里,波德里亚对这三种社会做了明确的区分,他的后现代立场初露端倪^⑧。他根据资本主义社会的三个发展阶段,把文艺复兴以来符号制造的拟像(simulacrum)总结为三种前后相继的模式:手工业(古典)时代的“仿造”(counterfeit)、工业时代的“生产”(production)、当前符码时代的“拟真”(simulation)^⑨。波德里亚认为,戏剧是手工业时代的代表性艺术类别,在这一时期,刚刚摆脱了封建等级秩序的现代符号仍然渴望以“自然”为参照,从“真实”中找到自身存在的理由,到了工业时代,作为在场艺术的戏剧就失去了主流地位,取而代之的是技术复制的新型艺术——电影,符号的生产开始脱离“真实”;后工业(后现代)时期则以西方消费社会的符号化为特征,遗传学、物理学的新发展和当代数码科技更加普及了这场符号的后现代游戏,虚拟的人工符号取代了真实可触的现实世界,这就是(后)现代符号制

造的第三级拟像。后现代时期的符号完全摆脱了对象,符号既不与对象相同一,也不与对象相对立,波德里亚称之为“拟真”或“再现戏剧的终结”^⑨。

“再现戏剧的终结”是对德里达残酷戏剧解读的呼应,但波德里亚认为拟真才是再现戏剧的真正终结,它比残酷戏剧更为残酷,因为残酷戏剧尚且企图以“身体、鲜血和暴力”的极端方式与生命发生真切的联系,当今时代却连真切的“残酷”都已消失,拟真操纵着一切,剩下的惟有怀旧,“以幽灵般的戏仿,复原所有业已失去的指涉对象”^⑩。在波德里亚眼中,这种戏仿是对真实缺失的掩饰,它是拟真的超现实主义(hyperrealism),在它之前是企图再现的现实主义阶段和反对再现的超现实主义(或残酷戏剧)阶段,在它之后将是彻底摆脱现实、抽离再现危机的拟真阶段。拟真的当代艺术不再遵守以符号/意义二元对立模式为基础的传统秩序,真实本身被拟真的超现实主义所同化,经济、政治、文化和日常生活受到拟真模式的控制。波德里亚以“拟真”和“超真实”等概念,终结了再现戏剧所象征的现代文化,书写了后现代时期的文化政治学。

波德里亚还以残酷戏剧为例,描述现代艺术如何成为后现代社会里被大众日常消费的拟真符号。作为先锋艺术家的阿尔托并非脱离大众的精英主义者,他反对唯美主义“为艺术而艺术”的主张^⑪。作为总体戏剧的残酷戏剧乃是为观众而创造,阿尔托之所以要求戏剧采取诉诸感官的身体语言,采取富有感染力的动作性群众场面,部分原因也是为了便于大众接受^⑫。但残酷戏剧不是媚俗的艺术,它的目的不是给大众提供感官娱乐,而是促使观众思考生命的超验价值和终极意义。后现代流行文化对残酷戏剧的符号化盗用抛弃了其精神实质,空留下身体、感官、场面的形式躯壳,也就是残酷戏剧的后现代拟像。在波德里亚看来,拟真的超现实主义是数码科技交互模式制造的“伟大的参与性节庆”^⑬,是貌似作为总体戏剧的残酷戏剧。以计划在巴黎左岸建造的文化与美学复兴中心和休闲中心为例,那里和残酷剧场一样,不再有舞台布景,不再有舞台与观众席的分界,因此也不再有观众对舞台的“注视”,它通过触觉、感觉与审美交融的方式,把观众包容在一种具有“空间动力学魔力”的总体环境里,向“来自各阶层”的大众提供“脉动氛围下的超级欢欣”^⑭。波德里亚承认道:“这个空间动力学的拟真物,只不过是对阿尔托总体剧院及其残酷戏剧的一种低劣而又黑色幽默的漫画。”^⑮他在《拟真与拟像》(*Simulacres et simulation*, 1981)里写道:在拟真统治的时代,已不再有“戏剧编撰”,不再有“真正的残酷写作”,但“一切仍然在逗留的冷漠光芒里围绕着我们展开”,波德里亚认为阿尔托也像所有一切逝去的事物一样“有权复活”,作为“残酷的指称”得以“再一次存在”^⑯。

这一时期,波德里亚本人对残酷戏剧的怀旧也是一种拟像,它刚出口就已经被预言后现代文化及拟真时代的喜悦抵消。在《象征交换与死亡》里,波德里亚否认真实与艺术之间彻底的再同化(reabsorption)将带来真实或艺术的终结,他认为艺术与真实原本建立在各自的“特权与偏见”之上,通过双方的“特权与偏见”的交换,“超现实主义在拟像的层面上达到了艺术和真实两者的顶峰”^⑰。1983年,波德里亚关于后现代文化及艺术的英译本著作《拟真》(*Simulations*)问世^⑱,其中收录了《象征交换与死亡》和《拟真与拟像》的相关内容。《拟真》一书的出版对当代艺术产生了重要影响,“拟真”和“超真实”成为80年代西方艺术界趋之若鹜的流行美学概念和创作方法,波德里亚也被奉为后现代艺术的理论偶像。而他在后来的《美国》(*America*, 1986)等一批著作里,继续以预言家的夸张笔触描绘了当代的后现代文化图景。

就在成为后现代风尚人物的同时,另一个波德里亚已经开始超越后现代话语,转向较前更为形而上学的文化分析模式,尤其体现在对人/主体与物/客体关系的思考。在《致命的策略》(*Les stratégies fatales*, 1983)里,波德里亚的想象客体的无限增殖赋予客体以压倒主体的力

量,最终完全战胜了主体^⑥。客体的胜利是笛卡尔以来主体性现代哲学的终结,承认客体的优越性,维护客体并服从于客体的统治,主体认同于客体,这就是波德里亚所谓的“致命的策略”。从这想象中被客体统治的荒诞宇宙,格诺思科(Gary Genosko)看到波德里亚向两种戏剧的“理论借贷”:残酷的“客体复仇”来自阿尔托的残酷戏剧,而想象中将取代传统主体世界的客体新世界,则来自法国剧作家雅里(Alfred Jarry, 1873—1907)的荒诞玄学(Pataphysics)^⑦。雅里是法国先锋派运动的先驱,离经叛道的《乌布王》(Ubu Roi, 1896)的剧作者^⑧。乌布的哲学就是荒诞玄学,雅里后来把它定义为“提供想象中解决方案的科学,这门科学以客体的虚构性来描述客体,以符号的方式,把客体的属性归结为客体的外表”^⑨。

在1996年的一次采访中,波德里亚回顾了他与残酷戏剧和荒诞玄学的关系,并提到了自己20岁时写作的短文《荒诞玄学》。这篇短文认为,面对理性所不能掌握的混沌世界,戏谑的荒诞玄学和严肃的残酷戏剧给出了两个截然相反的答案:荒诞玄学不再相信戏剧,认为“外表之下一无所有”,而阿尔托仍然相信荒诞的生存之中能够产生残酷戏剧,一种“真实的病毒性”^⑩。年轻的波德里亚曾在这两种戏剧世界观之间左右徘徊^⑪,而中年波德里亚的拟真理论与荒诞玄学的戏仿游戏如出一辙;一个典型的波德里亚式逆反是,晚年的波德里亚开始自觉地向自己的前理论写作回归,又返回至荒诞玄学与残酷戏剧的十字路口。不过此时的波德里亚不再为两者间的抉择而痛苦,他已经接受了二元并存的必然性^⑫,两种相互矛盾而又相互补充的世界观在他的作品里交替显现。在《美国》、《完美的罪行》(Le Crime parfait, 1995)等著作里继续描绘后现代拟真游戏的同时,波德里亚也在这一时期的其他作品里,以自己的独特方式表达了对残酷戏剧的信仰。

也是在1996年的那篇访谈里,波德里亚终于第一次正面承认了阿尔托对他的巨大影响,访谈的题目却是《忘却阿尔托》。“忘却阿尔托”的理由并非残酷戏剧的无用,恰恰相反,波德里亚反对残酷戏剧在后现代时期的滥用,这一声明与晚期波德里亚对后现代艺术的批评有关。从1996年发表《艺术的共谋》一文开始,波德里亚对当代艺术的尖锐批评在艺术界掀起了轩然大波。波德里亚指出:在现代艺术“对客体 and 再现的猛烈解构”之后,后现代艺术已失去对幻象的欲望,反而把自身的平庸和无价值当做一种价值观和意识形态来宣扬,当代艺术家成为“内部交易商”和“无价值的仿造者”^⑬。谈及后现代艺术家对其拟真理论的热情指涉,波德里亚不无讽刺地表达了他的“惊讶”,因为“拟真首先是指一个没有指涉的世界,在那里所有的指涉都已消失”^⑭。波德里亚对拟真的兴趣,在于它是一种符号或表象秩序的“突变”、“革命”或“爆发”,他对再现终结或美学终结的兴趣,在于它们是智力或形而上学的“一个事件或一场戏剧”^⑮。他的理论热情显然来自对新现象、新变化的关注。在拟真理论诞生十多年之后,纽约的拟真派艺术家们只是在“重申或重复制造着拟真的稔熟模式”^⑯。波德里亚认为其根源在于当代艺术的创造力的消亡和想象力的阙如。他惟独赞赏最早表现机械重复的后现代艺术家沃霍尔(Andy Warhol),并把“机器”沃霍尔与“疯狂”阿尔托相提并论,因为他们都与众不同^⑰。在波德里亚心目中,现代艺术家和后现代艺术家应共有的可敬品质,就是新颖独特的创造力。

“独特性”(singularity)正是《致命的策略》、《不可能的交换》(L'Échange impossible, 1999)等著作的主张,是晚期波德里亚为解决认识论和存在论难题提出的新方案。他认为每一事物和个人都应具有独一无二的特性,这种独特性“也许可能采取命运的形式”^⑱,对独特性的追求因此具有了超验的色彩。波德里亚对当代艺术的诘问也在于后者超验性的缺失,对拟真的当代艺术来说,艺术就是形式,而形式从不说出世界的真相,它是一种无限循环的内部游戏和自我投射。波德里亚批评道:拟真艺术无视客体本身的“秘密形式”,即“它之所以是此物而非他物

的理由”^②。这一“秘密形式”可以理解为宇宙之初的某种神秘创造力,它是被拟真忽略的万物形成的“理由”,而残酷戏剧却有着与之同一的超验理想。波德里亚在《致命的策略》里称阿尔托“以残酷的美德在戏剧中重新注入比幻象和拟像更早的某种东西,即符号对现实的某种原蛮(savage)操作,或是两者的不可区分”^③。确实,阿尔托对符号或形式的神秘超验性有着宗教般的使命感:“如果在我们的时代还有一件要下地狱的、真正被诅咒的事,那就是以艺术家的姿态玩弄形式,而不是像火刑柱上的受难者那样,在烈焰中用身体发出信号。”^④

晚年的波德里亚以怀旧的口吻引用了这个殉道的比喻,以示后现代状况下当代人与阿尔托的区别:“把阿尔托和我们所有人分开的,是他有这样的幸运……能够在火刑柱上被焚烧。”^⑤波德里亚此刻的怀旧不再是冷漠的延留和指称游戏,而是“通过某种绝对性的或神性判断的一瞥,来保持对怀旧对象的欲望”^⑥。波德里亚认为如今各种创造都缺少这一怀旧,但与超验相关的怀旧“至为根本”,它是“得以正确运用虚无或虚空的一种精神策略形式”。波德里亚对阿尔托和残酷戏剧的怀旧,正是出于对虚无的神秘主义形而上学的洞察。

波德里亚的神秘主义形而上学倾向也体现在他后期写作的独特形式上。在这一时期的大量著作里,他采用格言、警句、轶事、散记、札记等碎片(fragment)写作形式,显示反体系、反理性、反再现的个人风格特点,摆脱了分析性、规范化理论语言的约束。在某种程度上,这也是回归到他的前理论写作风格。波德里亚最早的写作有着先锋派诗歌的气质,他自称“在精神上更接近阿尔托、巴塔耶、兰波等人”^⑦,以神秘主义诗学反对工具理性主义是这些先锋派作家的共同选择。晚期波德里亚更有意识地把碎片式写作形式与他的形而上学关注联系起来。他在《冷记忆》第5卷引用奥地利先锋派剧作家施尼茨勒(Arthur Schnitzler, 1862—1931)道:“有时候,词语会通过它的嘴巴陈述一些真实而深刻的事。”波德里亚认为,“正是格言警句极好地表达了这种脑电流”,这些来自“透镜的另一边”的“不计其数的微观思想”^⑧。晚年的波德里亚以顿悟的语言碎片形式,记录了他的超验形而上学探索。

回顾波德里亚一生的理论轨迹,与其说他是典型的后现代主义者,不如说他是先锋派美学现代性的继承人。他自称“挑衅者”(provocateur),向包括现代主义和后现代主义在内的各种传统发起挑衅,同时也进行自我挑衅。这一“挑衅者”的策略与阿尔托的先锋反叛策略如出一辙,波德里亚也通过对阿尔托的挑衅表达了对后者的敬意。在那场呼吁“忘却阿尔托”的谈话里,他表示自己从未与阿尔托决裂,也从未拒绝过阿尔托,只是他们之间的关系发生了改变:“变成了一种秘密的生活,也许是一种缄默。”^⑨波德里亚之所以要“忘却阿尔托”,其实是为了遗忘后的铭记,被遗忘的是残酷戏剧的外部美学形式,被铭记的是残酷戏剧的内在精神实质,即美学现代性。正如卡林内斯库对美学现代性的总结,它不仅意味着反对传统和资产阶级文明的现代性,“当自视为一种新的传统或新的权威形式时,它最终也意味着反对自身”^⑩。

阿尔托把自己的残酷戏剧文集命名为《戏剧及其重影》,因为理想中的残酷戏剧从不囿于一种固定的语言或形式,它像永不止歇的生命一样,在舞台上不断激发起新的“重影”^⑪。作为诞生于先锋派美学现代性的戏剧理论,残酷戏剧也在后现代理论场域投下了层叠的重影,尤其激发了德里达和波德里亚的理论灵感。通过比较德里达和波德里亚的残酷戏剧阅读与想象,可以管窥后现代文化与美学现代性之间的联通、对立与双螺旋式的轮替。

①②⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱ Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards, New York: Grove Press, 1958, p. 115, p. 84, p. 13, p. 41, p. 42, p. 92, p.

- 8, pp. 31-32, p. 86, p. 102, pp. 96-97, p. 125, p. 117, p. 61, p. 89, p. 42, p. 43, p. 109, p. 89, p. 40, p. 86, p. 39, p. 48, p. 51, p. 140, p. 80, pp. 30-52, p. 77, p. 85, p. 13, p. 12.
- ③ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, trans. Christine Shantz, Toronto and Buffalo, Toronto: University of Toronto Press, 1998, p. 60.
- ④⑨ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987, p. 10, p. 10.
- ⑭ David Graver, "Antonin Artaud and the Authority of Text, Spectacle, and Performance", in James Martin Harding (ed.), *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, Ann Arbor: University of Michigan, 2000, p. 55.
- ⑯ Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar Straus, 1966, p. 116.
- ⑰ Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn*, New York: Picador, 2002, p. 142.
- ⑱ 独创性和影响力可与之比肩的,也许只有布莱希特(Bertolt Brecht, 1898—1956)叙事剧。
- ⑲ 如布鲁克(Peter Brook)、格洛托夫斯基(Jerzy Grotowski)、姆努什金(Ariane Mnouchkine)、威尔逊(Robert Wilson)、贝克(Julian Beck)、柴金(Joseph Chaikin)、谢克纳(Richard Schechner)等。
- ⑳ 柏拉图:《国家篇》,《柏拉图全集》第2卷,王晓朝译,人民文学出版社2003年版,第507—508、616、621页。
- ㉑ 柏拉图:《斐德罗篇》,《柏拉图全集》第2卷,第199页。
- ㉒②③③④⑤④⑨ Jacques Derrida, "La Parole soufflée", in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978, p. 175, pp. 175-176, p. 176/192, pp. 174-175, p. 180, p. 193.
- ㉔②④④⑦④⑧⑤③ Jacques Derrida, "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation", in *Writing and Difference*, p. 238, pp. 238-248, p. 243, p. 250, p. 250, p. 309.
- ㉕ Jacques Derrida, "Différance", in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp. 11-12.
- ④⑥ 一个具有讽刺意味的悖论是:德里达反对西方形而上学传统的二元对立原则,但他对残酷戏剧的解读仍然以二元对立原则为基础,即把亚里士多德以降的古典戏剧与残酷戏剧截然对立。德里达也不能完全脱离西方哲学传统和语言传统,他的解构行动只有在被解构的概念框架内进行才能生效。
- ⑤⑩ 参见Kimberly Jannarone, "The Theatre before Its Double: Artaud Directs in the Alfred Jarry Theatre", *Theatre Survey*, Vol. 46, No. 2 (2005): 247-272.
- ⑤① 保尔·泰弗南:《前言》,《残酷戏剧:戏剧及其重影》,桂裕芳译,中国戏剧出版社1993年版,第3页。
- ⑤② Douglas Kellner, "Jean Baudrillard after Modernity: Provocations on a Provocateur and Challenger", *International Journal of Baudrillard Studies*, Vol. 3, No. 1 (2006). http://www.ubishops.ca/ baudrillardstudies/vol3_1/kellnerpf.htm.
- ⑤④⑤⑤⑤⑥ Jean Baudrillard, *The System of Objects*, trans. James Benedict, London: Verso, 2005, p. 58, p. 132, p. 56.
- ⑤⑦ 《象征交换与死亡》主要表达了回归前现代社会的愿望,波德里亚提议用以道德、美学、文化为导向的象征交换,抵制以经济、实用、利益为导向的资本主义商品交换。
- ⑤⑧⑤⑨⑥③④④⑤⑥⑦ Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, trans. Iain Hamilton Grant, London: Sage Publications, 1993, p. 50, p. 70, p. 71, p. 71, p. 71, pp. 73-74.
- ⑥①⑥⑥ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Flaser, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, p. 39, p. 39.
- ⑥⑧ Jean Baudrillard, *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman, New York: Semiotext(e), 1983. 该书包括两个部分,分别来自《拟像与拟真》和《象征交换与死亡》。
- ⑥⑨ Jean Baudrillard, *Fatal Strategies*, trans. Philip Beitchman and W. G. J. Niesluchowski, New York: Semiotext(e), 1990.
- ⑦⑩ Gary Genosko, "Introduction" to *Baudrillard and Signs: Signification Ablaze*, London: Routledge, 1994, p. xvii.
- ⑦① 《乌布王》原为雅里学生时代的游戏之作,是对《麦克白》、《哈姆雷特》、《理查三世》等莎士比亚剧作的荒诞戏仿。此剧激发了超现实主义美学观念的诞生,也在一定程度上为阿尔托的残酷戏剧提供了灵感。
- ⑦② Alfred Jarry, "What Is Pataphysics?", *Evergreen Review*, Vol. 4, No. 13 (1960): 133.
- ⑦③ Jean Baudrillard, "Pataphysics", in *The Conspiracy of Art*, New York: Semiotext(e), 2005, p. 214.
- ⑦④⑧① Jean Baudrillard, *Fragments: Conversations with François L'Yvonnet*, trans. Chris Turner, London: Routledge, 2004, p. 5, p. 84.
- ⑦⑤ Jean Baudrillard, *The Evil Demon of Images*, trans. Paul Ration and Paul Foss, Power Institute of Fine Arts

Publication, 1987, pp. 13–31.

⑦⑨ Jean Baudrillard, “The Conspiracy of Art”, in *The Conspiracy of Art*, p. 27.

⑦⑦⑦⑧⑦⑨⑩ Jean Baudrillard, “Fractal Theory: Interview with Nicholas Zurbrugg”, in Mike Gane (ed.), *Baudrillard Live: Selected Interviews*, London: Routledge, 1993, p. 165, p. 166, p. 166, p. 165.

⑧⑩ Jean Baudrillard, *Cool Memories IV: 1995–2000*, trans. Chris Turner, London: Verso, 2003, pp. 40–41.

⑧②⑧⑥ Jean Baudrillard, “La Commedia dell’Arte”, in *The Conspiracy of Art*, p. 71, p. 74.

⑧③ Jean Baudrillard, “Figures of the Transpolitical”, in *Revenge of the Crystal: Selected Writings on the Modern Object and Its Destiny, 1968–83*, trans. & ed. Paul Foss and Julian Pefanis, Leichhardt, N.S.W: Pluto Press, 1999, p. 191.

⑧⑤⑧⑨ Jean Baudrillard, “Forget Artaud”, in *The Conspiracy of Art*, p. 236, p. 236.

⑧⑧ 波德里亚：《冷记忆》第5卷，张新木、姜海佳译，南京大学出版社2009年版，第12页。

（作者单位 南京大学外国语学院）

责任编辑 容明