

大戏剧论坛

THEATRE FORUM

中国传媒大学

第3期 戏剧戏曲研究所



中国传媒大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

大戏剧论坛. 第3辑/李兴国, 周华斌主编. —北京: 中国传媒大学出版社, 2007. 3

ISBN 978-7-81085-896-0

I. 大… II. ①李… ②周… III. 戏剧—艺术理论—文集 IV. J80-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 001607 号

大戏剧论坛 (第 3 辑)

主 编: 周华斌 李兴国

副 主 编: 路应昆 周靖波

责任编辑: 欧丽娜

责任印制: 曹 辉

封面设计: 源大设计工作室

出 版 人: 蔡 翔

出版发行: 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)

社 址: 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编: 100024

电 话: 010-65450532 或 65450528 传真: 010-65779405

网 址: <http://www.cucp.com.cn>

经 销: 新华书店总店北京发行所

印 刷: 北京中科印刷有限公司

开 本: 730×988 毫米 1/16

印 张: 14.25

版 次: 2007 年 5 月第 1 版 2007 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-81085-896-0/K · 896 定价: 28.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

目 录

改变世界的戏剧

——20 世纪西方左翼戏剧理论的建构

李时学/1

布莱希特先生的戏剧

[德] 爱尔玛·布克(Elmar Buck) 著 刘帼轶译/10

从艺术作为展演到艺术作为乘具

——耶日·格洛托夫斯基的表演理论

梁燕丽/17

戏剧的起源

[美] Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy 著 周靖波译/31

“观—演”关系：戏剧艺术的核心

施旭升/41

灯节与秧歌

——关于秧歌起源的历史地理学研究

王杰文/50

乱弹·剧种·地方戏

路应昆/67

山西梆子腔的早期形态及发展

韩 军/85

堂会

戴 申/94

20 世纪 40 年代中期上海剧坛与帮会的关系

袁英明译/102

中国戏曲的角色行当制

周华斌/118

现状与己任

——从电视思考昆曲

周晓岚/127

时代文本

——谛览《十五贯》在昆剧发展史轴上的坐标意义

蔡欣欣/135

复仇文化使某些中国悲剧特点成因的解释难圆其说

刘丽文/143

浅析明末清初戏曲作品中的贞女形象

王永恩/153

昆剧《牡丹亭》在海外上演的文化框架	[澳]Joe Eugene von Kowallis 著	苏永莉译/167
从《梁祝》的变革看越剧在上海的早期发展		赵晓亮/175
亚洲戏剧:都市空间的拓展		
——上海话剧艺术中心的舞台实践		胡 奚/186
对待身体,就像耕种田地		
——云门舞集《红楼梦》中身体策略谈		王音洁/193
重估女性主义戏剧		陈振华/197
20世纪90年代以来戏剧中的消费主义倾向		高慧敏/204
柏林观剧日记		周靖波/216

改变世界的戏剧

——20 世纪西方左翼戏剧理论的建构

○ 李时学

作为 20 世纪西方一种重要的历史文化现象,左翼戏剧从某种意义上说已终结于 20 世纪七八十年代。在超过四分之三个世纪的历程中,它经历了 30 年代和 60 年代两次高潮,开创了以否定、反叛、颠覆为核心的独特的审美意识形态意义。与任何门类的艺术一样,左翼戏剧的繁荣和发展有赖于相应的戏剧理论的成熟和引导。纵观 20 世纪西方体系化的且产生了世界影响的左翼戏剧理论,我们发现,在皮斯卡托、布莱希特与博亚尔之间存在着一条明显的传承轨迹。皮斯卡托政治戏剧理论的影响主要在 20 世纪二三十年代的工人演剧活动上得以体现。布莱希特史诗剧理论的影响从“二战”后直到 70 年代末,范围不仅限于西方也不仅限于左翼戏剧阵营,但对左翼戏剧的影响却是广泛而深刻的。博亚尔的被压迫者诗学对西方左翼戏剧造成的影响相对较小,但它是 20 世纪后半叶对后现代戏剧理论的吸收和对此前左翼戏剧理论的一种总结。

一

戏剧艺术比其他艺术有着更加直接和更大程度的社会参与性,而将戏剧的这种社会介入功能发挥到极致的戏剧形式则非政治戏剧莫属。德国著名戏剧家皮斯卡托(Erwin Piscator, 1893~1966)在《政治戏剧》(*The Political Theatre*, 1929)一书中首次为“政治戏剧”划定了一块明确的领地,使“政治戏剧”这一概念得以确立。他的理论和实践赋予戏剧以明确的社会政治目的,这也是他执着于戏剧创新的原动力。正如他自己所言:“我主要同无产者一道工作。……他们和我一样,相信革命运动是他们创造活动的原动力和中心。”(P. 263)

皮斯卡托的戏剧活动具有马克思主义的哲学背景和社会主义的历史背景。马克思主义理论创造了一种指导人们如何改造世界的方法。马克思的名言:“哲学家们只是用不同的方式解释世界,而问题在于改变世界”,其意在告诉人们,特别是占人口绝大多数的无产阶级如何去改造现存的、不合理的社会。从某种意义上说,马克思主义哲学是一种具有强烈实践性与积极的社会介入倾向的政治哲学。1918 年 12 月,皮斯卡托加入了德国共产党。他的戏剧活动很大程度上是为了他的政治信仰、为了他的党、为了他所同

情的无产阶级而进行的。他在戏剧技巧上不断革新的根本目的就是为寻找一种能最大限度地获得宣传鼓动效果的戏剧手段,让戏剧介入无产阶级的社会运动中,成为德共政治活动的一部分,或者干脆将戏剧活动变成一场政治活动,使之成为打破旧的、资产阶级的社会意识形态的强有力的工具。他创办“无产者剧院”的宗旨就是要使之“成为大柏林工人阶级的宣传鼓动讲坛”。他声言:“它不是一个将给无产者提供艺术的戏剧问题,而是个有意识地进行宣传鼓动的问题;……我们的‘戏’都是些号召,企图对当前的事件产生影响,企图成为一种‘政治活动’的形式。”^[1](PP. 256~258)

为了实现他的戏剧目的,皮斯卡托创立了“宣传鼓动剧”、“文献纪实剧”以及“叙事剧”等新型戏剧。他给予戏剧的最好的赞词就是戏剧已经不是它本身而是“现实”,是与社会形势密切相关的一个事件:“挤满屋子的人们多数都已卷入了这样的时刻,我们正向他们展示的是他们自己对命运的真实感受,他们自己的悲剧正在眼前上演着。戏剧成了现实。很快观众面对的已经不是舞台,而是一次盛大集会,一个巨大的战场,一场大规模的示威活动。”^[2](PP. 96~97)他试图创造一种从总体上展现现实生活中的重大事件及其某种本质的戏剧手段。这里有一种“让赤裸裸的事实自己说话”的意图。他坚信任何属于“事实”的东西,包括剪报、真实人物、新闻纪录片等等,都将比虚构的戏剧再现更可靠,更真实。在许多看似无关的材料被并列或连续地展现出来的时候,一种蒙太奇的效果就出现了。这种效果会打破或者悬置起自然主义戏剧所追求的“真实的幻觉”,在这一点上它是与自然主义相对立的。

当皮斯卡托把剪报、统计图表、声明宣言展现在观众面前,当他把真实的讲话录音播放给观众,当他在电影屏幕上放映出纪录片中的真实事件和场景,当他让扮演列宁的演员直接对观众发表演说……总之,当他将这一切与舞台上活生生的表演混合在一起的时候,那种极大地影响了左翼戏剧的新的戏剧类型——“文献纪实剧”便产生了。这种新的戏剧类型背后蕴涵着一种新的戏剧观念,即戏剧不能只是娱人,更应该是社会政治活动的一个组成部分,可以成为人们改造社会现实的一种政治力量。这种力量来自于舞台的现场表演与各种真实的“文献”资料之间的相互支持、补充,“文献”使有限的舞台演出得以扩展和延伸,将舞台行动直接导入现实世界。这样就“在舞台小世界与历史世界中的政治事件大舞台之间建立一种连续的相互参照的系统。……迫使观众用平行或对比的方法将他们在舞台上看到的同在外面大世界中正在发生着的事件联系起来”^[3](P. 111)。《红旗》报曾经对“无产者剧院”的演出进行过这样的描述:“关于这个剧院的新奇之处,最根本的是它那奇特的方法,把现实和戏剧掺和在了一起。你常常不知道你究竟是在剧场内,还是在一个群众集会上,你感觉到你应当参加进去,给予帮助,或者应当说点什么。戏剧和现实的分界线变得模糊不清了……观众感觉到他们是在观看现实生活,是在观看现实生活的一个片段,而不是观看一部戏剧作品……观众被卷进了戏中,舞台上发生的一切都与他们有关。”^[1](P. 268)

皮斯卡托为戏剧发展所奉献的另一项影响深远的成果是发明了“史诗剧”。它往往表现众多的社会政治事件,由一系列松散的短剧场面构成。“混合媒介”的运用使他的戏剧完全不受时间和地点的限制,在时空转换上获得了空前的自由。在演出中综合运用音乐、歌舞、灯光等舞台要素,将观众厅与舞台融合在一起,让演员直接对观众说话、对舞台人物进行介绍、对舞台行动发表评论,等等,令人想起布莱希特所说的“陌生化效果”。这种“陌生化”的根本目的在于唤醒观众的理智,以打破传统的资产阶级剧场所制造的富于欺骗性的剧场幻觉;让观众摆脱所谓的“情感共鸣”,保持批判的态度,以达到现实的目的。皮斯卡托曾经指出:“戏剧不再单只诉诸于观众的感情了,不再捉摸观众的感情反应了——他有意识地诉诸于观众的理智,不再只是表达热情、热忱和狂喜,而是要有效地表达对观众的启迪作用和透彻性。”^[1](P. 263)布莱希特直接继承了这一观念并以此来指导他的“史诗剧”理论建构和戏剧实践。

对于左翼戏剧,皮斯卡托的理论与戏剧实践具有内容和形式创新的双重意义。在内容上,它追求一种严肃的社会政治意义,一种能够让观众参与到政治活动中去并对现实进行改造的意义。在形式上,他试图打破传统的“亚里士多德式”的戏剧结构,超越主流商业戏剧存在的自然主义和纯表现主义的倾向。《日耳曼人》曾经这样评论他的戏剧在这两方面所得到的剧场成功:“皮斯卡托成就的伟大之处在于:他扩展了我们对戏剧的体验领域,时间和空间在我们眼前以一种伸缩自如的幻觉场面有控制有节奏地掠过……楼上包厢传来的有力掌声也许主要是针对这种为‘政治目标’服务的戏剧而发的;然而前排池座里响起的震耳欲聋的掌声则无疑是赞扬导演所作的大胆的艺术处理,称赞他在新的艺术指导方面所作的大胆而成功的探险。”^[4]

皮斯卡托的政治剧理论具有强烈的社会政治目的,强调戏剧与现实的相互渗透与交融,力图将以虚幻为特征的剧场引入真实的社会。这种现实目的驱使他在戏剧技巧创新方面不断地努力,而他的努力又在戏剧形式改造上获得了意义。他让人们更真切地感受到戏剧这种艺术形式在介入社会现实方面较其他艺术形式所具有的优势,检验了戏剧究竟能够在多大程度上参与政治生活,影响政治活动和改变政治形势。

二

1926年,布莱希特(1898~1956)参加了马克思主义工人学校的学习,对历史唯物主义和唯物辩证法进行了深入的研究,此后,他的世界观开始转向了马克思主义,深受马克思主义强烈的实践性与社会介入倾向影响。他曾与皮斯卡托进行过亲密而成功的合作,对皮斯卡托所提倡的政治戏剧在意识形态批判和舞台技术革新方面的积极意义十分了解和推崇。他不仅从皮斯卡托那里接受了“史诗剧”这个术语,而且从他那里接受了大量能够支持史诗剧理论构成的思想观念和艺术方法。史诗剧理论的历史意义正如

著名理论家瓦尔特·本雅明所言:“布莱希特以其史诗性戏剧同以亚里士多德的理论为代表的狭义的戏剧性戏剧分庭抗礼。因此,可以说,布莱希特创立了相应的非亚里士多德式的戏剧理论,就像利曼创立了非欧几里得几何学一样。”^[5](P.13)

皮斯卡托对布莱希特的影响主要表现在两个方面。一方面表现在对戏剧社会功能的认识。皮斯卡托倡导政治戏剧,强调戏剧的社会参与性,甚至视戏剧为政治斗争的一部分。布莱希特对戏剧介入社会生活的要求,对戏剧教育意义和意识形态批判功能的强调,其根本思路显然来自于皮斯卡托。另一方面表现在戏剧导演手法与舞台技巧的运用上。皮斯卡托创造的许多新奇的舞台技巧,到了布莱希特这里都变成了他用于打破剧场幻觉,制造陌生化效果的手段。这两个方面实际上构成了布莱希特史诗剧理论和实践的基本骨架。恰如他自己所言:“真正的非亚里士多德式戏剧理论和加强陌生化效果应归功于剧作者(指布莱希特本人——引者注)。但是皮斯卡托也采用了许多陌生化手段,而且完全是自己独立搞的,真正的陌生化手段。皮斯卡托的功劳在于他首先使戏剧为政治服务,而没有这种转变,剧作者的戏剧几乎是不能想象的。”^[6](P.166)

布莱希特建立史诗剧理论的基点是反叛传统的“亚里士多德式”的戏剧。传统的“亚里士多德式”戏剧排斥叙述,拒绝穿插复杂的事件,强调情节的整一性;它使用激发情感的方式,借引起人的怜悯与恐惧来发挥戏剧的社会功能。相反,布莱希特试图创立一种采用叙述方式的、挣脱了传统戏剧在时空转换上所受的各种限制,能够像史诗般自由地展现广阔而复杂的社会生活的新型戏剧。它不像传统的“亚里士多德式”的戏剧那样依靠调动情感来引起共鸣,让观众沉溺于戏剧情节之中,与剧中人物同喜同悲。它告诉人们一切都在变化着,一切都是可以改变的。它力图唤醒观众的理智,让他们面对舞台时成为冷静的旁观者,能动地对待剧情,采取批判的态度,去判断、认识与剧情相对应的社会本质,最终达到唤起观众去改造社会的目的。布莱希特曾经说:“史诗剧形式是一种反映世界全面图像的戏剧的唯一可以把握内容的形式”^[6](P.338),它“主要是对人与人之间有重大社会、历史意义(典型性)的关系感……干预这些社会进程,……史诗剧的兴趣完全是具有实践性的”^[6](P.331),它“具有明显的评论和描述特点,……使剧情变成观众批判的对象。……可以比较容易地处理新的题材,表现最尖锐的阶级斗争的复杂过程,因为这种方法可以从因果关系上表现社会现象”^[6](P.78)。

“陌生化效果”是史诗剧理论的核心,首先,它要将人们自认为熟悉的事物,自以为理所应当的事件通过各种手段让它改头换面,变得不再熟悉,触目惊心,以便使他们在震惊之余,用一种批判性的目光去追寻那掩蔽在熟悉的假象背后的“事件的因果律”,最终获得对事物本质的认识。其次,正因为“陌生化”手法这种在认识论上的意义,使得它更多地是唤起人们的理性而不是感情。陌生化效果诉诸人的理智,使人们从“共鸣”所造成的感情激动中解脱出来,冲破传统舞台用“同化”法制造的幻觉迷雾,用批判的态度对待眼前所看到的事件。再次,使用了陌生化方法的戏剧是一种新型的戏剧,这种戏剧

使用叙述的方法,情节发展是不连贯的,其中穿插了许多能够让观众不断跳出剧情之外的成分,如评论、歌舞、序幕、尾声等。这种戏剧结构与现实生活的复杂性是相对应的,它那种自由的、无拘无束的、能展现社会之纷繁复杂的结构形式本身,也是让人感到“陌生”的。从这个意义上讲,史诗剧编剧、导演手法的本质就是一种“陌生化”。最后,陌生化效果在剧场中应该是这样一种情况和效果,即演出中演员与所表演的角色之间是“间离”的,演员一刻也没有使自己完全变为剧中人物;观众与演员之间是“间离”的,他们清醒地意识到台上表演着的人只是在“表演”着的人物而不是人物本身;观众与角色之间也是“间离”的,他们不会从任何角度与剧中人在感情上完全融合,他们对舞台上的人物保持着一种审视、批判的态度。

布莱希特对传统戏剧的反感,对新型的史诗剧形式的执着,源自他对戏剧的特定的社会目的的追求。他对新的戏剧形式的追求又有着深刻的社会意识形态意义。在他看来,传统戏剧不仅内容是构成资产阶级意识形态的一部分,其形式本身更是一种向观众灌输这种意识的有效工具。要建立适合于新的、科学时代的、能够调动无产阶级观众改变世界的主观能动性的戏剧,首先必须改造旧戏剧的形式。正如传记作者弗尔克所言:“布莱希特把他为创造一种戏剧形式,即叙事剧的努力同争取一个好的社会制度的斗争结合在一起。”^[7](P. 163)在布莱希特看来,“就是在现时,戏剧还一直沿用亚里士多德的制造净化的处方(观众灵魂的净化)。……舞台上发生的所有事件都是为了使主人公产生激烈的内心冲突。这使人想起百老汇的低级歌舞表演,……这样每一个人(包括观众)都会听任舞台上所发生的事件的摆布”^[6](P. 312)。像这样的戏剧,它们有的从“歌德时代那种‘对自然主义的要求’已经发展成了一种幻觉主义”^[6](P. 1177);有的“企图通过在表面形式上的近似疯狂的变幻风格,来使千篇一律的反动的内容变得有趣”^[6](P. 114)。这些“戏剧中的抒情和主观成分掩盖了其表现世界时的公式化和机械性”^[6](P. 147)。布莱希特把这样的戏剧称为资产阶级戏剧,认为它们“对生活的表现,总是从调和矛盾,制造虚假的和谐,把事物理想化出发”^[6](P. 46),这种戏剧必然会堕落成为“资产阶级麻醉商业的一个分店”^[6](P. 4)。布莱希特曾在《戏剧小工具篇》中十分形象地描述过处于“麻醉”状态中的观众:“一种奇怪状态中的、颇为无动于衷的形象;观众似乎处在一种强烈的紧张状态中,所有的肌肉都绷得紧紧的,虽极度疲惫,亦毫不松弛。他们互相之间几乎毫无交往,像一群睡眠的人相聚在一起,而且是些心神不安地做梦的人,……当然他们睁着眼睛,他们在瞪着,却并没有看见;他们在听着,却并没有听见。他们呆呆地望着舞台上,从中世纪——女巫和教士的时代——以来,一直就是这样一副神情。……这些人似乎脱离了一切活动,像中了邪的人一般。演员表演得越好,这种入迷状态就越深刻。”这种痴迷状态中的观众完全被剧情所左右,“被迫接受主要人物的感受、见解和冲动”^[6](PP. 15~19),失去了平常的理性和批判能力。当他们从剧院中出来的时候,他们已经毫无反抗地接受了戏剧所制造的虚假的和谐。面对沉迷于戏剧情感

的无力的观众,资产阶级意识形态幻象便能轻而易举地深入人心了。

法国著名的左翼哲学家路易·阿尔都塞曾经通过分析西方传统戏剧与时代的关系得出这样的结论,即:“一个没有真正自我批判的时代(这个时代在政治、道德和宗教等方面没有建立一种真正理论的手段和需要)必然倾向于通过非批判的戏剧(这种戏剧的意识形态素材要求具有自我意识的美学的明确条件)来表现自己和承认自己。”在对待传统戏剧的态度上,他同布莱希特是完全一致的。他说:“传统戏剧的素材或题材(政治、道德、宗教、名誉、‘荣誉’、‘激情’,等等)恰恰正是意识形态的题材,并且这些题材的意识形态性质从没有受到批判或非议(同‘义务’和‘荣誉’相对立的‘激情’本身只是意识形态的装饰品,它从不是意识形态的真正解体)。具体地说,这种未经批判的意识形态无非是一个社会或一个时代可以从中认出(不是认识自己)的那些家喻户晓和众所周知的神话,也就是它为了认出自己而去照的那面镜子,而它如果要认识自己,那就必须把这面镜子打碎。”^[6](P. 120)布莱希特毕其一生所从事的就是一项“打碎镜子”的事业。他要打破的正是传统的和流行的那些只能让时代社会和人认出自己而无法认识自己的戏剧,废除那些构成资产阶级意识形态的、作为“神话和毒药”而存在着的资产阶级的戏剧。

至此,我们可以从两个相互表里的层面来概括布莱希特所创立的史诗剧理论。一个是形式结构层面,另一个是意识形态层面。它们都建立在布莱希特对传统的、资产阶级“幻觉剧场”的独特认识基础上。布莱希特认为这些戏剧在形式结构上是锁闭的、不自由的,“整一性”使它再现今天广阔而复杂的社会生活就变得越来越困难;他还假设这些戏剧代表着腐朽的资产阶级过时、有害的意识形态,是消磨无产阶级的革命意志的“迷幻剂”。同时,他认识到,不仅是构成这些戏剧的题材具有意识形态意义,就是它们的内在结构本身也以引起共鸣而起着腐蚀观众的意识形态作用。旧戏剧的内容与形式实际上是一而二、二而一的东西。阿尔都塞指出:“批判归根到底不是由言词进行的,而是通过剧本结构各要素间的内在关系和非内在关系进行的。”^[8](P. 119)因此,布莱希特清醒地意识到,必须“完全改变戏剧艺术手段”,颠覆旧戏剧的结构形式,为“科学时代的孩子们”建立一种全新的戏剧。这种戏剧拥有开放、自由的形式,能够展现当今复杂的世界;不再制造麻痹意志的剧场幻觉,能够唤起观众的理智和批判态度,激发他们改变世界的热情。

三

博亚尔致力于创立所谓的“被压迫者诗学”,它既不同于亚里士多德《诗学》传统的理论,又区别于布莱希特的史诗剧理论。他继承了自皮斯卡托、布莱希特以来富于左翼反叛精神与革命性的戏剧理论传统,并在吸收了后现代戏剧美学的基础上建立起一种

行动的、解放的诗学,进一步丰富和发展了左翼戏剧理论。

同布莱希特一样,博亚尔建立其被压迫者诗学的理论起点也在于对《诗学》传统的反叛。他认为亚里士多德建构了第一个威力强大的诗学政治系统,政治是一项最广泛的主宰性艺术,控制着全人类所发生的一切关系。《诗学》是为剧场的惩戒性社会功能所设计的完美策略,它建立了一套悲剧压制系统,剧场成为实行压制的最完美的艺术形式。这套系统通过制造一项冲突,建立一种“移情”关系,使观众与舞台事件产生“共鸣”,将他的思考和行为能力委托给剧中人,为角色人物的经验所带领,从而涤净他们身上的反社会特质。“这个系统的功能在于,把可能破坏平衡的元素——所有转变的潜能,包括革命性的——全数予以消解、怀柔、安抚、驱除。”^[9](PP. 66~67)它抑止个性,灌输一种宗教般虔诚的态度来看待现状,教导人们顺应既存的社会秩序。

一种与亚里士多德所了解的史诗完全背道而驰的剧场为皮斯卡托所创立。这种形式“切断了传统的移情牢结,制造了一种距离效果——一种后来被布莱希特发扬光大的效果”。博亚尔认为,布莱希特的史诗剧理论是一种“唯物论的诗学”,“它的目的不只是诠释这个世界,更重要的是要改变它,最后让这个世界适于人生存——有义务将这个世界可以如何改造的办法呈现出来”^[9](PP. 120~121)。这种诗学是启蒙先锋,它呈现世界的失衡和不完整状态,追索社会不平衡的原因,谋求改造这个不平等的世界;其史诗剧追求观众批判性的自觉意识的苏醒,不再将思考的权力委托给剧中人,要求观众在剧场中保持思考、批判和行动的能力。不过,博亚尔指出,史诗剧理论强调的基本上在于对行为理由的清楚了解,即启蒙,它揭示的是意识觉醒的层次而非全面性的行动层次。因此,如果想要刺激观众加入革命性的行动,去改变他的社会,还必须寻找一种新的诗学——被压迫者诗学。这是一种解放的诗学,它鼓吹解放运动。观众不仅要解放自己的批判意识,而且要解放自己的身体,要行动,侵入舞台并改变那里展示的形象,以便使被资本压迫的所有阶级获得全面解放。资产阶级的剧场是完全的死寂剧场,而被压迫的人们重新恢复了原本属于他们的酒神颂歌般的剧场:人民自由自在地在户外高歌,戏剧成为狂欢节、成为人民自己的庆典。他们不再将权力委托给角色人物或演员,“他们自己扮演主角的角色,改变了戏剧行为,尝试各种可能的解决方法,讨论出各种改变的策略——简单地说,就是训练自己从事真实的行动。此时,或许剧场本身不是革命性的,但它确实是一项革命的预演。被解放的观赏者,作为一个全人,踏出了行动的步伐。……它是一项行动!”这样的“预演激励了现实生活中的行动实践。……它唤起了观赏者将剧场里排练的行动放在真实生活中实践的欲望……创造了对于不健全事物的焦虑感,而且必须经由真实行动才能得到满足”^[9](PP. 165~166)。

博亚尔的戏剧理论在强调了与皮斯卡托和布莱希特等人理论中一致的戏剧的政治性、革命性和反叛现存秩序的精神的同时,还在两个层面上有所发展:一是它扩大了关怀的人群,除无产者以外,他把关注对象扩展到一切被压迫的社群——“被支配的阶级、

种族、性别或年龄族群”,亦即在社会中处于弱势的群体;二是它将观众参与的程度推进到了极致,观众自己在表演,剧场变成了革命的排练场,变成了行动本身。参与的彻底性甚至超过“生活剧院”,令人想起后期格洛托夫斯基的实验戏剧。

四

从皮斯卡托、布莱希特到博亚尔的戏剧理论大体上涵盖了20世纪西方左翼戏剧在政治意识形态和戏剧美学两方面的根本诉求,是指导纲领也是理论总结。皮斯卡托关于“政治剧”的阐述、布莱希特著名的“史诗剧”理论,对于整个20世纪西方左翼戏剧来讲可以说是纲领性的;而博亚尔关于被压迫者的戏剧理论则代表了20世纪后半期左翼戏剧理论的最高成就。离开了这些理论的启示和滋养,左翼戏剧的发展与繁荣是不可想象的。

皮斯卡托所倡导的政治戏剧实际上是指一种具有激进左翼倾向的、革命的、无产阶级的戏剧。他毫不掩饰戏剧明确的社会目的和宣传鼓动作用。他试图将舞台变成“一次盛大集会,一个巨大的战场,一场大规模的示威活动”,并为此创造了大量新的舞台技巧。布莱希特接受和借鉴了皮斯卡托的戏剧理念及舞台技巧并在此基础上建构其史诗剧理论。该理论极力提升理性在戏剧中的作用,强调以陌生化手法最大限度地实现戏剧在社会学意义上的功能。他假设理性能够使剧场中的观众保持清醒的头脑和批判的态度,能够消除资产阶级戏剧使人沉醉的剧场幻象,这样,戏剧才能教育观众,激起他们改造世界的热情。他给后世的影响是美学的,也是政治的。因此,皮斯卡托和布莱希特对西方各国左翼戏剧的深刻影响体现在两个层面上。其一是对戏剧介入社会政治的直接性,在意识形态批判和宣传鼓动意义上的功用的强调;其二是为有效达到这些戏剧目的和社会功用所创造的戏剧手段和舞台技巧。它们为20世纪西方左翼戏剧运动所普遍接受和采用,成为他们最重要的理论武器和实践指南。英国理论家麦考娄(Christopher J. McCullough)将后来继承和借用布莱希特戏剧观念和技巧的做法称为布莱希特主义(化)(Brechtian)。他指出:“我们称为‘布莱希特主义’的影响同样可以从两个层面来加以描述。一方面是对布莱希特风格的外部附属物的借用——半截幕、告示牌、不自然的明亮灯光以及冷静的表演风格,所有这些都可以在没有任何与之相匹配的意识形态目的的情况下得以展开。另一方面是布莱希特的理论和实践对左翼激进戏剧的重大影响——从战前的联合剧院到当代像7:84那样的剧团。”^[10](PP. 121~122)当然其理论影响还波及到了海峡对岸的普朗雄、太阳剧社,并远及大洋彼岸的生活剧团、面包与木偶剧团以及整个20世纪西方左翼戏剧阵营。

左翼戏剧理论在戏剧美学上从反叛传统的“亚里士多德式”的戏剧和以自然主义为代表的“幻觉剧场”出发,以介入社会政治为起点,强调观众的参与,将观众参与与戏剧

的社会政治介入功能联系在一起,从而突破了传统戏剧惯例的戏剧学基点,为 20 世纪西方左翼戏剧独特的审美意识形态意义的生成提供了丰厚的理论资源。破除幻觉,强调观众的参与以建立新型的观演关系,是现代主义和后现代主义戏剧理论的一个共同诉求;而左翼戏剧理论强调参与则具有很强的社会政治性,意在唤起被压迫人群的觉醒,激起其改造世界的行动。左翼戏剧理论生成于现代和后现代主义思潮的语境中,探讨其社会学以及戏剧美学意义都必须在整个思潮中进行。

[参考文献]

- (1)[德] 皮斯卡托:《政治戏剧》,聂晶译,《世界艺术与美学(第五辑)》,文化艺术出版社 1985 年版。
- (2)PISCATOR, ERWIN. *The Political Theatre*[M]. New York: AVON Publishers of Bard, Camelot and Discus Books, 1978.
- (3)HOLDERNESS, GRAHAM. *Shautstuck and Lehrstuck: Erwin Piscator and the Politics of Theatre*[A]. HOLDERNESS, GRAHAM. Eds. *The Politics of Theatre and Drama*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- (4)爱德华·布朗:《皮斯卡托在柏林》,原文见皮斯卡托《政治戏剧》(英文版),第 219 页,杜定宇译,《戏剧艺术》,1987 年第 3 期。
- (5)张黎编选:《布莱希特研究》,中国社会科学出版社 1984 年版。
- (6)[德]布莱希特:《布莱希特论戏剧》,丁扬忠等译,中国戏剧出版社 1990 年版。
- (7)[德]克劳斯·弗尔克尔:《布莱希特传》,中国戏剧出版社 1986 年版。
- (8)[法]路易·阿尔都塞:《保卫马克思》,顾良译,商务印书馆 1984 年版。
- (9)[巴西]博亚尔(波瓦):《被压迫者剧场》,第 66~67 页,赖淑雅译,台湾扬智文化事业股份有限公司 2000 年出版。
- (10)MCCULLOUGH, J. *From Brecht to Brechtian: Estrangement and Appropriation*[A]. HOLDERNESS, GRAHAM. Eds. *The Politics of Theatre and Drama*. New York: St. Martin's Press, 1992.

(作者系集美大学中文系讲师)

布莱希特先生的戏剧

○ [德] 爱尔玛·布克(Elmar Buck) 著

刘国轶 译

布莱希特生前希望在自己的墓碑上这样写：“他提出了些建议，我们接受了这些建议。”^①这个愿望看起来简单朴素，但大胆而独特。

“成千上万的观众看过布莱希特的戏剧，并且今后还将一次又一次地看。我敢说，有人可能通过布莱希特的戏剧改变了自己的政治思维，或者经受一次政治信仰的考验。我想起不久前一位文学家给布莱希特罩上的光环，他把布莱希特——这个宣传者视为诗人。但是我们知道，虽然他的确是一个天才，但他和他的作品在今天已经失去了其作为经典的影响力了。”^②

1964年，在布莱希特的戏剧风靡舞台之前，马克思·弗里施(Max Frisch)已经对布莱希特及他的戏剧有了以上的思考。后来布莱希特征服了德国，并且分享了那些古典戏剧家的地位。他所征服和赢得的不仅仅是舞台，还有高等院校、中小学校，以及一些文化研究机构。他达到了只有少数德国戏剧家才能达到的世界性地位和影响。

一

布莱希特很成功地开始了他的戏剧生涯：在魏玛共和国开始时期的1923年，他的《黑夜鼓声》(*Trommeln in der Nacht*)获得了当时最令人瞩目的德国文学奖——“克莱斯勒”奖。当时的国家戏剧演出计划中也有了他的剧目。1928年他导演的《三毛钱歌剧》(*Dreigroschenoper*)大获成功。在今天看来，这是他创作的一个高峰，他以后再没有创作出更好的作品。

1933年希特勒上台，意味着布莱希特的戏剧工作在德国的结束。在后来被迫流亡国外的日子里，他没有去大多数德国戏剧家落脚的纽约，而是到了洛杉矶的圣塔摩尼迦，以便离好莱坞近些，他希望能够和电影合作。但他的运气似乎不佳，他写了很多的电影剧本，却只有一部《刽子手也会死去》(*Hangmen also die*)到1943年才被拍成了电

① 贝托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht):《诗集》第七卷《我不需要墓碑》，第116页，法兰克福出版社1964年版。

② 马克思·弗里施:《作为我们伙伴的公众场合》中《作家和戏剧》，第276页，法兰克福出版社1967年版。

影。他在流亡期间也写了很多戏剧作品,如《伽利略传》(*Leben des Galilei*)、《大胆妈妈和她的孩子》(*Mutter Courage und ihre Kinder*)、《四川好人》(*Der gute Mensch von Sezuan*)、《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》(*Herr Puntila und sein Knecht Matti*)、《高加索灰栏记》(*Der kaukasische Kreidekreis*),但这些剧在当时几乎都没有上演。到20世纪40年代初,《大胆妈妈和她的孩子》、《四川好人》、《伽利略传》等剧在瑞士的苏黎世剧院首演时,他本人也没有参与。

直到日本广岛原子弹爆炸之后,布莱希特才于1947年重新开始导演工作。他和约瑟夫·罗塞(Joseph Losey)、查里斯·劳顿(Charles Laughton)在比佛利山(Beverly Hills)极其成功地排演了他的《伽利略传》,这是他在流亡中戏剧实践工作的一个高峰。后来由于麦卡锡^①组织知道了他的背景,他不得不于1947年离开美国。他经过瑞士,但那里也不允许他停留,最后他去了当时的东柏林。

东柏林并非他的首选目的地,但那里有船坞剧院,他在那里获得了他迄今为止最大的成功。在去世前的七年里,他一直在船坞剧院致力于戏剧工作,确切地说是排演他自己的作品。那里显然是他最理想的戏剧实验的舞台。他的戏剧几乎占满了那里全部的演出计划。

布莱希特总认为自己的作品在导演方面颇有创新,也总认为,有一些已经上演的戏还没有找到最相应的导演形式。但除了少数人外,人们并不接受他的作品。布莱希特在民主德国可以被称为“绝大多数作品不被上演的作者”^②。除柏林之外知道其人和其戏的人都很少,尽管他曾两度获得过国家戏剧奖。

1956年布莱希特在东柏林病逝后,他的学生本诺·贝松(Benno Besson)、彼德·帕里驰(Peter Palitzsch)和曼弗雷德·韦克沃特(Manfred Wekwerth)作为布莱希特的追随者继续在柏林剧团上演布莱希特的剧作。其中1959年的《阿图诺乌尼的发家史》(*Aufhaltsamen Aufstiegs des Arturo Ui*)是他们当时创作的一个高峰。在这些学生之后,就是他学生的学生和那些自称的学生,还有他的子孙和另外一些人。他的女儿和女婿作为继承者也致力于把布莱希特所有的剧目全部在柏林剧团重新上演。其中《科里奥兰》(*Coriolan*)的排练历时一年多。它得到国际上的认可,但也成了一个分水岭,从那

① 麦卡锡——“冷战”开始后的美国,从20世纪40年代末到50年代初,掀起了以“麦卡锡主义”为代表的反共、排外运动,涉及美国政治、教育和文化等领域的各个层面。麦卡锡(Joseph Raymond McCarthy)是美国参议员。1950年2月9日,麦卡锡在西弗吉尼亚州首府惠灵一家妇女俱乐部的活动上当众展示了一份据称列有205名共产党人的名单,并声称,美国国务卿早就知道有这样一份名单,可名单上的人至今仍在国务院内左右美国的外交政策。此话犹如晴天霹雳,令美国上下一片哗然。麦卡锡则一鸣惊人,一夜之间,从一位名不见经传的新参议员一跃成为声震全国的政治明星,并在随后的四年里主演了一部荒诞的美国政治闹剧。1951~1954年间,他一度操纵参议院常设调查小组委员会,搜集黑名单,发动了一场从政府部门清除共产党嫌疑分子的运动,进行非法审讯,采取法西斯手段迫害民主和进步力量,有麦卡锡主义之称。——译者注

② 口头的传说,无确切出处。

以后人们对布莱希特的戏便不再有什么兴趣了。

联邦德国法兰克福的苏尔坎普出版社(Suhrkamp-Verlag)也是布莱希特的拥趸之一,并致力于传播布莱希特的戏剧。但这并不能抵挡20世纪50年代初的联邦德国对民主德国共产党人布莱希特作品的冷淡态度,他的作品只有少数能出现在当时的演出计划中。1961年,就在联邦德国的戏剧舞台刚要迟疑地向布莱希特的戏剧开放时,拔地而起的柏林墙又把他挡在了门外。

在那个时期,如果说联邦德国还有一个地方可以接纳布莱希特的话,那就是拜恩州的埃尔兰根(Erlangen)。那里有一年一度的夏季学生戏剧年会,这些戏剧来自世界各地。联邦德国和民主德国在冷战期间也在这里聚会对话。在这对话中居然首先讨论布莱希特和他的戏剧,因为大多数民主德国的与会者来自柏林剧团——这个剧团由布莱希特创建于1949年,先后在德意志剧院和船坞剧院演出。

在布莱希特逝世后,布莱希特的推崇者们在那里成功地完成了他们新旧换代的交替,并继续宣扬布莱希特和他的精神。布莱希特一时成为德国戏剧的支柱之一。他的地位之盛,几乎盖住了所有的反对声音。那些提出反对意见的人们,反而遭到批评。马克思·弗里施,弗里德里希·迪伦马特(Friedrich Dürrenmatt)和彼德·汉德克(Peter Handke)的思想和批评都被忽略了。1978年出版的黑尔穆特·卡拉塞克斯(Hellmuth Karaseks)的非常值得一读的著作《布莱希特——最年轻的德国戏剧家》,在当时几乎是唯一持批评观点的著作。^①当然人们对这部著作所持的态度是拒绝。这样的情形大约又持续了20年,直到1994年“国际布莱希特组织”的创立人约翰·菲基(John Fuegi)为大家呈现出一个关于布莱希特的批评集——《布莱希特的生活和他的谎言》。^②

二

我们怎样解释布莱希特身后的这种成功呢?首先,他的作品像现代神话——有神话所特有的单纯和美丽。虽然在他的戏中也会有冲突,有时甚至是巨大的冲突,但是最后都会有一个好的结局。而那些不是美好结局的戏,也是要提醒人们知道,只要改变其中的一些行为,就会有好的结局。其次,布莱希特是左派,这在20世纪60年代被认为是好的。许多参与他戏剧的戏剧人和德国知识界的精英们支持这种政治倾向以及这类的作品。再次,在布莱希特的理论中倒也有两个概念是重要的:史诗剧和陌生化效果。关于这两个概念的学术论文、讨论文章可以把一个图书馆占满。布莱希特的位置也由

① 黑尔穆特·卡拉塞克斯:《布莱希特——最年轻的德国戏剧家》,慕尼黑出版社1978年版。

② 约翰·菲基:《布莱希特的生活和谎言》,伦敦出版社1994年版。

此得到了强调。虽然也有人批评他的实践与他的理论相比是不相称的^①，但总的来讲，人们还是认为他有原创性的东西，而且他的戏剧有和迄今为止的戏剧不一样的东西。那么事实是否的确如此呢？

如果我们正确观察的话，就会知道，一些古典的编剧法是并不适用于 20 世纪的。布莱希特将此归咎于亚里士多德。亚里士多德的编剧法是建立在两个基础之上的，第一是观众的情感被卷入舞台上戏剧的情境，从而产生共鸣，并由此引起移情作用；第二是行动的因果关系。这两个基础看起来都和布莱希特的目的相违背。于是布莱希特在他 20 年代的“史诗剧”戏剧理论中拒绝了这种其实是对他有益的编剧法，并认为“史诗剧”应当是亚里士多德的编剧法的替代。^② 但其实布莱希特也没有意识到他的史诗剧至少已经留下了他所拒绝的自然主义戏剧的印记。他后来更愿意称他的编剧法是辩证的，他说：“我们在尝试，从史诗剧发展到辩证剧。”

但是布莱希特其实认识到了，被他所抛弃的亚里士多德的编剧法正是从史诗剧发展到辩证剧的关键。他的辩证剧是以对话为主的。在不断的对话中会产生一个矛盾，这个矛盾就会导致辩证剧中的一个结尾。这种在戏剧进行中所保留的因果关系，使得“非亚里士多德化”变得不可能。虽然布莱希特一直在强调拒绝这种因果关系，但是这些拒绝都是贴着标签的宣传诡计。就连他的那部开放性结尾的《四川好人》，这部戏和他的作者都用了很长的时间去做最后的抉择。

布莱希特的很多戏其实都是有因果关系的。正如马克思·弗里施所说，这些剧都有一个原则：“就是废除了剥削和统治，我们就知道剧情的发展了。”^③

为了阻止这种情节的必然的发展，为了达到“非亚里士多德化”，布莱希特就使用了他的陌生化效果。他在《戏剧小工具篇》里指出：“一个陌生化的画面是这样的：你虽然认识这个事物，但是它同时看起来又很陌生。”^④ 布莱希特竭尽所能地在他的戏剧中表现这种陌生化的效果，而且他的这种陌生化效果是越过局部而深入影响到了戏剧的结构和逻辑。事物只有陌生化了，它的本质才能被认识。但是如果对事物的认知和描述只有通过陌生化才能成为可能的话，那么陌生化效果其实就只是一种戏剧的基本准则而已，并不是什么

① 布莱希特主张戏剧应该是叙述体的（又译“史诗剧”），是因为他要求观众看戏时进行理性的而不仅仅是感性的参与，他认为传统的“亚里士多德式”的戏剧叫观众产生情感上的共鸣（《诗学》中所谓“怜悯与恐惧”），是要他们被动地让剧情牵着鼻子走，而他希望叙述体戏剧兼有展现和评判故事两种功能，因而能刺激观众边观看边思考甚至边批评。但有一些评论者认为布莱希特在这一点上是个理论的巨人，行动的矮子。当他真的写戏导戏时，他发现戏剧好像只能以展现故事为主，观众并不喜欢在看戏的时候老跳出来。因此，在他的所谓叙述体戏剧里真正的叙述因素最多也不会超过百分之七八，如穿插进来的讲故事者或说明性的幻灯等等，百分之九十几还是传统的有连贯有悬念的戏剧情节。——译者注

② 贝托尔特·布莱希特：《戏剧笔记》第二卷，第 123 页，柏林和魏玛出版社 1964 年版。

③ 马克思·弗里施：《剧作法》中《一封信件》，第 12 页，柏林出版社 1969 年版。

④ 贝托尔特·布莱希特：《戏剧笔记》第七卷之《戏剧小工具篇》，第 36 页。