



# 戏剧与影视理论精粹

肖燕雄 刘彬彬 丁忠伟 编



中国出版集团



世界图书出版公司



# 戏剧与影视理论精粹

肖燕雄 刘彬彬 丁忠伟 编

世界图书出版公司  
广州·上海·西安·北京

## 图书在版编目(CIP)数据

戏剧与影视理论精粹 / 肖燕雄,刘彬彬,丁忠伟编. —广州 :  
世界图书出版广东有限公司, 2012.9

ISBN 978-7-5100-4911-8

I. ①戏… II. ①肖… ②刘… ③丁… III. ①戏剧理论—文集  
②电影理论—文集 ③电视—艺术理论—文集  
IV. ①J80-53 ②J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 146367 号

## 戏剧与影视理论精粹

---

策划编辑 王 慧

责任编辑 刘 果

封面设计 兰文婷

出版发行 世界图书出版广东有限公司

地 址 广州市新港西路大江冲 25 号

电 话 020-84459702

印 刷 广州市快美印务有限公司

规 格 787mm×1092mm 1/16

印 张 20

字 数 380 千字

版 次 2013 年 5 月第 2 版 2013 年 5 月第 2 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5100-4911-8

定 价 64.00 元

---

版权所有,翻印必究

# CONTENTS 目录

肖燕雄:论西方文艺理论的批评化趋向(代前言) / 1

## 第一部分 戏剧戏曲理论

### 西方现代戏剧理论

娱乐戏剧还是教育戏剧 贝托特·布莱希特 / 11

与杰作决裂 安托南·阿尔托 / 18

悲剧与普通人 阿瑟·米勒 / 24

论先锋派 尤奈斯库 / 28

### 中国戏曲理论

中国戏曲 张庚 / 37

### 中国实验戏剧理论

对一种现代戏剧的追求 高行健 / 51

## 第二部分 电影理论

### 电影基础理论

电影语言的演进 安德烈·巴赞 / 57

### 符号学电影理论

电影符号学的若干问题 克里斯蒂安·麦茨 / 68

### 精神分析学电影理论

基本电影机器的意识形态效果 让-路易·博德里 / 81

精神分析与电影:想象的表述 查尔斯·F.阿尔特曼 / 93

## 叙事学电影理论

电影话语与叙事:两种考察陈述问题的方式 弗朗索瓦·若斯特 / 106

现代电影与叙事性 克·麦茨 / 115

## 女权主义电影理论

视觉快感与叙事性电影 劳拉·穆尔维 / 146

## 第三部分 电视理论

### 电视基础理论

电视:技术与文化形式 雷蒙德·威廉斯 / 161

### 电视符号学批评

电视的符号与符码(节选) 约翰·菲斯克 约翰·哈特利 / 183

### 电视的话语方式和收视环境分析

观众中心批评与电视 罗伯特·艾伦 / 198

### 电视类型文本分析

何谓肥皂剧?(节选) 劳拉·斯·蒙福德 / 217

### 电视反思

娱乐至死(节选) 尼尔·波茨曼 / 238

## 第四部分 戏剧与影视的背景理论

### 意识形态理论

意识形态和意识形态国家机器 阿尔都塞 / 247

### 后结构主义—精神分析学理论

镜像阶段:精神分析经验中揭示的“我”的功能构型 雅克·拉康 / 283

### 雷蒙视觉文化理论

视觉文化的奇观 查尔斯·伽罗安 伊冯·高德留 / 289

### 后现代主义文化理论

后现代主义与大众文化(节选) 安吉拉·默克罗比 / 301

后记 / 313

# 论西方文艺理论的批评化趋向(代前言)

肖燕雄

## 一、背景:哲学美学思潮所趋

一个不容忽视的事实是,二十世纪西方哲学是在反传统哲学中行进的。这种造反姿态已在上一世纪末的非理性主义思潮中初露端倪。如郭尔凯郭尔攻击黑格尔的理性体系时说,一种逻辑的体系是可能的,但是不能有一种人生的体系;对上帝来说,实在本身是一个体系,但对一个生存着的精神来说,却不可能是一个体系;建立体系是出于人对知识的渴求,但太多的知识是我们的不幸,因为这使人们忘记了人的生存是怎么回事。赓续于非理性主义哲学思潮,海德格尔在他后期的著作中鲜明地反映出他企图寻求一种与西方传统思想方式截然不同的东西,在《论人道主义》中,海德格尔就表明他要放弃传统的那一套哲学。他说,将来的思想不再是哲学了。因为将来的思想比起传统哲学得更有创造性。于是他提出著名的“哲学的终结和思想的任务”的宣言。哲学的终结,就是哲学态度、视点、思维方式的转换。海德格尔否定传统哲学,试图以“思想”来取代哲学。他对“思想”的解释与一般含义不同。人们一般把思想理解为对事物或事情的思考、反应,然后得出的结论、观点。海德格尔的“思想”并不指关于对象的认识和判断,而是对于人和环境的整体的感受。比如说直觉、顿悟、情绪、意念。在这些形式中,并没有关于对象的意识,但都有对人自身及其所处的环境的感受和意识。海德格尔之后,西方哲学家们掀起一股“后哲学”思潮。“后哲学”并非流派,而是一种对传统哲学非难的态度。首先,他们否认哲学的终极基础性质,否认哲学是一切知识的阿基米德点。其次,“后哲学”批判传统哲学追求普遍性、同一性,因为传统哲学从整体上去把握社会人生、艺术,“后哲学”带有整体的压制性质,隐含着极权<sup>[1]</sup>。再

次,“后哲学”消融了哲学与文学的界限。后期海德格尔就试图超越理性的概念、证明、辩驳水平的哲学,进入一种禅悟的诗学境界,把哲学完全当做一种诗学来处理。文学和哲学在后来的哲学家、文论家手中逐步融合于“文本”、“话语”等宽泛概念之中,二者的界限进一步消弭,在各位大师笔下,只能辨认各自的文化姿态,而不能廓清诗与思、随笔与哲学了。比如巴尔特的《恋人絮语》、德里达的《格拉斯》(Glas)、《明信片》(The Post Card)等。美国实用主义哲学家理查·罗蒂把“后哲学”称为启迪哲学。罗蒂认为,今日西方文化面临的任务是:应该如以前哲学使其自身非神学化那样,以同样的方式来使其自身非科学化<sup>[2]</sup>。哲学是什么呢?它只是一种启蒙心灵的实践性的思想行为,它导引人们的心灵更能从事知识的探索、创造。简言之,哲学只是一种启蒙性、教育性的工作。它并不是一面镜子,它不能反映世界。哲学只有实践和改造的意味,而没有本体论的意味,因为没有与之相应的真实东西存在。于是,罗蒂把哲学看成诠释学。他说:“‘哲学’不再是一种有着永恒主题的学问和名称,相反,它是一种文化的形态,一种‘人类交流’的声音。”<sup>[3]</sup>也就是说,启迪哲学不是纯粹意义的哲学,而是一种文化批评。哲学由抽象滑到了具象跑道。罗蒂接着说:“我认为哲学需要改变,给文学划出充分的余地。……我们将永远需要哲学家,但他们应当停止充当预言家或救世主,而只应该成为评论家或顾问官。”<sup>[4]</sup>即,哲学家把哲学的终极追问“还原”为文学艺术对人生境遇的描述,把哲学的功能交给了文学批评,哲学世俗化了、批评化了。在这一背景下,作为哲学衍生物的近代西方美学避免不了一番新的变革。

历数二十世纪几大美学派别:马克思主义美学、存在主义美学、现象学美学、阐释学美学、形式主义美学、精神分析美学、符合论美学、格式塔心理学美学、结构主义美学、接受美学、新马克思主义美学(主要指新历史主义)、后现代主义美学,大致可以把它们作两大类看待。前四者为一类,后八者则属另一类别。前一类显然还未脱尽传统哲学的影响,多持一种“超越”具象之上的态度。马克思主义、存在主义、现象学、前期阐释学本身就是一套完备的世界观,各自的美学理论都有一种规范化的哲学基础,对如何认识世界有明确的方法、态度和概念。即它们是关于世界的“总体”的哲学论上的美学。这种“哲学美学”可用波普尔的“证伪法”来检验它们。“证伪法”是“一条可以用来为科学陈述与非科学陈述划界的原则与标准”。波普尔“把没有能够作为科学陈述而得到检验的陈述称为形而上学陈述”<sup>[5]</sup>。“存在”的超验性、“现象”和“理解”的主观性、抽象性,都是不能被科学检验的,即不能被“证伪”的也不能被“证实”的。它们的美学是“总体的”“哲学美学”。后一类程度不同地被“证伪”和被“证实”,可以过“临床检测”一关。它们从事的是美的感受和体验、美的程序和模式的分析,乃至在分析中常借助于自然

科学的方法和术语。它们面对的是具体文本或整个社会文化现象这个庞大的“文本”，而非一种哲学观念。换言之，它们就是一种“文本分析美学”。“分析美学”紧紧抓住的是认识的工具，而非认识的对象（如宇宙、自然、上帝、真理等）。这些工具有语言、结构、符号、作者和读者的心理过程，等等。在这些美学家们看来，传统美学所提出的许多根本性问题本身是经不起分析的，如“美是什么”、“艺术为何”之类的提出永远只是一个伪命题。他们试图以概念使用条件的分析来取代美的形而上思考，以对背景和环境性东西的分析来掩盖理论的出场。他们共同的提问嗜好是：“我们是如何认识文学艺术之美的”、“自然与生命关系怎样”、“文体意义如何”、“语言用法如何”等，而不再垂青于美的本质、绝对理念、辩证逻辑的发问和叩求。

从前述势力罗列和发展趋势看，显然美学的分析论态度压倒了哲学本体论的态度。而且，后期的存在主义者海德格尔不再论证“存在”为何物，而是试图通过“诗”使“存在”得以保存和“去蔽”。伽达默尔在经历多次与人论辩之后，他关注的中心转到了社会、文化中的实际问题，认为：一切哲学问题应该归结到人类主体之中才有意义。于是，阐释理论的哲学成为一种文化哲学的实践。这种“分析”旨归在文本，而此文本只是一种“意向性”的客体，因此它对其读者之维是相当钟情的。伽达默尔认为，“不涉及接受者，文学的概念根本不存在”<sup>[6]</sup>。在阐释学和接受美学那里，“阅读行为”成了中心概念。尧斯又借助于“期待视野”把读者提高到文学的中心位置。伊瑟尔的“召唤结构”则是一个有待读者来填充的一个文本的深层的动态构成原则。他们如此强调文本的接受者，以至于走向极端，他们证明“美的本质恰好并不在于仅仅是与现实性相对应，而是在于，美即使像是一种不期而遇的邂逅，它仍然是一种保证……真实不是遥远得不可企及，而是可以相遇的”<sup>[7]</sup>。美学的终极原因和自在之物不复存在了。美学仅仅是文本美学，即文学艺术理论与批评。这一方面说明，美学批评化了；另一方面也说明，作为美学核心的文艺理论也将随之出现批评化转型。

## 二、本体：语言论转向所归

二十世纪西方文论的语言论转向使得文论的批评化明朗起来。语言，在西方文论家笔下多数情况下是被顶礼膜拜起来的，即所谓的文论的语言本体论。一代宗师海德格尔认为，语言本质不等于传达信息的工具，语言“是掌握着人的存在的最大可能性的东西”<sup>[8]</sup>。他把语言作为一种“存在”（Being）来认识。那么，“‘语言以何种方式作为语言产生？’我们回答：‘语言言说。’”<sup>[9]</sup>语言言说时，语言已经给



予我们了。让语言来说(或译“道说”),在说的过程中,语言就“去蔽”了,体现了语言的本质,就是本质语言。即当语言在说的过程中,语言就处在其本质之中,我们也便获得了本质的语言。换海德格的原话说,语言就在“走向语言之途”中。在这个“走向”的最后结果,语言要彻底撇开自身,即撇开那个作为符号工具的“语言”,才能得到“显示本己”的“语言”。在海德格尔这里,“言说”中的语言与作为终极“走向”的语言是完全不同的。前者是手段、工具等实在之物,后者是价值、意义等神圣向往。正因为本质语言的“存在”性和神性,那么作为这个最终的神性走向的倚仗的工具性语言越是脱离“常言”、“庸言”的羁绊便越好。所以,海德格尔追向“语言”之本质存在,就找到了诗。他在解释荷尔德林的诗时说,“正是诗首先使语言成为可能”,“语言的本质必得通过诗的本质来理解”,<sup>[10]</sup>他认为,写诗是给神祇命名的基本活动。当然,他借助诗叩求语言并不是亲自去写诗,而是借助于诗来阐释语言,从事诗的批评。他说诗的批评乃是对语言、对真理的“去蔽”和保存。他对荷尔德林诗歌的阐发便成为一个昭示文论转型的典范文本。

文论的语言体论转向,表现为当代西方文论家们一个共同的思考倾向:语言是什么和语言何为。虽然其中一部分人得出的结论是语言就是语言,语言无所指,但是结论抹杀不了他们所取的研究角度:语言与意义的关系怎样?即使是彻底否认语言的意义指向性的文论家,也给人们留下一个“意义的诱惑”。

解构主义者德里达是这样论证“意义”的:在意义之前,只有一种纯真的无差别的语音和无差别的思想的运动;在这一纯真的运动中,当一些新的片断到达的时候,会出现把一个语音片断和一个思想片断保留在记忆中的瞬间;在这一时刻,差别被引入这一系统,即现时的瞬间中有了以前的瞬间的痕迹,两者加以比照,因此便可能产生意义。不过,这种痕迹本身并非一个确定的先存之物,也不是一个在场本身,它是一个在场的影子,一个在场缺席。德里达把这种痕迹的游戏称作延异(differance),旨在表明无穷无尽的差别(difference)游戏和无休无止的延异(defferance)——延缓意义的最终归宿或依靠。于是,延异“不从属,没有任何支持,也没有任何深度。超验的所指业已消失,没有能保证意义的先验在场,也没有意义体系的核心;有的只是差别。痕迹自始至终都处在能指的位置上”<sup>[11]</sup>。当然,德里达并不绝对否弃任何意义,他只是强调语言符号颠覆先验中心后生成意义的无限可能性:“中心不应该被认为是以一种此在的形式存在,中心从来就没有自然的存在,它不是一个固定的所在,而只是一种功能,一种非所在,这里采集了无数的替换符号,在不断进行着相互置换。此刻就是语言开始向令人怀疑的普遍存在入侵发难的时刻。此刻,一切都变成了一个系统,其中的中心所指,那本源的或超验的所指,是永远不会绝对地出现于一个由差异构成的系统之外的。但是,超验

所指的缺席把这个系统的范围和其中的意义的相互作用无限地延伸扩展下去了。”<sup>[12]</sup>这种包括文本在内的所谓“自在之物”的不断被解构的可能,加剧了文本的多元化发展。也许最终,我们只能以维特根斯坦的“家族相似”的原则来看待同一文本的意义指向了。这时,如果真要寻求自身变幻不定的文本中的某一个“特例”,便只有求助于批评了。在这里,批评不再是一种阐释,而是一种定位。这就是杜夫海纳所说的:“批评家虽不能自附于作品,但却可以把作品增附于自己。”<sup>[13]</sup>于是,解构的结果是:让批评成为文本的一部分,让批评充分主观化、多元化。

结构主义精神分析家拉康提出这样的设想:如果无意识存在的话,它是不会具有象征性地或本能地发挥其功能的,而应该通过语言这个“中介物”才能产生功能。他试图从结构主义语言学的角度,对传统的弗洛伊德主义来一次“语言革命”。拉康认为,无意识是有结构的,这种结构的规划受制于语言经验。无意识和语言是同时出现的。拉康评论弗洛伊德的释梦说:“无意识的构成像一种语言一样。”我们的语言“代表着”客体:一切语言要以它所表示的对象不出现为前提,语言在某种程度上都是隐喻性的,语言本身代替了对客体本身的某种直接、无言的占有。语言是一个能指链条,从一个表现符号到另一个表现符号,语言的“隐喻”关系虽然无止境地运动,但它为对世界的“转喻”终会打下基础。语言就如无意识那样“表现符号下面被表现事物的不知不觉的变化”。拉康的名言“无意识是他者的话语”定然有如此的含意:任何个体语言也是他者的话语。语言不光有所“转喻”,它还指明:所有人是通过与“他者”的话语与真实世界联系起来的。他者的话语大而言之就是“文化的话语”。拉康说“本我的语言”来源于其他的人。一切语言文本都是双方“正在进行中的谈话”所“表现出来的或被压抑的动作、思想和感情”。<sup>[14]</sup>而且之间必然构成一种“想象的幻想与象征的要求(即他者的欲望)的冲突”<sup>[15]</sup>。正如“本我的语言”必然要落入“象征秩序”,文本的主体意义也要溶入先在的社会意义网络。这样,永远只有滑动中的能指终归有了“意义”。难怪人们从这一角度来看拉康的精神分析就很容易地把它与意识形态批评紧密联系起来。<sup>[16]</sup>于是,拉康的“他者”及“象征秩序”概念便成为后来文化批评的出发点之一。

粗略地说,西方话语变革经历了三个时代:作品的时代、理论的时代和批评的时代。二十世纪六十年代后,批评理论风行欧美,宣示着一个批评时代的到来。就如卡西尔所说:把康德的“理性的批判变成文化的批判”<sup>[17]</sup>。罗蒂在《哲学与自然之境》中也说:“我认为,在当今英美国家,哲学就其主要文化功能已经被文学批评所取代。”

### 三、形式：文体实践所成

当代西方文论家们不再依赖于一本本庄严而厚重的长篇大著而多采用单篇论文或文艺批评集，其文体特征便是一种零散化的论述“碎片”。这种零散化是当代西方文论批评化的表现形态。

海德格尔晚年由抽象、玄秘的哲学之思转向拯救心灵、拯救真理的诗之思。但他向诗学追索的篇章汇集起来也不过薄薄的一本《诗·语言·思》，外加《诗中的语言》、《对荷尔德林的诗的解释》、《走向语言之途》几篇。《尼采》虽是长篇大卷，虽关涉到诗学问题，但他侧重的是对传统形而上学的批判，不在文艺理论之列。

滥觞于海德格尔的解构主义亦秉承了海氏的作文风格。杰弗里·哈特曼自问：“解构批评是科学性的，还是小品文式的？我们可以回答，它属于小品文领域。因为解构主义的阅读自己不再是要建立一部总的编码，而是要废除一切整体化的观点。”<sup>[18]</sup>哈特曼的主要著作是《荒原里的批评：今日之文学研究》（1980），这部文集包括了13篇论文，一出版就引起了广泛注意，有人称赞它是“对批评性质和作用的哲学思考的伟大总结”。耶鲁四大家中另一人物保罗·德曼，他的主要著作形式亦皆是哲学——文学论文，结成四本主要的集子：《盲目与洞见》（1971）、《阅读的寓意》（1979）、《浪漫主义的修辞》（1984）和《对理论的抵制》（1986）。

解构主义前，结构主义文论家斯特劳斯的诗学文章结成《结构人类学》出版，拉康的结成《文集》，巴尔特的有《批评文集》和划时代的单篇论文《符号学原理》、《写作的零度》。其中巴尔特被托多洛夫称作“批评作家”，他既对包括文学在内的一般文化对象进行过十分系统的考察，同时他又对具体文学作品进行过系统性的文本分析（《S/Z》）。苏珊·桑塔格概括得好：“正像一切真正的作家一样，使他入迷的是‘细节’（他的用语）——经验的简短形式。甚至作为一名散文家，巴尔特大多数情况下也只写简短的文章，他写的书籍往往是短文的集合，而不是真正的书，是一个个问题的记叙而不是统一的理论。”<sup>[19]</sup>

西方马克思主义文论家本雅明的理论建功也在于他的论文和评论文章。如《讲故事的人》、《论波德莱尔的几个主题》、《机械复制时代的艺术作品》、《普鲁斯特的意象》，结集有《文集》和《启迪》。英美新马克思主义文论家提倡一种“文化诗学”。杰姆逊作为其中的代表人物似乎已从早先的大部头转入短、平、快的论文样式写作。而且，他的零散式的演讲录《后现代主义与文化理论》和《马克思主义和历史主义》、《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》等，正在如日中天地施

加“国际影响”。在他看来,理论的深刻含义不在于其自成体系,而在理论所揭示、所叙述的问题。

批评化的论述不光指上述的零散化结构型态,还指各位文论大师的文体风格。

拉康的文体很有文学味道,他常在论述中夹杂比喻、神话传说甚至诗文警句,其中含义全留给读者去揣摩。难怪有的评论家认为要像读文学一样去读拉康著作而不要像读其他理论书似地期待有逻辑论证、组织体例。苏珊·桑塔格评论巴尔特说,巴尔特的作品包含着和近代人类文化风格有联系的一些特性。他的语句通常是复合式的,受逗号支配并爱用分号,其中塞满了措词严密的思想意蕴,而这些思想观念被铺陈得像是一种流畅的散文材料,全篇充满着韵味。德里达对传统的思想承载方式深恶痛绝,于是尝试另一种写作方式。他冲破学术著作的惯用的方式写成了《格拉斯》、《明信片》、《“真理”的绘画》(The Truthing Painting)等“反书籍”(anti-book)的“书”。在其中,德里达肆意玩弄双关语、文字游戏和故意模棱两可,意在把理论阐述与阐述符号之间的距离拉大、关系拉远。

批评化的论述文体追求一种针对性和心智性,开启思想的功能往往不逊于体系性著作。它适于表现“灵机一动”的“思想”,应和了后工业社会快捷的脉搏,更便于针对当今人们的心态、环境“加注”。而且似乎,它正与我国传统的理论模式不谋而合,值得研究。

## 注释:

[1]弗·杰姆逊《马克思主义与后结构主义之争》,中译文载《外国文学动态》1989年第2期。

[2][3]《哲学和自然之镜》,三联书店,1987年第1版,中译本作者序,第264页。

[4]《罗蒂谈当代西方哲学》,中译文载《哲学译丛》1992年第8期。

[5]艾耶尔《二十世纪哲学》,上海译文出版社,1987年版,第150页。

[6]《真理与方法》,辽宁人民出版社,1987年版,第237页。

[7]《美的现实性》,三联书店,1987年版,第23页。

[8][9]伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》(下),北京大学出版社,1987年版,第578、579页。

[10]《诗·语言·思》,文化艺术出版社,1991年版,第166页。

[11]Derrida Speech and Phenomena, Evanston, 1973, pp. 129 ~ 160. 同时参阅《延异》中译文(载《哲学译丛》1993年第3期)。

[12]《结构、符号与人文科学话语中的嬉戏》,中译文载王逢振等编的《最新西方文论选》,漓江出版社,1992年版,第135页。

[13]《审美经验现象学》，文化艺术出版社，1992年版，前言。

[14]伊·库兹韦尔《结构主义时代》，上海译文出版社，1988年版，第150页。

[15]伊丽莎白·赖特《拉康的文艺理论观述评》，中译文载《精神分析》，四川文艺出版社，1989年版，第334页。

[16]例如弗·杰姆逊在《雅克·拉康的“幻想”、“符号”与意识形态批评的主体位置》（中译文载北大版《东西方文化评论》第3辑）一文中，试图在拉康的精神分析理论中打入意识形态的楔子。

[17]《语言与神话》，三联书店，1988年版，序。

[18]《文学理论在今天的功能》，中译文载库恩主编的《文学理论的未来》，中国社会科学出版社，1993年版，第116页。

[19]《符号学原理》附录，三联书店，1988年版。

# 第一部分

## 戏剧戏曲理论



# 西方现代戏剧理论

## 娱乐戏剧还是教育戏剧\*

贝托特·布莱希特

当人们在几年前谈论现代戏剧的时候,指的是莫斯科、纽约和柏林的戏剧。也许还会提到巴黎的约维<sup>[1]</sup>的演出、伦敦的柯卡伦<sup>[2]</sup>的演出,或者哈别玛<sup>[3]</sup>的杜布科(Dybuk)表演,而这种表演归根结底还是属于俄国戏剧流派的,因为它的导演是瓦赫坦戈夫。从总的方面来说,只有三个戏剧首府,它们可以称之为现代戏剧。

俄国、美国和德国戏剧有着明显的区别,其相同之点,在于它们都是现代的,也就是说,它们运用了新技术并进行了艺术革新。就一定意义来说,在风格上它们甚至有相近似的地方。这大约是由于技术是国际都通用的缘故(这不仅是指那些为舞台直接采用的技术,而且也指影响着舞台的如电影之类),因为这里涉及的是工业发达的国家里的进步的大城市的缘故。

近来在早期的资本主义国家当中,柏林戏剧似乎起着领导作用。这儿在一个时期里现代戏剧共通的因素表现得最为强烈,而且暂时也最成熟。

柏林戏剧的最后阶段,也就是它把现代戏剧发展倾向表露得最为成熟的阶段,是所谓的史诗戏剧,所有被大家叫做“时代剧”“皮斯卡托舞台”或者“教育剧”的<sup>[4]</sup>,统统都属于史诗剧。

### 史诗戏剧

许多人都认为“史诗戏剧”这个词儿是很矛盾的,因为人们从亚里斯多德出发,认为表现某个故事的史诗和戏剧形式是截然不同的。这两种形式的不同绝不



是由于一种是被活着的人们所表演,而另一种则是借助于书本——史诗作品,如荷马史诗和中世纪的民间歌手的歌唱同样都是戏剧的表演,而歌德的诗剧《浮士德》和拜伦的诗剧《曼弗雷德》,显然是作为书而发生着它们的巨大影响。——戏剧与史诗两种形式的不同,按照亚里斯多德的意见应该到它们不同形式的结构当中去找,对它们的规律则从美学的两个不同分支加以阐释。这种结构形式取决于把作品呈献给观众的不同形式,有时是通过舞台,有时则通过书本,但是这与在史诗作品里也有“戏剧”的因素、在戏剧作品中也有“史诗”的因素完全无关。

资产阶级的小说在前一个世纪相当多地发展了戏剧因素,这儿指的是情节的高度集中,各个部分相互牵动与制约的机缘。一定的朗读热情,对各种互相冲击着的力量的刻画,即是“戏剧”因素的标志。小说家杜布林<sup>[5]</sup>提出一个出色的见解,他说,史诗和戏剧不同之点,就是它可以用剪刀分割成小块,而仍能完全保持其生命力。

这儿不必探讨,怎样才能填平史诗和戏剧之间这条长长的、不可逾越的鸿沟。只是指出,由于技术的成果使得舞台有可能将叙述的因素纳入戏剧表演的范围里来,也就够了。幻灯的出现,舞台借助机械化而取得的巨大转动能力,电影,使舞台装备日臻完善。这一切都是出现在这样一个时代,亦即当运动着的力量拟人化,或把人当做不可看见的形而上学的力量来加以处理的时候,人们当中许多最重要的事件再不可能简单地在舞台上加以表现了。

为了将事件变得为人们明白易懂,把人生活着的周围世界加以夸张,使之具有意义,这是必要的。

往昔的戏剧当然也勾勒出了这种周围世界,但那不是作为一个独立的因素,而只是从戏剧的中心角色出发表现的。它是在主人公反作用于它的时候而形成的,它之被人们看见宛如风暴一般,只有当船的帆儿展开并被吹打得弯折的时候,人们才能看见风暴。然而在史诗戏剧里它只需独立地出现。

舞台开始了叙述。丢掉第四堵墙的同时,却增添了叙述者。不仅仅是背景对舞台上发生的事件表示态度——它的巨幅字幕令人们联想起在别处发生着的其他事情,人物的格言通过幻灯加以证明或者驳斥,赋予抽象的对话,明了具体的数字,对形象的但意义模糊不清的事件加以数字和文字的说明——甚至演员也不完全转变为被表现着的角色,而是同它们保持一定的距离,并且毫不含混地要求观众也采取批判的态度。

从任何一个角度都不能使观众与剧中人物在感情上完全融合为一体,无批判地(实际上是毫无结果的)陷入事件中去。表演使题材与事件经历着一个疏远而陌生化的过程。为了使人们明白,这种疏远与陌生化是必要的。而在所有“不言