

颠覆的力量：20世纪西方左翼戏剧研究

Power of Subversion:

Theatre of the Left: Its Practice and Theory in 20th century West

李时学 著



厦门大学出版社 国家一级出版社
XIAMEN UNIVERSITY PRESS 全国百佳图书出版单位

厦 · 门 · 大 · 学 · 戏 · 剧 · 影 · 视 · 丛 · 书

陈世雄 周 宁 郑尚宪 主 编

颠覆的力量：20世纪西方左翼戏剧研究

Power of Subversion:

Theatre of the left: Its Practice and Theory in 20th century west

李时学 著



厦门大学出版社
XIAMEN UNIVERSITY PRESS

国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

颠覆的力量:20 世纪西方左翼戏剧研究/李时学著. —厦门:厦门大学出版社,
2012. 6

(厦门大学戏剧影视丛书)

ISBN 978-7-5615-4194-4

I. ①颠… II. ①李… III. ①戏剧史-西方国家-20 世纪 IV. ①J809.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 009332 号

厦门大学出版社出版发行

(地址:厦门市软件园二期望海路 39 号 邮编:361008)

<http://www.xmupress.com>

xmup@xmupress.com

三明市华光印务有限公司印刷

2012 年 6 月第 1 版 2012 年 6 月第 1 次印刷

开本:720×970 1/16 印张:15.25 插页:2

字数:248 千字 印数:1~3 000 册

定价:38.00 元

本书如有印装质量问题请直接寄承印厂调换

厦门大学戏剧影视丛书

总序

随着厦门大学戏剧戏曲学博士点的成立和教育部行动计划项目的下达，出版厦门大学戏剧影视丛书不仅有了必要，而且条件日臻成熟。

这套丛书包括我校教师研究戏剧和影视的学术著作，有书即出，不因为追求“体系”而作茧自缚，目的是检阅科研成果，促进学术交流和学科建设。

有一个问题困扰着我们，这就是：综合性大学如何办好戏剧戏曲学专业博士点？在这方面，大陆高校中只有南京大学能为我们提供历史经验。然而，厦门大学的情况和南京大学有所不同。我们没有陈白尘先生那样在国内外享有盛誉的大剧作家，也没有董健先生那样德高望重的前辈学者。我们相对年轻一些，戏剧戏曲学硕士点创办才三年，就升格为博士点，经验不足，底蕴不足，力量单薄。

然而，我们有信心。我们的指导思想是扬长避短，办出特色。

首先，综合性大学有多学科交叉、互补的优势。以厦门大学而言，我们仅在人文学院内部就有中文、历史、哲学、新闻传播、社会学、人类学等相关学科；在学院以外还有台湾研究、东南亚研究两个国家级研究基地和美术、音乐硕士点；就连信息科学也可以和戏剧戏曲学实现学科上的交叉、互补。因此，我们完全可以在戏剧的多学科综合研究上下工夫，拿出成果。例如：我们已经完成或即将完成的戏剧思维研究、戏剧与宗教关系研究、戏剧人类学研究、戏剧意识形态研究、数码戏剧研究等课题，都带有多学科交叉研究的性质。而对于专业的戏剧院校来说，这是比较不容易做到的。

其次，充分发挥地域优势。福建是我国著名的戏剧大省，传统戏曲遗产极为丰富，莆仙戏、梨园戏是我国最古老的两大剧种，福建傀儡戏艺术享誉全球。我们即将完成的莆仙戏史论、福建傀儡戏史论研究，都是极富地方特色的课

题。我校所处的厦门市是海峡两岸文化交流的基地之一。1990年以来,我们和台湾戏剧界同行的交流、合作不断扩大和加深。我校戏剧专业的教授们发表了一批研究闽台地方戏曲的论文,曾数次到台湾访问,参加海峡两岸歌仔戏、小戏研讨会,并应台湾同行的要求,协助培养戏剧戏曲专业的博士生。台湾的曾永义先生等专家教授,也曾经应邀到厦门大学讲学,受到师生的欢迎。在这方面,发展潜力很大,前景广阔。

我们还有一个优势,就是国内戏剧界专家们的大力支持。综合性大学和科研机构联合办学,一直是国家所提倡的;戏剧是一个实践性极强的专业,尤其有必要和社会联合办学。我校早在数年前就聘请了著名的戏曲史家廖奔、戏剧文化学家叶明生、闽台地方戏曲研究家陈耕等人担任兼职教授。他们除了上课外,还对学科建设提出了宝贵的指导意见,他们的论著成为我校科研成果的一个重要部分。

除了戏剧戏曲,我们准备把我校在影视方面的某些成果,也选进这套丛书。理由是,在大众传媒日益发达的当代,影视已经成为戏剧艺术极为重要的载体和传播媒介,并反过来影响着戏剧的发展。戏剧戏曲学离不开影视研究。

我们清醒地看到,厦门大学毕竟远离中心城市,远离国内那些最有影响的剧院,这对于我校戏剧戏曲学专业的发展是不利的,这一局限性必然会在丛书里表现出来,我们恳切地希望国内外同行和广大读者予以批评指正。

陈世雄 周 宁 郑尚宪
2003年4月于厦门大学

序

世纪初那几年里,时学又回到厦大,开始戏剧学研究。当年离开校园的时候,他大概没有想到还会回来,更没有想到会研究戏剧。从商场到校园,从古典文学到西方戏剧,人生与学术的跨度都算是大了,但对时学来说,似乎转移得很从容。我问过他,下海的时候,是否也曾有成就感。时学说那只是瞬间的事,有一次,大概在塘沽港,坐在高处,望着一片集装箱,似乎生活的成就就是这样垒起来的。然而,瞬间感到的欣慰又瞬间消失,有什么事可能持久,挽留生命在时间中流逝的意义呢?

时学再次选择了学术,不为活着,只为有意义地活着。回到校园的生活少了烟火喧嚣,我们开始投入西方戏剧理论史课题的研究,读书、讨论、写作,平静地阅读思考,是值得珍惜的幸福,我注意到时学的学术思考深入的同时,日常表情也渐渐舒展了。读书不一定是好职业,但肯定是一种好的生活方式。这一点,没有足够的阅历是无从体会的。时学说他能体会到,十年商海沉浮,如今重回书斋,感触最深者,就是在学术中生活的美好。此刻我有了信心,时学不仅能做出一篇优秀的博士论文,也将成为一位真正的学者。

在戏剧学界诸多理论问题中,时学最终选择了

20世纪西方左翼戏剧研究,作为自己的博士论文课题。作为一位明白的学者,首先应该清醒地意识到自身研究的问题、意义、概念与方法。什么是左翼戏剧?为什么研究左翼戏剧?如何研究左翼戏剧?左翼戏剧是“在允许多元政治势力与观念存在的民主体制下,与主流意识形态之间构成反叛与否定关系的戏剧”,左翼戏剧的定义除了思想方面的定义外,还有艺术形式上的特征,左翼戏剧拓展了剧场空间,开放了剧本结构,充分调动了各种舞台因素,打破了艺术与生活的界限……时学的研究从皮斯卡托和布莱希特开始,系统分析了从皮斯卡托、布莱希特一直到博亚尔的西方左翼戏剧创作与理论问题。在国内学术界,时学对20世纪西方左翼戏剧的研究,无疑是迄今为止最深刻最全面的。

博士论文的意义远不仅在完成一部著作,它是一位学者的学术起点,为其一生的研究奠基。一篇博士论文完成,只是一系列研究的开始,时学毕业后去了集美大学文学院教书,继续他的左翼戏剧研究。收入本书附录的两篇长文,可以看出他进一步思考的脉络。两篇文章一篇比较西方与俄苏左翼戏剧,一篇反思八十年中国左翼文学论争,既是他对以往研究的补充与深入,也是对未来研究方向的开启与拓展。从这两篇文章中,我们可以更好地理解他最初对左翼戏剧的定义。左翼戏剧只能作为“一翼”,不能作为“一统”存在,此间道理,仍须仔细揣摩。

时学的著作即将出版,其中大部分文字是当年读过的,这次新读附录两篇,发现他如今的文章更加“深思熟虑”了。甚喜。是为序。

周 宁

2011年7月16日于厦门大学

目 录

导论 盘点 20 世纪西方左翼戏剧/1

上编 改变世界的戏剧:左翼戏剧的剧作与剧运

第一章 概念与概论/15

第一节 左翼与左翼戏剧/15

第二节 概念与范围/19

第三节 概貌/24

第二章 德国左翼戏剧/29

第一节 俄苏左翼戏剧与“红色希望”/29

第二节 德国的左翼剧运与剧作/35

一、表现主义戏剧的幽灵/35

二、工人戏剧运动/38

三、皮斯卡托与无产阶级戏剧/45

四、布莱希特的创作及德国左翼戏剧的余绪/51

第三章 英美左翼戏剧/61

第一节 英国左翼戏剧/63

一、工人戏剧运动(WTM)/65

二、“工人戏剧运动”之后/71

三、“新左派”运动中的英国左翼戏剧/77

第二节 美国左翼戏剧/85

一、工人戏剧运动/86

目

录

1

2
颠覆的力量：20世纪西方左翼戏剧研究
Power of Subversion: Theatre of the Left: Its Practice and Theory in 20th century West

二、60年代的激进/92

第四章 法国左翼戏剧/105

第一节 左翼戏剧的法国版本/107

第二节 戏剧的“大众”理想/115

下编 改变戏剧的思想：左翼戏剧的理论探讨

第五章 改变戏剧的理论——左翼戏剧理论的建构/127

第一节 宣传鼓动与戏剧技巧——皮斯卡托与政治剧理论/129

第二节 从解释世界到改变世界——布莱希特与史诗剧理论/135

第三节 从身体到精神的解放——博亚尔与“被压迫者诗学”/149

第四节 理论与意义/159

第六章 审美意识形态意义/163

第一节 颠覆的力量——戏剧意识形态功能探讨/164

一、激进与形式/164

二、两种交流系统与两个惯例/166

三、颠覆的狂欢/170

第二节 左翼戏剧与现代戏剧美学/173

第三节 惯例的突破与戏剧美学的创新/184

结语/193

参考文献/197

附录一 当戏剧的“一翼”变成“一统”

——西方与俄苏左翼戏剧走向之比较/211

附录二 八十年中国左翼文学问题的澄明/223

后记/236

作为 20 世纪西方一种影响深远的戏剧现象,左翼戏剧从某种意义上说已终结于 70 至 80 年代。左翼戏剧的发展贯穿了 20 世纪的大部分时期,在西方政治和文化生活中扮演过重要角色,留下了一笔丰厚的遗产。对于这笔遗产的清理和评估,其意义绝不仅仅在于戏剧史的回顾,更重要的是对其审美意识形态的反思。左翼戏剧是 20 世纪西方最重要的艺术思潮——现代主义和后现代主义的重要组成部分。现代主义一方面意味着非理性、颓废、媚俗等所谓的消极面,另一方面也意味着反叛传统、反抗现存秩序的先锋性和革命意味;后现代主义一方面指向消解所谓“元叙事”,消散中心,反文化;另一方面也就具有了否定一切既有制度、规范,颠覆一切固有的、静态的社会文化观念的质素。而否定、反叛与颠覆正是左翼戏剧最为核心的内容。因此,研究现代主义与后现代主义戏剧,无法绕开左翼戏剧;而研究左翼戏剧,也必须在现代主义与后现代主义语境中进行。

一、概念与概况

“左翼”是一个政治概念,具有特定的哲学、政治、文化等意识形态内涵。左翼代表了具有以下特征的政治势力和群体:他们信奉“小民史观”,相信历史是人民创造的;其政治主张偏向于维护下层民众及草根阶层

的利益。他们不满贫富悬殊,追求社会权利的公平和社会财富的均等,认为社会的不公正是造成人民大众贫困和受压迫的根源。左翼在政治、文化上持激进、革命的态度,积极推进社会变革,因此,他们总是对现存的不合理的社会制度和文化生产方式进行反抗、批判和颠覆,以乐观的精神憧憬着一个和谐公正民主自由的理想社会。由此看来,20世纪西方的“左翼”范畴比人们通常的理解更为宽泛。它不仅指20世纪初信奉以革命“改造世界”的经典马克思主义者,而且指20世纪中叶成分更为复杂的所谓“新左派”,包含了那些一直存在于西方传统中的民主主义、自由主义、无政府主义、修正和发展了经典马克思主义的西方马克思主义以及后来兴起的女性主义等的信奉者们。

“左翼戏剧”是一个内涵和外延都较模糊的戏剧概念。它是一种有着强烈意识形态含义的戏剧类型,其兴衰总是同作为政治力量的左翼势力的盛衰以及社会政治、文化运动的起落紧密相连,因此我们必须用政治的“左翼”概念来界定它。于是,所谓左翼戏剧并不是从戏剧形态而主要是从意识形态意义上来看的,它针对戏剧所反映的内容而言。无论属于何种流派,使用何种题材,采取何种戏剧形式,呈现何种风格,凡表现出较强左翼倾向,具有一种鲜明的革命意识形态特征的戏剧,均可划入左翼戏剧的范围。这样,20世纪西方左翼戏剧就不仅包括20至30年代兴起的无产阶级戏剧,而且还指“二战”以后特别是50至60年代以来兴起的西方社会中反(传统)文化的戏剧,少数民族戏剧(如黑人戏剧、犹太戏剧等),女性主义戏剧,被压迫者戏剧,等等。

20世纪西方左翼戏剧是发轫于19世纪末而贯穿于20世纪绝大部分时期的一股戏剧潮流,总体上看,在20世纪30年代和60年代出现过两次高潮,主要由德国、法国与英美三大阵营构成,呈现出不同的面貌,在20世纪戏剧史上占有突出的地位。前期的左翼剧作和左翼戏剧运动主要以反映无产阶级的恶劣生活状况、揭露资本主义社会的罪恶、工人罢工斗争、社会主义革命运动以及反法西斯战争为主题。后期左翼戏剧的主题呈现出多元化的特点,除了继续关注底层人民的苦难和反战内容外,它们一方面更多地将视野扩大到不合理的社会文化对人的压迫和对人性的异化,关注一切反社会、反传统的行为;另一方面又具体到那些受到不公正待遇的社会弱势群体的命运,包括弱小的国家、少数民族、女性群体、同性恋人群等等,在“革命”的前提下以更加博大的人文主义情怀引导人们迈向彻底自由的、物质和精神全面解放的大同世界。

以德、法、英、美等西方主要资本主义国家的左翼戏剧为代表的西方左翼戏剧拥有总体一致的意识形态与美学诉求,又各具特色。20世纪20至30年代的德国和30年代的英美左翼戏剧尊奉马克思主义“改造世界”的理论,大多采用了能够及时介入时事的活报剧、宣传鼓动剧或文献纪实剧的形式,反映资本主义的罪恶、工人阶级的苦难和罢工、反抗斗争。60年代,法、英美左翼戏剧受“新左派”主张的影响,以布莱希特(Bertolt Brecht,1898—1956)和阿尔托(Antonin Artaud,1896—1948)等人的现代实验戏剧理论为指导,展现更广泛人群精神的痛苦和获救的渴求。前期德国左翼戏剧受表现主义深刻影响,连布莱希特也不例外;而英美则更多地延续了19世纪末以来的写实主义传统。后期法国戏剧常常在荒诞的方式下展示“存在”的荒诞意味;而此时的英美戏剧往往实践“表演中心论”,用一切可能的手段消解戏剧与生活的界限,表现激进的主题,检验戏剧究竟可以在多大程度上介入现实。

本书没有把苏联^①戏剧纳入20世纪西方左翼戏剧的研究视野,是出于两种考虑:其一,是地理和文化概念上的“西方”通常不包括俄国或苏联;其二,是政治概念上的“左翼”总是相对于“右翼”而言的,它只可能在那些可以包容不同政见和对立面的民主社会中,作为一种否定因素和主流意识形态的反叛力量而存在。社会主义的苏联实际上已经不再有上述意义上的“左翼”,其戏剧的性质与内涵也就不同于本文所讨论的西方“左翼戏剧”。对此我们还会在界定“左翼戏剧”时予以进一步说明。

西方左翼戏剧的灵魂是对现存秩序毫不妥协的反抗精神,是其坚定的革命性。否定、反叛、颠覆是其最本质的特征。这是它留给后世的最可贵的精神财富,也是它推动社会、文化不断前行的力量所在。同时它还戏剧艺术留下了另一笔丰厚的遗产,那就是在戏剧美学上的创造、对旧的戏剧惯例的突破和对新的戏剧范式的建设。

^① 本书中的“苏联”指前苏联,即苏维埃社会主义共和国联盟(CCCP),于1922年12月30日成立,1991年12月26日解体。“苏联导演”、“苏联剧作家”等,则指称那些在前苏联时期从事艺术等活动的人士。他们可能出生在1922年以前,也可能在1992年后仍然在世,但其社会活动已不再活跃。

二、理论建构

戏剧的发展离不开理论尤其是成体系的、成熟的戏剧理论的指导。纵观20世纪西方系统的并且产生了世界影响的左翼戏剧理论,可以发现从皮斯卡托(Erwin Piscator, 1893—1966)、布莱希特到博亚尔(Augusto Boal, 1930—)这条明显的传承轨迹。皮斯卡托政治戏剧理论的影响主要在20世纪20至30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至80年代,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。

皮斯卡托关于“政治剧”的阐述和布莱希特著名的“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。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。他创办“无产者剧院”的宗旨就是要使其“成为大柏林革命工人们的宣传鼓动讲坛”。他声言:“我们的‘戏’都是些号召,企图对当前的事件发生影响,企图成为一种‘政治活动’的形式。”^①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”^②;并为此创造了大量新的舞台技巧。他开创了“宣传鼓动剧”、“文献纪实剧”以及“史诗剧”等新的戏剧形式。布莱希特接受了皮斯卡托的戏剧理念,借鉴了皮斯卡托的戏剧舞台技巧。这两个方面构成了布莱希特史诗剧理论和实践的基本骨架。史诗剧力图以陌生化手法最大限度地实现戏剧在社会学意义上的功用。布莱希特极力提升理性在戏剧中的作用,是基于这样一种认识:他假设理性能够使剧场中的观众保持清醒的头脑和批判态度,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

① [德]皮斯卡托:《政治戏剧》,聂晶译,《世界艺术与美学》(五),文化艺术出版社1985年版,第256~258页。

② Erwin Piscator. *The Political Theatre*. New York: AVON Publishers of Bard, Camelot and Discus Books, 1978. 96~97.

国左翼戏剧的深刻影响体现在两个层面上：其一是强调戏剧介入社会政治的直接性和在意识形态批判及宣传鼓动意义上的功能，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。英国理论家麦考娄(Christopher J. McCullough)把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(Brechtian,又可译为“布莱希特化”)。他在总结布莱希特主义时清晰地概括了其戏剧技巧与激进的政治意识对后代戏剧的双重影响。

博亚尔称被压迫者戏剧为“革命的预演”。他认为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。他指出亚里士多德所谓“净化”的目的是涤除所有不顺从现有法律、制度的情绪和行为。《诗学》建立的是一套悲剧压制系统,而剧场成为实行压制的最完美的艺术形式。这套压制系统的功能在于净化一切反社会的元素,把那些可能破坏社会平衡的因素(如转变的革命性潜能等)悉数予以削减、怀柔、安抚、驱除,以维持既有制度的不朽和永恒。它抑止个性,灌输一种宗教般虔诚的态度来看待现状,教导人们顺应现存的社会秩序。他继承布莱希特关于反对幻觉剧场以情感同化达到“移情”作用的观点,不满观众将行为能力委托给剧中人,而其本身却处于被动状态,失去思考、批判和行动的能力。布莱希特的诗学是启蒙先锋,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;因此史诗剧场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。不过,博亚尔指出,布莱希特所做的基本上在于强调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。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,即“被压迫者诗学”。这是一种解放的诗学,它鼓吹解放运动,意在使被资本压迫的所有阶级获得全面解放。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。他们不再将权力委托给角色或演员,他们自己扮演角色,改变戏剧行动,尝试各种可能的解决办法,讨论出各种改变的策略。他们开始为自己思考,为自己表演,训练从事真实行动的技能。剧场即行动,“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。”^①

^① [巴西]波瓦(博亚尔):《被压迫者剧场》,赖淑雅译,台北扬智文化事业股份有限公司2000年版,第166页。

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。

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——对社会政治的介入以及对观众参与的强调。它们是指导纲领也是理论总结。

三、戏剧功能

20世纪西方左翼戏剧是一种激进的戏剧，其精神内核体现为一种毫不妥协的否定、反叛和颠覆的本性。在内容上，它反映革命性的、反抗一切现存制度和秩序的主题；在形式上，它发现并采用相应的激进戏剧诗学和舞台手段，从中获得了颠覆的力量。这里，我们试图探询它介入现实社会，改变观众的政治、文化观念，颠覆意识形态霸权，最终得以“改造世界”的深层原因。

左翼戏剧复活并发展了一种来自于西方戏剧源头的传统。从皮斯卡托的无产者剧院到贝克的生活剧院，从英国的工人戏剧运动到法国的戏剧大众化运动，无一例外地受到这个古老传统的启发，继承了该传统中戏剧的所谓“广场性”，在开放的表演空间和戏剧结构中，在癫狂与嘲弄的形式下，获得严肃的戏剧意义。就戏剧结构来看，它们常常是自由的、不拘一格的，摆脱了戏剧整齐一律的限制，呈现出插曲式、史诗化的特点，能够方便快捷地反映时事，展现广阔的政治斗争和社会文化内容。就戏剧的表演空间来讲，一切的陈规和界限均变得多余，任何的地点都可以成为演出的场所。工厂、罢工现场、失业登记站、会议厅、马戏场、酒窖、仓库、公园、街头、路边、酒吧甚至妓院，只要容得下一定数量的演员和观众的地方，随时都能够被用于戏剧表演。空间的开放性导致表演与观众之间关系的改变，舞台的概念变得异常宽泛，观、演界限变得模糊，演员与观众相互渗透；戏剧向仪式转化。在戏剧舞台技巧和手段的运用方面，所有能够冲击观众视觉，激发观众情感与理智，甚至引发观众实际行动

的方法皆被采用。大至旋转舞台、传送带、升降机、电影、幻灯,小至报纸、杂志、面具、统计图表,在演出中变得空前重要;音乐、灯光、歌唱、舞蹈、杂技、哑剧、评论等手段,常常出现于舞台,成为表演中不可或缺的要害。于是,戏剧仪式化、生活化,与生活的界限被打破,演出更像一场现实的狂欢节庆,社会意识形态在狂欢中被重塑。

我们发现,戏剧演出过程中存在着内、外两个交流系统,而这两个交流系统又跟戏剧演出的两个惯例——戏拟惯例和征实惯例——相联系。戏剧的内交流系统和戏拟惯例注重舞台演出中演员之间以及舞台各要素之间的相互关系,构成表演自身的完整性和自足系统,并且与观众达成某种默契,使观众能够看懂和理解某种形式的演出。戏剧的外交流系统和征实惯例关注演出中舞台与观众间的互动,向观众暗示或明示虚构的戏剧表演与真实的现实社会间的某种相似或同一关系,使观众接受和认识戏剧演出的意识形态含义,促使其改变观念以至于引发其改造现状的实际行动。内交流系统主要指向舞台表演的内部,信息的发出和接受都在舞台内部进行,在授与受的过程中构筑表演自身的文本意义,生成一个虚构的世界。外交流系统主要指向观众席以及观众所代表的现实社会,表演所发出的信息在舞台与观众之间交流并通过观众延伸到剧场以外的世界。它将虚幻的舞台事件、半真半幻的剧场体验与完全真实的现实生活结合在一起,于亦真亦幻中生成戏剧的社会意义。两种交流系统在戏剧中均不可或缺,而对于不同交流系统的倚重却会构成戏剧的不同模式。注重内交流系统的体现为锁闭式的所谓“幻觉戏剧”,强调外交流系统的呈现出所谓“史诗剧场”的开放性。

同样,“戏拟惯例”假设观众与演员之间存在着某种默契,即允许演员用各种“魔法”创造一个虚拟的舞台世界。它确保观众能够透过各种表演形式和手法理解戏剧,说服观众接受剧情和人物,让观众“悬置起不信”,而不去质疑戏剧虚构之“非真”。“征实惯例”提供一种从戏剧语词和行动中获得的整体和外在价值代码和行为原则,它们直接与现实生活相关联。该惯例是观众成功解码戏剧事件对生活的意义之关键所在。它决定观众对表演的解读,在虚构的“可能世界”与由观众社会政治经验构成的“真实世界”之间建立起明确的关系。如果观众将虚构引入现实,则戏剧暗示观众一种责任,改变其观念,导致其行动。

两种惯例同时存在于戏剧演出中,前者指向虚构的舞台表演,后者指向表演与现实的关系,将虚构引向真实。二者在对立与协调中构筑戏剧的审美意义和社会意义。20世纪西方左翼戏剧显著的反主流意识形态性质必然使之具有强烈的社会介入倾向,追求明确的改造现存社会政治、文化的目标。因此其突出的特征便体现为极力强化戏剧的外交流系统和征实惯例,促使戏剧演出的虚构世界向现实世界转化,特别关注戏剧演出和剧场观众与时事之间的联系,注重演出对观众和社会政治的实际作用。

20世纪西方左翼戏剧回归和承继了如古罗马广场化的、中世纪狂欢节庆般的古老戏剧传统,建构的是一种戏剧的“狂欢化诗学”。巴赫金认为狂欢节庆形式包含着战胜对任何权力、人世间的皇帝、人世间的社会上层以及对压迫人和限制人的一切恐惧的因素。它以其极具冲击力的放浪与癫狂、笑谑与嘲弄方式摧毁了作为体制与观念的官方秩序,人们在一种常态下无法达到的自由精神与交往方式中逃离正统,反叛主流,颠覆意识形态霸权。左翼戏剧采用了一套巴赫金所描述的那种“狂欢节的形式和象征的特殊语言”^①。这种特殊的戏剧语言带有喜剧般的嬉笑、嘲弄,带有仪式性的放浪、迷狂。它超乎现存社会和文化机构之外,占据着街头路边和其他一切开放性的真实时空,抹平了表演者与旁观者之间的间隔,调动起所有参与者身体中的一切欢娱。癫狂的形式爆发出颠覆的力量。由制度、规则和法律所构成的枯燥的、毫无生气的日常世界秩序被颠倒,一切社会等级、霸权均受到疯狂讥刺与嘲讽力量的严峻挑战。这种戏剧语言中还蕴含着无政府主义、自由主义以至共产主义的乌托邦理想,亦即西方左翼追求的终极理想。它是左翼势力颠覆现状,有效推进社会政治、文化进步的观念性力量,也是左翼文化、左翼戏剧重塑统治意识形态的能量源泉。

左翼戏剧采用自由的、史诗化的戏剧结构和丰富多样的舞台手段,在开放的表演时空中,加强了戏剧艺术的外交流系统和征实惯例,打破了观演界限,将戏剧演出仪式化、狂欢化,并以癫狂和嘲弄的形式将反叛与对抗的观念传递给观众。这种观念通过文化与社群的中介作用,通过所谓“意识形态转换”,传播到整个社会、国家乃至世界的各个角落。以反叛西方主流戏剧建构起来的

^① [俄]巴赫金:《拉伯雷研究》,李兆林等译,河北教育出版社1998年版,第12页。