



北京大学

博士研究生学位论文

题目： 比较文学视野下的
现代戏剧和社会空间

姓 名： 孙 柏
学 号： 10220854
院 系： 中 文 系
专 业： 比较文学与世界文学
研究方向： 文化研究
导 师： 戴锦华 教授

二〇〇 六 年 六 月

内容提要

本文试以文化研究中“阶级”和“民族”等视域切入现代戏剧研究，以解构策略的文本细读，考察资本主义的社会空间在十九世纪中后期到二十世纪初年戏剧/剧场艺术中的呈现。

绪论部分的任务是从批判思想和西方戏剧学两个层面，廓清现代戏剧研究的学术脉络，然后在此基础上提出自己的问题。首先确定论文主要的研究思路：超越二项对立的纯理论倾向，把现代戏剧重新放置到它得以发生的历史过程中去。其次，初步阐明现代社会空间的“阶级”等垂直维度和“民族”等水平维度，并描述这两个维度的交织与互动，共同形成的具体历史的复杂性。最后说明，这篇论文的基本设想和目的是通过现代戏剧经典文本的细读来解构历史在形式中的转义。

第一章“从雨果到雅里——十九世纪巴黎剧场中的法国与欧洲”。十九世纪的巴黎是欧洲和世界的政治文化中心。因为处在世界想象、阶级革命以及大都市/外省等多重坐标中，其剧场表征也相应地呈现出深刻的历史复杂性。本章选读的几个剧目都出现在重要的历史时期，也以各自的经典地位标识着戏剧艺术的重要发展阶段。雨果的《艾那尼》和雅里的《乌布王》，都是在处理法国衰落的帝国意识和旧欧洲的地形学；而小仲马的《茶花女》和左拉的《戴爱斯·拉甘》则是现实主义客厅剧的重要作品，从沙龙生活和大都市的浮华背面的隐恶，来表现阶级话语主导的社会空间。

第二章“瓦格纳：艺术与国家——解读《罗恩格林》的‘秘密’”，则集中论述十九世纪德国最重要的戏剧家瓦格纳，他希望通过作为整体艺术的戏剧来实现国家统一的理想、浪漫主义寻求纯粹源于历史深处的内在精神的法则以及艺术的自律与政治介入之间的悖谬关系，在他的歌剧《罗恩格林》中都有既非常自觉又更具症候性的表达。寻求一个整一、封闭的家园，和对于必须打破界线的恐惧，这两方面的要求之间有着很难协调的矛盾——这就是瓦格纳的戏剧艺术，也是德国的历史情境所面临的难题。

第三章“易卜生：现代性规划和殖民历史的在场（I）——狮身人面像前的培尔·金特”探讨的是易卜生极少有研究涉及的反殖民主义思想。培尔·金特的自我探询表现了现代主体及其理性主义的困境，这一困境表现在现代性规划无法真正同一它试图克服的异质性存在。在狮身人面像所标志的殖民历史的在场面前，欧洲文明祖述希腊的历史记忆与叙事也自行解构了。从戏剧形式上，主/客体的分离引起了主人公的行动与他的情境的对立，景观剧对世界的总体性呈现不再可能了。

第四章“易卜生：现代性规划和殖民历史的在场（II）——一个美国的幽灵在欧洲徘徊”进一步探讨了剧场观看机制。当一个全景式的世界画面不再可能之后，易卜生转向了客厅剧——资本主义世界的换喻式空间。作为现代历史进程起源的欧洲开始受到现代性幽灵的困扰；而第一个从外部世界返回欧洲中心造成这种袭扰的幽灵，就是美国。从易卜生的《社会支柱》、《海上夫人》到斯特林堡的《被烧毁的庭院》都是对欧洲与美国历史关系的寓言式搬演。

第五章“契诃夫：散文化的戏剧和知识分子的工作与生活”。在俄国于资本主义世界具体的历史处境里，契诃夫着力于探讨知识分子的工作意义，以及他们为建构中的国家所征用的可能性。《三姊妹》、《樱桃园》等剧作中的戏剧冲突已不再是舞台画面之内的行动，而是舞台外面的世界——新生的俄罗斯、莫斯科/城市、工作和由这种工作创造的真正美好的生活，与舞台上的世界——末落的旧俄国、乡村/外省、死水一潭的生活，两者之间的冲突。智识阶层的异化，还牵涉到语言的异化；契诃夫的戏剧人物耽于空谈、不务实际，缺乏任何实质性的行动，这实际上已否定了散文剧——即以对话为织体来维系一个现在时的真实幻觉的戏剧形式。

第六章“叶芝：去殖民化的诗学和爱尔兰民族戏剧”。爱尔兰民族戏剧在整个现代戏剧运动中堪称是通过戏剧来呼唤和建构民族国家的典范，这一章仅就叶芝的民族戏剧理论与创作展开讨论。叶芝坚持浪漫主义的艺术原则来对抗易卜生以来的社会批判现实主义，他强调内在真实对外部现实的超越、诗歌对于摹仿的优越性，他认为现实主义不过是大都市印刷文化的产物，而真正的民族戏剧应该恢复爱尔兰乡村口头文学的音乐性和鲜活的生命力。这种艺术理念植根于他对伦敦中产阶级文化以及英国帝国主义文化的抵抗。然而叶芝对于爱尔兰历史和乡村的怀旧想象并没有被他的同胞接受；从他的民族戏剧代表作《胡里痕的凯瑟琳》的文本和演出，可以看到叶芝民族与阶级的身份认同中的情感矛盾。

结论部分总结了正文中对现代戏剧经典文本的阅读方法，重申了笔者贯穿始终的问题意识，并通过对现代戏剧的观念、戏曲和话剧形态蕴涵的历史内容的简略论述，提示了将这种阅读方法、问题意识移用到中国现代戏剧研究中去的可能。

关键词：阶级，民族，殖民主义，现代戏剧，易卜生

Modern drama and social space
in the perspective of Comparative Literature

Sunbai (Cultural Studies)

Directed by Dai Jinhua

Abstract

Borrowing problematics, theories and perspectives from cultural studies, this thesis, designed to commence from the discourse of class and nation and develop via a deconstructive close reading of the texts, aims to explore the dramatic and/or theatric representations of the capitalist society lasting from the 1850s to the 1900s. Such a reading is expected to rearticulate the historical implication of modern drama, on the level of form in particular. And this strategy of reading, determined by the author's viewpoint, is to revive modernism, which is strongly critical and rich in imagination, and pass it on and on.

Informed by critical thinking and western drama study, Introduction on the one hand, functions to sketch out the academic development in the study of modern drama, on the other hand, serves to state the issues to be discussed in this thesis. The first step to take is to decide on the principal logics to be employed by this thesis, which is, to be exact, to go beyond the binary inclinations in pure theories and to re-contextualize modern drama. What follows is to articulate the space of modern society, including its vertical dimension—class, and its horizontal dimension—nation, and to depict the interweaving and interaction between the two dimensions, and the historically specific complexity ushered in by them. And Preface ends with an exposition of the fundamental assumption and aim of this thesis, which is, with the help of a close reading of canonized texts in modern drama, to deconstruct the transferred meaning of history in form.

Chapter One is entitled From V. Hugo to A. Jarry—France and Europe in the 1800s Paris Theaters. Paris in the 19th century, the political and cultural centre of both Europe and the world, was entangled in various reference frames, for example, that of global imagination, or that of class revolution, or that of conflicts between the metropolitan and the provincial, so that its then theatrical representations were featured by profound complexity of history. The chosen texts in the chapter were in the first place, all written in this age of historic importance, and in the second place, because of their individually unique achievement, characteristic of the significant stage of drama development. *Hernani* by Hugo and *King Ubu* by Jarry, both present the declining imperial consciousness of France and the relief map of old Europe, while *La Traviata* by A. Dumas fils and *Thérèse Raquin* by E. Zola, two master pieces of the realist drawing-room play, represent, by exposing the veiled evils in the salon life and the metropolitan flash, the social space dominated by class discourse.

Chapter Two, entitled Wagner: Art and State—Exposing the Secrets in *Lohengrin*,

focuses on R. Wagner, the most important dramatist of the 19th century Germany. Wagner was ambitious to realize, by drama as a monolithic art, the ideal of a unified state and romanticism, and to explore the principles of internal spirit derived from the history and the paradoxical relation between the art as a self-discipline and the art as a political intervention. And all these are indeed self-consciously and symptomatically represented in his opera *Lohengrin*. What exists between seeking for a unified and closed homeland and the fear resulting from breaking down the existing limits are contradictions hard to remove, and this is in fact what Wagner's operas are designed to represent, and also a dilemma encountered by German historical surroundings.

Chapter Three, entitled Ibsen: Modernist Programming and the Presence of Colonial History—Peer Gynt before Sphinx, probes into Ibsen's anti-colonialism, which has hardly been approached by the critics. Peer Gynt's self-interrogation points to the modern subjects and their rationalistic dilemma, which exposes itself in that modernist programming could never effectively homogenize the heterogeneous beings, which it has intended to remove. Setting against the colonial history marked by Sphinx, European historical memory and narration, which finds their origins in Greece, automatically melt into air. In terms of dramatic forms, the separation of subject and object has created the opposition between the protagonist's acts and his surroundings, so that it has become impossible for the world to be represented as a whole by spectacle.

Chapter Four, entitled Ibsen: Modernist Programming and the Presence of Colonial History—An American Specter Haunting over Europe, goes further to explore the viewing system of theatre. When a panoramic picture of the world became impossible, Ibsen fell back on the drawing-room play—a metaphorical space of the capital world. Europe, the stepping stone of modern historical development, has started to experience the interruptions by modern specters, and America turns out to be the first specter who shuttles to puzzle Europe from the exterior world. Dramas like *Pillar of Society* and *Lady from the Sea* by Ibsen and *Brandstätten* by Strindberg are all allegorical reflections of the historical relationship between Europe and America.

Chapter Five takes as its title A. Chekhov: Prose Drama and Intellectuals' Work and Life. Locating himself in the specific context of Russian capitalist society, Chekhov devotes himself to probing into the implication carried by intellectuals' work and the possibility for them to be exploited to construct the nation. The dramatic plotting in dramas such as *Three Sisters*, *Cherry Yard* is not developed by the acts on the stage, but pushed by the conflicts between the outside world, which refers to the newly born Russia, Moscow/city, work and the truly agreeable life created by work, and the stage world, which means the old down-broken Russia, countryside/province, and being static. The alienation of intellectuals is involved in the alienation of language; the characters created by Chekhov are indulged in phrase mongering, impractical and devoid of any substantial performance, which is in effect a disavowal of prose drama, which, through a network of dialogues, sustains a dramatic form of existing veritable hallucination.

Chapter Six is entitled W.B. Yeats: Poetics of Decolonization and Irish National

Drama. In the whole modern drama movement, Irish national drama has every qualification to be referred to as the model that evokes and constructs a national state through drama, and as such, this chapter will focus on the argument of Yeats' theories of national drama and his concerned production. Yeats prefers the artistic principles of romanticism to the social critic realism that has been popular since Ibsen on. Yeats emphasizes the inner truth's transcending the exterior reality, poem's privilege over mimicking; he argues that realism is nothing but a product of the metropolitan print culture, and that the authentic national drama should bring back the music quality and liveliness of the oral Irish folk literature. Such a belief in art is rooted in his standing against the bourgeois culture in London and the British imperialist culture. Yeats' nostalgic imagination over the Irish history and country life is, however, not shared by his folk people; and what could be discovered in his master piece of national drama , *Cathleen Ni Houlihan*, including the script itself and its performance, would be Yeats' emotional sufferings in recognizing the identity of nation and class.

The concluding part summarizes the above-mentioned approach designed for reading the canonized texts of modern drama, refreshes the problematics running through the thesis, and suggests, through a concise discussion of the modern dramatic concepts and the historical implication carried by the various forms of Chinese Opera (戏曲) and Spoken-drama(话剧), a channel for this approach and the problematics to serve the studies of modern Chinese theater.

Keywords: class nation colonialism modern drama Ibsen

目录

绪论	1
I 现代戏剧：基本问题和研究状况	1
1, 从一般到反讽的现实主义	1
2, 威廉斯对现代戏剧的形式分析	2
3, 另一条脉络：民族主义的浪漫主义	5
4, 现代戏剧的研究状况：二项对立和去语境化的思维模式	6
II 批判思想的介入：解构策略和对历史语境的重建	10
1, 双重阅读——德里达对话阿尔托	10
2, 欧洲中心的戏剧理论：以埃利卡·菲舍尔—里希特为例	13
3, 重建历史语境：以大卫·萨伏兰为例	17
III 现代戏剧和社会空间	20
1, 现代戏剧和社会空间的垂直维度：资产阶级“密室”；性别支配，城/乡对立， 工作和生活空间的分离	21
2, 现代戏剧与社会空间的水平维度：民族国家，欧洲中心和殖民地	25
3, 这篇论文的工作	31
 第一章 从雨果到雅里：十九世纪巴黎剧场里的法国和欧洲	34
I 重写帝国——雨果：《艾那尼》	34
II 1848 年的门槛——小仲马：《茶花女》	38
III 巴黎市区图——左拉：《戴爱斯·拉甘》	40
IV 欧洲的地形学——雅里：《乌布王》	42

第二章 瓦格纳：艺术与国家——解读《罗恩格林》的“秘密”

.....	47
1, 艺术与革命.....	47
2, 《罗恩格林》：作品与批评.....	50
3, 颂歌和幻影——国王的号声.....	54
4, “可怕”的“秘密”	57
5, 文本之外：瓦格纳的艺术与国家.....	61

第三章 易卜生：现代性规划和殖民历史的在场（I）

——狮身人面像前的培尔·金特	63
1, 《布朗德》和《培尔·金特》：景观剧和两种世界图景.....	63
2, “挪威的浮士德”	68
3, 狮身人面像前的培尔·金特——戏仿俄底浦斯	71
4, 培尔·金特面前的狮身人面像：殖民历史的在场	75
5, 演员与布景的分离	80
6, 尾声：索尔薇格之歌	83

第四章 易卜生：现代性规划和殖民历史的在场（II）

——一个美国的幽灵在欧洲徘徊	85
1, 从焦点透视到立体主义：不再完整的世界画面.....	86
2, 易卜生的转向和他对剧场观看机制的改变.....	88
3, “还是博尼克家对着花园的那间屋子”：秘室的封闭与打开	93
4, 《社会支柱》中的美国意象.....	98
5, 一个美国的幽灵在欧洲徘徊.....	102

第五章 契诃夫：散文化的戏剧和知识分子的工作与生活·····	115
1, 工作与闲暇（理论探讨之一）·····	116
2, 凡尼亚舅舅：知识分子还是簿记员？·····	119
3, 电报生，报纸读者和小说家·····	123
4, 莫斯科和俄罗斯的未来·····	128
5, 民族，教育和语言的生产（理论探讨之二）·····	132
6, 《三姊妹》：散文剧和交流的不可能性·····	134
7, 结论·····	138
第六章 叶芝：去殖民化的诗学和爱尔兰民族戏剧·····	140
I 盎格鲁—爱尔兰现代主义与作为戏剧家的叶芝·····	140
1, 盎格鲁—爱尔兰现代主义·····	140
2, 作为戏剧家的叶芝·····	143
II 去殖民化的诗学：象征与现实之争·····	144
III 《胡里痕的凯瑟琳》——把群众转化为民族的仪式·····	151
1, 母亲—爱尔兰和民族之子·····	151
2, 大母神和群众政治·····	156
VI 余论·····	162
结论·····	165
参考书目·····	169

绪论

I 现代戏剧：基本问题和研究状况

1. 从一般到反讽的现实主义

按照一般戏剧史叙述的理解，现代戏剧，从艺术形态上看，是指有着明确的知识分子阶层属性的严肃戏剧；从历史时段上看，则是指从 1870 到 1950 年代的现代主义戏剧。通常认为，现代戏剧是以易卜生（Henrik Ibsen）为开端、以布莱希特（Bertolt Brecht）和贝克特（Samuel Beckett）为终点的：在成熟期的易卜生之前，西方戏剧囿于一般的现实主义；而到了 1960 年代，则进入了所谓“后现代”的时期。现代戏剧还应以第一次世界大战为界划分成两个阶段：到 20 世纪初随着易卜生和斯特林堡（August Strindberg）的相继辞世，现代戏剧结束了它的第一阶段；欧洲的战争和革命爆发以后，戏剧和其它艺术一道进入高阶现代主义的历史时段。——这篇论文的讨论范围限于第一阶段现代主义的严肃戏剧。

现代戏剧的标准形式是搬演现代资产阶级生活的现实主义客厅剧。其萌芽却早在易卜生彻底改变欧洲和世界剧坛的一个半世纪以前即已出现。在十八世纪初到十九世纪中叶欧洲资产阶级上升阶段的关键时期，都应该被看作是现代戏剧的前史。在法国是以狄德罗（Denis Diderot）正面表现资产阶级家庭生活的戏剧为开端的，斯克里布（Eugene Scribe）则确立了“佳构剧（Well-made Play）”，而到小仲马（Alexandre Dumas fils）和萨尔都（Victorien Sardou）的时代更得到彻底的完善；在德国先是由莱辛（Gotthold E. Lessing）倡导资产阶级悲剧，中间有席勒（J.C.F Schiller）《阴谋与爱情》的尝试，最后是以黑贝尔（Friedrich Hebbel）的《抹大拉的玛丽亚》为标志；在英国最早可以追溯到乔治·利洛（George Lillo）的《伦敦商人》，在十九世纪中后期则经过了从汤姆·罗伯逊（Tom Robertson）到琼斯（Henry Arthur Jones）和平乃罗（Arthur Pinero）的艰难而漫长的蜕变和酝酿期；而俄国更是有着从冯维辛（Denis I. Fonvizin）、果戈里（Nicolai V. Gogol）、格里鲍耶陀夫（Alexander S. Griboyedov）到屠格涅夫（Ivan S. Turgenev）、托尔斯泰（Lev N. Tolstoy）和奥斯特洛夫斯基（Alexander N. Ostrovsky）的悠久的现实主义传统——这些地壳运动都发生在左拉（Emile Zola）、霍普特曼（Gerhart

Hauptmann)、萧伯纳 (George Bernard Shaw) 和契诃夫 (Anton Chekhov) 共同构成的那条地平线浮出欧洲以前。

易卜生划时代的创造与此前一个世纪的戏剧作品究竟有何不同？其答案首先应该到历史中去寻找：以 1848 年革命为分水岭，欧洲资产阶级开始进入它的下降期。现代戏剧已不再需要在封建贵族败落的旧世界的反衬之下，来表现进取的资产阶级悲剧（席勒的《阴谋与爱情》是最典型的一例），而开始转变成对资本主义社会自身问题的批判和反思。一个正面、肯定的资产阶级生活画面正在迅速褪色，一个随着资本积累而积累着隐秘罪恶的世界图景在舞台上悄然出现。戏剧形式上的决定性转变也就在这一时刻发生：一般的现实主义开始转向对它的反讽式运用。

表面上看，易卜生等现代主义戏剧家的作品好象仍在维系那种一般的现实主义再现，写实的布景、生活化的表演等等似乎都在认可和保证着一个肯定性的资本主义社会的坚固永存。¹然而实际上，现代戏剧不是要表现在场，而是要表现缺席；重要的并不是要让我们看到舞台上发生了什么，而是要让我们看到舞台遮蔽了什么。先前在被作为世界的隐喻的资产阶级客厅，在反讽的现实主义中，被表现为这个不再完满的世界图景里一块换喻式的拼图和碎片；并且，资产阶级客厅越来越受到被它隔离、屏蔽甚至是驱逐的社会场景的侵袭——而造成这种袭扰的，有可能是共产主义的幽灵，也有可能是殖民历史。

2, 威廉斯对现代戏剧的形式分析

在起居室这个关键场所之外，在相反的各个方，存在着体验的各种决定性领域，语言和起居室的行无发表达它们，或者无法充分解释它们。那个广阔社会中的各种社会的、经济的危机反过来对起居室有影响，但从戏剧角度看，仅仅像来自舞台之外其他地方

¹ “雷蒙德·威廉斯已经指出了不少自然主义剧作（如萧伯纳）中的社会激进主义与这类剧本形式技巧之间有趣的矛盾现象。剧中的说教可能会促进变革、批判与反叛，但戏剧的形式——精心布置道具，旨在达到绝对的‘逼真’——却必然会强加给我们这个社会一直到女仆的袜子都十分坚固的感觉。”——特里·伊格尔顿：《文学原理引论》，第 219 页，赵兴国等译，北京：文化艺术出版社，1987 年。

事实上，我们必须考虑到却不能详尽论述的一点是：即便到了二十世纪，仍有一般现实主义的作家作品，与易卜生以降不断深化形式探索的现代戏剧经典序列相并行；甚至即便在萧伯纳这样的经典作家那里，也仍会不自觉地抱着落后的形式终其创作的一生。就是易卜生本人，也在《人民公敌》这样的论战性作品中回退到一般现实主义的剧作模式上去了。

的报道，或者说充其量像从窗户上看到的東西，或者像是街上传来的喊叫声。相似地，主体性的各种危机——性隐私，幻想和梦境的不确定性与骚扰——无法在语言和行为的常规之内得到充分表达，形式为了其核心目的而选择了它们。

这是一种反讽式的结果，采用了一种形式——它从它的选择和
对深刻危机与迄今为止的黑暗领域的揭露中获得了自身的主要能量。¹

——实际上，是雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams）在《作为政治论坛的戏剧》一文中首度对这种反讽式的现实主义，也即他所说的“现代主义的自然主义”，做出了说明。——在这篇文章里，雷蒙德·威廉斯第一次、也是最后一次对现代戏剧做出了总括性的形式分析，即以阶级视域来考察剧场艺术和资本主义社会空间的关系。

按照威廉斯的观点，易卜生、斯特林堡等剧作家的自然主义²杰作标志着现代主义戏剧的第一阶段：《玩偶之家》或《朱莉小姐》这样的剧作，虽然表面上是袭取了十九世纪中前期已然出现的可以称之为“自然主义”的舞台形式，但他们的戏剧的最终结果，也就是那种“反讽式的结果”，却是要颠覆这种中产阶级剧场所代表的社会环境；正是在客厅——这个从前肯定资产阶级价值观和世界观的地方，易卜生和斯特林堡开始尝试否定这一社会空间。但现代主义的自然主义很快面临着一个危机，即客厅这一现代戏剧最规范的舞台场景终究难以覆盖整个的资本主义社会，要想达到真正的批判目的，就必须把影响到这一空间的各种政治、经济以及意识形态的动力尽都呈现到舞台上——于是，引入更为广阔的社会场景就成为现代戏剧形式创新上的当务之急。易卜生、斯特林堡还有契诃夫这

¹ 雷蒙德·威廉斯：《作为政治论坛的戏剧》，《现代主义的政治——反对新国教派》，第122~123页，阎嘉译，北京：商务印书馆，2002年。——这篇在威廉斯于1988年去世以后才发表的遗作，是我在戏剧形式分析上的主要参考之一，包括前面对现代主义戏剧两个阶段的划分也是依据他的论述。

² 关于自然主义与现实主义：雷蒙德·威廉斯基本上都用“自然主义”一词，实与“现实主义”无大区别。在另一篇文章 *Social Environment And Theatrical Environment: The Case Of English Naturalism* 里，威廉斯对三种“自然主义”的义涵——十六世纪末的自然科学、十九世纪中叶英国绘画中的再现原则，和1860年代形成于法国、1880年代进入英国的小说、戏剧中的自然主义——做了较详细的辨析。文章收录于 *English Drama: Forms And Development*, 第203~223页, edited by Marie Axton and Raymond Williams, London: Cambridge University, 1977.

另可参考美国学者 John Gassner 对不同学术传统使用这两个术语情况所做的说明：欧洲多用“自然主义”，而美国习惯用“现实主义”——见 *Form And Idea In Modern Theatre*, 第67页, New York: Holt, Rinehart and Winston, INC.1956.

些巨匠首先选取的是一种反讽式的策略（按照后文将要补充的意见，这种反讽式的策略在《社会支柱》这样的最为批判现实主义的剧作中即已被采用）。他们或是把外部的压迫性力量——资本主义的动力及其反冲——直接而又不动声色地引领到中产阶级的客厅里，从而最终打破这一空间，使之敞开向更广阔的社会图景；或是把人的内在的被压抑、变形和异化的心理空间彻底外化在舞台上。后来被称为“表现主义”的两种主要路向，都是由这些自然主义大师的转向中产生的：即社会表现主义和心理表现主义。威廉斯指出，沿着斯特林堡的《通往大马士革之路》，格奥尔格·凯泽（Georg Kaiser）贡献了心理表现主义最有代表性的作品《从清晨到午夜》，“小资产阶级”主人公心路历程的铺展构成了该剧的主题；而恩斯特·托勒（Ernst Toller）的《群众与人》和导演欧文·皮斯卡托（Erwin Piscator）的“无产者剧院”则是社会表现主义实验的先锋，他们直接通过戏剧形式的革命来介入和呼唤时代的革命。

如果给《作为政治论坛的戏剧》做一概括的话，我们可以认为，现代戏剧总的努力方向是：中产阶级知识分子试图超越自身的阶级局限、介入社会现实和政治现实，对资本主义世界予以批判——这样的批判远不只是剧作者假剧中人物之口进行的宣教，甚至也不简单是经由剧情的组织来展现，而是蕴涵在现代戏剧的形式即再现的边界问题中的。

然而，阶级视域（而非阶级本身）最终成了雷蒙德·威廉斯自己的阐释框架的局限。这与其说是马克思主义理论背景造成的，不如说是由他开始自己的文化批评的历史条件——二战后英国的阶级状况造成的。把注意力更多地集中在阶级问题上，使得他搁置了帝国主义、民族主义和殖民主义等重要议题。对威廉斯这一局限提出批评的，是爱德华·萨义德（Edward Said）。后者在《文化与帝国主义》一书中明确表示，他视为良师益友的这位批评大家竟对帝国主义的问题如此忽视，着实令人吃惊：“他的《文化与社会》完全没有涉及帝国主义历史。……

《乡村与城市》中简短的几页论述，虽然触及了文化与帝国主义，但只是在该书的中心思想的边缘。”¹尽管威廉斯写过《谁为威尔士人代言》，但他自己也承认类似萨义德这样的批评是切中要害的。

¹ 爱德华·萨义德：《文化与帝国主义》，第88页；萨义德引证威廉斯《乡村与城市》中论述，见同引书第113页。三联书店。

3, 另一条脉络: 民族主义的浪漫主义

萨义德对威廉斯的批评其实也适用于他的戏剧研究: 当他主要从阶级视域来考察剧场艺术和资本主义社会空间的关系时, 他显然忽略了以另一种话语为主导的戏剧形态, 那就是通过剧场来呼唤民族国家建构的浪漫主义——这一脉络的戏剧同样是现代戏剧的主要构成。

从各方面来看, 浪漫主义都与现实主义的戏剧形成了鲜明的对比: 与表现现代资产阶级生活的客厅剧完全不同, 民族主义的浪漫主义总是致力于表现一个民族的神话传说或历史上的伟绩; 现实主义感染和传播着欧洲大都市的普适性的世界主义气息, 浪漫主义则坚持从历史深处寻找其民族特殊性的、源于自身内部的精神统一; 模仿现世生活的散文化对白容易流于物质主义的琐碎和平庸, 而试图塑造一致行动和内在凝聚力必须诉诸诗歌所负载的民族语言的音乐性……

如果我们接受民族主义的浪漫主义这条脉络, 就应该承认现代戏剧的另一个开端: 德国戏剧家理查德·瓦格纳(Richard Wagner)。——虽然由于各种各样复杂的原因, 现代戏剧史上这一重要人物经常被二十世纪的研究者有意无意地搁置或忽略; 但是作为战后西方戏剧学第一个经典论述, 艾里克·本特利(Eric Bentley)的《作为思想家的剧作家》(1946年)¹一书却给了瓦格纳以应有的地位。本特利把现代戏剧发展史整理为两种传统: 一种是由主观情感为内驱力的幻想悲剧(tragedy in fancy dress), 即以瓦格纳为代表的强调源自纯粹内部精神的民族特殊性的传统; 一种是以模仿现实生活为旨归的现代悲剧(tragedy in modern dress), 即以易卜生为源头的、可以为欧洲知识分子剧场所追逐和效仿的传统。按照本特利的观点, 这两种传统经过既混杂又是综合的斯特林堡的中转, 而在二十世纪中叶分化为布莱希特和萨特(Jean-Paul Sartre)的不同方向、不同路径。

而笔者所要强调的是, 将易卜生和瓦格纳置于现代戏剧开端的两极, 这一做法²的思想基础来自于法德两国之间遍及哲学、艺术、文化、生活等一切领域中渊源甚深的对话关系, 更来自于法国强调平等公民权的国家形态与德国要求个人服从集体意志的民族形态的重大不同。——“作为思想家的剧作家”是在应对搬演现时代的世界这一需要中, 与探索政治实体组织形式的那些历史实践, 形成了

¹ Eric Bentley: *The Playwright As Thinker*, New York: Meridian Books, 1946.

² 这一对称的比较最先见于托马斯·曼:《易卜生与瓦格纳》, 舒昌善译, 收入高中甫编选:《易卜生评论集》, 第254~257页, 北京: 外语教学与研究出版社, 1982年。

一种默契的呼应和映照。不考虑狄德罗试图正面表现上升阶段的资产阶级生活的根本诉求,不考虑瓦格纳所谓整体艺术作品的戏剧与德意志民族同一性的内在联系,我们就不可能理解现实主义/表现主义或者写实性/剧场性的那种戏剧美学对立。

4. 现代戏剧的研究状况:二项对立和去语境化的思维模式

前面的几节里,我们先是略述了以阶级话语为主导的现实主义客厅剧的基本形态,然后补正了民族主义的浪漫主义这另一条脉络,并且指出现代戏剧这两条脉络、两种传统之间形成的鲜明对比,根源于法、德两国思想文化的对话关系。——当然,首先提示了对现代戏剧的形式做这种历史化的理解的,是艾里克·本特利的《作为思想家的剧作家》这一戏剧学经典论著。

这部著作在西方的戏剧学界产生了深远的影响,很多现代戏剧研究者即便不是直接受益于它,也显然分享着他对现代戏剧两种传统的区分。但后继者显然是有意地削弱了本特利论著的核心——“作为思想家的剧作家”这一命义,而把这种划分简化为更为纯粹的、也是去语境化的形式分析和理论探索中去了。这一倾向的直接后果,就是使日后的戏剧理论研究长期为二项对立式思维所支配,陷于对一系列伪问题(核心是:戏剧的本质,究竟是文学的还是表演的?)的缠绕和羁绊中去。

从雷蒙德·威廉斯 1954 年出版的《演出中的戏剧》一书,我们可以见出当时关于文学性与戏剧性的二元论争的大致情况。威廉斯的方法基本上依据的还是“言说—行动”理论,通过从索福克勒斯直到契诃夫和艾略特的作品细读,来检视戏剧文本与剧场演出之间的内在联系。威廉斯申明自己写作此书的目的就是要反驳当时的戏剧理论界出现的把戏剧和剧场割裂开来的倾向;他认为戏剧本来就具有剧本和演出的双重涵义:“通常的情况是,有这样一种文学作品,即戏(play),它既是可供演出的,又是可供阅读的,无论哪种情况,我们都可以视之为戏剧(drama)。”关于戏剧/剧场的争论的核心仍然是“现实”——威廉斯指出:“所谓‘现实’都有其限定性,但在变革的年代,其局限会特别明显,如近一百年(1850~1950)就在不断打破这种局限。”¹但在这时,对照《作为政治论坛的戏

¹ Raymond Williams: *Drama In Performance*, 第 172、173 页, New York: Basic Books, 1968.

剧》，威廉斯还未能说明造成那种“局限”的真正动因是什么。

正如威廉斯所注意到的那样，就 1950 年代的情形来看，无论罗兰·巴特（Roland Barthes）提出的“演员戏剧（theatre d'acteur）”和“作者戏剧（theatre d'auteur）”这一组批评术语，还是更为专业的戏剧学者如美国人约翰·加斯纳（John Gassner：《现代戏剧的形式与理念》，1956 年）关于戏剧具有写实性（Reality，即相当于再现）和剧场性（Theatricality，即呈现）的二元论说，或者德国理论家彼得·司佐恩蒂（Peter Szondi：《现代戏剧理论》，1956 年）在继承古典诗学基础上提出的史诗（Episch）与戏剧诗（Dramatisch）、及其内在的历时性与共时性的区分，实际上都是对当时“戏剧/剧场”这同一议题的不同表述。虽然上面提到的几位学者也都把现代戏剧的发展趋势描述为一个从再现到表现、从文学性到剧场性的嬗变过程，但那种二元对立并不是存在于论述对象上，而是存在于他们的思想方法中。而更重要的是在思想层面上，这样的理论探讨呈现出越来越浓的去政治化和非意识形态化色彩——然而这种倾向最终总是会显明它本身的意识形态性。

接下来是戏剧革命的辉煌年代。实际上，整个“六十年代”革命的戏剧和戏剧革命都应该在另立题目做专门的探讨。这里我们只略述后来被称作“后现代戏剧”的这一运动中在场呈现的幻象及其破灭，它曾声称彻底终结了现代主义拘泥于再现或摹仿的历史阶段，其结果却只是从戏剧领域构成了艺术自身的终结¹。1960 年代的欧美戏剧被重新赋予了改变生活进而变革世界的乌托邦力量，并仿佛一度接近了它的实现：似乎每一次演出都实践了对语言和社会秩序的颠覆，并且深深地楔入它的时代之中；似乎艺术与生活的界线已真的完全消弭不见，剧场也真的成了那个直接、绝对的在场呈现的应许之地。——然而这个应许之地，距离无时无处的后现代境况只有一步之遥：解放最终蜕变为对每一时间、每一地点，即“碎裂的当下”的消费，对再现的否定实际上成全了向资本的让渡。这是历史的错误。“后现代”戏剧的大师们之所以还能给人以天才辈出的整整一代人的印象，根本上是因为他们内在于“六十年代”革命的世界性。一旦革命退潮，这些前行者的集体后退几乎是不可避免的：要么是退向文学经典序列的旧秩序——以

¹ 弗雷德里克·詹姆逊：《“艺术的终结”还是“历史的终结”？》，收入《文化转向》，第 72-90 页，胡亚敏等译，北京：中国社会科学出版社，2000 年。这篇文章里，詹姆逊是以“后现代”戏剧的演变来标识“艺术的终结”的。

作为演员戏剧传统杰出代表的达里奥·福（Dario Fo）于1997年接受诺贝尔文学奖的收编为终极标志；要么是退向泛殖民主义（与文学相对的人类学范式）——彼得·布鲁克（Peter Brook）和理查·谢克纳（Richard Schechner）的后期活动，都说明风行一时的“表演（performance）”的理论与实践只能是全球化的落地表征而已。但是艺术和生活的界线被打破以后，这种戏剧实践的理论资源即被耗尽；更具决定性的是它赖以存在的革命资源已被耗尽——“六十年代”本身被抛入了历史。也许这是那些戏剧革命的先驱们最不愿看到的情形：革命终结了，而戏剧将继续幸存下去——套用阿多诺的一句格言¹来说，它错过了实现的机会。

于是，一个保守甚至是倒退的时期出现了，它在理论上的表现就是戏剧符号学。1970年代中后期，戏剧符号学开始在法国和德国的戏剧学界兴起并很快流行起来，一时著述之多，数不胜数。1970年代中后期，戏剧符号学开始在法国和德国的戏剧学界形成并很快流行起来。举其要者有：法国的安娜·于贝斯菲尔德（Anne Ubersfeld）的《阅读戏剧》，德国学者曼弗雷德·普菲斯特（Manfred Pfister）的《戏剧理论与戏剧分析》和埃莉卡·菲舍尔—里希特（Erika Fischer-Lichte）三卷本的《戏剧符号学》，英国戏剧学也有了凯尔·艾兰（Keir Elam）的《剧场与戏剧的符号学》，包括因命名“荒诞派戏剧”而著称的马丁·艾斯林（Martin Esslin）也写了一部同类著作——一时著述之多，数不胜数。戏剧符号学理论建设的共同特点是把演出包括文本在内的所有元素尽其可能地加以符号化来进行编码和解码；它的论说方式和学术兴趣虽然繁缛琐碎，但在治学理路上的确超越了此前支配戏剧研究的文学和人类学两种范式。但关键在于，戏剧符号学家们的问题意识从根本上并未脱出他们的前辈在1950年代关于“戏剧/剧场”或是“文本/演出”的论争。而且在经过以阿尔托为偶像的极富创造力的革命年代之后，也是在德里达已然彻底“解决”了诗学的形而上学问题之后，戏剧理论竟向早就过时的结构主义和符号学倒退，难免令人费解。但这正是戏剧符号学对其得以产生的年代的症候式反映：这种倒退并不完全是在学理意义上发生的，而是在1960年代改变世界的努力失败以后，欧洲知识阶层再次向学院体制和学术游戏溃退的一个缩影。

¹ 阿多诺《否定的辩证法》开篇起首第一句话：“哲学，一度似乎过时，但它仍继续存在，因为实现它的阶段错过了。”——转引自詹姆逊：《“艺术的终结”还是“历史的终结”？》，《文化转向》，第80页。