

## 纪念苏珊·桑塔格诞辰90周年：

## 作为剧作家的桑塔格

□王凯



的成败全都系于其道德诚挚的真实性，系于其对‘大’问题的涉及。然而，不幸的是，米勒所选择的戏剧方法，是心理分析式忏悔的喋喋不休的‘独白’。桑塔格又一次把矛头指向了现实主义戏剧。有关桑塔格为何对‘间离’推崇备至，在《沉默的美学》里她对此予以了解答。她认为，非传

创作实践上，桑塔格创作的戏剧具有明显的荒诞主义色彩。施赖伯认为，桑塔格实践的戏剧理念源自塞缪尔·贝克特，她“在她的戏剧中进行语言实验，以某种可行的方式抛出哲学问题，并将语音的重要性推向戏剧中心……将焦点集中在对话或者独白的语言材料的一种形式主义的原上，允许多元的意义和解读方式。”1991年，桑塔格创造了戏剧处女作、仅有6页的戏剧《一个帕西法尔》。从题目上看，该剧明显取材于瓦格纳的歌剧《帕西法尔》。在这部戏剧中，桑塔格塑造了一个反英雄的形象，把帕西法尔“解释成一个无知又粗暴的战士”。剧中的帕西法尔不再是寻找圣杯的基督教英雄，而是一个在记者发布会上大肆宣扬他个人声望的人。通过塑

社会的瞬息万变，面对消费社会‘什么都可以卖’的现实，人们对何为自由、何为爱的迷茫。与前两部剧作相比，《床上的爱丽丝》是桑塔格最为看重的一部女权主义色彩浓厚的戏剧，用她的话说，是“一出关于女人，关于女人的痛苦以及女人对自我的认识的戏”。她感觉自己“整个的一生都在为写《床上的爱丽丝》做准备”。创作该剧的想法源自桑塔格在意大利指导皮兰德娄的晚期作品《如你所愿》时。“一天，这部戏的主演阿德里安娜·阿斯蒂开玩笑地对我说——我斗胆说一下好吗？——请为我写一部戏吧。而且记住，我必须一直在舞台上。随后，爱丽丝·詹姆斯，这个受挫的作家和长期的病人，浮现在我的脑海里；我当场就构思了这部戏并且告诉了阿德里安娜。但我又过了十年才动笔写这部剧。”和小说《在美国》一样，《床上的爱丽丝》也是一部历史性、传记性极强的以女性为观照对象的虚构类作品。然而，这部剧作虽然“更多地植根于历史和传记”，但桑塔格的意图却绝非“追寻历史的精确”。在这部自由奇幻剧(free fantasy)中，她意在借卧床不起的爱丽丝表现“女人实实在在的受限状态，……无法在自己生存的社会中完整地定义自身”的现实问题。为此，她在剧中对刘易斯·卡罗尔《爱丽丝漫游奇境记》中“疯狂的茶会”予以了戏仿，为主人公爱丽丝召唤来了四位19世纪的女性——

苏珊·桑塔格1933年出生于美国纽约，是美国著名的犹太裔作家、评论家、女权主义者，以其对包括摄影、艺术、文学在内的社会与文化批评被誉为“美国公众的良心”，与西蒙娜·波伏瓦、汉娜·阿伦特并称为西方当代最重要的女知识分子。在《美国犹太文学》一书中，她的文字被评论为是“美国文学及文化批评最重要的作品”之一，她曾凭借历史小说《在美国》荣膺2000年美国国家图书奖。苏珊·桑塔格的一生著述广泛，以其才华、敏锐的洞察力和广博的知识而著称，所涉猎的文类包括小说、电影剧本、戏剧以及令她名声鹊起的评论性作品。1993年，桑塔格当选为美国文学艺术学院院士。

相对而言，桑塔格的小说和评论受到了评论界广泛的关注与研究，但其创作的戏剧作品却少有人问津，尚未引起足够的重视。因此，笔者旨在对她的戏剧思想和戏剧实践予以梳理，以展现一个更加立体、多面的桑塔格，一个作为剧作家的桑塔格。苏珊·桑塔格在戏剧创作上的尝试可以追溯到她于1969年和1971年创作的两部电影剧本《食人生番二重奏》和《卡尔兄弟》。但若论真正的戏剧创作，则要从1991年的《一个帕西法尔》开始。随后不久，她又接连创作了短剧《百感交集的皮刺摩斯与提斯柏》和她唯一的一部多幕剧《床上的爱丽丝》。1998年，桑塔格又创作了《海上夫人》，至此完成了她戏剧创作的收官之作。

从创作思想上看，苏珊·桑塔格的戏剧创作受到法国新美学以及欧洲现代主义极深的影响，倾向于“形式超越内容；美学主义超越现实主义”的创作理念，是一种“风格化、知识化的戏剧”。就前者而言，桑塔格在戏剧上崇尚“反资本主义

的”极简主义。正如她在《沉默的美学》一文中所说的：“当代艺术所钟情的目录式或清单式的‘极简’叙述原则，似乎就是对一切细分为条目……又把每一个条目当作一件商品……的资本主义世界观的戏拟。”而就后者，即美学主义超越现实主义来说，则着重体现在她在创作观念上对现实主义的抵制和对布莱希特所主张的“间离”手法的推崇。这在她的著述《反对阐释》《沉默的美学》中都有论述。在传统的现实主义戏剧中，剧作家往往倾向于忠实地再现剧场之外的现实生活，使观众与剧中的角色产生认同、引发共鸣。但在桑塔格眼中，这种忠实于生活、展现人物心理的现实主义戏剧未免太过枯燥、单调。早在她发表于1969年的论文集《反对阐释》中，桑塔格就曾在评价尤内斯库的文章中指出，“尤内斯库呼吁谨慎避开一切心理描绘，因为心理描绘意味着‘现实主义’，而现实主义是乏味的，限制了想象力。他对心理描绘的拒绝，使一切非现实主义的戏剧传统所共有的一种技巧……得以复活，在这些非现实主义的戏剧表演中，剧中人物将脸转向观众（而不是转向剧中其他人物），向他们自报家门、身份、习惯、趣味、想法……这一切，当然并不陌生；此乃戏剧之经典现代风格。”尽管这篇文章并非对尤内斯库的赞扬，并且明确指出这种经典的现代风格绝非尤内斯库首创，但桑塔格对现实主义的排斥以及对间离手法的赞同可见一斑。在《反对阐释》的另一篇文章《剧场纪事》中，桑塔格对以阿瑟·米勒的戏剧为典型的当代戏剧的“优柔寡断”予以了指摘。而这种优柔寡断，究其根源，则主要归咎于米勒对心理描绘的使用，“米勒此剧（指《堕落之后》）



统艺术“是在（观众与艺术物品、观众与情感之间）制造可怕的‘距离’。然而，从心理学的角度讲，距离往往牵连着最强烈的情感，一旦陷入其中，冷静漠然的对待事物的态度反而表明我们对事物怀着无可磨灭的兴趣。”显然，“间离”或者桑塔格此处所说的“距离”，所主张的是营造一种与“观看”所不同的“凝视”的看的体验。在桑塔格看来，“观看是自愿的，也是变化的，随着兴致的高昂与低沉而起伏不定。凝视在本质上带有强制的特征；它是稳定的、无变化的、‘固定’的。”换言之，传统戏剧带来的是观看，而非传统戏剧带来的则是凝视，一种“社会化的观看”，艺术作品不再是“游离于政治性、社会性、权力关系之外的单纯的附庸风雅之物”。“像布莱希特一样，她[桑塔格]希望创作一种将观众置于现场……并感到不适的戏剧。……她力图打破观众的优越感，打破观众犹如欣赏景观时的那种旁观感。……[使]观众成为演出的一部分。”

造这样一个缺乏英雄特质的荒诞派主人公，桑塔格批判了现实社会唯声望是从、忽视精神转变的弊病，再现了“战争中人们所表现出的观望，无动于衷的态度以及他们承受的苦难”。《一个帕西法尔》是桑塔格创作的第一个真正意义上的舞台剧本，“开辟了了她以戏剧形式进行创作的新领域。”同年3月，桑塔格为《纽约客》写了一部短剧《百感交集的皮刺摩斯与提斯柏》，后收录于她的论文集《重点所在》中。该剧取材于奥维德的《变形记》，莎士比亚在《仲夏夜之梦》中也曾将对古巴比伦情人的故事改编为短剧。在这部剧中，桑塔格拆除了隔在这对恋人之间的、象征壁垒、界限和障碍的那堵墙（即柏林墙）。面对突如其来自由，两人一时间无所适从，游荡在消费社会中沉迷于对财富的追逐，迷失了自己的身份。本剧一方面“揭示了原来被分开的人们对柏林墙倒塌的复杂混乱的心态和截然不同的态度，暗喻了人们心理上的鸿沟是难以一朝一夕逾越的”，另一方面则凸显了面对

美国第一位重要的女文人玛格丽特·福勒、诗才奇绝的艾米莉·狄金森、芭蕾舞剧《吉赛尔》中的迷尔达以及歌剧《帕西法尔》中的昆德丽，一方面具象化了爱丽丝内心的冲突与矛盾，另一方面则构建了一个想象的女性共同体。桑塔格创作的最后一部戏剧是《海上夫人》，改编自易卜生的同名剧作。在她的版本中，桑塔格令艾丽达回到了丈夫的身边，并将她“展现为一个正在寻找自己身份的存在”，纠结于她回归的意义以及对自由的渴望中。最后一场戏，她在杀死丈夫后，梦见自己跳入了海中，一切在悬而未决中结束。

桑塔格的一生是不断开拓、不断创新的一生。作为剧作家的她，在戏剧创作上秉承了自己一贯不走寻常路的风格，反美国的自然主义戏剧之道而行，勇于打破传统戏剧的藩篱和陈规，大胆实验新的表现手法，创造了一种极具先锋特质和哲学指向的戏剧，为美国的戏剧舞台注入了一种陌生而新鲜的元素。

## 穿越时光的《大胆妈妈和她的孩子们》

□李昌珂

1933年元月底，纳粹集团篡取了德国政权。为打压政治对手德国共产党，纳粹上台后不久（1933年2月27日）就制造了震惊世界的“国会纵火案”。刹那间，德国上下阴霾密布，白色恐怖四处笼罩。已将马克思主义作为思想源泉，以“教育剧”宣传鼓动工人运动的布莱希特，自然是在纳粹迫害黑名单之列。“国会纵火案”翌日，布莱希特便不得不带着家人踏上流亡路程。一个多月后，布莱希特的书籍在德国被焚烧。

“换国家比换鞋子还频繁”（布莱希特语）的流亡生活是异常艰辛的，颠沛流离中布莱希特始终把反法西斯斗争放在了第一位，体现了他浮家泛宅生活始终击不倒、压不垮的坚强意识与责任担当。进入流亡约一年多后的1934年，布莱希特就拿出了《三毛钱小说》，影射不规避直接，隐喻不遮羞，用讽刺艺术不言德国又写德国。流亡条件下戏剧相对容易创作和走向受众，布莱希特接连写了《卡拉尔大娘的枪》《第三帝国的恐怖与灾难》《西蒙娜·马卡尔的梦》《圆头党与尖头党》《阿吐罗·魏的有限发迹》等反法西斯剧作。也就是说，纳粹集团越显强势，布莱希特的还击也越为坚决。

1939年9月下旬，布莱希特决定要写《大胆妈妈和她的孩子们》一剧。是那个时候的纳粹德国动向，还有西方国家对希特勒政权的“绥靖政策”，使得布莱希特高度警觉和极为不安，以几周时间就将该剧写成。此时布莱希特已流亡到了北欧。挪威的纳维亚国家的剧院却不排演他的剧本，理由是他信仰共产主义。1941年4月，《大胆妈妈和她的孩子们》在瑞士苏黎世首演。两个月后纳粹德国对苏联发起了进攻，“绥靖政策”祸水东引策略似乎达到了目的。

《大胆妈妈和她的孩子们》取材历史，剧情故事发生在欧洲17世纪“三十年战争”时期。幕起，看起来干练，至少不狼狈的“大胆妈妈”是个商贩，身边带着她的三个半大孩子，赶着一辆载满货物尾随军队的辎重队伍，先是芬兰军队的，后是瑞典军队的，走过波兰，走过梅伦，走过德国中部，走过巴伐利亚，走过意大利，穿过了半个欧洲，在战争边缘的叫卖商品，养活自己和子女。剧情编排十二场戏，分别让观众看到“大胆妈妈”和她几个孩子的身影轨迹、行为和存在状态。

身处战争罅隙，在战争阴影下讨生活，“大胆妈妈”展现了

她的精神扭曲。在她眼里，战争不过是一种买卖，一种“不是用乳房”，而是“用子弹”在交易的买卖。战争固然使得鲜血流淌，但也带来滚滚财源。对于买卖，“大胆妈妈”有她的精打细算，有她的冷漠无情，有她的处变不惊，有她的果断坚决，可以一会儿站进天主教徒，一会儿又和新教走在一起，可以利用逃难者处境，可以拒绝救助受伤的义人，以唯实唯利的商贩本性应当说得到了不错收益。她高兴看到“和平只有一会儿，现在战争又继续下去”，最担心不过的也就是战争说不定就要停止。不过内心“大胆妈妈”绝非喜欢战争，更无战争狂热。她只是“想靠打仗吃饭”，同时自己和孩子“又置身战争之外”。这当然只是一厢情愿。随着剧情演变，“大胆妈妈”的几个孩子个个都被战争吞噬，“大胆妈妈”终于骂了句“这战争真该死！”不过也只是她唯一的一次和唯一的一句。

“大胆妈妈”的三个孩子分别来自三个只有短暂关系的男人。“大胆妈妈”用她认为理所当然的观念和方式关心和教育孩子。女儿毁容，在“大胆妈妈”看来是个好事。长子哀里夫讲他有“出色的事迹”，“大胆妈妈”立即给了他一个耳光，要他记住面对强敌绝不能去“当英雄”，应当赶紧躲避或举手投降才是道理。次子施伐兹卡司冤枉被抓，送交军事法庭。“大胆妈妈”深谙乱世“人就是商品”的世道，却讨价还价赎金就不松口，使得对方不再耐烦。远处传来鼓声和枪响，施伐兹卡司吃了十一颗子弹。“大胆妈妈”的反应只是沮丧：“看来，我讲价钱讲得太久了”。篷车是一家人生存手段，没了篷车就没有了一家人生计，“大胆妈妈”不愿用篷车去换儿子在某种层面上尚可接受。但儿子被枪决了仍依然不公开母子关系，任凭儿子尸体被扔荒郊，与动物尸骸为伍，“大胆妈妈”极其冰冷的“务实”理念令人不是诧异，而是震惊，五内沸然。

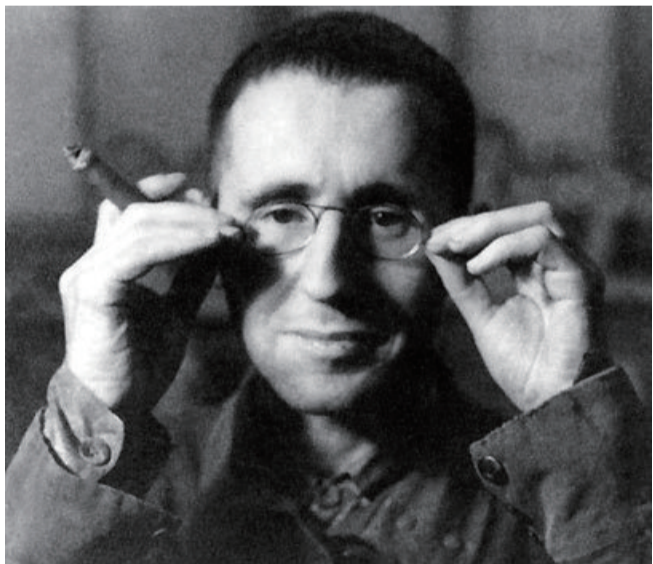
不过比起她在德国文学里的原型来，“大胆妈妈”又“相形见绌”，只不过是“小巫见大巫”。其文学上原型是17世纪德国小说家格里美尔豪森小说《骗子和游民库拉赤译尽又奇特的生平纪实》里的女主人公库拉赤（此名词意即“大胆”）。库拉赤是个修道院长大的孤女，12岁那年遭遇“三十年战争”，给骑士当过女仆，学过半打舞刀弄剑，与人交往谁老就欺谁谁，自己也不断陷入被人欺凌或强奸的处境。她成过七八次亲，每个

丈夫都在不久后死去。她居无定所，想外出便出行流浪，一路上成亲，成寡妇，抢劫，谋杀，做生意，卖淫或争勇斗狠于当兵群中，获绰号“浪放女巫”，简言之是个市民、流浪汉、商贩、士兵、妓女、恶妇混合体。其人生用小说里的话来说“作孽比日子多，偷窃比星期多，下贱比月份多，坏事比年代多”，一言以蔽之也就是个噩梦。更震惊人心的是库拉赤毫无要改轍易辙的意识。即便是被联军军官强奸报复，被整团士兵轮奸，库拉赤也无伤害感，而是认为她的行为由此扯平，接下来还是一切照旧。她嘲笑想去忏悔罪过的人，“豪气”地说自己的不堪太多，任何忏悔都无济于事，继续我行我素——以流浪汉小说“审丑”模式，格里美尔豪森写了这个人，让人看到在兵燹年代兵荒马乱世界里的历史倒退、秩序坍塌、价值崩溃和人性扭曲。

布莱希特善于发掘表层的意蕴，在格里美尔豪森笔下库拉赤这个人物身上看到的是个无思想、无头脑、无智慧的“三不”形象：不从经历中学习、不在体验中认识、不去悔改自新。布莱希特为自己剧作选材历史，所要“激活”的也就是这个形象。写成的《大胆妈妈和她的孩子们》是那部“叙事剧”，追求观众审美看戏的过程也是一个展开思考，得出认识的过程。因此说将“大胆妈妈”写得很满、很撑，什么都要告诉观众，而是以“陌生化手法”要求观众自己思索。剧情明了，观众思索便得出“大胆妈妈”就是“三不”情形的体现。

“我不许你们咒骂战争。有人说战争是消灭弱者的，弱者就是在和平中也要完蛋的。只有战争才能把人养得更好些”，与人交谈的“大胆妈妈”一句台词这样说。不管周边和身边发生了什么，她似乎都无哀伤，都无泪水，都无疼痛，都无记忆，从头到尾都是战争观念颠倒。拖拉篷车的马匹死了，她让孩子们替代马匹。军队们没了，她把自己套进车轡。只剩下孤身一人，她仍对孩子们叫喊，“带我一起走”，将错位的战争观来了个浮雕式凸显，如似一面镜子。她不是内心强大，不是性格强硬，她是一个讽喻，让人看到了愚蠢至极的执迷不悟。

只有知道了布莱希特为何要创作这个剧作，才明白“大胆妈妈”的讽喻关系。流亡中德国流亡者们曾激烈讨论德国为何会出现法西斯政权这个问题，布莱希特的观点认为法西斯主义



布莱希特

是生产资料私有制的产物。讨论表明有流亡者抱有这样期待：德国人民会很快觉悟，推翻希特勒政权。布莱希特注意到的事实则是大多数德国人还是些精神上消极、顺从，不能自我解放的人。1938年纳粹德国吞并苏台德等后，布莱希特更是焦虑地注意到不少德国人的精神在进一步迷失，一战结束时“永不战争”的发誓还言犹在耳，不少德国人的帝国主义、军国主义、沙文主义思想却在蠢蠢欲动；西方国家也在向纳粹德国销售可用于战争物质。故而迫切要写《大胆妈妈和她的孩子们》，要用“大胆妈妈”的“三不”形象让德国人和其他人的精神迷失被讽喻、被看到、被思考、被警示。

《大胆妈妈和她的孩子们》幕落时，“大胆妈妈”的台词说“我得赶紧去做买卖了”。布莱希特安排的这个戏剧结局白，醉翁之意不在酒，旨在让观众想到战争在我们这个世界上不时在发生，背后原因说到底就是因为有人在用战争做生意、做买卖。有观众思索参与，这部剧作瞬息间、方寸地的指向也就穿越时光，更为宽广。“谁要想靠战争过活，就得向战争交出些什么”，布莱希特写在剧中其他人物的这句话，也让观众领悟。它被历史反复证明过了是历史的真理。以史为鉴。当年的那些德国人和其他人，没过几年便感受到了这个真理的坚硬性。还有那些挑起战争，“拱火”战争的人，迟早也会感受到。

（作者系青岛大学特聘教授、北京大学教授）