

经典

布莱希特:从“叙事剧”到“辩证剧”

□李昌珂

如何创造一种“非亚里士多德”的新型戏剧?

布莱希特以革新戏剧、引导观众、改变社会为目标,致力于构建“非亚里士多德”式的“叙事剧”,其核心是兼顾“文献性”与“叙事性”的有机统一

20 世纪初,在第一次世界大战前后社会局势持续紧张,秩序陷入动荡的历史背景下,德国戏剧界涌现出一批“开放式”戏剧,以它们独特的艺术构思和语汇表达,在剧作家、舞台和观众之间形成一种前所未有的循环互动关系。这些戏剧在风格上可能属于“表现主义”或“自然主义”或“现实主义”思潮,但因它们敏锐观察历史,直面时代诉求,聚焦现实问题,反映阶级矛盾,表现两极分化,有的还直接呼吁社会革命,被统称为“时代剧”。因部分场景难以通过舞台直观呈现,创作者遂以演员叙述、评论作为表现手段,这些戏剧又因此得名“叙事剧”。布莱希特并非“叙事剧”的首创者,但他以系统的理论建构与丰富的创作实践为这一戏剧形式的发展做出了开创性贡献,他的名字也因此始终与“叙事剧”紧密相连。

“我们看到的戏剧,将(舞台上表现的)社会结构展示为不可通过(观众席上的)社会施加影响。俄狄浦斯违反了支撑彼时社会的几个原则,被判极刑,神的至高性权威保障了那些原则不可批评……”布莱希特对传统戏剧的这个总结,内在呼应着他革新戏剧的主张。布莱希特认为,人的痛苦虽源于社会,但人也具备改变社会的主体能力;戏剧应当引导观众建立起世界必须改变和可以改变的认知。结合那时德国戏剧情形,布莱希特还认为应当这样革新戏剧:“戏剧成了哲学家们显身手的事,但不是那些只是解释世界的哲学家,而是那些也期待改变世界的哲学家。”

正是这些世界观与使命感,驱动着布莱希特自 1919 年以《巴尔》一剧登上剧坛以来便在致力于构建一种“与传统戏剧截然不同”的“与时代精神相适应”的新型戏剧。他提出这种戏剧应当“建立在对社会强有力的批判上”,并界定这种戏剧宗旨为:“总结历史发展进程中的斗争生活,汲取经验,深化认知,推动人类社会进步”。他期待这种戏剧能“化消遣品为教材,变娱乐场所为思想场域”。对其形态与风格的层面,他亦作了展望:社会发展“必将催生出适合于我们时代的、具有文献性与叙事性的伟大戏剧”——所描摹的,正是后来广为人知的布莱希特“叙事剧”。

顾名思义,“文献性”的核心要义在于客观呈现现实,“叙事性”则侧重于对表现材料的艺术化处理与重构。前者以追求现实真实性为根本旨归,后者以实现艺术层面的提炼与升华为核心诉求,二者之间似乎存在着一种内在的逻辑张力。不过,在深谙文艺美学原理与戏剧艺术形态的布莱希特这里,这一矛盾关系只是表面上的,实质上并不成立。布莱希特举例日常生活中发生的事情,解构了戏剧里“文献性”和“叙事性”之间的二元对立:马路上发生的车祸,可视为一种自然属性的“文献性”叙事;路人向他人讲述所见情形,可视为一种人为建构的“叙事性”叙事。戏剧作为对生活的艺术建构,即便是力图逼真地模仿,也终究难以实现对生活的完全复制,但“文献

性”并不因此消解,而是自然地融入了戏剧的艺术表达肌理中。因此,布莱希特说:“自然属性的叙事剧与艺术属性的叙事剧之间并无根本性的区别。”他并不担忧“叙事剧”既要坚守反映生活真实这一“文献性”诉求,同时又要彰显戏剧作为一种艺术形式的固有特征,会形成一种相互排斥的矛盾。

真正的问题自然是在于如何让“文献性”和“叙事性”在“叙事剧”中形成一个有机的统一。易言之,真正的问题是在于如何既要反映生活真实,又要兼顾戏剧艺术本身的规定性本质。结合布莱希特要启迪观众认知、培养观众觉悟的戏剧理念,再进一步易言,这一问题可转化为:如何规避因艺术表现手段的介入而使得观众被“诱入戏剧的世界”(布莱希特语),在戏剧建构的情境中丧失其思维的主体性?对此问题,在提出“叙事性”命题的时候,布莱希特就显然已有思考。

黑格尔在《美学》中指出,迥异于以抒情主体的情感投射与表达为本质特征的诗歌类艺术作品,叙事类作品的本质特征在于叙事主体对其“对面”之客观存在的、具备自足性的事物进行陈述与描摹。黑格尔此处所言的“对面”,意指叙事者与所叙述事物之间是一种观察和被观察的关系,亦指被叙述对象与叙事者之间存在着一定的时间间距或空间间距。黑格尔的美学哲学影响甚巨。布莱希特也正是从“叙事性”所蕴含的“观察”与“距离”的双重维度出发,思考解决问题的路径。

在“观察”的维度上,布莱希特提出,“叙事剧”应当促使“观众成为观察者”,要引导观众摆脱对舞台情绪的被动跟随与沉浸式共情,转而以理性视角对舞台呈现的内容展开其背后社会原因的审视与批判。在“距离”的维度上,布莱希特强调:“观众不应当去跟随舞台产生的感受,而是应当作出理性批评。”综合两者指向,“叙事剧”之“叙事性”即在于要营造观众与舞台之间的审美距离,以避免观众情绪被戏剧剧情裹挟,消解观众对舞台情境的“移情”效应,唤醒观众内在的批判意识。

再换个角度言之,在观众的维度上,布莱希特对观演关系中的观众角色进行了一个根本性的重构,与传统戏剧模式所建构的观演关系形成了显著的分野。布莱希特因此也称他的戏剧为“非亚里士多德戏剧”,并通过与亚里士多德戏剧范式对比的方式,阐述了他“叙事剧”的美学特征。他的阐述最早见于歌剧《马哈哥尼城的兴衰》的注释中,后来又在《戏剧小工具篇》等一系列论述里被进一步深化与拓展。

“观察”与“距离”的诉求聚焦到戏剧的层面,接下来的问题又在于如何能够有效地建构观众与舞台之间的审美距离,如何能够打破戏剧的现实幻觉,引导观众始终保持“观察”的姿态。对此,布莱希特进一步深化对观众角色的重新定义,思考了“陌生化”与“间离效果”两大策略,用以突破观众业已固化的审美模式:“陌生化”旨在通过对观众业已熟悉的事物进行创新性呈现与重构,打破既有的认知定势,使观众对习以为常的对象产生认知层面的疏离感,激发观众从被动接受转向主动审视,展开批判性观照;“间离效果”则致力于持续向观众提示戏剧演出的虚构性,防止观众陷入情感沉浸,从而保持思考的自觉。两大策略相互支撑,早已成为人们对布莱希特“叙事剧”的一个常识性认知。

“陌生化”与“历史化”

布莱希特受黑格尔美学影响,从“观察”与“距离”维度出发,提出“陌生化”与“历史化”策略,前者打破认知定势,后者要求演员理性演绎历史事件,均为唤醒观众批判意识

如何在戏剧的层面落实“陌生化”与“间离效果”两大策略?布莱希特不惧特行独立,提出了一个可以总结为“不互相”的模式,来标记他的“叙事剧”艺术坐标:“戏剧艺术的一切姊妹艺术在这里的任务,不是为了创作一部‘综合性艺术品’……相反,它们应该同戏剧艺术一起,用不同的方法来完成共同的任务;它们相互间的关系在于彼此陌生化。”意思是,戏剧中包括音乐、舞蹈、灯光、道具、布景等在内的所有艺术元素,不寻求无缝交互融合,而是通过元素间的张力构建来强化戏剧整体的疏离性,为观众的反思创造条件。不仅是以理论立道,在实践层面,布莱希特也探索了一系列形式和手法,用于实现“陌生化”和“间离效果”诉求,例如在剧情进程中插入独立于剧情的叙述者旁白、在关键节点嵌入歌曲与歌谣、运用标语牌传递核心信息等——在那部《例外与常规》里,布莱希特甚至还设置了直接喊话观众的台词:“请求你们要将不陌生的,视为陌生!要将业已习惯的,视为不可理喻!对于通常的,你们要感到惊愕。”

大胆创新使戏剧艺术获得了解放,历史实践沉淀的“教训”亦需汲取。布莱希特那部经典剧作《三毛钱歌剧》,其思想主旨在于揭露社会深层的黑暗机制,然而由于演员的精湛表演还有剧中歌曲的婉转动听,最终产生了观众“买椟还珠”的接受效果——剧作承载的社会批判意图被娱乐性稀释,未能充分实现思想启蒙的目标。布莱希特并不反对戏剧为观众提供娱乐体验,还主张戏剧应当具备娱乐性,但他追求的是“寓教于乐”,如同古罗马诗人贺拉斯的主张。为化解娱乐性与思想性在观众接受层面可能产生的张力,布莱希特又思考了以迂回智慧的艺术手法将反映社会的“戏”转化为“类比”社会的方案。由此产生的“警喻剧”这一“叙事剧”形态,以象征性、隐喻性情节建构,引导观众超越表层娱乐体验,思考背后的社会问题。《四川好人》《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》还有《高加索灰阑记》便是几部极具代表性的布莱希特“警喻剧”。

作为戏剧人,布莱希特深知戏剧效应蛰伏于剧作、表演、观众三者之间关系。为实现“叙事剧”的追求,在演员的维度上,他也对演员与所扮角色之间关系进行了根本性重构。1926 年参与其剧作《人就是人》排练时,布莱希特就提出了“风貌”的概念,主张演员不要去体验角色,而是只需表现事件。1935 年在莫斯科观摩了梅兰芳率领的中国京剧团演出的《刺虎》《汾河湾》《宇宙锋》《虹霓关》《打渔杀家》《贵妃醉酒》等京剧选段,布莱希特从其“叙事剧”视角出发,认为中国京剧演员与所饰演人物保持着适度的距离,在“力求避免将自身情感传导为观众的情感”,梅兰芳“有意识地在表演,人们可以随时打断他的表演,与他讨论问题,然后他不需要‘酝酿情绪’,又可以从此被打断的地方继续表演下去”,认为中国京剧的表演理念与他的“叙事剧”表演理念“有相通之处”。

对中国京剧的跨文化观察,更强化了布莱希特认为“观察”与“距离”的维度同样适用于演员的层面。他对“叙事剧”演员的表演范式提出了要“历史化”的要求,主张演员的表演也应当是理性观察的产物,要求演员表演应当呈现这样一种“风貌”:对其扮演的角色仅是形似而非神似,有内在的间隔。布莱希特这样阐释他“历史化”要求的合理性:“演员必须将舞台事件作为历史事件来演绎。历史事件是一次性、临时性的,与特定时代语境深度绑定的事件。人物的行为并非源于永恒不变的人性本质,而是呈现特定的历史条件制约性,可以被历史进程所超越和可超越,是由后世的时代从自身的历史立场出发加以评判的。历史的持续演进,为我们以疏离化的视角审视前人的行为提供了可能。”

依据“历史化”原则,布莱希特要求演员以“历史学家对待过去的那种疏离态度来处理要在舞台上展示的事件和行为”,即不是参与者而是叙事者,要求演员“应当为我们把事件和人物陌生化”,即对所扮演人物要持“距离”感,从“化身者”转为“展示者”,只是简朴地表演情感动作,避免以表演的情感张力感染观众而将其在精神上俘获。为了让观众能够保持“观察”的态度,布莱希特强调演员的表演“风貌”应该是这样:“他(演员)一刻都不允许自己完全变成剧中人物。‘他不是演李尔,他就是李尔’——如果有这样的评语,这对他来说就是毁灭性的。”

按照布莱希特的构想,演员遵循“历史化”原则处理自身与角色的关系,观众自然会对演出产生审美上的“历史感”,即与之拉开距离。这种距离感能使观众自觉意识到自己是在观看戏剧,从而激发起对舞台呈现与现实生活之间的深入思辨。然而在实践中,演员既要演活角色,又不能完全融入角色,是一种极难把握的表演境界。此外,一旦观众与舞台之间形成审美“间离”,其思维被激活,便进入一种完全自由状态,未必会沿着剧作者预设的审美路径行进,观众那多元的、个性化的审美反应,甚至有可能产生与戏剧初衷相异、相悖的理解。成为剧作家之前,布莱希特为报刊撰写剧评,也都是在依据他所处时代的视角评判前人作品,体现的也都是他作为一个审美主体的完全自由解读。

“观察”和“距离”的效应打破通常的戏剧与观众秩序,“陌生化”和“间离效果”的追求格外强化着个体的审美自主性,作为经验者,布莱希特明了“叙事剧”的这个“叙事性”会带来接受美学方面的问题。《戏剧小工具篇》里,他谈到了这个问题:舞台人物被“历史化”呈现,观众由于各自所处时代、社会及阶级背景不同,其审美意识和接受方式必然存在差异。在这层意义上,舞台上的人物实际上可谓是舞台下的“每一个人”。

理想与现实断裂,“每一个人”的问题无法解决,只能接受其存在。持续理论思考和持续将思考融入剧作、导演实践的同时,布莱希特也在反思自己的“叙事剧”思想。他与人交谈说:“我的理论都很天真。”他自我检讨道:“我必须承认,我没有能够说清楚我剧作的叙事性是属于社会的范畴,而非美学形式的范畴。我认真地问自己,是不是不要叙事剧这个概念,反而还要更符合目的些。”至《戏剧小工具篇补遗》里,布莱希特便明确表示要摒弃“叙事剧”这一概念,说它“不够充分,亦不够精确”。事实上,布莱希特也曾考虑过以“科学时代的戏剧”作为替代概念,但又清楚这一提法自身局限,缺乏纵深,且已被“弄得很脏



布莱希特(1898—1956)

了”,即已被过度使用。最终,在《戏剧的辩证》里,他提出了“辩证剧”的观点:“观众在观看舞台演出的过程中,会在内心里重构出不同的行为与场景,与舞台上的呈现形成对照。通过(观众审美意识对审美对象的)自由超越,舞台上展现的具有典型意义的行为和场景就达到了效果,激发了批评。观众自身也随之转化为一个叙事者。”

这个观点强调的是“辩证剧”的核心特征在于对“具有典型意义的行为与场景”的聚焦。这个强调与布莱希特坚持以辩证唯物主义和历史唯物主义思想指导戏剧创作的文艺理念高度契合,体现了马克思主义的文艺观。还在青年时期,布莱希特便敏锐认识到社会正在经历的重大变革,在于“一个新的划时代的斗争力量已经登上历史舞台,这就是革命的无产阶级”。基于这一认识,20 年代中期布莱希特曾进入工人学校学习马克思主义。思想上的淬炼深化了他对社会矛盾与艺术功能的理解,为他的戏剧理论和剧作创作奠定了坚实的意识形态基础。

应当说,“辩证剧”概念的提出并未在本质上产生新的戏剧理念,因为在时代精神和马克思主义思想引导下的“叙事剧”,其核心题旨探究到底也是勘探历史、追问社会,寻求改造世界的终极目的。“辩证剧”的概念更多是布莱希特对他长期探索的“叙事剧”所作的一次哲学化凝练。纵观布莱希特的整个戏剧生涯,他的使命意识、革新意志、理论体系建构及技术工具开发,始终在围绕一个核心目标展开:即在舞台空间与表演实践、演员主体性与角色塑造、观众接受机制与戏剧文本、戏剧艺术与现实社会之间建立一种动态的、辩证统一的关系。布莱希特一直为建构这个关系殚精竭虑,倾注心力。他坚信戏剧不应囿于纯粹的艺术审美层面,而是应该作为唤醒社会意识、激发性思考,最终转化为社会变革行动的重要媒介。这一理念贯穿他的剧作创作、理论建构及导演实践的全过程,是他全部戏剧探索的底层逻辑与精神内核。今年适逢布莱希特逝世七十年,谨以此文纪念这位伟大的戏剧家。

(作者系北京大学外国语学院教授)

如何理解“美本身即是野兽”

——从迈克尔·陶西格《美女与野兽》说起

□曹珍续

原住民失去了生产资料,涌入城市贫民窟。而另一方面,市场自由化推动了毒品经济的深化,并与地区暴力同步推进,哥伦比亚变成一个各种武装力量相互交织的地带。而正是这些人重塑了审美标准,其中包括标准三围、硅胶隆胸和抽脂后的纤细腰身。对于许多坠入贫民窟的年轻女性来说,整形手术可以帮助她们进入这个拥有权力和金钱的世界,这是她们在丧失了土地后还能改变命运、获得财富的有限途径,为此她们不惜为此出卖身体来支付手术费用。

陶西格引用乔治·巴塔耶(Georges Bataille)有关“耗费”的理论来解释为什么在一个充满贫困和暴力的社会里,会出现如此极端的浪费与夸张的身体改造。“耗费”是一种非生产性的支出,包括奢侈品、战争、祭祀。陶西格认为,哥伦比亚的新经济模式产生了一种无法进入正常再生产循环的“过剩”,并且只能以一种狂欢式、破坏性的方式被“耗费”掉,以展示权力和神圣性。而整形手术正是一种处理“过剩”的方式,是一种现代巫术祭祀。女性投入大量的金钱、承受剧烈的痛苦甚至冒着生命危险去获取夸张的身体改造,这种美不是为了功能,而是为了在“耗费”中

展示权力。在这个过程中,经济结构经历了由“生产”到“消费”的转型。这种新的耗费经济模式以毒品交易和时尚为核心。其中,身体不再是劳动的工具,取而代之的是由手术刀和硅胶假体塑造的、为了“消费”和“被观看”而存在的身体。

要理解《美女与野兽》,必须了解迈克尔·陶西格在人类学谱系中的独特地位。他常被描述为一位“异见”人类学家。在人类学“文学转向”、法国后结构主义以及瓦尔特·本雅明相关思想的影响下,陶西格对民族志中以客观观察为基础的知识生产方式进行反思。他实践一种常被概括为“虚构批评”或“蒙太奇”的风格,这种风格将图像、民间传说、学术理论和个人反思拼贴在一起,而不强求线性论证。

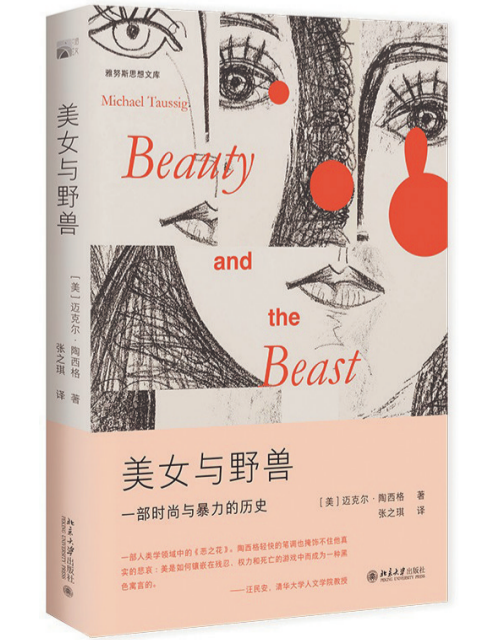
《美女与野兽》的叙事结构反映了陶西格拒绝系统化的态度。他几乎不提供标准的社会学分析。相反,他在书中围绕他所说的“童话故事”组织文本,正是为了描述一种魔幻与悲剧交织的现实。在陶西格过往的研究中,他持续关注资本主义“幽灵般”的维度,即经济力量如何通过灵魂、魔鬼和拜物教等象征形式嵌入边缘群体的社会生活中。在其早期的开创性著作《南美洲的魔鬼

与商品拜物教》中,陶西格分析了南美洲的原住民矿工和农民如何使用“魔鬼契约”的隐喻来理解解资本主义对他们劳动的剥削。

而在《美女与野兽》中,“魔鬼契约”的存在不再是为了增加作物产量,它成为关于抽脂的“魔法”和硅胶填充物的“巫术”。在这一转变中,身体逐渐取代土地,成为资本积累、剩余价值榨取与社会欲望投射的核心场所。曾经,甘蔗田里的砍蔗工人传说通过与魔鬼交易来增加产量,但代价是土地的荒芜和生命的早衰;如今,这一契约被转移到了追求美的女性身上。女性通过“宇宙手术”这一巫术仪式,与资本主义的魔鬼做交易,以换取美貌和阶层跃升,但代价往往是身体的溃烂、排斥甚至死亡。

陶西格在该书中以文学化的叙事为读者提供了身临其境的阅读体验,并直观地揭示“耗费”世界的“美女”与暴力的“野兽”存在于一体之中。“美总是注定要毁灭的。”陶西格在书的开篇引用威廉·巴勒斯的话,追问这种毁灭是否正是美“如此耀眼”的原因,并以此为基础勾勒隐藏在美身后的野兽。

(作者系书评人)



在当代大众文化讨论中,女性对美的追求以及整形手术常常被置于两种对立的看法之下:一种观点将整形理解为主体性的体现,强调女性对身体的自主掌控;另一种观点则将这种对美的追求视为父权制权力结构的延伸,认为整形手术通过客体化女性身体而进一步延续了性别不平等。美国作家、人类学家迈克尔·陶西格在《美女与野兽》中跳出这种二元对立的简单划分。他将研究目