

# 史诗剧场与残酷戏剧：现代剧场政体的意识形态批判

周宁

《权力与想象：戏剧意识形态研究》

-

内容提要：布莱希特假设，幻觉戏剧本身即是作为幻觉的资产阶级意识形态的一部分，史诗剧场的间离效果能够将作为资本主义社会大众的观众从戏剧与意识形态的幻觉中分离出来。阿尔托认为，流行的所谓心理现实主义戏剧，不过是现代文明伪善与迷幻的舞台形式，残酷戏剧以令人震惊的方式打破这一弥漫整个社会的幻梦，引起疗救。布鲁克试图在反抗流行戏剧与意识形态的立场上结合阿尔托与布莱希特，不仅找到了史诗剧场与残酷戏剧可以分享的意识形态批判基点，还找到了史诗剧场与残酷戏剧共同指向的现代戏剧作为人的集体精神仪式的创造方向。戏剧是一种打破现代文明意识形态幻象的精神仪式，它以美学解放的方式超越意识形态霸权，给人一种精神再生的机会。

关键词：史诗剧场 残酷戏剧 意识形态 幻象

**Abstract:** The Epic Theatre presupposed a rational and dialectical approach to modern critics of ideology, meanwhile the Theatre of Cruelty tended toward a mystical-spiritual or metaphysical view of theatre, but they both shared a common supposition of critical ideology. P. Brook tried to construct their coincident base on the critical resistance to the illusion of both traditional theatre and ideology, which not only discovered the spiritual core of Post-modernist experimental theatre, but also directed to a new theatre as human aesthetically emancipating rite.

周宁（1961-）厦门大学教授、博士生导师，主要研究方向为比较戏剧学。

西方现代戏剧具有一个隐密的精神核心，即意识形态批判与超越。这个精神核心不仅体现了意识形态批判的哲学主张，而且与意识形态批判哲学具有相同的思维模式与发展过程。所谓现代剧场政体意识形态批判精神，不仅结合了

布莱希特的史诗剧场与阿尔托的残酷戏剧，而且为现代前卫戏剧找到了一个确立总体性的共同基点。



1965年，彼得·布鲁克排演的《马拉·萨德》，由英国皇家莎士比亚剧团在伦敦上演，西方戏剧界为之哗然。这是一出令人惊诧也令人费解的戏。剧作家彼得·魏斯的原剧名为《在萨德伯爵指挥下查兰顿精神病院病人对让-保罗·马拉所进行的暗杀和迫害行为》，其“戏中戏”结构令人想起皮蓝德娄的《六个寻找剧作者的人物》。被关进疯人院的萨德伯爵，写了一出关于马拉之死的剧本，由查兰顿精神病院的疯人演出，古勒米埃一家观看。疯人们的演出荒诞不经，表演与精神错乱的言谈举止混为一体，马拉是个丑陋的皮肤病人，女刺客科黛是被梦游人摆弄的女巫，疯人院院长杜伯雷是一个色情狂，萨德伯爵则是个患气喘病的胖子。科黛不断甩动长发挑逗萨德，杜伯雷又用种种猥亵的动作调戏科黛。疯人们涌上街头扮演革命者，他们的革命口号，仔细听去竟是疯人语无伦次、绝望野蛮的嚎叫。混乱、残暴、丑恶、怪诞的场景在疯人的表演中不断涌现。创造出阿尔托理想的“残酷戏剧”的效果。与此同时，我们注意到，舞台上还坐着观看疯人演出的“观众”和穿着滑稽摹仿法国大革命服装的小丑歌队，他们不断讥笑疯人们的表演，提醒台下的观众这些拙劣混乱的表演，不过是疯病发作。观众时而被台上恶梦般的表演所震惊，时而又为小丑们的评价所惊醒，精神不断辗转于残酷戏剧的恶梦与史诗剧场的警醒之间。戏剧最后，全体疯人暴动，他们打死守卫，冲下舞台，进入观众席。令人惊恐的事发生了，疯狂的戏剧侵入现实生活。台下的观众正不知所措，一声哨响，演出嘎然而止，观众如梦初醒，于是演员与观众一同鼓掌。

这是一出深刻的探索剧，不仅探索戏剧表现的现实意义，也探索现实世界中戏剧表现的意义。戏剧上演后许多人讨论剧作中关于法国大革命，革命与人性的悲观看法，这是其现实意义，而我们在此关注的是其“元戏剧”的意义，也就是说这出戏对戏剧的观念形态的某种本质的思考。

《六个寻找剧作者的人物》中，皮蓝德娄曾借人物之口，道出戏剧中的理性便是疯狂<sup>[1]</sup>这一悖论。作为一位有“哲学癖好”的剧作家，皮蓝德娄思考的是戏剧中的真实与幻觉的问题，至于剧作，不过是他借以思考戏剧本质的辩证法工具。他提出的问题是，戏剧是制造幻觉还是揭露幻觉，在现代文化中，戏剧艺术的意识功能是什么。皮蓝德娄将自己关于戏剧的思考寓于“戏中戏”的剧作结构中，故意混淆并重叠剧场中的虚构时空与现实时空，“戏中戏”的观众同时又是演员，理性的批判将产生幻觉的过程暴露出来，使人们一边欣赏戏剧，一边批判戏剧。

理性或疯狂，皮蓝德娄在戏剧中作为困惑或悖论思考的问题，到布莱希特的史诗剧场，则强调到一种理性的极端。戏剧不是幻觉或疯狂，而是理性批判。现代戏剧应该像科学那样，站在批判的立场上以理性的方式认识现实的真相，改造世界。布莱希特否定西方传统的亚里士多德式的幻觉剧场，认为这种给观众催眠式的幻觉剧场，是资产阶级意识形态的一部分，科学时代，应该通过陌生化效果创造的、具有明确社会批判与教育作用的史诗剧场，打破意识形态/传统戏剧的幻觉。人们通常不是不明白布莱希特的戏剧主张，而是很少关注这种戏剧主张的意识形态语境。在布莱希特那里，戏剧不过是象征或寓言式的社会意识形态的集体实验，不管是他所说的史诗剧、教育剧，还是辩证法戏剧，核心意义都是一种意识形态批判的“姿态”，布莱希特甚至将他的史诗剧认同于科学时代的意识形态，“戏剧把对社会的真实反映——这种反映又能影响社会——完全当成了一出戏”。<sup>[1]</sup>

布莱希特将戏剧当作科学时代的意识形态，用理性反映与改造社会的工具，至于所谓陌生化等戏剧形式，不过是实现这一本质的方式。布鲁克的《马拉/萨德》，无疑在形式与观念上都接受了布莱希特的戏剧观。剧情中关于戏剧本身的间离式思考、对社会政治事件的历史性批判、歌队与乐曲、小丑式的讥讽与评论，都是非常布莱希特式的。这是一个方面，另一个方面，或许更明显的是，这还是一出“残酷戏剧”。残酷戏剧是疯狂与恶梦的戏剧，在观念上表述得与布莱希特的史诗剧场完全相反。残酷戏剧完全依靠一种感性震撼力，

---

<sup>[1]</sup> 《六个寻找剧作者的人物》“父亲”对剧院经理说：“……事实上一切反常的举动都被称作疯狂，疯狂使臆造出来的似是而非的东西变得像真的一样。请允许我提醒您注意，如果这就叫疯狂，它也就是你们职业中唯一的理性。”

使观众进入一种催眠的、甚至“精神奴役”的状态，偏向于皮蓝德娄所说的戏剧精神悖论的另一个极端——疯狂。斯泰恩在《现代戏剧的理论与实践》中指出：《马拉 / 萨德》的演出“可能是第一次将阿尔托的理论付诸实践的全面检验。不过要对那次演出作出一个明确的评论，还很困难，因为虽然那次演出确实是想震动一下观众的感官，但不论是剧本还是演出都是阿尔托式的，同样也是布莱希特式的，甚至还有皮蓝德娄的强大阴影潜藏其中。据传魏斯说过，布鲁克想把布莱希特和阿尔托这两个明显对立的势力在他的戏里结合起来。”

ii[iii]

布鲁克想试图把布莱希特和阿尔托这两个明显对立的势力在《马拉 / 萨德》的演出中结合起来，也就是将皮蓝德娄所说的戏剧职业中的理性与疯狂的两个极端结合起来。布莱希特主张科学的、理性的、批判的、清醒的剧场，反对亚里士多德传统中将剧场当作梦幻工厂。阿尔托的戏剧观从表面上看几乎完全相反。阿尔托认为，戏剧性是一场集体的梦，或者准确地说，是恶梦。它影响观众的不是理性，而是感性直观的各种恐怖的景象，结合两种表面上看去完全不同的戏剧的共同的观念基点是否存在呢？

阿尔托主张的恶梦般的残酷剧场，表面上看与布莱希特的理性的史诗剧场大相径庭，似乎一个是感性幻景，一个是理性批判。实际上，二者在本质与宗旨上认同意识形态批判功能，却是一致的。他们都假设现实与传统戏剧是一种幻梦，现代戏剧艺术的意义便是使观众或社会惊醒、清醒，只是二者所采用的手段不同，布莱希特是理性批判的残酷，阿尔托是感性冲击的残酷；他们都坚信戏剧是现代社会神圣而严肃的精神仪式，只是布莱希特假设戏剧可以再现科学时代的真实，而阿尔托则认为，戏剧根本不是要，也不可能再次现实，而是要为现实生活创造一个“替代品”，它比现实生活更真实也更有震撼力。

理性批判或恶梦疯狂、史诗剧场或残酷戏剧，他们都有一个共同的基点：即戏剧政体的意识形态批判。这种批判具有社会文化与戏剧艺术的双重意义：一，现代戏剧是批判流行意识形态的方式；二、流行戏剧是流行意识形态的一部分，所以反叛流行戏剧也是反叛流行意识形态的一部分。布鲁克正是在戏剧的意识形态批判意义上，将布莱希特的史诗剧场与阿尔托的残酷戏剧结合起来，试图创造一种现代人的集体精神仪式。现代实验戏剧，或者是以理性批判的方式，或者是以感性冲击的方式，都在揭示流行意识形态与流行戏剧的虚幻

性，使观众觉悟到真实。布鲁克为布莱希特的史诗剧场与阿尔托的残酷戏剧建立的可以共享的戏剧观基点，也是 20 世纪西方探索戏剧的精神核心。这个精神核心具有深远的历史传统，涉及到戏剧在西方社会生活结构中功能与立场的变迁。戏剧可能被流行意识形态所否定，也可能否定流行意识形态，或者成为流行意识形态的附庸与象征。就想詹明信所理解的那样，剧场是整个社会意识的微观体现，是“象征的乌托邦或寓言的一个实验空间和集体实验室”。iii[iii]

## 二

布莱希特反对亚里士多德的幻觉剧场的理论前提是，幻觉剧场通过观众的同情制造“骗局”，使观众的精神处于一种“无批判力的状态中”，“这些戏剧家的本领实在惊人，他们居然能够借助这样一种善于真实世界的残缺不全的复制品，强烈地打动他们兴致勃勃的观众的感情，这是世界本身所不及的。”iv[iv]布莱希特首先假设戏剧是现实世界的反映或再现，然后假设亚里士多德传统的幻觉剧场是虚假的反映或再现，每一个时代都有它的戏剧，科学时代的戏剧“把新的社会科学方法——唯物主义辩证法运用到它的反映中来”，具体技巧就是陌生化。布莱希特读完《资本论》后说：“只有在读《资本论》的时候，我才充分理解了戏剧”，“马克思是我迄今为止遇到的唯一一个懂我的戏的人”v[v]

亚里士多德传统的剧场制造幻觉，史诗剧场则打破幻觉。人们注意到布莱希特戏剧理论与马克思主义在唯物主义历史观念与社会批判等方面的多重联系，但却忽略了布莱希特批判流行戏剧与马克思批判意识形态的理论在内在形式上的同一性。马克思认为，意识形态即是一种“幻想”，是阶级社会里统治阶级为维护其统治，由该阶级的思想家编制出来，掩盖歪曲现实关系、蒙蔽群众所制造的幻觉。改造这个社会，必须先打破维护这个社会秩序的“不合理的幻想”或“虚假的意识”，即意识形态。“一个人说，只要我们教会他们如何用符合人的本质的思想来代替这些幻想，另一个人说，只要我们教会他们如何批判地对待这些幻想，还有个人说，只要我们教会他们如何从头脑里抛掉这些幻想，这样……当前的现实就会崩溃。”vi[vi]马克思更多是在否定意义上使用意识形态概念，它是统治阶级以“思想和幻想”构筑的假象，所谓“虚假的意

识”或“错误的意识”。而辩证唯物主义哲学，正是通过对这种意识形态的批判，达成改造社会与历史的目的。在这一点上，马克思与布莱希特是一致的，幻觉剧场与意识形态都在制造幻象，史诗剧场与辩证法则批判幻象。布莱希特晚年曾主张用“辩证法戏剧”取代他的“史诗剧场”。

马克思的意识形态批判与布莱希特的幻觉剧场批判，具有某种内在思维形式上的一致性。而且，这种一致性还可以追溯到共同的思想源头。卡尔·曼海姆在《意识形态与乌托邦》中指出：“……培根的‘假象’理论在一定程度上可被看作是现代意识形态概念的先驱。”<sup>vii</sup>[vii]培根在《新工具》中提出阻碍人们认识真理的四种假象：所谓“族类假象”、“洞穴假象”、“市场假象”与“剧场假象”。族类假象与洞穴假象是人习惯上以人为万物的尺度看待世界、以个人的经验为尺度看待他人与世界所造成的困惑人的心灵的幻象。市场假象是由人们的交流工具语言所造成的，文字与名称多有混乱失当歪曲错误之处，妨碍了人们的思想。最后就是所谓的剧场假象。“……还有一类假象是从哲学的各种各样的教条以及一些错误的论证法则移植到人们心中的……一切公认的学说体系只不过是许多舞台戏剧，表现着人们依照虚构的布景的式样而创造出来的一些世界。我所说的还不仅限于现在时兴的一些体系，亦不限于古代的各种哲学和宗派……我看以后还会有更多的同类剧本编制出来并以同样人工造作的方式排演出来。”<sup>viii</sup>[viii]有趣的是，培根用剧场比喻人类观念中的一种人为设置的“智障”，在他的思想中，似乎有一个毋庸置疑的成见：戏剧是一种幻象。培根思想形成过程中，首先出现的是前三种假象，有人认为曾受到中世纪晚期哲学家罗杰培根（Roger Bacon）的心智“障碍”说的影响。前三种假象有一个共同的特点，都是本身固有的，而后来加入的剧场假象，“……不是固有的，亦不是隐秘地渗入理解力之中，而是由各种哲学体系的‘剧本’和走入岔道的论证规律所公然印入人心而为人心接受进去的”。<sup>ix</sup>[ix]

剧场假象说值得我们注意的，不仅是培根表述的观点，还有表达这种观点所使用的譬喻以及构成该譬喻的观念背景。培根认为，各种思想体系或哲学教条，就像戏剧一样摹仿世界虚构一个故事，这种虚构甚至比真实“更紧凑、更精致、更令人满意”。在此培根不仅说明了他理解的人类思想的某种特点，也说明了戏剧的某种特点，并在人类的虚假意识或幻想与戏剧之间，发现了某种

共通性或同一性。那些精心构筑的思想体系，不过是哲学剧场中上演的故事，它掩盖真理，扰乱人心。

意识形态与戏剧在幻象意义上具有类同性。培根的剧场假象说中暗含的比喻，假设了戏剧与假象具有某种本质的相似性，它不仅将哲学与戏剧联系起来，而且将西方的哲学史与戏剧史联系起来，可以追溯深远的思想史背景。柏拉图认为，艺术是三种世界（理式世界、感生的现实世界和艺术世界）中最低的一层，是“摹本的摹本”、“影子的影子”，“和真实隔着三层”。而摹仿性的戏剧又是艺术中最低的一层，因为在戏剧中，诗人假扮人物说话，创造彻底的幻象。x[x]柏拉图在他们理想国规划中拒绝戏剧，有双重意义，一重是从道德教育角度上看的堕落；另一重是从观念认识角度上看的虚假。戏剧既不真又不善。培根在虚假意义上使用剧场与表演，用其比喻人类观念中的谬误，在思想源头上可以追溯到柏拉图。

培根的剧场假象说可经追溯到柏拉图，又直接影响到马克思主义意识形态观。意识形态批判中意识形态作为虚假的意识，不管是无意的谬误或蓄意的欺骗，与戏剧在人类生活经验上具有某种同类性，即剧场假象。西方文化传统中对戏剧的批判与对意识形态的批判，在道理上是相同的。它们都假设戏剧与意识形态是一些主导人类精神生产的、人为蒙蔽大众的假象。柏拉图从认识与道德角度否定戏剧的虚假与堕落，这是西方反戏剧思潮的源头。亚里士多德的《诗学》从戏剧思想史上看，是针对柏拉图的理论为戏剧的辩护。他肯定了摹仿的真实性与悲剧的净化作用。以后两千多年西方的戏剧观，始终在柏拉图与亚里士多德身后站队。培根批判“剧场假相”时，莎士比亚时代的英国戏剧已达到高潮，锡德尼在《为诗一辩》中为戏剧张目。他的论辩一是肯定悲剧与喜剧的道德教育意义，二是强调时间地点的统一，证明戏剧的真实性。人们很难理解从文艺复兴到新古典主义时代西方强调三一律，除了技法的教条之外，还有什么更深刻的意义。实际上三一律的思想背景是戏剧的自体-认识论基础上的摹仿的真实问题。西方理性主义传统下的戏剧批判与意识形态批判的根源是相同的，即虚假性。启蒙哲学家批判虚假的意识形态，主要是宗教，让人民看到光明，可后启蒙时代或后现代主义哲学家们发现，启蒙哲学家又在制造新的幻象，实际上是用一种剧场假象取代另一种剧场假象。启蒙哲学家，如狄德罗、伏尔泰、莱辛，大多强调戏剧的真实性与道德教育功能，只有卢梭除外。卢梭

在他的日内瓦理想国中，容不下戏剧。他认为，剧场中没有理性，对于善良的人，它是邪恶的，对于邪恶的人，当然，它也不可能使他更邪恶。戏剧是人类堕落的产物。意识形态批判出现于 19 世纪西方，它的最初意义与虚假的意识有关，类似于西方传统中对戏剧摹仿的批判。从本方法论认识论意义上讲，意识形态是假象，不真实的反映；从道德政治意义上讲，它隐藏真实蒙蔽大众。尼采发明了一个词：剧场政体（Theatrocracy），这位曾经崇拜过瓦格纳的“整体戏剧”后来又彻底失望、写过《悲剧的诞生》这样伟大著作的最刻薄也最深刻的超人哲学家，骨子里是否定戏剧的。他认为戏剧本质上是与宗教、形而上学、神话等一样的文化幻象，是生活中富有诱惑力的兴奋剂：“对我来说，戏剧是什么？（瓦格纳）取悦人民的‘道德’痴狂的震撼力是什么？谁又是人民？那些演员变戏法式的表演又有什么意义？坦率地说，我基本上是反对戏剧的。反对戏剧这种彻头彻尾的大众艺术。我在我的灵魂深处深深地轻蔑当今艺术家们的经验感受……” xi[xi]

布莱希特带着同样的轻蔑批判幻觉剧场。在他看来，幻觉剧场便是统治剧场政体的意识形态。布莱希特从马克思主义那里获得的，不仅是辩证唯物主义认识论与历史观，还有意识形态批判的思维模式。这种思维模式是建立在“剧场假象”的隐喻上的。或许著作的命名更能引起人们的注意，布莱希特将自己的“科学时代的戏剧理论”代表作命名为《戏剧小工具篇》（Short Organon），明显沿用培根的《新工具》（Novum Organum），而且，不仅书名沿用体裁相同，观点与论述也多有相同之外。布莱希特批判亚里士多德的幻觉戏剧传统，培根将亚里士多德哲学当作剧场假象“最显著的例子”，指出那些支离破碎的学说，往往使假象显得比现实更真实：“在这个哲学剧场的戏文中，你会看到和在诗人剧场所见到的同样情况，就是，为舞台演出而编制的故事要比历史上的真实故事更为紧凑，更为雅致，和更为合于人们所愿有的样子。” xii[xii]布莱希特说那些幻觉剧场的戏剧家们“利用少数不完备的事物，如几块纸板，少许表演技巧，一点点台词，这些戏剧家的本领实在惊人，他们居然能够借助这样一种关于世界的残缺不全的复制品，强烈地打动他们的兴致勃勃的观众的感情，这是世界本身所不及的。” xiii[xiii]



### 三

“布鲁克想把布莱希特和阿尔托这两个明显对立的势力在他的戏里结合起来。”魏斯的说法，注意到的是布莱希特与阿尔托形式与技巧上的差别或对立，而我们关注的是他们二者的现代戏剧立场或戏剧基本观念上的相同。也就是，在什么共同点上，布鲁克将布莱希特与阿尔托结合起来。

戏剧是反抗虚伪意识形态的现代精神仪式，正是在这个意义上，布鲁克将布莱希特与阿尔托结合起来。布莱希特假设传统戏剧的虚幻，提倡一种理性的、科学的、批判的史诗剧场。他的批判传统戏剧与流行意识形态的途径是社会理性的，辩证法戏剧是打破精神梦幻的方式。阿尔托同样认为，西方传统戏剧，或心理主义语言中心的戏剧及其所维护的现代文明，本质上是一种温情脉脉的幻梦。传统戏剧是意识形态“替身”，戏剧必须同时打破现实意识形态与传统戏剧的幻梦，使人们进入自己的心灵深处，发现那种去掉假面与伪善的真实。只不过布莱希特打破幻梦的途径是社会理性批判的，而阿尔托的方式则是一种具有感官震撼力的、血腥残酷的恶梦。造成残酷戏剧的戏剧性的，并不是理性的批判，而是感官的震惊，是在平静中展现的残暴与毁灭的场景。从这一点上看，残酷戏剧是一场恶梦，但创造这场恶梦的宗旨恰恰在于惊醒观众陶醉的流行意识形态的迷梦。剧场不是让观众陶醉，而是刺激他们，让他们惊醒。人们只有在这种恶梦瘟疫般的残酷戏剧中，才能醒悟到真实，戏剧是以舞台恶梦惊醒现实迷梦的仪式。阿尔托的戏剧观不仅是严肃的，而且是神圣的。他将剧场当作社会的医院，戏剧可以通过改造个人心灵而改造整个社会。

阿尔托与布莱希特在反抗流行戏剧与意识形态的立场上，是同一的。布莱希特假设，幻觉戏剧本身即是作为幻觉的资产阶级意识形态的一部分，史诗剧场的间离效果能够将作为资本主义社会大众的观众从戏剧与意识形态的幻觉中分离出来。阿尔托也认为，流行的所谓心理现实主义戏剧，不过是现代文明伪善与迷幻的舞台形式，残酷戏剧以令人震惊的方式打破这一弥漫整个社会的幻梦，引起疗救。这里有两个层面的问题需要明确，一，他们都认为流行戏剧与意识形态在富于欺骗性的社会幻象这一点上，是同一性的，互为包容的。二，他们都认为自己提倡的戏剧，在打破戏剧的幻象的同时也完成了批判意识形态幻觉的任务。阿尔都塞在分析皮科罗剧团演出的《我们的米兰》时，将流行戏

剧与意识形态的关系表述得很清楚：“传统戏剧的素材或题材（……），恰恰是意识形态的题材，并且这些题材的意识形态性质从没有受到批判或非议（……）。具体地说，这种未经批判的意识形态无非是一个社会或一个时代可以从中认出自己（不是认识自己）的那些家喻户晓和众所周知的神话，也就是它为了认出自己而去照的那面镜子，而它如果要认识自己，那就必须把这面镜子打碎。”xiv[xiv]

传统戏剧观的前提是现实生活与现实生活的意识是真实的，戏剧摹仿或再现这一真实。史诗剧场与残酷戏剧从根本上否定了这种关系，现实生活与意识是虚假的，戏剧通过理性间离或感官刺激，打破现实的幻觉。这种戏剧观具有深远的意识形态批判背景。现代西方马克思主义哲学普遍认为意识形态是一种幻觉或想象。精神分析的马克思主义者埃利希·弗洛姆将意识形态当作“纯粹的幻想”，是一种思想的退化形式，它在合理化的名义下用幻想遮蔽现实真相，而批判的精神则体现在砸碎意识形态幻想的锁链，发现与认识真实。

xv[xv]结构主义马克思主义者阿尔都塞认为，意识形态本身就是神话，它用颠倒的、幻想的方式表现世界，并以一种普遍的、强制性的方式控制着人的精神与实践。“意识形态是具有独特逻辑和独特结构的表象（形象、神话、观念或概念）体系，它在特定的社会中历史地存在，并作为历史而起作用……”

xvi[xvi]

传统戏剧本身就是意识形态，因此，打破戏剧幻象就与打破意识形态幻象具有相同的认识与实践意义。阿尔都塞说：“总体的、透明的自我意识，作为整个戏剧的镜子，始终只是意识形态信仰的形象，它虽然把整个世界纳入到自己的戏剧中去，但这个世界只是道德、政治和宗教的世界，神话和毒药的世界”。xvii[xvii]阿尔都塞的理论不仅能够说明史诗剧场的理论前提，也能够说明残酷戏剧的理论前提，尽管阿尔托先知预言性的理论并没有将这一观点表述得完整系统。戏剧即是克服幻象走向真实的社会实践运动，在此现代戏剧的使命便自觉认同了意识形态的哲学批判的使命。柏拉图曾以城邦意识形态的名义放逐诗人，在以后的2000多年中它作为一个“事件”或一个“律法”成为戏剧艺术传统潜意识中的一个“创痕”记忆。戏剧自觉或不自觉地都在再现真实的名义下靠拢意识形态，使自身成为“非批判的时代”里的幻象工具。史诗剧场与残酷戏剧挑战了戏剧的意识形态包容性，不仅将自身从意识形态幻象中“间

离”出来，而且要“间离”意识形态幻想本身。这样，戏剧与现实的虚假与真实的关系就被颠倒过来。包容在意识形态神话中的生活本身变得虚假了。戏剧即使不真实，至少也不比现实虚假。如今是戏剧家在批判的精神领域放逐柏拉图的时候了，没有什么比“天上的国家”的构想更具欺骗性的了。

阿尔托与布莱希特在先锋戏剧的本质意义上是相同的：现代戏剧是对主流意识形态幻觉的反叛。他们都想创造一种对抗意识形态的精神仪式，不同只是戏剧途径或形式技巧的。阿尔托提出了残酷戏剧的主张，残酷戏剧的实践则是由热奈完成的。布莱希特想以科学理性为戏剧的中心，热奈则毫不掩饰地提出，幻觉或假象才是戏剧艺术的核心。的确如此，戏剧是要打破现代文明主流意识形态的幻梦，但必须通过幻象打破幻象。戏剧不是要在舞台上再现真实的真实，而是揭露现实像戏剧一样充满迷梦；戏剧不是要证实自身像生活一样真实，恰恰相反，而是要证实生活像戏剧一样虚假。

在假象意义上批判意识形态与传统戏剧，其认识论意义上区分真伪的理论前提是一样的。意识形态与戏剧，都可能是一种虚假的意识，有意无意间造成文化惯例内的欺骗。将戏剧从虚假的指责中解放出来，与将意识从虚假的指责中解放出来，途径也是一样的，首先应该反思那个认识论的前提。20世纪西方现代主义思潮中对意识形态与戏剧的思考，逐渐从本质主义认识论的立场转移到结构主义，那个真伪区分的认识论前提被取消了。意识形态或戏剧不是“反映”现实，根根所谓现实标准判定真伪，而是自身结构生成或创造意义。意识形态或戏剧都是文化意义的表征（Representation），想象世界与生活经验的方式。阿尔都塞试图在现代语境中超越单纯的经济决定论与传统的本体-认识论偏见。意识形态无所谓虚假或真实，它作为生活经验的想象领域，本身就赋予意识形态以某种“现实的自足性”。为了避免意识形态概念在历史中形成的众多歧义，福柯用“话语”取代意识形态，研究知识与权力的关系，话语不过是关于权力的表述，本身就是构成性的。吉尔兹将意识形态当作一种“文化系统”，认为意识形态就是一种隐喻，而隐喻最让人不可思议的是：一、它具有言简意赅的丰富性；二、它总是“错误”的，不仅言在此而意在彼，而且将毫不相关甚至相互矛盾的意义统一到一个观念框架中。xviii[xviii]吉尔兹认为，作为文化隐喻的意识形态，往往越是“错误”，意义就越有效。吉尔兹所说的隐喻，令人想起培根的“剧场假象”。意识形态首先是作为一种虚假意识提出

来的，最后竟成为超越真实与虚幻或无所谓真实与谬误的隐喻或表述，从意识形态变成无意识形态。霍尔主张的文化研究，同样关注文化与权力的问题，在理论实质上与意识形态批判相同，他发展了阿尔都塞的“表征”理论，认为作为表征的意识形态不过是同一文化系统内人们生产与交换意义的符号，同时指向现实与想象世界。xix[xix]

同时指向现实与想象世界的表征，这个定义似乎可以用于彼得·布鲁克的实验戏剧。戏剧是对人类经验的摹仿，没有任何一种艺术比它更贴近生活的完整性与全面性。它作为生活经验的隐喻或意识在于，剧场中娱乐性的表演本身是严肃的，它所表现的人类经验丰富性与暧昧性，本身就是生活经验的一部分，它在表演过程中完成了个人身份的创造，也间接地完成了人类集体仪式与文化意义的创造，后者是由戏剧的仪式本质决定的。最初的戏剧是仪式，戏剧最终还是仪式，像仪式那样，戏剧演示与维持一个社会的文化习俗与传统，确定、继承、传播、巩固特定文化的价值与意义。戏剧不仅是意识形态，而且是人类社会意识形态的隐喻，在形式上功能上类似意识形态。

意识形态批判超越真伪的时候，先锋戏剧的探索形式，似乎也超越真伪。正是在这一点上，布鲁克不仅找到了史诗剧场与残酷戏剧可以分享的意识形态批判基点，还找到了史诗剧场与残酷戏剧共同指向的现代人精神仪式的创造方向。戏剧是一种打破现代文明意识形态幻象的精神仪式，它以美学解放的方式超越意识形态霸权，给人一种精神再生的机会。作为全民仪式的戏剧本身，可能也是一种幻象，它的功能不是表现真实，而是发现虚假，以现代戏剧对抗现代意识形态，争取葛兰西所说的“文化领导权”（Cultural hegemony）使戏剧成为市民社会的文化仪式。恰如 20 世纪初叶芝预言的，戏剧是现代社会的“一种失去了信仰的仪式。”

---

---

---

i[i] (德) 布莱希特.《戏剧小工具篇》(A) “二十四”，《布莱希特论戏剧》(C) (德) 布莱希特著，丁杨忠等译，北京：中国戏剧出版社，1990年版，第14页。

ii[ii] (美) J·L·斯泰恩.《现代戏剧的理论与实践》(M)，郭健等译，北京：中国戏剧出版社，1989年版，二，第165—166页。

iii[iii] 参见(美) 弗雷德里克·詹姆士《布莱希特与方法》(M) 陈永国译，北京：中国社会科学院出版社，1998年版。

iv[iv] (德) 布莱希特.《戏剧小工具篇》(A) 二十七，《布莱希特论戏剧》(C)，丁杨忠等译，中国戏剧出版社，1990，第16页。

v[v] John Willett. The Theatre of Bertolt Brecht, London: Methuen, 1967, P23-24.

vi[vi] 《马克思恩格斯全集》(M) 第3卷，第16页。有关意识形态理论的研究，可进一步参观俞吾金著《意识形态论》(M) 上海人民出版社，1993年版。

vii[vii] (德) 卡尔·曼海姆.《意识形态与乌托邦》(M)，黎鸣、李书崇译，商务印书馆，2000年版，第62页。

viii[viii] (英) 弗朗西斯·培根.《新工具》(M)，许宝騄译，商务印书馆，1986年版，第21页。

ix[ix] 参见《新工具》(M) 第18页，注释①②。

x[x] 参见(古希腊) 柏拉图.《柏拉图文艺对话集》(M)，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1963年版，第67—79页；又见朱光潜.《西方美学史》(M)，北京：人民文学出版社，1984年版，上，第44页。

xi[xi] F Nietzsche. The Portable Nietzsche (M), edited, Translated, and Annotated by Walter Kaufmann, New York: the Viking Press, 1968, P664-665.

xii[xii] 《新工具》(M)，第34页。

xiii[xiii] 《布莱希特论戏剧》(M)，第16页。

xiv[xiv] (法) 路易·阿尔都塞《保卫马克思》(M)，顾良译，商务印书馆，1984年版，第120页。

xv[xv] 参见(美) 埃里希·弗洛姆《在幻想锁链的彼岸》(M)，张燕译，湖南人民出版社，1986年版，第12-27页，“第二章 共同的基础”。

xvi[xvi] 《保卫马克思》(M) 第201页。

xvii[xvii] 《保卫马克思》(M) 第121页。

xviii[xviii] 参见 Clifford Geertz. The Interpretation of Cultures (M). Basic Books, Inc., Publisher S 1973. P193-233: “Ideology as a Cultural System”.

---

xix[xix]参见 Stuart Hall. *Presentation: Cultural Representations and Signifying Practices* (M) , London: The Open University, 1997, Chapter I , “The Works of Representation” .

厦门大学图书馆