

一说法就很不符合实际,由于“格瓦拉们的事业”包含了太多虚伪的成分,隐含着巨大的社会风险和破坏性,因此,当众宣布与这个事业一刀两断的,恰恰包括一大批代表社会的良心、比话剧《切·格瓦拉》的编导们更自觉、更无私地为追求正义、探索理想而献身的人,将他们的所作所为说成只是为了“换取剥削社会的良民证”,岂止是不公,简单是一种无法容忍的亵渎。话剧《切·格瓦拉》的编导们,他们所处的特殊语境,直言不讳地指出资本主义制度内在的某些合理性比起歌颂社会主义的优越性,仍然具有更大的风险,因而也就需要更大的道德与理论勇气。在这个意义上说,宣扬格瓦拉和宣扬革命的人们,比起那些批评格瓦拉以及呼吁告别革命的人们,更容易得到主流意识形态的青睐。

那些经历了革命的国家,在民主、人权和经济发展等重要指标上,与那些仅限于改良的国家相比何以仍然存在明显的差距。我不愿意用小偷盗窃手段的提高与警察破案能力的增强之间的因果关系来比附这样的逻辑,至少可以用《切·格瓦拉》式的口气质问道:“没有美国的封锁,我们能造出原子弹么?”回答也断然是:“估计,不会吧!”<sup>①</sup>然而,你觉得中国政府真会把原子弹的研制成功归功于美国当局吗?

如前所述,话剧《切·格瓦拉》具有很强的社会批判色彩,《切·格瓦拉》的编导们,他们也许正是自觉不自觉地运用马克思主义作为从事社会批判的武器。然而,必须指出的是,像马克思的《资本论》这样的理论巨著,假如将它看作是对资本主义社会运行规律的高度抽象,那么它确实是非常之深刻的,不过,正由于这种规律是对社会整体进行高度抽象得出的结论,因此它们并不能直接用于具体的社会现象的描述。抽象理论假如确实有足够程度的抽象性,那么它就不可能从现实生活中找到它的对应物,正如抽象意义上的“人”不可能存在于现实社会中一样,否则就不能成为抽象。<sup>②</sup>对贫富差距的渊源的揭示以及社会阶级的区分,正是这样一种真正意义上的抽象。社会确实存在剥削与压迫,但也并不是说通过一场由被剥削阶级推翻剥削阶级的革命,就可能完全消除社会不平等现象与贫富差距。

《切·格瓦拉》的编导们继续深思其根源,他们只是停留于社会丑恶与不平等现象的存在本身,试图通过不分青红皂白地一味批判各种社会丑恶现象,使自己膨胀成为道德巨人。

客观地说,编导们对穷人这样的社会弱势群体同情,以及对社会丑恶现象的控诉,确实是充满正义感的,足以打动人心。

## 戏剧意识形态: 戏剧社会文化研究新视点

●汪晓云

说

到戏剧,人们心中总是会浮现出虚构、假像等字眼,总是会不由自主地将戏剧内容和现实生活联系在一起。而说到戏曲,就显得离我们更加遥远。大多数人的印象是,戏曲还有人看吗?他们都看什么戏?京剧、黄梅戏还是越剧?

习惯性的偏见固然是一个方面,但我们也不能排除戏剧演出和戏剧研究自身的影响。就戏曲研究说,传统戏曲研究一直依附于文学或艺术学研究,虽然最近一段时间以来对民间戏曲的研究有所突破,但民间戏曲终究还是远离现实都市生活,相关研究也仍然停留在材料考证与梳理上,研究成果则体现为戏曲与宗教仪式和民俗信仰的关系。总的看来,目前的戏曲研究并没有因为戏曲自身的综合性与学科交叉性而拓宽其研究领域,相反,戏曲研究出现了更加封闭的趋势。一方面,戏曲研究被认为要脱离文学史研究的范围,但是又缺乏独立的理论支撑;另一方面,戏曲理论与戏曲实践之间也没有构成有机的整体。在戏曲发展和戏曲研究同时出现困境的今天,对戏曲与戏曲研究进行反思与重新认识成了戏曲研究者亟待解决的重要课题。

实际上,无论是中国传统戏曲、现代戏剧还是西方戏剧,戏剧与现实的关系都是一个无法回避的核心问题。如果我们把思考的范围进一步延伸,实际上还包括小说诗歌乃至绘画等一切建立在虚构与想象基础上的艺术领域,只是戏剧的表现形式相对而言更加“生活化”。或者说,戏剧表现的就是生活——就“生活”作为人的存在的时间和空间本质而言。因此,戏剧与现实的关系说到底就是戏剧生活与现实生活的关系。以戏曲为例,为什么戏曲几乎从其出现之始就引起了官方的禁止?禁戏的尺度是什么?在演戏与禁戏之间存在着怎样的紧张关系?可想而知,这其中有一个根本的原因,那就是:不论是看戏的人还是演戏的人,总是会在不经意中将戏里的生活与现实里的生活挂上钩,将戏中的人与真实的人拉上线。

《想象与权力》(周宁著,厦门大学出版社2003年版)正是以戏剧生活与社会生活的关系为着眼点,分析传统戏曲、现代话剧与西方戏剧的意识形态功能及其产生的社会历史文化机制,或者说,是戏剧生活对现实生活的影响以及现实生活对戏剧生活的影响。在《想象与权力》一书中,周宁先生从义和团运动的戏剧性格入手,对义和团运动的戏剧意识形态进行研究。义和团运动与戏剧的关系是一个非常有趣的课题,这不仅因为义和团运动以唱戏聚众举事、打仗如做戏、打胜了仗唱戏等“戏剧化”的举动,还因为新文化运动的建设者们在提倡

然而无论是在阶级关系领域还是在国际关系领域,他们都是徒有热情而缺乏理性,因之,也就使话剧《切·格瓦拉》成为一部虽然煽情,但却幼稚的即兴之作。而且,这种煽情的幼稚,足以锻造许多艘新的“格拉萨玛号”,虽然不无理想主义光辉,却充溢着于世无补甚至有害的非理性的狂热和冲动。

注释:

①③参见黄纪苏《关于史诗剧〈切·格瓦拉〉创作及演出的一些情况》,《文艺理论与批评》2000(5)。

②参见杨健《第二批样板戏的产生及艺术成就》,《戏剧》2000(3)。

④恩格斯《给〈萨克森工人报〉编辑部的答复》,《马克思恩格斯选集》第四卷,人民出版社1977年P269。

⑤参见鲁迅《坟·娜拉走后怎样》,《鲁迅全集》第一卷,人民文学出版社1987年P159。

(作者:北京师范大学博士生)

改良旧戏时以反思义和团运动与戏剧的关系作为基点,结果却与义和团运动对戏曲意识形态的运用殊途同归。

因唱戏起事并像戏剧表演“超越现实与虚构的界限,使虚构变成现实,同时也使现实变成虚构”是义和团运动与戏曲结下不解之缘的外在表现形式与内在性格特征。“念咒、降神,晕晕荡荡,千里一步,千载一瞬,时空可以超越;农夫村妇,设坛练拳,摇身一变,黄袍加身,‘就可以坐江山’,身份命运也可以超越。这是最让人狂奋的戏剧性。”正是在这看似荒诞的现象与对这荒诞现象不无揶揄的描述中,周宁先生揭示出戏曲作为乡村仪典为义和团运动戏剧性格奠定的社会机制与文化心理基础。从虚构的戏剧故事到真实的社会运动,义和团运动是戏曲作为乡村仪典特征的极端化形式,是乡民对戏曲意识形态的“无意识”发现和使用。

义和团运动如此,而以反思义和团运动作为理论与现实依据的戏剧改良者们也难以避免与义和团运动同样的戏剧性格,并同样运用了戏剧的意识形态功能,只不过他们将反思与批判的靶子朝向了戏曲内容的荒诞不稽与看戏者的愚氓无知。“实际上这其中有两个不同层面上的问题,一是中国旧戏对晚清乡村文化的塑造;二是普遍意义上戏剧作为文化仪式对于大众精神的塑造。前一个问题可以将旧戏改为新剧,倡导科学民主,乡愚村氓就可以分辨真幻;后一个问题则是任何戏剧只要成为民间意识形态,都可能塑造一种不辨真幻的文化性格。”实际上,在新文化建设者们的鼓吹下,戏剧的意识形态功能从一个较为集中的小范围扩展到了全民与全社会,戏剧权力话语从农夫村妇转变为精英阶层,戏剧创作与演出因而也从乡村仪典变成了民族国家神话。周宁先生暗示了这一转变背后可能隐藏的更深刻的危机,即在观众变成群众的时候,现实社会的意识形态就会出现危机,乌托邦将以群众运动的方式取代现有的意识形态。

发现义和团运动与戏剧的关系并揭示出义和团运动的“戏剧性格”并非周宁先生独创,但他突破了传统的材料考证方法与现象表述模式,进入更深层次的社会文化研究,从民间戏曲为义和团运动提供了意识形态基础出发,推出核心概念“戏剧意识形态”,并从义和团运动与新文学改良运动对戏剧意识形态运用的比较研究中得出戏剧意识形态与社会意识形态的关系,从而将戏剧的社会文化研究推进到一个更为开阔的视野,也为作者进一步研究戏剧意识形态体现的现实权力斗争确立了理论基石。

说到戏剧意识形态,中国戏曲的禁戏问题就成为必然的研究课题,演戏与禁戏实际上是社会意识形态结构在戏剧这一文化实践中的象征式体现。在对禁戏现象的研究中,周宁先生对戏曲的民间意识形态概念作了更为精确的分析,在以禁戏为视角分析民间意识形态与官方意识形态冲突的同时,也从具体的戏曲实践分析民间与官方意识形态的合作,表明其对传统戏曲意识形态的整体认识,即“戏曲作为民间意识形态的意义,只有在社会意识形态结构整体中才能得到充分全面的理解。”这实际上是社会人类学研究。作者将社会人类学研究视角与西方社会文化研究理论相结合,分析戏曲意识形态与社会结构的关系,使中国戏曲中许多缠绕不清的具体问题显得豁然开朗。比如文人与戏曲的关系,他们既积极参与创作乃至演出戏曲,又积极配合官方禁戏;戏曲与皇帝的关系,皇帝们一时封优伶为高官,一时又将他们贬为贱民;此外如优伶与戏曲的关系、观众与戏曲的关系等等,似乎都可以从这里找到答案。虽然作者对这些具体问题并未涉及。

接下去作者运用葛兰西“有机意识形态”与“有机知识分子”理论阐释历史剧理论与政治权力之间的关系以及历史剧的意识形态本质。这样的结构安排使我们清晰地看到作者从传统戏曲与帝制时期的社会意识形态结构关系贯穿到现代戏剧与民族国家时期的社会意识形态结构关系,这不仅体现了研究观念与方法的统一,也体现了历史的连贯性。的确,现代话剧取代传统戏曲成为戏剧意识形态的主要场地之一,没有什么比历史剧更能体现戏剧的意识形态本质了,这不仅是因为有关历史剧的讨论关涉到意识形态的现实性问题,还因为“现代文化策略将新史学与新史剧整合起来,从历史构筑意识形态并发挥其政治实践功能。”在这里,作者着重研究现代史剧与史学的核心人物郭沫若、历史剧讨论的核心问题——现实性与真实性问题,指出中国现代历史剧的意识形态特征,分析这一特征形成的根本原因,从历史和现实两方面厘清了历史剧研究比较敏感的历史真实与现实问题。这一问题可以形象地归结为作者自己说的三句话和三个人物:“吴晗的遭遇是个教训,郭沫若的选择是个经验,矛盾的理论是个隐喻。”读者当会细心地揣摩这三句话、这三个判断和这三个人物的丰富内涵。

义和团运动作为与戏剧相关的社会运动,其侧重点在于提出戏剧意识形态问题和中国文化结构中的戏剧性格;禁戏现象作为戏剧意识形态功能的现实表征,其目的在于具体分析戏剧意识形态与社会意识形态的对应关系;历史剧作为戏剧本体研究,其重点在于直接分析文化与权力的运作方式,这不仅补充了前面两个个案从外围研究的不足,同时也是将民族国家时期的意识形态表达与帝制时期的意识形态结构进行有意识的比较,揭示戏剧的意识形态功能和中国人潜在的戏剧性格。不同的个案实际上代表的是不同视角,义和团运动侧重戏剧生活对现实生活的影响,禁戏侧重现实生活对戏剧生活的影响,历史剧则表现为现实生活和戏

剧生活的互动影响,这三个视角相互补充,为戏剧的意识形态研究提供了三个互为表里的参照系。

从以个案研究提出问题,到以个案研究分析问题并以个案研究指出问题的实质,三者在理论层面环环相扣、步步深入,构成了逻辑性的统一。正是在这看似散漫的个案研究中,结构具有了理论表述的功能,历史性与逻辑性在作者精心安排的结构中也得到了统一。

在对中国戏剧的意识形态特征进行了深入分析后,作者把目光投向了西方戏剧的意识形态研究,研究的对象是史诗剧场与残酷戏剧乃至英国的探索戏剧。在深入西方戏剧意识形态研究之前,作者从疯狂的角度把握西方的理性基础,正如同前面从禁戏反向把握中国戏曲的民间意识形态。这一章似乎和作者研究的戏剧意识形态关系不大,但却是其后分析史诗剧场与残酷戏剧乃至英国探索戏剧意识形态的理论前提,即西方现代戏剧意识形态批判与超越的起点。作者以史诗剧场与残酷戏剧以及英国“探索戏剧”作为现代剧场政体的意识形态批判为个案,分析在西方传统中戏剧如何作为一种社会文化批判力量反抗、争夺文化霸权,实现其意识形态批判与超越的功能,从而对西方现代主义与后现代主义戏剧的社会文化功能进行阐释,认为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。

应该说,这是西方戏剧意识形态不同于中国戏剧意识形态之处。在比较中,作者引领我们看到了戏剧作为意识形态,在中西方不同的社会结构中发挥的不同功能。笔者认为,这本书对我们的启发或许更在于其思维方式与表述方式,即以生动有趣的笔触解剖一个个同样生动有趣的现象,从看似有趣的现象背后揭示出深藏其中的本质性问题。这样看来,戏剧,乃至于哪怕离我们现在的的生活更遥远、更冷落的领域也都会显示出它本有的价值及其本质。也许我们会感到,不是某个专业太狭窄,而是我们的眼光太狭隘;不是这个问题太陈旧,而是我们的思维太陈旧。

作者在前言中说,在一个洋洋洒洒的学术时代里,写一本十几万字的小书实在令人惭愧。如果这本令作者“惭愧”的小书却对读者产生了类似于笔者的感受,那真正感到惭愧的就应该不是作者了。

(作者:中山大学哲学系博士后)