布莱希特的“戏剧革命”： 马克思主义哲学的文学实践及其未竟使命

包大为

内容提要 布莱希特的“戏剧革命”体现了他对马克思“哲学革命”的实践性把握。作为一名马克思主义者，布莱希特不仅吸纳了柯尔施对辩证唯物主义基本命题的阐释，更在对资本主义社会结构及其意识形态的批判中发展了社会主义现实主义的新戏剧和新文学。虽然“戏剧革命”通常被理解为戏剧技术上的变革，但其实质是重构一种能够引导观众反思和批判现实社会的剧场。布莱希特通过陌生化效果实现对旧戏剧的辩证批判，其最终目标并不是为了戏剧本身的创新，而是为了创造出能够改变世界的新观众。布莱希特对马克思主义哲学的实践，不仅体现为通过戏剧技术革命而以艺术的形式再现阶级矛盾和新社会等唯物史观主题，更体现为通过新剧本将20世纪文学批判的笔触带入社会主义现实主义的新范畴。这既是尚未终结的资本主义批判总体图景的重要组成部分，更是今天展望马克思主义哲学及其实践创新的多元参照。

关键词 戏剧；哲学革命；实践；陌生化

布莱希特毕其一生努力通过文学和戏剧引领人民对资本主义时代进行反思，他在其戏剧实践中所贯彻的辩证法和历史叙事，不仅是文学和艺术的革命，更是马克思主义哲学的一次多元实践的探索。在布莱希特对康德、谢林和里尔克的美学观的总体性拒斥中，呈现出对现实主义和理性主义文学的不满，并发展出只能根据社会功能来衡量其自身价值的社会主义现实主义文学^[1]。在对柯尔施激进哲学的继承中，布莱希特不仅将哲学视为文学的可能维度，将史诗剧的历史叙事与唯物辩证法相统一，而且通过陌生化的戏剧技术革命，将观众的思维与戏剧所表达的阶级社会的内在矛盾相统一。通常被判定为戏剧革命家的布莱希特诚然影响了后世的左翼戏剧家，但其戏剧的社会影响远超出了戏剧界和文学界，是成千上万作为观众的沉默的人民汲取批判思维和反抗力量的来源。

一 布莱希特的“特征选择”

对布莱希特而言，戏剧是高于表演技术的社会

现象。在他看来，从剧本走向舞台的表演者首先要解决的问题就是特征选择，即表演者用以塑造形象的立场、理念和意图。特征选择不仅来自剧本词句中的“诗人的世界”^[2]，更来自表演者所熟悉的现实世界及其内在矛盾。因此，有着社会根源和社会效果的特征不仅使得形象塑造成为可能，更能表达出表演者对待世界的主观态度。布莱希特对特征选择和角色塑造的论述，几乎是他自己定义和塑造其价值追求的写照。在意识形态斗争空前剧烈的20世纪，布莱希特是一位直白表明自己“特征选择”的戏剧家和学者。他对资本主义的持续批判，对社会主义东德的宽容，对传统戏剧形式的“破坏”和对抽象道德的嘲讽，一切都显得那么“不合时宜”。在世界历史这个舞台上，布莱希特的自我定位无疑是一名马克思主义者。人们通常将布莱希特视为极具左翼政治色彩的戏剧家和诗人，或是激进的文艺理论改革家。他用于摆脱“亚里士多德式戏剧”的陌生化（Verfremdungseffekt）戏剧内容一直引发学者和观众对客观现实的持久反思。对布莱希特的影响，马克·西贝尔曼曾描绘了这一矛盾情形：一方面，

布莱希特在资本主义英语世界一直被视为“政治艺术家”和“共产主义艺术家”（communist artist），这些与喜剧、欢笑无缘的标签通常会使人厌恶；另一方面，布莱希特却是整个90年代在美国上演率最高的戏剧家之一，仅次于莫里哀、易卜生和契诃夫^[3]，他的《三毛钱戏剧》《四川好人》《大胆妈妈和她的孩子们》《伽利略》《高加索灰阑记》在美国和西欧诸国被年复一年地重演。在中国，布莱希特的一些剧本在他身后被零星译介，但很少被完整地上演。直到80年代初，布莱希特的主要剧本和诗集得以完整地翻译和出版，立刻引起了国内戏剧界和文艺界的重视。人们甚至认为，对我国话剧影响最持久的戏剧家，20世纪初是易卜生，四五十年代是斯坦尼斯拉夫斯基，70年代之后则是布莱希特^[4]。

然而，用以支持布莱希特持续半个多世纪艺术吸引力的形象却是十分模糊和复杂的。尽管布莱希特认为自己戏剧创作的“唯一观众是马克思”^[5]，他的哲学家好友本雅明也认为布莱希特“是马克思的学生”^[6]，但他作为马克思主义者的特征却并不统一，甚至很多时候不容易被辨识。这一方面是由于布莱希特善于隐晦地运用马克思主义，而不是大张旗鼓地言必及“主义”，使得“粗心”的观众往往无法认识到其审美反思与马克思主义的一致性。例如布莱希特将艺术批判引向革命改造，并将其对应的社会形式称为“生产力的一种因素”^[7]，这种蕴含着唯物史观的戏剧理念贯穿在布莱希特的剧本中，但并不能明显地被辨识出来。又例如布莱希特始终希望终结剧情对思考、共鸣（empathy）对反思、舞台对观众的“专制”，并寄希望于通过戏剧所反映的客观历史过程引起观众能动的批判，因而避免以某种（即使是进步、正确的）意识形态的前提来教育观众。另一方面，在冷战语境下，身居东德的布莱希特，其政治立场所引起的意识形态争论，通常掩盖了其戏剧实践中的哲学根据和深层次内容。在后冷战语境下，人们又急于撇清艺术和政治的关系，因而通常将布莱希特的戏剧理论“非意识形态化”，或是将布莱希特戏剧中作为哲学前提的马克思主义视为不合时宜的内容而闭口不谈，或是到当代艺术（诸如达达主义、抽象主义）中寻找资源，将其马克思主义内核改造为单纯的表演技术的变

革。布莱希特和马克思之间的思想关联，以及二者所共同持有的阶级立场，长期以来使得布莱希特的形象在意识形态角逐的公共谈论中呈现出决然矛盾的两面。反对者常津津乐道于对布莱希特私生活和谣言的戏说，支持者也不难从左翼社团、先锋戏剧家的阵营中汲取力量。

事实上，作为马克思主义者的布莱希特并不是一种“既定的角色”，而是他本人在历史经验和客观条件下的主动选择。换言之，是资本主义的现实和生活经历让布莱希特选择了马克思主义者这一“面对现实，忠于理想”的角色。在20年代之前，布莱希特只是一名受到左翼思潮影响但对布尔什维克保持距离的激进青年艺术家，他甚至将社会主义者称为微不足道的“小革命家”（minor revolutionaries）^[8]。但是，随着布莱希特在20年代中期不断接触德国的左翼团体和艺术家^[9]，他逐渐发现，要创作出反映现实矛盾的戏剧就必须了解资本和商品。1927年，布莱希特为了准备一部关于芝加哥谷物市场的戏剧，走访了各种阶层人群，试图发现谷物市场的资本运作规律和内在矛盾，最后他发现，身处资本关系之中的谷物商不仅无法说清楚矛盾的来龙去脉，更不愿意主动发起批判性的反思，而那些庸俗知识分子至多在旧唯物主义的视角下寻找到作为立脚点的“市民社会”。从那时开始，他萌发出对马克思主义哲学尤其是辩证唯物主义的浓厚学习兴趣，并在此后找到了他的哲学导师——柯尔施。与柯尔施的“师生关系”既是布莱希特从反资本主义学者转向马克思主义者的关键一步，更是他的戏剧走向辩证性和历史性的理论转折点。从此之后，布莱希特始终坚称自己是一个马克思主义者，而他选择“马克思主义者”这一历史、政治特征的唯一出发点，是对“什么样的观点、为了谁、为了什么目的”的追问。在长期的流亡和反抗生涯中，布莱希特最终给出的答案，就是要通过“外部世界的立场，从周围的生活，从社会的立场出发”^[10]，确立自己在世界历史舞台上的特征和形象。作为一名马克思主义者，布莱希特所遵循的不再是资本主义剧本所给出的特征——戏剧家就是要呈现人性、道德和宿命，而是马克思主义的目标——“人类社会或社会的人类”^[11]。

二 把握作为实践性命题的“哲学革命”

在魏玛共和国时期，布莱希特对马克思主义哲学的最初兴趣随着与奥托·诺伊拉特（Otto Neurath）和柯尔施的密切交往而不断强化，但最终影响布莱希特创作意图和艺术理念的并不是纽拉特等“正统马克思主义”哲学家，而是柯尔施更具文人气质的批判哲学。事实上，布莱希特的剧本，其内容和政治立场几乎“复刻”了柯尔施的理论倾向：反思第二、第三国际的正统（官方）马克思主义，拒斥假装价值中立的实证主义，为知识阶层而抗争，强调辩证法和革命实践在马克思理论中的核心地位。布莱希特在1928年末与柯尔施结识，随即与柯尔施一同参加了由埃里克·云格尔（Erich Unger）组织的哲学讨论。1929年之后，布莱希特更是不断来到柏林的马克思主义工人学校参加柯尔施的哲学课程，并在1931年参加了柯尔施组织的马克思辩证法研讨小组^[12]。因此，布莱希特称柯尔施为“我的马克思主义老师”^[13]。柯尔施对布莱希特转变其政治立场和哲学观点起到了至关重要的作用。深受柯尔施影响的布莱希特，最终进入了激进左翼学者（尤其是卢卡奇）、政治家和艺术家的共同体^[14]。布莱希特通过极具创造性的戏剧理论和技术变革，在艺术领域实践辩证唯物主义。因此，尽管布莱希特认为自己“在哲学上是朴素的”，但这种朴素形式，即以戏剧技术革命所呈现出来的哲学理念，其深刻性和历史意义并不亚于学院派“马克思主义哲学家们”的概念生产。正如阿尔都塞所认为的，“哲学教授们都错了，布莱希特很好地理解了马克思主义哲学的革命要义。他通过戏剧实践把握了这一点”^[15]。

那么，实践是什么？布莱希特将实践理解为对旧事物的批判和新事物的创造，这意味着，必须通过剧本创作和舞台技术的革命来实现新观众的创造和新社会的生成。布莱希特并不热衷于将戏剧实践理论化，只是“谈论戏剧技术中的变化……寓于实践的技术”^[16]。他从20年代开始就着手针对亚里士多德式的旧戏剧进行批判实践。这种“实践批判的”活动，并不是教条地照搬哲学理念，也不是片面地破坏旧事物，而是通过艺术形式及其表现技术的变革来

呈现“新事物”，并以此引导观众成为具有历史反思和阶级立场的主体。在此意义上，布莱希特的戏剧革命呈现出马克思哲学革命的辩证性。马克思在1843年表达出对旧哲学和旧世界之间共生关系的不满，并提出“消灭哲学”这一“哲学—实践”命题，即“哲学不消灭无产阶级，就不能成为现实；无产阶级不把哲学变成现实，就不可能消灭自己”^[17]。而布莱希特充分表达了对亚里士多德式戏剧和旧文学的不满，并提出“消灭戏剧—舞台”的“戏剧—实践”命题。马克思建立“历史科学”的目的不是为了理论上的突破，而是为了让新事物能够在革命中勃发，从而让处于可能性的新社会提前到来。布莱希特戏剧实践的目的不是为了在戏剧理论上自成一派，而是为了通过戏剧向观众呈现这个时代的新事物，揭露旧社会的矛盾，并让观众获得“通过社会掌握人类命运的可能性的喜悦”^[18]。

当然，理论上理解新事物只是起点而不是终点。在“消灭哲学”的命题下，马克思主义哲学的实践注定是多元的，甚至超出了学院派哲学家的想象。布莱希特坦承，“表现新事物是不容易的”，需要剧作家拥有“对新事物的热忱，对辩证法的了解，还有新的艺术手段”。他将这种表现“新事物”的批判性艺术实践命名为“社会主义现实主义”，其创作方法要求作家“不断学习，改造，再学习”^[19]。而布莱希特走向辩证法和戏剧革命就是一个不断学习的过程，其中一个重要的起点就是柯尔施。在某种意义上，柯尔施对“消灭哲学”的解读决定了布莱希特对“消灭戏剧”和“社会主义现实主义”的构想。从柯尔施的哲学解读出发，马克思的“消灭哲学”和布莱希特的戏剧革命的一致性体现为两个方面。

一是社会存在决定社会意识（包括哲学与戏剧）这一基本主张。“消灭哲学”这一论题之所以容易引起理论上的争论，主要原因在于，对该论题的理解必须包含对旧哲学及其社会土壤进行彻底的批判乃至扬弃这一内容。柯尔施试图将哲学还原为由社会存在所决定的社会意识，在当时则是指资本主义生产关系所维系的意识形态。因此，要解除资本主义生产关系对历史发展的束缚，就必须针对资本主义社会的全部内容——社会存在及其意识形态，对

之进行总体性批判。“把消灭哲学作为消灭整个资产阶级社会现实的一个部分，哲学是这个现实的概念上的构成部分。”^[20]换言之，旧的哲学、艺术、宗教等意识形态是被生产性机制所决定的东西，是作为总体性原则的资本主义社会体系不可或缺的内容，因此对资本主义的批判必然意味着消灭这些旧的意识形态，从而迎来由新的社会制度和社会存在所决定的新哲学，即辩证唯物主义和历史唯物主义。布莱希特对柯尔施这一唯物主义解读是认同的。他在《新的内容，新的形式》一文中几乎以相近的论述逻辑分析了“新艺术”的属性：通过希德（Cidher）技术，实现剧情和时间的跳跃，将原先由道德观念勾勒的新艺术内容，替换为阶级斗争的历史线索（正如《共产党宣言》所指认的作为阶级斗争史的一切历史）。观众将从这种新艺术所展现的社会存在中获得新的社会意识，并对资本主义社会的现实开展自觉的反思。“新艺术”所要实现的，是让观众把握“新的素材和观察问题的方法”，让他们认识到“这个社会存在是他们自己创造的”，“这是一种在旧的写剧艺术中没有考虑到的新的观察方法”^[21]。

二是“消灭”的历史性。布莱希特在转向马克思主义之后发展出来的“史诗剧”充分体现了唯物辩证法与陌生化戏剧技术的结合。这种力图将观众当下生存情境和社会条件的内在矛盾展现于舞台上的戏剧理念，不是来自“三一律”对历史的想象，而是来自对“消灭哲学”之后的唯物主义历史性的把握，这又与柯尔施的辩证哲学有着密切的联系。马克思所提出的“消灭哲学”命题的另一个要点，就是终结浪漫主义以来历史主义所建构的关于历史和民族的想象。在这种“唯心主义”的历史性当中，哲学成为了历史的“观众”，而文学和戏剧以共鸣、剧情和动情（catharsis）的方式再现（represent）哲学用以观看历史的概念。在柯尔施看来，旧哲学外在于历史的抽象性是资本主义密切相关的，马克思主义哲学的产生则是“现实的无产阶级运动出现的另一个方面”，马克思主义哲学对旧意识形态的批判和无产阶级对资本主义社会的反抗共同构成了“这一历史过程的具体整体”^[22]。布莱希特的戏剧技术革命同样体现了这种历史哲学观。一方面，正如马克思在《共产党宣言》中肯定资产阶级的积

极性，布莱希特肯定了作为社会现象（而不仅仅是艺术现象）的“共鸣（一致化）”“在特定历史阶段的巨大进步”，但也指出其在当下“越来越成为进一步发展表演艺术社会作用的障碍”的事实。扬弃旧艺术及其社会基础，就意味着要让个人的作用（市民社会的“自由的”个人）越来越被大集体（阶级）所替代^[23]。另一方面，布莱希特对戏剧布景和舞台技术的革新与马克思关于环境的哲学论断颇为一致。马克思认为“环境的改变和人的活动或自我改变的一致，只能被看作是并合理地理解为革命的实践”^[24]。布莱希特则指出，在社会主义语境下，人的环境不再仅仅只是一个框架。环境和人之间的“新陈代谢关系”将发展为在劳动中进行的社会的、不断变化的过程。因此，人对环境的塑造，对自然之干预的深化，必须反映在舞台建筑上^[25]。无怪乎布莱希特极为反对在史诗剧中“忠实地”运用历史服装和道具，让观众幻想置身于中世纪和古代，因为新戏剧的目的不在于让观众“忘我”地沉浸于剧作家想象的历史人物的人性矛盾中，而是要让观众清楚地把握情节发展背后的阶级矛盾和物质性要素。

三 当下为何、如何继续社会主义现实主义和戏剧革命？

在布莱希特的理论坐标中，革命特指尚未成为现实的革命的社会主义。在《关于艺术和社会主义》（Über Kunst und Sozialismus）一文中，布莱希特认为，革命的社会主义将会在他有生之年改变大地的面貌。在革命中，我们将被斗争和艺术所主导，而一俟革命实现，原先的艺术形式将变得十分困难，因为曾经促成艺术创作的社会矛盾已经消失，人们无需再通过艺术来表达对一个遥不可及的美好公共空间的向往。但是，在布莱希特的“有生之年”，苏联的社会主义显然无法达到他所期待的“革命的社会主义”的标准，以至于他不得不提出“社会主义现实主义”来继续推动艺术领域的革命，引导当代社会主义者与人类文化遗产紧密结合，在艺术和审美中推进未竟的革命实践^[26]。今天，如果布莱希特面对苏联解体和资本主义全球化会有何种感想？“社

会主义现实主义”又将何以叙述？“戏剧革命”又该以何种样态发展？在消费主义和商品拜物教盛行的当代资本主义社会，戏剧和其他表演艺术如电影和电视，正在经历着趋向两个极端的变化。一方面，人们乐见“娱乐至上”的艺术消费，政治和意识形态完全让位于感官刺激。另一方面，人们又乐见徒具形式的、抽象的“政治剧”或“意识形态剧”。这类与当代艺术紧密结合的“新”戏剧或“先锋”戏剧与布莱希特的戏剧革命看似雷同，实则有着本质的区别。20世纪初的现实主义、现代主义、未来主义和先锋派，作为布莱希特的“同路人”，虽是艺术和意识形态的少数派，但始终与劳动人民（包括知识分子）一起反抗资产阶级政治经济霸权。而今天的“新”戏剧和“先锋派”虽也维持了作为少数派的形象，或以无政府主义和虚无主义的态度反对一切，或以新自由主义为幕后的资本主义政治发言。其结果无非是两个矛盾，一是空谈实践而忽略表演技术的革新，使得贫乏的表演和舞台布置无法承载其意识形态内容，二是脱离观众即人民，始终以高高在上的启蒙者姿态向观众进行无营养的政治说教。尽管当下一些坚持“先锋”、“马克思主义”乃至“共产主义”标签的剧作者与导演仍然认为自己与布莱希特一脉相承，然而他们并没有察觉到其“革命活动”所匮乏的辩证性。因此，在标签化的艺术革命大行其道的今天，我们有必要澄清布莱希特的社会主义现实主义与其他戏剧“革命”之间的区别。

首先，“消灭戏剧”的革命是历史性实践。反对的姿态无力促成新的历史。革命并不是“激情的头脑”，而是实践—理论之辩证关系所促成的果断行动。简单粗暴地与传统戏剧技术决裂，不足以构成布莱希特的戏剧革命。阿尔都塞之所以认为“哲学革命”与“戏剧革命”是相似的，将前者称为“哲学实践中的革命”^[27]，并将后者称为“戏剧实践中的革命”，是因为通过与贝尔多拉西戏剧的比较，阿尔都塞触碰到了布莱希特所要实践的哲学理念的历史指向，即通过剧情的跳跃和社会结构的再现，引导观众在自觉反思中获得阶级意识。布莱希特对旧戏剧的不满与柯尔施对“资产阶级社会科学”的不满如出一辙。柯尔施认为“资产阶级的社会研究

者……一般不会超出资产阶级社会的魔力范围”^[28]，布莱希特则批判聚焦于挑起观众情绪的亚里士多德式戏剧。柯尔施认为马克思所力图“消灭”的哲学不过是资本主义生产方式的附庸，辩证唯物主义才是“彻头彻尾的哲学”，布莱希特则认为消灭了“第四堵墙”的戏剧才是戏剧的真正实现。柯尔施指出辩证唯物主义是通过在哲学这一特殊领域里的战斗，“来参加在社会的一切领域里进行的反对整个现存秩序的革命斗争”^[29]，布莱希特则认为艺术家不能只是为“一条下沉的破船而精心绘制壁画”^[30]，而是要展现人类走向和平与未来的可能道路。因此，布莱希特所采取的技术变革和新的艺术形式，并不是为了单纯体现他在理论层面的标新立异，更不是为了在艺术层面哗众取宠，而是为了实现促使观众反思资本主义并推动革命这一政治目的。布莱希特确实要“消灭戏剧”，但这不过是他投身于“消灭旧社会”的总体行动的一个载体。在他看来，批判旧戏剧不过是批判旧社会的一个部分，正如马克思的哲学革命不过是他颠覆旧社会的革命实践的必要前提。作为一种历史性实践，“消灭戏剧”所要完成的是批判现实社会的总体行动当中的意识形态任务。毕竟，“批判一条河流就是要改造它，让它变得更好……对社会的批判就是一场革命”^[31]。一旦这种趋向于历史进步的政治性被抽离出了戏剧技术和表演，不论其形式和内容如何激进，不论其技术如何趋近于布莱希特戏剧理论的教条，都不再能被视作“戏剧革命”的继续，有时甚至会走向其反面，成为纯粹破坏性的民族主义和民粹主义的艺术宣言。

其次，社会主义现实主义是现实主义历史发展的结果和未来形态。正如阶级斗争不是无产阶级的专属名词^[32]，启蒙运动以降的现实主义也有多种形态和政治指向，但社会主义现实主义超越于以功利主义为主流的各种现实主义，试图通过刺穿旧社会结构所编织的看似合理的意识形态硬壳，让人们在反思和批判中寻找未来的去路。正如布莱希特在《伽利略传》中所说的：“千年来被信仰统治着的地方，现在被人怀疑了。人们都在说：对，那是书本里写着的，但是现在让我们亲眼看看究竟是怎么回事吧！”^[33]同时，社会主义现实主义试图妥善地改造和利用过去各种现实主义所提供的武器。布

莱希特认为，当下的人们确“站在一个新时代的门槛上”，但人们面对的环境“还没有成熟，就像听任处置的原料，是能够改变的”，只有让“新时代和我们一起前进”这句歌词充满不脱离历史的实际内容，才能真正强烈地鼓舞“老人和年轻人”“穷苦人和被榨干了血汗的人”“已被文明征服了的人”，让“他们都变得年轻”^[34]。因而，布莱希特并不一味地否认资本主义现实主义在舞台上的价值，甚至不断通过编剧和舞台技术的革新，重新赋予旧戏剧以政治内涵，这使得布莱希特与卢卡奇的现实主义发生了激烈的冲突。卢卡奇将文学和艺术视为客观的历史轨迹表达自身的特殊形式，其内容的合理性取决于特定历史赋予作者的意识形态，正如他认为歌德在《葛兹·冯·贝利欣根》中并未认识到贵族起义的反动本质，却无碍于这部作品所达到的“现实主义的胜利”^[35]。而布莱希特识别了卢卡奇的黑格尔主义色彩并将其戏称为“牛克斯主义者”（Murxist）^[36]。他反击卢卡奇以局限于巴尔扎克和托尔斯泰的现实主义视野对他的“颓废主义”的批评，更广阔地吸纳了从莎士比亚以来的广阔视野，为被卢卡奇划定为“颓废派”的卡夫卡、普鲁斯特和帕索斯等现代作家正名。同时，他与马雅可夫斯基和本雅明等人试图打破旧的文艺形式，并以此表达新的文艺内容。毕竟，社会主义现实主义与其他现实主义的本质区别不在于形式，而在于创作意图和方法论。

最后，“破坏剧场”是对旧戏剧的扬弃，目标是创造新舞台和新观众。陌生化的戏剧技术使得布莱希特成为了最早背负着“破坏剧场”标签的剧作家，今天诸多当代艺术家为了追逐这个标签也极尽破坏之能事——让情节再破碎些、言辞再隐晦些、隐喻再曲折些、表演再无厘头一些，让观众不再成为观众、让表演不复存在。但是，布莱希特的戏剧革命真的是为破坏而破坏吗？答案当然是否定的。以讽刺剧为例，布莱希特一方面仍然遵循了传统讽刺剧的颠转模式和否定模式，另一方面却不再批判“道德、情感匮乏的现实”，不再面向“高尚和道德”，而是为了揭露和批判潜隐于日常恐惧之中的“一般现实”（normal reality）。《三毛钱戏剧》是对商业社会中资产阶级专横本性的讽刺；《马哈哥尼城的兴衰》是对支撑资本主义社会关系的犯罪逻辑的讽刺；《第

三帝国的恐怖与灾难》是对陷民众于“国家社会主义”的顺从心理的讽刺；《图兰朵或者洗刷嫌疑者的会议》则是对知识分子的机会主义倾向的讽刺^[37]。布莱希特虽曾提倡要“破坏剧场”，但他仍然努力创作着“来自生活，又高于生活”的艺术、文学和戏剧。

“破坏剧场”的目的是为了“让群众知道生活中所隐藏的矛盾”，让观众在“现代公共性、高度消费主义和市场主义”所编织的“市民、公民”的叙事中被唤醒^[38]。因此，陌生化和共鸣的对立并非是机械和教条的。一方面，布莱希特只是认为传统戏剧和文学用以产生共鸣的机制已经失效，人民不再满足于戏剧对社会现实的呈现和对义愤情绪的挑动；另一方面，他认为在陌生化的表演艺术中如果能确保观众的批判立场，则无须排除所有的共鸣效果，甚至陌生化效果也仍可提供一定程度的娱乐性，只是衡量戏剧的标准不再是能否引发观众的动情，而是能否让观众对这个阶级社会进行自觉的反思^[39]。陌生化效果在于“突出在舞台上模仿的现实生活事件中的因果关系，以此来触动观众”，拆掉让观众在感情上融入舞台的“第四堵墙”，最终使得“观众的政治观察力得到磨炼”^[40]。但是，陌生化效果对共鸣的排斥并不是由于对一般动情的排斥，而是对“普遍的人性和无时间性”的动情的批判^[41]。换言之，布莱希特仍然有效地利用了旧戏剧和表演得以展开的感性因素，只是排除了旧戏剧对这些因素的误用和对观众的情绪统摄。“破坏剧场”也不是让观众费解乃至摸不着头脑，更不是要废除表演的所有感性的表象，而是要让这些感官和情绪成为反思的“助产师”。在史诗剧中，这种对旧戏剧批判和“消灭”的辩证性尤为明显。布莱希特希望通过陌生化的技术处理，让知道这一切怎么收场的观众能够“不受干扰、头脑清醒地观察剧情的发展，批判地衡量剧中人物的行为”^[42]。

当21世纪的我们回望马克思的“哲学革命”和布莱希特的“戏剧革命”，不得不承认他们的革命都是未竟的。正如布莱希特在《致晚辈》一诗中所说：“我生活在暗无天日的年月……我们绝望，如果只有非正义而无反抗……如果未来的友谊能使人人与人之间相互帮助，但愿你们想到我们这一代时，姑且宽容。”^[43]今天，在舞台和银幕中，作为观众的人民或许有感于文化产品的娱乐性之肤浅和意

义之匮乏，作为剧作家的戏剧家和导演或许将这种文化沙漠的局面归因于“观众太垃圾”。但是，被马克思主义哲学和布莱希特鼓舞着、坚守着进步事业的文艺工作者，应清醒地认识到，新艺术必须“展现一个变化的世界”，并让读者和观众坚信自己“能够而且必须建立一个这样的世界”^[44]。当徒具形式的当代艺术至多让观众获得道德优越感，以此嘲笑剧中人物，马克思主义哲学和社会主义现实主义应让观众能“更好地嘲笑”这些表演中的人物，即看到这些角色不是单纯的人性、性格和道德悲剧，而是“某个阶级的疾病”“社会的弊病”^[45]。当资本主义文化工业将感官刺激和抽象政治姿态作为卖点，用迷惘的表演来表现迷惘、用恐惧感染观众，我们就有理由用布莱希特“消灭戏剧”的视角来重构戏剧和艺术，用马克思“消灭哲学”的方法来重构更具批判和革命精神的美学和艺术价值。

[本文系国家社科基金后期资助项目“从启蒙到解放：马克思主义政治哲学的多元实践研究”（18FZX035）阶段性成果]

[1] [8] [12] [26] *Brecht on Art and Politics*, ed. by Tom Kuhn & Steve Giles, London: Bloomsbury, 2003, p.14, p.15, p.109, p.38, p.209.

[2] [7] [10] [18] [19] [21] [23] [25] [30] [31] [40] [41] [44] [45] 布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠等译，第234—235页，第250页，第235页，第115页，第119页，第113页，第175页，第283页，第180页，第250页，第111页，第173页，第118页，第113页，人民文学出版社1990年版。

[3] [37] 参见 Marc Silberman, “Bertolt Brecht, Politics, and Comedy”, *Social Research: An International Quarterly*, Vol.1, 2012.

[4] [36] 参见余匡复：《布莱希特论》，第13页，第14页，上海外语教育出版社2002年版。

[5] [13] Siegfried Mews, *A Bertolt Brecht Reference Companion*, Westport CT: Greenwood Press, 1997, p.283, p.290.

[6] 瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术品》，许绮玲等译，第9页，广西师范大学出版社2004年版。

[9] 例如利翁·福伊希特万格（Lion Feuchtwanger）、弗里茨·施特恩贝尔格（Fritz Sternberg）、约翰·哈特菲尔德（John

Heartfield）和艾尔文·皮斯卡托（Erwin Piscator）。其中皮斯卡托最后成为了政治家，拥有一家在诺伦托夫广场的剧场，并运用陌生化技术创作为政治服务的戏剧。

[11] [24] 《关于费尔巴哈提纲》，《马克思恩格斯文集》第1卷，第502页，第500页，人民出版社2009年版。

[14] 参见 Loren Kruger, “Brecht: Our Contemporary? Un/Timely Translation and the Politics of Transmission”, *Theatre Journal*, Vol.68, 2016.

[15] [16] [27] Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, Tome.II, Paris: Stock/IMEC, 1997, p.544-545, p.555, p.555.

[17] 《〈黑格尔哲学批判〉导言》，《马克思恩格斯文集》第1卷，第18页。

[20] [22] [29] 卡尔·柯尔施：《马克思主义和哲学》，王南湜、荣新海译，第38页，第13页，第38页，重庆出版社1989年版。

[28] 卡尔·柯尔施：《卡尔·马克思——马克思主义的理论和阶级运动》，熊子云、翁廷真译，第114—115页，重庆出版社1993年版。

[32] 马克思坦承：“无论是发现现代社会中有阶级存在或发现各阶级间的斗争，都不是我的功劳。在我以前很久，资产阶级的历史学家就已叙述过阶级斗争的历史发展。”参见《马克思致约瑟夫·魏德迈（1852年3月5日）》，《马克思恩格斯文集》第10卷，第106页，人民出版社2009年版。

[33] [34] 布莱希特：《伽利略传》，丁扬忠译，第9页，第128页，河南人民出版社1980年版。

[35] 卢卡契：《德国文学中的进步与反动》，《卢卡契文学论文选：论德语文学》第1卷，范大灿编选，第24页，人民文学出版社1986年版。

[38] 参见陈映真、樱井大造：《〈台湾浮士德〉对谈录》，《南方文坛》2006年第4期。

[39] Meg Mumford, *Bertolt Brecht*, New York: Routledge, 2009, p.51.

[42] 布莱希特：《三毛钱小说》，高年生、黄明嘉译，前言第3页，上海译文出版社1999年版。

[43] 布莱希特：《布莱希特诗选》，阳天译，第204—208页，湖南人民出版社1987年版。

[作者单位：浙江大学人文学院]
责任编辑：何兰芳