

论东欧新马克思主义戏剧批评

傅其林

[摘要] 人类学批评、西方马克思主义戏剧批评阐释、戏剧作品的历史性批评是构成东欧新马克思主义戏剧批评的三个核心问题。这些戏剧批评既有以人的此在的价值诉求为基础的戏剧人类学建构,也有对西方马克思主义戏剧批评的反思与批判,更有从历史性角度对戏剧文本的剖析,融合了戏剧性与历史性、政治性与伦理道德性,尤其是对非悲剧的戏剧的关注在国外马克思主义戏剧批评中有独特的意义,其对剧场性的关注既切合戏剧样式的特性与当代性,又更新了传统的戏剧批评。这些批评实践对中国马克思主义戏剧批评无疑是有参考价值的。

[关键词] 东欧新马克思主义;西方马克思主义;戏剧批评

[作者简介] 傅其林:文学博士,四川大学文学与新闻学院教授,博士生导师(四川成都610064)

马克思恩格斯的戏剧批评为马克思主义戏剧批评奠定了基础。在20世纪,西方马克思主义戏剧批评获得了发展,涌现出卢卡奇、本雅明、布莱希特、戈德曼、伊格尔顿等戏剧理论家。东欧新马克思主义者对戏剧样式颇为关注,不仅对古希腊戏剧、现代戏剧、当代戏剧展开探讨,而且对戏剧理论加以分析,丰富了马克思主义戏剧批评。东欧新马克思主义戏剧批评与西方马克思主义戏剧批评密切联系,但是又呈现出新的特征。我们主要从人类学戏剧批评建构、西方马克思主义戏剧批评阐释、戏剧作品的历史性批评三个方面来清理东欧新马克思主义戏剧批评的核心问题。

一、人类学戏剧批评建构

东欧新马克思主义强调人的价值与创造,哲学人类学内在于其中并渗透到戏剧样式的分析之中,形成了人类学戏剧思想,这是东欧人道主义

马克思主义的美学表现。捷克新马克思主义者斯维塔克和匈牙利新马克思主义者赫勒在马克思主义复兴浪潮中对此加以建构,前者提出了人的戏剧模式命题,后者从哲学人类学角度展开对文艺复兴时期戏剧中的人的图像的思考。

斯维塔克认为艺术是人的再现,艺术的转型必然关涉到人的转型问题。他认为:“艺术从来不是纯粹的模仿,不是单纯的模仿;它始终暗含着整体的世界观,具有宗教、哲学、神学或科学的含义。艺术的问题是人的能力的问题。艺术家借助人的能力创造以前还没有存在的东西。艺术的意义因而直接关乎人自身的意义和人的活动的意义。”^{[1](P59)}这是斯维塔克在20世纪60年代所持有的基本艺术观念。基于这种观念,斯维塔克研究从对古希腊到当代的戏剧,总结出欧洲人的戏剧模式(Dramatic Models of Man),其方法论是科学人类学方式,一种基于历史长时段的向后站的望远镜的方式。古希腊人的观念在索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》中得到具体的艺术性再

[基金项目] 国家社会科学基金重大项目“东欧马克思主义美学文献整理与研究”(15ZDB022)

现。这部戏剧是人类命运的戏剧，是人类设想而神摧毁设想的古典悲剧，是人类的努力被超人类的先验干预所改变的悲剧。俄狄浦斯尽力逃避杀父娶母的预言，甚至在他出生之前，他的父母竭力阻止预言实现，但是结果他们都实施了阿波罗的神谕，没有避免杀父娶母的结局。斯维塔克认为，这部悲剧的意义在于人痛苦地进行自我意识，俄狄浦斯把人类自己视为罪恶的无意识的源泉，“这部悲剧告诉我们，在竭力逃避预言的过程中，我们实现了这个预言，结果我们的命运是不可避免的。人类的命运是预先注定的，它能够从耀眼的辉煌堕入深渊，我们永远地处于命运之囹圄中”^{[2](P84)}。因而人是命运的玩偶，是罪恶之源，同时宇宙中存在着永恒的规范。对莎士比亚戏剧中的人的模式挖掘是斯维塔克戏剧人类学思想的重要维度。在斯维塔克看来，莎士比亚戏剧再现了文艺复兴时期人的观念，这包括人的历史存在维度、哲学意识维度和存在之谜三个维度。历史对莎士比亚而言是人类利益的毫无意义的一团乱麻，历史像自然一样残酷，本身是自然的。哈姆莱特试图超越这种历史观，试图发现人自身更深刻的人性，但是又陷入不可能的偶然性之中，人的命运的悲剧性联系着喜剧性，他的失败在于他把自己的荒诞的价值体系和世界对立起来，灾难来自于他自身。因而哈姆莱特体现了文艺复兴时期历史的荒诞性和悲剧性。斯维塔克认为，哈姆莱特体现了文艺复兴时期哲学上人的观念，人作为主体只能在他存在的限度内改变，但是他的实质本身是没有改变的。人在历史的荒诞中体验理性，在宇宙的机制中体验变化。尽管莎士比亚不是一个唯物主义哲学家，但是他的文学人物的哲学框架仍然处于机械的唯物主义范围之内。斯维塔克认为，在《哈姆莱特》中，不仅人的模式都找到了表达，而且生活的哲学概念的残酷的、荒诞的局限性也找到了表达，“存在还是不存在”成为一个重要问题，哈姆莱特从现代存在主义视角分析了世界的荒诞性。未来的不确定性追问存在是否有意义，在激情与理性的辩证法中所表现的冲突是人的内在的冲突，而不是两个人之间的戏剧冲突。哈姆莱特体现了文艺复兴时期人之存在意义的秘密，他以怀疑之天才思考着行为的价值与意义的悖论性，思考生活意义的不可

确定性。斯维塔克还看到了一种人的戏剧模式，这就是在布莱希特的戏剧中所呈现的人的模式。这种模式体现出作为实践的人类生活，是作为个体干预历史和自己生活的主观活动。这不是沉思于对象之中的世界图像，而是被充分理解的人类世界，是人的有意识的活动的世界图像。布莱希特的戏剧作品体现了自由的积极的世界存在，表现出一种新型的历史模式。

斯维塔克具有存在主义色彩的戏剧人类学思想在东欧新马克思主义文艺理论中不是个别的。在20世纪60年代，赫勒的戏剧思想同样立足于哲学人类学，重点关注文艺复兴时期戏剧与人的理想图式的关系问题，也主要集中于对莎士比亚戏剧的解读上，发表了一系列关于莎士比亚戏剧的论文。赫勒认为，在文艺复兴时期，人的理想概念突破了古代静态的同质性，呈现出动态的多元的丰富存在，莎士比亚的戏剧是呈现文艺复兴时期人的概念的重要形式之一。赫勒从人类学角度切入莎士比亚戏剧作品，主要从历史和伦理角度展开对戏剧作品所表现的人的现代性的分析，彰显现代性的此岸性、世俗性、历史意识、伦理自律等因素。莎士比亚的历史剧不是对历史过去的纯粹模仿，而是把现实的事件冲突与罗马历史融合在一起，熟练地展现描写历史的新方法，“在人物及其行为、人与人的彼此关系的建构中，他能够使我们完全理解，他是否在写他的时代的现实的历史前辈，更准确地说是他在写他自己时代的冲突”^{[3](P93)}。莎士比亚的绝大多数历史剧描写当下，但是被置于罗马或意大利的场景之中。这些作品具有当下的真实性，当下的真理找到当下的形式。莎士比亚戏剧也充分地呈现人的伦理生活辨识的困境，表现出本质与现象的矛盾性。尽管莎士比亚戏剧揭示了伦理道德价值的矛盾性，但是其戏剧最终没有走向悲观主义的生存，而是体现了价值秩序重建的可能性，反面人物的悲观主义与欺骗行为受到新价值的质疑，被欺骗的纯真人物在第二次觉醒中获得了存在的新意义与合法性。因而，道德价值的重建仍然是可能的。

可以看出，赫勒基于文艺复兴时期戏剧分析体现出戏剧人类学思想。她与斯维塔克持有共同的倾向，皆强调戏剧形式与人的观念、人的理想

的关联性，具有马克思的《巴黎手稿》和海德格尔存在主义的维度，显示出东欧新马克思主义人道主义深度。

二、对西方马克思主义戏剧批评的批判性阐释

东欧新马克思主义戏剧批评与西方马克思主义戏剧批评关系密切，尤其受到卢卡奇、本雅明、戈德曼等人的戏剧批评的影响，但也对之加以批判性阐释。在批判性阐释中透射出独特的戏剧批评。其中，费赫尔的研究具有代表性。他注重对卢卡奇的戏剧批评以及对本雅明、戈德曼的戏剧思想的影响加以阐发。

在某种意义上说，只有对卢卡奇戏剧批评深入了解，才能洞悉其小说理论的精髓，才能有效地理解他的小说理论。费赫尔对卢卡奇戏剧批评的批判性阐释填补了卢卡奇文艺理论研究的空白。费赫尔探讨了青年卢卡奇戏剧批评的复杂性，他以《现代戏剧史》《悲剧形而上学》《传奇美学》三个文本来展现卢卡奇的戏剧理论及其发展路径。在费赫尔看来，青年卢卡奇的戏剧批评不是统一的，而是多向度的。《现代戏剧史》是历史哲学视野下的戏剧观照；《悲剧形而上学》是存在主义的形而上学追求；《传奇美学》则是关注非悲剧的戏剧。可以说这表达了卢卡奇戏剧批评的矛盾性。东欧新马克思主义者马尔库什也指出了这点：在卢卡奇早期著作中，“人们可以发现两种相似的分析方式，一种是形而上学的存在论的方式，另一种是历史的方式。这两种分析过程或层面，不仅从一部作品到另一作品都会发生变化，而且往往在同一篇论文中兼并到这一种程度，那就是在某种意义上任何鲜明的差别或对立，可能只是为了达到阐释的目的而强加的某种结构。带着几乎是周期性的规则，卢卡奇本人一直试图从原则上和方法论上阐明它们的关系。然而，在这两种分析类型之间仍然存在着，至少隐含着尚未解决的，然而却是富有成果的矛盾，而这不只是方法论的问题……因为这种方法论上‘相似’的问题背后潜藏着一个更深层的问题，一种哲学的困境。那就是他（卢卡奇）所生活的时代状况到底是存在论的和本体论的文化悲剧的表达

还是可能复原的历史危机的表达”^{[4](P7)}。费赫尔在20世纪70年代初对卢卡奇的《现代戏剧史》进行了解读，认为该著作是基于历史哲学视野下的现代戏剧观照。卢卡奇历史哲学的视角与黑格尔相关，但存在着困境。对费赫尔来说，这个困境就是解决规范性和历史经验之间的方法论悖论。卢卡奇试图解决这个困境，一方面重构本体论，另一方面立足于历史经验维度，但是这两者最终只是汇聚、综合，不能形成内在统一的概念。这应该说是卢卡奇戏剧理论的方法论悖论。这种悖论也使得其戏剧理论具有多向性。费赫尔深刻地指出，卢卡奇揭示了现代戏剧样式的诸多悖论，主要是主观与客观的二元对立、个人主义与集体主义的分裂、审美与伦理的疏离、自然性与自由伦理的对立，现代戏剧是充满问题的艺术样式。费赫尔把这种历史哲学视野下的戏剧理论称之为“堕落理论”，因为它揭示了现代戏剧的世界观所表现的伦理相对主义，丧失了善与恶的传统基础，具有抽象主义特征，受到新兴的必然性力量的支配。费赫尔指出，这种堕落理论并非卢卡奇原创，而是现代思想家对市民社会与文化认识的延续。施莱格尔对现代艺术的反对，黑格尔对新时代散文性的揭示，马克思的文化哲学思想，都表达了资产阶级堕落文化艺术观。通过对历史哲学与社会方法的运用，卢卡奇展示了现代戏剧的危机以及中产阶级文化的危机。对戏剧理论来说，这意味着现代悲剧样式或者戏剧样式存在的可能性问题。未来社会主义实验的可能性路径，要么抛弃悲剧，这就是高尔基的《母亲》的方式，要么走向反悲剧的喜剧，“深层的历史哲学基础摧毁了现代悲剧的可能性”^{[5](P29)}。青年卢卡奇的第二条道理是由《悲剧形而上学》所展示的悲剧可能性道路。这与第一条道路的非悲剧的历史哲学方法形成对比，从形而上学和存在主义本体论角度提出悲剧的可能性存在。这建立了卢卡奇与克尔凯郭尔、海德格尔的联系。费赫尔将这种视角称之为泛悲剧视角（Die par-tragische Sicht），这是存在本体论视角，“历史哲学让位于无历史的、形而上学的存在主义本体论”^{[6](P33)}。悲剧要解决的问题就是克尔凯郭尔关于恐惧概念的思想，在现代性的瞬间性时间经验中如何获得永恒性。费赫尔认为，卢卡

奇以克尔凯郭尔的时间范畴来理解悲剧时间是完全恰当的，这包含着对时间与超时间的先验性的理解。卢卡奇的悲剧必然性脱离了实用戏剧的因果性，也不同于神秘经验，因为悲剧经验是积极的形式构建，而神秘经验是形式的瓦解。但是费赫尔指出，卢卡奇的悲剧价值观忽视了自由和平等这些核心价值，而把本真性的生命视为核心价值。《悲剧的形而上学》表达了生命形式的本真性与非本真性充满张力的悖论。卢卡奇戏剧理论的第三条道路是1911—1912年所写的手稿《传奇美学》所显示的。这不是泛悲剧，也不是悲剧的死亡，而是非悲剧的戏剧样式的建构，这就是传奇剧美学。它以大团圆结束，但根本不涉及幸福，又不关乎悲剧死亡。代表作品有古印度戏剧、欧里彼德斯戏剧、卡尔德龙作品、莎士比亚的《暴风雨》、高乃依戏剧、拉辛戏剧、歌德的《浮士德》、易卜生的《培尔·金特》等。这些传奇剧的关注使卢卡奇意识到“现代性的必然的多元主义”^{[7](P125-138)}。

费赫尔在解读卢卡奇的戏剧批评时也关注本雅明、布莱希特等西方马克思主义戏剧批评，追寻卢卡奇文艺思想对戏剧批评的影响。费赫尔指出，本雅明戏剧理论与批评不断回到卢卡奇的《小说理论》、《历史与阶级意识》、《悲剧形而上学》等著述的核心问题。本雅明和卢卡奇皆反对尼采的悲剧理论。尽管卢卡奇和本雅明对音乐悲剧潜力没有洞见，但是他们比尼采更深刻地探索现代剧场的可能性，都注重把世界的祛魅看做现代性的决定条件，认为祛魅是理解现代剧场是否可能的重要线索。费赫尔认为，青年卢卡奇的戏剧理论以及相关的小说理论成为本雅明非悲剧的戏剧理论的重要启发。本雅明以卢卡奇的思想来反对尼采的权威性，反对尼采关于复兴古代悲剧的观念，他认为祛魅的世界绝不会导致任何古希腊时代精神的复活，因而卢卡奇的戏剧理论和小说理论使本雅明获得批判尼采悲剧思想的力量，虽然《小说理论》几乎没有论及现代性的戏剧潜力，但是分析了悲剧得以形成的古希腊悲剧精神的瓦解，把柏拉图及其对话视为悲剧精神消解的标志。本雅明戏剧理论中很重要的内容是关于布莱希特的史诗剧或者叙事剧问题。费赫尔认为，本雅明这个问题也与卢卡奇相关，虽然卢卡奇对

布莱希特的史诗剧持有褊狭的否定态度，但是并不能抹杀其早期理论与史诗剧的内在关联。本雅明看到了卢卡奇对戏剧的洞见，虽然卢卡奇并没有完全抓住史诗剧的对象本身。本雅明的史诗剧理论延续着《德国悲苦剧》的原初性方案，追求着非悲剧的戏剧理论，也就是说，布莱希特的史诗剧正是德国悲苦剧的当代发展，是历史发展中的最高成就。本雅明从卢卡奇的《心灵与形式》的第一篇《论随笔的本质和形式》中获得了柏拉图对话的非悲剧的戏剧的解决方法。按照费赫尔所说：“根据卢卡奇的意图，柏拉图对话的戏剧假象涵盖了极为深刻的非悲剧的精神。”^{[8](P313)}虽然本雅明有误解，但是导致了深刻的理解，因为这正是卢卡奇的《传奇美学》的根本追求。

不过，费赫尔认为，卢卡奇和本雅明的戏剧批评也是有差别的，他们对戏剧的可能性历史和戏剧社会学持有不同的见解。卢卡奇深入钻研历史和社会学以获得对现代戏剧可能性的历史和社会学的拒绝，而本雅明并不看重历史和社会学；虽然他们都认同一种形而上学或者新神话来替代悲剧，但是他们对这种形而上学以及戏剧的感受是极为不同的。虽然他们都为即将到来的剧场而不是当代人的剧场创造戏剧理论，但是自从20世纪20年代后半期开始，这种共同性消失了，因为在马克思主义美学阶段，卢卡奇忽视了剧场和戏剧。卢卡奇在30年代对戏剧的零星评论要么不重要，要么是完全错误的。他讨论歌德的《浮士德》，完全拒绝了作品的戏剧性特征，只是一种观念史的考察。虽然在30年代，卢卡奇重新思考了《现代戏剧史》所抛弃的毕希纳戏剧创作的伟大性，但是比较一下《历史小说》中他对戏剧的分析与小说的分析，不难发现他对戏剧的感受是颇为糟糕的，“他日益对这种文学形式保持冷漠”^{[9](P312)}。本雅明则相反，他成为即将到来的布莱希特的先锋，成为布莱希特及其史诗剧场的真正的阐释者。

费赫尔的研究是深刻而富有启发的，不仅揭示了卢卡奇和本雅明戏剧理论与批评的差异，更发现了两者的内在联系。本雅明和卢卡奇都属于自由漂浮的现代知识分子，都持有对现代性的戏剧可能性的思考，但是都带有救赎的宏大叙事的模式，这是大多数东欧新马克思主义者所批判的。

三、戏剧作品的历史性批评

东欧新马克思主义者不仅提出了人类学戏剧观念，对西方马克思主义戏剧理论加以批判性阐发，而且从历史性维度切入戏剧作品之中，提供了经典的戏剧作品的不同意义维度，尤其注重从哲学视野来阐发戏剧作品的现代性与后现代性意义，所以即使涉及普通意义的悲剧作品，也是卢卡奇或者本雅明意义的非悲剧的戏剧作品。

东欧新马克思主义者托马斯是在卢卡奇影响下走向批判理论道路的学者，他主要关注欧里庇得斯的戏剧作品。古希腊悲剧诗人欧里庇得斯以《美狄亚》等悲剧作品成为古希腊三大悲剧诗人之一，从而成为东欧新马克思主义者颇为关注的戏剧家，因为他的悲剧与苏格拉底哲学与人的存在状态有着密切的关联，或者按照卢卡奇所说是属于非悲剧的戏剧，具有现代性的历史意义。如果说尼采是反苏格拉底而崇尚真正悲剧精神的诗化哲学家，那么他也是反欧里庇得斯戏剧的。按照尼采所言，欧里庇得斯的戏剧消解了悲剧，形成了新的戏剧形式或是说“新的喜剧”，“我们完全知道了欧里庇得斯的基本意向：那就是他要把悲剧中的原始而普遍的狄俄倪索斯成分完全除去，同时在非狄俄倪索斯艺术、习惯和哲学的基础上，重建戏剧事业”^{[10](P67)}。托马斯的文章《论欧里庇得斯的戏剧》可以说是因循卢卡奇的反尼采的思路深入戏剧作品的具体分析的。托马斯首先批判了尼采对欧里庇得斯的批判。尼采把欧里庇得斯视为一位蹩脚的现代文人，他与苏格拉底相关，尼采憎恨苏格拉底，认为苏格拉底强调了同性恋，表达了乐观主义。托马斯肯定了欧里庇得斯戏剧探索的意义。在他看来，欧里庇得斯的戏剧作品不同于埃斯库罗斯的悲剧，因为宗教和英雄神话被哲学性宗教所取代，神话显示了矛盾性和多样性特征，在他的戏剧中实现了戏剧和思考的结合。他认为，悲剧性和思想的问题成为欧里庇得斯戏剧的核心问题，“思想可以是悲剧的吗？肯定和否定回答的人们都脱离了欧里庇得斯的剧本”^{[11](P107)}。托马斯认为，欧里庇得斯的戏剧再现了雅典的民主精神，言语思辨性议论在戏剧中极为重要，因为言语本身可能充满邪恶

的力量，词语本身会带来不幸。欧里庇得斯笔下的主人公的生活充满着许多对话、争吵与辩论。虽然言语有着民主的可能，但也是不确定的；虽然有着道德的可能，但最终难以实现；哲学因而成为悲剧，罪恶始终存在，罪恶可以从善中推论出来，但是善不能从罪恶中产生。托马斯认为，怀疑主义的思辨哲学引入了悲剧，导致了新的意义，也导致了悲剧的瓦解，事实上预示了非悲剧的戏剧的可能性。所以，卢卡奇把欧里庇得斯的戏剧归属为传奇剧或者非悲剧的戏剧的典型类型之中。

莎士比亚与马克思主义存在密切的联系，有研究者甚至指出：“在马克思之前很久，莎士比亚就是一位马克思主义者了。”^{[12](P230)}对莎士比亚戏剧的分析是赫勒戏剧的哲学阐释的重点，赫勒在20世纪60年代的戏剧人类学思想已经涉及莎士比亚的戏剧作品，而在2002年以英文出版的《时间是断裂的：作为历史哲学家的莎士比亚》（2000年以匈牙利语出版）一书中，又进一步深化对莎士比亚的戏剧作品的分析，赫勒的这种分析模式不再是马克思主义复兴视野下的人类学建构，而是在后现代时间意识下对莎士比亚戏剧作品的哲学阐释。赫勒从历史哲学的角度阐释了莎士比亚的戏剧作品，深入分析了莎士比亚悲剧、历史剧的历史哲学意义、政治哲学意义和人格伦理哲学意义，从而深化了莎士比亚“性格戏剧”（character drama）的研究。赫勒的立足点是莎士比亚戏剧中所展示的“断裂时间”的命题，她从断裂的时间命题出发思考了莎士比亚的自然权力、主体身份建构、审美形式表达等当代文学研究与文化研究的核心问题。莎士比亚的戏剧由于充分地意识到时间是断裂的这一现代性的时间感和历史意识，体现了人与自然的冲突，戏剧较少涉及宇宙时间，体现了历史中作为传统的自然权力与作为人性本身的自然权力的冲突，这带来了莎士比亚戏剧人物形象的丰富性与复杂性。莎士比亚戏剧的人物身份建构是多样化的，由于断裂的时间，“莎士比亚历史剧和悲剧中的主要人物出现了身份的问题。一些人不知道自己是谁，一些人被两个或者多个身份所撕裂，一些人流露出自然的身份，成为新人，然而一些人在某种程度上获得了新的身份”^{[13](P33)}。这样，莎士比亚突破了亚里士多德作为实体的身份概念。

赫勒认为，时间是莎士比亚所有戏剧的本质性组织原则。莎士比亚戏剧的时间并不是神话时间和自然时间，而是具有历史性的时间，这种时间构成了戏剧的特有的时间压缩，形成了特有的戏剧时间与故事时间的关系。赫勒借助于卢卡奇的小说时间研究的方法论和当代叙事学、时间现象学的思路，创造性地总结了莎士比亚戏剧艺术的五种主要的时间组织元素。一是时间密度，这既涉及时间延伸，也涉及时间压缩，可以表现在情感、反思和行动层面，譬如凯撒被谋杀的时间处理。二是时间速度，是指事件发生的速度，可以加速也可以减速。莎士比亚戏剧中的行动的异质性极大地促进了不同的速度，不同的事情具有不同的速度。莎士比亚展示特别喜欢或者讨厌的人物时，速度就减慢，例如《哈姆莱特》的坟墓场景。三是张力，这是古希腊戏剧所缺乏的。这意味着对一个人是充实的时间，而对另一方人则是空虚的时间，表现出时间经验的异质性结构组合。麦克白杀死了邓肯却备受鬼魂折磨，强烈的张力消解之后又是新的张力场景。四是时间摇摆，从一个极端瞬间转向另一个极端，有敌友转换的人类关系摇摆，也有伦理道德价值转换的摇摆，有人物情绪转变的摇摆，也有命运变迁的摇摆，或者逐步累积或者突然转变，呈现出时间的不可预料性特征。五是停顿，莎士比亚在创作戏剧艺术时没有叙述者，他重视偶然事件的描绘，所以他必须消除时间本身。我们知道哈姆莱特去英国与回到厄耳锡诺之间流逝的时间，但是不知道有多长的时间。赫勒认为，停顿是加密的停顿，具有时间意义也具有建构的意义，“停顿（在戏剧中）是虚无，然而它具有解释的开放性。每一个解释的舞台演出（并且每一个舞台演出都是解释的），主要是解释停顿”^{[14](P123)}。这五种主要的时间组织元素构成了戏剧的情节，并通过情节组织内在于情节之中。赫勒的分析容纳了叙事学和时间现象学，是对莎士比亚戏剧作品的时间形式的现象学考察。赫勒借助于对莎士比亚历史

剧文本的细致阐释将这种时间现象学进行具体化，主要通过三部英国历史剧《理查德二世》《亨利六世》《理查德三世》和三部罗马历史剧《科里奥兰纳斯》《朱利乌斯·凯撒》《安东尼与克利奥帕特拉》来建构莎士比亚戏剧的诗性真理，形成了审美形式与道德哲学、历史哲学、政治哲学的内在关联，根本上说这可以被称为“关于历史的诗性真理”^{[15](P367)}。不过，这些历史剧以不同的方式呈现出启示性的戏剧诗性的真理意义，因为“在莎士比亚那里，行为和动机的阐释及其可解释的多元性构成了戏剧本身”^{[16](P170)}。《理查德二世》以先是缓慢然后加速的时间速度呈现了他从历史政治维度向存在维度的转变，描绘他不断发现自己、建构自己、反思自己的性格建构。这种性格建构不是基于历史的必然性而是来自于断裂时间的催动，因而人类存在条件的建构是充满异质、偶然和冲突的，这可以通过赫勒对“镜子”的分析来把握“我是谁”的问题。当理查德从统治者的角色转变为阶下囚而被处决时，他通过他的姓名和镜子中的面孔来确定他是谁，而在深层的镜像解读中，理查德读出了他的罪孽，然而他又不能辨识出镜子中的面容，因为镜子展示的是一个年轻的无忧无虑的男人，而他已经成为完全不同的人。按照赫勒所说：“他洞察到另一面镜子。演戏、戏剧——正如我们从哈姆莱特/莎士比亚那里了解到——是真正的镜子。理查德的行为是镜子。他脱离他的时间和他的政治历史去观看，他看着莎士比亚的故事。镜子是戏剧。正是这面镜子给他提供了观看的眼镜。真正的面孔是内在的；然而戏剧、莎士比亚的戏剧反映了罪恶与德性，这种戏剧是内在性的镜子。这里你能够看见你不能看见的东西。”^{[17](P182)} 戏剧镜子的复杂性展示了理查德二世存在转向的深刻性。^①《亨利六世》三部曲从道德意义看是好人的故事，但是从政治意义看是灾难性的，从审美形式看是巴尔扎克式的人间喜剧的戏剧形式，探索了人类性格和存在的极端性，迥异于古希

^① 在文艺理论意义上，这意味着莎士比亚对传统再现论的挑战，这也影响到马克思的文艺基本观念。虽然马克思在一定程度上认同文艺是现实的再现，但是他对莎士比亚戏剧保持持久的兴趣，使他超越了单纯的再现论思想，强调人的存在意义和主体创造性。所以有学者研究指出，马克思欣赏莎士比亚高雅、低俗混杂的怪诞，“正是莎士比亚戏剧的不纯粹性，正是对经典再现理论的抵制，才是马克思所感兴趣的”。Peter Stallybrass. “Well Grubbed, Old Mole: Marx, Hamlet, and (un) Fixing of Representation”. In Howard, Jean E., and Scott Cultler Shershow (Eds.). *Marxist Shakespeare*. London and New York: Routledge, 2001, p. 21.

腊或者布莱希特的史诗剧场。《理查德三世》以戏剧形式呈现出激进的罪恶的典型人物，揭示了专制运作的机制，警示了专制带来的巨大的危险，这也是关涉到审美形式的问题。该剧以其简单性、直接性获得普遍欢迎，深受观众喜爱，这种单纯性戏剧形式与激进的罪恶专制的机制的表达有机地结合了起来。理查德三世选择自己作为罪恶之徒，是一个没有受虐的施虐狂者。他只玩弄他人、折磨打人、践踏他人，因而在赫勒看来他是一个绝对的孤独者。戏剧以独白的形式突出了其性格的极端罪恶。《亨利六世》的许多独白和当代演出的《理查德三世》的开场白，都表现了亨利六世的孤独性。同时在专制的表现中体现了挑战上帝的撒旦式的魅力，“理查德是撒旦，并且，他是专制者；这部戏剧是关于激进罪恶和激进专制的。这种直接性的内容有助于情节的相对简单的结构和主要人物形象相对抽象的典型化”^{[18](P258)}。早在1981年赫勒获得莱辛奖进行演讲时，阐发莱辛戏剧作品对专制权力批判的深刻性，认为莱辛的戏剧作品《智者纳旦》《艾米丽雅·迦洛蒂》等以启蒙反对基础主义，表达了消除专制权力的内在化机制的重要性。引诱也成为专制暴力的内在化的东西，所以“艾米丽雅选择死亡，不是因为她不能抵制暴力，而是因为她感到自己太弱小而不能抵制引诱。她知道，倘若她继续生活，她就会把专制者的权力完全内在化，使自己自愿地屈就于谋杀她的恋人的那个男人”^{[19](P13-26)}。

赫勒对莎士比亚三部罗马历史剧的阐释也遵循着类似的分析模式，但是体现了时间断裂时代的不同表现。这三部戏剧表现了莎士比亚对共和国政治学的思考。正是在罗马共和国的语境下，政治学才始终把解放建构成为完全新的制度，不仅仅把解放作为权力利用的方式。然而时间是断裂的，因而在共和国中，时间本身代表了“断裂”，“因为断裂在这里是政治时间的实质。在共和国里，一切处于持续的流动中；节奏也是断裂的”^{[20](P279-280)}。赫勒反对一些莎士比亚学者把共和国的大众视为英国式的暴徒的看法，因为她认为在英国历史剧中暴徒被描绘成为讽刺性的喜剧形象，但是在罗马历史剧中并非如此，即使大众能够被操纵，也能够发挥真正的力量。而且，政

治学的等级和历史的等级之间存在张力，政治与道德存在错位。这既体现了历史材料对戏剧人物形象建构的规范性，又显示了莎士比亚的政治诉求和戏剧性创作。《科里奥兰纳斯》呈现出贵族将军科里奥兰纳斯和大众、护民官的冲突，也表现出将军角色和共和国政治家角色的张力，在自我角色和母亲赋予的角色之间充满张力，这是悲剧的内在原因，正是通过主人公的悲剧，莎士比亚成功地展示了基于协商的政治学的新型制度。赫勒认为：“这种制度的建立对这部戏剧的发展来说是最为重要的。纯粹而简单的政治学是利益的政治学，尤其是群众利益的政治学，是相对和平地处置冲突并解决冲突的政治学；它也是关于话语和调解的。一种新的制度的建立不是暂时的策略性调解而是长期的调解。”^{[21](P289)}《朱利乌斯·凯撒》也没有呈现极端讨厌的人物，而是表现了人物以话语来表达观念和计划的情形。这些人物在政治危急关头大多遵循伦理行为的某些底线。赫勒一方面展示了凯撒自律的辉煌和内在的脆弱，另一方面表达了凯撒死后共和国的重铸，同时考虑到莎士比亚的现代性审美建构的特征。尤其是，关于卡西乌斯和布鲁图合谋杀害凯撒的情节分析，显示了赫勒深邃而细腻的戏剧审美感受力。赫勒指出，卡西乌斯开始试探布鲁图是否愿意加入同伙，最后说服他成为核心人物，这里的情节速度是相对缓慢的，但之后故事速度骤然提高。暴风雨场景成为分水岭，这个场景表现出时代错误的故意性，耐人寻味。钟的敲击是赫勒关注的焦点。合谋者的时间与凯撒的时间有错乱，显示出莎士比亚“倒计时”的戏剧手法，但是这种时间手法具有深层的历史性意义，“正在敲击的钟声是历史的钟声。钟撞了三次，然后八次，然后九次，这些重复性的声音有助于创造符合要求的张力，给人留下这种印象，即主观世界和客观世界发生了分离。对鲍西亚（Portia）来说，一个小时就是永恒。甚至凯撒和薄皮利乌斯（Popilius）的简短谈话对卡西乌斯来说是不可忍受的漫长，他害怕泄露，变得歇斯底里的。不过，重要的是，钟没有撞击十次。莎士比亚在两种场景中谈及了钟声——一次是撞击八次，然后九次，他没有谈及十次——这是有意味的。恰恰在九点之后，凯撒的命运结束了。当然，一个普

遍的钟一直会撞击的，但是历史的钟声停止了。在加速的顶点之后，钟声的时间不再具有意味”^{[22](P317)}。这种时间意味着政治学的共和国重建的开始。《安东尼与克利奥帕特拉》对赫勒来说是最复杂的罗马历史剧，也是莎士比亚最复杂的戏剧。它把几种悲剧凝聚为一个剧本，即便在主要的悲剧即安东尼和克利奥帕特拉的悲剧中也交织了几条线索。这不仅是政治戏剧，也是东西文化冲突的戏剧，“莎士比亚的雄心在这里把许多异质性元素浓缩为一个戏剧，这些元素有助于从共和国废墟中诞生出罗马帝国”^{[23](P337)}。

对比赫勒在 20 世纪 60 年代的戏剧人类学批评和 21 世纪戏剧作品的历史性批评，可以看到其戏剧批评在延续中出现了较大的转型。同样思考历史性、时间、伦理政治问题，20 世纪 60 年代的研究确定人的本质的思考，但是 21 世纪的戏剧批评更为精细、纯熟，更注重对文本和历史性、审美与戏剧形式的内在肌理的把握，发展了马克思恩格斯讨论拉萨尔的历史悲剧《弗兰茨·冯·济金根》所提出的“美学观点和历史观点”^{[24](P182)}。20 世纪 60 年代的研究更注重宏大历史的真实性，忽视了日常生活基础上的时间的复杂性和现代性的异质性、时间断裂性，忽视个人存在的时间维度。赫勒对莎士比亚戏剧作品的阐释体现了异质性和历史性、道德性、政治性思想，注重从作品的细读中揭示启示性意义，表达了自指性和非自指性的结合，在一定程度上深化了莎士比亚研究，也开拓了马克思主义戏剧阐释学。虽然在莎士比亚研究领域出现新批评、心理分析、读者反应、女性主义批评、后殖民批评等范式，也涌现了一些从伦理学、政治学、后现代主义视角研究的成果，正如福克斯（R. A. Foakes）所看到的，出现了从后现代主义、文化唯物主义和新历史主义角度“对文艺复兴时期文学的解构性描述”^{[25](P7)}，但是并没有赫勒政治学和伦理学的深度，尤其没有她对激进罪恶的解读和

极权主义的批判的敏锐性。雷波霍茨（Ronald A. Rebolz）2003 年出版的著作主要从《亨利五世》来解读莎士比亚的历史哲学，借鉴了赫勒 2002 年的研究，分析了戏剧的历史哲学和伦理道德问题，也探讨了“戏剧与当时战争和政府的政治学的关联”^{[26](P145)}。但是相比之下，雷波霍茨的研究缺乏赫勒戏剧解释的思想性和存在意义，没有像赫勒那样把握文本形式与伦理政治和历史性的内在复杂关系。赫勒立足于后现代多元主义的立场，通过作品的自指性来阐述真理性内容，有着现象学和存在主义的深刻影响。她这种具有后现代特征的马克思主义戏剧阐释在 2005 年出版的《永恒的喜剧》中得到进一步发展。她在该书中在悲剧的参照下关注存在戏剧的哲学分析，主要从构成性反讽和构成性幽默层面来阐释贝克特和尤奈斯库的荒诞派戏剧，“存在喜剧的反讽和幽默颠倒了反讽和幽默的方式、态度或视角”^{[27](P103)}。这些戏剧虽然体现了不同的样式，但是表达了人类存在条件的意义，揭示了此在的偶然性的历史性条件。这既是审美的分析，也是此在的历史性追问。赫勒的戏剧阐释学虽然在一定程度上超越了卢卡奇的戏剧批评，但又是卢卡奇批评的继承与发展，仍然延续着他关于现代性、人类条件的思考，继承着他关于文学形式的历史哲学探索的范式。

综上所述，东欧新马克思主义戏剧批评是丰富、新颖的，既有以人的此在的价值诉求为基础的戏剧人类学建构，也有对西方马克思主义戏剧批评的反思与批判，更有从戏剧文本角度对经典戏剧的历史性剖析，融合了戏剧性与历史性、政治性与伦理道德性，深化了审美意识形态理论，尤其是对非悲剧的戏剧的关注在国外马克思主义戏剧理论中有独特的意义；其对剧场性的关注既切合戏剧样式的特性与当代性，又更新了传统的戏剧理论。这些戏剧批评实践对中国马克思主义戏剧批评无疑是有参考价值的。

参考文献

- [1] [2] Ivan Svitak, *Man and His World: A Marxian View*. New York: Dell Publishing Co Inc., 1970.
- [3] Agnes Heller, *Renaissance Man*. London, Boston, Henley: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- [4] 马尔库什：《生活与心灵：青年卢卡奇和文化问题》，载阿格妮丝·赫勒主编：《卢卡奇再评价》，哈尔滨，黑龙江大学出版社，2011。

- [5] [6] Ferenc Fehér. “Die Geschichtsphilosophie des Dramas, die Metaphysik der Tragödie und die Utopie des untragischen Dramas, Scheidewege der Dramentheorie des jungen Lukács”. In Agnes Heller, Ferenc Fehér, György Markus, Sándor Radnóti (eds.), *Die Seele und das Leben*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- [7] Ferenc Fehér. “Lukács and Benjamin: Parallels and Contrasts”. *New German Critique*, 1985 (34).
- [8] [9] Ferenc Fehér. “Lukacs, Benjamin, Theatre”. *The Grandeur and Twilight of Radical Universalism*. New Brunswick, NJ: Transaction, 1990.
- [10] 尼采:《悲剧的诞生》,北京,作家出版社,1986。
- [11] G. M. Tamás. “On the Drama of Euripides”. In Agnes Heller, and F. Feher (eds.), *Reconstructing Aesthetics*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- [12] Kienan Ryan. “Measures for Measures: Marxism before Marx”. In Jean. E. Howard and Scott Cultler Shershow (eds.), *Marxist Shakespeare*. London and New York: Routledge, 2001.
- [13] [14] [15] [16] [17] [18] [20] [21] [22] [23] Agnes Heller. *The Time is Out of Joint: Shakespeare as Philosopher of History*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002.
- [19] Agnes Heller. “Enlightenment against Fundamentalism; the Example of Lessing”. *New German Critique*, 1981 (23).
- [24] 陆梅林辑注:《马克思恩格斯论文学与艺术》(一),北京,人民出版社,1982。
- [25] R. A. Foakes. *Hamlet Versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- [26] Ronald A. Rebholz. *Shakespeare's Philosophy of History Revealed in Detailed Analysis of Henry V and Examined in Other History Plays*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2003.
- [27] Agnes Heller. *Immortal Comedy*. Lanham: Rowman& Littlefield Publishers Inc., 2005.

On Eastern European Neo-Marxist Drama Criticism

FU Qi-lin

(College of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610064)

Abstract: This paper discusses the central issues of Eastern European Neo-Marxist drama criticism mainly in three aspects, namely, anthropology, interpretation of Western Marxist drama criticism, and historical remarks of works of drama. Eastern European Neo-Marxists concerns not only about anthropological construction based on Dasein as a value, but also about reflections and critiques of Western Marxist drama criticism, and moreover, about remarks on texts of drama from point of view of historicity, which integrates dramatic nature and historicity, politics, ethics and morals. Particularly, their contribution to non-tragic drama is of unique significance to Marxist drama criticism. Their concern for theater penetrates drama as a special genre and modernity, and at the same time renews traditional drama criticism. These ideas, without doubt, are insightful to Chinese Marxist drama criticism.

Key words: Eastern European Neo-Marxism; Western Marxism; drama criticism

(责任编辑 张 静)