

西方女性主义戏剧理论

陈振华*

内容摘要:起源于20世纪60年代西方妇女运动和实验戏剧的女性主义戏剧理论,已成为当今戏剧世界中一种很有影响力的理论。女性主义戏剧理论大约经过了三个阶段,主要围绕女性主义戏剧和剧场进行思考。女性主义戏剧的界定目前仍无定论,但它与现实主义戏剧和布莱希特叙事剧的关系,它的边缘化与剧场制度的关系,越来越受到研究者的关注。不过,作为一种理论,女性主义戏剧批评实践仍需要进一步的反思。

关键词:女性主义戏剧 现实主义 布莱希特叙事剧 观众

中图分类号:J80 **文献标识码:**A **文章编号:**1003-0549(2005)04-0088-14

88

Abstract: The Theory of Western Feminist Theatre has its inception in the women's liberation movement and radical theatre practices of the 1960s. It has since become an influential theory in theatre studies. The theory of feminist theatre can be seen as having traced three stages of development. Though no agreement has been reached on the definition of feminist theatre among feminist critics, its relation with realist theatre and Brechtian theatre as well as its marginalisation under the theatrical establishment, has become a focal point for recent feminist enquiry. The paper suggests that as a critical discourse there is still a long way to go for feminist theory of theatre.

Key words: feminist theatre realist theatre Brechtian theatre audience

在我们这个时代,两性差别即使算不上最热门的话题,也肯定是最重要的问题之一。

——[法]露丝·依利格瑞

一、导 论

在20世纪的文化思潮和社会运动中,女性主义与时俱进,既批判性地吸纳

*陈振华,厦门大学中文系博士生,湘潭大学文学与新闻学院讲师。本文为教育部2003年度博士点基金项目:西方戏剧理论史,项目编号为03JB760003。

各种相关的思想理论,不断总结女性主义运动的实践经验,另一方面又对既成的文化和社会制度发起广泛质疑、挑战和修正,从而在社会的各个层面产生了持久而深刻的影响。女性主义戏剧理论作为女性主义的组成部分和一种戏剧理论流派,其历史不过30年左右,但在戏剧理论和实践上的重要作用和广泛影响,已为世人所瞩目和认可。“自解构批评后的西方文论尤其是较大的批评流派,女性主义者全都有涉足,而且成为重要的力量,令任何批评家哪怕是有性别歧视的批评家都不得不刮目相看,叹为观止。”[1](P.490)这一论述当然也适用于女性主义戏剧理论。

戏剧理论研究有两种,一是戏剧的本体论研究,如巴尔巴的戏剧人类学,二是戏剧的批评研究,如女性主义戏剧理论,新历史主义和文化唯物主义戏剧理论。始于20世纪60年代末70年代初西方妇女运动和实验戏剧的女性主义戏剧理论,当然不是戏剧的本体研究,它是对“戏剧产品(包括戏剧文本和演出)”[2]进行批评的理论实践,它没有也不需要提供一种较为系统完整的理论体系。“它不是从任何一种母叙述中(mother-narrative)派生出来的,也没有什么先知的训喻供他遵循或违反。虽然有人会认为女性主义文学批评肩负统一的政治使命,但对政治使命的理解大相径庭。”[3](PP.251-252)广采博纳,使得这种本无完备性的女性主义戏剧理论益发呈现出多元性和含糊性。根据“女性主义各种各样的政治类型”,女性主义戏剧理论大致可以分为三类:自由的、激进的(文化的)和唯物主义的。

自由的女性主义戏剧理论着重于发掘、整理和出版女剧作家、女戏剧艺术家的作品,分析戏剧作品中男性笔下的女性形象。激进的(文化的)女性主义戏剧理论提出了写作“真正的女性主义戏剧”,这种戏剧应当“充满女性符号”,以来自“身体性别特征体验”的“生物语法”为基础,她们重新考察西方戏剧史,认为整个西方戏剧史充满了性别压迫,女性形象是缺失的或是歪曲的,没有反映出真正的女性思想和情感。同时,对60、70年代的女性主义戏剧团体展开研究。唯物主义的女性主义戏剧理论认为,戏剧是文化的产物,其中的性别问题是在权力运作之中的文化建构。它关注的中心是戏剧怎样参与到意识形态、社会形态的形成中去,如何在这种参与中建构女性形象,因而提出要创立一套新的表演表现方法,以打破现实主义的叙述方略,使女性能在舞台上得到完全真实的表现。

女性主义戏剧理论虽然有不同流派,但它们的共性在于运用性别视角观察各种戏剧问题或现象,从而展示出与以往的和其他的戏剧理论研究的不同进路,使女性主义戏剧理论成为一个独立的,颇有影响力和生命力的戏剧理论流派。“通过发掘女性主义者在文学批评、人类学、心理学和电影理论方面所取得的成果,女性主义戏剧批评家可以发展出一个更广阔的视角。如果以女性主义的政治分类和女性主义批评所提供的各种可能性,加之黑人和女同性恋主义理论家们的贡献,那么这扩展的视角将变得更加深厚。如果能将这一视角作为发展批评与实践中的‘策略’的工具,以及作为戏剧所能成为的‘实验室’的工具,那么女

性主义者就确实能改变戏剧批评了。”[4](P. 20)

二、女性主义戏剧理论的发展

20世纪60年代末70年代初,女性主义者在妇女运动中渐渐认识到听众,尤其是那些具有不同信仰的男性听众,当他们从感情上意识到他们的标准和价值观遭受攻击,便很难再被理性(logic)说服。戏剧却能通过观众对戏剧行动的认同,造成他们情感和个人认知上的震动,从而改变他们并最终完成社会的变革。其次,女性主义者在妇女运动中对现实生活中“个人的即政治的”观点有了深刻认识。这个时期的实验戏剧,尤其是其中的政治戏剧和黑人戏剧运动对种族主义问题的灵活处理,为女性主义公开讨论复杂的社会问题提供了经验,它们的政治目标也和女性主义相吻合——挑战现成的社会体制,最终改进社会生活的质量。女性主义者认为西方文化和文明是男性主宰的,妇女的伟大成就要么被贬低,要么被排除在外。1972年,一群妇女剧作家如罗萨丽·德莱赛奈(Rosalyn Drexler)、玛拉·爱伦·福尼丝(Maria Irene Fornes)、朱莉·博维塞(Juile Bovasso)、梅杰·特丽(Megan Terry)等组织成立了一个妇女戏剧协会。这个由妇女领导的(历史上第一个)非专业性的戏剧团体,却追求创造一种职业戏剧(a professional theatre),希望表现妇女的真实形象和妇女经验,以充分发展妇女在戏剧领域的才华。

90

随着女性主义剧团的诞生,作为一种戏剧批评实践的女性主义戏剧理论也萌芽了。美国女性主义戏剧批评家盖尔·奥斯丁认为这一理论大致经过了三个阶段:

(一)在规范下的工作:检视女性的形象。在凯特·米莱特《女性的性别政治》的影响下,女性主义戏剧批评对戏剧作品中男性笔下的女性形象进行分析和批判。约翰·吉罗利指出“对于被低估的人物的重新评价”是“批评革命的非常重要的一部分”。[3](P. 272)这一阶段并没有走多远,但对男性笔下的女性形象的检视却持续到80、90年代,如1980—1981年就产生了一个莎士比亚的研究的热潮。代表性的文章有美国苏·埃琳·凯斯的《女性主义和戏剧》,盖尔·奥斯丁的著作《女性主义理论与戏剧批评》(*Feminist Theories for Dramatic Criticism*)中《女性主义文学批评:抵制的读者》等。

(二)扩展规范:聚焦女性剧作家。70年代中期至80年代初,女性主义戏剧研究除继续考察检讨戏剧史上的经典之作以及这些剧作中的女性角色等问题,女性主义戏剧批评的重心转向了女性剧作家。

随着大量的女性主义戏剧团体的产生,女性主义戏剧迅速发展起来。这些由女性写作的或者关于女性的女性主义戏剧,展现了女性的身份危机,及她们如何应对,最后如何解决她们的困境。剧中的主人公常常是愤怒的、混乱的,开始意识到自己和自己扮演的角色是妇女,并运用新的积极的方式来解构消极的女

性形象。女性主义戏剧的发展使得女性主义者产生了极大的深刻的兴趣,认为戏剧为她们描述自己的情况提供了有力的帮助。反过来,这又进一步推动了女性主义戏剧的发展。随着1973—1981年间的一批剧作被编辑出版,对女性主义戏剧及团体的研究也开始了。海伦·凯莎(Helene Keyssar)在她编选《女性主义戏剧与理论》(*Feminist Theatre and Theory*)的总序中,认为女性主义戏剧批评主要集中在身份(identification)、认知(recognition)、界定(definition)和情境(contextualisation)上。珍妮特·布朗《女性主义戏剧》(*Feminist Drama: Definition and Critical Analysis*) (1979),丹娜·利维特(Dinah Leavitt)《女性主义剧团》(*Feminist Theatre Groups*) (1980),海伦·蔡洛伊(Helen Chinoy)和琳达·詹金斯(Linda Jenkins)《美国戏剧中的妇女》(*Woman in American Theatre*) (1981),米歇尔·旺达(Michelene Wandor)《替角》(*Understudies*) (1981),海伦·凯莎《女性主义戏剧》(*Feminist Theatre*) (1984)等著作和论文,就妇女写作的戏剧与“真正”的女性主义戏剧之间的差异展开了争论,提出女性主义戏剧与政治是不可分离的。

(三)破除规范:质疑构成一个完整的研究领域的假定的基础,包括规范的构成。“女性主义戏剧的唯一假定就是它的范围并不是固定不变的。”[5](P.2)从80年代中期开始,女性主义戏剧和批评出现了新的发展动向。一些始终被认为是女性主义戏剧的剧作已经进入主流文化,并成为其中极为重要的一部分。这种情况在英美两国表现得十分明显,美国的诺曼(Marsha Norman)《晚安,妈妈》(*Night Mother*) (1982)、温迪·沃西特(Wendy Wasserstein)《海迪编年史》(*The Heidi Chronicle*) (1990),英国的玛莉·奥迈拉(Mary O'Malley)《基督徒》(*Once a Catholic*) (1977)、邓恩(Dunn)《行动》(*Steaming*) (1981)等等。这些妇女写作的关于妇女的戏剧不仅成为主流的商业剧院的经典剧目,常演不衰,而且广受主流批评和观众的欢迎,被他们视为女性主义戏剧来临的标志。女性主义戏剧批评就此进行了广泛的争论:它们是不是真正的女性主义戏剧,真正的女性主义戏剧的本质是什么?有些女性主义批评家对这些剧作持批判甚至否定的观点,因为它们重新把舞台让给了熟悉的家庭妇女这种典型。

女性主义戏剧理论开始意识到需要对女性主义剧作进行重新认定,而且需要对可能是新的“女性主义”批评进行重新评价。因为从某种程度上看,早期的女性主义戏剧批评像女性主义运动本身一样,致力于批评的多元化并且欢迎任何想参与进来的批评者,而这些女性主义戏剧批评,是沿用了非性别的戏剧理论和方法,如亚里士多德戏剧理论。其次是女性主义戏剧批评和比较具有普遍性的女性主义理论开始结合起来了,“大量借用其他文论流派的概念和方法,特别是后结构主义的解构方式。”[2]从而形成了各种各样的女性主义戏剧批评:马克思主义的,文化的,激进的,同性恋的,拉康的,以及更早的弗洛伊德主义的,社会主义或唯物主义的。它们之间并不是界限森严,有的重合甚至相融合。不过,女性主义戏剧理论的综合走向,反而更加突出了现实主义和布莱希特的反现实主义这两种传统或风格对于女性主义戏剧的重要性。代表性成果有海伦·凯莎编

著的《女性主义戏剧与理论》,其中选编了琼尼·福蒂(Jeanie Forte)的《现实主义、叙事与女性主义戏剧的接受》(*Realism Narrative, and the Feminist Playwright: A Problem of Reception*)、朱迪思·加沃·米勒(Judith Carves Miller)《当代法国戏剧中的妇女声音》、严海萍的《男性意识和女性身份》(*Male Ideology and Female Identity: Images of Women in Four Modern Chinese Historical Plays*)等十二篇论文,盖尔·奥斯丁的《女性主义理论与戏剧批评》等。

女性主义戏剧和批评在英美之外的许多国家,如西班牙、加拿大、北爱尔兰、法国、意大利、德国、俄罗斯,以及印度、中国和墨西哥,也获得了相当大的发展,其中法国的女性主义戏剧和批评的影响比较大。法国女性主义戏剧和英美的历史大致相似,但其最初剧作是由像La Carmagnole那样的替补集体剧团(alternative collective theatre groups)创作的,它们是从受父权制压迫的故事改编来的。它们并不被认为是妇女中心的,而是法国妇女的女性主义(feminist by French women)的。法国女性主义戏剧有其独特的双重性:法国知识分子女性主义主张发出各自的声音,如朱莉娅·克里斯蒂娃、海伦娜·西苏、蒙妮奎·怀特吉、露丝·依利格瑞。她们受到了其他欧美各国的女性主义者的高度评价和广泛效法。不过,作为群体的法国妇女在国际上并不出色,女性主义戏剧也只是法国女性主义理论、流行文化和合法化的政治性行动公开联合的少数几个纽带之一。“新法国女性主义批评实践也没有与新法国女性主义理论相呼应”,而且“就通常而言,关于法国女作家、法国文学原则、性别、种族和阶级的作品,人们只能在外国的女性主义批评家和学者的作品中去寻找。”[3](P.260)

三、女性主义戏剧论

无论是创作还是研究,女性主义戏剧如今都有了突破性的进展,已成为戏剧界中很有影响力的流派。1978年,美国的女性主义戏剧创作大约有40部,1981年竟有112部。1970—1994年发表的有关戏剧的女性主义研究文章有近1000篇,涉及戏剧的各个方面。然而,研究的深入推进不仅没有澄清女性主义戏剧是什么,反而使得女性主义戏剧的界定更加困难,并使得构建一个既有概括性又实用的女性主义戏剧概念成了问题。

某些女性主义评论家认为,内容才是界定女性主义戏剧的中心支点。剧作家梅杰·特丽(Megan Terry)把女性主义戏剧定义为:“给妇女以信心,向她们展示她们自己的一切。”珍妮特·布朗则认为主人公是妇女,且只有“妇女的自治斗争作为一部戏剧的中心主题,这部戏剧才能被认为是女性主义戏剧。”

其他研究者把结构和表演看作是界定女性主义戏剧的关键因素,认为只有那些运用了像即兴创作(improvisation)、集体创作(collective scripting)、非等级制的演出公司和非线性戏剧形式的先锋技巧的戏剧团体创作演出的作品才是女性主义的。另一些研究者热心于构造女性主义戏剧独立的传统,否定女性主义戏剧

与传统戏剧形式的关系。她们的批评常常暗示用传统形式写作和演出的女性主义戏剧不是女性主义的,它们在某种程度上是失败的,商业成功的戏剧尤其如此。

“应当明确地认识到,只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化,只有对这种文化加以改造,才能建设无产阶级的文化,没有这样的认识,我们就不能完成这项任务。无产阶级文化并不是从天上掉下来的,也不是那些自命为无产阶级文化专家的人杜撰出来的,如果认为是这样,那完全是胡说。无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展。”[6](P. 348)列宁这段关于无产阶级文化的论述,引在这里似乎有些生硬,但对于那些热心于构造女性主义戏剧自己独立的传统,以此否定女性主义戏剧植根于传统戏剧形式的可能性的女性主义者来说,不失为逆耳忠言。

女性主义戏剧归根到底是西方文化,确切地说是西方现代文化的一种瓜熟蒂落。因此,激进的女性主义者虽然苦心孤诣地构造女性主义戏剧独立的传统,其他人却认为女性主义戏剧只有在借用或修正现实主义等戏剧传统的基础上,才可能发展起来。伊夫·梅莉(Eve Merriam)在评论20世纪60、70年代的女剧作家时说道:“首先你得会写阿瑟·密勒式的戏剧,然后要能写出一部荒诞剧,现在才有一种新的自由——你能创作出充满感情的妇女角色。”[5](P. 165)

现实主义幻觉式戏剧要求演员、角色(剧中人)和观众一体化,以创造出一种“真实”生活的幻觉,使“观众处于一种感情激动的、移情性的迷醉状态”。[7](P. 702)这种“真实”生活的幻觉的创造依赖于“指向结束的叙事”。巴特在《S/Z》把这种现实主义的叙事解释为“通过传统的文化结构和意指系统突然陷入的混乱来制造‘谜’。从情节角度看,造成混乱的普遍因素有谋杀、战争、旅行或爱情。叙述的故事必定指向结束,此时也就是谜底的解开、揭晓,或者说是秩序的重建。而这个重建或发展的秩序则被看作是恢复到故事本身发生前的秩序。”另外,在这种指向结束的叙事中,妇女是作为交换的记号和交换的价值(客体)出现的。而且这样的叙事总是反复地把妇女置于受压迫的女性气的主体性地位(不是主体,而是客体)。女性主义戏剧的目的在于揭露/颠覆现行的意识形态,解构内化到故事中的父权制观念,打破“真实”生活的幻觉。女性主义戏剧必须指向矛盾的、循环的、多元的意义,必须与阶级、种族、年龄、性别联系起来。因此现实主义与女性主义戏剧是不兼容的。但琼尼·福蒂指出这种观点是一种纯理论的推演,戏剧是观众的艺术,它需要观众的参与。彼得·布鲁克就说过:“观众始终是一种鞭策,没有观众,演出只能是虚假的事。”[8](P. 254)据此福蒂认为女性主义戏剧与现实主义的关系不是完全对立的,它需要一种在台上台下都可读的变通的现实主义(flexible realism)。诺曼的现实主义剧作《晚安,妈妈》,它的叙事指向结束并表明社会在度过暂时的危机后又恢复到先前的秩序,造成一种“真实”生活的幻觉。从女性主义理论看,它不是女性主义戏剧。肯尼迪(Adrienne Kennedy)的

反现实主义戏剧《猫头鹰回答》是一个“多义性”的文本。剧中的美国黑人女性,她“叫克拉拉·帕斯莫尔的、叫圣女玛丽的、叫杂种猫头鹰的”。她是妇女又是黑人,还有白人血统。叙事也没有指向结束,因为她具有多种身份,剧终时她依然无法确认自己的身份。《猫头鹰回答》是真正纯粹的女性主义戏剧。从剧场观众的角度看,《晚安,妈妈》至少在两个方面挑战了现行的主流意识形态:首先它的主题是关于母/女而不是父/子的,这是绝大多数男性难以接受的;其次它后来获得了普利策奖,对伟大的“经典”标准以及“普遍性”标准构成了威胁。《猫头鹰回答》在理论上的先锋性、挑战性,却在剧场里受到观众的冷落。

关于现实主义和女性主义戏剧的关系,戴维斯(Tracy C. Davis)表达了与琼尼·福蒂不同的看法,指出女性主义戏剧如果仅有妇女主题,即只改变戏剧的内容,依然运用现实主义形式,这样的戏剧绝不是女性主义的。因为这种传统剧作法(dramaturgy)可能会使主流意识形态永恒化,并不断地复制它。美国剧作家威廉姆·梅斯罗西莫纳的《困境》,由于避开对性暴力的社会原因的思考,结果现实主义细节被用来把一场长时间的暴力审美化色情化。剧中连续的线型叙事虽然被剧中的几个高潮中断,但随着冲突的彻底解决,原有秩序的恢复,紧张也得到了消除。作品中男性施加于妇女的暴力不仅没有加强妇女们的团结,反而使她们彼此孤立起来,受害者虽然有名有姓,却是一个个孤立无援。《困境》情节紧凑惊险,却是一本妇女反对妇女运用暴力的小册子。[5](P. 148)

帕特里夏·R·斯科罗德进一步讨论了女性主义戏剧与规范的现实主义(formal realism),以及规范的现实主义和布莱希特技巧的关系,认为借用现实主义手法将会是女性主义戏剧史上不能忽视和低估的一步。传统的戏剧形式实际上是一种非常灵活的表现手法,它可以被用来为女性主义戏剧服务。现实主义的线型叙事和细节描写能用来展示女性人物所受的压迫。修正后的现实主义,即和布莱希特技巧、实验性技巧(比如一个分裂的主角、哑剧等)相融合的现实主义,用来表现被禁锢在有限的社会角色上的妇女,揭示那种禁锢的个人和社会的双重后果则更为有力。当然,现实主义的灵活性在描绘出父权制文化的编码(encoded)时,也可能极力掩饰这种功能。因此,坚持女性主义的特殊立场,否定女性剧作家的这种自由而坚持这样的作品不是女性主义作品,这样的批评只会把女性主义剧作家禁锢起来,限制起来,而不是解放她们。

现实主义无疑是女性主义戏剧写作走向独立与创新绕不过的一道坎,女性主义戏剧既得浸淫其中,又不可沉迷不悟。因为奠基于“指向结束的叙事”和指向于“真实”生活幻觉的现实主义(戏剧),在终极目标上并不是同路人。

于是,布莱希特的叙事剧理论进入了女性主义戏剧写作理论的视野。布莱希特认为旧式的,即亚里士多德式戏剧(即现实主义戏剧)是“一种关于世界的残缺不全的复制品”,是一种瞒和骗的戏剧。所以布莱希特提出用叙事剧来替换旧式的戏剧,这种叙事剧强调戏剧既是一种教育手段,也是一种批判工具。具体说就是一方面戏剧要诉诸观众的理智,对观众进行教育,另一方面“要求观众必须

对舞台上发生的事情保持一种‘精神自由’，以便他的理智不受任何舞台效果的支配，以一种批评的眼光评价剧中人的行为”。[9] (P. 750) 同时，布莱希特认为戏剧对客观世界的准确的忠实的反映，必须是一种“间离的反映”，间离的实现必须依赖于观众，必须依赖于为戏剧演出而工作的各个艺术家，如演员、舞美设计师、剧作家和导演等等。

布莱希特的叙事剧与女性主义戏剧的设计不谋而合，让女性主义者确切地看到了女性主义戏剧别样的未来，但布莱希特剧中的男性偏见和关于妇女的传统性角色的陈词滥调，让女性主义者清醒地认识到，必须注意布莱希特技巧所运用的情境，即只有修正过的这些技巧才能为女性主义戏剧服务。

艾琳·黛蒙德 (Elin Diamond) 在《布莱希特理论/女性主义理论：对肢体动作的女性主义批评》中，将布氏手法和女性主义戏剧来源结合起来，对布莱希特的姿势 (gest) 进行修正后，提出了“肢体动作批评” (gestic criticism)。[5] (P. 27) 她认为她所修正的布莱希特的姿势适用于女性主义表演者，能够在观众之间创造出一种特殊的关系，同样，通过让女演员自己的历史主体身份与角色分离，并运用姿态可以读出戏剧文本中编码过的社会观念，这样表演者就能够向她同时代的观众灌输一种意识。演员/主体—角色—观众组成一个三角结构，在这种结构中，每一种身份都是历史的，没有哪一种意味着权威、知识和规则。艾琳·黛蒙德在黛柏娜·R·盖丝 (Deborah R. Geis) 那里得到了响应，盖丝在《身体》(*Wordscapes of the Body: Performative Language as Gestus in Maria Irene Fornes's Plays*) 一文中把“肢体动作批评”和布莱希特理论结合起来，认为它既可指批评理论，也可指舞台表演中女性的身体话语方面，并由此指出女性主义戏剧主要是一种肢体独白戏 (the gestic monologue)。在某种程度上看来，肢体独白戏是一个为女性主体性斗争的标志性场所，因为女性主体扮演的是戏剧中的性别语言主体 (the gendered speaking body) 以及它的多声音的意义者 (its polyvocal singifier)。

珍妮莉·丽内尔也表达了与黛蒙德相似的观点，指出布莱希特的姿态 (gestural) 技巧是一种创造基本姿态 (gesture) 或“姿势”的方法，女性主义能用它来揭示性 (the sexes) 之间和性别 (genders) 之间实质性的关系。珍妮莉·丽内尔认为克莱尔·卢克哈姆 (Claire Luckham) 的《特福德·塔妮泽》(*Trafford Tanzi*) 运用了布莱希特的姿态技巧。这部剧作选用“摔跤”来描写女主人公的成长，作为反对性别上的特殊压迫及其环境的隐喻。它呈现了这个由男性体力主宰的世界，对女性来说，结果是“固定的”，因为每一场比赛的结果是早就定好的。塔妮泽跻身于摔跤界并获得成功后，不仅要反对父亲对她的压迫，还要反对丈夫关于男女劳动分工的传统观念。因而摔跤本身这个完美的布莱希特“姿态”，既适宜于表现妇女为获得自由而反对男性的经济性和性压迫的斗争，也有利于妇女向私人领域和公共领域的界限及整个的性别/阶级体制挑战。

珍妮莉·丽内尔还认为，女性主义戏剧运用布莱希特的叙事技巧，如历史化叙事概念、插曲式戏剧结构等，必须和现实主义结合起来，这样不仅把人物个人

的或个体的经验放在他们的社会—政治环境中去思考,同时把关注的焦点扩大到包括公众以及他们的社会、经济、性关系在内的问题上。克里尔·邱吉尔(Caryl Churill)在《丑恶的汤姆》中运用的布莱希特手法就保证了戏剧的中心始终围绕着公众及其社会—经济—性制度。剧中由现代妇女演唱的歌曲,既破坏了叙事和对事件的历史化,又创造了对历史事件的批评距离,它准许把历史事件与当代的事件比较,瓦解了叙事流,强调了介入和改变的可能性。此外,女性主义戏剧对布莱希特技巧的挪用和修正,还表现为运用色情电影、导演讲话、画外音和各种外景(由音乐主题暗示的)等手段,如英国戏剧家萨拉·丹尼尔创作的《杰作》等。

女性主义戏剧中直接借用或运用修正的布莱希特技巧虽已获得多数女性主义者的认可,但反对之声仍屡屡不绝,洛伦·克鲁杰提出要批判性地看待被修正的某些布莱希特技巧的作用,或者说某些布莱希特技巧的修正并不必然是女性主义戏剧的。《丑恶的汤姆》中运用的插曲等布莱希特技巧,就没有取得所期望的布莱希特寓言的批评距离(the desired critical distance of a Brechtian parable),反倒把一个表现17世纪的戏简化成一个当代病症的隐语(an allegory of present-day malaise),从而失去历史丰富性、特殊性和地域性。剧中的受害妇女也被展示为一些静态形象。

美国的女性主义戏剧批评家海伦·凯莎与众不同,她通过对亚里士多德戏剧理论和巴赫金对话理论的追溯和反思,通过对古希腊悲剧索福克勒斯《俄狄浦斯》、埃斯库罗斯《俄瑞斯忒斯》三部曲、欧里庇得斯 *The bacchae* 的重新分析,发现《俄瑞斯忒斯》就不是独白的范例。剧中明显存在着文化的不同变形,所有的场景中几乎没有特别占有优势的男性公民权威话语和完全沉默的对方声音。戏剧叙述结束时,城邦的男性和女性公民之间“确立了平衡,但并没有消除他们之间的紧张关系。背景中对立双方的冲突仍在继续。”[5](P.114)且剧中的对抗是通过对有争议的问题的争论来解决的,具有反讽意味的是,它也是通过遵守确立的民主进程来解决的,这个进程显然是复调的,但戏剧的语言表达(the verbal representations)维持并要求对城邦的理解是统一的。对于妇女和戏剧而言,她们还有与言语(the verbal)不同的语言(the languages)。剧中反复展示的舞蹈场面,以及男性扮演女性的表演手段,使得戏剧中的狄俄尼索斯因素不断出现。因此城邦和戏剧可以驱逐妇女,但只要戏剧中需要狄俄尼索斯因素,妇女的思想就一定会出现在戏剧中,复调的威胁就存在。如中世纪的神秘剧、文艺复兴时期莎士比亚的《暴风雨》、20世纪非裔美国黑人戏剧和美国女性主义戏剧。作者由此认为戏剧还有另外一种可能,它展示并主张人的变化和我们想象的彼此形象。这种戏剧坚决否定主流意识形态,抵制父权制权威和想象的统一体(a unified field of vision)。它试图创造一种推崇而不是消灭和排斥差异的戏剧性话语。

尽管女性主义戏剧和对话相互比邻(contiguity),但并非所有的女性主义戏剧都是对话体。美国当代有两部引人瞩目的女性主义戏剧:温迪·沃西特的《海

迪编年史》和玛拉·爱伦·福尼丝的《费芬和她朋友》,前者纯粹是独白性的和自我压抑的,是特定历史时刻的一幅似乎完美而没有漏洞的图画。海迪的话语是学术界专业性的男性话语,她一直没有发出自己的声音或是她的声音被男性声音淹没了。后者虽然遵守传统戏剧的三一律,但它从头至尾都展示着妇女声音的多样性和差异性。

法国女性主义评论家朱莉娅·克里斯蒂娃宣称,“无论在过去还是现在的妇女出版物都没有一种让我们能肯定地说由女性主义写作存在的东西。”[3](P. 264)这对那些热心于建构女性主义戏剧独立的传统,幻想在父权制话语之外创造一种属于妇女的语言、文体或写作,从而坚决否定传统戏剧形式的女性主义者,好似世界的末日审判,而对那些在戏剧传统中寻找女性主义戏剧资源的女性主义者,不啻是上帝降临的福音。

女性主义戏剧批评在女性主义戏剧界定上的巨大差异,使我们再次想起海伦·凯莎的话“女性主义戏剧的唯一假定就是它的范围并不是固定不变的”。

四、女性主义戏剧剧场论

20世纪以后,西方戏剧理论的重心发生了转向,“从剧本中心转向剧场中心”。[10]“无观众则无戏剧”,法国剧评家萨赛的这句名言道出了戏剧艺术与其他艺术的一个重要区别。女性主义戏剧自然深受影响。并且,源于妇女运动的女性主义戏剧,因其政治性和群众性,更是极为重视剧场性。女性主义戏剧的界定之所以成为问题,由此也可见出一些本质性的原因。

观众尽管在戏剧艺术中占有重要的地位,但由于观众并不是一个恒定的因素,既是客观存在却又极具主观性。为了使女性主义戏剧充分为女性服务,女性主义戏剧理论既要考虑观众成分的复杂性,观众中阶级和性别的相互作用,又要考虑观众和表演者的动态关系,还要考虑特殊的某地的观众的要求和趣味。只有如此,才可能吸引观众,与观众形成良性的互动。英国妇女剧团集体创作的《母亲说我从不》(*My Mother Says I Never Should*)演出时,让演完戏的演员下台与观众坐在一起,轮到再次出场时再登台表演。这种表演方式创造出“一种炽热的戏剧气氛”,造成了“一种亲切的现场感”,[8](P. 257)在演员和观众之间形成了交流和互动,而且易让女性观众(尤其是青少年)意识到自己在行动,在向他人展示她们自己是怎样改变行动的。这正如梅耶荷德所说:“一旦观众对舞台上发生的时间有了反应,剧院就开始了。”

洛伦·克鲁杰强调在认可女性主义戏剧是否是“合法戏剧”上,观众起着非常重要的作用。与其他任何艺术的美学接受不同,戏剧的观众是社会的也是美学上的。观众的特点和构成能够证明或是挑战某些特殊的演出形式的权威性。她认为英国妇女剧团集体创作和演出的《母亲说我从不》等戏剧的成功和合法化,就在于她们把现实的和预期的观众的要求和趣味作为戏剧内容和形式(大众文

化的形式和表达手段)的参照。

琼尼·福蒂从戏剧文学角度否定了诺曼《晚安,妈妈》和佩格(Peg)、格蕾西(Graice)《同性恋》是女性主义文本,但从剧场效果尤其是观众角度看,她不得不承认《晚安,妈妈》的主题对伟大的“经典”标准以及“普遍性”标准都构成了威胁。《同性恋》本是写给同性恋者、女性观众看的。它充分考虑到表演,包括它的观众、演出场所和演员。因而主流观众看完它的演出离开剧院后,就会用新的思维方式去认真思考他们的性和性别假定。《猫头鹰回答》是真正的女性主义戏剧,但演出失败了。在伦敦西区上演的邱吉尔的《认真对待金钱》(*Serious Money*),本是攻击股票经纪人的戏,反而受到了他们的欢迎。米歇尔·布莱特(Michele Barrett)认为:“我们不能假定一部公开宣称是女性主义戏剧的作品,必将是一个女性主义事件,而不顾它演出的场所。”[5](P.54)

因而,洛伦·克鲁杰主张女性主义戏剧批评不要简单地支持一种新的“女性主义戏剧”,而要批评剧院里那些合法的男性策略[5](P.50)——通过把女性主义戏剧变成不合法的,甚至是不恰当的戏剧,从而使得女性主义戏剧活动边缘化。此外,剧院还把女性主义对“性别”的“关注”变成一种新商品的标签,就像出版商运用一系列暧昧的标题所暗示的那样。如克里尔·邱吉尔作为一个成功的女作家,同时受到主流和女性主义评论的欢迎,就在于她的那些“女性主义”戏剧,如《丑恶的汤姆》、《九朵云》(*Cloud Nine*)、《杰出的女孩》(*Top Girls*)等,把女性性别一致性展示为“女性主义者”商标。

强调明星和明星制的商业剧院在经济利益的驱使下,一方面认同和鼓励那些为观众提供一个强有力的中心主人公的戏剧传统,所以仅为妇女增添一些“有意义的舞台形象”,可能反而加强了剧院中现成的生产关系,并参与到这种体制中。它没有挑战剧院中妇女的传统角色,即女演员的性表演角色,也没有为女性主义演出提出一些措施。另一方面确立了以导演为主宰的剧院等级制,俄国导演斯坦尼斯拉夫斯基相信“每次演出只能有一个意志或精神,即导演的意志,而导演的‘直觉’应当‘感染’与此有关的每一个人”。[11](P.100)这种现存体制声称个体妇女,像个体男人一样都有成功的机会,实际上却从经济和社会上压制妇女进入英国剧院中的非传统角色。因而妇女进入这种等级制艺术体制困难重重,即使偶尔有一两个女导演成功了,也不会改变不平等的剧院制度,不会打破剧院的社会和美学标准,她们反而起着维护剧院的美学和政治价值的作用。

政府对主流戏剧(院)的资助(补贴)进一步强化了这种等级制剧院体制。英国艺术协会以巡回剧团演出的作品的价值,它的观众,尤其是它的演出场所都不符合主流社会的规范为由,拒绝它们获得政府的资助。女性主义认为通过资助(包括评奖)来肯定戏剧家的个人成功,不仅会恶化这些剧团(如巡回剧团)的经济状况,而且会鼓励那些能获得合法性的戏剧文本的创作和上演。80年代以后,英国艺术协会废除了定期资助演出团体的欧洲模式,采用倾向于资助个体计划和公认的艺术团体的美国模式。这种模式使那些专心于探索与实验的戏剧处

于更加危险的境况中,尤其对那些批评社会现状的戏剧的生存构成了威胁。

女性主义戏剧表演与主流剧院体制或表演模式的本质性差异,首先在于它是一种政治化的非商业化的集体戏剧。70年代美国的“女权主义表演都与一些政治集会和政治介入有特别的关系,这些表演是现在现场表演的前身,也就是在社会问题存在的地方现场表演”。[12]美国的女性主义剧团开始在电梯、购物中心和选美场所等现场表演,后来在起居室、废弃的旧房或仓库表演,展示妇女的生活和境遇。这一时期的女性主义戏剧团体保持着集体工作的传统,她们共同负担剧院的一切工作,演出的盈亏也是均分,按需要让观众参与工作。票价根据观众的支付能力来确定。伊冯·雅布罗·本杰尔诺(Yvonne Yarbrow-Bejarno)在《集体戏剧中的奇卡诺人经验》(*Chicanas' Experience in Collective Theatre: Ideology and Form*)中考察了随奇卡诺人政治运动发展起来的女性主义集体剧团的兴衰,指出美国少数民族之一的奇卡诺人女性主义剧团,与等级制的商业剧团截然不同,它们虽然受制于特定的经济和社会因素,如阶级、种族和文化,但它们是商业性的集体剧团、边缘化的剧团,是女性政治斗争的组成部分之一。因此,参与奇卡诺人女性主义集体剧团的妇女,包括拉美妇女,能在各个不同的领域包括表演、编剧、导演、管理和研究,获得发展自己的机会。更重要的是在集体剧团里,她们有权力有机会自己作出决定,并为此负责。英国导演乔伊特·斯托克(Joint Stock)导演和制作的《白金汉郡阳光闪闪》(*Light Shining in Buckinghamshire*) (原著克里尔·邱吉尔),就是集体共同劳作的结果[5](P. 55)。

其次,在女性主义戏剧中,女性扮演的角色开始翻新。一是剧中的“重要”角色不再分配给某个演员扮演,而是同时由几个演员来扮演。扮演角色的演员的身份变换使得观众无法进入确认他们就是杰出人物的幻觉,从而让观众注意到在这种特定的历史时刻理解人物的塑造。二是通过把无名人物(常常是妇女)和名人伟人并置在一起来展现,挑战了公认的历史,把妇女当作更为广阔的社会变革的代表,而不是用女性(资产阶级)主人公去轻易地代替通常出现在公共领域的男性统治阶级成员。三是女性开始扮演男性角色。通过扮演男性角色,不仅有利于培养女性的社会意识,而且比在现实生活中更能动摇和颠覆男人的权力。[12]非洲裔美国人安娜·迪威尔·史密斯在她的戏里扮演过不同种族、不同性别角色。而法国演员兼戏剧家米歇尔·福彻(Michele Foucher)在她编演的戏剧《桌子》(*The Table*)中,扮演了剧中所有的角色。

此外,女性主义戏剧(表演)鼓励女性充分发挥自己身体的能动作用,要求她们谈论身体,表演身体,欣赏身体。历史上,作为与意识和灵魂对立的身体一直受到压制和驱逐,女性身体尤其被压制、被惩罚,而且被妖魔化。现在,在女性主义戏剧中,女性不但可以扮演一切角色,而且还可以主动展示身体,以此表达戏剧中女性身体的主动性和被动性。法国的女性主义理论家海伦·西苏曾经说,舞台“它可能是理解鲜活的、富于表情的身体的场所”。[5](P. 168)女性主义艺术表演的经典例子之一是卡洛里·施尼曼(Carolee Schneeman)的《内文卷》(*Interior*)

Scroll),女性身体(裸体)被隐喻为一个可读的文本。女演员赤裸着出现在观众面前,从她的阴道内抽出长长的一卷文本,并大声地宣读上面的文字。另一个是卡琳·芬勒(Karen Finley),她把自己的身体展示为越轨犯罪之地,以此来戏仿并颠覆女性身体与它作为性刺激符号的角色之间的联系。黛柏娜·R·盖丝在《身体》中进一步建构了女性身体与女性主义戏剧表演语言的关系。她认为男性通过对女性身体的控制、压迫和文化编码来雕刻和塑造女性主体或女性形象,实际上女性身体并不与女性主体相一致,它有自己的符号系统。因此女性主义戏剧唯有运用布莱希特式姿态把女性身体陌生化和物质化(肉体化),使之成为一个可读的“文本”,才可能创造并展示出源于女性身体的女性主体(形象)和女性语言。琼尼·福蒂的《多瑙河》(The Danube)中的女主角埃文(Eve)死前用语言描述了她的身体:“我觉得我的脸抖得厉害。我的血感觉细了。/我几乎不能呼吸。我的皮肤干了。/我再没有力气表达与我感觉不同的东西。”[5](P.185)

五、女性主义戏剧理论简评

女性主义戏剧理论不过30年左右的历史,但它经历的变化却是裂变性的,它告别妇女中心论,走向了强调差异性(包括种族、社会阶层的差异)和追求多元性的后现代阶段。当今的女性主义戏剧理论虽然还是一种批评实践理论,但毕竟有了独立的生命。

作为认识论的女性主义戏剧理论,展示了以往西方主流戏剧理论对女性遮蔽、压制、扭曲和排斥的一面,包括剧作中的女性形象、剧本的创作、剧本的演出和剧院体制。另一方面它又将性别、社会性别、身体、欲望、同性恋等以往被遮蔽的领域引入戏剧批评范畴,从而打破了陈旧的戏剧批评模式,如戏剧经典的标准问题,促成了女性主义戏剧和戏剧创作的进一步发展,为戏剧研究提供了新的增长点、新的生机和活力。

处在后现代语境中,与20世纪戏剧理论之中众多本体论和批评论流派互争短长的女性主义戏剧理论,在批判性地吸纳他人成果的基础上,形成并坚守了自己的研究对象和研究理路。女性主义戏剧批评理论既没有投奔于后现代戏剧理论,也没有屈居在现实主义和布莱希特的反现实主义戏剧理论的门下,而是希望在这三者之间找到一种理论,用来批评和指导女性主义戏剧的写作。所以海伦·凯莎在《女性主义戏剧与理论》的总序中写道:在这种理论的综合中,有两类传统或流派特别显眼——现实主义和布莱希特的反现实主义。后现代戏剧理论(它的那种激进的试验性)本来就是女性主义戏剧理论的起源。巴巴拉·弗里德曼在《共同建构》一文中就提出女性主义、戏剧、拉康的精神分析和解构主义是相通的。

其次是女性主义戏剧理论对男性角色的扮演和女性身体的处理上,进行了一些革新。女性扮演男性角色,女性扮演剧中所有的角色,把女性身体处理成可

读的颠覆性的文本,这是除女性主义戏剧以外,任何戏剧流派都没有采用过的。后现代戏剧的本体论追求虽然把身体看作是表演的本质,但强调的是身体的表达性。

女性主义戏剧理论在这些方面的探索不仅揭示了戏剧一个独特的意义侧面,丰富了戏剧理论的内容,而且有助于人们重新审视戏剧和剧院的关系以及主流商业剧院的运作。

不过,女性主义戏剧理论在为戏剧研究开拓视野、提供新视角、强化其意识形态的认识性的同时,也有许多值得进一步探讨或需要深入发展或需要继续完善的地方。正如莫伊所说:“作为一种政治批评方法,女性主义批评必须认识到美学范畴中包含的政治,同时还应认识到对艺术的政治分析所蕴含的美学。”^[1](P. 510)从某种程度上说,专注于戏剧意识形态研究的女性主义戏剧理论在获得了话语权后,应注重和加强美学分析。作为批评实践理论,女性主义戏剧理论的实践性是长处,能广泛借用其他文论和流派的概念和方法,有很强的适应性,但其理论的形成几乎全是借鉴,缺乏独创性的概念和方法,更谈不上独立成体。

此外,作为一种从女性主体中淡出、强调差异性、“视戏剧为一个实验室”^[4](P. 19)的女性主义戏剧理论,始终只在女性主义戏剧的批评实践中游弋,既不向戏剧的基本假定性提出挑战,也不提出关于戏剧的本体性概念,这不能不说是一个谜。或许这可以从对女性主义的一种界定窥知一二,“女性主义最好概括为‘一种分析模式,一种研究方法,而不是一套关于妇女压迫的政治推论。’”^[13]

参考文献:

- [1] 张首映. 西方二十世纪文论史[M]. 北京:北京大学出版社,1999.
- [2] 张冲. 当代西方文论对戏剧理论的影响[J]. 戏剧艺术. 1993(3).
- [3] 伊·肖尔瓦特. 女性主义与文学[A]. 2000年度新译西方文论选[C]. 王逢振译. 桂林:漓江出版社,2001.
- [4] GAYLE, AUSTIN. FEMINIST THEORIES FOR DRAMATIC CRITICISM[M]. Ann Arbor, 1990.
- [5] HELENE, KEYSSAR. FEMINIST THEATRE AND THEORY[M]. Macmillan Press Ltd, 1996.
- [6] 列宁. 青年团的任务[A]. 列宁选集(第4卷)[C]. 北京:人民出版社,1960.
- [7] J. L. 斯泰恩. 现代戏剧理论与实践(第3册)[M]. 北京:中国戏剧出版社,2002.
- [8] 林克欢. 演员与观众[A]. 戏剧观争鸣集(1)[C]. 北京:中国戏剧出版社,1986.
- [9] 陈世雄. 现代欧美戏剧史[M]. 成都:四川教育出版社,1994.
- [10] 周宁. 剧本与剧场:戏剧及其研究的观念与方法[J]. 文艺研究. 1993(4).
- [11] J. L. 斯泰恩. 现代戏剧理论与实践(第1册)[M]. 北京:中国戏剧出版社,2002.
- [12] 苏·艾伦·克素. 美国的女性主义戏剧[J]. 中国戏剧. 2000(3).
- [13] SANDR, M. BEMIS. THE DIFFICULTIES FACING FEMINIST THEATRE[M]. Volume, 1, 1987.

(文字编辑 胡叠)