

摹仿与间离

——论布莱希特对亚里士多德戏剧理论的扬弃

陈俊辉

中国青年政治学院，北京

收稿日期：2023年5月30日；录用日期：2023年6月23日；发布日期：2023年6月30日

摘要

本文总体而言叙述了布莱希特的间离理论对于亚里士多德的摹仿理论的背离与突破，论证了古希腊的摹仿艺术所呈现出的净化说在当今时代的失真，布莱希特面对摹仿所表现出的戏剧的娱乐功能的不满，力图改造戏剧艺术，用历史唯物主义的观点提出了间离的戏剧理论，将戏剧赋予社会批判以及革命功能，让戏剧在新的时代下重新富有活力，表现出了伟大人文主义思想，把戏剧艺术与实践理论和群众史观相结合，真正让戏剧服务于人类历史的发展，实现戏剧的教育意义，最终促进改造世界的实现，为社会发展做出更大的贡献。

关键词

亚里士多德，布莱希特，人文主义，间离，摹仿说

Imitation and Separation

—On Brecht's Sublimation of Aristotle's Theory of Drama

Junhui Chen

China Youth Institute of Political Science, Beijing

Received: May 30th, 2023; accepted: Jun. 23rd, 2023; published: Jun. 30th, 2023

Abstract

In general, this article describes Brecht's theory of alienation from Aristotle's theory of imitation, demonstrates the distortion of the theory of purification presented by the art of imitation in ancient Greece in the current era, Brecht is dissatisfied with the entertainment function of drama shown by imitation, tries to transform the dramatic art, and puts forward the theory of alienation from the perspective of Historical materialism. It endows drama with social criticism and

revolutionary functions, makes drama energetic again in the new era, shows the great Humanism thought, combines drama art with practical theory and mass historical view, truly makes drama serve the development of human history, realizes the educational significance of drama, ultimately promotes the realization of transforming the world, and makes greater contributions to social development.

Keywords

Aristotle, Brecht, Humanism, Interpellation, Imitation

Copyright © 2023 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 古希腊的摹仿艺术

1.1. 古希腊的摹仿艺术的亚里士多德理解

西方戏剧的传统是起源于古希腊的，也是起源于悲剧的，从最早的忒斯庇斯到之后的古希腊的三大悲剧家，埃斯库罗斯，索福克勒斯和欧里庇德斯，他们都是以悲剧作为自己戏剧艺术的核心，甚至可以简单的说，古希腊戏剧就是悲剧。直到欧里庇德斯对戏剧艺术进行阿波罗精神的改造，使其脱离了狄奥尼索斯精神的束缚，之后，戏剧艺术才开始把喜剧作为自己的精华，其中以阿里斯托芬为其高峰，但之后逐渐丧失了其艺术力量，走向了衰败，这与古希腊戏剧的悲剧转向不无关系，所以，言谈古希腊戏剧，必定谈它的核心，古希腊悲剧。

古希腊的悲剧最早起源于它的神话体系，从盲人荷马所说的神话故事开始，直到德尔斐神庙的浅唱低吟，古希腊在海洋文明的环境下，培育了世界上最独一无二的戏剧体系。之后，亚里士多德在《诗学》当中对其做出了定义，“悲剧”的希腊文 *tragodia*，原意是“山羊之歌”，在酒神的崇拜当中，扮演山羊的演员宣言酒神故事，以摹仿的形式表达对于酒神的推崇，这是一种典型的民间创作。之后，随着戏剧艺术的发展，逐渐变得体系化和系统化，表达的题材也更加丰富，从宗教、命运、神话、民主制等等的内容再到社会关系、妇女地位和家庭伦理等等，最终成为了希腊公民生活中的重要组成部分，希腊的剧作家也不负众望创作出了诸如《普罗米修斯》《阿伽门农》《俄狄浦斯王》《美狄亚》等等脍炙人口的作品。在这个发展过程当中悲剧不变的是，摹仿始终是其创造的核心，演员摹仿剧本里的人物、故事，摹仿现实发生或者幻想中的情节，类似，相同，并非对于古希腊戏剧的贬低，它反而是一种赞扬。同时，演员不仅要摹仿人物的活动，还要摹仿出性格、情感和活动，所以，亚里士多德从此扩张，定义了艺术的本质就是摹仿，他认为：“史诗、悲剧、喜剧、酒神颂以及其它各种艺术，‘都是摹仿’ ([1], 1447a14-15)”，英国美学史家鲍桑葵也说：“希腊艺术可以称为摹仿性”艺术，因为希腊艺术并无抽象的理想性。而是以和谐、庄美、恬静的特征，艺术地再现生活它包含着“审美真理，铺平了通向‘美学理论’的道路” ([2], p. 18)。“希腊的才华所描绘出的无限的全景就在摹仿性艺术，即再现性艺术的名目下，进入哲学家的视野。” ([2], p. 23)所以，古希腊的悲剧与喜剧都被公开地认为是一种摹仿的技艺，亚里士多德补充道：“‘诗’这种创制技艺(艺术创作)中，表现人和人的生活” ([3], pp. 206-217)，除此以外，它不包含更多，就此，以摹仿为核心的古希腊戏剧影响了整个西方的戏剧乃至艺术创作，摹仿成为最高的艺术形式，成为评判艺术水平高低的基础，希腊人甚至以此为荣，如古希腊的大历史学家希罗

多德认为：“希腊神的名字从埃及传入，赫西奥德和荷马的作品，才把诸神的家世、名字、尊荣、技艺、外形教给希腊人” ([4], pp. 133-135)。

1.2. 摹仿的特征与本质

亚里士多德认为，诗或者艺术是发源于人天生的摹仿天赋当中的，同时，人以其天生的美感去度量艺术品。人们从孩提开始就是以摹仿的方式看待这个世界的，拉康的镜像理论就给我们认识这种方式提供了基础，镜像阶段是人类心理发展、人类与世界关系的一个必经阶段。在 0~6 个月时，婴儿就产生了对自身躯体与外部世界的意识，但这种意识是片断的，是对身体各部分的意识，各个部分之间是一种分离的关系，并没有形成一个统一的整体。在 6 个月之后(到 18 个月)，幼儿开始涉及到主体性的辨认现象，即“他在遇到自己镜中的形象时表现出欢天喜地的样子和寻找部位的游戏” ([5], p. 109)。亚里士多德分析人的摹仿天赋的时候使用的方法是直观以及经验的观察，他直接断言人的摹仿能力是求知能力，这与他的知识伦理观密不可分，但是，就当代而言，精神分析理论给我们提供了一个科学的心理学的解释，它更可靠也更凝练，所以，就拉康看来，孩子以照镜子的方式完成自己童年的成长过程，并且这面镜子的影子会一直保留在这个孩子的大人时期，甚至终身存在，这是人作为动物性的存在最快速度地延续自身的一种基因表达。就艺术而言，人天生的这种摹仿能力塑造了我们对于所面对事物的摹仿，我们不再以直观的方式去表达自己所面对的真实与幻象，而是以抽象的摹仿去塑造我们以为的幻象与真实，以达到求真理，启蒙的要求，因为人对于自然以及未知事物的恐惧塑造了我们对于启蒙的一种本质要求，人来自自然，但是又脱离自然，最终，必须以自己塑造的自然与生活来克服对于自然的异己感，这就是人创造艺术的原因。

另一方面，则是个体摹仿的艺术性，所以，他承续的写道：“求知不仅对哲学家是最快乐的事，而且对一般人也是最快乐的事，正因此，诗能产生美的愉悦。例如，人们观赏绘画感到愉悦，因为观赏中在求知，认识到‘这就是那个事物’尸体和令人嫌恶的动物平时看到觉得痛苦，而在绘画中对它们作维妙维肖的摹仿，人们却乐于观赏，也是由于求知中发生愉悦” ([1], 1448b1-17)。他认为人以天生的美感去面对世界，对对称，和谐以及确定性的东西有一种本能的快感与冲动，这使得人们乐于塑造艺术的和谐感，于是，天生的摹仿能力就在此起作用，帮助人以接近这种美的体验。但是，事实是，亚里士多德的时期，对于戏剧欣赏的发展已经到达一定的程度，人们对于戏剧的体验以及日益丰富和充实，这使得艺术作品得以发展繁荣，如此的非历史的去独断这种美的体验是错误的。人正是在历史中发现美，不断塑造自己对于美的体验与感觉的，从来就没有超越性的美感的理念存在，如凡勃伦的《有闲阶级论》就描写了特定时代塑造下的美的体验，在不同的时代，人们会因为抽象的概念而去追逐不同的美，没有绝对的固定的美存在，“为了避免显得愚蠢，他也必须培养他的品味，因为品味对他分消费品之中一些细节的贵贱时必不可少。他成为诸多领域的鉴赏家：价值程度不同的精美食物、男性的饮料与装饰品、得体的服装与建筑、武器竞赛、舞蹈以及麻醉品” ([6], p. 112)。所以，摹仿的艺术性也并非天生和绝对的，同时，戏剧的艺术性也并非天生和绝对的，社会存在决定社会意识，正是在摹仿当中的现实断裂，使得亚里士多德的戏剧理论永远存在着缺口，给布莱希特的理论提供了一个入口。

最后，在亚里士多德看来，摹仿的本质是必然性与或然性，这构成了戏剧活力的来源，他说：“诗人的职能不是记录已经发生的事，而是描述出于必然性、或然性而可能发生的事，表现某种‘类型’的人和事” ([1], 1451a36-b7)。对于必然性与或然性，他在《解释篇》当中已经定义，他认为：“或然性同实然性、必然性并不处于矛盾的对立关系；处于潜能状态的可能的事物，可蕴涵必然性而变为现实，而实然的必定是可能的，从现实事物可洞察其或然性、必然性；特殊事物中则寓有普遍的本质与原因” ([1], 1454a24-37)。所以，对于事物背后的必然与或然性的探究成为了摹仿的一种追求或者选择，实然的事情

总是现实的事情，但人力图以人的尺度把握实然的事情，于是特殊与一般的问题又在艺术领域当中重新出现了，艺术唯有逼真才能接近那个现实，但是由于它并不是现实，所以只能是必然与或然性的现实，也就是人营造出来的现实，这构成了戏剧活力的伟大来源，这种艺术加工被认为是摹仿的内核。

1.3. 《诗学》中的共鸣与净化

那么，摹仿以及由它产生的艺术的作用何在呢？当时的古希腊为何如此推崇摹仿的艺术？这里面不仅是一个摹仿的问题，同时也是一个为何要从摹仿走向间离的问题。亚里士多德对于这个问题有着充分的论述，摹仿的目的在于实现净化，“净化”的希腊文音译“卡塔西斯”(katharsis)，在《诗学》当中提到过：“悲剧通过引起怜悯与恐惧来使这种情感达到卡塔西斯的目的”([1], 1449b27)。但是，最终亚里士多德也没有论述清楚这个词的具体含义，所以后世对其有多重解释。回溯这个词的本源，“净化”本是古希腊奥菲斯教的术语，指依附肉体的灵魂带着前世的原罪来到现世，采用清水净身、戒欲祛邪等教仪，可使灵魂得到净化。同时，在希波克拉底学派的医学著作中，这个词指“宣泄”，即借自然力或药力将有害之物排出体外。

所以，后世针对这样的起源，对摹仿的终极目的净化做出了功能说的解释，因为净化本身作为一个超自然的词语，它涉及到灵魂的概念，具有超越性，直接对其定义是不可能的。首先第一个解释就是认知，亚里士多德本认为艺术是一种求知的活动，因为，知识伦理学构成了柏拉图和亚里士多德理论的根基，所以，净化应该含有一种丰富人知识的能力，也就是在戏剧的高超表现力当中，古希腊的公民在心理上最终重构了自身，比如见到俄狄浦斯最后刺瞎自己的双眼，这就告示人们若不认识“想认识的人”，就会在“黑暗无光”中遭受灾难，无意作成罪孽，在观看戏剧的过程中，人们会发现故事的必然性与或然性最终会影响现实，所以需要依据戏剧当中所获得的智慧来及时调整自己的生活，以使得自己的灵魂得到净化，而这毫无疑问的需要建立在摹仿之上，原因就在于戏剧表现出来的与现实生活的类同，这样古希腊公民才能真正感触到故事的现实性，如果只是一个虚无缥缈的故事，那么他们也没办法从这样的抽象性当中获得对自己具体生活的指导，在理智灵魂的改善当中，戏剧给古希腊的无论是求知者还是无知者都上了一课，巩固了古希腊的民主政治，因为在戏剧的这种知识呈现当中，他们是平等的和和谐的。净化的第二种能力就在于它的伦理道德功用，古希腊的悲剧多揭示人与人之间交往的不可改变性的事实，面对复杂的伦理关系，最终只有善才能呈现光明的结局，在面对高尚人物的高尚品质时，崇高的感觉占领了古希腊公民的心灵，同时，由于伦理道德的难以把握，善与恶之间的分化的不显，正常人对于道德说教是难以将其融入到现实生活当中，但是在戏剧对于现实的这种拟真当中，道德的尺度与角度都清晰的呈现在我们的面前，如亚里士多德在《尼各马可伦理学》当中所说的中庸：“只有在适当的时候，对适当的事物、对适当的人，以适当的动机、适当的方式发生上述情感，才是适中的、最好的情感，而这就是品德的特征”([1], 1106b8-23)。他并且指出：“品德作为中庸、适度，是由实践智慧把握理性原则所决定的”([1], 1107a1-3)。这种实践智慧的把握，现实是一方面，戏剧或者艺术带给人的真实体验也是一方面，要想理解中庸的适中，适当，拥有普罗米修斯无限的激情是不够的，只有在戏剧的这种命运与个体的权衡当中，整体的伦理中庸也就被表现出来了。最后则是净化的审美移情功能，就如上文中亚里士多德所说的人天生具有一种审美感觉，这种审美的快感最终会影响人的审美情操和心理健康，在《国家篇》当中，他说：“听到荷马或其他悲剧诗人摹仿一个英雄遇到灾祸，说出一大段伤心话，捶着胸膛痛哭，我们中间最好的人也会发生快感，忘乎所以地表同情，并且赞赏诗人有本领，能这样感动我们”([1], 605c-d)。这种哀伤的共鸣感最终会疗愈同样伤感的人们，达到观看者内心宣泄的目的，戏剧就此以其理智的构造传达出的非理性力量最终与古希腊的公民们发生共鸣，以情感力量直达他们的内心，从而陶冶他们的情操，使得古希腊公民情绪稳定，维持一个良好的城邦秩序。

2. 布莱希特的间离理论对于摹仿理论的扬弃

2.1. 摹仿艺术的崩溃

艺术史有一个著名的例子，即古希腊画家邱克西斯画了一串葡萄，天空中飞过的鸽子都要冲上去啄食，他不无得意地笑了；当他来到另一位画家帕哈修士的画室时，看到一块幕布，伸手就要去揭，帕哈修士抚掌大笑，原来他画的就是幕布。这个例子意在渲染艺术幻觉的逼真效果及画家技巧之高妙。这个故事最终表达的是艺术的真实性与现实性才是艺术家技巧所在，同样，在戏剧当中也是如此，好像这场戏剧越与现实相符，那么它就越精彩，这是亚里士多德的摹仿艺术传统带给我们的结果，但是问题在于，就艺术欣赏而言，艺术的表现力恰恰在于与现实的不同，也就是他说对必然性和或然性的表现。艺术中如果只存在摹仿，那么它怎么也不可能超越现实，从而改变现实，但是问题是亚里士多德的理论所提供的就是一种摹仿，它对现实不含有更多的期望，对观看者给予的共鸣和净化，最多是对于已知知识的传播以及现状的快感缓伤，在观看戏剧之后，观看者仍旧对现实无动于衷，所以，他们永远也无法从中得到新的东西，无法改变现实，获得的永远是娱乐。尤其是在当今时代，知识以及伦理价值的传播手段之丰富是过去无以匹敌的，这样的混乱造成了戏剧在当今时代的冷落，因为它的诸多功能都被其他诸如电影，大众图书等等所取代，这就是摹仿艺术的崩溃。

如布莱希特所说：“古人正是这样按照亚里斯多德的理论创造他们的悲剧的，除了使人获得娱乐之外，既不怀有更高的奢望，也不降低要求” ([7], p. 6)。古希腊的戏剧，它在新的时代，所表现出来的，遗留下来的，就是它的娱乐的功能与作用，除此之外也就没有其他的作用了，而我们的时代是不同的，所以，他说“当我们证明自己在如此不同时代的反映中获得娱乐的能力的时候，(这是那些强大的时代的孩子们几乎办不到的)难道我们不应该怀疑自己还根本未发现特殊的娱乐，亦即我们自己的时代应有的娱乐吗？ ([7], p. 9)” 布莱希特直指问题的核心，我们所面临的时代，戏剧的娱乐功能已经式微，戏剧需要发现它的全新魅力，艺术在新的历史时期的作用也已经发生改变，它不仅需要帮助我们认识世界，而且更重要的是改造世界。所以布莱希特面对仍旧守旧的摹仿型的作品表现出了自己本能的反感，对于保守的戏剧理论家也予以了彻底的抨击，他直接提出，新的时代，戏剧应该有社会批判的价值以及独特的革命作用，这就需要借助到间离的方法。

2.2. 戏剧社会批判价值的出现

就上文出现的问题，布莱希特直截了当的提出了质问：“如果我们愿意沉浸在这种生产劳动的巨大激情中，那么我们的人类共同生活的反映应该是怎样一副面貌？怎样的立场才是我们这些科学时代的孩子，愿意在我们的剧院里愉快地接受的对待自然和对待社会的有益立场？ ([7], p. 13)” 在资本主义时代，在新的科学主义，技术理性时代，合理性覆盖全部领域的时代，我们该如何反抗，如何斗争，成为布莱希特所要解决的问题，于是，他提出，“这是一种批判的立场……面对社会，就是社会的变革。我们描写人类的共同生活，是为了治河工人、果农、交通工具设计师和社会革命家；我们邀请他们到我们的剧院来，当我们把世界呈献在他们的智慧和心灵之前，以便按照他们的心愿去改造这个世界的时候，请求他们在我们这里不要忘却快乐的兴趣” ([7], p. 13)。戏剧在新的历史所应该具有的立场就是批判的立场，面对整个所谓真实性的人类社会，戏剧应该是具有人所本该具有的主观能动性，尽管我们已经知道资本主义时代所创造的巨大价值，呈现出的伟大变化，但是要想让现实更美好，为了使得改造世界的效果真正发生，戏剧必须发生改变，赞扬与承认是无用的。所以，布莱希特进一步提出，“只有这样，才能使戏剧易于尽可能地接近教育和宣传机因为纵使它不至于为达不到娱乐目的的各种知识素材所烦扰，亦能随心所欲地借助教育和探讨进行娱乐” ([7], p. 14)。所以，戏剧要发挥改造世界的革命的作用，首先需要

拥有的就是教育和宣传的功能，如果不能达到这一点，戏剧永远都是着魔的游戏，在摹仿的艺术当中使人逐渐丧失了斗争，接受了现实，所以布莱希特认为：“这就是我们在自己的事业中所看到的戏剧，到目前为止它表明有能力把我们充满希望的、被我们称作科学时代的孩子们的朋友们，变成一群畏缩的、虔诚的、‘着魔’的人” ([7], p. 17)。所以，戏剧必须具有革命的作用，才能具有教育和宣传的功能。

2.3. 戏剧革命作用的确立

所以，布莱希特提出：“我们所需要的戏剧，不仅能表现在人类关系的具体历史的条件下行动就发生在这种条件下所允许的感受、见解和冲动，而且还运用和制造在变革这种条件时发生作用思想和感情” ([7], p. 19)。这就需要运用到历史唯物主义去创作和表现戏剧，“什么样的技巧允许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呢？为了探索社会的可动性，这种方法把社会状况当成过程来处理，在它的矛盾性中去考察它一切事物在转变的时候，亦即处于与自身不一致的时候，都存在于这种矛盾之中。人类的感情、意见和态度也是如此，他们的社会共同生活的具体形式就表现在这里” ([7], p. 23)。所以，间离方法应运而生，在历史唯物主义的视野当中，所有的事物都是具有历史相对性的，人没有固有的本质，事物没有常在的答案，它们都是由人类特定的生产关系和生产条件所决定的，跳出这些，也就无法言说其他，所以，戏剧必须要远离所谓的摹仿，一定要使得艺术接近革命性的表现，反映现实存在的不合理与荒谬，在社会矛盾的揭露中寻求解决办法。就此，从多个方面，整场戏剧的人物，布景，情节都必须服从于这样的作用当中，就人物而言，布莱希特提出了：“为了制造陌生化效果，演员必须放弃他所学过的一切能够把观众的共鸣引到创造形象过程中来的方法。既然他无意把观众引入一种出神入迷的状态，他自己也不可以陷入出神入迷的状态” ([7], p. 24)。首先演员需要放弃的就是戏剧艺术起源的公羊节的共鸣，演员需要以双重的形象呈现在人们的面前，一方面是剧情的人物本身，另一方面则是一个革新的人物本身，也就是演员以自己的方式，用历史唯物主义所演绎的人物本身，他以立场的方式面对所塑造的人物，最重要的就是放弃共鸣，迎接未来的革命立场，于是，布莱希特说：“因此，立场的选择是戏剧艺术的另一个主要部分，这种选择必须在剧院以外进行。像自然的改造一样，社会的改造同样是一种解放的壮举，科学时代的戏剧应该传达的，正是这种解放的欢乐” ([7], p. 24)。人物必须服从于戏剧的改造世界功能的呈现，让观众认识到解放的快乐，在无产阶级斗争的伟大事业当中，发现自身在这个时代所应该具有的价值和功能，从而唤醒所谓卢卡奇和葛兰西所说的阶级意识，这是服务于未来人类的建设事业当中的，让人类未来更美好。在其他方面，布局方面，布莱希特认为：“采用适当的陌生化手法解释和表现布局，是戏剧的主要任务，演员不必什么都做，尽管什么都得跟他发生关系。‘布务’由剧院的全班人马——演员、布景设计师、脸谱制造师，服装设计师、音乐师和舞蹈设计师共同来解释、创造和表现。他们全都为了共同的事业把自己的艺术联合在一起，同时他们当然也不放弃本身的独立性” ([7], p. 37)。戏剧就整体而言，必须具有革命的表现力，同样，在音乐，舞蹈等方面，都需要服务于这个大局，所以，布莱希特选择了间离作为自己的戏剧创作原则，这才能摆脱亚里士多德的戏剧传统，摆脱戏剧的娱乐性，真正实现历史唯物主义所说的认识世界之后的改造世界的作用，敢叫日月换新天。

3. 从摹仿与间离的关系中论布莱希特的戏剧理论

3.1. 艺术应当服务于历史发展

布莱希特所论述的关于共鸣与间离之间关系的表达，本质上，是反对历史不变论与永恒论的思想，资本主义学者对于历史的理解，局限于他们的实证主义当中，比如从经济上，斯密的《国富论》表达了资本主义时代下经济规律的合理性，维护了私有制的存在，韦伯的社会学也是为了论证当时社会存在之合理，就艺术这个层面而言，尤其是如此，如布莱希特在评论拉巴波尔特的《艺术家的劳动》所写的那

样：“如果舞台上发生的一切都是为了掌握观众，那么请问，如何才能使观众有能力掌握自己的生活呢？进入神智昏迷状态的人也许会以为他的意志加强了。他想吃放在他面前的那个苹果的欲望十分强烈，也许他的味觉得到了满足，但他当然没有饱，他没有动用他的胃，他也不能作出评论，他无法知道他自己的利益所在” ([7], p. 265)。所有资本主义戏剧都是为了现实服务的，将观众迷倒在一个虚无缥缈的现实世界当中，逐渐丧失了自身与外界世界，将环境的影响深入骨髓地渗透到人们的思维当中，从而表露了戏剧与观众之间的共鸣，维护了资本主义生活。但是问题恰恰是资本主义制度是一个完全不合理的制度，从历史的角度做考量，它最终服务于少数资本家，服务于资本，多数人无法享受物质进步所带来的成果，这就需要进行彻底的革命，以使得历史的车轮转向共产主义的伟大理想当中。于是，戏剧需要让观众们理解历史发展的这种必然性，认识到现实世界的矛盾性，如布莱希特所说：“在变革的年代里，既令人感到可怕，而又让人收获硕果走下坡路的阶级的黄昏和上升阶级的黎明同时到来……一切事物和一切过程都上升为生活的艺术和生活的快乐。一切艺术都是为了一种最伟大的艺术，即生活的艺术” ([7], p. 42)。戏剧需要通过间离的手法，让观众认识到现实生活中的这种不幸所在，并且呼唤出那如密涅瓦的猫头鹰一般的未来革命斗争，让戏剧服务于人类的历史发展的大潮流当中。为了人类历史的进步而发展艺术，这可以称得上是真正的人文主义。

3.2. 群众艺术的重要性

就共鸣而言，摹仿艺术给戏剧带来的是观众对于英雄的关注与伟人的崇拜，在这个过程中，人们模仿英雄，但是英雄离现实之远，不仅是现实与幻想的距离，而且还是现实与理想的距离，这就让人们获得的只是一时的英雄主义感染下的快感，无法将这种知识与崇敬贯彻到现实生活当中，这就使得艺术在当今的大众传媒时代失去其独特的感染力，这就需要反对这种英雄主义戏剧，推崇群众戏剧，而推崇的方法就是间离，通过将英雄人物以反差的方式，改变英雄的理想化情景，让人们意识到现实的英雄的存在。于是布莱希特提出：“单纯的感情共鸣也许能唤起模仿英雄的愿望，但不会产生模仿英雄的能力……戏剧的任务是能使观众自觉地而不是盲目地模仿戏剧中塑造的英雄人物” ([7], p. 366)。从本质上这是反英雄主义的，同时，是群众视野观的展现，通过间离英雄也成为了普通人，成为观众所见到的自己，从而远离了那种无趣的戏剧快感。

历史唯物主义提供的反英雄主义观的理论就是群众史观，纵观人类历史，真正能够改变现实生活的不是那些伟大的人物，而是一个个普普通通的群众，如马克思所说：“历史的运动不是自发的，自然界不会凭空创造出机车、铁路、电报、自动走锭精纺机等等” ([8], p. 219)。正是群众的努力，使得历史得以向前，社会得以发展，因为，生产力决定生产关系，决定着衣食住行的也就是人们最基本生活的不是别的，正是广大的人民群众，这就决定了生产力的发展状况，尽管在当今时代技术理性占据了历史的舞台，普通群众看似暗淡无光，但是最终从历史的角度观察，正是他们塑造了我们当今的时代，并且也将在未来塑造我们的时代。所以，布莱希特尤其重视群众艺术的重要性，他多次强调观众对于戏剧的参与而非观察，同时强调无产阶级的群众加入到戏剧团队，反映现实群众思想的重要性，所以他极其重视大众戏剧的重要性，提出：“必须为新的大众戏剧采用一种新型的现实主义艺术而呐喊。大众戏剧是一种早就遭到蔑视的，听任业余爱好和陈规陋习摆布的体裁。现在到了给它树立远大目标的时候了，面对这个目标，这种体裁完全可以无愧于它的名称” ([7], pp. 142-143)。过去，大众戏剧或者业余戏剧都是被蔑视的，工人农民都是被排除在戏剧之外的，但是他们才是构成社会进步发展的最主要群体，如果在艺术中忽视了他们的存在，那么这样的艺术也就丧失了它独特的表现力和凝聚力，只有在大众艺术以及大众参与的艺术当中，艺术才能真正发挥它的革命作用，这对于群众阶级意识的唤醒也至关重要。

3.3. 强调戏剧中实践的重要性

过去的摹仿戏剧所提供的共鸣是廉价和无意义的，原因就在于他们坚持的是固执的唯物主义与唯心主义，从来就没有看到现实是实践的，如费尔巴哈的感性直观，在其中他只能用爱去缝合人与人之间的关系，从而让现实复活，但是问题在于，死的现实永远都不是现实，活的现实才是真正的现实，摹仿无非就是让戏剧贴近现实，完全的反映现实。另一种则是摹仿剧作家所创造出的幻想，使得戏剧接近唯心主义的思辨，完全的反映人的精神存在，但它们都距离现实很远，无法真正发挥戏剧的教育意义。所以布莱希特提出的间离就是为了解决这一问题而开始的，他提出：“艺术中没有什么永恒的价值。在一定的文化界产生的戏剧，正如产生它的时代一样，很少具有永恒的价值不会永远持续下去。人彼此之间的矛盾，人在他们相互的关系中同国家机关的矛盾，这一切都构成了戏剧的内容，而这一切矛盾例如都产生于男女之间的爱。但这些矛盾都不是永恒的，一定不是的，在每个文化时代男女的关系一定是完全不同的。其他的矛盾是人们在他们相互的关系中同机构的矛盾” ([7], p. 126)。用唯物主义与唯心主义所创造出的永恒价值的戏剧，所提供的情绪和理性的理想世界都是短暂与虚无的，现实世界才构成这个世界的真正意义，所以，艺术的价值就不在于提供那些永恒价值，而在于让观众在戏剧表达的实践世界当中，发现世界的矛盾，发现每个历史阶段的真实的价值，从而使得现实社会贴近那个理想的价值世界，也就是在实践中解决问题，不断发展的世界。

过去的唯物主义思想和唯心主义思想都无法表明现实的真正形态与历史动态，马克思就此提出了实践的观点，主张在中介性的思维当中发现历史，于是历史的面纱真正被揭开，他说：“实践创造对象世界，即改造无机界，证明了人是有意意识的类存在物” ([9], p. 96)；人与动物之不同，就在于，人可以动用实践的力量改造自然界，改造外部世界，从而实现人类的智慧，同样，人类的现实生活也脱离不开实践，实践是人类面对世界以及世界中的事物的唯一真实的态度，创造了人类历史，如果不能将戏剧与实践的思维相结合，那么戏剧将永远落入唯物主义和唯心主义的实质当中，丧失掉自己的存在，改造不了外部世界，只能是空洞的幻象与少数精英的舞台。另一方面，实践对于戏剧的创作也至关重要，如果缺乏实践的步骤，可能戏剧将缺乏现实的张力与理论的冲击力，而无法打动群众。所以，布莱希特认为，“表现新事物不是容易的(正象许多来信所指出的那样)问题在下对新事物的热忱，对辩证法的了解，还有新的艺术手段社会主义现实主义的创作方法要求不断学习，改造，再学习首先这种创作方法必须是斗争的，而作为斗争它需要所有的武器，不断改进的，不断更新的武器” ([7], p.119)。戏剧必须不断的在实践中发展表现新的现实生活，同时对现实以理论的方式做斗争，对此，布莱希特补充到，“让观众紧张地注视戏的进行，每场戏可单独存在事件发展过程是曲线的，自然界是会发生突变的，戏展示世界将来的面貌表现人必须怎样，强调人的动机，社会存在决定思想” ([7], p. 107)。整场戏也必须蕴含着实践的特点，将动态融入其中，将死的现实与自然排除出戏剧之外，将虚假的感情共鸣驱逐出革命戏剧当中，形成伟大的叙事史诗剧，促进无产阶级革命的形成与发生，这将是真正的人文主义。

参考文献

- [1] [古希腊]亚里士多德. 亚里士多德全集[M]. 苗力田, 等, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2016.
- [2] [英]鲍桑葵. 美学史[M]. 李步楼, 译. 北京: 商务印书馆, 1987.
- [3] [古希腊]亚里士多德. 诗学[M]. 陈中梅, 译. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [4] [古希腊]希罗多德. 《历史》上册[M]. 王以铸, 译. 北京: 商务印书馆, 1983.
- [5] [法]拉康. 拉康选集[M]. 褚孝泉, 译. 上海: 三联出版社, 2001.
- [6] [美]索尔斯坦·凡勃伦. 有闲阶级论[M]. 凌复华, 彭婧璐, 译. 上海: 上海译文出版社, 2019.

-
- [7] [德]贝·布莱希特. 布莱希特论戏剧[M]. 丁扬忠, 李健鸣, 译. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [8] 马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯全集第 46 卷(下) [M]. 北京: 人民出版社, 1979.
- [9] 马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯全集(第 42 卷) [M]. 北京: 人民出版社, 2012.