

■ 杜林 / 著



阿尔托

与中西后现代戏剧

AERTUO

YUZHONGGXIHOUXIANDAXIJU



辽宁师范大学出版社

阿尔托

与中西后现代戏剧

AERTUOYUZHONGXIHOUXIANDAIXIJU

杜林 / 著

辽宁师范大学出版社
· 大连 ·

©杜林 2013

图书在版编目(CIP)数据

阿尔托与中西后现代戏剧/杜林著. —大连:辽
宁师范大学出版社, 2013. 12
ISBN 978-7-5652-1157-7

I. ①阿… II. ①杜… III. ①阿尔托, A(1896~
1948)—戏剧研究 IV. ①J805.565

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 301752 号

出 版 人:王 星
责任编辑:邓丽萍
责任校对:阎莉颖
封面设计:周佰惠
版式设计:周佰惠

出 版 者:辽宁师范大学出版社
地 址:大连市黄河路 850 号
网 址:<http://www.lnnup.net>
邮 编:116029
营销电话:(0411)84206854 84215261 82159912(教材)
印 刷 者:大连图腾彩色印刷有限公司
发 行 者:辽宁师范大学出版社

幅面尺寸:170mm×230mm

印 张:18
字 数:300 千字

出版时间:2014 年 4 月第 1 版
印刷时间:2014 年 4 月第 1 次印刷
书 号:ISBN 978-7-5652-1157-7

定 价:38.00 元

本书由
辽宁师范大学
学术专著资助出版基金
资助出版

BENSHUYOU
LIAONINGSHIFANDAXUE
XUESHUZHUANZHUZIZHUCHUBANJIN
ZIZHUCHUBAN

Contents

「目录」

绪 言	1
一、传统戏剧	1
二、阿尔托及其戏剧理论	6
三、阿尔托理论对后现代戏剧的影响	11
四、本书涉及的内容	22
 第一章 “残酷戏剧”的仪式化特征	24
一、戏剧仪式化:现场感的追求	24
二、阿尔托“仪式化”理论在西方戏剧中的典型回响	28
三、阿尔托“仪式化”理论在中国当代实验戏剧中的回响	51
四、中西后现代戏剧“仪式化”之比较分析	61
 第二章 “残酷戏剧”表现必然性	63
一、“残酷戏剧”并非残酷,而要表现必然性	63
二、阿尔托“残酷戏剧揭示必然性”理念的影响	72
三、“残酷戏剧”具有启发观众、教育观众的巨大能量	78
 第三章 “残酷戏剧”的“物质化语言”	83
一、“物质化语言”的提出	84
二、“物质化语言”的构成	87
三、“物质化语言”的演出功效与应用价值	100
 第四章 中西戏剧中的语言表达:“合唱”	108
一、西方先锋戏剧中“合唱”概念的提出	108

二、西方先锋戏剧中“合唱”的形式	113
三、中国当代实验戏剧中的“合唱”	128
第五章 阿尔托与中西小剧场戏剧	150
一、营造“空间的诗意”	150
二、阿尔托“残酷戏剧”的剧场	153
三、小剧场戏剧	156
四、中西小剧场戏剧的发展	162
五、小剧场戏剧的艺术特色	172
六、中国当代小剧场戏剧的文化定位	183
第六章 后戏剧的真实性	192
一、从戏剧之源看戏剧的“真实”	198
二、前戏剧剧场与戏剧剧场	206
三、后戏剧剧场的真实观及影响	222
四、后戏剧剧场真实性的特征	231
第七章 阿尔托及超现实主义作家的精神问题	242
一、天才与疯子:文学艺术家的精神障碍现象	243
二、超现实主义文学的精神障碍之源	246
三、超现实主义作家的精神障碍与创作	254
四、超现实主义艺术手法与精神问题的联系	272
参考文献	277
后 记	284

绪 言

法国戏剧家安托南·阿尔托(1896—1948)是法国反戏剧理论创始人、评论家、演员、诗人,被誉为“20世纪法国剧坛一代奇才”,在西方戏剧史上开创了一个新的时代。美国文艺理论家苏珊·桑塔格说:“整个20世纪的现代戏剧,就可以分为两个阶段,阿尔托之前与阿尔托之后。”^①阿尔托的“残酷戏剧”理论对20世纪西方戏剧的影响深远,有评论认为,阿尔托是现代派戏剧转向后现代戏剧的重要桥梁,承上启下地开创了后现代戏剧的理论与实践,对20世纪东西方戏剧影响深远。

戏剧是什么?它有怎样独特的艺术性质?戏剧与其他文学样式的区别何在?所谓的戏剧改革——从古代戏剧到近代戏剧、现代戏剧,再到后现代戏剧,西方戏剧经历了怎样的变迁?中国戏剧中学习西方戏剧的“新戏”“文明戏”在新时期的历史条件下,又呈现出怎样的新面目、新特点?这些问题是当代中国戏剧研究者们面临的共同课题,希望我们的讨论能够回答一些相关问题。

一、传统戏剧

众所周知,戏剧是一种有着悠久历史的表演艺术。它与其他文学或艺术形式最大的区别,是向观众呈现出立体的、活动着的舞台艺术形象,构成表现故事、人物经历、情感及各种各样生活场景的幻象。因此,戏剧具有很强的动作性。从戏剧的发展过程看,中西戏剧的形式已经历了从古代到现代的多次变迁,戏剧成了一门囊括多种文学、艺术种类和表现形式的艺术门类。区别戏剧与其他文学样式的异同,才能更清楚地认识戏剧艺术的特点和现代戏剧相对于传统戏剧的创新。

戏剧需要剧本,因此文学性是它最基本的特性之一,也是历代文学家、

^① [美]苏珊·桑塔格.在土星的标志下[M].姚君伟,译.上海:上海译文出版社,2006:42.

艺术家将戏剧归入文学大类的最主要原因。在传统戏剧中,剧本是首要条件——即使在现当代,除了少数极具实验特点的“先锋戏剧”故意摒弃剧本外,表演艺术如电影、电视剧、各种戏曲甚至小品也都是离不开剧本的。戏剧的文学性使得它与一般的文学形式如小说、诗歌、散文等文学形式具有诸多相同之处。

戏剧具有叙事性。戏剧是一种“讲故事”的艺术,它将神话、历史和生活中的诸类传说、故事、事件搬到舞台上演出,化为活动着的戏剧形象展现给观众。戏剧最古老的艺术作用,就是作为故事载体而面向观众。古希腊戏剧理论家亚里士多德在《诗学》中为悲剧下的定义是“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿”^①。这一定义其实适用于一切传统戏剧。戏剧所模仿的“行动”即故事或事件,在戏剧中通过情节安排使戏剧所表述的事件具有最大的合理性和最动人的情感逻辑。

但戏剧的叙事显然不同于一般文学作品的叙事。戏剧作为直观的舞台表演艺术,是以活动着的人物形象、多种多样的现场音乐和歌舞组成的综合性的艺术整体来展现故事,进而完成叙事的。其中,文学文本的艺术表达和舞台表演的艺术表现两部分并重,各有其研究价值,而在戏剧研究中,二者不可偏废。

戏剧舞台艺术的特性要求每一出戏必须在限定的时间内完成,这个时间段因时代的不同而各异。在古希腊,一般可以一整天演戏、观戏,能够连续上演大半天乃至一整天的“三联剧”形式因此很流行。到了欧洲文艺复兴时期,戏剧的演出时间大大缩短,一般的戏剧演出都在三个小时以内。这一约定俗成的时间限定由于符合戏剧演出的审美规律而被沿用至今,现当代戏剧的演出时间一般不会超出三个小时。演出时间的严格限定对戏剧叙事的情节安排技巧提出了严格要求:要求情节布局合理流畅,中心冲突集中、动人。戏剧既要在这三个小时内完成一个故事的完整展示,情节还必须集中、紧张、动人,能够紧紧抓住观众的情感,不使观众产生审美疲劳或厌倦。历代戏剧家自觉不自觉地采取的手段,就是制造能够紧紧抓住观众心理和情感的戏剧冲突。因此,在传统戏剧中都有着两种力量间的对抗形成的戏剧冲突。戏剧冲突有如一出戏的灵魂之核,它包含着戏剧情节推进的原因,是戏剧故事脉络发展的中心和构成戏剧情境的基础,戏剧冲突可以展现人物性格,反映生活本质,揭示作品主题,导向戏剧结局。

① [希]亚里士多德.诗学[M].罗念生,译.北京:人民文学出版社,1984:19.

戏剧冲突大致分为人与自然、人与社会力量、人与人之间等外部冲突,以及人的理性与自我内心情感、与自我本能欲望等内部冲突。黑格尔认为,戏剧冲突中最具悲剧色彩、最普遍的是两种伦理力量——例如人伦关系、公民与国家政治法律、宗教伦理与现实生活的利益关系等——之间的冲突。可以说,在传统戏剧理念中,没有冲突就没有戏剧。传统戏剧中的冲突大都尖锐、激烈、高度集中、曲折多变,且与人物的命运紧密相关,具有吸引观众高度注意、引导观众进入“移情”状态的艺术力量。

传统戏剧的叙事性要求戏剧的情节布局有一定的程式,即有开头、发展、高潮、结局,故事一般是封闭式结局,即展示故事和戏剧冲突的结果,给观众一个明确的交代。在传统戏剧中,情节布局的程式一般是开头——发展——高潮——转折——结局,戏剧冲突的高潮多在中部,结局逐渐低落,走向尾声。这里所说的高潮是指戏剧冲突最集中、最纠结、最尖锐的情境,与戏剧中人物或人群形象的情绪高低并非同一概念。这样的戏剧情节布局从古希腊悲剧时起就已经成为西方戏剧的标准结构模式,例如最为亚里士多德所称道的索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》《安提戈涅》,以及后来的莎士比亚悲剧等,均为高潮在中部的戏剧。中国古典戏剧中许多剧作也是将矛盾冲突最尖锐、最集中的情境置于中部,之后随着矛盾冲突的转折和解决,戏剧情节走向尾声,整个戏剧的情绪也逐渐平息。例如《赵氏孤儿》《清忠谱》《精忠旗》《窦娥冤》等,都是冲突集中于戏剧中部,之后矛盾解决,走向结局和尾声。

“戏剧的叙事性”并非仅指传统戏剧的叙事文学性质。20世纪德国戏剧家彼得·斯丛狄在他的理论著作《现代戏剧理论》(1956)中对戏剧的行动性和叙事性进行了较详细的区分。他认为,西方戏剧由于在戏剧的行动性中掺入了“叙事性”而造成戏剧表现方式的根本性改变,是由挪威戏剧家易卜生的“社会问题剧”肇始的。例如《玩偶之家》及易氏其他戏剧中的“回顾”情节,即戏剧中“叙事性”取代行动性的明证。易卜生戏剧由剧中人回顾,用语言说出而不是用剧中角色表演出过去的事件与场景,就形成了脱离戏剧最重要动作特征的字词语言叙事,而非行动展示。欧洲戏剧由此开始脱离纯粹的行动性展示,进入了一个新的发展阶段:语言叙事成为不可或缺或戏剧内容表达方式,戏剧的行动性由此被削弱,而“叙事性”增强。显然,斯丛狄所说的戏剧的“叙事性”有了特定的时代含义,与一般意义上的戏剧的叙事性不可同日而语。但显然斯丛狄所指的易卜生戏剧的“叙事性”特点,是仅就戏剧表现手法的变迁而言的现代戏剧与古代或近代戏剧的不同,并不能改变戏剧所具有的讲述故事或是表演故事的“叙事性”本

质。斯丛狄所说的这一转变,究其根本,实际上是以文艺复兴以后的西方戏剧为参照的。西方古典戏剧,如古希腊早期戏剧的主要表达方式,显然是以语言讲述为主,动作表演为辅的。戏剧叙事方式的这一区别在中国古典戏剧中并不明显。中国古典戏剧中经常有回顾性的语言或大的唱段讲述戏剧之外或之前的事件,虽然是一种以语言为主的叙事表达,但人物的歌唱使得中国戏曲的语言叙事具有了生动的行动性,此为古典戏剧与西方古典戏剧在“叙事性”概念上和表达方式上的不同。

戏剧的情节布局与人物命运的发展有着密不可分的联系,传统戏剧的人物命运和性格是戏剧所要展示的中心内容。在西方戏剧中,人物成为戏剧的中心始于文艺复兴时期。古希腊戏剧,尤其是悲剧,是以故事为第一性的。亚里士多德提出:“情节乃悲剧的基础,有似悲剧的灵魂。”而人物居于第二位,服从于情节,“悲剧是行动的模仿,主要是为了模仿行动,才去模仿在行动中的人”^①。亚氏对人物性格在希腊悲剧中的作用没有做详细总结,但对人物性格提出了要求:人物性格必须服从于神话原型的规定,情节、人物地位与事件之间的逻辑关系要合理。文艺复兴时期,戏剧中人物的性格开始受到极大的重视,成为戏剧展示的中心要素。意大利戏剧理论家特里西诺认为:“悲剧是对最重要最伟大的人物的一种模仿。”^②意大利文艺理论家卡斯特尔维特洛提出,戏剧中的人物性格是决定情节的主要因素:“悲剧里的人物地位显贵,意气风发,心性高傲,敢于追求自己向往的目标,即使受到伤害,或者认为将要受到伤害的话,他们也决不跑到衙门去告状,也决不忍气吞声来忍受,而是听从情感的驱使,把自己的行为当作法律,为了报复,杀死外人或近亲,甚至在绝望之余,不但杀死近亲,而且有时候杀死自己。”^③戏剧要表现这些人物的命运,必须在情节设置上使他们陷入不幸,才能使戏剧情节合情合理,令观众信服。人物性格由此成为人物行动和情节布局的依据,成为戏剧冲突的依据,以及剧作家关注的中心。在莎士比亚戏剧中,人物内心的复杂情感、人物的复杂个性成为情节发展的重要推动力:哈姆雷特的犹豫、延宕造成了他与敌人同归于尽的结果;而奥赛罗的轻信与嫉妒则是他一直被伊阿古牵着鼻子走以致最后落入悲剧

① [希]亚里士多德.诗学.[M].罗念生,译.北京:人民文学出版社,1984:23.

② 张安琪编订.缪灵珠美学译文集:第一卷[C].缪灵珠,译.北京:中国人民大学出版社,1998:347.

③ 古典文艺理论译丛编辑委员会编.古典文艺理论译丛(六)[C].北京:人民文学出版社,1963:10-12.

结局的主要原因。

人物性格作为欧洲传统叙事型戏剧的中心要素,一直持续到易卜生戏剧的出现。在易卜生的戏剧中,虽然人物性格仍然作为重要的戏剧元素,但显然在他的戏剧中事件和人物性格不再是最重要的部分,事件的意义、对事件的看法和讨论上升为作者关注的中心,也引导观众关注这些中心并参与到事件意义的讨论中来。可以说,在易卜生的戏剧中,传统戏剧的因素正在不知不觉地消退,被替代,而现代戏剧元素悄悄地浮现到舞台上来。

在中国古典戏剧中,人物的性格和命运也得到剧作家的充分重视,成为决定情节发展最重要的动力。例如在汤显祖、孔尚任等人的戏剧中,人物性格的鲜明性、复杂性,他们个性的力量,都是情节前进的依据和动力。窦娥的善良坚强、岳飞的精忠爱国、周顺昌的铮铮铁骨、李香君的忠贞高洁等,都构成戏剧冲突中坚定不移、无法改变的一方。他们与邪恶敌对势力的斗争,推进了戏剧情节的进展,使情节紧张动人,使戏剧冲突成为“不解之结”,从而导向必然的结局。

戏剧作为一种表演艺术,对语言有着严格的要求。传统戏剧要求语言符合人物的身份、地位、性别、个性、年龄,以及戏剧各种情境的限定,使戏剧的叙事真实可信,用戏剧情节、故事和人物命运等感动观众,吸引观众进入“移情”状态,从而获得所期待的审美效果。这就要求语言有明确的逻辑性,在戏剧中有明确的指向含义,无论是台词还是潜台词,在剧中都能够对戏剧情境产生影响,形成人物间的互动,以展示人物个性并推动情节发展。优秀的戏剧语言优美动人,具有形象性,符合戏剧情境的叙事需要,并能够感动观众,给观众留下深刻的印象,甚至某些名言警句式的台词还可以成为流行语而风靡一时,甚至成为经典久远流传。

戏剧作为表演艺术,现场性是其最突出的特点,也是区别于其他艺术门类的独特性质。戏剧是一门综合艺术,传统戏剧中综合了故事叙事、人物性格展现等小说、叙事诗一类叙事文学的特色,集诗歌朗诵、音乐、歌唱、舞蹈等表演艺术之长,还兼有舞台美术、造型艺术乃至灯光音响等现代科技的辅助。戏剧与其他文学艺术形式最大的区别就在于它的现场性。戏剧表演可以直接面向观众,与接受者交流、互动,是与接受者距离最近、能够进行最直接交流的一种艺术形式。戏剧的表演者可以直接感受到观众对自己演出的反应,在现场就可以接收到观众对戏剧表演的反馈信息,甚至了解观众的情感活动状态,这是其他任何艺术形式都无法达到的审美效果。即使除去了戏剧的叙事性,其现场性仍然是戏剧最重要的特点——这也正是20世纪30年代法国戏剧理论家安托南·阿尔托所极力呼吁、视作

振兴西方戏剧法宝的经典见解。20世纪50年代以降,中西后现代戏剧所强调的也正是这种现场性带给戏剧的“新生命”。

随着时代的进步和科学技术的发展,戏剧的一些功能正逐渐被电影、电视所取代。就叙事功能来说,电影首先超越了戏剧。电影巧妙多变的远近镜头变换,人物最细微的表情和情感状态都能够被放大若干倍,极清晰地被观众所观察理解;广阔的外景展现可以将全世界的画面展现在观众面前;蒙太奇的剪接更是能够让观众直接看到人物的心理活动,甚至意识流动的轨迹。电影的叙事功能如此完美、全面、精细、深刻,使戏剧受到了前所未有的挑战。当然,之后出现的电视剧在叙事功能方面较电影更加详细而周到,更加普及,也拥有更多的观众群体。

那么,戏剧将向何处去?叙事、冲突、情节、人物、文学性、动作性……几乎所有的戏剧功能都被电影和电视剧所取代。戏剧只剩下一个电影、电视剧所无法取代的功能,那就是它的现场性。20世纪法国戏剧理论家安托南·阿尔托敏锐地注意到这个问题,提出了影响西方20世纪戏剧创作的新理论,并在全世界产生广泛影响。

二、阿尔托及其戏剧理论

法国戏剧理论家安托南·阿尔托,1896年9月4日生于法国马赛的一个小资产阶级家庭,原籍在地中海东部。他的祖父和父亲都先后担任过商船的船长,祖母与外祖母是亲姊妹。阿尔托5岁时曾感染脑膜炎,导致脑部神经受损,也种下了精神异常的病根。据他本人写道,他曾是一个平庸的学生,童年平平淡淡,少年时代后期患了严重的抑郁症,多次住过疗养院。1916年夏天,阿尔托应征入伍,但几天后便退役,并被终生免除兵役。从19岁起直至去世,阿尔托一直在与自己的精神疾病搏斗,也一直在社会的歧视、偏见中挣扎,痛苦至极。他的精神障碍在其戏剧理论和文学活动,尤其是戏剧活动中留下了鲜明的印迹。

阿尔托的戏剧生涯始于20世纪20年代初期。1920年,他被禁闭在巴黎郊区的一家收容所,一位医生发现了他的文学天赋,推荐他到《明天》杂志当编辑,从此阿尔托开始了在巴黎的艺术生涯。阿尔托对戏剧有着与生俱来的浓厚兴趣,不久便开始接触戏剧和一些著名导演,渴望在戏剧舞台上实现梦想。1921年2月,他加入了吕尼厄-波主持的“作品剧团”。由于缺乏表演方面的专业训练,加上因口吃无法流畅地表达台词,阿尔托在“作品剧团”一直没有得到表演的机会,3个月后他离开了那里。同年10月,由朋友介绍,阿尔托又加入了夏尔·杜兰主持的“工间剧团”。参加了该剧

团的演员基本功训练后,他掌握了一定的演出技艺,加入到“工间剧团”的演出活动中,并逐步形成对戏剧、表演、导演和演员以及剧场氛围等戏剧要素的见解,萌生了改革的念头。之后不久,阿尔托又涉足电影,在阿贝尔·冈斯的《拿破仑》(1926—1927)和卡尔·德雷耶的《贞德的受难》(1927)中崭露头角,开始引起评论界的注意。1927年,具有一定权威性的杂志《电影界》将他列入推荐演员名单,供读者从中推选当年的明星。虽然阿尔托没有当上明星,但他对戏剧和电影的区别了解得更加清晰,更加重视戏剧,进行戏剧改革的想法也更加坚定了。

阿尔托从14岁起开始写诗歌,表现出诗歌创作的才华。1923年春天,阿尔托曾将自己写的几首诗寄给法国当时最大的文学杂志之一《新法兰西》杂志的社长雅克·里维埃尔寻求发表,却遭到了拒绝。但他并未因此认为自己的诗歌不佳,而是在寄给里维埃尔的信中提出了不同意见,并指出那些失败的诗也有生存的权利。里维埃尔社长认为阿尔托提出了一个非常重要的问题,便与他通信进行了讨论,并提议在《新法兰西》杂志上将他们讨论这一问题的信件发表出来,这就是著名的《与雅克·里维埃尔通信集》(1924年;1927年成书),阿尔托从此一举成名。同年,他的第一本诗集《天空的棋盘》出版。

1924年秋,阿尔托加入了法国超现实主义团体,很快便在超现实主义运动中发挥了举足轻重的作用,成为超现实主义运动领袖安德烈·布勒东的助手。1925年,阿尔托出版两部诗集——《神经测量仪》和《虚幻中心》,并提出了不可能借助话语来表现人的思想的文学主张。1926年底,阿尔托在友人的帮助下与罗杰·维特拉克、罗贝尔·阿龙一起创立了“阿尔弗雷德·雅里剧团”,剧团经营四年后,于1930年结束。

1931年7月,阿尔托观看了东方巴厘戏剧的演出,这是他一生中具有转折意义的事件。巴厘戏剧令他震撼、激动不已,给他留下了强烈的印象,也启发了他进行戏剧改革的新灵感。为此他写了《论巴厘戏剧》和《东方戏剧与西方戏剧》两篇文章,专门讨论巴厘戏剧的演出模式和“物质化语言”,后收入戏剧论集《戏剧及其重影》中。1932年10月1日,他发表了《残酷戏剧宣言》,进一步表达了其戏剧主张。阿尔托收入《戏剧及其重影》的论文绝大部分完成于20世纪30年代中期以前,从中可以明显看出宗教神秘仪式和东方戏剧对他的启发与影响。

1935年,阿尔托离开欧洲到墨西哥,参加了印第安人围绕仙人球举行的礼拜仪式,因此又被激发出新的与戏剧改革相关的联想。但这时他的毒瘾已达到了顶点,休整一年后他回到巴黎,开始一次又一次的戒毒治疗生

活。1937年戒毒初见效果后,他可以自由行动,但是到爱尔兰旅行时,却被警方以流浪罪逮捕,关进芒特乔伊监狱,后被送上华盛顿号轮船强行解送出境。阿尔托下船时穿着束缚疯子的紧身衣,立即被送到勒阿弗尔城的总医院,他很可能在船上时再度精神失常。之后,他开始了长住精神病医院的悲苦生涯,曾辗转多家精神病医院接受治疗,在精神病医院中度过了9年的囚禁生活,直到1946年出院。1947年以后,他写了《印第安人文化》《梵·高,社会的自杀者》,还口述《帮凶与祈求》等文章,仍然执着地发表自己对文学和艺术的见解。1948年3月4日清晨,在走出精神病医院两年后,阿尔托因直肠癌与世长辞。

阿尔托多才多艺,一生著作甚丰,有戏剧、理论著作及通信、随笔等,已结集出版26卷之多。他最突出的成就在戏剧方面,戏剧作品主要有:短剧《血喷》(1925),改编斯特林堡的《梦的戏剧》(1927)和《鬼魂奏鸣曲》(1928),《征服墨西哥》(1933),悲剧《代达罗斯的痛苦》(1934)和《钦契》(1935),广播剧《与上帝的审判决裂》(1947)等。但上述剧本中,只有《梦的戏剧》和《钦契》被搬上舞台,其中仅《钦契》对世界戏剧史产生了较大影响。阿尔托的声誉主要来自其理论著述,特别是1938年出版的《残酷戏剧——戏剧及其重影》(又译《戏剧及其两重性》)一书。书中收集了他自1931年到1936年间写的有关戏剧革新的论文和书信,如《论巴厘戏剧》(1931)、《戏剧与文化》(1932)、《残酷剧团》(第一次、第二次宣言,1932)、《论语言的信件》(第一封信,1931;第二封信,1932;第三封信,1932;第四封信,1933)、《论残酷的信件》(一、二、三,1932)、《戏剧与瘟疫》(1933)、《戏剧与残酷》(1933)、《炼金术的戏剧》(1933)、《与杰作决裂》(1934)、《感情田径运动》(1934)、《演出与形而上学》(1935)、《东方戏剧与西方戏剧》(1936)等。他从自己对现代戏剧的理解出发,综合论述了关于他对戏剧的题材、编剧、导演、演员、舞台、布景、道具、灯光等诸方面的主张,提出大量新的戏剧美学观点,中心理念就是影响深远的“残酷戏剧”。

阿尔托在《与杰作决裂》一文中集中阐释了“残酷戏剧”的具体主张。这些主张大致可归纳为11个方面。

①通过现代的、当前的方式回到关于诗以及戏剧中的诗意的高级概念(它隐藏在古代伟大的悲剧作家所讲述的神话中)。

②支持戏剧的宗教概念。

③戏剧应该具有爆发力,这是戏剧及一切艺术所应该具有的。

④主张在戏剧中恢复基本魔术概念,使之成为一种心理治疗方法。

⑤放弃经验主义的形象。诗意的形象应该能够在观众的全部敏感性

中、全部神经中引起反响,而不应该是泛泛的、无力的。

⑥戏剧手段要有如中国的中医针刺穴位一般的功能,使戏剧的形象具有引发焦虑的强大感染力。

⑦注重戏剧中动作的感染力和动作的神奇模仿力,戏剧可以表现出人的这种力量。

⑧戏剧是用整体手段直接作用于人的机体的艺术方式,在当下艺术处于神经质和鄙俗的时期,可以用戏剧击败鄙俗。

⑨主张像耍蛇人弄蛇一样震动观众的机体。耍蛇人的音乐所带来的震动传遍了蛇的身体,“仿佛在细细地按摩它长长的身体。所以,我主张像弄蛇一样对待观众,通过观众的机体而使他们得到最细微的概念”。“在这种戏剧中,音响是持续的:声音、噪音、呼喊;最重要的是它们的震动性,然后才是它们所表现的意义”^①。灯光也被赋予了某些含义。

⑩所以,新戏剧的演出场地也不同于传统戏剧的舞台形式,“在‘残酷戏剧’中,观众坐在中央,四周则是表演”^②。

⑪戏剧情节应该强烈而紧凑,具有活力和抒情性,“它在诗人和观众的头脑中同样唤起超自然的形象,带血的形象,形象的血喷”^③。

阿尔托总结道:“因此我主张这样一种戏剧,其中强烈的有形形象研碎和催眠观众的敏感性,观众坐在剧院中仿佛置身高级力量的旋风之中。”“这种戏剧放弃心理分析而讲述非凡的事,表现自然冲突,自然而微妙的力量,而且自身首先表现为一种非凡的分流力。这种戏剧像德尔维什人及阿依沙乌阿人的舞蹈一样,产生惶恐,而且它针对的是机体。”^④也就是说,戏剧所带来的“怜悯和恐惧”不仅仅在于情节、人物的悲剧命运等理性范畴所理解的打动观众之处,还在于演出现场在带给观众感官震撼的同时,也使他们受到巨大震动,产生怜悯和恐惧之感。因此,这种戏剧对观众感官的针对性要大大强于对观众理性的针对性,以震撼观众的感官,激发其内心

① [法]安托南·阿尔托.残酷戏剧——戏剧及其重影[M].桂裕芳,译.北京:中国戏剧出版社,2006:72.

② [法]安托南·阿尔托.残酷戏剧——戏剧及其重影[M].桂裕芳,译.北京:中国戏剧出版社,2006:72.

③ [法]安托南·阿尔托.残酷戏剧——戏剧及其重影[M].桂裕芳,译.北京:中国戏剧出版社,2006:72.

④ [法]安托南·阿尔托.残酷戏剧——戏剧及其重影[M].桂裕芳,译.北京:中国戏剧出版社,2006:73.

深处最隐秘的角落,观众的各种感动、感触、记忆、理解都在感官受到刺激的基础上形成,而不是像易卜生和布莱希特那样,靠引发观众的理性思考去传达戏剧的创作意图。这也就要求戏剧具有强大的现场感,达到与传统的戏剧幻象不同的现场真实。这与阿尔托所主张的恢复戏剧的宗教性和神秘性的理念是一脉相承的。

阿尔托的戏剧理论对20世纪西方后现代戏剧和全世界当代戏剧产生了极其深远的影响。马丁·艾斯林评价道:“他是这一代最杰出的人物之一,是演员、导演、预言家、圣人、疯子、伟大的诗人。阿尔托的想象力不可能超过了他在戏剧方面的实际成就,但是他关于一种具有魔幻之美的神秘力量的舞台设想至今依然是剧坛上最活跃的酵母。”^①阿尔托生前,他的戏剧理论并未受到重视,而在他去世后的半个多世纪中,其“残酷戏剧”理念却越来越受到戏剧界改革者们的仰慕,越来越频繁、越来越细致地被学者和导演们引用、分析、借鉴和实践。法国荒诞派戏剧大师欧仁·尤奈斯库就曾说过:“舞台的物质性组成部分都能扩大言语作用与表现范围,至于道具的运用,阿尔托就曾谈过这个问题。”^②英国戏剧史家普朗科也说:“今天读《戏剧和它的重影》时,人们不可能不认识到阿尔托对法国在世作家和导演的巨大影响。关于固态语言的词语或段落,毫无生气的世界对人的伤害,视觉象征的重要性,形体的意义,戏剧的隐喻功能等,都一再地直接成为尤奈斯库、阿达莫夫或贝克特戏剧中的现实。”^③后现代戏剧中对舞台布景的改造、对物质性元素的重视、舞台布景的象征意味等,都可以体现出阿尔托的影响。阿尔托的确像酵母一样,在20世纪东西方各种各样的戏剧中藏身、发酵,使诸多当代戏剧带上了他那种新奇而辛辣的味道。

在阿尔托研究中不应回避也无法回避的一个问题是,阿尔托多年住在精神病医院中接受治疗,疾病本身和各种精神控制药物对他思维的影响是明显存在的。尽管其戏剧理论多在他病愈后较正常的生活中写下,但从其著作中仍然可以看出,他的思维在某种程度上带有精神病人的碎片状态和逻辑性较差的情形。他语言的跳跃、感受化、非逻辑化和欠严密论证等特点,正是他大病初愈且不可能完全治愈的精神状态的表现。在本书中,笔

① 马丁·艾斯林. 阿尔托. 转引自诺里斯·霍顿. 20世纪世界戏剧[J]. 外国戏剧, 1985(3):152.

② 欧仁·尤奈斯库. 戏剧经验谈. 朱静,译. 外国戏剧,1983(1).

③ 张洁,译. 法国先锋派戏剧综论. // 黄晋凯编. 荒诞派戏剧[M]. 北京:中国人民大学出版社,1996:123.

者避开了阿尔托的某些类似精神异常的理论表达,而将他的理论进行了分类和条理化,以便于论述。阿尔托的理论及其本人状态与同时代的超现实主义流派的诸种主张和精神状态有着较多相似之处。在超现实主义文人和戏剧家中,有较多类似于阿尔托者。他们一方面由于自身的精神疾病原因,非常注重探索非正常理性状态下的非常感受并加以不同寻常的表达;另一方面为了探寻潜意识的秘密,一些作家和戏剧家有意识地去体验毒品,造成某些意识和思维反常。阿尔托与超现实主义作家们的这种反常思维恰恰迎合了20世纪动荡不安的社会条件下人们不相信上帝、不相信别人所说的事实,甚至不相信自我认知的怀疑主义思潮,对后现代文学乃至文化产生了巨大影响。在阿尔托的继承者中,倒是鲜见精神状态与阿尔托相似者,他们重视阿尔托戏剧理念并努力付诸实践,是出于戏剧创新和反映时代精神的需求,有着清醒的理性和创作目的,尽管有些后现代戏剧家的创作具有很大的随意性,并且在作品中表现了诸多非理性的元素,但他们只是阿尔托理论的继承者,他们的精神状态显然不同于阿尔托。

三、阿尔托理论对后现代戏剧的影响

1. 阿尔托理论与20世纪后现代戏剧

所谓“后现代戏剧”主要是指20世纪50年代以后出现的新戏剧形式,包括著名的法国荒诞派戏剧,受其影响的英国哈洛德·品特的新型戏剧,彼得·布鲁克的实验戏剧,美国各种实验剧团如查理·谢克纳、约瑟夫·柴金、罗伯特·威尔逊、彼得·舒曼等人的创新戏剧,以及70—80年代以后在欧美出现的“后戏剧”等。这些戏剧都追求形式上的改革创新,摒弃传统戏剧的结构程式和戏剧要素,以一种全新的面貌上演现场性极强、极端追求震撼与感动观众的“仪式型”戏剧,在世界剧坛刮起了一股拔地而起的“旋风”。传统戏剧所必需的情节布局、人物性格、戏剧冲突、语言逻辑等均被抛至一边,取而代之的是无冲突、无情节或弱情节、无逻辑语言、人物性格模糊、荒诞色彩极浓的舞台表演,将戏剧场景、动作、音乐和人物化为活动着的符号,图解概念,表达剧作者和导演乃至演员的情感和戏剧理念。所谓“后戏剧”是对50—60年代后现代戏剧理念的进一步发挥。“后戏剧”在与传统戏剧相悖的路上走得更远,其创新主要在于“剧场现场中心论”,这一概念的中心即雷曼所界定的范畴:主要是指“后戏剧剧场”。译者李亦男在《后戏剧剧场》中文版序中指出:“‘后戏剧剧场’这个乍听起来有点拗口的名词其实恰恰精当地概括了70年代以来新型剧场艺术的特点,即其