

本研究尝试对英国戏剧理论家马丁·艾思林浩繁的戏剧思想进行细致梳理，

拣选其富有代表性的思想理论，

按照戏剧理论研究的内在逻辑，

组合成一个结构相对完整的框架系统。

本研究第一次较为全面、系统地梳理艾思林的戏剧理论体系；

首次阐发艾思林的广域戏剧观念；

第一次集中阐述艾思林的戏剧符号学思想，

完整勾勒艾思林戏剧符号学理论体系；

从戏剧形式层面展开对荒诞派戏剧的研究。

艾思林

戏剧艺术思想研究

盛雪梅·著



东南大学出版社
SOUTHEAST UNIVERSITY PRESS

东南大学科技出版基金资助出版

艾思林戏剧艺术思想研究

盛雪梅 著

东南大学出版社
• 南京 •

图书在版编目(CIP)数据

艾思林戏剧艺术思想研究 / 盛雪梅著. — 南京:
东南大学出版社, 2012. 9
ISBN 978-7-5641-3466-2

I. ①艾… II. ①盛… III. ①艾思林-戏剧艺术-思想评论 IV. ①I561.073

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 092861 号

艾思林戏剧艺术思想研究

出版发行 东南大学出版社
出版人 江建中
社 址 南京市四牌楼 2 号
邮 编 210096
网 址 <http://www.seupress.com>
经 销 全国各地新华书店
印 刷 南京玉河印刷厂
开 本 960 mm×652 mm 1/16
印 张 13
字 数 206 千字
版 次 2012 年 9 月第 1 版
印 次 2012 年 9 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5641-3466-2
定 价 39.00 元

* 未经许可, 本书内文字不得以任何方式转载、演绎, 违者必究。
本社图书若有印装质量问题, 请直接与营销部联系, 电话: 025-83791830

目 录	
引 言	1
第一章 艾思林的生平及其主要著作	6
第一节 艾思林的生平	6
一、从出生到维也纳大学学习(1918—1939)	6
二、任职于英国广播公司(1940—1977)	8
三、从斯坦福大学戏剧教授到去世(1977—2002)	11
第二节 艾思林主要著作	13
第二章 艾思林对戏剧起源的思考	20
第一节 摹仿说	21
一、“摹仿说”回眸	21
二、艾思林戏剧摹仿论的主要内容和特征	27
第二节 戏剧与仪式	33
一、仪式的概念	34
二、“仪式说”的由来	36
三、艾思林对戏剧和仪式关系的思考	41
本章小结	49
第三章 艾思林对戏剧本质的探讨	61
第一节 关于戏剧情境说	63
第二节 艾思林的情境观念	67
一、情境是戏剧的本质	67
二、戏剧情境的具体性和直接性	69
三、戏剧情境的假定性和真实性	70
本章小结	74
第四章 艾思林的戏剧符号学思想	79
第一节 戏剧符号学的发展概要	79

一、符号和符号学·····	79
二、戏剧符号学·····	82
第二节 艾思林对戏剧符号学的认识 ·····	86
一、戏剧符号的性质·····	86
二、戏剧符号的分类·····	90
三、戏剧符号系统的建构·····	93
四、戏剧符号的结构分析 ·····	110
五、戏剧的接受 ·····	119
第三节 艾思林与科赞戏剧符号学之比较 ·····	138
一、科赞的戏剧符号系统 ·····	138
二、艾思林的戏剧符号系统 ·····	140
三、艾思林与科赞戏剧符号系统之比较 ·····	142
本章小结 ·····	149
 第五章 艾思林的荒诞派戏剧理论 ·····	163
第一节 荒诞和“荒诞派戏剧” ·····	163
一、荒诞和荒诞派戏剧中的荒诞性 ·····	163
二、荒诞派戏剧与存在主义戏剧 ·····	166
第二节 背叛:语言逻辑的废黜 ·····	169
一、语言逻辑在传统戏剧中的地位 ·····	169
二、荒诞派戏剧对语言逻辑传统地位的背叛 ·····	170
第三节 回归:诗意形象的返魅 ·····	173
一、戏剧中的语言和形象 ·····	173
二、诗意形象的回归 ·····	173
本章小结 ·····	177
 结束语 ·····	181
 马丁·艾思林年表 ·····	187
 参考文献 ·····	189
一、外语部分 ·····	189
二、汉语部分 ·····	193
 后 记 ·····	200

引言

马丁·艾思林(Martin Esslin, 1918—2002)^[1]是英国当代著名的戏剧理论家、评论家、编剧、翻译家和导演,他对“荒诞派戏剧”的命名与阐释、对戏剧符号学的理论研究以及对现当代欧美戏剧的译介和批评,使他成为上世纪杰出的戏剧理论家和戏剧评论家。艾思林以“广域戏剧观”为基本的理论前提,将戏剧抽象为一般性概念范畴,从而把舞台剧、电影、电视剧、广播剧等不同戏剧艺术形式纳入研究视野,在不同戏剧艺术形式的融通与比较中,揭示舞台剧和其他戏剧艺术形式共享的艺术规律。

何谓“广域戏剧观”?简言之,就是艾思林对戏剧概念的广义理解:戏剧作为各种戏剧样态的总体性概念,不仅指舞台戏剧,还包含因不同媒介而产生的新的戏剧艺术形式,比如现在一般被看成与戏剧并列的广播剧、电影和电视剧艺术等。

现代科学技术的发展,为戏剧提供了新的媒介,戏剧表达形式急剧增长,面对这样的现状,艾思林认为再固守一个严格的传统戏剧观念是不合时宜的,曾被严格界定的戏剧形式也应该有新的发展,“纵观整个戏剧史,它的发展是一个分化的过程:歌剧、芭蕾舞剧、哑剧、木偶戏、音乐剧、马戏,所有这些根本上都是获得了半自立状态的戏剧形式。电影、电视剧和广播剧的出现,继续了这种分化过程”^[2]。艾思林认为:“在20世纪后半叶戏剧(舞台剧)仅仅是戏剧表达的一种形式,而且是比较次要的一种形式。而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧,不论在技术方面可能有多么不同,基本上仍是戏剧,遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则。”^[3]这样,艾思林就将电影、电视剧、广播剧等艺术形式纳入了戏剧的范畴,把它们和舞

台剧并列。在艾思林的作品中,表达“戏剧”一词,常常用不同的英文单词指称,他习惯用“theatre”来指称舞台剧即狭义的戏剧,而用“drama”来指称包含各种不同戏剧艺术形式的广义的戏剧。从词源学的角度考察,“theatre”一词来自希腊语“theatron (θεατρον)”,本义是“观看的地方”,强调戏剧行为发生的地点,《不列颠百科全书》将其解释为:“戏剧领域里一种几乎完全与舞台演出有关的艺术。”^[4]这个解释说明,在英语语境中,“舞台剧”作为“theatre”的强势意义是受到普遍接受和认可的,由此看来,艾思林用“theatre”指称狭义戏剧(舞台剧)是有根据的。“drama”源自希腊语“δρᾶμα”,本义是动作(action),艾思林在使用这个词汇时强调说:“戏剧就是摹仿的动作、仿效的动作,或人的行为的再现。关键的是着重强调动作。”^[5]可见,艾思林将行动或表演作为戏剧的最根本的表达方法,并据此将传统的戏剧概念泛化为以行动或表演为表达工具的所有艺术形式,形成广义的戏剧概念。艾思林在其绝大部分作品中使用这两个词汇时,比较一贯地区分它们之间些微的意义差别,反映出艾思林对戏剧概念的内涵和外延的审慎思考。由于两个词汇都对应汉语的“戏剧”,所以需要说明的是,本书中出现的戏剧,如果不是特意注明,均指广义的戏剧。

艾思林的“广域戏剧观”拓展了戏剧理论的研究领域,他的许多理论成果以其鲜明的独创性和前瞻性,为戏剧艺术研究作出了巨大的贡献。但是,艾思林并不是一个单纯的戏剧理论家,他毕生从事戏剧导演、编剧和评论等戏剧实践活动,他把理论研究根植于深厚的戏剧实践中,这种务实的态度一方面使他的理论对当下戏剧实践具有更现实的指导意义,另一方面,他对建立一个完整的逻辑体系并不怀有特殊的热情。因此,勾勒艾思林的戏剧艺术思想框架是一个既有意义又艰难的课题。

艾思林一生著述颇丰,他的戏剧艺术思想不仅表现在他的一些专著中,还散见于他的大量的评论文章以及替别的戏剧作家撰写的前言和介绍之中。本书主要以《戏剧剖析》《戏剧的领域》《荒诞派戏剧》以及《电视时代》等书作为研究艾思林戏剧艺术思想的原始资料和依据,在此基础之上,参照艾思林的其他著作和各类文章,试图对艾思林浩繁的戏剧艺术思想进行细致梳理,拣选其富有

代表性的思想和理论,按照戏剧艺术理论研究的内在逻辑,组合成一个结构相对完整的、体系闭合的框架系统。希望本书的一些探讨可以为未来对艾思林的戏剧艺术思想更全面的理解和更深入的研究提供基础。

本书第一章意在通过回顾艾思林的人生经历,一方面了解艾思林充满戏剧性的人生经历和毕生所从事的戏剧事业,另一方面是希望用知人论世的方法,能在艾思林的人生经历和其艺术理论之间寻找到某种联系。

本书第二章介绍艾思林对戏剧起源的思考。在戏剧艺术的起源问题上,艾思林是个多元论者,他对戏剧艺术起源的思考倾向于接受戏剧起源于“摹仿”和“仪式”。他对戏剧艺术起源于摹仿的理解包括以下四个层次:一是戏剧是对社会生活的摹仿,这种摹仿并非只停留在对外在的现象世界的摹仿的层面上,更是对建立在现象世界基础上的“思想的真实”的探索;二是戏剧是以一种集中、放大、夸张甚至变形的方式摹仿现实生活的;三是戏剧摹仿是艺术家们集体参与的创造性活动;四是成功的戏剧摹仿可以引起类似宗教体验的情感。戏剧和仪式的关系具体体现在以下几个方面:首先,仪式和戏剧都意指“所为之事”,都是对动作的摹仿;其次,二者都具有高度象征的、隐喻的性质;再次,仪式是作为集体体验的戏剧;最后,原始仪式是形态多样的戏剧的根源。

本书第三章讨论艾思林对戏剧本质的看法。艾思林首次从戏剧情境的角度给戏剧下了一个定义,即戏剧是艺术能在其中再创造出人的情境——人的各种关系——的最具体的形式,情境是戏剧的本质,没有情境就没有戏剧,戏剧情境是戏剧之所以是戏剧的主要原因。戏剧情境具有一些共同的特征:具体性和直接性、假定性和真实性。一方面,戏剧情境具有具体性和直接性。戏剧情境的具体性包括具象性和当下性两个层面。戏剧情境的直接性与戏剧情境的具体性是密切相关的。戏剧情境的具体性和直接性使戏剧成为表现那种难以捉摸的情绪、内心的紧张和同情、人与人之间微妙的关系和相互影响等情境的最经济的表现手段。另一方面,戏剧情境具有假定性和真实性。戏剧情境的假定性意指戏剧情境与自然形态的生活的对应关系,这种对应关系是一种不相符合的

关系,是戏剧情境与自然生活的偏离。但是,虚构的戏剧情境有其赖以存在的现实基础和内在逻辑,是重要的真实,这种真实性包括逻辑的真实和要素的真实。戏剧情境是真实和假象、事实和虚构的结合,戏剧的主要魅力和魔力之一就在于它们之间的微妙的平衡。

本书第四章主要以艾思林的戏剧符号学著作《戏剧领域》为参照,归纳、总结梳理出他的戏剧符号学的主要思想,勾勒出艾思林戏剧符号学的基本思想框架,并在与波兰著名符号学家科赞(Tadeusz Kowzan, 1922—2010)的戏剧符号学思想对比的基础上,揭示艾思林戏剧符号学思想的特征。艾思林戏剧符号学思想的基本理论框架包括:戏剧符号的性质、戏剧符号的分类、戏剧符号系统的建构、戏剧结构的符号学分析、戏剧的接受等五个部分。艾思林主要采用索绪尔(Ferdinand de Saussure, 1857—1913)、皮尔斯(Charles Sanders Peirce, 1839—1914)和艾柯(Umberto Eco, 1932—)等人的基本术语和概念来阐述自己的戏剧符号学思想,在此基础上建构了他的戏剧符号系统,并将波兰著名的符号学家科赞的符号系统由单纯的舞台戏剧拓宽到影视剧,首次将“戏剧本身之外的框架系统”纳入了他的戏剧符号系统。在戏剧结构方面,艾思林认为戏剧表演中,能指之间相互依赖、相互交织,构成复杂的戏剧结构,一场戏剧表演的全部意义必然产生于这些复杂而多层次的符号结构的整体作用。在戏剧的接受方面,艾思林始终强调,观众是戏剧意义链条上的最后一环,是戏剧意义生成的最终决定者,观众对戏剧的理解与接受可分为字面意义、寓言意义、道德意义和奥秘意义四种层次。在最高等级上,观众达到了艺术、情感、认知的巅峰状态,获得了最高层次的、精神的、奥秘的意义。

本书第五章讨论艾思林的荒诞派戏剧理论。该章从“背叛”和“回归”的视角探讨艾思林的荒诞派戏剧理论。荒诞派戏剧以对语言逻辑的废黜、诗意形象的返魅为表征,不仅表达了人对这个分崩离析的世界的感觉,更体现了荒诞派戏剧对逻辑中心主义戏剧传统的“背叛”和渴望“回归”重视感性直观的古老艺术传统的诉求。

上面五个章节的安排,从戏剧艺术的起源论、本质论、形式论和戏剧流派等不同角度,为艾思林的戏剧艺术思想建立一个相对

闭合的理论框架。本书关于艾思林主要著作和其他一些相关著作的引文除笔者自译外,有的还参考了相关译著,有时根据与原文的对照和自己的理解作了适当改动;为了全书统一,对一些译著中的译名作了相应的修改。

注释:

- [1] Martin Esslin,国内一般译为马丁·艾思林、马丁·爱斯林、马丁·埃斯林、马丁·艾斯林,为方便起见,本书统一译为马丁·艾思林,如未特别注明,艾思林以及引文或参考文献中的马丁·爱斯林、马丁·埃斯林、马丁·艾斯林即指马丁·艾思林。
- [2] [英]马丁·艾思林.戏剧剖析[M].罗婉华,译.北京:中国戏剧出版社,1981:81.
- [3] [英]马丁·艾思林.戏剧剖析[M].罗婉华,译.北京:中国戏剧出版社,1981:4.
- [4] 不列颠百科全书(国际中文版·17)[Z].北京:中国大百科全书出版社,1999:4.
- [5] [英]马丁·艾思林.戏剧剖析[M].罗婉华,译.北京:中国戏剧出版社,1981:6.

第一章 艾思林的生平及其主要著作

第一节 艾思林的生平

一、从出生到维也纳大学学习(1918—1939)

1918年6月8日,艾思林出生于匈牙利的布达佩斯,原名为朱利叶斯·佩雷斯雷尼(Julius Pereszlenyi)。母亲名叫夏洛特·希弗·佩雷斯雷尼(Charlotte Schiffer Pereszlenyi),父亲保罗·佩雷斯雷尼(Paul Pereszlenyi)是个记者,匈牙利犹太人,他经常撰写艺术评论文章。艾思林有一个叔叔在匈牙利苏维埃共和国政府部门担任高级职务,1919年8月匈牙利苏维埃共和国瓦解之后不久,不到两岁的艾思林和家人一起沦为了难民,1920年举家搬到维也纳。在维也纳,艾思林的父亲定期带他到维也纳歌剧院和其他各个剧院去,在这种浓浓的艺术氛围中不断长大的艾思林,耳濡目染,对戏剧产生了一种影响其一生的特殊兴趣。小艾思林特别喜爱木偶戏,他经常以他自己的木偶剧形式来重新表演莎士比亚的戏剧作品。

1936年他被维也纳大学录取,学习英语和哲学,立志将来要成为一个戏剧家、导演和诗人。他16岁开始写作(有时也发表)诗歌。大学期间最为重要的一件事是艾思林成功地通过了入学考试,进入当时德语世界最重要的戏剧表演学院马克思·莱因哈特戏剧研习班(Max Reinhardt Seminar)^[1],跟随世界一流戏剧大师马克思·莱因哈特学习导演、表演和编剧艺术。艾思林因表现出色而有机会参与莱因哈特导演的三次大型演出。在1937年夏天举办的萨尔茨堡艺术节上,作为学生的艾思林在由莱因哈特导演

的歌德的《浮士德》中出演了一个说话的角色。那次演出给艾思林留下了深刻的印象,莱因哈特使用大批群众演员并将自然环境用作背景,如花园、街道、教堂、酒馆、书房、房屋等,并亲自示范动作和台词的语调。四十年后,艾思林依然对那次演出记忆犹新,他在文章里写道:“我仍然可以重复那出戏剧中众多话语的每一个语调,与莱因哈特在场记中写下的完全一样。”^[2]1938年艾思林随同莱因哈特到捷克斯洛伐克拍一部电影,他在这部电影中出演一个小角色。这时的艾思林对即将在维也纳开始自己的戏剧事业充满了信心。

莱因哈特是艾思林戏剧艺术思想形成过程中的一位不可忽视的人物。莱因哈特是位天才戏剧导演,他采用各种不同的现代舞台技巧,注重演员的独特作用,充分协调音乐、舞台设计、语言、舞台舞蹈设计、声音、服装、灯光等之间的效用,能在一部戏剧中将现实主义(后放弃)、象征主义和表现主义完美地结合在一起。艾思林终身以能做莱因哈特的学生为自豪,他在文章里说:“莱因哈特成功地将其天才创造长久地留在观众的脑海中,这些观众见证了那些创造,并把创造带给他们的情感体验看作是其一生中最值得回忆的部分。”^[3]他称莱因哈特为“现代德国戏剧的缔造者”^[4]。我们完全有理由相信,艾思林也把那些体验、那些与莱因哈特在一起的点点滴滴都视作一生中最为珍贵的、最值得回忆的一部分。在他的戏剧符号学著作中我们可以发现,艾思林将音乐、舞台设计、语言、舞台舞蹈设计、声音、服装、灯光等都纳入了他的符号系统(舞蹈被纳入了演员空间运动之中),他后来一直认为,戏剧表演的中心是演员,演员是最卓越的图像符号,并在其构建的符号学系统中把演员放在了戏剧表演的符号系统首位。他的这些思想应该与老师莱因哈特对他的影响有着千丝万缕的关系。最为重要的是,莱因哈特在戏剧中对各种艺术形式的兼收并蓄、对戏剧表演艺术的沉醉与热爱等等都深深影响了艾思林。虽然经历了种种颠沛的生活,但是艾思林始终没有放弃对戏剧艺术的追求。

正当艾思林对即将在维也纳开始自己的戏剧事业充满了信心的时候,纳粹德国吞并了奥地利,也彻底破灭了艾思林的这一梦想。

纳粹分子宣布,所有的犹太人都必须马上离开奥地利,于是,艾思林又一次成了难民,开始了一次戏剧性的逃生。1938年4月^[5],不到二十岁的艾思林决定逃离维也纳。他匆匆地来到护照办公室盖章,负责盖章的是艾思林从前的校友。虽然认为犹太人可能已经被禁止拿到正常的护照,但是这位儿时的伙伴还是替他盖了章并敦促他立即登上下一班火车,永远别回头。几个小时后,艾思林登上了前往比利时布鲁塞尔的火车。艾思林的父母则有他们自己的一套对付那场令人发指的大屠杀的办法。父亲保罗·佩雷斯雷尼在与他母亲离婚之后逃往瑞士的苏黎世,母亲不是犹太人,^[6]战争期间就一直待在维也纳。艾思林的母亲坚持周一到周五每天寄一片三明治给他的父亲,周六寄两片。第二次世界大战结束后,艾思林的父母在苏黎世复婚。

二、任职于英国广播公司(1940—1977)

一年的艰苦岁月之后,艾思林离开比利时,最终抵达了英国,^[7]并从此改名为马丁·朱利叶斯·艾思林(Martin Julius Esslin)。刚到英国的艾思林发现,虽然自己在大学时专修过英语,但此时的英语语言却让他有一种可怕的不安全的感觉,更为糟糕的是,他发现自己处在一个完全陌生的文化氛围中,感觉自己对英国的文化习俗、人们的行为方式完全不了解。这种特殊经历也许使得他多年后特别容易理解荒诞派戏剧作品中所传达的那种焦虑、绝望和荒诞感,他说:“以有限的头脑和短暂的人生去穷究生存的含义、去发掘世界的秘密,这是不可能的。自己无法理解的东西都是荒诞的。”^[8]几番沦为难民的经历以及身上背负的犹太人的身份,让艾思林觉得在英国这个陌生的环境中他只不过是个陌路人、一个无所依托的流放者,他被剥夺了对失去的家乡的记忆,也不知道未来的希望究竟在哪里。从多年后的荒诞派戏剧中,他读出了自己当年对这个世界的反应——荒诞感。

幸运的是,艾思林不同的语言文化背景很快派上了用场,他在英国广播公司(BBC)欧洲服务部找到了一份工作。在英国广播公司,艾思林先是做一个监听外国广播的翻译,一年后,转到另一个部门,负责用德语对德国广播,实际上这是与德国戈培尔宣传机

器^[9]进行心理和宣传斗争的第一线。从一个政治广播的职业监听者,到广播节目的编剧、节目制作人和导演,艾思林对这种作为劝说和交流工具的电子媒体也逐渐产生了兴趣。二战期间,有许多逃离纳粹魔掌的欧洲知识分子难民来到伦敦,所有这些人艾思林几乎都认识,他总是默默地以最有效的方式帮助他们,给他们工作和机会,一时间,英国广播公司成了主要的资助点。

1947年艾思林与雷纳特·格斯滕贝格(Renate Gerstenberg)结婚,婚后生了一个女儿,名叫莫妮卡(Monica)。夫妻二人一生陆续合作翻译了许多戏剧作品,向英国人介绍了德语世界的杰出戏剧作品和剧作家。战后不久,艾思林为歌剧作曲家贝陶德·哥德希密特(Berthold Goldschmidt, 1903—1996)写了一个歌剧脚本,该脚本是由雪莱(Percy Bysshe Shelley, 1792—1822)的五幕悲剧《钦契》(The Cenci)改编而成的。该剧获得了1951年“英国博览会奖”,但当时只是作为一次音乐演出,一直到1998年此剧才由伦敦三一音乐学院的半业余的演员演出。1945至1955年间艾思林负责报道纽伦堡审判^[10]和柏林封锁^[11]的有关事项。在这期间,他写了许多关于文学、社会和政治方面的文章。1955年,艾思林被任命为欧洲制作部的副主任。受到朋友瓦尔·吉尔古德(Val Gielgud)^[12]的鼓励,也由于1959年他的第一本书《布莱希特:罪恶的抉择》^[13]获得了成功,艾思林于1961年转到英国广播公司的广播剧部,并被任命为副主任,两年后接替芭芭拉·布雷(Babara Bray)任主任,一直到1977年退休^[14]。

艾思林对广播剧的影响力早在他做广播剧部副主任的时候就已经清楚显露了。瓦尔·吉尔古德任广播剧部主任时主要致力于“穷人戏剧”,艾思林到广播剧部后,大大地拓宽了广播剧范围,周六晚上播出的是伦敦西区风格的戏剧,周一可能就是来自于老维克剧团^[15]的剧目。艾思林鼓励英国剧作家要充分利用广播媒体,激励他们创作广播剧时要始终保持活戏剧(舞台剧)中的新鲜活力。当代英国戏剧学者西蒙·特拉斯勒(Simon Trussler)认为,艾思林所做的这些工作将会比给他带来荣誉的评论著作有着更持久的重要性。^[16]1963年任广播剧部的主任后,艾思林积极创建“国家空中剧院”。他清楚地知道广播的巨大威力,它不受舞台布景、服

装等的妨碍,能快速地进入听众的心里。因此他特别注重广播剧的质量和细节。例如,他对处理恋爱场面的背景音乐问题就特别谨慎。他认为,过量的音乐很容易让听众受到干扰,“听众忍不住就会想到这两个恋人正在被一大群穿着晚礼服的男人包围着”^[17]。虽然有来自电视和刚建成的国家剧院的竞争,英国广播公司广播剧部到20世纪六十年代中期的时候,每年创作高水平的广播剧400部到500部,其中包括许多先锋派剧作家(有的也被艾思林称作“荒诞派戏剧作家”)的作品,如塞缪尔·贝克特(Samuel Beckett, 1906—1989)、约翰·阿登(John Arden, 1930—)、哈罗德·品特(Harold Pinter, 1930—2008)以及汤姆·斯托帕德(Tom Stoppard, 1937—)等等。在艾思林和他的同事的努力下,广播剧成为非常具有创新力的广播节目,英国广播公司的广播剧达到了顶峰。

在英国广播公司工作的37年间,从广播监听员、翻译、编剧,到导演、节目制作人、作家,再到节目策划人、行政工作人员,由于这些不同工作的需要,艾思林对东非和中非的殖民政策、对欧洲的政治经济以及冷战期间马克思主义的理论和实践都有很深入的研究。所有这些研究包括他自己的种种亲身经历,都使得他能够永远先别人一步地深入理解、恰如其分地概括不同文化背景的作品和作家的特征,并给以简明扼要、精辟无比的评价,例如,他曾经用一句话来总结尤金·尤奈斯库(Eugène Ionesco, 1909—1994):“24小时之后,你才开始逐渐理解。”^[18]

在英国广播公司工作期间,艾思林始终不知疲倦地支持着戏剧和戏剧艺术家们,帮助戏剧作家获得经济资助,为一些标准戏剧公司以及实验戏剧公司的剧目提供建议。除此之外,他还把大量用德文写作的欧洲戏剧翻译成英文,并且写作戏剧评论文章向英国人民推荐、介绍了许多德语戏剧与剧作家,其中大部分作品或剧作家在那之前是英国人一无所知或知之甚少或不能理解的。贝尔托·布莱希特(Bertolt Brecht, 1898—1956)就是其中的一个典型代表。在英语世界中,布莱希特是最被误解的一位外国作家。1956年,布莱希特的公司即柏林剧团曾经访问伦敦,但是其作品的英文演出却被认为是枯燥无味、令人讨厌的东西,因此不被人们所接受。布莱希特去世后,艾思林觉得很有必要研究一下这个作品

与其所公开信仰的意识形态似乎自相矛盾的政治诗人和剧作家。1959年,艾思林结合自己的政治和戏剧经历完成了他的第一本书《布莱希特:罪恶的抉择》。这本书出版以后引起了很大的反响,许多地方包括美国都纷纷邀请艾思林去讲学。在艾思林的引导下,戏剧观众、戏剧教师以及戏剧从业者们逐渐发现布莱希特著名的“间离效果”理论的真正含义并不是他们原先所理解的“疏远观众”的意思^[19],他们对布莱希特的理论及其作品产生了兴趣,开始愿意去了解甚至进一步理解布莱希特了。20世纪著名莎剧演员约翰·吉尔古德(John Gielgud, 1904—2000)曾经这样写过布莱希特:“虽然我并没发现布莱希特的理论特别令人兴奋,但我收集了他所写的有关他自己剧本的文字资料,如能看到其中一剧将可能会是一件很有趣的事。”^[20]西蒙·特拉斯勒在纪念艾思林的文章中也提到他对布莱希特的兴趣不是因为其戏剧中的说教内容,而完全是受到艾思林的这本书以及约翰·威利特(John Willet, 1917—2002)同年出版的《布莱希特戏剧》的激发。^[21]

在英国广播公司工作的同时,艾思林还有其他一些兼职工作。他于1963年至1972年任伦敦皇家莎士比亚剧院的文学顾问,1965年至1975年担任著名的伦敦嘉里克文学俱乐部的戏剧研究小组成员,1969年至1976年任美国佛罗里达州立大学戏剧客座教授,1975年至1976年为大不列颠艺术委员会委员,1976年他成为该委员会戏剧组负责人。也曾任《戏剧评论》(Drama Review)的编委以及《肯尼恩评论》(Kenyon Review)的戏剧编辑。艾思林为人慷慨、友好、幽默,做事认真且思想敏捷,他一边做好本职工作,一边继续在他钟爱的戏剧艺术领域里笔耕不辍,他的大部分著作写作于这个时期。由于贡献突出,艾思林于1967年被奥地利总统授予教授头衔,1968年获西德阿道夫·格里姆电视艺术节最佳编剧奖,1972年由于对广播事业作出的突出贡献,艾思林被英国女王伊丽莎白二世授予大英帝国官佐勋章(OBE)。

三、从斯坦福大学戏剧教授到去世(1977—2002)

1977年从英国广播公司退休后,艾思林加入了美国斯坦福大学,成为该校戏剧学教授,同时他还担任旧金山魔幻剧院编剧,一

年中大约有6个月的时间在美国加州海湾区度过。艾思林在斯坦福大学期间,继续与活戏剧(舞台剧)保持零距离接触,从事着他钟爱的戏剧事业,一边教学,一边研究,一边写作,并同美国剧作家和导演们,如约翰·里恩(John Lion)和山姆·谢普(Sam Shepherd)等,一起把旧金山魔幻剧院打造成了新戏剧和实验戏剧在西海岸的麦加。1988年艾思林70岁即美国当时法定退休年龄的时候,从斯坦福大学退休。

后来,艾思林又多次应邀到斯坦福大学执教研究生研习班、举办公共演讲。2001年夏天,艾思林最后一次到斯坦福大学。虽然身患帕金森病,他却不知疲倦地整个下午跟学生待在一起,而第二天早晨又精神抖擞地在“尤金·尤奈斯库继续研究项目会议”上出现并就尤金·尤奈斯库以及他的荒诞派戏剧代表作《椅子》作主题发言。艾思林当天告诉斯坦福大学的同事,他之所以这样做,不仅是因为这是一次让他又回到他最喜爱的话题——荒诞派戏剧——的机会,还因为这让他好像又回到了以前在斯坦福大学工作的日子,那是他不寻常的一生中度过的最快乐的日子。^[22]

晚年的艾思林仍然在戏剧研究的领域里辛勤工作、笔耕不辍,他不仅继续出版戏剧专著,为多种戏剧、文学学术期刊撰写评论文章,同时,他也应邀到世界各地的大学里、会议上、广播里、电视上发表演讲。1993年10月,刚动过手术的艾思林应邀到中国中央戏剧学院和上海戏剧学院讲学。他对现当代欧洲戏剧的理论与实践的了然如指掌、深入简出的讲解以及他清晰敏捷的思维和优雅得体的举止谈吐都给在场的师生留下了深刻的印象。

艾思林于1978年获得美国肯尼恩学院文学博士,1998年荣获奥地利共和国科学与文化(the Austrian Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst)一等勋章。晚年的艾思林,有时住在伦敦的家里,有时住在位于萨塞克斯(Sussex)海岸的风景如画的温奇尔西(Winchelsea)古镇的家中。2002年2月24日,在与帕金森病斗争了多年之后,艾思林在伦敦病逝,享年83岁。

回顾艾思林的人生经历,我们发现艾思林的一生除了本身富有戏剧性外,也对他的戏剧事业和戏剧研究产生了重要的影响。