

戏剧学新经典译丛

沈林 / 主编

罗伯特·威尔逊：方法与作品

[英] 玛丽亚·谢弗索娃 / 著

黄觉 / 译

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

Robert Wilson

戏剧学新经典译丛

沈林 / 主编



NUAA2014022738

J80
1058-1



罗伯特·威尔逊：方法与作品

[英] 玛利亚·谢弗索娃 / 著

黄觉 / 译

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

2014022738

图书在版编目(CIP)数据

罗伯特·威尔逊: 方法与作品 / (英) 谢弗索娃著; 黄觉译. --
北京: 中国戏剧出版社, 2013.1
(戏剧学新经典译丛)
ISBN 978-7-104-03749-1

I. ①罗… II. ①谢… ②黄… III. ①威尔逊, R—戏剧评论 IV.
①J805.712

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第108039号

First published 2007

by Routledge

2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN

Simultaneously published in the UAS and Canada

by Routledge

270 Madison Ave, New York, NY 10016

Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group,
an informa business

© 2007 Maria Shevtsova

图书著作权合同登记号 图字: 01-2012-3250

罗伯特·威尔逊: 方法与作品

责任编辑: 赵建新 刘建芳

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出版人: 樊国宾

社址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网址: www.theatrebook.cn

电话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传真: 010-58930242 (发行部)

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层
(100097)

印刷: 北京鑫海达印刷有限公司

开本: 787mm×1092mm 1/16

印张: 16

字数: 200千

版次: 2013年1月 北京第1版 第1次印刷

书号: ISBN 978-7-104-03749-1

定价: 39.80元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

8878809105



《培尔·金特》

《戏剧学新经典译丛》总序

沈 林

做一个学科的译介工作先要思考的问题是：这个学科究竟有什么东西值得介绍进来？回答这个问题前又需首先确定：这个学科应该关心的问题是什么？

任何一个学科的创立和安身立命的根本，就是选择它准备回答的问题。戏剧学要想成为一门学科，首先是确立自己试图回答的问题。

我们所知的戏剧学研究设立的基本问题通常是：戏剧是什么？

这个问题的讨论内容必然会归结到本质范畴。而本质一旦被严格定义，就很容易党同伐异。亚里士多德再世，肯定不愿意把布莱希特的作品看作是戏剧诗；黑格尔恐怕也难认同《等待戈多》居然是一出戏；而狄德罗看了“后剧场戏剧”后的反应更是难以预料。可以说，历史上任何一种对于“戏剧是什么”的解说和界定，都可以在今天已有的戏剧实践中找到其证伪，除非我们根本就无视现实舞台上所发生的事情。看来试图设定放之四海而皆准的“戏剧”定义，常常以跑马占地开始，以画地为牢告终。

戏剧学试图回答“戏剧是什么”，很容易把研究的主体搞成研究的客体。这样，戏剧研究者就变成了党同伐异的戏剧创作的仲裁人。面对自己提出的“戏剧是什么”这个问题，研究者的答

案往往就变成了“我喜欢的戏剧作品是什么”，其中的判断标准当然不会是实事求是的。

20世纪初，戏剧学在中国和外国几乎同时创立，关注的问题也几乎相同。早期戏剧学学者关心的问题不是后来专家热衷的“戏剧是什么”这个问题，而是一个具体的然而对于学科畛域的廓清至关重要的问题：戏剧和文学有什么不同。

戏剧作为一门综合艺术和文学的关系是紧密而久远的，和音乐、舞蹈、身体动作的关系或许更甚。但我们称之为戏剧的那个东西，究竟和这些姊妹艺术的区别在哪里呢？自问自答是学者案头上的长项，但舞台毕竟是舞台。所以，我们何不先看看舞台上在做什么，怎么做的，以后再对做的究竟是什么进行学理上的探究，而不必一开始就斤斤计较“戏剧的本质是什么”这样一个空疏的问题，或者“戏剧和姊妹艺术的不同何在”这样一个老问题。归根结底，戏剧和戏剧学，一如历史和历史学，如同身体与身影，如同一切主体和主体凝视的对象，虽然密切相关，但毕竟不是同一件事。

为戏剧定义，戏剧实践者与戏剧史论家有着不同的路径。通常，戏剧史家取归纳法，理论家有时偏好演绎法。而实践者则以自己的实践宣布“戏剧是什么”。他们对“戏剧是什么”这个问题的回答是造戏剧出来给大家看；如若造不出来，至少是努力用“观念更新”颠覆旧的戏剧根基。所谓不破不立，破字当头。

戏剧创作的实践者与案头研究者的一个更大不同是，他们做戏往往并不是为了戏剧这个艺术门类本身；拘泥于这个门类艺术本身的往往是戏剧学院的老师。实践者创作的旨归每每是剧场外的大世界，他们似乎在告诉人们戏剧能为人生和社会做什么。于是，戏剧就会出现为某些人赞许、另一些人诟病的政治学和社会学倾向。但戏剧是人生的表达和社会的活动，自然受人生和社会种种力量的引导和制约。也许戏剧是什么，往往正是由它能为社

会和人生做什么决定的。同时，戏剧能为社会和人生做些什么，又总是通过创作着和思考着的做戏人，以有别于其他艺术门类乃至行业的劳动者和思想者的特殊劳动方法，服务于社会和人生而实现的。

这个译丛希望介绍他国戏剧为那里的社会和人生做了什么，以及以何种方式做成的，又或者他国的戏剧研究者从什么角度、用何种眼光，观察和分析身边发生的戏剧实践。这或许有助于我国做戏人以自己的方式对我们的社会和我们的人生有所贡献，也期冀借此为我国的戏剧研究者提供一些新的理论视角。

2011年5月4日于中央戏剧学院

献给萨沙

内容简介：

罗伯特·威尔逊是美籍欧洲导演、表演艺术家、装置艺术家、灯光设计师，并兼及其他领域。他是跨界能手，不仅跨越了门类艺术界线，也跨越了地理界线。他是艺术全球化的先驱。本书首次从下列几个方面对罗伯特·威尔逊进行了完整论述：

- * 以美国和欧洲社会文化、政治环境为背景，分析其主要作品
- * 探索威尔逊的“场面效果图册”、工作室和排练方法以及合作过程
- * 研究其审美原则和构思元素，这些成就了他的导演特色
- * 用威尔逊的技巧为学生和从业者提供一系列实用练习

目 录

001 第一章 工作生涯

成型期 / 001

舞蹈戏剧，无声歌剧和台词 / 009

艺术与政治：1960年代及以后 / 021

《爱因斯坦》之后的威尔逊 / 035

058 第二章 方法、元素和原则

工作室方法 / 059

元素和原则 / 073

112 第三章 《海边的爱因斯坦》

历程与接受 / 112

《海边的爱因斯坦》：里程碑 / 117

结构与形式 / 118

作品解析 / 123

小结 / 143

149 第四章 实用练习

动作 / 151

身体塑形 / 158

化妆 / 160

创作无声剧 / 161

声音和音乐 / 162

台词练习 / 171

灯光 / 179

181 参考文献

189 附录

罗伯特·威尔逊和翁贝托·埃科：对话 / 189

空间运动的概念：罗伯特·威尔逊的剧作法及其
舞台视像 / 200

罗伯特·威尔逊：后现代演剧是否可能？ / 211

第一章 工作生涯

成型期

罗伯特·威尔逊1941年出生于德克萨斯州的瓦科（Waco），曾罹患语言障碍，经当地一位舞蹈教师拜尔德·霍夫曼（Byrd Hoffman）的调治，十七岁始得痊愈。威尔逊将她奉为平生遇见的首位艺术家。当年已是古稀老人的拜尔德·霍夫曼为威尔逊弹奏钢琴，让他在隔壁房间随心所欲地舞动，不用顾忌她的目光。威尔逊后来说，霍夫曼教会他释放紧张情绪，“专心放松”，让“能量流遍全身，我[的体内]于是没有瘀滞”（转引自Brecht, 1994: 14），就这样治好了他的口吃。

威尔逊说自己童年相当孤独，而少年时期的这一事件在他后来的戏剧作品中留下了痕迹。个性独特的、“威尔逊式的”动作，成为他戏剧作品的基本原则，并且深深渗入作品的方方面面——姿势、灯光、色彩、服装、音效和台词。甚至在其职业生涯的早期，威尔逊就能够当之无愧地说：“我的所有作品都可以视为舞蹈。”（Lesschaeve, 1977: 224）备受威尔逊推崇的舞蹈和编舞先驱玛莎·葛兰姆（Martha Graham）坚信：身体绝不说谎（Copeland, 2004:12）。威尔逊从其自身经历中得到同样肯定的信念：在动作中真诚表达的身体，是治愈身心的良方。关键是

让身体找到适合自己的道路。不追求效果，而是顺其自然，这是威尔逊对表演者的一贯要求。这种自由至少一部分是出于以上信念。

1959年，威尔逊进德州大学学习工商管理课程，或许是想让他那位律师父亲高兴。父亲希望儿子顺顺当当走老路，但1962年临毕业前，他却退学了（Brecht, 1994: 15），随后到巴黎跟着美国抽象表现主义画家乔治·麦克内尔（George McNeil）学了几个月的画。回到美国后，他进了纽约布鲁克林的普瑞特学院（Pratt Institute）学习建筑。后来据说他经历了一次精神崩溃，险些自杀（前揭：20），1966年终于从普瑞特学院毕业。1964年夏季和1965年夏季，威尔逊在德州继续他自高中毕业就开始的工作——给儿童排戏。他和孩子们一起写剧本，凡是能用作表演空间的地方，都是他们的表演场地——教堂、建筑工地、汽车修理厂，或者一片空地。1970年威尔逊回忆道，当年最大的乐趣就是“教育、传授……仿佛那就是最大的挑战”（前揭：22）。

从普瑞特学院毕业后，威尔逊到亚利桑那州跟随一点不保守的建筑师保罗·索莱里（Paolo Soleri）学习了几天。1967年，他承包了平生第一单建筑设计《柱林》（*Poles*）：

他在一片平坦宽敞的地面竖起576根电话杆，围成方形，仿佛一个露天剧场。电话杆的高度从2.5英尺到14英尺，杆顶错落形成的斜坡煞是好看，亲切可人。这些杆子可以当座位，虽然不太牢靠，可以成为举办某种活动的场地，或者供儿童玩耍的攀爬架……这里地处幽静，柱林与其四周的自然环境形成鲜明对比，构成一幅超现实景观。（Sterns, 1984: 37）

从这段描述中不难看出，威尔逊的这部作品，或曰“建筑雕塑”（前揭），也可以用做剧院兼操场。这种组合大约来自他在

德克萨斯州做儿童戏剧的经历。此后他在世界各地不同舞台上的作品也同样体现出对于建筑的关注，即营造一个空间，使戏剧中的所有元素在其中有条不紊地组织起来。多年后，威尔逊获得1993年威尼斯双年展雕塑奖。他的作品实际上要算装置雕塑，或者也可视为戏剧或“超现实”作品（“超现实”一词用于威尔逊的整个职业生涯，再合适不过了）。这部获奖作品题为《记忆/遗失》（*Memory/Loss*），是威尔逊的一尊倒模胸像，置于一大片龟裂的土地上。威尔逊的声音在朗读他自己作品片段，同时配有汉斯·彼得·昆（Hans Peter Kuhn）的音乐。那时昆已成为威尔逊的长期合作者。

曾经做过理论研究的法国著名心理分析家茱莉亚·克里斯蒂娃（Julia Kristeva）是评审团的一员，评审团因为把雕塑奖授予威尔逊而备受批评。批评者认为威尔逊的作品根本算不上雕塑，但克里斯蒂娃反驳道：

然而，一切传统门类——绘画、雕塑、舞台技法等等——显然已无法与现实对应。我个人认为，这是因为我们的心理空间以及分隔物我的界线出现了危机。此物与彼物之间的界限模糊了，艺术家与观众的角色也变得纠缠不清，抹去了“我”与“他”的界线。差异的缺失可能对某些人造成巨大的影响：使之失去自我，产生幻觉等。但它也可能使人欣喜若狂，因为它使人感到与“存在”和“绝对”融为一体。（Kristeva, 1994:65）

原文为“intrication”，引用者在其后标注[sic]——译者注（本书所有旁注皆为中文译者注，此后不再逐一说明）

克里斯蒂娃强调，威尔逊抛弃了已有的艺术门类，使得观者不得不跨越感知的界限。这样的经历具有两面性（甚至带点精神异常）——使人在感到“失去自我”的同时，也感到“欣喜若狂”。然而在威尔逊看来，跨

界感知无论对创作者还是观众，都有利无害，因为这种经历唤醒了沉睡的想象力。他将这种解放的力量用于《记忆/遗失》、《柱林》和他所有的表演作品，使之成为其核心：威尔逊多才多艺，是建筑师、设计师、画家、装置艺术家、作家、表演者、导演，不一而足，但其作品既丰富多样，又具有一以贯之的连续性。他为纪念时装设计师乔治·阿玛尼（Giorgio Armani）所做的装置于2000年在纽约古根海姆博物馆展出，他如此回应对这件作品的批评：“这一切都出于同一个原因，很多人……认为这件作品不该放在‘美术’馆。”（The Guardian, 11 September 2003）他不以高下区分他的艺术创作和日常生活，也不以高下（“艺术”还是“通俗”）区分其作品：“我回家，看电视，做爱，和男朋友在一起，去工作。我觉得这些是分不开的。”（The Guardian, 19 May 2001）

在普瑞特学院，威尔逊与表演的交道与日俱增。

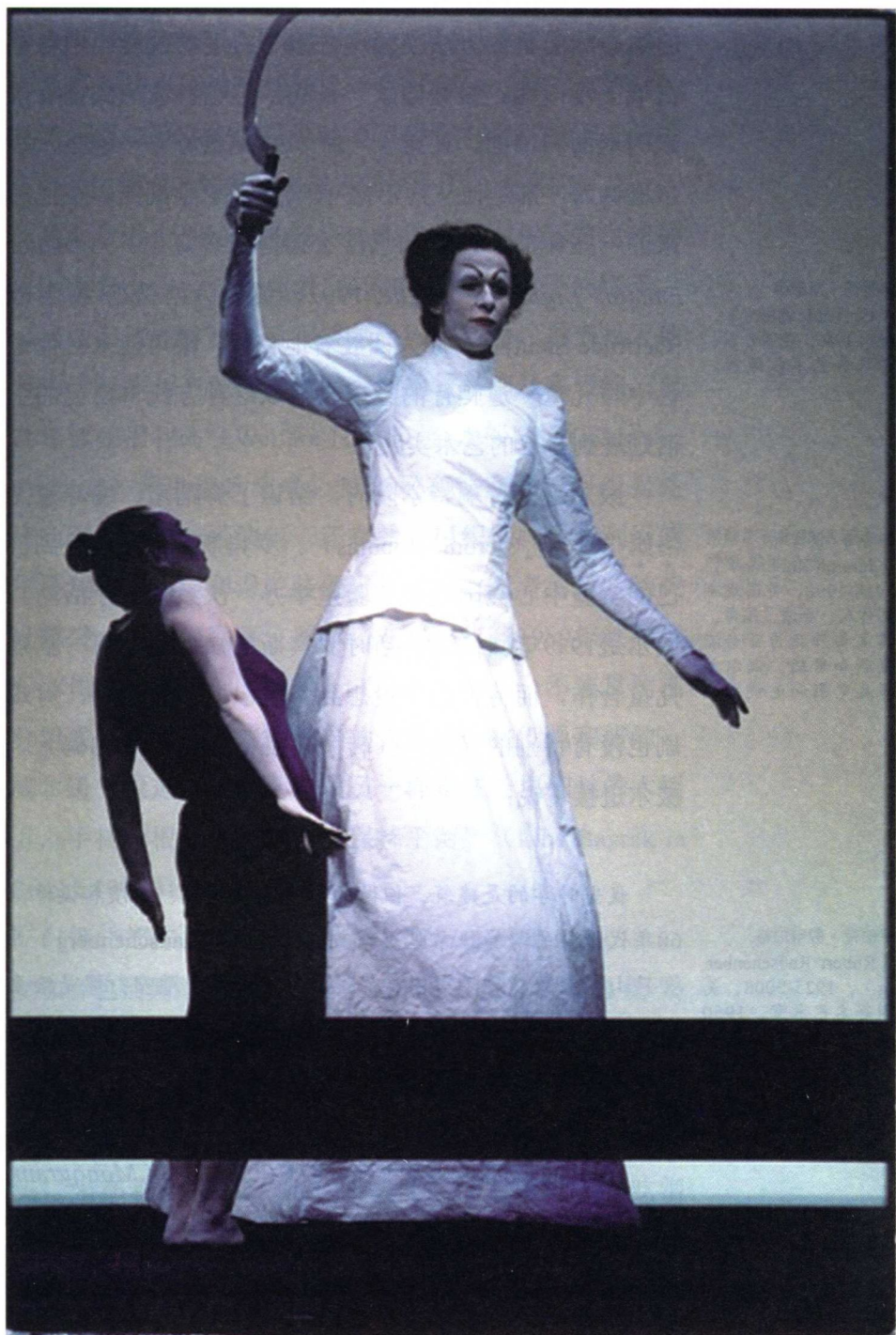
奥文·尼古拉斯
（Alwin Nikolais），1910-
1993，美国编舞家。

穆雷·路易斯
（Murray Louis），
1926-，美国现代舞演
员、编舞。

让-克劳德·范·伊塔利
（Jean-Claude Van
Itallie），1936-，美
国知名剧作家。

他和其他人“卖力地”帮助编舞奥文·尼古拉斯（Alwin Nikolais）（Nikolais in Shyer, 1989:290），为穆雷·路易斯（Murray Louis）的《垃圾舞蹈》（Junk Dances）做舞台设计，并为让-克劳德·范·伊塔利（Jean-Claude Van Itallie）《美国万岁》（America Hurrah）的第三部分《汽车旅馆》（Motel）制作巨型木偶。他甚至设想将整部《美国万岁》放在“一艘黄色潜水艇中——我猜是从披头士的歌得到了灵感”（Shyer, 1989:292）。这样的设想自然与那首歌中渲染的“过足毒瘾”的感觉声气相合，在1960年代，那是一种时尚。他还翻新了自己为瓦科青年戏剧项目创作的两部舞蹈，在普瑞特学院上演。

这一时期他在福利部担任特别教练为生，给脑残儿



《浮士德博士燃灯记》

童上课。这些儿童有些还不到入学年龄，威尔逊以无穷的耐心和简单的方法唤醒这些孩子的运动技能：用粉笔在纸上慢慢地、慢慢地画一条线，把颜料泼洒到铺着报纸的地面和墙面，在地上一寸一寸地爬行——这些，威尔逊认为，都是他从拜尔德·霍夫曼那里学到的。在他后来的一些作品中，例如《浮士德博士燃灯记》（*Doctor Faustus Lights the Light*, 1992，编剧为格楚德·斯泰因 [Gertrude Stein]），成人四肢着地爬行，很可能来自他记忆中与儿童一道爬行的经历。他以这种方式将自己的生活延展到自己的艺术实践。

格楚德·斯泰因
（Gertrude Stein），
1874-1946，美国作家、
诗人和艺术收藏家。

威尔逊在普瑞特学院时，结识了舞蹈家、编舞家杰洛姆·罗宾斯（Jerome Robbins）。罗宾斯邀请威尔逊到自己的实验中心美国戏剧实验室举办一次系列治疗活动。威尔逊1999年回忆道，当时罗宾斯想知道他如何与脑残儿童合作，而他自己“没想到”自己“会做戏剧，对戏剧也没有特别的兴趣”（转引自Lawrence, 2002:364）。威尔逊接着说：

杰洛姆·罗宾斯
（Jerome Robbins），
1918-1998，美国戏剧
制作人、导演、编舞，
其主要作品为百老汇
戏剧和舞蹈，偶尔也
涉足电影和电视剧。

我当时学的是建筑，但做的事情涉及建筑、表演和设计，60年代这样的跨界很常见。比如劳申伯格（Rauschenberg）画一只山羊，放在屋子当中。你说这是绘画还是雕塑？像是绘画从墙上走下来，成了三维的。儿童这一块，有一部分工作是自愿的，我想大概的确和戏剧很有关系。（前揭）

罗伯特·劳申伯格
（Robert Rauschenberg），
1925-2008，美国著名艺术家，1950
年代从抽象艺术向普
罗艺术过渡时期脱颖而出。

威尔逊说的是劳申伯格的《花押字》（*Monogram*, 1955-1959），一只画出来的羊从轮胎中间探出头和身子。该作品以先锋模式处理时间，因而具有刺激性，但很可能并没有多少寓意或象征的企图，尽管艺术史家