

象征范式卷



中

戏剧范型

xìjù
fānxíng

20世纪戏剧诗学

张兰阁 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

戏剧范型

XIJU
FANXING
20世纪戏剧诗学

象征范式 卷

过士行 国家话剧院编剧

这部书让我一口气读到凌晨三点。一部令人震撼的好书！如果传统的研究方法是中医把脉，张兰阁的结构研究法就是激光与CT。

林兆华 著名话剧导演

中国的戏剧理论很匮乏，兰阁这部书透出许多新信息。戏剧文化是需要不断有人去做出新的探寻的。

王岳川 北京大学教授

该研究填补了该领域的一片空白，阐述全面精当，显示了作者丰厚的学养和知识底蕴，是一份高水平的学术成果。

谭霈生 中央戏剧学院教授

范型研究与此前的流派研究相比，更有整体性和系统性……更有利于经典的解读，也有利于经典的演出和戏剧教育。

荣广润 上海戏剧学院教授

提出了以范式与范型为依据来总体把握现代戏剧……理论上自成一体。

刘彦君 中国艺术研究院研究员

本书以高屋建瓴的解释框架和形式坐标，以皇皇四五十万字的篇幅，归纳并串联起100年来戏剧范型的演进和体例，涵盖广袤，识见独特。



象征范式卷

戏剧范型

——20 世纪戏剧诗学

张兰阁 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

象征范式卷 目 录

关于象征范式的说明 (247)

第四章 象征主义戏剧 (251)

第一节 象征：救赎与超越的精神世界 (260)

第二节 象征系统与静态剧 (269)

第三节 象征意象与象征语言 (285)

第四节 象征的美：崇高与朦胧 (295)

第五章 表现主义戏剧 (311)

第一节 疯子眼中的分裂世界 (317)

第二节 失衡情境与重影叙述 (327)

第三节 世界感：丑陋与分裂的经验 (336)

第四节 形式感：抽象与表现 (346)

第五节 表现美学及其病理基础 (356)

第六章 精神分析剧 (371)

第一节 人格结构内部的战争 (379)

第二节 实验情境与病理情节 (393)

第三节 症状的内涵与超我的形式 (403)

第四节 “本我”与“超我”的语言特征 (420)

第七章 契诃夫戏剧 (433)

第一节 具象象征：日常生活中的真谛 (439)

第二节 意图化：音乐总谱的世界 (457)

第三节 潜台词：喧嚣的无意识 (471)

关于象征范式的说明

戏剧的象征范式包括所有运用象征思维进行创作的戏剧范型。它将特殊与一般统一在一个象征体系内，依据无意识的自由联想建构象征形象，并表征仪式性戏剧行动。

最早的象征思维主要体现在神话、童话里。它在 20 世纪的戏剧中的复兴，是因为信仰与理性的矛盾及其造成的混乱。如果摹仿范式面对的是一个社会、历史的客观世界，象征范式则面对一个主观的精神世界。按黑格尔的说法，所有象征都是要“解决精神怎样自译”这样一个课题。

现代主义艺术的“向内转”的倾向主要是由象征范式来体现的。康定斯基指出，“当宗教和科学和道德发生了动摇……人们便把注意力从外表转向了内心”（康定斯基：《论艺术的精神》，13 页，查立译，中国社会科学出版社）。象征范式的戏剧完整地展示了 20 世纪人类精神在现代性战车的强力冲击下“向内转”的过程。如



果我们有一双透视精神的眼睛，当会看到人类精神的缤纷花雨向不同方向的播撒。

依据象征代码的运用比例，我们可对象征范式做出如下区分：

纯象征 所有的舞台意象均由象征代码构成。事件及情节完全不符合现实逻辑，比如《青鸟》剧中的各种场景和故事，《沉钟》剧中的铸钟行动和精灵，梅特林克神秘的城堡世界。在这些场景与故事中，既找不到现实生活的踪迹，也无法按现实逻辑去解释。

在象征范式中，纯象征象征程度最高。如果我们把象征的戏剧比做由泥土烧制的瓷器，那么，纯象征就好比通体透明的细瓷，强烈的冶炼已使其消掉泥土的自然成分，成了第二自然的产物。

在戏剧中纯象征的典型是象征主义。

杂糅象征 这种象征是摹仿和象征的混合体。从表面看，绝大部分的人物行动、情节、场景基本符合摹仿范式的原则，只有部分因素，人们无法依据现实原则对之做出合理的阐释，这些行为和情节因素，只有在象征层面才能得到理解。

和纯象征相比，杂糅象征多了一些自然的素质。好比是一个挂釉的彩陶，虽然对现实的泥土做了一定程度的加工，其表面上有某种类瓷性，但总体上还保留着陶土的本性，并未达到通体通明的程度。

杂糅象征在戏剧中最为普遍，新、老浪漫主义，表现主义和精神分析剧都属此类。

具象象征 表面上与摹仿完全相同。无论是行动、情节、细节等均不违背摹仿戏剧的真实性和形象性原则（在接受史上，这部分剧作也基本作为摹仿文本来解读的）。但它的语义中心却不在摹仿的表层社会，它主要“半透明地指向永恒”（韦勒克）的本体问题。总之，具象象征并不另外构建象征体，它通过生命自身状态的展示，突显生命内在节律和精神的哲学内容。它所表征的现实是“提高了的现实”。

如果仍拿器皿做比喻，具象的象征更像一个由硅化材料制成的作品，虽然它的材质取自自然，但经过特殊的“化育”过程，使其形成了特殊的质地和透明度，从而具备了超凡脱俗的素质。现代戏剧中最典型的具象象征剧是契诃夫戏剧。

但是，以上的区分对于艺术大师是无意义的。雅斯贝尔斯指出，“艺术大师们（埃斯库罗斯、米开朗基罗、莎士比亚、伦勃朗）是站在两种艺术可能性之间的”。

以上是不同范型在美学上的区分，它们之间更本质的区分还是在语义结构上，虽然都致力于精神自译，在具体的戏剧实践中，每个范型都有自己的独特语义指向。

象

征

范

式

卷

第四章

象征主义戏剧

XIANGZHENGZHUYIXIJU



【范型要素】

范式隶属：象征范式

流行时间：1889-1930

情境类型：超越情境

语义范围：天地神人

代表作家：梅特林克

范型目标：终极关怀

【范型概述】

象征主义戏剧是戏剧现代主义运动最重要流派之一。是运用纯粹的象征意象来表现人类精神超越特别是终极关怀的戏剧范型。

象征主义在19世纪末出现，反映了当时欧洲人的精神状况。面对着社会和阶级矛盾的加剧、飞速发展的科技、世界范围的战争形成的多重压力，西方人精神家园遭到前所未有的破坏，而尼采关于“上帝之死”的惊呼，从哲学上宣布了上帝退场，这加剧了本来已经存在的精神的危机。象征主义在此时出现，表现的正是当时欧洲人的精神脉动：人们希望通过象征世界的恢复，重新为漂泊游荡的灵魂找到信仰的位置。

象征主义在神话、中世纪神秘剧和浪漫主义文学的基础上发展起来。具体到戏剧，音乐家瓦格纳最早在歌剧中主张“创立一种建立于原型与神话、梦、超自然的和神秘成分以上的一种戏剧”。但首先将这种主张运用到话剧上的是挪威剧作家易卜生。这位现代戏剧之父，不仅首创了社会问题剧，也是象征主义剧作的始作俑者。在他早期被人称为“新浪漫主义”的作品中，已经包含着对歌德、雨

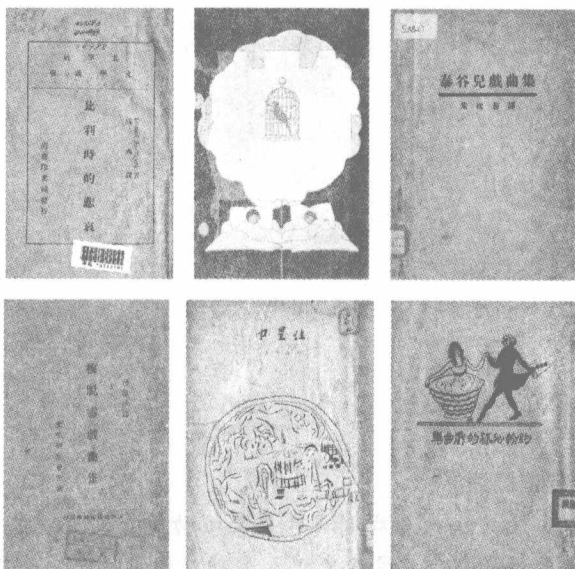


尼采

果精神性主题的接续；在1866年创作《布朗德》的时候，其主题和手段都显示了象征主义的发展迹象^[1]；《野鸭》首

[1] 这部表现一位年轻教士要在山上建教堂的戏剧，是最早的一部直接表现上帝退场和精神救赎主题的表达的戏剧。其上帝退场的主题比尼采提出“上帝之死”要早20年。

[2] 维里埃是位崇尚神秘主义的诗人，很受梅特林克推崇。他用20年时间写了古堡剧《阿克塞尔》，此剧1894上演。



上个世纪初中国出版的象征主义剧作集



瓦格纳

创了象征意味的场景（养鸭的阁楼）；而他的最后一部作品《等我们死者醒来时》中，形式更趋空灵，除了语义结构尚不稳定（在象征主义和精神分析之间徘徊），一个《沉钟》（霍普特曼）的早期形式已创造出来。

如果把易卜生看做象征主义戏剧的先驱，比利时作家梅特林克则是这个流派真正的领军人物。1889年，他的《玛莱娜公主》上演，这是个划时代事件（标志着象征主义戏剧的成熟）。梅特林克1886年在法国求学期间，和象征主义诗人过从甚密，诗人维里埃神秘色彩的古堡剧，给了他一种基本的戏剧原型。^[2] 他的戏剧完全舍弃了易卜生剧作中残留的现实肉身，融合了神话与浪漫主义文学的空灵意象，语义上集中表现精神的救赎和超越（完成了从人性人格到精神宇宙的位移），在戏剧的基本媒介方面，他首次把象征派诗歌和意象引入戏剧，使文本各个部分达到

通体透明，创造了象征主义戏剧的全新形式。此后，象征主义戏剧在欧洲迅速发展起来。英国作家王尔德在《莎乐美》中用唯美手法丰富了象征主义戏剧；艾略特的《大教堂谋杀案》把故事同仪式结合起来；英国诗人叶芝接续了基督教的救赎理想的主题，在他的私人小剧场里，他把日本的能乐、歌舞、诗歌结合起来，创造了一种静态仪式剧。叶芝还直接影响到另外一个英国作家约翰·沁孤，他成功地创作了《圣泉》和《骑马下海的人》。法国作家克洛岱尔进一步把基督教救赎理想母题化（他的《缎子鞋》以阔大的时空表现了西班牙16世纪海上扩张和传播基督教的历史）。在西班牙，女作家洛尔伽把象征手法和当地风俗结合起来，用一种载歌载舞的舞台形象和潜在的人类学仪式丰富了象征主义戏剧。



安德列耶夫

到20世纪的第一个十年，象征主义戏剧在西欧基本降下了帷幕。但象征主义运动还有一个不小的余波，它不久又开始了一个东方化的过程。20年代的中国曾经掀起一个摹仿、创作象征剧的小高潮；在印度，泰戈尔将印度的梵文化注入其中，创造了梵文味道的象征主义；在六七十年代的日本，作家三岛由纪夫尝试运用传统能剧手法创造象征主义色彩的剧目，他的新作在西方世界（特别是美



《湖上的悲剧》剧组合影

国)引起很大的震动。至此,象征主义已不再囿于西欧的文化圈,而扩展为一种世界性的戏剧潮流。^[1]

象征主义艺术拥有丰富的理论资源。谢林的《艺术哲学》最早讨论了艺术中的象征构拟;弗雷泽的《金枝》是象征理论的经典论著,加拿大学者弗莱的《批评的解剖》可以作为象征主义文学批评的词典来读,当代人类学大师列维·斯特劳斯用结构方法研究人类学,揭开了潜藏在神

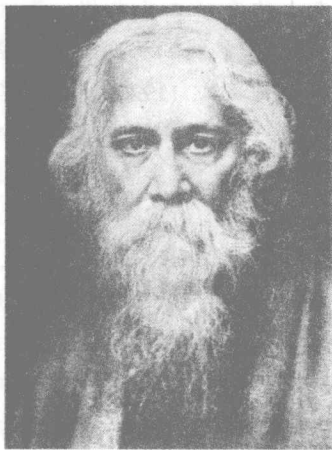
[1] 象征主义必然是东西方共有的艺术形式。因为象征思维是人类共有的精神现象。那种把象征主义话题只限制在欧洲(或西方)的看法,是一种欧洲中心主义的观点。



安德列耶夫与高尔基

话与象征中的人类心灵的奥秘,一些象征主义诗人——马拉美、勃留索夫、安德烈·别雷、兰波——都对象征主义美学做过出色的论述。在戏剧本体理论上,戈登·克雷的《剧场艺术》是象征主义戏剧编导的必读手册,其对象征主义语义和手段的阐述总结,相当于斯坦尼斯拉夫斯基体系对散文体戏剧的概括。

中国对象征主义的大面积介绍是在上世纪20年代,从1920年到1922年,瞿世英、邓演存等最早将泰戈尔的多幕剧代表作翻译过来(包括《邮局》、《春之循环》、《齐德拉》、《国王与王后》);1921年后,沈雁冰翻译了梅特林克的《丁泰琪之死》、《室内》和叶芝的《沙漏》;1922年到1923年,沈琳翻译了安德列耶夫《人的一



泰戈尔

生》、《比利时的悲哀》,耿济之等人翻译了《往星中》、《安那斯玛》;1923年,张闻天翻译了邓南遮《狗的跳舞》,同年,傅东华翻译了梅特林克的《青鸟》等比利时戏剧,《梅脱灵戏曲集》(即《梅特林克戏剧集》)也在这年出版;1926年,郭沫若翻译的《约翰·沁孤戏剧集》出版。

象征主义的理论研究也在同步进行。鲁迅翻译的日本厨川白村的《苦闷的象征》在当时影响甚大(鲁迅、王国维都很推崇叔本华和尼采)。陈独秀最早在《新青年》上发表《现代欧洲文艺史谭》,率先将王尔德、霍普特曼、安德列耶夫、梅特林克这些象征主义的“西洋大文豪”介绍过来。北大教授宋春舫在《莱因哈特的傀儡剧场》、《戈登·克雷》、《剧场新运动》等文章中介绍“剧场新运动”和阿庇亚。沈雁冰在《改革宣言》等文章中大力推荐象征主义(他甚至认为象征主义可以改变文坛的低迷风气,弥补“写实主义丰肉弱灵之弊”),在《霍甫德曼的象征主义》等三篇论文中,他对《骑马下海的人》、《汉那升天》、《沉钟》、《毕伯跳舞了》给予了高度评价和精细解读。创造社的干将郭沫若甚至主张用“新罗曼主义”作为办刊方针,而沉钟社干脆就用霍普特曼的《沉钟》命名。^[1]

随着象征主义作品的翻译介绍,中国剧坛很快出现了

[1] 参见田本相编:《中国现代比较戏剧史》,549~550页,文化艺术出版社,1993。本书中关于中国介绍外国戏剧的其他情况,未予清楚地注明者,也基本见于该书。

本土的象征主义之作。郭沫若的几部诗剧（《女神之再生》、《黎明》），明显受到象征主义影响；田汉的《梵阿铃与蔷薇》（1920）、《古潭的钟声》（1928）、《南归》（1929）俨然就是中国的象征主义戏剧；此外，陈楚淮的《骷髅的迷恋》、陶晶孙的《黑衣人》，都写得很空灵隽永；向培良《生的留恋与死的诱惑》、白薇的《迷维》成功地表现了生与死的母题。但是，这些戏剧的影响都没有超出文学圈。由于社会变革的强烈呼声，象征主义戏剧在中国昙花一现，它们很快就被反映现实的社会剧所取代。直到六七十年代的台湾，才又出现了姚一苇的《碾玉观音》和张晓风的《武陵人》那样较高水准的象征主义剧作。至于新中国成立后，象征主义作品非常少见，当然也不是绝对没有，在上世纪80年代，贾洪源与马中骏创作的《红房间·白房间·黑房间》和车连滨的《蛾》就是象征主义风格的作品，后者还用象征思维表现了民族新生的主题。

中国的舞台上很少演出过象征主义作品（田汉的《古潭的钟声》在1928年由南国剧社演出过）。2000年后，挪威国家剧院在天桥剧场演出过《培尔·金特》，向中国人展示了一点象征戏剧的魅力，在2003年中国北京的契诃夫国际戏剧节上，以色列艺术家根据契诃夫三篇小说改编的



《人的一生》剧照

《安魂曲》，应该是中国舞台上象征主义味道最足的演出。至于国内的演出，林兆华导演的《浮士德》、《盲人》应该是中国舞台填补象征主义戏剧空白的公演。

象征主义蕴涵着丰富的人类精神密码，产生了戏剧宝库中最璀璨的文本，然而，由于社会变革的历史原因，中国戏剧人对象征主义经历了从迷恋到抛弃的急转过程。^[1]其中特殊的国情和大众趣味对戏剧走向的制约，是中国现代戏剧史上最意味的话题之一。象征主义作为终极关怀的戏剧，涉及较高层次的精神生活^[2]，这对于过去我们“饥寒交迫”的民族，确实是一种过高的奢侈品，但今天，在新的条件下，欣赏和创作象征主义作品不仅是可能的，而且是必然的趋势。

希望通过本章的研究，我们能再次领略这些人类艺术瑰宝的魅力与风韵。



三岛由纪夫

[1] 最有典型意义的转局是，1930年，田汉在《南国月刊》上发表了题为《我们的自我批判》的文章，清算并检讨此前创作脱离大众的倾向。

[2] 在马斯洛的人格需求层次论中，象征艺术的欣赏应该对应人在自我实现的最高层次。

本章分析采用的主要剧目文本：

梅特林克：《青鸟》1908（郑克鲁译）

《玛莱娜公主》（张裕禾译）

《佩利阿斯与梅丽桑德》1892（张裕禾译）

叶芝：《凯瑟琳女伯爵》1892（汪义群译）

王尔德：《莎乐美》1893（田汉译）

霍普特曼：《沉钟》1896（谢炳文译）

克洛岱尔：《缎子鞋》（余中先译）

约翰·沁孤：《骑马下海的人》（郭沫若译）