

当代 西方 剧场艺术

CONTEMPORARY WESTERN
THEATRE ARTS

李亦男 著



CONTEMPORARY WESTERN

THEATRE ARTS

当代 西方 剧场艺术

李亦男 著

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

当代西方剧场艺术 / 李亦男著. —桂林: 广西师范大学出版社, 2017. 1

ISBN 978 - 7 - 5495 - 9003 - 2

I. ①当… II. ①李… III. ①戏剧史—研究—西方国家—现代 IV. ①J809. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 261680 号

出品人: 刘广汉

策划: 魏东

责任编辑: 魏东

装帧设计: 赵瑾

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 张艺兵

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 31260822 - 882/883

北京东君印刷有限公司印刷

(北京市大兴区黄村镇三间房工业区 邮政编码: 102600)

开本: 690mm × 960mm 1/16

印张: 22.5 字数: 230 千字

2017 年 1 月第 1 版 2017 年 1 月第 1 次印刷

定价: 54.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷单位联系调换。

献给阿诺尔德·阿隆森

本书为教育部“新世纪优秀人才支持计划”科研成果

项目编号：NCET-11-0762

凡 例

一、为读者继续阅读的方便,本书中所有非中文的专有名词尽量标注出原文。

二、历史人名尽量注出原文,并加注生卒年代。引用书目作者、生者未向公众公布其出生年者除外。

三、著作尽量标注原文名称及写作年代。

四、因本书参考书目多为英语与德语著作,因此在脚注中使用了中文、英文与德文研究著作不同的一般引注格式,以所引文献的语言为准。

五、除特别注出,书中所有译文(英语、德语及少量法语)均为本书作者所译。语言翻译方面的问题,欢迎读者批评指正。

六、书中部分章节曾作为研究项目的阶段性成果以论文形式发表,均以脚注方式注出。

序

2008年,我从德国回到故乡北京,开始在中央戏剧学院戏剧文学系任教。当时,系主任张先老师给我的第一个任务,即是我十余年在西方学习、研究剧场艺术与观剧的经验为基础,开设一门系统讲述当代剧场艺术的课程。从那时到现在,这门课程虽然逐渐走向成熟,但是否具有“系统性”依然不敢说。

谈论当代现象,找到恰当的理论话语并梳理“史”的系统性是很难的。这本书以课程讲稿为基础,补充了相当多的研究材料与理论话语。虽然试图以身体性、展演性、剧场艺术、后戏剧剧场等概念对1945年以来当代西方剧场艺术发展的脉络与方向作出梳理,但仍不敢在书名中冠以“史”的名义。当代剧场艺术纷繁芜杂,而世界仍在日新月异。后现代主义者已经放弃了单一线索的历史叙述方式,剧场艺术学界也在用复数来书写历史。^①任何

^① 参见 Phillip B. Zarrilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fisher Sorgenfrei (eds.), *Theatre Histories: An Introduction*, London/New York: Routledge, 2006。

想要从一个角度看世界并将所有现象一以贯之的努力都是危险的、可质疑的。我试图用剧场艺术的概念对当代西方剧场艺术出现的转向作出梳理,这深受我的老师阿诺尔德·阿隆森(Arnold Aronson)与德国剧场艺术学的影响。和艾利卡·菲舍-里希特(Erika Fischer-Lichte)使用“展演性”、汉斯-蒂斯·雷曼(Hans-Thies Lehmann)使用“后戏剧剧场”等概念一样,任何理论概念都有偏颇之处,都无法涵盖全部现象。这也是在2015年11月间上海举办的“剧场的转向”研讨会上,两位分别用不同术语论述了当代剧场艺术转向的德国学者菲舍-里希特与雷曼都否认剧场艺术发展在当代出现过转向的原因。也许,我们做剧场艺术史,就只能像孔子那样,知其不可而为之吧。

书末尾的附录中,收录了与本书内容直接相关的三篇论文与两篇剧评,作为正文的参照。其中第一篇《历史地讲述历史》较详细地论述了我对剧场艺术史研究与教学的一些看法,可作为这篇序言的某种补充。

本书在成书过程中,蒙焦仲平、杨云峰、刘杏林、郝戎、卜珊等戏剧界前辈、友人提出宝贵的修改意见。在最后的文字整理过程中,也得到了王绍磊、黄亦平、高音符等同学的帮助。在此表示衷心感谢!

期待读者、同行的批评与指正。

李亦男

2016年9月

于北京中央戏剧学院

目 录

序 / i

绪言：文化转向与剧场艺术	1
第一章 概念与视角	16
第一节 身体	16
第二节 展演	25
第二章 小型艺术与身体	36
第一节 卡巴雷	36
第二节 仿剧的复兴	48
第三节 荒诞派与小丑表演	61
第三章 越界与跨界	74
第一节 黑山学院与凯奇	74
第二节 波洛克与行动绘画	88

第三节 开普罗与偶发	97
第四章 走出剧场	110
第一节 格洛托夫斯基	110
第二节 生活剧场	122
第三节 谢克纳与展演剧团	135
第五章 德语国家的导演剧场与戏剧构作	148
第一节 布莱希特与戏剧构作	148
第二节 1960-1970 年代的导演剧场——斯泰恩与扎代克	159
第三节 新一代导演剧场的职业戏剧构作方式	176
第六章 后戏剧剧场	202
第一节 伯格特与视点方法	202
第二节 视觉戏剧构作——威尔森与法布雷	218
第三节 格贝尔斯与场景音乐会	232
第四节 吉森的应用剧场艺术学	239
结语：何谓“当代”	250
参考书目	255
附录	275
(一) 历史地讲述历史——戏剧史教学浅论	277
(二) 德语国家戏剧管理的传统与变革	293
(三) 德国当代剧场艺术发展略论	316
(四) 可惜了的《四川好人》	335
(五) 新音乐剧场独一无二的乐园——慕尼黑国际双年节	341

绪言：文化转向与剧场艺术

剧场艺术的本质就是观看。

——阿诺尔德·阿隆森

上世纪九十年代中期，当我在纽约哥伦比亚大学（Columbia University in the City of New York）剧场艺术系读书时，一天，系主任阿诺尔德·阿隆森教授在上“剧场艺术理论基础”课的时间把我们带到了晨边校区（Morningside Campus）的正中心——一座名叫“下图书馆”（Low Library）的办公楼前面。他示意我们坐在台阶的最顶端，说道：“现在，你们看吧。”

在那个时代，哥伦比亚大学晨边校区还没有变成一个旅游景点，还看不到来自中国的大批高中生在导游的指引下参观拍照。那时，下图书馆前的宽大台阶还完全属于这所学校的学生：爱晒太阳的黝黑美女；刚在体育馆游了泳的健壮男孩；手捧咖啡、在课

上还没讨论够的学霸;在更远处巴特勒图书馆前草坪上踢球或投掷飞盘的运动爱好者……

这一切的一切,晨边校园这个空间之中人的行为,都在阿隆森所言的“取景框”之中成了艺术作品——为了让我们更形象地领悟,他真地让我们用两只手的拇指和食指相搭,做成一个取景框,并让我们从这个框子向外张望。

“这就是剧场艺术(theatre arts)^①。”阿隆森对我们说。“剧场的本质就是观看。”

阿隆森对于“剧场艺术”的定义对我的影响很大,也成了本书写作的概念基础。对这个概念和“戏剧”(drama)一词的区别,必须从历史的角度加以说明。美国上世纪六七十年代,是阿隆森确立其艺术观与世界观的时期。^②那正值一个所谓“断裂”^③的时期。1998年,美国文学理论家弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson, 1934—)出版了《文化转向》(*The Cultural Turn*)一书,对六七十年代发生的那一重要转变作了概括与总结,并将其命名为“文化转向”(cultural turn)。那是一个现代主义转向后现代主义的重要时代。“二战”之后,经济的复苏、技术的进步、对历史进步的怀疑使资本主义稳步占领全球。1960年代,在西方社会

① 本书题目中的“剧场艺术”,是阿隆森所用“theatre arts”这一概念的直接翻译,也是纽约哥伦比亚大学戏剧学科所使用的概念。本书作者将德语国家“Theaterwissenschaft”中的“Theater”这一概念也译为“剧场艺术”,并与“戏剧”(Drama)作严格区分。

② 阿隆森于1969年毕业于美国律治大学(Rutgers University),于1975年与1977年在纽约大学(New York University)取得了硕士和博士学位。

③ 参见弗雷德里克·詹姆逊,《文化转向》,胡亚敏等译,北京:中国社会科学出版社,第18-19页。

爆发了广泛的“文化革命”，年轻一代学生与左翼知识分子对资本主义主流文化提出了尖锐的质疑与批判。在各种示威、游行、实验、革命、辩论的风潮之中，艺术走出了博物馆，戏剧也走出了剧场，走向街头，走入生活。一些极端者提出了“终结艺术”的说法，试图以此斩断艺术（指“高雅艺术”）和国家权力机构的一切瓜葛。“‘艺术的终结’的理论的展开也是政治的，就它的用意而言，是暗示或显示出文化惯例和经典、博物馆和大学制度以及所有具有国际声誉的高级艺术在越战中作为西方价值的维护者的那种深刻的复杂性：有些东西又被推测是官方文化的一种高水平的投资，和受到国家权力渗透的社会高雅文化中的一种有影响的形象。”^①在这样一种历史上下文中，阿隆森提出了“剧场艺术”这一名词，并将其做了最大可能的泛化。通过将剧场艺术的本质设定为观众的看，他将剧场艺术的外延大大扩展，延伸到了生活之中。普通人在日常生活中的一举一动，只要有他人的“观看”这一意态动作存在，就可以被囊括进剧场艺术的考察范围。

阿隆森对主动观看的强调，实际上也是对当时发生在资产阶级主流剧场内的被动观看的一种反拨。如美国社会学家理查德·桑内特（Richard Sennett, 1943- ）所描述的那样，当时在主流剧场之中正发生着某种公共空间的丧失：“那观众怎么办？他们变得无声了。因为害怕将自己的个性展现在公众面前，中产阶级炼就了自制以免暴露个性的品质。当封建传统丧失，资产阶级个性进入公众视野时，观众作为一个公共个体而变得困惑了，他

① 弗雷德里克·詹姆逊，《文化转向》，第74页。

们在大街上和剧院都不知道应该如何举手投足。其结果是,他/她变得极其渺小,成了偷窥者、旁观者。剧院里,观众再也不能喧闹、喝彩或者打断演出,仅仅在演出结束时被允许鼓掌。在街上,由于缺乏有效的社会规范和害怕暴露自我的缘故,他/她也变得缺乏社会性。其结果便是公共剧场里互动性的丧失,剧场确实该如同德国 1876 年瓦格纳的拜罗伊特节日剧院那样把灯光调暗点了。如此,‘旁若无人’的幻境也能得以实现,从而成就自主性身后这个最重要的戏剧原则。”^①本来在中世纪宗教剧与林荫道剧场中占据主人翁地位的欣赏者,在资产阶级主流剧场中面对“高雅艺术”和“权威艺术家”变得谨小慎微,成了消失在黑暗中的失语者和无名者。这使剧场丧失了社会交往场所的本质特性,不再能承担城市生活中公共空间的重要作用。

而在另一方面,这种主流剧场镜框式舞台的“制幻效果”在新技术层出不穷的时代也早已被电影、电视等新媒体艺术所赶超过了。“在电影出现之前,对行动的人的动态摹写一直都属于剧场艺术的范畴。而电影这一新兴的技术表现手段一出现,就在这个范畴中接替了并且超越了剧场艺术。”^②让观众坐在黑暗之中被逼真的视觉效果、充满悬念的剧情所吸引,剧场在这方面和电影

① Richard Sennett, *The Fall of Public Man. On the Social-psychology of Capitalism*, New York: Vintage Books, 1978. 译文转引自 Anne-Britt Gran,《“现代性”时代下的剧场性衰落》,章恬编译,何辉斌校,《文化艺术研究》,2014 年 1 月,第 7 卷第 1 期,第 163 页。

② 参见 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. 中译见汉斯·蒂斯·雷曼,《后戏剧剧场》,李亦男译,北京:北京大学出版社,2010 年,第 50 页。

院相比,宛然成了落后的老古董。而电视连续剧以其便捷的传播方式、廉价而高效的工业化生产流程和收视率至上的原则抢夺了处于被动观看模式下的最广泛的观众。为了能在和影视的竞争中存活下去,强调自身无法被取代的特点——现场性、非虚拟的、活生生的表演者的身体性存现、和观众的直接交流与互动——似乎成了剧场艺术创作者们惟一的出路。用德国剧场艺术理论家汉斯-蒂斯·雷曼的话来说:“通过跟德勒兹所谓技术制造的‘运动影像’(image mouvement)相对比,人们同时开始认识到现场性(不同于复制或可复制的现象)才是剧场的特点。”^①传统的戏剧(drama)的原则既然被好莱坞大片、电视连续剧编剧所吸纳,在剧场的舞台上也就变得不再重要,更无法定义剧场艺术的本质了。

那么“剧场艺术”的边界究竟何在?以观者的观看姿态为定义基础的剧场艺术所囊括的范围当然极为广泛。首先,毫无疑问,剧场艺术包括传统意义上的“戏剧”(即“drama”——以文学剧本为基础,用虚幻的时间、地点、人物、情节等要素构成的舞台实践活动)。其次,除戏剧之外,剧场艺术也包括没有情节、人物、故事、行动等要素的各种演出类型——马戏、魔术、杂耍、仿剧、卡巴雷等“小型艺术”;体育比赛、舞蹈、典礼、仪式;行为绘画(action painting)、偶发(happening)、文献剧(documentary theatre)、展演(performance)等。再次,剧场艺术还包括日常生活

^① 参见 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatische Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999。中译见汉斯-蒂斯·雷曼,《后戏剧剧场》,第50页。

中人们透过自己无形的取景框所能观看到的、发生在观者与行动者所共享的真实时空内的一切：应用戏剧（applied theatre）工作坊、社区活动；甚至人的日常行为（如谢克纳提出的“performance”一词所包含的那样）。这样的宽泛定义带有很强的时代特点与政治诉求。如果我们坐在台阶上向下看就可以看到剧场艺术，那么以观看为基础而存在的剧场艺术也就可以完全摆脱资本主义制度、国家权力和消费主义市场规律的操控。这样，艺术就可以“不再通过个别训练而是通过我们所呼吸的空气，通过公共领域和集体这个实体，扩散到社会生活的所有领域”。^①很显然，和六七十年代的文化转向相呼应，剧场中也发生了某种意义深远的转向。

要探究这场剧场艺术转向发生的原因，首先应该谈到二十世纪的两次世界大战。二十世纪上半期，在科学技术的飞速发展本可以帮助地球上生活的人们都过上“美好生活”（the good life）^②的情况下，却接连发生了两次世界范围内的大的战争惨剧。全球性战争对人类文明的破坏首先给欧洲人以强烈的心理重创。西方理性主义始祖亚里士多德所确立的“一致性”、“表现”与“模仿”原则被彻底破坏了：“一种世界图景（das Weltbild）的安全性被撕裂了，就像撕下了一块纱布。”^③……在外部形态上，战争遗留下的瓦砾堆与之相应。在一个开裂的世界中，安全、统一的世

① 弗雷德里克·詹姆逊，《文化转向》，第74页。

② 参见 Robert Jacob, Alexander Skidelsky, Edward Skidelsky, *How Much is Enough?: The Love of Money and the Case for the Good Life*, New York: Other Press, 2012。

③ 参见 Josef Meurers, *Das Weltbild im Umbruch der Zeit*, Aschaffenburg: Paul Pattloch Verlag, 1958, S. 20。穆勒斯认为，世界图像（Weltbild）起到的作用就相当于一块纱布，把事实上的伤口遮盖起来，让它长好。——原注

界图像已不复存在。在艺术中也是一样,没有在废墟中构建新的、自我封闭的画作的安全性和力量。……和瓦砾堆相应的,是一种针对每一种意义的怀疑态度,一种对内容的漠视,于是,人们纷纷涌向抽象,质疑传统模式,避开了形象稀少的边界地区。甚至在剧场中,人们对内容也显现出冷漠的态度:“人们不再对表现出的命运关联有所感知……反之,人们崇尚‘作家’表达一切的力量和强度。”^①

在这里,约瑟夫·穆勒斯所言的“世界图景”,是指二元论中人的主观面对客体化的世界所勾画出一幅完整、封闭的图像。这种模仿与表现模式是亚里士多德式戏剧的基础。它所假定的,是世界的完整。实际上,这种表现模式的基础是柏拉图主义与唯心主义——一种“对整个西方哲学史而言决定性的”^②观念。当世界被战争的炮火击碎成一片瓦砾,西方世界原有的亚里士多德式的乐观理性主义被撼动了。“二战”后,黑格尔与海德格尔们通过将“时代精神”(Zeitgeist)绝对化而努力构建的“世界精神”(Weltgeist)^③失去了根基。在1968年的学生运动之后——虽然这场“革命”从社会政治角度上讲只不过是一场茶杯中的风

① Joachim Kaiser, “Spielen Dramen eine Rolle?” in *Akzente*, I. Jahrgang, 1954, S. 427. 转引自 Thomas Zaunschirm, *Die 50er Jahre*, München: Wilhelm Heyne Verlag, 1980, S. 17。

② 参见 Orrin F. Summerell, Walter de Gruyter, *Platonismus im Idealismus: die platonische Tradition in der klassischen deutschen Philosophie*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2003, S. IX。

③ 参见 Hans Köchler, *Demokratie und neue Weltordnung: Ideologischer Anspruch und machtpolitische Realität eines ordnungspolitischen Diskurses*, Institut für Politikwissenschaft, 1992, S. 8。