

当代美国戏剧史

A History of Contemporary American Drama
(1950—1995)

周维培 著



维文出版社

南京大学教材出版资助金项目

当代美国戏剧史

A History of Contemporary American Drama
(1950—1995)

周维培 著



南京大学出版社

当代美国戏剧史
(1950—1995)

周维培 著

*

南京大学出版社出版
(南京大学校内 邮编 210093)
高邮印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32 印张 9.625 字数 308 千
1999 年 1 月第 1 版 1999 年 1 月第 1 次印刷
印数 1—3 000

ISBN 7—305—03194—1/K·223

定价 15.00 元

(南大版图书若有印、装错误可向承印厂退换)

绪论：当代美国戏剧文化与戏剧思潮



戏剧研究界一般习惯于把 20 世纪美国戏剧史按照第二次世界大战结束的 1945 年为界,划分为现代、当代,或者战前、战后两个阶段。因此我们对当代美国文化和戏剧思潮总体描述,大体也是按照这种断代史的划分作为标准的。

二战结束后的百老汇舞台,仍然沉浸在关于战争和胜利的激情中,从总体上看,直至 50 年代末的战争题材大体有两种基本范式。其一,宣传美军神威、所向无敌的理想主义的战争戏。它们展现炮火纷飞的军事行动,描写激越慷慨的英雄故事,夸饰异域他乡的浪漫风情。在技术水平方面,这些剧目代表了百老汇灯光、布景、化装、音乐配器上的最新成就。其二,以战争为背景,以爱情奇遇为情节主线,轻松欢快的战争娱乐剧。在艺术手法上,它们继承了本世纪初《蝴蝶夫人》以来的佳构剧和浪漫喜剧常用的情节程式,唤

起观众内心的温柔与怜悯,而基调又多是诙谐愉悦的。但是,这两种表现二战的剧作范式忽视了对具体人物个性的刻画和独特命运的描述,满足于浮面地、夸饰地表现战事,追求一种剧场情绪化的效果,因此演出寿命不长。真正在战争戏的思想艺术上均有较大突破的,主要有阿瑟·劳伦斯(Arthur Laurents)的《勇士之家》(*Home of the Brave*, 1945)、哈里·布朗(Harry Brown)的《猎声》(*A Sound of Hunting*, 1945)、加森·卡宁(Garson Kanin)的《出生于昨日》(*Born Yesterday*, 1946)、威廉·W. 海恩斯(William W Haines)的《指挥部的决定》(*Command Decision*, 1947)、诺曼·克拉斯纳(Norman Krasna)的《约翰热爱玛丽》(*John Loves Mary*, 1947)、托马斯·赫根(Thomas Heggen)与乔舒亚·洛根(Joshua Logan)合作的《罗伯茨女士》(*Mister Roberts*, 1947),以及阿瑟·密勒(Arthur Miller)的《全是我的儿子》(*All My Sons*, 1947)。这些剧作不仅真实地描述出战争的残酷性,歌颂了普通美国士兵的牺牲精神,写出了他们对生活的热爱和对生存的渴望。更重要的是它们还从心理分析、家庭伦理和公民责任的角度,从爱情与良知、人性与兽行的层面,从清除法西斯思想艰巨性、长期性的理论高度,来描写刚刚过去的战争,以及它对人们生活的深刻影响。

战后至 60 年代美国百老汇舞台的非战争题材创作,田纳西·威廉斯(Tennessee Williams)、阿瑟·密勒、威廉·英奇(William Inge)是最重要的剧作家。他们继承了奥尼尔以来的现实主义创作方法,深入地描写二战前后普通美国人民的平凡生活,捕捉文化变迁和社会动荡中的人生悲剧,勾勒带有地域特色和时代特征的美国风俗画面,在思想性和舞台艺术上取得了突出的成就。他们的剧作构成了这个时期美国剧坛最重要的三座峰峦。威廉斯的《玻璃动物园》(*The Glass Menagerie*, 1946)、《欲望号街车》(*A Streetcar Named Desire*, 1947)、《热铁皮屋顶上的猫》(*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955)、《蜥蜴之夜》(*The Night of the Iguana*, 1961)描写传

统南方文明在工业化时代所遭遇的窘境，刻画了一群孤立无援的脆弱敏感的女性悲剧形象，剧作家把戏剧动作电影化和诗意的写实主义带入剧本创作中，不仅写出了荒蛮野性的南方、优雅温柔的南方，更重要的是，写出了竞争、悲剧、堕落的南方。与威廉斯相比，密勒更关注重大的社会和政治问题。他战后的代表作《推销员之死》(*Death of A Saleman*, 1949)与《严峻考验》(*The Crucible*, 1953)以严厉的批判态度、震撼人心的情节设计、生动传神的场景描写，揭露了美国的现实矛盾和文化冲突，塑造了美国神话和美国梦的祭坛下的都市小人物形象，成为美国剧坛现实主义精神的杰出代表。研究者认为：“威廉斯和密勒描述了在实利主义、权势的诱惑腐蚀下日益衰落的美国社会。威廉斯以同情心和具有诗意的洞察力，描绘了那些试图从酒精、毒品、白日梦、性欲的魔障中逃脱出来的人们的挣扎与无奈。”^①英奇的创作成就虽不及威廉斯和密勒，带来更多的感伤主义的成份和人工雕琢的痕迹，然而，他在 50 年代推向百老汇的《归来吧，小希巴》(*Come Back Little Sheba*, 1950)、《野餐》(*Picnic*, 1953)、《停靠站》(*Bus Stop*, 1955)等剧，描写了美国中西部小镇民众平凡普通的日常生活，特别钟情于女性形象的悲剧塑造。他自然而生动地反映了工业西部替代农牧业西部的历史进程中的文化变化，以及在这场激变漩涡里的个人命运。英奇的剧作在当时受到观众的热烈欢迎。

威廉斯、密勒、英奇的剧作基本上是由当时最孚盛名的“演员工作室”主持演出的。该工作室 1947 年由埃莱·凯赞(Elia Kazan)、罗伯特·刘易斯(Robert Lewis)、彻利·克劳福德(Cheryl Crawford)几位导演发起建立，一年后著名的布景师李·斯特拉斯伯格(Lee Strasberg)应邀加盟。他们推行斯坦尼斯拉夫

① Don B Wilmeth and Tice L Miller, eds, *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge University Press, 1993, p. 12.

斯基的体验派表演方法,培养了整整一代的美国演员。埃莱·凯赞成为战后至 60 年代百老汇最知名的导演,威廉斯、密勒、英奇三人的代表作大多由他执导而搬上舞台。20 年代时,罗伯特·爱德蒙(Robert Edmond)对当时繁琐写实的舞台布景设计进行了简化和浓缩,代之以点睛式的、象征式的舞台艺术,从而成为百老汇舞台设计的潮流。乔·梅尔齐纳(Jo Mielziner)继承并发展了爱德蒙的艺术流派,从 30 年代到 1976 年逝世,梅尔齐纳一直是这个领域里最优秀的艺术大师。他运用半透明的布景,采取电影组接的形式,强化了威廉斯、密勒剧作的诗意成份。他的继承者明·乔(Ming Cho)喜爱一种以物质支架、抽象画面、特征性外表相融合的布景风格,对当代美国舞台设计的影响远甚于他的前辈。战后重要的布景艺术家还有鲍里斯·阿伦森(Boris Aronson)、奥里弗·斯密思(Oliver Smith)、琼·罗森塔尔(Jean Rosenthal)、尤金·李(Eugene Lee)等人。

50 年代百老汇喜剧创作的数量不多,偶有新作也难以脱离陈腐的情节窠臼和肤浅的笑料谑头,各大剧院主要靠上演传统的喜剧名作来支撑门面。能够在思想和艺术方面均有创获的喜剧,主要有罗纳德·亚历山大(Ronald Alexander)的市民喜剧《君子好逑》(*Time Out for Ginger*, 1952)、乔治·阿克塞尔罗德(George Axelrod)的性感笑剧《七年的热望》(*The Seven Year Itch*, 1952),约翰·帕特里克(John Patrick)的《八月月光下的茶馆》(*The Teahouse of the August Moon*, 1953)、劳伦斯(Lawrence)与李(Lee)合作的《玛米婶婶》(*Auntie Mame*, 1956)、帕迪·查耶夫斯基(Paddy Chayevsky)的具有神秘色彩的情爱喜剧《第十个男人》(*The Tenth Man*, 1959)等等。另外,一些老牌喜剧作家如乔治·考夫曼(George S. Kaufman)、菲利普·巴里(Philip Barry)、S. N. 巴尔曼(S. N. Behrman)等人此期也时有喜剧问世,但总的成就不高。

与喜剧舞台的不景气相比,美国音乐剧在战后的百老汇却空前繁荣起来。首先走红的音乐剧作家是罗杰斯(Rodgers)与哈默斯坦(Hammerstein)。他俩推出的《南太平洋》(*South Pacific*, 1949)、《我与国王》(*King and I*, 1951)、《音乐之声》(*The Sound of Music*, 1959)大获成功,标志着美国音乐剧黄金时代的来临。战后的前十余年其他成功的音乐剧作家和代表作有:欧文·伯林(Irving Berlin)的《安妮拿起枪》(*Annie Get Your Gun*, 1946)、《称呼我为夫人》(*Call Me Madam*, 1950),哈伯格(Harburg)与赛迪(Saidy)的《费尼安的幻想》(*Finian's Rainbow*, 1947),勒纳(Lerner)与洛伊(Loewe)的《布里格东》(*Brigadoon*, 1947)、《我亲爱的女士》(*My Fair Lady*, 1956),科尔·波特(Cole Porter)的《凯特吻我》(*Kiss Me Kate*, 1948),伦纳德·伯恩斯坦(Leonard Bernstein)的《可爱的小镇》(*Wonderful Town*, 1953)、《西区故事》(*West Side Story*, 1957),朱尔·斯堤尼(Jule Styne)的《吉普赛人》(*Gypsy*, 1959)等。百老汇音乐剧感人的激情和优美的形式,表现了美国人乐观奔放、自信豁达的个性和理想主义的生活态度,代表了战后美国文化在胜利凯歌声中的浪漫情绪。50年代的音乐剧是美国艺术家对世界剧坛的独特贡献。60年代以后的音乐剧仍时有杰作问世。如《卡姆劳特》(*Camelot*, 1960)、《屋顶上的提琴手》(*Fiddler on the Roof*, 1964)、《哈罗,多利》(*Hello, Dolly!* 1964)、《有趣的姑娘》(*Funny Girl*, 1964)、《拉·曼查的男人》(*Man of La Mancha*, 1965)、《卡巴莱》(*Cabaret*, 1966)等。

60—70年代百老汇商业舞台的代表性剧作家是尼尔·西蒙(Neil Simon)与爱德华·阿尔比(Edward Albee)。他们的剧作象征着美国戏剧思潮的两种不同走向,但在主题上却殊途同归:从不同的角度剖析了现代家庭里的人际关系,表现了个人在社会大潮面前的无助感。西蒙是继承美国通俗喜剧传统,表现都市中产阶级生活情绪的艺术天才,他创作了大量的上座率极高的喜剧作品,成

为当代百老汇商业戏剧的成功典范。阿尔比是当时盛行于世的荒诞剧派的领袖人物,在创作了一系列成功的独幕剧之后,他的代表作《谁害怕弗吉尼亚·沃尔夫》(*Who's Afraid of Virginia Woolf*, 1962)在百老汇舞台受到欢迎,标志着荒诞戏剧在美国戏剧市场占有了—席之地。阿尔比的《脆弱的平衡》(*A Delicate Balance*, 1966)还获得了普利策戏剧奖。

80年代以后美国优秀剧作主要来自百老汇以外的戏剧舞台,而且主要由山姆·谢泼德(Sam Shepard)、兰弗德·威尔逊(Lanford Wilson)、戴维·梅米特(David Mamet)三位剧作家的杰出贡献所构成的。当然,这三位作家的一些剧作也偶尔出现在纽约商业舞台上,但演出效果都不理想。最近20年来,百老汇演出季里经常出现英国走红的剧目,如彼得·谢弗(Peter Shaffer)、汤姆·斯托帕德(Tom Stoppard)、哈罗德·品特(Harold Pinter)等人的剧作都曾被剧院老板看好而搬上舞台。

以上是二战后美国百老汇舞台的基本情况。随着战后社会经济的发展 and 都市的进一步繁荣,以好莱坞电影业、日益普及的电视艺术和流行音乐为标志的大众娱乐形式开始以低廉成本、快捷制作和媚俗美学与戏剧争夺消费市场,而且把重点放在争取和培养青年观众上。与此相反,百老汇的戏剧制作成本越来越高,一般的戏剧新人和艺术探索剧作也越来越难以进入正统的商业戏剧舞台。这种局面直接影响了当代美国戏剧的走向。概括地说,在戏剧舞台资源的分布上,60年代以后百老汇一统天下的鼎盛局面开始衰微,一个以纽约“外百老汇”和外省地方剧院的崛起为特征的当代美国戏剧文化思潮悄然兴起。

二

美国的学术界把50年代初兴起的“外百老汇”和50年代末继

起的“外外百老汇”，以及与此相关而出现的反主流戏剧思潮的实验戏剧、探索戏剧、荒诞戏剧以及族裔戏剧（如黑人戏剧）、性别戏剧（如女性主义戏剧）、性戏剧（如同性恋戏剧、爱滋病戏剧）等等，统称之为“替补”或“替换”戏剧（Alternative Theatre）。外百老汇的大本营是纽约曼哈顿地区的格林威治村。50年代时由于这里的房租低廉、艺术氛围浓郁，因而聚集了一批热爱戏剧事业、追求个性自由的青年人，他们是外百老汇运动的主力军。一般地认为，1952年由乔斯·昆特罗（José Quintero）导演的威廉斯剧作《夏与烟》（*Summer and Smoke*）在百老汇的圆形广场的演出，是外百老汇运动的第一次成功的展示。50年代外百老汇的主要戏剧团体有1951年成立的“生活剧场”，领导者是朱迪思·马里纳（Judith Malina）与朱利安·贝克（Julian Beck）；1953年成立的“菲尼克斯”剧团，发起人是诺里斯·霍顿（Norris Houghton）与爱德华·汉布尔顿（Edward Hambleton）；1954年成立的、在外百老汇发展史最具影响力和成就最大的“纽约莎士比亚戏剧节”，领导人是约瑟夫·帕普（Joseph Papp）。该戏剧节先在纽约东南处组建了“莎士比亚工作室”。从1957年开始，戏剧节每年夏季均在纽约中央公园组织三场免费的戏剧演出，每次均有数十万观众参加观赏活动。1967年，戏剧节创建了隶属于它的“大众剧场”，推出了包括普利策奖剧作《无处安身》（*No Place to Be Somebody*, 1967）、托尼奖剧作《棍棒与骨头》（*Sticks and Bones*, 1971）在内的一大批优秀剧目。

然而，进入60年代以后，曾经困扰百老汇的经济压力也同样地悬浮于外百老汇艺术家的头上。房租日贵，剧场难以为继，票房收入问题被提到演剧的重要议事日程。一些在格林威治村崭露头角的戏剧新人，成名后纷纷加盟商业戏剧舞台和好莱坞影城，外百老汇同样面临着新作匮乏、观众锐减的窘境。到了70年代末，虽然仍有少数的外百老汇戏剧艺术家在一些不到300人的小剧场里惨淡经营，但上演的剧目多是一些即兴喜剧、轻松音乐剧等成本低的

小制作。外百老汇已经失去了其最初的先锋和实验意义,于是一个旨在反对外百老汇媚俗颓风,以边缘艺术理论的实验室自居,重点上演美国新剧和艺术探索剧,标榜激进的、独立的、唯美的、前卫的戏剧思潮——外外百老汇应运而生。

外外百老汇运动萌生于1959年的纽约西农咖啡馆,在这里活动并赢得全国名声的新剧作家有玛丽亚·艾琳·福恩斯(Maria Irene Forés)、特伦斯·麦克纳利(Terrence McNally)、琼·克劳德·范·伊太林(Jean-Claude Van Itallie)等。开张于1961年的拉妈妈餐馆,成为继西农咖啡馆之后,60年代外外百老汇最著名的实验场地,不仅诞生了一批像埃德·布林斯(Ed Bullins)、山姆·谢泼德、梅根·特里(Megan Terry)这样的新剧作家,还对当代美国剧坛贡献了一批最有先锋意识的导演。如汤姆·奥荷根(Tom O'Horgan)、威尔福德·利奇(Wilford Leach)、安德雷·瑟宾(Andrei Serban)等。外外百老汇运动中其他较有名的实验场所还有贾德森诗人剧场(1961)、美国地方剧场(1964)、创始剧场(1964)等,到了70年代,更多的实验戏剧场所如雨后春笋般地涌现出来,形成了声势浩大的群体力量。他们成立了协调领导机构“外外百老汇联盟”(OOBA),据统计,在1974—1975年演出季里,纽约地区已有150家左右的小剧场,在该季里上演了548台戏。

然而,就在外外百老汇最为繁荣的70年代中期,两种缘自现实的不同艺术倾向开始分化剧作家的队伍。一方面由于社会保守势力对外外百老汇上演的反政治、反战、性变态、毒品,以及诋毁传统道德规范的剧目,采取了压制和批评态度,使得一部分先锋剧作家为了生存发展而被迫转向保守的、中庸的、商业化的艺术美学,成为被百老汇老板收编的匠人。一些著名的外外百老汇剧场也在进退失据的窘境中宣告解散,如“表演剧团”解体于1979年,“贾德森诗人剧场”与“创始剧场”同时解体于1981年,“生活剧场”被迫远走欧洲等等。另一方面,一批在80年代走入外外百老汇的戏剧

家热衷于吸收东方神秘哲学和欧洲先锋派的实验手段,推动远离政治和社会热点的戏剧变革:无主题的、无情节的、无预定人物的、无语言的,甚至是无戏剧的剧场活动。著名的艺术家如梅雷笛斯·蒙克(Meredith Monk)、里查德·福尔曼(Richard Foreman)、罗伯特·威尔逊(Robert Wilson),活跃的实验剧场如“伍斯特剧组”、“曼哈顿剧社”、“麦坡源泉”、“荒谬剧团”、“斯布利特·布里特斯”剧团等等。80年代末90年代初,外外百老汇的先锋地位开始衰落,以各大主要城市和文化教育中心为基地的地方非赢利剧院和学校剧场开始走在美国戏剧运动的前列。

二战后地方剧院和相应的戏剧家群体的出现,极大地动摇了纽约百老汇舞台一统天下的权威地位。试看下面两则有趣的对比材料:30年代的演出季里,百老汇54家剧院平均每年上演146台剧目,而1964年的演出季,百老汇只剩下36家剧院,总共才上演63台戏;1900年,从纽约出发前往外省演戏的巡回剧团有327个,然而到了1990年,这样的巡回剧团一个也不剩地消失了。代之而起的是遍布全国的非赢利剧院网络、专业剧场和学校剧场,外省戏迷不必为了一场戏而专门前往纽约百老汇了。二战后最早建立的外省剧院是1947年马戈·琼斯(Margo Jones)在达拉斯城建立的“47号剧院”,尼娜·范斯(Nina Vance)在休斯顿城建立的“公园剧院”。1950年菲卡德勒(Fichandler)与曼根(Mangum)在华盛顿建立了“圆形舞台”剧院,1952年布劳(Blau)与欧文(Irving)在旧金山建立了“演员实验室”剧院,从此拉开了外省戏剧运动的序幕。

外省戏剧运动的高潮是在60年代中期,它是社会文化变迁和政府行为相结合的产物。50年代末美国一些重要财团的文化基金会如“福特基金会”、“洛克菲勒基金会”开始资助地方剧院的兴建和戏剧活动的开展,从而带动了一些慈善机构和个人捐助的投资走向。1965年国会通过了设立由政府主持的“国家艺术资助”(NEA)的提案,明确了建立区域永久性剧院是地方文化建设的重

要指标,而戏剧剧院的非赢利性质等同于博物馆、图书馆,政府必须在财政上给予适当补贴。这项举措极大地刺激了各地政府的戏剧热情。这期间建立的重要的地方剧院有:明尼阿波利斯市的“格斯里剧院”(1963),西雅图市的“西雅图轮换剧目剧院”(1963),路易斯威尔市的“演员剧院”(1964),罗得岛普罗维登斯市的“三一广场轮回剧目剧院”(1964),纽黑文市的“长码头剧院”(1965),耶鲁大学的“耶鲁轮换剧目剧院”(1966)等。还有些著名的文化中心,也修建了剧场,作为该中心艺术活动的一个组成部分。如纽约的“林肯艺术中心”、华盛顿的“约翰·F. 肯尼迪艺术中心”、洛杉矶的“音乐艺术中心”等。据1992年的一项统计表明,全美地方剧院已经形成了健全的网络系统,共有229个剧场分布于全国各地。^①它们征募并接受公私捐助,以非赢利剧作和经典剧作为主要的演出节目,服务于社区的观众。美国著名的戏剧奖如普利策奖、纽约剧评奖,最近20年来也把评选的目光注视到由地方剧院推出的新剧上,像戴维·梅米特、阿瑟·考比特(Arthur Kopit)等剧作家,都是在地方剧院获奖而被全国承认的。这类知名的地方剧院还有芝加哥市的“芝加哥人剧院”(1960)、“国家剧院”(1966)、“建制剧院”(1969)、“斯特芬沃夫剧院”(1976)等,旧金山市的“旧金山通俗剧团”(1962)、“美国艺术学院剧院”(1966)、“伯克利轮换剧目剧院”(1968)、“伯克利莎士比亚戏剧节剧院”(1973)、“桑·乔斯轮换剧目剧院”(1980)等,波士顿市的“戴维·惠勒剧院”(1966)、“亨廷顿剧院”(1982)、哈佛大学“美国轮换剧目剧院”(1980)等,洛杉矶市的“东西方剧院”(1965)、“舒伯特剧院”(1972)等。全美戏剧舞台的地域化潮流不仅仅打破了百老汇戏剧中心的垄断地位,普及了戏剧知识,丰富了普通观众的娱乐生活,而且从戏剧美学的角度说,它也为戏剧新思潮的萌生变迁和向舞台实践的转化提供了广

^① 参见 *Cambridge Guide to American Theatre*, p. 18.

阔的空间,使当代戏剧文化生态的多元化和多层次成为可能,促进了戏剧真正与社会、与民众生活的融合。

三

当代美国戏剧思潮斑驳繁杂,流派纷纭,是在戏剧文化生态多元共生的背景下产生的。如上所述,战后至50年代末的剧坛流行的是以现实主义为主体的创作方法,其中威廉斯对南方的讴歌带有诗意的魔幻色彩,英奇描绘的中西部生活画面表现出自然主义的风范,安德森笔下的人物流露出感伤主义的情绪,然而在戏剧结构、语言和舞台艺术,基本上延续着奥尼尔以来的戏剧传统。60年代以后,美国剧坛发生了日新月异的变化。

60年代美国剧坛首先出现的是针对戏剧形态、戏剧表演而兴起的反主流戏剧文化思潮。以外百老汇为代表的一批新生代戏剧家高扬着社会改革和美学激进主义的旗帜,向美国戏剧传统发动冲击。他们钟情于布莱希特的“叙事体戏剧”、阿尔托的“残酷戏剧”、新达达主义的“机遇戏剧”等欧洲先锋戏剧思潮,展开广泛的艺术实验,试图去剥离缀附于戏剧本体之上种种意识形态的、社会习俗的、传统精神的臃肿外套,还原其本质特征。按照当时最著名的两位前卫导演彼得·布鲁克(Peter Brook)和杰兹·格鲁托瓦斯基(Jerzy Grotowski)的说法,戏剧必须显现出它“神圣的精髓”。^①在这个思潮的影响下,外百老汇的一些新剧在主题范式、创作方法、戏剧风格、叙述结构诸方面,出现了鲜明的重构现象。它们最典型的特征是在戏剧元素的基础上进行大幅度的变形、凸现、延伸和增殖处理,衍变出来的“新剧”往往是多种艺术形式的杂交混合体。如“舞蹈戏剧”、“形体戏剧”、“纪实戏剧”、“超现实戏剧”、“模

^① 参见 *Cambridge Guide to American Theatre*, p. 13.

仿戏剧”、“环境戏剧”、“游击戏剧”、“结构主义戏剧”、“后结构主义戏剧”、“解构主义戏剧”以及“新杂耍戏剧”等等。在这类“新剧”的冲击下,正统的剧院建筑和框式舞台或被迫废弃或进行了适应性变化。到了70年代,环形剧院、竞技场式舞台、伸展式舞台,遍布全美各地,成了一种被保守主义者默认的现代流行表演场所。“黑匣”舞台与可变型舞台也堂而皇之地进入百老汇地界。

与上述的形式变革相同时,过去被视作代表边缘文化和亚文化的戏剧群落,如黑人戏剧、拉丁裔戏剧、亚裔戏剧、同性恋戏剧、女性戏剧,也开始融入当代美国戏剧主潮,它们不仅仅在外百老汇、外外百老汇发出自己的声音,而且在纽约商业舞台、外省地方剧院,同样展示着自己的文化传统、发表自己的政治见解、表现自己的艺术风格。除了拥有固定的观众外,它们还吸引了一大批宽容理性的其他种族和阶层的戏剧爱好者。当然,这些戏剧群落从边缘走向中心,从支流流向主潮,有着深刻的政治文化和社会变革的背景。概括地说,它们是在黑人民权运动和反对越战的社会浪潮的推动下应运而起的。它们改变了百老汇舞台——白人的、男权的、纯粹美国的传统格局,实现了戏剧文化的多元割据。它们的代表剧作多次获得最高的主流戏剧奖——托尼奖和普利策奖,就是明证。

美国黑人戏剧是这些当代戏剧群落中发展最为迅猛、在商业舞台和非赢利剧院占据份额最大的一支。1948年,当时著名的黑人活动家和剧作家詹姆斯·鲍德温(James Baldwin)迫于国内种族势力的压力;不得不远逃法国。而1990年,致力于描写本民族命运史和文化心态的黑人剧作家奥古斯特·威尔逊(August Wilson)却坦然冷静地接受了授予他的第二个普利策戏剧奖。这种翻天覆地的变化是半个世纪前所不能想象的。二战之后的最初阶段,百老汇留给黑人的舞台空间仅仅是音乐剧和杂耍笑剧,严肃的商业剧场是绝对排斥黑人题材的。然而,随着黑人民权运动的展开和深入,一大批黑人活动家和艺术家把舞台当作宣传、鼓动和抗议

的重要场所,产生了一批高质量的剧作。1959年洛兰·汉丝贝丽(Lorraine Hansberry)的《阳光下的一粒葡萄干》(*A Raisin in the Sun*)终于闯入百老汇商业舞台,演出了530场,获得了纽约剧评奖,成为获此殊荣的第一位黑人和第一位女人。在她之后,许多黑人走进了百老汇,组成了一支甚至可以与白人剧作家分庭抗礼的队伍。比如其中的杰出代表劳埃德·里查茨(Lloyd Richards),是一位终生从事黑人戏剧运动的导演和教育家,1968年他被“全国剧作家联合会”选作首届艺术总监;1979年又被任命为全美最著名的戏剧教育基地——耶鲁戏剧学院的院长和耶鲁轮换剧院的艺术总监,为当代美国剧坛培养了许多重要的作家。

当代黑人戏剧形成气候并被主流戏剧文化所吸纳,首先与民权领袖马丁·路德·金所主张的和平的非对抗的改良主义思想有关。在这个指导思想下出现的优秀黑人剧作,不再仅仅浮面地、激愤地呐喊和抗议,而是深入到社会制度、历史渊源和文化冲突的底蕴中,描写黑人生活感受,宣传理解、宽容与爱,回避对抗、暴力和仇恨,在艺术上也更具有震撼人心的力量,因而拥有包括白人在内的大量观众。其次,60年代约翰逊政府推行的消灭贫穷的项目以及社会慈善事业,有效地资助了一批黑人剧团和黑人剧作家的艺术活动。如最著名的“自由南方剧院”、“新拉菲特剧院”、“黑人集体剧院”的成长壮大,都是受惠于此。第三,哪怕是为了表示一种开放的和权利均等的姿态,百老汇也和当时的其他行业一样,愿意有限度地接纳上演黑人剧目。近十余年来,黑人戏剧仍保持着稳健的发展势头。1989年,第一届全美黑人戏剧节在温斯顿——塞勒姆举行时,大约200个黑人剧团参加了演出。

其他的种族戏剧也在60年代以后通过艰难卓绝的努力,在歧视和误解中成长起来,成为当代美国戏剧全景图案中不可或缺的部分。60年代末由哈奈·盖奥格玛(Hanay Geiogamah)创建并主持的“本土艺术剧院”,是美国印地安人戏剧运动的最重要的实绩。

1965年,一直不懈地为西班牙语系戏剧奔走呼号的鲁斯·瓦尔德兹(Luis Valdez),在加州葡萄种植区的墨西哥移民和菲律宾移民群居地旁,利用废弃的卡车仓库建立了“埃·堤措·坎普西农”剧场。到了70年代初,一些表现墨西哥移民生存窘境和本族文化与美国文化交融的剧场相继建立。战后纽约剧坛经常活跃着一些来自拉丁美洲的导演、演员和剧作家,其中“西班牙裔美国人艺术中心”、“波多黎哥人旅行剧团”等团体为他们提供了机会和舞台。亚裔戏剧也出现在60年代中期,其中洛杉矶的“东西方剧院”(1965)、旧金山的“亚裔美国人戏剧试验室”(1965)、纽约的“潘神亚洲轮换剧目剧院”等发挥了重要作用,产生了菲利普·康谷坦达(Philip Kan Gotanda)、戴维·黄(David H. Hwang)这样的优秀作家。百老汇首次公演的华裔剧作是戴维·黄的《蝴蝶夫人》(*M. Butterfly*, 1988),获得了托尼奖等多项荣誉。

同性恋(Gay and Lesbian)戏剧和爱滋病(AIDS)戏剧,与同时兴起的女性主义戏剧,在思想渊源和艺术手法上有相近之处。它们都是在民权运动的影响下,希望在“性”、“性别”和个人感情方面获得尊严、平等、空间和社会尊重。它们顽强地反抗社会偏见和生活陋习,激烈地诋毁和攻击传统道德伦理,执拗地向公众展示自己的情感、生活、苦闷、热望。同性恋戏剧团体产生于60年代中期以后,是当时同性恋活动分子呼吁社会同情怜悯的重要渠道。1968年,麦特·克劳利(Matt Crowley)的《圈子里的哥儿们》(*The Boys in the Band*)在外百老汇公演了1000场,成为同性恋戏剧发展的里程碑。同性恋题材和它表现的亚文化内容被大众意识形态所接受,是在70年代末80年代初。1978年,男性同性恋剧团和女性同性恋剧团组成了全国性的联盟,1981年,这类戏剧组织已经发展到了29家。1982年,哈维·菲尔斯坦(Harvey Fierstein)的《畸形恋情三部曲》(*Torch Song Trilogy*)进入百老汇商业舞台,获得托尼奖和普利策戏剧奖。80年代以后,同性恋戏剧开始转向对“爱滋