

华明◎著

江苏人民出版社

Bengkui de Juchang

崩溃的 剧场

Xifang Xianfengpai Xiju

——西方先锋派戏剧

华明◎著

江苏人民出版社

Bengkui de Juchang

崩溃的 剧场

Xifang Xianfengpai Xiju

——西方先锋派戏剧

江苏省教委人文社会科学研究基金项目
南京师范大学文学院 211 重点建设项目

华明◎著

江苏人民出版社

Bengkui de Juchang

崩溃的 剧场

Xifang Xianfengpai Xiju

——西方先锋派戏剧

江苏省教委人文社会科学研究基金项目
南京师范大学文学院 211 重点建设项目

图书在版编目(CIP)数据

崩溃的剧场——西方先锋派戏剧 / 华明著. —南京: 江苏人民出版社, 2001. 12

ISBN 7-214-03147-7

I. 崩... II. 华... III. 先锋派-戏剧-艺术理论-西方 IV. G809.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 098992 号

- 书 名 崩溃的剧场——西方先锋派戏剧
著 者 华 明
责任编辑 杨建平
责任监制 王列丹
出版发行 江苏人民出版社(南京中央路 165 号 210009)
网 址 <http://www.jspph.com>
<http://www.book-wind.com>
经 销 江苏省新华书店
照 排 展望照排印刷有限公司
印 刷 者 南京通达彩色印刷有限公司
开 本 850×1168 毫米 1/32
印 张 11.25 插页 2
印 数 1—3 000 册
字 数 270 千字
版 次 2001 年 12 月第 1 版, 2001 年 12 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 7-214-03147-7/G·1081
定 价 17.00 元

(江苏人民版图书凡印装错误可向本社调换)

目 录

导 言	(1)
-----	-------

已索 第一章 象征主义戏剧	(6)
第一节 梅特林克	(10)
第二节 克洛代尔	(24)
第三节 霍夫曼斯塔尔	(28)
第四节 叶芝	(33)
第五节 沁孤	(39)
第六节 安德列也夫	(44)
第七节 艾略特	(48)
第八节 洛尔加	(53)
第九节 小结	(66)

已索 第二章 未来主义戏剧	(77)
第一节 马里内蒂	(78)
第二节 马雅可夫斯基	(84)
第三节 小结	(92)

已索 第三章 皮兰德娄怪诞剧	(94)
-----------------------	--------

已索 第四章 表现主义戏剧	(111)
----------------------	---------

第一节	斯特林堡·····	(118)
第二节	佐尔格·····	(132)
第三节	哈森克勒弗尔·····	(136)
第四节	托勒·····	(140)
第五节	凯泽·····	(152)
第六节	恰佩克·····	(158)
第七节	莱斯·····	(163)
第八节	奥尼尔·····	(167)
第九节	小结·····	(180)

已索	第五章	布莱希特叙事剧·····	(189)
-----------	-----	--------------	-------

已索	第六章	超现实主义戏剧·····	(209)
	第一节	扎利·····	(211)
	第二节	阿波利奈尔·····	(219)
	第三节	科克托·····	(223)
	第四节	小结·····	(227)

已索	第七章	萨特存在主义戏剧·····	(230)
-----------	-----	---------------	-------

已索	第八章	荒诞派戏剧·····	(245)
	第一节	尤涅斯库·····	(246)
	第二节	贝克特·····	(258)
	第三节	阿达莫夫·····	(273)
	第四节	热奈·····	(282)
	第五节	品特·····	(294)
	第六节	阿尔比·····	(303)
	第七节	小结·····	(311)

已索	第九章 汉德克说话剧·····	(318)
----	-----------------	-------

已索	第十章 阿尔托残酷戏剧、布鲁克空间戏剧和格洛托夫斯基简朴戏剧·····	(333)
----	-------------------------------------	-------

第一节	阿尔托残酷戏剧·····	(334)
-----	--------------	-------

第二节	布鲁克空间戏剧·····	(340)
-----	--------------	-------

第三节	格洛托夫斯基简朴戏剧·····	(347)
-----	-----------------	-------

结 语·····	(351)
----------	-------

导 言

本书中的“先锋派戏剧”这一术语,是在与“传统戏剧”这一术语相对的意义上使用的。本书使用“西方先锋派戏剧”这一术语来概括从 19 世纪后期到 20 世纪后期的多种戏剧,主要包括象征主义戏剧、未来主义戏剧、皮兰德娄怪诞剧、表现主义戏剧、布莱希特叙事剧、超现实主义戏剧、萨特存在主义戏剧、荒诞派戏剧、汉德克说话剧,以及阿庇亚的舞台设计、克雷的导演方法、莱因哈特制宜主义戏剧、梅因荷德构成主义戏剧、阿尔托残酷戏剧、布鲁克空间戏剧、格洛托夫斯基简朴戏剧在内的剧场艺术方面的风格流派。这些戏剧彼此之间千差万别,但有一点是共同的,即它们都在某些方面对传统戏剧进行反叛,正是在对传统戏剧进行反叛的过程中,它们创造和发展出了自己的某些鲜明特征。也可以说,先锋派戏剧是建立在传统戏剧的废墟上的。当然,这只是就先锋派戏剧的出现破坏了传统戏剧惟我独尊的地位这一点来说的。事实上,传统戏剧并未消亡,相反,传统戏剧,特别是它的主要后裔现实主义戏剧,一直都是一种主要的戏剧流派。总的来说,先锋派戏剧的美学追求是与传统戏剧对立的,先锋派戏剧通过反叛传统戏剧,丰富和发展了戏剧艺术。先锋派戏剧与传统戏剧两大派别并肩而行,共同构成了这一百多年来西方剧坛上丰富多彩、气象万千的艺术景象。

关于先锋派戏剧,国内外已有若干研究,它们或者分析某个作家、某部作品,或者考察某个流派、某种主义。相对而言,本书的学

术立场是,首先,本书把西方先锋派戏剧视为一个思想不断深化与艺术不断创新相结合的动态整体过程,并围绕这个动态整体过程进行讨论。其次,本书更加重视西方先锋派戏剧的艺术形式,把它与思想内容并重。再次,本书注意到西方先锋派戏剧各个作家作品和风格流派的差异。它们中有的在内容或形式上有所突破,有的在理论或实践上做出贡献,有些流派作家人数多、规模大、艺术成就高,如象征主义、表现主义和荒诞派,有些人数少、规模小,如未来主义和超现实主义,有的是个人风格,如皮兰德娄怪诞剧、布莱希特叙事剧、萨特存在主义戏剧、汉德克说话剧,还有的是舞台实践方面的,如阿尔托残酷戏剧、布鲁克空间戏剧、格洛托夫斯基简朴戏剧等。最后,本书所讨论的代表作家都是以先锋派作品为主的。例如霍普特曼的作品有现实主义和象征主义两种,但其以现实主义为主,便不予以讨论;而奥尼尔的作品有现实主义和表现主义两种,但其以表现主义著称,因此加以重点讨论;佐尔格在戏剧史上并不十分著名,但是他的《乞丐》是表现主义戏剧中有重大创建的作品,因此也讨论了。本书所讨论的重要作品也按这一原则,即不是看它是否是该作家的代表作品,而是看它是否为先锋派的代表作品。此外,也是特别重要的,本书不仅研究文本,而且探讨剧场,把戏剧作为一种结合了剧作家、演员、导演、舞美师以及观众的复杂整体,一种活的艺术。

西方先锋派戏剧是在反叛传统戏剧的过程中发展起来的,让我们从传统戏剧说起。

在传统艺术观中占主流的,是以亚里士多德的《诗学》为代表的理性主义艺术观,它的内容可以大致地归纳为:以理性为基础,通过模仿活动,获取真实这一目标。

在戏剧历史上,古希腊戏剧作为西方戏剧的源头,达到了很高的成就,它的实践为亚里士多德《诗学》的理论归纳奠定了基础。古罗马戏剧主要是继承古希腊戏剧的传统,贺拉斯的《诗艺》从中

总结出了某些规则,如人物必须都是典型,以及五幕三演员等。文艺复兴时期,一方面,以卡斯特尔维特罗的《诗学论解》为代表的意大利文艺批评总结发展出了包括三一律在内的许多规则,另一方面,以莎士比亚为代表的众多文艺复兴戏剧家们创造出了大批风格自由的作品,而这些戏剧史上的伟大作品几乎完全不受同时代那些著名规则的束缚。在接下来的古典主义时期里,正如它的名称所表明的那样,古典作品成为经典,而从古代经典作品中归纳出来的各种规则被奉为圭臬,古典主义戏剧家们遵循这些规则,同样创造出了许多伟大作品。浪漫主义戏剧家们力图打破这些规则的束缚,取得了一定的成就。而在现实主义戏剧中,这些规则又得到了新的发展。就这样,两千多年以来,以亚里士多德为代表的理性主义艺术传统以千差万别的形式贯穿下来,它虽反复受到冲击,但越战越强,最终在19世纪艺术中达到了巅峰,至今还有重要意义。

传统艺术观认为,艺术中的真实只能以理性宇宙观作为背景,因为艺术活动的主体(人)与艺术描写的客体(对象)都处于这一时空中,必须客观地对此进行模仿。在造型艺术与语言艺术中,这一理性原则分别发展出了自己的理论。在绘画中,阿尔贝蒂制定了透视法;在小说中,詹姆斯创立了视点论,这是静止的个人对静止的世界的观察,并以个人的角度统一了万象的世界。通过这些方法,艺术努力接近于真实。然而在一定意义上说,这样所达到的真实不过是理性的投射。戏剧作为造型艺术与语言艺术的综合,更加集中地体现了这一理性原则。在亚里士多德之后,贺拉斯提出了五幕三演员等规则;卡斯特尔维特罗把亚里士多德《诗学》中的某些论述推至极端,从中引出了三一律,要求戏剧中的时间、地点与行动的统一,目的就是为了真实;在《戏剧技巧》一书中,弗莱塔克提出了金字塔式结构;在易卜生的戏剧中,事件发生在四堵墙内,观众仿佛是在通过锁孔进行偷看,其方式与绘画中的透视、小说中的观点的方式毫无二致。三一律、四堵墙和透视、视点一样,

都是企图科学地再现真实,戏剧中由各种规则体现的理性主义束缚,似乎比其他任何艺术样式都多。

西方戏剧经过两千多年的发展演变,到了 19 世纪末,进入了现实主义阶段。这是传统理性主义戏剧观念的最高体现。现实主义戏剧有形态具体的物质环境、时代准确的社会氛围,有和谐稳定的空间、均匀流动的时间,有逻辑合理的事件、个性饱满的人物;语言只有对白,流畅自然,符合身份,具有个性;布景真实,灯光照亮演员以及整个舞台,演出在剧场进行,严格限于舞台之上;导演事前组织排练,演员在舞台上努力模仿真实生活,观众仿佛身临其境地观看他人活动,批评家在演出后做出评论与归纳。这是以理性为基础、通过模仿活动、达到真实的艺术观念在戏剧中达到的成就,它形成了一整套有关的剧场常规。

现实主义的戏剧大师首推亨利·易卜生,他的《社会支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》与《人民公敌》已被公认为现实主义戏剧的经典作品。不过,易卜生不仅是一位现实主义戏剧家,他的前期戏剧是浪漫主义的,而后期作品则是象征主义的。易卜生从浪漫主义向现实主义的转变不在本书讨论范围之内,但是他从现实主义向象征主义的过渡值得仔细研究。

易卜生是以《人民公敌》这部作品来结束他的现实主义戏剧阶段的,在这部作品中,主人公斯托克曼医生有这样一句名言:“世界上最有力量的的人是最孤立的人。”以个人反抗社会,这是易卜生这部戏剧的主旨,也是易卜生几乎全部戏剧的主旨。在易卜生看来,多数人统治的社会是庸俗的,在他的现实主义戏剧中,这个社会受到了严厉的批判。易卜生企图超越这个社会,当他发现自己面对的是多数人,因而在实际上无法改变这个社会时,就试图从精神上脱离它,转向象征主义戏剧。

从现实主义或者自然主义向象征主义的转变,不仅发生在易卜生身上,还出现在斯特林堡、霍普特曼、比昂逊以及契诃夫的创

作中。戏剧家们在现实主义戏剧中对于物质化的庸俗社会进行政治社会性的批判之后,又企图在美学上、心理上、艺术上超越这一社会;政治社会性的主题仍然以各种形式反映在先锋派的戏剧中,但是其他方面的追求也全面展开。现实主义戏剧反对把现存社会作为既成事实接受下来,先锋派戏剧则以同样的态度对待艺术传统;先锋派戏剧对艺术传统的反叛,也是现实主义戏剧对现存社会的批判的继续。

西方先锋派戏剧与社会生活有着某种有机联系,并随着社会生活的进程呈现出阶段性。迄今为止的西方先锋派戏剧的历史,大致可以分为四个时期。

过渡时期,19世纪末到20世纪初,资本主义蓬勃发展,社会生活相对稳定,但是物质的丰富更加使人感觉到精神的贫乏,西方剧坛上出现了象征主义戏剧。它开始超越以现实主义戏剧为代表的传统戏剧观念,但还与之存在某些联系。

发展时期,两次世界大战前后,政治社会矛盾激烈,生活动荡不安,带来了艺术领域的多元追求,剧坛上出现了未来主义戏剧、皮兰德娄怪诞剧、表现主义戏剧、布莱希特叙事剧、超现实主义戏剧、萨特存在主义戏剧、阿尔托残酷戏剧等。它们有意识地反叛戏剧传统,在美学上与之发生了“断裂”。

高峰时期,20世纪50年代,一方面是科学技术进步向人类展示了巨大的发展前景,另一方面,是冷战等带来的世界性生存危机,社会上普遍弥漫着虚无主义情绪,荒诞派戏剧应运而生。它是先锋派戏剧的集大成者,代表了西方先锋派戏剧的最高成就。

泛化时期,60年代后期以来,社会矛盾钝化,精神普遍迷惘,艺术也失去了主流方向,出现了汉德克说话剧这样专注语言的戏剧,以及与之相对应的布鲁克空间戏剧、格洛托夫斯基简朴戏剧、事件剧等若干主要是演剧方面的发展。

第一章 象征主义戏剧

理性作为人的天赋之一,始终是社会进步的强大推动力量,但是在一定的时代和社会中,它也有某种局限性。在艺术中,体现理性的古典主义曾经取得了巨大的成就,但它的理性包含着鲜明的特定政治秩序的内容,因此理所当然地受到了浪漫主义的批判。浪漫主义张扬情感,以此来与古典主义的枯燥理性相对立,但它的情感主要是与中古、未来或者大自然相联系,与此时此地的现实社会格格不入。现实主义以对现实生活的客观反映开辟了新的艺术境界,它是亚里士多德式经典美学传统的直接继承者,是科学的理性思维在艺术领域的表现,因此它取浪漫主义的地位而代之。而在象征主义者看来,仅仅再现现实生活是不够的,梅特林克说:“上剧场,我总是希望把我那卑微的日复一日的存在所包含的美、崇高和真挚显示给我,哪怕仅仅是一刹那也好;希望能让我看见那些我所不认识的存在、力量或上帝与我同处于斗室之中。”^① 总的来说,象征主义追求一个神秘的彼岸世界,并以它作为理想,来与现实主义的平凡的此岸世界相对立。

作为一种艺术思潮,象征主义首先产生于法国诗歌领域。19世纪的法国文坛与18世纪的法国文坛有着某种相似之处,18世纪后期,在启蒙主义之后出现了浪漫主义,19世纪后期,在现实

^① 梅特林克:《日常生活中的悲剧》,陈焜译,载《外国现代剧作家论剧作》,托比·柯尔编,朱虹等编译,中国社会科学出版社1982年版,第35页。

主义之后出现了象征主义,都是“理性王国”的美好理想在现实中破灭之后,产生了一种“世纪末”的幻灭之感,所不同的是,浪漫主义尚有激情,而象征主义则较为颓废。象征主义的第一朵花,是夏尔·波德莱尔(1821—1867年)的《恶之花》(1875年)。波德莱尔曾是1848年巴黎革命中的战士,他生活动荡,思想上感到失望,既然在现实中理想不能实现,那么到艺术中去寻找吧。波德莱尔把《恶之花》献给帕尔纳斯派的首领戈蒂耶,充分说明象征主义接受了唯美主义逃避生活、为艺术而艺术的颓废主张。与戈蒂耶诗歌对远离生活的美的平静歌颂不同,波德莱尔诗歌是对生活本身中的丑的渲染。不过在《恶之花》中大量描写的巴黎的丑恶的后面,本质的还是一种理想境界。波德莱尔在《恶之花》的第一首诗《祝福》中自比为基督,暗示他在人间受难是为了用艺术拯救人,他要人们在艺术中看见千年王国。在他的作品中,既有从具体事物到个人情感再到哲学理念的纵的层次,也有味道、色彩与声音相互交融、相互联系和相互感应的横的层次。他的这一象征和交感的理论,为象征主义奠定了基础。1886年9月18日,希腊裔法国诗人让·莫亚雷斯在《费加罗报》上发表《象征主义宣言》,鼓吹以波德莱尔为前驱的新的文艺思潮,并且建议将它命名为象征主义。

斯特凡·马拉美(1842—1898年)早年曾经参加帕尔纳斯派运动,后来成为象征主义运动的主将。他把唯美主义与象征主义加以比较,从中得出了象征主义的特点,他说:“帕尔纳斯派诗人仅仅是全盘地把事物抓起来加以表现,所以他们缺乏神秘性,他们把相信他们是在创造这种美妙的乐趣,都从精神上给剥夺了,指出对象无异于把诗的乐趣四去其三。诗写出来后就是叫人一点一点地去猜的,这就是暗示,即梦幻。这就是这种神秘性的完美的应用,象征就是由这种神秘性构成的,一点一点地把对象暗示出来,用以表

现一种心灵状态。”^① 这说明,首先,唯美主义者客观地再现事物,象征主义者主动地寻找意象。其次,唯美主义者把客观美当作最终目标,象征主义者还要通过意象表现心灵。然而需要神秘地加以表现的东西,本身又是什么呢?它就是艺术领域的彼岸世界,有多种化身:或是人的内在自发,或是表象下的本质,或是理想境界,或者干脆就是宗教信仰。

马拉美不仅为象征主义诗歌做出了贡献,也为象征主义戏剧奠定了基础。他创作的《希罗底亚德》(未完成)和《牧神的午后》(1876年)两部诗剧,为象征主义戏剧提供了雏形。在《希罗底亚德》中,他塑造了为达到艺术之美,抛弃世俗欢乐甚至生命的莎乐美的形象。在《牧神的午后》中,牧神热烈地追求世间享乐,但是最终归于幻境,惟有艺术之美本身永恒。马拉美的许多论述,成为象征主义戏剧理论之先声:戏剧是神秘的表达,是宇宙的隐秘奇迹的揭示;戏剧语言是诗歌而非散文,是召唤而非描写,应该运用暗示而非陈述;舞台应该非剧场化,舞台表演要素应该减少到最少程度;剧场应该在诗的结构中组织进一切艺术形式。

在理论和实践上为象征主义戏剧作好准备的,除了马拉美之外就是王尔德。

奥斯卡·王尔德(1854—1900年)一般被认为是唯美主义大师,但是他的《道连·格雷的画像》(1891年)和《莎乐美》(1896年)也有浓烈的象征主义色彩,不仅如此,他的理论也标志着唯美主义向象征主义的过渡。在《谎言与衰朽》(1889年)一文中,王尔德归纳了他自己的美学主张:首先,艺术除了表现它自身之外,不表现任何东西。他指出,艺术与思想一样,有独立的生命,而且纯粹按自己的路线发展,它在现实主义时代不一定是现实的,在信仰的时

^① 马拉美:《关于文学的发展》,载《西方文论选》(下卷),伍蠡甫编,上海译文出版社1979年版,第265页。

代不一定是精神的。他大胆地预言说,艺术通常是和时代针锋相对的,但又接着武断地说,它绝非时代的产物。他指出艺术有时回过头去,把某个古代形式复活起来,有时却又完全走在它的时代之前,需要另一个世纪才能理解、欣赏和享受。其次,艺术与现实无关,惟一美的事物,是与我们无关的事物,作为一种方法,现实主义是一个完全的失败。再次,生活模仿艺术远甚于艺术模仿生活,这也许是王尔德理论中最有争议也最有启发性的观点了。事实上,王尔德的意思是说,人们对于事物通常视而不见,或者说视而不见其美,艺术则教给人们如何通过看而见其美,这正是先锋派艺术的贡献,它给人们提供了新的观察方法。最后,“谎言——讲述美而不真实的故事,乃是艺术的真正目的。”^① 这就是说,艺术创造无需真与善的标准,只须给人美的享受。王尔德要求创造人工的美景,使人忘却现实的苦难。他的这些理论在其作品中得到了体现,也在一定程度上影响了象征主义。

王尔德的小说《道连·格雷的画像》栩栩如生地描绘了主人公的颓废生活,说明了现世享乐只不过是过眼烟云,而其画像有些像《红楼梦》中的“风月宝鉴”,象征着艺术的永世长存。乍看来,《莎乐美》与《道连·格雷的画像》相差甚远,一为现代人的生活,一为古代人的传说,但是仔细分析可以看出,两者一脉相承。《莎乐美》的剧情非常简单,故事取自《圣经·马太福音》第14章。莎乐美公主是犹太王希律的兄弟腓力的女儿,她爱上了俊美的先知约翰,然而约翰拒绝了她,并诅咒荒淫残暴的希律王、希罗底王后和莎乐美。希律王要求莎乐美为他舞蹈,莎乐美应允并以此向希律王换取约翰的头。莎乐美狂吻约翰的唇,最后被希律王命令士兵用盾牌压死。

^① 王尔德:《谎言的衰朽》,载《西方文论选》(下卷),伍蠡甫编,上海译文出版社1979年版,第117页。

莎乐美是贞洁的处女，她对荒淫的希律王感到畏惧，她苦闷，想寻找刺激。先知约翰俊美而且坚贞，在某种意义上与莎乐美相对。莎乐美爱上了约翰，她要得到他，他的拒绝没有使她放弃，反而激起了她强烈的激情。为了满足她的欲望，使她能够吻约翰的唇，她为希律王跳舞，哪怕只吻到约翰被砍下了的头。她的意图是双重的，为使自己满足，也为使母亲满足，因为约翰诅咒了她的母亲。她的激情超出了常态，变为一种冷酷的疯狂，她对美的追求与死相联系，也许是死使美变得更为动人。她对爱也是执着的，执着到了忘却生命、忘却死亡的地步，正是在这里，莎乐美超出了尘世，她渴望着爱，结果却找到了死。爱与死，这就是作品的主题，而描写爱与死的艺术就是美，美不在现实，美在艺术中，艺术构成了一个脱离现实的独特境界。正如莎乐美对爱的追求超出了常态，王尔德对美的追求也是病态的，我们是不是可以说，在艺术中，极端就是正统呢！

《莎乐美》的主旨是酒神精神，即正视痛苦，在痛苦中陶醉，以达到悲剧的美。对爱的病态追求走到极端便是追求死，这一过程中焕发出来的激情达到了悲剧的美的境界。莎乐美追求感官的片刻享受，不惜牺牲他人和自己的生命，这暴露了作者的非道德倾向。为了美，真可以抛弃，为了美，善也可以不顾，也许，这才是“唯美”独尊吧。

马拉美和王尔德在理论和实践上为象征主义戏剧的出现奠定了基础。

第一节 梅特林克

比利时作家莫里斯·梅特林克是象征主义戏剧的主要代表作家，1911年诺贝尔文学奖获得者。梅特林克于1862年8月29日