

世界名人经典系列

SHIJIE MINGREN JINGDIAN

SHIJIE MING
REN 经典
JINGDIAN LIE

世界名人名篇经典 (六)

主编：张昌华 汪修荣



北方文艺出版社

SHIJIE MINGREN JINGDIAN

SHIJI MING
REN 经典
JINGDIANXILIE

世界名人名篇经典 (六)

主编：张昌华 汪修荣 策划：梁春芳

北方文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

世界名人名篇经典/张昌华,汪修荣主编. —哈尔滨:
北方文艺出版社,2005.5
ISBN 7-5317-0898-1

I. 世... II. ①张... ②汪... III. 散文—作品集—
世界 IV. I16

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 031779 号

世界名人经典系列 世界名人名篇经典

主 编 / 张昌华 汪修荣
策 划 / 梁春芳
责任编辑 / 方 卉
封面设计 / 大盟文化
出版发行 / 北方文艺出版社
地 址 / 哈尔滨市道外区大方里小区 105 号楼
印 刷 / 北京市业和印务有限公司
开 本 / 850×1168 1/32
印 张 / 57.5
字 数 / 1,050,000
印 次 / 2005 年 7 月第二次印刷
书 号 / ISBN 7-5317-0898-1/I·883

定 价 / 165.00 元(全六册)

目 录

第六卷

- | | | | |
|------|---------|--------|------------|
| 1297 | 〔德 国〕 | 玛丽·魏格曼 | 舞蹈的语言 |
| 1301 | 〔美 国〕 | 奥尼尔 | 关于面具的备忘录 |
| 1305 | 〔德 国〕 | 埃德施米特 | 创作中的表现主义 |
| 1310 | 〔前 苏 联〕 | 马雅可夫斯基 | 戏剧、电影、未来主义 |
| 1312 | 〔前 苏 联〕 | 普多夫金 | 论蒙太奇 |
| 1325 | 〔中 国〕 | 梅兰芳 | 戏曲是一种综合艺术 |
| 1328 | 〔法 国〕 | 布洛东 | 超现实主义宣言 |
| 1338 | 〔德 国〕 | 布莱希特 | 戏剧小工具篇 |
| 1352 | 〔美 国〕 | 海明威 | 作家和战争 |
| 1357 | 〔法 国〕 | 尤奈斯库 | 论先锋派 |
| 1373 | 〔美 国〕 | 斯·特克尔 | 美国梦寻：他们 |
| 1387 | 〔法 国〕 | 加 缪 | 西西弗斯的神话 |
| 1392 | 〔德 国〕 | 海·伯尔 | 一个爱尔兰城市的肖像 |
| 1404 | 〔英 国〕 | 埃斯林 | 荒诞派之荒诞性 |
| 1411 | 〔瑞 士〕 | 迪伦马特 | 戏剧的问题 |
| 1421 | 〔法 国〕 | 罗伯·葛利叶 | 未来小说的道路 |
| 1429 | 〔哥伦比亚〕 | 马尔克斯 | 《百年孤独》 |
| 39 | 〔捷 克〕 | 米兰·昆德拉 | 六十三个词 |

- | | | | |
|------|---------|---------|----------------|
| 1454 | 〔英 国〕 | 约翰·奥斯本 | 宣 言 |
| 1461 | 〔波 兰〕 | 哥白尼 | 致瓦波夫斯基 |
| 1465 | 〔葡 萄 牙〕 | 麦哲伦 | 遗 嘱 |
| 1467 | 〔美 国〕 | 安东尼 | 论妇女选举权 |
| 1470 | 〔法 国〕 | 法布尔 | 螳螂猎食 |
| 1480 | 〔英 国〕 | 赫胥黎 | 进化论与伦理学 |
| 1489 | 〔瑞 典〕 | 诺贝尔 | 遗 嘱 |
| 1491 | 〔美 国〕 | 卡内基 | 去享受世界的繁荣吧 |
| 1493 | 〔德 国〕 | 爱因斯坦 | 原子战争还是和平 |
| 1503 | 〔美 国〕 | 卡耐基 | 美言一句三冬暖 |
| 1515 | 〔意 大 利〕 | 奈尔维 | 建筑是一个技术与艺术的综合体 |
| 1520 | 〔日 本〕 | 松下幸之助 | 论经营之道 |
| 1529 | 〔意 大 利〕 | 奥·佩西 | 人类的六项使命 |
| 1543 | 〔前 苏 联〕 | 苏霍姆林斯基 | 爱情是什么 |
| 1547 | 〔美 国〕 | 艾柯卡 | 胜利:苦乐参半 |
| 1560 | 〔美 国〕 | 马丁·路德·金 | 我有一个梦 |
| 1565 | 〔前 苏 联〕 | 列昂诺夫 | 遨游神秘的太空 |
| 1570 | | | 后 记 |

【德国】 玛丽·魏格曼(1886~1973)

玛丽·魏格曼，德国现代舞蹈家。她在舞蹈方面能演擅编，还能教授。《舞蹈语言》是她的自传，陈述了她50年的舞蹈实践以及她对舞蹈特性等问题的观点。

舞蹈的语言

舞蹈是表现人的一种活生生的语言——是翱翔在现实世界之上的一种艺术的启示，目的在于以较高水平来表达人的内在情绪的意象和譬喻，并要求传达给别人。最重要的，舞蹈要求直接传达而不要转弯抹角。由于它的传达者和居间媒介是人自己，又由于它的表现工具是人的身体，这是他的自然动作构成舞蹈的原材料，这也是他自己占有和他自己运用的唯一材料。所以舞蹈和它的表现必然会受到人的运动能力的局限。这一能力达不到的地方，舞蹈的创作和表演的可能性便面临着极限。

这似乎无关紧要，但它正是多种形式的舞蹈语言能够不断更新之所在。当然，单只是人体动作还不能算是舞蹈。但它是根本的和无可争辩的基础，没有这样的基础，就不会有舞蹈。当舞蹈者的感情越出了内在冲动，使不可见的意象，

变做可见的形象，那就全靠通过人体动作，才使这类意象能在第一阶段显示自己。那也会靠通过人体动作，才使设计好了的舞蹈姿态得到它那有节奏地搏动着的力量的活生生的生命。

人体动作给艺术地形成的姿态语言以意义。舞蹈只有在尊重和保存有关人的自然的动作语言的含义时，才会为人所理解，除了对舞蹈姿态的个人解释之外，我们始终是有责任和义务去弄清楚带普遍性的超越个人之上的含义——舞蹈者既不可能强行改变，亦不可能任意调换而不危及他传情达意的一般效果。因此在舞蹈里，假定我意指大地，就不能把大地说成上天。

舞蹈和音乐一样，也被叫做“时间的艺术”。人们提到能够用时间控制的，可计算的节奏片段时，无论何时都是适用的。但这并不都是如此！假使我们决定舞蹈的节奏，仅仅限于时间的因素，那就只是一种陈腐不堪的理论了。诚然，我们的舞蹈演员们都在大声数着拍子，特别是在设计舞蹈动作时，在现代舞或者芭蕾舞的创作和群舞的排练过程中都需要这样做。我们出于权宜之计，必须以它来说明舞蹈和音乐两种相互合作的艺术语言的结构，在时间方面使他们互相协调，使两者达到和谐一致的融洽关系。我们需要它来规定节拍。明确一个主题到下一个主题之间的转变，给予准确的必要的强调，捕捉动作和呼吸的一瞬间。这始终是要计数的。音乐家在数拍子，舞蹈家也在数拍子。有时他们在数拍子时，互相有所遗漏，因为音乐家是沿着音乐线谱数，而舞蹈家是通过动作的节奏来计数的。

力的因素，在舞蹈里比时间因素更为重要——运动或变

动的动力是舞蹈生命的搏动。人们又称之为舞蹈有生命的呼吸。因为呼吸是一位神秘的伟大主人。它主宰着所有事物后面的未知的和无名的东西——它静悄悄指挥着肌肉和关节的功能——它明白怎样燃起热情和缓和下去，怎样策励和抑制自己——它能一方面在节奏结构中屡作停顿，而另一方面又去指挥在流畅进行的乐章，最重要的是它能调节表现的气质，让色彩丰富的节奏和旋律互相作用。这自然和平常的呼吸方法毫无共同之处。舞蹈家必须在任何姿势和情境下都能够呼吸；能够遵循动力法则，在他每一激烈和紧张的一瞬间进行呼吸。当舞蹈者摆着架子以有一定尺度的舞步通过空间时，他的深深平静的呼吸给他的举止和动作一种内在沉着和自我完成的外貌；当他不停地上下跳动时，投身于一种心旌摇动的激动的状态中，这一状态不仅占有身体，而且占有整个生命，那时候他不再存在哪怕是一瞬间的平静的呼吸，而是以足以使整个身心发抖的同样的颤动呼吸着。

没有别的舞蹈动作比跳跃令人感到更强有力的增加效果和成就的呼吸了。当舞蹈者开始跳跃时，他得要寻求那有如从下到上的闪电的呼吸的持续，从两脚向上通过全身，在离地面瞬间屏住呼吸直到跳跃的最高点，而且几乎要超过它在它之上。他在尽力发挥到最大限度的几秒钟内，屏住呼吸，他事实上是在向全部地心引力挑战，变成了空中的生物，似乎在空间飞翔或浮游。只是在曲线下落时，他的呼吸才流回越来越放松的身体，在短暂的滑翔之后回到了地面。

时间、力量和空间，是给舞蹈以生命的要素，是三位一体的基本力量。其中空间是舞蹈家真正活动的王国，由于他自己创造空间，因此空间是属于他的。它不是可以触知的、

有限的、具体真实的有限空间，而是舞蹈方面的想象的、非理性的空间。这一空间它可以打破所有的身体的界限，可以转化为外貌流畅的姿态进入一种无止境的意象里去，有如光线，有如溪流，有如呼吸那样无止境地自我完成中失去自己的意象中流畅的姿态。高和低、宽和窄、前向、侧向、后向、水平线和对角线——对舞蹈家说来这些不只是术语或者理论概念。归根到底，他得以他自己的身体来体验它们。通过它们，舞蹈家庆幸他自己和空间合而为一，从而成为了他活生生的经验。舞蹈只有掌握空间才能获致它最后的和具有决定性的效果。只有一掠而过的迹象被压缩到易于明了和持久不衰的镜中影象，这样舞蹈才能达成它要完成和必须完成的使命：使用语言的能力——使用有生命的、艺术的舞蹈语言的能力。

（郭明达 刘毅译 戴大园校）

【美国】 奥尼尔(1888~1953)

奥尼尔，美国剧作家，诺贝尔文学奖获得者。主要剧本有《天边外》、《琼斯皇》等。常用表现主义手法刻画人物的内心世界。

关于面具的备忘录

当然，不是一切戏剧都要用面具。面具显然不适用于以纯现实主义术语构思的戏剧。但面具可用于某几种类型的戏剧，特别是新的现代剧：迄今为止，现代剧还仅仅处在探索阶段，它究竟应该是个什么样子还不甚了了，但将来总有一天它会成熟，定型。我越来越坚信：现代剧作家终究会发现运用面具是解决他们面临课题的最自由的方法，即：他怎样方能以最明晰、最经济的戏剧手段，表现出心理学的探索不断向我们揭示的人心中隐藏的深刻矛盾。他必须找到某种方法，在自己的作品中戏剧性地表现这种内心世界，否则就得承认自己无能为力，写不了当代这种最典型的思想 and 独特的

精神活动。如果仍然抱着陈旧衰老的现实主义技巧不放，他最多只能靠虚假、浅薄、而又容易造成误解的象征主义对当代生活作一些模糊的暗示。它虽足以用具有感伤情调的神秘主义娱人，但那是远远不够的。这就需要一种新的戏剧形式，它来自对那促使男女角色采取行动和作出反应的内在力量所具有的鲜明洞察力，它表现力丰富、具有说服力（易言之，它具有新的、更真实的特性）——它是一种灵魂的戏剧、“自由意志”的大胆表现，在那里，面具支配着角色并构成他们的命运。

那么，到底什么是这种新的洞察人们心中因果关系的能力呢？它只能是对于使用面具和卸掉面具的研究和实践。至于去掉面具的尝试是成功的，还是仅仅为了创造新的面具，这个问题无关紧要。重要的无疑是这种洞察力揭示了面具的作用，使当今一切有识之士认识到面具是人们内心世界的一个象征；我知道他们会欢迎在舞台上使用它，把它看成表现生活的一种新的必要的戏剧手段，而不是旧式道具的花样翻新。

《大神布朗》一剧的实践经验引人注目地向我显示了这一点，这个剧在纽约风行8个月之久，几乎都在百老汇剧院上演——在这个剧里，面具的运用是主题不可分割的部分。当然，还存在一些误解。但是，每当一部现实主义戏剧想表现任何超出通俗趣味的报章故事的内容时，总会产生一些误解。然而，总的说来，《大神布朗》已为批评家和公众双方所接受和欣赏——公众人数颇多，该剧风靡一时就是明证。

我强调这个剧的成功是因为：一部使用面具的戏剧，它的主要价值属于心理学范畴，是神秘的、抽象的，它竟能在纽约上演八个月之久。我总认为，这个事实更有力地证明：

它比我们现代剧场上在它前后上演的任何东西都能引起更深刻的反应。

二

从老练的剧作家最实际的观点看来，面具本身就是戏剧性的，它从来就是戏剧性的，并且是一种行之有效的进攻性武器。使用得恰到好处，它比任何演员可能作出的面部表情更微妙、更富于想象力、更耐人寻味，更充满戏剧性。那些怀疑它的人尽可以研究一下日本能剧^①中的面具、中国戏剧中的脸谱或非洲的原始面具！——或者就近研究我们美国罗勃特·爱德蒙·琼斯为上演斯特拉文斯基的《俄狄浦斯》而设计的大傀儡或班达的著名面具，甚至只看看它们的照片就行。

三

新型面具戏剧的定理。一个人的外部生活在别人的面具的缠绕下孤寂地度过了；一个人的内部生活在自己的面具的追逐下孤寂地度过了。

四

剧中的群众使用面具，就可以写出一种新型的戏剧——

^① 能剧 (Noh)：日本室町时代的戏剧。

伟大的民主戏剧。在这种戏剧里，群众可以是主角，他们可以是皇帝，英雄，流氓或傻瓜。

五

将来重演古典戏剧时，为什么不统统使用面具呢？举《哈姆雷特》为例，面具能使这个剧从目前那种“只有名优才能扮演”的禁锢状态中解放出来。我们将会看到现在仅仅作为案头读物的这部伟大戏剧里，哈姆雷特这个形象作为我们每一个人都具有的命运的一种象征，和我们化为一体，而不仅仅在观看一位名演员表演一个伟大的戏剧角色。甚至，我们能够听到那崇高的诗行成为这个剧固有精神的自然流露，而不是听熟悉的演员逼真地背诵它——或夸张地朗读它。

六

想一想歌德的《浮士德》吧，这部剧从心理学上讲，该是一切古典名著中与我们最为接近的一部。在演出这部戏剧时，我打算让靡菲斯特戴上具有浮士德面容的靡菲斯特的面具。歌德对我们时代披露的全部真理不就是：靡菲斯特和浮士德是同一个人——两者都是浮士德吗？

（薛鸿时译）

【德国】 埃德施米特(1890~1966)

埃德施米特,德国作家,表现主义文学运动的主要代表之一。主要作品有中篇小说《六个出口》,长篇小说《玛瑙》、《玫瑰会盛开》,随笔《富有生命力的表现主义》等。

创作中的表现主义

表现主义就其广度和深度而言,有着各种各样的渊源,而广和深无论在何地何时都是表现主义的支柱。

今天人们所看到的世界,几乎仅只是那些令人激动和惊讶的面貌,而没有看到它的血液。提出纲领是容易的,却从不会强有力地付诸实施,结果使人的头脑产生混乱:似乎有那么一种艺术,它不是发源于生命发展的必然性,以致时尚、事业、欲望、成就等反而成为被嘲弄的对象了。

受创作欲望暗中驱使而首先创新的人,就是宣传家。三年前,我对艺术还不那么关心,随便写了我的第一本书,我吃惊地发现,这就是最初的表现主义小说。当时我对表现主义一词及其意义还不大知道,也不甚了了,不过我懂得,只有对于毫无创造性的东西,才是理论先行。坚持自己的特点,乃是

一种大无畏的行动,是光荣的事业;如果将这特点看成是独一无二,非己莫属的东西,那只能说明自己的头脑是狭隘的。至于为风格,为市民的灵魂去进行外在的斗争,到头来只是一场空,因为最终起决定作用的,乃是一种正义的、目标明确的力量。

他们是这一场新运动的艺术家的,对他们来说,印象主义创造的瞬间,仅只是时代之磨中的一粒秕谷。他们不再为固定的观念所困,不再受资产阶级思想和资本主义下个人悲剧的支配。

在他们那里,感情得到无限的扩张。

他们不看。

他们观察。

他们不摄影。

他们凭眼力。

他们不去创造瞬间即逝的火箭,而要表现经久不衰的激情。

他们不是着眼于一时一刻,而是抓住时代的影响。他们不是展示马戏团的五彩缤纷的队列,而是表现经历,某一阶段的经历。

首先要反对印象主义者那种原子分析式的琐细的手法,而代之以巨大的、包容一切的感情。

地球立足于这种感情之中,存在是一种巨大的幻象,幻象之中既有感情,也有人。情感和人形成核心和始原。诗人的伟大乐章就是他所体现的人。对诗人来说,人的环境伟大,人也伟大。不是历史的规模导致人的伟大,历史规模只能成为装饰品。人之所以伟大,是因为人的存在和人的经历

属于天和地这个伟大存在的一部分。人的心和一切事物紧密相连,人的心和世界一样,都是在相同的节拍中跳动。为此,就需要对艺术世界进行确确实实的再塑造。这就要创造一个崭新的世界图像。这种图像和那种靠经验而能把握的自然主义者的图像毫无共同之处,和印象派那种割裂的狭小范围也毫无共同之处,这一图像必定是单纯的,真实的,因而也是美的。

地球是上帝所赋予的巨大的风景画,一定要这样看待它:它完整无缺地向我们迎来。没人怀疑,我们所感知的外表的实在会是不真实的。

现实一定要由我们去创造,事物的意义一定要由我们去把握。不可满足于人们所信的、臆断的、所标志出的事实。一定要纯粹确切地反映世界的形象,而这一形象只存在于我们自身。

由此可见,表现主义艺术家的整个用武之地就在幻象之中。他并不看,他观察;他不描写,他经历;他不再现,他塑造;他不拾取,他去探寻。于是不再有工厂、房舍、疾病、妓女、呻吟和饥饿这一连串的事实,有的只是它们的幻象。

只有当艺术家的手透过事实抓取到事实背后的东西,事实才有意义。

他在妓女身上看到人性,在工厂里看到神性;他使个别现象作用于伟大世界的构成。

事物有其更深一层的形象,事物的艺术景色是上帝最初创造的天堂的景色,较之在盲目的经验中我们用肉眼所能看到的景色更壮观,更鲜艳,更加无限。我们无意于对经验进行盲目的描摹,然而去盲目状态中探求深度、真实和精神奇妙,

即使我们每时每刻都充满着新的兴味和启示。因为一切都和永恒结缘。

病人不光是生病的人或残废者。病人就是疾病本身，而且和整个造物的病痛相关联，后者似乎来自病者的躯体，而病人的病痛也带来了造物主的同情。

一座房子不再只是物体，不再只是石头，不再只是外部形态，不再只是有着许多美的或丑的附加物的四角形。它凌驾于这一切之上。我们要一直探寻它真正的本质，直至它更深刻的形式出现，直至房子站立起来，房子从虚假现实的麻木不仁的强制中解脱了出来。我们对每个角落都要加以剔除，筛去房子的外表，舍弃外表的相似性而使其最后的本质显露出来，直至房子飘浮于空，或倾圮于地；或伸展，或凝结，直至最后有可能躺卧于内的一切人将它塞满为止。

一个妓女不再是个物件，她不再以这一行业的装饰品来打扮自己，她要在没有香水、没有色彩、没有手提包、没有摇晃大腿的情况下出现，而她的真实的本质必定从她自身中显露出来。在形式的单纯中，一切都要从罪恶、爱情、卑鄙以及构成她的心情和行业的悲剧中挣脱出来，因为以上这些，对于她的人的存在这一现实来说都是无关紧要的。她的帽子，她的脚步，她的嘴唇都是道具，因而她的真实的本质并没有完全表露出来。

世界存在着，仅仅复制世界是毫无意义的。

在最近一次的痉挛中，在最为切实的核心中进行探寻，重新创造，乃是艺术的最伟大的任务。

每个人不再是一个个体，而是和义务、道德、社会、家庭有联系。