

XIFANG
XIANDAI
XIJULIUPAIZUOPIN
KUAN

ISBN 7-104-01890-5



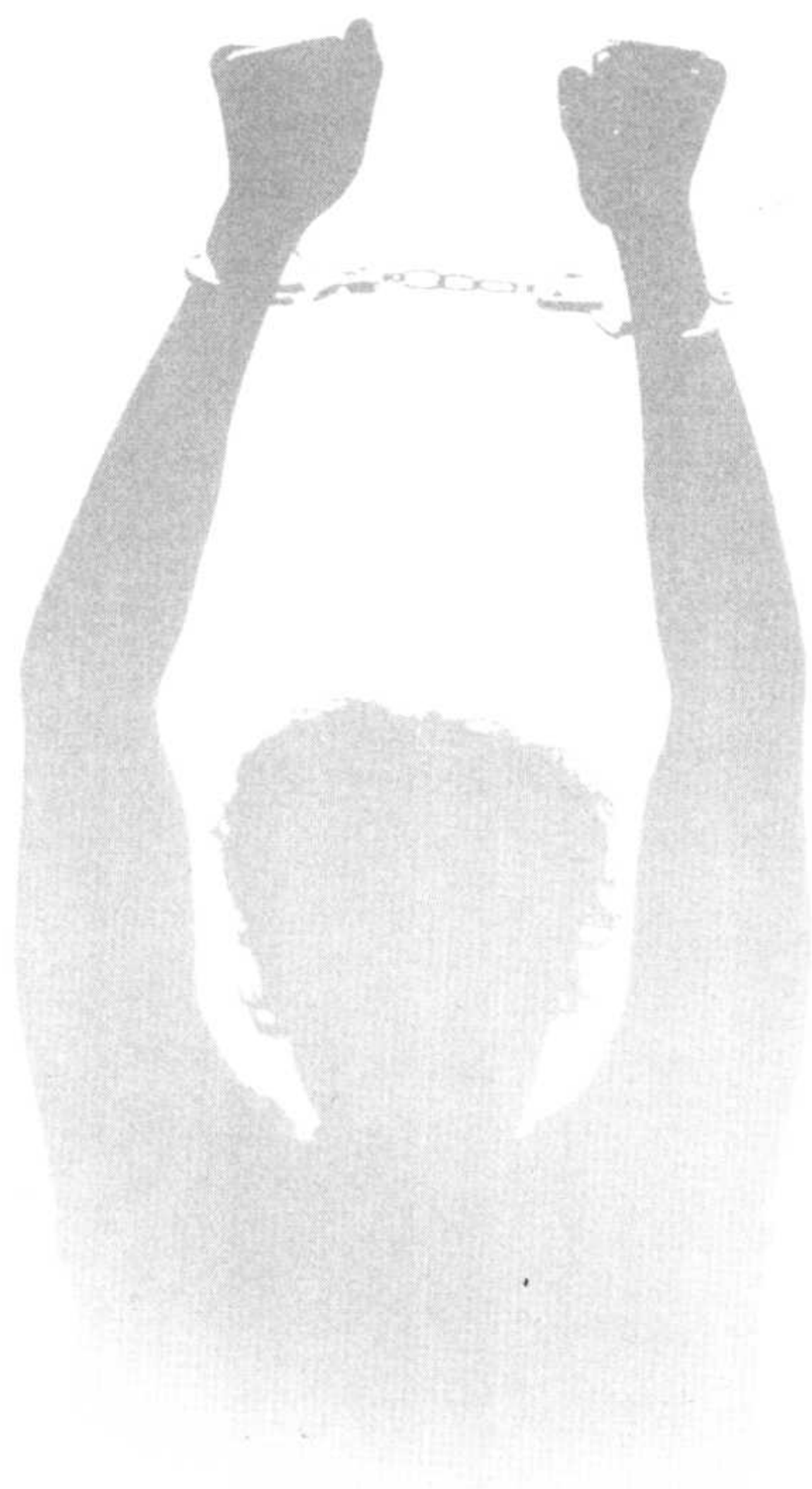
9 787104 018902 >

7-104-01890-5/J-818

定价: 46.50 元

西方现代戏剧流派 作品选

叙事体戏剧



主编 / 汪义群

中国戏剧出版社



西方现代戏剧流派 作品选

XIFANG XIAN DAI XI JU LIU PAI ZUO PIN XUAN

第4卷

叙事体戏剧

汪义群 / 主编

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方现代戏剧流派作品选 (四) / 汪义群主编.

- 北京: 中国戏剧出版社, 2005. 10.

ISBN 7-104-01890-5

I. 西... II. 汪... III. 话剧-剧本-作品集-德国-现代

IV. I 13

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 119473 号

西方现代戏剧流派作品选 (四)

责任编辑: 郭媛媛 郑 伟

责任校对: 刘学青 张 颖

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码: 100089

电 话: 84042552 (发行部)

传 真: 84002504 (发行部)

电子信箱: fxb@xj.sina.net (发行部)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京长阳汇文印刷厂

开 本: 880mm × 1230mm 1/32

印 张: 23.25

字 数: 350 千

版 次: 2005 年 10 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-104-01890-5/J · 818

定 价: 46.50 元

西方现代戏剧流派 作品选

- 第一卷 写实主义
- 第二卷 象征主义
- 第三卷 表现主义
- 第四卷 叙事体戏剧
- 第五卷 荒诞派戏剧及其他

责任编辑/郭媛媛 郑 伟

封面设计/  朗坤文化

前 言

汪义群

本卷主要选译了布莱希特的叙事体戏剧以及二次大战以来受布莱希特叙事体戏剧影响的一些比较重要的英语和德语国家的作品。

我们在本书第一、二、三卷中分别介绍了写实主义、象征主义和表现主义戏剧。如果说这一系列的“主义”代表了西方现代戏剧中不可忽视的主要流派的话,那么,本卷要介绍的叙事体戏剧,则是对传统戏剧的一次更具革命性的挑战。它旨在创造一种新的戏剧观念,造就一批新的、更理智、更具批判精神的戏剧观众,从而使戏剧发挥它在认识社会、探索人生方面的特殊功能。

在谈论布莱希特的戏剧理论时,有一点儿需要特别指出的,那就是布莱希特首先是一位戏剧实践家,其次才是一位戏剧批评家或理论家。他不是先制定出一套“放诸四海而皆准”的理论,然后对它信守不渝,而是在实践过程中逐渐形成并不断修正、充实、完善自己的理论。有时,当他的某些信条在具体演出中与实际情况不相适应时,他甚至会干脆将它弃置一旁。另一点儿值得我们注意的是,布莱希特的剧本不是纯粹为了说明他的理论而创作的,而他的理论也只能部分地解释他的作品,而不能涵盖全部。

“叙事体戏剧”是布莱希特为自己的戏剧所定的名称,它是针对传统的亚理斯多德式戏剧而提出的。所谓亚理斯多德式戏剧,

实质上是一种强调行动的戏剧。这一传统在欧洲可说是源远流长。在欧洲语言中，Drama（戏剧）一词来源于古希腊语中的Dran，意即“行动”。希腊文艺理论家亚理斯多德在《诗学》中对悲剧下了一段著名的定义：

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿的方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。^①

这段话里有两点值得注意。其一，悲剧是“行动的摹仿”。关于这一点儿，亚理斯多德在《诗学》的其他地方多次谈到。例如：“悲剧所摹仿的不是人，而是人的行动……”^②，“悲剧的目的不在于摹仿人的品质，而在于摹仿某个行动”^③等。其二，“摹仿的方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法”。也就是说，戏剧不允许史诗式地描述地点、事件、情景和人物，一切都应当直观地摆在观众面前。剧作家只能通过戏剧人物之间的对话，以及他们在舞台空间所许可的行动来表达自己的思想。这种对戏剧的定义，在西方戏剧史上一直占有重要的地位。

正因为如此，布莱希特把自己的戏剧称为“叙事体戏剧”（Episches Theater），用以和“戏剧性戏剧”（Dramatisches Theater）相对立。布莱希特认为，传统的戏剧性戏剧虽然在历史上起过作用，但它自身却存在着两大缺陷。首先，这种戏剧旨在制造一种“舞台幻觉”，使观众相信舞台上发生的一切都是真的，从而沉醉于戏剧事件中，只关心事件的发展以及主人公的命运与结局，而无

① 《亚理斯多德〈诗学〉·贺拉斯〈诗艺〉》，人民文学出版社，1982年版第19页。

②③ 同上，第21页。

法进行理性的思考。其次,这种戏剧只是通过某个戏剧事件,写了主人公有如此这般的命运,而没有写明为什么主人公会有这样的命运,没有指出他应该可以有另一种命运。也就是说,这种戏剧仅仅反映了世界的本来面目,并没有表现出世界应该成为什么样子。

由于布莱希特反对将观众卷入故事之中,让他们如痴如醉地被剧中人牵着鼻子走,一味地沉溺在感情之中,因此他要做的首先便是把观众从情节中“间离”出来,防止观众过分地投入。这种“间离”便是布莱希特戏剧理论的核心。“间离”一词在德语中是 *verfremden*,它带有感情上的“疏远”、“陌生化”的意思。用在戏剧上,则是指将观众从熟悉的感觉中“疏远”出来,使他们以一种新的眼光来看待习以为常的事物的过程。布莱希特曾作过一个生动的比喻,他说当一个人知道自己的母亲改嫁时,他就有一种“间离”感,他这时就会用一种新的眼光来看她,把她看作另一个男人的妻子,产生了一种似乎以前从来没有见到过她的陌生感。

布莱希特的“间离”理论,体现在戏剧结构、表演技巧、灯光及舞台美术等各个方面。

在戏剧结构方面,布莱希特主要强调了“穿插式”的结构,这一结构形式显然是和亚理斯多德的理论针锋相对的。亚理斯多德说过:“在简单的情节与行动中,以‘穿插式’为最劣。”^①在亚氏看来,一出好的戏剧应该围绕一个贯穿全剧的中心事件来展开戏剧冲突。而这一中心事件的发展,则应按照序幕→情节的展开→高潮→情节下降→结局的格式加以安排。在这样的结构中,各个场面相互依存,互为因果,场与场之间紧紧相扣,步步推进,从而促使情节直线发展,达到高潮。为此,亚理斯多德将希腊悲剧诗人索福克勒斯的《俄狄浦斯王》推为典范。而十九世纪以易卜生为代表的剧作家以及“佳构剧”作家,也都是按照这一传统进行创作的。

^① 《亚理斯多德〈诗学〉·贺拉斯〈诗艺〉》,人民文学出版社,1982年版第31页。

但布莱希特却提出了不同的看法。他在《马哈哥尼城的兴衰》一剧的注解中指出,应该用“叙述”代替“情节”,每一场戏都应该“自成一体”,而不是成为“完整情节中的一个部分”;戏剧动作应该“断断续续地”向前推进,“而不是一场接一场地渐进”。^①

为了改变那种以情节为主的传统结构,布莱希特在戏剧行动中加进大量的叙事成分。《高加索灰阑记》便是一个典型的例子。剧中的歌手在剧情中始终是个局外人,他只是起到讲述故事的作用。在故事一开始,他向观众介绍:“古时候,在一个流血的时代,在一座号称‘天怒’的名城里,有一位总督,名叫焦尔吉·阿巴什维利。……”在第二场一开始,他又继续介绍剧情:“格鲁雪·瓦赫纳采出了城,走上了格鲁吉亚乡间的大路,前往北边的高山峻岭……”。由于叙述者的穿插,戏剧所产生的效果完全改变了。正如戏剧理论家马丁·埃斯林所说,布莱希特“使观众清楚地意识到他们不是在目睹此时此刻正发生在他们眼前的事件,而是坐在剧院里听人叙述一段发生在过去某时某地的事情”。^②

布莱希特曾用街头发生的车祸为例,来形象地说明这种叙事体戏剧的特征。他说,街上发生车祸后,目击者向围观的群众叙述他目击的车祸经过。这便是最简单、最“自然”的叙事体戏剧的例子。那位目击者就好比舞台上的演员,主要是通过自己的叙述(相当于舞台上的表演)使围观者(相当于剧场里的观众)了解车祸的经过并对这一事件做出基本的判断。在这样的叙述中,叙述者不必刻意模仿车祸受害者发出的惨叫或惊恐的表情,也不必模仿肇事者的一举一动,他只需把事情的经过加以清楚地表述即可。布

① 引自 Travis Bogard and William I. Oliver, *Modern Drama, Essays in criticism*, Oxford University Press, 1965, p56.

② 引自 Peter Demetz, ed., *Brecht, A. Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1962, p3—4.

莱希特认为,叙述者的表述不会因为没有逼真地摹仿司机或受害者的动作而降低效果,相反,这样效果反而会更好。因为如果叙述者的表演能力太强,那么围观者反而会被他绘声绘色的摹仿所吸引,从而分散了注意力和对事件本身的判断力。

穿插式结构还表现在用相对独立、呈跳跃性的场景来取代环环相扣、层层递进的剧情上。关于这一点儿,《大胆妈妈和她的孩子们》是一个很好的实例。该剧采取的是“旅程式结构”,循着随军女商贩“大胆妈妈”的足迹,展开了12场各自独立的场景,每个场景讲述一个事件。例如,第一场讲的是大胆妈妈的大儿子哀里夫被募兵站的招募员骗走的事;第二场讲两年后她在波兰一个要塞前遇到她丢失的大儿子的情景;第三场又过了三年,大胆妈妈的一家和一支芬兰军队一起被俘,她女儿和篷车被救了出来,但她的小儿子施伐兹卡司却被处死;第四场讲两年后他们来到莱比锡附近一个被劫掠的村庄,她的哑巴女儿卡特琳冒着生命危险从即将倒塌的屋子里救出农家婴孩的故事。……这些故事实际上不过是一个个并无密切联系的片断,犹如一盘散落的珠子,只是由大胆妈妈那辆不断向前滚动的大篷车将它们串联起来。在这些片断中,并没有哪一个为中心事件,也不存在哪儿是全剧的高潮。在剧中,作者又插入许多民谣,这些民谣或赋予人物的性格特征,或传递重要信息,或激发戏剧动作,或总结戏剧主题。这样,就把本来已不太连贯的、呈跳跃性的情节,进一步加以剪碎和割裂,从而产生间离效果,使观众能在片断与片断的间隙中,对演出进行客观的观察、思考与比较。

关于叙事体戏剧与戏剧性戏剧这两种类型的戏剧的区别,布莱希特曾列表加以说明^①:

^① 余匡复:《布莱希特建立的是叙述体戏剧体系》,《外国戏剧》1981年第3期。

戏剧性形式

舞台“化身为”事件
舞台把观众卷入故事之中
消耗观众的能动性
使观众产生感情
使观众经历事件
把观众放到情节中去
用的是暗示手法
保持感情
人被当作是熟悉的对象
人是不变的
表现人的本能
情节直线进行
情节自然地稳步前进，无跳跃
表现世界的本来面目

叙述体形式

舞台叙述事件
舞台使观众成为观察者
唤起观众的能动性
迫使观众做出判断
使观众理解事件
把情节放在观众面前
用的是说理手法
使感情变成认识
人是研究的对象
人是可变的并且正在变着
说明行为的动机
情节按“不规则”的曲线进行
情节有跳跃性
表现世界将变成怎样

布莱希特的间离理论，除了体现在结构上之外，还体现在包括灯光、布景、表演在内的舞台表现形式上。布莱希特反对那种企图再现现实生活的布景，例如，表现一个花园，就必须设计一套可以乱真的花坛草坪、亭台楼阁；表现大海，就得让人真正觉得仿佛置身于粼粼波光和点点风帆之间。他主张舞台应该简单，不应该去像什么，而只应该使人感到是个舞台。

在灯光设计上也是如此。布莱希特认为，灯光不应该用来制造幻觉，比如，若要表现夜晚，只须在天幕上贴一个一看就知道是假的月亮，不必去制造酷似真实月光的效果。布莱希特认为舞台上的暗部装置，即所谓的“机关”不必藏而不露。因此他建议将灯光设备置于观众见得到的地方，换景也可以在观众的眼前进行，乐师可直接在舞台上奏乐，诸如此类的做法，无非是为了打消观众的

舞台幻觉,使他们参与客观的判断,从而引发社会意识。除此之外,他还建议用幻灯投放文献、用电影画面或大的插图作为舞台背景,来加强舞台的叙述色彩。

在表演方面,布莱希特主张用感情的间离来代替传统的感情共鸣。他反对演员与角色合二为一,认为“演员一刻都不允许使自己完全变成剧中人物”。^①为此,他举了一个浅近的例子:人们在赞赏扮演莎士比亚悲剧主人公李尔王的演员时,常常爱用这样的评语:“他不是表演李尔,他简直本身就是李尔。”但布莱希特认为这种评价对于那位演员“是一种毁灭性的评语”。^②他说:“演员自己的感情,不应该与剧中人物的感情完全一致,以免使观众的感情完全跟剧中人物的感情一致。在这里观众必须有充分的自由。”^③布莱希特在谈到扮演伽利略的演员查理·劳顿时说:“演员作为双重形象站在舞台上,既是劳顿又是伽利略,表演者劳顿不能消逝在被表演者伽利略里。……即使在观众对他赞叹不已的时候,他们仍然不会忘记这就是劳顿。”^④布莱希特把演员在演出时完全变成剧中人物称为“完全的转变”(restlose Verwandlung),他认为一旦演员实行这种“完全的转变”,他作为演员的个人感受和看法就会全部变成剧中人物的感受和看法。这样就会产生一种统一的模式强加在观众的身上,使观众都采取同样的感受和看法来对待剧中表现的内容。因此,布莱希特认为这是不可取的,他希望观众具有更多独立的思想,在观看演出时有更多理性的思考。要达到这一点儿,除了前面谈到的需要一个叙事体的戏剧结构以及需要具有间离效果的布景、灯光以外,还需要一个“善于把我们的

①②③ 布莱希特《戏剧小工具篇》第48节,引自《外国现代剧作家论剧作》,中国社会科学出版社,1982年版,第104页。

④ 布莱希特:《戏剧小工具篇》第49节,引自《外国现代剧作家论剧作》,中国社会科学出版社,1982年版,第104—105页。

或者他的思想留给我们的演员”。^①

布莱希特的叙事体戏剧，在欧洲产生了很大的影响。这一影响在英国表现得尤为明显。英国当代剧作家罗伯特·博尔特（Robert Bolt）、约翰·奥斯本（John Osborne）、约翰·阿登（John Arden）、彼得·谢弗（Peter Shaffer）等都不同程度地受到他的启发。波尔特的《的人》（A Man for All Seasons, 1960）和奥斯本的《路德》（Luther, 1961）显然直接受到《伽利略传》的影响。《的人》以英国历史人物托马斯·莫尔为主人公，为我们塑造了一位深情的丈夫、慈爱的父亲、忠诚的朋友、渊博的学者和充满爱国激情的政治家的形象。博尔特在剧本前言中承认，该剧的风格与布莱希特有着千丝万缕的血缘关系。^② 奥斯本的《路德》虽然是由三幕组成，但却为我们展示了一系列布莱希特式的各自独立的场景。剧中的骑士是一位类似故事叙述者的角色，在每一场开始时都要出场，向观众点明剧情发生的地点和时间。本卷所选的两出英国当代剧作：阿登的《马斯格雷夫中士的舞蹈》（Serjeant Musgrave's Dance, 1959）和谢弗的《皇家太阳猎队》（The Royal Hunt of The Sun, 1964）也都是著名的叙事体式戏剧。阿登作为一名重要的英国新历史剧作家，不但在取材方向上与布莱希特相近，而且在风格上也是当代英国剧作家中最布莱希特式的一位。《马斯格雷夫中士》一剧以十九世纪八十年代殖民主义高涨时期英国北部一个煤矿为背景，通过马斯格雷夫中士反对战争、宣扬和平以及遭到监禁的故事，揭示了殖民战争的不人道。该剧成功地运用插曲式结构和大量的民谣，前者产生叙事的效果，后者起到点明主题和阐述剧

① 布莱希特：《戏剧小工具篇》第49节，引自《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社，1982年版，第104—105页。

② 见 Ruby Cohn, *Currents in Contemporary Drama*, Indiana University Press, Bloomington/London, 1969, p121.

情的作用。同时,作者还善于将散文和诗歌交替使用,用散文表达情节和人物关系,用诗歌来对二者进行评论。他的这些间离技巧,目的是为了观众以新的眼光来看待殖民战争,从而促使他们对当代社会所存在的问题进行冷静的判断与思考。

相比之下,彼得·谢弗是一位风格多变的作家。他的早期作品《五指练习曲》(Five Finger Exercise, 1958)是一出结构极其严谨的易卜生式戏剧。后来发表的《马》(Equus, 1973)则以心理分析见长,该剧成功地运用了时空交错的手段,对人物的潜意识作了精心的刻划。而本卷所选的《皇家太阳猎队》则是一出布莱希特式叙事体戏剧。该剧描写了十六世纪西班牙人对秘鲁印加帝国的征服,为我们展示了发生在四百多年前人类历史上充满阴谋、狡诈、背信弃义和血腥屠杀的一幕。剧本以回忆的形式展开,由一位名叫马丁的战争幸存者向观众叙述他亲身经历的这一段惊心动魄的历史。剧中的老马丁即幸存者马丁,是故事的叙述者,而剧中的少年马丁,则是当年跟随西班牙征服者首领皮萨罗作战的传令兵,是故事中的一个角色。老年马丁与少年马丁这两个人物形象的迭现,创造出一种历史的距离感与纵深感。当这位人物进入剧情时,他把我们带进四个多世纪前的历史事件中去,当这位人物从剧情中走出时,他就是布莱希特所说的“车祸目击者”,把我们带回到现实中来。

布莱希特的叙事体戏剧在德语国家中的影响也是十分深远的。本卷所选德国剧作家彼得·魏斯的《马拉/萨德》便是一个典型的例子。魏斯生于柏林的一个犹太家庭,父亲是捷克犹太人,母亲是德国人。在22岁那年,他从纳粹统治的德国逃至瑞典,做过画家、记者、电影制片人,也写过小说,后因写了《马拉/萨德》而蜚声世界剧坛。由于著名导演彼得·布鲁克的艺术处理,人们通常认为该剧的特点是结合了布莱希特与阿尔托的风格。但魏斯本人却坚持认为阿尔托的风格乃是导演彼得·布鲁克加上去的,他师

承的只是布莱希特。^① 确实,该剧运用了戏中戏、歌谣、叙述人、历史性对应等间离技巧,旨在从历史事件中引发人们对人类命运的思考。

瑞士的德语作家马克斯·弗利施(Max Frisch)被认为是一位“布莱希特的重要追随者”。^② 他深为布莱希特的叙事体戏剧理论所吸引,并在自己的创作实践中加以运用和发展。他的《中国长城》(Die chinesische Mauer, 1946)是一出二十四场的叙事剧,将布莱希特的间离效果与桑顿·怀德的时空跳跃糅在一起,为我们展现了从古代中国到二十世纪西方的广阔的历史背景。本卷所选的是他的另一个剧本《毕德曼和纵火犯》(Biedermann and die Brandstifter, 1958),这是一出以荒诞的形式进行道德教育的寓意剧,剧中运用了歌队的形式对剧中人物和事件进行评论,歌队是由消防队员组成,他们既作为评论者,有时又作为剧中人参与戏剧行动,从而使作品具有明显的“间离效果”。

最后,我们还要介绍一下德国的文献剧。文献剧的倡导者皮斯卡托(Erwin Friedrich Max Piscator)认为应该用评论、标语牌、电影画面等各种手法为舞台的需要服务,用来展示一种社会性的文献。他认为这种叙事性的文献剧,应该注重其文献性与思想性,也就是说既要重视历史事实,又要引起人们的思考。早在三十年代,皮斯卡托就对这种形式进行了实践。他将德莱塞的小说《美国的悲剧》改编成剧本《克莱德·格里菲斯案件》,剧中的格里菲斯就是《美国悲剧》中那位为了向上爬而谋杀了自己的女友,最后被处以电刑的主人公。剧作家让律师提出的证据作为引子,倒叙出主人公的一生,而观众则仿佛是参与审讯的陪审团成员。这一形式后来被许多作家所模仿与采纳。

① 见 Ruby Cohn, *Currents in Contemporary Drama*, p51—52.

② J. L. Styan.

然而,作为一种为众多作家所接受的戏剧样式,文献剧的形成主要是在六十年代,其代表人物是德国的彼得·魏斯。他的《调查》(Die Ermittlung,1965)是一部典型的文献剧,该剧根据奥斯威辛集中营集体屠杀的战犯审判记录写成。后来他又创作了《越南问题讨论会》(Viet Nam Diskurs,1968)、《流亡中的托洛茨基》(Trotski im Exil,1970)等文献剧。文献剧最具代表性的作品,除了魏斯的《调查》以外,还有霍赫胡特(Rolf Hochhuth)的《代理人》(Der Stellvertreter,1963)和基普哈特(Heinar Kipphardt)的《奥本海默案件》(In der Sache J,Robert Oppenheimer,1964)。前者以教皇庇乌斯十二世为生活在纳粹统治下的犹太人说情一事为蓝本;后者采用记录的手法,根据1954年美国原子能委员会所设立的雇员安全部的听证记录而写成。文献剧在技巧上受到布莱希特叙事体戏剧较大影响,因此美国戏剧史家奥斯卡·布罗克特在他的《世界戏剧史》中,把它们列入“战后布莱希特派戏剧”一节,也是由于同一缘故,我们在本卷中选了《奥本海默案件》一剧,但愿读者能从一斑而观全豹,对文献剧这一戏剧样式有一个基本的了解。