



(三)

现代戏剧的理论与实践

J. L. 斯泰恩 著

中国戏剧出版社

现代戏剧理论与实践

J. L. 斯泰恩 著

象 禹 武 文 译

中国戏剧出版社

Modern Drama in Theory and Practice (3)

Cambridge University Press, 1983

内 容 提 要

本书主述表现主义戏剧与叙事剧的理论发端与流变。第一部分从表现主义戏剧的先驱毕希纳、魏德金和斯特林堡谈起，评述了后继者如凯泽、托勒、奥尼尔、怀尔德和奥凯西等的创作与演出情况。第二部分介绍评论了莱因哈特和梅耶荷德所执导的一些重要演出。第三部分追溯了皮斯卡托和布莱希特对叙事剧的发展所作的贡献，对杜伦马特、魏斯、邦德、阿登等人作了深入评述；对于产生自叙事剧的文献剧，也有专章论述。本书述评精当，是了解当代戏剧最新发展的捷径。

责任编辑：刘国彬

现代戏剧的理论与实践（三）

中国戏剧出版社出版

（北京东四八条52号）

新华书店北京发行所发行

北京彩虹印刷厂印刷

字数176,000开本787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ 印张10插页4

¹1989年5月北京第1版1989年5月北京第1次印刷

印数 1-1,500册

ISBN7-104-00119-O/J·72

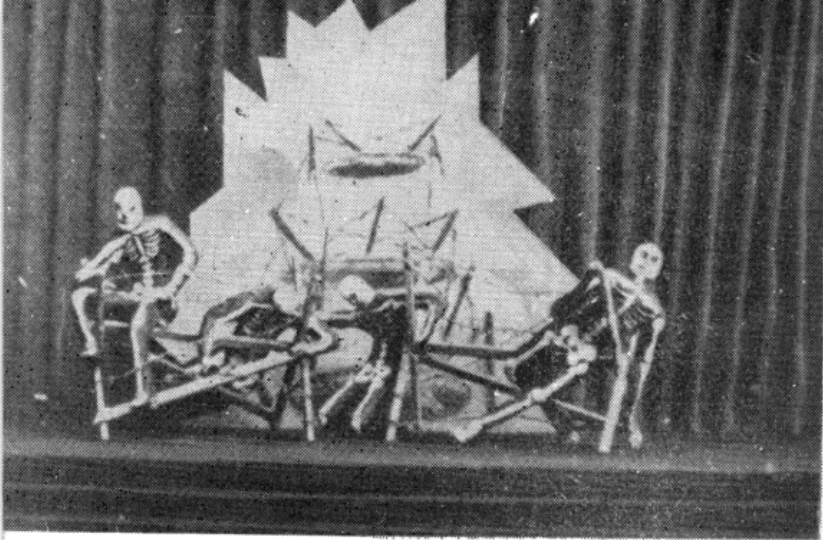
定价3.65元



《鬼魂奏鸣曲》剧照

《从清晨到午夜》剧照

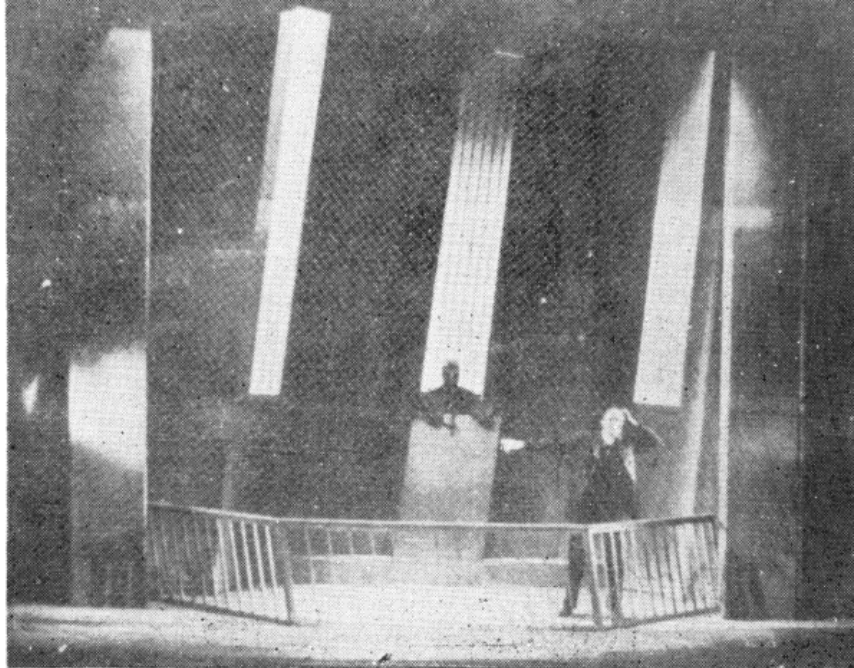




《变形》剧照

《杜兰朵》舞美设计





《计算机》剧照



《三人芭蕾》剧照



《一个人就是一个人》



《大胆妈妈》剧照

目 录

序 言	1
第一章 戏剧中的表现主义	5
第二章 表现主义的前驱：毕希纳	15
第三章 表现主义的前驱：魏德金	32
第四章 表现主义的前驱：斯特林堡及其梦剧	42
第五章 德国早期的表现主义	62
第六章 德国的表现主义：凯泽和托勒	74
第七章 德国的演出新风格：莱因哈特及其他人	96
第八章 苏联的表现主义：梅耶荷德	116
第九章 苏联的表现主义：作家与导演	138
第十章 美国的表现主义：奥尼尔	151
第十一章 美国的表现主义：奥尼尔之后	171
第十二章 爱尔兰的表现主义：后期的奥凯西	186
第十三章 德国的叙事剧：皮斯卡托及其后	198
第十四章 德国的叙事剧：早期的布莱希特	213
第十五章 德国的叙事剧：后期的布莱希特	229
第十六章 德国的叙事剧：布莱希特之后	248

第十七章	皮斯卡托之后的文献剧·····	266
第十八章	英国的叙事剧·····	277
第十九章	表现主义戏剧回顾·····	289
附 录	戏剧大事年表·····	292

序 言

编剧的手法与戏剧为之创作的剧院的类型是不可分的，这一原则现已为越来越多的人所接受。本书的新企图，是剖析一下现代的一些重要剧作；但是这种剖析，并不是把它们当作孤立的文学作品，而是从它们与演出和表演的关系方面来加以论述。我的意图是追溯一下剧作家和表演艺术家（这一术语包括了所有参预演出的人如演员、导演、灯光与布景设计师等）互相作用的一些问题；本书的内容，从广义上说，是探讨理论对实践及实践对理论的影响。象任何艺术形式一样，戏剧虽有时会由于某种阵发性的反叛行为而发生激烈变化，但它的基础，却总是建立于把其观点放到观众中去加以检验，建立于过去的全部戏剧的经验上。

戏剧的全部历史，其实就是一部有过种种反叛和反动之的历史，其间新的戏剧形式向旧的戏剧形式发起了挑战，而旧的形式反过来则为新的形式提供了基础。但我们所用的标签，如现实主义、象征主义等等，却易于把戏剧创作上的和舞台演出上的历史的细节掩盖起来。这些细节往往无法在编剧法则或风靡一时的各种戏剧运动的宣言中被发现，而是有待于从日复一日舞台上的各种处理中萃取出来。我们必须较多地根据结果而较

少地根据意图来加以判断，因为我们知道，理论与实践，往往互相冲突之时多而互相一致之时少：用约翰·加斯纳的话来说就是，我们必须承认“雄心壮志与成就之间是有差距的”。要想知道发生了什么事，那就有必要转到剧本的原文本身，转到台词提示本、演出改动本、导演笔记本、舞美设计本、各种报导与评论、访问记及回忆录中去寻找。

采用艺术史家E.H.冈布里奇的学说就是，戏剧源于我们对世界的反作用，而不是源于世界本身。按照这种说法，观众看出了舞台上比如说《底层》那严峻的自然主义和爱德华·邦德剧中暴烈的种种幻想之间的种种变化，但这些变化仍属戏剧本身的变化。对戏剧进行阐释的不变的秘密在于其“风格”，即观察剧作家、演员或观众的方式，而风格——我们必须假定——就是一个剧本及其演出应该理想地共有的一种成分，因为它是戏剧传情达意的必要条件。此外，某个艺术家对于现实的概念，要是受制于他所生活的时代，受制于他据之以工作的媒介，那末对风格的理解就将能提供有关这二者的一些线索。因此，本书所谈论的，虽是自毕希纳与瓦格纳、左拉与易卜生等人以来戏剧上的种种局限性和可能性，但却有助于我们洞悉自己及我们的观念模式。

然而，许多不同风格的线却是交织在上演的一个单独的剧本中的。在这个世纪里，这种情形就更是这样

了，因为它可以从“想象的博物馆”中汲取大量的各种手法。在实践中，要找到一出纯粹属于现实主义或象征主义的戏是不可能的，而最优秀的作家也总是手法多种多样的：易卜生是个现实主义者，同时又是个象征主义者；斯特林堡集自然主义和表现主义于一身；皮兰德娄在创作一出象征主义戏剧时，却无意中变成了荒诞派戏剧的先驱；而魏斯则把阿尔托式的残酷安排在布莱希特叙事剧的框架里，诸如此类，不一而足。剧场艺术家们与此相似，也是具有可塑性的：构成主义的创始人梅耶荷德，执导了别具一格的《警长来访》；朱维表明自己既是执导莫里哀喜剧的大师，同时又是执导《爆炸装置》的大师；巴劳尔执导的《费德尔》显然极妙，但同时又对契诃夫的剧作甚为敏感。

最后解释一下。为了在细节的密林中沿着一条比较清晰的路走，《现代戏剧的理论与实践》共分三册，分别论述现实主义、象征主义和表现主义，第二、三册还进一步论述了超现实主义、荒诞派和叙事剧。论述之所以集中在现代戏剧中具有标志性的演出方面，是想要作到有似专题性讨论。在某一方面，这样分别论述并把整个剧坛的情形人为地加以划分可能会有散乱之感；但是，对在舞台与观众之间产生信息与反应的几种竞争性戏剧结构进行追溯，什么是戏剧发展的连续性方面便明显地呈现出来了。总而言之，我的希望是，把演出及理论

一视同仁地用作舞台演出史的基础来写，以有助于读者了解适当地以舞台演出为中心的戏剧批评。

我感谢“美国人文科学国立基金会”批给我的研究基金及西北大学给我的资助，它们使我得以有机会写成了这本书。我同样十分感谢大英图书馆、柯林代尔新闻图书馆、维多利亚和阿尔伯特图书馆、英国戏剧中心、匹兹堡大学希尔曼图书馆的福特·库蒂斯戏剧藏书室及西北大学图书馆。西北大学的罗伯特·施尼德曼、威尔克斯-巴尔大学的利奥纳德·保利克、莫蒂斯封特修道院的约翰与巴巴拉·卡瓦纳曾在资料方面给我以帮助。我还要感谢爱德华·布劳恩兄弟出版社允许我摘引该社出版的《梅耶荷德论戏剧》。康布里奇大学出版社的工作人员从始至终给予了我很大帮助。我还要大大感谢现代戏剧方面无数优秀研究者的研究成果及数量更多得多的戏剧艺术家富有创造性的工作所给予我的启发。

著者

第一章 戏剧中的表现主义

按照艺术批评家赫伯特·李德的看法，表现主义是“理解与表现我们周围世界的基本方式之一”。一般上戏院看戏的人，要是有人问他，他对戏剧中的表现主义抱有什么想法时，其答案很可能是不明确的。对于现实主义戏剧，他可能会说，演员是坐在椅子上的，他们会谈论天气，但在表现主义的戏剧中，演员却是站在椅子上并对世界大喊大叫。其原因并不难于找到。在这个世纪的所有戏剧方式中，其中没有一出是比较令人舒服的，但是所有表现主义式的剧作有一个共同特点：它是激烈地反现实主义的。表现主义开始是以一种暴烈的新浪漫主义的形式而出现的，进而发展成一种顽固的、辩证的现实主义。就象本书所谈到的一样，今天，当然是把它与使之产生的二十世纪头十年的年轻的德国戏剧更多地联系在一起的，甚至连当代的叙事剧，对于表现主义仍保留有明显的形式上的联系；然而叙事剧却又是反叛表现主义的。今天，表现主义这一术语通常是根据实际情况而加以应用，要对它加以界定，较好的办法往往

是据贯有这一称号的一出戏，而不是据使用它的评论家们。虽然如此，在其基本技巧方面，它在现代戏剧史上却是一条具有强大力量和生命力的经受住了考验的线，把诸如斯特林堡和奥尼尔、布莱希特和奥凯西等剧坛巨匠连结了起来。

表现主义这个术语最初是用在绘画上的。人们认为，它是由法国画家儒连-奥古斯特·赫维于一九〇一年创造的，但是约翰·威列特此后却发现，它早在一九〇一年前五十年就已有人使用了。在二十世纪初期，这个术语在区分早期印象主义绘画与凡高和马蒂斯那种较富个人特色的有力的绘画方面很有用，这两位画家均拒绝把他们所看见的东西准确地描绘出来，其目的，用凡高的话来说，就是“强有力地把自己表现出来”。印象主义者设法把外部的真实描绘出来，表现主义者却坚持要通过他所看到的東西传达出自己个人的体验、他的内心观念或视像。表现主义者完全排斥任何现实主义的风格，它认为后者显然是一种模仿：他对客观真实不感兴趣，拒绝受表面性的细节所牵制。此外，绘画上的表现主义不象文学上的自然主义和象征主义，它没有什么美学方面的原理。新崛起的表现主义者是极为主观的，他把自己那种奔放但往往是反常的世界观强加到他所描绘的事物上。在戏剧上，这种主观性可以使观众保持着一种批判性的清醒，但要是过于个人化了，观众的理知则有可能

对它加以完全排斥。

往往有这种情形，一个有用的通用术语也会为其他艺术形式所采用。“表现主义”便是这样，它很快就被应用到音乐、建筑、诗歌（特别是意象主义式的抒情诗——艾略特的长诗《荒原》的一些部分便是明显的例子）和小说（在这方面我们可以举出乔伊斯的《尤利西斯》中序曲部分“黑夜中的城市”或卡夫卡那些梦魇式的短篇小说作例证）方面，但这个术语用在戏剧上却特别合适。“印象主义”这个术语用在下述这种小说里是合适的，在这种小说中，其描写技巧被用来传达作者本人有选择的现实感；但要是用到戏剧这一具有比较客观成分的艺术形式中，它却不是那么有用。现在，戏剧上终于有了一个可以识别任何剧作或演出的术语了，这样的剧作或演出与现实主义有别并以一种高度个人的、独具一格的方式来表现生活，亦即以戏剧的形式来“表现”其内容，而且它特别适合于在二十世纪头十年和二十年代左右了德国剧坛那种生气勃勃的运动。

只是到了后来，表现主义的特色才在诸如毕希纳、斯特林堡和魏德金等先驱派人物的剧作中明显地显现出来，而这些人也被人们冠之以新的大师的称号。这一风格时快时慢地在欧洲传播开来，并在捷克斯洛伐克恰贝恰兄弟二人、法国的列诺曼及爱尔兰的奥凯西等人的作品中出现。在美国，奥尼尔热情地对之加以了采用，这一

情形也鼓舞了赖斯、怀尔德、威廉斯和米勒采用它来进行种种戏剧试验。表现主义的出现导致拍成了几部杰出的德国影片，如罗伯特·韦恩的《卡利加里医生的小屋》（1919）和弗里茨·朗格的《大都会》（1926）便是。这两出电影即使只从它们是早期表现主义风格的保留记录来说，也实在是值得一看的。由于凯泽和托勒那具有更高技巧的剧作的推动，这一运动变得比较有条理了，此后由于贝托尔特·布莱希特在其剧作中对它给予了根本性的改造，它重又变得兴盛起来，而布莱希特的“叙事性”方式，反过来又导致了瑞士剧作家弗里希与杜伦马特那种近似荒诞派戏剧的剧作的出现。表现主义的这些富有生命力的剧作，现已变成了当代戏剧可以从中汲取营养的部分固定剧目了。

从思想意识上来说，在德国剧坛所出现的表现主义，最初是一种抗议性戏剧，它反抗的是战前统治着家庭和社会的权威、森严的社会等级划分。而从终极上说，它反抗的是社会的工业化与生活的机械化。它是一种年轻人反对老年人、自由反对权威的暴烈的戏剧。它信奉的是尼采的哲学，它赞美的是个人，对富有创造力的个性则加以理想化。而最重要的，是在那一世纪头二十五年出现了弗洛伊德和荣格的心理学说，这一学说推动了剧作家去揭示和再现自己秘密与隐蔽的心理状态。尔后，第一次世界大战爆发及在战场上所发生的大屠杀