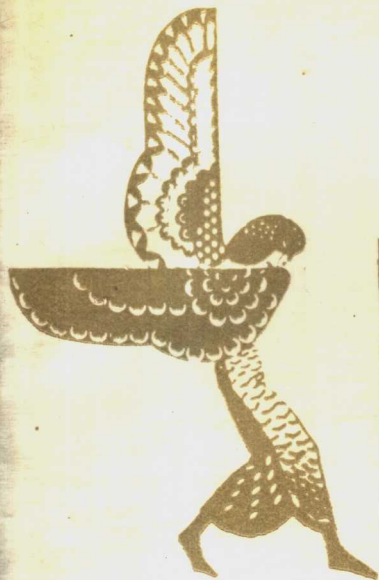




(二)

现代戏剧的理论与实践

J. L. 斯泰恩 著

中国戏剧出版社

现代戏剧的理论与实践

J. L. 斯泰恩 著
郭 健 等 译
中国戏剧出版社

Modern Drama in Theory and Practice (2)

Cambridge University press, 1982

内 容 提 要

本书主述象征主义戏剧的理论发端与发展演变, 继述象征主义戏剧之后出现的各种现当代西方戏剧流派如超现实主义戏剧、残酷戏剧、存在主义戏剧、荒诞派戏剧、质朴戏剧、美国的境遇剧和英国的边缘戏剧等。除了理论性阐释外, 对涉及的一大批剧作家的作品、舞台灯光与舞美及演出情况均作了分析与评述。由于内容概括简约, 对于读者了解自象征主义戏剧至当代英国边缘戏剧这一时期现当代戏剧的发展变化与成败得失, 本书是很有助益与启发的。

责任编辑: 刘国彬

现代戏剧的理论与实践 (二)

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

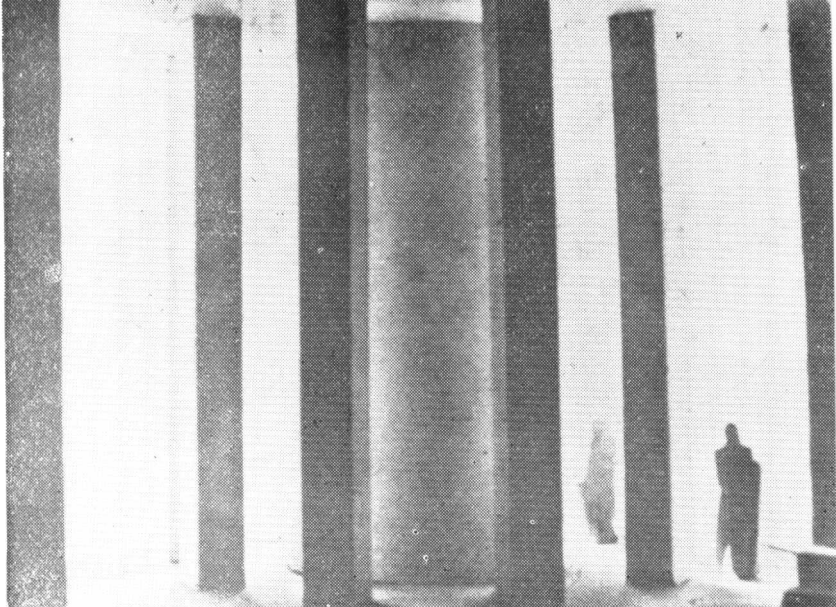
北京彩虹印刷厂印刷

字数148,000开本787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ 印张8.5插页4

1989年6月北京第1版1989年6月北京第1次印刷

印数 1-710 册

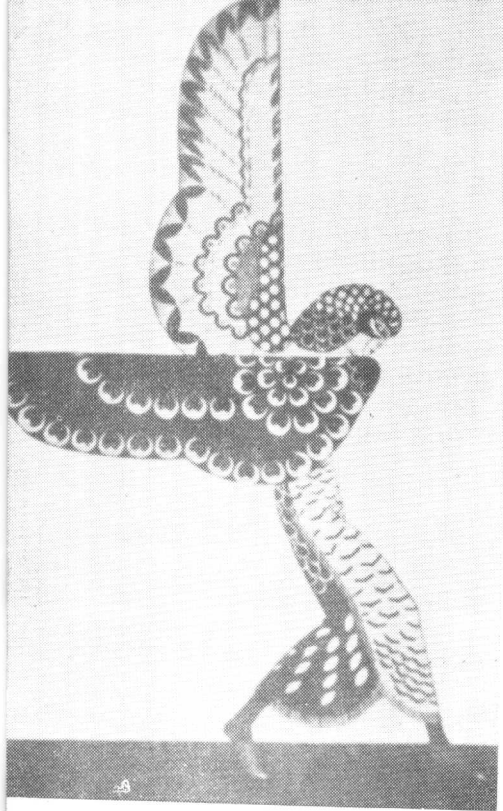
ISBN7-104-00064-X/J·36 定价(压膜) 2.75元



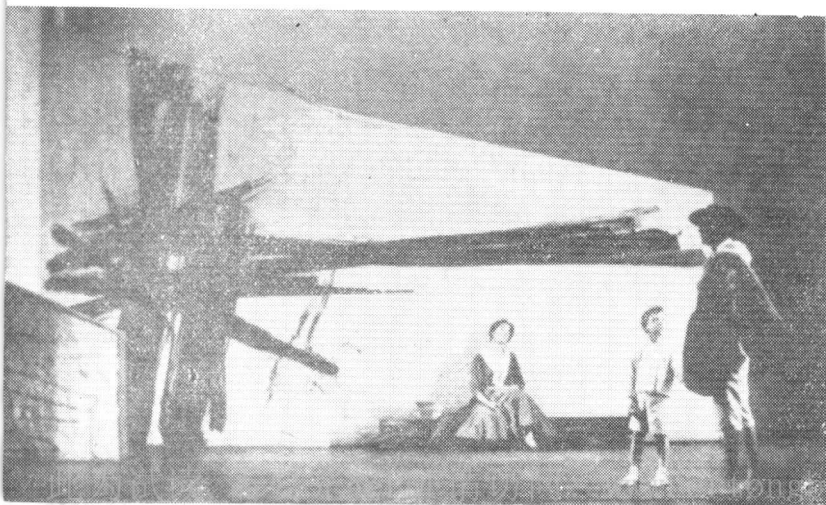
克雷格作《哈姆莱特》舞台设计

《汉纳升天》剧照





《鹰井》 剧照



《耶玛》 剧照

《诺亚》剧照



《等待戈多》剧照





《秃头歌女》剧照



《汽车旅馆》剧照

序 言

剧本的创作方法与用之来创作的戏剧品种是密不可分的，这个原理越来越为人们所接受。研究这一问题的新的尝试是把着眼点放在现代的一些重要的戏剧上，研究时不是把这些戏剧孤立地当作文学作品对待，而是联系到它们的表演和演出。这样作的目的在于寻找出剧作家与表演艺术家（包括参与演出的演员、导演、灯光和布景设计人员）双方相互作用的关系。从广义上讲，这项研究课题就是探讨理论与实践的相互依存的关系。象任何其它艺术形式一样，戏剧的产生有时是来自阵发性的反抗，但它总是建立在对观众的意识检验和以往的全部戏剧经验上。

戏剧的历史是反抗与反馈的历史，新的戏剧形式向旧的戏剧形式提出挑战，而旧的戏剧形式又反过来为新的戏剧形式提供基础。但我们使用的一些标签诸如现实主义、象征主义等等是很容易把戏剧舞台历史的许多具体情况搞得模糊不清的。这些具体情况在剧本创作的法则中或在流行一时的运动宣言中常常无从发现，但在日

常同舞台打交道的过程中却总是不难找到的。我们对事物进行判断,不能凭主观意向,而应当看客观效果。应当认识到,理论与实践的关系是对立多于统一,用约翰·加斯纳的话说,就是应当看到主观愿望与客观效果的分裂。求教于提白脚本和表演脚本、导演手记和造型设计,求教于各种介绍和评论文章、访问记和回忆录乃至剧本本身,以利有所发现,这是十分必要的。

引用艺术史家E·H·冈布里奇的一个概念,即戏剧来自我们对世界的反应,而并不来自世界的本身。根据这个论点,观众在舞台上觉察到的,比如说,《底层》所表现的严酷的自然主义和爱德华·邦德的曲解现实的作品之间的变化,实际上是观众自己本身的变化。戏剧表演的一个永恒性奥秘在于它的“风格”,也就是作家、演员或观众进行观察的方式方法。应当这样看,风格作为一个因素,在一个戏和它的表演中应该同时具备,这是由于它是使戏剧具有交流感染作用的必要条件。而且,如果一个艺术家对于现实的感知是根据他所处的时代和他所使用的手段,则对于风格的了解就于无形中对于这两个方面都能提供一些帮助。因此,事实上,自从毕希纳和瓦格纳、左拉和易卜生以来,凡涉及戏剧的局限性和可能性问题的研究,都帮助我们本身和我们的感觉方式并加强了其洞察的能力。

然而,许多不同的风格是交织在一个戏的表演中的,

这个事实在本世纪尤为突出，而这可以从“想象的博物馆”中找到大量的表演程式。在实践中，要找到一出比如说赤裸裸的现实主义戏剧或纯粹的象征主义戏剧，这是不可能的。最优秀的剧作家永远是才思横溢的，易卜生是一个现实主义者又是一个象征主义者，斯特林堡兼有自然主义和表现主义，皮兰德娄在创作象征主义戏剧时又成为荒诞派戏剧的先驱，而魏斯则在布莱希特叙事体戏剧的框架内，装进了阿尔托的残酷戏剧，诸如此类，不一而足。戏剧艺术家大抵都是富有弹性的，梅耶荷德是结构主义戏剧的创始人，却也排演了杰作《钦差大臣》；朱维既是演出莫里哀戏剧的大师，又是演出《爆炸装置》的高手；巴劳尔出色地演出了《费得尔》，也极易为契诃夫的作品所感染。

再做些最后的说明。为了在错综复杂的细目中理出一条较为清晰的线索，现代戏剧可以在论述现实主义、象征主义和表现主义的三篇文章中加以介绍，而后两者又发展而为超现实主义、荒诞派和叙事体戏剧。讨论是集中于现代那些具有划时代意义的作品上的，这是为了尽可能做到具体而不空泛。一方面，似乎令人遗憾的是，这些文章显得人为地把完整的戏剧场面给分割得支离破碎；然而，对于探索舞台的和观众之间的信号与反应的某些对抗结构，一些剧情说明中所揭示的东西还是很有价值的。无论如何，我的希望是对严格以舞台为中心

的戏剧批评提供另外一种帮助，把表演同理论放在同等地位，以此作为研究舞台历史的基础。

我感谢美国国家慈善基金会和西北大学，感谢他们给我机会撰写这部研究著作。我也十分感谢大英图书馆、柯林戴尔报图书馆、维多利亚和阿伯特博物馆、英国戏剧中心，以及匹茨堡大学希尔曼图书馆的福特·柯蒂斯戏剧收藏馆和西北大学图书馆。西北大学的罗伯特·施奈德曼，威尔克斯—巴里大学的伦纳德·鲍利克和莫提斯方德教堂的约翰和巴巴拉·卡范纳在资料上给予我以很大的帮助。剑桥大学出版社的工作人员自始至终对我帮助很大。无数优秀学者研究现代戏剧的成果，以及更大数量的戏剧艺术家的富有创见的著作，使我获益尤多。

(未名译 甄悦校)

目 录

序 言	1
第一章 戏剧的象征	1
第二章 理论性开端：瓦格纳与尼采	8
第三章 象征派戏剧：阿庇亚与灯光设计	16
第四章 象征派戏剧：克雷格与舞美设计	26
第五章 象征主义戏剧：由易卜生到梅特 林克和吕奈-波	35
第六章 梅特林克之后的象征主义戏剧	51
第七章 贾利：法国超现实主义的前驱	65
第八章 法国的达达派和超现实主义： 从沙拉到科克托	75
第九章 英国的象征主义戏剧：叶芝与 日本能乐	89
第十章 英国的象征主义戏剧：艾略特 和宗教剧	102

第十一章	皮兰德娄与怪诞剧·····	111
第十二章	西班牙的象征主义戏剧：加西亚·洛尔卡·····	125
第十三章	法国的因袭化：科波及其后·····	135
第十四章	残酷戏剧：阿尔托和彼得·布鲁克·····	155
第十五章	存在主义戏剧：萨特和加缪·····	172
第十六章	荒诞派戏剧：贝克特和品特·····	183
第十七章	荒诞派戏剧：尤内斯库和其他作家·····	201
第十八章	礼典性戏剧与让-日奈·····	212
第十九章	阿尔托之后：波兰和美国的先锋派戏剧·····	230
第二十章	美国的境遇剧和其他即兴剧·····	240
第二十一章	英国最近的边缘戏剧·····	248
第二十二章	象征主义戏剧的回顾·····	263

第一章 戏剧的象征

在《仲夏夜之梦》中，当掌戏乐的昆斯把他的那一帮扮戏的人召集在森林空地上，首次排练“皮拉摩斯和提斯柏”^①时，他发现要让观众理解这出戏还有“两件难事”。一是要有月光，二是要有一堵墙——也就是说，需要具备表示时间与地点的两个因素，因为二者是构成戏剧幻觉的基本因素，选择显而易见是简单的：用真景，还有采用象征手法。波顿^②认为，应该采用直接的手法，把一扇门打开，让月光照进来。但昆斯却意识到，要使上述这一设想成功，必须绝对依赖于他再现与控制现实世界的能力，月亮必须准时升起，而且必须月朗星稀。此外，在那间大房间里也不能真地建造起一堵墙，然后再把它推倒。于是昆斯产生了一种更为巧妙的设想：让一个人假扮月亮；让另一个人扮做墙头。这样做，根据该戏的需要，白天和黑夜随时都可以应时而演；当演员退场

① 皮拉摩斯和提斯柏的故事见奥维德《变形记》第四章。（本书所有注释均为译注）

② 波顿系《仲夏夜之梦》中的一织工，也是扮戏者之一。

时,场景也可以很快调换。当昆斯对此信心百倍时,他已陷进戏剧象征主义的某些谬误之中,不过看来这至少使他暂时解决了难题。

舞台往往比一面镜子所反映的生活与自然要多得多。无论何时,一个演员只要登上舞台模仿他周围的世界,他就离象征主义不远了,因为展示生活的本身就是对现实再形成的行动。事实是,戏剧自身的存在意味着它对象征性表演手法具有一种永恒的需要。因此,戏剧中的象征主义可以与现实主义并存,或完全消除现实主义的意象。不难看出,戏剧一直试图突破其作为艺术手段的时间与空间的限制,并易于从现实主义发展到象征主义。而且意味深长的是,十九世纪每一位伟大的自然主义者,如易卜生、斯特林堡、霍普特曼和契诃夫,当他们作为严格的现实主义作家进行创作并取得巨大成功的时候,却仍力求选择一种更加象征化的表现手法。象征性戏剧可以很容易地过渡到超现实主义和荒诞派戏剧。而且古今戏剧表明,当创作的激情触及我们所有人的最深刻的情感时,戏剧可以完全摆脱现实主义从而跨入祭礼的门槛。

作为一种“技巧性”与“评论性”术语,“象征主义”进入了诗的奇妙多采的世界;这一主义的首次使用是在一八八六年斯蒂芬·马拉美(1842—1898)及法国象征主义运动在《费加罗报》发表宣言之后。诗人的责任在于找到恰到好处的词语以传达人类的情感与观念,而在

诗的实践中，词的象征则旨在唤起比通常词语所代表的更为丰富的人类情感与观念，从而暗示直接的与具体的现实以外的涵义。特别重要的是，一旦词语的象征主义上升为一种细腻的诗的表达式，便把心灵的感受纳入一种感性的形式之中了。

这一风格与十九世纪后半叶其他许多法国诗人的诗作不可分隔，其中著名的有波德莱尔（1821—1867）、魏尔伦（1844—1896）、兰波（1854—1891）和瓦莱里（1871—1945）。这些诗人谋求找到一种仿佛是哲人之石（点金石）的诗歌的“秘密”，并把他们的观点置于一种神秘玄奥、非理性化及着眼于描绘梦境与幻想世界的后期浪漫主义的理论之上。象征主义的理论似乎要把作为法则本身的艺术观奉若神明，而视艺术家不过是凡人。波德莱尔和兰波还故意采取波希米亚人的生活方式，纵欲、吸毒，借以表明他们的信仰，阐述他们感官的观念并充分体验每一种情绪；特别是，在他们的作品里，他们发展了一种“通感”理论，即一种感觉通过联想可以代表另一种感觉（比如一种鲜明的颜色可以暗示很响的声音，反之亦然）。此外他们认为，诗歌不应遵奉逻辑的法则，而应遵奉幻觉和超现实主义，只有这样才能使它保持“纯净”并藉以摆脱社会的羁绊。

所有这些观念可以现成地应用于戏剧，但是在这些诗人中，只有不那么引人注目的马拉美才竟然至少想到

戏剧的象征主义，并预见到会出现一种祭礼式戏剧，而这种戏剧在简洁性与印象主义的表现手法上，可以达到理想化与神秘化的程度。象征主义戏剧旨在综合所有的艺术，回复戏剧最古朴的成分。马拉美进而把他的诗《海洛狄亚德》（发表于1898年）构思成一出戏，尽管这出戏始终不曾上演。

象征主义应用于舞台技巧是简而易行的事，舞台上采用象征手法也不算新鲜。在剧院里，一个实体或一场景可以立即暗示某种大于其本身功力的观念或情感。比如说，戏里的暴风雨，通常便用来象征天庭的不满或众神的愤怒；而在高悲剧或普通情节剧中，雷鸣闪电的景象和声音在任何情况下对观众来说，也都是一种不祥之兆。王冠在莎士比亚戏剧中是拥有财产的有力象征，《理查二世》一剧中悬在国王与波林勃洛克之间的王冠，毫无异议地表明王国内部的权力之争。这样的象征具有传统的、无可辩驳的普遍感染力，一如红色象征危险，航海象征人生的拼搏一样。

一种象征，即使它是作为诗人或剧作家个人的象征，一旦它的含意与作用被精心地表现出来，并为人所理解的话，它也同样是强有力的。在托·斯·艾略特的诗《荒原》里，风信子象征春天的繁育，而在斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》中，尽管它是美丽的，但却是令人窒息的与衰微的征兆，并用来代表没有意志。在每种情况下，剧