

表现主义与叙事剧

3

现代戏剧理论与实践

(英) J.L. 斯泰恩 著
刘国彬 等 译



中国戏剧出版社

3

表现主义与叙事剧

现代戏剧理论与实践

(英) J.L. 斯泰恩 著
刘国彬 等 译

第四十一章 表现主义的先驱



毕希纳

《丹东之死》(1902),《沃伊采克》(1913)

德国的表现主义者确切说来并未发明一种新的戏剧形式，因为他们是在三个伟大的先驱者的影响下而发挥作用的。不属于自然主义运动的、对社会进行批评、讽刺和抗议的抒情性剧作早在 20 世纪头十年就已在毕希纳、魏德金与斯特林堡的作品里存在了。早在表现主义结果成熟之前，所有这三人便已孕育着其形式了，但他们三人的创新获得完全的承认却是很晚的事。对于毕希纳来说情形就更是这样了，直到最近几年，他才被超现实主义、含有政治性的现实主义及纪实主义等五花八门的剧作家们奉为典范。

乔治·毕希纳(1813—1837)二十三岁时死于伤寒热，因而未能看到他的任何一出剧作的上演，而在他去世前很长一段时间，任何一种现代戏剧运动尚未处于孕育之中。但是，在他进行戏剧创作的短暂的几年中，其作品便已预

示了现代表现主义的许多技巧，所以人们一般称他为第一个现代的剧作家。《丹东之死》自其首演后，直到1902年才再次上演，而他的代表作《沃伊采克》则更是直到1913年才首次上演，因而把他置于表现主义运动的初期是十分合适的，此时他的作品，就象魏德金的一样，有幸引起了马克斯·莱因哈特这位本世纪初年的德国戏剧大师的兴趣。问题是在于，为什么过了一百年，才有其他人沿着毕希纳的创新道路往前走，继续进行他的戏剧实验。这个问题答案的一部分在于，这些实验不但在19世纪使人吃惊，就是到了20世纪，其情形依然一样的缘故。

在毕希纳整个戏剧创作期间，他一直在设法寻找种种新的表现方式，以表达其对社会和各种事件的宿命论观念，一直在寻找新的方法以把他那“个人只不过是一个大浪中的一个泡沫”的观点具体化。他是一位活跃的改革者，又是“青年德意志”运动的一员；此外，他还是发表在《黑森农民信使报》上的一篇早期的共产党宣言的作者。另外，当局严酷的镇压措施也使他彻底感到幻灭。因此，在他的第一个文学作品里，他选择了法国大革命时期的领袖乔治·丹东的不幸故事来作题材：在罗伯斯庇尔手里，丹东成了他亲手所发动的革命的牺牲品。丹东也像毕希纳那样疾恶如仇，在他临死时他认识到，他为之而战斗的人民，如不付出血的代价，其境况是不会有改善的。1835年，毕希纳用了五个星期就写成了《丹东之死》；这个剧本经出版商进行大量删改后于是年出版了，出版商还给该剧加了个副标题《“恐怖专政”时期的戏剧



图画》；原本直至 1850 年才问世。

《丹东之死》是毕希纳第一出极有名的剧作。随着法国大革命的失败，继之而来的便是“恐怖专政”时期。“无法收买的”罗伯斯庇尔这位美德的显然代表，于是便成了臭名远扬的“公共安全委员会”的头子，而这个委员会的成立，最初是用来保卫这一大革命的原则的。罗伯斯庇尔变得日益恶毒和好走极端，被他下令杀掉的人越来越多。成功地组建起法国大革命的军队的丹东，这时对政治便甚为反感，而他曾为自己祖国服务过一事也被人忘到脑后了。丹东成了严酷的罗伯斯庇尔的对立面，被人描写成是个因目睹了大量流血的屠杀而变得对革命反感的忧伤的感伤主义者，并希望这次革命能变得博爱仁慈。他似乎渴望被人忘掉：

我向死神暗送秋波。从远处通过单柄眼镜向他卖弄风骚是多么美妙的一件事啊！

对于丹东来说，政治行动是徒劳的，他容忍别人谴责他，宣判他死刑并把他处死。剧中的主要人物没有一个是没有美德的，也没有一个是没有恶的；因此，该剧的结尾是含糊的。此剧一片悲观气氛，这无疑是该剧直到 20 世纪才被上演的另一个原因。

剧中的含糊与不明确性的实现，在于总的说来，故事是在丹东和罗伯斯庇尔两人之中转来转去，因而此剧从形式上说很像是抱有相反看法的人之间的一场辩论，对于这



种形式，我们今天却认为是“辩论剧”。此剧的结构具有插曲的特性，这一特性是电影的某些技巧的先导，是莎士比亚戏剧中场景与气氛迅速变换这一方法的反响。《丹东之死》的第一幕第二场，确实像是借鉴自《裘力斯·凯撒》一剧中的一场戏。在此场戏中，罗马的市民攻击了诗人西拿；这位“年轻人”只是由于擤鼻涕而受到一群没有人格的人的痛打，剧中的用语，此时便从优雅的辞藻变成了街头巷尾咒骂人的话语了：

众人的声音 你们瞧啊！这个人竟用手绢擤鼻涕！他一定是贵族无疑了！把他吊起来——吊到挂灯笼的地方——往上吊啊！

第二个市民 他为什么不用手指擤呢？把他吊起来！
〔灯笼放下来了。〕

年轻人 绅士们！

市民 “绅士们”——什么？这儿可一个也没有啊。您可是最后一位了。把他吊起来！

一些人唱 埋在地里而腐烂掉的人
慢慢便为蛆虫所发现；
高高吊起在上面晃荡
要比老死埋掉更为上算。



在这种方式下，歌唱便赋予了这一事件一种粗略的抒情性，而这也是布莱希特戏剧中的歌谣的先声；此外，整出剧作很有独创性地套进丈夫和妻子之间一场与本题无关的



争吵的框架中，这一情形深刻地触到了暴政期间一直不受干扰地继续着的普通巴黎人的日常生活的那种气氛。稍后描写街上和监牢的几场戏由于出现了可以增加地方色彩的一些人物，如一个民谣歌唱家、一个士兵及其娼妇、一个贵族夫人及其骑士，还有犯人、大车夫、年轻的农妇与刽子手。

剧中的对白风格并没有遵奉经典性的一致性，而是大胆地从方言土语到生动有力的愤世疾俗的话语等均无所不有，其间再穿插以辛辣的形象：

- 罗伯斯庇尔需要把大革命当成一个教室，好举行有关道德的讲座。断头台就是他的讲桌。
- 拿祈祷的跪垫来！
- 他最后不是跪在上面，而是躺在上面。

在丹东被处死的高潮场面里，此剧又带有浪漫主义戏剧文学与历史方面的印记，但是其精神却仍然令人吃惊地是属于现代的。从本质上说，此剧并不是富有激情的并使观众有一种间离感，而这又是由这样一种情调造成的：对于这种情调，卡尔·穆勒认为乃是非幻觉类的那种自我意识的戏剧才具有的。这种非幻觉在丹东说下述这话时特别明显：“我们总是在舞台上，即使我们最后真的被人扎了一刀时亦然。”对观众开这种玩笑的这句话指的就是今天流行的所谓“超戏剧”。

1902年，《丹东之死》只演了一个日场便停演了，地

点是柏林的“自由大众新剧场”；直到1913年，此剧才在慕尼黑受到了公正的检验。此地的“市民剧场”的旋转舞台很适于该剧场景的迅速转换，同时又可把握住全剧的节奏。马克斯·莱因哈特在柏林执导此剧的演出很有名，地点是德意志剧院，时间则为1916年；格罗斯·苏斯皮尔豪斯1921年又执导了此剧的演出，其中厄恩斯特·斯特恩为布景设计师，阿历山大·莫伊斯饰丹东。莱因哈特执导的演出大量使用了灯光和阴影，而他对群众场面的酷爱使丹东和罗伯斯庇尔这两个主要人物的表演不突出，显得喧宾夺主。在毕希纳的剧本中，巴黎市民所起的是简单而短暂的背景作用，到了莱因哈特手里，他们本身却变成了一股革命力量，由于有些演员还适当地安插在观众席上，因而这些群众象是扩大到了把全部观众都包括了进去。观众中没有人反对这种处理办法，而莱因哈特作为导演的技巧则保障了毕希纳确立起经典性德国剧作家的永久声誉。

在整个20世纪20年代，《丹东之死》对于带政治性倾向的观众来说，一直是一出受到广泛欢迎的剧作，然而为了增强罗伯斯庇尔的雄辩力，较富革命意味的演出处理却使丹东的形象不够突出。莱因哈特继续利用法国市民来制造壮观的场面，他甚至还从罗曼·罗兰那本倾向性更为明显的和富有浪漫色彩的《丹东》里取出一些章节加插到里面去。不用说，自希特勒于1933年上台后，革命的色彩在德国便逐渐变淡了，这种情形在紧接1945年第二次世界大战后的那些艰难挣扎的年月里则更是这样。此剧那种很有特色的精神直到20世纪60年代那愤怒的十年才再



次出现。

莱因哈特执导的剧团于1927年到纽约进行访问演出，但因为演出使用德语，人们对该剧导演的赞美要大于剧作者。1939年，该剧由奥尔森·威尔斯执导于墨丘利剧院进行了一次沉闷的演出，这次演出由于缺乏英国共产党的支持而失败了，因为后者觉得罗伯斯庇尔和丹东有影射斯大林和托洛茨基之嫌，因而便不欢迎此剧。1971年，英国“国家剧院”剧团于伦敦的“新剧场”上演了此剧，克里斯托弗·普拉默饰丹东，查尔斯·凯伊饰罗伯斯庇尔。巴特里克·罗宾森制作的布景由好些像博物馆的收藏品盒组成，其中几个摆放着贵族的模拟像；导演乔纳森·米勒要求演员把脸涂成白色，用单调的嗓音说话，并要像木偶那样毫无表情地动作，因而便勾消了此剧的生气。在伦敦的情形是这样，在米兰由乔治奥·斯特利勒执导的演出情形也相仿，全都把毕希纳所不曾想到过的种种演出技巧应用到此剧的辩论部分中去，而不断的过分风格化则分散了观众对此剧富有人情味的细节的注意力。

很可能是由于该剧具有寓意性，因而很少有人会对毕希纳那出民间故事式的喜剧《列恩斯与列娜》感兴趣；此剧写于1836年，1850年出版。这个轻松的故事写的是厌世且悲观的波波国王子列恩斯，出于利害关系，他将得违心与人成婚，未婚妻是皮皮国的公主列娜，这人性格与他相反，是个乐天的人。双方一直从未见过面。可是，他们无意中却相遇了，恋爱了并结了婚，但互相的身份双方却都不知道。他俩一起选了个地方，建立起了一个乌托邦来



取代旧制度。由于诗句的严峻，这一浪漫的题旨被从暗中给破坏掉了；在民间故事的假象的掩盖下，毕希纳便得以把政治引入到其题材之中。

在近年里，《列恩斯与列娜》一剧富有想象力的演出要算布加勒斯特“布兰德拉剧院”的演出了，执导这个剧院的是李维乌·西乌莱。这个剧团在欧洲巡回演出了此剧并于1974年在爱丁堡戏剧节上上演了此剧。西乌莱还在1975年指导美国演员排演了此剧，并在华盛顿特区的“圆形剧场”举行了演出。这是此剧首次在美国由专业剧团所进行的演出。舞台上摆放着用布蒙起来的金属架，为的是好让人想起“即兴喜剧”的情景，以与剧中的喜剧成分相匹配，演出风格则采用人们称之为“高级马戏”的怪诞剧的形式。演出中由于采用了多种丑角式的手法如轻松幽默的追逐场面、对某些台词嘲讽地加以重复以及大量与观众进行的装模作样的交谈等，因而使原剧的内容多少受到损伤。这些独树一帜的作法表明，导演认为此剧过于简朴，要是不加上这些东西，那将会引起不起人们的兴趣。

毕希纳最大的成就是他那未能完成之作《沃伊采克》。这一不同凡响的剧作写于1836年，1879年此剧被发现、鉴定和出版；这一功劳应归于用化学药物使字迹模糊的手稿变清晰可辨的此剧的第一位编辑者。此剧包括二十七个未编号的和未分类的场景，还有差不多数目相等的难以确定的片断，因此编辑们和导演们此后便得像洗扑克牌那样把它们调来调去。该剧的表现主义式插曲比《丹东之死》中的插曲更没有逻辑性，而剧作者原来的次序则很可能永



远没人能搞清楚。

该剧取材于一个真实而阴郁的案例，写驻在莱比锡的部队一个团部理发师由于一时醋意大发而把他的情妇杀死因而被判死刑的故事。沃伊采克到底是正常还是疯了这一关键性的问题便为毕希纳提供了写一出辩论性剧作的构思，同时又可使他更细腻地表现他宿命论的悲观哲学。《沃伊采克》成了一个讲单纯的士兵的残暴的故事，这士兵是个卓别林式的人物，其尊严和理想使人觉得可悲可悯，但他同时又不会能言善辩，因而又是一种早期的“反英雄”。在所有方面均遭到嘲讽与折磨的沃伊采克，于是便铤而走险，在他本人死去之前割断了他妻子的咽喉。

沃伊采克所生活的世界充满了士兵与荡妇、学徒与小孩、警察与农民，这些人说的全是市井俚语，唱的则是民谣。剧中的每一个插曲均用来表明某种社会的、宗教的或军队的力量是如何影响着沃伊采克的行动的。这种安排会引起这个世纪稍后的自然主义者的兴趣，因为此剧证明了主人公成了他所无法加以控制的一个社会的牺牲品。的确，对于可怜的沃伊采克来说，生活是一种痛苦的折磨。他被他的情敌鼓手长所痛打和侮辱，被团部医生用来进行作限制饮食的各种实验，而他的顶头上司——上尉，则把他被人戴了绿帽子一事尽情拿他开心。

在某个场景中，即在一个集市上，好些动物穿戴得像些离奇古怪的人，这种情形等于暗示说，人也只是一种动物而已。一只猴子穿戴得像个军官，用两只后脚走路并用手枪射击，而一只驴子则穿戴得像个哲学教授，公然当



着围观的人们撒起尿来。当团部医生断言说，至少人是有自由意志的权利时，沃伊采克便嘲讽地被写成被尿憋得忍不住，对着一堵墙而撒起尿来。如同在《丹东之死》里一样，剧中的对白贯穿于种种辛辣的不雅行为之中，这在德国舞台是完全异乎寻常的，而且很有可能，布莱希特把前者的这种戏剧特色用到了他本人的剧作里了。

在另一个场景里，沃伊采克站在一间旅店的窗口旁，看着那位鼓手长跳舞着从他妻子玛丽身边走过去：

（沃伊采克把两手紧握在一起）转呀转呀转。继续转呀。上帝啊，您干吗不把太阳吹灭了呢？让一切都跑到一起来转呀转——全都跑到一起——转呀转呀转，全在污秽中一起转。男人和女人——人和野兽一起转。他们竟在光天化日下这样干：他们就像苍蝇在你手上干这勾当那样干呢。

沃伊采克发现了玛丽对他不忠实，于是便认为一切男人和女人全被情欲煎熬着。通过一系列显然是偶然的插曲性事件，他的生活完全没有意义便变得越来越明显了，到了最后他便铤而走险，谋杀起别人来了。他把妻子杀掉之后，便在一个池塘里企图把自己手上沾上的血洗掉，结果却掉进里面淹死了。这讽刺性的一笔便把全剧那种愤世疾俗而又不点明的题旨暗中表现出来了。

毕希纳剧作中的“开放性”结构是他最显著的和最有用的创新。平列种种戏剧性要素而又使之没有明显的联



系是莎士比亚富有想象力的场景设置方法，这一方法已成为继爱森斯坦之后电影导演的最有力的手法之一。这一手法使毕希纳能够把其剧中的主要人物置于各种人和事件的蒙太奇式场景中，此外，这一手法还可使他能够暗示其人物的历史性背景及他的观念的一些片断。这一手法在《沃伊采克》中广泛地加以了采用，而这也是学者们难于把此剧的场次顺序排列得令人满意的主要原因。在这出戏里，其特别之处在于，亚里士多德所提出的因果性事件，已完全被一系列戏剧性事件所代替，每一事件的本身均具有某种心理的或象征性的意义。一个场面有可能把剧情的部分内容讲述出来，但同样也能很好地揭示主题或主旨并对其进行评论。因此，在此剧将近结束时，出现了一个似乎与剧情无关的插曲：一个老太婆讲了个有关一个穷苦的孤儿的故事，这个孤儿发现，月亮不过是块木头，太阳是一朵晒干了的太阳花，星星不过是些死苍蝇，而地球本身则不过是倒扣过来的夜壶就是了。这是直接性象征主义的一个场景，其目的，可以说是为了扩大沃伊采克本人所代表的幻灭与孤独的情调。这种迅速而连续地展现一系列场景的手法已变成现代表现主义在舞台方面的突出标记之一了。

《沃伊采克》首演于1913年，地点是慕尼黑的官邸剧院，剧院的转动舞台很适用于该剧的结构，而阿尔伯特·斯坦鲁克则把沃伊采克这个士兵演得栩栩如生。观众对于该剧具有如此好的舞台效果感到吃惊，由于把毕希纳误以为是某位先锋派的新作者，观众兴高采烈地以他们所期待的方式高声喝彩——这种反应被认为是该剧所能得到的



最好赞扬。

莱因哈特于 1921 年在柏林德意志剧院执导了此剧的演出，约翰·哈菲尔与弗兰茨·德沃斯基负责布景设计，尤金·克洛普法领衔主演，这次演出再次因具有旋转舞台而大获好处。演出是在一片黑色的布幕这一梦魇和灾难似的背景下进行的，不多的几件道具则是用来暗示所需要的换景的。其中最重要的是，这种演出尽量在人物与事件的大量象征中保持有许多自然主义的细节。评论家朱利乌斯·哈特把这次演出与在慕尼黑的演出作了如下的对比性札记：

在斯坦鲁克的演出中，有一种危险且具有威胁性的力量，一种造反与革命，而且还有红旗在挥舞。尤金·克洛普法所饰演的人物成了一个备受痛苦的约伯，在悲惨的生活中呻吟并受绝望的压迫。在我看来，克洛普法更为深刻地和密切地把握住了乔治·毕希纳笔下的这个人物；这个人物最终只有在爱与同情中才能安定下来，对他来说，甚至连法国大革命也并不意味着解放与得救。

这一对比是战前与战后的情调的对比。对莱因哈特执导的战后的演出来说，其重点在于突出此剧藏而不露的那种受苦受难感，而不是其政治性成分。此剧所描写的人性是一种永久性的人性，这一点在 20 世纪得到了证实，因为阿尔班·伯格曾以此为素材于 1925 年创作了一出其人名





错称的歌剧《沃采克》；此外，阿尔托在其于一 1938 年发表的有关“残酷戏剧”的第一个宣言中，也把它选为属于残酷戏剧的剧目之一。

在最近几年，《沃伊采克》的正文由于是未完成之作且具有片断性，这种情形因而推动了在此剧的表现主义演出中自由地采用多种实验性演出手法的运用。每个导演均认为有权以不同的方式来组合毕希纳这一积木式的剧作以便与他对此剧主旨的看法相一致。每个导演均组合出各个场次的新的连接顺序，设法进行新的排列组合，因而也均从这同一材料中创造出了其他种种新含义。推动导演们自作主张的另一个原因是此剧不属于亚里士多德所论述的戏剧的那种特征。沃伊采克只是在作为此剧的观念的显然来源方面才是主人公，由于有大量的其他人物围绕在他周围，因而也没有传统的人物性格的发展。而“剧情”本身也没有超出概略性描写的范围，也没有采取任何办法来使剧中的各个部分联结在一起。所以，《沃伊采克》的一位新导演，便可以对此剧在好些方面进行不同于他人的阐释。比如说，沃伊采克对自己身份的标明就很含糊：

我叫弗列德里希……约翰……弗兰茨·沃伊采克，
军职列兵。火枪手，第二团第二营第四连。生于圣母
领报节……

这段话可以暗示冷冰冰的外表性的表面现象，在这一现象之下，军队、社会及兵士个人的生命正像此剧其余部分所

表明的，均处于水深火热之中。或者说，由老太婆给玛丽和孩子们所讲述的有关贫苦的孤儿的这个合唱曲式的寓言，可以用来预示沃伊采克在此剧中最后的发疯；而老太婆的故事本可放在正式剧情开始之前而不是充末尾，或则变成大幕一拉起，就展现沃伊采克与其战友安德列斯在战场的情景，亦即使观众看到的那一片恐怖的情景：

这是个可诅咒的地方。瞧那一线之光扫过草上……你听，安德列斯。某个东西在跑着呢。（踩在地上的沉重的脚步声。）空旷！一片空旷。一条小路。摇动起来了。你听！我们脚下的地方有样东西在动呢。你听见了吗？就在下面，跟我们一起移动……地上升起了一股火，一直升起到了天上，随着这火升起的还有一个声音，像好些喇叭一起吹起来似的……无声无息了！一切全都无声无息了，整个世界像是死了似的！

这样的台词还可以暗示，随后的剧情，全是在沃伊采克的脑海中发生的并折磨着他，作出这样的安排因而也是用来折磨我们。

毕希纳的剧作在剧作家与导演中，声誉日甚一日，这种情形是 20 世纪 20 年代剧坛的重大进展之一。他对题材的选择及对题材处理的有时间性但无时限性的手法引起了厄恩斯特·托勒的兴趣，因为这种手法看来解决了使政治性主题有效地打动观众这一个令人讨厌的问题。毕希纳同



样也引起了布莱希特的兴趣，前者还给后者提供了写作历史剧的一种典范：《丹东之死》与《沃伊采克》证明了，历史剧所必须的叙事成分不一定得遵从佳构剧的模式，而是可以先从一个观点铺叙，然后再从另一个观点进行铺叙，亦即像辩论那样写去。布莱希特得益于毕希纳的方面还包括有在舞台上使用歌谣，这一手法不仅被布莱希特用来以歌队的形式来作出直接的陈述，而且还被用来间离剧情中的现实主义的成分。毕希纳用无名无姓的人物来充当剧中的社会背景的作法对于布莱希特也很有用，在人物的对白中使用方言土语所产生的耳目一新的效果的情形亦然。总而言之，毕希纳对莎士比亚的剧作及伊丽莎白时代的舞台技巧的兴趣导致布莱希特本人对莎士比亚的剧作进行研究并取得了重大成果——这种做法实在抵得上表现主义的一百次戏剧实验。

