

现实主义与自然主义

1

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

1

现实主义与自然主义

现代戏剧理论与实践

(英) J.L. 斯泰恩 著
刘国彬 等 译

图书在版编目 (CIP) 数据

现代戏剧理论与实践/ (英) J.L. 斯泰恩著, 刘国彬等译.

北京: 中国戏剧出版社, 2002.1

ISBN 7-104-01474-8

I. 现... II. ①斯... ②刘... III. 戏剧—研究—世界—现代 IV. J805.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 095601 号

图字: 01 - 2001 - 5164 号

English edition © Cambridge University Press 1981

Styan, J.L.

Modern drama in theory and practice

现代戏剧理论与实践 (全三册) 刘国彬等译

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京 师 范 大 学 印 刷 厂 印 刷

500 千字 850 × 1168 毫米 1/32 开本 25 印张 6 插页

2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷

印数 1—1100 册

ISBN 7 - 104 - 01474 - 8 / J·635 全三册 定价: 39.80 元

作者序言



剧本创作的风格与把它搬上舞台的那种戏剧表演流派是分不开的，这已成为一个越来越为人们所接受的原则。我在这本研究著作中，考察了现代的一些重要剧作，但我并不把它们看作是孤立的文学作品，而是从剧本的创作与表演之间的关系这个角度来探讨它们的，这是一种新的尝试。我的意图在于探索剧作家和表演艺术家（这个术语包括所有与演出有关的人：演员和导演、灯光设计师和布景设计师）之间的一些相互作用。就广义来说，这本论著的主旨在于探讨理论与实践的关系，以及实践与理论的关系。如同任何一种艺术形式一样，戏剧的发展有时也是靠不时出现的反叛来推动的，但它总是有赖于各种观念在观众面前所受到的检验，有赖于以往的戏剧艺术的全部经验。

戏剧史是一部反叛与反动的历史，各种新的形式向旧的形式发出挑战，而旧形式则为新形式提供了基础。但是，我们所用的标签，如现实主义、象征主义等等，太容易掩盖戏剧和舞台艺术史中的那些详细情况了。这些详细情况在剧本创作的规则中和盛行一时的戏剧运动的宣言中，是常常见不到的，有待于我们从日常的戏剧实践中去

获取。我们必须尽可能多地根据效果，而不是根据意图来作出判断。要知道，理论与实践相冲突的情况常常比它们相吻合的情况要多。用约翰·加斯纳的话来说，就是我们必须认识到“雄心与成就之间有差距”。因此，要了解实际发生的情况，我们有必要求助于提示本和脚本、导演手册和舞美设计手册，求助于导演札记与评论、访问记与回忆录以及剧本本身。

按照艺术史家 E·H·贡布里奇的观点，戏剧起源于我们对世界的反应，而不是起源于世界本身。据此而论，观众所看到的舞台上的种种变化，例如，从一出像《底层》这样无情的现实主义戏剧，到爱德华·邦德的狂暴的幻想剧之间的变化，乃是其自身的变化。戏剧的阐释力这一永久性的秘密在于它的“风格”，即作家、演员或观众的“观察的方式”。我们必须假定，风格就是那种在剧本中和在演出中应该完全保持一致的唯一因素，因为它在戏剧这种交流方式中是绝对不可缺少的。此外，如果说艺术家对现实的洞察受到他所处的时代和他所采用的媒介的制约，那么，对风格的认识将会为我们理解这两方面提供某些线索。因此，既然本书论及自毕希纳和瓦格纳、左拉和易卜生以来的戏剧艺术的局限性和可能性，那么它就可能有助于我们去认识我们自己和我们的感知方式。

但是，许多不同的风格往往交织在一出戏的表演中。这种情况在本世纪的剧坛上表现得更为明显，这个世纪可以从“想象博物馆”中获得众多的手法。实际上，要想找到一出赤裸裸的现实主义戏剧或纯粹的象征主义戏剧，那





是根本不可能的，而那些最杰出的剧作家在风格上总是丰富多采的。易卜生既是一个现实主义作家，又是一个象征主义作家；斯特林堡集自然主义和表现主义于一身；皮蓝德娄虽写象征主义戏剧，却成为荒诞派戏剧的先驱；魏斯把阿尔托的残酷剧因素置于布莱希特叙事剧的结构中，诸如此类的例子不一而足。舞台艺术家们同样也是很灵活的。构成派的创始人梅耶荷德出色地导演了《钦差大臣》；儒韦不仅在莫里哀戏剧导演上，而且在《暗雷》的导演上均堪称专家；巴洛特不仅精彩地导演了《菲德拉》，而且对契诃夫的戏剧也有极敏锐的感受力。

最后，我还要说明，为了在错综复杂的琐碎材料中理出一条较为清晰的线索，我把关于现实主义、象征主义和表现主义的三篇文章加以扩展，构成了这部《现代戏剧的理论与实践》，并在后两书中论述了超现实主义戏剧、荒诞派戏剧和叙事剧的发展。为使论述尽可能具体化，本书着重讨论了现代剧坛那些具有里程碑意义的演出。从某一方面来看，这些文章似乎把完整的戏剧景象孤立地、人为地分割开来了，这似乎是不幸的；但是，探索由舞台和观众之间信号和反应所形成的这几种相互对抗的结构，将会显著地使我们看到现代戏剧发展中有哪些连续性。不管怎样，我希望能通过把舞台实践和理论同样地作为戏剧史研究的基础，来为建立一种适当地以舞台为中心的戏剧批评，提供一些帮助。

我感谢美国人文学科国家基金会为我提供了研究员奖学金，并感谢西北大学为我提供了写这部书的机会。我还

要感谢大英图书馆、科林达尔新闻图书馆、维多利亚和阿尔伯特博物馆、英国戏剧中心，以及匹兹堡大学希尔曼图书馆的福特·柯蒂斯戏剧资料中心和西北大学图书馆所给予我的大力支持。西北大学的罗伯特·施奈德曼、威尔克斯—巴尔大学的伦纳德·波里克，以及莫蒂斯芬修道院的约翰·卡瓦纳和巴巴拉·卡瓦纳在资料方面给我提供了帮助。剑桥大学出版社的工作人员自始至终都给予了我极大的帮助。至于不计其数的杰出的学者们在现代戏剧研究中所取得的成就和为数更多的戏剧艺术家们的创作，则在更大程度上使本书得益非浅。



目 录



上 册

1	作者序言
1	第一章 自然主义的反叛
9	第二章 早期理论
	左 拉
16	第三章 新的演出风格
	萨克斯—梅宁根剧团
25	第四章 易卜生对现实主义的贡献
44	第五章 法国的现实主义
	安托万和自由剧场
53	第六章 斯特林堡对现实主义的贡献
63	第七章 德国的现实主义
	布拉姆和霍普特曼
73	第八章 英国的现实主义
	阿契尔和格兰

目

录

1

81	第九章	萧伯纳对现实主义的贡献
99	第十章	俄国的现实主义 聂米罗维奇—丹钦科、斯坦尼斯 拉夫斯基和莫斯科艺术剧院
115	第十一章	契诃夫对现实主义的贡献
129	第十二章	都柏林的斗争 爱尔兰的戏剧运动
155	第十三章	美国的现实主义 从贝拉斯科到“方法”派
173	第十四章	美国的现实主义 早期的各种形式
192	第十五章	美国的现实主义 威廉斯和米勒
208	第十六章	英国的新现实主义 一九五六年至目前
230	第十七章	现实主义戏剧的回顾



中 册



233	第十八章	戏剧的象征
239	第十九章	理论性开端 瓦格纳与尼采
247	第二十章	象征派戏剧 阿庇亚与灯光设计
257	第二十一章	象征派戏剧 克雷格与舞美设计
267	第二十二章	象征主义戏剧 由易卜生到梅特林克和吕奈-波
282	第二十三章	梅特林克之后的象征主义戏剧
296	第二十四章	贾利 法国超现实主义的先驱
305	第二十五章	法国的达达派和超现实主义 从沙拉到科克托
319	第二十六章	英国的象征主义戏剧 叶芝与日本能乐
332	第二十七章	英国的象征主义戏剧 艾略特和宗教剧

341	第二十八章	皮兰德娄与怪诞剧
353	第二十九章	西班牙的象征主义戏剧 加西亚·洛尔卡
362	第三十章	法国的因袭化 科波及其后
382	第三十一章	残酷戏剧 阿尔托和彼得·布鲁克
398	第三十二章	存在主义戏剧 萨特和加缪
409	第三十三章	荒诞派戏剧 贝克特和品特
427	第三十四章	荒诞派戏剧 尤内斯库和其他作家
438	第三十五章	礼典性戏剧 让-日奈
455	第三十六章	阿尔托之后 波兰和美国的先锋派戏剧
467	第三十七章	美国的境遇剧和其他即兴剧
477	第三十八章	英国最近的边缘戏剧
491	第三十九章	象征主义戏剧的回顾
494	第四十章	戏剧中的表现主义



下 册



503	第四十一章	表现主义的先驱 毕希纳
518	第四十二章	表现主义的前驱 魏德金
529	第四十三章	表现主义的前驱 斯特林堡及其梦剧
549	第四十四章	德国早期的表现主义
562	第四十五章	德国的表现主义 凯泽和托勒
584	第四十六章	德国的演出新风格 莱因哈特及其他人
604	第四十七章	苏联的表现主义 梅耶荷德
624	第四十八章	苏联的表现主义 作家与导演
637	第四十九章	美国的表现主义 奥尼尔
657	第五十章	美国的表现主义 奥尼尔之后

672	第五十一章	爱尔兰的表现主义 后期的奥凯西
683	第五十二章	德国的叙事剧 皮斯卡托及其后
698	第五十三章	德国的叙事剧 早期的布莱希特
714	第五十四章	德国的叙事剧 后期的布莱希特
734	第五十五章	德国的叙事剧 布莱希特之后
752	第五十六章	皮斯卡托之后的文献剧
762	第五十七章	英国的叙事剧
775	第五十八章	表现主义戏剧回顾
778	附 录	戏剧大事年表



第一章 自然主义的反叛



“现实主义的”这个词在戏剧批评中是个含混的术语。1909年，在那些最优秀的现实主义剧作已告写成之后，爱德华·戈登·克雷在他的《戏剧艺术论》中评论道：肯布尔斯的矫揉造作被埃德蒙·基恩更自然的表演所取代；在自然这一点上来说，麦克里迪又超过了基恩；而当亨利·欧文出现的时候，麦克里迪便又显得做作了。尔后，安托万又使得欧文显得不自然；接着，安托万的表演“与斯坦尼斯拉夫斯基相比又变得不过是些花哨的技艺而已”。于是，克雷问道：“自然”的意思是什么呢？他又回答说：“我发现它们都不过是新的不自然的例证——自然主义的不自然。”表演艺术是这样，剧本创作也是这样：老的让位于新的，新的接着又变老了。每一代人都觉得他们的戏剧在某方面比上一代人的戏剧更为真实，这是不言自明的——欧里庇德斯之于索福克勒斯，莫里哀之于“即兴喜剧”，哥尔斯密之于斯梯尔，易卜生之于席勒，布莱希特之于易卜生，都是如此。这种自称比前人写得更真实的情况似乎在不断地重复着。当然，发生变化的是关于戏剧真实的概念，对现实主义的评价最终必须根据它的观众对真实的看法，而不是根据一个剧本或一台戏的风格。

易卜生、斯特林堡、契诃夫以及萧伯纳早年生活的那个时代的戏剧，自认为在风格和内容上都是现实主义的，但是，随着时间的流逝，今天我们已经有可能看到，他们的演员在舞台上所获得的成就本身，不过是又一套的框框套套。然而，如果说现实主义戏剧运动是短命的（它经过了短短的三十年：从易卜生 1877 年写出第一部有关社会问题的现实主义戏剧《社会支柱》开始，大概到萧伯纳 1906 年完成《医生的困境》为止），其影响力却是很强的。50 年以后，尽管他们戏剧的表现方式迫于其他方面的压力，在很大程度上发生了变化，但阿瑟·米勒还是承认他受益于易卜生不浅，而田纳西·威廉斯也承认契诃夫给予他的影响。

然而，我们也许有可能把在一场特殊争论之中占据着 19 世纪后期戏剧舞台的独特现实主义戏剧孤立起来看，并把它视为现代戏剧的显而易见的开端。这个开端和使 19 世纪初的唯智论的乐观主义观念发生动摇的科学革命正巧同时出现。奥古斯特·孔德早期的科学社会观（《实证哲学体系》，1824）、查尔斯·达尔文关于自然选择的生物学理论（《物种起源》，1859）、文学史家伊波利特·泰纳的著作（《英国文学史》，1864）、生理学家克洛德·贝尔纳的著作（《实验医学研究导论》，1865），以及卡尔·马克思从经济学的角度解释人类行为的理论（《资本论》，1867），一起反映了这场革命。与此相应，法国出现了以巴尔扎克、福楼拜和左拉这类自然主义小说家为代表的文学运动，并在这一运动的促动之下，一种不同于以往的戏剧和



表演艺术也就相应地产生了。

这种新的戏剧及其表演方式是对当时流行的、以浪漫主义为特征的戏剧形式的自觉的反叛。19世纪初正是浪漫主义文学运动的全盛时期，浪漫主义实际上正是以其激进的理想主义情调、感情的自发性和坚信幻想性的想象力，而对每一种艺术表现形式都产生了影响。在戏剧领域，这一运动与法国大革命后的不同政见和动乱有着特殊的联系，它为一种新发现的精神自由而欢呼，大胆地向已被确认的价值观念发出了挑战。尤其是在德国，莱辛的《汉堡剧评》摒弃了法国古典悲剧典范的形式，而在“狂飙突进”运动中，歌德和席勒的戏剧则以激情澎湃的民族主义剧作横扫舞台，他们的作品颂扬了高大的英雄人物。浪漫主义运动迅速席卷欧洲，但在其普遍化的过程中，它也逐渐变得像被它取代的古典悲剧那样机械呆板了。

浪漫主义戏剧的理想，是1827年发表的一篇著名宣言，即在维克多·雨果的《克伦威尔》序言中，被庄重地提出的。雨果以精心推敲的词句，嘲笑了新古典主义戏剧的三一律，并指出，唯一的法则应当是“自然”的法则。舞台应以莎士比亚为典范，应当拥有时间与空间的天然自由；应当允许崇高与怪诞、悲剧和喜剧，像在生活中那样交织在一起。1830年，在法兰西剧院，这些新原则被雨果用于他那浪漫主义的诗体历史情节剧《欧那尼》。这次演出一直被称为十九世纪戏剧史上最重要的事件。它引起了骚乱，就在法兰西剧院里，新旧两派势力交锋了——这是现代戏剧史上多次出现的公众骚乱的先例。维克多·雨



果打赢了这一仗，尽管他的戏剧还远远不能做到在舞台上表现真实生活，可是，现实主义的到来所需要的道路却已经开拓出来了。

就其最一般的方面来说，浪漫主义戏剧所产生的是一种表现感情强烈和具有明确道德倾向的激人情感的戏剧。在英国和美国，家庭剧，或“情节剧”发现了一个获得成功的简单公式，这一公式甚至在今天的大众媒体^①仍然适用。这就是情节剧中的主要人物总是受到表现为明显的来自社会的非正义、财产或权力形式的邪恶力量和坏人的迫害，人们可以料想到这些人物会承受一切痛苦，会经历一切心灵上的诱惑，从而足以使观众产生那种与剧中人一起受苦的共鸣性激动。但是，观众可以怀着一种宽慰的心情来分享这所有感情的震颤，因为他们知道，上帝终究不会袖手旁观，善的力量总是会胜利的。因此，善与恶的问题说到底总是一桩实际交易：善良的人将受到多少报答，这要看他们受了多少苦难。这是大众化消费艺术的一个精巧的概念。由此便产生了那种固定在某一剧院上演轮换剧目的剧团，演员们在一个又一个剧中不断重复着那些是非分明的俗套。表演风格遵循着既定的公式，演员的举止姿态大胆而自信，恰如其分的雄辩辞令具有浓烈的格言色彩，这更强化了表演效果，而舞台上的一切，小至服饰和化装，都明显地表示了剧中人物的社会的和道德的状况。随着舞台机械装置的发展，布景也变得越来越富丽堂皇，



① 指广播、电视、电影。