

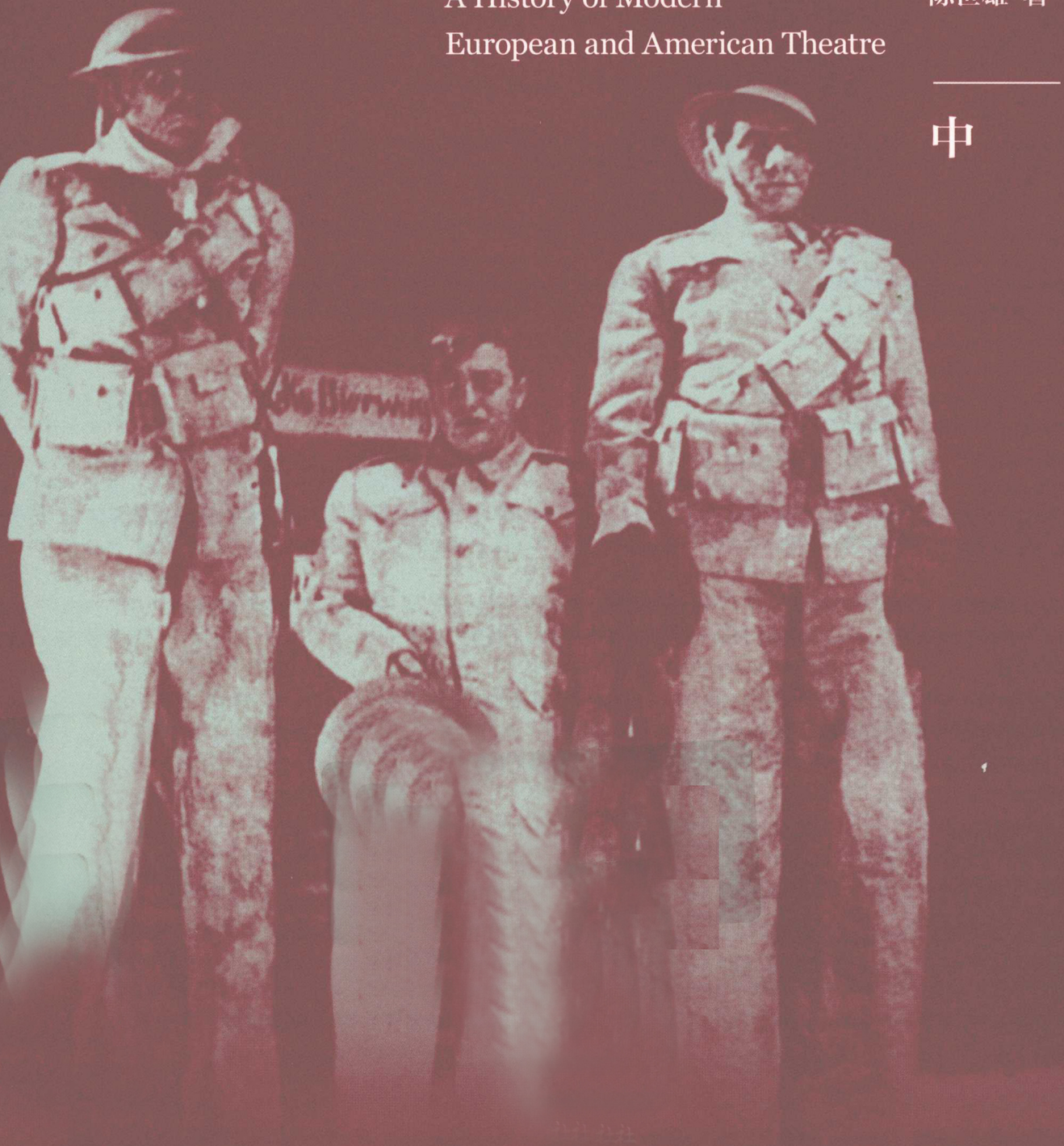
“ 十 一 五 ” 国 家 重 点 选 题

现代欧美戏剧史

A History of Modern
European and American Theatre

陈世雄 著

中



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

“ 十 一 五 ” 国 家 重 点 选 题

现代欧美戏剧史

A History of Modern

陈世雄 著

European and American Theatre

中



第一部分

1917—1945年欧美戏剧思潮流派

本卷反映的历史时期以两个具有世界意义的巨大历史事件——俄国十月社会主义革命的胜利和第二次世界大战的结束作为它的上下两个界限。

俄国十月革命对整个历史进程发生了深刻影响，推动了许多国家民族解放运动的发展。第一次世界大战结束后，中欧与东南欧人民的处境发生了根本性变化。哈布斯堡王朝七拼八凑的奥匈帝国崩溃了，民族解放运动的浪潮促使捷克斯洛伐克、波兰、南斯拉夫等一系列国家独立。

俄国革命使整个欧洲革命走向高潮。欧美工人阶级坚决反对协约国的帝国主义对新生苏维埃国家的武装干涉，许多欧洲国家爆发了革命。1918年11月，德国发生了资产阶级民主革命。1919年，匈牙利爆发社会主义革命。同年，东斯洛伐克成立了苏维埃共和国。然而匈牙利和德国巴伐利亚的苏维埃共和国存在的时间都不长，欧洲国家中的革命遭到失败。

第一次世界大战后的头几年，欧洲诸国纷纷创建共产党。1918年，德国共产党成立，1920年和1921年，法国、意大利共产党相继成立。1928年的共产国际第四次代表大会有57个国家派代表参加。

20年代中期，资本主义世界有过一个稳定时期。1924—1929年的经济比起第一次世界大战期间有所增长，但是出现了经济总危机的某些征兆：工人大量失业，工业企业开工不足，资本主义各国发展的不平衡越来越明显。在这个相对稳定时期结束时，国际舞台的力量对比有了很大变化，帝国主义列强之间矛盾加剧。第一次世界大战后对世界的重新瓜分未能使欧洲的统治者感到满意，新的战争正在酝酿之中。

1929年，资本主义经济危机的总爆发震撼世界。这场危机延续到30年代，它证明资本主义存在难以克服的内在矛盾。

在1929—1933年的经济危机中，法西斯主义趁机篡夺政权。德国纳粹以改善工人与小资产阶级状况的虚假诺言和日耳曼民族是优等民族的理论蛊惑人心，并在1932年国会大选中获胜。1933年，德国总统兴登堡任命阿道夫·希特勒为内阁总理。希特勒的掌权意味着德国法西斯专政的建立，它揭开了20世纪德国和整个欧洲历史上最可怕的一页。

法西斯上台后，残酷地摧毁世界文化遗产，焚烧表述自由思想的书籍。许多有良知的德国艺术家被迫离开祖国，以便继续进行反法西斯斗争。他们当中有德国最主要的戏剧活动家——著名导演莱因哈特和皮斯卡托，著名剧作家布莱希特和沃尔夫。

到30年代中期，欧洲出现了一批法西斯式的国家，为首的是在第一次世界大战中被打败、妄图卷土重来的德国。

法西斯的猖獗引起了一切进步力量的抵抗。社会主义苏联是世界反法西斯斗争的坚强柱石和主力军。在反法西斯斗争中，各国作家、艺术家发挥了积极作用。在1931年、1935年、1937年捍卫文明的国际会议上，他们申明了自己的反法西斯立场，以自己的创作对“褐色瘟疫”预先发出警告。德国作家孚希特万格、布莱希特、托马斯·曼、亨利希·曼、法国作家罗曼·罗兰、捷克作家恰佩克、美国作家海明威等人奠定了反法西斯文学的基础。

1936年，西班牙法西斯头目佛朗哥发动叛乱。叛乱分子残酷迫害共和政体的拥护者，他们野蛮地杀害了西班牙杰出的诗人、戏剧家加西亚·洛尔卡。1939年，年轻的西班牙共和国被击倒在血泊中，佛朗哥专政建立。欧洲左翼运动陷入低潮。随着意大利法西斯进攻埃塞俄比亚、阿尔巴尼亚，德国吞并奥地利，反对苏联和西欧民主力量的包围圈逐步形成。日本、德国、意大利、匈牙利、西班牙签署了反对共产国际的公约，而1938年的慕尼黑协定实际上是要进一步从政治上隔绝和孤立苏联。

世界大战前夜的严峻形势迫使欧洲进步艺术家进行认真的思考，许多人克服了过去对社会的消极立场和对政治漠不关心的态度，认识到不能把先进的文化和政治对立起来。

1939年9月1日，希特勒军队进攻波兰，第二次世界大战爆发。1940年春，德军大举进犯比利时、荷兰和法国。6月，巴黎不战而降，几乎整个西欧都沦陷于法西斯的铁蹄之下。

1941年6月22日，希特勒德国进攻苏联。在伟大的卫国战争中，苏联人民表现了高度的英雄主义。欧洲各国的反法西斯运动不断发展，投入斗争的有属于不同民族、不同社会集团和不同社会倾向的人们。到1943年，抵抗运动开始发挥积极作用，数百万共产党人和反法西斯战士成为运动的参加者，在第二次世界大战的东部战场，苏联红军给了希特勒的师团一个又一个沉重打击，莫斯科会战和斯大林格勒保卫战的胜利使战争进程发生了转折。苏联人民不仅捍卫了祖国，而且帮助欧洲人民从法西斯铁蹄下解放出来。在苏、英、法、美等各国人民的联合打击下，希特勒德国于1945年3月投降，同年8月，日本投降，第二次世界大战宣告结束，世界历史进入新的发展阶段。在这个新的阶段，不论社会主义体系还是资本主义体系都产生了新的矛盾和新的机遇，出现了极其复杂多变、难以预料的新局面。

20世纪的文学艺术同现实的联系，同各种哲学流派和政治思潮的联系，都比以前更为密切，更为复杂。在1917—1945年这个历史时期，艺术家必然要采取更为明确的意识形态立场。每一个艺术活动家，每一个艺术流派或团体，都要以一定的哲学作为自己世界观的基础。

在许多西方国家的民族文化内部表现出两种性质不同的文化：一种是资产阶级文化，另一种是同社会主义思想有联系的民主文化。两种文化之间的冲突在这个历史时期变得更加不可调和，更加尖锐。文学为千百万劳动人民服务的思想在西方进步艺术家的创作与评论中产生深刻影响。曾经主张创立“人民戏剧”的罗曼·罗兰就提出了应“在人们中间，与人们一道，为了人们”而创作的口号。

马克思主义的基本原理在卢那察尔斯基、高尔基、蔡特金、卢森堡、葛兰西等人的著作中得到全面、详尽的论述。为革命实践服务被公认为艺术的崇高目的。批判地继承古典遗产对新型社会主义艺术的意义得到强调。1934年，在布尔什维克党的领导下，高尔基主持召开了第一次苏联作家代表大会，会上确立社会主义现实主义作为苏联文学创作和文学批评的基本方法，并对世界文学产生了巨大影响。在西欧，布莱希特戏剧是以艺术体现无产阶级意识形态的光辉榜样。在萧伯纳、罗曼·罗兰、奥凯西、沃尔夫、布洛克的创作中明显地表现出马克思主义的影响。

社会主义现实主义对苏联和欧美各国文学的发展起了积极的作用，然而，随着30年代末期斯大林个人迷信的逐渐形成，教条主义和庸俗社会学日益泛滥，社会主义现实主义实际上被当做苏联文学的唯一创作方法，并加以狭隘的、僵死的解释，这就导致了40年代以后无冲突论的流行和粉饰生活的、公式化、概念化的作品大量滋生，使苏联文学创作和理论批评的路子越走越窄，这是马克思主义美学史上一个深刻的教训。

各种资产阶级思潮的影响是现代主义艺术产生和形成的重要原因。早在 19、20 世纪之交，资产阶级哲学中就滋生了非理性主义和极端主观主义，接着，各种和尼采、胡塞尔、柏格森的思想相似的新观念，成为形形色色现代主义艺术方法的出发点。

第一次世界大战后，德国哲学家施本格勒的著作《欧洲的没落》（第 1 卷，1918；第 2 卷，1922）对西方艺术家产生了重大影响，施本格勒和汤因比认为，人类历史不是从低级到高级不断发展的过程，而是由许多孤立的、彼此隔绝的文化（包括国家、政治、所有制形式）所组成，每种孤立的文化都像生命个体那样，也要服从诞生、成长和死亡的规律。这就直接否定了历史的进步，宣扬宿命论和悲观主义，使人们不去改变现状而采取消极观望的态度。

存在主义作为西方社会危机的表现形式（20 世纪初在俄国，第一次世界大战在德国，第二次世界大战期间在法国，战后在其他国家）出现，是对 20 世纪艺术实践发生巨大影响的现代资产阶级哲学流派之一。其突出的特征是对主体、对个人主义的关注。存在主义的奠基人是丹麦哲学家克尔凯郭尔（1813—1855），而存在主义的理论体系则是在德国哲学家海德格尔（1898—1976）与雅斯贝尔斯（1883—1969）的著作中形成，在法国哲学家马塞尔（1889—1973）和让·萨特的著作中得到发展的。在法国，存在主义与文学艺术的联系最为密切，成为萨特、加缪等作家的长篇小说、论文、剧本的哲学基础。存在主义最核心的范畴是人的存在，整个流派即以“存在”命名。存在主义者指出资产阶级社会中人的异化，并批判“大众社会”。所谓“大众社会”，就是社会中每个人都力图同他人联合起来，而把自己的个性取消掉。存在主义者说这种存在是不真实的，在他们看来，只有通过个人对社会的反抗，个人关注自身（这种关注与凝思只有在死亡面前才能达到），真正的存在才有可能获得。

存在主义哲学家认识到资本主义制度与自由的、“真正”的人的个性是不相容的，但他们在考察资产阶级社会的矛盾时，把它看做人类与生俱来的永恒现象。存在主义者反对变革现实，认为这种变革不能解决根本性的、“存在”的生活课题，不能使人的命运发生任何变化。存在主义者宣称“存在先于本质”，而他们所讲的存在，是指个人主观的自我意识。他们还从个人存在出发，提出“人是自由的，人就是自由”的论调，把个人自由绝对化，否定人的社会性，并从个人与社会的矛盾冲突中得出世界是荒谬、人生是痛苦的结论。

鉴于存在主义戏剧主要是在战后广泛传播、发生较大的影响，本书将在下卷评介这一流派及其代表作家。

另一股影响深远的资产阶级思潮是弗洛伊德主义。其特点是把心理分析绝对化。弗洛伊德（1856—1939）是奥地利精神病医生，他在19、20世纪之交创立了神经官能症发生学理论，后来又进一步用这种理论来解释社会关系以及历史与文化的发展规律。弗洛伊德把一切人类活动都纳入生物学的框架中，把性欲冲动看成一切精神活动的能量本源。他认为个人与社会的对抗是永恒的，因为人的生理冲动永远受到社会道德和整个社会法规系统的压制，而被排挤到潜意识领域中去。在弗洛伊德看来，阶级压迫、剥削、战争等社会现象都是不可避免不可消灭的，因为它们都是人的生物和心理本性使然。弗洛伊德认为社会历史的发展是人类潜意识活动的结果，从而站到历史唯心主义立场上去了。

弗洛伊德主义及其形形色色的变体明显地影响了20世纪资产阶级的文学艺术，其中包括优秀剧作家奥尼尔、科克托的创作。弗洛伊德主义被理解成一种对狭窄性与偏执性的反叛，对清教徒主义的反叛，并以其对人的内心世界、对被隐秘的深层心理的关注而吸引了许多艺术家。不少著名的艺术活动家对弗洛伊德及其追随者（特别是荣格）的学说做了种种极为宽泛的、独特的解释，用这种心理学理论为自己的目的服务。

宗教哲学对文学艺术的影响也是不容忽视的。在这一历史时期，起主导作用的是新托马斯主义，即天主教哲学。其特征是彻头彻尾的不可知论，对社会发展客观规律的彻底否定。其基本论点是人的本性和世界的社会结构不可改变。

在20世纪上半期，人们面对世界大战和法西斯横行的惨祸显得无能为力，这个事实使某些思想家和艺术家把神和宗教看做唯一能够用来和不断恶化的社会现实相抗衡的道德力量。法国剧作家和诗人克洛岱尔（1868—1955）和英国剧作家兼诗人艾略特（1888—1965）等著名西方艺术家的宗教哲学正是天主教伦理学影响的产物。

以美国哲学家约翰·杜威（1859—1952）为代表的晚期实用主义是对西方非理性主义的一种反拨。杜威一直到第二次世界大战结束时仍然负有盛名，被认为是对各个生活领域都产生影响，20世纪上半期在美国居主导地位的哲学家。美国资产者对人对事的功利主义态度、轻视理论的实践主义、以取得成功为最高目的等特征，都被杜威接受过来并抬高到哲学范畴的高度。他的“工具主义”使人们只注意研究眼前的实际目的，蔑视长远的目标，包括改造社会的使命。杜威拒绝对社会生活做科学的说明，反对马克思主义，首先是反对历史唯物主义。

1917—1945年这一历史时期是革命高涨、战火纷飞、灾祸不断、社会动荡不安的年代，也是各种哲学美学思潮空前活跃，戏剧革新屡掀热潮、硕果累累的年代。在欧洲产生了斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德和布莱希特三个戏剧体系，阿尔托提出

了惊世骇俗的残酷戏剧理论，为后来发展成体系打下了基础。

戏剧体系的形成必须具备的条件是：具有独创的、完整的、系统的戏剧理论；拥有将其理论付诸实践的演出团体；通过代表性剧目的成功演出证明其理论的正确性；在本国乃至世界范围内产生广泛而深远的影响；有一代又一代的继承者。按照这些标准，上述体系都是经得起检验的。阿尔托体系的情况比较特殊。阿尔托是从1932年起陆续提出残酷戏剧理论的，1948年就病逝，来不及将自己的理论充分而成功地转化为实践。“阿尔托热”在他的祖国法兰西掀起，是1968年“五月事件”后的事情。在这之前，波兰导演格洛托夫斯基从50年代开始以阿尔托的美学为基础进行戏剧实验，才逐步使阿尔托的体系在舞台上站立起来。沿着这一方向前进的还有巴尔巴、布鲁克等人。格洛托夫斯基等人在实践中证明了阿尔托思想的合理内核，在理论上加以发展。至此，我们才能说，欧洲剧坛上形成了一个阿尔托戏剧体系。

1917—1945年这一历史时期是欧美戏剧史的黄金时期。剧作与表演艺术、导演艺术、舞台美术全面地、比较均衡地发展（剧作地位的边缘化是到“二战”后才逐渐出现的），非如此，戏剧体系便不可能诞生并且走向成熟。

在关注戏剧体系的同时，我们还要关注戏剧流派的发展。众多的戏剧流派在它们形成时更加自觉，特别突出地表现在理论上。不同的戏剧大师、戏剧派别在他们崛起时往往伴随着高分贝的宣传，伴随着对既有的其他戏剧流派、戏剧传统的尖锐批判，显示出强烈的排他性。展开了持续多年的论争，这些论争往往不局限于戏剧的范围，而是进一步深入美学、哲学领域。例如布莱希特与卢卡契之间的“表现主义论争”（又称为“现实主义论争”）。又如苏联戏剧界、理论界的“室内剧派”与“室外剧派”的论争，关于创作方法的论争，等等。

形形色色的、众多的戏剧派别、戏剧思潮，五光十色的戏剧实验、戏剧革新，热闹非凡的、激烈的论争与批判，活跃的剧作，活跃的批评——这一切使1917—1945年间欧美剧坛构成一幅令人印象强烈的全景画。

从戏剧地图的角度来看，欧美戏剧在这一时期最值得关注的是美国戏剧的崛起。如果说在本书上卷由于美国缺乏民族戏剧而没有以专门的章节介绍美国戏剧，那么，在中卷和下卷，美国戏剧就将占较多的比例。

中卷论述的戏剧流派主要是表现主义、超现实主义、未来主义、批判现实主义、社会主义现实主义和新神话主义。

第一章 表现主义戏剧

在第一次世界大战前夕和大战期间，欧洲知识界经历着精神危机，笼罩着一种惊慌失措甚至恐惧、绝望的情绪，在艺术上的反映就是表现主义。

“表现主义”这个术语最初用在绘画上。表现主义是作为印象主义的反拨而产生的。印象主义者热衷于记录画家对外部真实的印象，而表现主义却坚持要通过他所看到的东西传达出作者个人的体验、内心的观念或视像。表现主义这个术语也应用于其他艺术样式，但用在戏剧上却特别合适。

作为一个流派，表现主义戏剧首先指的是20世纪10、20年代左右了德国剧坛的那场生气勃勃的运动。只是到了后来，表现主义的特征才在诸如毕希纳、斯特林堡、魏德金德等人的剧作中被发现出来，于是这些人被冠之以表现主义先驱的称号。表现主义风格影响了捷克斯洛伐克的恰佩克兄弟和爱尔兰的奥凯西的剧作。在美国，奥尼尔热情地加以采用，赖斯、怀尔德、田纳西·威廉斯和阿瑟·密勒也用它来进行戏剧革新实验。在德国，表现主义运动在凯泽和托勒尔的推动下变得较有条理。这场运动虽然只延续了十几年便寿终正寝，然而，后来由于布莱希特和瑞士剧作家弗里施、迪伦马特等人对表现主义技巧的改造和创造性的运用，表现主义戏剧又显示出它有价值的成分，其技巧、手法成为戏剧艺术宝库的珍品，可供当代剧作家和导演借鉴与利用。

第一节 表现主义戏剧的特征

首先是主观性。表现主义把主观的内在感觉和情绪作为创作的主要因素，试图用舞台形象表现心理的、精神的真实，表现人类潜意识的真实。德国表现主义文学运动代表人物之一，作家埃德施米特（1890—1966）在一篇被称为表现主义宣言的演说中主张：艺术家必须凭借主观精神，通过内心体验去产生经久不衰、无限扩张、

包容一切的激情，并以这种激情来表现事物的幻象。所谓幻象，是事物更深一层的形象，亦即事物纯粹的真实。

在主观性这一点上，表现主义和象征主义相似，然而又有区别。象征主义戏剧热衷于表现静止状态下人的内心生活、心理上的微波细澜，表现主义则追求狂喜入迷，主张用简练、有力、综合的方式描写人的激情。表现主义戏剧不像梅特林克早期戏剧那样排斥动作，而是充满了动作，并往往刻意制造大起大落、令人震惊的情节效果。其次，表现主义不像象征主义者那样把世界的本质看成神秘不可知的，而是要强烈地表现他们对世界的看法。

表现主义又不同于印象主义。如果说印象主义的主观性是以稍纵即逝的短暂印象为基础的话，那么在表现主义中，描绘则被表现所取代。（“表现主义”一词源于法语 expression——表现）艺术家叫喊着的“我”将对象加以变形。

第二，运用变形、肢解、剪辑拼接的方法，破坏戏剧行动与人物性格的整一性。表现主义者认为，那种靠经验而能把握的图像不能表现事物的本质。埃德施米特说，“世界存在着，仅仅复制世界是毫无意义的”^①，要表现事物本质，就“需要对艺术世界进行确实实的再塑造。这就要创造一个崭新的世界图像”^②。这里所说的“再塑造”就是变形、创造超验的图像。斯特林堡主张“在微乎其微的真实基础上展开想象，形成新的图像；把记忆、经历、杜撰、荒唐和即兴混为一体”，“剧中人物被割裂、交叉、重叠，被蒸发、凝固、离散、会聚”^③。这就是说剧作家可以根据主观上的需要将戏剧行动过程和人物性格加以肢解和变形。剧中不要连贯的情节，也不要完整的人物形象。表现主义剧作的情节结构是跳跃式的、突进式的，甚至是混乱、不合逻辑的，是把行动分割之后重新拼合而成的。斯特林堡把他的剧本称为“一出梦的戏剧”，正好指明了表现主义剧作的结构特征。

表现主义剧作的各个片段在时间和空间上都不是互相连续的，而仅仅是共存而已。剧情分割为许多单独的场面，表明表现主义确信不可能将问题终结。现实被他们理解为没有终结的。

第三，无个性的、象征符号式的人物。表现主义戏剧的人物往往是用来表现剧作者主观幻象的活道具。这种人物是单线条勾勒出来的漫画式、标签式的人物。他们没有姓名，而只标明身份、年龄、性别或职业。例如叫“父亲”、“儿子”、“资本

① 伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，上海译文出版社 1983 年版，第 153 页。

② 伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，第 151 页。

③ [瑞典] 斯特林堡：《斯特林堡戏剧选》，石琴娥等译，人民文学出版社 1981 年版，第 394 页。

家”、“工人”。在斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》中，我们看到的是“老人”、“大学生”、“挤奶姑娘”、“看门人的妻子”、“黑衣妇人”、“死人”、“木乃伊”……只有一个仆人和一个跟班有姓名，但他们纵使没有姓名也无关大局。

第四，将对话压缩、变异，使之变得短促、神秘、费解。对话有时突然从散文变为赞美诗或叙事独白，完全打断贯串动作。抒情段落交织着猥亵粗野的咒骂。人物多用过去时说话，而不是互相交谈。语言竭力缩减，有些句子只有一两个词，这就是所谓“电报式”语言。有的仅仅是惊叹语，类似只有姿势动作的哑剧。例如托勒尔的《群众与人》第一景“女人”与“男人”的对白颇像抒情诗，而第二景文书与银行家们的对白则是电报式的。

第五，运用同斯坦尼斯拉夫斯基体系对立的表演方法，反对模仿生活，反对体验派原则。表现主义戏剧家认为，舞台上的真实无足轻重，所有剧中人物只需表现剧作家的自我。表现主义戏剧的理论家之一，捷克剧作家保罗·康菲尔德（1889—1942）在他的剧本《诱拐》附言《致演员跋》中向演员阐述了表现主义戏剧的表演技巧。此文被视为表现主义在演技方面的宣言。康菲尔德指出：灵魂来自天国，而人物来自人间。表现主义戏剧是“灵魂的戏剧”，因此演员“说话时要有飘飘欲仙感并跟他在生活中的说话方式完全不一样”，“他不应是个模仿者”，“不应否认自己是在演戏”^①。这说明表现主义与主张模仿生活的斯坦尼斯拉夫斯基体系是完全对立的。

在表现主义演出中，特别强调速度节奏，将音量和韵律的变化加以夸张。

第六，在舞美设计上往往制造梦境般的气氛，以聚光灯突出主要人物，采用象征性的构图和服饰，布景上往往只画些奇形怪状的图像，色彩是强烈的、夸张的、引人兴奋的。

在表现主义戏剧的演出中，现实的轮廓被描绘成歪斜的、仿佛是摇摇欲坠的墙壁。空间经常使人觉得充满着恐怖。布景失去了历史的具体性和世俗生活的特征，然而却被赋予表现主题的使命。为了体现一定的理念，人物在空间中的分布、他们所处位置的高度便成为极为重要的因素。舞台上的活动地板被分割成许多高低不等的小平台。第一次运用了在斜面上的运动方式，以表现世界的不稳定性。舞台上留出空旷的、暴露的一部分，在这上面是一处略为隆起的、类似讲台的小平台，主人公就站在这上面朗诵慷慨激昂的独白，或发出号召，或对观众进行说教。

演出中一个最重要的因素是灯光，它创造出舞台气氛，感染人们的情绪。灯光

^① [英] J. L. 斯泰恩：《现代戏剧的理论与实践》（三），刘国彬等译，中国戏剧出版社1989年版，第12页。

是变幻无常的：光线特写出处于黑暗中的脸孔，勾勒出人物的身影；聚光灯有意地不加掩盖，直接射向人们的眼睛；主人公在光圈中出现，这个光圈好比是一个小平台，是一个自我表现的圈子，而周围是一片黑暗。演出充满了狂热奔放的朗诵和怪诞的形式，为诉说人类的痛苦和抗议世界的不公平而大喊大叫。它是作为一种引人注目的导演戏剧而出现的。

第二节 表现主义戏剧的兴起

J. L. 斯泰恩认为，“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”^①。这三个先驱就是德国的毕希纳、魏德金德和瑞典的斯特林堡。斯泰恩指出，“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”^②。这个问题提得极好。然而斯泰恩认为，问题答案的一部分是：到了20世纪，人们依然对毕希纳的戏剧实验感到“吃惊”。这种解释把“先驱”和追随者之间近百年的时间差说成是令人“吃惊”的原因，这是无法自圆其说的。实际上，斯泰恩把毕希纳说成是表现主义的前驱，原因在于他只看到毕希纳在戏剧技巧上与近百年后的德国表现主义者的相似之处，而没有把他们的哲学基础和美学原则加以比较。表现主义并不仅仅是某种类型的技巧的总称。作为一种流派的表现主义是特定的社会政治背景和时代的哲学美学思潮影响的必然产物，它只能产生于20世纪头二十年。它不可能提前一百年产生出一个先驱，要说毕希纳是它的前驱，只能在戏剧技巧的层次上才能成立。至于魏德金德和斯特林堡，在时间上就和表现主义离得很近了（魏德金德的《青春觉醒》写于1891年，斯特林堡的《到大马士革去》写于1898年），他们和表现主义的共同之处也就多一些。

戏剧上的表现主义运动最初只在德国出现，时间是1912—1921这十年期间。走在前列的是一群二三十岁的充满政治激情的年轻人。表现主义周刊《风暴》在头几年刊载了一系列政治上偏左的作者的文章，例如马里内蒂的《未来主义宣言》，但后来力图使新生的艺术派别避开政治问题。在第一次世界大战中，《风暴》发表了诗人兼剧作家奥古斯特·施特兰姆（1874—1915）的剧本。然而这些剧本未能反映当代

① [英] J. L. 斯泰恩：《现代戏剧的理论与实践》（三），第15页。

② [英] J. L. 斯泰恩：《现代戏剧的理论与实践》（三），第16页。

社会道德领域的新问题。《事件》(1915)一剧竟然认为男人与女人的对立就是存在的本质。

另一家表现主义杂志《行动》团结了一批著名剧作家,如恩斯特·托勒尔、弗里德里希·沃尔夫、路德维希·鲁比纳(1881—1920)、瓦尔特·哈辛克列弗(1890—1940)等人。和表现主义左翼思想界尤其接近的有剧作家莱因哈德·索治(1892—1916)、弗里茨·冯·翁鲁(1885—1970)、格奥尔格·凯泽、雕塑家兼作家恩斯特·巴拉赫(1870—1938)。

左翼表现主义的创作对政治做了抽象的哲理性思考。大多数作品触及了当代最敏感的神经。现实被反映为不可遏止的运动和各种对立因素的冲突,使人感到旧世界就要灭亡,新道德、新人物正在诞生,资产阶级观念已经陈腐,社会危机不可避免,革命高潮和可怕的战争即将来临。

和自然主义戏剧相比,表现主义戏剧缺乏血肉,令人惊讶。主人公被从具体的日常生活环境中抽取出来,放到广阔的背景之中。表现主义者意识到,个人的命运与20世纪总的状况息息相关,而不仅仅取决于周围环境和生理上的遗传。他们极其关注人的异化这一主题。

第一次世界大战前夜,哈辛克列弗写出了《儿子》(1914)一剧。这个剧本的上演标志着表现主义走上剧坛。该剧描写了传统的家庭内部冲突:儿子起来反抗父亲的权威。剧中有个场面表现儿子把手枪对准自己的父亲,这种“犷野主义场面”^①在后来的表现主义戏剧中经常出现。以世俗的标准来衡量,儿子这一举动显然不合情理,将这个冲突归结为两代人的斗争也难以令人信服。在哈辛克列弗这个剧本中,儿子起来反对的不是他父亲,而是整个资产阶级现实;他想做的不是继承人,而是创始人:“我不是继承者,我自己就是开端!”在奥地利作家弗兰茨·韦费尔(1890—1945)“魔术三部曲”的《镜中人》(1920)一剧中,主人公几乎一字不差地发出这样的宣言。

表现主义戏剧在结构上的革新使主人公可以在假定的空间行动。剧中人不是处于某个局部环境中;在空荡荡的舞台上,他必须意识到自己是在四面敞开的世界舞台上活动着的人。哈辛克列弗在他的政治剧《人们》(1918)中就这样注明:“时间——今天,地点——世界。”其次,表现主义者对处于危机中的人尤其关注。剧中人必须抛弃他们在日常生活中的面目,充满崇高的精神,他们的思考应像是一种请

^① “犷野主义”是20世纪50、80年代一个西方建筑流派名称,追求粗野感,使建筑形式显得沉重;利用材料的自然形态,并使建筑的结构与技术装备系统显露在外。

求和召唤。激进的倾向、紧张的气氛和过度的激情使表现主义戏剧在文化史上被称为“叫喊的戏剧”。

总的说来，表现主义最重大的主题是人的抗议和改造世界，因而富有鼓动性。但是，过了不久，德国十一月革命的失败却表明表现主义的幻想是根据不足的。另一方面，表现主义在伦理方面提出的极端主义要求在世界大战的年月里却有着现实的政治意义。当绝大多数的德国作家（包括豪普特曼和托马斯·曼这样的大作家）以这样或那样的方式对普鲁士帝国的沙文主义政策表示赞同时，表现主义者却又愤填膺地站出来反对世界战争。

莱因哈德·戈林（1887—1936）的悲剧《海战》（1918）以怪诞的舞台形象直喻了战争不仅消灭人的肉体，而且摧毁人的精神：在一艘即将沉没的战舰上，惊恐万分的水兵们按照指挥员的命令戴上防毒面具，这样，人就丧失了个性的最后一个标志——面孔。被投入战争的人们变成了没有区别的一群人。

在战争题材的表现主义戏剧中，弗里茨·冯·翁鲁的三部曲《血族》（1918，1920，第三部未完稿）是最重要的作品之一。三部曲的第一部把发生于不同时间的、实质上互相对立的场面集中在同一舞台上：山冈上是母亲在儿子的坟旁啼哭，山脚下的一个地方却进行着战争，呐喊声不时传来。人物的行动有普遍的象征意义。母亲有两个儿子，一个叫“懦夫”，另一个叫“暴徒”，被一队士兵捆绑着上场。“懦夫”在啼哭，“暴徒”却在一阵肉欲的冲动下扑向自己的妹妹。对他们来说，什么道德、法律、信仰、幸福都已不复存在。哥哥在奸污妹妹之后自杀了。母亲保护着他的尸体不受士兵们凌辱，最后在临死的时候从士兵的首领那里夺取了他的军权的象征物。这就使翁鲁的三部曲中出现了反抗的主题。三部曲的第二部写母亲的小儿子和一群抗议者冲进王宫，动摇了罪恶的政权。这说明通过对战争的强烈谴责，左翼表现主义作家承认了革命和革命暴力的必要性。

第三节 托勒尔的剧作

表现主义的戏剧诗学在恩斯特·托勒尔（1893—1939）的剧作中得到最充分的体现。他的个人命运反映了时代的悲剧。托勒尔出生于一个富商家庭，童年生活优裕，成年后从军打过仗，后来投身革命，被捕入狱。这一切，托勒尔在他的自传《德国青年》（1933）一书中做了描述。1933年，已经蜚声全球的托勒尔流亡国外，度过了艰难的岁月，1939年自杀身亡。

托勒尔的第一部剧本《转变》(1919)描写一个叫弗里德里希的青年的思想“转变”：战争开始时，他认为这是摆脱死气沉沉的日常生活的出路；随着战争的进行，他明白了自己的“爱国主义”只不过是一种罪恶，不论在战线的这一边或那一边，都是些可怜的受蒙蔽者。剧中笼罩着虚无缥缈的梦境般的气氛。许多场面是荒诞不经的。在火车上、战场上和医院里，士兵们都像幽灵一般，只有些移动的影子。有一场戏表现一群死者一个接一个地从坟墓中爬出来，抖动着身上破烂的皮肉。敌人和盟友，军官和士兵都没有了区别。有一具骷髅害羞地躲在黑暗处，这是个被士兵们强奸致死的姑娘。死者向她齐声喊道：“不要害羞！……你死在暴力下……天哪，可我们不也跟你一样！”这就用怪诞的形象证明了战争是违反自然的，战争只是对人施加暴力。接下去是一个集体舞，一个对表现主义来说很典型的死亡的舞蹈。

《转变》一剧对战争的反映是经过浓缩、聚焦的，因而也是更为强烈和令人痛苦的。在全剧的结尾，弗里德里希热情奔放地向群众大声疾呼，号召每一个人都意识到自己是个人，绝不能容忍残杀人类的战争。弗里德里希说道：“现在，朋友们，我号召你们：前进！……去找那些当官的，用你们洪亮的嗓音向他们宣告，他们的权力只是空中楼阁。去找当兵的，要他们把他们的剑改铸成犁。去找财主们，让他们看到，他们的心已经变成一堆垃圾。”

全剧在革命的号召声中闭幕。自由的人精神胜利了，暴力和无权地位也就宣告结束。剧本写成后不到一年，德国十一月革命就爆发了，托勒尔投身这场革命，并成了巴伐利亚苏维埃共和国的领导人。但是他反对革命暴力行为，主张对被战胜者宽宏大量，对政府军的进攻只是消极防御，结果革命失败，托勒尔在监狱中度过了5年岁月。

革命的崇高目标和革命的不可避免的严酷性之间的矛盾，不断地折磨着托勒尔，并成为他下一部剧本《群众与人》(1921)的主题。剧本有个副标题：20世纪社会革命戏剧。剧本用诗体写成。两个主人公——“女人”和“无名氏”分别代表两种对立的思想和立场。“女人”坚信杀人永远是罪恶，认为不能为了共同的革命事业而使任何人死去，她说：“英雄只有牺牲自己的权利。”“无名氏”则代表起义人民，认为必须以流血的战斗换取永久的和平，消灭贫困和罪恶。“女人”终于死于狱中，她拒绝杀死看守、越狱逃跑而重新成为群众的领袖。尽管“女人”是个和平主义者，但在作者看来，她仍然是“代表着未来的光辉灿烂的人”。剧中的“女人”是作者自己，主张无产者不流血的解放，“无名氏”代表当时德国坚持武装革命的斯巴达克派。托勒尔虽然参加了十一月革命，可是对“群众”、“暴力”的作用并无真正认识，因而得出了错误的结论。