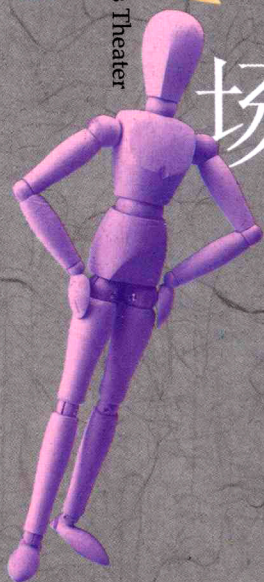


后戏剧 剧场

Postdramatisches Theater



〔德〕汉斯·蒂斯·雷曼 著
李亦男 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

后戏剧 剧场

Postdramatisches Theater



〔德〕汉斯·蒂斯·雷曼 著
李亦男 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记 图字 01-2007-3546

图书在版编目(CIP)数据

后戏剧剧场/(德)雷曼著;李亦男译. —北京:北京大学出版社,
2010.10

(戏剧学专著)

ISBN 978-7-301-17880-5

I. ①后… II. ①雷…②李… III. ①戏剧-艺术评论-欧洲
IV. ①J805.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第192791号

Postdramatisches Theater, Hans – Thies Lehmann© Verlag der Autoren,
D-Frankfurt am Main 1999/2005

Chinese Simplified Edition © Peking University Press 2010

The translation of this book was supported by a grant from the Goethe – In-
stitut which is funded by the German Ministry of Foreign Affairs.

书 名: 后戏剧剧场

著作责任者: [德] 汉斯·蒂斯·雷曼 著 李亦男 译

责任编辑: 陈 甜

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-17880-5/J · 0339

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 三河市北燕印装有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16开本 16.75印张 236千字

2010年10月第1版 2010年10月第1次印刷

定 价: 35.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

中文版序

本书译成中文，作者感到非常荣幸，因为中国文化是一种拥有悠久传统的伟大的文化。我非常感谢李亦男女士所作出的努力。她提议把这本书翻译成中文——这是一项非常艰巨的任务，并担任了这次翻译、出版项目的大量组织工作。我也感谢北大出版社对这个翻译项目感兴趣，还要感谢歌德学院对项目的资助。

写这本书的目的，是要和在欧洲，尤其是在德国广为流传的一种误解作斗争：人们以为“戏剧”剧场——那种以戏剧结构和对白为主体的样式，近乎是剧场艺术的“自然形式”。而本书对许多当代新型剧场形式进行分析，证实戏剧剧场只不过是剧场艺术的一种可能性罢了，还存在很多其他不符合这个模式的剧场艺术形式。

尝试描写当代的“另外一种”剧场艺术其实是对今天世界中艺术位置的一种追问。剧场艺术究竟应该以何种方式站在新媒体、每天包围我们的媒体表演的对立面？在这个环境里，剧场必须找到一种特别的形式。在这里，中国读者可能感兴趣的是，从1900年左右的历史先锋派开始直到当代非戏剧的剧场艺术，都从亚洲剧场艺术传统中获取了大量灵感。因此，将《后戏剧剧场》翻译成中文，本身就是一种跨文化对话，中、德双方都为剧场艺术的发展贡献了见解和灵感。

和以前相比，娱乐文化更受商业化符号的控制，这是一种全球化的现象。这本书也旨在引介德国和其他欧洲国家的一些剧场艺术家，他们在习惯、寻常之外作着积极的尝试。作者希望其他地区的读者（如中国读者）也能感受到这种不懈的努力。

在这个意义上,我希望中国读者在聆听这场关于剧场艺术的跨文化对话时享受到乐趣;中国的剧场艺术家读了这本书之后,可以受到鼓舞,继续进行他们的发明、实验。

汉斯·蒂斯·雷曼

2010年6月

于柏林、美茵河边法兰克福

译者序

《后戏剧剧场》是一本特殊的学术著作。这本书在 1999 年问世后的短短几年中已经被译为英、法、葡、西、意、日等十几种语言，并数次再版，甚至跻身于畅销书的行列。这在同类的学术著作中实属少见。

《后戏剧剧场》一书的作者汉斯·蒂斯·雷曼生于 1944 年，是法兰克福大学戏剧系教授、系主任。他的研究领域主要是戏剧理论、古希腊戏剧和当代剧场艺术。

可以说，雷曼教授的《后戏剧剧场》一书为当代剧场艺术研究奠定了基石。他最大的贡献之一，在于明确区分了“**Theater**”（剧场）和“**Drama**”（戏剧）两个概念。

我们都知道，“**Theater**”这个词是从希腊语“**theatron**”一词来的，意为“观看之场所”，也就是我们普遍叫做的“剧场”。用这个词来涵盖戏剧艺术，表明了当时古代欧洲人的一种戏剧观：戏剧，首先是一种“观看”的行为。而“**Drama**”最初也是个希腊词，本意为“去做”，就是我们所讲的“做戏”。很明白，“**Drama**”指的是戏剧工作者的一种主动的创作行为。

在古希腊，有悲剧、喜剧、撒特剧，但是没有“**Drama**”。为什么呢？因为那时戏剧人的主动性创作还不大受人重视。那么什么时候有了作为戏剧意义上的“**Drama**”的呢？是在文艺复兴、尤其是新古典主义时期以后，随着剧作家的地位越来越高，戏剧文本成了戏剧活动的中心。这样，欧洲戏剧就进入了“**Drama**”时代。这个时代持续了很久，一直到上世纪下半叶。

从上世纪 70 年代开始，西方戏剧发生了巨大变化，渐渐超出了“**Drama**”一词可以涵盖的范围（当然，这种变化的萌芽开始很早，是从上世纪初就开始了的）。70 年代以来的西方戏剧不断探索新的样式，发掘新的可能性，强调剧场艺术中除文本之外其他元素的重要性。其

结果是：如同在文学领域中罗兰·巴特宣称“作者死了”一样，在剧场艺术中，剧作家的地位也在降低。于是乎戏剧的本质就发生了变化。

哥伦比亚大学戏剧系前主任阿诺尔德·阿隆森（Arnold Aronson）曾经讲过，我们现在的戏剧可以没有剧本，没有舞台，没有布景，没有灯光，没有道具，没有服装，甚至可以没有演员，那么剩下什么是万万不可缺少的呢？只有观众，只有“观看”这个姿态。所以，“观看”重新成为了当代戏剧的本质。

这个观点当然是很新的。因为持此观点者所研究的对象出现还不太久。对新出现的东西进行总结，是需要一点勇气和魄力的。所以很长时间以来，西方戏剧研究界对 70 年代以来的剧场现象从未进行过宏观式的、总结式的概述，而仅仅将其视为现代主义戏剧的延续，停留在对个别导演、个别流派的研究上。多数大学的戏剧系中，“Drama”仍然是教学的重点。很多人已经感到教学、研究中的知识、理论已无法和剧场实践中的一些新现象挂钩。

这个时候，雷曼的书跳了出来。他大胆地将世界戏剧的整个发展史概括为三个阶段：一、前戏剧剧场时期（包括古希腊戏剧及各民族“原始”的戏剧形式），二、戏剧剧场时期（古希腊戏剧之后，尤其是中世纪戏剧之后以剧本为中心的戏剧形式），以及三、后戏剧剧场时期（萌芽于 20 世纪初，在 20 世纪 70 年代后蓬勃发展，直到今天）。这种分期打破了将戏剧史与文学史紧密挂钩的分期方式，从而将剧场艺术视为了一种独立于文学之外的艺术形式。

“后戏剧剧场”这个乍听起来有点拗口的名词其实恰恰精当地概括了 70 年代以来新型剧场艺术的核心特点，即其对戏剧文本及剧本阐释在剧场实践里中心地位的颠覆。在后戏剧剧场中，文本只是整个戏剧统一体的一个组成部分，与音乐、舞蹈、动作、美术等其他戏剧手段平起平坐。

雷曼认为，欧洲戏剧经历了几百年的戏剧剧场阶段，文字、对话、情节、叙事占据了舞台；演员及其他戏剧手段常常被作为文本阐释的工具来使用。19 世纪 80 年代，社会结构的急剧变化以及文学领域中的现代主义使人对传统的戏剧模式产生了怀疑。20 世纪前半期的实验戏

剧试图反对摹仿(Mimesis)——即通过表演模拟现实世界,而在戏剧中加入了舞蹈、杂技、杂耍、魔术、摔跤、拳击、动物表演等等因素。在格特露德·斯泰恩和阿尔托的戏剧实践中,我们已经可以依稀看到当代戏剧的某些先兆。

从布莱希特开始,剧场中的交流方式发生了根本性的变化。旧有的剧场交流模式以封闭式、幻象性为特点;而在布莱希特的戏剧中,演员与观众开始了直接交流。我们可以说,布莱希特是现代戏剧的真正起点。从他开始,戏剧的线性叙事、台词对话式结构均被打破,接受方式也从对幻象的追求而走向深层,走向全面。因此,后戏剧剧场也可以叫做“后布莱希特剧场”。

布莱希特虽然使剧场艺术发生了本质性的变化,但他仍然把剧本视为剧场创作的中心。在他之后,萨缪·贝克特、彼德·汉德克、博托·施特劳斯及海纳·穆勒等终于彻底推翻了戏剧剧场。从这些戏剧家开始,那种追求整体性、追求幻象、表现“现实”的戏剧再也不是剧场艺术唯一的样式了,而只是多种多样的剧场艺术的一个分支。

70年代以来,随着电子与媒体社会形态的确立,新的戏剧样式也随之出现了。雷曼列举了一系列后戏剧剧场的代表人物,如罗伯特·威尔森、杨·法布雷、阿西姆·弗莱亚、皮娜·鲍什、迈瑞迪斯·蒙克、理查德·福尔曼、理查德·谢克纳等人们耳熟能详的名字。

在这些剧场艺术家的作品中,经常可以看到对戏剧本身的观照和反思。其结果,便是产生了一系列与其他所谓“后现代”艺术可以互相参照的特点(但雷曼拒绝使用“后现代”这个词汇,认为它不够准确,也没有意义),其中包括演出过程化、非连续性、非文本性、多元主义、符号多样化、颠覆、解构、对阐释的反抗等等。

在后戏剧剧场艺术中,语言不再作为人物间的对话而存在,而成了一种独立的“剧场体”(die Theatralik)。奥地利女作家艾尔芙丽得·耶利内克首先提出了“语言平面”(die Sprachflächen)的概念。雷曼认为,这个概念的提出具有重要意义。它在剧场艺术引起的变革与现代派绘画相对于古典绘画的改变相仿:从表现三维空间、力图使人产生幻象转为强调画面的平面性,使观者关注于形状与色彩本身,关注于二维画面

的真实性。

后戏剧剧场的特点可以从以下几个方面进行分析：

第一，文本和情节。

文本不再高高在上，处于金字塔的顶端，而下降至与动作、音乐、视觉等戏剧手段平等的地位。但是，雷曼一再强调：文本并没有失去其重要性，而是向剧场敞开了自己。词语被视为剧场中声响的一部分。对话式结构被多声部结构所取代。传统的线性叙事结构也被视觉空间的拼接所取代，从而产生出一种诗意的效果。

第二，舞台与空间。

舞台被视为一种画面。空间被赋予意义。大家所熟悉的那种等级化戏剧空间（由演员脸的朝向、姿势的主次、站位的前后等手段在舞台上制造出焦点）不见了。观众的自主性被突出出来。他们可以自己决定把目光投向哪里。

第三，时间。

戏剧剧场演出的目的就是使观众走出剧场的现实时间，进入剧情的虚幻时间。布莱希特在他的叙事剧中，首次鼓励观众在自己的真实时间内对舞台上表现的一切进行反思。1974年，贝克特在他的《时间》一剧中对戏剧剧场的时间统一性进行了戏仿。后戏剧美学则强调真实时间，通过极端的减速、加速、共时性、拼贴、多媒体布景等手段打破舞台时间的虚幻性，而将剧场演出视为一次性的时间经历。

在《后戏剧剧场》中，雷曼列举了大量案例，高屋建瓴地总结了后现代戏剧的普遍特点和发展趋势。大家终于看到，在现代之后，戏剧的发展并非杂乱无章，没有规律可循，而是进入了一个崭新的时代。许多尚未被主流评论界接受，而被打上“先锋”标签的戏剧样式也绝非在现代主义之后绝望地胡乱挣扎，而恰恰显示着新的戏剧时代的到来。

短短几年之中，《后戏剧剧场》一书的影响越来越大，许多最初对它持有偏见的人也渐渐接受了它，因为迄今为止还没有第二本书可以取代它的地位。在很多大学的戏剧系中，教师在讲授中越来越多地涉及当代实验剧场艺术，而将《后》书列入必读书目。“后戏剧剧场”这个名词，也印在了越来越多的剧场学词典之中。大家开始使用雷曼的理

论体系来观察、分析当代新的剧场现象,用他的术语说话、书写。而雷曼也因之成为了戏剧界中与罗兰·巴特位置相仿的理论奠基人。

之所以想到把这本书引介到中国,一方面因为它在剧场理论界的特殊地位,另一方面,也出于对中国剧场艺术研究的一些思索。在20世纪初西洋戏剧传入中国时,中国知识分子和“易卜生主义”一起,也接受了剧场创作应该以戏剧文本为中心的观念,通过创作新剧来反对旧剧,从而对抗我们传统看戏就是看热闹的那种“观看式”剧场艺术观。所以新中国的戏剧学院都用“Drama”这个词来命名(如中央戏剧学院——The Central Academy of Drama)。在这样的戏剧学院中,在教学中其实无形中受到了一种思想的制约,那就是:戏剧文本(剧本)是一个戏的根本,剧作家是一个戏的核心。

这样做的结果,必然是为中国悠久的剧场艺术发展史制造了一个人工断层。中国的剧场传统,向来是一门“唱、念、作、打”的综合艺术,而不是以文本为中心的。而今天,我们的戏曲传统却完全没有受到应有的重视。而因为缺乏宏观视角,剧场艺术被人工地割裂开来,大家对文本研究的重视程度远远超过对演出研究的重视。然而,如果不以足够的重视对待我们自己的剧场艺术传统,对其进行理论分析,又怎能使西方戏剧这种舶来品真正在中国扎根,并为广大观众喜闻乐见呢?其实,我们自己所丢弃的传统,在西方却越来越受到剧场艺术家和研究者的重视。如雷曼在《中文版序》中所言,他所概括的20世纪70年代以来的新发展,正是西方剧场艺术界吸收了东方戏剧养料的结果。

译者希望通过这本理论书籍的引进,为中国的剧场艺术研究者从另一个角度看待、研究自己的戏剧传统开辟一个视角。雷曼所谓的剧场“非等级化”、“风景剧场”、“画面性”、“非线性发展”,不都可以见于我们的戏曲演出之中吗?非常盼望这本书能为中国剧场研究者、实践者提供一点资料,为我国剧场艺术事业的复兴做一点微薄的贡献。

在本书的翻译过程中,雷曼教授及其夫人(雷曼夫人是一位希腊戏剧学者)提供了非常多的支持。和他们夫妇的几次会面都给我留下了深刻的印象。雷曼先生是一位和蔼可亲的学者。他耐心地为我解答了翻译中所有的文字问题。在他们的柏林居所,我们喝着雷曼夫人亲

手调制的“仲夏夜之梦”花茶，漫谈着六八年、海纳·穆勒和德意志剧院。在法兰克福大学戏剧系任教期间，我更加深刻体会到雷曼教授的学术、理论和人格的影响。该系一直保持着生动、开放的教学气氛，经常聘请最新的剧场艺术导演来系做讲座，和学生座谈，让学生对剧场艺术的最新发展时刻保持灵敏的触觉。

这本书的翻译，也得到了中国戏剧界和学术界师长、友人的大力协助。北京大学的王建老师为本书一些基本概念的翻译提出了中肯的建议。首都师范大学的陈嘉映先生为海德格尔哲学几个名词的译法进行了指导。北京大学的罗湑女士为本书中多处法语部分提供了翻译。中央戏剧学院的赵志勇老师为书中关于黑格尔的几个部分进行了校读。在此还要感谢我的先生刘湘，他对译稿作了通读，对翻译句子中拗口的部分提出了修正意见。

本书能够顺利出版，是和编辑张雅秋女士、责任编辑陈甜女士的热情帮助分不开的，在此特向她们致意。另外，本翻译、出版项目得到了歌德学院（中国）的资助，在此表示感谢。北京大学的洪子诚先生，中国社会科学院的么书仪老师，中央戏剧学院的张先老师、沈林老师都对这个翻译项目提供了支持和帮助，在此致谢。

李亦男

2010年夏，于北京

目 录

中文版序	I
译者序	i
前 言	1
一、切入点	1
二、意图	4
三、戏剧剧场的操作秘密	8
四、媒体社会的重大影响	10
五、名单	11
六、典型模式	15
七、后现代与后戏剧	16
八、语汇	17
九、传统与后戏剧	19
第一章 戏剧	21
第一节 戏剧和剧场	21
一、“叙事化”——彼得·斯从狄与罗兰·巴特	21
二、剧场和戏剧的疏离	23
三、“戏剧话语”	24
四、布莱希特之后的剧场	26
五、悬念与张力	27
六、“瞧瞧你演的这出戏！”	29
七、“形式主义剧场”与摹仿	30
八、情节的摹仿	31
九、“能量剧场”	32

第二节	戏剧与辩证法	34
一、	戏剧、历史、意义	34
二、	一览全貌的理想(亚里士多德)	35
三、	黑格尔之一:脱离真实	38
四、	黑格尔之二:表演实践	41
第二章	后戏剧剧场前史	44
第一节	剧场和文本	44
第二节	20世纪	47
一、	“纯粹戏剧”与“非纯粹戏剧”	47
二、	戏剧的危机,剧场自己的道路	48
三、	自立化、再剧场化	49
四、	新先锋派	52
五、	对历史先锋派的简要回顾	59
第三章	后戏剧剧场纵览	76
第一节	在情节彼岸——仪式、空间声音、景观	76
第二节	康托与仪式	80
第三节	格鲁伯——空间中的回响	85
第四节	威尔森与风景	89
第四章	后戏剧剧场符号	97
第一节	综合法的消解	97
第二节	梦幻画面	99
第三节	联觉	100
第四节	“表演文本”	101
一、	并列、非等级性	103
二、	共时性	105
三、	符号密度游戏	106
四、	盈满	108

五、音乐化	109
六、绘景、视觉戏剧构作	112
七、暖与冷	114
八、身体性	115
九、“具体剧场”	118
十、真实的闯入	121
十一、事件、情境	127
第五章 例子	132
第一节 在杨以及他的朋友们那里度过的一个傍晚	132
第二节 叙事	134
第三节 场景诗	136
第四节 各种艺术之间	137
第五节 场景论文	139
第六节 “动态摄像剧场”	141
第七节 高度自然主义	143
第八节 酷乐	147
第九节 “共享”空间的剧场	153
第十节 单人剧场或独白	157
第十一节 合唱剧场	163
第十二节 异质性剧场	168
第六章 行为艺术	170
第一节 剧场艺术与行为艺术	170
第二节 行为艺术的关键	172
第三节 自我变形	174
第四节 侵犯与责任	178
第五节 行为艺术的现在时	180

第七章 后戏剧剧场的方方面面	186
第一节 文本	186
一、文本与舞台之间的竞赛	186
二、文本风景、声音剧场	190
第二节 空间	193
第三节 时间	196
第四节 身体	209
一、后戏剧身体画面	211
二、痛苦、卡塔西斯	214
第五节 媒体	215
一、幻觉机器	217
二、后戏剧剧场中的媒体技术	218
三、录像装置	219
四、使人解压的电子图像	220
五、“可表现性”、命运	222
结语——政治性	227
一、跨文化剧场	228
二、表现、尺度与越界	230
三、非践履艺术?	233
四、戏剧和社会	234
五、居伊·德波的“景观社会”与剧场.....	238
六、感知中的政治、责任中的美学	240
七、冒险美学	242
参考书目	244

前 言

一、切入点

随着“古登堡银河系”^①的终结,文字与书籍再次遭到了诘难。人的接受方式发生了改变:线性、连续式为共时性、多层次所取代。旧有接受方式的原始形态就是文学性的文本阅读。这种接受是深层次的,指向一个中心。它已让位于一种更为表面化,同时也更为全面的接受方式。在相对便捷的影像技术面前,速度迟缓的阅读失去了优势。复杂而低速的剧场艺术^②也是一样。文学与剧场艺术在美学上互相参照,在实践中既互相排斥,又互相吸引,终于双双陷入了门庭冷落的状态。从此,剧场艺术不复是一种大众性的传媒形式。

如果有人还竭力否认这种现象,那只能越来越显得可笑了。反之,我们迫切需要对这种新现象进行反思。速度与表象联手,形成了极大的吸引力。在其压力之下,剧场话语已经从文学话语的桎梏中挣脱了出来。而与此同时,剧场话语就其在文化中的普遍功用来讲,又跟文学话语相贴近。就本质而言,剧场艺术和文学的目的都不是复制现实,而是符号性的表现。因此,剧场艺术与文学创作一样,都极其需要积极的想象力。然而,在当代文明中,人们习惯对形象与信息进行被动消费,人的想象力已经减弱了。同时,文化“产业”越来越多地屈从于买与卖

① 加拿大学者马歇尔·麦克鲁汉(Marshall McLuhan)1962年在同名书中提出了“古登堡银河系”这个名词,用以描述以书籍作为主要传播媒介的时代。他认为,这个时代已经被电子媒体时代所取代。——译者注

② 本书论述的基础,即是“将Theater和Drama两个概念作了区分。”Theater根据上下文译为“剧场”、“剧场艺术”、“剧场演出”等,而Drama则译为“戏剧”、“戏剧文本”、“剧本”等。——译者注

的规律。这种变化对剧场艺术造成了一种显而易见的负面影响,因为剧场艺术与录像、电影、唱片或书籍不同,并不是一种拈手即来、易于循环、易于市场化的产品。

近年来,各种新技术、新媒体不断涌现,并且越来越“非物质化”。1985年,法国后现代主义理论家让·弗朗索瓦·利奥塔(Jean-François Lyotard)在巴黎就策划过一个名为“非物质”的展览。和这种潮流相反,剧场艺术在相当程度上具有“交流物质化”的特征。与其他艺术实践形式不同,剧场艺术在材料和工具方面显示出极“重”的物质性。诗人需要的仅仅是笔和纸,画家只需要油彩和画布。而剧场艺术需要的东西则很多:真人的不断运动、舞台、组织、管理、手工制作,再加上将这一切在剧场中相结合的物质要求。从表面上看,剧场艺术似乎还停留在古代。然而,它却仍然能在现代社会中找到一个稳固的立足点,与那些在技术上不断进步的其他传媒形式毗邻而居。很显然,剧场艺术具备着一种与其“缺点”相应的特殊性。

剧场不光是一个沉重的身体场所,也是一个真实的聚会场所。在剧场中,艺术创作和日常现实生活奇特地交织在了一起。剧场与其他一切物质艺术或传媒艺术都不一样。在剧场里,不光发生着艺术行为本身(做戏),同时也发生着接受行为(看戏)。这两种行为都是在此时此地发生的真实的活动。因此,剧场演出也可以看做是演员与观众共同度过的一段真实时间。在表演与观看同时发生的空间里,演员和观众呼吸着同样的空气。符号、信息的发出与接受是同时发生的。即使不说一句话,剧场演出也可以将舞台与观众席上的行为汇合成为一个总体文本。如果我们想生动形象地描述剧场艺术,就绝不能脱离对这一总体文本的阅读。在剧场中,所有行为参与者的视角都可能重合。剧场情境形成了一个表面与内在交流过程的整体。

本书关注的问题是:20世纪70年代以来,剧场艺术实践是以什么样的方式利用着剧场的现有基础条件,如何对其进行自我反思,如何将其作为自身内容或演出主题的。和其他现代主义(或后现代主义)艺术形式一样,剧场艺术也喜欢进行自我反思、自身命题化。如罗兰·巴特(Roland Barthes)所言,现代主义的每种文本都在自问其语言是否可