

096145

01-582
9.1.3
2.1

现代西方艺术美学文选

戏剧美学卷

本卷主编 / 童道明

MS12/15

春风文艺出版社 / 辽宁教育出版社 / 1989年 / 沈阳

现代西方艺术美学文选

戏剧美学卷

Xiandai Xifang Yishu Meixue Wenxuan

童道明 主编

春风文艺出版社
辽宁教育出版社 出版

(沈阳市南京街6段1里2号)

辽宁省新华书店发行

阜新蒙古族自治县民族印刷厂印刷

字数: 290,000 开本: 850×1168 1/32 印张: 12.75 插页: 3

1989年11月第1版 1989年11月第1次印刷

印数: 1—3,000

责任编辑: 王建平

封面设计: 耿志远

责任校对: 平平

ISBN 7-5313-0300-0/I·281 平装定价: 5.40元

精装订价: 8.00元

内 容 提 要

本书是一部比较系统、全面地介绍当代外国戏剧美学的理论专著。编者经严格的筛选与审定，从当代外国流派纷呈、卷帙浩繁的戏剧美学著述中择取了具有代表性、有影响的名家巨匠作品之精英。书中选入的十六篇作品基本展现了当代世界戏剧美学发展的概貌大观、逻辑主线、核心课题和热潮趋势。

在选择上，本书以时间为序，集纳了四十年代末至八十年代初世界上举足轻重的剧作家、戏剧导演、戏剧理论家的优秀作品，从戏剧新观念和新实践的获得承认与认可中，勾勒出第二次世界大战后的世界戏剧格局所发生的变化。本书还着意选择了有关东方戏剧（特别是中国传统戏剧）对西方戏剧之影响的篇章，这些对我们注重东西方文化交流、借鉴西方艺术以补充、完善和发展中国戏剧都有重大意义。

本书不仅对美学研究者、戏剧工作者具有扩大视野、开拓思路的重要价值，而且对广大文学艺术爱好者也不失为一本“书架上的精品”。

编者说明

黑格尔说：“实际存在的艺术世界是各门艺术的体系。”（《美学》第三卷序论）按黑格尔的观点，美学就是一门透过哲学的三棱镜研讨各门艺术的科学。经典的美学家同时也是哲学家。

后来，美学的实践性倾向有所强化，美学的概念，特别是在“各门艺术”中占有重要地位的戏剧美学的概念，因而也变得更加宽泛。

诚如意大利导演斯特莱尔（Strehler）所言：“戏剧乃是经验造成的结果”，“新的戏剧美学也只能从每天的舞台活动中才能产生”（《人的戏剧》）。戏剧美学的这种鲜明的实践性倾向，是从二十世纪初开始的。随着导演作为一项职业的确立，二十世纪成了“导演的时代”。二十世纪戏剧艺术的发展，在很大程度上取决于各种风格流派的导演艺术家的创造性舞台实践。这些导演艺术家对于自己的创作实践所进行的理论思考与总结，也代表着当代戏剧美学探索的重要成就。

基于这种认识，我们在编选本书时，优先地把几位有代表

性的戏剧实践家的理论建树介绍给读者。这些新的戏剧美学观念勾画出了当代戏剧艺术发展的新特点，对当代中国戏剧艺术的发展也产生着深刻影响，如德国戏剧家布莱希特(Brecht)的“陌生化效果”说，波兰戏剧家格洛托夫斯基(Grotowski)的“质朴戏剧”说，以及苏联戏剧家奥赫洛普科夫(Охлопков)的“假定性”说。

布莱希特在《小工具篇》里用极为简明的语言来解释“陌生化效果”(Verfremdungseffekt, 又译间离效果)：“陌生化的反映是这样一种反映：对象是众所周知的，但同时又把它表现为陌生的。”现在，有些西方学者试图把布莱希特的“陌生化”与二十世纪俄国形式主义代表什克洛夫斯基(Шкловский)的“陌生化”(Остранение)相提并论。我们认为这是不妥当的。事实上，布莱希特与否认文艺社会功能的什克洛夫斯基的美学观点和追求有着质的区别。布莱希特把熟悉的对象表现为“陌生的”，是为促使观众从新的视角和高度去思考和重新认识对象，从而也把理性思维纳入审美活动之中。

格洛托夫斯基的“质朴戏剧”(poor theatre, 又译贫困戏剧)理论自六十年代起震动世界剧坛，这是有其深刻的时代背景的。五十年代之后，在电影、电视的强大竞争下，戏剧面临着空前的挑战。戏剧应该怎样才能立于不败之地？格洛托夫斯基提出的振兴戏剧的理论最引人注目：“戏剧无论怎样大量地扩充和利用它的机械手段，它在工艺上还是赶不上电影和电视的。因此，我提出质朴戏剧。”格洛托夫斯基清除了一系列附加于戏剧之上的外在于物，而把质朴化了的戏剧定义为“产生于观众和演员之间的东西”。而正是这种“东西”，即演员与观众之间活生生的交流，却是电影和电视所无法与戏剧相竞争

的。格洛托夫斯基强调的人与人的交流，乃是创作主体（演员）与接受主体（观众）之间的相互关系。对这种相互关系的考察又促进了近年来对戏剧观众学和戏剧符号学的研究。因为当我们把戏剧演出看作是人与人的会见，符号系统就成了联系创作主体和接受主体的中介，而格洛托夫斯基的“质朴戏剧”理论又是以强化接受主题（观众）的参与意识为前提的。这一理论对六十年代后在全球范围兴起的小剧场运动，无疑也产生了影响，提供了启示。

“假定性”（Условность）本身就是戏剧艺术的一个属性，但作为一个戏剧口号提出来是在本世纪初。首先，俄国诗人布留索夫（Брюсов）主张在舞台上用“有意识的假定性”来取代“不必要的真实，”继而俄国导演梅耶荷德（Мейерхоуд）举起“假定性戏剧”的大旗，与他心目中的自然主义戏剧相对抗。三十年代中期，苏联开始独尊以斯坦尼斯拉夫斯基（Станиславский）为代表的心理现实主义戏剧，从此，“假定性”几乎成了所谓形式主义戏剧的代名词。一九五九年，梅耶荷德的学生奥赫洛普科夫发表《论假定性》，重新提出“现实主义假定性”的概念，反对拘泥于描摹外在真实的“爬行的现实主义”。从此，戏剧观念在苏联重新走向多元化。与心理现实主义不同，假定性戏剧的艺术原则认为现代戏剧的形象构思不能简单地依据传统的摹仿说，而必须借助于隐喻、象征、夸张、以局部代替全体等假定性手段来加以实现，并把观众的参与想象提到了与演员共同创造的地位。

由于上述戏剧观念和新实践的获得承认与成功，第二次世界大战后的世界戏剧格局发生了变化。除了经过斯坦尼斯拉夫斯基体系的指导而完善的心理现实主义型的戏剧之外，至少又有了叙述体戏剧（或史诗剧）和假定性戏剧的新崛起。

一个不容忽视的事实是，以中国戏曲和日本歌舞伎为代表的东方戏剧思想，对于当代欧洲戏剧观念的变革起了催化作用。无论是布莱希特，还是格洛托夫斯基，或是奥赫洛普科夫，都是由衷地推崇中国传统戏剧艺术的。奥赫洛普科夫在《论假定性》中，就深情地回顾了梅兰芳的表演艺术对他的宝贵启示。毫无疑问，东西方两种不同的美学观念的碰撞，产生着令人兴奋的思想火花，研究东方戏剧对于西方戏剧的影响，也成了理论界的一个课题。选入本书的《丝绸之路》一文的新颖之处，正在于它的作者跳出了纯粹的戏剧框架，而去探究影响西方文化的东方文化之源。他认定“将西方戏剧界人士求教的种种哲学思想联合在一起的，是他们对‘无’和‘空’的共同追求”。这里所指的就是中国老子哲学思想给予现代欧洲人的美学启示。

新戏剧的实践者除了杰出的导演艺术家外，还有杰出的剧作家。除了集剧作家与导演于一身的布莱希特外，我们选择了对世界戏剧发展做出显著贡献的迪伦马特和阿瑟·密勒。我们以为，无论是迪伦马特追求的“呈现多义性”的戏剧，还是阿瑟·米勒主张的“关于完整的人的戏剧”，其美学含义都是具有时代特征的。

艺术理论家在一定程度上也是艺术幻想家。所以，“未来戏剧”也成了戏剧美学界的一个热门话题。民主德国戏剧家培特·哈克斯 (Peter Hacks) 在《未来戏剧的探讨》一文中，试图从马克思主义的美学立场出发来探讨未来戏剧，他的戏剧理想是“社会主义古典主义”（或“后革命戏剧艺术”）。他没有把戏剧的未来学搞成不着边际的玄学，而是相信：“通过知识这个工具，通过对于知识的追求，使真理变得可以把握。”

现代戏剧是内容和形式日趋多样化的戏剧。美国戏剧理论家约翰·加斯纳 (John Gassner) 在五十年代就极有见地地指出：“戏剧艺术不可避免地会产生无数新形式，从这一点出发，就很容易理解为什么我们的时代是戏剧史上最折衷的时代。”这不仅是指各种风格的戏剧作品的共处，也指各种戏剧观念的并存。因此，本书所反映的也只能是多种戏剧美学观点的杂陈。但在编选的过程中，我们还是尽量避免极端的偏颇之论，而选择较有代表性的“折衷”观点。比如，托甫斯托诺戈夫在《导演的职业》一文中，一方面肯定“有关戏剧艺术的一切问题都取决于导演”，另一方面又强调导演的力量“是在于自愿和自觉的自我约束”。

近四十年来，有价值的戏剧美学论著数不胜数，而本书的篇幅和编者的视线与水平都极有限，编选不当，挂一漏万的遗憾，部分地只能留待其他的选本来弥补了。

童道明

目 录

编者说明

戏剧小工具篇(1948) (民主德国) 布莱希特	1
戏剧问题(1954) (瑞士) 迪伦马特	42
关于戏剧形式自由的观念(1956) (美) 加斯纳	73
论假定性(选择)(1959) (苏) 奥赫洛普科夫	85
关于我的戏剧以及他人的评论(选择)(1960)	
(法) 尤奈斯库	119
导演是一项职业(1964) (苏) 托甫斯托诺戈夫	135
戏剧就是对峙(1967) (波) 格洛托夫斯基	147
迈向质朴戏剧(1968) (波) 格洛托夫斯基	153
粗俗戏剧(1968) (英) 布鲁克	165
人的戏剧(1974) (意) 斯特莱尔	199
在符号的世界里(1975) (法) 考弗威	223
戏剧剖析(1976) (英) 艾思林	263
论社会剧(1978) (美) 密勒	285
未来戏剧的探讨(1978) (民主德国) 哈克斯	302
丝绸之路(1984) (法) 巴努	320
剧场与观众(日) 何竹登老夫	356

戏剧小工具篇^①（1948）

（民主德国）布莱希特

贝·布莱希特（E. Brecht 1898—1956）

德国著名剧作家、戏剧理论家。主要剧作有：《伽利略传》、《大胆妈妈》、《四川好人》和《高加索灰阑记》。

《戏剧小工具篇》是布莱希特第二次世界大战后从美国返回德国途中在瑞士逗留期间撰写的戏剧论著，据他的《创作札记》记载，该文完成于1948年8月18日。这是一篇系统阐述科学时代的戏剧美学的著作。从它的标题和风格可以看出，布莱希特有意识地运用了培根在《新工具篇》中运用过的警句形式。培根那种注重理论与实践相结合，注重科学为改善人类生活服务以及他那种要想控制自然，必须倾听自然的思想，被布莱希特称之为“现实主义者的座右铭”。他把这些思想运用于戏剧领域，以创立“科学

① “工具”（Organon）一词来源于古希腊文，意思是工具、手段、方法。希腊古典哲学家亚里士多德曾著有讨论逻辑和方法论的《工具》，“Organon”在这里的意思是指逻辑思维的方法，因此过去有人把它译成《理论篇》。

时代的戏剧”。读者很容易从这篇论文中辨认出这些思想的痕迹。

《戏剧小工具篇》是布莱希特最著名的，也是被人引用最多的理论著作，素有“新诗学”之称。它的宗旨，用布莱希特《创作札记》里的话说，在于说明“一种特定的学习是我们时代最重要的娱乐，它必须在我们的戏剧中占有重要地位”。然而，剧院毕竟是娱乐场所，布莱希特在三十年代曾经提出“变消遣品为教材，把娱乐场所改变成为宣传机构”的主张，但在这篇论文里，他修正了自己的偏激观点，仍然坚持戏剧的娱乐功能。不过，这决不意味着返回旧的美学立场，而是致力于探讨什么样的娱乐才适合于科学时代的观众。布莱希特指出，科学时代的戏剧，能使辩证法成为享受，在一个幸福的时代，学习是一种对艺术的充满享乐的占有。

张 黎

前 言

本文旨在探讨一种美学问题，这种美学涉及一种几十年来在实践中发展起来的、特定的戏剧表演风格。作者在为自己的剧本撰写的跋文中，偶然发表过某些理论性的表述、零散的意见和技术性的说明^①，但是，这些仅仅是附带地和比较枯燥地接触到了美学方面的问题。一种特定的戏剧，如果它按照斗争形势的需要，背离或者遵循流行一时的道德的或者合乎欣赏趣味的规则，它会扩大或者缩小自己的社会作用，完善或者选择

① 布莱希特最早阐述自己对戏剧的新观点的文字，多系以剧本的跋文、说明等形式写的。如最早的《脱歌剧〈马哈哥尼城的兴衰〉》、《脱〈三分钱歌剧〉》等。

自己的艺术手段，以及在美学上创建或者确立自己的地位。它保卫自己的社会倾向，采用的是在举世公认的艺术作品中指出社会倾向的方法，因为这些倾向是举世公认的，所以并不引人注目。在当代人的创作中，对于一切有益的知识的排斥，被视为颓废的标志：这种夜间娱乐的推销站遭到了谴责，说它们堕落成了资产阶级麻醉商业的一个分店。舞台上对社会生活的错误反映，包括所谓自然主义的反映在内，促使戏剧发出了要求进行科学一般精密反映的呼声，思想贫乏的赏心悦目之事的乏味的烹调术，促使戏剧发出了要求口诀式的美丽逻辑的呼声。伴随着厌恶学习和实用而产生的对于美的崇拜，遭到了轻蔑的拒绝，特别是因为再也产生不出任何美的东西。人们开始追求一种科学时代的戏剧，^①这种戏剧的创立者，很难从美学概念的军械库里借用或者偷用足够的武器，来对付新闻界的美学家，他们只好单刀直入地说出自己的意图：“变消遣品为教材，把娱乐场所改变成为宣传机构”（《关于歌剧的说明》）^②，这就是说，从享乐者的王国里逃亡出来。美学这个腐朽和寄生阶级的遗物，它的处境是十分可怜的，戏剧若想自称为Theater^③，不但要赢得威信，而且还必须赢得活动自由。然而作为一种见诸实践的科学时代的戏剧，毕竟不是科学，而是戏剧，由于在纳粹时代和战争中，缺乏对一系列革新在实践中进行证明

① 布莱希特称自己所尝试的“史诗剧”（晚年亦称“辩证剧”）为科学时代的戏剧，把自己的观众称为科学时代的孩子。

② 指《殷歌剧〈马哈哥尼城的兴衰〉》，布莱希特在这篇文章里最初阐述了关于“史诗剧”的思想，并对“戏剧性戏剧”和“史诗剧”列表作了详尽的比较。

③ Theater系Theater（戏剧）的变音，读起来跟Täter（有所作为者）相似。布莱希特意味深长地玩了一个文字游戏，以表明他所主张的“史诗剧”不同于流行的戏剧。他还提出Musik（音乐）也应该成为Misuk，他称这种Misuk为“动作性音乐”。

的可能性，因此现在是尝试对这种戏剧在美学中的地位进行检验的时候了，至少要为这样一种戏剧勾勒一个可以设想的美学草案。离开美学来描述表演的陌生化理论^①，大概是非常困难的。

今天甚至有可能写出一部关于精密科学的美学来。伽利略曾经谈到过特定公式的优美和实验的机智。爱因斯坦称审美感具有有一种发现者的作用，原子物理学家罗伯特·欧本海默^②赞扬过科学态度，说“它有自己的美，很符合人在地球上的地位”。

甚为遗憾，我们要放弃从享乐者的王国里逃亡出来的意图，尤其遗憾的是，我们更要宣布置身于这个王国里的意图。我们把剧院当成一种娱乐场所，这在美学里是理所当然的，我们还要探讨一下，什么样的娱乐才适宜于我们。

“戏剧”就是要生动地反映人与人之间流传的或者想象的事件，其目的是为了娱乐。当我们谈到戏剧的时候，不管是旧的还是新的，这就是我们要在下文里阐明的主张。

为了包含得更多，或许我们可以增添人和神仙之间的事件，但是，因为它对我们的用途极少，所以可以不必采用这类事

① “陌生化理论” *Verfremdungseffekt* 简称 V-Effekt，又称“陌生化效果”，国内亦有译作“间离效果间情法”的。它是史诗剧理论中的一个特殊术语，包括剧本结构、舞台美术、导表演方法三方面的内容。

② 欧本海默 (R. Oppenheimer)，美国原子物理学家。

件。一旦我们采用这种扩展^①，那么关于“戏剧”设施的最普遍作用的描写，仍然必须保持在娱乐作用范围之内，我们认为这是“戏剧”的最可贵的作用。

三

使人获得娱乐，从来就是戏剧的使命，象一切其它的艺术一样，这种使命总是使它享有特殊的尊严；它所需要的不外乎是娱乐，自然是无条件的娱乐。如果把剧院当成出售道德的市场，绝对不会提高戏剧的地位；戏剧如果不能把道德的东西变成娱乐，特别是把思维变成娱乐——道德的东西只能由此产生——就得格外当心，以免恰好贬低了它所表演的事物。丝毫也不应该奢望它进行说教，除了充分的赏心悦目之外，不能奢望它带来更实用的东西。戏剧完全应该保持某种余兴，自然这样就意味着人们为了余兴而生活。娱乐不象其它事物那样需要一种辩护。

四

古人正是这样按照亚里士多德的理论创造他们的悲剧的，除了使人获得娱乐之外，既不怀有更高的奢望，也不降低要求。有人说戏剧产生自宗教仪式^②，那也只能说通过提炼才形成了戏剧；戏剧大约并未从神秘那里接受宗教仪式的任务，而是接受了娱乐，仅此而已。那种亚里士多德式的卡塔西斯——借

① 指把描写人与人之间的事件，扩展到描写人与神之间的事件。

② 在欧洲一般都认为古希腊悲剧产生自对酒神的崇拜和祭祀活动。

助恐惧与怜悯来净化或者净化恐惧与怜悯——是一种陶冶^①，它不仅是以娱乐的方式，而且恰好是以娱乐为其目的而进行的。对戏剧期望过多或者允许它做得过份，则只会降低其本身的目的。

五

纵使有人谈论高级的和低级的娱乐方式，亦会在艺术中看见一幅冷酷的面孔，因为当它使人们获得娱乐的时候，它希望做高级的和低级的运动，而不受到干扰。

六

与此相反也有弱的（简单的）和强的（混合的）娱乐，这是可以通过戏剧制造出来的。我们在伟大的戏剧中会看到后者，它所达到的高潮，象同居在爱情中所达到的高潮一样；它有纷繁的枝叶，有丰富的媒介，它是充满矛盾的，效果卓著的。

七

由于人类共同生活方式的不同，各个时代的娱乐自然也是不同的。在僭主^②统治下的希腊城邦的民众，一定跟路易十

① “卡塔西斯”（Katharsis）是亚里士多德悲剧理论的重要组成部分，《诗学》里有专门论述。“陶冶”，原文为Waschung，意思是洗澡、淘洗。第九节的“陶冶”，原文与此处相同。

② 僭主是希腊从氏族贵族统治到民主制度的过渡阶段，在某些城市出现的一种僭主政治的统治者，如波吕克刺特、庇士特拉妥等。他们多数是靠篡夺、个人暴力获得政权的，在掌权以前多以平民领袖姿态出现，作僭主后颇似君主，一人独揽政权。

四^①的封建宫廷里的娱乐不一样。戏剧必须提供人类共同生活的不同反映，不仅是不同的共同生活的反映，而且也要提供不同形式的反映。

八

按照在人类共同生活的具体方式之下可能的和必要的娱乐，必须将人物进行不同的均衡，给剧情安排不同的远景。故事须叙述得非常不同，以便希腊人^②借助对神的法则的屈服获得娱乐，对于这种神的法则的无知，并不能使人免受惩罚；法国人^③借助令人羡慕的自我克制，这是宫廷的义务法典对世界上的人物提出的要求；伊丽莎白时代的英国人^④，则借助自由放纵的新型个性的自我对照获得娱乐。

九

人们必须注意，在各种不同形式的反映中所获得的娱乐，几乎从来不受被反映的事物的形象的相似程度所制约。不确切，甚至明显的不真实，也很少或者根本无损于大局，只要这种不确切性在某种程度上是坚实的，而不真实性也保持同样形式。借助各种诗歌的和戏剧的手法创造出来的具体故事的紧凑

① 路易十四（1638—1715），自1643年起为法兰西国王，他的后台支柱马奎伦死后（1661）自行掌权，并且完成了法国专制主义严格的中央集权的封建官僚政权的建立。

② 这里指的是以埃斯库罗斯（公元前525—456）和索福克勒斯（公元前497—406）为代表的古希腊戏剧活动的盛世。

③ 指法国文学史上以莫里哀（1622—1673）和拉辛（1629—1699）为代表的古典主义时期，即路易十四世的封建主义时代。

④ 指以莎士比亚（1564—1616）为代表的英国戏剧创作的盛世。

过程的幻觉，是足以令人满足的。如果允许我们依据索福克勒斯的心灵陶冶，或者拉辛式的牺牲行为，或者莎士比亚笔下的杀人狂，来获得这些故事里的主要人物的美丽的或者伟大的感情，我们甚至也宁愿忽略这类不确切性。

十

自从古代以来，在剧院里创造的人类重要事件的各种各样的反映，尽管它们是不确切的，不真实的，亦能使人获得娱乐，在这些反映当中直到如今还有很大一部分，可以为我们提供娱乐。

十一

当我们证明自己在如此不同时代的反映中获得娱乐的能力的时候，（这是那些强大的时代的孩子们几乎办不到的）难道我们不应该怀疑自己还根本未发现特殊的娱乐，亦即我们自己的时代应有的娱乐吗？

十二

我们在戏剧里所得到的享受，一定比古人得到的少，尽管我们的共同生活方式，跟他们的还一直十分相似，通常仍能产生这样的享受。我们理解古代作品，运用了一种相当新颖的方法，亦即共鸣法，然而这种共鸣在作品里并不甚多。因此我们的大部分享受，是由别的源泉汲取来的。而不是由喷涌在我们面前的源泉汲取来的。此外，我们要用语言美，用布局的新