修订本

20世纪探索剧场理论研究

梁燕丽 著



THE THEORETICAL STUDY OF EXPLORATION THEATRE
IN THE TWENTIETH CENTURY

復旦大學出版社

修订本

20世纪探索剧场理论研究

梁燕丽 著

THE THEORETICAL STUDY OF EXPLORATION THEATRE
IN THE TWENTIETH CENTURY



復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

20世纪探索剧场理论研究/梁燕丽著. —新1版(修订本). —上海：复旦大学出版社，2020.1
ISBN 978-7-309-14599-1

Ⅰ.①2… Ⅱ.①梁… Ⅲ.①戏剧理论-研究-西方国家-20世纪 Ⅳ.①J80

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第197530号

20世纪探索剧场理论研究
梁燕丽 著
责任编辑/宋文涛

复旦大学出版社有限公司出版发行
上海市国权路579号 邮编：200433
网址：fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com
门市零售：86-21-65642857 团体订购：86-21-65118853
外埠邮购：86-21-65109143
常熟市华顺印刷有限公司

开本787×960 1/16 印张25.75 字数363千
2020年1月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-14599-1/J·405
定价：98.00元

如有印装质量问题，请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。
版权所有 侵权必究

序

周　宁

现代主义与后现代主义戏剧理论中包含着一种强烈的否定性激情，具有强烈的反传统的先锋色彩。其反叛性与批判性同时表现在社会学与美学的两个方面。社会学方面表现在对资本主义工业社会与后工业社会的彻底的戏仿与批判上，以审美现代性对抗社会现代性；美学方面的否定与社会学方面是对应的，表现为对戏剧传统与体制的颠覆与批判，反资本主义幻觉剧场、反剧本专制，甚至反戏剧，强调观众的参与，强调戏剧介入生活甚至取消戏剧与生活的界限，将戏剧当作现代人的精神仪式。

现代主义戏剧理论既指戏剧理论史上的一个历史时段，大约从1880年到1950年这七十年，又指对应着这一时段的先锋性、探索性的戏剧观念与思潮，如象征主义、表现主义、未来主义、超现实主义的戏剧思想。所有这些流派的戏剧理论，都有一个共同的反叛特点，就是否定与超越现实主义幻觉剧场。现实主义关注反映现实生活的客观真实问题，现代主义则怀疑这种客观真实的真实性，努力表现主观内在生活的真实，那种非理性的、潜意识与无意识生活的真实；现实主义相信理性秩序、社会正义与真理并自信戏剧的社会批判与拯救意义，现代主义则既怀疑理性与正义秩序本身，又怀疑戏剧的社会批判与拯救的能力，只是不怀疑自己的真诚，正因为面对苦难与混乱的真诚，才使他们的舞台充满阴郁、神秘、怪诞、绝望的气氛；现实主义相信现有的亚里士多德戏剧传统，现代主义戏剧则怀疑这种传统提供的戏剧表现手法与意义的合理性与有效性，他们广泛尝试各种新的表现手法，打破传统的束缚，使用象征、梦境、夸张、变形、怪诞的形式，探索新的形式。现代主

义戏剧的形式探索使戏剧表现与意义充满了各种可能性。这次戏剧探索与实验的大潮在第一次世界大战前后达到顶峰。随后在第二次世界大战前后出现一段寂静，现代主义戏剧浪潮似乎开始沉淀，同时也在孕育新的先锋思想。等荒诞派戏剧出现的时候，人们既对它所表现的新的戏剧思想感到兴奋与困惑，又能从中感觉到现代主义的遗绪和某种不同于现代主义戏剧的新的思潮动向，有人说这是后现代主义戏剧。

后现代主义比现代主义更具有彻底的反叛性与虚无主义色彩。首先，后现代主义不仅反亚里士多德戏剧传统，甚至也反反亚里士多德戏剧传统的现代主义戏剧，甚至反戏剧本身。有人称荒诞派戏剧为“反戏剧”。如果不能用理性表现一个非理性的世界，建立在理性基础上的所有的戏剧惯例都自然解除了，剧情没有合乎逻辑的整体性线索，也不可能由一系列具有因果关系的事件构成。人物不可能有统一明确的性格，你不可能认识他，连他自己也无法认识自己；台词没有连贯性，前言不搭后语甚至相互矛盾；戏剧表演的动作与台词间不是毫无关系就是相互否定。在美学意义上，后现代主义戏剧是反戏剧的。其次，后现代主义反对戏剧中的任何“终极价值”存在的可能性。人与历史被异化了，世界没有意义，社会生活与戏剧中也没有任何崇高的因素，甚至没有人的因素。荒诞派戏剧的代表人物如贝克特、尤奈斯库、阿达莫夫、热奈和品特等，都具有强烈的存在主义世界观，认为人类的处境从根本上讲是荒诞而毫无意义的。人类试图寻找生存的意义和控制自身命运的一切努力与抗争，都将徒劳无功。再次，后现代主义戏剧不仅具有人生与世界虚无的观念，也有戏剧艺术虚无的观念。后现代主义戏剧表现人生与世界的虚无，这种虚无是彻底的，超越人的孤独、焦虑与绝望的孤独，超越任何创作意义的虚无，戏剧不过是一种无意义的游戏。因为荒诞派戏剧的真正问题不仅是表现人类存在状况的荒诞，还有表现人类荒诞存在的戏剧形式本身的荒诞。现代主义戏剧也表现荒诞，但基本上还是采用比较完整的戏剧形式、合乎逻辑的情节和规范化的语言来表现人类存在的荒诞。这其中包含着一个矛盾：既然世界都是荒诞的，戏剧如何能够用理性的而非荒诞的形式来表现荒诞呢？而荒诞的戏剧还是戏剧或艺术吗？戏剧还可能存在吗？最后，后现代主义戏剧主张戏剧的仪式化，模糊戏剧与一般社

会表演之间的界限，强调戏剧的表演本质。后现代主义剧场没有观演区别，也没有演员与观众、虚构与真实、艺术与生活的区别，艺术与生活之间的界限模糊不清，演出可以发生在任何地方，场景随时移动变换，演出是随机性的，不可重复的，像生活本身一样，表演根本无所谓观众，所有的人都在演出。表演是戏剧的本质，它将人的深层感觉仪式化。表演与其说是一个戏剧概念，不如说是一个人类学概念，表演的内容可以扩展到戏剧、舞蹈、仪式、日常生活中的表演。

目前国内关于20世纪戏剧理论的研究，大多集中在现代主义与后现代主义戏剧思潮与剧作研究上，对20世纪的表导演理论关注不够。这是一大遗憾，在整个西方戏剧理论史上，20世纪最伟大的贡献恰恰是表导演理论。梁燕丽的研究的重要意义，正在于此。就笔者所知，她在国内首次系统地研究了西方20世纪剧场理论，这种奠基性的工作纵有粗陋之处，但其首创之功，功不可没。

20世纪剧场理论的起点在斯坦尼斯拉夫斯基体系。斯坦尼斯拉夫斯基在戏剧理论史上的重要意义，在于第一次创建了系统的戏剧表演理论体系，标志着亚里士多德《诗学》奠定的西方戏剧理论传统的一次彻底的转型：从剧作中心的戏剧理论转向剧场中心的戏剧理论，预示着20世纪剧场理论的繁荣。探索剧场理论大潮从阿庇亚和戈登·克雷开始，他们有着共同的戏剧理想，反叛舞台现实主义。阿庇亚的理论贡献，主要表现舞台设计以音乐艺术为基础的象征性舞美设计理念和创造仪式性的现代戏剧的努力上。戈登·克雷的导演理论标志着现代主义导演理论的开端，提出“导演专制”和“超级傀儡”概念。梅耶荷德是斯坦尼斯拉夫斯基的学生，仔细研究过阿庇亚和戈登·克雷等人的剧场理论，其“剧场主义”戏剧理论最有建设性的意义在于“构成主义”和“生物力学”的表演理论与实践。

在现代主义与后现代主义戏剧思潮背景下讨论20世纪戏剧理论，有美学主张与历史时段的双重意义。严格地说，20世纪戏剧理论在历史时段上是现代的，但未必在美学意义上都是现代主义或后现代主义的。20世纪剧场理论的发展以反幻觉剧场作为共同的起点，经历了四次转型四个阶段：从幻觉剧场到反幻觉剧场、从剧本中心到表演中心、从艺术表演到文化仪式、

从文化仪式到跨文化戏剧。这是梁燕丽的研究中最有价值的观点，它在丰富复杂的理论史中找到一种内在逻辑或内在思路，为我们的进一步研究提供了清晰的“地图”。

“表演中心论”经 20 世纪初的斯坦尼斯拉夫斯基、科伯等人的努力，直到下半世纪的格洛托夫斯基、巴尔巴，才被真正确立起来。阿尔托提出戏剧回归仪式，仪式概念对西方戏剧观具有革命性意义。从表演到仪式，实现了从剧作中心主义戏剧观到表演主义中心的戏剧观的转变，戏剧不仅是建立在认识与审美基础上的娱乐与艺术，而且是建立在某种信仰基础上的具有实践意义的社会事件。在西方戏剧理论史上，美国戏剧理论一直没有创造性贡献，直到后现代主义戏剧出现，美国的外百老汇剧场实验，才展示出真正的理论创建意义。谢克纳曾将后现代探索剧场理论总结为“环境剧场”的六项原则，精辟地概括了后现代探索剧场美学的重要特征与形式。在谢克纳的“戏剧”思想中，“表演”是核心，而表演的意义远远大于传统的戏剧表演概念，内容包括戏剧、舞蹈、仪式、日常生活中的表演四大类。表演与其说是一个戏剧概念，不如说是一个人类学概念。

戏剧成为现代社会“一种失去了信仰的仪式”。西方现代主义与后现代主义戏剧理论的意义，体现在社会批判与美学批判两个方面。就美学意义而言，最有成就的是剧场理论。把 20 世纪西方剧场理论分为前半叶与后半叶两个阶段，代表前半叶理论高峰的是斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论体系，代表后半叶理论高峰的则是格洛托夫斯基从“质朴戏剧”到“艺乘”的探索。而他们之间的分界点在阿尔托。“残酷戏剧”理论的出现，标志着西方戏剧理论从现代主义进入后现代主义。后现代主义剧场理论的核心问题是精神仪式。

格洛托夫斯基戏剧理论最大的贡献体现在两个方面：一是质朴戏剧；二是仪式艺术。“质朴戏剧”理论建立在三方面的内容上，即质朴的戏剧、圣洁的演员和理想的观众。“质朴戏剧”要求戏剧回到“活生生的演员和活生生的观众的直接面对面交流”这个剧场本质上。“质朴戏剧”是在艺术与道德上纯粹的戏剧，它以隐修苦行的方式净化人的精神，抗拒现代中产阶级的生活标准与商业戏剧大众市场的诱惑。“质朴戏剧”是圣洁的戏剧，是现代人

的精神洗礼仪式。演员是“圣洁的演员”，观众是“理想的观众”。“质朴戏剧”是格洛托夫斯基戏剧理论的发起点，“类剧场”、“溯源剧场”和“客观戏剧”是重要的过渡和转折性概念，“艺乘”研究才体现出他真正的理论宗旨。现代人为了从戏剧中获得精神再生，戏剧就不能只是一种展演和观赏的活动，而应该是一种演员和观众全身心投入的仪式活动。在“艺乘”思想中，“仪式艺术”是个关键性概念，戏剧不应该堕落为“秀”，而应该回归一种仪式艺术，“艺乘”就是一种仪式性的艺术。彼得·布鲁克是最理解格洛托夫斯基晚年“艺乘”探索的意义的人之一。他在现代主义与后现代主义语境中，重构自己的戏剧理论与实践。彼得·布鲁克的探索从残酷戏剧到仪式戏剧，其中最有创见性的理论是所谓“空的空间”理论和对跨文化的普世戏剧理想的追求，他推崇和神往的戏剧是“神圣戏剧”和“直觉戏剧”。

彼得·布鲁克后期的戏剧探索指向理想的跨文化戏剧。我们在后现代主义文化语境中讨论20世纪后半叶的西方戏剧理论，发现不同戏剧理论家，如格洛托夫斯基、彼得·布鲁克、巴尔巴的戏剧思想，总有许多共同或相关的关心与观点。因为他们面临的戏剧问题是一样的，思想的前提、背景与方法基本相同，而且西方世界戏剧交流频繁，比如，格洛托夫斯基最有影响的著作《迈向质朴的戏剧》的编者就是巴尔巴。格洛托夫斯基的溯源剧场利用剧场来追溯出人类身体文化之共同的源头，“艺乘”的普世精神实质本身就是跨文化仪式。巴尔巴创立的国际戏剧人类学学校，提倡“第三戏剧”或“欧亚戏剧”，体现出一种全球化时代的戏剧理想。巴尔巴一方面通过建立跨文化的戏剧网络活动，另一方面通过戏剧自主意义的建构，重新思考戏剧的意义，探寻跨文化的、人类共同的新戏剧样式。“第三戏剧”或“欧亚戏剧”是巴尔巴理想戏剧的一个总称，当然，它不仅意味着一种理想，还意味着一整套实现理想的组织与行动。“表演交易”与“前表现性”是巴尔巴剧场理论中两个最重要的概念，分别从社会学和美学两个维度共同指向一个目标，那就是他的人类学的、跨文化的普世戏剧。

20世纪剧场理论的发展经历了四次转型的四个阶段。在纷乱复杂的理论史中找到“思想的结构”，这才是真正的学术能力的表现。当年梁燕丽考入厦门大学，跟随本人攻读戏剧戏曲学的博士学位，本人承担的教育部项目

“西方戏剧理论史”，将她引入西方现代剧场理论。这是一个辛苦而有希望的研究领域，只有勤奋与聪慧才能够报答她。研究西方现代剧场理论，有两个“隔”：一是艺术之“隔”，在一个只能看到地方戏曲的城市里，研究现代西方表导演艺术理论，最缺乏的是剧场经验，而缺乏剧场经验，也是所有综合大学戏剧学专业学生与学者共同的问题；二是语言之“隔”，相关研究资料大多是外文的，研究者的语言能力可能限制研究的深度与广度，深度是对语言的理解力，广度是语种局限，现代剧场理论玄奥艰涩，难以理解，作者只能读到英语资料，也是一个局限。当然，任何时代地域的研究，都不可能做到绝对地好，只能在现有条件下做到最好。就此而言，梁燕丽努力过，而且做到了。

学术是清苦的事，没有理想与热情的人，是无法从事的。当年梁燕丽放弃她红火的世俗差使，全身心地投入清冷的书斋，那份决绝与坚毅，着实令人感动。现在她的著作即将出版，算是一种安慰与报答。为她的著作写序，我感到欣慰，也有惭愧。欣慰是在戏剧研究领域不断有新锐的年轻学者出现，给人希望；惭愧是自己这样久已滞留这一领域的人，正慢慢地消沉麻木，看千帆过眼。

目　录

序 …… 周　宁(1)

导言 …… (1)

从幻觉剧场到反幻觉剧场 …… (11)

从剧本中心到表演中心 …… (84)

从艺术表演到文化仪式 …… (217)

全球化语境下的跨文化戏剧 …… (317)

结语 …… (383)

参考文献 …… (386)

后记 …… (399)

导　言

从古希腊亚里士多德的《诗学》所奠定的摹仿论，到启蒙主义时代狄德罗把这种摹仿论发展到现实主义，再到20世纪的斯坦尼斯拉夫斯基体系把现实主义戏剧理论推向高潮并终结，20世纪现代主义剧场理论，则开始反叛这个雄霸西方剧坛两千多年的戏剧传统。所以，如果把20世纪之前的戏剧理论称为亚里士多德戏剧传统，那么20世纪的现代主义戏剧理论，可以称为反亚里士多德或非亚里士多德戏剧传统；如果说亚里士多德戏剧传统的基础是剧本中心和摹仿论，那么反亚里士多德戏剧传统最重要的特征就是反剧本中心和反摹仿论。从剧本中心到表演中心，从摹仿到跨文化主义，是20世纪剧场变革最主要的线索。不管是传统还是反传统，西方戏剧理论构成了一个强大的思想传统。这个传统是西方文化的组成部分。西方戏剧家，特别是20世纪的实验戏剧大师们，他们不仅思考戏剧问题，而且思考文化的问题、人的问题。“何谓戏剧”其实是一个“何谓人”的问题。“现代戏剧”的建构根本上是“现代人”建构的问题。斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、科伯、阿尔托、布莱希特、格洛托夫斯基、彼得·布鲁克、尤金尼奥·巴尔巴等，他们对自己的期待不仅仅是一个戏剧人，还是担负着文化与文明的反思与重建使命的知识分子。不管他们的抱负在剧场内外实现了多少，他们都是西方最优秀和最有探索性的知识分子。他们的思考和探索不仅走在世界舞台革新的前沿，而且走在各种艺术和理论的前沿。

20世纪戏剧处于不断反叛、变革和创新之中，其中又以表导演理论最为丰富。本书重点研究20世纪探索剧场理论，特别是表导演理论。斯坦尼斯拉夫斯基体系既是现实主义戏剧理论的集大成者，又是20世纪现代主义剧

场理论的伟大起点。从斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、科伯、阿尔托、布莱希特、格洛托夫斯基、彼得·布鲁克到尤金尼奥·巴尔巴等人的戏剧探索与创新中，本书试图理清现代戏剧理论的内在逻辑和思想脉络。为此，笔者对 20 世纪剧场变革理论，特别是表导演理论作了系统、深入的研究，从中发现四条主要的发展线索及其观念转型：一、从幻觉剧场到反幻觉剧场；二、从剧本中心到表演中心；三、从艺术表演到文化仪式；四、全球化语境下的跨文化戏剧。这基本上可以揭示 20 世纪剧场变革运动的思想轨迹。以下就从这四个方面概述之。

一

“亚里士多德式”戏剧发展到一种以“摹仿论”为中心的现实主义幻觉剧场，20 世纪初斯坦尼斯拉夫斯基体系将幻觉剧场理论发展到高潮，并在这个体系里孕育出反幻觉剧场理论的源头。体系追求的是一种创造性的艺术，而不是摹仿性的艺术。斯坦尼斯拉夫斯基对真实性的探索，走到了对现实生活的真实性和原证性的质疑，舞台上的“生活”竟比真实生活更真实也更深刻。这是 20 世纪现代主义戏剧理论，包括布莱希特、阿尔托等彻底反叛幻觉主义剧场者的真实观。在现代哲学中，由于对人的存在质疑而必然带来现存虚幻的观念，现存需要在幻觉中建构与实现。戏剧并不比现实更虚幻，而是用艺术虚构建构出真实与现存。这几乎是 20 世纪所有戏剧改革家的戏剧观，与所谓戏剧与现实“认同”的幻觉剧场已大相径庭。在虚无的现代境遇中，戏剧存在的合法性只能是创造出比虚幻的现存更真实的东西。

20 世纪初反幻觉剧场的运动首先从舞美设计开始，阿庇亚和戈登·克雷是革新的先驱。他们反对戏剧演出模拟生活的表象，而是用象征主义的美学与方法，使舞台设计倾向单纯化、写意化或抽象化。与此同时，各种现代主义艺术流派，如象征主义、表现主义、超现实主义等风起云涌，冲决了现实主义、自然主义幻觉剧场的束缚，使 20 世纪舞台演出形式走向多样化。其中，特别应该提到梅耶荷德和科伯的剧场变革。激发梅耶荷德和科伯反现实主义、自然主义的美学起点，是把艺术看成一个至高无上的理想王国，与

生活有很大区别。在他们看来，自然主义只不过是一种可卑低下的日常生活的模仿，所以他们倡导一种与自然主义的戏剧方法不同的想象性艺术形式。同时，梅耶荷德和科伯又把戏剧的意义看作一种社会的艺术和社会的行为。他们的反叛来自一种对“戏剧风格的基本原理”本身的兴趣，其中隐含着真正思想：这是由一种拒绝幻觉的戏剧哲学所产生的舞台革新。也就是说，比起阿庇亚和戈登·克雷，梅耶荷德和科伯的戏剧革新具有了更强烈的现代主义的思维特点，戏剧是他们通往现代性和社会革新的道路。梅耶荷德和科伯回应现代思维的要求，以剧场性作为自我暗示，他们的反叛幻觉剧场是为了确立戏剧艺术的本体特征和独立美学价值。皮斯卡托继启蒙主义哲学家卢梭之后否定戏剧的“再现”功能，因为幻觉剧场“以假乱真”的虚构再现对真实造成了威胁，他对“幻觉剧场”的表现目的和表现手段表示双重怀疑，所以他的理论与实践具有颠覆资产阶级社会意识形态和革新传统戏剧形式的双重意义。这两方面后来构成了布莱希特史诗剧场理论和实践的基础。布莱希特从皮斯卡托那里继承了“史诗剧”的概念，并进一步深化发展成系统的理论和方法，在政治上与资产阶级意识形态相对抗，在美学上则与亚里士多德戏剧传统相对抗。从皮斯卡托到布莱希特再到博奥，是在社会政治和戏剧美学层面上反幻觉主义剧场的重要线索。特别是从布莱希特的“史诗剧场”到博奥的“被压迫者诗学”，构成了20世纪在审美意识形态上反幻觉剧场的高潮。

布莱希特创造“史诗剧场”的基点是反叛亚里士多德《诗学》所奠定的戏剧传统。亚里士多德式戏剧形成以摹仿—共鸣—净化为中心的理论模式：戏剧作为一种摹仿艺术，演员必须让观众认同他所扮演的人物，而为了制造产生认同作用，演员演出时得让自我异化，进入另一个人。观众所要求于戏剧的也就是能提供将他带到另一个时空的幻觉，甚至化身为剧中人（英雄）。演戏或看戏成为人内在自我渴求的一种宣泄和释放。同时，这样的戏剧也让观众得以继续接受现实生活中的社会秩序，从而使观众陶醉、石化。这在布莱希特看来，正是幻觉剧场通过认同作用而达到的麻醉效应。现代戏剧传统，特别是现实主义和自然主义剧场，所要求演员和提供给观众的无非是日益严重的幻觉。布莱希特批判道：当戏剧停止提供给观众一种解放和革

命的方法时，戏剧艺术的功能从本质上说便荡然无存。于是，布莱希特彻底反叛亚里士多德传统以摹仿-共鸣-净化为中心的诗学模式，代之以疏离-思考-行动为核心的新戏剧诗学。如果说从皮斯卡托到布莱希特的线索，主要是反幻觉剧场在社会政治层面掀起了高潮；那么从布莱希特到博奥的线索，则是反幻觉剧场在审美意识形态层面上进行，这是一种更深入更根本的反叛与颠覆，它直接导致了 20 世纪从幻觉剧场到非幻觉剧场转变历程的最终完成。

二

开始于 19 世纪末的独立剧场运动为现代主义实验性、探索性而非商业性的戏剧提供了制度的基础。然后，整个 20 世纪波澜壮阔的现代主义、后现代主义的戏剧发展，其中有两条比较明显的主线：一是关于戏剧形式本身的探索，从剧本中心到剧场中心的转移；二是追求戏剧的内在化特征，把戏剧当作人类精神的仪式。西方戏剧传统从古希腊到易卜生，一直是逻各斯主义，即言语中心主义。戏剧活动以剧本语词为中心，戏剧基本上是剧作家的戏剧。语词传统可能是文学的，而并非纯戏剧的。那么，元戏剧的概念是什么？现代主义思考着戏剧最本质的东西，发现那应该是表演。“表演中心论”经 20 世纪初的斯坦尼斯拉夫斯基、科伯等人的努力，直到下半世纪的格洛托夫斯基、巴尔巴，才被真正确立起来。20 世纪的荒诞派戏剧可以说是剧作家反剧本中心的体现；而导演则在剧场改革和表演改革方面反叛了西方剧本中心、语言中心的戏剧传统。

戏剧是一种矛盾的艺术，而剧本/舞台二元性矛盾可谓是诸多矛盾中的第一个矛盾：传统戏剧既有文学性，却同时归属于舞台上的具体实践。在剧本多重诠释的观念逐渐深入人心的时代，导演成了剧场的新主人。导演竞相创新、实验，甚至完全取代剧作家对剧本进行诠释，导演成为“舞台作者”。特别是 20 世纪，新的剧作法导向新的戏剧文体，跨出文学的单一思考范畴，趋向于文学和舞台表演两方面的整体性。这种戏剧文体的生产方式，逐渐使导演中心取代了剧本中心，导演不仅成为戏剧演出的“舞台作者”，而且他

们进一步要求成为“作者”。20世纪的大导演们，如斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、科伯、阿尔托等不约而同地开始偏离剧本中心，舞台表演成为戏剧的重心所在。与此同时，现代导演扮演了另一种角色：剧场革新和对现代演员的催生。

斯坦尼斯拉夫斯基和科伯都称得上是极为尊重剧作家和剧本的导演，但是斯坦尼斯拉夫斯基体系却主要是表演的体系与方法，其戏剧革新的核心是演员和表演问题，从早期的体验派艺术到后期的“形体动作表演法”，基本上为表演确立了完整的形式。斯坦尼斯拉夫斯基一生追寻的就是为演员争取一个独立自主的创作地位，将演员从旧传统、商业体制和导演霸权中解放出来。他在此思想指导下所创造的表演体系最终成为20世纪表演学的伟大起点。整个20世纪，表演革新是一个同时性且持续性的现象。20世纪上半叶最著名的戏剧革新，还有科伯的“老鸽巢剧院”、阿尔托的“残酷剧场”、布莱希特的“史诗剧场”等。20世纪下半叶，表演革新更具丰富性：格洛托夫斯基的“质朴剧场”，彼得·布鲁克的“国际戏剧研究中心”，尤金尼奥·巴尔巴的“国际戏剧人类学学校”……这些剧场探索与表演革新，大致可以分成“再生产型”(re-create)和“创造型”(create)两种。“再生产型”的剧场探索仍然延续导演作为舞台作者的框架，但他们致力于舞台革新和创造新的表演方法，寻找和培养能够实现他们革新思想的新演员；“创造型”则要对剧场进行根本的变革，扬弃戏剧再现的观念和剧作家-导演双头马车的惯例，戏剧中心从剧本语言转向肢体表演，这种剧场与正统剧场有所不同，称为“极限剧场”或“边缘剧场”[①]。

我们说20世纪探索剧场从布莱希特、阿尔托开始根本性的转折，正在于他们从“再生产型”转变为“创造型”剧场。布莱希特发展出可能是最复杂的一个“再生产型”的剧场，阿尔托则彻底革新，“残酷剧场”成为最典型的“创造型”极限剧场。而格洛托夫斯基的“质朴剧场”是“创造型”剧场发展的极致。这就是为什么说斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系和格洛托夫斯基质朴戏剧的美学和方法，是20世纪表演学发展的两座高峰；因为前者是“再生产型”

① “再生产型”和“创造型”概念，参见蓝剑虹《现代戏剧的追寻：新演员或是新观众?》，唐山出版社，1999年，第19—20页。

剧场，即导演作者寻求新演员的高峰，后者是“创造型”剧场，即寻找新演员与新观众的发展高峰。厘清了这两条发展线索，也就厘清了 20 世纪探索剧场发展的脉络，也找到了那些戏剧革新大家的准确位置。从 20 世纪初“再生产型”剧场的斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、戈登·克雷和科伯等舞台作者寻找新演员，到布莱希特“史诗剧场”和阿尔托“残酷剧场”全面彻底革新，实现根本性的转折，最后到格洛托夫斯基“质朴剧场”把“创造型”表演推向高峰，巴尔巴又丰富和完善了这种剧场，实现了表演从“表现性”到“前表现性”，从“语言”到“身体”的转向，戏剧也从追求剧场独立美学到探索剧场教育功能，实现 20 世纪下半叶“戏剧人类学”发展的新境界。

总之，20 世纪现代戏剧理论从剧本中心到表演中心，确立了表演和演员的中心地位。表演作为一门科学也因此应运而生。特别是表演理论发展到戏剧人类学，是一种表演研究的科学化。戏剧人类学质疑整个西方表演美学领域的理论价值，如演员的鉴定和心理状态，幻觉和人物之创造，支配从亚里士多德到布莱希特的戏剧理论思考。巴尔巴的戏剧人类学是一种为表演者而研究的关于表演美学的实用科学，目的在于追寻表演跨文化的普遍原理。艺术表演在 20 世纪下半期完全发展成熟，戏剧展演开始向文化仪式转化。

三

20 世纪戏剧的发展，一步步确立了表演中心，和走向表演美学的多元化，表演的概念越来越远离了摹仿论和故事中心等亚里士多德《诗学》所确立的观念，走向了表演的仪式化。最初的戏剧是仪式，戏剧最终还是仪式。这体现了尼采的预言：“狄奥尼索斯精神在当代的复活。”

20 世纪戏剧追求人类精神的还原，把戏剧回归到仪式的本质。阿尔托作为先知式的人物，提出了“残酷戏剧”的观念。残酷戏剧在时间上回归远古，在空间上回归东方，在形式上回归戏剧所脱胎的仪式。还原戏剧的本来面目，戏剧是一种仪式，所有人的共同表演。它同时还是一种启悟的过程，使所有人都面对生命的本真。从 20 世纪初斯坦尼斯拉夫斯基体系的建立，

表演理论作为摹仿性的戏剧传统达到成熟与终结，到1930—1940年代，阿尔托彻底反叛西方现代戏剧传统，提出戏剧回归仪式，“仪式”概念成为对戏剧观具有革命性意义的概念。从表演到仪式，也正是从一种故事中心主义戏剧观到表演中心主义的戏剧观，戏剧人类学的诞生使西方戏剧界尝试修正传统的故事为中心的摹仿戏剧观，戏剧不仅是建立在认识与审美基础上的娱乐与艺术，而且是建立在某种信仰基础上的具有实践意义的社会事件[①]。20世纪戏剧表演的概念一直在越界，观演关系一直在变化，那些最有抱负的戏剧革新家，如阿尔托、格洛托夫斯基、彼得·布鲁克和尤金尼奥·巴尔巴等，试图经由戏剧建立起现代人的精神仪式。

戏剧是对人类经验的摹仿，没有任何一种艺术比它更贴近于生活的完整性与全面性。戏剧表演过程不仅完成个人身份的创造，也间接地完成了人类集体仪式与文化意义的创造，后者是由戏剧的仪式本质所决定的。阿尔托的残酷戏剧试图回归戏剧所脱胎的仪式，重创现代人的精神仪式。彼得·布鲁克实验一种仪式戏剧的审美化同构，同时提供了一种仪式性的集体体验。彼得·布鲁克的理想是：只要回归戏剧的仪式性本源，戏剧就能够重新发现并创造现代人的精神；而通过使戏剧回归到精神本源，戏剧自身也就获得一种再生的机会。

格洛托夫斯基认为仪式堕落即为秀（show表演艺术），而艺乘则是一种仪式性的艺术（ritual arts）。“艺乘”要把“秀”再生为“仪式”。由“秀”再生的“仪式”，既非初民的仪式，亦非当代流行的“艺术”，而是当代人安身立命的一种生命途径。“艺乘”是一种仪式艺术，而仪式是一种戏剧表演。归根结底，格洛托夫斯基主张戏剧不应该堕落为“秀”，而应该回归仪式的精神。恰如叶芝在20世纪初所预言，戏剧是现代社会的“一种失去了信仰的仪式”。

像人类古老的仪式那样，戏剧演示与维持一个社会的文化习俗与传统，确定、继承、传播、巩固特定文化的价值与意义。尤金尼奥·巴尔巴的戏剧人类学追求从艺术表演到文化仪式的超越。他的“第三戏剧”最有独创性的概念是表演交换（bater），正是在表演交换中他建构了“第三戏剧”社会文化

① 参见周宁《想象与权力》，厦门大学出版社，2003年，第158—159页。