

阿尔托与“东方戏剧”

曹雷雨

本文针对戏剧史和现当代戏剧研究中的“东方戏剧”命题,从历史和理论两个方面对“东方戏剧”神话的创作者阿尔托的戏剧观的形成及其戏剧理论的本质进行分析和探讨,旨在澄清当前东西方戏剧研究中的一个重点和难点问题,为东西方比较戏剧学的发展提供借鉴。

1931年,法国举办“巴黎国际殖民地博览会”(Exposition Internationale Coloniale de Paris),也称为“万塞讷博览会”。巴黎博览会的会址位于巴黎东南郊万塞讷的多梅尼勒人工湖周围,占地面积约110公顷,全部工程历时三年才完成。有一条环形铁路经过展区四周14个大门入口,16艘渡船在湖中摆渡,巴黎最古老的地铁线万塞讷—马约线也扩建延伸到展地。按照当时国际性展览的惯例,组委会要想方设法吸引参观者进入不同参展国的展馆,因此所推出的展览项目不仅要具有异国情调,而且还要为参观者制造海外旅行的幻象。这次博览会由一系列的表演、节庆、游行、队列和五花八门的其他展现方式组成,在建筑规模和场面阵容上都达到了当时的世界一流水准。博览会组委会向公众宣称:只要购买三个法郎的门票就能在一日之内周游世界。在半年内,参观博览会的人次已逾八百万。

作为位于英法两国之后的第三殖民强国,荷兰在这次博览会中极力要向参观者展示其海外领地的恢宏及其属地的文化传统,因此为一大批艺术珍品和殖民地产品创造相应的展示空间成为他们的当务之急。荷兰的主展馆占地约600平米,其他展馆约900平米,剧场约800平米,各类原住民的房屋建筑包括宾馆、办公室达3,300平米。主展馆拥有一个内院,其中祭坛、神龛、佛塔、门廊一应俱全,几乎就是巴厘岛寺庙内院的翻版。值得一提的是,主展馆的庭院与巴厘村落十分相似,从家乡赴法演出的巴厘演员就在这里落脚。然而不幸的是,当年6月28日深夜,一场大火将荷兰主展馆、大量其他建筑和价值连城的展品化为灰烬。所幸巴厘演员们惊醒后紧抱着珍贵的戏装从火中逃生,剧场也奇迹般地幸免于难,因此这场灾难并未影响荷兰展区的演出活动。经过近两个月的重建工作,新建的荷兰展馆于8月18日重新开展。

正是通过这次博览会和荷兰展馆,巴厘舞蹈演员以及他们表演的巴厘戏剧首次在西方登台亮相。

1931年,赴巴黎博览会演出的巴厘剧团由51名当地表演艺术家组成,其中14名为女演员,团长是佐考尔达·苏卡瓦提(Tjokorda Soekawati)王子。苏卡瓦提王子出身贵族,是乌布村落的首领和荷兰东印度群岛人民委员会委员,也是巴厘文化艺术的积极倡导者。由于苏卡瓦提与荷兰政府之间保持着友好关系,大部分剧团成员都应该来自他所管辖的村落,也有一部分可能来自佩利亚坦和马斯岛。作为荷兰东印度群岛的代表,由苏卡瓦提王子率领的巴厘剧团此次西行并非专门奔赴巴黎博览会,他们此前首先到尼德兰向宗主国君主表示敬意,行程包括阿姆斯特丹、鹿特丹和海牙。从这些情况来看,巴厘剧团无论在演员的表演水平上还是在演出的精彩程度上都应该是一流的。事实上,在整个演出期间,巴厘剧场几乎场场爆满,还有大量的观众无法入场观看。

法国学者维尔莫的研究成果表明,法国诗人弗洛朗·费尔斯(Florent Fels)当时发表在《文学周刊》(Vu Journal de la semaine)上面的一篇热情奔放、诗意盎然的巴厘表演艺术评论是促使安托南·阿尔托于1931年8月初去博览会观看巴厘剧团表演的重要原因。费尔斯认为巴厘人的艺术观念与西方人大不相同,“在巴厘语中没有‘艺术’或‘艺术家’这样的词。在巴厘,艺术并非一个物件,而是一种深刻的情感,无边无际,无法定义”。在他看来,巴厘舞蹈是“由灵魂创造、操控和征服的一种仪式性的舞蹈诗。手指以难以察觉的微妙方式运动,手腕和小臂如藤蔓般舒展,如鲜花般绽放。整个躯体做波状起伏,双足交错轻轻点地,如巴洛克花环一般受身体所勾勒的修长波纹的控制,以紧张的形式散发着诱惑力。头部如同失去重量的宝石般抬起,双目炯炯有神、泰然自若地注视远方”。

那么,我们不禁要问:巴黎博览会上的巴厘节目到底有哪些内容?阿尔托观看的巴厘戏剧表演究竟是个什么?

根据阿尔托的《论巴厘戏剧》开篇所言:“巴厘剧团的头一场演出既有歌舞、哑剧,又有音乐,它与我们欧洲所谓的心理剧毫不相似。”他的开篇词的确道出了巴厘戏剧的主要特征。中国学者张玉安曾撰文指出:“东南亚的民族表演传统中没有以说话为主的话剧,没有以歌唱为主的歌剧,也没有以舞蹈为主的舞剧,其表演形式多半是又诵、又唱、又白、又舞、又演,同时还有音乐伴奏,有相当复杂的戏剧因素和表演手段。”的确,在巴厘语中没有与欧美“戏剧”概念相匹配的词,巴厘人对表演形式的划分往往依据的是故事内容和表演手段。实际上,巴厘戏剧完全可以按照演出地点的等级来归类,也就是说可以不考虑技巧或内容,只根据演出地点的神圣程度来定性。因此,最高级别的演出是在寺庙内院举办的,其次是在寺庙的外院,再次就是寺庙之外的表演。排在以上三类表演之后的是在世俗场所举行的世俗演出,有在街道和墓地上演的驱魔剧,有专门为旅游观光者打造的剧目。

从1931年巴黎博览会的巴厘演出节目单来看,当时上演的剧目全部都是寺庙之外的表演形式,除了勒躬(Legong)和加洛纳朗(Calonarang)这样的古典剧目,还有全新的表演形式如锣舞、格比亚(Kebayar)和章格尔(Janger)。当时,在巴厘最为流行的演出形式当数章格尔。章格尔兴起于20世纪20年代,由一群颇受西化的马来歌剧团演出影响的青年演员创作而成。这一形式融合了诸多外国成分,可以说是一种由男孩和女孩来表演的现代音乐喜剧。演出时,两排女孩和两排男孩席地而坐,组成一个方形的歌队,其他演员在其中表演。坐在方阵中央的是巴厘语称作“达格”(dagg)的舞师,剧情由他来吟诵,环绕他的歌队则合唱叠歌。

Cf. Nicola Savarese/Parigi/Artaud/Bali: Antonin Artaud vede il teatro Balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931, L'Aquila Textus 1997.

Alain Virmaux, Artaud vivant, Paris Nouvelles éditions Oswald, 1980, p. 298.

Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, Paris Gallimard, 1964, p. 81.

张玉安:《罗摩戏剧与东南亚民族表演艺术》,载《东南亚研究》2004年第5期。

根据当时的演出情况、报刊上的报道以及阿尔托本人的评论来看,章格尔是阿尔托观看的第一个巴厘表演形式,也是最先给他留下深刻记忆的“东方戏剧”。然而,阴差阳错的是,章格尔并非是人们所期望的那种足以促使阿尔托大彻大悟的经典巴厘戏剧。章格尔既不是颇具神圣和神秘色彩的仪式剧,也不具备动人的故事情节和精巧复杂的舞蹈动作。准确地说,章格尔应该属于巴厘古典戏剧之外的纯娱乐性表演形式。这就是导致阿尔托认为“巴厘戏剧纯粹是大众化的,并非圣剧”的重要原因。在美国学者科瓦鲁比亚斯看来,章格尔“作为一个有趣的例子,反映了巴厘人的艺术观——他们热爱新奇事物,易接受新思想并能很快地把它融化到自己的传统中。这就使巴厘人能不断创造新形式,不断把新的生命注入到他们的文化之中,同时又永不失掉巴厘文化的特征”。

在殖民地博览会这样一个多元文化环境和狂欢氛围中,记者和评论家经常把巴厘人的表演和其他民族的表演相混淆。当为参观者所不了解的形形色色的文化蜂拥而至、交错混杂、并置共存时,它们极大地妨碍甚至阻止了人们对这些大不相同的异域文化的清楚认识。参观者怀着既兴奋又惊异的心情努力去分辨不同民族表演艺术的特色以及相互之间的差别,但往往苦于找不到门径。毫无疑问,博览会期间的巴厘剧团的表演在很多观众眼里只不过是充满异国情调的一种“舞剧”或时髦样式而已,但对于阿尔托来说却是戏剧的最高形式,这种共鸣的产生与他早年的生活经历密不可分。早在 20 年代,阿尔托就已在文艺杂志做编辑和评论员。1921 年,他开始参与吕涅一波(Aurélien Lugné-Poe)的“作品剧团”(Le Théâtre de l'Œuvre)和夏尔·杜兰(Charles Dullin)的“工间剧团”(Le Théâtre de l'Atelier)的演出活动并且接受演员的基本功训练,这两位导演是将阿尔托领进戏剧之门的关键人物。在此值得一提的是,杜兰十分重视培养和训练演员,并且为此专门设计了一整套行之有效的训练方法。阿尔托曾在书信中提及“工间剧团”,说它“既是一个剧团又是一所学校,这里所实行的教学方法都由他(杜兰)来制定,目的在于使演员的表演一体化”。他认为,杜兰“想让自己的作品始终给观众留下焕然一新的印象”;在杜兰的剧中,“一切行动都诉诸灵魂”,而这恰好与“我的趣味和心态相吻合”。由此可见,阿尔托对严格的表演技巧训练与演出效果之间的关系有着相当清楚的认识。

在巴厘岛,戏剧所采用的舞蹈技术已成为一门发展得尽善尽美、有一定难度的艺术,需要多年的专业形体训练和实践才能掌握。形体训练是舞蹈教学中的一项重要课目。学习者在训练过程中必须遵从严谨的规则,在学习基本的舞蹈程序、基本舞步和手臂的一般动作时,要经过反复训练使每一块肌肉都柔软到足以随心所欲地控制,最终使身体真正获得柔功。由于程式化的训练制约着基本动作,舞蹈结构又靠传统姿势来构建,因此没有留下多少可以即兴创作的空间。尽管如此,表演者也有一定程度的自由发挥,因为一个表演者的出色之处不仅取决于他的技术,也取决于他的个性、激情和魅力。正是基于如此严格的训练背景,可以肯定地说,虽然阿尔托观看的节目并不具有代表性,巴厘艺术家的现场表演却丝毫不失水准。参加演出的演员和歌队以深厚的素养和高超的技巧将所带去的节目表演得有声有色,堪与巴厘寺庙内院和外院演出的古典名剧相媲美。他们所呈现的精确的动作与反应、有棱有角的步法、活灵活现的模拟、流光溢彩的眼神,样样干净利落,恰到好处。

尽管存在着文化和语言上的重重障碍,作为一名专业演员、导演和戏剧评论家,阿尔托凭着敏锐的艺术感受力和职业素质发现了巴厘戏剧的精妙之处,他在评论中以难以抑制的兴奋和激动描述演出的细节和自己的观感,认为“这场无懈可击的演出之所以给予我们欢跃,是因为演员们使用了数量精确的有效动作,可靠与适时的模拟手法,特别是因为这些表演手法和有效符号的设计都经过精心的粉饰及深刻细致的研究,所以我们才感到,它们虽经千年,效力未减”。如

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* p. 86, p. 84.

米古尔·科瓦鲁比亚斯:《巴厘戏剧》,载《戏剧艺术》2001 年第 2 期。

Antonin Artaud, *Selected Writings* Susan Sontag (ed.), Berkeley: University of California Press, 1976, p. 17.

同一位预言家一样,他毫不犹豫地宣称,巴厘戏剧“经历数千年而依然存在,仿佛为了告诉我们戏剧本应是这样的”。阿尔托的巴厘戏剧评论文章于1931年10月刊登在法国最重要的文学期刊之一《新法兰西杂志》(Nouvelle Revue Française)上,七年之后又扩充为一篇题为《论巴厘戏剧》(Sur le théâtre balinaï)的论文并收入他的文集《戏剧及其重影》(Le Théâtre et son double, 1938)中。阿尔托的《戏剧及其重影》称得上是20世纪最重要的戏剧宣言之一,其中所包含的创见对当今戏剧理论和实践仍具有强大的影响力。

二

要准确把握阿尔托与“东方戏剧”之间的关系,首先要追溯阿尔托戏剧观的形成,了解他的戏剧理论的本质。为了完成这个任务,我们还得再回到1921年,也就是说要重新审视造就阿尔托戏剧思想雏形的学徒期。青年时代的阿尔托对象征主义诗歌怀有浓厚的兴趣。1921年2月,他开始师从法国当时最重要的象征主义导演吕涅一波。然而,由于阿尔托缺乏表演方面的专业训练而且有轻微的口吃,在“作品剧团”很难得到表演机会,仅仅三个月之后便离开了那里。当年10月,阿尔托经友人介绍进入了杜兰的“工间剧团”。杜兰曾是法国现代戏剧史上享有盛名的导演安德烈·安托万、雅克·科波和菲尔曼·热米耶的学生和助手,1921年夏,他开始创建自己的剧团,宣称它的功能相当于一个戏剧实验室,因为他的首要目标是把研究成果运用到演员训练和演出实践中去。剧团的组织形式是公社制,目的在于通过共同的生活和工作创造一种有别于“林荫道戏剧”(théâtre des boulevards)即巴黎主流戏剧的戏剧观。

从艺术上来看,“工间剧团”是以杜兰个人训练法为基础的演员剧团,这与当时盛行的文学剧团针锋相对。杜兰认为,从一开始就要给学员灌输扎扎实实的演技,要培养正确的发音法、进行身体技能训练并且学习包括舞蹈和哑剧在内的表现手段,总之,要造就个性完善、技艺精湛的“完全演员”。在预备班和初级班,学员必须修完即兴表演、发声法和韵律练习课程,初级班还要增修表演和理论课程。即兴表演被杜兰看作是可以强迫演员发现自我表达法的有效手段,因此各种形式的即兴表演在训练中占主导地位。在“工间剧团”工作坊的四面墙上悬挂着五颜六色用皮革或人造木头制作的面具,借助面具进行表演是杜兰用以辅助即兴表演训练的一种特殊而重要的方法。杜兰有意识地运用具有神圣意义和神秘力量的面具来替代演员的个性、弥补戏剧中个人心理和现实主义层面的缺失。杜兰在教学中还表现出对“东方戏剧”的兴趣,并且有选择地采纳了其中一些非语言、非风格性的技巧,阿尔托后来转向东方与杜兰的影响不无关系。

在“工间剧团”学习期间,阿尔托最感兴趣的课程就是即兴表演和面具练习。他对杜兰的教学法充满热情,在写给友人的信中,他声称:“聆听杜兰的教学,我感到自己正在发现远古的秘密和整个被遗忘的生产奥秘。”他把杜兰的工作称为“迄今为止戏剧中所做的最有趣的实验”和“我们时代的创新”。阿尔托曾经在绘画和诗歌创作中、在哲学和宗教著作中寻觅某种与自己内心的神秘体验相吻合的东西,杜兰给他展现的恰恰是戏剧中的神秘主义。杜兰认为阿尔托是一名很有天分的学生,他对阿尔托的评价是:“他刻苦勤奋,接受能力强,但总是要强烈抵制发音练习。他特别喜欢我们的即兴表演,同时也将一个诗人的真正想象力带入了这项工作。”从杜兰所提到的阿尔托抵制发音训练的行为中,我们已经可以看到他后来全面反对西方戏剧语言的端倪。阿尔托当时认为发音训练会导致他心理失衡,他的理由是:“一名真正的演员的目标应该是去真正地感受、生活和思考”,而“追求声调对个性危害极大”,因为“声调是内在的,要靠强烈的情感力量而非模仿来实现”。

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 1964, p. 91.

Antonin Artaud, *Collected Works*, III, London: Calder & Boyars, 1971, p. 93.

Charles Dullin, *Ce sont les deux qu'il nous faut*, Paris: Gallimard, 1969, p. 299.

Antonin Artaud, *Collected Works*, II, London: Calder & Boyars, 1971, p. 131.

完成了在“工间剧团”的学习又生活和思考了几年之后,阿尔托认为把自己的戏剧理想付诸实践的机会已经成熟。1926年,他与维特拉克一起创建了“阿尔弗雷德·雅里剧团”(Le Théâtre Alfred Jarry)。他在为剧团撰写的宣言中表达了自己坚定的信念:“具有梦幻般的晦暗和魅力的一切,萦绕在我们脑海中的那些黑暗的意识层面,我们都想看到它们在舞台上光彩夺目、获得成功,即使它们带给我们的是毁灭,因惨重的失败而遭受众人的耻笑。我们也不怕会付出多大的努力。”虽然剧团只维持了两年,上演的作品仅有四部,阿尔托在此期间获得了宝贵的独立实践的经验,同时也为自己设定了一个高远的目标。他明确指出:“显而易见,我们承担了一项艰巨的任务。我们的目标就是回到戏剧的源头,不管是人类的还是非人类的,并且使它起死回生。”这就是阿尔托终生孜孜以求的“纯粹戏剧”或“理想戏剧”。值得注意的是,他早已预见到了实现理想的困难程度,“显然,我们的事业由于期望太高而愈发危险。然而,重要的是我们不怕一无所获,人们能够理解这点。我们相信,根本就没有人的思想无法填补的空白空间”。

我们看到,无论是在杜兰的“工间剧团”、在自己创办的“雅里剧团”,还是在文章书信中,阿尔托始终高举反对“语言戏剧”的大旗。阿尔托不相信语言能够表达人类深刻的思想情感,认为语言能够唤起情感,却不能完全表达情感本身,因为“一切真实的情感是无法表达的,表达即背叛,表达即掩饰”,或者说,一切强烈的情感在我们身上引起虚幻思想,清晰的语言阻止了这种虚幻的同时,也阻止了诗意在思想中的出现。阿尔托认定语言和剧本是导致西方戏剧堕落的罪魁祸首,因为它们“只会截断思想,包围思想,结束思想”。就在阿尔托苦苦寻求一种新的戏剧语言之际,在巴黎博览会上他蓦然发现“巴厘人极其严格地体现了纯粹戏剧的概念”,因为“从错综复杂的动作和姿势以及仰天的呼喊中,从将舞台填得满满的一系列运动和曲线中,产生了一种基于符号而非基于话语的新的形体语言”。他不禁惊呼,“这种表演向我们显示了纯粹戏剧形象的神妙综合体,一种新的语言已然诞生”。显而易见,阿尔托已经坚信戏剧必须要有自己的语言,这种语言绝非文字语言而是基于演员身体特征的语言。在他看来,借助巴厘戏剧来证实自己的信念、重新界定戏剧语言并且对西方戏剧进行再创造已经迫在眉睫。

在阿尔托的戏剧思想中,旗帜鲜明、影响深远的就是他的语言观。在阿尔托的斥责之下,其重要性不可动摇的作为人类文化思想载体的语言竟然摇摇欲坠,这一创见为当代戏剧的发展提供了思路。难怪阿尔托自认为他的活动是一场更大的革命的一部分,并自称是艺术领域里的一个革命者。纵观阿尔托的整个精神历程和思想发展,我们可以肯定地说:给西方戏剧注入新的生命并非阿尔托的最终目的,他的雄心在于彻底改变西方戏剧所赖以生存的文化根基。早在1927年,阿尔托就声称:“如果我们要去摧毁点什么,那就是大多数现代思维习惯的根基,无论是欧洲的还是别处的。”他对本源的追溯、对魔幻原始思想的向往和对迥异于西方理性论的神话的渴望皆源于此,甚至他与巴厘戏剧之间的遭遇也可以置于这个语境下来思考。

既然阿尔托有志于发动一场针对西方文化的革命,那么他是否在非西方文化例如巴厘文化中找到了什么有价值的东西?事实上,巴厘文化并非阿尔托的真正兴趣所在,他之所以对巴厘人的表演推崇备至,只不过是因巴厘戏剧代表着某种为他所需的、与自身实质根本不同的东西,巴厘戏剧所具有的异质性可以为他提供一个样板,使他鲜明地描绘出一幅“纯粹戏剧”的图景。因此,自从巴黎博览会“一见钟情”之后,阿尔托所做的就是利用“意中人”创造了一个通往理想境界的捷径,换句话说,就是在“思想”中用“她”填补了一个“空白空间”,但却从未打算进一步扩展和提高自己对“她”的认识。然而,退一步来看,对于19世纪的艺术家来说,异国情调仅仅代表着与熟知的秩序之间的抵触;由于阿尔托发现了巴厘戏剧中被拓展到极端的纯线条的形体动作的精练性,他不但看穿了这种戏剧的异国光彩而且凭直觉发现了它的超凡脱俗,因此异国情调

Antonin Artaud, *Selected Writings*, p. 161, p. 160-161, p. 162.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, p. 110, p. 82, p. 93.

成为他用以发难和挑战西方正常秩序的手段。无论如何,正是巴黎殖民地展览所推出的充满异国情调的巴厘戏剧表演催生了一种全新的戏剧观,那就是活生生的象形文字可以取代话语、“东方戏剧”可以取代僵死的西方话剧,失落已久的戏剧终于重见天日。

从另一方面来看,阿尔托的“一见钟情”扭曲了一个他全然不知的传统和文化。苏珊·桑塔格认为:“正如尼采回复到先于雅典世俗化、理性化的口头戏剧艺术的酒神仪式一样,阿尔托在非西方的宗教的或神奇的戏剧身上找到了自己的样板。”她一针见血地指出:“从根本上讲,这是殖民主义观念的一种美化,是对非白人文化在想象中的剥削,其道德生活被大大地简化,智慧则被掠夺并受到嘲讽。”阿尔托不会去也不必去深入了解这个“他者文化”,因为“这种追寻从来就不追求这样的了解。其他文明是被用作样板,它们能够作为想象的刺激物,完全是因为它们是不可接近的”。

三

《戏剧及其重影》所收入的成文最早的文章是《论巴厘戏剧》,按时间顺序排在最后的则是《东方戏剧与西方戏剧》(Théâtre oriental et théâtre occidental, 1936),可以说,阿尔托通过第一篇文章开启了“东方戏剧”的神话,在最后一篇文章中完成了神话叙事并且为自己的戏剧之旅找到了一个归宿。显而易见,阿尔托心目中的“东方戏剧”早已超越了巴黎博览会上的巴厘戏剧演出,开始展开精神的翅膀在广阔无垠的宇宙中自由地翱翔。他深情地写道:“东方戏剧不是从惟一一个角度来攫取事物的外形,它不满足于简单的障碍,不满足于多样化与意义的会合,而是不断地考察多样化之所以诞生的精神潜力的程度,参与自然的强烈诗意,与宇宙磁力的各种客观程度保持奇妙的关系。”就这样,一场巴厘戏剧演出被西方后现代戏剧鼻祖阿尔托置换为具有强大魔力的“纯粹戏剧”或“理想戏剧”,并且启发了阿尔托之后以格罗托夫斯基、彼得·布鲁克、姆努什金、朱莉·泰摩尔为代表的一大批先锋戏剧艺术家。

虽说阿尔托在他的著述中早已对“东方戏剧”给予了很高的赞誉,但是直到20世纪50年代,“东方戏剧”的内容在西方世界的戏剧教科书中所占的份额还不到百分之十,而且这些不多的文字中处处可见诸如“稀奇古怪”、“荒谬绝伦”、“与我们的戏剧差距太远以致没有一个西方人能够接受和欣赏”这样的评论话语。1967年,美国学者伦纳德·普龙科的著作《东西方戏剧》(Theatre East and West)的出版开西方世界研究亚洲戏剧的先河。他认为,欧美之外的戏剧具有自身的价值,东西方戏剧之间有不少地方可以交流和学习,研究东西方戏剧不仅仅是求知的需要,它对于了解和发展西方戏剧不可或缺。普龙科的东西方戏剧研究视角具有开创意义,在后来世界戏剧研究中发挥了相当重要的作用。从本质上来看,普龙科的东西方戏剧研究法与阿尔托的东西方戏剧观一脉相承,可以说是阿尔托的思想在戏剧研究中的运用和实践。

东西方戏剧观的理论基础是假定“东方”和“西方”是两个完整独立的文化实体。我们撇开“西方”不论先来看看“东方”。以亚洲的中国、印度和日本为例,尽管三个国家之间有着广泛的跨文化交流,但却各自拥有不同的政治文化体系、文学艺术传统和大不相同的戏剧形式。普龙科就曾举例说:“卡塔卡利和能剧之间或京剧和歌舞伎之间的鸿沟与巴厘舞蹈和《俄狄浦斯王》之间的鸿沟一样深。”东西方二分法从语义上来看是指整个世界可以分为两个部分,任何事物都

Antonin Artaud, *Selected Writings*, p. 39, p. 40.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, p. 112.

Carol Fisher Sorgenfrei, “Desperately Seeking Asia”, *Asian Theatre Journal*, 14 (2), 1997, pp. 223-258.

Cf. Leonard Cabell Pronko, *Theatre East and West: Perspectives Toward a Total Theatre*, Berkeley: University of California Press, 1967.

Leonard Cabell Pronko, *Theatre East and West: Perspectives Toward a Total Theatre*, Berkeley: University of California Press, 1967, p. 4.

可纳入其中一个部分。在戏剧研究领域,东西方二分法却对亚欧大陆的中心地区无能为力,几乎难以确定从土耳其到阿富汗的戏剧属于西方戏剧还是“东方戏剧”。

进一步来看,东西方戏剧观设定东方的戏剧形式由于本质上都具有“东方戏剧精神”,因此可归为一类;西方戏剧形式则具有“西方戏剧精神”,可归为另一类。普龙科列举了“东方戏剧精神”的三个特征:期待着观众的“参与”、对戏剧材料进行“全面整合”、“程式化”的表演技巧。而“西方戏剧精神”的特征则是要求观众的“理性思考”、对戏剧材料要进行选择、采用“现实主义”的表演技巧。这些特征早已成为人们的共识,似乎合情合理到了不假思索拿来就可以用的程度。的确,大多数亚洲戏剧形式都具备参与性、整一性和程式化的特征,但却很难找到一种形式同时兼具所有这些特征,而且诸多形式还带有“西方戏剧精神”的特征,我们已经看到,以章格格为代表的许多巴厘戏剧表演形式便是如此。纵览欧美戏剧史,我们不难发现其中大多数戏剧形式也具有人们所认为的东方特征。以欧洲歌剧和芭蕾舞剧为例,我们看到被欧洲人视为以自然发声法来表演的歌剧实际上采用的是一套完全程式化的发声法,而芭蕾舞采用的是一套两百年前就已严格制定好的程式化舞步。如此一来,原本深入人心、合情合理的老框框大可值得怀疑。

在西方戏剧形式中,与“西方戏剧精神”最为吻合的恐怕就是话剧。虽说话剧只不过是诸多西方戏剧形式之一,东西方戏剧观将歌剧、芭蕾舞剧、音乐剧等其他欧美戏剧形式弃之不顾,只看重理性和现实主义的话剧,无形中把欧洲话剧及其特质作为可涵盖一切欧美戏剧的代表。难怪阿尔托在《演出与形而上学》中要质问:“为什么在戏剧中,至少在我们所知道的欧洲戏剧,或者更确切地说西方戏剧中,一切为戏剧所特有的东西,换言之,一切不服从于话语和字词的表达,或者说一切未被对白所包含的东西,都被贬至次要地位?”实质上,这一观念的根源就是现代欧美最深刻的信念之一:西方世界之所以迅速崛起并立于不败之地,靠的是独一无二的理性主义。遗憾的是,阿尔托对西方文化的质疑和追问仅仅停留在理论层面,而由他雄心勃勃地发起却未能身体力行的文化革命也因先天不足而流产了。

在过去半个多世纪里,人们在东西方戏剧观的帮助下认识到“东方戏剧”的重要性,逐渐打破了西方世界在戏剧理论和实践中主观狭隘、全面垄断的局面。但在新的历史条件下,东西方戏剧观和研究法已远远不能满足我们认识全球范围内多地区、多民族的戏剧形式及其相似与差异的迫切要求。正如阿尔托在《戏剧与文化》(Le théâtre et la culture)中所言,我们“应该摒弃人及其权力的通常局限性,将人们所称的现实的疆域扩展到无限”。因此,我们的当务之急是怀着虔敬之心去学习和了解人类不同的文化及其戏剧形式,探索出更多、更有效的研究世界戏剧的视角与方法。“应该相信戏剧能给生活注入某种新的含义。在戏剧中,人毫不怯懦地变成尚未存在之物的主人,而且使它诞生”。

(作者单位 北京师范大学外文学院英文系)

责任编辑 容明

Cf. Leonard Cabell Pronko, *Theater East and West: Perspectives Toward a Total Theater*, pp. 177-188.
Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, p. 55, p. 19.