

# 误读与回流 :阿尔托跨文化戏剧实践及其影响

胡鹏林

---

20世纪以来,东西方戏剧之间的关系可以概括为误读与回流。西方戏剧在误读东方戏剧的基础上建构新兴戏剧理论,这种蕴含着东方戏剧的文化因子的新兴戏剧理论又回流到东方,使东方戏剧在西方戏剧理论的冲击下重新挖掘自身的戏剧传统,最终实现融合之后的双重超越。本文以阿尔托及其残酷戏剧为例。阿尔托在戏剧思维、戏剧语言和戏剧理念等方面有意或无意地误读东方戏剧,强调戏剧与生活的合一、身体语言对言语语言的超越,希望以身体的残酷与激情来激起西方戏剧的重生,最终形成残酷戏剧理论。残酷戏剧理论不仅带来西方戏剧的革新,还回流到东方,对中国、日本等东方各国戏剧产生巨大影响,并且让东方戏剧重新审视自身传统戏剧中所蕴含的具有无限生命力和可能性的艺术精神。

---

东方戏剧是指散布在东方各国的戏剧艺术,主要包括中国的戏曲、印度的梵剧、日本的能乐和歌舞伎、印度尼西亚的舞剧等,虽然样式各异,但是其东方文化精神和艺术旨趣却是相通的。西方戏剧则承接古希腊传统,产生了古希腊戏剧、古典主义戏剧、浪漫主义戏剧、现实主义戏剧、存在主义戏剧、荒诞派戏剧等各种戏剧形态和流派,其戏剧文化都是一脉相承的。东方戏剧和西方戏剧的交流历史由来已久,20世纪以来随着东西方文化的交流日益频繁,东西方戏剧的互相交流和影响也逐渐深入。

作为20世纪西方戏剧史上最为重要的两位思想家,法国戏剧家安托南·阿尔托(Antonin Artaud,1896—1948)和德国戏剧家贝托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht,1898—1956)对东西方戏剧的互相交融做出了巨大贡献。如果说布莱希特是现代主义戏剧的代表,那么阿尔托则开启了后现代主义戏剧的大幕。而且,对21世纪世界戏剧仍然产生重大影响的戏剧思想家也只有阿尔托及其追随者格洛托夫斯基等人。因此,中外学者对阿尔托的评价甚高,如美国著名学者苏珊·桑塔格认为:“阿尔托对戏剧艺术产生了巨大影响,以至于欧美的严肃戏剧可以分为两个时期:阿尔托之前和阿尔托之后。”<sup>①</sup>中国学者宫宝荣则指出:“在所有现代法国戏剧家中,

对当代世界戏剧影响最深最广者非阿尔托莫属。”<sup>②</sup>自从20世纪80年代初期《外国戏剧》、《戏剧艺术》等杂志选译了阿尔托及其追随者布鲁克、格洛托夫斯基的理论片段之后,残酷戏剧、即时戏剧和质朴戏剧在中国戏剧理论界掀起了热潮。阿尔托及其追随者不仅让我们见识了西方戏剧的另一面,而且让我们回溯到20世纪前期东西方戏剧之交流史。阿尔托曾说:“我的残酷戏剧宣言提出的是一种可供选择的不同的戏剧形式,它受到中国、印度和巴厘岛戏剧的启发,在这种戏剧形式里,舞蹈形象、姿态和动作优先于写定的文本。”<sup>③</sup>这是阿尔托对残酷戏剧与东方戏剧关系最为明确的表述。阿尔托不仅自觉地接受东方戏剧艺术,还在误读的基础上创造了残酷戏剧理论,这一理论又从西方回流到东方并对东方戏剧的发展产生重大影响,因而以阿尔托及其残酷戏剧理论为例,可以深入地揭示出东西方戏剧的交融及其互动关系。

阿尔托之所以被西方戏剧界视为后现代戏剧的开创者之一,其原因是他在戏剧思维、戏剧语言、戏剧理念等方面对西方戏剧形态和戏剧理论作出了全新的诠释,而且这种诠释既是承接西方戏剧的内在发展脉络的,同时也是阿尔托在观摩了东方戏剧之后所进行的戏剧实验和理论探索,尝试以东方戏剧的艺术形式挽救和激活西方戏剧。

早在1922年,阿尔托就观看了柬埔寨的歌舞剧,但是当时他并未领会东方戏剧艺术的深邃之处,而是沉醉于诗歌和电影中,出版了超现实主义诗集《天空的棋盘》(1923)、论文集《死亡与艺术》(1929),撰写了世界电影史上第一部超现实主义电影剧本《贝壳与僧侣》(1927),参演了著名电影《拿破仑》(1927)和《圣女贞德受难记》(1928)等,但是这些都无法表达他心目中的“总体艺术”(Total Art)理想,最后他转向了戏剧,因为他认为只有戏剧才是总体艺术的典范形态。虽然无法证明他的艺术转向是源于他对东方歌舞剧的迷恋,但是他提出所谓的“总体戏剧”(Total Theater)观念却是直接得益于东方戏剧,尤其是1931年在巴黎殖民文化博览会上观看的巴厘舞剧,而在随后的1931年至1936年期间,他陆续撰写了数篇论文,最终形成了其重要的戏剧论文集《戏剧及其重影》(*Le Théâtre et son Double*, 1938),其中的《论巴厘戏剧》(1931)、《舞台调度与形而上学》(1932)、《东方戏剧与西方戏剧》(1935)等论文,直接论述了东方戏剧与西方戏剧的关系,并在以偏概全地截取东方戏剧艺术内蕴的基础上,提出了“残酷戏剧”(Theatre of Cruelty)的理念。

在戏剧思维上,阿尔托反对西方戏剧传统的摹仿论和再现论,反对把戏剧与生活截然分离,反对二元对立的思维方式,而把东方戏剧作为理想的戏剧范型,认为戏剧并非只是摹仿或再现生活,戏剧与生活是互相交融、互为重影的,戏剧甚至就是生活本身。

阿尔托在《戏剧及其重影》开篇第一句话就指出:“生活本身步履维艰,人们却空前地热衷于夸谈文明与文化。”<sup>④</sup>也就是说,生活日益崩溃,人们不去直接关心生活而侈谈文化——虽然谈文化也是为了指导生活。他还通俗地举例说明,如果“吃饭”对于饥饿的人们来说是至关重要的,那么,更为重要的是,我们千万不能把力量浪费在“思考吃饭”这个念头上。西方戏剧的传统则更多地集中在“思考吃饭”的摹仿或再现的观念上,而逐渐远离“吃饭”这种生命及生活的本真状态。阿尔托认为戏剧应该远离摹仿或再现的观念,戏剧不是重复生活,它本身就是一种在场的生活方式。法国哲学家德里达非常赞同阿尔托所倡导的这种思维方式,并且明确指出:“如果舞台将不作为感性阐释被加在某个外在于它的、已成文、被构思好了的或体验的文本之上并被迫对那些不属于它的情节照本宣科时,那它就不再再现。它就不再用来重复某个

当下在场,用来再现某个可能身在别处并前在于它自身的当下在场了,而这个当下在场的圆满可能比再现更古老,而且它虽在舞台上缺席却能合法地弃舞台而自行其是:它就是绝对大写的逻各斯向自身的呈现,是上帝活生生的当下在场。”<sup>⑤</sup>残酷戏剧正是强调“当下在场”,认为舞台和剧场呈现的就是“当下在场”,而不是讲述某种摹仿或再现的情节;生命及生活是不可再现的,它就是它自身,残酷戏剧并非一种再现,而是呈现在场的生命本身。阿尔托这种戏剧思维受启发于东方戏剧。他指出:“巴厘戏剧的表演完全基于物质、生命、真实。它具有某些宗教仪式的祭典性,因为它从精神上彻底地排除了把戏剧视为模拟和摹仿现实的念头。”<sup>⑥</sup>从巴厘戏剧中,阿尔托获得戏剧的新的可能性,不再把戏剧当作现实的摹仿,而把戏剧中的梦想当作真实的梦想,使戏剧变成一种人们可以相信的生命的真实状态,它能够引起感官和心灵的真实感觉。阿尔托认为,只有如此,才能弥补词与物的断裂,并进一步颠覆语言、符号、思想等逻各斯中心,而戏剧也才能与生活合而为一,戏剧不再是生活的镜子或影子,甚至相反地,生活是戏剧的重影。

因此,阿尔托在其戏剧实验《钦契》中,一再要求演员要完全融入舞台,既忘记舞台的存在,同时通过打破常规的音乐、布景、道具、色彩等来刺激演员达到某种激情四射的忘我状态,并把这种状态传递给包括其他演员、观众、工作人员在内的所有人,他甚至在排演过程中接受采访时无比自信地说:“我希望巴黎观众看过这部戏剧之后,就像沐浴在激情之中,被剧中的表演行为所感动,环绕在一种壮观而富于活力的行动之中。”<sup>⑦</sup>苏珊·桑塔格也因而认为阿尔托所呈现的是一种震惊美学,“他(阿尔托——引者注)反对生活与艺术的分离,反对一切暗示现实与表现相区别的戏剧形式”<sup>⑧</sup>,这种美学就是通过某种残酷形式的宣泄来冲破戏剧与生活的界限,让人们在观看戏剧表演的同时得到感官和心灵的震惊,让人们感觉到戏剧就是生活本身。诚然,阿尔托的这种美学追求源自东方戏剧美学。在巴厘戏剧美学中,戏剧不仅能够呈现出生活状态,甚至生活也能够成为隐喻性剧场,例如巴厘的国家庆典活动就是在国家剧场中展示真实的生活状态,所有的布景、道具、演员及其动作既是表演的,也是真实的。戏剧艺术的虚构与现实生活的真实达到了完美融合,这就是阿尔托所追寻的理想的戏剧范型,也正如阿尔托的追随者——英国著名戏剧家彼得·布鲁克所指出的:“在日常生活里,‘假如’是一种虚构,在戏剧里,‘假如’是一种实验。在日常生活里,‘假如’是一种逃避,在戏剧里,‘假如’都是真理。当我们被说服并相信这一真理时,那么,戏剧和生活就合二为一了。”<sup>⑨</sup>这是阿尔托的崇高目标,也是用残酷戏剧来反对西方戏剧的再现传统,其思维源泉则在于东方戏剧。

但是与此同时,阿尔托也误读了东方戏剧的戏剧思维。阿尔托认为自己受到了中国、印度和巴厘岛戏剧的影响,而事实上他只是根据巴厘岛戏剧的一些片断对东方戏剧进行想象,想象的东方戏剧与真实的东方戏剧相差甚远。诚然,印度的梵剧和印尼的巴厘舞剧都是与宗教文化相联系的,其戏剧往往既是舞台表演的,也是生活化的,戏剧在一定意义上是生活的一部分,这符合阿尔托的戏剧思维和宗教理念,他相信诺斯替教(Gnosticism),反对西方哲学和宗教的一分为二,认为物质和精神是合二为一的,只有两者的统一才能达到人类的救赎。然而,这只是东方戏剧的特例,其他诸如中国的戏曲、日本的能乐等戏剧样式却并非与宗教直接联系,戏剧不仅不是现实生活的一部分,甚至戏剧与生活之间的距离还被戏剧艺术家有意地扩大化、陌生化,远不如西方戏剧中戏剧与生活的再现关系那么亲近。例如中国戏曲完全把戏剧舞台当作有别于生活的另一个空间,亦如西方学者所揭示的<sup>⑩</sup>,中国戏曲更加关注“表演”、“身段”、“身份”、“气”、“合”、“圆”等远离生活的戏剧艺术要素。美国比较文学家厄尔·迈纳在其《比较诗学》中认为戏剧诗学有三种,第一种是“摹仿论”的戏剧诗学,主要延续亚里士多德诗学的

西方戏剧传统,第二种是情感—表现的戏剧诗学,例如中国戏曲、日本能乐等东方戏剧,第三种是反摹仿论的戏剧诗学,例如荒诞派等西方现代或后现代戏剧。“真正取代戏剧摹仿论的并非‘反摹仿论’,而是情感—表现诗学”<sup>⑪</sup>,阿尔托正是要利用东方戏剧的某些思维特征来颠覆西方戏剧的摹仿和再现的思维方式,从而走出西方传统的、僵化的戏剧诗学状态,这对西方戏剧来说无疑是具有极大价值的,甚至反摹仿论的戏剧诗学也受到东方戏剧诗学的影响,例如荒诞派戏剧就是受到了阿尔托残酷戏剧理论的影响。我们不能因为阿尔托的革新戏剧的良好目的及其戏剧理论的积极影响,而任其以偏概全地误读东方戏剧,因此需要在中西戏剧文化交流中对戏剧思维的误读予以厘清。

## 二

在戏剧语言上,阿尔托反对西方戏剧传统的心理化的言语语言,而赞同东方戏剧的物质化的身体语言,并试图以东方戏剧的身体语言来打破言语语言的限制,从而让戏剧接触生活,创造一种全新的、富有生命力的戏剧,最终从僵死的形而上学走向活跃的形而上学,亦即德里达所言的在场的形而上学。

阿尔托对西方戏剧的对白语言形式的质疑是从绘画开始的。1931年12月10日阿尔托在巴黎大学演讲,主题是绘画的戏剧性,他在分析著名油画《罗德和他的女儿》之后获得结论——这幅物质性的、反秩序的油画,表现了语言的无用。随后,他转而质疑戏剧:“为什么西方戏剧不能以对白以外的其他方式来看待戏剧?”<sup>⑫</sup>绘画的独特语言是线条和色彩,文学的语言是文字、词语和话语等言语系统,西方戏剧传统也是从属于言语的,但是阿尔托认为这些言语要素并非戏剧艺术的独特语言。阿尔托从巴厘戏剧中获得的最大启示是,他由此找到了一种非文字的、身体的戏剧语言:“在像巴厘剧团这样的东方戏剧演出中,身体之所以对精神具有效力,某些演出之所以具有直接的形象化力量,那是因为东方戏剧依靠千年的传统,它完好地保存了如何使用动作、声调及和谐来作用于感官及其他一切方面的秘诀。受谴责的不是东方戏剧,而是我们以及我们所生活的状态,这个状态应该被摧毁,被认真地、毫不留情地摧毁。只要它妨碍思想的自由发挥,不论在哪个方面,它就该被摧毁。”<sup>⑬</sup>受谴责的西方戏剧是摹仿和再现的诗学,是借助于言语语言的方式,而东方戏剧是情感—表现的诗学,是借助于身体语言的方式。阿尔托就是要彻底摧毁西方戏剧心理化的言语语言,而通过物质化的身体语言来实现他的戏剧艺术理想。

西方戏剧是心理化的,通过诉诸人们的理智获得精神价值,这种心理化过程往往从内向展开,使得戏剧要么成为某种理念的外化,例如宗教剧对《圣经》的诠释,要么成为某种秩序的规训,例如古典主义戏剧的“三一律”,这种心理的、精神的趋向把戏剧逼向狭窄的心理幻象之中,而东方戏剧则是物质化的,“巴厘剧团向我们提示并表演的是纯粹戏剧的主题,而舞台演出赋予它们一种充满张力的平衡和一种完全物质化了的引力”<sup>⑭</sup>,只有这种物质化的舞台呈现才能直接诉诸人们的感官,产生一种空前强大的空间诗意,如此才能使戏剧成为有别于音乐、绘画、文学等艺术形式的独立艺术。西方戏剧是言语的,剧本就是戏剧的一切,对话是心理化的西方戏剧最顽固的追求,但是“言语已经僵化,字词,全部字词都冻结了,它们的含义被束缚在有限的图解式术语中”,“字词不是包围着思想,而是结束了思想,字词只意味着终结”<sup>⑮</sup>;而东方戏剧则是身体的,用身体所能发出的呼喊、尖叫、手势、动作、姿势等一切物质化的手段来塑造舞台形象,这种具体的、形象的语言可以表达思想的无限可能性,不再受制于言语语言



的限制,从而表现出无限的艺术生命力。

因此,阿尔托创作的戏剧不论是否搬演,都十分强调物质化手段。例如在《钦契》中把女演员绑在圆轮上施以酷刑,在未搬演的戏剧《血喷》中描述的地震、飓风、残肢断臂及其尸体的爆裂等,都是通过残酷的物质化手段取代言语语言来达到表述功能。这显然是与西方戏剧传统迥异的。阿尔托认为西方戏剧是一种僵化的形而上学,其剧本中心实质就是逻各斯言语中心,而且不论是“说”出来还是“写”出来的言语,都是无形的、抽象的语言系统,这种语言系统构成一种僵化的秩序,制约着戏剧艺术的发展,因而戏剧往往受制于语言和文学,甚至沦为文学的一支;而东方戏剧是活跃的形而上学,用音乐、舞蹈、哑剧、声调、动作、手势、符号、姿态、灯光、布景等构成了活生生的舞台空间,不同于西方戏剧的“知性空间、精神活动和充满思想的沉默都存在于书面言词之间;而在这里,一切都在舞台空间中勾勒,并分布在呼喊、色彩和动作之间”<sup>⑩</sup>,舞台空间中的一切都不是借助于字词来阐明某种抽象的主题,而是呈现出运动的、活跃的艺术空间。

阿尔托如此评价西方戏剧和东方戏剧,就是希望用东方戏剧的空间语言来改造西方戏剧的言语语言,使戏剧语言从心理化、平面化状态转向物质化、立体化。如英国戏剧理论家马丁·艾斯林所言:“在巴厘舞蹈者微妙神奇的诗意对于阿尔托的强有力印象的影响下,他要恢复姿势和动作的语言,让没有生命的东西在情节中发挥作用,把对话(它‘并不专门属于舞台,它属于书本’)贬低为背景。他引证杂耍和马克斯兄弟以及巴厘舞蹈者作为例子,呼唤一种真正的戏剧语言,这种语言可以是形状、光线、运动和姿势的非言语的语言。”<sup>⑪</sup>阿尔托确实要让身体的姿势和动作取代对话,用舞台空间中物质化的、非言语的戏剧语言激活僵化的西方戏剧,而且这种在当时看似疯狂的戏剧实验也确实受启发于东方戏剧。

但是,阿尔托对东方戏剧的语言方式也存在着极大的误读。其一,阿尔托所接触到的巴厘戏剧基本上以舞蹈为主,类似于西方的歌舞剧,因而必然以身体语言取胜,并不注重言语语言,阿尔托仅仅用这种独特戏剧类型来囊括东方戏剧及其语言艺术特性,显然是不合理的。而且巴厘戏剧的最初文化渊源来自于印度文化,与印度戏剧中的歌舞特性有相通之处,但是巴厘文化承接《梵书》、《奥义书》和往世书的神话传说,显然也具有极强的语义性,甚至有学者认为“巴厘诗歌和戏剧是随着印度著名的两大史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》的引进而诞生的”<sup>⑫</sup>。巴厘戏剧是运用梵文改写成的本地卡维语创作的韵律丰富的诗歌。在戏剧表演的时候,一边弹奏音乐,一边歌唱或朗诵诗歌,一边以跳舞的方式演绎各种情节。阿尔托并未意识到或者有意忽视巴厘戏剧的这种综合性,因此阿尔托认为“在东方戏剧中,没有言语语言,只有动作、姿势、符号的语言”<sup>⑬</sup>。这显然是以偏概全地把巴厘舞蹈想象成东方戏剧的通常形态,有意忽略其他东方戏剧形态,这是对东方戏剧的想象性误读。其二,中国戏曲作为最古老、最有影响力的东方戏剧之一,阿尔托并未直接观看和钻研,他对中国戏曲的崇敬大概也是源自京剧大师梅兰芳1935年访问苏联——梅兰芳直接与斯坦尼斯拉夫斯基以及身在苏联的萧伯纳、布莱希特等戏剧大师们交流过,并得到他们的高度评价,从而使得中国戏曲在欧洲戏剧界掀起热潮。阿尔托关注的是中国戏曲的身段、手势、动作等,对于中国戏曲的文学性并无深刻认识。事实上,中国戏曲的文学性也是其最精妙之处,如王国维曰:“然元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣。何以谓之有意境?曰:写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也。”<sup>⑭</sup>王国维所言的写情、写景和述事之意境皆为文学书写的重要范畴,虽然后来学者对他这种从文献和文学的角度考证中国戏曲史的方式颇多诟病,但是无可否认的是,中国戏曲确实具有王国维所言的文学意境之美,而且王国维也

并未无视戏曲的其他特征,并指出“然后代之戏剧,必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里”<sup>②</sup>。这显然是顾及到了中国戏曲之唱、念、做、打等表演方式的综合化,但是阿尔托对此全然不知,以为中国戏曲仅仅像他所见到的巴厘舞剧一样是单一化的。其三,巴厘戏剧、中国戏曲和日本能乐等东方戏剧都具有动作程式化的特征,这是东方戏剧最显著的表演特征。阿尔托对这种程式化的理解也是一味地称颂,认为程式化具有崇高的价值和高度的震撼力,并且“符合即时的心理必然性,也符合某种精神结构,它包括动作及模拟,也包括节奏的感染力、形体动作的音乐性、声音的融合以及平行的谐和”<sup>③</sup>。东方戏剧的程式化虽然在演员培养和表演训练等方面起到重要作用,但是往往也会成为限制戏剧发展的僵化机制,阿尔托不仅没有认识到东方戏剧的这种缺憾,甚至还批评西方戏剧中本应鼓励的舞台自由和即兴发挥。由此可见,虽然阿尔托在用身体语言冲破言语语言的统治方面对西方戏剧的改造具有积极意义,但是他对东方戏剧的戏剧语言的理解是存在偏差的,而且在东西方戏剧语言方面的非此即彼的选择方式也是不可取的,这显然阻碍了东西方戏剧的交流与融合。

### 三

在戏剧理念上,阿尔托把“残酷”当作戏剧的终极理念,试图用东方戏剧表演中的身心合一状态来唤起宗教性的圣剧观念,极力推崇东方戏剧中身体与精神、感官与理智的不可分离状态,认为恐惧的力量、现实的严酷、生命的欲望、身体的苦痛与激情才能激发西方戏剧的重生。

阿尔托所谓的残酷不是暴虐,也不是流血,更不是刻意营造恐怖,而是有意识地赋予一切生命行动以血的鲜红、残酷的色彩,“残酷是一种生的欲望、宇宙的严酷以及不能避免的必然性,一种诺斯替教式的、吞噬了黑暗的生命漩涡,一种不可避免的痛苦——没有这种痛苦,生命就无法继续”<sup>④</sup>。对于剧作者和演员而言,这一切都是强加于自身的痛苦感觉,以激起存在于人心深处的可怖力量,并使这种力量以令人战栗的恐怖方式扑向观众,从而引起肉体上、精神上 and 道德上的剧变,这才是残酷的目的和价值。阿尔托在观看巴厘戏剧之前,并不相信残酷有如此巨大的力量,但是当他看到由灵魂创造、操控和征服的仪式性舞蹈剧的时候,他完全折服于这种戏剧所融入的深刻情感和激情,并从此尝试着让戏剧艺术变成一种梦幻与激情交织的仪式,让人们在类似于梦境的残酷现实中惊醒——醒来之后的人们或许发现现实中的真实变得虚伪、虚假,而戏剧舞台上的残酷却变得极其真实。阿尔托追寻一种总体戏剧的观念,希望从电影院、音乐厅、马戏团和生活中夺回原本属于戏剧的东西,呼唤人们不要再糟塌戏剧,戏剧之所以具有价值,是因为它与现实和危险之间保持某种神奇而苦痛的联系。

阿尔托在其理论阐述和导演过程中,一直试图用东方戏剧表演中的身心合一状态唤起宗教性的圣剧观念,用东方戏剧的程式化和崇高化来推动西方戏剧向精神仪式的方向发展,这种精神仪式是身体和精神同向且同步而行的状态,如斯泰恩所言:“东方仪式的那些诱使演员处于恍惚、狂热状态的特色,使他(阿尔托——引者注)着了迷……他认为,借助东方的神秘主义和非人格性对演出进行再创造,将会使法国戏剧恢复青春的活力。”<sup>⑤</sup>阿尔托并未深入东方仪式的文化心理——或许他仅仅需要外在的形式,也没有指明圣剧的内涵和构造,但是其追随者彼得·布鲁克不仅把残酷戏剧的理念付诸实践,而且在理论上阐述了僵化的、神圣的、粗俗的、直觉的等四种戏剧类型,认为神圣戏剧中的“人物通过最接近于神圣的东西的那些形式表达思想。这是一种像瘟疫一样的戏剧,有酗酒,有感染,有比拟,有魔法。在神圣的戏剧里,表

演,事件本身,代替了剧本”<sup>⑤</sup>。与此同时,阿尔托引入东方戏剧所没有的痛苦、严酷和恐怖感,使之形成一种残酷戏剧的理念,从而重审内心世界,给观众提供梦幻的真正沉淀物,“使观众的犯罪倾向、色情顽念、野蛮习性、虚幻妄想、对生活及事物的梦想,甚至同类相食的残忍,都倾泻而出,不是在假想的、虚幻的层面,而是在内心的层面”<sup>⑥</sup>,而且阿尔托也自认为这种残酷戏剧的理念是源自东方戏剧中的神圣仪式、精神信仰和神秘主义等文化因子。

但是,阿尔托在戏剧理念上也显然误读了东方戏剧。巴厘岛深受印度教的影响,其戏剧往往是宗教诗歌与舞蹈、音乐的综合体,与印度的梵剧有相通之处,因而宗教特色和神秘色彩非常浓厚,但是阿尔托把这种宗教的神秘与迷狂状态无限放大,以一种恐怖的、瘟疫的、断裂的、严酷的方式呈现为戏剧的极端状态,这显然是与东方戏剧区别极大。其他诸如中国的傩戏、印尼的假面剧等戏剧样式或多或少地与阿尔托所理解的东方戏剧的上述特征有相似之处,但是这些都只是东方戏剧中影响极小的旁支,而影响最大的中国戏曲和日本能乐却并非如此,虽然其中也有仪式的特性,但是隐藏了激情,更不可能残酷,演员被包裹在象征性的服装之中,脸上也被类似于面具的粉墨所覆盖,一切都在动作的平衡与和谐中展开。阿尔托则有意打破东方戏剧的这种平衡与和谐,为了达到心目中的戏剧理想,他先后创立了雅里剧团和残酷剧团,进行残酷戏剧的实践,其中《血喷》和《钦契》两部剧作最为重要。《血喷》<sup>⑦</sup>是一部仅有三分分钟的短剧,戏剧开始时一对少男少女重复着台词:“我爱你,一切如此美好!”随后,世界突然大变动,两颗星球对撞,许多手、脚、头皮、面具、廊柱、门廊、蒸馏器,还有蝎子、青蛙、甲虫等从舞台上倾泻而下——这些象征着人类文明的崩溃。经过简短的、无序的情节变奏之后,天空突然雷鸣且地震爆发,一只巨大的手钳住了一个妓女的头发,其头发顷刻间燃烧起来,衣服也变得透明,露出丑陋的胴体,被激怒的妓女狠狠地咬了一口上帝的手臂,巨大的血柱喷射而出,溅满整个舞台——这些则表达了人类的反叛。《钦契》<sup>⑧</sup>是阿尔托以雪莱的五幕诗剧《钦契》和斯丹达尔的小说《意大利遗事》为蓝本自编、自导、自演的四幕悲剧。故事发生在16世纪的意大利,钦契伯爵杀子奸女,女儿忍无可忍之下雇凶杀死父亲,最后遭受酷刑。阿尔托在此剧中扮演钦契伯爵,激情奔放且如痴如狂,还运用芭蕾舞动作和慢动作,展示了巨大的面具和程式化的面部表情,甚至还运用了日本能乐中的转台技术,诸多方面都借鉴了东方戏剧,但是其内核却依然来自西方戏剧及其文化背景,如同他在《戏剧与瘟疫》中探讨奥古斯丁《上帝之城》中的瘟疫和约翰·福德《安娜贝拉》中的兄妹乱伦及其血腥杀戮之后指出:“戏剧同样是一种疾病,因为它只有通过毁灭才能达到至高的平衡。它使精神达到颠狂,从而激扬自己的能量。”<sup>⑨</sup>这种平衡的获得显然与东方戏剧中的平衡与和谐也是截然不同的。除了戏剧实践之外,阿尔托在理论上也是更多地延续西方文化及戏剧思想,尤其与尼采相类似。尼采的早期著作《悲剧的诞生》(1872)就指出:“希腊人深思熟虑,独能感受最细腻、最惨重的痛苦,他们用这歌队(悲剧)安慰自己。他们的大胆目光直视所谓世界史中的可怕浩劫,直视大自然的残酷,限于苛求佛教涅槃的危险之中。艺术拯救他们,生命则通过艺术拯救他们而自救。”<sup>⑩</sup>后来他又在晚期著作《论道德的谱系》(1887)中明确指出“众神被想象成残酷的戏剧的爱好者”,“残酷在被不断地升华和‘神化’这种残酷贯穿了整个上等文化的历史,它甚至还在很大意义上创造了上等文化的历史”<sup>⑪</sup>。可见尼采早就注意到西方戏剧中的残酷传统,众神和希腊人都钟情于残酷的戏剧。或许阿尔托并未直接受到尼采戏剧思想的影响,但是阿尔托借助东方戏剧的外在力量来激活西方戏剧的残酷特性,其目的和归属都是一样的。最终他也像尼采一样精神分裂,被关在精神病院长达八年,直至1948年离世都未能摆脱身体和精神的迷狂状态。由是观之,东方戏剧虽然在象征性、仪式性、宗教色彩、迷狂状态等方面影响了阿尔托,但是阿尔托的残酷戏剧实践和戏剧思



想却依然植根于西方文化和戏剧,因而阿尔托所宣称的残酷戏剧理念源自东方戏剧,这既是他借助他者力量来改造西方戏剧的策略,同时也意味着他有意无意对东方戏剧的误读。

由此可见,阿尔托在戏剧思维、戏剧语言和戏剧理念等三个方面均受到东方戏剧的极大影响,但同时也产生了误读。其思维、语言和理念虽然各有指向,但都是围绕着身体展开,让身体体验一种极限的苦痛从而意识到身体自身的存在及其在戏剧艺术中的价值,试图把身体从摹仿和再现、精神和理智、言语和意识等范畴的压制之下解放出来。从这个意义上讲,阿尔托还是趋近了东方戏剧的艺术内涵。古印度戏剧理论专著《舞论》指出:“这种有乐有苦的人间的本性,有了形体等表演,就成为戏剧。戏剧将编排吠陀经典和历史传说的故事,在世间产生娱乐。”<sup>②</sup>日本戏剧理论家河竹登志夫也指出:“我把日本的传统形式叫做‘人体性传统’,而欧洲戏剧的传统则只能称作‘文学性传统’了。”<sup>③</sup>阿尔托的残酷戏剧理论是趋向形体、人体的,从而反对西方戏剧的文学性传统。正如德里达所评述:“残酷戏剧并非是一种再现。从生命具有的不可再现之本质方面来讲,它就是生命本身。生命乃是再现的不可再现性之源。”<sup>④</sup>一切有形的、剧场的物质存在才是残酷戏剧的最终指向,而身体则是这一切物质存在的主宰。西方戏剧文化认为心灵或灵魂是最高层级的,身体是低层级的,所以往往是心灵改变身体,而不是身体改变心灵,阿尔托却反其道而行之,寻找一种身体改变心灵的戏剧理念和方式,最终达到身心合一和艺术升华。

阿尔托虽然误读了东方戏剧,但是误读之后所产生的残酷戏剧理论却对西方戏剧产生巨大的影响。这种影响又是回流式的。残酷戏剧理论产生于20世纪30年代的法国,但是并未对当时的法国戏剧产生影响;50、60年代美国戏剧的“外百老汇”和“外外百老汇”戏剧运动以阿尔托的残酷戏剧为精神支柱,并产生了以朱利安·贝克为首的生活剧团、以约瑟夫·柴金为首的开放剧团等影响巨大的剧团,两个剧团分别于1961年和1963年访问法国,把本属于法国的残酷戏剧从美国带回了法国。自此之后,法国戏剧进入了阿尔托时代,并迅速影响了欧洲戏剧乃至世界戏剧的发展。马丁·艾斯林甚至认为:“在理论上,阿尔托在20世纪30年代初,便提出了荒诞派戏剧的某些基本倾向,但无论作为戏剧家还是作为导演,他均没有机会把其想法付诸实践。阿尔托是荒诞派戏剧的先锋及今天的荒诞派戏剧之间的桥梁。”<sup>⑤</sup>不论是否言过其实,足见阿尔托的影响力之大,而且这种回流式的戏剧传播和影响方式也值得深入思考。

#### 四

在误读东方戏剧基础上产生的残酷戏剧理论还回流到东方,并对东方戏剧产生了重大影响,这是东方戏剧与西方戏剧交流与融合的第二个步骤。这种回流以阿尔托为精神鼻祖,包括戏剧理论和戏剧实践两个方面:理论方面包括阿尔托的残酷戏剧、彼得·布鲁克的直觉戏剧、格洛托夫斯基的质朴戏剧、谢克纳的环境戏剧等,实践方面包括以朱利安·贝克为首的生活剧团、以约瑟夫·柴金为首的开放剧团、以姆努什金为首的太阳剧社、以巴尔巴为首的奥丁剧院等。东方各国戏剧深受这种回流的影响,如日本戏剧在60年代之后出现的“街头戏剧”、“状况戏剧”等小剧场运动,又如柬埔寨戏剧在50年代之后产生了现代话剧;而以中国当代戏剧为例,可以清晰地透视出这种回流的路径及其影响。

阿尔托的残酷戏剧理论回流到中国,其影响路径同样体现在两个方面:一方面是戏剧理论,中国戏剧界不仅积极译介阿尔托的戏剧理论,还产生了诸多中国本土的戏剧理论家;另一方面是戏剧实践,新时期以来的中国实验戏剧从未间断,并且逐渐发展成为中国当代戏剧的



最有影响力、最有探索精神的重要组成部分。

从1980年开始,中国戏剧界掀起了西方戏剧理论的译介和研究高潮,中国戏剧出版社也出版了“外国戏剧理论”翻译丛书(其中包括阿尔托的《残酷戏剧》及其追随者布鲁克的《空的空间》、格洛托夫斯基的《迈向质朴戏剧》等),黄佐临、童道明、余秋雨等本土戏剧理论家也积极参与研究和探讨。不久之后,中国戏剧界发现以阿尔托、布莱希特等为代表的西方戏剧家倡导的戏剧理念却与中国戏曲之艺术精神不谋而合,如著名导演林兆华早在1982年关注了这种趋向,明确指出:“我们得走戏曲的路子。戏曲舞台的时空变化,是演员演出来的,环境随着人走,人在景也在,人无景也无。话剧舞台的时空观念可以更自由、更大胆地打破四堵墙的限制,如从现实转到回忆、黑子与蜜蜂幽会的河边、小号家,都利用这个车体去解决。戏曲通过表演可以达到的,话剧也是可能的。”<sup>③</sup>也就是说,中国戏剧(尤其是话剧)经历了近百年现代化发展而遭遇瓶颈的时候,突然发现西方戏剧理论家们早在数十年之前就遭此同样瓶颈,而当时他们把戏剧复兴的希望投向中国戏曲,而中国戏剧界并不是一开始就主动融合话剧与中国戏曲的,而是在阿尔托及其追随者的戏剧理论回流到中国之后,才发现中国戏剧尾随西方戏剧进行现代化并非惟一的戏剧之路,最有价值的仍然还是“东方的艺术审美观”<sup>④</sup>——以生命为美,以身体体现充盈的生命之气为美,这是中国戏剧需要从自身挖掘的艺术精神,选择才可能完成既超越中国戏曲的传统性、又超越西方戏剧的现代性的“双重超越”<sup>⑤</sup>。诚然,这既是超越,也是一种回归,西方戏剧理论中的东方因子最后又回流到东方。

在戏剧实践方面,中国新时期的探索戏剧在某种意义上就是在以阿尔托及其追随者为代表的西方戏剧理论家的影响下产生的。1980年演出的《屋外有热流》和1982年演出的《野人》是中国戏剧探索的开端,随后出现了林兆华、孟京辉、牟森、沙叶新、过士行、孙惠柱、王晓鹰、张献、曹路生等先锋戏剧的编剧或导演。虽然他们并不一定都受到阿尔托的直接影响,但是或多或少地都与阿尔托及其追随者相关。如林兆华,20世纪80年代就在导演《绝对信号》、《车站》、《野人》、《北京人》等戏剧的过程中主动结合话剧(话剧是西方戏剧在中国的发展)和中国戏曲,形成了一种独特的舞台表演形态,并在后来的《哈姆莱特》、《浮士德》、《三姊妹·等待戈多》、《茶馆》、《赵氏孤儿》、《白鹿原》等作品的导演中主动融合东西方戏剧的元素,甚至在导演话剧的同时,还导演京剧《宰相刘罗锅》、《张协状元》、《连升三级》等,有意识地游走在中国戏曲和西方戏剧的题材与形式之间,倡导“无时空戏剧”观念,推崇“双重结构戏剧”的导演和表演方法。虽然林兆华并未直接谈论阿尔托等西方戏剧家对他的影响,但是从80年代的探索戏剧开始,他已经在西方戏剧理论影响中国戏剧实践的潮流中耳濡目染,并且自此之后不断地挖掘东方戏剧的表演叙述方式,对中国当代戏剧的影响颇为深远。

再如牟森,他于1987年建立了“蛙实验剧团”——这是建国后第一个独立剧团,导演了尤奈斯库的《犀牛》;之后他又成立“戏剧车间”,导演了《关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》、《零档案》、《与艾滋有关》等戏剧,这些戏剧实验显然承接了西方戏剧理论家的戏剧理念,消解了戏剧的剧本、文学语言和叙事功能,追求阿尔托所言的形体戏剧及其剧场艺术,他对戏剧的理解和表述也接近阿尔托:“我们选择戏剧作为自己的生活方式,是为了我们的生命力能够得到最完美、最彻底的满足和宣泄。我们选择戏剧作为自己的生活方式,除了对于我们自身的意义以外,我们希望通过我们的演出给每一位观众带来审美的提高和情感的升华,我们的自身也不断升华、净化,像宗教一样。我们在这种升华过程中把我们自身生命的光彩通过戏剧传达和感染给观众。”<sup>⑥</sup>而且牟森还曾明确地谈到格洛托夫斯基对自己的影响,“格洛托夫斯基对我的影响,主要是戏剧态度和戏剧价值观”<sup>⑦</sup>,后来牟森去意大利排戏,还巧遇格洛托夫斯基并得到其盛情

邀请,牟森所建立的蛙实验剧团和戏剧车间大概也是受启发于格洛托夫斯基的戏剧实验所。

21世纪以来,阿尔托的影响依然存在。林兆华和新锐导演裴魁山分别于2005年和2009年搬演斯特林堡的《梦的戏剧》,这是阿尔托的雅里剧团曾搬演的四部作品之一,不论是巧合还是有意,阿尔托对中国戏剧的影响我们至今仍然无法否认。正如阿尔托评论《梦的戏剧》:“不真实寓于真实之中,这就是对此次演出的完美定义。生活中普普通通的物体和事件被赋予了一个意义、一个新的精神秩序的功能。”<sup>④</sup>德里达对此更为直接地表明了观点:“因为残酷戏剧就是一种梦的戏剧,不过是一种残酷的梦的戏剧,也就是说,绝对必要的、确定了的梦,一种预先考虑过的、方向明确的、与阿尔托所认为的那种自发梦的那种经验无序性相对立的梦剧。”<sup>⑤</sup>这种“梦剧”的理想并非阿尔托的独创,中国戏曲本身就是一种假定性的戏剧,舞台上通过象征性的表意手段所表演出来的“戏”本来就是一种不真实的“梦”,但是这种不真实却正如阿尔托所言的“寓于真实之中”。可见,阿尔托的戏剧理想在某种意义上蕴含于中国戏曲之中,阿尔托及其残酷戏剧理论看似促成了中国戏剧的先锋运动,实质上是让中国戏剧界在西方戏剧理论中发现了中国戏曲所蕴含的具有无限生命力和可能性的艺术精神。

- ①⑧ Susan Sontag, “Artaud”, in Antonin Artaud, *Selected Writings*, ed. & trans. Helen Weaver, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976, p. xxxviii, p. xxxiv.
- ② 宫宝荣:《法国戏剧百年(1880—1980)》,三联书店2001年版,第3页。
- ③⑦④① Antonin Artaud, *Selected Writings*, trans. Helen Weaver, p.347, pp. 72—78, p. 164.
- ④⑥⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑ Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards, New York: Grove Press, 1958, p. 1, p. 60, p. 37, p. 47, p. 65, pp. 117—118, p. 62, pp. 118—119, p. 55, p. 102, p. 92, p. 31.
- ⑤③④② 德里达:《书写与差异》,张宁译,三联书店2001年版,第426页,第420页,第434页。
- ⑦ Maurice Dabadie, “Artaud Rehearses Les Cenci”, *Echo de Paris* (April 24, 1935).
- ⑨②⑤ 彼得·布鲁克:《空的空间》,邢历等译,中国戏剧出版社2006年版,第157页,第50页。
- ⑩ Jo Riley, *Chinese Theatre and the Actor in Performance*, New York: Cambridge University Press, 1997.
- ⑪ Earl Roy Miner, *Comparative Poetics: an Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, N. J.: Pruhcetron University Press, 1990, p. 53.
- ⑰ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, NY: Doubleday, 1961, p. 383.
- ⑱ 米古尔·科瓦鲁比亚斯:《巴厘戏剧》,韩纪扬译,载《戏剧艺术》2001年第2期。
- ⑳㉑ 王国维:《宋元戏曲史》,上海古籍出版社1998年版,第99页,第32页。
- ㉒ J. L. 斯泰恩:《现代戏剧的理论与实践》(2),刘国彬等译,中国戏剧出版社1989年版,第385页。
- ㉓ Antonin Artaud, “The Cenci”, in Carole L. Hamilton, *Drama for Students*, Volume 22, Detroit: Gale Cengage, 2005, pp. 66—78.
- ㉔ 尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,三联书店1986年版,第28页。
- ㉕ 尼采:《论道德的谱系》,周红译,三联书店1992年版,第48、46页。
- ㉖ 婆罗多:《舞论》,金克木编译《古代印度文艺理论文选》,人民文学出版社1980年版,第4页。
- ㉗ 河竹登志夫:《戏剧舞台上的日本美学观》,丛春林译,中国戏剧出版社1999年版,第194页。
- ㉘ 马丁·艾斯林:《荒诞派戏剧》,刘国彬译,中国戏剧出版社1992年版,第242—243页。
- ㉙ 林兆华:《关于〈绝对信号〉艺术构思的对话》,《探索戏剧集》,上海文艺出版社1986年版,第98—99页。
- ㉚ 邱紫华:《东方美学史》,商务印书馆2003年版,第50页。
- ㉛ 孟昭毅:《东方戏剧美学》,经济日报出版社1997年版,第57页。
- ㉜ 孟京辉编著《先锋戏剧档案》,作家出版社2000年版,第4页。
- ㉝ 牟森:《戏剧作为对抗:与自己有关》,载《收获》2008年第6期。

(作者单位 武汉大学艺术学系)

责任编辑 容明