



THE STORY OF THEATRE

戏剧的故事

(美) 埃德温·威尔逊 阿尔文·戈德法布 著
孙正群 廖向红 译序

Edwin Wilson Alvin Goldfaber

创造戏剧的冲动普遍存在于人类的心灵之中

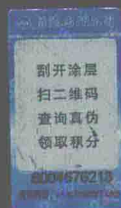
一堂声情并茂的戏剧历史课 一幅鲜活的戏剧史画卷

- **经典著作** 本书是美国最广泛使用的三本大学戏剧教材之一，也是戏剧欣赏课程里最畅销的戏剧介绍读本，迄今为止已修订至第9版。
- **线索清晰** 全书按时间顺序展现了戏剧从古希腊时期到今天的发展历程主线，并涵盖了亚、非、拉美等地具有代表性的戏剧活跃时期。每个重要的发展阶段都配有时间线，对比呈现该阶段的戏剧事件与文化政治领域的重大事件。
- **特色版块** 每章都包含“活的历史”和“建立链接”等富有特色的小版块，或生动再现历史上观众观看经典戏剧的现场，或介绍与戏剧发展有关的概念、技术和大事件等。
- **鲜活形象** 书中多姿多彩地展现了众多里程碑作品的鲜活场景，著名的剧场建筑空间以及珍贵的手稿资料，形象立体地表现戏剧史中的斑斓形象。

美国大学最广泛使用的戏剧史教材

该部论著从俯瞰人类戏剧发展史的角度和全球化的视野，以古往今来翔实的戏剧史料和深入浅出的文字，阐述了关于戏剧艺术的特性，戏剧在当代社会中的地位与作用，观众应当如何观看戏剧等方面的见解。

——廖向红，中央戏剧学院副院长、教授



后浪微信: hinabook



陈列建议：戏剧、艺术、大学通识教材



ISBN 978-7-5502-6840-1

定价：49.80元

拍电影网
www.pmovie.com



后浪出版咨询(北京)有限责任公司
POSTALIVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO., LTD.
www.hinabook.com



戏剧的故事

(美)埃德温·威尔森 阿尔文·戈德法布 著 孙菲 译 廖向红 作序

(插图第9版) Theatre, the Lively Art, 9e

Edwin Wilson Alvin Goldfarb

图书在版编目(CIP)数据

戏剧的故事 / (美) 威尔森著; 孙菲译. — 北京: 北京联合出版公司, 2016.3

书名原文: Theatre, The Lively Art

ISBN 978-7-5502-6840-1

I. ①戏… II. ①威… ②孙… III. ①戏剧史—世界 IV. ①J805.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 068661 号

Edwin Wilson

Theatre: the Lively Art, 9e

ISBN-10: 0-07-338216-7

Copyright © 2008 by McGraw-Hill Education.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including without limitation photocopying, recording, taping, or any database, information or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

This authorized Chinese Translation edition is jointly published by McGraw-Hill Education (Asia) and Beijing United Publishing Co., Ltd. This edition is authorized for sale in the People's Republic of China only, excluding Hong Kong, Macao SAR and Taiwan.

Copyright © 2015 by McGraw-Hill Education and Beijing United Publishing Co., Ltd.

版权所有。未经出版人事先书面许可, 对本出版物的任何部分不得以任何方式或途径复制或传播, 包括但不限于复印、录制、录音, 或通过任何数据库、信息或可检索的系统。

本中文简体版由麦格劳-希尔(亚洲)教育出版公司和北京联合出版公司合作出版。此版本经授权仅限在中华人民共和国境内(不包括香港特别行政区、澳门特别行政区和台湾)销售。

本书封面贴有 McGraw-Hill 公司防伪标签, 无标签者不得销售。

戏剧的故事

著 者: (美) 埃德温·威尔森 阿尔文·戈德法布

译 者: 孙 菲

选题策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

特约编辑: 周 格 张 鹏

责任编辑: 王 巍

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间·李海超

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088)

北京中科印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数 332 千字 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 17 (黑白) + 1.5 (四色) 印张 插页 4

2016 年 3 月第 1 版 2016 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-6840-1

定价: 49.80 元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

“大学堂” 开放给所有向往知识、崇尚科学，对宇宙和人生有所追问的人。

“大学堂” 中展开一本本书，阐明各种传统和新兴的学科，导向真理和智慧。既有接引之台阶，又具深化之门径。无论何时，无论何地，请你把它翻开……

序 言

当今世界戏剧呈现出全球化、多元化的趋势，要求戏剧艺术的从业者能在掌握戏剧古往今来发展脉络的基础上，具有世界性眼光和现代意识，这样才能在发扬本民族优秀戏剧传统的同时，探索和创造能够走向世界的戏剧作品。由于戏剧艺术的实践性、创造性一般先于理论研究的特征，因而对于当今世界舞台上鲜活的戏剧创作现状的研究成果一般都比较滞后。然而，由中央戏剧学院导演系青年教师孙菲翻译的《戏剧的故事》，则使我们中国的戏剧界人士能够阅读到一本出版于2009年的最新戏剧理论译著。

《戏剧的故事》由美国西伊利诺伊大学戏剧学院的埃德温·威尔逊教授撰写，是一部兼具学术性和知识普及性的戏剧理论译著，由麦格劳-希尔国际出版公司推出，如今已经修订到第7版，足见这部论著的受欢迎程度和畅销程度。该部论著从俯瞰人类戏剧发展史的角度和全球化的视野，结合古往今来翔实的戏剧史料，以深入浅出的文字阐述了关于戏剧艺术的特性，戏剧在当代社会中的地位与作用，以及观众应当如何观看戏剧等方面的见解。继而以横向的视野——全球戏剧的发展，纵向的脉络——戏剧从古至今的发展，将戏剧从古至今、从东到西的发展勾连起来展开论述，逐一介绍了古希腊戏剧、古罗马戏剧；印度戏剧、中国戏剧、日本戏剧、东南亚戏剧；文艺复兴时期的英国、西班牙和法国的戏剧；英国王政复辟时期的戏剧；18、19世纪戏剧的发展；早期的现代戏剧；后现代戏剧；21世纪的戏剧；音乐剧；以及当代戏剧（同性恋戏剧、政治戏剧、女权主义戏剧）等。本书使读者能够对世界戏剧的发展脉络有较为清晰的认识，对不同时期、不同民族的戏剧特征，有代表性的剧作家、导演、剧场与舞台技术等有更全面的了解，特别是书中有大量珍贵的剧照和戏剧活动的图片，每一章节的结尾都附有内容概要和中英文专业词汇，使之不仅是一本图文并茂的戏剧理论专著，更是一本很好的戏剧教科书。

该部戏剧专著的译者孙菲有着对戏剧事业的执著追求，带着让中国戏剧界人士尽早阅读此书并从中受益的良好愿望，利用繁忙的教学之余，以极大的热情逐字逐句翻译此书。以每天翻译几百字的速度，整整花了两年时间才完稿，有时为了准确翻译一个词汇，要用几个小时的时间，从中体现出她作为戏剧导演和教师的敬业精神和意志品质。而且，孙菲老师系统、坚实的戏剧理论基础和丰富的导演创作与教学实践，使她具有翻译此书的专业优势。当然，由于她初次涉猎翻译领域，书中也难免会存有一些不准确之处，有待再版时完善。

最后，我由衷地期望，《戏剧的故事》的出版，能够丰富我国的戏剧界人士和普通读者对人类艺术瑰宝——戏剧的认知，增进我国与世界各国的戏剧交流。

廖向红

中央戏剧学院副院长、教授

2012年11月

前 言

戏剧不止是一种艺术形式，也是一种表演艺术。论及表演艺术，它的本质就变得有些难以捉摸。戏剧只在表演的当时存在，但是我们可以通过书本或在教室里学习戏剧，这是让戏剧脱离瞬间体验而依然存在的一种方式。在课堂上，教授戏剧的老师深知此事的重要性。同时，一个介绍性的戏剧课程可以帮助观众大大提高他们对戏剧的理解力。

如果观众能够理解以下事实，他们的观剧体验能够更深刻，这些事实包括：戏剧的构成要素；使戏剧得以存在的各种各样的富于创造力的艺术家和技术人员；戏剧得以发展、传播的传统和历史背景；某种特殊戏剧所属的流派和运动。我们希望观众通过阅读《戏剧的故事》这本书，使他们理解以上事实，我们也希望这本书会鼓励和激励那些不会从事戏剧工作的学生成为终生的戏剧观众。

《戏剧的故事》保留了易于理解的介绍性文章，这些文章包含了很多要素：介绍观众的观剧体验，对戏剧史的研究。

在介绍性文章里有几项调整。第一个重要的调整是我们强调了观众。所有阅读这本书的学生都是潜在的戏迷，并且不止是在大学期间，而很可能贯穿他们的一生。因此，我们希望这本书能够影响学生，使他们成为观众。这本书会让学生们对戏剧有一个概要的理解，会帮助他们理解戏剧的功能，哪些值得一看，哪些值得评价，还有那些在表演中值得留意的传统。除了给非专业人士提供理想的范本外，本书还为那些想要继续学习戏剧的学生——专业的或辅修的，或者是别的专业的希望获得更多戏剧知识的学生——提供帮助。

结 构

我们努力使各个章节的连接富有逻辑性且对读者有帮助，这样可以使读者的研究主题尽可能的直观。在早期版本里，教授戏剧专业的老师可以以自己喜欢的次序阅读研究书中的这些章节。

第七版对广受欢迎的第一部分“今天的戏剧”进行了调整。在较早版本里，这个部分开篇讨论了戏剧作为一种艺术形式的独特属性。需要注意的是，今天的学生可以进一步体验多元的戏剧文化。在这个版本里，也会讨论全球的影响。这些会帮助学生理解当今戏剧存在的广泛差异。

第二部分“全球戏剧：过去和现在”，我们提供了一个戏剧历史纵览，从古希腊戏剧到当代戏剧。新！在这个版本里，早期亚洲戏剧单独成章，代替了早先版本里和中世纪戏剧合并在一章的情况。

第8、9、10章讲述了过去100年的戏剧。一个世纪前的影响——现实主义以及反现实主义、

表演技术、导演的形成、场景和灯光设计——这些因素仍在影响着现在的戏剧。

文章特色

专 栏

新!“全球互联”专栏是本书的新特色,选择戏剧中那些具有世界影响力的例子。

“艺术家说”单元提供了艺术家的自述性描述,这些自述来自剧作家、表演者、导演等其他门类的艺术家,描绘了他们如何被戏剧吸引,如何接受训练,如何开始他们职业生涯的第一步。

“建立链接”专栏调查了在漫长岁月里戏剧和其他大众娱乐形式的紧密关系,从古罗马的模仿和戏法到19世纪的马戏团和歌舞杂耍,再到今天的摇滚音乐会和主题公园。

“活的历史”专栏描述真实事件,把观众带到过去的年代,使读者有一种身临其境的感受,比如公元前441年,雅典的《安提戈涅》,或是“全球戏剧”里于1600年在伦敦首演的《哈姆雷特》。

时间线

“时间线”包括了历史发展和历史上的重要时刻。“时间线”在一栏里展示社会政治领域里的里程碑事件和成就,在另一栏里展示重大的戏剧事件。

剧作梗概

剧作梗概是剧本摘要,是本书的最后一个章节,为讨论戏剧要素和戏剧历史提供了重要的参考。13部重要剧作从古希腊到现代,包括亚洲、非洲、美洲还有女性剧作家的代表作。

写作风格

直观的、个人化的感觉是我们追求的写作风格。我们已经尝试用尽可能通俗易懂的语言写作《戏剧的故事》。就这一点,我们省去了一种干巴巴的、书生气十足的语言,在任何地方都竭力避免“待洗衣物清单”似地罗列名字、日期和题目。这本书的信息很丰富,但我们希望以一种生动活泼的面貌展现它。

作品图片

再次,超过一半的彩色和黑白图片都是最新的,这其中包括最近的演出剧照,如《泽西男孩》、《魔法坏女巫》等。同样,很多世界其他地区的戏剧作品也包含在这个版本里,像《中国:中国的三个传说》,还有日本的《阿塔卡》。我们选择图表用以帮助理解文中的材料。此外,选择的照片是处于动态的戏剧性瞬间。

对教师的支持

这篇文章为学生和老师提供了丰富的补充材料。在线学习中心 www.mhhe.com/livelyart7e 是

基于互联网的资源，面向学生和教师。教师的资源受密码保护并且提供：

教师的手册：包括每章的大纲和总的看法，各个章节重要名字，针对学生的问题或讨论，在班里进行示范和练习的建议。

测试中心：包括超过 580 个的多选题，对错题，匹配问题。

可以用电脑进行考试的测试中心：麦格劳－希尔教育出版集团的 EZ 测试是弹性的、便于使用的电子测试程序。它可以容纳类型宽泛的问题类型，教师可以增加提问。这个程序可以在 Windows 和 Mac 系统下进行。

Powerpoint 图像幻灯在文章里。

教室表演允许教师用点击的方法测试学生，看看他们掌握了何种信息。

链接到 Primis，我们订制的剧目数据库。

学生资源

对学生而言，在线学习中心是强大的学习工具，提供了丰富的材料，帮助提高学生的理解力，使学习简单化，包括以下内容：

《戏迷指导》对那些参与艺术和戏剧批评的学生是一个出色的介绍。这个向导向学生介绍剧场里的一切事情，何时鼓掌、如何评估表演、如何在因特网上进行研究。

文章的参考书目

学生测试允许学生就他们对课程的理解程度进行自我检查。这个测试能够将结果直接通过电子邮件发送给老师。

文章测试能够通过电子邮件发送给老师。

附录的剧作纲要

电子课本

学生可以通过登录 www.CourseSmart.com 获得本文的电子课本形式。在 www.CourseSmart.com，学生能很好地利用学习资源，并节约印刷成本，减少对环境的影响，通过网络工具增强理解力。你能在线阅读电子课本或下载至电脑。学生可以用电子课本做课程研究，增添标准和笔记，与同学分享笔记。

感谢

我们要感谢许多人的帮助，是他们最终使这本书得以顺利出版。我们感谢 J·托马斯·日埃尔教授和吉姆·V·哈奇教授，他们分别提供了大量有价值的亚洲戏剧和美国黑人戏剧材料。另外，我们特别感谢纽约市立大学布鲁克林学院的萨姆·雷特，他帮助修订了亚洲部分。关于美国本土戏剧部分，我们深深感谢来自伊利诺伊州立大学的安·乌戈。

我们还要感谢西伊利诺伊大学的戏剧研究生助理斯蒂芬·亨瑞克，他为我们的研究提供了帮助。

许多教师对本书过去的6个版本提供了评论、建议和回馈。对本书的第7版，我们还想感谢以下的评论者：

约翰·R·巴格比，纽约州立大学奥尼昂塔学院

朱莉·布林克尔，北德州中部大学

凯西·伯恩，佛罗里达大学

阿里森·卡梅伦，东伊利诺伊大学

玛勒·卡尔森，罗格斯大学

简玛丽·科林斯，蒙特瓦罗大学

艾米·库克，埃默里大学

伦纳德·达比，东卡罗来纳大学

安吉拉·盖让，亚利桑那州立大学

利厄·E·罗伊，维克森林大学

阿里森·斯塔福德，海恩兹社区学院

朱迪·特鲁伊特，志愿者州立大学

我们是作者，应当精于写作，但我们发现很难向多年来一直与我们工作的两位伙伴充分表达我们的感激之情：英奇·金和苏珊·盖默。毫无疑问，英奇无论在什么地方都是最好的戏剧类图片编辑，我们永远感谢她的贡献和巧思。苏珊几乎从头至尾与我们工作，她是一个无与伦比的文字编辑。我们不能想象没有她的帮助我们将如何准备这本书。在麦格劳-希尔教育集团，有许多我们要表达深切谢意的人，感谢他们对我们的鼓励和支持：卡罗琳·瑞安，我们的开发编辑；南希·克劳切，我们的开发部主管；克里斯·弗赖塔格，出版商；贝蒂·陈，策划编辑；帕梅拉·库珀，市场拓展经理。还十分感谢我们的产品经理，莱斯利·蓝道；文本和封面设计，劳里·埃准格；编审坦朱·乔根森。

目 录

序 言 廖向红 1

前 言 6



第一部分 今天的戏剧

第1章 体验今天的戏剧 005

1.1 何为“theatre” 006

1.2 为什么我们要去剧场 006

戏剧的独特属性 006

参与戏剧的历史因素 008

戏剧和人类境遇 009

1.3 作为一种艺术形式的戏剧 009

什么是艺术? 009

戏剧艺术 012

1.4 全球化与今天的戏剧 015

1.5 差异与多元文化 018

当代戏剧中的差异 018

概 要 019

重要词汇 020

第2章 日常生活中的戏剧 023

2.1 戏剧如何渗入我们的生活 024

2.2 戏剧和电视 024

2.3 戏剧和电影 026

2.4 戏剧和摇滚乐 028

2.5 游乐园、博物馆、拉斯维加斯和
体育活动中的戏剧风格 030

2.6 戏剧和数字媒体 033

概 要 035

重要词汇 035

第3章 观众 037

3.1 戏剧观众 038

观众如何参与 040

观众的差异 041

3.2 戏剧批评家：一类特殊的观众 043

什么是批评? 043

批评家和评论家 044

批评的准备 045

批评的标准 045

描述性批评与规范性批评 046

概 要 049

重要词汇 050

第二部分

全球戏剧：过去的和当代的

第4章 早期戏剧：古希腊、古罗马和中世纪 055

4.1 戏剧的起源 056

4.2 希 腊 056

背景：古希腊的黄金时代 056

戏剧和文化：古希腊戏剧出现 057

古希腊悲剧 059

古希腊喜剧 062

古希腊的剧场 064

古希腊的戏剧批评：亚里士多德 065

后期的古希腊戏剧 065

4.3 古罗马 066

背景：古罗马及其文明 066

古罗马的戏剧和文化 066

古罗马的大众娱乐 067

古罗马喜剧：普拉图斯和泰伦斯 067

古罗马悲剧：塞内加 069

古罗马的戏剧批评：贺拉斯 069

古罗马的剧场 069

古罗马戏剧的衰落 072

4.4 中世纪 072

背景：中世纪欧洲 072

中世纪的戏剧和文化 074

中世纪戏剧：神秘剧和道德剧 074

中世纪剧场 077

概 要 080

重要词汇 080

第5章 早期戏剧：亚洲 083

5.1 亚洲戏剧 084

背 景 084

5.2 印度戏剧 086

梵 剧 086

后期的印度戏剧 088

5.3 中国戏剧 089

早期的中国戏剧 089

元代的戏剧 090

明代的戏剧 092

5.4 日本戏剧 093

早期的日本戏剧 093

能 剧 093

文乐木偶戏 097

歌舞伎 099

5.5 东南亚：皮影戏 102

概 要 103

重要词汇 103



第6章 文艺复兴时期的戏剧 107

6.1 意大利 108

背景：文艺复兴时期 108

意大利戏剧：即兴喜剧 108

意大利戏剧法则：新古典主义典范 112

意大利的剧场 112

6.2 英 国 115

背景：伊丽莎白时期的英国 115

伊丽莎白时期的戏剧 116

伊丽莎白时期的剧场 120

伊丽莎白统治后的戏剧 123

6.3 西班牙 125

背景：西班牙的黄金时代 125

西班牙戏剧 125

西班牙的剧场 128

6.4 法国 130

背景：17 世纪的法国 130

法国戏剧：新古典主义时期 130

法国的剧场 132

概要 136

重要词汇 137



第7章 戏剧——从文艺复兴到王政复辟时期 141

7.1 英国王政复辟时期 142

背景：17 世纪的英国 142

王政复辟时期戏剧：风俗喜剧 142

王政复辟时期的剧场 144

7.2 18 世纪 148

背景：一个更复杂的世界 148

18 世纪戏剧：新的戏剧形式 149

18 世纪的剧场 152

7.3 19 世纪 157

背景：一个社会变革的时代 157

19 世纪生活中的戏剧 157

19 世纪的戏剧形式 161

19 世纪的剧场 163

概要 167

重要词汇 167

第8章 早期的现代戏剧：1875—1945 171

8.1 现实主义的诞生 172

背景：现代 172

戏剧的现实主义 173

现实主义剧作家 175

自然主义 176

现实主义的创造者：独立剧院 177

1915—1945 年的现实主义戏剧 180

8.2 与现实主义的背离 183

反现实主义剧作家：

易卜生、斯特林堡和魏德金 183

象征主义 184

反现实主义舞美设计：

阿皮亚和克雷格 185

俄国的戏剧风格：梅耶荷德 186

早期的折中主义 187

对现实主义的背离：1915—1945 187

8.3 流行戏剧传统 190

8.4 亚洲戏剧：全球化和传统 190

8.5 极权主义，第二次世界大战和戏剧 192

概要 193

重要词汇 194

第9章 全球戏剧：1945—2000 197

9.1 全球戏剧：介绍 198

背景：第二次世界大战之后的时期 198

9.2 亚洲、非洲、美国和拉丁美洲 201

现代时期的亚洲戏剧 201

中东的戏剧 202

非洲的戏剧和戏剧文本 204

拉丁美洲戏剧 206

9.3 欧洲、英国和美国 207

现实主义继续发展 207

对现实主义的实验和背离:

1945—1980 208

战后的导演 213

商业戏剧的替换选择 213

美国黑人戏剧 215

音乐剧 219

9.4 第二次世界大战之后的加拿大和

澳大利亚 223

概 要 226

重要词汇 226

第10章 当今全球多样化的戏剧 229

10.1 新世纪的黎明 230

10.2 今天的戏剧: 多样化、全球化和

折中主义 231

亚美戏剧 231

拉美戏剧 232

原住民戏剧 233

女权主义戏剧 235

同性恋戏剧 237

行为与表演艺术 238

后现代主义 240

英国和爱尔兰的替换戏剧 242

持续的全球潮流: 文献剧 244

10.3 今天和明天: 展望 245

概 要 247

重要词汇 247



第11章 音乐剧 249

11.1 背景 250

戏剧和音乐 250

音乐和舞蹈的吸引力 250

歌 剧 251

音乐剧的类型 252

11.2 美国音乐剧简史 253

前 身 253

20 世纪 20 年代及 30 年代:

音乐喜剧 254

20 世纪 20 年代及 30 年代:

音乐剧的发展 255

20 世纪 40 年代及 50 年代的

音乐剧 257

20 世纪 60 年代到 80 年代的

音乐剧 258

1990 年到现在的音乐剧 261

概 要 265

附 录 267

译后记 284

出版后记 285

戏剧的故事

(美)埃德温·威尔森 阿尔文·戈德法布 著 孙菲 译 廖向红 作序

(插图第9版) Theatre, the Lively Art, 9e

Edwin Wilson Alvin Goldfarb

今天的戏剧

Theatre in Today's World



第1章 体验今天的戏剧

第2章 日常生活中的戏剧

第3章 观众

戏剧：差异、全球性、多元文化

当今的戏剧包含了几重世界：它囊括了多种艺术形式、多重文化现象、多个民族，以及个人喜好和特性。一个很好地体现戏剧中多元化和差异性的例子，是芝加哥古德曼剧场出品的艾法·贝亚丝的《通向艾米特的歌谣》。整场演出，由古德曼的阿尔伯特剧场的OZ·斯科特导演。（皮特·温·托马森 / 古德曼剧场的全体演员参演）





第 1 章

体验今天的戏剧

1.1 何为 “theatre”

1.2 为什么我们要去剧场

1.3 作为一种艺术形式的戏剧

1.4 全球化与今天的戏剧

1.5 差异与多元文化

◀ 图 1-1 现代戏剧的折中主义运动

阿根廷的戏剧团体 De la Guarda，在他们的拼贴作品《野蛮力量》（*Fuerza Bruta*，英译作 *Brute Force*）中，创造了一种现代的拼贴方式，这种拼贴方式中有一部分戏剧要素，有一部分像摇滚演唱会，还有一部分像杂技表演。它体现了大部分当代戏剧中的混合风格与折中主义。在他们的作品里，没有传统的舞台。演员在空中滑翔，有时悬浮在一个透明的水槽里，观众可以通过他们上方的玻璃天花板观看。例如这里展示的在墨西哥城的演出画面。（@ronaldo schemidt/AFP/Getty Images）

我们为什么要去剧院？现当今社会提供了大量的娱乐方式供人们选择，包括电视、电影、DVD、网站、数字游戏，游乐园以及体育赛事，为什么世界各地的观众仍在寻找鲜活的戏剧作品？为什么年轻的观众仍要挤在狭小的空间里体验实验戏剧花样翻新的演出？

在这一章里，我们试图解释为什么人们仍会去剧院，尤其在有很多其他娱乐形式与戏剧竞争时间和金钱的情况下。我们也试图发现使戏剧成为这种鲜活艺术的独特品质。

1.1 何为“theatre”

在回答这些问题之前，我们应当简要说明一下“theatre”这个词。它具有多重含义。Theatre，首先，它表示进行戏剧表演的建筑场所，在这个意义上，“theatre”（剧场）指的是一个物理空间。同时“theatre”（戏剧）也表示一种艺术形式和学科。我们还可以用同样的方式谈论其他艺术形式——歌剧、舞蹈还有音乐。我们讨论戏剧，包括历史、实践和对这种艺术形式进行研究的机构。

1.2 为什么我们要去剧场

戏剧的独特属性

回到我们较早的问题，我们为什么要去剧场，为什么要学习戏剧——最直接的答案是：“鲜活”。我们称戏剧是鲜活的艺术不止是因为它令人兴奋、紧张和愉悦，还因为它是现场的，在某种程度上，这种特质使它不同于那些同样具有戏剧性元素的形式。

比较在剧场看戏和在电视或电影上看戏，我们更能发现戏剧的这一特质。电视电影在很多方面与戏剧相似。二者同样是以戏剧的方式讲述故事——由表演者扮演某个场景中的角色。电影和电视给予我们许多与在剧场里观看戏剧时一样的感受和体验。人们可以通过电影和电视了解很多与戏剧有关的知识，电影和电视的便利意味着它们对我们了解戏剧事件和戏剧特性发挥着重

要作用。

但是,当我们比较戏剧和电影电视的时候,会发现二者有根本不同。这种比较并不集中在技术层面,如电影可以动用直升机拍摄外景,从一个场景瞬时切换到另一个场景,或者通过特技创造星际战争或洪水滔天的场景。戏剧和电影最重要的不同在于表演者和观众的关系。观众在演员表演时的体验比戏剧中的其他要素都重要。无论电影如何接近戏剧故事,无论银幕前的观众如何被打动,我们面对的始终是图像,而不是人。

我们都知道图像和真人之间的区别。很多时候,我们反复计划,预想自己与所爱或所憎之人的谈话。我们在脑海里预演场景,勾勒自己与别人谈话的画面:表白、求助,要求加薪。但当我们真正面对的时候,情况就完全不一样了。我们身体僵硬,发现自己一句话也说不出,或者干脆语无伦次。总之,很少会按我们的设想进行。

亦如电影,电视看起来非常接近戏剧,有时甚至比电影更接近戏剧。电视节目有时会以这样的语言开始,“这个节目来自加利福尼亚州的伯班克现场”。但是“现场”这个词是受限的。在电视出现之前,“现场”在娱乐演出里是指“当面”,不止是事件发生的那一刻,而且是发生在观众所处的物理空间里。现在,“电视直播”仍然是指发生事件的那一刻,但不是发生在观看者所在的空间。实际上,它通常离电视观众很远,可能是在地球的另一端。像电影一样,我们在电视屏幕上看到的是图像,而且我们有权利选择看或者不看,甚至是离开房间。

解释一个人观看现场演出时感受到的魅力是非常困难的事情,但是验证这种魅力却并不困难,这就像感受摇滚明星一样。不管追星族多么频繁地在银幕上看到他们喜欢的明星,在 iPod、CD 里、电视上或通过电脑屏幕听到摇滚歌手的演唱,他们还是要千里迢迢亲自去看她/他。同样的,一些人冒着恶劣的天气和拥挤的人群,就是为了在人行道或政治集会上看到名人。相同的吸引力引领我们到剧院去。

因此,戏剧体验的核心,是表演者—观众的关系,一种即时的、个人化的交流,他们之间互通的化学反应和魔力赋予戏剧特殊的品质。在舞台上表演时,演员们能听到笑声,感受静默,还能感觉观众的紧张。简而言之,观众能够以一种微妙的方式影响和改变表演。

同时,当观众近距离观看演出的时候,他们会自觉或不自觉地问自己一些问题:表演者有才能吗?他们对已掌握的东西表现的如何?他们信服自己的角色吗?他们会做些令人惊异的事情吗?他们会出错吗?在每次舞台表演的每一个瞬间,观众都在寻找答案。表演者,甚至现场气氛亦是充满活力的,带着紧张的期待。基于以上理由,我们说戏剧是鲜活的艺术。

参与戏剧的历史因素

历史是第二个参与和学习戏剧的理由。在任何具有戏剧因素的艺术作品里，在电影、电视、电脑荧幕、主题公园，或者任何媒介，戏剧都是最基础的。2500年前，古希腊对悲剧和喜剧的分类至今仍被沿用。他们也发展了戏剧结构、表演和剧场建筑。古罗马的本土喜剧是现在我们在电影电视里看到的情景喜剧的原形。

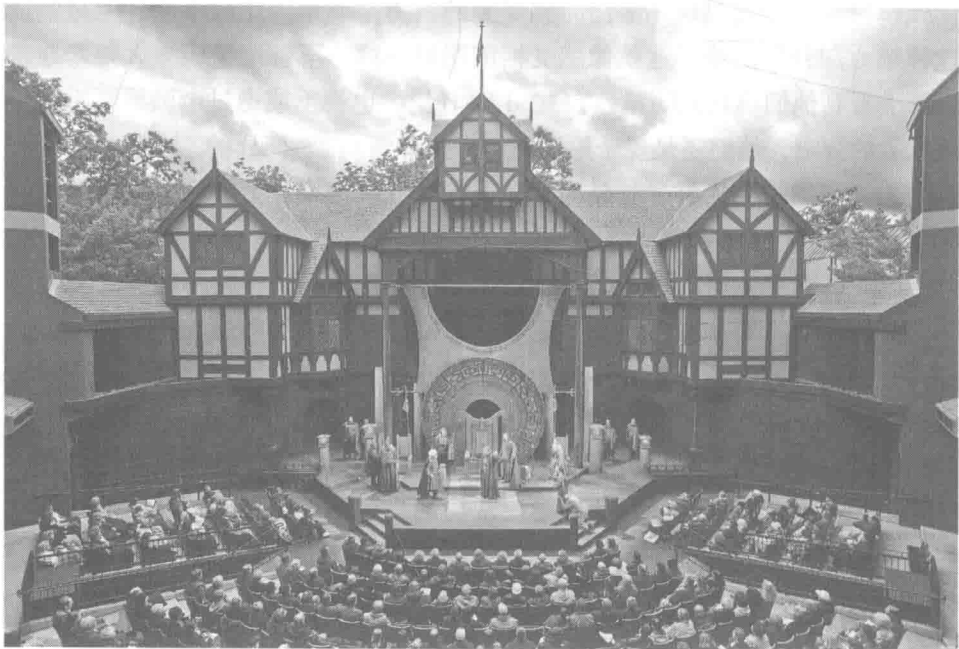
换句话说，也许我们没有意识到，我们每次观看表演时，都是在参与戏剧的发展历史。当观众在露天剧场观看莎士比亚的剧作时——例如，在俄勒冈州亚士兰市的莎士比亚戏剧节，或在加利福尼亚州圣迭戈市的旧世界剧场——他们不止是在观看400年前剧作家的剧目，同时也在共享环境、观众和舞台空间的结构，甚至回到更远的古希腊。

当观众在镜框式舞台的剧场里观看法国剧作家莫里哀的戏剧时，他们不止是在分享可以追溯到17世纪的法国戏剧传统，也是在分享可以回溯至意大利即兴喜剧的传统，这种传统比镜框式舞台要早一个世纪。剧场空间回到了台口式舞台，这种舞台发源于17世纪早期的意大利文艺复兴期间。

同样的，在贝尔托·布莱希特的《四川好人》里，观众不止是观看20世纪最有创意的剧作家创作的戏剧作品，他们同时也看到了一个深受古老亚洲戏剧技巧影响的戏剧作品。

图 1-2 参与戏剧历史

当我们观看一个戏剧演出，我们每个人都在参与构建戏剧的历史：观看每一个新剧目或复排的旧剧目。一个最好的例子是如图所示的俄勒冈州的莎士比亚戏剧节上。观众坐在可容1200个座位的、具有艾伦亭风格的伊丽莎白式剧场里，观看莎士比亚的《李尔王》。这些观众是400年前英国传统的参与者。甚至可以回溯的更远，是1500年前古希腊在户外观看戏剧演出传统的参与者。（T.Charles Erickson）



戏剧和人类境遇

这是第三个参与和研究戏剧的理由。在其历史里，戏剧一直具有双重诉求。一种吸引力是纯粹的刺激或娱乐性的戏剧事件。另一种是戏剧独特的能力，这种能力可以深刻而富有煽动性地将戏剧素材重组，从而对人类境遇进行永恒的观照。思想、道德困境、探索洞察力——这些已经存在于杰出的剧作和表演中。并且，戏剧中的表演是鲜活的，不是电影或电视屏幕上的再现。

在古希腊和莎士比亚的悲剧，以及现代剧作家的作品里，如亨利克·易卜生，安东·契诃夫，尤金·奥尼尔，田纳西·威廉斯，阿瑟·米勒，罗兰·汉斯贝里，奥古斯特·威尔逊，我们面对的问题和观点实际上直指人类存在的核心。在法国剧作家莫里哀的喜剧里，我们看到了人性弱点的暴露，这些在其之前和之后都很少暴露。

最后，戏剧与现场的娱乐表演，如摇滚明星，有极大的不同。摇滚明星并不提供与戏剧演出作品相同的体验。每一部剧作或表演片段都有结构——开端、中部和结尾——一个目标，一连串形形色色的人物角色，以及作品独特的完整性，这些都是摇滚音乐会所不会追求的。

换句话说，戏剧是一种拥有自己特色的艺术形式：它有自身的特质、连贯性和完整性。

1.3 作为一种艺术形式的戏剧

要理解戏剧是一种艺术形式，先要了解什么是一般而言的“艺术”。

什么是艺术？

就像我们经常观察到的，艺术是生活的镜子或反映：一种对于我们如何生活、思考和感受的延展和推测。艺术向我们展现了人类珍视和敬仰的事物，也展现人类深深畏惧的事物。艺术不止是某件值得我们拥有和享受的事物，它似乎是人类生存必不可少的。

没有任何一种方式可以像艺术一样表达感觉、情感和观念。那些绝色姿容或令人难忘的景色也许无法用文字传递，却可以用画笔展现；某种复杂的个性可以用小说或戏剧的方式捕捉，以此展示人类深邃的灵魂；快乐或苦恼能通过音乐、诗歌或戏剧，以最直接最彻底的方式进行交流。没有这些表达方式——也就是说，假如没有艺术——人类将是贫乏和无助的，假如他们试图在没有语言的状况下生活下去。

图 1-3 视觉艺术的
永恒性

不像表演艺术——如戏剧、舞蹈或音乐，绘画和雕塑是永恒的不可改变的，可以被永久的保存。例如这里看到的意大利艺术家米开朗基罗创作的雕塑——圣经人物摩西。这尊雕塑与四个世纪以前它被创造出时相比没有太大的变化。

(Bettmann/Corbis)



艺术的特性 艺术可以分为三类：文学艺术、视觉艺术和表演艺术。文学艺术包括小说、短篇故事和诗歌。视觉艺术包括绘画、雕塑、建筑和摄影。表演艺术包括戏剧、舞蹈、歌剧和音乐。（电影作为另外一种艺术形式，包括视觉艺术和表演艺术。）

所有艺术——视觉艺术、文学艺术和表演艺术——的特征之一就是选择性。像这三个类别所展示的一样，不同艺术形式的着重点都会聚焦在某个特定元素上，并排除其他元素。如视觉艺术单独处理视域和触觉，我们看到和感觉到的一切都是排除声音的。我们参观一座美术馆，气氛很安静，因为注意力要全部集中在我们看的对象上。此外，在视觉艺术里，成品是凝结的、固定不变的。

我们重视视觉艺术，部分原因是他们可以捕捉表现客体——容貌、风景，一系列的颜色和形状——并用绘画或雕塑的方式快速固定它们。通过视觉艺术，我们可以看到 2000 年前的士兵塑像，或 500 年前的圣母像和儿童画，而且和这些工艺品的第一批观众看到的一样。

又如音乐，它侧重表现声音。虽然我们可以观看交响乐团里小提琴家的演奏或音乐会里女高音的演唱，但音乐的实质仍是声音。无论何时，当我们在音乐会上闭上双眼，抑或是听录制的音乐，都能感受到这一点。上述的情况中，强调的都是声音。将注意力集中于声音，我们能够排除一切干扰因素，全身心投入音乐本身。这种对表现元素的选择特性使任何艺术形式都可以有效表达。

艺术的另一个特质是它与时间和空间的关系，因此第二个划分艺术门类的原则是，它是时间的还是空间的。视觉艺术存在于空间，这是其最基本的存在模式。视觉艺术用画布，或如建筑艺术，用一栋楼宇表达。比较而言，音乐在时间的维度运动。它不占用空间，当然音乐家是在空间里表演，但音乐不占用空间。音乐是一系列展开的声音，而音符和休止符构成的周期创造节奏，节奏成为音乐的重要组成部分。当我们从一个音符移动到下一个音符，这个依次序的聆听就构成一个连续的时间。

不同于绘画和雕塑，也不同于音乐，戏剧、舞蹈和歌剧同时占有时间和



图 1-4 表演艺术

空间。现在让我们研究一下表演艺术的特性。

表演艺术的特性 表演艺术——音乐、戏剧和舞蹈是其一部分——通常有好几个特性。一是像上文描述的，其发展运动通过时间的流逝体现。另一个就是它们需要演绎者和创造者。剧作家写戏，演员们表演；作曲家谱写乐曲，歌唱家和演奏家通过自己的表演再现乐章；编舞设计芭蕾，而舞蹈家运用自己的肢体表现它。

表演艺术的另一个特性是，它们需要观众的参与。虽然电影或磁带可以记录表演，但表演事件本身必定是“鲜活的”，即，表演者和观众必须在表演时同时在场。如果戏剧演员的表演被电影或磁带记录下来而没有观众在场，它就成为了电影或电视剧目而非戏剧经历。用另一种方式表达这种差别就是，当观众在电影院观看一部电影时，舞台上并没有演员表演，只有屏幕上的影像。因此，表演者和观众之间没有交流。这种交流是表演艺术的本质。在第3章，我们将进一步讨论“鲜活”表演的特殊本质和观众担任的重要角色。

除去我们讨论的几种特性，每一种艺术形式都有独特的品质，这些品质和规律将它与其他艺术形式区别开来，并帮助我们更好地理解这种特定的艺术形式。当我们知道塑形和设计如何在创作中发挥作用，如色彩如何彼此对比又互相补充，我们就能更好地判断和理解绘画。同样，如果我们知道戏剧的创造过程以及组成元素，我们就能更好地欣赏戏剧。我们把戏剧作为一种

亦如戏剧、歌剧和音乐，舞蹈也是一种表演艺术，它们具有许多相同的特质。如，这些艺术都随着时间流逝而变化推进；需要演绎者和创造者；观众必须在演出现场“观看”演出。在这张图片里，我们看到的是克林姆林芭蕾舞团在马其顿的斯科普里演绎《天鹅湖》。
(Chris Pizzello/AP Image)

艺术形式认真考量，因而本书的第2章将重点讨论如何创作戏剧以及戏剧的组成元素。

戏剧艺术

戏剧的要素 当我们将戏剧视作一种艺术形式开始进行探究时，我们发现所有的戏剧都有共同的、特定的要素。这些要素在戏剧事件发生时就存在，没有这些戏剧要素，事件就不能成为戏剧而成为另一种不同的艺术形式和体验。

观众 “观众”是戏剧中的必要元素，虽然这一点未必显而易见。实际上，戏剧的实质是观众和表演者之间的交流。只有当人们观看和聆听时，戏剧、舞蹈或音乐等表演活动才是完整的，否则几乎可以说它未曾发生。我们阅读一部剧作或听音乐的感受，与观赏一幅画或读一首诗的感受很相似：这是一个私密的、非公开的活动。鲜活的表演与其说是直接体验的，不如说是再创造和想象性的。

稍后，我们将更细致地解释以上内容，但现在我们能注意到，在表演艺术里，事件发生时表演就同时产生了。所有的表演艺术，包括戏剧，就像电路连接一样：只有当正反电极接到一起并完成了循环，观众和表演者之间的交流才会发生。表演者是循环的一极，观众是另一极。

单个观众也许没有基本的观剧经验，但他们可以借批评家的体验提升自身水平。批评家可以向观众提供判断作品的标准，还能提供关于剧作家、剧本、戏剧史以及其他相关主题的重要信息。批评家的参与使得剧场参与变得更有意义，也更有乐趣。

表演者 对戏剧而言，另一个实质性元素是表演：舞台上的人们用戏剧行动演绎角色。

表演是戏剧的核心。一个人站在观众面前，开始扮演一个角色，以某种方式说话或行动，传递角色的形象。于是，戏剧的魔力开始：当观众接受了表演者的表演，表演者就成为了一个真实的人物，转换就是这样完成的。扮演的角色可以是历史人物、虚构的人物，甚至是再现自我；尽管如此，观众接受的理念是来自于剧中人物的，而不是正在说话演员。

表演是一门要求很高的职业。除了与生俱来的天赋——在舞台上，在观众面前表演时的镇静和权威，创造出令人信服的角色能力——还需要一定的技术和技巧。表演者必须学习控制和灵活使用自己的声音和肢体；比如，他们必须让自己在偌大的舞台上发出能让观众听见的耳语。表演者也必须能创造可信的、情感真实的人物，即，必须使观众相信演员在感人物所感，想人物所想。

剧本 戏剧的另一项基本要素是据以表演的剧本，我们也可称之为表演的蓝图。创作剧本的人通常是剧作家。他们将原始素材——包括日常事件、传记、传说等转化为剧本，描绘人物之间的对话和互动。进行这样的创作并不容易：剧作家需要精通舞台实践；知道如何为角色注入生命；如何构建行动使情节能够引起观众的兴趣，唤起观众对舞台行动的预期。换句话说，剧作家必须创造人物，发展戏剧性的结构。“剧本”也经常用来指代发生在舞台上任何类型的戏剧活动：如所有形式的流行娱乐，以及由导演、演员创作的演出作品。通常“剧本”这个词包罗万象，有时会代替“脚本”。有一些不合戏剧标准的剧本特例，比如演员在街道、改造过的学校和剧院进行即兴表演。

除了戏剧结构，剧本必须有一个中心和焦点。这个剧本是关于何人何事的？我们应该如何看待剧中的人物和事件，悲伤的还是有趣的？那些创作剧本的人有能力和义务将我们的注意力引向某些特定的人物而非细枝末节。

导演 戏剧作品的另一个关键因素是导演的工作：导演带领演员排练，与舞美设计师一起调整方案，还有其他许多使作品紧凑而富有激情的工作。“导演”这一称谓是在现代戏剧中才第一次真正独立显现，但导演的很多职能是一直存在的。



图1-5 表演：戏剧的心脏

戏剧活动和戏剧体验的中心是有观众观看的表演者表演。这种个人化的交流使戏剧独立于电影电视以及其他的艺术形式存在。这张图片展示的场景来源于《尤卡斯塔》，此作品由理查德·谢克纳，莎维安那·史塔内斯古创作，由谢克纳导演。图片中人物是俄狄浦斯王的母亲伊俄卡斯忒在她人生的四个阶段。这个戏改编自古希腊神话，焦点集中在伊俄卡斯忒，此前没有古希腊悲剧这样做过。图片里的女演员是达芙妮·盖恩斯（Daphne Gaines），伊俄卡斯忒的扮演者之一，这部作品在纽约的辣妈妈剧院（La Mama Etc.）上演。（© Ryan Jensen）

剧场空间 另一个戏剧的基本要素是表演者和观众共处的空间。提供一个可供演员表演的舞台，或与舞台相当的区域是剧场空间的基本职能。给观众提供坐或站的区域也是剧场空间的基本职能。我们将认识几种基本的舞台空间和观众席的构置形态。无论构置形态是怎样的，其中的一部分空间必须给舞台和给观众。同样，也必须有给演员换装的空间，以及一条用以进出演出区域的通道。

设计元素 与物理的舞台联系紧密的另一个重要元素是作品的舞美设计。包括视觉方面——服装，灯光和一些舞台布景形式——和非视觉方面，例如音响。

一台演出可以以十分简洁的形式呈现：极少的灯光、没有布景的舞台以及身着日常服装的演员。即使是这样的演出，某些注意力也一定会投向视觉因素。这是肯定的，例如，舞台上有着充足的灯光让我们能看见表演。而台上的服装也被赋予特殊的含义，即使是很普通的服装。

通常，视觉元素在戏剧作品中具有优势地位。尤其是服装，从一开始就具有戏剧的特点；而舞台布景有时会比演员更引人注目。在某些布置中，视觉是优先的；而在其他地方——如竞技场型剧场，观众围绕表演区就座——布置精细繁复的布景是不切实际的，甚至是不可能的。

探寻历史，我们会发现戏剧中的视觉因素是很有趣的，因为它们戏剧作品中的地位已经随着时间发生了明显的变化。例如，在19世纪末，白炽灯投入应用以后，舞台灯光就发生了戏剧性的变化。

正如上文所述，非视觉的设计元素是音响。音响也是现代元素，随着现代技术的发展出现。当然，过去的演出一直是有音效的，后台机械制造出雷声和风声；演出中时常还会有音乐，特别是在某个时期，每一个幕间休息都有管弦乐队的演奏。在现代，随着电子技术的进步，出现了比以前更加精致的音响效果。演出中也经常运用麦克风，有时置于舞台上，有时佩戴在演员身上。

概括一下，以下是戏剧中的主要元素：

观众

表演者

文本，包含结构，人物，主题观点

导演

剧场空间

舞美设计方面：场景、服装、照明、声效

戏剧是合作的艺术 戏剧是一门合作的艺术，明白这一点很重要，一项

戏剧活动的发生，必定需要多种要素的汇集和相互配合。

导演必须依剧作家写的剧本排演，并且必须与剧作家分享对剧作结构、主题和风格的理解。同时，导演在排演时还要和演员、场景设计、灯光设计、服装设计和音响设计亲密合作，使作品走向成熟。在演出时，这些要素同等重要：男女演员的活动应随同技术层面的变化而变化，如，场景切换、灯光变化、音响设计。实际做这些工作的人——舞台监督、舞台技术人员、化妆师、服装师、电脑灯操控员——需要在一起协作。一部完整的作品是由一群与导演一起工作的演员合作完成的，合作比其他任何东西都重要。

合作里的另一项基本要素是剧院组织的商业运作和管理。这个层面包括制作人和经理，还有他们的管理团队——这些人组织和管理新闻和公共关系、广告宣传、行程安排、资金筹集，以及使剧院顺利运作的细节，包括票务销售、送取票服务和接待事宜。

最终，诸多要素在作品里融为一体——剧本、导演、舞美设计、表演，还有技术和商业方面的协助——呈现给观众。在任何戏剧活动里，合作的最终结果是：将演出本身呈现给观众。

1.4 全球化与今天的戏剧

世界各地都在上演戏剧演出。许多文化中都包含独特的戏剧艺术，这些戏剧演出反映了不同地区戏剧传统的相互融合。基于此，今天的戏剧中最重要的趋势之一就是全球化：不同民族和文化以多种方式相互影响彼此的戏剧



图1-6 戏剧是合作的艺术

像许多表演艺术一样，戏剧是合作的艺术，剧作家、表演者、导演和舞美设计师必须一起工作。这张图片里，在麦卡特剧院（McCarter Theatre），导演艾米丽·曼恩（前方左边）正在和演员们排演她的戏《帕卡德太太》（*Mrs. Packard*）。（© T. Charles Erickson）

传统。19 世纪初，全球交流还比较少见，但是在我们今天生活的世界里，借助于现代运输和交流方式，这种跨文化交流已经司空见惯。

讨论全球戏剧时应牢记三点。首先，在许多文化里，戏剧都拥有杰出而悠久的历史。相比于美国短暂的戏剧历史，戏剧在欧洲和亚洲的历史都可以追溯至 2000 年以前。在当代戏剧之前，欧洲悠久的戏剧传统由古希腊戏剧开创，历经了古罗马、中世纪、文艺复兴、18 世纪、19 世纪直至进入现代戏剧。在亚洲，印度的戏剧开始于 2000 年前，中国的戏剧发展比印度晚几个世纪，日本戏剧约在公元 800 年开始发展。

在世界其他地区——如非洲，前哥伦布时期的美洲大陆，拉丁美洲，北美的美洲原住民——都拥有丰富多彩的祭祀仪式和庆典传统，这其间蕴含着诸多戏剧元素：服饰、歌唱和舞蹈，扮演者、动物和神的活动。这些仪式和庆典不是戏剧，但形成了类戏剧式再现重演的丰富传统。因此，当我们回顾欧洲、亚洲以及其他地区的戏剧时，我们其实正在寻找这些传统，它们在当代戏剧存在之前就已矗立于此。

需要记住的第二点是，约从 1900 年开始，亚洲和其他非欧洲戏剧受到了西方现代戏剧发展的影响：人们通过易卜生、斯特林堡和契诃夫等大量从现实主义分离出去的流派——如表现主义——认识了现实主义。因此，在有的国家，如日本，传统的能剧、歌舞伎和现代戏剧同时存在。

第三点——也是对现代观众来说最重要的一点——是戏剧的世界性交流发展，这些交流既有艺术的交流也有商业的交流。托马斯·弗里德曼在他的著作《世界是平的》中，分析了全球化如何在现代社会影响商业和工业。人们不再肯定地说某个产品由一个特定国家的公司制造，因为现在多数公司都是跨国企业。汽车工业清晰地反映了工业全球化的浪潮，这种趋势也同样发生在个人电脑领域。今天，由日本、韩国或德国的制造商制造的汽车也许在美国完成装配。而一台电脑可能在美国完成装配，但 24 小时服务平台却可能设在印度。

今天的戏剧同样如此。许多不同的群体互相影响，创造着当代戏剧的美好未来。戏剧艺术家跨越国界，与其他国家的艺术家共同排演他们的作品。通俗作品广为传播，并交叉惠及其他国家的剧院团体。国际戏剧节使各个国家、各个民族的艺术家和戏剧节主办地的艺术家得以互相交流。

每年夏季在纽约林肯中心举办的国际戏剧节的演出剧目，可以体现当今戏剧的全球性特点。来自世界不同地区的作品在这里同台演出。近几年参演的国家包括日本、印度尼西亚、中国、新加坡、瑞士、德国、爱尔兰、阿根廷、智利、西班牙、墨西哥、意大利和法国。

实验艺术家借鉴了世界各地传统戏剧的风格和手法。艺术家混合搭配了



图 1-7 今天的全球戏剧

今天，不同国家和文化之间戏剧交流十分频繁。《海边的卡夫卡》（*Kafka on the Shore*）就是一个很好的例子，本剧根据日本畅销书作家村上春树的小说创作。图片里展示的是他们在芝加哥的斯蒂芬沃尔夫剧场（Steppenwolf Theatre）的演出。该剧的创作人员来自不同的文化背景，体现了全球化的强烈影响。这个场景里的表演者有克里斯汀·布乌安（Christine Bunuan），克里斯多夫·拉金（Christopher Larkin），丽萨·特耶鲁（Lisa Tejero）和乔恩·迈克·希尔（Jon Michael Hill）。（Michael Brosilow）

各种各样的风格、历史事件、材料和手法。如，来自明尼阿波利斯市的实验戏剧导演莱斯利·莫恩，用中国京剧的传统手法，改编了19世纪晚期挪威剧作家易卜生的现实主义剧作，该作品名为《白骨精》（*White Boned Demon*）。这个原创作品于1986年在红眼睛剧场上演。三年后，导演在纽约实验性的非商业剧场复排了这部作品，接着又在伊利诺伊州的一所大学里与大学生合作复排了这部作品。

上述事实说明，我们不能再简单地用具体的国家和地区来定义戏剧作品和艺术家。便利的交通、电子交流方式以及剧场的商业交流已经模糊了戏剧的国家分界。实际上，就像全球经济，戏剧亦是全球活动。

这些趋势也使我们可以将全球化的类型归纳为三种常见的模式：互动式、改编式与合作式。

随着文化交流的发展，世界各地的戏剧也在改变。例如，在19世纪亚洲和欧洲的交流之后，西方戏剧借鉴了日本传统戏剧中旋转舞台的概念。而在19世纪晚期和20世纪与欧洲和美国戏剧艺术家相互交流后，今天的许多亚洲剧院都可以上演现实主义剧作和音乐剧。一个国家的戏剧团体可以邀请另一个国家的戏剧团体上演他们的作品。

另外，还有很多故事情节、表现手法和作品技巧的跨文化移植改编。稍后在讨论过去100年的戏剧时，我们将看到许多实例。20世纪的导演兼剧作家布莱希特在他的剧作里运用了许多亚洲戏剧的技巧；法国戏剧理论家安东尼·安托万认为，当代的戏剧表演应当追寻巴厘岛戏剧的传统。

与此同时，我们还要注意到，跨国界的合作越来越频繁。来自不同地区

的艺术家个人互相合作。跨国界的创作阵容比以前更普遍了。

正如我们将看到的,在关于戏剧性元素、戏剧艺术家和戏剧历史的讨论中,全球化在当代戏剧中是无处不在的。

1.5 差异与多元文化

用两个词可以概括如今戏剧的特征,即,差异与多元化:差异源于观众可接触到的戏剧类型极其广泛;以及观众本身就存在很大差异;多元化是因为当代戏剧涵盖了多种多样的社会群体和社会问题。在后面的讨论中,这一点会更加清晰,我们会了解戏剧在 21 世纪如何保持差异和多样性。

图 1-8 跨种族,多元文化戏剧

黑人戏剧历史上的一个重要事件是 1959 年上演的《阳光下的葡萄干》(A Raisin in the Sun),其作者罗兰·汉斯贝里是第一个在百老汇上演作品并取得成功的黑人女剧作家。这台演出也是由美国黑人导演劳埃德·理查德执导。剧作涉及的领域比较敏感,主要讲述了芝加哥的黑人家庭想在白人社区附近安家的故事。图中所示的这次演出是由赛雷特·司各特执导,在哈特福德剧场上演,站立的演员从左至右依次是:爱坡林·伊薇特·托马森(饰瑞斯),琳达·格拉瓦特(饰母亲丽娜),克里斯托·诺埃勒(饰贝尼斯)。匍匐于地板上的演员是比利·尤金·托马斯(饰沃尔特·李)。(©T. Charles Erickson)

当代戏剧中的差异

当代戏剧的差异是显而易见的。艺术家反映全球社会中的多元文化景象,关注重大的热点问题以及许多历史上屡被忽视的群体。

显然,当代戏剧包含类型多样的戏剧活动。今天的观众可以观看复排的经典剧目,如古希腊、伊

丽莎白时期、法国和西班牙的作品,也能观看来自亚洲、非洲及拉丁美洲的戏剧作品,新作品,先锋和实验性的作品。甚至许多从他国新上演的剧目中挑选出来的优秀剧目。如美国观众可以看到多种族的或多元化的戏剧——美国黑人戏剧、亚美戏剧、拉美戏剧及美国本土艺术家的戏剧。他们也能观看政治戏剧,反映部分少数人观点的戏剧,特定的群体如女权主义、男同性恋或女同性恋的戏剧。而且,我们可以在各种各样的演出环境里看到这些作品。

当代戏剧的一个特点



是上述所有的特点同时串联存在。基于此，当代戏剧是复杂的。假如戏剧反映的是孕育它的社会，那毫无疑问，我们的戏剧是碎片化的，它们反映着如今生活的复杂性。

然而，当我们在当代戏剧中讨论不同观点时，我们要强调一点：虽然许多戏剧艺术家的确需要从某个特定的种族或性别角度出发进行创作，但也有很多人不想因为自己的种族身份、所持观点或性别而被单独甚至唯一的定义。比如，有的戏剧家恰好是拉美裔美国人或美国黑人，但是仅仅想以一个剧作家的身份为人所知，而不带有种族身份。同样，一些男同性恋或女同性恋，以及一些坚定的女权主义者，希望人们首先，甚至仅仅把他们看做是剧作家，而不是男同性恋剧作家，女同性恋剧作家，或女权主义剧作家。

将戏剧团体、制作人和剧作家依照民族或性别进行分类确实能够更好地涵盖他们的特点，我们可以据此背景理解和认识他们，但他们隶属的群体终究是一幅完整画卷的一部分。在后面将讨论当代戏剧的多样化和多种族性。

在接下来考察戏剧诸要素的章节里，我们将了解合作的过程、戏剧中各类独立要素，以及戏剧的差异。但是在讨论戏剧要素以及戏剧如何创造之前，我们需要更具体地讨论一点，即，戏剧如何成为诸多其他当代娱乐和戏剧性艺术的基础，以及，戏剧传统如何影响电影、电视、数字媒体，甚至摇滚音乐会及体育赛事。

概 要

几个世纪以来，人们一直在创造戏剧体验，今天，在世界各地，这样的创造依然延续着。在今日的美国，你能发现各式各样的戏剧体验。

为了全面而有益地欣赏戏剧，应当理解戏剧是一种艺术形式，且拥有悠久而充满吸引力的历史，这一点非常重要。

艺术形式可以被划分为文学艺术、视觉艺术和表演艺术。戏剧是表演艺术之一。所有的艺术都是选择性的，这种选择性是一种艺术得以区别于另外一种艺术的特性。艺术形式在时间和空间上也有所区别：视觉艺术主要存在于空间；相比之下，音乐更多的存在于时间；戏剧（包括舞蹈和歌剧）则是在时间和空间的维度上同时存在着。

表演艺术的重要特质包括同时需要表演者和观众。

理解戏剧包括理解戏剧的历史、戏剧要素、以及戏剧是如何被创造的。

戏剧中的主体要素是观众、表演者、文本、导演、剧场空间和舞美设计。因为这些要素必须相互配合，因此戏剧是合作的艺术。今天的戏剧也是全球性的，它反映着当代社会的多样性。

重要词汇

Director 导演 组织排练并协调表演者的人，以保证演员能够恰如其分地演绎文本提供的角色。

Global 全球化的 需要涉及任何领域——政治、经济、艺术、文化——的活动，在这些活动里，全世界的国家和人民联系在一起互相交流。

Multiethnic/multicultural 多种族 涉及不同国

家、社会或群体，在其间不同种族和具有不同文化渊源及信仰的人们共存与互动。

performing arts 表演艺术 戏剧、舞蹈、歌剧和音乐。电影也是表演艺术的参与者。

Text 文本 也叫剧本。指纳入戏剧形式里面的故事、插曲、事件。

Theatre space 剧场空间 表演者和观众共处的空间。



第2章

日常生活中的戏剧

2.1 戏剧如何渗入我们的生活

2.2 戏剧和电视

2.3 戏剧和电影

2.4 戏剧和摇滚乐

2.5 游乐园、博物馆、拉斯维加斯和体育活动中的戏剧风格

2.6 戏剧和数字媒体

◀ 图 2-1 日常生活中的戏剧

戏剧围绕着我们：如婚礼和毕业典礼、体育赛事上的游行仪仗队、餐馆的开业典礼等等。这里看到的是哈特福德剧院上演的戏剧作品，桑顿·怀尔德的《我们的小镇》（*Our Town*）是一部描绘一个新英格兰小镇每日生活的戏，戏中的时空很自由。这里呈现的是结婚场景里的三个演员，吉娜·卡特（Ginna Carter）、海尔·霍尔布鲁克（Hal Holbrook）和多诺万·帕顿（Donovan Patton）。导演格雷戈里·博伊德（Gregory Boyd）。

2.1 戏剧如何渗入我们的生活

戏剧渗入并活跃在我们生活的方方面面，其程度令大多数人惊叹。想想吧，我们经常用戏剧比喻生活中的行为。我们说某人的生活像夸张的情节剧，或说某人像矫饰的戏剧女主角。当我们不相信孩子时，我们说他们在演戏。我们说战场如戏场。表演是日常生活的一部分。我们在职业领域和个人生活里扮演形形色色的角色，就像生命舞台上的演员。孩子和成人模仿他们尊敬的行为，就像演员的模拟一样。

当我们回顾大学生涯时，会发现我们扮演许多角色，学生、朋友、恋人、俱乐部成员，学生组织领导。

显然，我们用戏剧描绘生活。戏剧风格普遍存在于诸多流行娱乐形式里。如戏剧与电影电视显而易见的联系。

2.2 戏剧和电视

我们在电视上看到大量戏剧性作品。日间的肥皂剧呈现了家庭及其他关系里的各种危机。这些日间节目用戏剧性的技巧确保我们连续收看。紧张的感觉充满了每一个片段，强化的音乐和感情吸引了我们的注意力。像《综合医院》（*General Hospital*）这部电视剧，容易辨别的角色类型——年轻的恋人、顽固的家长、医生、律师和罪犯——成为肥皂剧的主要部分。剧中还有当红明星，他们拥有庞大的观众群和狂热忠诚的粉丝。日间剧艾美奖表彰了这部广受欢迎的肥皂剧和它的明星阵容。

夜间情景喜剧以滑稽幽默的冲突方式描绘年轻人和中年人的角色。这些喜剧节目贯穿了媒体的历史，集中于国内时事热点、富有性意味的双关语、体育幽默和似曾相识的情境。经典情境喜剧如《我爱露西》（*I Love Lucy*）、《天才老爹》（*The Cosby Show*）、《迪克·凡·戴克秀》（*The Dick Van Dyke Show*）、《玛丽·泰勒·摩尔秀》（*The Mary Tyler Moore Show*）、《宋飞正传》（*Seinfeld*）、《威尔和格蕾丝》（*Will and Grace*）、《老友记》（*Friends*）、《好汉两个半》（*Two and a Half Men*），这些电视剧呈现的喜剧传统、

技巧、人物和结构在戏剧的早期发展中就已经存在。这些电视剧也反映了大众喜剧明星的重要性，明星们通过他们出色的语言和肢体技巧吸引观众的注意力。

医院和警察题材的节目，还有早期流行的西部片展现了传统情节剧的兴奋和紧张。类型化的角色，包括英雄和流氓，集中于恢宏壮观和惊悚离奇的场面，简单直接的快乐结局，一切我们可以看到的都与19世纪的情节剧有关。流行的电视连续剧如《犯罪现场》(CSI)、《法律与秩序》(Law and Order)则具有早期悬疑情节剧的传统特征。

流行电视节目的多样化显示了戏剧影响媒体发展的历史，如“苏利文秀”(ED Sullivan)、“周末夜现场”(Saturday Night Live)、“疯电视”(Mad TV)。这些节目都受到了早期流行戏剧形式的影响，如疯狂的闹剧表演、吟游技艺、滑稽模仿和歌舞杂耍表演，这些戏剧形式我们稍后会讨论。长期上演的现场节目，如“周末夜现场”，结合了严肃的电影和文学、对政治人物的讽刺、夸大的虚构人物和流行音乐表演，接近20世纪早期的流行戏剧形式——歌舞杂耍表演。

电视甚至用戏剧性的语言播送新闻：“一场造成舞会女王死去的车祸”、“因为一封电子邮件落网的间谍”、“因性骚扰备受指责的政府或公司官员”。流行的真人秀节目也上演戏剧活动。许多节目的卖点就在其强烈的戏剧性，并且将平易的个人转变为充满戏剧性的人物。如参加“苏利文秀”和“美国偶像”(American Idol)的普通人和明星，通常都被描绘为英雄或恶棍。许多真人秀节目的题材集中在浪漫的、两性的或家庭的情境。编导通常对真人秀

图2-2 戏剧和电影

电影在刚出现时，非常接近戏剧，经常会借用与戏剧相同的故事和人物，用相同的手法发展叙事。如动作冒险片《金刚》就可以被看做一部三幕电影，也可以被视作一部三幕戏剧作品。当然，不同之处在于，戏剧舞台无法还原当今电影中精美的场景特效。图中我们看到的是《金刚》(King Kong)中由女演员娜奥米·沃茨(Naomi Watts)饰演的安·达罗(Ann Darrow)，此剧由彼得·杰克逊(Peter Jackson)导演。(© Pierre Vinet/Universal Picture/ZUMA/Corbis)



类节目进行戏剧化地改编，创造戏剧张力或正在发生的悬念，以及加剧参与者之间的冲突。

2.3 戏剧和电影

电影显然更是深受戏剧影响。电影包含多种戏剧性素材：科幻小说、浪漫和家庭喜剧、充满阴谋的动作片、史诗片，甚至经典戏剧剧目的电影版本，如莎士比亚的《哈姆雷特》、《奥赛罗》以及《罗密欧与朱丽叶》。应当注意到，当我们在家用 DVD 或蓝光播放器看电影时，这其实是电影和录像的结合。

电影从某些成功的戏剧类型和特色戏剧中汲取灵感。近几年成功的电影音乐剧，如《追梦女郎》（*Dream Girls*）和《妈妈咪呀！》（*Mama Mia!*），都是获得巨大成功的舞台音乐剧的电影版本。舞台音乐剧也从电影中汲取灵感，如《发胶》（*Hairspray*）和《欢乐满人间》（*Mary Poppins*）。就像之前提到的，经典剧目和当代剧目时常被改编成电影。

另外，大部分电影的类型是从过去的戏剧传统中衍变而来的。例如，广受欢迎的电影情节剧，如《哈利·波特》和《蝙蝠侠》，反映了戏剧流派的特点及早期的戏剧革新。我们应当看到，19 世纪戏剧创造令人惊叹的戏剧效果之热情，同样普遍存在于 21 世纪的电影。

如同我们对电影明星的生活充满了好奇一样，较早的戏剧观众也经常为戏剧明星着迷。早期的戏剧像现在的电影行业一样，有许多具有实力的大人物。电影明星如威尔·史密斯、尼古拉斯·凯奇、布拉德·皮特、安吉丽娜·朱莉、吉米·福克斯、茱莉亚·罗伯茨都延续了早期戏剧偶像的传统。

此外，由于商业电影的繁盛，产生了大量跨戏剧界和电影界的艺术家。如同我们看到的，许多电影明星由戏剧开始他们的职业生涯。正因为如此，从 30 年代到 50 年代，好莱坞多次带走了纽约戏剧界的演员、导演，还有编剧。许多当下的影视明星都是由戏剧开始他们的职业生涯，且时常会回到舞台上演出：如丹泽尔·华盛顿，他在 2005 年领衔主演了纽约剧院出品的莎士比亚的《裘利斯·恺撒》。一些著名的当代剧作家，如萨姆·谢泼德（Sam Shepard）和戴维·马麦特（David Mamet）都为电影撰写剧本。（谢泼德也是一个成功的电影演员。）托尼·库什纳（Tony Kushner）的作品《美国天使》（*Angels In America*）获得了普利策文学奖，他同时还是史蒂文·斯皮尔伯格的电影《慕尼黑》（2005）的编剧。

近几年，许多在影视领域声誉日隆的明星，越来越多地出现在戏剧舞台上，以进一步磨砺自己的演技。如 2008 年在纽约，凯蒂·赫尔姆斯（Katie Holmes）出现在阿瑟·米勒的剧作《都是我的儿子》（*All My Son*）中，电影《哈

电影和其他大众媒体



图 2-3 电影和戏剧

戏剧和电影有着非常密切的关系，许多戏剧艺术家同时也在电影领域有卓越的成绩。最好的例子就是女演员梅丽尔·斯特里普（Meryl Streep）。这里的照片展示的是她在布莱希特的剧作《大胆妈妈和她的孩子》（*Mother Courage and Her Children*）里饰演的大胆妈妈，以及在电影《妈妈咪呀！》（*Mamma Mia!*）里饰演的母亲。（左图，© Michal Daniel，右图，Photofest）

20 世纪，戏剧见证了其竞争对手对观众的影响逐步发展扩张的过程。电影、广播和电视的普及冲击了戏剧。电影和戏剧的关系是显而易见的。纵观 20 世纪，电影的魅力俘获了戏剧艺术家，这种魅力在于它能提供金钱的成功和国际声望。

1888 年，托马斯·爱迪生的实验室发明了世界上第一台电影摄影机。1875 年，法国的卢米埃尔兄弟（Auguste and Louis Lumière）发展了大屏幕上的电影放映技术。20 世纪的头 10 年，电影开始叙述一个完整的故事并且开始大规模上映。第二个 10 年，长片开始流行并出现了默片明星，如查理·卓别林（Charlie Chaplin）、巴斯特·基顿（Buster Keaton）、莉莲·吉什（Lillian Gish），都是世界知名的影星。另外，杰出的电影导演，如大卫·格里菲斯（D.W.Griffith）、谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）、卡尔·德莱叶（Carl Dreyer），革新了电影制作艺术。

随着 1927 年有声电影的出现以及 20 世纪 30 年代彩色电影技术的发展，电影变得比戏剧更有竞争力，它们开始争夺艺术家和观众。20 世纪后半叶，随着宽银幕、特效、数字音效以及其他创新技术的发展，电影技术变得更加复杂。

广播和电视也成了戏剧性娱乐的大本营。广播在 20 世纪广泛发展起来。20 世纪 20 年代，商业广播网络开始建立。30 年代在美国，广播肥皂剧、戏剧和喜剧流行起来，使人们可以逃避经济萧条。最著名的广播剧之一是奥森·威尔斯（Orson Welles）的《世界大战》（*War of the World*），1938 年它播出时欺骗了很多听众，令他们相信地球已经被来自外星的生物攻击了。（威尔斯和他的演员们都是戏剧工作者。）整个 40 年代，广播都在播出这种形式的戏剧性娱乐。

电视在 20 世纪 50 年代早期成为主要的娱乐形式，超越广播成为戏剧和电影最大的竞争对手。

电视的根源可以追溯到上个世纪 20 年代。最早的电视广播大约开始于 30 年代。类似电影，电视由于技术的革新——如彩色电视，以及近来的高清数字电视（HDTV）——变得更加流行。在所有的国家中，电视因其丰厚的回报和国际知名度，吸引了许多戏剧和电影艺术家。

戏剧和其他媒体艺术之间的关系十分清晰。戏剧艺术家经常被吸引在这些媒体上表演。电影、广播和电视经常改编戏剧作品。莎士比亚的所有作品都改编成了电影。比如《哈姆雷特》和《罗密欧与朱丽叶》就有很多版本。一些版本用了原本的文本；另一些使用了原先的情节主线作为新娱乐方式的基础，如《致命罗密欧》（*Romeo Must Die*, 2000）。

但在近几年，出现了戏剧艺术家从这些新兴娱乐向现场艺术回归的现象。最近在纽约和伦敦，一些从舞台表演开始其职业生涯的知名电影演员领衔主演了一系列舞台剧。凯文·斯帕西（Kevin Spacey），马修·布鲁德里克（Matthew Broderick，参与了音乐剧《金牌制作人》和《离婚冤家》的复排演出），利亚姆·尼森（Liam Neeson），朱迪·丹奇（Judi Dench），梅里尔·斯特里普（Meryl Streep）和休·杰克曼（Hugh Jackman），都是从影视界返回戏剧舞台的演员的代表人物。一些批评家建议演员返回舞台，因为戏剧舞台具有独到的魅力：那就是演出现场观众和演员之间活生生的交流。

利·波特》中的丹尼尔·拉德克里夫（Daniel Radcliffe）领衔主演了彼得·谢弗（Peter Shaffer）的剧作《伊库斯》（*Equus*），并在伦敦的演出中获得了成功。当然，作品中的明星是吸引观众的主要因素。

电影明星因为他们的财富和地位受到尊敬，与此同时他们的个人生活也充斥着各式各样的窥伺，如卷入三角恋的詹妮弗·安妮斯顿、布拉德·皮特和安吉丽娜·朱莉，许多早期的戏剧明星也曾经历过这些。今天的流行杂志和小报如《明星》、《国家问询报》、《人物》都反映了人们对明星私生活的狂热，同样的，早期的戏剧出版物也对当时戏剧明星鲜为人知的私生活津津乐道。

2.4 戏剧和摇滚乐

由电子媒体转向现场表演，我们看到，戏剧已经侵占和影响了一种我们十分熟悉的流行音乐形式：摇滚乐。纵观摇滚乐的历史可以看到，它借用了许多戏剧元素。此外，当摇滚明星因为他们充满争议的表达和表演风格遭受攻击时，许多人会拿出戏剧作比较，以捍卫他们的作品。当麦当娜因纪录片《真实与挑战》（*Truth or Dare*）表现了她充满争议的巡回演出而广受非议时，她为她的表演做了如下辩解：

我的表演不是常规的摇滚秀，而是一种戏剧性的呈现。我的表演就

像戏剧一样,它发出一些问题,挑战人们的想法,带你进入情感的旅程——描绘好与坏、光明与黑暗、快乐和与悲伤、补偿和救赎。^①

像麦当娜一样,许多摇滚明星为他们的表演注入戏剧元素。从50年代的小理查德(Little Richard)和猫王,到60年代的甲壳虫;从朋克、华丽摇滚(Glam Rock)、Rap、Hip-Hop到其他形式的摇滚音乐,音乐表演者运用服装、道具和化妆创造出戏剧般的品质。观众对舞台角色的认可度有时会大于对实际表演者的认可度。

许多摇滚明星在表演事业上的成绩也可以佐证摇滚表演和戏剧之间的联系。包括猫王、甲壳虫、麦当娜、马克·沃尔伯格(Mark Wahoberg)、特雷西·马洛(Ice T.)、图帕克·沙克(Tupac Shakur)、艾米纳姆(Eminem)、杰克·布莱克(Jack Black)、碧昂斯、流浪者合唱团(Outkast)的安德鲁·本杰明(Andre Benjamin)、卢达克里斯(Ludacris)、L·酷杰(LL cool J)、奎因·拉蒂法(Queen Latifah)、艾莉西亚·基斯(Alicia Keyes)和50美分(50 cent)等等。肖恩·康姆斯(Sean Comb,“吹牛老爹”)2004年出现在百老汇的演出《阳光下的葡萄干》里。嘻哈明星茅斯·达夫(Mos Def)同时是一个成功的演员,青少年时已经在银幕上崭露头角,还在百老汇领衔主演了普利策获奖剧目《获胜者/失败者》(*Top dog/Underdog*),以及电影《意大利工作》(*Italian Job*, 2003)、《16街区》(*16 Blocks*, 2006)、和《蓝调传奇》(*Cadillac Records*, 2008)。达夫在表演和音乐领域分享他的职业生涯时这样描述到:“认识一个音乐家远比认识一个演员花费的时间要少。当你是一个音乐家时,你永远是明星。当你是一个演员,你只是演职员名单中的一部分。”^②

流行音乐的MTV和VH1也反映了戏剧元素在摇滚乐里的融合。这些录像将很多歌曲转换为视觉画面和戏剧性的叙述。摇滚音乐会有大量戏剧活动的呈现,运用现场演出、灯光、音响,以及一些多媒体呈现。如流行音乐团体U2,在他们的巡回演唱会“提升”(Elevation)里就运用了上述元素。他们在心形舞台的前端表演,舞台周围有一个跑道,这个跑道使主唱可以充分接近环绕他们的观众。流行歌星贾斯汀·汀布莱克(Justin Timberlake)和克里斯汀那·阿奎莱拉(Christina Aguilera)在他们演唱会上的表演也像是戏剧表演,配合炫丽的灯光效果和舞蹈动作。甚至经典的摇滚团体滚石乐队,为了吸引更多乐迷,也在他们的巡回演唱会里增加了炫丽的戏剧性视觉效果。

针对这些炫丽而充满戏剧性效果的音乐会,近年来一些摇滚明星发起了“不插电音乐会”。这一点可以视作对这种过度炫耀视觉和戏剧性效果的纠偏,反映了人们期望回归到以现场表演为焦点的愿望。我们也看到,一些当代戏

① 来自纪录片《真实或大胆》,阿莱克斯·凯西西恩(Alex Keshishian)导演,米拉麦克斯电影公司,1991。

② Carla Ray,《Mos Def趋向的百老汇》, *Billboard*, Vol.2, 2002年秋。

图 2-4 流行艺术中的戏剧风格

在流行艺术和传统戏剧之间，出现了大量戏剧元素和流行艺术的交汇。许多摇滚乐团呈现的精致演出很好地体现了这种特性，包括华丽的服装、炫目的灯光和音响效果以及大屏幕视觉效果。其中一个例子是碧昂斯，图中呈现的是其在加利福尼亚州安娜海姆市的箭头池塘（Arrowhead Pond）的音乐会演出。（Chris Pizzello/AP Images）



剧理论家和实验艺术家也提出要减少炫丽的视觉画面和特殊效果，重新确立表演的首要地位。

在过去数年，音乐剧里也有一个新现象：用摇滚乐为音乐剧加分。最典型的是《妈妈咪呀！》（1999），它运用了 80 年代阿巴乐队的歌曲。其他的例子包括《列侬》（2005）。《浑身是劲》（*All Shook Up*, 2005）用了猫王的热门歌曲；《美好感受》（*Good Vibrations*, 2004）使用了“海滩男孩”（the Beach Boy）的歌曲；《泽西男孩》（2004）根据 60 年代著名摇滚乐队“四季组合”（the Four Seasons）的事迹改编。在美国佐治亚州的沙凡那市，讽刺音乐剧《点唱机之旅》（*Jukebox Journey*）已经在沙凡那剧院演出超过 1000 场，这座剧院自 1818 年就作为剧场使用了。

2.5 游乐园、博物馆、拉斯维加斯和体育活动中的戏剧风格

通过摇滚乐的例子我们已经看到，戏剧元素已经成为流行娱乐的一部分，戏剧元素在身边很多意想不到的地方出现。像迪士尼乐园、海洋世界，还有环球影城都吸纳了很多戏剧元素。最明显的例子就是很多根据舞台剧改编的电影，它们吸引了大量观众。游乐园的游乐设施也设计得极富戏剧性，它们表现的戏剧情境更加逼真，使观众有身临其境的感受。这些设计的蓝本包括《E. T.》、《夺宝奇兵》、《阴阳魔界》、《魔法饭店》，游客像演员一样



图 2-5 流行音乐剧的形式：“点唱机音乐剧”

美国音乐剧的来源多种多样：小说、正剧、电影，也有传记和历史。近几年，过去流行的老歌又成为创作的来源：个人或团体创作的歌曲，以及由单个歌手或团体捧红的歌曲。《妈妈咪呀！》——以阿巴乐队的歌曲为创作素材——就是一个好例子。新近的例子是《泽西男孩》，如图所示。这个音乐剧以法兰基·维力乐队（Fankie Valli）和“四季组合”唱红的歌曲为基础创作。表演者从左至右依次是：J·罗伯特·斯宾塞（J. Robert Spencer）饰演尼克·马西（Nick Massi）；克里斯廷·荷夫（Christian Hoff）饰演汤米·德维托（Tommy Devito）；约翰·劳埃德·扬（John Lloyd Young）饰演法兰基·维力（Frankie Valli）；丹尼尔·赖卡德（Daniel Reichard）饰演鲍勃·高迪奥（Bob Gaudio）。（Sara Krulwich/The New York Times/Redux）

在某个基于电影的戏剧情境里游览。这个特定情境里的程序或功能常常是某种舞台设置。

我们也能看到戏剧出现在许多其他日常生活中。许多餐馆，如雨林咖啡馆（Rainforest Cafes），就是非常具有戏剧风格的环境。

一些购物中心和专卖店——如耐克城和美国女孩——都会留出用作表演的空间，旨在推销特色假日季或产品。^①

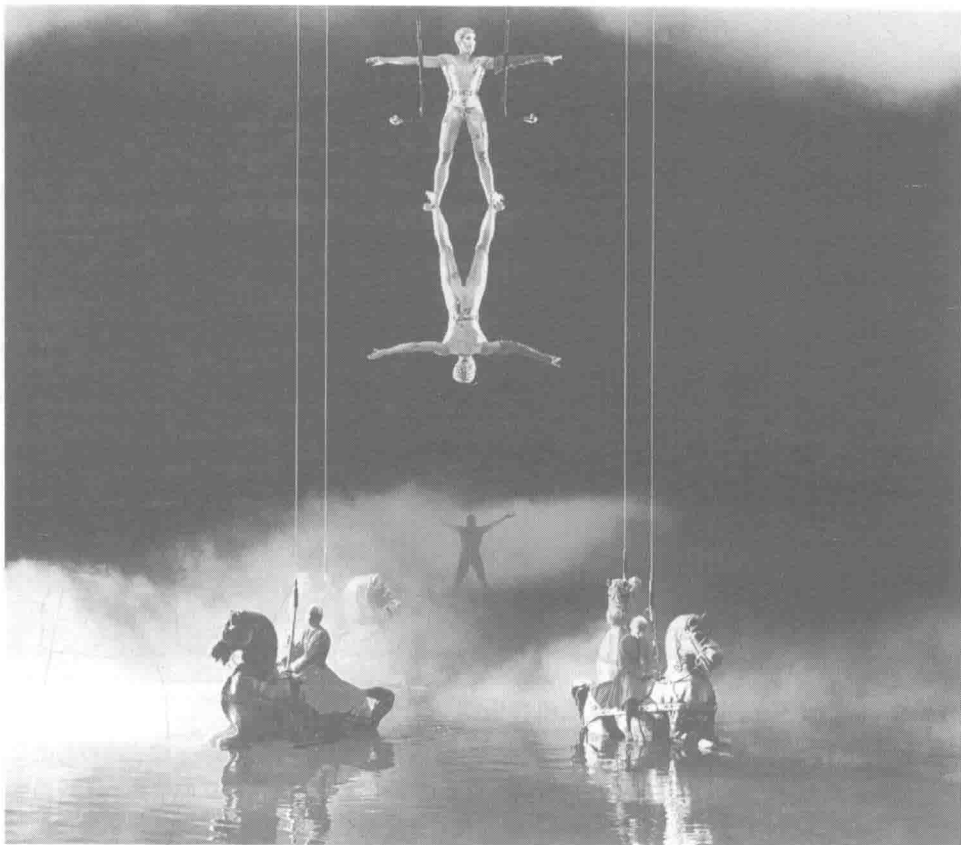
博物馆最近也会使用一些戏剧手段吸引参观者。如位于伊利诺伊州斯普林菲尔德的新亚伯拉罕·林肯总统图书馆和博物馆（Abraham Lincoln Presidential Library and Museum），就会常常邀请演员扮演这位著名总统，有时还通过演员表演的形式展示历史学家和档案管理员是如何工作的。博物馆还有许多展品，包括林肯曾经生活过的木屋的复制品。很多展品就像舞台装置。

在一些城市如佛罗里达州的奥兰多，晚宴剧场展现了戏剧性的娱乐。这

① 我们要感谢《芝加哥论坛报》的首席戏剧评论家 Chris Jones，2006 年 4 月 17 日他在西伊利诺伊大学（Western Illinois University）的一次访谈中谈到了这些概念。

图 2-6 赌场和主题
公园中丰盛的舞台秀

高度戏剧化的演出往往如太阳马戏团(the Cirque du Soleil) 这样的演出场面。在拉斯维加斯的演出里, 太阳马戏团创造出华丽的演出形式。其大部分表演在一个巨大的水槽里进行, 水槽可以升降, 使其高于舞台或低于舞台。如图展示的是——在这场“O”的两个空中飞人表演中——演员骑着马从水下出来, 以及杂技演员在做飞人造型。(照片: Véronique Vial. 服装: Dominique Lemieux/© Cirque du Soleil)



种娱乐基于古罗马的角斗士, 中世纪的骑士以及 20 世纪 30 年代的匪徒。“中世纪之夜”(Medieval Night) 是奥兰多、新泽西还有芝加哥极流行的晚宴剧场娱乐节目。

拉斯维加斯是高度戏剧化的环境。它的酒店——如纽约州的纽约城, 贝拉焦(Bellagio), 卢克索(Luxor), 以及曼德勒海湾(Mandelay Bay)——就像巨大的戏剧布景。丰盛舞台(Lavish Stage) 的造型显示它调动起所有的戏剧元素以娱乐观众。最壮观的可能是太阳马戏团(Cirque du Soleil) 花费 165 万美元出品的作品 KA, 在米高梅酒店(MGM Grand) 上演, 由加拿大的前卫导演罗伯特·莱佩奇(Robert Lepage) 执导。另外, 一些表演艺术家和百老汇的制作公司已经在拉斯维加斯开设常驻公司, 包括《蓝人组》(Blue Man Group), 《泽西男孩》和《妈妈咪呀!》。出品方甚至修改这些戏剧作品以满足在拉斯维加斯表演时的时间限制。

当下很多体育赛事也融合了一些重要的戏剧要素。体育场的功能有时很像剧场空间。比赛前对运动员队伍的介绍高频率上演, 伴以宏伟的音响、灯光和视觉效果。半场表演——尤其是一些锦标赛如超级碗(Super Bowl, 美国橄榄球大赛)——经常是由音乐家、舞蹈家和特殊效果形成巨大的舞台奇观。

数字艺术

21 世纪初，戏剧在与其它娱乐形式的竞争中找到了自己。随着计算机技术和多种数字娱乐形式的发展，一些文化分析师想知道观众是否会离开家去看真人表演。

网络革新了观众对音乐（例如，导致音乐下载的版权官司）、视频、现场直播的访问方式。当观众能够在计算机屏幕前实时观看人们每天的生活时，他们还需要去剧院吗？

还有那些随时可玩的真人游戏呢？当人们可以在计算机和大屏幕显示器前创造自己的戏剧场景玩游戏时，人们还会离开自己的家吗？

还是 DVD 和蓝光播放机的普及，会使观众放弃电影院和剧团吗？DVD 和蓝光播放机改变了观众的观看习惯，观众可以查看多个结局，了解更多艺术创作过程的事情，甚至更大程度上操控所观看的内容。

但观众们确实离开了家，戏剧依然繁荣兴旺。观众们想获得活生生的体验，想在现场体验演员的存在，以及在社区与其它戏迷互动。《乡村之声》的评论家，迈克·法因戈尔德早在十年前就充满信心地告诫：

戏剧拥有未来，在地理上以及在我们的灵魂层面……数百万计的网络工作者涌上大街——他们



图 2-7 戏剧与数字媒体

戏剧面临的一个问题是它与大众数字媒体的关系。交互式录像或者网络现场播放会让戏剧失去观众么？戏剧将如何吸收这些新的电子艺术？这里我们看到的是 2003 年在加州伯班克，在华纳兄弟公司“黑客帝国”游戏发行的庆祝会上，杰达·品科特·史密斯正在玩“黑客帝国”电子游戏。（Chris Pizzello/ AP Image）

是工作狂，目光呆滞——迫切希望去体验那畅通无阻、无法复制的生活。我们要准备好迎接他们的到来。我们要知悉我们的过去，我们的使命，我们的传统，我们与观众交流的方式，以及表达这些的理由。（June 7-13, 2000）

就像数字媒体为新世纪和新的观众构建了一种新的鲜活的艺术一样，戏剧将在与数字媒体的结合中找到一条新的道路。

关于珍妮特·杰克逊和贾斯汀·廷伯莱克在 2004 年超级碗中的表演的争论——当时杰克逊在电视上露出她的胸部——反映了半场秀的向心性。另外，超级碗期间的戏剧性广告有时也像比赛本身一样被热烈讨论。

2.6 戏剧和数字媒体

21 世纪初，数字媒体无所不在，还有大受欢迎的互动电子技术、因特网

图 2-8 如戏中场景
的拉斯维加斯

拉斯维加斯的中心地区就像一个巨大的舞台布景。在这里，从金字塔、埃菲尔铁塔，到纽约城，都像舞台布景那样重现在游客面前。如图所示的是威尼斯酒店里复制的威尼斯水道，水道两岸是内部商铺。（©Andreas Stertzing/VISUM/The Image Works）



图 2-9 体育活动中的
戏剧风格

体育活动经常呈现高度的戏剧化——橄榄球比赛，篮球比赛，棒球比赛，还有一些其他体育项目，已经有了明确的戏剧要素。一个极好的例子是每四年一度的奥林匹克运动会，包括盛大的开幕式和闭幕式。图中展示的是参与 2008 年北京奥运会开幕式的演员。这场开幕式于 2008 年 8 月在中国北京的鸟巢体育馆举行。（©Marcus Brandt/epa/Corbis）



和 videogame，这些电子产品很明显都受到戏剧的影响。不管是在计算机上，还是在游戏机、x-box 和 wii 上玩游戏，这些数字娱乐一般都会在游戏中提供一个故事情节线。许多故事线都基于一些流行情节剧，这些前提场景常常取材于电影、漫画和其他娱乐形式。有一些还基于历史事件，如真实的战争和战役；其他则是虚构的传说。这一切的目标是使参与者感觉自己游戏中的角色。创造出栩栩如生特殊效果的渴望延续了自 19 世纪开始的舞台闹剧传统，这种传统延伸至电影和电视，现在已完全进入数字游戏里。

在因特网上还有一种戏剧性互动的角色扮演网站。这些网站允许参与者

将自己想象为这个虚幻世界里的演员。即使是所谓现实世界的聊天室也允许我们扮演角色，好像我们在为一个看不见的观众表演一样。

尽管丰富的戏剧素材大量存在于电影院、电视、蓝光播放机或DVD、游乐园、体育赛事，以及视频游戏和因特网中，但戏剧本身也是一个高度多样化和兼收并蓄的艺术形式，吸引了广泛的观众和艺术家。在后一章，我们将讨论戏剧中观众的重要性。

概 要

今天，我们能看到戏剧带来的冲击。戏剧存在于我们日常生活的方方面面，并且影响着很多其他娱乐形式。

戏剧渗透到我们日常生活中，我们自身和我们周围的人都扮演着各自的角色。我们在家里，在工作中，与我们所识所爱之人，共同演绎人生。

戏剧对电影电视有很大的影响。从电影和电视节目的内容中能看到戏剧的影响力。

纵观戏剧史，如今我们对媒体明星表演和生活的兴趣，与史上戏剧观众对戏剧演员们的关注有异曲同工之妙。

摇滚乐表演强调舞台奇观，灯光和声音效果。

我们也能在参观主题公园和博物馆时看到戏剧元素的影响。

遍布全国的晚宴剧场，以及富丽壮观的拉斯维加斯，都展现着广泛普遍的戏剧元素。

重要词汇

Genres 类型 基于艺术作品的风格、形式或主题而进行的分类。



第 3 章 观 众

3.1 戏剧观众

3.2 戏剧批评家：一类特殊的观众

◀图 3-1 观 众

观众和演员是戏剧中的两个基本要素，戏剧活动要发生，二者缺一不可。观众的参与将戏剧与其他娱乐形式如电影、电视或电脑娱乐区分开来。图中展现的是 2006 年 6 月，观众为明尼阿波利斯市新格里剧场（Guthrie Theatre）的开幕演出鼓掌。（©Michal Daniel）

3.1 戏剧观众

如果你问某个人，戏剧的本质是什么，他很可能说是演员、剧本和舞台，或许还会提到布景和服装。但即便你要求他讲得再详细些，他可能依然不会增加这个关键因素——观众。

在电影和电视高度繁荣的今天，完全可以理解人们这样的想法。这两种媒体在诸多方面都与戏剧很相似，但它们所谓的“产品”，实际上是独立的成品。当你在家里的 DVD 上看电影，这已经是这个产品的最终形式了。同样，在电影院看电影也是如此：某部电影可能在美国超过 1000 个影院同步发布，每个位置上的观众看到的都将是完全一样的产品，夜复一夜。观众们只是观看银幕上的内容，但完全不参与其中。

戏剧则不同。这种不同不仅仅是因为影视比戏剧更灵活并有更广泛的视觉效果，虽然这也是事实。在电影里，电脑特效能带我们将我们带到过去的灾难发生地或未来的星际战场；直升机拍摄能让我们登上珠穆朗玛峰或深入美国大峡谷（亦称“科罗拉多大峡谷”）。

显然，这一点是戏剧和电影之间的区别，但是，还有另一个区别。即便当两种媒介里出现完全一样的故事和人物时——如在电影银幕和戏剧舞台上都曾上演过莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》——依然存在一个不甚明显但是非常重要的区别：在戏剧里，每一次呈现在观众面前的戏剧表演都是唯一并且当场发生的。观众的衍生影响是深远的。首先，戏剧表演没有机会重新表演某个场景或纠正错误。而在电影制作中大多数场景都是需要多次拍摄的。这些重复被称作“镜次”（takes）。在导演认为这个场景“正确”之前，也许需要 4 次、5 次甚至 20 次镜次。

在戏剧里，却没有重复或剪辑。舞台上的表演者从开始到结尾始终保持活动，也许会有一些小的舞台事故——如演员忘记台词或舞台外出现了意外的噪音——表演者必须立即调整状态继续表演。结果就是，每一次戏剧活动都是鲜活的、即时的、独一无二的。

这种在真人面前表演的动态感和兴奋感和时间一样古老，并没有随着近几年的技术进步而改变。人们虽然在 CD、视频或 DVD 里可以看到摇滚明星

或嘻哈明星的表演，却依旧会为了亲眼见到喜爱的明星而在雨中排好几个小时的队。2009年奥巴马的就职典礼上，约200万人在华盛顿广场伫立近2个小时并追随队伍游行，只为了见证新总统的就职。当演员和观众存在于同一时空时，也许会有同样的吸引力。

观众参与表演的另一个重要方面是：观众对表演者的影响。戏剧批评家沃尔特·科尔（Walter Kerr, 1913—1996）解释了戏剧活动中观众和演员的特殊关系：

这并不仅仅意味着我们在观看表演，还意味着表演者在我们的世界存在，他们感知我们、对我们说话，和我们一起或为我们工作，直到我们之间建立了一种自然流畅的循环。这个循环是流动的，难以预测的，在它的每一次推动、火花和亲密中逐步变化。在每一个夜晚，我们的存在，我们回应表演者的方式，都会反馈给表演者并改变他的表演。我们所做的一切有时是深刻的、令人吃惊的。我们争吵，我们在一起创造着表演，创造着这个夜晚，也创造着情感。我们是搭档，一起创造着架构。^①

换句话说，观众对演员有巨大的影响。演员们会因为观众积极的响应而振奋，或因观众的沉默而泄气。有时，如果观众没有回应，他们会比平时更努力地表演，以期待建立这样的连接。喜剧里笑声可以清晰地反映观众的接受程度，但不止是喜剧，在正剧里观众的反应同样至关重要。表演者可以知道观众是否被场上的演出吸引。当观众的情感投入时，他们会变得非常安静，你能感

①. Walter Kerr, "We Call it 'Live', But is it?", *the New York Times*, January 2, 1972.

图3-2 观众的多 样性

作为反映当代社会的艺术，今天的戏剧是多样的，满足了多种观众的需求。这里看到的是鼓魂乐团（Drumstruck）在纽约道奇剧场（Dodger Stage）的演出。鼓魂乐团宣称是世界上第一个在表演过程中与观众进行互动的鼓乐演出团体。图为伊诺克·马哈兰古（Enock Malangu）在演出中指导观众。（Bebeto Matthews/AP Images）



觉到他们热切的注意力。当观众没有人戏时，可能会有咳嗽声或翻节目单的沙沙声。观众的这种反应，会使演员对自己的表演作出微妙但真实的调整。

观众如何参与

戏剧活动的核心是表演者—观众关系，这是一种即时的、私人化的交流，这种吸引和魔力赋予戏剧特殊的品质。我们也许要问，除了给予表演者明显的信号如笑声、沉默和易察觉的紧张之外，观众还能如何投入戏剧活动中。答案是，想象力的力量。

观众并不是机械地参与到戏剧表演中，像骑单车、在电脑前工作或参加合唱那样，而更像是，以心灵取代身体参与。人们心智的强大力量令人吃惊。通过想象，我们开始相信和认同舞台上人物的现实性，我们为他们遭受的不公感到痛苦；我们仇恨卑劣的行径，嘲笑愚蠢的事物。

舞台上的活动变得如此真实，经常使我们进入了眼前的想象世界，而忘了自己是谁，身在何处。我们能去外国，到另一个世纪，甚至去一个想象的地方——或许是邻居的厨房。舞台上发生的事情如此逼真，使人全神贯注，以至于我们明知舞台上的故事只是演员演的而不是真的，还是会不知不觉潸然泪下。英国诗人和批评家塞缪尔·泰勒·柯勒律治（1772—1834）将这种情感体验的现象称之为，自愿终止怀疑（willing suspension of disbelief）。换句话说，我们是如此渴望相信舞台上发生的事情，以至于我们愿意抛开所有现实世界的概念和具体实践，进入戏剧世界。

另一个允许我们进入想象世界——尽管我们意识到它与日常现实分离——的因素被称为审美距离（aesthetic distance）。审美距离几乎是所有艺术的要求。遵从这个要求意味着评论家、参观者或观众为了感受作品的美学特质，必须有一种独立于表演或参观客体的理性——而且必须意识到那只是一件艺术作品。一旦建立起适当的距离，观看者就能够彻底地投入其中。

纵观戏剧历史，观众参与演出的心理和情感力量从积极和消极两个方面表现自身。消极的是，它构建了审查制度——这体现了权威力量恐惧戏剧对民众产生的影响。古希腊的雅典城邦如果认为如何某些题材不适合搬入戏剧就会禁止它们。公元4世纪，基督教早期的罗马，教堂禁止了许多戏剧活动。1642年，清教徒关闭了英格兰的剧场。现代，依然有很多审查的例子，在一些国家，只有被政治权威允许的剧作才可以上演。

观众参与的积极力量体现在很多方面。只举一个例子，很多政治团体和其他团体将戏剧作为教育民众或促进某件事情的手段。近年来，我们已经看到很多代表某个群体的戏剧：如女权主义戏剧、同性恋戏剧和激进的政治戏剧。参演这些作品的艺术家们相信演出中蕴含的想象力和象征符号将会影响他们

的观众。

总之,观众对舞台演出的参与,构成了观众作为戏剧活动关键要素的原因。

观众的差异

观众的组成:过去和现在。 当我们追寻戏剧的历史时会注意到一件事:观众的组成随着时间和地点的变化而不断变化。在古希腊,雅典或厄庇道鲁斯,绝大多数市民都参与到戏剧演出中。中世纪的西欧和英格兰也是如此。到了17世纪晚期英格兰文艺复兴时,我们发现观众比较少,主要是上层阶级。这种变化影响了戏剧的题材类型和舞台表演;结果是文艺复兴时期的戏剧依然很少触及到普通大众。而在19世纪的欧洲,戏剧再一次成为大众艺术形式,并拥有广泛的观众群体。在众多亚洲国家中,戏剧在某些特定时期也只是供精英或上层观众欣赏;但在另外一些时期,观众则包含了普通大众。

今天的戏剧,无论在规模上还是戏剧现场的观众组成上都有了很大的差异。从规模上来看,有小型的剧场,可容纳的观众可能不超过100或200人;也有大城市的礼堂,或许可容纳2000或3000甚至更多观众观看宏大的音乐剧。剧场规模的大小带给观众和表演者非常不同的感受。在一个小规模、联系相对紧密的空间里,演员和观众之间会产生更多的互动;而在偌大的圆形剧场,这样的联系会相应减少。在规模介于两者之间的剧场——约800—900人的剧场——观众和演员之间的联系则混合了以上两种感觉。

除了规模问题,还有戏剧观众组成的多样化问题。某些观众是同类的,具有相似的背景和阅历。典型的例子是学院或大学剧场上演的作品,那里的观众主要由学生,教职工和他们的朋友组成;或者是在退休社区里为中老年

图3-3 实体剧场帮助形成观剧体验

一个剧场的规模、形态和构造都影响着观众的体验。剧场可以在室内或户外,可以很小很私密,也可以很大很宏伟。所有这些因素将对我们的观剧经验产生冲击,尽管我们经常只关注舞台上发生了什么。如图中所示,在犹他州的莎士比亚戏剧节上,正在上演一台非正式的户外演出《绿屋》(Greenshow)。这台演出建立了一种与那些正式的室内演出作品完全不同的心境和氛围,特别是,它具有优雅的装饰和传统的外貌。(©Utah Shakespearean Festival. Photo by Karl Hugh)



图3-4 观众的重要角色

在任何戏剧活动中，观众都扮演了重要的角色。一场表演是双向的，会在观众和台上的演员间切换，建立连续不断的交流。这种循环使得每个观众的观剧体验得以结合成为一种共同的东西。图中展现的是波士顿的美国艺术剧团（American Repertory Theatre）的演出，观众正在等待《罗密欧与朱丽叶》开始。（©T. Charles Erickson）



人举办演出。另外的观众则是多种多样的，如在城市公园的圆形露天剧场免费观看莎士比亚演出的观众。你会发现这里的观众来自不同的种族、社会背景和年龄段。第三类观众混合群体可以在百老汇或其他任何一个相似的大城市剧院看到。这些观众大部分是中产阶级和上层阶级，可能还包括孩子、学生或外国游客。即使是在这类传统的观众群里，对观众的吸引力每晚也都发生着变化，而且没有什么特殊的理由。如同一个喜剧，某些夜晚观众会在每个地方都笑；而另一些晚上，观众也许只是在尽情享受表演，也许他们仅仅是暗笑，而没有放纵自己开怀大笑。

我们在哪里看戏剧。除了观众组成和反应的差异外，我们还注意到，戏剧的演出场所也是多种多样的。一类场所是百老汇或其他城市的类似地段，通常是一个很大的、正式的剧场，一般是镜框式舞台。另一类是市民专业剧场。这样的剧场通常比百老汇式的剧场小，而且不以盈利为目的。加拿大和美国的许多城市都有市民专业剧场。第三类是小剧场——通常少于250个座位——这类剧场往往由顶楼、仓库、旧教堂等其他空间改造而来。大学里还有另一种类型的剧场。这类剧场通常上演戏剧系的作品，剧场规模有大有小，有相对规范的空间也有实验性空间。其主要面向孩子和年轻人，上演焦点集中于青少年题材的作品。

今天的观众：多文化和多样化的。除了上文描述的空间和观众的多样化，还有一个要素影响着当代观众的组成。美国和世界其他国家的人们，越来越多地意识到我们社会中多民族和多文化的一面。19世纪晚期到20世纪初，美国是众所周知的“大熔炉”。这个词暗指许多外国出生的人来到这里，为的是融入占有优势地位的白人的、男权的欧洲文化。（女性在这个时期不得不为基本的权利斗争，如投票权。）然而几十年来，我们社会中的一些人开始相信，这样一种同质文化带有许多成见；在这一理念的推动下，我们开始认识、

保持和庆幸我们之间的差异。这股潮流引发的多样化现象已经在戏剧里有所反应；许多组织已经呈现了一些为特殊群体而作的作品。他们为一部分的政治、民族、性别、性取向和种族实体代言。这一点我们会在后面的章节详细讨论，包括美国黑人、亚裔美国人、拉丁裔和拉美裔、美洲原住民（美洲印第安人），女权主义者、男同性恋和女同性恋者。

概括地说，因为表演者—观众的重要关系，观众的作用在戏剧活动中居于核心地位。观众完成了一个具有魔力的循环，这种循环为鲜活的戏剧现场表演提供了即时性和兴奋感。另外，观众的组成也是一个关键因素，这一点观众自己也应当意识到。当你正在观看一个表演时，作为一个独立的观众，你需要思考以下问题。观众是一个同质的——有相似的背景和态度的群体，还是多样化的群体？作为观众，你尝试着联系其他观众了吗？演出是由特殊的文化、社会或政治群体呈现的吗？或为特定的文化、社会、性别或政治群体量身打造的？如果是，你是这个特殊群体的一员吗？在表演期间，观众投入到作品了吗？如果是一个严肃的演出，观众入戏了吗？如果是喜剧，观众被吸引了吗？发笑了吗？

3.2 戏剧批评家：一类特殊的观众

批评家可被视为一种特殊类型的观众。对批评家做一个简单的限定：批评家是观看戏剧进而分析并评论它的人。在某种意义上，批评家站在戏剧活动和观众之间，就像一个处于理想环境中的知识渊博而高度敏感的观众。同时，大部分戏迷是业余批评家。当一个人谈论表演，“开始还不错，但是后来破音了”，或“这个明星了不起，就像真实生活里的人一样”，或者“女的还行，但那个男的太夸张了”，他或她正在进行批评判断。批评家和普通观众的不同在于，批评家更专业，并发展了一系列批评标准。

观众能从批评家身上学习的理由，不止是因为批评家能传达信息和判断，还在于批评家能与观众分享他们共同作为旁观者的观点。和那些参与戏剧创作的人——剧作家、表演者和舞美设计师——不同，批评家和其他观众一样坐在前面观看演出。通过了解批评家如何工作，观众能了解戏剧是如何运作的，并使他们的观剧体验更有意义。

什么是批评？

戏剧批评家的通俗形象是一个苛刻的作家，他尖酸刻薄地讽刺表演者和剧作家。一些批评家因为给表演者和剧作家取绰号而变得很有名。约翰·马森·布朗（John Mason Brown, 1900—1969）这样描绘一位女演员在莎士比亚戏剧《安东尼和克里奥佩特拉》中的表演，“塔卢拉赫·班克黑德扮演的克

里奥佩特拉昨晚闯进尼罗河，并且沉没。”凯瑟琳·赫本（1907—2003）在进入电影领域前是舞台剧演员。当她出现在戏剧《湖》（*The Lake*）里时，批评家多萝西·帕克（Dorothy Parker, 1893—1967）写道：“赫本全部的感情跨度只是从A到B。”在成为一个剧作家前，萧伯纳是一个批评家，他对很多人都进行了严厉的批评，包括莎士比亚，“只有荷马例外，没有比他更卓越的作家。甚至是沃尔特·司各特爵士，当我用心衡量他的作品时，依然如鄙视莎士比亚一样鄙视他。”

但是批评的意义远远大于这种吹毛求疵。“批评”至少意味着两重意思。一种也许是最普遍的“找出错误”，这就是我们在评论中看到的。但是“批评”也意味着“理解和评价”。对戏剧批评而言，这一点重要得多。

批评家和评论家

在戏剧里，批评家和评论家之间有明显的区别。评论家通常为报纸、杂志或电视台工作，并且报道已经发生的戏剧活动。他或她会简洁地解释这个戏剧活动是关于什么的，描绘它的情节并定位它为音乐剧、喜剧或严肃的正剧。评论家通常会附上自己的意见，譬如这个戏好不好或值不值得一看。大多数情况下，评论家受时间和空间的严格限制。如电视新闻节目里，评论家只有一两分钟的时间描绘一台演出并提供反馈。类似地，报纸评论家被报纸的版面和文章截稿日期所限定。

许多评论家只有有限的经验和专业训练。他们可能在大学里学的是戏剧或其他艺术专业，更可能来自电视或新闻行业的其他岗位，就像正规的调查报告指出的那样。一旦他们被指派去评论某场演出，勤奋的评论家会尽可能地让他们的工作变得丰富。这类评论对普通观众很重要，观众从评论中获得艺术活动的信息和指南，以决定是否观看演出，特别是昂贵的演出。

相对于评论家，批评家更倾向于用更丰富的细节描绘和分析一场演出，并有充裕的时间和空间去做这个工作。批评家通常在杂志或学术期刊刊登他们的分析。有时，他们甚至会跳过文章和随笔，直接写一本关于某个剧作家、某个剧目或戏剧运动的专著。批评家也试图将某个剧作家或某个群体的创作放置在一个大的戏剧历史背景下，以及更广阔的艺术和社会的框架下探讨。

理想情况下，批评家应当接受戏剧史、戏剧构成要素、表演和作品本质分析相关的基础性训练。他或她应该能够分析剧本的结构和意图，理解多种表演风格，还必须了解戏剧的视觉美学。批评家应当运用这些知识讨论——为了观众和戏剧群体——作品中的正与误。一般来说，批评家型观众比评论家型观众更加专业化，要求也更高。批评家型读者或观众有权要求明智的判断和有帮助的背景资料。

批评的准备

批评家和评论家如何准备他们的工作？就是我们以上所说的这些理想的情况。一个批评家应当具备关于戏剧所有方面的完备知识。我们不能期望评论家的知识像批评家那样广博，但也应当尽可能的全面。

许多评论家或批评家喜欢在看演出前读剧本，借此保持自己独立的判断，因为表演和导演的诠释在戏剧体验里占有很高的比重。而有些评论家和批评家却喜欢没有先入之见地观看演出。另有些人，特别当他们观看如莎士比亚剧作一类的经典剧目时，喜欢通过先读剧本唤起他们对文本的记忆。

批评的标准

批评家在介入一个戏剧活动前应当问三个问题。（顺便提一句，这些问题观众也可以问。）

这个剧本或作品试图阐释什么？

它做得怎么样？

所做的值得吗？

这三个问题必须时刻牢记。无论是剧本还是演出，都应当用这三个问题进行评判。批评家无论是评价剧本、演出，或者是两者，都必须弄清楚这三个问题。

问题 1：它们要阐释什么？ 在回答第一个问题时，批评家必须准确解释作品要阐释的主题，这个主题既包含剧作家的也包含导演的。有时答案是清晰的——如喜剧或闹剧——有时不是。

如剧作家可以尝试用讽刺的方式批评夸张的行为，但这种讽刺有时对观众来说很不明显。也许某个剧本是对另一个剧作家的恶搞——通过某种故意的模仿取笑另一位作家。如果观众理解了这个问题，演出的意图就更明晰了。

关于导演的工作，批评家必须再次确定他要表达的东西。导演尽力准确地呈现剧作家的意图了吗？或是他试图表达不同的东西？一个作者导演（auteur director）经常试图在戏剧作品里呈现自己的观点，而这个观点对剧作家来说并非必要。批评家应当向读者阐释这一点，帮助观众理解舞台上发生的事情。

问题 2：这种阐释成功吗？ 在回答第二个问题时，批评家会做出个人化评价。剧作家的主题表达的怎么样？演员和导演赋予剧作生命了吗？通常，评论家或批评家做出个人评估时并不会考虑观众的反应。然而，评论家有时会评论观众的反应，尤其当评论家不认为这幕剧写得好或演得好而观众却反应热烈时。

问题 3：这种阐释值得做吗？ 在回答第三个问题时，批评家评价所有人物的完成情况。这种类型的作品或演出令人信服吗？它实现了一个正当的目的吗？它有意义吗？作品或演出本身是一个有真正价值的任务吗？

一个批评家应当清晰地陈述背景，并基于背景作出有价值的判断。这个背景也许是同一历史时期的其他剧作；也许是所有出色的剧作；也许是同一类型的作品——如悲剧，喜剧或情节剧；也许是通常的艺术，将作品置于其他表演艺术或甚至视觉艺术的背景下。重要的不只是简单地做出评估，还需要解释评估的依据。

戏剧囊括了范围很广的舞台演出，从低级的闹剧到高级的悲剧，所以这些演出的价值不单单是深度的问题，还有比较既定目标与达成状况的问题。如果一台演出的目的很清晰地定位在娱乐，我们则需要评判这部作品是否达成了娱乐的意图。同样，一台演出也可能自命不凡，声称自己有深度而实际上一无所有，批评家应当指出这一点。

必须记住，戏剧——以及其他艺术——批评是高度主观的。戏剧不像几何或物理，没有正确或错误答案；也不像数学，可以确知 $8 \times 9 = 72$ 。戏剧里没有什么绝对的。坦率地说，一部作品是否深刻，是否感人以及是否写的精巧，聪明的人也往往持不同意见。剧作的结构确实有一些规则，布景和服装也有一套美学原则；但是，最终的检验标准还是，观众是否受到表演的感染，以及，某人认为一部戏剧作品是杰出的，或仅仅是循规蹈矩的——这都取决于旁观者个人的看法。

毫无疑问，批评家能够同时帮助解答这些问题。批评家提供有价值的信息和尖锐的观点，以帮助观众作出自己独立的判断。不盲目跟进批评家的观点，同时尽我们所能从他们那里学到知识，是对待批评的正确方式。

描述性批评与规范性批评

从历史上看，批评家通常采用两种不同的批评方式。第一种方式被称作描述性批评（descriptive criticism），即，批评家尽可能清晰精确地描述演出中发生的事情。第二种被称作规范性批评（prescriptive criticism），即，批评家不仅要描述发生的事情，还提供建议，有时甚至坚持强调应当做什么。

这两种不同的批评方式从古代起就出现了。公元前 4 世纪，古希腊哲学家亚里士多德分析了埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯的悲剧。亚里士多德是一个科学家，因而他的分析方法主要是描述悲剧：分解它的组成部分，记录各部分是如何运作的，以及给予观众何种影响。

还有另一种方式。公元 1 世纪，罗马作家贺拉斯尝试不仅仅描述戏剧，还制定它应当遵守的规则。换句话说，他想建立规则。如，他说悲剧和喜剧

不同的批评家，不同的观点

批评家经常对同一部作品有不同的观点，这点对戏迷来说很重要。如对理查德·罗杰斯和奥斯卡·汉默斯坦二世（Oscar Hammerstein II）合作的音乐剧《南太平洋》（*South Pacific*），就有两种不同的判断。这部音乐剧于1949年首次问世，2008年在林肯中心（Lincoln Center Theatre）成功复演。它讲述了第二次世界大战时，发生在一名海军护士和一个当地法国侨民之间的浪漫故事。这个法国人己和当地波利尼西亚人生下两个孩子。当这段浪漫故事开始时，护士并不知道这些混血儿的存在。同时还有一段发生在海军少尉和年轻的当地女孩之间的浪漫故事。《纽约时报》的本·布兰特利（Ben Brantley）和《纽约客》的杰里米·麦克卡特（Jeremy McCarter）对这部音乐剧产生了两种针锋相对的看法。布兰特利非常明确地赞扬这部音乐剧，然而麦克卡特则对很多东西强烈怀疑，包括男主角的吸引力以及这部音乐剧是否经得住时间的考验。

本·布兰特利，《纽约时报》

在巴特利特·舍尔兴奋的期待中，爱情之花复苏了。罗杰斯和汉默斯坦创作的音乐剧《南太平洋》于本周二在林肯中心的薇薇安·博蒙特剧院（Vivian Beaumont Theatre）复演。也许你会认为，“这太突然了”，但你不需怀疑，它真的发生了。

我正在讨论的内容有一部分关于明星凯莉·奥哈拉（Paulo Szot）和保罗·斯佐特（Kelli O'Hara）之间的吸引力。故事随着1949年男人和女人因战争而开始的一段心灵之旅展开。我也会讨论观众和演出之间的互动交流。

因为《南太平洋》再现了这段无所畏惧而毋庸置疑的爱情故事。在这种风格获得它的自我意识之前，美国观众曾经在20世纪中叶的美国叙事音

乐剧里感受过这种浪漫。舍尔先生在舞台上没有一丝一毫自我感觉良好的反讽表现。然而，这场演出太充满生机，以至于不能成为博物馆的戏剧藏品，又太肉欲性感，以至于不守旧。

这几年，对罗杰斯和汉默斯坦《南太平洋》的关注都在不断升温，这种持续的关注我们和它辉煌的复演票房相吻合。由汉默斯坦和约书亚·罗根写的演出脚本，受到了詹姆斯·A·米切纳“南太平洋的传说”的启发。罗杰斯和汉默斯坦最有话题性的工作是将故事设置在二战中两个美军士兵驻扎的太平洋小岛上，而且这场战争刚刚结束四年……

少尉内莉·福布什，来自小石城的海军护士……与法国种植园主埃米尔·德·贝克相爱，但当她知道他和当地波利尼西亚人有两个孩子时，她退缩了。这部分由玛丽·马汀创造，与歌剧明星伊热欧·比赞对唱，她唱的“轻率的乐观主义者”（cock-eyed optimism）成为了战后美国渴望战争创伤尽快愈合的标志。

奥哈拉女士……扮演的内莉体现了典型的美国人的渴望。但在极佳的阴影素描下她赋予了人物一个不安的、令人担忧的谨慎状态。这种带着阿肯色乡下人口音的自我描述来自乡村俱乐部，而不是山村。这些很容易让人想象她返回到一个彬彬有礼的社会里的样子。

但内莉能迅速坠入爱河不止是因为埃米尔严肃的魅力，还因为丰饶的景色，在那里她可以找到自己。奥哈拉女士可爱的高音不止在这展现，当她表现人物的矛盾心理时也很出色，她的高音既有敏锐精细的层次，也富有爆发力。

当她演唱她与理想中的爱人陷入爱河的时候，她的声音因为强烈的感情而颤抖。同样的，斯佐特



图 3-5

保罗·斯佐特(Paulo Szot)和凯莉·奥哈拉(Kelli O'Hara)在纽约薇薇安·博蒙特剧院演出罗杰斯和汉默斯坦的复排剧目《南太平洋》。(Sara Krulwich/The New York Times/Redux)

先生的男中音也表达了这种丰富诚挚的情感，最出名的是他在纽约城市歌剧院的表演。当他演唱《一个迷人的晚上》或是《这几乎是我的》的时候，他并不将歌曲处理成能将人弄晕的情感重磅炸弹（实际上达到了这个效果），而是对爱细腻委婉的倾诉。

甚至由合唱队演唱的《一点也不像女人》（由丹尼尔·博斯坦领唱，他兴高采烈而富有感染力地扮演了狡猾的卢瑟·比利斯），也十分激动人心。歌曲开始时感觉很普通，好像是日常生活的一部分。当万事通型的岛民血玛丽（夏威夷女演员洛雷塔·埃布尔斯·赛尔在纽约的首演上有出色的表现），唱

出熟悉的《巴里！嗨！》和《漂亮话》时，他们感到了新生，因为他们成为一个诱惑的系统性演出。

杰里米·麦卡特，《纽约客》

凯莉·奥哈拉拥有纯净的嗓音，从容的魅力和金子般美好的容颜，鲜有人能将这一切集于一身。也许这可以解释在她后来联合主演的明星生涯里发生了什么……在《南太平洋》里，奥哈拉扮演的内莉·福布什为美国日益衰落的种族主义者增添了光彩。在罗杰斯和汉默斯坦关于二战的作品里，她与当地的法国种植园主埃米尔·德·贝克陷入爱河，但因为他的土著血统子女而踟躇不前，虽然埃米尔的出身与小石城出生的内莉相差无几。巴西的歌剧演唱家保罗·斯佐特的表演并不让人着迷……

奥哈拉和斯佐特之间没有多少吸引力，我承认，这是一个少数派观点：《南太平洋》感动了我很多同事，他们哭湿了T恤并且手舞足蹈。如果没有那么多赞美上帝的话语，也许我对巴特利特·舍尔会更尊重……舍尔驯服了以庞大和难以掌控著称的薇薇安·博蒙特剧院的舞台……战斗机停在舞台的右侧，一大堆沙在背景上流趟……如果你真的在夏威夷用双筒望远镜看到过南太平洋，你就会明白迈克·耶尔根的场景里呈现的南太平洋就是那个样子。在奥斯卡·汉默斯坦和约书亚·罗根的剧本里，有一个营的歌唱家，有海军的服装、还有属于这个时期的俚语暗示：所有的一切都沉浸在40年代里，即使很难在理查德·罗杰斯豪华的管弦配乐里找到那个摇摆年代的踪迹。

但这个时期的特色切断了两条路。尽管丹尼尔·博斯坦尽了最大的努力……歌手卢瑟·比利斯古怪的快速说话并不搞笑。尽管奥哈拉十分努力，固执的自说自话式演出并没有获得回应。这个演出突破了1949年的版本，那个版本为百老汇音乐剧注入了新的严肃风格。唉，先锋精神没有使演出变得复杂或有足够的挑战性跟上我们今天拥有的种族

观念。假如要说它和现在有什么联系，那就是，它让我们看到，那个时候的文化与我们现在的种族观念有多大距离。

侥幸的时间安排使这次演出复杂化了。在《玫瑰舞后》(Gypsy)上演一周之后它就出现了……罗杰斯和汉默斯坦谨慎的乐观会减少原有的讽刺力度。这两部经典音乐剧首演的时间只相隔了十年(1949和1959)，但更早的《南太平洋》看起来却像不同文明的产物。

撇去戏剧的历史性见解不谈，对这些演出的

热烈欢迎也显示出百老汇某些固有的东西。在这令人兴奋又困扰的两年里，我们正在失去某些东西。艺术形式看起来是在我们眼前实现了再创造，像拉美青少年的说唱，或美国黑人火爆的电吉他弹奏，以及青少年性感暴露的不合宜的行为，都出现在戏剧的圣殿里。相比于这些新声音参差不齐的冒险突破，两部黄金时代经典剧目的优雅词汇和怀旧气氛当然会受到夸张而热烈的欢迎——这种欢迎尤其来自那些喜欢沉浸在这种气氛里的人们。

不应当混合在一部戏中，以及戏剧和诗歌应教化和取悦观众。

从亚里士多德和贺拉斯开始，批评家就趋向进入两个领域：要么是进行分析和描述，要么是设定规则。这种规范性倾向应当引起注意，因为它带来了一种危机：当批评家判断戏剧应该是什么样时，变得过度僵硬，充满道德说教，还排除了那些观众认为既有意义又带来愉悦的戏剧。

概 要

演出现场的观众是戏剧表演的本质性因素。就像同一个作品不可能有两种完全一样的演绎，没有两个观众是相同的。每个观众都是一个不同的混合体，他来自不同的年龄阶段、教育背景和职业领域。这些作品的目标观众群是多样化的群体，成员包含了各类特定观众群——美国黑人，亚裔美国人，拉丁裔和拉美裔，美洲原住民，女权主义者，男同性恋和女同性恋，还有其他政治和实验团体。每一个观众特殊的回应都影响着演员的表演。

评论家和批评家是一类特殊的观众。他们是渊博而有见识的戏剧活动观察者。评论家通常为报纸、杂志或电视台工作。在看过演出后，评论家描述演出并给出是否值得一看的建议。

批评家通常为杂志或学术期刊写作，在描述分析戏剧活动时，使用比评论家更多的细节。批评家应当有戏剧史、戏剧文学和戏剧作品方面的扎实教育背景，这样他们就能借由相关知识背景为读者提供有见地的判断。

戏剧批评可以是描述性的，解释舞台上发生的事情；或者是规范性的，提供建议或规范应当发生什么。

重要词汇

Aesthetic distance 审美距离 观众和戏剧动作在物理或心理上的分离，经常被视为创造艺术幻觉的必要手段。

Auteur director 作者导演 这类导演相信他或她是作品的作者。一个作者导演的观点应当比剧作家占有优势，导演可以对文本进行修改

和改编。

Descriptive criticism 描述性批评 这种批评旨在尽可能清晰且精确地描述舞台上发生的事情。

Prescriptive criticism 规范性批评 这种批评提供建议，有时建议应当怎么做。

全球戏剧： 过去的和当代的

Global Theatre: Past and Present



▲ 全球戏剧

在第2部分我们探索研究过去和当代的戏剧。这两部分密不可分：当代戏剧建立在过去的基础上，不管是源自古希腊和古罗马的西方戏剧传统，还是几个世纪前发轫于印度、中国、日本和南亚的东方戏剧传统。这里看到的画面是威廉斯顿戏剧节上演的《三姊妹》，作者安东·契诃夫，导演迈克·格雷夫（Michael Greif）。一个多世纪以来，契诃夫的作品不止在西方更在世界范围产生深刻影响。舞美设计：艾伦·莫耶（Allen Moyer）；服装设计：克林特·拉莫斯（Clint Ramos）；灯光设计：肯尼斯·波斯纳（Kenneth Posner）；音响设计：沃尔特·特拉巴赫（Walter Trarbach）。（©T. Charles Erickson）

part. 2

第4章 早期戏剧：古希腊、古罗马和中世纪

第5章 早期戏剧：亚洲

第6章 文艺复兴时期的戏剧

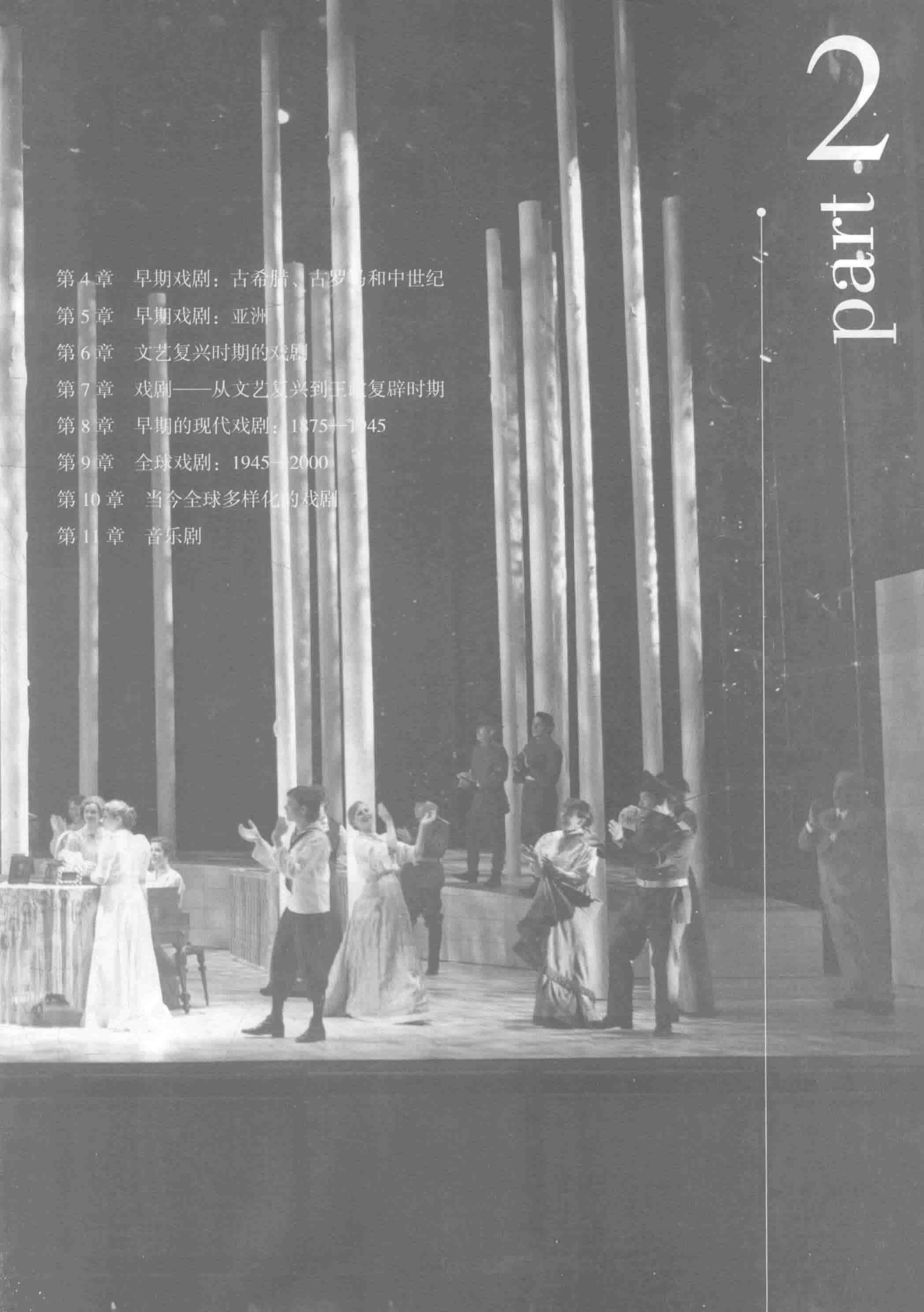
第7章 戏剧——从文艺复兴到王朝复辟时期

第8章 早期的现代戏剧：1875—1945

第9章 全球戏剧：1945—2000

第10章 当今全球多样化的戏剧

第11章 音乐剧





第 4 章

早期戏剧：古希腊、古罗马和中世纪

4.1 戏剧的起源

4.2 希 腊

4.3 古罗马

4.4 中世纪

◀ 图 4-1 西方戏剧的起源

西方戏剧始于古希腊和古罗马戏剧，间隔几个世纪后，在中世纪得以延续。最广为人知的古希腊戏剧是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。图中展示的是希腊国家剧院在古罗马竞技场演出作品的一幕，它在观众面前展示了 1500 年前的奇观。人物主要是歌队成员，这是古希腊戏剧里的重要元素。（©epa/Corbis）

古希腊和古罗马的古代文明对西方文明产生了巨大的影响。他们在艺术、建筑、文化、科学、哲学、法律、工程和政府形态方面的革新，影响了后来西方社会的思想和实践。古希腊和古罗马的戏剧奠定了很多现代西方悲剧传统的基础。中世纪时期戏剧是古代和文艺复兴之间的桥梁。然而，在谈论这三个引人注目的时期前，我们首先要简要讨论几个戏剧可能的起源。

4.1 戏剧的起源

没有人确切地知道戏剧如何起源，也没有人知道它起源于何时何地。我们只知道，创造戏剧的冲动普遍存在于人类的心灵中。

戏剧的两项要素是讲述故事和模仿，在世界范围的文化中，它们与其他因素一起成为宗教惯例和仪式——正式的、重复的庆典——的重要部分。例如在古埃及的传统里，就有祭奠奥西里斯神的繁复仪式。奥西里斯成为了埃及的主宰者，与他的姐姐伊西斯结婚，被他的兄弟谋杀，最终完成复仇并复活。从公元前 2500 年到公元前 500 年近 2000 年的历史里，在阿比杜斯的广大区域，对奥西里斯的祭奠仪式不断进行。

另一个反复出现的因素是服饰。如在中非和西非，很多庆典都使用醒目而富有想象力的服装和面具。扎伊尔的库巴人有一种显示男子气概的舞蹈。庆典的中心人物是乌特，他是一个神话英雄，戴着巨大的头饰和用长羽、正羽、贝壳和珠子做的面具。

在某些社会、仪式和宗教庆典中，模仿和讲述故事已经合并转化为戏剧活动。在西方文化里，第一个实现这种转化的是古希腊。

4.2 希 腊

背景：古希腊的黄金时代

在历史上，有很多时候，各种力量汇聚在一起创造出一个引人注目的时代。这样的时代就是公元前 5 世纪的古希腊雅典。古希腊时期的雅典在政治、哲学、科学、艺术包括戏剧上都取得了令人瞩目的成就。这个时期广为人知，被称



图4-2 戏剧的起源

大部分庆典仪式——无论是在非洲、美国本土还是南亚——都有非常强烈的戏剧要素。包括面具、服装、吟诵歌唱、音乐和舞蹈。图中展示的是马里巴马科的多贡族舞者在庆典仪式上的表演。值得注意的是精致的面具和色彩艳丽的服饰。（©Jacky Naegelen/Corbis）

作古典时期（the classical period）或古希腊的黄金时代（the golden age）。

古希腊是一个独立城邦的联合体，雅典——作为最重要的城邦——被视作民主的诞生地（虽然只有男性公民在政治和政府决策中具有话语权）。希腊哲学家如苏格拉底和柏拉图，试图解释他们身边的世界。希罗多德改变着历史，从简单的事件记述进入社会科学。还有一些重要的数学和科学发现：如古希腊数学家毕达哥拉斯证明了一个被称为几何学奠基之一的定理；希波克拉底制定了今天仍在使用的医生誓词。这个时期的希腊雕刻也为世界各地博物馆所珍藏，而如帕特农神庙——坐落在雅典卫城的神庙——一类的建筑依然是建筑学的典范。

戏剧和文化：古希腊戏剧出现

古希腊戏剧特殊的重要性在于对狄俄尼索斯——酒神、丰收之神与狂欢之神——的祭祀庆典仪式。之后，古希腊戏剧为祭祀狄俄尼索斯而上演。大多数历史学家相信古希腊戏剧脱胎于歌队。这种歌队由15个男子组成，以舞蹈和吟唱颂歌的形式赞美狄俄尼索斯。

通常认为，在公元前6世纪，一个叫泰斯庇斯的表演者实现了这种颂歌到戏剧的转换，他从歌队（chorus）分离出来成为演员。他由背诵一个简单的故事到扮演人物，并与歌队其他成员展开对话。泰斯庇斯的贡献反映在thespian这个词上，它被视作“悲剧演员”的同义词。

戏剧和宗教信仰 古希腊宗教是多神信仰，与古希腊戏剧有密切的关

系。古希腊的城邦在每年的节日都要举行祭神的仪式，戏剧成为了某些古希腊节日的中心特色。在雅典，春天的节日叫做“城市的戴神节”（City Dionysia），主要为祭祀狄俄尼索斯。它结合了公元前 534 到前 487 年悲剧和喜剧。“城市的戴神节”持续好几天，其中 3 天贡献给悲剧，剩下的时间上演 5 场喜剧。羊人剧（Satyr plays）也在其中表演。（对羊人剧的解释将出现在本书结尾的“重要词汇”单元。）节日的最后几天用于颁奖。狂欢节庆典由一个代表机构进行评判，行为不当或不敬的人会受到审判和惩罚。

由于戏剧成为了宗教的和城市的活动，政府就经常承担戏剧活动的组织工作。节日前的 11 个月，官方会选择上演剧目，挑选剧作家，并为其指定歌队队长（choregus）——相当于现在的制片人。在早期的古希腊戏剧节日中，悲剧剧作家的作用相当于导演。一个剧作家需要挑选演员，监督创作过程，与歌队一起合作，与演员沟通角色。

图 4-3 古希腊戏剧和宗教

纵观戏剧的历史，会发现戏剧和宗教信仰紧密联系。无论在东方还是西方都是如此。古希腊和古罗马戏剧经常与宗教节日庆典相连，中世纪戏剧的主要片段则直接表现宗教信仰主题。主要的古希腊戏剧庆典都围绕着狄俄尼索斯，他也是欧里庇得斯的戏剧《巴克斯》（*Bacchai*，又译作《酒神的女祭司们》）的主题。图中展现的是伦敦皇家剧院的演出。表演者从左至右依次是：威廉姆·胡斯顿（William Houston）扮演的阿高厄，克雷格·希克斯（Greg Hick）扮演狄俄尼索斯，大卫·赖亚尔（David Ryall）扮演卡德摩斯。

（©Donald Cooper/Photostage）

戏剧和神话 剧作家会为节日选择什么样的故事？他们又是从哪找到的这些故事？大多数情况下答案是，古希腊神话。

神话是代代相传的故事或传说。在每个文化里，某些神话具有强大的影响力，因为它们似乎能够概括人们关系的特点，并尝试解释个体生命中的某



些问题、灾难和机会。古希腊有大量神话，这些神话为古希腊戏剧提供了故事素材。

古希腊悲剧

在古希腊戏剧节日上最受尊敬的戏剧就是悲剧。公元前5世纪的雅典，大约出现了900部悲剧，其中31部流传下来。它们集中在三位剧作家身上：埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯。

悲剧作家：埃斯库罗斯·索福克勒斯·欧里庇德斯 埃斯库罗斯（公元前525—前456）被视为古希腊第一位重要的剧作家，并且是西方第一位重要的剧作家。在他写作的年代，戏剧演出由15个人组成的庞大歌队和1个演员完成。然而，在他自己的作品里，埃斯库罗斯增加了第二个演员，他能够通过戴不同的面具扮演不同的角色。这使得人物间开始产生真正的交流，也是我们所理解的戏剧样式的开始。（应当注意的是所有表演者都是男性，女性角色也由男性扮演。）埃斯库罗斯的另一项变革是将歌队的规模缩减至12人，使之更易管理。

埃斯库罗斯的剧作涉及贵族家庭和崇高的题材，因其中的抒情诗、戏剧结构和充满智慧的内容而备受赞誉。他是公认的写作**三联剧**（trilogy）——由三部悲剧组成一个独立的整体——的高手。他最著名的三部曲是《俄瑞斯忒亚》（*Oresteia*，公元前458年）——关于阿伽门农的长篇故事。阿伽门农是特洛伊战争的英雄，他回家后被妻子克吕泰墨斯特拉所杀。克吕泰墨斯特拉后来被他们的孩子伊莱克特拉和俄瑞斯忒斯杀死。

索福克勒斯（约公元前496—前406）的生活贯穿了公元前5世纪。他在埃斯库罗斯建构的戏剧基础上继续建构戏剧，将歌队成员的数量复增至15人。更重要的是，他意识到增加第3个演员——可以扮演更多角色——将为演出带来巨大的弹性。因为每个演员可以通过换不同的面具扮演2—3个角色，三个演员意味着一台演出可以有7—8个人物。

这个新变化使索福克勒斯的戏剧结构、人物介绍和信息更加精巧，还可以灵活地构筑高潮。（当我们看《俄狄浦斯王》时会发现这一点。）

第三个戏剧家，欧里庇得斯（约公元前484—前406年），是一个更反叛的剧作家。他是三人当中最具现代性的作家。这一点来自以下几个方面：对女性人物充满同情的描述，更多的现实主义因素，悲剧、情节剧和戏剧的混合，以及对神灵的怀疑态度。

悲剧结构。 现在让我们来看看古希腊悲剧的结构，特别是其中一个悲剧——《俄狄浦斯王》——的情节。

古希腊悲剧的形式和情节。虽然三位剧作家现存的31个剧本多种多样，

但大部分作品的架构仍旧遵循了相同的模式。首先是开场，接着是歌队入场。随后是一个关于人物的片段，然后进入第一首合唱歌曲。这之后，人物表演片段和歌队的合唱交替进行，直到最后一个人物片段完成，然后所有人物和歌队退场。

歌队是古希腊戏剧中的关键要素，也是最有特色的要素。自古希腊戏剧后，歌队再没有以同样的方式出现过。歌队所扮演的角色常常代表了普通市民，包含很多功能。首先，他们的反应常常是观众可能的反应，于是他们就成为观众的代言人，唤起观众的认同。第二，歌队经常提供有利于理解情节的背景信息。第三，歌队在主要人物的极端行为中表现出中庸的平衡。第四，歌队经常提供哲学观察，并根据剧中发生的一切作出结论。需要注意的一点是，歌队的很多章节是唱歌和跳舞，虽然我们不知道确切的音乐和肢体动作是怎样的。

不管扮演的人物是男性还是女性，歌队成员始终是男性——在古希腊戏剧里所有的表演者都是如此。

《俄狄浦斯王》的情节。高潮结构，亦如戏剧中诸多其他部分，在古希腊时代已经开始发展，索福克勒斯的作品《俄狄浦斯王》（公元前 430 年）

古希腊		
戏剧	年代， 公元前	文化和政治
	800	荷马时代（公元前 800）
阿里昂，竖琴家和诗人	600	米勒都的泰勒斯开始自然哲学（物理学）（约公元前 585）
发展出酒神赞美诗（约公元前 600）	575	庇西特拉图，古希腊雅典僭主（公元前 560）
泰斯庇斯，据称在酒神赞美诗出现的第一个“演员”（公元前 6 世纪中期）	550	
雅典开始戏剧竞演（公元前 534）	525	毕达哥拉斯的繁荣：意大利南部和西里的多利克神庙（约公元前 525）
		雅典民主（公元前 510）
戏剧出现在“城市的戴神节”（公元前 487）	500	品达开始写作颂歌（公元前 500）
		希波战争（公元前 499—前 478）
		马拉松战役（公元前 490）
埃斯库罗斯增加了第二个演员（约公元前 471）	475	苏格拉底出生（公元前 470）
索福克勒斯增加第三个演员（约公元前 468）		伯利克里开始掌权：伯利克里时代（公元前 462—前 429）
埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒亚》；出现了景屋（公元前 458）		希波克拉底出生（公元前 460）
给悲剧演员颁发奖金（公元前 449）	450	帕特农神庙动工；希罗多德声名日隆（公元前 447）

接上页

“勒纳节”并入戏剧活动（约公元前442）		
索福克勒斯的《俄狄浦斯王》（约公元前430）		菲狄亚斯去世（公元前500—前435）
欧里庇德斯的《特洛伊妇女》（公元前415）	425	伯罗奔尼撒战争（公元前431—前404）
阿里斯托芬的《吕西斯特拉塔》（公元前411）		雅典舰队覆灭（公元前404）
	400	斯巴达的霸权开始（公元前404） 审判苏格拉底并执行死刑（公元前399）
	375	亚里士多德出生（公元前384—前322） 柏拉图的《理想国》（约公元前375） 斯巴达的霸权结束（公元前404—前371） 底比斯霸权结束（公元前371—前362） 腓力二世，马其顿的国王（公元前352）
“城市的戴神节”里专业演员代替业余演员（约公元前350）	350	亚历山大大帝继承腓力二世；公元前335年占领希腊
亚里士多德的《诗学》（约公元前335—前323）		
酒神戏剧完成（约公元前325）	325	希腊文明在整个东地中海地区传播（约公元前320）
从这时直到约公元前100年，希腊戏剧在地中海地区建立（公元前320）		
米南德的《恨世者》（公元前316）	300	
承认“酒神艺术家”团体（公元前277）	275	

就是一个范本。

俄狄浦斯的故事在戏剧上演之前很久就开始了。当俄狄浦斯——底比斯的国王拉伊俄斯和王后伊俄卡斯忒的儿子——出生时，神预言他会杀死父亲并与母亲结婚，因此他被丢到山顶等死。羊倌救了他，并把他带到科任托斯，在那里他被科任托斯的国王和王后当做自己的儿子抚养。

俄狄浦斯长大后，知道了预言他将杀父娶母的神谕。俄狄浦斯以为科任托斯的国王和王后是他真正的父母，于是他逃离了科任托斯前往底比斯。快到底比斯时，俄狄浦斯在十字路口偶遇一个人并在打斗中杀死了他，而这个人就是他真正的父亲，底比斯的国王。在解答了斯芬尼克斯之谜后，俄狄浦斯前往底比斯并成为那里的国王。他娶了王后伊俄卡斯忒，却不知道她是他妈妈。过了一段时间，瘟疫袭击了底比斯。

这个时刻是演出的开始。戏剧行动在同一天同一个地点展开，即底比斯

图 4-4 悲剧《俄狄浦斯王》

最著名的古希腊悲剧之一是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。俄狄浦斯在不知情的情况下杀父娶母后成为了底比斯的国王。当一场瘟疫袭击底比斯时，俄狄浦斯决定找出杀人凶手。他最终发现自己的所作所为，于是刺瞎了自己的双眼并自我放逐。图中这个画面来自安大略湖的斯特拉斯福特戏剧节，这个版本来自著名的以色列诗人和戏剧家 W.B. 耶茨 (W.B. Yeats)，导演道格拉斯·坎贝尔 (Douglas Campbell)。站在中间的人物是伊俄卡斯忒，俄狄浦斯的母亲和妻子。(Photo: Cylla von Tiedemann)



王宫前。演出开始之后，合唱部分与人物片段交替进行。情节有许多转变和转折，人物也同样起伏变换。首先，预言透露瘟疫不会消除，除非找出杀死前任国王的凶手并惩罚他。俄狄浦斯不知道自己就是凶手，发誓找到有罪的当事人。伊俄卡斯忒告诉俄狄浦斯不要在意神谕，因为神谕说她的丈夫会被自己的儿子杀死，但他已经在十字路口被杀。接着俄狄浦斯说他在一个十字路口杀死了一个男人。之后，从科任托斯赶来的信使说国王死了，证明了俄狄浦斯没有杀死他的父亲，因为父亲在俄狄浦斯离开时死去了。但是接着信使透露了科任托斯的国王并不是俄狄浦斯父亲的事实等等，直到最后真相大白。俄狄浦斯刺瞎了自己的双眼，伊俄卡斯忒自杀。

在主题上，《俄狄浦斯王》提出的问题所激起的哲学讨论已经持续了几个世纪：关于命运、自尊，以及对人类活动的讽刺意味。

古希腊喜剧

正如我们注意到的，为期 7 天的“城市戴神节”有一部分是贡献给喜剧的，届时会有 5 位作家的戏剧作品在狂欢节期间上演。公元 5 世纪晚些时候，有一个冬天的狂欢节是独立献给喜剧的。

这个时期广为人知的古希腊喜剧是“老式喜剧” (Old Comedy)，区别于另外一种出现在公元前四世纪末的“新喜剧” (New Comedy)。现在留存下来的老式喜剧是阿里斯托芬 (约公元前 448—约前 380 年) 的作品。

老式喜剧经常以社会、政治或文化状况为笑料，人们常常能辨认出这些人物的原型。哲学家苏格拉底是阿里斯托芬讽刺的众多名人中的一个。老式

安提戈涅

雅典，公元前441年 时间是公元前441年。

这是古希腊雅典三月下旬的一个早上，雅典市民早早起来，前往狄俄尼索斯剧场，它是坐落在雅典卫城——雅典最高的山冈——南面的露天剧场。雅典卫城有好几个神庙，包括帕特农神庙——这座宏伟庄严的新神庙是为了献给雅典的众神，此时正在建设中。

狄俄尼索斯剧场建在雅典卫城山的斜坡上，有半圆形坐席。坐席的底端是一块平坦的圆形区域——歌舞场（the orchestra），演员在歌舞场表演。在歌舞场后面搭建起一个临时舞台房，表演者将会从这里上下场。今天舞台房的正面的表演区域代表底比斯的神庙，舞台行动将在这里展开。

不同信仰派别的僧侣坐在舞台房对面观众席前排的特殊座位。其他显贵之人，如城市和军事官员，被安排在前面几排围绕着他；再往上坐着市民和奴隶。所有人，包括最上面一排的观众都可以清晰地听到演员的台词，以及演员在歌舞场的低声细语。

为雅典市民上演的戏剧是“城市的戴神节”——一个持续几日的年度系列庆典——的一部分。狂欢节期间，雅典的所有事情——商业和政府事务——都会暂停。戏剧上演的前一天，会有一个游行穿过城市，在剧院附近一座献给酒神狄奥尼索斯的神庙结束。在神庙的祭坛里，会举行宗教庆祝活动。

狂欢节有三天奉献给悲剧，今天是其中一天。在接下来几天，会上演一个剧作家的三个悲剧和一个羊人剧。三个悲剧有时串联组成一部长作品，叫做三联剧；但有时他们是三部独立的剧作——就像今天的样子。

即将开始的演出是索福克勒斯的《安提戈涅》。

它取材于希腊人都熟悉的神话：安提戈涅是俄狄浦斯王的女儿。她父亲死后，她的两个兄弟，厄特俄克勒斯和波吕尼克斯，为了争夺底比斯的王位进行了一场战争，并在战争中杀死了彼此。安提戈涅的叔叔克瑞翁成为了底比斯的国王。克瑞翁责备波吕尼克斯引起的冲突和争论，诏告全城波吕尼克斯举行体面的葬礼。安提戈涅决定公开反抗克瑞翁的命令并埋葬波吕尼克斯。观众非常熟悉这个神话，并好奇地等着看索福克勒斯——他们最著名的戏剧家之一——如何叙述它。

演出一开始，两个演员戴着面具穿着妇女的装束出现在表演区。他们分别扮演安提戈涅和她的姐姐伊斯美娜。安提戈涅告诉伊斯美娜她要反抗叔叔——国王克瑞翁，为她们的兄弟波吕尼克斯举行一个体面的葬礼。与安提戈涅不同，伊斯美娜胆小、易受惊吓；她坚持女人很柔弱，不能反抗国王。伊斯美娜还指出，如果克瑞翁发现安提戈涅的行径，将处死她。然而，安提戈涅坚持她不会对一个男人低声下气，哪怕是国王。

两个女性人物离开舞台后，15个男子组成的歌队进入。这些男人扮演城市的长者，贯穿全剧。他们在特定的段落唱歌跳舞，执行几种任务：提供故事背景，提出哲学问题，促使主要人物表现出克制。合唱片段在安提戈涅、克瑞翁和其他主要人物的冲突中交替进行。

随着演出的进行，安提戈涅企图埋葬波吕尼克斯，但她被抓住并带到了国王面前。在他们的冲突中，安提戈涅反抗克瑞翁。她被宣判死刑并被投到山洞里等死。演出结尾，不仅安提戈涅死了，克瑞翁的妻子、儿子也都自杀了。最后一场戏，我们看到克瑞翁失去了所有他珍视的亲人，带着他的悲剧面具孤独地站着。

喜剧的现代对应形式是电影和电视节目中的政治讽刺如《周末夜现场》、《疯电视》、乔恩·斯图尔特的《每日秀》（*The Daily Show*）。

在老式喜剧中，讽刺蕴含在奇异的、未必真实的情节里，这故事是喜剧重要的前提。如在《吕西斯特拉忒》（*Lysistrata*）里，阿里斯托芬谴责了希腊参与的伯罗奔尼撒战争；作品里的女性进行了性爱罢工，拒绝和男人睡觉除非他们停止战争。

与悲剧不同，大部分老式喜剧没有高潮结构。比如，这些故事不在严格限定的同一范围和地点发生，而且经常有庞大的人物表。他们还有两个悲剧里没有的场景。一是辩论，被称作“竞赛”（agon），在两股对立的力量之间就政治和社会问题展开。另一个是歌队部分，即广为人知的“合唱段主唱段”（parabasis），直接面向观众宣讲；它使普通观众和特定观众都从中得到乐趣。

在始于公元前4世纪的希腊化时期，老式喜剧逐渐被新喜剧取代。新喜剧取消了老式喜剧中对政治、社会 and 文化的讽刺，转而关注浪漫情事和家长里短的琐事。我们将在古罗马喜剧中学习这种类型的喜剧。古罗马喜剧直接继承古希腊新喜剧。

古希腊的剧场

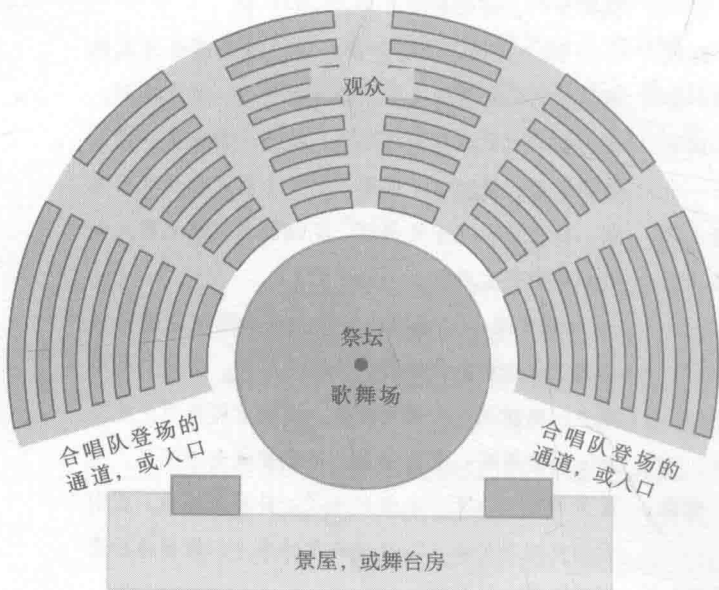
古希腊戏剧在**圆形露天剧场**（amphitheatres）上演。这种建筑通过削凿山坡的一侧建成，大约可以容纳15000—17000名观众。山坡的底部是一个圆形表演区域被称作**歌舞场**（最近的发掘表明，最早的歌舞场可能是长方形的）。

演区后面是景屋。景屋的左右两边是歌队的出口和入口，歌队通过**通道**（parodos）上下场。这是最早的伸出式舞台的记录。古希腊悲剧的标准布景设置是一个宫殿，有一些简单的设施用来象征地点并帮助人物上下场。观众坐在**观赏场地**（theatron）里。古典时期，山上的剧场可能是临时的木质看台，到希腊化时期这些看台则由石头构成。

希腊戏剧中的所有人物，无论男性和女性，都由男性扮演。表演者，特别是歌队成员，需要完成唱歌、跳舞还有朗诵。演员

图4-5 古希腊剧场平面图

古希腊剧场依山而建，靠山的一侧天然的成为观众席。观众席底部是一个圆形区域（歌舞场）。歌队在歌舞场进行表演。歌舞场中央是一个小高台。歌舞场后面是一个临时的舞台房（景屋），景屋两侧是供进场和退场的通道（合唱队登场的通道）。



也许是有报酬的。公元前449年后，一些文献里出现了演员竞争的记载。

希腊戏剧中服装的主要元素是面具。所有表演者都佩戴面具。面具遮盖了整个头部，包括发型和明显的面部特征如胡子。面具标示了人物的情感状态，也使男演员可以扮演女性角色。

古希腊的戏剧批评：亚里士多德

公元前4世纪，在索福克勒斯达到了其剧作巅峰的100年后，出现了第一部戏剧批评的重要著作——《诗学》。它的作者是亚里士多德（公元前384—前322年）。同苏格拉底和柏拉图一样，亚里士多德也是重要的古希腊哲学家。他同时也是科学家，将他看到的世界加以描绘和编目。他也用相同的方法分析悲剧。《诗学》是一部结构松散且未完成的著作，我们现在看到的版本可能是基于一系列讲课记录的整理稿。然而，它是如此的智慧而富有洞察力，以至于它依然是现存的独一无二的重要戏剧批评著作。

在《诗学》里，亚里士多德描绘了戏剧的六个要素：（1）情节（戏剧事件的安排）；（2）人物（人们在剧中所扮演的角色）；（3）思考和主题（所探讨的想法）；（4）语言（对话和诗）；（5）音乐；（6）景观（舞美和其他视觉要素）。亚里士多德暗示，悲剧涉及的是命运的逆转以及高贵人物的毁灭。

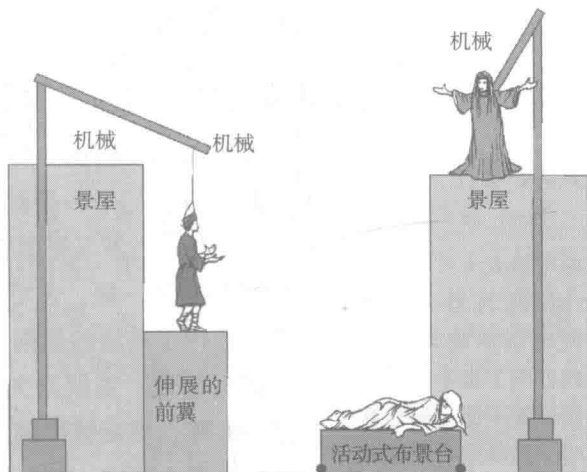


图4-6 希腊的解围之神和活动式布景台

图中是根据推测复原的古希腊舞台装置。在左边，景屋两边斜向伸展的前翼（paraskention）上有一个起重装置，帮助起吊人物。右边的景屋屋顶有一个起重装置。下面是一个带轮子的活动式布景台（ekkyklema），用于将人物从景屋内运出。

后期的古希腊戏剧

亚里士多德两个世纪之后的时期被称为希腊化时代。在这个时期，古希腊戏剧有多项重要发展。

原创戏剧的伟大时代结束了，人们开始不断复排过去的剧目。原创戏剧变得不那么重要了，重点转移到表演和演员。我们会发现，在这个时期，戏剧面具变得更大，头饰也很夸张，厚底鞋使演员看上去更高，还建立了更多更大的固定舞台。这些措施使观众更注意演员。公元前277年建立的行业公会——酒神艺术家（the Artist of Dionysus），标志着这个时期表演者地位的变化，酒神艺术家相当于今天的演员工会。

戏剧建筑的扩张遍及整个希腊化世界。从小亚细亚东部到意大利西部，至少有40座剧场建筑，许多建筑至今仍矗立在那。相比于先前无法耐久的木质建筑，这些建筑是永久性结构，拥有坐席区和用石头建造的景屋。

戏剧在古希腊持续繁荣直到公元前200年，但它已经不再是纯粹的古希腊戏剧——它受到了无所不在的古罗马城市文明的影响。

4.3 古罗马

背景：古罗马及其文明

当古希腊文明的力量和重要性下降时，另一个文明开始在欧洲的意大利半岛显现。它的中心是罗马城，并因此得名。希腊因它的创造力和想象力而被人们记住，古罗马则因它的实践成果被人们承认：法律、工程和军事征服。正如这些成就一般，古罗马戏剧也比古希腊戏剧更务实。喜剧和其他大众娱乐形式取代了高洁的悲剧，类似于我们的电影、电视和摇滚音乐会。

根据传说，古罗马大约在公元前 750 年建立，帝制统治超过 200 年。公元前 500 年，皇帝被推翻，建立了延续近 500 年的共和制。

公元前 3 世纪，古罗马在与迦太基的长期冲突中——也就是布匿战争^①——取得胜利。古罗马控制了地中海中西部的大部分地区。正是这个征服时期，古罗马开始接触古希腊，并直接看到了古希腊艺术和文明，包括戏剧。

公元前 1 世纪，因为统治的疆域过于庞大，罗马共和国开始显露一些严重的紧张迹象。在中部的骚乱中，裘利斯·恺撒成为独裁者，后被布鲁图领导的一伙人暗杀，后者在随后与马克·安东尼和屋大维的争权战中被击败。这场震荡摧毁了共和国。公元前 27 年，古罗马成为了拥有最高统治者的帝国。这种政府形态持续了几个世纪，统治了大部分西方文明世界。

古罗马法律涉及财产、婚姻和遗产继承，直到今天仍对西方世界产生深远影响。此外，古罗马人还是杰出的工程师和建筑师，建造了重要的沟渠和道路。宗教信仰对古罗马人也是很重要的。他们崇拜的神与希腊人的神重复，也崇拜其他神灵。

古罗马的戏剧和文化

如同雕刻和建筑一样，古罗马戏剧也受到古希腊的强烈影响。他们从古希腊戏剧特别是古希腊新喜剧里广泛汲取营养，发展出自己的大众喜剧形式。值得注意的是，古罗马人的大众娱乐方式也受伊特鲁里亚——古罗马北部的文明——的影响。这个文明在公元前 650 年到前 450 年十分繁荣。

公元前 240 年，纪念朱庇特（罗马神灵中与宙斯对应的的神）的罗马节（Ludi Romani），成为第一个包含戏剧的主要的古罗马狂欢节。另有 5 个官方的狂欢节最后也包含了戏剧活动。另外，越来越多的日子留给了等级稍低音乐节和戏剧活动。

① 古罗马统一意大利之后便和迦太基人发生了三次战争。三次布匿战争前后大约持续了一百多年（公元前 264 年—前 164 年）。——译者

古罗马的大众娱乐

纵观戏剧的历史，所有的文明都发展了大众娱乐活动。这些娱乐激发了社会各阶层的兴趣，也不需要高深的教育背景、社会背景或文化修养。许多大众娱乐活动使用现场表演者，本质上就是戏剧性的。一些历史学家认为 21 世纪的美国文化，连同高度发达的大众娱乐活动——电视、电影、摇滚音乐会，还有其他复杂的戏剧性艺术——都与古罗马文化十分相像。理由是古罗马人的娱乐活动与现代人相当一致。古罗马人非常喜欢战车竞赛、马术表演、杂技、摔跤、徒手拳击和角斗士格斗——虽然角斗士格斗不是娱乐活动，而是真实的死亡战斗。

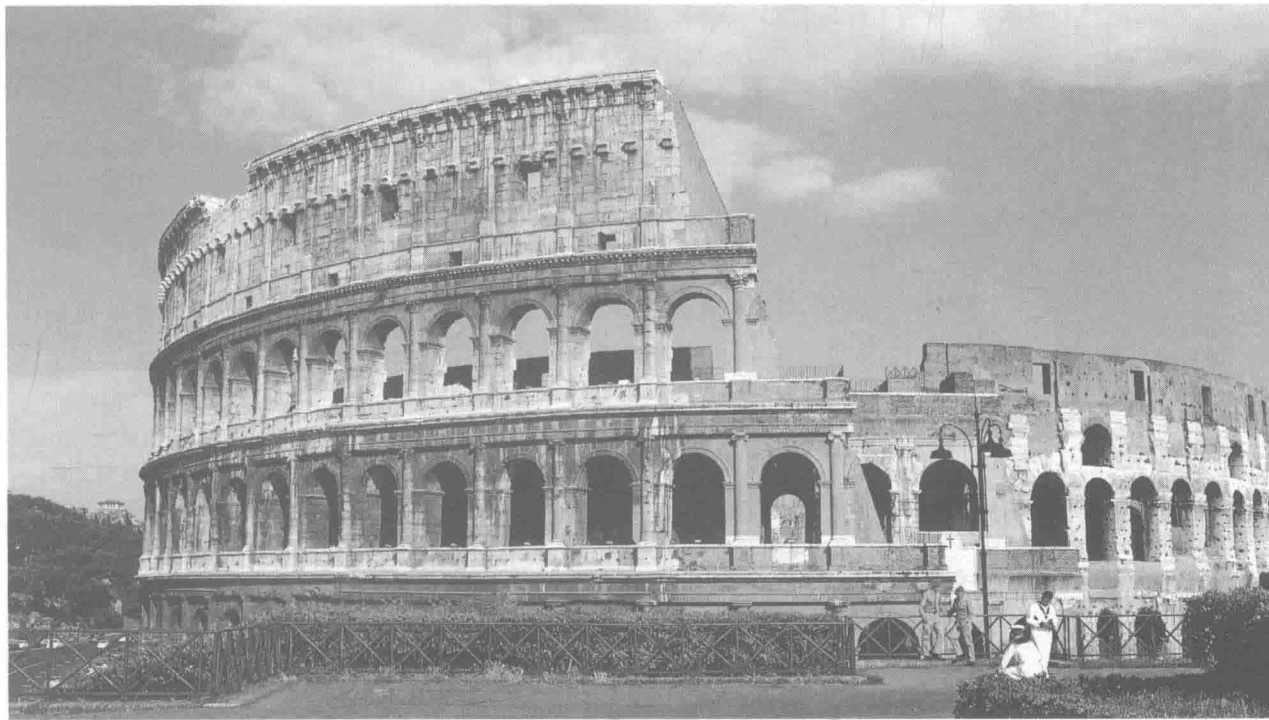
古罗马喜剧：普拉图斯和泰伦斯

虽然古罗马的戏剧繁荣了近 7 个世纪，却只有 3 位剧作家的作品遗存下来：普拉图斯、泰伦斯的喜剧和塞内加的悲剧。

普拉图斯（公元前 254 年—前 184 年）的喜剧几乎都是以古希腊新喜剧为基础，专门处理家务事，特别是浪漫情事中的麻烦和磨难。他的人物都是易识别的、重复的固定类型人物，最常见的是以他人为生的寄生虫，并因好色显得灵活机敏。高级妓女、恋人、专横的父母也是他喜爱的人物。大部分

图 4-7 古罗马的大众娱乐

古罗马为大众娱乐表演——包括格斗、战车竞赛和动物格斗——修建了宏伟的竞技场。图中看到的是古罗马斗兽场（the Roman Colosseum）。这座巨大的圆形露天竞技场建于公元 70—82 年，直到今天依然矗立在那里。这里上演了很多壮烈的场面，包括血腥的格斗。（Royalty-Free/Corbis）。



古罗马

戏剧	年代, 公元前	文化和政治
	750	罗马建城的传统日子 (公元前 753)
		第一次布匿战争 (希腊影响古罗马文化) (公元前 264—前 241)
古罗马节增添了固定的喜剧和悲剧 (公元前 240)	250	第二次布匿战争 (公元前 218—前 201)
		汉尼拔将军的胜利 (公元前 218—前 216)
	200	古罗马击败马其顿的腓力五世 (公元前 200—前 197)
		加图当选监察官; 花费 1000 塔兰特 ^① 修建下水道 (公元前 184)
		古罗马市民免除直接赋税 (公元前 167)
		古罗马兼并马其顿 (公元前 147)
		古罗马出现第一条高空的引水渠 (公元前 144)
		西西里的奴隶革命 (公元前 135)
		庞培清剿海盗 (公元前 67)
		古罗马文学的黄金时代 (约公元前 58—50)
		恺撒征服高卢 (公元前 55)
普劳图斯的《普修多卢斯》(公元前 191)	100	
泰伦斯的《佛密欧》(公元前 161)		
维特鲁威的《建筑》(公元前 90)	100	
古罗马的第一座永久性剧场 (公元前 55)		
贺拉斯的《诗艺》(公元前 24)	50	
古罗马人建筑的剧场和竞技场遍布帝国 (约公元 30—200)	0	耶稣被钉死在十字架上 (公元 30)
塞内卡 (约公元前 4—公元 65) 写了古罗马悲剧	50	
	100	
	150	马尔库斯·奥列里乌斯的统治 (161—180)
		塞维鲁王朝; 统治逐渐分崩离析 (193—235)
	200	
每年约有 100 天的戏剧演出	250	对基督教大范围的迫害 (约公元 250—300)
	300	君士坦丁一世统治; 帝国重新统一 (324—337)
		圣奥古斯丁出生 (354)
	350	叛教者朱利安恢复异教信仰 (361)
		狄奥多西一世禁止异教崇拜 (391)
迦太基会议颁布法令, 将宗教节日时去剧院而非教堂的人驱逐出教会; 演员禁止参加圣礼 (398)	400	罗马被西哥特人洗劫 (410)
	450	匈奴人阿提拉死去 (453)
		西罗马帝国灭亡 (476)
	500	

① 塔兰特 (拉丁语: talentum, 古希腊语: τάλαντον, 含义为“秤, 天平”) 古代中东和希腊-罗马世界使用的质量单位。希腊人使用的塔兰特的实际质量约相当于今日的 26 千克。用作货币单位时, 是指与 1 塔兰特同重的黄金或白银。一些权威学者估计罗马人衡量贵金属所用的塔兰特的实际质量大约在 20 至 40 千克之间。——译者

对话本来是唱的。普拉图斯的戏剧是滑稽笑剧，经常使用张冠李戴的闹剧手法。这类作品里最有名的是《孪生兄弟》（*The Menaechmi*）。

普拉图斯之后的古罗马喜剧作家是泰伦斯（公元前185年—前159年）。虽然泰伦斯的情节和普拉图斯的一样曲折，但他的风格具有更强的文学性并较少夸张。泰伦斯的《佛密欧》（*Phormio*，公元前161年），讲述了一对堂兄弟为了他们的爱人，与坚决反对他们的父亲斗争的故事。复杂的情节、固定的人物和《孪生兄弟》十分相似，但《佛密欧》少了很多笑闹和粗鲁的滑稽元素，增添了更多修辞上的风趣。另外，普拉图斯的很多对话原来是要唱的，而泰伦斯的大部分对话是说的。

古罗马悲剧：塞内加

古罗马时期最值得注意的悲剧作家是塞内加（约公元前4年—公元65年）。塞内加的戏剧看起来与古希腊悲剧很相似，但实际上非常不同。歌队与戏剧行动的联系并不紧密，另外不像古希腊戏剧家——他们禁止在舞台上出现暴力。塞内加强调舞台上的伤害、谋杀和自杀。此外，超自然现象也经常在演出中出现。

虽然他的作品不常在公众面前演出，塞内加显然对后世作者有深远的影响，特别是莎士比亚。《哈姆雷特》就深受塞内加复仇悲剧的影响，有很多舞台上的暴力，包括超自然的人物（哈姆雷特父亲的鬼魂）。

古罗马的戏剧批评：贺拉斯

如同古罗马戏剧，古罗马的戏剧批评建立在前人工作的基础上，特别是亚里士多德。贺拉斯（公元前65年—前8年）又被称作“古罗马的亚里士多德”。他的《诗艺》（*The Art of Poetry*）概括了他的戏剧理论。贺拉斯认为，悲剧和喜剧必须有不同的风格和类型。悲剧论及贵族题材，喜剧描绘普通市民。他也强调戏剧不应当仅是娱乐，也应当有施行教化的功能。

古罗马的剧场

古罗马戏剧作品的制作流程与古希腊戏剧略有不同。古罗马的节日归地方政府官

图4-8 古罗马喜剧

古罗马喜剧基于古希腊的新喜剧，强调以幽默的方式上演家庭琐事。古罗马喜剧奠定了贯穿整个西方的喜剧传统，包括今天的电视情景喜剧。古罗马喜剧里最流行的改编作品之一是音乐喜剧《春光满古城》（*A Funny Thing Happened on The Way to The Forum*），由史蒂芬·桑代姆（Stephen Sondheim）创作音乐和歌词。图中展示的是爱德华·黑尔（Edward Hall）执导的伦敦皇家国家剧院的作品。中间的表演者是德斯蒙德·巴里特（Desmond Barritt）。（©Geraint Lewis）



员管辖，由政府官员雇佣表演剧团。剧团的所有者（dominus）——通常是主角——负责财务安排，从剧作家手里购买剧本、雇佣音乐家和购买服装等等。表演团体至少有6名成员，都是男性。古罗马人取消了古希腊戏剧3个演员的法则。古罗马人的表演技术强调细微的形体动作和清晰的肢体动作，这一点符合古罗马剧场大小的需要；它也强调美妙的声音传递。古罗马人敬仰那些能够在某种类型的角色上成为专家的表演者。面部表达的传达不重要，因为面部全部被由亚麻布制成的面具覆盖——只有哑剧表演者不要面具。

正如我们看到的，古罗马戏剧基于古希腊的戏剧样式。古罗马人直到公元前55年才建造了永久性剧场。因此，之前没有永久性的空间上演著名古罗马剧作家普拉图斯和泰伦斯的作品。但实际上，当时有精心制作的木质建筑，也许与之后的永久性剧场类似。

古罗马剧场与古希腊剧场有三个相同的建筑单元：（1）一个半圆形、斜坡式的观众区；（2）一个歌舞场；（3）一个舞台房，称为景屋（scaena）。然而，古罗马人的建筑与经典的古希腊剧场不同，其层级式结构的观众席与舞台房连在一起形成一个独立的建筑。斜坡式的半圆形观众区通常比古希腊的类似建筑要大；古罗马剧场的平均容量大约是25000人。

古罗马人半圆形的歌舞场（不像古希腊剧场里的圆形歌舞场）很少被用作舞台；更准确地说，这个区域经常是政府官员的座位，或者在一些演出里

图4-9 奥朗日的古罗马剧场

古罗马剧场围绕着爱琴海遍布帝国。建于公元1世纪或2世纪的法国奥朗日古罗马剧场是迄今为止保存最为完好的古罗马剧场之一。应注意半圆形的歌舞场、巨大的舞台还有后部的景屋。景屋后墙的壁龛里用雕像和其他装饰物装饰。（©Vanni/Art Resource, N.Y.）



《孪生兄弟》

罗马，公元前 184 年 这是公元前 184 年，一些古罗马居民正在路上，前往纪念朱庇特的春季狂欢节表演。他们今天很高兴，因为他们将看到普劳图斯的喜剧。普劳图斯作品曲折的情节和戏剧性的创造使它广受欢迎。

他们向一个巨大的临时木制剧场建筑走去。这座剧场建筑在朱庇特神庙隔壁，可以容纳好几千人。古罗马所有的剧场都在神庙附近，所有戏剧作品都在宗教庆典期间上演。与古希腊剧场不同，古罗马剧场是单一建筑，建在平地上，舞台房和半圆形的观众席直接连在一起。景屋前是一个长的舞台平台；舞台前面环绕着半圆形的观众席。

剧场里的观众来自各个行业。普劳图斯评论道，古罗马观众是名副其实的混合体：除了富裕的中上层市民，还包括政府官员和他们的妻子、保姆怀里的孩子、娼妓和奴隶——简而言之，差不多所有社会群体。因为这是官方庆典，可以免费入场。

地方治安官用赠款制作了今天上演的戏剧，并雇佣了戏班子上演单独的演出。每个戏班子都有一个经理，有个经理买下了普劳图斯的《孪生兄弟》，并且已经安排准备了服装、音乐和其他演出要素。

当观众进入剧场，他们看到舞台上有两扇大门：一扇门代表住在埃庇丹努斯（希腊城市，故事的发生地之一）的双生子的房子；另一个代表埃柔提姆——一个女人，埃庇丹努斯的双生子瞒着妻子与她有外遇——的房子。舞台呈现的是两所房子前的街道，街道的一端是港口，另一端是通往城镇中心的方向。

一个演员上台进行开场白。他要求观众注意即将发生的故事，接着他概括了故事背景：这对孪生兄弟是如何在婴儿时离散的，以及在锡拉库扎长大的双生子是如何找到离散多年的兄弟的。普劳图斯的很多作品中，大部分对话都是演唱的，有些像 20 世纪的音乐喜剧。

演出开始，埃庇丹努斯的双生子表现出对他善妒的妻子的绝望。他向“斯帕只”——一个寄生虫式的人物——倾诉，他偷了妻子的衣服，藏在自己的衣服下面，打算送给他的情妇埃柔提姆。在埃柔提姆的房子，他暗示作为对裙子的报答，她应该招待他们吃晚饭。接着埃庇丹努斯的双生子退场。

与此同时，从锡拉库扎来的双生子带着他的奴隶马西诺到了。他给了马西诺一个装满了钱的钱包让他好好保管。就在此时，埃柔提姆走出她的房间，将锡拉库扎来的双生子误认为自己的情夫，让他进来。他被她的行为完全搞糊涂了，她同样也被他古怪的行为搞糊涂了。此时，这对双生子的两个佣人也不时地相互混淆。

最后，锡拉库扎的双生子进入埃柔提姆的房子吃了晚餐，后来带着原本埃柔提姆的双生子给的裙子离开。埃庇丹努斯的双生子恰好回来，他的妻子让他取回裙子。他找到埃柔提姆，却被告知她已经把裙子给他了。总之，他在妻子和情妇那都碰了壁。

演出就像这样继续进行，两兄弟不断地被大家搞混，包括妻子、情妇、父亲和两个仆人。混乱和闹剧戏剧不断上演，直到演出的最后真相大白。

当做海战区域。

舞台房前边是舞台，高约 1.52 米，面积大约在宽 30.48 米深 6.10 米到宽 91.44 米深 12.19 米之间变化。舞台房是古罗马剧场的特点之一。它有两到三层高，通常用于储藏和换装。屋顶从舞台房延伸至舞台，保护演员免受天气影响。两翼从舞台房延伸至观众区。舞台房的正面——景屋后墙——通常会精心装饰，有雕像、柱子、壁龛，还有三到五个门道。因为古罗马剧场的特点在于升起的舞台和景屋后墙，所以古罗马剧场成为古希腊剧场伸出式舞台和后来的镜框式舞台之间的承前启后之作。

古罗马戏剧的衰落

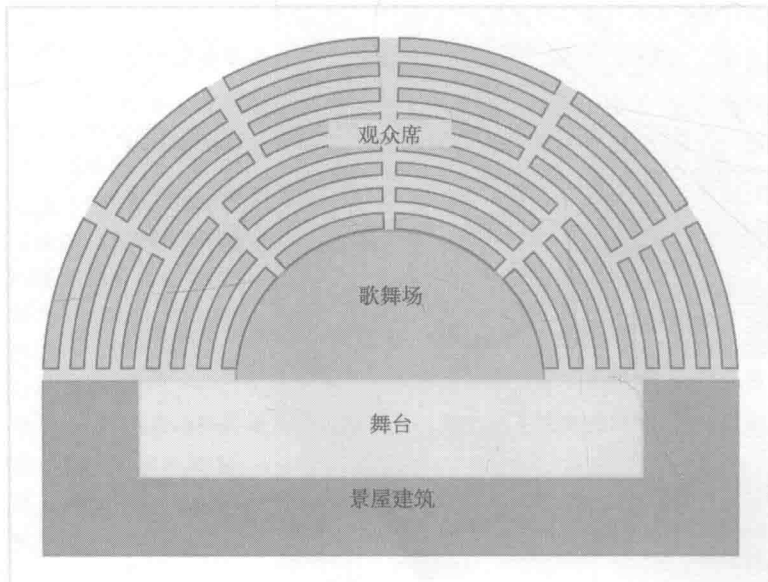
图 4-10 典型古罗马剧场平面图

与古希腊剧场相比，古罗马剧场是一座有独立结构的建筑，有石制的舞台与作为观众席的坐席相连。歌舞场是半圆形的，取代了古希腊剧场里的完整圆形。舞台长且宽，景屋有几层高，还有装饰精美的景屋后墙。

公元 4 世纪，古罗马帝国陷入分崩离析的状态。公元 330 年，皇帝君士坦丁为帝国建立了两个首都：位于西方的古罗马和位于东方的君士坦丁堡。帝国的重心转移到君士坦丁堡，古罗马变得越来越不重要。

古罗马衰落的标志是公元 476 年西罗马皇帝被野蛮人首领夺权。这很可能是由古罗马行政结构的解体和北方野蛮人对古罗马帝国的洗劫引起的；帝国的衰落标志着古罗马戏剧的终结。

另一个古罗马戏剧衰落的重要因素是基督教的兴起。基督教会一开始就因为戏剧和泛神论者之间的联系而抵制戏剧。教会还认为舞台上描绘的邪恶人物给予观众不道德的影响。此外，古罗马娱乐活动中的性内容冒犯了教会领袖。因此教会发出各种法令谴责戏剧。公元 398 年，教会颁布法令，任何在宗教节日不去教堂而去剧场的人将被正式逐出教会。



4.4 中世纪

背景：中世纪欧洲

公元 500—1500 年这段时期是西欧历史中广为人知的中世纪。前 500 年被视作中世纪早期，后 500 年是中世纪晚期。

欧洲中世纪早期，随着北方的人侵和古罗马文明的衰亡，城市被遗弃，南欧和西欧的生活逐渐以农业为主。贵族控制了局部地区，大部分人民像奴隶一样工

古希腊和古罗马的大众流行艺术

虽然我们将焦点集中在古希腊和古罗马时期的戏剧上，但我们不应当忽略这个时期也有很强劲的大众流行娱乐传统。在这个时期，大众流行艺术十分繁荣，有众多类型，它们对今天的大众流行文化也有巨大的影响。

在古典时期和希腊化时代，哑剧在希腊世界广泛存在。历史学家相信哑剧可能在公元前5世纪或4世纪就已经存在，但关于哑剧的形式却有大量的争论。通常认为古希腊哑剧表现一些家庭琐事，开一些关于性的下流玩笑。古希腊的哑剧有可能是第一个用滑稽的形式模仿希腊神话人物和故事的戏剧样式。

哑剧有时是单独表演，但在希腊化时代人们经常会形成一个团体。哑剧从不在戏剧节出现，它被看做是戏剧艺术的低级形式。女人后来得以在哑剧团体里表演。在希腊化时代，哑剧的男演员往往不戴面具。为了节约成本增加收入，哑剧团体经常进行旅行演出。因为这个原因，很多人认为希腊的哑剧表演者影响了罗马戏剧和大众流行娱乐的发展。

罗马戏剧受到了流行于公共场所的大众娱乐的强烈竞争。哑剧团体在罗马时代继续存活。罗马也贡献了哑剧的新形式，这种哑剧有一个男性舞者解释经典文本，有时有合唱队或音乐家伴奏。

但古罗马人也组织更壮观的场面。正如我们注意到的，他们为流行娱乐建造了巨大的马戏场、



图4-11 角斗士

图中展示的是古罗马马赛克镶嵌画描绘的角斗士和豹子搏斗时的情景。在古罗马帝国时期，这种人类战士和动物之间的搏斗十分流行，尤其在古罗马帝国时期。

(©Alinari Archives)

露天大型运动场和角斗场。例如一些马戏场有战车竞技跑道。露天运动场会举行动物竞技，角斗士格斗和斗兽竞技；大竞技场和角斗场都是为这样的赛事建造的。

在现代，我们能看到一些与古希腊古罗马时代相似的流行娱乐。以说笑为主的喜剧和小型的喜剧团体使人想起早期的哑剧。室内和室外的体育场地，如足球场和拳击台，与角斗场和马戏场十分相似。这些体育事件也很有戏剧性，赛前、赛中和赛后的表演混合着高度戏剧化的成分。

作。古罗马帝国衰落几百年后，城镇开始逐渐出现，伴随城镇出现的是贸易和手工业。学术也慢慢恢复。这期间最强大的力量是罗马天主教会，它不仅支配了信仰和教育，还频繁支配政治。

我们还应当注意，戏剧活动的确在东罗马帝国（也被称为拜占庭）有所延续，一直持续到1453年东罗马帝国被奥斯曼土耳其帝国征服。拜占庭时期

的戏剧是对古罗马帝国时期戏剧的怀旧。战车竞技场——君士坦丁堡的大舞台——是拜占庭时期相当于古罗马大竞技场或斗兽场的场所。类似古罗马时期的大众娱乐在东部也有所繁荣。拜占庭帝国的贡献之一是这些流行艺术保留了戏剧的连续性。另一个重要的贡献是，拜占庭保存了古希腊戏剧手稿。埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯的戏剧和亚里士多德的批评都得以保存。当东罗马帝国于 1453 年灭亡时，这些手稿流传到西方世界。它们的价值被重新发现，这个价值重估直接影响了文艺复兴。

中世纪的戏剧和文化

中世纪早期，有一些戏剧活动零星存在的痕迹，主要基于古希腊和古罗马的大众娱乐——旅行杂耍、游方艺人和哑剧。公元 10 世纪后期，德国女修道院的一个修女，甘德新的霍斯维莎（Hrosvitha of Gandersheim，公元 935—1001 年），以古罗马作家泰伦斯的戏剧为蓝本写作了宗教作品。值得注意的是，她几乎是在戏剧的真空环境中进行创作，虽然她的剧本没能排演。（女权主义批评家已经开始重新审视霍斯维莎的工作了。）

有趣的是，虽然戏剧直到在中世纪晚期才得以复兴，但复兴戏剧的关键因素竟然出现在教堂这个在几百年前压制戏剧的地方。在教会服务的某些地方，神父和唱诗班的成员吟唱《圣经》中的诗行。渐渐地，这些以拉丁文表述的小片段，扩大为在教堂上演的小型戏剧，即通常所说的**礼拜式戏剧**（liturgical dramas）。

中世纪早期，一个叫希尔德嘉德·冯·宾根（Hildegard von Bingen，1098—1179）的德国修女写作了短小的音乐剧本，可能已在她的修道院上演。希尔德嘉德还写了礼拜歌为文本伴奏。这些戏剧片段赞颂圣人和圣母玛利亚，在宗教节日时表演使用。希尔德嘉德还用拉丁文创作戏剧，《贤良的命令》（*Ordo Virtutum*，英作 *Play of Virtues*），看起来像是后来本地宗教剧的征兆。

中世纪晚期，**本地语戏剧**（vernacular drama）得以发展。这些戏剧不是用拉丁文演出而是用老百姓每天说的语言。和教堂里上演的戏剧一样，本地语戏剧演绎圣经故事和其他宗教故事。然而，本地语戏剧更精致复杂，并且经常上演一系列独幕剧。这些戏剧不光在教堂演出，还在城镇广场或城市的其他地方演出。对于本地语戏剧是从礼拜剧演化而来还是独立发展而来，历史学家一直争执不休。

中世纪戏剧：神秘剧和道德剧

中世纪时期流行两种本地语宗教剧。**神秘剧**（mystery）或**轮环剧**（cycle

中世纪

戏剧	年代, 公元	文化和政治
流浪艺人 (约公元 500 年—925)	475	“黑暗的时代” (476—1000)
拜占庭戏剧 (与古罗马戏剧相似) (5 世纪—7 世纪)	525	查士丁尼成为拜占庭皇帝 (527)
	575	穆罕穆德出生 (约 570)
	625	
特如兰宗教会议试图在拜占庭帝国里 终结表演 (692)	675	
欧洲大陆的流浪艺人 (500—975)	725	查理马特在普瓦捷附近击败穆斯林 (732)
	775	查理曼大帝加冕神圣古罗马皇帝 (800)
	825	古罗马风格建筑的开始 (约 830)
	875	最早的欧洲人在马具上运用一种圈, 可以负载重物 and 犁 (920)
《你们要找谁?》短剧 ^① (约 925)	925	
赫罗斯韦塔修女仿照泰伦斯写作基督 教喜剧 (约 970)	975	《贝奥武夫》 (1000)
	1025	诺曼征服 (1066)
	1075	第一次十字军东征 (1095)
	1125	哥特风格的建筑出现 (1140)
	1175	英国大宪章 (1215)
	1225	牛津大学兴旺发达 (约 1260)
	1275	罗吉尔·培根的《大著作》 (1264)
本地语宗教剧繁荣: 中世纪戏剧的高 峰 (约公元 1350—1550)	1325	黑死病在印度产生 (1332)
《第二牧羊人剧》 (约 1375)	1375	薄伽丘的《十日谈》 (1353)
		乌尔班六世在古罗马; 克雷芒七世在 阿维尼翁 (1378)
《生命的骄傲》 (约 1400)		英格兰的农民起义 (1381)
《坚毅的堡垒》 ^② (约 1425)	1425	乔叟逝世 (1400)
演员在梅斯扮演犹太人被吊死时几乎死 去 (1437)		古腾堡发明了活字印刷 (约 1450 年)
《皮埃尔·巴特林》 ^③ (约 1470)	1475	君士坦丁堡被奥斯曼帝国征服 (1453)
		哥白尼出生 (1473)
		马丁·路德出生 (1483)
		哥伦布横越大西洋 (1492)
汉斯·萨克斯出生 (1494)		
《世人》 (约 1500)		
露天表演大师布雷特在普瓦捷执导连 环剧 (1508)		
蒙斯的连环剧舞台 (1510)		
约翰·海伍德的《约翰娜 约翰娜》 (1533)		

① 《你们要找谁?》
(*Quem quaeritis*) 讲述
的是玛利亚探访耶稣墓
穴, 默祷, 有三句话:
第一句是天使的询问,
第二句是玛利亚回答,
第三句天使宣告耶稣复
活。——译者

② 《坚毅的堡垒》(*The
Castle of Perseverance*),
是 15 世纪的道德剧,
也是现存最早的未删节
(3649 行) 本地语戏
剧。——译者

③ 《皮埃尔·巴特
林》(*Pierre Patelin*) 是
15 世纪法国原创的笑闹
剧, 作者佚名。当时非
常流行, 其影响超过一
个世纪。该剧的影响在
拉伯雷的作品里亦可看
到。——译者

plays) 表现一系列圣经事迹,从伊甸园里的亚当夏娃、诺亚方舟、大洪水,到亚伯拉罕和艾萨克,再到圣经的新约故事,以及圣人们的生活。道德剧(morality plays)如《每个人》(Everyman, 约公元 1500 年)运用宗教人物和宗教主题教授道德修养。实际上所有的戏剧作品都很短——相当于今天的一幕戏,神秘剧连缀在一起构成一个系列,如众所周知的神秘轮环剧。

图 4-12 中世纪神秘剧

对中世纪神秘剧的兴趣十分依然强烈。图中展示的是伦敦的布鲁姆希尔歌剧剧团在南非巡演时,保琳·梅勒菲(Pauline Malefane)在神秘剧里扮演的圣母玛利亚。

(©Donald Cooper/Photostage, England)

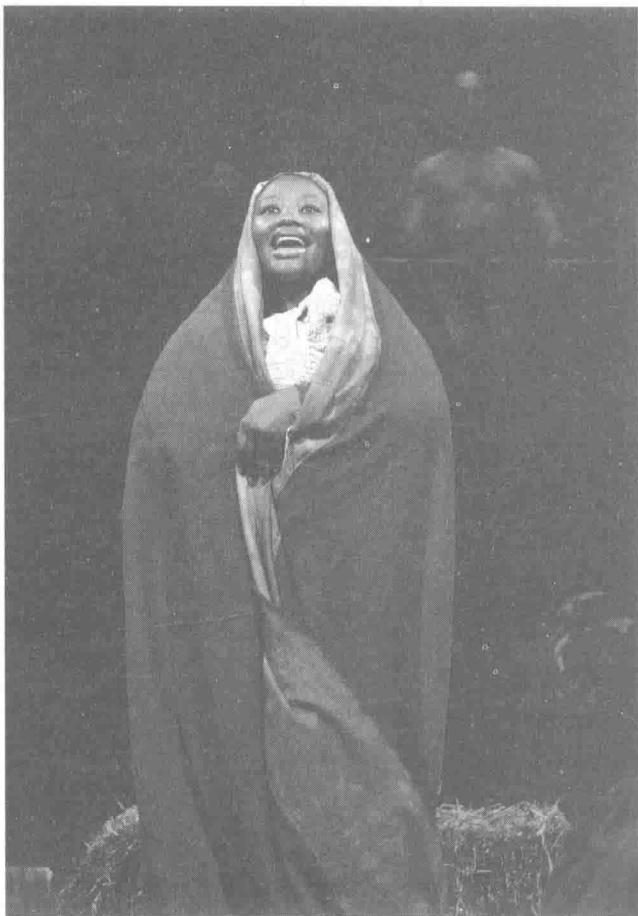
最著名的道德剧是《第二个牧羊人剧》(The Second Shepherd's Play),创作于 14 世纪晚期的英格兰。根据圣经,三个牧羊人拜访在马槽出生的耶稣。作品的第一部分诙谐的描写了一个流氓麦克从牧羊人那里偷羊。当三个牧羊人去麦克家寻找丢失的羊时,他的妻子吉尔假装这羊是她新生的孩子。当牧羊人携带着给麦克孩子的礼物再次返回的时候,他们发现这个婴儿就是被偷的羊,他们继续捉弄麦克。第二部分,牧羊人被天使召唤去拜访新生的耶稣,给耶稣带去了礼物。

《第二个牧羊人剧》阐明了大部分中世纪轮环剧戏剧技巧的标准。一个技巧是使发生的事情脱离当时的发生时间。虽然这是一个圣经故事,但牧羊

人不是圣经的人物而是中世纪的人,他们抱怨领主和封地环境。虽然耶稣直到结尾时才降生,但他们为他和各种圣人的祈祷贯穿全剧。另一个技巧是混合不同类型的戏剧。虽然这个作品戏剧化地表现耶稣的出生,但这个事件的严肃性被扩展的喜剧部分超越,反映了中世纪宗教戏剧中长期存在的闹剧影响。中世纪晚期,民间的非宗教喜剧传统为这个时期的戏剧活动做出了重要贡献。

西方戏剧中有两种主要的戏剧性结构——高潮渐进式和片断式。片断式结构发源于中世纪宗教戏剧。这种结构有众多片断,并且非常容易扩展超过限定的时间、地点和人物。《第二个牧羊人剧》是这种形式的先驱,行动突然从麦克小屋转移到耶稣降生的羊槽;而且,滑稽和严肃元素自由地并存。

我们应当注意到,中世纪期间,世俗戏剧也是存在的。如法国和德国,有许多流行的笑剧创作上演。它们是在这一章节前面讨论的流行娱乐传统的延续。然而,中世纪宗教戏剧是今天最值得铭记的。



中世纪剧场

大范围的神秘剧出现在今天的西班牙、法国、尼德兰、比利时和英格兰。在某些情况下——多数是在欧洲大陆，舞台建在大的城镇广场，后部放置了独立的布景单元（mansion）。这些布景单元摆成一圈放在同一个舞台上，供每台演出使用。在另外一些情况下，特别是在英格兰和西班牙，出现了一种可携带的马车舞台（wagon stages），至今学者都在争论它的出现和操作方式。马车舞台可以移动，穿过城镇停在路边的某个地方进行演出。（我们应当注意，一些历史学家质疑马车舞台能否真的在不同的地点停下来演戏，或者只是简单的穿过城镇游行。）

表演者都是业余爱好者。他们用几星期时间准备他们的角色。在英格兰



图 4-13 马车舞台

中世纪宗教剧的一种舞台形式是马车舞台，它可以在乡间和附近的田野表演。马车提供一个舞台，包括布景，后边还有一个区域供演员换服装。我们不能精确地知道马车舞台是如何运转的，但是图片展示了两种推测的情况。左面是一个手绘的场景，表现了中世纪戏剧的顶峰时期，在英国考文垂的一个马车舞台上表演神秘剧的情景。马车舞台有一个平台，下面遮着一块布（人物可以从那里钻出来）。图 4-14 展示了马车舞台的纵剖图；一个是舞台，后面的那个是布景区域，还可以换服装和隐匿特殊效果。（North Wind Picture Archives）

《诺亚方舟》

1501, 蒙斯 时间是1501年。在蒙斯——后来成为比利时的一部分——的大城镇广场，一列小舞台房竖立起来。它们是取材于《新约》和《旧约》的轮环剧——将从创世纪到耶稣受难的圣经故事加以戏剧化表现——演出的舞台。蒙斯今年的圣经戏大约有150个演员，表演350个角色。他们已进行48次排演，演出会耗费4天，用循环的方式上演所有的戏。

人们改变舞台上的一系列布景单元以适应多种演出。超过60个不同的布景单元——表现伊甸园、伯利恒的马槽、耶稣驱赶放贷者的神庙等等——都将在这4天的演出里使用。每一个舞台区域的两头是两个永久性的布景单元，在这部宗教剧里象征这世界的两极：天堂和地狱。地狱被表现为怪物巨大的口，魔鬼和浓烟会在适当的时候喷涌而出。

这种宗教剧是中世纪时期主要的戏剧表演。它在戏剧结构和舞台设置上有多样的形式，在英格兰和欧洲大陆十分流行。由于大部分人不能阅读和书写，因此教会十分鼓励这种形式，它可以让圣经故事变得通俗易懂。这个时期唯一的其他娱乐是杂耍戏班，唱歌、跳舞和哑剧表演。他们从一个地方到另一个地方，表演附带歌舞以及其他片段的简短的戏剧小品。

大部分居住在蒙斯和附近的居民出席了宗教轮环剧的演出。他们来自各行各业。观众或坐在木制的临时露天座位上，或站在广场上，寻找观看演

出的最好地点。

观众已经看了关于亚当夏娃的戏，还有该隐杀死他兄弟亚伯的戏；现在他们将看到一台关于诺亚的戏，诺亚被上帝告知要建造一艘船，从洪水中拯救他的家庭和世界上的生灵。

在这场戏里，上帝警告诺亚将下40昼夜的雨，他必须建造一艘方舟，携带他全家和每种动物中的两只上船。当诺亚开始造船时，邻居嘲笑他，脾气暴躁的妻子也和他争论。妻子不想上船，她觉得诺亚是傻瓜。她责骂批评丈夫，直到雨真的开始下时她才同意上船。

观众欣赏着这个故事，但他们等待的是暴雨引发的洪水，这是大家期待的奇观。当最后时刻到来，观众没有失望。舞台后面的房顶，放着储满水的酒桶，男人们在一旁等待打开酒桶的信号。现在信号发出了，洪水开始了：奔涌的急流从舞台上倾泻而下，足够多的水提供了长达五分钟的稳固水流。四周的水都涨起来了，但诺亚和在方舟里人和动物依然平安。不久，一只鸽子飞来，象征诺亚可以离开方舟了。

在轮环剧的剩余时间里，观众将看到一系列圣经故事，这些演出的取材于《新约》和《旧约》，包括许多耶稣生平的故事。当全部演出圆满结束的时候，观众将会回忆许多精彩瞬间，但也许没有什么会比诺亚方舟戏中的大洪水更壮观。

像古希腊戏剧里的宫殿，它不特指某个场所，可以化身为故事里的任一地点。如果表演者或剧本提示这个场景在农田，平台立即成为一个农田；如果暗示是一艘在海上的船，它就变成船。这种基于想象力的自由变换，后来成为文艺复兴时西班牙和英格兰剧作家完善戏剧技巧的基础。

接近中世纪末期时，宗教戏剧逐渐开始衰落。原因之一是教会力量的衰落，

这一点在宗教改革时达到顶峰；第二个原因是，世俗戏剧的质量最终超过了宗教神秘剧。

在后一章，我们将转向亚洲传统戏剧。亚洲传统戏剧起源于宗教仪式，大部分非常有戏剧性，按固定的传统风格表现，融合了表演、哑剧、舞蹈、音乐和文本。其中重要的亚洲戏剧是印度的梵剧、中国的京剧，还有按照固定传统风格表现的日本的能剧、文乐木偶戏和歌舞伎。

概 要

创造戏剧的冲动普遍存在。在非洲、亚洲、欧洲，以及任何人类社会发展的地方，戏剧要素都存在于宗教仪式和庆典中。

在欧洲大陆，古希腊戏剧影响了后世的西方戏剧，这些戏剧传统包括埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯的悲剧和广为人知的戏剧形式如高潮结构。亚里士多德的《诗学》标志着戏剧批评的发展。随着阿里斯托芬老式喜剧的兴盛，古希腊也成为了喜剧的领导者。希腊古典时期的剧场建筑是建在山坡上的巨大露天空间，它方便观众参与宗教狂欢。所有表演者都是男性，歌队是构成所有古希腊戏剧的要素。希腊化时代晚期，关注家庭场景和浪漫故事的新喜剧，为后来几乎所有的娱乐喜剧奠定了基础。

古罗马人借鉴了一些古希腊戏剧的手法，包括将戏剧引入宗教和城市庆典中，但他们强调家庭和浪漫的喜剧，就像普拉图斯和泰伦斯的作品里表现的那样。塞内卡的悲剧值得注意，它们影响了后世的剧作家。

古罗马剧场通常是巨大的户外建筑。古罗马剧场（不像古希腊剧场）的所有结构元素都连接在一起，最明显的特点是巨大的升起的舞台和装饰华丽的景屋后墙。

公元 500—1000 年期间，在中世纪早期的欧洲，流浪艺人保持了戏剧传统的生命力。中世纪晚期，戏剧首先在中世纪天主教会得以重生。在宗教活动中插入的戏剧性元素——用拉丁文写作和戏剧化圣经故事——发展为戏剧并由教士在教堂里上演。14 世纪，本地语戏剧得以发展。叙述一系列圣经故事的神秘剧和轮环剧为片断式的情节结构建立了基础，由业余演员在户外搬演。

重要词汇

Agon 辩论 古典希腊喜剧中的一个场景，表现两股对立势力的辩论。

Amphitheatre 竞技场 巨大的椭圆形、环形或半圆形户外剧场，有层层高起的座位和开放的表演区域；也有例外，即巨大的室内观众席。

Choregus 赞助富绅 有钱的富人，在古希

腊戏剧节上为剧作家的作品提供资金。

Chorus 歌队 古希腊戏剧中的一群表演者，他们唱歌跳舞，有时参与到戏剧行动中但仅仅是简单评论它。在现代，是音乐剧里的一群表演者，他们作为一个群体表演唱歌跳舞。

City Dionysia 城市的戴神节 最重要的古

希腊狂欢节，狄奥尼索斯的祭祀活动，并且第一次包括戏剧。

Dominus 剧团团长 / 剧团的演员经理 古罗马表演剧团的领导。

Liturgical drama 礼拜式戏剧 早期中世纪教会戏剧，用拉丁文写成的圣经故事。

Mansion 布景单元 中世纪时，宗教戏剧中同台多景的每个独立的布景单元。

Morality play 道德剧 中世纪戏剧，给予民众道德教化。人物经常是讽喻性的，代表了美德或缺陷。

Mystery plays 神秘剧 也称作循环剧。中世纪基于《新约》和《旧约》中的故事写就的短的戏剧片段，经常组成历史循环。

New comedy 新喜剧 希腊化时期的古希腊和古罗马喜剧，涉及浪漫情景和家庭喜剧。

Old comedy 老式喜剧 古典希腊喜剧，以戏谑社会、政治或文化境况和一些著名人物为乐。

Orchestra 歌舞场 古希腊剧场里的圆形表演区域；在现代，指剧院观众席一楼的座位。

Pageant master 盛典监督 中世纪期间，监督检查神秘剧的组织安排情况的人。

Pantomime 默剧 最初的古罗马娱乐活动，其中叙述部分由歌队唱出来而故事由舞者表演出来。现在非常宽泛地用于涵盖了任何依赖舞蹈、姿态和物理性移动而没有对话和陈述的表演形式。

Parabasis 剧情基点 古希腊老式喜剧中的场景，在这个场景里歌队直接向观众表演并和他们开玩笑。

Parodos 通道 古希腊戏剧里，歌队进场后的处所。也是古希腊剧场里为歌队进场准备的入口。

Platform stage 主舞台 没有舞台前部装置的升起的舞台

Satyr play 羊人剧 三种古希腊戏剧之一，经常粗俗地模仿希腊传说和历史里的人物，包含一个羊人——半人半羊的神话人物——歌队，扮演酒神的追随者。在雅典的庆典里，它经常三个悲剧后上演。

Scaena 景屋 古罗马戏剧里的舞台房。

Theatron 观赏场地 古希腊戏剧中观众就座的区域。

Thespian 悲剧演员 表演者的同义词；来自泰斯庇斯，他是古希腊戏剧中的第一个演员。

Trilogy 三联剧 古希腊戏剧中，由一个剧作家写的三个悲剧并在一个单独的日子上演；它们被一个故事或主题统领。

Vernacular drama 本地语戏剧 中世纪戏剧，用日常用语表演，在城镇广场或城镇的其他地方演出。

Wagon stage 马车舞台 搭建在车轮上的低的平面，舞台布景依靠它移上或移下舞台。



第 5 章

早期戏剧：亚洲

5.1 亚洲戏剧

5.2 印度戏剧

5.3 中国戏剧

5.4 日本戏剧

5.5 东南亚：皮影戏

◀ 图 5-1 歌舞伎：日本古典戏剧

许多年前，戏剧在世界的很多地方开始发展。在印度、中国和亚洲大陆的其他地方，戏剧出现在约公元前 350 年到公元 1350 年间，最初在中国和印度发展。在日本，戏剧大约在公元 14 世纪出现。歌舞伎是三种主要的日本古典戏剧之一。图中展示的是传统歌舞伎戏剧，有着风格化的动作、精致的服饰和描画鲜明的面部妆容。今天歌舞伎在日本依然十分流行。图中是演员坂东玉三郎在东京演出《藤娘》中的男性坤角。（©Yuriko Nakao/Reuters/Corbis）

从公元 350 年到 1350 年约 1000 年的时间中，西方的戏剧处于没有条理的混乱状态。但是在几千公里外的亚洲，戏剧开始出现。印度戏剧在两千年前开始发展，之后中国也创建了非常出色的戏剧，这期间西方戏剧依然濒临消失。日本不久后也出现了戏剧。这些几个世纪前建立的亚洲戏剧传统持续至今。

5.1 亚洲戏剧

背 景

亚洲的戏剧艺术家对古希腊古罗马的戏剧一无所知。在第 4 章，我们提到了戏剧发展的普遍趋势。除了那些宗教和其他法律明确禁止戏剧的地方，戏剧可以在任何文明里出现。这一章里要重点讨论的印度、中国和日本还有亚洲的其他国家如印度尼西亚，都是如此。

每种亚洲戏剧都是独特的，但这些戏剧也有一些区别于西方戏剧的共性。两个最明显的特点是：亚洲戏剧对舞蹈的依赖大大超过西方戏剧（很多实例中，亚洲戏剧作品也可以被称作舞剧），同时亚洲戏剧非常强调象征手法。所有伟大的亚洲传统——包括印度、中国和日本传统——都创造了某种形式的戏剧，这些戏剧形式被描述为总体戏剧（total theatre）。这种类型的戏剧综合了表演、哑剧、舞蹈、音乐和文本，比传统西方戏剧更全面。虽然每种亚洲戏剧都有独特的传统和完备的形式，但对于那些接触歌剧的西方人来说，这些戏剧都具有一些他们可能比较熟悉的特点。在这种戏剧形式里，丰富多彩的想法、艺术和技术的融合是关键。

这种综合性的戏剧能在亚洲得以发展并持续至今的原因之一，是支撑戏剧发展的宗教信仰传统至今在这一地区仍保持活力。我们将分别关注亚洲三个地区的戏剧传统：印度、中国和日本。对每一个传统而言，当信仰和哲学在他们的文明里成为中心时，他们的艺术也达到了相应的高度。这种高度保证了传统戏剧的价值观至少集中体现本民族的哲学和宗教，即使当社会变得现代化的时候。

我们能推测印度、中国和日本戏剧的源头，但在每一种文明里，戏剧实际的源头经常是晦暗不明的。戏剧发展的辉煌阶段常常是诗人和知识分子开

始创造戏剧传统，在这个时期，剧本常常居于中心位置。

多年后遗存下来的多数是字句而非作品的演出风格。当然，这可以部分地解释为，任何写作的东西——如剧本——是恒久的，而表演是短暂的。所以很少有人知道中国或印度的早期表演实践。而另一方面，日本则奇迹般地保存了许多古老的表演、舞蹈和唱歌技艺。直到现在，这三种戏剧的古老传统——随着各自文化的发展变迁而被解读和重读——仍然为后来的戏剧实践增光添彩。

亚洲		
戏剧	时间 公元	文化和政治
《舞论》，印度梵剧的主要戏剧批评作品（公元前 200—公元 100）	100	在印度，佛教的传播，与中国、埃及、罗马、东南亚贸易； 犍陀罗艺术流派的繁盛（公元前 180—前 150）
梵剧在印度高度发展（320—600） 《沙恭达罗》，印度作家迦梨陀娑的著名梵剧（公元 5 世纪） 《小泥车》，被认为出自首陀罗迦的印度梵剧（公元 5 世纪）	300	印度古典梵语的黄金时代（300—500）
	500	印度最早知道并使用零和十进制（600） 中国的唐朝（618—907） 中国朝圣者及编年史学家玄奘在印度旅行（630—644）
	700	
舞蹈家和歌唱家的学校——梨园，在中国建立（714）	900	
中国专业戏剧团体的发展（960）	1100	中国的宋朝（960—1279）；艺术、文学和学问的繁盛 日本的国内冲突导致军事政府诞生（1100）
梵剧衰落（1150） 印度舞蹈戏剧、木偶戏和民间戏（12 世纪后期） 学者和艺术家参与民间戏剧创作（13 世纪）		穆斯林开始统治印度（1192） 中国的元朝（1271—1368） 马可·波罗拜访忽必烈的宫廷，北京（1271） 马可·波罗在南印度的喀耶尔（Kayal）旅行（1288）
	1300	
世阿弥（1363—1444）发展能剧 文学和浪漫的戏剧在中国明朝期间得以发展（1368—1664）	1500	中国的明朝（1368—1644） 在国内战争后，足利义满在日本建立了稳定的统治（1395—1408 间统治）
在日本，歌舞伎在东京首先出现（1600—1610）		欧洲人第一次探访日本（1542）

接上页

能剧变成一门贵族娱乐并且严格法典化(1650)

歌舞伎成为大众娱乐戏剧(1675—1750)

近松门左卫门开始为文乐木偶戏写作(1684)

文乐木偶戏(木偶戏)在日本形成(1685)

日本的国家统一时期(1568—1600)

印度沙贾汗王统治,建设了一系列杰出建筑,包括泰姬陵(1628—1657)

中国的清朝(1644—1911)

1700

5.2 印度戏剧

历史上的印度是一个不断有移民进入的次大陆。早期的文明痕迹可以追溯到公元前3000年。1000年后,雅利安人进入印度南部,留下了梵剧,它构成了伟大的印度文学传统的基础。学者们相信在公元前1000年,印度文明的某些基础方面已经建立起来。其中之一是种姓制度,在这种制度下人们因出身被分类:一个人终身被禁锢在他出生时所在的等级里,并被禁止更换职业。

公元前400年,源自印度的佛教发展至巅峰,它很快成为遍布东部和中部亚洲的主要力量。释迦牟尼(约公元前563—前483年)创立的佛教教导受苦是生命的恒常状态,但是人们可以通过精神和道德的自我净化从苦难中解脱出来。公元前240年统治印度的阿育王使佛教遍及印度,但接下来是一个无序的混乱时期,直到公元230年的笈多王朝,印度才重获统一。

这个时期,印度历史中另一个重要线索,印度教文明,进入黄金时代。在接下来的几个世纪,人们书写和表演伟大的梵剧。印度教强调精神和灵魂是生命的本质;所有人的目标是与最高世界灵魂——婆罗门——合二为一;而且此生并不以和婆罗门同样的方式存在;婆罗门这种精神和灵魂是永恒的、无限的、难以形容的。

梵 剧

一些用梵语写作的作品保持了印度黄金时代的传统。梵语是贵族阶层的语言。这些作品主要在各种宫廷圈子里表演。这个时期遗存有大约50—60个剧本,它们中的佳作是古典印度文学中最杰出的作品。

我们可以通过一本卓越的文献——《舞论》(*Natyasastra*,被翻译作《戏剧论》或《戏剧艺术》),考察早期的印度戏剧。《舞论》的作者可能是婆罗达牟尼,也可能是其他人,或者由几个人共同撰写。它成书于约公元前200年到公元100年之间,描绘了印度戏剧的神话起源,还提供了关于印度戏剧种类的重要资料;甚至包括对剧场空间的描绘。

在这本复杂的专著里，作者定义了一种称之为“情味”（*rasa*），或叫“情韵”的特性，它使观众抛却自身，进入某种与他们自身拥有的强烈情感相对应的戏剧情境。因此戏剧可以作为一种开悟的手段；艺术可以成为一条导向玄学和神的道路。

《舞论》也被视作戏剧实践的百科全书。抽象地看，它讨论了很多传统戏剧元素，从手势、姿态，到音乐、舞蹈、声音等等。它也讨论了人物类型和戏剧种类，所有这些具体的信息都依一定的顺序与一系列的玄学法则联系在一起，尽管这些对现代读者而言富有挑战性，甚至难以把握。

虽然我们不知道演出的确切情形，但从《舞论》中我们知道，每个梵剧团体都有一个领导（*sudradhara*），他是主要演员，也负责管理剧团。主要表演者是男性，但女性也扮演重要角色。这是一种结合了声音、身体、感情、服装和化妆的综合表演技艺。

典型的表演梵剧的剧场长 29.26 米，宽 14.63 米，平均分成舞台和观众席，坐席大约可以容纳 200 到 500 人。观众席里有 4 根柱子——颜色分别是白色、黄色、红色或蓝色——指示不同种姓的观众位置。舞台被布帘分为两部分：一部分是表演区，另一部分是服装间和幕后区域。后期的梵剧演出记录显示，大部分表演来自贵族及皇室邀请的剧团，演出地点一般在贵族庭院或其他类似的地方。

梵剧表演显然不用布景，可能使用精致的服装。舞蹈、象征性的手势和音乐在作品里发挥重要作用，但我们没有关于表演实践的详细资料。梵剧演出中常有一些固定角色，如叙述者和丑角，然而我们也没有关于这些演员如何出现在舞台上的细节。

通过研究《摩诃婆罗多》的评论，一些学者相信，梵剧的主要元素——像《舞论》里描述的那样——早在公元前 140 年就已建立起来。然而，这只是还未被证实的推测。遗存下的最早戏剧作品是公元 1 世纪到 2 世纪之间由马鸣菩萨（*Asvaghosa*）撰写的。

如我们所知，尽管一些恋人角色在后来的演出中说着梵语和本地语混合的语言，但这些剧目是用梵语（贵族的古典语言）写就的。因此，普通大众中很少有梵语演出的追随者，因为他们无法理解演出。梵剧演出通常取材于印度叙事史诗。

我们知的最多产的印度古典剧作家是跋娑（*Bhasa*），他生活在约公元 400 年。有 13 部遗存的戏剧作品被归于跋娑，但不能确定全部是他完成的。这个时期最著名的作品是《小泥车》（*The Little Clay Cart*），被认为出自首陀罗迦（*Sudraka*）之手，虽然首陀罗迦的身份和年代现在还无法详细考证。一般认为他生活在约公元 5 世纪。《小泥车》讲述的是一个没落的富商和一个

妓女间的爱情故事，政治和幽默元素使这部戏风格活泼而富有生气。最著名的梵语作品是大约公元4世纪或5世纪的《沙恭达罗》（*Shakuntala*）。它的作者迦梨陀娑（Kalidasa）是印度古典时期最伟大的剧作家。

迦梨陀娑 尽管《沙恭达罗》是印度古典戏剧的杰作，但人们对它的作者迦梨陀娑（373？—415）几乎一无所知。许多学者尝试确定迦梨陀娑的出生日期和生平的一些细节，都收效甚微。然而《沙恭达罗》毫无疑问是梵语戏剧的杰作。剧作在七幕戏里详细叙述了豆扇陀王（King Dushyanta）和沙恭达罗——隐士领养的女儿——之间的罗曼史。他们秘密结婚，接下来陷入了盛怒的仙人发出的诅咒，带来长久分离。经过重重磨难，这对爱人终于走到一起，国王也见到了他的儿子和继承人。

《沙恭达罗》的副标题是《重新获得的戒指》，故事元素包含有秘密结婚，因诅咒而产生的遗忘和具有魔力的戒指等等，也有来自印度哲学、宗教、美学和玄学的思想。像所有梵剧一样，它包含了严肃和幽默的元素，出现了大量的地点和人物，还包含了超自然元素。另外，《沙恭达罗》有一个爱人通过信物确认彼此身份的相认场景，这个情节与古希腊悲剧的某些场景有相似之处。

尽管《沙恭达罗》遵循梵剧的传统样式，却因迦梨陀娑精致细腻的抒情风格而与众不同。迦梨陀娑还写过好几首混合了爱、自然意象和宗教的诗，还写了另外两部戏：《摩罗毗迦与火天友》（*Malavika and Agnimitra*），一部描绘国王爱上女仆的宫廷喜剧；还有《勇健与广延》（*Vikrama and Urvashi*），一部讲述国王和仙女爱情故事的英雄神话剧。



图5-2 印度古典戏剧

许多亚洲戏剧都包括大量的舞蹈元素。图中展示的是来自印度克久拉霍的一名女子正在表演奥迪西舞蹈。奥迪西是印度北部奥里萨邦的古典舞蹈形式。在印度的舞蹈专著《舞论》中，提到奥迪西亦可称作乌德拉—摩羯陀舞^①。奥迪西舞蹈在英属印度时期被取消，但在印度赢得独立后获得重生。奥迪西因三道弯舞姿（the tribhangi，三个部分的运动）——头部、胸部和胯部的独立运动，还有基本的站姿“茶乌克”^②——区别于其他印度古典舞蹈。

（© Lindsay Hebbard/Corbis）

后期的印度戏剧

9世纪末，梵剧——包括演出本身和戏剧批评——开始衰落。12世纪阿拉伯人入侵印度，1206年他们建立了德里的苏丹王国。随着阿拉伯人的入侵，印度的梵语传统逐渐消亡。在伊斯兰教义的统治下，戏剧活动开始受到官方的打压，传统的演出也无法再起到教化人民的作用。

与此同时，使用各种本地语的民间戏剧一直都非常流行，虽然他们也许不像梵剧一样具备很高的艺术水准，但他们的演出在一定程度上帮助保留了印度梵剧的某些传统。一些民

间戏剧直到今天还在上演。他们使用和梵剧同样的素材，但是大部分都是由不知名的戏剧家创作的，剧本（假定这些作品曾被写作出来）没有流传下来。民间演出更注重演出效果而不是玄学的思考深度。

民间还流行舞蹈戏剧，它也使用某些印度神话。在这类戏剧表演里，强调的重点是动作而不是语言。我们将在后面的章节里详细讨论后期印度戏剧的舞剧和其他方面，包括广为人知的舞剧形式卡塔卡利（kathakali）。

5.3 中国戏剧

中国的文明至少可以追溯到公元前 2000 年，那时大部分区域——现在则是中华人民共和国——奉行统一的文化。商朝成为第一个可以通过手工艺品和文献证实的朝代。商朝后的时期是一个骚动的朝代，我们通称为周朝。这两个朝代的时间跨度有一些争议。传统上说，商朝自公元前 1766 年到公元前 1122 年，但一些学者认为是从公元前 1600 或 1523 年到公元前 1028 年。周朝为公元前 1122 年到公元前 256 年，但也有另一种的说法——公元前 1027 年到公元前 256 年。但不管怎么说，周朝后期，生活着三位杰出的中国哲学家——孔子、老子和孟子。他们为中国的哲学和信仰奠定了基础。哲学和信仰的发展影响着后来中国戏剧的发展。

孔子学说基于孔子（公元前 551—前 479 年）的授课内容。他关于“君子”的完美理念并没在他有生之年得以实现，但却被后世的人们广泛接受。孔子强调个人和群体对其他人的责任：君王与臣民之间，家庭成员之间以及朋友之间。公元前 6 世纪，随着老子（生于公元前 604 年）的传授宣扬，道家学说开始发展。老子相信“道”的重要。道家学说强调简单、耐性以及自然的和谐。顺应“道”——宇宙的秩序——可以使人们到达自我完善的境界。孟子（公元前 371 年—前 288 年）哲学思想的核心是人性本善论。孟子的学说相信先天的道德感可以培育，也可以被一个不适宜的环境腐蚀。

另一个影响后来戏剧发展的运动是萨满教，它的仪式融合了服饰、歌曲、舞蹈和姿态。萨满巫师是精神领袖，他们被认为具有巫术力量，能与死亡和魔鬼交流。还有从印度传到中国的佛教，也是这段时间宗教的思想和实践。

政治发展方面，在公元前 200 年，君主制中央集权已经发展起来，中国拥有了中央政府。接下来很长一段时间，中央政府在中国持续保持其稳固的效力直到现代。

早期的中国戏剧

就像中国其他的艺术形式，中国早期的戏剧发展与王室的资助与庇护联

① 乌德拉—摩羯陀，即 Oda-Magadhi，印度本土部族，位于今天印度的奥里萨邦。——译者

② 茶乌克（chauka，亦写作 chouka），奥迪西舞两种基本站姿之一，是表现男性阳刚的“门”字形站姿；另一种是表现女性柔美 S 型曲线的“三道弯”。——译者

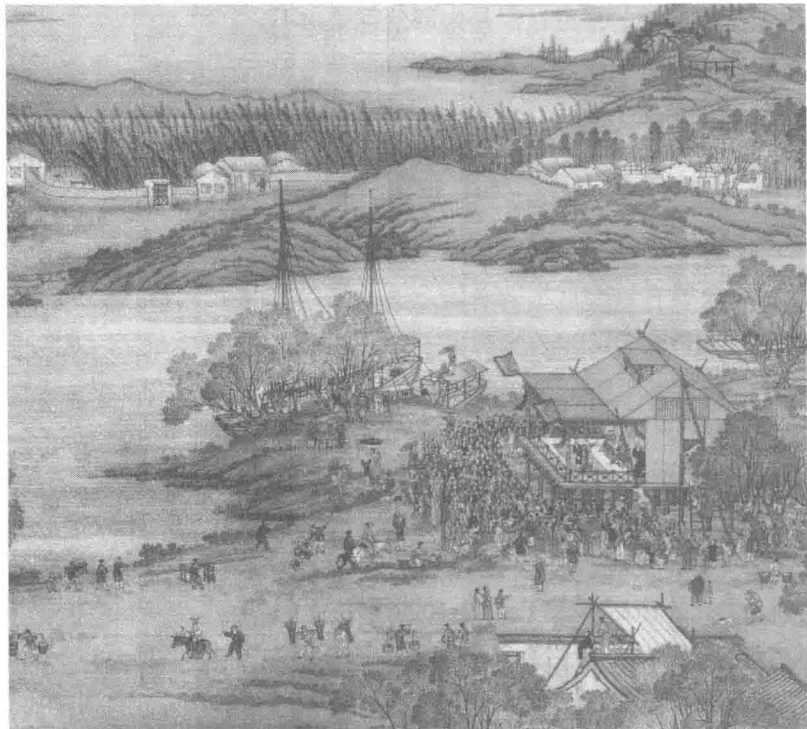


图5-3 早期的中国戏剧

图中展示的是一幅丝绸卷轴画（这幅丝绸卷轴画是18世纪的复制品）的细部，表现了12世纪的开封在节庆期间上演戏剧的场景（中间靠右处）。演员进行表演的舞台是有顶棚的，观众围绕在三面观看演出。（National Palace Museum, Taipei, Taiwan, China）。

系在一起。尽管没有关于早期民间表演的遗存资料，戏剧的大众形式可能也很繁荣。宫廷娱乐的记录可以回溯到久远的公元前5世纪。古代编年史频繁提及多种多样的戏剧活动，如滑稽短剧、哑剧、杂耍、唱歌和舞蹈。

唐王朝（618—906）是人类文明的最高点之一。唐朝的首都有一种演员训练机构被称作“梨园”，成立于714年。梨园活动和表演的细节没有流传下来，但它为训练戏剧表演者的传统打下了坚实的基础。

元朝之前的宋朝（960—1279）发展了多种宫廷娱乐形式，为“百戏”（variety plays）的发展作出了贡献。除了宫廷记录，还有一些其他文献资料记录了旅行戏班的存在，一些固定的演戏场所以及戏剧活动。

这些戏剧活动不仅有演员、舞者和歌者的真人表演，还包括皮影戏偶和牵线木偶。低俗喜剧也很流行，它有点像我们的轻歌舞剧（vaudeville）。

可能在12世纪早期，浙江省附近出现了一种戏剧形式，被称作“南戏”，即“南方的戏剧”。有迹象表明那时的中国戏剧里有四种类型的主要人物：生（男性角色），旦（女性角色），净（花脸），丑（丑角）。这些人物也是后来的戏剧作品中的主要人物。

一种重要的综合艺术和娱乐传统即将在宋朝之后的元代出现。

元代的戏剧

西方人通过意大利探险家马可·波罗的著述了解了元代（1279—1368）。元代的统治者是蒙古族的忽必烈可汗，他的祖父成吉思汗发轫于北方草原。

蒙古人虽然默许了一些原来的习俗，但还是大量废除了传统官僚体制。具有讽刺意味的是，这些措施成为了中国戏剧发展的重要动力。早先，受过良好教育的文人——文学知识分子——致力于创作高水准的散文和诗歌，将从事戏剧创作视为自贬身价的行为。随着蒙古人的到来，许多文人学士不再

为政府效命，于是靠从事文学和戏剧创作养家糊口。通过这种方式，高雅艺术和大众戏剧传统融汇在一起。在元代，因为多种文化影响的相互混杂，文学和艺术出现了更为丰富和多元的特质。学者认为，元代的戏剧可以与公元前5世纪的希腊戏剧和伊丽莎白时的英格兰戏剧相媲美。

杂剧常常被认为是元代戏剧的完美代表。杂剧一般有四个演员，戏中使用大量音乐——一般有四组套曲。比起专门写特定的剧本，剧作家更愿意创作一些适应当时流行曲调节奏和韵脚的剧本文本，这些流行曲调已经为观众所熟知。通常主角在任意一幕都要演唱所有的曲调。不幸的是，没有一首曲子流传下来。

剧作文本的诗歌内容是评价剧作家是否成功的核心要素。因为剧作家的抒情天性，剧作中通常只有几个人物，且避免次要情节和其他复杂的情况。从元代的剧作情况看，剧作家选择的主题从爱情和罗曼史，到宗教和历史，家庭和社会议题，犯罪和诉讼，以及绿林好汉——类似西方的罗宾汉。

元代的重要剧作 虽然我们不知道元代剧作的确切数目，但记载显示那个时期有超过500位剧作家。我们知道题目的剧作有700余部，其中168部遗存下来。

《西厢记》是这个时期遗存下来的最著名的剧作，它实际上是一个连本戏，作者王实甫（13世纪晚期）。这部作品记录了一对恋人——一个年轻英俊的学生和一个来自上等家庭的可爱女孩——历经磨难的故事。它成为了后世直到现在很多模仿者的范本。这个剧本包含了一定数量的奇遇和大量优美的诗句。

另一个流传的广受欢迎的剧本是《赵氏孤儿》，它演绎复仇、牺牲和忠贞的故事。《赵氏孤儿》是第一个为西方所知的中国剧本，于1735年由法国哲学家伏尔泰改编并译为法文，在法国上演。

另一个流行的元杂剧《包待制智赚灰阑记》是出色的诉讼题材剧作，讲述了一个像所罗门一样聪明的人判决释放了一个被控有罪的清白人。当20世纪德国剧作家贝尔托·布莱希特看到这个作品的一个版本（它被改编翻译为德语）时，他对这个题材充满了强烈的兴趣，并在后来创作出自己的版本——《高加索灰阑记》。

元代的戏剧作品 不管有多少元代剧本遗存下来，也不管今天的人们如何仰慕它们，相对而言，几乎没有人知道它们是如何表演的，也鲜有关于当时观众反应的记录。这也许是因为受过教育的人看戏被视为有失身份的事情。尽管如此，最近几年，学者通过认真研究，终于将一些关于剧场演出的信息拼接在了一起。

元杂剧由职业的男演员和女演员表演，有时男女演员都要出场饰演男女角色。有些女演员在宫廷里为私人进行表演，她们在上流社会的故事像今天

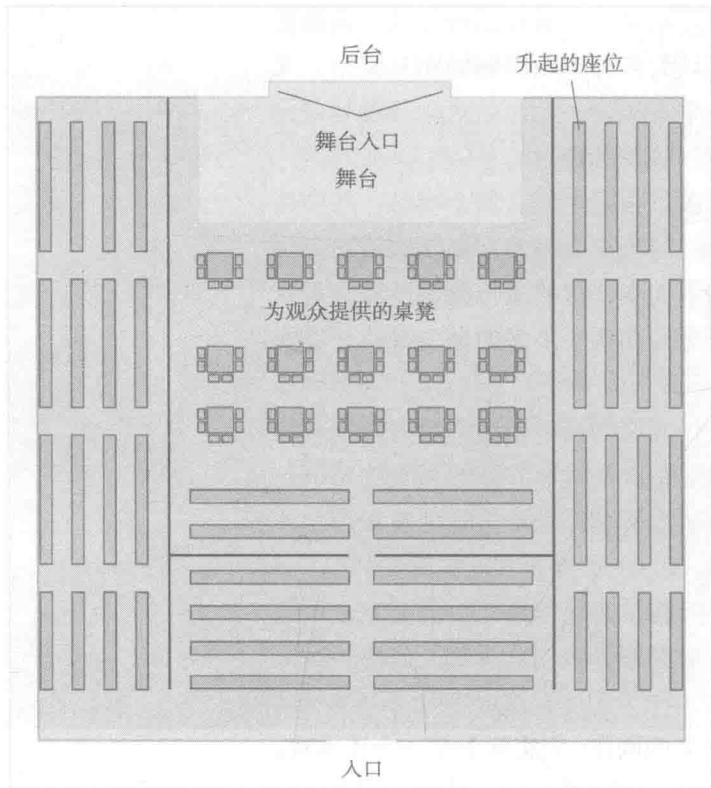


图5-4 中国传统的
戏剧舞台平面图

这里的图是17世纪到19世纪中国剧场的座位安排。在此之前，表演者在茶楼演出；当固定剧场出现后，桌椅摆放在靠近舞台的区域。妇女和平民坐在两边和后面。

分卓越的成就，并已经成为一种高雅的艺术形式。然而，随着明朝（1368—1644）的建立，汉族人重新成为皇帝。社会又恢复了传统的行为模式。受过良好教育的文人依然从事戏剧创作，但是他们倾向于使剧作越来越贴近精英权贵。戏剧因正统而趋向于华丽和矫揉造作，与原本支撑它的广大公众失去了联系。

元代的戏剧曾经充满活力，与观众联系紧密，现在成为了“书斋剧”，它强调诗句而排斥持久或有力的戏剧行动。明代戏剧作品的结构比元代的复杂得多。元杂剧的每一幕里只有一个演员歌唱表演，但明代戏剧允许一幕戏里有几个演员歌唱表演，器乐伴奏也变得更精致。

用这种复杂形式写就的最好的也是最早的作品，是高明（约1301—1370）的《琵琶记》。这部作品讲述一名妇女忠诚于家庭的故事。这名妇女的丈夫因为中了状元，娶宰相之女抛弃了她。《琵琶记》一面世就因为鲜明的人物塑造和优美的诗句广受欢迎。这个忠贞妻子的故事甚至传到百老汇，以音乐剧的形式上演，由玛丽·马丁于1946年写成，也叫《琵琶记》。

创造出出色戏剧的努力在明朝李渔的作品里达到顶点。李渔是一个在科举考试中失败的文人，后来成为剧作家、戏剧批评家和演出主办人。

李渔 李渔（1611—1685）是中国第一个重要的戏剧批评家。他认为剧

影视明星的故事一样被人追捧。表演者组成戏班子，有些由女性领导。

关于剧院的信息只有只言片语。显然，剧院有一个裸露的舞台，舞台后部两边各有一个门，两扇门之间悬挂着一块画布。（这种舞台设置来自于中国北部的一幅壁挂，约绘制于1324年。）多数舞台似乎是供户外使用的，而且没有屋顶。会使用幕帘和一些道具，如刀剑和扇子，但没有任何使用布景的迹象。表演的大部分鲜艳色彩来自精致的服装。当时的艺术著作里说明了一些风格样式突出的长袍，很像现代的京剧。化妆也非常重要，而且以风格化的方式大量应用。

明代的戏剧

元代灭亡时，元杂剧已经取得十

作家心里应当有观众并清晰地写作，还应该熟悉舞台实践知识。这些结论是基于他作为流行剧作家的创作实践体会而得的。他关于戏剧创作和批评的著作是中国戏剧批评史上最重要的著作之一，涉及情节结构、对话、音乐和诗歌。

作为一个剧作家，李渔写作戏剧是为了娱乐，他不像其他剧作家那样在诗句上花费大量的精力。相反，他发展了具有复杂情节和老于世故的对话的情境喜剧。相比于从既有的文学资源中寻找素材，李渔更愿意创造基于普通生活的情节。他尤其擅长为年轻的女性表演者写作鲜明的人物。他大部分著名的著作，包括《奈何天》（*Ordained by Heaven*）、《慎鸾交》（*Be Circumspect In Conjugal Relationships*）和《风筝误》（*The Error of the Kite*），都是围绕着浪漫题材展开的故事。

明朝末期，戏剧演出成为了几乎全是富人光顾的娱乐活动，失去了和大众的联系，它的活力也随之萎缩。

5.4 日本戏剧

虽然日本的文明要晚于中国，但它的传统同样漫长而复杂。日本人的起源难以言说。人类学家发现的手工制品显示，有来自多个地区的移民，如西伯利亚、韩国半岛、中国南部和东南亚。公元5世纪，日本的南部地区获得统一，在今天的京都附近出现了一系列城市。当时日本人信奉神道教。它是一个与自然和精神崇拜结合很紧密的宗教。

随着唐王朝对日本贵族日益强大的影响，佛教——一种在宗教仪式和教规上比神道教都更加繁复高雅的宗教，开始占据主流地位。佛教一开始只是局限在贵族圈里，后来扩展到全国。日本戏剧的发展深受佛教和神道教的影响。

早期的日本戏剧

关于日本戏剧活动最早的记录是平安时代（794—1195）的宫廷娱乐。这些娱乐活动受中国戏剧传统的影响，但这是两种传统间唯一的、也是非常微弱的联系。后来，类似的表演成为了神道教和佛教的年度宗教仪式中的一部分。这些表演一般都很大众，包括杂耍、滑稽短剧、舞蹈等等。

日本戏剧第一个伟大的时代出现于14世纪，在中国出现了相似的发展后不久。当大众舞台传统与严肃文人的追求结合起来时，能剧——日本三种重要的传统戏剧之一——获得迅猛发展。

能 剧

14世纪的日本，旅行剧团里拥有表演各种风格的艺人。其中一些表演者

仅仅是娱乐大众，但还有一些人追求艺术。其中有一个更具艺术追求的剧团，由观阿弥（1333—1384）领导。观阿弥同时也是个剧作家。他最广为人知的作品是《卒都婆小町》（*Sotoba Komachi*），取材于当时一个家喻户晓的传说。在这个传说里，小町是一个美丽但残酷的女人。一个名叫深草少将的男人深爱着她。小町告诉深草少将，他必须连续 100 个晚上拜访她。深草少将在各种天气环境下拜访了 99 个夜晚，却在第 100 个夜晚死去了。

演出一开始，两位僧侣进场讨论信奉佛的长处。接着来了一个老妇人——在旧式舞台上戴着小町的面具和假发的主演。她诉说她曾经美丽但因衰老而失去的容颜。她就信仰与僧侣辩论，辩论的内容交代了她的身份。接着她详细述说了她对深草少将所做的一切。

一个富有、有威望且对艺术十分热爱的幕府将军足利义满（1358—1408）在观看了观阿弥剧团的作品后，为观阿弥剧团的作品神魂颠倒。为了进一步提高剧团的艺术质量，他安排观阿弥 12 岁的儿子世阿弥接受宫廷教育。

后来世阿弥接替父亲成为剧团首领。剧团一直保持着与京都宫廷的接触。有了这个富有的资助人，世阿弥得以从财政问题中解脱出来，全身心地投入到戏剧创作中：写作剧目、训练演员，以及使他自己的表演风格更加高雅。

他的表演风格继承了他富有才华的父亲。

世阿弥 世阿弥（1363—1443）在逝世后 500 年，依然被视为日本能剧最重要的人物。世阿弥是一个富有才华的演员，为能剧带来新的威望。他的作品依然是能剧剧目的重要组成部分。然而，他对后世影响最深刻的是他的理论贡献。他建立了能剧的美学和哲学基础。观阿弥 1384 年去世后，世阿弥成为剧团的导演。他继续提高能剧的艺术水平，在初期从其他艺术门类如舞剧中借鉴。他的 200 多部作品中有 124 部仍然是活跃的上演剧目。

世阿弥能剧的理论和哲

图 5-5 今天的能剧演出

传统能剧如今依然在日本和世界其他地方演出，依然使用风格化的表演、简约的舞台布景、华丽的服装和与众不同的面具。图中展示的是壤晴彦（Haruhiko Jo），在全部由男性演出的作品《卒都婆小町》里扮演这位曾经的古代美人。此剧由蜷川幸雄导演，在纽约的林肯中心艺术节演出。日本剧作家三岛由纪夫（1970 年在一个公共仪式上自杀）现代化了 14 世纪的能剧。（© Michael Kim/Corbis）



《卒都婆小町》

1413, 日本北野神庙 此时是1413年。在日本的北野神庙里,搭建起一个有抛光地板的平面舞台。这个舞台有一个叫悬桥的木制通道,演员能通过它从庙里的化妆间走到舞台上。观众围坐在舞台的三面观看。

今天表演的演员是世阿弥。他已经50岁了,从12岁开始,他就在幕府将军的赞助下学习艺术。世阿弥的父亲观阿弥也是一位著名演员。世阿弥继承了父亲的艺术并将其发扬光大。他学习不同的表演风格,完善自己的技艺,训练其他的演员并为他们编写剧本。

他将改革的戏剧称之为能剧。能剧拥有歌剧、默剧和正式的风格化舞蹈的要素。在能剧中,主要人物带着雕刻精美的手绘木质面具,在舞台上几个乐师的伴奏下,唱诵着他或她的奇遇。演出结束时,主要演员将表演一段惯例形式的舞蹈,包括头部和手部的象征性姿态和在木质地板上跺脚。

今天,人们为了一个特殊的理由聚集在一起。通常,世阿弥只在严格限定的剧场空间为幕府将军和他的宫廷人员表演,或在寺庙为特定的观众表演。但今天在北野神庙里,演出将持续七天并对所有人开放,就像后来的评论所言:“所有的人,不论富裕的还是贫穷的,年长的或是年少的,都可以观看演出。”

和所有的能剧演出一样,这里每天上演好几个戏。现在,观众在等待由世阿弥的父亲编写的剧目《卒都婆小町》。世阿弥在剧中扮演一个妇人。(同古希腊一样,所有能剧演员都是男性。)观众对小町传说的熟悉程度就像希腊人对安提戈涅一样。小町,一个美丽而冷酷的女性,被一个叫做深草少将

的男性追求。她告诉他,他必须在连续100个夜晚拜访她。他在各种天气里连续拜访了她99个夜晚。在第100个夜晚——一个暴风雪肆虐的夜晚,他筋疲力尽地倒下,死在她的门阶前。

演出开始,我们看到两个僧人进场。当他们讨论追随佛祖的要义时,偶遇一个老妇人。这是世阿弥戴着面具和假发扮作老年时的小町。她是一个接近百岁的不幸女人。小町诉说着她曾经如何美丽,但因为衰老失去了她的容颜。她与僧侣争论宗教信仰问题,接着交代出她是谁。她详细叙述对深草少将所做的事情。

随着演出进行,观众全神贯注地看着世阿弥的表演。在某个时刻,他扮演的人物变得疯狂着魔。深草少将的灵魂纠缠着小町。世阿弥随着音乐的伴奏,用无言的动作表现出小町的痛苦。当他扮演小町的部分时,台上由10—12人组成的歌队吟诵出小町的诗句。另一个时刻,世阿弥又化身为深草少将,感受他死亡时的极大痛苦。世阿弥用一连串令人入迷的、恐惧的舞蹈表演出这种痛苦。演出结束时,深草少将的鬼魂离开小町,她向佛祖祈祷,祈求指引和今后宁静的生活。

在此之前,观众听到大量关于世阿弥表演的传闻,但从没见过他的表演,于是都敬畏地观看。在漫长的艺术生涯中,世阿弥表演了多种类型的角色,他那人令人惊惧的、优美的、敏感的、有节制的表达方式通过日复一日的表演和训练发展起来。当他表演深草少将死的段落时,这种狂暴的死和其他段落的闲适形成鲜明的对比,深深地打动了观众。对观众而言,这个戏使他们理解了一场表演可以如此的感人——与他们既往的经验都不一样。

学观点受到“禅”很深的影 响。在他的理论著作里，世阿弥发展了“幽玄”的概念——外在形式背后的神秘内心或精神。“幽玄”是能剧表演的目标；另一个对它的解释是，哲学或外在的优雅。

能剧的特质 在世阿弥的指导下，能剧在他的时代成为占据主导地位 的严肃戏剧，并且在公元 15 世纪仍然保有优势地位，直到被符合大众流行口味 的文乐木偶戏和歌舞伎挤掉。

由世阿弥发展完善的能剧，无论在过去还是现在，都是一个非常成功的 表演艺术。它由多种戏剧形式综合而成，样式单纯完备。能剧的演员（在世 阿弥的剧团里没有女演员）从小就接受唱歌、表演和哑剧的训练直到他们成人。 他们表演的剧目从语言到内容都非常高雅，并且并围绕着一系列明确的组织 原则建构。这些组织原则基于音乐、心灵和对人类活动的模仿，从慢节奏到 快节奏逐步发生改变。最伟大的能剧作品都是由世阿弥写就的。

适用于能剧表演的故事通常来自文学或历史。能剧故事的一个重要来源 是紫式部的《源氏物语》。它描绘了平安时代的宫廷生活，成书于约公元 1000 年。另一个重要来源是《平家物语》，一部描述内战的编年体史诗。这 场结束于 1185 年的内战破坏了日本平安时代末期的贵族政治。能剧的人物通 常取材于观众熟悉的文学和历史人物。一部能剧通过某个人物揭示某种激情， 这个人物通常作为鬼魂或灵魂出现。

能剧中的主要角色是主役（shite），经常戴面具；次要角色称为胁能（waki）； 配角称之为役（tsure）。演出还可能有各种小的部分，包括狂言（kyōgen）或 者喜剧人物。

能剧的演出 能剧的典雅、神秘和美丽自世阿弥时代就使人入迷。能剧 的传统通过师徒相传的方式承袭至今。人们能在日本的大多数大城市观看剧团 的精湛表演，并回到 14 世纪的传统——这是一笔了不起的遗产。

甚至连今天能剧的舞台，大体上仍旧同世阿弥时代的相同。舞台附带一 个桥，称为悬桥（hashigakari）。它连接台下演员的房间和舞台。悬桥通常 6.10 米长。悬桥连接的主要表演区大约 5.49 米见方，有屋顶，还有一个绘制在舞 台后墙的礼仪式松树。表演空间后部是一个供四个乐师伴奏的狭窄区域。乐 师用能笛、小鼓、大鼓和太鼓伴奏。能剧原本在户外，观众坐在舞台的三面。 现代能剧剧场在室内，有巨大的外罩，观众坐在舞台两面。

舞台上的神庙屋顶由四根柱子支撑，每一个柱子都有一个明确的目的。 除演员和乐师外，能剧还有一个 10 人歌队，歌队的作用和古希腊悲剧歌队相同。 能剧的演员以高度风格化的方式移动，这种方式包含舞蹈和哑剧的重要元素。 表演一个能剧文本时，演员以一种增高的音调轮流唱诵一些章节，这种唱诵 可能与西方歌剧里背诵或唱出的诗句相似。能剧的服装通常十分雅致。对任

何一部戏剧而言，主角戴的面具都是最美丽、最精巧和最引人注目的。

能剧里偶尔有喜剧元素，这些元素后来发展成一种称之为狂言的独立形式。狂言有大量的民间幽默和闹剧元素，至今仍在演出。

狂言在演出时通常没有服装、面具或假发，除非在模仿某段能剧的情况下会使用能剧面具。滑稽的模仿和讽刺在狂言里随处可见。狂言讽刺和揶揄的对象广泛，几乎没人可以幸免。主要人物可以是封建领主、和尚或修士，也可能是醉汉、愚蠢的仆人、吹牛皮的人、泼妇或时髦的男青年。

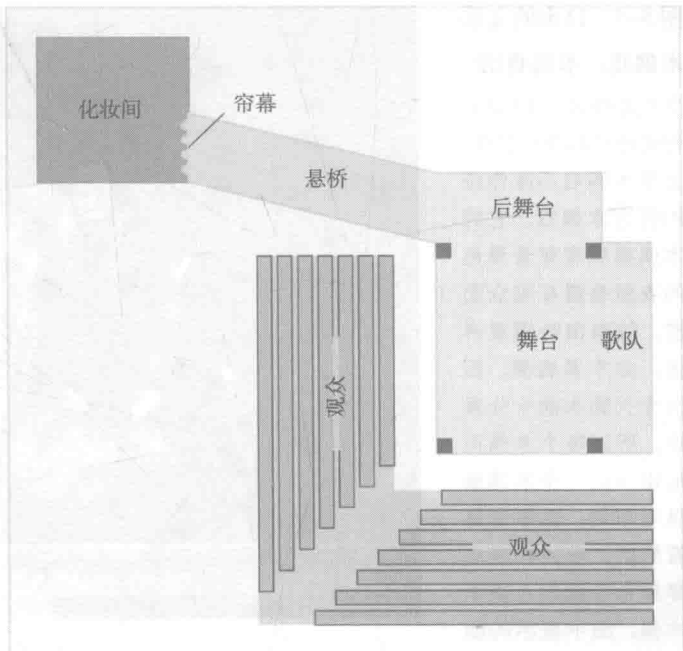


图5-6 传统能剧舞台平面图

日本的能剧开始于约600年前，这种风格化的戏剧原先流行于上层社会。能剧在户外表演。左侧一个斜的通道将化妆间和木质舞台连接在一起。观众在舞台的左边和前边就座。

文乐木偶戏

能剧在日本中世纪时仍然是最流行的戏剧形式。16世纪，国内战争和其他骚乱引发的政治秩序混乱持续增多，直到公元1600年德川家康统一日本。德川时期（1600—1868）的日本平静统一，但这种平静代价高昂。由于害怕日本被越来越多的基督徒政治控制，德川家族宣布基督教为非法，并切断了日本和外界的联系，包括和中国及欧洲，直到19世纪中叶。

和平带来了商业和贸易的快速发展，也带来了更加复杂精致的城市生活。随着商人阶层的壮大，财富和日益增多的闲暇时间允许他们赞助各种娱乐活动。贵族阶层和德川家族的支持，使能剧继续维持私人戏剧的状态，但商人支持更能反映他们生活的戏剧艺术。这些娱乐活动在大城市繁荣发展，如大阪、京都和江户（现在的东京）。

如果人们不能重新审视新儒学的原则，就很难理解文乐木偶戏和后来的歌舞伎这两种戏剧形式。这些原则形成了严格的行为准则的基础，包含牺牲、忠诚、复仇等，构成了等级制度和日本武士贵族的具体行为准则。这些严格的行为规范相应地反映到文乐木偶戏和歌舞伎戏剧作品里。

在日本城市里发展起来的第一个新的戏剧娱乐形式是木偶戏剧。19世纪以来，这种木偶戏剧被称为**文乐木偶戏**（bunraku），这个名字来自一个著名的木偶表演人。它以一种不寻常的方式发展。中世纪广泛传播的一种娱乐形式是说唱艺术——说唱艺人带着他的琵琶（biwa，一种大的弹诗琴），游历在乡间城市吟唱编年体战争史和英雄们的浪漫传说。1570年到1600年间，三弦

图5-7 日本的文乐
木偶戏：木偶戏剧

文乐木偶戏于17世纪初在日本流行起来。文乐木偶戏不像传统的西方木偶戏，它的木偶操纵者穿着黑色的衣服暴露在观众面前。故事由吟唱者讲述，由木偶表演。因为今天的木偶十分复杂，所以每个木偶可能由不止一个木偶操纵者控制，就像这里看到的，右边和左边穿黑色衣服的人操纵木偶。图中展示的剧目是《义经千本樱》（*One Thousand Cherry Trees*）（©Michael S.Yamashita/Corbis）



（samisen，一种三根弦的乐器，有点像班卓琴）取代了琵琶成为吟唱的主要伴奏乐器。公元1600年，木偶表演者加入表演成为习惯。作为一个额外的吸引，木偶表演者能够演绎这些故事，“图解”吟唱者的音乐。三弦和木偶表演者的引入使文乐木偶戏的发展成为可能。

说唱文本被称作“净琉璃”，取自一个吟诵故事中广受欢迎的女性人物的名字。直到今天，西方的歌剧演唱者对说唱者仍保持着一种敬畏的态度。说唱者在演出里表演所有的角色，讲述故事，营造气氛。最初，说唱者自己也写剧本。后来，请其他人写文本成为惯例。

文乐木偶戏中木偶扮演的重要人物由三人操控：一个控制腿部，一个控制左手，主要的操控者控制头和右手。主要的操控者经常穿着精致华美的服装，其他操控者穿着黑色的衣服并且被预设为不可见的人。最初的木偶比较小，现在的木偶大约有三分之二真人大小。文乐木偶独有的三人操控形式形成于约1730年。在此之前的1685年，文乐木偶戏出现了一个重要进步——近松门左卫门开始与当时杰出的文乐木偶戏吟唱者竹本义太夫（Takemoto Gidayu）合作。作为第一位并且毫无疑问是最出色的文乐木偶戏作家，近松门左卫门为这种流行形式向着伟大艺术的转变作出了巨大的贡献。

近松门左卫门 近松门左卫门（Chikamatsu Monzaemon，1653—1725）于1653年出生在一个没落的武士家庭，是自300年前能剧的伟大时代之后第一位重要的日本戏剧家。他的家庭显然有浓厚的文学氛围。1671年，他们出版了一个俳句合集。这个合集包括一些这位未来剧作家的写作片段。

近松门左卫门直到30岁才开始写作剧本，但从那以后他就成为一个多产

的作家。他最著名的剧作都是为文乐木偶戏写就的。他是世界上为数不多的、主要为这种艺术形式写作的剧作家。他也为歌舞伎（下面会讨论）写作。他的很多木偶剧作后来都改编为歌舞伎。

作为一个剧作家，近松门左卫门生动、精致而精确地描绘了一幅他所在社会的画面。他的历史戏或英雄戏是结构松散的贵族生活故事；它们有时以军事盛况和超自然的幽灵为特色。在家庭剧中，他探讨中下阶层的问题，里面的很多故事都是根据真实事件改编；他的家庭剧经常涉及不幸的恋人，他们甚至可能因为面临的问题自杀。近松门左卫门的历史剧和家庭剧因他优美的诗句闻名。这些诗句提升了事件和人物。

因为他优美的诗句和丰富社会知识，西方批评家将近松门左卫门与莎士比亚和马娄进行对比。他最著名的历史剧是《国姓爷会战》（*The Battle of Coxinga*, 1715）。重要的家庭剧包括《曾根崎鸳鸯殉情》（*The Love Suicides at Sonezaki*, 1703）、《连根拔起的松树》（*The Uprooted pine*, 1718）、《冥途の脚牌》（*The Courier for Hell*, 1711）、《女杀油地狱》（*The Woman Killer and The Hell of Oil*, 1721）和《情死天网岛》（*The Love Suicides at Amijima*, 1721）。

近松门左卫门在他的戏剧作品里提出他的艺术主张“艺术的美存在于真实与虚幻之间的空白里”。这种艺术主张加上他作为诗人的显著才能，使他的剧作十分流行。他强调普通大众的理念，不仅对日本舞台而言很新鲜，而且预示着后来欧洲戏剧的发展。

歌舞伎

17世纪早期，一种新的日本戏剧形式——歌舞伎（kabuki）出现了。歌舞伎吸收了能剧、文乐木偶戏和民间戏剧的要素，成为17世纪日本最流行的娱乐形式，几个世纪以来长盛不衰，一直延续至今。

歌舞伎的起源：出云之阿国 根据日本传说，出云之阿国发展了歌舞伎这种最流行的日本传统戏剧形式。出云之阿国（生于16世纪晚期）原是神道教的巫女。虽然关于她的生活以及歌舞伎起源发展的资料很少，但传统上认为，1603年，在京都加茂川干燥的河床上，这位巫女在临时搭建的舞台上翩翩起舞，开启了歌舞伎的源头。

也许，出云早期的舞蹈源自佛教的某些仪式，通过与民间舞蹈的混合使之世俗化。通常认为是一个叫名古屋山三郎（Nagoya Sanzaemon）的武士——他被认为是出云的恋人——教给她从能剧里改编舞蹈。她可能已经使用了能剧的舞蹈以及其他流行舞蹈的元素，但是没有关于她表演的细节描述流传下来。

公元1603年，出云和她的剧团在日本的巡回演出中证实了她的舞蹈广受欢迎。出云演出的舞台与能剧十分相似。1607年，她为幕府的将军表演。1616年，出云发展的歌舞伎变得十分流行。在她开始表演后几年，京都就有7家获得许可的歌舞伎剧场。

歌舞伎的发展 舞蹈是早期歌舞伎表演的基础。音乐性的舞蹈戏剧涉及的题材常常是浪漫和情欲的故事。歌舞伎对当时的市民有强烈的吸引力，因此在道德森严的社会中也被当局视为不稳定因素。

早期歌舞伎演出中有许多耸人听闻的事件，涉及社会关注以及性别和性的问题。原本，大部分表演者是女性，由于她们也提供性服务，引发持续不断的争斗，使社会风气和道德秩序急转直下，于是当局在1629年禁止女性表演歌舞伎。自此年轻的男孩开始表演歌舞伎，但最终他们还是成为观众中老年男子追逐的性目标，并引发了社会问题和阶级冲突，所以1652年当局同样禁止了表演歌舞伎的男性团体。

除了担心表演者和观众之间的性关系，当局也担忧在歌舞伎演出中不同阶层的融合以及武士不恰当的表现。1652年后，男性歌舞伎表演团体——性魅力大大减弱——成为歌舞伎表演惯例，延续至今。虽然男性表演团体被严格控制，歌舞伎依然在接下来的几个世纪保持繁荣。早期歌舞伎的色情标签被再次引入。部分是因为这种艺术是由男性表演者扮演女性进行表演。

歌舞伎深受木偶戏剧表演的影响。其中一些场景里，歌舞伎演员模仿木偶的运动方式。当时，至少有一半歌舞伎常备剧目改编自木偶戏。歌舞伎和木偶戏不像能剧——它的观众大部分是武士阶层——那样正式。尽管当局严

格约束武士的行为，许多武士仍旧秘密参与歌舞伎演出。与庄严肃穆的能剧比起来，武士们更喜欢歌舞伎的动作、场面和修辞。

当歌舞伎成为大众娱乐后，剧作家近松门左卫门尝试为歌舞伎团体写作了一些剧本，并断断续续进行了多年。然而，他最终放弃了尝试，因为这些表演者（这是推测）倾向于改编他的诗，而不像吟唱者那样尊重他的文本。歌舞伎演员建立了家族表演流派，

图5-8 今天的歌舞伎表演

根据传说，日本的歌舞伎在约1600年由一个名叫出云之阿国的女人发展起来。今天，歌舞伎的所有角色均由男性出演。大部分演员是歌舞伎世家出身，并经过多年训练。图中展示的是在日本鸣门新年的间隙，歌舞伎演员中村勘九郎（Kankuro Nakamura）在一个特殊的舞台上表演。这个舞台设置在海滩上。应注意覆盖整个面部的浓重的风格化妆容，华丽的服装以及极有戏剧效果的假发。服装、化妆、仪态和舞台形制是长期传统的一部分。（©Eriko Sugita/Reuters/Corbis）



其中一些家族表演流派至今仍十分活跃。市川团十郎（Ichikawa Danjuro, 1660—1704）建立一个延续了十二代的歌舞伎王朝。他本人作为第一代市川团十郎而闻名，开创了被称为“荒事”（aragato）的勇壮夸张的表演风格。一些演员因《赤穗之卷》（*Chushingura*）或《四十七位忠心浪人》（*The Forty-seven Ronin*）成名，这部时常重新上演的剧目原本是写给木偶戏剧的。它也许是日本最流行的历史剧。演出改编自真实的历史事件，一位封建领主被激怒，实施了十分暴力的行为并被迫承担后果，按照惯例自杀。作品描述了留存下的47个家臣为主复仇的故事，出色地融合了冒险、感伤和浪漫。鬼魂的故事也是歌舞伎常备剧目中很受欢迎的题材。

创作歌舞伎 歌舞伎演员从孩提时代就接受训练，包括发声方法、舞蹈、表演和身体的多种才艺。扮演女性角色的男演员（这些演员被称作“女形”），尤其善于使用风格化的手势和姿态模仿女性特质。歌舞伎中的服装和化妆雅致华丽，即使有时扮演的是十分坚毅果敢的人物。演员表演的效果往往比现实夸张，而且非常戏剧化。然而，必须再一次强调，歌舞伎实际上表达了十分宽泛的风格，从浪漫主义到现实主义。

歌舞伎表演使用的舞台在歌舞伎艺术的演进过程中经历了各种变化，但基本舞台设置在19世纪中期就确定下来。自日本1853年向西方敞开大门后又有了点变化。舞台是宽的，有一个相对低的舞台前部装置。乐师——有时在舞台上边，有时在下边——为舞台表演伴奏。精致美丽的舞台效果是歌舞伎的特征之一，包括比西方更早使用的转台。**花道**（hanamichi）——另一个应用于歌舞伎舞台的设施，是一个升起的、连接观众席后部和舞台的狭窄平台。演员用花道入场和出场，偶尔也有短剧在花道表演。

有的歌舞伎演出在观众席的对面，通道的下面设置了临时花道。舞台也装备了大小升降机，用来帮助形成演员的舞台运动造型和壮观的舞台场景。甚至在花道上也有一个小的升降机，允许超自然人物在观众中间出现（或消失）。

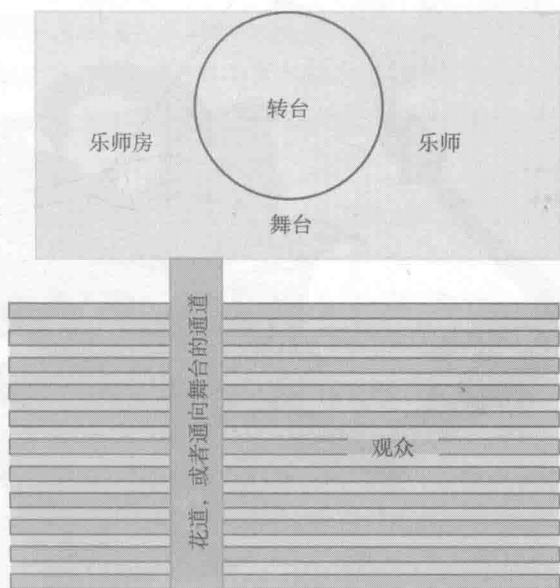


图5-9 歌舞伎剧场

拥有400年历史的日本戏剧歌舞伎如今在精致的舞台上表演。舞台设备包括移动舞台布景的转台。如图中看到的平面图，舞台占据了剧场的前部空间并与花道连接。演员可以通过花道戏剧性地出场和退场。

5.5 东南亚：皮影戏

虽然在这一章我们将焦点集中在印度、中国和日本，但不可忽略的是，亚洲的其他地方都有广泛的戏剧活动存在，如韩国，还有缅甸、柬埔寨、老挝、印度尼西亚、马来西亚、泰国和越南等东南亚国家。虽然每一个东南亚国家有他们自己的戏剧传统和历史，但他们也有某些共同特征。他们大部分的戏剧风格受到印度戏剧的影响，有些受到中国的影响。事实上，我们注意到这些国家都受到印度的两部史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》的影响。这些故事和其他故事几乎总以舞剧、古典舞蹈或木偶戏剧的方式表演。在其他亚洲国家，戏剧演出结合了舞蹈、歌曲、动作、背诵文本和精美的服装。值得注意的是，大部分国家的语言里甚至没有一个词用来表示某种戏剧形式，这些戏剧形式只存在于口传或书面形式中。

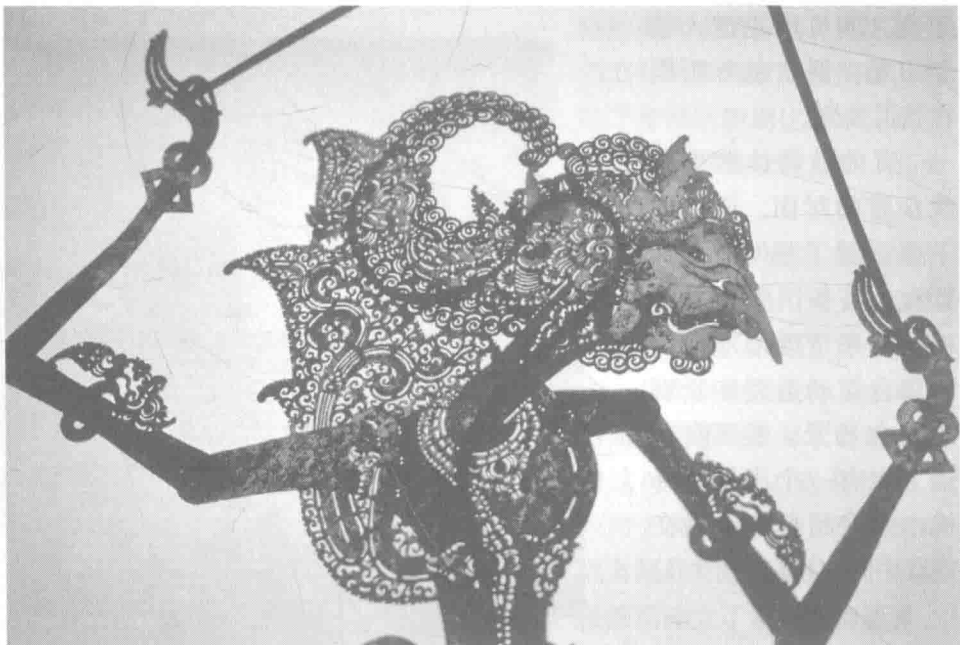
东南亚在 11 世纪出现了一种十分重要的戏剧，这就是**皮影戏**（shadow play）。它在泰国、马来西亚和印度尼西亚广泛存在，在印度尼西亚的爪哇岛得到充分发展。

皮影戏中的人物是以皮革制作的平面偶人。工匠用复杂的雕刻在这些人物上创造一些明暗镂空的图案。连在头部、胳膊和身体其他部位的木棍控制着偶人。人们操控偶人的同时叙述戏剧，念诵人物对白。皮影戏通常在晚上演出，有时会持续整晚，有音乐和其他声响伴奏。

在很多地方，有一些从皮影戏中发展而来的其他戏剧形式。一个变化形

图 5-10 皮影戏

东南亚的传统戏剧皮影戏拥有很长的历史。皮影戏是讲述故事和娱乐的古老形式。皮影戏使用不透明的、有活动关节的皮影，在有照明的背景前制造出移动图像的幻觉。人们认为皮影戏源自中国的宋朝（960—1127），后来传播到东南亚，特别是印度尼西亚和泰国。目前，超过 20 个国家有皮影剧团。皮影由操纵者拿着连接皮影的小棒控制。人们用皮革雕刻出复杂美丽的花纹，然后把它们放在有灯光照明的幕布前，就会出现各式花纹和人物影像。（©Shelley Gazin/Corbis）



式是用立体的木偶；另一个是用戴着面具的真人表演者。

在这一章我们看到了印度、中国和日本早期的戏剧发展。这些戏剧独立于西方戏剧之外发展；在一些情况下，当它们繁荣发展时，欧洲戏剧正处于休眠期。我们走完了近 1700 年的历程。虽然当戏剧在欧洲再次出现时，亚洲戏剧在长达几个世纪的时间里已领先于欧洲戏剧，但直到近代，两种戏剧传统之间才再度建立联系。

之后我们将看到亚洲戏剧的进一步发展，例如，中国的京剧。我们也会注意到亚洲戏剧和西方戏剧的重要交流。这种交流开始于 19 世纪末，贯穿了 20 世纪直到现在。

概 要

亚洲的传统戏剧源于宗教庆典和观念。大部分戏剧非常具有戏剧性，并高度风格化，融合了表演、哑剧、舞蹈、音乐和文本。

公元 4、5 世纪的印度，一种非常有序的戏剧——梵剧——走向全面兴盛。《舞论》总结概括了梵剧的起源和戏剧规则。

公元 8 世纪早期，在中国，一个叫梨园的表演学校繁荣起来，专业的戏剧团体在公元 10 世纪繁盛起来。第一个重要的中国戏剧发展时期出现在元朝期间，从 1271 年到 1368 年，这期间有很多剧本流传下来。在后来的明朝，从 1368 年到 1644 年，戏剧变得更加文学化，缺少与普通大众的联系。

在日本，第一个重要的戏剧形式是能剧，它出现在 14 世纪和 15 世纪，直到现在依旧在表演。文乐木偶戏于 17 世纪出现，紧随其后的是歌舞伎。今天的日本依旧在表演文乐木偶戏和歌舞伎。和大部分亚洲戏剧一样，能剧、歌舞伎和文乐木偶戏是复杂的形式。观众要理解它们，需要明白它们错综复杂的传统。

亚洲的其他地方也产生了丰富的戏剧活动，如泰国、马来西亚和印度尼西亚表演的皮影戏。

重要词汇

Bunraku 文乐木偶戏 日本的木偶戏剧。

Hanamichi 花道 歌舞伎剧场里，从观众区后部（观众的左侧）通向舞台的桥。表演者能通过花道入场；重要的场景也可能在这里表演。

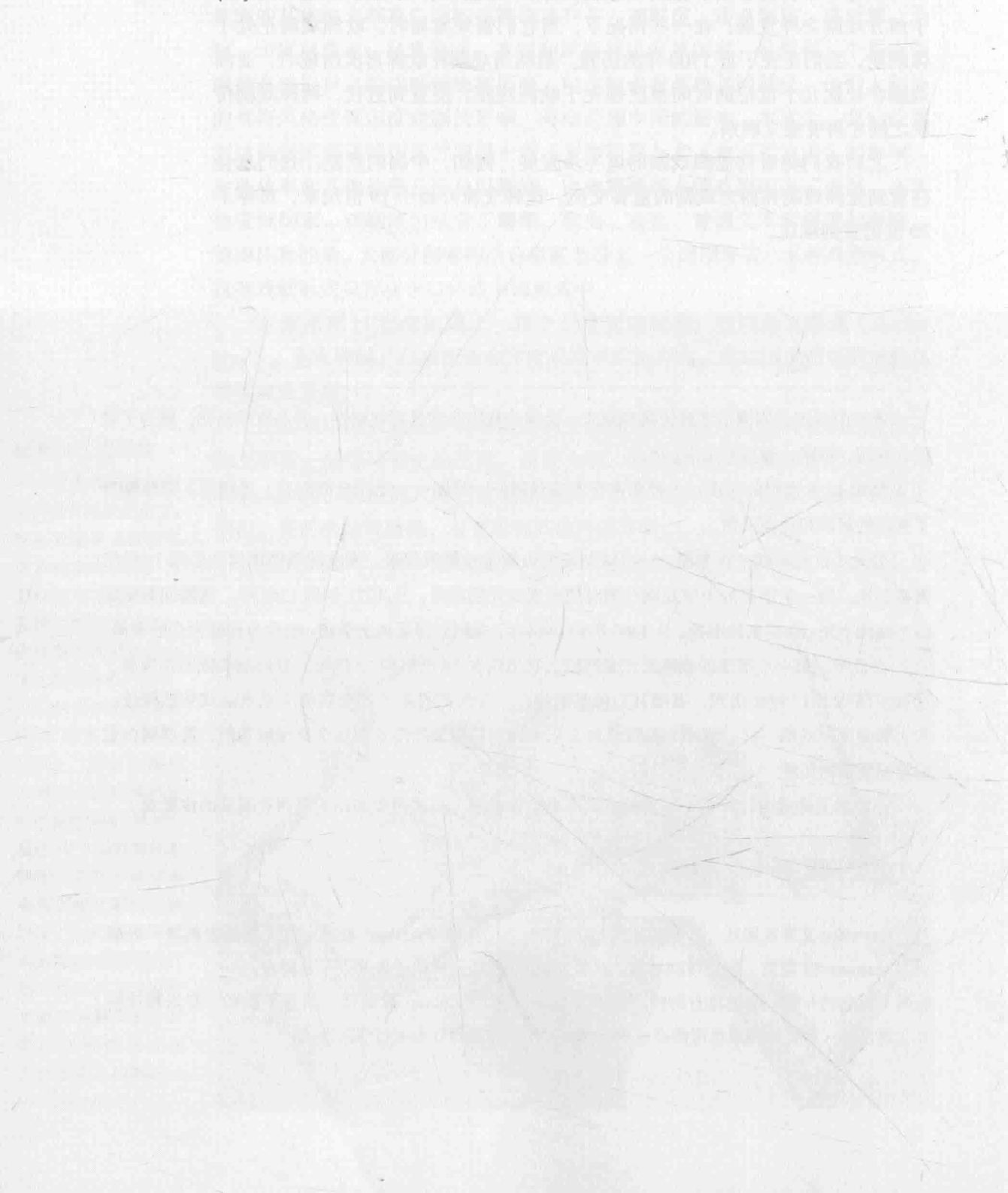
Hashigakari 悬桥 能剧剧场里的桥，表演者通过它从化妆间到平台舞台。

Kabuki 歌舞伎 结合了舞蹈、音乐和戏剧场景的日本流行戏剧形式。

Nō 能剧 日本戏剧的严格传统形式，结合音乐、舞蹈和抒情诗。

Shadow play 皮影戏 一种在泰国、马来西

亚和印度尼西亚广泛表演的戏剧，在皮革平面上进行复杂的雕刻，当它们的图像被投到幕上时显现出明暗镂空的花纹。





第 6 章

文艺复兴时期的戏剧

6.1 意大利

6.2 英国

6.3 西班牙

6.4 法国

◀ 图 6-1 莎士比亚戏剧

西方戏剧在文艺复兴时期开始复苏。这种复苏最先始于意大利，后来遍及欧洲的多个地区和英国。这个时期戏剧复苏的代表人物是英国文艺复兴时期的戏剧家威廉·莎士比亚，他的作品非常流行。莎士比亚的剧作现在仍频繁上演，一些作品被改编为电影。舞台和电影导演为了吸引观众，经常将他的作品置于当代语境。图中展示的是最近在伦敦演出的《麦克白》，由帕特里克·斯图尔特（Patrick Stewart）和凯特·弗里特伍德（Kate Fleetwood）分别扮演的主要人物麦克白和麦克白夫人。（©Chris Jackson/Getty Images）

文艺复兴意味着“重生”，指西方世界在艺术和思想上的觉醒，发生在约 14 世纪晚期到 17 世纪早期。文艺复兴的中心是意大利。那时的意大利由一群独立的城邦组成。紧接着文艺复兴在英格兰、西班牙、法国传播开来。文艺复兴时期，这些国家的戏剧进入繁荣时期。在讨论文艺复兴时的戏剧革新前，让我们先了解一下当时的社会和文化方面的变化。

6.1 意大利

背景：文艺复兴时期

文艺复兴时期，欧洲政治发生了明显变化。国王和贵族的地位有了提升，商人成为经济发展中的主要人物。随着商人财富的增长，他们有了更多空闲时间，同时也渴望展示他们的成功。所以他们经常雇佣艺术家为他们创作作品。

文艺复兴艺术与中世纪有明显不同。在中世纪，绘画和建筑有宗教的主题。而文艺复兴的艺术家则以人作为他们的主题。比如意大利雕刻家米开朗基罗的大卫像：大卫看起来更像一个真实的人，而不是另一个世界的宗教偶像。绘画也通过使用油彩和透视法——一项在平面画布上使人产生三维错觉的技术——变得更现实主义。文艺复兴的文学是人文主义运动，它模仿古希腊和古罗马，将注意力放在人而非上帝身上。1450 年欧洲出现的印刷术，使这种文学在人民大众中流行起来。

文艺复兴也是一个探索发现的时期。南美洲和北美洲的发现给欧洲带来新的财富。同时，科学的进步革新了西方人对人类在宇宙中位置的传统看法。如，意大利天文学家伽利略论证太阳系的中心是太阳，而不是地球。

文艺复兴也见证了戏剧的发展，特别是在意大利、英格兰、西班牙和法国的发展。

意大利戏剧：即兴喜剧

意大利在文艺复兴中引领着绘画和雕塑的方向，也见证了 1550 年到 1650 年间意大利戏剧的彻底改变。这些改变主要集中在即兴喜剧、表演、戏剧批评、

剧场建筑和布景设计上。意大利文艺复兴时期，文本在戏剧中不是太重要：很多文本是以古希腊和古罗马为范本，在学院或资助人家家里上演，几乎没有一部作品流传下来。文艺复兴期间，还有两种戏剧形式的发展深受古典戏剧题材和戏剧手法的影响，即幕间剧和田园剧。

幕间剧（Intermezzi）非常短，通常描绘神话传说，在大型戏剧的演出间隙上演，而且与它们所在的大型戏剧演出关联密切。夺目的舞台效果是幕间剧的特点。幕间剧在16世纪初流行，但在17世纪初消失。

意大利人也模仿古希腊的羊人剧（短小下流的喜剧片段，经常在希腊悲剧后面演出）——他们称这种形式为田园剧（pastoral）。文艺复兴时期田园剧的主题是浪漫故事；人物通常是牧羊人和神话里的生物。与古希腊羊人剧不同，意大利田园剧演出里不会公然地表现下流和性的内容。田园剧经常表现被恐吓的恋人，他们之间时常发生争吵。舞台行动是严肃的，而结局是欢乐的。

文艺复兴时期诞生的第三种戏剧形式是歌剧，它不同于幕间剧和羊人剧，其重要价值延续至今。歌剧由意大利人发明。他们相信自己正重新创造着古希腊的悲剧风格。歌剧混合了戏剧和音乐，是文艺复兴时意大利仅存的、延续至今的戏剧形式。歌剧可被定义为完全用音乐构成的戏剧。每个部分都以演唱表现，有独唱、咏叹调、二重唱、三重唱、四重唱，它们之间的转换部分是宣叙调。歌剧于1600年起源于意大利的佛罗伦萨，在17世纪传遍意大利的其他地方。之后三个世纪，从1600年到1900年，它不止在意大利传播，

图6-2 即兴喜剧里的固定人物

喜剧里以特定的搭配或典型的人物为特色。这些人物有清晰可辨的特点、姿态、着装风格和特性。在意大利即兴喜剧里尤其是这样。特定人物都有相同的用以识别的特点，如自负的教授、冒充内行的医生和聪明的仆人。图中坐着的人物是喜剧中的一个丑角，他们的特征是穿着由各色布片缝缀而成的衣服。两边的是其他固定角色人物。这幅画作来自 *Le Tombeau de Maître André* 的一个画面。

（©Erich Lessing/Art Resource, N.Y.）



还遍布欧洲，包括法国、德国和英国。虽然歌剧具有戏剧的特质，但常被归入音乐的范畴，而非戏剧。因为它的重点是音乐部分：作曲家、歌唱者和乐队。

回到戏剧本身。我们一再强调，意大利的文艺复兴不是因其文本而与别的时代有所区别，而是在这个时期出现了一种非常重要的即兴戏剧形式。它很接近今天的许多流行表演形式，这就是即兴喜剧——“职业艺术家的喜剧”。1550 年到 1750 年，即兴喜剧在意大利持续繁荣。

在即兴喜剧里，没有为表演者事先写好的文本。演员表演时会即兴产

意大利文艺复兴

戏剧	时间 公元	文化和政治
		但丁去世 (1321)
	1325	
	1350	
	1375	安东尼·莱斯切《阿喀琉斯》(约 1390 年) 曼纽埃尔·赫里索洛拉斯在佛罗伦萨开设了希腊语课程；意大利的希腊文学复兴开端 (1396)
	1400	
	1425	
普劳图斯 12 部遗失的剧本被重新发现 (1429)		科西莫·德·梅第奇统治佛罗伦萨 (1432) 在佛罗伦萨建立柏拉图学园 (1440)
	1450	古登堡发明活字印刷 (约 1450 年) 莱昂纳多·达·芬奇出生 (1452)
		君士坦丁堡沦陷后，希腊戏剧手稿运到意大利 (1453)
	1475	洛伦佐·德·梅第奇统治佛罗伦萨 (1469) 米开朗基罗出生 (1475) 波提切利《维纳斯的诞生》(1484)
维特鲁威《建筑书》出版 (1486)		哥伦布到达美洲，达·芬奇绘制飞行器 (1492)
威尼斯的阿杜斯 (Aldine) 出版社出版了阿里斯托芬的戏剧 (1498)		意大利战争传播意大利文化影响，但在政治上削弱意大利 (1494)
	1500	达·芬奇的《蒙娜丽莎》(1503) 米开朗基罗的《大卫》(约 1504)
阿里奥斯托《伪装者》(1509)		西斯廷教堂 (约 1512)

接上页

马基雅维利的喜剧《曼陀罗花》(约1513)		马基雅维利《君主论》(1513)	
比别纳的《云雀》(1513)			
贝奥尔科开始写作和表演(约1520年)		莱昂纳多·达·芬奇去世(1519)	
	1525	维拉萨诺到达纽约湾和哈德逊河(1524)	
塞利欧《建筑学》(6卷)(1545)			
即兴喜剧的高峰(1550—1650)	1550		
嫉妒剧团(the Andreinis)首次表演(约1569)		乌菲兹美术馆在佛罗伦萨建成(1560)	
卡斯德菲卓提出三一律(1570)		伽利略出生;米开朗基罗去世(1564)	
	1575	帕拉第奥《建筑四书》(1570)	
奥林匹克剧院建成(1584)			
萨比奥内塔剧院建成(1588)		法国皇太后凯瑟琳·德·梅第奇去世(1589)	
佩里的《达芙妮》(1597)			
	1600	人本主义开始在意大利出现(1600)	
伊莎贝拉和安德烈尼去世后嫉妒剧团解散(1604)			
阿莱奥蒂使用侧片系统(约1606)			
法尔内塞剧院建成(1618)			
	1625		
塞巴蒂尼的《结构戏剧场面和戏剧机械的手册》(1638)			
		伽利略去世(1642)	
托雷里的轮车和辘杆系统(约1645)			

生台词和行动。虽然没有剧本,但有剧团演员写作的指导演员表演的幕表(scenario)——短的没有对话的提纲。

喜剧团体通常是由10个表演者(7名男性,3名女性)组成的旅行剧团。最成功的剧团通常由家庭构成。喜剧团体有很强的适应性,能在城镇广场、剧场空间、富商家里或宫廷里表演。

即兴喜剧中的演员通常在其演员生涯中扮演固定的角色。这些当时流行的喜剧人物包括:潘塔龙——好色小气的威尼斯老男人;博士——愚蠢的学者;卡皮塔诺——胆小爱吹牛的士兵;偶尔傻乎乎的仆人赞尼,阿尔莱基诺或夏力是最受欢迎的仆人角色。喜剧人物表里也包括严肃的年轻恋人。所有的戏剧人物都使用标准的滑稽动作(lazzi)——重复一些喜剧性的形体动作,有时是淫秽的动作。

喜剧人物都穿着传统服饰。例如丑角穿着花布拼起来的夹克和博士的学袍。丑角服饰的另一个显著特征是**击板**（slapstick）——在喜剧场面里用于打斗的木剑。今天，我们依旧用“slapstick”这个词强调喜剧形体动作的笑闹。即兴喜剧里的很多人物佩戴面具，覆盖一部分脸，这是喜剧服饰的一个重要元素。但年轻的恋人不戴面具。

意大利戏剧法则：新古典主义典范

在意大利文艺复兴的戏剧运动中，批评家比剧作家产生了更大的影响。意大利批评家清楚而明确地表达了戏剧法则，即通常所说的**新古典主义理念**（neoclassical ideals），它在近200年的时间里支配了欧洲大部分地区的戏剧理论。

新古典主义的一个重要概念是**逼真**（verisimilitude），这意味着戏剧应当“具有生活真实”。然而，他们的逼真观与现代戏剧里看到的现实主义大相径庭。他们坚持这样的戏剧应从真实的生活里发现和验证，但承认戏剧应有固定的情景和人物。

新古典主义的另一个重要概念——也是他们最著名的法则——是“**三一律**”（three unities）：时间的统一、地点的统一和行动的统一。“三一律”是出于逼真的要求。“时间的统一”要求发生的故事不应当超过24小时。“地点的统一”要求故事应该在同一个地点发生。“行动的统一”要求只有一个中心故事，包括一群相对少的人物。这意味着不能有次要情节。人们通常错误地以为“三一律”是亚里士多德提出的，实际上亚里士多德只坚持一个统一：行动的统一。

新古典主义体现的风格十分狭窄。悲剧主要表现贵族生活，喜剧主要表现普通人的生活；悲剧结尾必须悲惨，喜剧必须欢乐，两种风格不能混合。

新古典主义批评家认为，所有戏剧的功能是进行道德教育。他们还认为，对观众而言，人物必须在道德上可以被接受。

还有许多其他的法则，如绝对禁止舞台上的暴力。新古典主义取消了歌队和超自然的人物，也反对**独白**（soliloquy）——一种戏剧独白，人物通过大声言说揭示思想。

虽然意大利的各种戏剧批评有着明显不同，但都高度规范化。这些戏剧批评告诉作者为了创造杰出的戏剧应当如何写作。新古典主义的批评法则对17世纪的法国剧作家产生了深远影响。

意大利的剧场

建筑师对剧场结构的革新，是意大利文艺复兴时的杰出成就。两栋至今存在的剧场建筑展示了意大利剧场建筑艺术的发展历程。

即兴喜剧

16世纪初，罗马 16世纪初晚些时候，罗马的城镇广场。城镇广场上建起一个木制的带有背景幕布的平台舞台。背景幕布不仅可以提供表演的场景背景，还提供隐藏空间。表演者可以在隐藏空间调整自己的服装，还可以上场下场。

人群开始聚集。人们都想得到一个看演出的好位置。在舞台前沿已经站了好几排；两侧的观众更拥挤，因为他们不能直接面对舞台。观众们环视四周，能看到周围来自罗马各个阶层的人。

观众对演出充满了期待，因为表演者是意大利最有名的剧团之一——嫉妒（I Gelosi）剧团，由弗朗切斯特（Francesco）、伊莎贝拉（Isabella）和安德烈尼（Andreini）领导。剧团共有10个成员，将表演意大利时下最流行的戏剧类型——即兴喜剧。

即兴喜剧和其他戏剧不同。它一般没有剧本，只有一个行动纲要，描绘人物发生了什么，场景如何发展，但没有对话。人物的台词也没有事先设定。因此表演者可以随着他们的表演即兴创作台词，动作也是即兴的，这就使演出增加了很多直接的气氛，对表演者是最大的挑战。这种表演比现在那些事先设定好的演出更让人兴奋。

表演很快开始了，笑料也开始了。故事的一条线索是一位有众多追求者——已婚的或未婚的——的女演员的故事，另一条线索是这些追求者的妻子通奸的故事。故事充满了侮辱、身份错认、计划出错以及出糗的笑料。

——人物是固定的：老而好色的威尼斯商人、傻

学究、胆小爱吹牛的士兵、滑稽的仆人和年轻的恋人。除了恋人，所有人物都戴面具，大部分面具盖住脸的上半部分。每个人物都有标志性的服装：如学究穿着学袍，上尉穿着制服，年轻的恋人穿着时髦的衣服。最让观众开心的是看到妄自尊大的人物在戏剧进程中得到应有的惩罚。

仆人的角色带给人们最多欢乐。仆人通常是两种类型。第一种，叫巴斐托或其他名字，是一个聪明的、喜欢支配别人的密谋者，通过各种计谋使情节更加曲折变化多样。另一类更有名的，是阿尔莱基诺或夏力。他穿着花布拼起来的服装，经常屁股着地摔倒，有大量形体闹剧的表演。仆人通常用计谋帮助年轻的恋人走到一起。

故事情节经常按照这样一种模式展开，老年人总是试图阻挠年轻恋人，最终年轻人克服困难达到他们的目标。

簇拥在舞台边的观众，知道表演者是即兴的，因而为演员在舞台上敏捷的动作和机智的对话而惊叹。

表演者之间的互动非常激烈。其中一个场景是主人用棍棒击打仆人，棍棒打到仆人背上时发出夸张的声音。另一个场景，一个士兵向他的情敌发出挑战，用剑和他决斗。决斗时剑在他腿间竖起，呈现了某种性隐喻。每当这时，观众都爆发出更大的笑声。

演出结束后，观众走在回家的路上相互交谈，在回想起表演的精彩瞬间时总是忍不住笑出声来。

维琴察的奥林匹克剧场是文艺复兴时保存至今的最古老的剧场，它是一个小规模室内罗马剧场。观众席大约可容纳3000名观众，有弯曲的长椅连接景屋。这种构造形成了半圆形歌舞场。景屋前有一个升起的舞台，大约宽



图 6-3 维琴察的奥林匹克剧场

意大利维琴察奥林匹克剧场于1584年建成，是现存的最古老的文艺复兴时期剧场。舞台试图复制古罗马景屋后墙，墙上有5个通道。每个通道下面，都有一个小建筑模型，用来创造远景消失的幻觉。这张照片展示的是装饰豪华的景屋后墙，是古罗马剧场形式的延续。墙上有5个通道，其中两个在中心通道的两边（©Dennis Marsico/Corbis）

21.34 米，深 5.49 米。景屋面墙装饰仿自古罗马景屋，设计成街道的样子。建筑正面有 5 个开口，后墙有 3 个，两侧各有 1 个。每个开口后面是一个小巷或街道图景，延伸消失在远方。为了达到景深的效果，每个小巷都有立体建筑——房屋或商店，尺寸依次减小，使它们看起来像离舞台开口越来越远。

意大利文艺复兴时期最有名的剧场是帕尔玛的法尔内塞剧场，建成于 1618 年。法尔内塞剧场有一个典型的宫廷式或学院式观众席。座位是凸起的马蹄形，可以容纳约 3500 名观众。法尔内塞剧场的革新之处是它发展了舞台台口。台口通常是长方形边框。这种台口式舞台更适合放置现实主义布景，因此舞台台口伴随着文艺复兴时的布景革新一起有力地推动了现实主义的发展。

当我们把注意力从舞台移到观众席，会发现主要的变化发生在威尼斯的公众歌剧院。这些都是台口式剧场，但——不像宫廷或学院式剧场——它们是商业剧场，需要容纳尽可能多的顾客，因此需要更大的观众区域。歌剧院因此设计有“池座、包厢和楼座”，这样的形式已经在法国、英格兰和西班牙应用。“池座、包厢和楼座”式的观众席和台口式舞台的组合，使威尼斯公众歌剧院成为创新的典范。这种样式的剧场成为了遍及西方世界的剧场标准，延续超过 300 年。

剧院一层延伸到后墙和两边的开放区域是池座区域（pit），供观众站立观看。靠墙建有一层层的坐席。低层的通常最贵，被分隔成独立的私人包厢（boxes）。上流人士经常光顾包厢。上面的座位，被称作楼座（galleries），有敞开的长凳。池座是一个吵闹的区域，观众在这吃东西、聊天、随意走动。楼座是最便宜的位置。

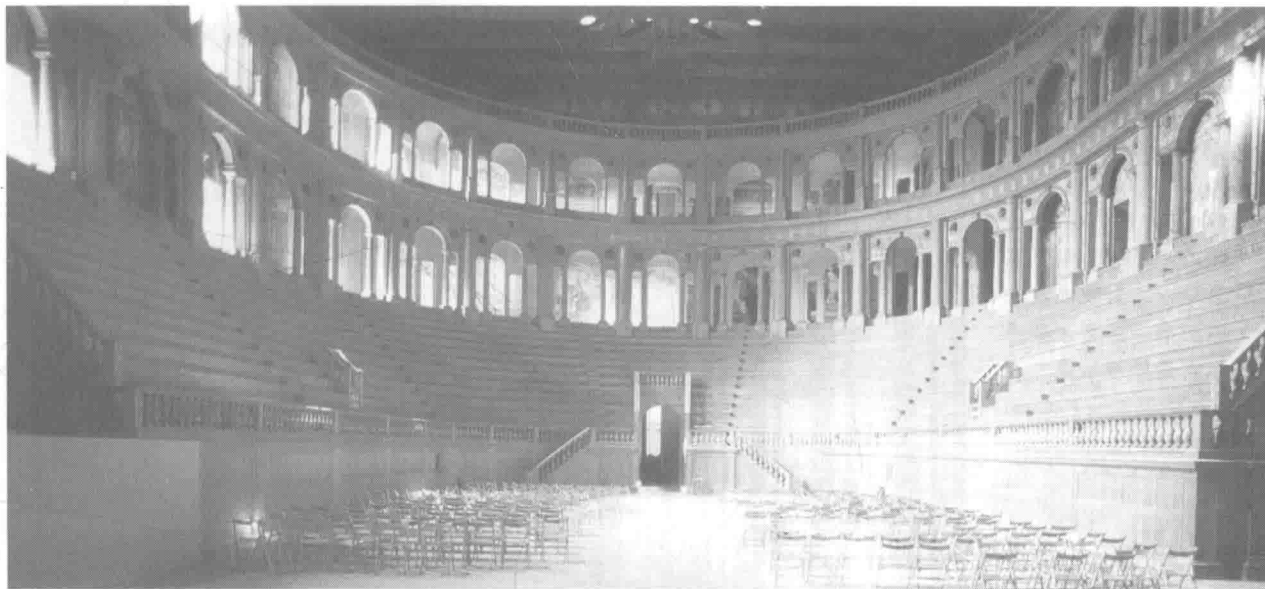


图 6-4 法尔内塞剧场

建成于 1618 年的法尔内塞剧场是第一个带舞台台口的剧场——布景和舞台设备可以隐藏在台口后面。观众席是马蹄形的，置于观众席和舞台间的歌舞场是半圆形的。

(©Ruggero Vanni/Corbis)

① 舞台侧面布景 (flat wing) 通常与大幕线平行，用于遮盖台外区域，与上面的横栏幕、背部的垂幕一起，构成镜框式舞台的标准布景。《英汉戏剧辞典》，杜定宇著。——译者

意大利文艺复兴时期布景设计的进步不输于建筑艺术的革新。文艺复兴时期，绘画艺术的重要革新——**透视 (perspective)** 画法，也被引入到戏剧中来。

最早的透视绘景片操作不便也难以移动。17 世纪初早些时候，设计了舞台侧面布景^①用来放置透视绘景片。在这种设计里，一系列独立的侧片平行于观众席，从舞台前部到舞台后部按顺序安放，通过在舞台中部交汇的两个景片板环绕在底幕处。透视设置里决定性要素是由顶部边界提供，顶部边界是穿过舞台顶部、完成整个构图视觉效果条状设计。

因为侧片和景片放置在舞台地板上平行的沟槽里，所以一般认为迁换侧面景片的方式是**沟槽换景系统 (groove system)**。这个系统的主要问题是，每个侧片都需要一个相应的侧片移动装置调节其在沟槽里的位置。贾科莫·托列里 (Giacomo Torelli, 1608—1678) 发展了**轮车与辘杆换景系统 (pole-and-chariot system)**，革新了舞台换景系统，解决了这个问题。在舞台下，长杆系在景片上，连接着滑槽内的轮子。用这种方式可以平滑地将景片移下舞台。通过一系列绳索和滑轮的连接，用一台单独的卷扬机就可以移动全部布景。在后来超过两个世纪的时间里，欧洲的大部分地区都采用这种轮车和辘杆换景系统。

6.2 英 国

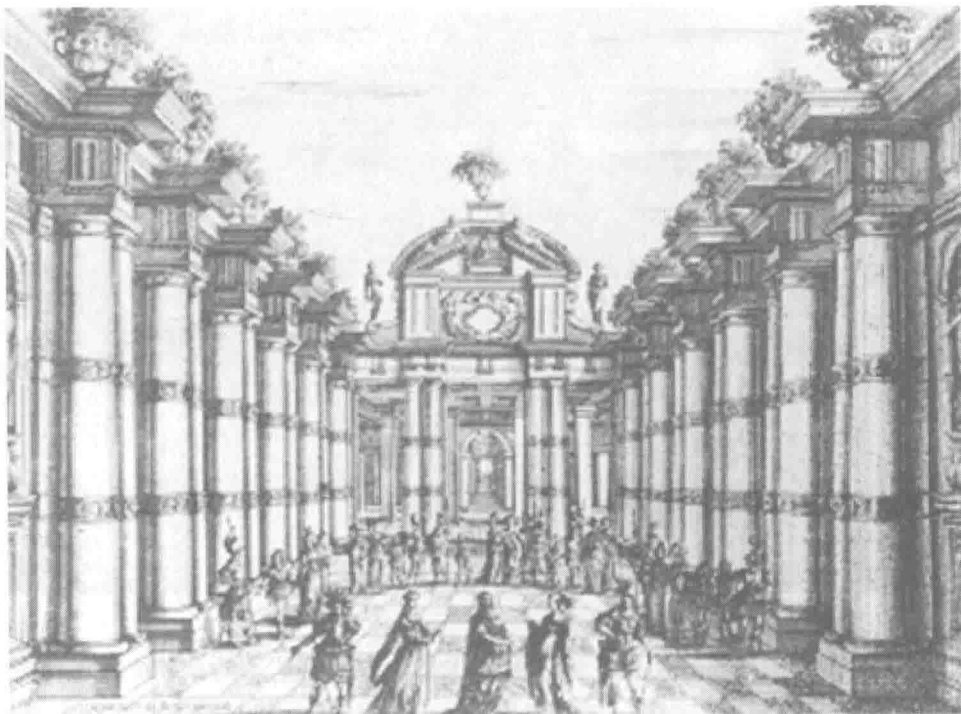
背景：伊丽莎白时期的英国

人们一般将英国的文艺复兴称作伊丽莎白时期，因为此时英国的统治者是伊丽莎白一世，她于 1558 年到 1603 年在位。在伊丽莎白一世当政期间，对外

图 6-5 贾科莫·托列里的舞台布景

托列里精致的舞台设备和布景受到意大利和法国的影响。他的舞台换景方法——轮车与辘杆换景系统——成为欧洲大陆的标准。注意这种透视布景的精致豪华。

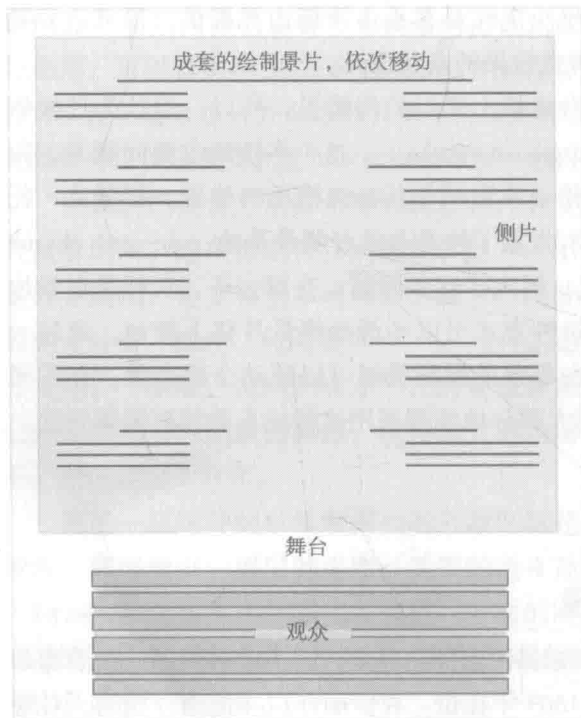
(Bibliothèque National de France)



探险得到鼓励，国内的语言和文学高度繁荣。英国人对语言兴趣大增——伊丽莎白女王本人就是一个业余语言学家。英国文学和艺术复兴的中心是戏剧。

图 6-6 换景的沟槽系统

意大利文艺复兴时期，换景的沟槽技术十分完美。景片沿着舞台边缘平行放置。舞台后部，两个景片汇接在一起作为背景。这些景片构成了完整的舞台图景。换景时，把舞台侧片和后部的景片拉到旁边，就出现了新的舞台图景。



伊丽莎白时期的戏剧

克里斯多夫·马娄和“宏大的文句” 克里斯多夫·马娄 (1564—1593) 是伊丽莎白时期最重要的剧作家之一，他促进了戏剧结构艺术的发展，并为英语戏剧贡献了一系列有趣的人物。他还完善了另一项要素——戏剧诗，这成为了后来伊丽莎白时期戏剧的中心。批评家认为马娄的作品具有“宏大的文句”，显示了戏剧诗的力量。这种诗的规格是抑扬格五音步诗行，一行里有

五个重音，每一个重音有两个音节，重拍在第二个重音上。在马娄的作品里，五音步抑扬格的戏剧诗发展了力量、敏锐、灵活以及伟大的抒情之美。

马娄写了好几个重要剧本，包括《浮士德博士》（*Doctor Faustus*，约1588年），《帖木儿大帝》（*Tamburlaine*，第一部分和第二部分，约1587年），《爱德华二世》（*Edward II*，约1592年），但他作为戏剧家的辉煌生涯不幸结束，1593年他在一个小酒馆中因为斗殴死去，时年29岁。

威廉·莎士比亚：一个时代的剧作家 约1590年，在马娄之后，威廉·莎士比亚（1564—1616）出现在戏剧舞台上。莎士比亚是斯特拉特福德（伦敦西北方85英里）本地人，父亲是一个成功的手套制作人和高级市政官，母亲玛丽·艾登是一个富裕大地主的女儿。莎士比亚在斯特拉特福德接受教育，并与比他大好几岁的安妮·海瑟薇结婚，两人生育了三个孩子。

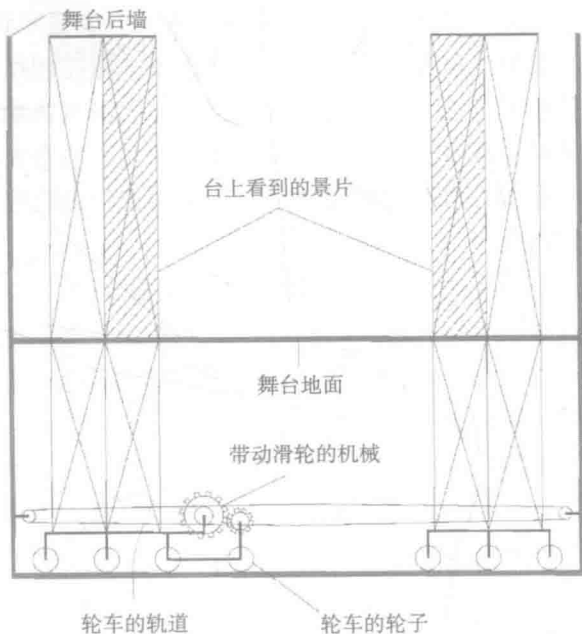


图6-7 轮车和辘杆系统

托列里发展了这种移动侧片和背景景片的方法。低于水平舞台的一系列的轮子和滑轮与上面的景片结构相连，可以实现自动换景。因为机械之间相互连接，所以景片的移动很平滑而且可以同时进行。

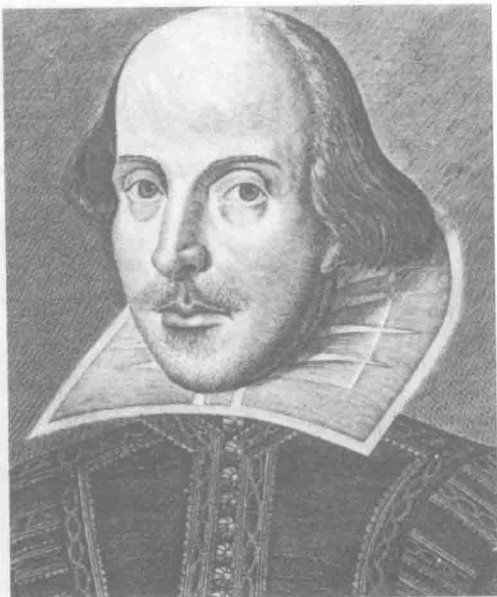


图6-8 伊丽莎白时期的两位剧作家

伊丽莎白时代诞生了许多伟大的剧作家。克里斯托夫·马娄（左）和威廉·莎士比亚（右）是那个时期最具声望的剧作家。（Marlow: Hulton Deutsch Collection Ltd.; Shakespeare: Victoria and Albert Museum, London）

第三个孩子出生后，莎士比亚离开家庭来到伦敦。在伦敦他先做了演员，不久成为剧作家。作为一名剧作家，他在创作中受到了早期伊丽莎白时代剧作中的元素——塞内加的戏剧技巧的深刻影响：平面的舞台，铿锵有力的戏剧诗，源于英国历史、罗马历史和戏剧与意大利文学的素材，及中世纪的情节结构片段。他从这些来源芜杂的素材汲取元素，将它们融入自己最优秀的剧作中。

莎士比亚在戏剧的各个方面都是专家。作为演员和张伯伦勋爵剧团（The Lord Chamberlain's Men）——伦敦最主要的剧团——成员，他理解戏剧的技巧和商业要素。作为剧作家，他跨越了多种风格，包括悲剧、喜剧和历史剧。他的悲剧包括《罗密欧与朱丽叶》（1595）、《裘利斯·恺撒》（1599）、《哈姆雷特》（1601）、《奥赛罗》（1604）、《麦克白》（1605—1606）和《李尔王》（1605—1606）。他的喜剧有《错误的喜剧》（1592）、《仲夏夜之梦》（1595）、《皆大欢喜》（1599）和《第十二夜》（1601）。他广为人知的历史剧是《理查三世》（1592—1593）、《亨利四世》（第一部分和第二部分，1597—1598）和《亨利五世》（1599）。

他的诗，尤其是隐喻的力量和语言的音乐性十分突出。他的人物如此丰满匀称，细节丰富精确，因而栩栩如生。他还是构造情节的大师。他著名的片段式结构和高潮结构是两种主导西方戏剧历史发展的主要结构形式。

他的作品主要在环球剧院上演。环球剧院于1613年毁于大火。在这之后，莎士比亚退休到斯特拉特福德，并成为荣誉市民之一。3年后去世。

图 6-9 莎士比亚剧作中值得纪念的人物

莎士比亚的作品创造了许多令人印象深刻的人物。其中最受欢迎的喜剧人物之一是福斯塔夫，一个装模作样、极度自我的酒鬼，同时却有颗金子般的心。图中展示的喜剧画面是皇家莎士比亚剧团的音乐剧版本的《温莎的风流娘们》，由海顿·格温饰演佩琪，西蒙·凯娄饰演约翰·福斯塔夫（©Geraint Lewis）



英国文艺复兴

戏剧	时间 公元	文化和政治
	1450	百年战争 (1338—1453) 玫瑰战争 (1455—1485)
	1475	
	1500	亨利八世统治 (1509—1547) 托马斯·摩尔的《乌托邦》 (1516)
	1525	
	1550	英国女王伊丽莎白一世统治 (1558—1603)
沙克维尔和诺顿《高布达克》：第一部英国悲剧 (1561)		
宴乐长颁发了演出和剧团执照；詹姆斯·伯比奇的莱斯特伯爵剧团建立 (1574)		
	1575	
詹姆斯·伯比奇建立了剧院；第一座黑僧剧院开业 (1576)		沃尔特·罗利爵士探索弗吉尼亚 (1584) 处死苏格兰女王玛丽 (1587)
基德的《西班牙悲剧》 (约 1587)		
马娄的《浮士德博士》 (约 1588)		击败西班牙舰队 (1588)
阿莱恩的海军大臣剧团和伯比奇的宫内大臣剧团成为伦敦的主要剧团 (1594)		
詹姆斯·伯比奇建立了第二座黑僧剧院 (1596)		
环球剧场落成 (1599)		
莎士比亚的《哈姆雷特》 (约 1600)	1600	詹姆士一世开始统治 (1603) 弗吉尼亚的詹姆斯城建立 (1607) 哈德森宣布北美属于尼德兰联邦 (1609) 詹姆斯国王版圣经 (1611)
宫内大臣剧团成为国王剧团 (1603)		
琼森的《狐坡尼》 (1606)		
		三十年战争开始 (1618) 弗朗西斯·培根的《新工具》 (1620)
韦伯斯特的《马尔菲公爵夫人》 (约 1613)		
伊尼哥·琼斯设计面具舞 (约 1620)		
詹姆士一世时期剧作家活跃繁荣 (约 1620)		
	1625	查理一世开始执政 (1625) 查理一世解散国会 (1629)
约翰·福德《惜为风尘女》 (约 1630)		英国国内战争 (1642) 查理一世被砍头 (1649)
国会禁止英国的戏剧演出 (1642)		
	1650	

哈姆雷特

1600年，伦敦 约1600年，某个下午早些时候，英国伦敦。人们从城市的四面八方赶来聚集在泰晤士河北岸，等待船把他们渡到南岸。空气中弥漫着兴奋，因为大部分过河的人都是去环球剧场看莎士比亚的新作品《哈姆雷特》的首演。

环球剧场是当时伦敦最新最好的剧场之一。因为官方禁止在城里进行戏剧活动，所以剧场设立在泰晤士河的南岸，位于城市的边界外。这个英国的第一座永久剧场位于伦敦北部，在泰晤士河对面的南岸，脱离了官方的管辖范围。

观众抵达剧场时，已经有2000多人在那里了。他们可以付一便士从主大门进去，也可以为了更贵的位置从其他入口进去。那些从主大门进去的观众来到户外的中心庭院，围绕着院子一头的舞台，站在三面观看演出。那些多付一些钱的观众进入有遮蔽的三层楼座区就座，楼座区三面环绕着舞台和庭院。付更多钱的贵族能坐在紧邻舞台的有软垫的包厢里。剧场里到处都有小贩售卖食物和饮料，包括苹果、干果、水和麦芽酒等等。

观众聚在一起开始议论即将开始的演出。一些观众已经知道一些《哈姆雷特》的情节；他们熟悉这个故事的早期版本，他们还知道《哈姆雷特》是一个复仇戏——他们最喜欢的戏剧类型之一。因为莎士比亚是最受欢迎的剧作家，所以观众对即将开始的演出十分期待。这台演出的明星是理查德·伯比奇，他被很多观众视为英国最好的演员。

两点整，演出开始了。舞台上出现了城堡的

矮墙，两个哨兵在城墙上巡视。接着哈姆雷特的朋友霍拉旭加入进来，三人开始讨论最近每天晚上都出现的鬼魂。突然，鬼魂出现了，它是哈姆雷特的父亲，由莎士比亚本人扮演，他也是剧团演员。霍拉旭和哨兵非常惊恐；鬼魂短暂停留，然后消失。

场景转为城堡内部。克劳图斯进入。他是已故国王——哈姆雷特的父亲——的弟弟，与哈姆雷特的母亲葛特露王后结婚。舞台上还有其他主角，包括哈姆雷特。他穿着黑色的衣服，远离其他人站着。

演出充满转换和变化。接下来的场景，哈姆雷特本人看到了父亲的鬼魂，他告诉哈姆雷特必须报仇，杀死谋杀他的凶手——他的弟弟克劳图斯。之后哈姆雷特请一群巡游艺人演了一出戏。演出期间，克劳图斯的反应证实他的确谋杀了哈姆雷特的父亲。在接下来的一幕中，哈姆雷特用剑猛刺母亲卧室的窗帘，以为克劳图斯藏在后面，但他杀死的却是另一个人。

随着演出进行，观众被迷住了——直到最后，几乎所有的人都死了：哈姆雷特和雷欧提斯死于决斗，葛特露被毒死，克劳图斯被刺死。观众不仅在剧中享受行动和悬疑，还有值得回忆的诗行和台词。哈姆雷特在剧中还有好几段独白。

演出结束后的晚上，观众在回去的路上继续讨论《哈姆雷特》。他们还希望再看一遍，以获得更多的东西。他们想再一次感受令人陶醉的舞台表演，并弄清这部作品真正要表达的东西。

伊丽莎白时期的剧场

公共或露天剧院 莎士比亚、马娄和同时代作家的作品主要在公共剧院（public theatre）演出。1560年到1642年间，伦敦城外至少建了9所露天剧院。

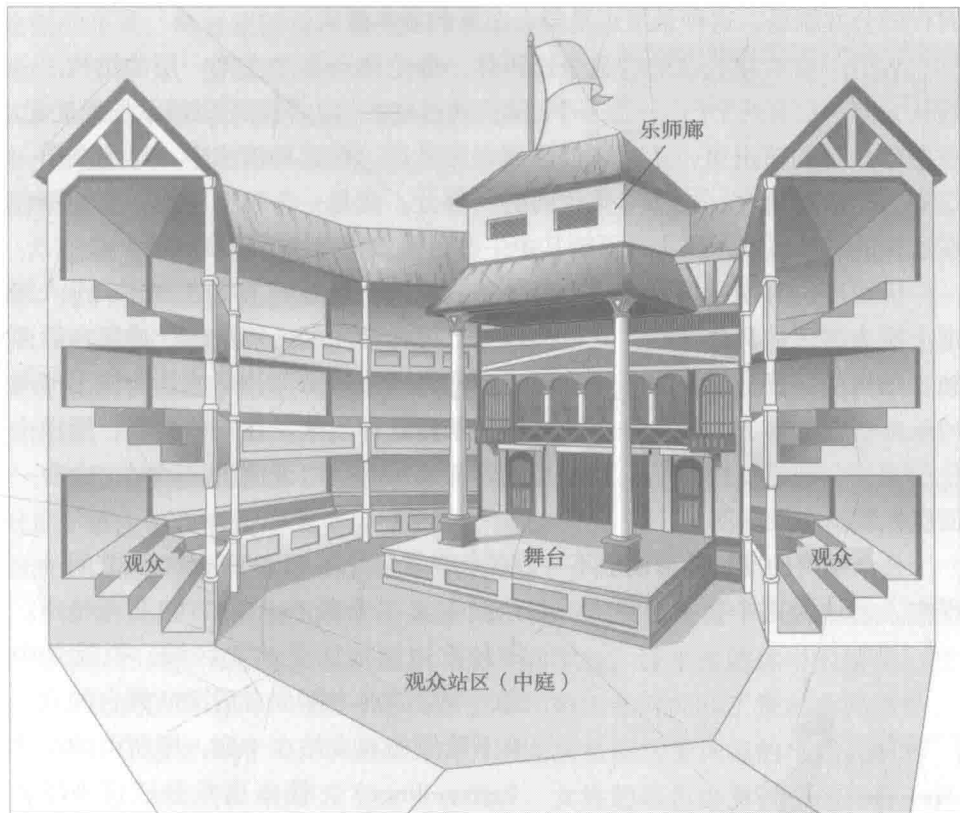


图 6-10 伊丽莎白时期的戏院

图片展示的舞台是莎士比亚以及与他同时代的作品首次上演的地方。主舞台向前伸入开放的庭院，观众在庭院的三面观看演出。围绕着庭院的是三层封闭的楼座。舞台后部有提供入场退场的门，还有二层可以演出阳台场面的戏。

因为政府禁令，这些剧场都建在城市边界外。社会各阶层人士都可以在公共剧院观看演出。最著名的公共剧院是环球剧院，因为它是莎士比亚剧作的演出地。

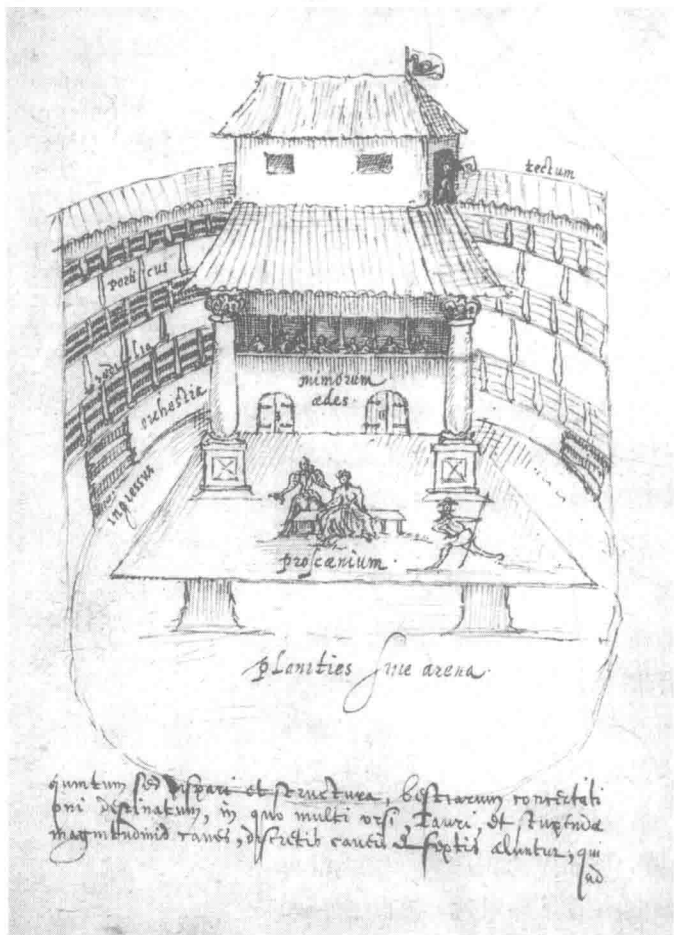
伊丽莎白时期的剧场在 400 年前十分繁荣。巧合的是，近 20 年，其中的 3 座剧场被人们重新发掘探索。位于泰晤士河南岸有两座挨在一起的剧场：玫瑰剧场（1587）和环球剧场（1599）。“剧场”剧院（1576）在城市的最北端。这些发现有助于人们了解剧场的尺寸、形状和剧场的原始配置。1997 年，在环球剧场原址附近，一座环球剧场的复制品向公众开放。每年夏天那里都举行演出。

公共剧院的舞台是升起的舞台，观众三面围坐。这种舞台更接近伸出式舞台而非台口式舞台。主舞台是中心表演区，能在短时间内变为多个不同地点：宫殿的房间、卧室、街道、战场。当一群人离开舞台另一群人进入时，通常标志着场景变化。有时人物宣布他们在哪里；其他时候，演员在行动中交代地点。

舞台地板是活板门。升起的主舞台后是景屋，即通常所说的化妆室（tiring house）。这个三层建筑可以用来换服装，也储藏小道具和景片。在伊丽莎白

图 6-11 天鹅剧院

这幅伊丽莎白时期戏院的图画是 1596 年伦敦的一位荷兰游客所绘素描的复制品。尽管素描显示了主舞台、化妆室和楼座，争议依然存在。素描完成了吗？如果是，隐藏人物的空间在哪里？楼座里的人是谁？这是一次排练还是一次演出？（University Library, Utrecht）



时代的公共剧场，这种景屋也是舞台布景的基本样式。

人们一直对化妆室的构造争论不休，争论焦点集中在第一层的结构。一般认为第一层有两个门，一边一个；演员通过这些门上下场可以暗示场景变化。有些带布景的演出里，人物可以隐藏在布景后。在这种演出中，可能在第一层有一个内部舞台，或作为化妆间的一部分，或是一个独立结构。假如不存在这样的特殊区域，那么很可能其中一个门为人物提供了隐藏区域。

伊丽莎白时期剧场的另一个特色是表现阳台场景的上层表演区。没人知道上层表演区的具体样式，它可能是第二层化妆间的内部区域，或舞台后面独立结构的一部分。景屋的第三层，被称为“乐师廊”，可能是为演出伴奏的乐师所在的地方。保护舞台的屋顶从景屋延伸出来。在一些剧场，屋顶由柱子支撑；在另一些剧场，屋顶是从后部悬吊的。白天演出进行时，会有一面旗帜飘扬在景屋顶上。

公众剧院的准确外形说法不一。观众容量估计在 1500 到 3000 人之间——现在人们认为这个数字会更大。观众被安置在中庭（yard）、包厢和楼座。

舞台前边的地面是站立区域，也就是中庭，中庭的前半部分自后面向舞台倾斜。中下阶层的观众站在中庭，即所谓的站位（groundlings）。楼座通常是三层坐席，三面环绕着舞台。一层分隔为私人包厢，作为贵族席，因为富人经常购买这些席位。没分开的区域装备了长椅。甚至楼座后墙的观众离演员也不会太远。

私人剧场 伊丽莎白时期的私人剧场（private theatre）在室内，由蜡烛和高大的窗户提供照明。“私人”这个词在文中经常引起混淆，因为在今天它暗指对某个阶层的排除。而在伊丽莎白时期的英国，私人剧场对普通民众开放。这些剧场通常小一些（约坐 600 到 750 名观众），因此比公众剧场贵很多。

私人剧场的正厅后座仅从一个方向面对舞台，有无靠背的长凳。主舞台延伸到侧墙，楼座和包厢在三面面对舞台。

伊丽莎白时期戏剧的布景和服装 伊丽莎白时期的公共剧场和私人剧场都不用

绘制的布景，舞台空间也不表现一个具体的场所。实际上，伊丽莎白时期广阔的、片断式的戏剧结构要求换景迅速。有时演员带着极少的道具——如王座——登台，借以暗示场所。

服装遵循中世纪英国戏剧的传统和风俗。他们的戏剧展现了大量历史和地理的差异。伊丽莎白时期不过分追求精确，大部分服装是简单的当时服装，反映了所描绘的社会阶层。

英国的演员和剧团 纵览英国文艺复兴时期，君主制政府使用多项法律手段控制戏剧演出，很多表演团体处于法律的严格控制下。

伊丽莎白时期的表演团体——每个团体有近25位成员——以分红机制组织起来。团体里有三类员工：股东、雇员和学徒。股东是团体中的精英，获得一定比例的剧团利润分红；雇员是签有明确工作时间和工资的合同演员，通常扮演不重要的角色。学徒是为成为职业演员而接受训练的年轻表演者，他们被分配给股东。剧团没有女性表演者，女性的角色由男孩扮演。由于演出通常有很多人物，因此一人分饰多角的现象很普通。

伊丽莎白时期采取的表演风格一直是争论的焦点之一，特别它的现实主义程度——接近日常生活的言行和姿态的程度。伊丽莎白时代的一些作品，如戏剧诗，似乎暗示当时的表演和现实主义风格并不相符。

英国剧团极少连续表演同一个剧目，每个剧团不得不在非常短的时间里进行剧目的轮演。因此演员们主要精力并不放在认真研究作品、熟练传达词句上。演员拿到的是**台词页**（sides），它只包含自己这个角色的线索和提示，而不是整个剧本，因而即兴表演的使用非常频繁。张贴在后台的剧目情节概要能帮助表演者在演出期间更新他们的记忆。排练由剧作家或主要演员操控。由于排练时间非常短，提词员（站在台下）就成为演出中不可或缺的部分。

伊丽莎白统治后的戏剧

1603年伊丽莎白去世后，伟大的伊丽莎白时期戏剧家继续写作，包括莎士比亚和本·强生（1572—1637）。本·强生的喜剧杰作如《狐坡尼》（Volpone），于1606年被搬上舞台。与莎士比亚形成对比，强生倡导一种更文学化的手法。

詹姆斯一世接替了伊丽莎白之位。他的统治即通常所说的詹姆斯一世

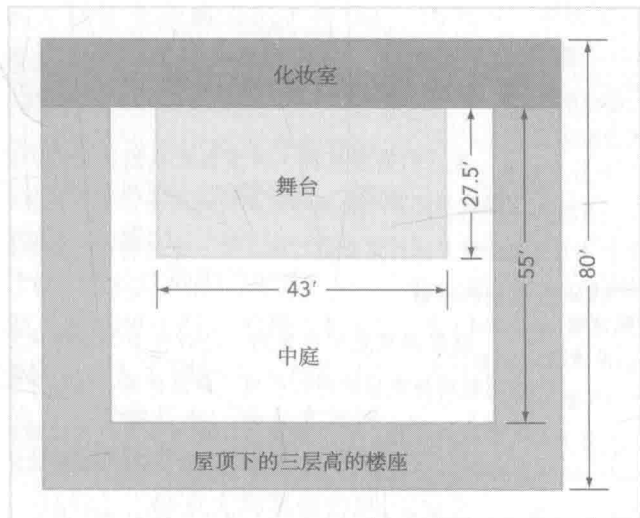


图6-12 时运剧场平面图

时运剧场是英国文艺复兴时期唯一留下大量详细尺寸资料的剧场。从建筑师的合同里，我们知道了站位区、观众区、舞台以及剧场建筑本身的尺寸。建筑是正方形的；后台区域占据一边；舞台是长方形的；观众——包括站位和座位——三面环绕。

莎士比亚时代的流行艺术

当我们回顾英国文艺复兴的戏剧历史时，我们经常忘记莎士比亚和他同时代人为了争夺伦敦的观众而与流行娱乐进行的斗争。这两种流行娱乐是逗熊和斗鸡。

逗熊游戏是用大型的、经过专业训练的犬攻击用锁链拴在场地中心的熊。游戏的看点依赖于狗攻击熊的位置。这个游戏很可能源自罗马的动物娱乐和中世纪纵犬攻击公牛的传统。

16 世纪初，逗熊游戏成为伦敦的商业娱乐。到 1574 年，城里已有两个斗熊场。在莎士比亚时代，特别流行熊园。熊园在星期天戏剧演出结束时上演逗熊游戏。星期天观看的人如此之多，以至于在 1583 年，建筑的一部分因观众太多而倒塌。

莎士比亚在他的戏剧《温莎的风流娘们》（1600）中曾经评论了逗熊游戏的流行和夸张。喜剧人物斯兰德也表达了他多么喜爱斗熊游戏，以及观众给予那头厉害的熊萨克逊多少赞叹：

逗熊玩儿是很有意思的，不过我也像别的英国人一样反对这玩意儿。您要是看见关在笼子里的

熊逃了出来，您怕不怕？……我现在可把它当做家常便饭一样，不觉得什么稀罕了。我曾经看见花园里那头著名的萨克逊大熊逃出来 20 次，我还亲手拉住它的链条。可是我告诉您吧，那些女人们一看见了，就哭呀叫呀的，闹得天翻地覆。^①

英国王权复辟期间逗熊仍然很流行，直到 1835 年才被当局宣布为非法。

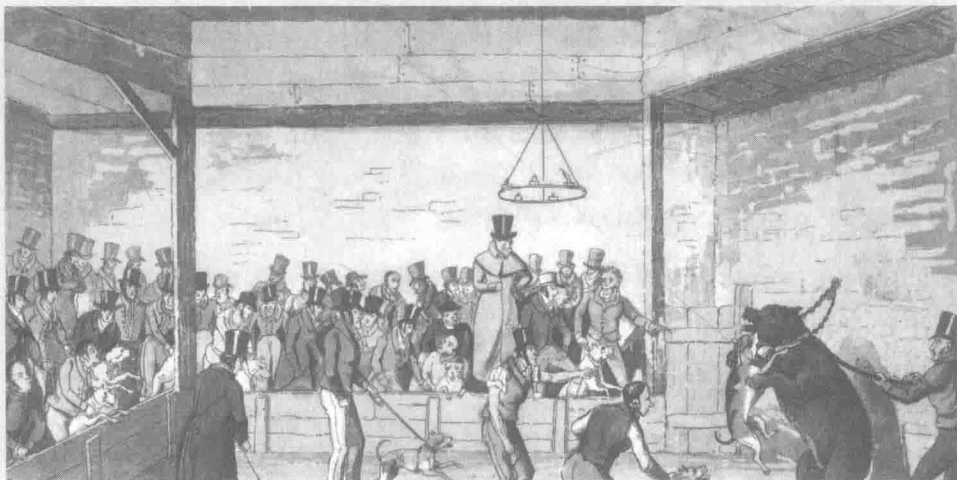
斗鸡场剧场（The Cockpit）也被称作凤凰剧场（Phoenix），开放于 1609 年，起初作为斗鸡的室内场所。人们对鸡进行特殊的训练让它们互相争斗，观众观看时可以在鸡身上下赌注。斗鸡场剧场于 1616 年改建，随后成为英国文艺复兴后期最著名的室内剧场之一。

英国的斗鸡游戏一直持续到 18 世纪。斗鸡在早期的美国殖民地同样流行。乔治·华盛顿在他的日记里还评论了在美国参加的斗鸡游戏。

考虑到动物娱乐对观众的强烈吸引，我们很容易理解，当时充斥在英国戏剧舞台上的斗殴、暴力和闹剧，其实是用与这些流行娱乐争夺观众的手段。

图 6-13 莎士比亚时期的流行艺术

逗熊游戏是莎士比亚时代十分流行的娱乐。逗熊游戏有专门划定的区域，训练有素的狗在这个区域里攻击熊。很明显，19 世纪早期的观众很喜欢逗熊游戏。图中展现的是 19 世纪 20 年代在伦敦威斯敏斯特区逗熊游戏的图景。（©Hulton-Deutsch Collection/Corbis）



时期。约翰·韦伯斯特（约1580—1630年）的《马尔菲公爵夫人》（*The Duchess of Malfi*，约1613—1614年）可能是詹姆士一世时期最著名的悲剧。后来的这些悲剧作品通常非常情节化，强调暴力和奇观。

17世纪初早些时候，英国戏剧的另一个发展是将严肃的正剧元素和喜剧元素混合在一起。这样的作品通常有悲剧特质但以快乐收场。弗朗西斯·波蒙特（Francis Beaumont，约1584—1616年）和约翰·弗莱彻（John Fletcher，1579—1625年）是两位经常合作的剧作家。他们十分擅长这种剧作形式。

詹姆士一世和他的继任者查理一世当政时期，宫廷里流行一种精心设计的娱乐形式——假面剧（masque）。这种剧在公共剧场和私人剧场从未上演过。假面剧有装饰华美而专业的舞台，以神话寓言的方式赞颂君主，还有大量的音乐和舞蹈，常常使用宫廷的业余表演者。17世纪的头10年，在意大利学成的舞美设计师英格尼·琼斯（Inigo Jones，1573—1652），将意大利风格的剧场建筑和景物设计引入到英国宫廷假面剧。

1625年，查理一世继承詹姆士一世王位。虽然查理一世直到1649年才被废黜斩首，但英国的文艺复兴于1642年结束。内战在查理一世的支持者和清教徒支持的议会之间展开。清教徒激烈地反对戏剧。他们相信看戏不是打发闲暇时间的正当方式，戏剧是散播不道德的邪恶之源。1642年，清教徒禁止所有的戏剧活动。

6.3 西班牙

背景：西班牙的黄金时代

公元1550年到1650年是通常人们所说的西班牙黄金时代。这个时期的西班牙有令人敬畏的海军力量。对新大陆的探索和征服使西班牙成为领先世界的国家。当新教改革横扫欧洲大部分地区时，西班牙依旧是一个虔诚的天主教国家。为了继续维持天主教在西班牙的地位，教会设立了宗教法庭——一种惩罚宗教异端的法庭。在此期间，一种结合了宗教戏剧和世俗戏剧的形式繁荣起来。

西班牙戏剧

16世纪后期到17世纪早期，西班牙是

图6-14 詹姆士一世时期的戏剧

詹姆斯一世时期（1603—1625）的戏剧家追随着莎士比亚和其他伊丽莎白时期的戏剧家，创作了更多情节剧性质的悲剧。约翰·韦伯斯特（John Webster）的《白魔鬼》（*The White Devil*）是代表作之一。它是一个充满诡计和血腥复仇的悲剧。图中展示的是澳大利亚悉尼戏剧团演出版本中的马库斯·格雷厄姆（Marcus Graham）和安吉·米利肯（Angie Milliken）。（©Richard Termine）

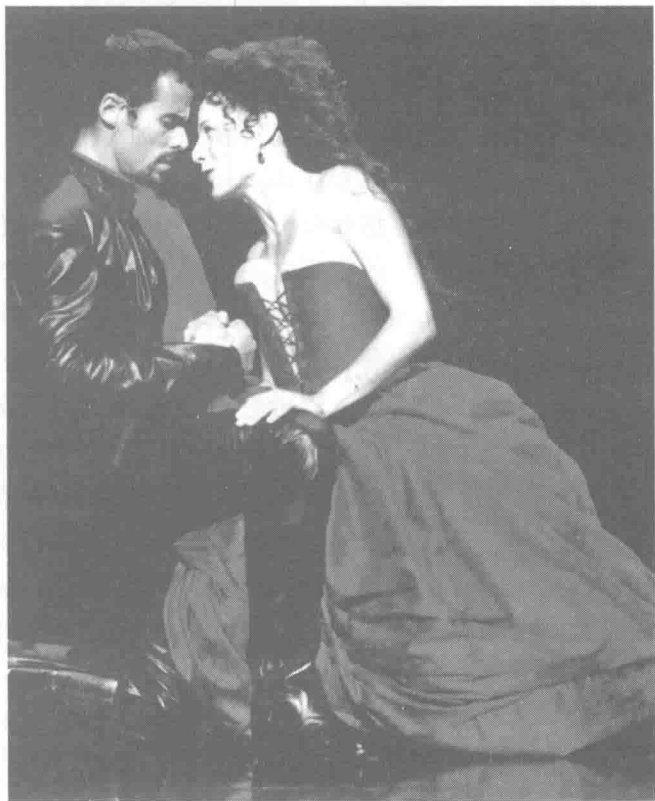




图 6-15 西班牙黄金时代

西班牙黄金时代两个主要的剧作家是卡尔德隆·德·拉·巴尔卡和洛卜·德·维加。西班牙的黄金时代几乎和英国的伊丽莎白时代一样，西班牙戏剧在这个时期十分繁荣。图中展现的是乔坤（Joaquín Noíario）在巴尔卡的《人生如梦》（*Life Is a Drama*）里的表演。这部作品在西班牙阿尔玛格罗国家古典剧院演出。（Photo: Ros Ribas）

英国的主要对手。两个国家在军事和政治层面上彼此竞争，他们的戏剧也有颇多相近之处。然而，一个重要的区别是，实际上西班牙人在黄金时代和后来的时间里，继承了中世纪戏剧的艺术手法并继续创作宗教剧，一直持续到1765年。

1550年到1700年期间，由同一群艺术家创作的世俗剧与宗教剧同时发展繁荣。大型世俗剧，又被称作**喜剧**（*comedias*），一般涉及爱情和荣誉的题材；主要人物通常是级别较低的贵族。喜剧一般是三幕。就像英国文艺复兴的作品，它的形式比较宏阔，具有片段式结构。喜剧与现代情节剧十分相似，混合了严肃和喜剧的主题。因此，如果说西班牙黄金时代的戏剧在形式上与伊丽莎白时期的戏剧十分接近，那么在主题上似乎更接近20世纪40年代的侠盗片、爱情小说和肥皂剧。

除了大型剧，西班牙还发展了很多流行的、短小的笑闹剧。这种短小的闹剧会和喜剧一起

演出。

洛佩·德·维加（Lope de Vega, 1562—1635）和卡尔德隆·德·拉·巴尔卡（Calderón de la Barca, 1600—1681）是这个时期主要的剧作家。洛佩·德·维加和莎士比亚同年出生，是一位杰出的剧作家，并且始终是所有时期最多产的作家之一。据说他写作了1500个剧本（更真实的数字可能是800个），470个流传下来。他最著名的作品是《羊泉村》（约1614年）。卡尔德隆最著名的作品之一是《人生如梦》（约1636年）。

17世纪，西班牙也有一些女性剧作家，虽然她们的大部分作品没有上演。然而，近来的研究显示，这些女作家的剧本颠覆了某些喜剧传统，并对性别角色、爱与荣誉、政治权力的传统观点提出质疑。西班牙黄金时代受到广泛学术关注的女性作家有安吉拉·德·阿泽维多（Angela de Azevedo）、安娜·卡罗尔·玛琳·德·索托（Ana Caro Mallén de Soto），莱昂诺尔·德·拉·库娃·席尔瓦（Leonor de la Cueva y Silva）、费利西亚·安立奎·德·古兹曼（Feliciano Enriquez de Guzmán），玛丽亚·德·札亚斯·Y·索托马约尔（María de Zayas y Sotomayor）和索尔·胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯（Sor Juana Inés de la Cruz）。

西班牙黄金时代

戏剧	时间 公元	文化和政治
	1475	西班牙在费迪南和伊莎贝拉治下统一 (1469) 西班牙建立宗教裁判所 (1481) 西班牙驱逐犹太人; 哥伦布发现美洲; 征服加拿大 (1492)
胡安·德尔·恩西纳的《普拉西达和维多利亚的牧歌》 (1513)	1500	科尔特斯征服阿兹特克人 (1519)
巴托洛梅·德·托雷斯·纳哈罗的《普罗帕拉笛亚》 (1517)	1525	皮萨罗入侵秘鲁 (1530) 玻利维亚的波托西矿山开掘 (1545)
洛佩·德·鲁埃达, 西班牙第一位流行戏剧作家 (约 1545)		耶稣会教士开始在南美传教 (1549)
市议会承担起舞台活动的责任 (约 1555)	1550	菲利普二世 (统治期 1556—1598) 尼德兰反抗西班牙 (1567) 在勒班多海战中击败奥斯曼土耳其帝国 (1571)
克鲁兹剧场, 西班牙第一座永久剧院 (1579)	1575	埃尔·格列柯从希腊前来 (1575)
普林西比剧场 (1583)		菲利普二世吞并葡萄牙 (1580)
女性允许出现在舞台上 (约 1587)		西班牙舰队被击败 (1588) 菲利普三世 (统治期 1598—1621)
	1600	塞万提斯的《堂吉珂德》第一部 (1605)
严格的戏剧审查制度 (1608)		驱逐摩尔人 (1609)
洛佩·德·维加的《羊泉村》 (1614)		菲利普四世 (统治期 1621—1665)
菲利普四世从佛罗伦萨请来设计师科斯梅·洛蒂 (1626)	1625	委拉斯凯兹完成《伐尔肯的熔炉》 (1630)
九日祭会(演员同业公会)建立 (1631)		加泰罗尼亚和葡萄牙人的叛乱 (1640)
卡尔德隆的《人生如梦》 (约 1636)		西班牙步兵在罗克鲁瓦被法国击败 (1643)
有台口的宫廷剧场考里斯奥建成 (1640)		
公共剧场关闭 (1646—1651)		

接上页

圣礼剧的流动表演车从2个增加到4个(1647)	1650	比利牛斯山地区的和平; 西班牙力量的衰落(1659)
西班牙设计师何塞·高迪第一次被提及(1662)	1675	卡洛斯二世(统治期1665—1700) 穆里罗的《圣母无原罪》(穆里罗使用了这个主题30次)(1678) 《西班牙殖民法典》出版(1680) 穆里罗去世(1617—1682)
圣礼剧被禁(1765)	1750	

西班牙的剧场

庭院式剧场 洛佩·德·维加和卡尔德隆写作的非宗教性戏剧在通称为“**庭院剧场**”(corrales)的公共剧场上演。庭院剧场建在庭院里。像伊丽莎白时期的公共剧场一样,它们是敞开的露天空间,有带屋顶的楼座和包厢。这些庭院剧场起初是临时性的,后来成为永久建筑。两个最著名的剧场都在马德里,一个是克鲁兹剧场(1579),另一个是普林西比剧场(1583)。

庭院剧场的舞台正对着庭院的入口。庭院的入口通常要穿过一座街道上的建筑物;在其他观众席区域也有好几个入口。和伊丽莎白时期的公共剧院类似,庭院中间的地面或**池座**(patio)主要提供站位,是一个嘈杂的区域。庭院前边靠近舞台的区域放置了几排凳子,后来改为长椅,并用围栏和庭院的其他部分隔离。

正对舞台后墙,在庭院的主入口上面,是为无人陪伴的女士设置的楼座,称为**cazuela**;有自己独立的出入口,防止男性进入。在楼座上面,是给地方政府官员的包厢;包厢上面是给神职人员的大楼座。沿庭院侧壁环绕的是递阶上升的长椅区,用围栏保护,上方是窗子,从窗子里可以看戏。再上一层是包厢,高出环绕着庭院的建筑物之外。第四层是有低矮天花板的狭窄包厢。在院子后边主出口一侧是出售食物和饮料的食品间。

庭院剧场可以容纳大约2000名观众。其中1000个位置给男性,350个给女性,剩下的包厢和其他座位留给政府官员和神职人员。西班牙的布景习惯与英国的十分相似。位于主舞台后方的两层建筑是基本布景构造;这个建筑结合了幕布、支柱和景片。有三个开口分别用作入口、出口以及隐藏布景,

国王，最好的法官

1620年，马德里 1620年一个令人愉快的下午，四点整。西班牙剧作家维加新的多幕剧即将在普林西比剧场上演。普林西比剧场是马德里的两个公共剧场之一。观众已经付了两份入场费，一份是给剧团演出的费用，另一份给支持市立医院的慈善团体。这份支持慈善团体的费用是政府和官方教会允许戏剧在马德里演出的理由。

观众聚集在庭院剧场里，即将开始的表演令他们十分兴奋。院子里站着的人有点吵闹。一些观众在小吃柜台买了干果、水果和含香料的蜜糖。主舞台前的人们为好位置彼此推搡；楼座的观众愉快地交流，和朋友聊天，以及观察周围到来的人。

观众对能出席维加的新戏演出感到特别兴奋。几年前的1609年，洛佩在一篇题为《当代写作喜剧的新艺术》中写到，“戏剧成功的主要标准是观众是否享受演出”。作为那个年代最受欢迎的剧作家，他自然合乎这个标准。今天的演出《国王，最好的法官》（*The King, the Greatest Alcalde*），将为观众带来充满惊险的片段。

演出开始了。首先，在正式演出前，有一个喜剧开场白。接着正戏开始。在当时的西班牙，“喜剧”是对任何非宗教性多幕戏的总称。《国王，最好的法官》是严肃的，但也有喜剧元素。故事讲述了一个农夫把他的女儿埃尔维拉许给农民桑丘。桑

丘请求领主堂特洛允许他结婚。堂特洛同意了，但当他看到埃尔维拉时，便改变了主意想把她据为己有。他推迟了婚礼，诱拐绑架了埃尔维拉。随着剧情的展开，似乎所有机智活泼的情节都包含在内：农民和贵族的交锋、被冤枉的农民、一场诱拐绑架、痛苦中的美丽少女。舞台前喧闹的观众为每个情节的转折变换和喜剧与悬疑的浑融而慨叹，但所有观众都被故事深深地吸引了。

剧团里的男女演员饰演15个有台词的角色和一些无台词的角色。观众对演出报以热烈的回应。虽然故事展现了13个不同的场景，但所有的舞台情节都在主舞台上展开。通过对话和道具——如一个王座——的组合，剧作家和表演者将每一幕的故事发生地交代得十分清楚，因此观众很容易跟上故事的节奏。

演出分为三幕。每一幕的幕间休息时，观众可以欣赏短的喜剧片段和幕间音乐表演。

随着演出继续进行，桑丘向国王申诉，希望国王帮助他从小堂特洛那里夺回埃尔维拉。经过一番周折，化着妆的国王出场了。当国王发现堂特洛强行诱拐埃尔维拉时，他命令堂特洛与她结婚，接着将他处以死刑，这样埃尔维拉就能光荣地成为寡妇并与桑丘结婚。最终的大结局使每个观众满意而归，因为正义得到了伸张。

还有一个上层表演区。因此，这个两层建筑提供了与伊丽莎白时期的化妆间一样的功能。演员的台词同样可以用来指示地点。

西班牙的表演团体 西班牙黄金时代的剧团由16到20人构成。不像伊丽莎白时期的剧团，西班牙的剧团包括女性。与英国相反，欧洲大陆的很多地方允许女性演出中世纪宗教剧，文艺复兴时期的西班牙剧团里有女性就是这一现象的明证。但教会不支持使用女演员，于是西班牙政府被迫对在剧团

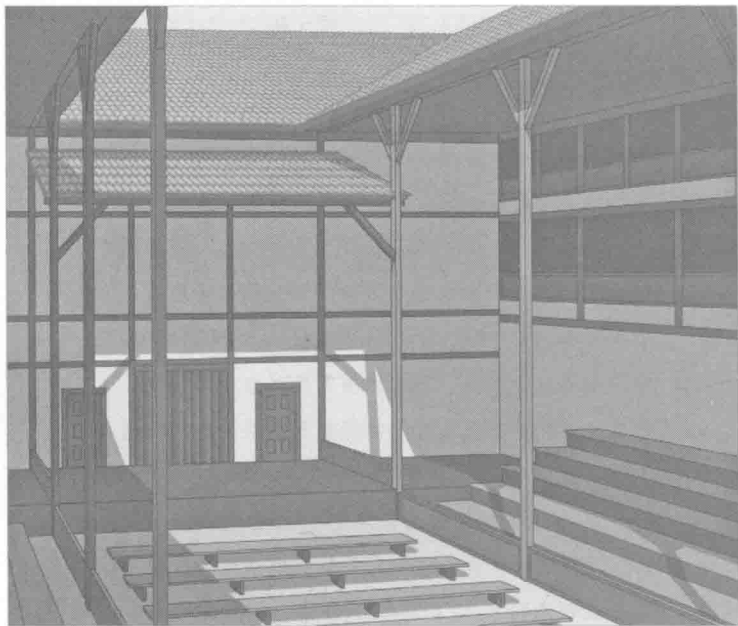


图 6-16 西班牙的
庭院剧场

这张图根据约翰·J·阿兰对马德里普林西比露天剧场的研究绘制而成。注意露天剧场的各种要素：院子（庭院）、坐席（包厢和楼座）、后方带化妆间的主舞台。还要注意院子前面有长凳，hat seats 放置在舞台一侧。另外，注意舞台后的建筑表面和伊丽莎白时期化妆室的表面十分相似。

工作的女性实行严格的约束，如只能雇佣剧团演员的妻子或与演员有其他亲戚关系的女性。大部分西班牙剧团像英国剧团一样是股份制剧团。也有一些剧团，由经理牵头组建，其他演员签订有具体工作时间的合同。

6.4 法国

背景：17 世纪的法国

直到 17 世纪，法国的文艺复兴才达到高峰，比意大利、英国或西班牙都晚，部分是因为法国国内天主教徒和新教徒之间的宗教战争。

这场战争以 1594 年亨利四世颁布《南特敕令》为标志宣告结束，它为天主教徒和新教徒划分了信仰界限。随着 17 世纪法国宗教和政治的稳定，法国社会在路易十四（1643—1715）治下日益繁盛。这个时期，法国的骄人成绩包括了新大陆的开拓，特别是加拿大和现今美国路易斯安那领域。

同一时期，法国还受到意大利文艺复兴的极大影响。我们将看到，17 世纪的法国戏剧采纳了许多意大利的戏剧创新。

法国戏剧：新古典主义时期

17 世纪法国最重要的戏剧家是莫里哀，他以喜剧闻名；另两位戏剧家，皮埃尔·高乃依和让·拉辛，因悲剧闻名。

在所有法国新古典主义剧作家中，对现代戏剧影响最深远的是莫里哀（让·巴蒂斯特·波克兰，1622—1673）。莫里哀不仅是剧作家，还是演员和剧团领导人。他在巴黎的首次戏剧冒险失败，随后在外省游历 12 年，直接锤炼了自己的演技，使自己能像表演艺术家一样展现技艺。接着他返回巴黎，成为法兰西一流的演员、演出经理及剧作家，专攻喜剧人物。

莫里哀受到意大利即兴喜剧的强烈影响。在《达尔杜弗》（1664）、《恨世者》（1666）、《悭吝人》（1668）和《没病找病》（1673）等剧作中，他创造了夸张的人物类型并以人物的怪诞为笑料。如《悭吝人》中的主角是个贪婪的人，对自己的钱十分吝啬，以至于当他认为有人知道他的藏钱地点时，就变得十分偏执。为了保护自己的财产，他甚至把儿子当作敌人。莫里哀是一个

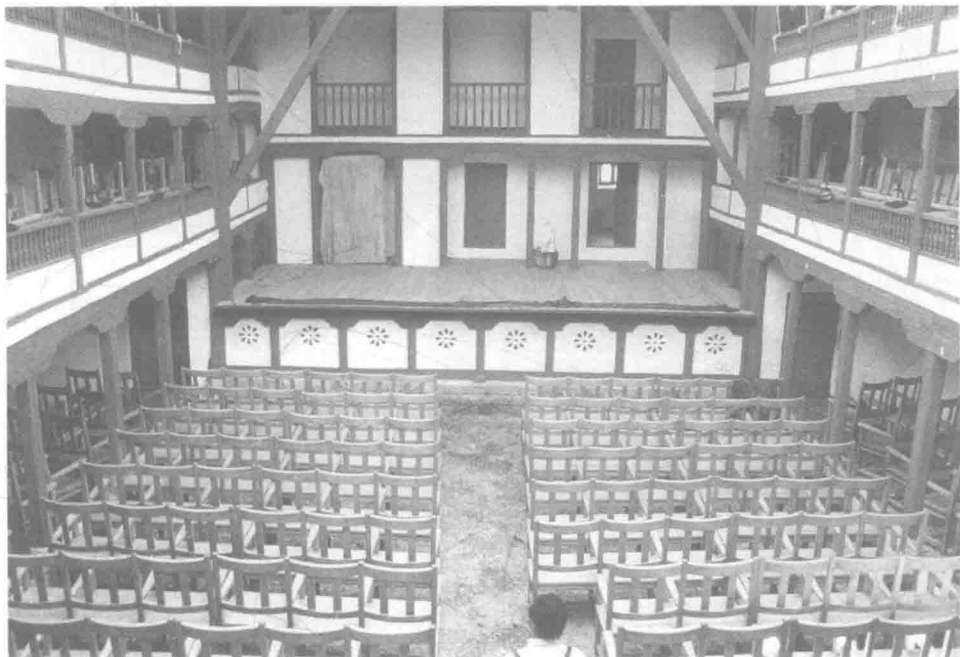


图 6-17 古典西班牙舞台

西班牙黄金时代，露天的庭院剧场用于上演世俗戏剧。这些剧场与英国文艺复兴时期的公共剧场十分相似。图中展示的是1955年，一个位于西班牙阿尔玛格罗的露天剧场。每年戏剧艺术节都会在这里举行。（Courtesy Festival d' Almagro）

闹剧高手，同时对喜剧类型很敏感。他时常用解围人物（*deus ex machina*）^①解除他设置的情节困境。

皮埃尔·高乃依（1606—1684）以写作喜剧开启他的职业生涯，之后很快转向悲剧。他的《熙德》在1636年首演，获得巨大成功。这部作品因为没有遵循意大利批评家建立的新古典主义法则，在知识分子中间引发巨大争论。尽管如此，他的作品依然非常流行，不止在法国，还在欧洲的其他国家上演。然而高乃依在之后四年停止了写作。由于前作引发的争论，他在重新写作时坚持使用更接近新古典主义法则的方法。

让·拉辛（Jean Racine, 1639—1699）是17世纪另一位杰出的法国悲剧作家。与高乃依不同，他一开始就非常适应新古典主义法则。拉辛所有的剧作都遵循这些法则。

拉辛最著名的剧作之一是《费德尔》（1677），以欧里庇得斯的一部剧作为基础。在拉辛的版本里，特修斯王的王后费德尔爱上了她的继子希波吕托斯。在得知特修斯的死讯后，她向希波吕托斯吐露了自己的爱意，而希波吕托斯对费德尔的表白十分厌恶。后来费德尔发现特修斯还活着，她让自己的女仆撒布谣言，说希波吕托斯以情色引诱她。特修斯相信了这些谣言，遂祈求神杀死他的儿子希波吕托斯。希波吕托斯死后，心碎的费德尔服毒自尽，临终前她说出了真相。

拉辛的《费德尔》是高潮情节结构的完美典范：它只有几个人物，戏剧

① *deus ex machina* 为拉丁语词组，英译作 *God from the machine*，意思是机关里跑出的神，中文一般翻译为舞台机关送神、机器神等。在古希腊戏剧中，当剧情陷入胶着，困境难以解决时，会突然出现拥有强大力量的神将难题解决，令故事得以解决。利用起重机或起升机的机关，将扮演神的下等演员载送至舞台上。这种表演手法是人为的，制造出意料之外的剧情大逆转。——译者

图 6-18 莫里哀：

喜剧大师

莫里哀是法国文艺复兴时期同时也是有史以来最出色的喜剧剧作家之一。他特别精通喜剧人物的创造，这个喜剧人物有着过多的想法或烦恼。图中展示的是皇家莎士比亚剧团演出的《无病呻吟》，南希·罗伯尼特（Nancy Robinette）饰演多内特，雷内·奥博诺伊斯（Rene Auberjonois）饰演阿尔贡，该剧由基斯·巴克斯特（Keith Baxter）导演。（©Carol Rosegg）



情节在同一时间同一个地点发生。此外，拉辛擅长处理情感和诗句，为法国在接下来三个世纪的戏剧发展建立了典范。

图 6-19 法国新古典主义戏剧

法国两个主要的新古典主义剧作家是皮埃尔·高乃依和让·拉辛。两个人以不同的方式完善了法国的古典悲剧。拉辛的《费德尔》可能是最著名的新古典主义剧作。故事讲的是一个女人爱上了她的继子，结果他们俩还有费德尔的丈夫都卷入了这场故事，最终以悲剧结尾。图中展示的是在伦敦的演出里，饰演主角的乔安娜·罗斯（Joanna Roth）和托比·史蒂芬（Toby Stephens）。（©Robbie Jack/Corbis）

法国的剧场

法国可能是罗马之后第一个建立永久剧场的欧洲国家。这是于 1548 年



完工的布尔岗剧院（Hôtel de Bourgogne）。布尔岗剧院由耶稣受难剧社建立，一道宗教命令授权它拥有在巴黎上演宗教剧的专利权。在宗教剧被禁的同一年，布尔岗剧院完工，耶稣受难剧社遂向其他旅行剧团出租它的剧院。

布尔岗剧院是一个长而狭窄的建筑，在其一端有一个主舞台。它是几个世纪以来巴黎唯一的永久性室内剧场建筑，直到 1634 年马瑞剧院（the théâtre du Marais）开放。马瑞剧院由室内网球场改建而来。像布尔岗剧院一样，它的室内

法国新古典主义

戏剧	时间 公元	文化和政治
耶稣受难会（建于1402年）垄断了巴黎的戏剧演出（1518）	1500	
	1525	雅克·卡蒂埃探索圣劳伦斯湾（1534—1535） 亨利二世（统治期1547—1559）
宗教剧被禁止；勃艮第剧团开业；为庆祝亨利二世和凯瑟琳·德·梅第奇的婚礼，透视布景第一次在里昂的婚礼庆典表演上使用（1548）		新教徒和皇家军队之间的国内战争爆发（1562） 圣巴托罗缪大屠杀；清教徒被杀（1572）
	1575	蒙田的《随笔集》（1580） 亨利三世被刺杀；亨利四世执政（1589） 亨利四世放弃新教教义（1593）
亚历山大·哈迪，第一个职业剧作家，发迹（1597）		
国王的演员（Valleran le comte），第一个重要的剧场经理（1598）		《南特敕令》（1598）
	1600	法国在魁北克的永久定居点（1608） 亨利四世被暗杀（1610） 路易十三（统治期1610—1643） 黎塞留进入王室（1624）
闹剧演员特鲁平、高缇耶—盖谷林、大胖子纪尧姆受欢迎（1610—1625）		
	1625	笛卡尔的《方法论》（1637） 黎塞留去世（马萨林接任）（1642） 路易十三去世；路易十四接任（统治期1643—1715）
马莱剧团（1634）		
高乃依的《熙德》（1636）		
黎塞留的主教剧场开放（后改建为皇官剧场）（1641）		
有台口的新马莱剧场（1644）		
托雷里为法国带来了意大利式的革新（1645）		
勃艮第剧场改建（加了台口）（1647）		
	1650	国内战争（1648—1652）
维格瑞尼 ^① 来到法国（1659）		

① Vigarini, 意大利建筑师设计师。——译者

接上页

皇官剧场被给予莫里哀的剧团 (1660) 莫里哀《悭吝人》(1668) 让-巴普蒂斯特·吕利垄断了巴黎的歌剧表演 (1672) 莫里哀去世后, 路易十四合并了马莱剧团和莫里哀的剧团 (1673)		路易十四 (“太阳王”) 亲政 (1661) 法兰西科学院的建立 (1666)
拉辛的《费德尔》(1677) 法兰西喜剧院建立 (1680)	1675	
法兰西喜剧院得到新剧场, 一直用到 1770 年 (1689) 巴黎的喜剧团体被驱逐 (1697)		《南特敕令》废止 (1685) 反对法国的英荷联合战争 (1689—1713)
	1700	
	1725	路易十四逝世 (1715)

庭院也是长而狭窄的, 有为观众准备的楼座 (室内网球也是当时的一项流行运动), 因此很容易转换为剧场。

意大利对法国剧场建筑的影响在 1641 年变得十分显著, 当时的政治领导者——红衣主教黎塞留建立了主教剧院 (Palais Cardinal), 在他死后改为皇官剧院 (Palais-royal)。这是莫里哀最后使用的剧场。皇官剧院是法国第一个台口式剧场, 用意大利式的机械系统换景。仿照黎塞留的剧场结构, 马瑞剧院和布尔岗剧院在 17 世纪 40 年代也改为台口式剧场。这两个改建后的剧院使用具有透视效果的绘景侧片与遮景板, 用轮车与轆杆换景系统进行移动。

早期的法国台口式剧场建筑和意大利文艺复兴时期的剧场略微不同: 面对舞台的后墙是圆形看台 (amphitheatre), 是一个未分隔的楼座, 有廉价的类似长凳的坐席。在马瑞剧院和布尔岗剧院, 可能还有一个离主舞台约 3.96 米的小型上层舞台, 用以展现如飞翔一类的特殊效果。17 世纪末, 上流社会的观众经常在舞台上就座。

17 世纪 50 年代, 路易十四对芭蕾的兴趣使这项演艺活动在宫廷获得优势地位。为了满足皇家对精致芭蕾舞的要求, 也为了筹备路易十四的大婚, 王室建造了一座新剧场——莎蕾·迪斯·马新斯剧院 (Salle des Machines)。这座剧场于 1660 年完工, 是欧洲最大的剧场。它长 70.71 米, 宽 15.85 米。观众席只占据 70.71 米中的 28.04 米, 剩下 42.67 被舞台和它的机械装置占据。后台设备包括一种机器, 可以使皇室成员和他们的随从——总共超过 100 人——“飞”到舞台上空。因为它糟糕的声学效果、庞大的尺寸 (特别是后台)

达尔杜弗

1669, 巴黎 时间是1669年2月9日。在法国巴黎的皇宫剧场, 观众热切地等待《达尔杜弗》的表演者——法兰西最著名的喜剧剧作家和演员莫里哀。

《达尔杜弗》上演前已经引起了一场声势浩大的论战。四年前莫里哀第一次在凡尔赛宫为路易十四诵读了《达尔杜弗》; 国王很喜欢这个剧本, 但在公演前却因为它的主题引发了轩然大波。剧中的主人公达尔杜弗是一个宗教伪君子。他扮出一副虔诚的样子, 平时也穿着宗教服装, 实际上他十分贪恋金钱和美色。他住在奥尔贡家, 奥尔贡是一个富有的人, 已经完全被达尔杜弗虚伪的虔诚俘获。

宗教人士(其中有巴黎城的大主教)激烈地反对《达尔杜弗》的上演。他们认为这是对宗教的攻击。然而莫里哀坚持他的作品没有攻击宗教, 攻击的是以宗教的名义骗取私利的人。

直到反对势力成功地将《达尔杜弗》赶出剧场, 观众才意识到反对势力如此强大, 以致国王都要忌惮三分不敢批准上演。迄今为止, 这部作品只在1667年夏天上演过一次, 而且就演了一晚。演出时国王不在国内, 使宗教权威有机会禁止继续演出。但现在《达尔杜弗》终于获得国王的认可, 今天的表演者将揭开它神秘的面纱。

莫里哀的剧团在皇宫剧场表演。皇宫剧场有一个长方形的舞台, 楼座三面环绕着舞台。剧场能容纳近1500人, 其中300个舞台前的站位, 站位区域后面是升起的观众席, 有约700个座位; 还有约330个楼座; 70个很靠后的站位; 舞台上还有

50个为权贵准备的座位。观众在舞台上就坐是法国戏剧的惯例, 但给表演者造成很大的困扰。

舞台像意大利的剧场一样装配有绘景侧片与遮景板, 布景通过轮车与轱辘系统迁换。然而《达尔杜弗》的故事发生在奥尔贡家的客厅, 所以不需要换景。

因为听说了一系列围绕《达尔杜弗》的丑闻和辩论, 观众一开始就对《达尔杜弗》的演出抱有强烈的预期。演出开始后, 观众发现争议人物达尔杜弗甚至没有在前两幕出现。相反, 由莫里哀本人扮演的奥尔贡深深吸引了观众。观众看到奥尔贡被彻底地欺骗了, 即便他的家人告诉他达尔杜弗是多么的不诚实和声名狼藉, 都没引起他的警惕。

最后在第三幕, 达尔杜弗出场了。他受到了奥尔贡全家的挑战, 但奥尔贡对他依然忠心耿耿。直到有一幕, 奥尔贡躲在桌子下, 亲耳听到了达尔杜弗诱惑他妻子。妻子也顺着达尔杜弗, 使他暴露了自己真实的无赖嘴脸。这时奥尔贡意识到自己的错误。观众也一致认为这是他们看到的最好笑的一幕。

但奥尔贡发现得太晚了, 他已经将房子和财产转送给达尔杜弗, 并剥夺了自己孩子的继承权。然而临近结尾时, 国王干预了这件事, 得到一个皆大欢喜的结局。在现实生活中, 也是路易十四的干预才使这部作品能够顺利演出。

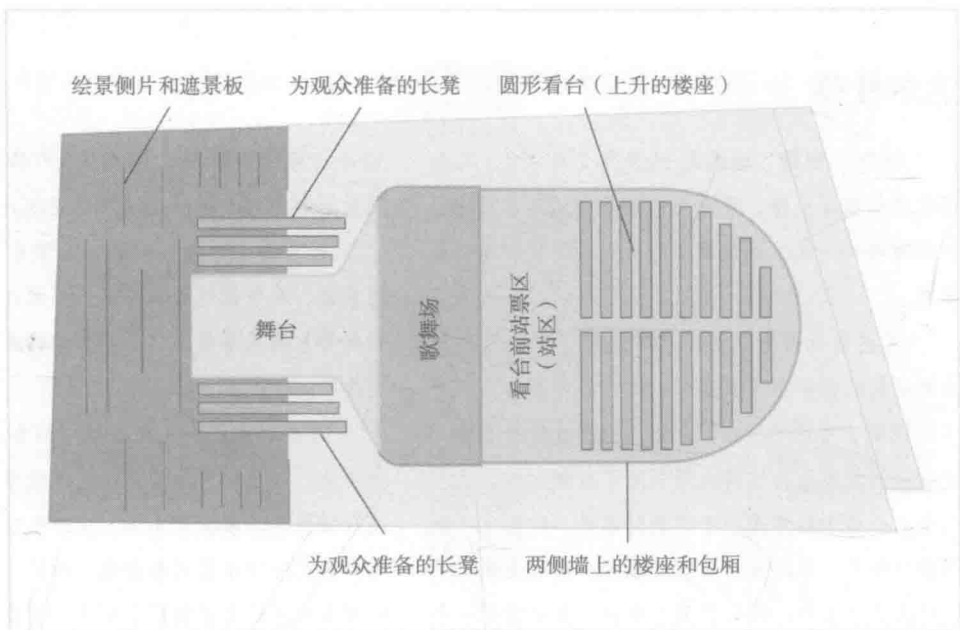
首演过去几周了, 事实证明国王和剧作家是正确的。《达尔杜弗》连续上演了28次, 这是一个空前的数字, 并且显露出作为经典喜剧的所有特征。

和创造奇观的巨额花费, 莎蕾·迪斯·马新斯剧院在1670年后就很少使用了。

法国新古典主义时期的另一个主要剧场建筑是法兰西喜剧院——后来成

图 6-20 法兰西喜
剧院平面图

法国国家戏剧剧团于 1689 年修建了这个剧院，并已在这里演出了 81 年。剧场有一个带台口的舞台，附带迁换布景的机械装置，马蹄形观众席改善了人们的视线。半圆形阶梯看台前是站票区，看台里放置着没靠背的长凳。



为国家剧院。法国国家剧院于 1680 年由路易十四建成，但剧团直到 1689 年才迁入自己的剧场。法兰西喜剧院内部以马蹄形构造为特色，相比同时期其他的法国剧场，这种构造意味着视线在空间中占据着更重要的位置。

法国新古典主义的剧团是股份制，女成员也可以成为股东。排练由剧作家或主要演员领导，但剧团在排练上花费的时间很少。剧本一旦上演，会经常复演，剧院的海报每天更换。

我们在意大利、英国、西班牙和法国的文艺复兴戏剧实践里看到了重要的、甚至是革命性的变化。在第 7 章，我们将看到，这些变化构成了戏剧从文艺复兴到浪漫主义发展的基础。

概

要

意大利文艺复兴期间，确立了戏剧的新古典主义原则。即兴喜剧基于固定人物、重复的喜剧笑料和醒目的化妆，发展成为一种流行的戏剧。用透视法绘制的布景能够迅速切换，同时诞生了台口式剧场，使戏剧演出更加逼真——接近真实生活的质感。

英国的文艺复兴即伊丽莎白时期，莎士比亚和他同时代剧作家的杰出作品不断上演。户外公共剧场和室内私人剧场都采用了不局限于一处的主舞台和灵活的化妆间或景屋，呈现这些内蕴宏阔的演出。灿烂的诗歌语言也帮助构建舞台行动。

西班牙黄金时代,洛佩·德·维加和卡尔德隆的世俗剧在庭院式剧场上演。庭院式剧场运用了许多与伊丽莎白时期相同的舞台惯例。

在法国新古典主义戏剧中,高乃依和拉辛的悲剧和莫里哀的喜剧人物很明显地模仿自意大利文艺复兴以来建立的传统。法国剧场的建筑和设计也基于意大利样式。

重要词汇

Apprentice 学徒 伊丽莎白时代受训于剧团的年轻表演者。

Box 包厢 在传统的台口式剧场和其他剧场的墙上,为少数观众辟出的小型私人隔间。

Cazuela 卡祖拉 西班牙黄金时代,在剧场后墙小酒馆上面的楼座;是无人陪伴的女性的就坐区。

Comedia 世俗戏剧 西班牙黄金时代非宗教性多幕(三幕)戏剧。

Compañías de partes 西班牙黄金时代的剧团,根据股权组织起来。

Corral 庭院剧场 西班牙黄金时代的剧场,通常位于一系列毗连的建筑的庭院里。

Gallery 楼座 剧场建筑里未分割的座位区域,与剧场的侧壁相连接。

Groove system 滑槽系统 舞台地面和舞台上部的滑槽,允许舞台侧幕迅速平稳地上台或下台;通常在每个舞台上都有一系列滑槽。

Hireling 雇员 伊丽莎白时代,剧团里领取工资但不是股东的成员。

Lazzi (LAHT-zee) 滑稽动作 意大利即兴喜剧中,人物信手拈来的戏剧性动作,经常反复使用。

Masque 假面剧 挥霍的、奇观式的宫廷娱乐,流行于英国文艺复兴晚期。

Neoclassical ideals 新古典主义 意大利文艺复兴时期的戏剧批评家发展起来的原则,据称基于亚里士多德的著作。

Patio 正厅座 西班牙黄金时代剧场的池座区域。

Perspective 透视法 造成延伸错觉的绘画方法,意大利文艺复兴时期被引入布景设计。

Pit 正厅池座 文艺复兴时期剧场的池座区域。最初是站区;18世纪晚期,很多国家的剧场加入了没有靠背的长凳。

Plot 情节 戏剧里的一连串事件序列和模式,以及为了增强戏剧的冲击力而选择安排的偶发事件。

Pole and Chariot 轮车与辕杆系统 贾科莫·托列里的机械设计,可以较为迅速地迁换舞台侧景。

Private theatres 私人剧场 伊丽莎白时期英国的室内剧场。

Public theatre 公共剧场 伊丽莎白时期英国的户外剧场。

Shareholders 股东 伊丽莎白时期的剧团中,能按自己付出的款项获得部分收益的成员。

Sides 台词页 写有一个表演者台词和提示的脚本。伊丽莎白时期的演员从台词页上了解自己的角色。

Slapstick 粗俗喜剧舞台动作 一种戏剧性舞台动作,用夸张或滑稽的形体动作表达幽默。

Soliloquy 独白 演员独自在舞台上表述心中想法时所说的台词。

Tiring house 景屋 伊丽莎白时代的景屋。

Unities 三一律 关于一部戏偏好和选择的

限定条件，指一个戏的情节要发生在一天内（时间的统一），在一个地方（地点的统一），而且没有与情节无关的舞台行动（行动的统一）。

Yard pit 站区 伊丽莎白时期剧场的站区。

Zanni (ZAH-nee) 丑角 意大利即兴喜剧中的男性仆人。



第7章

戏剧——从文艺复兴到王政复辟时期

7.1 英国王政复辟时期

7.2 18 世纪

7.3 19 世纪

◀ 图 7-1 《如此世道》

威廉·康格里夫的《如此世道》常被看做是过渡时期的剧作，融合了紧随其后的王政复辟时期喜剧和感伤喜剧的元素。这些人物来自上层社会，聪明机智，被通奸之类的事情烦恼。但在作品的结尾，具有美德的人得到报偿，坏人受到惩罚，这是后来18世纪大多数道德剧的风貌。图中展示的是耶鲁艺术剧团的《如此世道》，由艾丽西亚·柔泊（Alicia Roper）饰演“小缺点”，李·马克·尼尔森（Lee Mark Nelson）饰演“服侍好”。（©T. Charles Erickson）

1660 年到 1875 年西方社会经历着急剧变革。革命和民族主义主导了政府的变化和新政府的确立。机器和新技术改变了劳动本身、劳动场所和经济阶层。运输模式的变革使交通更便利，包括国内的和在国际的。戏剧反映当下的社会、政治和经济主张，因而戏剧本身也经历着巨大的变革。这一章，我们将考察 17 世纪晚期的英国戏剧以及 18 世纪和 19 世纪全球戏剧的发展。

7.1 英国王政复辟时期

背景：17 世纪的英国

经历了 1642 年到 1649 年的痛苦内战后，英国的查理一世被清教徒赶下王座并砍头。接下来的 11 年，英国成为共和国，由奥利弗·克伦威尔和已经被肃清政敌的国会共同治理。

克伦威尔于 1658 年逝世，他的儿子失去了对政府的控制。1660 年，一直在法国流亡的查理二世被新成立的国会迎回，开始统治英国。英国随即恢复了君主政体，英国历史上这段时期——通常被划定为 1660 年到 1700 年——被称作王政复辟时期。

共和政体时期，很多英国贵族被迫流亡法国；当英国恢复君主政体后，这些人带着他们在法国看到的戏剧实践回到英国。

王政复辟时期戏剧：风俗喜剧

王政复辟时期的戏剧融汇了伊丽莎白时期、意大利和法国的舞台惯例，因此在各个方面都很有特点，如文本、剧场建筑和舞台布景等。

王政复辟时期很多的喜剧都受到法国戏剧家莫里哀的影响，其中最出名的戏剧类型是**风俗喜剧** (comedies of manners)。它们取笑上层社会的社会风俗，讽刺英国贵族对名利的追逐：剧中的大部分上层人物都声名狼藉。剧作强调机智诙谐的对白，充满了性诡计和暗讽，对人们的行为——包括性——采取一种不辨是非的态度。观众主要由贵族和上层人物组成，正是剧作家讽刺的人群。

王政复辟时期的喜剧结合了伊丽莎白时期以及意大利和法国的新古典主义时期的特色。如在威廉·韦彻利(William Wycherley, 1640—1715)的《乡村妇人》(*Country Wife*)里,戏剧行动比莎士比亚时期的更集中,场景转换也更少。但还是会有场景的转换,有许多人物,甚至有次要情节。韦彻利描绘的是类型化人物,名字就可以概括他们的个性特点。费基特(Fidget)和斯贵梅斯(Squeamish)很在意他们的名声;盆驰外福(Pinchwife)是一个时刻提防别人撬走他老婆的男人;斯帕克斯(Sparkish)是一个纨绔子弟,总是误认为自己魅力四射、机智诙谐且时尚。

其他王政复辟时期的戏剧类型包括性格喜剧和计谋喜剧。性格戏剧继承本·琼森的传统,他剧作中的人物总有一个区别于他人的特点。计谋喜剧充分利用浪漫和冒险的元素,并具有复杂的情节。这类喜剧最成功的是一位女性剧作家阿芙拉·贝恩(Aphra Behn, 1640—1689),她最著名的剧作是《流浪者》(*The Rover*, 1677)。

另一个著名的王政复辟时期的喜剧作家是威廉·康格里夫(William Congreve, 1670—1729)。康格里夫的《如此世道》(*The Way of the World*, 1700)常被视为王政复辟时期喜剧与后来更具传统道德的18世纪英国感伤喜剧之间的桥梁。正如我们看到的,在18世纪的英国喜剧中,有罪之人受到惩罚,美德之人得到褒奖。就像王政复辟时期的喜剧,《如此世道》中很多人

图7-2 王政复辟时期的女性剧作家

王政复辟时期有许多重要的女性作家。阿芙拉·贝恩是她们中的一个。她的作品直到今天依然频繁上演。图中展示的是在伊利诺伊州大学上演的《流浪者》,是她最著名的充满诡计的喜剧。

(©Peter Guither)



图 7-3 王政复辟时期的戏剧：风俗喜剧

在始于 1660 年的英国王政复辟期间，最流行的作品是讽刺上流社会的喜剧。这些作品讽刺了他们的闲言碎语，重点是穿着举止、通奸不忠、性活动和阴谋。图中展示的是威廉·康格里夫的《如此世道》中的场景。李·马克·尼尔森（Lee Mark Nelson）饰演仆人延迟，桑德拉·希普利（Sandra Shipley）饰演威士福特夫人。王政复辟时期的戏剧常在台词里放包袱（包括性的双关语），甚至人物的名字，如延迟（Waitwell）和威士福特（Wishfort），都表明人物的性格倾向。图中的演出是在耶鲁艺术剧院进行。（©T. Charles Erickson）



物都有私通的行为，还有很多传统的类型化人物；但是剧中两个年轻恋人，米拉贝尔和米勒曼特是团结的，而缺德的人物——弗纳尔和马伍德，则被惩罚。

在阿芙拉·贝恩的带动下，王政复辟时期出现了很多女性剧作家。1695 年到 1696 年的伦敦演出季见证了 7 位女性戏剧家的作品。有 3 位女性被人们称作“女才子”，活跃于王政复辟末期和 18 世纪初。她们包括玛丽·皮

克斯（Mary Pix, 1666—1706）、德拉瑞维埃尔·曼利（Delariviere Manley, 约 1663—1724 年）和凯瑟琳·特罗特（Catherine Trotter, 1679—1749）。

许多王政复辟时期喜剧，包括《乡村妇人》，描绘了那个时期的观众。与如今的观众不同，那个时期的观众在演出期间十分活泼。《乡村妇人》里俊俏的花花公子斯帕克斯描绘了观众如何向剧院里“卖橙子的女孩”（其中一些是招揽生意的妓女）买水果调情，如何与表演者对话，甚至很多人出现在剧院并不是为了看戏，而是为了和情人订约幽会。这些演出之外的活动被宗教领袖频频攻击，虽然攻击戏剧是他们经常干的事。

王政复辟时期的剧场

表演者和剧团 在戏剧演出方面，王政复辟时期和英国文艺复兴时期最大的不同是女性出现在英国舞台上。

另一个变化是，在伦敦，自莎士比亚剧团时期开始的利润分配制度到了王政复辟时期几乎消失。取而代之的是，付给表演者固定工资并雇佣他们在某段时间内工作。为了提高固定工资，演员会有年度分红，演员可以通过表演获取全部利润。在英国剧院里，这种收益系统从复辟时期一直沿用到 19 世纪。

复辟时期也出现了剧院主办人，他们通常是剧场建筑或戏剧团体的部分拥有者。戏剧主办人逐渐成长为强有力的戏剧力量，并成为独立的作品拥有者和制作人，他们是现代戏剧商业发展的重要一步。

英国的王政复辟时期

戏剧	时间 公元	文化和政治
国会关闭剧场 (1642)	1640	英国内战 (1642)
	1645	查理一世被执行死刑 (1649)
	1650	霍布斯的《利维坦》(1651) 英荷战争 (1652—1674) 摄政王奥利沃·克伦威尔统治 (1653—1658)
达文南特的《拉特兰大宅第一天的娱乐》; 《罗德岛之围》(约翰·韦伯设计)(1656)	1655	克伦威尔去世 (1658)
达文南特和基里格鲁的剧团被授予执照 (在这个剧团中有女性) (1660)	1660	查理二世复辟;《航海条例》(1660)
林肯旅馆原野剧场 (1661)		
托马斯贝特顿最重要的演员 (约 1662)		英国皇家学会建立(科学领域)(1662)
	1665	弥尔顿的《失乐园》(1667)
	1670	查理二世和路易十四签订《多佛密约》 (1670)
多塞特园 (1671)		
新特里鲁巷剧院开业 (1674)		
	1675	
韦彻利的《乡村妇人》(1675)		
德莱顿的《一切为了爱情》(1677)		
阿芙拉·贝恩的《流浪者》(1677)		
		《人身保护法》(1679)
	1680	
奥特维的《威尼斯得免于难》(1682)		雷恩的汤姆塔,基督教堂,牛津(1681)
	1685	
女演员尼尔格温 (1650—1687)		詹姆士二世统治 (1687) 牛顿的万有引力定律 (1687) 威廉和玛丽共同主政;光荣革命 (1688)
	1690	
		洛克的《人类理解论》(1690) 英国银行建立 (1694)
	1695	
玛丽·皮克斯的《无辜的情妇》(1697)		

乡村妇女

1675, 英国伦敦 这是1675年1月阴冷多云的一天,两个贵族青年出发前往伦敦的剧院。他们正在去往德雷巷剧场的路上。德雷巷旁边曾经有另一个剧场,但在1672年被烧毁;建筑师克里斯托弗·雷恩在同一地点设计建造了新剧场,1674年开业。

他们将要观看的是一个新作品,由威廉·韦彻利写就创作,名叫《乡村妇女》。他们期望听到人物间诙谐的唇枪舌剑和机智的双关语——这种机智显示在两个层面上,一个在于普通平凡,另一个无疑是性感。

现在才下午2点钟。演出要到3点30分才开始,但年轻人想早一点到,可以和熟人交谈,也可以和那些卖橙子的漂亮女孩调情,甚至去后台看看女演员。当两个年轻人到达剧院,就加入了这悠闲愉快的人群。

新德雷巷剧场——宽17.68米,长42.67米——可以容纳650人。一些观众坐在面对舞台的正厅后座里,其他的坐在侧面和后方的包厢和楼座中。舞台是一个大约10.36米深的平台;舞台的前半部分是敞开的,后半部分建了一个台口,隐藏布景。

演出开始了,第一个上台的是一个名叫查理·哈特的男演员,他作了开场白,接着正戏开始。哈特扮演一个名叫霍纳的人,他散播谣言说自己因为在海外染上性病而导致阳痿。霍纳的医生夸克证实了谣言的真实性。霍纳利用这个托辞赢得了接近朋友妻子的机会。因为他的谣言,丈夫们不将他放在心上。他渴慕朋友的妻子马格丽·盆驰外福,一个无知的女性。她丈夫经常把她锁在乡下,在镇上

闲逛时将她打扮成男孩。霍纳在街上偶遇打扮为男孩的盆驰外福,他意识到这是一个女扮男装的女人,霍纳将计就计和玛格丽调情,在她丈夫面前拥抱和亲吻,她丈夫却无能为力。随着戏剧进程的展开,次要情节开始发展:霍纳的朋友哈考特悄悄带走了盆驰外福的姐姐阿莱西娅,那时的阿莱西娅已经和斯帕克斯订婚。

扮演马格丽的伊丽莎白·鲍特尔迷住了年轻的男性观众。在法国和西班牙,女性已经在台上出现一段时间了,但英国直到1660年——仅仅几年前——才允许女演员演出,现在能看到她们是应男性观众的强烈要求。而且,自从英国允许女演员登台后,便流行一种戏剧装扮——让女性像男性一样穿着。要求这种跨性别穿着的是女扮男装的角色。这种角色会让观众看到以前隐藏在宽大裙子下面的大腿,这对观众有很强的吸引力。

观众也很喜欢一些与性有关的情节,特别是一个著名的场景——“瓷器陈列柜”场景。在这个场景里,霍纳和费基特女士在台下的房间里,费基特女士的丈夫在台上听他们交谈。霍纳与费基特女士假装在看霍纳的瓷器收藏,但观众很快就意识到,虽然霍纳说的是瓷器,实际上他在与费基特女士做爱,而她丈夫还毫不知情地站在场上。接着另一个女人斯贵梅斯太太到了,她也要求看霍纳的瓷器。当霍纳告诉斯贵梅斯太太他没有更多的瓷器时,观众明白瓷器成为一个性的暗号,霍纳不能在那个时候做爱。

演出结尾时,霍纳的计划已经成功:他不仅与马格丽做爱,还和其他朋友的妻子做爱。

且整个区域倾斜一定的角度，以获得更好的视野。

王政复辟时期的舞台很不寻常，它被台口拱门分成两个完全相等的部分。17 世纪，只有英国剧场有这种舞台，而且大部分历史学家相信那是伊丽莎白时期平台式舞台的遗迹。王政复辟时期的舞台中幕向前延伸的部分是主要表演区；舞台后方的区域掩藏着布景。整个舞台是倾斜的，以改进观众的视线。

王政复辟时期另一个很有特色的元素是台口门，上面有包厢。在舞台两边，舞台幕布前的部分，有两个台口门。这些门用作出口和入口，也作为布景隐藏处，通过这个门人物还可以听到视野之外的声音，是王政复辟时期戏剧流行的装置。这些门上的包厢可以作为阳台和窗户的场景。

布景，灯光和服装 王政复辟时期的布景和灯光变化也说明了意大利和英国舞台实践的融合。基本的布景部件是绘景侧片和遮景板——有时用滚动的背景幕替代，还有用于掩盖的里沿幕。英国很少用轮车与辕杆系统迁换布景，而使用沟槽系统。王政复辟时期，剧团保存着用透视法绘制的固定布景；因为绘制新的布景很昂贵，所以剧团会反复使用布景。

因为王政复辟时期的剧场在室内，所以灯光就变得十分重要。17 世纪晚期，剧场表演通常在下午举行，窗户可以提供自然光线。蜡烛是人工光源；这些树枝型的装饰灯位于舞台上和观众上方，也置于墙面突出的托架上。舞台和观众区域始终是亮的，脚光——舞台前面地板上放置的蜡烛——也经常使用。

王政复辟时期的服装沿袭了英国文艺复兴时期和法国新古典主义时期的传统：使用当代服装而不是准确贴合历史的服装。

7.2 18 世纪

背景：一个更复杂的世界

纵观欧洲，18 世纪是一个变化的时代。世界慢慢地转变为一个全球共同体，相似的、独立自主的社会开始消失。日益增长的制造业和国际贸易影响着世界。英国和法国是 18 世纪主要的商业力量，这两个国家直接影响了如北美、印度和非洲等区域。如对非洲的显著影响是奴隶贸易的迅速增长。

因为贸易的增长，西欧比以往任何时期都更加繁荣。来自殖民地贸易的利润慢慢渗入新兴中产阶级——包括商业中的商人和其他人。这些中产阶级现在成为一股社会力量，也是一股政治力量。

18 世纪迎来了大量知识和哲学的新发展，因此 18 世纪被称作启蒙运动时期。美国革命（1775—1783）和法国革命（1789—1799）这两个主要的政治和社会剧变都是以启蒙运动的理想为基础。不幸的是，法国革命的理想被恐

怖统治损害；1799年拿破仑上台，取代了自由、平等和博爱。

这个时代很多的新知识都被运用到实践当中。18世纪晚期的发明促进了19世纪的工业革命。飞行器、珍妮纺纱机和轧棉机革新了纺织业；詹姆斯·瓦特改进了蒸汽机，革新了制造业和运输业。

在17世纪晚期和18世纪早期的艺术中，占有主导地位的是巴洛克艺术。巴洛克画家强调用细节、颜色和装饰创造更完美的视觉幻觉。著名的巴洛克作曲家达到了心绪的统一和旋律的连续，但他们的音乐——亦如巴洛克绘画——充满了运动和动作。

一种极其复杂的戏剧反映了18世纪社会的复杂性，影响了好几个国家，还见证了一些新的戏剧形式的出现。



图7-5 感伤喜剧

感伤喜剧是19世纪英国的一种喜剧类型，比王政复辟时期的喜剧少了一些道德感。它讽刺社会上的自命不凡，但维护中产阶级的价值观。感伤喜剧的代表作是理查德·布林斯利·谢里丹(Richard Brinsley Sheridan)的《情敌》(The Rivals)。图中展示的演出是在亨廷顿剧场，由雪莉·林恩·巴沃尔(Cheryl Lynn Bowers)饰演莉迪亚，斯科特·费拉拉(Scott Ferrara)饰演杰克上校。(© T. Chares Erickson)

18世纪戏剧：新的戏剧形式

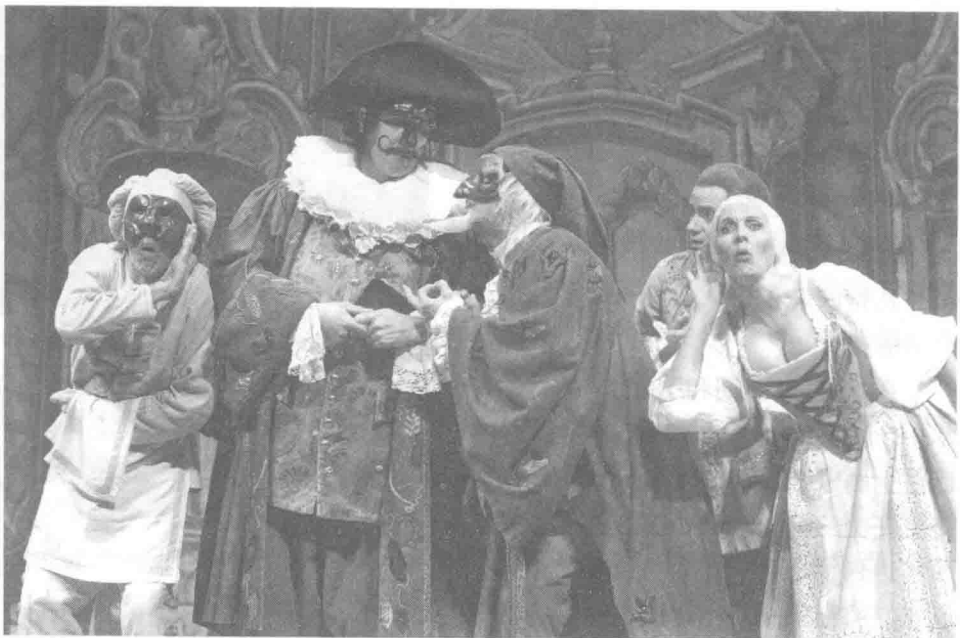
18世纪没有出现杰出的戏剧作品；然而，这是一个新的戏剧形式开始出现的时代。

例如，就“流派”而言，一些18世纪的作品背离了传统的悲剧和喜剧的定义。正剧(drame)——一个新的法语词汇——是一种严肃的戏剧形式，它不符合新古典主义对悲剧的定义。正剧表现18世纪资产阶级的(“中产阶级”)悲剧(Bourgeois tragedy)和家庭悲剧(domestic tragedy)。资产阶级悲剧和家庭悲剧忽略了新古典主义的要求——新古典主义的主要人物必须是国王、王后或贵族；新的悲剧英雄是新出现的中产阶级成员。这些作品通常是感伤而富有情节性的，伴随着惩恶扬善，反映着18世纪中产阶级的道德观。到18世纪末期，法国、德国和英格兰出现了大量的这类情节剧。

这个时期，英国和法国创造了另外一些戏剧形式。在英国，这些戏剧形式包括民谣剧(ballad opera)和伤感喜剧(sentimental comedy)。民谣剧因为约翰·盖伊(John Gay, 1685—1732)创作的《乞丐的歌剧》(1728)大获成功而流行起来。18世纪英国的伤感喜剧，与文艺复兴时期的风俗喜剧类似，除了它对中产阶级道德的宣扬和肯定。晚期形式的主要例子是由理查德·布

图 7-6 哥尔多尼与哥兹

18 世纪中叶，两位意大利戏剧家，卡罗尔·哥尔多尼和卡罗尔·哥兹，在即兴喜剧改编为现代形式方面走了两条不同的道路。哥尔多尼希望戏剧更具现实主义，哥兹则希望它更具魔幻色彩。图中展示的是哥尔多尼的《阿莱基诺：一仆二主》的一部分。这部剧于林肯中心艺术节期间，在米兰小剧院上演。（© Stephanie Berger）



莱斯利·谢里丹（Richard Brinsley Sheridan, 1751—1816）创作的《情敌》（*The Rivals*, 1775）和《造谣学校》（*The School for Scandal*, 1777）。在新兴的美国戏剧里，罗耶尔·泰勒（Royall Tyler, 1757—1826）写的《对比》（*The Contrast*, 1787），是对谢里丹感伤喜剧的模仿。

最著名的感伤喜剧的反对者是英国剧作家奥利弗·戈尔德史密斯（Oliver Goldsmith, 1730—1774），他写了两部作品：《善性之人》（*The Good Nature'd Man*, 1786）和《屈身求爱》（*She Stoops to Conquer*, 1773）。戈尔德史密斯提倡“欢笑戏剧”，它令观众因自己的古怪和荒谬开怀大笑。

18 世纪晚期，一些德国剧作家反叛新古典主义理想。如狂飙突进运动（storm and stress）的领导者，剧作家和批评家戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781）。在这场运动中，戏剧家模仿莎士比亚宏阔的叙事型结构、作品中风格的混合和舞台上的暴力。“狂飙突进运动”包括如约翰·沃尔夫冈·歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832）的《葛兹·冯·伯利欣根》（*Goetz von Berlichingen*, 1773）和弗里德里希·席勒（Friedrich Schiller, 1759—1805）的《强盗》（1782），这些作品是 19 世纪浪漫主义的先驱。

在 18 世纪中期的意大利，剧作家卡尔洛·哥尔多尼（Carlo Goldoni, 1707—1793）和卡尔洛·戈奇（Carlo Gozzi, 1720—1806）之间展开了一场关于即兴喜剧应当如何发展的论证，哥尔多尼希望它有更少的人工矫饰，而戈奇希望它更富于幻想和奇异色彩。

18 世纪

戏剧	时间 公元	文化和政治
	1700	在法国的西班牙王位继承战争(1701—1714) 彼得大帝开始俄罗斯的西方化进程(约1701)
福狄南度·比比安纳介绍透视法(约1703年)		
苏珊娜·森特里夫的《忙碌的身体》(1709)	1710	阿狄生和斯梯尔创办《旁观者》(1711) 路易十四去世(1715) 笛福的《鲁滨逊漂流记》(1719)
	1720	巴洛克音乐繁荣(巴赫和亨德尔)(约1724) 斯威夫特的《格列佛游记》(1726)
高特舍德和诺伊贝尔会面(1727)		
盖伊的《乞丐的歌剧》(1728)		
	1730	约翰·凯伊的飞梭织机获得专利(1733)
李洛的《伦敦商人》(1731)		
伏尔泰的《扎伊尔》; 伦敦的科文特加登剧院建成(1732)		
《戏剧审查法案》(1737)		洛可可风格繁荣(1737)
	1740	普鲁士的弗里德里希二世,“开明君主专制”(1740)
伏尔泰的《穆罕默德》; 麦克林的夏洛克——在服装改革方面的尝试(1741)		
加里克成为德雷巷的演员经理(1747)		
哥尔多尼的《剧院》(1750)	1750	《百科全书》开始编纂(约1750)
哈勒姆到达弗吉尼亚(1752)		
		法国和印第安人的战争(1754)
伏尔泰的《中国孤儿》(1755)		
		“七年战争”开始(1756)
法国不再允许舞台两侧坐人(约1759)		伏尔泰的《老实人》(1759)
	1760	
风俗喜剧开始在法国发展(约1760)		
皮拉内西继续使用明暗对照法绘制《监狱》(1761)		
戈奇的《图兰朵》(1762)		卢梭的《社会契约论》; 俄罗斯的凯瑟琳大帝开始统治(1762)
夏宫完工; 费城的南华克剧院(1766)		

接上页

纽约的约翰街剧院 (1767)		
莱辛的《汉堡剧评》 (1767—1769)		
汉堡国家剧院 (1767—1769)		
狂飙突进运动 (1767—1787)		
	1770	詹姆斯·瓦特取得蒸汽机专利 (1769)
歌德的《葛兹·冯·贝利欣根》; 戈尔德史密斯《屈身求爱》 (1773)		《独立宣言》 (美国革命, 1775—1783)
		亚当·斯密的《国富论》 (1776)
谢里丹的《造谣学校》 (1777)	1780	
		戈雅的《唐·曼努埃尔·德·祖尼加》;
		詹姆斯·瓦特获得复式蒸汽机专利 (1784)
		莫扎特的《唐璜》 (1787)
		法国革命 (1789)
	1790	
歌德“导演”魏玛宫廷剧院; 席勒做助手 (1798)		大卫的《马拉之死》 (1793)
		拿破仑执政 (1799)
	1800	
席勒的《玛丽·斯图亚特》 (1800)		

18 世纪的剧场

政府和剧场 18 世纪在一些国家, 如英国、法国和德国独立的州, 政府一直试图规范剧院。我们注意到, 1737 年早些时候, 英国国会颁发了演出许可证, 规定在伦敦上演戏剧的区域只有德雷巷和考文园。官务大臣负责发放演出许可。然而, 机智的剧团负责人总能找到办法瞒骗政府, 突破限定。

在 18 世纪的法国, 政府限定了可以创作的作品类型, 并授予某个剧院垄断的权力。法兰西歌剧院、法兰西喜剧院 (话剧的发源地) 和意大利喜剧院 (即兴喜剧和后来喜歌剧的发源地), 是巴黎三个主要的剧场。1791 年, 法国革命的领导人废除了先对戏剧的限制。

在德国, 政府对戏剧的干涉更加积极。18 世纪的德国并非一个统一的国家, 而是由几个独立城邦组成。德国戏剧在世纪末成为重要的艺术力量。好几个德国城邦都为剧院发放津贴; 这些措施为戏剧艺术家提供了稳定性, 同时也意味着政府能够控制剧作内容。

18 世纪剧场艺术 18 世纪欧洲大陆剧院的基本构造承袭了意大利文艺复兴的传统。但为了适应新兴的中产阶级观众, 欧洲大陆及英国的剧院都变得

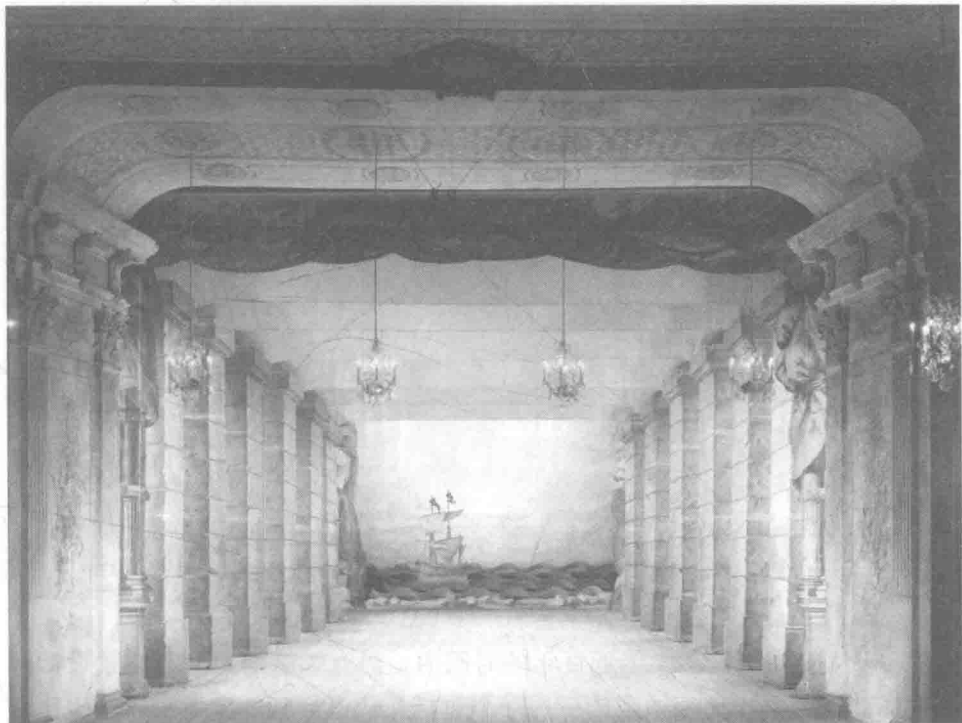


图7-7 瑞典德罗特宁霍尔摩皇宫宫廷剧院

这个剧场的舞台布景和舞台设备依然与18世纪作为宫廷剧场建成时相同。它是意大利式台口剧场的最好典范，带有轮车和辘杆换景系统。

(©Massimo Listri/Corbis)

更大。为了改进视线，剧院内部通常是蛋形的。英国的剧场样式更接近欧洲大陆的样式：中幕前的延伸区域缩小到约3.66米，拱门后的区域更深了。

纵观欧洲，在一些国家，如德国、俄罗斯和瑞典，剧院建筑在18世纪激增。这时期最著名的剧院建筑之一是瑞典的德罗特宁霍尔摩剧院（Drottningholm），它于1766年建于斯德哥尔摩的户外。该剧院在18世纪90年代被木板封住关闭，直到20世纪才重新开放。这些封闭措施使德罗特宁霍尔摩剧院最大程度地保持了原貌，因此今天在那里的游客能探寻完美的18世纪剧院建筑风貌。

在美国的殖民地时期和美国独立革命后，建立了一些仿英国样式的永久性剧场建筑。

布景、灯光和服装 意大利在18世纪，亦如在文艺复兴时期，成为许多布景革新的发

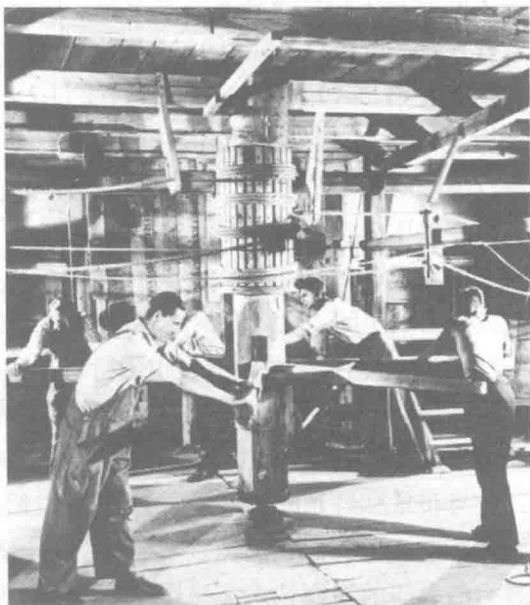


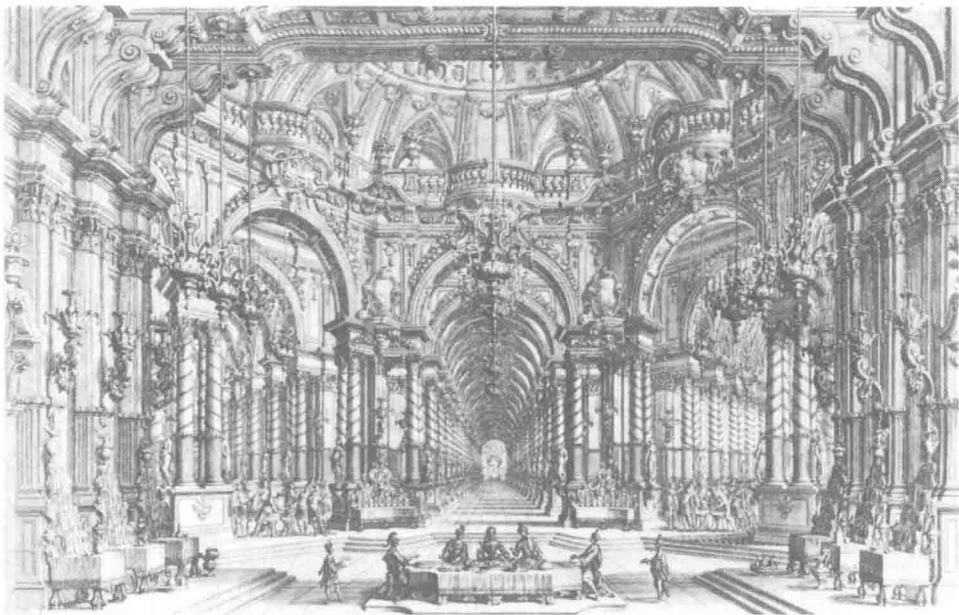
图7-8 德罗特宁霍尔摩皇宫宫廷剧场的舞台设备

由于这个剧场依然有着18世纪台口式剧场的舞台机械设备，如今那里的演出依然沿用这些技术。如图，当代的舞台工人使用轮车和辘杆系统迁换布景。（Courtesy of Drottningholms Slottsteater）

图 7-9 比比耶纳家族的舞台设计

18 世纪, 比比耶纳家族在欧洲的舞美设计领域占据优势地位。这个家族的第二代、第三代和第四代设计师都延续着乔瓦尼·比比耶纳开创的传统。图中这个由居塞比·比比耶纳 (Giuseppi Bibiena, 1696—1757) 设计的雕刻舞台是家族作品的代表作。它具有宏阔的空间、繁杂的装饰, 还有消失于多个方向的透视远景。

(Victoria and Albert Museum, London)



源地。从 1690 年到 1787 年近百年的时间内, 最有影响的意大利布景设计师和剧场建筑师是比比耶纳家族——一个包括几代设计师的庞大家族。比比耶纳家族的一个革新是角透视。此前, 在文艺复兴期间使用的绘景设计通常只有一个中心消失点, 布景也局限在台口拱门里。在比比耶纳家族的设计里, 布景有多个消失点, 观众的视线也被多个消失点吸引, 布景的视觉效果似乎能延伸到台拱门以外。宏伟、奢华和富丽堂皇是比比耶纳家族设计的特色。

另外, 意大利的设计对 18 世纪其他国家的布景设计影响很深。大部分欧洲大陆剧场采用绘景侧片与遮景板, 以透视法绘制, 并使用托列里的轮车与辘杆换景系统进行迁换。偶尔合并在布景设计里的附加要素包括以下几种: (1) 天顶的里沿幕 (borders at the top); (2) 长条低景片 (ground rows, 沿舞台地板放置); (3) 大的景片, 如绘制的树; (4) 卷动的背景幕; (5) 大幕——舞台前部的帘子。

一些历史学家认为在文艺复兴到 18 世纪这段时间里, 意大利设计师也采用了**盒式布景** (the box set)。在盒式布景里, 设计师在舞台上用景片创造了有三面墙的房间。盒式布景更接近 19 世纪的舞台设计。

在 18 世纪初晚些时候, 也进行了舞台灯光方面的实验, 包括掩藏光源, 用丝网追求色彩, 用油灯和其他光源代替蜡烛等尝试。然而, 这些光源非常不容易控制, 并且在演出时, 观众席和舞台都必须保持点亮的状态。

与布景和灯光的发展不同, 在 18 世纪的大部分时间, 戏剧服装都没有明显的革新。演员们相信衡量戏剧服装的标准是能最大程度地展现表演者。欧洲一些大胆的戏剧艺术家试图按照符合历史的要求革新服装, 但他们的尝试

费加罗的婚礼

1784年，法国巴黎 这是1784年5月的一个凛冽的春日。在巴黎，法兰西喜剧院即将在它的新剧院上演一台演出。这个新剧院于两年前开放。巴黎人怀着巨大的期待早早出发，这样他们能在5点半开演前到达剧场。今晚他们将欣赏博马舍的新作品——《费加罗的婚礼》。

法兰西喜剧院之所以备受关注，不仅是因为上演传统的新古典主义戏剧，还因为上演的是法国作家的新作品。这次演出的幕间会有舞蹈表演，演出结束后还会加演一个喜剧。自《达尔杜弗》之后，还没有一台演出像今天一样引起广泛的争论。

《费加罗的婚礼》的故事发生在西班牙，是一个老男人试图引诱女仆的故事。关键人物是一个仆人，这个人物在博马舍几年前的《塞维利亚的理发师》中就是主角。《费加罗的婚礼》的真实目的是对社会和政治的讽刺，这是它引发巨大争论的根源。因为该剧引发的广泛争议，国王拒绝为这部作品颁发许可证。尽管如此，自四月首演以来它获得了巨大的成功。出席首演之夜的人们发现剧场已经提前几个小时满座了。一些观众带来了食物，这样他们就不会因为寻找食物而失去座位。

当观众进入剧场后，他们被剧场的规模和美丽吸引。值得注意的是，现在每个观众都有座位。在早期的法国剧场，舞台前面的正厅是没有座位的，这个区域的观众只能站着观看演出。实际上，在老式的无座正厅区域，观众可以随意走动社交。新座位的设置引发了争议——实际上巴黎人享受老式正厅的社交气氛。那个时代的剧作家路易·塞巴斯蒂安·梅西埃（Louis Sebastian Mercier）公开批评了

增加的长椅。观众区域是蛋形的，这种构造使每个观众很容易看到舞台上的演出。新法兰西喜剧院像老式剧院一样，有三排包厢，在包厢上面还有一排楼座。普通观众则坐在正厅区域崭新的长凳上。

当幕布升起时，新舞台给予观众深刻的印象。这个舞台又大又深，然而它的前舞台比先前的剧场还小。演员必须在拱门式台口后表演。布景是绘制的，采用绘景侧片与遮景板结构以便迁换。当演出开始时，观众们非常兴奋，因为他们将看到许多著名的演员。

《费加罗的婚礼》的情节充满了计谋、出人意料的变化和大量的喜剧瞬间。仆人费加罗与女仆苏珊订婚，但他的主人，阿玛维瓦伯爵，想引诱苏珊。伯爵已经对妻子不忠，而我们带着极大的享受观看他如何竭尽所能征服另一个女人并最终被挫败。演出结束时，伯爵弄巧成拙，并且受到了羞辱。他发誓要忠于自己的妻子，费加罗和苏珊有情人终成眷属。

在巴黎人回家的路上，他们回味着演出里的一些喜剧瞬间。他们也理解为什么这个表面上简单、引人发笑的作品能引起这样巨大的政治狂潮。主人遭到了嘲笑和挫败，不管他的社会地位多么高，他的诡计也无济于事。聪明的仆人以自己的智慧获得了胜利。很明显，博马舍质疑了法国的社会结构。有人说这台演出也蕴含着发生在新世界的革命思想，这种革命性的思想威胁了当下的社会结构。这些人正确吗？国王能够领会这部喜剧作品蕴涵的政治暗示吗？这些问题在法兰西喜剧院的那个晚上之后延续了很长时间。

并没有达到我们今天还原历史的程度。

18 世纪的表演 假如说，许多 18 世纪的戏剧作品并不引人注目，那么表演者却常常是引人注目的。这是一个赞美明星的时代。整个欧洲，成功的男演员或女演员都有一心一意的追随者。

18 世纪主要的表演方式是浮夸的，强调表演者的演说技巧。表演者往往是向观众朗读他的台词而不是与同台的角色交流。舞台动作也十分模式化，因为排练时间十分有限，而且演出的剧目频繁变更。

然而在这些刻板的表演模式中，也有一些变革者。他们反叛这种约定俗成的夸张风格，如英国演员查尔斯·麦克林（Charles Macklin，约 1700—1791）和大卫·加里克（David Garrick，1717—1779）。麦克林和加里克拒绝正式的朗读、老套的舞台行动模式和单调的韵文朗诵。

导演的出现 就未来而言，18 世纪最重要的发展也许是第一次出现了现代意义的导演。在那以前，剧作家或主要演员通常兼任舞台事务导演^①，而且真正的导演工作非常少；此外，那时的演出只在排练上花费很少的时间。在戏剧创作中，缺少一个专职的人来检视作品质量，统领舞台演出，帮助演员

以及保证视觉元素的适宜性。两位 18 世纪的人物通常被视为现代舞台导演的先驱。一位是英国演员大卫·加里克，另一位是德国剧作家、诗人及小说家约翰·沃尔夫冈·冯·歌德。

1747 年至 1776 年，大卫·加里克担任德雷巷剧院的合伙人，并负责所有的艺术决策。他推崇自然的表演风格，坚持认真发展演员自己的特色，也坚持为演出进行充分彻底的排练。与 18 世纪的惯常做法形成对比，加里克的排练非常详细充分。加里克还是一个严格的训练者，他要求表演者在排练时按时到场，理解他们的

① 舞台事务导演是导演工作的一部分，后来从导演工作中分离出来，被称为舞台监督。——译者

图 7-10 18 世纪的明星：大卫·加里克

18 世纪是一个伟大明星的时代。一些演员将更多的注意力放在表演的细节和服饰上，使他们的表演具有现实主义的感觉。大卫·加里克是这种表演风格的代表人物，同时也是精明强干的剧团经理。这幅画像由纳撒尼尔·当斯绘制，画中的加里克正在表演莎士比亚笔下的理查三世。（Stratford Town Council, Stratford-upon-Avon）



台词，并进行表演——而不是简单的背诵。他还改革了当时的舞台陋习，将观众从舞台上赶下去。

与加里克不同，歌德没有被当时的市场要求限制，他也不是他领导的团体的演员。1775年，歌德——那时他还是一个著名的作者——受邀去德国魏玛的宫廷剧院任职。最初，歌德并没有认真考虑他在剧院的职责，但到了18世纪90年代，他开始对剧院工作着迷，并成为了一个**舞台监督**（régisseur），或许可称之为专职的导演。（régisseur是法语中的“导演”）

歌德用很长时间排练，并要求他的演员作为一个整体进行工作。他建立了舞台行动和声音技巧的规范，还为演员的个人生活制定了行为规范。他甚至制定了一些法则规范观众的行为；他坚持观众唯一恰当的反应是鼓掌，禁止喝彩。

歌德不提倡彻底的自然风格的表演。如，他认为表演者应当面对观众说话，而不是互相交谈。尽管他的确强调细致的舞台布局，他还是使用固定的场面调度模式。歌德还要求布景和服装符合历史真实。

7.3 19世纪

背景：一个社会变革的时代

主要的社会变革发生在1800年到1875年，包括工业革命——涵盖了如蒸汽机一类的技术进步，交通运输方式的蓬勃发展以及新的商业模式。另一个主要发展是民族主义的兴起。

这个时期也有知识上的动荡。两部重要的理论著作是查尔斯·达尔文的《物种起源》（1859）和卡尔·马克思的《资本论》（初版，1867）。达尔文的著作涉及自然选择引发的进化，质疑了传统的宗教理念；马克思的著作质疑了资本主义制度，这种制度是工业革命发展的强劲经济力量。

这些社会变革对戏剧的形态产生了重要的冲击。19世纪的戏剧建立在18世纪的变革上，并为现代戏剧开辟了道路。

19世纪生活中的戏剧

在研究19世纪戏剧文本和作品技巧的特殊变革前，我们应当看看那时戏剧的奇特之处。1800年到1875年间，戏剧艺术迅猛发展。飞速发展的城市中，工人和中产阶级需要戏剧。对这些新兴的观众群体而言，戏剧是一种激情、一种时尚，也是一种必需品。因此，19世纪的戏剧是真正意义上的大众娱乐。它吸引了大量的观众，令观众忘却了日常生活中的忧虑和繁重的工作，哪怕

是片刻。

非戏剧的娱乐形式也吸引着群众。如美国观众喜爱的“明斯特里秀”(minstrel shows)、歌舞滑稽戏(burlesque)、“狂野西部秀”(wild west shows)和“大力丸杂耍秀”(medicine shows)。整个19世纪,音乐厅、沙龙和戏院上演着种类繁多的娱乐表演,包括歌曲、舞蹈、杂技和动物表演,并同时出现在一张海报上;这些娱乐形式在世纪之交和20世纪早期发展出种类更为繁多的流行娱乐和杂耍表演。马戏推广者P·T·巴纳姆(1810—1891)在其中尤为引人注目。巴纳姆发展了广告形式,吸引观众观看娱乐演出。19世纪50年代,他为他的演出打出“地球上最棒的演出”的广告语。19世纪种类繁多的演出是传统大众娱乐的最好例证。

不断增长的观众数量和日益繁多的娱乐形式,引得西方世界修建更多更大的剧场。随着铁路运力的提高,戏剧艺术也普及到更多的地区,赢得更广泛的观众。

19世纪, 1800—1875

戏剧	时间 公元	文化和政治
塔尔玛, 法国最重要的演员(约1800)	1800	购买路易斯安那(1803) 法国皇帝拿破仑一世(1804) 富尔顿的明轮蒸汽机船 “克莱蒙特号”在哈德逊河试航(1807) 拉丁美洲独立(1808—1826)
歌德的《浮士德》(第一部分)(1810)	1810	斯塔尔夫人的《论德国》在法国出版(1810)
克莱斯特的《洪堡王子》(1810)		贝多芬的第五交响曲(1810)
类型人物、惊人效果和情节剧在法国流行(1810)		
爱德蒙·基恩的伦敦首次登场(1814)		滑铁卢战役; 梅特涅体系(1815)
费城的栗树街剧院成为第一个全部使用煤气照明的剧院(1816)		英国第一个《工厂法》(1819)
	1820	希腊独立战争(1821)
达盖尔展示透视画(1822)		
查理斯·肯布尔具有历史精确性的《约翰王》;		门罗主义(1823)
莫斯科剧团的成员谢普金(1823)		俄国十二月党人起义(1825)
弗里斯特的纽约初次登场(1826)		

接上页

雨果的《欧那尼》(1830)	1830	孔德的实证主义(1830)
维斯特里斯女士管理的奥林匹克剧场开张(1831)		
果戈理的《钦差大臣》; 毕希纳的《沃伊采克》(1836)		英国的中上层阶级享有投票权(1832)
麦克里迪管理的科文特加登剧院(1837)		戴维·克罗克特在阿拉莫被杀(1836)
		维多利亚统治英国(统治期 1837—1901)
		狄更斯的《雾都孤儿》(1838)
克里布的《一杯水》(1840)	1840	
英国的《剧场管理法案》(1843)		
亚斯特坊广场骚乱(1849)		
小仲马的《茶花女》;《汤姆叔叔的小屋》首演; 查理斯·基恩的《约翰王》(1852)	1850	第二个法国皇帝: 拿破仑三世(1852)
阿道夫·蒙蒂尼在吉纳斯剧院改革导演工作(约 1853)		克里米亚战争(1853—1865)
		佩里到达日本(1854)
		福楼拜的《包法利夫人》(约 1857)
		达尔文的《物种起源》(1859)
萨尔杜的《一张废纸》(1860)	1860	美国内战(1861—1865); 意大利王国宣布成立
		俾斯麦成为普鲁士首相(1862)
埃德温·布斯的《哈姆雷特》在纽约上演 100 场(1864)		
萨克森—梅宁根公爵开始改革(1866)		陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》(1866)
		马克思的《资本论》;
		英国扩大了选举权范围(1867)
布斯剧院(1869)		托尔斯泰的《战争与和平》(约 1869);
		美国横贯大陆的铁路建成(1869)
亨利·欧文在兰心剧院(1871)	1870	德国皇帝就任; 巴黎公社(1871)
左拉的《黛莱丝·拉甘》; 前言讨论自然主义(1873)		
巴黎歌剧院建成(1874)		
	1880	

观众对戏剧的激情有助于解释几个著名的剧院骚乱。其中之一是“旧票价抗争”(Old Price Riots), 发生于伦敦的科文特加登剧院。科文特加登剧院于 1809 年进行了改造, 演员兼经理约翰·菲利普·肯布尔(John Philip

19 世纪的大众戏剧艺术

区别 19 世纪时期的通俗娱乐和戏剧作品是非常困难的事情。许多流行娱乐在剧场里上演，一些传统的戏剧在改编后，也在流行娱乐场所上演。

19 世纪，博物馆、音乐厅和马戏团迅猛发展。美国人 P. T. 巴纳姆 (Phineas Taylor Barnum, 1810—1891) 的演出因吸引了大量观众而具有世界性的声誉。1841 年，他开设了美国博物馆，在那里他展现了人类的好奇心，也上演音乐会和演出，包括一些倡导禁欲的情节剧。19 世纪 70 年代早期，巴纳姆发展了今天的三环马戏团^①。但在巴纳姆之前，就有马戏场，包括小丑表演、马术表演、驯兽表演和哑剧表演。19 世纪早期，在马背上表演的戏剧经常在这些空间上演。

英国的音乐厅提供食物和饮料，并有一个上演流行歌曲和舞蹈表演的小型平台舞台。演出主持人掌控演出节奏，有时还表演幕间滑稽剧。19 世纪初晚些时候，这些早期包含戏剧空间的音乐厅专门用于这些音乐表演。

19 世纪，其他一些流行娱乐形式也有所发展，包括西部狂野秀、杂耍表演和明斯特里秀。19 世纪的后 20 年，西部狂野秀 (或叫博览会) 十分流行。它展现了西部的英雄人物以及美国原著民。观众常常是那些生活在东部的美国人，他们在现实生活中



图 7-11 流行艺术

19 世纪，一批高质量的流行娱乐迅猛发展。其中就有马戏团。美国展览主办人 P. T. 巴纳姆是马戏团的重要革新者，并因此知名。图中展示的是 1890 年，正在表演的女飞人艺术家。(Library of Congress)

和那个世界的人很少有接触。

明斯特里秀是由白人扮演黑人，以模仿美国黑人为特色的演出形式。19 世纪晚期，出现了美国黑人的明斯特里团体。杂耍表演是音乐、讽刺短剧、戏法、动物表演等多种形式的混合表演。

这种流行娱乐和戏剧艺术的交织缠绕使此二者都难以分辨。另外，一些发展于 19 世纪的流行娱乐对现在的表演艺术持续产生冲击。如知名的加拿大太阳马戏团的作品就打破了流行艺术和戏剧艺术的界限。电视则融合了歌舞杂耍等多种的传统。

Kemble, 1757—1823) 随即提高了票价，因此引发骚乱。另一个剧场骚乱发生在 1830 年的巴黎，维克多·雨果 (1802—1885) 的《欧那尼》在法兰西喜剧院首演时。

19 世纪最严重的暴力骚乱发生在纽约曼哈顿下城的亚斯特坊广场剧院。骚乱源于英国明星威廉姆·查尔斯·麦克里迪 (William Charles Macready, 1793—1873) 和美国明星埃德温·福瑞斯特 (Edwin Forrest, 1806—1872) 之间的竞争。福瑞斯特因他在情节剧中对英雄角色的塑造闻名，但他的巡回演

^① 三环马戏团即 three-ring circus，有三个圈地可同时表演的大马戏场。《英汉戏剧辞典》，杜定宇著，1990 年。——编者



图 7-12 亚斯特坊广场骚乱 (C. M. Jenkes 绘制)

这场 1849 年发生在纽约的骚乱，是观众民族主义热情和激情介入的结果。美国明星埃德温·福瑞斯特的工人阶级拥趸攻击了剧场，当时英国演员威廉姆·查理斯·麦克里迪正在那个剧场演出，据称他辱骂了福瑞斯特。(The Metropolitan Museum of Art, the Edward W.C. Arnold Collection of New York Prints, Maps, and Pictures, Bequest of Edward W.C. Arnold, 1954)

出失败了。福瑞斯特将他的失败归咎于麦克里迪——他的表演风格更加精细和真实。1849 年 5 月 8 日，当麦克里迪出现在亚斯特坊广场剧院时，福瑞斯特的工人阶级戏迷阻止麦克里迪的演出。

麦克里迪的上层社会仰慕者说服他在两晚后再演出，但 5 月 10 日晚，演出再次开始时，15000 名暴徒集合在剧院外开始攻击演出。政府被迫出动了步兵团驱散暴徒。骚乱结束时，22 人死于非命。

剧院在 1800 年到 1875 年的发展盛况很难在现在社会看到。部分原因是电影和电视的兴盛。电影电视带来和戏剧相似的娱乐，吸引大批观众，而且创造了流行明星。而且，19 世纪观众的激情很少被其他娱乐形式分散。在我们的时代，与之相似的强烈情感也许只出现在摇滚音乐会和职业体育赛事的观众身上。

亚斯特坊广场骚乱和大量流行戏剧的主题反映了美国日益增长的民族主义情绪。如安娜·考拉·莫瓦特 (Anna Cora Mowatt)——美国第一批重要的女性剧作家之一——写了一个风俗喜剧《时尚》(Fashion, 1845)，表现了美国勤勉苦干的价值观比欧洲的虚荣更诚实。《时尚》里的人物亚当·杜鲁门是早期美国情节剧和喜剧中典型的人物形象——“舞台上的美国佬”，是一个勤奋的、不虚荣的、田园的美国人代表。

19 世纪的戏剧形式

浪漫主义和情节剧是 1800—1875 前半部分两个主要的戏剧形式。



图7-13 歌德的《浮士德》

19世纪浪漫主义最伟大的剧作是歌德的《浮士德》，由两部分组成。这部作品继承莎士比亚的片段式结构，涉及靡菲斯特对浮士德的诱惑。图中展示的是2000年皮特·斯坦恩（Peter Stein）在德国的全本演出。（©Ruth Walz）

浪漫主义 浪漫主义(Romanticism)

是19世纪前50年的革命性文学潮流，受德国狂飙突进运动的影响。这个时期最著名的浪漫主义戏剧作品是歌德的《浮士德》（第一部分，1808；第二部分，1831）和维克多·雨果的《欧那尼》（1830）。

浪漫主义拒绝所有的艺术规则，相信天才能创造自己的规则。许多浪漫主义作品采用了莎士比亚式结构手法。他们的作品在某种程度上是叙事的和史诗的，但与莎士比亚的作品不同，他们更喜欢创造戏剧性的情绪和氛围，而非可信的情节和具有深度的人物。浪漫主义的英雄常常是被社会

驱逐的人——例如一个恶棍，他们寻求公平、知识和真理。

情节剧 另一个戏剧形式是19世纪前半叶的情节剧。情节剧（melodrama）照字面的意思意味着“歌戏剧”或“音乐戏剧”——涉及为这些演出伴奏的背景音乐。

19世纪情节剧的重点是表面效果，诸如引发观众悬疑、恐惧、怀旧等强烈的情感。善良和邪恶的冲突简单清晰：情节剧的英雄与坏人处于尖锐的对比中，观众同情好人，轻视坏人。美德总是会获胜。

为紧紧抓住观众的兴趣，情节剧通常有悬疑的情节，高潮常常出现在每一幕结尾（现代与之对应，电视剧插播广告前，常常出现一个车祸或者突然发生的对抗冲突）。既然情节剧是一个主要的逃避现实的形式，那么视觉和特殊的效果在演出中常常占有重要的位置。

佳构剧 许多19世纪流行的情节剧都有一个结构，被称之为佳构剧（well-made play）。佳构剧的特点是紧紧围绕着因果关系发展情节，舞台行动围绕着观众知道但人物不知道的秘密展开。第一幕详细交代必要的背景信息或提示部分（exposition）。全剧的戏剧情节十分清晰，每一幕都会构建一个高潮。在主要的场景里，对立的人物在摊牌时彼此对抗。阴谋常常被精练的解决，没有拖沓松散的结尾。

两个著名的佳构剧作家都是法国人：一个是尤金·史克莱普（Eugène Scribe, 1791—1861），另一个是维克托里·萨杜（Victorien Sardou, 1831—1908）。

19 世纪的剧场

表演者和表演 比起 18 世纪, 19 世纪是一个明星辈出的时代。观众盲目崇拜那些明星, 明星因此积累了大量财富——但也经常失去这些财富。这些明星有时不仅在本国, 而且在世界上都声名远播。

19 世纪, 传统的剧场是定期换演剧目的剧场。演员因某个剧目在某段固定的时间里聚集在一起工作。但这种剧场形式和创作机制逐渐消失。随着运输业的提高, 明星和所有的作品——通称的联合剧团——开始巡回演出, 取代了地区性定期换演剧目的剧场。同时, 长期的运转变得更普遍, 流行剧目可能连续上演超过 100 场。

这个时期, 大部分表演者以经典的、浪漫主义的和情节剧式的方式演出。然而, 一些表演者开始向现代的现实主义表演迈进。这些更倾向现实主义的表演者有美国演员埃德温·布斯 (Edwin Booth, 1833—1893) 和意大利演员爱莲诺拉·杜丝 (Eleonora Duse, 1859—1924)。

19 世纪导演的发展 导演艺术在 19 世纪得以重新定义和发展, 由加里克和歌德开辟。19 世纪导演革新的目标是创造统一的舞台图像, 特别是分配更多的时间给排练, 并且更注意作品细节。一些导演也更注重布景和服装的历史准确性。

在英国和美国, 许多表演者兼经理对创造舞台作品表现出浓厚的兴趣, 并且在上面花费了大量的精力。在欧洲大陆, 很多人对导演艺术的发展都作出了重要的贡献, 包括两个德国人——歌剧作者理查德·瓦格纳 (Richard Wagner, 1813—1883) 和萨克斯—梅宁根公爵——他们在剧团里不是演员, 因此很接近现代的导演。

瓦格纳关于舞台艺术整体的概念——“总体艺术作品” (Gesamtkunstwerk) ——影响了 20 世纪的“总体戏剧”观和导演理论。瓦格纳认为歌剧是由音乐和戏剧元素构成的, 需要有人控制这些元素将其统一为一个整体。在他的拜罗伊特音乐节, 瓦格纳成为自己作品的“舞台监督”或“导演”, 实践了他的理论。



图 7-14 情节剧

19 世纪日臻完善的戏剧类型是佳构剧。这个词意味着, 一出作品有精巧的结构, 以统一的行动, 往往还有统一的时间和地点为特色。以具有强烈因果关系的事件结合为一个紧密的情节。佳构剧特别适合情节剧风格, 这种风格在 19 世纪逐渐占据优势并延续至今。情节剧重点在于悬疑和兴奋, 人们可以清晰地界定好人和坏人。情节剧和佳构剧的例子是莉莲·海尔曼的《小狐狸》。图中展示的是伦敦多玛剧团的演出, 帕涅罗珀·威尔顿 (Penelope Wilton, 右边) 和安娜·麦克斯·韦马汀 (Anna Maxwell Martin) 分别饰演骄傲的母亲和她的女儿。(©Donald Cooper/Photostage)



图 7-15 埃德温·布斯 (Edwin Booth)

19 世纪,一名杰出的演员是埃德温·布斯,以扮演哈姆雷特(如图)和其他莎士比亚的戏剧人物著称。他还创建了他自己的剧院。作为一个表演者,他以对角色、风度的深度诠释和摆脱矫揉造作的表演而闻名。在他的舞台表演生涯里,他为角色注入了更多自然主义的内涵。(Bettmann/Corbis)



图 7-16 奥利奥诺拉·杜斯(Eleonora Duse)肖像(由 E. Gordigiani 绘制)

杜斯是 19 世纪晚期杰出的意大利女演员。她以现实主义表演风格闻名。英国剧作家乔治·萧伯纳认为,她是比莎拉·伯纳尔(Sarah Bernhardt)更出色的女演员。(Photo Studio Humberto N. Serra)

瓦格纳对演出场面的革新尤其重要。他禁止演奏家在乐池调试演奏,也不提倡观众在演出进程中鼓掌欢呼。瓦格纳还是第一位压灭场灯使观众将注意力集中在舞台上的导演。

1866 年,萨克斯—梅宁根(Saxe-Meiningen,德国西北部的一个小州)公爵掌控了他的宫廷剧院;1874 年到 1890 年间,他使得梅宁根的表演者誉满全球,并革新了舞台作品。他花费大量时间进行排练,直到他认为作品已经排练完备才开始公演。他反对明星体制,主要雇佣年轻表演者。他的作品以复杂的、调度完备的群众场面闻名,也因符合历史真实的精准布景和服装广受尊敬。由于他的剧团经常去其他国家巡演,梅宁根公爵的戏剧革新在欧洲广为人知。

19 世纪戏剧建筑 1800 年到 19 世纪中叶之间,扩建了许多剧场,这些剧场都拥有传统台口式舞台和“正厅后座、包厢和楼座”设置,用以满足越来越多下层市民的观剧要求。然而在 19 世纪 60 年代,大型剧院的结构出现

了一个巨大的转变。

美国纽约的布斯剧院，于1869年完工，由美国著名莎剧演员埃德温·布斯建造。这个剧院通常被引为纽约城的第一座现代剧院。现代的观众正厅座位区和包厢取代了正厅后座和楼座，座位是独立的扶手椅。布斯剧院的舞台是革命性的：舞台没有倾斜，也没有开槽。场景借由升降机从地下升起或从顶上降下，景片通常由支架支撑。

另一个19世纪剧院建筑的革新是拜罗伊特节日剧院（Bayreuth Festspielhaus），由理查德·瓦格纳建造，1876年开放。瓦格纳不希望观众席体现阶级差别，所以剧院的观众席有30排，共1300个独立座位，有一定的倾斜角度，构成扇形的观众席。观众可以在每一排的末尾退场，这种观众席设置就是著名的“大陆式剧院坐席”（continental seating，不留中间过道的剧场座位）。

布景、服装和灯光 18世纪在布景和服装上的现实主义习惯和革新在19世纪得以继续进行。随着对历史资料的深入开掘，体现历史真实的布景和服装在舞台演出中更加普及。这些关于过去的新知识——将美丽和古老结合在一起表现19世纪的特色——引导许多戏剧艺术家，包括梅宁根公爵，创作符合历史的作品。

通过轮车与辘杆换景系统迁换的绘景侧片与遮景板的布景系统逐渐在19世纪消失。最重要的替换选择是盒式布景（box set）。在这种布景系统里，用楔子以某个角度加固景片，使景片不再只是和观众平行放置，而是构成三维

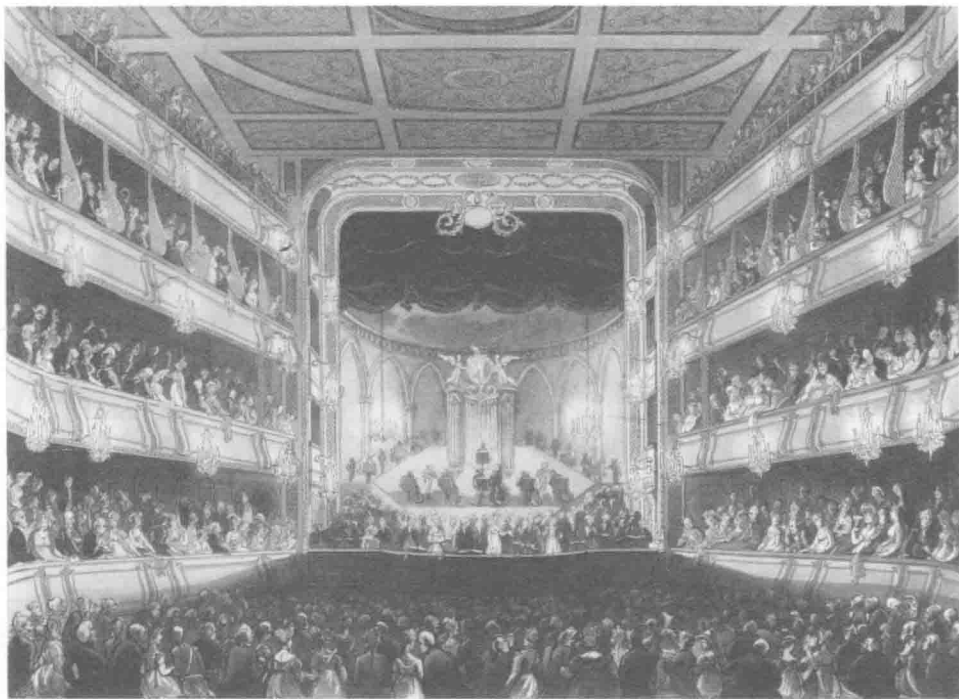


图 7-17 19 世纪的剧场艺术

19 世纪初，剧场的建筑艺术发生了重大的变化。伦敦科文特加登剧院的图片展示了那个时期典型的“正厅后座、包厢和楼座”式剧场。瓦格纳的拜罗伊特节日剧场（图 7-18）展现了 1876 年剧场所发生的重要转变。瓦格纳的剧场更接近现代的台口式剧场，观众区有舒适的座椅，还有小楼座和凹陷的乐池。

（©Victoria and Albert Museum, London）

图 7-18

(©ArenaPal/Topham/
The Image Works)



房间。正如前面提到的，早在文艺复兴时期就出现了盒式布景，但 19 世纪盒式布景才真正革新了布景设计。

同时，工业革命的技术也被运用到戏剧里，发展了移动布景的新手段。19 世纪末，升降舞台（允许舞台的一部分地板，甚至是整个地板，升上或降下）和旋转舞台得到完善。后者是一个巨大的转盘，在上面放置着布景：当它移动时，一侧布景消失在视线之外，另一侧布景进入观众的视野。

19 世纪的技术也革新了舞台照明系统。1816 年，费城的栗树街剧场（Chestnut Street Theatre）成为世界上第一个完全使用煤气灯照明的剧院。煤气灯可以控制剧院的所有区域；19 世纪中叶，煤气灯光控制中心（gas table）——相当于现在的调光仪表板——的出现，使后台工作人员能够控制舞台上所有的灯。

1879 年托马斯·爱迪生发明的白炽灯进一步革新了舞台照明系统。电子照明自然是剧场灯光系统里最灵活、最易控制和最安全的形式。1881 年，伦敦的萨伏伊剧院（Savoy Theatre）使用了白炽灯照明，虽然其他剧院可能已经更早使用了白炽灯照明。

1875 年，戏剧即将进入了现代时期：戏剧的现实主义——包括对现实主义的背离，下文统称反现实主义——种子自文艺复兴开始已经逐渐成长壮大。下一章，我们将转向现代的开端：现实主义的发展和早期的反新现实主义戏剧。在后面，我们还将探索现代戏剧里现实主义和其他戏剧流派的发展。

概 要

英国王政复辟时期的戏剧融合了英国和欧洲大陆文艺复兴戏剧的观点。王政复辟时期的戏剧包含了伊丽莎白时期戏剧和法国莫里哀戏剧的要素。王政复辟时期的舞台也包含本土和欧洲大陆的要素：它改良的台口来自法国和意大利的舞台实践，但它延长的幕前舞台部分来自伊丽莎白时代的剧场。

18 世纪，欧洲的许多地方都在尝试发展自己的风格，以摆脱意大利风格的影响。剧院依旧以台口式舞台空间作为主体结构，但其形状和尺寸已经发生变化。革命性的剧作家——尤其是 18 世纪头 10 年后期狂飙突进运动的剧作家——开始抛弃新古典主义的理想。一些摆脱意大利文艺复兴规范的流派得以发展，包括王政复辟时期的色情喜剧、感伤喜剧、中产阶级悲剧、正剧和喜歌剧。

18 世纪初，戏剧艺术家也开始尝试发展作品的统一性。这些尝试包括在舞台演出中体现历史真实性的初期实验，和以大卫·加里克和约翰·沃尔夫冈·冯·歌德为代表的、对导演艺术的实践。

19 世纪是通向现代的桥梁，修建了舒适的现代台口式舞台剧院，布斯剧院和拜罗伊特节日剧院是其中的代表作。萨克斯—梅宁根公爵的演出作品里则出现了清晰的现代导演法则。在服装和布景上对历史精确性的追求也扩展到盒式布景上。盒式布景的使用增加了戏剧的幻象性。新技术如煤气照明也运用到戏剧里。

重要词汇

Ballad opera 喜歌剧 18 世纪英国形成的滑稽讽刺歌剧。

Box set 盒式布景 一种内部布景，用景片组成后墙和侧墙，通常还有房间的天花板。

Comedy of manners 风俗喜剧 喜剧的一种形式，流行于 17 世纪的法国和英国王政复辟时期，强调有教养的、精致或复杂的氛围和机智的对白。

Drame 正剧 18 世纪的法语词汇，指一种严肃的涉及中产阶级人物的戏剧。

Exposition 展示部分 必要的信息告知，这些信息是理解故事所必需的，但不通过舞台情节展现。这些事件和知识来自过去，或发生在戏外，只用来帮助观众理解人物或情节。

Gesamtkunstwerk 总体艺术作品 理查德·瓦格纳关于戏剧艺术作品整体性的理论。

Melodrama 情节剧 19 世纪流行的戏剧形式，强调舞台行动和视觉效果，也使用音乐，有固定人物，明确的坏人，以及英雄与恶棍的界定。

Régisseur (ray-zhee-SUHR) 舞台监督 欧洲大陆的词汇，意为戏剧导演；经常表示独断专行的导演。

Repertory, repertoire 保留剧目 表演团体在特定时间里轮换表演一定数目的剧目；也表示某个剧团例行上演的某个剧目。

Romanticism 浪漫主义 19 世纪的运动，艺术家追寻自由，挣脱规则，认为灵感是所有创造力的源泉。

Storm and stress 狂飙突进 18 世纪德国的反新古典主义运动，是浪漫主义的先声。德语为 Sturm und Drang。

Well-made play 佳构剧 流行于 19 世纪到 20 世纪早期的戏剧形式，将貌似真实的事件和表面现实主义与紧密的情节结合起来。



第 8 章

早期的现代戏剧：1875—1945

8.1 现实主义的诞生

8.2 与现实主义的背离

8.3 流行戏剧的传统

8.4 亚洲戏剧：全球化和传统

8.5 极权主义、第二次世界大战和戏剧

◀ 图 8-1 贝尔伯特·布莱希特的戏剧

19 世纪后期第一个有争议的运动是现实主义戏剧，以易卜生、斯特林堡和契诃夫等先驱的作品为特色。但后来这个时期的优势是对传统现实主义戏剧的反叛。代表人物是德国剧作家贝尔伯特·布莱希特。他发展了史诗剧的形式。史诗剧有片段式结构，经常包含音乐元素，作品强调要鼓励观众思考舞台上发生的一切。布莱希特的代表作之一是《大胆妈妈和她的孩子》。图中展示的是在中央公园的德拉科特剧院的演出，梅里尔·斯特里普扮演大胆妈妈，弗雷德里克·魏勒（Frederick Weller）扮演埃尔夫。这个剧由托尼·库什纳（Tony Kushner）改编，乔治·C·乌尔夫（George C. Wolfe）导演。（©Michal Daniel）

“现代”通常定义为从 1875 年到现在。现代艺术反映社会生活的变化。在剧院里，已经有多种类型的戏剧反映这样的变化。现代戏剧日益全球化，更加兼收并蓄并具有实验性。前卫戏剧与传统戏剧并存，新剧目不断创作出来，经典作品也依然享有盛誉。

在现代戏剧中，有四个主要的发展脉络。第一个是现实主义；第二个是对现实主义的背离；第三个是对过去传统戏剧的继承，如喜剧、悲剧、情节剧和 19 世纪广受欢迎的引人入胜的滑稽剧；第四个是后现代的实验和形式，它很难以传统的分类方式归类。我们将会按他们发展的时间顺序讨论以上四条发展脉络。

在这一章中，我们将考察这四种现代戏剧的脉络在 1875—1945 年间的发展情况。

8.1 现实主义的诞生

背景：现代

三位剧作家开启了西方的现代戏剧：挪威人亨里克·易卜生，瑞典人奥古斯特·斯特林堡和俄国人安东·契诃夫。现代戏剧开始于 19 世纪后期，持续到现在。这也正是他们生活的时代，他们的作品也反映了他们的时代。他们的剧作也在手法上和观点上展现了新的特点，这些特点贯穿了 20 世纪的戏剧发展。

19 世纪中叶，宗教、哲学、心理学和经济学领域发生了一些深刻的变化。关于我们是谁、我们如何与身边的世界相关联的新观念挑战了长期的固有信仰。正如前文提及的，1859 年，查尔斯·达尔文出版了《物种起源》，它挑战了人类是由上帝按自己的想象创造的观念。1867 年，卡尔·马克思的《资本论》质疑了资本主义的基本原则。1900 年，西格蒙德·弗洛伊德的《梦的解析》中提出，我们不是完全由我们的行为甚至是我们的想法控制。弗洛伊德宣称，潜意识与意识都影响着我们的行为。1905 年，阿尔伯特·爱因斯坦发表相对论理论的第一部分，它宣称，我们通常认为的宇宙中一些永恒不变的方面其实是多种多样而富于变化的；相应地，人们甚至质疑生命的其他方

面是否也是相对的而不是绝对的和永恒的。这一系列智力、宗教和道德的挑战使曾经一体的社会碎片化。

除了碎片化，20 世纪的前 50 年也是一个剧烈动荡的时代，无论是在欧洲还是在亚洲。第一次世界大战充分展现了这种动荡。它从 1914 年持续到 1918 年，导致 850 万人丧生。1917 年俄国革命也体现了这种动荡，它以代价高昂的内战换取了苏维埃政权的诞生。

第一次世界大战结束，西方世界渴望和平，但欧洲和美国却面临日益严峻的经济问题。经济困境是欧洲极权主义及法西斯独裁者统治——如意大利的贝托尼·墨索里尼、德国的阿道夫·希特勒和西班牙的弗朗西斯科·佛朗哥——出现的因素之一。

德国希特勒纳粹党以令人惊惧的方式向世人展示极端法西斯主义，在德国，零星的解放运动被镇压，数以百万的犹太人、罗姆人（吉普赛人）和其他人在集中营里被灭绝。希特勒政府杀害了 600 万犹太人和 100 万罗姆人。

戏剧的现实主义

如上文看到的，现代戏剧的两个主要发展脉络是现实主义和对现实主义的背离。戏剧里的现实主义有特定的内涵，它意味着舞台上所有的事情要像我们在生活中看到的那样。人们的言语，穿着和行为，房间的样式——所有这些必须尽可能地接近观众所知道的样子。如我们在一个现实主义戏剧里看到一个家庭——有母亲、父亲、儿子还有一个女儿，那么戏剧情节可能发生在他们家的起居室或其他一些我们熟悉的空间。他们会穿着我们熟悉的服装，用日常生活的语言交谈。

现实主义的力量在于它的可信性和它在观众中唤起的认同感。如果观众能从自身生活出发检验舞台上人物的行动方式，观众就与所观看的演出有了强烈的联系。现实主义戏剧让人印象如此深刻，以至于成为现代时期占有主要地位的戏剧形式。

另一项主要的运动我们称之为“背离现实主义”（departures from realism 或“反现实主义”）。稍后我们将讨论，但应当提前关注其中一些观点。在现实主义逐渐占据主流地位的同时，也有些剧作家发现它存在太多局限。实际上，在戏剧发展史上有一些很出色的手法也并不是现实主义的，包括诗（莎士比亚作品和大部分几个世纪之前戏剧作品的特色）、幽灵和女巫（像《麦克白》里的女巫）、歌曲、幻想和梦序。这些表现形式与日常生活经验并不一致，并且通常被现实主义排斥。因此，现实主义和背离现实主义之间的分裂形成了一种进退两难的困境：使用现实主义，我们能拥有观众强烈的赞誉

1875—1915

戏剧	年代	文化和政治
瓦格纳的拜罗伊特节日剧院开放 (1876)	1875	电话获得专利 (1876)
易卜生的《玩偶之家》 (1879)		爱迪生的白炽灯 (1879)
	1880	帝国主义的顶点 (1880—1914)
伦敦的萨沃依剧院使用电灯 (1881)		俄罗斯的亚历山大二世被暗杀 (1881)
		工会在法国合法化 (1884)
安托万的自由剧场 (1887)	1885	
斯特林堡的《朱丽小姐》 (1888)		
布拉姆的自由舞台 (1889)		
格雷的独立剧场 (1891)	1890	
吕涅·波的作品剧场 (1893)		
萧伯纳的《武器与人》 (1894)		法国的德雷福斯事件 (1894)
奥斯卡·王尔德的《不可儿戏》 (1895)	1895	
契诃夫的《海鸥》；雅里的《愚比王》；		
旋转舞台在慕尼黑出现 (1896)		
莫斯科艺术剧院 (1898)		
阿庇亚的音乐和舞台设计 (1899)		南非的布尔战争 (1899)
	1900	弗洛伊德的《梦的解析》 (1900)
		马可尼的第一个大西洋彼岸的 无线电信息 (1901)
威廉姆斯和沃克的《在达荷美》 (1902)		布尔战争结束 (1902)
		莱特兄弟试飞成功 (1903)
契诃夫的《樱桃园》 (1904)		
沁孤的《骑马下海的人》 (1904)		
克雷格的《剧场中的艺术》；	1905	爱因斯坦的《相对论》 (1905)
莱因哈特继承奥托·布拉姆斯成为德意志 剧院的导演 (1905)		
小山内薫上演了第一个现代日本戏剧 (1909)		毕加索的《阿维尼翁的少女》 (1907)
印度剧作家罗宾德拉纳特·泰戈尔获得诺 贝尔奖 (1913)	1910	斯特拉文斯基的《春之祭》 (1913)
老科龙毕耶剧场 (1913)		
阿妮塔·布什建立“拉斐特球员” (1914)		第一次世界大战 (1914)
普罗文斯顿剧院 (1915)	1915	

和认可；但如果我们需要用诗意和想象的手法使戏剧更丰富，我们就需要“反现实主义”。

当然，现实主义和反现实主义可以，也是经常结合在一起的。因此，一些当代批评家认为这些分裂有可能是人为造成的，因为所有的戏剧文本都容纳了自身独特的现实性和戏剧性。这些批评家提出，与其将作品放入某种宽泛的分类里，我们更应当研究每个戏剧文本展现其戏剧世界的独特方式。

尽管如此，这些分裂是着手研究现代戏剧的有效途径。让我们首先探讨现实主义。

现实主义剧作家

亨里克·易卜生 挪威剧作家亨里克·易卜生（Henrik Ibsen, 1828—1906）通常被认为是现实主义戏剧的奠基者。易卜生在他职业生涯的某些阶段确实写过一些非现实主义作品。他年轻时写过浪漫主义戏剧，晚年时期（如下文讨论的）他实验了抽象的象征主义戏剧。然而，易卜生还是因他的现实主义剧作闻名，如《玩偶之家》（*A Doll's House*, 1879）、《群鬼》（*Ghosts*, 1881）和《海达·高布勒》（*Hedda Gabler*, 1890）。

作为一个现实主义剧作家，易卜生力图使他的观众确信剧作中的情节表现了日常生活。但易卜生又远高于此：他认为戏剧应当探讨舞台上的禁忌题材——经济上的不公、性的双重标准、不幸的婚姻、性病和信仰的伪善。

像易卜生这样的现实主义者拒绝对舞台上发生的一切作出简单的道德评价，或巧妙完美地解决舞台上的戏剧冲突。与流行的情节剧不同，现实主义

图8-2 易卜生的现实主义戏剧

挪威剧作家亨里克·易卜生是现代现实主义戏剧的先驱。他和奥古斯特·斯特林堡等剧作家一起，以反映日常生活的方式处理禁忌题材，革新了19世纪后期的戏剧。他的大部分作品都富有争议，不能在国立或商业剧场上演。图中展现的是在易卜生的代表作之一《海达·高布勒》中，饰演主角的伊芙·贝斯特（Eve Best，最前）。这部戏由理查德·埃尔（Richard Eyre）改编及导演，在伦敦上演。（©Donald Cooper/Photostage）



戏剧常常暗示道德和不道德都是相对的，难于清晰分辨，也不容易作出界定。这一点并不奇怪，易卜生和其他现实主义作家在剧作的上演过程中都遭遇过大量的反对意见，也时常被审查机构折磨。

奥古斯特·斯特林堡 第二位现代现实主义时期的重要人物是瑞典剧作家奥古斯特·斯特林堡 (August Strindberg, 1849—1912)。斯特林堡比易卜生小 20 岁，他的剧作《父亲》(Father, 1887) 和《朱丽小姐》(Miss Julie, 1888) 将现实主义带入到一个新的阶段，他强化并个性化了易卜生式的现实主义。斯特林堡将焦点集中在个体与自己和他人的战争，取代了之前现实主义戏剧所关注的社会环境中的人——个体和约束个体的社会之间的冲突。在《父亲》和《朱丽小姐》中，都表现了性别间的战争：男人和女人彼此竞争，试图在双方的关系中占据优势。最终，其中一方被毁灭——《父亲》中毁灭的是男性，《朱丽小姐》中毁灭的是女性。斯特林堡笔下的人物也易受神经衰弱和焦虑的影响，这种神经衰弱和焦虑是 20 世纪生活的特色。

斯特林堡进一步将现实主义带入自然主义——现实主义的另一种形式，我们会在下文讨论。在《朱丽小姐》著名的前言里，斯特林堡说，他非常希望自己的戏剧比易卜生的剧作更逼真。他希望剧作没有幕间休息，这样观众将一直沉浸在舞台情节中。他笔下的人物立体多面，被赋予复杂、矛盾的个性。他还希望有真实的布景，将真实的锅碗瓢盆放在厨房的搁架上，而不是像以前那样绘制在背景幕上。他还希望对话是可以被打断的、断断续续的，就像真实生活中那样。

安东·契诃夫 现代现实主义早期第三位重要的剧作家是俄国人安东·契诃夫 (Anton Chekhov, 1860—1904)。他的剧作《海鸥》(1896) 首演失败，但后来由莫斯科艺术剧院成功复演。他还写了其他三个著名的剧作：

《万尼亚舅舅》(Uncle Vanya, 1899)、《三姐妹》(The Three Sisters, 1900) 和《樱桃园》(The Cherry Orchard, 1904)。

契诃夫为易卜生和斯特林堡的现实主义带来了重要的变化。他远离情节性要素，如易卜生的《海达·高布勒》和斯特林堡的《朱丽小姐》里的自杀。他也处理了很多人物，经常是 12 个或 14 个，而不是 4 个或 6 个；他通过使人物的故事部分叠加和彼此映射，将人物协调地结合在一起。契诃夫也发展了悲剧和戏剧的融合，使用了一种类型——通常指悲喜剧 (tragicomedy)，它后来成为现代戏剧的重要特色。

自然主义

自然主义 (Naturalism) 是戏剧的一种形式，与易卜生、

图 8-3 奥古斯特·斯特林堡

与易卜生一起，瑞典戏剧家奥古斯特·斯特林堡也是发展现实主义的先驱。这些剧作家以反映日常生活的方式处理禁忌题材，革新了 19 世纪后期的戏剧。他们的大部分作品都富有争议，不能在国立或商业剧场上演。(Theatre Collection, Museum of the City of New York)





图8-4 安东·契诃夫的《樱桃园》

俄国戏剧家安东·契诃夫创造了现实主义戏剧的新类型，这种类型对后来的戏剧发展产生了深远影响。它微妙而低调，避免了情节剧模式，转而深入动人地探索人物的内心和灵魂。契诃夫最后一部杰作是《樱桃园》。主要人物拉夫涅斯卡娅夫人无法适应现代生活，失去了家园和她最珍贵的樱桃园。图中展现的是耶鲁轮演剧团的演出，由鲁本（Ruben Garfias）扮演洛巴兴，利萨·哈罗斯（Lisa Harrows）扮演柳包美·拉夫涅斯卡娅，帕特里克·加纳（Patrick Garner）扮演加耶夫，导演比尔·劳赫（Bill Rauch）。（©Joan Marcus）

斯特林堡和契诃夫的现实主义同时发展。自然主义可视为现实主义的分支或现实主义的极端形式。自然主义运动发轫于19世纪的法国，并传播到欧洲其他国家。在自然主义剧作里，舞台上的一切——包括人物、语言、道具、布景和服装——应当看起来像直接从日常生活里搬过来的一样。戏剧行动不应像设计创造的，而应当像“生活的切片”。

许多自然主义者相信，对戏剧而言，最合适的题材范围是下层社会，而且他们常常关注社会肮脏丑陋的一面，将社会问题呈现给观众并鼓动改革。最著名的自然主义理论家和戏剧家是法国作家埃米尔·左拉（1840—1902）。

自然主义是一种比现实主义更严格的形式。原因之一是它坚决主张不加掩饰地展示生活，另一个原因是自然主义不使用和现实主义一样的手法体现舞台行动。现实主义可以使用象征手法，并能以某种方式组织真实的事件，通常在审美上令观众得到满足。实际上，自然主义者的极端立场最终阻止了这个流派的发展和影响。现实主义被视为更可行的戏剧形式。因此自然主义在发展初期就没能持续很久，虽然后来的戏剧以及电影和电视运用了一些它的观念，包括近来以真实事件为基础的电视剧，如《幸存者》和《极速前进》。

现实主义的创造者：独立剧院

现实主义和自然主义的作品在首次出现时，被主流认为太过惊世骇俗而不能演出，如英国的宫务大臣拒绝给这样的作品颁发许可证。而且，这样的

图8-5 自然主义

现实主义的一种极端形式是自然主义，它试图将现实生活里的人物和事件以一种坚定不移的、近乎全景记录的方式呈现在舞台上。早期的自然主义作品是埃米尔·左拉的《黛蕾丝·拉甘》（1873）。在这部剧作的前言里，左拉发表了自然主义宣言。图中展示的是在伦敦的演出中，由本·丹尼尔斯（Ben Daniels）扮演的劳伦和夏洛特·埃莫森（Charlotte Emmerson）扮演的黛蕾丝。（©Geraint Lewis）



演出在商业上也不乐观。为了解决这个问题，欧洲出现了许多独立剧院。他们建立了预订票制度，可以免除政府审查，戏迷相当于私人俱乐部会员。这些独立剧院并不追求商业上的成功，他们为一小部分对新戏剧形式感兴趣的观众演出。

独立剧院中最知名的有自由剧院（Théâtre Libre，英译作 Free Theatre），1887年由安德烈·安托万（Andre Antoine，1858—1943）在巴黎创建；自由戏院（Freie Bühne，英译作 Free Stage），1889年由奥托·布兰姆（Otto Brahm，1856—1912）在德国创建；独立剧院（Independent Theatre），1891年由J. T. 格雷恩（J.T.Grein，1662—1935）在伦敦建立。1892年，在独立剧院建立的第二年，剧场首演了生于爱尔兰的乔治·萧伯纳（1856—1950）的剧作《鳏夫的房产》。（作为一个戏剧批评家，萧伯纳支持现实主义和自然主义，他相信戏剧应当激励社会变革。然而，不像其他的现实主义作家的作品，他自己很多反映社会意识的作品是喜剧。）

19世纪后期，对现实主义戏剧奉献最大影响的恐怕是莫斯科艺术剧院，它创作了里程碑式的作品《海鸥》以及契诃夫的其他作品。莫斯科艺术剧院于1898年由康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基（1863—1938）和弗拉基米尔·聂米诺维奇-丹钦科（1858—1943）创立。今天的莫斯科艺术剧院继续创作戏剧，并在1998年举行了它的百年庆典。

除了向世界贡献了一个重要的剧院，莫斯科艺术剧院还提供了第一个现实主义表演的系统方法：斯坦尼斯拉夫斯基体系。斯坦尼斯拉夫斯基表演体系（Stanislavski system）为20世纪大部分现实主义表演奠定了基础。

《海鸥》

1898年，莫斯科 这是1898年12月17日的晚上，莫斯科艺术剧院正在准备俄国剧作家安东·契诃夫的《海鸥》的第一次演出。后台，演员们都很紧张，以至于在大幕升起前，大部分演员都服用了一种叫缬草根的镇静剂。演出的导演康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基，也在戏里扮演了一个角色特里果林——一个无聊的商业作家。他同样很紧张，甚至很难控制自己腿部的抽痛。

很容易理解他们的焦虑。剧作者安东·契诃夫早先是一名医生，也是俄国最著名的短篇小说作家。然而，到目前为止，他的戏剧作品还没有得到像他的短篇小说一样的赞誉。实际上，两年前《海鸥》在圣彼得堡第一次的演出是一场惨败，但不是因为剧作，而是因为演出的团体没有排练，演得非常糟糕。契诃夫在那次演出中备受打击，十分绝望，发誓再也不写剧本，甚至不让《海鸥》再上演。

圣彼得堡的剧团没能成功上演《海鸥》，是因为这部作品与他们习惯演出的作品非常不同。这部剧发生在一个俄国农村的庄园，是关于两代女演员和作家的故事。女主角，阿尔卡金娜，是一个虚荣的、只顾自己的女演员。她的儿子，特里普利夫，是一个理想主义的年轻作家。他爱上了一个渴望成为女演员的年轻女人妮娜。而妮娜却爱上了阿尔卡金娜的爱人特里果林。特里果林是一个成功的作家，但对他自己的生活不满。（这就是斯坦尼斯拉夫斯基所扮演的人物）。还有许多其他人物与这四个主要人物有交集。这部作品不同寻常之处是，人物的生活都彼此紧密地缠绕交错。这种对群体人物的控制与之前19世纪的戏剧很不一样。另一个不同寻常之处在于，它缺乏情节性的冲突和发展，如谋杀，

自杀和情节突转——这些经常出现在19世纪的戏剧作品里。然而，这些微妙的、看起来缺乏冲突的行动，却是真实的生活。

有趣的是，这样一部很多人并不理解的作品吸引了一位剧作家和制作人弗拉基米尔·聂米诺维奇-丹钦科，他与斯坦尼斯拉夫斯基共同创办了莫斯科艺术剧院。聂米诺维奇-丹钦科和斯坦尼斯拉夫斯基需要他们的剧院与众不同。聂米诺维奇-丹钦科感到《海鸥》就是那种戏，能将他们与其他剧院区别开。然而，当他第一次请求契诃夫让莫斯科艺术剧院上演这部戏时，契诃夫因为圣彼得堡的失败而强硬地拒绝了。聂米诺维奇-丹钦科花费了所有的力量说服了契诃夫。

这些背景解释了为什么今天晚上在莫斯科的演出会令演员如此紧张。契诃夫本人非常担心演出结果，以至于他甚至不在演出现场。他去了雅尔塔，部分因为糟糕的健康状况，但也因为他的紧张。

现在表演者处在第一幕的中途，但他们不能告诉观众如何反应。当这一幕结束，他们被致以巨大的静默。因为恐惧失败，女演员奥尔加·克尼碧尔（她后来成为契诃夫的妻子）拼命忍住不要歇斯底里地哭泣。接着，突然间，静默被打破了，观众发出雷鸣般的喝彩。一个目击者说道：“好似大堤决口一般，好似爆炸的炸弹，突然爆发出强烈的喝彩”。鼓掌喝彩继续不断，斯坦尼斯拉夫斯基跳起了快步舞。相同的反应将出现在接下来的三幕。

契诃夫和莫斯科艺术剧院成功了，现代戏剧的新篇章开始了。这个事件十分重要，以至一个世纪后莫斯科艺术剧院大幕上的符号依旧是一只海鸥。



图8-6 同仁剧团的
《醒来歌唱》

这部克里夫·欧戴兹 (Clifford Odets) 1935 年的作品, 是关注 20 世纪 30 年代美国生活的现实主义戏剧代表作, 表现的是大萧条时期布鲁克斯地区一个紧张压抑的家庭。这部剧作要求现实主义的表演方式, 同仁剧团也因上演此剧而受到关注。(Vandamm Collection/The Museum of the City of New York)

1915—1945 年的现实主义戏剧

美国的创作组织 20 世纪的头 10 年, 在审查机构的力量减弱后, 现实主义戏剧开始在欧洲和美国进行商业性演出。然而, 在很长一段时间里, 美国的小型独立剧院就像那些在法国、德国和英国发展起来的独立剧院一样进行演出。

美国这些小型剧团是小剧场运动的一部分。小剧场运动在两次世界大战期间获得繁荣发展。普罗温斯顿剧院 (Provincetown Playhouse)、邻居剧院 (The Neighborhood Playhouse) 和华盛顿广场演员剧院 (Washington Square Players) 都建于 1915 年。作为商业性演出的补充形式, 这些小型剧院经常上演实验性的、非现实主义的作品; 它们经常为富有争议的或不为人所知的现实主义作品提供避难所。特别是普罗温斯顿剧院, 是剧作家尤金·奥尼尔 (1888—1953) 的支持者, 上演了很多奥尼尔的早期作品。

最重要的现实主义创作团体是活跃于第一次世界大战和第二次世界大战之间的同仁剧团 (Group Theatre), 它是纽约百老汇的非商业性团体。同仁剧团致力于上演与社会相关的戏剧, 并在美国引入斯坦尼斯拉夫斯基的体系。它的主要成员是李·斯特拉斯伯格 (1901—1982)、谢里尔·克劳福德 (Cheryl Crawford, 1902—1986) 和哈罗德·库尔曼 (Harold Clurman, 1901—1980)。它培养的很多演员后来在电影和舞台上大放异彩。它的常驻剧作家是克利福德·奥德茨 (Clifford Odets, 1903—1963), 一位 20 世纪 30 年代现实主义的代表人物。奥德茨的戏剧包括《醒来歌唱》(Awake and Sing, 1935) 和《黄金宝贝》(Golden Boy, 1937)。1941 年同仁剧团解散, 但它对现实主义表演、导演和剧作创作的影响持续了许多年。

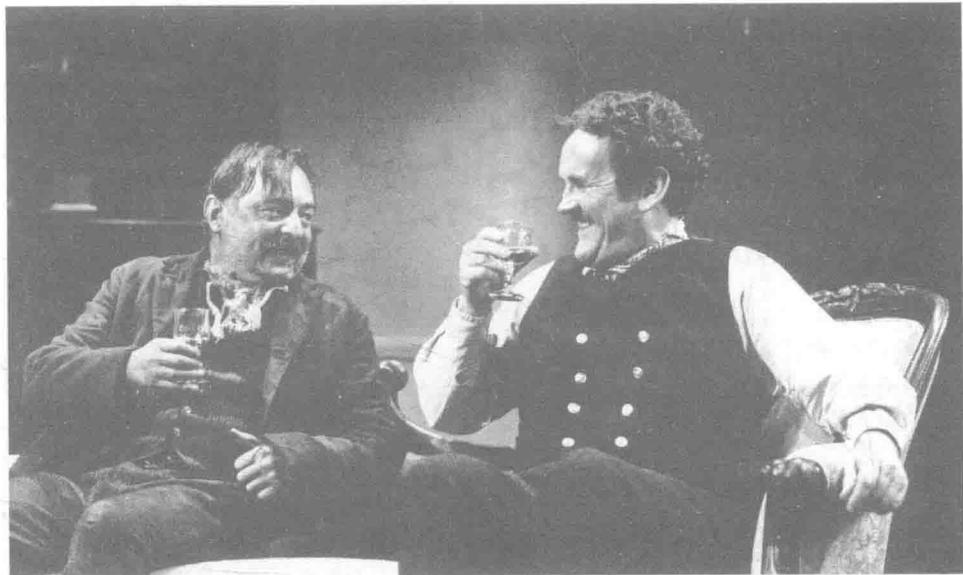


图8-7 爱尔兰剧作家的现实主义

奥凯西是两次世界大战之间出现的爱尔兰重要现实主义剧作家之一。奥凯西在《犁与星》和《朱诺与孔雀》里仔细地重构了爱尔兰的生活与渴望。图中展示的是《朱诺与孔雀》的演出场景，在伦敦的多玛仓库剧院上演。科尔姆·米尼（Colm Meaney，右边）扮演杰克·波伊尔（孔雀），一个没用的饭桶，忽视他的家庭；罗恩·库克（Ron Cook，左）饰演乔克赛·戴利，他的死党，正在陪他一起饮酒。（©Robbie Jack/Corbis）

我们还应当注意到美国的另一项举措。大萧条时期，富兰克林·德兰诺·罗斯福总统建立了“公共事业振兴署”（Works Progress Administration, WPA），它通过政府中介组织帮助失业者找到工作。大学教授海莉·弗拉纳根·戴维斯（Hallie Flanagan Davis, 1890—1969）领导的联邦戏剧项目（Federal Theatre Project）是这些中介机构中的一个。四年来，联邦戏剧项目支持了遍及美国的戏剧活动，帮助纽约城外的剧院恢复生机，也援助了热心的美国黑人剧团和艺术家，如支持奥森·威尔斯（Orson Welles, 1915—1985）执导全部由黑人创作的戏剧作品《麦克白》。1939年出于政治原因，政府停止了对项目的支持（某些国会议员宣称这个项目是对共产主义的同情）。

第二次世界大战后，纽约的小剧场（外百老汇和外外百老汇）和其他地方继续创作晦涩的、有争议的现实主义戏剧，也有实验性的先锋作品。

战争之间的现实主义剧作家 20世纪，许多国家的剧作家继续创作着由易卜生、斯特林堡和契诃夫开创的现实主义戏剧。如两个对现实主义有重大影响的爱尔兰剧作家，约翰·米林顿·沁孤（John Millington Synge, 1871—1909），剧作《骑马下海的人》（*Riders to The Sea*, 1904）；肖恩·奥凯西（Sean O'Casey, 1884—1964），作品《朱诺与孔雀》（*Juno and The Paycock*, 1924）和《犁与星》（*The Plough and The Stars*, 1926）。

在美国，尤金·奥尼尔（Eugene O'Neill）在他的早期创作生涯中写了大量现实主义剧作，包括《安娜·克里斯蒂》（1921）和《榆树下的欲望》（1924）。经过20世纪20年代到30年代间大量的实验性写作后，奥尼尔回到现实主义传统并且写作了被认为是他最好的作品：《送冰的人来了》

(*The Iceman Cometh*, 1939), 《月照不幸人》(*A Mom for the Misbegotten*, 1947), 《长夜漫漫路迢迢》(*Long Day's Journey into Night*, 上演于1957年)。20世纪30年代到40年代,另一个著名的现实主义作家是莉莲·海尔曼(Lillian Hellman, 1905—1984)。

1915—1945

戏剧	年代	文化和政治
	1915	爱尔兰的复活节起义(1916) 布尔什维克起义(1917)
在罗马的米兰小剧院的主要的未来主义作品(1918)		
苏维埃的文艺复兴:梅耶荷德,瓦赫坦戈夫,戴伊洛夫,艾维诺夫		美国的禁酒令;《凡尔赛合约》(1919)
	1920	美国女性获得选举权(1920)
托勒的《人与群众》		
皮兰德娄的《六个寻找剧作家的剧中人》(1921)		
奥尼尔的《毛猿》(1922)		乔伊斯的《尤利西斯》;罗马的墨索里尼游行(1922)
杜兰的《工间剧团》(1922)		
儒维·于勒·罗曼《科诺克或医学的胜利》(1923)		希特勒在慕尼黑发动啤酒馆暴动(1923)
斯坦尼斯拉夫斯基《我的艺术生活》;		奥特加·伊·加塞特的《艺术的非人性化》;
布列东《超现实主义宣言》;		卡夫卡的《审判》;托马斯曼的《魔山》(1924)
奥尼尔的《榆树下的欲望》(1924)		
	1925	勋伯格的十二音体系(1926)
梅耶荷德的《钦差大臣》(1926)		
布莱希特的《三毛钱歌剧》(1928)		大萧条开始;沃尔夫的《天使望家乡》;
		福克纳的《喧嚣与骚动》(1929)
	1930	西班牙君主制瓦解(1931)
奥尼尔的《悲悼》(1931)		
美国同仁剧团(1931)		希特勒在德国掌权;美国的罗斯福新政(1933)
在苏联,社会主义现实主义被宣称是合适的形式;布莱希特和其他德国艺术家移民(约1934年)		
吉尔古德的《哈姆雷特》(1934)		
	1935	意大利进攻埃塞俄比亚;苏联的大清洗;纳粹德国通过反犹的纽伦堡法案(1935)

接上页

洛尔迦的《白纳德之屋》

季洛杜的《特洛伊战争将不会发生》；

美国的联邦戏剧项目（1935）

泰隆·古瑟里被指定为老维克剧团的制作人（1937）

阿尔托的《戏剧及其两重性》（1938）

桑顿·怀尔德《幸免于难》（1942）

保罗·罗宾逊的《奥赛罗》（1943）

萨特的《禁闭》（1944）

西班牙内战；第一次发送电视信号（1936）

第二次世界大战（1939—1945）

1940 海明威的《丧钟为谁而鸣》（1940）

加缪的《西西弗斯的神话》（1943）

1945

美国在日本投下原子弹；

联合国成立（1945）

8.2 与现实主义的背离

毫无疑问，现实主义深刻影响了当代戏剧，包括电影和电视。同时，戏剧中的现实主义经常被视作有严格限制的形式。在现实主义兴起的同时，出现了一些戏剧家和理论家，包括一些早期的现实主义者，他们都认为现实主义这种形式限制过多。之所以会产生背离现实主义的倾向，是因为很多人认为现实主义戏剧排除了许多令人印象深刻、长期存在的方法和技术，如音乐、舞蹈、象征手法、诗、幻想和超自然。一些作者认为戏剧从未真正接近现实，艺术的传统总是显而易见的。

从现实主义的开端生出一个强烈的反向运动，我们称作“与现实主义分离”，或叫“反现实主义”。因此，让我们把注意力转向1875年到1945年间与现实主义传统分离的艺术家。

反现实主义剧作家：易卜生、斯特林堡和魏德金

正如这一章早些时候论述的，易卜生和斯特林堡因现实主义戏剧闻名，但后来他们逐渐远离现实主义。在《建筑师》（*The Master Builder*, 1892）和《当死人醒来的时候》（*When We Dead Awake*, 1899）这样的剧作中，易卜生采用了一些象征主义原则，后面将讨论。奥古斯特·斯特林堡后来的反现实主义戏剧，如《一出梦的戏剧》（*A Dream Play*, 1902）和《鬼魂奏鸣曲》（*The Ghost Sonata*, 1907），都产生了特别的影响。如题目暗示的，《一出梦的戏剧》

① 出自奥古斯特·斯特林堡的《一出梦的戏剧》，沃尔特·约翰逊译，《当代戏剧文选》

(*Anthology of Living Theatre*)，埃德温·威尔逊和阿尔文·戈德法布编，第325页，麦克劳希尔出版公司，纽约，2008。

描绘了世界的梦。它处理一些与斯特林堡的现实主义戏剧中相似的焦虑，如婚姻、实利主义的破坏性和阶级斗争。但就像斯特林堡在他为《一出梦的戏剧》里所作的阐释里一样，这些情节的编写方式“不连贯但明显合乎梦境的逻辑。任何事情都会发生，任何事情都有可能。”^①

德国戏剧家弗兰克·本杰明·魏德金(Frank Benjamin Wedekind, 1864—1918)，在《春之苏醒》(*Spring's Awakening*, 1891)中，将象征主义和怪异元素与现实主义的——有时是富有争议性的——主题结合起来。这部特殊的作品成为后来2007年成功的音乐剧《春之觉醒》的基础。

象征主义

1880到1910年间反现实主义运动的领导是象征主义(symbolism)。它的主要支持者是法国，但它影响了许多其他国家的剧作家和从业者。象征主义相信戏剧不应当上演世俗的、日常的活动，而应是存在的神秘和人类精神的无限品质。他们提倡诗剧，符号性的图像而非具体的行动才是与观众交流的基本手段。或许最著名的象征主义作家是比利时的莫里斯·梅特林克(Maurice Maeterlinck, 1862—1949)和法国的保罗·克洛代尔(Paul Claudel, 1868—1955)。

象征主义戏剧好似发生在梦幻世界，他们最重要的戏剧目标不是说一个故事而是营造氛围和情绪。象征主义不像现实主义，它不试图创造单独的人物；取而代之的是，象征主义剧作中的人物是抽象化的、符号化的人。象征主义也反对现实主义的场景细节，相信一个舞台画面应当是赤裸的，只表现戏剧

图8-8 与现实主义的背离：斯特林堡

在职业生涯后期，斯特林堡写了很多反现实主义风格的作品。这些作品为后来20世纪先锋戏剧文本开辟了道路。斯特林堡的《一出梦的戏剧》使用梦境的结构，打破现实主义的因循。图中展示的是伦敦皇家剧院的演出，由卡里尔·丘吉尔(Caryl Churchill)改编，凯蒂·米切尔(Katie Mitchell)导演。图中的演员是安格斯·赖特(Angus Wright)、马克·阿伦斯(Mark Arends)和阿娜斯塔西亚·希尔(Anastasia Hille)。(©Geraint Lewis)



世界的精华。

至少在一点上象征主义与现实主义有些相似：它们都需要独立地组织剧团创作他们的戏剧。在法国，有两个独立的剧团致力于创作反现实主义戏剧的作品。一个是1890年由保罗·福特(Paul Fort, 1872—1960)组织的艺术剧院(Theatre d' Art)。在它关闭之后三年，作品剧场(Theatre de l'Oeuvre)由奥雷利安·吕涅·波(Aurelien-Marie Lugne-poe, 1869—1940)建立，他也为福特和安德烈·安托万(Andre Antoine)在解放剧场(Theatre Libre)演出。可能吕涅·波最声名狼藉的不是上演象征主义作品，而

而是上演阿尔弗雷德·雅里(Alfred Jarry)的《愚比王》(Ubu the King, 1896)——以漫画风格对莎士比亚剧作品所作的滑稽模仿，特别是基于《裘利斯·恺撒》、《麦克白》和一些历史剧。滑稽的情节讲述了笨拙而贪暴的愚比合谋接管了波兰的统治，后来死去国王的儿子废黜了他们。演出的第一句话是“拉屎”，就像许多其他粪便学引用的一样，以法语里“粪便”的俚语开始，立即引发了躁动。

在爱尔兰，修道院剧场(the Abbey Theatre)和诗人兼剧作家威廉姆·巴特勒·叶芝(1865—1939)，与早期的象征主义戏剧联系在一起。

反现实主义舞美设计：阿皮亚和克雷格

布景设计师也对演出中与现实主义的分离作出了贡献。特别是阿道夫·阿庇亚(Adolphe Appia, 1862—1928)和爱德华·戈登·克雷格(Edward Gordon Craig, 1872—1966)，他们在视觉上实现了许多象征主义理论。大部分阿庇亚和克雷格的创意只以草稿和图画的形式保留，但这些创意对20世纪的布景设计有重要的意义。



图8-9 一部里程碑式的反现实主义剧作

阿尔弗雷德·雅里1896年写的《愚比王》，被视作为许多20世纪反现实主义运动的先驱。它是对《俄狄浦斯王》及大量莎士比亚历史剧和悲剧的疯狂解构。图中展示的是法国热纳维耶国立剧院上演的作品，由丹尼斯·拉万特(Denis Lavant)饰演国王。(©Jean-Paul Lozouet)

① 单元布景或成套布景。由景片、幕布、平台、台阶等组成的舞台布景装置；可进行各种组合或保持不变，也称作 convertible set, flexible set, key set, permanent set, semipermanent set, skeleton set。——译者

阿庇亚（出生在瑞士）和克雷格（英国人）都坚持反对将照相般的复制作为布景设计的基本目标。他们相信布景应当暗示一个场所但不应当是复制。两人都使用水平的平台设计空间，这样的设计首先满足了表演的功能。而且，两人都充分发挥电产品优势，使电灯成为完整视觉形象的要素。他们大部分的设计非常朦胧，强调黑暗和明亮的对比。

阿庇亚和克雷格影响了许多 20 世纪重要的美国舞台美术设计师，如克雷格的单元布景（unit set）^①——一个可以代表诸多场所的独立布景。

俄国的戏剧风格：梅耶荷德

反现实主义潮流也影响到许多俄国艺术家，他们拒绝康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基和莫斯科艺术剧院的法则。可能最有影响力的是导演弗塞沃洛德·梅耶荷德（Vsevolod Meyerhold, 1874—1940），他在 1905 年到 1939 年间领导了俄国的反现实主义。梅耶荷德时常进行剧场性的实验。戏剧家喜欢暴露剧院的设备，如舞台器械工作的方式，让观众意识到在观看表演；他们也从马戏团、音乐厅和相似的娱乐活动借鉴技术。

梅耶荷德的革新和实验列表是令人惊骇的。大部分在 20 世纪下半叶被称作先锋的实验作品都能在他早期的实验中找到痕迹。梅耶荷德的剧院是导演的剧院：他是他自己作品的作者，一个早期的作者导演。他时常重构或改写经典。他为即将上演的作品寻找合适的环境，主张发掘既有空间（found space）的功能，如街道，工厂和学校这些原本不是剧场的空间。他还进行多媒体使用，并为在舞台作品里使用多媒体提出了一套理论。

图 8-10 阿庇亚为《伊菲格涅娅在奥利斯》所作的舞台设计

阿庇亚对布景和灯光的想法是革命性的。他抛弃了现实主义布景，转向使用能提供足够表演空间的设计和标准。他也是第一个认识到广泛使用现代灯光技术的可能性的设计师之一。（Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox, and Tilden Foundations）



梅耶荷德也尝试通过运用即兴喜剧、马戏和歌舞杂耍的手法对表演者进行身体训练。他发明了被称作**生物力学**（*biomechanics*）的表演训练系统：它强调外部的、身体性的训练；生物力学的意思是表演者的身体能像机器一样被训练或操作。梅耶荷德坚持认为，通过外在动作能唤起演员的内部反应。梅耶荷德的布景，通常被称作**结构主义布景**，由框架、斜面、楼梯和平台构成，看上去像一个巨大的万能工匠。

早期的折中主义

一些20世纪早期的戏剧艺术家试图在现实主义和反现实主义之间架起一道桥梁。这些实践者——即通常所说的折中主义者——不是教条主义者；取而代之，他们坚持每部作品应当界定自己的形式。折中主义导演包括奥斯特·马克思·莱因哈特（*Austrian Max Reinhardt*, 1873—1943）和俄国人叶普根尼·瓦赫坦戈夫（*Yevgeny Vakhtangov*, 1883—1922）。

对现实主义的背离：1915—1945

我们注意到，从第一次世界大战到第二次世界大战结束，也就是1915—1945这段时间，是动荡的。这些狂暴的动荡也体现在戏剧上，它反映了世界图像的混乱。一些戏剧革新者继续反对现实主义，紧接着反现实主义成为戏剧中最流行的形式。许多新的反现实主义运动在欧洲大陆发展起来，包括表现主义、未来主义、达达主义和超现实主义。这些运动首先对视觉艺术产生了巨大的影响，同时也对先锋戏剧产生了深远影响。一些艺术运动还与政治意识形态相关联，如表现主义戏剧和叙事剧支持社会主义；其他的如未来主义则支持法西斯主义。

在论述这些运动前，我们应当简要提及一些有影响的剧作家，他们的作品很难归入任何常见的类型。第一个是意大利戏剧家路易吉·皮兰德娄（*Luigi Pirandello*, 1867—1936），在《六个寻找剧作家的剧中人》（*Six Characters in Search of an Author*, 1921）里，六个剧中人进入一个剧院打断排练，希望剧团表演他们未完成的故事，这六个剧中人来自存在于剧作家心中的未完成剧目。在行动展开期间——如他其他的好几个戏——皮兰德娄戏剧性地处理了感知相对于现实、艺术相对于生活的问题。

一战和二战间还有两个重要的剧作家，简·季洛杜（*Jean Giraudoux*, 1882—1944）和简·阿努义（*Jean Anouilh*, 1910—1987）。季洛杜，他的作品常常由路易·茹韦（*Louis Jouvet*, 1887—1951）导演。季洛杜相信语言至上，他的语言生动机智。他的作品主题里也强调矛盾、反讽和对立。他比较出名的作品有《安菲特律翁38》（*Amphytrion 38*, 1929）、《朱迪斯》（*Judith*,

图 8-11 保罗·罗宾森在尤金·奥尼尔的《琼斯皇》里的表演

这部作品像奥尼尔 20 世纪 20 年代早期的很多作品一样，运用了表现主义手法。观众通过主角的视角观看演出。主角是一个加勒比海小岛的黑人独裁者，狼狈地逃离了他的人民。（Billy Rose Theatre Collections, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox, and Tilden Foundations）



1931）、《特洛伊战争不会发生》（*The Trojan War Will Not Take Place*, 1935）和《水妖》（*Ondine*, 1939）。正如题目表现的那样，他的一些作品基于经典题材或情节。阿努义最知名的作品《安提戈涅》（1943）也使用了经典题材。针对当时法国被纳粹占领的情况，阿努义改写了这部经典的古希腊悲剧。

表现主义 表现主义（Expressionism）在第一次世界大战时繁盛于德国，是艺术和文学的运动。它为了传达内部的感受而将现实进行扭曲变形。如在表现一个男人的画里，脸部扭曲的线条象征着他内心感到的混乱。

戏剧上的表现主义有清晰可辨的特征。表现主义作品常常十分主观：戏剧行动以主角的视角呈现，因而时常看起来扭曲或梦幻。这样的作品有着普遍的主题，如个人被堕落的社会和家庭扼杀人性。典型的表现主义剧作主角通常是一个耶稣般的人，他经历一系列事件，这些事件可能毫无关联。人物是典型化的，有抽象的称谓——如男人，女人或职员，而不是名字。剧作的语言是电报式的，谈话最多有一两行；这些谈话与长的抒情性段落交替轮流。一些表现主义剧作家很有政治活力，支持社会主义者与和平主义者的事业，另一些剧作家不关心政治。

德国主要的表现主义剧作家是乔治·凯泽（Georg Kaiser, 1878—1945）

和厄恩斯特·托勒（Ernst Toller, 1893—1939）。表现主义在欧洲繁荣后不久，它的影响就传播到了美国——如尤金·奥尼尔的一些作品，包括《榆树下的欲望》（1922），以及埃尔默·莱斯（Elmer Rice, 1892—1967）的作品《加算器》（*The Adding Machine*, 1923）。

因为其抽象的形式，表现主义运动很短暂，只持续了 15 年，但一些表现主义手法在主流现代戏剧中仍然得以广泛运用。

未来主义、达达主义和超现实主义 虽然未来主义、达达主义——出现在第一次世界大战的其他两个非现实主义运动——对戏剧的影响比表现主义要少，但它们的美学原则影响了先锋戏剧，从 20 世纪 60 年代至今。

未来主义（Futurism） 约 1909 年发源于意大利。不像表现主义，未来派理想化了战争和机械时代。他们攻击过去的艺术理想，嘲笑他们是“博物馆艺术”，并坚持“为新时代”要不断创作新

形式。他们寻找一种“人造”戏剧，它短小，有着表面上不合逻辑的戏剧片段。他们坚持反对表演者和观众的分隔。他们也相信应该对观众采取对抗和敌视的态度。

达达主义 (Dada)，发源于1916年的瑞士，是一个短暂的运动，从未真正流行。为了表达对一战的谴责，达达主义坚持艺术应当反映世界的愚蠢疯狂。他们像未来主义一样严厉责骂博物馆艺术，并坚持惑乱和抵抗观众。然而，达达主义不像未来主义，他们并不赞美战争和机械时代。

超现实主义 (Surrealism) 脱胎于达达主义，始于1924年。它的代表人物之一是安德鲁·布列东 (Andre Breton, 1896—1966)，运动中心是法国。超现实主义坚持潜意识是现实的最高程度，并且试图对它的作品进行戏剧性地再创造。他们的一些作品设置在梦幻世界，混合了可认知的事物和奇幻的事物。

阿尔托和布莱希特 两次世界大战间欧洲两个最有影响的戏剧理论家是贝尔伯特·布莱希特 (Bertolt Brecht) 和安东尼·阿尔托 (Antonin Artaud)。他们都激烈反对斯坦尼斯拉夫斯基的法则和现实主义戏剧的审美原则。

安东尼·阿尔托 (1896—1948) 是法国人，原先与超现实主义者联合在一起，20世纪30年代发起了**残酷戏剧 (theatre of cruelty)**。他坚称西方戏剧需要被彻底改造，因为它强调语言的文学传统与它的仪式起源对立。阿尔托相信西方戏剧艺术家应当学习程式化的亚洲戏剧。他也断言“不再有杰作”，上演经典作品不是因为这些作品在历史上的重要性，而仅仅因为它们依旧与当代观众相关。对阿尔托而言，文本不是神圣的，为了表达相关主题可以对文本进行改写。

强调感觉和感受是阿尔托残酷戏剧的特色之一。残酷戏剧并不意味着艺术家要照字面的意思对观众很残酷或者生理上残忍——虽然20世纪60年代一些先锋戏剧艺术家认为残酷就是真的残酷地对待观众。实际上，他认为观众的感官应当被轰炸。（这与当代摇滚音乐会上声光效果或多媒体表演带来的感受类似）。阿尔托，亦如在他之前的很多反现实主义者一样，想要改造剧场空间，使观众成为注意的中心。

贝尔伯特·布莱希特 (1898—1956) 是德国人，发展了他称作**史诗剧 (epic theatre)** 的戏剧，虽然他不是第一个使用这个词汇的人，也不是第一个使用史诗手法的人。布莱希特的主要作品，包括《大胆妈妈和她的孩子》(1937—1941)、《四川好人》(1938—1940) 和《高加索灰阑记》(1944—1945)，都是在他被希特勒流放时写作的。作为一个导演，布莱希特自1949年在东德与柏林剧团 (Berliner Ensemble) 工作至1956年他去世，并产生了国际性影响。他的理论大部分完成于20世纪30年代，后来时常修订，影响了当代很多剧作家和导演。

图 8-12 贝尔伯特·布莱希特

布莱希特的史诗剧理论和剧作已经成为当代戏剧的一部分。他的观点，包括间离和历史化，继续产生争议和影响。布莱希特的个人生活也充满争议：近来的研究显示，他的部分作品涉嫌剽窃，他的政治立场也许是故作姿态。图中展示的是他最著名的作品之一，《三毛钱歌剧》，由罗伯特·威尔逊导演。图片中的演员是克里斯蒂娜·德雷斯勒（Christina Drechsler）和斯蒂芬·库尔特（Stefan Kurt）。（Photo: Lesley Leslie-Spinks/Berliner Ensemble）



正如“史诗剧”一词暗示的，布莱希特的剧作在一定范围内是史诗。因此在结构上是叙事性的，它们的时间跨度很大，频繁地变换场所，有复杂的情节和许多人物。布莱希特，一个热情洋溢的社会主义者，相信戏剧应该创作理智的思潮，引领社会的变化。他的史诗剧目标是教化。他认为对戏剧而言，观众不应当陷入情感的催眠而应当进入智识。他相信作品应当迫使观众与戏剧情节在情感上间离（alienated），或叫疏离。为了阻止情感的卷入，布莱希特的作品高度戏剧化；观众总是在演出中保持清醒。如叙述者时常在戏剧行动中使用

评论。为了间离观众，布莱希特也使用他提及的“历史化”（historification）。他的一些剧作，如《大胆妈妈和她的孩子》，将时间设置在过去，然而很明显，他关心的是与历史事件平行展开的当代社会。

8.3 流行戏剧传统

我们应当记得流行形式——如情节剧、戏剧和音乐剧，还有歌舞杂耍和变化——在 1875 年到 1945 年间在美国和欧洲继续繁荣。

流行剧作家如克莱德·费奇（Clyde Fitch, 1865—1909），强调情节线和诡计。也有一些由菲利普·巴里（Phillip Barry, 1896—1949）、乔治·S·考夫曼（George S Kaufman, 1889—1961）和莫斯·哈特（Moss Hart, 1904—1961）写就的知名喜剧。

8.4 亚洲戏剧：全球化和传统

我们会在这一章看到，1875—1945 年间，亚洲戏剧和西方及其他地方的戏剧之间存在着为数众多的交流和互动。这种不同文化间的交流赋予不同的



图 8-13 卡塔卡利舞：印度的舞蹈戏剧

许多亚洲戏剧包含了大量的舞蹈元素。突出的例子是卡塔卡利舞，一种在南印度广泛流行的戏剧形式。在卡塔卡利舞里，充满激情的故事、神的愤怒、人类极端的爱与恨都以舞蹈和哑剧的形式表现。应注意化妆、风格化的服装和头饰，以及裙子下部的孔雀尾羽装饰。（©David Ball/Index Stock Imagery）

地区以活力，刺激了这些地区的发展，延续至今。应当说明的是，在亚洲，经典传统继续保有活力，甚至可以说，这些经典传统复兴了活力。在日本，三种古老的形式——能剧、歌舞伎和文乐木偶戏——依然存在并发展得很好。过去三个世纪里，在印度，一种有趣的舞剧形式，卡塔卡利舞（kathakali），在国家的南部地区占据十分重要的地位。卡塔卡利舞在晚上演出，用火把照明，演出地点是一个大约 4.88 米见方的舞台，有鲜花做的天篷。卡塔卡利舞提炼了梵剧中的某些元素，在舞台上用舞蹈和手势以哑剧的形式表现暴力和死亡。故事讲述的通常是善与恶的冲突，最后总是善良获得胜利。卡塔卡利舞发展了 500 多种手势符号语言用以讲述这些故事。

在中国，19 世纪发展出一种非常流行的戏剧形式——京剧（Beijing opera）。京剧和戏曲通常都是指它。在京剧里，民间戏剧的元素和贴近普通人的风格构成了京剧流行的基础。在亚洲，京剧实际上是最华美最著名的戏剧形式之一。

京剧以自己独有的方式联合了音乐、戏剧和舞蹈。因为它的起源是大众娱乐，所以很少提供高度的文学化或哲学化的思考。但它保存了流行歌唱、杂技和表演的悠久传统，因而为观察中国传统戏剧表演技巧的高度发展提供了鲜活的资料。它的连本戏和短剧包括精致鲜艳的传统化妆、步态和发声。

图 8-14 京剧

19 世纪，一种高度程式化的戏剧——京剧，在中国发展。它不像西方的大歌剧，而是一种非常流行的娱乐。京剧里充满了歌唱、舞蹈和杂技。演出中广泛使用象征符号——如一张桌子代表一座山。就像图中所展示的表演，演出具有色彩艳丽的风格化服装。戏剧化的头饰和化妆也值得注意。这里看到的演出是《美猴王》（©Dean Conger/Corbis）



在舞台表现方面，京剧强调意象。舞台上的家具通常只用一张桌子和几把椅子构成，但这几个家具可以通过想象力的运用使之丰富。这仰赖于剧中人如何使用它们或者以何种方式提到它们，它们能表现宴会场面、审判的法庭或君王的房间。桌子可以象征云朵、山脉或任何的高处。一个插着香的三角香炉放在桌子上，暗示宫殿。当剧本要求长途旅行，表演者就在舞台上走一个圆场。这种对舞台的创造性使用给后来的一些西方戏剧家留下深刻印象。在 20 世纪的转变之前，京剧的活力和生气已经使它成为中国最流行的传统戏剧。后来的京剧明星，包括 20 世纪伟大的演员梅兰芳，不止在中国，也在西方获得了巨大的声望。

8.5 极权主义，第二次世界大战和戏剧

正如人们预料的，极权主义的兴起和 1939 年第二次世界大战的爆发影响了欧洲剧院和戏剧的发展。戏剧活动没有随着极权社会终止——特别是斯大林统治下的苏维埃和希特勒统治下的德国，但政府支持的剧院成为了宣传机构。有胆识的艺术家试图攻击这些政权，但绝大部分表现主义的实验和自由已经被压制。极权主义统治者看到现实主义艺术更容易操控和用来宣传，同时，他们认为个人的实验很危险，因为这意味着自由。因此，法西斯主义者精力充沛地攻击那些进行反现实主义实验的艺术家。

如在西班牙，剧作家费德里戈·加西亚·洛里伽（Federico Garcia Lorca，

1898—1936)——《血婚》(*Blood Wedding*, 1933)、《叶尔马》(*Yerma*, 1934)和《贝纳达·阿尔巴之家》(*The House of Bernarda Alba*, 1936)的作者——在内战期间被弗朗哥势力杀害。洛里迦的作品诗意地、戏剧性地表现西班牙妇女遭受的压迫,直到1975年弗朗哥死去后才得以出版。

许多德国戏剧艺术家因其信仰和政治主张,不得不在1933年阿道夫·希特勒掌权后逃离德国。他们包括马克思·莱因哈特和欧文·皮斯卡托(Erwin Piscator, 1893—1966),还有剧作家贝尔伯特·布莱希特和厄恩斯特·托勒尔。然而许多反对第三帝国的艺术家没有离开,后来被逮捕进入纳粹集中营。

尽管如此,戏剧艺术家仍在抵抗极权主义。最生动的例子是纳粹集中营里的戏剧组织。在第二次世界大战期间被占领土的集中营里,如奥斯维辛,木板房里依然有秘密的娱乐活动。人们凭借记忆背诵出文学作品和戏剧片段,讽刺笑话和传统歌曲,组成即兴的演出。在捷克斯洛伐克的特莱西恩施塔特集中营,人们写作讽刺短剧和歌剧,进行歌舞表演。这些作品之所以被允许上演,是因为纳粹将特莱西恩施塔特集中营宣传为“模范”集中营,他们邀请红十字会和外国官员到那里参观,以消除关于他们残暴行为的流言。大部分来到特莱西恩施塔特的艺术家后来被送到娱乐中心。

在第9章,我们将看到第二次世界大战后直到现在,现代戏剧脉络的发展状况。

概 要

现代戏剧开始于19世纪晚期,由亨利克·易卜生、奥古斯特·斯特林堡和安东·契诃夫的现实主义戏剧开创。按照现实主义的审美原则,舞台上的事件反映外部世界可见的现实。人物的说话、移动、穿着和行为与人们在真实的生活里一样;他们在人们熟悉的地方出现,如起居室、卧室和厨房。

现实主义的一个要求是观众能识别和验证舞台上的人和事件。现实主义的一个缺点是排除了许多传统的戏剧技法,如诗、音乐、鬼魂和特殊效果。尽管有这些缺点,现实主义还是具有深远的影响力,以至于它在过去的100年成为具有支配性的戏剧形式。

因为对生活坚定的呈现,现实主义一开始不是商业性演出,而是在小型的独立剧院上演。等它被广泛接受后,现实主义戏剧进入了戏剧主流。

20世纪,爱尔兰的沁孤和奥凯西,美国的奥尼尔和海尔曼,还有世界范围的许多其他剧作家都写下了有力的现实主义剧作。

1875—1945年,也有重要的反现实主义运动,包括象征主义、表现主义、未来主义、达达主义、超现实主义和史诗剧。在这些试图改变戏剧的实践者中,有舞台美术设计师阿庇亚、克雷格,还有

导演莱因哈特。坚持反对现实主义的重要理论是阿尔托的残酷戏剧和布莱希特的史诗戏剧。

在亚洲戏剧中,戏剧受到西方和先锋戏剧影响,实验性戏剧伴随着传统戏剧形式出现。

这些运动使观众重新评价现实主义,特别是当一些反现实主义技术融合到传统的戏剧和商业性作品里时。

重要词汇

Alienation 间离 贝尔伯特·布莱希特的理论。在他的史诗剧里,应当通过政治性的信息,使观众的情感性带入最小化,增加他们的理智参与。

Beijing opera 京剧 19世纪中国发展起来的流行戏剧。

Biomechanics 生物力学 梅耶荷德的理论。表演者的身体应当像机器一样,这样感情能被外化出来。

Constructivism 构成主义 第一次世界大战后的布景设计运动。布景常常由斜面、平台和水平面构成,是非现实主义的,试图为身体运动提供更多的可能性。

Dada 达达主义 两次世界大战间的艺术运动,基于无理性呈现和对传统艺术价值的攻击。

Epic theatre 史诗剧 与贝尔伯特·布莱希特相联系的叙事戏剧的形式,旨在唤起理性而非感情。

Expressionism 表现主义 第一次世界大战期间发生在德国的运动。这一流派的特色是,通过扭曲变形,不寻常的、奇异的想象,抒情性歌词和非现实主义对话,企图将主观状态戏剧化呈现。

Futurism 未来主义 艺术运动,开始于1909年的意大利,它将机械化和机器理想化。

Kathakali 卡塔卡利舞 印度的传统舞剧。

Naturalism 自然主义 19世纪在欧洲发展起来的现实主义的特殊形式,它不是小心翼翼的情节或结构,而着重于呈现“生活的切片”。

Stanislavski system 斯坦尼斯拉夫斯基体系 康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基关于表演的技术和理论;它促进一种自然的风格,强调(在其他事物中的)“内部真实”,还反对传统的戏剧性。

Surrealism 超现实主义 对现实主义的背离,试图戏剧性地呈现潜意识的内容。

Symbolism 象征主义 19世纪晚期和20世纪早期的运动,寻求表达内部的真实而非呈现真实的生活。

Theatre of cruelty 残酷戏剧 安东尼·阿尔托的关于戏剧的空想概念,基于魔术和仪式,它释放深处的、猛烈的欲望和性的冲动。

Theatricalism 剧场性 暴露剧场里的环境,使观众意识到他们是在看戏。

Unit set 单元布景 单一的布景,能使用简单的小道具和布景元素表现地点的变化。



第9章

全球戏剧：1945—2000

9.1 全球戏剧：介绍

9.2 亚洲、非洲和拉丁美洲

9.3 欧洲、英国和美国

9.4 第二次世界大战之后的加拿大和澳大利亚

◀ 图 9-1 今天的全球戏剧：日本人表演的莎士比亚

蜷川幸雄（Yukio Ninagawa）是以使用日本方式上演西方经典名剧而著称的日本导演。他的作品代表了 20 世纪后期的戏剧风格，呈现一种跨文化的形态，特别是他的导演风格混合了来自世界其他地区的风格。蜷川幸雄不止导演莎士比亚的剧作，还导演古希腊戏剧和现代如田纳西·威廉斯的作品。他的每部作品都有非常显著的个人烙印，非常的日本化。图中展示的是蜷川幸雄剧团在伦敦的美人鱼剧院演出的《仲夏夜之梦》，演员是白石加代子（饰演仙后提泰妮娅）和大门五郎（饰演波顿）。（©Donald Cooper/Photostage）

9.1 全球戏剧：介绍

1945年至2000年，戏剧经历着一个动荡的时期。各种实验井喷式呈现，各种新的、非现实主义的、先锋的潮流接踵而至。已建立的戏剧性内涵与形式被不断质疑和改写，新的戏剧运动，如荒诞派和环境戏剧，迫使我们重新界定戏剧和剧场的概念。

在这一章涵盖的时期以及其之前几十年，戏剧的全球化已经成为当今戏剧活动中的一项重要因素。人类通讯交流的方式逐步全球化，首先是电报、电话和广播，然后是电影、电视乃至现在的因特网。这代表着一切种类的信息，包括最新的戏剧发展，都以惊人的速度席卷全球。剧作家、导演、演员和舞台设计师借由这种几个世纪前从未出现过的快速交流方式，逐渐了解到其他国家和文明发生了什么事情。

背景：第二次世界大战之后的时期

第二次世界大战以1945年欧洲的德国、意大利和亚洲的日本战败而告终，人们再次对和平寄予希望。“二战”后的时期不同于一战后。首先，“二战”结束时日本两座城市首次被投下了原子弹，后来氢弹也被研制出来。这些武器的潜在威力如此巨大，以至美国 and 苏联被这种超级武力所控制，陷入僵持状态。“二战”结束时，苏联联合欧洲东部和中部的一些国家成立了联合体，就是通常说的华沙公约组织。西方国家也有联合体——北大西洋公约组织。两大集团之间后来发展出了冷战。冷战持续了几十年，直到东欧国家脱离共产主义和苏联控制，1991年底苏联解体。

“二战”的结束并不意味着武装冲突的终结。1945年至今，世界发生了许多战争，包括朝鲜战争、中东地区的阿以冲突、越南战争、前苏联入侵阿富汗、波斯湾战争、前南斯拉夫的波斯尼亚-塞族战争、非洲的卢旺达内战和伊拉克战争。同时也有大量的社会动荡，如由代表名额不足的群体——如美国黑人、妇女和同性恋——发起的民事权利运动。

这是一个激荡的时期，以暗杀、革命和镇压革命的独裁统治为标志。而非洲大陆在大部分时间里则充斥着独立战争和内战。

战后时期的另一项发展是，两个战败国家——德国和日本——在工业上的飞速发展。世界在经济和政治上更加相互依赖，任何一部分的变化——如环境污染和原油价格——都会直接影响世界的其他地方，如美洲中部和南部还有欧洲、亚洲和美国。

在此期间，科学技术的发展日新月异，如原子能和电子计算机技术。它们革新了生活中的方方面面。这个时期早期，还出现了喷气式飞机、电视和许多医学上的进步。

与此同时，巨大的问题依旧存在：许多国家经济发展不平衡，贫富存在冲突，发展过程中对自然环境的破坏，持续的种族偏见，以及现在很多地方依然存在的饥荒和无家可归者。在这些混乱中，戏剧像世界上其他地方一样，从二战的破坏中恢复过来。此外，战后的全球交流沟通有了惊人的增长，这种交流不止通过广播，还通过电视电影以及后来的因特网进行。在这样的背景下，戏剧越来越全球化。这一章，我们继续关注1945年至2000年各国和各大洲的戏剧发展，还有世界范围内戏剧的相互作用。作为前奏，我们先看一下全球戏剧。

1945 到现在

戏剧	年代	文化和政治
让-路易·巴洛尔的剧团建立 (1946)	1950	纽伦堡审判 (1946)
日奈的《女仆》；威廉斯的《欲望号街车》 (1947)		奥威尔的《1984》；德国分离 (1949)
尤奈斯库的《秃头歌女》；柏林剧团；米勒的《推销员之死》；美国华盛顿的戏剧演艺中心 (1949)		
维拉尔在法国创建国立民众剧院 (1951)		朝鲜战争 (1950—1953)
贝克特的《等待戈多》 (1953)		斯大林去世 (1953)
桑顿·怀尔德的《红娘》 (1954)	1955	麦卡锡——军方听证会；氢弹实验成功 (1954)
奥斯本的《愤怒的回顾》		苏联镇压匈牙利起义；苏伊士危机 (1956)
迪伦·马特的《老妇还乡》 (1956)		人造地球卫星一代和二代 (1957)
品特的《生日宴会》；幻灯法 (1958)		
汉斯贝瑞《阳光下的葡萄干》		
格洛托夫斯基建立波兰实验剧院 (1959)	1960	比利时属刚果获得独立 (1960)
		柏林墙 (1961)

接上页

辣妈妈咖啡馆成立;
阿尔比的《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫》
(1962)

劳伦斯·奥利弗掌管国家剧院(1963)

卢纳·艾德的《黑暗中老男人的庆典》
(1969)

萨姆·谢泼德的《被埋葬的孩子》
获得普利策奖(1979)

奥古斯特·威尔逊的《篱》获得普利
策奖(1987)

尼尔·赛门的《迷失在杨克斯》获得
普利策奖(1991)

托尼·库什纳的《天使在美国》获得
普利策奖(1993)
尤金·尤奈斯库去世(1994)

海纳·穆勒去世(1996)
玛格丽特·埃德森的《智者》获得普
利策奖(1999)

彼得·施泰因在德国柏林导演《浮士
德》(2000)

苏珊-劳瑞·派克的《获胜者/失败者》
获得普利策奖(2002)
尼罗·克鲁兹的《热带的安娜》获得
普利策奖(2003)

约翰·帕特里克·尚利的《怀疑》获
得普利策奖(2005)
特雷西·莱茨的《八月:奥塞奇县》
获得普利策奖(2008)
诺贝尔奖得主哈罗德·品特去世(2008)

古巴导弹危机(1962)

南北越南冲突升级;
马丁·路德·金在伯明翰被逮捕;
美国总统约翰·肯尼迪被刺杀(1963)

赫鲁晓夫下台(1964)

美国宇航员实现月球行走(1969)

在以色列和埃及之间达成戴维营协定(1977)

伊朗的穆斯林革命(1979)

罗纳德·里根当选美国总统(1980)

柏林墙倒塌;东欧民主化(1990)

苏联解体(1991)

比尔·克林顿当选美国总统(1992)

比尔·克林顿再次当选美国总统(1996)

乔治·布什当选美国总统(2000)

纽约世贸中心恐怖袭击(2001年9月11日)

伊拉克战争(2003)

乔治·布什再次当选美国总统(2004)

巴拉克·奥巴马当选美国总统(2008)

9.2 亚洲、非洲、美国和拉丁美洲

现代时期的亚洲戏剧

19世纪末20世纪初，亚洲和西方的戏剧交流蓬勃发展。西方戏剧受到了印度、中国和日本的显著影响。在上述三个国家里，传统戏剧得以延续：印度的卡塔卡利舞、中国的京剧、日本的能剧和歌舞伎。但西方戏剧的意识在扩展，特别是在现实主义和反现实主义方面。

一战后，亚洲戏剧具有政治化倾向。一些戏剧艺术家反对西方影响和殖民地意识。过去40年，亚洲的戏剧艺术家身上出现了一种奇特的、对传统形式的回归，这种回归混合着社会政治敏锐性。这种对传统形式的回归是对西方的殖民地和后殖民地文化入侵的抵制。

20世纪头几十年的印度，一个重要变化是电影院的出现。在印度，无论是从生产者角度还是消费者角度出发，电影都十分流行。电影被大量生产出来，观众涌向影院。20世纪中期，这股潮流在二战的影响下，导致了印度许多地区职业戏剧的衰落。

出现在20世纪后半叶的戏剧主要是业余戏剧。在加尔各答估计约有3000个业余戏剧团体，孟买或许有500个，马德拉斯有至少50个。这些剧团依然上演过去或当代印度戏剧家的作品，也有其他国家的作品。

在中国，1949年后，话剧创作依然继续，但更强调传统的戏剧形式。这些传统形式在农村地区非常流行，并且成为了中央政府和偏远地区之间传递信息的媒介。1966年开始的“文化大革命”期间，戏剧活动——特别是话剧，

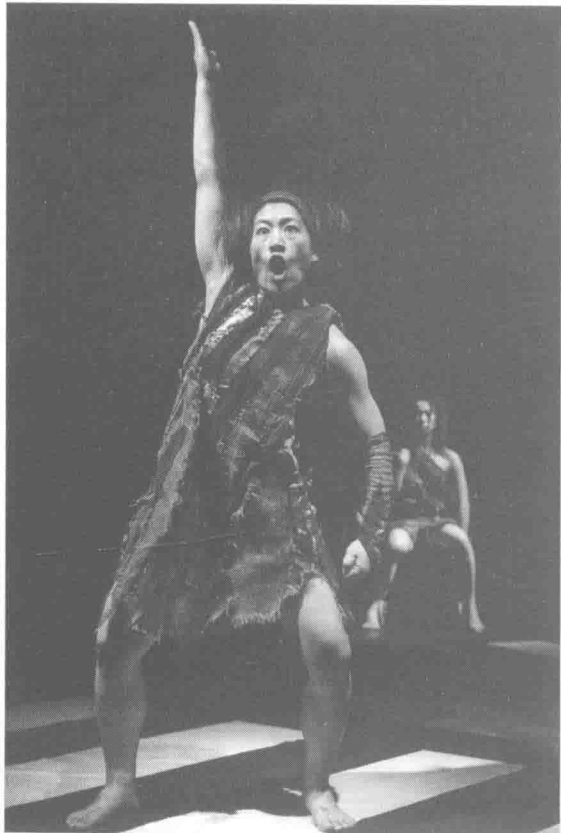


图9-2 一位美国剧作家在中国

1983年，北京人民艺术剧院演出的《推销员之死》是跨文化交流的典型例证。图中展示的是剧作家阿瑟·米勒为中国演员排戏，英若诚（左）出演主角威利·罗曼。（©Inge Morath/Magnum Photo）

图9-3 日本的现代戏剧

日本现代先锋戏剧的代表人物是导演铃木忠治。图中展示的是他的导演作品，欧里庇得斯的《厄勒克特拉》的场景，由斋藤由纪子（Yukiko Saito）主演。铃木忠治在他的作品里使用来自西方和亚洲的现代的、带有实验色彩的手法。背后是坂村幸子（Sachiko Sakamura）扮演克律索忒弥斯，这部作品在纽约的日本协会上演。（©2001 Jack Vartoogian/http://frontrowphotos.com）



受到了限制。宣传更强调舞剧，这些舞剧有精致的舞台、表演和非常强烈的意识形态的宣传内容。在很多地方，戏剧艺术家和很多知识分子一样，被视作具有颠覆性作用人物，被严格限制。

毛泽东去世后，20世纪70年代后期开始的改革开放期间，中国的戏剧和西方戏剧之间开始广泛交流。来自美国和欧洲的艺术在中国访问和表演。如1983年阿瑟·米勒在北京导演了《推销员之死》。另外，流行的传统戏剧形式，如京剧和其他经典音乐戏剧形式重新流行起来。很多戏剧依然保持着社会主义观点和现实主义风格，一些艺术家扩大了作品主旨和风格的边界，将经典传统和当代的形式和观点进行融合。

二战末期，日本的当代戏剧在健康的环境里蓬勃发展，涌现了许多富有天才的剧作家，其中的领袖是木下顺二（Kinoshita Junji，1914—），他的作品结合了社会热点、幽默和一些源自日本民间传统的元素。

20世纪后半叶，日本有三个主要的戏剧发展的分支。一个是传统戏剧——能剧、文乐木偶戏和歌舞伎，其中最活跃的是歌舞伎。这三种古老的戏剧传统今天依然保持着生机和活力。

第二个分支是由各种新剧（shingeki）组成。新剧开始于19世纪后期，贯穿了整个20世纪。广义上讲，相对于传统经典戏剧，新剧是现代戏剧。它比传统戏剧更加现实主义，排除了上帝和戏剧中的奇幻形式，部分原因是它们在经典戏剧中扮演了重要角色。二战后，非现实主义元素开始出现在新剧里。总体而言，新剧依然是戏剧，剧作家仍是创作的中心人物。近些年出现了一些女性剧作家，早先她们几乎是不存在的。

第三个日本现代戏剧类型是先锋戏剧或实验戏剧。这场运动最好的例证是铃木忠治（Suzuki Tadashi）的作品，他先在东京的早稻田大学开始他的工作，接着在利贺（Toga）的山区发展了戏剧社区。铃木忠治追随格洛托夫斯基和彼得·布鲁克的模式，领导了导演中心制剧团，其观念和目标都十分国际化。他的剧团强调总体的演出、身体的运动，以及古典与现代、传统与实验的融合。

中东的戏剧

阿拉伯世界的当代戏剧受到区域政治的强烈影响。虽然伊斯兰教严厉地禁止戏剧，但在伊斯兰时

代以前，讲故事、民间传说和流行喜剧的传统依然贯穿着中东地区。就像亚洲和拉丁美洲一样，19世纪末20世纪初，在中东的阿拉伯戏剧里依然能看到西方殖民影响的增长。

第二次世界大战后到20世纪70年代，中东地区的职业剧场活动有了很大的发展，包括埃及、伊朗、黎巴嫩和伊拉克。这些国家的戏剧受到西方戏剧实践和西方艺术家的影响，也有大量戏剧方面的相互交流。如20世纪70年代早期，伊朗主办了一个重要的先锋戏剧艺术家的国际性戏剧节。此次戏剧节以许多知名的西方艺术家——如彼得·布鲁克、耶·日·格洛托夫斯基、罗伯特·威尔逊——的作品为特色，其中一些作品清晰地反映出中东戏剧和文学的影响。与此同时，一些阿拉伯戏剧艺术家的作品在这个时期呈现出高度民族主义和回归传统民间素材的状态，如伊拉克剧作家兼导演卡西姆·穆罕默德（Qassim Mohammed, 1935—）。

随着一些国家伊斯兰原教旨主义和极权主义的兴起，戏剧活动在有些地区被停止了，在有的地区显著减少或被国家严格控制。如伊拉克的戏剧基础建筑在经历了20世纪80年代的两伊战争和20世纪90年代海湾战争的经济困难之后，被破坏得十分严重，2003再次因美国和英国的入侵占领被破坏。在沙特阿拉伯，1972年建立的由国家资助的“沙特社会的文化和艺术”，监督了很多戏剧活动；然而，政府和社会也有关于是否支持戏剧艺术的激烈争论。

三个获得国际认可的当代埃及剧作家是阿尔弗雷德·法拉格（Alfred Farag, 1929—）、雷内·埃尔-拉姆雷（Lenin el-Ramley, 1945—）和贾迈勒·阿卜杜勒·马克苏德（Gamal Abdel Maqsoud, 1942—）。在约旦，文化部门赞

图9-4 中东的戏剧

当中东局势变得日益紧张，位于巴勒斯坦拉马拉的阿尔-卡萨巴剧团很难按照计划进行演出。为了让剧院生存下去，他们上演由演员和作家创作的独角戏，如《在巴勒斯坦活下去：被占领下的故事》。这个系列的独角戏是剧团成员根据拉马拉的局势创作的。图中展示的是这部作品在伦敦新维克剧院演出的情形。这个场景里的是哈萨姆·阿布·恩施（Hussam Abu Eisheh）、麦哈迈·阿瓦德（Mahmoun Awad）、乔治娜·阿索发（Georgina Asfour）。

（©Geraint Lewis）



助了年度戏剧节，也有独立戏剧节，聚集了阿拉伯世界各处的戏剧艺术家。

巴勒斯坦自 1850 年就有戏剧，但戏剧历史学家主要将目光集中在 1967 年被以色列占领后的戏剧活动。一些剧团和剧作家创作戏剧作品，表达巴勒斯坦人对以色列人控制西岸和加沙的态度。最近，巴勒斯坦的阿尔-卡萨巴（Al-Ksaba）剧团通过访问伦敦的皇家宫廷剧院获得了国际认可。阿尔-卡萨巴剧团最初于 20 世纪 70 年代在耶路撒冷建立，现在位于被占领西岸的拉马拉。反映巴勒斯坦人在以色列占领下生存状态的作品是《小径》（*The Alley*, 1992），由萨米亚·克孜墨兹·巴克利（Samia Qazmouz al-Bakri）写作和表演，焦点集中在 1948 年以来巴勒斯坦女性的生活。

以色列戏剧在 1948 年建国后也得到了发展。以色列戏剧受到了来自东欧移民的影响，还受到了有着中东传统的犹太人的影响，这些犹太人原先居住在阿拉伯国家，后来移居以色列。

以色列的国家剧院之一是哈比马剧院（Habimah），于 20 世纪初在俄罗斯建立，1931 年移入英控巴勒斯坦。另一个大的以色列国家剧院是特拉维夫市立剧院（Tel Aviv Municipal），也被称为卡美尔剧院（Cameri），于 1944 年由导演约瑟夫·米罗（Yossef Milo, 1916—）建立。许多活跃的以色列剧团遍及全国——在特拉维夫、耶路撒冷、海法和其他地方。就像欧洲和美国，以色列也有小型的边缘戏剧团体，他们进行先锋手法的实验。以色列的大部分剧团得到政府的一些津贴资助。以色列戏剧也反映了这个国家喧嚣动荡的历史。以色列最国际化的戏剧家是约书亚·索伯尔（Joshua Sobol, 1939—），他的作品《犹太人区》（*Ghetto*, 1984）在世界各地上演。

非洲的戏剧和戏剧文本

早期的非洲社会有一些与庆典和仪式联系在一起的传统表演，这些表演使用音乐、歌曲和舞蹈。色彩艳丽的、奇异的、符号化的装束是一些仪式和庆典中的关键要素。20 世纪的非洲戏剧艺术家运用这些传统形式，并推翻西方流行戏剧的形式，创造了许多反映新兴独立非洲国家反殖民斗争和攻击极权政治制度的作品。

当代非洲戏剧和社会被分割为英语非洲国家、法语非洲国家和葡萄牙语非洲国家。在这些最初由 19 世纪的殖民力量划分的区域，也有用非洲本土语言进行试验的尝试。在葡萄牙语非洲国家，包括安哥拉、佛得角、几内亚比绍共和国、莫桑比克、圣多美和普林西比，传教士为了传播天主教，引入了宗教剧。1975 年独立前，虽然已经出现一些反殖民戏剧，但这个地区的许多戏剧还是有点像歌舞杂耍。独立后，戏剧的焦点更多集中在唤醒社会意识和遵循宣传鼓动模式的作品上。如，1976 年在安哥拉成立的国家戏剧学院，经

常搬演焦点集中于非洲解放的作品。

非洲法语地区包括撒哈拉以南还有北部非洲。撒哈拉沙漠以南的非洲地区有重要的戏剧，受到传统的故事和音乐形式还有法国戏剧传统的影响。非洲法语地区的很多作品已经在巴黎的戏剧节上演。这个地区的作品经常聚焦于历史编年史、社会问题和政治环境。一些当代著名导演如罗杰·布林（Roger Blin）和彼得·布鲁克经常为他们的演出雇佣这个地区的演员，这使非洲法语地区的戏剧受到国际关注。

非洲英语地区，包括尼日利亚、南非、乌干达和赞比亚，现在已经有了重要的国际影响。20世纪50年代，受这个地区大学的影响，母语是英语的戏剧得以高速发展。大学鼓励戏剧家的作品，也组织旅行戏剧团体。

影响非洲英语地区戏剧的有传统形式、流行戏剧和本地语戏剧。实际上，关于用英语还是非洲本地语创作戏剧，一直存在很大争议。非洲英语地区戏剧的领军人物有现代尼日利亚戏剧的奠基人、尼日利亚人赫伯特·奥贡德（Hubert Ogunde, 1916—1990），演员兼演出经理摩西·奥莱亚·艾德朱墨（Moses Olaiya Adejumo, 1936—），剧作家、导演兼演员奥陆·奥巴费米（Olu Obafemi, 1951—）。津巴布韦剧作家的领导者是S.J. 赤方尼兹（S.J. Chifunyise, 1948—）、本·施本科（Ben Shibenke, 1945—）和汤姆普森·索迪佐（Tompson Tsodzo, 1947—）。在肯尼亚，剧作家恩古吉·瓦·提安哥（Ngũgĩ wa Thiong'o, 1938—）用肯尼亚语单独或与他人联合创作了许多作品，1977到1978年间被苛刻的当局逮捕，接着被放逐。20世纪70年代，南非出现了一批重要的剧作家和戏剧团体，包括市场剧团（Market Theatre），人民的空间剧团（People's Space Theatre）和连接林荫道剧团（Junction Avenue Theatre Company）。这些剧团时常创作关注南非种族隔离的作品。

南非的剧作家阿索尔·富加德（Athol Fugard, 1932—）和尼日利亚剧作家沃尔·索因卡（Wole Soyinka, 1934—）的作品主要关注政治和社会平等。两位作者也是当代非洲剧作家中最具国际声望的剧作家。富加德，白人，在《血界》（*The Blood Knot*, 1964）、《希兹威·班西死了》（*Sizwe Banzi is Dead*, 1973）、《哈利和男仆》（*Master Harold*）、《男孩们》（*The boys*, 1982）和《阿罗斯的教训》（*A Lesson from Aloes*, 1987）等作品中攻击种族隔离政策。索因卡，同时是诗人、散文家和小说家，20世纪50年代晚期在伦敦皇家剧院开始他的职业生涯。他富有政治色彩的作品导致他于1967年在尼日利亚被捕，随后是两年的监禁。1973年，他为英国的国家剧院改编了欧里庇得斯的《酒神的伴侣》（*Bacchae*）。1986年索因卡赢得了国际认可，获得了诺贝尔文学奖。他最知名的作品是《沼泽地的居民》（*The Swamp Dwellers*, 1957）、《路》（*The Road*, 1965）、《死亡与国王的侍从》（*Death and the*

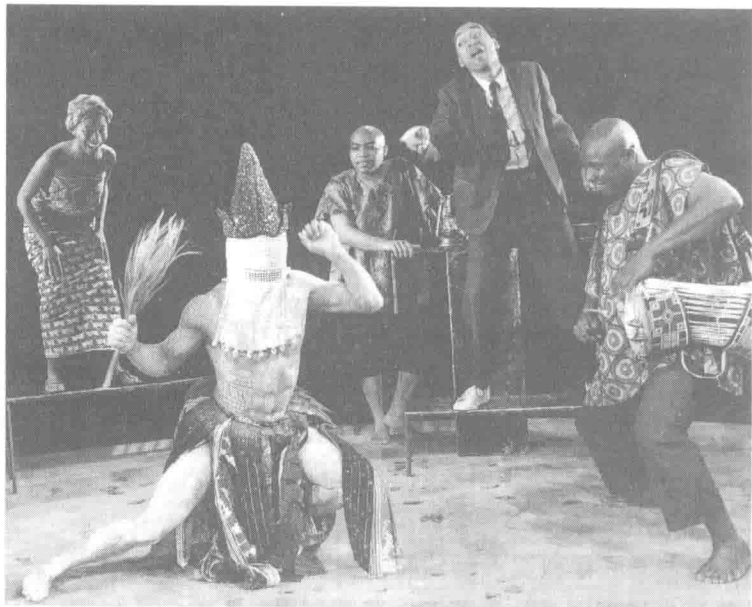


图9-5 非洲戏剧：

沃尔·索因卡

过去半个世纪非洲主要的剧作家是尼日利亚的沃尔·索因卡。作为一个诗人、作家兼剧作家，他于1986年获得诺贝尔文学奖。获奖前，他在尼日利亚因政治主张入狱。图中展示的是《狮子和宝石》，是一个喜剧，讲述约鲁巴的某个村子里的男人追求女仆的故事。这部作品将传统非洲庆典仪式要素和现代主题以及人物混合在一起。

(©Marilyn Kingwill/ArenaPal/Topham/The Image Works)

的政治和社会动荡作出回应。

如20世纪初，整个拉丁美洲有很多喜剧作品问世，特别在阿根廷。这些戏剧创作涉及每个拉美国家的独特习俗。在两次世界大战之间，拉美的剧作家很明显受到了一些欧洲风格的影响，如超现实主义和表现主义，但他们的作品题材经常触及民族主义问题。

二战后，一些拉丁美洲剧作家开始聚焦于他们国家所面临的民族问题和关注。今天的阿根廷、巴西、智利、墨西哥和秘鲁涌现了许多在拉丁美洲发展最完备、政治最活跃的剧作家和剧团。这些国家的戏剧艺术家将当地人民喜闻乐见的形式和西方现代主义戏剧的风格——包括现实主义、表现主义、荒诞主义——以及最新的表演艺术融合在一起。

最著名的戏剧艺术家之一是巴西剧作家、导演兼戏剧理论家奥古斯特·伯奥（Augusto Boal, 1931—2009）。伯奥写了许多戏剧作品，包括《贫穷的妻子，吝啬的丈夫》（*Lean Wife, Mean Husband*, 1957）、《拉丁美洲的革命》（*Revolution in South America*, 1961）和《乔，从子宫到墓穴》（*Joe, from the Womb to the Tomb*, 1962）。20世纪60年代，伯奥创作了戏剧性和革命性的历史人物。因为持马克思主义观点，伯奥被迫流亡。

流亡中，伯奥游历了南美洲和世界的其他地方，实验不同类型的戏剧。他创造了纪实戏剧：纪实戏剧的题材取材自当代政治问题，具有在公共空间上演的环境风格，通过惊奇捕捉观众。伯奥因他的理论著作《被压迫者戏剧》（*Theatre of the Oppressed*, 1975）获得国际声望，这部著作成为革命和社会反思类戏剧的宣言。伯奥在世界各地持续教授戏剧、举办研讨会和演讲，直到

King's Horsemen, 1975) 和《巨头们》（*Play of Giants*, 1985）。

拉丁美洲戏剧

在20世纪的拉丁美洲，现实主义戏剧、实验戏剧、激进的社会政治戏剧和流行形式共同发展，相互依存。虽然拉丁美洲依然有经济、政治和社会问题，包括政府对文学作品的审查和政府对社会的镇压（如智利1973—1989年间皮诺切特的独裁统治），但每个拉丁美洲国家依然产生了重要的戏剧作品和剧作家。这些剧作家经常会对他们所处社会

2009年去世。

来自阿根廷的4个年轻的当代剧作家是大卫·维罗纳(David Veronese)、洛拉·阿里亚斯(Lola Arias)、拉斐尔·史佩伯格(Rafael Spregelburd)和费得利卡·利昂(Federica Leon)。维罗纳的《女人梦想的马》(*Women Dreamt Horseshoe*)主要描绘了一个十分糟糕的晚餐上,一个女孩子和她的三个兄弟的经历;阿里亚斯的《肮脏的家庭》(*La Esqualida Familia*)讲述了一个弱智孤儿的发现撕裂了一个乱伦家族的故事;史佩伯格的《惊恐》(*Panic*),讲述了一个妇女面对金融危机,疯狂地寻找丈夫存款箱的钥匙;利昂的《前任—安东尼》(*Ex-Antwone*)是一个充满奇幻色彩的幻想故事,在这个故事里,一个年轻人试图接近一个女孩,这个女孩有唐氏综合症,而她已经与一个正常人调换了脸。

当代墨西哥戏剧,按照年轻剧作家理查德·维奎拉(Richard Viqueira)的话,“需要卸下欧洲戏剧模式的重担,力图重塑自己的声音,新的书写方式”。他说,“越来越符合公认的语言习惯,而离自己的民间传统越来越远。”与维奎拉一道,其他获得认可的年轻墨西哥剧作家包括哈维尔·麦尔匹克(Javier Malpicak)、维罗尼克·穆萨雷(Veronica Musalem)、西尔维娅·佩莱斯(Sylvia Pelaez)和阿尔贝托·维拉里尔(Alberto Villarreal)。

9.3 欧洲、英国和美国

现实主义继续发展

1945—2000年间,一些剧作家继续改变现实主义的形式,并且在早期的



图9-6 现实主义戏剧的继续

20世纪后半叶,现实主义作为西方剧作家创作戏剧的主要形式继续存在。阿瑟·米勒是其中的代表人物。他的一些作品被定义为“选择现实主义”,其他人仍是传统意义的现实主义。

《都是我的儿子》是选择现实主义的代表作之一,图中展示的是纽约的杰拉德·舍恩菲尔德剧院的复排演出,图中的演员是帕特里克·威尔逊(Patrick Wilson)、凯蒂·霍姆斯(Katie Holmes)和克里斯汀·卡马乔(Christian Carmago)。(©Joan Marcus)

戏剧革新者易卜生、契诃夫和斯特林堡成就的基础上创造了新的类型。其中之一就是选择现实主义。

第二次世界大战后两位重要的美国作家是田纳西·威廉斯 (Tennessee Williams, 1911—1983) 和阿瑟·米勒 (Arthur Miller, 1915—2005)。威廉斯重要的现实主义作品包括《欲望号街车》(*A Streetcar Named Desire*, 1947)、《热铁皮屋顶上的猫》(*Cat on a Hot Tin Roof*, 1954)、《鬣蜥之夜》(*The Night of the Iguana*, 1961), 其中《热铁皮屋顶上的猫》和《欲望号街车》获得了普利策文学奖。米勒的现实主义作品包括《都是我的儿子》(*All My Sons*, 1947) 和《桥头眺望》(*A View from the Bridge*, 1955)

一些批评家认为米勒和威廉斯在用现实主义的类型之一——选择现实主义的手法写作, 增加行动、场景和对话中的某些细节, 同时忽略其他部分。如在米勒的《推销员之死》(*Death of a Salesman*, 1949) 中, 剧作家突出了主要人物威利·罗曼的选择因素——象征他衰败的要素。并且, 威利心中的场景和来自过去的场景被点缀在现在的场景里。《推销员之死》的场景设置在一个可辨识的现实世界里, 但其中的要素被认真挑选, 用以强调主题思想。田纳西·威廉斯在《玻璃动物园》(*The Glass Menagerie*, 1945) 中将叙述者这个戏剧设置和现实主义场景结合在一起。

整个 20 世纪, 现实主义经常被周期性地宣布终结, 但这种形式却以充沛的活力延续至今。1962 年, 另一个美国作家爱德华·阿尔比 (Edward Albee, 1928—), 以他的剧作《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫》(*Who's Afraid of Virginia Woolf?* 1962) 加入了现实主义作家的行列。然而, 阿尔比的风格非常神秘, 他的一些戏剧作品, 如《三个高个子女人》(*Three Tall Women*, 1991)、《与那个婴儿有关的戏》(*The Play about the Baby*, 1998)、《山羊》(*The Goat*) 和《谁是苏维娅》(*Who Is Sylvia*), 结合了现实主义和非现实主义手法。

20 世纪 50 年代的英国, 一群反对正宗流派的剧作家被统称为“愤怒的青年”, “愤怒的青年”谈论消融中的大不列颠帝国、阶级冲突和政治上的幻灭。大部分“愤怒的青年”的戏剧作品都使用传统的现实主义形式, 只有一些轻微的修改。其中最著名的是约翰·奥斯本 (John Osborne, 1929—1994) 的《愤怒的回顾》(*Look Back in Anger*, 1956)。

对现实主义的实验和背离: 1945—1980

1945 年到 1980 年间, 出现了大量戏剧形式和戏剧手法的实验。大部分实验的内驱力源自当今世界的政治动乱, 以及一种通过质疑传统戏剧惯例、风格和手法进而质疑政治权威的渴望。荒诞派戏剧是二战后第一个蓬勃发展起来的非传统戏剧, 它产生的根源是, 战后幸存者内心深处对这场世纪灾难的

不解和疑惑。

存在主义和荒诞派 存在主义 (Existentialism) 是一个哲学体系，两个法国人——让-保罗·萨特 (Jean-Paul Sartre, 1905—1980) 和阿尔伯特·加缪 (Albert Camus, 1913—1960)，清晰地阐述了这个体系。他们在其他作品中也表述了对第二次世界大战的反抗。存在主义者相信存在无意义；上帝不存在；在这个无理性的世界里，人是孤独的；唯一重要的是，个体能为他自己的行为负责。加缪和萨特创作戏剧来阐述这些观点。最著名的是萨特的《苍蝇》 (*The Flies*, 1943)，改编自古希腊悲剧的《俄瑞斯忒亚》；《禁闭》 (*No Exit*, 1944)，在这部剧作中，萨特表达了“他人即地狱”的观点。

20世纪50年代早期，一种将存在主义哲学与革命性的先锋戏剧形式结合在一起的戏剧方法出现。虽然这不是一场有组织的运动，它还是被批评家马丁·艾思林 (Martin Esslin, 1918—2002) 称为荒诞派戏剧。艾思林指出，这个群体的剧作家有某种共同的特质：生活中发生的大部分事情的概念是可笑荒诞的，无法用逻辑解释，这种可笑或荒诞应当用戏剧行动反映。用这种方法进行创作的作家有塞缪尔·贝克特 (Samuel Beckett, 1906—1989)、让·热内 (Jean Genet, 1910—1986)、欧仁·尤奈斯库 (Eugene Ionesco, 1912—1994)、爱德华·阿尔比，以及哈罗德·品特 (Harold Pinter, 1930—2008)。

荒诞派剧作家表现我们的存在，包括人类的关系和人们的语言——琐细或无意义的。为了增强这一主题，他们使用表面上不合逻辑的戏剧手法。他们的情节也没有传统的高潮结构或片段式结构，常常是什么也没有发生：情节以循环的方式演进，以与开端一致的方式结束。人物不是现实主义的，景物有时是陌生的、不可辨识的。语言经常是电报机式的、稀疏的；人物之间很难交流。

塞缪尔·贝克特的《等待戈多》 (*Waiting for Godot*, 1953) 可能是这些难以捉摸的、非传统戏剧中最著名的作品。与一些荒诞派剧作类似，它的情节是循环的：第二幕的行动看起来重新开始了，相比于第一幕却没有任何变化。两个主要人物，弗拉基米尔和爱斯特拉冈，花费大量的时间等待；他们什么



图9-7 战后“愤怒的青年”剧作家

二战后的英国，有一群青年剧作家挑战了传统价值观。第一部重要剧作是约翰·奥斯本的《愤怒的回顾》。图中展示的是伦敦的一场复演，导演亚历山大·吉尔默 (Alexander Climour)。吉米·阿肯宝拉 (Jimmy Akingbola) 饰演吉米·波特，劳拉·道斯·桑托斯 (Laura Dos Santos) 饰演艾莉森·波特。(©Geraint Lewis)

图9-8 荒诞派戏剧

没有结论、没有意义的对话、存在主义的人物、荒诞的场景——这些是荒诞派戏剧的标志。荒诞派戏剧也可以被视为某种类型的悲喜剧。贝克特的《等待戈多》是其代表作。这里看到的是在伦敦的演出，巴里·麦戈文（Barry McGovern）饰演弗拉基米尔，约翰尼·墨菲（Johnny Murpha）饰演爱斯特拉冈。（©Robbie Jack/Corbis）



也不做，也不能掌控他们的生活。其他两个人，幸运儿和波卓，也不能掌控他们的命运；命运翻转了他们的角色，将一个人从主人转为仆人，另一个从仆人转为主人。贝克特称《等待戈多》是一个两幕悲喜剧，以悲喜剧的观点揭示了人类的生存境遇。

实验戏剧 荒诞派之后，有了替代传统戏剧实践的进一步尝试。这些实验在20世纪60年代和70年代的美国和欧洲展开。这些实验有很多方向——毫无疑问，这些方向反映了现代生活支离破碎的状态。实验包括偶发戏剧、多媒体戏剧和环境戏剧。

偶发戏剧（Happening） 正如名字显示的那样，表现伴随着最低程度计划发生的无组织事件。20世纪60年代这种观点特别流行，即，艺术不应当被博物馆、画廊或音乐厅限制，而可以也应当发生在任何地方：街道拐角、杂货店或公共汽车站。

多媒体戏剧（Mutimedia） 是戏剧和其他艺术的联合体，特别是舞蹈、电影和电视。在这种现在依然创作的戏剧形式里，现场表演者按一定的次序在电影或电视上互动。这种形式将艺术形式或新技术与戏剧事件融合在一起。一种当下流行的结合了戏剧、舞蹈和媒体的形式，我们称作表演艺术，会在下一章讨论它。

任何对二战后反现实主义的讨论都必须考虑到场景和灯光设计的新技术。如捷克斯洛伐克的舞美设计约瑟夫·斯沃博达（Josef Svoboda, 1920—2002），实验了诸如投影、多媒体、可移动平台和新材料，包括塑料等元素。

等待戈多

1957年，加利福尼亚 1957年11月19日，地点是加利福尼亚的圣昆汀监狱。一个舞台在监狱的北食堂搭建起来，一群来自“演员工作室”的演员将要在里表演塞缪尔·贝克特的《等待戈多》。这将是40年以来第一次在监狱进行的表演。

“演员工作室”是一个戏剧团体，致力于上演本国和其他国家剧作家创作的、富有煽动性的和实验性的先锋作品。它的成员不仅在旧金山地区，而且在整个美国为自己赢得了声誉。在演出时，他们像一个整体一般紧密工作。

今天的表演者很紧张，不仅因为他们在一个监狱表演，还因为剧本本身。《等待戈多》是一个没有太多戏剧情节的剧作，充满了文学和宗教的含义。它已经难倒了欧洲和美国的知识分子。演员们知道，一群不安分的囚犯将对它作何反应。

景物被简单地描绘为“一条乡间小路，一棵树”。实际上，这是一个单调无聊的平原。两个主要人物，弗拉基米尔和爱斯特拉冈，在等待一个叫戈多的人。他们也被称作狄狄和戈戈，是两个具有小丑特征的人物。不知何故他们对戈多抱有一种模糊的期待，假如戈多来了就能帮助他们。贝克特从未规定戈多是谁，他可能是上帝，可能是其他人，甚至可能不存在。在等待中，他们试图通过斗嘴和偶尔的歌舞杂耍打破这种千篇一律的无聊生活的痛苦。

作品的困难之处在于，第二幕看起来几乎和第一幕一模一样。在两幕里，弗拉基米尔和爱斯特拉冈都试图自娱自乐。他们在希望和绝望间移动；他们从事例行的插科打诨和哲学思考。

其间，另外两个人物，波卓和幸运儿出现。波卓是一个傲慢专横的人，他像对待奴隶一样对待幸运儿。看起来是哑巴的幸运儿在第一幕接近结束

的时候突然发表了一篇充斥着法律用语的长篇演讲。第二幕，波卓和幸运儿的角色有些颠倒了，波卓已经变瞎了。

没有传统戏剧中期待出现的通常进程或故事线。没有悬念的构建，没有人物谨慎的发展，没有情节的突转，也没有结尾时的大团圆。简而言之，作品否定大部分戏剧内容和结构的传统观念。

作品结束时，戈多的身份依然没有揭示，他也没有出现。取而代之的是，在第一幕和第二幕结束时，一个年轻的信使抵达这里，宣布这天戈多不会来了，但毫无疑问他会在第二天到来。

“演员工作室”的成员在一起表演已经有一段时间了。当他们动手处理这部剧作时，花费了很多时间探索文本、熟悉角色和进行即兴创作。即使做了十分充分的准备，在圣昆汀监狱这样的背景下表演，他们也感到十分不安。毕竟，这些观众是囚犯，而不是老于世故的智识类观众。这类演出甚至对那些最具学者风范的观众都是困难的。

带着这些顾虑，来自“演员工作室”的演员开始他们的演出。演出开始不久，他们感到演出渐入佳境，并且感受到观众似乎比他们预期的更容易理解这部作品。开始几分钟后，观众安静下来。坐在台阶上计划离开的一群男人变得全神贯注，并一直看了下去。

令表演者惊讶的是，观众都聚精会神地坐在那里。囚犯们紧紧地跟随着剧情，从开始一直到结尾，并且似乎理解发生了何事。演出结束后，很明显囚犯们理解了大部分看到的内容，也许没有人比他们更能理解这部作品。这些囚犯在厌倦和挫败中等待他们的判决，这种等待与在舞台上等待戈多的人直观地联系在一起。

电脑技术也在许多现代剧场建筑和灯光系统中得到运用。

环境戏剧 20 世纪 60 年代, 美国的导演兼教师理查德·谢克纳 (Richard Schechner, 1934—) 发明了“环境戏剧” (Environmental Theatre) 这个词汇。然而, 许多环境戏剧的特性源自早期先锋艺术家, 包括弗塞沃洛德·梅耶荷德和安托南·阿尔托的作品和理论。环境戏剧理论的支持者将全部剧场空间视作一个表演区域, 这意味着任何对表演者和观赏者的分割都是矫揉造作的。每个作品都有对空间的转换。

我们应当注意到, 对谢克纳而言, 不止是戏剧空间, 包括戏剧文本都受到这样的转换制约: 文本不再是神圣的或必需的, 即兴创作和对现存文本的重写都是容许的。

对谢克纳的理论产生主要影响的是波兰导演耶日·格洛托夫斯基 (1933—1999)。1959 年到 1970 年, 格洛托夫斯基在波兰实验室剧场上演的许多作品带有环境戏剧的特性。对每个作品, 都以符合演出的标准重新安排戏剧空间和表演者—观众的关系。依照格洛托夫斯基的观点, 戏剧的实质是现场表演者和观众之间的相互影响——因此重新组织空间是他的重点。如他的《浮士德博士》 (Doctor Faustus) 中, 戏剧空间被两张巨大的晚餐桌填满, 观众坐在桌旁, 好像在出席浮士德举办的宴会。在格洛托夫斯基大部分的作品里, 现有的文本被表演者和导演彻底地修改。表演风格立足于外部, 强调身体和声音而非内在的感情。格洛托夫斯基称他的戏剧为**贫困戏剧** (poor theatre), 这意味着在布景和特殊效果上的匮乏。它转而依靠表演者的影响。

图 9-9 彼得·布鲁克: 富有革新精神的戏剧导演

20 世纪的后 50 年, 欧洲大陆和英国出现了大量富有创造性和革新精神的导演。彼得·布鲁克最早以执导莎士比亚的作品声名鹊起, 接着又执导了更多富有实验精神的作品。他勇敢无畏的作品《马拉/萨德》, 受到安东尼·阿尔托的影响。图中展示的是《马拉/萨德》的演出, 场景设置在法国大革命时期的精神病院。(©Dennis Stock/Magnum Photos)



战后的导演

列出每一个战后的欧洲戏剧革新者是不可能的。然而，我们可以注意到，很多导演都从多种戏剧实验中借鉴，即折中主义。他们的作品结合了众多的先锋手法。

英国导演彼得·布鲁克（Peter Brook，1925—）是当代知名的折中主义者。在搬演彼得·魏斯（Peter Weiss）的《马拉/萨德》（*Marat/Sade*，1964）时，布鲁克借鉴了阿尔托的残酷戏剧的理念。他的莎士比亚作品《仲夏夜之梦》（1970）很明显地受到了梅耶荷德的生物力学实验和马戏团艺术的影响，如仙女出现在秋千上。从1971年他成为巴黎戏剧研究所国际中心的导演起，布鲁克就竭力避免他称之为“僵死”的商业戏剧，因为商业戏剧不允许进行实验。布鲁克在他的著作《空的空间》（1968）中阐释了他的戏剧理论。他还出版了自传《多变的点》（*The Shifting Point*，1988），和回忆录《时代的线索》（*Threads of Time*，1998）。

欧洲大陆有许多使用先锋戏剧手法实验的导演。他们中的一些人只能在两者择其一的环境中工作，然而其他人将他们作品中的实验风格更多地带入主要由政府资助的国家剧院。他们包括德国人皮特·斯坦（Peter Stein，1937—），俄国人尤里·留比莫夫（Yuri Lyubimov，1917—），波兰人塔迪尔兹·凯恩特（Tadeusz Kantor，1915—1990），德国人皮特·查德克（Peter Zadek，1926—）和法国人阿里亚娜·姆努什金（Ariane Mnouchkine，1940—）。姆努什金1964年在巴黎建立了先锋剧院“太阳剧社”（*Theatre du Soleil*），已经成为欧洲最受尊敬的导演之一。

商业戏剧的替换选择

美国戏剧在20世纪下半叶的重大发展是创造了重要的传统百老汇商业戏剧的替换选择。这些选择往往能给特殊的观众提供戏剧，演出常常更大胆、更勇敢、更新鲜也更具实验性。三种表现形式是地方戏剧、外百老汇和外外百老汇。应该指出，对后两种情况而言，这项运动遍及全国，而不止是在纽约市。

图9-10 法国先锋导演

今天的全球戏剧十分开放，拥有多种风格和主题。多样化和折中主义最著名的实践者之一是法国导演阿里亚娜·姆努什金。图中展示的是她的作品《最后的沙漠行旅店》（*Le Dernier Caravansérail*）中的一个场景。这部作品根据对世界多个地区难民营和拘役所的难民的采访创作，由他剧团的36个演员创作了很长时间。上下两部的演出持续6个小时。（©Martine Frank/Magnum Photos）



地方戏剧 在过去的半个世纪,美国的一项重要发展是一直增长的地方剧院数目。(在主要城市之外建立重要的剧院也是全球的趋势。)20世纪40年代到50年代,大量重要的地方剧院建立起来,并开始在大城市 and 全国各地蓬勃发展。这些剧院是非盈利剧院而不是商业剧院,但是他们雇佣职业演员、导演和舞美设计师。他们既上演过去的经典剧目,也演出有趣的新作品。实际上在近几年,非盈利戏剧是美国戏剧新作品的主要来源。

这些非盈利剧院催生了许多重要的剧作家和导演的作品。最知名的剧作家是约翰·格尔(John Guare, 1938—)、兰福德·威尔逊(Lanford Wilson, 1937—)、玛莎·诺曼(Marsha Norman, 1947—)和温迪·华瑟斯廷(Wendy Wasserstein, 1950—2006)。在这些剧院中涌现的导演包括康尼狄格州哈特福德舞台剧院(Hartford Stage Company)的马克·拉莫斯(Mark Lamos, 1946—)、纽黑文市馒头剧院(Long Wharf Theatre)的阿尔文·布朗(Arvin Brown)、路易斯维尔演员剧团的乔恩·乔里(Jon Jory, 1938—)和狄斯·麦雅力夫(Des McAnuff, 1952—)。狄斯·麦雅力夫在很多地方剧院执导过作品,包括加利福尼亚州的拉·乔拉剧院(La Jolla Playhouse),有好几年的时间,他都是该剧院的领军人物。

值得注意的是,一个可比较的固定剧院团体已经成为一股重要力量。其中最知名的是曼哈顿戏剧俱乐部和剧作家视野剧院。

外百老汇、外外百老汇和可选择的地方戏剧 20世纪50年代,纽约的外百老汇作为商业戏剧的另一种选择,变得越来越昂贵。外百老汇在时代广场外面,那有许多百老汇剧场。外百老汇的剧场比百老汇剧场小,大部分有不到200个座位。因为票价比百老汇便宜,外百老汇为严肃的经典剧目和实验性作品提供了更多机会。

然而到了20世纪60年代和70年代,外百老汇变得昂贵和制度化。于是,小型独立创作团体不得不发展其他场所。于是外外百老汇诞生了。外外百老汇在相对便宜的空间演出,如教堂、阁楼、仓库和车库。低廉的票价和形式多样的作品是外外百老汇的特点。有许多实验性的作品在外外百老汇上演:如表演者自己创作的作品,融合了绘画、舞蹈和电视等多种形式的作品。辣妈妈咖啡馆是重要的外外百老汇剧场。生活剧团(Living Theatre)、开放剧团(The Open Theatre)、表演团体(The Performance Group)、马布矿场剧团(Mabou Mines)和伍斯特剧团(The Wooster Group)都是活跃在外外百老汇的重要团体。

罗伯特·威尔逊(Robert Wilson, 1944—)和里查德·弗曼(Richard Foreman, 1937—)是两位实验性导演,他们的作品就是在外外百老汇进行的首演。他们的作品很典型,由导演决定主题或观点进行统一,而且他们的素材经常以类似电视或电影框架的方式组织成单元。包含导演自身观点的令人

印象深刻的戏剧性画面是他们作品中重要的一点。

与外百老汇和外外百老汇相似的运动也在美国其他的主要城市传播开来，如华盛顿、芝加哥、明尼阿波利斯、洛杉矶、旧金山、西雅图和其他城市。小型团体的表演作为大型的、完备的地方剧院的替换选择。这些可选择性剧团的演出包括经典剧目、新戏和实验性作品。这类剧团和艺术家的特别之处是他们能呈现特殊团体感兴趣的作品，如女权主义戏剧、劳工戏剧、拉美戏剧、男同性恋和女同性恋戏剧以及美国黑人戏剧。

在远离主要城市商业中心之外的偏僻地区出现了替换戏剧^①，这股潮流正在全球发生。如伦敦有很悠久的“边缘”戏剧历史：这些剧场位于远离商业性的伦敦商业性西区的地区，建立的初衷是为了逃避审查制度，现在上演更多实验性的作品。

两个植根于替补戏剧的美国当代剧作家 萨姆·谢泼德（Sam Shepard，1943—）和戴维·马迈特（David Mamet，1947—）是两位美国剧作家，他们的作品在小型的、替代型的非盈利剧院上演，他们后来成为地方剧院和外百老汇剧院的卓越人物。与一些当代剧作家类似，谢泼德和马迈特的作品混合了高雅艺术观念——如美国家庭的困境和美国梦消亡的主题——和借鉴自电影、流行音乐和情节剧的手法。他们经常也模糊现实主义和抽象派的界限。

萨姆·谢泼德在外外百老汇发展了他的编剧技巧，他的作品融合了超现实主义和荒诞派风格，并且抛弃了传统的情节结构和发展。他后来的剧本包括《被埋葬的孩子》（*Buried Child*，他因此剧获得了1979年的普利策文学奖）、《真实的西部》（*True West*，1980）、《爱情傻瓜》（*Fool for Love*，1982）和《心灵的谎言》（*A Lie of the Mind*，1985）。这些作品表现美国神话、美国社会的暴力和美国家庭的堕落。谢泼德也在一些知名电影里演出。戴维·马迈特从芝加哥的戏剧舞台走出来。他的作品拥有自然主义的语言和背景，主要是关于被击垮的人物，人物的斗争是可被清晰认知的，然而他们没有提供轮廓鲜明的说明或传统现实主义式的解决方案。和谢泼德一样，马迈特也攻击美国人生活中一些被固化的理念。他最著名的作品是《美国野牛》（*American Buffalo*，1977）、《拜金一族》（*Glengarry Glen Ross*，1983）、《奥里安娜》（*Oleanna*，1992）和《波士顿婚姻》（*Boston Marriage*，1999）。马迈特也写作和导演了许多电影。

我们现在将要看到两种战后几年在美国日益突出的戏剧形式：美国黑人戏剧和音乐剧。

美国黑人戏剧

正如我们前面看到的，出现了许多带有具体政治观点诉诸不同观众群的

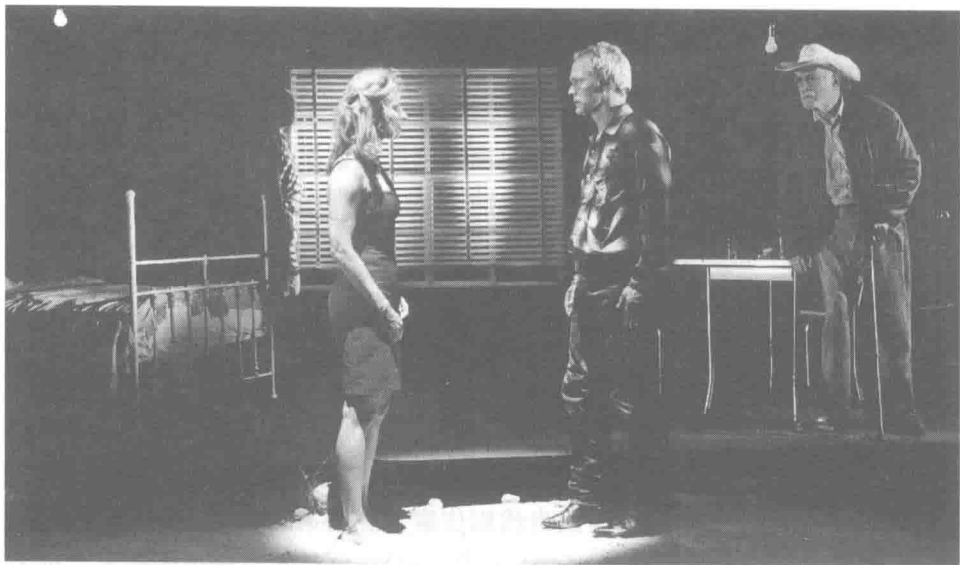
① Alternative theatre, 替换戏剧，是20世纪60年代欧美流行的一种反传统戏剧，尤指伦敦西区剧院区之外和纽约外外百老汇的实验戏剧，意指对已确立地位的戏剧的一种替补。这种戏剧在政治或社会意义上具有激进性，包括政治戏剧、教育戏剧、女权戏剧等。《英汉戏剧辞典》，杜定宇著——译者

图 9-11 外外百老汇的剧作家

萨姆·谢泼德是在 20 世纪 60 年代后期外外百老汇运动和 70 年代替换戏剧和地方剧院运动中涌现的剧作家。谢泼德最知名的作品写于 20 世纪 70 年代后期和 80 年代早期，将传统的家庭剧与极度戏剧性结合起来。

《爱情傻瓜》就是这样的作品，图中展示的是这部作品复演的场景，从左至右依次是格伦·费舍尔 (Glenn Fleshler)、莱拉·罗宾斯 (Laila Robins)、詹姆斯·莫里森 (James Morrison) 和马克·汉姆 (Mark Hammer)。

(©T.Charles Erickson/McCarter Theatre Center for the Performing Arts)



戏剧作品，它们涉及了性别和性别取向。美国黑人戏剧（也被称作黑人戏剧），是戏剧反映美国文化差异和特定的群体对美国文化贡献的例子。美国黑人戏剧的历史可以回溯至 1900 年，追寻它的发展历史，有助于我们理解美国黑人戏剧对当代戏剧的重要性和影响。

1900—1950 年的美国黑人戏剧 20 世纪之交，拉格泰姆的流行切分节奏对新兴音乐剧产生了强烈影响，为许多富有才能的美国黑人提供了桥梁。鲍布·库勒 (Bob Cole, 1864—1912) 和威廉姆·约翰逊 (William Johnson, 1893—1954) 构思、写作、创作和导演了第一个黑人音乐喜剧《昆城之旅》(A Trip to Coontown, 1898)。喜剧演员伯特·威廉姆斯 (Bert Williams, 约 1876—1922) 和乔治·沃克 (George Walker, 1873—1911) 和他们的妻子加入了作曲和写作，创作了音乐剧和轻歌剧，如《在达荷美》(In Dahomey, 1902) 和《阿比西尼亚》(Abyssinia, 1906)。在这些作品中，美国人第一次在百老汇舞台上看到了不用炭笔抹黑化妆、不说方言、用高级时装装扮的黑人。

20 世纪早期就出现了美国黑人的股份制剧团。最重要的是拉菲耶演员团体 (Lafayette Players)，1914 年由阿尼塔布什 (Anita Bush, 1883—1974) 建立，原本叫阿尼塔布什演员团体。到 1932 年关闭为止，这个团体上演了超过 250 部作品，雇佣了许多黑人明星。

20 世纪 20 年代，黑人表演者和作家也开始进入商业戏剧领域。这 10 年，有 20 多部黑人主题的作品在百老汇上演，其中 5 部由美国黑人写作，包括《一起走》(Shuffle Along, 1921)，由诺贝尔·希瑟尔 (Nobel Sissle, 1889—1975) 和尤比·布莱克 (Eubie Blake, 1883—1983) 作词作曲。这 10 年，一

些黑人表演者如查理斯·吉尔平（Charles Gilpin, 1878—1930）、保罗·罗宾逊（Paul Robeson, 1898—1976）和埃塞尔·沃特斯（Ethel Waters, 1896—1977）也出现在严肃戏剧中。

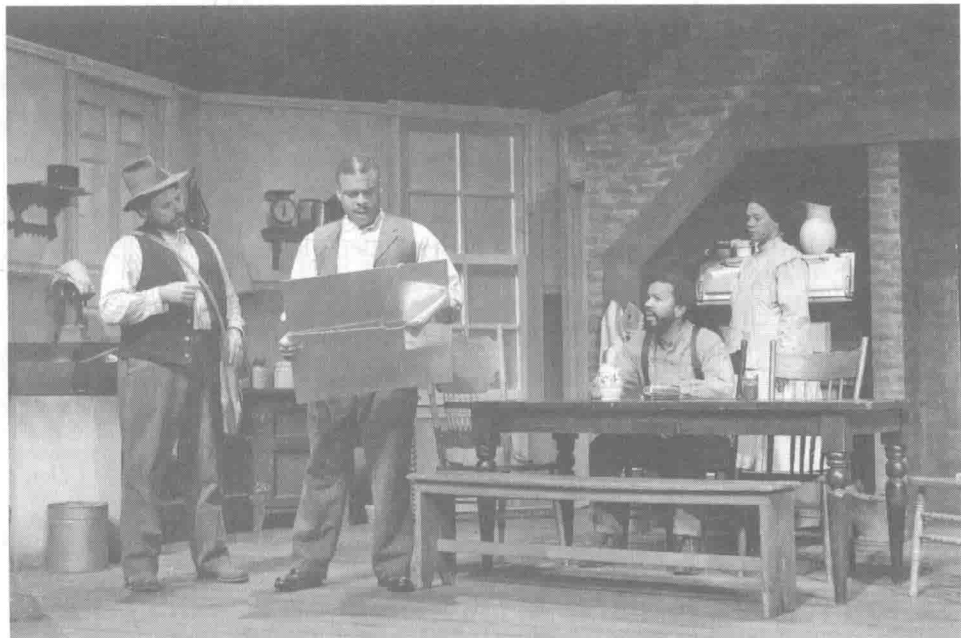
大萧条迫使黑人表演者寻找其他谋生的方法或使用巧妙的方法建立自己的剧院。在百老汇，只有少量作品有黑人，如民间音乐喜剧《孩子，快跑》（*Run Little Chillun*, 1933）和由兰斯顿·休斯（Langston Hughes, 1902—1967）主演的《混血儿》（*Mulatto*, 1935）。

20世纪30年代黑人戏剧最重要的发展也许是联邦戏剧项目。这个项目帮助戏剧艺术家渡过大萧条的艰难时期，在22个城市形成了独立的黑人单元。这些城市上演黑人和白人作者写作的作品，雇佣数以千计的美国黑人剧作家、表演者和技师。1941年，根据理查德·赖特（Richard Wright, 1908—1960）富有争议性的小说《土生子》（*Native Son*）改编的舞台剧，由奥森·威尔斯（Orson Welles）导演，在他的墨丘利剧院上演。其他重要的百老汇商业演出包括，1943年保罗·罗宾逊的《奥赛罗》296次的演出记录和由亚伯兰·希尔（Abram Hill, 1911—1986）改编的《安妮恨史》（*Anna Lucasta*, 1944）。

20世纪50年代以来的美国黑人戏剧 20世纪50年代，黑人戏剧迅速发展，这种发展势头在接下来的50年得以延续。路易斯·帕特森（Louis Patterson, 1922—）的《一大步》（*Take a Giant Step*）——关于在一个没有种族界限的邻居身边成长的作品，首演于1953年。20世纪30年代以来，黑人戏剧的一个重要人物是剧作家导演欧文·道森（Owen Donson, 1914—

图9-12 美国黑人戏剧

20世纪晚期主要的美国黑人剧作家是奥古斯特·威尔逊，他写了由10部作品组成的史诗性剧作，描绘了20世纪美国黑人的生活。图中展示的是在刚果广场演出的威尔逊的《乔·特纳来了又走了》（*Joe Turner's Come and Gone*）。从左至右依次是，史蒂芬·斯宾塞（Stephen Spencer）饰演的卢瑟福·塞利格，亚伦·托德·约翰逊（Aaron Todd Johnson）饰演的赛斯·霍利，艾伦·吉尔默（Allen Gilmore）饰演的拜纳姆·沃克，塔隆·帕顿（TaRon Patton）饰演的贝莎·霍利。（Michael Brosilow/Courtesy of the Goodman Theatre）



1983), 于1954年在霍华德大学搬演了詹姆斯·鲍德温(James Baldwin, 1924—1987)的《阿门角》(*Amen Corner*)。

在外百老汇, 格林尼治夫斯剧院(Greenwich Mews Theatre)开始打造不分种族的演出, 并制作爱丽丝·奇尔德里斯(Alice Childress, 1920—1994)的《心灵的烦恼》(*Trouble in mind*)——第一个美国黑人女性接到的商业作品。战后最重要的作品可能是洛林·汉斯贝利(Lorriaine Hansberry, 1930—1965)的《阳光下的葡萄干》(*A Raisin in the Sun*, 1959)。故事讲述了一个芝加哥的黑人家庭, 这个家庭由一个虔诚的母亲当家, 这位母亲计划搬去白人居民占多数的社区, 在那里黑人家庭会受到排挤。她的儿子在想要一夜暴富的计划里丧失了财产后, 担起了对家庭的责任。汉斯贝利的作品由劳埃德·理查德(Lloyd Richards, 1922—2006)导演, 他是百老汇的第一个黑人导演。理查德后来成为耶鲁大学戏剧部的负责人, 20世纪80年代在耶鲁大学他培养了富有天赋的黑人剧作家奥古斯特·威尔逊(August Wilson, 1945—2005)。威尔逊的作品有《玛·雷尼的黑底》(*Ma Rainey's Black Bottom*, 1984)、《篱》(*Fences*, 1985)、《乔·特纳的来与去》(*Joe Turner's Come and Gone*, 1986)、《钢琴课》(*The Piano Lesson*, 1990)、《海洋之珍》(*Gem of the Ocean*, 2003)和《广播高尔夫》(*Radio Golf*, 2005)。

20世纪60年代到90年代, 涌现了大量美国黑人的戏剧作品, 大部分反映了民权斗争。阿米里·巴拉卡(Amiri Baraka, 1934—)以《荷兰人》引起了戏迷们的注意, 故事发生地设置在纽约的地铁, 表现了在一个黑人男性和一个诱人的白人女性间的性别战争。他的作品《奴隶》(*The Slave*, 1965)、《卫生间》(*The Toilet*, 1965)和《奴隶船》(*Slave Ship*, 1970)表现了黑人面临的政治、社会学和心理学上进退两难的局面。这二十年来重要的剧作有, 卢纳·艾德(Lonne Elder)的《黑暗中老男人的庆典》(*Ceremonies in Dark Old Men*, 1969), 查理斯·戈登(Charles Gordone)的《无处逃身》(*No Place to Be Somebody*, 1969), 道格拉斯·特纳·沃德的《缺席的日子》(*Day of Absence*, 1970)和查理斯·富勒(Charles Fuller)的《一个士兵的戏》(*A Soldier's Play*, 1981), 其中《一个士兵的戏》赢得了普利策戏剧奖。

1970年美国的黑人戏剧联盟有超过125个制作团体。然而10年中只有少数团体幸存下来, 但许多团体都产生了重要影响。除了这些创作团体的出现, 20世纪70年代的另一个重大变化是越来越多的黑人观众出现在百老汇剧院, 这带来了一些很重要的商业性美国黑人戏剧作品, 如《不要烦我》(*Don't Bother Me*)、《我无法应付》(*I Can't Cope*, 1972)、《奇才》(*The Wiz*, 1975)、《泡泡红糖》(*Bubbling Brown Sugar*, 1976)。这股潮流持续到20世纪80年代和90年代的热门, 如《杰里最后的果酱》(*Jelly's Last Jam*,

1992)和《踢踏春秋》(*Bring in' da noise, Bring in'da funk*, 1996)。

美国黑人戏剧艺术家持续在商业戏剧和非营利戏剧中产生影响。如乔治·C·乌尔夫(George C. Wolfe, 1955—),《色彩博物馆》(*Colored Museum*, 1986)、《杰里最后的果酱》和《踢踏春秋》的作者导演,还执导了获奖作品《天使在美国》(*Angels In America*)的两个部分。1993年至2004年,乌尔夫是公共剧场的艺术总监。2003年,乌尔夫执导了《卡罗琳的零钱》(*Caroline, or Change*),用的托尼·库什纳创作的剧本。另一个美国黑人导演肯尼·莱昂(Kenny Leon, 1955—),2002年在亚特兰大建立了真色彩剧院,2004年在百老汇执导了《阳光下的葡萄干》。

苏珊-劳瑞·帕克斯(Suzan-Lori Parks, 1964—)、珀尔·柯立芝(Pearl Cleage, 1948—)和谢莉尔·韦斯特(Cheryl West, 1956—)是三个当代美国黑人女性剧作家,她们的作品涉及种族主义和女性主义问题,并且已经在地方剧院和替代剧场上演。

另一个美国黑人女性戏剧家是起亚·蔻蓉(Kia Corthron, 1961—),她的作品以政治为取向。蔻蓉的作品包括《寻求成因》(*Seeking the Genesis*, 1996),《力量联合体》(*Force Continuum*, 2000)和《急速呼吸》(*Breath, Boom*, 2001),已经在在外百老汇和地方主要剧场上演。

音乐剧

吸引大众的流行商业戏剧在美国戏剧中长期占据优势地位。这种流行戏剧的丰富历史经常因为一些评论家所谓“高雅艺术”的偏见而被忽略。一些当代历史学家和批评家指出,这些吸引普通大众的流行戏剧很值得研究,并且影响了一些在商业主流之外的剧作家和戏剧艺术家。也许在美国最流行、最有特色的戏剧形式是**音乐剧**(musical)。

先辈们 19世纪,情节剧用音乐为戏剧情节演出伴奏。歌唱和舞蹈也在19世纪其他的戏剧娱乐形式里——如歌舞杂耍和滑稽表演——扮演关键角色。19世纪晚期另一种发展完美的形式是轻歌剧。轻歌剧是浪漫的音乐作品,以在对话里穿插独奏、二重奏和合唱为特色。这样的轻歌剧的例子包括W.S.吉尔伯特(W.S.Gilbert, 1836—1911)和阿瑟·苏利文(Arthur Sullivan, 1842—1900)创作的作品,如《潘赞斯的海盗》(*The Pirates of Penzance*, 1879)和《米卡多》(*The Mikado*, 1885)。美国作曲家维克多·赫伯特(Victor Herbert, 1859—1924)也创作轻歌剧,如《淘气的玛丽达》(*Naughty Marietta*, 1910)。

1900—1940年的美国的音乐剧 在20世纪早期,乔治·M·柯汉(George M. Cohan, 1878—1943)的音乐剧,如《小约翰·琼斯》(*Little Johnny Jones*,

图 9-13 美国音乐剧的高峰

20 世纪 40 年代到 70 年代是美国原生音乐剧的高峰，作曲家和词作家，如罗杰斯和汉默斯坦、科尔·波特、欧文·柏林、弗兰克·莱塞等创作了许多主要作品。图中展示的是在纽约薇薇安·博蒙特剧院复演的罗杰斯和汉默斯坦的《南太平洋》。中间的角色是由凯莉·奥哈拉（Kelli O' Hara）饰演的内莉·福布什，正在表演《我决定把男人从我头发中洗掉》。（Sara Krulwich/The New York Times/Redux）



1904）和《百老汇的 45 分钟》（*Forty-Five Minutes from Broadway*, 1906），拥有美国人喜欢的歌曲、比早期音乐剧更具现实主义的对白和更好的情节发展。柯汉的演出向今天的“叙事”音乐剧（“book” Musicals）——讲一个故事的音乐剧——靠近了一步。（音乐剧的对白和舞台情节有时被称为“念白”[book]，也使用“剧本”[libretto]这个词）。

在一战期间及随后的时间里，一种真正原生的美国音乐剧开始出现。它以典型的、无聊愚蠢的故事和词曲都很催眠的歌曲为特色；这些成功的歌曲被一遍又一遍地演奏，后来成为标准。这个时期著名的作曲家有欧文·柏林（Irving Berlin, 1888—1989），杰罗姆·科恩（Jerome Kern, 1885—1945）、乔治·格什温（George Gershwin, 1898—1937）、科尔·波特（Cole Porter, 1891—1964）和理查德·罗杰斯（Richard Rodgers, 1902—1979）。与这些有创造力的作曲家匹配的是词作者，包括埃拉·格什温（Ira Gershwin, 1896—1983），他为他哥哥的许多音乐填写歌词；劳伦茨·哈特（Lorenz Hart, 1895—1943），他与理查德·罗杰斯合作。柏林和哈特都能自己写作歌词。

1927 年，奥斯卡·汉默斯坦二世（Oscar Hammerstein II, 1895—1960）和杰罗姆·科恩集中了轻歌剧和音乐喜剧最出色的人才创作了《画舫璇宫》（*Show Boat*）。奥斯卡·汉默斯坦二世写作歌词和音乐剧剧本，杰罗姆·科恩作曲。故事十分美国化，它不是一个浪漫的、异国情调的寓言，而是涉及严肃的素材，包括一个黑人女性和一个白人男性的恋爱故事。它的革新之处在于歌曲成为故事情节的一部分，并取消了合唱。

另一个音乐剧的里程碑是格什温的《波吉和贝丝》（*Porgy and Bess*, 1935），根据杜波斯·海沃德（Dubose Heyward, 1885—1940）的作品改编。场景设置在美国的黑人聚集地，南卡罗来纳州的查尔斯顿。《波吉和贝丝》甚至比《画舫璇宫》更具现实主义，它的乐曲如此有力以至于有些人认为它是一个歌剧而不是音乐剧。（实际上，《波吉和贝丝》也在很多歌剧院上演）。

美国音乐剧的高潮 1943 年上演的《俄克拉荷马！》（*Oklahoma!*），第一次将罗杰斯和汉默斯坦聚集在一起成为一个团队。它的诞生标志着美国叙事音乐剧的重要时期。《俄克拉荷马！》将故事、

音乐、歌词、舞蹈天衣无缝地结合在一起,使风格、情绪和意图结合为一个整体,因而备受赞誉。它的舞蹈——由艾格尼斯·德米尔(Agnes deMille, 1905—1993)编排——包括了一个著名的芭蕾舞组合顺序,影响了很多后来的音乐剧编舞,包括杰罗姆·罗宾斯(Jerome Robbins, 1918—1998)和鲍伯·弗斯(Bob Fosse, 1927—1987)。罗杰斯和哈姆斯坦一起创造了其他著名的音乐剧,如《天上人间》(*Carousel*, 1945)、《南太平洋》(*South Pacific*, 1949)、《国王和我》(*The King and I*, 1951)和《音乐之声》(*The Sound of Music*, 1959)。

20世纪40年代到50年代,著名的音乐剧有欧文·柏林的基于安妮·奥克利的生活改编的《安妮,拿起你的枪》(*Annie Get Your Gun*, 1946);科尔·波特版本的《驯悍记》(*The Taming of the Shrew*),也称为《吻我,凯特》(*Kiss Me, Kate*);弗兰克·罗瑟尔(Frank Loesser, 1910—1986)的《红男绿女》(*Guys and Dolls*, 1950);《窈窕淑女》(*My Fair Lady*, 1956),剧本和歌词作者为艾伦·杰·雷纳(Alan Jay Lerner, 1918—1986),作曲为弗雷德里克·洛威(Frederick Loewe, 1904—1988),根据萧伯纳的《皮格马利翁》改编;《西区故事》(*West Side Story*)是《罗密欧与朱丽叶》的现代版本,由伦纳德·伯恩斯坦(Leonard Bernstein, 1918—1990)作曲,斯蒂芬·桑代姆(Stephen Sondheim, 1930—)作词,亚瑟·劳伦茨(Arthur Laurents, 1918—)编写脚本。

一些评论家相信《屋顶上的提琴手》(*Fiddler on the Roof*, 1964)标志着这个时期叙事音乐剧的结束。这部剧的曲作者为杰瑞·巴克(Jerry Bock, 1928—),词作者为舍顿·哈尼克(Sheldon Harnick, 1924—),脚本由约瑟

图9-14 《画舫璇宫》:音乐剧的里程碑

1927年《画舫璇宫》的首演开启了美国音乐剧的新篇章。合唱队消失了,第一次表现种族间的通婚(一个白人男子和一个黑人女子的爱情故事),还涉及了许多美国黑人面对的其他问题。由杰罗姆·科恩和奥斯卡·汉默斯坦二世创作的《画舫璇宫》十分成功。图中展示的是1993年由哈罗德·普林斯执导的复演版本——一部加拿大作品,后来在伦敦和百老汇上演。(©Catherine Ashmore)

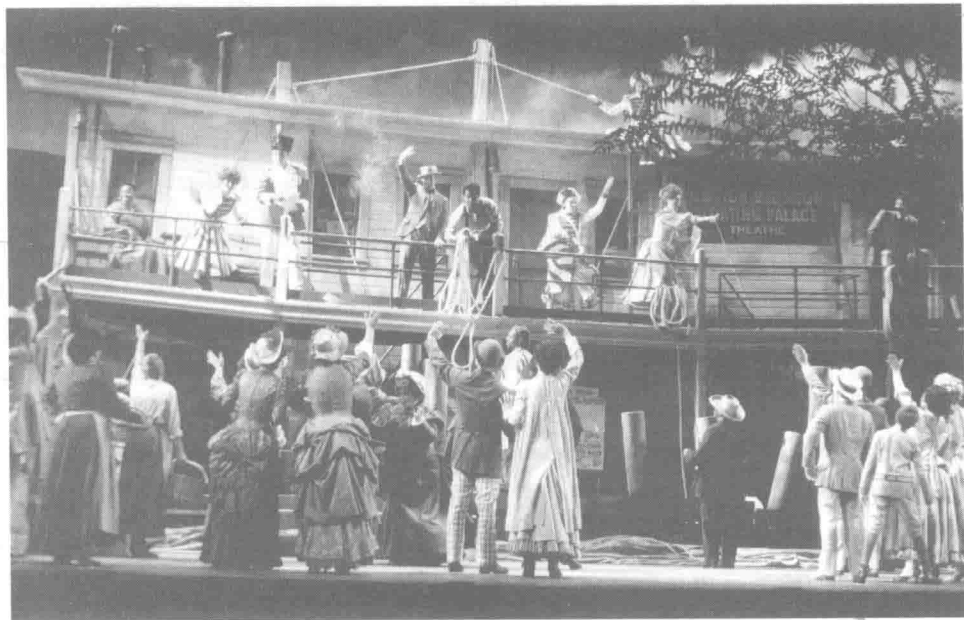


图 9-15 音乐剧的复兴

21 世纪的其他地方，复排了很多以前知名的美国音乐剧。代表作是 2008—2009 年复演的《毛发》，一部开创性的音乐剧，于 1968 年首演。这是一部庆祝美国 20 世纪 60 年代个体解放和思想自由的音乐剧。杰罗姆·拉格尼 (Gerome Ragni) 和詹姆斯·拉多 (James Rado) 创作剧本和歌词，高尔特·麦克德默特 (Galt MacDermot) 作曲，导演黛安·鲍罗斯 (Diane Paulus)。(©Michal Daniel)



夫·斯坦恩 (Joseph Stein, 1912—) 创作。《屋顶上的提琴手》讲述了一个犹太家庭的故事，他们的父亲试图在一个俄罗斯村庄坚持传统，在那里犹太人面临迫害和歧视。这部作品由杰罗姆·罗宾斯导演并编舞。

1965 年以来的美国音乐剧 在音乐剧《屋顶上的提琴手》之后的一个变化是摇滚音乐剧《毛发》(Hair, 1967) 的诞生，由加尔特·马克德莫特 (Galt MacDermot, 1928—) 和格罗姆·拉格尼 (Gerome Ragni, 1942—) 创作。这部音乐剧没有实际的故事线，是 20 世纪 60 年代反正统的生活方式的庆典。

《毛发》之后，音乐剧的场景变得越来越片面化，叙事音乐剧越来越少。其他形式取代了叙事音乐剧。一个是概念音乐剧 (concept musical)，在概念音乐剧里，作品围绕着观念而不是故事营造。由斯蒂芬·桑代姆创作，哈罗德·普林斯导演的《伴侣》(Company, 1970) 和《富丽秀》(Follies, 1971) 是概念音乐剧的两部代表作。两个桑代姆比较近的作品，《点点隔世情》(Sunday in the Park with George, 1985) 和《拜访森林》(Into the Woods, 1988)，也可以被认为是概念音乐剧。

20 世纪 70 年代和 80 年代，音乐剧另一个重要的潮流是音乐剧创作中占有优势地位的舞蹈编导做导演，为音乐剧提供视觉效果。导演—舞蹈编导迈克尔·班奈特 (Michael Bennett, 1943—1987) 发展了《歌舞线上》(A Chorus Line)。《西区故事》和《屋顶上的提琴手》的导演杰罗姆·罗宾斯通常被认为是美国导演—舞蹈编导的代表人物。其他重要的导演—舞蹈编导有高尔·钱平 (Gower Champion, 1920—1980)，负责创作了《你好，多莉！》

(*Hello Dolly!*, 1964)和《42街》(*42nd Street*, 1980);鲍伯·弗斯,执导了《生命的旋律》(*Sweet Charity*, 1966)和《乒乓》(*Pippin*, 1972);汤米·图恩(Tommy Tune, 1939—),执导了《9》(*Nine*, 1982)、《大饭店》(*Grand Hotel*, 1989)和《威尔·罗杰斯的生平》(*The Will Rogers Follies*, 1991)。另一个导演—编舞是苏珊·史卓曼(Susan Stroman),执导了《金牌制作人》(*The Producers*, 2001)。

1965年之后10年的另一个潮流是英国作曲家和作词家的出现。这场运动的代表人物是作曲家安德鲁·洛伊·韦伯(Andrew Lloyd Webber, 1948—),他与词作者提姆·莱斯(Tim Rice, 1944—)写作了《耶稣基督万世星》(*Jesus Christ Superstar*, 1971)和《艾薇塔》(*Evita*, 1979)。韦伯也写作了《猫》(*Cats*, 1982)和《歌剧魅影》(*The Phantom of the Opera*, 1987)。另两个源自英国的奢华音乐剧是《悲惨世界》(*Les Misérables*, 1987)和《西贡小姐》(*Miss Saigon*, 1989)。

随着英国作品的输入,也出现了一个复兴早期音乐剧的运动。然而,20世纪90年代晚期,出现了美国音乐剧反弹的现象。乔治·沃尔夫(George C. Wolfe)《踢踏春秋》的流行和乔纳森·拉森(Jonathan Larson, 1960—1996)的《吉屋出租》(*Rent*)的巨大成功(1995年第一次在外百老汇演出,1996年在百老汇演出),似乎再次唤起了观众对美国形式的兴趣。《吉屋出租》根据歌剧《波西米亚人》改编,使用了多种音乐剧形式(摇滚、爵士、拉丁、歌剧),讲述了一个关于纽约东村的穷困艺术家的故事。迪斯尼的音乐剧,包括《狮子王》(*The Lion King*, 1977)和《阿依达》(*Aida*, 1999),也取得了巨大的成功。

在美国近期的音乐剧里有几种值得注意的潮流。一个是经典音乐剧的复兴。另一个是把电影改编为舞台音乐剧,如《金牌制作人》(*The Producers*, 2001)、《发胶》(*Hairspray*, 2003)和《蒙提派森之火腿骑士》(*Monty Python's Spamalot*, 2005)。还有一股潮流是“自动点唱机”或“歌谣集”形式的音乐剧,演出的基础是知名作曲家和歌手的著名曲目。如《妈妈咪呀》(*Mamma Mia*, 2001),以瑞典歌唱团体阿巴乐队的音乐为特色;《泽西男孩》(*Jersey Boys*, 2005),基于歌手法兰基·维里的流行音乐。分散在这些种类中的是原创音乐剧:其中一些更传统,像《魔法坏女巫》(*Wicked*, 2003)和《晴光翡冷翠》(*Light in the Piazza*, 2005);另一些是非传统还有些挖苦意味的,如《Q大街》(*Avenue Q*, 2003)。

9.4 第二次世界大战之后的加拿大和澳大利亚

二战前,加拿大和澳大利亚的剧院在商业上获得长足发展,呈现一些流

茱莉·泰摩的戏剧

美国导演和舞美设计家茱莉·泰摩 (Julie Taymor, 1952—) 因她充满活力的作品获得广泛赞誉。她的作品吸收了世界各地的戏剧传统。具有东方传统的设计是她作品的标志。她对木偶的运用 (很明显取自印度尼西亚) 和服装设计, 都体现了这个特点。

泰摩在斯里兰卡、印度尼西亚、日本和印度的游历, 使她体验到非常不同的戏剧形式。日本能剧、文乐木偶戏、先锋戏剧还有印度尼西亚的棒撑木偶和皮影对她日后的作品影响尤为深刻。在泰摩早期混合了各种戏剧形式的实验里, 她创立了戏剧团体 Teatr Loh, 这个团体包括了来自爪哇、巴厘、苏丹和西方的表演者。她的许多作品都融合了东方戏剧传统。

泰摩的作品《移位的头》(The Transposed Heads, 1984), 改编自德国的短篇小说, 故事发生地设置在印度; 作品《胡安·达里恩》(Juan Darien, 1988, 1990), 吸收了印度尼西亚和日本的木偶传统, 还有澳大利亚、南美和非洲的音乐; 歌剧改编本《俄狄浦斯王》(Oedipus Rex, 1992), 借鉴了古希腊雕刻和日本能剧的服装。然而, 她最著名的作品是《施布塔格国王》和《狮子王》。

《施布塔格国王》(King Stag) 由 18 世纪意大利的卡罗·哥兹 (Carlo Gozzi) 写就, 描述了国王德罗玛 (King Derramo) 和他邪恶的宰相塔尔塔利亚 (Tartaglia) 之间的故事。为了确保他的女儿

嫁给国王, 塔尔塔利亚施展诡计使国王的灵魂转移到牡鹿的身体里, 接着宰相控制了国王的身体。据统计, 泰摩融合了 9 个不同国家和地区的戏剧传统创造了《施布塔格国王》。她使用 18 世纪意大利即兴喜剧的面具、英国伊丽莎白时期的白色轮状皱领、日本的绘画和色彩、台湾的纸鸢、印度尼西亚的木偶、日本的文乐净琉璃和古老中国的石镜技术 (通过对树脂木偶的使用)。最后展现的是一个富有想象力的、色彩丰富的、不能被定义为任何一种戏剧传统的作品。与之类似, 她的百老汇作品《狮子王》使用大量来自亚洲特别是印度尼西亚和日本的元素; 还有来自南美和非洲的音乐。一些场景结合了演员、面具和木偶, 再一次证明了她与众不同的、对大量戏剧形式的融合。得益于广泛的创作来源, 她的作品不是对任何一种戏剧资源的再创造, 而是取自全世界戏剧传统的合成作品。

Prepared by Naomi Stubbs, CUNY Graduate Center.



图 9-16 茱莉·泰摩 (AP Image)

行的娱乐形式, 这些形式也反映民族认同。澳大利亚的两个代表作品是《涉水人的女儿, 或, 金合欢树的土地》(The Squatter's Daughter, or, The Land of the Wattle, 1907), 它的焦点集中在澳大利亚不受法律保护的丛林居民身上; 哑剧《本耶普或开花的金合欢仙子的魔法》(The Bunyip, or, The Enchantment

of *Fairy Princess Wattle Blossom*, 1916), 包括了一个神话的土著居民人物。

同一时期, 澳大利亚和加拿大发展了“微戏剧”——一些职业的和业余爱好者上演非商业性的、常常是充满政治色彩的作品。在澳大利亚, 这样的剧团有 1936 年建立的悉尼新戏剧联盟 (Sydney's New Theatre League)、1937 年建立的墨尔本新戏剧俱乐部 (Melbourne's New Theatre Club) 和 1937 年建立的布里斯班团结剧团 (Brisbane's Unity Theatre)。1919 年在多伦多大学校园建立的哈特剧团 (Hart House Theatre), 是加拿大“微戏剧”运动的代表。哈特剧团涌现了加拿大二战后 20 年最重要的戏剧艺术家, 是大学作品的发源地, 反映了加拿大大学剧场的活力。

二战以来, 加拿大和澳大利亚的戏剧发展也体现了国际戏剧发展的复杂性。如 20 世纪 50 年代和 60 年代在加拿大, 就建立了一些地方剧院。其中最著名的是安大略省斯特拉斯福德的斯特拉斯福德莎士比亚戏剧节。这个戏剧节于 1952 年在蒂龙·古思里尔 (Tyrone Guthrie) 的艺术方针下创建, 持续贡献经典演出、音乐剧和当代作品。20 世纪 50 年代到 70 年代, 在澳大利亚的很多地方都能看到戏剧的发展。

20 世纪 60 年代至今, 澳大利亚和加拿大的戏剧和先锋戏剧剧团也得以发展。1967 年, 贝蒂·伯斯塔尔 (Betty Burstall, 1926—) 基于纽约著名的实验性剧团建立了墨尔本辣妈妈剧团 (Melbourne's La Mama)。辣妈妈剧团至今仍在运作。1985 年成立于悉尼的 B 剧团也依旧在创作, 并因上演当代作品和对经典文本的独特解读而闻名。近来出现在剧团的明星是电影演员杰弗里·拉什 (Geoffrey Rush, 1951—) 和凯特·布兰切特 (Cate Blanchett, 1969—)。

剧作家和戏剧艺术家表现这些国家不同群体存在的问题。可能最著名的剧作家是出生在蒙特利尔的迈克尔·特伦布莱 (Michel Tremblay, 1942—)。他的法语剧作焦点集中在加拿大的工人阶级和男同性恋问题。好友剧团 (Buddies In Bad Times) 建立于 1979 年, 依然在多伦多致力于男同性恋和女同性恋戏剧的创作。20 世纪 80 年代, 澳大利亚的女权主义戏剧包括家常菜剧团 (Home Cooking Theatre, 1981) 和关键统计剧团 (Vital Statistix, 1984)。澳大利亚音乐剧《美丽新世界》 (*Bran Nue Dae*, 1990) 表现了原著民的生活。

也有一些加拿大和澳大利亚艺术家创作表演艺术和多媒体作品。法裔加拿大人罗伯特·勒帕吉 (Robert Lepage, 1957—) 是一位知名导演、戏剧作品创作者和演员。1993 年, 他在魁北克市建立了机械降神团体 (Ex Machina), 一个多媒体表演中心。勒帕吉其他的著名作品是 1993 年在伦敦国家剧场上演的《仲夏夜之梦》的后现代版本和他自己的《捕月》 (*Far Side of the Moon*, 2000)——他同时扮演了这部作品里两个人物。勒帕吉最知名的作品是 2005

年在拉斯维加斯上演的 *KÁ*，这是加拿大著名的太阳马戏团排演的舞台作品。

在这一章，我们梳理了美国乃至全世界范围内，创造出当今戏剧的诸多纷繁线索。我们已经讨论了戏剧的元素和历史，还有戏剧与社会发生联系的方式。我们也展望了戏剧作为表演艺术的未来，和它被划为人文学科的部分。

概 要

现代的特征之一是日益推进的全球化进程，包括越来越多的交流和互授精华。这也是现代社会和艺术的特征。亚洲戏剧拥有传统和现代两个分支。在一些地方如日本，这两种类型的戏剧都保持着特殊的活力。今天的印度戏剧大部分由为数众多的业余爱好者团体创作。

虽然伊斯兰国家对戏剧有诸多禁忌，戏剧仍在中东的某些地区发展起来。在以色列，戏剧相当活跃。两个著名的非洲剧作家是阿索尔·富加德和沃尔·索因卡。

1945 年到 1980 年间，很多戏剧运动引人注目。贝克特、尤奈斯库和品特的荒诞派戏剧对当代戏剧写作产生了深远的影响。其他运动包括英国“愤怒的青年”和德国的文献剧。选择现实主义的阿瑟·米勒和田纳西·威廉斯是美国剧作家的两位代表人物。

偶发艺术、多媒体、环境戏剧和贫困戏剧迫使观众重新评估传统的表演者—观众关系和戏剧的其他戏剧观念。

美国黑人戏剧艺术家进入人们的视野，写作戏剧，组织演出，焦点集中在美国社会所面临的种族问题。20 世纪 40 年代到 60 年代，美国的音乐剧达到了黄金时期。同时，艺术家开始摆脱重商主义，在外百老汇、外外百老汇、地方剧院和其他可选择的剧院工作。

重要词汇

Book 道白 音乐剧中的文本里说（相对于唱）的部分。

Burlesque 滑稽表演 对严肃文本形式的讽刺。

Environmental theatre 环境戏剧 先锋戏剧的分支，强调表演发生的环境。

Existentialism 存在主义 存在主义戏剧证实了这种哲学：它认为没有任何固定的标准或价值。其现代提倡者是让-保罗·萨特，

Happening 偶发艺术 非文学的或不用剧本的戏剧事件。演出时通常使用梗概，允许偶

然事件。

Multimedia 多媒体 在现场戏剧表演里使用电子媒介，如幻灯片和录像带。

Musical theatre 音乐戏剧 包含歌剧、轻歌剧、音乐喜剧和其他音乐戏剧的形式（有时被称作歌词戏剧）的宽泛类型。

Poor theatre 贫困戏剧 这个词由格洛托夫斯基铸造，用以描绘他的戏剧，它被剥离达到赤裸的本质。

Shingeki 新剧 20 世纪融合了西方剧作和戏剧表演观念的日本戏剧。



第 10 章

当今全球多样化的戏剧

10.1 新世纪的黎明

10.2 今天的戏剧：多样化、全球化和折中主义

10.3 今天和明天：展望

◀ 图 10-1 戏剧的多元化

林恩·诺蒂奇（Lynn Nottage）是戏剧多元化的杰出代表。她的作品《废墟》，也是戏剧全球化的例证。诺蒂奇对美国黑人的经验来自美国和世界其他地区。她赢得了古根汉姆基金奖和麦克阿瑟“天才奖”。《废墟》由凯特·赫瑞斯基（Kate Whoriskey）导演，芝加哥的古德曼剧院和纽约的曼哈顿戏剧俱乐部联合制作。故事发生在 2000 年的刚果共和国，讲述了苏菲和她与男人有关的恐怖经历。她追随纳蒂，一个精明果敢的女商人，她帮助苏菲这样的女性也受益于她们。这部作品贡献给那些富有勇气、坚韧不拔的女性，她们必须在备受伤害后重整破碎的身心。（Photo: Liz Lauren/Courtesy of the Goodman Theatre）

在这一章我们将探讨如今全球戏剧的发展方向。我们的焦点主要集中在美国戏剧，但我们发现世界其他地区的戏剧有些更具代表性。我们将紧密关注反映当代社会多样性的戏剧运动和形式，如女性主义戏剧，还有那些体现持续性实验的戏剧，如后现代主义和表演艺术。然而，这一章的最终目标是探讨 21 世纪戏剧的发展方向。

10.1 新世纪的黎明

正如我们在之前的章节里注意到的，20 世纪后半叶充斥着社会骚动和暴力。世界范围内的政治、经济和文化骚乱持续到世纪结束，艺术一如往常地持续反映这个充满躁动的世界。

广泛兴起的政治、宗教信仰、社会环境保护运动包括艾滋病都深深影响了戏剧。艾滋病是一种破坏人体免疫系统的疾病，20 世纪 80 年代人们开始认识到它的危险性，这也是同性恋群体的行动主义日益增长的原因。许多戏剧工作者死于艾滋病，包括好莱坞音乐剧导演迈克·班尼特（Michael Bennett）、荒诞戏剧团体（Ridiculous Theatrical Company）的建立者查尔斯·勒德伦（Charles Ludlam，1943—1987）。艾滋病也是很多作品的主题，也许其中最引人注目的是托尼·库什纳（Tony Kushner，1965—）的叙事诗《美国天使》（*Angels in America*）。

当代社会遭遇了波斯尼亚和卢旺达的种族灭绝大屠杀，以及美国军方、CIA 特工在伊拉克战争后虐待战俘的种种报道，这使人们质疑二战后人类的道德水平是否有任何明显的进步。虽然东欧国家庆祝极权主义的失败，持续的贫困、犯罪和政府对于少数激进者的打压依然困扰着世界，甚至在经济繁荣时也是如此。大量丑闻和弹劾听证会困扰着美国总统比尔·克林顿。乔治·W·布什尽管失去了民心，却在 2000 年在激烈的竞争中被推选为美国总统，并在 2004 年再一次在选举中胜出。

中东地区的暴力也日渐增长。2001 年 9 月 11 日，美国遭遇恐怖袭击是这种不安定的高潮。美国宣布进行反恐战争并要消灭阿富汗的伊斯兰原教旨主义政体。美国和英国也在 2003 年达成了消灭伊拉克的萨达姆·侯赛因的决议。

同年,美国和一些欧洲国家重启巴以和谈,使中东地区流露出些许和平迹象。然而,这些协商因后来的暴力升级而步履蹒跚。乔治·布什担任总统期间,伊拉克战争造成的选民之间的裂痕比历届政府都要深。2008年和2009年的经济衰退影响了全球经济。2008年,美国选出了首位美国黑人总统,巴拉克·奥巴马。

10.2 今天的戏剧:多样化、全球化和折中主义

必须在当下这样一个复杂、动荡,经常有政治和社会骚乱背景下考量当代戏剧。今天的戏剧可以用三个词进行定义:多样化、全球化和折中主义。多样化和全球化是因为观众本身就十分全球化和多样化,如第1章所言;与之相对应,戏剧的种类也变得空前的多样化。折中主义是因为当代戏剧的结构和形式种类繁多。

戏剧的多样化在全世界范围内存在着,但我们将主要回顾美国戏剧的多样化。我们已经在之前探讨了美国黑人戏剧;现在将我们的注意力转向当代戏剧中其他多样化的例子。

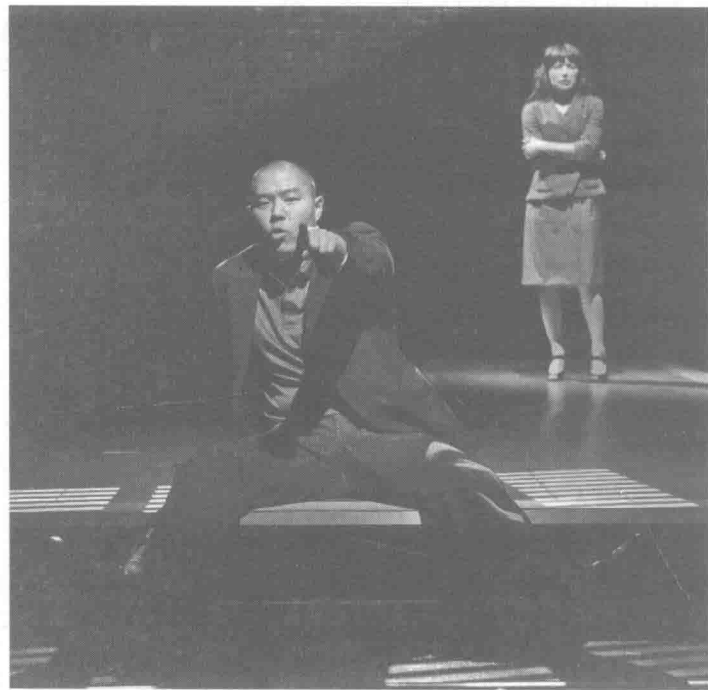
亚美戏剧

19世纪和20世纪的前半叶,戏剧演出中的亚洲人形象呈现极度模式化的倾向。随着20世纪60年代和70年代文化和种族意识的觉醒,这一现象开始有了转变。1965年几个亚裔美籍表演者和导演在洛杉矶建立了东西艺人(East West Players)。1973年,在西雅图成立了排华法案(The Asian Exclusion Act)团体,在旧金山成立了亚美戏剧工作室(The Asian-American Theatre Workshop)。1977年,导演——演员张悌莎(Tisa Chang, 1945—)在纽约建立了泛亚剧团(Pan Asian Repertory Theatre)。这些团体雇佣亚裔美籍表演者,创作取材于亚洲文化遗产的作品,重视由亚裔美国人写作的或为亚裔美国人写作的剧目。新近成立的亚裔美国人戏剧团体包括1989年成立于纽约的马伊剧团(Ma-Yi Theatre Company),1999年成立于洛杉矶的磁石剧团(Lodestone Theatre Ensemble),和1992年建立于明尼阿波利斯的木表演艺术团(Mu Performing Arts)。

20世纪70年代到80年代出现了大量亚裔美国人写作的剧本,包括菲利普·宽·五反田(Philip Kann Gotanda, 1950—)的回忆剧《为第二代渔人歌唱》(*Song for a Nisea Fisherman*, 1980)。剧作家戴维·亨利·黄(David Henry Hwang, 1957—)是第一代加利福尼亚中国移民的后代,在20世纪80年代声望日隆。20世纪80年代黄开始与FOB合作,写作了好几部获得广泛认可

图 10-2 亚美戏剧

亚裔美国剧作家的代表人物之一是戴维·亨利·黄，他在百老汇演出的作品《蝴蝶君》为他赢得了众多奖项。图中展示的是黄最近的作品《黄面孔》。这是一部自传体作品，追寻黄作为艺术家的个人成长历程。它更像一个滑稽讽刺剧。胡恩·李（Hoon Lee）扮演黄的角色，画面中的女性是朱利安·汉泽尔卡·金（Julienne Hanzelka Kim）（Sara Krulwich/The New York Times/Redux）



的剧作，如创作于 1981 年的《舞蹈和铁路》（*The Dance and the Railroad*）。1988 年，黄的《蝴蝶君》（*M. Butterfly*）在百老汇成功首演。《蝴蝶君》源于一个真实的故事，讲述了一个凄美的爱情故事，一位法国外交官遇到一个中国京剧演员并与之相爱，实际上这个演员是男扮女装，并且是间谍。黄的新作，《黄金男孩》（*Golden Child*），在 1996—1997 的戏剧季开演。2003 年，黄与作曲家菲利普·格拉斯（Philip Glass）在《声音之响》（*Sound of a Voice*）中合作。黄也与人合作改编了音乐剧《花鼓戏》（*Flower Drum Song*）和《黄面孔》（*Yellow Face*），这两部作品分别在 2001 年及 2007 年复演。

新生代亚裔美籍剧作家有狄安娜·桑（Diana Son，1965—）、谢遥（Chay Yew，1965—）以及韩昂（Han Ong，1968—）。

还有一场旨在为亚裔美国人争取更多演出权利的运动。黄和演员 B.D. 王（B.D. Wong）——他在原创作品《蝴蝶君》中饰演中国京剧演员——以旺盛的斗志领导了一场抗议，反对雇佣英国演员在音乐剧《西贡小姐》中扮演主要角色。那场运动失败了，但到了 1996 年当百老汇复演《国王与我》时，大量亚裔美籍表演者出现在演出中。

拉美戏剧

当代美国的拉美戏剧或西语戏剧至少能被分为三个群体：芝加哥戏剧、古巴裔美国人戏剧和波多黎各或新波多黎各戏剧。三个群体都关注在美国生活的拉美裔美国人的经历。这些剧作通常用英语写作，有时用西班牙语写作。

芝加哥戏剧主要源自美国西部和西南部，在 20 世纪 60 年代民权斗争期间逐渐占据突出位置。知名的戏剧团体如农业工人剧社（El Teatro Campesino），路易斯·瓦尔迪兹（Louis Valdez，1940—）的作品使这个团体蓬勃发展。瓦尔迪兹加入恺撒·查韦斯（Cesar Chavez）在加利福尼亚组织雇农。他还写作了短的宣传戏剧《演员》（*Actor*），戏剧化地表现工人生活。

农业工人剧社成为其他剧团建立的蓝本，如成立于 1967 年的人民剧场（Teatro de la Gente），1971 年始于加利福尼亚的圣塔芭芭拉希望剧团（Teatro

de la Esperanza)。20世纪90年代,著名的远景剧院(Teatro Vista)开始在芝加哥的墨西哥和西班牙社区表演。

瓦尔迪兹的剧作《阻特装》^①(*Zoot Suit*, 1978)是关于1943年发生在洛杉矶的种族暴力冲突,首演于洛杉矶,获得了众多赞誉,后来在百老汇演出。其他关于芝加哥的作品紧随其后,最著名的是米尔坎·桑切斯-斯科特(Milcha Sanchez-Scott, 1955—)的《公鸡》(*Roosters*, 1987),在这部作品里,斗鸡是象征,用于探求墨西哥裔美国人的焦虑和家庭中的冲突。另一个关注墨西哥裔美国人题材的剧作家是亚瑟·翟容(Arthur Giron, 1937—),一个来自危地马拉的美国人。

① 阻特装,40年代流行于爵士音乐迷等一类人中的上衣过膝、宽肩、裤肥大而裤口狭窄的服装。

古巴裔美国戏剧家主要在佛罗里达发展。20世纪30年代的联邦戏剧计划在1936年和1937年间接帮助了14位古巴裔美国人创作他们的作品。于20世纪70年代开始创作的古巴裔剧作家玛利亚·艾琳·福恩斯(Maria Irene Fornes, 1930—)获得了高度赞誉。过去的25年中出现的当代古巴裔美国剧作家有曼纽尔·马丁(Mauel Martin)、马里奥·培纳(Mario Pena)、多洛雷斯·普莱德(Dolores Prida)、伊凡·阿科斯塔(Ivan Acosta)和奥马尔·托里斯(Omar Torres)。(托里斯的作品集中在迈阿密和纽约。)另一个古巴裔美国剧作家,尼奥·科鲁兹(Nilo Cruz),以《热带的安娜》(*Anna in the Tropics*)获得了2003年普利策文学奖。克鲁兹的新作品《父亲的美》(*Beauty of Father*)于2006年首演。

新波多黎各人与波多黎各文化相关,波多黎各文化主要集中在纽约,其他地区也有。20世纪60年代和70年代,开始出现有波多黎各文化倾向的剧作家和剧团,如西班牙话剧团(Teatro Repertorio Espanol)、波多黎各旅行剧团(the Puerto Rican Traveling Theatre)和由约瑟夫·帕帕(Joseph Papp, 1922—1991)创立的纽约公共剧团(New York Public Theatre)。新波多黎各诗人咖啡馆(The Nuyorican Poet's Café)上演大量西班牙裔剧作家的戏,包括被判刑的米格尔·皮尼罗(Miguel Pinero, 1947—1988)。他的作品《遮掩的世界》(*Short Eyes*),以严峻的现实主义笔调描绘了监狱生活,非常成功,赢得了1973年至1974年间的众多奖项。今天新波多黎各剧作家日益壮大,包括伊薇特·拉米雷斯(Yvette Ramirez)、坎迪·托莱多(Candido Tirado)、爱德华·盖拉多(Edward Gallardo)和胡安·沙姆苏勒·阿拉姆(Juan Shamsul Alam)。

原住民戏剧

严格说来,美国没有原住民戏剧传统,然而有一些包含戏剧元素的宗教和社会传统。这些传统主要存在于古老的宗教典礼和公共庆典上,经常融入



图 10-3 西语戏剧

在美国，代表戏剧多样性的作品是西语戏剧。路易斯·瓦尔德兹的《阻特装》是第一个在百老汇上演的由墨西哥裔美国人写作导演的作品。这部作品在芝加哥的古德曼剧场上演，马科·罗德里格斯（Marco Rodriguez）饰演一个墨西哥裔的流氓（Pachuco）（©Liz Lauren）

义那些戏剧团体和戏剧艺术家，而是就他们的民族和地域身份而言。于是吉奥加玛被定义为特拉华州的基奥瓦人。）1972年，吉奥加玛的作品在纽约的辣妈妈剧场进行了首演，后来也在北美、欧洲和其他地区进行巡演，。

创建于1975年的蜘蛛女剧团既是女性主义剧团，也是原住民剧团。它也是北美上演女性题材和原著民戏剧最久的剧团。三个创建者是利萨·梅奥（Lisa Mayo）、格洛里亚·米格尔（Gloria Miguel）和缪丽尔·米格尔（Muriel Miguel）。剧团创作作品时从故事和其他戏剧传统里寻找素材，歌颂赞美她们的美国印第安女性身份，并批评通常意义上对妇女形象陈词滥调的描绘。

如今原住民戏剧中值得注意的不仅仅是他们的历史或仪式。虽然部落传统是很多剧团创作的灵感，但剧作家和制作人的关注点在当代，融合了当代原著民的精神遗产问题以及他们的渴求。彰显自己不同于欧美同行的独特个性，是当下年轻的原住民剧作家面临的挑战。

最近，一些原住民剧作家出版了自己的文集，包括小威廉·F·耶路·罗伯（William F. Yellow Robe, Jr., 阿西尼博因族）、戴安·葛兰西（Diane Glancy, 切罗基族）和E·唐纳德·两河（E. Donald Two-Rivers, 阿尼什纳比族）。另一个重要的当代剧作家是布鲁斯·金（Bruce King Turgle Clan, 豪登诺斯奥

宇宙的意义。在这些仪式和庆典里，没有传统西方戏剧里的观众：观看仪式和庆典的人们同时也是参与者和主要表演者。19世纪，美国政府取缔了许多这样的宗教仪式和庆典。如果这些包含强烈的戏剧性成分——我们还未论及它们重要的精神和文化价值——的宗教仪式和庆典遗产想要继续存在，只能被迫转入“地下”。

1972年的《美国印第安人宗教自由法》恢复了某些仪式的合法地位，如太阳舞蹈。人们对这些仪式和庆典逐渐增加的认识促使原住民戏剧出现。原住民剧团合唱团（Native American Theatre Ensemble）和蜘蛛女剧团（Spiderwoman）在过去30年引导了这条道路。

原住民剧团合唱团，原先叫美国印第安人剧团合唱团，由哈奈·吉奥加玛（Hanay Geiogamah）创建。（值得注意的是，“原住民戏剧”一词往往不是在风格意义上定

尼-奥奈达族)。金和耶路·罗伯都是导演,在新墨西哥州圣达菲的印第安艺术学院——培育新一代原住民戏剧艺术家的机构——教授剧作写作和表演,并创建了自己的剧团。纽约的美国印第安人社区剧场(ACH)为原住民表演艺术家提供演出剧场,举办为期一个月的印第安夏季系列戏剧节;美国印第安社区剧场还保留了原住民表演者的资料库。其他原住民创作机构有:哈斯克爾印第安国民大学的雷鸟剧团(Thunderbird Theatre),创建于1974年;西雅图的红土表演艺术剧团(Red Earth Performing Arts),创建于1974年;塔尔萨印第安演员工作坊(Tulsa Indian Actor's Workshop),创建于1993年。



图10-4 美国原住民戏剧

美国原著民戏剧,又叫本土戏剧,由美国原著民艺术家为原著民观众创作。艺术家创作时不止希望适应美国原住民文化的主题和素材,还希望重获原始戏剧的作品风格和方法。这里的画面是来自小威廉姆·F·耶路·罗伯的《布法罗士兵的孙子》(Grandchildren of the Buffalo Soldier)。它改编自对克雷格·罗伯(Craig Robe,詹姆斯·柯瑞文饰)的个人采访。柯瑞文在世界各地其他地方生活过,后回到了自己的部族。在这幅场景里,他与奥古斯特·杰克逊(August Jackson,玛雅·华盛顿饰)在一起,作为与过去和当下他的生活环境进行对抗的一部分。戏剧由半影剧团和圣三一剧团联合制作,导演露·贝拉米(Lou Bellamy)。(Ann Marsden, 2005, Penumra Theatre Company)

女权主义戏剧

在美国,一些女性剧作家质疑美国社会中传统的性别角色和女性的地位。20世纪70年代和80年代,出现了许多成功的女性美国剧作家。代表作有玛丽亚·伊瑞妮·福尼斯(Maria Irene Fornes)的《菲芙和她的朋友们》(Fefu and Her Friends, 1977),玛莎·诺曼(Marsha Norman, 1947—)的《晚安妈妈》('Night Mother, 1963),贝斯·亨利(Beth Henley, 1952—)的《心灵的罪恶》(Crimes of the Heart, 1977),温迪·瓦瑟斯坦(Wendy Wasserstein)的《海蒂纪事》(The Heidi Chronicles, 1988)、《罗森韦格姊妹》(The Sisters Rosensweig, 1992)和《美国女儿》(An American Daughter, 1997),波拉·沃格尔(Paula Vogel, 1951—)的《我如何学会了开车》(How I Learned to Drive, 1988)。在前一章,我们讨论了三位重要的美国黑人女性剧作家,苏珊·罗莉·帕克丝、珀尔克里奇和奇雅·柯松(Kia Corthron)。在这个名单里我们能加上林·诺塔奇(Lynn Nottage, 1964—),她的剧作包

图 10-5 性别多样化：女权主义戏剧

近几年，大量的剧作家和剧团开始表现当代女性面对的问题和焦虑。其中最著名的是玛丽亚·伊瑞妮·福尼斯。图中展示的是她的作品《菲芙和她的朋友们》，焦点集中在八位女性身上。观看演出时，观众被分成四个部分，在四种不同的地点看到不同的场景。这部作品由耶鲁艺术剧团上演，画面中的是朱莉安娜·马古利斯（Julianna Margulies）扮演的艾玛和乔伊斯·林恩·奥康纳（Joyce Lynn O'Connor）扮演的菲芙。（©Gerry Goodstein）



括《性感内衣》（*Intimate Apparel*, 2003）和《废墟》（*Ruined*, 2008）。还有拉美裔、亚裔和原住民的女权主义剧作家。

女权主义剧团鼓励观众重新检视自己和社会中的性别偏见。一些学者估计美国有超过 100 个女权主义剧团。这些团体包括山脚下（At the Foot of the Mountain），女性的实验剧团（Women's Experimental Theatre），奥马哈魔力剧团（Omaha Magic Theatre）。开裆裤剧团（Split Britches）因她们的作品《美女的死缓》（*Belle Reprieve*, 1991）而声名远扬，这部剧作是与英国的男同性恋团体 Bloodlips 合作创作的，对田纳西·威廉斯的《欲望号街车》进行了讽刺性引用。

女权主义戏剧植根于过去。美国剧作家蕾切尔·克罗瑟斯（Rachel Crothers, 1878—1937）是女权主义戏剧的重要先驱之一。1906 年到 1937 年，克罗瑟斯写作并执导了很多成功的作品。她的作品涉及女性的道德和社会关注，场景大部分设置在城市的上流社会。1995 年夏，纽约的镜子剧团（The Looking Glass Theatre）复演了克罗瑟斯的《一个男人的世界》（*A Man's World*, 1909），这部剧作抨击双重标准。它的女主角，一个名叫弗兰克·外耳的作家，抚养了一个私生子，孩子的母亲在孩子出生时死去。弗兰克十分厌恶社会风俗对私生子父亲的宽容态度，接着她发现私生子的父亲实际上是自己的求婚者之一——她必须在爱他和厌恶他之间做出选择。蕾切尔·克罗瑟斯的作品是灵巧愉快的喜剧，一直聚焦于性别平等问题。

女权主义戏剧也在世界范围内繁荣发展，各个地区都有很多女权主义剧

作家和戏剧团体,如英国有大量重要的女性剧作家,包括凯洛·丘吉尔(Caryl Churchill,稍后将讨论),汀布莱克·沃顿贝克(Timberlake Wertenbaker, 1946—)和潘姆·吉姆斯(Pam Gems, 1925—)。

同性恋戏剧

女同性恋戏剧团体可以被视作女权主义戏剧的一部分,同性恋戏剧也是一个独特的运动。

20世纪60年代以前,许多剧作家和表演者将同性恋主题引入戏剧作品中。如19世纪和20世纪早期,有大量的反串表演:男性经常以女装出现而女性则穿着男性服装,提出关于性和性别角色的问题。也有一些同性恋主题的作品,如莉莉安·海尔曼(Lilian Hellma)的《双姝怨》(*The Children's Hour*, 1934),表现的是两个女老师之间似有若无的同性恋关系。

然而,第一次让男同性恋生活进入观众视野的是马特·克劳利(Mart Crowley, 1935—)的《乐队男孩》(*The Boys in the Band*, 1968)。克劳利描绘了一群过着开放的同性恋生活的男性。讽刺的是,1969年,该剧上演后一年,纽约格林尼治村的石墙酒吧(著名的同性恋酒吧)的顾客针对警察企图关闭酒吧的行为爆发了大规模冲突。这次暴动,被认为是现代同性恋维权的发端,改变了同性恋激进分子的态度。他们现在拒绝《乐队男孩》中描绘的关于同性恋的刻板印象。然而,该剧三十周年纪念时在纽约的一次重要的复演,导致美国的同性恋戏剧史上对该剧的重要意义进行重新评价。

接下来的几年,复杂的男同性恋人物毫无争议地登上舞台。20世纪70年代到80年代的剧作包括泰伦斯·麦克奈利(Terrence McNally, 1939—)的《利兹大饭店》(*The Ritz*, 1975)和哈维·菲尔斯坦(Harvey Fierstein, 1954—)的《恋歌三部曲》(*Torch Song Trilogy*, 1983)。后来,越来越多的剧作表现同性恋议题。这些作品不止是直率地表现同性恋的生活方式,还提出了同性恋问题的议程。除了关心同性恋议题,还有艾滋病危机造成的紧迫感和对同性恋权利的政治关注。由此产生了大量重要剧作,包括拉里·克莱默(Larry Kramer, 1935—)的《正常的情感》(*The Normal Heart*, 1985),威廉·M·霍夫曼

图10-6 同性恋戏剧

同性恋戏剧是20世纪晚期出现的众多替换戏剧的一种。一个重要的剧团是拉拉五兄弟(Five Lesbian Brothers)。图中展示的是她们的作品《俄狄浦斯在棕榈泉》(*Oedipus at Palm Springs*),由佩格·希利(Peg Healey)扮演泰瑞,多米尼克·迪宝(Dominique Dibbel)饰演蒲琳。这部作品由剧团的4位成员创作,对古希腊俄狄浦斯的神话持现代的、跨性别的观点。

(©Joan Marcus)



(William M. Hoffman, 1939—)的《本色》(*As Is*, 1985), 托尼·库什纳(Tony Kushner)的两幕剧《天使在美国》(*Angels in America*, 1993—1994), 泰伦斯·麦克奈利《爱! 英勇! 怜悯!》(*Love! Valour! Compassion!*, 1995), 以及理查德·格林伯格(Richard Greenberg)的《带我出去》(*Take Me Out*)。格林伯格的《带我出去》获得了2003年的托尼奖。

“性错置”团体, 如洛杉矶的火箭综艺团(The Cockettes)、光之天使(The Angels of Lights), 纽约的珊多拉(Centola)、热桃(Hot Peaches), 是同性恋戏剧的分支。纽约一个重要的团体是荒诞剧场(the Theatre of the Radiculous), 由约翰·瓦罗卡(John Vaccaro)创立。这个团体发掘了出色的剧作家和表演者——查尔斯·鲁德兰姆(Charles Ludlam, 1943—1987)。鲁德兰姆改写了很经典作品, 包括大量笨拙但充满了机智的改写和频繁的易装。他也参与创建了历时长久的荒诞剧场。

虽然多数剧团没能存活下来, 但很多独立的同性恋戏剧表演者和剧作家仍然活跃在人们的视线里。

① 原词为 performance art。一般通译为“行为艺术”, 但在此章中, performance art 不仅包括行为艺术, 还包含与传统的戏剧表演艺术相叠加的部分, 故译为行为与表演艺术。——译者

行为与表演艺术^①

过去30年, 许多艺术家进行一些实验, 迫使观众面对一些问题: 什么是行为? 什么是表演? 什么是戏剧? 戏剧性表现的主题是什么? 一些艺术家关心政治; 一些人则不是。行为与表演艺术(performance art)是新进出现的一种形式, 它并提出这些问题。

在行为与表演艺术的发展历程中发生了两件重要的事情: 首先是20世纪的先锋实验——如达达主义、超现实主义和偶发艺术, 它们强调无理性并攻击传统艺术的价值和形式; 第二个是安东尼·安托万和耶日·格洛托夫斯基的理论。

在过去的30年, “行为与表演艺术”这个词已经代表了许多事物。在它最早的表现形式里, 行为与表演艺术一方面和绘画联系在一起, 另一方面与舞蹈联系在一起。20世纪70年代, 行为与表演艺术出现一个分支, 它强调身体是创作的艺术目标: 一些艺术家在自己身上进行痛苦体验的实验, 一些人在博物馆或其他戏剧空间进行日常琐事(如准备食物)的表演实验。另一个分支聚焦于特定场所或环境, 在这种环境下, 布景或文本是重要的: 艺术家在一些特定场所如地铁站、城市公园或海滨码头进行表演创作。

在行为与表演艺术的一些早期形式里, 故事、人物和文本被最小化, 甚至消失。重点不是叙述故事或探索人物性格, 而在于视觉和仪式感方面。独立艺术家经常在这种类型的作品里高度融合个人化的信息, 有时是政治化或社会化的信息。效果常常像一个不断变化的拼贴。这种戏剧的重点在于用视

觉画面形成舞台上的一切,就像前面提到的,它与绘画有些近似。行为与表演艺术在舞台运动方面也非常接近舞蹈。

在1990年《艺术周》(*Artweek*)的一篇文章中,杰基·艾波(Jacki Apple)解释了20世纪70年代到80年代行为与表演艺术是如何变迁的:

20世纪70年代,行为与表演艺术主要是基于时间的视觉艺术形式,其中的文本为视像服务;到80年代早期,行为与表演艺术朝着基于运动的方向变化,伴随的是行为艺术家成为舞蹈指导。电视和其他流行模式影响了跨学科的合作和“公开展示”……所有这些定义了行为与表演艺术新十年的基调^①。

^① Jacki Apple, "Art at the Barricades", *Artweek*, vol. 21, May 3, 1990, p. 21.

最近几年行为与表演艺术的内涵再次发生了改变。现在它经常与上演自传体素材的艺术家联系在一起。如艺术家卡伦·芬利(Karen Finley, 1956—)等人的作品,经常支持女权主义、女同性恋和同性恋公民的自由,因此饱受争议。极端保守主义宗教团体和国会成员经常抨击他们的作品,并以此反对政府对艺术的捐赠和补贴。他们的作品经常出现裸体形象,表现具有其他性特征或性取向的行为,这些富有争议的舞台演出时时挑战着观众的神经。如在《爱丽丝的强奸》(*Alice's Rape*, 1989)中,罗比·麦考利(Robbie McCauley)用裸体表现了她的曾曾祖母作为奴隶在拍卖台上被拍卖的场景。这些行为表演艺术家继承了由早期现实主义和反现实主义戏剧家开创的潮流,他们的作品挑战社会现状并经常被禁止演出。

外外百老汇是许多行为表演艺术家最初的大本营。斯波尔丁·格雷(Spalding Gray, 1941—2004)和比尔·欧文(Bill Irwin, 1950—)最初就在外外百老汇的替代空间进行单独表演,之后开始进行商业性的演出。格雷是一个独白者,他讨论的问题从个人生活到政治议题,使人们想起那些凭一己之力创造戏剧环境的古老的故事讲述者。埃尔文的表演像哑剧演员,他使用流行的闹剧手法反映当代人类的生存状况。

安娜·德维·史密斯(Anna Deavere Smith, 1952—),美国黑人行为表演艺术家,20世纪90年代早期因为讲述种族骚乱的作品赢得了公众的一致好评。她的作品描述众多她遇到过的真实人物。她的《薄暮:洛杉矶》(*Twilight: Los Angeles*, 1992)表现了1992年洛杉矶罗德尼·金事件后,人们受到的影响。1997年,史密斯首次公演了新作品,《软禁:第一版》(*House Arrest: First Edition*),根据1996年总统竞选期间的接见记录创作;史密斯没有在这部作品里出现,作为代替,她按自己的表演风格指导14个表演者进行表演。1999年她将这部作品改为独角戏。

其他知名的行为表演艺术家有埃里克·博格西安(Eric Bogosian, 1953—)、丹尼·霍克(Danny Hoch, 1970—)、约翰·莱格扎莫(John

Leguizamo, 1965—)、麦克·戴西 (Mike Daisey, 1973—)、利萨·克朗 (Lisa Kron, 1961—) 和张家平 (Ping Chong, 1946—)。张家平是亚裔美国人, 他将多媒体融入他的作品中。

许多演出空间因上演行为表演艺术家的作品而声名远播。包括纽约的两个地方: PS 122, 曼哈顿东村改建的公共学校; 还有位于市区的厨房 (Kitchen)。另外, 美国的一些博物馆因上演一系列行为表演艺术家的作品而为人们所知, 包括明尼阿波利斯的沃克博物馆 (Walker Museum) 和芝加哥的当代艺术博物馆 (Museum of Contemporary Art)。行为与表演艺术经常在一些经过功能转换的现成空间 (found spaces)^① 和博物馆上演, 再次反映了行为与表演艺术多样化的特性与较早的先锋运动和视觉艺术的联系。

美国及世界的主要城市都有重要的行为表演艺术家, 如日本的尾形一成 (Issei Ogata, 1952—) 和加拿大法语区的罗伯特·勒帕吉。勒帕吉创建了机械降神, 位于魁北克市的多媒体中心。

后现代主义

通过探查上述行为与表演艺术的例子, 我们可以看到当代戏剧是高度折中主义的。一些作品聚焦于政治问题, 另一些聚焦于形式问题。很多作品混合了技术和风格。当代戏剧中, 批评家经常将一些多样且复杂的作品描述为后现代主义。纽约时报的电影评论人 A.O. 斯科特 (A.O.Scott) 注意到后现代主义有以下特性: “具有讽刺效果; 有明显来自过去拼贴物的痕迹; 高雅风格和低俗风格漫不经心的混合体”。然而, 我们应当注意到一些当代批评家

① 现成空间, 指原来不是剧院, 但环境戏剧对其不做大的改动即作为演出场所的空间。《英汉戏剧辞典》, 杜定宇编著。——译者

图 10-7 一位亚裔美籍戏剧家

张家平经常被视作表演艺术家, 作品有多种风格。他的作品是真正世界性的, 混合东方和西方元素, 在戏剧中突出表现亚洲人和亚裔美国人的文化与生活。图中展示的是张家平与陕西省民间艺术剧院合作创作的《中国: 三个中国神话》(Cathay: Three of China)。其中包含木偶的出演。这部作品将两种戏剧文化很好地融合在一起, 是一次令人满意的合作。(©Richaard Termine)



对整个后现代主义归类定义的质疑，他们认为每一个艺术家和艺术作品都是独一无二、难以归类的。后现代主义者似乎具有好几种特征，很难定义。

首先，后现代主义者用艺术反映权力问题。后现代主义者质疑被广泛接受的经典规则；他们也质疑为什么在戏剧的历史上，某类艺术家（如剧作家）或某个群体（如白人男性）应当掌握权力或“特权”。

相应地，后现代主义者反叛传统的阅读文本，认为戏剧作品应当有一个多样化的“作者”，包括导演甚至是观众个人：他们坚持每一个观众可以创造自己独特的阅读。后现代主义者的导演常因解构经典文本而受到关注——这种解构使得原始文本产生分离，发展出新的独立概念，并试图在舞台上表现内化在文本里的权力问题。当以这种方式解构一个经典文本，这个文本可能成为简单的为作品服务的情节梗概。

最著名的解构文本的团体之一是伍斯特剧团（The Wooster Group），艺术指导是伊丽莎白·勒孔特（Elizabeth LeCompte, 1944—）。伍斯特团体最著名的作品有《路线1和9》（*Routes 1 & 9*, 1981），这部作品使用了桑顿·怀尔德的经典作品《我们的小镇》中的一部分；L.S.D.（1983）；和《下定决心》（*Brace Up*, 1991），是以契诃夫的《三姊妹》为蓝本的改编表演作品。1997

年，伍斯特剧团在时代广场附近一个衰败的剧场里上演了尤金·奥尼尔的《毛猿》，是高度戏剧化和身体化的版本。这个剧团经常在曼哈顿知名的可转换空间“表演车库”（Performing Garage）的表演。亦如这个团体的许多作品，在这次演出前，创作者已经讨论修改了《毛猿》，表演者使用一种高度直觉化的风格，用麦克风和放大器创造不安的声音效果，还使用了视频。作品由电影演员



图10-8 后现代主义作品

作为后现代主义的标志，折中主义和广泛多样化是当今戏剧的特征。时代、风格和主题经常混合在一起或和平共处。以实验性作品知名的伍斯特剧团复演的《琼斯皇》就是这样一部混合了风格和素材的作品。演出解构和评论了美国剧作家奥尼尔的这部20世纪早期作品，同时原始文本被并入演出成为一个整体。图中展示的是斯科特·谢菲尔德（Scott Shepherd）、凯特·瓦克（Kate Valk）和阿里（Ari Fliakos）。

（©Paula Court）

威廉·达福 (Williem Dafore, 1955—) 主演。他在这个剧团开始他的表演生涯, 后来也经常回来与剧团一起工作。

另一个当代后现代主义艺术家团体是纽约的电梯维修服务剧团 (Elevator Repair Service), 创建于 1991 年, 在美国和世界各地巡演。2005 年, 它开始上演 F. 斯科特·菲茨杰拉德 (F. Scott Fitzgerald) 的小说《了不起的盖茨比》的阅读版本, 《大亨正传》(Gatz)。演出场所在一个荒废的厂区办公室; 全部小说都是读出来的, 并且由居住在厂区办公室附近的居民表演, 表演超过 6 个小时。

后现代主义也意味着“现代主义者”在现实主义和反现实主义方面的兴趣, 形式不再是戏剧的中心, 艺术家现在已经超越了对表现现实或抽象的关注。取而代之的是, 后现代主义者混合了抽象派和现实主义, 这样他们的作品就不能被简单的定义。进一步说, 高雅艺术和流行艺术不再被严格区分: 后现代主义者将流行艺术和高雅艺术的关注与手法混合在一起。

音乐剧《狮子王》(1997) 是极具说服力的例证。这部剧由迪士尼制作。迪士尼公司的存在促使纽约百老汇经济复苏。《狮子王》根据流行的迪斯尼动画电影改编, 作曲是摇滚作曲家艾尔顿·约翰。导演茱莉·泰摩, 同时也是面具和木偶制作者。泰摩是设计师、导演和舞台作品改编者, 因创造性地借鉴使用亚洲戏剧的木偶技术闻名。她的很多作品, 如在纽约剧场上演的莎士比亚的《提图斯》(1986), 经常复演的改编作品《胡安·达里恩》(Juan Darien, 1988), 在东京上演的伊戈尔·斯特拉文斯基的歌剧《俄狄浦斯王》(1992), 以及 18 世纪卡罗·哥兹的喜剧《青鸟》(1996) 里, 都使用了木偶技术。《狮子王》巨大的商业成功, 清晰地反映了流行艺术和实验戏剧的融合。

迪斯尼在制作音乐剧《阿依达》时, 延续了这项传统。这部剧由艾尔顿·约翰作曲, 罗伯特·福斯 (Robert Falls, 1954—) 导演。罗伯特·福斯是知名导演, 因 1999 年在芝加哥复排的《推销员之死》备受赞誉。2000 年, 《阿依达》在反复修改后, 在百老汇首演。2006 年, 迪斯尼开始排演《泰山》, 由亚裔作家戴维·亨利·黄创作剧本, 摇滚作曲家菲尔·科林斯创作音乐和歌词。迪斯尼雇佣了超前卫艺术剧团 (En Garde Arts) 的后现代主义导演安妮·汉伯格 (Anne Hamburger, 1954—), 负责监督迪斯尼公司从 2000 年到 2008 年的所有主题公园舞台作品, 这也反映了后现代主义戏剧和流行文化的互动。

一些替代剧院、剧作家和行为表演艺术家能被归类为后现代主义者。

英国和爱尔兰的替换戏剧^①

如我们之前提到的, 现代戏剧的多样性是世界性的。英国和爱尔兰的替

换戏剧剧团和剧作家反映了这种趋势。在伦敦,相对于商业戏剧,替换戏剧团体和剧作家中较知名的是“边缘戏剧”(fringe theatre)。一些当代政治性剧作家从“边缘戏剧”开启他们的职业生涯。这些英国剧作家身处后现代主义传统中,混合了现实和戏剧手法,并将高雅艺术的观念和流行艺术的手法融合在一起。如卡里尔·丘吉尔(Caryl Churchill, 1938—),创作了《九霄云外》(*Cloud Nine*, 1979)、《顶级女孩》(*Top Girl*, 1982)、《疯狂森林》(*Mad Forest*, 1990)、《蓝色的心》(*Blue Heart*, 1997)、《远离》(*Far Away*, 2002)、《一个数字》(*A Number*, 2002)以及《醉后说我爱你》(*Drunk Enough to Say I Love You*, 2006)。她的作品也可以被归类为女权主义戏剧。

当然,英国还有其他重要剧作家。汤姆·斯托帕德(Tom Stoppard, 1937—)继续戏剧创作。他的作品强调文字游戏,显得很机智。相当多“愤怒”的剧作家继续攻击传统政治、社会和经济状况;其中最知名的是戴维·黑尔(David Hare, 1947—)和霍华德·布伦顿(Howard Brenton, 1942—)。更多的当代英国剧作家关注社会政治状况,包括帕特里克·马博(Patrick Marber, 1964—),创作了《商人的机会》(*Dealer's Choice*, 1995)和《偷心》(*Closer*, 1997);谢兹·巴特沃斯(Jez Butterworth, 1969—),创作了《魔咒》(*Mojo*, 1995);萨拉·凯恩(Sara Kane, 1971—1999),创作了《摧毁》(*Blasted*, 1995)、《清洁》(*Cleansed*, 1998)和《渴爱》(*Crave*, 1998)。

还有很多年轻的新一代爱尔兰剧作家关注社会、政治和历史问题。其中最著名的有马丁·麦多纳(Martin McDonagh, 1970—),作品包括《璃琅的美人》(*The Beauty Queen of Leenane*, 1996)、《伊尼什曼岛的瘸子》(*The Cripple*

图 10-9 当代女性剧作家

在过去的25年里,英语国家出现了大量女性剧作家。苏珊·史密斯·布莱克本奖(用于奖励杰出的英语作品),也在这个时期得以发展。萨拉·凯恩的《摧毁》震撼了许多人——但其他人也赞赏她的诚实:包括直言不讳地描绘强奸、折磨和同类相食。图中展示的是,在法国阿维尼翁戏剧节上演的一幕中,卡特琳娜·舒特勒(Katharina Schuettler)和乌尔里希·穆埃(Ulrich Muehe)。(1999年,剧作家在她28岁时上吊自杀)(©Anne-Christine Poujoulat/Agence France-Presse/Getty Images)



of *Inishmaan*, 1996)、《枕头人》(*The Pillowman*, 2003)。科纳·麦科菲森(Conor McPherson, 1971—)因《圣尼古拉斯》(*St. Nicholas*, 1996)《大坝》(*The Weir*, 1997)、《都柏林颂歌》(*Dublin Carol*, 2000)、《闪亮的城市》(*Shining City*, 2004)和《航海家》(*The Seafarer*, 2006)赢得了国际关注。

英国导演黛博拉·华纳(Deborah Warner, 1959—)的作品使用了更加实验性的风格,对文本的重新解释常常聚焦于女权主义、性别和其他社会政治问题。1980年,华纳21岁时在伦敦创建了替补戏剧团体踢剧团(the Kick Theatre Company),在该剧团开始了她的职业生涯。她还为伦敦的皇家莎士比亚剧团和国家剧院排演作品,以对经典作品的独特解释著称。她执导的作品里最知名的是她与女演员菲奥娜·萧(Fiona Shaw, 1959)合作的作品,包括莎士比亚的《理查二世》,萧是主演;贝克特的《落脚声》,在这部作品里她忽略了贝克特精准的舞台指示,调整了台词,引发了贝克特基金会的诉讼;根据艾略特的《荒原》改编的作品,运用了特殊的舞台,使用了各种空间,包括布鲁塞尔的迪斯科舞厅、都柏林的堡垒、蒙特利尔的一个老旧电影院、巴黎医学院的演讲厅和纽约时代广场一个荒废的剧场。2000年夏天和2001年冬天,华纳执导了萧主演的《美狄亚》的改编版本。2005年,华纳执导了全明星阵容(萧也参演此剧)的《裘利斯·恺撒》。2007年,她执导了贝克特的《快乐的日子》,萧担任主演。

图10-10 英国女性的合作

导演黛博拉·沃纳和女演员菲奥娜·萧共同创造了一些非同寻常、令人印象深刻的作品。其中,她们合作的塞缪尔·贝克特的《快乐的日子》就是这样的作品。这部作品延续了荒诞主义者的传统,第一幕表现在一堆沙子里,一个女性将自己埋到腰;第二幕,埋到脖子。这样的剧本对导演和演员都是挑战。图中展示的在伦敦的演出中,萧扮演的温妮和蒂姆·波特(Tim Potter)扮演的威利。

(©Marilyn Kingwill/
Arena/PAL/The Image
Works)

持续的全球潮流：文献剧

正如我们在前一章讨论现实主义时提到的,有一些从过去延续到当代戏剧的戏剧潮流和形式。其中一种是文献剧,它源于希腊古典时期和伊丽莎白



时代的戏剧，并且在20世纪早期得以延续。文献戏剧反映了全球戏剧的多样性和折中主义。

文献剧根据历史文献改编，赋予演出以真实的感受。文献剧旨在使观众相信他们正在观看一段历史，即使艺术家为达到戏剧效果或政治效果已经修改了这些历史材料。最著名的文献剧之一是彼得·魏斯（Peter Weiss，1916—1982）的《调查》（*The Investigation*，1952），它戏剧性地表现对纳粹集中营看守的战争罪审判。今天，舞台上依然有很多出色的文献剧，与此同时，电视纪录片作为文献剧的一种形式十分流行，如《被证无罪》（*Exonerated*，2002），讲述了6个居住在死囚监房里的家伙在执行处决前，面对新的证据，被证无罪的精彩故事。还有大量关于伊拉克战争的文献剧，包括《黑盾》（*Black Watch*，2006），由苏格兰国家剧院搬上舞台。皮特·摩根（Peter Morgan）的《福斯特对话尼克松》（*Frost/Nixon*，2007），则是一部混合了事实和虚构的流行文献剧。

10.3 今天和明天：展望

20世纪，戏剧面临一系列空前的挑战。第一个挑战来自默片，接着是广播和有声电影，然后是电视。伴随着每次挑战，戏剧都曾被认为将经历不可逆转的衰退。毕竟，每个新媒介都提供了戏剧的某种形式，而且这种形式比传统的戏剧更便宜、更易接触。当有声电影出现时，人们坚持认为任何出去

图 10-11 文献剧

文献剧是全球戏剧一股持续的趋势。这种类型的戏剧基于历史文献，包括论文、电邮、录音、电视图像。这些材料赋予演出具有历史感的、真实的气氛。一些文献剧点缀了虚构的成分，如虚构一些片段或对话，但其他部分严格遵守公共文献记录。在表现伊拉克战争的文献剧里，没有哪一部作品比《黑盾》更成功、更令人感动。《黑盾》讲述的是有着300年历史的苏格兰皇家高地部队在伊拉克战争期间的经历。演出融合了戏剧场景、独白、音乐元素以及恐怖的电视战争画面，唤起了人们对战争的恐惧和悲伤。这部作品由苏格兰国家剧院创作演出，在爱丁堡戏剧节首演。（Robert Caplin/*The New York Times/Redux*）



娱乐的人一定是去电影院而非剧场：电影更便宜并提供更有魅力的明星。当电视出现时，人们甚至不需要离开家就能看到戏剧。

不可避免地，由电影和电视带来的新习惯和新竞争，已经使观众的欣赏习惯产生了一些变化。18、19世纪，戏剧——喜剧和悬疑的情节剧——是逃避现实进行娱乐的主要来源。今天，电视包括情景喜剧，提供大部分以前由戏剧提供的轻松娱乐，电影也大量提供逃避现实的娱乐内容。另外，21世纪的问题在于，更新的技术——如交互数字媒体、电视和新的多媒体电脑技术——将进一步侵蚀观众对戏剧的兴趣。

面对挑战，戏剧没有像预期那样经受不可逆转的倒退。恰恰相反，在美国和世界各地出现了更多的戏剧活动，超过数字电影出现以来的任何时间。

为什么会这样？首先，不管戏剧和电影电视的相似之处，正如我们在之前章节指出的，电影电视和戏剧之间有根本性的区别：戏剧呈现的是鲜活的表演者。电影和电视提供的是人的影像和图片，而不是真实鲜活的人。观众和演员之间的交流接触，满足了一种深刻的、基本的需要。无论是电影院的大屏幕还是我们起居室的小屏幕都不能提供这种满足。表演者和观众之间来回交流的强劲情绪——滑稽时刻的笑声和严肃时刻的静默——都不能在其他媒介上创造出来。

第二点是，人类有创造戏剧的冲动。在早先的章节，我们谈到这种普遍的冲动使每个社会都能创造出属于自己的戏剧活动，除非这种活动被明显地压制了。这种对戏剧的需要和欲望将持续到未来，遍布欧洲美国以及世界其他地区。

地方剧院和替换剧院是戏剧仍具有强大吸引力的例证。电视在美国人生活里逐渐占据主要位置的同时，美国主要地方的剧院也蓬勃发展。并且，现在有些替换剧院反映特定种族和少数群体的问题，并对美国戏剧以及全世界其他地区戏剧的发展有重要帮助。

美国黑人剧团和艺术家，西班牙裔剧团如INTAR，波多黎各旅行剧团和农业工人剧社，亚裔剧团，包括泛亚剧团——这些有影响的剧作家、表演者和议题，已经引起公众的普遍关注。与之类似，同性恋剧团和女权主义剧团鼓励观众重新审视性和性别偏见的问题。

当我们从今天的戏剧转向未来时，问题出现了：戏剧将向何处去？当然，任何肯定的回答都是不可能的。但我们可以假设，这一章和前一章的趋势将会继续。未来的戏剧毫无疑问将从过去种类繁多的戏剧资源中汲取营养，继续呈现新作品。无论是创作上还是排演上，戏剧将吸收更多资源。我们不能肯定新的剧作是否能达到过去经典作品的高度，但没有迹象显示剧作家会抛弃戏剧，尽管电影和电视会提供更多的经济回报。

无论戏剧面对来自电子媒体的何种挑战，我们能确定戏剧将以充满活力的形式存活下来。同时，现代技术将在戏剧中扮演重要角色：包括使用计算机灯光控制面板控制灯光效果，屏幕的变化，还有其他方式。毫无疑问戏剧将继续多媒体实验，与电影、数字媒体、舞蹈和电脑媒体融合在一起。

然而，伴随着所有的变革，未来的戏剧毫无疑问还是过去戏剧的延伸。戏剧将继续由男性和女性亲身在观众面前表演，他们表演的剧作将主要表现人类的希望、恐惧、苦恼和欢乐。

显而易见，现代世界的复杂性将带来多种多样的戏剧。当代社会正在进行的多样性探索意味着多样化的戏剧将继续繁荣。毫无疑问，在 21 世纪，戏剧将呈现复杂的碎片化状态，就像我们身处的世界。也许一开始，戏剧就聚焦于人类的问题，所以它们将保持其吸引力之源，正如我们看到的那样遥遥领先。

概 要

当代戏剧不拘一格，从较早的戏剧作品还有其他艺术形式里吸收融合了各种风格和手法。今天剧作家和导演的创作来源十分广泛。可供借鉴的戏剧类型包括现实主义和反现实主义。另外的形式如音乐剧、民族戏剧和政治戏剧形式，包括：美国黑人戏剧、拉美戏剧、原著民戏剧、女权主义戏剧、同性恋戏剧等等。以上种种观点在许多作品里同时存在。今天丰富的戏剧种类包括地方戏剧、商业戏剧和非商业戏剧。

今天，戏剧面对电影电视的挑战表现出来的活力展示了戏剧持续的吸引力以及表演者和观众之间强有力的联系。如果说现在的时代不是戏剧最好的时代之一，它也是一个充满了活力的时期，艺术家可以自由的创作，进行前卫的实验，诠释复兴经典作品。

重要词汇

Performance art 行为和表演艺术 实验戏剧，最初融入了舞蹈和视觉艺术的元素。自表演艺术基于独立的表演者或导演的视觉效果而非剧作家以后，自传体独白（独角戏）成为了

一种流行的表演艺术形式。

Postmodernism 后现代主义 当代概念，意味着艺术家和观众已经超越了现实主义和多种反现实主义的现代主义运动。



第 11 章

音乐剧

11.1 背景

11.2 美国音乐剧简史

◀ 图 11-1 音乐剧

在 20 世纪，美国艺术家在创作音乐及融合音乐与戏剧结构方面，为音乐剧的发展作出了重要贡献，使之成为一种不同的艺术。在 20 世纪的头 30 年，音乐剧开始发展；之后 20 世纪 40 年代中期到 20 世纪 60 年代中期，是叙事音乐剧的黄金时期。近几年，其他国家，如英国，在黄金时期的范式下，在创造新的音乐剧方面赶上了美国的领先地位。图中的音乐剧是《欢乐满人间》，根据沃尔特·迪斯尼的电影改编。这里看到的是劳拉·米歇尔·凯莉（Laura Michelle Kelly）和加文·李（Gavin Lee）在伦敦的演出场景。（© Gerint Lewis）

音乐剧是戏剧的一个重要类型，有自身的规则和魅力。音乐剧包含各种风格：喜剧、悲剧、情节剧等等。接下来的章节里，我们将简要论述音乐剧的历史、它如今的特性，以及它的与众不同之处。

11.1 背景

戏剧和音乐

纵观戏剧历史，戏剧常与音乐、舞蹈紧紧联系在一起。在古希腊悲剧里，就有伴随音乐和舞蹈的合唱部分。歌剧约 1600 年发源于意大利，创作歌剧的人认为自己是在模仿古希腊悲剧。莎士比亚写作的年代差不多是歌剧产生的年代。在他的作品里，歌谣也是戏剧重要的一部分。19 世纪的名词“情节剧”就来自“歌唱戏剧”，在这种戏剧形式里，音乐为舞台上的戏剧行动伴奏。在 19 世纪其他形式的戏剧性娱乐里，如歌舞杂耍表演和滑稽表演，演唱和舞蹈是重要元素。

到了 20 世纪，我们熟悉的音乐剧形式发展到顶点——例如，《俄克拉荷马！》、《西区故事》、《窈窕淑女》、《屋顶上的提琴手》、《歌舞线上》和斯蒂芬·桑代姆的音乐剧。这些音乐剧形式在美国的发展进入鼎盛时期。美国剧作家擅长的每个戏剧形式——像现代悲剧、家庭剧和笑闹剧——都可以在其他时间和其他国家找到其起源。虽然现代音乐剧的前身是模仿的欧洲歌剧，但它主要是由美国创造的。今天，西方世界和其他许多国家模仿和表演音乐剧就是其重要性和普遍性的证明。

音乐和舞蹈的吸引力

在我们更仔细地了解音乐剧之前，探查作为戏剧一部分的音乐和舞蹈部分的吸引力，会很有帮助。

唱歌和舞蹈已经频繁地与戏剧作品结合，这并不是一件很难理解的事情。起初，戏剧、音乐和舞蹈都是表演艺术，它们之间有天然的关联性。第二，唱歌和舞蹈有广泛的吸引力。人们在家中和剧院享受音乐。而且今天的世界

到处都是耳机，人们可以在任何地方听音乐——走路、开车、坐飞机或公共汽车。就音乐而言，听众会自然地对一个难忘的旋律或难忘的节奏产生情感回应，特别是当它被一个拥有迷人声音和魅力人格的歌手演唱出来时。舞蹈也具有极大的感染力。带着与生俱来的优雅和敏捷、经过精心训练的独舞者，或舞蹈时像一个整体、精准度高度一致的群舞者，为观众提供了更高层次的娱乐。

它们超越娱乐的价值在于，在捕捉声音和移动之美、传达更丰富的情感上，舞蹈和歌唱拥有无与伦比的力量。在语言艺术中，有些想法和感觉无法用散文充分表达，因此我们转向诗；同样，有一些美、痛苦和精神，只能通过声音、器乐演奏和舞蹈传递表达。

歌 剧

在讨论音乐剧之前，我们应当对音乐剧的前身和起源——歌剧——作一个简单的回顾。我们将歌剧定义为全部由音乐构成的戏剧。每个部分的表演都是通过歌唱完成，不止是咏叹调，还有被称为宣叙调（*recitatives*）的过渡部分。歌剧作为一种由音乐构成的戏剧，约公元1600年起源于意大利佛罗伦萨。约17世纪，歌剧传播到意大利的其他地方。公元17世纪至20世纪，歌剧不止在意大利传播发展，还在法国、德国、英国还有欧洲的其他国家发展。

经过这些年的发展，歌剧逐渐发展成今天的形态。伴随着二重唱、三重唱和四重唱的咏叹调（有力的、旋律性很强的独唱）以及合唱，都在歌剧结构中占有重要位置。神话、历史和当代虚构的或真实的事件是歌剧故事的来源。后来出现的喜歌剧成为作曲家创作的重要歌剧类型。意大利的亚利桑德罗·斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti, 1659—1725）是歌剧史上的重要人物，他确立了咏叹调至高无上的地位；沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791）将喜歌剧的发展带入顶峰；德国作曲家理查德·瓦格纳（Richard Wagner, 1813—1883），将他基于神话和传说的宏伟想法加之于歌剧上，并取得了毫无争议的成功；意大利作曲家居塞比·威尔第（Giuseppe Verdi, 1813—1901）是卓越的音乐家，他的作品里有熟练的管弦乐技巧和为了戏剧效果的令人印象深刻的直觉。

19世纪晚期和20世纪早期，吉亚卡摩·普契尼（Giacomo Puccini, 1858—1924）创作了非常流行的歌剧，具有罗曼蒂克的故事和富有魅力的旋律。之后的20世纪，歌剧的伟大时代似乎过去了。这个世纪，复排一些较早的歌剧成为基本剧目（*standard repertoire*）。20世纪后半叶，人们继续创作歌剧，许多是由歌剧院委托创作——其中一些得到观众的喜爱。然而其他的一些作

图 11-2 歌剧

歌剧是一种重要的和音乐剧相关的音乐形式，源自公元7世纪初的意大利，用了三个世纪传播到欧洲和英格兰。歌剧强调音乐；实际上，歌剧从头到尾由音乐构成——以独唱、二重唱、合唱和其他歌唱的组合形式为特色。歌剧更注重演唱而非表演。这里看到的是纽约大都会歌剧院上演的《茶花女》，雷蒙·瓦格斯（Ramon Vargas）饰演阿尔弗雷多，勒妮·弗莱芒（René Fleming）饰演维奥莱塔。（Ken Howard/Metropolitan Opera）



品，由于吸收了现代音乐的不和谐音和无调性，没能被公众广泛接受。除了基本剧目，在歌剧院上演音乐剧并不罕见，如格什温的《波吉和贝丝》和桑代姆的《理发师陶德》（*Sweeney Todd*）。感谢歌剧丰富的遗产，它得以继续在表演艺术中占有重要地位。

歌剧有很多戏剧的特质：鲜明的人物和故事，情节的突转和出人意料的反转。但长期以来，人们将歌剧放在音乐的范畴内而不是戏剧中。这主要是因为作曲家和乐谱是支配性的。体现这种分类原则的是《唐璜》。

《唐璜》的剧本是由洛伦佐·达·彭特撰写，但人们从来不会称达·彭特的《唐璜》，人们总是说莫扎特的《唐璜》。同样的，《福斯塔夫》（*Falstaff*）是根据莎士比亚的《温莎的风流娘们》创作，但人们只知道它是威尔第的《福斯塔夫》。在歌剧里，作曲家的作用是最重要的。相比之下，音乐剧主要属于戏剧领域。

音乐剧的类型

为了理解现代的音乐戏剧（musical theatre），有必要去定义某些术语。现代的音乐戏剧除歌剧外，还包括轻歌剧、音乐喜剧、音乐剧和时事讽刺剧（revue）。

轻歌剧不像歌剧，它并非全部由音乐构成，某些部分是由表演者说出来的，像普通的戏剧。发生在遥远地方的罗曼蒂克故事，通常是轻歌剧的特色。非现实和虚构的情节使大部分轻歌剧远离日常生活。但出色的轻歌剧有美丽的令人惊叹的旋律和一个完整的故事，通常是富于幻想的。轻歌剧包括独唱、二重唱、也有像合唱似的激动人心的三重唱。

音乐喜剧是音乐娱乐的一种形式，20世纪20年代出现在美国，包括用流行音乐点缀的轻巧喜感的故事。早先的故事往往很牵强甚至愚蠢，但它和当



图 11-3 轻歌剧

轻歌剧介于歌剧和音乐剧之间。重点在音乐，但有些场景用对白。轻歌剧通常是喜剧，最好的例子是19世纪晚期的W. S. 吉尔伯特和阿瑟·苏利文合作的作品。这个场景是他们的歌剧《潘赞斯的海盗》（*The Pirate of Penzance*）在格斯里剧院的演出。导演乔·道林（Joe Dowling），舞美设计迈克·耶尔根（Michael Yeargan），服装保罗·塔兹韦尔（Paul Tazewell）。（©Michal Daniel）

代的人和事有关，所以音乐喜剧比歌剧更接近人们的生活。音乐剧从轻歌剧和音乐喜剧中演化而来。这方面的例子——《画舫璇宫》、《波吉和贝丝》、《俄克拉荷马！》和《窈窕淑女》——将会在下面讨论。

在界定音乐娱乐的范围时，我们应当注意时事讽刺剧。在时事讽刺剧里，幽默短剧和小插曲与音乐片段交替出现。我们需要记得，时事讽刺剧不是一个从头到尾独立完整的故事；它们往往有一个共同的主题，但场景和歌是独立的，彼此间几乎没有什么联系。

11.2 美国音乐剧简史

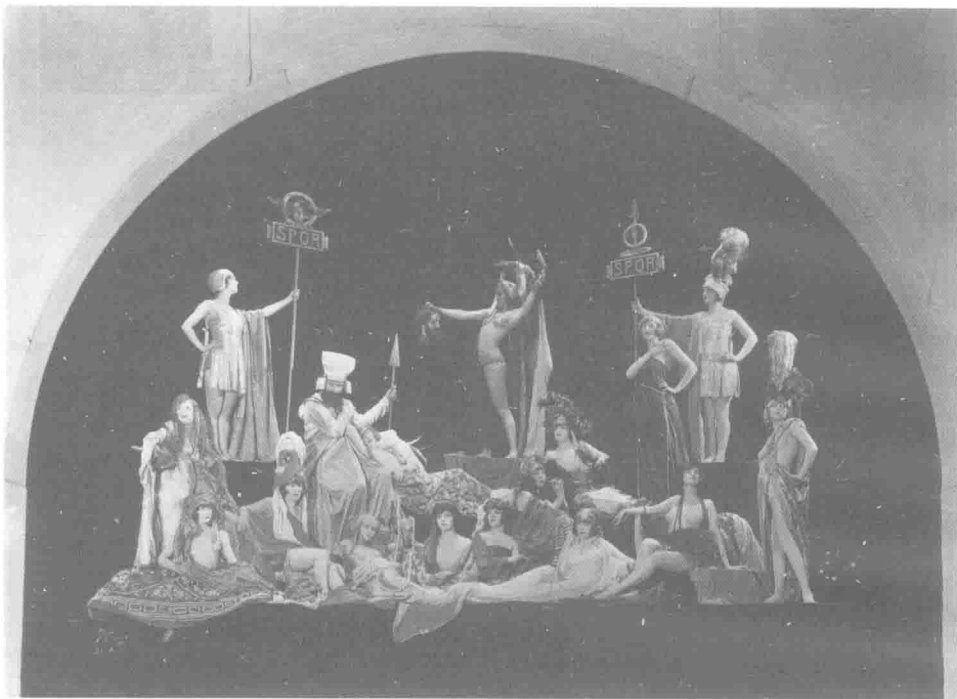
前 身

现代美国音乐剧的起源可以追溯到19世纪晚期和20世纪早期。其中之一是轻歌剧，其他两个来源是歌舞杂耍表演和滑稽歌舞杂剧。虽然滑稽歌舞杂剧后来成为粗鲁和色情表演的同义词，但在19世纪大部分时间里，它以挖苦和嘲笑其他戏剧形式的戏剧片段和歌曲为特色。歌舞杂耍表演是多种表演的集合——音乐、简短的表演片段、戏法、动物表演，这些组成了晚间的歌舞杂耍表演。19世纪另一种繁荣的音乐作品形式是黑人说唱团演出（即“明斯特里秀”，minstrel show），是一种多种表演的结合，以白人扮演黑人为特色。

许多历史学家认为现代音乐剧的诞生得益于一次意外。1866年，一台内容牵强附会的情节剧——《黑魔鬼》（*The Black Crook*）——在纽约上演，同

图 11-4 音乐歌舞剧

音乐剧的一种变异形式是音乐歌舞剧：一系列歌曲、幽默短剧和各种表演混在一起的表演形式。20 世纪早期，音乐歌舞剧是美国音乐喜剧的主要形式。歌者、舞者、演员，特长表演和喜剧明星是其演出特色。另外，场景和服装效果通常极度奢华。著名音乐歌舞剧的代表是齐格飞歌舞团，几乎全都由年轻美丽的女孩子组成，穿着繁复精美的服装或几乎裸体。这里看到的是 1919 年的齐格飞歌舞团，以年轻美丽的年轻女性歌舞队为特色。
(Bettmann/Corbis) -



时一个法国芭蕾舞团体也在纽约演出。但芭蕾舞剧团演出的剧场被烧毁。《黑魔鬼》的制作人对他的作品没有信心，因而他雇佣了失去工作的芭蕾舞剧团作为《黑魔鬼》演出的一部分。这次联合演出大获成功，后来进行了全国巡演并不断回到纽约演出。

另一个里程碑是 20 世纪初乔治·M·柯汉（1878—1942）的音乐剧，柯汉既是一个演员，也是作家和作曲家。和大部分美国作曲家一样，柯汉不愿意模仿欧洲的模式，他在《胜利之歌》（Yankee Doodle Dandy）和《代我向百老汇致敬》（Give My Regards to Broadway）中，推行了一股强烈的美国气质。柯汉的对话比同时代的音乐剧更朴实。他使演出更多转向叙事音乐剧（book musical）。叙事音乐剧为演出提供一个完整的故事，或者叫剧本（book）。借由这个故事，观众可以通过一系列具有起因、经过和结果的冒险追寻主要人物的命运。（音乐剧的剧本有时被称作 libretto，写作剧本的人被称作 librettist；为音乐剧剧本写歌词的被称作 lyricist。）

20 世纪早期，滑稽歌舞杂剧、歌舞杂耍表演、柯汉的音乐剧和美国对欧洲轻歌剧的模仿，已经播下美国音乐剧的种子。

20 世纪 20 年代及 30 年代：音乐喜剧

第一次世界大战（1914—1918）之后，真正的美国本土音乐剧开始出现。

音乐剧的故事常常是琐碎无聊的,但至少它是一个故事而不是像早期音乐剧一样是集中在一起的大杂烩。音乐比故事——或称为剧本——更重要。一群才华横溢的作曲家和词作者为这些演出进行创作。这些创作于20世纪20年代和30年代的歌舞喜剧里的歌曲后来成为广为人知的标准,它们如此流行,可以说是百听不厌,很多歌曲至今仍在电视和广播里播放。

这些作曲家包括欧文·柏林(Irving Berlin, 1888—1989),杰罗姆·科恩(Jerome Kern, 1885—1945),乔治·格什温(George Gershwin, 1898—1937),科尔·波特(Cole Porter, 1891—1964)和理查德·罗杰斯(Richard Rodgers, 1902—1979)。这些作曲家的工作是新颖的、富有革命性的。他们的风格多种多样,从活泼的到令人难忘的,令人惊讶的转调和旋律发展是他们的特色。

词作者通常都诙谐聪明,反映了很高的智商。押韵机智且出人意料。例如在《你是顶峰》(You're the Top)^①中,科尔·波特将歌唱者的爱人比喻为世界上最珍贵稀有的事物,说自己的爱人就像斗兽场、卢浮宫;像班德尔软帽和莎士比亚的十四行诗;接着将韵脚压在比萨斜塔和蒙娜丽莎的微笑上。^①

20世纪20年代及30年代:音乐剧的发展

在作曲家和词作者完善他们艺术的过程中,很少有哪种舞台表演像音乐剧这样飞速发展。其中的代表作是杰罗姆·科恩作曲的公主音乐剧系列(Princess musicals),于1915—1918年在纽约的公主剧院上演。一些艺术家发展了本土音乐剧,另一些人则改编欧洲的轻歌剧使之更适合美国——其中最成功的作曲家之一是西蒙德·罗姆伯格(Sigmund Romberg, 1887—1951)。在《沙漠之歌》(The Desert Song)里,罗姆伯格的合作者奥斯卡·汉默斯坦Ⅱ(Oscar Hammerstein II, 1895—1960),将轻歌剧当中最有特色的部分与本土音乐剧结合,创作出里程碑式的作品《画舫璇宫》,首演于1927年。汉默斯坦Ⅱ为《画舫璇宫》写了剧本和歌词,杰罗姆·科恩作曲。它比起以前的音乐剧在几个方面有了较大的发展。

《画舫璇宫》根据艾德纳·费伯的小说改编,主要描述了在密西西比河的一条船上发生的故事。因此故事完全美国化,不是轻歌剧通常使用的有着异国罗曼蒂克情调的虚构故事。但《画舫璇宫》是一个严肃的故事,这将《画舫璇宫》和那些活泼的音乐喜剧分开。故事讲述麦格诺莉娅·霍克斯和盖洛德·拉文纳尔的故事。他们在画舫璇宫上相遇、相爱和表演,后来因为盖洛德赌博变得一无所有,最终分开。同时,次要情节——第二个罗曼蒂克故事,朱莉和斯蒂文——第一次在美国音乐剧中出现:这是一个美国黑人女子和白

① 《你是顶峰》部分歌词:

You're the top!
You're the Colosseum,
You're the top!
You're the Louvre
Museum.
You're a melody from a
symphony by Strauss
You're a Bendel bonnet
A Shakespeare's sonnet,
You're Mickey Mouse.
You're the Nile,
You're the Tower of
Pisa,
You're the smile on the
Mona Lisa.

——译者

人男子的爱情故事。在此之前没有作品像《画舫璇宫》这样呈现在舞台上。它更大胆，更现实主义，描写密西西比河上黑人工人的生活，如歌曲《老人河》（Ol' Man River）中写的那样。

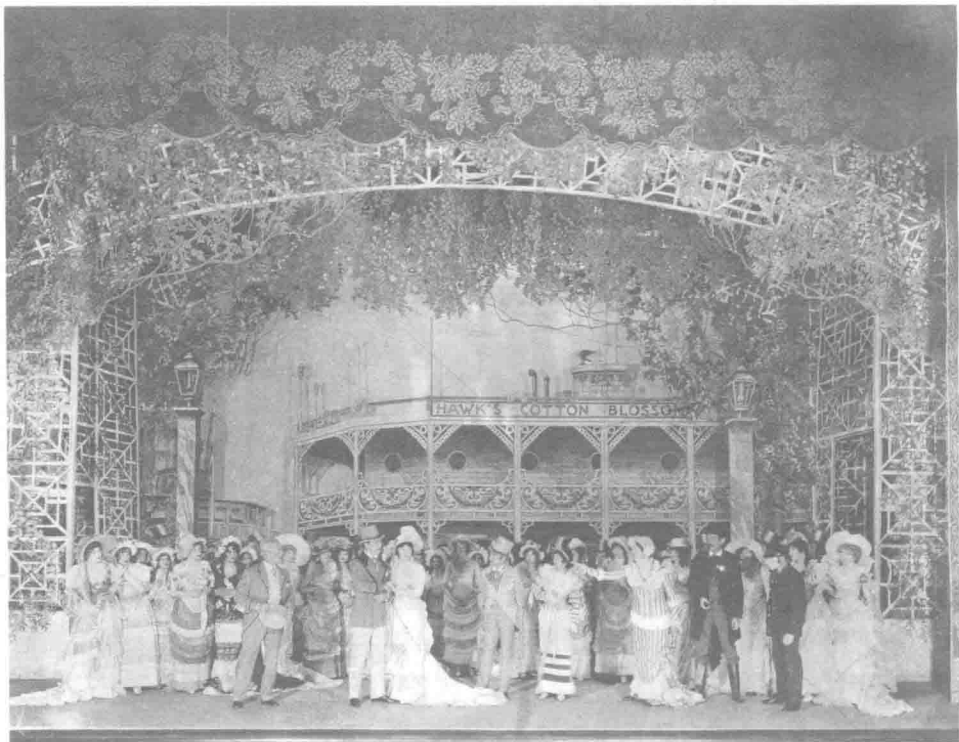
《画舫璇宫》的配乐包括很多至今仍享有盛誉的歌曲，如《我为何爱你》（Why Do I Love You?）、《假装》（Make Believe）、《比尔》（Bill）。而且这些歌很好地与情节融为一体，超过以往的音乐剧。《画舫璇宫》的另一个革新之处是去掉了排成一排的合唱队，这在以前的音乐剧里是必不可少的。

另一个美国音乐剧的里程碑出现在1931年，即《为君而歌》（Of Thee I Sing）获得普利策奖。这是音乐剧第一次获此殊荣，标志着这种艺术形式开始变得严肃起来。《为君而歌》由格什温兄弟作词作曲，对政治和文化制度如总统选举和美国小姐竞选进行了讽刺。

1935年，即《画舫璇宫》之后八年，另一部重要的音乐剧《波吉与贝丝》上演。这部剧由乔治·格什温作曲，根据杜波斯·海沃德（Dubose Heyward，1885—1940）的作品改编，由海沃德和埃拉·格什温作词。《波吉与贝丝》在故事的力度和对现实生活的描绘程度上甚至超过了《画舫璇宫》。乔治·格什温的配乐，包括《夏日时光》（Summertime）、《本来不必这样》（It Ain't Necessarily So）、《贝丝，你现在是我的女人》（Bess, You Is My

图 11-5 《画舫璇宫》：里程碑式的音乐剧作品

《画舫璇宫》于1927年上演，展开了美国音乐剧历史一个新篇章。它取消了舞台上的合唱队列；第一次在舞台上展现白人男子和黑人女性之间的爱情故事；触及了一些美国黑人的问题。杰罗姆·科恩和奥斯卡·汉默斯坦Ⅱ为它创作了辉煌的配乐。这里看到的是作品最初演出版本中的一个场景。（New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations）



Woman Now),可以说是最好的音乐剧配乐代表。

《波吉与贝丝》的场景设置在美国南卡罗来纳州查尔斯顿的一个黑人社区——鲑鱼街。波吉是一个瘸腿的男人,他爱上了贝丝。贝丝是一个克劳恩的女人。它的故事如此的音乐化、如此的完整,以至于有些人认为《波吉与贝丝》是歌剧而非音乐剧。它既在剧场也在歌剧院上演,包括纽约的大都会歌剧院。

此外,音乐剧也出现了一个新变化。1936年,一部名叫《足尖上》(*On Your Toes*)的音乐剧上演。它讲述了一个俄国的芭蕾舞团被说服上演一部现代芭蕾舞作品的故事。音乐剧的配乐是罗杰斯和哈特,剧本的联合作者是乔治·艾伯特(George Abbott, 1887—1995)。这个时期艾伯特除了写作大量的音乐剧,还是最有名的音乐剧导演。他的作品充满活力、热情奔放、节奏很快。《足尖上》的革新在于向音乐喜剧里引入了严肃的舞蹈:一部名为《第十街上的残杀》(*Slaughter on Tenth Avenue*)的芭蕾舞剧。

罗杰斯和哈特的另一部作品《好友乔伊》(*Pal Joey*, 1940),男主角是一个无赖:一个靠占女人便宜往上爬的酒吧歌手。这部作品以一个反英雄为主角,这是美国音乐剧发展重要的一步——美国音乐剧在20世纪40年代到50年代开始进入全盛时期。

20世纪40年代及50年代的音乐剧

1943年上演的一部音乐剧成为美国叙事音乐剧的先驱,这就是《俄克拉荷马!》。这部音乐剧第一次促成了理查德·罗杰斯和奥斯卡·汉默斯坦II的合作。他们都在20世纪20年代开始音乐剧创作,但之前从未合作过。

《俄克拉荷马!》受到了人们的热烈赞扬,人们认为它比之前的音乐剧更具革命性,但实际上它的革新之处在早期的音乐剧中就已经出现了。故事背景设置在俄克拉荷马州的开创期,讲述了发生在科里和劳瑞之间的爱情故事。他们被一个叫加德的男人击败了。随着故事的发展,科里在舞台上杀死了加德。这是勇敢的突破。但在几年前,在《波吉与贝丝》里,波吉就在舞台上杀死了克劳恩。包括人们高度赞扬的音乐和故事完美融合,《俄克拉荷马!》之前的音乐剧就做到过。

虽然如此,在展现音乐剧的完整性和有效性上,《俄克拉荷马!》仍提供了绝佳的范例。它所取得的重要成就之一是内容,芭蕾第一次作为一项重要的元素贯穿始终。有着优异古典舞基础的编舞艾格尼斯·德·米尔(Agnes de Mille, 1905—1995),创作了几个舞蹈帮助故事情节前进并成为音乐剧结构的一部分。更重要的是,全部元素——故事,音乐,歌词,舞蹈——在风格和情感上完美地融为一个整体。从《俄克拉荷马!》开始,美国的音乐剧



图 11-6 音乐剧黄金时代的开端：《俄克拉荷马！》

1943 年，《俄克拉荷马！》的上演为即将到来的音乐剧黄金时代确立了标杆。《俄克拉荷马！》由理查德·罗杰斯和奥斯卡·汉默斯坦 II 创作。故事发生在俄克拉荷马开拓期；它的特色在于芭蕾成为演出的重要元素，还有歌曲与故事完美无缺的融合。这个场景是马可·普拉特（Marc Platt）和凯瑟琳·塞卡法（Katherine Sergava）在百老汇最早的演出版本中的表演。（photo by Gjon Mili/Time Life Pictures/Getty Images）

能处理任何主题，无论是严肃的还是轻佻的，它标志着音乐剧这种集表演、舞蹈和歌唱为一体的综合艺术形式的成熟。对罗杰斯和汉默斯坦 II 而言，《俄克拉荷马！》是他们合作取得成功的首部音乐剧，此后他们展开了漫长的合作并不断取得成功，包括《天上人间》、《南太平洋》、《国王和我》以及《音乐之声》。

接下来的几十年，编舞成为音乐剧创作中不可或缺的部分，包含了大量的舞蹈形式，从艾格尼斯·德·米尔的古典舞蹈作品到杰罗姆·罗宾斯喜爱的充满运动感的舞蹈，再到鲍伯·弗斯看起来有些尖锐、古怪、笨拙的移动。为了完成多种形态的舞步，舞者接受了大量训练，具备多项才艺。他们能表演任何类型的舞蹈，从经典的脚尖旋转到充满爆发力的舞蹈，再到快速移动的踢踏舞。

20 世纪 40 年代到 50 年代，一流音乐剧的爆发式涌现直到今天仍是空前绝后的。有几位剧作家此前已经在从事与音乐剧相关的创作工作，他们在这个时期写出了最好的作品。包括欧文·柏林的《安妮，拿起你的枪》，是安妮·奥克利生活的音乐剧版本；科尔·波特的《吻我，凯特》（*Kiss Me, Kate*, 1948），故事讲述了一个话剧团搬演莎士比亚《驯悍记》的故事。

另外，大量新进涌现的作曲家、词作者和剧作者创作了数量可观的音乐剧：弗兰克·罗瑟尔的《红男绿女》；艾伦·杰·雷纳和作曲弗雷德里克·洛威的《窈窕淑女》，根据萧伯纳的《皮格马利翁》改编；作曲伦纳德·伯恩斯坦（Leonard Bernstein, 1918—1990）与词作者斯蒂芬·桑代姆创作了《西区故事》和《罗密欧与朱丽叶》的现代版本。

20 世纪 40 年代到 50 年代的卓越之处不仅在于创作了大量杰出的音乐剧作品，还在于发展的广度与深度。这个时期的音乐剧涉及的主题繁多，不仅是人所周知的作品，一些不太知名的二流演出水准也很高。作曲家、剧作者、表演者、导演、设计和编舞一起创造出音乐剧形式的顶峰。

20 世纪 60 年代到 80 年代的音乐剧

《屋顶上的提琴手》首演于 1964 年，很多人认为它标志着叙事音乐剧的终结。《屋顶上的提琴手》作曲杰瑞·巴克（Jerry Bock, 1928—），词作者舍顿·哈尼克（Sheldon Harnick, 1924—），脚本作者约瑟夫·斯坦恩（Joseph Stein, 1912—）。它讲述了一个犹太家庭的故事，他们的父亲试图在一个俄罗斯地区坚持传统，在那里犹太人面临迫害和歧视。杰罗姆·罗宾斯负责导

内森·莱恩：演员

当我还在上学的时候我参与了一个戏，《环游世界 80 天》，我扮演凯丁·弗莱斯在电影里演的角色——法国仆人。有一场戏是印度人攻击一辆火车，而我有个小手提箱需要把它藏起来，这场戏逗得观众哈哈大笑。到现在我都记得，因为太令人兴奋了。我在这场戏里的



图 11-7

内森·连恩是美国舞台上最成功的演员之一，特别是在喜剧和音乐剧里。近几年他的主要表演包括《反串仍是爱》（*Love! Valor! Compassion!*）、《春光满古城》、《晚餐的约定》（*The Man Who Came to Dinner*）、《金牌制作人》、《古怪的一对》（*The Odd Couple*）、《青蛙》（*The Frogs*）和《十一月》（*November*），莱恩出生在新泽西。

表演是某种小的即兴创作；当虫子咬到我的屁股时我想那种即兴创作大概是存在的，像他们说的……中学毕业后，我本打算去费城的圣约瑟大学，我获得了它的戏剧奖学金。报到那天，他们说我欠他们好几千美元……我带着我的行李走出房间进入演艺圈……三个月后，我进入了一个之前工作过的非会员制剧团做音乐剧。他们为即将到来的两百周年准备了一个儿童演出——一个关于新泽西历史的讽刺音乐剧，叫做《泽西》（*Jerz*）。

我们有了很多新泽西学校的演出预约……那是一次很有用的体验，是我第一份拿到薪水的工作，为孩子们演出。之后我为很多非会员制的夏令剧目和晚餐剧场工作。最终我在 1977 年下决心搬去纽约，成为了一个在纽约奋斗的演员。最终我因为一个儿童剧得到了演员协会的权益卡（Equity card），这部剧也由之前那一个剧团制作，不过现在是在演员合约下……

我出演的第一部百老汇作品是《黑色的幽默，善意的谎言》（*Black Comedy, White Lies*），与吉拉丁·佩姬（Geraldine Page）和迈克尔·克劳福德（Michael Crawford）一起。接着（我的兄弟）让我和艾伦·贝茨去见巴特利……他带我去看了《发胶》，我记得是在我 30 岁生日时。接着我看了《你好，

多莉！》和珀尔·贝利。

问：当你看到这些演出和音乐剧，你会想到自己会参与其中吗？

莱恩：不知道。整个过程很令人兴奋：走进剧场坐下，灯光熄灭，坐在黑暗里，如果是音乐剧，就听序曲。所有和戏剧演出相关的事情对我而言都很令人兴奋，我想成为其中一员。

问：现在依然让你兴奋吗？现在你一星期演出 8 次。

莱恩：当然。甚至在《春光满古城》的演出过程中，他们开始演奏前奏，随着那些强劲的音符响起，我心里感到有点害怕。我想，“我能充满干劲的再一次开始吗？”但，是的，依然令人兴奋。

问：你仍然能从观众那里得到冲击吗？

莱恩：当然，特别是像今天的演出。我记得第一次我走出来谢幕，观众的反应如此热烈——你当然能感觉到，“我现在不能让他们失望；我要尽我所能做好”，因为它是如此奔涌热烈的情感。它令人无法抵抗，令人满足，同时也让人恐惧。

来源：杰克逊·布莱耶尔和理查德·R·戴维森《演员的艺术：当代美国表演者访谈录》。

Copyright ©2001 by Rutgers, the State University.
Reprinted by permission of Rutgers University Press

演进而编舞。他赋予演出整体的风格和观点，代表了当时美国最好的音乐剧水准。

音乐剧里一个指示性变化是1967年上演的《毛发》，一个表现上世纪60年代年轻人非正式的、反社会体制生活方式的庆典。《毛发》由高尔特·麦克德尔莫特（Galt Macdermot, 1928—）和格罗姆·拉格尼（Gerome Ragni, 1942—）创作，没有一条具体确定的故事线。《毛发》的出现激进地表现了与叙事音乐剧分离的倾向，在此之前叙事音乐剧已统治舞台超过25年。

《毛发》之后，音乐剧变得日益碎片化。20世纪70年代到80年代，很少有叙事音乐剧出现，虽然一些成功的作品仍在上演。代替叙事音乐剧的类型出现了，一种是概念音乐剧（concept musical），这种音乐剧围绕概念而非故事建立。如斯蒂芬·桑代姆创作、哈罗德·普林斯导演的《伴侣》，集中表现了纽约单身汉的生活；《富丽秀》，讲述齐格飞歌舞团的前明星回顾她生活的故事。

音乐剧偶尔会突破原有的公式，发展开垦处女地。如音乐剧《歌舞线上》，表现了一群激动人心的舞者为了百老汇演出参加试演的过程。《歌舞线上》由迈克·贝内特（Michael Bennett, 1943—1987）导演，1975年首演后一直进行演出直到1990年。2006年在百老汇成功复演。

《歌舞线上》标志着舞者和编舞在音乐剧里获得优势地位。从杰罗姆·罗宾斯开始，音乐剧的视觉效果被编舞装点的愈加赏心悦目，编舞也开始成为导演。除了罗宾斯和班内特外，还包括高尔·钱平，他创作了《你好，多莉！》和《42街》；鲍伯·弗斯，执导了《生命的旋律》和《乒乓》。

近几年编舞导演经常不愿意用固定的剧本和配乐工作，他们强调作品

图 11-8 音乐剧： 20 世纪 40 年代到 60 年代

从20世纪40年代到60年代中期，美国音乐剧进入繁荣期。从那之后，作曲家史蒂芬·桑代姆是众多在舞台上占据统治地位的人之一。这也是一个导演—编舞走向前台的时期。这里看到的是桑代姆《点点隔世情》（*Sunday in the Park with George*）的最早演出版本，是关于画家修拉的故事（©Martha Swope）





图 11-9 英国音乐剧

将英国的音乐剧创作带到舞台中心的是1981年上演的《猫》。安德鲁·韦伯是这些人里最出色的作曲家，他写作了《猫》和《歌剧魅影》。两部作品都由卡梅伦·麦金托什（Cameron Macintosh）制作。他是英国人，还搬演了《悲惨世界》，由亚伦·鲍比尔（Alain Boubil）和米歇尔·勋伯格（Michel Schonberg）根据维克多·雨果的小说创作。这里的场景是伦敦版《悲惨世界》的最早版本，由露蒂·汉雪尔（Ruthie Henshall）和弗朗西斯·露菲尔（Frances Ruffelle）主演。（© Michael le Poer Trench/ArenaPAL/The Image Works）

的开放性，着重外观和风格。结果在许多情况下，出现了风格代替内容的情况。

20世纪70年代到80年代的另一个潮流是英国作曲家和词作者在音乐剧里的贡献。这场运动的代表人物是作曲家安德鲁·洛伊·韦伯，他与词作者提姆·莱斯创作了《耶稣基督万世星》和《艾薇塔》。韦伯也创作了《猫》和《歌剧魅影》。另两个源自英国的奢华音乐剧是《悲惨世界》和《西贡小姐》。

1990年到现在的音乐剧

1990年到现在的音乐剧，可以看到四种潮流趋势。一是搬演过去成功的音乐剧，数目空前。这样的复演剧目有《安妮拿起你的枪》、《芝加哥》、《奇妙小镇》（*Wonderful Town*）、《天上人间》、《俄克拉荷马！》、《吻我，凯特》、《屋顶上的提琴手》、《虚凰假凤》（*La Cage aux Folles*）和《生命的旋律》等等。复演剧目增长的背后是百老汇制作音乐剧的成本不断攀升。广告、租金、工资和其他费用每年都在增长。制作人估算上演一个复演剧或者经典剧目在经济上很保险。同时这也是个很清晰的暗示，现在不像过去，可以创作出众的新作品。从积极的一面看，这股潮流证实，这些成功剧目已经成为音乐剧遗产的一部分，有永恒的价值。

现代美国音乐剧涵盖了相当广的主题，其中一些比较轻松，但其他的相当严肃。美国音乐剧也涵盖多种风格——一些具有轻歌剧的怀旧气

氛，一些具有喜剧风格，一些很先锋。这里看到的是这些年来音乐剧多样化的例子。

第二股潮流——对位法的快速复兴——是音乐剧风格的更新和各种标新



图 11-10

这里看到的中间的是克里斯蒂娜·艾伯盖特 (Christina Applegate) 在音乐剧《生命的旋律》(*Sweet Charity*) 中饰演“善良、希望和爱” (Charity Hope Valentine)。这是传统的音乐剧类型，被称作音乐喜剧。(Sara Krulwich/The New York Times/Redux)



图 11-11

《春光满古城》(*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*) 由史蒂芬·桑代姆根据古罗马笑剧创作，这是根据经典作品创作的音乐剧，但遵循纯娱乐的传统。(© Geraint Lewis)



图 11-12

更严肃的音乐剧，是斯蒂芬·桑代姆创作的《太平洋序曲》（*Pacific Overtures*），讲述 19 世纪中叶日本开放的故事。作品由哈罗德·普林斯导演，融入了日本戏剧元素，这部音乐剧的尝试比音乐剧通常表现的文化间碰撞都要深入。中间的演员是黄亮荣（B. D. Wong）。（©Joan Marcus）

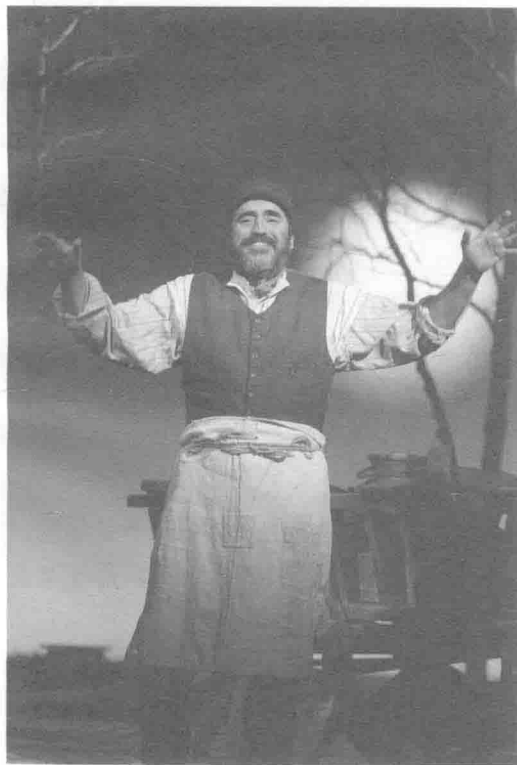
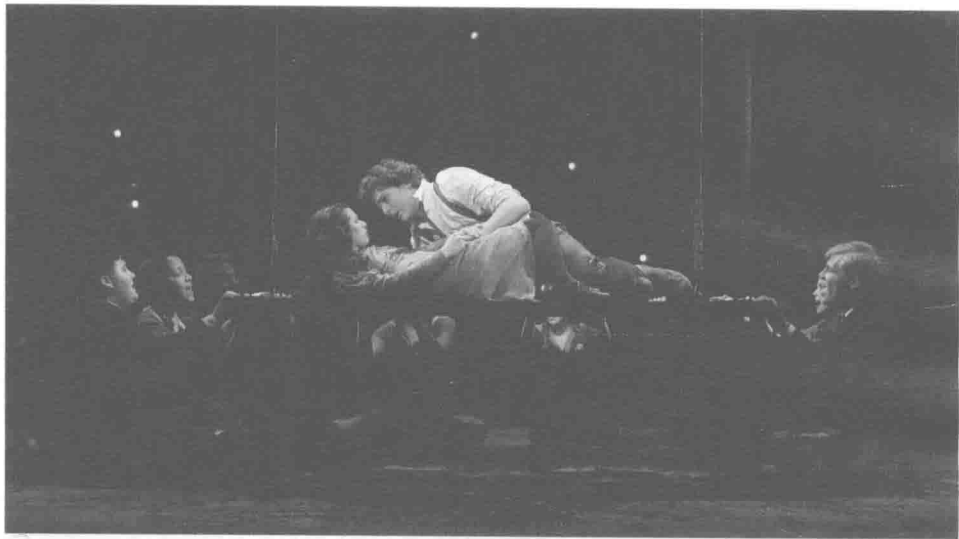


图 11-13

还有一部严肃的音乐剧《屋顶上的提琴手》，由杰瑞·鲍克（Jerry Bock）和谢尔顿·哈尼克（Sheldon Harnick）创作。这部音乐剧取材于 1905 年沙皇统治下俄国犹太人的生活，当时犹太人的传统甚至他们的存亡都面临着严峻的考验。这里看到的是阿尔弗雷德·莫利纳（Alfred Molina）扮演主角特夫亚。（©Carol Rosegg）

图 11-14 新世纪的
音乐剧



在 21 世纪早期，美国音乐剧呈现流派众多、异彩纷呈的样貌：新的与老的，传统的和标新立异的。其中标新立异的作品是《青春的觉醒》（*Spring Awakening*）根据 19 世纪弗兰克·魏德金的剧作创作。这部剧谈论青春期的苦恼，特别是性觉醒。最初由大西洋剧团（Atlantic Theatre Company）制作，后来在百老汇上演，由迈克·迈尔（Michael Mayer）执导。这里看到的是李·米歇尔（Lea Michele，左）和乔纳森·格罗夫（Jonathan Groff）。（Sara Krulwich/The New York Times/Redux）

立异的音乐剧的周期性出现，表明流派依然充满活力。如《吉屋出租》——关于一群无所建树的年轻人的故事——获得了包括普利策奖和托尼年度最佳音乐剧在内的众多奖项。另一个例子是《尿尿城》（*Urinetown*），这部多少有点不敬的演出讽刺了以前的音乐剧形式，同时又对当下的商业做法提出质疑。第三个例子是《Q 大街》，一部充满活力、打破旧习的作品，以在台上操纵木偶为特色。另外两个例子是《灰色花园》（*Grey Gardens*），根据一部邪典电影改编；《青春的觉醒》（*Spring Awakening*），一个简朴的关于年轻人经历成年期震荡的故事，基于 19 世纪弗兰克·魏德金的剧作。

第三股潮流是根据电影改编的音乐剧。这个名单包括《金牌制作人》、《发胶》、《蒙提派森之火腿骑士》、《律政俏佳人》（*Legally Blonde*）和《科学怪人》（*Young Frankenstein*），还有迪斯尼出品的音乐剧《狮子王》和《美女与野兽》。

第四股潮流是基于以前的流行音乐人和流行音乐团体创作的作品。最成功的是《妈妈咪呀！》——故事发生在希腊的岛屿上，基于阿巴乐队的音乐。比利·乔伊的音乐构成了崔拉·沙普的音乐舞剧《行动》（*Moving Out*）的基础，接下来的几年，一个接一个的演出将一个团体和另一个团体链接在一起，最好的例子就是《泽西男孩》。

当今的音乐剧异彩纷呈，新的、旧的，讽刺时事的滑稽剧和叙事音乐剧，外国引入的和本土的。总而言之，音乐剧现在是百老汇的主流；在那些遍及美国的大剧院里，演出的特色就是音乐、壮观的场面和知名的演员。

概 要

戏剧的发展历史表明,音乐舞蹈早已与戏剧联合在一起。歌剧是一种重要的戏剧形式,所有的戏剧结构都是用音乐完成。

除了歌剧,音乐戏剧的类型还包括轻歌剧,有念白的场景;音乐喜剧,一种点缀着流行音乐的轻松愉悦的表演形式;音乐剧,由音乐喜剧、讽刺时事的滑稽戏演变而来;以及一系列个体的、独立的歌曲和喜剧短剧。

现代音乐剧大部分是美国人创造的,是唯一一种由美国人发明的戏剧形式。

19世纪和20世纪初有许多现代音乐剧的先驱,包括轻歌剧、歌舞杂耍表演、滑稽戏和明斯特里秀。

美国的音乐剧在20世纪早期开始成形,在乔治·M·柯汉的作品里体现。

20世纪20年代到30年代,音乐喜剧出现:戏剧性很强,有时是悲伤的故事,有出色的配乐还有机智狡黠的歌词,例如埃文·柏林、杰罗姆·科恩、科尔·波特、理查德·罗杰斯和洛伦兹·哈特的作品。

20世纪40年代早期到60年代晚期,是美国音乐剧的黄金时代,有大量成功的演出,其中一些成为现代经典。这些音乐剧将舞蹈和歌唱完美融合,形成一个完整的结构,既多样也很统一。

在过去30年,音乐剧开始碎片化:叙事音乐剧很少;舞蹈编导导演——而不是剧作家或导演——为演出整体的视觉效果负责;这个时期还实验了其他形式,如概念音乐剧;越来越多的音乐剧从英国输入。

当下音乐剧的潮流包括(a)复演剧目(b)标新立异的、实验性的音乐剧(c)从电影改编的音乐剧(d)基于过去的流行歌手或团体创作的音乐剧。

附录

剧作梗概

《俄狄浦斯王》，索福克勒斯

《卒都婆小町》，观阿弥

《达尔杜弗》，莫里哀

《如此世道》，威廉·康格里夫

《玩偶之家》，亨里克·易卜生

《樱桃园》，安东·契诃夫

《大胆妈妈和她的孩子们》，贝尔伯特·布莱希特

《欲望号街车》，田纳西·威廉斯

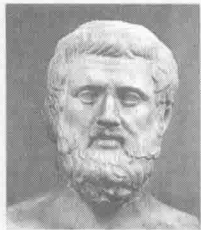
《推销员之死》，阿瑟·米勒

《等待戈多》，萨缪尔·贝克特

《阳光下的葡萄干》，洛林·汉斯贝里

《菲芙和她的朋友们》，玛利亚·艾琳·福恩斯

《篱》，奥古斯特·威尔逊



剧作纲要

《俄狄浦斯王》（约公元前430年）

索福克勒斯（公元前496—前406）

主要人物

俄狄浦斯——底比斯的王
伊俄卡斯忒——俄狄浦斯的妻子
克瑞翁——俄狄浦斯的妻舅
提瑞西阿斯——一个盲眼先知
羊倌，牧师，合唱队

布景

故事发生在希腊底比斯宫殿的前面。

背景

俄狄浦斯是底比斯的国王和王后的儿子，一个预言家说他将杀父娶母。出于对预言的恐惧，国王和王后把俄狄浦斯交给一个羊倌，要求羊倌杀死他。但羊倌可怜孩子，没有杀死他，而是把他送到科任托斯，在那里他被科任托斯国王和王后收养。俄狄浦斯长大后，知道了先知的预言，并以为科任托斯的国王和王后是他的生父母。于是俄狄浦斯从科任托斯逃走。前往底比斯的路途上，在一个三岔路口，俄狄浦斯遇到一个男人，与其争执并杀死了他——这个男人正是他的亲生父亲，拉伊奥斯。当俄狄浦斯抵达底比斯，城市正被斯芬克斯带来的灾难困扰，斯芬克斯杀死所有答不上她谜语的人。俄狄浦斯正确的回答了谜语，斯芬克斯死去。俄狄浦斯成为国王并与王后伊俄卡斯忒结婚，却没有意识到她是他的母亲。几年后，城市被另一次灾难袭击：这是整部作品的开始。

序言

俄狄浦斯已经获悉灾难袭击了他的国土，并从他的妻舅克瑞翁那里知道，先知预言直到

找出杀死前任国王的凶手并惩罚他，灾难才会停止。

进场歌：由年长男人组成的合唱队祈祷灾难结束。

第一部分

俄狄浦斯说自己将找到凶手并惩罚他，无论他是谁。盲眼先知提瑞西阿斯出现，并说过过去的事情一无所知；但当俄狄浦斯指责提瑞西阿斯与克瑞翁一起阴谋反对他时，提瑞西阿斯暗示俄狄浦斯，他自己就是那个有罪的人。俄狄浦斯十分愤怒。

合唱颂歌：合唱队问谁是凶手，并对凶手可能是俄狄浦斯表达了疑问。

第二部分

克瑞翁为自己辩护，反击愤怒的俄狄浦斯。俄狄浦斯指控他与提瑞西阿斯阴谋反对他。俄狄浦斯的妻子伊俄卡斯忒进入，告诉她丈夫不需理会这个预言；因为它预言她的第一任丈夫将被自己的儿子杀死，但他是在一个路口被一群贼杀死的。俄狄浦斯记起他曾经在三岔路口杀了一个人，并且开始害怕自己就是凶手，但伊俄卡斯忒催促他不需要有这种恐惧。俄狄浦斯派人去叫岔路口凶杀案的目击证人。

合唱颂歌：合唱队开始质疑俄狄浦斯的无辜，诉说在俄狄浦斯治下国家的繁荣，而现在俄狄浦斯将面临惩罚。

第三部分

一个从科任托斯来的信使说国王死去了。

王后伊俄卡斯忒先是欢呼，因为这证明预言是错误的：预言说俄狄浦斯将杀死他的父亲，科任托斯的国王；而这个消息意味着这个父亲是自然死亡。信使接着揭示俄狄浦斯不是科任托斯国王的亲生儿子。出于对预言的恐惧，伊俄卡斯忒试图说服俄狄浦斯取消对凶手的搜寻，但被俄狄浦斯拒绝，她回到了宫殿。

合唱队颂歌：合唱队祈祷神帮助俄狄浦斯找出他出生的真相。

第四部分

俄狄浦斯派人去叫羊信，他知道整个出生

的故事。他强迫羊信说出真相。知道真相后，俄狄浦斯奔向宫殿。

合唱队颂歌：合唱队叙述这个伟大国王衰落的故事，表达了对悲剧的遗憾。

结 尾

从宫殿传出的消息说伊俄卡斯忒已经自杀，俄狄浦斯刺瞎了自己的双眼。瞎了的俄狄浦斯再次出现复述了他悲痛的故事。他勇敢地接受了强加在自己身上的命运，自我放逐。合唱队警告人们不应当认为事不关己，接着退出。

剧作纲要

《卒都婆小町》（14 世纪）

观阿弥（公元 1333—1384）

主要人物

第一个和尚
第二个和尚
小野小町
合唱队

背 景

《卒都婆小町》源于一个传说。小野小町曾是一个非常有名的妓女。她年轻时很美丽，也非常傲慢。那时，一个叫深草少将的年轻人深爱着她；他热切的追求她，希望赢得她的爱。然而，小野小町嘲笑并拒绝了深草少将。她甚至不让他进房间，告诉他假如他连续 100 个晚上到她门前，她将允许他在第 100 次拜访时进入她的房间。连续 99 个晚上，深草少将忠诚地来到她的门口。每去一次，他都在马车的辕杆上刻下一个刻痕。在第 100 个夜晚，可怕的暴风雪来临；他奋力与暴风雪搏斗，找到前往小野小

町家的路，但当他到达她家时，精疲力竭死在门口。

能剧的文本与西方独幕剧的长度接近。值得注意的是，在《卒都婆小町》里，西方式的行动和冲突非常少。演员用朗诵（常常有音乐伴奏）或歌唱的方式表演文本；大部分舞台移动是整齐、匀称和仪式化的，类似芭蕾舞的风格化舞蹈。

演 出

故事的发生背景似乎在秋天——一个黑暗阴沉的季节，白天越来越短。舞台上小町处于癫狂状态，她非常老，而且不快乐：实际上，她快 100 岁了。现在舞台上呈现的是一个具有象征意义的重复，表现了深草少将在第 100 个夜晚死在她屋前的情景。在她最后的日子，她十分穷困，朋友抛弃了她，她的心已经开始衰老。

前面的演出部分表现了发生在小町与和尚

之间的争论。小町摇摇晃晃地穿过舞台，坐在一个倒下的石头上。和尚说那是佛祖的佛塔，责备小町亵渎了佛祖。她坚持争辩她没有亵渎，因为在生命和自然里，所有事物都是神圣的；甚至像她这样衰老的生命也是神圣的。她认为损毁的纪念碑和损毁的老妇人很相像。这个观念是一个反复出现的主题。

虽然小町似乎赢得了信仰争论的胜利，但她很快被疯狂击垮。她想象她再一次身处撕碎了深草少将的第100个夜晚的暴风雪中，他再一次躺在她脚边死去。

这一刻小町的感情在野性的释放，疯狂的舞蹈是剧作的高潮点之一，戏剧性的融合了语言、音乐和移动。和尚叙述过去发生的事情，扮演小町的表演者同时重演这一切，使用高度象征化的姿态和移动。在很短的一段舞蹈时间里，她重新体验了年轻时的繁盛。

尽管小町释放了很多情绪，她依然十分痛苦，这种痛苦是小町在为她的罪孽赎罪。演出的结论部分暗示她将被拯救。拯救的主题蕴涵在整部作品里：最终——在生命的宇宙愿景中——邪恶和善良，自我满足和纯洁合二为一。



剧作纲要

《达尔杜弗》(1664)

莫里哀 (1622—1673)

主要人物

达尔杜弗，伪善者
白尔奈耳，奥尔贡的母亲
奥尔贡，艾尔米尔的丈夫
艾尔米尔，奥尔贡的妻子
达密斯，奥尔贡的儿子
玛丽安娜，奥尔贡的女儿，与瓦赖尔热恋
瓦赖尔，与玛丽安娜热恋
克雷央特，奥尔贡的妻舅
桃丽娜，玛丽安娜的女仆

布景

17世纪初，巴黎奥尔贡的家。

背景

达尔杜弗是一个假装虔诚的人，按照宗教习惯穿着打扮，待在奥尔贡家。他通过假装圣洁的生活方式完全愚弄了奥尔贡。

第一幕：当奥尔贡的母亲，白尔奈耳，告诉家庭成员他们应当像达尔杜弗一样贞洁时，家人试图让她相信达尔杜弗是个骗子。女仆桃丽娜告诉奥尔贡的妻舅克雷央特，达尔杜弗蛊惑了奥尔贡，他对达尔杜弗投入了比自己家庭还要多的感情。奥尔贡反对他女儿玛丽安娜和她的爱人瓦赖尔的婚礼。这令玛丽安娜的哥哥达密斯十分困扰，因为他想和瓦赖尔的妹妹结婚。当桃丽娜告诉奥尔贡，他的妻子病了时，奥尔贡并不怜悯他的妻子，反而怜悯十分健康的达尔杜弗。克雷央特告诉奥尔贡，他已经被达尔杜弗欺骗，但奥尔贡依然相信达尔杜弗的美德。

第二幕：奥尔贡告诉他的女儿玛丽安娜，她应当嫁给达尔杜弗。玛丽安娜感觉受到了侮辱。当桃丽娜试图说服奥尔贡，让他相信达尔杜弗和玛丽安娜不合适时，奥尔贡却维护达尔杜弗这个伪善者。奥尔贡离开后，桃丽娜试图说服玛丽安娜反抗她的父亲，但玛丽安娜意志薄弱。玛丽安娜的未婚夫瓦赖尔因为玛丽安娜要与达

尔杜弗结婚的谣言而与她争执，直到桃丽娜把他们俩分开。

第三幕：桃丽娜告诉达密斯，他的继母艾尔米尔——奥尔贡的妻子——可能说服达尔杜弗不要娶玛丽安娜。当达密斯藏在橱柜时，达尔杜弗单独和艾尔米尔在一起，试图诱惑她。艾尔米尔说假如达尔杜弗同意不娶玛丽安娜，她就不会向奥尔贡告发他。达密斯出现，告诉达尔杜弗他要揭发他。当达密斯告诉奥尔贡达尔杜弗的通奸行为时，达尔杜弗乞求奥尔贡让他离开。然而奥尔贡不相信达密斯。当达尔杜弗说他应当离开房子，奥尔贡坚持让达尔杜弗留下并剥夺了达密斯的继承权，使达尔杜弗成为他唯一的继承人。

第四幕：达密斯离开了。克雷央特指责达尔杜弗为了得到达密斯的继承权向奥尔贡施加影响。桃丽娜试图让克雷央特帮助玛丽安娜解除和达尔杜弗的婚约，但奥尔贡带着婚姻契约进来。

艾尔米尔制定了一个曝光达尔杜弗的计划。她决定当她单独和达尔杜弗在一起时，把奥尔贡藏在房间里。达尔杜弗进来时，艾尔米尔表达了她对他的感情。达尔杜弗需要她的“接触性承诺”，意味着她必须答应与他做爱。艾尔米尔表达了也许她丈夫就在周围的担忧，但达尔杜弗说，“为什么要担心他”？听到这个，奥尔贡从桌子下跳出来面对达尔杜弗，达尔杜弗强硬的回击他，他现在拥有这个房子的一切。绝望中奥尔贡去找他的保险箱。

第五幕：奥尔贡告诉克雷央特，自己在保险箱存有损害名誉的文件，他害怕文件已经被达尔杜弗掌握。皇家执行官带着驱逐令进来。奥尔贡以为他会因那些文件被逮捕，但当官员和达尔杜弗进来时，达尔杜弗被逮捕了。国王已经意识到达尔杜弗的虚伪，所以宣布所有协议无效，并宽恕了奥尔贡。剧本在奥尔贡祝福瓦赖尔和玛丽安娜结婚的快乐中结束。



剧作纲要

《如此世道》(1700)

威廉·康格里夫(1670—1729)

主要人物

米拉贝尔，与米兰曼特相爱
米兰曼特，威士福特女士的侄女
威士福特女士，米拉贝尔的敌人
弗纳尔，与马伍德太太相爱
弗纳尔太太，弗纳尔的妻子，威士福特女士的女儿
马伍德太太，弗纳尔的朋友
维尔福·威特伍德先生，米兰曼特的追求者
服侍好，米拉贝尔的仆人
小缺点，威士福特女士的女仆

背景

故事发生在17世纪后期伦敦上流社会的一群人里。它描绘了社会的矫揉造作、重视八卦、阴谋、欺骗、诱惑和夸夸其谈的风气。

第一幕：巧克力商店。米拉贝拉向弗纳尔抱怨他赢得米兰曼特的努力没有成功，因为米兰曼特的阿姨和守护者威士福特女士很反感他。威士福特小姐让米拉贝拉冲昏了头，但她仍感到他不够有吸引力。米兰曼特的追求者威特伍德和派邱雷特加入了谈话。

第二幕：在圣詹姆斯公园，弗纳尔太太和马伍德太太正在聊天，弗纳尔和米拉贝拉加入她们。

（弗纳尔太太是米拉贝拉的情妇，虽然米拉贝拉真心爱的是米兰曼特）。当米拉贝拉和弗纳尔太太单独在一起的时候，弗纳尔太太抱怨她讨厌弗纳尔——米拉贝拉强迫她嫁的人。虽然弗纳尔太太对米拉贝拉失望，但还是因为爱他愿意帮助他实现计划，尽管这个计划涉及她的母亲威士福特女士。米拉贝拉想要和美丽富有的米兰曼特结婚，但她阿姨的猜忌使米拉贝拉的计划不能顺利进行。在弗纳尔太太的帮助下，米拉贝拉计划让他的仆人“服侍好”虚构了一个叫罗兰先生的假叔叔，向威士福特女士献殷勤。接着，米拉贝拉让“服侍好”和威士福特女士的女仆“小缺点”秘密结婚。他声明他将会揭发丑闻，除非他能拥有米兰曼特和她的财产。

第三幕：随着计划进行，场景切换到威士福特女士家里：“小缺点”告诉威士福特女士一个叫罗兰的男士看过她的画像，并迷上了她。他们安排了一个会面，但他们的密谋被马伍德太太偷听到了，马伍德太太是米拉贝拉的情妇，也是一个精于算计的女人。马伍德太太说服威士福特女士，米兰曼特应当与维尔福·威特伍德先生结婚，一个富有而亲切的笨蛋。弗纳尔同意马伍德太太的计划：她将写封信揭露罗兰先生的骗子身份。

第四幕：威士福特女士在她等候罗兰先生的期间失去了勇气。期间，米拉贝拉和米兰曼特讨论了“合同”的事务。为了他们的婚姻顺利成功，他们相信丈夫和妻子应当统一遵守合同。接着，威士福特女士和罗兰先生出现。罗兰先生乞求可以早点结婚，宣称假如他恋爱了，他的侄子米拉贝拉将为了财产毒杀他。嫉妒的威士福特女士马上答应了。接着马伍德太太的信到了，但罗兰先生说马伍德太太是为米拉贝拉效命的。

第五幕：威士福特女士知道自己上当了并审问她的女仆“小缺点”。吓坏了的“小缺点”坦白了米拉贝拉制定的整个计划。威士福特女士准备报复，然而更多的麻烦出现：她的女婿弗纳尔要求妻子把财产移交给他，否则他和马伍德太太将揭发整件事情，弗纳尔太太在婚前和婚后都是米拉贝拉的情妇。当米拉贝拉请求原谅时，威士福特女士正在想应当如何应对这个新情况。

米拉贝拉承诺：如果威士福特女士将侄女嫁给他，他将设法挽回弗纳尔太太的名声和财产。威士福特女士同意了。米拉贝拉接着告诉她，“至于你女儿的名誉，她不用害怕弗纳尔……他和马伍德太太……一直是情人……至于你女儿的财产，她也不需要害怕：我已经成为她全部财产的受托人。”弗纳尔放声大哭：“太离谱了！”米拉贝拉说：“世道如此。”



剧作纲要

《玩偶之家》（1879）

亨利·詹姆斯（1828—1906）

主要人物

托伐·海尔茂，律师
娜拉，他的妻子

阮克医生
林丹太太
尼尔斯·柯洛克斯泰，银行职员
海尔茂的三个孩子

安玛丽，海尔茂孩子的保姆
 海伦，女仆
 送信男孩

布 景

1879年，圣诞节期间，海尔茂的家。

背 景

开场之前，娜拉·海尔茂，是一个快乐的无忧无虑的家庭主妇。她以前曾经伪造过支票，但她不知道这是违法的。伪造支票是为了帮助生病的丈夫，娜拉不想让丈夫知道这一切。期间，为了还债她辛苦的工作。但柯洛克斯泰，一个在她丈夫的银行里工作的职员，知道伪造的事情。柯洛克斯泰曾经爱上过林丹太太。故事开始时，林丹太太已经离开挪威小镇。故事开始了。场景在海尔茂家的起居室。

第一幕：娜拉在商店采购完了圣诞节的礼物，回到了家里。她买了一棵树、给孩子的玩具、还有给自己的蛋白杏仁饼。托伐进来逗她，询问他的“小松鼠”是否去过糖果商店。娜拉说她不会违抗托伐。托伐的熟人阮克大夫的到来打断了他们的交流。林丹太太也出现了，她是娜拉的老朋友，两人已经10年没见了。娜拉告诉林丹太太托伐最近被提升为银行经理。娜拉也向林丹太太倾诉7年前的事情，托伐病得很严重，他的医生说除非托伐去气候温暖的地方，否则会死。因为无法支付旅行费用娜拉感到十分为难。娜拉解释她做了一件力所能及的事情，伪造了她父亲（现在死了）的签名从柯洛克斯泰那里借到了钱。为了还钱，娜拉接了很多工作偷偷地做。交谈期间，娜拉许诺她将说服托伐给林丹太太一个银行的职位。

托伐计划解雇柯洛克斯泰，把这个位置给

林丹太太，而柯洛克斯泰是娜拉的债权人。当柯洛克斯泰知道托伐想要解雇他时，他拜访了娜拉，威胁要毁了他们，除非她说服托伐不解雇他。柯洛克斯泰离开前提醒娜拉她曾经伪造签名。柯洛克斯泰走后，娜拉求托伐不要解雇柯洛克斯泰，但托伐坚决地拒绝了。

第二幕：接到托伐办公室寄来的解雇信件后，柯洛克斯泰写了一封信给托伐，揭露了娜拉伪造签名的全部细节。期间，托伐和娜拉为第二天夜里的化妆舞会做准备。知道柯洛克斯泰已经投出了信，娜拉求托伐和阮克医生帮助她练习为舞会准备的舞蹈，希望能阻止托伐去邮箱拿信。娜拉再次说服林丹太太，她曾经与柯洛克斯泰相爱。林丹太太许诺努力说服柯洛克斯泰。娜拉也想把这些情况告诉阮克医生。但当娜拉跟阮克医生倾诉时，他明确告诉娜拉他爱上了她，这让娜拉无法再讲下去。

第三幕：林丹太太许诺与柯洛克斯泰结婚，所以他决定放弃毁掉海尔茂的计划。但林丹太太不让他收回信，她认为娜拉的秘密必须见光。柯洛克斯泰和林丹太太之间的爱情复苏了，随后再次发现了他们间的感情。柯洛克斯泰离开了。期间，娜拉和托伐从舞会回来，娜拉穿着一条明艳的意大利裙子，不愿进入房间。娜拉试图拖延托伐看信，然而托伐读到了信，然后严厉的指责娜拉，称她为伪君子、撒谎者和罪犯。娜拉恳求托伐听她讲，她这样做只是为了救他的命，但托伐对她的恳求充耳不闻。柯洛克斯泰的另一封信到了，承诺他将不会毁掉海尔茂夫妻。看了这封信，托伐的态度变了，他宣称自己得救了。然而娜拉不能忘记托伐对她的不屑和不理解。她通知托伐她将离开他，去看看她生活的玩偶之家外面的世界。娜拉讲完后离开了房子，用力关上了身后的门。



剧作纲要

《樱桃园》(1904)

安东·契诃夫(1860—1904)

主要人物

柳包芙·安德烈耶夫娜，樱桃园的主人
 安尼亚，她的女儿，17岁
 瓦莉雅，她的养女，24岁
 加耶夫，她的哥哥
 洛巴兴，一位商人
 特罗菲莫夫，大学生
 沙尔洛达，女家庭教师
 菲尔斯，老仆人
 亚沙，年轻的仆人

第一幕：庄园的育儿房。柳包芙·安德烈耶夫娜是庄园的主人，在巴黎自我放逐多年后回到俄罗斯，回到她少女时代的家寻求和平。和她在一起的是她哥哥加耶夫，一个没落贵族，还有17岁的女儿安尼亚，与母亲一起从巴黎返回。柳包芙的房产，著名的樱桃园，抵押即将到期，而家里几乎一贫如洗。自从丈夫7年前死去，柳包芙就一直在悲悼她的过去。前来迎接他的是洛巴兴，他是一个商人，这让柳包芙回忆起过去自己曾经是一个辉煌而热心的女人。洛巴兴的父亲曾经是这个农庄的农奴。

柳包芙收养的女儿瓦莉雅是庄园的管家。安尼亚告诉瓦莉雅，她妈妈不能理解庄园财产的变化。虽然她的钱刚刚够从巴黎返回，柳包芙还带着年轻的贴身男仆亚沙，还有安尼亚的女教师，沙尔洛达。大家一直期望洛巴兴与瓦莉雅结婚，但瓦莉雅告诉安尼亚，洛巴兴至今没有向她求婚。

第二幕：房子附近老礼拜堂周围的草坪。洛巴兴告诉柳包芙，当他还是一个小男孩时，他就记得柳包芙对他的好，并十分感激她。他告诉她如果她将房子和樱桃园分开，把樱桃园开发

成夏日度假村，可以改变庄园困窘的财务现状。他提供了一笔贷款，但柳包芙和加耶夫不能接受毁掉樱桃园的想法。大学生特洛菲莫夫整天夸夸其谈，说懒惰的俄罗斯知识分子应当工作，但他自己不工作。

后来，洛巴兴的坚持使柳包芙最终行动起来保卫庄园，但她谈到为舞蹈召集乐队，并感叹农民乏味单调的生活。她阻止加耶夫去银行工作的计划。换句话说，她没有做任何事挽救庄园。虽然仆人和家庭成员只能喝汤，但她给乞丐一个金片，并要求洛巴兴再给她一笔贷款。

第三幕：八月的一个晚上，家里的会客厅。虽然这是拍卖庄园的夜晚，柳包芙仍然为舞会订了一个乐队。瓦莉雅安慰她，加耶夫可能已经用伯祖母寄来的钱买了庄园，但柳包芙知道钱不够。她告诉特洛菲莫夫，赤贫的他已经赢得了安尼亚的心，他应当经历更多的生活，也许要有一个情妇。特洛菲莫夫生气的顿足走出房间。加耶夫和洛巴兴回来了，洛巴兴喜悦的要晕倒了。柳包芙想知道樱桃园是否被拍卖了。洛巴兴哭泣道：“我买了它！……现在樱桃园是我的了！我的！……我拥有了我父亲和祖父曾经当农奴的庄园。”柳包芙跌坐下来，崩溃并哭泣。

第四幕：布景同第一幕。育儿房现在空空如也，离开的时间到了。柳包芙将去巴黎，靠伯祖母的财产为生。加耶夫去银行工作；瓦莉雅去一个遥远的小镇当管家；安尼亚继续在学校；特洛菲莫夫，安尼亚的未婚夫，去莫斯科完成学业。远处传来斧子的声音，安尼亚恳请工人在柳包芙离开后再砍伐这些树。柳包芙有两个担心：男管家菲尔斯的健康和瓦莉雅的将来。大家告诉她菲尔斯已经被送到医院；洛巴兴许诺会迎

娶瓦莉雅。但当洛巴兴与瓦莉雅单独在一起时，他没有求婚。

柳包芙和加耶夫，最后离开，彼此拥抱。柳包芙哭泣，“哦，我美丽的樱桃园！我的生活，

我的青春，我快乐的日子，再见！”他们离开了，生病的菲尔斯蹒跚着进来；他没有去医院，而是留在了这里。我们听到斧子砍斫樱桃树的声音——象征破碎的声音。



剧作纲要

《大胆妈妈和她的孩子们》（1937—1941）

贝尔伯特·布莱希特（1898—1956）

主要人物

大胆妈妈

卡特琳，她的哑女儿

埃尔夫，她的大儿子

施伐兹·卡司，她的小儿子

厨师

牧师

羽菲特·泼蒂爱，妓女

布景

瑞典、波兰、巴伐利亚和德国的多个军营。

背景

大胆妈妈赶着她的马车和售卖的陶器跟随军营迁移。她有两个儿子和一个女儿帮助她拉马车，他们每个人都有不同的父亲。

场景 1：1624 年春天，在一条大路上。大胆妈妈和她的孩子拉着马车进入。一个瑞典官员说服大胆妈妈的孩子埃尔夫加入军队。

场景 2：1625—1626 年；瑞典指挥官的厨房，厨师在和大胆妈妈争论。指挥官进来表扬了埃尔夫的勇敢。当大胆妈妈听到埃尔夫唱着《聪明的妈妈和士兵之歌》时，她认出了他的声音

并加入。

场景 3：三年后，她的两个孩子和一个囚犯。大胆妈妈的朋友羽菲特，一个妓女，唱着爱上一个士兵的歌。听到阵阵炮声，大胆妈妈借给清教徒牧师一个斗篷，让他藏起来。施伐兹·卡司把现金盒子藏在马车里，大胆妈妈把灰擦在卡特琳的脸上，让士兵们不再注意她。当大胆妈妈和牧师走了，施伐兹·卡司藏起了现金盒子，但两个士兵抓住了他。士兵和施伐兹·卡司返回时，大胆妈妈说不认识他。大胆妈妈发现如果她贿赂警官就能让她儿子自由，但她讨价还价太久了。施伐兹·卡司被执行了死刑。

场景 4：官员的帐篷外。年轻的士兵进入，来势汹汹的反对挪用他奖金的长官。大胆妈妈唱着《伟大投降之歌》，这首歌说服了士兵和长官，抱怨没有作用。

场景 5：两个星期后。牧师告诉大胆妈妈他需要一些亚麻布帮助农民包扎伤口；大胆妈妈不答应，牧师抢走了亚麻布。卡特琳救了小孩，大胆妈妈让她送回去。

场景 6：巴伐利亚，1632 年——失败的指挥官的葬礼。男人参加葬礼是为了喝酒、醉酒。卡特琳受伤了，大胆妈妈认为受伤很幸运，这样一来就不会有纠缠卡特琳的士兵了。

场景 7: 路上, 牧师、大胆妈妈和卡特琳拉着马车。大胆妈妈唱着歌, 说战争就是生意。

场景 8: 1632 年, 军营。一个声音宣布和平将要来临。大胆妈妈发狂了, 因为战争结束就意味着没人买她的东西了。埃尔夫因为杀死农民被捕。大胆妈妈带着战争再次爆发的消息跑回去。大胆妈妈唱着歌, 卡特琳和厨师拉着车。

场景 9: 1634 年, 一个将要荒废的牧师住宅前。厨师告诉大胆妈妈他要带着她离开, 但不能带着卡特琳。卡特琳偷听, 准备离开, 但被大胆妈妈阻止了。大胆妈妈拒绝了厨师。

场景 10: 1635 年。大胆妈妈和卡特琳拉着马车

来到农舍, 听到一个人悠闲的唱着歌, 歌的内容都是关于温暖、舒适和安全——与她的处境形成尖锐的对比。

场景 11: 1636 年 1 月。士兵把农民聚集起来, 把卡特琳拉下马车, 问她怎么去镇上。一个老男人爬上屋顶, 看到士兵准备进攻镇子。卡特琳拿了一个鼓, 爬到屋顶并击鼓警告镇子。卡特琳被杀, 但她的警告起作用了。

场景 12: 大胆妈妈坐在马车前抱着卡特琳的尸体, 唱着摇篮曲。农民告诉大胆妈妈她必须离开, 他们将埋葬卡特琳。大胆妈妈挽上马具一个人拉着马车。



剧作纲要

《欲望号街车》(1947)

田纳西·威廉斯 (1911—1983)

主要人物

白兰奇·杜波斯, 30 岁

斯蒂拉·卡瓦斯基, 她的妹妹, 25 岁

斯坦利·卡瓦斯基, 斯蒂拉的丈夫, 28 岁

哈罗德·米奇, 斯坦利的朋友

尤尼斯·胡波, 楼上的邻居

布景

新奥尔良的一栋两层公寓建筑。看起来十分破败但有一种艳俗的吸引力。

场景 1: 白兰奇·杜波依斯从密西西比的劳瑞尔来, 住在她妹妹斯蒂拉和斯蒂拉的丈夫斯坦利的公寓里。白兰奇失去了她的家, 很穷困。尽管如此, 她依然表达了对斯蒂拉粗陋生活的不满。

场景 2: 第二天晚上。在斯坦利的朋友到来打扑克之前, 斯蒂拉带白兰奇出去吃饭, 因为男人的粗鲁会使敏感的白兰奇感到困扰。斯坦利指责白兰奇欺骗他们, 因为她卖掉家庭的不动产而没返给斯蒂拉属于她的那份。

场景 3: 扑克牌之夜。女人回家晚了; 当斯蒂拉和着收音机里的音乐跳舞时, 白兰奇与斯坦利的朋友米奇调情。喝醉的斯坦利很生气, 将收音器扔出去并打了斯蒂拉。男人们摁住了他, 白兰奇也摁住了斯蒂拉, 怀孕的斯蒂拉走出家门到了楼上尤尼斯家里。斯坦利向斯蒂拉叫喊要求她回家, 她遵从了; 米奇和发狂的白兰奇坐在楼前面的台阶上。

场景 4: 第二天早上。白兰奇很困扰, 而斯蒂拉很开心。白兰奇告诉斯蒂拉她应当离开斯坦利,

她称他为猿人，但斯蒂拉告诉姐姐她爱他。斯坦利偷听了她们的谈话后，悄悄出去再次大声进来，假装他没听到。

场景 5：高度神经质的白兰奇开始饮酒。斯坦利问她是否知道某个男人，来自劳瑞尔的一个声名狼藉的旅馆。她否认了，但有些不能确定。即将到来的与米奇的约会，让白兰奇感到放松，她向斯蒂拉承认被他吸引。

场景 6：那天凌晨 2 点。米奇和白兰奇结束约会回到家里，喝了一杯，似乎相处的很好。白兰奇向他倾诉，她第一任丈夫是同性恋，后来自杀。

场景 7：9 月中旬某个下午的晚些时候。斯蒂拉正在为白兰奇的生日晚会做准备，白兰奇在浴室里洗浴。斯坦利告诉斯蒂拉他听到关于白兰奇过往生活的不好的故事。斯坦利已经告诉米奇这些故事，所以米奇不会来了。这时，白兰奇从浴室出来，她意识到事情不妙。

场景 8：45 分钟后。米奇没有出现，白兰奇很可怜。斯坦利坚持给白兰奇礼物，一张回劳瑞尔的单程票。白兰奇变得歇斯底里跑进浴室；

斯蒂拉与斯坦利起了冲突，她十分激动以至于引发了分娩的阵痛，被送进了医院。

场景 9：那天晚上晚些时候。白兰奇一个人在家，米奇醉醺醺的走进来。他撕碎了灯泡上的纸灯笼，把灯泡点亮。他凑的很近，端详她，她捂住自己的脸哭了。他戏弄了白兰奇，然后离开了。

场景 10：几个小时候后。白兰奇一个人喝得醉醺醺的。斯坦利从医院回来；他也喝了酒。她告诉他一个百万富翁邀请她离开。她编造了故事，说米奇要求她原谅。斯坦利知道那是一个谎言。他撕碎了新婚之夜穿的丝绸睡衣，残忍的把白兰奇扛到舞台里侧，强奸了她。

场景 11：几个星期后。斯蒂拉在打包白兰奇的衣服，男人在一边玩扑克：她和斯坦利送白兰奇去一个精神病院。白兰奇告诉斯蒂拉斯坦利对她做的事，但斯蒂拉不相信。当医生到达时，白兰奇以为是她的百万富翁；当她发现不是时，她跑进了卧室。医生进来温柔的引导白兰奇出去。尤尼斯抱着斯蒂拉的孩子，斯蒂拉站在旁边流泪，斯坦利安慰她。



剧作纲要

《推销员之死》(1949)

阿瑟·米勒 (1915—2005)

主要人物

威利·洛曼
琳达，他的妻子
比夫，他的大儿子
哈比，他的小儿子
伯纳德，比夫的朋友
女人，威利的情妇

查理，一个邻居，伯纳德的父亲
本叔叔，威利的兄弟

布景和时间

威利·洛曼在纽约的家，纽约和波士顿的其他地方。现在的场景和过去场景的闪回。

背景

威利是上了年纪的推销员，做不动生意了。他的一些朋友和生意伙伴死了；他的儿子们不像他期望的那样成功，比如，比夫是一个球星，但没能从高中毕业。威利有做白日梦的倾向。琳达是家庭主妇和母亲，不顾一切地想要使她的丈夫和家庭远离崩溃。

第一幕：威利意外的缩短了短期销售旅程，提早回家。他告诉琳达他驾车出了点小事。琳达告诉威利他应当说服公司让他去纽约工作，而不是继续旅行销售。威利表达了对比夫的失望，比夫刚刚结束了流浪生活回到家里。在威利和琳达谈话期间，比夫和哈比在楼上的卧室讨论父亲的问题，以及开启他们事业的梦想。

楼下，威利闪回到过去的场景，在那个场景里，他向年轻的比夫吹嘘他是一个多么伟大的推销员。比夫的邻居伯纳德是好学生。因为崇拜运动健将比夫，伯纳德想帮助比夫，让他能通过考试。威利把伯纳德归入勤奋好学的类型，并告诉比夫个性比成绩让他走得更远。在一个闪回的场景里，威利在波士顿和一个女人在一起，他与这个女人有段故事。回到现在，当威利对他的兄弟本的灵魂大喊大叫的时候，他和邻居查理有一个次要的冲突。在威利的想象里，本是一个白手起家的成功人物，多年前，本给威利一个和他一起发财的机会，但威利拒绝了。

为了保护威利，琳达要求比夫尽可能和威利在一起。她认为威利想自杀。威利质问比夫他的职业生涯，并在比夫维护琳达时很粗鲁的对待琳达。后来，比夫发现地下室的橡皮管连在煤气管道上，很显然，威利计划自杀。

第二幕：第二天早上。威利看起来对未来很乐观。比夫是威利最后的机会，证明威利没有彻底的失败。威利相信比夫以前的老板将给儿子一个

工作，儿子会有一个好前景。琳达也认为威利已经拿走了橡胶软管不再企图自杀，但后来她发现是比夫拆掉了软管。

场景转到威利的办公室，威利见到了老板霍华德·瓦格纳，要求到纽约办公室工作。威利变得很有攻击性，但霍华德拒绝了，接着解雇了他。威利在绝望中离开，向本的鬼魂发泄不满。

场景转到查理的办公室，查利的儿子伯纳德现在是一个成功的律师，威利和伯纳德讨论当年比夫在数学上的失败。威利将比夫的失败归咎于他数学不及格。伯纳德说他一直想知道为什么比夫数学不及格后没有去暑期学校。威利逃避了这个问题并向查理借钱；但当查理想给他一份工作时，威利出于骄傲拒绝了他。期间，比夫和哈比在饭馆等待威利。比夫告诉哈比，他和前老板的会面很不成功；威利到了饭馆，他不让比夫讲真实情况，他想要听到一个乐观版本，尽管他向男孩子们承认他已经被解雇了。场景转到过去，威利在波士顿的一个旅馆房间；因为数学不及格，比夫没事先和父亲打招呼就出现在父亲面前，发现威利和那个女人在一起。比夫认为威利坚持的所有事情都是虚伪的，备受打击回到家里。回到现在，哈比和比夫把威利一个人留在饭馆，任由他发狂、幻想。

回到家后，琳达责备儿子扔下威利。威利依旧执著在自己的幻想里，在晚上回到家，在花园里种植。他告诉本他的保险政策——20000美金将帮助比夫开始他的事业。

回到现在，比夫告诉威利他最终意识到关于自己的真相，也试着让威利看到真相。威利一个人进到车里开走，并在一场交通意外里自杀。在他的葬礼上，琳达表达了她的难过和混乱。



剧作纲要

《等待戈多》(1953)

塞缪尔·贝克特(1906—1989)

主要人物

爱斯特拉冈, 弗拉基米尔, 幸运儿, 波卓, 男孩

布景

一条乡村大道, 旁边有一棵树。现在。

背景

爱斯特拉冈和弗拉基米尔每天来到同一个荒凉的地方, 为了等待一个不认识的叫戈多的人。这是一个十字路口, 光秃秃的, 在背景里除了一棵叶子很少的树, 什么也没有。他们等待时, 讨论人类的本性、信仰, 以及他们昨天干了什么或任何一件心事。

第一幕: 当弗拉基米尔进来时, 爱斯特拉冈试图扯掉他的靴子。两个人讨论爱斯特拉冈那天晚上打发时间的地方, 以及爱斯特拉冈在那个地方再次被人打了。弗拉基米尔说到两个在十字架上被钉死的贼, 解释现在的信仰学者不能同意发生在贼身上的事情。当爱斯特拉冈漫步时, 场景暂停, 这个处理提供了等待的感受。男人偶尔谈论着离开, 接着又决定他们不能离开, 因为他们正在等待戈多。他们考虑离开对方、他们争论、他们讲和。他们讨论着自己吊死在这棵树上, 但又决定不那么做, 因为树枝太细, 会折断的。

当他们已经决定什么都不做时, 另外两个人, 波卓和幸运儿进入。幸运儿背着十分沉重的行李, 脖子上系着波卓控制他的绳子。波卓偶尔急拉绳子并咆哮着命令幸运儿, 幸运儿机械的回应。波卓坐着抽他的烟。爱斯特拉冈问为什么幸运儿不能放下行李, 波卓解释幸运儿

想要感动波卓, 这样波卓不至于抛弃他。波卓说最好是杀了他; 听到这, 幸运儿哭起来。

爱斯特拉冈试图安慰幸运儿, 幸运儿踢了他。当天空从白天转到晚上, 波卓让幸运儿跳舞, 幸运儿照做了。波卓告诉幸运儿去思考, 幸运儿打破沉默, 发表了了一个语无伦次富有煽动性的长篇演讲。当幸运儿的“演讲帽”掉下来时, 他停止了演讲。人们都在说再见, 但没有一个人能离开。波卓最终站起来退出, 幸运儿在前面带路, 绳子依然系在他的脖子上。一个男孩进来, 告诉弗拉基米尔和爱斯特拉冈, 戈多今天不来了, 但明天肯定来。他退出后, 月亮突然升起了, 爱斯特拉冈说他第二天将带来一些绳子, 这样他们就能吊死自己。他们讨论分离但没有分离。大幕落下。

第二幕: 第二天的同一时间, 在同一地点。小树现在秃了, 只有四五片叶子。弗拉基米尔非常激动的进来, 走来走去并开始唱歌。爱斯特拉冈进入, 很明显心情不好。他和弗拉基米尔拥抱, 爱斯特拉冈说前一天晚上他又被打了, 但他想不起前天晚上的事。

他们发现爱斯特拉冈的靴子颜色似乎不对。他们讨论离开但不能离开, 因为他们在等待戈多。爱斯特拉冈打盹, 弗拉基米尔唱摇篮曲。他们发现了帽子, 用帽子做了一个游戏。他们听到一个声音认为戈多来了。他们兴奋的四处跑动。什么也没发生, 没有人来。已经瞎了的波卓和幸运儿进入。幸运儿带着波卓进来。波卓请求帮助, 但弗拉基米尔和爱斯特拉冈认为戈多已经到了。他们发现它是波卓和幸运儿。弗拉基米尔和爱斯特拉冈试图帮助波卓站起来, 但他们失败了。爱斯特拉冈来到幸运儿面前踢了他, 结果伤到自己的脚。幸运儿把他的东西

收拾起来，和波卓退出。

当弗拉基米尔进行哲学探讨时，爱斯特拉冈努力脱下靴子，接着睡着了。男孩进入，告诉弗拉基米尔戈多今天不来了，但明天晚上会来，然后退出。太阳下去了，月亮很快升起来

了。弗拉基米尔和爱斯特拉冈再次讨论吊死自己的事情，但他们没有绳子。他们测试爱斯特拉冈腰带的结实度，但腰带断了，裤子掉到地上。弗拉基米尔说，“好吧？我们走吗？”爱斯特拉冈说，“是的，我们走”——但他们没有移动。



剧作纲要

《阳光下的葡萄干》（1959）

罗琳娜·汉斯贝里（1930—1935）

主要人物

丽娜·雅戈尔，妈妈

沃尔特·李·雅戈尔，她的儿子

瑞斯·雅戈尔，沃尔特的妻子

特拉维斯·雅戈尔，瑞斯和沃尔特的儿子

贝尼斯·雅戈尔，沃尔特的姐姐

布景

第二次世界大战后的一段时间，芝加哥的一个贫困地区，雅戈尔的公寓。

背景

雅戈尔是一个黑人家庭，一直希望改善他们的生活。父亲已经去世，他唯一的遗产是一笔10000美元的保险。

第一幕，场景1：星期五早上；全家人期待着保险支票。沃尔特告诉瑞斯他有一个机会和一些朋友买下白酒商店。沃尔特的姐姐贝尼斯，一个积极奋斗的医生，告诉他保险金是妈妈的，不是他们的。沃尔特去工作后，妈妈进入。瑞斯告诉妈妈沃尔特买白酒商店的事情。妈妈是一个虔诚的女性，不喜欢卖白酒的主意。妈妈需要钱支付贝尼斯的教育费用并在一个好的社

区里买栋房子。瑞斯突然生病了。

场景2：第二天早上，星期六，是个晴朗的早上。沃尔特出去与他的朋友威利谈关于买白酒商店的事。瑞斯从医生那回来告诉妈妈她怀孕了。贝尼斯的朋友阿萨卡带着送给贝尼斯的非洲服装到来。贝尼斯亚想要一双非洲靴子。阿萨卡是一个知识分子，从非洲来，被贝尼斯深深吸引。但她想找到自己的身份。保险支票到了，它提醒妈妈她曾有一个温暖有爱的丈夫，但她现在拥有的是一张纸。沃尔特进入，兴奋的谈论买白酒商店的事，瑞斯气冲冲地离开。妈妈试图告诉沃尔特她理解他的挫折感，但她解释瑞斯现在怀孕了，想要流产。

第二幕，场景1：同一天的晚些时候。贝尼斯进入，准备和乔治——一个富有成功的黑人男子约会。沃尔特嫉妒乔治的成功。妈妈进来告诉大家她已经用保险金的一部分付了一所房子的订金。瑞斯和特拉维斯听到这个消息后非常高兴，但沃尔特很失望，因为他不能拥有自己的白酒商店。当儿女们发现母亲计划买的房子在白人社区时，他们想知道这个白人社区是否会接纳他们。

场景2：几个星期后，星期五晚上。公寓散落着板条箱，预示着他们将搬新家。沃尔特已经3天没去工作了，在一个酒吧消磨时间。妈妈害

怕这可能毁了儿子，于是将保险金里剩下 6500 美元给沃尔特，让他去投资。她告诉沃尔特他应当成为这个家庭的首领。沃尔特开始兴奋的对他的儿子谈论他的梦想。

场景 3：一个星期后的周六，搬家的日子。沃尔特进入，紧随其后的是林德纳先生，一个中年白人男性，他诱劝雅戈尔一家不要搬入他们的新房子。沃尔特把他赶了出去。当别人为她即将搬入新房送给她礼物时，妈妈深受感动。欢庆时，沃尔特的朋友鲍勃带来了坏消息：威利带着他们的钱跑了。沃尔特深受打击，他告诉

家人给了威利 6500 美元，妈妈疯狂了。

第三幕：一个小时候。心情绝望的贝尼斯攻击沃尔特，沃尔特出去了。妈妈开始解包，因为现在他们必须待在旧房子里。沃尔特回来告诉大家他已经告诉林德纳和他成交，准备以比原价高得多的钱让出新房子。妈妈反对：“我们还没穷到那个地步”。他告诉林德纳他们已经决定搬到新房子，因为他的父亲赢得了它。家庭成员开始准备搬家。其他人离开后，母亲一个人站在那里。



剧作纲要

《菲芙和她的朋友们》(1977)

玛利亚·艾琳·福恩斯 (1930—)

主要人物

菲芙，辛迪，克瑞斯汀娜，茱莉亚，爱玛，宝拉，苏，塞西莉亚

布景

1935 年春天，新英格兰乡村，菲芙和她丈夫的房子。

背景

8 个上了大学的女人某天聚集在一起，并计划促成个加快教育改革的合作。

第一部分

起居室：中午。菲芙告诉辛迪和克瑞斯汀娜，“我的丈夫娶我时常常会提醒我，女人有多么讨厌”。当她们讨论这个煽动性的主意时，

菲芙拿起一把枪，瞄准门，对她丈夫开火。菲芙向震惊的朋友们解释这是她与丈夫玩一个游戏，她空射他倒下。他告诉她某天他可能在枪里装真子弹。

茱莉亚坐着轮椅到达，接着出去洗漱。辛迪向克瑞斯汀娜解释导致茱莉亚瘫痪的奇异事件。猎人射击杀死一头鹿时茱莉亚摔倒了，从此之后，茱莉亚变得神志不清，说如果她不放弃，折磨者将杀死她。子弹已经瞄准了她的前额，但医生没发现使她不能走路的严重的脊椎伤害。菲芙回忆起茱莉亚曾经无所畏惧。

爱玛穿着戏剧性的土耳其服装到达。宝拉和苏与她一起。女人们决定先吃午饭接着复排她们的演出。爱玛集中在戏剧性元素上，建议其他人都应该穿哪个颜色。爱玛、菲芙、宝拉和苏下场。

第二部分

在这部分演出里，观众被分成 4 个部分。

每一部分都有4个不同的观剧地点，在菲芙的房子和草坪里，分别观看4个独立的场景，同时扮演：“在草坪上”，“在学习中”，“在卧室里”和“在厨房里”。这些场景运转时，观众依照顺序到下一个地点，每个地点的场景会循环播放。观众会观看每个场景，但不是按照同一顺序。

在草坪上：菲芙和爱玛玩槌球游戏，她们同意进入天堂的许可可能是由世间的性别表演决定的。菲芙离开去拿柠檬水，爱玛背诵十四行诗。菲芙、宝拉和塞利西亚一起回来。

在学习中：克瑞斯汀娜和辛迪在读书时进行着一场懒散的谈话。克瑞斯汀娜说她害怕菲芙的非常规行为。苏进来寻找茱莉亚，接着去卧室寻找。辛迪讲述她做的一个梦，在梦里医生攻击她。菲芙穿过房间招待她们玩槌球游戏。

在卧室：茱莉亚穿着白色的医院长袍在地板上休息。她出现了幻觉，在幻觉里她与削弱她并有力量杀死她的裁判员交谈。她说菲芙身处危险之中。苏给茱莉亚带来一碗汤。

在厨房：苏热了汤。宝拉解释她关于外遇会持

续多久的理论。苏用托盘托着一碗汤退出。塞利西亚进入，她和宝拉笨拙的讨论她们过去的关系。菲芙进来取柠檬水，接着三个人出去玩槌球游戏。

第三部分

第三部分，全部观众重新集合在一起观看

起居室：晚上。8个女人都在场。女人决定了她们表演的顺序。爱玛进行演讲，关于在教育中环境的重要性。接着除了茱莉亚和辛迪以外，所有的女人进入厨房，她们在房间进进出出地打水仗。当她们返回厨房时，菲芙一个人在起居室。茱莉亚走着进入，捡起糖罐，退出。接着，她坐在轮椅上和其他女人再次进入，她们回忆学校生活。其他女人出去后，菲芙质问茱莉亚关于她能走路的事情，但茱莉亚否认这个事实。克瑞斯汀娜和塞西莉亚进入，菲芙拿着她的枪。她退出并开了枪。茱莉亚把手放到她的前额上，前额在流血。菲芙带着一只她杀死的兔子再次进入，茱莉亚消沉地坐在椅子上，明显已经死了。



剧作纲要

《篱》(1987)

奥古斯特·威尔逊(1945—2005)

主要人物

特洛伊·马克森，清洁工

吉姆·波诺，同事

罗斯，特洛伊的妻子，与特洛伊结婚18年

科里，17岁，他们的儿子

里昂，特洛伊第一个妻子的儿子

盖布里埃尔，特洛伊的弟弟

雷内尔，特洛伊和另一个女人的女儿

布景

一个北部的工业城市，特洛伊·马克森家的后院。

第一幕，场景1：1957年秋天，一个星期五的晚上。特洛伊，一个魁梧、自信的人，和他的伙伴波诺进入。罗斯告诉特洛伊，他们的儿子科里即将参加大学的橄榄球队。特洛伊提出反对，因为他本应是一个有天赋的棒球运动员，但那时

候美国黑人不能在大联盟打球。特洛伊在谈到这段遭遇时用了“死”这个字。

里昂——特洛伊的大儿子，想成为一个爵士音乐家——来借钱，特洛伊拒绝借给他。

场景 2：第二天早上。特洛伊的弟弟盖布里埃尔进入。因为在二战中负伤，盖布里埃尔脑袋里有一个金属块。他携带一个小号，因为他认为自己是可爱的盖布里埃尔。很快，特洛伊走了，因为要收听棒球比赛。

场景 3：几个小时后。科里进入，接着特洛伊到达。特洛伊在为后园建篱笆，科里给他帮忙。特洛伊再次表达了对科里拿到橄榄球奖学金的强烈不满。科里问特洛伊为什么不喜欢他。特洛伊说他为科里挣来食物和头上的屋顶就够了：“哪条法律说我要喜欢你？”

场景 4：接下来的星期五。特洛伊和波诺进入。特洛伊诉说他过去的事情：他家在南部，生活在贫民区；他 14 岁离开家，不得不以偷窃为生；15 岁进监狱。当他出狱时，发现自己已经没有机会成为一个棒球明星了。接着他遇到了罗斯并安顿下来。科里到了，和特洛伊爆发了冲突。

第二幕，场景 1：星期六。波诺警告特洛伊他不应当和另一个女人埃尔伯塔浪费时间，罗斯是一个好女人，不能这么对她。罗斯到达时，特洛伊继续修建他的篱笆。特洛伊很为难的告诉

罗斯他已经让一个女人怀孕了。罗斯谴责他，诉说她对她的付出。

场景 2：星期五，1958 年春天。特洛伊已经离开了家，这次回来拿衣服。罗斯指责他把盖布里埃尔交给慈善机构，以便他自己能节省一部分钱。特洛伊生气的拒绝这些指责，但罗斯说的都是真的。电话响了，罗斯知道埃尔伯塔生了一个女儿，但自己却在分娩时死了。自己一人在家时，特洛伊曾多次面对降临的死神。

场景 3：三天后。特洛伊和埃尔伯塔的女婴雷内尔在家里出现。他想让罗斯抚养她。罗斯说不，但后来又同意了。

场景 4：两个月后。科里从高中毕业，他和特洛伊再次冲突起来。特洛伊命令科里搬出房子；科里说建房子的钱一部分是盖布里埃尔的残疾金。父子俩用棒球棒打架。特洛伊拿到了棒球棒但没有打科里。

场景 5：1965 年夏。特洛伊死了，这是他葬礼的早上。科里现在是一个水兵，在家休假但拒绝去葬礼。罗斯说远离不是成为男人的方式。罗斯诉说她作为特洛伊的妻子奉献了多少，但生活已经给她小雷内尔作为补偿，她爱她就像自己的女儿。科里决定去葬礼。盖布里埃尔想要吹他的小号，没成功，取而代之，他跳起了舞蹈，宣告特洛伊抵达天堂之门。

译后记

作为一名教师。在教学过程中常常面临这样的境况，进入戏剧学院的学生因为中小学戏剧教育困乏，在入学之前对戏剧知之甚少。对教师来说，在教学过程中进行戏剧普及就成了教学中必不可少的内容。但有限的课堂时间需要用来完成既定的教学任务，于是希望学生能利用课余时间将这块内容补上。然而当下戏剧发展流派众多，各种观念和理论批评杂陈，缺少一部专业的、客观的、综合性很强的，与当下尤其是与欧美戏剧同步并且梳理得很好的戏剧理论书籍。

机缘巧合，经朋友推荐，笔者遇到这样一本书，此书在美国已经出版至第七版，被多所大学选为戏剧类课程的教科书，可见其权威性。这本书不是枯燥的罗列戏剧史料，而是将戏剧的发展置于社会政治经济的大背景下，将戏剧活动和社会发展联系在一起，让读者对戏剧的发展历史有了深入、宏观的认识；对戏剧各个流派的源起、产生背景、理论主张、消亡以及对后世的影响做了深入浅出的剖析，涤清了一些模糊的戏剧概念。特别值得推荐的是，本书还详细论述了不同时期剧场建筑的特点，将剧场建筑和同时期的戏剧活动结合在一起，将各章串联起来，就是一部简明的剧场空间发展史。在行文结构上，除了正文部分，其中的“全球交叉”、“活的历史”、“时间线”等单元，横向拓展读者的阅读空间，让读者直观感受戏剧在不同时代的发展。同时，本书的视角并不囿于欧美的戏剧发展，而是将视角扩展到东亚、中东、非洲和拉丁美洲，既关注这些地区传统戏剧的发展，又准确概述了当代戏剧的发展做了。本书收录的戏剧资料十分翔实，资料很新，特别是美国部分，对戏剧从业者和戏剧专业的学生是很好的信息来源。

因此，笔者作为教师，翻译此书已然是件责无旁贷的事情了。笔者的专业背景无疑是翻译此书的优势。因为本书有近似工具书的功能，在翻译的时候，笔者力求每个细节准确的同时还要做到易于理解。在行文中，对一些专有名词、戏剧家、剧院名称和剧目名称，保留了英文原名，便于读者查阅进行拓展阅读。对观剧经验较少的读者，本书在提供一些基本戏剧知识的同时，还为有兴趣的读者提供了更丰富的阅读体验。

译书是要花些笨功夫的，不如自己立论写本书来得潇洒，但与其积累不到家而盲目出书，不如先做些扎扎实实的基础工作。教师承担的是塑造学生价值观的工作，听起来很荣耀，实则担责甚重。有了几年教龄后渐渐觉得，提供基本信息，让学生慢慢生长自己的观点才是正确的做法。这也是笔者翻译本书的动力之一吧！

愿这本书的出版不仅对戏剧从业人士有所助益，也为戏剧爱好者开启一扇有益且有趣的知识之门，让更多的人了解戏剧、喜爱戏剧。

特别感谢杜定宇老师的著作《英汉戏剧辞典》，使笔者在翻译过程中受益良多。

孙 菲

2012年11月

出版后记

没有人确切地知道戏剧如何起源，也没有人知道它起源于何时何地。我们只知道，创造戏剧的冲动普遍存在于人类的心灵中。

戏剧不同于单纯的娱乐，它深刻而富有煽动性地将戏剧素材重组，从而对人类境遇进行永恒的观照——思想、道德困境、探索洞察力，这些已经存在于杰出的剧作和表演中。

即便在媒体技术和信息传递模式高度发达的现代社会，在电影电视和各种娱乐休闲方式爆炸式增长的今天，戏剧——这种由表演者在台上扮演角色、面对观众现场表演故事情节的艺术，依然充满活力的延续着、发展着，并呈现出全球化、多元化的丰富内容和蓬勃生机。

这本《戏剧的故事》呈现了作为表演艺术之一的戏剧，自古希腊到今天的发展历史和传统，展现了戏剧从过去到现在的纵向发展脉络。作者埃德温·威尔逊是美国最广泛使用的三本大学戏剧教材的作者，既有鸟瞰人类戏剧史的宏观角度，又具有多元包容的开阔视野。全书介绍了古希腊、古罗马和中世纪戏剧，早期亚洲戏剧，文艺复兴时期戏剧，王政复辟到浪漫主义时期戏剧，现代早期戏剧，现代全球戏剧，如今戏剧和音乐剧等部分，涉及戏剧表现内容、剧场格局、舞台设计和技术等诸多方面。与此同时，书中还呈现了戏剧在全球范围内的横向发展状况，涵盖了亚洲、非洲和拉丁美洲等地有代表性的戏剧活跃时期，以及当代同性恋戏剧、政治戏剧和女权主义戏剧等类别。

全书叙述脉络清晰，语言简洁明快。书中近百幅生动的图片涵盖了众多里程碑式作品的剧照和著名的剧场建筑场景，“时间线”部分清晰地对比呈现每个戏剧发展时期的重大戏剧变化和当时文化政治领域的重要历史事件。“活的历史”和“建立链接”等小版块生动形象地再现了若干年前戏剧演出的场景。书后的附录部分还为读者提供了13个著名经典剧目的介绍和剧作梗概，供读者了解学习。本书强调戏剧的多样性，旨在激发读者成为终身的戏剧观众，引导更多的朋友认识戏剧、了解戏剧，感受这种舞台表演艺术的魅力与生机，非常适合各类高校介绍戏剧的课程，以及所有对戏剧感兴趣的读者。

在此，我们特别感谢中央戏剧学院导演系的孙菲老师敬业认真的翻译和校订工作，也非常感谢中央戏剧学院副院长廖向红教授为本书撰写的序言。

服务热线：133-6631-2326 139-1140-1220

服务信箱：reader@hinabook.com

后浪出版咨询（北京）有限责任公司

2012年11月

西方音乐简史

(插图第9版)

著者：(美)米罗·沃尔德(Milo Wold)等

译者：刘丹霓

推荐序：杨燕迪

书号：978-7-5100-4039-9

定价：49.80元 2011年12月出版

一堂有声有色的音乐历史课

★ **线索清晰** 本书以短短三百页的篇幅勾勒出了从古希腊到20世纪西方音乐发展的主线。行文简洁流畅，随文附有大量乐谱、手稿及反映各时期人们音乐生活的历史图像，具有极强的可读性。

★ **结构合理** 本书从七个不同的角度出发，对西方音乐发展的各个时期进行了介绍。从社会文化背景谈起，讨论了不同时期的音乐功能与风格，以及由此产生的音乐类型，最后对西方音乐历史中较为重要的作曲家、史学家及其作品进行简要阐述，条理清晰，易于理解。

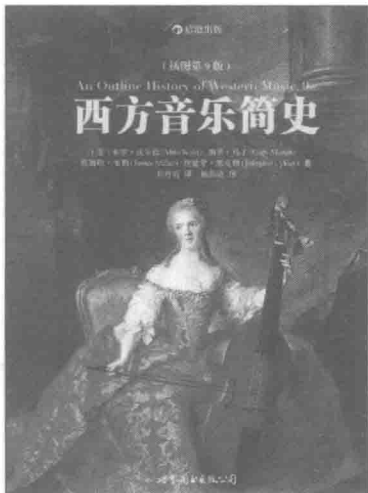
★ **自学向导** 本书基于作者多年的教学经验，以耳熟能详的音乐曲例为主体展开论述，与音乐理论相结合，方便读者入门和学习。

全书共十章，按年代顺序对古代、中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义和二十世纪的西方音乐进行了介绍。文中对不同社会文化背景下，音乐所具有的不同功能，展现出的不同风格特征做了细致分析。此后，简要地列举了各个时期重要作曲家的生平、创作风格和代表作品，有力地说明了音乐家对音乐发展的重要贡献。

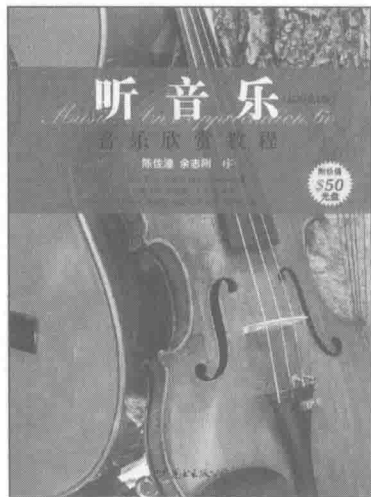
本版增加了与音乐和作曲家相关的历史事件年代表，来帮助读者了解各个时期音乐的发展状况。其中，更多地去提及现今的音乐选集和相应录音的乐谱，方便读者对音乐作品的获取。同时，对讨论流行音乐的章节也进行了扩充和更新，以带给读者更多现代音乐学家最新的学术观点。

这种体例和论述对于初入音乐的学生(包括大学生和研究生)，以及对音乐已有兴趣并希望进一步深入的爱乐者，最有实际的效用。一册在手，整个西方音乐史的面貌和轮廓便了然于胸。甚至，因其对音乐史实的概括简明而条理，如要对付相关考试，正好也可资参照。

——杨燕迪，中国著名音乐学家、评论家



大学堂 032



大学堂 007

听音乐

(插图第6版·附配套光盘)

著者：(美) 罗杰·凯密恩 (Roger Kamien)

译者：王美珠 洪崇焜等

总召集：陈美鸾

审阅者：王美珠

推荐者：陈佐湟 余志刚 严宝瑜

书号：978-7-5062-8711-1

定价：78.00 元 2008 年 6 月出版

献给爱乐人的顶级读物

美国使用最广泛的音乐欣赏课程教材

★ 世界首创的“聆赏要点”板块，选取经典乐句，以镜头般的语言进行现场直播式的分析，让读者边听边学，读懂音乐故事。

★ 世界第一个赠送配套光盘的中文版本，完全忠实表现原著的最大特色。

★ 以深入浅出的语言解读“深奥”的古典音乐，即使中学生读来也饶有趣味，本书在美国也被广泛地用作中学音乐欣赏课程教材。

★ 音乐欣赏与音乐史相结合，在悠扬的乐声中，一幅幅音乐历史画卷徐徐展开，读者可在音乐与社会、宗教和科学的互动中领略不同时期的不同音乐风格。

★ 重量级的译介团队。本书译者均出身世界名校，不仅有著述丰富的音乐教育家，更有出类拔萃的音乐演奏家，最大程度上保证了译文的优美和准确。

边听边读

跟随配套光盘中的旋律，学习欣赏古典音乐

在开始欣赏古典音乐之前，最好找一本入门读物。古典音乐毕竟是一种比较特殊的艺术形态，其抽象的音乐语言，深刻的艺术内涵，特殊的表现形式，都容易使初学者望而却步。初次接触，我们必会有许多疑虑。借助音乐欣赏的入门书，有似于请一位老师领我们进入这一艺术之门，不失为古典音乐欣赏的良好开端。

面前的这本《听音乐》，就是此一目的不错的选择。它是美国相当流行的音乐欣赏教材，作者对音乐规律的阐述有独到之处，而又能深入浅出，娓娓道来。他先述及的是古典音乐的主要概念和形式；而后，他又按照音乐史发展的基本顺序，选取著名音乐家及其代表作品，进行细致深入的分析。若能认真地阅读本书，再配合附赠的录音资料，一定能够循此顺利地走进古典音乐的殿堂，并从中获得丰富的艺术享受。

——陈佐湟（国际著名指挥家，国家大剧院音乐总监）