



上海三联人文经典书库

67

世界戏剧史

· 第十版 ·

下

[美] 奥斯卡·G.布罗凯特 弗兰克林·J.希尔蒂 著

周靖波 译

HISTORY OF THE THEATRE



上海三联书店



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLISHING FUND PROJECT



上海三联人文经典书库

67

世界戏剧史

· 第十版 ·

下

[美] 奥斯卡·G. 布罗凯特 弗兰克林·J. 希尔蒂 著

周靖波 译

HISTORY
OF
THE THEATRE



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

世界戏剧史(第十版)/[美]布罗凯特,[美]希尔蒂著;周靖波译. —上海:上海三联书店,2015.12
(上海三联人文经典书库)
ISBN 978-7-5426-5416-8

I. ①世… II. ①布…②希…③周… III. ①戏剧史—世界
IV. ①J809.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 288093 号

世界戏剧史(第十版)

著 者/[美]奥斯卡·G.布罗凯特、弗兰克林·J.希尔蒂
译 者/周靖波

责任编辑/黄 韬
装帧设计/鲁继德
监 制/李 敏
责任校对/张大伟

出版发行/上海三联书店

(201199)中国上海市都市路4855号2座10楼

网 址/www.sjpc1932.com

邮购电话/021-22895559

印 刷/上海展强印刷有限公司

版 次/2015年12月第1版

印 次/2015年12月第1次印刷

开 本/640×960 1/16

字 数/1300千字

印 张/63.5

书 号/ISBN 978-7-5426-5416-8/J·221

定 价/128.00元

敬启读者,如发现本书有印装质量问题,请与印刷厂联系 021-660510725

目录

前言	1
1. 戏剧的起源	1
戏剧起源于宗教仪式的理论	1
述行元素及其功能	3
关于戏剧起源的其他理论	5
北非与近东	7
史料举隅	10
2. 古希腊剧场与戏剧	13
悲剧的起源	15
前五世纪的悲剧	16
萨图罗斯剧	19
前五世纪的希腊喜剧	20
戏剧节	21
戏剧的评选与资助	24
演员与表演	24
合唱队	25
音乐与舞蹈	27

服装与面具	28
舞台与演出	31
观众席与观众	36
前五世纪之后的雅典戏剧	37
史料举隅	39
 3. 希腊化时期、罗马、拜占庭的戏剧	42
希腊化时期的戏剧	42
戏剧理论	43
新喜剧	43
演员与表演	45
服装	46
希腊化时期的剧场建筑	47
希腊拟剧	49
罗马戏剧	51
伊特鲁里亚和奥斯坎祖先	52
罗马语境	53
罗马的节庆	55
罗马共和国时代的戏剧	55
罗马帝国时代的戏剧	58
阿特拉闹剧	60
罗马拟剧	60
哑剧	62
演出安排	62
罗马的剧场建筑	63
舞台布景	67
演员与表演	70

面具与服装	72
音乐	73
其他娱乐	74
其他娱乐场所的结构	76
西罗马帝国戏剧的衰落	77
东罗马帝国和拜占庭的戏剧	80
拜占庭戏剧	81
伊斯兰的兴起	84
史料举隅	85
 4. 中世纪欧洲戏剧	 87
公元 500 年至 900 年的戏剧	89
早期中世纪	90
礼拜仪式剧	92
礼拜仪式剧的上演	96
愚人节	97
盛期和晚期中世纪	97
教堂外的演出	99
俗语宗教剧作	101
演出安排	102
露天演出主持人	103
演员与表演	105
服装	107
舞台	107
布景	111
特殊效果及机械装置	113
音乐	115

观众与观众席	115
世俗戏剧诸形态	116
笑剧	117
道德剧	118
文艺社	122
插剧	122
比武,默剧,假面剧	124
皇家入城式与街道庆典	126
中世纪戏剧的终结	128
史料举隅	129
 5. 1642 年之前的英国戏剧	 133
早期都铎戏剧	134
大学才子	137
莎士比亚及其同时代人	138
雅各宾和卡洛琳时代的剧作家	141
政府的戏剧法规	143
演出团体	145
剧场状况	148
公众剧场	149
私人剧场	157
布景、道具、特效和音乐	161
服装	163
观众	164
斯图亚特宫廷演剧和假面剧	164
意大利理想在英国	168
史料举隅	170

6. 1700 年之前的西班牙和新西班牙戏剧	174
宗教戏剧	174
世俗戏剧	177
早期专业剧场	178
洛佩·德·维加与同时代人	179
卡尔德隆与同时代人	180
演出团体	182
演员与表演	183
服装	184
庭院剧场和大剧院	186
舞台与布景	189
美洲戏剧	190
宫廷娱乐	192
史料举隅	195
7. 1700 年之前的意大利戏剧	198
文艺复兴戏剧	199
风格主义与巴洛克艺术的兴起	201
新古典主义理想	202
插剧与歌剧	204
新式舞台布景惯例的形成	205
剧场建筑的发展	212
舞台机械和特效	215
音乐与舞蹈	218
节庆语境	218
舞台灯光	218
即兴喜剧	220

意大利各城邦戏剧的衰落	225
史料举隅	225
8. 1700 年之前的法国戏剧	228
1597 年之前的宫廷戏剧和学校戏剧	229
1597 年之前的巴黎公众戏剧	231
公众戏剧, 1597—1629	231
新古典主义理想的胜利	234
演出团体, 1629—1660	237
公共剧场, 1629—1660	238
公共剧场的舞台布景, 1629—1660	239
法国宫廷的意大利布景惯例: 意大利歌剧, 机械戏剧, 芭蕾	241
法国宫廷戏剧: 机械剧场, 喜剧芭蕾, 法国歌剧, 1660—1700	243
法国戏剧, 1660—1700	245
演出团体, 1660—1700	249
法国表演团体的组织	250
剧场建筑和舞台布景惯例, 1660—1700	252
十七世纪的结束	254
史料举隅	254
9. 1800 年之前的英国戏剧	257
1642—1660 年的戏剧活动	258
戏剧的重建	258
表演团体, 1600—1700	262
英国戏剧, 1660—1700	262
英国剧作, 1700—1750	266

政府的戏剧管理条例	269
英国剧作,1750—1800	270
剧作家	273
财政政策	273
剧场建筑	274
布景惯例	277
服装惯例	280
演员与表演,1660—1800	280
观众与演出	286
外省戏剧	287
北美殖民地戏剧	288
史料举隅	290
10. 1800 年之前的意大利和法国戏剧	293
意大利舞台设计的演进	293
十八世纪的意大利剧作	299
十八世纪的法国剧作	302
剧作家	306
巴黎的演出团体	307
演员与表演	313
服装惯例	316
剧场建筑	318
布景惯例	320
史料举隅	322
11. 1800 年之前的北欧和东欧戏剧	324
德意志各邦国的宫廷戏剧	325

耶稣会会士戏剧	327
德意志邦国的早期公众戏剧	329
高特舍德和诺伊贝尔的改革	331
演出团体与国家剧院	333
莱辛与狂飙突进运动	336
十八世纪的舞台革新	338
F. L. 施罗德和汉堡学派	340
伊夫兰德和曼海姆学派	341
科策布和情节剧的开端	342
歌德、席勒和魏玛古典主义	343
北欧其他国家的戏剧	345
1800 年之前的俄国戏剧	350
史料举隅	353
 12. 十九世纪前期的欧洲大陆戏剧	 356
拿破仑时期的戏剧——情节剧和浪漫主义	357
拿破仑之后的德语剧作	362
德语戏剧的剧场状况	365
拿破仑之后的法国剧作	368
1850 年代之前的法国剧场状况	369
1850 年代之前的法国导演和表演	371
1850 年代之前的法国布景、服装和灯光	374
1850 年代之前的俄国剧作和剧场	379
史料举隅	382
 13. 十九世纪前期的英语戏剧	 384
英国戏剧潮流, 1800—1843	385

1850 年代之前的英国剧作	387
英国戏剧状况,1800—1843	389
韦斯特里和麦克雷迪	396
美国戏剧,1781—1815	399
美国戏剧的发展,1815—1850	403
加拿大早期戏剧	407
美国和加拿大的剧场状况	408
早期澳大利亚戏剧	415
史料举隅	416
14. 十九世纪后期的英语戏剧	419
美国戏剧,1850—1870	420
美国戏剧,1870—1895	425
加拿大戏剧	433
澳大利亚及新西兰戏剧	435
英国剧作,1850—1890	436
英国剧场状况,1843—1860	439
英国剧场状况,1860—1880	443
英国剧场状况,1880—1900	448
史料举隅	453
15. 十九世纪后期欧洲大陆和拉丁美洲戏剧	455
1900 年之前的俄国戏剧	455
1900 年之前的俄国剧场状况	458
1900 年之前的德国和奥地利戏剧	460
1900 年之前的法国剧作	464
1900 年之前的法国剧场状况	467

1900 年之前的意大利和西班牙戏剧	474
1900 年之前的拉丁美洲戏剧	475
新西班牙和墨西哥帝国	477
秘鲁、阿根廷、哥伦比亚、巴西、古巴	478
史料举隅	480
16. 近代现实主义的开端	483
现实主义的开端	483
萨克森-迈宁根	484
易卜生	487
左拉与法国自然主义	489
安托万和“自由剧场”	491
自由舞台与德国现实主义戏剧	493
独立剧场与英国的现实主义	495
1914 年之前英国传统的延续	498
莫斯科艺术剧院与俄国现实主义	500
1914 年之前的意大利和西班牙戏剧	502
1917 年之前的美国戏剧	503
1875—1914 年重要的技术革新	508
史料举隅	510
17. 早期非现实主义的选择	512
瓦格纳和非现实主义戏剧	512
法国的非现实主义戏剧	514
法国理想主义的复苏	517
阿庇亚和克雷	518
斯特林堡和弗洛伊德	521

德国的非现实主义剧场与剧作	522
英国的非现实主义戏剧	526
爱尔兰文艺复兴	529
意大利与未来主义	531
俄国的现代主义	532
史料举隅	536
18. 二十世纪前期欧洲大陆和拉丁美洲戏剧	538
苏联剧场, 1917—1940	539
苏联剧作, 1917—1940	544
德国的剧场与剧作, 1918—1939	545
德国表现主义	547
叙事体戏剧	551
包豪斯与新现实主义	553
法国戏剧, 1918—1939	555
残酷戏剧	556
法国大众戏剧	557
科波与“四人联盟”	558
法国剧作, 1918—1939	561
意大利剧场与剧作, 1918—1939	563
西班牙剧场与剧作, 1918—1940	566
1950 年之前的拉丁美洲剧场与剧作	567
阿根廷	567
巴西	568
墨西哥	569
史料举隅	571

19. 二十世纪前期的英语戏剧	574
英国剧场, 1914—1939	574
英国与爱尔兰剧作, 1914—1939	580
美国剧场与剧作, 1917—1941	581
加拿大戏剧, 1914—1939	594
澳大利亚和新西兰剧场与剧作, 1914—1939	595
史料举隅	596
20. 二十世纪中叶欧洲大陆和拉丁美洲戏剧	598
国际的发展	598
法国戏剧, 1939—1968	599
法国剧作与荒诞派戏剧	602
苏联剧场与剧作, 1945—1968	608
捷克斯洛伐克剧场与剧作, 1945—1968	611
德语剧场, 1945—1968	612
德语剧作, 1945—1968	615
意大利剧场与剧作, 1945—1968	619
拉丁美洲剧场与剧作, 1945—1968	621
阿根廷	621
巴西	622
墨西哥	623
史料举隅	625
21. 二十世纪中叶的英语戏剧	627
英国剧场, 1940—1968	627
英国剧作, 1945—1968	630
美国剧场, 1945—1968	636

1968 年之前的美国剧作	642
1968 年之前的加拿大戏剧	645
1968 年之前的澳大利亚与新西兰的戏剧	648
史料举隅	649
22. 二十世纪后期欧洲大陆和拉丁美洲戏剧	651
1990 年之前的苏联与俄国戏剧	652
1990 年之前的波兰与捷克斯洛伐克戏剧	655
1990 年之前的德语戏剧	659
1990 年之前的意大利戏剧	665
1990 年之前的法国戏剧	668
1990 年之前的拉丁美洲戏剧	674
巴西	674
阿根廷	675
墨西哥	675
史料举隅	676
23. 二十世纪后期英语戏剧	678
1990 年之前的英国戏剧	678
1990 年之前的美国戏剧	687
1990 年之前的加拿大戏剧	708
1990 年之前的澳大利亚和新西兰戏剧	709
史料举隅	712
24. 当代戏剧	713
美国戏剧	714
加拿大戏剧	726

澳大利亚戏剧	728
英国戏剧	729
爱尔兰戏剧	738
法国戏剧	739
意大利戏剧	743
德语戏剧	744
俄国戏剧	747
波兰和捷克共和国戏剧	750
史料举隅	751
25. 非洲戏剧	754
一些基本议题和存在的问题	755
尼日利亚	757
加纳	764
塞拉利昂	766
肯尼亚	768
乌干达	770
坦桑尼亚	773
赞比亚和津巴布韦	774
安哥拉、莫桑比克、几内亚比绍、圣多美和普林西比、佛得角	776
塞内加尔	777
象牙海岸(科特迪瓦)	779
马里和喀麦隆	781
刚果共和国和刚果(扎伊尔)	783
南非	785
纳米比亚	795

北非	797
史料举隅	798
26. 亚洲戏剧	802
印度	804
梵文戏剧	805
梵剧表演	807
印度民间戏剧	809
现代印度	812
中国	813
文学性戏剧的发展	816
中国早期职业戏剧	818
京剧	819
日本	825
日本的早期职业戏剧	826
日本古典戏剧	826
能剧和狂言	827
歌舞伎	831
文乐	837
日本现代戏剧	840
亚洲其他国家的戏剧	842
对西方戏剧的影响	843
史料举隅	843
参考书目	847
索引	882
译后记	982

16. 近代现实主义 的开端



1870年代,意大利统一、统一的德意志国家的出现、普法战争(1870—1871)、俄土战争(1877—1878)相继发生,改变了欧洲的版图。经济衰退迫使欧洲大国纷纷在非洲和东南亚开拓更多的殖民地,导致舰船建造和军事力量的竞争进一步加剧。与此同时,越来越富有的上层阶级竭尽全力维护自己长期以来一直享有的特权;工人阶级则寻求以工会和罢工为首要武器来保障自己的福利和尊严不受侵害。在这种形势下,人们就共产主义、资本主义、民主主义、社会主义及其他形式的社会秩序之间的长短展开了激烈的争论。不同形式的乌托邦式理想社会纷纷建立,许多国家还发生了宗教冲突,无政府主义者变成了一股强大的、带有暴力特征的政治力量。但是,许多改革者都在寻找疗救社会痼疾的有效途径,现实主义的艺术运动,就是从这种实用主义思潮中产生的。

一些作家和导演宣布与传统决裂,但在变革刚刚开始时,它还只是表现为

此前已经开始的总体发展趋势的强化。德国贵族格奥尔格二世萨克森-迈宁根公爵将所有的演出元素熔炼为统一的整体,展示了全能导演的价值。挪威剧作家易卜生创作了一系列探索环境力量与人物内在心理动机之间的关系的作品,使公众认识到了什么才是“现实主义”的戏剧形式。此外,法国剧作家左拉也提出了自己的理论体系,将现实主义引向了极端的形式“自然主义”。

现实主义的开端

现实主义在很大程度上应归功于《实证哲学》(1830—1842)和《实证政治体系》(1851—1854)二书的作者奥古斯特·孔德(1798—1857)的“实证主义”。孔德根据各门科学的复杂程度进行学科分类,将社会学置于最复杂、最重要的科学的顶端。因为他认为一切知识的最终目的都是为了改良社会;孔德要求一切科学都必须为社会学做出贡献,而社会学只要被严格地运用到科学方法中,就应能揭示社

会问题的根源并找到解决问题的方法,从而带来人们所期待的变革。总之,孔德要求抛弃以往的对于事物和行为的形而上的解释方法,代之以在观察和分析基础上形成的唯物主义解释。孔德的观点不仅在科学家和哲学家当中受到了欢迎,而且也在许多追求让艺术变得“科学”而“真实”的艺术家当中也得到了响应。

从古希腊时代起,艺术中的现实主义模式就时有崭露,意大利文艺复兴以后,逼真的幻觉一直在戏剧中占据主导地位,情节剧和浪漫主义戏剧加快了现实主义到来的步伐。但1850年前的几乎所有方法都是突出“美丽的”自然、规范、逼真的地方色彩或令人愉快的对比,甚至要求将滑稽丑怪纳入艺术表现范围的雨果在自己的创作中也避开丑陋。但到1850年前后,一些评论家开始主张,无论生活是邈远的还是高尚的,都应该对之进行近距离的客观观察。现实主义运动正是从这些主张中产生出来的。作为一种自觉的运动,现实主义1853年左右出现在法国。1863年之前,其理论建设已经在《艺术家》、《费加罗报》、《现实主义》(1856年第一次出版)和《现代》等杂志蓬勃展开。这项新兴运动的主要原则是:艺术必须忠实于现实的物质世界,因为当代世界只有以直接的方式才能观察到,所以,真实也只有通过对我们周围的世界进行冷静客观的观察和再现才能最充分地表达出来。

萨克森-迈宁根

迈宁根剧团堪称这股全新力量中最重要的一支,它从1870年代崭露头角,向日益趋向现实主义的戏剧界展示

了艺术整体性的重要。虽然从十八世纪后期开始,迈宁根公国就有戏剧演出,但直到1831年,永久性宫廷剧场才正式开放;最初的演出并无特别之处,但到1866年格奥尔格公爵二世(1826—1914)继位,情况已开始改变;格奥尔格二世接受过广泛的艺术训练,蒂克在柏林的普鲁士宫廷工作期间,他也在那里,后又在伦敦观摩过查尔斯·基恩导演的莎士比亚戏剧,在科堡-哥达剧院观看过弗里德里希·哈泽的演出,还在维也纳皇宫国家剧院看过整体化程度相当高的戏剧。所以,在普鲁士吞并迈宁根公国并强迫其父亲退位之前,格奥尔格二世对戏剧的浓厚兴趣就得到了充分发展。

1866年继位后,格奥尔格二世立即着手调整宫廷剧院的保留剧目,并将个人兴趣完全投入到剧院管理中。在管理剧院之初,他主要依靠弗里德里希·冯·博登斯泰德(1819—1892),1871年后又得到路德维希·克隆奈克(1837—1891)的鼎力相助。克隆奈克曾接受过喜剧歌唱演员的训练,1866年进入迈宁根剧团担任喜剧演员。当他受聘担任导演时,整个剧团大为震惊,因为他的背景很难证明他能胜任这个职位。但是,克隆奈克对剧院的声誉所作的贡献丝毫不亚于萨克森-迈宁根,他不仅工作不知疲倦,而且策划并领导了剧团的巡回演出,使得剧团声名大振。第三位有重要影响的人物是女演员艾伦·弗兰茨(1839—1923),1873年她成为公爵的第三任妻子;婚后在剧团主要负责选择剧目、整理剧本以及指导台词等工作。所以,虽然现在人们常常只提及公爵一人,但实际上很难将剧团的成就归功于

某一个人。

从1866至1874年,剧团都在迈宁根演出,当他们1874年在柏林出现时,观众全都震惊了。初次告捷后,剧团便开始了一系列的巡回演出。从1874至1890年,他们到过包括俄罗斯、瑞典、奥地利、比利时、荷兰和英国在内的九个国家的三十八个城市,上演了四十一个剧目,演出场次达到两千六百场。到1890年停止巡演时,迈宁根剧团的声誉已经超过了世界上任何剧团。

迈宁根剧团的保留剧目主要由莎士比亚、席勒、格里尔帕策和十九世纪浪漫主义作家的作品构成,除了所得到的荣誉更高外,剧目的选择与其他剧团并无不同。易卜生的《群鬼》虽也演过几次,但是保留剧目中的当代剧目多是诗意盎然的浪漫主义作品。

虽然人们常认为公爵的演出是十九世纪最讲究历史准确性的,但对他而言,历史准确性并不是最终目的。他的首要目标是要使自己所选择的剧本做到完全合理。正是为了实现这个目标而具有的意识,才使得他为了获得最大的准确性而追求一种超越一切现存标准的逼真的幻觉效果。公爵把每个世纪分为三个阶段,又进一步区分出每个阶段内各个民族之间的差异,因而他的演出达到了前所未有的真实程度。为进一步确保准确,公爵从不允许演员擅改戏装。当时,大多数剧院的明星都是自备服装,或从剧院提供的服装中选择自认为合适者。女演员则不问时代,都在外衣下穿上硬衬布的衬裙。此外,公爵还坚持要用真材实料,不用廉价的替代品。他选用厚实的帷帘织物作面料,

许多都从法国和意大利进口,有的甚至专门定制;他使用真正的锁子甲、盔甲、剑、斧、戟及其他装备,有时还使用真正的古代家具。迈宁根剧团的成功使得专门制造家具、道具、服饰材料和武器等戏剧用品的商店开始出现,以满足其他剧团的新需求。

剧团使用的一切服装、布景、道具都是迈宁根设计的。布景通常由来自科堡的布吕克纳兄弟绘制,他们也曾为瓦格纳和哈塞设计过布景。他们在历史上第一次使用强烈的色彩绘制布景,一反以往让演员与色彩柔和的布景形成反差的常规。也许这项创新可以解释批评家何以指责迈宁根剧团的布景“过分绚丽、俗不可耐”的原因。公爵反对舞台上天际线过高,遂采用树叶、横梁、旗帜或其他东西作为舞台上空的装饰。他还避免对称式平衡,认为它很不自然。他十分注意每个细节的比例是否准确,绘制的平面布景与立体的布景道具的搭配是否令人可信。他也是最早把舞台平面视为布景设计的组成部分的人,他把舞台分解成倒下的树、岩石、小丘、台阶、平台。

由于对布景和服装的处理比其他剧团都更加讲究,所以迈宁根剧团的艺术感染力主要表现在总体效果——特别是演出的整体性上。无论对演员的表演还是对布景的设计,公爵都拥有最后的决定权。由于请不起大牌演员,所以剧团的演员都是新手和从未成名的老演员;有时也有演员来客串,但是他们必须遵守剧团反对明星制的规定。也许是为了抵制任何导致“明星情结”的倾向,迈宁根要求所有非主角演员都把自己当成跑龙套的;反过来,这样也



图 16.1 萨克森-迈宁根公爵为尤利乌斯·温丁的《教皇西斯笃五世》第二幕所画的草图。慕尼黑戏剧博物馆提供。

使得他们的群众场面的舞台效果也非常出色,这也是剧团闻名的一个方面。迈宁根从不雇用临时性的龙套演员,所以群众场面在人数上就受到了限制,而要取得场面宏大的效果,就得将布景做得小一些,迫使演员被挤进侧幕(仿佛许多人都被挡在了视线以外),或者让演员在台上做对角线运动或反向行走,以造成混乱与不安的效果。在排练群众场面时,公爵把演员分成若干小组,每个小组都由一个经验丰富的演员负责,协助他训练组内的演员。此外,每一个群众角色都赋予一种个性化的特征和专门的台词;于是一切都精心组合在一起。以这种方式取得的效果与普通的群众场面形成了鲜明的对照,被认为具有革命性的意义。

幸运的是,公爵有足够的时间组织排练。由于迈宁根公国只有八千人口,所以剧院每年仅开放六个月,每周只演

出两场。这种日程安排,再加上公爵的权威,使得剧团可以用与别处的常规大相径庭的方式进行排练。每个作品从第一次排练起就让布景、家具和道具全部到位;服装有时不能从一开始就准备齐全,但也在首演之前的一段时间里就已经可以着装排练。迈宁根要求演员从排练的第一天开始就要“表演”,而不像别的剧团那样,只是“走走过场”。排练在晚上公爵处理完公务后进行,通常持续五六个小时,日复一日,直到被认为完全达到演出水平为止。即使排练几个月也无所谓,因为没有最后期限的限制。排戏期间,公爵总能构想出许多细节,即使是重新安排一下家具或重新绘制一张草图,排练也会停下来等待。

迈宁根剧团的影响体现在演出中各个方面所达到的完美的真实感觉。因此,这个剧团站在了自文艺复兴以来的各种戏剧潮流的制高点上。更重要

的是,它还站在了追求演出的统一性运动的崭新起点上,在这种统一的演出中,每一个元素都会影响演出的整体效果,因而都须经过精心的选择。戏剧艺术的主导者也从演员让位于导演。萨克森-迈宁根公爵的实践影响了安托万和斯坦尼斯拉夫斯基等人,这些人对现代戏剧的形成都具有至关重要的作用。1890年,迈宁根剧团不再进行巡回演出,戏剧界也进入了他们努力开创出来的新时代。而此时,公众也从易卜生等人的作品中看到了戏剧创作的新方向。

易卜生

1850年,亨利克·易卜生(1828—1906)出版了第一个剧本,1851年,他被卑尔根新成立的挪威民族剧院聘为驻院作家和舞台监督;到1857年,他已经协助上演了145部戏剧,自己又创作了七部剧本。从1857至1862年,他在克里斯蒂安尼亚(即今天的奥斯陆)挪威剧院工作;1864年后侨居国外,直到1891年。

易卜生共创作了二十五个剧本。早期作品大都是描写斯堪的纳维亚历史人物的诗剧,其中有《厄斯特罗特的英格夫人》(1855)、《海尔格伦的海盗》(1858)和《觊觎王位的人》(1864),但早期最重要的作品是《布朗德》(1866)和《培尔·金特》(1867)。《布朗德》是一部诗剧,描写一位不肯妥协的理想主义者,为了理想而不惜牺牲一切,包括自己的家庭。此剧奠定了易卜生的地位,并给他带来了经济上的保障,使他可以按照自己的意愿从事创作。《培尔·金特》与《布朗德》形成鲜明对比,主人公是一个以逃跑的方式规避一切问题的人;由于该剧将幻想与现实巧妙地结合

在一起,许多人认为它是对挪威民族性格的讽刺。

1870年代,易卜生的创作出现了明显的转折,他宣布要放弃诗体,因为它不适合于创造一种符合现实的逼真幻觉。他后来的创作方向在《社会支柱》(1877)一剧中有了明显的体现,而使得易卜生成就为一名激进的思想家的则是《玩偶之家》(1879)、《群鬼》(1881)和《人民公敌》(1882)。尤其是《玩偶之家》和《群鬼》这两部戏,让保守的读者感到了震撼,而对支持思想戏剧的人则有振臂一呼之效。不同于小仲马和奥哲尔仅限于一些有争论的主题,易卜生在剧中不是按照世人已然确立的意识形态解决矛盾,而是指明问题的根源所在,使人们意识到改造社会的必要性。

在《玩偶之家》里,当娜拉认识到,自己作为一个女人,一直被人当作玩偶,一直被现实社会所忽视,便选择了离开丈夫和孩子,走出去了解世界,做自己命运的主人。与之相反,《群鬼》中的阿尔文夫人为传统的道德观念所束缚,守着堕落的丈夫,最终使自己唯一的儿子可能因为遗传了父亲的梅毒而精神失常。这两部戏由于对文明社会的基石——家庭进行了抨击而受到欢迎;《群鬼》因为涉及性病及不正当性行为,被认为是对公众的道德标准的冒犯,在绝大多数国家都遭到禁演。

不久,易卜生又开始了新的转型。《野鸭》(1884)、《罗斯默庄》(1886)、《建筑师》(1892)、《约翰·盖博·博克曼》(1896)和《咱们死人醒来的时候》(1899)等作品越来越多地采用了象征主义手法,更多地关注于人与人之间的关系而不是社会问题。实际上,易卜生

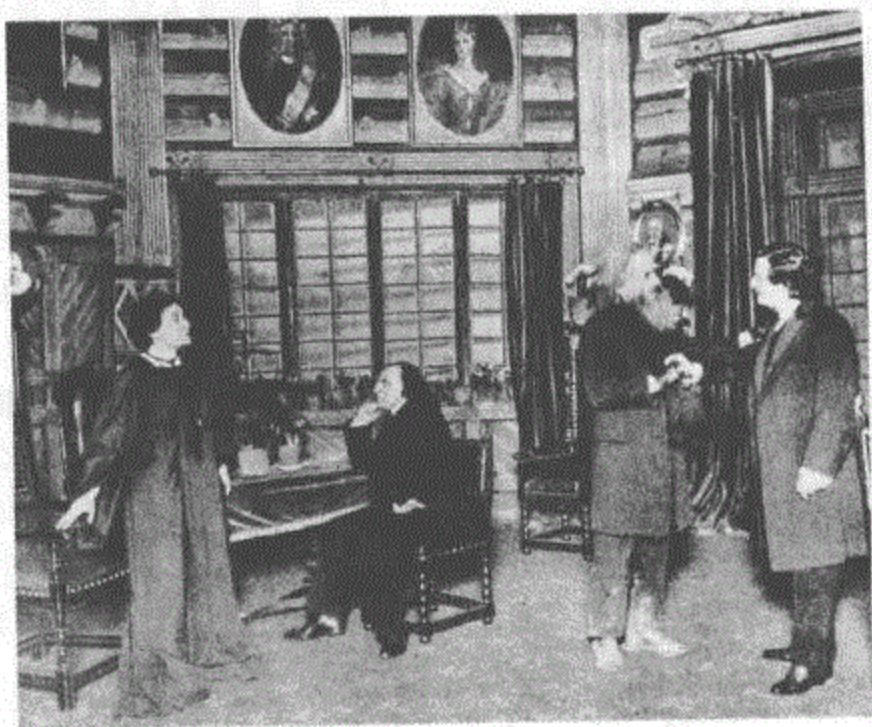


图 16.2 1906 年奥斯陆挪威民族剧院上演的易卜生的《罗斯莫庄》。图中左为埃利奥诺拉·杜塞。选自《舞台与世界》(柏林,1906)。

戏剧的基本主题一直是相对固定的：为完整、健全的人格而斗争，对自己负责与对他人负责之间的冲突。在《群鬼》中，阿尔文太太发现由于过高看重对他人的责任而使自己的生活遭到毁灭，但一切已经无法挽回；易卜生后期一些戏剧中的主人公则由于追求个人的幻想而毁灭了他人的幸福，最终也毁灭了他们自己。

易卜生的许多作品都对现实主义的发展做出了贡献。在散文剧中，他对斯克里布的佳构剧公式去粗取精，使之与现实主义风格相适应。易卜生废弃了旁白、独白及其他不符合现实主义的手法，精心组织剧本开端的情节介绍。最常见的开端是，人物在长时间离家后刚刚回来，于是询问他不在家的这段时间发生了什么事情，这种安排就使得相关信息的提供方式显得很自然。每一场戏都有因果关系，非常合乎逻辑地引出结局。对话、布景、服装以及动作都

经过仔细选择，以期揭示人物的性格和时代背景，而这些在舞台指示中都有清晰的描述。每个角色都有完整的人格，他们的行为都取决于遗传因素或环境影响。而对人物内在的心理动机则比外在的视觉细节给予更多的强调。在这些方面，易卜生都堪称现实主义流派的典范。

易卜生后期作品对非现实主义的影响程度与其早期散文剧对现实主义的影响同样巨大。剧中的普通物体（如《野鸭》中的鸭子）都隐含寓意，增加了戏剧情节的内涵。不仅如此，他的不少剧本中还出现了幻象，如《罗斯默庄》里幽灵似的白马，就意味深长；《咱们死人醒来的时候》中的高山喻指不可抗拒的力量。人类命运受到神秘力量的摆布，这一观念就是象征主义戏剧的主要主题。

易卜生之后，所有的戏剧流派——无论是现实主义还是非现实主义都受

到了他的影响,都坚信戏剧应能增进人的识见,引出讨论的话题,承载思想,而不仅仅是单纯的娱乐。他使剧作家获得了一种新的身份。任何地方上演易卜生的戏剧都标志着与过去决裂,标志着对探索戏剧新路的演出者的号召。

左拉与法国自然主义

当易卜生致力于散文剧创作时,法国自然主义者也在独立探索一种新的戏剧形式。自然主义者认为人类命运主要是由遗传和环境决定的,这一理论的基础(至少部分地)是达尔文《物种起源》(1859)中的思想。达尔文提出了两个主要论点:(1)所有的生命形式都是从一个共同祖先逐渐进化而来;(2)一切物种的进化都可以由“适者生存”来解释。这种理论有几个重要涵义:首先,它们表明,遗传和环境是首要的起因果作用的要素;其次,人类的行为当被视为(此后很快就被大家承认)遗传和环境要素的产物时,似乎是由那些远非个人力量所能控制的因素决定的;这样,既然社会允许不利的遗传因素和环境因素存在,那么它就应该对它所接受的不受欢迎的行为负责;第三,达尔文理论强化进化观念,如果说人类这样复杂的生命系统是从一个原子进化而成,那么日趋复杂与不断改进显然也就是必然规律。但是,能否坚持应用科学方法和新技术来加速进化的进程,在当时尚无定论;第四,人类属于自然的一部分。在十九世纪以前,人还是与自然界的其余部分相分离的万物之灵,现在则失去了以往的特殊地位,同动物和植物等其余的生物物种一样被认为是可以研究和控制的对象。

由于当时的政治和经济状况,自然

主义也吸引了大批的追随者。1870—1871年的普法战争严重挫伤了法国的民族自尊心,因为法国不仅战败,还将阿尔萨斯和洛林割让给了德国,并导致了拿破仑三世的帝国的灭亡。1871年成立了“巴黎公社”,但旋即被推翻,法国再一次成为共和国。战争及其后果使劳动者的地位愈加沦丧,因此在十九世纪的最后二十五年中,社会主义在整个欧洲都赢得了支持,许多人都认识到,只有这种社会组织形式才能确保人人都享有平等。重重压力促使欧洲几个国家最终实行宪政;到1900年,除俄罗斯以外,欧洲所有主要国家都实行了某种程度上的君主立宪。这一对工人阶级的利益和普通民众的权力的关心为自然主义提供了一个重要焦点。科学技术被视为解决当代社会问题的有效手段,自然主义者认为,只要系统地应用科学方法,一切社会问题都将迎刃而解。

作为一场自觉的运动,自然主义发端于1870年代的法国。它的主要代言人埃米尔·左拉(1840—1902)崇拜孔德,主张真理与进步的关键在于科学方法的应用。他相信,文学如果不能成为科学,就会消亡。左拉提倡戏剧应该表现“不可抗拒的遗传和环境法则”,或者记录下一些“案例研究”。他希望戏剧家在追求真理的过程中,以科学家的超脱和公正态度去观察、记录和“实验”。左拉将作家比作病理学家,他的工作是查找病因以便于治疗,对传染病不是加以掩盖,而是将其公开,以便于诊断。同样地,剧作家应该描写社会的病态,使其得到矫正。此外,左拉还认为舞台上所再现的事件应该十分严谨,以揭示出原因与结果之间的关系。

左拉关于自然主义原则的第一篇

重要宣言是他在1873年为根据自己的小说《戴蕾丝·拉甘》改编的同名戏剧所写的序言；随后又在《戏剧中的自然主义》(1881)和《实验小说》(1881)中进一步宣扬了他的主张。左拉的一些追随者在要求戏剧改革上表现得比左拉还要激进，他们认为一出戏应该仅仅是将“生活的一个横截面”搬上舞台。因而，在他们追求科学真理的热情中，经常会抹煞艺术与生活之间的区别。

同此前的许多运动一样，自然主义也因缺乏体现其创作原则的好作品而失诸偏枯。虽然有几出戏，如埃德蒙和龚古尔兄弟合作的《昂利埃特·马雷沙尔》(1863)和阿方斯·都德的《阿莱城姑娘》(1872)也曾被搬上舞台，但几乎都没有产生什么影响。即使是左拉的《戴蕾丝·拉甘》，除了布景外，其他方面也未能体现他的批评箴言，因为它并

不是“生活的横截面”，而是一出关于谋杀与报应的情节剧。

具有讽刺意味的是，亨利·贝克(1837—1899)倒是法国最接近自然主义理想的剧作家，虽然他与左拉相互鄙视。他的作品《乌鸦》(1882)描写一个家庭在父亲去世后，受到了原本以为是朋友的那些人的欺诈；剧中没有一个值得同情心的角色，结尾充满悲观情绪和挖苦语调。剧中也没有明显的高潮，只是缓缓走向悲观的结局。《巴黎的妇女》(1885)中的主人公以自己的不忠为丈夫的事业进步积累资本。贝克的这些剧本体现了法国自然主义的最高成就。

《乌鸦》由有保守主义堡垒之称的法兰西喜剧院上演，此事至少在表面上说明，到1880年代，自然主义在巴黎已经被完全接受。但贝克剧本的演出的



图 16.3 1902 年梅涅西埃根据左拉《大地》改编的戏剧由安托万导演，上演于安托万剧场。注意图中有许多现实主义风格的细节，包括前景中的厨房。选自《戏剧》(1902)。

375

艺术效果并不明显,因为他拒绝了剧团要他修改剧本以迎合当时观众的欣赏口味的要求。实际上,所有得到过观众关注的自然主义戏剧都没有得到合适的舞台表现,而无论是公众还是戏剧从业者的普遍态度都是一致的。要在戏剧界引发更大的变化,还缺少一些要素。这些新要素将由安托万在“自由剧场”的实践加以体现。1887年以后,自然主义的舞台演出与剧本创作才第一次匹配在一起。

安托万和“自由剧场”

在1887年,似乎没有人会想到安德烈·安托万(1858—1943)会掀起一场革命,因为他只不过是一家煤气公司的职员,仅有的戏剧经验就是在巴黎的职业剧团里跑过龙套,间或也在业余剧团参加演出(这类业余剧团在巴黎比比皆是)。当安托万计划上演一组新剧目,其中包括根据左拉的短篇小说《雅克·达莫尔》改编的剧本,他的业余演出圈表示出拒绝的态度,他只得自己成立了一个剧团。在为剧团起名时,他用了“自由剧场”。首次演出成功,得到了左拉及其他知名人士的称赞;第二次演出就来了不少重要评论家,他们写了长篇评论。到1887年底,安托万辞去煤气公司职员的工作,一心致力于戏剧演出,直到1914年。

“自由剧场”是以预订戏票的方式组建的,剧场只对预订者开放,所以剧目也就可以免受当局审查。这样,安托万上演的许多戏都是审查未通过的剧本,大部分为自然主义作品。由于上演“恶喜剧”(在此类戏中,正常的道德观念都颠倒了),自由剧场背上了一些恶名,有些作品走得太远,甚

至连对安托万相当宽容的观众也接受不了。主要是由于这些作品,使自然主义背上了堕落的名声,但他们所引起的公众的关注,为那些固步自封的保守剧院开辟了一条通向自由的路线。

从1888年起,安托万每年上演一部外国剧作。在托尔斯泰《黑暗的势力》后,他又上演了易卜生的《群鬼》和《野鸭》。这些有争议的国内外剧本都是在这个剧场与巴黎观众首次见面。

自由剧场不仅是展示新戏剧的窗口,也是演出技术的实验基地。虽然安托万自始就采用现实主义手法,但自从1888年目睹了德国迈宁根剧团和英国欧文剧团的演出后,他便加强了对真实性的探索,寻求通过每一个细节再现真实环境。如在《屠夫》(1888)的舞台上



图 16.4 安托万在自由剧院上演的易卜生《野鸭》。最后一场。选自当时的平板印刷制品。

就真的挂起了鲜牛肉。“第四堵墙”也一直得到坚持。设计布景时,他先将房间布置得如真实生活一般,然后才决定将哪面墙拆开。家具通常沿幕布线摆放,演员行动时要求不要考虑观众在场。他始终坚持环境重要的信念,安托万还帮助建立了每出戏要有自己独特布景的这一原则。在看了迈宁根剧团表演后,安托万也开始着重注意演出中的整体艺术效果。虽然剧团内大部分演员都是业余的,但他耐心而又不失权威地指导他们。他不让程式化的舞台动作与朗诵似的台词腔调在台上出现,而要求演员在台上的一举一动、一言一行更自然、更贴近生活。

376 安托万的成功却带来了负面结果,因为一旦剧作家或演员有所成就,便被大剧团聘走。又因为安托万坚持演出的高标准,使得剧团债台高筑。即使在最受欢迎的时候,自由剧场每部戏的演出也不超过三场。到1893年,剧场开始走下坡路,1894年,安托万弃之而去。截至此时,安托万已经上演了六十二台共一百八十四个剧目;除了在巴黎演出外,剧团还到了比利时、荷兰、德国、意大利和英国巡回演出。后来,在别的一些国家也出现了安托万式的剧团。

安托万离开巴黎戏剧界的时间并不长。1897年他又开办了一个“安托万剧场”,这完全是一个职业化剧团。1906年他被聘为由国家资助的奥德翁剧院的导演,他对这个剧院进行了现代化改造。虽然已经不再像以前那样勤奋,但现实主义仍是他作品的主流。这个时期他最著名的演出当是法国古典戏剧。为了上演这些剧目,他力图重建十七世纪的戏剧程式:盛装演员扮演坐

在台上的观众,枝形吊灯悬挂在舞台上空,烛形脚灯惹人注目。通过这种方法,他帮助建立了基于旧日程式的现实主义,而不是像其他导演那样,只依靠建筑和服装来体现写实意图。安托万还执导了几部杰出的莎士比亚作品。他在奥德翁剧院任期将满时,还排了几出(基于视觉表现的)风格化色彩浓厚的戏,但在完成之前,他却辞职了。到1914年,他总共上演了364个剧本。就本时期对法国戏剧的影响而言,大概没有人可以和安托万匹敌。

1890年以后,新涌现的主要剧作家大都属于现实主义流派,其中许多作家的第一部戏都是由安托万上演的。重要的剧作家有波托-里什、居雷尔和白里欧。乔治·波托-里什(1849—1930)以强调内心冲突、细致刻画性格著称;他最好的作品当属《昏头昏脑》(1891),戏中的丈夫为了摆脱妻子,便挑起她对别的男子的兴趣,结果却发现自己又离不开她了。弗朗索瓦·德·居雷尔(1854—1928)的第一部作品由安托万于1892年上演;他极少向大众趣味妥协,对戏剧结构的一般规律的轻视往往使得他的作品晦涩难懂。但是,他对内在心理冲突的关注,却大大拓展了现实主义题材。他的最佳作品有描写腐朽贵族的《老顽固》(1892)和讲述主人公试图改善工人生活的《狮子的盛宴》(1897)。欧仁·布里厄(1858—1932)被萧伯纳誉为易卜生之后欧洲最重要的剧作家。他的第一部作品由安托万于1892年上演,此后他又创作了《红袍》(1900,表现要从法官那里得到关于晋升问题的公正裁决是多么困难)、《损害》(1902,表现梅毒及其遗传恶果)、《母爱》(1903,对禁止堕胎合法

化的社会给予了猛烈的抨击)等。对《损害》的争议最终导致了审查制度在1905年被废除。所以,1881年因题材问题而遭禁的易卜生的《群鬼》终于在1905年被允许在法国的商业剧院上演。

自由舞台与德国现实主义戏剧

这一时期的法国戏剧发展模式在德国又重复了一遍。1883年,德国迈出了戏剧改革的第一步,阿道夫·拉隆戈(1838—1908)和路德维希·巴奈(1842—1924)在柏林成立德意志剧院,剧院的剧团由新现实主义的重要成员约瑟夫·凯因茨(1858—1910)和后来成为德国著名女演员的阿格奈斯·索尔马(1865—1927)负责。这里的新旧保留剧目都采用迈宁根剧团的方式演出。1888年巴奈离开德意志剧院,另行成立柏林剧院;同年,奥斯卡·布卢门塔尔(1852—1917)成立莱辛剧院。这样,到1890年,柏林已经出现了数个高质量的私人剧团。不过,剧目的选择却受到审查制度的严格限制。

与此同时,一个自称为“最年轻的德国”的剧团开始提倡一种基于对现实生活的客观观察的新艺术;而另一个自名为“彻头彻尾”的组织有关自然主义戏剧主张甚至比左拉还有过之而无不及。这两个剧团都是从易卜生的作品中得到启发的,因为到1890年,已有十六部易卜生戏剧译成德文。

然而,就像法国一样,在“独立”戏剧出现之前,德国的这场新运动缺乏一个中心。受到法国自由剧场的启发,1889年在柏林成立了“自由舞台”,与安托万的剧团不同的是,这个德国剧团是一个民主化的组织,有自己的负责人

和管理委员会。戏剧评论家奥托·勃拉姆(1856—1912)被选为主席,遂成了它的精神领袖。为了保证职业演员参加演出,自由舞台将演出时间定在星期天下午,因为剧团的演员和大部分成员都是其他剧团——尤其是德意志剧院、柏林剧院和莱辛剧院的正式雇员。通常每一部戏都是由来自不同剧院的演员演出,勃拉姆无法加以控制。因此自由舞台对戏剧演出很少产生影响。它的主要贡献在于上演了被当局查禁的作品。继《群鬼》之后,他们又上演了龚古尔兄弟、左拉、贝克、托尔斯泰、安岑格鲁伯和斯特林堡的作品。1890—1891演出季后,不再举行定期演出,只有当一部有价值的戏得到演出许可时,他们才偶尔安排演出。1894年,勃拉姆被任命为德意志剧院导演,自由舞台随之解散。

在德意志剧院(1894—1904)和莱辛剧院(1904—1912)工作期间,勃拉姆提高了现实主义的演出水平。他导演的古典剧目几乎都不成功,于是逐渐将精力集中在改善演员与布景设计师的整体效果,使之符合当时的新要求,尤其是符合易卜生、豪普特曼、施尼茨勒和舒德曼作品的需要,在这些作品的演出方面,他的剧团始终占据着最高水平。

由“自由舞台”推出的唯一真正重要的德国剧作家是盖尔哈特·豪普特曼(1862—1946),他的《日出之前》(1889)讲述西里西亚的一家人在自家的地里发现煤矿以后陷入邪恶的故事;该剧所引起的轰动确立了作者作为新一代大剧作家的地位。此后五十年间,豪普特曼写了大约三十部戏。早期作品中的代表作是《织工》(1892),主人公

是一群在绝望中奋起造反的工人。和易卜生一样,豪普特曼后来的创作带上了更多的象征色彩,著名的作品有《汉纳勒的升天》(1893)和《沉钟》(1896)。1912年后,豪普特曼的非现实主义倾向日益明显。他去世前,由于被动接受希特勒的统治而名声大损。豪普特曼的所有作品都对人类的不幸寄予了深切的同情,但他笔下的主人公由于无法控制周围的环境而成为环境的牺牲品,虽然不是什么英雄,却值得同情。

自由舞台还促成了德国其他几个戏剧社团的成立。虽然它们的成就都在自由舞台之下,却为新戏剧的发展拓宽了道路。或许与自由舞台具有相同重要性的团体是一个由社会主义团体(当局于1890年撤消了对社会主义组织的禁令)组建的“人民”剧院,其宗旨是提高工人阶级的文化水平。1890年在柏林成立的“自由人民舞台”以自由舞台为榜样,只在星期天举行日场演出,他们的季票也是按票面价格随机发售的。它起初有1150名会员,1908年发展到12,000人。1892年,原自由人民舞台的导演又组建了“新自由人民舞台”,也上演同样的剧目。到1905年,它向订票人提供好几个重要剧团的演出供选择。第一次世界大战爆发前,两个剧团合并,会员数量达七万之众,足够建立一个最稳定的现代化剧院,并且拥有自己的剧团。工人演剧运动也遍布于德国和奥地利;能出现这种局面,应该归功于这两个国家出现的有广泛基础的戏剧观众。

截至1900年之前,新现实主义戏剧几乎为各个地方的人们所接受。从1890到1898年,在马克斯·伯克哈特(1854—1912)担任导演期间,维也纳的

市民剧院上演了大量的新近剧目供观众选择。他的继任者鲍尔·施伦特(1854—1916)是豪普特曼的朋友和崇拜者,也是自由舞台的创办者之一,他在1898至1910年间沿续了布克哈特的剧目方针。在其他地方也出现了类似的模式,因为随着公众对新剧本的兴趣的增长,保留剧目也将它们纳入其中。

除了豪普特曼外,重要的新剧作家还有苏德曼和施尼茨勒。赫尔曼·苏德曼(1857—1928)在普及现实主义方面比豪普特曼的作用还大,他在创作有关“煽动性”题材作品时,倾向于保留佳构剧的写作技巧,以及尽量符合公认的道德规范。他最受欢迎的作品《玛格达》(1893)讲述了一位歌手的波希米亚的生活方式导致她和父亲之间产生冲突,这部作品成为法国女演员伯恩哈特和意大利女演员杜塞最喜欢的角色。苏德曼到二十世纪以后还有许多创作。本时期最重要的奥地利剧作家是阿图尔·施尼茨勒(1862—1931),他最擅长对最具世纪之交特征的忧郁症及厌世心态以及与之相伴的浮浅的性态度的描写。他最著名的作品《阿纳图尔》(1893)由一系列短剧构成,每个短剧都讲述了不同的爱情阴谋。即使沉浸在幸福中,阿纳图尔也深知片刻的欢愉终将消散在嫉妒与厌倦之中。类似的作品还有《轮舞》(*Reigen*,写于1900年,但直到1920年才在德国上演,剧名有多种翻译:*Hands Around*、*La Ronde*和*Round Dance*),写的是十个主人公一环套一环的两性关系。施尼茨勒是西格蒙德·弗洛伊德的朋友,十分关注性行为这个中心问题,但也承认爱情不能建立在纯粹自我满足上。施尼茨勒

很少偏离这个主题,不过也写过别的题材,如《伯恩哈迪教授》(1912)就是一部关于反犹主题的作品。

独立剧场与英国的现实主义

1871年罗伯逊逝世后,英国剧坛便为布西考尔特和萨都一路的传统所占据,除此之外就是制作豪华的古典剧目。直至1890年代,琼斯和皮内罗出现,才显示出新的创作方向。这两位作家在英国剧坛的地位相当于法国的小仲马和奥吉耶,因为他们对社会规范的违反虽会引起轻微的反感,但他们对传统的遵循又足以被检查机构和观众所接受。

亨利·阿瑟·琼斯(1851—1929)以一部成功的情节剧《白银大王》(1882)开始创作生涯,1890年后又写了一些反映严肃的社会问题的作品如《舞女》(1891)、《说谎者》(1897)、《戴恩夫人的辩护》(1900)等。他最不寻常的作品是《迈克尔和他失去的天使》(1896),描写一个牧师和他堂区居民之间的爱情故事。虽然琼斯对戏剧抱有崇高理想,却不是一个有思想的人;他虽然激起了悬念和刺激,却无法提供有意义的创见。

阿瑟·温·皮内罗(1855—1934)1874年登台演出,1877年开始创作剧本。他第一部成功的剧本是闹剧《地方官》(1885),这也是他最擅长的形式。虽然皮内罗从未宣称他对“有思想的戏剧”感兴趣,但正是他的讲述“有丑史女人”的故事的《坦克雷第二夫人》(1893)使公众对这类人的态度发生了转变。当该剧一炮打响,剧院经理们也开始对“易卜生式”的戏剧趋之若鹜。此后三十年中,皮内罗仍创作了许多成功的剧

本,如《臭名昭著的埃布史密斯夫人》(1895)、《爱丽思》(1901)和《英伦海峡中间》(1909)。1910年以后,观众对他的剧作的热情大大降低。

正当琼斯和皮内罗为使大众接受他们的作品而努力开拓时,以易卜生为代表的更重要的戏剧出现在英国剧坛。1880年,威廉·阿契尔等人已经着手翻译易卜生的剧本,到1890年,易卜生当时所有的作品都有了英文译本。1889年,珍妮特·亚彻奇(1864—1916)和伊丽莎白·罗宾斯(1862—1952)两位女演员都演出了易卜生的戏,前者的《玩偶之家》给人留下了深刻的印象,这是英国第一次上演未经任何删改的易卜生作品。罗宾斯演出的第一部易卜生作品是《社会支柱》,随后又演了他的七部戏。这些早期的演出使英国戏剧界意识到自己的作品已经大大落后于欧洲大陆,进而为“独立剧场”的出现提供了动力。

独立剧场是参照自由剧场和自由舞台的模式而建立的,由出生于荷兰而在伦敦生活多年的剧评家J. T. 格伦(1862—1935)领导。和它的大陆先行者一样,独立剧场也是在预订戏票基础上成立的,以避开对演出剧目的审查。它还模仿自由舞台,在星期天演出,以便获得其他剧院的经理和演员的合作。剧院于1891年开张,首演剧目是易卜生的《群鬼》,该剧引发了五百多篇评论,大多是谩骂之声。第二个剧目是左拉的《戴蕾丝·拉甘》,它所引发的也无异于一场风暴。这些舆论开始让公众第一次意识到了新戏剧的存在。

从1891至1897年,独立剧场上演了二十六部戏,大多数为翻译作品。它

在上演新戏方面努力甚少,从这点来看,与自由舞台一样,它的作用主要是焕发戏剧的活力,而不是影响戏剧演出。格兰曾希望上演英国新剧目,因为他认为英国戏剧之所以处于低潮就是因为演出者太保守。但他不久又发现,没有什么值得上演的剧本。他的失望促使萧伯纳完成了《螺夫的房产》,该剧于1892年上演,从而使萧伯纳走上了剧作家的道路。

萧伯纳(1856—1950)原是一名小说家和评论家,自1892年起,他定期为剧院写作,一直坚持到去世。和当时许多新作家倾向于表现忧伤悲观的情绪或以过于严肃的态度作为对前辈作家肤浅的创建内容的反拨不同,萧主要采用喜剧的形式。究其原因,部分在于萧伯纳对改善人性的信心和对于劝服的浓厚兴趣,这一点突出表现在让人物获得一种感知,以克服障碍到达快乐的结局。萧还喜欢使用双关语,引发剧中人物和观众对他的价值观的重新思考。所以,《武器与人》(1894)一针见血地戳穿了有关爱情和战争的幻想;《巴巴拉上校》(1905)将一名军火制造商塑造成了比救世军军官更伟大的人道主义者,因为救世军虽在照顾受害者,实际上是在延长不公平的制度的生命,而军火制造商却给工人们提供了自救的手段。萧的许多作品尤其是《医生的窘境》(1906)和《结婚》(1908)等基本上都是对一些具体问题的深入探讨。其他作品如《人与超人》(1901)、《千岁人》(1919—1921)则表现了萧对“创世进化论”以及“生命力”的兴趣,他相信这些都是通过对禀赋优越的个人的渗透,以创造出一种“超人”。还有一些作品,如《恺撒和克利奥帕特拉》(1899)、《圣女

贞德》(1923)等则是要质疑大众对历史人物和历史事件的错误理解。萧最缺乏特色的作品可能是《伤心之家》(1914—1919)了,这是一部反映欧洲在一战时的失败的寓言剧。



图 16.5 皮内罗的《坦克雷第二夫人》。由帕特里克·坎贝尔夫人和乔治·亚历山大演出的第一幕。选自《图画》(1893)。

虽然萧伯纳通过对各种思潮与社会问题的关注表现出某些现实主义的特征,但他与这个创作流派中的大多数人却有显著的区别。他虽然承认遗传与环境的重要性,但始终认为人有选择的自由。此外,虽然他剧中的人物经常说方言,但都表达清晰,很少采用日常生活中的口语。萧伯纳并不客观,因为他是为了表达一种观点而选择人物、设计故事的。他的喜剧手法为思想戏剧赢得了广大的观众。

但萧也不是一举成名的。起初,他那有悖传统的思想以及充满悖论的情境总是令观众迷惑甚至恼怒。他的名声是经由继独立剧院之后出现的剧团的不不断努力才建立起来的。第一个这类剧团是1899年成立的“联合舞台协会”,他们专门上演现代剧目。起初也是在星期天下午演出,但是1914年其

会员已从开始的 300 人发展到 1,500 人,所以他们增加了一场星期一日场演出。到 1939 年解散时,这个协会已经上演了大约二百部作品,其中许多都是以往从未上演过的。这个协会还发挥了实验剧场的作用,使英国戏剧界可以及时了解国内外最新动态。

皇家宫廷剧院是本时期最重要的剧团之一,从 1904 至 1907 年,哈雷·格兰维尔·巴克(1877—1946)和约翰·韦德莱纳(1863—1930)的新作品都是在这里举行英国公共剧场首演。巴克 1891 年开始登台演出,此后在许多剧团工作过,其中也包括联合舞台协会;但早在他应邀协助韦德莱恩上演《维洛纳的二绅士》之前,就已经改行从事戏剧创作。从这时起,开始出现了一种固定式演出安排:在连续数周内的每天晚上上演同一个剧目,而白天则上演另一个不知名的或很少搬演的剧目。如果日场剧目观众踊跃,就将它挪到晚上演出。不过,即使成功,一出戏的连

续演出也不会超过几个星期。从 1904 至 1907 年,宫廷剧院共上演了十七位作家的三十二部作品,包括欧里庇得斯、豪普特曼、易卜生、高尔斯华绥和叶芝等;但该剧院的主要支柱是萧的作品,萧伯纳在这里亲自导演了自己的十一个剧本。这些演出确立了萧伯纳在英国公众中的地位。

皇家宫廷剧院的贡献还不止于此。它的剧团以整体性演出而闻名,并集中了当时一些最优秀的演员,如里亚·麦卡锡、伊迪斯·怀因·马西森、路易斯·卡尔弗特、路易斯·卡森和戈弗雷·梯耶尔。剧团不实行明星制,因为巴克认为导演的首要工作就是对剧作家的剧本进行富于创见的阐释,所以他在每次导演中都试图找到与剧本相适应的演出风格。不过,占主导地位的风格还是一种不事炫技的细腻的现实主义;简朴与暗示是表演和布景的基调。1907 年,巴克和韦德莱纳搬到了更大的萨伏伊剧院,但一个演出季后就关门



图 16.6 1907 年伦敦萨伏伊剧院上演的萧的《恺撒和克利奥帕特拉》。福布斯-罗伯逊扮演凯撒,盖特鲁德·艾略特扮演克里奥帕特拉。选自《戏剧画报》第 10 期(1907)。

了,原因是上座率不高以及审查制度带来的麻烦。1910年,查尔斯·弗罗曼(1860—1915)在约克公爵剧院成立了一家上演保留剧目的剧团,他请巴克担任经理。巴克在十七周内上演了十七场戏,产生了巨大的财政赤字,于是请辞。

尽管遇到许多失败,但巴克-韦德莱纳的实验仍有许多仿效者,尤其是在外省,许多上演保留剧目的剧团再次开张。第一个重要的此类剧团是由A. E. 霍尼曼(1860—1937)小姐1907年在曼彻斯特的“庆典剧场”。这个剧团上演了英国和欧洲大陆的各类戏剧,到1917年解散时,它已经是英国最好的剧团之一。它对本地作家的扶持和鼓励催生了曼彻斯特流派,其中最重要的人物是《觉醒的辛德》(1912)的作者斯坦利·霍顿(1881—1913)和《霍布森的选择》(1916)的作者哈罗德·布里格豪斯(1883—1958)。1911年在利物浦成立和1913年在伯明翰成立的保留剧目剧团也显得生机勃勃。巴里·杰克逊(1879—1961)指导下的伯明翰保留剧目剧团在第一次世界大战后名声大振。

除了萧伯纳以外,1900年后还出现了一些现实主义剧作家,高尔斯华绥(1867—1933)便是其中之一,此前他已经是英国最成功的小说家,1906年他写了《银匣》一剧,自此转向戏剧创作。该剧写的是穷人与富人犯了同样的罪,但所受到的法律惩处却大不相同。他后来的作品如《斗争》(1909)、《法网》(1910)和《忠诚》(1922)等都沿袭了同一主题。高尔斯华绥的作品都能客观地反映社会问题,并表现出他在戏剧对话及设置鲜明的矛盾冲突上具有相当



图 16.7 萧伯纳《华伦夫人的职业》的英国首演,这是1902年联合舞台协会的私人演出。左为格兰维尔·巴克。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆恩多芬分馆提供。

的天赋。哈雷·格兰维尔·巴克以《安·莉特的婚姻》(1902)、《沃尔赛遗产》(1905)、《毁损》(1907)和《马德拉斯家族》(1910)等剧赢得了作为戏剧家的名声。他的兴趣和萧伯纳的相似,但缺乏萧伯纳的喜剧感。被戏剧界遗忘多年后,他的作品在1980年代又重新搬上舞台。

1914年之前英国传统的延续

虽然出现了“现代”潮流,但直到第一次世界大战,画面现实主义仍然是英国舞台追求的目标。而且,1900至1914年间伦敦舞台上的大多数重要人物都是由班柯罗夫特-欧文传统培养出来的,他们几乎没有任何创新。在演员兼经理人中,有福布斯-罗伯逊、马丁-哈维和特里等。

约翰斯顿·福布斯-罗伯逊(1853—1937)与同时代的大多数主要演员的不同之处在于精通诗句诵读,这是他从萨缪尔·费尔普斯那里继承下

381 来的。他从 1874 年登台,同台演员有费尔普斯、班柯罗夫特夫妇以及欧文等。他还与波兰女演员海伦娜·莫杰斯卡(1844—1909)合作,担任男主角;莫杰斯卡从 1877 至 1905 年在英国和美国演出,获得巨大成功。他也是与美国女演员玛丽·安德森(1859—1940)同台的男主角,安德森从 1883 年至 1889 年在英国因出演莎士比亚戏剧而闻名。福布斯-罗伯逊偶尔也参与剧院管理,但是他的名声主要还是在表演上。一些批评家(包括为他创作《恺撒和克利奥帕特拉》的萧伯纳)认为他扮演的哈姆莱特是有史以来最成功者。1913 年他被封为爵士,同年退休。

约翰·马丁-哈维(1863—1944) 1881 年首次登台,1882 年以后开始为

欧文演出,并接替欧文担任兰心剧院经理。他第一次独立导演作品是根据狄更斯小说《双城记》改编的剧本,他扮演的悉德尼·卡尔顿受到观众热烈欢迎,以至于他在以后的演剧生涯中一直扮演这个角色。1912 年他因出演马克斯·莱茵哈特在伦敦导演的《俄狄浦斯王》而获得新的名声。直到 1910 年前后,他仍在继续沿用欧文的戏剧表演方法,但在一战之后,他逐渐融入现代趋势,放弃了画面现实主义。他成功地在维多利亚时代的舞台与现代舞台之间架起了桥梁,这是任何其他人都无法企及的。

1900 至 1914 年期间最著名的演员-经理是赫伯特·比尔博姆·特里(1853—1917)。他从 1878 年登台演

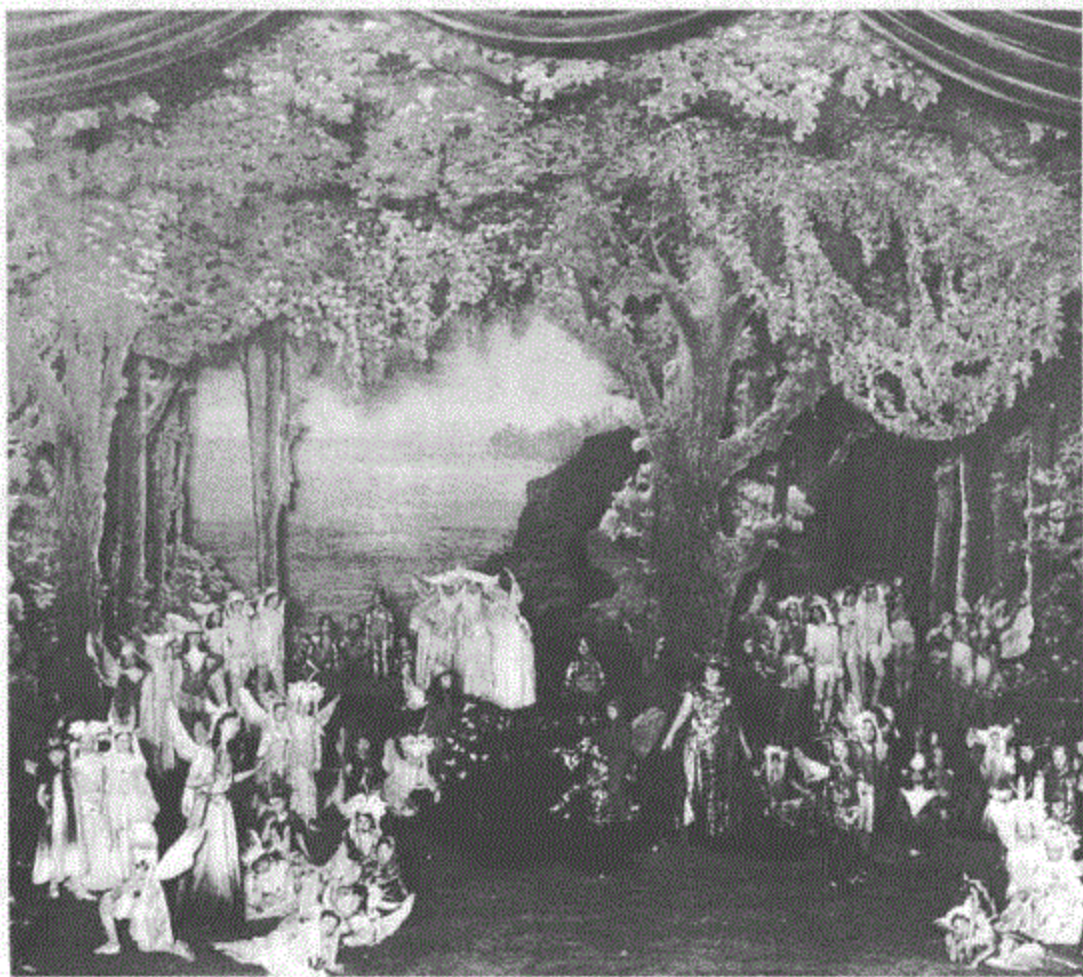


图 16.8 彼尔博姆·特里 1900 年在伦敦女王陛下剧院上演的莎士比亚《仲夏夜之梦》。奥博隆站在树中央;泰坦尼亚站在左边,周围有仙女围绕。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆恩多芬分馆提供。

出,1887年担任秣市剧场的管理工作;1897年,他用上演情节剧和当代轻喜剧的盈利建造了女王陛下剧场。虽然他过去几乎不曾演过莎士比亚戏剧,但他新建的剧场却在1900—1914年间成为伦敦上演莎翁戏剧的主要剧场。特里延续、甚至可以说扩展了现实主义讲究细节真实的趋势。他1900年上演的《仲夏夜之梦》的舞台上出现了活兔子、草地和可以采摘的鲜花;虽然复杂的换景使得演出时间延长了四十五分钟,但是朴实的现实主义风格吸引了二十二万多名观众,这也许是截至当时伦敦莎剧观众的最高记录。从1905年开始,特里每年都举行一次莎士比亚戏剧节,许多剧团都参加演出。

虽然特里本人不是一个很好的演员,但是他导演的戏却很有名;另一方面,他周围聚集了当时最好的演员,而且他每排一出戏都有无限的热情。当保留剧目制度衰落后,特里注意到年轻演员缺乏有效的训练方法,便于1904年成立了一所戏剧学校,这所学校后来成为皇家戏剧学院;时至今日,它仍是英国同行中的翘楚。

1914年世界大战爆发,特里也放弃了他的剧院。未及战争结束,他就逝世了,随他而去的还有英国的许多戏剧传统,因为在战后,演员-经理制这种自十六世纪以来就一直占据主导地位的组织形式基本上就不存在了;长久以来一直被视为完美标准的画面现实主义也被认为过时了。

莫斯科艺术剧院与俄国现实主义

若要在俄罗斯出现“独立戏剧”运动,还必须首先实行戏剧改革。虽然屠格涅夫、奥斯特洛夫斯基和皮谢姆斯基

等俄罗斯剧作家已经开创了现实主义创作流派,但戏剧演出还延续着十八世纪以来的成规,迈宁根剧团1885年和1890年的两次来访,让俄罗斯导演看到了他们与时代的差距,但是,直到康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基(1863—1938)和聂米罗维奇-丹钦科(1858—1943)在1898年成立莫斯科艺术剧院之后,俄罗斯戏剧才有了显著的改观。

与其他独立剧院不同,莫斯科艺术剧院从诞生伊始就是一个完全的职业化组织,它重视戏剧创作而绝不忽视表演。它上演的第一个剧目——阿列克赛·托尔斯泰的《伊凡雷帝之死》就引起了轰动,原因就在于演出中煞费苦心地点再现了1600年俄国的历史,虽然没有明星,但整体演出效果极佳。但是观众的兴趣很快就消退了,直到契诃夫的《海鸥》公演,作者和剧团独特风格才真正确立。

安东·契诃夫(1860—1904)的戏剧创作始于歌舞短剧和悲喜剧风格的独幕剧,直到后来他才转写多幕剧。1896年《海鸥》在圣彼得堡亚历山德林斯基剧院的演出因为演员们并不理解自己的角色且记不住台词而惨遭失败,结果,契诃夫决心不再写剧本。在勉强同意莫斯科艺术剧院重排《海鸥》后,他又向剧院提供了另外三个剧本:《万尼亚舅舅》(1899)、《三姊妹》(1901)和《樱桃园》(1904)。契诃夫的美誉主要来自这四部作品。

契诃夫的四部主要剧作都以俄罗斯农村为背景,描写地主阶级单调而失意的生活。剧中所有的人物都渴望有一种更好的生活,却不知道怎样去实现自己的渴望,他们也缺乏进取心去追求



图 16.9 1898 年,契诃夫的《海鸥》(第一幕)上演于莫斯科艺术剧院。布景设计 V. A. 西莫夫。选自《莫斯科艺术剧院,1898—1917》(莫斯科 1955)。

自己的目标。剧中充满大量的细节,但细节之间往往缺少明显的关联。但随着演出的进行,剧中统一的氛围、鲜明的性格和完整而结构单纯的情节就会浮现出来。

莫斯科艺术剧院的表演方法能够很好地适应契诃夫作品的独特要求。在每出戏排练之前,斯坦尼斯拉夫斯基都要花很长时间研究剧本。他坚持要求演员关注每一个细节;甚至只有在前往剧情发生地亲自查看或者经过广泛的研究后,他才开始考虑如何再现剧情中的环境氛围。

尽管《海鸥》的演出大获成功,但是莫斯科艺术剧院在第一个演出季结束后却负债累累,幸赖赞助人的慷慨,剧院才得以保留下来。有了新的资助,剧院便在 1902 年建造了自己的剧场,其中包括工作间和最新式的设备如旋转舞台等,剧团也从 39 人扩充至 100 人。此后,剧院每年上演三到五部新戏,并

把成功的作品列入保留剧目。艺术剧院的影响很快就遍及整个俄罗斯;到 1906 年,它在国外也已赫赫有名,具备了出国巡演的条件。

斯坦尼斯拉夫斯基为今天的人们所熟悉的首先是他对完善一种演剧方法所作的努力。在 1906 年他就已充分意识到这方面的需求,1909 年他第一次将自己的思想写成提纲。1911 年他成立了“第一实验培训所”训练学生,并随时解决学生们提出的问题。他在《我的艺术生活》(1924)和《演员的自我修养》(1936)两本书中表达了他的思想。1949 年和 1961 年,《性格塑造》和《角色创造》先后出版,他的表演方法又在苏联以外的地区广为人知。现在人们都承认,无论是英文的还是俄文的斯坦尼斯拉夫斯基著作版本都是不可靠的。因为当斯坦尼斯拉夫斯基的著作在西方出版时,苏联并没有加入国际版权公约,这些书的版权都归在美国翻译家伊

丽莎白·雷诺兹·哈泼古德的名下。于是她和她的财产继承人便相继掌握了斯氏著作的国际版权。遗憾的是,由于她的许多误解和相当严重的删节和次序调换,她的版本被认为是对斯氏体系的扭曲。苏联版本也对文本作了改动,以符合官方意识形态要求。直到近期,人们才把哈泼古德版本和苏联官方版本加以校勘,形成了新的、更为准确的斯坦尼斯拉夫斯基著作译本。

但是,没有谁敢宣称对斯坦尼斯拉夫斯基体系的概括完全准确,也没有谁能指望获得所有斯氏崇拜者及评论家的首肯。尽管如此,体系的主要框架还是可以勾勒出来的:

(1) 演员的身体和嗓音必须经过充分的训练,以便有效地应对各种要求。

(2) 演员应该接受舞台技术训练,以便在面对观众进行表演时能够生动地刻画性格而无做作的痕迹。

(3) 演员应能熟练地观察现实生活,以此作为角色创造的基础。

(4) 演员应该为在台上所做的每一件事找到内心的正当依据。要做到这点,既要依靠“奇妙的‘如果’”(即演员应该设想“如果我是处在这种情境中的这个人,我就会……”);又要依靠“情绪记忆”(也就是将陌生的戏剧情境与演员自己生活中的相同的情绪情境联系起来)。——不过斯坦尼斯拉夫斯基最终又否定了这种方法。

(5) 演员必须对剧本进行透彻分析,深入到剧作的“规定情境”中去,避免仅仅是表演自己。

(6) 演员必须理解每个场次中角色的动机,从而明确人物的主要“目标”或曰角色的“贯穿行动线”。

(7) 在舞台上,演员必须把注意力集中在行动上,仿佛行动是一步步展开的,以造成“第一次的幻觉”。

(8) 演员必须不断地努力,力求达到完美的理解和熟练的表现,根据表演的艺术要求实现对自己的自我的控制。

不同的诠释者所强调的都是这个体系的不同侧面。总体说来,该体系力图对演员工作的每一个阶段进行分析,使之尽可能地产生效用。斯坦尼斯拉夫斯基从未对自己的体系表示完全满意,直至逝世前,还在不断地修订。他还提醒别人,千万不可不问艺术要求和文化背景而一成不变地照搬体系。

除了契诃夫之外,莫斯科艺术剧院还推出了马克西姆·高尔基(1868—1936),当时他已经是著名的现实主义短篇小说作家了;他的《底层》(1902)以一处廉价夜店的地下室为背景,刻画了一群被生活压得喘不过气来的人物,成为该剧团最成功的剧目之一。高尔基的其他作品还有《消暑客》(1904)和《仇敌》(1907)等。高尔基的作品大多涉及当时的政治斗争,如1905年革命,虽然大多数并不成功,却赢得了代议政府的褒奖。高尔基的政治活动导致他被流放国外,但作为无产阶级的杰出代表,他后来担任了苏联作家协会的领导职务,莫斯科艺术剧院后来也成了“高尔基之家”。

1914年之前的意大利和西班牙戏剧

意大利的主要创造能量仍放在歌剧上。在戏剧领域,现实主义首先出现在受法国小仲马影响的保罗·费拉利(1822—1889)的作品中,他后来又转向了真实主义(或曰自然主义)流派。新

浪漫主义的主要人物是加布里埃·邓南遮(1863—1938),他受梅特林克影响,创作了《死城》(1898)、《拉·乔康达》(1898)和《弗朗西斯卡·达·里米尼》(1902)等剧本。

意大利表演艺术的强大传统的仍由埃利奥诺拉·杜塞(1859—1924)所继承,她从四岁开始登台表演,1879年加入罗斯剧团成为女主演,1885年她到南美巡演,随后组建了自己的剧团,在世界各地演出。1909年她一度息影舞台,但1921年又重返舞台,最后于巡演途中客死美国匹兹堡。杜塞的戏路非常宽,能演不同类型的角色,其中许多也是伯恩哈特经常扮演的角色,但杜塞的温和与伯恩哈特的华丽风格恰成对照。杜塞以表演细腻著称,常常以简洁的手法表达复杂的观念。她不屑化装,并为自己能够不借助外力使身体适应各种角色的要求而感到自豪。在许多内行评论家看来,她是现代最伟大的女演员。

在西班牙,第一位重要的现实主义剧作家何塞·埃切加赖(1848—1927),他的代表作《唐璜之子》(1892)借鉴了易卜生《群鬼》的手法。《伟大的盖利奥托》(1881)讲的是流言蜚语的力量如何摧毁了人们的生活。1898年对美国的战争撕去了西班牙的最后一丝荣誉,新兴的文学运动“九八一代”力图重振西班牙文学。新作家群中最著名的有哈辛托·贝纳文特(1866—1954),他多才多艺,创作了近三百种风格与形式各异的作品。在他的现实主义剧作中,最优秀的当属《不吉利的姑娘》(1913),讲的是一个男子爱上了自己的继女;非现实主义作品《利害关系》(1907)富于哲学意味,采用了意大利即兴喜剧的程式,

也是他最有名的作品。

西班牙现代戏剧运动在很大程度上得益于亲密剧院,这是1898年在巴塞罗那成立的独立剧院,创办人是阿德里亚·瓜尔(1872—1932)。三十年中,这个剧院上演的剧目包括埃斯库罗斯的悲剧和现代戏剧,展现了戏剧史的一个横截面。瓜尔通过尝试不同风格的作品,将许多新的戏剧潮流引进了西班牙。



图 16.10 埃利奥诺拉·杜塞 1902 年在罗马康斯坦茨剧院上演的邓南遮的《雷米尼的弗朗切斯卡》中扮演女主角。选自《戏剧》(1912)。

1917 年之前的美国戏剧

到 1895 年,巡演剧团已经成为美国戏剧性娱乐活动的主要提供者。在纽约这个最主要的戏剧中心,每家剧院追求的都是轮演期长的热门剧。对纽约以外地区的剧场经理而言,预订演出成了一个大问题,因为他们通常必须前往纽约安排演出的重头节目。如果他们要制定一个为期四十周的演出季的

日程,就得同四十个演出人打交道;而每个演出人也要与多个外地经理谈判。不仅如此,演出人经常违约,使得地方剧场常常面对临时取消演出的窘境。为了克服这些弊端,人们采取了新的方法:同一个地区的剧场联合起来,组成一个巡演区,票务代理开始成为经理人与演出人之间的中间人。

一部分人从这种混乱中看到了控制美国剧坛的可能性。1896年,费城的山姆·尼克松、弗雷德·齐默曼和纽约的查尔斯·弗罗曼、阿尔·海曼、马克·克劳和亚伯拉罕·厄尔朗格成立了一个后来称作“辛迪加”的组织。这个新组织起初只是提供明星在整个演出季的剧目,条件是地方上的剧场经理只能通过他们预订演出。许多剧场经理都欢迎这种办法,因为他们只需和一个代理商谈判就可以获得各种精彩节目。那些拒绝与辛迪加接触的人,只需通过简单而有些无情的手法,就可以被系统地消除。辛迪加并没有企图直接控制全国的剧场,他们只是把注意力集中在大城市之间的主要巡演路线上,因为不沿着这种线路演出,巡演在经济上就不合算。在辛迪加无法控制主要剧场的地方,就鼓励建造竞争性剧场,并以折扣价格预定最好的演出,直至竞争对手破产为止。纽约的演出人若拒绝合作就取消预定;许多演员也遭到排斥,因为辛迪加决不会安排有这些演员出场的戏剧到外地巡演。到1900年,辛迪加已经有效地控制了美国的剧场,继而对剧作的选择施加影响;他们拒绝接受不能吸引大量观众的作品,而喜欢推荐有大批崇拜者的明星主演的戏。结果,从1900至1917年,美国戏剧成了一个保守的领域,演出成了一种商业

投机行为。

在辛迪加成员中,查尔斯·弗罗曼(1854—1915)是最重要的人物,因为他是唯一参与戏剧演出的人。他从出售节目单做起,一步步成为经理、代理商。弗罗曼从1889年开始从事管理,1893年在纽约开设帝国剧场,这个剧院还有一个固定的高质量的专业剧团。1896年他的股权扩展到伦敦,后来控制了那里的五家剧院。作为一个企业家,弗罗曼有两个信条:公众口味永远正确;明星是吸引观众必不可少的条件。一战期间,英国班轮卢西塔尼亚号被水雷炸沉,在船上的弗罗曼也不幸罹难,此后,辛迪加便难以为继,遂于1917年解散。

虽然辛迪加势力强大,但也并不是没有阻力。提起詹姆士·奥尼尔(1847—1920),现在人们只记得他是尤金·奥尼尔的父亲,但他也是1880年代至“一战”期间美国最受欢迎的演员之一。虽然他早年对自己的表演艺术期许很高,但最终却被固定在了《基督山伯爵》的主角这一个形象身上,从1883年第一次上演这部戏之后,他就很少搬演别的角色了。有一段时间,他的巡回演出颇受欢迎,因而感受不到辛迪加的压力,反倒是辛迪加要与他达成妥协。

对辛迪加加以抵制的还有菲斯克夫妇。米尼·马登(1864?—1932)三岁起登台,1889年与当时最有影响的戏剧报纸《纽约戏剧镜报》的编辑兼剧作家哈里森·格雷·菲斯克(1861—1942)结婚。1893年菲斯克夫人重返舞台,开始倡导新的现实主义戏剧,她大量上演《玩偶之家》、《海达·高布乐》、《罗斯默庄》、《社会支柱》和《群鬼》等,使易卜生戏剧在美国得以广泛传

385



图 16.11 费斯克夫人和霍尔布鲁克·卜林在爱德华·谢尔顿的《拯救内尔》中。奥斯丁得克萨斯大学霍布利策尔戏剧艺术资料中心提供。

播。当辛迪加控制的剧院都将她拒之门外时，他们夫妇便租下了曼哈顿剧场，在1901—1907年间上演了许多优秀的剧目。在演出中，他们淡化明星色彩，突出演出的整体效果。作为演员，菲斯克夫人依靠的是对现实生活的直接观察和对心理学的认真研究。她主张不受行当限制，鼓励演员尽可能地拓宽戏路。在同时代美国演员当中，她为通向现代戏剧之路所做的贡献最大。

对辛迪加最有力的抵制来自大卫·贝拉斯科(约1854—1931)，他是一名戏剧演出人兼剧作家，与弗罗曼的许多想法很一致。他出生于旧金山，孩童时期就登台演出，1882年离开加利福尼亚时，他已经创作或改编了一百多部戏，演出的剧目超过了三百。在纽约，他接替麦凯担任麦迪逊广场剧院经理；后来又在麦凯经营的兰心剧场任舞台监督。他还继续以多部风行一时的戏

剧而闻名，如《马里兰的心脏》(1895)、《蝴蝶夫人》(1900)和《黄金西部的女孩》(1905)。1902年他有了自己的剧场。1907年他开办斯图伊维桑特剧场(1910年更名为贝拉斯科剧场)，里面安装了各种现代设备，他在这里一直经营到1928年，始终坚持每场演出只限于一个剧目的原则。

贝拉斯科从未经营过股份公司，却以“明星制造者”而闻名；他针对演员的不同特点仔细选择合适的剧目，并认真地加以训练。他与达利和麦凯一样，坚持将演出的各个方面都掌握在自己手中，在他的努力下，美国舞台对自然主义细节的表现达到了顶峰。例如，在上演《州长夫人》(1912)时，舞台上竟再造了一座蔡尔兹餐馆，蔡尔兹连锁店每天还会向这里提供食品，作为演出时的消耗。又如，为了上演尤金·瓦尔特的《最容易的方式》(1909)，贝拉斯科买下

了提供膳食的寄宿舍房间,将里边的陈设,甚至连墙纸也在内,原封不动地搬上了舞台。他的群众场面以真实有力而著称。在与路易斯·哈尔曼合作期间,贝拉斯科对舞台灯光做了各种试验。在《蝴蝶夫人》一剧中,他用长达十二分钟的灯光变化展示从日落到拂晓的每一个段落。1915年前后,他用架设在观众厅的聚光灯代替了舞台上的脚灯,并开发出新的颜色介质。

贝拉斯科第一次与辛迪加发生冲突是在1902年,那时他试图在巡演中途进行一次演出。困难的不断增加终于引发了1906年的一场法庭之战。到1909年,贝拉斯科的戏已经广受欢迎,即使贝拉斯科不同意由辛迪加完全代理票务,辛迪加也只好答应他的条件。这次让步标志着辛迪加的力量第一次受到了严重的打击。

舒伯特兄弟的崛起迫使辛迪加加快了妥协的步伐。舒伯特三兄弟——萨姆(1876—1905)、李(1875—1954)和小雅各(1880—1963)在纽约州的锡拉

丘兹起家,1900年便在纽约市租了一家剧场。1905年,辛迪加系统的所有剧院都将他们拒之门外,三兄弟便着手组建与之抗衡的连锁机构。辛迪加只是独立经纪人之间的一种合作,而舒伯特兄弟却建立了一个股份公司(这在当时是一种新的组织形式),并利用公司的财力在全国范围内购买或建造自己的剧场。此时,辛迪加的专横手段已经引起了强烈不满,许多地方的经纪人都欢迎舒伯特兄弟作为合作伙伴。舒伯特兄弟与辛迪加的竞争在1913年达到了高潮,此后,辛迪加的垄断被打破。遗憾的是,舒伯特兄弟又逐渐走上了辛迪加独裁、垄断的老路。作为演出人,他们的剧目以没有多少实质内容的豪华音乐剧著称。他们对巡回演出的控制一直延续到1956年,这一年,反垄断条例出台,迫使他们卖掉了许多剧场。但即便遭到剥夺,舒伯特的组织在美国戏剧界仍有很大的势力。

这一时期最成功的剧作家或许是克莱德·费奇(1865—1909),1890年,

386



图 16.12 1912 年大卫·贝拉斯科演出的《州长夫人》,图中是儿童餐厅的复制品。选自《戏剧》(1912)。

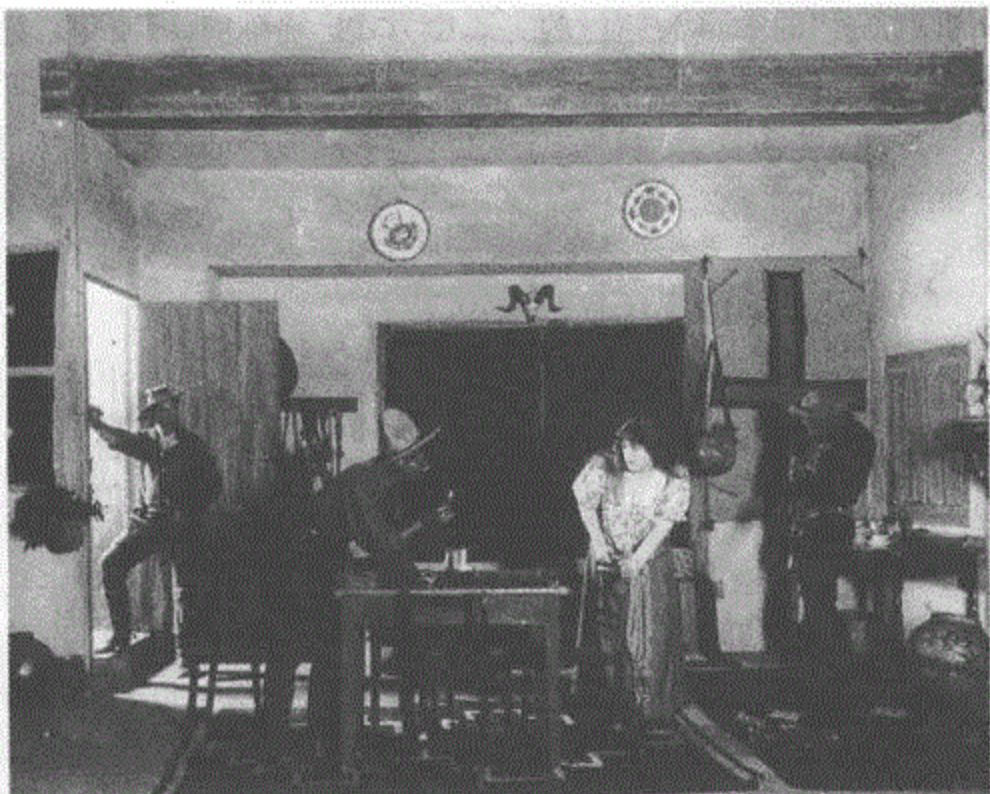


图 16.13 1906 年威廉·沃恩·穆迪在纽约王子剧院上演的《大分水岭》(第一幕),一同演出的还有亨利·米勒和马格丽特·安林。奥斯丁得克萨斯大学霍布利策尔戏剧艺术资料中心提供。

他受理查德·曼斯菲尔德的委托创作了《纨绔子弟布鲁美尔》,此后又写了约六十个剧本,知名的有《芭芭拉·弗烈奇》(1899)、《海上骑兵队的金克斯上校》(1901)、《绿眼睛的姑娘》(1902)、《真相》(1907)等。1900—1901 演出季,费奇有十个剧本同时上演于纽约和巡演剧团。他是一个细心的观察者,作品反映了他所处的那个时代的生活;他剧中的场景表面平静,内在气氛却热闹而强烈。或许是多为急就章,所以都失诸肤浅。作为美国第一个定期出版剧本的作家,他建立的这种模式一直延续至今。

在这个世纪的第一个十年,威廉·沃恩·穆迪(1869—1910)似乎是最有前途的剧作家。他于 1900 年前后开始创作案头剧,当时他是芝加哥大学教授和有一定地位的诗人。他第一部上演的剧本是《大分水岭》(1906),该剧将文

学性手法和戏剧性情节融为一体,使得贫瘠而不自然的东部与粗鲁而坦率的西部之间的“大分水岭”得到了生动的体现,被视为里程碑式的作品。许多人曾认为穆迪的作品预示着真正重要的美国戏剧的出现,但他的早逝却使这些人的希望都落了空。

二十世纪初,美国女剧作家也开始走进观众的视野,但今天这些人大多被遗忘了。其中最重要的或许是马塔·默顿(1865—1925),她创作了《商人》(1891)、《夫君》(1903)和《搬运工人》(1907)等大约三十五个剧本,有人也称她为美国第一位女性职业剧作家。她还是“美国剧作者公会”的创始人,因为当时的美国剧作家俱乐部(即今天的剧作家协会)不允许女性加入,所以她在 1907 年成立了这个组织。约瑟芬·普莱斯顿·皮博迪(1874—1922)以《吹笛手》(1910)而赢得国际声誉,这是一部

以“哈梅林的吹笛手”的故事为题材的诗剧。这部戏在来自世界各地的三百多位剧作家的作品中脱颖而出,赢得了“莎士比亚纪念奖”,并被译成多种语言在各国上演。

387

到1917年,专业剧团的观众数量开始减少。票价上涨只是部分原因,主要原因是出现了强有力的竞争对手——体育比赛和电影。1894年托马斯·A.爱迪生展示了“活动电影放映机”,此后不久,“便士艺廊”开始放映电影短片,但是每次只能一个人看;后来,乔治·伊斯曼和托马斯·阿玛特又分别发明了可卷胶片和的放映机,才使多人同时观看电影成为可能。

1905年美国开办了第一家电影院,到1909年,全国的电影院已经达到8000家。早期电影院只能容纳约一百人,而且只有短片。1914年有3300个座位的斯特兰德剧院在纽约落成,开启了建造大电影院的趋势。1915年,格里菲思的《一个国家的诞生》问世,电影的吸引力终于超过了贝拉斯科的现实主义戏剧和情节剧,成为戏剧必须正视的竞争对手。由于具有展示视觉奇观的超强能力且票价低廉,电影开始拉走到剧院寻求幻觉和刺激的观众。不过电影的挑战并没有导致突如其来的革命。1915年,在纽约以外仍有一千五百家左右合法剧院;直到1927—1928演出季,百老汇戏剧的数量一直在上升。但1927年有声电影的出现以及1929年的大萧条的到来却给戏剧以沉重打击,到1930年,纽约以外的剧院仅存500家。此后,这个数字还在持续下降。

虽然这种新趋势在1915年还不明显,但有一点已经很清楚,即传统的演

剧方式已显陈旧,商业化趋势减少了保留剧目的上演机会,而让位于能够吸引大量观众的作品。对传统的重新估价、新方法的采用、观念的改变等新局面即将出现。

1875—1914年重要的技术革新

1875至1915年间,戏剧界引入了几项重大的技术革新,明显提升了现实主义的舞台效果。最重要的一项新设备是1884年首次安装在布达佩斯歌剧院的升降舞台。整个舞台被分作几个部分,每个部分都可以降下、升起,或分成不同高度的表演区,也可以用来升降布景的景片。旋转舞台的首次使用是在日本的歌舞伎剧场,由卡尔·劳滕施莱格(1843—1906)于1896年引入欧洲,安装在慕尼黑首都剧院。它能安装好几台布景,遇到换景场合,只需转动一下转盘即可,这一优越性使它得到了推广。另一创新是转台,由弗里茨·勃兰特(1846—1927)于1900年前后在柏林皇家歌剧院率先使用。有了它,布景可以预先装在后台的一个大平台上,使用时,利用导轨中的滚轴将它转到舞台上即可。到1914年,阿道夫·林内巴赫(1876—1963)将升降舞台与转台的复杂组合安装在布达佩斯歌剧院,为

388

剧场技术设定了一个全新的标准。本时期的许多德国的剧场还安装了穹顶天际线,它以曲线状环绕在舞台上空,造成空间无限的效果,而无需使用头顶和边上的许多挂片。其他剧场则在一根环绕舞台的弯曲管子挂上一块布质半圆形天幕,也可以取得同样的效果。

1907年后,白炽灯的灯丝得到改进,瓦数的增加有了可能,最早的一批

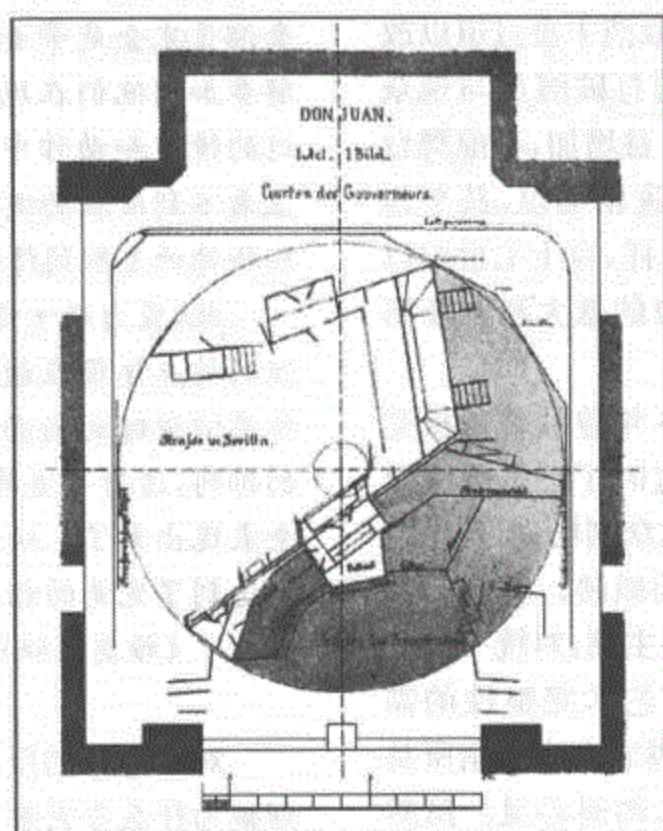


图 16.14 安装在慕尼黑首都剧院的欧洲的第一个转台。下图是为莫扎特的《唐·璜》设计的布景平面示意图；司令官的花园和塞尔维亚的街道。上图为司令官的花园舞台效果。慕尼黑戏剧博物馆提供。

聚光灯(绝非白炽灯和碳弧灯可以比拟)由此问世。到1913年,欧洲已经有了一千瓦的灯泡,彩灯和聚光灯也开始普及,脚灯也从这时起逐渐被安装在观众厅里的聚光灯所取代。本时期最值得炫耀的照明系统是由马里亚诺·福图尼(1871—1949)设计的。他把强光直接打在彩色缎面板上,缎面板将光线反射到穹顶天际线,然后折射到舞台,这样便造出了逼真的环境光。这套系统需要精巧的机械来转动缎面板和控制光线,能够制造当时已知的最微妙的光线变化,但由于系统过于复杂,且十分昂贵,所以无法推广。尽管如此,它以充分证明,人们对作为一种重要的设计元素的灯光的兴趣越来越浓了。

观众厅也发生了引人注目的变化,这主要是受拜罗伊特瓦格纳剧场的影响。包厢开始消失,楼座的数量开始减少(甚至不设楼座),取消中央过道以改良视线。随着人们对打破演员与观众之间的界限的兴趣日益增加,幕前舞台重新受到欢迎,在几家剧场里,甚至连前台口也取消了。这样,自十七世纪以来一直占据统治地位的意大利剧场第一次受到了挑战。

到1914年,1875年曾被普遍接受的演出标准也似乎过时了。虽然画面现实主义仍统治着大众剧场,但是已经受到许多实验演出的威胁。所有的实验都贯穿着一个共同主题:对统一的演出、强有力的导演和艺术完整性的需要,以便剧场再次发挥它在古希腊所具有的功能,开启民智,沟通心灵。虽然战争中断了戏剧的发展,但也激起了反思,从反思中诞生了战后年代的新成规和复苏的活力。

史料举隅

对有关剧本和演出风格的批评性反应进行研究是很有益处的。例如,有关反应表明,在十九世纪后期,萨克森-迈宁根公爵的方法已被人们欣然接受,因为它实质上是观众已经熟悉并欣赏的某些趋势的强化。当1881年剧团在伦敦出现,观众并没有对演出的所有方面都留下深刻印象,因为他们认为在某些领域英国人做的同样好甚至更好,但他们却特别欣赏演出中的群众场面。下面就是关于《裘力斯·恺撒》演出剧评的片段:

也许……可以断言,没有哪部像《裘力斯·恺撒》这样场面宏大的莎士比亚戏剧在我们的舞台上曾如此令人印象深刻……其首要的成就体现在态度上,那些身穿昔时服装的小角色和龙套演员完全是带着对人物和剧情的理解参加到他们在现实生活中从未经历过的情节和动作中……从这些演员身上看不到从来为英国演员所不齿的不加掩饰的支配同侪的欲望。

就《裘力斯·恺撒》而言,最值得关注的点体现在诸如安东尼在恺撒遗体前演讲时的场面的安排和群众演员的排列,这种手法将越来越强的情绪完全表现出来了。从自然美的角度看,简直达到了完美的程度。

《雅典》1881年6月11日,796。

对评论界的反应进行研究有助于理解为什么今天看来毫无争议的剧本或导演在当时却会引起轩然大波。作为剧作家,易卜生一直是引发争议的焦点人物。以下是伦敦最重要的剧评家之一——克莱门特·司各特

在《群鬼》伦敦首演后的反应：

如果人们喜欢在舞台上讨论这样齷齪的话题……如果他们要把头脑正常的妇女赶出剧场，或者把观众席当成医院病房或解剖室的话，就由他们去吧……但是在我们急于将《传染病管理条例》(Contagious Diseases Act)搬上舞台之前，还是先让我们写一个好剧本吧。有哪个头脑正常的人能说《群鬼》是一个好剧本呢？……如果按照我们所见就说易卜生是个戏剧家，那么戏剧家的艺术的确已经死了……

《插图伦敦新闻》1891年3月21日。

在这个时期，斯坦尼斯拉夫斯基开始形成他的表演体系。在《我的艺术生活》中，他叙述了自1906年起，当他担心自己无法继续保持艺术创新的活力时，便开始了思考如何建立表演体系的问题：

怎样才能使角色避免蜕化，避免精神上的僵化，摆脱掉做戏的恶习和外表习惯的专横控制呢？这需要在演出之前不仅进行身体方面的，而且主要的是精神方面的梳洗。[460—461]

当他试验用一套表演体系来解决演员所遇到的问题时，他的想法引起了别人的注意：

为了那些前来寻求我帮助的青年人，我成立了一个研究所（在1911年）……这里集中了所有愿意学习我的体系的人……我开始把我当时所拟的全套课程讲给他们听。目的就是教给他们实用的、有意识的方法，激发他们超意识创造力的觉醒。[531]

关于他的体系，斯坦尼斯拉夫斯基警告说：

我的体系不是在一个钟头或一昼夜之内就可以领会和掌握的，需要系统地、实际地，也就是经年累月地经常不断地来研究。当它成为演员的第二天性，当演员能够不再去想到它，而让它自然而然地出现，这样体系才算被真正地掌握。^① [529]

康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基《我的艺术生活》J. J. 罗宾译（纽约，1948）。

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，第一卷，第412页。

17. 早期非现实主义的选择



十九世纪后期的民族主义运动、殖民主义扩张和军国主义的强盛在全球范围内引发了一系列局部战争：1898年在古巴和菲律宾爆发的美-西战争，1898至1900年发生的导致中国屈服于欧洲和美日列强的义和团运动，1898至1902年的布尔战争，1904至1905年使得俄罗斯帝国摇摇欲坠的日俄战争等等，今天看来，无不是第一次世界大战的前奏。但也有人将其仅仅视为长期以来快速工业化过程中存在的发展中的不平衡所导致的严重后果，他们对科学方法能否解决他们的文化所面临的政治、社会和道德难题发出了质疑。在艺术领域，这些关切中又混入了诸如绘画如何应对摄影术等美学问题，从而引发了一系列在现实主义之外寻求出路的行动。

一般认为“现代戏剧”肇始于易卜生、左拉和萨克森-迈宁根，而“现代主义”则是从象征主义开始的。在十九世纪后期，无论是现实主义还是非现实主义都对自文艺复兴以来在西方思想界

和艺术界占主导地位的统称“人文主义思想”的观念发出了质疑（这种观念提出了一整套普泛而固定的价值观，并将它们看作文明的基石）。真实必须以具象的方式才能体现——即按照规范的方式所理解的现实与对现实的艺术表现之间应有直接关系，这一信念自新古典主义来一直在艺术的理论和实践中占主导地位。现实主义/自然主义者企图将真实缩小到通过科学方法可以证实的范围，表明人类的许多价值观都缺乏实证科学的基础。现代主义者则拒绝科学思想和人文主义思想，以自己的主观想象和美学模式（每每是抽象的且与客观表象有着巨大的差距）代替传统的方法，使观众无法在题材与艺术手法之间发现两者的联系。由象征主义开始，长期以来公认的感知与再现之间的关系被否定，通常将这视为现代主义的真正开端。

瓦格纳和非现实主义戏剧

理查德·瓦格纳(1813—1883)堪

391

称现代主义最重要的先驱之一。他成长于戏剧世家(他的继父和四个兄弟姐妹都在剧院工作)。他的第一部歌剧《仙女》写于1834年,但评论家认为并不成功,直到1842年,他的另一部作品《黎恩济》才使他被任命为德累斯顿歌剧院的指挥。由于参加1848年革命,他被迫流亡国外达十二年之久,其间,他形成了一整套将影响现代戏剧发展进程的理论。

瓦格纳拒绝了当代的现实主义潮流,认为戏剧家不是家庭琐事的记录员,而应是神话制造者——他应该通过表现包含在种族神话之中的内心冲动和强烈愿望,描绘出一个理想的世界,进而将这些种族联合成一个“民族”(这一思想使瓦格纳后来得到了纳粹的钟爱)。在他看来,真正的戏剧应该表现理想世界,一旦说出的对话被接受,戏剧也就可以丢弃了。他主张戏剧应“浸泡在音乐的神奇喷泉中”,将莎士比亚与贝多芬的伟大之处融为一体。他还认为,通过旋律和节奏,音乐应该比话剧更能对演出进行控制,因为在话剧中,对剧本的阐释更加依赖于表演者个人的内心冲动。所以,瓦格纳认为,音乐戏剧的艺术效果不仅取决于演员,也取决于作曲家,所以他主张作者-作曲家应该监督演出的各个方面,将所有的要素聚合成统一的“总体艺术作品”(Gesamtkunstwerk)。这些主张强化了现代戏剧理论中关于强硬的导演和一元化的演出效果的论点。

除了上述理论外,瓦格纳的创作实践也产生了巨大的影响,尤其是在剧场建筑方面;因为为了上演理想中的音乐戏剧,瓦格纳提出了一种新的剧场建筑形式。“节日剧院”1872年开工,1876

年建成,原计划建在慕尼黑,实际上建在拜罗伊特,它迅速闻名于全世界,并带动了建筑设计上的革新。瓦格纳希望建造一个“无阶级的”剧场,因此他改变了原有剧场的包厢、正厅后座和楼座的格局。节日剧院的观众厅的主要部分有30排逐层升高的座位;两边不设包厢,中间没有通道,每一排都直接通向边上的出口。观众厅的后部是一个大包厢,其上是一层小型楼座。整个剧场能容纳1745人。为了保证良好的视线,观众厅设计成扇形。舞台台口宽50英尺,观众厅后部宽115英尺。因为据称所有座位的观看效果都同样好,所以票价统一。乐池藏在观众视线之外,大部分延伸到舞台台唇下方。这种格局有助于在观众大厅的“真实”世界与舞台的“理想”世界之间营造出一种“神秘的隔阂”;演出时观众厅变暗,舞台前有两个台口,更加强化了这种

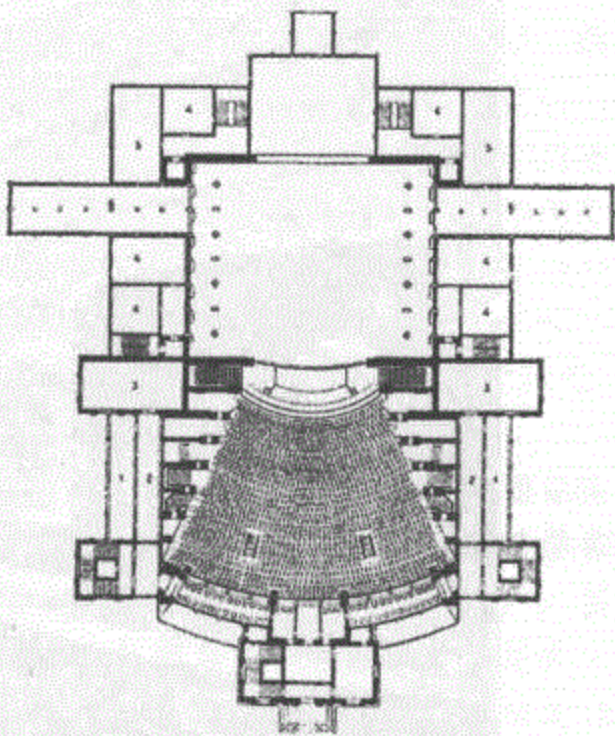


图 17.1 拜罗伊特瓦格纳节日剧院草图。选自萨克斯《现代歌剧院与剧场》(伦敦,1896—1898)。

效果。

观众厅的格局是节日剧场最大的创新所在,而它的舞台设计基本上偏于保守。舞台地板向后台逐渐升高,提升布景的车-杆系统也依然保留。最主要的创新是一套蒸汽排放系统,它可以制造逼真的烟雾效果和掩盖布景转换的“蒸汽幕布”。台口宽约 40 英尺,台深 80 英尺,舞台宽 93 英尺。舞台开间足有 100 英尺高,舞台底下还有 32 英尺高的空间。剧场建筑还包括宽敞的道具制作间、贮藏间、化妆室和排练厅。

虽然瓦格纳为后人采用非幻觉主义的舞台手法提供了理论支持,但他自己的演出仍致力于制造真实幻觉。他禁止乐队在乐池调音,不允许观众在演出过程中鼓掌,演出结束也不谢幕。在布景和服装上,他追求精确的历史真实,并采用可移动的全景装置。他对细

节真实的追求无微不至,《西格弗里德》就是一个很好的例证,剧中恶龙的道具不仅尺寸逼真,而且眼和嘴还可以活动。在他看来,唯有完全的真实幻觉才能达到他的理想。所以,瓦格纳的戏剧手法是牢固地建立在十九世纪传统的基础上的。但是,他关于整体艺术作品、统一的演出以及剧场建筑的思想却启发了大批“现代”先驱。

法国的非现实主义戏剧

在十九世纪后期,现实主义和自然主义是戏剧的主流,但是它们也并非未曾遇到过挑战。虽然 1850 至 1900 年的知识界的气候总体上是反理想主义的,但倡导科学的整体倾向也引发了若干异议。其中最引人注目的就是象征主义者。在 1885 年的一篇“宣言”中,他们对主流艺术思潮发起了攻击。象

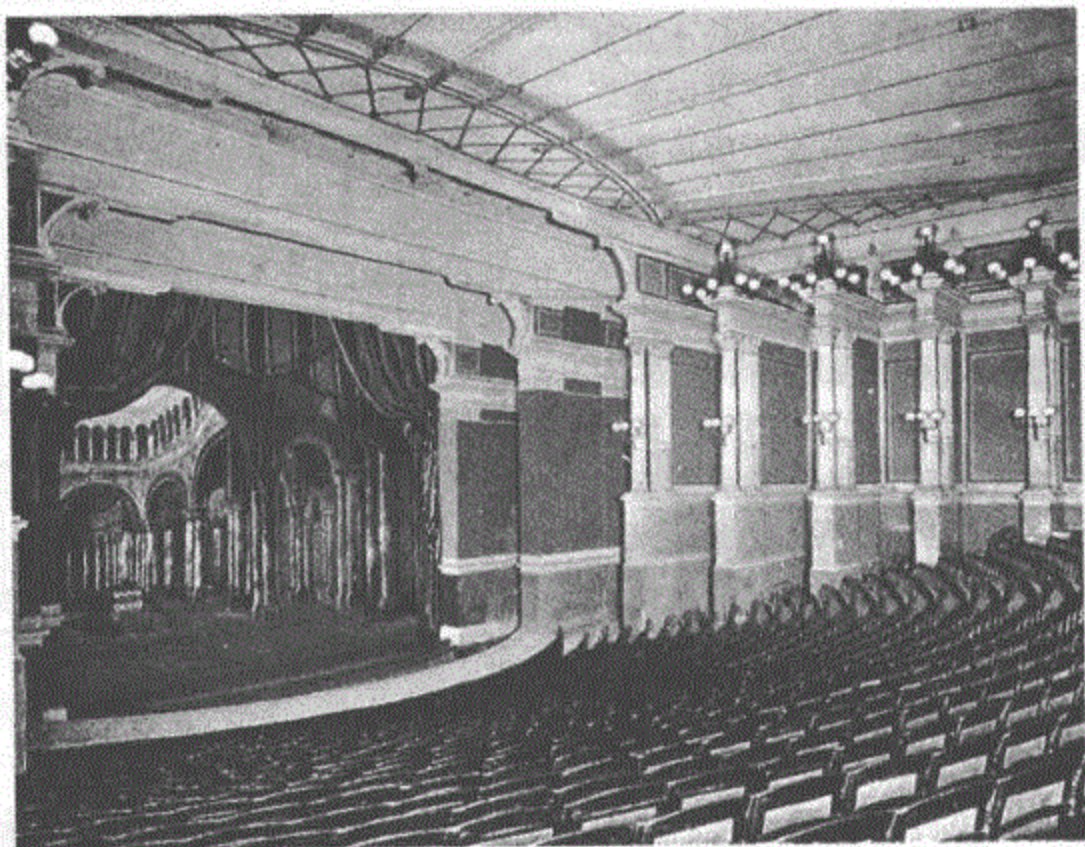


图 17.2 拜罗伊特节日剧院的观众厅和舞台。舞台上为马克斯·布吕克纳设计的《帕西法尔》的布景。选自《戏剧》(1899)。

征主义从爱伦·坡的小说、波德莱尔的诗歌和批评、陀思妥耶夫斯基的小说以及瓦格纳的音乐和理论中获取灵感,吸引了几乎各门艺术中的代表人物。不可知论和关联性是反现实主义者(以及许多“现代”批评家)的理论基石。艺术家不再受自然世界的束缚,对他们的评价不应该看他们是否准确地表现了可认知的客观对象,而应该看他们在形式上是否有所创新和实验。象征主义者认为,通过主观性、精神性、神秘的内心与外界力量所得到的真实远比仅仅通过对外在表象的观察所得要深刻得多。他们认为,这种真实不能直接地表现,只有通过象征、传奇、神话及情绪的变化才能唤起。

这场运动的最主要的代表是斯台芬·马拉美(1842—1898),他将戏剧视为用诗性和暗示性语言对存在的神秘性的再现,只需用最基本的、与气氛最适合的戏剧性辅助手段进行表演,戏剧的目的是创造一种类似于宗教的体验。这一观点为1890年代的反现实主义创作定下了基调。

同自然主义一样,象征主义起初也没有在戏剧方面给人留下深刻印象,直到一个按照自由剧场模式建立的“独立”剧团出现,情况才发生改变。1890年,年仅十七岁的诗人保罗·福尔(1872—1962)成立了艺术剧团,到1892年,剧团已经上演了四十六位作家的戏剧,其中既有诗歌朗诵,也有《伊利亚特》和《圣经》的片断改编,还有一些新剧目。多数节目只演一场,演员大都是业余的,所以常常难以胜任。与安托万不同,福尔受到的批评主要是否定性的,这恐怕是由于习惯了幻觉主义的批评家觉得他的演出晦涩难懂的缘故。

1892年,福尔离开剧团,他的工作由吕涅-波(1869—1940)领导的作品剧团接手。吕涅-波曾在自由剧场担任演员和舞台监督,自从观看并演出了艺术剧团的几部戏,又因与象征主义画家维亚尔、德尼和波奈尔同住一个公寓,他的戏剧观便转向了理想主义。作品剧团的首次演出是在1893年,此后直到1897年,吕涅-波的所有演出都采用同一种风格。在“语言创造布景”的信念指导下,他将布景简化到只剩下幕布上线条与色彩的简单组合。他延请图卢斯-罗特尔、德尼、维亚尔、波奈尔、奥迪伦·雷东担任布景设计,就是为了创造风格与情绪的统一,而非创造环境。

剧团的第一部戏剧、梅特林克的《佩列阿斯与梅丽桑德》就堪称典范。演出几乎没有使用什么道具和家具,只用顶灯照明,大部分演出都是在半明半暗的中进行;悬挂在演员和观众之间的轻纱让人感觉整个舞台像是笼罩在薄雾中;灰色调的背景增强了神秘的氛围;中世纪风格的服装使得故事的具体年代含糊不清。演员的对话断续而单调,有如牧师布道,用某些评论家的说法,简直是一群梦游者。演员的动作也极端风格化。新的探索是如此之激进,难怪许多观众都迷惑不解。

吕涅-波剧团的保留剧目主要是法国戏剧,其中也有易卜生、豪普特曼和梵语剧作家的作品。在法国剧作中,最优秀的是梅特林克的创作。莫里斯·梅特林克(1862—1949)1889年从比利时来到巴黎,开始创作剧本,到1896年,已经创作了《不速之客》(1890)、《盲人》(1890)和《丹达吉勒之死》(1894年)等剧本。在他的早期作品中,最著名的是



图 17.3 作品剧团 1913 年上演的《哈姆莱特》，吕涅-波和杰米埃尔导演。前景始终不变，更换的只有前景后边的景片。选自《戏剧》（1913）。

《佩列阿斯与梅丽桑德》，故事是一个少女嫁给了在森林里发现的王子，却爱上了他的弟弟；当她的丈夫杀死自己的亲兄弟后，她也郁郁而终。剧本的兴趣不在于三角关系，而是始终笼罩着的神秘气氛，如掉进泉水里的结婚戒指，从塔楼里飞出的鸽子，隐秘的地下岩洞与石窟，摇曳的阴影，冲洗不掉的血污等。1890 年代初，梅特林克曾认为寂静无声是最具戏剧性的时刻，只有在这个时候，通常被喧闹的活动所遮掩的内在的神秘性才能被感知；1896 年以后，梅特林克修正了自己的观点，戏剧风格也发生了改变，出现了更加明确而肯定的情节。他的后期作品中最著名的是寓言剧《青鸟》（1908），表现几个小孩到处寻找幸福，最后发现幸福就在自家的后院。

1896 年，吕涅-波上演了阿尔弗雷德·雅里（1837—1907）的《乌布王》，这部戏有时也被称为第一部荒诞派戏剧。作为一部反现实主义潮流的作品，雅里的戏剧与象征主义有一定的关联；但他

颠覆现存道德观念的做法却更接近于自然主义的“恶喜剧”，尽管它完全避开了自然主义的科学偏好和写实手法。《乌布王》展示了一个毫无人的体面的怪异世界，剧中主人公乌布国王暴虐无常，没有一丝道德顾忌，他是雅里在资产阶级社会中所发现的疯狂及丑陋的和整个人类的荒谬与疯狂的缩影。该剧讲述了乌布如何篡夺波兰王位，如何杀戮和折磨反对者以维护自己的权力；最终他被驱逐出境，但他发誓要在别处继续他的“伟业”。雅里还写了另外两部关于乌布王的戏——《乌布囚》（1900）和《乌布龟》（1944 年出版），但他却没有看到这两部戏的上演。雅里对同时代的戏剧界影响甚微，直到 1920 年代，他的观点才吸引了超现实主义的关注；第二次世界大战以后，他的怪异手法为他赢得了荒诞派运动“先知”的地位。

1897 年，吕涅-波认定作品剧团的大部分作品都不成熟，单一的演出风格也显得过于褊狭，遂与象征主义分手，

这标志着反现实主义运动第一重要阶段已经结束。吕涅-波当时已经开始崇拜易卜生,而象征主义的极端风格化手法是无法改编易卜生作品的,所以,这也促使他放弃象征主义。

作品剧场于1899年关闭,但是吕涅-波却于1912年和一战后两度重新恢复这个剧团,直到1929年为止。然而,恰恰是1890年代的象征主义的作品才是他对剧坛最大的贡献。他率领剧团到各地巡回演出,引起了评论界的广泛关注,这些活动和文章几乎影响了1893至1915年间现实主义以外的所有戏剧流派。

法国理想主义的复苏

1899年,作品剧团结束活动,此后的巴黎再一次不乏自满地确认自己乃欧洲的艺术首都。安托万的戏剧成了上演的标准,非现实主义的实验数量少,而且只是偶尔为之。因此,1909年俄国芭蕾舞团的出现几乎成了一种惊人的发现。雅克·茹谢(1862—1957)1910年出版的《现代戏剧艺术》一书也

在为实验戏剧推波助澜。茹谢在书中相继介绍了德国的孚克斯和莱茵哈特、俄国的梅耶荷德、斯坦尼斯拉夫斯基和柯米萨尔锐芙斯卡娅所进行的工作以及阿庇亚和克雷的理论,最后他呼吁在法国进行类似的实验。不仅茹谢的著作引起了广泛的兴趣和热烈的讨论,而且他本人也从1910至1913年在艺术剧院对其思想进行实践。茹谢的目的不是极端的风格化,而是一种简约性,用色彩和线条表现环境和情感而又不使人注意到这些手法。茹谢与他的设计师马克西姆·德托马斯(1867—1929)密切合作,是法国第一个真正在艺术上持折中立场的演出人。后来,他又担任了巴黎歌剧院的导演,从1914到1936年,他相继重排了剧院的保留剧目,并为之带来了新一代的设计师。

茹谢的工作产生了重要的成果。吕涅-波恢复了作品剧团,与设计师让·瓦利奥特合作上演了一系列戏剧。更重要的是,茹谢还激励雅克·科波(1879—1949)开办了自己的剧院。作为戏剧批评家,科波在艺术剧院的第一次实践经验是1911年上演的由他改编的《卡拉马佐夫兄弟》。科波认为茹谢的改革过于注重视觉元素,而要取得有意义的进步,唯有通过戏剧本身。

1913年,科波为新戏剧发表了一个宣言。在宣言中,他采取了几几乎与梅耶荷德相对立的态度,因为他主张,导演的任务就是忠实地将剧作家的稿本翻译成“剧场之诗”。此外,他还认为,作为作者的“生命再现”,演员是戏剧演出的唯一的基本元素,戏剧的再生正有赖于对空的平面舞台的回归。

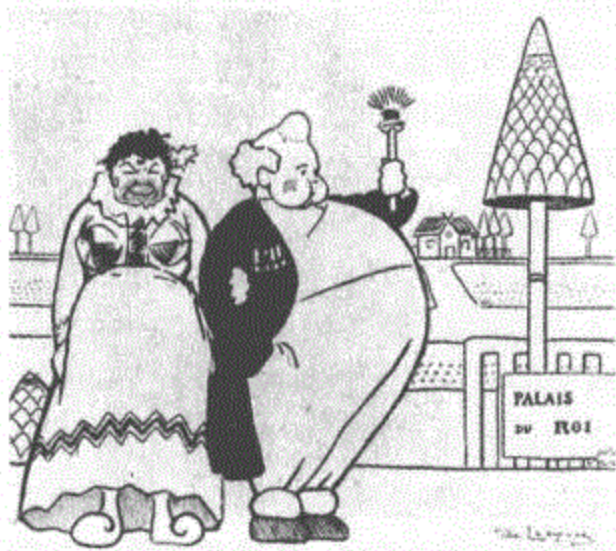


图 17.4 1908 年安托万剧团上演的雅里的《乌布王》。杰米埃尔导演该剧并出演乌布父。选自《费加罗报》(1908 年 2 月 16 日)。

科波组建了一个十人剧团,成员中有路易斯·茹威和查理·杜兰,二人在战后都成了重要人物,退休后到农村继续完善他的首批演出剧目。与此同时,在弗朗西斯·约丹的帮助下,科波将一个小礼堂改建成了只有400个座位的老鸽巢剧院。这个剧场舞台的台口之前还有一个前舞台,这个舞台仅有一套幕布和可以在杆子上移动以助于快速转换场景的石棉布,此外别无他物。在这些幕布之外,只添加了最基本的道具和景片。除了1913—1914年的战争期间外,科波总共上演了十五部戏剧,包括莎士比亚、莫里哀、海伍德、克洛岱尔等人的作品。1917年,科波应邀恢复剧团并赴纽约演出;从1917—1919年,他都在为美国观众演出,之后又回到巴黎重开剧院。不过,也不能过于强调科波的重要性,因为当法国的戏剧主将从安托万转为科波时,他只是在战争的间歇主导了法国戏剧。



图 17.5 科波改编的陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》,1911 年上演于茹谢的艺术剧院。中间是查尔斯·杜兰扮演的斯麦尔佳科夫。布景设计马克西姆·狄托马斯。选自《戏剧》(1911)。

阿庇亚和克雷

1899 年,在吕涅-波撤销作品剧团前后,还有两个人正在各自进行探索,为现代非幻觉主义戏剧实践奠定理论基础,他们就是阿庇亚和克雷。阿道尔夫·阿庇亚(1862—1928)出生于瑞士,在学习音乐过程中第一次接触了戏剧,瓦格纳的乐剧及其理论给他留下了深刻的印象,使他认识到普通的歌剧演出(包括瓦格纳的歌剧)与瓦格纳的理论并不相符。经过数年的思考,他出版了《论瓦格纳乐剧的演出》(1895)、《音乐与舞台布景》(1899)和《活的艺术作品》(1921)。在这些论述中,他提出了一系列关于戏剧演出的理论,这些观点后来逐渐被广泛接受。

阿庇亚首先假定艺术的统一性是戏剧演出的基本目标,然后分析在追求这一目标过程中的各种失败。他归纳出舞台演出中包含有三种矛盾的视觉元素:活动着的具有三维立体感的演员、垂直的布景和水平的地板。他认为绘制的二维布景是导致缺乏统一感的主要原因,因此建议使用三维的立体物件如台阶、坡道、平台等代替之。这样就能增强演员表演的效果,并在平面的地板和垂直的布景之间起到过渡的作用。但阿庇亚着重强调的是灯光的作用,它应将所有的视觉元素融为一个统一的整体。因为在他看来,灯光就是视觉化的音乐,随着剧中的气氛、感情及情节的变化每时每刻都在改变,阿庇亚希望用处理乐谱一样慎重的态度来灯光,以达到和谐统一的效果。这个理论要求对灯光的分布、亮度和色彩加以控制,在应用这一理论的过程中,引发了多项现代舞台灯光的实验。阿庇亚还提出,要实现艺术上的统一,就必须由

一个人控制所有的舞台演出元素。所以,他的观点也进一步强化了导演的地位。

1906年,阿庇亚与埃米尔·雅克·达尔克罗兹(1865—1950)相遇,后者是除瓦格纳之外对阿庇亚影响最大的人物。达尔克罗兹是韵律体操的发明者,通过韵律体操,可以启发学生通过身体对音乐作品的节奏的呼应来体验肌肉对音乐的感知。在达尔克罗兹的影响下,阿庇亚逐渐认识到,作品中所蕴含的节奏是把握舞台上的每一个姿势与动作的钥匙,对节奏的准确把握将把演出中的空间要素与时间要素统一成令人满意的和谐整体。1910年,阿庇亚为达尔克罗兹位于德累斯顿市中心希勒豪的学校设计了现代第一个没有画框式台口的完全开放的舞台。1912至1913演出季,阿庇亚还为此舞台设计了一系列演出。

在1920年代,阿庇亚终于迎来了早应得到的认可。1923年,他在米兰排演了瓦格纳《特里斯坦和伊索尔德》;1924至1925年,他又在巴塞尔

上演了《尼伯龙根的指环》中的两部。但是,阿庇亚不是通过他的舞台实践、而是通过戏剧理论对现代戏剧产生影响的。

戈登·克雷(1872—1966)是英国著名女演员艾伦·特里和爱德华·戈德温的儿子,早年是欧文剧团的演员。作为设计师,他的第一次重要的实践经验是1903年当他母亲的剧团在伦敦帝国剧院演出时获得的。他在1902年举办的设计作品展和1905年出版的《剧场艺术》引发了许多争议,这使得他在短短数年间便名扬全欧。1904年,他在柏林为勃拉姆的一部戏设计了布景;1906年,他在佛罗伦萨为埃利奥诺拉·杜塞设计布景;1912年,他又为莫斯科艺术剧院设计了布景。他每到一处,都会引发争议。在《论剧场艺术》(1911)、《迈向新的戏剧》(1913)和《戏剧在前进》(1919)以及1908年至1929年出版的定期刊物《面具》中,他仍不断提出一些引发争议而又极富于创见的主张。1908年,他定居佛罗伦萨,一度还办了一所学校。虽然阿庇亚也表达过许多相同的观点,但克雷却将它们出版了。对戏剧界的保守势力看来,克雷就像1880年代的易卜生一样“危险”。

克雷将戏剧视为一门独立艺术,认为真正的戏剧艺术家应该将动作、语言、线条、色彩和节奏融为一个纯粹的艺术作品,就像画家、雕刻家和作曲家所完成的作品那样。他承认有一种戏剧是由工匠式导演先从文学剧本开始,联合几个其他工匠一道完成的,但他追求的是一种由大师艺术家所创造的更高的形式,他无需通过文学剧本的中介,就可以创造出一种完全独立的艺术作品的每个部分。



图 17.6 阿道夫·阿庇亚为瓦格纳的《帕西法尔》中的圣林所做的设计。

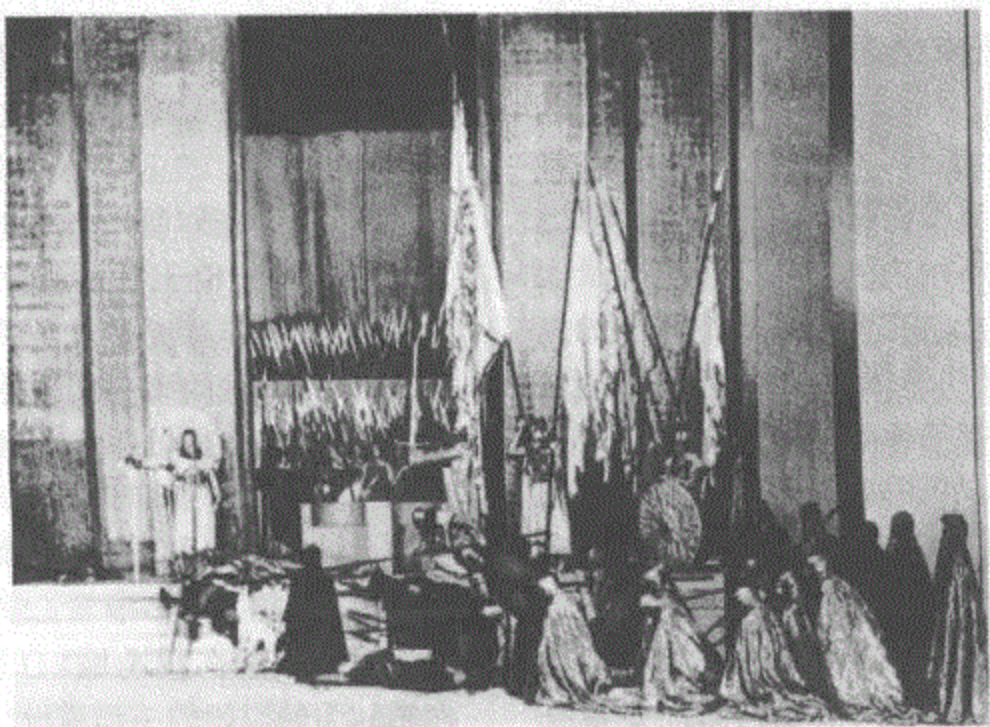


图 17.7 1912 年克雷为莫斯科艺术剧院上演的《哈姆莱特》设计的布景。挡板的使用是考虑到它具有足够的灵活性,可以迅速地变换格局而不用落下前幕布,但它们从未如想象的那样使用过。选自《莫斯科艺术剧院,1898—1917》(莫斯科,1955)。

克雷对戏剧的最重要的影响体现在设计方面,这或许是因为他将戏剧主要当成了一种视觉艺术。他认为公众进剧场主要是来看戏而不是听戏。从他的绘制的草图上可以看出他对直角的明显偏好和对于平行线的执著。但它们最明显的特征是其高度及其给人的宏伟感觉。或许克雷最喜欢的方案是活动布景,他一生中的大部分时间都在进行如何用幕帘制造布景的实验,希望通过隐蔽的方式使布景和演员及灯光协同活动。

克雷始终反对在戏剧的各种要素中区分主次,指责过去的许多错误就在于把某种要素置于别的要素之上,所以他经常斥责某些剧作家,指责他们对台词过分强调;同样,他还经常将戏剧的粗俗状态归因于明星演员,因为他们总是夸大自己的作用,总把自己的观念强加在导演和公众的观念之间。结果,他

一度还提出,大师艺术家最理想的演员就是超级傀儡,他没有自我,却能体现所有的要求。在克雷的所有观点中,以“超级傀儡”说所激起的反响最为强烈。

虽然克雷和阿庇亚在很多方面见解相同,但是在一些重要问题上仍存在分歧。阿庇亚的艺术家主要是作曲家-戏剧家的作品的阐释者,克雷的导演则本身就是完全合格的艺术家。阿庇亚认为戏剧中的各种要素自有一定的序列,克雷却从不这样认为。阿庇亚主张使用序列化布景,即每一个地点都要用不同的布景,克雷则追求一种能够表现整部作品的精神、或通过移动反映变化的单一布景。

经常有人指责阿庇亚和克雷对平常的戏剧实践所知甚少,因而其理论对实践而言也是无用的。但是,他们提出了当时的实践家们无法提出的理想和目标;他们协同一道促使同时代人重



图 17.8 1905 年克雷为《厄勒克特拉》所做的设计。选自曼彻斯特市立美术馆《爱德华·戈登·克雷绘画与模型展览》(1912)。

新考虑戏剧这门艺术的本质、它的社会功能及其(分立的和组合的)各种要素;他们影响了简化舞台和使用三维布景、可塑性道具、聚光灯的设计潮流,强调舞台设计应能激发想象,而不是拘泥于剧本再现。尽管他们的理论在提出之初颇受争议,但是在一战后却风行一时。

斯特林堡和弗洛伊德

二十世纪的最初十年还出现了对现代戏剧产生重要影响的一类作品:瑞典戏剧家奥古斯特·斯特林堡(1849—1912)的非现实主义戏剧。斯特林堡曾以《父亲》(1887)和《朱丽小姐》(1888)赢得过现实主义戏剧家的美誉,这两部作品都表现了他对男女之间他认为是

不可避免的冲突的关注。尤其是《朱丽小姐》,因为强调了遗传与环境的作用,又采用了与众不同的布景设计(对厨房一角的三角形视角),还用哑剧表演取代幕间休息,赢得了高度的赞誉。许多评论家都认为这部戏是自然主义原则的典范式体现。

尽管这些作品很有力量,但就影响力而言,却不及他 1890 年代经历了一场精神错乱之后创作的剧本。部分是由于近期的经历,部分是由于梅特林克的影响,斯特林堡开始创作“梦剧”。他所谓梦剧就是“……试图模仿梦所具有的时断时续,而表面上又有逻辑的特征,一切都可能发生,一切都是可能和可信的。没有时间和空间;在微乎其微的事实基础上编织出新的图景:一种记忆、经历、杜撰、荒唐和即兴的混合体。人物被割裂、重叠、交错,被蒸发、浓缩、离散、会合。但是有一种意识,即梦者的意识贯穿一切;因为没有秘密,没有一致性,没有良心的责备,没有法律。”^①在他的作品如《到大马士革去》三部曲(1898—1901)和《一出梦的戏剧》(1902)中,斯特林堡根据自己的主观想象重塑了现实。时空更替频仍,毫不考虑逻辑关系,真实与想象相互交织,看似平常的事物却被赋予了重要的意义。在这些后期作品中,斯特林堡对人类给予了巨大的同情,他们彼此敌对,迷失了方向,又找不到根基,在一个无法理解的宇宙中寻求意义,徒劳地企图将欲望与爱情、肉体与灵魂、污秽与美丽等等毫不相干的因素调和在一起。

① 《一出梦的戏剧·按语》,李之义译,《斯特林堡文集》第 4 卷,第 245 页,人民文学出版社 2005 年。

从1907年至1910年,斯特林堡在斯德哥尔摩“亲密剧场”与演员兼演出人奥古斯特·福尔克(1882—1938)合作。这个室内剧场有161个座位,专门上演斯特林堡的剧作;斯特林堡为之写了五部室内剧,最著名的是《鬼魂奏鸣曲》(1907),这部戏与《一出梦的戏剧》中的许多思想前后呼应。

1912年斯特林堡去世时,他已经是世界上最著名的作家之一。虽然他的作品在剧场里不曾受到热烈欢迎,却一直能够引发争议并激发灵感。他认为人类彼此敌对,正在经受折磨,这种看法影响了后世的许多作家;他的戏剧向他人展示了如何将心理状态和精神直觉加以外化的技巧。作为第一个广泛使用无意识技巧的戏剧家,他对后世剧作家有着重要的影响。

斯特林堡被人们所接受,或许还得益于人们对西格蒙德·弗洛伊德(1856—1939)的心理分析学说的广泛兴趣。弗洛伊德在《梦的解析》(1900)和《性学三论》(1905)等著述中试图分析心理的结构,描述其功能,并提出对待非正常行为的方法。弗洛伊德对人类行为的解释、对无意识行为的革命性重视、把梦作为理解被压抑的欲望的关键的主张、对人类总是习惯于对经验加以叠缩的分析,对斯特林堡的戏剧创作都具有重要的启迪。不同于孔德和左拉等人强调外部环境对人类行为的决定性影响,弗洛伊德重视从内在的、无意识的和心理的方面寻找因果关系。他认为人类最基本的本能是进攻性和性欲,这也打破了在戏剧中不能表现这些内容的禁忌。此外,由于在文化上认为无法接受而在潜意识层面被升华和掩藏的冲动、感觉和行为也为表面现象

和被压抑的真实之间的差异开启了无限的可能。真相变得极其复杂,甚至是不可知的,因为不仅他人的面具很难识破,就连我们自己的面具也很难识破。未说出的和未被承认的(潜文本)变得和已说出的和已被意识到的(文本)同样重要。弗洛伊德对现实的理解将理性与非理性、意识与无意识、客观与主观、真实与虚幻混合在一起,弥合了此前现实主义与非现实主义戏剧之间的许多矛盾和分歧。

德国的非现实主义剧场与剧作

在德国,许多戏剧家——最著名的是豪普特曼和苏德曼——最终都采取了交替使用现实主义和非现实主义风格进行写作的方法,而另外一些剧作家——其中包括霍夫曼斯塔尔和魏德金——则更明显地倾向于非现实主义阵营。胡格·冯·霍夫曼斯塔尔(1874—1929)通常被视为新浪漫主义的倡导者,德国的这项运动与法国的象征主义大致同时。霍夫曼斯塔尔的早期戏剧大多为诗体短剧,如《傻瓜和死亡》(1893)、《冒险家与歌女》(1899)等,许多评论家称赞他是歌德以后最出色的诗人。1900年前后他经历了一场危机,使他一度相信语言是无意义的。虽然他很快放弃了这种看法,但此后他的创作却只限于采用既有的题材——如《厄勒克特拉》(1903)、《每个人》(1912)和《世界大剧院》(1922)——和歌剧脚本——如与理查·施特劳斯合作的《玫瑰骑士》(1911)和《阿里阿德涅在纳克索斯》(1912)。他的许多作品至今仍是萨尔茨堡艺术节的主要剧目。

本雅明·富兰克林·魏德金(1864—1918)与斯特林堡的关系要比

同法国象征主义的关系更近。他当过记者、出版商和演员,后来带着自己的作品去德国巡回演出,不过在有生之年他的戏剧并没有得到广泛接受。魏德金的第一部重要作品《青春的觉醒》(1891)讲的是青春期少年在性意识中挣扎的故事。一人死于堕胎失败,另一人自杀,还有一人也要自杀,却被一个神秘的“蒙面人”搭救。这出戏之所以令人感兴趣,部分是由于它将自然主义与象征主义、将野蛮的坦率与诗意的手法融为一体。魏德金对性主题的兴趣一直延续到《地神》(1895)和《潘多拉的盒子》(1895),两部作品都有同一个主角——永恒的妖妇露露。在第一部戏中,众多的爱慕者都将自己的想法强加在露露身上,但都在失败后相继死去;在第二部戏中,露露堕落为妓女,最终被“裂毙杰克”(Jack the Ripper)杀死。在这两部剧中,魏德金展示了商业化艺术(表现在妓女这个形象上,它能迎合大众遮遮掩掩的对性的兴趣)与商品化的性(妓女)之间的关系。魏德金后来的许多作品也体现出他对性主题的关注。但在《参孙》(1914)、《大力英雄》(1917)等后期作品中,他的表现手法有时已到了疯狂的边缘。魏德金作品的质量起伏不定,因而很难作出一概的评价。但1900年以后他的名声稳步上升,并对表现主义有显著影响;他的吸引人处既有对传统价值观的反叛,也有对各种风格要素的实验。

1900年以后,德国的演出者对上演非现实主义作品的兴趣与日俱增。一些最重要的革新发生在慕尼黑艺术剧院。该剧院于1907年落成,院长是评论家兼理论家格奥尔格·孚克斯(1868—1949),设计师是弗里兹·艾尔

勒(1868—1940)。孚克斯在《未来的戏剧》(1905)和《剧场的革命》(1909)这两本书中要求新的戏剧应能满足现代人的需求,并宣称画面幻觉主义已经过时。在“让剧场重新戏剧化”的口号下,他试图用一种新的表达方式将所有的艺术门类统一在一起。

马克斯·利特曼(1862—1931)为这项计划设计了一个剧场,该剧场的观众厅和下沉式乐池与拜罗伊特的剧场很相似,但舞台却大不相同。只要将乐池盖上,表演区域就可以延伸到观众席;同时还有一个可调式内台口,包含一个与舞台同一平面的门和高于舞台平面的楼座,这样就可以调节舞台开放的大小。舞台平面分成若干部分,每一部分都装在一个升降机上,可以将台面升到各种高度。舞台后部是四块半圆形天幕,每一块的颜色都不相同,通过电力控制来变换色彩。演出中最具争议的方面是表演,一般情况下限定在被内台口划定的范围内,而这个平面的后部却是用作布景或用作群众场面。这一设计的目的就是为了让演员和观众更为贴近,营造一种共享空间的感觉,并且让演员置身于一个简洁的背景前,以便突出演员的立体感。艾尔勒有时将可调式台口作为主要的布景要素;有时将它与别的景片相结合,但通常情况下只是用它作为它后面区域的一个镜框。它的艺术效果主要是通过简单的形式、彩绘的垂幕以及彩色灯光的表现来实现的。

同阿庇亚和克雷一样,孚克斯也认为戏剧演出的所有元素可以统一在节奏上。不同的是,孚克斯将演员放在布景之前,而不是放在布景之间;他倾向于淡化他们所热衷的三维立体感。此



图 17.9 1908 年慕尼黑艺术剧院上演的莎士比亚的《第十二夜》。尤利乌斯·迪兹舞台设计,阿尔伯特·海涅导演。慕尼黑戏剧博物馆提供。



图 17.10 1906 年莱茵哈特在柏林小剧场上演的魏德金的《青春的觉醒》。第三幕第六场。K. 瓦尔泽设计。兵汉顿纽约州立大学马克斯·莱茵哈特档案库提供。

外,随着孚克斯在慕尼黑艺术剧院的工作广为人知,他的理论又强化了阿庇亚和克雷的学说,并且推动形成了在所有的戏剧要素中追求风格化的趋势。

最终,从1875至1900年间流行的几乎所有观念与革新手法,无论是现实主义的还是非现实主义的,在马克斯·莱茵哈特(1873—1943)的创作中得到了集中体现。莱茵哈特十九岁登台演出,1894年由奥托·勃拉姆介绍进入德意志剧院。在勃拉姆的剧团演出期间,莱茵哈特在一家卡巴莱剧场进行舞台实验,从中感到应该重视剧场的亲密氛围。他作为导演的第一次实验机会是1902至1905年在小剧场获得的。他在这里排演了许多国家多种风格的近五十部戏。1905年,他接替勃拉姆成为德意志剧院导演,开始了他最重要的戏剧生涯。1906年,他在大剧场旁边又设了一个室内小剧场。这种安排给演出剧目和风格带来了灵活性,这种格局后来影响到德国所有的国立剧院,甚至影响到美国等其他国家。

莱茵哈特的主要贡献在于他承认不存在适合于所有戏剧的单一演出方式。直到二十世纪,各个时期的导演大都以当时流行的同一种风格上演各类戏剧。尽管在十九世纪后期有过广泛的实验,但每个导演还是采用某种特定的方法演出所有的剧本。而在莱茵哈特这里,每一次新演出都是一个面临的新问题,不能使用已被证明过的公式,而要从作品内部寻找解决方案。他与前辈不同,他可以在采用反现实主义手法的同时却不拒绝现实主义。他将折衷主义发展成一个艺术信条。他的方法后来成为二十世纪最普遍的导演手法。

莱茵哈特有关戏剧风格的思想还

包括剧场的物理安排和观众与演员的空间关系。在他看来,有些戏需要比较亲密的氛围,另一些则需要较大的空间;同样,有些戏需要有画框式台口,有些则应该在一个开放的平台上演出。他曾在一个马戏场演出《俄狄浦斯王》,因为在所有的现代建筑中,只有马戏场的结构与古希腊剧场最为相似。一战以后,他将这类实验进一步扩展到了制作和建筑方面。

莱茵哈特认为导演必须对演出中的每一个要素都加以控制。他为每个戏都准备了一个“导演手册”,将每一个动作细节、布景、道具、音响、灯光和服装逐一记录下来。有些评论家指责道,莱茵哈特的演员只不过是其所操纵的木偶,而另一些人却认为他有高度的艺术敏感,确切地了解该如何帮助每一个演员。无论在什么情况下,莱茵哈特都会与他的演员紧密合作,以确保演出成功,所以他们就是因为演出风格极为卓越而闻名世界。在他的演员中,最著名的有亚历山大·墨伊西(1880—1935,以莎士比亚戏剧和古希腊悲剧角色而闻名)、马克斯·帕伦博格(1859—1934,以易卜生戏剧而闻名,后来成为美国电影演员)、阿尔伯特·巴瑟曼(1867—1952)、沃纳·克劳斯(1884—1959)和埃米尔·延宁斯(1887—1950)。

莱茵哈特与布景设计师的合作也非常密切,著名的有恩斯特·斯特恩(1876—1954)、阿尔弗莱德·罗勒(1864—1935)、奥斯卡·斯特拉纳德(1879—1935)和埃米尔·奥尔利克(1879—1932)。通常,他的演出总是围绕着一个母题、一个主导思想或某一历史时期的舞台成规为中心;总之,涉及

多种风格。有人曾指责莱茵哈特总是贬低别人的思想,但是论及通过折衷主义使新运动和新技术为公众所接受,他的成就比任何人都高。

英国的非现实主义戏剧

英国几乎没有出现明显偏离现实主义模式的剧作家。奥斯卡·王尔德(1854—1900)是与法国象征主义同时出现的“为艺术而艺术”或曰“唯美主义”运动的成员,他反对戏剧必须有用的观点,也反对把普通观众的价值取向作为评价戏剧的标准。他主张应该力图将生活转变成艺术作品,而不是让艺术模仿生活。不过,在他的作品中只有《莎乐美》(1893)与法国象征主义类似。他最受欢迎的喜剧《认真的重要性》(又译《姓欧内斯特的重要性》,1895)刻意凸显了流行的多愁善感情调,对当时陈陈相因的喜剧手法进行了戏仿,典型地代表了他作品的特点。他的其他剧本如《温德米尔夫人的扇子》(1892)、《无足轻重的女人》(1893)和《理想的丈夫》(1895)则与皮内罗的社会剧相似。

J. M. 巴里(1860—1937)曾当过记者,写过小说,从1892年开始正式从事剧本创作,直至1936年为止。他所有的作品中都闪耀着对人生的乐观幻想,幽默中夹带着感伤。他最受欢迎的作品《彼得·潘》(1904)是一部充满感伤的幻想作品,对童年及孩子眼里的现实世界作了带有浪漫色彩的描绘。巴里的其他作品还有《可敬的克莱顿》(1902)、《妇女皆知》(1908)和《亲爱的布鲁托斯》(1917)。

虽然偏离现实主义模式的作品较为罕见,但舞台表演方面的革新却在偏离幻觉主义的轨道。这些革新许多都

起源于上演莎士比亚戏剧的兴趣。早期采用简化的舞台布景的是弗兰克·本森(1858—1939),他曾与欧文同台演出,1883年后组建了自己的剧团,在伦敦以外地区巡回演出莎士比亚戏剧,直至1933年。从1886至1913年,埃文河畔斯特拉特福戏剧节(始于1879年)的几乎全部剧目都是由本森导演的。1900年以后,他偶尔也在伦敦演出。最初,本森沿用了欧文的风格,但到1900年,他已经将舞台布景减少到只剩下最常备的几件,把重点都放在了表演上。虽然本森的手法充其量只不过是一个折衷的产物,但是他让大众接受了简约的舞台风格,并为整整一代莎士比亚戏剧演员提供了一个训练的场地。

威廉·珀尔(1852—1934)的改革尝试更为激进。他于1876年初次登台,在着手对莎士比亚戏剧演出进行实验(这是他之所以至今仍被人提及的主要原因)之前,他在本森的剧团等处演

401

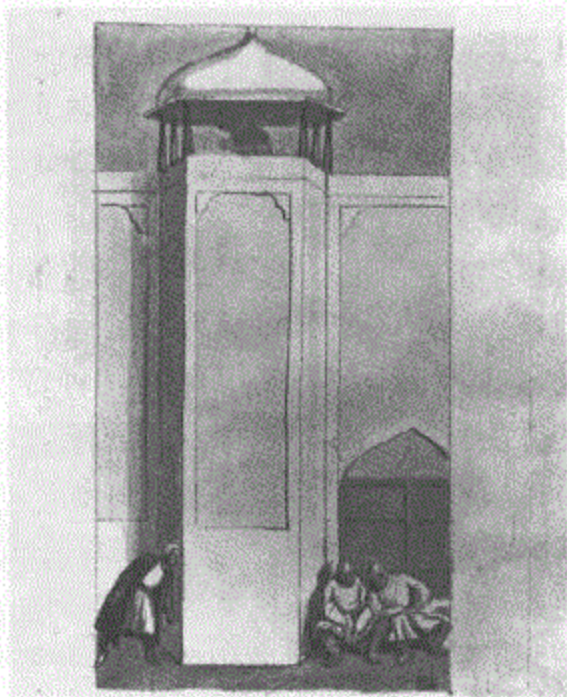


图 17.11 1910 年莱茵哈特在柏林小剧场上演的弗里德里希·福雷斯卡的哑剧《苏姆伦王妃》。恩斯特·斯特恩设计。哈佛戏剧资料中心提供。

出。1894至1905年,他的实验得到了伊丽莎白舞台协会的支持,而他也成为该协会的精神领袖。在上演伊丽莎白时代的戏剧时,他并不总是采用同一手法,但是今天人们认为他值得重视,几乎全是因为他对重建伊丽莎白时代的公共剧场的努力。他还使得若干成规得到了普及:他让演员穿着伊丽莎白时代的服装以再现莎士比亚自己的时代,而不是戏剧情节中的历史时期的装束;用身穿历史服装的侍童为“内舞台”拉幕和摆放道具、桌椅;他安排一个“台上观众”,以强调伊丽莎白时代的观-演关系。更为重要的是,珀尔努力追求行动的连续性、文本的一致性和节奏的流畅。虽然他的演出并非尽善尽美,但已经充分展示了不间断演出和重视文本和表演的优越性。珀尔的手法代表了另一种形式的复古倾向,一种在演出中试图用旧日的剧场条件代替历史准确



图 17.12 1912 年莱茵哈特在伦敦科文特花园剧院上演的索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。约翰·马丁·哈维扮演俄狄浦斯。兵汉顿纽约州立大学马克斯·莱茵哈特档案库提供。



图 17.13 巴里的《彼得·潘》。1904 年伦敦约克公爵剧院首演。海盗船。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。



图 17.14 1893 年波尔上演的莎士比亚的《一报还一报》。第二幕第二场。注意伊丽莎白时代的在画框舞台中建立的公共舞台(以及台上打扮起来的观众)。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

性的倾向。

珀尔的工作代表了当时好几个国家都在尝试的同一手法。1889 年,在慕尼黑的皇家宫廷剧院,卡尔·冯·佩法尔和约查·萨维茨就试图重现伊丽莎白时期的设计,他们采用画框舞台,深台口,台口后面的表演区被一个有多扇门的建筑物正面围住;在台中央的后部,是一个用幕布挡住的内舞台,如果需要,里边可以布置现实主义风格的景片。1909 至 1910 年,朱利亚斯·克莱因和尤金·基利安在慕尼黑也进行了同样的尝试。这两者都与 1840 年伊莫曼的方法基本相同。在某种程度上类似的手法还有 1907 至 1910 年安托万在奥德翁剧场导演的十七世纪法国戏剧,他试图复原这些剧目首演时的演出条件和舞台成规。在俄国,尼可拉伊·伊夫莱诺夫于 1907 至 1912 年间上演的中世纪戏剧和西班牙黄金时代戏剧

也采用了同样的复原“历史真实”的手法。

1912 至 1914 年,格兰维尔·巴克在伦敦萨伏依剧院上演莎士比亚戏剧,此前的许多实验手法都在他手中得到了综合运用。巴克在参加皇家宫廷剧院之前曾为波尔工作,他将波尔的连续演出风格和克雷所倡导的简明的视觉风格相结合,对萨伏依剧院进行了改造,在台口前加了一个台唇和几扇门,并把拱门之后的舞台分成一个主要表演区和重新改造过的内舞台,它比演出区高出几个台阶,安装了帷幕。将舞台分成这样的三个部分,就可以使一个情景连续演出,避免了幻觉主义舞台上的频繁转场和重新调整剧本的情形。巴克聘请了诺尔曼·威尔金森(1882—1934)和阿尔伯特·鲁特斯顿(1884—1953)等画家设计布景和服装。布景主要由经过绘制的垂幕构成,服装则看不

出具体的年代,洋红、绛红和柠檬黄等取代了莎士比亚戏剧演出中常见的灰暗色调。1914年上演的《仲夏夜之梦》,没有再现立体的树,而是由挂在褶皱层中的垂幕上所画的叶子代替。同样,提泰妮娅的凉亭的遮荫棚用花冠上垂下的薄纱表示。小神仙则身穿金色服装,在导演指挥下像木偶一样行动,以便与凡人相区别。虽然许多保守的评论家对巴克的演出深感恼怒,但他的努力却展示了一条通向未来的道路。

爱尔兰文艺复兴

1900年前后,爱尔兰开始要求艺术上的独立。从十六世纪开始,英国就对爱尔兰实行统治,却从未废止罗马天主教,也无法要求人民对英国完全忠诚。像欧洲其他地方一样,十九世纪爱尔兰的民族情绪极为高涨,对盖尔人和

凯尔特人传统的兴趣不断增长,这一点也不可避免地反映在戏剧上。

自十七世纪以来,都柏林一直是英国主要的戏剧中心之一,但在1898年爱尔兰文学协会成立之前,都柏林却没有出现创作本土爱尔兰戏剧的重大努力。随着爱尔兰文学剧院的成立,从1899至1902年,这个组织上演了七部短剧,展示了创建爱尔兰戏剧的可能性。爱尔兰文学剧院的代表人物有威廉·巴特勒·叶芝(1865—1939)、奥古斯塔·格雷戈里夫人(1863—1935)、乔治·莫尔(1853—1933)和爱德华·马丁(1859—1923)。

与此同时,由W. G. 费伊(1872—1947)和范克·费伊(1870—1931)领导的另一个组织奥蒙多戏剧协会也开始上演具有爱尔兰特色的戏剧,不久,这两个组织便合并组成爱尔兰民族戏剧

403



图 17.15 1914年哈雷·格兰维尔·巴克在伦敦萨伏伊剧院上演的《仲夏夜之梦》。森林由画在帷幕上的树表示,泰坦妮娅的凉亭由从花冠上挂下来的薄纱构成。维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

协会。1903年,这个新组织在伦敦刚刚亮相,就得到了A. E. F. 霍尼曼小姐的支持,她为剧团争得了一座建筑,将其改建为阿贝剧院,于1904年正式开业。直到1910年,郝尼曼小姐始终对剧团提供资助。该协会起初每个月演出三场,但有了固定的演出场所后,便每周上演一个新剧目。但直到1908年,它才能支付作者的版税和演员的薪水。尽管如此,它最好的成绩都是1910年之前取得的,1910年之后,它最优秀的作者和演员都离开了。

在阿贝剧院的剧作家中,叶芝、格雷戈里夫人、辛格是三个最重要的人物。从1892至1938年,叶芝写了约三十个剧本,他的许多早期作品与法国象征主义类似,他在巴黎时对这一流派的人物就有了了解。他早期最著名的作品当是《胡里痕的凯瑟琳》(1902),在剧中,爱尔兰的民族精神以一个化身为少女的老妪形象出现,虽然老得难以置信,却永远可爱。1910年前后,叶芝不再专为阿贝剧院写作,此后不久,他开始接受日本能剧的影响,越来越多地使用面具、舞蹈、音乐和吟唱。他的后期作品中最优秀者当是《霍克井旁》(1917),剧中的两个人物在井旁等待长生水的出现,合唱队则描述情节。叶芝不喜欢现实主义戏剧,他希望以凯尔特神话和传说为基础创作的诗体剧能够在观众中唤起民族情感,激发共同理想。

从成立伊始,阿贝剧院就存在着两种风格的对峙:以叶芝为代表的诗体—神话剧和以格雷戈里夫人为代表的写实—家庭剧。虽然格雷戈里夫人到1926年才彻底离开剧院,但她的大部分作品都写于1902至1912年。她最擅长独幕农民喜剧,《散布流言》(1904)

讲的是一件事经过一传十、十传百之后如何变得面目全非。但她也在口头传说基础上创立了爱尔兰民间—历史剧,在《钦可拉》中,主人公就是传说中的—个爱尔兰国王。她很少尝试严肃剧创作,这方面她只有《狱门》(1906)—部作品。虽然她在评论界看来艺术地位不如叶芝,但也也许是因为用观众熟悉的风格表现了他们所熟悉的题材,却在观众中赢得了更高的声望。

约翰·米林顿·辛格(1871—1909)则将叶芝和格雷戈里夫人各自代表的两种风格熔为一体,因为他使神话显得更寻常,又使寻常的故事带上了神话的色彩。他还创造了独特的语言风格,一种轻快的诗体散文。辛格又是阿贝剧院作家中最受争议者,他的《峡谷的阴影》(1903年)被指责为对爱尔兰妇女的诋毁,因为剧中的女主人公被丈夫赶出家门后,竟欢快地跟着一个流浪乞丐远走他乡。和辛格的其他剧作—样,这出戏表现的是压抑的生活和对快乐与自由的渴望之间的冲突。《西方世界的花花公子》(1907)引起了更多人的愤怒:一个小伙子吹牛说他杀死了父亲,竟然成了村里的英雄,这样的故事被认为是对民族精神的侮辱;因此无论这出戏在哪里演出,都会引起骚乱。但并不是辛格所有的剧作都会引发争议,许多评论家认为《骑马下海的人》(1904)就是英语世界最优秀的独幕剧。当剧中主人公毛里亚的六个儿子中的最后一个也葬身大海,她却获得了新的平静,因为命运再也不能对她怎么样了。虽然辛格现在被公认为同时代爱尔兰最优秀的剧作家,但他的戏剧在当时却引起了许多异议,导致许多演员和导演都离开了阿贝剧院。虽然奥凯西



图 17.16 叶芝的《玻璃时代》。戈登·克雷设计。选自叶芝《为爱尔兰剧院创作的剧本》(1911)。

的作品在 1920 年代使剧院重现往日的辉煌,但剧院最主要的贡献还是在 1915 年之前。

意大利与未来主义

两次大战之间,意大利的许多重要艺术家都属于未来派。未来主义运动由费利波·托马索·马里内蒂(1876—1944)在 1909 年发起。与表现主义一样,未来主义者也否认过去,希望改变人性。不过,表现主义将过去和导致灵魂毁灭的物质主义与工业主义联系在一起,未来主义则将对过去的崇拜叹为进步的障碍。因此,他们颂扬机器时代的力量与速度,并试图用艺术的形式表现出来。1910 年后,他们举行过一些活动,内容包括朗读自己的宣言、举办音乐会、朗诵诗歌、表演戏剧、展示视觉艺术作品,有时甚至是多种形式同时进行。有时他们也在观众当中表演,表演者或固定分散各处,或在室内来回走动。但令观众感到愤怒的是,他们主张毁掉图书馆和博物馆,以此作为创造充满活力的未来的第一步。

未来主义倡导的艺术形式包括“图画诗”(或曰具体诗)、有生气的雕塑、拼贴画、“噪声音乐”(或模仿日常声音的“动态音乐”)。在戏剧方面,他们排斥以往的手法,声称唯有音乐性杂耍剧场、夜总会和马戏场才是适应未来戏剧形式的场所。他们认为从前的戏剧过于冗长、过于分析性、过于静止,主张以“合成戏剧”取而代之,也就是把戏剧压缩在戏剧情境的一两个精粹性瞬间中。1915—1916 年,他们出版了七十六个这类的短剧。后来的未来主义者在舞台上进行了多维空间的实验,用发光的物体代替演员,通过光和抽象形式所代表的精神力量赋予戏剧以类似宗教的意义。

虽然未来主义从未成为一种重要的戏剧运动,但它对新方法的实验却在 1960 年代得到了复苏并有所扩展,这些实验包括:

1. 演员与观众的直接对抗与融合,
2. 借助现代技术手段创造多媒体

演出方法，

3. 同步的多重聚焦，
4. 对非语言和非逻辑的偏好，
5. 打破不同艺术之间的界线。

在第一次世界大战期间，由于未来主义歌颂战争，把战争奉为能量的最高体现，遂失去了大批的追随者。

俄国的现代主义

俄国的非现实主义潮流最初以《艺术世界》为中心，这份杂志系由谢尔盖·佳吉列夫(1872—1929)创办于1898年。它除了使俄罗斯与欧洲的各大艺术中心保持密切联系之外，还努力推出俄国自己的画家和作曲家。但是，佳吉列夫的主要贡献却在芭蕾舞领域。彼季帕退休后，帝国剧院的导演谢尔盖·伏尔康斯基王子与马林斯基剧院的编舞米哈伊·福金(1880—1942)推出了许多创新。福金不喜欢彼季帕所欣赏的长篇叙事舞剧，寻求更加短小的题材，以便为新进的编舞设计提供更大的机会。他在作品中采用斯特拉文斯基的音乐，以突出复杂的节奏与整体情绪的和谐。

与此同时，佳吉列夫还安排了与其他国家的艺术交流。1909年，他率领一个芭蕾舞团到巴黎作了为期六周的演出，观众反应欣喜若狂，佳吉列夫深受鼓舞，成立了自己的俄罗斯芭蕾舞团，随后在全欧洲巡回演出，所到之处观众对他们的舞蹈及布景设计大加赞扬。革命爆发后，剧团选择了留在西方。

俄罗斯芭蕾舞团的布景风格并不依赖任何新的技术手段，而只依靠绘制的边幕和垂幕。不过布景设计明显不

同于幻觉主义，线条、色彩与装饰都高度风格化，以便烘托作品的气氛与主题，而不拘泥于特定的时代和地点。服装也强调夸张的线条、颜色和团块效果。这样，虽然艺术家穿的是观众熟悉的形式及图案，但通过风格化表演，却创造了一种异国情调和幻觉色彩。俄国芭蕾舞团的设计师——著名的有列昂·巴克斯特、亚历山大·贝诺瓦、亚历山大·戈罗文、姆斯提斯拉夫·杜布仁斯基和纳塔利·冈察洛娃——对欧洲布景设计的影响难以估量。巴克斯特和贝诺瓦后来定居巴黎，继续他们的工作。

1890年代，象征主义思潮在俄国得到了响应，1900年后成为首要的文学运动。斯坦尼斯拉夫斯基在1904至1905年间上演了一台梅特林克的独幕剧，遂决定他的剧团除了现实主义手法外还应该有所补充。1905年他成立了一个工作室，专门实验非现实主义风格。斯坦尼斯拉夫斯基请来了弗谢沃洛德·梅耶荷德(1874—1940)指导这项工作。梅耶荷德曾参与莫斯科艺术剧院的组建，但他在1902年离开，成立了自己的剧团。这个工作室原本计划上演一系列剧目，但梅耶荷德要求演员服从其导演观念的做法令斯坦尼斯拉夫斯基很不满，遂终止了这项实验。

不过，莫斯科艺术剧院仍然排演了其他一些非现实主义作品，包括1908年上演的《青鸟》和1912年上演的《哈姆莱特》，后一部戏采用了戈登·克雷的舞台设计，使俄国最重要的象征主义剧作家安德列耶夫(1871—1919)大为振奋。安德列耶夫最初采用现实主义手法进行创作，1907年转向象征主义，这年他创作了他最著名的作品《人之一

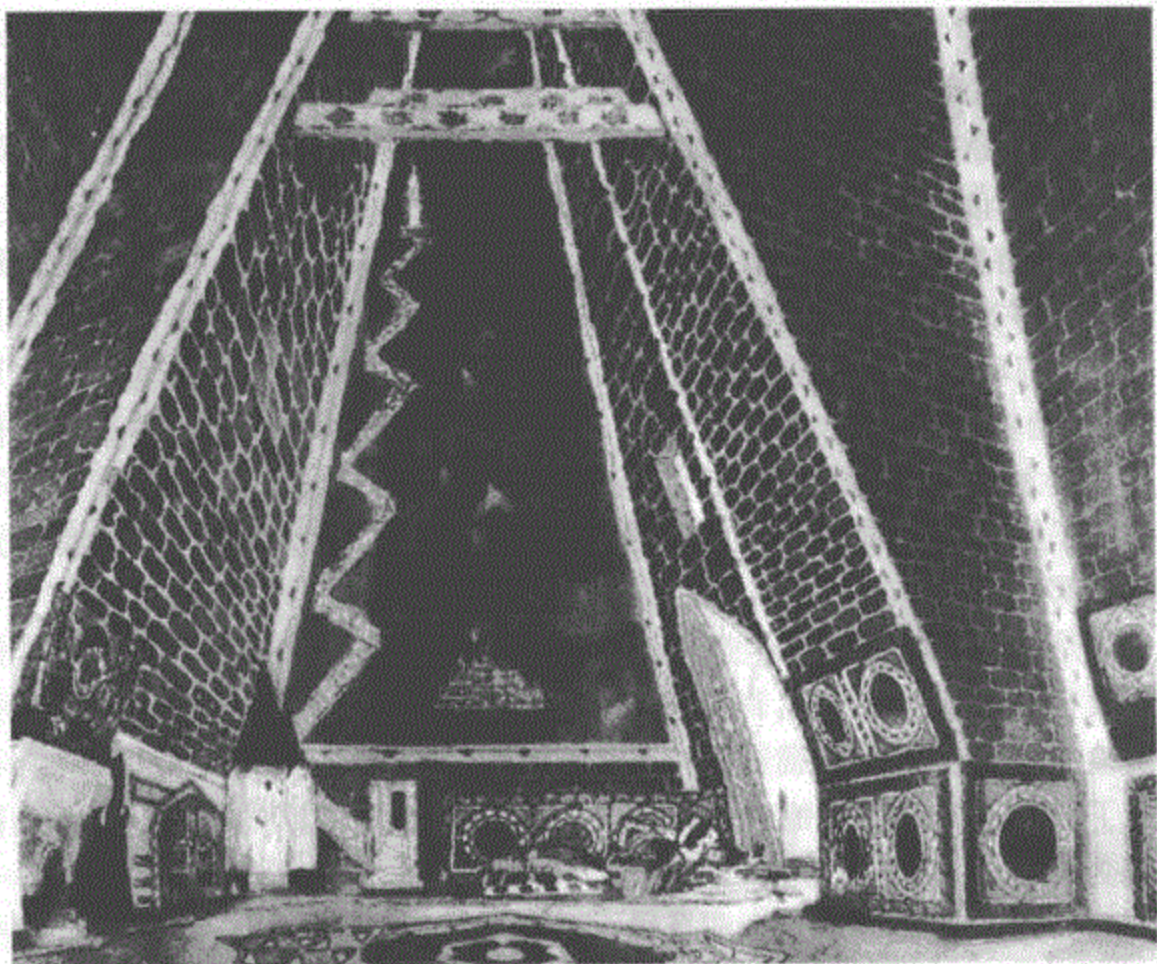


图 17.17 1912 年列昂·巴克斯特为俄国芭蕾舞团演出的《塔玛尔》所做的舞台设计。选自纪念品。

生》，这是一个寓言式作品，将人类存在的各主要阶段加以戏剧性表现。斯坦尼斯拉夫斯基上演这部戏剧时，使用了黑色布景，在上面用白色的绳索表示门、窗和墙。虽然这出戏很受欢迎，但是斯坦尼斯拉夫斯基认为表演过于抽象，遂停止了演出。1911 年，莫斯科艺术剧院成立第一研究所，由列昂尼德·苏列尔日茨基(1872—1916)领导，主要任务是按照斯坦尼斯拉夫斯基体系训练演员，同时也对非现实主义的探索加以鼓励。在这里接受训练的人有不少后来都成为剧坛的领军人物，如理查德·波列斯拉夫斯基、米哈伊尔·契诃夫和耶夫格尼·瓦赫坦戈夫等。但是，如果说斯坦尼斯拉夫斯基曾对非现实主义手法进行实验，那么任何对现实主

义的明显偏离都不曾被他所接受，因为

406

他认为所有的偏离都会使演员“消失”。在俄国，对非现实主义表演手法最重要的早期实验是在薇拉·柯米萨尔锐芙斯卡娅(1864—1910)的剧团进行的。从 1891 年登台始，她就吸引了一大批追随者，1904 年，她在圣彼得堡建立了自己的剧院。她对新手法非常感兴趣，当梅耶荷德离开斯坦尼斯拉夫斯基后，便将他聘到剧院。梅耶荷德在薇拉的剧院上演了易卜生的《海达·高布乐》，他全然不顾易卜生的舞台指示和现实主义的细节，让每个角色都穿一件与他人颜色明显不同而没有写实性细节的服装。此外，每个角色还被限定在有数的几个雕像似的动作，而且总要回复到同样的姿势。布景和家具都是稍

带绿光的蓝色和白色；海达坐在舞台中央一个白色的、覆有皮毛的王位上支配着整个演出。在排魏德金的《青春的觉醒》时，梅耶荷德把剧中要用的所有道具都搬上了舞台，用到舞台的哪个区域，就将聚光灯打到相应位置。梅耶荷德最喜欢并多次排演的作品是亚历山大·勃洛克(1880—1921)的《露天市场上的小货摊》(1906)，他上演的这部作品融入了意大利即兴喜剧和怪诞风格，演出摒弃了舞台画框，把舞台上的所有机械装置都暴露在外。

也许是柯米萨尔锐芙斯卡娅的卓越才华没有得到适当的施展，当观众对上述实验啧有烦言时，梅耶荷德便被要求离开了剧院。但紧接着他就被帝国剧院聘为导演，继续他的实验。1910年，他在亚历山德林斯基剧院上演莫里哀的《唐璜》时，撤掉了前幕布和脚灯，将前台一直延伸到观众厅席，整个演出过程不关闭场灯，可以看到后台工作人员更换道具和布景，他还让演员随着吕利的音乐的节奏进行表演。这次演出取得了巨大的成功，此后他又排演了几部歌剧，其中包括瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》。

1910至1914年，梅耶荷德也成立了几个工作室，实验圆形剧场和意大利即兴喜剧的演出技巧。在一个研究所，整个观众席都可以当作演出场地，将演员和观众混在一起。演员拟定自己的台词，试验几种几何式动作、即兴表演及节奏。梅耶荷德还开始将舞台背景改成一个仅仅是供演出使用的设备——一组台阶和平台。在所有重要的导演中，梅耶荷德第一个认为导演是戏剧中最主要的创作力量，剧本只不过是按照导演意图进行加工和锻造的素

材。他的剧场是当时一切场所中最执著地探索作为表现媒介的戏剧艺术的各种可能性和局限性的地方。在“十月革命”之后，他仍在继续着这种实验。

在梅耶荷德离开柯米萨尔锐芙斯卡娅的剧场后，尼科莱·埃夫雷诺夫(1879—1953)接替了他的位置。虽然也同样不赞成现实主义，但是他试图通过强调剧场性和怪诞风格来突出演员在戏剧中的地位。埃夫雷诺夫最著名的当属他的“独角戏”，其基本原则是他在1908年写的“向剧场性道歉”一文中首先提出来的。他认为人类天生的戏剧本能引导人们进入“角色扮演”，他们力图将现实转变为某种更好的东西。因此他主张戏剧不应该模仿生活，而生活的最佳状态应该力求和戏剧一样。他在“独角戏”中致力于帮助观众变成角色的第二自我，以实现他们的欲望。通过与角色认同，观众被引导着参与到戏剧经验中，通过这种经验就可以感受到比普通生活更加令人满意的生存状态。最著名的独角戏是《灵魂的戏剧》(1912)。埃夫雷诺夫感到幻觉主义已经被人误解，作为导演，他组织了一次古代作品演出季，向人们提供另一类的戏剧；在这次演出季中，他上演了几部中世纪戏剧和一部西班牙黄金时代的戏剧。此外，他还以意大利即兴喜剧风格进行了若干实验，还上演了两部当时最著名的卡巴莱戏剧。

西奥多·柯米萨尔锐夫斯基(1874—1954)曾与他姐姐和埃夫雷诺夫等人一同工作，后于1910年开设自己的剧场。他当是同时代人中最平稳的俄国演出人，他希望能够忠实地保留原作者的意图，所以便采用了折衷主义的手法。不过他的折衷主义要比莱茵

哈特的更加广泛,他采取了一种可称作“内在折衷主义”的手法,不是为每一出戏都选择一个历史时期或确立一种单独的风格,然后再静处于其中,而是为每一个人物和情节找出一个能在观众中唤起适当联想的有意义的视觉隐喻符号,这样,他的演出就经常融合了各个时代和各种风格的元素(由此而传达出后现代主义表演技法的先声)。柯米萨尔锐夫斯基在1910至1919年间曾参与导演了多部戏剧,一度是四座剧院和一所戏剧学校的经理人;1919年移居西方后,又在法国、英国和美国继续其戏剧事业。

407 亚历山大·泰洛夫(1885—1950)曾为多名演出人工作,1914年在莫斯科开办了自己的剧院——莫斯科卡莫尼尔剧院。泰洛夫认为,艺术与生活之间没有联系,戏剧应被视为与古代神庙的祭祀舞蹈相同的东西。同梅耶荷德一样,他将剧本排除在艺术创造之外,不过他也反对梅耶荷德对演员的作用

过度贬抑,而认为他们是戏剧艺术中最基本的创造性力量。由于他注重有节奏的运动,所以泰洛夫的布景基本上是建筑式的,主要由雕塑元素、台阶和平台构成。他的戏剧演出方式接近于音乐作品;演员的说话方式介乎朗诵和歌唱之间,动作经常类似于舞蹈。整体演出效果更像是宗教仪式,而不像是平常的戏剧演出。到十月革命爆发时,泰洛夫已经上演了包括外国剧作在内的风格各异的十四部戏剧,其中大部分作品都由其妻子艾丽丝·库嫩(1899—1974)主演,她堪称他的戏剧观念的理想阐释者。革命之后,泰洛夫仍在继续从事戏剧演出。

截至1917年,俄国导演已经对迥异于斯坦尼斯拉夫斯基在1898年采用的方法的各种技巧进行了广泛的实验,其中的某些手法毫无疑问属于非现实主义。虽然俄国在十九世纪末属于欧洲最不发达的国家,但到十月革命爆发时,她已经进行了当代最激进的戏剧实



图 17.18 1917 年泰洛夫在莫斯科卡莫尼尔剧院上演的王尔德的《莎乐美》。服装和舞台设计亚历山大·艾克斯特。每一件服装都用不同的颜色和材质混合制成,造成一种通过旧玻璃窗透出来的效果。

验;当然,除了俄国芭蕾舞团和莫斯科艺术剧院以外,这些作品在国外几乎没有产生任何反响。

史料举隅

从1875至1915这个阶段,最显著的特征之一就是人们企图重新定义“剧场艺术”。进行这种努力的代表人物是阿庇亚和克雷。以下是阿庇亚的几篇文章的片断。在指出了十九世纪戏剧的若干不足(静止的二维画面布景、平面的舞台地面与三维的、活动的演员的不协调)之后,他进一步质问:

如果我们从……可塑的、活动的人体开始,那会发生什么情况呢?……一个三维的物体只有通过照射其上的光的作用才会被我们的眼睛所感知……[此外]人体的运动……只有遇到障碍物才能充分表现出来。因此,演员的灵活性只有当它与物体和地面形成一个整体时才能被视为艺术上的优点。因此,要在舞台上艺术地使用人体,就需要两个不可或缺的基本条件:显示其可塑性的灯光以及与之相协调的、能够增强其姿态和动作的布景……

灯光照明的效果是无限的……[当它被恰当使用时]演员就不再在绘制的光与影前来回走动,而是被融入专门为他设置的氛围中……布景的幻觉可被定义为演员的充满生机的呈现……[如果我们要创造这种适当的布景幻觉]我们就必须大大地简化[布景]……彻底地重新安排舞台平面,而这一切都是为舞台照明提供适当的准备……

“怎样重整我们的演出”《月刊》50
(1904年6月1日),342—349

克雷将戏剧视为大师艺术家的自主创造,而非工匠艺术家用其他艺术门类的元素拼制而成: 408

剧场艺术既不是表演,也不是剧本,既不是布景,也不是舞蹈,但它却包括了构成这些东西的全部因素:动作——是表演的灵魂;台词——是剧本的躯干;线条和色彩——是布景的心脏;节奏——是舞蹈的精髓……

当[导演]用他的演员、绘景师和其他技术工人来解释剧作家的剧本时,那他就是个工匠——是个工匠师;当他掌握了对动作、台词、线条、色彩和节奏的运用时,他将会变成一位艺术家。那时,我们就不再需要剧作家的帮助了——因为到那时,我们的艺术将会是自力更生的了。

《论剧场艺术》(芝加哥,1911),
138,148

当格兰维尔·巴克在上演莎士比亚戏剧时企图放弃幻觉式布景时,遇到了辛辣的嘲讽。以下文字摘自1915年一篇关于《仲夏夜之梦》的评论(关于这次演出的布景图示,见图17.14)。

不妨说它代表了新的舞台装饰的最时髦的风尚……帷幔飘动表示换景,以至所有的幻觉荡然无存……除了被假设为屋顶的粉红色绸幔和假设为林中树木的绿色绸幔所困扰和烦恼外,谁也不可能有任何期待……我希望这并不预示将来的舞台上的布景不再是风景画而统统变成简单的装饰。

C. C. D. 奥戴尔的评论,收入他的
《莎士比亚,从贝特顿到埃尔文》,2
(纽约,1920),467—468

距离现实主义最远、“现代主义”特征最显著的例证当推巴黎作品剧团的演出,它最引人注目之处不仅是放弃了幻觉主义布景,而且还采用了高度风格化的表演。

在吕涅-波的指导下,作品剧团的演员从嘴里和体态中所表现的最简单的和最明智的事情也都相应地具有了一种不同的形式。他们有一种永远处于幻觉的持续狂欢的神态。仿佛是一种幻觉,他们面对面地注视着,远远地,很远,模糊地,很模糊。他们的声音瓮

声瓮气,他们的话语毫无连贯。他们仿佛要表现出一种傻子的神态。

《世界通报》1894年3月5日

一套两两对立的关系常被用来帮助人们区分前现代主义和现代主义手法之间的关键差异:规则/自由;自然/人工;传统/新奇;成规/创新。现代主义手法迅速赢得了大批追随者,并在二十世纪艺术的许多方面占据了主导地位。但最终,它又将受到“后现代主义”的挑战——如果不是说被它所替代。

18. 二十世纪前期欧洲大陆和拉丁美洲戏剧



从1918到1939年,这个时期的两端是现代史上最具毁灭性、伤亡最惨重的两次战争。第一次世界大战(1914—1918)不仅集合了截至当时最多的军队,并且使用了各式新型的和改良过的最具破坏性的武器——坦克及其他机械化战车、飞机、炸弹、潜水艇、鱼雷。大约八百三十万人死于战争,总损失达三千三百七十多亿美元。对大多数人而言,这场战争都像是一场疯狂的经历。

尽管如此,这场战争还是在乐观的情绪中结束的,共和政体取代了专制政权,弱小民族也被允许建立了自己的国家,国际联盟和国际常设法庭也宣告成立,专事仲裁国际争端。但由于人力和物力上的巨大损失引发了严重的经济问题,加上对战败国的严厉报复,使得乐观情绪转瞬即逝。1918至1919年,流感的范围不断扩大,夺走了全世界两千五百万至三千七百万人的生命,生活似乎越来越没有保障。1920年代猖獗的通货膨胀导致了1930年代的经济萧

条。在少数国家,局势更加动荡,独裁者趁机控制了国家机器:1922年,意大利的墨索里尼,1928年,苏联的斯大林,1930年,巴西的瓦加斯,1933年,德国的希特勒,1939年,西班牙的佛朗哥。在整个三十年代,各种形式的冲突——意识形态对立、领土争端、贸易制裁、帝国主义对世界的瓜分——愈演愈烈。当各大国看到国联对国际事务调解无效时,它们又开始了扩军备战。紧张局势终于在1939年导致了第二次世界大战的爆发,这次战争的破坏性甚至超过了一次大战。

但是,在许多领域中,第一次世界大战似乎又起到了催化剂的作用,其中最引人注目的当是道德标准、服装代码和行为规范、妇女和工人的权益以及艺术实验等方面。在戏剧方面,最受欢迎的仍旧是那些故事性质追求生活真实,人物刻画追求心理真实(而且这些人物还由那些优秀的演员扮演),舞台布景、服装和其他视觉元素讲究细节真实的演出。电影工业快速成

长,日渐成功,促使舞台演出更加注重营造真实幻觉,与此同时,它也诱使越来越多的戏剧从业人员放弃现实主义而转向电影,或为现场表演寻求更加非现实主义的表现模式。

苏联剧场,1917—1940

410

第一次世界大战带来的剧变首先发生在俄国,当时,沙皇的统治政策早已不得人心,冲突所导致的经济上的困境使社会更加动荡,终于在1917年初引发了革命,终结了长达三百多年的罗曼诺夫家族统治。最初执政的是温和的社会主义者,但到1917年末,共产主义者掌握了政权。此后爆发的内战一直持续到1920年代前期,内战结束时,死亡人数已有两千多万,俄国的经济资源几乎耗尽。此后多年,政府一直致力于国家重建,戏剧便偷得了实验新形式的相对自由。

在共产主义者眼里,戏剧属于国家财富,以前为中产阶级和上层阶级服务,现在则要为无产阶级所用。戏剧也被当作一种重要的教育手段,因此,它就被置于教育人民委员卢那察尔斯基(1875—1932)的管辖范围内。不仅观看职业演出受到鼓励,而且在工人、农民和士兵中还出现了业余戏剧组织。到1926年,单单是农民戏剧俱乐部就达到了两万个左右。从1918年到1922年,业余团体也在许多再现重大革命事件的群众演出中占据了重要位置,其中最著名的是《占领冬宫》(1919),导演伊甫仁诺夫把戏剧就在事件发生的地点上演,演出动用了大约八千名士兵、水手和工人。

新政权在逐步地进行戏剧的国有化,1922—1923年,只有百分之三十三

的剧团归国家所有,而到1925—1926年,这个比例上升到了百分之六十三,而且这个进程还一直持续到1936年。同样,戏剧的从业人员也被置于政治统治之下。

许多狂热支持革命的人都是先锋派成员,他们将新政权的建立视为告别过去、开创戏剧新形式的极好机会。梅耶荷德很快就成为这部分人当中的领袖人物。1920年他被任命为教育人民委员部戏剧局局长,这个职位使得他成了苏俄戏剧界名义上的头目。同时,他还继续从事自己的导演工作,他将比利时象征主义作家埃米尔·维尔哈伦1898年的作品《黎明》作为苏维埃宣传品来上演,舞台上念的报纸是真的,舞台上的公众集会也要求观众参加。当这种演出被党的中央委员会斥责为不符合无产阶级的需要时,梅耶荷德便辞去了在政府的职务;但同一年稍晚又被任命为国立导演讲习所所长,1922年,他得到了自己的剧院。这一系列事件表明,尽管官方竭力反对,但先锋派仍具有一定的势力。

从1921至1930年,梅耶荷德早在



图 18.1 柳波夫·波波娃 1922 年为梅耶荷德导演的克罗米林克剧作《宽宏大量的乌龟》设计的构成主义布景。各种轮子既暗指故事情节的发生地磨坊,还可以根据剧情中节奏和情绪的要求,按照不同的速度来转动。

十月革命之前就已经开始的艺术实验在技术上得到了完善。他又提出了一套更加自觉、更加系统的方法,他称之为“生物力学”和“构成主义”。生物力学主要指梅耶荷德的表演方法,其目的是创造一种适合于机械时代的风格。他以体操、马戏和芭蕾的方式训练演员,使他们能够像机器一样将“外界所赋予的任务”表现出来。在本质上,梅耶荷德所遵奉的是詹姆斯—朗理论的一个变种:肌肉运动的特定形式能够表现出特定的情感。所以,演员若要在自己或观众当中激起所期待的情绪呼应,只需采取相应的运动形态即可。可见,梅耶荷德企图强调身体和情感的反射作用,以此取代斯坦尼斯拉夫斯基对内心动机的重视。梅耶荷德觉得,若要在演员和观众中制造一种极度欢乐的情绪,让演员从滑梯上跌落、在秋千架上荡秋千或在舞台上翻跟斗,都比让他们只是按部就班地表演更加有效。

构成主义是从视觉艺术借鉴而来

的一个术语。这个词在 1912 年左右第一次出现时,指的是用有趣的平面和团块构成却没有表现内容的雕塑。同样,梅耶荷德也经常采用非表现性的平台、斜坡、转轮、吊架及其他物件来创造一种比一般装饰更加实用的“表演机器”。

从 1922 到 1925 年,是梅耶荷德的“生物力学”和“构成主义”理论得到最充分的应用的时期,但在应用过程中,他的理论变得越来越温和了。二十年代他最著名的作品是 1926 年上演的果戈里的《钦差大臣》,梅耶荷德将地点从偏僻的乡村改为大都市,重新塑造了所有角色,并另增了几个新人物。服装、道具、布景都是在十九世纪母题的基础上加以风格化的,情节进行中都有相应的音乐伴奏。最具冲击力的场景是梅耶荷德在舞台周围安排了十五扇门,在同一时刻,每一扇门中走出一个官员交给钦差大臣一份贿赂。

除梅耶荷德之外,1920 年代最有影响力的俄苏导演是泰洛夫,他采用的

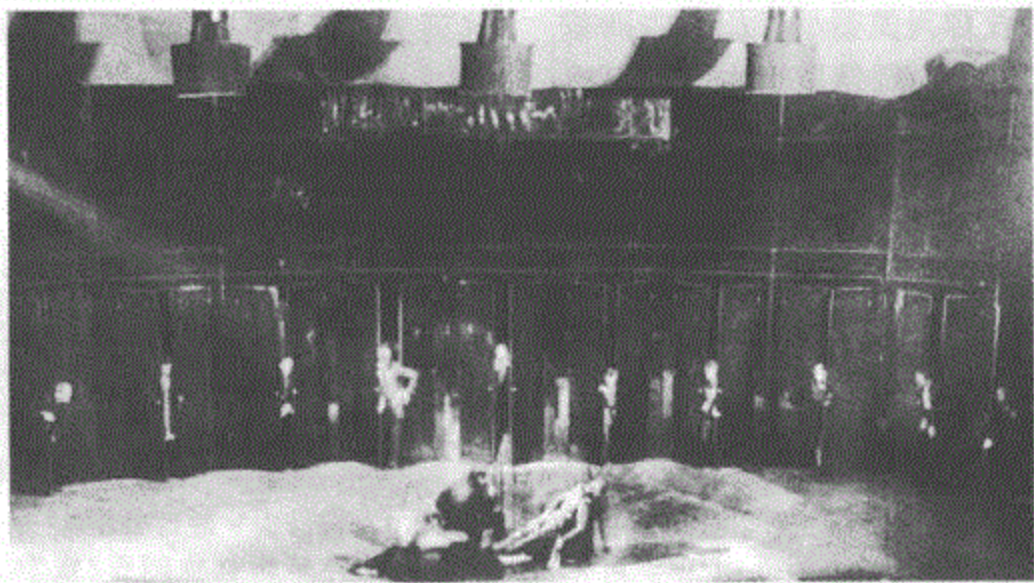


图 18.2 梅耶荷德 1926 年改编的果戈里的《钦差大臣》。图中为“行贿”场面。布景的后面是敞开的,可容运货马车出入。

也是战前即已发明的方法。十月革命后,卢那察尔斯基把剧院分为两种:一种是已经成熟的或曰“学术性”戏剧,政府对这类戏剧给予资助并允许有相对的自主权;另一类是未被认可的戏剧,可以存在但不鼓励。这样,政府喜欢的是革命之前的戏剧,即与梅耶荷德尖锐对立的戏剧。在这种方案中,卡莫尼尔剧院被归入“学术性”剧院。直至1924年,泰洛夫仍未引起革命部门的注意,他以自己一贯的风格上演了王尔德的《莎乐美》、斯克里布的《阿德莱娜·勒克夫尔》和拉辛的《费德尔》这类作品。这时期戏剧中的演员大都身穿与观众相同的制式服装,但泰洛夫却试图将观众们从日常的灰色生活中提升出来。1924年后,泰洛夫也偶尔上演俄国古典作品和当代作品,但他的剧院仍是联系西方的最重要的纽带。除了上演以萧伯纳和奥尼尔为主的西方保留剧目外,他们还在1923、1928和1929年三度前往西欧巡演。当泰洛夫转向当代苏联戏剧后,却常感困难重重。1929年,他导演的米哈伊尔·列维多夫的反映法国革命是如何蜕变成“恐怖王朝”的剧目《相等的小块地》只上演了一场就被取消。1933年,他因上演维什涅夫斯基的《乐观的悲剧》而赢得广泛赞誉;但到了1937年,却又遭遇冷落,甚至他的剧团也连同现实主义剧院一道消失了一段时间。他的卡莫尔尼剧院被允许在1939年重新开放,但1940年苏联就进入了卫国战争阶段,剧团也被派往了西伯利亚。

苏俄早期的另一位重要的创新者是叶甫根尼·瓦赫坦戈夫(1883—1922)。1916年,苏列尔日茨基去世

后,他接任莫斯科艺术剧院第一工作室的艺术指导。瓦赫坦戈夫的成就主要体现在四场演出上:梅特林克的《圣安东尼的奇迹》、斯特林堡的《埃里克十四世》(均上演于1921年)、安斯基的《迪布克》、葛齐的《图兰多特》(均上演于1922年)。除了《迪布克》上演于犹太剧院外,其余三部均上演于第一工作室。

瓦赫坦戈夫起初是斯坦尼斯拉夫斯基的忠实追随者,但他的独创性体现在将莫斯科艺术剧院的现实主义方法与梅耶荷德的剧场性的有效结合。他保留了斯坦尼斯拉夫斯基对于集中、写角色小传、探索隐含意义的重视;在此基础上,又加进了刻意强调的风格化的舞台动作以及类似于德国表现主义的设计。例如,在被认为敲响了独裁者的丧钟的《埃里克十四世》这部戏中,所有朝臣和官员的动作都如机器人一般,而无产阶级人物则用现实主义手法表现。瓦赫坦戈夫的最高成就体现在《图兰多特》的演出上,在整个演出中,所有的演员似乎都在毫不费力地进行即兴表演。由于该剧首演之后不久瓦赫坦戈夫就逝世了,为了纪念他,这个版本的演出便进入了剧院的保留剧目。由于他与好几组学生一道工作,并培养了许多演员,所以对剧坛产生了很大的影响。他的导演方法在合作者和学生中得到了继承,他们是:尤里·扎瓦斯基(1894—1977),鲍利斯·舒金(1894—1939),罗伊本·西蒙诺夫(1899—1968),鲍利斯·札卡娃(1896—1976),尼可拉伊·阿基莫夫(1901—1968),亚历山大·波波夫(1892—1961),其中大部分人在六十年代都成了重要的领军人物。在后斯大林时代,瓦赫坦戈夫的方法是除苏



图 18.3 瓦赫坦戈夫 1922 年上演的葛齐的《图兰多特》。I. 尼文斯基设计场景。

维埃现实主义之外另一种最被认可的方法。

1924 年,第一工作室变成了一个独立机构——莫斯科第二艺术剧院,院长由安东·契诃夫的侄子米哈伊尔·契诃夫担任。米·契诃夫 1910 年进入莫斯科艺术剧院,他不久就发现斯坦尼斯拉夫斯基的方法并不合适,随即便与瓦赫坦戈夫紧密合作,因扮演《埃里克十四世》而名声大噪。米·契诃夫认为斯坦尼斯拉夫斯基的体系将演员束缚在单纯的复制自然上,而不重视演员的主观能动性,因此,便将灵感视为演员的主要工具,其重要性在分析能力之上。但是,契诃夫的概念却总有一层神秘感,所以在 1927 年,有十七名同事辞职,并发表了谴责性文字。契诃夫从此离开苏联,最后定居美国。在美国,他开办了一所表演学校,出版了《致演员》一书。1936 年,莫斯科第二艺术剧院解散。

在 1920 年代,虽然革新家最为引人注目,但以莫斯科小剧院和列宁格勒亚历山德林斯基剧院为代表的保守派去赢得了政治领袖和大部分公众的喜爱。梅耶荷德极不喜欢小剧院的写实主义表演,1921 年,他竟至建议解散这

家剧院。作为回应,小剧院的导演亚历山大·尤金发动了一场对“形式主义”的攻击。这场冲突一直到 1930 年代才解决。

从 1917 到 1925 年,莫斯科艺术剧院在俄苏戏剧生活中所起的作用不大,它只上演了两部新戏。由于人员逃往西方,到 1919 年时,剧团人员只剩下十分之一。1922 年它被批准到国外演出,在 1923—1924 演出季,他们在美国赢得了广泛赞誉。1924 年回国时,剧团正处于最低潮,它的工作室被分走,剧团人手严重短缺。斯坦尼斯拉夫斯基不得不新增了八十七名新成员,由此开始了剧院的重建。1926 年,它上演奥斯特洛夫斯基的《燃烧的心》,获得了战后的首次成功;1927 年又上演了伊万诺夫的《铁甲列车 14—69》,这是它上演的第一部重要的苏维埃时代的作品。自此,剧院的命运便持续改善。

1927 年前后,苏联政府对戏剧的态度发生了变化。1924 年列宁逝世后,斯大林大权独揽,1928 年,他便发起了全国工业化和农业集体化的运动。原先对不同的因素所作的让步全部收回,中央政府将它的权力伸向了苏联生活的所有领域。1927 年,一项培训计划开始启动,目的是将党员配备到剧院的管理部门,在每个剧院成立“艺术委员会”,赋予其在保留剧目、演出风格和剧院政策等各方面的决定权。但是,对不遵守规则的行为的攻击主要来自一个激进的组织“拉普”(无产阶级作家协会),该组织的宗旨是消灭一切非无产阶级的东西。这个组织的破坏性足以离间党的领导,遂在 1932 年被解散,而由高尔基担任主席的苏联作家协会

所取代。起初,更大的自由似乎遥遥在望,但在1934年,“社会主义现实主义”(现实主义的形式,社会主义的内容)被称作适合于一切艺术的风格,并为阻止“形式主义”(即一切非现实主义形式)开始施压。到1936年,所有的剧院都被置于中央戏剧指导委员会的指导下,1938年后,剧团的“巩固”使得所有工作人员都不可能改变工作,除非得到政府的特殊许可。

新政策的实施意味着对先锋剧团的压力越来越大,而亚历山德林斯基小剧院(现更名为普希金剧院)和莫斯科艺术剧院(1932年之后改称“高尔基之家”)的特权越来越多。非现实主义的剧院也试图适应新的要求。梅耶荷德在1934年上演的小仲马《茶花女》和1935年上演的柴科夫斯基《黑桃皇后》等剧目中采用了通常被称作“印象主义”的风格。在这两部剧中他都没有采

用生物动力学,也没有改动剧本,而都采取了大量的并带有风格化的装饰,因而受到欢迎,获得了成功。但是,梅耶荷德的完全政治化的阐释手法却比他的形式主义更令官方恼怒,于是,在1938年,他的剧院被关闭。1939年他最后一次在正式场合露面,即在全盟第一次导演大会上讲话,据报道,他承认了错误,但他又说:“被称作社会主义现实主义的可怜而被扭曲的东西一般来说同艺术是无关的,一旦在有着世界上最好的剧院的地方……都在追杀形式主义,那么你也就取消了艺术。”尽管官方对风格化施加了各种压力,但只要用它来传达官方首肯的政治内容,还是能得到许可的。

1930年代最有意义的实验是尼科莱·奥赫洛普科夫(1900—1966)在现实主义剧院进行的。现实主义剧院的前身是1921年成立的莫斯科艺术剧院第

413

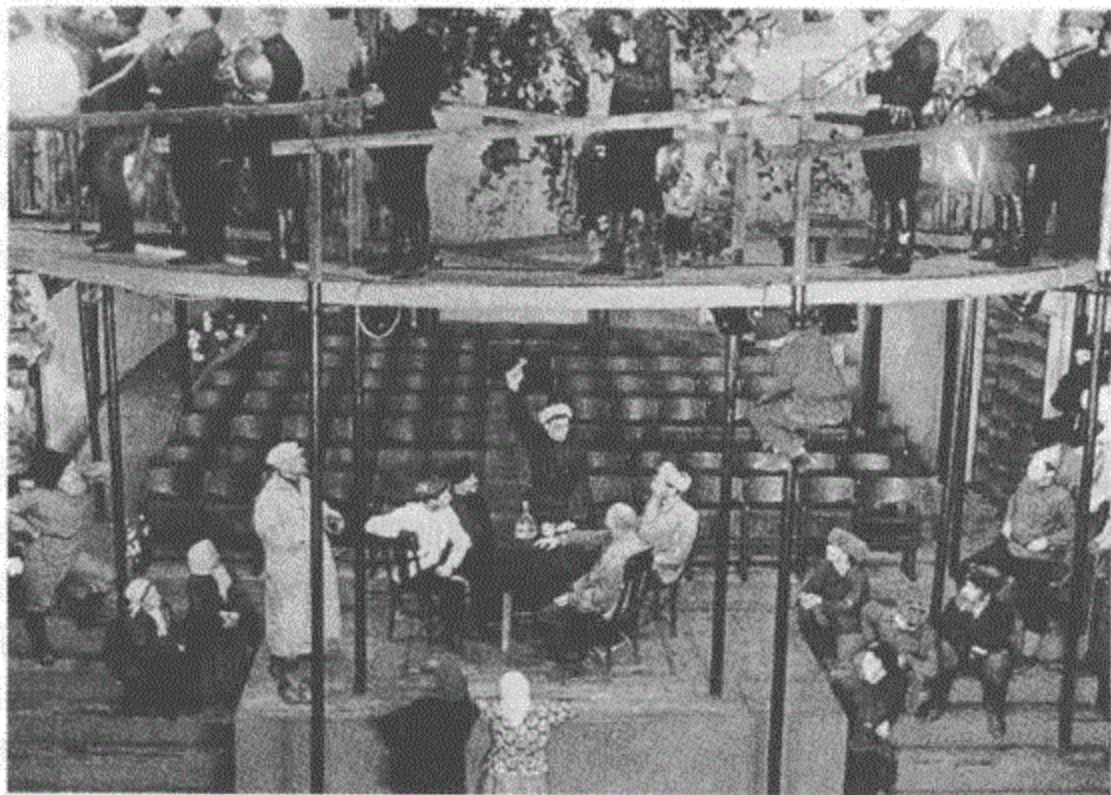


图 18.4 奥赫洛普科夫的莫斯科现实主义剧院,1932年。根据小说改编的剧作《开端》中的一个场景,注意两层楼的情节表演区和观众席的布局。

四工作室,后于1927年获得独立。奥赫洛普科夫曾与梅耶荷德及泰洛夫一道工作,1932年被任命为导演。他取消了平面舞台,把所有表演都放在观众席里。虽然他经常使用中央表演区,但同时也把观众席的周围和头顶的桥梁辟为表演区域。写实风格的景片可以放置在任何位置,声音从多个方向传来,使观众感到身处事件的中心。奥赫洛普科夫喜欢将小说改编成戏剧,他的所有演出都是从一个场景到另一个场景的快速切换,颇有“电影感”。但是,尽管他选择的剧目是可接受的,但他的演出方法却被认为是无政府主义的。因而他的剧团又一度与泰洛夫剧院合并。1943年,他被任命为革命剧院院长,在这个位置上,他成为战后最重要的导演之一。尤里·扎瓦茨基的经历也与奥赫洛普科夫相同。瓦赫坦戈夫去世后,他一度掌管了一家工作室;1932年被任命为红军中央剧院导演。他在这个剧院执导过几个优秀作品,但在1935年,由于他拒绝将自己的工作室与更大的剧团合并,便被遣往外省,直到1939年才返回莫斯科。在扎瓦茨基之后继任红军中央剧院导演一职的是阿历克塞·波波夫,他更能迎合官方的意图。

苏联剧作,1917—1940

考虑到早年的动荡不安和1930年代的政治高压,所以没有出现什么重要的剧作家也就不足为奇。高尔基是唯一的在共产主义体制下发挥重要作用的革命之前的作家,但即便是他,也被统治当局疏远多年。因此,他的作品在1927年之前很少上演,但在1927年后又被认为是时尚风格的楷模。1932

年,高尔基被任命为苏联作家协会主席后,他的作品几乎成了每个剧院的保留剧目中必有的内容。十月革命后,高尔基只写了两个剧本(且均为三十年代前期的作品)——《叶格·布列契夫与其他人》(1932)和《道斯梯格耶夫与其他人》(1933)——但剧中所描写的都是革命前的生活。

在革命后的几年间,领导权落入未来主义者手中,他们是旧形式的好战的敌人、适应机器时代需要的功利主义艺术的积极倡导者。这个运动的主要剧作家是弗拉季米尔·马雅可夫斯基(1894—1930),他是梅耶荷德的亲密朋友,后者将他的几乎全部剧作都搬上了舞台。马雅可夫斯基的《宗教滑稽剧》(1918)对《圣经》作了戏仿,在结尾处,无产阶级进入了应许之地。他的另外两个剧本《臭虫》(1929)和《澡堂》(1930)则讽刺了苏联的官僚主义。他的后两部作品所得到的反响极为负面,竟导致了他在1930年自杀身亡。

大部分苏联戏剧都是持革命立场或对反革命势力持反对态度的讽刺剧或情节剧。早期最优秀的剧作家当推米哈伊尔·布尔加科夫(1891—1940),他的作品《图尔宾一家的日子》(1925)用同情的笔触描写了十月革命后内战期间白军的内讧。尽管该剧属于最受欢迎的苏联戏剧,但政府却因此而对布尔加科夫产生了怀疑,此后他的剧本便被排除在演出剧目之外。《伪君子的奴隶》(1929)写的是有关莫里哀及其剧本《达尔杜弗》被审查的事,最终导致了布尔加科夫的戏剧全面遭禁。从1970年代后期开始,布尔加科夫的作品再度不胫而走,受到广泛欢迎。

其他重要的戏剧家还有：弗塞弗劳德·伊凡诺夫(1895—1963)，他写了《装甲列车 14—69》(1927)；康斯坦尼·特莱约夫(1884—1945)，作品有《柳波夫·亚洛伐亚》(1926)。稍后的作家中，最好的是尼科莱·波戈金(1900—1962)，作品有《贵族》(1934)和《克里姆林宫的钟声》(1942)；亚历山大·阿非诺格诺夫(1904—1941)，他创作了《远方的泰加森林》(1935)和《前夕》(1941)；亚历山大·考涅楚克(1905—1972)，他的作品有《真理》(1937)和《前线》(1942)；弗塞维洛德·维什涅夫斯基(1900—1951)，他的作品有《乐观的悲剧》(1932)和《在列宁格勒的墙下》(1941)。这些作品大部分都是歌颂共产主义生活、美化列宁和斯大林，或展示苏联在纳粹包围中的英勇顽强。

到第二次世界大战爆发时，苏联戏剧已经完全处在政治的重轭之下了。但是，像苏联那样，将戏剧推到思想的媒介和社会的组成部分的高度来认识的国家，在世界上还没有第二个。

德国的剧场与剧作，1918—1939

一次大战期间，德国戏剧仍在持续发展，而不像英、法、美等国的戏剧那样，变成了大众娱乐的工具。由于战争结束时，德国变成了一个共和国，昔日的“宫廷”剧院通通改成了“国家”剧院，但在组织机构和政策方面却鲜有变化，仍旧提供由永久性剧团表演的各类戏剧所构成的戏剧季公演。1920年之后，随着经济危机的加深和通货膨胀的加剧，得不到政府资助的剧团的生存日益困难，除非是放弃保留剧

目系统而改演迎合大众口味的新作品。最终，大多数私人剧团都被市政当局收编，随之政府也就更多地介入戏剧活动当中。

在战前的演出人中，马克斯·莱茵哈特始终占据着最重要的位置。他在继续经营柏林德意志剧院和小剧场的同时，又将舒曼马戏场改造成了有三千五百多个座位的格罗斯大剧院。从1919到1922年，他在此上演了一系列的重要演出，最有名的有《奥瑞斯提亚》、《裘力斯·恺撒》和罗曼·罗兰的《丹东》(1900年)。但他的冒险最终失败了，可能是因为剧场太大，只能舍弃艺术上的精致，也可能是由于露天舞台和画框式舞台两者的结合所要求的折衷从未得到完全满足。

从1922至1924年，莱茵哈特把总部迁到了奥地利，此后，每年都在萨尔茨堡戏剧节上演出胡格·冯·霍夫曼斯塔尔的《每个人》(1920年始)和《世上的伟大戏剧》(1922年始)。这个戏剧节是他同霍夫曼斯塔尔和理查·施特劳斯三人一道于1918创办的。1922年，他成为维也纳舞厅剧院的导演。该剧院是由1740年代建造的帝国舞厅改造的。在这座剧院，莱茵哈特以白墙为背景上演了十八世纪的戏剧和歌剧。这个剧场亲密的观演关系和格罗斯大剧院的宏伟形成了鲜明的对照。虽然莱茵哈特保留并扩展了他在奥地利的事业，但他还是在1924年回到柏林，继续他的事业。直到1933年希特勒上台，才被迫放弃了他在德国的两个剧场。从1905年到1933年，莱茵哈特一个人导演了136部戏。通过对演出和剧场建筑的试验，他对德国舞台产生了广泛的影响。他一生中的最后岁月在

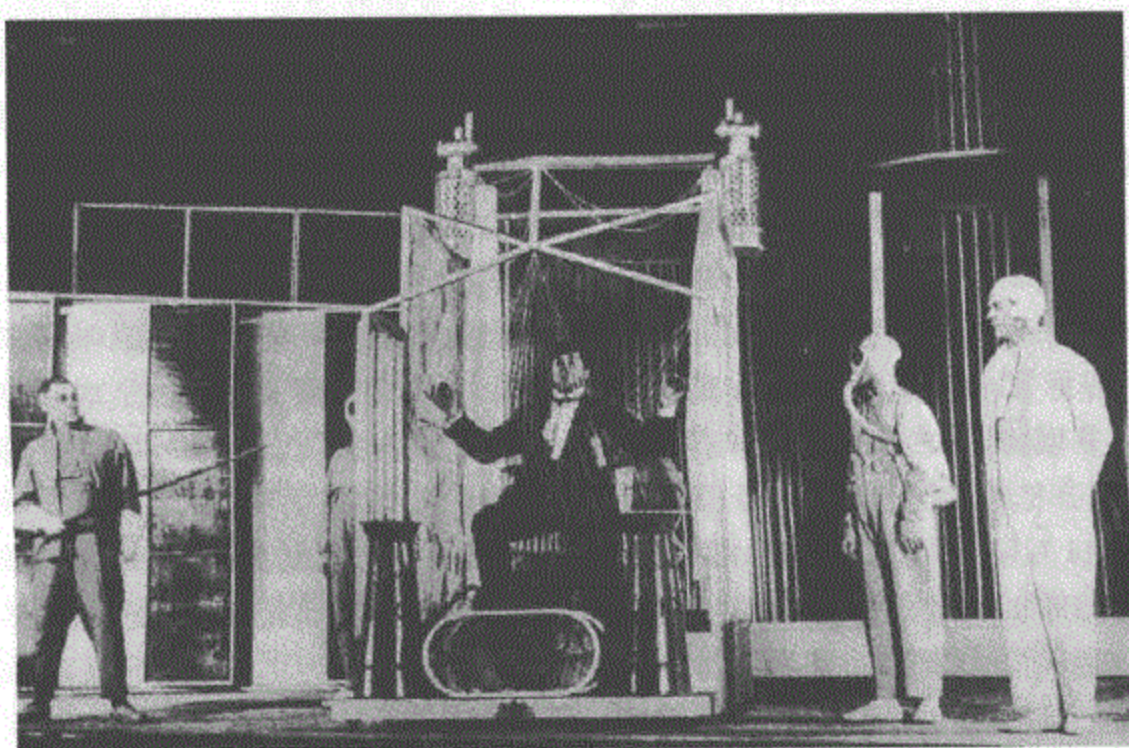


图 18.5 梅耶荷德 1929 年上演的马雅可夫斯基的《臭虫》。



图 18.6 1926 年莫斯科小剧院上演的特连约夫的《柳波夫·亚洛伐亚》。

美国度过。此间他虽然也导演了几部戏剧和电影,却从未完全适应新的环境。

德国表现主义

莱茵哈特战后的一些活动基本都是延续他在1914年以前的戏剧实践,而其他导演创造出的一种新的表现主义模式却在一段时间内占据了德国舞台的统治地位。表现主义源于法国1901年前后的一股潮流,它是用来区分凡·高和高更与其他印象派画家风格的标志。那些画家力求捕捉在特定时刻特定光线条件下客观事物的表面感观,相反,凡·高和高更所追求的表现主义是想要把强烈的感情注入物体之中,通过画家自己的想象,利用修饰和变形加以描绘。

1910年前后,表现主义一词引入

德国,不久批评家便掀拾起这个词来描述文学艺术领域已经形成的一股潮流和展开趋势。由于几乎所有偏离现实主义的动向后来都贴上了“表现主义”的标签,所以很难为这个运动下一个准确定义,但是它的基本前提还是可以勾勒出来的。表现主义者以拟人的眼光看待世间万物,对非生命的对象怀有人类感情和对人的态度,在人的精神品德而非外在表象中寻求真理。表现主义与现实主义和自然主义的根本不同在于后两者只注重表面的细节,并将当代物质和机械社会中可以观察到的现象径直视为本质真实;而表现主义则认为,外在的现实是可转变的,是应当被改变的,应该达到与人类的精神气质——即价值观的唯一重要来源——相和谐的境界。许多表现主义者仅仅将注意力集中在这些内在性质

416



图 18.7 1925 年前后的欧洲。

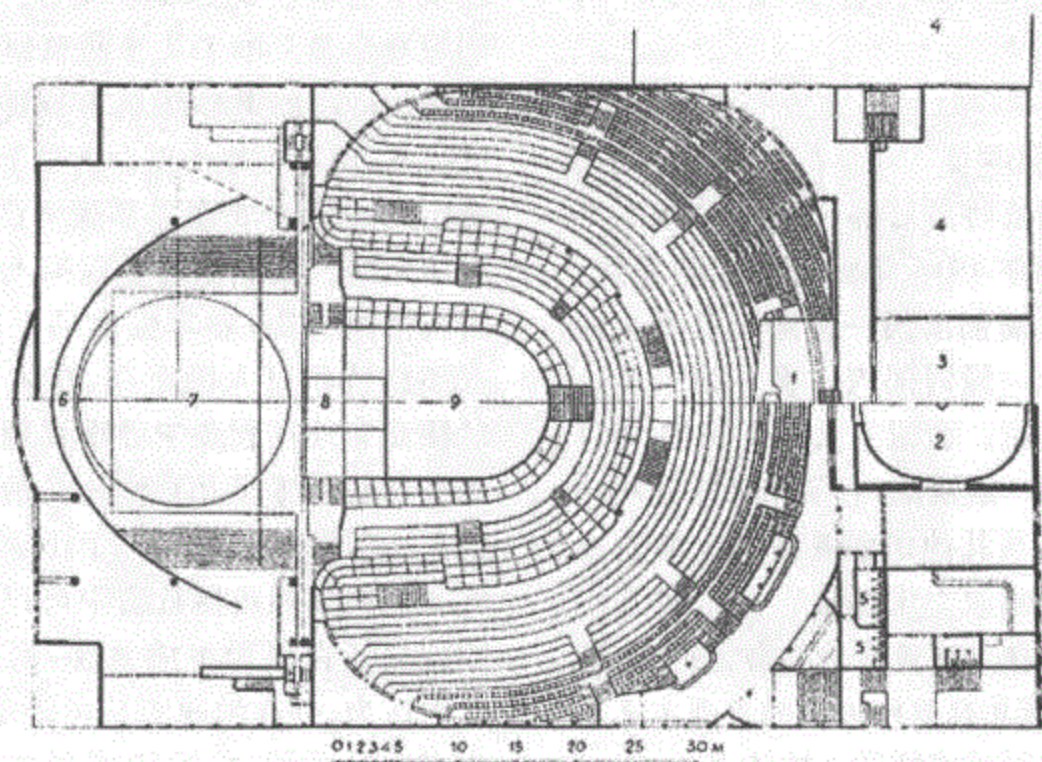


图 18.8 莱茵哈特根据马戏表演场改建的格罗斯大剧院的草图。注意左边是圆形的镜框式旋转舞台，镜框式台口之前是一个平台和中央表演区。剧场的座位约 3500 个。选自巴克兴《剧场建筑》(莫斯科, 1947)。

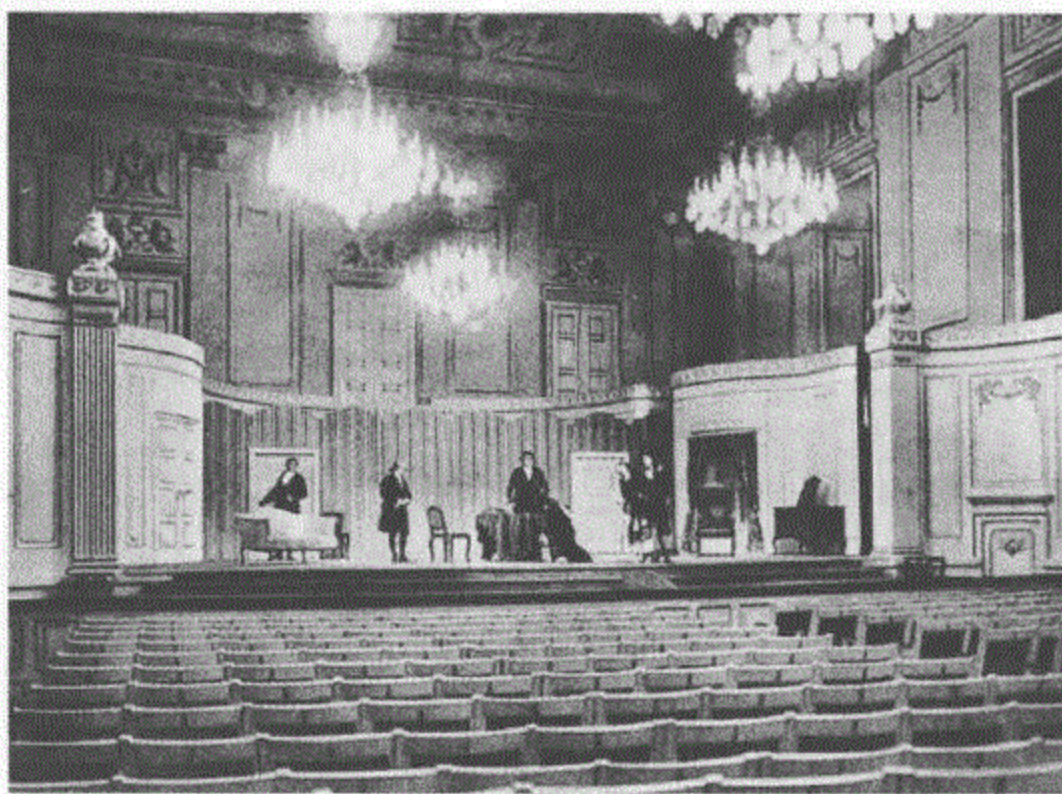


图 18.9 1922 年, 莱茵哈特的维也纳舞厅剧院, 它是在一个十八世纪建造的宫廷舞厅内翻建的。舞台的修建并没有损坏舞厅的墙壁。既无舞台拱架, 亦无前幕布。选自《戏剧》(1922)。

上,而其他表现主义者的观点则更加具有战斗性,力求变革社会政治状况,使之不再扭曲人的精神,不再将人的精神视作机器,只有这样才能保证获得幸福。

由于表现主义者的“真实”主要存在于主观领域,它必须通过新的艺术手段才能表现出来。扭曲的线条、夸张的外形、异常的颜色、机械的动作、电报式的语言,其目的都是为了引导观众超越表面现象。每件事物通常都是通过主人公的视角展现出来的,他的视角可以改变强调的重点所在,甚至可以对事件作出极端性的解释。大多数表现主义戏剧在结构上都是片断式的,其内在统一性体现在中心思想或论点,结尾通常都会许下一个关于未来乌托邦的诺言。

莱茵哈德·约翰内斯·索尔格(1892—1916)的《乞丐》(1912)通常被认为是第一部真正的表现主义戏剧,它展现了现存秩序和新的价值观之间的斗争,新旧两代人的斗争,以及诗人在物质主义的寡情社会为实现美好愿景所作的努力。同样的思想也反映在瓦尔特·哈森克勒费尔的《儿子》(1914)中,该剧的主人公威胁要杀死父亲,因为清教徒父亲总是吹毛求疵,妨碍了他尽情享受生活的自由;这或许是蓄意的象征手法,是为了从世界上清除阻碍“新人”前进的陈旧的价值观和社会形式。

由于一战爆发,表现主义也将其重点从对个人的关心转向了对迫在眉睫的世界性灾难的警示,有的则呼吁对人性和社会进行改造。例如,哈森克勒费尔的反战戏剧《安提戈涅》(1916)就提出爱是通向幸福的唯一途径,但只有

等到非正义的独裁统治被推翻,幸福的时光才能到来。此外,弗里茨·冯·翁茹(1885—1970)的《一场竞赛》(1918)也表现了错误的价值观和行为(尤其是战争)使人类丧失了人性。戏的结尾呼吁掀起一场风暴,“直捣暴力统治的老巢”,以迎接一个更加美好的社会。

1918年,一场大范围的革命推翻了德国政府,宣告了战争和专制统治的结束。直至此时,由于严格的审查制度,表现主义戏剧几乎无法在德国上演。从1913年开始,赫尔瓦特·瓦尔登(1878—1941)利用他主办的杂志《风暴》资助了几次私人性质的剧本朗读和戏剧演出;但直到1916年才有专业团体上演象征主义作品,当极少数剧本在德国上演时,已是战争结束之时,且观众为数极少。但当和平降临后,表现主义便盛行开来,例如,表现主义的德语杂志在1917年只有十种,到1919年便增加到四十四种。同样,剧院从1919年开始将表现主义戏剧纳入保留剧目,到1924年,这种新形式竟然已经占据了主导地位。但是,战争结束所带来的乐观主义情绪(似乎表现主义理想的实现就在眼前)不久就让位于失望和幻灭,到1924年,表现主义实际上已经死了。从乐观到悲观的转变极其明显地反映在两位具有代表性的表现主义剧作家凯泽和托勒尔的作品中。

格奥尔格·凯泽(1878—1945)从1911年开始创作生涯,但他的第一部重要的表现主义作品《从清晨到午夜》写于1916年。在剧中,一个机器时代的普通人寻找生活的意义,却还是无可避免地成了一个无情而贪婪的殉葬者。

417

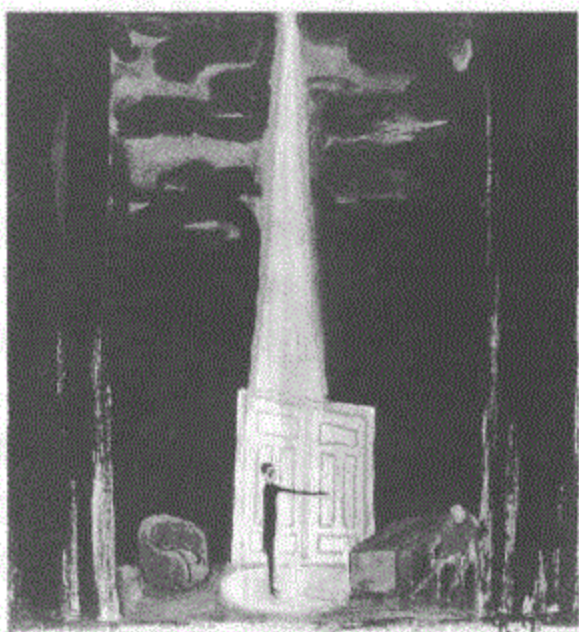


图 18.10 哈森克勒费尔 1919 年在基尔 (Kiel) 上演的《儿子》。布景设计奥托·莱格博特。慕尼黑戏剧博物馆提供。

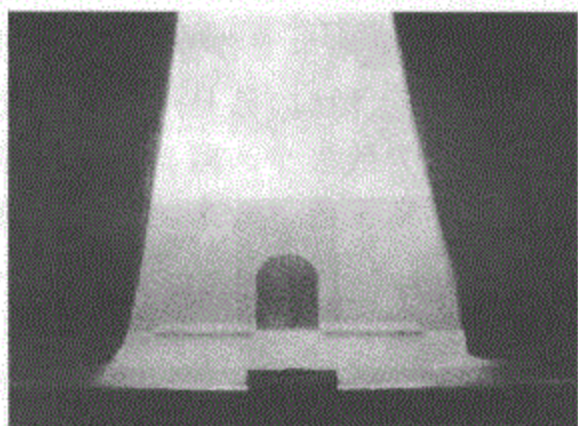


图 18.11 耶斯纳 1919 年在柏林国立剧院上演的莎士比亚《理查三世》。布景设计埃米尔·波尔汉。慕尼黑戏剧博物馆提供。

尽管世界还没有准备转型,凯泽却似乎相信他的主人公已经指出了方向。他的三部曲——《珊瑚》(1917)、《瓦斯第一部》(1918)和《瓦斯第二部》(1920)——流露出对于社会前景的悲观情绪。在第一部,主人公逐渐认识到灵魂是第一位的,在第二部,他的儿子开始改造社会。虽然两部戏的主人公都没有成功,但两部作品对未来还是乐观的。但在《瓦斯第二部》中,凯泽似乎

对人性绝望了,在戏的结尾,世界正遭受毁灭性的灾难。自此以后,凯泽放弃了表现主义手法,但仍终生坚持戏剧创作。

恩斯特·托勒尔(1893—1939)的第一部作品是《转变》(1919),此时他正因为参加反战活动而身陷囹圄。剧本描写了主人公从一个狭隘的爱国士兵到反战的革命者的转变过程。托勒尔最有影响的作品是《群众和人》(1921),它描写了一个妇女为帮助工人而进行斗争,最终却败在那些把意识形态置于人道主义原则之上的人的手里。1927年,当托勒尔创作《啊!我们活着》时,他已经完全陷入幻灭之中。这部戏写的是从前的理想主义者现在却耽于安逸的生活,重蹈了他们曾经反抗过的错误。主人公因此陷入疯狂状态,最终自杀身亡。

从 1919 到 1924 年,表现主义也成了舞台表演风格的主流,代表人物是耶斯纳和费林。莱奥波德·耶斯纳(1878—1945)早年在汉堡和柯尼斯堡工作,1919 至 1933 年担任柏林国家剧院导演,他在演出中运用了许多富于想象力的手法,如将一段段台阶和平台作为主要的构图元素,从而赢得了国际性声誉,被称作耶斯纳台阶。他的两位主要设计师埃米尔·波尔汉和克莱因抛弃了具象派的布景,转而采用风格化的景片,与服装和灯光相结合;而景片的选择则根据它所代表的情感内容和象征意义而定。《理查三世》可视为耶斯纳导演风格的代表作,当理查的权利到达顶峰状态时,他的服装和舞台灯光都变成了血红色,而当里奇蒙得的力量占据上风时,又转变成白色的服装和灯光。虽然以表现主义导演而闻名,但耶

斯纳上演的作品还是古典戏剧居多。1933年,他移居美国。

418

不同于耶斯纳,于尔根·费林(1890—1968)主要以表现主义戏剧而闻名。他导演的第一部作品是1921年在柏林人民舞台上演的托勒尔的《群众和人》。费林力求在观众中唤起强烈的情感回应。在他导演的作品中,银行家跟着硬币的叮当声跳起狐步舞;工人则随着六角风琴的音调和不停变换的彩灯跳着土风舞,仿佛是信魔者的夜半集会;在整个演出中,群众都是用声音和动作来制造震撼效果的。无论在剧本的选择还是在艺术手法上,费林都比耶斯纳更为折中。纳粹时代他留在德国,担任柏林国家剧院导演。

叙事体戏剧

随着表现主义的式微,一个更富于战斗性的流派(即后来被称作“叙事体戏剧”者)出现了。它的第一个倡导者是埃尔文·皮斯卡托(1893—1966),他早年曾在几个小剧场工作,后来担任柏林人民剧院导演。从1924到1927年,他企图创立一种“无产阶级戏剧”,以表示仅仅为工人阶级观众上演普通戏剧的不满。但他对戏剧文本所作的意识形态的改造却引起了不满,只得于1927年辞去剧院导演一职,另行成立了皮斯卡托剧院。从1927至1928年,他完善了许多与后来的叙事体戏剧有关的表现技术。在上演托勒尔的《啊!我们活着》、重排阿·托尔斯泰的《拉斯普京》和改编哈谢克的小说《好兵帅克》的过程中,皮斯卡托采用了电影中的片断、幻灯、踏车、分割的布景及其他手法,将剧中事件与欧洲时事进行对比,

以此呼吁对社会和政治立即进行改革。皮斯卡托1933年离开德国,1939年到达美国,在新社会研究学校教书,同时在纽约等地上演了一些戏剧,直到1951年。

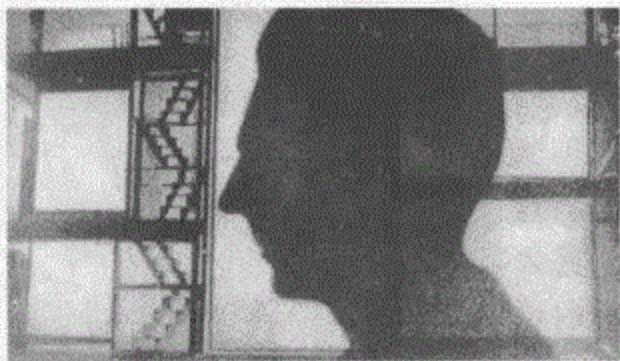


图 18.12 皮斯卡托为《我们的生活万岁!》设计的布景。选自《戏剧艺术》(1932)。

尽管皮斯卡托在叙事体戏剧方面作了些开拓性工作,但现在与叙事体戏剧联系最为紧密的人物还是贝托尔特·布莱希特(1898—1956),因为他是这个运动的主要理论家和剧作家。布莱希特进入戏剧界之处是在慕尼黑当导演,后来在柏林莱茵哈特的剧院里当剧作顾问。作为剧作家,他在《巴尔》(1918)和《午夜鼓声》(1922)等早期作品中实验过达达主义和表现主义,后来又写过更具个人风格的《人是人》(1926)。他第一部成功的代表作是与伊丽莎白·豪普特曼合作的《三毛钱歌剧》(1928),该剧的作曲是库尔特·威尔(1900—1950),舞美设计是卡斯帕尔·内尔(1879—1962)。这部戏连演了四百多场。1933年,布莱希特侨居国外,他的大部分作品都写于这个时期:《大胆妈妈和她的孩子们》(1938—1939,突出表现了三十年代战争期间一个妇女的坚韧和无情)、《伽利略传》(1937—1939)、《四川好人》(1938—1940)以及他的最后一部重要作品《高



图 18.13 1922 年慕尼黑小剧场上演的布莱希特《夜半鼓声》。奥托·法尔肯伯格导演,奥托·莱格波特布景设计。慕尼黑戏剧博物馆提供。

加索灰阑记》(1944—1945)。由于流亡,布莱希特的作品在 1947 年他返回德国之前几乎没有演出过,但后来却成了全世界争相上演的重要作品。著名的布莱希特专家约翰·福吉曾说,由于布莱希特是一位重要的导演,大多数挂在他名下的剧作实际上是由伊丽莎白·豪普特曼、玛格丽特·史台芬、鲁特·贝劳和马丁·波尔执笔的,但对这种说法一直有很多质疑。

姑且不论关于这些著名剧本的真实性的争论结果会如何,布莱希特的戏剧理论还是凭借自己的力量产生了巨大的影响。布莱希特将自己的方法称为“叙事剧”,以表明其涉及的广度及其对叙述手法和戏剧技巧的融合。他将观众视为戏剧中的主动角色,让他们在看戏时带着批判的态度,而不是被动地接受。最终,他提出了“间离效果”(Verfremdungseffekt)理论,让舞台上的行动尽量陌生化,使观众能对它们发

出疑问。为了使观众能够进行思考,为了防止观众将舞台上的事件同真实生活中的事件相混淆,布莱希特要求舞台手段(如灯光设备、乐师、转场)都能被看见,并尽可能简化。他还有意采用插

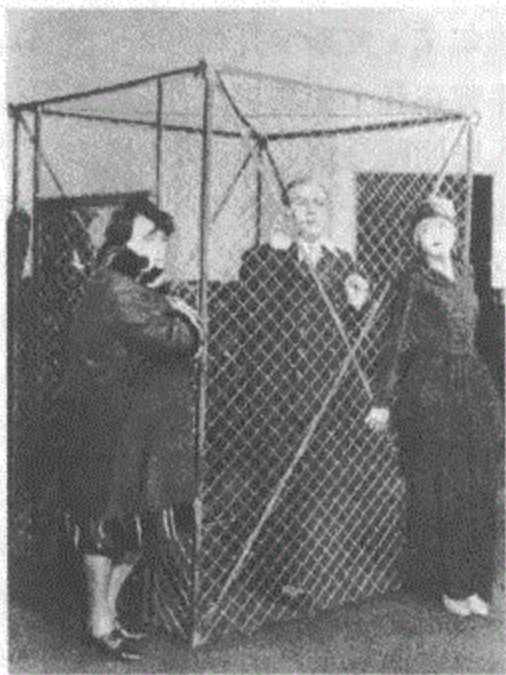


图 18.14 1928 年布莱希特《三毛钱歌剧》在柏林船坞水坝剧院首演。导演埃里希·恩格尔,布景设计卡斯帕尔·内尔。慕尼黑戏剧博物馆提供。

曲、字幕或叙述段落来分场。布莱希特希望引导观众将舞台上所看到的事件同剧场外的社会经济状况联系起来,其最终目的是让观众运用在剧场中得到的观念去改造他们自己的世界。

与阿庇亚和戈登·克雷不同,布莱希特不相信能通过全部的戏剧元素实现统一效果。他称每一种元素都应该对情节作出不同的注解,统一性是多余的。他也反对斯坦尼斯拉夫斯基的表演方法,启发演员应该“站在第三者立场”思考所扮演的角色,通过他们的表演对角色的动机和行动加以评论。布莱希特的理论和实践对全世界的导演都有着深刻的影响。

包豪斯与新现实主义

1920年代的另一种实验——包豪斯——也产生了重要的国际影响。1919年,瓦尔特·格罗皮乌斯(1883—1969)在魏玛的国家建筑社(Staatliches Bauhaus)创办了一所绘画与工艺学校,他企图打破传统的艺术家与工匠之间的界限,将建筑、绘画、雕刻和其他艺术形式融入一个共同的表现形式。最终,包豪斯希望将日常环境塑造成“大师艺术作品”,从自然景观到房屋建筑,包括房间的内外装饰,甚至厨房用品,无所不包,统统成为生活的总体设计的组成部分,达到艺术功能化、功能艺术化的目的。它希望终止艺术的精英化状态,使之不再囿于博物馆内,不再只为富人收藏,而成为日常生活的一部分。

从1923至1929年,包豪斯的戏剧工场由奥斯卡·施赖莫(1888—1943)领导,他的主要兴趣在空间的三维造型

上。他努力使人的身体同抽象的舞台空间统一起来,而不是让舞台空间去适应身体的自然状态,于是他通过三维服装改变了人的形状,将演员变成“移动式建筑”,用数学般的精确来控制他们的动作。施赖莫拒绝了文字元素,但他系统地分析了每一种视觉元素(空的空间、人的身体、运动、光线、色彩)的孤立状态和各种组合。和大多数包豪斯作品一样,施赖莫的作品或许最好被视为一种基础研究的形式,其成果可以通过各种路径在实践中加以应用。从1920年代开始,他的实践对舞蹈产生了鲜明的影响。作为画家,施赖莫还为多名德国导演做过舞台设计。

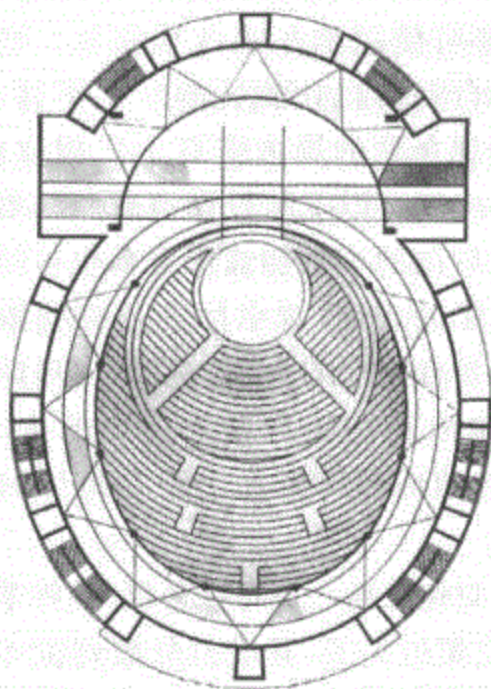


图 18.15 格罗皮乌斯的“完全剧院”。注意灰色的圆形与主舞台一道形成了一个伸展式舞台。这个圆形,连同大圈上标示的观众座位,都可以旋转,从而将表演区域放到观众席的中央,形成一个角斗场式的舞台。注意,围绕观众席的斜坡也可以用于表演。三角形代表探照灯的横梁,探照灯可以将布景或活动画面发射到观众席的周边。选自巴克兴《剧场建筑》(莫斯科,1947)。

在剧场建筑方面,包豪斯最重要的作品是由格罗皮乌斯完成的。他在1927年为皮斯卡托设计了一个“完全剧场”;尽管最终未能建成,但他的设计观念还是对剧场建筑产生了影响。在格罗皮乌斯看来,最基本的舞台形式是有三种:圆形舞台、伸出式和画框式,他的“完全剧场”就是要把这三种形式都包括在内。他将一部分座位和一个表演区安排在台唇前一个大型的可以旋转的弧形座位区,当这个表演区转到与台唇相联接的位置时,就形成了一个伸出式舞台,而旋转180度,它又变成了一个圆形舞台。在画框式舞台的两侧又展开了一个开放式平台,完全环绕着观众席的外沿,既可用作表演区,亦可使用推车来改换布景。宽阔的舞台间可以让旋转舞台水平移动。圆形观众席的周边安有十二根立柱,立柱之间可以安装投影银幕。画框式舞台后部的半透明弧形天幕也可以用作投影的表面,观众厅内还有些银幕就安装在观众的头顶。格罗皮乌斯宣称,他希望将观众置于演出的中心,“强迫他们参与舞台上正在经历的事件”。

对包豪斯一直存在争议,纳粹掌权后,它被迫关闭,其成员分散到世界各地,但他们对建筑和设计(尤其是对家具、室内设计以及我们城市里的钢结构和玻璃幕墙建筑)的影响是如此之广泛,以至于它的源头常常都认不出来了。

虽然叙事剧和包豪斯现在已被公认为德国1920年代对戏剧的主要贡献,但在当时占主导地位的却是另一种戏剧流派——新现实派(Neue Sachlichkeit),它于1923年前后形成,是针对表现主义

泛滥的现象而出现的,它们采用文献剧的方式反映当时社会的普遍问题,如如何面对战后出现的困难环境,如何改变过于刻板的法律体系,青春期和学校生活带来的创伤,等等。遗憾的是,新现实派虽然创作了不少剧本,但现在已经没有人去阅读了。这个流派最优秀的作家是弗里德里希·沃尔夫(1888—1953)——他的作品有抨击堕胎法的《氰化物》(1929)以及表现一次大战期间奥匈帝国海军暴动的文献剧《喀塔罗的水手》(1930),斐迪南·布鲁克纳(1891—1958)——作品有表现年轻人的幻灭情绪的《青春疾病》(1926)以及通过公寓套房内的公共空间表现房客们挑战道德律条的《犯罪者》(1928)(他后来以描写历史人物的戏剧如《英格兰的伊丽莎白》赢得国际声誉)。新现实派中最优秀的作家卡尔·楚克梅耶(1896—1977),他的《美丽的葡萄园》(1925)是一部以葡萄酒节为背景的乡村喜剧,取得了惊人的成功。楚克梅耶最为人称道的作品是讽刺普鲁士官僚的《科泊尼克船长》(1931),一个地位卑微的罪犯只是因为穿上了军官的制服,便可以在小城里颐指气使、作威作福。

随着1933年希特勒上台,许多重要的戏剧艺术家都离开了德国,一些被称为“境内移民”的人只是创作和上演历史题材作品,或小心翼翼地与现实保持距离。纳粹当局鼓励的是条顿民族的历史、恢宏的自然奇观、能够唤起崇高感的做作的演出风格、表现无所不能的北方民族的夸张绘画。戏剧界人士很少公开迎合纳粹的意识形态,有的还能够保留相对独立性。但总体上看,1933至1945年间的德国戏剧都屈服

于政治的淫威之下。

法国戏剧,1918—1939

第一次世界大战使法国戏剧受到了严重的损害,所有体格健全的演员都被征调入伍,其余的人大部分时间也在为军队演出。巴黎的各个剧院几乎都被淘空,甚至法兰西喜剧院也不得不用戏剧学院的学生来填补演员的不足。战时的氛围使得所有戏剧都变成了大众娱乐,这种倾向一直延续到战后的“林荫大道戏剧”。在林荫大道戏剧的演出人中,最成功的是萨沙·吉特里(1885—1957),他写了大约一百五十部戏剧,大部分都由他在自己的剧团导演,有的还由他自己主演。

而在另一端,一系列反传统的流派——野兽派、立方派、未来派、构成主义、达达主义、超现实主义——打破了现实主义的堡垒,吸引了对新形式的更大关注。在战争期间,许多艺术家和持不同政见者都到瑞士避难,而这里正是1916年雨果·鲍尔、埃米·埃明斯、理查德·许尔森贝克等人联合发起最极端的艺术反叛——达达主义运动的地方。达达主义的主要代言人是特里斯坦·查拉(1896—1963),他在1916至1920年间发表了七份宣言。他们对发生了全球大战的世界持彻底怀疑的态度。因为似乎只有疯狂和愚蠢才是世界的真实状态,所以达达主义者在行动中便使用刻意的疯狂代替逻辑和理性,在艺术中则以嘈杂和混乱取代统一、稳定与和谐。他们上演了一些由背诵组成的节目、“随机”(语词随机排列)和“声音”(不含文字)的诗、舞蹈、视觉艺术和短剧,通常是

几种表演同时进行。随着战争结束,达达主义者也四处散去。达达主义一度在德国盛行,但在巴黎得到了最大的支持。但到1920年,各国的达达主义都开始衰落,不久便消散了。坚持达达主义的人在1960年代重新露面,但已换了别的名称。

法国的达达主义融入了超现实主义。超现实主义从雅里和阿波利奈尔的作品中得到过许多灵感。纪尧姆·阿波利奈尔(1880—1918)是1900年以后几乎所有先锋派作家和画家的朋友,是立方主义的主要代言人,他主要是通过戏剧《忒瑞西阿斯的乳房》(1903,1907年修改并上演)对超现实主义产生影响,该剧的副标题为“超现实主义戏剧”。剧本旨在恳求法国允许他重新入籍,写的是忒瑞西阿斯在松开乳房(两个气球随之飘出)后,变性成了忒瑞西阿斯,她的丈夫不得不代替她的功能,找到了生育方法(全凭意志力),最后成为四万多个孩子的父母。这部作品体现了阿波利奈尔关于戏剧的许多观念,他主张摒弃日常生活逻辑,认为喜剧、悲剧、滑稽剧、狂欢剧、杂耍和雄辩术应该与音乐、舞蹈、色彩和光混合起来,以创造一种不受日常逻辑制约的自由的表现形式。

安德列·布勒东(1896—1966)是公认的超现实主义领袖,他于1924年发表了该项运动的第一个“宣言”。布勒东明显受到弗洛伊德的影响,他把超现实主义定义为“纯粹的精神学自发现象,主张通过这种方法,口头地、书面地或以任何其他形式表达思想的实实在在的活动。思想的照实记录,不得由理智进行任何监核,亦无任何美学或伦理

学的考虑渗入”^①。这样,似梦状态中的潜意识活动在布勒东看来就是艺术真实的源泉。在1926年与共产主义者谈话后,布勒东企图使超现实主义更富于战斗性,而他的第二次宣言(1929)对这项运动的许多早先成员进行了批判。从此以后,超现实主义便衰落了,不过它的最高成就出现在1938年,当时的一次国际画展展出了超现实主义的引人注目的成就。

超现实主义对戏剧的影响基本上是间接的。最有效地使用超现实主义技巧的剧作家是让·科克托(1892—1963),他的第一部戏剧作品是由俄罗斯芭蕾舞团上演的芭蕾《游行》(1917),后来又创作了由马戏团小丑弗拉特林家族表演的亚举《屋顶上的牛》(1920)。他的三部代表作《安提戈涅》(1922)、《奥菲斯》(1926)和《阴间的机器》(1934)都是根据俄狄浦斯的传说改编的神话作品。科克托作品的魅力来自他既能使神话日常化,又能使日常神话

化。例如在《奥菲斯》中,希腊神话里的奥菲斯和尤丽狄西被改成了现代夫妻,但这一熟悉的场景不久就披上了神奇的色彩,一个站在椅子上装玻璃的工人在椅子移走后,竟然可以悬挂在半空;马也能开口说出睿智的语言。联想的方式使人们在古代神话和现代价值观之间发现了内在的联系。

422

视觉艺术领域的许多新兴运动通过俄罗斯芭蕾舞团的表演进入了剧场。1915年后,该团更换了原来的俄国设计师,改聘毕加索、马蒂斯、胡安·格里斯、玛丽·劳伦森及布拉克等人担任。1920—1925年在巴黎演出的苏埃丢斯芭蕾舞团在罗尔夫·德·马雷(1888—1964)指导下聘请了赖格、德·希里克和皮卡比亚担任布景设计。这个剧团还用传统的芭蕾手法上演了科克托的作品《埃菲尔铁塔上的新人》(1921),在演出中,舞蹈与对话和演员的叙述同时进行,服装设计成了留声机模样。

残酷戏剧

在两次世界大战之间的所有艺术家当中,安托南·阿尔托(1896—1948)是最重要的人物。他原本是一个超现实主义者,1921年开始戏剧活动,他先是与吕涅-波、杜兰、庇托耶夫合作,后在1926年与超现实主义剧作家罗热·维特拉克共同组建了阿尔弗雷德·雅里剧院。这家剧院只上演非现实主义戏剧,只维持了两个演出季。阿尔托最杰出的贡献是在1931年之后:这一年,他从一个巴厘舞蹈团的演出中获得灵感,形成了自己的戏剧理论,在1938年



图 18.16 1922年查理·杜兰在巴黎工场剧院上演的科克托的超现实主义版的《安提戈涅》。选自《戏剧》(1923)。

① 布勒东:《第一次超现实主义宣言》,丁世中译,张秉真、黄晋凯主编《未来主义·超现实主义》,第271页,中国人民大学出版社1994年版。

出版了《戏剧及其重影》一书。

根据阿尔托的理论,西方世界的戏剧之专注于人类经验中的狭窄区域内,主要是个人的心理问题或群体的社会问题。但他认为,存在的更重要的方面是潜意识中隐藏的东西,是那些产生憎恨、暴力、灾难和导致人群当中和不同人群之间的分裂的东西。他相信,如果得到适当的戏剧体验,人类就可以告别残忍,就可以自由表达被文明所压制的喜悦心情,因为戏剧可以宣泄那些通常以破坏的方式表达出来的感情。用阿尔托的话来说就是:“戏剧的目的就是要排除群体的脓肿。”

阿尔托相信,仅仅诉诸理智的头脑是无法实现他的目标的,必须直接诉诸情感,打破观众的心理防线。阿尔托有时称他的戏剧为“残酷戏剧”,因为为了达到他的目的,必须迫使观众直面自身。因此,他提倡的残酷主要不在身体方面,而在道德或心理方面。

阿尔托的目的是让戏剧直接作用于观众的神经系统,为达此目的,他提出了许多戏剧手法上的创新思想。这些创新包括用新的神话取代陈旧的戏剧“杰作”;用经过装修的牲口棚、工厂厂房或飞机库来代替传统的剧场。他将表演区域放在四个角落或是狭窄的过道的上方,从而使观众处于演出的中心。在灯光方面,他希望营造出“震动的散碎的”效果;在声音上,他喜欢尖锐刺耳的声音,音量上突然改变,用人声制造和谐或不和谐的声效。这样做的目的是击垮观众,使他们无力抵抗,从而在道德和精神上得到净化。他希望通过“诉诸情感而不是理智”的方式达此目的,因为“公众是从感性开始思考的”。

同阿庇亚和戈登·克雷一样,阿尔

托也是一个耽于幻想而不注重实干的人,起初也同样并不受人欢迎。但在对戏剧的最终目的的认识上,阿尔托与阿庇亚和克雷有着绝大的不同。阿庇亚和克雷的价值观倾向于为艺术而艺术,阿尔托则将戏剧视为拯救人类的手段。前二者创造的是理想化的美的世界,后者创造的是残酷的痛苦疆域。最终,由于二战以后对人性的看法普遍趋于灰暗,阿庇亚和克雷的影响日渐式微,阿尔托的影响则越来越广。

法国大众戏剧

介乎商业演出和先锋戏剧之间的法国戏剧家有吉米耶、艾贝尔托和科波。弗尔曼·热米耶(1869—1933) 1892年在安托万的剧团开始演剧生涯,后在作品剧院和上演情节剧的剧团工作过。或许正由于此,热米耶遵循的是折中主义道路,这点与莱茵哈特有些类似。从1906至1922年,他担任安托万剧团的导演;1922至1930年又担任奥德翁剧场的导演。在热米耶的执导下,奥德翁剧场几乎成了先锋派的大本营;这也与他的设计师雷内·福厄斯特有关,后者吸收了几乎所有新兴流派的手法。除了作为导演所取得的成就外,热米耶的主要贡献还体现在将戏剧艺术带给了全体人民。

让文化成为普通民众也可以参加的活动,这一愿望在1890年代的德国导致了“人民舞台”的问世,在法国则有人民剧院的出现——不过法国人的抱负似乎略小一些。1903年,罗曼·罗兰为人民剧院制定了一个规划,要求地方剧团应该为自己地区的民众创作演出戏剧,就像古希腊时代那样。受这项运动的吸引,热米耶试图在他的移动剧

423

院排演适合于外省观众的最好的专业演出,从1911到1913年,他的剧团带着帐篷在法国各地巡回演出;1920年,吉米耶促使法国政府成立了国立民众剧院(Théâtre National Populaire, TNP)。尽管只得到一点点象征性补贴,以至于不得不偶尔依靠别的剧团为国立民众剧院上演一些剧目;尽管在吉米耶的有生之年TNP未能成为令人瞩目的剧团,但在第二次世界大战结束后,这个剧团却跨入了法国一流剧院的行列。热米耶对大众戏剧的兴趣也促使他作了一些其他方面的尝试。1919年,他接手冬季马戏场,上演了布埃利耶的《忒拜国王俄狄浦斯》和普罗旺斯的地方戏剧《伟大的田园诗》。在许多方面,吉米耶之于法国都堪比莱茵哈特之于德国。

雅克·艾贝尔托(1886—1971)是以企业家的身份对戏剧产生影响的。从1920至1925年,他在自己经营的三个邻近的剧场——香榭丽舍剧院、香榭丽舍喜剧院、香榭丽舍小剧场——中聘请

了当时最富于创造力的导演。此外,他还引进了莫斯科艺术剧院、莫斯科小剧院等剧团,向巴黎公众展示国内外最优秀的演出。

科波与“四人联盟”

两次世界大战之间,对戏剧界影响最大的人是雅克·科波(1879—1949),他于1919年他重开了老鸽巢剧院,再次投身于他在战前就已确立的理想。和吉米耶不同,科波认为不可能既讨好观众又保持艺术的高标准。因而,他经常被指责为过于势利,以宗教的态度对待戏剧。科波最终发现,若要维持高标准,就无法完成公开演出的日程表,遂于1924年离开巴黎,到勃艮第开办了一所学校,希望通过艺术教育实现自己的理想。

虽然科波的剧团在战后只经营了五年,但他的理想却被另外四个演出人所继承,他们是:茹威、杜兰、庇托耶夫、巴蒂,直到二战爆发,他们一直是法国戏剧界的占支配地位的人物。1927



图 18.17 为上演莎士比亚的《第十二夜》而改装的伏伊·科伦比耶剧院舞台。选自《戏剧艺术杂志》(1924)。

年,他们组建了一个联盟,通称为“四人联盟”,他们相互协商,以联盟的名义公开露面,共同与戏剧工会进行谈判。

路易斯·茹威(1887—1951)在茹谢艺术剧院开始职业生涯,在这个剧院遇到了科波,1913—1914年在后者导演的剧目中扮演小角色。1917年,他和科波一道前往纽约,1922年,赫伯特特聘他回国担任导演。1923年,他成功执导了罗曼的《诺克医生》,1924年组建了自己的剧团,许多成员来自刚刚解散的科波剧团。但剧团的经营并不景气,直到1928年他开始与剧作家让·季洛杜合作,情况才得到扭转。从1934年到1941年,他的剧团迁往一个大街剧院——雅典娜剧院。1941年,他开始到国外流亡,1945年返回法国。茹威与科波有所不同,他首要重视的剧本,尤其是语言及其微妙之处。他要求

演员仔细分析剧本,重视细节。早期他还自己设计布景,追求的是趣味而不是创新。在雅典娜剧院,他通常的合作者是当时最好的设计师之一克里斯蒂安·贝拉尔(1902—1949)。

查理·杜兰(1885—1949)起初在几个小剧团工作过,后来参加了茹谢剧团和科波剧团。1919年回到巴黎,先是在吉米耶的剧团工作,1922年又成立了自己的剧团——工场。他在这个小型的非主流剧院一直工作到1939年。杜兰是一个极端折中的人,上演的剧目从古希腊悲剧到当代讽刺剧无所不包。他刻苦分析剧本,试图给每个剧本都找到相应的演出方法。他的目标是通过纯粹而一致的演出手法体现作品“内在的诗意”。他拒绝任何被认为是倚赖机械手段或导演技巧的戏剧,但他又十分重视视觉设计,并聘用了当时

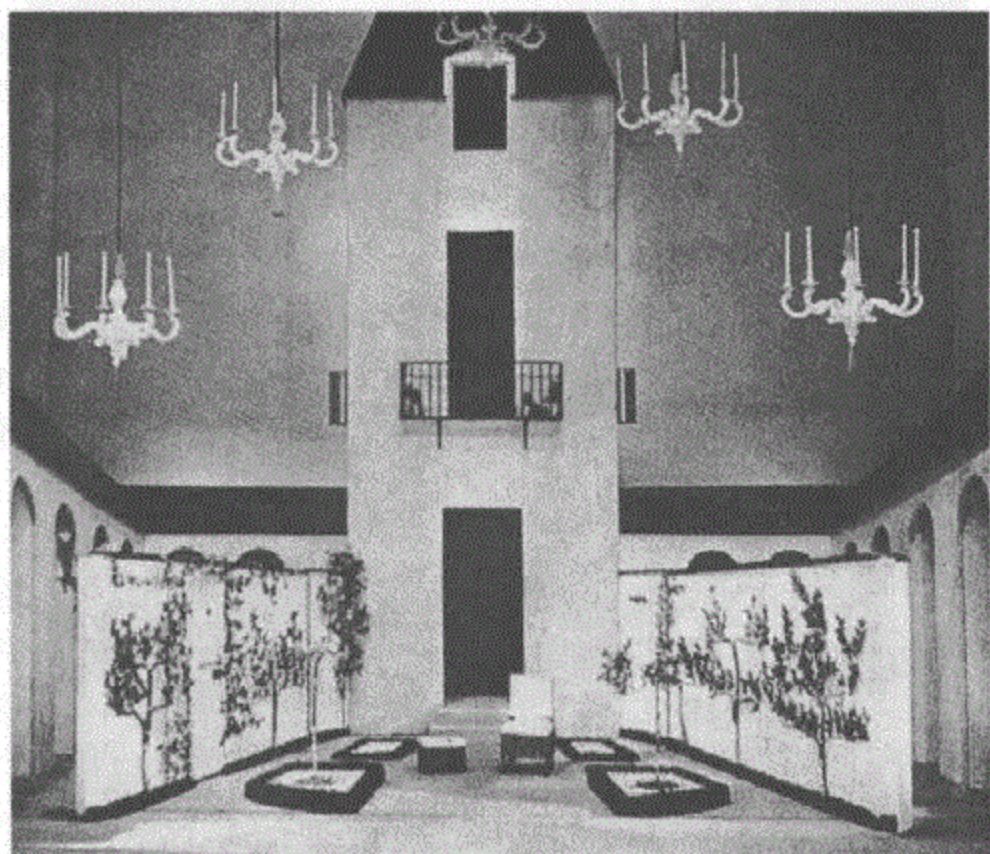


图 18.18 茹威 1937 年导演的莫里哀《太太学堂》。布景设计克里斯蒂安·贝拉尔。选自《1935 年世界剧院设计精选》。

最优秀的几名设计师：路易斯·图夏戈、卢西安·库托、耶日·瓦尔米耶、让-维克托·雨果、米歇尔·杜兰和安德烈·巴萨克。音乐、舞蹈、哑剧手法在他的演出中也起着重要的作用。杜兰一直致力于吸引更多的观众，所以他在1941年担任了莎拉·伯恩哈特剧院的导演，在这家大型剧院工作到1947年。他生命中的最后几年是在日内瓦艺术学院担任戏剧部主任。杜兰对戏剧界的影响最终还以通过他创办的学校表现出来，后来戏剧界的极为重要人物如巴洛和维拉都是在这里接受早期培训的。

乔治·庇托耶夫(1884—1939)早年在俄国扮演过各类角色，1914年移民瑞士。他的妻子柳德米拉曾在国立

戏剧学院学习，1922年，他们一道来到巴黎，在赫伯托特的剧院工作到1925年。此后他们组建了自己的剧团，在巴黎的几家剧院和国外演出。庇托耶夫以其丰富的外国戏剧知识而闻名，是巴黎主要的外国戏剧演出人。作为导演，庇托耶夫十分重视剧本。在他看来，戏剧中最有力的因素就是韵律，他试图找出每个剧本中的韵律，并落实到每个人物和场景中。他为自己的演出设计布景，从风格化的抽象手法到写实性的绘画兼而有之，但最有特色的是用几块必不可少的景片隐含丰富的象征意义。在“四人联盟”成员中，庇托耶夫当属最富才艺、最具实验精神的一位。

加斯东·巴蒂(1882—1951)是“四人联盟”中唯一没有演员经历、且不把

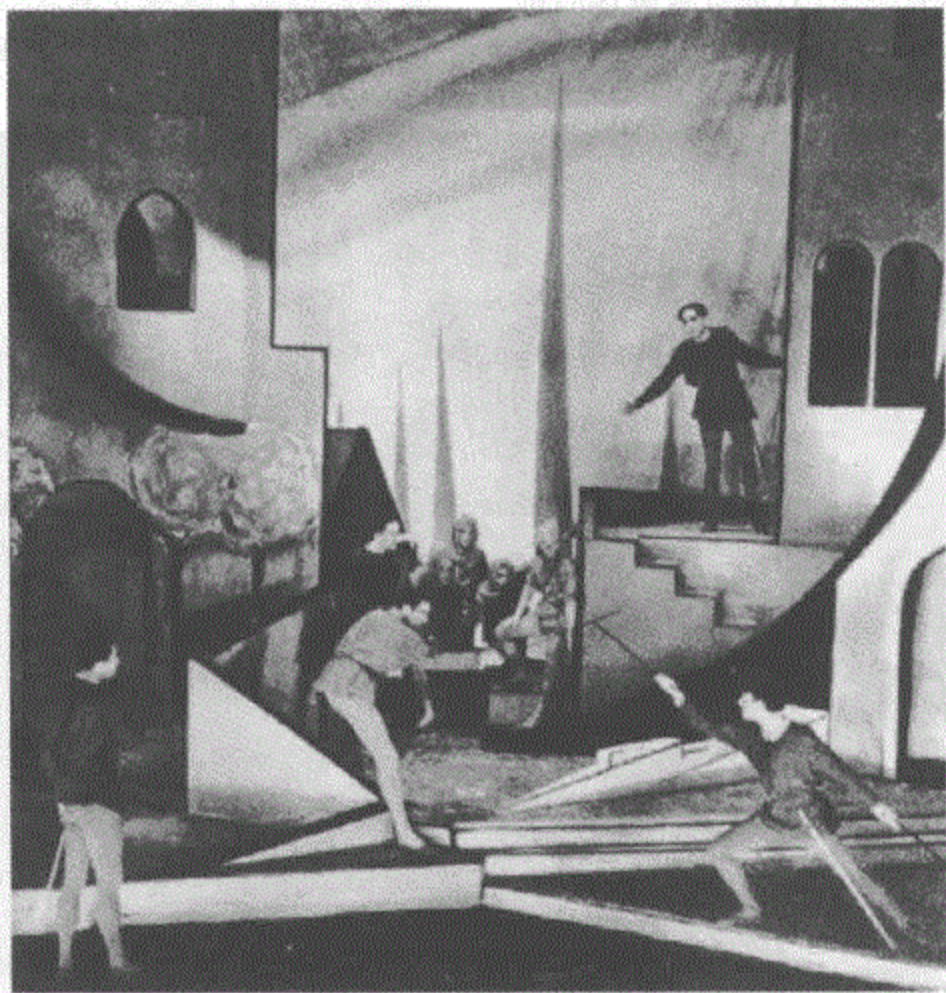


图 18.19 庇托耶夫上演的《罗密欧与朱丽叶》。注意对三角形和会合的线条的刻意强调，突出了表现主义的效果。选自《戏剧艺术》(1935)。

重点放在剧本上的人。他于1919年在开始热米耶的剧院任职,1924至1928年任香榭丽舍小剧场艺术指导,1930年入主蒙巴拿斯剧院。1935年后,巴蒂对提线木偶产生兴趣,由此,他的演出越来越趋于风格化。在一生的大部分时间里,巴蒂一直得到玛格丽特·雅莫阿(1903—1964)的帮助,亚莫阿主演了他的许多作品,自己也担任过导演。在巴蒂看来,在戏剧艺术各门类中,导演是最重要的。他的作品总是能巧妙地营造出一个个潜伏在现实表面下的神秘而又充满诗意的世界。虽然他对服装、布景、道具和音乐的重视有时也会引来批评,但还是以“布景魔法师”而闻名。

1930年,科波的学校的学生组建了由科波的外甥米歇尔·圣丹尼斯负责的“十五人剧团”,该剧团1931至1933年在老鸽巢剧院演出。剧团解散后,圣丹尼斯在伦敦开了一家小剧场,此外他还在老维克等剧院担任导演,通过这种方式,他将科波的影响带到了伦敦。1930年代,科波对戏剧界重新产生更加积极的影响,除了在巴黎和国外从事导演外,1936年之后还与法兰西喜剧院合作,并于1939—1940年间担任剧院的导演,直到它被维希政府解散。

425 另外三名导演——巴萨克、达斯蒂、雅克蒙——也相当突出。安德烈·巴萨克(1909—1973)早年在装饰艺术学校学习,后来又跟随杜兰,最后成为巴黎最好的舞台设计师之一。1937年,他与达斯蒂和雅克蒙一道组建了四季剧团。1940年,杜兰离开阿特勒剧院,巴萨克前往接手。此后巴萨克终生在担任该剧团导演,使之一直保持着杜兰

时代的高水平。让·达斯蒂(1904—1994)是科波的女婿和学生,在加入四季剧团之前也是十五人剧团的成员。1940年,他和巴萨克一同来到阿特勒剧院,成为主要导演之一。莫里斯·雅克蒙特(1910—2004)是由尚塞莱尔培养出来的,四季剧团组建前曾在多家剧团工作,他在四季剧团工作到1942年。从1944年到1960年,他是香榭丽舍小剧场的经理。

法兰西喜剧院在1915至1936年间的院长是埃米尔·法布莱,在此期间,剧院持续衰退,主要原因是津贴太少、政治干预太多。1936年后,新任导演爱德华·布尔代(1887—1945)可能作了些改进,不仅资助翻倍,还聘请科波、杜兰、茹威和巴蒂到剧院导演了几部翻新的旧剧。法兰西喜剧院有史以来第一次把导演的名字印在了节目单上。到战火又起时,剧院的头牌地位已经完全恢复。

法国剧作,1918—1939

虽然在两次世界大战期间法国没有出现真正杰出的剧作家,但还是有不少人获得了相当的知名度。亨利·雷纳·莱诺芒德(1882—1951)就是第一个重视潜意识和时空相对性的法国作家,他的作品有《时间如梦》(1919)和《吃梦的人》(1922)。亨利·格翁(1875—1944)试图复兴宗教戏剧,长期率领他的圣母院之友剧团巡回演出。在他的大约一百部剧本中,著名的有《楼梯下的穷人们》(1921)和《集市里的圣诞节》(1935)。安德列·奥贝(1892—1975)1931年在十五人剧团上演了他最早的两部作品《诺亚》和《露可丽思的强奸案》。但他最好的作品当属根据唐璜的故事创作

的《化为灰烬的人》(1949)。

在讽刺剧作家中,最优秀的有于勒·罗曼(1885—1972)和马赛尔·帕尼奥尔(1895—1974)。前者的《诺克医生》(1923)讨论了人们对于健康的担忧,后者的《光荣的商人》(1925)则对围绕战争中的死人做文章的商业计划进行了讽刺。帕尼奥尔今天最为人所知的是描写马赛码头区生活的浪漫三部曲《马略》(1929)、《范尼》(1931)和《恺撒》(1937)。斐南德·克罗默兰克(1888—1970)运用超现实主义手法创作了笑剧《华丽的绿帽子》(1921),写一个男人怀疑妻子不忠,无休止地进行考验,却怎么也没法令自己满意。罗热·维特拉克(1899—1952)在《胜利者,或掌权的孩子》(1928)嘲笑了所有的传统价值观。马塞尔·阿恰德(1899—1974)擅长风格化的浪漫喜剧,著名作品有《你想和我一起玩吗?》(1923)、《月亮上的让》(1929)和《海盗》(1938),这些作品的典型情节是忠实的爱情征服了妓女的轻浮。

比利时剧作家米歇尔·德·热尔德罗德(1898—1962)的剧本与超现实主义和表现主义作家雅里的作品很相似,他的理论在很多方面也与阿尔托接近。他将人类视为肉欲压倒精神的造物,他的三十多个剧本都贯穿着这种看法。他的作品表面上充满着堕落、死亡和残忍,但在深层则隐藏着他的人性堕落和物质主义的批判以及对悔改的呼唤。和阿尔托一样,热尔德罗德也轻视语言而重视视觉手段,场景转换之快常常出人意料,人物常常显得夸张,而且许多还带有音乐杂耍剧场、马戏团和集市戏剧中丑角的痕迹。他给自己的作品加上“悲剧性闹剧”、“滑稽的感伤



图 18.20 巴蒂 1936 年上演的他自己改编的《包法利夫人》。布景表现的是歌剧院中的包厢。演员为卢西恩·纳特和玛格丽特·雅莫阿。选自《戏剧艺术》(1936)。

剧”、“专为音乐厅上演的悲剧”等标签,以此表达对传统的反感。在他的众多作品中,著名的有《埃斯科里亚尔》(1927)、《地狱的编年史》(1929)、《潘达格莱兹》(1929)和《走开,阁下》(1935)等。1949 年以后,他开始关注荒诞派,名声又一次大振。

两次大战之间最重要的法国剧作家当推让·季洛杜(1882—1944),他是一名小说家和外交人员,1928 年开始戏剧创作,将自己的小说《齐格弗里德》改编成剧本。他从茹威身上找到了自己作品最理想的阐释者,几部最重要的作品都是专门为他写的:《安菲特律翁-38》(1929)、《朱迪斯》(1931)、《特洛伊战争不会发生》(1935)和《水仙女》(1939)。季洛杜通常选取普通题材,但给予新的阐释,因为他喜欢显示复杂中的简单和平凡中的新奇。他作品的主题都是一对对相反的命题——战争与和平、忠诚与背叛、生命与死亡、自由与命数——以及它们之间的调和。他的戏剧总是发生在人们面临两难选择的时候;他探索这些矛盾的产生原因,并经常透过一

种新视角提供调和的途径。语言被季洛杜视为人类理性的最高表现,因此也成为他最重视的艺术手段。在剧作家还不得不依附于导演的时代,季洛杜力图重申文学性对于戏剧的价值。他的戏剧语言优雅,加上丰富的想象力、得体的讽刺和机制的幽默,具有极高的表现力。他的全部作品都贯穿着对人性的坚定信念。

季洛杜的重要地位在战后受到了让·阿努伊(1910—1987)的挑战。他原是茹威的秘书,1932年在季洛杜的鼓励下开始创作。1937年,他的《没有行李的旅行者》由匹忒耶夫上演,给他带来了初次成功。阿努伊后来的大多数作品如《小偷的狂欢节》(1938)和《安提戈涅》(1943)都是由巴萨克导演的。阿努伊把自己的戏剧分成严肃剧(或称“黑色剧”)和喜剧(或称“红色剧”)两种,前者的典型情节是一个年轻、有理

想、不妥协的主人公坚持正义,宁死不屈,《安提戈涅》就是这类作品的代表;后者的人物在许多方面都跟前者相似,但剧中充满童话气氛,结局也是皆大欢喜。二战之后,阿努伊成为法国最多产的作家之一。

随着1939年战争爆发和巴黎向纳粹投降,戏剧活动在初期受到了严重的损害。一些重要人物选择了逃亡,留下来的人被置于严密监视之下。总体上看,戏剧活动被控制在政治上无害的大众娱乐范围内,但仍有少量演出在种种限制的夹缝中保留了艺术的尊严。

意大利剧场与剧作,1918—1939

427

在两次世界大战之间,意大利许多重要的艺术家都追随1909年由菲利波·托马索·马里内蒂(1876—1944)发起的未来主义运动。与表现主义者

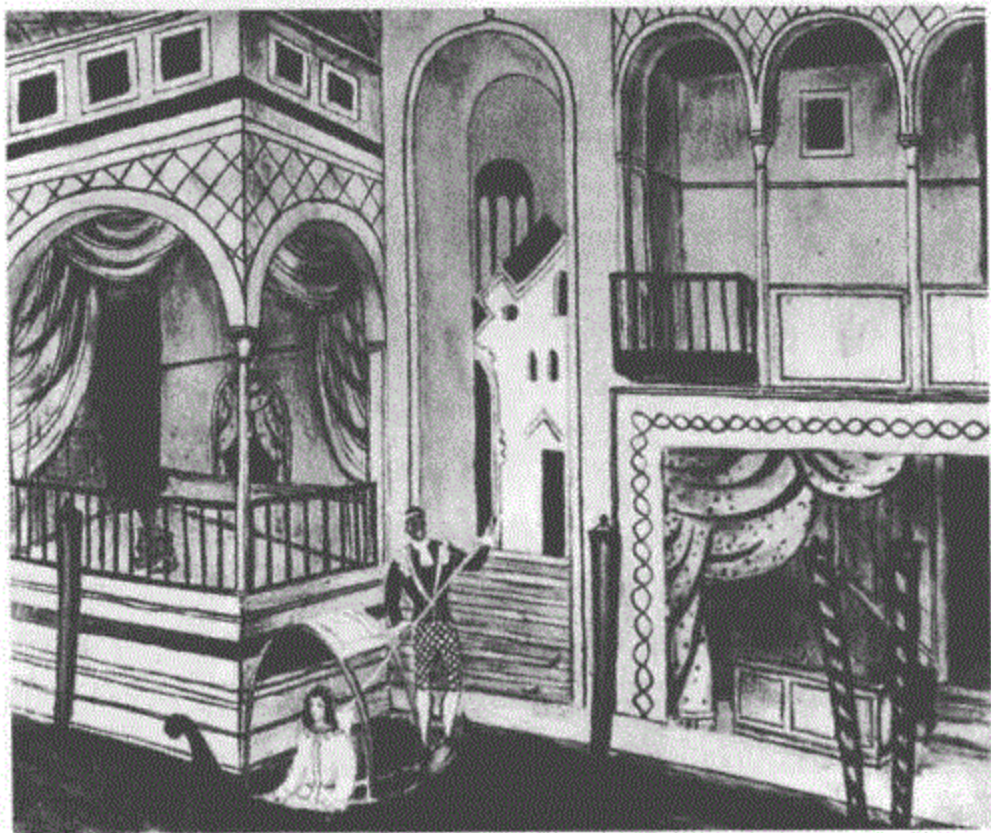


图 18.21 安德烈·巴尔萨克 1929 年为杜兰导演的《狐狸》设计的布景。选自《1935 年世界剧院设计精选》。

一样,未来主义者也是鼓吹摧毁历史,希望改造人性,但不同的是,表现主义者以毁灭灵魂的物质主义和工业主义与过去联系在一起,未来主义者则谴责尊重历史的行为,把它视作走向未来的障碍。所以,他们歌颂机器时代的力量和速度,并企图赋予其艺术的形式。从1910年开始,他们不断举办朗读未来主义宣言的演出、举行音乐会、朗读诗歌、上演戏剧、举办视觉艺术作品展,这些活动有时甚至同时进行。有时他们还走入观众当中,同时或先后使用表演空间的不同区域。他们想方设法使观众仇视图书馆和博物馆,进而产生摧毁

它们的冲动,以此作为创造更加强壮的未来的起点。

在各类艺术形式中,未来主义者最青睐的是“画诗”(或曰具体诗)、充满动感的雕塑、拼贴、噪音音乐(或以日常生活中的声音为基础的“力的音乐”)。在戏剧方面,他们宣布废止传统手法,称杂耍剧场、夜总会和马戏场更适合作为未来戏剧形式的基础。他们认为过去的戏剧太长、太具分析性,是一种静态戏剧,必须用“合成戏剧”加以取代,以便将戏剧情境的精华浓缩在在一两个片断内。从1915至1916年,他们出版了七十六个这类短剧。



图 18.22 季洛杜的《特洛伊战争将不会发生》,茹威(图右)导演。选自《戏剧艺术》(1936)。

在第一次世界大战期间,由于未来主义赞颂战争是力量的最高形式,因而失去了许多追随者。战争结束后,它又获得了新的活力,因为未来主义者的许多信条与墨索里尼的侵略行径的纲领相一致。未来主义在1920年代的主要代表人物是恩里科·普兰波利尼(1894—1960),他要求用“可移动的舞

台建构”取代绘画式布景,还希望用发光的物体取代演员。他把舞台当成多维空间,由代表精神力量的光和抽象物体进行表演,从而赋予戏剧以类似宗教的意义。

1930年之后,人们渐渐失去了对未来主义的兴趣。虽然未来主义从未成为一个重要的戏剧运动,但它的一些

先锋性的创新却在 1960 年代复苏,得到了发展:(1)力图把戏剧艺术从博物馆式的氛围中解救出来;(2)让表演者和观众直接接触,相互混合;(3)利用现代技术手段创造多媒体表演;(4)同时呈现多个中心点;(5)追求反文学和非逻辑倾向;(6)打破各门艺术间的界限。

第一次世界大战期间,一种被称作“怪诞戏剧”的新创作流派在意大利出现。这个名称得自路易吉·齐亚莱里(1880—1947)的《面具和脸》(1916)——“一部三幕怪诞剧”。这部喜剧的开头是公开与私下角色扮演之间的冲突,故事讲的是一个男人因谋杀妻子的罪名被起诉,因为他怀疑妻子有外遇;实际上他只不过将妻子锁在了家里。经过审理,男子被宣判无罪。

路易吉·皮兰德娄(1867—1936)是本时期意大利最伟大的剧作家。他先以中短篇小说赢得声誉,1910 年开始写剧本,1915 年以后全身心投入戏剧创作。1924 至 1928 年担任罗马艺术剧院院长,上演了国内外许多重要剧

本。他的助手是剧院主演玛尔塔·阿巴(1906—1988),剧团的鲁盖罗·鲁盖里(1871—1954)是意大利当时最受尊重的演员之一。

皮兰德娄的著名剧作包括《如果你以为是你,那就是你》(1916),《六个寻找作者的剧中人》(1921),《亨利四世》(1922),《给裸体者穿上衣服》(1922),《各行其是》(1924),《我们今晚即兴演出》(1930)以及《像你希望我的那样》(1930)等。他在剧中常常提出一个事实上无法解答的问题,原因是每个角色都有自己的真理观。于是,皮兰德娄对采用科学方法——直接观察现实——探求真理的有效性提出了质疑,他似乎主张“真理”只能是个人的、主观的。

皮兰德娄也关注艺术与自然之间的关系。因为自然界要求不间断的变化,而艺术作品却是永远固定不变的;他发现戏剧才是最合适的艺术形式,因为它的每一次演出都是不同的。于是,他便把戏剧比作活的雕塑。因为在他看来,最现实的戏剧也只能是真理的

428



图 18.23 恩里科·普兰波利尼创作的未來主义哑剧《心灵商人》。1927 年上演于巴黎未来主义哑剧剧院。注意演员和各种非人形状和形式的混合。

歪曲的表现,所以唯一的补救就是创作一种能以变动不居的方式展示现实的哲理戏剧。皮兰德娄使人对他的时代产生了深刻的印象,或许没有任何人能像他那样为普及二战之后的剧作家所信奉的哲学观点做出过那样多的努力。

两次世界大战之间意大利涉及面最广的导演是安东·圭里奥·布拉加利亚(1890—1960),他从1922至1936年一直经营着罗马的德格里独立剧场,在这个剧院的狭小舞台上,他上演了斯特林堡、韦德肯得、雅里、梅特林克、皮兰德娄等等不同风格和流派的作家的一系列作品。他强烈反对明星制,力图创造一种整体性的效果。从1937至1943年,他担任艺术剧院的导演,上演了一系列由现代世界戏剧构成的保留剧目。

但是,由旅行剧团上演的最新作品却构成了本时期意大利戏剧的整体风貌。1936年,在西尔维奥·达米科(1877—1955)的指导下成立了戏剧艺术学院,由此迈出了改革的步伐。该学院的教学内容包括斯坦尼斯拉夫斯基体系以及科波和莱茵哈特的演剧理论和导演方法。学院的教学因二战的爆发而停止,它对戏剧界的影响1945年之后才表现出来。

西班牙剧场与剧作,1918—1940

在1918至1940年这段时间内,西班牙战后最初几年最重要的戏剧家是乌纳穆诺和拜雷-因克兰。米盖尔·德·乌纳穆诺(1864—1936)是西班牙最著名的哲学家之一,他的第一篇戏剧理论著述是《生活的悲剧意义》(1913)。他声称,悲剧产生于人类的非道德欲望

与对其可能性的怀疑之间的冲突,这种观点对第二次世界大战之后的存在主义戏剧贡献甚多。由于存在审查制度,乌纳穆诺的十一部戏剧(其中包括《费德拉》[1917]和《梦的阴影》[1931])直到1950年之后才得到广泛上演。同样,拉蒙·德·拜雷-因克兰(1869—1936)的剧本或许是由于与荒诞派类似,也是到很晚才得到上演许可。拜雷-因克兰的主要在小说领域,他写了不少诗剧、讽刺剧和闹剧,代表作有《神圣的词语》(1913)、《唐弗莱欧莱拉的号角》(1921)和《波希米亚的灯光》(1929)。拜雷-因克兰称自己的创作方法是“荒诞的”,即系统化的变形,以此揭露西班牙生活表面之下的畸形现实。

“'27一代”的出现为西班牙文学带来了全新的气质。“'27一代”出现在1931年之后,尤其在第二共和国时代审查制度放松后为兴旺时期。新一代剧作家的代表人物是洛尔卡和卡松纳。菲德里戈·加西亚·洛尔卡(1898—1936)1920年创作了第一个剧本《蝴蝶的罪恶》,但没有获得成功;此后他又对象征主义、超现实主义、音乐、绘画及西班牙民间文艺产生了兴趣,并写了几部木偶剧。1927年,他的《玛利亚娜·皮内达》由西班牙著名女演员玛格丽塔·克希尔古上演于巴塞罗那,洛尔卡又恢复了对戏剧的兴趣。

但是,洛尔卡的重要作品都出现在与一个由大学生组成的戏剧团体“拉巴拉卡”有了密切合作之后,这个剧团成立于1932年,接受政府资助,目的在于为普通民众尤其是农村观众上演西班牙黄金时代的剧作。在这些纯朴的观众的影响下,洛尔加也将戏剧集中在与黄金时代的戏剧相同的主题——爱与

忠诚上。这一点,在他的主要作品——《血姻缘》(1933),《叶尔玛》(1934)和《伯纳尔德·阿尔巴的家》(1935)——中尤为突出,这些戏剧将诗意的想象与原始的情感相调和,被誉为继黄金时代之后西班牙最好的作品。

429 在许多方面,阿莱汉德罗·卡索纳(1903—1966)的经历都与加西亚·洛尔卡相似。从1931至1936年,卡松纳也在由政府资助的剧团——人民剧团担任导演,在西班牙乡村巡回演出。卡松纳的剧团主要上演短小的幽默戏剧,与洛尔卡一样,他也受到为这些观众写戏的经验的激励。他的代表作《冲上岸的海妖》(1934)及《又成恶魔》(1935)把现实主义同幻想混杂在一起,并以此而闻名。他的全部作品都充满着乐观的情绪,表明在人类面前一切困难都将迎刃而解。

1936年的内战使西班牙戏剧界发生了巨大变化,洛尔卡被杀,卡索纳流亡国外。战争期间,戏剧成了冲突双方的宣传工具。佛朗哥攫取政权后,又对戏剧实行严格的审查。洛尔卡、卡索纳和乌纳穆诺的戏都被禁演,西班牙戏剧又一次进入了与世界隔绝的状态。

1950年之前的拉丁美洲剧场与剧作

二十世纪初,整个拉丁美洲的商业剧院仍由十九世纪后期西班牙和法国传统的轻喜剧、音乐戏剧和情节剧唱主角。演出上也还是依靠欧洲剧团的巡回演出。第一次世界大战终止了这种旅行,也开启了走向独立戏剧运动的道路,仿佛正在步二十年前欧洲戏剧的后尘。但直到世纪中叶,大部分拉美国家才可以宣布拥有鲜明特色的本国戏剧的诞生。

阿根廷

阿根廷就是最早建立有鲜明特色的民族戏剧的国家之一,但该国许多最杰出的艺术家却来自乌拉圭。在“光辉的十年”(1904—1914)中,本国作家上演的剧目达到二百多场,其中既有短小的讽刺剧,也有严肃的多幕剧。但这个时期最著名的还是“小歌剧”(género chico)和自然主义的胜利。“小歌剧”均为短剧,通常配有音乐,表现的是底层社会的令人感伤的生活。由于这些戏剧集中体现了地方色彩,因而在拉丁美洲很是流行,尤其是在阿根廷,到1914年,其特有的短剧形式“小闹剧”(sainete orillero)已经在商业演剧市场中占据了主导地位。擅长这种体裁的代表性作家是阿尔伯托·瓦卡雷扎(1888—1939)。自然主义戏剧都是远离感伤的多幕剧。弗罗伦斯可·桑切斯(1875—1910)出生于乌拉圭,但一生中大部分时间在阿根廷工作,是当时在拉丁美洲最受欢迎的自然主义剧作家。他写了二十多部多幕剧,最著名的作品有《我的儿子是律师》、《移民姑娘》、《报童》(均作于1904年)、《沿溪谷而下》(1905)、《被驱逐》(1906)和《母老虎》(1907)等,这些作品对旧的乡村制度与城市化进程之间的冲突作了考察,乡村制度在日益加剧的移民潮中迅速瓦解,而城市化又导致了贫困和精神的堕落。在布宜诺斯艾利斯,桑切斯的周围有一批较为次要的作家,其中最有名的当属阿尔丰西娜·斯托尼(Alfonsina Storni, 1892—1938),她的剧作如《齐姆贝琳娜》(1900)表明她是当时最具先锋性的作家;格雷戈里奥·德·拉弗雷尔(1867—1928)是位讽刺剧作家,作品有《夏日狂人》(1905)和《峡谷的妇女》

430 (1908)。但阿根廷本时期多产的多面手作家是恩里克·加西亚·贝洛索(1880—1938),归于他名下的剧本超过二百个,体裁各异,风格多样,其中最著名的是《电车售票员加比诺》(1898)、《日蚀》(1904)、《库勒皮娜妈妈》(1916)和《巴黎探戈》(1913)。他的许多剧作后来都改编成了电影。

在一次大战前后,移民社团、工会和社会福利机构也开展了戏剧活动,从中涌现出所谓“本土怪诞剧”(grotesco criollo),它将“小闹剧”(Sainete orillero)与自然主义戏剧中缺乏多愁善感的特色融为一体。阿曼多·迪谢波洛(1887—1971)的《毁灭》(1923)被公认为这一形式的开创之作,剧中反映了由于主流社会忽视移民的遭际,导致他们的梦想一步步被粉碎。

人民剧院于1925年由莱奥尼达斯·巴莱塔组建后,迅速成为当时最优秀的独立剧团,巴莱塔在这个剧院上演了著名小说家罗伯托·阿尔特(1900—1942)的剧本《残酷的塞维力欧》(1936)、《幽灵制造者》(1936)和《荒岛》(1938),均为表现主义的实验性作品。独立剧院还将科克托、皮兰德娄和奥尼尔的作品引入了阿根廷。最终,不仅在阿根廷出现了五十多家类似的剧院,而且在整个拉丁美洲都可以看到这种剧院的身影。当三十年代初期的大萧条危及南美洲时,各国政府开始给予部分剧团以资助,阿根廷的喜剧院(1936,1943年更名为布宜诺斯艾利斯市立剧院),就是政府和艺术有效合作在拉丁美洲的一个早期范例。

巴西

由于对法国文化精华的持续推崇,民族戏剧在巴西的发展遇到了阻碍。

亚马逊州首府马瑙斯的亚马逊剧院就是一个典型。该城深入亚马逊丛林900英里,1896年,当地富裕的橡胶种植园主修建了一座豪华的法国式歌剧院。为了增强身临其境的幻觉,观众厅的天花板所绘乃是从埃菲尔铁塔下仰望天空的图画。剧场主厅有250个座位,另有450个座位分布在三层的九十多个包厢中。当时许多一流的巡演剧团都应邀到这个边区胜地演出,直到1920年代初期橡胶业不再繁荣为止。但是,这些戏剧活动对本国戏剧的发展毫无作为(不过,亚马逊剧院还是在1965年成为国家遗产)。由于法国戏剧影响巨大,活报剧(revistas)也极受欢迎,其中,政治性讽刺内容相当突出,瓦加斯独裁政权遂从1937年开始对这类戏剧进行审查。

虽然在其他艺术领域内巴西站在实验的前列,出现了表现主义、未来主义、超现实主义和其他非现实主义的形式,但这些实验却没有对本国的戏剧产生影响。独立剧院如二十年代前期由阿尔瓦罗·莫雷伊拉组建的玩偶剧院和喜剧院(1922)的斗争都未立即取得成效。奥斯瓦尔德·德·安德拉德(1890—1954)的《烛王》或许是当时最享盛誉的现代主义作品,但即使是独立剧院也没有上演这部戏。约拉希·卡马戈(1898—1973)的《愿上帝报答你》(1932)是当时巴西最成功的戏剧。它激起了对资产阶级价值观的极左批判(这在当时的南美洲极为流行)。但除此之外,该剧却是一部非常传统的主题式戏剧。佩德罗·布洛克(1914—2004)虽然明显受到皮兰德娄的影响,也同样地固守传统;但他的作品曾在1950年代在百老汇上演,有的还被改

编为早期的电视肥皂剧。

直到1940年,随着“喜剧人剧院”的建立,非现实主义的舞台技术、设计和编剧术才逐渐出现成功的作品。波兰导演兹比格涅夫·吉耶姆宾斯基(1908—1997)于1941年加入该剧团,给巴西舞台带来了德国表现主义的第一手经验。他导演的《婚纱》(1943)由内尔松·罗德里格斯(1912—1980,现在被公认为巴西最伟大的剧作家)编剧,一般被认为是巴西现代戏剧的开端。喜剧人剧院的创新也得到了其他早期独立剧团如匹拉姆布库业余剧院、大学剧院、巴西学生剧院以及巴西第一家黑人剧院——黑人实验剧院的支持。如同在阿根廷一样,它们之后又有许多追随者,其中有影响的是巴西喜剧院,它于1948年在圣保罗开办,1954年又在里约热内卢(这里的演出市场较为保守)开设了第二个剧团。

墨西哥

墨西哥戏剧的发展由于1910年革命而延迟;革命后上台的改革派政府却不曾给政治局面带来任何真正的稳定,这种状况一直延续到1934年拉萨罗—卡德纳斯赢得大选才结束,不过,最动荡的时期还是在1920年之前。墨西哥城的国立剧院的遭际就是墨西哥戏剧受抑制的极好证明。1900年,它在主城区的改造计划中被拆毁;重建工作始于1905年,但由于政局不稳,直到1934年才告完成,而等到第一家国内剧团在这里上演戏剧,则已是1974年。古老的第一剧院1900年翻新,但在二十年代后期却只有周末才开放,1931年又毁于大火,从此再也没有重建。革命前,在首都和外省曾有几个较小的剧院,其中包括“艺术之国”的圆形剧场

(1912),革命年代照常开放的剧院独此一家。二十年代前半叶最值得注意的倾向是剧场逐渐变成了电影院,不过这一点在全世界都是同样的。

无论是在漫长的革命年代之前还是之后,说唱剧(Zarzuela)和各类小型喜剧在商业演剧领域一直处于主导地位。和其他拉美国家一样,自然主义戏剧在正统戏剧中是最成功的形式。马尔切利诺·达瓦洛斯(1871—1923)是采用墨西哥题材进行创作的自然主义剧作家。他的作品如《瓜达卢佩》(1903)、《他们走过去了》(1908)、《老人》(1911)和《鹰和星》(1916)等都是对墨西哥社会生活的批判。但最能表达底层社会愿望的是费德里科·甘博亚(1864—1939)的《土地的报复》(1904),剧中的人物形象代表着即将到来的革命的核心力量。

1920年代,墨西哥戏剧界对前哥伦布时代的戏剧和民间演出的兴趣开始复苏。民间剧院和露天的圣胡安·特奥蒂瓦坎剧场1921年落成,它们都是专门上演前哥伦布时代舞蹈的场地。为促进本国舞蹈和音乐的演出,1923年建成了蝙蝠剧场。在共和国教育部的领导下,各省也为实施文化项目而建起了露天剧场,该项目旨在推动将民间戏剧用于教育目的。但通常认为,二十年代的正规演出一直处于低潮。

在本时期,有一些剧团也为自己规定了上演墨西哥戏剧的任务。早在1923年,著名的演员经理人马丽娅·特雷扎·蒙托亚(1898—1974)得到市政府的资助,组织过一次墨西哥戏剧季。1925年,又有七位墨西哥剧作家(即著名的“七作家小组”)接受欧洲先锋派的影响从事剧本创作。这个小组

431

的大部分剧本都由墨西哥喜剧院上演，这家剧院是由剧作家阿马利娅·冈萨雷斯·卡巴莱罗·德·卡斯蒂略·勒东于1922年组建的，不过该剧院要成为一个重要的演出机构还需等到数年之后。但是，墨西哥喜剧院演出最成功的剧目还不是七人小组的作品，而是卡洛斯·迪亚兹·杜弗(1861—1941)的《商人父亲》(1929)，它是第一个连续演出达一百场以上的墨西哥戏剧。

墨西哥最有影响的实验戏剧是1928年从尤利西斯剧院开始的，这家大型业余剧团在财政上得到了著名文学家安东尼埃塔·里瓦斯·莫尔卡多(1900—1931)的后人们的支持，由著名剧作家塞莱斯蒂诺·格罗斯蒂萨(1904—1967)领导，但他们的实验性作品的创作灵感主要来自萨维尔·维劳鲁提亚(1903—1950)和萨尔瓦多·诺沃(1904—1974)两位剧作家，他们同属于当时最重要的教育家、导演和剧作家行列。在墨尔卡多自杀后，尤利西斯重新组建为方向剧院(1932)。这家剧院上演了大量用墨西哥西班牙语翻译的欧洲先锋派戏剧；还得到了数目可观的政府资助，用于一个培训项目，培养了许多日后成为戏剧界中坚力量的艺术家。这个剧团两位最重要的人物是剧作家兼导演维劳鲁提亚和罗多尔夫·乌西里(1905—1979)。他们俩都曾在耶鲁大学师从贝克教授。维劳鲁提亚回国后，致力于先锋戏剧创作，尤其关注潜意识和人类的复杂关系。在方向剧院期间，他写了五部《世俗剧》(1933—1937)和一些中产阶级喜剧，其中包括《不在场的人》、《时间已到》和《简短些》(均作于1934年)。但他最重要的作品《死神的邀请》(1940)和《常春

藤》(1941)都作于剧院关闭之后和他自己的墨西哥剧院(1943)开办之前。维劳鲁提亚是同时代最具实验性的反现实主义作家，但他也以根据欧里庇得斯的《希波吕托斯》改编的《常春藤》一剧开启了拉美作家改编古希腊作品的风气。乌西里的实验性虽然稍弱，但是作为一名编剧兼导演，他更加具有主动性和独立性。他关心的是由于民族自信心的缺失而导致的社会问题，他认为这些问题的根源就在于长期的殖民统治。而对女性的歧视是这段历史的最令人发指的结果，它造成了两性关系中的伪善，这正是他充满智慧的大部分讽刺戏剧的批判焦点。他的剧本《做手势的人》(有时也叫《冒名顶替者》，写于1937年，但直到1947年才上演)的主人公是一个二流的历史教授，他假冒一个被人为早已经死了的重要的革命领导人。这出戏对那些不戴上面具就无法生活下去的无能的人进行了谴责，却被同时代许多人解释为对革命的批评，所以首演不久就被禁演。今天，这部作品被认为是现代墨西哥最重要的剧本之一。他的另一部剧作《影之王冠》(1943)上演于1947年，也被公认为墨西哥的经典戏剧。在该剧中，他通过马克西米利安皇帝倒台这一事件，考察了历史对现实的影响这一主题。后来他又以这个主题创作了描写阿斯特卡皇帝夸胡特默埃的《火之王冠》(1960)和描写瓜达卢佩圣母的《光之王冠》(1963)。他总共创作了三十九部戏剧，包括《使徒》(1931)，《女人不会创造奇迹》(1939)和《又是春光》(1945)。他在1940年创办了午夜剧场，声称不要政府津贴，但是一个演出季后，试验就失败了。乌西里还是一位重要的戏剧评

论家、知名的大学教授、外交官,他还写了几部关于墨西哥戏剧史的重要著作。

1930年代的另一位重要人物是胡里奥·博拉丘(1909—1978),他组织了一系列工人戏剧,他不仅努力保证这类组织成为财政资助的第一位的对象,还到外省演出,让那里也能看到第一流的实验性剧作。博拉丘后来成为墨西哥电影业的重要人物。到1940年代,工人戏剧运动被何塞·德·赫苏斯·阿塞维斯(1916—1962)和航向集团接管。关桑托(1905—1966)也很有影响,他是日本人,曾师从斯坦尼斯拉夫斯基,并与梅耶荷德一道工作过五年,1939年移民墨西哥。他组建了改革剧院(1948),主张“人民戏剧为人民”,他的主张赢得了很多人的呼应。桑托协助训练了一批演员,许多人在二十世纪后半叶都成了墨西哥戏剧的骨干。

其余拉丁美洲国家的戏剧发展模式与我们此处所概述的相同,但是他们的步子更慢,直至1950年之后仍以自然主义戏剧和轻喜剧为主。

史料举隅

研究戏剧史的途径之一是考察艺术实践当中体现出来的艺术理论。在二十世纪,各种艺术运动如走马灯一般此起彼伏,所以,采用这种方法将是最有帮助的。尤其是1910到1925年间,更是流派纷呈,而且许多运动的观念和技巧一直影响到1960年代。由于现代艺术运动通常都建立在陌生的前提基础上,所以在那些不了解其目的的人看来,它们都难免有悖常理、异乎寻常、晦涩难懂之讥。因此,要想真正理解这些艺术运动,就必须研究它们的理论前提;只有这样,我们才能理解,为什么他

们要那样描绘人类经验。理解不一定能让我们喜欢这类艺术作品,但它能防止我们因不甚了了而妄下判断;它还能帮助我们理解导致现代剧场中的种种极端现象的动力究竟何在,为什么“出新”会成为一项艺术原则和主要目的。

第一次世界大战刚刚结束时,对戏剧影响最大的当属表现主义运动。约翰·威力特的《表现主义》(1970)一书对表现主义作了极好的概述,但是这个运动的理论被译成英文的却很少。下面是伊凡·高尔1918年所写宣言中关于一种新的“超戏剧”的论述的摘要:

[表现主义将要描绘]人类对一切事物的抗争,无论它们的外形是无生命的还是有生命的,无论它是在我们的周围还是在我们的内心……每一个作者都必须承认,存在着一些五种感官无法达到的领域。……他的第一项任务就是摧毁所有的外在形式。……人和对象应该尽可能地彼此剥离干净,然后透过放大镜来观看,以获得更加强烈的效果……戏剧不应该把自己局限于“现实”生活;当它了解了隐藏在事情背后的真相,就应该“超现实”。纯粹的现实主义是文学所犯下的最严重的错误……艺术如果希望发挥教化、改良的作用,或期冀以任何方式发挥功效,必然会伤害普通人……使他重新回到孩提时代。要做到这一点,最简单的就是通过怪诞的方法……因此,新的戏剧必须运用与古代的面具等效的技术手段……用留声机来扭曲声音,面具……可以通过形体的扭曲来反映角色内心的扭曲……就最能够达到这种目的……我们所要寻求的就是超戏剧。

伊凡·戈尔,《不死的人》序言(科隆,1920)

未来主义没有像表现主义那样立刻产生反响,但他们在宣言中所提出的思想却预告了未来的发展。以下就是颂扬合成戏剧的宣言中的部分内容:

未来主义颂扬合成戏剧,因为……

4. 合成戏剧是今天唯一借助电影的无数场景丰富自己的表现力的戏剧,因为不如此就无法呈现这种奇观……

5. 合成戏剧……自然地产生了我称之为“未来主义奇观”的景象,这些由包括所有光、声、噪音和语言在内的现代技术产生出来的景象,连同它们的神秘和不可言说一直延伸到我们的意识中最隐幽的部分……

8. 合成戏剧是唯一要由观众合作的戏剧。它不像一个愚蠢的隐秘刺探者那样静止不动……它的行动同时在舞台、包厢、观众席里展开。

16. 合成戏剧摧毁了我们有关视角、比例、时间、空间的一切观念……

433 “合成戏剧”1913年9月29日。选自《马里内蒂作品选》,编选及导言写作 R. W. 弗林特(纽约,1971), 116—122

两次世界大战之间最有影响的戏剧理论家是贝托尔特·布莱希特和安托南·阿尔托。他们同样不喜欢传统的、现实主义的戏剧,在这方面他们没有区别,但是他们的分歧在于他们对理想剧院的概念是不一样的。布莱希特

的戏剧理论经过多年才成形。(约翰·威利特的《布莱希特论戏剧》中汇总了他的理论文章。)也许他的《戏剧小工具篇》最为系统的论述了他的戏剧观点。在文章中,布莱希特直言不喜欢传统戏剧,因为他认为传统戏剧麻痹了观众,使他们相信社会情况是固定不变的,他主张把观众和舞台事件“陌生化”,用这种方法代替已有的传统戏剧,这样观众就可以批判地评价这些戏剧事件了:

42. ……陌生化的反映是这样一种反映:对象是众所周知的,但同时又把它表现为陌生的……

43. ……新的陌生化只给可以受到社会影响的事件除掉令人信赖的印记,在今天,这种印记保护着它们,不为人所介入。

47. 为了制造陌生化效果,演员必须放弃他所学过的一切能够把观众的共鸣引到创造形象过程中来的方法。……

48. 演员一刻都不允许使自己完全变成剧中人物。……他只须表演他的人物……

74. 这样看来,戏剧艺术的一切姊妹艺术在这里的任务,不是为了创造一部“综合性艺术品”,从而全都放弃和失掉本身的特点,相反,他们应该同戏剧艺术一起,用不同的方法来共同完成任务;他们相互之间的关系在于彼此陌生化。^①

“戏剧小工具篇”,《布莱希特论戏剧》,约翰·威勒翻译,(纽约,1964),179—205

① 《戏剧小工具篇》,张黎译,《布莱希特论戏剧》第22—24页,第29页,中国戏剧出版社1990年版。——译注

后来布莱希特又试图明确表达对于表演中的陌生化效果的立场。他写道：

那些没有受过教育的头脑这样理解表演(显示)与体验(移情)的矛盾,好象在演员的工作中不是采用这种方法就是采用那种方法(或者按照《小工具篇》里说的只是表演,或者按照老方法那样只是体验)。实际上,当然是两种对立的方法(过程)在演员的工作中结合在一起。……从两种对立因素的斗争和对峙中,从它的深处,演员求得他自己的结论。^①

“戏剧小工具篇补遗”,《布莱希特论戏剧》第276—278页

阿尔托关于戏剧的主要文章都集中在《戏剧及其重影》一书中。以下是其中《残酷剧团(第一次宣言)》一文的节选：

戏剧要恢复本来面目,也就是说,成为真正的幻觉手段,就必须向观众提供梦幻的真正沉淀物,使观众的犯罪倾

向、色情顽念、野蛮习性、虚幻妄想、对生活及事物的空想甚至同类相食的残忍性都倾泻而出,不是在假想的、虚构的范畴,而是在内心范畴。

任何演出都包括……呼喊、呻吟、幽灵幻影、意外、形形色色的剧情突变、参考某些礼仪模式的神奇美丽的服装、灿烂耀眼的灯光、咒语般悦耳的声调、……运动的形体节奏——其渐强与渐弱与大家所熟悉的运动的脉搏相吻合……

我们取消舞台及剧场大厅,而代之以一个唯一的场所,没有隔板、没有任何栅栏,……在观众和演出、演员和观众之间将建立直接交流,因为观众位于演出中心,被演出所包围、所渗透。

没有布景,也不需布景……

我们不上演写成的剧本,而是围绕主题,已知的事件或作品,试图直接导演……

如果演出的基础不包含残酷因素的话,那么,戏剧是不可能的。我们今日处于蜕化状态,必须通过肉体才能使形而上学再次进入人们的精神中。^②

安托南·阿尔托《戏剧及其重影》, M. C. 理查兹翻译(纽约,1958)

① 《戏剧小工具篇补遗》,张黎译,《布莱希特论戏剧》第43页,中国戏剧出版社1990年版。——译注

② 安托南·阿尔托《残酷戏剧——戏剧及其重影》,桂裕芳译,第88、90、92、93、95、96页,中国戏剧出版社1993年。——译注

19. 二十世纪前期的英语戏剧



第一次世界大战给英国戏剧带来了一系列变化。演员-经理人制度几乎全部取消,代之而起的是商业性的演出人和长轮制。例如,1900年以后一直专门上演莎士比亚戏剧的特里剧院,从1916年起便改演《朱勤昭》——《阿里巴巴与四十大盗》的音乐剧版,其场次竟达2238场。一次大战结束后,美国逐渐成为世界强国,它的剧作家和其他戏剧专业人才首次在欧洲赢得了广泛认可。此外,加拿大、澳大利亚和新西兰的戏剧也在继续探索自己的特色。

英国剧场,1914—1939

战争期间最重要的事件当是“老维克”剧团改头换面,变成了英国古典戏剧的主要演出团体。该剧团始建于1818年,原名皇家科堡剧团,后来改名为皇家维多利亚剧团,1880年由爱玛·孔斯更名为老维克。爱玛是一名社会改革家,她将剧院改成了“禁酒杂耍剧场”。1897年,孔斯小姐的外甥女莉莲·贝丽斯(1874—1937)开始协助

其姨母;1912年孔斯去世,贝丽斯继任老维克经理,同年,老维克获得上演戏剧(而不仅仅是经营杂耍剧场)的许可证。此后,它既上演话剧,也上演歌剧。但直到1914年,莎士比亚才成为该剧团保留剧目的核心。在战争年代,剧目的上演由本·格里特(1857—1936)指导,他沿袭弗朗克·本森的传统,长期在英美两国以极简化的布景演出莎士比亚作品。

战争结束后,罗伯特·阿特金斯(1888—1972)接替了格里特的职位,时间是1920至1925年;其后是安德鲁·莱伊(1887—1957),任职到1929年,再其后是哈尔克特·威廉姆斯(1880—1957),任职到1934年。在这些年中,老维克上演了莎士比亚的全部剧作,有的甚至上演多次。1931年,老维克剧团兼并了萨德勒斯威尔士剧院,又得到了由尼内特·德·弗洛娃(又名埃德里斯·斯坦尼斯,1898—2001,曾在佳吉列夫剧团接受训练,后来组建自己的芭蕾舞学校)指导组建的芭蕾舞团。从

1931至1935年,歌剧团、芭蕾舞团、话剧团轮流在位于伦敦贫困的西南部郊区的老维克剧院和坐落在伦敦贫困的东北部郊区的萨德勒威尔斯剧院两处上演;由于这种安排太麻烦,后来便将话剧固定在老维克剧院演出,萨德勒威尔斯剧院专演歌剧和芭蕾。萨德勒威尔斯芭蕾舞团后来成为英国最优秀的芭蕾舞团,二次大战结束后,更被敕封为皇家芭蕾舞团;其歌剧院则逐渐演变成现在的英国国家歌剧院。

贝丽斯小姐于1937年去世后,人们担心老维克剧院从此关闭,蒂龙·古思里(1900—1971)被指定为管理者,他对剧场的经营管理一直持续到1945年,取得了巨大的成功。古思里于1924年首次登台,不久后改任导演。他在伦敦的首次亮相是在1931年,但他战前最成功的作品却是在老维克导演的。作为导演,古思里最知名处是他对经典作品的全新阐释(但有些批评家认为只不过是怪诞而已)以及演出中多变而充满生趣的舞台调度。到1939年,老维克已是英国最负名望的剧团。拥有自己的剧场,有固定的剧团,有一套能以合理的票价提供最佳演出的政策,老维克为全国戏剧界树立了标杆。

在两次大战之间,伦敦还有几家剧院也为表演水平的提高做出了贡献。其中最重要的是抒情剧院和大门剧院。位于汉莫史密斯的抒情剧院是在杂耍剧场的全盛时期修建的郊区剧场之一,当奈杰尔·普莱费尔(1874—1934)租下它时,剧院正处于艰难时刻。普莱费尔上演的剧目多种多样,但代表性的还是复辟时期和十八世纪的作品,最著名的是《乞丐的歌剧》(该剧于1920年开始上演,一直上演了1463场)、《如此世

道》(1924)、《情敌》(1925)、《花花公子的策略》(1927)和《乡村之恋》(1928)。他的大多数演出都极具装饰性,演出风格则是讽刺性的。抒情剧院一度成为伦敦最时髦的剧场,但由于普莱费尔的手法日益僵化,遂逐渐疏远了观众,1932年,剧团只得解散。但抒情剧院的剧团仍以其风格追求为人所知,这种风格是由克劳德·罗瓦特·弗雷泽(1890—1921)首先确立的,他对色彩和时代主题的敏锐感受力给了他人以深刻的影响。

大门剧院由佩特·戈德弗雷(1899—1971)于1925年开办,他原是一名杂耍戏班的小丑演员,后来也在莎士比亚剧中扮演角色。起初,他租了一个可上演戏剧的大厅,却无法申请到许可证,只得将剧院当作私人俱乐部经营。他在九年当中上演了三百五十多部戏剧,最具特色的是表现主义戏剧或带有心理分析倾向的作品。他将景片摆在黑色布条之前,制造奇特的灯光效果,采用风格化的表演技术,进而成为表现主义在伦敦的代表人物。1934年,大门剧院让渡给诺尔曼·马歇尔(1901—1980),他上演了许多过去被查禁的剧目,还在与观众密切互动的滑稽表演方面做了许多努力。不过这种形式到1920年代之后就衰退了。

在伦敦以外的几个重要剧团中,最优秀的当推伯明翰保留剧目剧团,在巴里·杰克逊(1879—1961)的指导下,它在1913至1935年间上演了大约四百个剧目,其范围包括戏剧史上各个历史时期。从1922至1934年,杰克逊还在伦敦上演了四十二部戏,虽然远离商业模式,但许多剧目都在票房上获得了相当的成功。通过《哈姆莱特》(1925)、



图 19.1 诺维奇演员在英国诺维奇麦德马凯特剧院开幕式演出《皆大欢喜》(1921)中。瓦尔特·芒克导演。

《麦克白》(1928)、《驯悍记》(1928)等作品的演出,杰克逊开启了时装演出莎士比亚的风气。1935年,杰克逊将剧院的所有权交给伯明翰市政府,遂使这个剧院成为英国第一家市民剧院。

杰克逊还在1929年创办了马尔文戏剧节,此举对夏日戏剧节运动起到了极大的推动作用。1939年之前,马尔文戏剧节主要由伯明翰保留剧目剧团主办,一直没有清晰的政策,有时专门上演某一特定时期的戏剧,有时又上演某一特定作家——特别是萧伯纳——的作品。但无论是什么作品,演出水平都很高。从1939到1949年,戏剧节没有举行。

另外两个外省剧团——剑桥节日剧团和牛津保留剧目剧团——也很出色。剑桥节日剧团由泰伦斯·格雷创办于1926年,他们的公开目标是要弱化现实主义的表演和制作,这一政策得到了自始至终的贯彻。他们的剧场没有幕布,没有舞台台口,没有乐池。布

景通常只是在圆形图景前放置几个斜面或其他类似的结构,再打上不同形式的灯光。演员的表演常被描述为“舞蹈式”,通常是高度风格化的。格雷认为,剧本只不过是导演即兴创作的一个借口。他让《罗密欧与朱丽叶》的演员穿上弗拉门戈舞蹈的服装,让《第十二夜》中的一些人物穿上溜冰鞋,又让



图 19.2 老维克剧团1934年上演的《暴风雨》。后边是查尔斯·拉夫顿扮演的普罗斯佩罗;前左为艾尔沙·兰彻斯特扮演的阿利埃尔。伦敦不列颠戏剧博物馆德贝汉陈列室提供。



图 19.3 汉莫史密斯抒情剧院演出《乞丐的歌剧》。布景设计克劳德·罗瓦特·弗雷泽。拱形布景贯穿全剧，景片更换在此之后进行。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

《威尼斯商人》中的法官手里拿着溜溜球玩具。格雷的演出激起了许多反对意见，但在当时却影响甚微。这个剧院在 1933 年关闭。

牛津保留剧目剧团在 1923 至 1929 年间的负责人是 J. B. 费根 (1873—1933)，该团每年上演二十一部戏剧，剧目选自不同国家的各个历史时期。紧张的日程安排意味着演出常常是粗糙的，但所有的演出都活力充沛且表演流畅。布景几乎不用，因为剧院只有一个狭小的舞台；但舞台的台口较大，大部分表演都在这里进行。这个剧团的重要性还体现在它的众多青年演员，最著名的有蒂龙·古思里，约翰·吉尔古德，雷蒙德·马赛，弗洛拉·罗伯逊，格伦·拜厄姆·萧都是在费根的指导下走上舞台的。

埃汶河畔斯特拉福的莎士比亚戏剧节在 1919 年恢复后也赢得了声誉。直至 1934 年，该戏剧节的大部分剧目

都是由 W. 布里奇斯-亚当斯 (1889—1965) 导演的。他的工作条件极其不利，没有车间，没有现成的服装道具，演出政策由戏剧节组委会掌控。即使这样，布里奇斯-亚当斯仍被要求在连续六个晚上公演六个剧目。1926 年，剧院毁于大火，直到 1932 年才得以重建，在这段时间内，演出只得移到一家电影院进行。新剧院的观众大厅相当令人满意，可惜舞台却是程式化的画框结构，平面转台无法全部转到后面，升降舞台也只能下降八英尺。由于剧场粗制滥造，后来不得不进行多次改造。布里奇斯-亚当斯 1934 年辞职，直到 1942 年才由 B. 伊登·佩恩 (1881—1976) 接任。佩恩最具特色的演出仍是珀尔风格——复原莎士比亚式舞台和伊丽莎白时代的服装。其余导演中，最著名的是西奥多·科米萨尔热夫斯基，他对经典剧目作了全新的阐释。他导演的《威尼斯商人》采用了意大利喜歌

剧的手法,《温莎的风流娘儿们》大量运用了维也纳华尔兹的动作。伦敦的批评界大都不喜欢斯特拉福德剧团,在二次大战之前,该团得到的评价一直不高。

437

在这些年中发展起来的业余实验剧团(即美国所谓“小剧场”)中,诺维奇剧团(1910—)当属影响最大者。该团由瓦尔特·纽金特·蒙克(1878—1958)领导,他是一名职业导演,曾和威廉·珀尔一道接受专业培训,并于1911至1913年在都柏林阿贝剧院为叶芝工作。1921年,蒙克在诺里奇建造了麦德马凯特剧院,这是第一座依照伊丽莎白时代的室内剧场格局建造的剧院。在这个剧院内,他成功地将珀尔的舞台理论应用于数量繁多的各类戏剧,并且对W. 布里奇斯-亚当斯、奈杰尔·普莱费尔、巴里·杰克逊、蒂龙·

古思里等多名导演产生了影响。1929年,诺里奇在第一届坎特伯雷戏剧节上



图 19.4 大门剧院上演凯泽《从清晨到午夜》。佩特·戈德弗雷导演。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆恩多芬陈列室提供。



图 19.5 马尔文戏剧节上演的《加莫尔·戈东的针》。布景设计保罗·舍尔文。选自《戏剧艺术》(1933)。

演的《每个人》赢得了国际声誉。休·亨特(1911—1993)于1933至1934演出季执导诺里奇剧团,1935年转往阿贝剧院,1946年又转往布里斯托尔老维克剧团,1949年到老维克剧团。(1955年,亨特就任澳大利亚悉尼伊丽莎白戏剧信托公司首任导演。)但到第二次世界大战结束时,诺里奇剧团这类业余演剧团体的黄金时代便一去不复返了。

这一时期涌现了许多优秀演员。女演员中最优秀的当推西比尔·桑代克(1882—1976)和伊迪丝·埃文思(1881—1976)。桑代克在本·格里特的剧团开始演艺生涯,1914年后常在老维克剧团演出;1920年代她扮演的最著名的角色是萧伯纳《圣女贞德》的主人公,而她所涉猎的剧目则从古希腊悲剧到现代喜剧,几乎无所不包。埃文思从珀尔的剧团开始演艺生涯,她在抒情剧院上演的《如此世道》中扮演米拉曼特一角,为她赢得了荣誉。她还频繁出现在老维克剧院、马尔弗戏剧节以及伦敦

的多家商业性剧场里。其他杰出的女演员还包括莉莲·布雷斯韦特(1873—1948),玛丽·坦皮斯特(1864—1942),弗洛拉·罗伯逊(1902—1984),戈特鲁德·劳伦斯(1898—1952)及佩吉·亚什克罗夫特(1907—1991)。

男演员中,最重要的是约翰·吉尔古德(1904—2000),他1921年首次登台,1934年因扮演哈姆莱特而赢得广泛声誉,此后不久又成为英国的主要导演之一。1937—1938年演出季,他租下了女王剧场,组建了包括佩吉·亚什克罗夫特、迈克尔·雷德格雷夫和阿列克·吉尼斯在内的剧团,上演了一批经典保留剧目。到第二次世界大战爆发时,吉尔古德已被公认为英国最优秀的演员兼导演。其他的杰出演员还包括:塞德里克·哈德维克(1893—1964),他在1922年后曾与巴里·杰克逊有过密切合作;唐纳德·沃尔菲特(1902—1968),曾带着自己的剧团在老维克剧院和斯特拉斯福演出;毛里斯·埃文

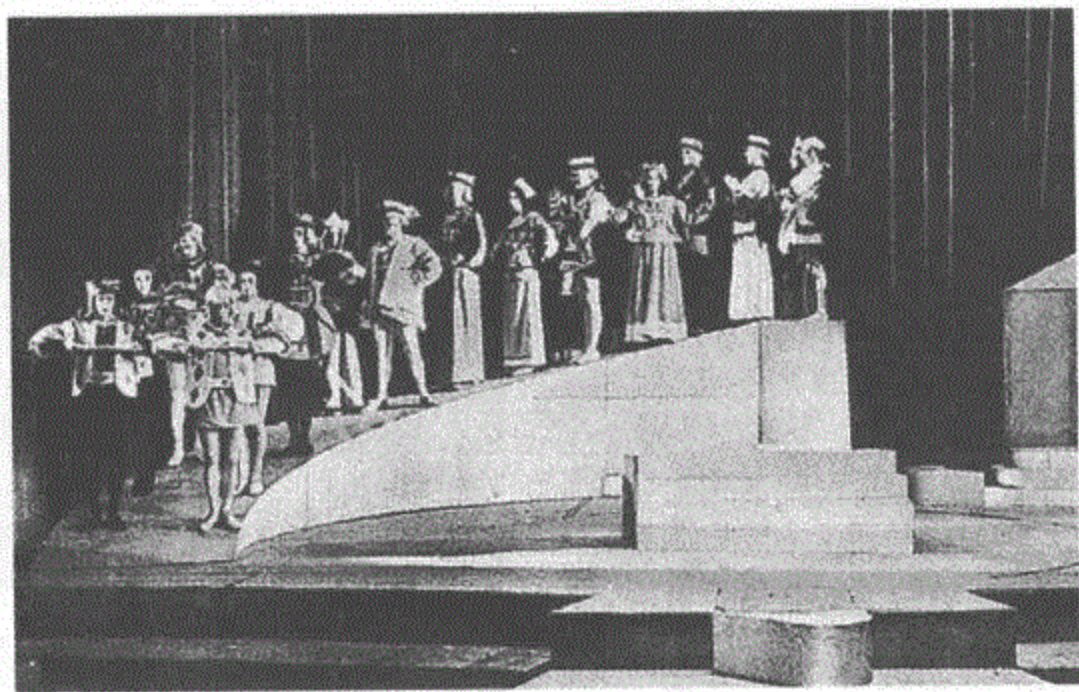


图 19.6 剑桥节日剧团 1931 年上演的《亨利八世》。泰伦斯·格雷导演。注意抽象式舞台和扑克牌式服装。



图 19.7 1935 年吉尔古德导演的《罗密欧与朱丽叶》，劳伦斯·奥利弗扮演罗密欧，伊迪斯·埃文思扮演保姆，约翰·吉尔古德扮演茂丘西奥。选自选自《戏剧艺术》(1936)。

思(1901—1986)，曾在泰伦斯·格雷剧团和老维克剧团演出，1935 年前往美国。一批将在战后取得更大成就的年轻人也开始崭露头角：劳伦斯·奥利弗(1907—1989)先后在伯明翰保留剧目剧团、吉尔古德剧团和老维克剧团演出；迈克尔·里德格拉夫(1908—1985)1934 年后开始登台；拉尔弗·里查森(1902—1983)；阿列克·吉尼斯(1914—2000)1934 年首次登台；安东尼·奎尔(1913—1989)1931 年以后出现在舞台；格伦·拜厄姆·萧(1904—1986)曾参与牛津保留剧目剧团和吉尔古德剧团的演出。

英国与爱尔兰剧作，1914—1939

两次世界大战之间，重要的剧作家出现得很少，但仍有许多老剧作家如萧伯纳、巴里、高尔斯华绥、皮内罗等还在继续创作。1920 年代，有三个作者——毛姆、劳斯代尔、科瓦尔德——在计谋喜剧方面崭露头角。萨默塞特·毛姆(1874—1965)从 1904 年第一

个剧本问世起，直至 1933 年都一直是英国最丰产的剧作家。他的主要成就体现在风俗喜剧上，在《比我们高贵的人》(1917)，《周而复始》(1921)，《忠实的妻子》(1927)，《养家活口的人》(1930)等剧中，充满讽刺意味的幽默和过人的主题思想保证了作品的结尾不落窠臼。与毛姆齐名的弗里德里克·朗斯代尔(1881—1954)则以有趣的情境和逗人捧腹的对话名噪一时，其作品有《切尼太太的最后一次》(1925)，《不满意包退货》(1927)和《公路》(1925)。诺埃尔·考沃德(1899—1973)的作品则体现了战后的时代精神，《堕落的天使》(1925)，《花粉热》(1925)，《苦乐参半》(1929)，《私生活》(1930)等剧作中，打破程式化的戏剧行动与出人意料的机智巧妙地结合在一起。

在严肃剧作家中，最突出的是 J. B. 普里斯特利(1894—1984)。他于 1932 年开始创作剧本，处女作是《危险的角落》，继而在 1937 年和 1946 年创作了《时间与康威兄弟》和《督察的电话》。普莱斯特里最拿手的是善于利用时间的压缩或扭曲手法来展现人物性格和思想观念。至于感伤剧和情节剧一派，埃姆林·威廉斯(1905—1987)可能是最成功的一位。继两部感伤剧《暗杀计划已定》(1933)和《黑夜必定来临》(1935)之后，他又推出了讲述一个威尔士教师和她的明星学生的故事的感伤剧《绿玉米》(1938)。

这一时期还有人在复苏诗剧方面进行过尝试。戈登·博顿利(1874—1948)写了《李尔王的妻子》(1915)、《劳迪斯和达奈》(1930)，W. H. 奥登(1907—1973)和克里斯托弗·衣修午德(1904—1986)合作创作了《皮下的

狗》(1935)和《F6 的口音》(1936)。但这类作品中最成功的当是 T. S. 艾略特(1888—1965)根据托马斯·à·贝克特的殉难故事创作的《大教堂凶杀案》(1939)。艾略特的作品还有《家庭团聚》(1939)和战后创作的若干部诗剧。但总体上看,复苏诗剧的努力成效甚微,主要原因不是人们反对诗剧,而在于创作成绩不显著。

439 时事讽刺剧是两次大战之间最受欢迎的戏剧形式,C. B. 科克伦(1873—1951)是这种形式最著名的演出人,他1914年开始从事“小剧场时事讽刺剧”的演出,从1918到1931年,他的时事讽刺剧演出规模更大,演出次数也更加频繁。安德烈·夏洛特(1882—1956)在1916至1923年间也上演了许多时事讽刺剧,并成就了著名演员贝特里斯·丽莉(1895—1989)。小剧场时事讽刺剧1930年代在大门剧院复苏,著名的剧作家是赫伯特·法杰恩(1887—1945),著名演员是赫迈厄尼·金戈尔德(1897—1987)。



图 19.8 1935 年伦敦水星剧院上演 T. S. 艾略特的《大教堂凶杀案》。E. 马丁·布朗导演。罗伯特·斯皮埃特扮演贝克特。伦敦,不列颠戏剧博物馆德本汉姆陈列室提供。

英国卷入一次大战,为爱尔兰摆脱英国统治提供了机遇。尽管1916年的起义被血腥镇压,但独立的呼声越来越高。1919年,爱尔兰宣布成立共和国。在经历了三年武装冲突后,终于在1929年达成协议,除北方六郡之外,英国承认爱尔兰独立。

这场斗争为爱尔兰最重要的战后剧作家塞安·奥凯西(1884—1964)的早期创作提供了素材。奥凯西将创作视点从民间传说转向了当代城市生活。为他带来声誉的几部作品——《枪手的阴影》(1923)、《朱诺与孔雀》(1924)、《犁与星》(1926)——都是以现实主义手法表现起义斗争对普通民众生活的影响。他后来的几部作品,《银塔希》(1928)、《在门内》(1934)、《我的红玫瑰》(1943)、《紫色灰尘》(1945)采用了象征主义手法。奥凯西风格的转变导致了1928年阿贝剧院的分裂,此后,他一直生活在英格兰。奥凯西的不少剧作更适合于阅读而较难搬上舞台,除了暴力场面难于处理外,主要原因是戏剧行动有时显得模糊。但是,他的作品性格鲜明、语言生动,充满对人类的怜悯,奥凯西因此而成为现代最优秀的剧作家之一。

美国剧场与剧作,1917—1941

美国原本可以一直远离第一次世界大战的,但在1917年被拉入了冲突。这不仅因为美国是结束战争的决定性因素,还因为它是成立国联、为欧洲弱小民族争取独立的领导力量。但在战后,美国却进入了另一个孤立主义阶段,这个阶段的美国企图与外部事物相隔绝,并通过征税的手段减少进口。由此给农民和工人带来的结果是灾难性

的,并最终导致了1930年代的大萧条。但在两次世界大战之间,妇女赢得了选举权,交通和通讯领域产品剧增,发展迅速,给美国人的生活带来了革命性的转变。

在整个三十年代,全国的精力都放在了如何克服经济困难上。政府首次在社会规划中发挥关键作用,并开始了社会安全和公众工作规划。到1940年,美国人的生活与1917年相比已经发生了巨大变化。美国已经成为世界强国和工业巨人之一;同时,在艺术和文化事务方面也首次赢得了一定程度的尊重。

正是在第一次世界大战爆发之前,美国人开始了解到欧洲剧场长期以来都在致力于艺术创新。但是关注欧洲艺术创新的大都是非职业剧团。1912年左右,仿效欧洲独立戏剧的若干“小剧场”开始出现,其最重要者包括波士顿的托伊剧场(1912)、芝加哥小剧场(1912)、普罗文斯敦剧团(马萨诸塞州,1915)、邻居剧场、纽约的华盛顿广场剧场(均1915)、底特律艺术与工艺剧场(1916)。截至1917年,这类的小剧场数量已达五十个。一般而言,这些剧团的导演都是职业性的,但演员、设计师、班底则是业余的。这既是出于经济的考虑,也是出于美学的考虑。因为这些剧团尚在培养自己的新观众的阶段,所以雇不起职业演员。但也有许多剧团认为,专业演员过多地依赖于他们从商业戏剧中学来的情节剧的技巧,因而无法上演更加具有挑战性的保留剧目;而业余演员则更容易采用新的手法。小剧场每一年都为花钱预订了戏票的观众上演一系列戏剧,采用的是在欧洲已经普遍接受的表演技巧。1912至1920

年间小剧场运动的最大贡献是为新的戏剧和新的表演方法的出现培养了观众。

1920年之后,小剧场与社区剧场逐渐融合。和欧洲的社区戏剧运动一样,肇始于1905年左右的美国社区戏剧的目的也在于复苏古希腊的精神。其最热情的支持者是珀西·麦凯(1875—1976),其《公民戏剧》(1912)和《社区戏剧》(1917)提出了相应的纲领,他所导演的户外游行庆典则提供了参加者达数千人的演出文本。但是,对大型演出的兴趣不久就消退了,1920年后,大多数地方剧团都开始热衷于上演新近的百老汇剧目。到1925年,将近两千个社区剧团或小剧场剧团都登记参加了旨在促进地方戏剧发展的美国戏剧联合会。

这些社区剧场的主要竞争对手是进行旅行演出的帐篷剧团。1857年,菲亚特·罗达威克·“扬基”·罗宾逊(1818—1884)首次在伊利诺伊州的洛克岛引进了帐篷剧团,这项运动在1920年代达到了高潮,约有四百个剧团在一万六千多个城镇巡回演出,无论是上演的剧目还是吸引的观众都超过了全国合法剧团的总和。尽管它们的演出剧目与社区戏剧相差无几,但它们雇佣了大量的专业戏剧艺术家,为培养戏剧观众做出了巨大的贡献。但这些剧团几乎都没有躲过二次大战之前的那次大萧条中的兼并浪潮,从那以后,固定的夏季股份制剧团便占据了主导地位。第一个这类剧团是1890年在丹佛出现的艾利契的花园剧院,但在很长一段时期内,这类剧团尚为数不多。

戏剧课程也开始进入大学校园。虽然自十七世纪起就有学生演剧,1899年,布兰德·马修斯成为纽约哥伦比亚

大学第一个戏剧学教授,但戏剧课程却到1900年才出现。1903年,乔治·皮尔斯·贝克(1866—1935)开始在罗德克利夫学院讲授编剧课程,这是第一个重要转折。1913年,这门课程对哈佛大学全体学生开放,课程内容也随之扩充,又增加了一个戏剧表演实验课。贝克吸引了美国许多最具天分的年轻人——其中包括尤金·奥尼尔、S. N. 贝尔曼、哈里·弗拉纳根、罗伯特·埃德蒙·琼斯等人——向他们灌输高标准,帮他们掌握创作技巧。1925年,贝克转往耶鲁大学,创办了戏剧学院,提供专业训练,其中不少学生后来都成了美国和墨西哥的戏剧专业人才。他在该校聘请斯丹利·麦堪得利斯(1897—1967)开设了第一个舞台灯光设计方面的课程。在计算机控制灯光的技术发明之前,麦堪得利斯的《舞台照明方法》(1932)一直是这个领域最有影响的著作。1914年,托马斯·伍德·史蒂

文斯(1880—1942)在卡内基理工学院开设了美国第一个授予学位的戏剧课程,其中的不少学生日后都成了全国各大学戏剧专业的杰出领袖。1918年,弗里德里克·科赫(1877—1944)创办了颇具影响的卡罗来纳演出人训练班,此后,许多培训机构也随之出现。到1940年,戏剧教育已被公认为美国许多大学的一部分。

史蒂文斯1925年离开卡内基理工学院,在芝加哥建立了古德曼剧场和戏剧学校,这座剧场经营到1930年,是第一家重要的地方剧院。1934年,他仿照莎士比亚环球剧场建造了一个剧院,作为该市进步世纪博览会的组成部分,他和英国导演B. 伊登·佩恩制作了上演了一个小时的莎剧集锦,每天上演七次。这个节目的成功,诱使圣迭哥、克利夫兰、达拉斯等地也相继出现了类似的环球剧场仿制品。此后三年间,这些剧院上演了莎士比亚的十八个剧本,

441



图 19.9 1915 年罗伯特·埃德蒙为《娶聋哑人为妻的男人》所做的舞台设计;导演:哈雷·格兰威尔·巴克。这个布景通常被认为是美国“新式演出技术”的第一个重要的民族化范例。选自《戏剧》(1915)。

演出达五千多场,观众超过了二百万人次。这些环球剧场将1939年全世界五分之一的戏剧节都吸引到了纽约,同时还促使全美各地和加拿大出现了多个莎士比亚戏剧节,它们在二十世纪后半叶都变成了戏剧产业的推动力量。

在1910年之后的若干年间,“新式演出技术”(美国人对于欧洲新潮流的称谓)开始进入商业性剧场。温斯洛普·埃姆斯(1871—1937)曾于1907年前往欧洲学习新戏剧,1909年受雇于纽约新剧院担任经理。这是一个志向远大的非营利性保留剧目剧团。但是,大型剧场不久就被证明在经济和艺术两方面都不令人满意,阿莫斯便建了一个只有三百个座位的小剧场;一战爆发之前几年,他在此上演了许多新风格的戏剧。1912年,他引进了莱因哈特导演的《苏姆伦王妃》,激起了人们对欧洲戏剧观念的兴趣。

1912年,波士顿歌剧院聘请成就

卓著的维也纳新派设计师约瑟夫·乌尔班(Joseph Urban, 1872—1933)为他们的演出进行舞台设计。乌尔班后来在纽约(最著名的是为弗洛伦茨·齐格菲尔德)从事舞台设计,以色彩鲜艳、风格简约而闻名。1915年,纽约舞台协会邀请哈雷·格兰维尔·巴克为其成员导演了一系列戏剧。罗伯特·艾德蒙·琼斯(1887—1954)为巴克导演的《与聋人结婚的人》所提供的舞台设计被公认为“新式演出技术”的首次本土展示。从1912至1915年,一些在欧洲学习的青年对当时变革中的戏剧潮流留下了深刻的印象,琼斯就是这批人中的一个,其余的还包括李·西蒙森、山姆·休谟等人。1914年,休谟在纽约、底特律、芝加哥、克利夫兰等地组织了一次欧洲大陆布景设计巡回展览。休谟后来在底特律艺术与工艺剧院工作,1916年,又与希尔顿·切尼联合创办了《戏剧艺术杂志》,直至1948年,该

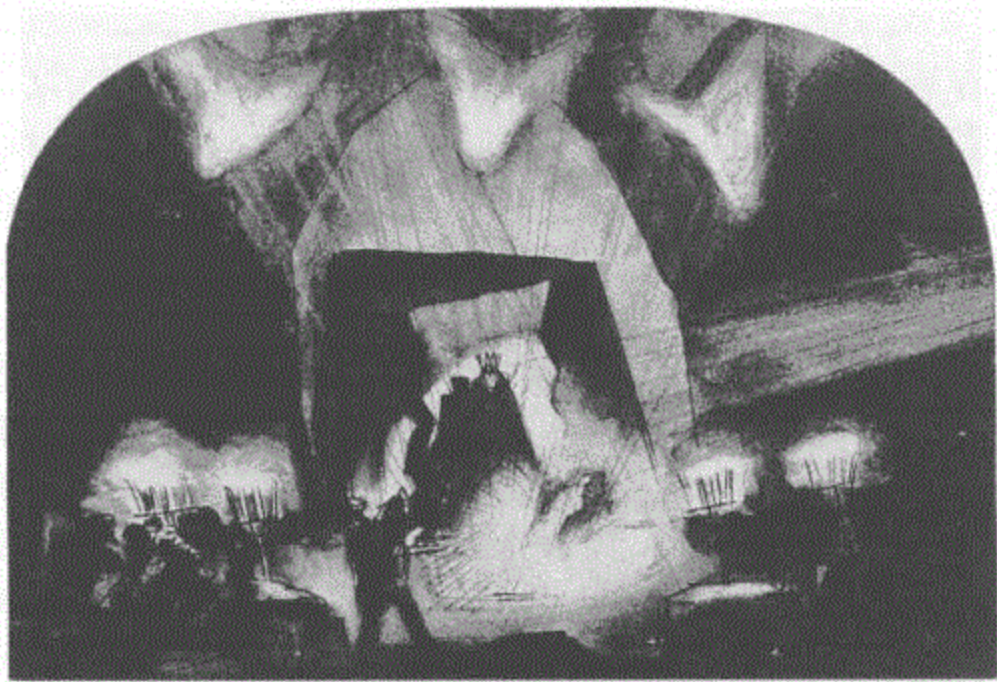


图 19.10 1921年罗伯特·艾德蒙·琼斯为《麦克白》的宴会一场所做的布景设计。导演阿瑟·霍普金斯。注意表现主义元素,包括舞台上部的面具。选自《戏剧艺术杂志》(1924)。

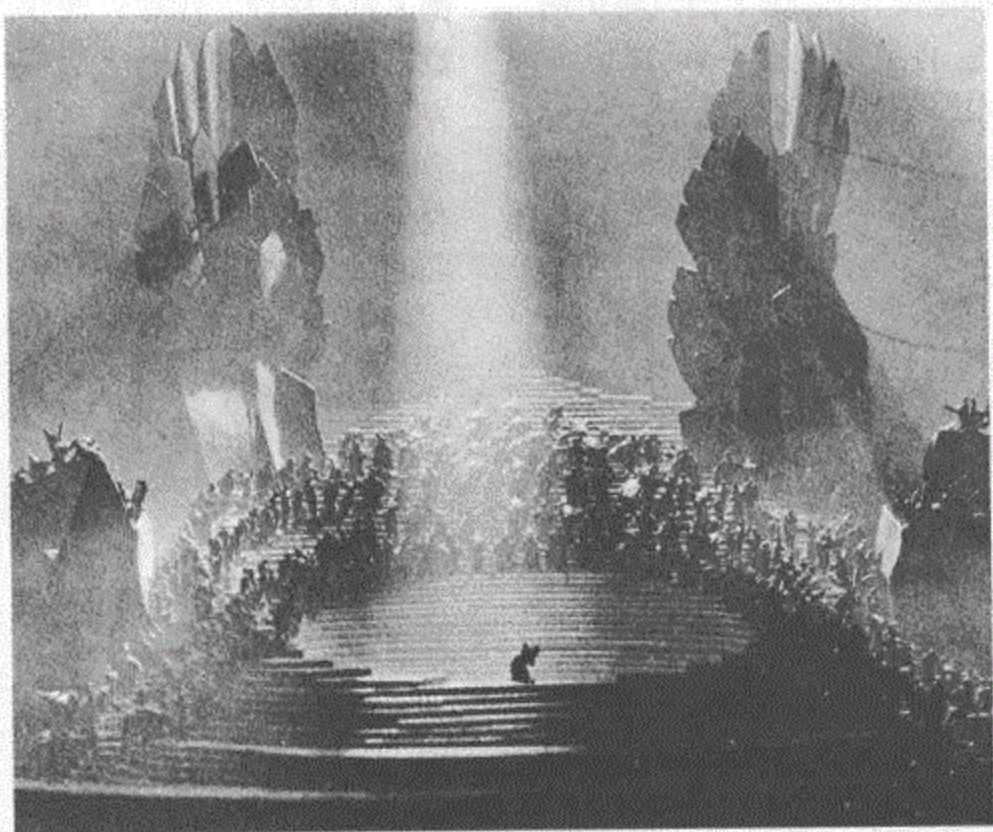


图 19.11 1921 年诺尔曼·贝尔·盖德斯为但丁的《神曲》所做的舞台设计。奥斯丁得克萨斯大学哈里兰森人文研究中心戏剧艺术资料中心诺尔曼·贝尔·盖德斯分中心。本资料的使用得到了诺尔曼·贝尔·盖德斯、伊迪斯·L. 盖德斯遗产委员会执行人的允许。

杂志都是新思潮在美国的主要传播者。
442 1911 年阿贝剧院的访问演出、1916 年俄罗斯芭蕾舞团的访问演出、1917 至 1919 年科波剧团的演出，都大大激发了人们对外国戏剧运动的兴趣。但是，直到 1918 年战争结束，美国人对欧洲戏剧演出的了解仍然处在初始阶段。

新思潮的胜利主要应该归功于普罗旺斯城剧团、戏剧协会和阿瑟·霍普金斯。在科德角剧场演出了几场之后，普罗旺斯敦剧团与 1916 年迁往纽约。剧团在早期主要上演美国作家的剧本，到 1925 年，已经上演了四十七名作者的九十三部剧作。1923 年后，剧团一分为二，一部分一仍其旧，另一部分在尤金·奥尼尔、罗伯特·埃德蒙·琼斯和肯尼斯·麦高文的领导下，上演外国

剧作家和奥尼尔逐年创作的非商业化作品。普罗旺斯敦剧团虽然在 1929 年因财政压力下不得不有所改变，但作为上演新剧目和采用新演剧技术的实验性剧团，仍发挥了重要的作用。

1918 年，华盛顿广场剧团解散，但其成员随后又成立了一个完全职业化的剧团“戏剧协会”，公开宣称要上演商业性经营者不感兴趣的有价值的戏剧。在 1919 年的草创期过后，协会迅速成为美国最受关注的剧团，每年为预订戏票的观众上演许多剧目。从 1928 年起，它还在其他六个城市开办了预售戏票系统。协会由一个导演组进行管理，一度还拥有有一个骨干演员组成的剧团。它采用折中的演出方法，首席导演菲力普·莫埃列尔(1880—1958)和首席设计师李·西蒙森(1888—1967)引进了

欧洲的多种潮流,但总体上的风格仍旧是经过改造的现实主义。在1930年代,由于财政困难,剧团的活力逐渐减弱,到二战期间,它已成为一个追求长轮制剧目的商业性剧团。

阿瑟·霍普金斯(1878—1950)在1918年开始的一系列演出使他成了纽约商业演出中最敢于冒险的人。霍普金斯同罗伯特·埃德蒙·琼斯一道,上演了托尔斯泰、易卜生、高尔基、莎士比亚、奥尼尔等人的剧作。1921年,他上演的《麦克佩斯》因采用表现主义风格的倾斜式拱门而引起轰动;1922年上演的《哈姆莱特》又以约翰·巴里莫尔(1882—1942)扮演主人公,被称为本世纪最好的演出版本。在霍普金斯和吉尔德证明“新式演出技术”也具有商业性的应用价值后,其他人也开始采用这种技术;到1930年,竟成了通行的演出方法。

“新式演出技术”主要是一种视觉艺术运动,但大多数演出的整体效果却可恰当地称为“简化现实主义”。除了琼斯和西蒙森外,对布景设计发生影响的人物还有诺尔曼·贝尔·吉德斯(1893—1958)。他是一位不同于阿庇亚的幻想家,他为但丁《神曲》的布景设计的草图(1921年出版)由一系列阶面构成,至今仍被认为是美国设计师最有光彩的构思。他对台阶、平台以及富于想象力的灯光的偏好还体现在《哈姆莱特》(1931)和《永恒的路》(魏菲尔的作品,1936)的设计中,两剧的表演平台竟渐次升高到50英尺。其他重要的设计师还有克莱翁·斯洛克默顿(1897—1965)、末底改·戈雷里克(1899—1990)、鲍里斯·阿隆逊(1900—1980)、阿林·伯恩斯坦(1882—1955)、霍华

德·贝(1912—1986)、唐纳德·恩斯拉格(1902—1975),尤其是周·米尔齐那(1901—1976),他是1945年之后美国最多产、最受尊重的设计师。他们每个人所追求的风格都不相同,有的追求简约化风格,有的重在把握作品的精神。

二十年代,欧洲戏剧通过一系列巡回演出继续在美国产生影响:莫斯科艺术剧院1923—1924年的巡回演出,莱因哈特剧团1924年上演的《奇迹》(舞台设计戈多尔斯)以及1927—1928演出季的一系列演出,科波1927年为戏剧协会导演的《卡拉马佐夫兄弟》。斯坦尼斯拉夫斯基的两名演员理查德·波列斯拉夫斯基(1889—1937)和玛丽亚·奥斯本斯卡娅(1881—1949)被引荐从1923年到1930年担任美国实验剧团团长。他们在这个剧团教授斯坦尼表演体系,教授的内容由波列斯拉夫斯基撰写成《表演基础六课》一书于1933年出版。在美国实验剧团学习的五百多人中,出现了斯泰拉·阿德勒、李·斯特拉斯堡、哈罗德·克勒曼等著名人物。

从1925到1940年,不少剧团都试图冲破商业演剧的樊篱。从1925到1930年,瓦尔特·汉普登(1879—1955)在他的保留剧目剧团中恢复了演员-经理体制。大萧条迫使他放弃了在纽约的剧院,但在此后的几年中,他一直率领剧团在各地旅行演出。从1926至1933年,埃瓦·勒·加利纳(1899—1991)经营的公民保留剧目剧院上演了三十四部戏剧,预订戏票的观众多达五万人。尽管剧团的保留剧目优秀并受到广泛欢迎,但剧团还是因为经常欠债而未躲过大萧条带来的厄运。

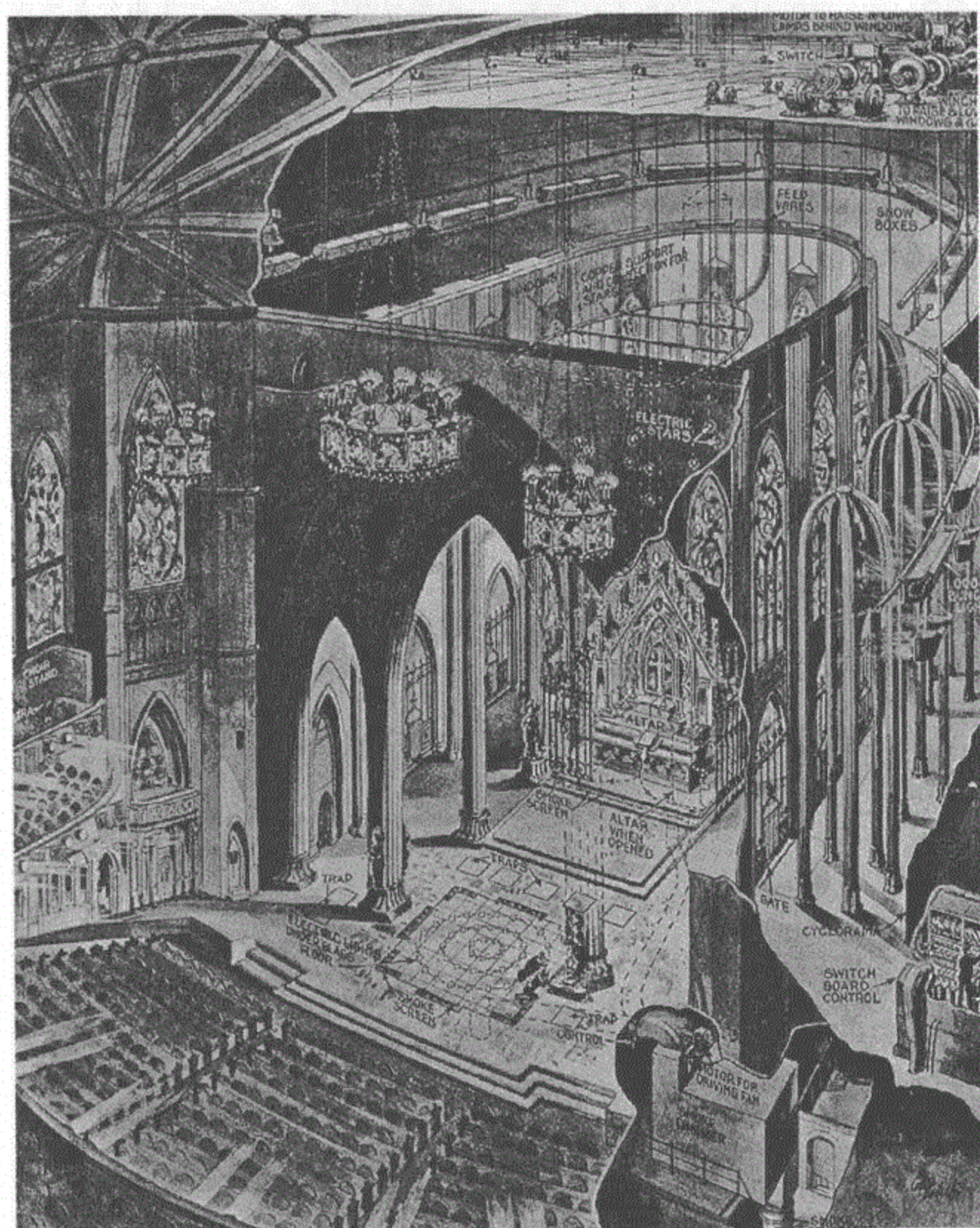


图 19.12 诺尔曼·贝尔·盖德斯为《奇迹》所做的舞台设计,该设计 1924 年由马克斯·莱茵哈特在纽约世纪剧院搬上舞台。这一部分设计展示了该剧场在重新装修后具有了中世纪天主教风格后的布景和机械安排。选自《科学美国人》(1924)。

1930年代最杰出的剧团是由李·斯特拉斯堡(1901—1982)、哈罗德·克勒曼(1901—1980)和切利尔·克劳福德(1902—1992)1931年成立的同人剧社,它在表演方法和演出的整体效果方面均以莫斯科艺术剧院为仿效对象。剧团的演员包括斯泰拉·阿德勒(1904—1992)、莫里斯·卡诺夫斯基(1898—1992)和埃利亚·卡赞(1909—2003),上演的剧目的作者包括保罗·格林、马克斯韦尔·安德森、悉尼·金斯利、埃尔文·萧、威廉·萨罗扬等,但以上演克利弗德·奥德茨的作品最为知名。后来,因为同仁对政策出现意见分歧,导致剧社于1941年解散。但它的影响依然存在,剧团的不少成员都对斯坦尼体系在美国的传播作出了贡献。

1929年,美国股票市场崩盘,大萧

条时代由此肇始。1935至1939年实施的“联邦戏剧计划”是大萧条催生的唯一的戏剧实验。这是一个由公共事业振兴署(Works Progress Administration)资助的政府项目,目的是解决失业问题。项目负责人为哈里·弗拉纳根·戴维斯(1890—1969),项目鼎盛期在四十个州内解决了一万人的就业问题。上演的各类剧目大约有一千部,其中百分之六十五都是免费的。尽管剧目分散,形式多样,但它发明的“活报剧”至今仍令人记忆犹新,这是一种将事实记录与戏剧性穿插结为一体的电影形式。每个脚本都围绕着一个问题展开:《最优级的深耕》(1936)反映的是农业问题,《电力》(1937)表现的是农村电气化,《三分之一国民》(1938)表现的是贫民住房问题。大多数剧本都将中心人物塑造成一个“小人物”,他在提出一个

444



图 19.13 1938年联邦戏剧计划推出的一出“活报剧”——《三分之一国民》。霍华德·贝设计的出租房屋。选自《戏剧艺术》(1939)。



图 19.14 奥逊·威尔斯将《麦克佩斯》的地点改成了海地。此次演出系联邦戏剧项目。纳特·卡尔森设计。选自《戏剧艺术》(1936)。

现实问题之后,便被引导着从问题的根源开始,经由人们的推论,一步步导向可能的结论。许多对话都取自演讲、新闻报道或其他文献,许多技巧都借自叙事剧,许多作品的政治观点还在国会引发了争论。1939年,国会否决了对这种戏剧继续给予资助的提案。

联邦戏剧计划对1937年水星剧院的建立起到了推动作用。这一年,马克·布里茨坦的《大厦将倾》的演出被联邦戏剧计划取消,但奥逊·威尔斯(1915—1989)和约翰·豪斯曼(1902—1988)决定上演该剧。威尔斯以扮演浮士德博士著称,此外,他还在海地导演过全部由黑人表演的《麦克佩斯》,丰富的想象力令人称赞。从1937至1939年,水星剧院上演了毕希纳、德克、萧伯纳和莎士比亚的作品。它最成功的演出是《裘力斯·恺撒》,它将演出变成了对当时肆虐欧洲的法西斯的抨击。但它最著名的演出还是广播剧《世界大战》,1938年该剧播出时甚至引起了全国性的恐慌。

联邦戏剧计划对非裔美国人戏剧

也给予了大力支持,在若干城市间建立了非裔美国人戏剧团体。这些团体四年内上演了七十五个以上的剧目,这些都是在十九世纪以来非裔美国人戏剧已有的基础上取得的成绩。从1890至1917年间,出现了若干专为非裔美国人演员创作的音乐剧。1903年,乔治·沃克(1873—1911)和波特·威廉斯(1875—1922)都成了百老汇的大明星,威廉斯还是1910至1922年间纽约出场费最高的演员之一。

1915年,美国戏剧迈出了重要一步,阿妮塔·布什(约1883—1974)组织了一个股份制剧团,不久后变身为拉法耶剧团,每周在哈莱姆上演保留剧目。剧团的剧目大都来自百老汇,但它不仅在正式剧目中聘任非裔美国人演员,而且聘期在当时也是最长的。到1928年,剧团在芝加哥拥有了一个剧场和两个旅行演出队,但它们却未能顶住大萧条的压力,不得不在1932年关闭。

另一个重要步骤是由亚布拉姆·希尔(1914—1986)采取的。希尔早年曾在民间资源保护队导演戏剧,后来成

为联邦戏剧项目的剧本审读员,1940年,他开始创作剧本,并成为新建立的美国黑人剧团导演。该剧团上演的第一部戏剧是希尔的《在奋斗的行列里》(1940),该剧1941年在135号大街的公共图书馆演出达五个月之久。但这个剧团最成功的剧目乃是1944年上演的《安娜·卢卡斯塔》,这是希尔根据菲利普·约旦的原作改编的剧本;同一年,该剧在百老汇上演,后来又各地巡回演出。虽然剧团在1951年就已关闭,但它为后来成为大明星的非裔美国人演员提供了初期锻炼的重要机会,这些明星包括剧作家艾丽丝·丘德里斯及其丈夫阿尔文·丘德里斯,弗雷德·欧尼尔、厄尔·海曼,悉尼·波伊蒂尔,哈里·贝拉封特,奥西·戴维斯和卢比·迪。1947年,美国黑人剧团的成员发起成立了黑人艺术委员会,推动非裔美国人艺术家共同参予到“一切以善良和平等为基础的美国文化类型”的创作中。

一些剧作家也开始抱着同情的态度描写非裔美国人。在百老汇上演的第一部为非裔美国人演员创作的严肃戏剧是里奇利·托伦斯的《为黑人剧院写的三出戏》(1917),它不仅标志着对非裔美国人的刻板描绘开始出现变化,也是非裔美国演员第一次受到百老汇观众的喜爱。随后出现的同类演出有奥尼尔的《琼斯皇》(该剧主角由查尔斯·吉尔平扮演,这是百老汇严肃剧中第一次由非裔美国人担纲主演)、杜博斯和多萝西·海沃德的《波吉》、马克·康奈利的《绿色牧场》、保罗·格林的《在亚伯拉罕的心中》,这些都是白人作者的作品。

此时还出现了一些非裔美国人作

家,但他们所受到的鼓励相对少一些。其中最优秀的作品有威利斯·理查森(1889—1977)的《卖草帽的女人的命运》、弗兰克·威尔逊的《蔗糖》、霍尔·约翰逊的《小孩,快跑》、朗斯顿·休斯(1902—1967)的《混血儿》、乔治亚·道格拉斯·约翰逊(1880—1966)的《大羽》和《南方一个星期天的早上》以及佐拉·尼尔·赫斯顿(1891—1960)与朗斯顿·休斯合写的《倔骨头》。还出现了一些音乐戏剧,最成功的有诺贝尔·斯瑟尔(1889—1975)和尤比·布莱克(1883—1983)的《蹒跚》、《巧克力公子》和《奔跑的原野》。所有的这些剧本都使得非裔美国人演员——如理查德·哈里森(1864—1935)、弗兰克·威尔逊、罗斯·麦克格兰顿和阿贝·米切尔等——向世人证明,他们完全有能力与最优秀的演员相颉颃。保罗·罗伯逊(1898—1976)是这一时期蜚声国内外的非裔演员,他演过的戏剧有奥尼尔的《琼斯皇》、《上帝的孩子都有翅膀》以及《波吉与贝丝》、《演艺船》、《奥赛罗》(在该剧的三次演出中扮演主人公)。

到第二次世界大战爆发时,许多表现非裔美国人生活的戏剧都得到了上演的机会。最令人激动的当属保罗·格林和理查德·赖特根据赖特的同名小说改编的《土生子》,该剧展示了社会罪恶给主人公的生活带来的可怕影响。如果说非裔美国人戏剧仍有很长的路要走,那么,自1915年以来,它的确已经有了长足的发展。尽管由于种种限制,非裔美国人戏剧还无法充分展现其潜能,但它的存在已经不容忽视。

非裔美国人戏剧的主要动力来自“联邦戏剧计划”,它在不少城市都建立了非裔美国人演剧机构,这些机构四年

内上演了七十五部戏剧。遗憾的是,当该计划于1939年结束时,大多数人的希望也遭受了挫折。自从联邦戏剧计划的档案被重新发现后,非裔美国人戏剧又引起了人们的重视。

大萧条时期,“工人戏剧”运动也获得了发展动力。这项运动的诞生标志是1926年成立的工人戏剧联合会。1932年,一个全国性组织宣告成立,后被命名为新戏剧联盟,其团体成员中大多是业余剧团,但在1933年,一个完全职业化的组织——戏剧联盟在纽约成立,对整个运动发挥了领导作用。1937年戏剧联盟失败后,新戏剧联盟也开始瓦解,到1942年,这类组织实际上已经不存在了。总体而言,工人剧团上演宣传社会主义的戏剧,就是要激起对政府的抗议。

这些持不同政见的戏剧组织对商业戏剧的基本形态几乎没有什么影响。轮演期继续延长,到《烟草路》(1933)达到了顶峰,连续上演竟达七年之久。新剧目的数量也是一年比一年多,到1927—1928演出季,演出剧目达到三百左右,但1930年后又迅速减少,1939—1940演出季减少到八十出。由于强有力的工会出现,剧场演出情况在这些年中较为复杂。舞台工人工会、全国戏剧舞台工作者联合会早在1910—1911演出季就已获得完全承认。1918年又成立了舞台布景艺术家联合会。演员联合会于1912年成立,1919年被承认,1924年成为只吸收本行业会员的组织,进而有权在1933年制定了演员最低工资标准。戏剧家公会1912年组建,1926年成为为所有剧作家争取权益的机构。随着各个剧团工作条件的改善,这些组织也开始要求对其成员

支付更高的工资,因此也给剧院带来了经济问题。

从1915到1940年,美国戏剧家有史以来第一次赢得了国际声誉。这些戏剧家几乎不属于任何运动,大多数也都厌恶带有浪漫情调的情节剧而倾向于现实主义风格。但真正赢得国际地位的美国剧作家只有一位——奥尼尔。尤金·奥尼尔(1888—1953)是詹姆斯·奥尼尔的儿子,1912年左右转向剧本创作,曾参加贝克在哈佛大学主持的编剧班,1915年普罗文斯敦剧团上演了他的第一部作品。这个剧团在整个二十年代都在鼓励他,不断上演他的被商业剧团拒绝的作品。他的第一个多幕剧《天边外》在1926年将他引入了百老汇。1934年后,他虽然仍在继续写作,但直到1946年才有新剧目上演。

奥尼尔写了大约二十五部多幕剧,但是质量高低不一,许多都存在严重的瑕疵,即使是最好的作品也往往显得力不从心。尽管有各种各样的不足,这些剧本所取得的成就却很少能被后人超越,他不断对人类存在的意义和目的发出追问,使作品具有强烈的吸引力。奥尼尔还实验了许多新的戏剧手法和编剧技巧,在《大神布朗》(1926)、《拉扎勒斯的大笑》(1926)和《没完没了的日子》(1934)中他使用了面具,在《奇异的插曲》(1928)中采用了大段的“内心独白”来展示角色的内在世界,在《悲悼》(1931)中应用了三部曲的形式。奥尼尔还尝试过许多不同的风格:《毛猿》(1922)和《大神布朗》使用过表现主义;《喷泉》(1922)以及几乎所有剧本都或多或少地使用过象征主义;《天边外》、《安娜·克利斯蒂》(1921)、《榆树下的欲望》(1924)和二次大战之后的作品中

都采用了现实主义。

奥尼尔最大的竞争对象当是马克斯韦尔·安德森(1888—1959)。他以反浪漫主义的战争戏剧《荣誉价几何?》(1924)闻名,转而创作了素体诗剧《伊丽莎白女王》(1930)、《苏格兰的玛丽》(1933)和《温特塞特》(1935)等剧本。他的作品戏剧效果强烈,但思想内容上却没有什么新见,只不过是以高超的技巧将大家熟悉的故事重讲一遍。其他严肃剧作家还有埃尔默·赖斯(1892—1967)、西德尼·霍华德(1891—1939)、保罗·格林(1894—1981)等,赖斯的作品有反映现代社会的反人类性质的表现主义戏剧《加法机》(1923)和以纽约贫民窟为背景的自然主义戏剧《街景》(1929)。霍华德的作品有反浪漫主义喜剧《他们知道需要什么》(1924),写的是三个人通过相互妥协,满足了自己的愿望;《母子情》(1926)写的是一个母亲企图保持对新婚儿子的控制权;《黄热病》(1934)是一部关于控制黄热病的半文献剧。格林的作品有悲剧《在天国》、《康诺利的住宅》(1931)以及反战题材的表现主义戏剧《约翰尼·约翰逊》(1936)。

风俗喜剧的代表人物是菲利普·巴里(1896—1949)和S. N. 贝尔曼(1893—1973)。巴里的作品有《到巴黎去》(1927)和《费城故事》(1939),两者表现的都是上层阶级的离婚现象;贝尔曼的作品有《传记》(1932)、《天国雨》(1934)和《夏日的尽头》(1936),表现的都是宽容与野蛮行为之间的对立。讽刺喜剧的代表人物是乔治·S. 考夫曼(1889—1961),他曾与不同人进行过合作,最成功的是与摩西·哈特(1904—1961)合作的《你不能拿走它》(1936)和

《来赴晚宴的男人》(1940)。威廉·萨罗扬(1908—1981)的《我的心在高原》(1939)、《你这一辈子》(1939)及《美丽的人们》(1941)等作品描写的都是生活在社会边缘的怪诞人物寻求美和救赎的故事。

约翰·霍华德·劳逊(1895—1977)是坚持强调社会意识的剧作家。他的《罗杰·布卢默》(1923)和《游行圣歌》(1925)及《国际歌》(1928)既有形式上的实验,又有战斗性和宣传性主题。克利福德·奥德茨(1906—1963)在早期作品《等待老左》(1935)和《醒来歌唱》(1935)中号召人们采取集体行动,后期作品《失乐园》(1935)和《有成就的男人》(1937)则对社会状况怀有一种更加复杂的态度。奥德茨本质上是个家庭关系的叙事者,他作品的震撼力体现在剧中人物为争取生存环境的改善而进行斗争的性格真实上。

1930年代两位最优秀的剧作家是罗伯特·E. 舍伍德(1896—1955)和桑顿·怀尔德(1897—1975)。舍伍德的《石化森林》(1935)以象征的手法描写了美国生活的横截面,《白痴的欢乐》(1936)通过情节剧的手法讽刺了对战争的恐惧心理以及由恐惧而导致的精神崩溃,《亚伯·林肯在伊利诺伊》(1938)的目的则是要让美国人记住他们的国家赖以建立的崇高理想。怀尔德的著名作品有三部:《我们的小镇》(1938)凸显了隐藏在变动不屈的日常生活表面下的人类经验的原形模式,《九死一生》(1943)证明了人类有能力战胜一切灾难,《扬克斯商人》(1938)后经重写,更名为《媒人》(1954),后来又被改编成音乐剧《哈罗,多莉》(1963)。怀尔德对戏剧性的追求和简洁的风格

赢得了国内外广泛的好评。

这一时期美国剧坛还出现了一个庞大的女作家群：拉歇尔·克罗瑟斯(1876—1958)的作品有《他和她》(1920)、《女人相遇时》(1932)和《苏珊与上帝》(1937)；佐纳·盖尔(1874—1938)的《璐璐·贝特小姐》(1920)是第一部获得普利策奖的女作家戏剧；苏珊·格拉斯佩尔(1876—1948)的《艾利森的住宅》(1931)也曾获得普利策奖；卓伊·艾金斯(1886—1958)的《失去社会地位的女性》(1919)是埃塞尔·巴里莫尔常演的剧目，她的《老处女》一剧曾获普利策奖；露露·沃尔默(1898—1955)的《日出》(1923)开民俗戏剧之风气；埃德纳·费伯(1885—1968)将自己的小说《演艺船》(1927)改编成音乐剧，并与乔治·S. 考夫曼一道创作了几部成功的剧本，其中有《皇室》(1927)和《摘星梦难圆》(1936)等；苏菲·崔德威尔(约 1885—1970)的表现主义戏剧《马希纳尔》(1928)描写一个女子在周围机器般的世界的驱使下执行暗杀任务。虽然这些女性在两次世界大战期间取得了上述成就，但她们却被人们逐渐淡忘了。只是近年来，在女权运动的影响下，人们才重新燃起对她们们的兴趣。未被遗忘的女性剧作家惟有莉莲·海尔曼(1905—1984)，她的作品《儿童时代》(1934)讲的是几个教师被一个学生恶意指控为同性恋，她们的生活最终被毁；《小狐狸》(1939)对 1900 年前后在新南方崛起的工业巨子的贪婪心理和掠夺行径做了批判。

两次世界大战之间的大多数大众娱乐形式都是音乐喜剧和时事讽刺剧。从 1907 至 1931 年，弗洛伦兹·齐格菲

尔德(1869—1932)每年都要上演一个新版的《齐格菲尔德活报剧》，一次比一次场面豪华。音乐剧一直是推出漂亮的合唱队女郎的一个幌子，1928 年却出现了一个新动向，杰罗姆·科恩和奥斯卡·哈默斯坦二世合作上演的《演艺船》把有连贯性的故事放在了首位。这一新动向在理查·罗杰斯和奥斯卡·哈默斯坦二世合作的《俄克拉荷马》(1943)中达到了顶点，他们将音乐、故事、舞蹈和布景融为一体，讲述了一个半严肃的故事。随着新方法的成功，旧式的音乐剧大都消失了。

关于美国的众多优秀演员，这里只能略举几位：简·考尔(1883—1950)，1903 年登台，因扮演朱丽叶、克莉奥佩特拉和舍伍德剧中的女主角而闻名；宝琳·罗德(1890—1950)以《安娜·克利斯蒂》和《他们知道需要什么》中的角色给人留下深刻印象；劳蕾特·泰勒(1884—1946)是本时期最多才多艺的女演员，她最后一个重要角色是在田纳西·威廉斯的《玻璃动物园》中扮演阿曼达；艾娜·克莱尔(1895—1985)多次出演《齐格菲尔德活报剧》，后来又扮演了贝尔曼喜剧中的女角；海伦·海斯(1900—1993)以演出巴里的剧作和安德森的《苏格兰女王》、豪斯曼的《伊丽莎白女王》而闻名；凯瑟琳·康奈尔(1898—1974)因在《坎迪德》、《三姊妹》、《温坡街上的巴雷特一家》等剧目中的成功演出而闻名；林恩·丰塔纳(1887—1983)是英国人，1910 年来到美国后，与她的丈夫阿尔弗雷德·伦特(1893—1977)联袂上演了《卫兵》、《重聚维也纳》、《安菲特律翁 38》等剧目。

加拿大戏剧,1914—1939

1902至1910年,哈罗德·纳尔逊·萧(1865?—1937)经营着“全加拿大”唯一成功的旅行剧团。除A.J.斯默尔剧团和大湖马戏团外,加拿大旅行演出市场都在纽约戏剧辛迪加的控制之下。为了与之竞争,“英属加拿大剧场组织”于1912年成立,引进英国巡演剧团和明星。这个组织取得了一定的成功,尤其是在1917年辛迪加被取缔之后;但来自电影的日益激烈的竞争却使得它的成功有如昙花一现。随着1920年代广播剧的诞生和1930年代大萧条的出现,英美两国的剧团都无法前往加拿大巡回演出,加拿大戏剧最终还得依靠自己的力量才能获得发展。

在这一时期,“小剧场”运动开始探索带有鲜明特色的加拿大戏剧。1908年的多伦多“艺术与文学俱乐部”是加拿大出现的第一小剧场,但是直到俱乐部的创立者罗伊·米切尔(1884—1944)在1919年接手“哈特剧场”之后,才将上演加拿大戏剧作为自己的目标。在“哈特剧场”所支持的剧作家中,梅里尔·丹尼森(1893—1975)是第一个获得成功者。1923年,他在哈特剧场上演剧本的选集《胆怯的北方》出版,但他最著名的作品是《契约》(1929)。雷蒙德·梅西(1896—1983)是从哈特剧场成长起来的著名演员,他是剧院的主要财政支持者文森特·梅西的兄弟。但就对加拿大戏剧的贡献而言,同一剧团的女演员伊丽莎白·斯特林·海恩斯(1897—1957)则显得更为重要,因为她后来在阿尔伯塔省又建了几家剧院。

两次大战之间,尤其是1931年脱离英国统治而取得自治权后,加拿大出现了大批的剧作家,其中一部分是由戏

剧团体培养起来的,这类团体包括女性组织“剧作家工作室集团”(1932年成立)和实验性质的“戏剧工场”(1934年成立);另一些是在“自治领戏剧节”(1932年创办)和“巴里·杰克逊奖”(1934)组织的竞赛中出现的。在众多的剧作家中,赫尔曼·沃登(1903—1991)、约翰·库尔特(1888—1980)、格温·法里斯·林伍德(1910—1984)和罗伯逊·戴维斯(1913—1995)至今仍被认为占据着重要的地位,其中后三人的主要作品出现在二战结束之后。这一时期的剧本也成批涌现,其中最著名的有多伦多工人剧场演出的《八人说》(1933),这是一部因为支持共产党而引发激烈争论的作品。因为小剧场工作的报酬不高,所以1936年加拿大广播公司成立后,大多数戏剧精英都开始创作和演出广播剧;自1925年起,广播剧就已日渐成为一种重要的艺术形式。

从1890至1914年,法语区蒙特利尔的戏剧也获得了长足的发展。剧院的数量从三家增加到十家,职业常驻剧团从一个增加到八个(其中三个上演英语戏剧)。1902年,该市的第一个独立剧团戏剧股份有限公司在新剧场成立。和欧洲同行一样,该独立剧团致力于现代演剧方法,其保留剧目完全不同于以商业标准衡量的情节剧和音乐时事讽刺剧。但它对加拿大作家几乎不感兴趣,遂于1908年关闭。一批包括于连·达乌斯特(生卒年不详)和伊薇特·梅西耶-古安(1895—1984)在内的法语加拿大剧作家均致力于创作商业戏剧,独揽了本时期的商业舞台。该市的第一家小剧场“社区剧社”成立于1921年,1925年解散后,其创立者之一马尔塔·艾伦加入了帕萨迪纳剧场,他

复于1929年返回,创办了蒙特利尔保留剧目剧院。但当第一次世界大战爆发,加拿大法语戏剧已经开始衰落,要复苏则还需等待三十年。

澳大利亚和新西兰剧场与剧作, 1914—1939

现实主义戏剧运动在世纪之交发表了“丛林戏剧”宣言,这些戏剧不再表现过去的殖民时代,而是要表现澳大利亚人的善良与智慧,表现他们在与困难环境的艰苦斗争中表现出来的幽默和刚强。具有独立性的女性每每是剧中的中心人物;戏剧语言也采用澳式英语而非英式英语;上层阶级的人物角色往往是恶棍而非英雄。《关于我们的选择》(1907—1910)堪称这类戏剧中最成功的代表,它是当时最流行的剧作,从1912到1929年,全澳不少地方都有它的演出。这出戏是根据斯蒂尔·拉德(改编者之一)的短篇小说集改编的,由一系列人物素描构成,主人公有父亲、母亲、戴维、乔和莎拉·拉德。该剧的成功使它成为许多人的效仿对象,其中包括在舞台上连演二十年的凯特·霍华德德的《负鼠围场》(1919)。这类戏剧中也有较为严肃的作品,如乔·史密斯的《丛林女人》(1909)和《偏远区的女孩》(1910)。1920年代,肇始于埃米莉·波利尼和弗兰克·哈维的《破绽》(1923)的侦探戏剧开始流行。1930年代则流行历史剧,作品有阿伦·威尔凯的《布莱总督》(1930)等。但从总体上看,来自英美等国的商业性保留剧目在喜剧表演、时事讽刺剧、情节剧和日常生活的现实主义戏剧当中一直占据主要地位。

同戏剧辛迪加在二十世纪的头几

年中一直掌握着美国和加拿大的戏剧命脉一样,由美国演员詹姆士·卡休斯·威廉姆逊(James Casius Williamson, 1844—1913)组建的投资管理机构JCW也控制着本时期澳大利亚和新西兰的演剧市场。始于1870年的澳大利亚戏剧繁荣一直延续到一次大战,但戏剧始终是保守的。为了与商业戏剧进行竞争,莱昂·布罗茨基(1883—1973)仿照伦敦自由剧场的做法,于1904年在墨尔本成立了澳大利亚戏剧协会,但其成员不久便对实验性演出失去了兴趣,而自愿变成了戏剧朗读剧团。但由格里根·麦克马洪(1874—1941)于1911年组建的墨尔本轮演剧团却被证明是高质量的“小剧场”。更加成功的是布莱森·特拉赫恩(1879—1948)1908年成立的阿德雷德文学剧院在上演当代欧洲剧作家的更具争议性的作品的同时,还上演了新西兰作家亚瑟·H. 亚当斯(1872—1936)的戏剧。1911年,这个剧团更名为阿德莱德保留剧目剧院,成为当时最具影响力的小剧场。1918年,泰特兄弟的有限公司(与舒伯特兄弟在美国开办的公司性质相同)聘请麦克马洪组建悉尼保留剧目剧院协会,这象征着独立戏剧的精神与当时占主导地位的商业模式的结合,也成为小剧场运动成功的最显著标志(当它1920年收购JCW后,这一运行模式就更加无可匹敌了)。但由于彼此之间相互猜疑,这一合作方式在1928年宣告终结,但麦克马洪仍旧对年轻一代最优秀的戏剧艺术家进行指导,施加影响。

两次大战之间,大量的小剧场在澳大利亚涌现,有的甚至前往新西兰演出,但它们存在的时间都不曾超过小剧场运动的首创者们。首创者们的激情

可以持续很长时间,如麦克马洪昔日的学生多丽丝·菲顿(1897—1985)就于1930年在悉尼开办了独立剧场,经营时间长达四十七年。但1931年由艾伦·哈克尼斯(1908—1952)和凯斯特·巴鲁克(1903—1992)兴建的位于阿德莱德的阿布·因特拉戏剧工作坊更加典型,它上演了澳大利亚有史以来最具实验性、景象最壮观的戏剧;但它的创办人1935年去了英国,剧院就此关张。成立于1932年的悉尼新剧院和成立于1935年的墨尔本新剧院是仅有的延续到今天的两个剧院。在其他的众多小剧场中,成立于1932年的墨尔本的多利亚·里布什剧团尤其值得一提,它的创办者是一个俄国移民,剧团也以自己的名字命名。通过这个剧团,里布什(1896—1947)在澳大利亚推广了斯坦尼斯拉夫斯基体系;就其对年轻导演的影响而言,可能仅次于麦克马洪。1937年,澳大利亚戏剧联盟成立,目的是为小剧场运动中的各个剧团提供互相帮助和交流的机会。

在小剧场迅速普及的同时,澳大利亚和新西兰的商业戏剧却在电影、大萧条和广播剧的冲击面前全线崩溃。加上政府开征娱乐税,使得商业戏剧面临更加严峻的竞争局面。根据1929年的税收记录,澳大利亚各剧院共售出二百四十六万张戏票;五年之后,这个数目下降到十六万六千张。在1929年有现场演出的十家悉尼剧院中,1935年只剩下两家还维持原有用途,而且其中的一家上演的还是音乐时事讽刺剧。小剧场运动的生机证明公众对剧场艺术抱有浓厚的兴趣,但它却无法从商业角度支撑剧场艺术。

同第一次世界大战一样,第二次世

界大战也中止了戏剧的正常形态。战争还引起了人们对于一个产生了纳粹的种族灭绝营和原子弹这种毁灭性武器的世界的严重疑虑。从这种质疑中,将会涌现出剧场和剧作方面的许多创新。

史料举隅

第一次世界大战后,美国舞台开始显现出欧洲的影响。美国的布景设计师改变了纽约舞台上长期存在的传统布景类型,其结果是出现了标榜为“新式演出技术”的手法,其实它们只有在美国人看来才是新的,因为这些只不过是欧洲早已占据主导地位的舞台实践的翻版。肯尼思·麦克高文在谈到这种转型时写道:

新式演出技术面临着改革,因为当时的布景制作艺术已经墨守成规到了无以复加的地步。平面布景和装饰圣诞节华丽表演的彩色图案都是对现实的一种浅薄伪饰[有如风景画和用镶板装饰的屋子]……新舞台技术的“宣战”对象正是这些既不真实、又无美感的陈规旧俗。

肯尼斯·麦高文,“美国的新式演出技术”,《世纪杂志》87(1914年1月),416—421

1920年代在美国最能引发争议的演出当是亚瑟·霍普金斯1921年上演的《麦克佩斯》,它由莱昂内尔·巴里莫尔主演、罗伯特·埃德蒙·琼斯担任舞台设计(见图19.10)。尽管新舞台技术受到许多批评家的欢迎,琼斯的象征式布景仍触怒了许多人,他们的刻意贬损(甚至是侮辱性评论)吓住了当时许

多设计师,结果大多数百老汇设计师都只能止步于改良式现实主义的风格。麦克高文这样描述琼斯为《麦克佩斯》所作的舞台设计:

[琼斯]认为麦克佩斯性格中的主导因素是女巫形象……所象征的权力的非正常影响。为了将这种神秘力量的超人类性质显现出来,他在枯萎的石南树丛的上空的高处设置了一个巨大的面具。在这部戏的后来几幕,他又在舞台上安置了一些非常简单而又抽象的道具,以表示人物由于始终被超自然力量所控制而导致的情绪。

肯尼斯·麦高文《明天的戏剧》,纽约,1921

450 尤金·奥尼尔迅速成为国内外最受重视的美国剧作家。他对现实主义、表现主义、象征主义及其他模式和风格的尝试,证明他是一个不断进行新探索的作家。在他的作品中,《悲悼》是最有抱负的一部,它明显受到了埃斯库罗斯《奥瑞斯提亚》的影响。海勒姆·马瑟韦尔在评论中写道:

要写好浑然一体的三幕剧,其难度是独幕剧的十倍;要写出十四幕前后连贯的戏,难度就是一百倍……奥尼尔在本剧中证明,他是我们时代最重要的作家……奥尼尔曾经承认他在这部剧中是要让人意识到,他是要将古希腊“命运观念”现代化……奥尼尔所展示的强制性的冲突不是政治性的,甚至也不是道德化的,而是心理上的。这是真正的现代性。奥尼尔只是借鉴了希腊悲剧

的故事框架……这出戏几乎完全体现了我们现代人所了解的人类行为最深层的根源。

海勒姆·马瑟韦尔,关于《悲悼》的评论,《戏剧协会杂志》(1931年12月),15—17

作为导演兼演出人,奥逊·威尔斯和约翰·豪斯曼通过他们在联邦剧院的演出对戏剧界产生了巨大的影响。在他们被禁止公开演出马克·布里茨坦的《大厦将倾》后,他们组建了自己的剧团——水星剧院。1937年,他们上演的莎士比亚《裘力斯·恺撒》对法西斯统治下的欧洲进行了描绘,赢得了评论界的赞誉,并为威尔斯后来的电影生涯奠定了基础:

这是一个身着现代服装的裘力斯·恺撒,演员都身穿法西斯制服,作品也变成了一部关于现代独裁者的寓言……剧中的法西斯独裁者最终被他的追随者联合推翻,而且绝不让人感觉到是生硬添加到莎士比亚剧作中的内容……在光秃秃的舞台上,映入眼帘的只有黑墙上的砖头,一道道光束照出演员和群氓,灯光凸显着动作,设定了情绪,确立了每场戏的氛围……你会发现,在许多演出季中,你都找不到比这两场葬礼演说更令人惊悚的场景……不可能再有人对[威尔斯]的演技抱丝毫怀疑了。

小理查德·沃兹,关于《尤利乌斯·恺撒》的评论,《纽约信使报》,1937年11月12日

20. 二十世纪中叶欧洲大陆和拉丁美洲戏剧



第二次世界大战是有史以来规模最大的战争，它的伤亡人数、财产损失和被卷入的国家之多，都是历史上前所未有的。它使用了最具杀伤力的武器，包括炸弹、弹道导弹甚至原子弹。导致战争的因素复杂多样，既有第一次世界大战遗留的问题，也有独裁政权上台后对公民自由的褫夺，还有种族灭绝政策和德国、意大利、日本等国的领土扩张野心等等。德国的灭绝集中营是人类历史上最大的耻辱。战争结束时，欧洲被划分为两个部分，东部由苏联控制，西部由美国控制，两个大国为寻求维持甚或扩大其影响，开启了随后的“冷战”阶段。结果，在 1950 年代，世界仿佛笼罩在核灭绝的威胁之下，因为原子弹可将地球上的生命完全毁灭。这是一个紧张而焦虑的时代。主要的稳定力量是联合国，它为解决争端和进行国际合作提供了一个平台；但少数大国有权否定它的决议，因而联合国往往也起不到什么作用。

二战期间，拉丁美洲几乎都站在同

盟国一边，许多国家如巴西、墨西哥、秘鲁等很早就宣布了它们的立场，而其他国家如阿根廷则多年保持倾向轴心国的“中立”，直至 1945 年才加入同盟国。战后，这些国家继续为解决彼此关联的政治、经济问题而斗争。这些问题所导致的不稳定局势也使得这些国家变成了共产主义、民主主义、极权主义等各种对立的政治模式争夺的战场，因而成为两个超级大国冷战策略的重要组成部分。

国际的发展

第二次世界大战结束时，各个领域都在寻求国际合作。联合国成立之后，又有一些旨在推动国与国之间相互理解的组织宣告成立。1947 年，联合国教科文组织（UNESCO）主持成立了“国际戏剧协会”（ITI），并每年为它提供资助。从 1950 至 1968 年，ITI 出版了刊载各国戏剧界信息的《世界戏剧》杂志，此外，还经常举办国际性会议。1954 年以后，还主办了每年一度的“万

国戏剧节”。其他一些组织也促进了戏剧观念的交流,这些组织包括“国际透视布景画师、戏剧工程师、建筑师组织”、“国际戏剧评论家协会”以及“国际戏剧研究联合会”等。

国际合作促进了全世界戏剧的发展。因此,在原先只有少数剧场甚至没有剧场的地方,都建起了剧院。从地理角度看,1945年以后,戏剧比以往任何时候都更加普及。

法国戏剧,1939—1968

二战期间,法国投降德国后,巴黎的戏剧出现了相对繁荣。演出数量增多,观众踊跃,但除了杜兰、巴蒂、巴萨克及法兰西喜剧院外,其他演出几乎都不值一提。战争结束后,由于戏票涨价,加上电影和电视又分流了大量观众,给戏剧造成了很大的压力。战后政府为了表现得比傀儡政权更加负责任,

采取措施给戏剧以帮助。1946年,法国文化部开始有选择地资助新剧目和少数新成立的剧团,还举行年度竞赛,鼓励优秀演出和优秀导演。此外,国立剧院也重新组建。歌剧院和喜歌剧院被置于统一管理之下;法兰西喜剧院和奥德翁剧院合并,奥德翁剧院被称作卢森堡剧场,法兰西喜剧院的剧场则称为黎塞留剧场。起初,卢森堡剧场专门上演新近创作的剧本,但这项计划很快就被证明无法实施,所以两个剧场都开始上演同样的保留剧目。1944至1947年,时任法兰西喜剧院院长的皮埃尔·迪克斯制定了新的管理规则,限制演员参加电影拍摄或与外单位签约,有分红资格的许多主要成员如让-路易·巴罗、马德莱娜·雷诺、玛丽·贝尔和埃米·克莱隆德等纷纷辞职,导致剧院元气大伤,虽在皮埃尔-埃米·图沙尔(1947—1953年任院长)和皮埃尔·德



图 20.1 第二次世界大战结束后的欧洲。

卡夫(1953—1959年任院长)任职期间得以逐渐恢复,但其往日的声望已经一去不复返。

在1945年时,法国的大部分剧院都集中在巴黎,因而政府鼓励剧院迁往其他地区。1947年,受政府资助的地方性戏剧中心开始建立。第一个是建于斯特拉斯堡的东部戏剧中心;紧随其后的第二个中心建于圣艾蒂安;自1945年起一直进行演出的“雅典人剧团”在1949年被指定为图卢兹戏剧中心;同年,第四个戏剧中心在雷恩落成。后来,在普罗旺斯的艾克斯(1952)、图尔昆(1960)和布尔日(1963)也相继出现了戏剧中心。截至1960年代后期,戏剧中心的数量已达十二个。除了在专有剧场演出外,每个中心通常还须在本地区的几个城市巡回演出,或制定计划,将周边地区的观众也吸引到剧场中来。不仅如此,中央和地方政府还对1945年以后出现的戏剧节给予官方资助,其中最著名的当属1947年诞生的阿维尼翁戏剧节和1948年开始的普罗旺斯艾克斯戏剧节。到1960年代,每年举行的戏剧节超过了五十个。

尽管采取了这些建设区域中心的措施,巴黎依旧是主要的戏剧中心。在战后的几年内,四人联盟中的三名成员继续着他们的工作:杜兰在巴黎工作到1947年,巴蒂工作到1951年,茹威则从1945年起一直工作到他1951年去世。但到了1952年,四人联盟的所有成员都去世了。在战后青年一代的领军者中,安德烈·巴萨克(从1940年至1973年去世,一直在阿特勒剧院)和莫里斯·雅克蒙(在香榭丽舍小剧院工作到1960年)当是最重要的人物。此外还有马赛尔·埃朗和让·马尔沙,他们

原为庇托耶夫剧团的成员,1930年代组建巴黎帷幕剧院。1939年底托耶夫逝世,他们便接管了他的玛图兰剧场,到1953年,他们已经上演了许多优秀的外国剧目和大量的法国新剧目。

战后戏剧界的主要代表人物是巴罗和维拉尔。让-路易·巴罗(1910—1994)早年从杜兰学习,并曾与阿尔托和哑剧艺术家艾蒂安·德克鲁合作,战前就在戏剧和电影表演方面取得了令人嫉妒的成就。1940年成为法兰西喜剧院的分红演员,1943年上演克洛岱尔的《缎子鞋》赢得美誉,被称为“总体戏剧”。克洛岱尔的《缎子鞋》写于1919至1924年,由于篇幅冗长且情节复杂,事件的时间跨度长达一个世纪,故事地点也包括了西班牙、意大利、非洲、美洲和大海,一忽儿,两个半球在交谈,一忽儿,地球又被表示为念珠串上的一个小珠子。《缎子鞋》是一部描写爱情和救赎的戏剧,巴罗的演出使它变成了一个具有震撼力的剧场体验,直至许多年之后仍然影响着许多导演。在1943年,巴罗已经形成了他的基本观点,他宣称,一个剧本的文本就像是一座冰山,只有八分之一露出水面;导演的任务就是通过对所有戏剧手段的充满想象力的运用,来展示隐藏的部分,使剧作家的文本得到完成。他借用科波和阿尔托的各种要素加以综合,形成了统一的风格。

1946年,巴罗从法兰西喜剧院辞职,与马德莱娜·雷诺(他们于1940年结婚)一道组建了马德莱娜·雷诺-让-路易斯·巴罗剧团,剧团的主要演员包括安德烈·布鲁诺特、埃德维格·弗耶尔和皮埃尔·布拉瑟尔等。巴罗上演了大约四十部戏剧,从《奥瑞斯提亚》到

当代先锋派作品都有所涉猎。1956年,他放弃了他的马利尼剧院。

让·维拉尔(1912—1971)与巴罗是同学,他们都是杜兰的校友,但成名较晚,1947年参与组建阿维尼翁戏剧节,此前曾在许多剧团工作过。由于在阿维尼翁戏剧节导演的作品和他自己在巴黎的成功演出(最著名的是巴萨克导演的皮兰德娄的《亨利八世》),在1951年被任命为濒临倒闭的国立大众剧院(TNP)的导演。他组建了一个包括玛丽亚·卡萨雷斯、乔治·威尔逊和丹尼尔·索兰诺在内的剧团,最幸运的是它吸引了杰拉德·菲利浦(1922—1959)参加,他在经历了短暂的戏剧生涯后,成了法国的电影大明星。到1954年,TNP已经成为法国最受欢迎的剧院之一。维拉尔的演出总是把重点放在演员身上,服装和灯光只起辅助作用,他常用的布景只限于几个平面和少许景片。维拉尔是第一个采用“四人联盟”所倡导的表演方法而赢得普遍欢

迎的导演(他的追随者所受到的欢迎总是有保留的)。虽然 TNP 主要在巴黎的夏约宫演出,但它也参加阿维尼翁戏剧节和到全国各地巡演。不久,它所得的民众支持就超过了所有其他几乎只在巴黎一地演出的国立剧团。

1959年戴高乐将军就任总统后,文化部长安德烈·马尔罗在沿袭上一届政府的若干政策的同时也施行了一系列改革。他继续资助有前途的新兴剧作家和剧团,努力在巴黎之外的广大地区普及戏剧。除了新建几个戏剧中心外,戴高乐主义的政治体制也推动了都市文化中心的建设,并以财政拨款的方式提供50%的资助。第一个都市文化中心1962年开放,此后逐年增加,最后达到二十个左右。除了戏剧表演之外,这些中心还配备了电影、音乐、舞蹈、视觉艺术及公共讲座等设施。这类中心(包括戏剧中心)有些也坐落在巴黎郊区,因为这些地区的居民离城市中心太远,显然不便于享受巴黎市中心的

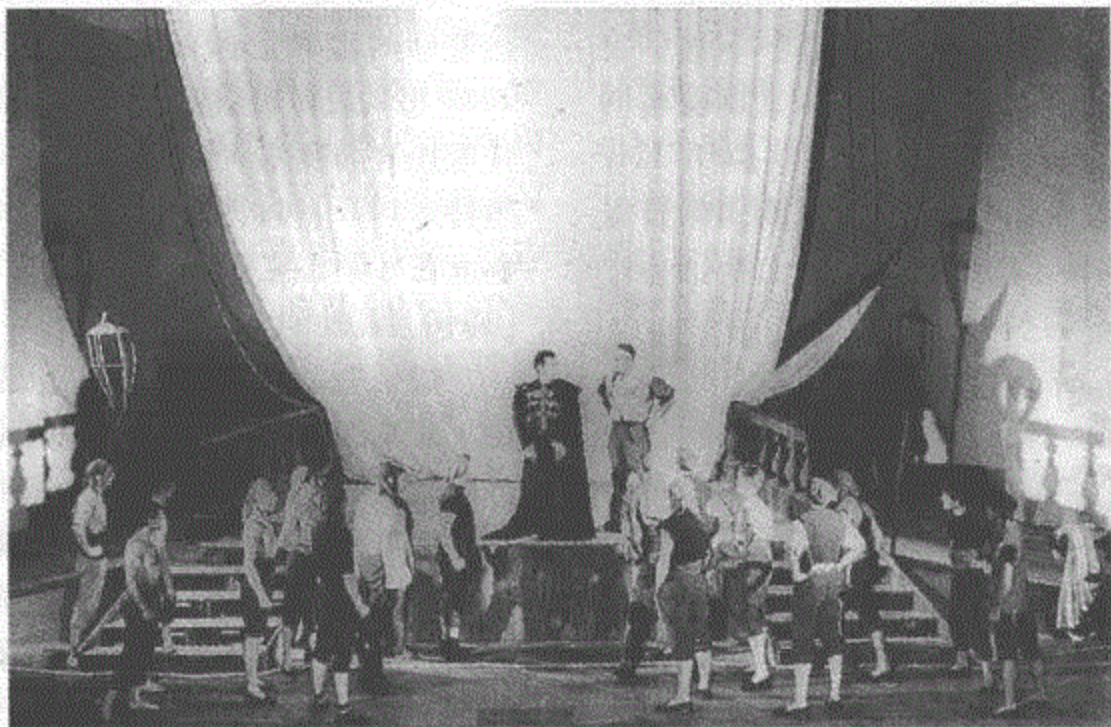


图 20.2 巴罗 1953 年在马利尼剧院上演的克洛岱尔的《克里斯托弗·哥伦布》。巴黎伯纳德新闻社提供。



图 20.3 维拉尔 1956 年在大立民众剧院上演的马里伏的《爱的胜利》。布景设计里奥·吉什阿。巴黎伯纳德新闻社提供。

文化资源。

马尔罗还重新组建了国家剧院。他将奥德翁剧院从法兰西喜剧院划拨出来,更名为法兰西剧院,指定它作为巴罗剧团的专门剧院。此外,又将国立大众剧院提升到与其他国立剧院相同的地位,由让·维拉尔继续担任 TNP 领导,直至 1963 年才由该剧团的资深演员耶日·威尔逊(1921—)接任。

法国剧作与荒诞派戏剧

战后戏剧的许多变化都与剧作法方面的实验有着密切的联系,其中最著名的是荒诞派。不过,这项运动直到 1950 年代才涌现出来,而战后许多重要剧作的作者却在 1940 年以前就已经成名。其中最多产的作家是让·阿努伊,其作品包括《城堡的邀请》(1947)、

《斗牛士圆舞曲》(1952)、《云雀》(1953)、《贝克特》(1960)、《亲爱的安提戈涅》(1970)和《裤子》(1978)等。在这些作品中,他一直在探讨如何在以妥协为基础的世界里保持独立性的问题。1945 年以后做出重要贡献的其他战前作家还有马赛尔·阿恰德(作品有《帕特特》[1957]和《神秘的尤金》[1964])和亚芒·萨拉克鲁(作品有《愤怒的夜》[1946]和《杜朗大街》[1960])。

最受重视的新戏剧家是昂利·德·蒙泰朗(1896—1972),他的小说在战前就吸引了大量的读者,虽然也写了一些独幕剧,但他第一部上演的剧本是《死了的皇后》(1942),由巴罗执导于法兰西喜剧院。演出获得了成功,蒙泰朗后来又陆续创作了《圣地亚哥的团长》(1948)、《波尔—洛亚尔》(1954)、《西班牙

牙主教》(1960)和《内战》(1965)等作品。《圣地亚哥的团长》通常被认为是蒙泰朗最具个性的作品,它外在动作简单而心理活动复杂,风格崇高,牺牲母题和对平庸的严厉拒绝贯穿全剧。在蒙泰朗的所有作品中,他最关注的是人物的知识分子立场及其与行动相关的心理轨迹。

455 战后法国最具影响力的戏剧是存在主义和荒诞派。战后,存在主义作为一种哲学观点引起了许多人的关注,这种哲学思想的主要传播渠道是让-保罗·萨特(1905—1980)的论文和剧本。萨特原为哲学家和小说家,1943年创作了第一部剧作《苍蝇》,后来又写了《禁闭》(1944)、《肮脏的手》(1948)、《魔鬼与上帝》(1951)和《阿尔托纳的幽禁者》(1959)等,均为存在主义思想的形象化。萨特主张人是“生来自由的”,他拒绝接受上帝的存在,不承认固定的行为标准,否定可证实的道德信条。因此,他认为人必须选择自己的价值观,依靠自己而生存,因为“人只是他所是。人的存在是自我选择的结果。”萨特戏剧中的人物都面对着多种选择,这些选择迫使他们重新评价自己的观点,拷问自己的标准,然后不妥协地依靠自己而生存下去。在战后不安定的岁月,萨特吸引了众多的崇拜者,因为他对人们的循规蹈矩发出了质疑,正是这种态度使得纳粹暴行成为可能。他还相信,尽管无法理想地在政治上进行选择,但人们还是无法摆脱与政治的干系。《肮脏的手》试图证明,一贯地参加政治活动,总难免把手弄脏;但拒绝参与政治,则只意味着将具有决定意义的事情的选择权拱手相让。

阿尔贝·加缪(1913—1960)的作

品也显得相当重要。在从事戏剧创作之前,加缪曾经在他的出生地阿尔及利亚的一个剧院工作,德国占领时期,他曾担任地下报纸的记者和编辑。他的剧作不多,只有《误会》(1944)、《卡利古拉》(1945年上演)、《包围》(1948)、《正义者》(1949)和几部改编的作品。他对戏剧界的影响部分来自他的散文作品《西西弗的神话》(1943),文中关于“荒诞”的讨论为荒诞派戏剧运动提供了一个名称。加缪在这部作品中指出,人的状况是极其荒谬的,因为在人们的希望和他们所出生的非理性世界之间存在着鸿沟。在加缪看来,唯一的疗救措施就是每个人都去寻找一套标准(无可否认,没有任何客观基础),以使他或她能够从混乱之中制定秩序。虽然加缪不承认自己是存在主义者,但他的结论却与萨特的相同。

加缪与萨特的主要分歧在于对“介入”(engagement)的理解不同,加缪反对萨特在《肮脏的手》中所主张的结论,认为在两种不道德的立场之间进行选择是无效的。他们在这一点上的分歧导致了两人之间长期而激烈的论争。但在他们之间的结合点上,却为1950年代前期开始的荒诞派运动提供了哲学基础。

虽然萨特和加缪都认为世界是非理性的,但他们的戏剧形式还是相当传统的。因为他们都从世界是非理性的这一假设开始,继而要从混乱中创造出秩序,所以它们的戏剧情节都是按照因果关系线性发展的。另一方面,荒诞派戏剧家大都接受了萨特的哲学观点,倾向于表现人类经验的非理性特征,而没有指出任何解脱困境的办法。作品中各片段的连续性只体现在主题和情绪

而不是因果关系上,其结构的芜杂与戏剧主题的混乱相呼应。各种不调和的事件同时出现,产生了既庄严又滑稽的反讽效果,使荒诞性大大增强。由于荒诞派剧作家将语言视为重要的理性工具,因此他们常常宣称语言尚不足以表达他们的观念,并将它置于非语言手段之下。荒诞派有四位重要作家——贝克特、尤奈斯库、热内和阿达莫夫。

塞缪尔·贝克特(1906—1989)是第一个赢得国际声誉的荒诞派作家,他的《等待戈多》首演于1953年,使荒诞派第一次引起了国内外的关注。贝克特出生于爱尔兰,1920年代初次前往巴黎,1938年起定居于此,1930年前后开始创作,二次大战结束后开始写作剧本。他的剧作有《终局》(1957)、《最后一盘录音带》(1958)、《啊,美好的日子》(1961)、《喜剧》(1963)、《来来回回》(1966)、《不是我》(1973)、《那个时候》(1976)及若干片段。从许多方面看,贝克特都是最具五十年代性格的剧作家,这个年代被原子弹屠杀引起的恐惧弄得惊恐不安。事实上,贝克特的性格似乎已经深深打上了被某些威胁人类生存的灾难所毁坏的世界的烙印。贝克特更加关注的是形而上学意义上的人类状况,而不是作为社会和政治存在的人类。他笔下的人物在精神上的无家可归感是不受时间和空间的制约的,他们既折磨自己又折磨别人,安慰自己又彼此安慰,提出一些无法回答的问题,苦苦地挣扎在一个似乎即将崩溃的世界里。贝克特所表现的战后对于人类理解和掌握世界的能力的怀疑情绪,比其他任何作家都要强烈。

欧仁·尤奈斯库(1909—1994)出



图 20.4 1953 年贝克特的《等待戈多》在巴比伦剧院首演。左坐者为导演侯热·布兰。巴黎皮克提供。

生于罗马尼亚,他将自己的第一部作品《秃头歌女》(1949)标榜为“反戏剧”,以表达对传统戏剧的反叛。他的早期作品如《上课》(1950)和《椅子》(1952)几乎都没有引起人们的关注,但在1953年阿努伊发表了称赞《责任的牺牲者》的文章之后,尤奈斯库声名鹊起。这些早期作品连同《阿美代或怎样摆脱它》(1954)和《新房客》(1957)等大都是否定性的,集中抨击语言和思想中的陈词滥调以及物质至上的价值观。他的后期作品如《屠杀游戏》(1959)、《犀牛》(1960)、《国王正在死去》(1962)、《饥与渴》(1966)、《麦克贝特》(1972)和《提皮箱的人》(1975)等的观点则较为正面,表现了主人公与社会主流势力决不妥协的态度,不过,他们却无法对自己的行动做出合理的解释。

与贝克特不同,尤奈斯库更加关注社会关系,尤其是中产阶级家庭的人物关系。他的大部分作品只有两个主题:垂死的物质至上的资产阶级社会和孤

457

立无援的个人。也许他对人类境况的最终看法与贝克特无甚差异,但他更多地是通过家庭关系表现出来的。他所有的剧作都对陈腐题材、意识形态和物质至上持怀疑态度。他的人物都像是没有思想的机器,对自己呆板的举止毫无察觉。就像是物质性的客体不断繁殖,占据了原本属于人类的空间。尤奈斯库对戏剧应发挥教益的观点极为反感,在他看来,要追求真理就不能信奉哪家的信条,因为信奉就是迈向遵从的关键一步。

让·热内(1910—1986)一生的许多时间都在监狱中度过,这也是他许多作品中的人物的重要背景。他的第一部戏剧《女仆》(1947年由茹维上演)和《高度监视》(1949年由贺兰德上演)起初并不成功,他的名声主要是靠《阳台》(1956)、《黑人》(1959)和《屏风》(1961,1966年才在法国上演)取得的。热内的人物都对组织化的社会持反抗态度,

他认为,如果人类要追求自我完善,就必须偏离社会。这些剧本还暗示,如果没有对立面,任何事物都将没有意义——如法律与犯罪、宗教与罪恶、爱与恨——因此偏离行为与公认的美德有着同等的价值。热内认定一切价值体系都完全是专断的,他将生命转变为一系列庆典和仪式,从而制造一种稳定和重大的氛围,否则生命就会变成毫无意义的行为。

亚瑟·阿达莫夫(1908—1971)生于俄国,在瑞士接受教育,早年受超现实主义影响(这个运动也影响了大部分荒诞派剧作家),1947年开始戏剧创作,第一部作品上演于1950年。他的早期作品如《进犯》(1950)、《滑稽模仿》(1952)和《大小演习》(1953)都以严肃喜剧的手法表现了一个道德崩溃、充满焦虑的残酷世界,在这个世界,人物由于无法相互沟通而注定永远失败。时间和空间模糊不清,恍如梦中。阿达莫



图 20.5 1966 热内的《屏风》在法兰西剧院首演。导演为侯热·布兰。中间的演员是马德莱娜·雷诺。巴黎皮克提供。

夫后期的作品越来越具有社会化倾向，特别是1956年后，他公开抨击了自己的早期作品而转向布莱希特的形式。这一新观点反映在《保罗·保利》(1957)和《七一年春天》(1960)中。《保罗·保利》对兴起于一次大战之前的物质主义和虚伪进行了评论，《七一年春天》对1871年巴黎公社的创建者做了理想化的描绘。阿达莫夫的后期戏剧均由侯热·普朗雄剧团上演，表明1960年前后人们的兴趣已经从荒诞派转向了探讨社会问题的戏剧。今天的许多评论家认为，阿达莫夫创作风格的转型标志着战后法国戏剧的重要转折。

荒诞派这一标签是由马丁·艾斯林《荒诞派戏剧》(1961)一书传播开的，因为它从来就不是一个有意识的运动，所以很难列出这群作家的名单，也很难为他们排列座次。荒诞派并不是同时代所有实验性戏剧家(他们当中有许多人都住在法国)的集合。在不应当归入荒诞派的剧作家中，还有一些优秀人

物，如雅克·奥迪贝蒂(1899—1965，其作品《夸特-夸特》[1946]、《黑色的盛宴》[1948]和《岗亭》[1965]凸显了罪恶与性对人类事务的控制力量)和让·塔迪厄(1903—1995，他的作品主要是独幕的“室内”剧，如《消息窗》(1955)和《我们生活的基础知识》(1959)，表现的都是社会的习惯势力对于人类的控制)。

1960年代，最著名的先锋派剧作家是费尔南多·阿拉巴尔(1932—)，他生于西班牙，1955年迁居巴黎。他的早期作品如《凡多和利思》(1958)强调了傻气而粗心的残酷，其形式与荒诞派相同。1962年前后，阿拉巴尔将兴趣转向他所谓“恐慌戏剧”，“这是一种仪式——既亵圣，又神圣；既充满色情，又充满神秘；既是致死的一击，又是生命的高扬；既是唐吉珂德，又是奇境中的爱丽思。”他后期的作品有《庄严的圣餐》(1966)、《建筑师和亚述皇帝》(1967)、《他们给鲜花戴上手铐》(1970)



图 20.6 阿拉巴尔的《汽车墓地》1967年在巴黎艺术剧院首演。导演为维克多·加西亚。巴黎伯纳德新闻社提供。

和《今天的年轻野蛮人》(1975),其中第二部或许特色最为鲜明。它只有两个人物,却表现了一系列仪式化的人类境况:主人与奴隶、法官与罪犯、母与子、男和女、虐待狂与受虐狂,等等。最终一人决定,他必须受到惩罚,于是要求另一个人杀死他并把他吃掉。当这些事都完成后,他们似乎由于某种原因又融为一体了。但此时又一个新的人物出现,于是又开始了一个新的轮回。通过这类表演,阿拉巴尔不仅向所有的价值观发起了挑战,还探究了人类心理最隐秘的角落。佛朗哥死后,阿拉巴尔的余生大部分在西班牙度过,继续创作了《小人国的狂笑》和《猩猩的机会》等剧本。

大部分先锋戏剧的首演都是由敢于冒险的导演在小型的非主流剧院上演的。他们许多人都深受阿尔托的影响,日后成为法国最具声望的导演。这

批人当中最重要的当推侯热·布兰



图 20.7 1964 年侯热·普朗雄的剧团上演的阿曼德·加蒂的《清道夫奥古斯特·热埃的幻想生活》。雅克·罗斯内导演,勒内·阿里奥舞台设计。巴黎伯纳德出版社摄影。

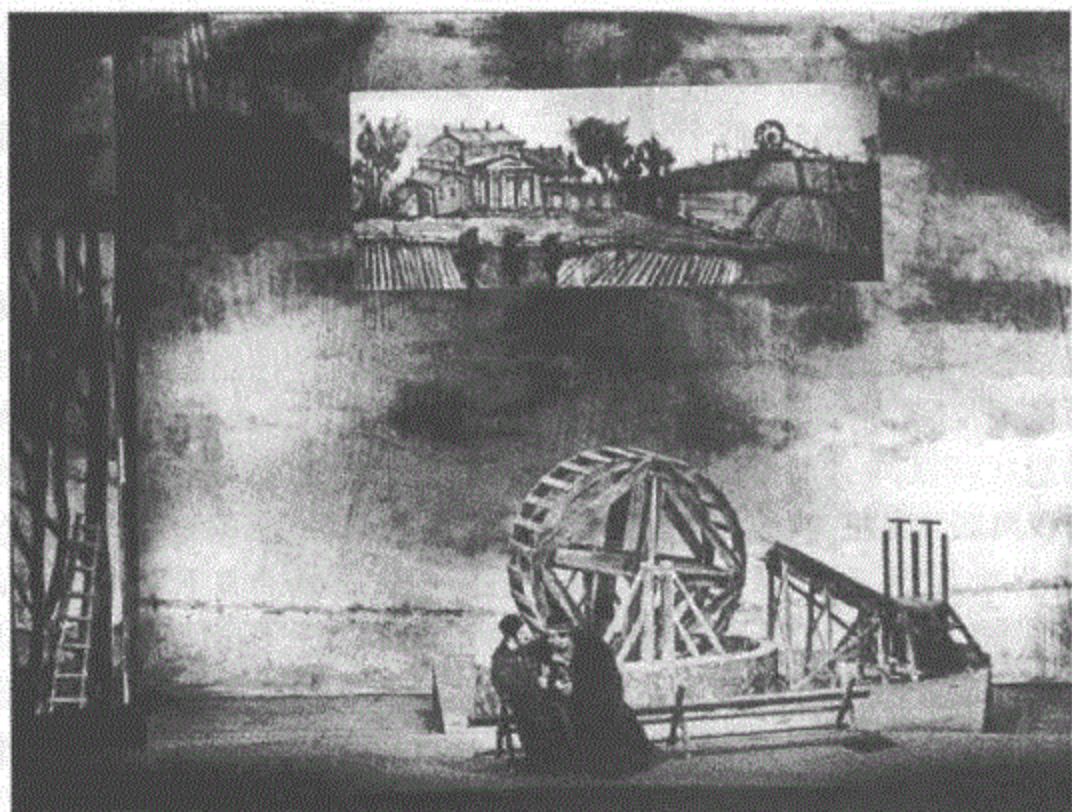


图 20.8 1960 年普朗雄导演的阿达莫夫根据果戈理原著改编的《死魂灵》。场景设计勒内·阿里奥。维勒班的城市剧院。巴黎皮克提供。

(1907—1984),他是阿尔托的学生,早年与杜兰和巴罗共过事,1949年以后与荒诞派运动关系密切。他尤以导演贝克特和热内的戏剧而著名。其他的重要导演还有:安德鲁·雷巴兹(1929—1989),他向巴黎观众引介了奥迪贝尔迪、盖尔德罗德和尤奈斯库,并与许多先锋派剧团有过合作,后在1960年成为图尔昆戏剧中心导演;耶日·维塔利(1917—2007)早年与雷巴兹一道工作,1953年创办拉布吕耶尔剧院;让-玛丽·塞罗(1915—1973),杜兰的学生,导演过阿达莫夫戏剧的首演,后与布兰在1952年开办巴比伦剧院,并导演了其他剧作家的作品。这些导演起初都是先锋派的成员,后来大部分都和法兰西喜剧院、法兰西剧院等著名剧院和各地的戏剧中心进行正规的合作。

1960年后,不少法国剧作家都开始关注政治和社会经济主题。艾梅·塞泽尔(1913—)是出生于马提尼克岛的黑色人作家,他的作品如《国王克里斯托夫的悲剧》(1963)、《刚果河的一季》(1966)和《暴风雨》(1969)都十分关注后殖民主义问题。这些剧本均由塞罗导演,给法国观众留下了深刻印象。加布里埃尔·库赞(1918—)以布莱希特风格进行创作,却更倾向于基督教而非马克思主义。《普通的爱》(1958)和《螃蟹的周期》(1969)等作品都从工人阶级的人物视角表现了一些重大的世界性问题,如饥饿、种族主义、核威胁等。阿曼德·加蒂(1924—)也写了一些布莱希特风格的剧本,他主张实行一种人道主义的社会主义,表达了对世界上受剥削人民的希望。他的作品有《清道夫奥古斯特·G.虚构的生平》(1956),《唯一的人》(1966)和《如同越南的V》

(1967)。从1960年代后期开始,加蒂直接与普通人合作创作剧本,如六个系列性节目《狮子、笼子和它的翅膀》(1975)就有六个移民工人表达了他们对法国的看法。459

在1960年代初期崭露头角的导演中,最重要的是侯热·普朗雄(1931—),他在1957年后成为里昂工业郊区的维勒班城市剧院的负责人,成功地吸引了工人阶级观众,实现了自己的目标。在演出中,他大量借用了电影手法和布莱希特的舞台技巧(因为他认为这种媒介最适合他的没有文化的观众)以及布莱希特的叙事剧理论。他灵活地使用了投影(字幕、评论和图片),还经常使用转台,从不同的角度展现舞台动作,就像电影中所看到的那样。他上演了莫里哀、马里沃、莎士比亚、克莱斯特、马娄、拉辛、布莱希特等著名作家的作品,并站在工人阶级的角度进行诠释。所以,他的演出常常引发争议。但他的戏形象生动、蕴含丰富、脉络清晰、手法新颖,使他成为法国最受观众欢迎的导演。1968年以后,普朗雄对法国剧坛的影响甚至更大。

苏联剧场与剧作,1945—1968

在战争年代,苏联戏剧的主要作用是鼓舞士气。由于政府的限制明显放松,许多人期待战争的结束应带来更大的自由。但是,1946年出台的限制措施竟然比1930年代还要严苛,到1948年,除了受到特别青睐的少数剧团外,所有的政府补贴都停止了。失去政府的财政补贴是严重的打击,因为总共950家剧院中竟有450座毁于战火。到1953年,全国剩下的剧院只有二百五十家。

艺术上的严格限制使得社会主义现实主义成了仅有的创作方法,莫斯科艺术剧院的风格也成了戏剧表演的唯一标准。1949年,党指派的负有管理职责的导演对每一家剧院实行全面负责,使得政治上的控制进一步加强。大多数西方戏剧从剧院的保留剧目中删除,人们指望新创作的苏联戏剧能够支持政府的政策。大量的剧作,如阿纳托里·萨弗罗诺夫的《莫斯科人》(1949)描写了如何对那些曾经阻碍党的目标实现的人进行再教育,康斯坦丁·西蒙诺夫的《迥异的阴影》(1949)和尼科莱·波戈金的《密苏里华尔兹》(1950),都是典型的反美戏剧。战后的其他戏剧,如弗塞维洛德·维什涅夫斯基的《难忘的一九一九》(1949)和A.斯泰恩的《序幕》(1952),则歌颂了斯大林为共产主义事业所作的贡献。

1953年斯大林逝世后,情况发生了变化。虽然此后自由与限制的时期还是交替出现,但总体上较之以前的束缚还是有所放松。尤其是1956年赫鲁晓夫对斯大林进行批判之后,虽然仍将通过政府的戏剧管理部门对戏剧施加诸多的压力,但事先判决意义上的审查却已不再实施。现实主义仍是主导风格,教化依旧是首要目的,但两者都不再系统化地强制推行,且流行程度也有所下降。新剧本更多地是表现个人问题,如波戈金的《彼特拉克的十四行诗》(1957)就表现了已婚中年男子与年轻姑娘的爱情,而针对不正当的指控进行辩诬的主题也越来越多,最典型的是亚历山大·沃罗丁的《青年女士》(1957)。两代人之间的冲突——如维克托·罗佐夫的《不平等的竞争》(1960)所描写的——也成了普遍的主题。到1960

年,反美戏剧大都从保留剧目中消失,而过去被禁的许多俄罗斯戏剧开始恢复上演。以古典作品改编为名,行宣传说教之实的做法也明显减少。

放宽限制所导致的结果之一就是在苏联首次出现了大量上演外国戏剧的局面。例如在1960年,布莱希特的作品也开始进入保留剧目;不久,阿瑟·米勒、奥斯本、田纳西·威廉斯的作品也得到了一定程度的上演。但另一方面,荒诞派戏剧却被认为过于追求“形式主义”而很少上演。



图 20.9 1957年波戈金在莫斯科马可夫斯基剧院上演的《彼特拉克的十四行诗》。

诸多变化使得莫斯科艺术剧院的显赫地位有所降低,不过在政府资助、人员工资和其他政府标准方面,它仍旧是最受重视的。但是,到1960年代,莫斯科艺术剧院也被公众当作是类似于博物馆的场所。在莫斯科艺术剧院地位下降的同时,其他剧团的地位却在上升。有些变化可以归因于1956年废止了按照规模和级别发放工资、禁止在剧团之间流动等自三十年代以来束缚演员办法,另一些变化则应归因于欣赏趣味的改变。老剧院之一的瓦赫坦戈夫剧院在鲁宾·西蒙诺夫的指导下迅速走红,因为瓦赫坦戈夫的导演手法是社

460



图 20.10 1954 年奥赫洛普科夫在莫斯科马雅可夫斯基剧院上演的《哈姆莱特》。

会主义现实主义最可接受的替代品。讽刺剧院在瓦伦丁·普鲁切克的领导下也得到了越来越高的评价,1954 年,它曾因以一种不同于梅耶荷德的风格上演马雅可夫斯基的《臭虫》和《澡堂》而引起轰动。在马雅可夫斯基剧院(即原革命剧院),尼科莱·奥赫洛普科夫恢复了战前对观演关系的实验。1950 年代后期,他重排了波戈金的《贵族》,和战前一样,他让观众围绕在表演区的周围。奥赫洛普科夫战后最著名的演出当是《哈姆莱特》(1954),在剧中,分隔的布景营造了一个类似于监狱的世界,哈姆莱特想要挣脱的就是这个世界。另外两个战前导演——莫索维埃剧院的尤里·扎瓦茨基和苏军中央剧院的阿历克塞·波波夫也将战前的艺术手法应用到战后的演出中。

战前,普希金剧院在列宁格勒的地位可以比拟莫斯科艺术剧院在莫斯科

的地位,但在 1950 年代,它的特权也同样受到了威胁。列宁格勒最受欢迎的剧院是高尔基剧院,1956 年以后,在格奥尔吉·陀夫斯托戈诺夫(1915—1989)领导下,该剧院以赋予古典剧目以当代意义而著称。陀夫斯托戈诺夫采用现实主义的舞台布景,却常常省略墙壁、天花板之类的细节,并采用某些电影技术,在平台上将表演向前移动,以制造“特写”效果。在列宁格勒喜剧院,身兼导演和设计师的尼可拉伊·阿基莫夫(1901—1968)一直维持着高水平演出,但是他在官方眼中的地位可以从他工作的场地反映出来,这个剧场竟是一家杂货店上面的大房间。

战后最具创新性的剧团是成立于 1957 年的莫斯科当代剧院,它是 1930 年代之后成立的第一家官方剧院。在奥列格·叶伏列莫夫(1927—2000)的领导下,当代剧院从莫斯科艺术剧院及

其演员学校吸收了大量的人员和表演方法。这家新剧团的演出政策一是集中上演(布莱希特、奥斯本、沙特洛甫、罗佐夫等人的)被认为适合于当代生活的戏剧,二是采用简化布景,而不像莫斯科艺术剧院那样使用复杂的装置。到1960年代后期,苏联戏剧已经摆脱了斯大林时代强加的种种限制和标准的束缚,但与党保持一致的压力仍然存在;当偏离倾向超出了所能忍受的限度时,政府还是会向剧坛施加影响。

捷克斯洛伐克剧场与剧作,1945—1968

第二次世界大战结束后,大部分东欧国家都为苏联所控制,所以这些国家的戏剧也注定要遭受与苏联戏剧同样的命运。但在1956年与斯大林主义决裂后,限制明显放宽,实验戏剧也开始涌现,尤其是在捷克斯洛伐克。

捷克斯洛伐克在舞台技术和设计领域对国际戏剧界的最大影响无疑是

通过约瑟夫·斯沃博达(1920—2000)的作品实现的。虽然他在1945年前后就开始了戏剧工作,但直到1950年代后期,当社会主义现实主义已不再是标准模式时,他才能展示出自己的卓越才华。他的许多作品都是1930年代由与E. F. 布理安(1904—1959)和米罗斯拉夫·考日尔(1911—1984)所倡导的多媒体实验的延伸。同时,他也受到布拉格电影学院的深刻影响,因为成立于1957年的这所学院的院长就是考利尔,学院的教师和设备都对实验有很多贡献。

1958年是斯沃博达事业的转折点,这一年,他与导演阿尔弗雷德·拉多克合作创办了两家剧场——图片投影和神灯综合表演剧院,两处都是将静止或活动的影像投射在若干块银幕上。灯影魔幻剧场的演出还加进了真实演员的现场表演。这两种形式都在1958年布鲁塞尔世界博览会上展出,引起了



图 20.11 1959 年斯沃博达在布拉格国家剧院为约瑟夫·托波尔的《他们的日子》所做的舞台设计。这是斯沃博达首次尝试在戏剧设计中应用神灯综合表演技巧。照片版权为雅罗米尔·斯沃博达所有。

巨大的反响。1959年,斯沃博达继续将诸多技术手段用于他的舞台演出。随后他又继续试验各种方法,创造了一个可以完全改变的舞台,它可以根据剧情需要,每一场戏都换景。除了银幕和投影外,他还设计了可以垂直、水平和斜向移动的平台和台阶,以快速改变空间关系和表演区域的大小。他还探索了在舞台上使用玻璃、塑料和各种绳网等材料的可能性,以这些东西为表面,在其上投射影像(有时也通过投影展示从上面、后面或某一特殊角度所看到的表演)。他设计了几乎是各种风格的布景,1960年之后,成为世界上最著名、最有影响力的设计师。斯沃博达的作品唤起了人们对捷克戏剧在整体上所达到的高度的关注。在1960年代,捷克有大约五十六个剧团,但在国外最为人知的(除了布拉格国家剧院外)是布拉格的一群小剧场,其中大部分都是1962年之后、也就是政府创办国立戏剧研究所以帮助各类实验剧团之后才出现的。其中名气最大的有三家。门后剧团由奥托马尔·克热什卡创办于1965年,它与灯影魔幻剧团共用一个有435个座位的剧场,因为两家都是由斯沃博达担任主要设计。门后剧团以其充满想象力的舞台设计和对捷克及外国剧作的富有思想性的阐释而著称。演员俱乐部成立于1965年,团长为雅罗斯拉夫·沃斯特里,它的剧场有220个座位。它注重的是演出的整体效果(它可能是捷克斯洛伐克最好的剧团)和上演剧目的广泛性,它的保留剧目包括世界各国的作品。巴鲁斯特拉德剧院成立于1958年,1962至1969年由扬·格罗斯曼担任团长,剧场有200个左右的座位。它是捷克斯洛伐克上演

荒诞派戏剧的主要剧团,也是被公认为当代最杰出的捷克剧作家的驻院剧作家瓦克拉夫·哈维尔(1936—)的主要阵地。他的《花园宴会》(1963)、《备忘录》(1965)和《同谋者》(1974)等因对官僚主义的辛辣讽刺而享誉全世界。后来的许多年间,无论是身陷囹圄还是剧本被拒绝上演,他一直坚持写作。他后来的作品包括《悲情声声慢》(1984)和《诱惑》(1985)等。

1968年,华沙条约组织的军队入侵捷克斯洛伐克,终结了正在进行的自由化运动,捷克戏剧的生命力也受到了严重的摧残。许多导演离开了自己的岗位,许多剧本也被禁止出版和上演。V.哈维尔因为坚持抵抗政府对人权的暴行而数度入狱。这些压制措施一直持续到1989年,这一年,仅仅数周时间,不仅限制被解除,哈维尔还被提名为捷克斯洛伐克的总统。

德语剧场,1945—1968

1945年,德国向同盟国投降,所有剧场一度关闭,但不久又在占领军的监督下重新开张。1945年之后,德国戏剧迅速恢复,到1960年代,已经成为世界上戏坛最稳定的国家之一。虽然1945年后德国被分裂为东西两个部分,但两德的戏剧仍有许多共同的特征。两边由国家支持的常驻剧团体系都得到了恢复。到1960年代,西德的专业剧团有175个,其中120个是国有的;东德有大约135个剧团,均为国家所有。几乎每个城市都有剧院,其中不少还有高水平的歌剧院和芭蕾舞团。典型的情形是,所有在同一个城市的受资助剧团都由一个管理者(Intendant)管理,他由市政府或国家指派;而演员

和导演、设计等则分属各个剧团。在柏林等大城市,还有多个剧院系统,每个系统都有自己的管理者和剧团。文学顾问(Dramaturg,其雇员有相当规模)参与各个剧团的剧目选择等艺术事务。

尽管上千座剧场毁于战火,但1950年后一项出色的重建计划使其中大部分剧场得以恢复。在新剧场中,视线大为改善,包厢被取消,楼座的层数有所减少。但战前所强调的复杂的舞台机械仍继续应用。例如1951年在西柏林落成的席勒剧院,就安装了一个转台、升降机以及可以旋转的平面舞台。大多数剧场都采用传统的有画框式台口的舞台,少数小剧场被当作附属剧场,使用上可以更加灵活,但在观-演空间关系上则几乎没有什么新的尝试。

除了常驻剧团外,各种戏剧节也对战的德国戏剧的发展起到了重要作用。最著名的仍是拜罗伊特戏剧节,它在魏兰德·瓦格纳(1917—1966)的指导下于1951年恢复,魏兰德去世后由他的兄弟沃尔夫冈·瓦格纳(1919—)接替。战后,瓦格纳歌剧在拜罗伊特首演时的布景设计很简单,主要靠灯光制造舞台氛围,很像是阿庇亚所倡导的舞台,而不是自瓦格纳时代以来所采用的历史现实主义。这种新手法受到了传统认识的尖锐批评,却受到了其他人的毫无保留的称赞。

在奥地利,战后重建的方式也与德国一样。到1960年代,奥地利已有三十六家剧院,二十家都在维也纳。其中有四个国立剧院:上演歌剧的国家歌剧院

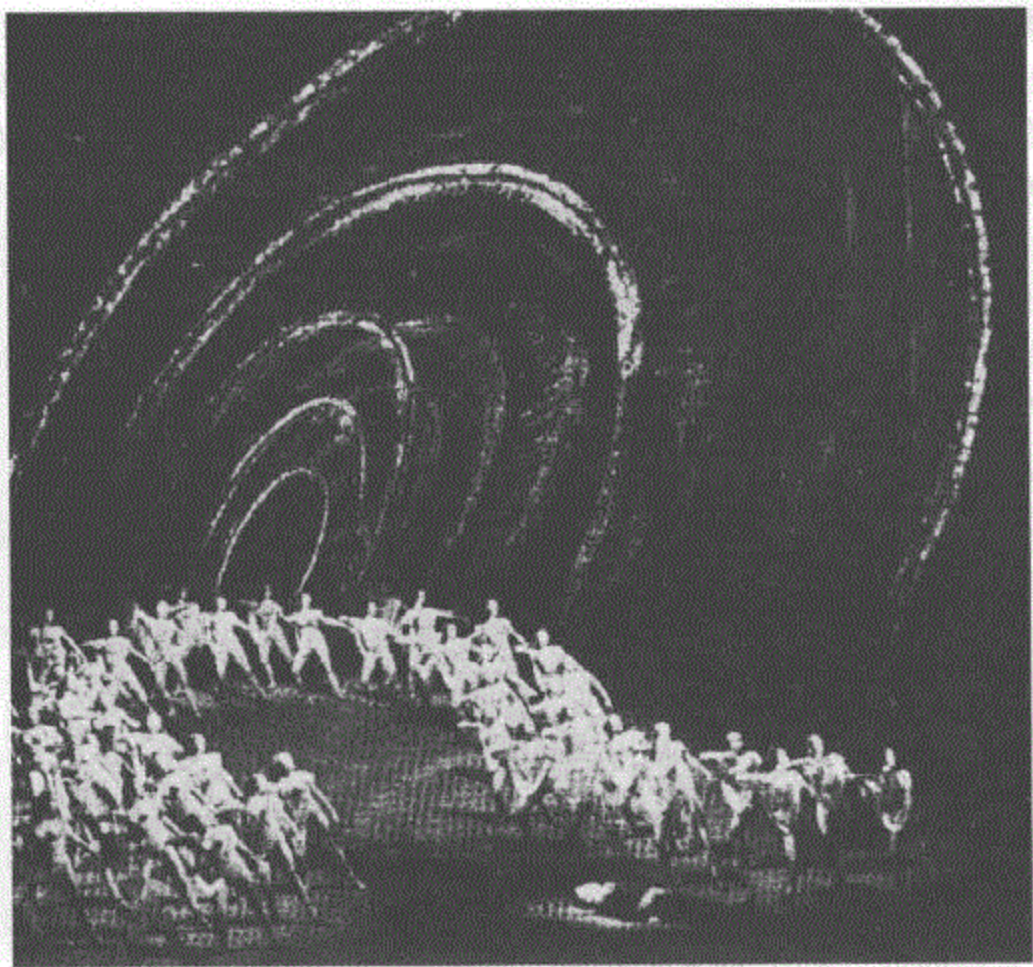


图 20.12 1954 年魏兰德·瓦格纳在拜罗伊特上演的《唐豪塞》。注意舞台上没有三维布景,全靠灯光和投影。选自《1935 年后的世界舞台布景》。

和人民歌剧院、上演话剧的宫廷剧院和学园剧院。约瑟夫城剧院和人民剧院则由市政府负责资助。萨尔兹堡戏剧节1946年重新举办,被公认为世界上最好的戏剧节之一。

战后德国导演中,最重要者当推科特纳、格林根斯和希尔伯特。弗里茨·科特纳(1892—1970)被认为是1920年代现实主义的代表人物。纳粹统治时期被迫流亡,1949年回到德国,主要在柏林和慕尼黑工作。全身心投入、长时间排练以及对人物感情生活细节的重视,使他成为战后影响最大的导演。古斯塔夫·格林德根斯(1899—1963)是纳粹时期柏林国立剧院的管理者,也是希特勒最喜欢的演员,尤以扮演的靡非斯特菲勒斯一角而闻名,战后相继担任杜塞尔多夫和汉堡剧院的管理者,逐渐被视为德国戏剧传统的主要继承者。海因茨·希尔伯特(1890—1967)在纳粹时期是德意志剧院的主要演员和管理者,战后主要在哥廷根工作。他以演出莎士比亚戏剧和首演楚克迈耶战后的作品而闻名。格林根斯和希尔伯特都将与纳粹的合作解释为出于在野蛮时代保存德国文化。1951年,埃尔文·皮斯卡托回到德国,导演了许多剧目,后于1962年被任命为西柏林自由人民舞台管理者。他对推广1960年代兴起的文献剧起到了重要的作用。这个时期德国的重要导演还有哈里·布赫维茨、汉斯·沙拉、波勒斯拉格·巴洛、鲁道夫·泽尔纳、沃尔夫冈·朗霍夫、沃尔夫冈·海因茨、瓦尔特·菲尔森斯坦。

在所有的德语剧团中,最著名的是位于东柏林的柏林人剧团,该团主要上演布莱希特的作品。布莱希特1947年

回到欧洲后,他的作品迅速进入德语剧团的保留剧目,他的理论也很快传遍了全世界。通过柏林人剧团的演出,他的声望得到了巩固。柏林人剧团1949年成立后,首演剧目《大胆妈妈》一度与另一个剧团共用德意志剧院;1954年得到船坞剧院作为固定剧场,这里正是1928年布莱希特《三毛钱歌剧》的首演剧场。柏林人剧团1954年和1955年两度前往巴黎演出,获得了国际声誉,此后被公认为世界一流剧院。1956年布莱希特去世后,他的妻子海伦娜·魏格尔(1900—1971)继任剧团领导,其实,自剧团成立起,她就是剧团的正式导演。因此,布莱希特的方法在剧团的主要导演中得到了继承。

回到德国以后,布莱希特与1933年以前的合作者们重新建立了联系。其中包括导演埃里希·恩格尔(1891—1966,他是1928年《三毛钱歌剧》首演时的导演,后来执导了柏林人剧团的许多剧目)、著名演员特雷斯·吉瑟(1898—1975)、利翁内尔·斯特克尔(1901—1971)、恩斯特·布施(1900—1980),他们都参加了柏林人剧团的演出,德国著名的设计师特奥·奥托(1904—1968)和卡斯帕尔·内尔(1897—1962)也为布莱希特的许多作品设计了布景,他们俩还联合1954年之后柏林人剧团的首席设计师卡尔·冯·阿彭一道,将战后德国舞台设计推向了一种崭新的风格:把舞台设计手段坦呈在观众眼前。仅仅通过少量的建筑元素、景片、投影、灯光,就在满足演出功能要求的同时,体现了演出的美学追求。

布莱希特还培养了一批导演,他们对后来德国戏剧的发展起到了重要的



图 20.13 古斯塔夫·格林德根斯在汉堡新剧场上演的歌德的《浮士德》。左为维尔·夸德弗里格扮演的浮士德；右为格林根斯扮演的靡非斯托。汉堡大学戏剧博物馆提供。

作用。本诺·贝松(1922—)从1949至1958年在柏林人剧团工作,后来到了德意志剧院,1969年担任人民舞台剧院的管理者,后来被认为是东德最重要的导演之一。曼弗雷德·维克威特(1929—)自1951年起在柏林人剧团工作,布莱希特去世后他成为剧团的顶梁柱,最后成为剧团的领导。彼得·帕利

奇(1918—2004)和埃根·蒙克(1927—)在柏林人剧团工作过一段时间后逃往西德,成了颇有影响的导演。

柏林人剧团之所以取得这么高的成就,主要是由于他们长时间的认真排练,这种排练有时长达数月之久。当每个剧目排练结束,就会制作一本包含600至800幅照片的“样板手册”(Modellbuch)。公开出版的“样板手册”影响了希望上演布莱希特的剧本却从未看过柏林人剧团演出的人们。柏林人剧团证明了布莱希特理论的活力,而他的剧本对人道主义和社会的强调表明在荒诞派对个人焦虑的关注之外,对人类处境的表现还有另一种形式。

德语剧作,1945—1968

如果说德国和奥地利所重建的戏剧资助体系是世界上最好的制度,那么他们在新剧作家的培养方面就不够成



图 20.14 1954年布莱希特在柏林人剧院上演的《高加索灰阑记》。布景设计卡尔·冯·阿彭。选自《1935年后的世界舞台布景》。



图 20.15 1962 年慕尼黑卡默施皮勒剧院上演迪伦马特的《物理学家》。汉斯·施魏克特导演。由《世界戏剧》提供。

功,因为直到 1950 年代后期,主要的德语剧作家还是布莱希特,而且他所有的重要作品都是 1946 年之前完成的。楚克迈耶也回到了德国,他的《魔鬼的将军》(1946)一剧的主题——公众(尤其是对纳粹时代)的内疚感和责任意识——直到 1960 年代仍然主导着德语戏剧。沃尔夫冈·博彻特(1921—
464 1947)因《外面的人》(1947)一剧而赢得赞誉,剧本写的是一个复员的士兵试图适应平民生活,但他在得到剧中许诺的东西之前就死去了。弗里茨·霍赫瓦尔德(1911—1986)的《神圣的实验》(1943)、《逃亡者》(1945)和《公诉人》(1949)都提出了公众的罪行与个人责任的问题,吸引了许多国内的观众,但在德语区以外没有上演过。

1950 年代最重要的德语戏剧是由两位瑞士作家——弗里施和迪伦马特创作的,他们都得到了苏黎世剧院的库

尔特·赫施费尔德(1902—1964)和奥斯卡·瓦特林(1895—1961)的鼓励。在纳粹时期,由于大量的流亡者定居瑞士,使得苏黎世剧院成了欧洲最好的剧院之一。马克斯·弗里施(1911—1991)原来学的是建筑专业,1944 年开始写作。他的名声主要来自《中国长城》(1946)、《比得曼和纵火犯》(1958)和《安多拉》(1961),这些剧本都涉及了认罪问题。每一部戏都在检讨过去,每个人物都为他们的行动编造合理的解释,没有一个人真正愿意承担责任。虽然弗里施显然期待着一个诚实的世界,但他似乎在表明,这种世界是可望而不可即的,因为人类不愿意从错误中吸取教训。他的创作手法受到王尔德、斯特林堡和布莱希特等人的影响,在象征世界和梦魇般的幻想中表现了他的探索和幻灭。

弗里德里希·迪伦马特(1921—

1990)1947年开始了写作。在他的众多作品中,最成功的是《老妇还乡》(1956)、《物理学家》(1962)和《上演斯特林堡》(1969)。同弗里施一样,迪伦马特也专注于道德问题,但他认为这种问题无法圆满解决,因为人们已经被权利和财富所腐蚀。与弗里施相比,迪伦马特显得客观冷静得多,他突出了人类状况的怪诞性,并通过黑色喜剧表现出来。虽然他关注的是道德上的两难,认为人们追求善良的天性不是被权利和欲望所腐蚀,就是被侥幸心理所害,他与表现对象保持着一定的距离,并以讽刺的态度表现之,因而避免了苦涩意味。

由于战后重要的德语戏剧大多表现与更大的政治和社会问题相关联的认罪问题,所以在风格上明显区别于法国荒诞派戏剧,而荒诞派也很少引起德国戏剧界的关注。1960年代的德国戏剧主要采用了“文献剧”或“事实剧”的形式,往往通过真实的事件——每每还是近期发生的——来探索截至当时人们对公众事务和道德领域的罪感与责任问题的特殊关注。这类作品最著名的作家有霍赫胡特、魏斯和基普哈特等,当然他们还有其他类型的创作。

罗尔夫·霍赫胡特(1931—)以《基督的代表》(1963)一剧而引人注目,该剧试图将针对犹太人的种族灭绝的罪责归于罗马教皇比乌斯十二世不愿采取明确的反对希特勒的立场,这种谴责使得该剧在每次演出后都会引起剧烈的争议,在一些国家甚至被禁止上演。他的《士兵们》(1967)也引起了莫名的惊诧,因为它表明温斯顿·邱吉尔参与了谋杀波兰流亡政府总统西科尔斯基将军的阴谋,原因是他对英国与苏联的

军事同盟构成了威胁。在1960代后期,霍赫胡特似乎对真实题材感到疲惫;但在写了一些比较平和的剧本后,又回到了引发争议的老路,他的《西部佬在魏玛:来自被占土地的几个场景》(1993)讲的是一个出卖原先的东德国有企业的官员被谋杀的事;作品暗示,考虑到前东德政府对手无寸铁的老百姓的所作所为,这次的谋杀是正当的。几乎霍赫胡特的所有剧本都冗长而涣散,演出时必须大加删减。因为他用的都是现代史上的人物,并对他们的行为动机都提出了质疑,因此,这就出现了一个严重的伦理问题:剧作家能走多远在这条路上而不至于被指为诽谤?霍赫胡特是战后德国最受争议的剧作家之一。

彼得·魏斯(1916—1982)在成为名剧作家之前曾当过岩画家、电影摄制者、新闻记者。虽然他从1940年代就开始写作,但是直到1962年才上演了第一部戏。1964年,他上演了《萨德侯爵导演查兰顿救济医院病人演出的对让-保罗·马拉的追踪与暗杀行为》,通常简称为《马拉/萨德》,这部戏为他带来了国际声誉。故事发生在1808年萨德侯爵被监禁的查兰顿救济院,萨德写了一出戏,由同住救济院的人为一群来自附近巴黎的时髦观众进行表演。萨德写的戏是用布莱希特的形式,魏斯的用意在于唤起对政治正义和社会正义的思考。救济院是世界的隐喻,而戏的结尾(同住的人们变得无法控制)则暗示,如果完全放任萨德式的情欲观和无政府主义思想,将会出现什么情况。彼得·布鲁克曾在伦敦和纽约将《马拉/萨德》两度搬上舞台,他用“残酷戏剧”手法和布莱希特的政治观相结合,通过阿尔托的视觉扭曲和音响效果加以表

现,成为六十年代最有影响的演出之一。

《马拉/萨德》只包含部分史实,但魏斯的后一部戏《调查》(1965)则完全属于文献剧,它以法庭为背景,使用了审判奥斯威辛集中营战犯时的正式聆讯中的对话。他后来创作的文献剧还有反映葡萄牙殖民主义者压迫安哥拉人民的《卢西塔尼亚稻草人之歌》(1967)和《谈谈在越南的长期的解放斗争的历史与进程,作为被压迫者的反抗压迫者的武装斗争的必要性的证明,同时谈谈美国试图消灭根据地的企图》(1968)。



图 20.16 魏斯的《马拉/萨德》首演,1964 年柏林席勒剧院。康拉德·斯维纳尔斯基导演,布景设计彼得·魏斯。海因茨·克斯特摄影。

同霍赫胡特一样,魏斯在 1960 年代后期也放弃了文献剧,但他的作品仍然以史实为基础。《流亡中的托洛茨基》(1970)取材于托洛茨基的生平史料,以唤起对他的思想的思考,并对我们自己的政治视角提出了质疑。《荷尔

德林》(1971)取材于这位一生中的大部分时间都与世隔绝的十九世纪德国诗人的生平,主人公企图从他认为已经错乱的世界中逃离;他的困境表明,人类总是容不下他们当中好幻想的人。

海纳尔·基普哈特(1922—1982)首次赢得世界承认的剧本是《奥本海默案件》(1964),剧中所有的对话都来自美国参议院在奥本海默坚持反对研发氢弹后就其是否忠诚而举行的听证会,但基普哈特所关注的主要是科学家对国家的责任与对全人类的责任之间的冲突——这是战后德国戏剧常见的主题。《约埃尔·布兰德》(1965)写的是德国在二战中曾打算用一百万匈牙利人交换一万辆盟军坦克,后因盟军不相信这项计划是出于善意而作罢。在退休多年后,基普哈特于 1983 年又创作了文献剧《艾希曼兄弟》,主人公是希特勒灭绝犹太人计划的执行者。

文献剧在德国的成功似乎也激发起其他国家的剧作家采用同样的形式。所以,许多当代历史事件都被搬上了舞台,其中包括对越南战争的多侧面表现。但到 1970 年代初期,对“事实戏剧”的兴趣就减退了,尤其是在德国。

另有一批剧作家仍旧表现人们先前关注的集体犯罪问题,其中最重要的作家是马丁·瓦尔泽(1927—),他的作品有《橡树和安哥拉兔子》(1962)和《黑天鹅》(1964)等,后者对青年一代与老一代作了对比,年轻人似乎对纳粹时代过度敏感,老一代则过着一种表面平静的生活,尽管他们曾经卷入纳粹主义。瓦尔泽后来的大部分如《卧室战争》(1967)和《儿童游戏》(1971)等讨论了更为私人性的话题,但《猪的戏剧——十六世纪的场景》(1975)和《在歌德的

手里》(1982)等则借历史事件影射了当代工人和知识分子当中对政治的恐惧和对现实的疑虑。

坦克莱特·多尔斯特(1925—)是德国剧作家中关注政治问题的代表。他的早期作品属于荒诞派,代表作之一《给克莱门斯的自由》(1961)表现的是一個被捕入狱的人逐渐认识到自由是一种内心状态,与外部环境无关。多尔斯特后期的作品更加简直晓畅。《托勒》(1968)采用了表现主义剧作家的素材来探索艺术家与政治活动的关系,后来的《冰河时代》(1973)又讨论了诺贝尔奖获得者、挪威作家努·汉姆生就其与纳粹合作所做的辩解。后来,多尔斯特宣布他要以1920年代直至目前的德国中产阶级为题材创作一系列剧本。《在基姆勃拉佐山上》(1975)就是其中之一,故事发生在靠近东德边境的一座山里,主人公一边缅怀往事一边给边界另一边的朋友点燃信号火光,在这个过程中,他们也逐渐认识了自身。《别墅》(1984)也属于这个系列。更近的作品还有《保罗先生》(1994)和《阴影线》(1995),前者写的是转变能力的丧失,后者透过无权无势的知识分子表现了社会的开明程度和人们的忍受力的下降。

意大利剧场与剧作,1945—1968

第二次世界大战后,意大利剧作家的处境仍如一百年前一样困难,因为对现实主义的要求(这就要使用某些地区的方言)与对普泛主义的要求(这就要使用更加规范的语言)之间的冲突依然存在。因而,剧作家通常就只能为特定地区的观众而创作。某些作家偶尔也能吸引国内观众,但在战后赢得国际声

誉的人则凤毛麟角。乌戈·贝蒂(1892—1953)1927年开始剧本创作,但他的声誉主要还是来自他后期的作品《正义殿堂里的腐败》(1948)、《女王和叛乱者》(1951)以及《燃烧的花坛》(1953)。贝蒂的所有作品所关注的都是精神危机,尤其是在那些通过可疑的手段产生影响的作品中。他对犯罪感和国家权力的关系的追问在战后人们的意识中引起了回响。

另两位作家——法布里和菲利波——也赢得了国际上的认可。迭戈·法布里(1911—1980)通过传统的戏剧形式传播教会的教义,如《受审的耶稣》(1955)表现了耶稣降临人世所导致的留难。埃德瓦多·德·菲利波(1900—1984)1930年前后开始写作,他虽然以那不勒斯为背景并用那不勒斯方言写作,但他的作品却赢得了全国观众的欢迎,因为剧中的人物都在为了生存而与贫困、疾病和紧张的家庭关系进行斗争,作品风格则融合了严肃剧、喜剧和感伤剧的特征,并带有明显的地方色彩。他的代表作有《那不勒斯的百万富翁》(1945)、《费卢门那》(1946)、《星期六、星期日和星期一》(1959)、《老板》(1960)等。德·菲利波还是一名出色的演员,与他的弟弟、意大利最受欢迎的演员之一佩皮诺·德·菲利波(1903—1980)长期合作。

在演出方面,巡演剧团依旧占据主导地位,但也存在若干常驻剧团。最重要的是乔焦·斯特莱勒(1921—1997)和保罗·格拉西(1919—1981)1947年在米兰成立的“小剧院”。米兰市政府提供给他们一个免费的剧场,后来又成为意大利第一个接受政府资助的剧团,“小剧院”是个独立的剧院,包括一个



图 20.17 乔焦·斯特莱勒在米兰小剧院上演的哥尔多尼《一仆二主》。布景设计埃西奥·弗里赫里奥。选自《1950 年后的世界布景设计》。

有二三十名演员的永久性剧团和一所演员培训学校。斯特莱勒导演的戏剧(大多为哥尔多尼、布莱希特和莎士比亚的作品)约占整个剧院演出的四分之三,此外则邀请国外知名导演执导其他剧目。他主要采用布莱希特的技术,与他合作的设计师卢恰诺·达米亚尼(1923—)和埃齐奥·弗里格里奥(1930—)也是一样。或许是由于他们曾到国外巡演,“小剧院”不仅被认为是意大利最好的剧团,还跻身于世界顶尖剧团的行列。意大利的其他地方也建立起若干永久性剧院。最优秀者当推热那亚的斯塔比尔歌剧院,1952年由路易吉·斯夸尔奇纳(1922—)创建同时兼任剧团团长;都灵的斯塔比尔歌剧院,1955年创建,由江弗朗科·德·博西奥(1924—)担任团长。到1960年代,意大利已经拥有十家常驻剧团。

尽管如此,大多数城市仍须依靠巡演剧团,其中有三家最为重要。维托里



图 20.18 1957年,维托里奥·加斯曼在他自己导演的阿尔菲耶里的作品《奥瑞斯提亚》中。布景设计詹尼·波利多里。《世界戏剧》提供。

奥·加斯曼(1922—2000)是世界知名的电影明星,但在国内却以古典戏剧演员而闻名,他经常以优秀的古典剧目组建剧团进行巡回演出。德鲁罗-福克剧团拥有男主演兼导演乔治·德鲁洛(1921—1981)和女主演罗斯拉·福克(1926—),是1955年以后首屈一指的巡演剧团。但这一地位后来受到了普洛克莱莫-艾伯塔基剧团的挑战,这家剧团由演员导演安娜·普罗克莱莫(1923—2004)和乔治·艾伯塔齐(1923—)经营,应是意大利最著名的剧团。这些剧团都在意大利全国各地巡演,大部分主演都是斯特雷勒剧院的老演员。

战后年间有两位导演世界闻名。卢奇诺·维斯孔蒂(1906—1976)是新现实主义的创造者之一。二十世纪五十年代的意大利电影名声大振主要是新现实主义的功劳,他也借鉴了相同的风格来排舞台剧。他导演的歌剧最有名气,尤其是玛丽亚·卡拉斯主演的一系列作品。佛朗哥·塞弗勒里(1923—)最初作为维斯孔蒂的布景设计师开始自己的职业生涯的,也许可以这样说维斯孔蒂是对他影响最大的人。1953年他转做导演,开始主要执导歌剧,到1958年国外邀请他去排戏。他因不加渲染地演出经典剧从而奠定了自己的声望(《罗米欧与朱丽叶》和《哈姆莱特》尤其受到大家的欢迎)。在大部分戏中(同时他还负责舞台设计),他使用了新现实主义的布景和动作表演,公众对这种方法的评价毁誉参半,一方面人们指责他把文本换成了视觉细节,另一方面又表扬他能够把那些长久以来无法演给观众看的作品形象具体的展现在舞台上。

拉丁美洲剧场与剧作,1945—1968

二战后,商业剧场重新恢复了昔日的传统,他们提供给观众精心制作的经典剧的保留剧目,并邀请欧洲的巡回剧团来演出。与此同时,独立的、实验性的戏剧也继续发展,盖起了新的剧场,还收回了那些曾被电影院占用的地方,把它们也改成剧场。到1950年,阿根廷、巴西、墨西哥以及智利、古巴、波多黎各和乌拉圭的部分地区都形成了独具特色的实验剧场,它们为整个南美洲的青年艺术家们提供了训练的平台。表演风格总体上基于斯坦尼斯拉夫斯基体系的某种形式,主讲或是那些曾在“莫斯科艺术剧院”接受过培训的人(如阿根廷的赫蒂·克里亚和加丽娜·托尔玛切巴,或墨西哥的塞基·萨诺,或是那些在欧洲由斯坦尼斯拉夫斯基原来的学生训练出来的,或是在美国的“演员工作室”工作过的人们。不过戏剧的编排手法日益受到布莱希特叙事剧的影响,而剧作家则从洛尔卡、米勒、奥尼尔、皮兰德娄、田纳西·威廉斯以及荒诞派那里汲取灵感。自五十年代起世界戏剧节的蓬勃发展使戏剧界的新观念和方法传遍整个拉丁美洲。

阿根廷

身兼演员和导演双重身份的卡洛斯·戈罗斯蒂萨(1920—)于1949年创作的《桥》标志着阿根廷戏剧的转折,这是第一部赢得商业轮演的“独立戏剧”。这出戏极其复杂,它的第一幕、第五幕和第二幕、第四幕完全相同,从不同的角度向观众展示同一件事情。戈罗斯蒂萨对阿根廷剧坛的影响持续到八十年代,他写了二十多部戏,包括《疯狂的面包》(1958)、《邻居》(1966)、《心爱的兄弟》(1978)和《爸爸》(1984)等。这个

时期的成功作家还有萨缪埃尔·埃彻尔鲍姆(1894—1967),他在二十年代写了多出重要的戏,最好的应该算是《罪恶的渴望》(1920),这出有关遗传的性冲动的戏与易卜生和魏德金所涉及过的戏比较类似。四十年代后他重返剧坛,写了《1900年代的花花公子》(1940)和《离婚礼》(1941),他一直是阿根廷戏剧界的主要人物,他最后的作品是《地下空间》(1966)。乌拉圭剧作家孔拉多·纳莱·洛克斯罗(1898—1971)创作了歌剧/抒情剧《美人鱼的故事》(1941);胡安·奥斯卡·庞费拉达(1907—1990)写了《恶魔的狂欢节》(1943),伯纳多·卡纳尔·费卓(1893—1971)的作品有《胡安的故事》(1954),这两出戏重新唤起了公众对民间传说的兴趣。

胡安·佩隆在1955年被罢黜以后,整个国家经历了政治上不太稳定、但戏剧界却相对自由的一段时间。布宜诺斯艾利斯以外的专业剧场不断扩大,尤其是在科尔多瓦,建起了许多由政府资助的剧场。虽然独立剧场仍主要集中在首都,但是也开始向其他省份发展。来自乌拉圭的“加尔波剧团”吸引了阿根廷剧作家参与其中的一些合作项目,此举在布宜诺斯艾利斯引起了众多的仿效者。

阿古斯丁·库扎尼(1924—1990)提倡个人自由,在作品《中锋在黎明前死去》(1955)和《森布罗尼奥》(1958)中讽刺了市政官僚机构的小气卑鄙。奥斯瓦尔多·德拉贡(1929—1999)和“弗雷·莫丘大众剧院”共同排演的《等待讲述的故事》(1957)用表现主义的手法讲述为了保持社会经济发展而对个人进行剥削的问题(这个问题导致德拉贡

对佩隆政府的期望破灭),因此而获得了国际上的认可。这出戏在“白色海洋”的“独立戏剧节”首演,这是当时有影响的戏剧节之一。德拉贡另一个剧本《坐10号桌的人们》(1957)是当时演出场次最多的一部戏。作为成功的剧作家,他一直到八十年代才辍笔。安德雷斯·利萨拉加(1919—1982)领导着叙事剧运动,他根据1810年的拉美独立战争创作了修正主义的历史剧《五月三部曲》(1960)。

“新现实主义”是作为对二十世纪五十年代骚乱的回应而出现的,这一派的剧作家有罗伯托·科萨(1934—)和里卡多·阿拉克(1935—)的作品讲述了在一个似乎无法解决自己政治问题的文化中,一群越来越愤世嫉俗的年轻人遭遇挫折的故事。普里尼奥·马科斯(1935—1999)则从另一方面描写了贫民窟生活的堕落。1966年翁加尼亚将军控制了政府,许多领域开始实行强制性的政策,阿根廷的戏剧界也努力着寻找回应的出路。

巴西

1964年关闭的“巴西喜剧院”(TBC)是巴西声誉最高的独立剧院。该剧院之所以闻名主要在于这里的保留剧目所收的都是欧洲戏剧,而且他们还邀请了意大利的导演,这就使得他们的演出达到了最高的艺术标准。偶尔这里也会演出巴西本土作家写的戏,如豪尔赫·安德雷德(1922—1984)、迪亚斯·戈麦斯(1922—1999)和强弗朗塞斯科·瓜尔涅里(1934—2006),而且由于剧院的名声使得这些作家也赢得了世界范围的关注。与此同时内尔松·罗德里格斯仍是剧坛的中流砥柱,四十年代以后又创作了《沥青上的吻》(1961)和

《所有裸体都将被处罚》(1965)。

何塞·雷纳托于1953年在圣保罗成立的“圆形剧场”更为激进。这家在政治上坚定的剧团致力于重现真正的巴西戏剧。奥古斯都·博亚尔(1930—)在美国学习以后,1956年作为导演加入了该剧团,他的早期作品有创作于1957年的《拮据的丈夫,烦人的妻子》,以及他最重要的政治抗议剧《南美洲的革命》(1960)。1962年,博亚尔与瓜尼埃里联手奉献了一系列露天舞台剧,他们将叙事剧技巧和巴西的民间戏剧及音乐融为一体,讲述巴西历史上重要的人物,并与当时相似的事件结合起来。1964年军事政变以后,博亚尔因公开承认马克思主义而陷入困境,在1968年的军事镇压之后,他被关进了监狱。1971年博亚尔获释后流亡阿根廷,同一年“圆形剧场”关闭。在流亡期间,他提出了“杂志剧场”和“隐形剧场”两个概念,“杂志剧场”的演出方法令人联想起1930年代美国联邦戏剧计划中“活报剧”的演出,“隐形剧场”则是一种引起争议的表演技术,它的表演在公众的空间进行,使观众无法意识到他们所看到的就是演出。在流亡期间,博亚尔还致力于撰写阐释他的表演方法的著述,最著名的是《被压迫者剧场》(1975),这本书为他带来了国际性声誉。他在后来的著作《愿望的彩虹》(1994)和《立法的戏剧》(1998)中重新思考了戏剧的社会作用问题。

许多剧院都受到了圆形剧场的启发,其中最重要的是由何塞·切尔索·马丁内兹·柯里亚领导的办公室剧院,它以致力于街头戏剧而闻名。1967年,办公室剧院首次上演了安德拉德1929年创作的杰作《蜡烛国王》,这被

视为巴西有史以来最具创新性的演出之一。但和当时其他众多剧场一样,办公室剧院也未能躲过1970年代的政治高压而带来的厄运,于1973年被迫关闭。1970年,美国生活剧团来到巴西时,他们惊异地发现,政府在压制不同政见方面竟有如此高的效率,竟连他们这些外国人也被采取了逮捕后驱逐出境的手段。

更加贫穷的巴西北部几乎没有戏剧,但即使这样,仍有阿利亚诺·苏阿苏纳(1927—)等作家在戏剧运动的推动下创作了《流氓的审判》(1956,有时也叫作《有同情心的人们的仪式》),它根据传统的劝世短剧改编,将神秘性和当地的幽默表演相结合,表明在上帝导演的傀儡戏中,人类只不过是一具具木偶。该剧后来成为巴西演出场次最多的戏之一,并赢得了国际上的赞誉。

墨西哥

1950年代,戏剧在墨西哥得到了迅速普及,国立艺术研究院(INBA,成立于1947年)和国立大学(UNAM,有自己的专业剧场)都有自己的专业剧场,它们上演的实验性作品都得到了政府的支持。政府资助戏剧的行动也推动了建筑高潮,从1953至1958年,至少有二十二家戏剧院在墨西哥城落成,其中包括墨西哥第一家将舞台设在观众中央的格拉内罗剧院。1960年,政府承诺要让每一个人都能走进剧院,通过塞古罗墨西哥学院,政府在全国建起了四十家剧场。在何塞·索莱(1934—)和何塞·伊格纳西奥·雷特斯(1918—2004)指导下,还建立了巡回演出系统,由他们向参加巡演的剧团提供来源广泛的保留剧目。1977年,这四十家巡回演出剧团共同组建了国家

剧院。

在罗多尔夫·乌西里的持续影响下,墨西哥新一代剧作家崭露头脚。第一位新作家何塞·雷布尔塔(1914—1976)的《孤独的象征》(1950)表现了墨西哥城的人口爆炸给人在心理带来的摧残——这个主题在塞尔吉奥·马加尼亚(1924—1990)的《黄道十二宫》(1951)中也得到了表现,这部戏是塞尔吉奥·马加尼亚漫长的戏剧生涯中的第一次成功。墨西哥最具才艺且广为人知的剧作家埃米里奥·卡瓦利多(1925—)于1950年创作了第一个剧本《罗萨尔巴和亚贝罗》,这是一部喜剧,讲的是一个保守的外省家庭由于都市里的外甥到来而变得鸡犬不宁。他创作广泛,既有存在主义的《美杜莎》(1958),也有讽刺剧《科尔多瓦的钟表匠》(1960),还有让人一撒同情之泪的《我也谈起了玫瑰》(1966)。卡巴里多的后期作品《两种香气的玫瑰》(1992)等已失去了早年的创新意识。

470

路易莎·何塞芬娜·厄尔南德兹(1928—)的早期作品描写的是外省生活——尤其是妇女命运中的挫败,后来的创作则对现存政治和社会制度提出了一些挑战。她的戏剧有研究乱伦现象的《王室的客人》(1957)、改编自玛雅人圣经的《波波尔·乌》(1966)等,《穆拉托人的节日》(1979)是她最具非现实主义风格的作品。乌西里进入外交界后,他在国立大学戏剧专业的教席便由她接替。

埃克多·门多扎(1932—)是一名成功的剧作家,他与演员-剧作家胡安·何塞·亚雷奥拉(1918—2001,他的《每个人的时光》[1963]写的是一架飞机撞入帝国州立大厦的事件)和即将创造

“尖叫诗歌”系列的诗人奥克塔维奥·帕斯,共同组织了一个剧团。从1956到1963年,这个剧团是墨西哥最具实验性的探索剧团,它使得门多萨成为自赛基·萨诺之后最受重视的导演。许多下一代最有影响的导演都在门多萨的指导下开始了戏剧生涯。从二战到1968年之间开始戏剧生涯并取得突出成就的墨西哥剧作家包括表现主义戏剧作家卡洛斯·索洛萨诺(1922—)、超现实主义艾伦娜·加罗(1922—1998)、第一批与“魔幻现实主义”发生关系的作家胡格·阿圭列斯(1932—2003)、后来成为后现代主义样板的奥斯卡·比莱加斯(1943—)。菲利佩·桑坦德(1934—2000)1978年创作的时事讽刺剧《推广代表》是整个十年中最受欢迎的演出,但他在六十年代还只能说小有成就。

这一时期的墨西哥戏剧对国家的许多既定标准提出了挑战,但很少像拉美其他国家的戏剧那样对本国当局进行抨击。其中的原因或许是政府对戏剧采取了支持态度。但在1968年,墨西哥学生加入了席卷美国、法国及其他国家的抗议活动,10月2日,军队开枪造成三百多人死亡,数百人受伤。此后,政府对戏剧的态度就大大改变了。

到1960年代,戏剧已经从战争中完全恢复了。但一般而言,它仍按着早已确定的路线继续发展,只有少数的例外,尤其在法国和英国。但在1960年代,新的紧张局势和不同观点的冲突却在不断地酝酿和发展,到1968年,戏剧已进入了一个剧烈冲突的时期,而在许多国家,这也是一个充满力的时期。但是,在拉丁美洲的许多国家,独裁政权、政治动荡和经济危机却从1970年代一

直延续到 1980 年代,所以,戏剧的全面复苏要到 1990 年代才能出现。

史料举隅

在戏剧史研究中,我们必须关注某一时代的“意识形态氛围”。它是强烈趋同的时代还是充满歧异的时代?如果是,又在那方面呢?捍卫和攻击的对象各是什么?什么东西习闻常见到无须提出置疑和讨论?谁享有特权,谁又被边缘化?最明显的权力关系(教会/国家、等级/阶级、男性/女性、自然/文化、个人/社会,等等)是哪一类?任何社会的价值观和目标都不可能整齐划一,但在大部分情况下总有一种清晰可辨的占统治地位的意识形态被当作加强凝聚力和维持稳定的手段。否则,就会发生分歧,进而导致不稳定局面的出现。无论出现何种情况,戏剧总是它所处的时代的意识形态状况和社会张力的反映。

第二次世界大战后,意识形态领域的冲突尤为明显:资本主义/共产主义、由习俗或法律所确定的平等/特权、个人权利/法律和秩序、发达国家/第三世界,如此等等。二战结束时,由纳粹灭绝营和原子弹爆炸所引起的信仰危机使得人们对存在主义和荒诞派产生了兴趣。关于这种信仰危机,阿尔贝·加缪的定义最明确:

一个能合理地加以解释的世界,不论有多少毛病,总归是个熟悉的世界。

可是一旦宇宙中的幻觉和光明消失了,人便感到自己是个陌生人。他成了一个无法救赎的流放者,因为他被剥夺了关于失去的家乡的记忆,同时又缺乏对未来世界的希望。这种人与他自己生活的分离,……真正构成了荒诞感……^①我前面曾说过这世界是荒谬的,但论叙的过于简单。这个世界本身并不合乎情理,这是人们所能说的一切。但是,所谓荒谬的东西,是这种非理性因素的较量,是这种狂热追求光明的冒险,而对光明的召唤在人的灵魂深处震荡回响。……^②荒谬就产生于这种人的呼唤和世界不合理的沉默之间的对抗。^③

阿尔贝特·加缪“西西弗的神话”,《西西弗的神话及其他》,贾斯丁·奥博里恩翻译(纽约,1967),6ff.

1961 年,马丁·艾斯林第一次使用“荒诞派戏剧”一词命名那些似乎站在加缪所持的立场创作的戏剧:

这种态度的标志就是,它意识到过去时代的确定事物和不可动摇的基本假定已经被扫荡,这些东西受到检验,并且被发现是有欠缺的,它们名声扫地,是廉价和有点幼稚的幻觉……

对于人的状况的荒诞性带来的这种形而上的痛苦之感,广义上说,就是贝克特、阿达莫夫、尤奈斯库、热奈和本书中讨论的其他作家的剧作的主题。但是界定这里称之为荒诞派戏剧的还

① 参照《西西弗的神话》,杜小真译,2003 年版,第 7 页。

② 同上,第 23 页。

③ 同上,第 32 页。

不仅是题材……[那种戏剧还]力图通过公开抛弃合理的方法和理性的思维来表达它对人的状态的无意义和理性方法的不适用之感。……[它试图]获得其基本假设与表达基本假设的形式之间的统一。^①

马丁·艾斯林《荒诞派戏剧》，修订版（伍德斯托克，纽约，1973），4—6。

欧仁·尤奈斯库不仅仅是最成功的、同时也是最好辨的荒诞派剧作家之一，他经常与他剧本的导演和评论家展开辩论。（他的许多观点都收入《意见与反意见》一书）。以下是1961年《犀牛》在美国的演出所引起的反应：

有些批评家指责我在痛斥邪恶时却没有指出什么才是善……如果就这样躺在一个多少有些呆板的思想体系上那真是太容易了……人们通过自己的思考而发现的尽管是无法实施的结论也要比阻碍人们思考的既有的意识形态有价值得多……

纽约有位伟大的批评家抱怨道，在摧毁了一种盲目因袭的态度后，我却没有找到别的东西来替代它，让他和观众心里空落落的。这正是我要达到的目的。一个自由的人应该依靠自己摆脱空虚，靠他自己的努力，而不是靠别人

的努力。

《笔记与反笔记，关于戏剧的论文》，唐纳德·华生翻译（纽约，1964），207—211。

到1960年代，太空时代的所有科技手段都在为戏剧服务，不同艺术门类之间的屏障已经打破，各种多媒体事件层出不穷。约瑟夫·斯沃博达当是那些企图通过技术手段拓展戏剧表现领域的人当中最著名的一个。下面就是他关于路易吉·农诺的歌剧《偏狭》（1965年上演于波士顿）的演出的陈述：

我没有使用电影，而是采取了电视技术，也就是将电视图像投射到舞台上摆放的许多屏幕上……我们可以将附近的演播室里表演的动作进行同步传输，事实上这些演播室距离舞台三英里远。所有的演播室都是通过由音频或视频监视器连接起来的，所以演员可以看到与他们自己相连的导播，演播室里的演员也可以看到舞台上的表演，同样……舞台上的演员也可以看到演播室里的表演。这样一来，导播就成了演出节奏的绝对把握者……

亚卡·布理安《约瑟夫·斯沃勃达的舞美设计》（米德尔顿，康涅狄格，1971），103。

^① 马丁·艾斯林《荒诞派戏剧》，华明译，河北教育出版社2003年，第7—8页。

21. 二十世纪中叶的英语戏剧



1939年战争爆发,英国戏剧不久便陷入停顿状态。在纳粹德国空袭最疯狂的时候,伦敦只有一家剧院坚持演出。老维克剧院撤往外省,唐纳德·沃尔菲特(1902—1968)组织了午间演出,另有一些人也在坚持戏剧活动,但是总体而言,英国戏剧可以说是全部中断了。

战后,人们立即尽一切努力恢复正常生活,但是欧洲经济已经遭到严重破坏,英国也是百废待兴,戏剧界能做的也只是重新恢复到战前状态。但到1950年代中期,一股失落和悲观的情绪开始出现,尤以年轻人为甚,新一代编剧、导演、演员和设计师也热衷于在创作中表现这种失落感,这给戏剧界带来了新的生机与活力。到1968年,这种新的戏剧形式迫使政府取消了自伊丽莎白一世以来一直实行的戏剧审查制度,从而开启了又一个变革的时代。

在美国、加拿大、澳大利亚和新西兰,战争期间的戏剧活动并未中断,但由于许多戏剧艺术家投身战争,投入戏

剧的人力和物力都受到限制,因而所能做到的也只不过是维持现状而已。战争结束后,这些国家的经济恢复速度都超过了欧洲国家,戏剧艺术家也更容易地回到了战前的位置,因而谋求改变的动力相对较小。冷战及其带来的核灭绝的威胁、美国的麦卡锡主义和民权运动、朝鲜战争、越南战争等等都引起了人们的深深忧虑,对本国政府究竟要把国家引向何方发出抗议。到1950年代后期,戏剧也开始关注这些无法预料的事件。

英国剧场,1940—1968

二次大战后,英国商业戏剧总体上乏善可陈。最重要的作家是特伦斯·拉蒂根(1911—1977),他1933年开始戏剧创作,以《法兰西没有眼泪》(1936)成名;战后转向较为严肃的主题,创作了《温斯洛男孩》(1946)、《勃朗宁的看法》(1948)、《分桌》(1955)和《罗丝》(1960)。尽管拉蒂根创造了一些扣人心弦的情境和有趣的人物形象,但剧中

的“起居室”氛围还是保留了人们熟悉的传统。

473

当E. 马丁·布朗的作品在水星剧院引起观众的热情后,1950年代,商业戏剧也一度将诗体剧收归自己的翼下。通过《司空见惯的不死鸟》(1960),布朗引起了人们对于克里斯托夫·弗莱(1907—2005)的关注,而这又促使约翰·吉尔古德上演了《不能受火刑的妇女》(1949)一剧,该剧为弗莱带来了声誉,并重新唤起了人们对诗剧的兴趣。弗莱后来又创作了《金星观测》(1949),《黑夜足够亮》(1954)和《一米阳光》(1970)及若干改编剧目。T. S. 艾略特也重新开始戏剧创作,他的《鸡尾酒会》(1949)在爱丁堡戏剧节上演,获得了巨大的成功;此后他又写了《机要秘书》(1953)和《老政治家》(1958)。艾略特的这些剧本都是以古希腊戏剧为蓝本改编的现代戏剧。到1955年,人们对诗剧的兴趣开始降低,因为许多剧本只不过徒具诗的外表,内容仍旧是老生常谈。

战争结束后,老维克是英国声望最高的剧团。战争期间,它一直在外省,1944年重返伦敦;由于自己的剧院毁于炮火,只得先在新剧场演出。这期间,剧团的经理蒂龙·古思里相继换成了劳伦斯·奥利弗、拉尔夫·理查森和约翰·布瑞尔,他们上演了一系列优秀作品(其中包括《俄狄浦斯王》、《理查三世》、《以爱还爱》和《培尔·金特》),使得老维克成为世界上声望最隆的剧团之一。1946年,老维克还创办了一所戏剧学校,校长为迈克尔·圣-丹尼斯,校长助理为乔治·迪瓦恩和格伦·拜厄姆·萧,他们的教学理念主要来自科波。与这所戏剧学校密切相关的是一

个为青年观众服务的“小维克”剧团,剧团经理由乔治·迪维恩担任。1946年后,老维克在布里斯托尔建立了第二家分院。

遗憾的是,1948年后,由于奥利维尔和理查德森越来越多地把时间用在处理外部事务上,老维克便开始走上了下坡路。1949年,剧院的经营权交给了休·亨特(1911—1993),他自布里斯托尔老维克成立伊始就担任导演。1950年,修复后的老维克剧院交还给剧团,却在戏剧学校和“小维克”剧团之间引发了不小的冲突。所以到1952年,两个团体都解散了。亨特辞职,到澳大利亚经营伊丽莎白戏剧信托公司,把老维克的管理权交给了迈克·本索尔(1919—1974),后者的任期为1953到1958年。虽然老维克剧团仍很优秀并相对年轻(主要演员有约翰·内维尔、芭芭拉·杰福德和保罗·罗杰斯),但总体上看,它的鼎盛时期已经过去。1960年,他们上演了佛朗哥·塞弗勒里导演的喧闹而充满动感的《罗密欧与朱丽叶》,一度再现了往日的魅力。1963年,老维克剧团解散,其剧院成为国家剧院的第一个专用剧场。

随着老维克的衰落,“斯特拉福德节日剧团”声名鹊起,这主要是由于巴里·杰克逊在1946至1948年采取了一系列改革措施。在杰克逊的管理下,“斯特拉福德节日剧团”成了一个独立的演出团体,有自己的技术人员制作服装和布景,储藏空间增加,舞台也得到了重建。由于杰克逊掌握了对整个戏剧节的控制权,因此剧团的活动便可以和戏剧节保持一致。后来,他任用了一些活跃的青年导演和演

474

员,如彼得·布鲁克(1925—)和保罗·斯科菲尔德(1922—),使剧团焕发了活力。从1948至1956年,负责剧团管理的是安东尼·奎尔(1913—1989);1953年,奎尔又得到了格伦·拜厄姆·萧的合作。吉尔古德、奥利弗、雷德格雷夫和佩吉·亚什克罗夫特等一流演员也经常参加剧团的演出。1951年以后,剧团每年的演出剧目减少,为进行更充分的排练提供了条件。伦敦的批评家们也开始破天荒地定期观看他们的演出。不久之后,斯特拉福德剧团在他们的评论中的地位开始超过老维克剧团。在1950年代,小说表演也开始为人们普遍接受,不再被视为异类。

爱丁堡、奇切斯特、马尔文、格林德堡、坎特伯雷和奥尔德堡等地举办的戏剧节也给1950年代的英国戏剧注入了

相当的活力。但到1956年,在许多观察者看来,英国戏剧似乎仍然躺在过去的荣誉上,于是,一场“复兴运动”突然兴起。这一变化的出现应该归功于英国舞台剧团和戏剧工作室以及与之合作的剧作家。



图 21.1 1949年 T. S. 艾略特的《鸡尾酒会》首演。中为雷克斯·哈里森扮演的哈科特-雷利。安东尼·巴克雷摄影。



图 21.2 1960年在老维克剧院上演由泽菲雷利导演的《罗密欧与朱丽叶》。选自《1950年代以来的世界舞美设计》。

英国剧作, 1945—1968

英国舞台剧团成立于 1956 年, 艺术指导是乔治·迪维恩(1910—1966), 他 1932 年开始当演员, 1936 至 1939 年在米歇尔·圣-丹尼斯的伦敦戏剧工作室任教, 战后担任小维克剧团导演。英国舞台剧团在皇家宫廷剧院演出, 该剧院曾是格兰维尔·巴克剧团的专用剧场, 它主要上演英国的新剧本和未曾在英国上演的外国作品。由于无法探知未曾上演的英国戏剧的情况, 德文开始关注《舞台》杂志, 这诱使得约翰·奥斯本(1929—1994)提交了剧本《愤怒的回顾》。通常认为, 1956 年奥斯本该剧的上演是战后英国戏剧的转折点。

奥斯本与传统的决裂不在于编剧手法(《愤怒的回顾》是彻底的现实主义作品), 而在于他对阶级差别和所有阶级的自得情绪和惰性的抨击。剧中的主人公吉米·波特对他所抨击的一系

列道德的、社会的和政治的背叛似乎并未提出正面的解决方案。尽管这一剧本的基调是否定性的, 但它却巧妙地抓住了当代人的反叛心理, 因此吉米也就成了“愤怒的青年”的代表。奥斯本随后又创作了《卖艺人》(1957), 剧中的主人公是一个精神崩溃的音乐杂耍剧场演员(由劳伦斯·奥利弗首演)。剧中赖斯家族三代演艺人的遭遇象征着英国人的生命力和价值观正在日渐沦落。奥斯本让现实场景与歌舞杂耍交替出现, 似乎是受到了布莱希特的影响。奥利弗扮演的阿尔奇·赖斯一角得到评论界的好评, 这不仅使他的演剧生涯恢复了活力, 也在新旧戏剧之间架起了一道桥梁。从此以后, 一些著名演员也纷纷在新剧目中亮相。

1960 年后, 奥斯本的创作开始出现不稳定现象, 成功的剧本有《路德》(1961) 和《不能接受的证据》(1965)。

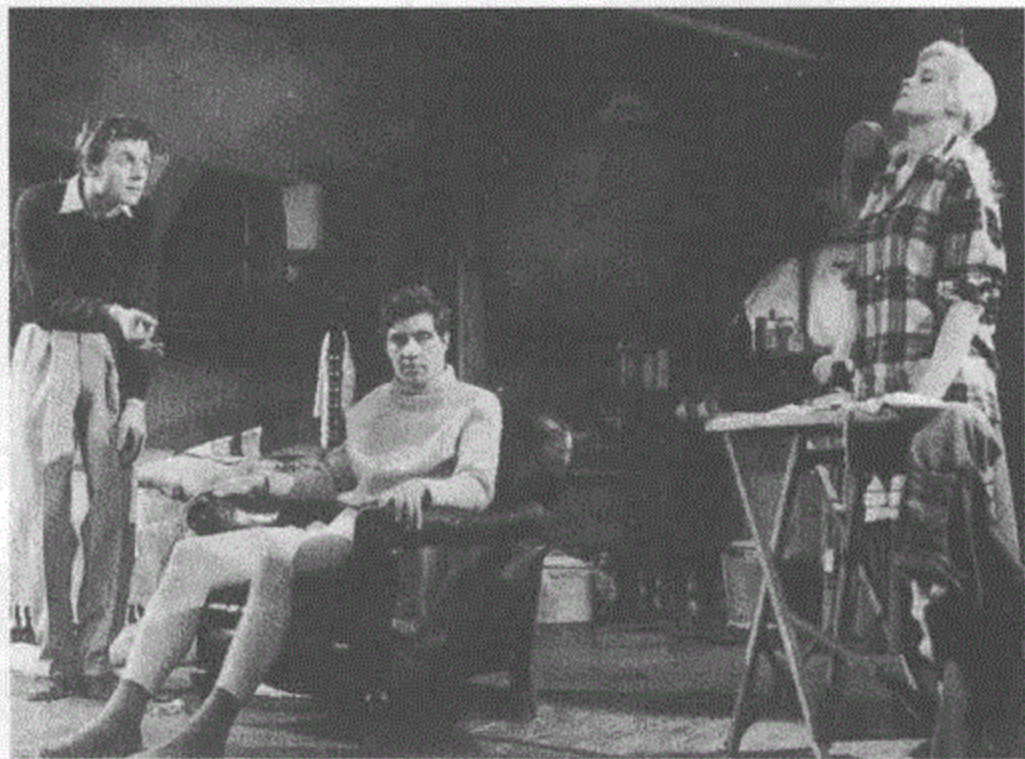


图 21.3 1956 年皇家宫廷剧院上演的奥斯本《愤怒的回顾》。演员为肯尼斯·海格、艾伦·贝茨和马里·厄尔。托尼·理查德德逊导演。休斯顿·罗杰斯摄影。

前者是对这位宗教改革家的心理研究,后者则生动描写了一位貌似成功的中年律师是如何虚掷光阴的。奥斯本还写过一些短剧,其中包括《我是爱国者》(1965)、《阿姆斯特丹旅馆》(1968)、《苏伊士以西》(1971)、《眼看它倒下》(1976)和《幻觉记忆》(1992)。虽然批评家总喜欢说奥斯本未能实现他先前的诺言,但他仍被公认为战后最重要的剧作家之一。

除了奥斯本之外,皇家宫廷剧团早期最重要的剧作家当推约翰·阿登(1930—),他写过《猪一样的生活》(1958)、《马斯格雷夫中士的舞蹈》(1959)、《欢乐的避风港》(1960)、《阿姆斯特朗的最后告别》(1964)等剧本。阿登的作品在得到高度评价的同时,也有人认为有令人困惑之处。因为他虽然涉及了许多当代问题,却似乎没有表明自己的立场,观众很难领会他的真实意图。其实他所有的剧本都表现的是同一主题——秩序与无序的冲突、顺从与自主的冲突、强制推行某种范式或原则与抵制这种行为之间的冲突。1967年后,阿登的大部分作品是和妻子玛格莱塔·达尔希共同创作的,达尔希注重的是如何利用戏剧表现并影响社会变革。因此,阿登的作品变得越来越有争议,如他的剧本《强人岛》就是以亚瑟王的传奇来影射英国政治和社会中的问题。

1945年,一群不满商业戏剧的艺术和社会基础的年轻人创办了戏剧工场,琼·利特尔伍德(1914—)不久出任剧团导演。由于缺少资金,他们只能在英格兰和欧洲大陆巡回演出;1953年,它固定在伦敦郊区的一个工人聚居地东斯特拉福德演出;1955年,剧团在巴黎世界艺术节上的演出赢得了国际声

誉,达到鼎盛期;1961年,利特尔伍德辞去了剧团的职务。

戏剧工场和两位剧作家——贝汉和德莱尼——的关系最为密切。布兰登·贝汉的第一部剧本《死刑犯》(1945)由戏剧工场于1956年上演,它将喜剧和严肃剧融为一体,通过一名囚犯行刑前夕这一横断面表现了狱中生活。同样,《人质》的情节围绕人们对是否要判处一名爱尔兰共和军间谍死刑、是否要用他去交换英军人质的不同看法展开。剧中的许多穿插(歌曲、舞蹈和过场人物)为演出增添了活跃气氛。希拉·德莱尼(1939—)的剧本《甜蜜的滋味》(1958)讲的是一个少女和她操持皮肉生涯的母亲的故事,反映了当下的社会问题。有人指责利特尔伍德对比汉和德莱尼的剧本改动太大,理由是他们俩的剧本只有在戏剧工场上演的才获得了成功。



图 21.4 1963 年琼·利特尔伍德在戏剧工场导演的《哦,多么可爱的战争》。舞台设计约翰·伯里。照片由《报道者》提供。

戏剧工场也以演出风格而闻名,最充分的例证当是辛辣讽刺第一次世界大战的剧本《啊,多么可爱的战争!》(1963)。作为工场一百五十多部作品

的导演,利特尔伍德确立了剧团的演出风格。她不但大量采用了布莱希特式的风格和音乐酒吧的表演手段,还借鉴了斯坦尼斯拉夫斯基的方法,特别重视行动的“贯穿线”与即兴表演的有机结合。她的最终目的是要把剧院变成娱乐宫或一便士游乐中心那样的工人阶级娱乐场所,在通俗性娱乐节目的框架内注入永恒的或具有重大意义的内容。

由于戏剧工场将几部演出成功的剧目搬到了商业性剧场,削弱了剧团在工人中的影响力,最终导致了利特尔伍德的辞职。后来,她还不时回来为戏剧工场排演新戏,这个剧团在1955年到1960年代初无疑是剧坛的有生力量,不过现在已经不是了。

阿诺德·韦斯克(1932—)当是英国1950年代后期最具有社会意识的剧作家,他的成名作是三部曲《大麦鸡汤》(1958)、《根》(1959)、《漫话耶路撒冷》(1960),它们表现的是社会主义运动史上目标意识的衰退过程,试图表明工人阶级的状况一直没有多少改善,原因就在于他们在改造社会的过程中选择了错误的道路。《厨房》(1958)通过一家大餐厅的厨房这一微观世界探索了工人阶级的状况;《土豆片杂烩》(1962)则通过空军军营的生活反映了普通士兵是如何受剥削并被全面剥夺了娱乐、艺术和生活方面的权利的。

1962年,韦斯克成为工人阶级艺术运动“四十二号中心”(因“贸易联盟会议”四十二号决议而得名,联盟在1961年的这项决议中号召在工人中普及艺术)的领袖。在“四十二号中心”运动中,韦斯克为全国各地的戏剧节提供高水平的戏剧和音乐节目;但在1962

年的短暂高潮之后,该项运动逐渐消歇。从1966至1970年,它的演出场地几乎只限于伦敦北部一个由铁路机车库改建的剧场——“圆形机车库”中。1971年,“四十二号中心”宣布解散。1962年后,韦斯克极少写作,他的《四季》(1966)、《朋友》(1970)和《蓝色纸上的情书》(1978)等剧本几乎都不成功,这可能是因它们与他的早期作品相差太远之故。

另一位广受欢迎的剧作家彼得·谢弗(1926—)也是在1950年代开始创作。他的作品风格多样,既有现实主义的《五指练习曲》(1958),也有荒诞派喜剧《私人的耳朵》、《公众的眼睛》(1962)和《黑色喜剧》(1965)。但他最著名的作品还是《猎日记》(1964)、《马》(1973)和《上帝的宠儿》(1979)。《猎日记》讲的是西班牙人对秘鲁的占领,谢弗把这个事件描写为“一次定义上帝的尝试”。《马》是对一个数度刺瞎马眼睛的男孩和他进行治疗的精神科医生的心理分析。《上帝的宠儿》讲的是纯真而笨拙的天才人物莫扎特如何毁在平庸、低俗而充满嫉妒的撒列里手中的故事。他后来又创作了《约拿达》(1985)、《莱蒂斯与拉维纪草》(1988)和《蛇发女怪的礼物》(1992)等剧本,但只有《莱蒂斯与拉维纪草》为人所重视。他的孪生兄弟安东尼·谢弗(1926—2001)以《侦探》(1970)而闻名。

在众多的剧作家中,引起重视的还有格雷厄姆·格林(1904—1991)和罗伯特·博尔特(1924—1995)。格林的《客厅》(1959)、《盆栽棚》(1957)和《殷勤的恋人》(1959)等作品讨论了道德与宗教的问题;波尔特的《樱桃花》(1957)对自欺欺人和人生失败作了类

似于契诃夫的分析,他的叙事剧风格的剧本《四季之人》(1960)极受欢迎,表现的是托马斯·莫尔爵士的生活和殉道经历,《女王万岁,万万岁》(1970)讲的是伊丽莎白一世和苏格兰玛丽女王的故事。

但是,获得最高国际声誉的剧作家还当推哈罗德·品特(1930—),他原是一名演员,1957年开始戏剧创作,写了剧本《房间》,此后,他正式为舞台、电视和电影创作剧本。他的舞台剧包括《哑侍者》(1957)、《生日晚会》(1958)、《看管人》(1960)、《回家》(1965)、《逝去的时光》(1970)、《虚无乡》(1975)、《背叛》(1978)、《就像是阿拉斯加》(1982)和《月光》(1983)等。尽管他的每一部作品各不相同,但仍具有某些共同特征:逐渐呈现出神秘与威胁气氛的日常情境;莫名其妙、未显露或模棱两可的动

机或背景材料;逼真而貌似自然、实际上是仔细加工过的对话。品特将沉默也当作戏剧语言固有的部分,他将它用作剧中人掩饰心理活动的一种策略。因此,“未曾说出的潜台词”通常与对话同等重要。在品特的剧本中,每件事情初看上去都可以作多种解释,并令人愉快或感觉有趣,但当人物面临某种困境,企图保护自己免受某些未知的、常常是不确定的、来自事件发生的房间内外的危险的伤害时,基调就渐渐转向焦虑、痛苦或恐惧。作为一名剧作家,品特的风格介乎贝克特和契诃夫之间。接近贝克特的是,他让人物相互孤立,让他们一个无法证实的世界中同他们的焦虑进行搏斗;接近契诃夫的是,他创造了一种现实主义的背景和对话织体,织体中的外在动作和对话只不过是

对深层冲突和不确定性的逃避或掩饰。



图 21.5 1964 年在伦敦国家剧院上演的彼得·谢弗的《猎日》。伦敦国家剧院提供。



图 21.6 1965 年皇家莎士比亚剧团上演的品特的《归家》。迈克尔·克雷扮演泰迪、泰伦斯·利比(坐者)扮演乔伊,伊恩·霍姆扮演伦尼。彼得·霍尔导演。皇家莎士比亚剧团提供。

英国战后戏剧的许多成就可能是由于人们改变了对政府津贴的态度而取得的。直到二战之前,政府从未对艺术给予直接资助。而在 1940 年,音乐与艺术促进委员会(CEMA)获得了五

万英镑用于支持战时创作。1946 年,CEMA 更名为艺术委员会,这是由政府拨专款成立的独立机构。它从未有过很多的钱(1960 年代,它每年资助戏剧的钱只有约一百万美元),但它却把这笔钱用于资助那些似乎有能力领袖群伦的剧团。1948 年,议会也授权地方政府可以划拨一定比例的岁入来资助艺术,于是,有些市政当局开始为地方长驻剧团提供资助。到 1960 年代,这类剧团在英国有五十多家,它们中大多都既上演古典保留剧目,也上演现代作品。其中最优秀的剧团分布在布里斯托尔、伯明翰、曼彻斯特、诺丁汉、考文垂和格拉斯哥等地。

1960 年以后,除了英国舞台剧团外,皇家莎士比亚剧团和国家剧院也在英国剧坛占据了重要的位置。1961 年,莎士比亚纪念剧团获得新颁许可证并更名为皇家莎士比亚剧团(RSC)。这一新地位的获得主要应归功于彼得·霍尔(1930—)。他于 1955 年从事



图 21.7 1964 年上演的“玫瑰战争”系列之一《亨利四世》,彼得·霍尔导演,约翰·巴里舞台设计。选自汤姆·霍尔特戏剧摄影集。埃文河畔斯特拉福德莎士比亚诞生地信托基金会提供。

导演,1957年后在斯特拉福德节日剧团工作,1960年被任命为节日剧团团长。一上任,霍尔就着手解决一直困扰该团的一个问题:剧团每年在斯特拉福德的时间仅为六个月左右,因此不能组成一个剧团,形成一个完整的演出班底。为了解决这一问题,霍尔租下了位于伦敦的奥德韦奇剧院,将剧团改为全年演出的机构。此后,RSC便在斯特拉福德和伦敦两地轮流演出。霍尔拓宽了演出剧目,除莎剧外还上演其他剧本,演员也因此增加了表演经验。

478

到1962年,RSC的活动范围扩大,彼得·布鲁克和迈克尔·圣-丹尼斯也开始参与剧团管理。同时,RSC还开始上演实验剧目,在1963—1964演出季,彼得·布鲁克联合查尔斯·马洛维茨上演了一系列以“残酷戏剧”为总题的剧目,布鲁克导演的魏斯的《马拉/萨德》不仅成为六十年代最有影响的演出之一,还引起了人们对阿尔托理论的极大关注。到1960年代中,RSC已成为伦敦主要的先锋剧团,它不但以技术创新著称,也以系列广泛的保留剧目而闻名,其中包括霍赫胡特、品特以及各时期欧洲大陆和英国的剧作家的作品。奥德韦奇剧院也成了“世界戏剧季”的专门剧场,从1964年到1975年,每年春天都有世界各地的主要剧团来到伦敦,在约定的时间内进行演出。

在霍尔的管理下,RSC的演出对布莱希特多所借鉴,以一种简化的现实主义为风格。诗句朗读均用有节奏的强拍。视觉风格主要依仗约翰·伯里(1925—2000)1963年后,他被霍尔聘为首席设计师。他不使用装饰性和说明性的布景,而是采用功能性框架结构;服装和道具通常看上去都用过很长

时间。霍尔的巅峰之作当是1963—1964演出季上演的莎士比亚以“玫瑰战争”为题材的系列历史剧。

在与RSC进行过合作的导演中,影响最大的是彼得·布鲁克(1925—)。1946年,当他还不满二十岁的时候,就已经在斯特拉福德导演戏剧了。1950年代,他又导演了一系列由大明星奥利弗、保罗·斯科菲尔德和兰特夫妇等主演的戏剧,剧目范围则包括莎士比亚、弗雷、阿努依、艾略特、迪伦马特和热内等人的作品,从而赢得了令人羡慕的名声。但他现在最为人称道的是1960年以后的作品,如《李尔王》(1962)、《马拉/萨德》(1964)、《仲夏夜之梦》(1970)和《摩诃婆罗多》(1980)等。作为导演,布鲁克并不是一个创新型导演,而像一个折中主义者那样,将许多借自他人的



图 21.8 1970年彼得·布鲁克导演的《仲夏夜之梦》。奥布朗和迫克(在吊架上)望着提泰尼娅和波顿。舞台设计萨利·雅克布。皇家莎士比亚剧团提供。

元素转变为自己充满生机的表现形式。例如他的《仲夏夜之梦》就在借鉴梅耶荷德、意大利即兴喜剧、圆形剧场以及1960年代激进剧团的表演手法的过程中成就了具有鲜明个性的演出。在这次演出中,布鲁克力求脱去剧本中萦绕在仙女周围和山林中的浪漫氤氲,使之与他自己的时代产生更直接的关系。他将剧本诠释为对爱的探索,所以他用同一对演员扮演忒修斯/希波吕忒和奥布朗/提坦尼亚,并把那些用魔法迷惑人的场面处理成对已订立婚约的公爵和女王的爱情课程。舞台三面皆为未加装饰的白壁,只在后面有两扇几乎看不见的小门。树林由松散盘绕的贴在钓竿上的金属弹簧表示,飞翔则用上下晃动的秋千来完成;大部分的演员的服装似乎是连裤的工作服,另有少量即兴喜剧、马戏团戏装或其他服装。除了上述鲜明特点,剧本中的诗意得到了充分的体现。这些新颖而富有想象力的手法使布鲁克成为当代最有影响力、最受重视的导演之一。

从1960年代开始,RSC遇到了来自国家剧院的强有力的挑战。英国是最晚建立国家剧院的欧洲国家,不过酝酿却很早。1940年代后期,英国议会批准成立国家剧院,但直到1963年老维克解散,其剧场才分给了这个新成立的剧团。劳伦斯·奥利弗被任命为导演,肯尼思·泰南(1927—1980)任文学顾问。通过极其广泛的剧目选择和极其多样的演出风格,国家剧院迅速声名崛起。它的每一个剧目都要根据剧本挑选最适合的人员组成班底。所以,它聘用的国内外导演(包括布鲁克、乔治·迪维恩、乔纳森·米勒、佛朗哥·赛弗勒里、英格玛·伯格曼和维克多·



图 21.9 1967 年国家剧院上演的斯特林堡《死神之舞》。演员为杰拉尔德·麦科埃文、罗伯特·史蒂芬斯、劳伦斯·奥利弗。左伊·多米尼克摄影。

加西亚)和设计师(包括莫特利、塞恩·肯尼、约瑟夫·斯沃博达和勒内·阿里奥)为数众多。此外,它还不时举办实验戏剧演出季。人们常说,国家剧院是演员的剧院,皇家莎士比亚剧院是导演的剧院,而英国舞台剧院是剧作家的剧院。

美国剧场,1945—1968

第二次世界大战后,美国戏剧界最有影响的人物当是导演埃利亚·卡赞和设计师周·米尔齐那,因为他们合作的威廉斯《欲望号街车》(1947)和米勒的《推销员之死》(1949)两剧确立了直至1960年代都占主导地位的戏剧演出方法。在米埃尔兹纳的影响下,舞台布景去除了那些非本质的特征,创造了一种“戏剧性的现实主义”。与此同时,演出越来越倾向于表现植根于人物内心动机的心理真实。这正是演员工作室所传授的“集体戏剧方法”的延伸。

演员工作室由罗伯特·刘易斯(1909—1997)、伊利亚·卡赞和切利

尔·克劳福德于1947年创办,其目的是采用斯坦尼斯拉夫斯基的方法挑选和培养演员,其教学尤其强调意图和行动。但1948年刘易斯辞职后,李·斯特拉斯伯格成为主导人物,强调情绪记忆和对演员心理的探索,认为这才是表演真实的关键。马龙·白兰度(1924—)由于在《欲望号街车》中成功扮演了不善辞令、未受过良好教育的斯坦利·柯华尔斯基而成为人们心目中演员工作室理念的化身,不过他所受的训练主要来自斯泰拉·阿德勒。不够标准的谈吐、邋遢的衣着、粗鲁的举动,给严肃剧的表演带来了新奇感,激发了观众的想象力,并且使人们以为工作室只重视内心真实而忽略体现性格和戏剧行动的技巧。1956年,工作室增加了一个旨在帮助剧作家的项目;1960年,又增添了一个导演工场。但到六十年代,当人们的兴趣转向非现实主义风格和当代戏剧时,演员工作室的影响逐渐降低,因为它的方法显得局限性太大了。尽管如此,它仍是一股强大的力量。

战后,由于电视的迅速发展,戏剧面临着严峻挑战。1948年,只有四十八家电视台,到1958年,电视台增加到五百一十二家,电视机则超过了五千万台。在剧场演出价格迅速增加的时候,新媒体却开始提供免费的娱乐节目。从1944至1960年,戏票的价格翻了一倍,但演出成本的增加更快。在这种情况下,百老汇的演出商开始寻找满足更广泛需求的手段,尽量避免那些有可能冒犯观众或使他们感到迷惑的剧本和演出风格。但是,百老汇仍持续着战前就已肇始的衰落趋势。这一趋势在1949—1950演出季达到了顶点,新剧目减少到五十九部;后来又缓慢地上升到七十部左右,受到剧场数量的限制(五十年代只有大约三十家),这个数量已经不可能大幅度增加。

1940年代后期,美国戏剧减少到只剩下百老汇的少量演出,作为对若干多样化尝试的激励。它产生的最重要成果是“外百老汇”运动。由于在偏远剧场或临时改为剧场的礼堂的演出,演

480



图 21.10 田纳西·威廉斯的《欲望号街车》。中间是杰希卡·坦迪扮演的白兰琪、右二是马龙·白兰度扮演的斯坦利。埃利亚·卡赞导演,梅尔金纳舞台设计。平面艺术作品社公司提供。

出成本可以大大降低,一些不能吸引大批观众的作品可以为少数人演出。“外百老汇”运动的源头可以追溯到一战时期的小剧场运动。小剧场运动在三十年代急剧衰落,二战期间开始复兴。1943年,纽约市政厅拥有了55号大街上的麦加庙,并把它改建成“城市中心”,定期上演歌剧、音乐剧、芭蕾和话剧,票价适中。城市中心的总导演是让·达尔林普尔(1910—1998),他组建了令人羡慕的芭蕾舞团和歌剧团(1966年,城市中心更名为林肯中心)。1946—1947年又有一次重要的尝试。当时,埃瓦·勒·加利纳、玛格丽特·韦伯斯特(1905—1972)和切利尔·克劳福德以伊娃·加里恩的早年创办的城市轮演剧院为模型成立了“美国轮演剧院”,它在该年度的演出季中上演了六部戏剧,后因财政困难而倒闭。

但更为典型的外百老汇剧团是由那些名气较小的导演创办的。从1952年起,它们的声望有了显著增加,这一年,广场圆形剧团上演了在百老汇遭到失败的威廉斯的《夏日烟雾》,得到评论界的高度赞誉。从此,外百老汇就被视为对百老汇商业演剧的一种抗衡。到1955—1956演出季,在外百老汇演出的剧团就达到了九十多家,正是它们,而不是百老汇的剧团,在纽约首次上演了布莱希特、尤奈斯库和热内等人的作品。

外百老汇剧场中,广场圆形剧场和凤凰剧场这两家剧团在五十年代占有特别重要的地位。广场圆形剧团由何塞·金特罗(1924—1999)和西奥多·曼(1924—1999)创办于1951年,原址是个夜总会;虽然剧场内的观众通常也围绕着表演区的三面而坐,但观演关系

却是完全自由的。杰拉尔德·佩奇、小约翰逊·罗巴兹、小乔治·C. 司各特和科琳·杜赫斯特等演员都是在这里崭露头角。1956年,昆泰罗因成功上演奥尼尔《送冰人来了》而被邀请到百老汇执导《进入黑夜的漫长旅程》。长期的积累使得广场圆形成为外百老汇最负盛名的剧团。

凤凰剧场是由诺里斯·霍顿(1909—2001)和T. 爱德华·汉布尔顿(1911—)于1953年在偏远但设备齐全的传统剧院创办的,其演出剧目种类繁多,包括阿里斯托芬、莎士比亚、屠格涅夫、易卜生、萧伯纳、皮兰德娄、尤内斯库和蒙泰朗等的作品。它还尝试为每一部戏剧聘请不同的导演,并经常聘请著名演员参加演出。从1950年代后期开始,凤凰剧院雇用了一家常驻剧团,这个剧团由斯图尔特·沃恩执导,每个演出季都上演某一个系列的戏剧。这种做法一直延续到1960年代初,因为此时沃恩和汉布尔顿与“导演艺术家协会”建立了联系,从此成为该协会提供的剧目的主要表演者。

一般而言,除了使用中央舞台和伸出式舞台外,1950年代外百老汇的演出很少尝试实验手法。它们最感兴趣的是建立更能显示挑战性的而不是符合百老汇口味的保留剧目。它们的追求目标基本上都是艺术的。这些目标也得到了导演艾伦·施奈德(1917—1984)的支持,他把贝克特引入美国舞台(从1956年上演《等待戈多》开始),并终其一生坚持导演阿尔比及其他重要剧作家的作品。

在1960年代,纽约戏剧界因外百老汇而显得生气勃勃。在众多的外百老汇剧团中,最有影响力的当推“生活

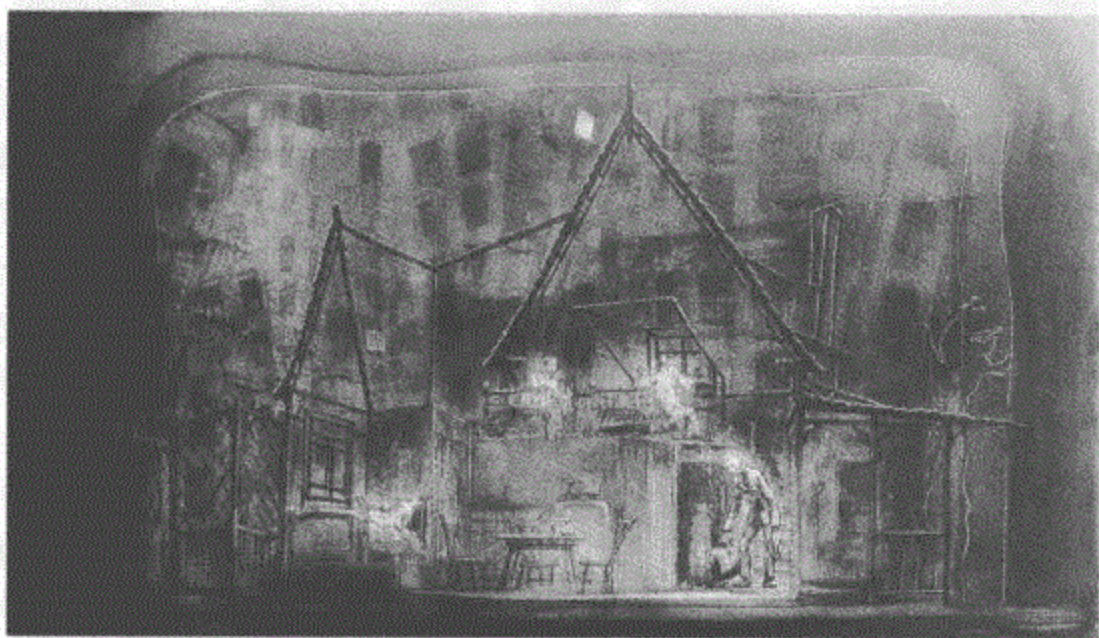


图 21.11 乔·梅尔金纳为阿瑟·米勒的《推销员之死》所做的舞台设计。彼得·A. 裘利父子摄影,梅尔金纳先生提供。

剧团”。它由朱迪丝·马利娜(1926—)和朱利安·贝克(1925—1985)创办于1946年,最初的兴趣集中在诗剧和非现实主义的演出技术,1950年代开始接受阿尔托和布莱希特的影响。1959年,他们上演了杰克·盖尔伯的《毒贩》,由此而开始了创作上的重大转折。这部戏的情节是一部有关吸毒者的纪录电影的制作过程,给人以生活中的自然截面的整体效果。该剧在纽约多次获奖,后又在巴黎国家大剧院获奖。另一个重要演出是肯尼斯·布朗的《舰船禁闭室》(1963),该剧再现了一个军舰上单调而重复的一天。1964年,该剧团由于无法支付税金而失去剧场,只好到国外演出。1960年代末,它成为世界上最具争议性的剧团之一。

到1960年,外百老汇遇到了与百老汇以前同样的经济压力,由此也失掉了早年间的探索精神。随着它的衰落,外外百老汇取而代之。通常将外外百老汇的历史上溯到1958年,这一年开始,乔·奇诺将奇诺咖啡馆改作了艺术

中心;到1961年,他已经定期在此上演戏剧,其他人也开始纷纷仿效这种做法。不久,人们只要找到适当的空间,就可以上演戏剧。大多数参与者都不领取报酬,因而开支也减少到最低程度,到1965年,已有二百多名剧作家的四百多部作品在外外百老汇得到了上演机会。

1960年代,在外外百老汇最有影响的演出人、同时也是二十世纪后半叶最成功的美国演出人是艾伦·斯图尔特(1920?—),1961年,她的演艺事业从一间地下室开始。后因和消防检查员发生冲突,她便成立了“辣妈妈”实验戏剧俱乐部(表面上是一家私人机构,因而不受许多有关公共演出的规定的限制)。到1969—1970演出季,“辣妈妈”一家上演的剧目的数量就超过了本季整个百老汇。1969年,“辣妈妈”组织已经拥有了包含两个剧场的大楼,1974年,又通过并购使面积扩大了四倍。

从1964年开始,斯图尔特也在国外从事演出活动,她随心所欲的实验戏

482



图 21.12 1956 年广场圆形剧团上演的奥尼尔《送冰人来了》。何塞·昆泰罗导演。杰里·丹特奇克摄影。

剧受到了广泛的欢迎,有些国家甚至邀请她前往建立分支机构,于是“辣妈妈”逐渐享有了世界性声誉。斯图尔特认为,“辣妈妈”应该成为培养天才的作家剧院。她对创新的宽容意味着许多辣妈妈戏剧都是业余性质,但这也意味着许多天才作家得到了一次排演的机会,没有这个机会,他就可能永远被埋没。但是,辣妈妈鲜明地体现了 1960 年代外外百老汇戏剧的两个基本特征:对创新的不懈追求和创新的评判标准的缺乏。

1960 年代的另一一些重要的外外百老汇剧院还有:贾德森诗人剧院、美国地方剧院和创世剧院。贾德森诗人剧院由阿尔·卡迈恩斯于 1961 年创办,以提倡小型音乐剧为主要贡献,多上演卡米尼斯和古巴出生的剧作家玛利亚·伊莱娜·弗尔内斯(1930—)的作品。美国地方剧院由韦恩·汉德曼于 1964 年创办,主旨是鼓励杰出的作家创作剧本以复兴美国戏剧,后来将剧院建在中曼哈顿的一座摩天大楼里,因为

在减税政策鼓励下,大楼里容纳了一些剧场。创世剧院由拉尔夫·库克于 1964 年创办,位于包厘街的圣马克(St. Mark)教堂。

促进纽约戏剧多样化的另一次努力促成了林肯表演艺术中心的建立,这个中心既可以上演歌剧、芭蕾、音乐会,也可以上演戏剧。当中心于 1963 年建成时,由埃利亚·卡赞和罗伯特·怀特海德(1916—2002)执导的轮演剧团也组建完成。人们对剧团期待颇殷,因为卡赞在当时被认为是美国最优秀的导演,而且他还许诺要上演阿瑟·米勒的新作《堕落之后》、《维希事件》和 S. N. 贝尔曼的新作《要不是谁,查理》。但演出结果令人失望,所以这个演出季后,卡赞和怀特海德便双双辞职;继任者是赫伯特·布劳(1926—)和在旧金山演员工场获得过巨大成功的朱尔斯·欧文(1924—1979)。1965 年,剧团搬进了位于林肯中心的新完工的剧院(由埃罗·沙里宁和乔·米埃尔辛纳设计的“维维安·博蒙特剧场”)。但布劳和欧

483

文不久就遇到不少困难,所以1967年布劳便辞职了。此后欧文独自继续缓慢地进行剧团建设,最终也由于艺术上和财政上的双重困难而在1973年辞职。但是,追求成功的探索却仍在进行。

纽约市一度还有第二家轮演剧团,即1960年由埃利斯·拉布(1930—1998)成立的演出艺术家协会(APA),APA在1964年和凤凰剧场建立了合作关系,此后,凤凰剧场成了协会的演出机构。演出艺术家协会赢得了评论界的好评,却终因财政困难而在1970年解散。它的保留剧目风格中立,从萧伯纳、契诃夫、皮兰德娄、莎士比亚到尤奈斯库无所不包。由于剧场只演出已被证明成功的作品,有时被指为过于保守,但它有时也上演令人印象深刻的美国剧目。

战后也出现了在中心城市之外推广戏剧的多次努力。这方面的领先者是美国国立戏剧学院(ANTA),它是1935年为促进纽约以外地区的戏剧的发展由国会批准成立的人才培养机构。虽然ANTA是全美戏剧信息的汇集和交流中心,但由于资金缺乏,几乎无所成就。战后,玛戈·琼斯(1913—1955)第一个推动了建立地方剧院的计划。1947年,她在达拉斯成功地建立了一家圆形舞台剧院。其他的先驱组织还有尼娜·万斯(1914—1980)于1947年在休斯敦创办的小巷剧院、爱德华·曼格姆(1914—2001)和塞尔达·菲尚德勒于1949年在华盛顿创办的圆形舞台剧场、朱尔斯·欧文和赫伯特·布劳于1952年在旧金山创办的演员工场。这些剧团起初都很艰难,人员都是半职业化的,观众也还有待于慢慢培养。

在1960年代,纽约之外的美国戏剧获得了自十九世纪以来最快速的发展。第一股巨大的推动力出现在1959年,福特基金会向遍布全国众多城市、努力寻求站稳脚跟的小型剧团提供了可观的资金保证。资金的注入使得小巷剧院、圆形舞台剧场和演员工场这类剧团迅速职业化,并获得了相对的稳定。当蒂龙·古思里宣布计划在明尼阿波利斯建立剧院时,运动又朝向有利于常驻剧团的方向发展。当这家剧院在1963年开幕时,有利的宣传带动了其他城市也创办类似的剧院。到1966年,由于地方剧院雨后春笋般出现(大约有三十五家),在二十世纪首次出现了外地的舞台从业人员数量超过纽约的现象。这些剧团与欧洲的受资助剧团相仿,上演古典保留剧目和近代成功剧目,却很少上演新戏。为了加强这些非营利性剧院之间的合作与交流,1961年成立了戏剧交流集团。

夏季的戏剧节也越来越多样化。在俄勒冈的阿什兰(1935年)和圣地亚哥(1949年)举行的两次莎士比亚戏剧节的鼓励下,约瑟夫·帕普于1954年举办了纽约莎士比亚戏剧节。从1957年起,这个戏剧节每年夏季都在中央公园举办免费演出;1962年,归市政府所有的戴拉寇特剧院在中央公园落成,能容纳2263名观众。此后,在康涅狄格的斯拉特福德又出现了美国莎士比亚戏剧节(1955年),在玻尔得市诞生了科罗拉多莎士比亚戏剧节(1958年),更有锡达城的犹他莎士比亚戏剧节(1961年)和以及俄亥俄州雷克伍德的大湖区莎士比亚戏剧节(1962年)。主要出现在旅游地区的夏季剧场的数目也稳步增长。此外,到1960年代初,大

约有一千五百所大学和学院也开设了戏剧课程,提供戏剧演出。

1968 年之前的美国剧作

在战后,美国一时似乎涌现出大批剧作家。1956 年,随着《送冰人来了》的成功上演,奥尼尔戏剧重新回到保留剧目之中,这大大提升了美国戏剧的地位。《进入黑夜的漫长旅程》(写于 1939—1941 年)于 1957 年首演,成为 1950 年代最为感人的剧本之一;此后,奥尼尔以前从未上演过的作品都陆续搬上舞台,并得到评论界的称赞。马克斯韦尔·安德森的影响力虽有所下降,但他仍然继续写作。在他战后的剧本中,《圣女贞德》(1946)和《安妮的一千日》(1948)尤其受欢迎。克利弗德·奥德茨因《乡村女孩》(1950)和《桃花》

(1954)而焕发了往日的精神。威廉·萨罗扬的《穴居人》(1957)、莉琏·海尔曼的《秋天的花园》(1951)和《阁楼的玩具》(1961)、S. N. 贝尔曼的《冷风和暖风》(1959)和《要不是谁,查理》(1962)以及桑顿·怀尔德的《媒人》(1954)等等剧目都堪称五十年代美国戏剧的代表作。

最杰出的新作家是威廉斯和米勒。田纳西·威廉斯(1911—1983)1945 年因《玻璃动物园》而一举成名,继而以《欲望号街车》(1947)、《热铁皮屋顶上的猫》(1955)、《可爱的青春鸟》(1959)和《鬣蜥之夜》(1961)巩固了自己在戏剧界的地位。但到五十年代末,威廉斯因重复自己而受到责难。此后对他的评价便持续下降,但他直到去世前仍在坚持写作。他的后期作品有《送奶车不

484

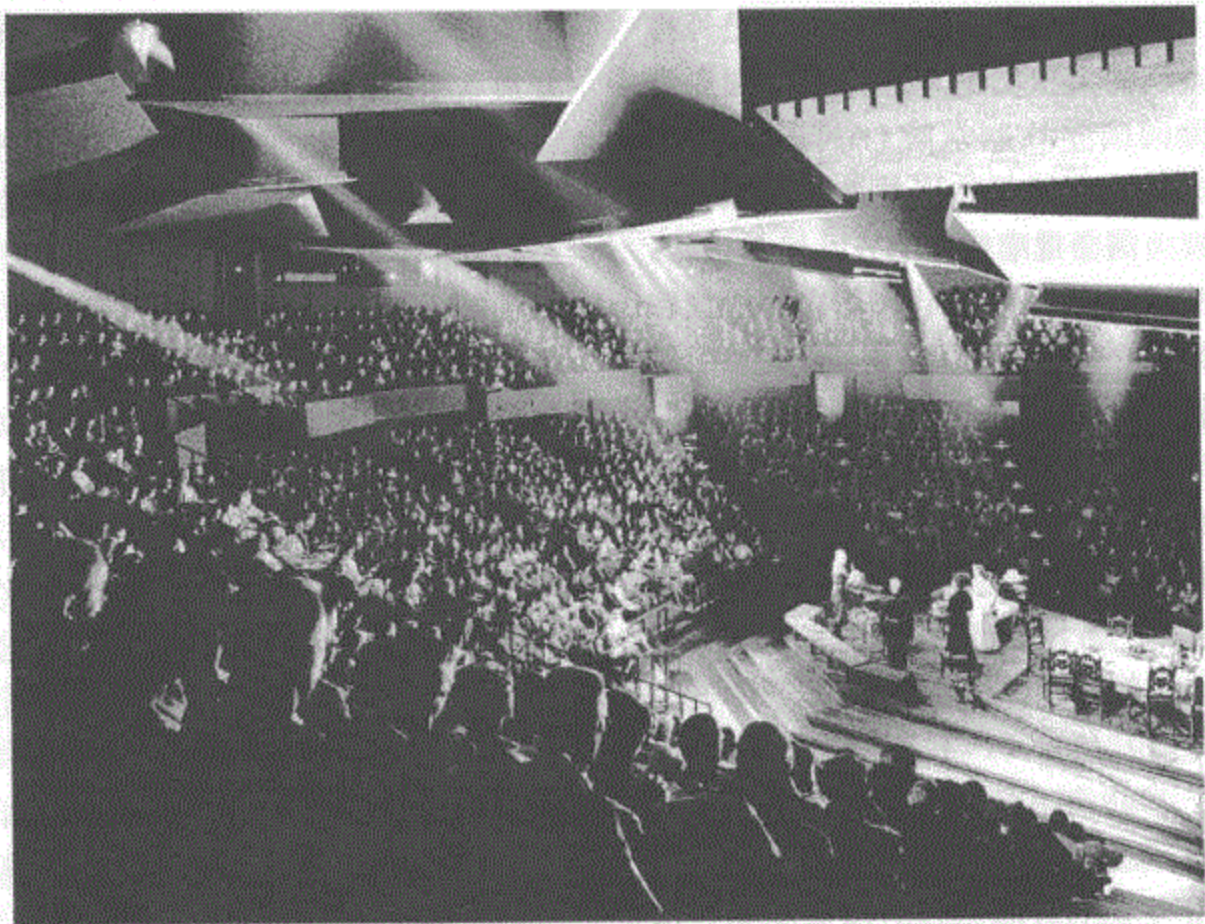


图 21.13 明尼阿波利斯的古思里剧院。注意伸出式舞台和堆至深处的座位。1963 年泰伦·加斯里导演的契诃夫的《三姊妹》。古思里剧院提供。

再在此停留》(1962)、《下等悲剧》(1966)、《这是[一场娱乐]》(1976)和《老广场》(1978)等。

威廉斯的长处在于他能够创造出令人感兴趣的人物形象,当他们力图恢复过去或创造一个比庸俗而势利的现实更加舒适的未来时,却身处危机或暴力之中。随着剧情的推进,主人公由于在肉体和精神上遭到冷酷而凶残的人物的摧残而被迫放弃幻想。威廉斯的感伤情境常常掩盖了他对物欲世界中幸存的爱与美的关心。为了发挥作品的效力,威廉斯的戏剧手法丰富而巧妙,有时候还相当重视人物和情境的内在真实。从1945至1960年,威廉斯在美国剧作家中拥有最大的观众群。

485

阿瑟·米勒(1915—2005)因《都是我的儿子》(1947)成名,这是一部易卜生风格的戏剧,写的是一名飞机引擎制造商为了赚取利润,竟敢罔顾战时飞行员的安危。米勒现在最广为人知的作品主要是《推销员之死》(1949)、《萨勒姆的女巫》(1953)和《凭桥远眺》(1955);《堕落之后》(1964)和《维希事件》(1964)曾使他的名气有所下降,但《代价》(1968)又再振了他的声望。但他的后期作品如《创世纪及其他》(1973)、《大教主的天花板》(1986)、《跃马摩根山》(1991)、《最后的美国佬》(1993)和《碎玻璃》(1994)等却没有得到批评界对早期作品那样高的评价。米勒的大部分作品都体现出同一种思想。他的人物由于过于狭隘的价值观(通常体现为追求物质利益)而迷失方向,但最终在更加了解了自我之后,又找到了安宁以及自我在社会中的位置。米勒常被称为“社会派”剧作家,但他的兴趣却总是在道德上;在他的剧本中,

虽然社会有可能鼓励一些虚伪的价值观,但仍认为个人应该承担区别真假的責任。米勒清楚地表明,完全有可能在社会框架内保持个人正直和诚实的品格。《推销员之死》通常被认为是米勒的代表作,这或许是因为它以戏剧手法成功地表现了美国人意识中追求物质上的成功与追求冒险和幸福之间的冲突。

兑现最初承诺的新作家很少。威廉·英奇(1913—1973)的《回来吧,小希巴》(1950)、《野餐》(1953)、《公共汽车站》(1955)和《楼梯顶端的黑暗》(1957)等作品虽然吸引了一批观众,但现在看来,他的作品只不过是对威廉斯的幼稚模仿。这一时期其他受欢迎的剧作家还有罗伯特·安德森(1917—)和帕迪·恰耶夫斯基(1923—1981),前者的作品有《茶点与同情》(1953)、《你知道水流的时候我听不到你》(1966)和《我从不为我父亲歌唱》(1968),后者的作品有《第十个男人》(1959)和《吉登》(1961)等。

1960年后,演出成本不断飚升,导致百老汇的戏票价格也空前上涨。为了吸引大批观众,纽约的演出人仅限于上演音乐剧、喜剧和在别处已经获得良好票房的剧本。百老汇逐渐放弃了城外预演,越来越多地引进美国常驻剧院或伦敦的作品,于是,失去了新剧目上演者的地位,但依旧是美国商业戏剧的中心。

1960年后,最成功的百老汇剧作家是尼尔·西蒙(1927—),《吹响你的号角》(1961)某种程度上是一部探路之作,此后的《赤脚走在公园里》(1963)、《古怪夫妇》(1965)、《最后的狂恋者》(1970)、《阳光男孩》(1972)、《第二章》(1979)、《从军布鲁斯》(1984)、《谁伴我一生》(1986)、《失守扬克斯》(1991)、

《第二十三层的笑声》(1993)和《建议》(1997)等一连串作品堪称风行一时,它们将滑稽的幽默、怪诞的人物融为一体,喜剧表面下掩盖着痛苦和绝望。

1960年代名声最大的美国剧作家是爱德华·阿尔比(1928—),他最初的四个剧本都是独幕剧,1960—1961演出季上演于外百老汇。这些早期作品,尤其是《沙盒》(1959)和《美国梦》(1960)显示了阿尔比与荒诞派的联系,但他的第一部多幕剧、也是他在百老汇首次获得成功的《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫?》(1962)却探索了令人苦恼的心理关系,这证明他与威廉斯和斯特林堡之间存在着密切的关系。《谁害怕维吉尼亚·伍尔夫?》写的是在一次通宵达旦的狂饮中,各种人物的面具慢慢掀掉,揭示了人类由于无法正视自己的弱点而视对方为地狱的真相。阿尔比后来的大部分作品都与价值观有关。《小爱丽思》(1964)是一则令人费解的寓



图 21.14 1967年皇家莎士比亚剧院上演的阿尔比的《微妙的平衡》。皇家莎士比亚剧团提供。

言,似乎是表现人类通过无从证实的系统与命运达成了和解,从而解释他们为什么一直受到生活的折磨。《脆弱的平衡》(1966)说的是几个人物想尽力摆脱焦虑;《海角》(1974)表明人类已经失去了活力,未来将属于另一些生物(剧中出现了两个从水中爬上海滩上的两栖动物)——一旦它们发现了爱和体贴。在这些思想复杂的戏剧中,阿尔比变得越来越抽象,以至于一度受到冷落;但在1990年代,他又重新赢得了



图 21.15 莱奥纳德·伯恩斯坦的《甘第德》,哈罗德·普林斯导演。从这场演出起,设计师尤金和弗拉尼·李就将百老汇剧场的内部改造成了演员与观众融为一体的空间。玛莎·斯沃普摄影公司摄影。

观众。

486

在1960年代初,亚瑟·科皮特(1937—)常与阿尔比相提并论。1960年,他以《哦,爹爹,可怜的爹爹,妈妈把你吊在了壁橱里,我因此而伤心至极》而引起重视,这是一部戏仿式作品,让人想起田纳西·威廉斯的更为古怪的剧本,但采用的是荒诞派手法。在剧中,罗斯帕特尔女士的家里有锯齿鲤、嗜鱼的捕蝇草和她死去的丈夫的塞满填充物的尸体,她为了保护儿子免遭残酷生活的折磨,只能将他置于自己的控制之下,而儿子却要从中挣脱出来。此后直到1968年,寇皮特又以《印第安人》一剧再次获得成功。剧中,他用布法罗·比尔的“狂野的西部表演”为框架,表明对印地安人的背叛是如何转变成一种娱乐形式并使我们由此而忽视事实真相的。这是迄今为止人们一直熟悉的背离正道的美国梦主题的一种变体。

从1940到1968年可以视为音乐剧的黄金时期。这一戏剧类型的早期作品理查德·罗杰斯和奥斯卡·汉默斯坦的《俄克拉荷马》(1963)、《喧闹的酒会》(1945)、《南太平洋》(1949)和《国王和我》(1951),后来又出现了艾伦·杰伊·勒纳和弗雷德里克·洛伊的《南海天堂》(1947)、《我的窈窕淑女》(1956)和《卡米洛》(1960),弗兰克·莱塞的《红男绿女》(1950)和《最快乐的伙计》(1956),伦纳德·伯恩斯坦的《天真汉》(1956)和《西区故事》(1957),朱尔·斯泰恩的《古里古怪的女孩》(1964),杰里·博克的《屋顶上的小提琴家》(1964),杰里·赫尔曼的《哈罗,多利!》(1964)和《妈妈》(1966),约翰·坎德的《卡巴莱》(1966)和《佐尔巴》

(1968),其中有不少在形式上都有所变化。这些都是演员队伍庞大、布景制作复杂的作品,并带有豪华的(通常是体操式的)舞蹈表演和优美的歌曲,情节则易于理解。

1968年之前的加拿大戏剧

战后数年间,所有产生加拿大现代戏剧的要素全部齐备,包括专业剧团的重建、政府对艺术的大规模支持、夏季戏剧节和全年演出的地方剧场,同时还包括另类(常被称作供选择的)戏剧运动的出现。

尽管业余戏剧依旧占有重要位置,但其中许多剧团——如新戏剧社(NPS, 1946—1971)——正在完成向职业化过渡。当许多剧团都面临失败时,由加拿大重要的戏剧骨干多拉·梅耶·穆尔(1888—1979)创办的NPS却获得了成功,这主要应归功于它主办的音乐杂志《春潮》。从1948年到NPS解散,《春潮》不仅带来了急需的资金,也为多伦多许多最具天赋的戏剧艺术家提供了早期的展示平台。不过NPS真正产生影响还是通过它的戏剧学校(1950年创办),在1960年以前,蒙特利尔国立戏剧学校尚未成立时,加拿大现代戏剧的许多重要演员和导演都是在这里开始他们的戏剧生涯的。

487

与NPS不同,温哥华颇具影响力的人人剧院(1946—1953,锡德尼·里斯克[1908—1985]创办)成立伊始就是一家专业剧院;由伊薇特·布兰达穆尔(1918—1992)创办的蒙特利尔的绿色帷幔剧院也是如此,它是第一家重要的法语剧院。到1950年代末,加拿大法语剧院的数量已经超过了英语剧院。影响最大的法语职业剧院是让·加斯

孔(1921—1988)和让-路易·胡(1923—)创办于1951年的新世界剧院,1950年代它到欧洲巡演获得成功,成为北美以外最著名的加拿大剧院。后来,加斯孔又相继出任国立戏剧学校的第一任校长(1960—1967,米歇尔·圣-丹尼斯任艺术指导)和斯特拉特福德戏剧节第一位加拿大籍艺术指导(1967—1974)。

由萨斯喀彻温省艺术局1948年领导的政府戏剧基金对这一时期现代加拿大戏剧产生了重要影响。全国艺术、文学和科学发展皇家委员会1949年成立,目的在于决定国家应该为文化身份的确立采取何种行动。这个委员会在1951年提出的一系列的建议促成了1957年加拿大艺术委员会的成立,委员会最重要的发现之一是加拿大戏剧的发展正面临着剧场设施短缺的困扰。进入二十世纪以后,加拿大不仅很少建造新剧院,而且将许多老剧院改成了电影院。加拿大艺术委员会立即敦促政府投资兴建新型的多功能剧院;当发现多功能剧院仍无法满足需要时,它又呼吁成立艺术中心,作为多种艺术的展示场所,最典型的是渥太华国家艺术中心(1969),它包括一个歌剧院、一个伸出式舞台和一个试验剧场。到1970年代中期,加拿大艺术委员会又鼓励对老剧院进行修缮。但委员会的最重要的可能是职业剧团亟需政府资助。1975年,加拿大艺术委员会开始向三家剧院提供资助;到世纪末,尽管有十年左右预算增长缓慢,但还是以10%—40%的预算经费资助了近二百五十家剧团。

不久,夏季戏剧节和全年性地方剧场也相继建立,上演从古至今的欧美剧目。这些常备剧目被认为既承认了加

拿大的文化传统,又确立了它在现代国家中的地位。加拿大新剧本也得到这些剧团的鼓励,但又被要求能与国际化的保留剧目相匹配。多伦多朱庇特剧院(1951—1954)曾经试图支持试验性的剧目,但不久就失败了。克莱斯特剧院(1953—1966)曾在较长时间内混合上演加拿大新剧本、实验戏剧和标准的保留剧目,但在财政上却一直无法摆脱困境。

斯特拉特福德戏剧节由汤姆·帕特森1953年创办于安大略省的斯特拉特福德,其保留剧目中的古典元素使它立即获得了成功。蒂龙·古思里受聘担任一家剧团的艺术指导,这个剧院是一个帐篷剧院,观众席为希腊风格,有2262个座位(1956年被改建为永久性剧院)。设计师塔尼娅·莫伊塞维奇(1914—2003)建造了一个永久性舞台,它具有现代舞台的外观,但基本的舞台元素仍和莎士比亚时代相同。这是加拿大第一座伸出式舞台,1962年的英格兰奇切斯特节日剧场和1963年的明尼阿波利斯古思里剧场就是以这个舞台为原型建造的,两者都获得了同样的成功。但由于这个剧场一直是加拿大最享有国际声誉的剧场,所以也成为加拿大民族主义者批评的对象。他们从戏剧节的保留剧目和演出方法中没有看到体现加拿大民族精神的内容。在尼亚加拉湖举行的受到高度重视的萧伯纳戏剧节(1962年开始举办)专门上演萧伯纳时代的欧洲戏剧,但没有引起批评界的重视。夏洛蒂城戏剧节(1965年开始举办)因上演加拿大原创音乐剧而受到了重视。

1958年,约翰·赫希(1930—1989)和汤姆·亨德里(1929—)将两个

业余剧团合并,成立了马尼托巴戏剧中心,他们的保留剧目以轻喜剧为特色,古典剧目为主、兼有当代剧目,获得了巨大的成功。他们还开发了演出效果良好的巡演剧目,把戏剧带入当地学校。这是加拿大第一座职业性地方剧院,1984年,又有十二家剧团加入了他们的行列。

到1959年,多伦多工作室剧院(TWT, 1959—1989)对各戏剧节和各地地方剧团的演出内容和演出手法发起了挑战。TWT是乔治·勒斯科姆(1926—1999)仿照伦敦琼·利特尔伍德工作室成立的,在1970年代变成了一个众所周知的另类剧院。和早期的独立戏剧一样,另类戏剧也是为反抗现存戏剧体制而出现的。但是另类戏剧和欧美独立戏剧所支持、各戏剧节和各地地方剧团所采取的以剧本为基础、以导演为中心的戏剧相对立的。另类戏剧运动的领导者主张,地方戏剧并不真的具有个性,因为上演的都是标准的保留剧目。这样的剧目有可能是加拿大文化传统的一部分,但它属于殖民地传统,不能成为一个国家建构现代文化个性的基础。另类戏剧反对标准保留剧目,提倡以社区为基础的演出作品。他们还坚持要回到以演员为中心的剧场里去,可见,他们强调的是集体的创造。穿越高墙剧院由吉姆·加拉德(1939—)创建于1968年,很快就成为加拿大最重要的另类剧院,它体现了另类戏剧运动的诸多特征,如专门上演加拿大新剧本(它最终上演了三百多部这类剧本)、专门上演社区戏剧、废除剧本中心制和导演中心制。最有影响的法语加拿大另类剧院青年剧院是奥兰奈尔圆形大剧场(1969—1978),它所关注

的焦点——非语言的“社会诗歌”戏剧是1980年代和1990年代加拿大戏剧创新的重要灵感来源。1970年,在多伦多举行的“地下戏剧”戏剧节确立了另类戏剧的合法性,由此,它成为加拿大戏剧的主导力量。

有许多剧作家从1950和1960年代开始崭露头角。约翰·库尔特(1888—1990)继续以加拿大历史故事创作了史诗风格的《李尔》(1949),表现十九世纪反抗英国殖民统治英雄的事迹。罗伯森·戴维斯(1913)从《我的敌人》(1948)开始,写了一系列嘲笑没文化的加拿大人的剧本。弗利克斯·勒克莱尔(1914—1988)从《敲响晨钟》(1954)开始,写了一系列反映魁北克生活的喜剧。而1960年代的剧作家则赢得了更多的国际声誉,其中有:弗朗索瓦丝·洛朗热(1913—),他的第一部作品《一个房子……一天》(1956)表现的是中产阶级家庭的破裂,第二部作品《还有五分钟》(1967)是第一部表现女性问题的重要作品;乔治·里加(1932—1987)的《利塔·乔的狂喜》(1967)讲的是一个土生的美洲妇女为进入白人的都市社会而斗争的故事,触及了种族主义问题;最后,约翰·赫伯特(1926—2001)是名声颇大的加莱戏剧工场(1965—1970)的创办者,因剧本《男人眼中的财富》(1967)而获得国际声誉,剧本表现了监狱制度对同性恋的憎恨问题。

最终将在1968年之后成为加拿大戏剧主流的另类戏剧将会受到加拿大建立一种不同于英国的民族性的决心的鼓舞——这一决心最清楚地表现在1963年采用枫叶为国旗的决定中,其次,也受到建立一种不同于美国的民族

性的决心的鼓舞,由于希望同越南战争拉开距离,这一决心显得更为急迫。

1968 年之前的澳大利亚与新西兰的戏剧

虽然澳大利亚和新西兰都有一些很活跃的小剧场上演本地剧作家的作品,但戏剧界仍然由杂耍、时事讽刺剧和主要来自英美的商业戏剧所垄断。随着 1956 年电视的引入,甚至上演杂耍和时事讽刺剧的剧院也开始陆续关门,好的演员和作家纷纷转向广播剧或到国外谋生。

1943 年,澳大利亚音乐与艺术委员会成立,其宗旨是促进校园艺术。1947 年,蒂龙·古思里应邀为筹建国家剧院进行项目评估。当他报告这个项目时机尚未成熟时,引发了一场关于澳大利亚的后殖民文化特征的全国性讨论。1948 年,老维克剧团赴澳、新巡回演出;1949 年和 1952 年,斯特拉特福德纪念剧院(加入了几名旅居国外的澳籍演员)又两度赴澳、新巡回演出,对澳、新本土戏剧的建立都起了激励作用,但同时也提醒人们,如果能让澳大利亚和新西兰的戏剧达到国际水准,还有多少事情要做。

489 1954 年,伊丽莎白戏剧信托公司成立,终于迈出了改善澳大利亚戏剧环境的第一步。虽然它得名于伊丽莎白女王二世来访,并由英国导演休·亨特负责,但它承担着发展澳大利亚戏剧的重要使命,目的是要让澳大利亚戏剧像莎士比亚时代的伦敦那样充满生机与活力。信托公司立即租用了拥有 1500 个座位的、已经废弃的陛下剧院(1917),并将其更名为伊丽莎白剧院。剧院首演是英国剧作家特伦斯·拉蒂

根的两个剧本,演员也主要是英国人,这使它的开头有些不祥,民族主义者被激怒,但是,演出确实达到了信托公司所期望的高水平。从此,信托公司便开始聘用符合高标准的澳大利亚籍艺术家。

澳大利亚最伟大的旅外女演员朱迪思·安德森(1898—1992)1955 年被信托公司吸引回悉尼,在《美狄亚》中担任主角。参加演出的都是出色的澳大利亚演员,当时还年轻的佐伊·考德威尔(1934—)也担任合唱队成员。信托公司还资助了雷伊·劳勒创作的《第十七个洋娃娃的夏天》(1955)的巡回演出,这个戏很快就成为澳大利亚最著名且最受欢迎的戏剧。信托公司也经常资助澳大利亚作家创作的相当数量的剧目上演。1958 年,信托公司设立了第一个剧作奖,批准了 1955 年成立的青年伊丽莎白剧作家协会,在新南威尔士大学校园创办了国立戏剧艺术学院,通过鉴定,在全国六个州支持了一批最有前途的半职业化剧团。在 1958—1959 演出季,它们组建了伊丽莎白信托公司歌剧院(1969 年成为自治的澳大利亚歌剧院)、澳大利亚芭蕾舞团和信托公司剧团(1959—1962)。信托公司还帮助建立了澳大利亚木偶剧院(1965—1988),1967 年又资助伊丽莎白信托公司交响乐团分成悉尼乐团和墨尔本乐团。所以,到 1968 年澳大利亚艺术委员会成立时(1974 年更名为澳大利亚委员会),信托公司已经完成了它的主要任务。但是,为了避免与澳大利亚 1968 年的开始剧团资助体系重叠,信托公司失去了它的焦点,并且由于一些商业性投资回报不佳而遇到了麻烦。到 1991 年,它已经破产,后经重

组,变成了一个类似于艺术之友的组织。

信托公司鼓励将莎士比亚作为英语戏剧中最有生命力的要素,这也促成了位于珀斯的西澳大利亚大学在1964年修建了新鸿运剧场四方院。这是首次尝试按照1600年伦敦鸿运剧场的建造合同所提供的尺寸所建造的空间。但这并不是重建:和加拿大的斯特拉特福德节日剧场一样,这只不过是再现伊丽莎白时代剧院的基本空间关系的尝试。但新鸿运剧场的重建没有停留在舞台上,它还重建了观众厅。这家剧院是让澳大利亚人对戏剧的认识脱离自然主义樊篱的有力工具。澳大利亚七、八十年代最成功的剧作家之一多罗西·休伊特(1923—)就是从这个剧场开始走上戏剧创作道路的,《危险的小礼拜堂》(1971)是她第一个真正意义上的成功作品。同时,西澳大利亚大学1969年还建造了有600个座位的八角形剧场,后来,模仿这种形式的剧场遍及全澳,而这个剧场又是所有伸出式舞台中最成功的。

到新鸿运剧场完工时,澳大利亚的第一家另类剧院已经营业了。位于南墨尔本的绿宝石山剧院(1961—1966)由墨尔本最成功的导演之一瓦尔·彻利(1932—1986)和演员兼导演乔治·瓦雷共同兴建,专门上演先锋派保留剧目和高水准演出。但它从未培养出自己的观众,五年后关门大吉。此时,澳大利亚正在围绕参加越南战争问题展开争论,一个更具政治色彩的剧院走向前台。由贝蒂·伯斯塔尔1967年创办的辣妈妈剧场和纽约的同名剧场一样,是面向所有人的娱乐中心,只要他们能够使伯斯塔尔相信他们有值得在墨尔

本开展的项目。在头三年,辣妈妈的资源包括一个常驻演员剧团,而在头两年中,“辣妈妈”为澳大利亚剧作家的二十五部剧本(其中不少属于抗议性质)提供了演出场地。

在新西兰,上演本国作者剧本的仍只是些小型剧团,包括从惠灵顿的团结剧院(1944—1978)和达尼丁的环球剧院(1961—)。奥克兰的艺术服务协会剧院(1947—1962)只相当于一家地方剧院,它只在北岛各地上演由古典和现代欧洲剧本构成标准保留剧目,却对当地作家丝毫不感兴趣。1953年,新西兰剧团成立,标志着在新西兰建立国家剧院的努力迈出了重要的一步。这个剧团是由在老维克剧团接受过训练的理查和埃迪思·坎皮翁组建的,有一套优秀的保留剧目,演出水平也很高,但由于无法吸引资助,只得于1960年解散。新西兰伊丽莎白女王二世艺术委员会1964年成立后,面向众多职业剧团和半职业剧团的政府资助才得以设立。在这些剧团中,最重要的职业化剧团是水银剧团,它由安东尼·理查森(1926—1982)创建于奥克兰,它培养了许多在新西兰最有影响的戏剧艺术家(1992年关闭);最重要的半职业化剧团是惠灵顿的舞台前部剧团(1964—),它在推动新西兰戏剧创作方面比任何剧团都更加努力。

490

史料举隅

在1950年代,人们的不满情绪不仅仅通过荒诞派戏剧来表达。在英国,“愤怒的年轻人”用相对传统的戏剧形式表现他们自己,产生了巨大的影响。虽然现在人们通常认为奥斯本的《愤怒的回顾》一出现就被视为英国戏剧的转

折点,但当时的大多数评论家对此还是持严肃的保留态度。下面节选了一些最具否定性的评论:

我们对此应当相当开诚布公。如果更多的类似于今晚的《愤怒的回顾》的剧本得到上演,那么皇家宫廷剧院的“作家剧院”的声誉必定受到损害。回想起这预想错误的、虚度的一晚,不由得令人气愤……主人公竟然是如此地自哀自怜、缺乏教养、粗俗不堪……

J. C. 特烈文,《伯明汉邮报》1956年5月8日

幸运的是,另有人还具有敏锐地感知力:

当然,《愤怒的回顾》并非完美无缺,但它却是一部最令人振奋的剧本,充满了生命和活力。它所表现的生活与眼下人们正在经历的生活完全一致——这在英国戏剧中时不常见的……不要错过这部戏。如果你是年轻人,它会与你对话。如果你是中年人,它会告诉你年轻人的感受……

T. C. 沃斯利,《政治家》

从1945年到1960年,美国的主流演剧风格在导演埃利亚·卡赞和设计师周·米尔齐那的合作中得到了充分的表现。下面,埃里克·本特莱借着对田纳西·威廉斯的剧本《热铁皮屋顶上的猫》(1955)的评论,对他们的作品作了精彩的描述:

乔·米埃尔兹纳的舞台布景包括一个广场和倾斜的平台,它的一角——而不是一边——伸向观众。天花板的一角在上,指向舞台的上方。平台上有最低限度的起居室家具。房间周围的台阶和空间表明是门外。整个舞台上长而宽的光影在不断变化……

这就是伊利亚·卡赞的世界,正如我们从他对不止一个作者的剧本的工作中看到的那样。总体的设计方案不仅见于《欲望号街车》,也见于《推销员之死》:明明是外景,却又有内景的一角。更重要的是,人物对外景的视线同时也是对他内心的视线,他的身体的习惯和他记忆中的、梦中的家园。戏剧史者也许会把这个世界称为自然主义和表现主义的结合……

这就是美国戏剧的一种独特创造……运用新美国戏剧的手法(李·斯特拉斯伯格和哈罗德·克勒曼学派),美国戏剧确实达到了旧戏剧所珍视的目标(真实壮观的场景)——在旧戏剧自身……无法做到这一点的时候……

我并不认为其原因在于形式本身。这种壮观的效果……源自场景、灯光、分类等形式和个人表演中对立特征的相互作用。物质表演的外在性属于……旧戏剧,但表演是内在的,是“斯坦尼斯拉夫斯基式的”。在正式的舞台场景中,从要求演员站立的固定位置来看,演员用警觉的、全神贯注的、不受干扰的、高度集中的注意力演活了自己所扮演的角色,这就是卡赞先生始终要求做到的……

《新共和》,1955年4月4日

22. 二十世纪后期欧洲大陆 和拉丁美洲戏剧



到1968年,紧张局势在几乎每一个国家都愈演愈烈。抗议活动从人权拥护者所倡导的非暴力策略转向了对抗性冲突手段。在欧洲,始于“布拉格之春”,捷克斯洛伐克企图脱离由苏联控制的东欧集团;继而,巴黎又爆发了“红五月”学生暴乱,该事件成为欧美各国同类要求社会变革的学生运动的象征。八月,苏联军队强行进入捷克斯洛伐克,强行重新建立了共产党政权。九月,在墨西哥城爆发的特拉特洛尔可抗议活动中,又有大约二百名学生被杀。

这种抗议和暴力形式表明人们对长期以来所公认的行为准则和传统价值观念产生了深刻的怀疑,同时也表明他们对社会机构有效应对日益变化的需求的能力产生了深刻的怀疑。无论是个人还是集团,都将他们自己的观念凌驾于现存法律之上,主张有权利依靠自己所奉行的标准生活,要求改变和摧毁任何与他们的观点相对立的事物,结果便导致了缺乏统一目标和统一行动的分裂社会的出现。

戏剧也不可能远离当时的紧张局势。它被带入了希望维护传统的一派和主张创新与变革的一派之间的斗争中。这一冲突引发了许多关于戏剧的性质与功能的论争。将艺术视为独立的静思(或作为对于某种超然的美与和谐的追求)的旧观念受到了挑战,人们希望用新的观念推动对于急迫的社会问题和政治问题的思考,并采取行动。

在整个1960年代,社会的繁荣为戏剧发展提供了可靠的经济基础,无论是传统演出还是创新作品都可以得到财政支持。新老共存,两者偶尔还会有不稳定的联姻,但更多地是处在根本对立的状态。但到了1980年代,政治上和经济上的保守思想都重新占据上风,此前的繁荣景象逐渐消失。到这个年代末的1989年,开年大事与1968年的相仿,是波兰团结工会鼓动脱离东欧集团。中国北京也发生了政治风波。但此时这些事件的结果却迥然不同于1968年。在1989年的年底,不仅东欧集团彻底瓦解,甚至苏联

自身也即将崩溃。捷克斯洛伐克的天鹅绒革命最终结束了共产主义在该国的统治,持不同政见的剧作家瓦克拉夫·哈维尔成为一个真正独立的国家的总统。这些事件结束了美国和苏联之间的冷战,但又引发了新的种族冲突和经济危机,一个新的不稳定时代的出现了。

1990 年之前的苏联与俄国戏剧

从 1956 年起,背离斯大林主义的行为便时有发生,但米哈伊尔·戈尔巴乔夫 1980 年代所推行的将会带来深刻变化的“公开化”政策才是最终导致苏维埃联盟解体的原因。尽管如此,从 1968 年到 1980 年代后期解体,苏联戏剧的普及程度却为世界上其他任何国家无法比拟。在鼎盛时期,莫斯科的三十个左右的剧院几乎夜夜满座。据苏联官方统计,1980 年代后期的戏剧观众数量维持在高位,全苏各地共有六百多个职业剧院,其中包括六十多个儿童剧院和青年剧院,观众人数达到一亿人次。

在 1960 年代,对社会主义现实主义的持续不满导致了对梅耶荷德、泰罗夫和瓦赫坦戈夫的兴趣的复苏。有关他们的作品的展览多次举办;梅耶荷德全集终于出版;1974 年,人们以演出、写文章、开研讨会、出纪念邮票等方式纪念梅耶荷德百周年诞辰。而最广泛采用的是瓦赫坦戈夫的导演手法,因为它是社会主义现实主义最合适的替代方法。

莫斯科艺术剧院在 1968 年后仍是官方最具权威性的剧院,演员工资在苏联所有剧团中也是最高的。到 1973 年,由于上演剧目数量多,剧团规模庞

大,不得不建造了又一座豪华剧院以满足需要。1987 年,因为组织机构庞大(剧院分处莫斯科的两个城区,运行起来更显得复杂),导致剧院一分为二,一部分由奥列格·叶夫列莫夫负责,另一部分则由达吉亚娜·多罗尼娜负责。两个部分相互竞争,大大损害了剧院的公众形象。

与此同时,当代剧院越来越占据突出地位,尤其是当它的创建者之一奥列格·叶夫列莫夫(1927—2000)于 1970 年被任命为莫斯科艺术剧院院长之后。继任的当代剧院院长奥列格·塔巴科夫(1935—)也在 1974 年得到了一个由电影院改建的剧场(带有排练场和车间的剧场。两年后,塔巴科夫去职,开始成为独立演出人。他成立了自己令人瞩目的塔巴科夫小剧场剧院,担任莫斯科艺术剧院的研究所-戏剧学校的导演,还创办了莫斯科艺术剧院美国研究所。而在加利娜·沃尔切克领导下的当代剧院也扩大了活动范围,包括 1996 年和 1998 年两度访美公演。

最具争议性和实验性的剧团是莫斯科戏剧和喜剧院(通常以其在郊区的院址所在地塔冈卡称之)。1964 年后,剧院由柳比莫夫(1917—)负责,演出中自由使用了韵律操、舞蹈、滑稽戏、假面剧、傀儡剧和投影等手段,同时以批判的视角对剧本和小说进行改编。它所上演的作品的倾向被认为已经达到了文艺政策所能允许的边缘,而它的(受到梅耶和德、瓦赫坦戈夫和布莱希特影响的)“形式主义”表演技巧既引人注目又颇惹争议。它的许多作品都遭到检查甚至被禁演,却深受青年观众的喜爱。它最重要的演出有《伪君子》



图 22.1 尤里·柳比莫夫 1955 年上演的阿尔贝·加缪根据陀思妥耶夫斯基的《群魔》改编的剧作。拉扎里迪斯·斯特凡诺斯设计。照片由巴黎贝尔南德新闻社提供。

(1970)、《哈姆莱特》(1974)、《视察员的报告》(1978)等。在 1970 年全苏戏剧工作者代表大会上,塔冈卡是唯一受到公开谴责的剧院。尽管如此,1977 年它还是被批准到国外演出,此后,柳比莫夫偶尔也被允许到西欧导演戏剧。由于他在西方强烈谴责苏联反对他的作品,于是在 1984 年,当他还在国外时,国内便撤销了他在塔冈卡的职务,公民权也被褫夺。此后,他便在欧美各国从事导演工作,上演了一系列深受好评的作品,其中著名的有根据陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》和《群魔》改编的剧目,后者是为 1985 年欧洲戏剧节排演的作品。1984 年接替柳比莫夫在塔冈卡的职务的是苏联的另一位颇有争议的导演阿纳托利·叶夫罗斯(1925—1987),他在别的剧院导演的一些作品也曾遭到审查或被从保留剧目中删除。

其他的创新性导演还有瓦西里耶

夫、斯图卢阿和多定。安纳托利·瓦西里耶夫(1942—)1960 年代开始导演工作,1980 年代,他导演的维克多·斯拉夫金的《塞尔索》和皮兰德娄的《六个寻找剧作家的剧中人》相继在国际戏剧节演出,引起了国际上对他的广泛关注。《塞尔索》写的是在一个孤独的乡舍中老友重逢的故事,其中的即兴表演使人联想到格洛托夫斯基的表演技术。叙述一群久别的老友,又重聚在一座与世隔绝的乡间小屋,通过即兴的形式来演绎格洛托夫斯基的戏剧。在《六个寻找剧作家的剧中人》的演出中,瓦西里耶夫将观众和演员打成一片,并让演员所扮演的角色经常转换,以此体现皮兰德娄生活与艺术不可区分的理念。

罗伯特·斯图卢阿在第比利斯的罗斯塔维里剧院工作,1980 年代开始产生国际影响,最著名的演出《理查三世》和《李尔王》都对剧本作了政治性的阐释。《理查三世》中的里奇蒙到处跟

随理查德,随时都在记录和观察,显然是准备要取代统治者的角色。《李尔王》的情节发生在一个警察的国度,这个国家简直马上就要土崩瓦解。他还在1996年上演了《麦克白》,在剧中,爱情让位于对权力的欲望。

1968年后,剧本创作也几经波折。尽管在1980年代后期意识形态控制已经放松,但在此之前,超越界线的代价仍是相当惨重的。瓦西里·阿克肖诺夫(1932—)就是一例,他曾以一部动用歌唱、舞蹈、面具、影像等综合手段对墨守成规的社会和流行文化进行批判的《长期出售》(1966)而获得巨大成功,后又因《谋杀你的人》(1977)中借鉴尤奈斯库《犀牛》的荒诞派手法表现主人公不愿随波逐流而赢得好评,但由于卷入了一本禁书事件,被迫于1980年远走美国。其他作家——如钦吉斯·艾特马托夫(1928—)和卡尔塔尔·穆罕默德扎诺夫(1928—)在《攀爬富士山》

(1973)中、G. 巴克拉诺夫在《系好安全带》(1975)中——虽然不顾专制政权要求作家与之保持一致的命令,仍然完整地表现了所存在的问题,但是却停止了对苏联体制的批评。更多的剧作家还在因袭以往的创作方法。最成功的剧作家有亚历山大·维姆皮奥夫(1937—1972)、米哈伊尔·罗什金(1933—)、阿历克塞·阿尔布卓夫(1908—1986)等。维姆皮奥夫的《去年夏天在楚林斯克》(1972)在塑造西伯利亚村民的人物群像的同时,通过一个被来访者抛弃的女孩的经历诅咒了令人失望的生活;米哈伊尔·罗什金(1933—)的《瓦伦廷和瓦伦廷娜》(1971)表现了男女恋情与代际冲突的问题;阿尔布卓夫(1908—1986)是最受欢迎也最多产的苏联剧作家,他从1930年代开始剧本创作,但主要成就却是在1968年之后取得的,尤以《老式喜剧》(1976,1978年百老汇上演此剧时改名为《你在翻跟斗?》)最为著名,

494



图 22.2 莫斯科当代剧院上演的阿斯基奥诺夫的《长期出售》。奥列格·叶夫列莫夫导演。

它表现了一对老人之间被唤醒的爱情；他的《回忆》(1981)则表现了对家庭的忠诚于婚外诱惑之间的冲突。

俄国两位最受尊重的剧作家是拉津斯基和彼得鲁舍夫斯卡娅。埃德瓦尔德·拉津斯基(1936—)的成名作是《关于爱的104页》(1964)，这部作品引发了一个人生活为题材创作戏剧的潮流。该剧的首演由安纳托里·埃弗洛斯执导，后来陆续上演的剧院达到一百二十多家，最后还被改编为芭蕾和电影。他后来的作品，尤其是三部曲《与苏格拉底的对话》(1978)、《鲁宁》(1981)、《尼禄和塞内加时代的戏剧》(1981)，借古讽今，使人们联想到，尽管当局采取了压制政策，却无法奴役人的精神。柳德米拉·卢德米拉·彼得鲁舍夫斯卡娅(1938—)的剧作短小、极具现实性、貌似无情节却充满着挖苦式幽默，赢得了广泛赞誉，其中最受欢迎的是《沁扎诺酒》(1975)、《什米尔诺娃的生日》(1975)，这时情节相关的两个作品，一部写男人，一部写女人，剧中，人物分成两组在不同的地点同时谈论生活，他们一边谈论，一边喝着用原本是拿来办葬礼的钱买来的沁扎诺酒。其他的知名剧作家还有玛丽娅·阿尔布托瓦、谢尔盖·科科夫金、亚历山大·加林、奥尔迦·穆克辛娜等。

1990年之前的波兰与捷克斯洛伐克戏剧

和其他东欧国家一样，波兰在第二次世界大战之后被苏联掌控，但它也是1956年后第一个放松扼制的国家。1968年，由于波兰参与对捷克斯洛伐克的入侵，引发国内舆情的抗议，于是新的限制再度施加。后来，限制又有所

放松，但在1982年，对团结工会的恐惧又促使政府采取了军事戒严措施。直到1989年，民主制度取代了共产主义，所有的限制几乎全部取消。可见，1945年以后波兰政府对于戏剧的控制程度，在不同时期的差异是非常明显的。

在1956年之后的若干年内，占主导地位的戏剧形式是荒诞派，但它比法国荒诞派更具讽刺意味和说教色彩。这种戏剧风格的始作俑者是斯坦尼斯拉夫·伊格纳伊·维特凯维奇(1885—1939)，他原是两次大战期间被忽略的超现实主义作家，但随着时间的推移，他的理论著作《纯粹的戏剧形式》(1920)以及《水母鸡》(1921)、《疯子与修女》(1923)、《母亲》(1924)等剧作都越来越受到赞同和喜爱。贝克特的戏剧也很流行，并为波兰荒诞派戏剧风格的形成做出了贡献。

不久，几名新的剧作家也出现了，其中最重要的人物有罗塞维奇和姆罗泽克。塔德乌什·罗塞维奇(1921—)在1960年开始剧本创作时，已经是著名诗人。他的《卡片索引》(1960)、《离家》(1964)在许多方面都成了后期作家的楷模，这些作家笔下最常见的主题是寻找失去的秩序——甚至当绝对的思想观念遭到拒绝的时候。他在《拉奥孔群雕》(1974)、《白色婚礼》(1975)和《陷阱》(1982)等剧作中都在探索着同一个主题。

虽然在波兰罗斯维卡或许是最受尊敬的当代剧作家，但在国外他的名声却在斯瓦沃米尔·姆罗泽克(1932—)之下。姆罗泽克的剧作以漫画手法为突出特征。例如他的众多独幕剧之一《警察》(1958)就描写了一群秘密警察如何成功躲过被彻底破坏的危险，方法是警察命令他们自己的一员假扮敌方

间谍,最终顺利脱身。姆罗泽克还写了一些多幕剧,最著名的是《探戈舞》(1964),这是1960年代后期欧洲最流行的新剧之一。《探戈舞》是关于腐朽的价值观的寓言,剧中描写的腐朽现象无所不在,人人深信只有兽性的力量才能发挥作用;因而那些渴望执掌权力的人便变得十分残忍,将人类的准则置之不顾,最终成为统治者。1971年,姆罗泽克采用这种风格又创作了《欢快的事件》,该剧中的左翼无政府主义青年虽然已经长大,却仍是婴儿的外形,他以暴虐的手段对待父母,炸毁他们的房子,结局则是他茫然无助地站在一片废墟之中。《逃亡者》(1974)是一部只有两个角色的戏剧,左翼知识分子与工人相互依存,从而使生命获得意义。他后期的作品还有《专使》(1981)、《未知数》(1984)。《爱在克里米亚》(1994)是对二十世纪俄国历史的讽刺,借用了契诃夫式的人物和情境。第一幕发生1910年(沙皇俄国),第二幕在1928年(共产党统治的苏联),第三幕是1990年(市场经济的俄国)。姆罗泽克于1963年离开波兰,此后在法国和墨西哥流亡,后来终于回到祖国。

在后来的剧作家中,雅努什·格洛瓦奇茨基(1938—)是最受欢迎者之一,他从1970年代开始创作剧本,由于同情团结工会运动,在1980年代饱受攻击,最终移民美国。他早期的作品中最著名的是《辛黛瑞拉》(1979),剧本以少年(女)教养所内上演的辛黛瑞拉童话故事为背景,描写了主角扮演者宁可选择自杀,也不愿意在令人压抑的环境下苟活。格洛瓦奇茨基后期最著名的作品《灭蟑螂》(1985)写于他到达美国之后,该剧描写了一对波兰移民到达美国

后所面临的新环境和新问题;《安提戈涅在纽约》(1993)写的是一个移民在汤普金斯广场公园埋葬了一具尸体。

在国际上,富有革新精神的波兰导演的知名度远高于剧作家,最著名的无疑是耶日·格洛托夫斯基(1933—1999),他于1959年在奥波莱创建了十三排剧场,1965年迁往弗罗茨瓦夫(布雷斯劳)之后成为波兰实验剧场。随着他的剧团到国外巡回演出,格洛托夫斯基也开始与外国剧团进行合作并四处发表演讲,宣讲自己的方法,从此,格洛托夫斯基声誉日隆。他自己撰写论文以及研究他的论文都收入《迈向质朴戏剧》(1968)一书,该书已成为本时期影响最大的著作。

吊诡的是,正当格洛托夫斯基获得国际认可时,他却改变了自己的兴趣。于是,他工作的第一阶段便中止在1970年左右。在这一阶段,他的前提是,戏剧从其他媒介——尤其是电影和电视——借用的东西实在太多,以至于已经威胁到它自己的本质,他希望能够找回戏剧的本质,方法就是只留下两种最基本的要素:演员和观众,其余的全部略去。他将这种方法称为“贫困戏剧”(在技术上与“富裕戏剧”相呼应),因为它避开一切机械手段,将非由演员创造的视觉因素减到最少。他的演员不需通过化装或改变装束来表示角色或性格的改变;所有的音乐必须由演员自己表演;他取消了传统意义上的布景,只是用少量功能性道具,当情节需要时重新安排或以各种方式加以使用;他舍弃了传统的画框式舞台而钟情于一间可以为每一场演出进行重新安排的大屋子。在这种情况下,演员除了自己的身体和才智外,便无所依

傍了。

在这个阶段,演员训练是格洛托夫斯基关注的焦点,他的体系要求演员能够绝对控制自己的形体、声音和精神,以便在演出中达到根据作品的要求改变他们自己的目的。格洛托夫斯基要求他的演员们唤醒一种惊讶意识,因为他们的能力要高于观众想象中他们能达到的地步。



图 22.3 格洛托夫斯基上演的《康斯坦王子》,根据卡尔德隆的剧本改编。这次演出的空间安排与一般剧场的表演空间大不相同,观众是向下观看表演的。格洛托夫斯基力图表明,在这场演出中,象征性的“心理手术”正在进行。照片由巴黎贝尔南德新闻社提供。

在他的早期阶段,格洛托夫斯基将戏剧视为观众-目击者被允许进入的神圣仪式。他认为,观众是一场演出的另一个基本要素,它必然被置于一个无意识地扮演它的角色的位置(他主张,之所以让观众直接参与行动,就是要让它自我意识到这一点)。因而,他要为每一场演出决定观众应该在心理上产生何种反应,然后才根据所需的心理距离安排演出空间。

在演出的准备过程中,格洛托夫斯

基力图从剧本中找出对于今天的观众具有普遍意义的原型形态。剧本的大部分都可能被放弃,只将余下部分进行重新安排,最终目的是使得演员和观众在类似于宗教性的体验中面对他们自己。本时期他最受好评的演出是《卫城》(1962)、《忠贞不渝的王子》(1965)和《启示录》(1968),这三部作品后来都曾多次上演。

到1970年,格洛托夫斯基已经开始认识到,他的剧团已经达到了它对技术掌握的探索的终点,于是决定不再进行新的演出。他认识到,虽然他的演员已经能够消除他们通往演员道路上的障碍,却不曾消除摆在演员与观众之间的屏障。于是,他开始着手消除“戏剧意识”——即演员为观众表演的观念,并试图找到一条道路,将观众纳入“一次聚会,而非一次对抗;一次我们完全处于自我意识状态中的交流”。因此,他企图发明一些方法,引导参与者回到人与他们的身体、与自然界以及相互之间的基本关系中。

这项新工作的第一个重要启示出现在1975年夏季,当时有来自世界各地的大约五百人参加了格洛托夫斯基在法国国家剧院的资助下在弗罗茨瓦夫举办的“研究大学”,这一年,“研究大学”在华沙举办。学员中包括学生、教师、记者和几位著名导演,其中有彼得·布鲁克、让·路易·巴罗、卢卡·容科尼、约瑟夫·柴金。有些活动包括小组进入森林二十四小时,在此期间他们被引导经历仪式化神话和原型体验如火、空气、土地、水、吃、跳舞、游戏、种植与沐浴等。通过这一过程,要使参与者重新发现,戏剧的根源就在于纯粹的仪式性体验,同时也要使他们发现自己

496

的真实存在。

1975年之后,格洛托夫斯基开始研究日本、印度、海地、墨西哥、非洲等地的各种仪式表演,利用这些经验提升他早年所做的工作。他将这个新阶段称为“源头戏剧”;1983年,他担任厄湾加州大学一个研究所的所长,全身心投入这项研究,但他关心的对象已经转向了身体、嗓音、心理和表演训练。(1984年,波兰实验剧院解散。)1985年,意大利彭泰岱拉成立了一个研究中心支持他工作。此后,格洛托夫斯基将大部分时间和精力都投注于此。虽然1960年以后,格洛托夫斯基的工作经历了几个阶段,但仍能对人产生吸引力的乃是他1970年之前就已经完成了的那些工作。

格洛托夫斯基之外,波兰最著名的导演是塔德兹·康托尔(1915—1990)。他原本是画家兼设计师,1955年成立了自己的剧团——“克里科特2”。正是康托尔在1956年再次上演了维特凯维奇的作品,引起了人们对于荒诞派戏剧的兴趣。他直到1970年才为外国人所知晓,此后不断参加世界各地的戏剧节。他最著名的作品之一是《死去的班级》(1975),故事发生在一个教室,面如槁灰的老人遇到了他们年轻时代的自己(用面具表示),教师一角由康托尔自己扮演,他自始至终都出现在舞台上,指挥着演员、音乐和整个的演出节奏。《维洛普尔,维洛普尔》(1980)是对一次大战期间波兰人民所经受的苦难的回忆,主人公挣扎在宗教与暴力之间,主题涉及集体屠杀与个人的丧失。在《永不回头》(1988)里,主人公是康托尔自己,剧中浓缩了他的生平,并涉及了他的许多作品。



图 22.4 塔都兹·康托尔携克里科特2剧团演出的《维罗波莱,维罗波莱》。卡洛·罗赛格摄影。

安德莱泽伊·瓦伊达(1926—)是波兰重要的电影导演,同时也是国际著名的戏剧导演。他在波兰的大部分时间都在为克拉科夫的斯塔里剧院和华沙的当代剧院工作。《他的哈姆莱特》(1982)上演时正值雅鲁泽尔斯基将军将国家置于军事管制之下,该剧的结尾是身着军装的福丁布拉斯接管了政权。毫不意外,这个作品不久就被从上演剧目中删除了;不过,瓦伊达在1993年又在罗马上演了该剧。1989年,瓦伊达的两部剧作《迪布克》和《哈姆莱特IV》在美国派普西寇夏令营艺术节上演。这部《哈姆莱特》故事发生在后台,讲的是一个演员如何准备扮演丹麦王子以及公开表演和幕后诡计之间的区别。

在捷克斯洛伐克,苏联1968年的入侵导致了戏剧的急速下降。从1969

年开始,审查制度恢复实行。在这一年,格罗斯曼和哈维尔在栏杆剧院的职务被解除,哈维尔的作品被禁演;戏剧俱乐部被迫修改了它的多项政策。1971年,克雷奇卡被撤销了在大门剧院的职务,1972年,据说由于演员仍然忠实于他,剧院被解散。1976年,克雷奇卡被允许离境,后定居西德。布拉格电影学院也被关闭。1977年,哈维尔和其他几位作家被起诉,哈维尔被投入监狱,这是他六度入狱的首次。不少作家和戏剧艺术家都去国流亡。也许是因为在国际上享有盛誉,斯沃巴达几乎没有遇到任何麻烦,可以继续从事写作。随着苏联解体,捷克斯洛伐克迅速走上了自由之路。

1990年之前的德语戏剧

到1960年代中期,德国剧作家似乎已经厌倦了专注于表现犯罪,并且正在离开战后的非政治立场,转向对当代社会问题的左翼分析。许多新戏剧都与民间戏剧传统保持着联系,他们从日常生活中选择人物,使用方言和口语语体(与长期以来作为德国舞台标准语言的高地德语正相对),他们关心的也是新自由主义立场。他们受到奥东·冯·霍瓦特(1901—1938)的影响,他的作品如《维也纳森林的故事》(1930)、《卡西密尔与卡罗琳》(1931年)等都表现了日常和平庸之下的恐惧和压制,这些内容自1930年代以来在德国一直被禁止,而在1960年代却得到了复苏与热烈的欢迎。

属于这一传统的最成功的作家当推弗兰茨·克萨韦尔·克勒茨(1946—),他的代表性剧目使用了他的故乡巴伐利亚的会话和行为方式,

表现出普罗大众的粗野本性。这类作品的突出例证是《牛奶场》(1972)及其续篇《鬼火车》(1972),剧中描写了一对不般配的婚姻——一个老年农场工人和农场主的精神发育迟钝的年轻的女儿。许多细节都是自然主义的,包括强奸、试图堕胎、杀婴等等。不过作品的重心还是在制约着情节发展的社会环境而不是耸人听闻的事件。在后来的作品如《北奥地利》(1973)、《鸟巢》(1975)、《男人迈耶》(1978)中,克勒茨逐渐致力于让工人阶级观众明了社会的性质以及他们在社会中的位置。他的《德国公众的恐惧和希望》(1983)、《我就是人民》(1994)关注的是德国青年人的不满和新纳粹的反社会行径。通过唤起觉悟,他希望他的观众采取行动改变他们的处境。克勒茨是当代德国剧作家中最具争议性同时也是最受欢迎的人之一。他还经常导演戏剧。

与克勒茨的作品有着某种联系的是马丁·斯佩尔(1944—)的作品,尤其是他表现农村生活、小镇生活和都市生活的连续性三部曲《下巴伐利亚的狩猎场景》(1966)、《兰茨胡特轶事》(1967)和《慕尼黑的自由》(1971),三部作品表现的都是人性的自私、堕落和残忍。在患病多年后,斯佩尔于1977年重返剧坛,创作了街头说唱娱乐形式的《瘦子》,主人公是十九世纪的一个骗子。

博托·施特劳斯(1944—)1971年开始剧本创作,之前是德国最著名的导演彼得·施泰恩的戏剧顾问。他的首部成功作品是《赏识三过程》(1976),剧本对生活与艺术之间的关系提出了疑问。《大与小》(1978)当是他最著名的



图 22.5 1985 年汉堡德国剧院上演的克勒茨的《垂死的农夫》。维尔弗里德·明克斯设计。罗斯维塔·赫克摄影。

498 作品,剧中人物都被隔绝在蜂巢一样的小房间内,欲相互联系却无济于事,不过这种寻找看上去像是一种幻觉。在他的后期作品中,最好的一部是《访问者》(1989),它将排练作为角色表演的一种隐喻,表明我们生活在世界中犹如一部戏中的访客,否认处理我们所面对的问题的必要性。《伊萨卡》(1996)系根据荷马的《奥德赛》改编的当代故事,讲的是因为受到不公正待遇而复仇的故事。施特劳斯是目前在世的德国剧作家中上演剧目最多者之一。托马斯·伯恩哈德(1931—1989)是奥地利作家,1970 年开始创作戏剧,写了《鲍里斯的宴席》,后来又陆续创作了《米内蒂》(1976)、《抵达》(1982),他的作品采用陈腐的套语、呆板的动作、反讽和戏仿等手法来表现人类的行为。伯尔尼哈德作品中弥漫的遁世情绪经常导致对他的戏剧的抵制,如他的最后一部作品《英雄广场》(1989)就遭到了这样的命运,这个剧本指责奥地利至今仍在排犹,政治党派和天主教會的联合导致国家分崩离析。虽然他的作品贯穿着对人类抗争的悲观意识,但德国公众还

是被他的戏剧强烈吸引。

奥地利剧作家彼得·汉德克(1942—)走了一条与大多数同时代人都不同的道路,他最关心的是作为意识形态和行为操纵者的语言。他从 1966 年开始创作,写了一组既无情节又无人物和环境的短小的“话剧”。在其中的《骂观众》里,四个既无姓名又无差异的说话者不断发表有关观众和戏剧幻觉的性质的看法,又对这些看法不断加以攻击,或重新作出系统阐述。汉德克最著名的作品之一是《卡斯帕》(1968),在剧中,一个从小在一个完全孤立(因而就不用说话)的环境中长大的年轻人,在被迫接受行为规范的过程中,先是习惯了顺从,最终却走向了精神分裂。在《我的脚我的教师》(1969)、《飞越康斯坦茨湖》(1971)、《无理性的人都死光了》(1974)、《缓慢的归乡》(1982)、《形同陌路的时刻》(1992)等等作品中,汉德克始终关注的是人类是如何制定规范、如何接受这些规范的约束的。

唯一获得国际性声誉的东德剧作家是海纳·米勒(1929—1995),他于 1956 年开始创作,首部作品《疤痕》是一部社会主义现实主义的作品,写的是工厂完成定额的故事。后来,他转向历史题材,如《菲洛克忒忒斯》(1966)就是一部借古讽今的作品。从 1970 年代后期开始,他的风格日趋变得间接而隐晦,例如独幕剧《哈姆莱特机器》(1977),大部分人物都没有个性和对话,只是将《哈姆莱特》作为一个参照点,对当代知识分子进行批判。他后来又写了与《哈姆莱特机器》类似的三部曲(但故事来自美狄亚的神话)以及相当数量的独幕剧,其中《图画叙述》

(1985)被他称作“记忆的爆炸”。他最后的作品《日耳曼尼亚3》在他死后的1996年才上演,其中既有希特勒、斯大林等历史人物,也有东德的失败等二十世纪德国历史的各个侧面。在他所有的后期作品中,米勒集中关注的是通过我们的文化传统的影像来折射我们时代的矛盾和失败。虽然在东德他一度被指为悲观主义者,但自从在1980年代在西德获得几次重要奖项之后,又开始被公认为东德首屈一指的剧作家。在1990年代,米勒的作品成为全德国上演率最高的作家之一,他本人也开始在柏林和拜罗伊特等地导演戏剧。他逝世前是柏林人剧院的导演。

德国也有不少女性剧作家,但是得到普遍认可的不多。其中有:戈尔琳·莱茵斯哈根(1926—),她的剧作《星期日的儿童》(1976)描写了纳粹时期的一个小姑娘的遭遇,是德国女剧作家获得广泛认可的第一部作品;弗里德里克·罗特(1948—),她的《弹钢琴》(1980)探讨了两性之间的相互影响;克尔斯汀·施佩希特(1956—),她的《脾气暴躁的小红人》(1990)受到了民间传统戏剧的

影响,故事发生在东西德边境,地点就象征了不安定的气氛。从1986年开始,妇女戏剧节每两年一度在汉堡举办,吸引了全世界的女性演员和艺术家。

1968年之后,布莱希特的戏剧继续得到观众的喜爱,到1970年代,德国每年上演的布莱希特作品在数量上已经超过了莎士比亚。布莱希特的著作和理论直至1980年代仍旧在占据德国演出的主流地位的左翼倾向中有着重要的影响。但是,布莱希特自己的剧团却遇到了一系列问题。当1971年海伦娜·魏格尔去世时,柏林人剧团在许多人看来已经变成了一个博物馆。当路特·伯格豪斯(1927—1996)被任命为剧院导演,她决定上演带有鲜明实验性的剧目,如魏德金的《青春觉醒》和斯特林堡的《朱莉小姐》,以复苏剧团的活力。但她的计划遇到了极大的阻力,被众多批评家指责为“自我陶醉的形式主义”。1977年,曼弗雷德·维克威特(1929—)接替她的职务;在魏克维特的领导下,剧团基本恢复了昔日的活力。但在两德统一后,柏林人剧团的地位也

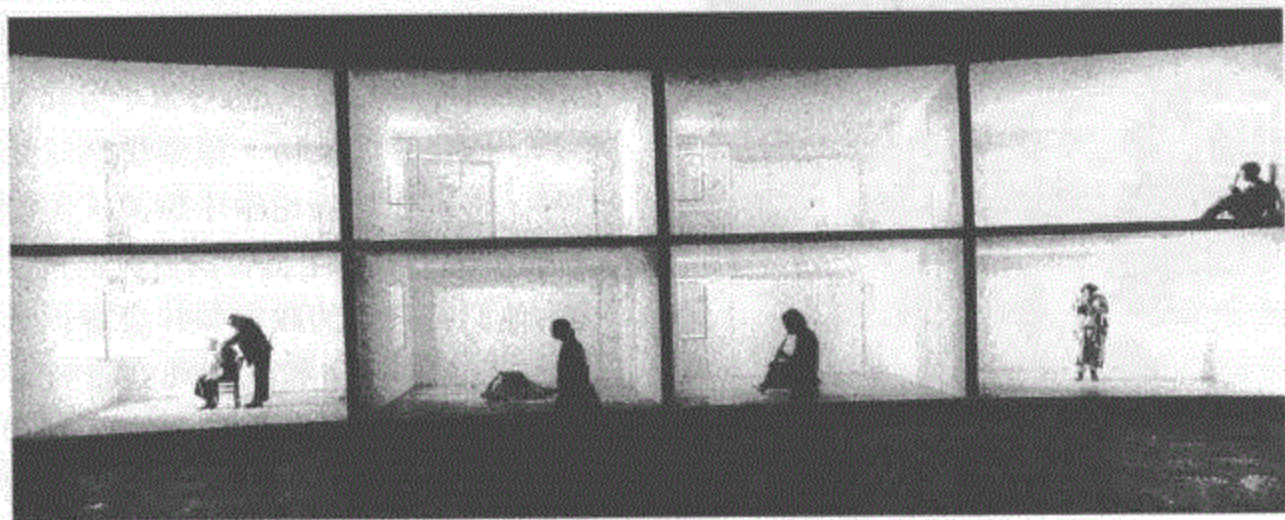


图 22.6 1978 年在西柏林哈勒申河岸戏剧舞台上演的博托·施特劳斯的《大与小》。彼得·斯泰恩导演,卡尔-恩斯特·赫尔曼设计,露丝·沃尔兹摄影。

和其他许多剧团一样,受到了质疑。1993年,剧团被私有化,但仍继续领取政府一千六百万美元的津贴。1992年,一个由彼得·帕利奇、彼得·察德克、马蒂亚斯·朗霍夫、海纳·米勒、弗里茨·马夸特组成的五人管理机构成立,布莱希特的后裔们离开了管理职位,一度不允许他们上演任何布莱希特的作品。柏林人剧团被要求在一组导演的执导下诞生新的艺术风貌,但这组导演之间几乎没有共同点,管理上的安排不久就解体了。到1994年,留下的只有穆勒一人。他的去世留下了相当大的不确定性,柏林人剧团的未来仍然是一个未知数。

1970年代,拜罗伊特节日剧院也发生了重要的变化。1973年,瓦格纳基金会成立,瓦格纳家族随即放弃了对戏剧节和档案材料的控制权。基金会的任务是维持戏剧节而非经营戏剧节;



图 22.7 1973年布鲁克林切尔西戏剧中心上演的汉德克的卡斯帕;美国免费视频录制。安蒙·诺米斯摄影。切尔西戏剧中心提供。

“如果没有更合适的人选提出来”,它还会从瓦格纳家族中推荐一个人出来指导未来的戏剧节。1976年,戏剧节一百周年,为之举行的纪念活动非常夸耀,但法国导演帕特里斯·谢罗(1944—)上演的《指环》却将该四轮剧阐释为对工业革命和资本主义的批判,这种创新性引起了激烈的争论。但和哈利·库普费尔1988年的演出相比,这些演出仍显保守;在这次演出中,众神都被打扮成匪徒模样,出现在临近末日的梦魇般的技术化世界中。

另一个重要的戏剧节——柏林戏剧展——始于1963年,其目的是帮助人们认识德语戏剧的当下状态。每年都有被认为是德国、奥地利、瑞士最重要、最具创新性或最具煽动性的作品应邀参加戏剧节。经过挑选的作品每每都具有争议性,因此提供了一个了解德语戏剧的发展趋势的有效途径。

1968年后,西德戏剧界由于意见分歧而受到挫折。和其他国家一样,对于保留剧目究竟在何种程度上应该与当下的社会和政治状况相关这一问题,存在着激烈的纷争。不少批评家认为,典型的演出季总是更多地关注保留过去,而不是反映现在。一些导演试图使上演剧目变得更加激进,导致了分化和争执。两位导演彼得·施泰恩和汉斯君特·海默在这场论争中扮演了关键的角色,他们通过上演德国古典剧目以展示他们所包含的政治和社会意识形态,对当今的社会和戏剧现实进行评论。日益增加的紧张和冲突使得1970年代的观众人数下降,尽管政府补贴达到了日常开支的百分之八十,一些剧院还是开始出现了经济困难。人们开始质疑,现存的所有受资助剧团都是西德

500

所需要的吗？但更典型的现象是，各剧团开始探索交换演出、出租布景和服装、联合开展攻关活动。

1960年代的这种紧张也导致了自由戏剧、联合戏剧（即几个小型剧团相互联合）和午间戏剧的出现。它们似乎也唤起了对儿童戏剧的兴趣。过去，大多数剧团每年只演出一部儿童剧（通常在圣诞节且大都是童话剧）。在1970年代，一些专为青少年演出的剧团相继成立。其中，最著名的是西柏林的格里普斯剧团，和若干别的剧团一样，他们放弃了童话故事而表现与儿童自己的生活直接相关的题材。这种做法，通常借用了“解放剧场”的做法，目的是将观众从“虚假的意识”和传统的压制中解放出来。一些剧团也只对十六岁以下的少年开放。1976年，儿童剧与青年剧剧院联盟成立，目的是帮助剧团解决共同的困难和关心的问题。专门为青年观众举办的每年一度的戏剧节也开始出现。

另一个重要的论争是围绕剧院管理方法展开的。也许导致人们产生不满情绪的最大根源是由政府指派的剧院经理所拥有的几乎不加限制的决策权力。不满的苗头出现在1969年，当时，好几个城市的演员都中断了演出，对他们在剧院所处地位所反映出来的社会现实进行讨论。这些危机以多种不同的方式得到了化解。科隆指定了一个由导演组成的三人小组，每个小组都配有一个演员小组；乌珀塔尔成立了一个由政府监督的六人理事会；法兰克福和基尔则尝试成立了剧团的每个成员都可以参加的理事会；西柏林则成立了一个公社（彼得·施泰恩是其中最突出的人物）。但是，大多数剧团仍旧实

行旧体制，不过许多较为保守的剧院经理都为较不保守的导演所取代。不久就发现许多新组织的规则过于累赘，于是被放弃或加以删改。

在1968年之后的导演中，最具创新性和影响力的是海默、帕里吉和扎德克。汉斯君特·海默（1935—）曾经担任皮斯卡托的助手，1968年被任命为科隆剧院院长。1969年，他导演的席勒的《华伦斯坦》成为当时影响最大的演出。他将席勒的三部曲改为独幕剧，并赋予文本以全新的形式，于是使得被席勒掩盖的思想的力量得到了彰显。演出中的许多事情也激起了对1960年代重大事件——越南战争——的关注。在这次演出及随后的演出中，海默强调了个人行为对居主导地位的社会和政治意识的服从。和彼得·施泰恩一道，海默成了1970年对德国人的戏剧观具有重要影响的人物。后来，海默相继担任埃森剧院和不莱梅剧院的院长，主持过鲁尔戏剧节。在他的后期剧目中，最值得重视的是加斯东·萨尔瓦多的《刚果王》（1991），该剧的背景是1884年欧洲列强的会议对非洲的瓜分。彼得·帕利奇（1918—）曾是布莱希特的首席戏剧顾问，1961年柏林墙修建期间叛逃到西德。在西德，他导演的布莱希特戏剧极具影响力，并激励起一群年轻导演实验布莱希特的方法导演其他剧作家——包括莎士比亚、沃泽尔、多斯特、霍赫胡特等人的作品。布莱希特的演剧方法能在1970年代占据德国戏剧界的主导地位，主要应该归功于帕里奇的影响和倡导。彼得·察德克（1926—）生于德国，长在英国，并在英国工作到1958年。他导演了许多英国戏剧，并常被认定将英国的影响带入了德国戏

剧。他领导过不来梅剧院(1964—1967)和波鸿剧院(1972—1975),在当过一段时间的自由作家后,又领导了汉堡剧院。查德克经常将音乐酒吧和时事讽刺剧的因素融入他的演出,而他对剧本的创新(有时似乎是有悖于常理)的阐释是他成为集争议与称赞于一身的人物。

1968年之后,最受尊重的导演是彼得·斯泰恩(1937—),他的首批十二个剧目中有八个被柏林戏剧节选中。1969年他在不来梅上演的歌德的《塔索》被认为具有分水岭的意义。歌德的《塔索》是一部受人尊敬的古典作品,长期以来被人们怀着崇敬的态度搬演,斯泰恩为了揭示剧中所包含的思想内容而对它做了重大的删改;最终,演出变

成了对歌德不敢直面他当时的(以及当今戏剧艺术家所面对的)现实的行为的批判,因为他们都接受国家补贴和公众赞助,将自己置于和文艺复兴时代的塔索在面对他的贵族赞助人时同样的从属地位。由于斯泰恩和他的几名演员在演出的幕间坚持向观众朗读政治宣言,所以都被解聘了。他们后来组织了一个戏剧集体,最终落脚在西柏林的戏剧舞台。这个集体包括了数名西德最具天赋的演员——其中有布鲁诺·甘茨、艾蒂特·克勒韦尔、尤塔·朗普、迈克尔·科尼等人,不久就被公认为国内最好的剧团。它的剧目多种多样,易卜生的《培尔·金特》(1971)、高尔基的《避暑客》(1974)、莎士比亚的《皆大欢喜》(1976)、埃斯库罗斯的《奥瑞斯提



图 22.8 1971 年在西柏林哈勒申河岸戏剧舞台由彼得·斯泰恩上演的易卜生《培尔·金特》。卡尔·恩斯特·赫尔曼设计;魏尔纳·莱姆沃纳·雷姆扮演金特。场景为斯芬克司像下贝葛利芬费尔特的避难所。露丝·沃尔兹摄影。

亚》(1980)当是其中最受好评者。

1970年代,斯泰恩的阐释方法逐渐在德国导演界占据了主流地位。整个剧团都被要求对剧本及其作者所处的时代和思想环境进行全面而彻底的研究。剧本被变形,以便探索出被文本形式所掩盖的意识形态关系,并通过揭示它们的矛盾和制约它们的决定性因素以廓清那些关系。换言之,一场演出既是基于剧本的表演,又是对剧本思想的局限性的批判,还是对剧本的现实意义的揭示。演出越来越将剧场(而非某个虚构的地点)视为行动的发生地,将舞台视为审视现实而非呈现现实的地方。所以,斯泰恩的剧场和七八十年代的许多德国剧场在本质上是合乎辩证法的。

1981年,西柏林耗资三千万美元为斯泰恩的剧团建造了一座剧场——勒尼纳广场旁戏剧舞台,于战后德国剧场建筑中占主导地位的台口模式不同,这是一个长方形的开放空间,它可以通过金属墙面的移动,将舞台分割成三个互不相连的演出空间。它的七十六个地板块可以提升、下降或倾斜,以造成任何形状,既可作为舞台,也可当作座位。

在1980年代,德国戏剧从左倾偏向和意识形态批判中退却,许多导演,包括斯泰恩在内,纷纷转向“文本真实”的演出。斯特恩1984年上演的契诃夫《三姊妹》,就逼真到令人震惊的地步,而且在哪怕是细节上也与剧本相吻合,成为剧团最受欢迎的演出。1985年他辞去戏剧舞台的职位,不过后来又定期回来导演。他开始导演歌剧,在与威尔士国家歌剧院的合作中赢得高度赞誉。1988年,从东德迁往西德的于

尔根·格罗施被任命为戏剧舞台的导演。

在1980年代,于尔根·弗利姆(1941—)逐渐成为重要的导演,他在导演过去时代的作品时总要影射今天的人类境况。例如,他的《万尼亚舅舅》并不想使人看出这是一部俄国戏剧,它所关注的是希望和幻想的破灭时代。这一阐释在埃里希·旺德布景设计中得到了具体化,旺德设计了一面后墙,墙上有一个口在缓慢而持续地扩大——每秒三厘米,逐渐露出情节正在发生的中性房间之外的景象。同样,福林导演的《普拉东诺夫》也表明,我们不可能开始一种全新的生活,因为我们不知道在新生活中做什么。作为汉堡塔利亚剧院的负责人,福林使它成了全德国最勇于冒险的剧团。更为著名的是它上演了罗伯特·威尔逊的好几部作品。

皮娜·鲍什(1940—)是德国最著名的艺术家之一,她接受过舞蹈的专业训练,是乌珀塔尔舞剧院的创建者。她将动作、言语、歌唱、视觉元素和其他各种元素融进一种非线性、非文学的、能够表达每一天的焦虑、困扰、冲突和希望、兼有喜剧性、叙事性和恐惧性的表演当中,并将自己的芭蕾舞团改造成了一个打破舞蹈与话剧和音乐戏剧之间的界限的表演团体。从1980年代起,她的剧团就是世界上最受赞誉的戏剧团体之一,而她本人也成了那些希望打破各个艺术门类之间的界限、创造一种非传统戏剧的人们的楷模。

1990年之前的意大利戏剧

1968年后,乔焦·斯特莱勒仍然

是意大利最受尊重的导演。当皮科罗剧院既未能得到他们渴望已久的新剧场、也未等得到国家剧院的命名时,斯特莱勒在1968年辞去了剧院经理的职务。该剧院仍在保罗·格拉西的执导下(斯特莱勒只是偶尔回来充当客座导演)。1972年,格拉西被任命为斯卡拉歌剧院院长;同年,斯特莱勒创办了意大利第一个职业性剧团联合体戏剧与行动小组,这个剧团的所有演出都很成功,尤以布莱希特的《屠宰场的圣约翰娜》最为出色。1972年,斯特莱勒重新担任皮科罗剧院的导演一职,在这个位置上一直工作到1992年。

1983年,斯特莱勒也成了欧洲戏剧节的导演,这是他与法国政府合作建立的,是全欧最优秀的表演团体都会参加的戏剧界盛会。欧洲戏剧节的主要场地在巴黎的奥德翁,但其成员则包括了巴塞罗那、柏林、布达佩斯、杜塞尔多夫、斯德哥尔摩、米兰、巴黎等地的各主要剧团。斯特莱勒以自己导演的莎士比亚的《暴风雨》为欧洲戏剧节的首场演出(后来曾于1984年在洛杉矶奥林匹克艺术节等处上演)。斯特莱勒《暴风雨》处理成了戏剧中的戏剧,普洛斯彼罗是导演兼魔术师,他的作用是唤起人物、引发事件。在结尾,普洛斯彼罗又到了观众席,演员被打乱,舞台也塌了;他要求公众释放他,正如他从幻觉世界中释放他们一样,以便他们带着在剧场里获得的观念回到真实世界。这场演出是本时期评价最高的演出之一。斯特莱勒还为欧洲戏剧节排演了几部戏,其中包括莱辛、高乃依和斯特林堡的作品。

其他创新型导演还有福、隆柯尼、贝内等人。达里奥·福(1926—)从

1940年代末期开始创作和演出,先是在广播中,后是在舞台上。他后来与妻子弗兰卡·拉梅(1929—)组建了一个剧团,专门演出讽刺题材的作品,其中大部分是福自己创作的。他同时也使剧团主演。在1968年的政治大动荡之后,福采取了更加激进的立场,努力吸引工人阶级观众,用宣传鼓动剧来讽刺资本主义、意大利共产党、意大利政府、教会以及所有反对他所赞成的带有他个人癖好的共产主义的人。他的讽刺对象十分广泛,以至于开罪了各个政治派别。但到1970年代后期,他又变得非常之受欢迎,甚至被邀请到意大利国家电视台表演。他还以剧作家兼演员的双重身份赢得国际上越来越多的好评。

福最脍炙人口的作品有《滑稽神秘剧》(1969),该剧结合了各种元素,既有中世纪的宗教戏剧、拟剧,也有当代生活(而使用最多的是他自己制造的语言——*grammelot*——被福的富于表现力的哑剧明确地采用),演剧中结合了各种类型的舞台元素,其中包括中世纪的宗教剧、滑稽剧与现代生活剧(并且广泛运用它自己独创的腔调和语法,以及他独树一帜的默剧),此外还有《我们都在同一条船上——但那个人在那儿,他不是老板吗》(1971),该剧取材于1911年至1923年墨索里尼当政时期的政治事件。在英国和美国,福的《不付钱!不付钱!》(1974,表现家庭妇女纷纷反抗经济剥削)和《一个无政府主义者的意外死亡》(1970,表现一个人对警察关于一个政治抗议者在拘留期间死亡的讲述表示怀疑)均受到广泛欢迎。此外,福还与弗兰卡·拉梅一道创作了一些女性主义戏剧,后收入以《女

性角色》(1981)为题的戏剧集。福的所有演出都讽刺尖刻,戏剧形式上充满想象力,可以说借用了所有大众娱乐形式的手法。福是当代意大利剧作家中少有的能吸引外国观众的人。

卢卡·容科尼(1933—)从1963年开始担任导演,此前是一名演员。在上演文艺复兴时期英国戏剧的过程中,他形成了一种有鲜明特色的高度戏剧化的风格。但他的第一个跻身世界行列的作品是1968年导演的《疯狂的奥兰多》,该剧首演于斯波莱托戏剧节,后来又在贝尔格莱德、米兰、巴黎、纽约等地上演。剧本是由埃多阿尔多·桑吉内蒂根据十六世纪卢多维柯·阿里奥斯托的史诗改编的一部巨作,主干情节是骑士的冒险经历,但加进了神话人物、有魔法的城堡、巫师等等空想的角色。



图 22.9 1984 年华盛顿圆形舞台上演的达里奥·福的《一个无政府主义者的意外死亡》。道格拉斯·C.魏格韦杰导演,布景设计卡尔·艾格斯蒂;服装设计马乔里·斯莱恩曼;灯光设计艾伦·李·休伊斯。琼·马库斯摄影。

剧本没有按照严格的顺序演绎史诗,而是将两个或更多的情节在剧场空间的不同部分同时进行,因为容科尼认为,这样可以达到与阅读史诗所引起的无序感和神奇感同样的效果。在一个开阔的空间使用了大约五十部小推车,观众坐上它,可以选择要观看的区域。

容科尼后来导演的作品虽然名气不大,但也同样具有想象力。1982年,容科尼为斯波莱托戏剧节改编了易卜生的《群鬼》,演出在一个由教堂的地下室改建的玻璃暖房内进行,观众区和表演区都在同一个空间。表现主义风格的缓慢动作、四个小时的演出时间,将身穿黑灰色服装的人物都变成了真正的群鬼。



图 22.10 1969 年朗科尼的《疯狂的奥兰多》首演于斯波莱托两个世界戏剧节。注意在站有演员的带轮车的周围站着的观众。巴黎 Pic 摄影。

身兼演员、导演和编剧的卡梅洛·贝内(1937—2002)是1968年后意大利先锋派代表人物。他最擅长的是对经

典作品(包括《哈姆莱特》、《罗密欧与朱丽叶》、《爱德华二世》等)进行解构,将他所发现的最重要的主题和思想揭示出来。他导演的《奥赛罗》把原作的人物减少到八个,全都身穿白衣,都躺在一张巨大的床上;剧作的主题也改成了探索嫉妒、支配的模式以及男性的团结。

从1970年代开始,不少意大利剧团都放弃了传统的戏剧文本,而改用电子媒体、超现实的视觉艺术、默剧、音乐等。比较受欢迎的剧团有:快乐科学、虚构表演、克利普顿、商标等。

意大利的剧作家没有导演那般幸运。实际上,赢得国际声誉的当代剧作家只有福一人,不过在国内较有名气的还有若干人,其中包括佛朗科·布鲁萨托、朱塞佩·帕特罗尼·格里菲、路易吉·斯夸尔奇纳、翁贝托·马里诺等。

1990年之前的法国戏剧

1968年5月,学生与工人的暴动实际上已经使法国瘫痪,并导致戴高乐于次年辞职。这些事件也推动了人们对戏剧在法国生活中的作用进行重新评价,进而导致了某些变化的发生。在1970年代前期,政府对国立剧院系统进行了重组。1968年,巴洛辞去了法兰西剧院院长职务,而因为剧团是由他承包的,所以奥德翁剧院就没有剧团了。此后,奥德翁划归法兰西喜剧院,喜剧院将这个剧场主要用于上演新剧目和先锋剧目,或供来访的剧团使用。(1983年,又变成了欧洲戏剧节的演出剧场。)1975年,法兰西喜剧院管理规则得到修改,以增加股东演员的数量(目前为三十四人)并减少合同的年限,从二十

年减为十年,为大演员到别处演出提供了更多的自由。所有这些改变都是为了使喜剧院对大演员更有吸引力。剧团的剧场也得到了彻底修缮(1994年又再度装修),以迎接1980年剧团成立三百周年纪念活动。

作为国立剧院系统重组的一部分,政府首次放弃了一些不在巴黎市中心的国家剧院。原先居于这个地位的剧院有斯特拉斯堡国家剧院(历史上的戏剧中心)、东巴黎人剧院(位于工人聚居的巴黎郊区)、固定在国立大众剧院演出的维勒班的普朗雄剧团。(继承这个名头的巴黎剧团后来改名为夏洛特国家剧院)。

去中心化的方案一度仍在继续实施。到1975年,法国已经建立了十五个地方性文化中心、十八个戏剧中心、大约二十四个外省剧团,他们都在争取国家津贴。但是,由于巴黎和外省的许多领取津贴的剧团同情1968年的游行示威,并提供剧场作为争论的场所,使得政府对许多剧团都抱怀疑态度。在整个七十年代,国家对那些支持左翼运动的剧团的资助逐年减少,通货膨胀也使得资助被管理成本和剧场维护成本吃掉。一些外省剧团实际上不再排练自己的新戏,而是依靠巡演剧团的演出,即法国人所谓充当停车库的做法。

在1970年代,政府经常被批评为主要对制度化文化感兴趣,许多批评家也指出,1968年的危机是由于政府脱离普通群众而导致的;批评也提到了许多剧场。一些有建树的导演也试图给予回应。在离开法兰西剧院时,让-路易·巴罗构思并导演了《拉伯雷》(1968),这是取材于拉伯雷作品的三小



图 22.11 1974 年普朗雄在国立大众剧院上演的米歇尔·维纳弗的《向舷外》。巴黎贝尔南德新闻社摄影。

时演出，目的是对眼下的压迫和革命发表评论。该剧在手法上自由借鉴了所有时期的舞台潮流，第一次演出是在巴黎的一个运动场，此后又在伦敦、纽约等地演出。1970 年，巴罗企图再现这次的成功，计划根据雅里的生平和作品创作《雅里在孤丘上》，但结果却很令人失望。1971 年，巴罗成为万国戏剧节的导演，这是一个国际性戏剧节，1976 年之前常在巴黎举行。（此后每年换一个国家举行。除了上演各国戏剧外，戏剧节还举办工场、讲座、研讨会，以期引发思考，推动理解与创新。）巴罗还继续经营他自己的剧团，1974 年后，该团在奥塞剧院演出，后来又在容德-庞剧院演出。

侯热·普朗雄（1931—2009）是最热衷于对法国戏剧的形式进行改造的

导演，长期以来被认为是布莱希特理论在法国的主要倡导者。1972 年担任国立大众剧院导演之后，仍继续探索让自己的演出接近工人阶级的道路。他创作了一系列剧本如《黑猪》（1972）和《吉斯·德·莱斯》（1976）等，都取材于真实的具有暴力性质的历史事件，并企图作出合理的解释。他上演的这些作品融合了布莱希特和阿尔托的戏剧手法，创造出丰富的舞台意象，令观众感到惊奇，对自己的世界产生意想不到的反应。尽管普朗雄的演出充满力量，但他却从未吸引过大批的工人阶级观众，他认为，这乃是社会状况使然，只有改变社会，他的戏剧境遇才会改变。

1972 年，普朗雄选择帕特里斯·谢罗（1944—）作为国立大众剧院的联合导演。谢罗是大众戏剧的倡导者，他

在巴黎一处由共产党执政的郊区成立了一个剧团,他相信,正如普朗雄所做,虽然不应该为了迎合工人阶级而降低艺术水准,但应该努力使戏剧接近群众并为群众所理解。在大众剧院,他导演了马娄的《巴黎的大屠杀》、易卜生的《培尔·金特》、多尔斯特斯的《税收员》,受到热烈欢迎。但赢得国际上的广泛关注则是在1976年,当年,他在拜罗伊特导演《指环》时,将这部作品与工业革命所产生的价值观被低估联系起来。从1982到1990年,他是南特尔的扁桃树剧院的导演(南特尔是巴黎郊区工人聚居的区域),1984年,他在上演热内的《百叶窗》时,通过情节反映了非洲工人的大量涌入而导致种族关系紧张的现实,由此产生了轰动。谢罗的几乎所有重要演出都是于同一位设计师理查德·佩杜齐合作的。离开南特尔后,谢罗主要在法国和其他地区从事歌剧导演,但他还经常回到戏剧舞台上。

另一种接触更广大的观众的手法是,将戏剧演出和戏剧自己的观众的经验结合在一起。遵循这条道路的剧团是由雅克·克雷默执导的洛林大众剧院,该团在1968年放弃了他自1963年以来所遵循的主要上演古典剧目的做法。1968年后,他们创作了表现洛林地区生活——特别是表现当地钢铁工业企业的作品。他们冒犯了本地区的几乎所有头面人物,但也获得了他们所寻求的观众的强力支持。

改变法国戏剧的某些最具决定性的努力更多地来自那些关注文化问题而非经济收入的人。他们努力恢复通俗的戏剧形式(即兴喜剧、马戏、杂耍表演),或在街头、公园等地表演的集

体创作,随时随地让戏剧接近每一个人,激发起演员和观众之间的互动,以此取代“既有”的采用传统的剧场建筑、习以为常的成规、个人创作的剧本的戏剧。

大马戏团就是一个最具创新性的剧团,团长热罗姆·萨瓦里(1942—)认为,如果戏剧失败的原因是要让工人阶级接受“高”文化,那么疗救的方法就必须使用“低”文化来转变一般公认的艺术形式。1970年,他的剧团以一部集体创作的《扎坦》开始赢得广泛好评,这部戏讲的是“扎坦的受剥削的兄弟”的故事,萨瓦里说,这是一段“从中世纪直至目前的殖民主义的神奇故事”。这个剧团的其他剧目还包括《鲁宾逊·克鲁索最后的隐居生活》(1972)、《爱河历险记》(1976)、《一千零一夜》(1978)等,他们在海滩、医院、公园以及其他合适的地点演出,赢得了大批的观众;观众们对他们上演的儿童剧、马戏和嘉年华会抱有浓厚的兴趣,因为在这些演出中,观众与演员之间的各种互动、即兴表



图 22.12 1984 年帕特里斯·夏侯上演的热奈的《百叶窗》。理查德·佩杜齐舞台设计。楠泰尔的阿曼狄剧院演出。巴黎贝尔南德新闻社摄影。

演、杂技般的身手、讽刺性的临时口占、各种震耳欲聋的声音的效果,无不令人振奋。萨瓦里坦言不喜欢格洛托夫斯基和生活剧院(他称两者都是“诉诸理智的”)而追求以最直接的方式诉诸各类观众。1980年左右,萨瓦里开始导演现成的剧本,包括古典戏剧,采用了他自己以前发明的许多手法。1989年,他在让戏剧走进普通大众方面的成功得到了认可,并被任命为夏洛特国家剧院的导演,在这里,他以豪华的视觉效果和演出中狂热的能量释放而著称。

“后68”剧团中最重要的是太阳剧团,它成立于1964年,主要推动力是阿里亚娜·姆努什金(1940—)。剧团因1967年上演韦斯克(Weske)的《厨房》而获得认可。在1968年的骚乱中,它在工厂上演了这部戏,得到了工人们压倒性的赞许,于是他们决定将剧团办成一个所有成员领取相同工资的集体。这个集体的第一次演出是《小丑》(1969),因为他们认为“小丑”是艺术在社会上的地位的极好象征。它的首次重大成功是1970年上演的《1789年》,该剧描写了法国大革命初起时的情景,旨在说明,革命被那些关心财产比关心正义为重的人败坏了。该剧的表演场地是一个平台,观众在四周站着看戏(他们被当作群氓)。演出得到了很高的评价,获得了巨大的成功。《1789年》首演于米兰,后来又在法国巴黎郊区万塞讷的“弹药库”剧场(一处废弃的兵工厂)上演,之后剧团就以此地为固定剧场。此后上演的《1793年》(1972)反映的是大革命后期的状况,但演出没有达到前一部戏的成功。尽管在批评界赢得了高度赞誉,剧团却在1973至1975年陷入了困顿,以至于大部分成

员都陷入失业的境地(这种状况一直到现在也没有彻底改变,每逢无戏上演,必然陷入窘境)。1975年,由于上演《黄金时代》,剧团逐渐复苏。该剧反映了实利主义的诸多侧面以及一个移民工人眼中的反常价值观的种种表现。在1980年代前期,姆努什金对剧团进行了重组,上演了一系列莎士比亚戏剧——《理查二世》、《亨利四世》上下部、《第十二夜》——演出借鉴了日本歌舞伎和印度梵语戏剧的程序。当这些剧目参加1984年洛杉矶奥林匹克艺术节时,在所有演出中获得了最高的赞誉。1985年,剧团运用它的专业知识,将东方剧场的手段与莎士比亚历史剧相结合,上演了法国最著名的女性主义作家埃琳娜·西苏创作的长达八小时的史诗剧《柬埔寨国王诺罗敦·西哈努克的可怕但未结束的经历》,它取材于1955至1979年的柬埔寨历史。随后又上演了西苏的又一部有些类似的作品《印地亚德,或他们梦中的印度》(1987),描写的是创建一个印度国家以取代英国殖民地印度的各种努力。剧院最成功的演出之一是《阿蒂德斯》,是将欧里庇得斯的《伊菲格涅亚在奥蒂斯》和埃斯库罗斯的三部曲《奥瑞斯提亚》融合在一起的作品,该剧的演出期长达两年(1990—1992),广泛上演于法国、意大利、德国、英国、加拿大、美国等地。该剧借鉴了亚洲的一些表演形式,最明显的是“卡塔卡利”(流行于印度南部的舞剧,原文的意思是“故事剧”——译注),最为成功处是舞蹈、音乐、视觉元素和吸引人的戏剧在演出中达到了有机的融合。1994年,剧团上演了西苏的《背弃誓言的城市,或复仇三女神的觉醒》,反映的是法国政府允许使用



图 22.13 1990 年在阿里亚娜·姆努什金与太阳剧团合作演出的欧里庇得斯《伊菲格涅亚在奥里斯》中的合唱队。这是四联剧中的第一部。该四联剧的其余部分由埃斯库罗斯的《奥瑞斯提亚》三联剧补足。四联剧的总题是《阿特柔斯的家》。摄影马蒂娜·弗兰克-马格南。由马格南摄影通讯社提供。

已知感染了 HIV 病毒的血液的事件。他们 1995 年上演的莫里哀《伪君子》受到阿尔及利亚的欢迎，但穆斯林原教旨主义却要求禁止。到 1990 年代，太阳剧院已经成为世界上最受重视的剧团之一。它的演员来自二十一个国家，所以它的文化也是最多元的。

阿维尼翁戏剧节也在 1968 年后的法国戏剧界起着重要的作用。早在 1966 年，它就开始扩展演出场地，最终，它有了十二个左右的正式场所和无数个“外围”场所。后来，阿维尼翁戏剧节变得越来越多元化，集中了主要的法国剧团、世界上各法语区的剧团、为数众多的另类剧团和不同国家的大艺术家和主要剧团。它在一个月的时间内举行五十场正式活动和大约五百场外

围活动，向人们展现的是法国及其他国家和地区的戏剧创作的横截面。到 1990 年代，在伯纳·费弗尔·达榭的领导下，它已经成为世界范围内的法语戏剧界首要的文化活动。

1980 年之后，一批重要的新导演脱颖而出，其中最重要的是让-皮埃尔·文森特（1942—），他在 1975—1983 年间担任斯特拉斯堡国家剧院导演，与新作家积极合作，采用富有革新精神的工作方法，将剧院改造成为法国最具影响力的剧团。他是布莱希特和彼得·斯泰恩的追慕者，所以在工作中主要借鉴德国剧团的惯例。与此同时，他也对一批青年剧作家进行鼓励，其中包括米歇尔·多伊奇和让-保罗·温泽尔，他们的作品与克勒茨相似，都强调

表现工人阶级的形象和主题。文森特的成就在1983年得到了认可,这一年,他被任命为法兰西喜剧院院长。但事实证明,这个剧院作为法国文化传承者的地位与文森特的目标是不一致的,于是他在1986年去职。1990年,他接替谢罗担任南特尔的阿芒迪耶剧院院长,他在这个剧院上演的剧目以高质量和实验性而闻名。

另一位重要导演是安托万·维特兹(1930—1990),他从1981至1988年担任夏洛特国家剧院院长,1988年担任法兰西喜剧院导演。他最著名的演出基本上都是对拉辛、莫里哀、雨果、克洛岱尔作品的重新阐释。在他导演的剧目中,他与设计师扬尼斯·科科斯密切合作,而他的演员也打破并改造了现实主义的成规。布景通常是由几个元素构成,可以被演员搬动;在他的手稿中,被当成舞台布景的景片有时只是几个模型,可由演员拿在手中走来走去,如航行的轮船,就可以由假设正在这条船上的角色拿在手中;非常真实的灯光常将舞台分成几个表演区;演员也经常自然主义的和非写实的表演方法之间来回转换,以强调非连续性。维特兹不寻求把一致性强加给观众,而是让观众意识到解释的复杂性、矛盾性和多重可能性。直到去世,他在法兰西喜剧院的职位才被雅克·拉萨尔(1936—)接替。拉萨尔引进了好几位外国导演,重视上演新剧目。有人指责拉萨尔颠覆了剧院的文化角色,于是在1993年他的职位由让-皮埃尔·米歇尔(1940—)接替,后者采用了较为保守的做法。法兰西喜剧院还经营一个小得多的老鸽巢剧场(这里一度是雅克·科波的剧院)。在1990年代后期,两个剧场每年

上演的剧目都超过了二十部。其他重要的法国导演还有丹尼尔·梅斯吉什、若热·拉韦利、斯特凡·布劳恩施魏格、斯坦尼斯拉斯·诺尔迪、阿兰·弗朗孔等。

1968年后出现的法国剧作家几乎未能赢得国际声誉,但仍有人在国内批评界获得了较高的评价。最重要的人物当推格伦贝格和维纳弗。让-保罗·格伦贝格(1939—)1960年代中期开始为舞台写作,1971年以一部关于纳粹党人的寓言剧《无定型的奥腾贝格》获得成功;而他最著名的作品是《德雷福斯》(1974),作品的背景是1930年左右的波兰犹太人聚居区,那里的业余剧团正在排演一部反映德雷福斯事件的一个剧本,探讨反犹现象。该剧赢得了批评界的好评,被授予1974—1975年演出季最佳剧本奖。《博览会的困境》(1975)中的故事发生在1900年万国博览会期间,剧本表明,军队的平庸软弱才导致第一次世界大战的主要原因。该剧的大部分都以咖啡店音乐厅的音乐为背景音响。《工作室》(1979)是一部有关生还者的自然主义作品,描写占

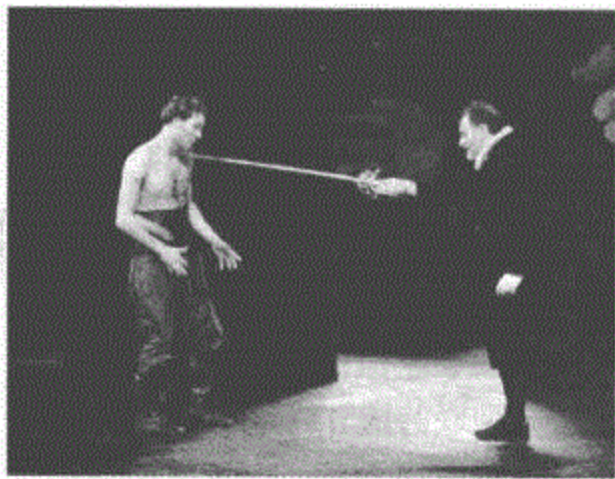


图 22.14 1985年,安托万·维特兹在夏洛特国家剧院上演雨果的《欧那尼》。扬尼斯·科科斯舞台设计。巴黎贝尔南德新闻社摄影。



图 22.15 1975 年奥岱翁剧院上演的让-保罗·格伦贝格的《博览会的困境》。让-比埃尔·文森特导演。扬尼斯·科科斯舞台设计。巴黎贝尔南德新闻社摄影。

领区的犹太幸存者在面对无数同胞都没消灭而自己却能生存下来的境况时所感到的内疚以及他们的思考。《自由区》(1989)描写了二次世界大战期间犹太人为避免被发现而藏身法国“自由区”后每天的生活。

米歇尔·维纳弗(1926—)从 1950 年代开始创作些剧本,但直到 1973 年,当普朗雄上演了他的《向舷外》(1973)之后才出名。这个剧本的复杂程度显然已经远远超过了普朗雄的视野。它主要是表现美国的市场策略如何改变了欧洲的企业,但是通过数条非连续性且互不关联的情节线,最终表明组成一个社会的万事万物——包括团体的世界如何代替了神话的世界和个人的完整——都是相互关联的。维那威尔后来的作品有《矫枉过正》(1980)和《通常

的事》(1983),剧本未加任何标点,也没有舞台指示,这就提供了多种解释的可能,因为无论人物在做什么,还是他所说的意味着什么,都是含混不清的。其他的重要剧作家还有本纳德·玛丽·科尔特斯(1948—1989)、艾琳娜·西苏、奥利维耶·皮、格扎维埃·迪林格尔等。

1980 年代和 1990 年代初期,在法国文化部长雅克·朗的领导下,政府继续为艺术提供越来越多的支持。1992 年,用于文化项目的资金达到二十三亿美,后来,政府官员又保证将国家预算的百分之一(约三十亿美元)用于文化项目。戏剧所分得的资助金额大约是五亿美元。

1990 年之前的拉丁美洲戏剧

巴西

在 1979 年新政权上台之前,巴西戏剧一直未曾从 1968 年军事镇压之后的政治高压中复苏。在这段困难的岁月里,戏剧家们尽量在演出中避免触及社会问题,或至少戴上幽默的面具,罗伯托·德·阿泰德(1949—)的《玛格丽达小姐的方式》(1973)就属于这类作品。与此同时,“阿斯德鲁巴带来了他的长号”剧院(1974)之类的戏剧组织则对古典剧目采取了不恭敬的态度。随着 1979 年限制解除,1960 年代和 1970 年代被查禁的一些作品立即重返舞台,其中就包括刘易斯·维安娜·费罗(1936—1974)的《心脏停止跳动》(*Rasga Coração*, 1974),这部作品很可能是这个规模相当大的戏剧组织最重要的作品;此外还包括女性主义作家雷拉·阿松桑(1943—)和孔苏埃洛·卡斯特罗(1947—)的作品。但显示巴西

戏剧的新方向是1978年成立的由何塞·安图内斯·费罗(1929—)领导的戏剧研究中心。安图内斯·费罗上演的《马孔奈玛》讲述了一个土著美洲人的故事,他从充满诗意的林区的故乡来到堕落的城市,后来又返回故乡;在演出中,不带有任何意味的裸体、壮观的体育活动、唤起丰富联想的视觉元素,创造出一个个令人难忘的美丽场景。它还带动了根据小说改编剧本的时尚。成功的演出还产生了国际影响,曾经上演该剧的犄角剧团竟也改名为马孔奈玛剧团并且迅速成为巴西最有影响的剧团。从此以后,巴西的戏剧逐渐为注重形象化的戏剧风格所主宰,近似于加拿大戏剧的风格。由安图内斯·费罗培养的导演如比亚·莱萨(1952—,以《奥兰多》一剧成名)、尤利西斯·克鲁兹(1952—,以创办飞牛剧院[O Boi Voador, 1985]而闻名)在这类新兴剧院中占据了主导地位。但最能代表这一趋势的人物是杰拉尔德·托马斯(1954—),他以一个充满丰富想象力的导演而为人所知,他与最常合作的布景设计师丹妮拉·托马斯(1959—)一道,创造了令人难忘的视觉形象。但他同时也是卡夫卡作品的著名改编者和《警号与事故》(1992)等剧本的编剧。近年来,由于巴西剧作家侧重于小说改编和写作导演脚本,所以很少有人能取得真正的成就,即便是小有成就者,翻译上的不足也限制了他们在巴西之外的名声。

阿根廷

在阿根廷,1968年之后的政治动荡和经济危机阻碍了社会的发展。在整个七十年代和进入八十年代之后的一段时间,大量的、几乎所有类型的实

验都在进行,但除了反映社会中普遍感受到的方向迷失外,它似乎也没有自己的明确方向。当剧团显示出过于政治化的倾向时,它们的某些剧场有时就会神奇地发生火灾。开放剧院(Theatro Alberto, 1981—1986)就是一群戏剧艺术家的一种尝试,他们试图通过表现重大社会题材甚至(间接地表现)重大政治题材的方式,向阿根廷的戏剧场景中灌注新的活力。但在1982年福克兰群岛之战这场阿根廷与英国之间的灾难性战争结束后,上台执政的是一个较为温和的政府,开放剧院于是乎失去了抗争的对象。包括里卡多·阿拉克的《遥远的应许之地》(1981)和路易斯·阿拉塔的《变化的不仅是早餐》(1982)在内的一批“失踪者”题材的戏剧在新政府时代终于获准上演。战争内容甚至在冈萨雷斯·阿尔夸蒂的《底层》(1983)这类剧作中也得到了正面表现。格里塞尔达·加姆巴罗(1928—)是拉丁美洲最具有政治影响力的著名剧作家之一,马岛战争和“失踪者”这两个主题在他的《初升的太阳》(1984)和《疯狂的安提戈涅》(1988)中都得到了表现。但除了知名剧作家奥斯瓦尔多·德劳贡(1929—)和卡洛斯·戈罗斯蒂萨(1920—)集中发表了一批剧本外,并未出现巴西解禁后的现象,被压抑的戏剧能量并没有得到释放。新政府主张将戏剧分散到布宜诺斯艾利斯以外的各重点地区,因而,尽管阿根廷依然存在着相当活跃的戏剧群体,但它却不能像在1968年以前那样对整个拉丁美洲施加影响。

墨西哥

在墨西哥,1977年参加国立剧院联合巡演的四十家剧院继续提供以古

典剧目和现代欧洲剧目为主、拉美作家的优秀作品为辅的高水平标准保留剧目,此外,本国剧作家如奥斯卡·利埃布拉(1944—1990)等也不断提供新剧本。但国立剧院联合体却在1982年解散,此后大部分活跃的剧团都只上演时事讽刺剧,而且绝大多数剧院都成了由马诺洛·法布雷加斯(1921—1996)和西尔维娅·皮纳尔(1931—)等演出人上演的大规模的美国和英国音乐剧的商业演出场所。

先锋戏剧在1980年代已经衰落,但导演埃克多·门多扎(1938—)以对古典作品进行更新换代的方式继续探索艺术上的创新,而胡安·何塞·古洛拉(1935—)则将在他的演出中很可能被忽略的剧本段落专门挑选出来,集中上演。但是真正的实验性作品只出现在从花园节开始的一系列节日和墨西哥城戏剧节上,这两种节日都是从1989年开始的。这些戏剧节吸引了来自世界各地的剧团,为墨西哥观众提供了观赏拉美其他国家的剧作家的作品的机会,其中包括玻利维亚剧作家阿道尔夫·米耶尔·里瓦斯(1939—)和露易斯·拉米洛·贝尔特朗·西蒙(1930—);智利剧作家豪尔赫·迪亚兹(1930—)、阿里尔·多尔夫曼(1942—)、胡安·拉德里根(1937—)、安东尼奥·斯卡梅塔(1940—)和伊内斯·玛格丽塔·斯特兰杰(1957—);哥伦比亚剧作家吉列尔莫·马尔多纳多(1945—);古巴剧作家阿尔比奥·帕斯(1950—)和何埃尔·卡诺(1966—)以及波多黎各剧作家罗

博托·拉莫斯—佩里亚(1956—)等。

史料举隅

也许不必惊讶,1960年代的一个重要目标就是要通过消除那些占据在通往更加真实境界的道路上的东西以创造一种新的、更高意义上的统一。因此,若干戏剧理论家和实践家都开始辨别哪些是干扰我们认识戏剧的最根本属性的赘物进而取消它们,以达到对戏剧本质的掌握。这些努力也许最清晰地表现在格洛托夫斯基的“质朴戏剧”的概念中:

通过逐渐消除被证明是多余的东西,我们发现没有化妆,没有别出心裁的服装和布景,没有隔离的表演区(舞台),没有灯光和音响效果,戏剧是能够存在的。没有演员与观众中间感性的、直接的、“活生生”的交流关系,戏剧是不能存在的。……但在实践中经过严格的考验,它却不声不响地削弱了我们大多数人通常的戏剧概念。它向与创作规律根本不同的综合的戏剧——文学、雕刻、绘画、建筑、照明、表演(在导演的指导下)——等观念提出了挑战。这种“综合戏剧”是当代的戏剧,我们欣然同意称之为“富裕的戏剧”——它的富就是富于缺陷。^①

耶日·格洛托夫斯基《迈向质朴戏剧》,(纽约,1968),19

当代戏剧已经见证了从其他文化

① [波兰]耶日·格洛托夫斯基《迈向质朴戏剧》,魏时译,刘安义校,中国戏剧出版社1984年版,第9页。——译注

中所借鉴和采用的大量成规。关于这一跨文化现象和互文化现象,卡尔·韦伯写道:

每当一个社会的舞台由于传统的表演代码已经过时,也就是说,不再能够对被感知的社会现实做出回应而必须进行变革时,便会因受到其他文化的鼓舞而出现观念和形式上的实验。许多正在兴起的新的表演模式就是从外国结构和观念的跨文化传统中不断产生出来的……日益增多的国际戏剧节

打破了世界上不同的戏剧文化之间的隔阂。在戏剧表演和戏剧消费变得越来越平常的地方,众多的形式和话题都呈现在所有国家的舞台上,于是,一个国际性的社会就会出现。外国的表演模式受到欢迎,不是由于它的“他者”性质被忽略,恰恰由于它的“他者”性质被看中。

“剧场交流的 AC/TC 倾向”,《跨文化语表演》,主编:博尼·马兰卡、戈坦·达斯古塔(纽约:表演研究出版社,1991),36

23. 二十世纪后期 英语戏剧



影响整个欧洲戏剧的重压在英语国家感觉更强烈,尤其是美国,因为这里的戏剧所关注的是越南战争和为人权和平等而进行的斗争。1968年初,北越开展的春节攻势对南越取得了胜利;四月,马丁·路德·金被暗杀;六月,罗伯特·F.肯尼迪被暗杀,这些都使得和平运动和人权运动的局势变得更加激进。到八月,聚集起来的能量在芝加哥民主党代表大会上爆发,引发了骚乱。十一月,保守的理查德·尼克松当选美国总统。

在英语先锋戏剧方面,对美学价值的关注大部被政治诉求所取代,要求把戏剧当作批判旧式价值观和反抗现实的武器,为政治清明和人权平等而斗争。创作的焦点越来越集中于性别、种族和阶级等领域,先锋戏剧甚至一度影响到主流商业戏剧。但是大多数人所热切期待的政府机构和社会组织的彻底改变却未曾发生。1970年代前期,美国水门事件发生后,社会总体的幻灭情绪越来越浓;1976年,英国经济接近

崩溃;1978和1979年,“不满的冬天”又袭击英国;1979到1981年,美国又面临着伊朗人质危机。1980年代前期,英美两国都选出了强大的保守政府。在这股潮流的影响下,英语商业戏剧先是充满幻灭情绪,继而转向保守,先锋戏剧则倾向于为趣味相投的特定观众群服务。

1990年之前的英国戏剧

乔治·迪维恩1965年退休后,英国舞台剧场(ESC)的经理由威廉·加斯基尔、琳赛·安德森和安东尼·佩奇继任,他们希望上演邦德的因不道德和暴力倾向而遭禁的《救赎》和奥斯本的因有同性恋场面而遭禁的《我是爱国者》。由于得不到演出许可,他们便将ESC改组为只对会员开放的私人俱乐部,这是长期以来为规避检查制度常用的手法。但宫务大臣却提起了对ESC的诉讼并赢得了这场官司。但这一事件却引起了激烈的反对,1968年,议会不得不废除了从1737年就一直执行的

戏剧审查法。突然间,长期遭禁的题材和表现方式都有了表达的可能,剧作家和剧团立即开始测试这一新到手的自由到底有多大。



图 23.1 英国舞台剧团在伦敦皇家宫廷剧院上演爱德华·邦德的《救赎》。约翰·海恩斯摄影。

512

法律的改变给了那时尚无甚影响的小剧团(相当于美国的外外百老汇)以动力。1968年之后,这些“边缘”剧团的数量迅速增加,它们在大学、酒吧、操场、会议厅或几乎任何可以容纳观众的地方演出,时间则可以是午餐时间或深夜,当然也包括传统的演出时间。它们在演出方式、演出地点、演出时间、主题和预期观众等方面的高度灵活性为英国戏剧的多样化做出了很多贡献。在这些边缘性剧团中,影响最大的是互动、人民秀、皮普·西蒙斯剧场、自由保有、袖珍剧场、三重表演、索霍·保利、合股、国王之头、气泡剧场、畸形军团、7:84 剧团和三轮车剧场等。这类剧团为增加英国戏剧的活力做出了巨大的贡献,特别是在吸引从前被忽视的某些观众群体方面。它们的大部分作品都对英国社会和政治制度持强烈的批判态度。许多剧团都是自己编写剧本

或与剧作家有着紧密的合作关系,它们特别青睐年轻观众以及那些与主流戏剧持疏远态度的人。到 1970 年代,边缘戏剧在英国已经十分普及,被认为有足够资格得到艺术委员会和地方政府的正式承认。

受审查制度取消影响最大的当推英国舞台剧团(简称 ESC),它从 1956 年以来就一直是新作家的作品的主要演出团体。1968 年后,边缘剧团数量骤增,大多数只上演新剧本,使得 ESC 的贡献有些被掩盖。但是 ESC 仍旧占有重要地位,因为它可以为无名作者在它的舞台上提供最完备的演出条件,而其他剧团大部分只能提供最起码的演出条件。1969 年,ESC 为了增加节目的数量,开放了楼上剧场,新增的场次主要是短轮的新剧目,同时也在星期日晚间举办剧本朗读会。

1980 年,接任 ESC 经理职务的马克斯·斯塔福德-克拉克采取多种措施遏制剧团的颓势:创办青年作家戏剧节,专门上演三十岁以下的剧作家的作品;与纽约约瑟夫·帕普的公共剧院进行交流演出;与合股剧团举行联合演出(上演的剧目包括卡莱尔·丘吉尔的作品等曾由边缘剧团上演的剧目),尽管如此,1980 年以后,剧团活动还是持续减少,从最初的每年十六个剧目减少到 1989 年的四个,所以楼上剧院只好在这一年关门。

1968 年,彼得·霍尔、彼得·布鲁克和迈克尔·圣-丹尼斯辞去皇家莎士比亚剧团的导演之职,由此,剧团也进入了一个转型阶段。接替他们的是缺乏剧团管理经验的年轻导演特雷弗·纳恩(1940—),他与设计师克里斯托弗·莫雷密切合作,使剧团离开了霍尔

513

所倾心的布莱希特风格的新现实主义。莫利的极简主义布景通常象是一个巨大的空箱子,但它能促使观众将注意力集中在比起霍尔时期远为艳丽而时尚的表演上。这种风格也体现在布鲁克1970年导演的《仲夏夜之梦》中,这个剧目曾到各地巡回演出,得到批评界的高度赞誉,从而大大地缓解了剧团的财政紧张。1974年,RSC在斯特拉福德开办了一个小剧场——“另一处”;1977年又在伦敦开设了一个同样规模的剧场——“货栈”,两处都专用于上演新戏剧和实验戏剧。1978年,多年担任该团导演的特里·汉兹(1941—)被任命为纳恩的联合艺术指导。1970年代后期,剧团因上演规模宏大的作品《尼古拉斯·尼柯尔贝》(根据狄更斯小说改编的八小时演出)、《希腊人》(根据十部希腊戏剧改编)和一套莎士比亚历史剧而赢得了更高的荣誉。



图 23.2 皇家莎士比亚剧团上演的大卫·埃德加根据查尔斯·狄更斯的小说改编的《尼古拉斯·尼柯尔贝》。崔佛·南恩和约翰·卡德导演(1980)。玛莎·斯沃普摄影。

1982年,RSC终于迁入久已期待的伦敦新剧院——巴比坎剧院,得到了它的两个剧场。其中池座最多可以容纳约两百名观众,它代替了“货栈”,是个很灵活的舞台;大型的巴比坎剧场有1166个座位,其中的舞台有73英尺宽、48英尺深,台口高度30英尺。舞台上空有109英尺的空间,可以安置两层布景,可同时供两台保留剧目轮流上演。1986年,剧院在斯特拉福德开办了一个新剧场——天鹅剧场,它有200个座位和一个开放式舞台,主要上演1570—1750年间除莎士比亚之外的其他剧作家的作品。在1980年代,RSC还上演了《悲惨世界》等音乐剧,但上演音乐剧和纳恩的其他出格的行动引起了人们对纳恩的管理方法的尖锐批评。1987年,他挂冠而去,特里·汉兹成为唯一的艺术指导。几年后,汉兹也于1991年辞职,继任者是长期担任RSC主要导演的阿德里安·诺布尔(1951—)。

RSC拥有多处剧院,保留剧目数量庞大、风格多样,剧团规模庞大(演职人员多达七百),堪称世界主要剧团之一。它的名声多仰赖于一批优秀导演(包括约翰·巴顿、克利弗·威廉斯、大卫·琼斯、罗恩·丹尼尔斯、霍华德·戴维斯、巴利·吉尔)、演员(包括德里克·雅各比、艾伦·霍华德、朱迪·邓奇、本·金斯利、海伦·米伦、罗杰·里斯、伊安·霍尔姆、诺尔曼·罗德威、帕特里克·斯图尔特、安东尼·舍尔)和设计师(最著名的有1974年之后纳恩的合作者约翰·纳皮尔和汉兹最经常的合作者法拉)。

1968年前担任RSC导演们的人仍在别的剧院继续他们的戏剧生涯。

米切尔·圣-丹尼斯一直在纽约的朱莉亚戏剧学校和加拿大国家剧院戏剧学校从事演员培训,讲授科波以来的导演艺术传统,直至1977年逝世。彼得·布鲁克在1970年为RSC排演了《仲夏夜之梦》后,次年转任国际戏剧研究中心主任;中心位于巴黎,汇集了来自全世界的演员,布鲁克力图超越语言和文化的差异形成的障碍,找到一条创新之路。中心于1971年在伊朗的佩尔斯波利斯戏剧节进行了首次公演,演出剧目是《欧尔盖斯特》;这次演出得到的评价毁誉不一,这或许是因为它为了超越语言的制约而采用了一种纯属生造的语言。紧接着,剧团相继前往非洲巡演、在美国与国家聋人剧院和农村剧院联合演出、在澳大利亚与土著居民联合演出,又与世界各地的剧团进行合作,以理解各种各样的交流方法。

在巴黎,布鲁克的剧团一方面自己创编作品,一方面上演《樱桃园》等著名剧本,但对戏剧界影响最大的乃是上演作家让-克劳德·卡里耶改编的剧本,尤其是《卡门》和《摩诃婆罗多》。



图 23.3 彼得·布鲁克导演的让-克劳德·卡利埃尔改编的梵文史诗剧《摩诃婆罗多》。1985年首演于阿维尼翁戏剧节。克洛伊·奥布朗斯基设计。巴黎贝尔南德新闻社摄影。

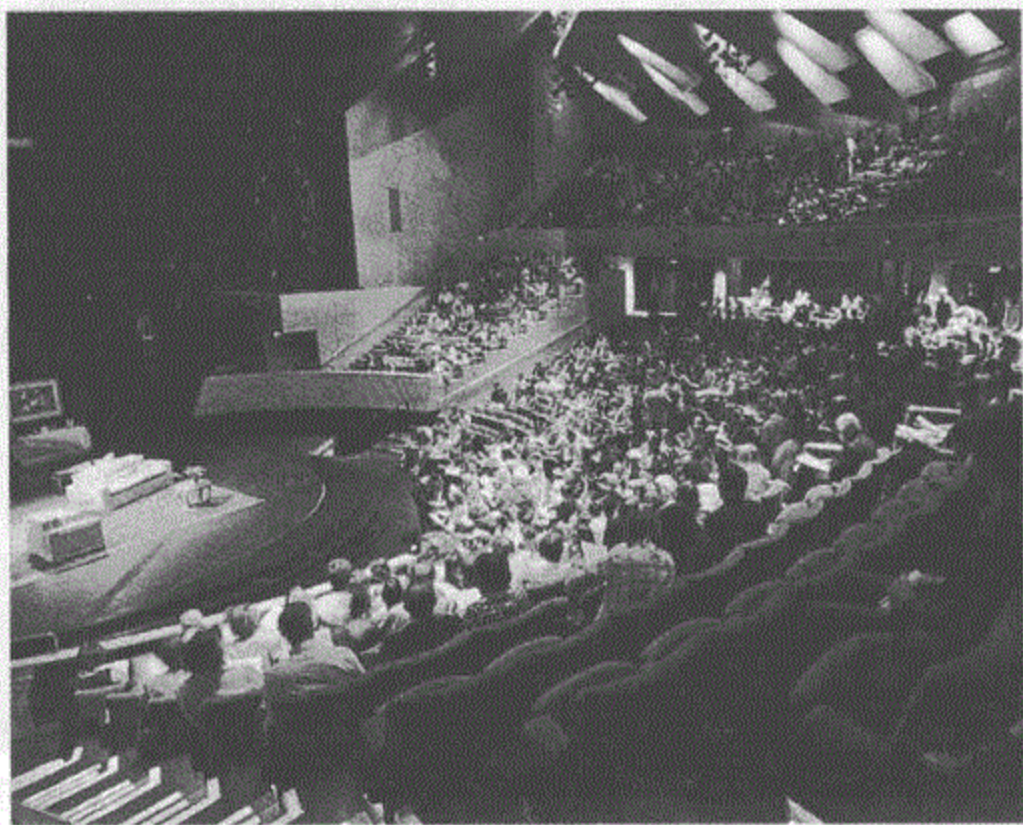


图 23.4 伦敦国家剧院。奥利弗剧场的观众席和舞台。国家剧院提供。雷格·威尔森摄影。

《卡门的悲剧》(1982)部分取材于梅里美的小说,部分取材于比才的歌剧,将原本复杂的故事精简到只剩下一个梗概。该剧在一个铺有沙子的舞台上演出,只有几件必不可少的道具,人物表中的角色只有六个。这个演出的质朴性与卡利埃尔改编的印度史诗《摩诃婆罗多》的富裕性恰成对照,他与布鲁克从1976年就开始此项合作。该剧1985年首演于阿维尼翁戏剧节,演出地点是在一个废弃的采石场;演员来自十六个国家(其中包括格罗托夫斯基的剧团原来的主演理利萨德·采斯拉克),有华丽的服装、音乐和舞蹈,表演壮观,剧情感人,演出时间长达九个小时。后来,该剧又在欧洲和美洲的城市演出。布鲁克通过他的各种演出,在检验戏剧的本质和探索跨文化演出的程序方面做出了其他人都无法企及的贡献。

离开RSC后,彼得·霍尔担任了皇家科文特花园歌剧团的导演,1973年接受任命接替劳伦斯·奥利弗担任国家剧院院长(奥利弗对戏剧的突出贡献在1970年得到承认,成为首位获得贵族身份的英国演员)。除了管理这个复杂的机构并导演若干剧目外,霍尔还必须处理剧团的新院址所带来的的一系列麻烦。新院址原定1974年投入使用,但到1976年仍未竣工,此时,它的造价已经增加到大约三千二百万美元。完工后的新剧院内共有三个剧场:890个座位的利特尔顿剧场,舞台为台框式;1160个座位的奥利维尔剧场,开放式旋转舞台的直径为40英尺,分为两部分,可以降至45英尺以下的车间;400个座位的科特斯洛实验剧场。新剧院共有100个化妆间,几个舞台大小

的排练场和若干车间。工期的延误和造价的提高激起了一片反对之声,特别是在边缘剧团中;他们认为花在国家剧院的巨额费用如果用在英国各地涌现出的小剧场上,将会产生更好的效果。在1975—1976年度,艺术委员会的预算的四分之一都给了国家剧院,引起了更大的敌意;即使有关方面解释这笔预算主要部分都是为了经营和维护这个新建筑,反对之声还是没有停息。霍尔觉得自己四面楚歌,1976年之后,他将大部分精力都用在发挥他的“国家级”剧院的作用上。1980年之后,剧院开始在国内巡回演出,平均每年大约二十个星期。尽管如此,国家剧院的优势地位仍旧使他难逃众矢之的的境遇。

国家剧院公开宣布的目标是要从全世界的戏剧中选出各种风格的古典、新创和被人忽略的剧目。它的保留剧目从《奥瑞斯提亚》、《科利奥兰纳斯》、《如此世道》、《钦差大臣》和契诃夫的《野蜂蜜》到当代作家如彼得·谢弗、汤姆·斯托帕特、大卫·黑尔等的新作。这样一个复杂的机构必须仰赖许多人才。在国家剧院的导演中,最重要的人物有彼得·伍德、彼得·吉尔、理查德·艾尔、比尔·布莱登、迈克尔·波格丹诺夫、大卫·海尔等。它的剧团人才济济,先后在这个剧团的舞台上表演的著名演员有玛吉·史密斯、琼·普罗赖特、艾琳·沃斯、菲奥娜·萧、伊恩·麦凯兰恩、迈克尔·冈邦、安东尼·霍普金斯、艾伦·贝茨、阿尔伯特·芬尼等等。它的由约翰·伯里领导的设计师团队包括约翰·金特、海登·格里芬、阿里森·奇蒂和蒂尔德尔·克兰西。到1980年代中期,霍尔也和皇家莎士比亚剧团的纳恩一样,因为出格活

动而受到严厉批评,于是也就此辞职了。1988年,国家剧院院长改由理查德·艾尔(1943—)担任,他于1981年进入国家剧院,此前在边缘剧团和地方剧团都工作过。1988年,国家剧院成立二十五周年,被敕予皇家国立剧院的名号。截至此时,它已上演了三百多部作品,被公认为世界上最重要的剧团之一。

515

在伦敦以外地区,地方性长驻剧团依旧充当重要角色,在1970年代,不少外省边缘剧团也加入了这一行列,其中许多是巡演剧团。各种戏剧节的演出形式也更加多样,尤其是爱丁堡戏剧节的上演剧目持续增加,成了欧洲规模最大、最具多样性的戏剧节。

和其他地区一样,物价上涨也给英国的戏剧造成了持续性的财政危机。受政府资助的剧院经常要求得到额外

的津贴以避免严重的赤字。地方性的艺术界联合组织也在英国各地成立,应付财政困难、鼓励风险合作、促进本地区艺术事业。从1970年代后期开始,私人公司也通过赞助演出等方式对一些剧团给予帮助。从1983到1993年,演出的制作成本增加两倍,从1991到1993年,票价提高了百分之二十四。不过比起美国百老汇来,票价还是低多了。

1968年后,英国剧作家的队伍继续加强。一些较早开始创作的剧作家们依然笔耕不辍,其中包括约翰·奥斯本、彼得·谢弗和哈罗德·品特。在新出现的剧作家中,最具争议性的是爱德华·邦德(1935—),他早在1965年就因由ESC私下上演的《救赎》一夜成名,剧中一个躺在摇篮里的婴儿,被它的父亲和他的码头工人朋友用石头砸



图 23.5 1984年彼得·霍尔在国家剧院上演的莎士比亚《科利奥兰纳斯》。约翰·伯里设计。前中为伊恩·麦克莱恩扮演的科利奥兰纳斯,他身后是艾琳·沃思扮演的伏伦尼娅。约翰·海恩斯摄影。

死。同样具有惊悚力的是《凌晨》(1968),这是一部以维多利亚时代的生活为题材的超现实主义闹剧,在剧中,佛罗伦萨夜莺与维多利亚女王卷入了同性恋关系,实际上,所有的人物都沉溺在嗜血的残忍中。邦德第一部被允许上演的作品是《通向极北的窄路》(1968),故事背景移到了日本,虽然仍然强调了人情冷酷的一面,但与早期作品相比,令人震惊的程度有所降低。《李尔》(1971)从莎士比亚原作中选取了许多人物和情境,但对于人性中的残忍和非人性成分的表现却令人感到绝望。自私、麻木、暴力仍旧是邦德后来的作品如《宾格》(1973)、《傻子》(1975)、《妇女》(1978)和总题为《战争戏剧》(1985)的三部曲重点关注的内容。许多批评家都指责邦德的作品渲染颓废与暴力且过于耸人听闻,但他的作品毕竟表达了对我们世界的道德上(即使是自以为有道德)的关心,在这个

世界上,爱与同情心的缺乏已经导致了冷漠和麻木,以至对本应感到恐惧的事也熟视无睹。

大卫·斯托里(1933—)原是小说家,1967年以《阿诺德·米德尔顿的恢复》开始剧本创作,他后来的作品还有《中间人》(1970)、《家》(1970)、《改变了的房间》(1971)、《舞台》(1992)等。从风格上看,斯托里的戏剧与品特和契诃夫的戏剧略有些相似,即表面上都是现实主义而缺乏明确的指向,但它们没有品特作品中的威胁的感觉。斯托里首要关心的是人与人之间、人与自我之间、理想与现实之间等各种类型的疏离。这些不同形式的疏离或许在《家》中得到了最为充分的展示,该剧的背景是一个收容所,四个主要人物通过看似漫不经心的对话,指明了剧名的歧义中所隐含的感情疏远的反讽意味。斯托里还经常通过细节性形体动作表达他所聚焦的内容。在《中间人》中,第一幕



图 23.6 1970 年皇家宫廷剧院上演的大卫·斯托利的《中间人》。林赛·安德森导演。汤姆·莫里摄影。

里有一组工人正在为举行婚礼搭建帐篷,这个活动一直持续到最后一幕;工人们和雇主们相互之间的态度和关系就在这一过程中得到了横截面式的表现。很少有别的作家能够如此逼真地再现现实生活中的细节,并用它们反映出如此丰富的现代生活及其行为准则。

汤姆·斯托帕(1937—)以1967年的《罗森克兰茨和吉尔登斯特恩已死》引起人们的重视,这个剧本令人联想到贝克特的作品,剧中的两个主人公是《哈姆莱特》中的两个侍臣,他们意识到了周围正在发生什么重要的事情,但在还没明白他们参与其中的究竟是什么事时就被杀死了。斯托帕在《真正的猎犬》(1968)、《跳跃者》(1972)、《戏谑》(1974)、《真实的事》(1982)和《哈皮古德》(1988)等作品中延续了对于真实的性质的这种高度戏剧化的探索。他的剧作的突出之处在于语言精妙,任何复杂的哲思或科学概念都能用清晰的语句和机智的手法表现出来。

彼得·尼科尔斯(1927—)以《乔伊·艾格濒死的一天》(1967)一举成名,该剧表现的是一个小学教师和他的妻子企图处理他们患脑瘫的孩子,他们认为他是生活对他们开的一个玩笑,但这个玩笑的最终成了一场灾难,把他们被压抑的焦虑和挫折感都释放了出来。这种集幽默、同情和苦涩的观察于一体的风格也体现在《国民健康》(1969)中,该剧写的是在医院里拖延时日的老年患者想方设法躲开用浪漫手法表现医疗过程的电视节目的背景的事。在尼科尔斯的《勿忘我胡同》(1971)、《游行中的私事》(1977)、《生在花园》(1979)、《感伤的戏剧》(1981)和《罂粟花》(1982)中,歌曲、舞蹈和音乐酒吧表演

等元素占据了重要地位,但它们都是用来突出那些折磨主人公且通常是永远改变了他们的生活的反讽和幻觉效果。

大卫·海尔(1947—)在属于边缘戏剧的袖珍剧团开始戏剧生涯,他的作品《淫妇》(1969)、《牙齿与微笑》(1975)、《富足》(1978)和《一张世界地图》(1983)大多是从同一个主题发展起来的:对权利和财富的占有欲是如何破坏和摧毁人的正直品格和共同价值观以及公共利益的。早期作品集中表现工人阶级形象,后期作品则聚焦于知识分子。他的作品以《富足》(1979)最为著名,它的时间跨度是战后二十年,亦即大英帝国土崩瓦解的二十年。主人公的命运恰与这个过程平行,她眼看着自己对于为实现共同利益而努力奋斗的理想一步步破灭。随着失望愈来愈深,她也扰乱了周围人们的生活,最后只得沉溺于药物麻醉之中。

517



图 23.7 1984 年纽约普利茅斯剧院上演汤姆·斯托帕的《真实的事情》,麦克·尼科尔斯导演。舞台设计托尼·瓦尔顿,服装设计安特亚·希尔伯特,灯光设计沙龙·穆塞。照片中的演员为格伦·克洛斯和杰瑞米·艾恩斯。玛莎·斯沃普摄影。

海尔经常与霍华德·布伦顿(1942—)进行合作。他们最著名的合作剧本是《真理报》(1985),剧中,一个

报业大亨几乎掌握了公共信息的全部控制权。布伦顿还独自创作了一些引起争议的剧本,包括《丘吉尔游戏》(1974)和《罗马人在不列颠》(1980)。后者将罗马人对英国的占领与英国在爱尔兰的出现加以对照,引起了激烈争论,部分是因为剧中把暴力处理成了幽默,同时也是因为国家剧院上演的剧作竟然如此地批评英国政府。布伦顿再次出现时,已是皇家国立剧院的首席编剧,2006年,该院上演了他的以基督教早期为题材的《保罗》(2005),皇家莎士比亚剧团订制了他以传说中的中世纪学者彼得·亚伯拉德与学生哀绿绮思之间的爱情为题材的《弥留之际》(1997和2006)。

卡莱尔·丘吉尔(1938—)为合股剧团和英国舞台剧团提供了不少剧本。同海尔和布伦顿一样,她的作品也是关于权力、无权和剥削的,但都带有鲜明的女性主义视角。她第一部获得广泛承认的作品是《九重天》(1979),该剧以极度幽默的风格(男女演员互换性别)探讨了古板的社会势力是如何决定一个人的性别角色的问题。《顶级少女》(1982)将过去时代的著名女性(她们回忆起为了在一个男权社会争得自己的权利曾经付出了多少代价)与一组当代妇女(仍旧被迫在一个男权主导的社会中作你死我活的斗争)做了对照。《沼泽地带》(1983)表现的是英格兰东部的农场女工为了提高工资和生活待遇所进行的斗争,《疯狂的森林》(1990)对专制政权结束前后罗马尼亚的生活给予了关注。

艾伦·埃克本(1939—)是英国最受欢迎、最多产的剧作家(1975年,他有五部作品在伦敦西区上演),他从

1970年开始担任斯卡博勒的约瑟夫剧院艺术指导,他的几乎全部作品都是在这里上演的。在他众多的作品中,最著名的有《另一半是怎么爱的》(1970)、《诺曼征服》(1973)、《反对之声》(1985)、《小型家族企业》(1987)。埃克本以其冲满智慧的崭新的时空表现手法而闻名,此外,即使是他讽刺性最强的作品当中也深藏着绝望情绪。

迈克尔·弗莱恩(1933—)的首部成功作品是喜剧《按字母顺序排列》(1975),但为他带来国际声誉的是《幕后噪音》(1982)。他的成功剧目还有1980年代创作的《赞助人》(1984),他翻译的契诃夫剧作也为他赢得了声誉。斯蒂芬·波利亚科夫(1952—)的成功标志是《城市砂糖》(1976)、《草莓地》(1977)和《打破沉默》(1984)。其他值得关注的作家还有特雷弗·格里菲思、霍华德·巴克、克里斯托弗·汉普顿、大卫·默瑟、大卫·哈利韦尔、巴



图 23.8 1979 年伦敦皇家宫廷剧院上演的卡莱尔·丘吉尔的《快乐之极》。约翰·福尔摩斯摄影。

里·基夫、彼得·巴恩斯、帕姆·格姆斯、西蒙·格雷和廷伯莱克·沃滕贝克。

还有一位最优秀的英语剧作家是爱尔兰人布雷恩·弗里尔(1929—),他以《费城,我来了》(1964)一剧崭露头角,讲的是一个年轻人移民美国的打算以及由此带来的复杂问题。此后他又写了很多作品,最成功的有《翻译》(1981)和《卢纳莎之舞》(1990)。《翻译》是双线情节,一条是1833年英国地图测绘单位将盖尔语地名改成了英语地名,一条是1970年代和1980年代英国军队出现在北爱尔兰;《卢纳莎之舞》写的是一个成年男子回忆起他的与母亲和姨妈在一起度过的孩童时代,他们将舞蹈当作把自己从狭窄的生活空间解放出来的方式。弗里尔还是1980年

成立的户外运动日剧团的创建者之一。

1990年之前的美国戏剧

从许多方面看,1968年都是美国戏剧的分水岭,就在这一年,裸体和色情表演通过音乐剧《毛发!》进入百老汇。1969年,《切!》在舞台上公开表演性交动作;同年稍后,《啊,加尔各答》出现了大量的全裸场面。自1950年代后期以来,反对服从权威、反对高于一切的爱国主义、反对现存的行为规范和着装规则的风气愈演愈烈,而裸体和色情成分的引入更加快了这种趋势,到1970年,几乎所有过去被公认规范和标准都受到了攻击。对传统的维护者而言,这是一个动荡的年代,因为他们所珍视的一切都面临着危险境地;而



图 23.9 《毛发!》1968年上演于百老汇。汤姆·奥霍甘导演。玛莎·斯沃普摄影。

对于偶像崇拜者而言,这是一个令人陶醉的年代,因为创新似乎是无止境的、自由的。1968年之后,戏剧手法的转变显得更快、更彻底。

《毛发!》(作者为加尔特·马克德莫特、格罗姆·拉格尼和詹姆斯·拉多)对于一种新型音乐剧的流行起到了关键作用。几乎它的所有元素都来自当代青年文化:反正统立场、生活方式和服装、震耳欲聋的摇滚乐以及它的舞蹈形式等。它最终演遍了世界各地,并且几乎在每一地都成了渴望摆脱各种限制的人们关注的焦点。虽然音乐剧的传统形式还在查尔斯·斯特劳斯的《安妮》(1977)、杰瑞·赫尔曼的《一笼傻鸟》(1983)和赛·科莱曼的《天使之城》(1989)中继续使用,但1970年之后的音乐剧却似乎缺乏任何主流方向。史蒂芬·桑德海姆(1930—)无疑是1968年以后最具试验性的音乐剧作家,他的《伙伴们》(1970)中没有歌队,在歌舞场面中都由主要演员表演。《太平洋序曲》(1976)采用了日本传统戏剧的形式,《理发师陶德》(1979)在整体音乐上采用了歌剧手法。《星期天与乔治同游公园》(1984)探索了艺术创造问题;《走进丛林》(1987)揭示了童话世界的黑暗面。桑德海姆的所有作品都对人类和社会价值观持一种反讽态度,排斥音乐剧传统的大团圆结局;他的大部分作品都是以一个观念而不是一个故事为中心的。迈克·本内特的《平步青云》(1975)以表意风格揭示人耳所听到的内容的多重性质,对于观念化的音乐剧也有所贡献。该剧在百老汇一直上演到1990年。

1968年后的一些最流行的音乐剧——《耶稣基督,巨星》、《埃维塔》、

《猫》、《歌剧院魅影》、《日落大道》——都是由英国作曲家安德鲁·劳埃德·韦伯(1948—)创作的,而另一些——《悲惨世界》和《西贡小姐》——是由法国人阿兰·鲍伯利、克劳德-米歇尔·勋伯格创作的,这对音乐剧主要是一种美国形式的普遍观念提出了挑战。

生活剧团1968年回到美国,也增加了这一年份的重要性。从1964到1968年,剧团在欧洲各地巡回演出,越来越表现出无政府主义和革命的倾向,成为吸引不满现实的人们的磁石。虽然他们也上演热内的《女仆》及其改编的《安提戈涅》,但自1964年以后,他们主要的演出还是自己的创作:如《圣体及作品片断》、《弗兰肯斯坦》、《现在的天堂》,这些演出都是宣传打碎枷锁,争取自由。它最著名的作品是《现在的天堂》(1968),这与它呼应了当时欧洲和美国社会中的动荡局面是分不开的。该剧的演出分为八个部分,意在增强观众的政治视角,尽可能地贴近现实;演出结束时,观众被鼓励走上街头继续从事革命。观众和演员之间的一切界限都被取消,双方在舞台和观众席之间随意走动。表演者具有强烈的进攻性,他们直面观众,企图通过辱骂和下流的动作战胜一切对立面。整体效果颇类于一场煽动性的政治集会。

当生活剧团于1968年回到美国,便开始在全美进行巡演,在全国各地都引发了关于戏剧的性质和艺术的社会功能的激烈辩论。当1970年回到欧洲后,它分裂成三个部分。其中的贝克剧团前往巴西,结果被监禁数月,1971年才回到美国。随后,他们又回到欧洲,在那里,生活剧团仍然拥有相当多的观众。1984年,他们在纽约上演了四部



图 23.10 1979 年上演的斯蒂芬·桑德海姆的《理发师陶德》。哈罗德·普林斯导演。演员是安杰拉·兰斯伯里和伦·卡里奥。玛莎·斯沃普摄影。

保留剧目,美国评价他们的演出只有业余水平并且内容也缺乏重要性。1985 年贝克逝世后,剧团由马莱纳继续经营,但是其影响力已经大不如前。

尽管生活剧团在后期的影响力日渐衰落,但它在 1960 年代和 1970 年代的重要性却是不可否认的。有一段时期,几乎各地不满现实的人们都在响应它的姿态和行动:对不能转变为无政府主义和社会变革的论据的任何作品都加以贬斥;贬低语言,抬高阿尔托的技巧的地位;表演上采用体育竞技式手法;坚持直面观众却又无视观众;福音书式的口吻;随心所欲的生活方式。它的作品不仅影响了戏剧界,也影响了 1970 年代的摇滚音乐会;后者又反过来影响了 1990 年代的戏剧

艺术家。

与生活剧团关系最为密切的是各类所谓激进剧团。其中最重要的有面包与木偶剧院、圣弗朗西斯科哑剧团、农村剧院和自由南方剧团。面包与木偶剧院由彼得·舒曼成立于 1961 年,他们使用各种尺寸的木偶(有的超过了二十英尺)和演员上演根据神话、圣经以及著名的童话改编的故事,主旨是宣传博爱、慈善和谦逊,谴责唯利是图和欺骗等罪恶。圣弗朗西斯科哑剧团由 R. G. 戴维斯创建于 1959 年,起初演出哑剧,1966 年后转为用无所顾忌的讽刺风格上演宣传鼓动性质的时事题材话剧。农村剧院由刘易斯·瓦尔德斯创办于 1965 年,它用戏剧手法表现加利福尼亚农场工人的困境,后来



图 23.11 生活剧团表演的《当代乐园》。选自马蒂·托普的电影《当代乐园：生活剧团在美国》；由环球突变表演；演出人：艾拉·科恩。马克·豪尔·埃米廷提供。

专门上演鼓励美籍西班牙人应为自己的民族传统而自豪的作品。自由南方剧团由吉尔伯特·摩西和约翰·奥尼尔创建于1963年，作为人权运动的延伸，剧团的目的在于提高南方非裔美国人的觉悟。除了自由南方剧团外，上述剧团至今都仍在演出，但他们的影响力已经大大降低。1968年之后，还出现了一批“游击”剧团，他们抓住集会等场合表演未经计划的、简短而又能吸引注意的滑稽剧，以唤起人们对于某些问题的关注。1970年代末，国内气氛发生变化，游击剧团也衰落了。

在纽约，外外百老汇的剧团是最注重创新的剧团。开放剧团是最重要的外外百老汇剧团之一，它由彼得·菲尔德曼和约瑟夫·柴金（1935—2003）创建于1963年，后者原是生活剧团演员，因不愿随剧团到处奔波而离开。与其说开放剧团是一个演出机构，毋宁说是一个工作室，它只是偶尔进行公开演出，没有正规的演出日程。它特别重视

运用那些不同于电影和电视的戏剧手法——人与人的直接接触以及始终处于变化中的元素。它特别倚重人类行为理论中的“角色扮演”和“游戏”理论，尤其是将它们与“转换”理论（它是这样一种观念：当人们根据变化中的语境关系而承担或放弃某些角色时，现实就会持续发生变化）相联系。开放剧场所应用的许多技术使人联想到格罗托夫斯基的“质朴戏剧”，演员身穿排练时的服装，整个演出过程从不换装；不化妆，极少使用道具；几乎没有布景，灯光只够照明，演员在一个大的开放空间表演，自由地从一个角色转入另一个角色，甚至进行一连串的连接。

开放剧团与其剧作家的关系十分密切。通常剧作家只提供一个大纲、场景、情境或母题，基于这些条件，演员通过即兴表演、形而上的联想或其他技巧来探讨尽可能多的可能性；剧作者再根据这些结果加以选择和强化，使演出获得最佳的艺术效果。这些实验有的毫无结果，有的则效果极佳，尤其是与特里和范·伊塔利的合作。梅甘·特里（1932—）最著名的作品当推表现越南战争的恐惧的《越南岩石》（1966）。她还在不是为开放剧团创作的作品中应用了“转换”技巧，最著名的是再现法国哲学家和神秘主义者西蒙娜·韦伊的作品《走近西蒙娜》（1970）。让-克劳德·范·伊塔利（1936—）最著名的作品是《毒蛇》（1969），它将圣经故事和时事（如肯尼迪和马丁·路德·金遇刺）相混合，表明毒蛇是存在于人身上的一种推动力，它促使人们打破加于自身的束缚，而上帝则是人们为限制自己而发明的一种观念。

1970年，开放剧团重组为一个合



图 23.12 面包与偶人剧场的《家庭复活马戏班》，1974 年上演于佛蒙特。克雷格·汉密尔顿摄影。

作集体，此后主要为大学和监狱里的观众演出。1973 年剧团解散。柴金此后仍做导演和演员，直至 1984 年中风才被迫停止工作；但在 1980 年代末期他又开始了演出和导演。

1968 年以后，辣妈妈组织仍旧在外外百老汇发挥着重要作用，除了帮助新作家外，还邀请了本国和外国的剧团（包括格罗托夫斯基和康托尔的剧团）前来演出，并逐渐扩大了自己的剧团，其中有些演员擅长表演代表某些种族群体（波多黎各人、非裔美国人、印第安人等等）利益的戏剧。辣妈妈的影响一直延伸到国外。像他们那样扶植新兴艺术家和先锋艺术的剧团几乎绝无仅有。

还有若干重要的外外百老汇剧团。圆形舞台保留剧目剧团（1969 年成立，由马绍尔·梅森担任艺术指导）重视与有着密切关系的创作团体合作演出新剧目，这个团体中最著名的成员是兰福德·威尔逊。1986 年，坦尼亚·别列津接替梅森担任艺术指导。1997 年，

剧团宣布因破产而倒闭。从 1965 至 1980 年，由罗伯特·卡尔芬指导的切尔西戏剧中心上演了一系列优秀的外国剧目，其中包括热内、维特凯维奇、汉德克和邦德的作品。由琳内·梅多指导的曼哈顿戏剧俱乐部在 1970 年以后通过在自己的三个剧场中上演或朗读剧本的方式给剧作家以帮助。截至 1990 年，它已经成为最成功的外百老汇剧团之一。其他重要的外百老汇剧团还有：旋转剧团，1965 年创办，现任经理托德·海姆斯，它的固定保留剧目有约三万名订票观众；葡萄园剧团是成立于 1981 年的小剧场，在新剧目和当代剧目上演方面有着骄人的成绩；第二舞台成立于 1979 年，卡罗尔·罗特曼担任经理。截至 1990 年代中期，各种质量的外外百老汇剧院最多时达到了 150 家。许多剧团都是参加了 1972 年成立的外外百老汇联盟，这个机构的目的是帮助成员解决共同面对的问题。

在所有的外百老汇戏剧中，最重要

的当推约瑟夫·巴普(1921—1991)于1954年创办的纽约莎士比亚戏剧节,这个戏剧节从1957年起每年夏天都在中央公园举行免费演出,1962年,由市政府兴建的戴拉寇特剧院在这里落成,成为戏剧节的专用剧场。1964年,巴普将他的一些剧目带到纽约周边城市演出,因为他有一个目标,要让没有文化的观众也能看到戏剧,进而向他们证明,戏剧既是娱乐也是有意义的。1967年,巴普说服纽约市政府买下阿斯托图书馆,租给他以便收取象征性的费用。他将它改造成了由五个观众厅的“公共剧场”,首场演出就是《毛发!》(首轮演

出后又上演于百老汇,进而成为这个十年最伟大的演出之一)。此后,巴普又主持了一个更加复杂的项目,为百老汇提供了包括《合唱曲谱》在内的好几个热点剧目。除了上演了一批新剧目和古典剧目之外,巴普还邀请了许多剧团前来演出。从1973至1977年,巴普还担任了林肯艺术中心波蒙剧院的经理。当1991年巴普去世时,他已经上演了四百多部作品。

巴普1977年从林肯中心辞职,此后维维安·博蒙剧院关闭了一段时间。到1980年,李奇蒙·克林克利又试图在那里建立一个固定剧团,同样也没有

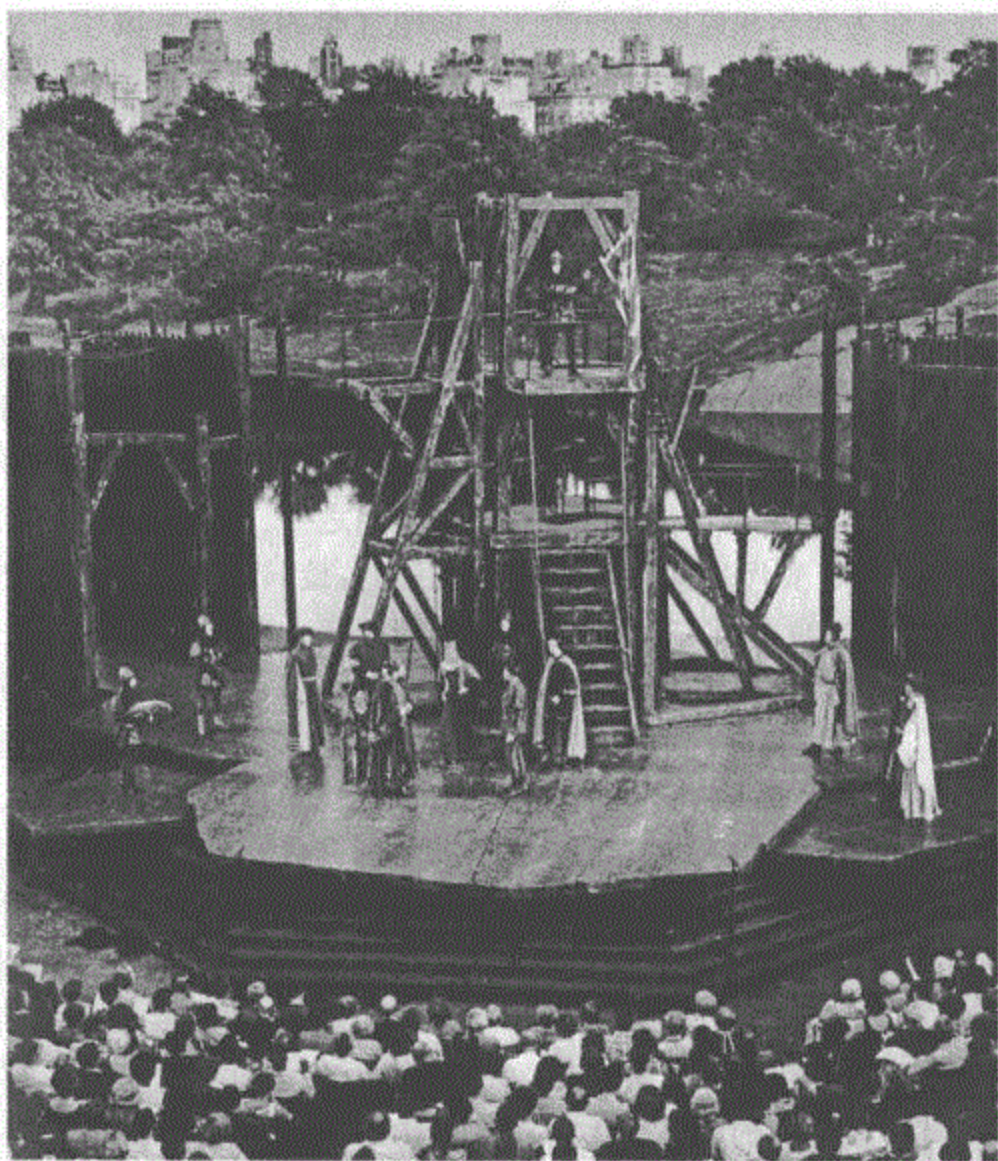


图 23.13 1967年纽约莎士比亚戏剧节时在纽约中央公园戴拉寇特剧院上演的莎士比亚《约翰王》。乔治·E. 约瑟夫摄影。

成功。又关闭了一段时间后,1985 年剧院再次运营,由格里高里·莫舍尔(1952—)担任艺术指导,剧院上演了一批以美国作品为主的保留剧目,终于获得了成功,但莫舍尔也背上了混淆非营利剧院和百老汇剧院之间的区别的罪名。

522

百老汇依旧是美国商业戏剧的中心,而能被百老汇所接受,仍被认为是成功的标志。1920 年代,百老汇有八十多个剧院,每年上演大约 218 部戏剧,其中约 150 部是新戏,只有大约 45 部是新的音乐剧。而到 1990 年,百老汇只有 35 个剧院,每年仅上演三十来个作品,新剧目只占总数的三分之一左右。

1968 年以后,美国戏剧的活力主要来自非营利剧院,它们大部分都在纽

约以外的地区。到 1990 年代,剧院的总量超过 250 个,它们每年上演的作品超过三千部。这些剧院的规模、设备、上演节目的数量和质量都有明显的差别,但它们在各地提供现场的演出。

在这些剧团中,只有少数能引起注意。耶鲁保留剧目剧院由罗伯特·布鲁斯坦(1927—)于 1966 年创办,1978 年后,剧院经理改由洛伊德·理查兹(1923—)担任,它的声望部分是因为与耶鲁大学戏剧学院有着密切的联系,所以它又是最有影响的美国戏剧培训项目。理查兹与南非剧作家阿索尔·富加德建立了密切的工作关系,所以后者的许多剧目都由理查兹首演,其中包



图 23.14 耶鲁保留剧目剧院上演的奥古斯特·威尔逊的《玛·雷尼的黑底》。罗伊德·里查兹导演。女演员是特雷莎·梅丽特。乔治·G. 斯莱德摄影。耶鲁保留剧目剧院提供。

523 括《哈罗德大师和男孩们》(1982)和《通向麦加之路》(1984)。此后,他又与奥古斯特·威尔逊建立了同样的关系。此外,理查兹还担任尤金·奥尼尔戏剧中心的艺术指导,这个中心每年夏天都要召开全国剧作家年会,在会上,剧作家们可以得到资助以完成他们的作品。1992年,理查兹在耶鲁保留剧目剧院和戏剧学院的职务由小斯坦·沃杰沃德斯基接任。

美国保留剧目剧院,是1979年以后布鲁斯坦在哈佛大学的剧团,它以其保留剧目而闻名;这个剧团上演了一些最具创新性的导演(包括安德烈·塞尔班、利维乌·丘莱伊、乔安妮·阿卡莱蒂斯、罗恩·丹尼尔斯、罗伯特·威尔逊)的作品,因此可能是美国最具冒险性的剧团。通过在国内外国众多戏剧节上的演出,这个剧团赢得了国际地位。

由乔恩·乔里(1938—)指导的路

易斯维尔演员剧团通过举办年度的新剧本戏剧节(首届为1976—1977年度),在推出新作家方面发挥了重要的作用,同时它还每年主办“语境中的古典作品”,以某一阶段或某一作家为中心举行戏剧演出、开办研讨会、放映电影。明尼阿波利斯的古思里剧院自1963年成立以来,一直是当地最有影响的剧团,1981年以后,在导演利维乌·丘列伊(1923—)的指导下,尤其注重艺术创新;丘列伊是罗马尼亚人,以对标准作品的煽动性阐释而闻名。接替丘列伊的是加兰·赖特(1946—1998)和乔·道林(1948—)。其他的优秀的地方性剧团还有:以塞尔达·菲尚德勒(1924—)为导演的华盛顿圆形剧场剧团、以戈东·戴维森(1933—)为导演的洛杉矶马克·泰普论坛。

从1980年代开始,芝加哥、洛杉矶和西雅图逐渐成为重要的戏剧中心。1979年,芝加哥有二十二个剧团,但到



图 23.15 乔安妮·阿卡莱蒂斯在剑桥美国保留剧目剧院导演的贝克特的《终局》。布景和角色不同于剧本中的要求,引起了贝克特的反对。理查德·弗雷德曼摄影。

1990年,这个数量已增加到110个,不过其中有些并不完全是职业剧团。在这些剧团中,最知名的有:成立于1976年的斯蒂本沃尔夫剧院,成员有加里·西尼斯、约翰·马尔科维奇、劳里·梅特卡夫和格兰·黑德利,他们后来都成了纽约和好莱坞的明星;成立于1925年的好人剧院,1978年以后在格里高里·莫舍尔的领导下首演了一批重要的美国剧目,从而在国内赢得了很高的知名度,这些剧目包括大卫·马梅特的《拜金一族》和大卫·拉贝的《浮世男女》,1985年,莫舍尔又被任命为林肯中心剧团的团长。莫舍尔在好人剧院的职位由罗伯特·福尔斯(1954—)接任。芝加哥其他的重要剧团还有自由之桥、有机剧团、胜利花园、身体政治和大卫·马梅特开始职业生涯的剧团——圣尼可拉斯剧团。洛杉矶和南加利福尼亚地区的主要剧团除了马克·泰普论坛外,还有南部海岸保留剧目剧团、拉赫拉剧团,圣地亚哥的老环球剧院;西雅图的剧团有当代剧场、英特门剧团、西雅图保留剧目剧团,等等。

地方性剧院得到了联邦政府、州政府和市政机构的支持,但也逐渐地转向依靠于基金组织和法人的支持。政府支持艺术始于1965年联邦立法机构成立的“国家艺术捐助机构”,它保证向有益于艺术或有助于改善艺术生存状况的组织、项目以及服务提供必要的资金。联邦政府也鼓励每一个州建立一个艺术委员会,所以大多数州现在都有了负责资助和鼓励艺术的官方机构。许多这类组织都至少提供一部分资金给剧院和剧团。此外,一些地方性的委员会也联合各成员州为推动艺术事业的发展加强合作,在这些州,许多社区

都成立了艺术委员会,处理本地居民所关心的问题,满足他们的需要。虽然采取了这些措施,但是得到持续性(不同于欧洲剧团的)财政支持的剧团却微乎其微,因而很少有剧团能够制定长期规划。

1968年后出现了一批新的有影响的剧作家。最引起重视的是山姆·谢泼德(1943—),他从1964年在外外百老汇开始剧本创作,产量极高,作品包括《疯狗布鲁斯》(1971)、《罪恶的牙齿》(1972)、《饥饿阶级的诅咒》(1976)、《被埋葬的孩子》(1978)、《真正的西部》(1980)、《情痴》(1982)和《心灵的谎言》(1985)。虽然他的作品形式多样,但仍有一些反复出现的主题:试图逃避或否认过去、作为美国神话的牛仔和西部、作为战场的家庭,角色总在空虚的梦境和缥缈的现实之间挣扎。1980年代后期,谢泼德逐渐转向电影创作,戏剧的产出明显减少。

兰福德·威尔逊(1937—)写了许多作品,其中包括《古里德的香膏》(1965)、《巴尔的摩旅馆》(1973)、《塔利家的蠢事》(1979)、《七月五日》(1980)和《把这烧掉》(1987)。这些剧作的情节线减到了最短的地步,重点是人物关系和隐藏的情感、希望和失望的最终揭示过程。威尔逊对因与社会格格不入而受到排斥的人充满同情,他是同时代最具人情味的剧作家。

大卫·拉贝(1940—)早期的大部分作品反映的都是越南战争。《帕夫洛·赫梅尔的基础训练》(1971)讲的是一个单纯、爱国的青年士兵逐渐丧失人性的故事;《筷子与骨头》(1971)写的是一个在越南战场上双目失明的老兵返



图 23.16 1981 年,利维乌·丘莱伊在明尼阿波利斯的古特利剧场上演的莎士比亚《暴风雨》。在这次演出中,舞台周围围绕着流淌血液的水槽,槽中漂浮的工艺品代表着西方文明。古瑟里剧院提供。



图 23.17 山姆·谢泼德的《真正的西部》,图中为约翰·马尔科维奇(左)和加里·西尼斯。加里·西尼斯导演。玛莎·斯沃普摄影。

乡后在家里引发的故事。《飘带》(1976)的故事发生在越战刚刚开始时,朝鲜战场的老兵的回忆给作品带来了巨大的冲击力,使我们认识到在一切战争中付出的代价究竟有多大。拉贝后期的作品《浮世男女》(1984)描写了好莱坞的几个人物,他们似乎没有意识到,为了在好莱坞保持领先地位,他们相互之间不经意的行为究竟有多么残忍;它的姊妹篇《留在河里的》(1993)探讨了当代生活中的噪音是如何将人们分开的。

大卫·马梅特(1947—)在芝加哥开始戏剧生涯,其作品旨在揭露美国社会的物质欲求对人性的摧残和扭曲。他的大部分人物都企图通过操纵他人来达到攫取权力和金钱的目的。重复的台词(常常是淫秽的)表明人物内心已经被固定的态度和虚幻的价值观所占据。在马梅特的剧本中,有名的作品还有《美国野牛》(1977)、《拜金一族》(1983)、《快耕》(1988)。和谢泼德一样,马梅特后来也转向了电影。

特伦斯·麦克纳利(1939—)的第一部作品上演于1964年,此后就一直为舞台写作。虽然他的早期作品《下一个》(1969)和《里兹》(1975)都得到评论界称赞,但直到1980年代后期写出《月光曲中的弗兰基和约翰尼》(1987)和《里斯本的茶花女》(1989)后才算获得真正的成功。他的作品主要描写人与人之间的沟壑以及填平沟壑的重要性。值得一提的男性剧作家还有约翰·瓜尔、A. R. 格尼、理查德·纳尔逊、乔恩·罗宾·拜茨、唐纳尔德·马古利斯、罗伯特·申坎、霍顿·富特、约翰·帕特里克·尚利。

1968年以后,女性剧作家越来越

受到人们的欢迎。最著名的有诺曼·福尔内斯和瓦瑟斯泰恩。玛莎·诺尔曼(1947—)主要关注现实中的两难境地,她的第一部得到好评的作品《完成》(1977)通过一个女人在入狱前和出狱后所表现的双重人格,展示了她是如何重新安排生活的。诺尔曼最成功的作品是获得1983年普利策奖的《晚安,妈妈》,写一个女人如何处心积虑地准备自杀并最终实施了自杀。她的作品还包括《自助洗衣店》(1978)和《黑暗里的旅行者》(1984)。她还为音乐剧写了《秘密花园》(1991)和《红舞鞋》(1993)。玛利亚·伊莱娜·福尔内斯(1930—)是一个多才多艺且创作量颇丰的古巴裔作家,其最著名的作品是1960年代与阿尔·卡迈恩斯合作的小型音乐剧。在一度停止创作后,又回到剧坛,创作了《费福和她的朋友们》(1977),剧中描写八个女性来到周末休养所聚会,回顾自己的生活,并努力理解处于父权社会



图 23.18 1987 年上演的兰福德·威尔逊的《烧这个》。马绍尔·梅森导演。图中前系琼·艾伦。玛莎·斯沃普摄影。

中的自我;《生活的控制》(1985)以拉丁美洲为背景,表现了女性的服从与政治服从的双线主题。贝丝·亨利(1952—)描写了西南地区小镇上复杂而又奇特的人际关系,她的作品包括《火花小姐大赛》(1984)、《幸运地点》(1986)、《富有》(1990),最著名的作品是《内心的犯罪》(1977创作,1980年获普利策奖),剧中的三姊妹面临企图谋杀她们的祖父的指控,最后才发现这只不过是她们自己欺骗了自己。温迪·沃瑟斯坦(1950—)第一部有影响的作品是《非凡的女性及其他》(1977),这是一部反映大学里的年轻女性的奋斗的剧本总集;但她的代表作主要是《海地纪事》(1988创作,1988年获普利策奖),该剧情节长达二十年,追溯了主人公从女性意识觉醒到最终产生背叛意识的全过程。其他的女性作家还有葆拉·福格尔和娜奥米·华莱士。

这时期还出现了一些女性主义剧场。其中最重要的有纽约的妇女实验剧场、WOW 咖啡厅、织女剧场、美国地

方戏剧妇女项目和破裤子,马萨诸塞州剑桥的“双边”剧场,罗德岛女性主义剧场、明尼苏达州的山脚剧场,圣弗朗西斯科的莉莉丝剧场、奥马哈神奇剧场。在1980年代,共举行了十多次国际妇女戏剧节。

另一个积极现象是强有力的非裔美国人戏剧再度出现。它肇始于1963年的自由南方剧院,1965年,勒罗伊·琼斯等在纽约创办了黑人艺术作品戏剧学校,使非裔美国人戏剧又得到了一次推动,但这个机构不久就解散了。在全国各地又出现了其他的组织,到1960年代末,非裔美国人戏剧机构达到四十多个。勒罗伊·琼斯于1966年创办了心灵剧场,他更名换姓,先是改名为伊马姆·巴拉卡,后又改名为艾米利·巴拉卡,并回到了位于纽瓦克的家,他在家里创作了谴责白人的戏剧,鼓吹一种只属于黑人的社会。新拉法耶剧场由罗伯特·麦克白创建于1967年,是哈勒姆的文化中心。它也通过信息服务、通过《黑人戏剧杂志》,担当全县各种非裔美国人组织的情报中心的功能。遗憾的是,剧团内部的意见分歧终于导致剧团在1973年解散。黑人总体剧团(NEC)由道格拉斯·特纳·沃德于1968年在纽约创办,由他担任导演,这个剧团上演了一系列对非裔美国人来说意味深长却不一定由他们创作的作品。NEC是上述三个剧团中存在时间最长者,但到1990年代中期也只是偶尔有活动。此外,在全国各地也普遍出现了各种非裔剧团。1988年,旨在表彰非裔美国人艺术成就的全国黑人艺术节举办;1989年,又举办了全国黑人戏剧节,参加的剧团代表了全国各地近二百个非裔美国人戏剧组织(既有

527



图 23.19 大卫·拉贝的《长条旗》。麦克·尼科尔斯导演。玛莎·斯沃普摄影。



图 23.20 1972 年黑人组合剧团上演的约瑟夫·沃克的《尼日尔河》。伯特·安德鲁斯摄影。

职业剧团,也有业余剧团)。这些组织至今仍然每两年聚会一次,观摩演出,讨论共同关心的问题。

非裔美国人戏剧的高涨也给演员和导演带来了越来越多的机遇,此外,非裔美国人剧作家的数量也开始显著增加。在早期作家中,最著名的是汉丝贝丽、巴拉卡和布尔斯。

洛林·汉丝贝丽(1930—1965)以《阳光下的葡萄干》(1959)而闻名,作品对芝加哥的一个黑人家庭的艰难时日作了富于同情的描写,他们的美梦虽然破碎,但心灵却经受了考验。此后直到逝世前,她只完成了一部作品——《西德尼·布鲁斯坦家窗口的标记》(1964),剧中的主人公是一个单纯的理想主义者,她忙于社会事务,却忽略了自己家庭的问题。汉斯伯里的一些未完成作品后来由其丈夫罗伯特·涅米洛夫加以整理后搬上了舞台。艾米利·巴拉卡(勒鲁瓦·琼斯、伊马姆·巴拉卡)(1934—)在早期作品如《抽水马桶》(1964)和《荷兰人》(1964)中将黑人和白人处理成对立和暴力的关系,但

他对被误导的黑人和白人的描写却不失公允。1965年后,他将所有白人都写成了魔鬼的化身。其中最好的一部作品是《贩奴船》(1969),该剧追溯了黑人从非洲来到美洲的经历,证明白人对黑人的虐待从未停止过。巴拉卡后来放弃了他的黑人种族主义转而追求社会革命,他后期的作品体现了这一立场的转变。例如《出现在林中空地的男孩和人猿泰山》(1983)就描写了现代的黑非洲国家领导人的贪婪和腐败,主张要吸取白人殖民者的教训,消除这些现象。埃德·布林斯(1935—)是新拉法耶剧院的驻院剧作家和助理导演,也是《黑人戏剧杂志》的编辑。布尔斯所有的戏剧,包括《克拉拉的老男人》(1965)、《电子黑鬼》(1968)、《猪圈》(1970)、《杰米小姐的收入》(1975)、《爹爹》(1977)和《男孩认同男人》(1997)都表现了他对黑人的自尊意识的关注和对于那些否定自己的黑人特征的人们的谴责。

影响最大的两名非裔美国剧作家是威尔逊和沃尔夫。奥古斯特·威尔逊(1945—2005)首次获得成功的剧作是《马雷尼的黑臀舞》(1984),描写1920年代生活在芝加哥的黑人音乐家因无法忍受白人的剥削屈辱而奋起反抗和最终的失败。威尔逊称,他是要写一部能够折射非裔美国人在二十世纪的每一个时期的经历和遭遇的戏剧。在这类作品中,获得赞誉最高的是获得1987年度普利策奖的《篱笆》(1985)和获得1990年度普利策奖的《钢琴课》(1988)。《篱笆》的背景是1950年代民权运动兴起之前的匹茨堡,揭示了来自社会歧视和就业壁垒给非裔美国人的家庭带来的心理伤害和经济损失。《钢

琴课》表现了 1930 年代一个家庭的文化传统(以传家宝钢琴为代表)与他们的经济前途(以他们当奴隶起就劳作于斯的土地为代表)之间的冲突。他的作品还有《乔·特纳来了又走了》(1986)和《两列飞驰的火车》(1990)。和若干早期非裔美国人剧作家不同,威尔逊的剧本不涉及谴责白人的主题,而是关注非裔美国人的特性,探讨如何获得精神上的满足和尊严。乔治·C. 沃尔夫(1954—)是以导演和公共剧场助理艺术指导而闻名,他的《彩色博物馆》(1986)也因对非裔美国人的生活和艺术作出了深刻而又不时带有讽刺性的评论而赢得了广泛的赞誉,《杰利最后的即兴演奏》(1991)讲述的是著名的爵士乐手杰利·罗尔·莫顿的故事。但沃尔夫之所以出名,乃是因他的百老汇导演以及曾经担任公众剧院的艺术管理总监(1993—2005)之故。其他的非裔美国人剧作家还有查尔斯·富勒、恩托扎克·尚治、阿德里安·肯尼迪、爱丽丝·奇尔德里斯、莱斯利·李、伊伦娜·艾尔德三世、约瑟夫·瓦尔克、查尔斯·戈登、理查德·韦斯利、罗恩·米尔纳、菲利普·海斯·迪恩和韦奈特·卡罗尔。

自从雪莉·加雷特的《美容院》(1987)巡回演出获得总收入一亿五千万美元的成功后,“城市戏剧”圈内的非裔美国人剧作家也变成了一股重要的力量。尽管“城市戏剧”常被批评为缺乏艺术价值,但它吸引了一大批观众,它的支持者称,这类戏剧代表了主流戏剧之外的另类美学价值。常被列入“城市戏剧”圈的主要作剧作家有:维·希金森(作品有《妈妈,我要唱》[1983])、托马斯·梅洛孔(作品有《一个黑人男

子的日记》[1985])、迈克尔·马修斯(以福音书式的音乐剧《邪路》和《我需要男人》而闻名)。

其他少数族裔的戏剧也逐渐赢得了人们的欢迎。第一个取得全国性认同的亚裔美国人剧作家是黄哲伦(1957—),他的作品融合了东西方戏剧的不同程序。他于 1979 年开始写作,作于 1988 年的《蝴蝶君》描写一个法国外交家竟然不知道一同生活了二十年的京剧名角是一个男子。黄哲伦用这个故事表明,西方总是将东方视为接受男性的西方统治的顺从的女性。这个剧本为他带来了成功。黄的作品还包括 *E. O. B.* (1980)、《面子的价值》(1992)、《金孩子》(1996)以及与作曲家菲利普·格拉斯合作的作品。其他亚裔美国人剧作家还有赵健秀(1940—),作品有《鸡埭中国佬》和《龙年》;菲利普·坎·五反田(1950—),作品有《洗》(1987)和《杨基狗去死吧》(1987)和《是非颠倒的日子》(1993)。上演亚裔美国人戏剧的剧院有 1965 年建于洛杉矶的东-西剧团、1973 年建于西雅图的西北亚裔美国人剧院、1973 年建于旧金山的亚裔美国人剧团、1977 年建于纽约的泛亚保留剧目剧院,等等。

1968 年后,拉美裔美国人戏剧也进一步壮大,1985 年的一项调查证明这类剧团达到了 101 个,其中墨西哥裔 29 个,古巴裔 24 个,波多黎各裔 28 个,其他族裔 20 个。有些只用西班牙语演出,有些只用英语演出,另一些则双语演出。最著名的是纽约的剧团联合组织 INTAR、西班牙语保留剧目剧团、波多黎各旅行剧团、加利福尼亚的农村剧院和双语艺术基地。从 1970 年起开始举办国际性的墨西哥裔和拉丁

语裔戏剧节,开始时每年一度,后来改为两年一度,主办者为成立时间最长的墨西哥裔和拉丁美洲人戏剧界艺术机构 TENAZ。

最著名的拉美裔美国剧作家是与玛利亚·伊莱娜·福尔内斯合作的刘易斯·瓦尔德斯(1940—),他在得到联合农工工会的支持后,开始转向以阿芝台克神话和墨西哥裔美国人的生活为题材进行创作。《祖特装》(1968)表现的是二次大战期间在洛杉矶进行的关于墨西哥裔美国人谋杀案件的臭名昭著的审判,后来该剧改编成了电影。他的民间题材音乐剧《剧场》(1983)是根据传统歌曲改编的一组集萃式演出。瓦尔德斯的剧团每一年都要上演他根据牧羊人探访新生的基督的故事改编的《田园牧歌》。米尔查·桑切斯-斯各特最著名的作品是描写鸡犬不宁的家庭关系的《公鸡》(1987)。他的其他作品还有《狗女士》、《拉汀娜》和《多拉多》。切丽·莫拉加的作品《不信鬼》、《祭品》等提供了拉丁裔女同性恋的视角。其他的西班牙裔美国人剧作家还有埃斯特拉·波提奥·塔兰布雷、奥马尔·托雷斯、米格尔·皮内罗、何塞·里韦拉和爱德华多·马沙多。

529 印地安人剧团为数不多。第一个全美性质的印地安人保留剧目剧团印地安人剧团联盟 1972 年由哈奈·盖奥伽玛(1945—)创建。在辣妈妈的支持下,它上演了根据神话改编和表现当代生活的剧目,目的是建立印地安人传统文化的自豪感。乔加马本人的创作包括《生为印第安人》(1972)和《49》(1982)。1975年由三个印地安人姐妹成立的蜘蛛女剧团得名于霍皮人部落创世神话中女神的名字。她们的作品

如《吕西斯忒拉塔·努姆巴》和《太阳、月亮和皮毛》都是多媒体和叙述交叉的剧目。

同性恋戏剧也引起了相当的反响。其最著名的骨干成员之一查尔斯·路德拉姆(1943—1987)1967年后成为荒诞剧团团长,写了一些剧本,其中包括《蓝胡子》(1970)、《茶花女》(1973)和《伊尔玛·薇普的传说》(1984),对同性恋和艺术中的怪诞现象进行了戏仿。路德兰同时也参加戏剧演出,饰演多种角色,大多数是女性角色。他死后,剧团由伊夫莱特·昆顿接手。哈维·菲尔斯坦(1954—)的作品得到了主流社会的认可,1981年,他的《火炬歌三部曲》在百老汇上演,1983年,他的音乐剧《一笼傻鸟》的剧本也正式出版。艾滋病的危机也促成了许多剧本的出现,最早的一批作品包括拉里·克雷默的《平常心》(1985)和威廉·霍夫曼的《如此这般》(1985)。稍后的艾滋病题材戏剧包括切丽尔·韦斯特的《在它撞到家里之前》,葆拉·福格尔的《巴尔蒂摩华尔兹》、鲍尔·鲁德尼克的《杰弗里》和《赤裸的真理》。

女同性恋戏剧未能进入主流,但数量很多。最有名的是简·钱伯斯的《青鱼洞旁最后的夏天》(1980)和霍莉·休斯的《好色的井》(1985)。散布在全国的某些剧团也专门上演男女同性恋戏剧。

1968年后出现的许多戏剧现象都与被称作“后现代主义”的一系列理论和实践有着密切的关联,虽然“后现代主义”这个称呼并不准确,但它表明了与现代主义的决裂。在现代主义时期,各种风格虽然都很繁荣,但同属一种风格的艺术所采用的还是与该种风格

相一致的成规化手法,以此表现出流派的统一性。即使出现了特异元素,最终也会融入统一的整体而达到和谐。后现代主义则不然,他们并不在意缺乏一致性和统一性,他们允许歧异现象的存在而不希图掩饰它们。现代主义认为截然不同的事物之间的区分被他们全数推翻,两性之间、艺术门类之间、不同文化之间、各种戏剧形式和表演风格之间的种种疆界都取消了。

后现代艺术常常是反身称的,提醒人们关注它是被制造出来的这个事实以及它被制造的方式。它可以公然包含对其他作品的引用。它认为大众文化和高文化在价值上是同等的,并将两者加以混淆。后结构主义(或曰解构主义)的出现推动了后现代主义运动。后结构主义认为,只有语言才使得意识和思想成为可能,没有语言则任何问题都将无法思考。不仅如此,意义是不能完全呈现的,因为在交际过程中,它总是被此前已经消失的东西所淡化,并为即将出现的东西所推延。陈述和分类总是受到它们所抑制和忽略的东西所困扰;因而意义的增补总是被推延,如果我们对增补进行考察,就会导致原来的陈述和分类的疆域是否适当这样一个问题的出现,并要求进行修正,而这种修正又必定会要求另一个修正,从而导致一种没有穷尽的推延和差异链条。这个分析的过程就是所谓的解构。它表明,意义是开放的,因为总有新的可能的意义不断被发现,这些意义常常可能不被剧作家意识到。这就导致了“作品”(作者写下的有形文献)与“文本”(只有当具体的读者质疑稿本时才能发现)之间的差异,并且产生了作者并不比文本中的任何其他他人拥有更多的权

利的观念,因为任何人(包括作者)都不能指定作品应该怎样去解读。实际上,受众就变成了他们所接受的作品的一部分作者。这一思想和意义阐释无止境的原则,为导演在任何必要的时候对作品进行与剧作者的指示大相径庭的艺术处理提供了合理性。它主张,作品(尤其是古典作品)有时候在公认的阐释中变得神圣不可冒犯,我们只有对它们进行完全不同的(甚至是“亵渎的”)阐释,才能令人耳目一新。1970年代和1980年代的许多高度创新的戏剧演出都混合了后现代主义和后结构主义的元素。

这种混合在“机遇剧”中已经初现端倪,这种戏剧本身就与未来主义、达达主义和超现实主义观念和成规有着密切的联系,它的一个关键人物是画家兼艺术史家艾伦·卡普娄(1927—2006),他于1950年代开始对“环境”(即将艺术的概念扩展到艺术在其中得以展现或得以发生的整个背景的范围)感兴趣,认为所有参加展览的人都是整个艺术经验的一部分,所以他开始让观众做一些事情。1959年,他出版了关于一个艺术事件的提纲,他将这个事件称作“偶发事件”,因为他认为这个词是中性的。那年稍晚他又举行了这样一个事件的公开演出——《六个部分中的十八个偶发事件》。为举行这场演出,画廊被分成了三个间隔;不同的事件在不同区域同时进行,在音乐和音响效果的烘托下,图像被喷向画面的不同部位。所有的参观者都成了事件的组成部分,因为他们是按照入场时交给他们的指令行动的。

除了卡普娄之外,仍有许多人对机遇剧十分感兴趣,以至于这个词后来变

成了指称即兴和随机表演占据主要地位的任何演出的通用名词。虽然机遇剧不是严格的戏剧名词,但它的特性还是通过多种渠道进入剧场。首先,作为一种受到攻击的“制度化”艺术,一直有许多人企图将它从剧场、博物馆、音乐厅等处赶出来,迁入随处可见且可随意进出的公园、运动场、夜总会等等场所。第二,重点从被动的观看转向主动地参与——从结果转向过程。有时,观众与演员竟是同一组人。第三,重点从艺术家的意图转向参与者的自觉意识。每一个参与者-观众于是都变成了作品的创造者的一部分,因此可以得到他或她从经验中得到的任何意义。第四,同时性和多重聚焦必将取代固定顺序和因果链条;通常没有人主张每个人都能在同一时间或以同样顺序听到和看到同样事件。第五,机遇剧是多媒体事件,它打破了各门艺术之间的界限并且将它们混为一体。

许多这类的思想都被引入“环境戏剧”当中,对这个名词加以推广的是《戏剧评论》杂志编辑理查德·谢克纳(1934—)。1968年,谢克纳发表了阐明环境戏剧的六项“公理”。

1. 事件都处于以“纯粹/艺术”和“非纯粹/生活”为两极的光谱中间的某一点上,其中的一端为传统艺术,中间是环境艺术和机境剧,另一端是公众事件和游行示威。这样,他就将环境戏剧置于传统戏剧和机境剧两者之间。

2. 在环境戏剧中,“所有的空间都是用来表演的;所有的空间也都是提供给观众的”。观众既是“场景制造者”也是“场景观看者”,因为正如日常生活中的街景一样,观看者也属于整个画面的

一部分,即使他们认为自己只不过是观看者,也仍旧是这样。

3. “事件即可以发生在完全变形了的空間,也可以发生在一个‘创建’的空间。”换言之,空间可以转换成一个“环境”,也可以按照它原来的用途被接受,而让演出去适应它。

4. “焦点是不定的、可变的。”

5. “所有的演出元素都用自己的语言”,而不仅仅是作为文字语言的补充。

6. “文本不是演出的开始,也不是演出的目的。甚至可以完全没有文本。”

所以,演出的场所是被当作整体的不可或缺的一部分,由演员和观众所包围,以便作为整体的他们进行互动。这种尝试要求放弃传统的戏剧建筑,而选用已经适用于环境戏剧的环境,或较为容易加以改造的环境。此外,焦点总是多重的、不固定的。谢克纳认为波兰实验剧院、生活剧团和开放剧院等等都属于环境剧场。

1968年,谢克纳成立了自己的剧团——“表演剧团”,它的剧场系由一座车库改建而来,有塔和平台分布各处,这些都可以让演员获观众加以利用。剧团的第一场演出《狄奥尼索斯在1969》将欧里庇得斯的《酒神的伴侣》改编成了一系列仪式,内容大部分与性、自由、压抑有关。演出从头至尾都是呼吁获得更大的自由,同时又提醒人们不要将限制盲目抛弃。后来,小组又上演了集体创作的《公社》(1979),表现的是美国人关于实现公社的理想和理想的失败;桑姆·谢泼德的《罪恶的牙齿》(1973)表现了大众音乐世界以流氓的

531



图 23.21 表演剧团 1970 年上演的《公社》。伊丽莎白·勒孔特摄影。

手段所进行的反叛；1975 年，又上演了布莱希特的《大胆妈妈》。1980 年，谢克纳离开了剧团。

随后，演出空间为伍斯特集团接管，它自 1975 年起就是谢克纳的剧团中的一个演出团体。小组的艺术指导是伊丽莎白·勒孔特(1944—)，他们上演自己创作的作品，其中一部分是根据其主要成员斯波尔丁·格雷(1941—)的自传性回忆录改编的。通过参加国外戏剧节的演出，小组赢得了批评界的称赞和国际上的承认。在应用结构主义技巧方面，小组比任何美国剧团都更加彻底，尤其是《一号和九号道路》(1981)和《L. S. D.》(1983)这两部作品。前者当中采用了《我们的小镇》中的部分情节，但它和黑人轻歌舞剧套路和色情电影并列，使得怀尔德笔下田园诗般的美国风情被边缘化或被忽略了；种族群体、性、高速公路穿越其上的工业废墟，都在作品的标题当中得到了体现。与此相似，《L. S. D.》用反身称的手法从米勒的《熔炉》中借用了部分内容，当人们看到人在引诱下产生的幻觉和违背了理所当然的行为



图 23.22 伍斯特剧团上演的《L. S. D.》南希·肯贝尔摄影。

时,就会发现殖民地时代的巫术和现代的政治迫害之间存在着一致。由于米勒强烈反对使用他剧中的片断,所以这个戏从来没有按原先的计划上演过。

伍斯特小组与米勒的冲突以及发生在美国保留剧目剧院的另一个事件——当乔安妮·阿卡莱蒂斯在一处被废弃的地铁车站上演贝克特的《终局》时,萨缪尔·贝克特竟威胁要采取法律措施——激起了关于作者对自己所创作的作品所拥有的上演权与导演对作品的阐释权(虽然他们是为了使演出效果更佳)之间的长时间的激烈论争。这次论争提出了许多后现代主义和后结构主义的中心问题(其中许多至今仍未解决)。

由安德烈·塞尔班(1943—)所导演的所有作品也引起了同样性质的论争。塞班原是罗马尼亚导演,1969年来到美国,他导演的剧本都是已故剧作家的作品。如在1977年上演于林肯中心的《樱桃园》、1983年上演于纽约市立歌剧院的亨德尔的《阿尔西娜》、1983年在拉妈妈剧院上演的《万尼亚舅舅》、1984年在美国保留剧目剧院上演的《鹿王》、1985年在百老汇上演的《费加罗》等中,塞班打破传统视觉形象,引起了当代社会观众的强烈共鸣,与此同时,还对戏剧情境、人物、思想等进行评论,力求突破有关这些戏剧的固有观念,从而使演出令人耳目一新。也许是由于观众对这种手法逐渐熟悉,近些年来对塞班的演出的愤怒情绪和由此引起的争论越来越少。

彼得·塞拉斯(1957—)在演出中也采取同样的手法。他在美国保留剧目剧院上演的亨德尔的《奥兰朵》将亨

德尔歌剧的冒险家改成了宇航员;在芝加哥抒情歌剧院上演的《天皇》将背景设在了当代日本公司的会议室;在莎士比亚的《佩里克勒斯》中,他让一个黑人饶舌歌手充当叙述者;在索福克勒斯的《埃阿斯》中用一个聋哑演员充当主角。1980年代后期,他将主要精力转向歌剧,尤其是莫扎特的歌剧。1993年,他为洛杉矶戏剧节排演的埃斯库罗斯的《波斯人》用一个跳舞的送信人来讲述近期发生在海湾地区的战斗,中间还出现了苏丹音乐和说一口谁也听不懂的符号语言的鬼神。这个戏后来到了巴黎和柏林演出。

李·布鲁尔(1937—)在旧金山的演员工场工作,他曾在格罗托夫斯基的剧团和柏林剧团学习,在法国联合导演过贝克特的《戏剧》,最后,与几个同好组建了马布煤矿剧团,在1970—1976年间由他担任剧团的艺术指导。1976年,剧团改建成戏剧集体——九个人都在剧团内外工作。到1990年,马布已经导演了大约三十八部作品,演出地点遍及美国、欧洲、亚洲、澳大利亚。尽管他们也演别人的(特别是贝克特的)作品,但它上演最多的还是剧团自己的作品。由布鲁尔创作的剧本通常都具有独特的自传色彩,侧重于使用双关语和视觉上的双关图像、深奥的引语以及电子技术手段。他的《死在威尼斯序曲》(1979)(他声称他写这部作品是为了帮助他理解自己对于青春的执著)加进了一个象征着另一个自我的木偶,还使用了录制的声音来代表母亲、女友、父亲、代理商等人;使用了托马斯·曼小说中的引语和德拉库拉电影中的图像。这些看上去互不相干的元素最终通过恋母情结的刺激、青春、逐渐成熟和死亡

之间的联系而结为一体。他的《福音书在科罗诺斯》(1984)将索福克勒斯的《俄狄浦斯在科罗诺斯》(布鲁尔认为该剧反映了希腊人心醉神迷的动力)与当代美国黑人教會的福音书朗读粘贴在一起。1990年,他上演了《李尔王》,他将莎士比亚的戏剧转换到1950年代的佐治亚州,并将角色性别作了转换。布鲁尔有时也在别的剧团从事导演。他最著名的作品是1980年在美国保留剧目剧院上演的魏德金的《璐璐》(他将背景改在了当代的美国,演出始终有朋克-摇滚乐队伴奏)。马布煤矿的另一名重要成员乔安妮·阿卡莱蒂斯也以实验作品而闻名的导演,他最有名的两部作品是1984年为美国保留剧目剧院导演的《终局》和1989年为古思里剧院导演的热内的《百叶窗》。虽然马布煤矿剧团还在继续演出,但到1990年初期,它最有名的一些成员都离开了,所以不能再像过去那样引起人们的兴趣了。

后现代主义和后结构主义的诸多特点都在罗伯特·威尔森(1942—)的作品中得到了体现,这些作品包括《聋人》(1971)、《约瑟夫·斯大林的生平与时代》(1972)、《至维多利亚女王的一封信》(1974)、《死亡、毁灭于底特律》(1979)和《内战》(1983—1984)。在这些作品中,威尔逊广泛借鉴了多种媒介、文化和历史时期的表现手法,又将之间看似无关联的图像并置于同一场面(这种手法似乎有超现实主义的余韵)。慢节奏的动作(穿过舞台甚至需要一个小时)常常具有催眠的效果。这些作品大都很长——从四到十二个小时不等,有一部甚至需要七天七夜才能演完。他的作品常常以一些具有震撼性的画面或感觉开始,然后他又通过联

想的链条让这种感觉逐渐增强。《内战》是为1984年在洛杉矶举行的奥林匹克艺术节创作的,但由于经费不足,从未完整演出过,只是分成若干片断在西德、荷兰、法国、意大利和美国等地分别上演过。剧中人物包括一些毫不相干的角色如李尔、伏尔泰、弗里德里克大帝、卡尔·马克思、亚伯拉罕·林肯和印地安人部落,似乎是要反映离间人类关系的一切类型的冲突。它使用了十二种语言,就是为了表明它的观众来自多种文化。威尔逊认为,在他的剧作中不存在需要理解的东西,有的只是需要经历的事情。观众完全依靠唤起的、不确定的、不连贯的、时间顺序被扭曲的图像和声音来形成自己对作品的理解。

在继续创作自己的作品的同时,威尔逊也开始上演其他人的作品,或在欧洲和美国同他人进行合作。当他1986年在美国保留剧目剧院上演欧里庇得斯的《阿尔刻提斯》时,他加进了海涅·穆勒的《一幅图画描写》(作为序幕)、采用劳里·安德森的音乐进行伴奏的日本狂言戏剧(其中对《阿尔刻提斯》的许多主题作了戏仿)以及若干激光投影。尽管这些都属于不同元素的明显拼凑,但它们却服从死亡与再生这一统一的主题。威尔逊上演的其他古典作品还包括瓦格纳的《帕西法尔》、易卜生的《当我们死人醒来时》、盖特鲁德·斯泰因的《浮士德博士把灯点亮》、毕希纳的《丹东之死》以及德彪西的《佩利亚斯与梅丽桑德》。他的集体创作的作品包括与菲利浦·格拉斯合作的《沙滩上的爱因斯坦》(1976)、与汤姆·威茨和威廉·S.巴勒斯根据韦伯的歌剧《黑射手》(1989)改编的作品。威尔逊总是在

533



图 23.23 罗伯特·威尔逊的《内战》。剑桥美国保留剧目剧院上演的一个片断。
理查德·弗雷德曼摄影。

一个时间从事好几项计划,而许多计划都要拖上好几年才能完成。因为威尔逊导演的剧目总是耗资巨大,所以他更多的时间是在能得到资助的欧洲上演自己的作品,那里的人们认为他属于当代最重要的艺术家。也许还没有别的艺术家能像他那样充分地展示后现代的景观。

国内外许多后现代和先锋作品都上演于布鲁克林音乐学院(BAM),它自1982年起每年都举办“下一波戏剧节”。它为观众提供了接触当代艺术家和当代剧团的机会,如果不是有这样一个戏剧节,这些剧团和剧目很可能就不会在纽约出现,其中包括法国太阳剧团、皮娜·鲍什的舞蹈剧团、罗伯特·威尔逊、彼得·布鲁克、李·布鲁尔、彼得·塞拉斯以及许多不知名的处在“被剪掉的那一角”的艺术家的作品。

在1980年代,表演艺术开始和伍斯特剧团、马布煤矿及威尔逊等剧团表演的那一类戏剧相交叉。在1970年代,作为境遇剧的替代者的表演艺术通常

都很简单、只进行模仿性排练,并且只上演一次。由于大多数热衷于表演艺术的人都认为作品应该避免模仿而应该突出个性化的、近乎即兴表演的成分,所以他们都是剧场的坚决反对者。但在1980年代,表演艺术却开始同剧场交叉,创造了所谓“互动艺术”或“新戏剧”,这种名称可以将各式各样的表演者和演出模式都包含在内。这项运动当中最知名的一些人物都是单独表演者。斯波尔丁·格雷在离开伍斯特小组后,1979年以后又上演了大约十五个自传性独白剧,最为成功的有《游向柬埔寨》《箱子里的巨兽》《格雷的解剖》《溜滑的斜坡》。埃里克·博戈西安(1953—)在他表演的独白剧《醉在美利坚》(1986),《性、药和滚石乐》(1987)中创造了一个沉湎于渎神和暴力行为的多重性格的男性形象。热衷于这一新兴戏剧的还有梅雷迪恩·蒙克、劳里·安德森、约翰·凯利、平冲。1990年,新近艺术家提姆·米勒、约翰·弗莱克、霍莉·休斯和凯伦·芬利因在创作

534

中公开表现性欲、性行为和暴力,原打算颁发给他们的国家艺术委员会资助被取消,由此而引发了一场长时间的非常公开的关于资助标准和审查程序的争论。

这一新型戏剧也提高了大众文化的地位,使它常常与“高艺术”平起平坐。一个由比尔·欧文、大卫·夏纳、麦克尔·莫申、飞翔的卡拉马佐夫兄弟、阿夫纳·艾森伯格(“古怪的”)等人组成的小组开始被人称为“新的轻歌舞剧演员”,因为他们将小丑表演、杂耍、杂技、舞蹈、魔术都添加到了他们的表演中。他们中有些人也参加新剧目和保留剧目的演出。

1990 年之前的加拿大戏剧

1960 年代,正当民族特性问题成为人们所关注的焦点时,法语区魁北克省发生了激进的分离主义运动,这使人们认识到加拿大的民族特性具有双重性。1980 年,为魁北克独立而举行的全民公投失败,加拿大也进入了经济衰退时期。这两个事件同时出现,促使戏剧艺术家在加拿大民族特性之外开拓新的表现范围,如民族、性别,以及作为民族特性之基础的种族划分。

在 1970 年代,最著名的乃是集体性的另类戏剧演出,如帕斯·穆雷尔剧团上演的《农场秀》(1972)、烹饪剧院上演的《不是工作,她要干的太多了》(1975)、纽芬兰的哑剧团上演的《他们用棍棒打海豹,不是吗?》(1978)。这些演出中也包含有高度仪式性的、梦境般的意象派作品如埃斯卡贝尔剧院演出的《大主教的紫色房间》(1978)。

埃斯卡贝尔剧院所倡导的实验艺术进入 1980 年代之后仍在进行,这类

剧团包括“碳 14”、“公共汽车”、“第一”和“基准剧院”(罗伯特·勒佩吉就是在这里开始从事戏剧的)。这些剧团形成了一种高度视觉化的风格,他们的所谓“图像戏剧”的名声传到了国外。其他创新性的剧团有 1978 年成立的“必要的天使”剧团,他们上演的《塔马拉》(1980,作者约翰·克里赞科)成了一种国际现象。这个演出要求每一个观众都必须从九个角色中选择一个加以模仿,而故事随之也在不同的地点展开。

埃德蒙顿边缘戏剧节也在 1980 年代开始,这是加拿大戏剧转折的另一个标志。埃德蒙顿戏剧节仿照的是 1947 年爱丁堡边缘戏剧节,但现在它自己也有了很多人模仿者,成为世界上汇聚边缘戏剧的最大平台。加拿大边缘戏剧的演出规模和目标的多多样性与纽约的外外百老汇戏剧十分相似;和外外百老汇一样,喜剧和戏仿式演出也最受欢迎,但他们也上演关注社会和政治问题的激进戏剧。不久,边缘戏剧节就成了关心土著民族、同性恋、女性主义、少数民族和劳工运动等主题的戏剧演出聚集的场所。1984 年后,政府削减了艺术资助的数额,边缘戏剧虽然观众人数少,但对象性强,因而仍然得到了发展。

1970 年代,另类戏剧和专门上演加拿大新剧本的小剧场大量涌现,这股势头在 1980 年代的边缘戏剧中进一步扩大,使得人们更有决心在国内外推广这些作品。1971 年,剧作家协会成立,它的目的是让所有接受政府资助的剧团同意在每一季的演出中至少要有百分之五十的剧目是加拿大作品。没有一家地方性剧团同意这样做,但许多小剧场却做到了这一点。今天,这个组织已经改名为加拿大剧作家联盟,它编制

的目录和网站中提供的加拿大剧作家的作品已经达到了两千多部。1965年成立的魁北克剧作家协会也以同样方式提供了加拿大法语剧作家创作的三千多部作品。

在这两个组织所代表的数百名剧作家当中,许多人都在国内外赢得了赞誉。其中有:米歇尔·特伦布莱(1942—),他最早的成功之作《妯娌》(1968)是以“街头法语”反映蒙特利尔工人阶级邻里关系的作品。他的成功作品可以拉一个长长的单子:《就像温暖的死亡》(1970)、《喂,那位,喂》(1975)、《五次艾伯丁》(1984)、《为了感受再次看见她的快乐》(1998)。大卫·弗伦奇(1939—)通过《离家》(1972)和《那个夏天》(2000)等一系列作品以浪漫的笔触描绘了纽芬兰的生活。但他最著名的作品是《吉特尔》(1980),在剧中,一出加拿大戏剧的排练场变成了批判美国文化对加拿大的消极影响的论坛。但加拿大最成功的剧作家还应推从1970年代开始戏剧创作的乔治·F.沃克(1947—)。沃克的剧作深受电子媒介的非线性节奏的影响。除了第一部获得商业性成功的作品《闲聊》(1977)外他的作品还包括《爱情里的犯罪》(1984)、《逃离快乐》(1992)和《天堂》(2000)。朱迪思·汤普森以其结构复杂且高度情绪化的剧作《行走在缝隙的人》(1981)和《雪橇》(1995)而闻名。

1990年之前的澳大利亚和新西兰戏剧

1968年后的几年间,澳大利亚的六个国立剧院变成了上演标准保留剧目的主流剧团,这些剧院不是上演澳大利亚新剧作的主要场所,它们上演的是由澳大利亚作家翻译的外国戏剧而不

依靠现有的英语译作。1973年,澳大利亚在吸引全世界的注意力方面也迈出了重要的一步,具有风帆式外形的标志性的悉尼歌剧院的落成,表明澳大利亚在艺术领域也不落人后。从那时起,一些大型的艺术性建筑在阿德莱德(1973)、墨尔本(1984)和布里斯班(1985)陆续建成。1973年,J. C. 威廉逊有限公司重建了女王陛下剧院,但到1976年,一个多世纪以来一直占据重要地位的古老的公司却破产了。哈利·M.米勒(1934—)取而代之成为国内最重要的演出商;此前他已经将《被箍住的男孩》(1968)、《毛发!》(1969)和《耶稣·基督·超星》(1972)带给澳大利亚观众,但他的帝国也是短命的,1978年,他的公司因被指控财务欺诈而破产。英国演出商喀麦隆·麦金托什不久又带来了他制作的《猫》(1981)、《悲惨世界》(1985)和《西贡小姐》(1995),填补了演出市场的空白。但悉尼没有适合于这些演出的剧场,这便促使发展商大卫·马里纳买下了好几家旧剧场和电影院,进行豪华式装修。全国的旧剧场都被推倒或重新装修,新剧场到处出现,这些新剧场不仅可以供国立剧团使用,也可以为日渐增加的另类剧团提供现代化的演出空间;在澳大利亚议会的新的财政政策下,另类戏剧又有了很大的发展。

墨尔本的辣妈妈剧场在1970年代和1980年代每年都上演近四十部戏剧,但始终没有固定剧团。1970年,剧场决定自己组建剧团。辣妈妈剧场的成员剧团迁入旧婴儿车工厂演出并更名为澳大利亚演出集团(APG)。APG以激进的政治内容和集体创作闻名,它们上演的剧目有《贝蒂能跳》(1972)和

《山顶家庭秀》(1975)等,又以后者最成功。但现在留在人们记忆中的却是它所拥有的优秀的澳大利亚剧作家。它的驻院剧作家杰克·希伯德(1941—)最著名的作品是观众参与演出的《迪布拉》(1969),该剧的观众像参加婚礼的客人一样受到接待。他的作品还有《液态琥珀》(1982,该剧使他被公认为澳大利亚最具才华的剧作家)、《佩格苏》(1974,表现全社会对男权主义的批判)和多部独角戏,但他最成功的作品当是《想象的延伸》(1972)。其他剧作家当中最成功的还有:约翰·罗默里尔(1945—),作品有反映与日本的贸易往来的高度政治化的《漂浮的世界》;大卫·威廉姆森(1942—),由于一部描写滥用职权的警察的剧本《搬运工》(1971)的成功,他成了澳大利亚最受欢迎并且最具国际知名度的剧作家,该剧于1973年又曾成功地上演于伦敦。他的七部剧本都曾广泛上演于澳大利亚各地,其中包括《俱乐部》(1977,描写当古老的忠诚被商业化规则所取代时,一个运动队的内部出现了紧张关系。该剧于1978年又在百老汇上演)和《金钱与朋友》(1992,该剧曾成功上演于洛杉矶)。虽然取得了上述成功,但APG还是不得不在1980年关闭,但在此之前,它的两名成员就在1976年创办了具有同等影响力的玩具箱戏剧中心。

澳大利亚最成功的导演之一雷克斯·克朗封(1941—1991)于1969年在悉尼创办了表演辛迪加。这个辛迪加对澳大利亚戏剧的贡献是引进了亚洲的表演技术,另外,在克朗封于1972年接受格罗托夫斯基的训练后,又向澳大利亚艺术家传播了“质朴戏剧”的思想。正当表演辛迪加开始启动时,迈克·博

迪(1934—)和鲍勃·埃利斯(1942—)创作的政治时事讽刺剧《国王奥马雷的传说》(1970)成了国内最成功的另类戏剧作品。该剧的导演约翰·贝尔(1940—)在成功的鼓励下成立了尼姆罗德大街剧院(1970),它迅速成为澳大利亚最具创新性、最有影响的另类剧场。在它的鼓励下,又出现了若干个类似的剧场,其中包括黑人剧院集团(由贝蒂·费舍尔创建)、格里芬剧院剧团、悉尼剧院剧团和B剧团。尼姆罗德的著名剧目有《冰上的哈姆莱特》(1972),但它也上演了澳大利亚一流剧作家的许多作品。彼得·肯纳(1930—1987)的第一部成功的剧目是1959年信托剧场上演的《圣特利莎日的屠杀》,他的《严厉的上帝》(1973)在尼姆罗德大街剧院上演,成为该剧院最成功的剧目之一。阿列克斯·布佐(1944—)的剧本《标准与艾哈迈德》(1968)反映的是围绕检查制度而展开的斗争的中的核心问题,此外他的《植根的》(1969)也在美国得到上演,他的《汤姆》(1972)则上演于尼姆罗德。但是大多数尼姆罗德作家如多产的阿尔玛·德·格伦(1941—)以及同样多产的刘易斯·诺拉(1950—)都是在事业的早期阶段为它写作。由于尼姆罗德的演出过于成功,很难继续坚持其另类戏剧的特点,因而逐渐失去了重心,最后导致在1987年倒闭。但是贝尔又在1990年创办了贝尔莎士比亚剧团。

在整个1980年代,澳大利亚的边缘戏剧也和其他许多国家的边缘戏剧一样,对国内政治逐渐失去了兴趣,而更加关注种族、民族和性别。墨尔本的妇女剧院剧团(1974—1976)已经引起了人们对妇女作家和导演的兴趣。悉

尼的男同性恋剧院剧团以及墨尔本的“好极了”剧团都对同性恋作家给予鼓励。佩斯的《舱面椅子》剧团以及阿德莱德的多皮奥剧团和吉尔古尔剧团都为少数族裔社群演出。创建于1991年的佩斯的黑天鹅剧院在安德鲁·罗斯的指导下成为全国第一家致力于培养土著演员、导演和作家的多种族剧团。但是只有在澳大利亚的四个主要的国际戏剧节——珀斯、悉尼、墨尔本(每年一次)和阿德莱德(两年一次)——上和悉尼的同性恋马尔蒂·格拉斯戏剧节上,才能看到这类戏剧。

到1980年代末,吉姆·沙曼(1945—)和盖尔·爱德华兹(1955—)这类导演不必离开澳大利亚即已名扬国外。剧作家和演员在早些年必须到国外才能寻求发展,现在在国内就能获得成功。土著戏剧的时代也已经到来,在剧作积极分子杰克·戴维斯(1917—2000)的带动下,土著戏剧开始进入盛期。

在新西兰,“台下”剧团在1974年得到了一个新的表演场地,并继续充当本国新剧本的最强有力的演出团体。但是,它却拒绝了上演罗格·霍尔(1939—)的一部名为《滑翔时间》(1976)的剧作的机会。这部为公民服务的喜剧由惠灵顿一个名为“瑟卡”的演员合作组织上演后,成为新西兰有史以来最为成功的剧作。霍尔的第二部作品《中年人的差距》(1978)成为一部在伦敦西区获奖的喜剧,而霍尔也继续处在新西兰最多产、最受重视的剧作家的地位。与此同时,1964年建立的政府基金也促使九个半职业化剧团联合组建了社区戏剧联合会(ACT)。在这九个剧团中,克里斯特彻奇的宫廷剧团是第一个因上演具有冒险性的保留剧目

而赢得名声的剧团。它最成功的剧目有格里格·麦吉的《包皮的挽歌》(1980),该剧用一支橄榄球队的遭遇象征新西兰在后殖民时代为自立于世界而斗争的经历;米凯兰·福斯特的《上帝的女儿》(1991)描写了谋杀同性恋女学生的事件;同为该剧院创建者的麦尔文·汤普森创作了一些“歌曲剧”。这个戏剧联合会的其他重要成员有北帕莫斯顿的中点剧团、达尼丁的幸运剧团、惠灵顿的巴茨剧团和奥克兰剧院剧团。1986年,由于政府资助金额减少,使得ACT成员只剩下五个还能进行活动;到1994年,这个数目又减少到三个。

和其他国家一样,边缘戏剧也逐渐得到发展并取代了独立戏剧。1983年,塔奇鲁阿剧场在惠灵顿成立,专门上演在新西兰有着深远影响的毛利人戏剧。剧本在这个剧团得到上演的毛利族剧作家有哈里·丹塞(1920—1979)、罗里·哈皮皮(1935—)和约翰·布劳顿(1947—)等。奥克兰的太平洋剧院由贾斯汀(1947—)和保罗·西梅—巴顿(1958—)创建,专门上演表现太平洋各岛屿的移民的经历的戏剧。尽管没有专门上演同性恋戏剧的场所,但社会主义的女同性恋剧作家勒妮(1929—)的许多剧本还是得到了上演,女权主义剧作家罗莱·帕里(1953—)的作品也得到了演出机会。文森特·奥沙利文是新西兰最具后现代意味的剧作家,其作品有《手里剑》(1983),该剧不仅融入了表现主义和音乐酒吧、能乐等手法,还加进了新闻电影的镜头。

如果要爬梳整个英语世界戏剧创作思潮演变的脉络,那就是1960年代后期政治上激进的戏剧在1970年代逐

渐幻灭,及至1990年代才找到了一个关注的焦点,即种族、性别和民族特性。在许多中心地带如百老汇和伦敦西区,音乐戏剧和喜剧仍旧占据主导地位,这些地方上演的严肃剧只是偶尔发表对政治问题和社会问题的见解。

537 史料举隅

挑战主流文化是1960年代的一个特征。在这方面,生活剧团起到了引导作用。它对传统戏剧的挑战在《当代乐园》(1968)中达到了顶点,剧团称这部作品是“朝向不断革命的垂直攀登”。该剧演出中最突出的特征——与观众直接对抗——却不被人所理解,因为在实际演出中,观众被处理成了阻碍革命成功的绊脚石。以下是这部作品的印刷版中的一段:

“对抗”的目的是要明确每个阶段所面临的阻力何在,其性质是什么,我们应该采取怎样的行动去清除这些绊脚石。首先遇到的阻力是必须由“美学上的进攻”去战胜的“文化”,最后的阻力是必须靠“动量”去战胜的“静态平衡”。“对抗”是前进中的每一个阶段中确立演员和公众关系的依据。抵制革命性变革就是阻力。能量形式的设计其目标就是要为演员消除障碍提供适当的策略。

《当代乐园,生活剧团的集体创作》

朱迪丝·马利娜和朱丽安·贝克
记述(纽约,1971),11—12

到1970年代中期,许多企图攻击主流意识形态的力量都已被主流意识形态所吸纳。希尔顿·克雷默将这种吸纳解释为对进攻的防范,但也不妨理解为将新旧两股力量都加以吸收而形成的一种发生了变异的主导模式:

攻击观众和媒体的兴趣显然已经消失了……

但这是否表明1960年代的创新就了无痕迹地消失了呢?完全不是,它们还残存着……但已经被……体制同化了,明显地变得更加温和了。

《对‘正常状态’的渴望——当代艺术中的后冲运动》,《纽约时报》
1976年5月23日。sec. 2,1,25

在克莱默的观察中被遗漏的内容在埃莉诺·富克斯对后现代主义文化的观察中得到了补充:

这些特征——传统疆界的消失、戏剧自身的各种技艺、技术和风格的同化——是我们将这些戏剧称作后现代戏剧的最充分的理由……过去二十年中所发生的这类逆向感知和历史文化价值体系的瓦解,助长了“后”意识的形成,这种“后”意识实际上侵入了西方社会中每一项人类事业中。我们是后工业的、后资本主义的、后人本主义的、后启蒙的、甚至是后认识论的。

《角色的死亡》,《戏剧传播》第5期
(1983年3月):2

24. 当代戏剧



东欧集团在 1989 年瓦解,直接导致了苏联的垮台,苏维埃社会主义共和国联盟于 1991 年正式宣告解散。随后出现的整个欧洲范围内的重新结盟导致了政治上的剧烈动荡和经济上的严重危机。1990 年的两德统一或许是所有结果当中最富积极意义的事件,而南斯拉夫战争的爆发以及 1991 年开始的车臣共和国的分裂运动则是最黑暗的后果,两者都将战火延烧到了二十一世纪。所有结果中最重要的事件,是前所未有的欧洲联盟最终形成。

美国则在努力适应冷战结束后的局势以及成为世界上唯一的超级大国的现实。拉丁美洲相对处于十年暴力活动的范围之外,只是在 1989 年发生过美国入侵巴拿马事件,当然,危地马拉内战和墨西哥萨帕塔民族解放军的活动也属于例外。大多数国家都将经济自由化摆在首位,尽管这最终稳定了一些国家的经济,但拉丁美洲经济的不平衡仍然很难改变。

在亚洲,印度在 1990 年代获得了

经济的快速增长,因为它可以利用全面的教育体制有力推动技术的发展。始于 1978 年的中国经济体制改革被完全接受并加快进行,尤其是 1994 年之后。日本经济在 1980 年代和 1990 年代初期出现了停滞,但在世纪末又开始增长。经济的繁荣使得人们可以把更多的精力投向艺术,因而在中国出现了几十年间从未有过的一定程度上的松动。

在南非,民权运动家纳尔逊·曼德拉在 1990 年结束了长达二十七年的牢狱生涯,四年后当选为总统,这标志着长期以来臭名昭著的南非种族隔离政策被彻底抛弃。但在非洲其他地区,有十五个分裂的国家陷入了严重的战争,一些地方还出现了某种程度上的种族灭绝行为,使国际社会的干预努力陷于瘫痪。

最后是中东,美国和伊拉克之间的第一次海湾战争(1990—1991)终于结束,换来了一段时期的相对稳定。1993 年签署的奥斯陆协定,似乎得到了和平解决以色列和巴勒斯坦长久冲突的承

诺;不幸的是,这个承诺的大部分内容仍旧无法兑现。

各处的戏剧都受到了上述事件的影响。在卷入军事冲突和经济危机的国家,戏剧被忽略。在其他国家,戏剧被迫适应新的经济现实,这些现实一般都包括政府大量削减艺术开支。在全球范围内,由上述当下事件所引发的现实关切,驱使剧作家在作品中表达这些内容,而导演则采取激进的方式加以再阐释,使相关问题更加彰显。

1990年出现的电子网页标志着技术革命的全新方向,它对戏剧也有着密切的关系。到世纪末,这项技术正在成为戏剧界经济效益最高的广告、市场和剧目宣传工具。过去戏剧领域的技术革新通常只限于创造复杂的视觉效果,而电子网页的使用所带来的革新已经远远超出了这个范围。现在已经有可能观看伦敦的罗密欧与柏林的朱丽叶共演一台戏。不仅如此,这项技术还导致了新的娱乐形式的产生——就像电影、广播、电视在当年出现的时候那样——它改变了观众对表演的期待,给舞台带来了一个新的竞争对手。人们采取了种种措施以应对这一新的挑战,从2007年起,纽约市的大都会歌剧院就决定在选定的电影院播放他们上演的某些剧目的录像剪辑版。百老汇的一些主要剧院也正在考虑采取类似的措施。

2001年9月11日,恐怖主义者袭击了纽约世界贸易中心和华盛顿特区的五角大楼,此后,恐怖主义者又相继袭击了印度、车臣、俄罗斯、哥伦比亚、西班牙、英国、土耳其等国,这些行径使得西方国家与伊斯兰原教旨主义者之间的关系愈发紧张,加剧了国际关系的

复杂性,触发了许多国家对于安全的进一步关注,但这也引发了关于公民自由等问题的激烈辩论。

美国戏剧

1990年之后,一个最具争议性的问题是艺术资助问题。自1960年代以来,艺术资助在推动全美戏剧发展方面起到了重要的作用。政府对任何一门艺术所给予的资助是否合适,常常遭到质疑,尤其在合宜得体的标准不被采纳或被强制推行时,质疑就更加强烈,全国艺术基金会(NEA)便一直处在争论的中心。尽管对它的批评从未间断,但NEA还是得到了相当大的支持,1992年全年财政拨付的款项比上一年度还略有增加,联邦预算提供的资金达到了前所未有的—亿七千五百九十万美元,人均大约七十美分。但是,在1990年,以公开而坦率地表现性、性行为 and 暴力而闻名的四个表演艺术家提姆·米勒、约翰·弗莱克、霍莉·休斯和凯伦·芬利(统称“NEA四人”)得到了NEA颁发的个体艺术家的专门资助。这件事超出了国会内外的一些人的容忍限度,一场持续至今的激烈论争由此产生:能否允许政府动用公民的税金去资助被许多人认为下流的、不符合社会规范的艺术。国会快速通过了一项法案,这项法案要求,如果一个艺术家不顾及“合宜得体的一般标准”且不“尊重美国公众不同的信仰和价值观”,就不得被批准获得相关资助;这项法案在法院遭到了反对,但最终于1999年在最高法院得到了批准。最高法院并没有裁定由谁来定义“合宜得体的一般标准”或由谁来认定这些标准被违反。最终,授予四名艺术家的专项资助被收回,NEA

针对个人的资助项目被取消。国会关于 NEA 的争论还在继续,但它的预算却实实在在地削减了,在 2000 年只有区区九千八百万美元。某些削减项目得到了州、市两级政府和基金会以及金融机构的支撑。2000 年,多丽丝公爵慈善基金会(DDCF)和安德鲁·梅伦基金会发起了“戏剧计划”,用于支持该国的非营利戏剧。2004 年,DDCF 向肯塔基州路易斯维尔演员剧院和西雅图的亲密剧场拨付配合补助金四十万美元,向巴尔蒂摩中央舞台拨付六十万美元,向马萨诸塞州剑桥的美国保留剧目剧院、纽约市公共剧院、芝加哥“荒原狼”剧院各拨付了七十万美元。但若与欧洲许多国家对艺术的资助相比较,上述资助的总和仍显得微不足道。然而在纽约,非赢利性质的林肯艺术中心宣布了一个大修计划,纽约市承诺从 2001 年起的十年内向中心支付两亿四千万美元。与此同时,NEA2007 年的预算为一亿两千四百四十万美元,只有十五年前的三分之二。

540

美国的 350 家非营利性剧院几乎都是戏剧交流集团的成员。虽然联邦政府的资助日益减少,但它的许多成员反倒资金更加雄厚,更多成员的财政状况甚至打破了以往的纪录。相当数量的剧院添置了新的设备,甚或既添置设备又增加剧目。由乔·道林领导的明尼阿波利斯的古思里剧院在 2006 年开始使用由三个剧院构成的综合大楼。芝加哥剧院联盟已有将近一百五十个成员,其中包括“荒原狼”、“胜利花园”和“第二城市”。1999 年,由芭芭拉·盖恩斯执导的芝加哥莎士比亚剧院位于海军码头的新剧场开放;芝加哥著名的古德曼剧院在罗伯特·福尔斯领导下于

2001 年建成了一座新综合楼,这两家剧院都得到了芝加哥市政厅的大力支持。华盛顿特区现有将近 100 个专业剧团固定在肯尼迪中心、圆形舞台和莎士比亚剧院演出。莫莉·史密斯领导的圆形舞台在庆祝成立十五周年时开始剧场翻新,将建筑规模扩大一倍。在 2006 年,它接受了一笔三千五百万美元的捐赠(作为它的一亿两千万美元战役的组成部分),这是美国非营利戏剧有史以来接受的最大的一份礼物。2007 年,由迈克尔·卡恩领导的莎士比亚剧院的第二座剧场落成。自 2000 年以来,欧尔尼剧院、圆场剧院、排练厅剧院也都有新建剧场落成。

拉斯维加斯也成为新剧场建设的重要场所。为太阳马戏团的演出专门设计的剧场是世界上最豪华的剧场之一。与百老汇相比,此地的剧场可以上演形式更加多样的演出,而且这里的戏剧演出都压缩到了九十分钟,每周可以容纳十场演出。或许是为了与拉斯维加斯的维修翻新相呼应,林肯中心斥资四亿七千五百万美元用于更新工程。

全国各地的大学校园也开始建设耗资数百万美元的表演艺术中心,或表达了这方面的意向。在洛杉矶,登记的专业剧团达到 175 个,国际知名的建筑师弗兰克·盖里在他的地标性的华特迪士尼音乐厅综合建筑(2003 年开放)内设计了罗伊和埃德娜迪斯尼/加州艺术剧院(2004 年开放)。而这只不过是一系列正在进行的项目的例证,它们是整个戏剧市场健康发展态势的表征。

遍布于全美各地为数众多的长驻剧团为导演们提供了与各类不同的剧团进行合作的机会。大多数长驻剧团都聘请外来导演,至少有一部分剧目聘

请非本团导演。2000年,丹佛戏剧中心上演了根据希腊神话改编的剧目《坦塔罗斯》,演出时间长达十个半小时,作者是皇家莎士比亚剧团的约翰·巴顿,导演为彼得·霍尔。

在美国导演中,彼得·塞拉斯(1957—)仍旧是最活跃和最受欢迎的一位,他1990至1993年在洛杉矶戏剧节担任艺术指导,2002年在澳大利亚阿德雷德艺术节担任艺术指导;2004年为巴黎国家剧院导演《特里斯坦与伊索尔德》时使用了一个30英尺的投影屏幕作为重要的场景元素,2005年在旧金山歌剧院为约翰·亚当的歌剧《原子先生》(内容是核爆炸进入倒计时)创作剧本并担任导演,2006年在纽约林肯艺术中心举办的莫扎特音乐节上,他上演了莫扎特未完成的歌剧《扎伊德》;1998年,他被荷兰政府授予伊拉斯姆斯奖,以表彰他对欧洲文化所作的贡献,2005年,他得到了第十二年度多罗西与莉莲·基什奖金二十五万美元,以表彰他在艺术创新方面所取得的成就。

罗伯特·威尔逊仍是美国最具国际知名度的导演。从1990年起,他每年都要在世界各地的几乎每一个重要的戏剧节和欧美的歌剧院上演八至十二个首演剧目,其中许多都是名作,如1993年的毕希纳的《丹东之死》、1995年的贝拉·巴尔托克的《蓝胡子城堡》、1998年在斯德哥尔摩的国家剧院上演的斯特林堡的《一出梦的戏剧》以及同一年为纪念布莱希特诞生一百周年在柏林人剧院上演的《飞行在大海上》。1990年以后,他上演的原创剧目包括:同汤姆·魏茨和鲍尔·施密德特合作的《爱丽斯》(1992,根据《爱丽斯漫游奇境记》改编);与达里尔·品克尼和娄·



图 24.1 英格玛·伯格曼(1918—2007)导演的斯特林堡《鬼魂奏鸣曲》。从1950年代开始,伯格曼就一直是瑞典最著名的舞台剧导演,但1976年之前在欧洲却以电影制作人而闻名;从1976到1985年,伯格曼为避税而移居德国,此间他又上演了一系列戏剧作品。现在他尤以演绎斯特林堡的剧作而著名。纽约旅行演出的照片由斯蒂芬妮·伯格拍摄,©2001。

里德一道根据H. G. 威尔士的《时间机器》改编的《时间巨石》(1996)。他与作曲家菲利普·格拉斯共同完成的《白乌鸦》(2001)和根据印度尼西亚布吉人的神秘史诗《苏瑞克·加利哥》改编的作品《加利哥的故事》(2004)都在林肯中心戏剧节上演。2005年,他导演了让·德·拉·封丹的《寓言》和易卜生的《培尔·金特》,2006年,又导演了毕希纳的《莱昂丝与莱纳》。威尔逊在长岛成立了一所名为水磨坊中心的学校,他现在在这里排演了许多演出。这所学校是专门用来存放他的资料的,同时也可以举办国际会议。

朱丽·泰莫(1952—)因导演《狮子王》而赢得国际声誉,也因该剧而成为因导演音乐剧而获得托尼奖(1998)的第一位女性。她的背景相当广泛而多

元,曾在巴黎学习哑剧,有过印度尼西亚的生活经验,她将从各个国家学到的戏剧手法都融会在自己的创作中,其中最著名的当是巴厘木偶剧。泰莫同纽约和各地各种剧团进行合作,赢得了广泛的认可,并因此而获得 1991 年度麦克阿瑟基金会“杰出”奖。在纽约,她为“新观众剧院”导演了几部莎士比亚戏剧,包括《暴风雨》、《泰特斯·安德洛尼克斯》(后被拍摄成电影)。她还为本地长驻剧团的若干剧目设计了服装和面具,最著名的或是在美国保留剧目剧院为安德烈·塞班导演的《斯泰格王》而做的设计。在林肯中心,她导演的《胡安·达利恩》(根据乌拉圭故事编剧)获得了高度评价。但她最主要的成就还是在百老汇为迪斯尼公司导演的《狮子王》(她同时还为该剧设计了服装和面具)。2000 年,她又在百老汇导演并设计了《青鸟》,这个戏她已在其他地方导

演过多年。和塞拉斯一样,她后来将主要精力放在了歌剧上。2007 年,她为纽约大都会歌剧院导演并设计了 100 分钟的英语版《魔笛》,在美国、加拿大的 109 个电影院和英国、日本、挪威的多家电影院实况播放。这是大都会歌剧院为了吸引更多的新观众而采取的一系列尝试中的第一次。泰莫的多才多艺在美国戏剧艺术家中名列前茅。

安妮·博加特(1951—)是美国最具争议性的导演之一。她有时围绕着一个“戏中戏”框架的脚本做文章,迫使观众用新的眼光看这出戏,如在《南太平洋》中,她设计了一个专为感情上受过伤害的退伍军人服务的诊所。有一度,她创作了一些考查美国娱乐形式的戏剧,如《美国歌舞》(1993)和《马拉松舞蹈》(1994)。她通常为美国保留剧目剧团担任导演;曾有一个演出季到普罗维登斯的三一保留剧目剧团工作,但事实证明她的方法不适合于那个剧团。1993 年,她与日本导演兼表演理论家铃木忠志联合创办了萨拉托加国际戏剧研究所(SITI),在此举办表演工作室和专题研讨会,并与学生共同完成了一些演出。她每次在别的剧团导演时,都坚持至少要有 SITI 的成员参加演出,因为他们熟悉她的工作方法。她导演过的剧目包括查尔斯·L. 米和饭冢纳奥米的作品。博加特引人注目还在于她拒绝斯坦尼斯拉夫斯基的演员训练体系而热衷于“视点”的方法,她的许多风格特点都来自后现代舞蹈,注重运动与空间等形式要素。“视点”不偏重某一种方法,所追求的是通过借鉴各种艺术手法创造新的戏剧语言。它最注重“取样”——要弄许多戏剧技巧并使之

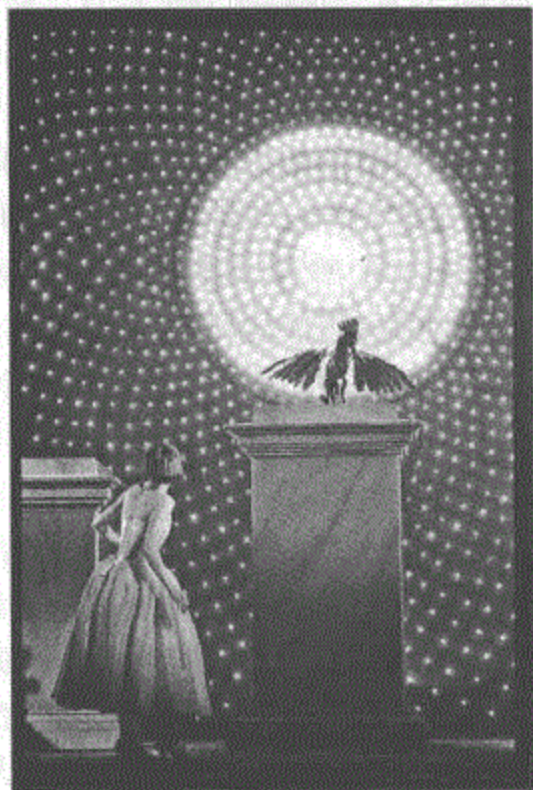


图 24.2 朱丽·泰莫 2000 年在百老汇上演的《青鸟》。照片由琼·马库斯拍摄,© 2000。

与当代文化中的某一方面相结合。博加特认为,因为我们生活在一个碎片的世界,所以戏剧本身也必须碎片化。

丹尼尔·沙利文(1940—)也是较受欢迎的一位,他在西雅图保留剧目剧团担任导演十八年,他的剧目总是先在外地舞台上演过几轮,成功之后再搬上纽约舞台。他导演过温迪·沃瑟斯坦的大部分剧本以及唐纳德·马吉尔斯的《与朋友一道进晚餐》(2000年获普利策戏剧奖)、戴维·奥本的《求证》(2001年获普利策戏剧奖)及许多重要的复排剧目,包括奥尼尔的《月照不幸人》和萧伯纳的《巴巴拉上校》。2007年,他成为曼哈顿喜剧俱乐部表演艺术指导。

同其他国家一样,1990年以后美国最引人注目的是戏剧节迅速增多。参加戏剧节的剧团通常来自世界各地,不仅地理方位相距甚远,而且文化背景各异,它们的吸引力更多地显示在其多样性,而非其长轮制的、独一无二的演出。戏剧节为人们提供了快速、连续、集中观看各国演出的机会,否则,就要花费昂贵的旅费和额外的时间到剧团的所在地才能看到。戏剧节将演出带到了观众的面前,并要求他们立即决定是否观看,因为机不可失,时不再来。这类戏剧节有一个长久的传统,就是为戏剧艺术家提供交流新观念的场所,同时也向观众提供集中观看各式表演方法的场所。但是,人们也开始担心,如果戏剧家追求那种只重视视觉形象的戏剧节风格,那么,戏剧节数量的增多反而会加剧多样化的缺失。

1990年后,美国的戏剧节的数量越来越多,所以这里只能列举其中一少



图 24.3 温迪·华瑟斯坦的《罗森什薇格妹妹》。演员为玛德琳·卡恩、简·亚历山大和弗朗西斯·麦克多曼。照片由马莎·斯沃普拍摄,© 1993。

部分。每年夏季林肯艺术中心都要举办一个戏剧、舞蹈和音乐节,展示来自世界各地的优秀艺术团体。在这里上演的剧目包括中国明代伟大的经典作品、曾经引起争议的《牡丹亭》(系该剧有史以来第一次足本演出)、越南的水木偶、菲利普·格拉斯和罗伯特·威尔逊的歌剧《白鸦》(系葡萄牙政府为纪念其十五世纪的探险家委托制作)、为哈罗德·品特举办的为期两周的戏剧节,以及来自世界各地的各式各样的演出。2002年,一个哈尼悲悼剧(Ta'ziyeh-Khani)的演出团体计划赴美演出(这是目前唯一的伊斯兰戏剧形式,十八世纪产生于伊朗,更远的历史还可以上溯到中世纪传说),但二十八名表演者中有十八人的赴美签证申请被拒绝,这也意味着断绝了美国观众观看这一世界上独一无二的戏剧形式的完整演出的机会。这种戏剧里的反面人物的台词用吟诵的形式,正面人物的台词用歌唱的形式,而所有的演员都带着剧本上场。

布鲁克林音乐学院(BAM)每年举

办一届下一波艺术节,目的是让美国人及时了解美国和国外的先锋戏剧团体最优秀、最令人振奋的剧目。纽约国际边缘戏剧节(FringeNyc)由该戏剧节的常任艺术指导伊琳娜·K·霍莉等一批艺术家于1997年共同创办,在每年八月的后大半个月,在二十个场地上演二百多场供评审的演出,演员来自许多国家,人数超过两千。《小便城:音乐剧》(1999)是该戏剧节的首演剧目中最成功的演出,《狗看见上帝》和《一个摩门教男童的忏悔》是2004年的重要剧目。

543

从1992到2000年,纽约举行的亨森国际木偶戏节吸引了二十五个以上的剧团,2001年的亚洲表演艺术节吸引了来自印度尼西亚、越南、日本等国家和地区的剧团;从1998年起,国际西班牙语戏剧节每年在华盛顿特区举行,演出团体来自墨西哥、巴西、玻利维亚、厄瓜多尔等国。全国黑人戏剧节自1989年起在北卡罗来纳州的温斯顿-撒勒姆举行,目前它已吸引了一百多个剧团进行超过六天的演出。2000年,旧金山的神奇剧院举行了为期一周的“危险中的剧作家戏剧节”,上演了因维护自己的信念而招致危险的剧作家的作品,剧目来自尼日利亚、新加坡、埃及、阿尔及利亚和阿根廷。自1979年起,肯塔基州的路易斯维尔演员剧团每年都为“美国新剧作”的出版举办哈门那戏剧节,该国许多剧作家最重要的作品都在这里首演。当然,各式各样的莎士比亚戏剧节数量最多,以至于难以计数。其中规模最为宏大的是由肯尼迪中心、莎士比亚剧院和福尔杰莎士比亚图书馆2007年在华盛顿特区举办的莎士比亚戏剧节,这次活动为期长达六个

月,整个城市都参与进来了。

虽然各种戏剧节各具魅力,百老汇依然是衡量一部作品是否受欢迎的尺度,尽管1990年代中期只有百分之十的剧目在此首演。其余的部分都来自伦敦或非百老汇剧院,或是旧剧重演。从1967到1997年,百老汇的演剧成本上升了三点五至四倍,票价的上涨幅度虽然低一些,但1997年有些音乐剧的票价最贵的也涨到了七十五美元,到2007年,最贵的票价竟然超出了二百五十美元。在1990至1991演出季,百老汇的三十五座剧院每年平均上演三十部左右的戏剧(而在1970年代每年都是五十至六十部);市场人口730万,票房收入两亿六千七百万美元。到2005—2006演出季,演出剧目只增加到三十九部,票房收入八亿六千二百万美元,市场人口一千二百万,其中百分之六十为城市的访客。该年度观众的平均年龄为42岁,18岁以下的观众数量连续第三年下滑。

百老汇上演话剧较少,主要依靠音乐剧维持其经济的正常运转。在1980年代后期和1990年代,百老汇上演最多的是英国音乐剧作家安德鲁·劳埃德·韦伯的作品,在1996年,《猫》成为百老汇历史上轮演期最长的剧目,演出场次达到7485场,票房收入超过4亿美元。1990年代,新近引进的音乐剧的受欢迎程度有所降低,但《西贡小姐》一直演到2000年,演出场次达到四千一百场左右。许多替代进口的音乐剧都是复排剧目,如《旋转木马》、《卡巴莱》及《吻我凯特》等。在1990年代前期,斯蒂芬·桑德海姆仍旧是最受欢迎的美国音乐剧作曲家,但此后他的作品数量大大减

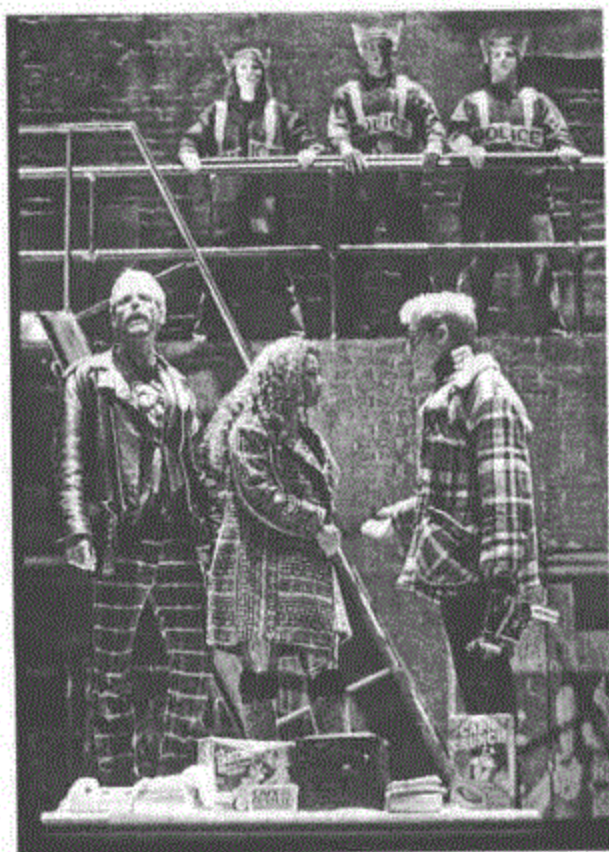


图 24.4 乔纳森·拉森的《吉屋出租》(1996)。纽约旅行演出的照片由琼·马库斯拍摄,© 1996。

少。1990年代后期最流行的音乐剧当是乔纳森·拉森根据普契尼的《艺术家的生涯》的部分情节改编的《吉屋出租》(1996),但故事背景改到了当代的纽约东南部(不幸的是,该剧上演前不久作者就死了)。1990年代后期,许多音乐剧如《接触》、《秋千》、《弗斯》、《拍狗》、《大河之舞》、《蹀》等都近似于舞蹈表演,而不再像是传统的音乐剧。2000年之后,通俗音乐剧——如《一脱到底》(特伦斯·麦克纳利原著、大卫·亚兹贝克作词作曲)以及《制作人》(梅尔·布鲁克原著、作词作曲)又回到了注重故事的传统,同时也开启了一种新趋势——将受欢迎的电影改编成舞台剧。《狮子王》和《歌剧院魅影》在2007年仍旧流行,但这一年真正在百老汇取得成功的是《魔法坏女巫》、《泽西男孩》和《紫色》,紧接其后的是《火腿骑士》、《妈

妈咪呀!》、《第25届普特南郡拼字大赛》和《糊涂大姨妈》。在少数话剧当中,本内特的《历史系男生》和斯托帕的三部曲《乌托邦之岸》最引人注目。

英国导演约翰·多伊尔被认为是在舞台布景方面最具创新性的新导演,他因导演《理发师陶德》而获得普利策奖,《公司》一剧赢得高度评价,这两个剧目均由演员演奏全部音乐。哈罗德·普林斯(1928—)是美国最成功的音乐剧导演,他通过帮助剧作家在费城的普林斯音乐剧院上演新作,致力于美国音乐剧的复兴。

“第四十二大街发展计划”使得百老汇的形象焕然一新,这项由市政厅和州政府发起的项目于1984年获得批准,它将市区的破旧区域改造成了类似于二十世纪上半叶百老汇那样的供人们娱乐消遣的地区。利用此项计划,时代广场周边的几个老旧剧场得到了翻新。莱温特公司重新改造,联合另外两家剧院组建了福特表演艺术中心;新胜利剧院(1995年开张)专门上演来自全世界的限量版演出,用以吸引青少年观众。谢尔登剧院被改造成美国航空公司剧院,是美国第二大的非营利剧团旋转木马剧团的固定剧场。迪斯尼公司取得了重新装修后的新阿姆斯特丹剧场(原齐格菲尔德剧场)作为《狮子王》演出的专用剧场。1999年开张的第四十二街工作室是一座新建的十层大楼,里边有十四个排练厅,若干个非营利性艺术机构的办公室和一个200座位的剧场。这项规划还包括一个旅馆、几家餐厅、商店、一个唱片博物馆和几家电影院。和伦敦一样,2005年也是百老汇观众人数和总体收入破纪录的年份。

这项更新工程也促使临近的由外百老汇和外外百老汇组成的剧场街发生了同样的变化,其中最著名的是专门用于上演新剧目的剧作家地平线剧场也在2001年被全部拆除,为耗资两千四百万美元的五层综合大楼让路。在建的还有另外五个新剧场,其中一个有199个座位,其余的四个有99个座位;此外,一座499个座位的剧场是用于上演百老汇戏剧的。百老汇、外百老汇以及外外百老汇剧场之间的区别主要是在合同上。根据演员协会的标准,百老汇剧场的座位在500个以上,外百老汇剧场在100至499个之间,外外百老汇在99个以下。纽约的大多数话剧演出都是在外百老汇或外外百老汇剧场进行。很难确定现在到底有多少戏剧演出团体(2001年,纽约有四百多个非营利剧团)。其中最著名的——包括先锋性的外百老汇剧团——在1990年代都已经破产,其中包括广场圆形剧场(1951—1997),它是1950年代是最重要的外百老汇剧场,人们认为它代表了对尤金·奥尼尔戏剧的兴趣的复活;圆形保留剧目剧院(1969—1996)是新作家和新剧目的大力支持者,得到它支持的最著名的人物是兰福德·威尔逊;罗伯特·路德鲁姆创办的荒诞戏剧团(1967—1999)以混合类型的演出而闻名,剧团的这类演出大多由他一人身兼编、导、演三职。

其余地位稳固的外百老汇剧院也仍在戏剧界占据领先地位。其中最重要者当推公共剧院(纽约莎士比亚戏剧节剧院),该剧团三十七年来一直由约瑟夫·帕普担任团长,在1991年逝世之前不久,他将剧院艺术指导的职位转给了乔安妮·阿卡莱蒂斯(1937—)。

这位导演以与先锋派团体马布·迈恩斯剧团等几个驻院剧团合作上演后现代主义戏剧而闻名,这引起了诧异,因为这似乎使公共剧院偏离了帕普所开创的道路。由于她的作品反应不佳,于是1993年乔治·C.沃尔夫(1955—)取代了她的位置。与阿卡莱蒂斯相比,沃尔夫要成功得多,特别是在吸引青年观众以及注意观众的广泛性方面。无论是作为导演、剧作家还是剧团的团长,沃尔夫都是成功的,因而他是纽约戏剧界最有影响的人物之一,但在2001年,剧院导演班子中几个最有力量成员因抗议沃尔夫的财务管理都相继辞职了。沃尔夫于2004年辞职,将公共剧场交给了罗德岛州普罗旺斯的三一保留剧目剧院的艺术指导奥斯卡·尤斯蒂斯(1958—),他在那家剧院以上演新剧目而闻名。

辣妈妈组织也继续显示出活力,除每年在纽约举行一次人数众多的演出季外,从1990年起又经营辣妈妈国际翁布里亚——意大利的一处文化中心和艺术家会馆。其他重要的外百老汇和外外百老汇剧团有:由琳内·梅多领导、以上演新剧目而闻名的曼哈顿戏剧俱乐部;戏剧部、珍珠剧团、大西洋剧团、目标边缘、构造剧团、纽约戏剧工场,等等。

先锋戏剧在纽约依旧很流行。伍斯特剧团在保留过去做法的同时,借鉴了知名剧作的某些片段,改动其结构,加进新内容,如1991年的《振作起来!》就是以契诃夫的《三姊妹》为基础加以重新编造,大量使用录像机拍摄的画面,让演员与图像进行互动,此外还借鉴了《我们的小镇》中的舞台经理一角,让他对来自契诃夫的剧中人物进行采

访。1999年,伍斯特剧团在巴黎秋季戏剧节上演了《房子/灯光》,这是在对费德尔题材的剧作加以改编的基础上加入取材于威廉·福克纳的小说《在我弥留之际》的投影而组合成的演出。理查德·福尔曼后来他的“存在论—歇斯底里剧场”又写作和上演了几部戏剧。《僵尸!》(2006)就标榜为“电影/表演项目”,这是他的第十五部直接从他自己的位于纽约圣马克教堂的舞台空间拍摄的作品,这个教堂舞台是他在1992年得到的。

在1990年代,先锋戏剧不断融合其他艺术形式,呈现出新的面貌。相较于以往,人们较少使用“戏剧”一词来称呼这些新作品,而更多地称之为“表演艺术”,或直接称“表演”。这类表演的主要活动基地是P. S. 122(东格林威治村一座废弃的公立学校校舍)。起初这里只是向各种团体出租场地,后来它也变成了一个演出机构。到2000年,已有五千多个艺术家在此演出,推出了大量的戏剧目和舞蹈作品。当时,每年在这里上演的剧目已经超过了一百五十个(其中十至二十个是它过去推出的作品)。演出重点已经转移到新作品和引发争议的作品,演出的目标观众主要是二十五六岁至三十五六岁的人群。

除了不同的艺术样式的融合,戏剧形式本身也发生了明显改变。独白与叙述成为许多剧本的首要手段,题材通常是自传或传记。许多剧本都是独角戏或仅需两三个演员。大部分演出几乎都不需要布景、道具或服装,但偶尔灯光效果(有时是多媒体)却很复杂。演出者之所以重视灯光,主要是因为安装上的方便。这类作品中较为人所知

的有安娜·迪佛·史密斯(1950—)的以社区骚乱揭示种族和阶级矛盾的《镜中之火》和《黎明:洛杉矶》;约翰·莱吉萨莫(1964—)以半自传体形式描绘拉丁裔生活状况的《曼波的嘴》、《怪物》和《性穴》;伊娃·恩斯勒(1953—)的《阴道独白》、《好身体》、《治疗》,以及丹尼·霍克(1970—)的《监狱》、《医院与街舞》、《某些人》和《待到天明》。

1990年代,由于计算机技术的发展,利用它来增强现场演出效果的实验也在迅速推广。乔治·科茨在旧金山的表演工作坊就站在探索的前列,上演了《沙漠音乐》(1992)、《无处安身,且在此处》(1994)、《疯狂的智慧》(2001)等剧目。在这些演出中,计算机生成的图像都参与到舞台上真实演员的演出中。由于制作成本昂贵,限制了演出工场的类似实验,但一些大学剧团踵接其后,继续这方面的实验。将计算机技术用于控制灯光、声效、布景等已有较长时间,但最新的创新实验已经发展到电脑传感器和运动监视器,它可以使演员在舞台布景、道具、灯光、声效和电脑生成的图像和真实时间的活动画面之间互相作用、互相影响。演出中还使用了因特网,让身处各大洲的演员可以在同一时间参与同一演出。在这类演出中,观众可以看到真实演员与异地演员通过视频互动,仿佛在同一舞台上扮演各自的角色。使用各种不同手段的完整的剧本已经在万维网上演出过,公共空间的网路摄影机监视器的普及推动了一种新型流动戏剧的出现,潜在的观众是先得到通知,守候在相关的万维网站点,观看演员们即时表演事先排练好的短剧。恰如二十世纪初电影的出现促使艺术家们重新考虑戏剧艺术的独特

性究竟何在一样,二十一世纪之初的电脑技术也在促使人们考虑同样的问题。

1990年以后,因编剧而成名的剧作家在美国很是少见,这或许是因为,在百老汇,商业性成功才是被观众接受的主要标志。大卫·马梅特仍是最被认可的当代美国剧作家,其原因部分在于他的电影创作使他脱颖而出,他创作了颇有争议的剧本《奥利安娜》(1992)、《密码》(1994)、《老邻居》(1995),然后又转向闹剧《波士顿婚姻》(1999)和《罗曼司》(2005)。泰伦斯·麦克纳利也不断以新的作品保持着成功者的地位,其作品有《双唇紧闭,牙齿分开》(1991)、《爱!勇猛!怜悯!》(1994)、《大师班》(1995)以及音乐剧的剧本《蜘蛛女之吻》(1993)、《拉格泰姆》(1998)、《一脱到底》(2000)、《奇塔·蕊薇拉》(2005)和《恶运》(2007)。他的《基督的尸体》(1997)重新讲述了基督的故事,每到一处演出,都会成为抗议的焦点。

奥古斯特·威尔逊在国际上被认作伟大的美国剧作家之一,2005年去世之前,他终于完成了由十个剧本构成的表现二十世纪非裔美国人经历的“匹茨堡组剧”。这套组剧以十年时间为一本,最后的几本是:表现四十年代的《七把吉他》(1995),描写八十年代的《哈得利王二世》(2000),表现二十世纪最初十年的《大洋的宝石》(2003),表现二十世纪最后十年的《高尔夫电台》(2005)。除剧本外,威尔逊1996年在戏剧传播集团全国会议上发表的充满激情的演讲也产生了很大影响;这次会议的主题是讨论非裔美国人职业戏剧缺少政府资助的问题,威尔逊认为,因为非裔美国人是在白人社会占主导地位的语境

中探索他们的文化和历史,所以这个问题不可能得到认真的对待。

爱德华·阿尔比曾被忽略多年,但在《三个高个女人》获得1994年普利策奖之后,又重新引起了人们的重视。他近期的作品有《关于婴儿的戏剧》(1996)、《山羊,或谁是希尔维亚?》(2000)、第一部作品《动物园故事》(1959)的增补本《彼得与杰利》(2005)和《是我,我自己和我》(2007)。2005年,由于旧剧重演成功(凯瑟琳·特纳和比尔·欧文主演),他获得了该年度的托尼戏剧终身成就奖。

托尼·库什纳(1956—)是1990年代最受好评的剧作家,这几乎完全应归功于《天使在美国:一个男同性恋关于国家主题的幻想曲》(1991—1993)的成功。这部史诗式作品分两部上演:《千禧年来临》和《改革》,演出时间超过六小时。剧中不仅反映了1980年代的艾滋病危机,也反映美国社会的道德危机——人们只关心自己而拒绝关心他人甚至是所爱之人;但是改变的可能性也在两部分的标题当中有所暗示。(《天使在美国》2004年被改编成歌剧,在巴黎夏特莱剧院首次演出。)库什纳的其他剧作还有《斯拉夫人》(1994)和《亨利·伯克斯·布朗,或奴隶制之镜》(1998);《爱家的男人/喀布尔》(2001)是一部描写伊斯兰世界的史诗剧,故事情节是一个女儿在伦敦和阿富汗寻找失踪的母亲。2002年,库什纳完成了音乐剧《卡罗琳,或改变》的剧本和歌词,继而又完成了独幕剧《只有捍卫神秘性的我们才会愁苦》(2003),剧中,第一夫人劳拉·布什对着战争中被杀死的伊拉克儿童的幽灵发表讲话。

苏珊·萝莉·帕克斯(1964—)也已

跨入当代最著名的剧作家行列。她的第二个剧本《第三王国的渐变》(1989)获得了奥比奖,此后她又创作了《全世界最后一名黑人之死》(1990)、《美国戏剧》(1994)、《维纳斯》(1998)、《血泊中》(2000,根据《红字》改编)以及《夺魁的狗/惨败的狗》(2001,2002年获普利策戏剧奖)。她的大多数剧本都是不连贯的、对美国社会中的黑人经验的后现代沉思。《夺魁的狗/惨败的狗》比她早期的作品更为连贯,更其自然,描绘了由皮条客及其受害者构成的世界。它描写了一对兄弟——林肯(他在穿插表演中扮演亚伯拉罕·林肯)和布斯(他正在学习飞牌赌博,这是林肯拿手的游戏)以及两人为争夺对对方的控制权而展开的斗争。帕克斯给自己定下了一个任务,从2002年下半年起每天写一

个剧本,为期一年。这就是后来出版的《365夜/365剧》。2006年下半年,她创办了365全国戏剧节,计划在国内选择十四个地方,每个地方选择五十二个剧场,在一个星期之内按照写作时间的先后上演这365个剧本,这样,一年之内,全部365个剧本都可以在这个地方首演。为了实现这个努力,还专门创办了一个网站,以便将七百多个剧场全部包含进来。弗吉尼亚州阿灵顿的美国世纪剧院为这项计划采取了一个独特的方法,他们将其中的一个剧本制作成广播剧,通过远程会议的方式向听众传播,只要打进电话,就可以听演出。

1990年代以来声名日隆的另一位剧作家查尔斯·L.米(1939—)原为杂志编辑和历史学家,后转向戏剧创作。他的第一部在纽约上演的重要作品是《当心恶犬俱乐部里的帝国主义者》(1988)是质问美国外交政策的政治系列剧中的一部。他后来转向了希腊戏剧,在将其解构之后袭用它们的主题创作当代戏剧,将剧中的语言和人物都改成美国当代的。他的《俄瑞斯忒斯》将背景换到了海湾战争爆发后的白宫草坪,主题是探索美国社会机能失常的原因。《大爱》一剧的灵感来自埃斯库罗斯的《乞援人》,《真正的爱》系根据欧里庇得斯的《希波吕托斯》和拉辛的《费德尔》改编。《初恋》写的一对老夫妇首次现他们俩相互爱上了。这三部戏剧2001年上演于纽约,有时也被称为三部曲。《鲍布劳森伯格阿美利加》,意思是模仿劳森伯格(Rauschenberg)的拼贴风格对二十世纪的文化变革进行评论,该剧在2001年休曼那戏剧节首演,他的《多乐之日》和《卡西欧佩亚旅馆》



图 24.5 乔治·C.沃尔夫导演的托尼·库什纳的作品《美国天使:走近新千年》。演员为史蒂芬·斯皮内拉和艾伦·麦克劳林。剧照由琼·马库斯拍摄,©1993。

先后于2002和2005年上演于该戏剧节。他的其他剧目还很多,包括《阿伽门农2.0版》、《奥瑞斯提亚2.0版》、《夏日时光》、《冬日时光》、《夜之节》和《飘逝》(2007)。

宝拉·弗格尔(1951—)1980年代开始戏剧创作,作品有《加上婴儿凑足七人》(1984)等。她最著名的剧本是献给她的死于艾滋病的兄弟的《巴尔的摩华尔兹》(1992)和获得普利策奖的《我怎样学会了驾驶》(1997),剧中的女主人公讲述了自己青少年时代被她的叔父所引诱的经历(叔父形象被倾注了同情)。她的其他作品包括《炎热与悸动》(1994)和《双胞胎米尼奥拉》(1996)以及《漫长的圣诞回家之旅》(2004)。所有这些剧本都具有鲜明的女性主义色彩。其他重要的美国剧作家还有大卫·奥本(以《求证》获得2001年普利策奖)、尼尔·拉布特、肯尼思·洛纳根、约翰·帕特里克·尚利和查尔斯·布什。

1990年代,美国戏剧继续朝着多样性的方向发展。除了前几章提到的剧作家外,大都市剧院的剧作家自1989年以后也开始涌现,其中包括:大卫·培顿,作品有《好人难寻》;大卫·E.塔伯特,作品有获奖的《男人的质地》;泰勒·派瑞,作品有《美狄亚的同学会》;热卡永·约翰逊,作品有《无论她要什么》。都市剧院的剧作家和制作人的特别成功之处是,他们可以快速地将他们的作品制作成DVD发行。拉丁裔剧作家的数量也在增加。米格达里亚·克鲁兹(1958—)的《米丽安的花》写的是一个男孩意外杀死了照看他的家庭的人的故事;爱德温·桑切斯的《残酷的财运》写了一个被当作系列杀



图24.6 宝拉·弗格尔创作的《我怎样学会了驾驶》获得1997年度普利策奖。演出由马里兰巴尔的摩中心剧场提供,舞台上梅利莎·莱奥和丹尼斯·帕拉托。剧照由理查德·安德森拍摄,©1998。



图24.7 大卫·奥本创作的《求证》2001年获普利策奖,导演丹尼尔·沙利文。舞台上的演员是乔安娜·戴和玛丽-刘易斯·帕克。纽约演出的剧照由琼·马库斯拍摄,©1993。

人犯而抓起来的女人的故事,因为有人报告说她有透视功能。知名度最高的西班牙语剧作家有何塞·里维拉(1955—)和埃德瓦多·马沙多(1950—)。里维拉原是伦敦皇家宫廷剧院驻院剧作家,曾写过启示性狂想剧《马里索》(1992);他后来又写了《云构造学》(1995),这是一个结合了魔幻现实主义手法的剧本,剧中,一名免费搭车的女子来到一个男子的家,时间似乎停止了;此外还有将真实与超现实并列的《关于萨尔瓦多·达利刁难我的证明材料》以及《巨人把

我们放到了他们的书里边》等,后者是六个儿童剧,“仿佛我们是由巨人讲述的童话里的人”,表现一只定居纽约的老虎因为被责为性冷淡而逃离。马沙多受玛丽亚·伊莱娜·尔内斯福影响极大,他们曾有过密切合作。马沙多最著名的是《漂流岛三部曲》(《瓜那波科阿的摩登女性》、《法比奥拉》和《碎鸡蛋》),其中第一部以1920年代和1930年代的古巴为背景,第二部以1950年代和1960年代的古巴为背景,第三部则是1979年的加利福尼亚。故事以一个过去的富裕家庭的命运为线索,表现他们在古巴的生活和如何适应美国的新环境。《哈瓦纳在等待》(2001年胡马纳戏剧节首演,当时的剧名是《当大海沉浸于沙滩》)是一部半自传体的戏剧,写一个八岁去国的古巴裔美国人首次回到故乡的事情。马沙多写了四十多部戏剧,目前是美国拉丁裔喜剧的主要剧团之一印塔剧团的艺术指导。另一位重要的拉丁裔剧作家尼洛·克鲁兹(1961—)的剧本《安娜与热带》2003年获得普利策奖,由此而引起了相当大的关注,因为他是获得该奖项的第一个拉丁裔美国人。他的剧本还包括《穿绿衣的罗尔卡》(2003)和《父亲的妙处》(2004)。

亚裔美国剧作家在1990年后也赢得了评论界好评。王涵(1967—)在1997年成为第一个获得麦克阿瑟基金会“杰出”奖金的最年轻的菲律宾裔美国人,也是最年轻的获奖艺术家,他的作品有《洛杉矶戏剧》(1993)、《中指》(2000)和《守望者》(2001)。杰希卡·哈格多恩(1950—)因改编自她的小说《吃狗的人》的剧本获得评论界赞扬,剧中描绘了费迪南德·马科斯统治下的

马尼拉的生活。饭冢纳奥米(1965—)生于日本,曾在多个国家生活,但主要在美国接受学校教育,她转向剧坛前曾在耶鲁大学法学院学习。她的剧本《迦太基》(1993)将《奥德赛》中狄多和特洛伊战争中的勇士的故事改到了洛杉矶崎岖的大街上;《纹身女孩》(1994)写个年轻女号手追寻生活的意义;《皮肤》(1995)将毕希纳的《沃依采克》和当代无根的加利福尼亚人的生活拼贴在一起;《拍立得故事》(1997)首演于黑曼那戏剧节,写的是无家可归的年轻人;《36种视角》(2001)考察了艺术与人类关系的真实性问题。她的戏剧形式自由,但融入了浓烈的情感,充满抒情色彩和尖刻的幽默以及对于生命中较粗糙的方面的关心。加拿大出身的剧作家兼导演沙见瑞克(1947—)因多部剧作而成名,第一部为《黄热病》(1982),其后又创作了《鹤舞》(1999),1992年,他与他人在明尼苏达共同创办了穆剧院(现名穆表演艺术),目的在于推动北美地区亚裔剧作家的创作。

加拿大戏剧

尽管巴西的奥古斯都·博亚尔的作品所体现的社会和政治行动主义1980年代是加拿大许多边缘剧团的创作灵感的来源,但当法兰西大师雅克·勒考克(1921—1999)的身体哑剧训练方法被理查德·波琴科(1946—1989)所采用时,仍在1990年代引发了一场“身体戏剧”的大范围运动。这个运动的目标是将戏剧再剧场化,对许多剧团而言也就是去政治化。这项运动是由1990年代加拿大两个最成功的输出者激发起来的:罗伯特·勒佩吉(1957—)和太阳马戏团。

由于作品极具想象力,勒帕热已经成了国际名人,这些作品的创作灵感得自于他 1970 年代和 1980 年代在摇滚乐队的经历。另外,他对于莎士比亚戏剧的颠覆性改编以及《芬奇》(1986)、《复写器》(1988)、《奥塔河的七条支流》(1996)、《祖鲁时代》(1999)、《月亮远侧》(2000)和《安德森规划》(2006)等剧目为他赢得了高度的赞誉。从他的作品可以看出,勒帕热越来越专注于在戏剧和电影之间找到一个中间地带。

太阳马戏团(1984 年建团)上演的是没有动物表演的圆形剧场戏剧,其演出以印象派风格的情节为中心,表演则充满强烈的视觉冲击,贯穿的故事线却给人以一般化的印象。人们认为,它的作品显示了后现代主义表演技术在戏剧领域的潜能。从 1987 年的《重新发现马戏》开始,这个剧团就开始走出加拿大进行巡演。剧团目前在拉斯维加斯饭店的固定演出场所有五个演出——《神秘》(1993)、《“O”》(1998)、《葵丹》(1996)、《KÁ》(2004)和以 1960 年代的摇滚乐团“甲壳虫”为中心的《爱》(2006)。《盛宴》(1998)在迪斯尼世界固定演出上演,《喜悦》、《龙狮》和《魔幻森林》则巡回演出。太阳马戏团计划在 2007 年增加一个新的巡回演出剧目,同时在拉斯维加斯的饭店里增加两个表演,在佛罗里达增加一个表演,在东京迪斯尼乐园开设一场表演,在西班牙开设一场表演;正在策划的还有若干其他项目。

2001 年,加拿大设立了奖金额度为十万美元的西米诺维奇戏剧奖,“以表彰一名通过自己的主要工作推动加拿大戏剧的职业导演、编剧或设计师”,

这是少数将设计师也包括在奖励范围之内的奖项之一。该奖项的获得者包括导演丹尼尔·布鲁克斯(2001)和朱利安·凯利(2004)、编剧卡洛尔·佛莱歇(2002)和约翰·麦顿(2005)、设计师路易·坎普(2003)和德里·莱恩(2006)。

特伦布雷和沃尔克依然是加拿大上演剧目最多的剧作家,但是追求民族文化特征的倾向在 1970 年代被另类戏剧所削弱,所以导致了 1980 年代追求一种无关乎民族主义的文化特征的边缘戏剧的发展。在 1990 年代,这些边缘戏剧又吸引了人们对一批剧作家的关注,其中许多人所表现的都是种族、民族和性别主题,他们当中包括罗恩·钱伯斯、陈泽桓、布拉德·弗雷泽、汤姆逊·海威、M. J. 康、斯图瓦特·勒穆瓦纳、丹尼尔·麦基弗、克莱姆·马蒂尼、里克·米勒、安德鲁·穆迪等等许多人。

近年来对加拿大戏剧影响最大的还是它的两个最主要的戏剧演出团体——米尔维什剧团和现场娱乐公司(通称莱文 Liven)。伊德·米尔维什(1914—)和大卫·米尔维什(1947)父子的剧团里上演的剧目各式各样,既有皇家莎士比亚剧团的剧目,也有边缘剧团的最新的成功剧目。(伊德·米尔维什 1982 年买下伦敦老维克剧院,十分小心地进行了装修,经营一直很成功,1998 年转手。)但他们最著名的还是上演已经获得成功的大型音乐剧如《悲惨世界》、《西贡小姐》、《狮子王》、《租金》、《妈妈咪呀!》等。自从 1962 年购买多伦多的皇家亚历山大剧院(1907 年的建筑)后,他们又建造了华丽壮观的威尔士公主剧院(1993)——这是八十五

年来加拿大首家由私人建造的剧院,此后又于2001年得到了卡依剧院(原潘特基思剧院)。米尔维什剧团仍旧是多伦多最活跃度演出团体,2001年,它在多伦多的冬日花园剧院上演了在当地轰动一时的《困倦的监护人》(后于2004年被独立演出人带到纽约演出),2006年上演的《指环王》是加拿大历史上投资最多的音乐剧。由加斯·德拉宾斯基(1948—)和迈伦·戈特利布(1941—)在1992至1998年经营的利文剧团不仅获得过一系列奖项,而且从一系列复排的音乐剧演出和改编演出中获得过丰厚的利润,这些演出包括《蜘蛛女之吻》(1993)、《演艺船》(1994)、《巴利摩尔》(1997)、《壕》(1998)、《拉格泰姆》(1999)等。德拉宾斯基和戈特利布还对一些在历史上占有重要地位的剧场进行过修整,如将纽约第四十二街的阿波罗剧场和抒情诗剧场翻建成为福特演艺中心(现为希尔顿中心),他们还翻建过芝加哥的东方剧场、多伦多的潘特基思剧场等。1999年,他们以证券欺诈的罪名在美国被起诉。

这些商业性演出人的成功引起了人们对加拿大戏剧的热切关注,多伦多甚至被称为世界上第三大英语戏剧市场。但这些演出也使加拿大戏剧重新关注起殖民地时代引进的保留剧目,将观众和财力、物力从小剧场抽走,使得许多政治人物误以为加拿大戏剧不再需要政府的资助。但是,加拿大歌剧院和加拿大国家芭蕾舞团仍能在2006年完成“四季表演艺术中心”这一国内头号歌剧院建设目标,这项工程耗资一亿八千一百万加元,大部分来自政府拨款。与此同时,多伦多有多家二十世纪

早期的剧院倒闭。但安大略遗产基金会却保全并修复了1913年建成的埃尔金剧院和冬日花园剧院,并使它们于1989年重新开放。冬日花园装饰得像一座森林,建在埃尔金的上方,这是世界上最后仅存的层叠的剧场。

澳大利亚戏剧

在整个1990年代,澳大利亚上演的戏剧总数的百分之六十三都是澳大利亚剧作家的作品。大卫·威廉姆逊(1942—)是上演剧目最多的人,他的新剧作包括《顶级丝绸》(1989)、《死去的白种男人》(1995)、《伟大的人》(2000)、《慈悲的意图》(2001)和《权势》(2005),他在1970年代的作品也得到恢复上演。其他受欢迎的剧作家主要是凭借旧剧重演,其中包括杰克·戴维斯(1917—2000)、多罗西·休伊特(1923—2002)和阿列克斯·布佐(1944—2006)。创作新戏的剧作家有丹尼尔·基恩(1955—)、杰尼·肯普(1949—)和琼娜·穆雷-史密斯(1962—),2000年以后,贝亚特丽丝·克里斯蒂安是最有希望的剧作家之一。

虽然澳大利亚剧作家成绩显著,但1989年以来的澳大利亚戏剧却处在混合性成功状态。越来越多的接受舞台训练的演员在国际性的电影工业中找到了成功的路径,本土的戏剧人才被抽走了。与此同时,财政上的压力也迫使剧院减少雇用演员的数量,这给那些不转向电影而正常留在舞台的人带来了越来越多的困难。主要导演巴里·科斯基、迈克尔·坎特、本尼迪克特·安德鲁斯继续上演重要作品,但许多年轻导演却转向电影界谋求发展,这又掠走了戏剧界的人才。

1999年,一份关于澳大利亚表演艺术的政府研究报告——努根特报告总结道,由于技术、管理和工资等方面的费用上涨过快,票房收入却无法做到同步增长,国内的艺术机构正处在不利的态势。经过多方争论,终于在联邦和州两级政府增加艺术事业拨款方面达成了一致。例如2004年,珀斯的西澳大利亚州政府宣布,计划到2008年建造一座耗资四千二百万美元的剧场综合型建筑。西澳大利亚州政府还计划把珀斯的黑天鹅剧院(安德鲁斯创办)在新任艺术指导汤姆·古特利奇的领导下建成西澳大利亚的旗舰剧团,因此决定大大增加政府的支持力度。但是截至2006年,主要的戏剧团体如贝尔莎士比亚剧团、昆士兰剧院剧团、墨尔本剧院剧团、悉尼剧团和奥兹马戏团都深陷债务之中。更有甚者,悉尼剧院剧团由凯特·布兰切特主演的《海达·高布勒》获得了极大成功,在纽约的巡回演出打破了纪录,也仍感债务缠身。为了解决这个问题,布兰切特策划了一篇有经济学家大卫·索罗斯比撰写的讨论文章,题目为“澳大利亚需要文化政策吗?”这项研究的结论是,联邦政府的资助仍未达到足以激励艺术创作的水平。国内二十八家排头的剧团也发表了一个报告,报告中估计,国家的一千三百万美元的戏剧资助必须至少提高百分之二十五,才能对澳大利亚的喜剧状况产生重要影响。

2006年底,有人宣布凯特·布兰切特和她的剧作家丈夫安德鲁·厄普顿将在她2007年演出季结束时退休后接替长期担任悉尼剧院剧团艺术指导的罗宾·内文的职务。人们希望,他们

的名望有助于吸引其他重要的演员和导演加入剧院;除此之外,他们还宣布了一项计划,尽量使剧院大楼做到能源自给自足,以减少公用事业账单的开销,这也是他们减少日益增加的戏剧制作费用的几项措施之一。

英国戏剧

英国政府决定从1995年起,将国家彩票基金的收益按比例交付给英国艺术委员会。艺术委员会立即拨付大笔资金用于改善艺术基础设施,许多戏剧团体都开始着手更新和添加大型设备。最具争议性的拨款项目是科文特花园皇家歌剧院的更新。当歌剧院1999年重新开张时,1858年的老建筑中唯一不曾推倒重建的就只剩下观众厅了。这个建筑包括一个新的舞台区域,一个演播剧场,外加排练厅和化妆间,后台的装备也大大增加,而它的花费则是三亿六千万美元。虽然大部分人相信这个项目的资金还是控制得比较好的,但是迈克尔·凯泽却因此在2001年卸下了剧院经理的职务,回到美国出任迪斯尼艺术中心的主任。(接替他的是剧院副经理托尼·霍尔。)早在1997年,不同的意见就要求彩票基金把更多的资源用在伦敦以外地区的戏剧发展上,于是艺术委员会提交了一个关于“英国地方创演剧院的地位与功能”的报告,反映了五十个此类剧团的状况。报告的结论是,所有这类剧院所得到的资金都入不敷出,结论还提到这些剧团都是集中上演“安全”剧目,避开创新。它还总结道,除了资金不足之外,更大的危机是艺术指导的缺乏,并且它已经开始使用彩票基金寻求方法以补救这一境况。

到 2005 年,英国已经投入了四十五亿美元在全国范围内恢复和扩建各类文化机构。

英国两家最主要的剧团仍旧是伦敦的皇家国立剧院(RNT)和埃文河畔斯特拉德福的皇家莎士比亚剧团(RSC,该剧团在伦敦的演出地点是巴比坎剧院)。在 RNT,理查德·艾尔(1943—)只关注为更具实验性的演出提供空间,引入了许多青年导演,其中包括德波拉·华纳、山姆·门德斯、凯蒂·米切尔、菲莉达·劳埃德、斯蒂芬·达尔德里,均为 1990 年代最成功的英国导演。1997 年,剧院还进行了彻底的修缮,资金来自国家彩票的收益,此外还获得了一位新任艺术指导特雷弗·纳恩(1940—),他 1986 年离开 RSC,此后一直是独立导演。纳恩回应批评舆论道,之所以把太多的资金投入伦敦的剧院,就是为了使公众确信,RNT 的确是一个国家剧院,而不仅仅停留在名头上。纳恩把地方剧院的演出引入皇家国立剧院,又带领国立剧院到英国其他城市巡回演出。他可以做到增加 RNT 观众的数量,却无法增加观众的成分。2003 年,尼克拉斯·希特纳(1956—)接替了他的职位。他将新奇的作品和高度成功的作品都纳入保留剧目,以争取成分不一的观众,又通过与赞助者合作提供低价票价的策略,扩大 RNT 的观众基础。希特纳尤以导演音乐剧最为知名,他在 RNT 最成功的作品是艾伦·本内特的《历史系男生》。2006 年,RNT 首次在星期天提供演出。

亚德里安·诺贝尔(1951—)长期以来都是皇家莎士比亚剧团的主要导演之一,1990 年任剧团经理。1997 年,

他大大缩短了 RSC 在伦敦巴比坎剧院的演出季,让剧团可以在夏季到伦敦以外的地方剧院巡回演出。2002 年,他将剧团完全移出了巴比坎剧院。(巴比坎剧院被改为巴比坎国际戏剧节的举办地点,到 2003 年,此处已经成为观看外国戏剧的主要场所。)在 2001—2001 演出季结束时,诺贝尔试图对已有四十年历史的皇家莎士比亚剧团进行第一次重大改组。他没有采取与演员签订长期合同的方法,因为这会要求他们在埃文河畔斯特拉福德和伦敦两地之间来回,分散时间;他实行的是短期合同制,成立若干小型剧团,全年在不同的城市举行首演。他还增加了剧团到国外演出的机会,每年都在华盛顿特区肯尼迪艺术中心一类的地方演出。在诺贝尔的经营下,RSC 开始策划一场整修埃文河畔斯特拉福德总部的战役,这个项目得到了艺术委员会五千万美元的配套拨款。但当他拆除建于 1932 年的节日剧场原址时,遇到了激烈的反对,遂因此在 2003 年辞去了艺术指导的职务,由剧团副经理米切尔·博伊德(1955—)接替。博伊德立即着手一项计划,在保留节日剧场外部框架的基础上,将内部改造为带门廊的多边形建筑结构,这将使它可以用作伸出式舞台的剧场,同时也适用于画框式舞台。新的格局将使舞台前部到最后一排座位的距离缩短一半。作为这个雄心勃勃的事业的一部分,RSC 还修建了临时性的庭院剧场以上演它的主要舞台作品,直到 2011 年节日剧场重行开张为止。在莎士比亚诞辰的 2006 年 4 月 23 日,皇家莎士比亚剧团开始举办为期一年的庆祝活动,上演全部莎士比亚经典剧目,参加者包括来自世界各地的剧团。



图 24.8 彼得·霍尔在丹佛表演艺术中心上演的《约翰·巴顿的十小时特洛伊战争史诗剧坦塔罗斯》(2001)。格雷格·希克斯(穿黑衣者, 饰演普瑞安)与合唱队。照片由 P. 斯威策拍摄, © 2001。

这是莎士比亚的三十七部剧本——外加十四行诗和叙事诗——第一次在同一个活动中演出。

在 1988 年辞去国家剧院的导演工作后,彼得·霍尔组建了自己的剧团,在伦敦和纽约两地之间往返演出,旨在填补英国戏剧和美国剧院之间的差距。他的第一组两个剧目——田纳西·威廉斯的《奥菲斯下地狱》(瓦尼莎·里德格雷夫主演)和莎士比亚的《威尼斯商人》(达斯汀·霍夫曼主演)——在两个城市轮流上演,但此后交换演出就停止了。1997 年,霍尔的剧团入主老维克剧院,在那里上演了一系列经典保留剧目,包括《等待戈多》、《海鸥》、《被激怒的妻子》、《李尔王》等等。1998 年,老维克剧院被推向市场,霍尔的剧团便转到了伦敦西区的一些剧场;2000 年,霍尔重新在伦敦和纽约两地担任导演;2001 年,为了导演为丹佛戏剧中心专门组织的剧目《坦塔罗斯》,他再次加入

皇家莎士比亚剧团。2004 年,霍尔也成了伦敦近郊未竣工的金斯顿的玫瑰剧院的艺术指导,这歌剧院是按照莎士比亚环球剧场路对面的十六世纪剧院的式样建造的。彼得·霍尔的儿子爱德华·霍尔(1966—)凭借自己的能力也成为了一名重要的导演,担任了螺旋桨剧团的艺术指导,并以全男性、小规模班底的莎士比亚喜剧演出而闻名。他根据《亨利四世》一、二、三部改编的《狂怒的玫瑰》(2002)曾前往芝加哥和土耳其等地演出,是 2002 年获得奖项最多的演出之一。此后爱德华·霍尔成为水磨坊剧院、皇家国立剧院和老维克剧院的助理导演,他在这些剧院导演的《驯悍记》和《第十二夜》成为 2007 演出季的演出剧目。

在霍尔的剧团离开后的一段时间内,有着长久历史的老维克剧院似乎遇到了风险。但在 1998 年,它被卖给了“老维克剧场信托 2000”;该

信托机构为剧场赢得了一系列成功的演出订单,并上演了若干在伦敦的首演剧目,如马修·伯恩的《汽车人》(Car Man, 2000),该剧糅合了歌剧《卡门》(Carmen)的音乐和改编自《邮差总是按两下门铃》的故事情节。伯恩的全男子《天鹅湖》(1998)因为打破了芭蕾与戏剧的界限,首次演出便赢得了公众的欢迎。曾获得奥斯卡金像奖的美国演员凯文·斯佩西(1959—)于2004年被任命为老维克剧团的演员-经理,踏上演了一系列广受欢迎的剧目,包括他在其中扮演主人公的《理查二世》(2005)。在史派西的经营下,老维克的演出获得了多个奖项,其中不少剧目(包括2006年上演的尤金·奥尼尔的《月照不幸人》在内)也曾到纽约交流演出。

彼得·布鲁克仍在与巴黎的国际戏剧研究中心合作。1992年,在纪念梅特林克《佩利亚斯与梅丽桑德》问世一百周年时,布鲁克重制德彪西该剧的歌剧版布景,上演了《佩利亚斯印象》,该剧剧情围绕着一间十九世纪简朴客厅中的两架三角钢琴展开,将神话与娇弱的情感融为一体。布鲁克后来的作品还有《就是那个人》(1994,根据奥利弗·萨克斯对神经病患者的案例研究而创作)和《谁在那儿?》(1995)(通过二十世纪几个戏剧流派的代表人物——斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、克雷、布莱希特、阿尔托前来观看《哈姆莱特》排演这一视角,展示了一个剧本是如何最终被搬上舞台的。)他自己改编的《哈姆莱特的悲剧》由阿德里安·莱斯特担任主角,1999年首演于巴黎,后又前往欧洲和亚洲演出,2001年巡演到了美国的几个城市。2005年,他导演了根据

1930年代西非伊斯兰教苏非派信徒的生活改编的《提诺·博卡》以及根据陀思妥耶夫斯基的作品改编的巡演剧目《大法官》。2006年,他重新上演了表现南非种族隔离政策的剧本《西兹维·班齐死了》。

导演斯蒂芬·达尔德里(1960—)曾以后现代主义手法重排的J. B. 普里斯特利《侦探来访》一剧并在伦敦引起轰动,遂于1992年接管了皇家宫廷剧院。在他的指导下,剧院与多个国家的剧院合作推出了鼓励新进剧作家的项目,使自己的影响不断扩大。这些合作项目逐步扩大到巴西、保加利亚、古巴、法国、德国、印度、以色列、巴勒斯坦、罗



图 24.9 巴西仓库剧团,这个剧团是每年都参加国际戏剧节的众多旅行剧团之一。上图为《罗密欧与朱丽叶》的演出,剧本翻译昂内斯塔尔多·德·彭纳福特,这是他们最成功的剧目之一。伦敦环球莎士比亚剧团提供。伦敦旅行演出剧照由谢拉·本内特拍摄,© 2000。

马尼亚、俄罗斯、西班牙、乌干达和美国。这些项目包括接收住院剧作家、为新作家举办戏剧节、与指定剧院结成伙伴关系、合作上演新制作的戏剧等。1997年,皇家宫廷剧院接受了一笔四千三百万美元的彩票基金资助,开始用三年时间对它历史上著名的剧院进行修葺;翌年,伊安·里克森(1963—)担任剧团经理,只能租借场地进行演出。2000年,皇家宫廷剧院重新开张,在这年的演出季举行了十六个剧目的世界首演。从那时起,它就一直是国内外新剧目的重要培育者,在上演外国戏剧方面,其数量也仅次于巴比坎剧院。

553 根据1599年的第一座环球剧场重建的莎士比亚环球剧院于1997年建成并举行了第一个演出季。建造这座剧院的想法是美国演员-导演山姆·沃内梅克(1919—1993)1970年提出来的,其建设资金也大多来自美国人的捐赠,直到1995年,它才得到了彩票基金的一笔一千八百五十万美元的资助。这座剧院是一个无天棚建筑,三层楼的座位可容纳1000人,中间是可供六七百人站立的庭院,被它所围绕的是一个开阔的平台式舞台。它没有现代舞台的灯光和布景等装备。演员-经理马克·赖伦斯(1960—)在1995年被任命为剧团的艺术指导,这个剧团既有“原汁原味”的演出(即试图恢复剧本写作年代的演出方法),也有对莎士比亚及其同时代人作品的现代式和后现代式搬演,现代作者也根据定制向环球剧院提供剧本。剧院还接待了来自巴西、古巴、印度、日本和南非的剧团上演莎士比亚剧作,同时他们自己也到世界各地巡回演出。剧院吸引了大批观众,因此有稳



图 24.10 莎士比亚环球剧院 1998 年上演的《威尼斯商人》,马克·里朗斯扮演巴萨尼奥,诺伯特·肯特鲁普扮演夏洛克。伦敦环球莎士比亚剧团提供。演出剧照由约翰·特拉姆普拍摄,© 2000。

定的高票房收入。他们的一部分演出也得到了评论界的赞誉,其中包括全男子班底的原创性演出《第十二夜》(2002)和《一报还一报》(2005)(这两个戏都曾到美国演出)、彼得·奥斯瓦尔德改编的后现代戏剧《金屁股》(2002)、全女子班底的《驯悍记》(2003)。多米尼克·德罗姆古尔(1964—)曾在老维克剧院与彼得·霍尔的剧团合作,后在牛津舞台剧团担任导演期间赢得了声望,2006年,他接替莱伦斯担任莎士比亚环球剧院的艺术指导。上任后的第一个演出季就上演了西蒙·本特的新作《在黑旗下》和霍华德·布伦顿的新作《弥留之际:阿伯拉德和海洛伊丝的故事》,以及四部莎士比亚的戏剧,其中最受欢迎的是鲁西·巴顿导演的《泰特斯·安德鲁尼克斯》。德罗姆古尔没有延续莱伦斯实行的复原演出实验的路线,而是寻找能够让剧场空间充满趣味的导演。他对新剧目的追求一直持续到2007年演出季。

伦敦还有些小型剧团取得了令人羡慕的成就,经常被当作独立剧团的榜样。阿尔梅达剧团成立于1990年,由乔纳森·肯特(1946—)和伊恩·麦克迪亚米德(1947—)担任联合经理,平均每年上演五部赢得评论界赞誉的戏剧。他们最成功的演出有:拉辛的《布列塔尼库斯》和《费德尔》(1998,黛安娜·里格和托比·斯蒂芬斯主演)、《美狄亚》(里格因出演该剧而获得托尼奖)、《哈姆莱特》(拉尔夫·法因斯因该剧而获得托尼奖)、《理查二世》和《科里奥兰纳斯》(2000,费恩尼斯出演该两剧的剧名主人公)、根据弗兰克·魏德金的《璐璐》改编的演出(2001)。阿尔梅达剧团的许多剧目也都在美国上演。2002年,米切尔·阿腾博勒接替肯特和麦克迪亚米德担任艺术指导,阿尔梅达剧团遂得以在2003年回到它翻修一新的剧场。它仍旧是英国获奖最多的剧团之一,著名的演出还包括2003年上演的《海上夫人》、2004年的《家宴》和2006年的《海达·高布乐》。

554



图 24.11 阿尔梅达剧院 2000 年上演哈罗德·品特的《庆祝》。纽约旅行演出的照片由斯蒂芬妮·伯格拍摄,© 2001。

同谋剧团(现简称“同谋”)是1983年由安娜贝尔·阿登、马尔塞洛·马尼、菲奥娜·戈登和西蒙·麦克伯尼

(1957—)成立的合作制剧团。麦克伯尼担任这个实验性身体戏剧剧团的艺术指导,这种形式综合了表演、设计和文本要素,能够表达出多层次的意味。人们普遍认为是它将欧洲大陆实验戏剧的身体表现特征带到了伦敦。在它受到赞誉的演出中,最突出的有:表现二十世纪初外省波兰人生活的《鳄鱼街》(1992);《露西·卡布罗尔的三生》(1994);尤奈斯库的《椅子》(1997);将二十世纪一对情侣的故事与阿尔卑斯山冰川上发现的五千年前的尸体的故事拼凑在一起的《记忆标记》(1999);包含有爱默生弦乐四重奏、四个演员及多媒体表演的关于肖斯塔科维奇的沉思《时代的噪音》(2000);与国立剧院合作完成的《一报还一报》。

同行剧团由德克兰·多纳兰(1953—)和尼克·奥默罗德(1951—)创办于1981年。受到赞誉的演出中有《一报还一报》(1994)和《皆大欢喜》(1995),演出班底均为男性,其中阿德里安·莱斯特扮演的罗莎琳德获得一致好评。他们还为国家剧院和其他剧团排演了一些剧目。他们努力以最简单的手段上演古典剧目以吸引观众。从1985年起,他们的演出每年都获得重要戏剧奖项的提名。作为长驻性剧团的同行剧团在1998年被放弃;但邓南伦和奥梅罗德仍在托尼·库什纳的作品《居家男人/喀布尔》(2001)中以及在俄罗斯上演的剧目中有密切的合作。

朱迪·登奇,海伦·米伦,黛安娜·里格,玛吉·史密斯,瓦妮莎·雷德格雷夫,伊莱恩·佩奇,露西·亨歇尔仍旧是英国最受尊重的女演员,措埃·沃内梅克,茱莉·沃尔特斯,林



图 24.12 默契剧院 1998 复排《鳄鱼街：精神的舞蹈》(1992)，该剧系根据惨遭盖世太保杀害的颇具影响的波兰犹太作家布鲁诺·舒尔茨(1892—1942)的自传性作品改编。纽约旅行演出的照片由斯蒂芬妮·伯格拍摄，© 1998。

赛·邓肯也快速加入了她们的行列。男演员中，保罗·斯科菲尔德，德里克·雅各比，伊恩·迈凯伦，阿兰·里克曼，迈克尔·冈邦，安东尼·谢尔，大卫·叙谢，西蒙·罗素·比尔，乔纳森·普赖斯都是最受重视的，肯尼思·布拉纳格，凯文·斯佩西，科尔姆·米尼也快速加入了他们的行列。青年演员中，伊夫·贝斯特，萨曼莎·邦德，科林·弗斯，拉尔夫·法因斯，艾玛·菲尔丁，理查德·格里菲思，维多利亚·汉密尔顿，格雷格·希克斯，克莱尔·希金斯，海伦·麦克洛瑞，伊万·麦格雷戈，珍妮·麦克蒂尔，乔安娜·莱丁，哈瑞特·沃尔特和拉赫尔·魏斯也因出色的表演而为人们津津乐道。

一些已经成名的剧作家 1990 年后仍很活跃。哈罗德·品特除了有《月光》(1993)、《灰飞烟灭》(1996)和《庆祝会》(2000)等新作问世外，2001 年在纽约还举办了一个专门上演他的作品的话剧节，2005 年他还获得了诺贝尔文学奖。汤姆·斯托帕仍旧以

《阿卡迪亚》(1993)这类情节错综的剧目赢得赞誉，该剧虚构了一个围绕着拜伦爵士生平中的一个不明事件而发生的故事，此外他还创作了描写伟大的古典学家 A. E. 豪斯曼的《爱的创造》(1997)、描写一组被流放的俄国人参加十九世纪中叶欧洲革命的事迹的三幕剧《乌托邦彼岸》(2002)和反映捷克斯洛伐克天鹅绒革命的《摇滚乐》(2006)等剧作。

艾伦·埃克本凭借巧妙运用时空交叉和误解手法，继续着他在剧本创作上的成功。《开错门中门》(1994)将时空在 1978、1998 和 2018 年来回转变，以取得扭转历史的效果；《喜剧潜力》(1998)将焦点放在机器人演员身上；《我们为爱情而做的事》(1999)表明没有人能找到希望中的爱情，所有努力都是令人绝望的；《房屋与花园》(1999)是为同时在两个舞台上演而写的两部戏剧，两部戏剧共享同一组演员和统一组角色，他们走出房间进入花园里的故事发生地，或是反过来，走出花园进入房间里的故事发生地。埃克本在以下剧目中继续进行着这类的探索：《虚拟现实》(2000)、题为《待解救的少女》(2001)的三部曲、《绝密隐私》和《不可思议的小说》(2005)。《假如我是你》(2006)是他的第十七部剧本，仍旧由他本人执导在斯卡伯勒的斯蒂芬·约瑟夫剧院上演。

卡莱尔·丘吉尔的《罢工者》(1994)将某些自然现象和超自然现象合并为“变形者”，引导其他人物进入无意识的黑暗世界。她的《蓝色心脏》(1997)由两部短剧构成：“心的欲望”和“蓝色水壶”；在第二个短剧中，程序化语言的使用最终脱落到只剩下两个

词“蓝色”和“水壶”。《遥远》(2000)写的是世界末日的景象,人类对苦难的反应是感到身陷绝境。她的《号码》(2004)由山姆·谢泼德主演,反映的是无性繁殖和身份等问题。丘吉尔的最新作品《醉到表白爱的地步了?》(2006)首次在皇家宫廷剧院上演,但她最密切的合作者还是“脱节”剧团的创始人兼导演马克斯·斯塔福德-克拉克,这个剧团是在1993年“合股”剧团被放弃后成立的。

大卫·黑尔作品依然丰富,新作有《天窗》(1995)、《艾米的眼光》(1997)、《苦路》(1998)、《我的新锌床》(2000)。她于2005年创作的《事情发生了》是一部最具政治意味的戏剧,写的是“9·11”恐怖袭击后美国进攻伊拉克的事情。黑尔的《六点整》(2006)的世界首演在纽约进行。



图 24.13 迈克尔·弗雷恩的《哥本哈根》(1998)。纽约演出的照片由琼·马库斯拍摄,© 1999。

剧作家兼小说家迈克尔·弗雷恩的《哥本哈根》(1998)赢得了批评界好评,曾获得几个奖项,剧本写的是第二次世界大战期间德国原子项目之父沃纳·海森堡造访他的导师、丹麦物理学家尼尔斯·波尔的故事。此后他又写

了一部受欢迎的喜剧《警报与远足》(1999),剧中的人物变成了他们的电子设备的受害者;接下来的是严肃题材的《民主》(2003),写的是1970年代德国的一件政治丑闻。

1999年,理查德·诺顿·泰勒的《正义的颜色》成为英国最流行的戏剧之一。该剧由审讯片断构成,案件明显是出于种族主义动机的谋杀,却被警方公然忽略。该剧首演于边缘性的三角剧院,演出引起强烈反响后,又转到伦敦西区的大剧院继续上演。2003年,泰勒又创作了一部同样的文献剧;《正义的战争:赫顿调查片段》,该剧使用了有关大卫·凯利博士死因的官方调查的文字记录材料,凯利是国防部分析专家,他曾指控英国政府篡改证据,妄称伊拉克拥有大规模杀伤武器。

在英国青年剧作家中,萨拉·凯恩(1971—1999)最为引人注目,原因也可能是她正当赢得批评界的肯定时就自杀了。她的第一部重要作品是《摧毁》(1995),该剧开头就表现了一个中年记者与一个年轻的家庭朋友之间非正常的两性关系,随后又渐次扩展到各种暴力行为,最后这个男子被强奸;他的双眼被吸了出来;而他又试图吃掉一个死婴的尸体。许多观众都被激怒了。《菲德拉的爱》(1996)系根据塞内加的《费德拉》和《希波吕托斯》改编。《渴求》(1998)由四个人物之间的诗体对话构成,没有舞台指示,人物也没有姓名,只有按字母表排列的代号。《4.48 精神崩溃》(上演于2000年),指的是凌晨四点四十八分,黎明前最黑暗的时刻,表现的是自杀的绝望。英国戏剧评论家阿莱克斯·希尔兹认为存在一群激进

剧作家,凯恩就被归为这一类,他们的作品又称“直面戏剧”。属于这类的剧作家包括:马克·雷文希尔(1966—),他的作品有《购物与操性》(1996)、《清晰的快照》(1998)、《母亲击门伪娘楼》(2001)、《出产》(2005)和《伤口》(2006,该剧由伊恩·迈凯伦在当玛仓库剧院主演);大卫·哈洛维(1966—),他的剧本《黑鸟》令他声名鹊起,这是一部关于性欲与纯真的作品,女主人公在与一个男子会面时,发现他就是自己十三岁时与之有过性关系的人,该剧由彼得·斯泰恩导演,上演于爱丁堡国际戏剧节,后又转往伦敦演出。《蓝色/橙色》和《哑剧》(2004)的作者乔伊·本豪尔(1967—)、《接近》(1997)的作者帕特里克·马博、《她的生活的尝试》的作者马丁·克林普(1956—),都常被认为属于这个运动的剧作家。不属于这个运动的重要剧作家有以《丰收》(2005)闻名的理查德·宾(1956—),出生于贝尔法斯特、以《大图画中的几个场景》(2003)而获若干奖项的欧文·麦卡弗蒂(1961—),以及西印度群岛演员/剧作家奎米·圭亚马(1966—),他成为在伦敦西区上演剧作的第一位活着的生于英国的黑人剧作家,他上演的这部剧本是《艾尔米娜的厨房》(2003)。

虽然英国的音乐剧似乎失去了往日的巨大魅力,但是安德鲁·劳埃德·韦伯凭借《白衣女人》(2005)一剧重新恢复了力量,该剧的成功部分应归因于威廉·杜德利用计算机模拟的三维投影。2000年,劳埃德·韦伯还动用早期作品收益中的一亿四千五百万美元买下了伦敦最好的十座剧院和杂耍剧场。卡梅隆·麦金托什也稳得七个剧场的所有权,主导美国巡回演出市场的

机构 SFX 娱乐公司在英国买下了二十三个剧场。劳埃德·韦伯认为,如果剧场不归戏剧业者所有,危机的局面就会出现。无论是他还是麦金托什都没有放弃上演音乐剧,但他们都无法再现往日的成功。但是,由其他剧团上演的音乐剧却仍旧表现良好。

虽然 2005 年 7 月恐怖分子对伦敦地铁和公交系统的攻击制造了混乱,但伦敦戏剧界仍将 2005 年列为他们最好的年份之一,观众总人数超过一千二百万,门票总收入达到三亿七千五百万英镑。尤其令人惊讶的是,根据伦敦戏剧协会的统计,该年度戏剧观众总数增加了百分之五点一,音乐剧观众的人数增加了百分之四点九,在伦敦西区的剧场里,百分之七十五的票房收入来自音乐剧观众。

在苏格兰,始于 1947 年的爱丁堡边缘戏剧节每年八月举行,为期三个星期,现已成为世界上规模最大、节目最丰富的戏剧节。1999 年,保罗·古晋(1956—)接替斯特朗担任艺术指导,在他的领导下,边缘戏剧快速成长。到 2006 年,它在 261 个场所提供了 1800 种不同的演出,参加戏剧节的观众总数是 28000 名,参加演出的演员人数则达到 17000 名。卖出的门票超过一百五十万张。2007 年上半年,古德金称,一旦 2007 年的节目确定,他就将离开这个戏剧节。

当代苏格兰的重要剧作家有:亨利·亚当,他最著名的作品是讽刺“后 9.11”多疑症的《隔壁人家》(2003)和描写苏格兰战争老兵和一个爱国的波兰女孩之间的爱情的《波兰人奎恩》(2007),他们二人都想从第二次世界大战的恐惧中摆脱出来;大卫·格里格,

556

他的《维多利亚》表现了三个时代的三个女人,她们分别想摆脱 1936、1974 和 1997 年的经济困境,他较近期的作品还有《比利牛斯山脉》(2005)、《美国领航员》(2005)、《黄月亮》(2006);罗娜·门罗(1959—),她较近期的作品有《一月的草莓》(2006)和描写三个登山迷的《终有一死》(2006)。

1998 年,苏格兰获准成立自己的议会。2004 年,这个机构授权成立了苏格兰国家剧院(NTS),以维奇·费瑟斯通为艺术指导。苏格兰国家剧院类似于美国 1930 年代的联邦戏剧项目,是一个演出公司,其任务是鼓励创作对苏格兰戏剧的发展具有重要意义的作品,组织国内巡回演出。他们的许多作品——其中包括获得最大成功的格利高里·伯克的《苏格兰高地军团》——都是在各地的非剧场空间巡回演出。NTS 上演的戏剧既有古典作品和新创剧目,也有当代苏格兰剧作家作品的复排。

爱尔兰戏剧

随着爱尔兰成为欧洲主要的计算机中心,新的经济繁荣也推动了戏剧的发展。2004 年,阿贝剧院举行了成立一百周年庆祝活动,其间,一场经济危机引发了董事会与艺术指导本·巴恩之间的冲突,导致本在翌年辞职。在经营经理费阿奇·马克康盖尔(2005 年加入阿贝剧院)的领导下,剧院得到爱尔兰政府拨款,填补了巨额赤字,并准备迁往都柏林港区的新址。都柏林名列第二的重要剧场大门剧院在导演迈克尔·科尔根的统一调配下,倾全力将贝克特的全部剧作都拍成了电影,这表明剧院已经陷入严重的危机状态;为了

回应这些指责,剧院又努力恢复旧日的保留剧目。爱尔兰的其他重要剧院还有:简陋魔法剧场,它在 2000 年主办过一次国际新作品戏剧节;位于高威的德鲁伊特剧院,其导演嘉莉·海因斯享有相当高的国际声誉,她导演的马丁·麦克多纳的剧本尤其出众(她曾因导演麦克唐纳的《利内恩的选美皇后》在 1998 年荣获托尼最佳导演奖,成为第一个获此奖项的女性)。

和其他国家一样,爱尔兰也有许多戏剧节。大门剧院在 1991 年举办了一个戏剧节,上演了贝克特的全部作品。此外,还有专门上演威廉·巴特勒·叶芝作品、布莱恩·弗里尔作品、约翰·米林顿·辛格作品和奥斯卡·王尔德作品的戏剧节。高威艺术节每年七月举行,利默里克戏剧节每年一月举行,都柏林边缘戏剧节每年九月举行,都柏林戏剧节每年十月举行,贝尔法斯特女王戏剧节每年十一月举行。

爱尔兰以剧作家最为著名。弗兰克·麦克吉尼斯(1953—)的早期成功作品以《庆祝阿尔斯特的儿子们冲向索姆河》(1985)为标志,这是描写一战中的爱尔兰士兵的作品,剧中的人物除一人之外,全部牺牲。1990 年代他继续上演原创剧本,但他在翻译方面更加成功。他最新的作品《叽叽喳喳的人》(2005)描写的是 1605 年发生在英国的企图炸毁议会大厦、炸死国王的火药阴谋;《吉普赛骑手来了》(2007)讲的是一个家庭秘密在二十一岁生日的家庭庆典上被暴露。

在青年剧作家中,马丁·麦克多纳(1970—)最为成功,他从小与父母在伦敦长大,1996 年在德鲁伊特剧院上演了第一部戏剧。他的充满怪诞和反

557



图 24.14 马丁·麦克多纳的《荒凉西部》(1999), 纽约旅行演出的照片由琼·马库斯拍摄, © 1999。

讽意味的生活故事在爱尔兰农村很快就吸引了广大的观众。这些作品包括《伊尼什曼的跛子》(1996)、《利内恩的选美皇后》(1996)、《孤独的西部》(1997)、《康尼马拉的头骨》(1997)、《寂寞的西部》(1997)、专为皇家莎士比亚剧团创作的《伊尼什莫尔中尉》(2001年)和专为皇家国立剧院创作的《枕头人》(2003)。他的许多剧作也在纽约上演。

科纳·麦克弗森(1971—)是最多产的剧作家之一,他的大部分作品都由交替的独白构成。他的戏剧包括《这片酸橙树荫》(1996),剧中的三个人物一直谈论性和抢劫,最后以裸体展示而结束;《拦河坝》(1997)表现四个男人和一个女人在小酒馆里轮流讲故事;《都柏林赞美诗》(2000)以圣诞节为背景用三

个短景表现一个男人与自己的家庭日渐疏远;《闪光的城市》(2004)中,一个嫖夫试图解释他与亡妻的鬼魂相遇之事;《水手》(2006)中,由于一个陌生人的来临,扑克牌局引发了一场精神意蕴间的竞赛。

近期的其他剧作家还有马克·奥洛夫(1970—),他的作品《新手豪伊》(1999)用两段交替独白的形式表现了发生在两夜的事件,这些事件最终导致了人物的惨死;塞巴斯蒂安·巴里(1955—)的《我们的斯莱戈夫人》(1997)中的女子因家庭成员间的相互影响而酗酒,终于导致肝癌,临死前,她叙述了人生中的几个重要转折点;玛丽·琼斯(1951—)的《他兜里的石子》(1999)写的是一家电影公司对于爱尔兰一个村庄的影响,该剧用两个演员表现众多角色,赢得了国际上的好评;玛丽娜·卡尔(1964—)被认为是爱尔兰首屈一指的女剧作家,《拉弗蒂山上》(2000)一剧写了一个遭父亲强暴的年轻女性。

法国戏剧

法国约有四百个剧院接受政府资助,有五家国立剧院,四十三个戏剧中心(其中十个在地方),六十三个剧院划定为国家舞台,均由文化部给予资助。总体上,这些剧院各服务于法国的一个地区。法国政府每年拨款大约五亿美元以支持这些剧院。

法兰西喜剧院仍旧是最重要的国立剧院。该院原任经理安托万·维泰兹 1990 年逝世,继任者雅克·拉萨尔(1937—)聘用了一些外国导演,在保留剧目中增加了当代作品的数量。他的做法被指责为背离了剧院继承法国文

558

化的宗旨,所以拉萨尔又在1993年由让-皮埃尔·米克尔(1940—)取代,米克尔采取了较为保守的经营策略。1998年法兰西喜剧院有史以来第一次上演了在世的外国作家的作品——汤姆·斯托帕的《阿卡狄亚》。2001年,米克尔的职位又由马塞尔·博佐内接替,后者原是法国最重要的戏剧学校国立高等戏剧艺术学校导演。2006年,波宗内的法兰西喜剧院院长职位又被缪利埃尔·马耶特(1968—)接替,她是第一个担任这个职务的女性。法兰西喜剧院还同时经营规模小得多的老鸽巢剧院(一度为雅克·科波的剧场)。到二十世纪初,两个剧场每年上演的剧目总计已经超过二十个。

巴黎歌剧院是法国声望最高的艺术机构之一。1989年,它将主要业务从著名的1876年由加尼尔建造的建筑迁到了新建的巴士底歌剧院。它拥有两个大型剧院,演职人员有一千六百多

名,财政预算两千一百万美元,政府拨款占三分之二。巴黎歌剧院每个演出季上演约360场歌剧和芭蕾,自2004年杰拉德·莫狄埃(1943—)接手管理以来,剧院开始招募其他表演艺术的演员参与演出,逐渐将重心从传统的演出风格转向了多种风格的实验。透过每场演出责任者的排名顺序,可以窥见莫狄埃的管理方法之一斑。导演在节目单上排名第一,其次是舞台设计,然后是指挥,最后是歌唱家。在2008年演出季结束时,国际知名的歌剧导演尼古拉·约尔(1953—)即将接管剧院,他原为图卢兹歌剧院经理,被认为比莫狄埃更加保守。莫狄埃则将在2009年接管纽约市立歌剧院。

国际声誉最隆的剧团仍是由阿里亚娜·姆努什金(1939—)领导的太阳剧团。姆努什金在1990年代的第一个重要作品是由欧里庇得斯的《伊菲革涅亚在奥里斯》和埃斯库罗斯的《奥瑞斯

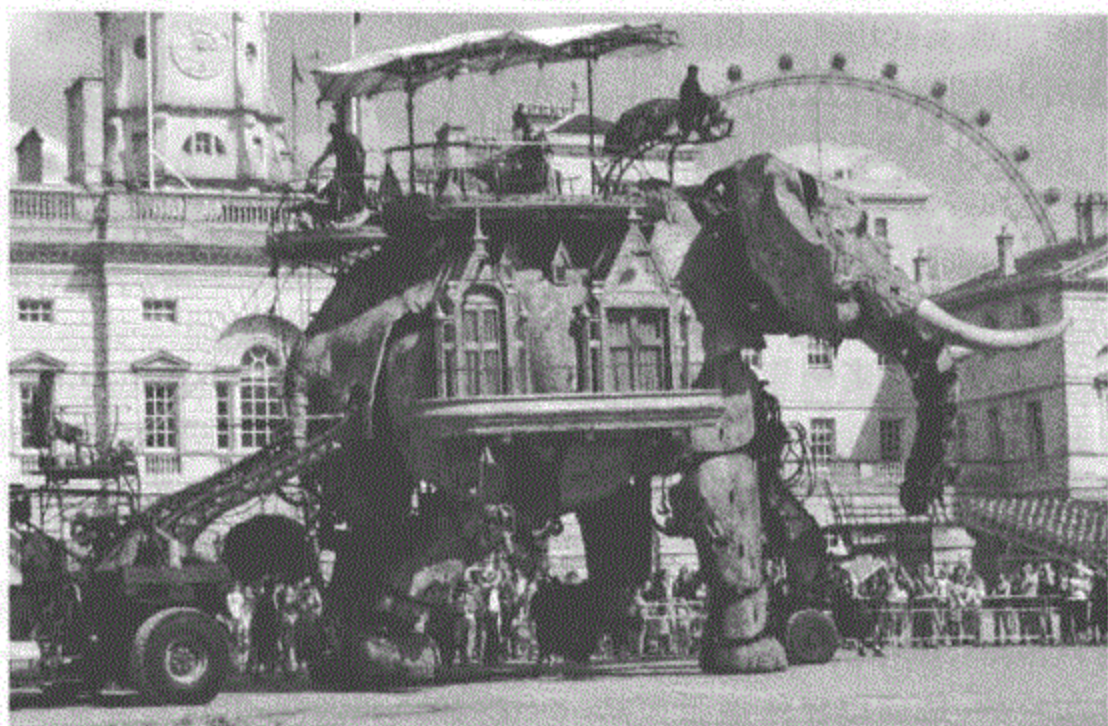


图 24.15 皇家豪华街剧团演出的《国王的大象》,图片由苏珊·黑迪克在该剧伦敦巡演时拍摄。

提亚》三部曲合成的《阿特里德斯》，它的上演期长达两年（1990—1992），上演的国家包括法国、意大利、德国、英国、加拿大和美国。该剧借鉴了亚洲戏剧的某些形式——最明显的是卡塔卡利，将舞蹈、音乐、视觉艺术和扣人心弦的戏剧融为一体，取得了巨大的成功。1994年，剧团上演了艾琳娜·西苏的《背信的城市，或复仇女神的觉醒》，表现的是法国政府允许试用明知已经感染HIV病毒的血浆的事件。姆努什金1995年上演的莫里哀《伪君子》因为其中影射了穆斯林原教旨主义者的清规戒律而带有浓厚的阿尔及利亚风格。西苏的《堤上鼓声》（1999）写的是亚洲某王国正面临将毁灭一半国土的洪水的威胁，该国的大人物在考虑究竟是淹没王国的哪一部分：艺术区域还是工业区域？为了准备这场演出，姆努什金承诺将派演员前往越南、中国台湾、日本和印度尼西亚等处。在演出中，演员基本上是模仿日本净琉璃为基础的木偶，由其他扮演其操纵者的演员加以控制；某些场景还借鉴了越南水木偶的程序。在最后一场，洪水吞噬了全部生灵；木偶师蹚过水面，收回一个个无生命的小木偶，将它们一排排挂在舞台边滤干。更新的演出《最后的驿站-奥德塞》是根据伊拉克、伊朗、阿富汗、库尔德斯坦和俄罗斯难民寻找新家园的故事创作的。这些剧目在法国首演后陆续前往加拿大、澳大利亚、美国、韩国等地演出，受到了广泛的赞誉。

除了姆努什金之外，奥利维耶·皮（1966—）也是法国最受重视的导演之一。他在十九岁时就得到政府批准组建了自己的剧团；1995年他以《仆人》一剧脱颖而出，引起人们的重视。该剧

写的是传达天使信息的故事，由五部分构成，演出时间长达二十四小时。戏剧结束时，尾声部分与序幕部分遥相呼应，似乎是要把全剧重新演一遍。他的《奥菲斯的面孔》（1997）演出时间长达四小时，剧中，一个戴面具的年轻人被活活地肢解，身体的各个部位被拍卖。剧终，面具摘掉后，竞拍人竟然发现年轻人就是自己的儿子。1999年，他创作并导演了《斯雷布列尼察安魂曲》，这是一部由报道波斯尼亚战争的新闻片断组合而成的剧作，2000年在布鲁克林音乐学院上演。1998年，皮被任命为奥尔良中央剧院导演，2006年，他被任命为欧罗巴奥德翁-剧院经理，这是乔焦·斯特雷勒创建的欧洲国际剧院。法国的重要导演还有丹尼尔·梅斯吉什、斯特凡·布伦瑞克、斯坦尼斯拉斯·诺尔迪、乔治·拉瓦丹、杰罗姆·萨瓦利和约格·拉弗里。

近年来，赢得广泛承认的法国剧作家并不多。雅丝明·雷扎（1959—）或许是最知名的人物，她在起初只是勉强为法国所接受，因为她一直为林荫道剧院写作，直到她的《艺术》（1994）在三十多个国家上演并在伦敦和纽约赢得重要奖项后，才引起广泛关注。此后，她又上演了《意外的男人》（1995，该剧并由皇家莎士比亚剧团译成英语上演）、《葬礼后的谈话》（1987的作品，伦敦阿尔梅达剧院上演后声名大振）、《生命×3》（2000，几乎同时在巴黎、维也纳、雅典和伦敦首演）、《一部西班牙戏剧》。她的剧作人物都很少，场景也极为有限，却以层层递进的细微手法揭示常被忽略的人类情感，引起了观众广泛而热烈的反响。

1990年以来，巴黎秋季戏剧节规

模明显扩大,声誉也在显著提高。该戏剧节始于1972年,最初的举办时间为四个星期;现在则从每年九月下旬开始举行,持续时间达三个月。这个戏剧节以上演当代外国优秀作品为主,通常都为原作者授权演出。它最感兴趣的是美国艺术家,罗伯特·威尔逊、理查德·福尔曼、劳里·安德森、梅西·坎宁安、伍斯特剧团等都曾应邀参加演出。巴黎秋季戏剧节曾联合纽约林肯艺术中心邀请《牡丹亭》前往西方演出,受到上海文化当局的阻挠,此事还曾引起国际风波。虽然戏剧节的预算很少,但它却成功地说服了巴黎的一些艺术团体参加或资助实验性戏剧作品。

戏剧节在法国一直很盛行。在全国五十多个戏剧节中,历史最长久的阿维尼翁一直占据最突出的地位。伯纳·费弗尔·达榭曾在1980—1984年间担任艺术节指导,1993年,他重新回到这个岗位,在他的领导下,为期一个月的艺术节共有五十多部作品在三十个场地上演。这个戏剧节一直被当作法国文化的橱窗,但从1994年起,也上演日本、俄国、中国台湾、韩国、拉丁美洲和东欧国家的作品,当然,法语剧团仍旧是戏剧节的核心。由阿兰·莱奥纳德负责的外阿维尼翁戏剧节上演边缘戏剧,数量也在稳定增加,因为希望参加的剧团都可以如愿。阿维尼翁戏剧节每年上演的剧目将近700部。

2003年,由于工人罢工浪潮的影响,所有的法国夏季戏剧节都被取消。在阿维尼翁,达尔希辞职,2004年,万森·波德里耶和奥尔当斯·阿尔尚波被任命为联合主席。为了使戏剧节的节目更加丰富多彩,专门设立了助理艺术家的新职位,参与戏剧节的演出计划

的制定,并且规定,这个职位每年必须由不同国家的人担任。柏林戏剧舞台的联合经理之一托马斯·奥斯特迈尔(1968—)被选定为第一任助理艺术家。结果,那年演出剧目的大约三分之一都来自德国。那次上演的毕希纳《沃伊采克》也是第一次以原文演出而用法语字幕。这次演出的布景是一个巨大的污水出口,对文本的阐释强调了人类的废弃物和被废弃的人性。得到高度重视的比利时导演-剧作家延·法布尔(1958—)2005年担任助理艺术家,生于南斯拉夫的导演-摄影师约瑟夫·纳吉(1958—)2006年就任该职位。

街头戏剧是法国当代戏剧场景的一个重要元素,在国内,有数百个剧团遍布各地,密切参与欧洲各地举办的三百个戏剧节。目前在法国城市举行的重要戏剧节有亚眠、欧里亚克、索恩河畔沙隆、鲁昂、索特维尔鲁昂等等。这些剧团在1960年代后期理想主义的激励下,均致力于文化的民主化。他们试图在一种没有等级制度的环境下工作,把戏剧带给文盲观众。其中历时最长且影响最大的剧团是1979年由让-吕克古库在南特成立的豪华皇家剧团,它以复杂的机械和巨大的木偶而闻名,曾经到欧洲各地和拉丁美洲巡回演出。它最著名的作品有:《法国信史》(1990)、《天国的大坟墓》(1994)、《历史巨片》(1995)、《黑人轶事》(1999)、《猎鹿人》(2000)、《印度国王骑大象的光阴之旅》(2004)(该剧2006年到伦敦演出时更名为《国王的大象》)。其他的重要剧团还有欢乐-达达剧团、联合剧团、都市荒芜剧团,后者上演的《麦克佩斯》(2004)曾于2005年应邀到伦敦皇家国立剧院演出。

意大利戏剧

1989年,乔焦·斯特莱勒(1921—1997)将巴黎欧洲剧院导演一职让给了马德里马丽亚·古莱罗剧院的露易丝·帕斯夸尔(1951—),回到米兰小剧院,与约瑟夫·斯沃博达合作上演了歌德的《浮士德》。这次演出的剧名为《浮士德片段》,第一部分1989年上演,后来又上演了三个部分,每一部分的演出时间都是三小时。斯特莱勒本人在这部他自称“玷污”原作的演出中担任浮士德一角,演出中,有些场景是在舞台上表演,有些场景则是演员站在演讲用的台架后朗读原文。在1992—1993年演出季,斯特莱勒的注意力又转向了哥多尼逝世二百周年的纪念演出;1995年,他上演的皮兰德娄《高山巨人》受到好评。斯特莱勒还成功地为剧院增添了新设施。1986年投入使用的实验剧院可以容纳423名观众。一座耗资六千六百万美元的大剧院(从1979年动工)在1990年代终于完工。当斯特莱勒1997年去世时,他导演的作品已经超过了250部。

斯特莱勒去世后,卢卡·容科尼(1933—)被任命为小剧院的导演,他1994年加入罗马剧院,在剧院的地位仅次于斯特莱勒;由于改编上演易卜生的《培尔·金特》(他改名为《走向培尔·金特》)以及奥尼尔的《悲悼》(两部作品都上演于罗马剧院),容科尼赢得高度赞誉。他尤以显著的艺术效果和巨额的演出成本而著名。在他就任小剧院之职后,上演了雨果的《路易·布拉斯》(1997),将《卡拉玛佐夫兄弟》改编为三部曲上演,每一部的演出时间都达四个小时。

接替容科尼在罗马剧院的职位的

是那不勒斯导演马里奥·马多内(1959—),他曾在那不勒斯负责将原先的一处工业建筑改造成了戏剧中心,第一期工程已于1999年竣工。这个中心最引人注目的演出是瓦格纳《帕西法尔》的纪念演出,在复合式演出过程中同时使用了数个不同的舞台空间。

1998年,意大利文化部长瓦尔特·威尔特罗尼敦促国会通过了意大利第一部有关戏剧的全国性法规,法规承认话剧是国家文化的基本组成部分,承认国家有保护和促进话剧的责任。这项责任的大部分都赋予了各区行政机构和地方当局,但它只承认米兰小剧院和罗马剧院为国家剧院。根据这项立法,意大利的每个区都可以至少保留一个中心剧院,每年至少必须排演四部作品,并且要接待巡演剧团在此演出。

达里奥·福(1926—)仍被公认为意大利最重要的剧作家和导演,尤其是在他获得1997年诺贝尔文学奖之后。他的近期作品包括《琼安·潘旦和美洲的发现》(1995)、《性交?谢谢,取乐而已》(1995)、《恶棍和笨蛋》(1997)以及讽刺婚姻的戏剧《成熟的开放,几乎公开赛》(2001)。他最受欢迎的一个剧目是演出时间长达三小时的《双头怪》,这是一部讽刺剧,讽刺对象是意大利总理贝卢斯科尼,这个戏曾在全国各地上演。在他的七十多部戏剧中,福始终关注权力的腐败以及不合理的国家和教会官僚体制。2001年,为纪念福和他妻子弗兰卡·拉姆创作演出生涯五十周年,在纽约的意大利文化学会举办了福戏剧节,在美国东北部几个城市上演了他的作品。

世界著名的米兰斯卡拉歌剧院于1997年转给了一个私人基金会,该会

迅速开始规划对斯卡拉歌剧院的设备进行了自 1778 年成立以来规模最大的扩建。2002 年,它将一间面粉厂改造成了综合性的安萨尔多工作室,里边有排练厅、设计工作室、建筑商店以及储存设施。同年,它成立了一个表演艺术学院,以训练未来的歌剧艺术家,并开始对著名的戏剧博物馆进行更新。在斯卡拉歌剧院进行耗资七千八百万欧元的修缮工程的三年间,歌剧团迁至阿尔钦博第剧院,这是在米兰原先的工业区皮雷利·比可卡建造的一个新剧场。2005 年,斯卡拉歌剧院重行开张,斯特凡·利斯纳(1953—)被任命为总经理兼艺术指导,他曾是彼得·布鲁克在巴黎北方滑稽剧院和巴黎玛德琳剧院的联合导演。

德语戏剧

柏林墙的倒塌和东西德的统一带来了新的机遇,但由于统一的财政代价太高,也带来了新的挑战。例如东柏林和西柏林的许多艺术机构都是重叠的,是继续维持这种局面,还是将它们合并,或是放弃一部分,就一直是一个很大的问题。1999 年,尽管背上了严重的债务,柏林政府还是资助了一百个文化机构,因为所有的机构都需要资助。在德国,虽然联邦政府对艺术的补贴不多,但十六个州政府都有自己的艺术资助预算,此外,还要加上各市政厅自己的相关预算。虽然 1989 年之后补贴的数额有所降低从而使得一些剧院搁浅,德国对艺术的资助还是达到了每年一点九亿美元,是世界上对艺术资助最多的国家之一,但地方政府都感到,要维持这样一笔开支,压力越来越大。在二十一世纪的头十年,德国的公共剧场有

一百五十个左右,私营剧场数量约二百八十个。

一些确立了地位的剧院也发生了显著变化。虽然许多人强烈主张保留柏林的席勒剧院,但它最终还是被关闭;柏林人剧院在 1993 年被私有化,不过每年仍可以获得一大笔的津贴,剧院的管理权由彼德·帕利奇、彼得·察德克、马蒂亚斯·朗霍夫、弗里茨·马夸特、海纳·米勒组成的五人小组掌管,离开了领导岗位的布莱希特后裔一度禁止剧院上演布莱希特的戏剧。这种管理体制不久就终止了,到 1994 年,只剩下米勒一人留任,1995 年米勒逝世后,剧院一度处于放任状态。1998 年举行了布莱希特诞生一百周年纪念活动,恢复了他往日的声望,1999 年,担任维也纳国家剧院(许多人认为这是最优秀的德语剧院)经理达十三年之久的克劳斯·佩曼被任命为柏林人剧院导演,重振了剧院的声望。

在德国,由彼得·施泰恩和一批演员于 1970 年创办的戏剧舞台(又译“邵滨纳剧院”——译者)被认为是柏林最重要的剧团。施泰恩 1985 年离开剧团后,他的职务由鲁克·邦迪接任,从 1988 至 1992 年,剧团的负责人是于尔根·格罗施,1992 至 1998 年,剧团的负责人是安德莱亚·布莱特。由于内部问题丛生,剧团遂于 1999 年解散。2000 年,剧团又由托马斯·奥斯特迈耶和延斯·希里耶重新组建,他们邀请在德国最享有盛誉的舞蹈剧场的导演萨沙·瓦尔茨加入他们的行列,共同为再现剧团往日的盛况而奋斗。

施泰恩离开“戏剧舞台”后,先后在意大利和法国担任导演,从 1992 到 1997 年,他是欧洲演出剧目最丰富、最

有名望的萨尔茨堡戏剧节的戏剧表演指导。但1989年至2001年的戏剧节指导格拉德·莫蒂尔(1943—)不喜欢施泰恩的纪念碑式的舞台风格,于是改由汉堡的德国剧院的艺术导演弗兰克·鲍姆鲍威尔代替了他,他在这个戏剧节工作到2001年。在莫蒂尔担任萨尔茨堡戏剧节主席的任期内,许多世界著名导演如罗伯特·威尔逊、帕特里斯·谢罗、鲁克·邦迪、克利斯托弗·马尔塔莱、罗伯特·勒培基、佩特·塞拉斯都曾在此上演戏剧。彼得·鲁日奇卡(1948)出任2002年戏剧节总监,经营戏剧节直到2006年。莫提尔2002年转任新设立的鲁尔三年展戏剧节的负责人,这个戏剧节的表演场地是经过改造的十四个废弃的工厂车间;他负责了戏剧节的头两届(2003和2004),后又再度转任巴黎国家歌剧院的艺术指导。于尔根·弗利姆自2002年起在萨尔茨堡戏剧节担任戏剧演出总监,2004年接替鲁尔·特里纳勒一直将它经营到2006年,同一年,他又接替鲁奇卡的萨尔茨堡戏剧节艺术指导职位,负责监管每个演出季188台不同剧目的演出。

其他重要的戏剧节包括:柏林戏剧节,每年邀请该演出季最优秀的十个德语剧团参加演出;波恩双年戏剧节,1992年开始举办,挑选全欧洲的新剧目参加演出;维也纳戏剧节,从二次大战结束之后开始举办,参加的不仅有德语戏剧,还有东欧、俄国等地的剧团。拜罗伊特戏剧节仍旧是世界上最著名的戏剧节之一,但是,对由谁来接替八十多岁的沃尔夫冈·瓦格纳担任戏剧节的导演这个问题多年来意见不一,使戏剧节也陷入了困境。

离开萨尔茨堡后,施泰恩导演了歌

德的《浮士德》(第一、二部)。2000年上演的最终完成的作品演出时间长达十五个小时。这是该剧首次足本演出(没有删节,完全忠实于剧本及其舞台指示)。这次的演出得到了许多人的称赞,但也有人认为施泰恩背离了他在戏剧生涯之初就力主树立的“导演剧场”的宗旨。

德国是很多著名的且受人尊敬的导演的基地。在1990年代前期,柏林德意志剧院的托马斯·朗霍夫和慕尼黑卡摩剧院的迪特尔·多恩上演的剧目与被许多人认为是首屈一指的德语剧院的维也纳国家剧院的剧目形成了竞争。弗兰克·鲍姆鲍威尔(1946—)曾经担任过慕尼黑巴伐利亚国立剧院和瑞士巴塞尔剧院的导演,1993年又转任汉堡剧院导演;在鲍姆鲍威尔负责期间,汉堡剧院被评论界三次评定为最优秀的德语剧院,后来鲍姆鲍威尔又转任萨尔茨堡艺术节戏剧部分的负责人。

弗兰克·卡斯托夫(1952—)1992年后担任柏林人民舞台导演,他以任意删改剧本和出人意料的演员阵容而闻名,由于他常对剧本进行随意的、反现实的、奇特的改动,常被人称为“文本摧残者”,但是他在青年观众中却特别有人缘。2004年,卡斯托夫对《欲望号街车》的改动过于强烈,以至于田纳西·威廉斯剧作的版权所有者收回了卡斯托夫上演该剧的许可。克利斯托弗·马尔塔莱(1952—)也不惜为制造演出效果而删改剧本,但他最著名的还是剧本创作。2000年,他担任苏黎士剧院经理。埃纳尔·施勒夫(1945—)以反文学性、反现实性的演出著称,他对歌队这种演出形式最感兴趣,这从他

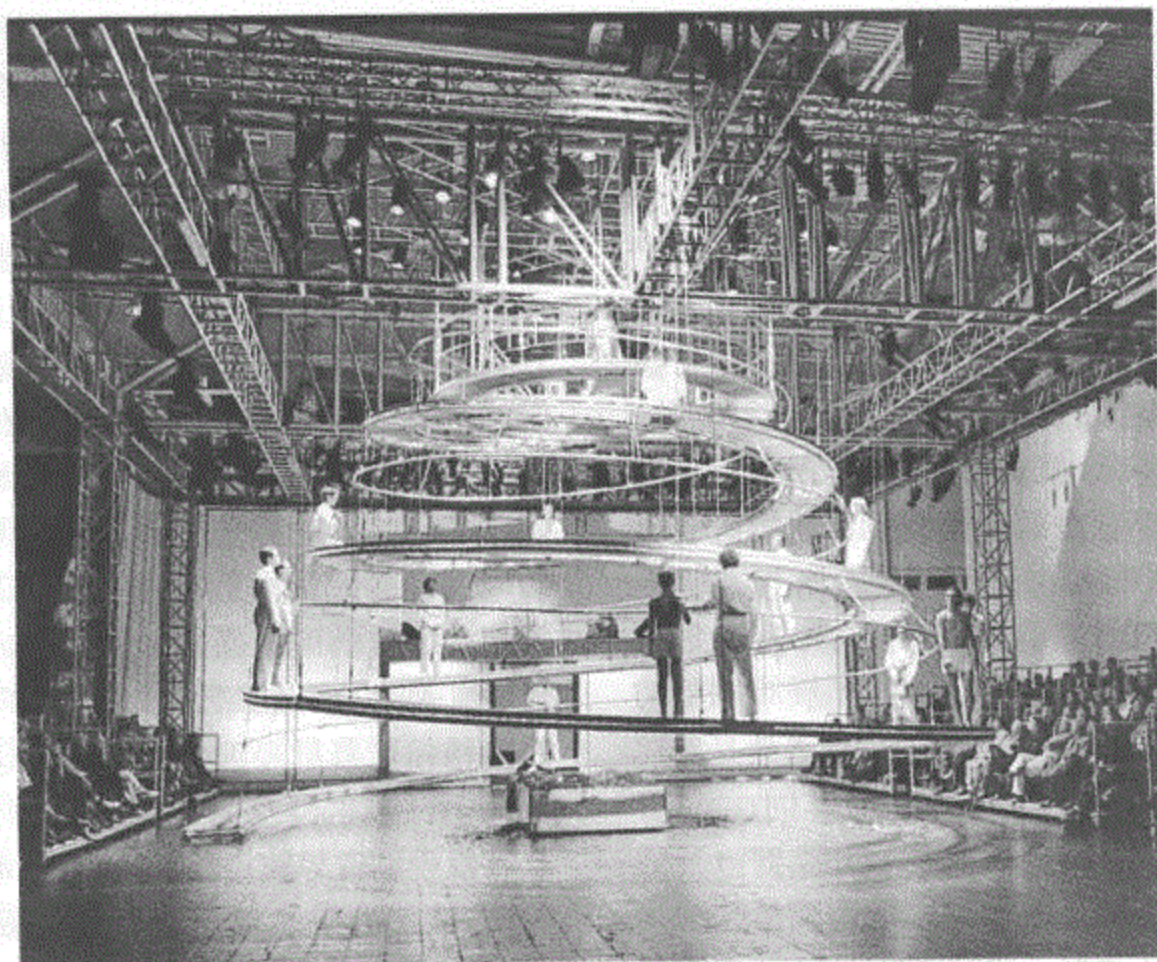


图 24.16 彼得·斯泰恩在德国汉诺威演出的足本歌德《浮士德》长达十五小时。
露丝·沃尔兹摄影提供照片© 2000。



图 24.17 克里斯托弗·马尔塔莱 2000 年在苏黎世剧院复排上演的匈牙利著名剧作家奥
东·冯·霍瓦特的《美丽的前景》(1926)。露丝·沃尔兹摄影提供照片©。



图 24.18 艾尔弗雷德·耶利内克的戏剧《他什么也不是，他就是他》(1998)。露丝·沃尔兹女摄影师提供©。

1998 年上演于市民剧院的艾尔弗里德·耶利内克的“运动戏剧”中可以看出。其他的重要导演还有林德·豪斯曼、马迪阿斯·哈特曼和克劳斯·巴赫勒。

最著名的当代德语剧作家当推 2004 年诺贝尔文学奖获得者埃尔弗里德·耶利内克(1946—)。她的许多剧本都极富争议性。《再见》(2000)对奥地利右翼领导人于尔格·海德进行了抨击，剧中夹杂着《俄罗斯式亚》中的一些段落。戏中有十三个穿着统一服装的歌队，这一点和她 1998 年的《运动戏剧》很相像。她的作品还有：《服务区，或女人心》(1994)，《棒子，棍子和杆子》(1997)，《他，只有他》(有时也称《他并非他自己》，1998)，《巴米兰德》(2003)，《乌尔里克·玛利亚·斯图亚特》(2006)。其他的知名剧作家还有：特蕾西娅·瓦尔泽(1968—)，其作品有

《金刚的女儿们》(1999)；大卫·吉泽尔曼，作品有《科尔培先生》(2001)；马里乌斯·冯·马延伯格(1973—)，作品有《煤层燃烧面》(1997)；莫里兹·林克(1967—)，作品有《尼伯龙根人》(2002)和《翁贝托咖啡馆》(2005)。

俄国戏剧

苏维埃联盟解体，检查制度取消，在 1990 年前后燃起了艺术繁荣的希望，但是这些希望很快就因经济困难而幻灭了。当支撑着大部分剧团的政府资助减少约四分之三(对另一些剧团的资助甚至完全取消)、通货膨胀不断影响人们剩余的购买力时，大部分剧团都只能是为生存而奋斗了。众多的戏剧艺术家纷纷移民国外，许多著名的剧团也为了挣得外汇而出国巡演。一些重要的俄国导演和剧团纷纷与欧美剧团和大学交换节目，如莫斯科艺术剧院与

563

美国保留剧目剧院戏剧培训高级研究所的合作项目。

经过十年的衰落,俄国戏剧开始复苏。除了圣彼得堡和莫斯科以外,剧团数量达到 400 至 600 个,许多都得到了政府资助;莫斯科有大约一百家剧院得到市政府的津贴。莫斯科着手修缮许多剧院,筹建新的表演艺术中心。在圣彼得堡,正在为马林斯基剧院建造第二座剧场,老剧场计划在 2009 年进行翻修。在当今世界上,如此兴旺的剧场建设场面并不多见。在戏剧展示方面,莫斯科国际表演艺术中心最为突出。有七八个重要的建设项目开工,为新组建的剧团提供演出场地。在扩建的过程中,俄罗斯戏剧界也遭遇了最大的悲剧事件:2002 年,恐怖分子劫持了莫斯科东北部地区的剧场观众作为人质,军队为了终止这场危机,使用了麻醉剂,导致全部 41 名恐怖分子和 114 名观众死亡。

从 1990 年代开始,莫斯科设立了戏剧节,以增强人们对剧场生活的兴趣。其中最重要的戏剧节之一是 1992 年创办的契诃夫戏剧节,它每两年举办一届,参加者来自多个国家。1995 年创办的金面具戏剧节每年一度,对全俄戏剧界在戏剧、音乐戏剧、舞蹈和木偶剧等方面取得的最高成就进行表彰。2001 年在莫斯科举办了第三届全国奥林匹克戏剧节(第一届 1995 年在希腊举办,第二届 1999 年在日本举办),它包括了来自三十五个国家的 150 个剧目,活动时间长达七十天。参加者包括;罗伯特·威尔逊、铃木忠志、德克兰·多纳兰以及国内外许多导演。

许多剧团的管理部門在这一时期发生了变化。奥列格·叶伏列莫夫(1927—2000)担任莫斯科艺术剧院院

长长达三十年,他去世后,这个职务由奥列格·塔巴科夫(1935—)担任。塔巴科夫曾创办当代剧院,后来担任莫斯科实验剧院(1987 年改为公立剧院)院长,在长期戏剧活动中扮演过七百六十多个角色。接替塔巴科夫在实验剧院的位置的是安纳托里·什缅连斯基。

塔冈卡剧院的管理部門也发生了若干变化。阿纳托利·埃夫罗斯于 1987 年逝世,尼古拉·古边科(1941—)被任命为塔干卡剧院院长。这个剧团的变化状况最鲜明的应该是古边科在 1989 年被任命为文化部长,这是 1920 年代以后第一个专业人士担任此项职务。由于苏联解体,他失去了这个职位,并回到塔冈卡剧团。在戈尔巴乔夫宣布公开化之后,柳比莫夫的公民权得到恢复,他也回到了塔冈卡。在他最成功的演出中,有《鲍里斯·戈东诺夫》(1993)和《美狄亚》(1995)。古边科最终与(他过去的坚定支持者)柳比莫夫分手,相互间的敌意竟使剧院分裂成两个竞争性的剧团,有些类似于稍早的莫斯科艺术剧院。柳比莫夫近年来最成功的剧目之一是 2000 年在布拉格上演的马戏风格的《马拉/萨德》。

马克西姆·库罗什金(1970—)1998 年因创新性的剧本《钢铁意志》而获奖,该剧写的是一个新的斯拉夫神话是如何创造出来的;2001 年,俄罗斯顶级的戏剧和影视演员奥列格·缅什科夫委托他创作了《厨房》一剧,并在首演中担任导演和主演,这部作品将当代生活与德国的尼伯龙根传说以及社会批判和辛辣讽刺融为一体,颇受观众欢迎。但由于俄罗斯戏剧面对着新的经济现实,所以新剧本并未得到足够的重视。这种局面促成了剧作家与导演中

564 心以及青年演员中心的建立,它们与伦敦的皇家宫廷剧院建立了良好的合作关系。从这种合作中脱颖而出的剧作家有:瓦西里·西加列夫(1977—),其作品有《橡皮泥》(2002)和《黑牛奶》(2003);奥列格·普里什尼亚科夫(1969—)和符拉基米尔·普里什尼亚科夫(1974—)兄弟,他们的作品《恐怖主义》(2002)和《扮演受害者》(2003)在国内外演出都获得了成功。

除上面已经提到的之外,俄国的重要导演还有维克多·福缅科、加利娜·沃尔切克、卡玛·金卡斯、亨利埃塔·扬诺夫斯卡娅、瓦列里·福金和列夫·杜丁。福缅科(1932—)对大型戏剧持抵制态度,他的以一个长久失散的儿童为题材的《被起诉的无辜者》(根据奥斯特洛夫斯基的剧本改编)自1993年莫斯科首演以来常演不衰;它开启了以更加人性化的情节创作小剧场戏剧的风气。某些批评家称赞它标志着意识形态戏剧的终结。福缅科原系瓦赫坦戈夫剧院的剧作家,但他现在已拥有了自己的福缅科工作室。加利娜·沃尔切克是莫斯科最好的剧院之一当代剧院的创建者之一,现在担任该剧院的导



图 24.19 瓦赫坦戈夫剧院演出的《无罪的人》(1993),维克多·福缅科根据奥斯特洛夫斯基的作品改编。纽约巡回演出的照片由斯蒂芬妮·伯格拍摄,© 2001。

演。这个剧院在国外(包括在纽约)也赢得了广泛赞誉,1996和1997年,她曾两度携契诃夫的剧作前往纽约演出。卡玛·金卡斯(1941—)以短小精悍且高度个性化的演出而闻名。他的《大笑者的房间》2000年获得金面具戏剧节的最佳演出奖。1987年,他与俄罗斯最优秀的五个导演之一、莫斯科青年观众剧院艺术指导亚诺夫斯卡娅结婚;亚诺夫斯卡娅的作品曾在欧洲多个戏剧节上演。瓦莱里·沃金(1946—)因1994年上演《NN城的一个旅馆房间》而赢得广泛赞誉,这个戏是专为在完全封闭的空间上演而写,曾经获得多个奖项(包括金面具奖),并且在七个国家巡回演出。他还创办了梅耶荷德艺术中心,使梅耶荷德重新获得了观众的喜爱,此外,这个中心还建有专用剧场,这种不多见的待遇标志着梅耶荷德已经重新被接受。

列夫·杜定(1944—)1967年起从事戏剧专业,1983年担任圣彼得堡马里话剧院艺术指导。他因为将费多尔·阿布拉莫夫的描写二战结束到1949年间的集体农庄生活的小说《兄弟姐妹》(1985)改编为七小时的话剧而赢得国内外声誉,剧中人物的人物情绪由乐观始以幻灭终。该剧曾在十四个以上的国家上演,并于2000年获得欧洲戏剧奖(之前的获奖者有彼得·布鲁克、乔治亚·斯特来勒、罗伯特·威尔逊)。多定的其他作品还有《黎明天空的星辰》(1988,描写1980年莫斯科奥林匹克运动会之前被围捕的妓女等人)、《尽情狂欢》(1991,反映征兵中的屈辱和暴力)和《切文古尔》(2000,根据安德烈·普拉东诺夫反乌托邦小说改编,获金面具奖)。

从1997年起,颇受重视的英国剧团亲密剧团的两位创立者——导演德克兰·多纳兰和设计师—剧作家尼克·奥默罗德在莫斯科上演了几部戏剧,聘用了俄罗斯最优秀的演员。2006年,他们在(俄国的)布鲁克林音乐学院上演了俄文版的莎士比亚戏剧《第十二夜》,演出班底均为男性;该剧后来还曾到美国演出。



图 24.20 莫斯科小剧院演出的《兄弟姐妹》(1985)。根据阿布拉莫夫的小说改编的七小时戏剧。列夫·多宾导演。纽约旅行演出的照片由斯蒂芬妮·伯格拍摄,© 2001。

到二十一世纪初,俄国戏剧虽然仍有许多问题有待解决,但总体上已经从1990年代的衰退中复苏。自苏联解体以后,戏剧的确享有了更多的自由国际上的认同。

波兰和捷克共和国戏剧

和俄国一样,1989年团结工会的胜利使波兰社会获得了更多的自由,但是却恶化了经济形势。为了解决这些问题,政府停止了对戏剧的资助,只有八个剧院免遭厄运,其余的剧院都必须为生存而奋斗。这项奋斗一直持续到了二十一世纪。

团结工会的胜利也使流亡国外的剧作家和其他戏剧人士得以返回波兰。斯瓦沃米尔·姆罗泽克和雅努什·格洛瓦茨基的戏剧重新受到热烈欢迎,后者的《第四姊妹》(暗讽契诃夫的《三姊妹》)将奇异风格和现实主义手法杂糅,讲述了一个当代莫斯科的(希望逃离那个世界的)四姐妹的故事。维托尔德·贡布罗维奇(1904—1969)的小说《费尔迪杜凯》自1998年被改编成剧本并在卢布林上演后,他的作品也重新流行开来。这部戏由亚伦·库哈尔斯基译成英文后,在美国多个剧院上演。

耶日·格罗托夫斯基于1999年逝世,是这个时期的重大事件。他一生中最后阶段的工作关心的是个人的转化,他将这段的工作称为“作为乘具的艺术”。这项试验主要在意大利庞特德拉基金会剧院进行,他得到了意大利政府的支持,由罗伊德·理查兹的儿子托马斯·理查兹进行项目管理。来到这个剧院学习的学员必须理解格罗托夫斯基关于“行动”的概念——演员如何通过身体的精确运动准确传达角色、故事和演员自己的意图。1996年,另一个称作耶日·格罗托夫斯基和托马斯·理查兹工作中心的研究机构成立,吸引了来自世界各地的参与者。这个中心的部分工作是以格罗托夫斯基的身体动作理论为基础的。格罗托夫斯基逝世后,他在庞特德拉剧院的工作在理查兹的指导下继续进行。

1989年,捷克斯洛伐克人对于民主改革的强烈愿望导致了原有体制的终结。刚刚出狱的剧作家哈维尔成为国家的总统,审查制度被终止。遗憾的是,低迷的经济状况导致剧院补贴大幅下降、观众人数锐减。许多剧院不得不

裁员百分之三十至四十。

新政府上台后,许多剧院大量上演哈维尔及其他持不同政见的剧作家的作品。许多在1968年之前曾经十分活跃的小剧场得到重建,它们过去的导演如奥托马尔·克热什卡和扬·格罗斯曼都重新回到了过去的岗位。由于人们认为国内不同地区之间存在着政治上的歧视,最终捷克斯洛伐克被分成捷克共和国(哈维尔任总统)和斯洛伐克两个国家。哈维尔留任捷克共和国总统至2003年。2006年,为庆祝他的七十岁生日,纽约市的爱德华·埃因霍恩专门组织了一个戏剧节,上演哈维尔的全部十八部剧本。

1992年,捷克共和国设立阿尔弗雷德·拉多克奖,奖励每年上演的优秀剧目。在这个奖项设立的第一个十年间,三个导演脱颖而出:哈娜·布雷绍娃、扬·安托南·皮廷斯基、和彼得·莱布尔。汉娜·布列索娃(1959—)1992年参加拉比林特剧团,此前曾在多个剧团工作。她第一次获得拉多克奖的作品是格拉贝的《唐璜和浮士德》,这部通常被认为是不能上演的戏却在许多年中成为保留剧目。她后来改编的《塞维利亚的理发师》中还采用了意大利即兴喜剧的元素和不加掩饰的戏剧手法。后来她又导演了《大教堂内的谋杀》和一些捷克戏剧。J. A. 皮定斯基(1956—)在1995、1996和2000年相继三次获得拉多克奖,他最著名的作品当推1997年根据托马斯·曼的原作改编的《魔山》。

彼得·勒布尔(1965—1999)在1993年让·格罗斯曼去世后成为巴鲁斯特拉德剧院的负责人。他在1993年根据热内特的《女仆》作了重大改编的

剧本和1994年根据契诃夫的《海鸥》反其意而改编的作品为他赢得了声誉。他后来又相继改编了《钦差大臣》(1995)、《卡巴莱酒店》(1995)、契诃夫的《伊万诺夫》(1997)和《万尼亚舅舅》(1999);就在最后一部戏上演时,他却突然自杀了。他的死令许多人感到迷惑和哀伤,因为他被批评界公认为同时代最优秀的捷克导演。

阿尔弗雷德·拉多克奖也授予该年度未曾上演的优秀剧本。2000年的新浪潮戏剧节专门上演捷克新作品,巴鲁斯塔拉德剧院每月都举行新的未上演的捷克剧本朗读会。外国戏剧在整个九十年代一直占据着捷克舞台的中心,其原因有人认为是不再有针对性不同政见的压制,使得本国的戏剧创作失去了中心。不管原因何在,本国的戏剧创作都不再呈现繁荣景象。哈维尔基本上停止了创作,而代替他地位的人则未出现。在当代剧作家当中,阿尔诺斯特·戈尔德弗拉姆和扬·克劳斯当是最著名者。

布拉格四年展仍然吸引着来自世界各地的重要的设计艺术家、技术人员和剧场建筑师,他们纷纷前来举行展览、讨论共同关心的、与他们专业有关的话题。这表明,捷克的设计师和技术人员在国内和国际上仍旧占有(并将继续拥有)重要的地位。

史料举隅

当代的戏剧实践者们一直在寻求通过各种途径锐化观众对戏剧和我们所处的这个世界的感觉。有些人对社会、宗教和政治体制采取了反讽式批判态度,有些人利用来自别的文化的戏剧传统来影响我们,还有一些人则让我们

观看似乎是新创的却无法再令我们感动的老套作品,更有些人将现存的形式与新技术进行富于想象力的综合以推出新的戏剧样式。各式各样的实践都是戏剧艺术充满活力的表现,它要求我们不仅要承认它目前已有的成就,还要看到它未来的发展潜能。

意大利长期以来一直受欢迎的剧作家达里奥·福在1997年获得诺贝尔文学奖之后更加声誉日隆,在在世的作家中,他的作品被翻译成外国文字的种数最多,他的戏剧已经用三十多种语言上演过。梵蒂冈宣称福的“滑稽神秘剧”(每次演出都要修改)是“电视史上最渎神的节目”。关于他的作品,福说:

我试图清楚地向年轻人表明,一个作家应该与他的时代联系在一起,而与时代相联系的作家应该将他的手探入生命中最可怕的事件。你必须跳入粪坑。……没有什么生活喜剧这类东西,除非它植根于悲剧事件。

达里奥·福,在巴纳德学院的评论,2000年9月。

567

阿里亚那·姆努什金通常被认为是法国最有才艺的导演。她的作品都要通过与一个集体一道工作才能完成,因而要好几个月才能成型。关于她的作品的基础,姆努什金曾说:

[与一个集体一道工作]是很重要的。我常说,当我不再能做这样的事时……我就会停止……我像是一个助产士,我协助生产……我们的创作源泉、我们在太阳剧院的演出手段是传统的……我们的灵感来自传统戏剧,真正的传统戏剧。……我对亚洲和亚洲戏

剧的热爱对我的作品起着决定性的作用。我的戏剧父母是印度、日本和中国。

《与神交往? 导演谈戏剧》,马利亚·M. 德尔加多和保罗·埃利塔热编(曼彻斯特,1996)。选自德尔加多在1995年的一次采访。

彼得·布鲁克认为,观众来看经典剧目的演出总是带有某种期待,而这种期待又是在剧本和过去的演出的基础上形成的。为了削弱这一倾向,布鲁克对许多著名剧本和歌剧作了改动,其中包括《卡门》、《佩利亚斯与梅丽桑德》和最近的《哈姆莱特》(改名为《哈姆莱特的悲剧》)。有人认为他对莎士比亚原作的删削和更改会使观众感到震惊,他回答道:

我要说,如果感到震惊,这是个好消息。这也是我要达到的目的的一部分。之所以要动《哈姆莱特》,就是为了让观众把它当作一种全新的体验来接受。第一件事就是要改变人们对《哈姆莱特》这类戏剧所固有的坏习惯——就像他们说的百老汇那样,人们一路哼着歌儿来到剧场,……我要做的第一件事就是刺破这个先入之见的巨大的表层结构,把各种关于《哈姆莱特》的观念统统抛弃。如果这个演出让期待落了空,那真是个好消息。

玛格丽特·克罗伊登,“一条确定的路;与彼得·布鲁克的单独会谈”,《美国戏剧》(2001年5/6月),第18页。

加拿大有许多人都在致力于拓展戏剧在多个层面上进行传通的能力,作

家-演员-导演罗伯特·勒佩吉在这方面表现突出。他从1999年开始从事《祖鲁时间》的创作和演出,并称之为“技术卡巴莱”。关于这部戏,他说:

我一直迷恋于如何将诗学和剧作学思想以及发自内心的情感同我们周围的新技术结合起来。新技术带来了新语汇,而运用这些新语汇时我们仍然口吃,一直琢磨着如何确切地去使用它。

[在《祖鲁时间》中]我们采用了字母表,所以这个演出有26个场景。每个字母代表一个飞行员使用的国际无线电传输代码。……祖鲁时间是全世界军事上通用的计时器。……演出反映了这样一种观念:时间和空间的概念是统一的。

——选自堂·休伊对罗伯特·勒佩吉的采访,《纽约时报》2001年9月16日。

25. 非洲戏剧



非洲现在被认为是人类的发源地。这是一片极其广袤的土地,聚集了极不相同的地理、气候、政治和语音现象(这片大陆上的居民使用的语言超过了800种)。非洲文化沿北部海岸与欧洲和近东文化有着长达数千年的交流,沿东部海岸与中东和印度有着悠久的贸易往来。非洲的中部和西部与大陆以外地区交往较少,这里地理上与外隔绝,加上语言互不相通,又没有文字,所以,即使是在中部和西部各文化之间相互了解也并不多。从十六世纪开始,欧洲人在西非的部分地区建立了小片的殖民地,十七世纪,又在南部非洲殖民。但大规模的殖民化过程乃是在1885年之后,从此时起,非洲大陆已被几个欧洲主要国家划分为各自的势力范围。到1900年,除了利比里亚和埃塞俄比亚两国之外,整个非洲都被欧洲国家占领。在第一次和第二次世界大战期间,非洲殖民地又两度被重新分割。截至1960年代中期,大部分殖民地都先后获得了独立。

在获得独立之后,许多国家不得不为欧洲占领者原先划分的殖民地边界而展开争斗。当年欧洲人在划分疆界时,只是稍微考虑了地理因素而完全忽略了种族特征和语言的异同。为了解决这些问题,大部分国家采取了与殖民统治时期相同的管理体系,包括采用欧洲语言作为新型国家的官方语言。(只有坦桑尼亚采用了非洲的斯瓦希里语作为官方语言,大部分北非国家重新以阿拉伯语为官方语言。)当不同的族群为了重新划定疆界,以更准确地反映传统上真实的非洲部落之间的关系时,这些“新殖民主义”的政府就成了仇恨汇聚的焦点。由此引发的内战似乎在不停地重新绘制非洲的版图。近些年来,这些战争在一定程度上出现了二战结束以来从未见过的种族灭绝行径。由于原教旨主义势力的抬头,非洲伊斯兰国家的情势变得愈加复杂,在二十一世纪开始时,它们对西方文化的敌意更加显示出好战的趋势。

一些基本议题和存在的问题

大部分非洲文化都没有产生文字，它们通过史诗演唱艺人(griot)的口头传说来保存历史纪录。史诗演唱艺人是讲故事的，他们的任务是记忆部落的历史，并把这个记忆一代接一代地传诵下去。殖民统治者蔑视这些历史，而独立后出现内战的地区又无法

使这些长篇叙事作品完整流传，所以，当这些口头历史的重要价值得到认可，使用它们的技术也已经出现时，许多作品已经失传了。因而，要叙述撒哈拉以南地区的前殖民时代的历史就成为时时摆在历史学家面前的挑战；但是近些年来，在这方面还是取得了显著的进展。

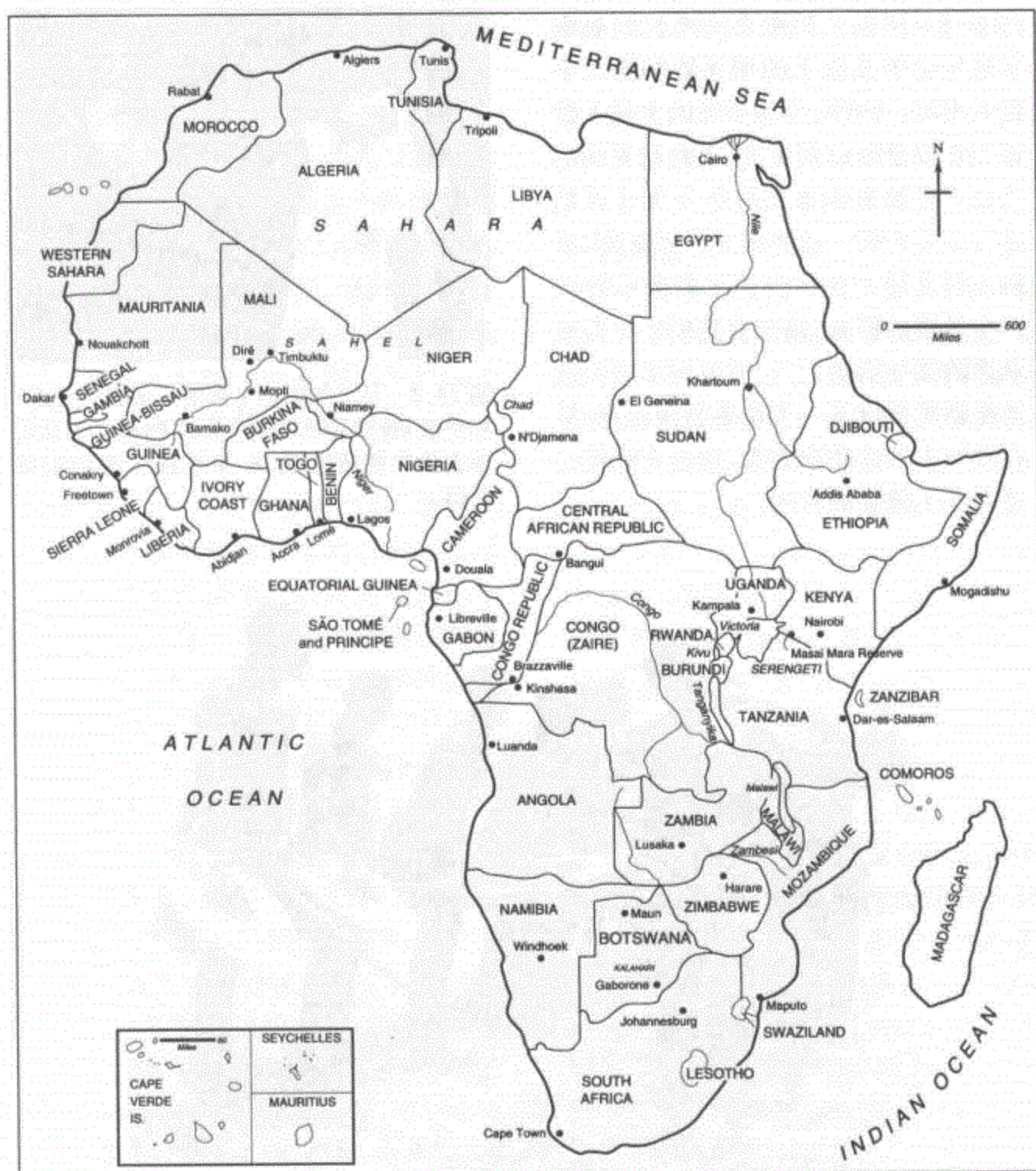


图 25.1 当代非洲地图。

奴隶贸易在非洲的历史比在世界上其他任何地方都长,虽然它在全部的贸易经济中只占一小部分,但与其他的商业形式相比,奴隶贸易对非洲表演艺术传统在本大陆内外的传播却有着较大的影响,因为被卖作奴隶的人往往也会将他们的表演传统带到各地。但是身为奴隶,他们所取得的成就却极少被记录下来,甚至完全被忽略。例如,东部非洲与伊斯兰国家之间漫长的奴隶贸易历史中文化上的相互影响就几乎没人书写。同样,西部非洲的大量人群被当作奴隶贩运到美洲,由此对美洲的文化产生的影响也是近些年来才开始进入研究视野。这些研究已经证明,非洲人对其他文化中的艺术和音乐曾经产生重要的影响(遑论食品制作等为数众多的其他活动)。它们也为非洲表演传统研究提供了一个重要的新观点:早在欧洲人到达非洲之前,这些表演就已经存在了很长的时间。

讨论非洲表演时的另一个问题是表演元素的复杂性。在它们固有的形式中,言辞通常是最次要的元素。对许多非洲观众而言,其他“语言”——尤其是鼓声语言和舞蹈语言——所传达的内容比言辞要丰富得多。除了这些“语言”之外,还有视觉形象、符号系统、手势、面具和服装,它们都可以表达难以



图 25.2 马达加斯加上演的一场《马达加斯加之歌》表演显示了殖民主义影响。印第安纳大学非洲研究系 N. 布莱恩·温切斯特提供。



图 25.3 原国家舞蹈团(1963—1976)表演的坦桑尼亚传统舞蹈。选自路易斯·A. 姆布古尼的私人收藏。姆布古尼先生提供。

描述和解释的具体意义和反响。舞蹈、音乐和歌曲具有共同的特征,观众也以击节、应和、帮腔或发表评论等方式加以回应。通常歌曲和轶事都合成一体,似乎与叙述性的结构无甚关联,也无法证明出现过依照剧本演出的情况。最重要的也许是土著人的表演与他们特定的文化息息相关,某些外人十分费解的内容在当地人看来却是天经地义。在殖民统治时期,即使是本土出身的学者也会因为接受了系统教育而变成一个外人。

每一个殖民统治当局在一个单独的统治区域内都面对着多个不同的语言和种族,所以他们就以自己的语言作为这个领地的官方语言。最常见的殖民地语言是英语和法语,在许多地区,英语或法语是唯一由不同部族共同使用的语言。当地的语言也被转写成了文字,这通常是为了满足传教士翻译圣经的需要,在西式学校建立后,也便于对低年级学生进行本族语言和殖民者语言的双语教学。但较高级别的学校教学通常还是以官方的欧洲语言进行,这些学校的课程均为欧洲教学体系,其中包括学生在欧式画框舞台上表演欧洲古典戏剧。立志成为作家的非洲人通常选择殖民者语言,这是吸引大量读者的唯一途径,而无论这些读者是非洲人还是非洲以外的人,因为本地语言的读者人数实在有限。结果,当非洲国家在结束了六十年乃至更长时间的殖民统治获得独立后,他们的领导人和社会上层所接受的几乎都是欧式教育。因而,他们的国家剧院等机构都是按照欧洲模式建立起来的,但使用本地语言和本地的表演模式又赢得了社会的欢迎,所以这些剧院常能有效地抵制殖民

主义和新殖民主义观念和行为的。用非洲语言书写(或即兴创作)、用非洲传统表演,有助于确立独立的非洲特性,得到了人们的鼓励。由此产生了一种观念,认为使用非洲语言是“非洲人在心灵上去殖民地化”的前提。其结果就是欧式的戏剧样式与繁复多样的本土表演形式的混合,它形成了当代非戏剧活跃而充满动力的光谱。此处所介绍的只不过是非洲丰富的戏剧历史的一小部分,而且还有部分国家未能列入,但这也足以展示整个非洲大陆戏剧的生机与活力。

尼日利亚

尼日利亚是非洲人口最多、人口密度最大的国家。它包括了大约二百五十个不同的部族,其中最大的是北部的豪萨族和西南部的约鲁巴族、东南部的伊博族、北部的富拉尼族。最早到达这里的欧洲人是1472年的葡萄牙人。1861年英国人开始占领尼日利亚领土,此后继续蚕食这片土地,但直到1914年才将现在的尼日利亚疆域统一起来。1960年,尼日利亚获得完全独立。

在欧洲人到来之前,尼日利亚曾出现过多个王国。其中之一是十三世纪出现的以神圣的约鲁巴城市伊法为中心的王国,另一个于十五世纪出现在贝宁。这两个王国都曾建有纪念性的艺术品,现在这些作品的价值已得到国际上的公认。因为公众表演是尼日利亚本土文化中常见的表达和传播媒介,各种表演年复一年,长演不衰。约鲁巴人的主要节庆之一是伊贡根,它最晚在十四世纪就已经完全成熟,一直延续至今。伊贡根属于祖先祭祀活动,借以在

生者与死者、现在与过去之间建立精神上的联系。节庆在每年播种季节开始时举行。节庆前夜,在通宵达旦的仪式中,要向供奉在伊贡根神龛中的死者献上祭品,请求祖先赐福,保佑作物丰收。在节庆的当日,戴上面具、装扮停当的伊贡根连同祭师和参加祭仪的其他成员一道供奉的神龛中出现,在鼓手的伴奏下跳着舞来到酋长家。这种面具游行一直要持续到一个“运送者”出现,他的功能是用一只小舟将搜集堆积起来的部落的灾难带走。伊贡根假面舞蹈游行还可以在葬礼和其他场合表演。乔尔·阿德德吉研究发现,阿拉林卓戏剧就是从十七世纪的伊贡根假面舞蹈中逐步形成的。这类戏剧由演员戴上面具在奥约·约鲁巴王国的宫廷中表演,围绕着这类戏剧还形成了一个行会系统,其目的是保守这门艺术的秘密,使它的技巧手法不至于外泄。此外还有专门的乐师行会、面具雕刻师行会和演员行会。在十九世纪前期,相互残杀引起的战争导致王国和行会被毁

灭,此后的演出便由专门的旅行剧团进行。旅行剧团的演出形式多样,主要是即兴表演,因此可以有无穷尽的变化。他们也在很大的程度上依靠观众的参与。这种形式的某些遗留仍然保留到今天,特别是在约鲁巴歌剧当中。伊贡根以及其他来自尼日利亚各个地区的数种假面游行、节庆和仪式在当代其他的戏剧形式中的影响也十分显著。

另一种影响是故事讲述。以尼日利亚南部的伊卓族为例,这里就有需要花上几天时间才能讲完的英雄传奇。这种故事讲述通常都有乐师伴奏,也要求观众以重复段落或者参加“呼唤与回应”的方式参与讲述。其他的传统形式还有舞蹈戏剧和木偶戏。

572

十九世纪末和二十世纪初,为殖民者观众演出的许多娱乐形式都是按照英国歌舞杂耍剧场的形式设计的。基督教教堂也上演了《圣经》故事和宗教戏剧。部分是由于这些最流行的当代戏剧形式的影响,出现了约鲁巴歌剧



图 25.4 在尼日利亚的奥乌鲁节上进行表演的戴面具的舞师。原来的舞蹈需要七人表演,但是后来减少到两人。菲尔·皮克提供照片。

(现在常称作约鲁巴旅行戏剧),当然阿拉林卓也是影响源之一。约鲁巴歌剧首先是由赫伯特·奥贡德(1916—1990)发展起来的,他曾参加过伊贡根假面表演,参加过表演阿拉林卓类节目的剧团。他于1944年写了第一个剧本《伊甸园和上帝的宝座》,通过演戏为他的教堂增加收入。1945年,他的表现工人困境的《罢工与饥饿》开始关心政治问题。1946年,他创办了一个专业剧团(现代尼日利亚的第一个专业剧团)并带领这个剧团到说约鲁巴语的各个地区(甚至国外)演出。到1947年,他的作品形式终于定型:开场时是一个三声部重唱(或活跃气氛的音乐段落),随后是一个对话、歌唱和舞蹈形式的有主题的讽刺性故事,结尾又是一段三声部重唱。虽然重点在娱乐,但都会包含一个说教性段落。尼日利亚独立后,奥贡德创作了《约鲁巴醒了》(1964)等剧目,以促进国家的团结。从1944至1972年,奥贡德创作和演出了大约三十八部歌剧。他的许多反对殖民主义的作品都遭到了审查或禁止,他本人也一度被关押。奥贡德努力工作,关心普通人的痛痒,保持与大众的感情联系,他的剧本表现的都是与现实密切相关的问题或人民当下最感兴趣的话题。他的剧团极受欢迎。在1980年代,通过电影拍摄和表演,奥贡德进一步巩固了他在演艺界的地位。

到1981年,出现了大约一百二十个剧团和三千六百个全职雇员,他们同奥贡德展开了竞争。为了服务于他们的需求,奥贡德成立了尼日利亚戏剧工作者协会。

约鲁巴歌剧的另一名重要人物是杜罗·拉迪波(1931—1978),他从约鲁

巴人的口述传统、音乐、神话和假面游行中获取灵感,也许还受到阿拉林卓戏剧的影响。与大多数约鲁巴歌剧团不同,拉迪波采用的是传统的约鲁巴音乐形式和乐器。他的第一部歌剧《捉鬼者》(1962)也是他的姆巴里-姆巴约中心的首演剧目。他创办这个中心的目的是培训演员和视觉艺术家。他最著名的歌剧《国王不上吊》(1964)表现的是约鲁巴的光明神,该剧由杜罗·拉迪波剧团在国内外演出,获得了巨大的成功。总之,人们公认其歌剧在文学上的价值超过了同时代其他人的作品。1969年,《国王不上吊》成为第一部正式出版的约鲁巴歌剧剧本,拉迪波也是一个伴奏乐师和视觉艺术家。除了歌剧之外,他还根据《每个人》改编了《埃达》。

最受欢迎的约鲁巴剧团之一——阿拉瓦达剧院由莫塞斯·阿莱亚·阿德朱莫(1936—)率领,他扮演的角色名叫巴巴·萨拉。阿德朱莫是尼日利亚最受欢迎的喜剧演员,他将自己的事业逐步拓展到旅店业、唱片业和杂志、乐团,并出演电视、拍摄电影。到1990年,他实际上已不再进行舞台表演。他于1963年创办自己的剧团,在尼日利亚各地和西非海岸国家巡回演出。他的剧目都是以巴巴·萨拉为中心人物的即兴式讽刺喜剧,这是个尼日利亚穷人,他总在有意无意间揭露那些企图用卑劣手段谋取利益的人。

事实证明,约鲁巴旅行剧团是一种非常合适的形式。它既可以采用传统的音乐、舞蹈和神话,也可以结合最新的音乐风格对最流行的行为加以评论。它可以使用多个不同的表演空间,而且大多数都很简单因而可以快速准备完

毕。演出服装色彩鲜艳；语言是约鲁巴语（有时是洋泾浜英语）；大部分表演是歌唱，演出中始终有音乐伴奏，用鼓等各式乐器，或用歌唱。歌曲经过了排练，但对白大多是即兴的。与观众的互动很强。从1980年代起，约鲁巴歌剧越来越多地出现在电视、电影、录像中，由于这类节目太多，以至于严重影响到现场演出；不过对大学里的演出影响不大。

英语戏剧也逐渐在尼日利亚的戏剧生活中占有重要地位。1899年在拉各斯建成的格罗夫纪念大厅是专门为欧洲人和某些黑人精英俱乐部服务的。这类戏剧的初衷是推广欧洲文化。1904年，D. A. 奥罗耶德的《科坦戈拉的厄勒吉博国王和阿贝吉公主》成为尼日利亚人在此上演的第一部作品（演出得到了由教会资助的剧团的支持）。教



图 25.5 1995 年在英国利兹的西约克郡剧院上演的渥雷·索因卡《空地男孩的受福》。艾克哈德·布莱廷格摄影。布赖廷格先生提供。

会和政府创办的学校也经常在礼堂里演出，这些礼堂都建有高出地面的带镜框式台口的舞台；学校教育学生，这就是最适合戏剧演出的场所。学校鼓励上演莎士比亚和莫里哀等类的作品。第二次世界大战后，英国广播公司（BBC）也将欧洲的广播剧传入了尼日利亚。这就是大多数尼日利亚的未来剧作家所接受的教育。在1960年国家独立前后，英语剧作家开始增多，反映出欧洲形式和本土形式之间的紧张关系。

最著名的尼日利亚剧作家是沃·索因卡（1934—），他是圣公会牧师的儿子，但熟悉伊贡根假面游行等传统形式。他先后在尼日利亚和英国上大学，毕业后1959—1960年在伦敦的皇家宫廷剧院工作，此时正当剧院的兴旺时期，他担任新剧目的提词员。1960年，他回到尼日利亚，建立了“1960假面”剧团，上演了他的第一部重要作品《森林之舞》（1960），作为对尼日利亚独立的庆祝。这部戏对国家的未来也提出了警告。在剧中，各部落聚集在一起庆祝伟大的节日，举行祭神祈福仪式，但是神却派来了两名指责者，告诉世人若想避免可怕的未来，唯有通过牺牲和自知之明。这也是索因卡戏剧中一贯的思想。索因卡也写轻松的喜剧，其中的《裘罗教士的磨难》（1964）对宗教贩子给予了讽刺；《狮子和宝石》（1964）描写一名教师声称反抗传统，拒绝向自己希望迎娶的新娘支付彩礼，结果让她嫁给了村里的酋长——这显然反映了传统与变革之间的紧张关系。其他的剧本还有：《孔其的收获》（1967），剧中对寻求权力的人给予了讽刺，他看不见正在寻找占优势者的人民的真正需求。《疯

子和专家》(1970)写于索因卡被当局拘押两年之后,是一部辛辣的讽刺剧,它表明疗救者正在变成杀手;不过在剧的结尾,他的姐姐却从地母那里学到了另一种治疗的方法。在获释后,索因卡一直被流放,直到1976年。在此期间,他的《欧里庇得斯的酒神的伴侣》(1973)在英国国家剧院上演,他还写了表现尼日利亚殖民时代的史诗性作品《死神和国王的马弁》(1975)。回到尼日利亚后,他上演了《文尧西歌剧》(1977),它改编自布莱希特的《三毛钱歌剧》,表现了非洲的独裁者和那些因追随其后而获利的人。《巨头们》(1985)对非洲最残暴的现代独裁者给予了讽刺,其中可见阿明、博卡萨、恩古埃玛和蒙博托的影子,对坐视不管的西方势力也进行了抨击。

在他的剧本中,索因卡采用了象征主义手法、面具以及他所属的约鲁巴传统中的幻象。他还证明,在只关心权力和财富的现代社会,能够再次唤起民族的责任心的必是约鲁巴传统。但他的作品又不是说教性的;他的观点完全融汇在情节当中。1986年,索因卡获得诺贝尔文学奖,这是非洲人第一次获得这个奖项。在1993年后的萨尼·阿巴察将军的军事独裁统治期间,索因卡被宣布为国家的敌人,但是他侥幸逃了出来。1997年,他被裁定没有叛国罪,但是他仍继续抨击军政权。他的《空地男孩受福》(1994)通过在拉各斯广场上度过一天又一天的小商贩和无家可归者的眼睛,对阿巴察统治下的生活进行了讽刺。阿巴察下台后,索因卡1998年回到尼日利亚。从那以后,他只写了一部戏剧,即广播剧《身份文件》(1999)。索因卡现在将大多数精力都投入了人

权斗争。

约翰·佩珀·克拉克-贝克德勒莫(1936—)因反映伊卓人的生活及其传统而赢得国际性声誉。他的《山羊之歌》(1964)首演于索因卡的剧团,故事是一个人的妻子背叛了他,与他的兄弟私通,而他又杀死了兄弟;最后他蹈海而死,他妻子则死于难产。合唱队创造出一种类似于古希腊悲剧的气氛。《假面舞会》(1964)的主人公图法是《山羊之歌》结尾时出生的孩子,现在已经长大成人;当他的身世被曝光,他的岳父坚持要女儿离婚;当女儿拒绝时,父亲竟然将她杀死;图法替妻子报了仇,之后自己也被杀。《木筏》(1964)写的是四个人在尼日尔河三角洲乘木筏漂流时,轮流讲述自己的故事。在《奥兹狄》



图 25.6 约翰·佩珀·克拉克-贝克德勒莫的《筏子》中的一个场景,马丁·班汉姆导演,上演于利兹大学实验剧场。班汉姆先生提供;特雷弗·福克纳摄影。

(1964)中,剧名主人公得到他的祖母的神力的帮助,替屈死的父亲和蒙羞的弟弟报了仇。这是伊卓人英雄史诗的缩写。这部史诗有一个版本是故事讲述者在音乐的伴奏下扮演所有的角色;另一个版本则需整个社区的人参加,使用的手法包括音乐、舞蹈和哑剧等。史诗的演出需要几年的准备,演出也要花上七整天的时间。它长期以来就是尼日利亚主要的传统形式之一。但是,克拉克-贝克德勒莫在寻找能够完整记忆史诗的人选时遇到了极大的困难,但他录制了能够记得的内容并在1977年将其付梓。在他创作生涯的大部分时间里,克拉克-贝克德勒莫都是拉各斯大学的英语教授。1980年代早期,他放弃了这个职位,创办了一个专门用英语上演非洲戏剧的职业剧团。他为这个剧团写了好几部作品,其中包括《毕可罗亚》三部曲(1981)和《妻妾的骚动》(1981)。

奥拉·罗蒂米(1936—)从耶鲁大学毕业后于1968年回到尼日利亚,创办了奥里·奥罗昆剧团。它的首演剧目就是罗蒂米的《诸神不受责罚》(1968),它是根据索福克勒斯的《俄狄浦斯王》改编的,但将背景改在了约鲁巴。这部作品至今仍是罗蒂米最著名的作品之一。罗蒂米后来创作的《库伦米》(1969)转向了尼日利亚历史,写的是伊贾耶人争夺奥约王位的事;这是一部高度戏剧化的作品,动用了大量的歌手、乐师、舞蹈师和合唱队,高贵的标题人物和他的人民最后都毁灭了。《奥冯兰文·诺格巴西》(1971)写的是1897年投降英国人的贝宁人奥巴的故事。《如果……:被统治者的悲剧》(1979)写的是佃户集体反抗地主(一个政客)的故事;他们的抗议最终失败,而代表着

未来希望的一个男孩在警察驱赶佃户时遭袭击而死。《活死人的希望》(1988)以麻疯病隐喻社会和政治问题,剧中暗示,这种病不仅难于根治,还可能大面积传染。和其他大多数尼日利亚剧作家一样,罗蒂米一生的大部分时间还一直有一个学术职务。从1991至1993年,他在拉各斯管理着一个专业戏剧团体。

费米·奥索菲桑(1946—)是著名的新一代剧作家,他们批评老一代人太不关心阶级和社会经济结构问题。这些新作家在学生和其他人群中有一大批追随者,他们认为尼日利亚的经济和权力结构需要经历一次革命才能对一般群众更公平。《莫再蹂躏种族》(1982)和《另一只木筏》(1989)得到了索因卡和克拉克-贝克德勒莫的直接评论。奥索菲桑最著名的作品是表现地下农民运动的《闲聊与歌唱》(1976),在剧中,一部反映十九世纪的一次起义的

575



图 25.7 费米·奥索菲桑的《恩克鲁玛,不……非洲,不》。这个场景表现的是恩克鲁玛在流放中庆祝自己的生日。艾克哈德·布赖廷格提供照片。

剧目正在排练,比喻一次争取平等和公正的革命的预演。《从前有四个抢劫犯》(1980),暗指尼日利亚军人与窃贼无异;《莫伦托顿》(1982)中的演员和导演正在排演一部戏,它将一个尼日利亚神话与农民起义的故事融合为一体;《扬巴·扬巴与舞蹈比赛》(1993)一剧全部使用女演员。属于这一派的剧作家还有:威尔·奥贡耶米(1939—),作品有《伊贾耶战争》(1970)和《朗波多》(1980);祖鲁·索福拉(1935—1995),为数不多的出版过剧本的女作家之一,代表作有《甜蜜的陷阱》(1977)和《少女之歌》(1991年);波德·索汪德(1948—),代表作有《充满梦境的龙卷风》(1990)和《猴子的财富》(1993);肯·萨罗-威瓦(1941—1995),代表作是《晶体管收音机》,但最著名的作品是电视连续剧《巴斯与公司》(1980年代中期),而他因参加政治运动而被诬陷犯有叛国罪并被处以死刑则更使他名闻一时。尼日利亚的当代剧作家还有

科尔·奥马托索、欧鲁·奥巴费米、苔丝·昂维莫和埃梅卡·恩瓦布泽。

对当代尼日利亚戏剧和表演影响最大者当属政府和大学。1970年前后,经历了一场残酷内战(直接的诱因是殖民地时代将相互对立的种族放在了同一个国家)之后的尼日利亚变成了一个联邦国家,几乎各州都成立了一个州立的艺术委员会、一所大学、一个电视频道。到1985年,大学数量已经达到二十三个,其中有八所提供戏剧和表演的研究生课程。不少的大学还办有剧团,其中许多都进行巡回演出。各州都支持保护传统表演艺术,一些大学还鼓励收藏传统的演出。从1980年代开始,一些大学还成立了促进戏剧发展的机构,他们与社区一道工作,推出演出和戏剧,以提高人们对于当地问题或者国家问题的意识,寻求解决问题的途径。尽管1980年后由于石油价格(这是尼日利亚的主要财富来源)下降,导致资金投入总量减少,但国家对戏剧和



图 25.8 根据阿摩斯·图图欧拉创作的尼日利亚流行小说《棕榈酒鬼》改编的戏剧。印第安纳大学非洲研究系提供。

演出的投入一直保持不变,这种支持最有力地体现在拉各斯的 MUSON 中心,这个中心于 1994 年开放,包括一个会议厅,一个音乐厅,一所音乐学校和一个剧场。从 1997 年开始,它每年举行一届 MUSON 艺术节。

加纳

576

和其他非洲国家一样,加纳也有多种语言,它的主要语言有阿肯语、达贡巴语、芳蒂语、埃维语、加语、豪撒语和莫西语等。官方语言为英语。葡萄牙人 1450 年左右第一次来到这里时,发现了大量的黄金,此后欧洲人便称这里为黄金海岸。后来它的重要地位主要体现在奴隶贸易当中。1874 年,英国人获得了一部分殖民地,1901 年又占领了其余部分。1957 年,英国同意黄金海岸和英属多哥(原为德国的保护地)宣布独立,这两个地方合并成为今天的加纳;它是第一个独立的黑非洲国家。

仍和其他非洲国家一样,加纳也有着丰富的土著表演传统,尤其是舞剧、故事讲述和仪式。这些传统形式大部分都包含了音乐、舞蹈、假面和服装,有的还包含有简短的戏剧场面。它们都以部落为基础,强调部落比个人重要。有些表演,包括蜘蛛故事的故事讲述传统,对当代戏剧的影响相当显著。

一种主要的戏剧类型——歌舞表演会与约鲁巴歌剧相仿佛并可能对之发生过影响。歌舞表演会的起源一定程度上可以追溯到一名小学校长亚雷先生的作品,他从 1918 年开始在英帝国的国庆节庆典上举行表演(上演的节目包括笑话、歌唱和舞蹈,他给它们加上各种伪装,包括白人扮演黑人的滑稽

说唱化装)。但是,公认确立了歌舞表演会的独特形式的是亚雷的一名学生伊斯梅尔·(波伯)·约翰逊,他将多种来源的元素,包括亚雷的表演、美国的黑人歌舞杂耍、无声电影和传统的蜘蛛故事讲述等融为一体。1930 年,约翰逊创作了第一部“三重唱”作品《波伯兄弟和他们的女友卡罗琳娜》(表演者包括约翰逊、J. “波伯”·安沙和 C. B. 哈顿。由于约翰逊的推动,歌舞表演会的开端部分便包含了一个由三人表演的有歌唱有舞蹈的整套表演;随后是由三“波伯”之一表演的拉格泰姆演唱和由两个“波伯”表演的对口笑话;此后又是一小时左右的喜剧表演。戏剧中的若干部分一直是即兴表演,并且总是使用音乐和舞蹈,有时用英语表演,有时是用本地语言,有时又用洋泾浜英语。除了娱乐性之外,大部分歌舞表演会还会涉及当代话题,并唤起观众去思考这些问题。到 1960 年约翰逊组建加纳音乐家协会时,“三重唱”表演组合已经有了大约二十八个,但近年来这个数字有所减少。歌舞表演会是加纳第一个完全职业化的剧场表演,在邻国多哥也很流行。

更加文学化的戏剧可追溯到科宾纳·塞基的《蠢人》(1915)和约瑟夫·博阿基·丹夸(1895—1965)的《第三个女人》(1943),两者都是表现本土与殖民影响之间的关系问题。但书写的剧本要到 1957 年独立后才逐渐增加。

加纳的两位重要剧作家——萨瑟兰和艾杜都是女性。埃伏瓦·萨瑟兰(1924—1996)是加纳独立后戏剧界最重要的人物,她曾与恩克鲁玛总统合作,直到他 1966 年被推翻。她寻求创造一种可以体现国家的社会理想的戏

剧。1957年,她在阿克拉建造了一个露天剧场——加纳戏剧实验剧场,后又协助在拉冈的加纳大学创办了音乐戏剧学院,鼓励对传统戏剧进行研究。她还在埃孔菲-阿特维亚建立了故事剧场,将剧场空间布置成适应故事讲述传统的样式而非殖民者的镜框式舞台结构,以弘扬故事讲述传统。她还创作了儿童剧如《兀鹫! 兀鹫!》和《塔兴塔》,进而对儿童戏剧起到推动作用。她还是一名重要的导演。

萨瑟兰最著名的剧本是《埃度发》、《弗利瓦》和《安南塞瓦的婚姻》。在《埃度发》(1962)中,标题人物试图通过占卜术和仪式来控制妻子,让她走进神示为他预言过的死亡。《弗利瓦》(1962)中的人物希望给一个落后乡村带来变化,但老人们却拒绝认可新的生活方式。它表明在对立的群体之间需要以坦诚的胸怀进行合作,这也是加纳的新

统治者所提倡的。《安南塞瓦的婚姻》(1975)凭借传统的安南塞瓦蜘蛛的故事创造了萨瑟兰称作“安南塞格罗”(Anansegoro)的结构。它写的是安南塞如何为了钱财而在四个前来向他女儿求婚的酋长间挑起争斗。故事讲述者是该剧最突出的特色,他不仅要规定场景,还要对情节进行评论从而引导观众的立场。不直接参与某一场戏的演员也要充当舞台上的观众,通过评论和回答的方式对情节做出反应。还有若干乐手,一个道具师在观众的眼皮底下检场。这个戏通常被认为是萨瑟兰最重要的作品。

阿马·阿塔·艾杜(1942—)以两部戏而著称。《鬼的困境》(1964)中的主人公从美国带了一个黑人妻子回国,这在他的家庭引起了紧张,因为这家人对奴隶血统有着很深的偏见。当妻子由于无法自我调节而开始酗酒时,丈夫



图 25.9 加纳国家舞蹈团与阿比比格罗玛(即莱贡加纳大学表演艺术学院的实习剧团)在得克萨斯大学实习期间的一次联合演出。现在,这两个剧团都是加纳国家剧院的组成部分。罗伯特·潘迪亚摄影。奥斯汀得克萨斯大学表演艺术中心提供。

竟疏远了她。剧本对这个男人进行了谴责,他既无法正确面对这些问题,又没有提醒妻子他的家人可能做出的反应,最终是他的母亲决定对这一切负责。剧中有一个合唱队,他们表达外人的恐惧,低声散布流言蜚语。这部戏的著名之处在于它的女性视角和对男女关系的关切。《阿诺瓦》(1970)以十九世纪为背景,表现丈夫不顾妻子的反对,执意要买奴隶,终于导致了夫妻间的冲突。丈夫阳痿,妻子认为这肯定是由于买了奴隶引起的。最后,丈夫和妻子双双自杀。艾都在本剧中再一次对男女正面交流的缺乏表示关注,她又一次用合唱队提醒观众关注在具体情节之外的引申涵义。艾都曾在萨瑟兰的戏剧工场工作,后来担任教育部长。近些年来她住在国外。

乔伊·C·德·格拉夫特(1924—1978)是加纳另一位重要的剧作家。他的《儿女们》(1964)写的是一个白手起家的非洲人企图迫使最小的儿子和女儿像他们的兄弟姐妹一样找到正当职业,而不是去画画和跳舞。这部戏对当代价值观和教育体制给予了深刻的批判,在英语非洲产生了广泛的影响。在《黑暗中穿过薄雾》(1966)中,一个受过教育的非洲青年抛弃了黑人未婚妻,跟着一个白种英国人跑了,结果又被她所抛弃(她只把他看成是人类学上的一个人种)。当他怀着对白种人的仇恨回到家里,又必须面对深感耻辱的未婚妻;未婚妻自杀身亡,年轻人也随之而去。这部作品既反映了黑人与白人之间的关系,也呼吁新一代受过教育的非洲青年在多重文化中发挥自己的作用,因而在非洲地区受到了普遍欢迎。《门图》(1975)系受全非教会委员会委托创作,

内容是站在神学立场上对现代非洲及其各国政府的独裁趋势进行批判。

另一位有影响的剧作家是穆罕默德·本-阿卜杜拉(1944—),他的早期作品有根据安南塞塞姆(Anansesem)故事改编的剧本《安南塞塞姆与神鼓》和《安南塞塞姆与雨神》,后期作品中最著名的是《马拉姆伊利亚的审判》(剧中大量使用了木偶)和根据布莱希特的《四川好人》改编的《百万巫师的国度》(1991)。本-阿卜杜拉在政府中担任了多个职务,其中包括全国文化委员会负责人,所以在加纳戏剧界发挥了重要作用。他在国家剧院的建立及其欧洲风格现代建筑的建设方面也发挥了显著的作用,该剧院包括一个专业的舞蹈团和专业的剧团亚庇底格罗马,后者是加纳除歌舞表演会之外唯一的职业剧团。

其他的加纳剧作家还有:奎西·凯,作品有《玛玛》(1968)和《屋内的笑声和吵嚷》(1972);阿谢都·伊仁齐,作品有《基弗里》(1972)和《血与泪》(1973);马丁·奥乌苏,作品有《力量之剑》(1973)和《不期而归》(1973);雅各布·赫维,作品有《阿玛维》(1975)。和尼日利亚一样,加纳的戏剧也得到了大学和政府项目的大力资助。尽管加纳除了歌舞表演会和国家剧院外,完全职业化的剧团还不多,但各种形式的表演却到处可见,充满生机。对节庆的重视也在加强。

塞拉利昂

塞拉利昂在1896年成为英国殖民地,1961年获得独立。它的人口主要由四部分人组成,曼德人是最大的民族,其次是泰姆奈族。克里奥尔(返回非洲的黑奴后裔)在人口中只占百分之

一,但他们的语言克里奥尔语却使用广泛最广。英语为官方语言。

在曼德人中,故事讲述十分重要。有两种主要类型,历史的和虚构的。历史题材的故事讲述称做恩贾乌维(Ngawovei),属于保留历史的口述文献。它们既可以讲述,又可以吟诵或歌唱,但表演时无任何戏剧化倾向,其目的是追求历史真实。虚构的故事称作多梅(Domei),通常为故事讲述者的创作,但它们都采自日积月累所形成的故事总汇,每个故事讲述者只是作些修改。收获季节结束后,故事讲述活动最盛。表演通常在晚间进行,可以一直持续到午夜之后。大多数故事讲述者都是业余的,但也有少数成功的专业人士走村串户进行表演。叙述内容只是一个框架,其他要素往往占据主要部分。讲述者可以用一首歌开头,也可以用谜语或笑话开头,以揭示故事的主题。故事进程中有大量的枝蔓,有的是由观众因怀疑而发问引起的。演出通常在一个大空场进行,观众围成一个圆圈,讲述者可以来回走动以吸引观众的注意。叙述者还扮演各种角色。表演中有很多歌曲,作用是规定气氛;虽然也有舞蹈,但不重要。对服装要求最少。演出过程始终都有观众的参与。乐手和合唱队从观众中抽取,但每一个观众都可以自由加入,观众也几乎一直在击掌按节。有时讲述者会指定观众中的某人扮演某角色。因此,整个演出都有着即兴演出的气氛。

泰姆奈人认为,如果不经成人仪式和祭祀,小孩就不能成人。这些祭礼和仪式就包括了歌舞、乐器演奏、装扮和化妆表演在内。成人礼被当成是由外部力量引起的变形过程,这是成人的

先决条件。男孩和女孩有不同的成人仪式,整个过程可能持续一年。各式各样的祭礼和仪式除了其自身固有的价值外,同时也是一整套运用象征手法和“语言”的表演,这些内容也经常被当代戏剧所采用。

塞拉利昂的首都弗里敦有不少小型的戏剧团体,大多数都与塞拉利昂大学、国家戏剧联盟或各类学校有联系。重要的作家只出现过几个。雷蒙德·萨里夫·伊斯蒙(1913—)或是其中最著名者。他的《亲爱的父母和食人妖魔》(1965)以统治阶级中的精英社会为背景,表现了这些人对于财富和权力的夸耀和贪婪。主人公是一个意欲当上总理的政治家,他的女儿违背他的愿望,想要嫁给一个音乐家。经过了多重计谋和隐蔽的交易,最终皆大欢喜。《新爱国者》(1965)取自同样的背景,人物也相同,政治上争权夺利,经济上巧取豪夺。除了曲折的爱情和复杂的阴谋外,剧本对腐败现象也作了猛烈的抨击。

托马斯·德克尔为建立克里奥尔语戏剧进行了多年的奋斗,这种语言的使用者占人口的百分之六十。在相继成功地翻译了《裘力斯·恺撒》(1964)和《皆大欢喜》之后,德克尔的努力逐渐结出了果实。朱莉安娜·约翰沿着这条道路继续前进,用克里奥尔语创作了一些戏剧。作为非洲最激进的剧作家之一,尤利萨·阿马度·马迪(1936—)对这项事业又作了进一步的推动,他集中揭露了高踞权位者的虚伪,尤其是宗教界人物的欺骗行为。1971年他的作品集出版,收入了《大人物》、《在那边》、《聪明的窃贼》、《永生》和《硬汉》,这些作品反映的都是积重难返的问题和社会改革的呼声。马迪曾离开塞拉利昂

前往赞比亚担任国家舞蹈团导演,后来又在欧洲担任导演、创作小说。返回塞拉利昂后,他上演了克里奥尔语戏剧《大贝林》(1976),剧名的意思是“埋葬”。这个标题显然是暗示城市中的穷人身处困境、梦想难成、生不如死的现象。这是一部非常剧场化的作品,在表现葬礼仪式的时候,舞台上出现了大量风格化的音乐(包括一个合唱队)和哑剧表演。马迪随后被捕入狱,这或许是一个非洲剧作家的两难境地:既希望用戏剧来改造社会,又不得不在1970年代末被释后移居国外。

其他的剧作家有:德勒·查理,创作了约二十五部作品;朱利安娜·约翰(1938—),作品有《纳尔真身出生》(1968)和 *E Day E Nor Do*,^①(1969);另一位使用本族语的流行剧作家阿克米德·卡巴尔也写了十余部作品,其中最有名的是《伟大的背叛》;约翰·克洛萨·卡尔博创作了十部戏剧,最著名的是《让我独自死去》(1979),写的是殖民统治者与地方统治者之间的矛盾,主人公是希望拥有统治权的一个女人。

克里奥尔语戏剧很是流行,尤其得到城市观众喜爱。它的许多内容和形式都借鉴了故事讲述、哑剧、音乐和舞蹈,尤其是叙述者和合唱队。在街头、酒吧等公众场合都可以表演。大多数剧目都是在首都弗里敦首演,但许多剧团也到各地巡回演出。近年来,愈演愈烈的内战给戏剧造成了破坏。

肯尼亚

肯尼亚位于非洲东部,与热带的西

非国家有着很大不同。它的大部分地区是干旱的、灌木覆盖的平原,但海岸线和西南部地区则土壤肥沃,百分之八十的人口都聚居在这里。肯尼亚有大约四十个土著部落,其中包括吉库尤、坎巴、卢奥、罗、基西、卡伦金和人口最多的马塞族。1887年,英国人首次来到,1903年,整个疆域都处于英国人控制之下。英国鼓励欧洲人移居肯尼亚,许多人便在此建立大型种植园和农场,或从事商业,其目的是建立一个欧洲式的国家。但是全体殖民者却拒绝参与政权,也不要求获得控制政府权利,这或许可以解释肯尼亚不同于其他英国殖民地的原因,在肯尼亚,只经过了几年的恐怖主义活动和茅茅党人的斗争,就轻易获得了独立。1963年肯尼亚独立,但是大多数欧洲殖民者都留了下来,财富和军队大部分仍在他们的手里,即使在非洲人掌握了政权后,情况依然如此。肯尼亚的官方语言是斯瓦希里语,但英语也在许多官方场合使用。

独立之前,肯尼亚的戏剧活动多属于英语的社区戏剧类型,或是英国巡演剧团的演出。1952年,殖民政府在内罗毕建立了国家剧院,主要服务于殖民者和与殖民地当局有来往的非洲人;独立后,它仍旧沿袭旧日的体制,直到1968年,非洲人赛斯·阿达伽拉才被任命为剧院经理,但这并没有导致剧团剧目的明显改变。他创办了国家剧院戏剧学校,为国家剧院组建受过专业训练的剧团,在内罗毕和全国各地演出。1964年后,流亡的南非人伊泽基亚

① 该剧名由塞拉利昂官方语言英语与当地部族语言拼贴而成。——译注



图 25.10 《比女巫好》中的一个场景,1964 年格海姆·海斯洛普制作并导演于肯尼亚首都内罗毕。选自路易斯·A. 姆布古尼的私人收藏。姆布古尼先生提供。

尔·姆法莱勒创建了“喷泉”剧团,用英语和斯瓦希里语演出,也建设了一批旨在吸引广大观众的保留剧目。

只有学校和大学才鼓励黑人学生参与戏剧活动。在殖民政权统治时期,有一个统一的学校戏剧节,上演从课本中选取的固定剧目(起初总是由欧洲人指定的欧洲剧目),进行比赛。独立之后,出版了一些非洲剧本,它们也进入了戏剧节的演出剧目。内罗毕大学也扩充了戏剧课程,除了欧洲的经典作品和表演模式外,本土的戏剧形式和用新形式创作的实验性剧目也得到了上演。其他非洲国家的戏剧也得到了研究和上演。在这些措施的综合影响下,肯尼亚一批重要的剧作家开始引起重视,他们的作品也得到了上演。

第一部由东非人创作的多幕剧是由恩古吉·瓦·希昂诺(1938—)创作的《黑衣隐士》(1962),写的是一个受过教育的非洲青年必须选择是回到他的部落中去,还是走别的道路。《明日此时》(1968)关注的是富人和穷人之间应

该平等(剧中有为了发展旅游而推平穷人的小木屋的情节),它的强烈反抗资本主义的立场为恩古吉以后的创作定下了基调。《戴丹·齐马提的审判》(1975)系与女作家米切拉·吉莎·穆戈共同创作,取材于二十年前发生的事件。这部象征主义戏剧的中心人物是起义部落的首领齐马提,剧中通过歌曲、舞蹈和哑剧回顾了欧洲人的到来、奴隶制、殖民主义、反抗压迫的斗争以及对齐马提的四次审判等重大历史事件。虽然齐马提最终被处以死刑,但斗争并没有结束。当该剧在国家剧院为工人阶级占多数的观众首演结束时,剧场里响起了自由的歌声(当然白人观众与军人除外),演员和观众甚至把舞蹈跳到了大街上。这次演出引起了关于国家剧院的功能的剧烈争论。

1976 年,恩古吉勉强同意帮助地方剧团在利穆鲁创办作为一体化农村发展项目的一部分的卡米里图(Kamiriithu)社会教育和文化中心,其目的是用戏剧的方法提高群众的觉悟,

激发思考,促进行动。作为第一个由部落发起而不是由大学生或其他外来人员所强加的戏剧发展项目,这个中心自有其重要性。在卡米里图,这个规划是部落构想的产物,说服恩古吉参与其中的也是部落的成员。他们完全用义务劳动修建了一个露天剧场。上演的第一个剧目是《我想结婚就结婚》(1977)是恩古吉·瓦·希昂诺和成人教育专家恩古吉·瓦·米里与当地民众合作的。该剧用吉库尤语演出,融合了传统的祭仪、歌曲和舞蹈元素,内容是揭露那些与外国人相勾结的肯尼亚人是如何背叛了群众的利益的。七个星期后,肯尼亚政府查封了这个戏,关押恩古吉·瓦·希昂诺一年,解除了恩古吉·瓦·米里的大学教职。获释后,恩古吉·瓦·希昂诺回到中心重新工作。1982年,他的表现全体肯尼亚人民反抗殖民压迫的《妈妈对我唱》也被禁止在中心上演(该剧使用了多种非洲语言,还包括了来自肯尼亚八个部落的八十首歌曲);政府关闭了中心,拆毁了剧场。然而,中心的作品却作为真正的民族戏剧的典范在全非洲上演。恩古吉·瓦·希昂诺继续遭到驱逐,在津巴布韦工作一段时间后,前往纽约大学从事教学。他还出版了《在心中去除殖民化》(1986)和《移除中心观念》(1993),这是两部关于殖民主义和新殖民主义的重要批评著作。

卡米里图发生的事件在肯尼亚兴起了波普(有时也是激进的)政治戏剧运动。例如内罗毕的文化剧团也上演了他们表现街头生活的戏剧,还用斯瓦希里语上演了《戴丹·齐马提的审判》。其他剧院也在城镇和工人聚居的郊区陆续出现。1986年这些团体在内罗毕

举行了为期四天的戏剧节。然而,政府还是对它们严加监视,还动用法律要求所有剧团必须注册,每个剧本都要审查,并且必须在上演前获得许可。恩古吉将人们眼中上等人和普通民众之间的巨大鸿沟逐渐作为戏剧创作的主题。

其他重要的剧作家还有:米切拉·穆戈(1942—),除了《老酋长凯迪的病》(1976)外,还是《戴丹·齐马提的审判》的共同作者;肯尼思·瓦特尼,作品有《为了自由而献出儿子》(1973)、《漏壶》(1973);弗朗西斯·因布加(1947—),作品有《城中的背叛》(代表肯尼亚参加1976年在尼日利亚举办的第二届世界艺术文化节)和《阿米娜拉》(1985),该剧的女主人公不相信文化禁忌,预言的灾祸并没有降临剧名主人公的头上。

肯尼亚戏剧现在仍处在政府所提倡的新殖民主义戏剧和描写边缘化和普通民众受压迫(因而常受到政府的干扰)的戏剧两者相对立的状态。1990年代,随着萨拉卡西有限公司和奇迹剧团的成立,职业戏剧开始出现,也表明肯尼亚本国的问题受到了更多的关注。

乌干达

乌干达沦为英国殖民地的过程和非洲其他地区相似。它有大约五十个部族,每个部族都有自己的语言,但最重要的部族是尼洛特族和班图族。十九世纪后期成为英国的保护国,1962年获得独立。英语为官方语言。

乌干达有丰富的本土表演传统(成人仪式、庆典、故事讲述,等等),其中最基本的形式是舞蹈和音乐,庆祝部落的重大活动、创造社区的情感体验都离不开这两种形式。在历史上,乌干达的宫

廷就畜养过好些乐师和舞师,从今天应邀在婚礼和其他传统庆典上演出的单独或组团巡演的艺人身上仍可看到他们的影子。随着欧洲人的到来,传教士和殖民者的学校开始用欧洲的表演替代本土形式。在二十世纪,对西方风格戏剧的兴趣逐渐浓厚,尤其伴随着对独立的期待一道增强。1946年后,官方也开始在学校、青年和成年人团体中资助戏剧竞赛活动。

乌干达的马凯雷雷大学在很长的一段时期内都是东部非洲唯一的大学,它在开展戏剧活动方面发挥了重要的作用。1962年,恩古吉·瓦·希昂诺的《黑衣隐士》的首演就是由这所大学的戏剧协社举行。1971年,马凯雷雷大学成立了音乐舞蹈戏剧系,提供本科生和研究生课程,同时也举行演出。独立后,对戏剧的兴趣遍及全国,地方剧团和旅行剧团遍地开花。1965年,马凯雷雷大学成立了自由旅行剧团,不久后,其他的大多数剧团也都感到了巡回演出的必要。这一将戏剧带给人民的尝试一定程度上遭到了崇奉精英主义的殖民者剧团的抵制。1959年,国家剧院建成,1963年,又建成了附属戏剧学校。至此,虽然乌干达的大多数剧团还是业余性质,但它已经完全非洲化了(非洲的许多社会主义艺术家都将专业剧团视为殖民地资本主义传统,避之唯恐不及)。在1966至1978年的奥博特和阿明独裁统治时期,许多杰出的戏剧界人士都遭杀害或被流放,但在1986年约韦里·穆塞韦尼的领导下,戏剧事业又迅速恢复,半专业和业余剧团又到处出现。最好的作品是音乐讽刺剧和舞剧(这也许是因为它不牵涉任何语言问题)。作为受艾滋病危害最严重的国

家,乌干达在与艾滋病作战的过程中已经开始大量借助于戏剧的力量。

乌干达出现了一些重要的剧作家,其中包括塞卢马加、卢甘达和卢坚多。罗伯特·塞卢马加(1939—1982)从都柏林三一学院毕业后在英国剧院积累了一些戏剧经验,1966年回到乌干达,1968年建立了半职业化的戏剧有限公司。这个剧团后来参加了马尼拉、贝尔格莱德等地的国际戏剧节。塞卢马加后来还领导了阿巴福米剧团;由于政治动荡,该团后来迁往内罗毕。塞卢马加致力于为真正的非洲戏剧找到一种形式,因此他在剧中使用了音乐、歌曲、偶像和舞蹈来强化或代替语言。他的早期作品之一、也是他演出范围最广泛的作品《伦加莫伊》(1972年)就是围绕着一个必须保卫他的村庄及其生活方式的首长而展开的。塞卢马加将本土戏剧的技巧加以拓展,应用到他的《一出戏剧》(1967)、《象群》(1970)和《沙漠》(1971)等作品中。但他后来又转向了舞剧。他最著名的作品是《象群》,表



图 25.11 乌干达坎帕拉的骄傲剧团上演罗伯特·塞鲁姆格的《曼加格瓦》。艾克哈德·布雷廷格摄影。布雷廷格提供。



图 25.12 在阿里克斯·穆库卢的《非洲的伤痛》中女演员恳求用宗教的精神加以忍耐。艾克哈德·布雷廷格摄影。布雷廷格提供。

现的是东非大学里的一群人物，他们相互敷衍以维护自己的自负；戏剧的隐含意义是他们的外部形象可能是大象，在内心却可能是老鼠。

约翰·卢甘达(1941—)与大部分同时代人不同，是以现实主义手法进行创作的。他的主要作品包括《重任》(1972)、《黑色的树眼镜蛇和死亡契约》



图 25.13 “戏剧服务发展”运动中的抗艾滋病戏剧《穆塔巴尼》，恩苏哈·克拉马克托剧团上演于乌干达的本迪布焦(这个地名原书印刷有误)。艾克哈德·布雷廷格摄影。布雷廷格提供。



图 25.14 1994 年乌干达坎帕拉上演的街头戏剧。艾克哈德·布雷廷格摄影。布雷廷格提供。

(1973)、《无泪的音乐》(1982)、《无声的回音》(1987)以及《洪水》(1988)。《重任》是卢甘达的成名作，描写一个与妻子儿女共同生活在贫穷乡间的失意的政治家，他整天沉迷在酒精和偷情中；妻子企图帮助他恢复尊严和地位，但他却已心灰意冷。最终，妻子被迫杀死了他。《洪水》显然是抨击阿明的统治，探讨了这种残忍行径背后的心理动因。卢甘达后来在肯尼亚内罗毕大学教书。

同样，穆托塔尼·卢坚多也在乌干达之外工作(在坦桑尼亚当编辑)。他的剧本包括《铁丝网》、《竞赛》和《风暴来了》(均发表于1977年)，对非洲国家是否需要社会主义进行了辩论。其中，《铁丝网》典型地表现了一个富人是怎样觊觎农村部落的公共土地，希望将其据为己有的。《竞赛》用故事讲述的传统手法表现两个主人公是如何争夺妻子的(一个代表资本主义，一个代表社会主义)。鼓手是仪式的主持人，观众是最终的仲裁者。

戏剧界其他的重要人物还有威克利夫·基因吉-卡格威(1934—)，作品

有《你藐视的人》(1963)和《洛奇奥,塞西莉娅的丈夫》(1972),但他最有名的是广播剧和电视剧;克里夫·普琼·卢布瓦(1946—),作品有《最后的漫游》(1975)和《男亲女眷》(1986);阿历克斯·穆库卢,作品有《非洲的伤痛》(1990)和《香蕉三十年》(1993),后者一部带有政治倾向的流行音乐剧。

从1994年开始,乌干达戏剧界一直与伦敦皇家宫廷剧院合作,以培养新的剧作家。六名乌干达作家和导演参加了伦敦的国际高级训练项目,1996年,一系列的戏剧发展研讨班结束后,成立了以坎帕拉国家剧团为基地的全国戏剧创作网。它的成员每年都要在上演新剧目和戏剧节的间歇聚会。新生代作家中最成功的是查尔斯·穆勒夸,他的《火灾时刻》(1999)年由伯明翰保留剧目剧团上演。皇家宫廷剧院还向他定制了一个剧本。

坦桑尼亚

坦桑尼亚包括大约一百二十个部族。从十九世纪末到第一次世界大战结束,它一直是德国的保护国,其后又被转给了英国。1961年独立的坦噶尼喀与桑给巴尔(另一个英国保护国,1963年独立)于1964年合并,成为坦桑尼亚。官方语言为斯瓦希里语。

与其他非洲国家一样,坦桑尼亚有丰富的传统表演形式,包括成人仪式、与婚礼、收获和其他社会事件相关的庆典舞蹈、故事讲述和朗诵。同样也和其他非洲国家一样,殖民当局直至1940年代后期才开始鼓励这些民族化的表演形式。这种政策上的变化导致了舞蹈团的迅速繁荣。1920年代,殖民者学校引入了欧洲风格的戏剧,1950年

代,在各个学校之间组织了比赛。

1967年的《阿鲁沙宣言》带来了许多变化,这幅社会主义蓝图阻止了外国戏剧的上演,促进了斯瓦希里语的戏剧创作。坦桑尼亚几乎所有的重要剧作家都出现在1967年之后。大多数都响应社会主义的号召,但1978年以后许多人也表达了对统治者精英集团的腐败现象的失望。最重要的剧作家之一是易卜拉欣·侯赛因(1943—),其剧作包括《金杰凯提勒》(1970)、《所得其所的人》(1970)、《村里的码头》(1976)和《婚礼》(1980)。《金杰凯提勒》有时被认为是非洲最优秀的剧目之一,它表现的是1904年在坦噶尼喀发动的反抗德国压迫的马及马及起义。金杰凯提勒以“红格”神的代理人的形象出现,调停了坦噶尼喀人内部的纷争,使他们相信涂抹圣水可以使他们战无不胜,但是,圣水给他们带来了团结起来的力量,却也使他们无所畏惧地走进了德国人的枪林弹雨之中,从而输掉了这场凭借他们的共同努力可以获胜的战斗。这部戏提高了人们对团结一致反抗压迫的意义的认识,也提高了对于要合乎理性地采取行动的认识。

583



图 25.15 《石油》中的场景,达累斯萨拉姆大学包克瓦剧团演出。包克瓦剧团提供。

为了容纳社会主义的内容,1967年后对传统舞蹈进行了改造。由于迅速普及,首都达累斯萨拉姆很快就出现了大约三十个舞蹈团体。一种新的表演形式——诗朗诵表演(Ngonjera)在1967年后出现,它包括诗歌朗诵,但由于服装、道具、运动和姿势的配合,使得诗歌的表现力得到了丰富。这种表演经常出现在国家庆典和其他官方场合,于是变成了最流行的戏剧形式,尤其是在学校。在普通民众中,最流行形式是由即兴短剧、音乐和舞蹈组成的喜剧(Vichekesho)。大学也在对本土的表演形式和当代国内外演出形式进行研究和试验,希望找出适合于坦桑尼亚剧场的新形式。

1970年代后,坦桑尼亚越来越重视“戏剧为发展服务”。全国乡村和大学专业科系联合举办研讨会、订立长期规划。这项工作的主要人物是佩妮娜·穆罕多·姆拉马(1948—)和阿曼蒂娜·利翰巴。他们的“戏剧为发展服务”与非洲其他地方的项目不同,后者强调的是本土表演技巧而不是语言剧。姆拉马同时还是个关注女性权利的剧作家,她的这类作品有《我所敬重的》(1974)、《我和你离婚》(1976)和《母亲顶梁柱》(1982)等。但当她开始参加“戏剧为发展服务”项目后,就基本停止了自己的创作。她也曾担任达雷斯萨拉姆大学的艺术音乐戏剧系主任。

坦桑尼亚戏剧家出版过许多剧本,但因为他们都用斯瓦希里语写作,又由于很少翻译成欧洲语言,所以在非洲之外鲜为人知。这些作家包括戈德温·卡杜马(1938—),作品有《抵押》(1980);伊曼纽尔·姆博戈(1947—),作品有《黑暗的黎明》(1980)和《最后一

滴》(1985)。从1990年起,“戏剧为发展服务”一直受到重视,而训练教师去为儿童和青少年排演戏剧则一直是项目的重点。作为这个项目的一部分,坦桑尼亚设定了一年一度的戏剧节。非洲和欧洲演剧模式的融合也越来越多,尤其是在达累斯萨拉姆大学和巴格莫约艺术学院的领导下。

赞比亚和津巴布韦

赞比亚在英国统治时期称为北罗得西亚,1964年获得独立。它有六个主要的部族语言:本巴、尼扬贾语、洛齐、通加、隆达和卡翁德,但此外还有不少。官方语言为英语。

与非洲其他国家一样,赞比亚的表演传统也可以追溯到史前时代。这些传统包括舞蹈、舞剧和与季节更替、成人礼、葬礼、青春期礼仪、首领就职、游戏、故事讲述和庆祝胜利等等相关的祭礼和仪式。这类仪式许多都被编入1965年成立的國家舞蹈团以及1969年成立的由尤利萨·阿马度·马迪担任导演的赞比亚舞蹈团的演出节目中。

同其他地区一样,殖民者也引入了欧洲戏剧。在赞比亚,这类戏剧在1950年代最为普及,当时的铜矿公司为了给欧洲雇员提供娱乐,修建了一些设备完善的剧场上演欧洲戏剧。最后,这些剧场通过北罗得西亚戏剧协会(后改为赞比亚戏剧协会)联系在一起。直到独立之前,这些剧院的观众大部分都是白人。在学校的鼓励下,有些黑人也逐渐开始对欧洲式的戏剧感兴趣,并在1950年代出现了每年一度的戏剧节。1963年,为了促进非洲戏剧,赞比亚艺术信托基金会成立,用英语和赞比亚本国语言进行巡回演出,此外还组织过戏

剧节。

1969年,赞比亚大学开始开设戏剧课程,1971年建成奇夸夸剧院。这个露天剧院故意让人感觉是临时的,每个季度都要重新整修,其目的是最大限度地满足旅行剧团的演出要求,因为巡演剧团每到一处都要重新安排演出空间。除了在本剧场上演外,奇夸夸剧团还到国内各个地方巡回演出,他们的戏剧对本土的表演形式多有借鉴。这些剧目使用英语排练,但使用各地观众自己的语言演出。学生和教师也走进部落和社区,帮助人们发展自己的演出计划。其目的之一是为一种新的本土戏剧创造条件。奇夸夸已成为对赞比亚戏剧的发展影响最大的剧院之一,并有几个剧院也在效仿其做法,后来它们都加入了由来自学校、大学和社区剧团组成的赞比亚戏剧艺术联合会。此外,它还举办年度的戏剧节。其他的剧团也很有影响。由大卫·华莱士创办的戏剧圈表演在传统的故事讲述基础上发展起来的戏剧。工人区域的以社区为基础的剧团也在1980年代获得了蓬勃发展,其中的卡尼亚玛剧院已成为赞比亚第一个全日制职业剧团,在赞比亚和津巴布韦两国进行巡回演出。作为帮助人民认识、分析和制定行动路线的方法的“发展戏剧”也正在开展。这种戏剧形式已经相当普及,甚至在赞比亚国家戏剧节上专门划出了一个门类;1991年,还成立了一个专门的组织——赞比亚大众戏剧联合会,以适应它的发展需求。1994年,政府成立了国家艺术委员会以促进艺术事业的发展。

赞比亚最著名的剧作家是卡索马、奇弗尼塞和菲里。卡布韦·卡索马对

培养地方观众怀有浓厚的兴趣,认为这是国家戏剧发展的重要步骤。因此,他的大多数作品都以反映赞比亚为主题。他最知名的作品有《黑曼巴》三部曲(1971年完成),以赞比亚政府首脑肯尼思·卡翁达的思想为基础,回顾了赞比亚为争取自由和独立的历程。这个剧使用了大量的歌曲和舞蹈,卡索马要求演出应有教育意义,所以演出的语言也必须根据不同的特定观众进行调整。该剧首演后结束后被禁。卡索马的其他作品还有《法律的长臂》、《愚人节的婚礼》和《卡通戈·查拉》。

斯蒂芬·奇弗尼塞(1948—)先后在美国和赞比亚接受教育,也曾在政府的艺术部门任职。他的作品表现的是农村贫困人口的困境,以及创建新社会的奋斗斗争是如何遭到新殖民主义的暗中破坏。《我辞职》写的是一个非洲人副经理反对白人经理进口机器的计划,因为机器将代替黑人工人,使他们陷入赤贫境地。在《区长下村庄》中,政府官员的腐败被揭露。奇弗尼塞的戏剧在赞比亚和津巴布韦都很受欢迎。

马绍磋·菲里(1945—)1963年以来在戏剧界一直很活跃。1975年他创立了梯克维查剧院,从剧院的实验剧团中诞生了《索韦托:鲜花即将盛开》(1979),这是一部由歌曲、诗歌、音乐、箴言和由南非本土的杰出作家写作的历史拼贴而成的剧本,它希望唤起人们对种族隔离的罪恶的强烈仇恨和警觉。这个剧团在赞比亚全国各地巡回演出。费里的其他作品还有《分崩离析》(根据奇努阿·阿契贝的小说改编)和《黄昏》。

津巴布韦的情形很类似于赞比亚。主要的部族语言是绍恩、恩德贝勒、通

加、卡兰加语和文达语。官方语言是英语。和赞比亚一样,津巴布韦也有漫长的本土表演历史,特别是庆祝成人仪式、婚礼、收获和许多其他场合的舞剧十分丰富。英国人曾经试图压制这些仪式,将它们贬为巫术。当津巴布韦即将迎来独立时,白人定居者少数族裔为了避免政权落到黑人手里,在1965年退出英国国籍,企图继续维持白人统治,直到1980年,才被迫有条件向黑人占大多数的统治体制投降。直到此时,戏剧仍然处于隔离状态。白人定居者成立过一些戏剧俱乐部,它们于1958年联合组建了罗得西亚戏剧社团联合会,每年举办一届戏剧节。本土非洲人的戏剧则被赶到了教堂、学校和业余俱乐部。在1970年代,争取自由的斗争转向关注本土形式。在推翻白人政权的斗争中,自由斗士使用了彭维(pungwe)——一种融合了歌曲、舞蹈、诗歌和讽刺小品的彻夜表演形式,来号召人民支持斗争。1980年后,种族隔离政策被放弃,本土的非洲人剧团开始参与过去全部由白人参加的国家戏剧节的竞赛。同样地,1981年成立的津巴布韦国家舞蹈团也改为专门上演本土舞蹈。

1982年,恩古吉·瓦·米里和基马尼·盖考(他们曾参与肯尼亚的卡米里图计划)被教育和文化部聘请来负责发展社区戏剧。他们的第一项工作是上演《德丹·吉马提的试验》,并且到英国用津巴布韦语进行巡回演出。1983年,在联合国教科文组织的资助下,一个国际性的“戏剧服务发展”研讨会在津巴布韦召开,此后社区戏剧的发展得到了更多的重视。通过1987年成立的津巴布韦社区戏剧联合会,许多剧团都

参与到发展事业中。到1995年,加入联合会的剧团达到二百多个。津巴布韦大学从1984年起开设戏剧课程,从而在戏剧发展中也开始发挥更大的作用;它不仅培训学生,还在以社区戏剧运动中发挥了主导作用。

津巴布韦剧作家的待遇还有待于提高,尽管斯蒂芬·奇弗尼塞已经在青年、体育和文化部担任了艺术与手工艺局的局长,他的作品《杰克萨》(1994)和《同床异梦》(1995)也经常上演。两位有影响的剧作家是汤普森·措佐(1947—)和本·西本科(1945—),前者的作品有《风暴》(1982)和《巨变》(1983),后者的作品有《我的叔叔格雷·邦佐》。此外还有一些妇女剧团,如“为妇女”和格伦诺拉的“妇女剧团”。

津巴布韦最成功的剧团是孔特·姆哈朗加领导的阿马科西剧团,它于1982年成立,起初只是个空手道俱乐部。1985年剧团上演的《那人来了》获得了全国戏剧组织冬季戏剧节的最佳剧目奖,从而引起全国范围的关注,1990年代,它成为一个职业剧团并开始得到资助。另一个同一类型的剧团“城镇艺术家”1991年成立,是蓬勃兴起的戏剧运动的代表。

安哥拉、莫桑比克、几内亚比绍、圣多美和普林西比、佛得角

从十五世纪开始,当葡萄牙寻找通往印度的季风通道时,就成为第一个开发非洲大西洋沿岸的欧洲国家。最终它控制了五个殖民地:安哥拉、莫桑比克、几内亚比绍、圣多美和普林西比、佛得角。总之,这里拥有丰富的本土仪式和表演传统,而且葡萄牙人也一直试图压制它们。葡萄牙人带来的戏剧都被

用作维护和加强天主教的工具,对推动戏剧的发展几乎不起任何作用。葡萄牙人对所有的传播形式(包括戏剧活动)都实施严格的审查,而在1960年代开展争取独立的武装斗争之前和1975年五个殖民地最终赢得独立之前,戏剧活动还为数很少。那时本土居民中识字人口的比例还很低,只有百分之十左右。因此,文学性的戏剧就没有什么市场。最常见的形式是歌舞杂耍式节目,内容倾向于纯粹的娱乐。从1960年代开始,严肃戏剧被当作宣传媒介,受到各种政治势力的青睐。

1971年发生了重要的潜在突破,年轻的葡萄牙导演诺尔贝托·巴罗卡在莫桑比克上演了当地剧作家林多·隆戈(1940—)的《关于买卖新娘的婚约或戏剧性话语》。这部戏描写了正在发生变化的部族风俗,大量采用了传统的音乐和舞蹈;它在两个不同的剧场上演,一处的观众是欧洲人,另一处是非洲人,但两处剧场都出现了满座的情形。1972年,安哥拉的多明戈斯·范-杜嫩(1925—,曾在1940年代经营过一个短期的剧团)为各种族观众上演了音乐剧《圣诞节戏剧》。但在这两个国家,葡萄牙人都通过旧日遗留的法规取缔了这类演出。

独立后,安哥拉首都罗安达出现了一些剧团。1977年,克西梭加剧院开始上演根据巧克威(Tchokwe,扎伊尔一部落)人的口头传说改编的戏剧。本时期罗安达最著名的演出是在布莱希特的影响下创作的《邦姆波的灰阑记》,作者亨利·圭拉。别的剧院还上演了一些实验性木偶剧。在圣多美和普林西比、几内亚比绍和佛得角,以本土形式为基础的政治性戏剧在独立后也深

受欢迎。在佛得角,戏剧的发展尤为充分,那里有弗朗西斯科·弗拉格索(1940—)创办的“醒来吧,佛得角”剧团,他与考博蒂亚诺·丹巴拉合作,从事民间音乐剧和社会戏剧的演出。

这五个殖民地所遭受的掠夺远远超过大多数英法殖民地。动乱的局势——尤其是在安哥拉——阻碍了戏剧的发展,但在1980年代,进一步发展的条件在这些前殖民地地区还是逐步开始建立。

塞内加尔

在成为殖民地之前,塞内加尔是自八世纪以来一直存在着的若干非洲帝国的一部分。从十五世纪开始,欧洲人开始向这里移民,最终使这里成为法国殖民地。到1895年,塞内加尔成为包含了若干个殖民地的法属西非联邦的中心,整个疆域都归入了法国统治之下。1960年获得完全独立。塞内加尔有不少部族语言,最重要的是沃洛夫、塞雷尔、富拉尼、图库洛尔、迪奥拉和曼丁戈。官方语言是法语。

与其他殖民统治者一样,法国也企图阻止本土的表演和仪式,但几乎都不成功,因为那些表演是表现关于世界起源的人神关系的,属于宗教信仰的中心内容。

对法语戏剧的发展影响最大的也许是威廉·蓬蒂学校,这是1930年在塞内加尔成立的教师培训机构,任务是为法属西非各殖民地培训教师。从1933至1948年,西非不同文化族群的故事都在这里被改编成戏剧,并作为年终节目上演。台词部分生硬而简单,使用法语,而歌唱部分则使用非洲语言。加上大量的非洲歌曲和舞蹈,演出就可

以大大延长。在创作这类喜剧性节目时,法国人并没有忘记他们的“文明”使命,虽然剧中的生活、习俗和历史都是非洲的,但视角却是法国的。接受培训的教师被鼓励在回到自己国家的学校后排演蓬蒂戏剧,或按照蓬蒂戏剧的模式自己编排。学生们也被鼓励在假期带着这些戏剧到西非各殖民地巡回演出。1937年,学院派出自己的剧团参加了巴黎万国博览会,他们表演的两个节目受到了相当热烈的称赞。

1948年,殖民地的学校体系进行了彻底的改革,由集中培训教师改为在所有法属殖民地建立法国文化中心。从1951至1958年,每年都在各中心之间举行戏剧竞赛,各殖民地的优胜者代表本地区与其他殖民地的优胜者进行决赛。这些年间几乎所有在法属殖民地上演的戏剧起初都是为这种比赛而准备的。1960年前后,各个殖民地相继独立,以前的法国殖民地改用每年一度或两年一度地青年节来代替过去的戏剧比赛。每个国家划分为若干个地区,每个地区都有戏剧比赛,获奖演出便被送到全国性的戏剧节上。戏剧节的一些参加者还被挑选出来前往法国或其他欧洲国家接受专门的戏剧训练。

塞内加尔首都达喀尔的第一座剧场建于1954年。这里上演的最成功的剧目当推比拉戈·狄奥普根据传统的故事讲述改编的《骨头》。独立之后,塞内加尔在1965年建立了丹尼尔·索兰诺国立剧院,其第一任导演是塞内加尔总统的侄子莫里斯·索纳尔·桑戈尔(1927—)。丹尼尔·索兰诺剧院还包括一个戏剧艺术部,负责戏剧人材培训。1966年,塞内加尔主办了第一届

黑人艺术节(后称为世界非洲艺术与文化节,FESTAC)。1969年,它在阿尔及尔举行的第一届泛非文化节上获得了一等奖。丹尼尔·索兰诺剧院还到法国和非洲其他国家巡演,并且在拉各斯(1977)、里昂(1979)和迦太基(1987和1995)获得过奖励。尽管取得了这些成绩,但政府在1980年代对国内戏剧的投入却大幅减少,对国家剧院的投资只及原先的一半,迫使它的培训学校停办了六年。

法语非洲国家独立后,法国政府对它的前殖民地继续保持关注,因而这些地方的戏剧培训都得到了法国政府的支持。部分是为了保持法国语言和文化在这些国家的地位,法国通过政府的合作部将剧团派往非洲,为戏剧演出设立标准。与这项计划同时进行的另一项计划是,派遣著名的戏剧界人士帮助演出单位提高表演技巧。此外,它每年还资助一些非洲导演参加阿维尼翁和法国其他地方的戏剧节。在法国政府的各项努力中影响最深远的是,1966年以后通过国家广播电台组织和资助的“泛非广播戏剧”竞赛,这项活动每年举行一次,所有说法语的非洲人都可以参加。每年评出五名得奖者,第五名由听众挑选。1978年后,大奖获奖者所在的国家的剧团被指定上演这部作品,并到各邻国巡回演出。每一年的五个获奖剧目的档案材料以及获奖的剧本都会得到出版。1983年,塞内加尔的电视机构组织了自己的年度戏剧比赛,参赛范围包括非洲所有国力电视机构播出的戏剧,但由于电视机的拥有还受到严格限制,所以电视观众比广播听众要少得多。所有这些努力都有助于促进和推动非洲戏剧,当然它们也是服务

于新殖民主义的。

尽管有这些来自各个方面的努力,塞内加尔仍几乎未出现杰出的剧作家。最著名作家或者是谢克·阿利乌·恩多(1933—),他的第一个剧本《秃鹳》上演于1961年。他最著名的作品《阿尔波里的流亡》(1968),1969年在阿尔及尔获奖。它表现的是欧洲军队与塞内加尔统治者的首次接触。阿尔波里是1875至1890年间卓洛夫王国的统治者,由于意识到无法取胜,便宁可流亡也不愿生活在侵略者的统治下。它采用了传统的故事讲述形式,用史诗演唱艺人作为叙述者和评论者。恩多的目标之一是恢复被法国殖民者歪曲的历史;在法国统治时期,人民受到的教育是:法国人“平息了”塞内加尔的混乱和暴力的局面,而不是占领。这种法国观点在庞蒂戏剧中经常出现,这也是恩多所反对的。恩多的其他表现非洲人与殖民者进行抗争的作品在非洲也很流行,其中包括《阿尔马尼之子》(1973)和《王位争夺战》(1983),后者的背景是1860年代塞内加尔受到白人威胁的时候,其作意是让各部族团结起来,中止自相残杀的争斗。史诗演唱艺人在剧中起着重要的作用,他既是故事叙述者,又是家谱学家、节目主持人和表演者。另一家著名的剧作家是阿卜杜·安塔·卡(1931—),他的作品《阿玛祖鲁》(1972)是非洲剧作家以南非沙卡人和祖鲁人为题材的几个剧本之一,《品提奥姆-范》(1972)描写了塞内加尔一所精神病院里的生活。其他的重要作家还有蒂安诺·巴(1926—),作品有《拉特·迪奥或光荣之路》(1971);马马杜·特拉奥雷·狄奥普(1944—),作品有《为故土而战》(1986);易卜拉欣马·

撒勒(1949—),作品有《共和国》(1987)。

还应该注意到,塞内加尔是非洲黑人特征和气质(*négritude*)的中心,这是1930年代提出、1945年之后得到推广的概念。黑人特征和气质包含共同的传统观念以及非洲和加勒比地区接受法语教育的黑人知识分子的命运。它主张反叛殖民主义价值观,光复非洲的历史和传统的非洲社会所拥有的和谐与美好,这种社会只能建立在与白人的理性和逻辑相对立的黑人的感性和直觉之上。这一运动在非洲的主要成员是塞内加尔首任总统莱-塞·桑戈尔,它的影响波及许多非洲国家。

象牙海岸(科特迪瓦)

象牙海岸得名于十五世纪法国人在此从事象牙生意之时。1893年,此地成为法国殖民地,1960年获得独立。它的居民可以分为四个部族:阿肯、克鲁、曼德和沃尔特克,但它们又是由六十多个更小的部族组成的。早在欧洲人到来之前,几个重要的王国都有丰富的表演和仪式传统。

象牙海岸的戏剧风格与法国戏剧所体现的欧洲风格相同,这主要是通过位于班热维尔的高等初级学校与塞内加尔的威廉·庞蒂学校关系密切)。1938年,两名庞蒂的毕业生弗朗索瓦-约瑟夫·阿蒙·达比(1913—2007)和科菲·加德(1915—2000)创办了科特迪瓦本土剧团,这是本时期唯一的独立剧团。从1938到1946年,他们上演了庞蒂学校首演的以及他们自己编写的同类戏剧。1953年,达比和加德联合与另一名庞蒂的毕业生伯纳德·达迪耶(1916—)成立了科特迪瓦

文化与民俗协会,他们首次连续两年参加了由非洲法语文化中心举办的戏剧比赛。1956年和1960年,协会两次在巴黎国家剧场演出,每一次都赢得了最佳土著剧团奖。它还曾在法国各地进行巡回演出。1950年代和1960年代,其他剧团也开始出现,1960年代建成的阿比让大学也开始在戏剧发展中发挥重要作用,它是唯一举行戏剧巡演的法语大学。1970年,在这所大学召开的一次会议上,发起了关于传统的非洲模式与欧洲戏剧的关系以及戏剧应该面向谁、应该吸引哪些观众的讨论,随后还进行了一些实验。博克·尼昂戈兰试图打破欧洲模式的限制,尝试用故事讲述、音乐、歌曲、哑剧和舞蹈来发展史诗演唱戏剧。在尼昂戈兰的史诗演唱戏剧中,最著名的当推《索巴,或伟大的非洲》(1978)。苏莱曼·考利以马里班巴拉人的科特巴(*koteba*)表演为基础,创立了科特巴剧团,将社会喜剧和基于被认为是象征着旋风和神的思想的蜗牛的螺旋形式设计的哑剧、手势和舞蹈融合在一起。考利的表演基本上是哑剧舞蹈,偶尔加上一点当地的语言,他要反映的是普通人关注的问题。西迪·巴卡巴(1949—)也以故事讲述的形式为依托创造了自己的表演形式:他的演出由一连串集体创作和表演的场景组成,冲破了镜框式舞台的限制;在分开的层面上表现不同类型的场景,而有些表演者竟坐藏在观众中。为了更好地适应非洲城市观众的需要,戏剧家们尝试了各式各样的演出形式。

588

象牙海岸——或有人说是法语非洲——的主要剧作家是伯纳德·达迪耶,庞蒂学校的毕业生,他的第一部作品就是为它创作的。为庞蒂学校创作

的作品中还包括《桑维国王阿塞米昂·德西勒》,这部作品1937年由庞蒂学校在巴黎上演。从1936至1947年,达迪耶在巴黎工作,当他返回象牙海岸后,担任了一系列重要的政府职务。在中断写作多年后,他于1960年代重新开始创作。在他的剧本中,最著名的或许是《刚果的贝雅特里奇》(1970),该剧1971年上演于阿维尼翁戏剧节。剧情的时间跨度长达三个世纪,从1415年至1706年贝雅特里奇去世,以自由与支配作为一致的主题。它主要表现的是(葡萄牙人眼中的)欧洲与非洲(以刚果为代表)之间的关系,焦点聚集在文化、经济和政治的支配过程。它同时也涉及了后殖民时代的欧非关系。随着剧情的展开,它对那些试图模仿欧洲的风俗、服饰和礼仪的非洲人的讽刺便让位于更为严肃的故事:刚果国王的女儿贝雅特里奇如何让她的人们认识到接受白人的价值观实在是错误的。最终她被绑在火刑柱上烧死,但她临终的哭喊却象征着非洲大陆的原始的力量将会重新找回自我。《托戈-尼尼先生》(剧名意谓“机会主义者”,1967)是一部以1840年为背景的喜剧,写一个人想利用他与白人商人的关系为自己谋取不义之财。最终,达迪耶关心的是殖民主义是如何作为一种分裂非洲的力量,而且它的影响还会怎样继续下去。《风中的声音》(1970)写的是一个穷人相信假如自己拥有了权力,就会以正义与和平的原则为基础制定法规;而当他魔法般地掌握了权力后,却发现自己不得不成了一个警察所里的暴戾的小头目。此外,达迪耶还创作了一些独幕剧。

象牙海岸的戏剧家还有:达比、诺

坎、科菲和扎乌鲁。弗朗索瓦-约瑟夫·阿蒙·达比是象牙海岸最多产的剧作家,起初是以蓬蒂学校的模式创作,后来转向探索改革的反映社会风俗的严肃戏剧。他的作品如《夸奥·阿德约巴》和《拍卖会上的王冠》很快就过时了。查尔斯·泽古瓦·诺坎(1936—)以历史题材创作了左翼政治剧。《查可的不幸》(1968)反映了群众与统治阶级的精英之间日益严重的对立,《一位伟大的非洲女性》(1970)表现的是1717年前后一群包勒斯人(Baoulés)在女王波古的率领下迁徙以及围绕着这个事件产生的传说(这里使用的手法是通过故事讲述的手段用马克思主义的立场加以分析)。拉斐尔·阿塔·科菲的最著名的作品《金色王座》(1968)以前殖民时代为背景,描写阿卜隆国王没有经过抗争便将宝座让给了一个阿闪提家臣,只是当他的妹妹制造了一个更好的宝座时才被卷入了战争;最后妹妹杀死了哥哥,自己也自杀身亡。这部戏剧的主题是与捍卫自由有关的前殖民时代的价值观,同时引以为今天的借鉴。扎迪·扎乌鲁(1938—)创作风格独特,他借鉴了古代传统形式迪迪加(didiga)的风格,运用非理性来挑战我们熟悉的世界,进而建立一种新的意识。扎乌鲁通过语言、象征、韵律和音乐的使用,在《眼睛》(1974)、《蚁冢》(1981)和《神的秘密》(1984)等作品中对政客们的行径进行了斥责。

马里和喀麦隆

马里是撒哈拉地区的大国,它的人口主要由图阿雷格人和阿拉伯的游牧民构成。中心地区的主要居民有颇尔人,大量的人口集中在南部,包括班巴

拉族、马林克族、萨拉科莱特、桑海、博佐、巴马纳和多贡。马里是七世纪到十三世纪一系列西非帝国的中心。从十三到十六世纪,马里帝国是黑非洲最大的帝国。当法国人1850年左右进入马里时,他们遭到了全非洲最激烈的抵抗。1895年,马里(现为苏丹)成为法国殖民地。1960年获得独立。它是一个坚定的社会主义国家。官方语言为法语。

马里本土的传统表演有多种。其中之一是班巴拉族的科特巴,它将被认为是风暴和神思的符号的蜗牛式螺旋形状为基础的舞蹈与哑剧、手势和社会喜剧集合为一体。它包括了一个由女性演员组成的合唱队,由五个由舞蹈演员和乐师组成的圆圈。这种形式在马里和西非其他国家一直都很流行。木偶在马里也有高度发展并流传到今天,还成立了巴马纳青年剧院等专门演出团体。巴马纳木偶表演每年举办两次,一次在播种前,一次在收获前,由青年联合会组织和执行。青年联合会包括了从十四岁到四十岁的所有男性以及十四岁以上的未婚女子在内。表演者可以自带木偶与面具,也可以花钱让别人表演。他们总是仔细保留一些从前庆典中的木偶,在传统和变革之间保持平衡。他们自己创作歌曲,自己设计动作和舞蹈,但节奏则由鼓师或女歌手掌握。这种活动被认为是青年人表演的娱乐,他们长大后,就会转而从事更加严肃的仪式。

许多来自马里的学生都在1930年代进入塞内加尔的威廉·庞蒂学校并带回对历史剧的兴趣,这种趣味一直保留到独立之后,使马里戏剧带上了强烈的民族主义倾向。在其中,索里·科纳

凯(1922—)的《桑迪亚塔的伟大命运》(1971)是对采用了 griot 形式的通俗史诗的再创作,史诗演唱艺人对展开的故事进行介绍和评论,将场景中的角色唤出来进行表演。神奇的因子仅限于叙述部分。故事中所描绘的人物形象都是非洲人的无我、勇敢、爱国等等美德的具体体现。

在独立时代,马里各种类型的剧团大约有二十个,它们后来合并组建了马里剧院。国立艺术学院成立于 1964 年,它设有一个戏剧系培养戏剧人才。艺术学院的院长 G. 迪亚瓦拉曾在莫斯科学习并曾在柏林剧院实习。迪亚瓦拉致力于吸收前殖民时代的本土形式——尤其是科特巴哑剧和舞蹈——的养料,以形成马里独特的马里戏剧。作为马里的重要剧作家之一,迪亚瓦拉也曾在自己的《山羊舞》中借鉴和使用科特巴,剧中角色都是鬣狗、鹿、山



图 25.16 《受欧里庇得斯启示的酒神》中的狄俄尼索斯的崇拜者。喀麦隆埃本纳剧团演出。艾卡德·布瑞廷格摄影。布瑞廷格提供。

羊、鳄鱼和狮子等动物形象。全剧共分六个场景,充满轻松的连珠妙语和许多的格言。他的其他作品如《羊群的黎明》(1971)是寓言剧。其他的马里剧作家还有塞义杜·巴迪安,他的《沙卡之死》(1975)采用了非洲剧作家青睐的题材——祖鲁王沙卡(他在 1828 年逝世时拥有一个面积达二十万平方公里的王国),演遍了法语非洲(在整个非洲,沙卡都是作为驳斥欧洲人将非洲视为落后的蛮荒之地的观点的文化上的正确性、生命力和价值观的象征,他也被视为统一的非洲意识的象征)。其他剧作家也提出了传统的部族习俗的问题。A. 科恩在《从座椅到王位》(1975)中表现了波扎人每年七月扼死国王的习俗;他的《向逝者致敬》(1980)则质问了将儿童做祭品的习俗。

喀麦隆共和国有二百五十多个不同的部族,其中最主要的是巴米累克、富拉尼、基尔迪、巴萨、帕胡因和杜阿拉。历史学家对喀麦隆的早期历史知之甚少,但有一点显然很清楚,即生活在那里的人们在公元十世纪后创造了至今仍具有独特价值的铸铜制品。十五世纪葡萄牙人来到这里,从 1884 到 1919 年,喀麦隆是德国的殖民地。第一次世界大战之后,这片疆域被英法两国瓜分。1961 年独立时,喀麦隆的小部分加入了尼日利亚,其余部分则联合成立了喀麦隆联邦共和国。官方语言为法语和英语。

无论是殖民时代还是后殖民时代,政府都大力推动戏剧事业。但在 1961 至 1982 年,在独裁政权统治下,限制很多,审查很严。最繁荣的形式是传统舞蹈。喀麦隆国家传统舞团(1963 年成立)常常作为国家的代表出现在世界各

590 地。喀麦隆大部分剧团都是业余性质，唯一的政府资助是通过雅温得大学戏剧系。最重要的戏剧家是纪尧姆·奥约诺-姆比亚(1939—)，他曾在雅温得大学从事教学，后担任政府部长。他用英法两种语言进行创作，这些作品在非洲属于最受欢迎之列，也用英语和法语演出过。他用喜剧表现社会变革时代的各种冲突——婚姻、教育、社会地位等等。他的剧本包括《三个诉讼人，一个丈夫》(1964)、《等待另行通知》(1970)、《我们的女儿不得结婚》(1971)、《阁下的专列》(1979)和《沼泽》(1989)。他后来放弃了戏剧创作而改为写小说。

维尔维尔·莱金(1950—)现在象牙海岸工作，她根据巴萨人的祭仪发展出一种戏剧形式。她的作品包括《迟疑的力量》(1979)、《非正义的睡眠》(1980)和《彩虹麻疹》(1987)。这些作品必须通过演出才能看出它的好处，因为书写文本无法包含视觉艺术、音乐、舞蹈、哑剧和手势所体现的力量。莱金坚持认为戏剧对观看的人具有治疗作用；为了让每一个人都质问他/她自己的存在并为过去的错误找到根源，她希望将全体观众都带入情节中。为了做到这一点，观众必须让自己进入迷狂状态，就像在祭神仪式中一样，这样他们就可以集体地寻找到威胁他们统一的罪恶根源。

维克多·伊莱姆·穆辛加是喀麦隆主要的英语剧作家，他同时还领导着一个很受欢迎的剧团——穆辛加剧团，这是一个表演社会底层民众形象的团体，有时也得到神奇和符咒的帮助以达到他们的目的，这些目的包括性、婚姻、财富、地位等。穆辛加的作品有《玛格

兰诺夫人》(1968)、《柯罗凡柯》(1970)、《恩戈沃的足迹》(1973)、《不平先生的悲剧》(1975)和《主管》(1978)。另一位英语作家波尔·布塔克对当代的喀麦隆社会生活给予尖锐的嘲讽，吸引了大量的观众。在他的作品中，最优秀的是《湖神》(1986)、《棕榈酒即将流出》(1990)和《鞋子和四名持枪的人》(1995)。

刚果共和国和刚果(扎伊尔)

刚果共和国位于刚果河北岸。它的居民属于四个主要族群，即刚果族、太凯族、马卡族和桑加族，但每个族群又可分为若干部落。1903年沦为法国殖民地，1960年独立。官方语言为法语。

这个国家的戏剧一直很有限。1965年，刚果国家剧院建成，之后便上演刚果剧作家的作品，他们属于法语非洲最优秀的剧作家行列，其中有芒加、勒唐贝-安布利、尤坦西和本巴。在《神的启示》(1968)中，盖伊·芒加(1935—)以幽默的笔触对包办婚姻进行了谴责，并揭露出做出这种安排的拜物教徒原来是一个骗子。这个戏颇受学校剧团的欢迎，经常在法语非洲各国上演。在《科卡-姆巴拉的锅》(1968)中，芒加利用一个拜物教徒声称的已将科卡-姆巴拉人部落的灵魂全部收入一个黏土锅中来质问人们传统上对灵魂的畏惧，这表明传统上对灵魂的畏惧已经开始发生转变。这个戏使用了许多舞蹈来增加其娱乐性。安托万·勒唐贝-安比利(1929—)主要因《被起诉的欧洲》(1969)成名，这是一部寓言式诗剧，剧中的欧洲正在人性法官面前接受审判，亚洲是原告，大洋洲是辩护律

师。奇卡亚·尤·坦西(1931—1988)是非洲著名诗人,也从事剧本写作,最著名的当是《祖鲁》(1977)。剧中的主人公是祖鲁领袖沙卡,但与其他许多沙卡戏剧不同的是,它展现了人物专制的一面,借此对当代非洲的独裁统治发出了警告。该剧后来在法国上演。尤·坦西的作品还有《缔造者武文尼》(1977)和《马萨尔·恩尼孔·恩尼库的光辉人生》(1979)。西尔万·本巴(1934—1995)通常被视为刚果最重要的剧作家,作品有《地狱就是奥菲欧》(1970)、《杀死鳄鱼的人》(1972)、《黑鸟蛛与白魔鬼》(1976)和《丑恶世界里过于诚实的洗衣工》(1979)。最后这部戏使用了史诗演唱形式来结构框架和串联场景,对社会上的腐败现象进行了辛辣的讽刺,因为它已经蔓延开来,几乎所有人都被传染,只有一个洗衣工除外。在《杀死鳄鱼的人》中,富有的恩甘多(这个名字意谓“鳄鱼”)在整个地区施行暴政并残酷剥削,终于有一名教师挺身反抗,当面掀翻了他的桌子。在结尾,故事讲述者警告人们要警惕,因为新的鳄鱼可能任何一天出现。在他的剧本中,本巴还尝试将标准法语同日常生活语言加以调和。

591

刚果(前扎伊尔)位于刚果河以南,是非洲面积最大的国家之一。尤以热带雨林、铜矿和钻石工业著称。有二百多种语言,官方语言为法语。作为非洲的主要帝国之一,刚果王国在十五世纪和十六世纪都很繁荣,后来又出现过几个强大的国家,1885年成为比利时国王的私人财产。当野蛮对待土著人的行径引起国际性谴责后,这一地区在1908年成为比利时殖民地,但这并没

有阻止对非洲居民的压迫和剥削。1960年获得独立,但政局动荡,甚至发生了总理鲁蒙巴被暗杀事件(这个事件成为非洲和其他地区的许多诗歌和戏剧创作的题材),使这个国家多年不得安宁,直到塞塞·塞科将军执掌政权。1972年,国名由刚果改为扎伊尔。蒙博托一直到1997年才被洛朗·卡比拉为首的反抗者推翻。此后,国名又再一次改回刚果。

在二次大战之前,比利时人一直不关心这里的教育和戏剧。在殖民地剧作家中,最成功的是阿尔伯特·蒙吉塔(1916—1985),他的作品以历史、传统和社会为主题,受到观众欢迎。其中《多亏斯坦利》(1954)写的是英国探险家H. M. 斯坦利的故事,《恩冈巴》(1957)系根据传统故事和习俗改编。蒙吉塔还与几个戏剧团体有关系,组织了民众化的戏剧节和由国外剧团进行的巡回演出。

独立后,提供专业训练的国立艺术学院于1967年成立,这里也是国家剧院。各大学也支持戏剧事业,尤其是卢本巴希大学还对传统表演和技巧进行研究和记录。它的卡塔西斯剧团自己创作了几部戏剧。“戏剧服务于发展”项目也很普及。1990年代,温布·奥萨科(1946—)凭借《爱情与偏见》节目获得了奥古斯都·博亚尔压迫者戏剧的大奖。

扎伊尔的剧作家相对较多,但在国外知名的很少。在蒙博托统治时期,创作持不同政见的戏剧是很危险的,因为审查和拘禁的威胁时刻存在。作家有时选择非扎伊尔题材——尤其是南非题材对国内政治进行影射,如N. 穆桑吉的《他们在索韦托哭泣》(1978)。传

统的表演依旧很兴旺,并且越来越多地融入了话剧的手法,但刚果的多年来的不稳定局面干扰了戏剧的发展。

南非

南非共和国位于非洲的南端。大多数的人口都集中在东半部,这里有肥沃的农田,西部则主要是草原和沙漠。土著居民有当地人主要是科萨、祖鲁、巴苏陀、哲豪萨、斯威士、恩德贝勒、庞多斯和其他较小的部族(一些小部族集成班图族)。

南非的戏剧史与其殖民地历史和当代史的复杂性有着密切的关系。由于战略地位重要和资源丰富,南非很早就被欧洲人所觊觎。从大约 1652 年起,尼德兰就开始鼓励荷兰人来此定居。1814 年前后,英国人夺取了部分土地,不久就鼓励英国人来此定居。因为不希望在英国人统治下生活,荷兰殖民者(布尔人[Boers],现称 Afrikaners)向内陆迁移,建立他们自己的领地。在这个过程中,土著人则试图保护自己的领土,经过了将近一百年,从 1770 年代起,这里又硝烟不断。正是在这个时期,祖鲁王沙卡被杀害(1828 年)。到 1880 年代,大多数本土民众都被限制在几块土地上,和美国保留地的本土美洲人一样。

布尔人区域钻石的发现(1867)和金矿的发现(1886 年)导致了 1902 年开始的与英国人的战争;两年后,英国人占领了整个疆域。1910 年,英国人与欧洲血统的南非人和解,南非联邦从此建立。1931 年,联邦脱离英国统治获得独立,但直到 1961 年南非共和国成立之前,一直是英联邦成员。这个后来的变化主要是为了回应国际上对南

非种族隔离政策的争议,这项政策主要是在 1920 年代后逐步实施的,但在 1950 年后持续加剧。当时,通过了一项要求把白人与非白人的居住区域相隔离的法律。实施这项法律的结果是许多黑人都被迫迁移到黑人居住区——实际上是贫民窟——被隔离;但这里距离城市或工业企业又比较近,黑人可以到矿山、工厂、办公楼和白人家中充当廉价劳动力。被隔离的家园往往建在最没有人要的土地上,它专为黑人建造,黑人也被认为是这些家园的居民;当黑人离开家园到别处工作时不允许带着自己的家人,家庭生活就此中断。这些人通常住在只有男人的旅馆里,经过一段时间后,一些学者就认为他们创造了一种新的都市文化。所有的黑人都必须持有“通行证”,这种管理手段的目的是控制黑人运动和限制就业。对黑人而言,南非就是一个警察国家。隔离的黑人学校只提供最基本的培训,1976 年,正是由于对教育体制的抗议引发了黑人学生暴乱,抗议从索韦托开始,最后蔓延到全国。这是近年南非历史上的重大事件之一,是黑人觉醒运动的一次高潮。从 1950 年代开始,非洲人国民大会成为种族隔离政策的国内主要反对力量,但由于政府的压制和非国大领导人被关押,直到 1990 年,国际上的联合抵制才使南非的政策不可逆转地发生了变化,政府最终同意开始取消种族隔离。1994 年,国内的首次民主选举将候选人纳尔逊·曼德拉——一位黑人律师推到了总统职位上。1995 年,南非再次加入英联邦。改变非洲人的人权状况和经济权益的进程仍在继续。

在种族隔离状态下,不仅黑人受到

歧视,其他的种族——有色人(混血人种)和亚洲人(主要是印度人)也在政府制定的限制措施下生活在隔离状态中,虽然这种限制不像对黑人的那般严格。南非国内的各种分隔使得戏剧也变得非常地复杂。

和其他的非洲国家一样,本土表演种类繁多,并且在欧洲人到来之前就早已存在。这些表演包括故事讲述、宗教祭祀、成人仪式和各种类型的采用音乐、舞蹈、面具和服装的象征主义视觉艺术和演说。其中有些现在还在演出(特别是在生活在自己家乡、因而能够保留他们自己的某些仪式和祭祀的祖鲁人当中),不过形式上都有所更改或删减。这些表演包括成长礼、婚前礼和酋长就职礼等。故事讲述也以变化了的形式存在着。被迫离开家园到城里工作的男人也随身带来了他们的传统表演,由于混入了另一些区域的元素,他们的表演实际上是传统和现代仪式以及舞蹈的混合,这也标志着一些新型的本土表演的出现。许多黑人的基督教教会如犹太教和拿撒勒浸礼会也在其仪式中加入了含有非洲传统宗教仪式的因素,这些因素有时还相当复杂精致。彼德·拉尔汉姆曾经描述过祖鲁人、教堂和城市黑人文化中的许多这类仪式和表演。近年来,随着对白人统治的抗议不断增强,传统的仪式被当作当代黑人表演模式的范式而受到重视和鼓励,许多戏剧作品还试图发掘本土的历史和文化。

南非的首次欧洲戏剧表演出现在1780年代。1801年后,非洲剧院在开普敦落成,此后,英国等地的巡演剧团也偶尔来此演出。在十九世纪后期,钻石和黄金的发现导致了新的移民潮,这

也导致了可以上演欧洲戏剧的欧式剧场在各大城市里纷纷出现。

布尔人的境况在某种程度上不同于英国殖民者,后者的语言中包含着悠久的戏剧传统,所以他们很少有创作英语戏剧的动机,他们更加关注为到南非演出的外国剧团提供物质保障以及进行各项安排。建于1913年的I. W. 施莱辛格的非洲剧院在1930年之前都是主要的剧场建筑和旅行演出的经营者。但是南非荷兰语(从荷兰语演化的一种语言,形成过程中也受到了英语等的影响)。大约在1880年后,布尔人特别地关注其语言和文化的有效性,将创造自己的文学和寻求国际上对这种文学的认可方在首要地位。第一部南非荷兰语戏剧、S. J. 迪图瓦(1847—1911)创作的《玛格丽塔·普林斯洛》于1897年上演,比任何一部南非英语戏剧都早。

与说英语的南非人不同,布尔人还必须创造他们自己的戏剧。1907年,第一个布尔人戏剧团体——布尔-荷兰剧团成立,此时出现的布尔人剧作家——其中包括梅尔特·布林克(1842—1925)和朗根霍文(1873—1932)在内——的作品也由业余剧团在全国农村(布尔人的主要居住区域)巡回演出。布尔人仍然保留着乡居和保守的特点,这一点与英国人不同,后者主要居住在都市且思想自由。布尔人的戏剧在日益发达的业余剧团网络中不断成长,比较知名的业余剧团有:成立于1925年的亨德里克·汉纳科姆布尔人剧团、成立于1934年的开普敦布尔人剧团和成立于1942年的约翰内斯堡布尔人业余剧团。第一个职业的布尔人剧团1925年由保罗·德·格罗特

成立。南非荷兰语的剧作家也越来越多,其中著名的有:路易斯·莱波德特(1880—1947),作品有《巫师》(1923);J. W. F. 格罗斯科普夫,作品有《一旦笼头磨损时》(1926);杰哈德·贝克斯,作品有《让蜡烛燃烧》(1945)。1925年,争取南非荷兰语获得认可的斗争取得胜利,它和英语一道被认定为南非的官方语言。

1930年代,来自英国的旅行剧团在数量上有所下降,但由专业和业余人士混合组成的南非剧团却保留了下来。业余剧团的作品得到了更多的承认,1938年南非业余戏剧协会联合会成立后,各个剧团之间有了更好的合作。此后,在1947年,第一个由政府出资的机构——国家戏剧组织——开始对专业剧团提供资助。这个组织在1947至1963年间在推动服务白人观众的南非荷兰语和英语职业戏剧方面取得了很多成效。

1960年前后,南非戏剧开始进入新阶段,这主要是由于国内外对种族隔离政策的冲突促成的。南非从英联邦退出和南非共和国成立也主要是由这一冲突促成的,国际上的谴责也促进了国内对于种族隔离的反感和抗议。1963年,外国剧作家拒绝在南非上演自己的作品。1966年,英国演员工会禁止其成员在实行种族隔离的剧场演出(从1966到1977年,南非法律禁止不同种族观众在同一剧场观看演出)。这些决定使南非的剧团失去了大量的保留剧目,并实际上取消了英国旅行剧团的演出,但也因此为南非的剧本和演员提供了一个广阔的演出市场。1963年,表演艺术协会取代了国家戏剧组织,每个省级行政区域也都有一个这样

的机构,政府对戏剧的支持都通过它们来实现。由于政府的限制,这些委员会所能支持的只有保守剧团,这样,在人人都意识到戏剧面临着革新的时候,它们在推动革新方面也就几乎无所作为。但是,它们最终还是建造了几座给人留下深刻印象的剧院,如开普敦的尼科·马兰剧院(1975)、比勒陀利亚国家剧院(1981)、德班剧院以及奥兰吉自由邦的布隆方丹艺术综合大楼。这些委员会也为戏剧从业人员提供了培训和实践机会。

得到委员会最好服务的是布尔人,他们并没有反对政府政策的倾向;而在1960年代和1970年代,一些优秀的布尔人剧作家也很活跃。巴托·斯米特(1924—1986)当属这批作家当中最优秀者,但他也经常受到审查制度的干扰。《伤残者》(1960)表现的是南非种族法律的荒谬之处,《南部高原的酒神》(1974)表现酒神巴克斯将一名白人酿酒者和他的有色人种的工人的身份作了转换。《克里斯汀》(1971)以纳粹德国的事件及其后果为中心表现了标题人物的两个人生阶段,这个人物由两名女演员同时扮演。他的作品还包括《母亲汉娜》(1959)、《枯井》(1962)和《皇帝》(1977)。P. G. 杜·普莱西(1934—)的第一部作品是《军团之夜》,它以精神病院的一间男病房为背景,探讨了宗教问题。他的《郊外的幻想家》(1971)表现了约翰内斯堡郊区的家庭生活,是南非最受欢迎的剧本之一,长期演出后又被拍成电影,获得过两个文学奖。亚当·斯摩尔(1936—)的《坎纳回家》(1962)写的是一个人在母亲逝世时从加拿大回到家里,通过前后闪回,讲述了家庭的历史。皮特·弗利在《范

恩的列车》、《范恩的车站》和《美丽的玛丽亚》(1980)中描写了南非高原地区的生活。彼得·德克·尤伊斯(1945—)在创作剧本的同时也从事卡巴莱和时事讽刺剧的表演和脚本写作。他在国内外舞台上成千次地扮演他自己创作的令人讨厌的南非荷兰人滑稽老太婆形象——艾薇塔·伯祖登霍特,这个形象也被称为“南非最著名的白种女人”,她早在种族隔离废除前就揭露了它的荒谬性;1994年后又在电视中采访好几位政府高官(从而帮助南非人理解那些在种族隔离政策下被白人政府妖魔化的杰出人物)。他是南非最著名和最受欢迎的演员之一。他的作品还有《天堂关闭了》(1977)、《卢比孔河的那一边》(1986)和《和家里一样》(1988)。近年来,他上演了一些独角戏,目的主要是让年轻人和政治家更加意识到艾滋病的危险。这些表演中最著名的是《外国艾滋》(2001)。其他重要的布尔人剧作家还有克里斯·伯纳尔(1939—)和安德烈 P. 布林克(1935—)。布尔人戏剧还得到了克莱恩卡鲁戏剧节的推动,这个戏剧节始于1994年,目的是通过艺术促进国家建设。



图 25.17 约翰内斯堡市场剧院上演的莎士比亚《奥赛罗》。珍妮特·苏斯曼导演。演员为乔安娜·温伯格、理查德·海恩斯和约翰·卡尼。卢芬·考尔狄泽摄影。市场剧院提供。

由于政府的限制,许多白人英语剧作家和全体黑人剧作家都是在受政府资助的剧场之外上演。黑人对于传统表演之外的戏剧的兴趣至少可以追溯到1920年代。1927年,G. B. 星克索的《德比扎的狒狒》成为第一个用科萨语上演的戏剧。黑人用英语出版的第一部戏剧是 H. I. E. 德罗莫(1903—1956)的《为救人而杀人的女孩》(1935),写的是一个科萨先知的预言导致了十九世纪后期牛被大量屠杀。德罗莫将对这个先知的预言的不信任解释为基督教的胜利。早在1933年,德罗莫就创办了班图戏剧会社,目的是发展黑非洲的戏剧,但这个会社也同样上演欧洲戏剧。

其他影响深远的工作是通过别的路径完成的。1927年,埃绍·姆特瑟瓦建立了第一个黑人演员剧团;幸运之星,他和演员们为使用祖鲁语的观众演出。虽然演出内容都来自祖鲁人的日常生活,并且包含大量的歌曲和舞蹈,但其目的却似乎是通过讽刺和幽默手法来进行教育。这个剧团在全国各地演出,直到1936年为止。黑人表演的下一个发展阶段出现在1952年左右,约翰内斯堡的一个戏剧赞助人阿尔夫·赫伯特组建了一个名为非洲爵士和杂耍团的剧团巡回表演通俗的娱乐节目。南非艺术家联合会(通常称作艺术家联合)成立于1953年,目的是保护黑人艺术家的权益,它还进一步发展了赫伯特的理念,在1959年上演了根据重量级拳击选手艾兹齐亚尔·德拉米尼的生活创作的音乐剧《金刚》。这是后来被命名为“黑人居住区音乐剧”的新形式的第一部作品,它将城市工人阶级文化、流行的娱乐形式、爵士乐和黑

人居住区的其他音乐形式融为一体。艺术家联合利用《金刚》演出所获得的利润成立了非洲音乐与戏剧联合会,在约翰内斯堡赞助了一个实验剧团和戏剧学校。1961年,他们开设了一个剧院,起名“排练间”,大批黑人和白人在这同一工作,其中有的人后来还成了南非戏剧界的重要人物(包括阿索尔·富加德和吉普森·肯特在内)。

1965年,禁止黑人和白人同台演出和同场看戏的法律通过后,吉普森·肯特(1932—)与艺术家联盟脱离关系,并于1967年组建了自己的剧团。到1970年,他已经上演了三部音乐剧:《西卡洛》、《利发》和《兹维》。肯特的剧团只是在小镇涌现出来的众多黑人剧团中最好的一个。这些城镇的演出形式大大有助于取代遭到置换和被都市化所摧毁的传统表演。小镇戏剧是商业性的,它在小镇创作,在小镇演出,反映小镇生活。音乐和舞蹈是基本成分;对话大部分是演员即兴创作。由于小镇没有剧场,这些作品的演出场所经常

变更,通常一个地方不会超过一个晚上。演出人员众多,因此分得的报酬也很低。大部分表演者白天还有别的工作。肯特的作品与政治没有直接关系,只有《多久》(1973)除外,它表现的是“通行证”法规及其对于家庭和社区的影响。这出戏获得了巨大的成功,1976年还被搬上银幕;但就在同一年,肯特却被超期拘押。获释后,他又回到了剧场工作,但一般不再过度涉及政治,不过仍有一些作品如《太迟了》(1981)还带有明显的政治倾向。它写的是一个年轻的男孩儿为保护他的残疾堂兄免遭黑人警察伤害而被捕入狱,并遭到其他犯人的虐待,从此变成了一个充满怨愤的、有暴力倾向的人。无论是否带有政治倾向,肯特的剧团在1980年代始终是南非最受欢迎的剧团。

1970年代,从大学校园兴起的黑人觉醒运动中诞生了黑人政治戏剧。由于无法进行政治活动,这项运动便选择了戏剧作为团结黑人的手段,提醒他们不要忘记自己的历史和失落的文化,号召他们建立抵抗组织。从这场运动中诞生了人民实验剧院(成立于1973年)。人民实验剧院最知名的剧目是《闪提》,它描写的是在为南非独立而斗争的游击岁月中一名黑人男子和一名印度女子的关系。作者是黑人觉醒运动和人民戏剧运动的领导人穆苏里·谢兹,戏剧演出后不久被人杀害。人民实验剧院和与黑人觉醒运动有关的若干剧团的成员在1975年被逮捕,虽然遭到这种挫折,但1976年索韦托学生反抗教育体制的暴动却使他们的事业得到了壮大。为了平息示威游行,军队开枪打死了大批学生,但游行示威迅速



图 25.18 学生在市场剧院的教学辅楼的实验剧场演出。约翰内斯堡市场剧院提供。



图 25.19 巴尼·西蒙在市场剧院导演《斯塔布莱茨》。卢芬·考尔狄泽摄影。约翰内斯堡市场剧院提供。

蔓延到国内其他地区。此后,再也没有人能够忽视黑人觉醒运动的存在。激进的泛非主义大会(他们的口号是“一个殖民者,一颗子弹”)的影响也在扩大。

由于觉悟的提高和对政府政策的反感,1970年代南非最有活力的戏剧是与政治有着密切关系(而无关乎白人黑人)的戏剧,它采用了新的工作方法和新的演出模式。许多情况下都是黑人与白人协同工作。这些另类戏剧组织主要有:由布莱恩·阿斯特伯里、伊冯娜·布莱斯兰和阿索尔·富加德1972年在开普敦创办的空间剧院;曼尼·马尼姆和巴尼·西蒙1976年在约翰内斯堡成立的市场剧院,这原是一个水果市场,他们接手后经过了翻修改造。由“空间”首演的剧目包括阿索尔·富加德、约翰·卡尼和温斯顿·恩特肖纳创作的《西兹威·班希死了》、《因背德法而被捕后的陈述》和《岛屿》;其他的重要的南非剧作家的作品,包括



图 25.20 姆博恩盖尼·恩格马、珀西·姆特瓦和巴尼·西蒙创作的《沃查·阿尔伯特!》。表演者为恩格马和姆特瓦。约翰内斯堡市场剧院提供。

彼得·德克·尤伊斯的《对人们的同情》、《细胞的老故事》和《上帝忘记了》;杰拉尔丁·阿伦(1941—)的《酒吧和德语》;法蒂玛·戴克(1948—)的《克莱利

的牺牲》和《第一个南非人》。(戴克是第一个出版剧本的南非黑人妇女。她曾受罗本岛博物馆委任写一部关于政治活动家[其中包括也曾被囚禁在罗本岛上的纳尔逊·曼德拉]的戏剧)。市场剧院的一长串重要剧目单中还包括富加德、尤伊斯以及马泽马拉·马纳卡、梅西·马坡尼亚和扎克·姆达等黑人剧作家的作品。其他的另类剧团还包括开普敦的玻璃剧院,约翰内斯堡的连接大街剧院、盒子剧团、修道院剧院、窗户剧院、蟒蛇剧团,以及若干教会、学院、大学等,它们大多数都由白人经营,但其中也由黑人演员和剧作家。在1977年禁止不同种族的人同台演戏和同场看戏的法律废除之前,大多数都是用规避手段。许多黑人剧团因“白人化”而受到批评,但要让白人到黑人小镇上演出又实际上不可行。黑人、白人和混合剧团都上演了受到重视的作品。

从1971到1973年,富加德和黑人演员温斯顿·恩特肖纳和约翰·卡尼实验了一次集体创作,上演了《西兹威班西之死》和《岛屿》。前者讲的是冒充私人身份而得到“通行证”的故事,该剧不仅在非洲演出获得成功,还到美国和其他地方巡回演出。约翰·卡尼(1943—)还在伦敦和纽约赢得了多个奖项。种族隔离统治结束时,他已经是南非名列前茅的演员兼导演,并最终成为约翰内斯堡市场剧院的艺术指导,现为该剧院财产执行托管人。他的作品《唯有真相》(2002)2003年获“好望角戏剧奖”,并一直在国际巡回演出,该剧表现的是一直在国内为废除种族隔离政策而斗争的非洲人与种族政策结束后从流亡中归来的非洲人之间的矛盾与冲突。他的其他作品也是使用这种

试验手法进行演出的,其中最成功的是71号工场演出的《幸存者》(1976),这是受空间剧院委托创作的,由四名演员和一名导演制作。它写的是一所监狱,以四个人和一个南非警察的经历——既有戏剧性的也有讽刺性的,有的还有些恐怖——为中心,主题是号召受压迫的人们携起手来推翻这个制度。这个剧目使用了大量的歌曲和舞蹈。它不仅在空间剧院上演,也在开普敦周围的黑人城镇上演,后来又到索韦托、东伦敦和约翰内斯堡甚至美国巡演。该剧的成形在索韦托暴乱之前,但首演时间几乎同时,所以影响极大。

巴尼·西蒙(1934—1995)曾与乔安·利特尔伍德在伦敦一道工作,也曾参与市场剧院的几部由集体创作完成的演出。其中包括《辛辛那提》(1979),副标题“城市生活场景”,写的是警察关闭一家叫做辛辛那提的夜总会的故事。这部由西蒙和十名演员在工场里完成的演出受到了普遍的欢迎。《生于RSA》(1986)是由西蒙和八名多种族演员班底共同完成的集体创作。表面上看,人物之间几乎没有什么关联,但最终却都被卷进了一连串调查中,调查的目的是为了从大学生当中招募秘密警察充当校园侦探,让他渗透到一个多种族积极分子活动小组当中去。西蒙也参与了《沃扎·阿尔伯特》(1980)的创作,这部作品的原作者还有姆博恩盖尼·恩格马(1955—)和珀西·姆特瓦。他们在演出吉普森·肯特的一部作品时,就开始构思一部关于耶稣返回南非将会出现什么情形的戏,其中的问题包括黑人会把他想象成什么样子,白人政府将会做出何等反应。西蒙后来成了这部南非有史以来最受欢迎的戏剧的



图 25.21 珀西·姆特瓦和其他演员表演的《逮捕!》。卢芬·考尔狄泽摄影。约翰内斯堡市场剧院提供。

597 导演和联合作者。该剧后来到美国等地巡回演出,并且获得了爱丁堡戏剧节边缘戏剧一等奖和其他二十多个奖项。该剧由两名黑人演员兼作者表演,他们在装备简单的舞台上,仅凭少量的道具和服装部件,在多个不同的角色之间迅速转换身份。当扮演白人角色时,他们就拿半个粉红色壁球放在鼻子上。

恩格马和姆特瓦后来又创作了一些作品。姆特瓦的《逮捕!》(1985)通过一个黑人家庭来透视种族隔离政策的影响。剧中的积极分子儿子反对当警察的父亲,因为后者的工作就是维护种族隔离的法律。最终警察认识到,他竟成了自己的民族的敌人,于是愤然辞职。和其他黑人戏剧一样,这部作品也使用了故事讲述、音乐、舞蹈等手法和幽默、愤怒等情绪。该剧于1993年拍成电影。1982年,恩格马成立了一个剧团——忠诚的艺术家,上演了一些有国际影响的剧目。他的《亚辛纳马里》(1985)以南非一处监狱为背景,表现五个男主角在那里通过语言、歌曲、舞蹈、讽刺、幽默和暴力行为等方式讲述他们之所以被抓进监狱的原因。每个人都有不同的经历——谋杀、失业、张冠李戴、伤风败俗、政治激进活动——都是

种族隔离种下的祸根。标题页上的“我们没有钱”是小镇萨和示威者对越来越高的房租发出的呐喊,他们的领袖姆西兹·杜德被警察杀害,但他的死却导致了一个以消除种族歧视为目标的小组的成立。恩格马的《萨拉芬娜》(1986)甚至取得了更大的成功,曾到国外巡回演出,该剧强调了女性在索韦托暴动中所起的作用,特别是《萨拉芬娜》作为最坚定的积极分子和女教师的出现,她教给她的学生历史书上所没有的黑人的历史。该剧最终被改编为好莱坞电影。上述音乐剧演出所获得的收益使得恩格马增加了剧团的人手,并给他们提供专业培训。《城镇热》(1990)融合了城镇音乐剧和严肃戏剧以及舞蹈形式,取材于1987年的运输工人罢工,在这次罢工中,有几个罢工者被冠以谋杀“工贼”的罪名而被起诉。

梅西·马帕尼亚(1951—)1975年开始写作,后来创办了索韦托巴胡姆西剧团,并获得了一笔奖金到英国考察戏剧。《饥饿的地球》(1979)在某种程度上采取了布莱希特教育-宣传剧的手法,表现了南非黑人工人的状况,该剧首演于索韦托,后来又由英国和西德旅行演出。他的其他戏剧还有《和平与宽恕》(1977)、《乌蒙奇卡兹》(1982)和《肮脏的工作》(1984)。他最好的戏剧之一是《强盗》(1984),他在该剧中首次为白人演员安排了一个角色,并因此而为人所知。《强盗》反映的是年轻的黑人活动家史蒂夫·比克在监狱中死去这一臭名昭著的事件,剧中的一个黑人警察在白人上司的命令下,将一个黑人诗人折磨致死。

马泽马拉·马纳卡(1955—)是索伊克瓦剧团的创建者,其第一部作品

《号角》(1977)赢得了国际上的关注,另一部戏剧《艾格利——上帝之城》(1979)还曾到欧洲巡演并进入伦敦戏剧年选。它写的是在劳工体制下一个家庭的破裂,因为这种制度使得男人必须离开家才能找到工作。尽管剧情残酷,但结尾时工人们却在主张自己的自由,从而给人带来一点希望。1983年,他的两个独幕剧《因本巴》(1979)和《普拉》(1982)获得爱丁堡戏剧节边缘戏剧一等奖。《孩子们的阿撒兹》(1984)以政府下令取消约翰内斯堡的亚历山德拉黑人居住区为背景,表现了一个年轻的积极分子在参加抗议政府的行动时所受到的个人牵累。歌曲和萨克斯风吹奏的爵士音乐在表演中占有重要地位。马纳卡主要在黑人居住区工作,偶尔也在市场剧院上演作品。

大多数黑人剧作家关注的都是当代问题,但偶尔也会表现他们的历史和传统文化。这方面最好的剧本当推科瑞多·姆特瓦(1921—)的《乌诺斯利美拉》(1973),剧本的完成部分地得到了'71工作室的合作。它先在索韦托等地上演。布景的要求使更换场地显得很困难,所以,尽管演出很受欢迎,还是不得不在1975年停演。这个戏涉及历史、传说、强烈的愿望,在标题主人公企图发现她自己是谁的寻找过程中,出现了班图人的各种本土表演传统如叙事的、仪式的、讽刺的以及寓言的各种系列,最终,这些内容和形式都变成了非洲历史和文化的令人骄傲的遗产。作品要求黑人停止对外国文化的模仿,回归自身的传统。

在南非,最著名的白人剧作家是阿索尔·富加德(1932—),他经常被外国人误认为南非唯一的重要剧作家。富

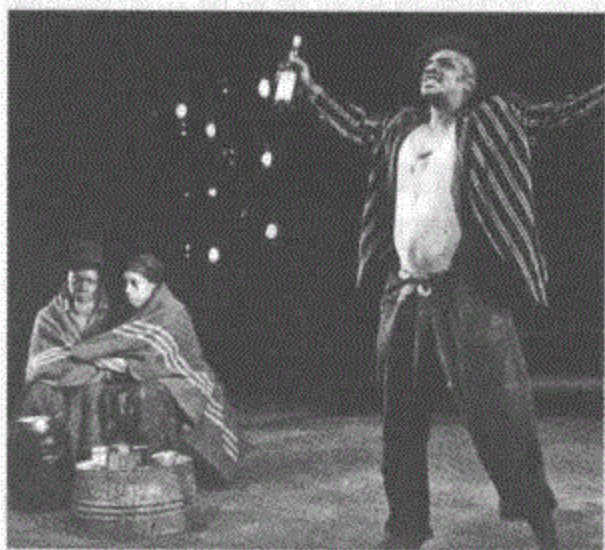


图 25.22 1992 年富加德在曼哈顿戏剧俱乐部(纽约)导演阿索尔·富加德的《波斯曼与莱娜》。演员为采波·莫孔、林·提格本和凯斯·大卫。盖里·古德斯坦摄影。

加德从《不好的星期五》(1959)开始创作剧本,从1958至1961年,他一边写作,一边在约翰内斯堡的艺术家联盟演出;《血亲结》(1961)表现的是两兄弟不顾种族隔离法为维持他们的关系而进行的斗争,是“排练场”在此地上演的第一部作品。在欧洲从事戏剧工作若干年后,富加德定居伊丽莎白港,在那里写了一系列反映南非法律和社会对工人阶级的态度所导致的后果的剧本,其中包括《见面与告别》(1965)、《人们在这里生活》(1968)和《波斯曼与莱娜》(1969)。正如早期所暗示的,从1971到1973年,他和约翰·卡尼及温斯顿·恩特肖纳合作完成了一些剧本。接着,他又回到独自创作。《哈罗德师傅与孩子们》(1982)被认为是一个自传性质的作品,写的是一个白人男孩和一个黑人工人的友谊,后者是父亲的替身;但由于种族隔离政策的影响,男孩的态度发生了改变进而破坏了这一关系。《我的孩子,我的非洲》(1989)以一所学校为背景,一个黑人男孩和一个白

人女孩为获得好成绩而展开的竞争渐渐发展为友谊,但这种友谊却被一次罢课行动所中断;男孩被迫参加了这次行动,而这次行动却导致了一名黑人教师被一群流氓打死,而帮助这两个孩子建立友谊的正是这名教师。在《娱乐场》(1992)中,两个过去有过冲突经历的人——一个黑人,一个白人——在娱乐场相遇,在剧情展开的过程中他们双方勇敢面对,面对过去,面对自身。该剧是南非社会的一个缩影,在这里,白人和黑人都将对方视为邪魔,罪恶正在横行,这个主题在《悲伤和欣喜》(2001)中又再一次出现。他的其他剧本还有《芦荟的教训》(1978)、《通向麦加之路》(1984)、《和猪在一起的地方》(1987)、《上校的老虎》(1997)以及一部半自传题材的《出口与入口》(2004),该剧写的是他年青时与1950年代南非最著名的布尔人演员安德烈·胡格内特的一段交往。近年来,富加德又遭到一些国人的攻击,认为他的立场是一个被动的观察者,只是描绘而无法改变南非生活。

在南非其他白人剧作家——包括路易斯·索登、巴泽尔·华纳、詹姆斯·安布罗斯·布朗、居伊·巴特勒、H. W. D. 曼森、德恩·奥珀曼和伊恩·弗格森——中,斯拉博勒卜奇和阿克曼尤为突出。保罗·斯拉博勒卜奇(1948—)是南非最多产和最受欢迎的剧作家之一,尤以使用多种语言和喜剧手法表现普通人物而著称,虽然不直接涉及政治,却暗含着大量的非洲政治内容。他的作品很多,择其要者有《星期六晚上在宫殿》(1981)、《像是美国造》(1986)和《维多利亚几乎战死》(1993)。安东尼·阿克曼(1949—)在流亡期间

开始创作戏剧,1992年回到南非。他的作品《一个在国外的人》(1985)、《别处的世界》(1987)和《初恋》(1993)中表现的冲突都暗示着南非的现实。另一位重要的剧作家是雷扎·德·维特,他同时使用南非荷兰语和英语写作,1994年获得南非荷兰语文学最高奖——赫佐格奖。维特的实验性作品采用了各式戏剧性隐喻来指涉与性和心理禁忌相关的对象。她的作品最受青年观众的欢迎,其中包括《黑社会》三部曲和《芽里的蠕虫》。

从1980年代后期开始,南非戏剧被卷入了一个不稳定的过渡状态。1987年,表演艺术委员会修改章程,允许黑人参加董事会。他们还决定创作有突破性的节目。截至1990年,许多在1960年代和1970年代被认为属于边缘性的作品都进入了主流剧场。1980年代的另一个新动向是工人戏剧在工会的资助下蓬勃兴起。这些由工人上演的戏剧,其创作目的是教育其他工人们认识到制约着他们的职业的隐秘结构是怎样的。另一些剧团则选取了与环境有关的题材。例如由导演利兹·艾伦博良和剧作家尼可拉斯·艾伦博良于1989年组建的“非洲剧团”就旨在创立一种表现“充满生机的环保主题”的戏剧。他们的一系列相关作品已经获得了各式奖项:《悲伤的号角》(1989)、《消失的土豚的劫掠者》(1990)、《非洲大象》(1992)、《非洲楝之夜的灯光》(2000)、《海洋卫士》(2003)、《高贵的白人》(2006)。剧团巡演范围广泛,但从1994年起,在开普敦有了固定的演出场所,从2004年起,又建起了卡尔克耳房和灶间剧场以及在塞西尔·约翰·罗德斯庄园的动物园站剧

场。2005年,它又开始在梅森堡剧院的邮局剧场演出。非洲剧团经常针对不同国家民众的具体情况,将同一主题的戏剧以不同形式上演。它在巡演途中还随时吸收不同国家的演员参与表演,以引起当地民众对于环境问题的关切。

戏剧也被用在抗击艾滋病的斗争中,其中效果最好的是“木偶抗艾滋”,这是非洲木偶研究与教育项目的一个节目,它一边由叙述者描述情节、提供信息,一边表演滑稽短剧。由亚德里安·科勒和巴西尔·琼斯1981年在约翰内斯堡创办的翻斤斗木偶剧团是南非最具国际影响的木偶剧团。科勒和琼斯在观众面前操纵木偶,类似于日本的文乐。他们经常同南非著名画家、版画复制匠和电影制作人威廉·肯特里奇合作。他们合作的剧目在全国各地广泛上演,其中《高原上的沃伊采克》(1992)系根据毕希纳的作品改编,加上了一个黑人移民工人作为主角;《浮士德在非洲》(1995)系根据歌德的作品改编;《乌布和真相委员会》对调查种族隔离政策的种种罪恶的真相与和解委员会进行了嘲讽。

各个大学也发生了变化。祖鲁兰大学的戏剧系开始调整课程安排,从西方形式转向南非的本土形式和流行戏剧。教学内容也逐渐转向以研讨和戏剧排练为中心。其他大学也重新审查了他们的课程以适应新的形势。几乎各处都遇到了语言问题(新政权诞生后,官方语言达到十一种,不过以英语为主),所以舞蹈变得越来越重要。当今的南非戏剧充满生机,这从每年举办的格拉罕镇戏剧节就能看出来:几乎全国各地都有戏剧作品参加这个戏剧节。

它于1970年建立,过去只有白人参加,从1980年代后期起,黑人参加者每年都在增加。在1990年代后期,在戏剧节的主流剧场和边缘场地,每年都可以看到五百个左右的戏剧事件。戏剧节的研讨会和演出中所关注的主要问题是:如何定义和认识一个正义的社会和一个真正的南非。

纳米比亚

现在称作纳米比亚的区域早在两千多年前或许就有人居住。当西南部非洲的这部分海岸地区被葡萄牙人绘入海图时,这里的主要居民是桑人(又称布须曼人)和纳马人。1600年前后,赫雷罗人开始殖民此地,在十八世纪,若干说班图语的部族迁入此地。1884年,它成了德国的西南非洲殖民地,但真正的欧洲人涌入乃是在1908年此地发现钻石之后。1915年,南非占领了这片殖民地,第一次世界大战结束时,国际联盟便委任南非对这片土地实行托管统治。1945年,国际联盟被联合国取代,但南非却拒绝放弃对该区域的控制权,1966年,联合国正式撤销了南非对纳米比亚的委任统治,而南非仍然拒绝执行。直到1990年,纳米比亚才成为一个独立的国家。

在德国和南非占领时期,戏剧主要是白人演给白人看,但国内不同种族的人群仍然保有他们自己的音乐舞蹈表演传统。随着1908年钻石潮的到来,全国各地的矿山城市都建起了欧式风格的剧场,甚至当钻石矿转移到别处时,许多剧团仍然拒绝离开鬼城。南非通过一个地区性的艺术委员会为纳米比亚的艺术提供资助,以继续促进该国的西式戏剧,但对本土的艺术形式却漠

不关心。为赢得独立而坚持斗争的黑人西南非洲人民组织(SWAPO)成立了恩迪里马尼机构,以抵制殖民当局的行径,促进包括纳米比亚歌曲、舞蹈、幕表戏、等表演形式在内的纳米比亚艺术,为最终建立纳米比亚的文化特征服务。西南非洲人民组织也积极推动青年戏剧节活动,这个戏剧节从1985年开始举行,专门展演国民学校的抵抗戏剧作品。在这个戏剧节上崭露头角的最重要的剧团是弗雷迪·菲兰德的巨蛇剧团,该团后改名为温得和克剧团,现在是该国最重要的戏剧组织之一“纳米比亚同盟艺术家”。独立后,这个剧团将关注的重点从抵抗戏剧转向了关心社会的戏剧,表现的主题有艾滋病的流行等等。菲兰德目前担任青年戏剧节的导演。另一个早期戏剧组织是成立于1986年的“舞台2000”,这是一个以社区为基础的组织“砖块”的戏剧机构,其目标是加强新闻、艺术和表演中的民主交流。独立后,“砖块”组织的许多成员都被安排了重要的政府职位,他们在那些岗位上可以更加直接地为国家的发展服务。

在摆脱南非的控制、实现独立后,表演艺术委员会改制为纳米比亚国家剧院(NTN),中心在首都温得和克,控制着全国仅有的两个设施完备的剧场——472个座位的温得和克剧院和200个座位的仓库剧场。国家剧院除了继续邀请欧洲和非洲其他国家的剧团到温得和克剧场表演外,也上演国内剧作家的作品,同时还设立了教育项目,举办巡回演出,为国内所有部族服务。为了强化戏剧的服务功能,成立了多个团体,阿非卡汪达赫(Afkawandahe,非洲[Africa]和该国主

要种族名称——卡万戈[Kavango]、万波[Wambo]、纳马[Nama]、达马拉[Damara]、赫雷罗[Herero]的缩写)就是其中之一。“阿非卡汪达赫”的演出剧目都是这个多民族、多语言国家中各种语言及音乐传统和歌舞形式的杂糅。

和世界上其他国家一样,本地的各种戏剧节在帮助纳米比亚的艺术家们取得共识方面发挥了重要的作用;与此同时,国际戏剧节在国内举行,有助于他们了解别的国家所采用的艺术手法,而出国参加国际戏剧节,又使他们获得了国际声誉。赢得国际名声的纳米比亚艺术家有:桑迪·鲁德,她独自导演或与他人合作为NTN导演了参加国际戏剧节比赛的节目,并同时担任艺术学院的导演。1999年,她领头创办了一个得到政府支持的有七十个座位的公园剧场。诺曼·乔布,曾是学生运动积极分子,后来成为纳米比亚人民解放军战士,现在是国内最受重视的演员-导演。乔布曾在NTN地区推广项目中担任领导,后来成为国家“戏剧为发展服务”项目的主要负责人。他现在以西南部海岸吕德里茨为基地为纳米比亚工业戏剧规划上演戏剧,这个项目由纳姆德布钻石公司发起,目的在于推动工人戏剧。他还担任温得和克“家庭酿造品”剧场的编剧、导演和演员。大卫·纳努布(David Nanub,或称David Nanub)也因为在纳米比亚工业戏剧规划中上演《阿富法尔拍卖联营公司》一剧而成名,该剧也成为他最著名的作品。剧作家乐奇·“彼德”·穆萨勒勒最新的作品是《严肃的经理人》(2006),但为他赢得国际声誉的则是《谁来安慰我?》(Mogomotsemang, 1999),该剧描写一个父亲在妻子死于狮子之口后细心养育

儿子的故事。维克森·汉古拉身兼演员、剧作家和电影编剧,他最成功的作品是高度政治化的《演出未结束,直到……》(1998),其情节围绕着在纳米比亚一部戏剧的上演所面临的问题展开,把政府、观众和艺术家自身的缺点都当做了讽刺的对象,由此而步入了世界水平戏剧的行列。此外他还创作了其他剧作,包括《穆瓦纳姆布瓦的花园:一个妇女的斗争》(2004)和《约瑟夫的困境》(2006),大部分都是为“家庭酿造品”剧场创作的。

纳米比亚还新建了一些戏剧设施,包括2002年建成的温得和克瓦吐图拉艺术中心,2007年将社区戏剧的内容也扩充了艺术学院的教学体系中。和南部非洲其他国家一样,殖民统治终结后,戏剧艺术家力争使自己的创作方法适应激进主义政治的需要,关注社会问题和环境问题,相比之下,对传统的历史悠久的表演形式的保护就放到了次要的位置。

北非

北非历史的某些方面已经在以前的章节中讨论过了。正如所显示的那样,古代埃及的仪式戏剧是我们已知的最早的表演模式。后来,北非的地中海沿岸地区又成了希腊化时期、罗马和拜占庭世界的一部分,并参与了那个时期的戏剧。在七至八世纪,整个北非都被穆斯林占领,阿拉伯语最终成为官方语言,伊斯兰教也成为国教。由于这个宗教生来就厌恶戏剧,所以戏剧被摆在了最次要的位置。自九世纪以来,有时带有部分表演的故事讲述很是普及,而由波斯和土耳其传入的皮影也一直是最流行的戏剧性娱乐形式。

埃及在北非戏剧中扮演着最重要的角色。在十九世纪大部分时间和二十世纪前期,埃及一直处于英国人的统治或占领下。在十九世纪,剧团开始出现。第一次西方风格的演出可以上溯到1870年。在这次演出和随后的演出中,歌曲和舞蹈最为引人注目,故事是第二位的。所有角色都由男性扮演。

埃及的戏剧主要从二十世纪才开始发展。早年间最重要的剧团是1910年在教育部长的鼓励下成立的尤里·阿比阿德的剧团,它完全采用阿拉伯语演出,剧目包括欧洲和阿拉伯人创作的喜剧和悲剧。1914年,它合并了由萨拉马·赫加奇领导的剧团,不久又有其他几个剧团并入。在这些广受欢迎的剧团中,最有名的是纳吉布·里哈尼(1892—1949)领导的剧团,它尤以对基什基什·贝这个形象的刻画而著称,这个人在遇到欧化的骗子时总能以自己的智慧取胜。在1930年代,他演出的《埃及镑》(1931)和《夸拉库什的教规》(1935)摆脱了程式化的痕迹。1940年代他拍摄了一些电影。

埃及的第一位重要的剧作家是艾哈迈德·肖基(1868—1931),他写了六部历史剧和一部喜剧。他的严肃剧如《克莉奥佩特拉的失败》和《冈比兹》对英国伊丽莎白时代的戏剧作品加以改编,对它们的主题作了一些修正。另一位伟大的重要剧作家是陶菲格·哈基姆(1898—1987),有时被称为埃及现代戏剧之父。他写了大约八十部有关哲学和宗教主题的戏剧,探索的社会问题包括妇女地位以及在战争、贫穷和疾病猖獗的时代如何寻求幸福等。在他的早期作品中,最重要(部分原因是它是1935年埃及国家剧院落成后的首演剧

目)的是根据可兰经中的一个寓言改编的《洞穴里的沉睡者》。他的其他作品还有《决心未定的苏丹》(1960)、《爬树的人》(1962)、《蟑螂的命运》(1966)和《驴市》(1975)。哈基姆的作品主要是供案头阅读的。相对地,阿沙德·拉什迪只是为演出而写。令人惊讶的是,尽管他的剧作中都含有对于社会和政治的批判,却大都逃过了审查,其最有名的作品是《蝴蝶》(1959)和《埃及,我的爱人》(1967)。

1967年以后,由于经济上日益贫困、伊斯兰原教旨主义运动兴起和电视的引进,埃及戏剧开始衰退。埃及作为阿拉伯世界戏剧的主要来源的角色转变为阿拉伯语电视节目和电影的主要来源地。从1990年代早期开始,埃及主办了由政府出资的开罗国际实验戏剧节。在每年九月的十二天当中,有来自中东、欧洲、澳大利亚、北美和南美、日本的五十多个剧团上演戏剧。此外还举办关于戏剧的研讨会和其他形式的广泛讨论。

其他的北非国家——摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯——长期受法国统治。阿尔及利亚在1830年成为法国的一个海外省,1962年独立;此前的大部分戏剧都来自埃及(用阿拉伯语)和法国(用法语)。阿拉利对促进阿尔及利亚的戏剧事业进行了很多的努力,从1926到1931年,他用阿拉伯语方言写了七部戏剧,努力使戏剧接近所有的观众。独立后,阿尔及利亚成立了培养演员的音乐戏剧学校(由巴赫塔尔奇·马希丁指导)和国家剧院(由穆斯塔法·卡特卜负责),这两个人都致力于发展为全体民众服务的戏剧。马希丁还是阿尔及利亚的主要剧作家之一,他的作品有

《卖国贼》、《唯唯喏喏的人》和《他们已苏醒》等,都受到工人阶级的喜爱。在所有阿尔及利亚剧作家中,最受欢迎的是卡提卜·雅辛(1929—),他的作品《被包围的尸体》(1958)猛烈抨击法国殖民主义,在法国激起了强烈仇恨(在法国演出时正值阿尔及利亚为独立而进行斗争),演出被迫移到布鲁塞尔。他创作的第二个剧本《祖先倍显他们的凶猛》也激起了几乎同样的愤怒。他的表现在法国的阿尔及利亚移民的作品《穆罕默德,带上你的提箱》取得了相当的成功,尤其是在法国的移民观众当中。近年来,阿尔及利亚戏剧遭到了来自伊斯兰原教旨主义的越来越多的反对。

摩洛哥和突尼斯均在1956年独立,并都从那时建立了国家剧院,不过也都没有产生在本土有重要影响的剧作家和导演。突尼斯的伊兹·阿尔丁·迈达尼(1938—)和摩洛哥的塔伊巴尔·西迪基(1938—)都在致力于创造一种独特的阿拉伯戏剧。

除了上面讨论的国家外,还有许多未涉及的国家,包括毛里塔尼亚、几内亚、冈比亚、布基纳法索、利比里亚、多哥、贝宁、赤道几内亚、尼日尔、乍得、中非共和国、加蓬、苏丹、埃塞俄比亚、索马里、吉布提、卢旺达、布隆迪、马拉维、纳米比亚、博茨瓦纳、莱索托、斯威士兰、马达加斯加、利比亚、西撒哈拉,这些国家都值得关注,但它们也都没有在有记录的非洲戏剧中起过重要作用。

史料举隅

在研究非洲戏剧时,我们通常很快就能感觉到它的“他者”性质——它与我们最熟悉的传统有着明显的差异。

当研究西方戏剧时,我们是站在一个“内在者”的立场上进行考察的,因为我们是在观察已经被我们自己所继承的或我们所确信的传统和成规,它们对我们而言已经司空见惯,甚至意识不到它们的存在。当我们大多数人看见或听到戏剧、剧场、表演(play、theatre、performer)等词语时,我们几乎会下意识地根据我们对西方戏剧的经验形成一系列图像。而一旦转向非洲戏剧,如果我们首先也是把它假设成西方的东西并进行类似的联想,就会产生严重的误解。虽然西方人未必总是能够从“内部”——也就是说,像那些在非洲传统中长大的人那样——获得非洲戏剧的经验,但也可以通过提高自己的认识能力,做到不再将西方的戏剧概念同他们所不熟悉的文化中的概念对立起来,不再将前者视为“标准的”、“理智的”或“正确的”而将后者视为“不正规的”、“奇异的”或“错误的”。虽然理解戏剧的最好方法还是在它的文化语境内部去观看,这一点对于前殖民时代就已经存在的非洲戏剧尤其正确,但轻易地套用西方的“戏剧”概念的非洲戏剧几乎没有,大多数非洲戏剧都是其社会生活的有机组成部分,而不是孤立的“事件”。在一个没有文字的社会中,表演的分支所涉及的范围及其含义要比西方文化中与戏剧联系在一起的表演广泛得多。“表演”一词(这里用的是正在形成的“表演研究”学科中的意义)更倾向于将种类广泛的行为和活动都包括在内。玛格丽特·汤普森·德雷沃尔在谈到“表演”时是这样说的:

表演是……文化和关于文化的知识的产物的一個基本方面。它可以包

括任何事物,从日常生活中个体经纪人的谈判,到人们互相之间讲的故事、大众娱乐、政治演讲、游击战,到有界限的事件如戏剧、意识、节庆、游行等等。

“非洲的表演研究状况,”《非洲研究评论》34卷第3期(1991年12月):1

对非洲以外的人而言,很难将非洲土著表演理解为一个整体性经验,因为将它记述下来的人往往已经使它脱离了它的文化语境,或倾向于将它分解成各个不同的元素,每一种元素都被孤立出来进行研究,这种做法就破坏了它的由若干种表演“语言”所锻造的整体性,而这种锻造过程又往往是相互清除的、即兴的。此外,那些记述表演的人往往会忽略大量的即兴、重复和精微的内容,以使记录显得井然有序。

……尽管[非洲的]表演者通常只熟悉某几种表演类型——击鼓、跳舞、唱歌——但这些活动几乎都不是孤立发生的。同时,在表演过程中,鼓手、舞者、歌手及其他人都要相互交流和协商,而学者却把他们的表现割裂开来,只关注其中的一种,而将其他的排除在外……

……这样一来,表演就成了一种线性的、单维的结构,按顺序组织的和符合标准的——不是有表演者的标准,而是社会科学程序的标准。

同上,第16页

殖民统治者企图禁止或控制土著表演,部分原因是他们认为它是异教

徒的活动,另一些原因是他们害怕它的颠覆力量。但他们的企图难以完全得逞:

与其他社会一样,在土著非洲人中,公众表演是以艺术的方式出现的日常媒介,所以一年到头都不难发现有这种或那种形式正在进行。戏剧、舞蹈、故事讲述、音乐和雕刻制作都时刻准备着进行表演,这些形式自然要利用当代宗教和社会的现实……基督教徒突然袭击祖先的异教徒并禁止非洲的皈依者参加他们的文化伙伴的活动,甚至禁止他们演奏自己的乐器……宣布他们的行为既邪恶又野蛮,是消灭他们的艺术形式和从中体现的政治含义的最好方法。

603 ……本土戏剧对殖民者的种种压制的反应在许多非洲国家都是一样的。尼日利亚的 Igbo 人创造了表现英国殖民官员的新的戏剧形象——官员、警察、传教士以及他们的家庭,用以代替被禁止表现的传统角色。

J. 因都卡库·阿曼库洛,“英语剧本与戏剧,”《二十世纪非洲文学史》,奥伊坎·欧默叶拉编(林肯,1993),第 139—40 页,141 页

隐含观众一直是当代非洲戏剧中的一个重要问题。戏为谁而演?这个问题不可避免地要导向语言问题。戏剧家用那种语言创作?恩古吉·瓦·希昂诺对这个问题有明确的态度:

你用英语写作的行为本身就假设了一个读者,他能说能读英语,在这种情况下,就只能意味着他是受过教育的非洲精英人士或是说英语的外国人。

这意味着你事先就已将既不能读外国书也听不懂外国话的非洲的农民和工人等阶级的人排除在外。

恩古吉·瓦·希昂诺,采访,《库纳皮皮》1981 年第 1 期。引自英格丽德·比约克曼,《“妈妈为我歌唱”:肯尼亚人民戏剧》(伦敦,1989),第 3 页

非洲戏剧的另一个重要问题是戏剧的性质及其功能。它是提供娱乐和美感愉悦,还是应该成为改造社会的工具?甚至是那些对非洲戏剧素有研究的人有时也受到那些主要关心“戏剧服务于发展”的人的挑战,反过来,“戏剧服务于发展”的践行者们也可能受到指责,因为他们除了演出方面的成就外,没能在真正可以带来变化的政治活动中进行努力。

一个民族传统表演或严肃的戏剧实验的学术观察者,如果将这些“客观”观察的分析带到异域的某个地点递交出来,这实在应该看作是盗窃行为……[能够使传统的表演者受益的研究]根本就不能同时又给研究者带来学术荣誉、高工资和国际旅行的机会。一些非洲积极分子现在坚持认为,记录一种传统的表演,甚至以这种或那种形式让它继续“活”下去,这个工作与拥有那种艺术的农民关系不大,重要的是要依靠他们使得那种艺术不断光大进而能为他们创造一个更加美好的社会……我们曾反复地被农村的农民告知,他们想……要我们帮助他们重新获得出于冒险性的目的从他们手中拿走的土地,而不是创作表现他们如何失去土地的戏剧……对那些处于社会底层

的人来说,最后,对那些追求与他们相结合的知识分子和艺术创作者来说,戏剧艺术不能与更伟大的政治使命相分离,而就其功能而言,也不能与社会现

实相分离。

迈克尔·艾瑟顿,《非洲戏剧的发展》(伦敦,1982),第26—27页

26. 亚洲戏剧



亚洲戏剧的发生和发展规律明显不同于欧洲戏剧,还应该记住,甚至到了二十世纪初、中期,它也仍然与西方戏剧判然有别。根据《剑桥亚洲戏剧研究指南》的统计,亚洲及西太平洋地区大约有七八百种截然不同的戏剧样式和种类,而表演这些戏剧的团体则大约有两万五千之众。可惜碍于篇幅的限制,本章只能讨论一些最著名、且特征最为突出的亚洲戏剧形式和戏剧传统。

早在前希腊时代,地中海岛屿上的克里特文化、印度河谷的哈拉帕文化(约前 2500—前 1750)就控制了印度次大陆的北部。从前 1700 至前 1500 年,也就是相当于迈锡尼的希腊人取代克里特文化的时代,印度次大陆又被吠陀(或雅利安)文化所控制。也就在这一时期,中国最早的有文字记录的王朝——商取得了政权。人们推测,上述文化都有其固有的故事讲述传统,其中包括叙事性舞蹈、歌曲以及其他形式的表演,但它们的确切情况我们却无从得知。当代学术界正在探讨这些文化间

是否有过相互交流,但是还没有足够的证据证明它们之间的相互影响到底有多大;在如何解释这些证据这一问题上,学术界也存在不同的意见。不同见解之间的论争有时还相当激烈,例如,创造吠陀文化的雅利安人是来自西方的占领者,还是早先曾被拒绝的外来者,抑或只是当地部落进化的结果,就有过相当激烈的争论。

公元前 700 年以后,随着包括希腊人和印度人在内的波斯帝国的兴起,各种遗迹越来越清晰,东方和西方之间的相互影响也就越加有迹可寻了。但另一方面,日本文化仍然是孤立发展,直到公元 7 世纪佛教传入,情况才被改变。

在古希腊和古罗马,戏剧的确立总是与各种确切的事件相关连,由此具体的时间也就可以明确。但这种方法在亚洲国家却行不通,因为没有哪件事是与作为特定表演形式的戏剧的确立相关连的。一个学者如何确定戏剧起源的时间,取决于他认为与其他表演形式相区别的戏剧是什么。例如,现存最早

605

的印度戏剧可以上溯到公元二世纪,但有少数学者却认为印度戏剧的起源实际上早于希腊戏剧,但目前大多数人似乎都认为这个日期更接近吠陀时期的末期,公元前 200 年。现存最早的中国戏剧可以追溯到宋朝(960—1279),但也有一些学者认为中国戏剧早于印度戏剧和希腊戏剧。最早的日本戏剧可以追溯至十四世纪末十五世纪初,但学者一般认为日本戏剧是在七世纪从中国引进的。亚洲戏剧的性质是如此地不同于欧洲传统,以至于在西方不被纳入戏剧范围的叙事性舞蹈,一般也都当作东方戏剧的形式加以讨论。这就使得我们很难在这两个区域内以同一方式使用“theatre”一词,将东西方文化史一体化的企图会由于这一词语而变得更加难以实现。此外,若将戏剧视为一种文化现象,那么,对任何一段历史进行跨文化考察都是非常重要的。

最通行的时间表把印度戏剧的起点定在亚历山大大帝占领北印度(公元前 326 年)之后的一百来年,把中国戏剧的起点定在从印度引进音乐舞蹈形式之后的四百多年,把日本戏剧的起点定在圣德太子(公元 573—621)即位后积极接受中国文化影响的时期。这样一来,就有可能清理出一条从希腊到印度,再到中国,再及于日本的影响脉络,当然,这种影响方式并非单向,而是相互的。还必须指出,上述文化均各有其自身的表演传统,这种传统的发展足以导致戏剧的出现,而不必倚赖任何外来文化。无论这些文化上的影响是什么,每一种文化都迅速地创造了属于自己的独特的戏剧。

在十六、十七和十八世纪,戏剧在印度、中国和日本都经历了相同的发展

过程,而且在某种程度上也是相同的职业化转型过程,在西欧,这种转型发生在文艺复兴时期。这个时期所形成的三个国家的戏剧形式的诸般特征一直保持到了二十世纪。在这个时期,随着印度逐步陷入西方强权——主要是英国——的势力范围,印度戏剧与西方戏剧开始有了直接接触。中国接纳西方戏剧始于 1834 年外国人的介入,而日本在许多个世纪当中首次向西方开放则是在 1854 年。到第二次世界大战结束时,印度脱离了殖民统治,不久又开始为建设一个独立的国家而奋斗,但这场斗争又因国内印度教、伊斯兰教和锡克教民众之间的相互仇视而变得日益复杂,并最终导致国土分裂为印度、巴基斯坦和东巴基斯坦(后独立,成为孟加拉国),而克什米尔等区域则仍然地位未定。中国古老的帝国体制于 1911 年被推翻,1912 年建立了民国,但截至 1919 年,这个国家实际上仍是由半独立的军事将领统治的国家集团。到 1920 年代后期,许多反抗这一体制的人变成了共产主义的支持者,当 1926 年蒋介石成为中国的领导人时,在他的军队与共产党人之间展开的一场长期内战爆发了。“二战”期间,国共两党并肩抗击日本侵略,1949 年,共产党的军队在毛泽东领导下夺得了政权,建立了中华人民共和国,把忠于蒋介石的军队赶到了台湾岛。1966 至 1976 年的“文化大革命”对戏剧产生了极大的影响,中国戏剧的传统形式遭到了粗鲁的压制,艺术家被送往“五七干校”,与西方的来往也被禁止。

与此同时,日本则在 1895 年变成了帝国主义国家,占领了包括台湾在内的一批中国领土。1905 年,日本占领

朝鲜,1931年,又占领了中国的东北,此后他们执行的扩张政策将日本带入了第二次世界大战,这次世界大战最终以他们的无条件投降而告结束。

日本逐步从战争中恢复过来,到1970年代,已经成为亚洲最大的经济体。虽然它的经济在1980年代和1990年代前期陷入停滞,但在世纪末又获得了增长的机遇。印度在1990年代经历了经济的快速增长,因为它可以凭借大规模的教育体系取得技术发展上的优势。1978年开始的中国经济改革也得到了巩固并开始加速,尤其是1994年之后。经济的繁荣使得更多的精力投向了艺术,给中国带来了一些几十年来从未有过的某种程度的解放。

印度

在吠陀时期(前1500—前200),印度生活和艺术中的那些最重要的特征就已经出现了。在影响戏剧的诸多要素中,最重要的莫过于印度教、种姓制度和梵语文学的传统手法。

606

印度教认为,所有事物的本质都是精神或灵魂,而终极目的就是与婆罗门即最高的宇宙精神达成一致。婆罗门是无限的、永恒的、不可言状的、极度完美的化身,在世界万物中,只有婆罗门是永恒不变的,又因为只有永恒才是真实的,婆罗门也是终极的真实,一切皆由它发出,而一切也都追求向它回归。虽然印度教强调精神的一元性,却尊奉着数以百计的神明或精灵,因为这些都只不过是婆罗门的不同化身。不过,印度教供奉代表着婆罗门的不同精神的三尊主神:梵天(造物主)、湿婆(破坏者)、毗湿奴(守卫者)。印度人也相信终其一生的修炼也无法达到完美的精

神境界,因而假想出不断的轮回。

在基督教纪元开始之前,印度已经形成了一整套种姓制度,其原因部分在于社会、经济和种族观念,部分在于精神进化的观念。尽管种姓的数量到后来显得十分繁多,但传统的种姓只有四种:婆罗门——祭司和学者;刹帝利——武士和统治者;吠舍——工匠和农民;首陀罗——无专长的土著劳动者。这种阶级制度是世袭的、不可改变的,每个种姓都被指定有专门的义务、宗教仪式、工作和日常饮食。此外,还有不可接触者(贱民),他们从事最卑微的工作,与他们的任何接触都被认为是对其他种姓成员的玷污。

印度戏剧的语言主要是梵语。梵语是(包含希腊语和拉丁语在内的)印欧语系中的一支,原本是一种普通的口头语言,但到公元初年,它主要已经成为一种书面文字,大多数人只说普拉克利特诸语中的一种,或讲方言。

607

梵语文学在印度出现大约是在吠陀时期第一阶段(前1500—前800)。《梨俱吠陀》是一部祈祷词和赞歌的集锦,它被认为是印欧语系中最古老的文学篇章,其他的宗教著作均在其后才出现。对于戏剧而言,最重要的是两大史诗:《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》,它们可能起源于发生在公元前1000年至前800年间的重大事件,第一次书写下来是在吠陀时期的第三阶段(前500—前200)。这两部史诗对于印度梵语文学的意义有如《伊里亚特》和《奥德赛》之于希腊,是梵语剧作家的主要素材来源。随着印度教在东南亚的传播,这两部史诗也在这个地区催生了(并将继续催生)许多的戏剧。

《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》兼有

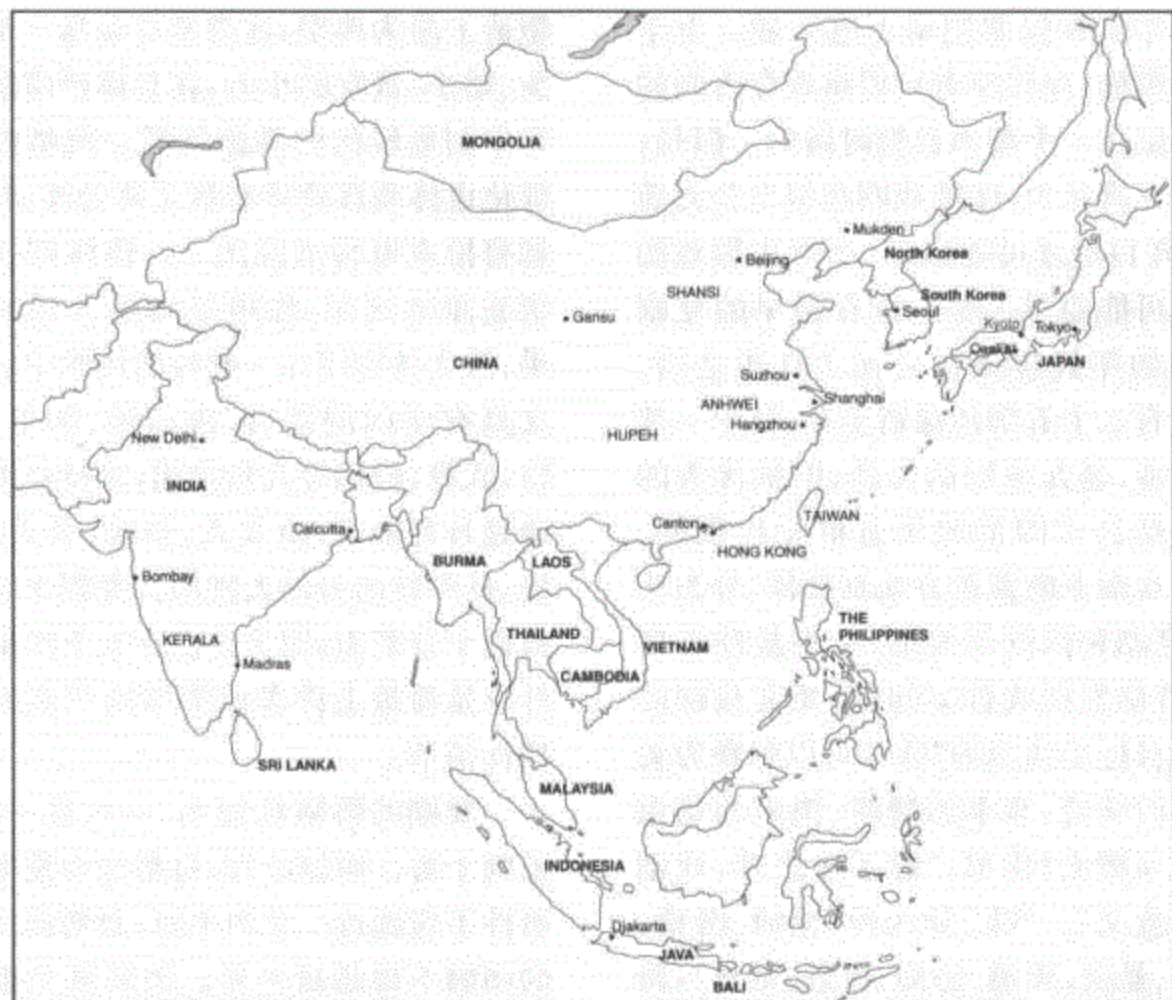


图 26.1 亚洲,戏剧中心地区。

历史、传奇和神话等内容。《摩诃婆罗多》主要内容是两个统治家族中的各种人物之间的斗争以及与他们有关的爱情、战争、冒险等故事。《罗摩衍那》描写罗摩王子因为其继母的阴谋得逞,而同妻子悉多一道被逐出自己的王国,他们被流放了十四年,其间悉多遭到魔王的诱拐,又在猴王的帮助下得以获救,最终他们胜利地返回了自己的王国。两大史诗、印度教、以种姓制度为特征的社会,就是印度戏剧的主要表现内容。

印度文化的“黄金时代”始于公元二世纪早期,一直持续到公元450年左右,其巅峰状态在四世纪和五世纪,当时北印度的笈多王朝(320—467)是艺术、学术和医学的中心,那里建有美丽的城市,创办了数所大学,伟大而优美的文明得到了繁荣。另一个高峰出现

于七世纪上半叶的戒日王朝。戒日本人就是那个时代著名的剧作家,在其统治期间,印度的影响遍及东南亚,为这些地区日后戏剧的发展奠定了基础。

梵文戏剧

关于戏剧的主要资料是《舞论》,作者传为婆罗多牟尼(但很可能是多人著作的合集),关于书中各篇的写作时间,学术界意见也不统一,但其成书年代大约在公元二世纪前后。它告诉我们,戏剧的来源是梵天将剧艺教授给了祭司婆罗多和他的一百个儿子。梵天让女神去做舞蹈,让天上的建筑神工巧天建造了一座剧场。这使我们了解了戏剧在印度文化中的重要性以及它对女性参与表演的价值认同,但它也没有提供具体事件的发生年代,因为印度文化似乎对

大事年表和保留纪录不感兴趣。由于证据模糊,现代学者只得将现存古剧的产生定在一个相当长的时段内。但是,多数人都认为,印度戏剧必得至公元前200年以后才可能出现(当然皮影戏的出现可能要早一些),现存最早的梵剧残卷的年代应该在公元100年之后。大约有二十五部还保留至今,其中一部分较晚,是九世纪的作品,但最优秀的作品是公元四世纪至五世纪出现的。梵文戏剧不能像西方戏剧那样,分为悲剧、喜剧和拟剧等类型,也不甚注重情节、性格发展或哲学问题,梵文戏剧的核心目标是适当的“味”(可以解释为美感上的愉悦、基本的情绪、快乐意识等)。《舞论》指出,“除了味之外,戏剧别无意义”。“味”分八种(艳情、滑稽、悲悯、暴戾、英勇、恐怖、厌恶、奇异),舞台上所表现的人类八种基本情绪(爱、笑、悲、怒、勇、惧、厌、惊)就能够适当地体现出这八种“味”。此外,还有三十三种短暂的情绪状态、八种性格气质。《舞论》论述的主要是如何通过体现适当的“味”的语言、身段、服装、化装等手段将情绪状态展示在舞台上。虽然一个剧本所包含的要素带有多种情绪和“味”,但总有一种味在其中占据主导地位,因为戏剧的最终目的是达到一种和谐与宁静。为达此目的,所有戏剧的结局都是欢乐的。舞台上不出现死亡与暴力,是与非之间泾渭分明。在情节进行中,欢乐与悲哀或许交织在一起,但到结尾时,必然是善良彻底战胜邪恶,只有这样才能达到和谐。

由于梵剧中融汇了如此众多的元素,所以就显得十分复杂。英雄气与庸常心、高贵与凡俗总是同时出现在舞台上。这种混合在主人公的密友形象的

塑造上最为典型,这类密友总是一个秃头、矮小、贪吃的小丑,在总体严肃的故事中制造轻松的喜剧气氛。风格的多样化也体现在诗体和散文体杂糅、梵语和普拉克里特语混用上。诗体用在感情充沛的场面,作用是增强表达的效果,散文体则用在一般性的场景中。梵文是有学问的语言,由诸神、国王、大臣、武将、僧侣等人物使用;普拉克里特语是日常语言,由女人、孩童、仆人、农民、低种姓出身的人使用。梵剧中的多样性十分突出,因为它们在主干故事之外总是要带上许多或滑稽或严肃的穿插性情节。

梵剧的篇幅长短不一,短仅一幕,长则十幕。根据成规,每幕之中发生的事件不应超过二十四小时,而两幕之间的间隔不得超过一年。如果某个事件对理解情节不可或缺而又没有在舞台上表现出来,就必须在该幕之后的过场中做出交代。情节的发生地点经常变动,既可以是天堂,也可以是人间。

《舞论》描述了十种主要戏剧类型,最重要的是英雄剧和社会剧。英雄剧取材于神话和历史,剧中都有一个堪称楷模的为正义而战的英雄;通常还有一个爱情故事,相恋的人会被邪恶的力量分开,直到剧终才得团圆。社会剧与英雄剧类似,但其情节和人物纯属虚构,而且主角决不是国王。现存的梵文戏剧大部分属于这两种类型。

在现存最古老的梵剧中,十三部是跋娑(二或三世纪)的作品,其中最著名的是《惊梦记》和《善施》,后者的故事也被首陀罗迦王(许多人认为他完全是个传说人物)用在了最著名的梵文戏剧《小泥车》(约四至八世纪)中。根据传统的印度分类法,《小泥车》属于社会剧,

讲的是婆罗门商人善施与一个妓女之间的爱情故事。该剧共十幕,有为数众多的次要情节,最后都与主情节线合为一股,在结尾时,原先得到过妓女帮助的真正的王子重登王位,使善施从恶王的屠刀下逃脱,并让他和妓女成就百年之好。

迦梨陀婆(四世纪末—五世纪初)的《沙恭达罗》是一部七幕英雄剧,被公认为梵剧的代表作。故事讲述豆扇陀在静修的森林邂逅静修林大师的养女沙恭达罗,此后他们之间便发生了爱情和离别(由于沙恭达罗曾经怠慢了一位仙人,于是他便发出咒语,使他们的离别更加延长),最后两人终于团圆。该剧之所以有名,还由于里边有许多美丽的描写段落,郁郁山林、淙淙泉水以及其他自然景象,无不栩栩如生。剧中的场景在天堂、人间、森林、宫殿之间自由流转,严肃剧、浪漫剧、喜剧,多种风格纷然杂陈。浪漫抒情、奇思异想和日常生活轮番呈现,该剧所涉及的人类经验之广泛令人叹为观止。

其他的梵文剧作家还有戒日王(七世纪),其作品有《瓔珞传》、《妙容传》、《龙喜传》;薄婆菩提(七世纪末),其作品有《大雄传》、《罗摩传后篇》、《茉莉和青春》;毗舍法达多(七世纪?),其作品有《指环印》。

《舞论》还列出了十八种“低级”戏剧。虽然这十八种戏剧是什么已经不可考,但有一点可以肯定,闹剧当七世纪时正在上演,而一些次要的戏剧的产生时间则更早。

皮影戏、民间戏剧以及一些次要的娱乐形式依旧很流行,但是,印度戏剧的伟大时代已经结束了。即便如此,从二世纪到七世纪,梵文戏剧仍比世界上任

何地方的表演都更其精妙且活跃。从七世纪后半叶起,印度经历了一次政治上的变故,社会动荡可能是导致梵剧衰落的原因。在十二世纪和十三世纪,穆斯林政权建立后,戏剧性娱乐丧失了它的尊贵地位。但一种显然(而不绝对)是得自梵剧传统的地方小戏库提雅图姆仍在印度西南部的喀拉拉邦上演,演员和乐师都是世袭的服务寺院的种姓。他们的表演传统至少可以追溯到公元十世纪。上演库提雅图姆的寺院剧场规模大小不一,其各部分的比例关系比面积大小重要得多,因为整体中的每个部分都具有象征意义。剧场内都饰有大量的雕刻,最豪华的雕刻装饰在舞台上。正方形舞台上只摆有几张凳子,一盏青铜灯,可以移走的幕布,鼓就摆放在通向舞台后部的化妆室的两门之间。各路角色代表着整个宇宙,他们身穿鲜艳的服装,带着有强烈视觉效果的化装登台表演。库提雅图姆只在寺庙节庆上表演。但在1957年设立迦梨陀婆戏剧节,便安排了一系列公开的库提雅图姆演出,这种形式更加适合于系统的研究。

梵剧表演

梵剧的表演似乎在多种场合都可以进行,观众的范围也不固定。最常见的内容和表演场合仍是宗教节日、结婚仪式、加冕典礼、胜利凯旋等特殊场合。每一种演出都有其最适合的时辰,或在白天,或在晚上;可见,几乎每段时间都可以上演戏剧。

因为印度戏剧大都诉诸情感和精神,而非外在的物质的内容,所以在表演手法上都尽量不采用写实风格。演出之前通常有一个复杂的酬神仪式,这个仪式既是报答梵剧的神灵,也是让演

员和观众为即将开始的演出酝酿适当的情绪。

《舞论》描述了三种剧场的形状(正方形、长方形、三角形)和三种剧场的规模(大、中、小),因此就有九种剧场,其中对中型的长方形剧场描述最多,并认为是最理想的剧场。它长 96 英尺、宽 48 英尺,分为相等的两个部分(观众区与表演区)。基于声学方面的考量,观众席的形状有似于洞穴,有四根柱梁(白、红、黄、蓝),它可能不仅表示四个种姓(观众依此而坐),而且代表地理上的地区和方位,整个剧场代表全部宇宙。

剧场中属于舞台的那一半也进一步均分为相等的两部分,一部分是表演区,一部分是后台。在后台与表演区之间有两扇门;前后台之间有专为歌手和乐师提供的位置。

舞台上没有布景(但舞台饰以绘画和雕刻,本身就是一个富于装饰性的和象征性的背景)。戏开演后,第一部分用来交代时间、地点和情境。每一场戏都会根据需要安排叙述段落或哑剧表演来表示情节发生的地点。演员用风格化的动作和姿势来表现爬山、摘花、越溪、骑马、驾车等行动。绕场一周表示长途跋涉;舞台上每一部分都可能代表不同类型的地点或代表不同的气氛和情绪。由于不使用布景,各场戏之间地点的转换就很快。室内和夜间演出可以用火把或油灯照明。

印度现存的两种古代戏剧都没有遵循《舞论》的方法。印度中部拉姆格尔山的西塔班加(Sitābengā)岩洞剧场可以追溯到公元前二世纪,这是一种小型的带有座位的剧场,令人联想到这是一个安放在岩石洞口的古希腊演讲场地,它面对着一个露天区域,面积只能

安下小型舞台和临时性场景建筑。印度东北部的女王岩洞(Rani Gumpa)剧场可能建于公元前一世纪,这是一个大型的两层场景建筑,有一个上层舞台,是向原生岩石里挖进去的。底层部分很像希腊的台前柱廊,上层部分似乎有一个通道,很像是希腊剧场里通向景屋第二层的入口。但是,观众座席区都是木制的,类似希腊奥德翁剧场的木制长凳。这两个剧场距离亚历山大军队占领的地区很远,所以任何相同之处都纯属巧合。

演员是演出中的重点,据说演员可以应用的基本手段有四种:身段和手势、对白和歌唱、服装和化妆、心理体验。身段和手势虽然基于自然的行动,却被纳入《舞论》和其他印度著作所描述的那一整套事先规定的符号系统。这套系统根据身体部位和内心情感加以归类,(至少对某些传统的表演形式来说)姿势被编为头部动作十三种、鼻子六种、面颊六种、眉毛七种、颈部九种、下巴七种、胸部五种、眼睛三十六种、脚部三十二种、单只手有二十四种。步态和姿态也有规定。上述的动作和姿态(根据性格类型、情感和情境)结合起来就可以创造一种和对话一样复杂的符号语言。

语言和音乐也有同样的分类,复杂的音调、音高、速度类型可以同各种感情、性格和情境混合。每一出戏都有音乐伴奏,根据戏剧类型的不同,乐器也各式各样,但一般都包括弦乐、笛子和木管乐器、铙钹和鼓,通常还有歌唱演员参与伴奏。鼓被认为是最基本的伴奏乐器,因为它紧随着对话,增强节奏效果。歌唱演员通过上场歌和下场歌介绍故事情节和人物;其他的歌唱标明情绪

的变化或在各场戏之间起连接作用。

每一个角色的服装和化装也有着严格的规定。装扮表明人物的种姓、社会地位、出生地点和所处的历史时期。颜色具有象征意义：太阳和婆罗门用金色，诸神用橙色，高等种姓用红色，低等种姓用蓝色，如此等等。耳环、手镯、腰带、项链、头饰等装饰物品也根据人物的不同类型而加以区分。道具的使用也是象征性的：例如，赶牛棒代表大象，马嚼子代表马匹，鞭子代表战车。



图 26.2 梵剧和梵舞中使用的一些手势。选自《姿态之镜》(马萨诸塞州剑桥, 1917)。

可能存在过多种类型的戏剧团体。

每个剧团都有一个导演,每个剧团都有演员、乐师和适应剧团工作的艺匠。有些剧团只有男性,有的只有女性,也有些(最受欢迎的剧团)是男女合班。遇有颁发奖金的比赛时,在剧团之间也会有竞争。

梵剧演出到十三世纪就中止了,但地方性的民间戏剧仍在继续,达十七世纪,还出现了若干重要的形式,从宗教性的安基亚戏剧(Ankiya nat)到低级下流的巴威(Bhavai)戏剧,从基督教戏剧卡维图戏剧(Cavittu natakam)到庄重的全男子戏剧卡塔卡利(Kathakali),都已经发展到相当高的水平。到二十世纪,民间戏剧的形式已经超过五十种,其中包括木偶戏和叙述性舞蹈形式,它们都得到了充分的发展。

同希腊戏剧和罗马戏剧一样,我们对梵剧的了解只能是通过合理的推论,因而是很笼统的。还有许多内容我们无法(也许永远不可能)了解。显然,梵剧是高度发达的、广为流传的并且是相当精致的。和它的希腊、罗马同伴一样,梵剧也是在经历了一段时间的繁荣后便销声匿迹了。但在衰落之前,许多方面都与中国的情况类似。

印度民间戏剧

到 1192 年,印度的大部分地区都被纳入了后来所谓德里苏丹国(1210—1526)的统治范围,到十四世纪早期,伊斯兰统治扩大到次大陆的所有地区。但是最南端的某些邦早在 1350 年就重新开始赢得独立,德里苏丹由此开始走向衰落,最终被莫卧儿帝国(1526—1857)所取代;在后者统治时期,伊斯兰文化在印度达到了高峰。

角色的分类十分清晰,男主角有四种基本类型,女主角有八种基本类型,此外还有若干种次要角色类型。总的来看,每一个演员都必须将程式化的姿势和动作、台词和声调、服装和化装、情感和角色类型融入表演中,以激起适当的情感(rasa)。总之,梵剧在遵循和熟悉程式化方面的严格要求也许只有后来中国和日本某些形式可比。

葡萄牙人在 1498 年到达印度的西南海岸,即现在的喀拉拉邦,1510 年,喀拉拉邦以北的果阿曼成了它的殖民地,直到 1961 年,果阿曼才摆脱葡萄牙的统治。十七世纪,英国人、丹麦人、荷兰人、法国人相继来到,在孟买西北部、加尔各答东北部以及东南沿海和西南沿海地区建立了贸易中心。在 1746 至 1763 年间,印度和北美一样,也变成了英法之间的战场,结果,从 1757 年起,印度就被纳入了不列颠帝国的版图。

由于穆斯林反对戏剧,随着伊斯兰势力范围的扩大,那些四、五世纪黄金时代出现的戏剧形式被逐步驱逐到东边和南边。到十四世纪早期,它们几乎都不存在了,只有梵剧的后裔库提雅图姆苟延残喘,还在有限的几处寺庙里上演——这或许是因为它所处的喀拉拉地区被穆斯林控制的时间最短。

随着其他地区逐渐摆脱穆斯林的最高统治而赢得独立,民间戏剧的传统也开始复苏。在那些欧洲殖民者占领的地区,戏剧活动作为传播基督教的一种工具受到鼓励。在印度最北部的泰

姬陵周边地区,竟然孕育出了罕见的伊斯兰教戏剧形式,它们大部分都是闹剧、讽刺剧和教化剧,给统治阶层也带来了娱乐。

印度教派的毗湿奴教变革,在十六世纪就已经完全起步;本时期,越来越多的邦脱离了伊斯兰教,所以,毗湿奴教对这些邦的戏剧传播发挥了最重要的作用。这一新的毗湿奴教重新看待克利须那神和罗摩神,把他们视为伟大的毗湿奴神的再生化身。不仅如此,对克利须那或罗摩故事的描绘变成了奉献行为本身,对扮演者和观众而言都是如此。结果,印度各地都出现了一次戏剧形式的快速变革。这次戏剧的扩展在东北部海岸的奥里萨地区(就在卡尔加里之南)、在安得拉邦的中东部地区(就在奥里萨之南)、尽西南沿海的喀拉拉地区尤为普遍。

611

十六世纪新毗湿奴教派所促成的最精致的戏剧形式是拉姆利拉(Ramlila),这是一种虔诚的戏剧形式,讲述的是《罗摩衍那》中的故事,在游行队伍的行进过程中表演,相继表演的有大象、木筏、四轮车、四英尺高的土台、



图 26.3 印度东北部布鲁利亚洲舞(chhau)的舞者。亚洲表演艺术节目协会提供。

十头的巨龙、魔王罗波那以及他的五个巨龙兄弟,所有这些都在最后一场中被大火吞噬。这是现代印度中北部的一项重要庆典,参加的人群来自所有重要宗教派别和各个阶级,但在早期它可能没有这么繁华,参与者也没有这么广泛。被毗湿奴教派所促成的另一种形式,是来自阿萨姆邦的东北部地区的安基亚戏剧(Ankiya nat)。据说发明这一形式的是桑卡拉德瓦(约1449—1568),他是用克利须那神的传统故事创作独幕剧的剧作家。这种戏由十五个人组成的剧团演出,演员通常是和尚,但有时则为乡村艺术家,当由后者演出时,女性也参加表演,扮演角色。这些演出中要用到华丽的面具以及需要好几个演员才能操纵的巨大的模拟像。这些戏剧的其他特点还包括同演员们一道待在台上的舞台监督,他手持剧本,目的是保证每句台词都准确无误。和印度的许多这类形式一样,演出有一个长的欢闹的准备过程,在这个过程中,主要人物逐渐成型,高水平的能量被创造出来。这种形式的另一些特点、也是许多印度戏剧共同的特点是:

1. 表演风格化,但采用的是当地观众都能完全理解的程式。
2. 音乐伴奏贯穿演出始终,并且与演员相协调。
3. 不使用布景。
4. 捡场人和舞台监督出现在舞台上,完全暴露在观众眼前,但观众却不以为意。
5. 演出开始时间很晚,但通宵达旦。

塔玛苏(Tamasha)是当代印度中

西部最流行的一种喜剧形式,似乎也是起源于十六世纪,但却未受到毗湿奴教的影响。它的起源似乎更有可能是为与莫卧儿军队作战的军人演出的讽刺性即兴表演。

在喀拉拉地区发现的各式各样的戏剧形式在全国各地具有相当的代表性,所以它们对于有关中世纪至八世纪印度戏剧的讨论而言都是一个便利的着眼点。首先,这里有皮影(Pavaikuthu)和手套木偶(Pavai kathakali)。这两种偶戏和某些人形木偶在印度各地都能见到,只是名称不同而已,但它们究竟起源于何时,却很少有人做相关研究。这里还有女演员单独表演的叙事性舞蹈,在喀拉拉,最著名的是莫希尼雅塔姆(Mohiniyattam),在北部地区,同类的形式叫做巴拉塔那提亚姆(Bharata natyam),而东北部地区叫奥迪西(Odissi),这也是同类形式中最古老的。(Odissi曾在二十世纪根据寺庙中的绘画和雕塑彻底重建。)卡塔克(Kathak)是另一种叙事性独舞,但男女演员都可以表演。

然后我们再来讨论剧团表演的舞蹈形式,和卡塔卡利类似,喀拉拉邦的这种形式也是由有着高度技巧的全男子班底表演的。它完全依赖舞蹈、哑剧、服装和化装,乐师则通过歌唱和乐器伴奏叙述故事。它的题材主要取自印度史诗。也许因为它是哑剧,所以对梵剧中的许多特点都作了夸张,并且在舞台上表现暴力和死亡。它的故事都围绕着众神和魔鬼的恋情和复仇或超人类形象的爱与恨进行;善与恶在绝望的斗争中展开冲突,但善的力量总是能够获得胜利。演员完全依靠舞蹈、摹仿、服装和化装等手段进行表演,但乐

师也通过叙述和乐器伴奏等手段帮助讲故事。肢体语言总共有五百多个不同的符号。角色分为大约七个基本类型,每种类型都有各自复杂的多层服装和象征性的化装,每次穿戴往往需要好几个小时。卡塔卡利中的女角都由男童或男子扮演。演员的培养必须从儿童时代开始,只有积累了二十年以上的舞台经验,才能被认为是成熟的演员。卡塔卡利传统上都是在家庭或寺院的庭院或别的空地里演出,舞台大约为二十平方英尺,舞台上搭有用花装饰的华盖,照明则用火把;但近些年来,也越来越多地在画框式舞台上演出。演出要进行整个晚上。

巴加瓦塔梅拉(Bhagavata mela)起源于十六世纪,流行于印度中西部,也是由全男子班底的剧舞蹈剧团表演,但它的演员也有几句对话。雅克苏加纳(Yakshagana)来自同一地区,和卡塔卡利的相似之处在于故事是由演员做哑剧表演时唱出来的,但在雅克苏加纳(Yakshagana)中,仅有的几句对话还是即兴的。这个形式中唱的部分使我们所能看到的印度民间戏剧的最古老的非梵语文本。

最后是采用对话的戏剧形式。喀拉拉的卡维图戏剧(Cavittu natakam)是由葡萄牙人促成的,其起源肯定类似于西班牙的宗教圣理剧。它们的内容都是关于圣乔治和圣斯蒂芬的故事,因为它们与印度史诗中的英雄故事有许多有趣的相似之处。在此后一段时间,这个形式的最成功的演出是“查理大帝戏剧”,再后流行的是阿里奥斯托《奥兰多·弗里奥索》的一种变体。印度舞剧强调动作需优美、漂亮,而卡维图戏剧(Cavittu natakam)及其他若干形式却

以东方武术训练作为舞蹈动作的基础。

喀拉拉邦的所有上述戏剧在印度其他地区都有对应的形式,但一般而言,地区间的差异比相似之处更其重要。和中世纪欧洲的天主教戏剧一样,梵语戏剧很容易跨越各邦之间的疆界,而十六世纪和十七世纪出现的印度民间戏剧各地区之间却差异明显,变体的种类极其繁多。在某些地区,它们以歌剧形式出现,表现传统的英雄或爱情与骑士主题;在另一些地区,它们又是轻喜剧、舞剧或礼拜戏剧。虽然本小节提及和未提及的所有形式如今仍在印度上演,但自十六世纪和十七世纪产生以来都有过显著的变化,许多还在十九世纪经过了彻底的更新,更有不少已经消失了。

613

中国明代海军将领郑和(1371—1435)在伟大的探险之旅中曾于1406年到达喀拉拉。不知他是否带来了有关中国戏剧的信息,或是否带回了有关印度戏剧的信息,但就在此时,中国戏剧也处在重大的发展过程中。

现代印度

当印度的民族主义在1890年代再次兴起时,各地方民间戏剧的保护和发现就成了民族主义者们日程表上重要的内容。因而,在现代印度,传统的民间戏剧要比梵剧普及得多。印度的每一个地区都有属于自己的风格独特的民间戏剧,所以一种形式的变体也极其繁多。及至1990年代,民间戏剧团体遇到了来自有线电视和孟买电影工业(通常称为宝莱坞)的严峻挑战。宝莱坞的发展非常迅猛,不仅以前所未有的吸引力夺走了越来越多的剧场观众,也导致国内许多戏剧人才从舞台上流失。为了抵制这股趋势,加尔各答的迪格比

约(Digbijoy)歌剧团采取了一种措施,将时事内容加进传统的民间戏剧形式雅特拉(jatra)中,这一措施已经取得了吸引公众关注的效果。迪格比约(Digbijoy)歌剧团是加尔各答五十个传统的孟加拉语雅特拉(jatra)民间剧团中的一个,它改变了只上演神话故事的传统,开始以时事为素材编演故事,其中包括2004年印度洋大海啸、“9·11”恐怖袭击和2005年伦敦爆炸案等。2006年,它上演了《被绞死的萨达姆》,把萨达姆·侯赛因描写成了国家自由的捍卫者,而美国人则为了绞死他而不惜篡改证据。

在现代印度,西式戏剧也很普及。西式戏剧是在十八世纪英国人进入印度时带来的。十九世纪出现了印度人创作的西式戏剧。在现代剧作家中,最著名的是泰戈尔(1861—1941),他成功地将印度传统和西方传统融为一体,创作了《齐德拉》(1894)、《国王》(1914)和《春之循环》(1917)等剧本。

当代印度仍有许多成功的剧作家,但他们在国际上知名度较低,甚至在本国也很难成名,因为大多数剧作家都使用某一种本地语言创作。(印度有十七种主要语言和大约两万二千种方言。)最著名的当代印度剧作家或许是基里什·卡纳德(1938—),他身兼电影演员、电影剧作家和剧作家,曾获得大部分印度最高级别的文学奖,他的作品也曾在国际上广为翻译和上演。其他一些知名的印度剧作家还有阿迪亚·兰加查里亚(1904—1985)、维贾伊·腾杜尔卡(1928—)、卡瓦拉姆·那拉亚纳·潘尼卡(1928—)、莫希特·查托帕提亚雅(1934—)、乌特帕尔·杜特(1939—)、马赫什·埃尔昆齐瓦

(19



图 26.4 卡塔卡利舞的表演者。注意沉重的风格化化妆和服饰,尤其是左边的形象。选自贾拉吉《印度的戏剧》(纽约,1962),戏剧艺术图书馆提供。

达塔尼(1958—)。人们对当代戏剧有着浓厚的兴趣。在孟买,朴斯威剧院自1978年成立以来已经举办了十六届戏剧节,以展示印度和外国现代戏剧。这种兴趣还不限于孟买。2000至2001年,在十四个城市举办过一次为期六个月的德国戏剧节,各地的其他戏剧节也在每年举行。

成立于1953年的国立新德里音乐舞蹈戏剧学院在教学的同时还积极推动演剧艺术,它与全国许多邦设立的对机构以及志愿者组织都进行了富有成效的合作。当今的印度戏剧形式极其多样,从梵剧、舞剧、民间戏剧到现代的现实主义戏剧,都在上演。不过,就印度对其他国家的影响而言,主要还是体现在古典戏剧上。

中国

到公元前214年,修建长城以抵御外族侵略的独裁者统一了中国。此后

进入了汉朝(公元前 206—公元 220),这是中国艺术和文学的第一个伟大时代,它此时的疆域与罗马帝国相当。据说汉朝皇帝在宫中蓄养了数千名倡优伶婢。各类娱乐也开始繁荣,当时的娱乐形式统称为“百戏”,不过其中还看不出有戏剧存在。和罗马的拟剧一样,它们包含有走索、爬杆、身体倒竖、施魔术、变戏法、吞刀、吞火、歌舞、哑剧。这类表演许多都在集市上进行,同时也在宫中进行。汉朝皇帝对艺术持积极鼓励的态度,公元前 104 年,宫廷成立了“乐府”,专事统筹娱乐活动,敦促音乐、舞蹈的发展。

汉代之后,紧接着是大约四百年的冲突和战乱,但各种娱乐活动似乎并未因此而停顿。据考证,265 至 420 年之间就已经有了提线木偶,到四世纪,又有了真人扮演的历史人物。到隋朝(581—618),中国重新统一,娱乐形式也在本国传统上加入了由印度及中亚传入的各种要素。隋炀帝对这种新型的“百戏”兴趣浓厚,特在宫中设立教坊,以促进其发展。据说,到 618 年炀帝退位时,他曾举办过一次庆典,参与表演的艺人达一万八千至三万之众,演出队伍竟绵延四英里。

在随后的唐代(618—907),喜剧小品开始流行,傀儡戏发达,朝着戏剧形式的独立又迈出了一大步,出现了包括音乐、舞蹈、对白与杂耍于一体的特色鲜明的戏剧形式。714 年,唐玄宗(亦称明皇)设立了一所教坊,专门训练歌者、舞者及宫廷的其他娱乐人员。它与从前教坊的不同之处是它对通俗的和创新的(而不仅仅是守成)形式的重视,且规模庞大(其学员和艺人的数量一度

曾达到 11,409 人)。尽管这所教坊(又称“梨园”)经历数度变迁,但仍以“梨园”闻名于后世。直到现在,中国的演员还自认为是这所教坊的后裔。“梨园子弟”在中国的含义大体相当于西方的“thespian”(悲剧演员)。有相当长度的故事也在这个时期大量出现,它们将成为后世剧作家丰富的创作题材。

唐朝之后,又是一度动乱,直至宋朝,才将中华文化带入另一个辉煌的时代。宋朝又可分为北宋(960—1126)和南宋(1127—1279)。短小的综合性表演杂剧很流行,第一代专门建造的剧场(勾栏)也开始出现。现存最早的中国戏剧《张协状元》很可能就出现在这个时期,它包含有一个概述剧情的序幕,主要叙述手段是对话和歌唱。这类剧本有一百五十多部保留至今。宋代不仅文化繁荣,科学技术上也出现了许多发明,如指南针、火药、活字印刷术等。最著名的两部中国小说《三国演义》和《水浒》,经过几个世纪的流传,也在此时定型。各种各样的故事不仅由职业说书人在茶楼里讲述,也被改编成木偶戏和皮影戏这两种在普通民众中最受欢迎的娱乐形式。

在宋代,最优秀的艺人都被招进宫中,每逢皇帝寿诞等重要场合,都会举行规模盛大的庆典。其余的艺人则自寻合适的场地,他们每五至七人搭成一个戏班,在乡村和城市的茶馆或临时场地演出。城市的演出场所称为“勾栏”,设置地点是在称作“瓦市”的特定区域。据当时的记载,这些勾栏都是以栅栏围起来的场地,门首挂有旗牌;舞台是一个上方有棚的平台,三面对应观众;观众区是一个大面积的平地,供人们站着

看戏,但在其周围也可以由高出地面的“腰棚”或“神楼”可供坐着看戏。据说

在北宋时期,京师开封城内有五十多个剧场。



图 26.5 用动物皮制作的中国皮影。它们是由固定在影人背后的棒条操纵的。纽约亚洲表演艺术节目协会提供。



图 26.6 十二世纪北宋首都开封的一次节日中使用的中国剧场。十八世纪仿制的十二世纪的丝质卷轴。约翰·胡和台北博物馆提供。

615 文学性戏剧的发展

具有讽刺意味的是,直到十三世纪,当蒙古人统治中国时,戏剧才开始繁荣。蒙古人的帝国横跨欧亚,建立了元朝,从1279至1368年,统治中国达八十九年(马可·波罗访问中国即在此期间。他唤起了欧洲人对这个神奇而富裕、先进的国家的关注)。

历史学家常说,元代文学的发达是由于元代统治者将汉族知识分子排除在官场之外,有才华的人的传统出路被断绝了。这些知识分子必须从事其他的职业,于是有些人便参与了包括戏剧在内的汉族民间艺术,并使之趋于完善。他们尤其为早期的音乐-戏剧形式所吸引,创造了被认为是中国古典戏曲之奠基性的作品。因此,尽管存在政治上和社会上的压迫,中国戏剧却迎来了它的黄金时代。

616 元代戏剧家多取材于历史、传奇、小说、史诗和时事。角色涵盖了古今各种人物,但最重要的角色仍是皇帝、学者或书生、文臣武将、绿林叛匪、妇孺眷属、妻妾等。剧作的主题都是宣传忠孝节义、仁义礼智信等等。作品每每展示一个动荡不安的世界,但最后诗学正义终将占据上风,甚至以主人公的不幸为结局的作品通常也会让作恶者被揭发而得到应有的惩罚。在最后一场戏中,无非是有情人终成眷属或是分离的骨肉终于团圆、有功者受赏、财富或荣誉失而复得。总之,戏剧提供了中国生活的世情百态,视角广阔、内容丰富,尽管大多数取材于过去的作品,却总能够映射当代的现实。

元代的优秀剧作家大都居住在中国的北方,尤其是大都,北杂剧这种体裁就是因此而得名。杂剧的每一本通

常(也有例外)分为四折(但并非一成不变),每折包含十到二十个曲子,全部由主角演唱,其他角色只有宾白。元代的曲谱现已不存。剧作家必须严守格律和规范,每一折中的曲牌必须出自同一宫调,而且唱词也必须押同一韵脚;同一宫调和韵脚不得在每一本中重复使用。

如果戏剧情节在四折当中表现不完,可以在全剧之前或各出之间加入一个或多个“楔子”。一个楔子很短,一般不超过两段曲子,非主角也可以唱。在全剧的结尾,会有一副对联或四句诗对剧情加以总结,其中有一行适合于充当该剧的剧名。

简单而朴素的伴奏采用七声音阶,乐队中包含锣、鼓、板鼓、笛子、琵琶(一种四弦弹拨乐器,形状类似鲁特琴)。剧情一般长达数月甚至数年,绝少仅限一地者。若结局不是大团圆,必有诗学正义战胜一切。

剧本中的舞台指示、当时的史料以及现存的壁画(年代为1324年)都表明,中国戏剧中被认为是传统的舞台表现手法在十四世纪就已经开始采用了。舞台基本上是空的,后部两边各有一道门供上下场之用,两扇门之间的刺绣纯属装饰性的壁挂(现存的绘画作品显示,这种壁挂分为两片,在中间重合)。在这幅绘画中,演员的服装色彩鲜艳,有的还有宽大的水袖;脸上化了装,戴着髯口。道具如纸扇、佩剑、腰带等都很清晰。戏班里既有男演员,也有女演员,许多戏班都是以当时的领衔女角命名的。

元代究竟有多少北曲剧本,现在已无从查考,但传下来的剧目有大约七百个,保留下来的剧本大约有一百七十部。姓名可考的剧作家有550个,但关



图 26.7 1324 年中国西北地区的壁画,表现了截至那时传统中国戏剧已经固定了的诸多特点。注意舞台后部的挂图、人物从后左方上场、画面前部的人物的服装和装饰。柳无忌教授提供。



图 26.8 《西厢记》中的一个场景,莺莺与张生约会,丫环红娘在一旁偷看。选自明代出版物。柳无忌教授提供。

于他们的资料(甚至生卒年月)都已无从查考。其中最优秀的剧作家是关汉卿(约 1245—约 1322),常被称为中国戏剧之父。他写了六十七个剧本,保留下来的只有十八部,其中最为脍炙人口的是家庭悲剧《窦娥冤》,这是根据生活中的谋杀和审案故事创作的。它通过一个贞节的寡妇因为拒绝了无赖者的求婚而遭到诬陷的故事,展示了女主人公的苦难、勇敢和美德。在她被判处斩刑后,她的灵魂来到失散多年的父亲(现为钦差大臣)面前,求他重审冤案,终于使恶徒受到了惩罚。窦娥是善良的中国女性的代表,她的道德勇气对每一个人都堪称典范。

617

流传最广的元杂剧是王实甫的《西厢记》。它在北杂剧中堪称独步,全剧由二十折组成,但又依照传统形式分为五本,每本各四折。本剧取材于小说,叙述一对佳偶(佳人崔莺莺和才子张君瑞)之间的考验和喜悦,他们在忍受了长久的别离之后,终于结成眷属。该剧不仅性格鲜明,而且词句优美,意境迭出,在同时代的作品中最为著名。

这一时期另一部著名剧作是纪君祥的《赵氏孤儿》,讲的是一个家族被奸臣诛灭,只有一个婴儿被营救者救下,长大后为他的家族报仇的故事。该剧经由伏尔泰改编为《中国孤儿》(1755),成为西方人所知的第一部中国戏剧。在西方产生更大影响的是李潜夫的《灰阑记》,它写的是两个妇人都称自己是一个小孩(同时也是家庭的继承人)的母亲;断案人使用石灰在小孩周围划一圆圈,命两个妇人将孩子拉出;他判定不忍弄疼孩子的人是真正的母亲,因为这才是母爱的表现。A. H. 克拉邦德的《灰阑记》(1923)和布莱希特的《高加

《索灰阑记》(1944)都是根据这个剧本改编的。这一时期还有一些表现宗教和超自然题材(如马致远的《黄粱梦》、草莽英雄题材(如高文秀的《黑旋风》)及其他题材的剧本。

618 十四世纪中叶之前,另一派戏剧“南戏”就在杭州附近区域开始流行,该地区能够理解并欣赏北杂剧的人很少。这一地区的元代戏剧以高明的《琵琶记》(约1350)最为著名,该剧有四十二出,讲的是赵五娘的故事。她是一个善良的妻子,在丈夫蔡伯喈进京赶考时,她留在家侍奉公婆。在京城,蔡伯喈为荣华富贵所引诱,另取当朝宰相之女为妻。蔡伯喈的父母死后,赵五娘来到京城,她唤起了丈夫心中的责任感,两个人终于和好如初。蔡伯喈让赵五娘与第二个妻子处于同等地位。《琵琶记》以其怜悯之情和极其优美的词曲而闻名。驱逐了蒙古统治者的明朝(1368—1644)开国皇帝十分推崇《琵琶

记》,经常要求观看这部戏。他的爱好促进了南戏的发展,使它占据了剧坛的主导地位。

在元代,几个大城市出现了具有相当规模的瓦舍,每个瓦舍内都有若干勾栏,勾栏里既有站立区,也有为主顾提供的固定座位。史料显示,男女演员在演戏之余也提供色情服务。

早在唐代(618—907),也就是当训练艺人的“梨园”教坊刚刚建立,而剧场建筑和文学性的戏剧还远未在中国出现的时候,朝鲜和中国的艺术家就找到了通往日本之路,日本的艺术家也找到了通往这两个国家的宫廷的路径。这标志着日本戏剧传统的开端。

中国早期职业戏剧

在中国,戏剧风格的南北之分始于宋代(960—1279),元代(1279—1368)一仍其旧,而且由北杂剧风格独领风骚。但到了明代(1368—1644)的十六世纪中叶,魏良辅着手对南戏风格进行改造,引入了一种与传统音乐有根本区别的新的音乐形式——昆山腔(后称昆曲)。剧作家梁辰鱼(1520—1580)在他的传奇作品《浣纱记》(1579)中采用了这种新音乐,取得了巨大的成功。此后的二百多年,中国剧坛就处在这一新的南方风格的统治之下。

南戏(昆曲)的剧本每每长达五十出甚至更长,每一出都有自己的出目。首出又称副末开场,由此要脚色副末解说剧作者的创作意图和故事梗概,此后的几出引出数条情节线,到最后一出,各条情节线都引出喜庆的结尾。任何脚色都可以唱,有独唱、对唱甚至重唱。音乐由五声音阶构成(从北曲借用的曲调除外),显得低回婉转(较北曲慢四五

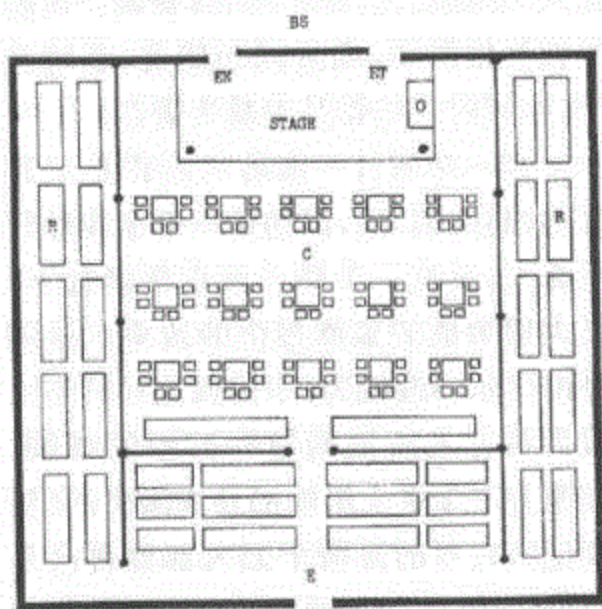


图 26.9 中国传统戏剧剧场示意图。BS=后台;EN=上场门;ET=下场门;O=乐队;E=观众厅主入口;R=边上的楼座;C=观众席里的桌凳。道格拉斯·赫贝尔绘制。

倍)。基本的伴奏乐器是竹笛,其特点是余音缭绕,殊能引起感情共鸣。乐队中也有其他乐器(尤其是打击乐器)。

从整体上看,《琵琶记》之后的南戏都遵循高明《琵琶记》(1367)的模式。主要的变化体现在唱词和旋律之间更加和谐,曲调更加精确和标准,并且只采用以甜美清澈而著称的苏州方言演唱。这种戏剧形式被称作“传奇”,成为高雅的观众最喜爱的戏剧。虽然1600年之后仍有北杂剧新作问世,但主要是些诗学的练习,早期的北杂剧也不再有人演出。

最杰出的明代剧作家当推汤显祖(1550—1616),他的四部作品合称为“玉茗堂四梦”,主题均取“人生如梦”之意。《牡丹亭》是四梦中最受称赞者,它以五十五出的篇幅讲述了一个复杂离奇的故事,一个少女因为无法与梦中相遇的情人相见而香消玉殒;后来,当他真的在她坟前出现时,她竟还阳了。她的父亲认为自己正在受到诓骗,便将书生抓起来拷打,最后自然是鱼水重新得和谐。该剧情节十分之庞杂——冥府的审判、战争、闹剧式穿插、悬念、营救——不过最著名的还是它的爱情场面和葱茏诗意。(该剧还曾成为国际事件的焦点,1998年,《牡丹亭》被纽约林肯中心选为该年度的艺术节剧目。中国演员在上海的演出被文化审查机构所禁止,所以该剧到1999年才在美国上演。这次的演出是这部作品第一次不加删节地完整演出,五十五出的演出时间长达十九个小时。)与汤显祖齐名的剧作家是沈璟(1553—1610),他最大的贡献是一部关于南戏音乐宫调的著述,他的成果一直被视为相关领域的经典。

南戏最初是一种充满生机的戏剧形式,但到后来也逐渐变成了案头剧。剧本往往因为太长而无法全部搬演,语言也越来越典雅,故意掉书袋子,以至于只有文人才能理解;剧作家也跟在曲律之后亦步亦趋,失去了天然的意趣。但是,传奇一直是最重要的文学体裁,直到满洲人掌权的清朝(1644—1912)建立,情况才有所改变。清代最重要的剧作家有孔尚任(1648—1718)——他的《桃花扇》叙述了发生在明末的一系列悲剧性故事——和洪昇(1646—1704)——他的《长生殿》描写了唐明皇与其妃子之间的爱情。

除了文学性创作之外,也有人致力于剧本的剧场演出效果。最优秀的通俗作家李渔(1611—1680)就以精致的喜剧性情境而著称,这类作品有《奈何天》、《风筝误》等。他是一位艺术大师,能够基于日常生活的荒唐情境设置独创性的情节。尽管演出效果极佳,他的作品还是为当时的文人墨客所忽视。所以,李渔竟是以他的《闲情偶寄》(1671)才被公认为中国首屈一指的戏剧批评家,这实在是具有讽刺意味。

遗憾的是,无论是李渔还是同时代的其他剧作家如何努力,都无法扭转传奇的颓势。不过,直到苏州于1853年被叛军破坏之前,传奇一直在剧场占据主导地位。南戏主宰剧坛竟达五百年,其自我修复功能确实令人赞叹。甚至在1853年之后,其演出传统和剧本也还在影响着它的主要继承者——京剧。

京剧

1790年,为了庆祝乾隆皇帝(1735—1795年在位)八十寿诞,各地的优秀戏班应招入京,事后,戏班也就

留在了首都,于是,来自各地的不同风格便逐渐融合,形成了被称作“京戏”(意为“首都戏剧”)的新剧种。当西方人遇见“京戏”时,称其为“北京歌剧”。虽然京剧是十八世纪后期的新创,但它能够在北京发生,乃是因为它是若干地方剧种的融合。中国有三百多个地方剧种,区别之处在于音乐形式、方言和表演传统有所不同。京剧以剧场性而非文学性见长,它强调的是中规中矩的表演、舞蹈和歌唱程式,而不是对剧本的重视。一个晚上的演出不是由一部戏剧,而是由若干个折子戏组成;许多折子戏都是大戏中的一场或一段,其中还夹有杂技式表演。没有幕间休息,各场次的安排通常是为了保证最好的演员能在大轴戏中出场。

京剧剧目通常分为两类:文戏(多为社会和家庭主题)和武戏(包括武士和强盗的历险传奇),不过两类形式经常混合在一起。剧本取自先前的文字脚本、小说、历史、传说、神话、民间故事、浪漫传奇等,都以喜庆收场。很少严格按照剧本演出,因为所有的名角儿

都会在某些地方做些改动,每个戏班也都有自己的标准演出本。戏剧情节常常费解,因为选出的片断只是为突出故事的高潮。但是一个文本只是供演出用的轮廓,观众也都是来看演出而不是来听剧本的内容。甚至剧作家的名字也常常不出现在节目单上。

但是,京剧的中心却是演员。在一个只有少量道具、衣着单调的捡场人和乐师的几乎是空旷的舞台上,只有装饰华丽、衣着鲜艳的演员按照严格的程式进行表演。京剧的全部角色都可归入生、旦、净、丑四个行当。生为男性角色,又可以细分为老生(老年人)、小生(青年人)、武生(尚武之人)等,除小生外,生行化妆都较为简单,并且挂着髯口。女性角色(旦行)可细分为(安静、轻柔的)青衣、(活泼、放纵的)花旦、武旦(尚武的女子)、老旦(老年妇女)等。起初,所有的旦角都由女演员扮演,但从十八世纪后期到二十世纪初,女演员被禁止上台,也许是这个原因,旦角一度被当作二路角色,直到梅兰芳(1894—1961)这位中国最著名的演员

620



图 26.10 京剧乐队。注意各种弦乐器和打击乐器。选自雷维·阿利《京剧》(北京,1957)。

出现,才将旦角提到了主角位置。1911年以后,女演员重新回到舞台,如今已经取代了男旦演员的位置。花脸(净)之所以得名,是因为演员的脸上绘有鲜艳而复杂精美的脸谱,他们可以是粗犷而开朗、坦率或狡猾而奸诈的人物,包括武士、强盗、弄臣、官员、神鬼等超自然的形象,而最基本的共性是趾高气昂、孔武有力。他们也还可以作进一步划分,即是主角还是配角、是文臣还是武将、重在做工还是唱工。

喜剧角色(丑)使用日常语言,可以进行即兴表演,随口插科打诨,是最写实的角色。他可以是仆役、商贾、狱卒、更夫、士兵、媒婆、泼妇似的岳母等。丑角演员必须掌握滑稽和杂技表演的技巧。

重要角色首次出场时,都要以半说半唱的段落介绍其性格和外表,然后还要用几句台词解释剧情、介绍他们的姓名和家庭背景,提供其他的必要信息。这类韵白可以迅速廓清情境和角色,将时间留给观众最感兴趣的剧情展示。

演员的念白必须严格遵循程式的要求。每种脚色都有规定的音色音高,音节总是拉长,但这不是程式的要求而是为了保持适当的节奏。甚至念白段落也为严格的节奏和速度所控制。吟诵和唱段可以自由加入独白或对白段落中。这样一来,演员的台词就极具风格化。

所有的舞台动作都富于舞蹈性,因为它是充满韵律、讲究摹仿、富于象征的。此外,每一句话都伴有增强或解释其含义的动作。这类舞台动作完全是符号化的。手的基本动作有七种,手臂的特殊动作有很多,二十种“指向”动作,十二种以上的特殊的腿部动作,一整套抖袖、抖髯口的动作。每一个脚色



图 26.11 当代中国演员胡红彦(音译)扮演的京剧旦角。亚洲表演艺术节目协会提供。

都有自己的走和跑的方法。规定的动作和姿势必须根据人物、心理、情境等等情况的不同而加以组合。

服装在中国戏剧中也占有极端重要的位置,它花色繁多,色彩艳丽。标准的“衣箱”超过三百种,每一种设计都是依照穿着者的类型、年龄、社会地位,从颜色、图案、装饰、配饰等各个方面遵照一种复杂的成规加以组合而成。颜色的使用根据其象征意义而定,例如红色代表忠诚且位高爵显,黄色代表皇帝,深红代表粗野的人或是军师。图案设计也具有象征意义:龙是皇帝的标志,虎形代表力量和阳刚之气,桃花表示长寿与娇艳。头饰与服装同样繁复,大约有一百种式样,且都有象征的意义。大部分服装都用昂贵的材料制作,而不论穿者的地位;但是偶尔会用麻布和棉布来制作穷人或丑角的服装。

视觉形象靠化妆来完成。须生与老旦只需薄施粉墨,而其他的旦角则须面敷白粉,眼圈环以深红色,两边渐渐减为淡红色。小生与旦角的化妆相似,

621



图 26.12 武生,以武打和做功而闻名。选自雷维·阿利《京剧》(北京,1957)。



图 26.13 京剧须生。翎帽、髯口、服装皆为文官式样。选自雷维·阿利《京剧》(北京,1957)。

但对比没有那么鲜明。丑角的显著特征是眼睛附近那一块白,不同类型的丑用特殊的黑色记号加以区分。最复杂的是净角的化妆,整个面部都画上醒目的图案,用以象征角色的独特个性。

这样复杂而定型化的表演要求长期而严格的训练。艺徒在七至十二岁进入学校或戏班,接受长达六至十二年的严格训练。初期的训练是全面性的,一旦学生显示出适合于某一行当的特点,训练就转向专门化。如果演员想取得成就,就必须在既定的角色范围内进行程式化训练,当然,也可以向角色注入一些自己的个性。

总而言之,京剧的特点集中表现在将早期戏曲的程式化发展为严密的体系。由于这些程式与西方的表演艺术相距甚远,所以有必要解释得详细一些。许多程式的形成都与戏院的建筑特点有关。

传统的中国戏剧的舞台是一个敞开且近乎正方形的平台,屋顶以四根漆柱支撑。舞台高出地面数英尺,环以高约两英尺的木栅,舞台上只铺有地毯,舞台后部的墙上设有两门(右边是上场门,左边是下场门),两门之间挂有刺绣的帘幕。仅有一成不变的道具是一张木桌和几把椅子,它们可以代表任何事物,既可以是床,也可以是宴会厅,也可以是法庭,到底是什么,取决于演出节目的事先规定。一桌二椅的重要性还体现在它们可以同其他的简单道具进行组合:桌子摆上三足香炉表示王宫;纸和官印表示衙门;一个绣了花的、向两边分开的帘帐象征元帅的帐篷、皇帝的寝宫、客厅、或新娘的新房,究竟何所指,则须看与它组合的其他道具是什么。对话提供的信息可用来判断该处地点到底是何处。

其他道具的作用是用来交代布景和动作。在蓝布上绘上一面墙表示城堡、城门、山口;一支马鞭表示演员骑在马上;两面画着车轮的黄旗象征马车或战

车。绕场一周表示长途跋涉。四片布条由演员举起跑过舞台表示风；一块画着鱼的图样的旗子象征水；一支木桨表示划船。卷起来的水旗放在盘中成了鱼；短桨裹在衣服里便代表死尸。武器虽然很逼真，但都是用竹、木、藤为材料并加以雕饰而成。在这样的剧场中，观众的想象力得到了激发，并期待着被满足。

捡场人最能证明京剧在整体上的程式化。他在演出过程中不时出现在舞台上，帮助演员整理服装、搬运道具，或根据需要调整道具。没有人会想到让他们化装出现；与盛装的演员相比，他们穿着大街上随处可见的日常服装，有时甚至是很不正规的样式。

在传统上，乐队在演出过程当中也是处在观众的视线当中的，他们的服装和捡场人一样，也是便服。他们可以自由进出，从不被认为是舞台画面的一部分（在当代中国，传统舞台逐渐被镜框式舞台所代替，乐队放在舞台两侧，不再出现在舞台上）。音乐一直是每场演出的有机构成的一部分，它制造背景气氛、为唱腔伴奏、控制演出时间，使演出成为一个节奏鲜明的整体。因为中国的乐谱不很精确，所以乐师可以把自己的那一部分谱子背下来。京剧音乐大都是由演员和琴师合作完成的；大部分采自现有的资源，也可以根据剧目需要重新编创。中国的乐队虽然也可以分为弦乐、管乐和打击乐，但和西方乐队是对不上的。乐队首席是敲板鼓的，作用是确定时长和强化节奏。乐队由锣、钹、镲、笛、胡琴以及其他具有中国气派的乐器构成。演唱只用笛子和胡琴伴奏，但上下场则必然有震耳欲聋的打击乐段落出现。许多场上表演都有伴奏音乐作为背景。



图 26.14 京剧《野猪林》中的场景，主角（中）和他的同伴（右）在买剑。选自雷维·阿利《京剧》（北京，1957）。

中国戏剧的特殊风味很大程度上是由观众造成的。十七世纪，中国演员开始在茶馆里演出，观众就坐在茶桌旁。固定剧场仍然保留着这种格局，在观众席里安放桌子和板凳，观众一边喝茶一边看戏。固定剧场的观众席两边和后部还有高出地面的平台，供较富有的观众坐在长凳上看戏；有的还加有分隔为几个部分的楼座（类似于西方的包厢）。在某些时期，楼座由富人所占据，在另一些时候又是女宾的专席。1912年民国成立后，观众席的传统格局开始发生变化，大多数城市的剧场最终安装了西式的座位。直到最近，仍可以在演出进行当中继续交谈、吃喝、进进出出。他们对剧情一般都很熟悉，遇到喜欢的段落就聚精会神，否则就漠然视之。

在京剧的形成过程中产生过影响的许多因子在几个世纪前也来到了日本。在同一时期，日本戏剧也形成了后来为世界所知的那些传统形式。

1912年，清王朝被民国所取代之后，西式戏剧在中国得到了相当的发展。起初，这种形式被称作“新剧”或“文明戏”，但从1920年代后期开始，它



图 26. 15A—D 京剧脸谱。从上左顺时针方向：英雄的脸谱；反复无常的人物；凶猛的人物；好斗然而愚蠢的将军。选自雷维·阿利《京剧》（北京，1957）。

被定名为“话剧”，以区别于传统的昆曲和京剧等形式。早期话剧大都是外国作品——特别是莎士比亚、契诃夫、萧伯纳、易卜生等的作品——的翻译或改编。一些本土作家也在尝试这种新形式，第一个赢得批评界广泛赞誉并取得商业上的成功的是曹禺（1910—1996），他被公认为二十世纪中国最优秀的剧作家。他的作品如《雷雨》（1933）、《日出》（1935）、《桥》（1945）等，都表现的是当代社会问题，尤其是新旧标准之间的冲突。

1949年共产党统治大陆后，京剧发生了一系列变化。党成立了一个委员会负责整顿传统戏剧，使之符合共产主义的意识形态，一些戏剧从保留剧目中删除。当代题材的新京剧开始出现，为某些演出专门设计的布景开始使用，乐队从台上撤走，同时乐队的编制也开始扩大，加紧了一些西洋乐器。1966

年开始的“文化大革命”压制京剧和传统戏，专业剧团一度被撤销，只有“样板戏”可以上演。“文革”结束后，专业剧团和许多传统的戏剧形式都逐渐恢复，到1980年前后，全国共有两千零七十二个戏曲演出团体，1980年，全国的演出场次达到两千五百场以上，其中两千二百多场都是传统戏曲，只有一百七十六场是话剧。到1990年，有三百六十多种传统戏剧形式在全国各地上演。随着剧团的恢复，观众被禁止在场内吸烟，但在观众厅，仍可见到喝茶吃点心等现象。在许多剧场，嘈杂的叫好声被鼓掌所代替，甚至在京剧界，也开始使用电子扩音设备。今天，中国传统戏曲所面临的最大挑战是观众人数减少，尤其在城市，电视和电影的普及改变了观众的欣赏口味和上剧场的习惯。为了应对挑战，许多传统戏的演出都加上了豪华的灯光设计，强化了演出的视觉效果。

1949年后，普及面最广的中国戏剧是贺敬之、丁毅创作的《白毛女》，其最初的形式曾借重于西方歌剧的程式，后来被改编为话剧、京剧、地方戏曲和芭蕾舞（“文革”期间属于“样板戏”之一）等形式。它讲的是一个少女被卖为奴，因不堪主人的鞭打而逃往深山，后因头发变白而被误以为是白毛仙姑；她最终参加了共产党的斗争，在党的帮助下，在社会上取得了受人尊重的地位。这个基于意识形态的故事在许多作品中显得十分典型。“文化大革命”结束后，戏剧创作的题材选择和艺术手法更加自由，但这一趋势在1989年的一段时间内发生了逆转。但是不久后，这些限制又被放松，中国的艺术机构开始寻求与西方建立联系。这些合作探索中

最显著的成果是上海歌剧院和中国作曲家谭盾取得的。1998年,他们应邀为纽约林肯艺术中心当年的艺术节提供一部作品,于是排演了汤显祖的昆曲经典剧目《牡丹亭》(约1600),导演为彼得·塞拉斯和陈世争;这是该剧问世以来的首次完整演出,需耗时十九小时。但是,谭盾对传统形式的改编,尤其是塞拉的导演手法,触怒了昆曲的纯粹主义者,他们不想让这个重要的形式展现在国际观众面前。因而这个戏未被允许前往纽约。但是,该剧1999年在纽约上演了一个删节版,随后又开始了环球巡演。2006年,纽约大都会歌剧院邀请同一团队前来上演歌剧《秦始皇》,由中国著名导演张艺谋执导,布景设计在中国,服装设计和制作都在中国。因为这不是一个传统戏剧,所以到美国演出并未掀起风波。《秦始皇》于2006年年底开演,2007年初向全球观众广播。

1949年之后,一批剧作家在中国获得了认可,但在国外却知名度较低。其中最为突出的有吴晗、宗福先、崔德志、白桦、沙叶新、高行健、马中骏、老舍和孙惠柱等。孟京辉和林兆华两位导演是话剧的主要支柱。中央戏剧学院是培养演员的主要机构。从2000年起,由于电影工业的成功,越来越多的中国戏剧艺术家开始为西方人所了解。

在二十一世纪,中国也开始建造西式的大型综合性剧院。在该国的戏剧中心之一的上海,新落成的大剧院是亚洲规模最大、设备最先进的剧场建筑之一,它的主剧场可容纳1800名观众,两个小剧场分别有为600和200个座位。主剧场的主舞台、后台和两边的副台都可以旋转、升降;乐池能容纳120名演

奏员。中国的其他城市如深圳和南京也在建造歌剧院。北京新建的国家大剧院是一个蛋形建筑,它有430英尺长,315英尺高,包含一个歌剧院、一个音乐厅、两个剧场。据报道,它的造价在三亿三千万至三亿六千万美元之间,表明了中国对专业戏剧传统的支持力度。

在中国,二十一世纪的发展包括它的电影工业的扩张和2008年奥林匹克运动会的召开,尽管两者都快速地扩大了中国的文化影响力,但中国戏剧的传统形式(及其各类变形)仍旧是西方人眼中最具魅力之所在。

日本

日本的早期历史及其早期戏剧形态都笼罩在神秘的雾霭中,因为第一部文字记载《古事记》直到公元712年才编纂完成。但在那之前却有许多仪式,其中不少都与起源于自然崇拜和祖先崇拜的“神道”有关。所有这些仪式现在通常都归为“神乐”,其中一部分还一直延续到现在。在这一早期阶段,宫廷里还上演一种伴有“散乐”的合节奏表演。此外,弄臣之类的表演也很普遍。

六世纪,圣德太子(573—621)将佛教引入日本,使得日本发生了深刻的变化。在随后的二百年中,大陆文化,尤其是来自朝鲜、中国和印度的文化受到了热烈的欢迎。外来的文化形式包括文字和各种形式的音乐,而同属外来文化的假面舞蹈不久就成了日本节庆中正式的表演内容。而假面舞之一的“舞乐”一直到现在仍是皇宫举行重要的国家庆典和某些神殿、寺庙举行宗教仪式时必须上演的节目。“舞乐”现在指任何由古典宫廷音乐(雅乐)伴奏的舞蹈,

其舞者都出自有着数代甚至数十代传统的世袭家族。某些舞蹈为日本所固有,但大部分都来自亚洲大陆,尤其是朝鲜、中国和印度。舞蹈通常分为两大类,一类是来自朝鲜的“右舞”,一类是来自中国的“左舞”;虽然称呼不同,但这些舞蹈的风格都已经完全日本化了。“舞乐”的表演者也分为两组,右舞的表演者大多身穿绿色服装,以打击乐为主要伴奏乐器;左舞的表演者大多身穿红色服装,以木管为主要伴奏乐器。节奏有的庄重有的接近生活。舞乐是一个完整故事中最令人感兴趣的一部分,其表现形式是象征性的,其结构称作“序-破-急”(指的是节奏、气氛、情绪上的强烈程度和表演的生动有力)。它可能对早期能乐的发展产生过重要影响。

1955年日本政府将雅乐(“舞乐”和“雅乐”)列为重要无形文化遗产,它们从此赢得了更为广泛的观众(有时还在电视中播放),也成为国际学的研究对象。这些艺术的未来应该是有保障的。

日本的早期职业戏剧

能剧大都可归为“猿乐能”和“田乐能”两种。“猿乐能”可能起源于祭祀成分、音乐及来自大陆的舞蹈连同翻跟斗、跳神、模拟表演等诸多因素集合而成的喧闹的狂欢活动(“猿乐”之名即含有此意)。其表演形式及其多样,有的甚至类似于马戏。早期的专门论著《新猿乐记》(约1060)认为猿乐是一种包含了各种喜剧内容的娱乐形式。“田乐能”可能来自朝鲜,主要伴随庆祝丰收的祭祀仪式进行,它兼具杂技和乡村表演的双重特性。关于它作为戏剧表演的第一次记载(《荣华物语》,约1023)

说它是由乡村舞蹈和歌唱组成的。

约在十二世纪之初,佛教徒采用猿乐能的形式布道,这样,它的功能就和欧洲中世纪的神秘剧和道德剧相似。起初,戏剧的表演者都是神职人员,由于这种表演将越来越多的人吸引到寺庙,专业演员也开始在节日以外的某些场合模仿寺院表演者。随着专业表演水平的提高,一些寺院便开始雇用他们代替神职人员演出。田乐能的发展状况也与此类似,但主要在神庙进行。

经过一段时间,演出人员越来越多,遂有加强管理的必要,行会组织“座”便应运而生。田乐能的行会可以上溯到1150年,猿乐能行会大约在1270年成立。大部分的行会都隶属于某些有权势的神庙或寺院,后者能保证行会在该地区占据垄断地位。作为回报,艺人至少应在祭祀仪式或节庆期间提供义务演出。因而到十四世纪开始时,已经出现了许多组织完善的兼演杂耍、歌唱和舞蹈的表演团体,不过他们的演出形式还未充分戏剧化。

626

日本古典戏剧

在十四世纪和十五世纪,日本戏剧的发展进入了关键时期,其原因可以从当时的政治社会语境中得到充分的解释。1192年,天皇将权力移交给了幕府将军,从此,将军就成了世袭职位;但在频仍发生的内战中,总是有新的家族占据这个位置。在幕府时代,日本建立了严格的封建制度,这种制度一直延续到十九世纪后半叶。在这个等级森严的社会中,最高等的是“侍”(武士),将军是他们的总头目;将军之下是“大名”(诸侯),直接对将军负责;大名之下是“旗本”(低级武士),所有人都依照自己

的等级领取谷物形式的年俸,许多人还有自己的封地。区别不同等级武士的是看有无权利佩戴双刀。武士必须遵循严格的行为规范,随时准备面对死亡,克尽职守,对他的主子和阶级绝对忠诚;如果武士由于耻辱和贫困而失去地位,他和他的追随者就成了“浪人”,这类人是日本戏剧中常见的人物。武士之下还有其他等级:商人、“职人”(手艺人)、“百姓”(农民),每个阶层又有等级划分。这些较低级的人们通常都被拒于武士阶层的娱乐活动之外。因而,对日本戏剧的发展产生重要影响的就是武士。

1338年,足利家族掌握了幕府大权,并一直延续到十六世纪后半叶。正是在足利幕府时代,经历了几个世纪的外来文化统治的日本重新发现了自己的传统,并由此进入了一个伟大的创造性时代,外来因素和本国因素以一种新的独特方式融为一体。在这个时代,幕府将军支持艺术创作,各路诸侯也不甘落后,争相展示自己封地的文化发达程度。

在这种氛围中,日本的第一个伟大的戏剧形式“能”在十四世纪后期终于出现了。

能剧和狂言

1374年,“猿乐能”名家观阿弥(1333—1384)得到了幕府将军足利义满(1358—1408)的青睐,他对观阿弥和世阿弥(1363—1444)父子给予优厚待遇,甚至封官进爵,让他们在宫中安居高位。在这种安适优雅的环境中,“能”的特点逐渐形成。

观阿弥是一个伟大的改革者,因为他将猿乐曲(由观阿弥引入能剧的叙事

和伴舞歌曲)和禅宗的思想加以结合,创造了符合将军及其从人的欣赏趣味的艺术形式。这种形式在世阿弥手中进一步完善,立刻风靡一时。由于田乐能迅速衰退为一种通俗形式并最终消失,猿乐能遂成为唯一的能乐。

世阿弥被公认为日本最伟大的能剧艺术家。今天仍在舞台上演出的约二百四十部能乐剧本中,他的作品占了一百多部。不仅如此,世阿弥还撰写了大约二十六篇论文,总结和归纳了能乐的美学目的,描述了能乐的表演方法。因此,能乐归根到底是属于十四和十五世纪的,因为在过去四百年的作品中,没有哪一部能始终占据能乐的保留剧目的地位。

对能乐影响最大的是禅宗。禅宗相信,最终的清静平和来自宇宙万有的融合,个人的欲念必须抛弃,尘世生活中没有永恒的东西。最典型的能剧就将主人公塑造成魔鬼或受欲念困扰的人类,他们的灵魂无法获得安宁乃是因为对尘世的功名、爱或某些其他目标有着太多的执著,正是这些东西将他们的精神拉回到了物质世界。虽然能剧内部差异极大,但在表达佛教思想方面则完全一致。

能剧分为五类:神物,即颂扬神的作品;修罗物,以武士为题材的作品;鬘物,以妇女为题材的作品;杂能物,题材五花八门,但最常见的是精神错乱的人(通常是承受失子丧夫之痛的妇人)或妖精,但有时是不戴面具的“活人”;切物,以妖魔鬼怪或其他超自然物为题材的作品。传统上,每一场演出都由这五类剧目组成,按照上述顺序,每类选取一出。其形式一般是展现一个神的纯净祥和的世界,然后是人类犯错误、悔



图 26.16 能剧中的一个场面。注意观众坐在主舞台的正前方和侧面。图中左方是桥挂。可以看到乐队在主舞台的后方，一名演员站在胁柱旁。选自哈尔《日本戏剧精选》(康涅狄格, 韦斯特普, 1952)。东京查尔斯·E. 塔特尔公司提供。



图 26.17 今天的能剧舞台和观众席。注意西式座位。桥挂在左边。

627 悟以及救赎的可能性,最后是阻碍通往太平与和谐的邪恶势力被打垮,祥和与光明重现。自二战始,每场上演五个剧目显得过长,现在通常是每场演出只有两三个剧目,但剧目的选择和顺序还是遵循老例。

世阿弥教导人们,美在于启发、朴素、微妙和克制。实际上,他所有的理念都可以用“幽玄”二字加以概括,该词的基本含义是和婉而优雅;他追求一种倏忽而逝的神秘境界,因为优美总是和脆弱性相伴随的。这就是能剧所努力把握的用“幽玄”加以概括的特性。

由于它依赖于间接、启发、朴素和克制,所以能剧对观众的要求很高,要完全理解其含义或完全进入它所表现的世界并不容易。它并不是现场时间的表演,而是通过对能够唤起感情活动或情绪变化的过去事件的再现来进行回忆和重演。作为一种歌舞戏剧,能剧的剧本(一般比西方的独幕剧篇幅还短)只是为以舞蹈讲故事提供了一个框架。所有的能剧都是在舞蹈中达到高潮,此前的对话和歌唱主要是为它的出现勾勒环境、酝酿氛围。由六至十人组成的歌队在演出中叙述诸般事件,当某个角色在起舞时,唱出属于它的台词,其余时候也可以唱这个演员的部分台词。韵文有乐器伴奏,节奏鲜明;散文无乐器伴奏,以吟咏方式朗诵,正常的话语只在两幕剧的幕间一个演员上场时才会采用,内容是概述第一场所发生的事情。

能剧的表演有时候被称作“行走的艺术”,因为表演中最受关注的是人物上场、围绕舞台移动以及退场的方式。所有的动作,包括主要舞蹈,都是有节制的,看上去几乎全是缓慢的步态。

主要演员(仕手)可以戴面具,也可以不戴。面具为木质,绘制而成,许多都传了好几代人。这些面具分为五个基本类型——老人、男人、女人、神、鬼——但每一种又有许多变型。此外,有时也用到一些特殊的面具。在演出中,一个演员会经常更换面具,但在佩戴女性面具时,嗓音不必改变。辅助演员(胁)一般不戴面具。传统上,能剧演员均为男性,但也有许多业余女演员单独登场表演。职业的能剧演员通过教授业余演员取得固定收入。

628

服装的造型和色彩都很丰富,均为观阿弥和世阿弥时代的官服,质料大多为丝绸,并加上了精美的刺绣,但从不及中国戏曲中那般艳丽。服装分为四种:外袍、内服或内袍、和服裙子(如裤裙)和盔头。每一类又有很多的分支,但相同的服装也可在不同的角色之间搭配或混穿。因此,在服装的颜色和设计的程式化方面,不如中国戏剧那般严苛。乐师和歌队只穿带有家徽的黑色和服和裤裙。

手携道具很少且均为程式化道具。扇子最重要,可以表示风吹、流水、月升、雨降以及许多微妙的情绪。扇子的意义取决于演员的表演和音乐。偶尔演员也会使用剑或矛。舞台上的道具很简单,少量的竹木结构就可以代表宫殿、山峦、卧室或其他地方,竹制构架代表船只。通常,舞台上极少同时出现两个以上的道具,舞台上没有机关或布景。

舞台助手常常出来帮助主角更换或调整服装和面具,摆放或移除舞台装置(当它们不再需要的时候),遇有必要还可以提词,主演无法继续演出时可以替代。因而,助手都是由资深的演员担任,但他从不被认为是情节或舞台画面

的组成部分。

大约从 1615 年起,能剧舞台便已定型。传统上,这些舞台都在露天花园,但现在一般都改在了室内大厅。它分为两个主要区域:正台和舞台右边的桥挂,它们都有神、庙式的屋顶(因为舞台就是从神、庙脱胎而来),甚至当舞台建在室内时也是如此。舞台屋顶由四根柱子支撑,各有其名称和意味。

舞台后部右方的柱子称为仕手柱(主角之柱),仕手上场时在此处略作停留,通报姓名、何方人氏。当他朗诵台词时,面对着观众方向的左前方的目付柱(凝视之柱)。舞台前部左方的柱子称为胁柱,因为它是辅助二号角色的。舞台后部左方的柱子称为笛柱,表明笛师在舞台上的位置。

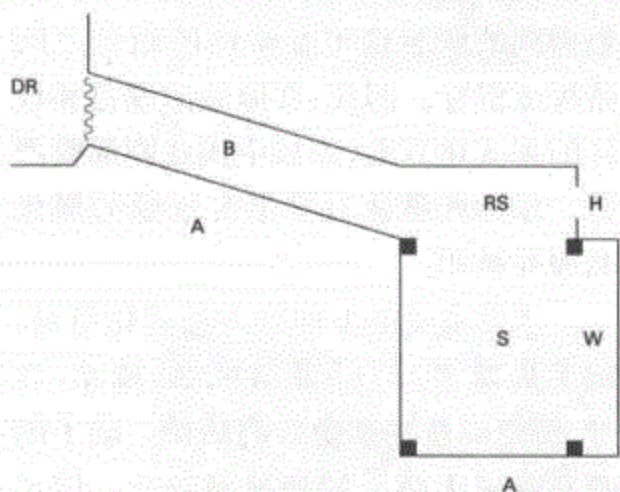


图 26.18 能剧舞台平面图: A=观众席; B=桥挂; DR=化妆室; HR=应急门; RS=后台; S=主舞台; W=歌队席。道格拉斯·赫贝尔绘制。

舞台分为三个主要区域,但除了四根柱子外,并没有任何建筑上的标志。最大的区域即主舞台,位于四根柱子之中,约十八平方英尺。这部分的地板是专门用抛光过的柏木制作的,其下放置能出声的大瓮,能够强化脚步声和双脚踏出的节奏,增加艺术效果。这是能剧

独有的风貌。后舞台的两根柱子之后(后座)是乐队的位置。乐队由一支笛和两三面鼓组成(绝不超过四件乐器)。乐师都坐着,这样可以将主舞台和桥挂纳入视线,因为他们的演奏必须与主要演员的表演相一致。主舞台的左方是地谣座,在整个演出中,歌队都坐在此处。歌队分为两排,领唱坐在第二排中央。

上场门有两道,主上场门是桥挂,桥挂是带有栏杆的通道,宽约六英尺,长约三十三至五十二英尺。由化装间通向桥挂的前方植有三棵小松树,象征天、地、人。桥挂充当乐师和所有重要角色的入口。另外一个上场门称为切户口,左后方只有约三英尺,供歌队、助手、亡灵等角色使用。舞台和桥挂的后墙均为木制。乐队后方墙上绘有松树(通常说是象征影向之松树,神通过这棵树降临,保佑第一场能剧演出成功),舞台左侧边墙上则绘有竹子,这也许是能剧最早演出场地背景的自然风物的遗留。观众从两个方向观看:从主舞台的正前方观看或从桥挂正前方侧面观看。当代的能剧剧场一般能容纳 300 至 500 人。

因为演员都是以同一种传统方式培养出来的,且通晓全部剧本,所以能剧演出通常只须排练一次。演员和乐队合乐也只进行一次。在演出中,所有因素的结合都充满变数,因为每一个参加演出的人都必须适应该场演出中发生的细微变化。一台演出是否精彩,不仅体现在掌握了程式和传统,更体现在集体合作的严丝合缝。

能剧与狂言关系密切,在能乐演出的幕间,经常上演狂言这种短小的讽刺作品。和能剧一样,狂言也起源于猿

乐,不同的是它依然保留着早期形式中的喜剧情调。此外,和能一样,狂言的程式也可能是在世阿弥时代固定下来的。

到十六世纪,狂言的演员有三个主要流派:大藏、鹭和和泉。1638至1642年间,大藏虎明(?—1662)记录了二百零三个狂言,这是所见最早的狂言剧本,这些作品在狂言的保留剧目中仍然占有重要的地位。1660年,大藏又发表了第一篇专门论述狂言的论文。

狂言涵盖了广泛的喜剧性主题,它注重的是喜剧性情境而不是喜剧性人物。在其中,醉鬼、懦弱的武士、无知的地主、愚蠢的仆人、贪婪的和尚、刻薄的妇人等总会发觉自己正处于一些意想不到的两难之中。狂言有时也对能剧加以戏仿,偶尔还有动物、神或魔鬼等民间故事题材。最常见的狂言演出只有两三个角色,主要文体是散文,但在许多作品的高潮部分会出现歌唱与舞蹈,偶尔还会用到能剧中的鼓、笛伴奏。虽然狂言都依靠充满幽默的对话和哑剧,但表演却严格遵照程式。它的演员也作为村民、农民和百姓出现在能剧中,为庄重的戏剧添加低俗和幽默的色调。

在中世纪,尽管能剧和狂言一直是为“订了票的”观众公演,但在本质上还是属于贵族的娱乐。将军把能剧置于自己的保护之下,给予演员以武士地位,并且从国家岁入中支取丰润的俸给。能剧有五个公认的流派或分支,各流派的头领均为世袭。这些流派至今仍然存在。

1868年,幕府制度瓦解后,能剧失去了特权地位;但经过短暂的困难之后,仍然生存了下来,主要是因为各个

社团都为了它的生存而纷纷给予资助。二战后,能乐(能和狂言)被日本奉为政府重要无形文化财,吸引了忠实的观众。它还通过赴国外演出扩大了影响,是国际学者对它的兴趣不断增加。能剧的五个流派都有自己的剧场。位于东京的国立能乐堂1983年落成,各流派都可以在此演出。通过业余教学,能剧和狂言的演员在经济上也拥有了雄厚的基础。

歌舞伎

当能剧被当作重要的贵族艺术时,其他娱乐形式便开始吸引平民观众。在江户幕府(1603—1867)初年,一些主要的娱乐形式已经出现,如同能剧一样,新的形式也是从社会政治的语境中产生的。在整个德川时代,日本一直很安定,因而,武士的重要性大大降低,而较低层次的人们的经济地位有所提高。从十七世纪初叶起,德川将军开始实行闭关锁国政策,驱逐外国人,阻止外来影响。其结果是突出了本国社会和艺术形式的重要性,促使各类仪式和娱乐日趋精致,恰逢下层阶级的财富有所增加,因而他们也就有可能资助艺术。各种事件的交合或可解释为什么日本在十七世纪诞生了两种最具特色的戏剧形式——木偶净琉璃和歌舞伎。

通常将歌舞伎的历史追溯到1603年,这一年,来自关西岛根县出云大社的女舞蹈演员阿国在京都的河边的一个临时舞台上进行公开演出,她的节目都是融合了舞蹈因素的小戏。歌舞伎起初是一种表达市民社会的乐观情绪的新的表现形式,大部分表演者都是女性,虽然有时也是男子装扮,也带有明显的色情因素。这种节目很快就流行

开来,到1616年,得到官方许可的演出团体就达到七个。但它们开始和妓女混为一体,所以到1629年地方当局就禁止女性出入剧场。女子歌舞伎也为男童歌舞伎所代替,但这也在1652年被禁止,因为男童的诱惑性和女子是一样的。随后出现了男子歌舞伎,这注定是可以长久存在下去的,不过要求男子剃光前额并不得刻意表现身体的魅力。

歌舞伎发展很快,从1675至1750年,其最具特色的技巧便已发展成熟。新的表演手法也已经开始使用,完整的剧本代替了原先的即兴式娱乐表演,艺术技巧渐渐提高,增加了演员的个人魅力。十八世纪成熟的歌舞伎的保留剧目都多少包括了同等比例的三大剧本类型:专为歌舞伎表演而写的“纯”歌舞伎剧本;根据大型文乐剧改编的作品;舞剧。许多纯粹主义者认为真正的歌舞伎结束在1868年,也就是结束在天皇将权力转交给幕府将军以及西方影响开始进入日本的时候。二战以来,票价的提高使得歌舞伎成了一种奢侈品,而旅游者的慷慨解囊却使得传统的表演手法被贬低。尽管如此,歌舞伎仍旧是最受欢迎的日本传统演剧形式,1966年日本国家剧院落成,使得它的未来似乎也有了保障。

歌舞伎在发展过程中经历了许多变化。起初,它只是通过主要演员的即兴舞蹈场面所表现的城市平民生活的素描,后来逐渐发展成由专业剧作家创作的多幕剧。第一个多幕剧剧本出现在1664年。1670年代,著名剧作家近松门左卫门为京都的著名演员兼戏班班主坂田沢村编写剧本;在他约二十七年的写作生涯中,为歌舞伎和木偶戏创作了大量剧本,他在十七世纪后期最初

为歌舞伎创作的许多家庭剧后来都由他在十八世纪早期改写成了木偶情节剧,而这些木偶剧本后来又被歌舞伎演员重新改编为歌舞伎。

随着戏剧的重要性日益增加,各个剧团的成员中也出现了剧作家和若干助手,助手的任务是为每个演出季上演的六个剧目进行准备。1860年代后,剧作家通常由小说家、新闻记者或其他有文化的人(这些在此前均属于正当职业之外)充任。十九世纪著名剧作家中有两位是歌舞伎作家:河竹默阿弥(1816—1893)擅长家庭剧,最擅长描写小偷及其他下层人物,作品有《三人吉三巴白浪》(1862)、《御所五郎藏》(1864)等,鹤屋南北(1755—1829)的作品《四谷怪谈》(1825)目前仍在演出。

歌舞伎作品的形式与西方戏剧各异其趣,它在喜剧和严肃剧之间并无清晰的界线。一般歌舞伎都是由三四个情节松散的片断连缀而成。

传统的歌舞伎演出时间一直很长。1650至1850年之后,演出时间经常长达十二小时。这一时期的常规演出安排是四个部分:首先是历史剧(时代狂言),内容是歌颂武士传统及其价值观;紧接而来的舞蹈既可属于时代狂言中的一部分,也可以独立,既可以有故事内容也可以没有故事内容,但感情色彩一定很浓;接下来是时事剧,情节都发生在商贩、艺人的中下层社会环境;最后以一段节奏分明、充满幽默情调的独幕舞剧作结。无论怎样搭配,四部分的演出都可以找到主题上的关联。1868年,规定每天的演出时间不得超过八小时(在1878年瓦斯灯出现之前,没有夜间演出)。二战之后,演出长度压缩,全本剧目很少上演,但四个部分的安排仍

然保留,但都是从各个剧本中选出的十个折子戏。今天的商业剧场的惯例是一天演出两场。从每月的第二天到第二十六天,每天均有演出。

许多批评家认为,歌舞伎的本质是舞蹈,但这种舞蹈必须理解为合韵律的动作、精心安排的身段和程式化的表演。起初,只有女角才有舞蹈,但到十八世纪后期,舞蹈已经成为所有表演中的基础,甚至每个剧团都配备了专门的舞蹈师。从那时起,舞蹈变得越来越复杂,新的形式也不断出现。舞蹈师还建立了世袭的学校,现存的许多学校的历史都可以追溯到十八世纪。舞蹈师也教授歌舞伎行业以外的学生。

歌舞伎中的舞蹈一般都要反映文字剧本的内容,它总是以风格化的姿态、动作和身段将人物真实的感情凝聚其中。于是,哭泣就变成了韵律化的头部动作和精确的手部动作。歌舞伎的

舞蹈采用叙事性和描写性的音乐作为伴奏,根据舞蹈内容的不同选取不同的音乐伴奏,但音乐处于从属地位。

歌舞伎音乐可分为三类,每一种都可以从音质、戏剧功能和乐师在舞台上的位置加以区分。每一类音乐所表现出来的声音特质、用之于戏剧的功能、演奏乐师们的所在位置都截然不同。第一类,歌舞伎的基本音乐属于长歌风格(三弦、鼓、笛、歌者)。由于在长歌中乐师不在台上,因此这种音乐被称为“下座”。这种风格的音乐还可以通过特制的鼓、锣、钟、铙钹等得到加强,用以突出上下场、交谈和武打的场面。“下座”乐师可以从数百种已知的旋律和锣鼓点中进行选择;每次演出应根据剧情中的季节、地点和该场戏的感情性质选择适当的音乐。第二,在舞剧中,要演奏和演唱若干种类的舞蹈音乐;除了长歌外,歌舞伎中还出现了若干种为

631



图 26.19 十八世纪的歌舞伎剧场。注意舞台虽然经过改造,但仍保留着能剧的某些特点;花道已经加上。十八世纪的印刷品。不列颠博物馆提供。



图 26.20 市川团十郎五世 1697 年在歌舞伎《暂》一剧中扮演的景方权五郎一角。图中描绘的是歌舞伎表演中最具特色的内容：攻守的姿势。在这个戏中，人物要在花道上做一系列这类姿势。这个戏和这种姿势的普及激发起木刻作者创作了多幅这类的作品。木刻：贺金俊章（1770）。苏黎世里特伯格博物馆提供。

特定的舞蹈伴奏的专门音乐。舞剧和木偶剧中的乐队都出现在舞台上（在台后或台左，依戏剧种类而定）；在这两种戏剧中，每一个剧目都有专门的乐谱，就像西方的歌剧和芭蕾一样。舞台上的乐师都穿武士礼服（裤裙、和服、水平硬肩）。当演出停顿时，他们面无表情地坐在前方。

歌舞伎中的叙述和歌唱很重要，尤其是在舞剧和根据木偶剧改编的剧中。演员从不歌唱。在舞剧中，由歌队演唱

描绘场景或叙述故事的抒情诗；歌队也可以歌唱假定由舞蹈者所说或所想的内容。在改编自木偶戏的作品中，叙述者吟诵或演唱第三人称的描写和叙述段落，演员则说自己的台词。甚至演员的口语式台词也用程式化的语调模式。

歌舞伎表演是说与舞的结合，由于要遵循既定的规则，所以必须经过长期而艰苦的学习。演员从六七岁开始训练，先学舞蹈，然后是朗读、吟诵以及服饰穿戴。因为有许多孩童角色，所以艺徒从一开始就登台演出，以第一手的方式掌握专业技巧。大多数主要演员都来自少数以表演为世袭职业的家庭。每个家族都有一个复杂的舞台名称系统，有些名称是如此地荣耀，只能那些艺术水平被公认达到大师级的人才能袭用。任何演员都要到中年之后才能被认为已经成熟。

歌舞伎的脚色有几种基本类型：“立役”，忠诚、善良、勇敢的男子；“敌役”，反面男性角色；道外方，喜剧角色，包括反面的喜剧角色；“若众方”，儿童角色，“女形”，各类女性角色，全由男演员扮演。这些基本类型还可以进一步细分。

歌舞伎演员不使用面具，但有些脚色的化装需要醒目，以夸大面部肌肉的造型。通常是在白色粉底上画上红黑图案，但魔鬼形象也使用蓝色和棕色。化装的基调是白底绘上红色与黑色，但恶魔与邪灵的角色则用蓝色与棕色。女形要使用假眉毛，眼角和嘴唇涂胭脂，或者也可以什么化妆都不用。已婚女性要将牙齿涂黑、拔掉眉毛。某些体格健壮的男性角色还要在胳膊和腿部用程式化手法画上发达的肌肉。每个

角色的化妆都象征着这个人的性格。

每个角色都有传统的服装。大部分服装都有历史上的依据。但在同一个戏中看到不同时代的服装也属正常,因为历史真实在歌舞伎中是不重要的。有些服装重达五十磅,演出中必须有检场人帮助演员调整服装,以免出岔。

歌舞伎的视觉风格介乎能乐的程式化和西方戏剧的幻觉主义之间。这种混合性在道具、舞台和布景上表现得最清楚。道具既有象征式的又有较为写实的;尤其在舞剧中,扇子可以表示骑马、拉弓射箭、月亮上升、开门等等,这方面和能乐一样;一方披巾也可以表达多种意思。另一方面,也有许多道具是图画式的,当然,没有哪种能被视为真实的。歌舞伎中的马也许是幻觉主义程度的最好例证:一个木质马型框架,上覆以丝绒,两名演员扛着木架,骑马者则坐在这两名演员的身上,但两名演员的腿却分明可以看得出来。其他的许多道具——盔甲、佩剑、人头、老

虎、大象、猴子、家具——都是由类似上述的程式化手法表现。

歌舞伎舞台也是程式化和幻觉式的融合。最早的歌舞伎是在依照能乐模式搭建的临时舞台上演出的。1660年代出现了多幕剧,于是又出现了遮挡舞台的幕布;桥挂也加宽,扩大了表演区域。1724年以前,都是用悬挂的席子为观众遮阳;在这一年,政府规定允许在演出场所加盖永久性屋顶。此后,制造特效的机械也逐步采用。1736年,小型的升降机关开始出现,此后不久,较为复杂的设备也得到了使用。1753年,井木守发明了大型升降舞台;1758年,他开始采用旋转舞台(首次使用是在大阪的角座)。1827年后,旋转舞台有时也建成两个独立的部分,一个在内转,一个在外转。到1736年,前舞台已成为歌舞伎剧场的固有特点,1745年后,前舞台更成为主要表演区域。十七世纪后半叶,一些景片也开始使用,并且随着时间的推移而变得越来

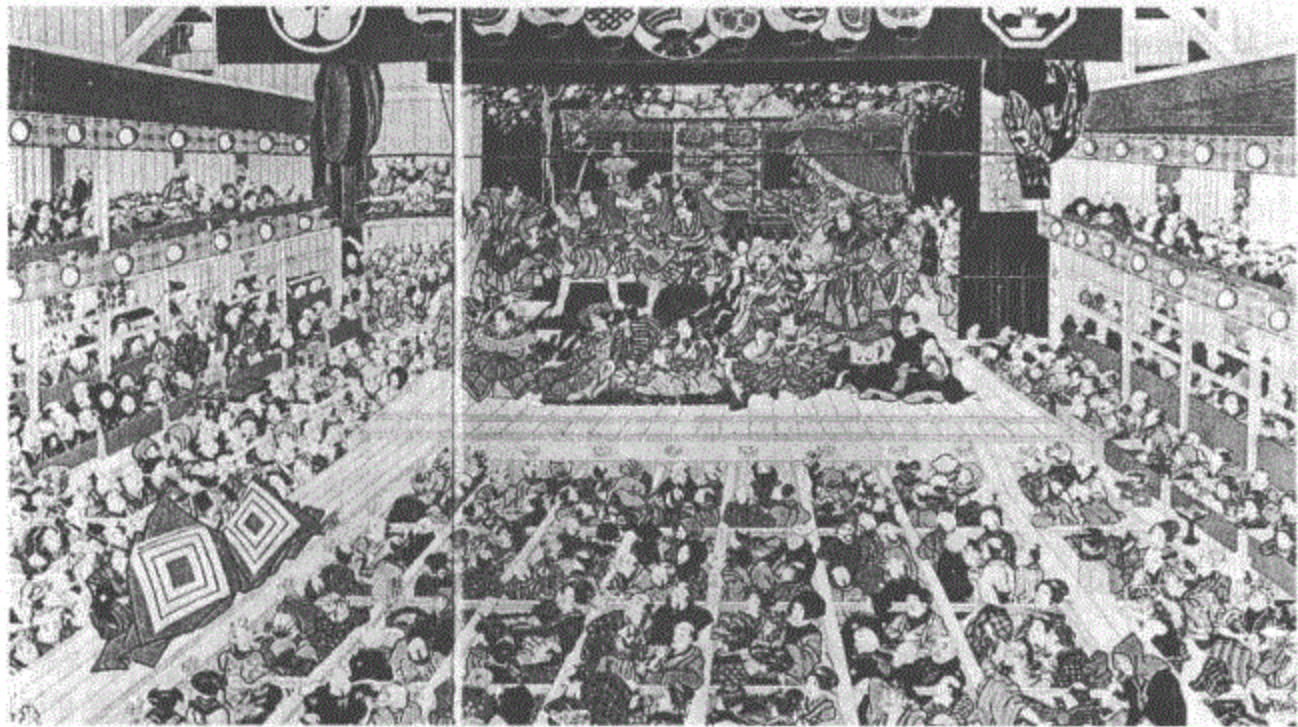


图 26.21 1859 年中村座上演歌舞伎时的情景。注意两个花道以及观众大厅的格局。当时的木刻作品。

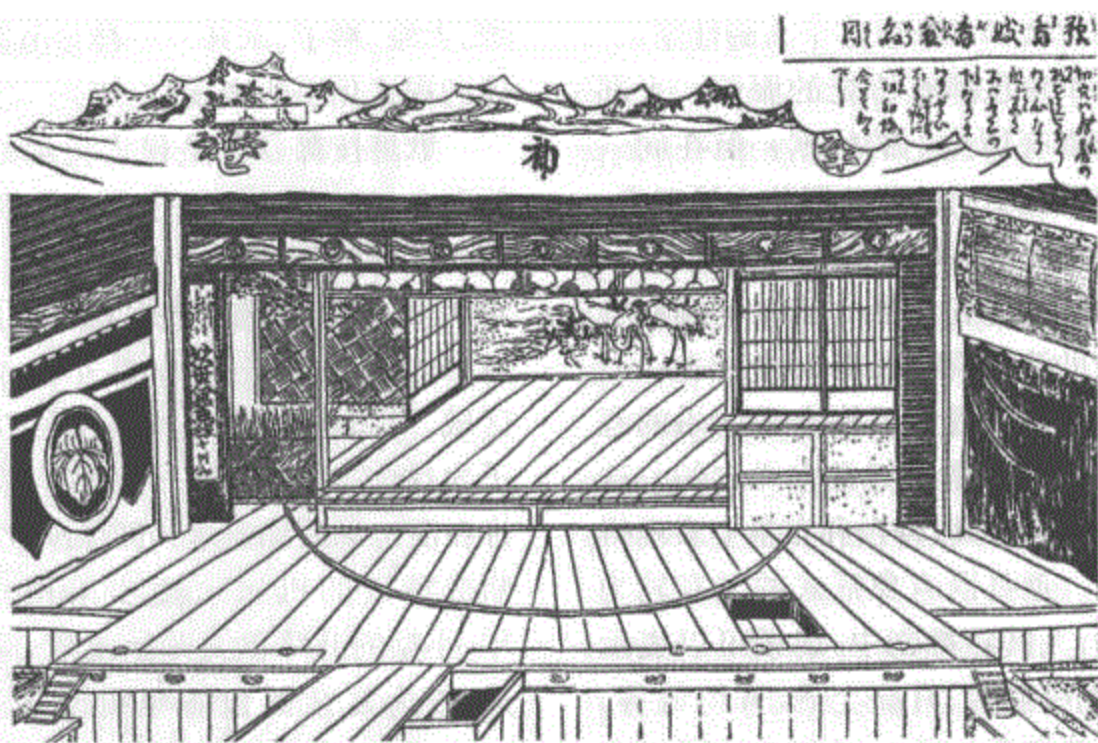


图 26.22 十九世纪的歌舞伎舞台所展示的旋转舞台(1758 年首次使用)和小型升降机关(1736 年首次使用)。中左是花道。注意舞台两侧的挡板,右边的像一个软百叶帘可以拉起来。1890 年出版的《斯克里布纳杂志》第 7 期。

越复杂。

大约在 1724 至 1736 年之间,最具歌舞伎特色的花道开始使用。它是连接舞台与观众席背后的小房间的一个高出的通道,供所有重要角色上下场之用,也是许多重要场景的表演区。花道十分受欢迎,以至于到了 1770 年代,竟出现了第二个花道。到 1830 年,歌舞伎舞台的特殊形式已经稳定。能剧舞台的屋顶被撤掉,现在的舞台与观众席同宽,安装了旋转舞台和升降机关。两个花道之间的区域被分为若干正方形场地或落地包厢,观众坐在席子上看戏。观众席的两边还设有两层栈敷(即包厢)。

1868 年后,由于受到西方戏剧的影响,歌舞伎出现了若干变化。镜框式舞台于 1908 年引进,1923 年后成为标准舞台,观众席也变成了西式座位。第二个花道被取消,只在个别剧目中遇有特殊需要时才临时加上。但是,除了使

用飞翔机械、电灯和镜框式台框外,舞台看上去还是过去的样子。现在东京的歌舞伎座的镜框式舞台宽 93 英尺,却只有 20 英尺高,观众席也只有 60 英尺深。这样一来,舞台与观众的空间关系就与典型的西方剧场有了很大的不同。

不同于能剧,歌舞伎为了装饰效果和功能目的使用了大量的布景,歌舞伎中的每一处地点都要用布景来表示。遇到转场而不中断演出的情况,只能利用转台、升降机、滑轮或捡场人在观众的眼皮底下完成换景的全过程。但换景多在幕间进行,并且要将有条纹的前幕布降下。歌舞伎重视台侧的布局;演出队形决不呈馅饼状,几乎所有的布景都与舞台前部平行排列。绘画都是平面的,从未表现出三维特征。大多数舞台的后部都是封闭的,用一幅远眺的山水画面加以装饰,但是景片之间的缝隙不加掩饰,并且用黑色布幔截断布景的

634

顶部,这种布景显然不是幻觉主义风格。

有时台上会出现相对写实的日式建筑,但当不再需要时,进入房间的门通常就会由检场人搬走,而别的戏剧程式却能使观众继续感觉到门的存在。许多景

片的使用都是象征性的。白色席子代表雪,蓝色席子代表水,灰色席子代表地;不同类型的树表示地点的变更。这种将日常化与程式化加以结合的手法使得歌舞伎成为亚洲所有传统形式中最容易为西方观众所接受的剧种。

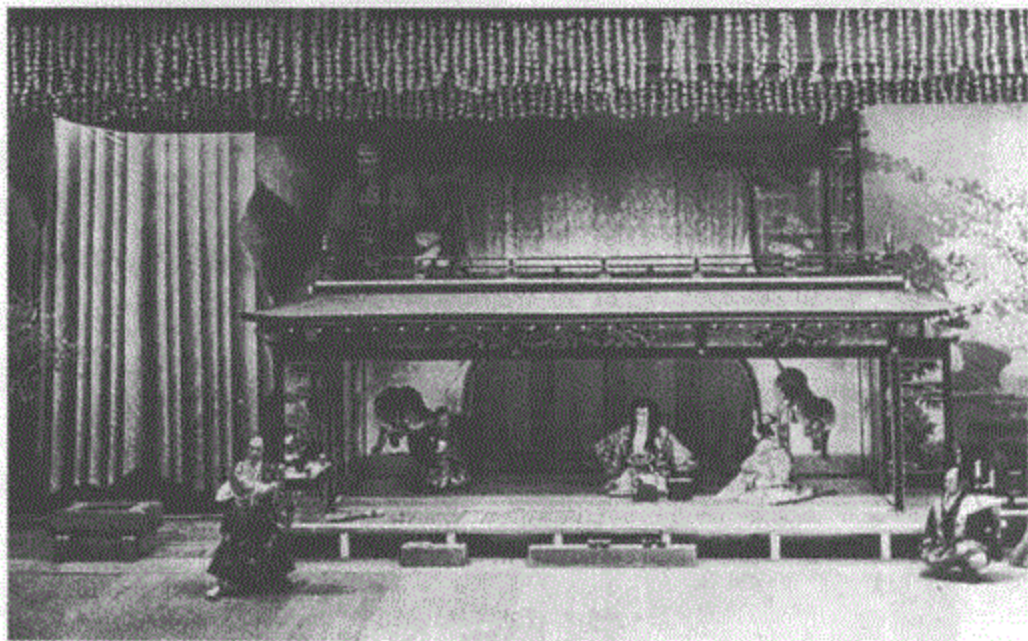


图 26.23 东京歌舞伎座目前演出歌舞伎时的场景。注意表现性元素和程式化元素的混合。选自《1935 年以来的世界舞台设计》。

和其他传统形式一样,歌舞伎也通过在外国的演出而享誉世界,并引起了学者的兴趣。同时,歌舞伎也受到了西方戏剧成规的影响,许多西方戏剧都推动了歌舞伎载剧本、表演和布景方面的革新。但是,传统的演出手法始终占据主要地位。

文乐

虽然歌舞伎和文乐产生于同一时期,而且当时最优秀的剧作家同时创作这两种形式,导致两者之间经常相互影响,但是文乐形式的最后形成还是稍晚于歌舞伎。

傀儡戏(人形芝居)首度出现于十

七世纪,它是由若干种较早时代的影响融合而成的,而更早的净琉璃表演还可以追溯到平安时代(794—1185),在这个时代,大江匡房出版了《傀儡子记》(1100 年)一书,一些流浪艺人也开始演出某种傀儡戏。

甚至在傀儡戏出现之前,就有了一种在弦乐器琵琶伴奏下讲述或吟唱故事和传说的娱乐形式;1560 年之后,由于出现了另一种从琉球群岛传入的音色大不相同的弦乐器——三弦(三味线),使得这种形式也发生了重大的变革。这种形式最常表现的是富人家的女儿净琉璃的爱情故事,所以这种形式后来也就被称作“净琉璃”。



图 26.24 日本木偶及其操纵手。选自哈尔《日本戏剧精选》。东京查尔斯·E. 塔特尔公司提供。



图 26.25 日本偶人剧表演时的情形。左为主操纵手，另外两个人可以在右边找到。亚洲表演艺术节目协会提供。

635

傀儡戏成熟的关键一步是 1596 年至 1614 年间迈出的，傀儡表演和净瑠璃叙事的结合就发生在这一时期。尤其当 1648 年虎屋源太夫在江户创办剧团后，两者的结合就越来越多。但这种形式的最终确立还有待于竹本义大夫（1650—1714）的剧团 1685 年在大阪创建；他的风格成了后世木偶戏演出的规

范。竹本之所以大受欢迎，相当大程度上取决于最伟大的剧作家近松门左卫门（1653—1724）创作的剧本，他从 1686 年开始便专门为竹本义大夫创作剧本，最著名的是五幕历史剧和三幕时事剧。现代批评家们对他的情死剧中的感伤情调和出众词品十分推许。他的著名作品有《曾根崎情死》（原名《曾

根崎心中》,1703)、《雪女五枚羽子板》(1707)、《国性爷合战》(1715)、《情死天网岛》(原名《心中天网岛》,1721)等。

另一位重要的文乐作家是竹田出云(1691—1756),他跟随着近松门左兵卫写作,并且超越他成为大坂竹本座的主要编剧。其代表作是《忠臣藏》(1748),在並木宗辅与三好松洛的合作下完成。该剧系据真实事件改编,讲述四十七个忠实的武士为其遭受屈辱的主人复仇的故事(这个故事流传甚广,从1748至1900年,共有一百多部木偶戏和歌舞伎表现这个题材。)

演出中所用的偶人在经过多次变化后,也变得其极复杂。开始时偶人只有一个头部,到1678年,出现了整个身体(包括手、足)。1730年,出现了让眼睛活动起来的装置;1733年,又有了一个可以动作的手指;后来又装上了可以动作的眉毛。随着傀儡制作愈益复杂,操作的人数也在增加。原来只要一个人隐身于幕后即可,1734年后,每个偶人需要三个人操控,而且都出现在观众的视线中;一人操纵头和右臂,第二人操纵左臂,第三个人操纵脚部。1736年,偶人的大小增加了一倍,目前的高度达到了三至四英尺。

636 舞台也越来越复杂。1715年之后开始使用可移动的舞台,这导致了世界上首个舞台机械的发明和使用。1727年开始使用升降装置,将景片由舞台底下送到舞台之上;1757年后,这种装置更在两层以上的舞台中使用。

十八世纪,木偶戏达到了鼎盛时期,当时最成功的木偶戏作家有竹田出云(1691—1756)、近松半二(1725—1783),大多数表演程式也在这个时期固定。1780年左右,由于歌舞伎的冲

击,木偶戏演出开始衰落。植村文乐轩(1737—1810)在1789或1800年来到大坂,使木偶戏有所复苏。今天将木偶戏称作“文乐”,就是因他而起。虽然出现了植村的作品,但木偶戏在十九至二十世纪的命运一直不稳定;但它的未来已经得到了保障,因为1963年成立了文乐协会,负责文乐创作与演出的所有方面。1984年,一座设施豪华的国家文乐剧场在大坂落成。文乐每年的演出期为六至八个月,除了大阪剧场外,东京的国家剧院还有一个小型剧场可供文乐演出,此外,还在国内外巡回演出。

和能剧一样,文乐也有自己的一整套程式。其舞台宽约36英尺,深约25英尺,从前往后分为三个表演区,每部分都用隔板加以区分,操控师就在这些隔板之间表演。所有地点都用布景来表示,并根据故事需要进行转换。还使用若干道具。观众厅之左紧靠舞台之前是供叙述者和三弦师安坐的平台。平台装有可转动的装置,可将叙述者和三弦师安顿就位。每一场戏结束时,都会有新的叙述者和三弦师上场替换原有的人。

木偶戏开演时有报幕人上场,他身穿黑衣、头用头巾包裹(这是所有舞台助理的装扮,首位操控师、乐师、叙述者除外),向观众报告剧名以及三弦师、解说员的名字(他们的地位高于操控师)。三弦形似琵琶,有三根弦,琴筒覆以蟒皮,用一块较重的象牙拨子拨奏。其声音差异很大,可以配合噪音的升降给予特别的烘托,并对解说和动作给予强调。它被认为是木偶戏最基本的伴奏乐器。解说员讲述故事(操纵手不说话)、表达每一个偶人的感情,即可以笑,也可以抽泣,开启恐惧或惊讶情绪。

操控师与偶人占据舞台中央。根据在剧中的重要性的不同,木偶的大小及复杂程度也有所不同。女性角色一般无足,不过都以和服表现其下肢。小型木偶的嘴、眼、眉毛都不能动。操纵者在表演中全身心投入,努力使自己成为木偶的一部分。在登台之前,他们都经过长期而艰苦的训练,先要学习操纵脚(掌握这项技术一般需要十年),然后学习操纵手(还需要十年),最后学习操纵头部和右臂。他们的技艺对歌舞伎产生了重要的影响。

日本现代戏剧

十九世纪后半叶,随着幕府制度的解体和锁国政策的结束,许多过去强加给戏剧的严格限制也取消了。妇女可以走进剧场,企业家也开办了新剧场。但最主要的创新还是西方戏剧及其演出成规的引进。最早的西式演剧出现在1880年代,截至1904至1909年,“新派剧”已经达到了高峰,此后便走向低谷。从二次大战起,又出现了复兴新派剧的企图。典型的新派剧是感伤剧、浪漫剧和情节喜剧。

另一种西方戏剧运动的萌芽是新剧。它有两个来源:一是在1906年东京早稻田大学英语教授坪内逍遙(1859—1935)创办“文艺协会”训练西方演剧的青年业余演员,上演莎士比亚、易卜生、肖伯纳、契诃夫、史特林堡等人的剧作。坪内还在早稻田大学创建了戏剧博物馆,这个博物馆后来成了重要的戏剧研究中心。二是在1909年小山内薫和歌舞伎演员市川左团次二世创立自由剧场,训练职业艺术家表演西方戏剧。起初采用斯坦尼斯拉夫斯基的方法上演现实主义戏剧,近数十年来又采用实验手

法上演各种流派的剧目。

日本战后最著名的戏剧家是安部公房(1924—1993)和三岛由纪夫(1925—1970)。安部是布莱希特的崇拜者,写了一系列反抗性作品,其中《奴隶之狩》(1955)对战后在运输战死者尸体方面的现象进行了控诉。他最著名的作品还有《朋友》(1967)、《绿色的长袜》(1974)、《影像之狩》(1978)等。三岛由纪夫是日本传统的崇拜者,他写了大约四十个剧本,包括几部能剧和歌舞伎。他的新剧作品中最知名的当是表现日本移民在巴西的沉闷生活的《白蚂蚁窝》(1955)和描写萨德妻子的《萨德夫人》,该剧在美国和欧洲上演后受到了普遍的欢迎。

当代剧作家有《少女面具》和《约翰·西弗》的作者唐十郎(1940—),《他们在黎明消失》、《北斋写生簿》和《迷惑》的作者赤尾佳宣,《大象》、《感动》和《隐藏的景色》的作者别役实(1937—),《世阿弥》、《一支远洋的帆船》、《秀吉与洛基》的作者山崎正和,《东京笔记》、《汉城市民》和《1919年的汉城市民》(1919)的作者平田织佐,《清茶、讲座,禁止浪漫》、《蒲团和达磨》的作者岩松龙了。1980年代的作品一般倾向于启示录的观点,1990年代的作品视角变得更加自然和分析性。它们常被称作“安静的戏剧”,以区别于1980年代占主流地位的表现原始能量的戏剧。

在日本当代导演中,最著名者为铃木忠志(1939—),他从早稻田大学的学生演剧活动开始艺术生涯,最终建立了自己的剧团——铃木利贺剧团。铃木形成了一种高度训练的表演模式,这种表演综合了武术、歌舞伎和能乐技巧。

他还尝试在日本戏剧与西方戏剧之间架起一道桥梁,他最著名的作品均改编自希腊神话,其中包括《特洛伊妇女》、《酒神的伴侣》、《克吕泰墨涅斯特拉》等,这些戏都在西方上演过,并且赢得了高度评价。美国的许多学校还根据铃木所著《表演方法》一书提供铃木表演方法的训练课程。在铃木的位于富山县的戏剧中心的职业演员训练组,每年都有来自世界各地的演员接受训练,并且上演全球化的戏剧节目。1993年,他还与安妮·伯加特合作创办了萨拉托加(纽约)国际演剧研究所。

另一名国际知名导演是蜷川幸雄(1935—),他尤以上演西方古典剧目——包括《培尔·金特》、《麦克白》和《仲夏夜之梦》而闻名,但他也同时导演了许多日本当代戏剧。他在日本和英国都曾获得多个重要艺术奖项(包括爱丁堡大学名誉博士称号)。

日本最著名的文化输出当是一种先锋派舞蹈——舞蹈,这种舞蹈的目的



图 26.26 哇扬面具舞中詹加拉王子潘奇形象的木制面具。爪哇岛十八世纪制作。苏黎世里特伯格博物馆提供。

在于感官刺激。作为一种反抗式戏剧,舞者近乎全裸,头发剃光,全身涂满油彩(通常是白色)或搭配奇异的服饰。山海塾是舞蹈早期最著名的表演团体,但这种团体的数量急剧增加,现在已经遍及全世界。

从1989年起,日本政府修建了二十多座剧场建筑。大部分都有专门的



图 26.27 韩国凤山假面剧。后坐者为乐师。亚洲表演艺术节协会提供。

用途,包括歌剧、交响乐、舞蹈、西洋戏剧等等。当代演出形式被认为比能乐、文乐、歌舞伎更能吸引观众,但传统的演剧形式在日本仍然受到尊重,并且在欧美等地引起了特别的兴趣,但在这些地方,对于当代日本戏剧的了解却很少。

亚洲其他国家的戏剧

每个亚洲国家都有自己的戏剧传统,它们形式多样且高度发达。

朝鲜/韩国的许多戏剧形式起源都早于日本,并曾对日本的演剧传统施加重要影响。朝鲜/韩国的祭祀表演可以上溯到公元三世纪,而其起源则可能更早。最终所形成的戏剧类型有舞剧、木偶戏、闹剧、哑剧等,1908年之后又引进了西方戏剧。最具本土色彩的民俗表演是“假面剧”。假面具可能起源于萨满教仪式(许多这类仪式仍在表演),



图 26.28 巴厘岛哇扬面具舞中的演员。亚洲表演艺术节目协会提供。



图 26.29 马来西亚表演的皮影戏中的猴王。选自默里和瓦尔特·梅塞弗的私人收藏。

最初的目的是驱除鬼魂、趋吉避凶、祈祷丰收、追荐亡灵等,如今则被视为民族特性的来源和娱乐形式。它因地域的不同而产生了許多变体,但大都包含欢快的舞蹈、歌唱和滑稽短剧。这些演出的内容都带有讽刺和社会评论色彩,是人们表达对于权贵和非正义现象的愤慨的渠道。表演者服装鲜艳,面具数量众多,形式各异。伴奏乐器有木管、弦乐、打击乐。韩国政府采取资助的方式鼓励对传统表演艺术的保存和发展,除了兴建剧场之外,还成立了专门的国家剧院。西式演剧在韩国也很普及。

或许是由于东南亚地区的人民大都崇拜印度教和佛教,熟悉两大史诗,所以这一地区的戏剧与印度戏剧有着密切的关系,尤其是舞蹈-戏剧在印度尼西亚、泰国、柬埔寨、老挝、缅甸等国高度发达。但东南亚地区也有许多其他类型的戏剧,如民间戏剧、小歌剧、话剧、哑剧、即兴戏剧、皮影戏、布袋木偶



图 26.30 马来西亚表演的皮影戏中的英雄。选自默里和瓦尔特·梅塞弗的私人收藏。

戏、越南水偶剧，以及西方形式的戏剧等。限于篇幅，此处无法一一评述。

对西方戏剧的影响

西方世界长期忽略亚洲戏剧的存在，直到十八世纪后半叶，梵剧才被翻译到西方供人阅读，但在东方剧团到西方演出之前，亚洲戏剧的程式却一直为人所贬低。1895年，有一个中国剧团到巴黎演出；1900年，有一个日本剧团出现在伦敦；此后，又有艺术家以个人身份前往欧洲演出。但是，直到叶芝、梅耶荷德、瓦赫坦戈夫、布莱希特以及阿尔托等西方导演将东方戏剧作为强调幻觉主义的西方戏剧的替代性选择时，亚洲戏剧的程式才开始对西方演剧施加影响。起初，这些革新被视为异乎寻常甚至有悖常理，但在二次大战之

后，主要由于布莱希特和阿尔托的影响，这些创新才被逐渐接受。近年来，亚历安娜·姆努什金借鉴梵剧、卡塔卡利和歌舞伎手法上演莎士比亚和古希腊戏剧，赢得了高度赞誉；彼得·布鲁克改编上演了《摩诃婆罗多》；朱丽·泰默的舞台设计风格体现出鲜明的亚洲影响，这些，都增强了人们对亚洲戏剧的兴趣。虽然许多西方人是否真地掌握了亚洲戏剧的程式尚值得怀疑，但他们都从亚洲戏剧中获得了灵感则无可否认，尤其是在寻求替代长期以来统治西方戏剧的现实主义的另一种演剧风格时。西方大学里对亚洲戏剧的研究兴趣不断增加，也对人们越来越了解东方戏剧作出了很大的贡献。

史料举隅

在研究其他文化中的戏剧时，重要的是要熟悉该种戏剧赖以产生的传统，否则只能把它看作是奇特而有趣的现象而非充满生机的表现形式。显然，要完全进入另一种文化是困难的，因为它每每迥异于我们所了解的各种元素的复合，但是，要深入了解他种生活方式仍旧是可能的，可以阅读该社会的文化史，可以考察产生于这些文化中的各种艺术形式。一个西方人对东方戏剧形式的了解若要不只是停留在表面，这类的方法就显得尤为重要。

如果将下面的描述和图 26.2 所示的手部姿势的图例结合起来加以读解，就会看到，梵语戏剧的“视觉语言”的复杂程度必须加以重视。请注意，每一种姿势都有若干种潜在意义，每一具体场合的意义完全依赖于它与表演中的其他因素的关系：

640

Pataka(旗):大拇指弯曲,触及其余四指,四指伸展。用途:开启舞蹈、云彩、森林、险恶的事物、胸怀、夜晚、江河、神界、马、切割、风、倚靠、行走、英勇、亲切、月光、强烈的阳光、敲击……进入街道、平等……发誓、平静、祝福……

Ardha-Candra(半月):旗手的拇指伸开。用途:月在(两个星期中的)第八日、手抓住咽喉、枪矛、崇拜一个偶像、起源、腰部、焦虑、沉思、祈祷、触摸、问候普通人……

Musti(拳头):四根手指弯向掌心,大拇指置于其上。用途:坚定、抓紧头发、抓住物体、摔跤。

Sikhara(尖塔):在同一只手上,大拇指抬起。用途:爱神、虹、柱子、寂静、丈夫、牙齿、进入、询问、躯干、否定、回忆、解开腰带、情人、铃声、连续重击……

Bhramara(蜜蜂):中指与拇指相触,食指弯曲,其余二指伸开。用途:蜜蜂、鸚鵡、仙鹤、布谷鸟、连接。

Sukatundak(鸚鵡的喙):Arala 手的第三指也弯曲。用途:射箭、投掷长矛、神秘的事物、凶恶。

选自《姿态之镜》,阿南达·库马拉斯瓦米和戈帕拉·克利斯特奈亚·杜吉拉拉翻译(马萨诸塞州,剑桥,1917),26—35

下列摘录的段落指出了中国戏剧与中国三大哲学:儒、佛、道之间的关系:

不论本土的和异域的何种因素被投入中国文明的熔炉,它的主体基本是儒家思想……孔子的学说作为宣扬个人修养与人际关系道德的实用可行的道德哲学,塑造了中国的民族性,渗透到中国社会、家庭、文学、艺术的每一领域中……一遇国家陷于混乱,道教和佛教则取代其地位,在人民中间……孕育了另辟蹊径的愿望,走入道家与佛家的出世观念中去……大部分著作家一直是恢宏的儒家传统的信奉者。对他们来说,文学是以传播孔子说教为目的的工具,为了教育与影响人们去恶从善……中国的这三大学说体系在报应这一共同信念上融合起来……这种信念大量地表现在文学中,阻碍了像西方悲剧一类美学观点的发展……从中国人的观点看来,如果在一部文学作品中不满足读者的这种愿望:即善良与道德最后必然受到维护获取的胜利,那将是一个瑕疵。^①

柳无忌《中国文学新论》(布卢明顿,1966),4—5

同样,A. C. 司各特在他的歌舞伎研究著作中也指出了佛教、神道和儒家学说对于日本生活和戏剧的影响。他还讨论了室内建筑、服装、饮食、社会关系、礼仪等日常生活的各个方面对于日本戏剧的题材和风格的影响:

在形式上,日本的每一件事和每一个人都与严格的礼仪代码有着密切的关系。他们讲究依据不同的时地选择正确的吃、喝、穿衣和行动的方式……

^① 柳无忌《中国文学新论》,倪庆旻译,中国人民大学出版社 1993 年 4 月第 1 版,第 2—4 页。

这一事实,连同他们独具特色的生活方式,如在榻榻米上坐、卧、进餐等都形成了独具一格的姿态和行动方式,这些内容通过舞台动作加以表现,就产生了一种特殊的视觉效果;无论从演员个体还是从群体表演上,都可以感受到……日本民族的传说、服装、习惯、宗教、爱与恨等等都被自由地采用到戏剧中,构成了多姿多彩的戏剧样式。

《日本的歌舞伎》(伦敦,1955),
32—33

即使对拥有相关知识、了解相关文化语境的西方人而言,在接触亚洲戏剧之初也会对它的诸多程式感到困惑。例如对于京剧当中色彩的象征意义和勾脸就是如此(有关例图参看图 26.14)。

正面的人物形象的化妆通常相对简单,倒是敌方首领或某些非常特殊的人物——恶棍、强盗、冷酷的兵卒、叛匪的脸谱设计却显得相当复杂。大量的红表示勇敢、忠诚、耿直;大量的黑表示易冲动,而蓝脸则表示冷酷无情。完全不值得信赖的奸诈形象就用白的、通常是扭曲的图案。

音乐形式似乎也使人感到陌生。在西方人看来,中国乐队中“对锣、铙钹、鼓的使用极多。”

641 人声演唱以“京胡”(一种双弦的弓弦乐器)伴奏……有时也用到竹笛(平端于脸前吹奏)。“笙”是一种装有簧片的笛子,很像是小型管风琴,有和声。此外还有月琴、三弦、中国式单簧管……;大鼓、小鼓、钟、铙钹、板鼓(一

种木制节拍器,它与乐队的关系类似于西方演出中指挥与乐师的关系)……上场和下场均有音乐伴奏。演员要启唱时,都要将台词中的最后几个字以某种方式说出来,以便提醒乐队演唱即将开始。

雷维·阿利,《京剧》(北京,1957)

世阿弥在其《文集》中给能剧演员提出的建议强调克制,要做到这一点,就要达成与相反的力量调和:

当表现愤怒时,演员也应该克制,情绪上不能显现出暴虐,否则表现出来的就不是愤怒而是暴力了。

当身体处于暴力当中时,手和脚的动作必须显得有些偷偷摸摸的样子。当双脚实际上在动时,身体必须保持不动。

亚瑟·瓦雷在他的《日本能剧》一书中的翻译(纽约,1922),26

十七世纪后期和十八世纪前期出现了不少向演员提出忠告或记载歌舞伎演出中的趣闻轶事的著述。《菖蒲语录》中的下述段落显然是关于女性角色的表演的,这类角色当时都由男演员扮演:

由男演员扮演的女角基本上都是有魅力的,甚至可以说有一种内在的美,如果他要在武打场面有完美的表现,就会在表演中失掉妩媚的成分……如果他不把自己想象成一个过着正常生活的女子,那他就不可能被称作一个技巧高超的女方(女性角色)。

《〈耳残〉后续》保留了十七世纪后

期之前的歌舞伎剧作家的资料：

正常的工作方式是，在讨论了新剧本并做出了决定之后，每场戏的结构就确定了。然后，这场戏中的演员就被召集到一起，围成一圈，由人逐字逐句地教授台词。他们站在那儿，直到背熟为

止；然后也可能再排练一遍……或者作者完成下一部分的台词，让他们反复背诵，直到记住为止。

《演员论集》，查尔斯·J. 丹和布恩佐·托里戈编辑、翻译、导言撰写、注释（纽约，1969），53，118

参考书目

本书目列举了可为进一步研究所用的权威性、代表性图书。但它并未穷尽相关领域的图书目录,甚至在本书的写作和修订过程中使用过的文献也未完全囊括。此处所列举的每一本图书都有助于读者进一步查找相关资料。在现代数据库中查找这些图书也能引导你发现同一主题下的最新著述。

概述性著作

- APPIAH, KWAME ANTHONY, AND HENRY LOUIS GATES, JR., eds. *The Dictionary of Global Culture*. New York, 1997.
- BANHAM, MARTIN, ed. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge, 1995.
- CHAMBERS, COLIN, ed. *Continuum Companion to 20th Century Theatre*. Leicester, 2001.
- DUERR, EDWIN. *The Length and Depth of Acting*. New York, 1962.
- GASSNER, JOHN, AND RALPH ALLEN, eds. *Theatre and Drama in the Making*. 2 vols. Boston, 1964 (rev. ed. vol. 1, 1992).
- IZENOUR, GEORGE. *Theatre Design*. New York, 1977.
- LAVER, JAMES. *Drama, Its Costume and Decor*. London, 1951.
- LEACROFT, RICHARD, AND HELEN LEACROFT. *Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day*. New York, 1984.
- NAGLER, ALOIS M. *Sources of Theatrical History*. New York, 1952.
- RUBIN, DON, ed. *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Vol. 1 Europe; Vol. 2 *The Americas*; Vol. 3 *Africa*; Vol. 4 *The Arab World*; Vol. 5 *Asia/Pacific*. New York, 1995 - 1999.

TIDSWORTH, SIMON. *Theatres: An Architectural and Cultural History*. New York, 1973.

多章节中使用的著作

ARONSON, ARNOLD. *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*. Ann Arbor, Mich., 2005.

BAUR-HEINHOLD, MARGARETE. *Baroque Theatre*. New York, 1967.

BIEBER, MARGARETE. *The History of the Greek and Roman Theatre*. 2nd ed. Princeton, N. J., 1961.

BJURSTROM, PER. *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*. Stockholm, 1961.

BLAU, HERBERT. *The Dubious Spectacle: Extremities of Theater*, 1976 - 2000. Minneapolis, 2002.

BOOTH, MICHAEL, et al. *The Revels History of Drama in English*. Vol. 6, 1750 - 1880. London, 1975.

BRANDT, GEORGE W., ed. *German and Dutch Theatre, 1600 - 1848*. Cambridge, 1993.

BRAUN, EDWARD. *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*. New York, 1982.

BROCKETT, OSCAR G., AND ROBERT R. FINDLAY. *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama since the Late Nineteenth Century*. 2nd ed. Needham Heights, Mass., 1991.

BRUSTEIN, ROBERT. *The Theatre of Revolt*. New York, 1964.

COLE, TOBY, ed. *Playwrights on Playwriting: The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*. New York, 1961.

CORTÉS, ELADIO, AND MIRTA BARREA-MARLYS. *Encyclopedia of Latin American Theatre*. Westport, Conn., 2003.

DAVIS, TRACY C. *The Economics of the British Stage, 1800 - 1914*. Cambridge, 2000.

EASTERLING, PAT, AND EDITH HALL, eds. *Greek and Roman Actors*. Cambridge, 2002.

ENGLE, RONALD, AND TICE L. MILLER, eds. *The American Stage: Social and Economic Issues from the Colonial Period to the Present*. Cambridge, 2001.

EYRE, RICHARD, AND NICHOLAS WRIGHT. *Changing Stages: A View of British and American Theatre in the Twentieth Century*. New York, 2001.

FARRELL, JOSEPH, AND PAOLO PUPPA, eds. *A History of Italian Theatre*. Cambridge, 2006.

- GARTEN, H. F. *Modern German Drama*. New York, 1959.
- GOLDBERG, ROSELEE. *Performance Art from Futurism to the Present*. Rev. ed. New York, 1988.
- GORCHAKOV, NIKOLAI A. *The Theatre in Soviet Russia*. Trans. by Edgar Lehman. New York, 1957.
- GORELIK, MORDECAI. *New Theatres for Old*. New York, 1940.
- HILL, EARROL G., AND JAMES V. HATCH. *A History of African American Theatre*. Cambridge, 2003.
- IZENOUR, GEORGE. *The Roofed Theatres of Classical Antiquity*. New Haven, Conn., 1992.
- JOSEPH, BERTRAM. *The Tragic Actor*. New York, 1959.
- KARLINSKY, SIMON. *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin*. Berkeley, Cal., 1985.
- KENNARD, JOSEPH S. *The Italian Theatre*. 2 vols. New York, 1932.
- KIENZLE, SIEGFRIED. *Modern World Theatre: A Guide to Productions in Europe and the United States since 1945*. Trans. by A. and F. Henderson. New York, 1970.
- LAMPORT, F. J. *German Classical Drama: Theatre, Humanity, and Nation, 1750 - 1870*. Cambridge, 1992.
- LEACH, ROBERT, AND VICTOR BOROVSKEY, eds. *A History of Russian Theatre*. Cambridge, 1999.
- LEECH, CLIFFORD, AND T. W. CRAIK, gen. eds. *The Revels History of Drama in English*. 8 vols. [medieval to present]. London, 1976 - 1983.
- LEACROFT, RICHARD. *The Development of the English Playhouse*. Ithaca, N. Y., 1973.
- LIMON, JERZY. *Gentlemen of a Company: English Players in Central and Eastern Europe, 1590 - 1660*. Cambridge, 1985.
- LONDRÉ, FELICIA HARDISON, AND DANIEL J. WATERMEIER. *The History of North American Theatre: The United States, Canada, and Mexico: From Pre-Columbian Times to the Present*. New York, 1998.
- LOUGH, JOHN. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. London, 1957.
- LUMLEY, FREDERICK. *Trends in Twentieth Century Drama: A Survey since Ibsen and Shaw*. 2nd ed. London, 1960.
- MAXWELL, C. E. W. *A Critical History of Modern Irish Drama, 1891 - 1980*. New York, 1985.
- MELCHER, EDITH. *Stage Realism in France between Diderot and Antoine*. Bryn Mawr, Penn., 1928.

- MILLING, JANE, PETER THOMPSON, JOSEPH DONOHUE, AND BAZ KERSHAW. *The Cambridge History of British Theatre: Origins to 1660*. Cambridge, 2004.
- MITTMAN, BARBARA G. *Spectators on the Paris Stage in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Ann Arbor, Mich., 1984.
- MOODY, JANE. *Illegitimate Theatre in London, 1770 - 1840*. Cambridge, 2000.
- MORASH, CHRISTOPHER. *A History of Irish Theatre, 1601 - 2000*. Cambridge, 2002.
- NICOLL, ALLARDYCE. *Masks, Mimes, and Miracles*. New York, 1931.
- . *History of English Drama, 1660 - 1900*. 6 vols. London, 1955 - 1959.
- PATTERSON, MICHAEL. *The First German Theatre: Schiller, Goethe, Kleist, and Büchner in Performance*. New York, 1990.
- QUINN, A. H. *A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day*. 2nd ed. New York, 1949.
- RISCHBEITER, HENNING. *Art and the Stage in the Twentieth Century*. Greenwich, Conn., 1968.
- ROOSE-EVANS, JAMES. *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. New rev. ed. London, 1984.
- ROSSETTO, PAOLA C., AND GIUSEPPINA P. SARTORIO. *Greek and Roman Theatres*. 3 vols. Rome, 1994 - 1996. (In English, Italian, French, and German.)
- RUBIN, DON, ed. *Canadian Theatre History: Selected Readings*. Toronto, 2004.
- SADDLEMYER, ANN, ed. *Early Stages: Theatre in Ontario, 1800 - 1914*. Toronto, 1990.
- SANDERSON, MICHAEL. *From Irving to Olivier: A Social History of the Acting Profession, 1880 - 1983*. New York, 1985.
- SEGEL, HAROLD B. *Twentieth-Century Russian Drama: From Gorky to the Present*. Updated ed. Baltimore, 1993.
- SENELICK, LAURENCE, ed. *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746 - 1900*. New York, 1991.
- SHELLARD, DOMINIC, AND STEVE NICHOLSON, WITH MIRIAM HANDLEY. *The Lord Chamberlain Regrets ...: A History of British Theatre Censorship*. London, 2004.
- SLONIM, MARC. *Russian Theatre from the Empire to the Soviets*. Cleveland, 1961.
- SOUTHERN, RICHARD. *Changeable Scenery: Its Origin and Development in*

- the British Theatre*. London, 1952.
- STERN, TIFFANY. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford, 2000.
- STRONG, ROY. *Splendor at Court*. Boston, 1973.
- STYAN, J. L. *The English Stage*. Cambridge, 1996.
- . *Modern Drama in Theory and Practice*. 3 vols. New York, 1981.
- TREWIN, J. C., AND T. C. KEMP. *The Shakespeare Festival: A History of the Shakespeare Memorial Theatre*. London, 1953.
- VINCE, RONALD W. *Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook*. Westport, Conn., 1984.
- . *Neoclassical Theatre, A Historiographical Handbook*. Westport, Conn., 1988.
- . *Renaissance Theatre: A Historiographical Handbook*. Westport, Conn., 1984.
- WICKHAM, GLYNNE. *Early English Stages, 1300 - 1660*. 4 vols. New York, 1959 - 2002.
- WILES, DAVID. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge, 2003.
- WILLIAMS, SIMON. *German Actors of the Eighteenth and Nineteenth Centuries: Idealism, Romanticism, and Realism*. Westport, Conn., 1985.

第一章:戏剧的起源

- BROWN, IVOR. *The First Player: The Origin of Drama*. New York, 1928.
- BUDGE, E. A. W. *Osiris and the Egyptian Resurrection*. 2 vols. New York, 1911.
- ELSE, GERALD F. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge, 1964.
- FRANKFORT, HENRI. *Ancient Egyptian Religion*. New York, 1948.
- GASTER, THEODOR. *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. New York, 1950.
- HAVEMEYER, LOOMIS. *The Drama of Savage Peoples*. New Haven, Conn., 1916.
- HERINGTON, JOHN. *Poetry into Drama*. Berkeley, Cal., 1985.
- HUIZINGA, JOHANN. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston, 1955.
- HUNNINGHER, BENJAMIN. *The Origin of the Theatre*. New York, 1961.
- KIRBY, E. T. *Ur-Drama: The Origins of Theatre*. New York, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *The Savage Mind*. Chicago, 1966.
- RIDGEWAY, WILLIAM. *The Drama and Dramatic Dances of Non-European*

Races. Cambridge, 1915.

ROZIK, ELI. *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa City, 2002.

SCHECHNER, RICHARD. *Performance Theory*. Rev. ed. New York, 1988.

TURNER, VICTOR. *From Ritual to Theatre*. New York, 1982.

WISE, JENNIFER. *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca, N. Y., 1998.

第二章:古希腊剧场与戏剧

ARNOTT, PETER D. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century, B. C.* Oxford, 1962.

———. *Public and Performance in the Greek Theatre*. London, 1989.

ASHBY, CLIFFORD. *Classical Greek Theatre: New Views of an Old Subject*. Iowa City, 1999.

CSAPO, ERIC, AND WILLIAM J. SLATER. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor, Mich., 1995.

DEARDON, C. W. *The Stage of Aristophanes*. London, 1976.

EASTERLING, P. E., ed. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, 1997.

ELSE, GERALD E. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge, 1964.

FLICKINGER, ROY C. *The Greek Theatre and Its Drama*. 4th ed. enlarged. Chicago, 1936.

GREEN, J. R. *Theatre in Ancient Greek Society*. New York, 1994.

HALLERAN, MICHAEL R. *Stagecraft in Euripides*. New York, 1985.

KITTO, H. D. F. *Greek Tragedy*. 2nd ed. London, 1950.

LAWLER, LILLIAN B. *The Dance of the Ancient Greek Theatre*. Iowa City, 1964.

LEVER, KATHERINE. *The Art of Greek Comedy*. London, 1956.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*. 2nd ed. revised by T. B. L. Webster. Oxford, 1962.

———. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd ed. revised by John Gould and D. M. Lewis. Oxford, 1968.

———. *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford, 1946.

SCODEL, RUTH. *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor, Mich., 1993.

SCOTT, WILLIAM C. *Musical Design in Aeschylean Theatre*. Hanover, N. H., 1984.

- . *Musical Design in Sophoclean Theatre*. Hanover, N. H. , 1996.
- SIFASKIS, G. M. *Studies in the History of Hellenic Drama*. London, 1967.
- SOMMERSTEIN, ALAN H. *Greek Drama and Dramatists*. London, 2002.
- TAPLIN, OLIVER. *Comic Angels*. Oxford, 1993.
- . *Greek Tragedy in Action*. Berkeley, Cal. , 1978.
- WALTON, J. MICHAEL. *Living Greek Theatre: A Handbook of Classical Performance and Modern Production*. Westport, Conn. , 1987.
- WEBSTER, T. B. L. *The Greek Chorus*. London, 1970.
- . *Greek Theatre Production*. 2nd ed. London, 1970.
- WINKLER, JOHN J. , AND FROMA I. ZIETLIN, eds. *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton, N. J. , 1990.
- WILES, DAVID. *Greek Theatre Performance*. Cambridge, 2000.
- . *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge, 1999.

第三章:希腊化时期、罗马、拜占庭的戏剧

- BEACHAM, RICHARD C. *The Roman Theatre and Its Audience*. Cambridge, Mass. , 1992.
- . *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*. New Haven, Conn. , 1999.
- BEARE, WILLIAM. *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. 3rd ed. London, 1963.
- DUCKWORTH, GEORGE. *The Nature of Roman Comedy*. Princeton, N. J. , 1952.
- ERASMO, MARIO. *Roman Tragedy: Theatre to Theatricality*. Austin, Tex. , 2004.
- GENTILI, BRUNO. *Theatrical Performances in the Ancient World: Hellenistic and Early Roman Theatre*. Amsterdam, 1979.
- HANSON, J. A. *Roman Theatre-Temples*. Princeton, N. J. , 1959.
- HUNTER, R. L. *The New Comedy of Greece and Rome*. New York, 1985.
- KONSTAN, DAVID. *Roman Comedy*. Ithaca, N. Y. , 1983.
- LAPIANA, G. "The Byzantine Theatre," *Speculum* 11(1936): 171 - 211.
- MYRSIADES, LINDA S. , AND KOSTAS MYRSIADES. *Karagozis: Culture and Comedy in Greek Puppet Theater*. Lexington, Ky. , 1992.
- SEARS, FRANK. *Roman Theatres: An Architectural Study*. Oxford, 2006.
- SEGAL, ERICH. *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*. Cambridge, Mass. , 1968.
- SLATER, WILLIAM J. , ed. *Roman Theatre and Society*. Ann Arbor,

Mich. , 1995.

VITRUVIUS. *Ten Books of Architecture*. Trans. by Morris H. Morgan. New York, 1960.

ZAGAGI, NETTA. *The Comedy of Menander: Convention, Variation, and Originality*. Bloomington, Ind. , 1995.

第四章:中世纪欧洲戏剧

BEADLE, RICHARD, ed. *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge, 1994.

BEVINGTON, DAVID. *From Mankind to Marlowe: Growth in Structure in the Popular Drama of Tudor England*. Cambridge, Mass. , 1962.

BRYAN, GEORGE B. *Ethelwold and Medieval Music-Drama at Winchester: The Easter Play, Its Author, and Its Milieu*. Bern, 1981.

BUTTERWORTH, PHILIP. *Theatre of Fire: Special Effects in Early English and Scottish Theatre*. London, 1998.

CHAMBERS, E. K. *The Mediaeval Stage*. 2 vols. Oxford, 1903.

COHEN, GUSTAVE. *Histoire de la Mise-en-scène dans le Théâtre Religieux Français du Moyen Age*. Paris, 1926.

———. *Le Livre de Conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le mystère de la Passion, joué à Mons en 1501....* Paris, 1925.

COLLINS, FLETCHER. *The Production of Medieval Church Music-Drama*. Charlotte, Vir. , 1971.

CRAIK, THOMAS W. *The Tudor Interlude: Stage, Costume and Acting*. Leicester, 1958.

CRAIK, THOMAS W. , et al. *The Revels History of Drama in English*. Vol. 2: 1500 - 1576. New York, 1980.

DONOVAN, R. B. *Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto, 1958.

ENDERS, JODY. *The Medieval Theatre of Cruelty*. Ithaca, N. Y. , 1999.

EVANS, MARSHALL B. *The Passion Play of Lucerne*. New York, 1943.

FRANK, GRACE. *The Medieval Drama*. Oxford, 1960.

GARDINER, HAROLD C. *Mysteries' End: An Investigation of the Last Days of the Medieval Religious Stage*. New Haven, Conn. , 1946.

HARDISON, O. B. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*. Baltimore, 1965.

KOLVE, V. A. *The Play Called Corpus Christi*. Stanford, Cal. , 1966.

MILLS, DAVID. *Recycling the Cycle: The City of Chester and Its Whitsun Plays*. Toronto, 1997.

NAGLER, A. M. *The Medieval Religious Stage: Shapes and Phantoms*.

- New Haven, Conn.*, 1976.
- NELSON, ALAN H. *The Medieval Pageants and Plays*. Chicago, 1974.
- OGDEN, DUNBAR H. *The Staging of Drama in the Medieval Church*. Madison, N. J., 2001.
- POTTER, ROBERT A. *The English Morality Play: Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition*. London, 1975.
- Records of Early English Drama*. Toronto, 1978 -.
- SALTER, F. M. *Medieval Drama in Chester*. Toronto, 1955.
- SIMON, ECKHARD, ed. *The Theatre of Medieval Europe: New Research in Early Drama*. New York, 1991.
- SOUTHERN, RICHARD. *The Medieval Theatre in the Round*. London, 1957.
- STERN, CHARLOTTE. *The Medieval Theatre in Castile*. Binghamton, N. Y., 1996.
- STICCA, SANDRO. *The Latin Passion Play: Its Origin and Development*. Albany, N. Y., 1970.
- SUMBERG, S. *The Nuremberg Schembart Carnival*. New York, 1941.
- TYDEMAN, WILLIAM, MICHAEL J. ANDERSON, AND NICK DAVIS, eds. *The Medieval European Stage 500 - 1550*. Cambridge, 2001.
- TYDEMAN, WILLIAM. *The Theatre of the Middle Ages*. New York, 1979.
- VINCE, RONALD W. *A Companion to the Medieval Theatre*. New York, 1989.
- . *The Medieval Theatre*. 3rd ed. Cambridge, 1987.
- YOUNG, KARL. *The Drama of the Medieval Church*. 2 vols. Oxford, 1933.

第五章:1642 年之前的英国戏剧

- ADAMS, JOHN C. *The Globe Playhouse: Its Design and Equipment*. 2nd ed. New York, 1961.
- ASTINGTON, JOHN N. *English Court Theatre, 1558 - 1642*. Cambridge, 1999.
- BALDWIN, T. W. *The Organization and Personnel of the Shakespearean Company*. Princeton, N. J., 1927.
- BARROLL, J. L., et al. *Revels History of Drama in English*. Vol 3: 1576 - 1613. New York, 1975.
- BECKERMAN, BERNARD. *Shakespeare at the Globe, 1599 - 1609*. New York, 1962.
- BERGER, THOMAS L., AND WILLIAM C. BRADFORD, eds. *An Index of Characters in Early Modern English Drama: Printed Plays 1500 - 1660*. Cambridge, 1998.
- BERRY, HERBERT. *The Boar's Head Playhouse*. Washington, D. C., 1986.
- , ed. *The First Public Playhouse: The Theatre in Shoreditch, 1576 -*

1598. Montreal, 1979.
- BENTLEY, GERALD E. *The Jacobean and Caroline Stage*. 5 vols. Oxford, 1941 - 1956.
- . *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590 - 1642*. Princeton, N. J., 1971.
- . *The Profession of Player in Shakespeare's Time, 1590 - 1642*. Princeton, N. J., 1984.
- BRADLEY, DAVID. *From Text to Performance in the Elizabethan Theatre: Preparing the Play for the Stage*. New York, 1992.
- CALLAGAN, DYMUNA. *Shakespeare without Women*. New York, 2000.
- CHAMBERS, E. K. *The Elizabethan Stage*. 4 vols. London, 1923.
- COOK, ANN J. *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London, 1576 - 1642*. Princeton, N. J., 1981.
- DESSEN, ALAN C. *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*. Cambridge, 1995.
- DESSEN, ALAN C., AND LESLIE THOMSON. *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580 - 1642*. Cambridge, 1999.
- DUTTON, RICHARD. *Mastering the Revels: The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*. Iowa City, 1991.
- GILDERSLEEVE, VIRGINIA. *Government Regulation of the Elizabethan Drama*. New York, 1908.
- GRAVES, R. B. *Lighting the Shakespearean Stage, 1567 - 1642*. Carbondale, Ill., 1999.
- GURR, ANDREW. *Playgoing in Shakespeare's London*. 2nd ed. Cambridge, 1996.
- . *The Shakespearian Playing Companies*. Oxford, 1996.
- HARBAGE, ALFRED. *Shakespeare's Audience*. New York, 1958.
- HILDY, FRANKLIN J., ed. *New Issues in the Reconstruction of Shakespeare's Theatre*. New York, 1990.
- HODGES, C. W. *The Globe Restored*. 2nd ed. London, 1968.
- . *Shakespeare's Second Globe*. London, 1973.
- INGRAM, WILLIAM. *The Business of Playing: The Beginning of the Adult Professional Theater in Elizabethan London*. Ithaca, N. Y., 1993.
- JOSEPH, BERTRAM. *Elizabethan Acting*. 2nd ed. London, 1962.
- KING, T. J. *Shakespearean Staging, 1599 - 1642*. Cambridge, Mass., 1971.
- KNUTSON, ROSLYN LANDER. *Playing Companies and Commerce in Shakespeare's Time*. Cambridge, 2001.
- . *The Repertory of Shakespeare's Company 1594 - 1613*. Fayetteville,

- Ark. , 1991.
- MACINTYRE, JEAN. *Costumes and Scripts in the Elizabethan Theatres*. Edmonton, 1992.
- NELSON, ALAN H. *Early Cambridge Theatres: College, University, and Town Stages, 1464 - 1720*. Cambridge, 1994.
- MCMILLIN, SCOTT, AND SALLY-BETH MACLEAN. *The Queen's Men and Their Plays*. Cambridge, 1998.
- MULLANEY, STEVEN. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago, 1988.
- MULRYNE, J. R. , AND MARGARET SHEWRING, eds. *Theatre and Government under the Early Stuarts*. Cambridge, 1993.
- NICOLL, ALLARDYCE. *Stuart Masques and the Renaissance Stage*. London, 1937.
- ORGEL, STEPHEN. *The Illusion of Power: Political Theatre in the English Renaissance*. Berkeley, Cal. , 1975.
- ORGEL, STEPHEN, AND ROY STRONG. *The Theatre of the Stuart Court; Including the Complete Designs ... Together with Their Texts and Historical Documentation*. 2 vols. Berkeley, Cal. , 1973.
- ORRELL, JOHN. *The Human Stage: English Theatre Design, 1567 - 1640*. New York, 1988.
- . *The Quest for Shakespeare's Globe*. New York, 1983.
- . *The Theatres of Inigo Jones and John Webb*. New York, 1985.
- PEACOCK, JOHN. *The Stage Designs of Inigo Jones, The European Context*. Cambridge, 1995.
- REYNOLDS, GEORGE F. *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre, 1605 - 1625*. New York, 1940.
- RUTTER, CAROL, C. , ed. *Documents of the Rose Playhouse*. Dover, N. H. , 1985.
- Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study and Production*. Cambridge, 1948 - present.
- SHAPIRO, MICHAEL. *Children of the Revels*. New York, 1977.
- SMITH, IRWIN. *Shakespeare's Blackfriars Playhouse: Its History and Its Design*. New York, 1964.
- SOUTHERN, RICHARD. *The Staging of Plays before Shakespeare*. New York, 1973.
- SPRAGUE, A. C. *Shakespearean Players and Performances*. Cambridge, Mass. , 1953.
- STURGES, KEITH. *Jacobean Private Theatres*. London, 1987.

- THOMSON, PETER. *Shakespeare's Theatre*. 2nd ed. London, 1992.
- WELSFORD, ENID. *The Court Masque*. Cambridge, 1927.
- WHITE, MARTIN. *Renaissance Drama in Action*. London, 1998.
- WICKHAM, GLYNNE, HERBERT BERRY, AND WILLIAM INGRAM. *English Professional Theatre, 1530 - 1660*. Cambridge, 2000.

第六章:1700 年之前的西班牙戏剧及新西班牙戏剧

- ALLEN, JOHN J. *The Reconstruction of a Golden Age Playhouse: El Corral del Principe, 1583 - 1744*. Gainesville, Fla., 1983.
- CRAWFORD, J. P. W. *Spanish Drama before Lope de Vega*. Rev. ed. Philadelphia, 1937.
- GANELIN, CHARLES, AND HOWARD MANCING. *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*. West Lafayette, Ind., 1994.
- MCKENDRICK, MELVEENA. *Theatre in Spain, 1490 - 1700*. London, 1989.
- . *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*. London, 1984.
- RENNERT, HUGO A. *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. Philadelphia, 1909.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ M., AND JOHN J. ALLEN. *Los Teatros Comerciales del Siglo XVII y la Escenificación de la Comedia*. Madrid, 1994.
- SHERGOLD, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the 17th Century*. Oxford, 1967.
- WEBSTER, SUSAN VERDI. *Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*. Princeton, N. J., 1998.
- WILSON, EDWARD M., AND DUNCAN MOIR. *A Literary History of Spain: The Golden Age, Drama, 1492 - 1700*. New York, 1971.
- WILSON, MARGARET. *Spanish Drama of the Golden Age*. New York, 1969.
- ZIOMEK, HENRYK. *A History of Spanish Golden Age Drama*. Lexington, Ky., 1984.

第七章:1700 年之前的意大利戏剧

- ANDREWS, RICHARD. *Scripts and Scenarios: The Performance of Comedy in Renaissance Italy*. Cambridge, 1993.
- BURCKHARDT, JAKOB B. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. 3rd ed. New York, 1950.
- CAIRNS, CHRISTOPHER, ed. *Scenery, Set, and Staging in the Italian*

- Renaissance. Lewiston, N. Y. , 1996.
- DI MARIA, SALVATORE. *The Italian Tragedy in the Renaissance: Cultural Realities and Theatrical Innovations*. Lewisburg, Pa. , 2002.
- DUCHARTRE, PIERRE L. *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. Trans. by R. T. Weaver. London, 1929.
- HERRICK, MARVIN. *Italian Comedy in the Renaissance*. Urbana, Ill. , 1960.
- . *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana, Ill. , 1965.
- . *Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England*. Urbana, Ill. , 1955.
- HEWITT, BARNARD, ed. *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini, and Furttenbach*. Coral Gables, Fla. , 1958.
- KERNODLE, GEORGE. *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*. Chicago, 1943.
- LEA, KATHLEEN M. *Italian Popular Comedy: A Study of the Commedia dell'Arte, 1560 - 1620*. 2 vols. Oxford, 1934.
- MULLIN, DONALD C. *The Development of the Playhouse: A Survey of Architecture from the Renaissance to the Present*. Berkeley, Cal. , 1970.
- NAGLER, ALOIS M. *Theatre Festivals of the Medici, 1539 - 1637*. New Haven, Conn. , 1968.
- OREGLIA, G. *The Commedia dell'Arte*. New York, 1968.
- PALLEN, THOMAS B. *Vasari on Theatre*. Carbondale, Ill. , 1999.
- SCHWARTZ, ISIDORE A. *The Commedia dell'Arte and Its Influence on French Comedy in the Seventeenth Century*. Paris, 1933.
- WHITE, JOHN. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London, 1957.
- WORSTHORNE, S. T. *Venetian Opera in the 17th Century*. Oxford, 1954.

第八章:1700 年之前的法国戏剧

- CLARKE, JAN. *The Guenegaud Theatre in Paris (1673 - 1680): The Accounts Season by Season*. Lewiston, N. Y. , 2001.
- DEIERKAUF-HOLSBOER, WILMA. *Histoire de la Mise-en-scène dans le Théâtre Français de 1600 à 1657*. Paris, 1933.
- DOCKS, STEPHEN. *Costume and Fashion in the Plays of Jean-Baptiste Poquelin, Molière*. Geneva, 1992.
- HERZEL, ROGER W. *The Original Casting of Molière's Plays*. Ann Arbor, Mich. , 1981.
- HOWARTH, W. D. , JAN CLARKE, AND EDWARD FORMAN, eds. *French Theatre in the Neo-Classical Era, 1550 - 1789*. Cambridge, 1997.

- . *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*. Paris, 1964.
- JACQUOT, J., ed. *Les Fêtes de la Renaissance*. 2 vols. Paris, 1956 - 1960.
- JEFFREY, B. *French Renaissance Comedy, 1552 - 1630*. Oxford, 1969.
- LANCASTER, H. C. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. 5 vols. Baltimore, 1929 - 1942.
- LAWRENSEN, T. E. *The French Stage in the XVIIth Century: A Study in the Advent of the Italian Order*. Rev. ed. Manchester, 1984.
- LOCKERT, LACY. *Studies in French Classical Tragedy*. Nashville, 1958.
- MAHELOT, LAURENT. *La Memoire de Mahelot, Laurent et d'autres Décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVIIe siècle*. Edited by Pierre Pasquier. Paris, 2005.
- MCGOWAN, M. *L'Art du Ballet de Cour en France*. Paris, 1963.
- MONGREDIEN, GEORGES. *Daily Life in the French Theatre at the Time of Molière*. London, 1969.
- RAVEL, JEFFREY S. *The Contested Parterre*. Ithaca, N. Y., 1999.
- SCOTT, VIRGINIA. *The Commedia dell'arte in Paris, 1644 - 1697*. Charlottesville, Va., 1990.
- . *Molière: A Theatrical Life*. Cambridge, 2000.
- TURNELL, MARTIN. *The Classical Moment: Studies in Corneille, Molière, and Racine*. New York, 1948.
- WILEY, W. L. *The Early Public Theatre in France*. Cambridge, Mass., 1960.

第九章:1800 年之前的英国戏剧

- BURNIM, KALMAN. *David Garrick, Director*. Pittsburgh, 1961.
- CIBBER, COLLEY. *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber*. London, 1740.
- FISK, DEBORAH PAYNE, ed. *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge, 2000.
- HIGHFILL, PHILIP H., JR., KALMAN BURNIM, AND EDWARD LANGHANS. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660 - 1800*. Carbondale, Ill., 1973.
- HILL, ERROL. *The Jamaican Stage, 1655 - 1900: Profile of a Colonial Theatre*. Amherst, Mass., 1992.
- HOTSON, LESLIE. *The Commonwealth and Restoration Stage*. Cambridge, Mass., 1928.
- HUME, ROBERT. *Henry Fielding and the London Theatre, 1728 - 1737*. London, 1988.

- JOHNSON, ODAI, WILLIAM J. BURLING, AND JAMES A. COOMBS. *The Colonial American Stage, 1665 - 1774: A Documentary Calendar*. Madison, N. J., 2002.
- KRUTCH, JOSEPH W. *Comedy and Conscience after the Restoration*. New York, 1949.
- LOFTUS, JOHN, et al. *Revels History of Drama in English*. Vol. 4: 1660 - 1750. New York, 1976.
- The London Stage, 1660 - 1800*. 11 vols. Carbondale, Ill., 1960 - 1968.
- LYNCH, JAMES J. *Box, Pit and Gallery: Stage and Society in Johnson's London*. Berkeley, 1953.
- MILHOUS, JUDITH. *Thomas Betterton and the Management of Lincoln's Inn Fields, 1695 - 1708*. Carbondale, Ill., 1979.
- NICOLL, ALLARDYCE. *The Garrick Stage*. Athens, Ga., 1980.
- ODELL, G. C. D. *Shakespeare from Betterton to Irving*. 2 vols. New York, 1920.
- PRICE, CECIL. *Theatre in the Age of Garrick*. Oxford, 1973.
- RANKIN, HUGH F. *The Theatre in Colonial America*. Chapel Hill, N. C., 1965.
- ROSENFELD, SYBIL. *A Short History of Scene Design in Great Britain*. Oxford, 1973.
- . *Strolling Players and Drama in the Provinces, 1660 - 1765*. Cambridge, 1939.
- SOUTHERN, RICHARD. *The Georgian Playhouse*. London, 1948.
- STYAN, J. L. *Restoration Comedy in Performance*. Cambridge, 1986.
- SUMMERS, MONTAGUE. *The Playhouse of Pepys*. London, 1935.
- . *The Restoration Theatre*. London, 1934.
- WRIGHT, RICHARDSON. *Revels in Jamaica, 1682 - 1838*. New York, 1937.

第十章:1800 年之前的意大利和法国戏剧

- BRENNER, C. D. *The Theatre Italien: Its Repertory, 1716 - 1793, with a historical introduction*. Berkeley, Cal., 1961.
- GOLDONI, CARLO. *Memoirs of Carlo Goldoni*. Trans. by John Black. New York, 1926.
- GOZZI, CARLO. *The Memoirs of Count Carlo Gozzi*. Trans. by J. A. Symonds. 2 vols. London, 1890.
- HEMMINGS, F. W. J. *Theatre and State in France, 1760 - 1905*. Cambridge, 1994.
- LANCASTER, H. C. *French Tragedy in the Reign of Louis XVI and the Early*

- Years of the French Revolution, 1774 - 1792*. Baltimore, 1953.
- . *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire, 1715 - 1774*. Baltimore, 1950.
- . *Sunset: A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV, 1701 - 1715*. Baltimore, 1945.
- LARSON, ORVILLE K. *The Theatrical Writings of Fabrizio Carini Motta*. Carbondale, Ill., 1987.
- MAYOR, A. H. *The Bibiena Family*. New York, 1945.
- . *Giovanni Battista Piranesi*. New York, 1952.
- OGDEN, DUNBAR, trans. and commentary. *The Italian Baroque Stage: Documents by Giulio Trioli, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli-Bibiena, Baldassare Orsini*. Berkeley, Cal., 1978.
- VIALE FERRERO, MERCEDES. *La Scenografia del '700 e i Fratelli Galliari*. Turin, 1963.

第十一章:1800 年之前的北欧和东欧戏剧

- AIKIN, JUDITH P. *German Baroque Drama*. Boston, 1982.
- AIKIN-SNEATH, BETSY. *Comedy in Germany in the First Half of the 18th Century*. Oxford, 1936.
- BEIJER, AGNE. *The Court Theatres of Drottningholm and Gripsholm*. Trans. by G. L. Frolich. Malmo, 1944.
- BRUFORD, WALTER H. *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*. London, 1957.
- CARLSON, MARVIN. *Goethe and the Weimar Theatre*. Ithaca, N. Y., 1978.
- HEITNER, R. R. *German Tragedy in the Age of Enlightenment, 1724 - 1768*. Berkeley, Cal., 1963.
- HILLESTROM, G. *Theatre and Ballet in Sweden*. Stockholm, 1953.
- MARKER, FREDERICK J., AND LISE-LONE MARKER. *A History of the Scandinavian Theatre*. Cambridge, 1996.
- McCABE, WILLIAM H. *An Introduction to the Jesuit Theatre*. Ed. by Louis J. Oldani. St. Louis, 1983.
- PASCAL, ROY. *The German Sturm and Drang*. Manchester, 1953.
- PRUDHOE, JOHN. *The Theatre of Goethe and Schiller*. Oxford, 1973.

第十二章:十九世纪前期的欧洲大陆戏剧

- ARVIN, NEIL E. *Eugène Scribe and the French Theatre, 1815 - 60*. Cambridge, Mass., 1924.

- CARLSON, MARVIN. *The French Stage in the Nineteenth Century*. Metuchen, N. J., 1972.
- . *The German Stage in the Nineteenth Century*. Metuchen, N. J., 1972.
- . *The Theatre of the French Revolution*. Ithaca, N. Y., 1966.
- GIES, DAVID THATCHER. *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge, 1994.
- HEMMINGS, F. W. J. *The Theatre Industry in 19th Century France*. Cambridge, 1993.
- LACEY, ALEXANDER. *Pixérécourt and the French Romantic Drama*. Toronto, 1928.
- MCCORMICK, JOHN. *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*. New York, 1993.
- MOYNET, JEAN-PIERRE. *French Theatrical Production in the Nineteenth Century*. Binghamton, N. Y., 1976.
- POLLAK, GUSTAV. *Franz Grillparzer and the Austrian Drama*. New York, 1907.
- SENELICK, LAURENCE. *Serf Actor: The Life and Art of Mikhail Shchepkin*. Westport, Conn., 1984.

第十三章:十九世纪前期的英语戏剧

- APPLETON, WILLIAM W. *Madame Vestris and the London Stage*. New York, 1974.
- BAER, MARK. *Theatre and Disorder in Late Georgian London*. Oxford, 1992.
- BAINS, YASHDIP S. *English Canadian Theatre, 1765-1826*. New York, 1998.
- BENSON, EUGENE, AND L. W. CONOLLY. *English-Canadian Theatre*. Toronto, 1987.
- . *The Oxford Companion to Canadian Theatre*. Toronto, 1987.
- BOOTH, MICHAEL. *English Melodrama*. London, 1965.
- CARSON, W. G. B. *Managers in Distress*. St. Louis, 1949.
- . *The Theatre of the Frontier*. Chicago, 1932.
- CROSS, GILBERT. *Next Week "East Lynne": Domestic Drama in Performance, 1820-1874*. Lewisburg, Pa., 1976.
- DAVIS, TRACY C., AND ELLEN DONKIN. *Women and Playwriting in Nineteenth-Century Britain*. Cambridge, 1999.
- DONOHUE, JOSEPH W. *Theatre in the Age of Kean*. Oxford, 1975.
- , ed. *The Theatre Manager in England and America: Players of a Perilous Game*. Princeton, N. J., 1971.

- DUDDEN, FAYE E. *Women in the American Theatre: Actresses and Audiences, 1790 - 1870*. New Haven, Conn., 1994.
- DURHAM, WELDON B., ed. *American Theatre Companies, 1749 - 1887*. Westport, Conn., 1986.
- GRIMSTED, DAVID. *Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture, 1800 - 1850*. Chicago, 1968.
- IRVIN, ERIC. *Australian Melodrama*. Sydney, 1981.
- . *Dictionary of the Australian Theatre 1788 - 1914*. Sydney, 1985.
- . *Theatre Comes to Australia*. Brisbane, 1971.
- LOVE, HAROLD, ed. *The Australian Stage: A Documentary History*. Kensington, NSW, 1984.
- MACREADY, WILLIAM CHARLES. *Macready's Reminiscences*. New York, 1875.
- MATTHEWS, BRANDER, AND LAURENCE HUTTON. *Actors and Actresses of Great Britain and the United States from the Days of David Garrick to the Present Time*. 5 vols. New York, 1886.
- MCCONACHIE, BRUCE A. *Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820 - 1870*. Iowa City, 1992.
- MAMMEN, EDWARD W. *The Old Stock Company School of Acting*. Boston, 1945.
- MEISEL, MARTIN. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton, N.J., 1983.
- ODELL, G. C. D. *Annals of the New York Stage*. 15 vols. New York, 1927 - 1949.
- . *Shakespeare from Betterton to Irving*. 2 vols. New York, 1920.
- PARSONS, PHILIP, ed. *Companion to Theatre in Australia*. Sydney, 1995.
- PETERSON, BERNARD L., JR. *Profiles of African American Stage Performers and Theatre People, 1816 - 1960*. Westport, Conn., 2001.
- PLANCHÉ, J. R. *The Recollections and Reflections of James Robinson Planché*. 2 vols. London, 1872.
- QUINN, ARTHUR H. *A History of the American Drama from the Beginning to the Civil War*. 2nd ed. New York, 1943.
- REES, TERENCE. *Theatre Lighting in the Age of Gas*. London, 1978.
- ROWELL, GEORGE. *The Victorian Theatre, 1792 - 1914*. 2nd ed. London, 1979.
- SCHOCH, RICHARD W. *Shakespeare's Victorian Stage: Performing History in the Theatre of Charles Kean*. Cambridge, 1998.
- SHATTUCK, CHARLES H. *Shakespeare on the American Stage: From Booth*

- and Barrett to Southern and Marlowe. Washington, D. C. , 1987.
- . *Shakespeare on the American Stage: From the Hallams to Edwin Booth*. Washington, D. C. , 1976.
- SPEAIGHT, ROBERT. *Shakespeare on the Stage: An Illustrated History of Shakespearean Performance*. London, 1972.
- STEPHENS, JOHN RUSSELL. *The Profession of the Playwright: British Theatre, 1800 - 1900*. London, 1992.
- VARDAC, A. N. *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Cambridge, Mass. , 1949.
- WILMETH, DON B. , AND CHRISTOPHER BIGSBY, eds. *The Cambridge History of American Theatre*. Vol. I: *Beginnings to 1870*. Cambridge, 1998.
- WITHAM, BARRY B. , ed. *Theatre in the United States: A Documentary History*. Vol. I: *1750 - 1915, Theatre in the Colonies and the United States*. Cambridge, 1995.
- WITTKE, CARL F. *Tambo and Bones: A History of the American Minstrel Stage*. Durham, N. C. , 1930.
- YOUNG, WILLIAM C. *Documents of American Theatre History: Famous Actors and Actresses on the American Stage*. 2 vols. New York, 1975.
- . *Documents of American Theatre History: Famous American Playhouses*. 2 vols. Chicago, 1973.

第十四章:十九世纪后期的英语戏剧

- BOOTH, MICHAEL, AND JOEL H. KAPLAN, eds. *The Edwardian Theatre: Essays on Performance and the Stage*. Cambridge, 1996.
- . *Theatre in the Victorian Age*. London, 1991.
- DAVIS, TRACY. *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*. New York, 1991.
- DURHAM, WELDON B. , ed. *American Theatre Companies, 1888 - 1930*. Westport, Conn. , 1987.
- FELHEIM, MARVIN. *The Theatre of Augustin Daly: An Account of the Late Nineteenth Century Stage*. Cambridge, Mass. , 1956.
- FITZGERALD, PERCY. *The World behind the Scenes*. London, 1881.
- FROW, GERALD. *Oh, Yes It Is: A History of Pantomime*. London, 1985.
- GLASSTONE, VICTOR. *Victorian and Edwardian Theatre*. Cambridge, Mass. , 1975.
- HAY, SAMUEL A. *African American Theatre: A Historical and Critical Analysis*. Cambridge, 1994.

- HENDERSON, MARY C. *The City and the Theatre: New York Playhouses from Bowling Green to Times Square*. Clifton, N. J., 1973.
- HODGE, FRANCIS. *Yankee Theatre*. Austin, Tex., 1964.
- HOPKINS, ALBERT A. *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions*. New York, 1897.

第十五章:十九世纪后期的欧洲大陆及拉丁美洲的戏剧

- HEMMINGS, F. W. J. *Theatre and State in France, 1760 - 1905*. Cambridge, 1994.
- . *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*. Cambridge, 1993.
- MATTHEWS, BRANDER. *French Dramatists of the Nineteenth Century*. 5th ed. New York, 1914.
- . *The Theatres of Paris*. New York, 1880.
- OSBORNE, JOHN. *The Naturalist Drama in Germany*. Manchester, 1971.
- PELLETTIERI, O. *Cien años de teatro argentino, 1886 - 1990*. Buenos Aires, 1991.
- SACHS, EDWIN O., AND E. A. E. WOODROW. *Modern Opera Houses and Theatres*. 3 vols. London, 1897 - 1898.
- SCHULER, CATHERINE. *Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*. London, 1996.

第十六章:近代现实主义的开端

- ANTOINE, ANDRÉ. *Memories of the Théâtre Libre*. Coral Gables, Fla., 1964.
- BELASCO, DAVID. *Theatre through Its Stage Door*. New York, 1919.
- BENTLEY, ERIC. *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*. New York, 1946.
- BERNHEIM, A. L. *The Business of the Theatre*. New York, 1932.
- CARTER, LAWSON A. *Zola and the Theatre*. New Haven, Conn., 1963.
- COLE, TOBY, AND HELEN K. CHINOY, eds. *Directors on Directing*. Indianapolis, 1963.
- GRUBE, MAX. *The Story of the Meiningen*. Trans. by Ann Marie Koller. Coral Gables, Fla., 1963.
- KOLLER, ANN MARIE. *The Theater Duke: Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*. Stanford, Conn., 1984.
- MACCARTHY, DESMOND. *The Court Theatre, 1904 - 07*. London, 1907.
- MARKER, LISE-LONE. *David Belasco: Naturalism in the American Theatre*. Princeton, N. J., 1975.

OSBORNE, JOHN. *The Meiningen Court Theatre, 1866 - 1890*. Cambridge, 1988.

STANISLAVSKY, KONSTANTIN. *An Actor Prepares*. Trans. by Elizabeth R. Hapgood. New York, 1936.

———. *Building a Character*. Trans. by E. R. Hapgood. New York, 1949.

———. *Creating a Role*. Trans. by E. R. Hapgood. New York, 1961.

———. *My Life in Art*. Trans. by J. J. Robbins. Boston, 1924.

WAXMAN, S. M. *Antoine and the Théâtre Libre*. Cambridge, Mass., 1926.

WILLIAMS, RAYMOND. *Drama from Ibsen to Eliot*. London, 1952.

第十七章:早期非现实主义的选择

APPIA, ADOLPHE. *Essays, Scenarios and Designs*. Ann Arbor, Mich., 1989.

———. *The Work of Living Art and Man Is the Measure of All Things*. Coral Gables, Fla., 1960.

BABLET, DENIS. *Edward Gordon Craig*. New York, 1967.

———. *The Revolution of Stage Design in the Twentieth Century*. Paris, 1977.

BLOCK, HASKELL. *Mallarmé and the Symbolist Drama*. Detroit, 1963.

BOURGEOIS, MAURICE J. M. *Synge and the Irish Theatre*. New York, 1965.

BRAUN, EDWARD. *Meyerhold: A Revolution in Theater*. Iowa City, 1995.

———. *Meyerhold on Theatre*. New York, 1969.

BYRNE, DAWSON. *The Story of Ireland's National Theatre: The Abbey*. Dublin, 1929.

CRAIG, EDWARD GORDON. *On the Art of the Theatre*. 2nd ed. Boston, 1924.

DEAK, FRANTISEK. *Symbolist Theater: The Formation of the Avant Garde*. Baltimore, 1993.

FUCHS, GEORG. *Revolution in the Theatre*. Trans. by C. C. Kuhn. Ithaca, N. Y., 1959.

FUERST, WALTER R., AND SAMUEL J. HUME. *Twentieth Century Stage Decoration*. 2 vols. London, 1928.

INNES, CHRISTOPHER. *Avant-garde Theatre 1892 - 1992*. London, 1993.

———. *Edward Gordon Craig*. New York, 1983.

LABELLE, MAURICE. *Alfred Jarry: Nihilism and the Theatre of the Absurd*. New York, 1980.

LEHMANN, ANDREW G. *The Symbolist Aesthetic in France, 1885 - 1895*. Oxford, 1950.

MORASH, CHRIS. *A History of Irish Theatre, 1601 - 2000*. Cambridge, 2002.

PATTERSON, MICHAEL. *The Revolution in German Theatre, 1900 - 1933*. Boston, 1981.

- SHATTUCK, ROGER. *The Banquet Years: The Arts in France, 1885 - 1918*. New York, 1961.
- SPEAIGHT, ROBERT. *William Poel and the Elizabethan Revival*. London, 1954.
- STEIN, JACK M. *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*. Detroit, 1960.
- STYAN, J. L. *Max Reinhardt*. Cambridge, 1982.
- VALENCY, MAURICE. *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama*. New York, 1963.
- VOLBACH, WALTER. *Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre*. Middletown, Conn., 1968.
- WAGNER, RICHARD. *Opera and Drama*. Trans. by Edwin Evans. London, 1913.
- WALTON, J. MICHAEL, ed. *Craig on Theatre*. London, 1983.
- WILLIAMS, SIMON. *Richard Wagner and Festival Theatre*. Westport, Conn., 1994.

第十八章:二十世纪前期欧洲大陆及拉丁美洲的戏剧

- BERGHAUS, GUNTHER. *Italian Futurist Theatre, 1909 - 1944*. Oxford, 1998.
- GORDON, MEL. *Dada Performance*. New York, 1987.
- KIRBY, MICHAEL. *Futurist Performance*. New York, 1971.
- KURTZ, MAURICE. *Jacques Copeau: Biography of a Theatre*. Carbondale, Ill., 1999.
- LAMBS, RUTH. *Mexican Theatre in the Twentieth Century*. Claremont, Cal., 1975.
- MATTHEWS, J. H. *Theatre in Dada and Surrealism*. Syracuse, N. Y., 1974.
- MELZER, ANNABELLE. *Latest Rage the Big Drum: Dada and Surrealist Performance*. Ann Arbor, Mich., 1980.
- PISCATOR, ERWIN. *The Political Theatre: A History, 1914 - 1929*. Trans. by Hugh Rorison. New York, 1978.
- RICHTER, HANS. *Dada: Art and Anti-Art*. New York, 1966.
- RITCHIE, J. M. *German Expressionist Drama*. Boston, 1976.

第十九章:二十世纪前期的英语戏剧

- BISHOP, B. W. *Barry Jackson and the London Theatre*. London, 1933.
- DOWNER, ALAN S. *Fifty Years of American Drama, 1900 - 1950*. Chicago,

- 1951.
- FINDLATER, RICHARD. *Lilian Baylis: The Lady of the Old Vic*. London, 1975.
- KRASNER, DAVID. *Resistance, Parody, and Double Consciousness in African American Theatre, 1895 - 1910*. New York, 1997.
- ROWELL, GEORGE, AND ANTHONY JACKSON. *The Repertory Movement: A History of Regional Theatre in Britain*. New York, 1984.
- RYAN, TOBY GORDON. *Stage Left: Canadian Theatre in the Thirties*. Toronto, 1985.
- SHAFFER, YVONNE. *American Women Playwrights, 1900 - 1950*. New York, 1995.
- STOWELL, SHEILA. *A Stage of Their Own: Feminist Playwrights of the Suffrage Era*. Ann Arbor, Mich., 1992.
- STUART, E. ROSS. *The History of Prairie Theatre*. Toronto, 1984.

第二十章:二十世纪中叶欧洲大陆及拉丁美洲的戏剧

- ARTAUD, ANTONIN. *The Theatre and Its Double*. Trans. by Mary C. Richards. New York, 1958.
- BEARDSSELL, PETER. *A Theatre for Cannibals: Rodolfo Usigli and the Mexican Stage*. London, 1992.
- BURGESS, RONALD DAVE. *Mexican Theatre: The Generation of 1969*. Ann Arbor, Mich., 1985.
- CLARK, FRED, AND ANA L. G. GARCIA, eds. *Twentieth Century Brazilian Theatre*. Chapel Hill, N. C., 1978.
- GADBERRY, GLEN. *Theatre in the Third Reich, the Pre-war Years: Essays on Theatre in Nazi Germany*. Westport, Conn., 1995.
- GORCHAKOV, NIKOLAI M. *The Vakhtangov School of Stage Art*. Moscow, n. d.
- GROPIUS, WALTER, ed. *The Theatre of the Bauhaus*. Middletown, Conn., 1961.
- HOOVER, MARJORIE L. *Meyerhold: The Art of Conscious Theatre*. Amherst, Mass., 1974.
- HORTMANN, WILHELM. *Shakespeare on the German Stage: The Twentieth Century*. Cambridge, 1998.
- HOUGHTON, NORRIS. *Moscow Rehearsals: An Account of Methods of Production in the Soviet Theatre*. New York, 1936.
- INNES, C. D. *Erwin Piscator's Political Theatre*. New York, 1972.

- KNAPP, BETTINA. *Louis Jouvet, Man of the Theatre*. New York, 1958.
- KNOWLES, DOROTHY. *French Drama of the Interwar Years, 1918 - 39*. New York, 1967.
- KUHNS, DAVID F. *German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage*. Cambridge, 1997.
- LEACH, ROBERT. *Vsevelod Meyerhold*. Cambridge, 1993.
- MACGOWAN, KENNETH, AND ROBERT E. JONES, *Continental Stagecraft*. New York, 1922.
- RUDNITSKY, KONSTANTIN. *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde*. London, 1988.
- SAINT-DENIS, MICHEL. *The Rediscovery of Style*. New York, 1960.
- SCHMIDT, PAUL, ed. *Meyerhold at Work*. Austin, Tex., 1980.
- SCHOENBACH, PETER JULIAN. *Modern Brazilian Theatre: Art and Document*. New Jersey, 1973.
- SIMONOV, REUBEN. *Stanislavsky's Protégé: Eugene Vakhtangov*. Trans. by Miriam Goldina. New York, 1969.
- SYMONS, JAMES. *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post-Revolutionary Productions, 1920 - 1932*. Coral Gables, Fla., 1971.
- TAIROV, ALEXANDER. *Notes of a Director*. Trans. by William Kuhlke. Coral Gables, Fla., 1969.
- WILLETT, JOHN. *Expressionism*. New York, 1970.
- . *The Theatre of Bertolt Brecht*. New York, 1959.
- . *The Theatre of Edwin Piscator*. New York, 1979.
- . *The Theatre of the Weimar Republic*. New York, 1988.
- WINGLER, HANS. *Bauhaus*. Cambridge, Mass., 1969.
- WORRALL, NICK. *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov*. London, 1989.

第二十一章:二十世纪中叶的英语戏剧

- ARONSON, ARNOLD. *American Avant-Garde: A History*. New York, 2000.
- BOTTOMS, STEPHEN J. *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor, Mich., 2004.
- CLURMAN, HAROLD. *The Fervent Years: The Story of the Group Theatre in the Thirties*. New York, 1957.
- DAVIS, HALLIE FLANAGAN. *Arena*. New York, 1940.
- DONOGHUE, DENIS. *The Third Voice: Modern British and American Verse Drama*. Princeton, N. J., 1959.

- DURHAM, WELDON B., ed. *American Theatre Companies, 1931 - 1986*. Westport, Conn., 1989.
- ELAM, HARRY J., AND DAVID KRASNER. *African American Performance and Theatre History: A Critical Reader*. Oxford, 2000.
- GIELGUD, JOHN. *Early Stages*. New York, 1939.
- ISSACS, EDITH J. R. *The Negro in the American Theatre*. New York, 1947.
- LARSON, ORVILLE K. *Scene Design in the American Theatre from 1915 to 1960*. Fayetteville, Ark., 1989.
- MARSHALL, NORMAN. *The Other Theatre*. London, 1947.
- O'CONNOR, JOHN, AND LORRAINE BROWN, eds. *Free, Adult, Uncensored: The Living History of the Federal Theatre Project*. Washington, D. C., 1978.
- SCHECHNER, RICHARD. *Public Domain: Essays on the Theatre*. Indianapolis, 1969.
- SCHEVILL, JAMES. *Breakout! In Search of New Theatrical Environments*. Chicago, 1972.
- USMIANI, RENATE. *Second Stage: The Alternative Theatre Movement in Canada*. Vancouver, 1983.
- WEALES, GERALD. *American Drama since World War II*. New York, 1962.
- . *The Jumping Off Place: American Drama in the 1960s*. New York, 1969.
- WILLIAMS, E. HARCOURT. *Old Vic Saga*. London, 1949.

第二十二章:二十世纪的欧洲大陆及拉丁美洲的戏剧

- BARRAULT, JEAN-LOUIS, *The Theatre of Jean-Louis Barrault*. Trans. by J. Chiari. New York, 1961.
- BOWERS, FAUBION. *Broadway, USSR: Theatre, Ballet and Entertainment in Russia Today*. New York, 1959.
- BRADBY, DAVID. *Modern French Drama, 1940 - 1980*. New York, 1984.
- BRAUN, KAZIMIERZ. *A History of Polish Theatre, 1939 - 1989*. Westport, Conn., 1996.
- BURIAN, JARKA. *Modern Czech Theatre*. Iowa City, 2000.
- . *The Scenography of Joseph Svoboda*. Middletown, Conn., 1971.
- ESSLIN, MARTIN. *The Theatre of the Absurd*. Rev. ed. New York, 1969.
- FOWLIE, WALLACE. *Dionysus in Paris: A Guide to Contemporary French Theatre*. New York, 1960.
- FREEMAN, E. *The Theatre of Albert Camus*. London, 1973.

- FO, DARIO. *The Tricks of the Trade*. Trans. by Joe Farrell. London, 1991.
- GRODZICKI, AUGUST. *Polish Theatre Today*. Warsaw, 1978.
- GROTOWSKI, JERZY. *Towards a Poor Theatre*. New York, 1968.
- GUICHARNAUD, JACQUES. *Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett*. New Haven, Conn., 1961.
- HAINAUX, RENÉ, ed. *Stage Design throughout the World*. New York, 1972.
- . *Stage Design throughout the World, 1970 - 1975*. New York, 1976.
- . *Stage Design throughout the World since 1935*. New York, 1956.
- . *Stage Design throughout the World since 1950*. New York, 1964.
- HAYMAN, RONALD, ed. *The German Stage*. New York, 1975.
- HIRST, DAVID L. *Giorgio Strehler*. Cambridge, 1993.
- HOUGHTON, NORRIS. *Return Engagement: A Postscript to "Moscow Rehearsals."* New York, 1962.
- INNES, C. D. *Modern German Drama*. New York, 1979.
- KUMIEGA, JENNIFER. *The Theatre of Grotowski*. London, 1985.
- MITCHELL, TONY. *Dario Fo: People's Court Jester*. New York, 1985.
- O'CONNOR, GARRY. *French Theatre Today*. London, 1975.
- OSINSKI, ZBIGNIEW. *Grotowski and His Laboratory*. New York, 1986.
- PATTERSON, MICHAEL. *German Theatre Today*. London, 1976.
- . *Peter Stein: Germany's Leading Theatre Director*. New York, 1981.
- ROUSE, JOHN. *Brecht and the West German Theatre: The Practice and Politics of Interpretation*. Ann Arbor, Mich., 1989.
- SMELIANSKY, ANATOLY. *The Russian Theatre after Stalin*. Cambridge, 1999.
- TRENSKY, PAUL I. *Czech Drama since World War II*. White Plains, N. Y., 1978.
- YARROW, RALPH, ed. *European Theatre 1960 - 1990*. London, 1992.

第二十三章:二十世纪后期英语戏剧

- ADDENBROOKE, DAVID. *The Royal Shakespeare Company: The Peter Hall Years*. London, 1974.
- ANSORGE, PETER. *Disrupting the Spectacle: Five Years of Experimental and Fringe Theatre in Britain*. London, 1975.
- ARONSON, ARNOLD. *American Avant-Garde: A History*. New York, 2000.
- . *American Set Design*. New York, 1985.
- BARTOW, ARTHUR. *The Director's Voice: 21 Interviews [with American Directors]*. New York, 1988.

- BETSKO, KATHLEEN, AND RACHEL KOENIG. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York, 1987.
- BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Vols. II and III. Williams/Miller/Albee. New York, 1984 - 1985.
- BLUMENTHAL, EILEEN. *Joseph Chaikin: Exploring at the Boundaries of Theatre*. New York, 1984.
- BORDMAN, GERALD. *American Musical Comedy*. New York, 1982.
- BRADBY, DAVID, AND DAVID WILLIAMS. *Directors' Theatre*. [Littlewood, Planchon, Mnouchkine, Grotowski, Brook, Stein, Wilson.] New York, 1988.
- BRATER, ENOCH, ed. *Feminine Focus: The New Women Playwrights*. New York, 1989.
- BRECHT, STEFAN. *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. Frankfurt am Main, 1978.
- BROOK, PETER. *The Empty Space*. New York, 1968.
- . *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration, 1946 - 1987*. London, 1988.
- BROWNE, TERRY. *Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court*. London, 1975.
- . *Revolution as Theatre: Notes on the New Radical Style*. New York, 1971.
- BULL, JOHN. *New British Political Dramatists*. New York, 1984.
- BYRD HOFFMAN FOUNDATION. *Robert Wilson: Theatre of Images*. 2nd ed. New York, 1984.
- CALANDRA, DENIS. *New German Dramatists*. New York, 1984.
- CHAMPAGNE, LENORA. *French Theatre Experiment since 1968*. Ann Arbor, Mich., 1984.
- COHN, RUBY. *New American Dramatists, 1960 - 1980*. New York, 1982.
- COOK, JUDITH. *The National Theatre*. London, 1976.
- CROYDEN, MARGARET. *Lunatics, Lovers and Poets: The Contemporary Experimental Theatre*. New York, 1974.
- DOTY, GRESDNA A., AND BILLY J. HARBIN, eds. *Inside the Royal Court Theatre, 1956 - 1981: Artists Talk*. Baton Rouge, La., 1990.
- ELSOM, JOHN. *Post-war British Theatre*. Boston, 1979.
- ESSLIN, MARTIN. *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*. New York, 1970.
- FINDLATER, RICHARD, ed. *Twenty-Five Years of the English Stage Company*. London, 1981.

- GOODMAN, LIZBETH. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. London, 1993.
- GOORNEY, HOWARD. *The Theatre Workshop*. London, 1980.
- GREEN, SUSAN. *Bread and Puppet: Stories of Struggle and Faith from Central America*. Woodstock, Vt., 1985.
- HART, LYNDIA, AND PEGGY PHELAN, eds. *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor, Mich., 1993.
- HAYMAN, RONALD. *British Theatre since 1955: A Reassessment*. New York, 1979.
- . *Theatre and Anti-theatre: New Movements since Beckett*. New York, 1979.
- HILL, ERROL, ed. *The Theatre of Black Americans*. 2 vols. Englewood Cliffs, N. J., 1980.
- HINCHLIFFE, ARNOLD. *British Theatre, 1950 - 1970*. Totowa, N. J., 1975.
- HIRSCH, FOSTER. *A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio*. New York, 1984.
- ITZIN, CATHERINE. *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968*. New York, 1981.
- JENKINS, RON. *Acrobats of the Soul: Comedy and Virtuosity in Contemporary American Theatre*. New York, 1988.
- JOHNSTON, DENIS. *Up the Mainstream: The Rise of Toronto's Alternative Theatres*. Toronto, 1991.
- KERENSKY, OLEG. *The New British Drama: Fourteen Playwrights since Osborne and Pinter*. New York, 1979.
- KIRBY, MICHAEL. *Happenings*. New York, 1966.
- KOLIN, PHILIP C., ed. *American Playwrights since 1945: A Guide to Scholarship, Criticism, and Performance*. Westport, Conn., 1989.
- KOSTELANETZ, RICHARD. *The Theatre of Mixed Means*. New York, 1968.
- LESNICK, HENRY, ed. *Guerrilla Street Theatre*. New York, 1973.
- LITTLE, STUART. *Enter Joseph Papp: In Search of a New American Theatre*. New York, 1974.
- . *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*. New York, 1972.
- MAROWITZ, CHARLES, AND TRUSSLER, SIMON. *Theatre at Work: Playwrights and Productions in the Modern British Theatre*. New York, 1968.
- MARRANCA, BONNIE, ed. *The Theatre of Images*. New York, 1977.
- NOVICK, JULIUS. *Beyond Broadway*. New York, 1968.
- PASOLLI, ROBERT. *A Book on the Open Theatre*. New York, 1970.

- ROBERTSON, TIM. *Perambulations: The Australian Performing Group Recollected*. Melbourne, 2001.
- SAVRAN, DAVID. *In Their Own Words: Contemporary American Playwrights*. New York, 1988.
- . *The Wooster Group: Breaking the Rules*. Ann Arbor, Mich., 1988.
- SEBALD, W. G., ed. *A Radical Stage: Theatre in Germany in the 1970s and 1980s*. Oxford, 1988.
- SELLER, MAXINE SCHWARTZ, ed. *Ethnic Theatre in the United States*. Westport, Conn., 1983.
- SHANK, THEODORE. *American Alternative Theatres*. New York, 1982.
- STRASBERG, LEE. *Strasberg at the Actors Studio*. New York, 1965.
- TAYLOR, JOHN RUSSELL. *The Angry Theatre*. London, 1969.
- . *Second Wave: British Dramatists for the Seventies*. New York, 1971.
- WILMETH, DON B., AND TICE L. MILLER, eds. *Cambridge Guide to the American Theatre*. New York, 1993.
- ZIEGLER, JOSEPH. *Regional Theatre: The Revolutionary Stage*. Minneapolis, 1973.

第二十四章:当代戏剧

- BLUMENTHAL, EILEEN, AND JULIE TAYMOR. *Playing with Fire*. New York, 1999.
- BOAL, AUGUSTO. *Legislative Theatre*. Trans. by Adrian Jackson. New York, 1998.
- BRADBY, DAVID, AND ANNIE SPARKS. *Mise en Scène: French Theatre Now*. London, 1997.
- BROOK, PETER. *Threads of Time*. Amsterdam, 1998.
- BURIAN, JARKA. *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*. Iowa, 2000.
- CHINOY, HELEN KRICH, AND LINDA WALSH JENKINS, eds. *Women in American Theatre*. 3rd ed. New York, 2001.
- DELGADO, MARIA M., AND PAUL HERITAGE, eds. *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*. Manchester, Eng., 1996.
- GILBERT, HELEN. *Sightlines: Race, Gender, and Nation in Contemporary Australian Theatre*. Ann Arbor, Mich., 1998.
- HERBERT, IAN, AND NICOLE LECLERCQ. *The World of Theatre 2000 Edition*. London, 2000.
- HOLMBERG, ARTHUR. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge, 1996.
- KALINA, STEFANOVA, AND KALINA STEFANOVA-PETEV. *Eastern*

- European Theatre after the Iron Curtain*. Harwood, 2001.
- LEPAGE, ROBERT. *Connecting Flights*. New York, 1999.
- MULRYNE, J. R., AND MARGARET SHEWRING. *Shakespeare's Globe Rebuilt*. Cambridge, 1997.
- PILKINGTON, LIONEL. *Theatre and the State in 20th Century Ireland*. New York, 2001.
- QUADRI, FRANCO, FRANCO BERTONI, AND ROBERT STEARNS. *Robert Wilson*. New York, 1997.
- ROBERTS, PHILIP. *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*. Cambridge, 1999.
- SHANK, THEODORE. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. Ann Arbor, Mich., 2002.
- TYTELL, JOHN. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. New York, 1995.
- WILLIAMS, DAVID. *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. New York, 1999.

第二十五章:非洲戏剧

- BAME, KWABENA N. *Come to Laugh: A Study of African Traditional Theatre in Ghana*. Accra, 1981.
- BANHAM, MARTIN, ed. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge, 1995.
[Entries on African theatre]
- BANHAM, MARTIN, JAMES GIBBS, AND FEMI OSOFISAN, eds. *African Theatre in Development*. Bloomington, Ind., 1999.
- , eds. *African Theatre: Playwrights and Politics*. Bloomington, Ind., 2001.
- BANHAM, MARTIN, ERROL HILL, GEORGE WOODYARD, and advisory editor for Africa, OLU OBAFEMI, eds. *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*. Cambridge, 1994.
- BANHAM, MARTIN, AND CLIVE WAKE. *African Theatre Today*. London, 1976.
- BARBER, KARIN. *The Generation of Plays: Yoruba Popular Life in Theater*. Bloomington, Ind., 2001.
- BJORKMAN, INGRID. *Mother Sing for Me: People's Theatre in Kenya*. London, 1989.
- BOSMAN, F. C. L. *The Dutch and English Theatre in South Africa, 1880 till Today, and the Afrikaans Theatre*. Pretoria, 1951.
- BREITINGER, ECKHARD, ed. *Theatre and Performance in Africa*. Bayreuth,

- 1997.
- , ed. *Theatre for Development*. Bayreuth, 1994.
- CLARK, EBUN. *Hubert Ogunde: The Making of Nigerian Theatre*. London, 1979.
- COLE, CATHERINE M. *Ghana's Concert Party Theatre*. Bloomington, Ind., 2001.
- CONTEH-MORGAN, JOHN. *Theatre and Drama in Francophone Africa*. Cambridge, 1995.
- COPLAN, DAVID B. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Johannesburg, 1985.
- DAVIDSON, BASIL. *Modern Africa: A Social and Political History*. 2nd ed. London, 1983.
- DREWAL, MARGARET THOMPSON. "The State of Research on Performance in Africa," *African Studies Review* 34, no. 3 (December 1991): 1-64.
- . *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington, Ind., 1992.
- ETHERTON, MICHAEL. *The Development of African Drama*. London, 1982.
- FINNEGAN, RUTH. *Oral Literature in Africa*. Oxford, 1970.
- FLETCHER, JILL. *The Story of South African Theatre, 1780 - 1930*. Cape Town, 1994.
- GIBBS, JAMES. *Wole Soyinka*. London, 1986.
- GOTRICK, KACKE. *Apidan Theatre and Modern Drama*. Stockholm, 1984.
- GRAY, JOHN, comp. *Black Theatre and Performance: A Pan-African Bibliography*. Westport, Conn., 1990.
- HAUPTFLEISCH, TEMPLE, AND IAN STEADMAN, eds. *South African Theatre: Four Plays and an Introduction*. Pretoria, 1984.
- JEYIFO, BOIDUN. *The Truthful Lie: Essays in a Sociology of African Drama*. London, 1985.
- . *The Yoruba Popular Theatre of Nigeria*. Lagos, 1984.
- KARIN, BARBARA, et al. *West African Popular Theatre*. Bloomington, Ind., 1997.
- KAVANAGH, ROBERT MSHENGU. "Introduction," *South African People's Plays*. Johannesburg, 1981.
- KERR, DAVID. *African Popular Theatre: From Pre-colonial Days to the Present Day*. London, 1995.
- . *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*. London, 1985.
- . *Theatre and Popular Culture in Southern Africa*. Bayreuth, 1997.
- KIDD, ROSS. *From People's Theatre for Revolution to Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean Workshop*. The Hague, 1984.

- KRUGER, LOREN. *The Drama of South Africa: Plays, Pageants, and Publics since 1910*. New York, 1999.
- LARLHAM, PETER. *Black Theatre, Dance, and Ritual in South Africa*. Ann Arbor, Mich., 1985.
- MDA, ZAKES. *When People Play People: Development Communication through Theatre*. Johannesburg, 1993.
- MLAMA, PENINA MUHANDO. *Culture and Development: The Popular Theatre Approach in Africa*. Sweden, 1991.
- NDLOVU, DUMA, ed. "Introduction," *Woza Afrika! An Anthology of South African Plays*. New York, 1986.
- NGUGI WA THIONG'O. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Nairobi, 1986.
- OBAFEMI, OLU. *Contemporary Nigerian Theatre: Cultural Heritage and Social Vision*. Bayreuth, 1997.
- OGUNBA, OYIN, AND ABIOLA IRELE, eds. *The Theatre in Africa*. Ibadan, 1978.
- OGUNBIYI, YEMI. *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Sourcebook*. Lagos, 1981.
- ORKIN, MARTIN. *Drama and the South African State*. Johannesburg, 1991.
- OWOMOYELA, OYEKAN, ed. *A History of Twentieth-Century African Literatures*. Lincoln, Neb., 1993.
- RACSTER, OLGA. *Curtain Going Up! The Story of the Cape Theatre*. Cape Town, 1951.
- ROHMER, MARTIN. *Theatre and Performance in Urban Zimbabwe*. Bayreuth, 1999.
- RUBIN, DON, et al. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa*. Vol. 3. New York, 1997.
- SCHIPPER, MINEKE. *Theatre and Society in Africa*. Johannesburg, 1982.
- TDR; THE DRAMA REVIEW 32, no. 2 (Summer 1988). [Issue devoted to ritual performance in Africa today.]
- THEATRE RESEARCH INTERNATIONAL 9, no. 3 (1984). [Issue devoted to African theatre in the French language.]
- THOMASSON, FRANK. *A History of Theatre in Guyana: 1800 - 2000*. Chicago, 2007.
- TRAORE, BAKARY. *The Black African Theatre and Its Social Functions*. Trans. by Dapo Adelugba. Ibadan, 1972.

第二十六章:亚洲戏剧

The Actor's Analects, ed., trans., with an introduction and notes by Charles J.

- Dunn and Bunzo Torigoe. Tokyo, 1969.
- ALLEY, R. *Peking Opera*. Beijing, 1984.
- BAUMER, RACHEL V., AND JAMES R. BRANDON. *Sanskrit Drama in Performance*. Honolulu, 1981.
- BHARATA. *Natyasastra*. Trans. by M. Ghose. Bengal, 1950.
- BIRCH, CYRIL. *Scenes for Mandarins: The Elite Theatre of the Ming*. New York, 1999.
- BOWERS, FAUBION. *Japanese Theatre*. New York, 1952.
- BRANDON, JAMES R., ed. *The Cambridge Guide to Asian Theatre*. New York, 1993.
- . *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge, Mass., 1967.
- CRUMP, JAMES I. *Chinese Theatre in the Days of Kublai Khan*. Tucson, 1980.
- DOLBY, WILLIAM. *A History of Chinese Drama*. London, 1976.
- ERNST, EARLE. *The Kabuki Theatre*. New York, 1956.
- FREUND, PHILIP. *Stage by Stage: Oriental Theatre*. London, 2005.
- GARAGI, BALWANT. *Folk Theatre of India*. Seattle, 1966.
- . *Theatre in India*. New York, 1962.
- GUPTA, CHANDRA B. *The Indian Theatre*. New Delhi, 1991.
- Half a Century of Japanese Theatre*, edited by Japan Playwrights Association. Vol. I: 1990s, Part 1. Tokyo, 1999.
- , Vol. II: 1990s, Part 2. Tokyo, 2000.
- , Vol. III: 1980s, Part 1. Tokyo, 2001.
- HIRONAGA, SHUZABURO. *Bunraku, Japan's Unique Puppet Theatre*. Tokyo, 1964.
- HOWARD, ROGER. *Contemporary Chinese Theatre*. Hong Kong, 1979.
- INOURA, YOSHINOBU, AND TOSHIO KAWATAKE. *The Traditional Theatre of Japan*. New York, 1981.
- IYER, K. B. *Kathakali: The Sacred Dance-Drama of Malabar*. London, 1955.
- JACOB, PAUL. *Contemporary Indian Theatre: Interviews with Playwrights and Directors*. New Delhi, 1989.
- KAWATAKE, SHIGETOSHI. *An Illustrated History of Japanese Theatre Arts*. Tokyo, 1956.
- KEENE, DONALD. *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre*. Tokyo, 1965.
- KEITH, A. B. *The Sanskrit Drama: Its Origin, Development, Theory and Practice*. Oxford, 1924.
- KOMPARU, KUNIO. *The Noh Theatre: Principles and Perspectives*. New York, 1983.

- LEITER, SAMUEL L. *The Art of Kabuki: Plays in Performance*. Berkeley, Cal., 1979.
- . *New Kabuki Encyclopedia*. Westport, Conn., 1997.
- MACKERRAS, COLIN. *The Chinese Theatre in Modern Times*. Amherst, Mass., 1975.
- MATHUR, JAGDESH. *Drama in Rural India*. New York, 1964.
- MELLEMA, R. L. *Wayang Puppets: Carving, Colouring, Symbolism*. Amsterdam, 1954.
- MRAZEK, JAN, ed. *Puppet Theater in Contemporary Indonesia: New Approaches to Performance-Events*. Ann Arbor, Mich., 2001.
- O'NEILL, P. G. *Early No Drama; Its Background, Character and Development, 1300 - 1450*. London, 1958.
- . *A Guide to No*. Tokyo, 1953.
- ORTOLANI, BENITO. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Rev. ed. Princeton, N. J., 1995.
- PE-CHIN, CHANG. *Chinese Opera and Painted Face*. New York, 1979.
- POWELL, BRIAN. *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*. London, 2002.
- RICHMOND, FARLEY. *Kuttiyattam: Sanskrit Theater in India*. Ann Arbor, Mich., 2001.
- RICHMOND, FARLEY, et al., eds. *Indian Theatre: Traditions of Performance*. Honolulu, 1990.
- RILEY, JO. *Chinese Theatre and the Actor in Performance*. Cambridge, 1997.
- SAKANISHI, S. *Kyogen*. Boston, 1938.
- SASAYAMA, TADASHI, RONNIE MULRYNE, AND MARGARET SHEWRING, eds. *Shakespeare and the Japanese Stage*. Cambridge, 1999.
- SCOTT, A. C. *The Classical Theatre of China*. New York, 1957.
- . *The Kabuki Theatre of Japan*. London, 1955.
- SIU, WANG-NGAI, with PETER LOVRICK. *Chinese Opera: Images and Stories*. Vancouver, 1997.
- SUZUKI, TADASHI. *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. Trans. by J. Thomas Rimer. New York, 1986.
- TARLEKAR, G. H. *Studies in the Natyasastra, with Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance*. Delhi, 1975.
- TOITA, YASUJI. *Kabuki, the Popular Theatre*. New York, 1970.
- TUNG, CONSTANTINE, AND COLIN MACKERRAS, eds. *Drama in the People's Republic of China*. Albany, N. Y., 1987.
- WALEY, ARTHUR. *The No Plays of Japan*. London, 1921.

WINSATT, G. *Chinese Shadow Shows*. Cambridge, Mass., 1936.

ZEAMI, *Kadensho*. Trans. by Chuichi Sakurai, Shuseki Hagashi, Rokuro Sato, and Bin Miyai. Kyoto, 1971.

索引

- Abbey Theatre (Ireland), 阿贝剧院
(爱尔兰) 403, 404, 437, 439, 441,
556
- Abe, Kobo, 安部公房 636
- Abington, Frances, 阿宾顿, 弗朗西
斯, 222
- Ablesimov, A., 阿布莱西莫夫 273
- Abramov, Fedor, 阿布拉莫夫, 费多
尔, 564
- Absurdism, 荒诞派 283, 455, 457,
490, 494
- Aby, François-Joseph Agion d', 达比,
弗朗索瓦-约瑟夫·阿蒙, 587, 588
- Abyad, Jurj, 阿比阿德, 尤里 601
- Abydos Passion Play (Egypt), 阿比多
斯受难剧(埃及) 7
- Academy of Dramatic Art (Rome), 戏
剧艺术学院(罗马), 428
- Academy of the Nobility, 贵族学院 273
- Acajou (Favart), 《阿卡戎》(法瓦),
241
- Accidental Death of an Anarchist
(Fo), 《一个无政府主义者的意外死
亡》(福) 503
- Accius, Lucius, 阿克齐乌斯, 卢修斯
45
- Achard, Marcel, 阿恰德, 马塞尔 425,
454
- Acharnae, 阿卡奈 25
- Acharnians (Aristophanes), 《阿卡奈
人》(阿里斯托芬) 16
- Achilles (Laschi), 《阿喀琉斯》155
- Achurch, Janet, 亚彻奇, 珍妮特 334,
378
- Ackermann, Konrad, 阿克曼, 康拉德
259
- Acolastus (Gnapheus), 《亚科拉斯图
斯》(格纳菲欧) 96
- Acropolis (Athens), 卫城(雅典) 17,
25, 28
- Acting, the First Six Lessons
(Boleslavsky), 《表演六课》(波列斯
拉夫斯基) 443
- Actor Prepares, An (Stanislavsky),
《演员的准备》(斯坦尼斯拉夫斯基)
382

- Actor-manager system, 演员-经理人体制 381, 434
- Actors Equity, 演员联合会 445, 544
- Actors Studio (New York), 演员工作室 (纽约) 468, 479
- Actors Theatre of Louisville, 路易斯维尔演员剧团 523, 539, 543
- Actors' Workshop (San Francisco), 演员工场 (旧金山) 483, 532
- Acts of the Apostles, The*, 《使徒行传》 81, 83
- Adagala, Seth, 阿达伽拉, 赛斯 579
- Adamov, Arthur, 阿达莫夫 455, 457, 458, 471
- Adam, John, 亚当, 约翰 540
- Adams, Arthur H., 亚当斯, 亚瑟 · H. 448
- Adams, J. C., 亚当斯, J. C. 121
- Adejumo, Moses Alaiya, 阿德朱莫, 莫塞斯 · 阿莱亚 572
- Adelphi Theatre (London), 阿德尔菲剧院 (伦敦) 334, 337, 343
- Adler, Stella, 阿德勒, 斯泰拉 443, 479
- Admiral's Men (London), 海军大臣供奉剧团 (伦敦) 113, 114, 116, 118, 121, 123
- Adrienne Lecouvreur* (Scribe) 《阿德莱娜 · 勒克夫尔》(斯克里布), 244, 246, 291, 355, 360, 411
- Advertising, 广告 223, 539
- Aerssen, Francis van, 埃森, 弗兰西斯 · 范 · 152
- Aeschylus, 埃斯库罗斯 12, 13, 14, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 32, 48, 355, 383, 450, 501, 507, 532, 547, 558
- Aesthetic movement, 美学运动 400
- Afinogenov, Alexander, 阿非诺格诺夫, 亚历山大 414
- African Company, 非洲剧团 318
- African Grove, The (New York), “非洲园林”(纽约) 318
- Afterpiece, 余兴节目 15, 47, 159, 210, 212, 214, 223, 243, 257, 258, 300, 325, 339, 342
- Agamemnon* (Aeschylus), 《阿伽门农》(埃斯库罗斯) 13
- Agamemnon* (Seneca), 《阿伽门农》(塞内加) 13, 46
- Agamemnon* (Charles L. Mee), 《阿伽门农》(查尔斯 · L · 米) 547
- Agnes Berenauer* (Hebbel), 《阿格尼丝 · 贝尔瑙厄》(黑贝尔) 283, 284
- Agon*, 辩论 16
- Agonothtes*, 选出的官员 39
- Agora, 中心市场 17, 24
- Aidoo, Ama Ata, 艾杜, 阿马 · 阿塔 576, 577
- Aiken, George L., 艾肯, 乔治 · L. 326, 327
- Aitmatov, Chingiz, 艾特马托夫, 钦吉斯 493
- Ajax* (Sophocles), 《埃阿斯》(索福克勒斯) 13, 26, 27, 532
- Akalaitis, JoAnne, 阿卡莱蒂斯, 乔安妮 523, 531, 532, 544
- Akerman, Anthony, 阿克曼, 安东尼 598
- Akimov, Nilolai, 阿基莫夫, 尼可拉伊 411, 460
- Aksyonov, Vasili, 阿克肖诺夫, 瓦西里 493
- Alarcón, Juan Ruiz de, 阿拉尔孔, 胡安 · 鲁伊兹 · 德 141, 186
- Alarinho theatre, 阿拉林卓戏剧 571 - 572

- Alawada theatre, 阿拉瓦达剧院 572
- Albee, Edward, 阿尔比, 爱德华 485, 486, 546
- Albertazzi, Giorgio, 艾伯塔齐, 乔治 467
- Alberti, Leon Battista, 艾伯蒂, 莱昂·巴蒂斯塔 160
- Alcestis* (Euripides), 《阿尔刻提斯》(欧里庇得斯) 14, 34, 532
- Alchemist, The* (Jonson), 《炼金术士》(琼森) 110
- Alcina* (Handel), 《阿尔西娜》(亨德尔) 153, 275, 532
- Aldridge, Ira, 奥尔德里奇, 艾拉 318
- Aldwych Theatre (London), 奥德韦奇剧院(伦敦) 477, 478
- Alencar, José de, 阿伦卡尔, 何塞·德 366
- Aleotti, Giovan Battista, 阿莱奥蒂, 乔万·巴蒂斯塔 163, 167
- Alexander the Great* (Racine), 《亚历山大大帝》(拉辛) 192
- Alexandrinsky Theatre (Leningrad), 亚历山德林斯基剧院(列宁格勒) 295, 352, 382, 406, 412
- Alexis, 亚历克西斯 273
- Alfieri, Vittorio, 阿尔菲耶里, 维托里奥 233, 234, 467
- Algeria, 阿尔及利亚 455, 543, 601
- Algieri, Pietro, 阿尔吉里, 彼得罗 249
- Alguaciles*, 治安官助手 148
- All Equal below the King* (*Del Rey abajo Ninguno*) (Zorrilla), 《吾王之下一切平等》(索利亚) 141 - 142
- All for Love* (Dryden), 《一切为了爱情》(德莱顿) 206
- All My Sons* (Miller), 《都是我的儿子》(米勒) 485
- All's Well That Ends Well* (Shakespeare), 《皆大欢喜》(莎士比亚) 109
- All-Russian Convention of Theatrical Workers, 全俄戏剧工作者代表大会 351
- Allan, Martha, 艾伦, 马尔塔 448
- Allen, Edward, 艾伦, 爱德华 225
- Alley Thatre (Houston), 小巷剧院(休斯顿) 483
- Alley, Rewi, 阿利, 雷维 640
- Alleyn, Edward, 阿莱恩, 爱德华 114, 116, 121, 122, 125
- Alliance for Children's and Young People's Theatre, 儿童剧与青年剧院联盟 500
- Alma-Tadema, Sir Lawrence, 阿尔玛-塔德马, 劳伦斯爵士 344
- Almeida Theatre (London), 阿尔梅达剧院(伦敦) 572
- Alojeria* (Ale House), 供应饮食的货摊 147
- Alvares de Azevedo, Castro, 阿尔瓦雷斯·德·阿泽维多, 卡斯特罗 366
- Always for Sale* (Aksyonov), 《长期出售》(阿克肖诺夫) 493
- Alzire* (Voltaire), 《阿尔契尔》(伏尔泰) 236
- Amadeus* (Shaffer), 《上帝的宠儿》(谢弗) 476
- Amankulor, J. Indukaku, 阿曼库洛, J. 因都卡库 603
- American Negro Theatre (ANT), 美国黑人剧团(ANT) 444
- Ambigu-Comique, 严肃剧-喜剧混杂剧院 279, 289, 292
- Ambrosio Morante, Luis, 安布罗西奥·莫兰特, 路易斯 366
- Ambrosio, or the Monk* (Lewis), 《安

- 布罗西奥,或僧人》301
- American (Camp Street) Theatre (New Orleans), 美国剧院(或称肯普大街剧院)(新奥尔良) 314
- American Academy of Dramatic Art, 美国戏剧艺术学院 330
- American Airlines Theatre (New York), 美国航空公司剧院 544
- American Copyright Act (1909), 美国版权法(1909) 327
- American Laboratory Theatre, 美国实验剧团 443
- American National Theatre and Academy (ANTA), 美国国立戏剧学院(ANTA) 483
- American Place Theatre (New York), 美国地方剧院(纽约) 482
- American Repertory Theatre (Cambridge, MA), 美国轮演剧院(马萨诸塞州剑桥) 480, 523, 533, 539
- “American” school of acting, 美国表演学派 315
- Ames, Winthrop, 埃姆斯, 温斯洛普 441
- Amico, Silvio D', 达米科, 西尔维奥 428
- Aminta* (Tasso), 《阿明达》(塔索) 157
- Amnisos, 阿姆尼索斯 10, 25
- Amphitheatres, 圆形剧场 47, 52, 54, 55, 58, 59, 64, 87, 92
- Amphitryon* (Plautus), 《安菲特律昂》(普劳图斯) 44, 56, 194
- Amphitryon* 38 (Giraudoux), 《安菲特律翁-38》(季洛杜) 426, 447
- Ampitheatre, 圆形剧场 235 (fig 10.9)
- Anansesem* (spider stories), 蜘蛛故事 576
- Anatol* (Schnitzler), 《阿纳图尔》(施尼茨勒) 377
- Ancestress, The* (Grillparzer), 《女祖先》(格里尔帕策) 283
- Anderson, Judith, 安德森, 朱迪思 489
- Anderson, Laurie, 安德森, 劳里 559
- Anderson, Lindsay, 安德森, 琳赛 511
- Anderson, Mary, 安德森, 玛丽 381
- Anderson Maxwell, 安德森, 马克斯韦尔 443, 446, 483
- Anderson, Robert, 安德森, 罗伯特 485
- Andrade, Jorge, 安德雷德, 豪尔赫 469
- Andrade, Oswld de, 安德拉德, 瓦尔德·德· 430
- André* (Dunlap), 《安德莱》(邓拉普) 311
- Andreini, Isabella, 安德烈尼, 伊莎贝拉 182
- Anrews, Benedict, 安德鲁斯, 本尼迪克特 550
- Andreyev, Leonid, 安德列耶夫, 列昂尼德 405
- Andria* (Terence), 《安德罗斯女子》(泰伦斯) 44, 57
- Androboros* (Hunter), 《安德罗伯罗斯》(亨特) 224
- Andromache* (Euripides), 《安德罗马刻》(欧里庇得斯) 14
- Andromaque* (Racine), 《昂朵马格》(拉辛) 192
- Andromede, 安德洛墨达, 8
- Andromède* (P. Corneille), 《昂德罗梅德》(P. 高乃依) 189, 200
- Andronicus, Livius, 安德罗尼库斯, 李维乌斯 44, 50, 55
- Androphilus* (Masen), 《安德洛菲勒

- 斯》(马森) 255
- Angelica, Vincitrice di Alcina*, 《战胜阿尔西娜的安杰丽卡》 275
- Angels in America* (Kushner), 《天使在美国》(库什纳) 546
- Angling Margaret, 昂琳, 玛格丽特 386
- Angola, 安哥拉 569, 585
- Annie (Strouse), 《安妮》(斯特劳斯) 518
- Anouilh, Jean, 阿努伊, 让 426, 454
- Anoua* (Aidoo), 《阿诺瓦》(艾杜) 577
- Anthesteria, 安提斯忒瑞亚节 16, 17
- Antichrist, 敌基督 76, 96
- Antigone* (Anouilh), 《安提戈涅》(阿努伊) 426
- Antigone* (Cocteau), 《安提戈涅》(科克托) 421
- Antigone* (Hasenclever), 《安提戈涅》(哈森克利夫) 416
- Antigone* (Sophocles), 《安提戈涅》(索福克勒斯) 13, 286, 354
- Antoine, André, 安托万, 安德烈 372, 375 - 376, 392, 393, 395, 402, 423
- Antony (Dumas père) 《安东尼》(大仲马) 287
- Antony and Cleopatra* (Shakespeare), 《安东尼与克莉奥佩特拉》(莎士比亚) 109, 206
- Antunes Filho, José, 安图内斯·费罗, 何塞 509
- Anzengruber, Ludwig, 安岑格鲁伯, 路德维希 353, 377
- Apocrypha, 外典, 次经 81
- Apollinaire, Guillaume, 阿波利奈尔, 纪尧姆 421
- Apollo, 阿波罗 14, 549
- Apollodorus, 阿波罗多鲁斯 35
- Aposentos*, 包厢 147, 148, 151
- Appen, Karl von, 阿彭, 卡尔·冯 463
- Appia, Adolphe, 阿庇亚, 阿道尔夫 394, 395 - 399, 407, 419, 422, 442, 462
- Apprenticeship, 艺徒 114
- Approaching Simone* (Terry), 《走近西蒙娜》(特里) 521
- Apuleius, 阿普列尤斯 55
- "Aquatic" plays, "水上"戏剧 301
- Aquilius, 阿奎利乌斯 44
- Aquinas, Thomas, 阿奎那, 托马斯 158
- Araia, Francesco, 弗朗塞斯科·阿拉亚 273
- Arata, Luis, 阿拉塔, 路易斯 509
- Arbitration, The* (Menander), 《公断》(米南德) 35
- Arbuzov, Aleksei, 阿尔布卓夫, 阿列克谢 494
- Arch Street Theatre (Philadelphia), 拱门大街剧院(费城) 313, 314, 325, 328
- Archer, William, 阿契尔, 威廉 378
- Architect and the Emperor of Assyria, The* (Arrabal), 《建筑师和亚述皇帝》(阿拉巴尔) 457
- Vitruvius, 维特鲁威 26, 39, 46, 51, 52, 160 - 163, 166
- Vitruvius's *De Architectura* (Vitruvius), 维特鲁威的《建筑十书》(维特鲁威) 160 - 163
- Architettura* (Serlio), 《建筑学》(塞利奥) 161 - 162
- Archon (Greece), 首席执政官(希腊) 17 - 18
- Arden, Annabel, 阿登, 安娜贝尔 554
- Arden, John, 阿登, 约翰 474 - 475

- Arena Stage (Washington), 圆形舞台
剧场(华盛顿) 483, 523, 540
- Argand lamp, 薄金属圆盘灯 218
- Argentina, 阿根廷 365 - 367, 429,
430, 451, 468, 469, 509, 543
- Argüelles, Hugo, 阿圭列斯, 胡格 470
- Arias, 阿里亚斯 143
- Arion, 阿里昂 12
- Ariosto, Lodovico, 阿里奥斯托, 卢多
维科 155, 161, 503
- Aristodemus, 阿里斯托代莫 31
- Aristophanes, 阿里斯托芬 16, 22, 23,
28, 30, 48, 180, 480
- Aristotle, 亚里士多德 5, 12, 15, 26,
34, 42, 157, 158, 168, 178, 180, 276
- Arlequin Refined by Love*
(Marivaux), 《被爱情重新点燃的阿
尔勒干》(马里伏) 237
- Arlt, Roberto, 阿尔特, 罗伯托 429
- Armin, Robert, 阿明, 罗伯特 116
- Armored Train* 14 - 69 (Ivanov), 《铁
甲列车 14 - 69》(伊万诺夫) 412
- Arms and the Man* (Shaw), 《武器与
人》(萧伯纳) 378
- Arnott, Peter, 阿诺特, 彼得 27
- Aronson, Boris, 阿隆逊, 鲍里斯 442
- Arquati, González, 阿尔夸蒂, 冈萨雷
斯 509
- Arrabal, Fernando, 阿拉巴尔, 费尔南
多 457 - 458
- Arrah-na-pogue* (Boucicault), 《阿哟-
不-波格》(布西考尔特) 335, 340
- Arreola, Juan José, 亚雷奥拉, 胡安·
何塞 470
- Art of Poetry, The* (Horace), 《诗艺》
(贺拉斯) 34, 42, 46 - 47, 157
- Art of the Actor, The* (Coquelin), 《演
员的艺术》(科克兰) 360
- Art Theatre (Rome), 艺术剧院(罗马)
427
- Artaud, Antonin, 阿尔托, 安托南
422, 425, 433, 453, 458, 478, 481
- Arteaga, Stefano, 阿特亚加, 斯特凡诺
251
- Arthur, Julia, 阿瑟, 朱利亚 333 - 334
- Artists of Dionysus (Greece), 酒神艺
术家(希腊) 36, 40
- Arts Council (England), 艺术委员会
(英国) 477, 512, 514, 524, 550 - 551
- As You Like It* (Shakespeare), 《皆大
欢喜》(莎士比亚) 108, 109, 435,
501, 554
- Ascensio Segura, Manuel, 阿申西奥·
塞古拉, 曼努埃尔 365
- Ascensius, Jodius Bodius, 阿申西乌
斯, 约迪乌·博蒂乌斯 160
- Ashbury, Joseph, 阿什伯里, 约瑟夫
205
- Ashcroft, Peggy, 亚什克罗夫特, 佩吉
438, 474
- Ashikaga, Yoshimitsu, 足利义满 626
- Assembly Women* (Aristophanes), 《公
民大会妇女》(阿里斯托芬) 16, 30
- Association of Producing Artists, 导演
艺术家协会 481, 483
- Assunção, Leilah, 阿松桑, 雷拉 509
- Astbury, Brian, 阿斯特伯里, 布莱恩
595
- Astley's Amphitheatre, 阿斯特利圆形
剧场 301
- Astley, John, 阿斯特利, 约翰 113
- Aston, Anthony, 阿斯顿, 安东尼 224
- Astor Place Riot, 阿斯特广场骚乱
309, 315
- Astydamas, 阿斯提达马斯 29
- At the Hawk's Well* (Yeats), 《霍克井

- 旁》(叶芝) 403
- Atelier (Paris), 工场(巴黎) 453
- Atellan farce, 阿特拉闹剧 42, 47, 56, 57, 67, 172
- Athayde, Roberto de, 阿泰德, 罗伯特·德 509
- Athenaeus, 阿忒那奥斯 32
- Athenian theatre, 雅典戏剧 10 - 31
- Athenodorus, 雅典诺多鲁斯 31
- Atilius, Marcus, 阿提利乌斯, 马库斯 44
- Atkins, Robert, 阿特金斯, 罗伯特 434
- Atreus and Thyestes* (Crevillon), 《阿特柔斯和梯厄斯忒斯》 236
- Atta, 阿塔 45
- Auburn, David, 奥本, 大卫 547
- Auden, W. H., 奥登, W. H. 438
- Audiberti, Jacques, 奥迪贝蒂, 雅克 457
- Augier, Emile, 奥吉耶, 埃米尔 355, 356, 378
- Auleum, 前幕布 53
- Australian Performing Group (APG), 澳大利亚演出集团(APG) 535
- Automata* (Heron of Alexandria), 《自动机》(亚历山大的西伦) 54
- Autor, 作者 140, 150
- Autos sacramentales*, 宗教圣理剧 136, 152
- Avignon Festival (France) 阿维尼翁戏剧节(法国), 453, 454, 507, 514, 559, 588
- Avner ("the Eccentric") Eisenberg, 阿夫纳·("古怪的")·艾森伯格 534
- Ayckbourn, Alan, 埃克本, 艾伦 517, 554
- Azevedo, Artur, 阿塞维多, 阿图尔 366
- Aztec empire, 阿兹特克帝国 149
- Bâ, Thierno, 巴, 蒂安诺 587
- Bacchae, The* (Euripides), 《酒神的伴侣》(欧里庇得斯) 14, 531, 637
- Bacchus, 酒神 43
- Backdrop, 帘幕 161 - 163, 392
- Badian, Seydou, 巴迪安, 塞义杜 589
- Baillie, Joanna, 拜利耶, 乔安娜 301
- Baitz, Jon Robin, 拜茨, 乔恩·罗宾 525
- Bakaba, Sidi, 巴卡巴, 西迪 587
- Baker, Benjamin, 贝克, 本杰明 319
- Baker, George Pierce, 贝克, 乔治·皮尔斯 440
- Baklanov, G., 巴克拉诺夫, G, 493
- Bakst, Leon, 巴克斯特, 列昂 405
- Balbus, theatre of (Rome), 巴尔布斯剧场(罗马) 51
- Balconies, 阳台 343
- Bald Soprano, The* (Ionesco), 《秃头歌女》(尤奈斯库) 456
- Bale, John, 贝尔, 约翰 96
- Bali, 巴厘 541, 638
- Ball, Hugo, 鲍尔, 雨果 421
- Ballad opera, 叙事歌剧 209 - 211, 232, 240, 273
- Ballet Comique de la Reyney*, 《皇后喜剧芭蕾》 180
- Ballet de la Prospérité des Armes de la France*, 《法国军队的幸福时刻芭蕾》 188
- Ballets d'entrées*, “芭蕾起舞” 189
- Ballets de cour*, 宫廷芭蕾 100, 181, 183
- Ballets Russes, 俄罗斯芭蕾舞团 405, 407, 421, 422, 442

- Bancroft, Marie Wilton, 班柯罗夫特, 玛丽·威尔顿 341
- Bancroft, Squire, 班柯罗夫特, 斯奎尔 341, 347
- Baraka, Imamu Amiri (LeRoi Jones), 巴拉卡, 伊马姆·艾米利(勒罗伊·琼斯) 527
- Barbed Wire, The* (Rugyendo), 《铁丝网》(卢坚多) 582
- Barber of Seville, The* (Beaumarchais), 《塞维利亚的理发师》(博马舍) 238, 565
- Barbican (London), 巴比坎剧场(伦敦) 513, 550, 551
- Barker, Harley Granville, 巴克, 哈雷·格兰维尔 379, 380, 402, 408, 441, 474
- Barker, Howard, 巴克, 霍华德 518
- Barker, James Nelson, 巴克, 詹姆斯·纳尔森 315
- Barker, Richard, 巴克, 理查德 115
- Barletta, Leónidas, 巴莱塔, 莱奥尼达斯 429
- Barlow, Boleslag, 巴洛, 波勒斯拉格 463
- Barnard, Chris, 伯纳尔, 克里斯 594
- Barnay, Ludwig, 巴奈, 路德维希 376
- Barne, Ben, 巴恩, 本 556
- Barnes, Peter, 巴恩斯, 彼得 518
- Baron, Michel, 巴龙, 米歇尔 196, 244 - 245
- Baroque style, 巴洛克风格 157, 164, 231
- Barraca, La (Spain), 拉巴拉卡(西班牙) 428
- Barrault, Jean-Louis, 巴罗, 让-路易 452 - 454, 458, 496, 504, 505
- Barrett, Lawrence, 巴雷特, 劳伦斯 324, 333
- Barrie, James M., 巴里, 詹姆斯·M 400, 447
- Barroca, Norberto, 巴罗卡, 诺尔贝托 585
- Barros Grez, Daniel, 巴罗斯·格雷兹, 丹尼埃尔 366
- Barry, Elizabeth, 巴里, 伊丽莎白 221
- Barry, Philip, 巴里, 菲利普 446
- Barry, Sebastian, 巴里, 塞巴斯蒂安 557
- Barry, Spranger, 巴里, 斯普朗格 222
- Barrymore, Ethel, 巴里莫尔, 埃塞尔 446
- Barrymore, John, 巴里莫尔, 约翰 442
- Barrymore, Lionel, 巴里莫尔, 莱昂内尔 449
- Barsacq, Andre, 巴萨克, 安德烈, 424, 425, 426, 452, 453
- Bartholomew Fair* (Jonson), 《巴托罗缪市集》(琼森) 110
- Barton, John, 巴顿, 约翰 513, 540, 551
- Baruch, Kester, 巴鲁克, 凯斯特 448
- Bassermann, Albert, 巴瑟曼, 阿尔伯特 400
- Bateman family, 贝特曼家族 343
- Bates, Alan, 贝茨, 艾伦 514
- Bathhouse, The* (Mayakovsky), 《澡堂》(马雅可夫斯基), 460
- Bathyllus, 巴提鲁斯 48
- Battle of the Argonauts, The*, 《阿尔戈斯英雄的战斗》? 171
- Baty, Gaston, 巴蒂, 加斯东 423, 424, 425, 452, 453
- Bauhaus, 包豪斯 419 - 420
- Baumbauer, Frank, 鲍姆鲍威尔, 弗兰克 561, 562

- Bausch, Pina, 鲍什, 皮娜 502, 533
- Bautista Maciel, Juan, 包蒂斯塔·马切爾, 胡安 366
- Bay, Howard, 贝, 霍华德 442, 443
- Baylis, Lilian, 贝丽斯, 莉莲 434 - 435
- Bayreuth Festival Theatre, 拜罗伊特节日剧院, 391, 392, 499
- Beacham, Richard, 比彻姆, 理查德 50, 52
- Beale, Simon Russell, 比尔, 西蒙·罗素 554
- Beau Brummel* (Fitch), 《纨绔弟子布鲁美尔》(费奇) 386
- Beaubour, Pierre-Trochon de, 波勃尔, 皮埃尔-特罗雄·德 244
- Beaujoyeux, Baltasar de, 博若耶, 巴尔塔萨·德 180
- Beaulieu, Sieur de, 博利厄, 西厄尔·德 180
- Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron), 博马舍(皮埃尔·奥古斯坦·加隆) 238, 239, 247, 249, 273
- Beaumont, Francis, 博蒙特, 弗朗西斯 111, 115, 131, 205
- Beautification of Area Boy* (Soyinka), 《空地男孩受福》(索因卡) 592
- Beaux' Stratagem, The* (Farquhar), 《花花公子的策略》(法克哈尔) 208, 300, 435
- Beck, Julian, 贝克, 朱利安 481, 537
- Beckett, Samuel, 贝克特, 塞缪尔 455 - 456, 471, 477, 481, 494, 516, 523, 531, 532, 556
- Becque, Henri, 贝克, 亨利 374, 377
- Bedbug, The* (Mayakovsky), 《臭虫》(马雅可夫斯基) 413, 460
- Bedeau, Julien (Jodelet), 贝多, 朱利安 186
- Beeston's Boys, 比斯顿童伶剧团 115, 125
- Beeston, Christopher, 比斯顿, 克里斯托弗 116, 125
- Beeston, William, 比斯顿, 威廉, 202
- Before Sunrise* (Hauptmann), 《日出之前》(豪普特曼) 377
- Beggar's Opera, The* (Gay) 《乞丐的歌剧》(盖伊), 210, 435, 436
- Beggar, The* (Sorge), 《乞丐》(索尔格) 416
- Behan, Brendan, 贝汉, 布兰登 475
- Behn, Aphra, 贝恩, 阿芙拉 206
- Behrman, S. N., 贝尔曼, S. N. 440, 483, 484
- Beijing Opera, 京剧, 528, 619 - 624, 640, 641
- Béjart family, 贝雅尔家族 196
- Belasco, David, 贝拉斯科, 大卫 331, 385
- Bell, John, 贝尔, 约翰 535
- Bell, Marie, 贝尔, 玛丽 452
- Belle Hélène, La* (Offenbach) 《美丽的海伦》(奥芬巴赫), 357
- Bellerose, 贝勒罗斯 186, 199
- Bellini, Juan Marin Modeñin, 贝里尼, 胡安·马林·莫德宁 145
- Bells, The*, 《钟声》343, 344
- Bemba, Silvain, 本巴, 西尔万 583, 590
- Ben-Abdallah, Mahammed, 本-阿卜杜拉, 穆罕默德 577
- Benavente, Jacinto, 贝纳文特, 哈辛托 383
- Bene, Carmelo, 贝内, 卡梅洛 504
- Benefit system, 保险制度 116, 213, 220, 274, 306, 333, 341
- Bengough, J. W., 本戈, J. W. 333

- Bennett, Michael, 本内特, 迈克 518
- Benois, Alexandre, 贝诺瓦, 亚历山大 405
- Benozzi, Giovanni, 贝诺齐, 乔瓦尼 246
- Bensérade, Isaac, 邦瑟拉德, 伊萨克 189
- Benson, Frank, 本森, 弗兰克 400, 401, 434
- Bent, Simon, 本特, 西蒙 553
- Benthall, Michael, 本索尔, 迈克 473
- Bentley, Eric, 本特莱, 埃里克 490
- Bentley, Gerald Eades, 本特利, 杰拉尔德·伊德斯 112
- Bentley, John, 本特利·约翰 225
- Beolco, Angelo, 贝奥尔科, 安杰洛 172
- Bérain, Jean *fils*, 贝兰, 让(子) 192, 249
- Bérain, Jean *père*, 贝兰, 让(父) 191
- Bérard, Christian, 贝拉尔, 克里斯蒂安 424
- Berezin, Tanya, 别列津, 坦尼亚 521
- Berghaus, Ruth, 伯格豪斯, 路特 499
- Bergman, Ingmar, 伯格曼, 英格玛 479, 540
- Berlau, Ruth, 伯劳, 吕特
- Berlin National Theater, 柏林国立剧院 284, 462
- Berlin Theatertreffen, 柏林戏剧展 500
- Berliner Theater, 柏林人剧团 463, 499, 532, 541, 561
- Bernal, Martin, 伯纳尔, 马丁 9
- Bernard, John, 伯纳德, 约翰 309, 310
- Bernhard, Thomas, 伯恩哈德, 托马斯 498
- Bernhardt, Sarah, 伯恩哈特, 莎拉 327, 334, 356, 360, 424
- Bernstein, Aline, 伯恩斯坦, 阿林 442
- Bernstein, Leonard, 伯恩斯坦, 伦纳德 486
- Besson, Benno, 贝松, 本诺 463
- Betsuyaku, Minoru, 别役实 637
- Betterton, Thomas, 贝特顿, 托马斯 205, 213, 214, 220, 221, 223, 226
- Betti, Ugo, 贝蒂, 乌戈 466
- Betty, William Henry West, 贝迪, 威廉·亨利·韦斯特 306
- Beauty Shop* (Garrett), 《美容院》(加勒特) 528
- Beverley, William Roxby, 贝弗利, 威廉·罗克斯比 308
- Beyond the Horizon* (O'Neill), 《天边外》(奥尼尔) 445, 446
- Bezuidenhout, Evita, 伯祖登霍特, 艾薇塔, 594
- Bhasa, 跋婆 608
- Bhavabhuti, 薄婆菩提 608
- Biancolelli, Domenico, 比安科莱里, 多米尼克 195
- Bibbiena, Bernardo Dovizi da, 比别纳, 贝尔纳多·多比奇·达 155
- Bibiena family, 比别纳家族 228, 229, 231, 249, 254, 264, 272, 230, 232, 250, 251
- Bickerstaffe, Isaac, 比克斯塔夫, 伊萨克 211, 212
- Bidermann, Jakob, 比德曼, 雅可布 255
- Biomechanics, “生物力学” 410
- Bird, Robert Montgomery, 伯德, 罗伯特·蒙哥马利 316
- Birds, The* (Aristophanes), 《鸟》(阿里斯托芬) 16, 23, 24
- Birmingham Repertory Company, 伯明翰保留剧目剧团 380, 435, 438

- Birth of a Nation, The* (film), 《一个国家的诞生》(电影) 387
- Bitter Fate, A* (Pisemsky), 《苦难的命运》(皮谢姆斯基) 351
- Black Consciousness movement, 黑人觉醒运动 592, 595
- Black Crook, The*, 《黑色曲柄杖》332
- Black Death, 黑死病 102, 106
- Black Milk* (Sigarev), 《黑牛奶》(西加廖夫) 564
- Black-eyed Susan* (Jerrold), 《黑眼睛苏珊》302, 341
- Blackfriars Boys, 黑僧童伶剧团 113, 115, 124
- Blackfriars Theatre (London), 黑僧剧场(伦敦) 108, 115, 122, 123 - 128
- Blake, Eubie, 布莱克, 尤比 445
- Blanchard, E. L., 布兰查德, E. L. 336
- Blanchett, Cate, 布兰切特, 凯特 550
- Blau, Herbert, 布劳, 赫伯特 483
- Blin, Roger, 布兰, 侯热 455, 458
- Blitzstein, Marc, 布里茨坦, 马克 444, 450
- Bloch, Pedro, 布洛克, 佩德罗 430
- Blocking, 舞台调度 220, 269, 329
- Blok, Alexander, 勃洛克, 亚历山大 406
- Blue Bird, The* (Maeterlinck), 《青鸟》(梅特林克) 393, 405
- Blumenthal, Oskar, 布卢门塔尔, 奥斯卡 376
- Blunderer, The* (Moliere), 《冒失鬼》(莫里哀) 193
- Boal, Augusto, 博亚尔, 奥古斯都 469, 548, 591
- Boar's Head, Whitechapel, 白教堂的公猪头剧场 117, 118, 119, 122
- Boccaccio, 薄伽丘 154
- Bocharov, Mikhail, 波恰罗夫, 米哈伊尔 352
- Bock, Jerry, 博克, 杰里 486
- Boddy, Michael, 博迪, 迈克 535
- Bodel, Jean, 博德尔, 让 81
- Bodenstedt, Friedrich von, 博登斯泰德, 弗里德里希·冯 370
- Bogart, Anne, 博加特, 安妮 541, 542, 637
- Bogdanov, Michael, 波格丹诺夫, 迈克尔 514
- Bognar, Friederike, 博格纳尔, 弗里德里克 283
- Bogosian, Eric, 博戈西安, 埃里克 533
- Boker, George Henry, 博克, 乔治·亨利 327
- Boleslavsky, Richard, 波列斯拉夫斯基, 理查德 405, 443
- Bolshoi Theatre (St. Petersburg), 大剧院(圣彼得堡) 274, 295, 296
- Bolt, Robert, 博尔特, 罗伯特 476
- Bond, Edward, 邦德, 爱德华 512, 515
- Bond, Samantha, 邦德, 萨曼莎 554
- Bonds of Interest, The* (Benavente), 《利害关系》(贝纳文特) 383
- Bondy, Luc, 邦迪, 鲁克 561
- Booth, Barton, 布思, 巴顿 219 - 221
- Booth, Edwin, 布思, 爱德温 328 - 329, 334
- Booth, Junius Brutus, 布思, 朱尼厄斯·布鲁特斯 315, 324
- Boothby, Frances, 布思比, 弗朗西斯 205
- Bopha!* (Mtwá), 《逮捕!》(姆特瓦) 597
- Boquet, Louis-René, 博凯, 路易-勒内 249

- Borchert, Wolfgang, 博彻特, 沃尔夫冈 463
- Boris Gudonov* (Pushkin), 《鲍利斯·戈多诺夫》(普希金) 295
- Bosio, Gianfranco de, 博西奥, 江弗朗科·德 467
- Boston Museum, 波士顿博物馆 314, 325, 328
- Boston Opera Company, 波士顿歌剧院 441
- Botarga, Estefanelo, 博塔尔加, 埃斯特凡内罗 142
- Bottomley, Gordon, 博顿利, 戈登 438
- Boublil, Alain, 鲍伯利, 阿兰 518
- Boucher, François, 布歇, 弗朗索瓦 249
- Bouchet, Jean, 布歇, 让 83
- Boucicault, Dion, 布西考尔特, 戴恩 327, 328, 334, 335, 336, 339, 340 - 341, 378
- Bougoin, Simon, 布古安, 西蒙 95
- Boulevard theatres (Paris), 林荫道戏剧(巴黎) 242 - 243, 249, 280, 287, 289, 290, 292, 310, 360, 421, 559
- Bourdet, Edouard, 布尔代, 爱德华 425
- Bourne, Matthew, 伯恩, 马修 552
- Bowery Boy, 鲍里街男孩 319, 331
- Bowery Theatre (New York), 树荫剧院(纽约) 313, 315, 319
- Box set, 厢式布景 285, 294, 296, 307, 329, 340, 342, 354
- Box, pit, and gallery, 包厢, 池座, 顶层楼座 168, 391
- Boy and the Blind Man, The*, 《男孩与瞎子》92
- Boyle, Roger (Earl of Orrery), 博伊尔, 罗杰(奥莱利伯爵) 205
- Bozonnet, Marcel, 博佐内, 马塞尔 558
- Bracegirdle, Anne, 布雷斯格德尔, 安 221
- Bracho, Julio, 博拉丘, 胡里奥 431
- Bragaglia, Anton Guilio, 布拉加里亚, 安东·圭里奥 428
- Braggart Warrior, The* (Plautus), 《吹牛军人》(普劳图斯) 106
- Brahm, Otto, 勃拉姆, 奥托 376, 377, 396, 399, 400
- Braithwaite, Lilian, 布雷斯韦特, 莉莲 437
- Branagh, Kenneth, 布拉纳格, 肯尼思 554
- Brand* (Ibsen), 《布朗德》(易卜生) 372
- Brando, Marlon, 白兰度, 马龙 479
- Brandt, Fritz, 勃兰特, 弗里茨 387
- Brasseur, Pierre, 布拉瑟尔, 皮埃尔 453
- Brau, Salvador, 布劳, 萨尔瓦多 366
- Braunschweig, Stephane, 布劳恩施魏格, 斯特凡 508, 559
- Brayne, John, 布雷恩, 约翰 117
- Brazil, 巴西 149, 150, 278, 365 - 366, 409, 429 - 430, 451, 468 - 469, 509, 519, 543, 548, 552, 553, 637
- Bread and Puppet Theatre, The, 面包与木偶剧院 519
- Breasted, James Henry, 布里斯特德, 詹姆斯·亨利 9
- Breasts of Tiresias, The* (Apollinaire), 《忒瑞西阿斯的乳房》(阿波利奈尔) 421
- Brecht, Bertolt, 布莱希特, 贝托尔特 418 - 419, 433, 457 - 460, 463 - 465, 474, 475, 478, 480, 481, 493, 499,

- 500, 502, 505, 507, 513, 531, 541,
552, 561, 573, 577, 585, 597, 617,
636, 639
- Brenton, Howard, 布伦顿, 霍华德
517, 553
- Breth, Andrea, 布莱特, 安德莱亚 561
- Breton, André, 布勒东, 安德列 421
- Breuer, Lee, 布鲁尔, 李 532, 533
- Breviary, or Some Few Recollections
of the City of Chester* (Rogers),
《祈祷书, 或曰关于切斯特城的往事
的回忆》(罗杰斯) 86
- Bridge, The* (Gorostiza), 《桥》(戈罗
斯蒂萨) 468
- Bridges-Adams, W, 布里奇斯-亚当斯
W. 436, 437
- Brieux, Eugene, 布里厄, 欧仁 376
- Brig, The* (Brown), 《舰船禁闭室》
(布朗) 481
- Brighouse, Harold, 布里格豪斯, 哈罗
德 380
- Brind'amour, Yvette, 布兰达穆尔, 伊
薇特 487
- British Blondes, “英国金发女郎”剧团
332
- Broadway, 百老汇 387, 430, 440, 444,
445, 449, 479 - 482, 485, 494, 515,
518, 521, 529, 532, 535, 536, 539,
541, 543 - 545, 567
- Brockmann, J. F. H., 布勒克曼, J. F.
H 266
- Brodsky, Leon, 布罗茨基, 莱昂, 448
- Broken Heart, The* (Ford), 《破碎的
心》(福特) 112
- Broker of Bogota, The* (Bird), 《波哥
大经纪人》(伯德) 316
- Brome, Richard, 布罗姆, 理查 115
- Brook, Peter, 布鲁克, 彼得 465, 474,
478 - 479, 496, 512 - 514, 552, 560,
564, 566, 567, 639
- Brooklyn Academy of Music (New
York), 布鲁克林音乐学院(纽约)
533, 542, 559, 565
- Brothers and Sisters* (Abramov), 《兄
弟姐妹》(阿布拉莫夫) 564
- Brothers Karamazov, The*, 《卡拉马佐
夫兄弟》394, 443, 560
- Brothers, The* (Terence), 《两兄弟》
(泰伦斯) 44
- Brough, William, 布拉夫, 威廉 336
- Brougham, John, 布鲁厄姆, 约翰
316, 327
- Broughton, John, 布劳顿, 约翰 537
- Brown, Frederick, 布朗, 弗里德里克
314
- Brown, James Ambrose, 布朗, 詹姆
斯·安布罗斯 598
- Brown, Kenneth, 布朗, 肯尼斯 481
- Brown, William Henry, 布朗, 威廉·
亨利 318
- Brown, William Wells, 布朗, 威廉·威
尔斯 326
- Browne, E. Martin, 布朗, E. 马丁
472
- Browne, Robert, 布朗, 罗伯特 256
- Browning, Robert, 布朗宁, 罗伯特
301
- Bruckner, Ferdinand, 布鲁克纳, 斐迪
南 420
- Bruford, W. H., 布拉福德, W. H.
275
- Brühl, Karl, 布吕尔, 卡尔 280
- Brunelleschi, Filippo, 布鲁内莱斯基,
菲利波 160
- Brunot, André, 布鲁诺特, 安德烈 453
- Brusato, Franco, 布鲁萨托, 佛朗科

- 504
- Brustein, Robert, 布鲁斯坦, 罗伯特 522
- Brutus* (Payne), 《布鲁忒斯》(佩恩) 311
- Bryceland, Yvonne, 布莱斯兰, 伊冯娜 595
- Bryden, Bill, 布赖登, 比尔 514
- Büchner, Georg, 毕希纳, 格奥尔格 283, 444, 533, 540, 541, 548, 559
- Buchwitz, Harry, 布赫维茨, 哈里 463
- Buck, George, 布克, 乔治 113
- Buckland, John Willington, 巴克兰, 约翰·威林登 334
- Buckstone, John Baldwin, 巴克斯通, 约翰·鲍德温 301, 302, 337, 338
- Budapest Opera House, 布达佩斯歌剧院 387
- Buddhism, 佛教 604, 625, 638, 640
- Buenrostro, Alonso de, 布恩罗斯特罗, 阿隆索·德 150
- Buffequin, George, 比费昆, 乔治 187
- Bufos habaneros (Havana bufo), “哈瓦那小丑”(哈瓦那小丑) 367
- Bugaku 舞乐 625
- Building A Character* (Stanislavsky), 《性格塑造》(斯坦尼斯拉夫斯基) 382
- Bulgakov, Mikhail, 布尔加科夫, 米哈伊尔 413
- Bullins, Ed, 布林斯, 埃德 527
- Bulwer-Lytton, Edward George, 布尔沃-利顿, 爱德华·乔治 302, 329
- Bunn, Alfred, 邦恩, 阿尔弗莱德 302
- Bunraku, 木偶戏, 文乐 558, 599, 629, 630, 634 - 636, 658
- Buontalenti, Bernardo, 布翁塔伦蒂, 贝尔纳多 165, 169
- Burbage, James, 伯比奇, 詹姆斯 112, 117, 118, 122, 124
- Burbage, Richard, 伯比奇, 理查德 116, 122
- Burckhardt, Max, 伯克哈特, 马克斯 377
- Burdens, The* (Ruganda), 《重任》(卢甘达) 581
- Buresova, Hana, 布雷绍娃, 哈娜 565
- Burghart, Herman, 伯格哈特, 赫尔曼 355
- Burgtheater (Vienna), 国家剧院(维也纳) 267, 280, 281, 283, 354, 355, 370, 377, 561, 562
- Burian, E. F, 布理安, E. F 461
- Burian, Jaka, 伯理安, 亚卡 471
- Burlador de Sevilla, le* (Molina), 《塞维利亚的理发师》(莫里纳) 141
- Burlesque, 滑稽 15, 19, 21, 29, 40, 142, 77, 93, 111, 205, 209 - 212, 258, 307, 316, 326, 327, 332, 335, 336, 421
- Burlesque-extravaganza, 滑稽式狂言 335, 336, 341
- Burletta, 布尔莱塔, 滑稽歌剧 300, 320
- Burma, 缅甸 638
- Burn, David, 伯恩, 大卫 320
- Burnacini, Giovanni, 布尔纳契尼, 乔瓦尼 229, 255
- Burnacini, Ludovico Ottavio, 布尔纳契尼, 卢多维科·奥塔维奥 229 - 230, 253
- Burnand, F. C., 伯南德, F. C. 336
- Burne-Jones, Edward, 伯恩-琼斯, 爱德华 344
- Burning Heart, The* (Ostrovsky), 《燃烧的心》(奥斯特洛夫斯基) 412
- Burrell, John, 布瑞尔, 约翰 473

- Burstall, Betty, 伯斯塔尔, 贝蒂 489
- Burton, William E., 伯顿, 威廉·E, 324 - 325, 333
- Bury, John, 伯里, 约翰 475, 477, 478, 514, 515
- Busch, Ernst, 布施, 恩斯特 463
- Bush drama, “丛林戏剧” 448
- Bush, Anita, 布什, 阿妮塔 444
- Bushrangers, The* (Burn), 《丛林》(伯恩) 320
- Butake, Bole, 布塔克, 波尔 590
- Butler, Guy, 巴特勒, 居伊 598
- Butoh, 舞蹈 637
- Buzo, Alex, 布佐, 阿列克斯 536, 549
- Byplay, 配角戏 15, 222, 332, 343
- Byron, Henry James, 拜伦, 亨利·詹姆斯 335, 336, 341
- Byron, Lord (George Gordon), 拜伦, 爵士(乔治·戈登) 295, 300, 554
- Byzantine Empire, 拜占庭帝国 33, 62 - 66, 69
- Cabal of Hypocrites* (Bulgakov), 《伪君子阴谋集团》(布尔加科夫) 413
- Cabaña, Agustín Moreto y, 《卡瓦尼亚电车售票员加比诺》142
- Cabham, Thomas de, 卡卜翰, 托马斯·德 104
- Caecilius Statius, 凯基利乌斯·斯塔提乌斯 44
- Caesar and Cleopatra* (Shaw), 《恺撒和克利奥帕特拉》(萧伯纳) 379, 381
- Café-concert*, 咖啡店音乐厅 357, 508
- Cage aux Folles, La* (Herman), 《一笼傻瓜》(赫尔曼) 518, 529
- Caicedo Rojas, José, 凯塞多·罗哈斯, 何塞 366
- Calandria, La* (Bibbiena), 《卡兰德里亚》(毕比印纳) 155
- Calandria* (Leguizamon), 《卡兰德里亚》(雷圭扎蒙) 366
- Calderón de la Barca, Pedro, 卡尔德隆·德·拉·巴尔卡, 佩德罗 138, 141 - 142, 150 - 151, 237, 269, 283, 495
- Calderón, Fernando, 卡尔德隆, 费尔南多 365
- Caldwell, James H., 考德威尔, 詹姆斯·H 312
- Caldwell, Zoë, 考德威尔, 佐伊 489
- Callot, Jacques, 卡洛, 雅克 165, 171, 173, 174
- Calvert, Louis, 卡尔弗特, 路易斯 380
- Cambises* (Preston), 《冈比西斯》(普雷斯顿) 99, 107
- Cambodia, 柬埔寨 506 - 507, 533, 638
- Cambridge Festival Theatre (England), 剑桥节日剧团(英国) 435, 437
- Camerata of Florence, 佛罗伦萨的文艺学会 159
- Cameroon, 喀麦隆 588 - 590
- Camille* (Dumas fils), 《茶花女》(小仲马) 331, 340, 356, 412
- Campaspe* (Lyly), 《坎帕斯比》(黎里) 108
- Campbell, Bartley, 坎贝尔, 巴特利 331
- Campbell, Joseph, 坎贝尔, 约瑟夫 5
- Campan, Jacob von, 坎彭, 雅可布·冯 270
- Campion, Richard and Edith, 坎皮翁, 理查和埃迪思 489
- Camus, Albert, 加缪, 阿尔贝 455, 471, 493
- Canada, 加拿大 225, 315, 333 - 334, 334, 447

- 1940 - 1968, 486 - 488
 1968 - 1990, 534 - 535
 1990 - , 548 - 549
- Canadian Council, 加拿大议会 487
- Canal Feijo, Bernardo, 卡纳尔·费卓, 伯纳多 468
- Candide*, 《天真汉》486
- Cano, Joel, 卡诺, 何埃尔 510
- Canterbury Festival, 坎特伯雷戏剧节 437, 474
- Cantores, 朗诵者 55
- Cao Yu, 曹禺 624
- Cape Verde, 佛得角 585
- Capion, Etienne, 卡皮翁, 艾蒂安 271
- Capon, William, 卡彭, 威廉 303
- Captain of Kopetiick, The* (Zuckmayer), 《科泊尼克船长》(楚克梅耶) 420
- Capulets and the Montagues, The*, 《凯普莱特家族与蒙太古家族》141
- Carballido, Emilio, 卡瓦利多, 埃米里奥 469
- Carbon arc, 碳弧 345, 347, 388
- Caribbean islands, 加勒比群岛 149
- Carl, Karl, 卡尔, 卡尔 282
- Carmina Burana*, 《布兰之歌》75, 76
- Carminer, Elisabetta, 卡迈纳, 伊丽莎贝塔 235
- Carmines, Al, 卡迈恩斯, 阿尔 482, 526
- Carnovsky, Morris, 卡诺夫斯基, 莫里斯 443
- Caroline drama, 夏洛琳时代的戏剧 111 - 112
- Caroline Young Company, 夏洛琳青年剧团 115
- Caron, Antoine, 卡龙, 安托万 180
- Carr, Marina, 卡尔, 玛丽娜 557
- Carrière, Jean-Claude, 卡里耶, 让-克劳德 513, 514
- Cartel des Quatre, “四人联盟” 423, 424 - 425
- Cary, Elizabeth, 卡里, 伊丽莎白 130
- Casarès, Maria, 卡萨雷斯, 玛丽亚 453
- Casket, The* (Ariosto), 《首饰盒》(阿里奥斯托) 155, 161
- Casket, The* (Plautus), 《首饰盒》(普劳图斯) 44
- Casona, Alejandro, 卡索纳, 阿莱汉德罗 428 - 429
- Casson, Lewis, 卡森, 路易斯 380
- Caste* (Robertson), 《种姓》(罗伯逊) 341, 335
- Castelvetro, Lodovico, 卡斯特尔维特罗, 罗多维科 158, 178
- Castillo Ledón, Amalia Gonzalez Caballero de, 卡斯蒂略·勒东, 阿马利娅·冈萨雷斯·卡巴莱罗·德 431
- Castillo, Fray Francisco de, 卡斯蒂略, 弗雷·弗朗西斯科·德 365
- Castle of Perseverance, The*, 《坚韧的城堡》95
- Castle Spectre, The* (Lewis), 《斯普莱克特城堡》(刘易斯) 301
- Castorf, Frank, 卡斯托夫, 富兰克 562
- Castro, Consuelo de, 卡斯特罗, 孔苏埃洛 509
- Castro, Guillen de, 卡斯特罗, 纪廉·德 141, 184
- Cat on a Hot Tin Roof* (Williams), 《热铁皮屋顶上的猫》(威廉斯) 484, 490
- Catharsis, 卡塔西斯 34
- Cathleen ni Houlihan* (Yeats), 《胡里痕的凯瑟琳》(叶芝) 403

- Catiline* (Jonson), 《喀提林》(琼森) 110
- Cato (Addison), 卡托(艾迪生) 222
- Cats*, 《猫》 518, 535, 543
- Caucasian Chalk Circle, The* (Brecht), 《高加索灰阑记》(布莱希特) 418, 464, 617
- Caudi, José, 考迪, 何塞 151
- Cavea, 观众席 51
- Cazuela, 女客专席 147, 148, 151, 364
- Cenci, The* (Shelley), 《钦契》(雪莱) 300
- Cenodoxus* (Bidermann), 《被光照者》(比德曼) 255
- Centlivre, Susanna, 森特利弗, 苏珊娜 208
- Centunculus 剃光头 58
- Cervantes, Miguel de, 塞万提斯, 米格尔·德 140
- Cesaire, Aimé, 塞泽尔, 艾梅 458
- Chaeremon, 卡埃莱蒙 29
- Chaikin, Joseph, 柴金, 约瑟夫 496, 520 - 521
- Chamberlain's Men, 内务大臣供奉剧团 108, 109, 113, 114, 116, 122, 123
- Chamberlain, Lord, 内务大臣 112, 113, 210, 299, 300, 305, 511
- Chambers of Rhetoric, 文艺社 92, 96 - 97, 270
- Chambers Street Theatre (New York), 钱伯斯大街剧院(纽约) 324 - 325
- Chambers, E. K., 钱伯斯, E. K. 134
- Chambers, Jane, 钱伯斯, 简 529
- Chambers, Ron, 钱伯斯, 罗恩 549
- chambre à quatre portes, “有四扇门的房间” 198
- Chan, Marty, 尚, 马蒂 549
- Chanfrau, Frank S, 尚佛罗, 弗兰克·S 319, 324
- Chapelain, Jean, 沙普兰, 让 185
- Chaperon, Philippe, 沙普龙, 菲利普 358
- Chapman, George, 查普曼, 乔治 110, 334
- Chapman, William, 查普曼, 威廉 312
- Chappuzeau, Samuel, 夏普佐, 萨缪尔 199
- Chariot races, 战车比赛 43, 58, 60, 64
- Chariot-and-pole (scene shifting), 车-杆(换景) 164, 189, 216, 230, 264, 285, 362
- Charles II* (Payne), 《查理二世》(佩恩) 311
- Charley, Dele, 查利, 德勒 578
- Charlot, André, 夏洛特, 安德烈 439
- Chaste Maid in Cheapside, A* (Middleton), 《奇普塞德街的纯洁少女》(米德尔顿) 120
- Chattopadhyaya, Mohit, 查托帕提亚雅, 莫希特 613
- Chavero, Alfredo, 查韦罗, 阿尔弗莱多 365
- Chayefsky, Paddy, 恰耶夫斯基, 帕迪 485
- Cheek by Jowl, 同行剧团 554
- Chekhov Festival, 契诃夫戏剧节 563
- Chekhov, Anton, 契诃夫, 安东 350, 351, 382 - 383, 405, 412, 476, 477, 483, 484, 502, 514, 516, 518, 545, 564, 565, 623, 636
- Chekhov, Mikhail, 契诃夫, 米哈伊尔 405, 412
- Chelsea Theatre Center (New York), 切尔西戏剧中心(纽约) 521
- Cheney, Sheldon, 切尼, 希尔顿 441
- Chereau, Patrice, 谢罗, 帕特里斯

- 499,505,507,561
- Cherry Orchard, The* (Chekhov), 《樱桃园》(契诃夫) 382,514,531
- Cherry, Wal, 彻利, 瓦尔 489
- Chesnaye, Nicolas de la, 谢奈, 尼可拉斯·德·拉 96
- Chester Cycle, 切斯特套剧 86,104
- Chestnut Street Theatre* (Philadelphia), 栗树大街剧场(费城) 310,313,314,319
- Chiarelli, Luigi, 齐亚莱里, 路易吉 427
- Chiari, Pietro, 齐亚里, 彼特罗 234, 235
- Chicago Exposition (1893), 芝加哥博览会 331
- Chicago Little Theatre, 芝加哥小剧场 439
- Chifunyse, Stephen, 奇弗尼塞, 斯蒂芬 584
- Chikamatsu Monzaemon, 近松门左卫门 630,635
- Chikwakwa Theatre (Zambia), 奇夸夸剧场(赞比亚) 584
- Child actors, 儿童演员 315
- Child Murderess, The* (Wagner), 《杀婴女人》(瓦格纳) 263
- Children of Heracles, The* (Euripides), 《赫拉克勒斯的儿女》(欧里庇德斯) 14
- Children's Hour, The* (Hellman), 《儿童时代》(海尔曼) 447
- Chin, Frank, 赵健秀 528
- China, 中国 390,491,538,542,566, 604,605,610,613-625
- Chips with Everything* (Wesker), 《土豆片杂烩》(韦斯克) 475
- Chitty, Allison, 奇蒂, 阿里森 514
- Choerilus, 科里勒斯 13
- Choregoi, 赞助人 18,21,39
- Chorus Line, A* 《合唱曲谱》518
- Chorus Line* (Bennett), 《合唱曲谱》(本内特) 521
- Christian, Beatrix, 克里斯蒂安, 贝亚特丽丝 549
- Christmas, 圣诞节 70,75-77,93,99, 100,107,209,449
- Christos Paschon*, 《基督受难》65
- Christy, E. P, 克里斯蒂, E. P. 317
- Chronegk, Ludwig, 克隆奈克, 路德维希 370
- Chryseide and Arimand* (Mairet), 《克莉希德与阿里芒》(梅尔) 184
- Chrysoloras, Manuel, 克利索罗拉斯, 曼纽尔 154
- Churchill, Caryl, 丘吉尔, 卡莱尔 512, 517,555
- Cibber, Colley, 西伯, 科利 208,221, 226,227
- Cicero, 西塞罗 54
- Cid, Le* (P. Corneille), 《熙德》(高乃依) 141,184,186,197,119
- Cid, Le Controversy*, “关于《熙德》的论战” 185
- Cinders* (Glowacki), 《辛黛瑞拉》495
- Cino, Joe, 奇诺, 乔 481
- Cinoherni (Prague), 演员俱乐部(布拉格) 461,497
- Cinthio, Giambattista Giraldi, 钦提奥, 詹巴迪斯塔·吉拉尔迪 155,156
- Cipriani, Giovanni Battista, 西普里亚尼, 乔万尼·巴蒂斯塔 216
- Circle in the Square* (New York), 广场圆形剧团(纽约) 480,482,544
- Circle Repertory Theatre Company (New York), 圆形剧场保留剧目剧

- 团(纽约) 521,544
- Circus Maximus (Rome), 大竞技场
(罗马) 60,64
- Circuses, 马戏 314,404,427,548
- Cirque d'Hiver, 冬之马戏团馆 423
- Cirque du Soleil, 太阳马戏团 540,548
- Cirque Olympique, 奥林匹克马戏团
279,292
- City Center (New York), 城市中心(纽
约) 480
- City Dionysia, 狄奥尼西亚城 11-19,
26,30,39
- City of Angels* (Coleman), 《天使之
城》(科尔曼) 518
- City Theatre (Charleston), 城市剧院
(查尔斯顿) 310
- Ciulei, Liviu, 丘列伊,利维乌 523,525
- Civic Repertory Theatre (New York),
市政保留剧目剧院(纽约) 443
- CIVIL warS* (Wilson), 《内战》(威尔
森) 532
- Cixous, Hélène, 西苏,艾琳娜 506,
507,509,558
- Claire, Ina, 克莱尔,艾娜 447
- Clairon, Mlle (Claire-Josephe-
Hippolyte Leris de la Tude), 克莱龙
小姐 245,246-247,251
- Clairond, Aimé, 克莱隆德,埃米 452
- Clancy, Dierdre, 克兰西,蒂尔德尔
514
- Claques, (雇来戏院的)鼓掌捧场者
49,289
- Claramonte, Andres de, 克拉拉蒙特,
安德烈斯·德 153
- Clari* (Payne), 《克拉里》(佩恩) 311
- Clark-Bekederemo, John Pepper, 克拉
克-贝克德勒莫,约翰·佩珀 573-
574
- Claudé, Paul, 克洛岱尔,保罗 394,
453,507
- Cléopâtre Captive* (Jodelle), 《被俘的
克莉奥佩特拉》(若代尔) 180
- Clever, Edith, 克勒韦尔,艾蒂特 501
- Cliff p'Chong Lubwa, 克里夫,普琼·
卢布瓦 582
- Clitophon* (Ryer), 《克里托丰》(莱尔)
184
- Clive, Kitty, 克莱夫,吉蒂 222
- Cloud 9* (Churchill), 《九重天》(丘吉
尔) 517
- Clouds, The* (Aristophanes), 《云》(阿
里斯托芬) 16,24
- Clowns, 丑角 41,256,257,421,426,
620
- Clurman, Harold, 克勒曼,哈罗德
443,490
- Cochran, C. B, 科克伦,C. B. 438
- Cockpit in Drury Lane, The (London),
德拉里巷的斗鸡场(伦敦) 123,125,
133
- Cockpit-in-Court (London), 宫廷斗鸡
场 124,126,130,133
- Cocktail Party, The* (Eliot), 《鸡尾酒
会》(艾略特) 473
- Cocteau, Jean, 科克托,让 421,422,
429
- Cody, "Buffalo Bill," 科迪,"布法罗·
比尔" 331,486
- Coelina* (Pixérécourt), 《科莱纳》(皮克
塞雷古) 280,301
- Cofradías (Spain), 教友团(西班牙)
145
- Cohen, Gustave, 科恩,古斯塔夫 104
- Colclow, Thomas, 科尔克娄,托马斯
82
- Coleman, Cy, 科莱曼,赛 518

- Coleridge, Samuel Taylor, 柯勒律治, 萨缪尔·泰勒 300
- Colet, John, 科利特, 约翰 106
- Colgan, Michael, 科尔根, 迈克尔 556
- Coliseo, 大剧院 145 - 148, 151, 363, 364, 367
- Colleen Bawn, *The* (Boucicault), 《科琳·鲍恩》(布西考尔特) 327, 328, 335
- Collier, Jeremy, 科利尔, 杰里米 208
- Colman, George the Elder, 科尔曼, 老乔治 211, 212
- Colman, George the Younger, 科尔曼, 小乔治 211, 212
- Colombia, 哥伦比亚 365 - 366, 510
- Colosseum (Rome), 圆形剧场(罗马) 54, 59, 60
- Combination companies, 联合剧团 327 - 328
- Comedia Himenea*, 《贺婚喜剧》139
- Comédie des Champs-Élysées, 香榭丽舍喜剧院 423
- Comédie Française, 法国喜剧 135, 195 - 198, 236 - 246, 248 - 250, 261, 279, 287, 289, 290, 292 - 294, 340, 355, 356, 358, 360, 374, 421, 424, 425, 452 - 454, 458, 504, 507, 507, 558
- Comédie Italienne, 意大利喜剧 235, 239, 241 - 243, 245, 246, 248, 249, 279
- Comédie larmoyante, “催泪喜剧” 237 - 238
- Comédiens du Roi, Les* (The Kings Players), “国王剧团” 182
- Comédies rosses, “恶喜剧” 375, 393
- Comedy of Calisto and Melibea, The* (Rojas), 《卡里斯托与梅莉贝娅悲喜剧》(罗哈斯) 139
- Comedy of Errors* (Shakespeare), 《错误的喜剧》(莎士比亚) 109
- Comedy, Satire, Irony, and Deeper Meaning* (Grabbe), 《戏谑、讽刺、冷嘲和更深的含义》(格拉贝) 283
- Comic opera, 喜歌剧 209, 211, 232, 240, 241, 300, 307, 336 - 337, 342, 348
- Comic Theatre, The* (Goldoni), 《喜剧院》(哥尔多尼) 235
- Comic vision, 喜剧观点 5
- Comical Tale, A* (Scarron), 《喜剧故事》(斯卡龙) 186
- Commedia erudita, 性格喜剧 180
- Committee on the Negro in the Arts, 黑人艺术委员会 444
- Commune*, 《公社》531
- Community Theatres, 社区戏剧 311, 440, 536
- Compagnia Proclermer-Albertazzi, 普洛克莱莫-艾伯塔基剧团 467
- Compagnie des Quatre Saisons, 四季剧团 425
- Compagnie des Quinze, 十五人剧团 424, 425
- Compagnons de Notre-Dame, 圣母院之友剧团 425
- Comte, Auguste, 孔德, 奥古斯特 369, 370, 374, 397
- Concert Party (Ghana), 歌舞表演会(加纳) 576 - 577
- Condell, Henry, 康德尔, 亨利 109
- Condemnation of the Banquet* (Chesnaye), 《谴责宴会》(谢奈) 96
- Confidants*, 《知己》193
- Confraternity of the Passion, 耶稣受难会 181
- Confucianism, 儒教 640

- Chong, Ping, 平冲 534
- Congo, 刚果 590 - 591
- Congreve, William, 康格里夫, 威廉 206, 207, 208, 212
- Connection, The* (Gelber), 《毒贩》(盖尔伯) 481
- Connelly, Marc, 康奈利, 马克 445
- Cons, Emma, 孔斯, 爱玛 434
- Conscious Lovers, The* (Steele), 《有良知的情侣》(斯蒂尔) 208
- Conservatoire (Paris), 戏剧艺术学校(巴黎) 244, 291, 359, 360, 421, 424, 558
- Constantinople, 君士坦丁堡 61, 63, 64, 65, 66, 155, 157, 172, 246, 253
- Construction of Theatres and Theatrical Machinery* (Motta), 《剧场与剧场机械的建造》(莫塔) 164
- Constructivism, “构成主义” 410, 411, 421
- Contemporary Theatre (Moscow), 当代戏剧(莫斯科) 492
- Contest, The* (Rugyendo), 《竞赛》(卢坚多) 582
- Contractor, The* (Storey), 《中间人》(斯托里) 516
- Contrast, The* (Tyler), 《契约》(泰勒) 311, 317
- Cook, Ralph, 库克, 拉尔夫 482
- Cooke, George Frederick, 库克, 乔治·弗里德里克 305, 310
- Cooke, T. P., 库克, T. P 306
- Cooper, Thomas Abthorpe, 库珀, 托马斯·阿布索普 309, 310, 315
- Copeau, Jacques, 科波, 雅克 394, 395, 422, 423 - 425, 428, 442, 443, 453, 473, 508, 513, 558
- Coppin, George Seth, 科潘, 乔治·赛斯 321
- Copyright, 版权 143, 213, 214, 327, 341, 351, 382
- Coquelin, Constant-Benoit, 科克兰, 康斯坦—本内 327, 359, 360
- Coral* (Kaiser), 《珊瑚》(凯泽) 417
- Corés, Luciano, 科雷斯, 卢西亚诺 365
- Coriolanus* (Shakespeare), 109, 303, 305, 344, 514, 515 《科利奥兰纳斯》(莎士比亚)
- Corneille, Pierre, 高乃依, 皮埃尔 141, 184 - 186, 189, 192, 193, 196, 199, 200, 206, 257, 277, 365, 503
- Corneille, Thomas, 高乃依, 托马斯 142, 192
- Cornish rounds, “康沃尔圆圈” 88, 92
- Corpus Christi*, 《基督的尸体》546
- Corraboree, “科拉波里” 320
- Corral de la Cruz (Spain), 克鲁兹剧场(西班牙) 145, 146, 149
- Corral del Principe (Spain), 庭院式剧场(西班牙) 146, 147, 148
- Corrales*, 庭院剧场 142, 144 - 148, 151, 152
- Corsican Brothers, The* (Boucicault), 《科西嘉兄弟》(鲍西考尔特) 335, 341, 345
- Cossa, Roberto, 科萨, 罗伯托 468
- Constantini, Angelo, 康斯坦丁尼, 安哲罗 195
- Costumbrismo style, 风俗主义风格 365
- Costume Historique, Le* (Raciné), 《服装史》(拉西内) 358
- Costumes et Annales des Grand Théâtres de Paris* (Charnois), 《巴黎大剧院的服装与年鉴》(夏诺瓦)

- 247
- Coulter, John, 库尔特, 约翰 447, 488
- Council for the Encouragement of Music and the Arts (England), 音乐与艺术促进委员会(英格兰) 477
- Council of Trent, 特兰托公会议 102, 157, 158, 176
- Country Wife, The* (Wycherley), 《乡下女人》(威彻利) 207
- Court and National Theater (Mannheim), 宫廷与国立剧院(曼海姆) 261
- Court entertainments, 宫廷娱乐 99, 100, 151, 159, 182
- Court festivals, 宫廷节日 180
- Court theatre, 宫廷剧场 112, 114, 115, 124, 125, 129, 130, 131, 132, 141, 143, 146, 150, 151, 153, 155, 160, 180 - 181, 186, 188 - 192, 256, 258 - 260, 271, 273, 344, 370, 379, 401
- Cousin, Gabriel, 库赞, 加布里埃尔 458
- Coutaud, Lucien, 库托, 卢西安 424
- Covarrubias, Francisco, 科瓦鲁维亚斯, 弗朗西斯科 366
- Covent Garden (London), 科文特花园(伦敦) 209 - 212, 214, 216, 218, 222, 299 - 300, 302 - 303, 305, 307 - 310, 319, 337, 343, 401, 514, 550
- Coventry cycle, 考文垂花园 82, 477
- Coward, Noel, 考沃德, 诺埃尔 438
- Cowl, Jane, 考尔, 简 447
- Crabtree, Lotta, 克拉布特里, 洛塔 324
- Cradle Will Rock, The* (Blitzstein), 《大厦将倾》(布里茨斯坦) 444, 450
- Craig, Gordon, 克雷, 戈登 344, 394 - 397, 399, 402, 404, 405, 407, 408, 419, 422, 552
- Cramphorn, Rex, 克朗封, 雷克斯 535
- Craven, Hawes, 克雷文, 霍斯 344
- Crawford, Cheryl, 克劳福德, 切利尔 443, 479, 480
- Creating a Role* (Stanislavsky), 《创造角色》(斯坦尼斯拉夫斯基) 382
- Crébillon, Prosper Jolyot, 克雷比永, 普罗斯佩尔·若利奥 236
- Crespo y Borbón, Bartolomé Jose, 克雷斯勃·博尔邦, 巴托洛梅·何塞 366
- Crest Theatre (Toronto), 克雷斯特剧院(多伦多) 487
- Crilla, Hedy, 克里亚, 赫蒂 468
- Crimes of Ambition* (Iffland), 《野心的罪恶》(伊夫兰德) 266
- Crimes of the Heart* (Henley), 《内心的犯罪》(亨利) 526
- Criminals, The* (Bruckner), 《犯罪者》(布鲁克纳) 420
- Crinkley, Richmond, 克林克利, 里什蒙 521
- Crispin, 克里斯平 186
- Criterion Theatre (London), 标准剧场(伦敦) 343
- Critic, The* (Sheridan), 《批评家》(谢立丹) 211
- Critique of the School for Wives, The* (Moliere), 《太太学堂》(莫里哀) 194, 199
- Crommelynck, Fernand, 克罗默兰克, 斐南德 425
- Cromwell* (Hugo), 《克伦威尔》(雨果) 286, 304
- Crothers, Rachel, 克罗瑟斯, 拉歇尔 446

- Crown of Shadows, The* (Villaurretia),
《影之王冠》(维劳鲁提亚) 431
- Croyden, Margaret, 克罗伊登, 玛格丽特 567
- Crucible, The* (Miller), 《熔炉》(米勒) 485, 531
- Crusades, The, 十字军东征 63, 66, 74, 263
- Cruz, Migdalia, 克鲁兹, 米格达里亚 547
- Cruz, Sor Juana Ines de la, 克鲁兹, 索尔·胡安·伊内斯·德·拉 150
- Cruz, Ulysses, 克鲁兹, 尤利西斯 509
- Cuba, 古巴 365 - 367, 510, 548, 552
- Cueva, Juan de la, 奎瓦, 胡安·德拉 140
- Cultural Darwinism, “文化达尔文主义” 2
- Cumberland, Richard, 坎伯兰, 理查德 227
- Cunningham, Merce, 坎宁安, 梅西 559
- Curel, Francois de, 居雷尔, 弗朗索瓦·德 376
- Curio, Gaius Scribonius, 库里奥, 盖尤斯·斯克里伯尼乌斯 50
- Currency Lass, The* (Geoghegan), 《时髦女友》(盖根) 321
- Curry, Samuel S., 库里, 塞缪尔·S 330
- Curtain, The (London), 帷幕剧场(伦敦) 117, 118
- Curtain-raiser, 开场短剧 339, 342
- Curtains, stage, 舞台帷幕, 53 - 54, 53, 124, 170 - 171
- Cushman, Charlotte, 库什曼, 夏洛蒂 315, 316, 339
- Custis, George Washington Parke, 库蒂斯, 乔治·华盛顿·帕克 316
- Cuzzani, Agusrin, 库扎尼, 阿古斯丁 468
- Cycle plays (Medieval), 套剧(中世纪) 80 - 82, 85 - 86, 88, 91, 92, 94 - 96, 100, 102, 112, 116
- Cyclops* (Euripides), 《圆目巨人》(欧里庇得斯) 14
- Cyclorama, 透视布景 293, 399, 420, 436
- Cymbeline* (Shakespeare), 《辛白林》(莎士比亚) 109, 344
- Cysat, Renward, 西萨特, 伦瓦德 83, 87, 88
- Czech Republic/Slovakia, 捷克共和国/斯洛伐克 497, 565 - 566
- D'Arcy, Margaretta, 达西, 玛格莱塔 475
- D'Aulnoy, Comtesse, 多尔诺伊伯爵夫人 153
- D'Oyly Carte, Richard, 多伊利·卡特, 理查德 337
- Dadié, Bernard, 达迪耶, 伯纳德 587
- Dafne (Rinuccini, Caccini, and Peri), 《达芙妮》159
- Daguerre, Louis-Jacques, 达盖尔, 路易斯-雅克 292, 293, 297, 319
- Dairy Farm* (Kroetz), 《牛奶场》(克勒茨) 497
- Dalcroze, Emile Jacques, 达尔克罗兹, 埃米尔·雅克 395
- Daldry, Stephen, 达尔德里, 斯蒂芬 550, 552
- Dall, Nicholas Thomas, 多尔, 尼科拉斯·托马斯 216
- Dalrymple, Jean, 达尔林普尔, 让 480
- Daly's Theatre (New York), 达利的剧

- 院(纽约) 329
- Daly, Augustin, 达利, 奥古斯丁 328, 329 - 330, 385
- Damiani, Luciano, 达米亚尼, 卢恰诺 467
- Damon and Pythias* (Edwards), 《达蒙与皮西厄斯》(爱德华兹) 106
- Damper, Alfred, 丹佩尔, 阿尔弗雷德 334
- Dance of Death, The* (Strindberg), 《死神之舞》(斯特林堡) 479
- Dance of the Forests, A* (Soyinka), 《森林之舞》(索因卡) 573
- Dancourt, Florent-Carton, 当古, 弗洛朗-卡尔东 236 - 237
- Daniels, Ron, 丹尼尔斯, 罗恩 513, 523
- Dansey, Harry, 丹塞, 哈里 536
- Dante, 但丁 154, 442
- Danton's Death* (Büchner), 《丹东之死》(毕希纳) 283
- Daoust, Julien, 达乌, 于连 448
- Daran, Jean, 达朗, 让 358
- Darrell, George, 达雷尔, 乔治 334
- Darwin, Charles, 达尔文, 2, 373
- Dasté, Jean, 达斯蒂, 让 425
- Dattani, Mahesh, 达塔尼, 马赫什 613
- Daudet, Alphonse, 都德, 阿方斯 374
- Davalos, Marcelino, 达瓦洛斯, 马尔切利诺 430
- Davenant, Alexander, 戴夫南特, 亚历山大 205
- Davenant, William, 戴夫南特, 威廉 125, 131, 132 - 134, 202, 204, 205, 206, 214, 216, 219
- Davenport, Fanny, 达文波特, 范妮 330
- Davidson, Gordon, 戴维松, 戈登 523
- Davies, Howard, 戴维斯, 霍华德 513
- Davis, Hallie Flanagan, 戴维斯, 哈利·弗拉纳根 443
- Davis, Jack, 戴维斯, 杰克 536, 549
- Davis, R. G., 戴维斯, R. G. 519
- Davis, Robertson, 戴维斯, 罗伯逊 447, 488
- Davy Crockett* (Murdoch), 《戴维·克罗凯特》(默多克) 317
- Davy, Sir Humphrey, 戴维, 汉弗莱爵士 347
- Dawison, Bogumil, 道森, 博古米尔 354
- Dawns, The* (Verhaeren), 《黎明》(维尔哈伦) 410
- Day in the Death of Joe Egg, A* (Nichols), 《乔伊·艾格濒死的一天》(尼科尔斯) 516
- Days of the Turbins, The* (Bulgakov), 《图尔宾一家的日子》(布尔加科夫) 413
- De Groen, Alma, 德·格伦, 阿尔玛 536
- De Spectaculis* (Tertullian), 《论戏剧》(德尔图良) 60
- De Witt, Johannes, 德·威特, 约翰尼斯 120
- Dead Class, The* (Kantor), 《死去的班级》(康托尔) 496
- Dead Queen, The* (Montherlant), 《死了的皇后》(蒙泰朗) 454
- Dear Parent and Ogre* (Easmon), 《亲爱的父母和食人妖魔》(伊斯蒙) 578
- Death of a Salesman* (Miller), 《推销员之死》(米勒) 479, 485
- Death of Chaka* (Badian), 《沙卡之死》(巴迪安) 589
- Death of Ivan the Terrible, The* (A.

- Tolstoy), 《伊凡雷帝之死》(托尔斯泰) 351, 352
- Death of Pazukhin, The* (Saltikov-Shchedrin), 《派祖金之死》(萨尔蒂科夫-谢德林) 351
- DeBar, Ben, 德巴尔, 本 325
- Deburau, Jean-Gaspard, 德比罗, 让-加斯帕尔 291
- Decameron, The* (Boccaccio), 《十日谈》(薄伽丘) 154
- Decker, Thomas, 德克尔, 托马斯 578
- Decroux, Etienne, 德克鲁, 艾蒂安 453
- Defence of Poetry, Music and Stage Plays, A* (Lodge), 《为诗、音乐和戏剧辩护》(洛奇) 113
- Deipnosophists, The* (Athenaeus), 《学者的盛宴》(阿忒那奥斯) 32
- Dekker, Thomas, 德克尔, 托马斯 101, 110
- Del Ray abajo Ninguno (All Equal Below the King)* (Rojas Zorilla), 《吾王之下一切平等》(罗哈斯·索利亚) 141
- Delacorte Theatre (New York), 戴拉寇特剧院(纽约) 483, 521
- Delaney, Shelagh, 德莱尼, 希拉 475
- Delicate Balance, A* (Albee), 《脆弱的平衡》(阿尔比) 485
- Deliverance of Renaud, The*, 《拯救雷诺》183
- Della Pittura* (Alberti), 《论绘画》160
- DeLutherbourg, Philippe Jacques, 德·卢泰尔堡, 菲利普·雅克 303
- Delsarte method, 德尔萨特肢体教学法 330
- Delsarte, Francois, 德尔萨特, 弗朗索瓦 330, 359, 367, 368
- deLullo, Giorgio, 德鲁洛, 乔治 467
- Demarchos* 首席执行官 18
- Demi-Monde, The* (Dumas fils'), 《半上流社会》(小仲马) 356
- Dench, Judi, 邓奇, 朱迪 513, 554
- Dengaku-no, 田乐之能 625, 626
- Denison, Merrill, 丹尼森, 梅里尔 447
- Denmark, 丹麦 132, 252, 270, 271, 370
- Deputy, The* (Hochhuth), 《代理人》(霍赫胡特) 464
- Descaves, Pierre, 德卡夫, 皮埃尔 453
- Desmares, Charlotte, 德马尔, 夏洛特 244
- Despléchin, Edouard, 德普莱辛, 爱德华 358
- Detroit Arts and Crafts Theatre, 底特律艺术与工艺剧场 439, 441
- Deus ex machina*, 机械降神 27
- Deutsch, Michel, 多伊奇, 米歇尔 507
- Deutsches Theater (Berlin), 德意志剧院(柏林) 376, 377, 399, 400, 414, 463, 562
- Devine, George, 迪维恩, 乔治 473, 474, 479, 511
- DeVoto, John, 德沃托, 约翰 216
- Devrient, Ludwig, 德弗里恩特, 路德维希 284
- Dhlomo, H. I. E., 德罗莫, H. I. E. 594
- Diaghilev, Sergei, 佳吉列夫, 谢尔盖 405, 434
- Diamond, Jack, 戴蒙德, 杰克 317
- Diary of a Black Man* (Melocon), 《一个黑人男子的日记》(梅勒康) 528
- Dias, Gonçalves, 迪亚斯, 贡萨尔维斯 366
- Diawara, G., 迪亚瓦拉, G. 589

- Díaz Dufoo, Carlos, 迪亚兹·杜弗, 卡洛斯 431
- Díaz, Jorge, 迪亚兹, 豪尔赫 510
- Dickens, Charles, 狄更斯, 查尔斯 513
- Didaskalos*, 教师 19
- Didelot, Charles, 狄德洛, 查尔斯 296
- Diderot, Denis, 狄德罗, 丹尼斯 238, 245, 247, 251, 273
- Dike, Fatime, 戴克, 法蒂玛 596
- Dilemma of a Ghost, The* (Aidoo), 《鬼的困境》(艾杜) 577
- Dingelstedt, Franz, 丁格尔施泰德, 弗朗茨 354, 355
- Dionysus, 狄奥尼索斯, 酒神 8, 12, 14, 16, 17, 18, 25 - 29, 31, 36, 37, 39, 40, 43
- Dionysus Lenaïos, 疯癫的酒神 17
- Diop, Birago, 狄奥普, 比拉戈 586
- Diorama, 透视图画 292, 297, 303, 308, 319, 338, 367
- Diorama à double effet, 双重效果的透视图画 293, 296
- Diphilus, 狄菲鲁斯 35
- Diplomacy* (Sardou), 《外交》(萨都) 342
- Dirty Hands* (Sartre), 《肮脏的手》(萨特) 455
- Discepolo, Armando, 迪谢波洛, 阿曼多 429
- Discovery space, 发现空间 120, 121, 126, 146, 149
- Disguisings, 化装 92, 99 - 102, 116
- Dissertation on Stage Acting* (Lang), 《论舞台表演》(朗) 255
- Dithyrambs, 酒神合唱队 12, 17, 19, 21
- Divine Comedy, The* (Dante), 《神曲》(但丁) 154, 442
- Dmitrevsky, Ivan, 季米特列夫斯基, 伊万 274
- Dobuzhinsky, Mstislav, 杜布仁斯基姆斯提斯拉夫 406
- Doctor Faustus* (Marlowe), 《浮士德博士》(马娄) 108, 116, 444, 461, 550
- Doctor Knock* (Romain), 《诺克医生》(罗曼) 425
- Documentary drama, 戏剧纪录片 465 - 466
- Dodin, Lev, 杜丁, 列夫 564
- Dog dramas, 狗的戏剧 301
- Doggett, Thomas, 多格特, 托马斯 221
- Doll's House, A* (Ibsen), 《玩偶之家》(易卜生) 334, 372, 378, 385
- Domei, 多梅 577
- Domestic tragedy, 家庭悲剧 110, 212, 238, 261, 273, 633
- Dominion Drama Festival, “自治领戏剧节” 447
- Don Juan and Faust* (Grabbe), 《唐璜和浮士德》(格拉贝) 565
- Donellan, Declan, 多纳兰, 德克兰 554, 563, 564
- Dorlant, Peter, 多兰, 彼特 96
- Dorn, Dieter, 多恩, 迪特尔 562
- Doronina, Tatyana, 多罗尼娜, 达吉亚娜 492
- Dörpfeld, W, 德普费尔德, W 24, 28, 31, 44
- Dorset Garden Theatre (London), 多塞特花园剧场 214, 215
- Dorst, Tankred, 多尔斯特, 坦克莱特 466, 500, 505
- Dostigayev and Others (Gorky), (高尔基) 413
- Double Deceiver* 《两面骗子》(Menander),

- (米南德) 45
- Douglass troupe, 道格拉斯剧团 309
- Douglass, David, 道格拉斯, 大卫 225
- Douglass, James, 道格拉斯, 詹姆斯 311, 314
- Dowling, Joe, 道林, 乔 523, 540
- Doyle, John, 多伊尔, 约翰 544
- Dragún, Osvaldo, 德拉贡, 奥斯瓦尔多 468, 509
- Drake, Samuel, 德雷克, 萨缪尔 311 - 312
- Drama League of America, 美国戏剧联合会 440
- Dramatic Authors' Society (England), 剧作家协会(英格兰) 341
- Dramatic Centers (France), 戏剧中心(法国) 453, 454, 458, 557
- Ginásio, Dramático, 戏剧馆 366
- Dramatists' Guild (United States), 剧作家公会(美国) 331, 386
- Dramaturg, 戏剧顾问 260, 286, 418, 462
- Dream of Life, The* (Grillparzer), 《梦幻人生》(格里尔帕策) 283
- Dream Play, The* (Strindberg), 《一出梦的戏剧》(斯特林堡) 397
- Dresden State Theatre, 德雷斯頓国家剧院 286
- Drew, John, 德鲁, 约翰 325
- Drew, John II, 约翰·德鲁二世 330
- Drew, Mrs. John, 约翰·德鲁夫人 325
- Drewal, Margaret Thompson, 德雷沃尔, 玛格丽特·汤普森 602
- Dreyfus* (Grumberg), 《德雷福斯》(格伦贝格) 508
- Drifting Apart* (Herne), 《疏远》(赫恩) 331
- Drolls, 闹剧 203
- Dromgoole, Dominic, 德罗姆古尔, 多米尼克 553
- Drops, 垂幕 215, 231, 296, 312, 399, 405
- Drottningholm (Sweden), 夏宫(瑞典) 272
- Drummond, Thomas, 德拉蒙德, 托马斯 320
- Drums in the Night* (Brecht), 《午夜鼓声》(布莱希特) 418
- Drunkard, The* (Smith), 《醉鬼》(史密斯) 314
- Drury Lane Theatre (London), 德鲁里巷剧院(伦敦) 123, 125, 126, 133, 210 - 211, 213 - 216, 218 - 222, 299, 300, 302 - 304, 307, 308, 310, 319, 322, 334, 336, 337 - 339, 343
- Dryden, John, 德莱顿, 约翰 205, 206, 208, 213
- du Toit, S. J., 迪图瓦, S. J. 592
- Ducange, Victor, 迪康热, 维克托 295
- Duchenois, Mlle, 迪谢努瓦小姐 290
- Duclos, Mlle (Marie-Anne de Chateuneuf), 杜克洛小姐 244
- Duellist, The* (Simmons), 《决斗者》(西蒙斯) 321
- Duenna, The* (Sheridan), 《少女的监护人》(谢立丹) 211
- Dürrenmatt, Friedrich, 弗里德里希·迪伦马特 464
- Duff, Mary Ann, 达芙, 玛莉·安 315
- Duke of York's Theatre (London), 约克公爵剧院(伦敦) 380
- Duke's Company, 公爵剧团 205
- Dullin, Charles, 杜兰, 查理 394, 423, 424, 425, 452, 453, 458
- Dumas, Alexandre fils, 小仲马 353,

- 355,356,358,366,372,378,383
- Dumas, Alexandre *pere*, 大仲马 287, 294,296,329
- Dumesnil, Mlle (Marie-Françoise Marchand), 杜梅尼尔小姐 245,247
- Duncan, Lindsay, 邓肯,林赛 554
- Dunlap, William, 邓拉普,威廉 310, 311,319
- DuParc, Mlle, 迪帕克小姐 192,196
- Duran, Michel, 杜兰,米歇尔 424
- Durringer, Xavier, 迪林格尔,格扎维埃 509
- Duse, Eleanora, 杜塞,埃利奥诺拉 373,383,384,396
- Dust in the Eyes* (Labiche), 《迷眼的沙子》(拉比什) 356
- Dutt, Utpal, 杜特,乌特帕尔 613
- Dux, Pierre, 迪克斯,皮埃尔 452
- Dying Cato, The* (Gottsched), 《濒死的卡托》(高特舍德) 258,265
- Dynamic societies, 动态社会 5
- Dyskolos (The Grouch) (Menander), 《恨世者》35
- Earth Spirit* (Wedekind), 《青春的觉醒》(魏德金) 400
- Earth, The* (Zola), 《土地》(左拉) 374
- Easiest Way, The* (Walter), 《最容易的方式》(瓦尔特) 385
- Easmon, Raymond Sarif, 伊斯蒙,雷蒙德·萨里夫 578
- Easter, 复活节 75,76,80,147
- Eastman, George, 伊斯曼,乔治 387
- Eavesdropping, 偷听 45,52
- Eccerinus* (Mussato), 埃克塞里努斯 155
- Echegaray, José, 埃切加赖,何塞 383
- Eckermann, J. P., 爱克尔曼, J. P. 277
- Eclogue of Placida and Victoriano, The* (Encina), 《普拉西达和维多利亚的牧歌剧》(恩西纳) 139
- Edict of Nantes*, 《南特敕令》179
- Edinburgh Festival, 爱丁堡戏剧节 473,515,534,556,597
- Edison, Thomas A., 爱迪生,托马斯·A 386
- Edmunton Fringe Festival, 埃德蒙顿边缘戏剧节 534
- Edufa* (Sutherland), 《埃度发》(萨瑟兰) 576
- Edward II* (Marlowe), 《爱德华二世》(马洛) 108,504
- Edwardes, George, 爱德华兹,兹乔治 337
- Edwards, Gale, 爱德华兹,盖尔 536
- Edwards, Richard, 爱德华兹,理查德 106
- Efros, Anatoly, 埃夫罗斯,阿纳托利 493,494,563
- Egan, Pierce, 伊根,皮尔斯 301,306, 319
- Egungen, 伊贡根 571-573
- Egypt, 埃及 5-9,32,33,66,543,601
- Eichelbaum, Saumel, 埃彻尔鲍姆,萨缪埃尔 468
- Eidophusikon, “Eidophusikon” 剧院 367
- Einstein on the Beach* (Wilson), 《爱因斯坦在海滩》(威尔逊) 533
- Eisenbarth, E. E., 艾森巴特, E. E. 312
- Ekhof, Konrad, 埃克霍夫,康拉德 259,260,266,275
- Ekkyklema, 推台 27
- Electra* (Euripides), 《厄勒克特拉》(欧

- 里底得斯) 13
- Electra* (Sophocles), 《厄勒克特拉》(索福克勒斯) 14
- Electric lighting, 电气照明 331
- Elektra* (Hofmannsthal), 《厄勒克特拉》(霍夫曼斯塔尔) 398
- Eliot, T. S., 艾略特, T. S. 438, 439, 473, 478
- Elizabethan Stage Society (England), 伊丽莎白舞台协会(英国) 401
- Elkerlyc (Dorlant), 《Elkerlyc》《普通人》(多兰) 96
- Elkunchwar, Mahesh, 埃尔昆齐瓦, 马赫什 613
- Ellenbogen, Liz, 艾伦博根, 利兹 598
- Ellenbogen, Nicholas, 艾伦博良, 尼可拉斯 598
- Ellis, Bob, 埃利斯, 鲍勃 535
- Elliston, Robert, 埃里斯顿, 罗伯特 300, 302, 303, 306
- Emerson, Charles W., 埃默森, 查尔斯·W 330
- Emigrés* (Mrozek), 《逃亡者》(姆罗泽克) 494
- Emmett, Dan, 埃梅特, 丹 317
- Emperor Jones, The* (O'Neill) 《琼斯皇》(奥尼尔), 444, 445
- Encenario 舞台 146
- Encina, Juan del, 恩西纳, 胡安·德尔 139
- Encyclopedie* (Diderot), 《百科全书》(狄德罗) 238, 247
- Endgame* (Beckett), 《终局》(贝克特) 456, 523, 531, 532
- Endimion* (Lyly), 《恩蒂米翁》(黎里) 108
- Enemies* (Gorky), 《仇敌》(高尔基) 383
- Enemy of the People, An* (Ibsen), 《人民公敌》(易卜生) 372
- Engel, Erich, 恩格尔, 埃里克 463
- English Stage Company (London), 英国舞台剧团(伦敦) 474, 477, 479, 512
- Ennius, Quintus, 恩尼乌斯, 昆图斯 45
- Enough Stupidity in Every Wise Man* (Ostrovsky), 《智者千虑, 必有一失》(奥斯特洛夫斯基) 350
- Ensler, Eve, 恩斯勒, 伊娃 545
- Entertainer, The* (Osborne), 《卖艺人》(奥斯本) 474
- Entertaining Journey* (Rojas Villandrando), 《愉快的旅途》(罗哈斯·维兰德兰多) 143
- Entr'acte entertainment, 幕间的声乐和舞蹈节目 209, 216, 315, 344
- Entremeses*, 短小的闹剧 140, 147
- Environmental theatre, 环境戏剧 530
- Ephesus, theatre at, 建立在以弗所的剧场 38
- Epic theatre, 叙事剧 418 - 420, 444
- Epidauros, theatre at, 建立在埃皮达鲁斯的剧场 30
- Episkenion*, 上层景屋 38
- Equestrian melodrama, 结合了马戏表演的情节剧 301
- Equus* (Shaffer), 《马》(谢弗) 476
- Erasmus Montanus* (Holberg), 《埃拉斯穆斯·蒙塔努斯》(霍尔伯格) 271
- Eretria, theatre at, 建立在埃雷特里亚的剧场 37
- Erik XIV (Strindberg), 《埃里克十四世》(斯特林堡) 411, 412
- Erlanger, Abraham, 厄尔朗格, 亚伯拉

- 罕 384
- Erler, Fritz, 艾尔勒, 弗里兹 398, 399
- Esperpento*, “荒诞的” 428
- Esslin, Martin, 艾斯林, 马丁 457, 471
- Eternal Road, The* (Werfel), 《永恒的路》(魏菲尔) 442
- Ethel, Agnes, 埃塞尔, 阿格尼丝 330
- Ethelwold, Bishop of Winchester (England), 埃塞沃尔德, 英格兰的温彻斯特主教(英国) 73, 74, 104
- Etherege, Sir George, 埃瑟里奇, 乔治爵士 207
- Etherton, Michael, 艾瑟顿, 迈克尔 603
- Ethiopia, 埃塞俄比亚 568, 601
- Etruria, 伊特鲁里亚 40, 41, 42, 56
- Etruscan antecedents, 奥斯坎祖先 40, 41
- Eugène* (Jodelle), 《欧仁》(若岱尔) 180
- Eugene O'Neill Theatre Center, 尤金·奥尼尔戏剧中心 523
- Eugénie* (Beaumarchais), 《欧仁妮》(博马舍) 238, 249
- Eumenides, The* (Aeschylus), 欧墨尼得斯(埃斯库罗斯) 13, 22, 27
- Euripides, 欧里庇得斯 13, 14, 19, 21, 22, 27, 29, 34, 65, 180, 379, 531
- Eurythmics, 艺术体操 395
- Evans, Edith, 伊文思, 伊迪丝 437, 438
- Evans, Henry, 伊文思, 亨利 124
- Every Man in His Humour* (Jonson), 《人人高兴》(琼生) 110
- Everyman*, 《每个人》 95 - 96, 398, 414, 417, 437, 572
- Evreinov, Nikolai, 埃夫兰诺夫, 尼可拉伊 402, 406, 410
- Ewald, Johannes, 埃瓦尔德, 约翰内斯 271, 272
- Exile's Daughter, The* (Pixérécourt), 《被逐的女儿》(皮克塞雷古) 292
- Existentialism, 存在主义 454, 471
- Exits and Entrances* (Fugard), 《进口与出口》(富加德) 598
- Exodia (afterpieces), 余兴节目 47
- Exodos 退场歌 13
- Expressionism, 表现主义 283, 415 - 418, 420, 429, 430, 432, 435, 446, 449, 490
- Extremis, In* (Brenton), 《弥留之际》(布伦顿) 517
- Eyre, Richard, 艾尔, 理查德 514, 550
- Fabbri, Diego, 法布里, 迭戈 466
- Fabre, Emile, 法布雷, 埃米尔 425
- Fabre, Jan, 法布尔, 延 559
- Fábregas, Manolo, 法布雷加斯, 马诺洛 510
- Fabula atellanae*, 亚提拉闹剧 47
- Fabula crepidata*, 悲剧 57
- Fabula palliata*, 披衫剧 44, 45, 57
- Fabula praetexta*, 长袍剧 45, 46, 57
- Fabula saltica*, 哑剧 48
- Fabula togata*, 长袍剧 45
- Fagan, J. B., 费根, J. B. 436
- Fair theatres (Paris), 集市剧场(巴黎) 239, 244
- Faithful Shepherd, The* (Guarini), 《忠诚的牧羊人》(瓜里尼) 157
- Faithful Virgins, The* (Polwhele), 《忠贞的处女》(波尔威尔) 205
- Faivre d'Arcier, Bernard, 费费尔·达榭, 伯纳 507, 559
- Falck, August, 福尔克, 奥古斯特 397
- Falk, Rosella, 福尔克, 罗斯拉 467

- Falls, Robert, 福尔斯, 罗伯特 523, 540
- False Antipathy* (LaChaussee), 《假装反感》(拉绍赛) 237
- False Delicacy* (Kelly), 《虚假的体贴》(凯利) 212
- False Prude, The*, 《假正经》195
- Family Reunion, The* (Eliot), 《家庭团聚》(艾略特) 438
- Farce, 笑剧 13, 14, 41, 42, 44, 92 - 94, 106, 107, 138 - 140, 149, 155, 172, 179, 180 - 184, 186, 194, 206, 209, 212, 222, 237, 251, 257, 267, 271, 275, 283, 302, 321, 331, 351, 357, 363, 378, 413, 424 - 426, 428, 429, 446, 515, 545, 608, 612, 638
- Farjeon, Herbert, 法杰恩, 赫伯特 439
- Farquhar, George, 法夸尔, 乔治 207, 208, 300, 320
- Farrant, Richard, 法兰特, 理查德 124
- Farrell, Bob, 法雷尔, 鲍勃 317
- Fashion* (Mowatt), 《时髦》(莫厄特) 319
- Fashionable Prejudice, The* (LaChaussee), 《时髦的偏见》(拉绍赛) 237
- Father of a Family, The* (Diderot), 《家长》(狄德罗) 238
- Father, The* (Dunlap), 《父亲》(邓拉普) 311
- Father, The* (Strindberg), 《父亲》(斯特林堡) 397
- Fatherland!* (Sardou), 《祖国!》(萨都) 357
- Faucit, Helen, 福西特, 海伦 308
- Faust* (Goethe), 《浮士德》(歌德) 269, 463, 560
- Favart, Charles-Simon, 法瓦尔, 查理-西蒙 241, 246
- Favart, Marie-Justine, 法瓦尔, 玛丽-贾斯汀 246
- Fay, Frank, 费伊, 范克 403
- Fay, W. G., 费伊, W. G 403
- Feast of Fools, 愚人节 77, 93
- Feast of the Boy Bishop, “男童主教节” 77
- Fechter, Charles, 费希特, 查尔斯 340, 344
- Federal Street Theatre (Boston), 联邦大街剧场(波士顿) 310, 316
- Federal Theatre Project (United States), 联邦剧场计划(美国) 443 - 445, 469
- Fehling, Jurgen, 费林, 于尔根 418
- Feldman, Peter, 菲尔德曼, 彼得 520
- Felsenstein, Walter, 菲尔森斯坦, 瓦尔特 463
- Feminist theatre, 女性主义戏剧 526
- Fences* (Wilson), 《篱笆》(威尔逊) 527, 528
- Fennell, James, 芬内尔, 詹姆斯 309
- Fenton, Frederick, 芬顿, 弗雷德里克 338
- Ferber, Edna, 费伯, 埃德纳 446
- Ferguson, Ian, 弗格森, 伊恩 598
- Ferrari, Paolo, 费拉利, 保罗 383
- Fescennine Verses, “村野曲” 41
- Festival d'Automne (Paris), 秋季戏剧节(巴黎) 559
- Feudalism, 封建制度 71, 73, 74, 79, 105
- Feuillère, Edwige, 弗耶尔, 埃德维格 453
- Fiabe, 童话 235
- Fichandler, Zelda, 菲尚德勒, 塞尔达 483, 523

- Field, Nathan, 菲尔德, 内森 116
- Fielding, Emma, 菲尔丁, 艾玛 554
- Fielding, Henry, 菲尔丁, 亨利 210
- Fiennes, Ralph, 法因斯, 拉尔夫 553, 554
- Fierstein, Harvey, 菲尔斯坦, 哈维 529
- Fiesko* (Schiller), 《斐爱斯克》(席勒) 268, 269
- Fifth Avenue Theatre (New York), 第五大街剧场(纽约) 329
- Filippo, Eduardo de, 菲利波, 埃德瓦多·德 467
- Filippo, Peppino de, 菲利波, 佩皮诺·德 467
- Film, 电影 387
- Finley, Karen, 芬利, 凯伦 534, 539
- Finney, Albert, 芬尼, 阿尔伯特 514
- Fiorillo, Tiberio, 菲奥里洛, 蒂博里奥 195
- First Studio (Moscow Art Theatre), 第一工作室(莫斯科艺术剧院) 382, 405, 411, 412
- Firth, Colin, 弗斯, 科林 554
- Fischer, Franz, 费舍尔, 弗朗兹 268
- Fisher, Betty, 费舍尔, 贝蒂 535
- Fisherman, The* (Ewald), 《渔夫》(埃瓦尔德) 271
- Fiske, Harrison Grey, 菲斯克, 哈里森·格雷 385
- Fiske, Minnie Maddern, 菲斯克, 米尼·马登 385
- Fitch, Clyde, 费奇, 克莱德 386
- Fitton, Doris, 菲顿, 多丽丝 448
- Fitzball, Edward, 菲茨巴尔, 爱德华 301, 302
- Five-act form, 五幕形式 140, 182
- Flanagan, Hallie, 弗拉纳根, 哈里 440, 443
- Fleck, John, 弗莱克, 约翰 534, 539
- Fletcher, John, 弗莱彻, 约翰 109, 111
- Flimm, Jürgen, 弗利姆, 于尔根 502
- Floridor, 弗洛里多 186
- Flying Karamozov Brothers, 飞翔的卡拉马佐夫兄弟 534
- Flying machinery, 飞翔机械 76, 132, 149, 164, 215, 633
- Fo, Dario, 福, 达里奥 503, 560, 566
- Fokin, Valery, 福金, 瓦列里 564
- Fokine, Mikhail, 福金, 米哈伊 405
- Folz, Hanz, 福尔茨, 汉茨 93
- Fomenko, Victor, 福缅科, 维克多 564
- Fontanne, Lynn, 丰塔纳, 林恩 447
- Fonvizin, Denis, 冯维辛, 丹尼斯 273
- Fools, 傻子 58, 77, 93, 140, 207, 256, 408
- Fools' Sport, The* (Zorrilla), 《愚人的运动》(索利亚) 142
- Foote, Samuel, 福特, 萨缪尔 210, 211, 212
- Footlights, 脚灯 171, 203, 217, 233, 248, 265, 294, 307, 345, 348, 376, 406
- Forbes-Robertson, Johnston, 福布斯-罗伯逊, 约翰斯顿 347, 379, 380 - 381
- Ford Center for the Performing Arts (Broadway), 福特表演艺术中心(百老汇) 544, 549
- Ford Foundation, 福特基金会 483
- Ford, John, 福特, 约翰 112
- Foreman, Richard, 福尔曼, 理查德 545, 559
- Forest Rose, The* (Woodworth), 《林中玫瑰》(伍德沃思) 316
- Foriwa* (Sutherland), 《弗利瓦》(萨瑟兰) 576

- Formalism, 形式主义 412, 413, 499
- Fornés, Maria Irene, 福尔内斯, 玛利亚·伊莱娜 482, 526, 528, 548
- Forrest, Edwin, 福瑞斯特, 埃德温 309, 314, 315, 316, 324
- Forster, Michelanne, 福斯特, 米凯兰 536
- Fort, Paul, 福尔, 保罗 392
- Fortune, The (London), 鸿运剧场(伦敦) 116, 117, 121, 122, 129, 133, 202, 271, 286
- Fortuny, Mariano, 福图尼, 马里亚诺 388
- Foster, J., 福斯特, J 297
- Four Elements, The* (Rastell), 《四元素》(拉斯特尔) 96
- Fourth Studio (Moscow Art Theatre), 第四工作室(莫斯科艺术剧院) 413
- Fourth Wall, 第四堵墙 238, 251, 343, 375
- Fox, George L., 福克斯, 乔治·L 327
- Foxá, Domingo Francisco, 福克萨, 多明戈·弗朗西斯科 366
- Fragoso, Francisco, 弗拉格索, 弗朗西斯科 585
- Francesca da Rimini* (Boker), 《弗兰切斯卡·达·里米尼》(博克) 327
- Francesca da Rimini* (D'Annunzio), 《雷米尼的弗朗切斯卡》(邓南遮) 327, 384
- Francini, Tomaso, 弗朗西尼, 托马索 183
- Franco, Constancio, 弗朗科, 康斯坦西奥 366
- Francon, Alain, 弗朗孔, 阿兰 508
- Franconi, Laurent, 弗兰科尼, 劳伦特 292
- Franz, Ellen, 弗兰茨, 艾伦 370
- Fraser, Brad, 弗雷泽, 布拉德 549
- Fraser, Claud Lovat, 弗雷泽, 克劳德·罗瓦特 435, 436
- Frayn, Michael, 弗雷恩, 迈克尔 517, 555
- Free Southern Theatre, 自由南方剧团 519, 527
- Free Traveling Theatre (Uganda), 自由旅行剧团(乌干达) 580
- Freie Bühne, “自由舞台” 376 - 378
- Freie Volksbühne, “自由人民舞台” 377, 463
- French Academy, 法兰西学院 185, 198, 199, 200, 365
- French, A. B., 弗伦奇, A. B. 312
- French, David, 弗伦奇, 大卫 534
- Freska, Friedrich, 福雷斯卡, 弗里德里希 401
- Freud, Sigmund, 弗洛伊德, 西格蒙德 377, 397 - 398, 421
- Freytag, Gustav, 弗莱塔克, 古斯塔夫 353
- Friar Bacon and Friar Bungay* (Greene), 《培根教士与彭该教士》(格林) 108
- Friel, Brian, 弗里尔, 布雷恩 518
- Frigerio, Ezio, 弗里格里奥, 埃齐奥 467
- Frisch, Max, 弗里施, 马克斯 464
- Frogs, The* (Aristophanes), 《蛙》(阿里斯托芬) 16, 22, 23
- Frohman, Charles, 弗罗曼, 查尔斯 380, 384, 385
- From Morn to Midnight* (Kaiser), 《从清晨到午夜》(凯泽) 417, 437
- Fronde, La, 投石党 180, 192
- Frontier theatre, 前沿剧场 312

- Fry, Christopher, 弗莱, 克里斯托夫 473
- Fuchs, George, 孚克斯, 格奥尔格 398 - 399
- Fuegi, John, 福吉, 约翰 418
- Fuerst, Réne, 福厄斯特, 雷内 423
- Fugard, Athol, 富加德, 阿索尔 522, 594 - 596, 597 - 598
- Fulgens and Luaece* (Medwall), 《福金斯和露可丽丝》(梅德沃尔) 98, 106
- Fuller, Charles, 富勒, 查尔斯 528
- Fuller, W. H 富勒, W. H 333
- Furious Antigone* (Gambaro), 《疯狂的安提戈涅》(甘巴罗) 509
- Furttenbach, Joseph, 弗腾巴赫, 约瑟夫 164, 165
- Futurism, 未来主义 404, 405, 421, 427, 430, 432
- Gadeau, Coffi, 加德, 科菲 587
- Gaiety Theatre (Manchester), 庆典剧场(曼彻斯特) 337, 380
- Gaines, Barbara, 盖恩斯, 芭芭拉 540
- Gale, Zona, 盖尔, 佐纳 446
- Galleries, 画廊 99, 117, 118, 120, 122, 124 - 126, 129, 134, 147, 149, 162, 182, 183, 187, 188, 214, 343, 360 - 362, 551, 553
- Galliari family, 加利亚里家族 232
- Gallienne, Eva Le, 加利纳, 埃瓦·勒 443, 480
- Galsworthy, John, 高尔斯华绥, 约翰 379, 380, 438
- Gambaro, Griselda, 甘巴罗, 格丽塞尔达 509
- Gambler, The* (Regnard), 《赌徒》(勒尼亚尔) 237
- Gamboa, Federico, 甘博亚, 费德里科 430
- Gambon, Michael, 冈邦, 米歇尔 514, 514
- Game at Chess, The* (Middleton), 《棋盘上的游戏》(米德尔顿) 110
- Game of Love and Chance, The* (Marivaux), 《爱情游戏与巧合》(马里伏) 237
- Gamester, The* (Moore), 《赌徒》(摩尔) 212
- Gammer Gurton's Needle* 《加莫尔·戈东的针》106, 437
- Ganz, Bruno, 甘茨, 布鲁诺 501
- Gao Wenxiu, 高文秀 617
- Garcia, Victor, 加西亚, 维克多 457, 479
- Garner, Arthur, 加纳, 亚瑟 334
- Garnier, Charles, 加尼耶, 查理 362, 558
- Garrard, Jim, 加拉德, 吉姆 488
- Garrett, Shelly, 加雷特, 雪莉 528
- Garrick, David, 加里克, 大卫 210, 214, 216 - 223, 227, 245, 274, 302, 303, 342
- Garrison theatres, 驻军剧场 314
- Garro, Elena, 加罗, 艾伦娜 470
- Gas I* (Kaiser)《瓦斯 I》(凯泽) 417
- Gas II* (Kaiser), 《瓦斯 II》(凯泽) 417
- Gas lighting, 瓦斯照明 322, 363
- Gas table, 气体热力性质表 320, 346
- Gascoigne, George, 加斯科因, 乔治 107
- Gascon, Jean, 加斯孔, 让 487
- Gaskill, William, 加斯基尔, 威廉 511
- Gaslight, 瓦斯灯 294
- Gassman, Vittorio, 加斯曼, 维托里奥 467
- Gaster, Theodor, 加斯特, 西奥多 8

- Gate Theatre (London), 大门剧院(伦敦) 435, 437, 439
- Gate, The (Ireland), 《大门》(爱尔兰) 556
- Gatti, Armand, 加蒂, 阿曼德 458
- Gaucha melodramas, “牧人情节剧” 366
- Gaul, Franz, 戈尔, 弗朗茨 355
- Gaultier-Garguille, 戈蒂耶-加居耶 182, 183, 186
- Gay and lesbian theatre, 同性恋戏剧 529, 534, 536
- Gay, John, 盖伊, 约翰 210
- Geai, August, 热埃, 奥古斯特 458
- Geb, 山脉 6
- Gecau, Kimani, 盖考, 基马尼 584
- Gehry, Frank, 盖里, 弗兰克 540
- Geiogamah, Hanay, 盖奥伽玛, 哈奈 528
- Gelber, Jack, 盖尔伯, 杰克 481
- Gelosi troupe, 妒忌剧团 182
- Gémier, Firmin, 热米耶, 弗尔曼 422, 423, 424
- Gems, Pam, 格姆斯, 帕姆 518
- Generation of '27 (Spain), '27 一代(西班牙) 428
- Generation of '98 (Spain), '98 一代(西班牙) 383
- Genero chico dramas, 性别男孩短剧 429
- Genet, Jean, 热内, 让 455 - 457, 458, 471, 478, 480, 505, 519, 521, 532, 565
- Gentlemanly melodrama, “绅士”情节剧 302, 308, 340
- Geoghegan, Edward, 格奥格甘, 爱德华 321
- George, Mlle, 乔治夫人 290
- German Stage, The (Gottsched), 《德意志舞台》(高特舍德) 259
- Gesticulator (Villaurrutia), 《做手势的人》(维劳鲁提亚) 431
- Ghana, 加纳 575 - 577
- Ghelderode, Michel de, 热尔德罗德, 米歇尔·德 425, 426, 458
- Ghéon, Henri, 格翁, 亨利 425
- Ghost Sonata, The (Strindberg), 《鬼魂奏鸣曲》(斯特林堡) 397, 540
- Ghost Train (Horvath), 《鬼火车》(霍瓦特) 497
- Ghosts (Ibsen), 《群鬼》(易卜生) 370, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 383, 385, 389, 503
- Giehse, Therese, 吉瑟, 特雷斯 463
- Gielgud, John, 吉尔古德, 约翰 344, 436, 438, 473, 474
- Gieselmann, David, 吉泽尔曼, 大卫 563
- Giffard, Henry, 吉法德, 亨利 210, 225
- Gilbert, Mrs. G. H., 吉尔伯特夫人, G. H. 330
- Gilbert, William S., 吉尔伯特, 威廉·S 307, 336
- Gill, Peter, 吉尔, 彼得 514
- Gilleberts, Guillaume des, 吉勒贝茨, 纪尧姆·德 186
- Gillette, William, 吉勒特, 威廉 331
- Gillot, Charles, 吉洛特, 夏尔 249
- Gilpin, Charles, 吉尔平, 查尔斯 445
- Gingold, Hermione, 金戈尔德, 赫迈厄尼 439
- Ginkas, Kama, 金卡斯, 卡玛 564
- Giotto, 齐托 154
- Giraudoux, Jean, 季洛杜, 让 423, 426, 427
- Girl front Samos, The (Menander),

- 《萨摩斯女子》(米南德) 35
- Girl of the Golden West, The* (Belasco), 《黄金西部的女孩》(贝拉斯科) 385
- Gissey, Henri, 吉西, 亨利 191
- Gladiator, The* (Bird), 《角斗士》(伯德) 316
- Gladiatorial contests, 斗剑士的比赛 51, 58, 59, 60
- Glance at New York, A* (Baker), 《纽约一瞥》(贝克) 319
- Glaspell, Susan, 格拉斯佩尔, 苏珊 446
- Glass Menagerie, The* (Williams), 《玻璃动物园》(威廉斯) 447, 484
- Glass of Water, A* (Scribe), 《一杯水》(斯科克利布) 355
- Glass, Philip, 格拉斯, 菲利普 528, 533, 541
- Glengarry Glen Ross* (Mamet), 《拜金一族》(马梅特) 523, 525
- Glinka, Mikhail, 格林卡, 米哈伊尔 296
- Globe Theatre (London), 环球剧院(伦敦) 551 - 553
- Globe, The (London), 环球剧场(伦敦) 110, 117 - 118, 121 - 124, 133
- Glowacki, Janusz, 格洛瓦茨基, 雅努什 494, 495, 565
- Gluck, Christoph Willibald, 格鲁克 232
- Glyn, Isabella, 格林, 伊莎贝拉 338
- Gnapheus, 格纳菲欧 96
- Godfrey, Peter, 戈德弗雷, 佩特 435, 437
- Godfrey, Thomas, 戈弗雷, 托马斯 225
- Gods Are Not To Blame, The* (Rotimi), 《诸神不受责罚》(罗蒂米) 574
- Godwin, Edward, 戈德温, 爱德华 395
- Goethe, Johann Wolfgang von, 歌德, 约翰·沃尔夫冈·冯 261, 262, 267 - 269, 277, 281, 283, 285, 353, 355, 398, 463, 466, 501, 560, 561, 599
- Goetz von Berlichingen* (Goethe), 《葛茨·冯·贝利欣根》(歌德) 263, 265, 268
- Gogol, Nikolai, 果戈理, 尼古拉伊 295, 296, 350, 410, 411, 458
- Golden Apple, The*, 《金苹果》 229, 230, 254
- Golden Fleece, The* (Grillparzer), 《金羊毛》(格里尔帕策) 283
- Goldflam, Arnost, 戈德弗拉姆, 阿尔诺斯特 566
- Goldoni, Carlo, 哥尔多尼, 卡尔罗 234 - 235, 241, 242, 251, 466, 467, 560
- Goldsmith, Oliver, 哥德斯密, 奥利弗 212, 239
- Goll, Yvan, 戈尔, 伊凡 432
- Golovin, Alexander, 戈罗文, 亚历山大 405
- Gombrowicz, Witold, 贡布罗维奇, 维托尔德 565
- Gomes, Dias, 戈麦斯, 迪亚斯 469
- Gomez de Avellaneda, Gertruda, 戈麦兹·德·阿维兰内达, 格尔特鲁迪斯 366
- Goncourt, Edmond and Jules, 龚古尔兄弟 374, 377
- Gontcharova, Natalie, 冈察洛娃, 纳塔利 405
- González de Eslava, Fernán, 冈萨雷斯·德·埃斯拉瓦, 菲尔南 150

- Good Friday, 棕榈主日 73
- Good Soldier Schweik, The* (Hacek), 《好兵帅克》(哈谢克) 418
- Good Woman of Setzuan, The* (Brecht), 《四川好人》(布莱希特) 418, 577
- Goodman Theatre (Chicago), 好人剧院 440, 523, 540
- Gorboduc* (Sackville and Norton), 《高布达克》(萨克维尔和诺顿) 107
- Gordon, Fiona, 戈登, 菲奥娜 554
- Gorelik, Mordecai, 戈雷利克, 末底改 442
- Gorky, Maxim, 高尔基, 马克西姆 383, 412, 413, 442, 460, 501
- Gorostiza, Carlos, 戈罗斯蒂萨, 卡洛斯 509
- Gorostiza, Celestino, 格罗斯蒂萨, 塞莱斯蒂诺 431
- Gorostiza, Manuel Eduardo de, 戈罗斯蒂萨, 曼努埃尔·埃德瓦多·德 365
- Gosson, Stephen, 戈森, 斯蒂芬 112
- Got, Edmond, 戈特, 埃德蒙 359
- Gotanda, Philip Kan, 五反田, 菲利普·坎 528
- Gotha Court Theatre, 哥达宫廷剧院 260
- Gottsched, Johann Christoph, 高特舍德, 约翰·克里斯托弗 258 - 259, 261, 262, 265, 275
- Gougenot, Le Sieur, 古热诺, 勒·西厄尔 199
- Government regulation of theatre, 剧场的政府监管 112, 210 - 211, 633
- Gozzi, Carlo, 葛齐, 卡洛 234, 235, 411
- Grabbe, Christian Dietrich, 格拉贝, 克里斯蒂安·迪特里希 283, 565
- Gradas*, 条凳座席 146, 147
- Graft, Joe C. de, 格拉夫特, 乔伊·C. 德 577
- Grand Cirque Ordinaire, 奥兰奈尔圆形大剧场 488
- Grand Theatre (Bordeaux), 波尔多大剧院 249
- Grandval, Charles-François de, 戈朗瓦尔, 查理-弗朗索瓦·德 245
- Grassi, Paolo, 格拉西, 保罗 467, 502
- Gray's Inn, 格雷学院 106, 107
- Gray, Simon, 格雷, 西蒙 518
- Gray, Spalding, 格雷, 斯波尔丁 531, 533
- Gray, Terence, 格雷, 泰伦斯 435, 437
- Great Divide, The* (Moody), 《分水岭》(穆迪) 386
- Great Galeoto, The* (Echegaray), 《伟大的盖利奥托》(埃切加赖) 383
- Great Theatre of the World, The* (Hofmannsthal), 《世界大剧院》(霍夫曼斯塔尔) 414
- Great World Theatre, The* (Hofmannsthal), 《世界大剧院》(霍夫曼斯塔尔) 398
- Greatest Enchantment is Love, The* (Calderon), 《爱情, 最大的魅力》(卡尔德隆) 150
- Greban, Arnoul, 格雷邦, 阿诺尔 81
- Greece, 希腊 8, 9, 10 - 32, 33, 37, 39, 40, 42, 43, 48, 50, 55 - 57, 63, 66, 67, 78, 96, 105, 154, 179, 388, 440, 563, 604, 605
- classical theatre, 古典戏剧 8 - 31
- Hellenistic theatre, 希腊化时代的戏剧 29 - 31, 33 - 41
- Greek mimes, 希腊默剧 41 - 43, 58
- Green Mountain Boy, The* (Jones), 《绿山男孩》(琼斯) 317

- Green Pastures* (Connelly), 《绿色牧场》(康纳利) 445
- Green, John, 格林, 约翰 256
- Green, Paul, 格林, 保罗 443, 445, 446
- Greene, Graham, 格林, 格雷厄姆 476
- Greene, Robert, 格林, 罗伯特 108
- Greet, Ben, 格里特, 本 434, 437
- Gregory, Johann Gottfried, 格里高里, 约翰·戈特弗里德 273
- Gregory, Lady Augusta, 格雷戈里夫人 403
- Grein, J. T. 格伦, J. T. 378
- Griboyedov, Alexander, 格里鲍耶多夫, 亚历山大 294, 295
- Grieg, David, 格里格, 大卫 556
- Grieve, John, 格里夫, 约翰 308
- Grieve, Thomas, 格里夫, 托马斯 339
- Griffen, Hayden, 格里芬, 海登 514
- Griffith, D. W., 格里菲思, D. W. 387
- Griffiths, Richard, 格里菲思, 理查德 554
- Griffiths, Trevor, 格里菲思, 特雷弗 518
- Grillparzer, Franz, 格里尔帕策, 弗伦茨 281, 283, 353, 370
- Grimaldi, Joseph, 格里马尔迪, 约瑟夫 338
- Grimsted, David, 格里姆斯泰德, 大卫 322
- Gringoire, Pierre, 格兰瓜尔, 皮埃尔 93
- Gripsholm (Sweden), 格里普斯霍尔姆斯(瑞典) 272
- Groot, Paul de, 格罗特, 保罗·德 593
- Grooves (stage), 节奏 328, 344 - 346, 634
- Gropius, Walter, 格罗皮乌斯, 瓦尔特 419 - 420
- Gros-Guillaume, 格罗斯-纪尧姆 182, 184, 186, 199
- Grosch, Jurgen, 格罗施, 于尔根 502, 561
- Grosses Schauspielhaus (Berlin), 大剧院(柏林) 414, 416
- Grosskopf, J. W. F. 格罗斯科普夫, J. W. F. 593
- Grossman, Jan, 格罗斯曼, 扬 461, 497, 565
- Grotesco criollo, “本土怪诞剧” 429
- Grotowski, Jerzy, 格洛托夫斯基, 耶日 493, 495, 496, 506, 510, 514, 520, 532, 535, 565
- Ground Floor and the First Floor, The* (Nestroy), 《下层和上层》(奈斯特洛伊) 281
- Group Theatre (New York), 组合剧团 443
- Grumberg, Jean-Paul, 格伦贝格, 让-保尔 508
- Gründgens, Gustav, 格林德根斯, 古斯塔夫 462 - 463
- Grüner, Karl Franz, 格吕纳, 卡尔·弗伦茨 277
- Grupo de Teatro Experimental, 实验剧团 430
- Gryphius, Andreas, 格吕菲乌斯, 安德莱亚斯 258
- Gual, Adria, 瓜尔, 阿德里亚 383, 384
- Guare, John, 瓜尔, 约翰 525
- Guarini, Giambattista, 瓜里尼, 巴蒂斯塔·乔瓦尼 157
- Guarnieri, Gianfrancesco, 瓜尔涅里, 强弗朗塞斯科 469
- Gubenko, Nikolai, 古边科, 尼古拉 563

- Guénégaud Theatre (Paris), 盖内果街剧场(巴黎) 195,197
- Guérin, Robert, 居埃然, 罗伯特 182
- Guerra, Henrique, 圭拉, 亨利 585
- Guerrilla theatre, 街头剧 519 - 520, 545,602
- Guéru, Hugues, 居埃儒, 于格 182
- Guilds 行会 40,78,79,81,82,93,94
- Hellenistic, 希腊 36 - 37
- Guillot-Gorju, 吉约-戈尔瑞 186
- Guinness, Alec, 吉尼斯, 阿列克 438
- Guitry, Sacha, 吉特里, 萨沙 421
- Gunter, John, 金特, 约翰 514
- Gurney, A. R., 格尼, A. R. 525
- Gurr, Andrew, 格尔, 安德鲁 108,119
- Gurrola, Juan Jose, 古洛拉, 胡安·何塞 510
- Guthrie Theatre (Minneapolis), 古思里剧院(明尼阿波利斯) 484,487, 523,532,540
- Guthrie, Tyrone, 古思里, 蒂龙 435, 436,437,473,483,487,488
- Guy Mannering* (Scott), 《盖伊·曼纳令》(司各特) 315
- Gwynn, Nell, 格温, 内尔 221
- Gymnase Theatre (Paris), 体育馆剧院(巴黎) 289,290,358
- Gysbrecht van Aemstel* (Vondel), 《阿姆斯特丹的光辉》(冯德尔) 270
- Haacke, Johann Caspar, 哈克, 约翰·卡斯帕 258
- Haase, Friedrich, 哈泽, 弗里德里希 354,355,370
- Habit à la romaine*, 《古罗马服装》 197,218,244,246,264
- Hacek, Jaroslav, 哈谢克, 雅罗斯拉夫 418
- Hackett, James, H., 哈克特, 詹姆斯·H 317
- Gozzi, Carlo, 葛齐, 卡洛 234,235,411
- Harker, Joseph, 哈克, 约瑟夫 344
- Harkness, Alan, 哈克尼斯, 艾伦 448
- Harlequin a Sorcerer* (Rich), 《巫师哈勒昆》(里奇) 226
- Harlequin Executed* (Rich), 《被处死的哈勒昆》(里奇) 209
- Harlow, G. H., 哈洛, G. H. 304
- Harrigan, Edward, 哈里根, 爱德华 331
- Harris, Augustus, 哈里斯, 奥古斯都 336
- Harris, Henry, 哈里斯, 亨利 205
- Harrison, Richard, 哈里森, 理查德 445
- Harsa, King, 戒旺 607,608
- Hart, Moss, 哈特, 摩西 446
- Hart, Tony, 哈特, 托尼 331
- Harte, Bret, 哈特, 布雷特 331
- Hartman, Louis, 哈尔曼, 路易斯 385
- Harvey, Frank, 哈维, 弗兰克 448
- Hasenclever, Walter, 哈森克勒费尔, 瓦尔特 416,417
- Haupt-und-Staatsaktion plays*, 历史大戏 257,258
- Hauptmann, Elizabeth, 豪普特曼, 伊丽莎白 418
- Hauptmann, Gerhart, 豪普特曼, 盖尔哈特 377,379,393,398
- Hauser, Arnold, 豪泽尔, 阿诺德 250
- Havel, Václav, 哈维尔, 瓦克拉夫 461,491,497,565,566
- Hayes, Helen, 海斯, 海伦 447
- Hayman, Al, 海曼, 阿尔 384
- Hayman, Francis, 海曼, 弗朗西斯 216
- Haymarket Theatre (London), 秣市剧

- 场(伦敦) 209, 211, 300, 302, 337, 343, 381
- Haynes, Elizabeth Sterling, 海恩斯, 伊丽莎白·斯特林 447
- Hayward, Dorothy, 海沃德, 多萝西 445
- Hayward, DuBose, 海沃德, 杜博斯 445
- Hazel Kirke* (MacKaye), 《黑兹尔·基尔克》(麦凯) 330
- Headley, Glenne, 黑德利, 格兰 523
- Heartbreak House* (Shaw), 《伤心之家》(萧伯纳) 379
- Heaven, 天堂 85, 86, 88
- Heavens (Elizabethan theatre building), 屋顶? (伊丽莎白剧院建筑) 122
- Heavysege, Charles, 希维塞吉, 查尔斯 333
- Hebbel, Friedrich, 黑贝尔, 弗里德里希 283, 284, 353, 354, 355
- Hébertot, Jacques, 艾贝尔托, 雅克 423
- Hecuba* (Euripides), 《赫卡柏》(欧里庇得斯) 14
- Hedda Gabler* (Ibsen), 《海达·高布乐》(易卜生) 385, 406, 550, 554
- Hegel, G. W. F., 黑格尔, G. W. F. 284
- Helen* (Euripides), 《海伦》(欧里庇得斯) 14, 34
- Heliodoro Gomes, Joaquim, 埃利奥多罗·戈麦斯, 若昆 366
- Hell mouth, “地狱的嘴” 88, 89, 90
- Hellenistic theatre, 希腊化时期的戏剧 33-40
- Hellman, Lillian, 海尔曼, 莉莲 446, 484
- Hello, Dolly* (Wilder), 《哈罗, 多利》(怀尔德) 446, 486
- Heminges, John, 赫明斯, 约翰 109, 116
- Hemmings, Emmy, 埃明斯, 埃米 421
- Henares, Alcala de, 埃纳雷斯, 阿尔卡拉·德 139
- Hendry, Tom, 亨德里, 汤姆 487
- Henley, Beth, 亨利, 贝丝 526
- Henri III and His Court* (Dumas père), 《亨利三世和他的宫廷》(大仲马) 287
- Henry IV* (Shakespeare), 《亨利四世》(莎士比亚) 109, 304, 506
- Henry V* (Shakespeare), 《亨利五世》(莎士比亚) 109, 308
- Henry VI* (Shakespeare), 《亨利六世》(莎士比亚) 109
- Henry VIII* (Shakespeare), 《亨利八世》(莎士比亚) 109, 216, 304
- Henry, John, 亨利, 约翰 309
- Hensel, Sophie, 亨塞尔, 索菲 260
- Henshall, Ruthie, 亨歇尔, 露西 554
- Henslowe, Philip, 亨斯洛, 菲利普 114, 116, 118, 120-122, 127, 128
- Her Majesty's Theatre (London), 女王陛下剧院(伦敦) 291, 381
- Heracles* (Euripides), 《赫拉克勒斯》(欧里庇得斯) 14
- Herbert, Alf, 赫伯特, 阿尔夫 594
- Herbert, John, 赫伯特, 约翰 488
- Herbert, Sir Henry, 赫伯特, 亨利勋爵 113, 202, 203
- Hercules on Oeta* (Seneca), (塞内加) 46
- Herman, Jerry, 赫尔曼, 杰瑞 518
- Hernández, Luisa Josefina, 厄尔南德兹, 路易莎·何塞芬娜 470

- Hernani* (Hugo), 《欧那尼》(雨果) 287, 288, 290, 293, 360, 508
- Herne, James A., 赫恩, 詹姆斯 A. 331
- Herodotus, 希罗多德 8
- Heroes' Square* (Bernhard), 《英雄广场》(伯恩哈特) 498
- Heron, Matilda, 赫伦, 马蒂尔达 331
- Heron of Alexandria, 亚历山大的西伦 54
- Herrand, Marcel, 埃朗, 马赛尔 453
- Hevi, Jacob, 赫维, 雅各布 577
- Hewett, Dorothy, 休伊特, 多罗西 489, 549
- Hewlett, James, 休伊特, 詹姆斯 318
- Heyme, Heinzgünther, 海默, 汉斯君特 500
- Heywood, John, 海伍德, 约翰 94, 106
- Heywood, Thomas, 海伍德, 托马斯 110
- Hibberd, Jack, 希伯德, 杰克 535
- Hicks, Charles, 希克斯, 查尔斯 318
- Hicks, Greg, 希克斯, 格雷格 551, 554
- Hidalga, Lorenzo, 伊达尔加, 洛伦佐 365
- Higginson, Vy, 希金森, 维 528
- Highway, Tomson, 海威, 汤姆逊 549
- Hijazi, Salama al-, 赫加齐, 萨拉马 601
- Hilarotragoidiai*, 滑稽模仿 40
- Hildegard of Bingen, 宾根的希尔德加德 74
- Hilje, Jens, 希里耶, 延斯 561
- Hill, Abram, 希尔, 亚布拉姆 444
- Hill, George Handel, 希尔, 乔治·汉德尔 317, 318
- Hilpert, Heinz, 伊尔佩, 海因茨 462
- Hinduism, 印度教, 605 - 607, 638
- Hippodrome* (Constantinople), 竞技场(君士坦丁堡) 64 - 65
- Hippolytus* (Euripides), 《希波吕托斯》(欧里庇得斯) 14, 19, 431, 547, 555
- Hirata, Oriza, 平田织佐 637
- Hirsch, John, 赫希, 约翰 487
- Hirschfeld, Kurt, 赫施费尔德, 库尔特 464
- Historical accuracy, 历史准确性 247, 284, 285, 290, 294, 303, 308, 319, 321, 355, 370
- History of British Costume* (Planché), 《英国服装史》(普兰谢) 304
- History of the American Theatre* (Dunlap), 《美国戏剧史》(邓拉普) 311
- History plays, 历史剧 128
- Histrionastix* (Marston), 《假面剧》(马斯顿) 110
- Histrionastix* (Prynne), 《假面剧》(普林) 130
- Histriones* “演员” 41, 55, 71, 104
- Hoch, Danny, 霍克, 丹尼 545
- Hochhuth, Rolf, 霍赫胡特, 罗尔夫 464, 478, 500
- Hochwalder, Fritz, 霍赫瓦尔德, 弗里茨 464
- Hodges, C. Walter, 霍奇斯, C. 瓦尔特 120, 121
- Hodgkinson, John, 霍奇金森, 约翰 310
- Hoffman, Karl Ludwig, 霍夫曼, 卡尔·路德维希 258
- Hoffman, William, 霍夫曼, 威廉 529
- Hofmannsthal, Hugo von, 霍夫曼斯塔, 胡格·冯 398, 414
- Holberg, Ludwig, 霍尔伯格, 路德维格 271

- Holcroft, Thomas, 霍尔克罗夫特, 托马斯 212, 301
- Hölderlin (Weiss), 《荷尔德林》(魏斯) 465
- Holland, John J. " 荷兰, 约翰·J 319
- Holt, Bland, 霍尔特, 布兰德 334
- Holy Roman Empire, 神圣罗马帝国 61, 70, 229, 253, 278
- Home (Storey), 《家》(斯托里) 516
- Homecoming, The (Pinter), 《回家》(品特) 476, 477
- Homer, 荷马, 10, 35, 498
- Honest Criminal, The (Carminer), 《正直的罪犯》(卡尼纳) 235
- Hong Sheng, 洪昇 619
- Hope, The (London), 希望剧场(伦敦) 117, 122, 133, 134
- Hôpital de la Trinité, 三一医院 181
- Hopkins, Albert A., 霍普金斯, 阿尔伯特·A 347 - 348
- Hopkins, Anthony, 霍普金斯, 安东尼 514
- Hopkins, Arthur, 霍普金斯, 阿瑟 441, 442, 449
- Horace, 贺拉斯, 12, 34, 41 - 42, 46, 157, 158, 178, 180
- Horizon (Daly), 《地平线》(达利) 329
- Horniman, Miss A. E. F., 霍尼曼, A. E. F 小姐 380, 403
- Horus, 何露斯 6, 7
- Horvath, Ödön von, 霍瓦特, 奥东·冯 497, 562
- Hosley, Richard, 霍斯利, 理查德 121
- Hostage, The (Behan), 《人质》(贝汉) 475
- Hostein, Hippolyte, 霍斯坦, 希波吕特 367
- Hôtel de Bourgogne (Paris), 勃艮第公馆剧院(巴黎) 176, 181, 182 - 184, 186, 187, 188, 192, 193, 198, 199, 240, 248, 270
- Houghton, Norris, 霍顿, 诺里斯 480, 481
- Houghton, Stanley, 霍顿, 斯坦利 380
- Hours, 73
- House of Revels, 狂欢厅 100
- House of Temperaments, The (Nestroy), 《脾气之家》(奈斯特洛伊) 283
- House, Hart, 豪斯, 哈特 447
- Houseman, John, 豪斯曼, 约翰 444, 450
- Housman, John, 豪斯曼, 约翰 447
- How I Learned to Drive (Vogel), 《我怎样学会了驾驶》(弗格尔) 547
- Howard family, 霍华德家族 326
- Howard, Bronson, 霍华德, 布朗松 331
- Howard, Kate, 霍华德, 凯特 448
- Howard, Sidney, 霍华德, 西德尼 446
- Howells, William Dean, 豪厄尔斯, 威廉·迪安 331
- Hrosvitha, 赫罗斯维塔 74, 75, 96
- Hubris, 骄纵、傲慢神明 34
- Hue and Cry After Cupid, The, 《丘比特身后的哭声和呐喊》 132
- Hughes, Holly, 休斯, 霍莉 534, 539
- Hughes, Langston, 休斯, 朗斯顿 445
- Hughes, Margaret, 休斯, 玛格丽特 219
- Hugo, Jean-Victor, 雨果, 让-维克托 426
- Hugo, Victor, 雨果, 维克多 286, 287, 289, 290, 294, 370, 508, 560
- Hulsenbeck, Richard, 许尔森贝克, 理查德 421
- Humanism, 人道主义 105, 106

- Hume, Sam, 休谟, 山姆 441
- Humpty Dumpty*, 《矮胖子》 327
- Hunchback, The* (Knowles), 《驼背》
(诺尔斯) 302
- Hunt, Hugh, 亨特, 休 437, 473, 489
- Hunt, Leigh, 亨特, 莱伊 322
- Hunter, Richard, 亨特, 理查德 224
- Hunter, Robert, 亨特, 罗伯特 224
- Hunting Cockroaches* (Glowacki), 《灭
蟑螂》(格罗瓦茨基) 495
- Huntsmen, The* (Iffland), 《猎人们》
(伊夫兰德), 267
- Hurlyburly* (Rabe), 《浮世男女》(莱
伯), 523
- Hurrah, We Live!* (Toller), 《啊! 我
们活着》(托勒尔), 418
- Hurston, Zora Neale, 赫斯顿, 佐拉·
尼尔 445
- Hussein, Ebrahim, 侯赛因, 易卜拉欣
582
- Hwang, David Henry, 黄哲伦, 528
- Hynes, Garry, 海因斯, 嘉莉 556
- Hytner, Nicholas, 希特纳, 尼克拉斯
551
- I Need a Man* (Matthews), 《我需要男
人》(马修斯) 528
- I Suppositi* (Ariosto), 《猜想》(阿里奥
斯托) 107
- Ibsen, Henrik, 易卜生, 亨利克 369,
370, 372 - 373, 375 - 379, 383, 385,
389, 390, 393, 396, 400, 406, 442,
468, 480, 501, 503, 505, 533, 541,
623, 636
- Ice-man Cometh, The* (O'Neill), 《送冰
人来了》(奥尼尔) 480, 482, 483
- Ichikawa Danjuro, 市川团十郎 631
- Iffland, August Wilhelm, 伊夫兰, 奥古
斯特·威廉 260, 266 - 267, 268,
269, 280, 283, 284
- Ignacio Retes, José, 伊格纳西奥·雷特
斯, 何塞 469
- Iizuka, Naomi, 饭冢纳奥米 541, 548
- Ikhernofret, 伊赫诺弗莱特 7, 9
- Ikria*, 木制条凳 28, 609
- Iliad* (Homer), 伊利亚特(荷马) 10,
29, 392, 607
- Illegitimate Son, The* (Diderot), 《私
生子》(狄德罗) 238
- Illusionism, 幻觉主义 27, 294, 340,
370, 387, 392, 398, 400, 405, 632,
634, 639
- Imbuga, Francis, 因布加, 弗朗西斯
580
- Immermann, Karl, 伊默曼, 卡尔 286,
402
- Imperial Theatre (London), 帝国剧院
(伦敦) 344, 395
- Importance of Being Earnest, The*
(Wilde), 《认真的重要性》(王尔德)
400
- Improvisation, 即兴创作, 即兴表演
84, 173, 220, 235, 258, 406, 475, 530,
578, 602
- In the Case of J. Robert Oppenheimer*
(Kipphardt), 《奥本海默案件》(基普
哈特) 465
- In the Shadow of the Glen* (Synge),
《峡谷的阴影》(辛格) 403
- Inca Empire, 印加帝国 149
- Incorporated Stage Society, 联合舞台
协会 379
- Independent Theatre (London), 独立
剧院(伦敦) 378, 379, 381
- India, 印度 21, 33, 66, 67, 201, 496,
507, 538, 539, 552, 553, 566, 568,

- 585, 604, 605 - 613, 614, 625, 638
- Indiade, or the India of Their Dreams, The* (Cixous), 《印地亚德, 或他们梦
中的印度》(西苏) 507
- Indian Princess, The* (Barker), 《印地
安公主》(巴克) 315, 316
- Indian Prophecy, The* (Custis), 《印
第安预言》(库斯提斯) 316
- Indians* (Kopit), 《印地安人》(寇皮特)
486
- Indonesia, 印度尼西亚 66, 539, 541,
542, 558
- Infernal Machine, The* (Cocteau),
《阴间的机器》(科克托) 421
- Inge, William, 英奇, 威廉 485
- Ingram, William, 英格拉姆, 威廉 118
- Injustice Done to Ngo Tou, The*
(Guan), 《窦娥冤》616
- Inner Temple, 神殿学院 106, 107
- Inns of Court (England), 英国律师学
院 106, 107, 130, 131
- Ino and Mélécerte* (LaGrange-
Chancel), 《伊诺和梅利塞特》(拉格
朗日·尚塞尔) 236
- Inquisition, 宗教裁判所 136
- Inspector General, The* (Gogol), 《钦
差大臣》(果戈理) 365, 411
- Instauratio*, 重复 43
- Institute of Scenography (Prague), (布
拉格) 电影学院 461, 497
- Interarts, 互动艺术 533
- Interludes, 幕间剧 35, 46, 92, 95, 97 -
99, 100, 101, 106, 116, 138, 140, 159,
365, 608, 616, 629
- Intermezzi* (Italy), 幕间剧, 插剧 100,
132, 159, 160, 162, 165, 169, 170,
171, 180, 232
- International Copyright Agreement
(1891), 国际版权公约 327, 341, 382
- International Theatre Institute, 国际戏
剧协会 451
- Intimate Theater (Stockholm), 亲密剧
场(斯德哥尔摩) 397
- Intoleranza* (Nonno), 《偏狭》(诺诺)
471
- Intrigue and Love* (Schiller), 《阴谋与
爱情》(席勒) 268
- Investigation, The* (Weiss), 《调查》
(魏斯) 465
- Invitation to Death* (Villaurretia), 《死
神的邀请》(维劳鲁提亚) 431
- Ion* (Euripides), 《伊翁》(欧里庇得斯)
14
- Ionesco, Eugene, 尤奈斯库, 欧仁 455 -
458, 471, 480, 483, 493, 554
- Iphigenia in Aulis* (Euripides), 《伊菲
革涅亚在奥里斯》(欧里庇得斯) 14
- Iphigenia in Tauris* (Euripides), 《伊
菲革涅亚在陶洛人里》(欧里庇得斯)
14, 34
- Iphigenia in Tauris* (Goethe), 《伊菲革
涅亚在陶洛人里》(歌德) 268
- Ireland, 爱尔兰 205, 221 - 223, 226,
332, 402, 403, 439, 517, 556 - 557
- Irish Literary Society, 爱尔兰文学协会
402
- Irish National Theatre Society, 爱尔兰
民族戏剧协会 403
- Irving, Henry, 欧文, 亨利 327, 343 -
347
- Irving, Jules, 欧文, 朱尔斯 483
- Irwin, Bill, 欧文, 比尔 534, 546
- Isherwood, Christopher, 衣修午德, 克
里斯托弗 438
- Isis, 伊希斯 6
- Islam and theatre, 伊斯兰教和戏剧

- 66-67, 69, 136, 154
- Italian Straw Hat, The* (Labiche), 《意大利草帽》(拉比什) 357
- Ivanov, Vsevelod, 伊万诺夫, 弗塞弗劳德 412, 413
- Ivory Coast, 象牙海岸 587-588, 590
- Ivy, The* (Villafrutia), 《常春藤》维劳鲁提亚 431
- Iwamatsu, Ryo, 岩松龙 637
- Izz al-Din al-Madani, 伊兹·阿尔·迈达尼 601
- Jablochkoff candle, 亚布洛奇科夫烛光 347
- Jacinto Milanés, Jose, 哈辛托·米兰德斯, 何塞 366
- Jackson, Barry, 杰克逊, 巴里 380, 435, 437, 438, 447, 473
- Jacob, Zacharie* (Montfleury), 雅各布, 扎沙里耶(蒙特弗洛里) 186
- Jacobean drama, 雅各宾时期的戏剧 111-112
- Jacobi, Derek, 雅各比, 德里克 513, 554
- Jacquemont, Maurice, 雅克蒙, 莫里斯 425, 453
- Jacques Damour* (Zola), 《雅克·达莫尔》(左拉) 375
- Jagemann, Caroline, 雅格曼, 卡洛琳 269
- Jamaica, 牙买加 225, 309
- James IV* (Greene), 《詹姆斯四世》(格林) 108
- Jamois, Marguerite, 雅莫阿, 玛格丽特 424, 426
- Jannings, Emil, 延宁斯, 埃米尔 400
- Jarry, Alfred, 雅里, 阿尔弗雷德 393, 394, 421, 422, 425, 428, 505
- Java, 爪哇 637
- JCW, 詹姆士·卡西乌斯·威廉森 448
- Jealous Wife, The* (Colman), 《善妒妻子》(科尔曼) 212
- Jefferson, Joseph I, 杰弗逊, 约瑟夫一世 310
- Jefferson, Joseph III, 杰斐逊, 约瑟夫三世 332, 334
- Jefford, Barbara, 杰福德, 芭芭拉 473
- Jelinek, Elfriede, 耶利内克, 艾尔弗雷德 562
- Jenkins, Linda Walsh, 延金斯, 琳达·华尔士 368
- Jeppe of the Hill* (Holberg), 《山上的耶珀》(霍尔伯格) 271
- Jerrold, Douglas William, 杰罗尔德, 道格拉斯·威廉 301, 302, 341
- Jessner, Leopold, 耶斯纳, 莱奥波德 417, 418
- Jessnertreppen*, 耶斯纳台阶 417
- Jesuit Theatre, 耶稣会会士戏剧 255-256, 273
- Jeune premier*, 首席男演员 244
- Jim Crow, 乌鸦基姆 317, 318
- Joan of Arc, 圣女贞德 106
- Joan of Lorraine* (Anderson), 《洛林的琼(或圣女贞德)》(安德森) 483
- Job, Norman, 乔布, 诺曼 600
- Jodelet, 若德莱 186
- Jodelet Insulted* (Scarron), 《受辱的若德莱》(斯卡龙) 186
- Jodelet, or The Servant The Master* (Scarron), 《若德勒》(又名《一仆一主》) 186
- Jodelle, Etienne, 若代勒, 艾蒂安 180
- Joel Brand* (Kipphardt), 《约埃尔·布兰德》(基普哈特) 466

- Johan, Johan* (Heywood), 《约翰, 约翰》(海伍德) 94
- John Street Theatre (New York), 约翰大街剧场(纽约) 225, 309, 310
- John, Juliana, 约翰, 朱莉安娜 578
- Johnson, Georgia Douglas, 约翰逊, 乔治亚·道格拉斯 445
- Johnson, Hall, 约翰逊, 霍尔 445
- Johnson, Ishmael (Bob), 约翰逊(波伯) 伊斯梅尔 576
- Joint Stock Company, 合股剧团 512
- Jolly, George, 乔利, 乔治 204, 256
- Jonathan Bradford* (Fitzball), 《乔纳森·伯拉福德》(菲茨巴尔) 302
- Jonathan in England* (Hackett), 《乔纳森在英格兰》(哈克特) 317
- Jones, Basil, 琼斯, 巴西尔 599
- Jones, David, 琼斯, 大卫 513
- Jones, Henry Arthur, 琼斯, 亨利·阿瑟 378
- Jones, Inigo, 琼斯, 伊尼戈 125, 126, 130, 131, 132, 165, 202
- Jones, J. S., 琼斯, J. S. 317
- Jones, Margo, 琼斯, 玛戈 483
- Jones, Marie, 琼斯, 玛丽 557
- Jones, Robert Edmond, 琼斯, 罗伯特·埃德蒙 440, 441, 442, 449
- Jongleurs*, 江湖艺人 92
- Jonson, Ben, 琼森, 本 101, 109, 110, 113, 115, 131, 132, 134, 202, 205, 206
- Joruri*, 净琉璃 634, 635
- Jory, Jon, 乔里, 乔恩 523
- Journées*, 片段 88
- Jouvet, Louis, 茹威, 路易斯 394, 423 - 427, 453, 457
- Judith* (Giraudoux), 《朱迪斯》(季洛杜) 426
- Judith* (Hebbel), 《尤蒂特》? (黑贝尔) 284
- Judson Poets' Theatre (New York), 贾德森诗人剧院 482
- Julia* (Payne), 《朱丽亚》(佩恩) 311
- Julius Caesar* (Shakespeare), 《裘力斯·凯撒》(莎士比亚) 109, 388, 414, 444, 450, 578
- Jullien, Adolphe, 于连, 阿道夫 192, 198, 243, 249, 290
- Jupiter Theatre (Toronto), 朱庇特剧院(多伦多) 487
- Just Man and the Wordly Man, The* (Bougoin), 《正直的人与世故的人》(布冈) 95
- Juvarra, Filippo, 尤瓦拉, 菲利波 231 - 232
- Ka, Abdou Anta, 卡, 阿卜杜·安塔 587
- Kabarr, Akmid, 卡巴尔, 阿克米德 578
- Kabuki, 歌舞伎 629 - 634, 638, 640
- Kaduma, Godwin, 卡杜马, 戈德温 583
- Kahn, Michael, 卡恩, 迈克尔 540, 541
- Kainz, Josef, 凯因茨, 约瑟夫 376
- Kaiser Octavianus* (Tieck), 《奥克塔维阿努斯皇帝》(蒂克) 282
- Kaiser, Georg, 凯泽, 格奥尔格 417, 437
- Kaiser, Michael, 凯泽, 迈克尔 550
- Kalfin, Robert, 卡尔芬, 罗伯特 521
- Kalidasa, 迦梨陀婆 608
- Kalk Bay Theatre and Kitchen, 卡尔克耳房和灶间剧场 599
- Kamerny Theatre (Moscow), 卡莫尼尔剧院 407, 411

- Kamiriithu Community Educational and Cultural Centre (Kenya), 卡米里图社会教育和文化中心(肯尼亚) 579
- Kammerspiele (Berlin), 小剧场(柏林) 399, 414
- Kamyonguk (Korea), 假面剧(韩国) 638
- Kan'ami Kiyotsugu, 观阿弥清次 627
- Kander, John, 坎德, 约翰 486
- Kane, Sarah, 凯恩, 萨拉 555
- Kang, M. J., 康, M. J. 578
- Kani, John, 卡尼, 约翰 596, 598
- Kant, Immanuel, 康德, 伊曼努尔 281
- Kantor, Michael, 坎特, 迈克尔 550
- Kantor, Tadeusz, 康托尔, 塔德兹 496
- Kaprow, Alan, 卡普娄, 艾伦 529
- Kara, Juro, 唐十郎 637
- Karagoz (Turkey), 卡拉格兹(土耳其) 67
- Kargbo, John Kolosa, 卡尔博, 约翰·克洛萨 578
- Karnad, Girish, 卡纳德, 基里什 614
- Karntnertor Theater (Vienna), 康特耐尔托(维也纳) 260
- Kasoma, Kabwe, 卡索马, 卡布韦 583 - 584
- Kaspar (Handke), 卡斯帕(汉德克) 498, 499
- Kathakali (India), 卡塔卡利(印度) 507, 558, 610, 612, 613, 639
- Kaufman, George S., 考夫曼, 乔治·S 446
- Kawatake Mokuami, 河竹默阿弥 630
- Kay, Kwesi, 凯, 奎西 577
- Kazan, Eia, 卡赞, 埃利亚 443, 479, 480, 482, 483, 490
- Kean, Charles, 基恩查尔斯·300, 315, 319, 334, 339 - 340, 341, 342, 344, 346, 348, 354, 370
- Kean, Edmund, 基恩, 埃德蒙 305, 307, 311, 315, 316, 339
- Kean, Thomas, 基恩, 托马斯 224
- Keats, John, 济慈, 约翰 300
- Keefe, Barrie, 基夫, 巴里 517
- Keeley, Robert, 基利, 罗伯特 306
- Keene, Daniel, 基恩, 丹尼尔 549
- Keene, Laura, 基恩, 劳拉 325, 331, 334
- Kelly, Hugh, 凯利, 休伊 212
- Kelly, John, 凯利, 约翰 534
- Kemble, Charles, 肯布尔, 查尔斯 287, 303, 304, 305, 311
- Kemble, Frances Anne, 肯布尔, 弗朗斯·安妮 305
- Kemble, John Philip, 肯布尔, 约翰·菲利浦 302 - 303 - 305
- Kemble, Roger, 肯布尔, 罗格 304
- Kemble, Stephen, 肯布尔, 斯蒂芬 304 - 305
- Kemp, Jenny, 肯普, 杰尼 549
- Kempe, William, 肯普, 威廉 116
- Kenna, Peter, 肯纳, 彼得 536
- Kent, Jonathan, 肯特, 乔纳森 553
- Kente, Gibson, 肯特, 吉普森 594, 596
- Kentridge, William, 肯特里奇, 威廉 598
- Kenya, 肯尼亚, 578 - 580
- Kern, Jerome, 科恩, 杰罗姆 446
- Khorev (Sumarokov), 《科列夫》(苏马罗科夫) 273
- Kilian, Eugene, 基利安, 尤金 402
- Killigrew, Thomas, 基利格鲁, 托马斯 114, 202, 203, 204, 205, 210, 214, 216
- Kinetoscope, 活动电影放映机 386
- King and No King, A (Beaumont and Fletcher), 《是国王, 又不是国王》

- (博蒙特和弗莱彻) 111
- King Elejigbo and Princess Abeje of Kotan-gora* (Oloyede), 《科坦戈拉的厄勒吉博国王和阿贝吉公主》(奥罗耶德) 572
- King John* (Bale), 《约翰王》(贝尔) 96
- King John* (Shakespeare), 《约翰王》(莎士比亚) 109, 302, 319, 339, 540
- King Lear* (Shakespeare), 《李尔王》(莎士比亚) 109, 226, 302, 307, 478, 493
- King Shotaaway* (Brown), 《国王肖塔维》(布朗) 318
- King's Company (London), 国王剧团? (伦敦) 202, 205, 213
- King's Men (London), (伦敦) 111, 114, 116, 122, 124, 201, 202
- King's Revels, 国王狂欢剧团 125
- King's Theatre (London), 国王剧院 (伦敦) 214, 300
- King, T. J., 金, T. J. 127
- King, Thomas, 金, 托马斯 214, 223, 302
- Kingsley, Sidney, 金斯利, 悉德尼 443
- Kipphardt, Heinar, 基普哈特, 海纳尔 466
- Kitchen, The* (Wesker), 《厨房》(韦斯克) 475, 507
- Kiyangi-Kagwe, Wycliffe, 基因吉-卡格威, 威克利夫 582
- Klabund, A. H., 克拉邦德, A. H. 617
- Klaw, Marc, 克劳, 马克 384
- Klein, Cesar, 克莱因, 凯撒 417
- Klein, Julius, 克莱因, 朱利亚斯 402
- Kleist, Heinrich von, 克莱斯特, 海因里希·冯 282
- Klinger, Friedrich Maximilian, 克林格尔, 弗里德里希·马克西米利安 262
- Kniazhnin, Yakov, 克尼亚日宁, 雅科夫 274
- Knight of the Burning Pestle, The* (Beaumont), 《燃杵骑士》(博蒙特) 111
- Knights* (Aristophanes), 《骑士》(阿里斯托芬) 16
- Knowles, Conrad, 诺尔斯, 康拉德 321
- Knowles, James Sheridan, 诺尔斯, 詹姆斯·谢立丹 302
- Koch, Frederick, 科赫, 弗里德里克 440
- Koch, Heinrich, 科赫, 海因里希 259
- Koffi, Rafael Atta, 科菲, 拉斐尔·阿塔 588
- KokaMbalá's Pot* (Menga), 《科卡-姆巴拉的锅》(芒加) 590
- Kokkos, Yannis, 科科斯, 扬尼斯 508
- Koltès, Bernard-Marie, 科尔特斯, 本纳德-玛丽 509
- Kolve, V. A., 科尔韦, V. A. 79
- Komissarzhevskaya, Vera, 柯米萨尔锐芙斯卡娅, 薇拉 406-407
- Komissarzhevsky, Theodore, 柯米萨尔锐夫斯基, 西奥多 407, 437
- Komos*, 终场 16
- Konaké, Sory, 科纳凯, 索里 589
- Kone, A., 科恩, A. 589
- Kong Shang Yen, 孔尚任 619
- Koonen, Alice, 库嫩, 艾丽丝 407
- Kopit, Arthur, 科皮特, 亚瑟 485
- Kordax*, 舞蹈 21
- Korea, 韩国/朝鲜 638
- Korneichuk, Alexander, 考涅楚克, 亚历山大 414
- Korsh, F. A. 科什, F. A. 353

- Kortner, Fritz, 科特纳, 弗里茨 462
- Kosky, Barrie, 科斯基, 巴里 550
- Koteba mime*, 科特巴哑剧 589
- Kothornoi*, 厚底靴 36
- Kotzebue, August Friedrich von, 科策布, 奥古斯特·弗里德里希·冯 267, 269, 279, 283, 289, 301, 311, 320
- Kouril, Miroslav, 考日尔, 米罗斯拉夫 461
- Kraemer, Jacques, 克雷默, 雅克 505
- Kramer, Hilton, 克雷默, 希尔顿 537
- Kramer, Larry, 克雷默, 拉里 529
- Krastel, Friedrich, 克拉斯特尔, 弗里德里希 283
- Kraus, Jan, 克劳斯, 扬 566
- Krauss, Werner, 克劳斯, 沃纳 400
- Krechinsky's Wedding* (Sukhovo Kobylin), 《克里钦斯基的婚礼》(苏克霍沃-考比林) 351
- Krejca, Otomar, 克热什卡, 奥托马尔 461, 565
- Krio theatre (Sierra Leone), 克里奥尔语戏剧 578
- Krizanc, John, 克里赞科, 约翰 534
- Kroetz, Franz Xaver, 克勒茨, 弗兰茨·克萨韦尔 497
- Kuharski, Allen, 库哈尔斯基, 亚伦 565
- Kunst, Johann, 孔斯特, 约翰 273
- Kupfer, Harry, 库普费尔, 哈利 499
- Kurochkin, Maxim, 库罗什金, 马克西姆 563
- Kurunmi (Rotimi), 《库伦米》(罗蒂米) 574
- Kurz-Bernadon, Felix, 库尔茨-伯恩纳东, 菲利克斯 266
- Kushner, Tony, 库什纳, 托尼 546, 554
- Kutiyattum*, 库提雅图姆 608, 610
- Kyd, Thomas, 纪德, 托马斯 108
- Kyle, Barry, 吉尔, 巴利 513
- Kynaston, Edward, 基纳斯顿, 爱德华 202
- Kyogen, 狂言 532, 626, 629
- L'Arronge, Adolf, 拉隆戈, 阿道夫 376
- L'Eskabel Théâtre (Canada), 埃斯卡贝尔剧院(加拿大) 534
- Laberius, Decimus, 拉贝里乌斯, 狄西摩斯 47
- Labiche, Eugène, 拉比什, 欧仁 357
- LaBute, Neil, 拉布特, 尼尔 547
- Lacoste, Eugène, 拉科斯特, 欧仁 358
- Lacy, James, 莱西, 詹姆斯 220
- Lacy, John, 拉希, 约翰 222
- Ladipo, Duro, 拉迪波, 杜罗 572
- Lady Elizabeth's Men, 伊丽莎白夫人剧团 114, 125
- Lady of Lyons, The (Bulwer-Lytton), 《里昂的贵妇》(布尔沃-利顿) 302
- Lady's Not for Burning, The (Fry), 《不能受火刑的妇女》(弗莱) 473
- Laetus, Pomponius, 拉图斯, 庞波尼乌斯 106, 160
- Lafayette Players (New York), 拉法耶剧团(纽约) 444
- LaGaussin, Mlle (Jeanne-Catherine Gaussens), 拉戈桑小姐(冉妮-卡特琳娜戈桑) 245
- LaGrange (Charles Varlet), 拉格朗吉(查理·瓦尔莱) 196
- LaGrange-Chancel, Joseph de, 拉格朗日-尚塞尔, 约瑟夫·德 236
- La MaMa (Melbourne), 辣妈妈(墨尔本) 489, 535

- La MaMa Experimental Theatre (New York), 辣妈妈实验剧团(纽约) 482, 521, 528, 544
- Lambert, George, 兰伯特, 乔治 216
- Lampe, Jutta, 朗普, 尤塔 501
- Lanchester, Elsa, 兰彻斯特, 艾尔沙 436
- Landet, Jean-Baptiste, 兰德特, 让-巴普蒂斯特 273
- Landriani, Paolo, 朗德里阿尼, 保罗 232
- Langenhoven, C. J., 朗根霍文, C. J. 592
- Langhoff, Matthias, 朗霍夫, 马蒂亚斯 499, 561
- Langhoff, Thomas, 朗霍夫, 托马斯 562
- Langhoff, Wolfgang, 朗霍夫, 沃尔夫冈 463
- Langley, Francis, 朗利, 弗朗西斯 122
- Lanuvinus, Lucius, 拉努维乌斯, 卢基乌斯 44
- Laos, 638
- La Princesse d'Elide* (Molière), 《爱丽德公主》(莫里哀) 142
- Larive (Jean Mauduit), 拉里伏(让·莫蒂) 245
- Larivey, Pierre de, 拉里韦, 皮埃尔·德 180
- Larson, Jonathan, 拉森, 乔纳森 543
- Lasalle, Jacques, 拉萨尔, 雅克 557
- Laschi, Antonio, 拉斯基, 安东尼奥 155
- Lassalle, Jacques, 拉萨尔, 雅克 507, 508
- Last Summer in Chulimsk* (Vampilov), 《去年夏天在楚林斯克》(维姆皮奥夫) 493
- Laterna Magika, 神灯剧院 461
- Laube, Heinrich, 劳伯, 亨利希 354
- Laudi*, 意大利礼拜戏剧 80
- Laughton, Charles, 拉夫顿, 查尔斯 436
- Laurent, Michel, 洛朗, 米歇尔 198 - 199
- Lautenschläger, Karl, 劳滕施莱格, 卡尔 387
- Lavastre, J. B., 拉瓦斯特, J. B. 358
- Lavelli, Jorge, 拉韦利, 若热 508
- Lawler, Ray, 劳勒, 雷伊 489
- Lawrence, Gertrude, 劳伦斯, 戈特鲁德 438
- Lawson, John Howard, 劳逊, 约翰·霍华德 446
- Lazzi, 拉齐 173, 175, 178
- Learned Ladies, The* (Molière), 《女才子》(莫里哀) 194
- Lebl, Petr, 莱布尔, 彼得 565
- Leclerc, Félix, 勒克莱尔, 弗利克斯 488
- Le Compte, Elizabeth, 勒孔特, 伊丽莎白 531
- Le Comte, Valleran, 勒孔特, 瓦勒朗 182
- Lecoq, Jacques, 勒考克, 雅克 548
- Lecouvreur, Adrienne, 勒库夫勒, 阿德里安娜 244, 246, 291, 355, 360, 411
- Lee, Graves Sinco, 李, 格雷夫斯·辛科 333
- Lee, Nathaniel, 李, 纳撒尼尔 205
- LeGrand, Henri, 勒格朗, 亨利 182
- Leguizamo, John, 莱吉萨莫, 约翰 545
- Leguizamón, Martiniano, 雷圭扎蒙, 马蒂尼亚诺 366
- Leicester's Men, 莱塞斯特剧团 112, 113, 117

- Leigh, Andrew, 莱伊, 安德鲁 434
- Leipoldt, Louis, 莱波德特, 路易斯 593
- Leitch, George, 利奇, 乔治 335
- Lekain, Henri-Louis, 列肯, 亨利-路易斯 245, 246 - 247, 274
- Lemaître, Frederick, 勒麦特, 弗里德里克 291
- LeMercier, Népomucène, 勒默西埃, 尼波姆塞纳 188
- Lemoine, Stewart, 勒穆瓦纳, 斯图瓦特 549
- Leningrad Comedy Theatre, 列宁格勒喜剧院 460
- LeNoir, Charles, 勒努瓦, 查理 186
- Lenormand, Henri-René, 莱诺芒德, 亨利-雷纳 425
- Lent, 大斋节 93 - 94, 138, 100, 129, 147
- Lenz, Jacob M. R., 伦茨, 雅克布·M. R. 263
- León Gómez, Adolfo, 雷翁·戈每兹, 阿道弗 366
- León, Francisco de, 雷翁, 弗朗西斯科·德 150
- Leonard, Alain, 莱昂纳德, 艾伦 559
- Leonardo da Vinci, 莱昂纳多·达·芬奇 160
- Lepage, Robert, 勒佩吉, 罗伯特 534, 548, 567
- Lerner, Alan Jay, 勒纳, 艾伦·杰伊 486
- LeSage, Alain René, 勒萨日, 阿兰-雷纳 237
- Lescarbot, Marc, 莱斯卡波特, 马克 224
- Lessa, Bia, 莱萨, 比亚 509
- Lessing Theater (Berlin), 莱辛剧院 (柏林) 376
- Lessing, Gotthold Ephraim, 莱辛, 戈特霍尔德·埃弗莱姆 260 - 262, 264, 266, 275, 277, 281, 353, 355, 377, 503
- Lester, Adrian, 莱斯特, 阿德里安 554
- Letembet-Ambily, Antoine, 勒唐贝—安布利, 安托万 590
- Letters on the Dance and Ballet (Noverre), 《关于舞蹈和芭蕾的通信》(诺维尔) 243
- Levey, Barnett, 利维, 巴尼特 321
- Levidov, Mikhail, 列维多夫, 米哈伊尔 411
- Levine, Lawrence W., 莱文, 劳伦斯·W. 321
- Levingston, William, 莱文斯顿, 威廉 224
- Lewes, G. H., 刘易斯, G. H. 297
- Lewis, James, 路易斯, 詹姆斯 330
- Lewis, Matthew Gregory, 路易斯, 马修·格里高里 301
- Lewis, Robert, 刘易斯, 罗伯特 479
- Lhongo, Lindo, 隆戈, 林多 585
- Li Xing-dao (Li Hsing-tao), 618
- Li Yu, 李渔 619
- Liar, The (Corneille), 《说谎者》(高乃依) 186
- Liar, The (Jones), 《说谎者》(琼斯) 378
- Libation Bearers, The (Aeschylus), 《奠酒人》(埃斯库罗斯) 13
- Libretti, 脚本 170, 233, 355
- Licensing (theatres, plays, entertainments), 剧院经营许可, 演出许可, 娱乐业经营许可 113, 116, 210 - 213, 224, 225, 242, 300, 320
- Licensing Act of 1737 (England),

- 1737 年戏剧管理条例(英国) 210 - 213, 223
- Liebra, Oscar, 利埃布拉, 奥斯卡 510
- Life is a Dream (Calderón), 《人生如梦》(卡尔德隆) 141, 283
- Life of Man, The (Andreyev), (安德烈耶夫)《人之一生》405
- Lighting, 照明, 灯光 172, 200, 217, 293, 294, 319, 331, 346 - 347, 385, 387, 395, 422, 630
- Lihamba, Amandina, 利翰巴, 阿曼蒂娜 583
- Liking, Werewere, 莱金, 维尔维尔 590
- Lillie, Beatrice, 丽莉, 贝特里斯 439
- Lillo, George, 李洛, 乔治 208, 273
- Lily, William, 黎里, 威廉 106
- Limelight, 乳光灯 320, 345, 346, 347
- Lincoln Center for the Performing Arts (New York), 林肯表演艺术中心(纽约) 482, 483 - 484, 521, 541, 558, 619
- Lincoln's Inn, 林肯旅店 106
- Lincoln's Inn Fields Theatre, 林肯旅店庭院剧场 209, 214, 216, 222
- Lindley, Harry, 林德利, 哈利 333
- Lines of business, 脚色制 219, 244, 246, 290, 291, 296, 306, 329, 342, 352, 360
- Linnebach, Adolf, 林内巴赫, 阿道夫 387
- Lion King, The, 《狮子王》541, 543, 544, 549
- Lisandre and Caliste (Ryer), 《丽珊德尔和卡利斯特》(莱尔) 187, 199
- Lissner, Stephane, 利斯纳, 斯特凡 560
- Liston, John, 利斯顿, 约翰 306
- Little Foxes, The* (Hellman), 《小狐狸》(海尔曼) 447
- Little Theatre (New York), 小剧院(纽约) 441, 436, 439, 440
- Little theatre movement, 小剧场运动 439, 447, 449 - 450, 489
- Littlewood, Joan, 利特尔伍德, 琼 475, 487, 596
- Littmann, Max, 利特曼, 马克斯 398 - 399
- Liturgical drama, 礼拜仪式剧 65, 72, 73 - 80, 84, 88, 103, 272
- Liudprand of Cremona, 克雷莫纳的利乌特普兰德 65, 68
- Living Theatre, 生活剧院 469, 481, 506, 519, 520, 530, 537
- Livius Andronicus, 李维乌斯·安德罗尼库斯 44, 50, 55
- Livy, 李维 41
- Lizarraga, Andrés, 利萨拉加, 安德雷斯 468
- Lloyd, Phyllida, 劳埃德, 菲莉达 550
- Lloyd-Webber, Andrew, 劳埃德-韦伯, 安德鲁 518, 543, 556
- Loa, 开场白 147
- Loesser, Frank, 莱塞, 弗兰克 486
- Loewe, Frederick, 洛伊, 弗雷德里克 486
- Logeion, 舞台 27
- Loges, 包厢 182, 195, 360
- Lohenstein, Daniel Caspar von, 罗恩斯坦, 丹尼埃尔·卡斯帕·冯 258
- London Assurance (Boucicault), 《伦敦人寿保险》(鲍西考尔特) 335
- London Merchant, The (Lillo), 《伦敦商人》(李洛) 208, 238
- Lonergan, Kenneth, 洛纳根, 肯尼思 547

- Long Day's Journey Into Night* (O'Neill),
《进入黑夜的漫长旅程》(奥尼尔)
480,483
- Long runs, 长期连演 239,289,304,
325,333,342,343,357
- Lonsdale, Frederick, 朗斯代尔, 弗里
德里克 438
- Look Back in Anger* (Osborne), 《愤怒
的回顾》(奥斯本) 474,490
- Loranger, Françoise, 洛朗热, 弗朗索
瓦丝 488
- Lorca, Federico Garcia, 洛尔卡, 菲德
里戈·加西亚 428
- Lord, Pauline, 罗德, 宝琳 447
- Lorenzaccio* (Musset), 《罗朗萨丘》(缪
塞) 287
- Lottery funding of theatre, 戏剧彩票基
金 550
- Lotti, Cosmi, 洛蒂, 科斯米 150-151,
165
- Louis XI* (Boucicault), 《路易十一》
(布西科尔特) 339
- Louis, Victor, 路易斯, 维克多 248,
249
- Love à la Mode* (Macklin), 《时髦的爱
情》(麦克林) 222
- Love for Love* (Congreve), 《以爱还
爱》(康格里夫) 207
- Love's Labor's Lost* (Shakespeare),
《爱的徒劳》(莎士比亚) 109
- Love's Metamorphosis* (Lyly), 《爱的
变形》黎里 108
- Love's Victory* (Worth), 《爱的胜利》
(沃斯) 130
- Lover's Melancholy, The* (Ford), 《情
人的忧郁》(福特) 112
- Loves of Bastien and Bastienne, The*,
《巴斯蒂安和巴斯蒂娜的爱情》246
- Löwen, Johann Friedrich, 勒文, 约
翰·弗里德里希 260
- Lowenthal, Leo, 洛温塔尔, 利奥 321
- Lower Depths, The* (Gorky), 《底层》
(高尔基) 383
- Lowin, John, 罗文, 约翰 116
- Luaces, Joaquin Lorenzo, 卢亚塞斯, 若
昆·洛伦佐 366
- Lucerne Passion Play, 卢塞恩受难剧
87,88
- Lucian of Samosta, 卢西安 57,68
- Ludi Apollinares, 阿波罗神节 43
- Ludi Ceriales, 谷神节 43
- Ludi Florales, 花神节 43,47
- Ludi Megalenses, 地母神节 43
- Ludi Plebeii, 平民节 43
- Ludi Romani, 罗马大节 41,43
- Ludi scaenici, 戏剧节 49
- Ludlam, Charles, 路德拉姆, 查尔斯
529
- Ludlow, Noah, 勒德洛, 诺厄 312
- Ludwig, Otto, 路德维希, 奥托 353
- Lugné-Poë, Aurélien-Marie, 吕涅-波,
392
- Luke the Laborer (Buckstone), 《拉伯
罗湖》(巴克斯通) 302
- Lully, Jean Baptiste, 吕利, 让·巴蒂
斯特 190-192,194,195-197,406
- Lulu* (Wedekind), 《璐璐》(魏德金)
532
- Lunacharsky, Anatole, 卢那察尔斯
基, 阿纳托里 410,411
- Lunchtime theatres, 午间戏剧, 午餐戏
剧 500,512
- Lunt, Alfred, 伦特, 阿尔弗雷德 447,
478
- Luscomb, George, 勒斯科姆, 乔治
488

- Lute Song (Gao Ming), 《琵琶记》(高明) 618
- Luther, Martin, 路德, 马丁 92, 102, 106
- Lyceum Theatre (London), 兰心剧院(伦敦) 308, 340, 343, 381
- Lyceum Theatre (New York), 兰心剧院(纽约) 325, 330, 331, 385
- Lyly, John, 黎里, 约翰 101, 108
- Lyric Theatre (Hammersmith), 抒情剧院(汉莫史密斯) 435, 437
- Lysistrata (Aristophanes), 《吕西斯忒拉忒》(阿里斯托芬) 16, 20, 353
- Lyubimov, Yuri, 柳比莫夫, 尤里 493 - 493, 563
- Lyubov Yarouaya (Trenyov), 《柳波夫·亚洛伐亚》(特莱约夫) (413, 414)
- M. Butterfly* (Hwang), 《蝴蝶君》(黄哲伦) 528
- Ma Rainey's Black Bottom* (Wilson), 《玛·雷尼的黑底》(威尔逊) 523, 527
- Mabou Mines, 马布·麦恩 532, 533
- Macbeth* (Shakespeare), 《麦克白》(莎士比亚) 109, 206, 300, 327, 338, 339, 348, 435, 441, 442, 444, 449, 493, 559, 637
- Macbeth, Robert, 麦克白, 罗伯特 527
- Macedo, Joaquim Manuel de, 马塞多, 若昆·曼努埃尔·德 366
- Macgowan, Kenneth, 麦高文, 肯尼斯 442, 449
- Machado, Eduardo, 马沙多, 埃德瓦多 548
- Machiavelli, Niccolò, 马基雅维利, 尼科洛 155
- Machine plays, 机械戏剧 188 - 191, 194
- Machinery, stage, 舞台机械 53 - 54, 90 - 91, 127 - 128, 132, 168 - 169, 263
- MacIvor, Daniel, 麦基弗, 丹尼尔 549
- MacKaye, Percy, 麦凯, 珀西 440
- MacKaye, Steele, 麦凯, 斯蒂尔 328, 330 - 331, 348, 385
- Mackintosh, Cameron, 麦金托什, 卡梅隆 556
- Macklin, Charles, 麦克林, 查尔斯 220 - 222
- Macready, William C., 麦克雷迪, 威廉·查尔斯 301, 308, 309, 314, 339
- Mad Hercules, The* (Seneca), 《疯狂的赫拉克勒斯》(塞内加) 46
- Madame Butterfly* (Belasco), 《蝴蝶夫人》(贝拉斯科) 385
- Maddermarket Theatre (Norwich), 麦德马凯特剧院(诺维奇) 435
- Maddy, Yulisa Amadu, 马迪, 尤利萨·阿马度 578, 583
- Madison Square Theatre (New York), 麦迪逊广场剧院(纽约) 330 - 331, 348, 385
- Madmen and Specialists* (Soyinka), 《疯子和专家》(索因卡) 573
- Madrid, José Fernández, 马德里, 何塞·费尔南德兹 366
- Maeterlinck, Maurice, 梅特林克, 莫里斯 393, 397, 405, 411
- Maffei, Francesco di Scipione, 马费伊, 弗朗西斯科·狄·西皮奥涅 233, 240
- Magalhães's, Gonçalves de, 马加埃斯, 冈萨尔维斯·德 366
- Magaña, Sergio, 马加尼亚, 塞尔吉奥

- 469
- Magda* (Sudermann), 《玛格达》(苏德曼) 377
- Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions* (Hopkins), 《魔法: 舞台幻觉与科学娱乐》(霍普金斯) 347 - 348
- Magni, Marcello, 马尼, 马尔塞洛 554
- Magnificence* (Skelton), 《高贵》(斯科尔顿) 96
- Mahabharata*, 《摩诃婆罗多》 478, 513 - 514, 607, 639
- Mahelot, Laurent, 马埃洛, 劳伦特 187, 197 - 198
- Mahiedine, Bachtarzi, 马希丁, 巴赫塔尔奇 · 601
- Maid of Orleans, The* (Schiller), 《奥尔良姑娘》(席勒) 280, 284
- Maid of the Mill, The* (Bickerstaffe), 《磨坊女》(比克斯塔夫) 211
- Maids, The* (Genet), 《女仆》(热内) 457, 519, 565
- Mairet, Jean de, 迈雷, 让 · 德 184
- Major Barbara* (Shaw), 《巴巴拉上校》(萧伯纳) 378
- Makeup, 化妆 609, 622 - 623, 623, 632
- Malady of Youth, The* (Bruckner), 《青春疾病》(布鲁克纳) 420
- Malaysia, 马来西亚 639
- Malcontent, The* (Marston), 《愤世者》(马斯顿) 110
- Maldonado, Guillermo, 马尔多纳多, 吉列尔莫 510
- Mali, 马里 589
- Malina, Judith, 马利娜, 朱迪丝 481, 537
- Malkovich, John, 马尔科维奇, 约翰 523, 525
- Mallarmé, Stephane, 马拉美, 斯台芬 392
- Malraux, André, 马尔罗, 安德烈 454
- Malvern Festival (England), 马尔文戏剧节(英格兰) 435, 437, 474
- Maly Theatre (Moscow), 莫斯科小剧院 296, 352, 412, 565
- Mama I Want to Sing* (Higginsen), 《妈妈, 我要唱》(希金森) 528
- Mamet, David, 马梅特, 大卫 523, 525, 545
- Man and Superman* (Shaw), 《人与超人》(萧) 378
- Man and the Masses* (Toller), 《群众和人》(托勒尔) 417
- Man of the World, The* (Macklin), 《这世上的人》(麦克林) 222
- Man Outside, The* (Borchert), 《外面的人》(博切特) 464
- Man the Sinner*, 《有罪的人》 95
- Man Who Married a Dumb Wife, The*, 《与聋人结婚的人》(哑妻???) 440, 441
- Manaka, Matsemala, 马纳卡, 马泽马拉 596, 597
- Manchester school, 曼彻斯特学派 380
- Mandrake, The* (Machiavelli), 《曼陀罗花》(马基雅维利) 155
- Mangum, Edward, 曼格姆, 爱德华 483
- Manhattan Theatre (New York), 曼哈顿剧场(纽约) 385
- Manhattan Theatre Club (New York), 曼哈顿戏剧俱乐部(纽约) 521, 544
- Manim, Mannie, 马尼姆, 曼尼 595
- Manley, Delariviere, 曼利, 德拉里维耶尔 208
- Mann, Theodore, 曼, 西奥多 480

- Mann, Thomas, 曼, 托马斯 565
- Mannerism, “风格主义” 157
- Manor, 庄园 73
- Mansfield, Richard, 曼斯菲尔德, 理查德 333, 386
- Mansions (scenery), “戏厢” 76, 82, 84, 85 - 86, 87, 88 - 90, 94, 95, 98 - 99, 127, 132, 146, 149
- Manson, H. W. D., 曼森, H. W. D. 598
- Manual for Constructing Theatrical Scenes and Machines* (Sabbattini), 《戏剧布景和机械制造手册》(萨巴蒂尼) 163
- Maponya, Maishe, 马帕尼亚, 梅西 596
- Marat/Sade* (Weiss), 《马拉/萨德》(魏斯) 465, 478
- Marber, Patrick, 马博, 帕特里克 555
- Marble, Dan, 马布尔, 丹 317
- Marcelia* (Boothby), 《马尔切利亚》(布斯比) 205
- Marcellus, theatre of (Rome), 马塞鲁斯剧场(罗马) 51
- Marchat, Jean, 马尔沙, 让 453
- Marcos, Plinio, 马科斯, 普里尼奥 468
- Mardi Gras, 肥美的星期二 93, 131, 536
- Maré, Rolf de, 马雷, 罗尔夫·德 422
- Margaret Fleming* (Herne), 《玛格丽特·弗莱明》(赫恩) 331
- Margulies, Donald, 马古利斯, 唐纳德 德 525
- Maria Magdalena* (Hebbel), 《玛丽亚·玛格达莱娜》(黑贝尔) 284
- Marinetti, Filippo Tommaso, 马里内蒂, 费利波·托马索· 404, 427
- Marino Faliero* (Lord Byron), 《马利诺·法莱罗》(拜伦爵士) 301
- Marino, Umberto, 马里诺, 翁贝托 504
- Marivaudage, 马里沃蒂吉 237
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamberlain de, 马里伏, 皮埃尔·卡莱·德·恰姆布雷恩·德 237, 241, 246, 454
- Mark Taper Forum (Los Angeles), 523
- Marlowe, Christopher, 马洛, 克里斯托弗 108, 110, 116, 459, 505
- Marmontel, Jean François, 马蒙泰尔, 让·弗朗索瓦 245, 251
- Marowitz, Charles, 马罗维茨, 查尔斯 478
- Marquardt, Fritz, 马夸特, 弗里茨 499, 561
- Marriage of Figaro, The* (Beaumarchais), 《费加罗的婚礼》(博马舍) 238
- Marriage of Peleus and Thetis, The* (Bensérade), 《珀琉斯和西蒂斯的婚礼》(邦瑟拉德) 189
- Marriage Party on the Eiffel Tower, The* (Cocteau), 《埃菲尔铁塔上的新人》(科克托) 422
- Marriner, David, 马里纳, 大卫 535
- Mars, Mlle, 马尔斯小姐 290, 294
- Marshall, Charles, 马歇尔, 查尔斯 308
- Marshall, Norman, 马歇尔, 诺尔曼 435
- Marston, John, 马斯顿, 约翰 110, 131
- Marthaler, Christoph, 马尔塔莱, 克利斯托弗 561, 562
- Martí, José, 马蒂, 何塞 366
- Martial, 马提雅尔 54
- Martin-Harvey, John, 马丁-哈维, 约

- 翰 380,381,401
- Martinelli, Tristano, 马丁内利, 特里斯塔诺 142
- Martinez Corrêa, José Celso, 马丁内斯·柯里亚, 何塞·切尔索 469
- Martini, Clem, 马蒂尼, 克莱姆 549
- Martins Pena, Luís Carlos, 马丁斯·佩纳, 路易·卡洛斯 366
- Martone, Mario, 马多内, 马里奥 560
- Mary Magdalene* (Wager), 《抹大拉的马利》(韦杰) 99
- Mary Stuart* (Schiller), 《玛丽·斯图亚特》(席勒) 268
- Masaccio, 马萨奇奥 160
- Masen, Jakob, 马森, 雅可布 255
- Mask and the Face, The* (Chiarelli), 《面具和脸》(齐亚莱里) 427
- Mason, Marshall, 梅森, 马绍尔 526
- Masque of Blackness, The* (Jonson), 《黑色假面剧》132
- Masque of Hymen, The*, 《许门假面剧》132
- Masque of Oberon*, 《奥伯龙假面剧》132
- Masque of the Genealogy of the Gods, A*, 《神谱假面舞会》171
- Masques, 假面 129-133
- Mass, 大场面 73,76,103
- Mass effects, 大场面效果 54,303,371
- Massey, Raymond, 梅西, 雷蒙德 436, 447
- Massey, Vincent, 梅西, 文森特· 447
- Massinger, Philip, 马辛杰, 菲利普 111
- Master Builder, The* (Ibsen), 《建筑师》(易卜生) 372
- Master of Santiago, The* (Montherlant), 《圣地亚哥的团长》(蒙泰朗) 454
- Master of the Revels*, 狂欢主管 113, 115
- Matchmaker, The* (Wilder), 《媒人》(怀尔德) 283,446,484,620
- Mateos, Juan A., 马特奥斯, 胡安·A. 365
- Mathews, Charles the Elder, 老马修斯, 查尔斯 306,313,314
- Mathews, Charles the Younger, 小马修斯, 查尔斯· 308,314,334
- Matinee performances, 日场演出 342, 357,377,380
- Matthews, Michael, 马修斯, 迈克尔 528
- Matthison, Edith Wynne, 马西森, 伊迪斯·怀因 380
- Maugham, Somerset, 毛姆, 萨默塞特· 438
- Mauro family, 莫罗家族 232
- Maya empire, 玛雅帝国 149
- Mayakovsky, Vladimir, 马雅可夫斯基, 弗拉季米尔 413,414,459,460
- Mayenburg, Marius von, 马延伯格, 马里乌斯·冯 563
- Mayor of Zalamea, The* (Calderón), 《萨拉梅亚的镇长》(卡尔德隆) 141
- Mayor, A. Hyatt, 马约尔, A·海亚特 251
- Mazarin, Cardinal, 马扎然 179,180, 188-190
- Mbogo, Emmanuel, 姆博戈, 伊曼纽尔 583
- McBurney, Simon, 麦克伯尼, 西蒙 554
- McCandless, Stanley, 麦堪得利斯, 斯丹利 440
- McCarthy, Lillah, 麦卡锡, 里亚 380
- McClendon, Rose, 麦克伦登, 罗斯

- 445
- McCron, Francis Nesbitt, 麦克龙, 弗朗西斯·内斯比特 321
- McCullough, John, 麦卡洛, 约翰 324, 332
- McDiarmid, Ian, 麦克迪亚马德, 伊恩 553
- McDonagh, Martin, 麦克多纳, 马丁 556, 557
- McDowell, Eugene A., 麦克道尔, 尤金·A 333
- McGregor, Ewan, 伊万·麦格雷戈 554
- McKellan, Ian, 伊恩·麦凯伦 514, 554
- McMahon, Gregory, 格里根·麦克马洪 448
- McNally, Terence, 麦克纳利, 特伦斯 525, 543, 544, 545
- McPherson, Conor, 麦克弗森, 科纳 557
- McVicker, James, 詹姆斯·H. 麦克维克 325
- Meadow, Lynne, 梅多, 琳内 521, 544
- Measure for Measure* (Shakespeare), 《一报还一报》(莎士比亚) 109, 402, 552
- Medea* (Euripides), 《美狄亚》(欧里庇得斯) 14
- Medea* (Ovid), 《美狄亚》(奥维德) 46
- Medea* (Seneca), 《美狄亚》(塞内加) 46
- Medebach, Girolamo, 梅德巴赫, 吉罗拉摩 235
- Medox, M. E., 梅多克斯, M. E. 274
- Medwall, Henry, 梅德沃尔, 亨利 96, 98, 106
- Mee, Charles L., 查尔斯·L. 米 547
- Mei Lan-fang, 梅兰芳 622
- Meiningen Players, 迈宁根剧团 344, 351 - 352, 370 - 373, 376, 382
- Mélite* (P. Corneille), 《梅丽特》(P. 高乃依) 184, 186
- Melmoth, Charlotte, 梅尔莫斯, 夏洛特 310
- Melocon, Thomas, 梅洛孔, 托马斯 528
- Melodrama, 情节剧 212, 236, 238, 241, 267, 279, 280, 282 - 283, 287, 289 - 291, 292, 296, 300 - 303, 306, 313 - 316, 321, 331, 335, 339
- Melville, Henry, 梅尔维尔, 亨利 320
- Mémoire de Mahelot, Laurent et des Autres Décorateurs ... , Le*, 《关于马埃洛、劳伦特和其他布景师……的回忆》187
- Memphite Drama (Egypt), 孟斐斯戏剧 7
- Menaechmi, The* (Plautus), 《孪生兄弟》(普劳图斯) 44, 52, 56, 155
- Menander, 米南德 35, 36, 45, 64
- Mendelssohn, Felix, 门德尔松, 菲利克斯 286
- Mendes, Sam, 门德斯, 山姆 550
- Mendoza, Héctor, 门多扎, 埃克多 470, 510
- Menga, Guy, 芒加, 盖伊 590
- Mercado, Antonieta Rivas, 莫卡多, 安东尼埃塔·里瓦斯 431
- Mercer, David, 默瑟, 大卫 518
- Merchant of Venice, The* (Shakespeare), 《威尼斯商人》(莎士比亚) 109, 221, 330, 344, 355, 436, 553
- Mercier, Louis-Sebastian, 梅西耶, 路易-塞巴斯蒂安 238, 273
- Mercier-Gouin, Yvette, 梅西耶-古安,

- 伊薇特 448
- Mercury Theatre (New York), 水星剧院(纽约) 439, 444, 450
- Merope* (Maffei), 《墨洛珀》(马菲) 233
- Merry Wives of Windsor, The* (Shakespeare), 《温莎的风流娘儿们》(莎士比亚) 109, 436
- Merry, Anne Brunton, 梅里, 安妮·布伦顿 309
- Mesguich, Daniel, · 梅斯吉什, 丹尼尔 508, 559
- Mesopotamia, 美索不达米亚, 6
- Metamora* (Stone), 《梅塔莫拉》(斯通) 316
- Metamorphoses* (Apuleius), 《变形记》(阿普列尤斯) 55
- Metastasio* (Pietro Trapassi), 《梅塔斯塔西奥》(皮特罗·特拉帕西) 233
- Metcalf, Laurie, · 梅特卡夫, 劳里 523
- Method for Lighting the Stage* (McCandless), 《舞台照明方法》(麦克堪得利斯) 440
- Metropolitan Theatre (San Francisco), 大都会剧院(圣弗朗西斯科) 324
- Mexico, 墨西哥 363 - 364, 431, 469 - 470, 510
- Meyerhold, Vsevelod, 梅耶荷德, 伊万诺夫 394, 405 - 407, 410 - 411, 412, 413, 460, 478
- Mhalanga, Cont, 姆哈朗加, 孔特 585
- Michel, Jean, 米歇尔, 让 81
- Middle Ages, 中世纪 69 - 107
- Middle Comedy (Greece), 中期喜剧(希腊) 29, 30, 40
- Middle Temple, 中殿律师学院 107
- Middleton, Thomas, 米德尔顿, 托马斯 109, 110, 111, 115, 120, 121, 131
- Midsummer Night's Dream, A (Shakespeare), 《仲夏夜之梦》(莎士比亚) 109, 206, 285, 308, 338, 381, 402, 403, 408, 478, 513, 637
- Mielziner, Jo, 米尔齐纳, 周 442, 479, 490
- Mier Rivas, Adolfo, 米耶尔·里瓦斯, 阿道尔夫 510
- Mikhailovsky Theatre (St. Petersburg), 米哈伊洛夫斯基剧院(圣彼得堡) 296
- Milanino, Maximiliano, 米兰尼诺, 马克西米利亚诺 142
- Miller, Arthur, 米勒, 阿瑟 481, 483, 485
- Miller, Harry M., 米勒, 哈利·M. 535
- Miller, Henry, 米勒, 亨利 386
- Miller, Jonathan, 米勒, 乔纳森 479
- Miller, Rick, 米勒, 里克 549
- Miller, the Witchdoctor, the Cheater and the Matchmaker, The* (Ablesimov), 《磨坊主、巫医、骗子和媒人》(阿勃莱西莫夫) 273
- Miller, Tim, 米勒, 提姆 534, 539
- Mime, “拟剧” 4, 5
- Greece, 希腊 15, 16, 21, 39 - 40
- Rome, 罗马 47 - 48, 49, 53, 55, 56
- Ming Dynasty (China), 明代(中国) 613, 617, 618, 619
- Minna von Barnhelm* (Lessing), 《明娜·封·巴思赫姆》(莱辛) 261, 262, 264
- Minoan culture, 米诺斯艺术 8, 10, 25, 604
- Minor, The* (Fonvizin), 《纨绔少年》(冯维辛) 273

- Minstrels, 滑稽说唱 91, 99, 97, 326, 334
- Minturno, Antonio, 明图尔诺, 安东尼奥 158, 178
- Miquel, Jean-Pierre, 米克尔, 让-皮埃尔 • 508, 558
- Miracle of Saint Anthony, The* (Maeterlinck), (梅特林克) 411
- Miracle, The, 奇迹剧 442
- Mirren, Helen, 米伦, 海伦 554
- Mirvish Productions, 米尔维什剧团 549
- Mirvish, David, 米尔维什, 大卫 549
- Mirvish, Ed, 米尔维什, 伊德 549
- Misanthrope, The* (Molière), 《厌世者》(莫里哀) 194, 294
- Misanthropy and Repentance* (Kotzebue), 《仇恨和悔恨》(科策布) 267, 279
- Mishima, Yukio, 三岛由纪夫 636, 637
- Miss Julie* (Strindberg), 《朱莉小姐》(斯特林堡) 397, 499
- Miss Saigon*, 《西贡小姐》518, 535
- Miss Sara Sampson* (Lessing), 《萨拉·萨姆逊小姐》(莱辛) 261
- Mistress of the Inn, The* (Goldoni), 《女店主》(哥尔多尼) 234
- Mitchell, Abbie, 米切尔, 阿贝 445
- Mitchell, Katie, 米切尔, 凯蒂 550
- Mitchell, Roy, 米切尔, 罗伊 447
- Mlama, Penina Muhando, 姆拉马, 佩妮娜·姆汗多 • 583
- Mnouchkine, Ariane, 姆努什金, 阿里亚那 • 506, 507, 558, 566
- Mocedades de Cid, Las* (*The Youthful Adventures of the Cid*) (Castro), 《熙德的青年时代》(卡斯特罗) 141
- Mochalov, Pavel, 莫恰洛夫, 巴威尔 296
- Mock Catalani, The (Nagel), 《莫克·卡塔拉尼》(纳格勒) 320
- Modena, Gustavo, 莫代纳, 古斯塔沃 362
- Modes, 调式 21
- Modjeska, Helena, 莫杰斯卡, 海伦娜 381
- Moeller, Phillip, 莫埃列尔, 菲力普 442
- Mohammed, 穆罕默德 66
- Mohun, Michael, 莫恩, 米凯尔 202
- Moiseiwitsch, Tanya, 莫伊塞维奇, 塔尼娅 487
- Moissi, Alexander, 莫伊西, 亚历山大 400
- Molé, François-René, 莫莱, 弗朗索瓦-勒内 245
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 莫里哀 142, 186, 190 - 197, 199, 210, 236, 246, 257, 271, 294, 360, 365, 406, 413, 507, 558
- Molina, Tirso de, 莫利纳, 蒂尔索·德 • 141
- Monasteries, 隐修院 69, 70, 73 - 75, 79, 88, 106
- Moncalvo, Giuseppe, 蒙卡尔沃, 朱塞佩 362
- Monck, Walter Nugent, 蒙克, 瓦尔特·纽金特 435 - 436
- Mongita, Albert, 蒙古塔, 阿尔贝 591
- Monk, Egon, 蒙克, 埃根 463
- Monk, Meredith, • 蒙克, 梅雷迪恩 534
- Monodramas, “独角戏” 406, 535
- Monologue, 独白 140
- Monopolies, 垄断 113, 123, 240, 279,

- 351
- Montagu, Lady Mary Wortley, 蒙塔古, 玛丽·沃特丽 275
- Montaigu, René Magnon de, 蒙泰居, 雷纳·马格农·德 271
- Montdory, 蒙特多利, 184, 186
- Montfleury, 蒙特弗洛里 186
- Month in the Country, A* (Turgenev), 《乡村一月》(屠格涅夫) 350
- Montherlant, Henry de, 蒙泰朗, 昂利·德 454
- Montigny, Adolphe, 蒙蒂尼, 阿多尔夫 358
- Montoya, Maria Tereza, 蒙托亚, 马丽娅·特雷扎 431
- Moodie, Andrew, 穆迪, 安德鲁 549
- Moody, John, 穆迪, 约翰 225
- Moody, William Vaughan, 穆迪, 威廉·沃恩 386
- Moor of Venice, The* (Vigny), 《威尼斯的摩尔人》(维尼) 219, 287
- Moore, Dora Mayor, 穆尔, 多拉·梅耶 486
- Moore, Edward, 穆尔, 爱德华 212
- Moore, George, 穆尔, 乔治 403
- Moore, William, 穆尔, 威廉 225
- Moraga, Cherrie, 莫拉加, 切丽 528
- Morality plays, 道德剧 94 - 97, 101, 106, 116, 137, 625
- Morante, Luis Ambrosio, 莫兰特, 路易斯·安布罗西奥 366
- Moreau, P. L., The Younger, 小莫罗 249
- Moreto y Cabaña, Augustín, 莫雷托·伊·卡巴纳, 奥古斯丁 142
- Moreyra, Alvaro, 莫雷伊拉, 阿尔瓦罗 430
- Moriba Yassa, 《山羊舞》 589
- Morley, Christopher, 莫利, 克里斯托 513
- Morocco, 摩洛哥 601
- Morris Dance, 莫里斯舞 72, 99, 152
- Morris, Clara, 莫里斯, 克拉拉 330
- Morrison, Charlotte, 莫里森, 夏洛特 333
- Mortier, Gerard, 莫狄埃, 杰拉德 558, 561
- Morton, Charles, 莫顿, 查尔斯 337
- Morton, Martha, 默顿, 马塔 386
- Mosalele, Lucky "Pieters," 穆萨勒勒, 乐奇·“彼德” 600
- Moschen, Michael, 莫申, 迈克尔 534
- Moscow Art Theatre, 莫斯科艺术剧院 352, 382 - 384, 396, 406, 411, 412, 424, 442, 443, 459 - 460, 460, 468, 492, 563
- Moscow Theatre of Drama and Comedy (Taganka), 莫斯科戏剧和喜剧院(塔冈卡) 492 - 493, 563
- Moses, Gilbert, 摩西, 吉尔伯特 519
- Mosher, Gregory, 莫舍尔, 格里高里 521, 523
- Mother Courage* (Brecht), 《大胆妈妈》(布莱希特) 418, 463, 531
- Mother-in-Law* (Terence), 《婆母》(泰伦斯) 44, 50
- Motherwell, Hiram, 马瑟韦尔, 海勒姆 450
- Motta, Fabrizio Carini, 莫塔, 法布里齐奥·卡里尼 164
- Mounet-Sully, 穆内—苏利 360
- Mourning Becomes Electra* (O'Neill), 《悲悼》(奥尼尔) 446, 450, 560
- Movies, 电影 386
- Mowatt, Anna Cora, 莫厄特, 安娜·科拉 319, 339

- Mozambique, 莫桑比克 585
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 莫扎特, 沃尔夫冈·阿玛迪乌斯 232
- Mphahlele, Ezekial, 姆法莱勒, 伊泽基亚尔 579
- Mrozek, Slawomir, 姆罗泽克, 斯瓦沃米尔 494, 565
- Mrs. Warren's Profession (Shaw), 《华伦夫人的职业》(萧伯纳) 380
- Mthethwa, Esau, 姆特瑟瓦, 埃绍 594
- Mtwa, Percy, 姆特瓦, 珀西 595
- Much Ado About Nothing (Shakespeare), 《无事生非》(莎士比亚) 109, 344
- Mugo, Micere Githae, 穆戈, 米切拉·吉莎 579, 580
- Mukhamedzhanov, Kaltai, 穆罕默德扎诺夫, 卡尔塔尔 493
- Mukulu, Alex, 穆库卢, 阿里克斯 581, 582
- Mulekwa, Charles, 穆勒夸, 查尔斯 582
- Müller, Heinar, 米勒, 海纳 498, 499, 561
- Mummers' play, 哑剧 99
- Mumming, 默剧 99, 100, 107, 116
- Munden, Joseph, 蒙顿, 约瑟夫 306
- Munich Art Theatre, 慕尼黑艺术剧院 286, 398 - 399
- Munich Industrial Exposition (1854), 慕尼黑工业博览会 355
- Murder in the Cathedral (Eliot), 《大教堂凶杀案》(艾略特) 438, 565
- Murdoch, Frank H., 默多克, 弗兰克·H. 317
- Murdoch, William, 默多克, 威廉 319
- Murray, Walter, 默雷, 瓦尔特 224
- Murray-Smith, Joanna, 穆里-史密斯, 琼娜 549
- Museveni, Yoweri, 穆塞韦尼, 约韦里 581
- Musgrove, George, 马斯格罗夫, 乔治 334
- Music halls, 音乐厅 337, 339, 357, 434
- Musical comedy, 音乐喜剧 307, 337, 447, 480, 486
- Musicals, 音乐剧 513, 518, 540, 554
- Musinga, Victor, 穆辛加, 维克多·伊莱姆 590
- Mussato, Albertino, 穆萨多, 阿尔贝蒂诺 155
- Musset, Alfred de, 缪塞, 阿尔弗莱德·德 287
- Mutwa, Credo, 姆特瓦, 科瑞多 597
- My Friend Fritz (Sardou), 《我的朋友弗里茨》(萨都) 358
- My Life in Art (Stanislavsky), 《我的艺术生活》(斯坦尼斯拉夫斯基) 382, 389
- Mycenaean culture, 迈锡尼文化 10
- Mystery of Adam, The, 《亚当传奇》 79, 104
- Myths, 神话 1 - 3, 6 - 9, 12 - 13, 13, 15, 16, 29, 32, 107
- Nachspiel, 余兴表演 257
- Nadj, Josef, 纳吉, 约瑟夫 559
- Naevius, Gnaeus, 奈维乌斯, 格奈乌斯 44
- Nagel, Charles, 内格勒, 查尔斯 320
- Naharro, Bartolomé de Torres, 纳阿罗, 巴托洛梅·德·托雷斯 139
- Nalé Roxlo, Conrado, 纳莱·洛克斯罗, 孔拉多 468
- Namboku, Tsuruya, 鹤屋南北 630
- Namibia, 纳米比亚 599 - 600

- Nanine* (Voltaire), 《纳尼娜》(伏尔泰) 238
- Nanub, David, 纳努布, 大卫 | 600
- Naogeorgus, Thomas, 瑙格古斯, 托马斯 96
- Naselli, Alberto (Zan Ganassa), 阿尔贝托·纳塞利(戛纳萨) 142
- Nathan the Wise* (Lessing), 《智者纳坦》(莱辛) 261
- National Arts Center (Ottawa), 渥太华国家艺术中心 487
- National Black Arts Festival, 全国黑人艺术节 527
- National Endowment for the Arts (NEA), 全国艺术基金会 524, 534, 539
- National Health, The* (Nichols), 《国民健康》(尼科尔斯) 516
- National Theater (Berlin), 国家剧院(柏林) 284, 462 - 463
- National Theatre (Boston), 国家剧院(波士顿) 314
- National Theatre (England), 国家剧院(英国) 473, 477, 478 - 479
- National Theatre (Ghana), 国家剧院(加纳) 577
- National Theatre (Japan), 国家剧院(日本) 630
- National Theatre (Kenya), 国家剧院(肯尼亚) 578
- National Theatre (Uganda), 国家剧院(乌干达) 582
- National Theatre of Namibia (NTN), 纳米比亚国家剧院 667
- Native Son* (Wright), 《土生子》(赖特) 445
- Naturalism, 自然主义 222, 251, 296, 350, 352, 353, 373 - 374
- Nature* (Medwall), 《自然》(梅德沃尔) 96
- Natyasastra* (Bharata), 607
- 《舞论》(婆罗多牟尼)
- Naumachiae, 海战表演 59, 60, 171
- Ndao, Cheik Aliou, 恩多, 谢克·阿利乌 587
- Near East, 近东 6 - 9
- Negrito, “尼格利陀” 366
- Négritude, 气质 587
- Negro Ensemble Company (New York), 黑人总体剧团(纽约) 527
- Negro People's Theatre (Chicago), 非裔美国人演剧机构(芝加哥) 445
- Neher, Caspar, 内尔, 卡斯帕尔 418, 419, 463
- Neighborhood Playhouse (New York), 邻居剧场(纽约) 439
- Nelson, Richard, 纳尔逊, 理查德 525
- Nemiroff, Robert, 涅米洛夫, 罗伯特 527
- Nemirovich-Danchenko, Vladimir, 聂米洛维奇-丹钦柯, 符拉基米尔 353, 382
- Neoclassicism, 新古典主义 157 - 159, 178, 206, 220, 223, 226, 238, 239, 251, 262, 280, 282, 286, 287, 295, 321, 366
- Neoptolemus, 涅俄普托勒摩斯, 31
- Neorealism, 新现实主义, 419, 420, 467, 513
- Neoromanticism, 新浪漫主义, 383, 398
- Neroni, Bartolomeo, 内罗尼, 巴尔托罗梅奥 167
- Nestroy, Johann Nepomuk, 内斯特洛伊, 约翰·内波穆克 281 - 283
- Neuber, Caroline, 诺伊贝尔, 卡罗琳娜

- 258 - 259, 271 - 272, 273
- Neuber, Johann, 诺伊贝尔, 约翰 258
- Neue Freie Volksbühne, “新自由人民舞台” 377
- Neville, John, 内维尔, 约翰 473
- Nevin, Robyn, 内文, 罗宾 550
- New Amsterdam Theatre (New York), 新阿姆斯特丹剧场(纽约) 544
- New Comedy (Greece), 新喜剧(希腊) 16, 29, 34 - 35, 36, 44, 45, 57, 58
- New LaFayette Theatre (New York), 新拉法耶剧场(纽约) 527
- New Patriots, The (Easmon), 《新爱国者》(伊斯蒙) 578
- New Play Society (Canada), 新戏剧社(加拿大) 486, 487
- New stagecraft, “新式演出技术” 441 - 442, 449
- New Theatre (London), 新剧院(伦敦) 473
- New Theatre (Montreal), 新剧院(蒙特利尔) 315
- New Theatre (New York), 新剧院(纽约) 441
- New Theatre League, 新戏剧联盟 445
- New Victory (New York), 新胜利剧院(纽约) 544
- New Way to Pay Old Debts*, A (Massinger), 《偿还旧债的新方法》(马辛杰) 111, 305
- New Wells Theatre (London), 新威尔士剧场 225
- New York Shakespeare Festival, 纽约莎士比亚戏剧节 483, 521, 544
- Ngawovei, 恩贾乌维 577
- Ngema, Mbongeni, 恩格马, 姆博恩盖尼 595 - 597
- Ngonjera, 诗朗诵表演 583
- Ngugi wa Mirii, 恩古吉·瓦·米里 580, 584
- Ngugi wa Thiong'o, 恩古吉·瓦·希昂诺 580, 603
- Nicholas Nickleby (Dickens), 《尼古拉斯·尼柯尔贝》(狄更斯) 513
- Nickinson, John, 尼金森, 约翰 334
- Nicolet's Theatre (Paris), 尼科莱特剧团(巴黎) 242
- Nibelung trilogy (Hebbel), 《尼伯龙根》三部曲(黑贝尔) 284
- Nieuwe Schouwburg (Amsterdam), 新剧院(阿姆斯特丹) 270
- Nigeria, 尼日利亚 571 - 585
- Nikolaus of Avancini, 亚凡奇尼的尼克劳斯 255
- Nimrod Street Theatre (Australia), 尼姆罗德大街剧院(澳大利亚) 535
- Ninagawa, Yukio, 蜷川幸雄 637
- Nixon, Sam, 尼克松, 山姆· 384
- Noble, Adrian, 诺贝尔, 亚德里安 513, 551
- Noh, 能, 能乐 403 - 404, 626 - 629, 632, 638, 640
- Nokan, Charles Zégoua, 诺坎, 查尔斯·泽古瓦 588
- Nonno, Luigi, 农诺, 路易吉· 471
- Nonrealism, 非现实主义 390 - 392
- Norah, Glen, 诺拉, 格伦 585
- Nordey, Stanislas, 诺尔迪, 斯坦尼斯拉斯 508, 559
- Norman, Marsha, 诺尔曼, 玛莎 435
- Northbrooke, John, 诺斯布鲁克, 约翰 112
- Norton, Thomas, 诺顿, 托马斯 107
- Norton-Taylor, Richard, 诺顿-泰勒, 理查德 555

- Norwich Players, 诺维奇剧团 435 - 437
- Nothing but the Truth (Kani), 《难有真相》 596
- Noverre, Jean-Georges, 诺维尔, 让-乔治 243, 296
- Novius, 诺维乌斯 47
- Novo, Salvador, 诺沃, 萨尔瓦多 431
- Nowra, Louis, 诺拉, 刘易斯 536
- Ntshona, Winston, 恩特肖纳, 温斯顿 596, 598
- Nubian Kush Empire, 努比亚库施王朝 7
- Nunn, Trevor, 纳恩, 特雷弗 512 - 514, 550
- Nwabueze, Emeka, 恩瓦布泽, 埃梅卡 575
- O'Casey, Sean, 奥凯西 404, 439
- O'Keeffe, John, 奥吉夫, 约翰 211
- O'Neal, John, 奥尼尔, 约翰 519
- O'Neill, Eliza, 奥尼尔, 伊丽莎 305
- O'Neill, Eugene, 奥尼尔, 尤金 384, 411, 440, 442, 444, 445, 449, 481, 483, 523, 544, 560
- O'Neill, James, 奥尼尔, 詹姆士 384, 445
- O'Rowe, Mark, 奥罗夫, 马克 557
- O'Sullivan, Vincent, 奥沙利文, 文森特 536
- Obafemi, Olu, 奥巴费米, 欧鲁 575
- Obey, André, 奥贝, 安德列 425
- Octavia (Seneca), 《奥克塔维亚》(塞内加) 46
- Octoroon, The (Boucicault), 《八分混血儿》(布西科尔特) 335, 336
- Odeion (Athens), 奥岱翁剧场(雅典) 25, 26, 28
- Odell, G. C. D., 奥德尔, C. C. D. 408
- Odéon (Paris), 奥德翁剧院(巴黎) 248, 279, 289, 291, 293, 294, 340, 377, 401, 422, 452, 454, 502, 504
- Odets, Clifford, 奥德茨, 克利弗福德 443, 446, 484
- Odyssey (Homer), 《奥德赛》(荷马) 10, 15, 497, 607
- Oedipe (P. Corneille), 《俄狄浦斯》(高乃依) 192
- Oedipe (Voltaire), 《俄狄浦斯》(伏尔泰) 236
- Oedipus (Seneca), 《俄狄浦斯》(塞内加) 46
- Oedipus at Colonus (Sophocles), 《俄狄浦斯在科罗诺斯》(索福克勒斯) 13, 19, 22, 26, 532
- Oedipus Rex (Sophocles), 《俄狄浦斯王》(索福克勒斯) 166, 399, 575
- Oenslager, Donald, 恩斯拉格, 唐纳德 442
- Of Germany (Staël), 《论德国》(斯太尔) 286
- Off-Broadway, 外百老汇 479 - 481, 485, 521, 544
- Off-off Broadway, 外外百老汇 482 - 483, 520 - 521
- Offenbach, Jacques, 奥芬巴赫, 雅克 353, 357
- Office of Revels, 娱乐司 100
- Ogilby, John, 奥吉尔比, 约翰 202
- Ogunde, Herbert, 奥贡德, 赫伯特 572
- Ogunyemi, Wale, 奥贡耶米, 威尔 575
- Oh, Dad, Poor Dad (Kopit), 《哦, 爹爹, 可怜的爹爹》(寇皮特) 486
- Oh, What a Lovely War!, 《啊, 多么可爱的战争!》 475
- Okhlopkov, Nikolai, 奥赫洛普科夫, 尼

- 科莱 413, 460
- Oklahoma!*, 《俄克拉荷马!》 447, 486
- Okura, Toraaki, 大藏虎明 629
- Old Comedy (Greece), 旧喜剧 15, 20, 30, 34
- Old Vic, The (London), 老维克剧团 (伦敦) 299, 424, 434 - 438, 472, 473 - 474, 478 - 479, 489, 551 - 553
- Oldfield, Anne, 奥德菲尔德, 安妮 · 219, 221
- Oldmixon, Mrs., 欧德米克松夫人 309
- Olivier Theatre, 奥利弗剧院 514
- Olivier, Laurence, 奥利弗, 劳伦斯 438, 473, 474, 478
- Oloyede, D. A., 奥罗耶德, D. A. 572
- Olympic Academy of Vicenza (Italy), 维琴察奥林匹克学会(意大利) 166
- Olympic Arts Festival (Los Angeles), 奥林匹克艺术节(洛杉矶) 502, 532
- Olympic Theatre (London), 奥林匹克剧场(伦敦) 307, 343
- Olympic Theatre (New York), 奥林匹克剧场(纽约) 313
- Omatozo, Kole, 奥马托索, 科尔 575
- Ondine (Giraudoux), 《水仙女》(季洛杜) 426
- One Race* (Unruh), 《一场竞赛》(翁鲁) 416
- Ong, Han, 王涵 548
- Onkos, 高头套 36
- Onwueme, Tess, 昂维莫, 苔丝 575
- Open Theatre, 开放剧团 509, 520, 530
- Opéra (Paris), 歌剧院(巴黎) 190 - 191, 195, 197, 198, 216, 239 - 243, 245, 247 - 250, 249, 289, 293, 294, 361, 452
- Opera buffa, 喜歌剧 232, 234
- Opéra-Comique, Theatre National del', 国立喜歌剧院 289, 293, 361, 452
- Opéras-comiques, 喜歌剧 232
- Operetta, 轻歌剧 353, 357
- Opperman, Deon, 奥珀曼, 德恩 598
- Oralloosa* (Bird), 《奥拉卢萨》(伯德) 316
- Orange, theatre at, 奥朗日的剧场 53
- Orbay, François d', 奥尔巴伊, 弗朗索瓦 · 德 197
- Orbecche* (Cinthio), 《奥尔贝凯》(钦提奥) 155
- Ordo Virtutum*, 《道德的秩序》 74
- Oreste* (Alfieri), 《俄瑞斯忒斯》(阿尔菲耶里) 467
- Oresteia* (Aeschylus), 《奥瑞斯提亚》(埃斯库罗斯) 13, 20, 25, 450, 501, 507, 558
- Orestes* (Euripides), 《俄瑞斯忒斯》(欧里庇得斯) 14, 547
- Orghast*, 《欧尔盖斯特》 513
- Origins of theatre, 戏剧的起源 1 - 10
- Orlando Furioso*, 《疯狂的奥兰多》 503, 504
- Orleans Theatre (New Orleans), 奥尔良剧院(新奥尔良) 314
- Orlik, Emil, 奥尔利克, 埃米尔 400
- Ormerod, Nick, 奥默罗德, 尼克 554
- Ormond Dramatic Society (Ireland), 奥蒙多戏剧协会 403
- Orphan of China, The* (Voltaire), 《中国孤儿》(伏尔泰) 246 - 247, 249, 618
- Orphan of the House of Zhao, The* (Qi Zhun), 《赵氏孤儿》(纪君祥) 617
- Orphan, The* (Otway), 《孤儿》(奥特维) 206

- Orpheus*, 《奥菲斯》 55
- Orpheus* (Cocteau), 《奥菲斯》(科克托) 421
- Orpheus and Eurydice* (Gluck), 《奥菲斯与尤丽迪茜》(格鲁克) 232
- Orpheus in the Underworld* (Offenbach), 《地狱里的奥菲斯》(奥芬巴赫) 357
- Orrell, John, 奥莱尔, 约翰 122, 123, 133
- Othón, Manuel José, 奥通, 曼努埃尔·何塞 365
- Os Comediantes (Brazil), 喜剧人剧院 430
- Osborne, John, 奥斯本, 约翰 474, 490, 511, 515
- Oscan antecedents, 奥斯坎祖先 41
- Osiris, 俄赛里斯 6, 7, 8
- Osofisan, Femi, 奥索菲桑, 费米 574
- Ossako, Wembo, 奥萨科, 温布 591
- Ostermeier, Thomas, 奥斯特迈尔, 托马斯 559, 561
- Ostrovsky, Alexander, 奥斯特洛夫斯基, 亚历山大· 350, 352, 412, 564
- Oswald, Peter, 奥斯瓦尔德, 彼得 553
- Othello* (Shakespeare), 《奥赛罗》(莎士比亚) 109, 156, 287, 300, 318, 445, 504, 593
- Otto, Teo, 奥托, 特奥 463
- Otway, Thomas, 奥特维, 托马斯 206
- Our Boys* (Byron), 《我们的孩子》(拜伦) 335
- Our First Lieutenant* (Burn), 《我们的第一个中尉》(伯恩)
- Our Town* (Wilder), 《我们的小镇》(怀尔德) 446, 530, 544
- Ouspenskaya, Maria, 奥斯本斯卡娅, 玛丽亚 443
- Out for a Lark* (Nestroy), 《开个玩笑》(奈斯特洛伊) 283
- Ovid, 奥维德 46
- Owens, John E., 欧文斯, 约翰·E· 317
- Owusu, Martin, 奥乌苏, 马丁 577
- Oxford Repertory Company, 牛津保留剧目剧团 435, 436, 438
- Oyono-Mbia, Guillaume, 奥约诺—姆比亚, 纪尧姆 590
- Ozidi* (Clark-Bekederemo), 《奥兹狄》(约翰·佩柏·克拉克-贝克德勒莫) 574
- P. S. 122 (New York), P. S. 122, (纽约) 545
- Pacuvius, Marcus, 帕库维乌斯, 马库斯 45
- Pagan rites, 异教仪式 71-72, 77
- Page, Anthony, 佩奇, 安东尼 511
- Page, Elaine, 佩奇, 伊莱恩 554
- Page, Geraldine, 佩奇, 杰拉尔丁 480
- Pageant Master, 露天演出主持人 82-83
- Pageant wagons, 露天演出移动式舞台, 充当活动舞台的大车 82, 85-87, 88, 91, 95, 97, 100, 104, 118, 162, 171
- Pagnol, Marcel, 帕尼奥尔, 马赛尔 425
- Palace of Long Life, The* (Hong Sheng), 《长生殿》(洪昇) 619
- Palais à volonté, 198, 249, 264, 294 任一建筑物
- Palais Cardinal (Paris), 枢机主教剧院 188
- Palais Royal (Paris), 皇宫剧场(巴黎) 186, 188, 189, 194, 197, 247

- Palitzsch, Peter, 帕利奇, 彼得 463, 499, 500, 561
- Palladio, Andrea, 巴拉迪奥, 安德鲁 126, 132, 166
- Pallenberg, Max, 帕伦博格, 马克斯 400
- Palm Sunday, 棕枝全日 64, 73
- Pammachius* (Naogeorgus), “帕玛丘”(璫格尔古斯) 96
- Pandora's Box* (Wedekind), 《潘多拉的盒子》(魏德金) 398
- Panikkar, Kavalam Narayana, 潘尼迦, 卡瓦拉姆·玛哈瓦 613
- Panoramas, 全景画 292, 293, 296, 303, 319, 346, 392
- Pantomime, 哑剧 5, 55 - 56, 57, 58, 67, 170 - 171, 209, 212, 226, 238, 241, 336, 427
- Paolo, Giovanni, 保罗, 乔万尼 168
- Papp, Joseph, 帕普, 约瑟夫 483, 512, 521, 544
- Parabasis, 合唱歌 16
- Parade* (Cocteau), 《游行》(科克托) 421
- Parades, 游行 242
- Paradis (upper balcony), 楼座 187
- Paradise Now* (Malina and Beck), 《现在的天堂》(玛丽娜和贝克) 519, 537
- Paradox of the Actor, The* (Diderot), 《演员的矛盾》(狄德罗) 228, 245
- Paraskenia, 门廊 37
- Pardo y Aliaga, Felipe, 帕尔多·阿里亚加, 菲力佩 365
- Parigi, Alfonso, 帕里吉, 阿方索 150
- Parigi, Giulio, 帕里奇, 鸠里奥 132, 165
- Parisienne, La (Becque), 《巴黎的妇女》(贝克) 374
- Park Theatre (New York), 公园剧场(纽约) 310, 311, 313, 316, 319
- Parks, Suzan-Lori, 帕克斯, 苏珊·萝莉 546
- Parodoi, 演员通道 28
- Parry, Lora, 帕里, 罗莱 536
- Parsifal* (Wagner), 《帕西法尔》(瓦格纳) 560
- Parterre, 花圃 187
- Parthenon, 帕特农神庙 11
- Pasos, 讽刺性短剧 139, 140
- Pasqual, Lluís, 帕斯夸尔, 露易丝 560
- Passion Flower (Benavente), 《热情之花》(贝纳文特) 383
- Passion play, 受难剧 7, 65, 81, 89
- Pastor, Tony, 帕斯特, 托尼 332
- Pastoral drama, 田园剧 139, 156, 157
- Pater Noster plays, 主祷文念诵戏剧 94
- Patient Grissell* (Phillip), 《病人格里塞尔》(菲利浦) 99
- Patin, Jacques, 巴丹, 雅克 180
- Patio (Spain), 庭院剧场(西班牙) 146 - 147, 148, 151
- Patriot for Me, A* (Osborne), 《我是爱国者》(奥斯本) 474, 511
- Patroni-Griffi, Guiseppe, 帕特罗尼-格里菲, 朱塞佩 504
- Patte, Pierre, 帕特, 皮埃尔 233
- Patterson, Tom, 帕特森, 汤姆 487
- Paul Kaurar* (MacKaye), 《保罗·凯瓦尔》(麦凯) 330
- Paul's Boys, 保罗童伶剧团 113, 115, 124
- Paulsen, Carl Andreas, 保尔森, 卡尔·安德莱亚斯 257
- Paulus* (Vergerio), 《保卢斯》(弗吉里奥) 155

- Pavilions, 阁楼 121
- Pavoni, Giuseppe, 帕沃尼, 朱塞佩 177
- Payne, B. Iden, 佩恩, B. 伊登 436
- Payne, John Howard, 佩恩, 约翰·霍华德 311
- Paz, Albio, 帕斯, 阿尔比奥 510
- Paz, Octavio, 帕斯, 奥克塔维奥 470
- Peabody, Josephine Preston, 皮博迪, 约瑟芬·普莱斯顿 386
- Peace* (Aristophanes), 《和平》(阿里斯托芬) 16
- Peduzzi, Richard, 505, 506 理查德·佩杜齐
- Peer Gynt* (Ibsen), 《培尔·金特》(易卜生) 372, 501, 506, 560, 638
- Peisistratus, 庇西特拉图 11
- Pelléas and Mélisande* (Maeterlinck), 《佩列阿斯与梅丽桑德》(梅特林克) 392, 393, 552, 566
- Penafiel, Damien Arias de, 佩纳费尔, 达米安·阿利亚斯·德 143
- Penhall, Joe, 本豪尔, 乔伊 555
- Penny arcades, 一分艺廊 386, 475
- Pensionnaires (France), 领取固定报酬的演员(法国) 196
- Peón y Contreras, José, 佩翁·冈特雷拉斯, 何塞 365
- Peony Pavilion, The* (Tang Xianzu), 552, 559, 618, 624 《牡丹亭》(汤显祖)
- People's Experimental Theater (South Africa), 人民实验剧院(南非) 595
- People's Lawyer, The* (Jones), 《人民律师》(琼斯) 317
- People's Liberation Army of Namibia (PLAN), 纳米比亚人民解放军 600
- People's Theater, The (Spain), 人民剧院(西班牙) 428
- People's theatre, 人民剧院 423
- Peralta Barnuevo, Pedro de, 佩拉尔塔·巴努埃沃, 佩德罗·德 150, 365
- Perez, Cosme, · 佩雷斯, 科斯密 143
- Pérez, Santiago, · 佩雷兹, 圣地亚哥 366
- Perfall, Karl von, 佩法尔, 卡尔·冯 401
- Performance art, 行为艺术 533, 545
- Performance Group (New York), 表演剧团(纽约) 530
- Performative elements, 述行元素 1, 3-5, 6
- Pergolesi, Giovanni Battista, 佩尔戈莱西, 乔万尼·巴蒂斯塔 232, 241
- Periaktoi, 三面景片 26, 39, 52, 132, 163, 164
- Pericles, 伯里克利 11, 25, 28
- Pericles* (Shakespeare), 《佩里克勒斯》(莎士比亚) 531
- Pericles* (Wilkins), 《佩里克勒斯》(威尔金斯) 109
- Perrucci, Andrea, 安德莱亚·佩卢齐 178
- Persians, The* (Aeschylus), 《波斯人》(埃斯库罗斯) 13, 531
- Perspective scenery, 透视式布景 151, 162, 229-231
- Perspective setting, 透视式装置 132, 183, 204
- Peru, 秘鲁 366
- Peruzzi, Baldassare, · 佩鲁齐, 巴达萨尔 161
- Peter Pan* (Barrie), 《彼得·潘》(巴里) 400
- Petipa, Marius, 彼季帕, 马里乌斯 351, 405

- Petit Bourbon (Paris), 小波旁剧场(巴黎) 181, 186, 189, 190, 200
- Petitclair, Pierre, 佩蒂克莱尔, 皮埃尔 333
- Petrarch, 彼特拉克 154
- Phaedra* (Seneca), 《菲德拉》(塞内加) 46
- Phallic rites, 生殖仪式 15
- Phallus, 阴茎 18, 23
- Phantom Lady, The* (Calderón), 《精灵夫人》(卡尔德隆) 141
- Phèdre* (Pradon), 《费德尔》(普拉东) 192
- Phèdre* (Racine), 《费德尔》(拉辛) 192, 411, 547
- Phelps, Samuel, 萨缪尔·菲尔普斯 309, 338, 380
- Philander, 菲兰德 599, 600
- Philemon, 菲勒门 35
- Philips, Katherine, 凯瑟琳·菲利普 205
- Philoctetes (Sophocles), 《菲罗克忒忒斯》(索福克勒斯) 13
- Phipps, C. J., 菲普斯, C. J. 343
- Phiri, Masautso, 马绍磋·菲里 584
- Phoenician Women, The* (Euripides), 《腓尼基少女》(欧里庇得斯) 14
- Phoenician Women, The* (Seneca), 《腓尼基少女》(塞内加) 46
- Phoenix Theatre (New York), 凤凰剧场(纽约) 480, 483
- Phoenix, The (London), 凤凰剧院(伦敦) 125, 133, 202 - 203, 214
- Phrynichus, 普律尼科司 13, 24
- Physical theatre, 身体戏剧 548, 554
- Physician to His Own Honor, The* (Calderón), 《荣誉医师》(卡尔德隆) 141
- Physicists, The* (Duerrenmatt), 《物理学家》(迪伦马特) 464
- Piano Lesson, The* (Wilson), 《钢琴课》(威尔逊) 528
- Piccolo Teatro (Milan), 小剧院(米兰) 466, 467, 502, 560
- Pickard-Cambridge, A. W., 皮卡德-坎布里奇, A. W. 27
- Pictorial and Architectural Perspective (Pozzo), 《绘画及建筑透视》(波佐) 255
- Pierre Pathelin, 皮埃尔·巴特林 92, 93
- Pietas Victrix (Nikolaus), 《虔诚的女英雄》(尼克劳斯) 255
- Pillars of Society* (Ibsen), 《社会支柱》(易卜生) 372, 375, 385
- Pinakes, 支撑景片 26, 27, 38
- Pinal, Silvia, 皮纳尔, 西尔维娅 510
- Pinero, Arthur Wing, 皮内罗, 阿瑟·温 378
- Pinter, Harold, 品特, 哈罗德 476 - 477, 515, 516, 542, 554
- Pirandello, Luigi, 皮兰德娄, 路易吉 427, 453, 493
- Piranesi, Giovanni Battista, 皮拉内西, 乔瓦尼·巴蒂斯塔 233
- Pirchan, Emil, 波尔汉, 埃米尔 417
- Piscator, Erwin, 皮斯卡托, 埃尔文 418, 463
- Pisemsky, A. F., 皮谢姆斯基, A. F. 351
- Pit, 正厅 168, 187
- Pita y Borroto, Santiago, 皮塔·波罗托, 圣迪亚哥 366
- Pitinsky, Jan Antonin, , 皮廷斯基, 扬·安托南 565
- Pitoëff, Georges, 庇托耶夫, 乔治 424

- Pix, Mary, 皮克斯, 玛丽 208
- Pixérécourt, René Charles Guilbert de, 皮克谢列科, 勒内·查尔斯·吉尔伯特·德 280, 288, 289, 292, 296, 301
- Pizarro (Kotzebue), 《皮查罗》(科策布) 301
- Pizarro (Sheridan), 《皮查罗》(谢立丹) 303
- Placide, Alexandre, 普拉西德, 亚历山大 310
- Plague, 瘟疫 129
- Planché, James Robinson, 普兰谢, 詹姆士·罗宾逊 304, 307, 336, 345
- Planchon, Roger, 普朗雄, 侯热 457 - 459, 505
- Plasticine (Sigarev), 《橡皮泥》(西加列夫) 564
- Platea, 表演区 76, 88, 127
- Plato, 柏拉图 17, 33 - 34
- Platonov (Flinm), 《普拉东诺夫》(福林) 502
- Platter, Thomas, 普拉特, 托马斯 134
- Plautus, Titus Maccius, 普劳图斯, 提图斯·马克基乌斯 44, 45, 48, 49, 52, 56, 58, 106, 138 - 139, 155, 156, 157, 173, 179, 180, 199, 271
- Play of Robin and Marion, The (Halle), 《罗宾与马里昂的戏剧》(阿莱) 92
- Play of the Greenwood, The (Halle), 《格林伍德戏剧》(阿莱) 92
- Play of the Magi Kings, 《东方三博士戏剧》 79
- Play Workshop (Canada), 戏剧工作室(加拿大) 447
- Playboy of the Western World, The (Synge), 《西方世界的花花公子》(辛格) 403
- Playfair, Nigel, 普莱费尔, 奈杰尔 435, 437
- Playhouse at Newington Butts (London), 纽因顿·巴特剧场(伦敦) 117, 118
- Playing the Victim (Presnyakov), 《扮演受害者》(普里什尼亚科夫) 564
- Plays Confuted in Five Actions (Gosson), 《驳五幕剧》(戈森) 112
- Playwrights methods of paying, 版权费支付办法 17, 116, 212 - 213, 239, 293, 306, 341
- Playwrights Studio Group (Canada), 剧作家同仁工作室 447
- Pleasures of the Enchanted Island, The, 《魔岛的欢乐》 190, 192
- Pléiade, 七星诗社 180
- Plenty (Hare), 《富足》(海尔) 516
- Plessis, P. G. du, 普莱西, P. G. 杜 593
- Pliny the Elder, 老普林尼, 50
- Plot of the Equals, The (Levidov), 《相等的小块地》(列维多夫) 411
- Plowright, Joan, 普洛赖特, 琼 514
- Pluchek, Valentin, 普鲁切克, 瓦伦丁 460
- Plutus (Aristophanes), 《财神》(阿里斯托芬) 16, 30
- Po-ca-hon-tas (Brougham), 《波-卡-洪-塔斯》(布鲁厄姆) 316, 327
- Pocahontas (Custis), 《波卡洪塔斯》(库斯提斯) 316
- Pochinko, Richard, 波琴科, 理查德 548
- Poel, William, 珀尔, 威廉 401, 437
- Poetic drama, 诗剧 300 - 301, 338 - 339, 340, 473
- Poetics (Aristotle), 《诗学》(亚里士多德) 12, 34, 42, 157, 158, 160, 178 -

- 180
- Pogodin, Nikolai, 波戈金, 尼科莱 413, 459, 460
- Pohl, Martin, 波尔, 马丁 418
- Poland, 波兰 1968 - 1990, 494 - 496 1990 - , 565
- Polevoy, Nikolai, 波列伏依, 尼古拉伊 294, 295
- Poliakoff, Stephen, 波利亚科夫, 斯蒂芬 518
- Police, The* (Mrozek), 《警察》(姆罗热克) 494
- Polini, Emelie, 波利尼, 埃米莉 448
- Polish Laboratory Theatre, 波兰实验剧场 495, 496, 530
- Pollux, 波卢克斯 35, 168
- Polus, 波卢斯 31
- Polwhele, Elizabeth, 波尔威尔, 伊丽莎白 205
- Polyekran, 图片投影 461
- Polyeucte* (P. Corneille), 《波利耶克特》(高乃依) 185
- Pompa (Roman festivals), 宗教仪式(罗马节庆) 43
- Pomponius, 庞波尼乌斯 47, 106, 160
- Ponferrada, Juan Oscar, 庞费拉达, 胡安·奥斯卡 468
- Ponty, William, 蓬蒂, 威廉 586 - 587
- Poor theatre, 质朴戏剧 495, 510, 521
- Popov, Alexander, 波波夫, 亚历山大 411
- Popova, Lyubov, 波波娃, 柳波夫 410
- Porgy* (Heyward), 《波吉》(海沃德) 445
- Porte-Saint-Martin Theatre (Paris), 波特—圣马丁剧院(巴黎) 247 - 248, 279, 289, 291, 293, 294, 360
- Porter's Hall (London), 波特霍尔剧场 123 - 125
- Porto-Riche, Georges, 波尔托—里什, 乔治 376
- Positive Philosophy* (Comte), 《实证哲学》(孔德) 369
- Post Box Theatre, 邮箱剧场 599
- Postmodernism, 后现代主义 408, 528 - 529, 533 - 534
- Poststructuralism, 后结构主义 529, 533
- Pot of Gold* (Plautus), 《一罐金子》(普劳图斯) 44
- Powell, Charles Stuart, 鲍威尔, 查尔斯·斯图尔特 225, 310
- Powell, Snelling, 鲍威尔, 斯内林 310
- Power of Darkness, The* (Tolstoy), 《黑暗的势力》(托尔斯泰) 351, 375
- Power, Tyrone, 鲍尔, 蒂龙 306
- Prampolini, Enrico, 普兰波利尼, 恩里科 427, 428
- Pratinas, 帕拉提那斯 13, 14
- Presnyakov, Oleg, 普里斯尼亚科夫, 奥列格 564
- Presnyakov, Vladimir, 普里斯尼亚科夫, 符拉基米尔 564
- Preston, Thomas, 普雷斯顿, 托马斯 99, 107 - 108
- Pretenders, The* (Ibsen), 《觊觎王位的人》(易卜生) 372
- Préville* (Pierre-Louis Dubus), 《普莱维尔》(即皮埃尔—路易·杜伯斯) 245
- Price, E. A., 普赖斯, E. A. 312
- Price, Stephen, 普赖斯, 斯蒂芬 310, 311, 313
- Pride of Life, The*, 《傲慢的生活》 95

- Priestley, J. B., 普里斯特利, J. B. 438
- Primitive societies, 原始社会 1-3, 6, 334
- Prince Charles' Men, 查尔斯王子剧团 113
- Prince Henry's Men, 亨利王子剧团 113
- Prince of Fools* (Gringoire), 《傻王的把戏》(格兰瓦尔) 93
- Prince of Homburg, The* (Kleist), 《洪堡亲王》(克莱斯特) 282
- Prince of Orange's Players, 奥朗热王子剧团 186
- Prince of Parthia, The* (Godfrey), 《帕提亚王子》(戈弗雷) 225
- Prince, Harold, 哈罗德·普林斯 485, 519, 544
- Principe, 普林西比岛 585
- Pritchard, Hannah, 普里查德, 汉娜 222
- Private theatres, Elizabethan period, 伊丽莎白时期的私人剧场 117, 123-126, 129
- Processional staging, 宗教游行表演 82, 85, 87
- Proclemer, Anna, 普罗克莱莫, 安娜 467
- Prodigal Son, The* (Voltaire), 《败家子》(伏尔泰) 238
- Production arrangements, 演出安排
- Prologuist, 开场人 183
- Prometheus Bound* (Aeschylus), 《被缚的普罗米修斯》(埃斯库罗斯) 13, 26, 29
- Prometheus Unbound* (Shelley), 《解放了的普罗米修斯》(雪莱) 300
- Prompters, 提词员 114
- Proof* (Auburn), 《求证》(奥本) 541, 547
- Properties (props), 道具 85, 127, 358, 616, 628, 632
- Prophets play, 预言剧 76
- Proscenium arch, 舞台口 39, 124, 133, 148, 167-168, 187, 190, 202, 217, 343, 361, 387-388, 391
- Proskenion, 台前柱廊 37
- Provincetown Players (Massachusetts), 普罗文斯敦剧团(马萨诸塞) 439, 442, 445
- Pryce, Jonathan, 普赖斯, 乔纳森 554
- Prynne, William, 普林, 威廉 130
- Psyché* (Molière), 《没病找病》(莫里哀) 190, 194
- Public Theatre (New York), 公共剧院(纽约) 512, 521, 528, 544
- Pulcher, Claudius, 普尔切, 克劳迪乌斯 50
- Puppets, 傀儡, 木偶 67, 396, 559, 577, 588, 630, 639
- Pushkin Theatre (Leningrad), 普希金剧院(列宁格勒) 460
- Pushkin, Alexander, 普希金, 亚历山大 294, 295
- Py, Olivier, 皮, 奥利维耶 509, 558, 559
- Pygmalion and Galatea* (Gilbert), 《匹克梅梁和伽拉忒亚》(吉尔伯特) 336
- Pylades, 皮拉德斯 48
- Pyramid Texts (Egypt), 金字塔文献 7
- Pyrrhic dances, 皮洛士舞蹈 55
- Qi Zhun Xiang (Chi Chün-hsiang), 纪君祥 617
- Qing (Ch'ing) Dynasty (China), 清朝(中国) 619

- Quaglio family, 夸利奥家族 232
- Quare Fellow, The* (Behan), 《死刑犯》(贝汉) 475
- Quayle, Anthony, 奎尔, 安东尼 438, 474
- Queen Anne's Men, 女王安妮剧团 125
- Queen Henrietta's Men, 女王亨利塔剧团 125
- Queen of Spades* (Tchaikovsky), 《黑桃皇后》(柴科夫斯基) 412
- Queen's Love, The* (Burn), 《女王之爱》 320
- Queen's Men, 女王剧团 113, 114, 116, 125
- Queen's Theatre (London), 女王剧院 (伦敦) 341
- Quin, James, 昆, 詹姆斯 220 - 222, 227
- Quinault, Phillippe, 奎诺尔特, 菲利普 191
- Quinault-Dufresne, 基诺特-杜弗伦斯 245
- Quintero, José, 金特罗, 何塞 480
- Quintilian, 昆体良 57
- Quinton, Everett, 昆顿, 伊夫莱特 529
- Rabb, Ellis, 拉布, 埃利斯 483
- Rabe, David, 拉贝, 大卫 523 - 526
- Rabelais*, 《拉伯雷》 505
- Rale, Vigil, 拉尔, 维吉尔 83
- Rachel, 拉歇尔 290, 291, 297
- Racine and Shakespeare* (Stendhal), 《拉辛与莎士比亚》(司汤达) 286
- Racine, Jean, 拉辛, 让 186, 192, 196, 199, 208, 233, 236, 237, 290, 292, 411, 547
- Racinet, Jean, 拉西内, 让 358
- Radin, Paul, 拉丁, 保罗 224
- Radio drama, 广播剧 447, 449 - 450, 573
- Radok, Alfred, 拉多克, 阿尔弗雷德 461, 565
- Radzinsky, Edvard, 拉津斯基, 埃德瓦尔德 494
- Raimund, Ferdinand, 雷蒙德, 斐迪南 283
- Raisin in the Sun* (Hansberry), 《阳光下的葡萄干》(汉丝贝丽) 527
- Ralph Roister Doister* (Udall), 《拉尔夫·罗伊斯特·多伊斯特》(尤德尔) 106
- Ramayana*, 《罗摩衍那》 607, 611
- Rame, Franca, 拉梅, 弗兰卡 503, 560
- Ramires, Juan Pérez, 拉米雷斯, 胡安·佩雷斯 150
- Ramiro Beltrán Salmón, Luis, 拉米洛·贝尔特朗·西蒙, 路易斯 510
- Ramos-Perea, Roberto, 拉莫斯-佩里亚, 博托 510
- Rangacharya, Adya, 兰加查里亚, 阿迪亚 613
- Rasas, “味” 607
- Rasputin* (A. Tolstoy), 《拉斯普京》(阿·托尔斯泰) 418
- Rastell, John, 拉斯特尔, 约翰 96, 106
- Rattigan, Terence, 拉蒂根, 特伦斯 472, 489
- Raucourt, Mlle, 罗古小姐 245, 246
- Ravenhill, Mark, 雷文希尔, 马克 555
- Ravenscroft, Edward, 雷文斯克罗夫特, 爱德华 206
- Ravenswood* (McCron), 《拉文斯伍德》(麦克龙) 321
- Reade, Charles, 里德, 查尔斯 334

- Real Thing, The* (Stoppard), 《真实的事》(斯托帕) 516
- Realism, 现实主义 220, 245, 247, 284, 294, 305, 319, 331, 332, 338, 339, 342, 344, 347, 369 - 389
- Realistic Theatre (Moscow), 现实主义剧院(莫斯科) 411, 413
- Records of Early English Drama* (REED), 《早期英国戏剧档案》118
- Recruiting Officer, The* (Farquhar), 《征兵官》(法夸尔) 208, 320
- Red Army Central Theatre (Moscow), 红军中央剧院(莫斯科) 413
- Red Bull, The (London), 红牛剧场(伦敦) 117, 125, 127, 129, 202
- Red Lion, The (London), 红狮剧场(伦敦) 117, 118, 120, 122, 125
- Reden-Esbeck, F. J. von, 雷登-艾斯贝克, F. J. 冯 275
- Redgrave, Michael, 雷德格雷夫, 迈克尔 438, 474
- Redgrave, Vanessa, 雷德格雷夫, 瓦尼莎 551, 554
- Reformation, 改革 102, 106
- Regnard, Jean-François, 勒尼亚尔, 让-弗朗索瓦 237
- Regularis Concordia*, 《隐修院契约》73 - 74
- Rehan, Ada, 里恩, 艾达 330
- Rehearsal at Versailles, The* (Molière), 《凡尔赛宫即兴》(莫里哀) 194, 199
- Rehearsal, The* (Buckingham), 《排练》(白金汉) 212
- Rehearsal, The* (Villiers), 《排练》(维利尔) 205
- Reigen* (Schnitzler), 《轮舞》(施尼茨勒) 377
- Reinagle, Alexander, 雷纳格尔, 亚历山大 309
- Reinhardt, Max, 莱因哈特, 马克斯 381, 394, 399 - 401, 406, 414 - 416, 418, 423, 428, 441 - 443
- Reinshagen, Gerlind, 莱茵斯哈根, 戈尔琳 499
- Réjane, Gabrielle, 雷雅纳, 加布里埃尔 360
- Renaissance, 文艺复兴 5, 45, 154 - 178, 179, 231, 372, 390
- Renato, José, 雷纳托, 何塞 469
- Renaud, Madeleine, 雷诺, 马德莱娜 452 - 453
- Renée, 勒妮 536
- Renga Moi* (Serumaga), 《伦加莫伊》(塞卢马加) 581
- Rennert, Hugo A., 伦纳特, 胡戈 · A · 153
- Rent*, 《吉屋出租》540
- Repertory system, 保留剧目系统 293, 300, 325, 333, 380 - 381
- Residenztheater (Munich), 王府剧院(慕尼黑) 263
- Restoration, 王政复辟 111, 132, 202 - 226, 343, 435, 487
- Revue, 小剧场时事讽刺剧 439, 446
- Revueltas, José, 雷布尔塔, 何塞 469
- Reybaz, André, 雷巴, 安德鲁 458
- Reynolds, George, 雷诺兹, 乔治 127
- Rhadamisthe and Zénobie* (Crebillon), 《拉达米斯特与翟诺碧》(克雷比永) 236
- Rhesus*, 《瑞索斯》29
- Rhinton, 林松 40
- Rhodes, John, 罗兹, 约翰 202
- Ribush, Dolia, 里布什, 多利亚 449
- Riccoboni, Luigi, 里科博尼, 路易吉

- 240 - 241, 246
- Rice, Elmer, 赖斯, 埃尔默 446
- Rich, Christopher, 里奇, 克里斯托弗 205, 209, 213, 223
- Rich, John, 里奇, 约翰 209, 220, 222, 226
- Richard II* (Shakespeare), 《理查二世》(莎士比亚) 109, 507, 552, 553
- Richard III* (Shakespeare), 《理查三世》(莎士比亚) 109, 216, 228, 318, 319, 327, 339, 493
- Richards, John Inigo, 理查兹, 约翰·伊尼戈 216, 309
- Richards, Lloyd, 理查兹, 洛伊德 522, 523
- Richards, Thomas, 理查兹, 托马斯 565
- Richardson, Anthony, 理查森, 安东尼 490
- Richardson, Ralph, 理查森, 拉尔夫 438, 473
- Richardson, Willis, 理查森, 威利斯 445
- Richelieu* (Bulwer-Lytton), 《黎塞留》(布尔沃-利顿) 302
- Richelieu, Cardinal, 黎塞留大主教 179, 185, 186, 188, 189, 252
- Ricinium, 头巾 58
- Rickman, Alan, 里克曼, 阿兰 554
- Rickson, Ian, 里克森, 伊安 552
- Rideau de Paris, 巴黎帷幕剧院 453
- Riders to the Sea* (Synge), 《骑马下海的人》(辛格) 403
- Ridiculous Theatrical Company (New York), 荒诞剧团(纽约) 529, 544
- Rienzi* (Wagner), 《黎恩济》(瓦格纳) 391
- Rigg, Diana, 里格, 黛安娜 553, 554
- Rihani, Naguib al-, 里阿尼, 纳吉布 601
- Ring cycle* (Wagner), 《指环》(瓦格纳) 505
- Ringwood, Gwen Pharis, 林伍德, 格温·法里斯 447
- Rinke, Moritz, 林克, 莫里兹 563
- Rip Van Winkle*, 《里普·万·温克尔》 332
- Risk, Sydney, 里斯克, 锡德尼 487
- Ristori, Adelaide, 里斯托里, 阿德莱德 334, 362
- Ritual, 仪式 1 - 5, 6 - 9, 607 - 610
- Riva Palacio, Vicente, 利瓦·帕拉齐奥, 文森特 365
- Rivals, The* (Sheridan), 《情敌》(谢立丹) 212, 435
- Rivas Mercado, Antonieta, 里瓦斯·莫卡多, 安东尼埃塔 431
- Rivera, Jose, 里维拉, 何塞 548
- Road to Ruin, The* (Holcroft), 《毁灭之路》(霍尔克罗夫特) 212
- Robards, Jason, Jr., 罗巴兹, 小约翰逊 480
- Robbers, The* (Schiller), 《强盗》(席勒) 263, 268
- Robertson, Thomas William, 罗伯逊, 托马斯·威廉姆斯 335, 336, 341, 342
- Robeson, Paul, 罗伯逊, 保罗 445
- Robins, Elizabeth, 罗宾斯, 伊丽莎白 378
- Robinson, Fayette Lodawick "Yankee," 罗宾逊, 菲亚特·罗达威克·“扬基” 440
- Robinson, Robert, 罗宾逊, 罗伯特 216
- Robson, Flora, 罗伯逊, 弗洛拉 436,

- 438
- Rodgers, Richard, 罗杰斯, 理查德 447, 486
- Rodogune* (P. Corneille), 《罗多古娜》(高乃依) 186
- Rodrigues, Nelson, 罗德里格斯, 内尔松 430, 469
- Rodriquez Galván, Ignacio, 罗德里魁兹·加尔凡, 伊格纳奇奥 365
- Rogers, David, 罗杰斯, 大卫 86, 87, 104
- Rogers, Paul, 罗杰斯, 保罗 473
- Rogers, Robert, 罗杰斯, 罗伯特 316
- Rojas Villandrando, Augustin de, 罗哈斯·维兰德兰多, 奥古斯丁·德 143
- Rojas Zorilla, Francisco de, 罗哈斯·索利亚, 弗朗西斯科·德 141, 237
- Rojas, Fernando de, 罗哈斯, 费尔南多·德 139
- Rolf Krage* (Ewald), 《鲁尔夫·克拉格》(埃瓦尔) 271
- Rolland, Romain, 罗兰, 罗曼 414, 423
- Roller, Alfred, 罗勒, 阿尔弗莱德 400
- Roller, Andreas, 罗勒, 安德雷亚斯 352
- Rollinger, Wilhelm, 罗林格, 威廉 83
- Romains, Jules, 罗曼, 于勒 423
- Roman Academy, 罗马学会 160
- Roman theatre architecture, 罗马剧场建筑 50 - 52
- Romance of the Rose*, 《玫瑰传奇》 94
- Romance of the Western Chamber* (Wang Shifu), 《西厢记》(王实甫) 617
- Romanticism, 浪漫主义 283 - 286, 294, 295, 300, 305, 321
- Rome, 罗马 33, 39, 40 - 65, 67 - 68, 155
- Romeo and Juliet* (Shakespeare), 《罗密欧与朱丽叶》(莎士比亚) 109, 121, 216, 339, 353, 425, 436, 438, 467 - 468, 473, 504
- Romeril, John, 罗默里尔, 约翰 535
- Ronconi, Luca, 容科尼, 卢卡 496, 503, 560
- Ronsard, Pierre de, 龙萨, 皮埃尔·德 180
- Rosas Moreno, José, 罗萨斯·莫雷诺, 何塞 365
- Roscius, 55, 56 罗西乌斯
- Rose, Andrew, ·罗斯, 安德鲁 536
- Rose, The (London), 117, 118, 120, 122 - 123 玫瑰剧场(伦敦)
- Rosenkavalier, Der* (Hofmannsthal), 《玫瑰骑士》(霍夫曼斯塔尔) 398
- Rosenplüt, Hans, 罗森普吕特, 汉斯 93
- Rósewicz, Tadeusz, 罗塞维奇 494
- Roshchin, Mikhail, 罗什金, 米哈伊尔 493
- Rosmersholm* (Ibsen), 《罗斯默庄》(易卜生) 372, 385
- Rossi, Ernesto, 罗西, 恩内斯托 362
- Roth, Friedrike, 罗特, 弗里德里克 499
- Rothman, Carole, 罗特曼, 卡罗尔 521
- Rotimi, Ola, 罗蒂米, 奥拉 574
- Rotrou, Jean de, 罗特鲁, 让·德 184
- Roundabout Theatre (New York), 旋转剧团(纽约) 521, 544
- Rowe, Nicholas, 罗韦, 尼科拉斯 208
- Rowley, William, 罗利, 威廉 110, 111
- Royal Academy of Dramatic Art (England), 皇家戏剧艺术学院(英格兰) 381
- Royal Academy of Music (London), 皇

- 家音乐学院(伦敦) 190,210
- Royal Ballet (England), 皇家芭蕾舞团
(伦敦) 434
- Royal Circus (London), 皇家马戏团
(伦敦) 301
- Royal Circus (Quebec), 皇家马戏团
(魁北克) 314
- Royal Cockpit (London), 斗鸡剧场(伦
敦) 125
- Royal Court Theatre (London), 皇家
宫廷剧院(伦敦) 380,474,582
- Royal Court Theatre (Munich), 皇家
宫廷剧院(慕尼黑) 401
- Royal Danish Theatre, 皇家丹麦剧院
271
- Royal Dramatic School (Paris), 皇家戏
剧学校(巴黎) 244
- Royal entries, 皇家入城式 100 - 101,
180
- Royal Hunt of the Sun, The* (Shaffer),
《猎日记》(谢弗) 476
- Royal Lyceum (Toronto), 皇家兰心剧
院(多伦多) 314,333,334
- Royal National Theatre (London), 皇
家国立剧院 514,517,550,552,557,
560
- Royal Opera House (Berlin), 皇家歌
剧院(柏林) 387
- Royal patronage, 皇家恩赐 115,272
- Royal Shakespeare Company (England),
皇家莎士比亚剧团(英格兰) 477 -
478, 485, 512, 513, 540, 549, 550,
551,557,559
- Rozov, Victor, 罗佐夫,维克托 459
- Rubé, A. A., 鲁贝, A. A. 358
- Rudd, Sandy, 拉德,桑迪 600
- Rudd, Steele, 拉德,斯蒂尔 448
- Rudnick, Paul, 鲁德尼克,鲍尔 529
- Rueda, Lope de, 鲁埃达,洛佩·德·
83,139 - 140
- Rufus, Varius, 卢弗斯,瓦里乌斯 46
- Ruganda, John, 卢甘达,约翰 581
- Ruggeri, Ruggero, 鲁盖里,鲁盖罗
427
- Rugyendo, Mukotani, 卢坚多,姆托塔
尼 581,582
- Ruhr Festival, 鲁尔戏剧节 500,561
- Rural Dionysia, 乡村酒神节 12,15 -
18
- Russian Association of Proletarian
Writers (RAPP), 无产阶级作家协
会(“拉普”) 412
- Russian Society of Dramatic Authors
and Composers, 俄罗斯剧作家与作
曲家协会 351
- Rutherford, Albert, 鲁特斯顿,阿尔伯
特 402
- Ruy Blas* (Hugo), 《吕伊·布拉斯》
(雨果) 287
- Ruzicka, Peter, 鲁日奇卡,佩特 561
- Ryan, Dennis, 瑞恩,丹尼斯 309
- Ryan, Lacy, 瑞安,莱西 220
- Ryer, Pierre du, 莱尔,皮埃尔·杜·
184,187,199
- Ryga, George, 里加,乔治 488
- Rylance, Mark, 赖伦斯,马克 553
- Sabbattini, Nicola, 萨巴蒂尼,尼古拉,
163,169,171,172
- Sacchi, Antonio, 萨基,安东尼奥, 235
- Sachs, Hans, 萨克斯,汉斯 93 - 94
- Sackville, Thomas, 萨克维尔,托马斯,
107
- Sacre rappresentazioni, 祝圣演出 80
- Sadler's Wells Ballet Company (London),
萨德勒斯威尔士芭蕾舞团, 434

- Sadler's Wells Theatre (London), 萨德勒斯威尔士剧院 301, 338, 339
- Sadovsky, Prov, 萨多夫斯基, 普罗夫, 352
- Safronov, Anatoly, 萨弗罗诺夫, 阿纳托里 459
- Sainete orillero, 桑奈特河边, 429
- Saint Joan (Shaw), 《圣女贞德》(萧伯纳) 379, 437, 502
- Saint-Aubin, 圣-奥班 249
- Saint-Denis, Michel, 圣-丹尼斯, 麦克尔 424, 473, 474, 478, 487, 513
- Salacrou, Armand, 萨拉克鲁, 阿尔芒 454
- Salathiel (Knowles), 《萨拉蒂埃》(诺尔斯) 321
- Salisbury Court Theatre (London), 索尔兹伯里宫 123, 125, 202, 214
- Sall, Ibrahima, 撒勒, 易卜拉欣马 587
- Salle des Machines, “机械剧场” 189, 190, 247, 249
- Salmacida Spolia (Davenant), 《沙玛西斯泉的战利品》(戴夫南特) 131 - 134
- Salomé (Wilde), 《莎乐美》(王尔德) 400, 411
- Saltikov-Shchedrin, Mikhail, 萨尔蒂科夫-谢德林, 米哈伊尔 351
- Salvatore, Gaston, 萨尔瓦多, 加斯东 500
- Salvini, Tommaso, 萨尔维尼, 托马索 327, 362
- Salzburg Festival, 萨尔茨堡戏剧节 398, 414, 561
- Samper, José María, 桑佩尔, 何塞·马利亚 366
- San Daniele, Pellegrino da, 圣丹尼埃尔, 佩雷格里诺·达 161
- San Francisco Mime troupe, 圣弗朗西斯科哑剧团 519
- San Gallo, Aristotile de, 圣加罗, 阿里斯托蒂莱·德 163
- Sanchez, Edwin, 桑切斯, 爱德温 547
- Sanchez-Scott, Milcha, 桑切斯-斯各特, 米尔查 528
- Sand, George, 乔治桑 287
- Sanguineti, Edoardo, 桑吉内蒂, 埃多阿尔多 503
- Sano, Seki, 萨诺, 塞基 468, 470
- Sanskrit drama, 梵剧 607 - 610, 639
- Santander, Felipe, 桑坦德, 菲利佩 470
- Santo Domingo, 桑托·多明戈 310, 366
- Santo, Seki, 圣, 塞奇 431
- Santurini, Francesco, 圣图里尼, 弗朗西斯科 254
- Saratoga (Howard), 《萨拉托加》(霍华德) 331
- Saratoga International Theatre Institute (SITI), 萨拉托加国际戏剧学院 637
- Sarcey, Francisque, 萨塞, 弗朗西斯科 356
- Sardanapalus (Byron), 《撒丹拿帕鲁斯》(拜伦) 301
- Sardou, Victorien, 萨都, 维克多利安 356
- Saro-Wiwa, Ken, 萨罗-威瓦, 肯 575
- Saroyan, William, 萨罗扬, 威廉 443, 446, 484
- Sarugaku-no, 猿乐能 625
- Satyr plays, 萨图罗斯剧 13, 14, 15, 16 - 17, 19, 21, 23, 26, 29
- Saul (Alfieri), 《扫罗》(阿尔菲耶里) 233, 234

- Savary, Jerome, 萨瓦里, 热罗姆 506
- Savits, Jocz, 萨维茨, 约查 401
- Savoy Theatre (London), 萨伏依剧院 337, 347, 348, 380, 402
- Saxe-Meiningen, Georg II, Duke of, 萨克森-迈宁根, 格奥尔格公爵二世 370 - 373, 388
- Scaenae ductilis, 布景 52
- Scaenae frons, 舞台背景墙 52 - 54
- Scala, Flaminio, 斯卡拉, 弗拉明尼奥 173
- Scaliger, Julius Caesar, 斯卡利格, 尤利乌斯·凯撒 158
- Scamozzi, Vincenzo, 斯卡莫齐, 文森佐 166
- Scarron, Paul, 斯卡龙, 保罗 186, 199
- Scaurus, Marcus Aurelius, 斯考鲁斯, 马库斯·埃米利乌斯 50
- Scena per angolo, 成角透视 230 - 231, 249
- Scene blinds, 布景帘, 217
- Scene painting, 绘画布景 14, 26
- Scene shifting, 换景 163, 183, 188, 264, 362, 391
- Scévole (Mairet), 《塞沃勒》184
- Schalla, Hans, 沙拉, 汉斯 463
- Schaubuhne (Berlin), 戏剧舞台(柏林) 559
- Schechner, Richard, 谢克纳, 理查德 9, 530 - 531
- Schembartlaufen, 胡子面具表演 94
- Schenkkan, Robert, 申坎, 罗伯特 525
- Schiller Theater (Berlin), 席勒剧院 462, 465, 561
- Schiller, Friedrich, 席勒, 弗里德里希 262, 266, 268
- Schinkel, Karl Friedrich, 辛克尔, 卡尔·弗里德里希 280
- Schleef, Einar, 施勒夫, 埃纳尔 562
- Schlegel, August Wilhelm, 施莱格尔, 奥古斯特·威廉 282, 286
- Schlenther, Paul, 施伦特, 鲍尔 377
- Schlesinger, I. W., 施莱辛格, I. W. 592
- Schneider, Alan, 施奈德, 艾伦 481
- Scholar of Salamanca, The* (Scarron), 《萨拉曼卡学士》(斯卡龙) 186
- Schonaeus, Cornelius, 舍瑙厄斯, 科尼利乌斯, 96
- Schönberg, Claude-Michel, 勋伯格, 克劳德-米歇尔 518
- Schönemann, Johann Friedrich, 舍内曼, 约翰·弗里德里希 259 - 260
- School for Scandal, The* (Sheridan), 《造谣学校》(谢立丹) 212
- School for Widows, The* (Chiari), 《寡妇学堂》(齐亚里), 235
- School for Wives, The* (Molière), 《太太学堂》(莫里哀) 194
- School of Abuse, The* (Gosson), 《陋习学校》(戈森) 112
- Schouwburg (Amsterdam), 剧场(阿姆斯特丹) 270
- Schreyvogel, Josef, 施莱福格尔, 约瑟夫 280, 281, 354
- Schröder, Friedrich Ludwig, 施罗德, 弗里德里希·路德维希 265
- Schröder, Sophia Carlotta, 施罗德, 索菲娅·夏洛塔 259, 265
- Schumann, Peter, 舒曼, 彼得 519
- Scofield, Paul, 斯科菲尔德, 保罗 474, 478, 554
- Scop, 游吟诗人 71
- Scorn for Scorn* (Cabaña), 《傲慢对傲慢》(卡巴纳) 142
- Scotland, National Theatre of (NTS),

- 苏格兰国家剧院 556
- Scots Girl, The* (Voltaire), 《苏格兰姑娘》(伏尔泰) 249
- Scott, A. C., 司各特, A. C. 640
- Scott, Clement, 司各特, 克莱门特, 389
- Scott, George C., 司各特, 乔治 · C 480
- Scott, Sir Walter, 司各特, 瓦尔特爵士, 287, 295, 301, 302, 316
- Scrap of Paper, A* (Sardou), 《碎纸片》(萨都) 356
- Screens, The* (Genet), 《屏风》(热奈特), 457, 506, 532
- Scribe, Eugène, 斯科克利布, 欧根 353, 355, 373, 411
- Scudéry, Georges de, 斯屈代里, 乔治 · 德 199
- Sea Gull, The* (Chekhov), 《海鸥》(契诃夫) 382
- Seascape* (Albee), 《海角》(阿尔比) 485
- Seattle Repertory Company, 西雅图保留剧目剧团 542
- Second actor, 第二个演员 14, 19
- Second City (Chicago), “第二城市”(芝加哥) 540
- Second Mrs. Tanqueray, The* (Pinero), 《坦克雷第二夫人》(皮内罗) 378, 379
- Second Shepherd's Play*, 《第二羊人剧》94
- Second Stage (New York), 第二舞台(纽约) 521
- Secret Service* (Gillette), 《秘密服务》(吉勒特) 331
- Secular drama, 世俗戏剧 138 - 139
- Sédaine, Michel-Jean, 塞代纳, 米歇尔-让 238
- Sejanus* (Jonson), 《赛扬努斯》(琼森) 110
- Sekyi, Kobina, 塞基, 科宾纳 576
- Sellars, Peter, 塞拉斯, 彼得 532, 533, 540, 624
- Sellner, Rudolf, 泽尔纳, 鲁道夫 463
- Sémiramis* (Voltaire), 《塞米拉米斯》(伏尔泰) 247
- Seneca, Lucius Annaeus, 塞内加, 卢西乌斯 · 安奈乌斯 46, 155, 179, 180
- Senegal, 塞内加尔 585 - 586
- Senghor, Maurice Sonar, 桑戈尔, 莫里斯 · 索纳尔 586
- Sententiae, 谚语式 47
- Sentimental comedy, 感伤喜剧 44, 212, 238, 267, 273, 335
- Serban, Andrei, 塞尔班, 安德烈, 523, 531, 541
- Serlio, Sebastiano, 塞利奥, 塞巴斯蒂亚诺, 161 - 162, 166, 178, 187
- Sermons joyeux, 愚人布道 93
- Serpent, The* (Von Itallie), 《毒蛇》(伊塔利) 521
- Serreau, Jean-Marie, 塞罗, 让-玛丽 458
- Serumaga, Robert, 塞卢马加, 罗伯特 581
- Servandoni, Jean-Nicolas, 塞万多尼, 让-尼科拉斯 216, 249, 250
- Servant of Two Masters, The*, (Goldoni), 《一仆二主》(哥尔多尼) 234
- Servant the Mistress, The* (Pergolesi), 《女仆做夫人》(佩尔戈莱西) 232, 241
- Set scene, 大件布景 344
- Settle, Elkanah, 塞特尔, 埃尔卡纳, 205

- Seven Against Thebes* (Aeschylus),
《七将攻忒拜》(埃斯库罗斯) 13
- Seven Children of Lara, The*
(Cueva), 《拉腊七公子》(古埃及)
140
- Seyler, Abel, 赛勒, 阿贝尔 260
- Shabako Stone, 沙巴卡石碑 7
- Shadow puppets, 皮影 66, 67, 541,
608, 614, 621
- Shadwell, Thomas, 沙德韦尔, 托马斯
206
- Shaffer, Anthony, 谢弗, 安东尼 476
- Shaffer, Peter, 谢弗, 彼得 476, 514,
515
- Shakespeare, William, 莎士比亚, 威廉
109 - 112, 114, 117, 122, 124, 127,
128, 134, 157, 205, 206, 212, 215,
262, 265, 270, 283, 284, 290, 295,
300, 302, 307, 334, 339 - 340, 353,
370, 377, 381, 398, 400 - 402, 434,
435, 437, 440, 450, 500, 502, 552
- Shakespiriconglommorofunnidogammonae
(Nagel), 《莎士比幽灵摩洛滑稽狗
氨水呻吟》(纳格勒) 320
- Shakhovskoy, Prince Alexander, 沙可
夫, 斯科伊亚历山大亲王 295
- Shang Dynasty (China), 商朝, 604
- Shanley, John Patrick, 尚利, 约翰·帕
特里克 525, 547
- Sharing companies, 股份制剧团 143,
153, 242 - 243, 144 - 145, 185 - 187,
196, 213 - 214, 242 - 243, 245, 293,
311
- Sharman, Jim, 沙曼, 吉姆 536
- Shaughraun, The* (Boucicault), 《肖格
劳恩》(戴恩·鲍西考尔特) 335
- Shauqi, Ahmad, 肖基, 艾哈迈德, 601
- Shaw, Fiona, 萧, 菲奥娜 514
- Shaw, George Bernard, 萧伯纳 357,
376, 378, 380, 411, 435, 437, 438
- Shaw, Glen Byam, 萧, 格伦·拜厄姆
436, 438, 473, 474
- Shaw, Harold Nelson, 萧, 哈罗德·纳
尔逊 447
- Shaw, Irwin, 萧, 埃尔文 443
- Shchepkin, Mikhail, 谢泼金, 米哈伊尔
296
- Shchukin, Boris, 舒金, 鲍利斯 411
- She Stoops to Conquer* (Goldsmith),
《委曲求全》(哥德斯密) 212
- Sheep Well, The* (Fuente Ovejuna)
(Lope de Vega), 《羊泉村》(洛佩·
德·维加) 140
- Shelley, Percy Bysshe, 雪莱, 珀西·比
希 300
- Shen Jing, 沈璟 618
- Shenandoah* (Howard), 《谢南多厄》
(霍华德) 331
- Shepard, Sam, 谢泼德, 山姆 524,
525, 531, 555
- Shepherd's Paradise, The*
(Montagu), 《牧人的伊甸园》(蒙太
古) 130
- Sheremetyev, Peter, 舍列梅季耶夫, 彼
得 274
- Shergold, N. D., 舍戈尔德, N. D. 152
- Sheridan, Richard Brinsley, 谢立丹, 理
查德·布林斯莱 211, 212, 213, 239,
303, 311
- Sherlock Holmes* (Gillette), 《夏洛
克·福尔摩斯》(吉勒特) 331
- Sherwood, Robert E., 舍伍德, 罗伯
特·E 446
- Shezi, Mthuli, 谢兹, 穆苏里 595
- Shimpa, “新派剧” 636
- Shiner, David, 夏纳, 大卫 534

- Shingeki, 新剧 636, 637
- Shiomi, Rick, 汐见, 瑞克 548
- Shirley, James, 谢利, 詹姆斯 111, 130
- Shishkov, M. A., 希什科夫, M. A. 352
- Shoemaker's Holiday, The* (Dekker), 《鞋匠的节日》(德克) 110
- Shoraku, Miyake, 三好松洛 635
- Shore Acres* (Herne), 《肖埃克斯》(赫恩) 331
- Shorn Girl, The* (Menander), 《被剪掉头发的姑娘》(米南德) 35
- Short scene, 过场 344
- Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, A* (Collier), 《对英国舞台上的不道德和亵渎行为的一点浅见》(科利尔) 208
- Showboat*, 《演艺船》446
- Showboats, 水上浮动剧场 312, 313
- Shrovetide plays, “忏悔节”戏剧 93
- Shubert family, 舒伯特家族 448
- Shusherin, Yakov, 舒舍林, 雅科夫 274
- Shuter, Edward, 舒特, 爱德华 212
- Shutters (scenery), 百叶窗 215, 293
- Sibenke, Ben, 西本科, 本 585
- Sidaway, Robert, 西达威, 罗伯特 320
- Siddons, Sarah Kemble, 西登斯, 萨拉·肯伯尔 304
- Sidney, Sir Philip, 锡德尼, 菲利普爵士 113
- Siege of Rhodes, The*, 《围攻罗得岛》202
- Sierra Leone, 塞拉利昂 577-578
- Sigarev, Vasily, 西加列夫, 瓦西里 564
- Sign in Sidney Brustein's Window* (Hansberry), 《西德尼·布鲁斯坦家窗口的标记》(汉丝贝丽) 527
- Silenus, 叙伦努斯 15, 20, 23
- Silsbee, Joshua, 西尔斯比, 约舒亚 317
- Simei-Barton, Justine and Paul, 西梅-巴顿, 保罗和贾斯汀 536
- Simmons, Joseph, 西蒙斯, 约瑟夫 321
- Simon, Barney, 西蒙, 巴尼 595, 596
- Simon, Neil, 西蒙, 尼尔 485
- Simonov, Konstantin, 西蒙诺夫, 康斯坦丁 459
- Simonov, Reuben, 西蒙诺夫, 罗伊本 411, 459
- Simonson, Lee, 西蒙森, 李 441, 442
- Simpson, Edmund, 辛普森, 埃德蒙 313
- Sinclair, Catherine, 辛克莱尔, 凯瑟琳 324
- Sinise, Gary, 西尼斯, 加里 523, 525
- Sinxo, G. B., 星克索, G. B. 594
- Sissle, Noble, 斯瑟尔, 诺贝尔 445
- Six Characters in Search of an Author* (Pirandello), 《六个寻找作者的剧中人》(皮兰德娄) 427
- Skarmeta, Antonio, 斯卡梅塔, 安东尼奥 510
- Skelton, John, 斯凯尔顿, 约翰 96, 106
- Skin of Our Teeth, The* (Wilder), 《九死一生》(怀尔德) 446
- Skipwith, Sir Thomas, 斯基普威斯, 托马斯 205
- Slabolepszy, Paul, 斯拉博勒卜奇, 保罗 598
- Slavkin, Viktor, 斯拉夫金, 维克多 493
- Small, Adam, 斯默尔, 亚当 593
- Smeliansky, Anatoly, 什缅连斯基, 安

- 纳托里 563
- Smit, Bartho, 斯米特, 巴托 593
- Smith, Hamilton, 史密斯, 汉密尔顿 308
- Smith, Jo, 史密斯, 乔 448
- Smith, Maggie, 史密斯, 玛吉 514, 554
- Smith, Molly, 史密斯, 莫莉 540
- Smith, Solomon, 史密斯, 所罗门 312
- Smith, William, 史密斯, 威廉 205
- Smith, William H., 史密斯, 威廉 · H 314
- Society* (Robertson), 《社会》(罗伯逊) 341
- Society of American Dramatists and Composers (United States), 美国剧作家与作曲家协会(美国) 331
- Society of Dramatic Authors (France), 剧作者协会(法国) 289, 351, 386
- Society for Good Taste in Theatre (Sociedad del Buen Gusto de Teatro), 戏剧鉴赏学会 365
- Sofola, Zulu, 索福拉, 祖鲁 575
- Sophonisba* (Trissino), 《索佛尼斯巴》(特里西诺) 155
- Soldiers, The* (Hochhuth), 《士兵们》(霍赫胡特) 465
- Soldiers, The* (Lenz), 《士兵们》(伦茨) 263
- Solé, José, 索莱, 何塞 469
- Sollee, John Joseph, 索利, 约翰 · 约瑟夫 310
- Solórzano, Carlos, 索洛萨诺, 卡洛斯 470
- Somi, Leone di, 绍米, 里昂 · 德 172
- Son, The* (Hasenclever), 《儿子》(哈森克利夫) 416, 417
- Sondheim, Stephen, 桑德海姆, 斯蒂芬 518, 519, 543
- Song Dynasty (China), 宋朝 618
- Song of a Goat* (Clark-Bekederemo), 《山羊之歌》(贝克德勒莫) 573, 574
- Sonnenfels, Josef von, 索嫩费尔斯, 约瑟夫 · 冯 261
- Sonnenthal, Adolf, 索嫩塔尔, 阿道夫 354
- Sonnet of Petrarch* (Pogodin), 《彼特拉克的十四行诗》(鲍戈丁) 459
- Sons and Daughters (de Graft), 《儿女们》(德 · 格拉夫特) 577
- Sontag, Susan, 桑塔格, 苏珊 321
- Sophocles, 索福克勒斯 9, 13, 14, 15, 20, 22, 23, 26, 179, 180, 354, 532, 574
- Sophonisba* (Mairet), 《索弗尼斯巴》(迈雷) 184
- Sorano, Daniel, 索兰诺, 丹尼尔 453, 586
- Sorge, Reinhard Johannes, 索尔格, 莱茵哈德 · 约翰内斯 416
- Sorma, Agnes, 索尔马, 阿格奈斯 376
- Sosuke, Namiki, 並木宗辅 635
- Sothorn, E. A., 萨森, E. A. 335
- Soulas, Josias de (Floridor), 苏拉, 约西亚 · 德(弗洛里多) 186
- South Africa, 南非 591 - 599
- South West Africa People's Organization (SWAPO), 黑人西南非洲人民组织 599
- Southern, Richard, 萨瑟恩, 理查德 121, 138
- Southwark Theatre (Philadelphia), 南瓦克剧院(费城) 225
- Sovremennik (Contemporary) Theatre, 当代剧院 460
- Sowande, Bode, 索汪德, 波德 575
- Sowden, Louis, 索登, 路易斯 598
- Soweto (Phiri), 《索韦托: 鲜花即将盛

- 开》(菲里) 584
- Soyinka, Wole, 索因卡, 沃 573 - 574
- Spacey, Kevin, 斯佩西, 凯文 552, 554
- Spanish Tragedy, The* (Kyd), 《西班牙悲剧》(纪德) 108
- Specht, Kerstin, 施佩希特, 克尔斯汀 499
- Spectatorium (MacKaye), 观演场(麦凯) 331, 348
- Spencer, John, 斯宾塞, 约翰 256
- Sperr, Martin, 斯佩尔, 马丁 497
- Spirit House (Newark), 心灵剧场(纽瓦克) 527
- Splendor at Court (Strong), 《宫廷的辉煌: 文艺复兴时期的演出场面和真实幻觉》(斯特朗) 177
- Spoletto Festival, 斯波莱托戏剧节 503
- Sponsus, 赞助者 79
- Spring's Awakening* (Wedekind), 《青春的觉醒》(魏德金) 398, 406, 499
- Squarzina, Luigi, 斯夸尔奇纳, 路易吉 467, 504
- St. Bartholomew's Day Massacre, 圣巴托罗缪节大屠杀 179
- Staël, Mme de, 斯太尔夫人 286
- Stafford-Clark, Max, 斯塔福德-拉克, 马克斯 512, 555
- Stagg, Charles and Mary, 斯塔格, 查尔斯和玛丽 224
- Stanfield, Clarkson, 斯坦菲尔德, 拉克森 303, 308
- Stanislavsky, Konstantin, 斯坦尼斯拉夫斯基, 康斯坦丁 296, 352, 372, 382 - 384, 389, 406, 407, 410, 419, 443, 448, 468, 479, 565
- Statius, Caecilius, 斯塔提乌斯, 凯基利乌斯 44
- Steckel, Lionel, 斯特克尔, 利翁内尔 463
- Steele, Sir Richard, 斯蒂尔, 理查爵士 208
- Steffin, Margarete, 史台芬, 玛格丽特 418
- Stein, A., 施泰恩, A. 459
- Stein, Peter, 施泰恩, 彼得 497, 499, 500 - 501, 507, 555, 561, 562
- Stendhal (Marie-Henri Beyle), 斯丹达尔, 286
- Stephens, Toby, 斯蒂芬斯, 托比 553
- Steppenwolf Theatre (Chicago), 斯蒂本沃尔夫剧院(芝加哥), 523, 539, 540
- Stern, Ernst, 斯特恩, 恩斯特 400
- Stevens, Thomas Wood, 史蒂文斯, 托马斯·伍德 440
- Stewart, Ellen, 斯图尔特, 艾伦 482
- Stewart, Nellie (Eleanor), 斯图尔特, 奈丽(艾琳诺) 321
- Stoll, Oswald, 施托尔, 奥斯瓦尔德 337
- Stone, John Augustus, 斯通, 约翰·奥古斯都 316
- Stoppard, Tom, 斯托帕, 汤姆 283, 514, 517, 558
- Storey, David, 斯托里, 大卫 516
- Storm and Stress* (Klinger), 《狂飚与突进》(克林格尔), 262
- Storm-and-Stress* (Sturm und Drang) playwrights, 狂飙突进戏剧 262, 267 - 268
- Storytelling, 故事讲述 1 - 3, 5, 67, 571, 572, 575, 576, 577, 598, 614
- Stowe, Harriet Beecher, 斯托夫人 326
- Strange Interlude* (O'Neill), 《奇异的插曲》(奥尼尔) 446

- Stranger, Inés Margarita, 斯特兰杰, 伊内斯·玛格丽塔 510
- Stranger, The* (Kotzebue), 《陌生人》(科策布), 320
- Stranitzky, Joseph Anton, 施特拉尼茨基, 安东 257, 258, 261, 283
- Strasberg, Lee, 斯特拉斯堡, 李 443, 479
- Strauss, Botho, 施特劳斯, 博托, 497, 498
- Strauss, Johann, 施特劳斯, 约翰, 353
- Strauss, Richard, 理查, 施特劳斯, 414
- Stravinsky, Igor, 斯特拉文斯基, 伊戈尔 405
- Streamers* (Rabe), 《飘带》(雷勃) 525, 526
- Street theatre, 街头剧 535, 558, 559, 582
- Streetcar Named Desire, A* (Williams), 《欲望号街车》(威廉斯) 479, 480, 484, 562
- Streeter, Robert, 斯特里特, 罗伯特 216
- Strehler, Giorgio, 斯特莱勒, 乔焦 466, 467, 502, 560, 564
- Strindberg, August, 斯特林堡, 奥古斯特 397 - 398, 411
- Strnad, Oscar, 斯特拉纳德, 奥斯卡 400
- Strong, Roy, 斯特朗, 罗伊 177
- Stubenrauch, Philip von, 施图本豪赫, 菲利普·冯 281
- Sturua, Robert, 斯图卢阿, 罗伯特 493
- Stuyvesant Theatre (New York), 斯图伊维桑特剧场(纽约) 385
- Styne, Jule, 斯泰恩, 朱尔 486
- Suarin, Bernard-Joseph, 苏阿林, 伯纳德-约瑟夫 238
- Suassuna, Ariano, 苏阿苏纳, 阿利亚诺 469
- Suchet, David, 叙谢, 大卫 554
- Sudermann, Hermann, 苏德曼, 赫尔曼 377
- Sui Dynasty (China), 隋朝 614
- Sukhovo-Kobylin, Alexander, 苏霍沃-柯贝林, 亚历山大 351
- Sullerzhitsky, Leopold, 苏列尔日茨基, 列昂尼德 405, 411
- Sullivan, Barry, 沙利文, 巴利 334
- Sullivan, Daniel, 沙利文, 丹尼尔 542, 547
- Sullivan, Sir Arthur, 沙利文, 亚瑟 307, 337
- Sumarokov, Alexander, 苏马罗科夫, 亚历山大 273
- Summer and Smoke* (Williams), 《夏日烟雾》(威廉斯) 480
- Summer Folk* (Gorky), 《夏日神话》(高尔基) 383, 501
- Summer theatres, 夏季剧场 483
- Sumurun* (Freska), 《苏姆伦王妃》(福莱斯卡) 401, 441
- Superstition* (Barker), 《迷信》(巴克) 316
- Suppé, Franz von, 苏佩 353
- Suppliants, The* (Aeschylus), 《乞援人》(埃斯库罗斯) 13, 14, 20
- Suppliants, The* (Euripides), 《请愿的妇女》(欧里庇得斯) 20
- Surrealism, 超现实主义 421, 529
- Surrey Theatre, 萨里剧场 300
- Suspicious Truth, The* (Alarcón), 《可疑的真相》(阿拉尔孔) 141, 186
- Sutherland, Efua, 萨瑟兰, 欧法 576

- Sutton, Katherine de, 萨苏顿, 卡特琳娜·德 74
- Suzuki, Tadashi, 铃木忠志 541, 563, 637
- Svoboda, Josef, 斯沃博达, 约瑟夫 460, 471, 560
- Sweden, 瑞典 273, 397 - 398
- Sweeney Todd (Sondheim), 《理发师陶德》(桑德海姆) 518, 519, 544
- Sydney Opera House (Australia), 悉尼歌剧院 535
- Symbolism, 象征主义 390, 392
- Syndicate, The (New York), 辛迪加(纽约) 384 - 386, 447, 448
- Syndicates, 辛迪加 333
- Synge, John Millington, 辛格, 约翰·米林顿, 403, 404, 557
- Syrus, Publilius, 塞勒斯, 普布利利乌斯 47
- Tabakov, Oleg, 塔巴科夫, 奥列格 493, 563
- Taganka Theatre (Moscow), 塔冈卡剧院(莫斯科) 493, 563
- Taglioni, Marie, 塔廖尼, 马丽 296
- Tagore, Rabindrinath, 泰戈尔 613
- Taille, Jean de la, 塔耶, 让·德·拉 180
- Tairov, Alexander, 泰洛夫, 亚历山大 407, 411, 413, 492
- Takeda Izumo, 竹田出云 635, 636
- Takemoto Gidayu, 竹本义大夫 635
- Taking of the Winter Palace, The*, 《占领冬宫》410
- Tale of Mystery, A* (Holcroft), 《神奇的故事》(霍尔克罗夫特) 301
- Tale of Two Cities, A* (Dickens), 《双城记》(狄更斯) 381
- Tales of the Vienna Woods* (Horvath), 《维也纳森林的故事》(霍瓦特) 497
- Talma, François-Joseph, 塔尔玛, 弗朗索瓦-约瑟夫 290, 294
- Tamaduni Players (Kenya), 文化剧团(肯尼亚) 580
- Tamburlaine (Marlowe), 《帖木儿》(马娄) 108, 116, 128
- Taming of the Shrew, The* (Shakespeare), 《驯悍记》(莎士比亚) 109, 330, 435
- Tang Dynasty (China), 唐朝 614
- Tang Xianzu (Hsien-tsu), 汤显祖 618
- Tango* (Mrozek), 《探戈舞》(姆罗热克) 494
- Tantalus, 坦塔罗斯 540, 551
- Tanzania, 坦桑尼亚 568, 582, 583
- Taoism, 道教 640
- Tapia y Rivera, Alejandro, 塔皮亚, 里维拉·亚历杭德罗 366
- Tardieu, Jean, 塔迪厄, 让 457
- Tarelkin's Death* (Sulchovo-Kobylin), 《塔列尔金之死》(苏克霍沃-考比林) 351
- Tarleton, Richard, 塔尔顿, 理查德 116
- Tartuffe* (Molière), 《伪君子》(莫里哀) 194, 200, 224, 413, 493, 558
- Tasso, Torquato, 塔索, 托尔夸托 157
- Taste of Honey, A* (Delaney), 《甜蜜的滋味》(德兰尼), 475
- Tate, Nahum, 泰特, 内厄姆 226
- Taylor, Baron, 泰勒, 巴隆 293, 294
- Taylor, Dianna, 泰勒, 黛安娜 368
- Taylor, Joseph, 泰勒, 约瑟夫 116
- Taylor, Laurette, 泰勒, 劳蕾特 447
- Taylor, Tom, 泰勒, 汤姆 335
- Taymor, Julie, 泰莫, 朱丽 541
- Tearle, Godfrey, 梯耶尔, 戈弗雷 380

- Teatro alla Scala (Milan), 斯卡拉歌剧院(米兰) 232
- Teatro Campesino, El, 农村剧院 513, 519
- Teatro-Circo Xicoténcatl, 圆形剧场 430
- Teatro degli Indipendenti (Rome), 德格里独立剧场(罗马) 428
- Teatro della Arti (Rome), 艺术剧院(罗马) 428
- Teatro Farnese (Parma), 法尔尼斯剧场舞台(帕尔马) 167-168
- Teatro Intim (Barcelona), 亲密剧院(巴塞罗那) 383
- Teatro invisível, “无形戏剧” 469
- Teatro jornal, “杂志戏剧” 469
- Teatro Novissimo (Venice), 威尼斯剧院 164, 188
- Teatro Olimpico (Vicenza), 奥林匹克剧场 126, 166, 167
- Teatro Popular Fray Mocho, 弗雷·莫丘大众剧院 468
- Teatro Stabile (Genoa), 斯塔比尔歌剧院(热那亚) 467
- Technique of Drama, The (Freytag), 《戏剧技巧》(弗莱塔克) 353
- Telbin, William, 特尔宾, 威廉 339
- Television, 电视 479
- Tempest, Marie, 坦皮斯特, 玛丽 438
- Tempest, The (Shakespeare), 《暴风雨》(莎士比亚) 109, 206, 436, 502, 525, 541
- Temple of Love, The (Davenant), 《爱的神殿》(达夫南特) 130, 132
- Tendulkar, Vijay, 腾杜尔卡, 维贾伊 613
- Terence (Publius Terentius Afer), 泰伦斯(普布利乌斯·泰伦提乌斯·阿非尔), 44, 50, 52, 74, 96, 118, 138-139, 155, 156, 160-161, 173, 180, 199, 208, 270, 271
- Terence stage, 泰伦斯舞台 121, 160, 180, 255
- Terrorism (Presnyakov), 《恐怖主义》 564
- Terry, Ellen, 特里, 艾伦 344, 347
- Terry, Fred, 特里, 弗雷德 344
- Terry, Kate, 特里, 凯特 344
- Terry, Megan, 特里, 梅甘 521
- Tertullian, 德尔图良 60, 68
- Thailand, 泰国 639
- Theater in dem Redoutensaal (Vienna), 维也纳舞厅剧院(维也纳) 414
- Théâtre Alfred Jarry, 阿尔弗雷德·雅里剧院 423
- Théâtre Ambulant, 移动剧院 423
- Theatre and Its Double, The (Artaud), 《戏剧及其重影》(阿尔托) 422, 433
- Théâtre Antoine (Paris), 安托万剧团(巴黎), 377, 374, 376, 394, 423
- Théâtre aux Mathurins (Paris), 玛图兰剧场 453
- Theatre Behind the Gate (Prague), 门后剧团(布拉格) 461
- Theatre Circle (Zambia), 戏剧圈(赞比亚) 584
- Theatre Communications Group, 戏剧交流集团 483, 539
- Théâtre d'Art (Paris), 艺术剧团 392
- Théâtre de Complicité, 同谋剧团 554
- Théâtre de France, 法兰西剧院 454, 457, 458, 504, 505
- Théâtre de l'Est Parisien, 东巴黎人剧院 504

- Théâtre de l'Europe, 欧洲戏剧节 493, 502 - 504, 560
- Théâtre de l'Oeuvre (Paris), 作品剧团 392 - 395, 408
- Théâtre de la Cité (Villeurbanne), 城市剧院 458, 459
- Théâtre de la Gaité (Paris), 欢乐剧院 289
- Théâtre de la République (Paris), 共和国剧院 279
- Théâtre des Amandiers (Nanterre), 阿曼狄剧院 505, 506
- Théâtre des Arts (Paris), 艺术剧院 (巴黎) 394, 423, 457
- Théâtre des Associés (Paris), 合作剧团 (巴黎) 242
- Théâtre des Champs-Élysées, 香榭丽舍剧院 423
- Théâtre des Cuisines (Canada), 烹饪剧院 (加拿大) 534
- Théâtre des Funambules (Paris), 弗南布勒剧院 (巴黎) 291
- Théâtre des Nations, 万国戏剧节 451, 505
- Théâtre des Tuileries (Paris), 杜伊勒利剧院 245, 247, 248
- Théâtre des Variétés (Paris), 杂耍剧院 279
- Théâtre du Marais (Paris), 马雷剧场 (巴黎) 186 - 187, 187, 189, 194 - 195, 197, 270
- Théâtre du Rideau Vert (Montreal), 绿色帷幔剧院 (蒙特利尔) 487
- Théâtre du Soleil (Paris), 太阳剧院 (巴黎) 506, 507, 508, 533, 558
- Théâtre Favart (Paris), 法瓦特剧院 (巴黎) 279
- Théâtre Feydeau (Paris), 费多剧院 (巴黎) 279
- Theatre for a New Audience (New York), 新观众剧院 (纽约) 541
- Theatre for Africa, (Capetown), 非洲剧团 (开普敦) 598
- Theatre for development, “戏剧服务于发展”项目 579, 600
- Theatre Genesis (New York), 创世剧院 (纽约) 482
- Theatre Guild (New York), 戏剧协会 (纽约) 442
- Théâtre Historique, 历史剧院 294
- Théâtre Illustre (Paris), 盛名剧团 (巴黎) 193
- Théâtre Libre (Paris), 自由剧场 (巴黎) 375, 376, 378, 392
- Théâtre Montparnasse (Paris), 蒙巴拿斯剧院 (巴黎) 424
- Théâtre National de Chaillot, 夏洛特国家剧院 504, 506 - 508
- Théâtre National de Strasbourg, 斯特拉斯堡国家剧院 504, 507
- Théâtre National Populaire (France), 国立大众剧院 423, 453 - 454, 505
- Theatre of Common Sense, 良知派 287, 356, 366
- Theatre of Cruelty, 残酷戏剧 433, 478
- Theatre of Dionysus (Athens), 狄奥尼索斯剧场 (雅典) 17, 18, 26 - 31, 37, 39
- Theatre of Pompey (Rome), 庞贝剧场 (罗马), 50 - 52, 54, 62
- Theatre of Satire (Moscow), 讽刺剧院 (莫斯科), 460
- Theatre of Sources, 源头戏剧, 496
- Theatre of the Absurd, The* (Esslin), 《荒诞派戏剧》(艾斯林), 457
- Theatre of the Revolution (Moscow),

- 革命剧院(莫斯科) 413,460
- Theatre of the Soul, The* (Evreinov), 《灵魂的戏剧》(埃夫雷诺夫) 406
- Theatre on the Balustrade (Prague), 巴鲁斯特拉德剧院(布拉格) 461, 565
- Theatre Passe Muraille (Canada), 穿越高墙剧院(加拿大) 487,534
- Théâtre Populaire de Lorraine, 洛林大众剧院 505
- Theatre Regulation Act (1843; England), 剧院管理条例 300,309, 337,339
- Théâtre Rond-Point, 容德-庞剧院 505
- Theatre Royal (Montreal), 皇家剧院(蒙特利尔) 314,321
- Théâtre Sarah Bernhardt (Paris), 莎拉·伯恩哈特剧院(巴黎) 424
- Theatre Studio (London), 戏剧工作室 424,461,474,488
- Theatre Workshop (London), 戏剧工场 474,475
- Theatre, The (London), 剧场 117 - 118
- Thébaïde, La* (Racine), 《德巴依特》(拉辛) 192
- Theodectes, 西奥德克底 29
- Theodora* (Sardou), 《西奥多拉》(萨都) 356,358
- Theodorus, 特奥多鲁斯 31
- Thérèse Raquin* (Zola), 《戴蕾丝·拉甘》(左拉) 374,378
- Thespis, 忒斯庇斯, 12-13,24
- Thespis (Gaster), 《忒斯庇斯》(加斯特), 8
- Thiong'o, Ngugi wa, 希昂诺, 恩喆·瓦 579,580
- Third actor, 第三个演员 14,22
- Third theatre, 第三戏剧 300
- Thomas, Augustus, 托马斯, 奥古斯都 331
- Thomas, Daniela, 托马斯, 丹妮拉 509
- Thomas, Gerald, 托马斯, 杰拉尔德 509
- Thomas Moore, 托马斯, 穆尔 109
- Thompson, Judith, 汤普森, 朱迪思 535
- Thompson, Lydia, 汤普森, 利迪娅 332
- Thompson, Mervyn, 汤普森, 麦尔文 536
- Thorndike, Sybil, 桑代克, 西比尔 437
- Thornhill, James, 桑希尔, 詹姆斯 216
- Three Musketeers, The* (Dumas père), 《三个火枪手》(大仲马) 287
- Three Sisters, The* (Chekhov), 《三姊妹》(契诃夫) 382,502,545
- Three Sultans, The*, 《三个苏丹人》, 246
- Threepenny Opera, The* (Brecht), 《三毛钱歌剧》(布莱希特), 419,573
- Throckmorton, Cleon, 斯洛克默顿, 克莱翁, 442
- Thyestes* (Varius Rufus), 《提埃斯特斯》(瓦里乌斯·卢夫斯) 46
- Tieck, Ludwig, 蒂克, 路德维希 282, 285,286,370
- Tikwiza Theatre (Zambia), 梯克维查剧院(赞比亚) 584
- Tilney, Edmund, 梯尔尼, 埃德蒙德 113
- Time, conceptions of, 时间概念 3
- Timon of Athens* (Shakespeare), 《雅典的泰门》(莎士比亚) 109
- Tiny Alice* (Albee), 《小爱丽思》(阿尔比) 485

- Titinius, 提提尼乌斯 45
- Titus Andronicus* (Shakespeare), 《泰特斯·安德洛尼克斯》(莎士比亚) 128, 541
- To Damascus* (Strindberg), 《到大马士革去》(斯特林堡) 397
- Todi, Jacopore da, 托迪, 亚科波雷·达 80
- Tojuro, Sakata, 坂田沢村 630
- Tokugawa shogunate (Japan), 江户幕府 629
- Toller, Ernst, 托勒尔, 恩斯特 417, 418
- Tolmacheva, Galina, 托尔玛切巴, 加丽娜 468
- Tolstoy, Alexey K., 托尔斯泰, A. K. 351, 375, 382, 418, 442
- Tolstoy, Leo, 托尔斯泰, 列夫 351, 352
- Tom and Jerry, or Life in London* (Egan), 《汤姆与杰里, 或伦敦生活》(伊根) 301, 319
- Tom Thumb* (Fielding), 《大拇指汤姆, 或悲剧中的悲剧》(菲尔丁) 210
- Top Girls* (Churchill), 《顶级少女》(丘吉尔) 517
- Topol, Josef, 托波尔, 约瑟夫 461
- Toraya Gendayu, 虎屋源太夫, 635
- Torelli, Giacomo, 托雷利, 贾科莫 164, 188, 189
- Toronto Worker's Theatre, 多伦多工人剧场 447
- Torrence, Ridgely, 托伦斯, 里奇利 444
- Tosca* (Sardou), 《托斯卡》(萨都) 357, 360
- Touchagues, Louis, 图夏戈, 路易斯 424
- Touchard, Pierre-Aimé, 图沙尔, 皮埃尔-埃米 453
- Touring, 旅行剧团 114, 261, 593
- Tournaments, 马上比武 99
- Tourneur, Cyril, 特纳, 西里尔 110
- Tovstogonov, Georgi, 陀夫斯托戈诺夫, 格奥尔吉 460
- Towneley Plays, 唐利城戏剧 80
- Toy Theatre (Boston), 托伊剧场(波士顿) 439
- Trachiniae* (Sophocles), 《特刺喀斯少女》(索福克勒斯) 13
- Trackers, The* (Sophocles), 《追捕野兽的猎人》(索福克勒斯) 13
- Tragedie of Mariam, The* (Cary), 《玛丽安的悲剧》130
- Tragedy domestic (England), 本国的悲剧 212
- France, 法国, 192 - 193, 236, 238 - 239
- Greece, 希腊, 14, 19 - 21, 21, 23, 27, 29
- heroic, 英雄(悲剧), 205
- Italy, 意大利, 155 - 158, 158 - 159, 233
- origin of, 起源, 12 - 13
- Rome, 罗马, 44 - 46, 52, 55 - 56, 56
- Tragedy of Carmen, The*, 《卡门的悲剧》514
- Tragic Sense of Life, The* (Unamuno), 《生活的悲剧意义》(乌纳木诺) 428
- Tragicomedies, 悲喜剧 111
- Trajan, theatre of (Rome), 图拉真剧场(罗马) 51
- Transfiguration* (Toller), 《转变》(托勒尔) 417
- Treadmills, 踏车 346, 418
- Treadwell, Sophie, 崔德威尔, 苏菲

- 446
- Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes* (Northbrooke), 《论反对掷骰子、跳舞、演戏和插剧》(诺斯布鲁克) 112
- Treatise on Perspective* (Dubreuil), 《论透视法》(杜博留埃尔) 255
- Tree, Ellen, 特里, 埃伦 334, 339
- Tree, Herbert Beerbohm, 特里, 赫伯特·比尔博姆 344, 347, 381
- Treharne, Bryceson, 特拉赫恩, 布莱森 448
- Tremblay, Michel, 特伦布莱, 米歇尔 534, 549
- Tremont Street Theatre (Boston), 特里蒙特大街剧院(波士顿) 314
- Trenyov, Constantin, 特莱约夫, 康斯坦尼 413, 414
- Treschel, Johannes, 特雷舍尔, 约翰内斯 160
- Trial by Jury* (Gilbert & Sullivan), 《陪审团审判》336
- Trinity Repertory Theatre (Providence, RI), 三一保留剧目剧团(普罗维登斯) 541
- Trionfi, 盛大游行 171
- Trip to America, A* (Mathews), 《美国之旅》(马修) 317
- Trip to Niagara, A* (Dunlap), 《尼亚加拉之旅》(邓拉普) 319
- Trissino, Giangiorgio, 特里西诺, 吉安·乔治 155
- Tristan and Isolde* (Wagner), 《特里斯坦和伊索尔德》(瓦格纳) 395, 406
- Triumph of Peace, The* (Shirley), 《和平的胜利》(谢利) 130
- Troilus and Cressida* (Shakespeare), 《特洛伊罗斯和克瑞西达》(莎士比亚) 109
- Trojan War Shall Not Take Place, The* (Giraudoux), 《特洛伊战争不会发生》(季洛杜) 426, 427
- Trojan Women, The* (Euripides), 《特洛伊妇女》(欧里庇得斯) 14, 637
- Trojan Women, The* (Seneca), 《特洛伊妇女》(塞内加) 46
- Tropes, 附加段 73
- Trotter, Catharine, 特罗特, 凯瑟琳 208
- Troy, 特洛伊 10
- Tsar Feodor Ivanovich* (A. Tolstoy), 《伊凡雷帝之死》(阿列克赛·托尔斯泰) 351, 382
- Tsodzo, Thompson, 嵯佐, 汤普森 585
- Tudor drama (England), 都铎戏剧 105 - 112
- Tunisia, 突尼斯 601
- Turandot* (Gozzi), 《图兰多特》(葛齐), 411, 412
- Turcaret* (LeSage), 《杜卡莱先生》(勒萨日) 237, 240
- Turgenev, Ivan, 屠格涅夫, 伊凡 350, 381
- Turlupin, 梯尔吕潘 182, 183, 186, 199
- Turner, William, 特纳, 威廉 311, 314
- Turpilius, Sextus, 图尔皮利乌斯, 塞克斯图斯 44
- Twain, Mark, 吐温, 马克 331
- Twelfth Night*, 《第十二夜》93 - 94
- Twelfth Night* (Shakespeare), 《第十二夜》(莎士比亚) 109, 286, 344, 399, 423, 436, 506, 553, 565
- Twenty-four-hour rule, 二十四小时制 158 - 159
- Twenty-Fourth of February, The* (Werner), 《二月廿四日》(魏尔纳)

- 282
- Two Bacchides, The* (Plautus), 《两面骗子》(普劳图斯) 44,45
- Two Friends, The* (Beaumarchais), 《两个朋友》(博马舍) 238
- Two Gentlemen of Verona* (Shakespeare), 《维洛那二绅士》(莎士比亚) 109
- Two Noble Kinsmen* (Shakespeare), 《两个高贵的亲戚》(莎士比亚) 109
- Two Rules of Perspective Practice, The* (Vignola), 《透视法的两项原则》(维尼奥拉) 163
- Tyler, Royall, 泰勒, 罗亚尔 311
- Tynan, Kenneth, 泰南, 肯尼思 479
- Type casting, 演员的类型化 196
- Tzara, Tristan, 查拉, 特里斯坦 421
- U Tam'si, Tchicaya, 尤·坦西, 奇卡亚 590
- Ubaldu, Guido, 乌帕多斯, 基多 163
- Ubermarionette, 超级傀儡 396
- Ubu Roi* (Jarry), 《乌布王》(雅里) 393,394
- Udall, Nicholas, 尤达尔, 尼科拉斯 101,106
- Uganda, 乌干达 580-582
- Uncle Tom's Cabin*, 《汤姆叔叔的小屋》 325,326,327
- Uncle Vanya* (Chekhov), 《万尼亚舅舅》(契诃夫) 382,502,532,565
- Under the Gaslight* (Daly), 《煤气灯下》(达利) 329
- Understudy, 替角 244,245
- Union of Soviet Writers, 苏联作家协会 412,413
- Unities, 一致律 158,181
- Universal Heir, The* (Regnard), 《继承人》(勒尼亚尔) 237
- University Wits, 大学才子 108,140
- uNosilimela* (Mutwa), 《乌诺斯利美拉》(穆特瓦) 597
- Unruh, Fritz von, 翁茹, 弗里茨·冯 416
- Upton, Andrew, 厄普顿, 安德鲁 550
- Urban, Joseph, 乌尔班, 约瑟夫 441
- "Urban theatre" circuit, "城市剧院"巡演 528,547
- Uruguay, 乌拉圭 365,429,468,541
- Usigli, Rodolfo, 乌西里, 罗多尔夫 431,469
- Uys, Pieter-Dirk, 尤伊斯, 彼得-德克 593,596
- Vaca, Jusepa, 巴卡, 朱塞帕 143
- Vacarezza, Alberto, 瓦卡雷扎, 阿尔伯特 429
- Vakhtangov Theatre (Moscow), 瓦赫坦戈夫剧院(莫斯科) 564
- Vakhtangov, Yevgeny, 瓦赫坦戈夫, 叶甫根尼 405,411
- Valdés Antonio, 巴尔德斯, 安东尼奥 150
- Valdez, Luis, 瓦尔德斯, 刘易斯 519, 528
- Valenciennes Passion Play (France), 瓦朗谢讷耶稣受难剧(法国) 82,83-84,89,92
- Valle y Caviedas, Juan del, 瓦勒·卡维达斯, 胡安·德 150
- Valle-Inclán, Ramón del, 拜雷-因克兰, 兰拉蒙·德 428
- Valmier, Georges, 瓦尔米耶, 乔治 424
- Valois, Ninette de, 弗洛娃, 尼内特·德 434

- Vampilov, Aleksandr, 维姆皮奥夫, 亚历山大 493
- Vampire, The* (Planché), 《吸血鬼》(勃兰切) 345
- Van Cortland, Ida, 凡·柯特兰, 伊达 334
- Van Itallie, Jean-Claude, 范·伊塔利, 让-克劳德 521
- Van-Dúnem, Domingos, 范-杜嫩, 多明戈斯 585
- Vance, Nina, 万斯, 尼娜 483
- Varey, J. E., 瓦雷, J. E. 152
- Vargas Tejada, Luis, 瓦格斯·特哈达, 路易斯 366
- Variations over Breakfast* (Arata), 《变化的不仅是早餐》 509
- Variétés Amusantes, “舞台奇观” 242, 249
- Varlet, Charles (LaGrange), 瓦尔莱, 查理(拉格朗吉) 196
- Varro, 瓦罗 44
- Vasari, Giorgio, 瓦萨里, 乔治奥 171
- Vasiliev (see Vasilyev) (见 Vasilyev) 瓦西里耶夫
- Vasilyev, Anatoly, 瓦西里耶夫, 安纳托利 493
- Vassals, 封臣 73
- Vaudeville, 歌舞、杂耍 289, 293, 332, 357
- Vaughan, Stuart, 沃恩, 斯图尔特 481
- Vedrenne, John, 韦德莱纳, 约翰 380
- Vega Carpio, Lope Félix de, 维加·卡皮奥, 洛佩·费利克斯·德 140, 153, 237
- Vela, Eusebio, 维拉, 尤塞比奥 363
- Velten, Johannes, 菲尔腾, 约翰内斯 257
- Veltroni, Walter, 威尔特罗尼, 瓦尔特 560
- Venationes, 斗兽 59, 60, 64
- Venice Preserv'd* (Otway), 《得救的威尼斯》(奥特维) 206
- Vergerio, Pier Paolo, 弗吉里奥, 皮埃尔·保罗 155
- Verhaeren, Emile, 维尔哈伦, 埃米尔 410
- Verisimilitude, 逼真性 158, 184
- Vernet, Joseph, 弗尔内, 约瑟夫 246
- Vernier, Marie, 韦尼耶, 玛丽 182
- Verona, Bartolomeo, 维罗那, 巴托洛米奥 280
- Versurae, 舞台两侧 52
- Vestris, Mme (François-Marie-Rosette Gourgaud), 韦斯特里夫人 245
- Vestris, Mme (L. E. Bartolozzi), 韦斯特里夫人(L. E. 巴托洛奇) 307 - 308, 315, 319, 325, 327, 336
- Vianna Filho, Oduvaldo, 维安娜·费罗, 刘易斯 509
- Vicente, Gil, 比森特, 希尔 139
- Vichekesho, 由即兴短剧、音乐和舞蹈组成的喜剧 583
- Victor, or the Child of the Forest* (Pixérécourt), 《维克多, 或森林之子》(皮克塞雷古) 280
- Viet Rock* (Terry), 《越南岩石》(梅甘·特里) 521
- Vieux Colombier, Théâtre du (Paris), 老鸽巢剧院(巴黎) 394, 395, 423, 424, 508, 558
- Vigarani, Carlo, 维加拉尼, 卡洛 190, 191
- Vigarani, Gaspare, 维加拉尼, 加斯帕雷 190, 228
- Vignola, Giacomo Barozzi da, 维尼奥拉, 贾科莫·巴罗奇·达 163

- Vigny, Alfred de, 维尼, 阿尔弗莱德·德· 287
- Vikings, 维京人 70 - 71, 74, 87
- Vilar, Jean, 维拉尔, 让 453 - 454
- Villaurrutia, Xavier, 维劳鲁提亚, 萨维尔 431
- Villegas, Oscar, 比莱加斯, 奥斯卡 470
- Villiers, George, Duke of Buckingham, 维利尔, 白金汉公爵乔治 205, 212
- Vinaver, Michel, 维纳弗, 米歇尔 508, 509
- Vincent, Jean-Pierre, 文森特, 让-皮埃尔 507
- Vineyard Theatre (New York), 葡萄园剧团(纽约) 521
- Virgil, 维吉尔 155
- Visakhadatta, 毗舍法达多 608
- Visconti, Luchino, 维斯孔蒂, 卢奇诺 467
- Vishnevsky, Vsevelod, 维什涅夫斯基, 弗塞维洛德 414, 459
- Vistor, Scévola, 谢沃拉·韦斯特 314
- Vitaly, Georges, 维塔利, 乔治 458
- Vitez, Antoine, 维特兹, 安托万 507, 508, 557
- Vitrac, Roger, 维特拉克, 罗热 422, 425
- Vitruvius, 维特鲁威 26, 39, 51, 52, 160 - 163, 166
- Vivian Beaumont Theatre (New York), 维维安·博蒙特剧场(纽约) 483, 521
- Voaden, Herman, 沃登, 赫尔曼 447
- Vogel, Paula, 弗格尔, 宝拉 526, 529, 547
- Volchek, Galina, 沃尔切克, 加利娜 492, 564
- Volkonsky, Sergei, 伏尔康斯基, 谢尔盖 405
- Volkov, Fyodor, 沃尔科夫, 费奥多 273 - 274
- Volksbühne (Berlin), “自由人民舞台”(柏林) 418, 423, 562
- Vollmer, Lulu, 沃尔默, 露露 446
- Volodin, Alexander, 沃罗丁亚历山大 459
- Volpone (Jonson), 《狐狸》(琼森) 110
- Voltaire (François-Marie Arouet), 伏尔泰 236, 238, 245, 246 - 247, 249, 617
- Vomitoria, 走廊 51
- Vondel, Joost van den, 冯德尔于斯特·范·登 270
- Vultures, The (Becque), 《乌鸦》(贝克) 374
- Wager, Lewis, 韦杰, 路易斯 99
- Wagner, Heinrich Leopold, 瓦格纳 262
- Wagner, Richard, · 瓦格纳, 理查德 390 - 392, 395, 499
- Wagner, Wieland, 瓦格纳, 魏兰德 406, 462
- Wagner, Wolfgang, 瓦格纳, 沃尔夫冈 462, 561
- Wailly, Charles de, 瓦伊, 夏尔·德 249 - 250
- Waiting for Godot (Beckett), 《等待戈多》(贝克特) 455 - 456, 481, 551
- Wajda, Andrzej, 瓦伊达, 安德莱泽伊 496
- Wakefield cycle, 韦克菲尔德套剧 94
- Walch, Garnet, 沃尔克, 加内特 334
- Walden, Herwarth, 瓦尔登, 赫尔瓦特 416

- Walker, George F., 沃克, 乔治 · F 535
- Wall, Thomas, 沃尔, 托马斯 309
- Wallace, David, 华莱, 士大卫 584
- Wallace, Naomi, 华莱士, 娜奥米 526
- Wallack's Theatre (New York), 沃勒克剧院(纽约) 325, 328
- Wallack, James W., 沃勒克, 詹姆斯 · W · 325
- Wallack, Lester, 沃勒克, 莱斯特 325
- Wallenstein Trilogy (Schiller), 《华伦斯坦》三部曲(席勒) 355, 500
- Walnut Street Theatre (Philadelphia), 胡桃大街剧院(费城) 313
- Walser, Martin, 瓦尔泽, 马丁 466
- Walser, Theresia, 瓦尔泽, 特蕾西娅 563
- Walter, Eugene, 瓦尔特, 尤金 385
- Walterlin, Oskar, 瓦特林, 奥斯卡 464
- Walters, Julie, 沃尔特斯, 茱莉 554
- Waltz, Sasha, 瓦尔茨, 萨沙 561
- Wanamaker, Zoe, 沃内梅克, 措埃 554
- Wandering Scholar and the Exorcist, *The* (Sachs), 《流浪学士与驱邪法师》(萨克斯) 93
- Ward, Douglas Turner, 沃德, 道格拉斯 · 特纳 527
- Warner, Basil, 华纳, 巴泽尔 598
- Warner, Deborah, 华纳, 德波拉 550
- Warner, Mrs. Mary, 华纳, 玛丽夫人 308
- Warren, William, 沃伦, 威廉 309
- Warren, William, Jr., 沃伦, 威廉(小) 325
- Washington Square Players (New York), 华盛顿广场剧场(纽约) 439, 442
- Wasps (Aristophanes), 《蜂》(阿里斯托芬) 16, 23, 192
- Wasserstein, Wendy, 沃瑟斯坦, 温迪 526, 542
- Watene, Kenneth, 瓦特尼, 肯尼思 580
- Watts, Richard, Jr., 小沃兹, 理查德 450
- Watteau, Antoine, 瓦托, 安托万 240, 244
- Way of the World, *The* (Congreve), 《如此世道》(康格里夫) 207, 435, 437, 514
- Wayang topeng, 哇扬面具舞 637
- Wealth and Health (Wager), 《财富与健康》(瓦格纳) 99
- Weaver, John, 韦弗, 约翰 209
- Weavers, *The* (Hauptmann), 《织工》(豪普特曼) 377
- Webb, John, 韦伯, 约翰 125, 132, 202, 216
- Weber, Carl, 韦伯, 卡尔 510
- Webster, Benjamin, 韦伯斯特, 本杰明 337 - 338
- Webster, John, 韦伯斯特, 约翰 101, 112 - 113
- Webster, Margaret, 韦伯斯特, 玛格丽特 480
- Wedding Gown, *The* (Rodrigues), 《婚纱》(罗德里戈) 430
- Wedekind, Frank, 魏德金, 富兰克 398, 399, 406, 499, 553
- Wei Liang-fu, 魏良辅 618
- Weigel, Helene, 魏格尔, 海伦娜 463, 499
- Weill, Kurt, 威尔库尔特 418
- Weimar classicism, 魏玛古典主义 267 - 270, 277, 305
- Weimar Court Theatre, 魏玛宫廷剧院

- 268 - 270
- Weiss, Jakob, 魏斯, 雅可布 285
- Weiss, Peter, 魏斯, 彼得 465
- Weisz, Rachel, 魏斯, 拉赫尔 554
- Wekwerth, Manfred, 维克威特, 曼弗雷德 463, 499
- Well-Advised, Ill-Advised*, 《谨慎的, 轻率的》95
- Well-made play formula, 佳构剧公式 356, 373
- Welles, Orson, 威尔斯, 奥逊 444, 450
- Wenzel, Jean-Paul, 温泽尔, 让-保罗 507
- Werner, Zacharias, 魏尔纳 282
- Wertenbaker, Timberlake, 沃滕贝克, 廷伯莱克 518
- Wesker, Arnold, 韦斯克, 阿诺德 475 - 476
- Wesley, John, 韦斯利, 约翰 224
- Wessel, Johan Herman, 韦塞尔, 约翰·赫尔曼 271 - 272
- Wessies in Weimar* (Hochhuth), 《西部佬在魏玛: 来自被占土地的几个场景》(霍赫胡特) 465
- West Indian, The* (Cumberland), 《西印度人》(坎伯兰) 212
- West, Cheryl, 韦斯特, 切丽尔 529
- Whaley, George, 瓦雷, 乔治 489
- What Women Are* (Zorilla), 《何为妇人》(索利亚) 142
- When We Dead Awaken* (Ibsen), 《咱们死人醒来的时候》(易卜生) 373, 533
- White Devil, The* (Webster), 《白魔》(韦伯斯特) 111
- White-Haired Girl, The* (He Jingchi), 《白毛女》(贺敬之) 624
- Whitefriars, 白僧 116, 123, 124
- Whitehead, Robert, 怀特海德, 罗伯特 483
- Whitlock, Eliza Kemble, 怀特洛克, 埃利莎·肯伯尔 305, 309
- Whitlocke, Bulstrode, 威特洛克, 布尔斯托德 130
- Whitsuntide, 圣灵降临 80
- Who's Afraid of Virginia Woolf* (Albee), 《谁害怕维吉尼亚·伍尔夫?》(阿尔比) 485
- Wicked Ways* (Matthews), 《邪路》(马修斯) 528
- Wickham, Glynne, 威克汉姆, 格林 79, 86 - 87, 134
- Widower's Houses* (Shaw), 《鳏夫的房产》(萧伯纳) 378
- Wielopole, Wielopole* (Kantor), 《维洛普尔, 维洛普尔》(康托尔) 496
- Wignell, Thomas, 威格奈尔, 托马斯 309, 310
- Wild Duck, The* (Ibsen), 《野鸭》(易卜生) 372, 373, 375
- Wilde, Oscar, 王尔德, 奥斯卡 400, 407, 411, 557
- Wildenbruch, Ernst von, 威尔登布鲁赫, 恩斯特·冯 353
- Wilder, Thornton, 怀尔德, 桑顿 283, 484
- Wilkie, Allan, 威尔凯, 阿伦 448
- Wilkins, George, 威尔金斯, 乔治 109
- Wilkinson, Norman, 威尔金森, 诺尔曼 402
- Wilks, Robert, 威尔克斯, 罗伯特 221
- Willett, John, 威力特, 约翰 432
- William Tell* (Knowles), 《威廉·退尔》(诺尔斯) 302
- William Tell* (Schiller), 《威廉·退尔》(席勒) 268

- Williams, Barney, 威廉斯, 巴尼 317
- Williams, Bert, 威廉斯, 波特 444
- Williams, Clifford, 威廉斯, 克利弗 513
- Williams, Emlyn, 威廉斯, 埃姆林 438
- Williams, Harcourt, 威廉斯, 哈尔克特 434
- Williams, Tennessee, 威廉斯, 田纳西 447, 468, 480, 484, 485, 490
- Williamson, David, 威廉姆逊, 大卫 535, 549
- Williamson, James Cassius, 威廉姆逊, 詹姆斯·卡休斯 334, 448
- Wills, W. G., 威尔斯, W. G. 343
- Wilson, August, 威尔逊, 奥古斯特 523, 527, 546
- Wilson, Frank, 威尔逊, 弗兰克 445
- Wilson, Georges, 威尔逊, 乔治 453
- Wilson, Lanford, 威尔逊, 兰福德 521, 525, 526, 544
- Wilson, Robert, 威尔逊, 罗伯特 116, 532, 534, 540, 541, 561, 564
- Wings (scenery), 两侧(布景) 52, 133, 161 - 162, 167, 197 - 198, 286, 311
- Winstanley, Eliza, 温斯坦利, 爱丽莎 321
- Winter Garden Theatre (New York), 冬日花园剧院(纽约) 328, 549
- Winter's Tale*, A (Shakespeare), 《冬天的故事》(莎士比亚) 109
- Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, 维特凯维奇, 斯坦尼斯拉夫·伊格纳伊 494
- Woe from Wit* (Griboyedov), 《智慧的痛苦》(格里鲍耶多夫) 294, 296, 352
- Woffington, Peg, 沃芬顿, 佩格 222, 335
- Wolf, Friedrich, 沃尔夫, 弗里德里希 420
- Wolfe, George C., 沃尔夫, 乔治·C. 544
- Wolff, Pius Alexander, 沃尔夫, 皮乌斯·亚历山大 277
- Wolfit, Donald, 沃尔菲特, 唐纳德 438, 472
- Wolter, Charlotte, 沃尔特, 夏洛特 354
- Woman Killed with Kindness*, A (Heywood), 《被善意所杀的女人》(海伍德) 110
- Woman's Prize or the Tamer Tamed*, The (Fletcher), 《御一个妻子和有一个妻子》(弗莱彻) 111
- Women at the Thesmophoria* (Aristophanes), 《地母节妇女》(阿里斯托芬) 16
- Wonder, Erich, 旺德, 埃里希 502
- Wood, Mrs. John, 伍德, 约翰夫人 327
- Wood, Peter, 伍德, 彼得 514
- Wood, William B., 伍德, 威廉·B 297, 310, 313
- Woodworth, Samuel, 伍德沃思, 萨缪尔 316
- Woolfe, Nicholas, 伍尔夫, 尼古拉斯 115
- Wooster Group, The (New York), 伍斯特剧团(纽约) 531, 533, 545, 559
- Wordsworth, William, 华兹华斯, 威廉姆 300
- Worker's theatre movement, “工人戏剧”运动 445
- Workers' Drama League, 工人戏剧联合会 445
- World Theatre Season (London), “世界戏剧季”(伦敦) 478
- Worth, Mary, 沃思, 玛丽 130

- Worth, Irene, 沃思, 艾琳 514, 515
- Woyzeck, 《沃伊采克》 283
- Wren, Christopher, 雷恩, 克里斯托弗 214
- Wright, Garland, 赖特, 加兰 523
- Wright, Richard, 赖特, 理查德 445
- Wu-chi Liu, 柳无忌 640
- Wyatt, Joseph, 怀亚特, 约瑟夫 321
- Wycherley, William, 威彻利, 威廉 207
- Xirgu, Margarita, 克希尔古, 玛格丽塔 428
- Yacine, Kateb, 雅辛, 卡提卜 601
- Yale Repertory Theatre, 耶鲁保留剧目剧院 522, 523
- Yamazaki, Masakazu, 山崎正和 637
- Yankee character, 北佬扬基 311, 316, 317, 325
- Yanovskaya, Henrietta, 扬诺夫斯卡娅, 亨利埃塔 564
- Yazbek, David, 亚兹贝克, 大卫 543
- Yeats, William Butler, 叶芝, 威廉·勃特勒 379, 403 - 404, 437, 556
- Yefremov, Oleg, 奥列格·叶伏列莫夫 460, 492, 563
- Yegor Bulichev and Others (Gorky), 《叶格·布列契夫与其他人》(高尔基) 413
- Yirenkyi, Asiedu, 伊仁齐, 阿谢都 577
- York cycle, 约克套剧 85
- Yoruba Traveling Theatre (Yoruba Opera), 约鲁巴旅行剧团(约鲁巴歌剧) 572 - 573
- Young Germany, 青年德意志派 284 - 285, 353
- Young Roscius, 青年罗西乌斯 306
- Young Scholar, The (Lessing), 《青年学者》(莱辛) 261
- Young Vic (London), “小维克”剧团 473, 474
- Young, Charles Mayne, 扬, 查尔斯·梅恩 305
- Young, Karl, 扬, 卡尔 103
- Youngest Germany, “最年轻的德国”剧团 376
- Your Murderer (Aksyonov), 《谋杀你的人》(瓦西里·阿克西奥诺夫) 493
- Yüan Dynasty (China), 元朝(中国) 615, 618
- Yuzhin, Alexander, 尤金, 亚历山大 412
- Zadek, Peter, 察德克, 彼得 499, 500, 561
- Zaire, 扎伊尔 590 - 591
- Zaire (Voltaire), 《札伊尔》(伏尔泰) 236
- Zakhava, Boris, 札卡娃, 鲍利斯 411
- Zambia, 赞比亚 583 - 584
- Zaourou, Bernard Zadi, 扎乌鲁, 贝尔纳·扎迪 588
- Zarzuela, “山林小屋” 141, 363, 365, 366, 367, 430
- Zavadsky, Yuri, 扎瓦茨基, 尤里 411, 413, 460
- Zeffirelli, Franco, 塞弗勒里, 弗朗哥 467 - 468, 473, 479
- Zeno, Apostolo, 泽诺, 阿波斯托洛 233
- Zeus, 宙斯 12
- Zhang Xie, Doctor of Letters, The, 《张协状元》 622
- Zhi Yüan, 马致远 617
- Ziegfeld, Florenz, 齐格菲尔德, 弗洛伦

- 茨 441, 447
 Zimbabwe, 津巴布韦 584, 585
 Zimbinski, Zbigniew, 吉姆宾斯基, 兹比格涅夫 430
 Zimmerman, Fred, 齐默曼, 弗雷德 384
 Zola, Emile, 左拉, 埃米尔 373 - 374, 376, 378
 Zoo Site Theatre, 动物园站剧场 599
 Zorilla, Francisco de Rojas, 索利亚, 弗朗西斯科·德·罗哈斯 141 - 142
 Zuckmayer, Carl, 楚克梅耶, 卡尔 420, 463, 462
 Zurich Schauspielhaus, 苏黎世剧院 464, 562

译后记

奥斯卡·格罗斯·布罗凯特(Oscar Gross Brockett)博士先后担任美国印第安那大学戏剧系和德克萨斯奥斯丁大学戏剧舞蹈系教授,他的 *History of the Theatre* 1968 年初版,到 2009 年已经印行了十版,在欧美大学广为流行,号称二十世纪销售量最大的“戏剧史”。但是,中国境内的学者对这部书却并不很熟悉,只是通过台湾大学胡耀恒教授为布罗凯特的另一部著作 *The Essential Theatre* 的汉译本《世界戏剧艺术欣赏——世界戏剧史》(1974 年出版)所写的“译者的话”才对这部戏剧史有所了解:“本书广征博引远古及最新的资料,综述并比较各家各派的意见,最后提出作家本人的论断,自出版以来,及被公认为最佳的戏剧通史,现已为美国各大学戏剧系普遍采用作教科书。”

胡教授 1974 年出版的译作在 1987 年 6 月由北京中国戏剧出版社印行简化字版,此后在大陆再也没有重印过。尽管大陆研究西方戏剧、剧场史的学者中有人知道布罗凯特的 *History of the Theatre*,并且在自己的研究工作中加以充分利用,但对阅读视界只限于中文出版物的读者而言,这部书的确未曾谋面。2003 年,为适应北京广播学院(现中国传媒大学)学科建设之需,我专程到国家图书馆查找适合翻译、引进的英文著作,发现了 *History of the Theatre* 的第 7 版。它在目录卡片

盒里同类藏书中页数最多,因此我断定它内容最为丰赡。于是我复印了一些内容,经学科带头人周华斌教授审定,决定组织力量翻译这本书,以填补我国出版界和读书界的空白。

某家出版社也曾表示参与我们的计划,不久就与 *History of the Theatre* 出版单位在北京的办事处取得联系,得到了第九版的样书,以便我们开始翻译。这时是 2004 年的冬天。2006 年,周华斌教授领衔以“《世界戏剧史》(第九版)翻译”为题申请教育部哲学社会科学后期项目资助,获得批准。2008 年夏天,完成的译稿交到了出版社。2010 年初,这家出版社还在广告中将《世界戏剧史》(中文版)列为年度重点书目加以宣传。谁料,到了 2012 年春,当这本书已经印出了好几章校对稿,我正在埋头校对时,这本书的责任编辑却悄悄告诉我说,这本书的出版计划取消了,原因是,出版社领导对这本书的盈利预期不乐观。于是,八十多万字的译稿只好撤回。

多亏商务印书馆周洪波先生和上海师范大学陈恒教授慧眼识珠,对布罗凯特的这部名著在中国可能产生的影响抱有充分的信心,向上海三联书店积极推荐;上海三联书店总编辑黄韬先生以学术为重,慨然承诺接手出版,《世界戏剧史》的中文版才有了见天日的机会。2009 年, *History of the Theatre* 的第十版已经问世,第十版和第九版之间不仅在章节安排上有所调整,而且有些章节(尤其是二十世纪后半叶的内容)已经重写,和第九版有了明显的不同。作者也由一位增加到了两位。上海三联书店正式购买了第十版的中文版权,显示出出版家的专业水准和严谨的工作态度。

《世界戏剧史》的翻译从起事到完成,经历了十个年头,大约可分为三个阶段。2004 年 11 月,最初决定参加第九版翻译工作的除笔者外,还有鲁津教授(第七章)、施旭升教授、段耀国、张柠(分工第十三至十九章)、邹宇晴(参加第二十章以后的翻译)等各位。2006 年,周华斌教授又邀请刘琛和田永丰参与了一段时间的工作。刘琛校读了开头几个章

节的译稿,田永丰翻译了第十章和第十一章,同时,周华斌教授也对部分译稿进行过审读。

原计划各人分头译毕后由我统稿。但后来发现,这种办法很难行得通。原因是:既然是统稿,就必须在原文——译稿——改稿三者之间循环往复,也就是:1.要先读译稿,再读原文,判定译稿是否正确;2.如果正确,需琢磨不同译者之间行文风格是否统一;3.如果不正确,是哪些地方不正确,出错的原因何在;4.如果不统一,是否需要调整,如何进行调整;5.如何修改,是尊重原译者的风格,还是统一到统稿者的风格,还是寻找第三种风格?6.如果正确而不雅驯,该怎么办?7.我认为不正确的地方原译者是否也认为不正确?如果意见分歧,如何沟通?如果无法沟通,问题如何解决?这样一来,工作量加大好几倍,眼睛和体力都吃不消。为了减少工作量,避免矛盾,加快进度,我决定把他人的译稿放到一边,由我重新翻译。这样,只需根据原文选择我认为合适的中文表达方式就可以了,自然,一些伴生的困难也就不存在了。这就是第二阶段:个人独力翻译阶段。第三阶段是第十版的翻译,完全由笔者单独完成。

全书的翻译历时多年,其间遇到过许多困难。最可气的是一个深夜里,电脑突然蹦出一行字,问我是否“继续”;还没等我看清楚、想明白,费时费力完成的整整十六章译稿就全部消失了。把电脑主机拿到修理店去问,回答说是能找回来。等到花完几百块手续费,却是什么也没找回来,还是得从头开始一句句地翻译、录入,凭借脑力和体力把消失的字符“找回来”。好在有许多朋友和师长的热心帮助和敦促,才使得译稿一天天增厚,剩余的书页一天天变薄。周华斌老师时时敦促,并且提出严格要求。在日本樱美林大学工作的袁英明博士对日本戏剧一章的翻译作出了巨大的贡献。为了尽可能准确地将英文著作中的日本人名、地名、古典作品名称和其他专业术语翻译成汉语,我把相关的单词全部开列给了袁英明。她除了凭借自己的专业知识答疑解惑之外,

还专门请教了懂行的日本朋友。如果说,译稿中日本戏剧一章还算比较准确,完全要归功于袁英明博士的专业水平和敬业精神。

在全书的最后完成阶段,周夏奏、马慧、陈曦、苏荣、游瑶各位都付出了辛苦的劳动。项安波博士偶然接触到校样,解决了日本戏剧部分的最后几个疑难问题。陈曦在全书索引的编制上功劳最大,如果没有他熟练地使用计算机,简直无法想象最后的全书索引又会投进去多少劳力;而索引的校对之功当归于苏荣。

周靖波

2013年9月10日

上海三联人文经典书库



已出书目

1. 《世界文化史》(上、下) [美]林恩·桑戴克 著 陈廷璠 译
2. 《希腊帝国主义》 [美]威廉·弗格森 著 晏绍祥 译
3. 《古代埃及宗教》 [美]亨利·富兰克福特 著 郭子林 李凤伟 译
4. 《进步的观念》 [英]约翰·伯瑞 著 范祥涛 译
5. 《文明的冲突:战争与欧洲国家体制的形成》 [美]维克多·李·伯克 著 王晋新 译
6. 《君士坦丁大帝时代》 [瑞士]雅各布·布克哈特 著 宋立宏 熊莹 卢彦名 译
7. 《语言与心智》 [俄]科列索夫 著 杨明天 译
8. 《修昔底德:神话与历史之间》 [英]弗朗西斯·康福德 著 孙艳萍 译
9. 《舍勒的心灵》 [美]曼弗雷德·弗林斯 著 张志平 张任之 译
10. 《诺斯替宗教:异乡神的信息与基督教的开端》 [美]汉斯·约纳斯 著 张新樟 译
11. 《来临中的上帝:基督教的终末论》 [德]于尔根·莫尔特曼 著 曾念粤 译
12. 《基督教神学原理》 [英]约翰·麦奎利 著 何光沪 译
13. 《亚洲问题及其对国际政治的影响》 [美]阿尔弗雷德·马汉 著 范祥涛 译
14. 《王权与神祇:作为自然与社会结合体的古代近东宗教研究》(上、下) [美]亨利·富兰克福特 著 郭子林 李岩 李凤伟 译

15. 《大学的兴起》 [美]查尔斯·哈斯金斯 著 梅义征 译
16. 《阅读纸草,书写历史》 [美]罗杰·巴格诺尔 著 宋立宏
郑 阳 译
17. 《秘史》 [东罗马]普罗柯比 著 吴舒屏 吕丽蓉 译
18. 《论神性》 [古罗马]西塞罗 著 石敏敏 译
19. 《护教篇》 [古罗马]德尔图良 著 涂世华 译
20. 《宇宙与创造主:创造神学引论》 [英]大卫·弗格森 著
刘光耀 译
21. 《世界主义与民族国家》 [德]弗里德里希·梅尼克 著 孟
钟捷 译
22. 《古代世界的终结》 [法]菲迪南·罗特 著 王春侠 曹明
玉 译
23. 《近代欧洲的生活与劳作(从15—18世纪)》 [法]G. 勒纳尔
G. 乌勒西 著 杨 军 译
24. 《十二世纪文艺复兴》 [美]查尔斯·哈斯金斯 著 张 澜
刘 疆 译
25. 《五十年伤痕:美国的冷战历史观与世界》(上、下) [美]德瑞
克·李波厄特 著 郭学堂 潘忠岐 孙小林 译
26. 《欧洲文明的曙光》 [英]戈登·柴尔德 著 陈 淳 陈洪
波 译
27. 《考古学导论》 [英]戈登·柴尔德 著 安志敏 安家瑗
译
28. 《历史发生了什么》 [英]戈登·柴尔德 著 李宁利 译
29. 《人类创造了自身》 [英]戈登·柴尔德 著 安家瑗 余敬
东 译
30. 《历史的重建:考古材料的阐释》 [英]戈登·柴尔德 著
方 辉 方堃杨 译
31. 《中国与大战:寻求新的国家认同与国际化》 [美]徐国琦
著 马建标 译
32. 《罗马帝国主义》 [美]腾尼·弗兰克 著 官秀华 译
33. 《追寻人类的过去》 [美]路易斯·宾福德 著 陈胜前 译
34. 《古代哲学史》 [德]文德尔班 著 詹文杰 译
35. 《自由精神哲学》 [俄]尼古拉·别尔嘉耶夫 著 石衡潭

译

36. 《波斯帝国史》 [美]A. T. 奥姆斯特德 著 李铁匠等 译
37. 《战争的技艺》 [意]尼科洛·马基雅维里 著 崔树义 译
冯克利 校
38. 《民族主义:走向现代的五条道路》 [美]里亚·格林菲尔德
著 王春华等 译 刘北成 校
39. 《性格与文化:论东方与西方》 [美]欧文·白璧德 著 孙
宜学 译
40. 《骑士制度》 [英]埃德加·普雷斯蒂奇 编 林中泽 等译
41. 《光荣属于希腊》 [英]J. C. 斯托巴特 著 史国荣 译
42. 《伟大属于罗马》 [英]J. C. 斯托巴特 著 王三义 译
43. 《图像学研究》 [美]欧文·潘诺夫斯基 著 戚印平 范景
中 译
44. 《霍布斯与共和主义自由》 [英]昆廷·斯金纳 著 管可秣
译
45. 《爱之道与爱之力:道德转变的类型、因素与技术》 [美]皮蒂
里姆·A. 索罗金 著 陈雪飞 译
46. 《法国革命的思想起源》 [法]达尼埃尔·莫尔内 著 黄艳
红 译
47. 《穆罕默德和查理曼》 [比]亨利·皮朗 著 王晋新 译
48. 《16 世纪的不信教问题:拉伯雷的宗教》 [法]吕西安·费弗
尔 著 赖国栋 译
49. 《大地与人类演进:地理学视野下的史学引论》 [法]吕西安·
费弗尔 著 高福进 等译
50. 《词与物》(修订译本)[法]福柯 著 莫伟民 译 (即出)
51. 《希腊化文明与犹太人》 [以]维克多·切利科夫 著 石敏
敏 译
52. 《古代东方的艺术与建筑》 [美]亨利·富兰克福特 著 郝
海迪 袁指挥 译
53. 《欧洲的宗教与虔诚:1215—1515》 [英]罗伯特·诺布尔·
斯旺森 著 龙秀清 张日元 译
54. 《中世纪的思维:思想情感发展史》 [美]亨利·奥斯本·泰
勒 著 赵立行 周光发 译

55. 《论成为人：神学人类学专论》 [美]雷·S. 安德森 著 叶汀 译 王作虹 校
56. 《自律的发明：近代道德哲学史》 [美]J. B. 施尼温德 著 张志平 译
57. 《城市人：环境及其影响》 [美]爱德华·克鲁帕特 著 陆伟芳 译
58. 《历史与信仰：个人的探询》 [英]科林·布朗 著 查常平 译
59. 《以色列的先知及其历史地位》 [英]威廉·史密斯 著 孙增霖 译
60. 《欧洲民族思想变迁：一部文化史》 [荷]叶普·列尔森普 著 周明圣 骆海辉 译
61. 《有限性的悲剧：狄尔泰的生命释义学》 [荷]约斯·德·穆尔 著 吕和应 译
62. 《希腊史》 [古希腊]色诺芬 著 徐松岩 译注
63. 《罗马经济史》 [美]腾尼·弗兰克 著 王桂玲 杨金龙 译
64. 《修辞学与文学讲义》 [英]亚当·斯密 著 朱卫红 译
65. 《从宗教到哲学：西方思想起源研究》 [英]康福德 著 曾琼 王涛 译
66. 《中世纪的人们》 [英]艾琳·帕瓦 著 苏圣提 译
67. 《世界戏剧史》 [美]G. 布罗凯特 J. 希尔蒂 著 周靖波 译
68. 《20 世纪文化百科词典》 [俄]瓦季姆·鲁德涅夫 著 杨明天 陈瑞静 译
69. 《英语文学与圣经传统大词典》 [美]戴维·莱尔·杰弗里 (谢大卫) 主编 刘光耀 章智源等 译
70. 《刘松龄——旧耶稣会在京最后一位伟大的天文学家》 [美]斯坦尼斯拉夫·叶茨尼克 著 周萍萍 译
71. 《地理学》 [古希腊]斯特拉博 著 李铁匠 译
72. 《马丁·路德的时运》 [法]吕西安·费弗尔 著 王永环 肖华锋 译
73. 《希腊化文明》 [英]威廉·塔恩 著 陈恒 倪华强 李月 译
74. 《优西比乌：生平、作品及声誉》 [美]麦克吉佛特 著 林中泽 龚伟英 译

75. 《马可·波罗与世界的发现》 [英]约翰·拉纳 著 姬庆红 译
76. 《犹太人与现代资本主义》 [德]维尔纳·桑巴特 著 艾仁贵 译 宋立宏 校
77. 《早期基督教与希腊教化》 [德]瓦纳尔·耶格尔 著 吴晓群 译
78. 《希腊艺术史》 [美]F·B·塔贝尔 著 殷亚平 译

欢迎广大读者垂询,垂询电话:021-22895559

世界戏剧史

HISTORY OF THE THEATRE

上架建议：文艺 历史

ISBN 978-7-5426-5416-8



关注上海外语书店官方微信
微信D: sjpc1932



9 787542 654168 >

定价：128.00 元（上下册）



Pearson

www.pearson.com