

语言死亡了吗？

陈军

《文学评论》2006年1期

—

——对二十世纪“形体戏剧”[1]的批判性反思

内容提要：20世纪后半期，世界剧坛掀起了一股反语言的浪潮，其理论渊源可以追溯到法国戏剧理论家阿尔托倡导的“形体戏剧”理论，这一理论思潮的主张和表现主要有两点：1、取消剧本，强调即兴演出；2、突出形体动作，削弱和否定有声语言。本文便是对这一思潮的一个批判性的反思，在肯定其探索价值的同时，着重分析其偏颇之处。论文指出，戏剧不能脱离文学而存在，形体动作也不能代替有声语言，语言并没有死亡，未来戏剧的走向应是形体与语言的相互融通、相得益彰。

—

二十世纪后半期，世界剧坛掀起了一股反语言的浪潮，“形体戏剧”大行其道，语言戏剧日渐式微。其理论渊源可以追溯到20世纪三、四十年代法国戏剧理论家安托南·阿尔托所倡导的“形体戏剧”理论，其实践者则为波兰的“贫困戏剧”大师格洛托夫斯基。阿尔托在《残酷戏剧及其重影》一书中非常愤慨地责问道：“戏剧如此从属于话语，我们不禁要问，难道戏剧没有它自己的语言吗？难道它不可能被视作独立的、自主的艺术，如同音乐、绘画、舞蹈一样吗？”[2]阿尔托从巴厘戏剧中找到了形体语言，力倡“形体戏剧”。具体说来，阿尔托关于“形体戏剧”的理论观点不外两个方面：1、取消剧本，让演员自语言中解脱出来，可以自由地即兴演出。阿尔托说：“为什么不能设想一出直接在舞台上构思、在舞台上导演的戏剧呢？那么这种演出比剧本式台词更是戏剧。”[3]“当戏剧使演出和导演，即它所特有的戏剧性部分服从于剧本时，这个戏剧就是傻瓜、疯子、同性恋、语法家、杂货商。”[4]总之，阿尔托强调戏剧以能在舞台上出现的东西为范畴，独立于文学剧本这个语言的载体之外。2、强调突出形体语言，削弱和否定有声语言。阿尔托从原始的巴厘戏剧中看到了形体语言的独特

魅力，认为这才是“纯戏剧”，因而否定语言戏剧。阿尔托说：“舞台是一个有形的、具体的场所，应该将它填满，应该让它用自己具体的语言说话……我所指的有形的、具体的语言，只有当它所表达的思想不受制于有声语言时，才是真正的戏剧语言。”[5] 自称为“行者”（performer, 一个行动的人）的格洛托夫斯基则在演员的形体训练方面进行了十分艰辛的实验，这其中包括形体训练、造型训练、面部表情训练，发声技术训练等，他强调演员表演的圣洁性，要求演员贡献出他的身体。值得一提的是，“形体戏剧”的浪潮也曾波及到我国，在台湾，80 年代的实验剧展中就有大量的肢体语言存在；在大陆，以高行健为代表的探索戏剧和以孟京辉为代表的先锋戏剧也都表现出重形体轻语言的趋向。

正如每种植物只能在适当的天时、地利中生长一样，“形体戏剧”的诞生也无疑和 20 世纪后半期特殊的精神气候有关。1、它是戏剧出现危机后探索的产物。20 世纪后半期，戏剧日益受到影视等影像艺术的挑战，观众大量流失，几乎到了走投无路的地步。在这种情形下，格洛托夫斯基开始思考什么才是戏剧的特质，他对戏剧采用否定法，最后不能否定的东西就是演员与观众，他说：“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。”[6] 所以他提出“贫困戏剧”，认为演员的个人表演是戏剧艺术的核心，期望通过演员的肉身表演来召回观众。同样，阿尔托提倡“形体戏剧”也是戏剧出现危机后对以前以话语为中心的文学性戏剧（主要是现实主义戏剧）的一种反拨，是对西方以亚里斯多德《诗学》为代表的理性主义戏剧传统、美学思想乃至思维方式的质疑和反叛。2、与 20 世纪后半期后现代主义思潮的影响有关。众所周知，语言问题是西方文论中的一个引人注目的问题，后现代主义思潮以德里达的解构哲学为基础，而德里达的解构策略首先从语言开始。他认为，西方存在“语言中心论”传统，即认为人的言语、语言更加准确的保存认识的本意，“逻各斯中心主义”就是形而上学与语言中心论的结合体。德里达从分解语言的能指所指关系出发，着手摧毁逻各斯中心主义，认为语言并非像索绪尔所描述的那样是能指和所指相对应的统一体，而是一个无限差异、无限循环的系统，因而反对语言中心论和文本中心论，倡导意义的游戏性。这直接影响了后现代主义思潮对语言的态度，在利奥塔《后现代状况》一书的后记中翻译者就指出：“后现代主义的核心之一是解构逻各斯中心主义传统……它怀疑一切叙述的表现，强调不确定性和非连续性。指证语言表征的危机性，因此还具有强烈的颠覆性——既颠覆传统文本的叙述，也颠覆以话语形成的秩序。”[7] “形体戏剧”对语言作用的怀疑与这股后现代主义思潮的推波助澜有关（这也是为什么阿尔

托的理论在当时未有反响，直到 20 世纪后半期才产生广泛影响的原因所在)。在受阿尔托影响的后现代主义戏剧(如格洛托夫斯基的“贫困戏剧”、尤奈斯库的“荒诞派戏剧”、布鲁托的“空间戏剧”、谢克纳的“环境戏剧”以及贝克、玛丽娜领导的“生活戏剧”)中，我们不难看到，戏剧人物要么不用语言，要么语言颠三倒四、支离破碎、不知所云，语言不是用来传达意义，而只是一种音响的效果，这都是对语言的一种消解。而由此所表现出来的平面化、肢体化、形式的拼贴、现象的碎片以及意义的丧失等特征也都可以从后现代理论中找到思想支援。3、受到包括我国古典戏曲在内的东方戏剧的影响。1931 年，阿尔托在巴黎海外殖民地博览会上看到了印尼巴厘剧团的演出，东方仪式的那些诱使舞蹈演员处于恍惚、迷离状态的特色，给他深深的触动，使他看到西方戏剧过分依赖言词的局限性。而在《迈向质朴戏剧》一书中，格洛托夫斯基则明确指出：“特别激励我的是东方戏剧的技巧训练——尤其是中国的京剧、印度的卡塔卡利，还有日本的‘能’剧。”[8]众所周知，中国戏曲建立在舞台假定性的基础上，十分注重演员的基本功训练，往往从演员孩提时代就开始严格练起，有所谓“四功五法”之说，“四功”就是唱、念、做、打，而“五法”就是手、眼、身、法、步。正是包括我国古典戏曲在内的东方戏剧对形体训练和表演技能的重视，给阿尔托和格洛托夫斯基以深刻的感受和深远的影响。

必须肯定，作为一种戏剧探索，形体戏剧自有它的价值与意义。首先探索精神可佳。没有前卫性的探索，戏剧就没有发展和进步，任何一门艺术如果仅满足于一种模式，仅重复前人的套路，它就会停滞不前、失去活力。尤其在戏剧处境日益艰难的时代，戏剧也只有探索才有出路。其次，它探索的方向是对的，形体戏剧有力克服了文学性戏剧“只会说话”的弊端，极大地丰富了戏剧的表现手段。语言作为人类思维和交流的工具固然重要，但语言本身也有它无力表达的一切，我国古代的《乐记》中就有语言借助非言语动作来表达的描述：“故歌之为言也，长言之也。说之，故言之，言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。”[9]语言并非万能，在人类需要表达的范围中，还存在着另外一些内容和状态，它们非语言所能表达却又非要表达不可。苏珊·朗格在《情感与形式》一书中就指出：“在人类的内在生命中，有着某些真实的、极为复杂的生命感受……对于这种内在生命，语言是无法忠实地再现和表达的。”[10]她认为这完全跟语言符号的性质特征有关，语言具有表达含义的固定性和明确性，它的由一而二、由二而三的逻辑推理结构，也排除了它表现情感或内在生命的可能(她认为，表现情感或内在生命需要非推理形式

的符号)。形体语言的运用正好弥补了有声语言的不足,与有声语言相比,形体语言具有形象性、直观性和具体性的特点,它在舞台上广泛的运用极大地丰富了戏剧的表现手段,对演员的表演技能也是强有力的挑战。(现在看来,1928年田汉、洪深等称西洋剧为话剧,这种命名的弊端是明显的)。最后从戏剧接受方面来说,“形体戏剧”给观众以全新的感受,极大地提高了戏剧的观赏性。格洛托夫斯基一再宣称:“我们的演出一直是在细致地探索演员与观众之间的关系。”[11]他还说:“电影与电视不能从戏剧那里抢走的只有一个元素:接近活生生的人。正因为如此,出自演员的每一次挑战,他每一个不可思议的动作(观众对此是无力重复的)都变成了伟大的东西、非凡的东西,接近于心醉神迷的东西。”[12]他所以对演员近乎苛刻的训练,其目的也是能够给观众以强烈的刺激,为戏剧赢回观众。他导演的《卫城》、《该隐》等剧都给观众带来了全新的视听感受,极大地提高了戏剧的观赏价值。同样,阿尔托提出“残酷戏剧”的概念,他用的也不是“残酷”这个词的本意,而是强调戏剧要有强烈的感染力,台上一演戏,台下的观众就无法不引起反应,这在舞台上单靠演员道白是无法办到的。阿尔托希望戏剧的演出能使观众达到一种颠狂和痉挛状态,给观众以“真实的咬啮”,他进而比拟音乐治疗提出对观众身心的戏剧治疗作用。

二

然而,我们在肯定“形体戏剧”的价值与意义的同时,却也不能对其偏颇之处视而不见。“形体戏剧”的矛头直指过去盛行一时的文学性戏剧,把形体语言和文学语言对立起来而不是结合起来考虑问题,过于强调突出形体动作而削弱轻视有声语言,这就不免有矫枉过正的嫌疑。我们不禁要问:语言死亡了吗?以下我们针对“形体戏剧”的两个表现来进行一番辨正。

“形体戏剧”表现之一是取消剧本、强调即兴演出,这有其可理解的一面。因为剧本本身不是戏剧,它只是作家的一度创作,还必须经过导演、演员的二度创作才能完成,要反对那种案头剧的操作。但问题是:“形体戏剧”否定了脚本的存在,而强调演出的自由与自发性,也就否定了一切的先在性和可约束性。这又如何衡量演员表演的妥当性和高超性,其结果,戏剧表演充满了无限的可能性,却失去了艺术应有的恒常性。而且没有了剧本,戏剧成了“一次性”艺术,后来人又如何了解先前戏剧的历史和发展,以汲取思想和艺术资源。所以台湾戏剧家姚一苇在《后现代三问》一文中感叹道:“文学已自剧场排斥出来,剧本亦将成为历史名词,然而没有文学的剧场实际上只是一个‘空洞的剧场’,因为看过后,发现它不曾给我们留下什么,因为它本身空无所

有。” [13] 谁都知道，戏剧（剧本）是文学的一环，在古希腊均名之为诗，有抒情诗、叙事诗和戏剧诗。进入文艺复兴之后，一部文学史便成为诗、小说与戏剧鼎足三分的局面，只要翻一翻世界各国文学史不难发现该国戏剧所占比重为何？我们也可以想象没有了莎士比亚的英国文学史会是怎样的单薄与无力。而取消了剧本，也就取消了戏剧在文学史上的存在和地位。

“形体戏剧”除了取消剧本以外，其直接的表现便是突现形体动作，削弱有声语言，所以我们进一步要讨论的是：有声语言可以被削弱和代替吗？回答是否定的。

其一，形体语言缺陷明显，不能完全代替有声语言。作为一种交流的手段和工具，形体语言与有声语言相比至少存在两个方面的问题：1、传达的有效性。有声语言结构严谨，并有正式的语法或规则，而形体语言几乎没有规定交流的正式结构。由于没有模式，同样的形体语言在不同的时候可以有不同的含意，例如人们会因悲伤、激动、高兴而啼哭，也会莫名其妙的啼哭，这样，同是一个啼哭的动作，观众又如何辨明它所表达的情感，这就牵涉到传达的有效性。2、传达的深刻性问题。形体语言不但难理解而且还有理解的不深刻的弊病，这是因为形体语言大多采用的是非推理性的直觉感知方式，在深刻性上与有声语言相比大打折扣。这一点黑格尔在其《美学》中就特别指出：“在艺术所用的感性材料中，语言是唯一适宜展开精神的媒介。” [14]他还说：

“尽管其它各门艺术凭躯体形式也能有效地显示出内心世界，但是语言毕竟是最易理解的最适合于精神的手段，能掌握住而且表达出高深领域的一切艺术活动和内心世界的一切东西。” [15]总之，语言毕竟是人类文化最高的结晶，由无声语言向有声语言的过渡和转变被认为是艺术的发展和进步。阿尔托所钟情的巴厘戏剧充其量只能算是一种前艺术，艺术探索的目标绝不是回到这种前艺术、前语言的状态中去，而是应该在更高层次上的重复。

其二、我们注意到阿尔托看重形体语言强调的是作用于观众的感官，然而戏剧这门艺术难道就不能作用于观众的理智（大脑）吗？关于形体语言作用于感官直觉，阿尔托不止一次说过：“我认为更为迫切的是明确这个有形的语言是什么，这个使戏剧有别于话语的、物质的、坚实的语言是什么？它就是舞台上的一切，就是能够以物质的形式在舞台上表现和表达的一切。它们首先针对的是感觉，而不象话语那样首先针对的是精神。” [16]“观众最初是通过感官来思想的，而普通心理剧则首先着眼于观众的理解力，这是十分荒谬的。” [17]阿尔托认为只有作用于观众的感官，才能使观众产生共鸣，从而使戏剧能有极大的精神的传染性（为了达到这一点，他进而提出“总体戏剧”

概念，即强调演员的肢体动作、灯光、音响、布景、道具等舞台上可呈现的一切对观众的情绪感染作用）。阿尔托是这样描述形体语言作用于观众的感官的情状的：“我主张像弄蛇一样对待观众，通过观众的机体，而使他们得到最细微的概念，先是用粗犷的手法，这些手段逐渐细腻起来，但粗犷的手段从一开始就抓住观众，因此在‘残酷戏剧’中，观众坐在中央，四周是表演。”[18]阿尔托试验从四面八方抓住观众的敏感性，确实使观众产生梦境般的震颤感觉。但问题是戏剧除了作用于感官外，就不能作用于观众的理智（大脑）吗？黑格尔就曾说过：“尽管如此，艺术作品却不仅是作为感性对象，只诉之于感性掌握的，它一方面是感性的，另一方面却基本上是诉之于心灵的，心灵也受它感动，从它得到某种满足。”[19]从接受美学来看，佛经对人接触外界事物接受外界信息的手段和途径有过专门的研究（为的是不拘泥于外相、明心见性），有所谓“六识”之说——眼、耳、鼻、舌、身、意，[20]分别对应于人的视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉和意识，其中的“意”就作用于人的大脑神经，也就是说观众接受外界事物是不可能仅止于感官而没有纯意识观照的。其实早在阿尔托之前，布莱希特就提出戏剧要作用于观众的理智，不赞同共鸣说，布莱希特说：“观众不该被人从他的世界诱入到艺术的世界，不该被人诱骗，相反，他应该被带到现实世界，并怀着清醒的理智。”[21]他追求一种“史诗戏剧”，在舞台上增加叙述者，借助于叙述人的话语来对舞台上发生的一切进行分析评说，阻止观众情感的过分介入，从而达到所谓的“间离效果”。所以只要艺术诉之于人的感性以外，还要诉之于人的心灵和理智，那么语言这种精神性的媒介就有存在的必要。“形体戏剧”不重视作品的精神内涵，而注重演员的表演技能和对观众的感官刺激，有使戏剧沦为表演技术化、思想贫困化的危险倾向。

其三，由第二点深入下去，我们不难发现阿尔托的“形体戏剧”在一系列戏剧的本质问题上都存在着顾此失彼的割裂现象。在戏剧的感性和理性上，阿尔托偏重感性而轻视理性；在戏剧的功能定位上，阿尔托强调戏剧的情感宣泄和娱乐功能，却忽视戏剧的认识功能和教育功能（布莱希特就强调戏剧的宣传教育作用）；在戏剧的内容和形式方面，阿尔托突出形式而淡化内容；在戏剧的演剧方法上，阿尔托重视体验而看轻表现……总之，“形体戏剧”犯的是形而上学的致命错误，缺少辩证思考，可以断言，“形体戏剧”的进一步发展必将滑入宗教和神秘主义的泥淖（格氏晚年就大搞所谓的“艺乘”，一种类似于瑜伽、禅定等东方神秘主义的套路）。其割裂的根源则可以从阿尔托本人与他所处的时代环境中寻找，阿尔托本人患有长期的精神分裂症，是个典型的偏执狂。20世纪的社会文明也不幸染上这种精神分裂症状，在理智与感情之间、身体

与心灵之间都存在严重的分裂。以形体语言代替有声语言不是这种偏至的具体表现吗？

三

语言并没有死亡，它只是失去了故乡。曾几何时，在现实主义和现代主义戏剧中，语言给我们带来了诸多审美愉悦，让我们感受其独特的艺术魅力。莎士比亚的戏剧语言具有诗性般品质，那种精美的诗化的语言、大量的华丽的辞藻、天才的生动的比喻以及充满人生感悟的哲理意蕴令观众如痴如醉。契诃夫戏剧的语言是那样朴素、含蓄、隽永。尤其他在对话之中，采用出色的停顿和重复，使其戏剧充满了含义丰富的潜台词。他还喜欢让人物互不相关对白，自顾自地诉说，让我们体会到人物丰富和复杂的内心世界。我国戏剧家曹禺也同样堪称语言大师。他的剧中人物语言高度口语化、个性化、有丰富的潜台词，同时又具有突出的心灵进攻性，给观众以强烈的内心震撼。总之，在这些戏剧中，语言在塑造人物，烘托气氛、展示剧情，表现主题等方面都具有不可替代的作用。

20世纪后半期，文学性戏剧似乎风光不再，语言也被打入了冷宫，但语言的魅力并没有穷尽，这里我们对形体语言再明确几点。

1、语言也有动作性。有不少人认为从有声语言向形体语言的转变，是从话语中心论到动作中心论的转变，认为有声语言缺乏动作性。这其实是一个误解，语言也有动作性。在戏剧中，人物的行动有两部分：一是身体的动作；一是说话，角色的戏剧语言应该是角色行动的一部分，而我们说的戏剧语言的动作性，不仅指说话这一行为本身，而是指它在戏剧中有助于改变人物关系、推动戏剧冲突和剧情发展。对话的行动性是戏剧文体的特殊要求，关于这一点，奥·威·史雷格尔有过一段形象的说法：“在戏剧里，作者不是以自己的身份说话，而把各种各样交谈的人物引上场来。然而对话不过是形式的最初的外在基础。如果剧中人物彼此间尽管表现了思想和感情，但是互不影响对话的一方，而双方的心情自始到终没有变化，那么，即使对话的内容值得注意，也引不起戏剧的兴趣。”[22] 这句话可以看作是对戏剧语言动作性的一个很好的注脚（由此可见，在戏剧中，说话本身并无过错，关键在于说什么和怎么说，以及是否仅止于说话）。

2、通常都认为语言适宜于表现精神，作用于人的理智，其实语言也可以表现人的情感，作用于人的感官。作为一种语言现象，语言之词在人的话语中发音和回响，其本身就是富于感性的（说话本身就有声调的高低、气流的快慢之别）。在现实生活中，有时甜蜜而温柔的语言比粗笨的肢体动作更能博得姑娘的芳心。《诗大序》中说：“诗

者，志之所志也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言” [23]，可见语言本身就具有强烈的抒情性。对于情感或内在生命这些非理性的情感经验表现，语言也可以借助于形象化或象征的方式来表达。例如李白用“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”、李煜用“剪不断、理还乱，是离愁，别是一番滋味在心头”这些形象可感的画面来表达各自内心复杂的离愁别绪，这就拓展了语言的表现空间。

3、语言还有暗示性和联想性。和形体动作有暗示性质一样，语言也有暗示性。众所周知，催眠术就是通过催眠师的语言暗示来实现的，观众可以被语言带入任何假定的情境，可以令人入睡，把人诱导到失去意志控制的地步，又把沉睡了的记忆引导出来，让人呈现下意识状态，这使语言具有符咒般的魔力。此外，与形体动作相比，有声语言还能极大地调动人的想象力。语言有言不达意、“半折心始”的情况存在，但也有“言有尽而意无穷”的上佳表现，戏剧中的潜台词就有“话中有话”的奇特效果。形体动作把一切表达都具象化、固定化了。而语言却在能指和所指之间给观众提供了一个想象和再创造的空间。

总之，语言的魅力远没有穷尽，有待我们进一步挖掘。语言不仅是人类交流沟通的一种简单的工具和媒介，更是海德格尔所说的“存在的家园”，“只有语言才能使人成为作为人的生命存在” [24]就戏剧而言，舞台上活生生的人物形象离不开语言来展示其存在的价值和意义。

四

20世纪西方文论往往都有一个特点：极力张扬自己的个性，希冀在众声喧哗中能突出自己的声音，为此，它们不惜走极端，也不惧怕偏颇，往往得在此、失也在此。

“形体戏剧”理论及其实践便是如此，对观演关系的强调，拓展舞台表现空间和表现手段，发挥导表演的艺术创造性，无疑是有价值的。问题是不该把形体语言和有声语言割裂开来，为了抬高自己，不惜贬低文学性戏剧，这是非常偏颇的。这种反语言反戏剧的思潮反到最后只有一条路：艺术的解体。说到底，“形体戏剧”本质上只是一种表演中心论，正如戏剧也曾有过导演中心论、作者中心论一样。作为一门以综合艺术和集体创作为本体论要素的艺术来说，表演只是戏剧无数因子中的一个因子，而且只有表演的戏剧也是一个不完全的戏剧。余上沅早在1926年在《演剧的困难》一文中就曾说过：

“在一切艺术里面，戏剧要算是最复杂的了。编剧一部独立起来，要算一种艺术，导演、表演、布景、光影、服饰独立起来，也各自要算一种艺术；还不论戏剧与建筑、雕刻、诗歌、音乐、舞蹈等等艺术的关系。一部做到了满意，戏剧艺术依然不存在；要各

部都做到了满意，而其满意之处又是各部的互相调和，联为一个有机整体，绝无彼此抢夺的裂痕，这样得到的总结果才叫做戏剧艺术。”[25] 这是发人深思的。

我们认为：“形体戏剧”作为一种探索是可行的、值得鼓励的。但只能是戏剧多元探索中的一元，不能天真地认为“形体戏剧”是新的趋向，就可以完全取代旧的文学性戏剧，这是一种机械的线性思维，实际上，在反写实反语言的戏剧走红的同时，以语言为中心的文学性戏剧（现实主义戏剧）还在继续往前发展。不能唯我独尊，一味抬高自己、贬抑别人，否则，“形体戏剧”又如何理解和接受梅特林克的“静止戏剧”[26]和布莱希特的“史诗戏剧”呢？总之，戏剧绝不是一种“绝对的艺术”，彼得·布鲁克在《空的空间》一书中十分清醒地指出：“戏剧需要永恒的革命。然而不负责任的破坏却是有罪的，它会产生强烈的反作用和更大的混乱。”[27]

未来的戏剧发展方向应该是一种融通的戏剧。在情感与理智、感性与理性、形体与语言之间，还有一片广阔的中间地带，那正是戏剧艺术可以施展的领域。各种戏剧追求和理论探索之间也不应该互相敌视、互相攻讦，而应该取长补短、相互借鉴，只有这样，戏剧才能重铸辉煌。

注释：

[1]按照阿尔托的说法，以演员的形体动作而不是有声语言作为表现手段的戏剧称为“形体戏剧”。相对于过去以对话为主的语言戏剧，这可以说是一种非语言戏剧。从宽泛的意义上讲，我们把形体动作也看作戏剧的一种语言，称为形体语言或肢体语言。在本文中，单独的“语言”二字则专指传统意义上有声语言或文学语言，与形体语言相对应。

[2]、[3]、[4]、[5]、[16]、[17]、[18]（法）安托南·阿尔托：《残酷戏剧及其重影》，桂裕芳译，中国戏剧出版社1993年版，第64页、35页、36页、32页、32页、81页、78页。

[6]、[8]、[11]、[12] [波兰]耶日·格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，魏时译，中国戏剧出版社1984年版，第9页、6页、5页、31页。

[7]（法）让-弗朗索瓦·利奥塔：《后现代状况》，岛子译，湖南美术出版社1997

年版,第 218 页。

[9]《礼经·乐记》,中州古籍出版社 1991 年版,第 382 页。

[10]〔美〕苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社 1987 年版,第 6 页。

[14]、[15]〔德〕黑格尔:《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆 1997 年版,第 240 页、52 页。

[13]姚一苇:《后现代剧场三问》,台北《中外文学》,1994 年 23 卷第 7 期。

[19]〔德〕黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆 1997 年版,第 44 页。

[20]《六祖坛经注释》,福建莆田广化寺佛经流通处 1969 年版,第 68 页。

[21]转引自余秋雨《戏剧理论史稿》,上海文艺出版社 1983 年版,第 639 页。

[22]〔德〕奥·威·史雷格尔:《戏剧艺术与文学教程》《古典文艺理论译丛》第 11 册,人民文学出版社 1963 年版,第 229-230 页。

[23]《诗大序》《十三经注疏·毛诗正义》上海古籍出版社 1997 年版,第 269 页。

[24]Heidegger, M., Poetry, Language, Thought, New York: Harper & Row, 1971, p100

[25]余上沅:《演剧的困难》见《晨报副镌》,1926 年 6 月第 57 期。

[26]梅特林克提倡“静止戏剧”,主张减少舞台动作,采用象征手法表达看不见的世界和看不见的人,舞台笼罩着神秘的气氛。这与形体戏剧突出舞台动作和形体表现恰相反。

[27]〔英〕彼得·布鲁克:《空的空间》,中国戏剧出版社 1988 年版,第 105 页。

[作者单

位:扬州大学文学院]

《文学评

论》2006 年 1 期