

阿尔托与现代主义(一)

陈世雄

http://blog.sina.com.cn/s/blog_7ea7f9bd0100ryn4.html

-

安托南·阿尔托（1896—1948）是法国杰出的导演、演员、戏剧理论家和诗人，是对后世影响最大的西方导演之一。从他所代表的思潮而言，阿尔托属于后现代主义。苏珊·桑塔格曾经说过，整个 20 世纪的现代戏剧可以分成两个阶段，即“阿尔托之前”和“阿尔托之后”，足见他在戏剧史上的地位有多么重要。

第一节 阿尔托与象征主义

阿尔托于 1896 年 9 月 4 日出生于马赛，从小身体虚弱，严重的精神忧郁症几乎伴随了他的一生，曾多次被送进精神病院。他的行为时常越出常规，为社会所不能容忍和理解。这使他体验到一种别人所没有的痛苦，并且影响到他的艺术创作。阿尔托反对理性而沉耽于想象，从气质上说，他接近绘画领域的凡高、文学领域的陀思妥耶夫斯基，而迥异于布莱希特。

阿尔托在文学艺术方面有很高的天赋，而且兴趣极为广泛。早在 1913 年，也就是阿尔托 17 岁的那年，他就在故乡马赛发表了一批诗歌。可是，在第二年，由于疾病的爆发，他竟然毁掉了自己的全部作品，包括诗歌和日记。接着，是阿尔托的“沉默期”，

这一阶段一直到 20 年代，当他到巴黎之后才告结束。从 1915 到 1920 年，阿尔托是在各个不同的疗养院度过的。在 1916 年，他还是应征入伍，在军事训练营中度过了 9 个月时光，后来由于健康的原因而得以免服兵役。

1919 年，阿尔托在一家瑞士人开办的疗养院中开始服用麻醉药，以便缓解自己的头痛。第二年，阿尔托的健康有所改善，于是他决定去巴黎，做个专业的文学家。当时，负责他的治疗的是一位姓屠鲁斯的精神病医生，此人曾于 1912 年创办了一家称为《明天》的文学杂志，他断定阿尔托富于文学才能，于是吸收他参加文学活动。开始时，阿尔托只是担任一般的编辑工作，后来才成为杂志的撰稿人。阿尔托发表了自己的第一部叙事长诗《在梦中》。

1920 年底，屠鲁斯把阿尔托介绍给著名的戏剧导演吕尼厄一波。这次会见对阿尔托的命运来说具有决定性的意义。吕尼厄一波是法国象征主义戏剧的头号代表人物，积极参与了法国第一个象征主义剧团（1890—1892）的活动，最先把梅特林克的早期作品

《不速之客》和《群盲》搬上舞台，并且从中找到了新的舞台表现手法。既有自然主义的具体描绘，又有富于诗意的概括；既采用日常生活题材，又深入探索世界的本原。吕尼厄一波追求各种不同艺术手法的综合，特别是运用富于诗意的语言和最新的舞台意象。

1893 年，吕尼厄一波创办了自己的剧院——创造剧院。他是继安都昂之后上演易卜生戏剧的法国导演。当时，易卜生总共有 9 部戏剧搬上法国舞台。由于吕尼厄一波的努力，易卜生的作品成进入法

国的保留剧目之列。斯特林堡的《收入与支出》及《父亲》两部作品的演出对于这位瑞典剧作家在欧洲获得承认起了关键作用，也促进了 he 后来的戏剧创作。1896 年，吕尼厄一波导演了根据阿尔弗雷德·雅里原作改编的《乌布王》，这部作品包含着象征主义的戏剧探索，并且预示着 20 世纪的许多创新。

在和吕尼厄一波相识后，阿尔托在杂志上发表了一批关于《收入与支出》等剧的评论，从中我们可以看出阿尔托在他起步阶段的艺术追求和价值取向。他的戏剧体系在这些评论中已经初露端倪。

阿尔托特别赞扬那些与象征主义有关的戏剧家。他在文章中指出易卜生、斯特林堡、梅特林克立下了无法估量的功勋，说他们经常地回到人们当中来，就像基督回到圣餐仪式中来一样。实际上是把上述几位大师尊为戏剧界的基督。在这些言论中，阿尔托的戏剧思想呈现出一种萌芽状态。他后来发展了这些思想，并且部分地在舞台上实现了。他主张把两个层次——生活的层次与艺术的层次融合起来，在舞台上创造崇高的唯一的现实。他在吕尼厄一波的创造剧院的演出中看到了自己的戏剧的雏形，虽然创造剧院总的说来是属于象征主义的：舞台上世界只不过是所谓世界本质的一种反映。

不久，阿尔托成了创造剧院的演员，开始了他戏剧生涯的第一阶段。1921 年 2 月 17 日，阿尔托首次登上舞台，充当一名没有台词的次要演员。吕尼厄一波对他抱着很大期望，建议他在易卜生

的《约翰·盖勃吕尔·博克曼》和斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》中担任角色。

然而，这一计划后来未能实现，原因是阿尔托于 1920 年夏天回到他的故乡马赛，秋天重返巴黎后，得到当时最著名的演员兼导演热米埃的奖励。热米埃曾经在法国的几家剧院工作，其中包括吕尼厄一波的剧院。在这家剧院他扮演过乌布王的角色，对阿尔托加入迪兰的剧院起了促进作用。从这个时候起，阿尔托就和迪兰、皮托耶夫（1884—1939）[\[1\]](#)、茹维等巴黎的名导演们建立了联系。

阿尔托的初期活动是和上述三位导演的联系分不开的。虽说阿尔托对自己提出的课题和上述几位导演有所不同，可是，他还是感觉到了他们的舞台实践带着实验的性质，而在当时，吕尼厄一波似乎已经不再时髦了。

在同时代人看来，阿尔托的戏剧试验似乎是被上述导演的革新所淹没了；其次，阿尔托的世界观是在象征主义大师吕尼厄一波的创造剧院形成的，虽说他在这家剧院的时间十分短暂。象征主义在成为过去的时候，播下了超现实主义的种子，而阿尔托正是和超现实主义最为接近。换句话说，阿尔托是从象征主义走向超现实主义的。

阿尔托对 19 世纪末至 20 世纪初的两位象征主义大师——梅特林克与斯特林堡的创作有着深刻的理解（这里指的是前者的早期创作和后者的后期创作）。阿尔托写于 1922 年的文章《莫里斯·

梅特林克》（为梅特林克戏剧选所写的前言）有助于理解他和象征主义的关系。

阿尔托对作为象征主义戏剧代表人物的梅特林克十分尊敬，努力钻研他创作的真谛。阿尔托认为，梅特林克对事物的象征意义、事物之间的隐秘联系和矛盾具有异常敏锐的感觉。在梅特林克的作品中，形成一个封闭的、由特殊的象征体构成的体系，它反映着事物的本质，使人感觉到一个理想的、没有边界也没有形式的世界。阿尔托写道：戏剧是最高尚的精神形态，它存在那些深含不露的，互相碰撞、互相联合和演绎性地起作用的事物的本质之中。动作是生活本身的原则。梅特林克一心向往的是使纯粹的思维形态动作起来。梅特林克笔下的人物，例如佩雷阿斯、梅丽桑德、丁泰琪，就是这种“纯粹的思维形态”的化身。阿尔托对表现“日常生活的悲剧性”的象征主义戏剧所作的这种定义，说明他淡化艺术与生活之间的界限，扩大艺术形式在人类文化中的作用，并将戏剧看成是一门崇高的、综合性的艺术。

与此同时，阿尔托看到，在梅特林克的艺术发现背后，还隐藏着另一种可能性，首先是有可能创造一种可以取代“象征的世界”的真正的现实。他认为，在梅特林克的诗学中，物体没有复原自己本来的状态，即可以真正地被我们的手触摸到的状态。在梅特林克的剧本中，物体只不过是象征，只不过是暗示了“暴风雨的源头”，并不是这个源头本身。当然，在1922年，阿尔托还只是试图提出新的原则。

开始时，迪兰的剧团使阿尔托着迷。他赞成那种戏剧观，认为戏剧是一切可以利用的表现手段的综合体，而不应该是那种说话的戏剧。在剧团里，阿尔托遇见了出色的女演员热尼卡·阿塔娜西亚。有七年时间阿尔托和她过往甚密，他俩的关系对阿尔托的命运发生了重要影响。

正是在迪兰的剧团里，阿尔托的表演天才充分地表现出来。他还有舞台美术设计和服装设计的才能。1922年，他在莫里哀的《吝啬鬼》中扮演角色。后来又在卡尔德隆等名作家的戏剧中扮演过角色。

第二节 走向超现实主义

1922年夏天，阿尔托在故乡马赛的一次殖民地展览会上观看了柬埔寨的舞蹈，印象极为深刻。从那个时候起，他开始研究东方的艺术。

同年，迪兰的剧团有了固定的剧场，并且命名为“阿特利埃”。由于受到东方的影响，阿尔托的表演风格开始和迪兰的剧团有所不同。所以，在上演皮兰德罗的《美德的满足》一剧时，阿尔托居然穿着中国古代戏曲的服装出场。迪兰无法接受也无法理解阿尔托这种我行我素的创新。在一次排练中，阿尔托扮演一个皇帝，为了体现性格的两面性和鄙俗，居然四肢着地爬了出来。在迪兰看

来，这都是太过火了，他坚持表演必须是真实可信的。而阿尔托则竭力将内在的象征加以外化，并且不惜夸张变形。

阿尔托在阿特利埃剧院最后一次扮演重要角色是在 1922 年。他在索福克勒斯的《安提戈涅》中扮演角色。剧本的改编者是科克托。这次演出在巴黎引起很大的反响。那些崇拜古典悲剧的人们认为这次演出在改编古希腊悲剧时过于随意。而作为先锋派文学领袖的超现实主义者们则认为科克托虽然在美学上和他们接近，可是在改编时过于迁就资产阶级的观众。

阿尔托在 20 世纪 20 年代当过演员和导演，他的活动范围始终没有超出当时巴黎几位主要导演组成的圈子。在接受了吕尼厄一波、查尔斯·迪兰、皮托耶夫和科米萨尔热夫斯基等大导演的教导后，阿尔托决心在演艺事业上大干一番。他试图走出原有的圈子，参加超现实主义戏剧的实验性演出。当时有一次实验性演出是把戏剧与电影结合起来（这一手法后来在皮斯卡托和阿尔托本人的导演实践中得到了运用）。超现实主义者们所谓的“超戏剧”反对心理剧传统，其探索是从雅里的《乌布王》和阿波利奈尔的《蒂雷西亚的乳房》所开创的路线出发的。阿尔托开始接近超现实主义。这一流派的戏剧使他着迷。1925 年 5 月，阿尔托以职业导演的身份把超现实主义作家阿拉贡的剧本《面壁》。阿尔托甚至试图创办自己的剧院。不过，他在戏剧方面的抱负逐渐服从于他在文学方面的探索。从 1924 年秋开始，阿尔托开始成为超现实主义的头面人物

和理论家之一，同时也是法国超现实主义的领袖安德烈·勃勒东最亲近的助手之一。

勃勒东以 20 世纪头 20 年出现的未来主义和达达主义的继承者自居，在 20 年代初创立了新的艺术流派。勃勒东和他的追随者阿拉贡、罗歇·维特拉克等人把超现实主义看作一种“纯粹的表现方法”。他们以弗洛伊德的学说为依据，提出了“自动书写”的原则。也就是说，将意识流记录下来，便成为了艺术作品。这种观点和斯特林堡在 19 世纪 80 年代针对绘画与文学提出的“自动化的艺术”的主张有共同之处。与此同时，勃勒东坚持以一种“超现实”的方式来体现现实。然而，他未能创造出一种真正超现实的艺术形式。在达利的绘画中，现实还是可以辨认的，但已经失去了原有的语境。

超现实主义的戏剧作为一个流派，是从阿波利奈尔的剧本《蒂雷西亚的乳房》开始的。在剧本前头的宣言中，作者提出了“超现实主义”的概念来与新浪漫主义和自然主义相对立。阿波利奈尔追随雅里，试图创造出新的剧作原则：例如：将角色所代表的思想在舞台上加以外化。女主人公蒂雷西亚不愿意承担女人的天性所赋予的使命，最终她变成了男人，她的乳房原来是气球做成的。这样，在一个一切看上去都很现实的世界里，造成了一个超现实的世界。

在 20 年代初，出现了一批超现实主义剧本，然而，勃勒东对戏剧在超现实主义领域的实践似乎持怀疑态度。他觉得，戏剧与其说是作者创作与观众旁观的过程，不如说是一种行动。1924 年，勃勒东发表了第一个将他的支持者团结在一起的《超现实主义宣言》。接着又出现了其他的一系列宣言，上面都有法国最著名的先锋派艺术流派代表人物的签字。可是，在 20 年代末，由于欧洲文化客观环境的变化和勃勒东本人的转变，许多艺术家都脱离了超现实主义。

1923 年，阿尔托出版了他的第一部诗集《天空的棋盘》。同时他试图创办一家自己的杂志社，可是杂志只出了两期，杂志社就关门了。当年春天，他试图在法国最大的文学杂志之一——《新法兰西杂志》，遭到了拒绝。阿尔托给杂志社社长雅克·里维埃尔写信，并和他建立起通讯联系。在信中，阿尔托论证了自己的创作理念。他提出，作者将自己的印象不加修饰地写下来，比追求精雕细刻的艺术形式要好。他还触及了一个最基本的问题：百分之百准确地将作者的感觉记录下来是不可能的。由于阿尔托提出的问题十分重要，《新法兰西杂志》社社长提议将他们的通信发表出来，这就是著名的《与雅克·里维埃尔通信集》（1924 年；1927 年成书）。阿尔托从此一举成名。这对于超现实主义者们来说也是一件重要的事情。它的特别之处在于，一个艺术家获得文学圈子的承认首先不是靠他的艺术创作，而是靠他充满激情地申诉自己的文学主张。正是在这些申诉和阐述中，阿尔托形成了未来创作的主要对象，这就是自己的主观的内心世界。之前，斯特林堡、马拉梅、普

鲁斯特所开创的，正是这样的传统。阿尔托的文学主张在 1925 年出版的两部诗集——《虚幻中心》和《神经测量仪》中体现了出来。阿尔托得出结论，即不可能借助话语来表现人的思想。其次，真正的艺术创作是不可能借助完美无缺的艺术形式的。

在《虚幻中心》一书中，阿尔托谈到了他的第一次戏剧经验。他写过一部小型话剧，名称是《血喷》，剧本可以看作超现实主义的样板：剧中有一大堆的形象、场面和情景说明，简直就像达利的绘画一样。该剧有两大特点。一是由一条中心的情节线把所有的场景贯串起来。剧中人“小伙子”在寻找理想的过程中把另一剧中人“姑娘”抛在一旁，最后，他真的找到了理想。第二，《血喷》是对法国著名作家萨拉克鲁的剧本《玻璃球》的一种讽刺性模仿。萨拉克鲁的全部剧本都有超现实主义的特征。但同时这些剧本又是理性化的。《玻璃球》最主要的思想就是对理想的追求。阿尔托在讽刺超现实主义的某些外在特征和萨拉克鲁的思想时，又强调超现实主义戏剧应该有真正的艺术结构和强烈的剧场性。阿尔托式的这种讽刺性模仿本身具有独立的意义。现在我们看到有不少这样的作品出现。

阿尔托从来没有导演过自己的《血喷》一剧。他认为此剧只不过是“走近”了别人的剧作而已。不过，剧本还是得到了承认，因为当时阿尔托的导演理论已经被人们所崇拜。1963 年，英国大导演布鲁克把《血喷》搬上舞台，试图通过它的演出来体现阿尔托的戏剧体系。

至 1925 年，阿尔托已经成为超现实主义运动的中心人物之一。他是最大的超现实主义刊物《超现实主义革命》的编辑之一，并在好几家杂志之间起协调作用。阿尔托还担任了超现实主义研究所的主任。该所负责制定超现实主义的理论，记录梦境，研究“超现实主义思维”的心理学问题。

第三节 雅里剧团时期

阿尔托和剧作家罗歇·维特拉克志同道合，过从甚密。他们最感兴趣的都是戏剧领域。他们都对阿尔弗雷德·雅里非常崇拜，并且决心创办一座以他命名的剧院。阿尔弗雷德·雅里的确在 19—20 世纪之交的戏剧史上留下不可磨灭的痕迹。他的悲闹剧《乌布王》奠定了一种新的戏剧诗学。他那种集市式的戏剧被异常考究地风格化了。雅里的剧作有一个来源，这就是宗教神秘剧和历史演义。乌布是在妻子的帮助下夺取政权的。在篡夺校王位后，他镇压了反抗，对邻国发动战争，最终失去了他得到的一切，可耻地逃亡了。剧本令人联想到莎士比亚的《理查得三世》和《麦克白》，可以说是对上述两剧的讽刺性模仿。该剧赤裸裸的剧场性是对戏剧的全面的嘲笑，另一方面又使人确信，戏剧作为一门艺术，可以用来对戏剧是所谓生活真实的最高表现加以讽刺性的模仿，也就是讽刺戏剧自身。剧场可以揭示现实的虚假性。这种剧场性意味着创造新的舞台

性，并且使看惯了传统戏剧的观众感到震惊。阿尔托就是试图达到这种效果。

整个 1926 年，阿尔托都用来进行戏剧革新和实验，新的手段获得成功。当年，阿尔托的第一次戏剧宣言发表。宣言是以新的阿尔弗雷德·雅里剧院命名的。这个宣言否定了所有现存的戏剧，所有早被人们接受的文化形式，从而和超现实主义的奋斗目标相吻合。

然而，透过阿尔托第一批宣言的超现实主义的虚无主义本质，我们可以看到他未来戏剧体系的基本特点：戏剧是在舞台上创造现实，而不是对生活的模仿。

阿尔托的戏剧宣言和极其鲜明的戏剧观念不可能不引起勃勒东的注意。于是，在 1926 年 11 月，阿尔托被开除出超现实主义的圈子。勃勒东早年作品的合作者、超现实主义运动的发起人之一弗里波·苏波也被开除。

开除这两位人物的原因，是超现实主义内部的分裂。而分裂不是由于艺术观的分歧引起的，而是由于缺乏共同的世界观。不久以后，勃勒东、阿拉贡等人宣布加入共产党。他们所说的“总体革命”是要通过社会革命来重建新型的社会。此外，勃勒东的实践活动也具有重大意义。他为首的艺术流派在结构上和制度上也和党派有相似之处，这就是可以开除他们所吸收的成员。当然，任何党派性质的组织都不可能是独立不羁的阿尔托和容身之地。阿尔托的罪

名是只想破坏而不想创造。人们指责阿尔托，说他把革命看成意识的改变。这个说法是符合事实的。在 1927 年的一篇宣言中，阿尔托写道，超现实主义已经死了，原因是它的领导人都参加了共产党，这就不可能通过物质的重建来实现精神的革命。在另一篇戏剧宣言中，他把昔日的友人称为用厕所里的手纸做成的革命者。在阿尔托看来，革命不能归结为外部的变化，他从象征主义观念出发，认为外部现实只不过是内在现实的反映。

阿尔托在经营阿尔弗雷德·雅里剧院期间不断地与勃勒东等人进行论战。这种论战有时直接在剧院演出时进行。尽管阿尔托与勃勒东之间关系异常紧张，但是他们都承认对方在艺术上的价值。他们的论战主要是由于思想上的分歧造成的。

在 20 年代，阿尔托的戏剧活动完全可以说是超现实主义的。然而，勃勒东却加以否定，说阿尔托的戏剧采取了资产阶级的艺术形式。而阿尔托被开除还有一个原因，就是他反对的是个人的资产阶级性，而不是资产阶级整个阶级。

阿尔托的阿尔弗雷德·雅里剧院从来没有过自己的剧院建筑。排练基本上是在迪兰的剧院里进行的。而第一次公演同样是借用别人的剧院，时间是在 1927 年 7 月 1 日。上演是阿尔托的一个小型话剧《发烧的腹部，或者疯狂的母亲》和维特拉克的两部小话剧。三个小话剧都体现了超现实主义的美学，可是显然没有获得成功。公演总共两场，报纸上发表了报道，可是，其他先锋主义的代表人物根本没有作出反应。

阿尔弗雷德·雅里剧团也没有固定的成员。参加者都是巴黎其他剧团一些很个性的演员，其中有不少人后来对世界戏剧文化作出了贡献。其中就有当时最优秀的女演员、阿尔托的伴侣热尼卡·阿塔娜西亚。

阿尔弗雷德·雅里剧团的第二个剧目是1928年1月14日上演的。这次演出突出表现了阿尔托的超现实主义戏剧观，即把舞台看作是可以做出种种越轨行为的综合而成的场所。舞台上放映了被法国当局禁演的普多夫多的电影《母亲》。还演出了克洛岱尔一个尚未公演过的剧本《正午的分界》的第三幕。克洛岱尔的姓名是到演出结束时才宣布的。克洛岱尔倾向于象征主义，有着强烈的宗教意识，可是却被超现实主义视为不受欢迎的人，其原因无非是他曾经担任法国驻许多国家的大使，代表着新一代人所否定的半官方爱国主义。在这次演出中，阿尔托对克洛岱尔的剧本有所删节，使原作中的长篇对话失去了本来的意义，可是仍然可以看出，他们两人同样是倾向于象征主义的。

阿尔托的剧院以怪异的演出使观众受到震惊，从此声名大噪。而下一次演出走得更远。当年6月2日，剧院上演了斯特林堡的《一出梦的戏剧》。

不论是对阿尔托本人还是对剧院来说，这场演出都是最高的成就。它揭示了阿尔托的两种美学倾向：象征主义与超现实主义。

梦的诗学在超现实主义的创作中发挥着重要的作用。因为梦的逻辑在超现实主义者看来恰恰是现实的，甚至是超现实的。他们赋

予梦的最基本的品质就是不间断性。勃勒东在他的超现实主义宣言中就论述过这一点。

然而，阿尔托比起勃勒东似乎走得更远。在梦的最深层次，他揭示的不仅是另一种现实，而且是神话学的结构，这种结构是完整的、幻象式的和神圣的，它把“超逻辑”的思维与日常生活思维联系起来——这正是阿尔托在导演《一出梦的戏剧》时的指导思想。

阿尔弗雷德·雅里剧团上演的最后一个剧目是维特拉克的《掌权的是维克多，还是孩子们》。这出戏通过孩子们的视角来看世界。思考了人的意识问题，揭露了日常生活的荒诞性。日常生活的现实以一种闹剧的形式展示出来。美的形象与丑陋的形象在诸如正在患“熊病”的美女身上融合起来。批评界将此剧和雅里的《乌布王》作比较。著名作家让·阿努伊认为，《掌权的是维克多，还是孩子们》一剧将低级庸俗的戏剧和斯特林堡的有深度的悲剧相结合，是令人惊讶的。

《掌权的是维克多，还是孩子们》是在1928年12月24日举行首演的。而它的第三场演出是在1929年1月5日。这也是阿尔弗雷德·雅里剧团的最后一场演出。剧团倒闭表面上的原因是经济的困难，而深层次的原因是，在阿尔托看来，超现实主义美学已经走进死胡同，他需要时间深入思考，以便开创新的境界。

1924 年春天，在阿尔弗雷德·雅里剧团工作期间，阿尔托在好几部电影中扮演角色。他在不同的国家和不同的导演手下工作。电影，特别是新的电影，使他有可能塑造各不相同的怪诞形象而不受戏剧风格的约束。有时候，他在电影中担任角色仅仅是为了挣钱糊口。可是，他毕竟在富于革新精神的导演拍摄的电影中作出了贡献。在法国导演阿贝尔·冈斯^[2]的《拿破仑》（1926）、丹麦导演德雷尔的《圣女贞德的受难》（1928）等影片中，阿尔托都有非凡的表现。阿尔托还想在电影编剧方面一度身手。他创作了超现实主义的电影剧本《贝壳与教士》（1927）。此剧后来由杜拉克拍摄完成。（未完待续）

^[1] 乔治·皮托耶夫（1884—1939） 法国导演、演员。

1908—1912 年在盖杰布罗夫流动剧院工作。先在瑞士（1915—1922），后在法国任剧院领导人。演过契诃夫、列夫·托尔斯泰、高尔基、莎士比亚、肖伯纳的戏剧。

^[2] 冈斯（1889—1981） 法国著名电影导演。导演过《车轮》（1923）、《拿破仑》（1927）、《我谴责》（1938）、《奥斯特利茨》（1960）等。