

May 2021

"Re-Theatricalization" and "Re-Totalization": The Historical Influence of Japanese Touring Troupes on the "Revitalization" of Western Theatre in the Early 20th Century

Yang Gao

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Gao, Yang. 2021. "'Re-Theatricalization" and "Re-Totalization": The Historical Influence of Japanese Touring Troupes on the "Revitalization" of Western Theatre in the Early 20th Century." *Theoretical Studies in Literature and Art* 41, (3): pp.86-96. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss3/1>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“再剧场化”与“再总体化”

——20 世纪早期日本巡演剧团对西方戏剧“再活性化”进程的历史影响

高 洋

摘 要: 从 19、20 世纪之交到 20 世纪 30 年代,先后有三个日本巡演剧团在西方众多国家展开了大范围长时间的公演,其舞台演出在各个层面上所体现出来的“剧场性”与“总体性”特质给西方人留下了深刻的印象。尽管西方人对日本巡演剧团舞台演出的接受不免带有某种“(误)读”的色彩,但是这种“(误)读”无疑具有一种积极的“自我确证性”,因为它有力地强化与坚定了富有革新精神的西方戏剧人通过“再剧场化”与“再总体化”的手段来“再活性化”西方戏剧的理想与愿景,并为此提供了可行的路径选择。

关键词: 再剧场化; 再总体化; 剧场性; 总体戏剧; 日本戏剧

作者简介: 高洋,文学博士,扬州大学新闻与传媒学院讲师,主要从事东西方戏剧比较学以及中日戏剧在西方的接受研究。通讯地址:江苏省扬州市邗江区文汇东路秋雨新村 12 栋 104,225009。电子邮箱:ataraxia@vip.sina.com。

Title: “Re-Theatricalization” and “Re-Totalization”: The Historical Influence of Japanese Touring Troupes on the “Revitalization” of Western Theatre in the Early 20th Century

Abstract: From the turn of the century to the 1930s, three Japanese theatre troupes successively toured the West spanning a long period of time and a large geographic area. During their overseas tours, the various “theatrical” and “total” qualities identified in the troupes’ stage performances highly fascinated and impressed the Westerners. Although the Westerners’ reception of the Japanese touring troupes’ performances was inevitably accompanied by some “(mis)interpretations”. Nonetheless, these “(mis)interpretations” could be regarded as a kind of positive “self-affirmation”, which greatly strengthened and reinforced the ideals and visions of some innovative Western theatre practitioners who had been aspiring to “revitalize” Western theatre by feasible means of “re-theatricalization” and “re-totalization.”

Keywords: re-theatricalization; re-totalization; theatricality; total theatre; Japanese theatre

Author: Gao Yang, Ph. D., is a lecturer in the School of Journalism and Communication, Yangzhou University, with research focus on the comparative studies of Eastern and Western theatre and the study of the reception of Chinese and Japanese theatre in the West. Address: Room 104, Building No. 12, Qiuyu Xincun, Wenhui East Road, Hanjiang District, Yangzhou 225009, Jiangsu Province, China. Email: ataraxia@vip.sina.com

引 言

从 19、20 世纪之交到 20 世纪 30 年代,先后有三个日本剧团——川上剧团^①、花子剧团^②和筒井剧团^③——在美欧洲诸国进行了大规模的巡演活动。在整个海外巡演期间,这些日本巡演剧团的舞台表演不断掀起轰动性的热潮,并引发了从

普通观众到艺术界人士的广泛的西方公众的热烈讨论和品评。

日本巡演剧团在西方进行海外公演的 20 世纪早期正是西方戏剧经历深刻变革的历史时期。由于对 19 世纪以来占主导地位的写实主义戏剧传统日渐陈旧僵死的舞台呈现方式愈发感到不满,一些富有革新精神的西方先锋戏剧人开始有意识地从东方世界的戏剧样式与传统中寻求能

够再次激活西方戏剧的灵感与启示。在众多的东方戏剧传统中,以能剧和歌舞伎为代表的日本传统戏剧由于在美学精神和形式技巧上的独特秉性,受到了众多西方革新戏剧人的格外青睐与关注。

三个日本巡演剧团在西方舞台上的出现让一些西方先锋戏剧人感到格外兴奋与振奋,这是因为通过接触这些剧团的舞台演出,这些西方戏剧人再一次强化了这样一种信念,即日本戏剧的美学思想和形式特征有助于铺就对西方戏剧进行“再活性化”的两个具体路径:“再剧场化”(re-theatricalization)与“再总体化”(re-totalization)。“再剧场化”与“再总体化”分别对应着西方革新戏剧人努力使西方戏剧重新变成“剧场性戏剧”(theatrical theatre)与“总体戏剧”(total theatre)的理想。

需要注意的是,不管是“剧场性戏剧”还是“总体戏剧”,正如田民(Tian Min)所指出的那样,这些概念作为20世纪早期欧洲现代主义艺术思潮与运动在戏剧界的一种理念化体现,它们被建构出来的主要原因乃是针对自19世纪以来占据欧洲舞台核心的自然主义与写实主义的美学与实践原则的一种“反动的置换”(reactional displacement)。它们在本质上是“地方的(欧洲的)”,而不具有“普世性”(Tian 3)。因此,当西方人带着这样的欧洲中心式的概念去面对日本戏剧这样的异质戏剧传统时,他们对于日本戏剧的接受并不是在诞生这种戏剧传统的历史文化语境中去体认与理解其形式与美学上的特征,而是在一种貌似“普世的”实际上却是“非历史的东方主义式”(ahistorical Orientalist)的视角下,对日本戏剧的“真实性”进行一种肆意的文化想象(136)。

尽管如此,这种文化误认在某种意义上又可以被视为一种具有建设性作用的“(误)读”[(mis)interpretation]。这是因为通过日本巡演剧团的演出,西方戏剧人看到了从日本戏剧的美学思想和形式特征中寻找有效的方式与路径来改革西方戏剧的可能性。正是在这个意义上,西方公众在日本巡演剧团舞台演出的各个层面上所发掘出的种种“剧场性”与“总体性”特质对西方戏剧的“再活性化”进程产生了深刻的历史影响。

一、戏剧的“再剧场化”与日本巡演剧团的“剧场性”

1904年,德国戏剧理论家乔治·福克斯(George Fuchs, 1868—1949年)首先提出了“戏剧的再剧场化”(Fuchs 28)这个口号。对于福克斯来说,“再剧场化”被理解成一场“戏剧革命”,其目的在于“为戏剧创造一种新的空间,一种新的表演,结束(戏剧)对文学的依赖,将音乐和音乐性的创作原则重新引入到(戏剧中)”(29)。就某种意义而言,福克斯的“再剧场化”理念代表了一些西方先锋戏剧人的一个核心关切:如何恢复西方戏剧已经失落的剧场性。

由于“剧场性”(theatricality)这个概念的意涵的复杂性与流动性,殊难对其给出明确的界定。^④然而,如果放在兴起于20世纪初的西方戏剧现代主义运动这个特殊的历史背景下,那么“剧场性”这个概念则被赋予了一种更为切实的意愿,那就是对写实主义戏剧的背离与反叛。对于那个时代西方的戏剧革新者而言,写实主义戏剧最可诟病之处有两点:一、对于人类的身心活动及其所处的外在环境的幻觉式的表象;二、为了实现第一点而过于依赖文学文本(剧本)。作为写实主义戏剧的反题,一种“剧场性戏剧”(theatrical theatre)被构想了出来,与“再现的”写实主义戏剧相反,它是一种“表现的”戏剧形式,摆脱了对现实生活的照相式的模仿。^⑤更重要的是,“剧场性戏剧”不会允许其自身从属于文学文本,^⑥而是要保持其固有的艺术本体性,^⑦亦即“舞台性”(stageability)(Davis and Postlewait 21)。“舞台性”也可以被称为“表演性”(performativity),它将戏剧定义为一种基于表演者在舞台上的身体表现而不是文学文本的表演艺术,^⑧而戏剧表演者的身体则被视为实现“剧场性戏剧”的“舞台性/表演性”的最重要的工具与媒介。对于“剧场性戏剧”来说,身体应该是“去文本化”(de-textualizing)的,这意味着戏剧表演者的肉体不应该仅仅服务于剧本中虚构人物的物质具象化,而应该是一种自足性的存在。^⑨

如果从“剧场性”这个概念在西方现代主义戏剧运动历史语境下所具的特殊意涵出发,那么会很容易想象出“再剧场化”这一诉求的终极目

的在于建立一种“摆脱了文学的枷锁,具有自主的艺术形式,并不模仿实际存在之现实的戏剧”(Fischer-Lichte 115)。进一步而言,在舞台表演这一层面,“再剧场化”又蕴含了“反言语”(anti-verbal)的意味,这一点主要针对的是西方写实主义戏剧的舞台表现中文学性与言语性之间的密切关联。19世纪以降,伴随中产市民阶层在西方社会的兴起,戏剧变得愈发关注于普通人的日常性。在舞台呈现上,相较于身体表现(动作与运动),各种形式的言语表达(独白、对话)被认为更适于对日常生活中人们的心理状态进行白描。正因为如此,在写实主义戏剧的舞台呈现中,身体表现被渐渐地从表演者的演技手段库中剥离出来,写实主义戏剧的舞台也因此沦为了传递言语(文学)表达的媒介。言语(文学)在写实主义戏剧舞台呈现中所占据的这种优越性地位成为一些有改革志向的西方戏剧实践者与批评家激烈批判的对象,同时也是他们宣称西方戏剧已经衰落的原因所在。^⑩

正如费舍尔-李希特(Erika Fischer-Lichte)所指出的那样,在“言语凌驾于其他符号系统的绝对优越性”在20世纪早期的西方几乎已经触发了一场“文化危机”(62)的历史背景下,对于西方戏剧的“再剧场化”来说,一个最为急迫的任务就是打破言语(文学)元素在舞台表象中的垄断地位。而这种打破需要借助于一系列非言语(文学)性手段,其中各种形式的身体性手法与技巧的导入则扮演了核心角色。事实上,“再剧场化”所倚赖的这种反言语(文学)路径意味着戏剧表演功能的一场深刻变革:通过“再剧场化”的过程,西方戏剧的舞台呈现将会从“指示性的”(referential)——仅仅充当文本/文学意涵的能指——转换(回归)到“表演性的”(performative),从而确立一种真正的戏剧本体性。如果想要找回这种“表演性”,一个先决的条件就是要恢复演员表演中的“身体性”(physicality)。

从20世纪初开始,为了革新西方戏剧,一些西方先锋戏剧人从西方文化传统之外的戏剧形式,特别是远东戏剧中获得了重要的灵感与启发。在各种远东戏剧传统中,日本戏剧对于那些致力于“再剧场化”西方戏剧的戏剧革新家而言,具有格外的意义与魅力。在日本传统戏剧的诸体裁中,不同于19世纪的西方学者主要从文学的角度

研究能剧的做法,^⑪身处20世纪早期现代主义思潮中的先锋戏剧人似乎更加关注歌舞伎的舞台呈现。在这些西方戏剧人看来,歌舞伎在本质上是一种“表演戏剧”(acting theatre)。^⑫在歌舞伎的舞台演出中,歌舞伎演员身体表现力的强度之高已经使这些演员更接近于“运动员”,而不是戏剧表演者。法国的一位歌舞伎研究者就直言:“总之,(歌舞伎)演员是通过他们的身体行动的。因此,和舞蹈演员的情况相似,他们(歌舞伎演员)其实是运动员。对于身体的训练是这些演员艺术培养的基础。”(Maybon 71)

虽然在整个海外巡演期间,三个日本剧团都有意识地通过广告宣传等方式将自己包装成正统的歌舞伎剧团,但事实上,这些剧团的成员既没有作为正统的歌舞伎演员登台演出的经历,也没有在歌舞伎任何演员流派的训练传统中接受过系统的演技训练。即使如此,在日本剧团的舞台作品中确实能够发现一些歌舞伎演出所特有的表现特征与手法,例如在演员的表演方式中采用了歌舞伎演出中的“型”(kata)和“见得”(mie)等表演技术;另外,在舞台建筑样式与人员构成的选取上同样也保留了歌舞伎演出中的某些代表性元素(例如花道与女方)。所以,即使日本国内外始终有声音质疑三个日本剧团的舞台演出是否能够代表真正的歌舞伎传统,^⑬但是这并不妨碍西方公众将这些剧团的演出视为能够传递日本传统戏剧实质精神的媒介,并且从其中“发掘”出某些“剧场性”特质。举例来说,当筒井剧团在柏林巡演时,一位当地的剧评人曾经这样评价剧团的演出:

由于缺乏关于日语的知识,对我们而言,言语(在筒井剧团演出中)的作用几乎为零。可是,观众却彻底地被舞台上的行动所折服,迷恋于那些强烈的印象。在这个意义上,(我们)在表演中体验到了纯粹的剧场性之物。(Tägliche Rundschau 9)

从这段评论中可以看出,尽管是言语上的障碍将西方观众的注意力导向了筒井剧团舞台表演中演员的身体性演技,但不可否认的是,日本剧团演员表演风格中这种鲜明的身体性导向对于一些西方先锋戏剧人来说却具有极为重要的启示意

义。例如,梅耶荷德就曾高度评价过贞奴表演中的身体性特征。在1909年的一次演讲中,当谈到7年前观看川上剧团演出时贞奴的身体演技的简约性与样式性给她留下的深刻印象时,梅耶荷德表示:“贞奴在舞台上揭示了何为真正的样式性:一种经济地使用身姿动作来展示总体构成所有美感的能力。”(qtd. in Tian 182)在贞奴的样式化身体演技中,梅耶荷德确认了其所构想的“样式化戏剧”(stylized theatre)所需的身体表现的基础原则——经济型与准确性。^④同样地,在1930年于巴黎观看筒井剧团演出时,最使梅耶荷德印象深刻的是“(筒井剧团的)演员那极具表现力的身体技术与强度,它们效果惊人地将简单的戏剧情境演绎得极富戏剧性”(Tian 187-188)。筒井剧团演员的表演所展露出的高度身体技艺显然激发了梅耶荷德从歌舞伎演员表演传统中寻求启示的欲望。1931年1月15日和31日,梅耶荷德两次与参加苏联剧作家弗谢沃洛德·维什涅夫斯基(Vsevolod Vishnevsky, 1900—1951年)的剧作《最后的决战》(*The Last Decisive Battle*)排练的剧组成员座谈。在这两次谈话中,梅耶荷德反复提醒剧组成员要以歌舞伎演员为模范,要求他们学习歌舞伎演员在表演中如何爆发出激情与强度(Tian 188)。可以说,日本巡演剧团演员表演中所流露出来的强烈身体性确实为梅耶荷德这样的西方先锋戏剧人反思一种戏剧形式需具备何种特质才能被称为“剧场性戏剧”这一问题提供了宝贵的契机。

此外,在实践的层面,三个日本剧团的海外公演之旅确实介入了20世纪早期西方戏剧的“再剧场化”进程。在这里,我们可以提供一个具体的例证来说明日本巡演剧团演员的表演如何刺激与加速了西方戏剧的“再剧场化”进程。当筒井剧团于1930年10月在柏林巡演时,德国戏剧评论家弗里茨·恩格尔(Fritz Engel)在报上发表了一篇评论。在这篇评论中,恩格尔认为自从川上、花子和筒井三个日本巡演剧团于20世纪初陆续登上德国舞台后,德国戏剧已经从这些剧团的演员表演中学到了很多东西。作为这种学习的结果,德国戏剧的表演风格已经变得像日本戏剧那样“身体化”了。这一点鲜明地体现在德国戏剧演员在掌握高难度身体技巧上所取得的惊人进步中:如今他们已经能够“跳跃、舞剑战斗以及做出

各种夸张的姿势”(Engel 6)。恩格尔认为这种强烈肉体性的获得使德国的戏剧演员与那些经过高强度身体训练的杂技演员之间的界限变得模糊了。在恩格尔看来,由于德国戏剧演员表演中的这种肉体性回归,德国戏剧明显变得更加“剧场性”了,而这要在很大程度上归功于日本巡演剧团演员的身体性演技的示范性作用。

二、戏剧的“再总体化”与日本巡演剧团的“总体性”

在“再剧场化”之外,对西方戏剧进行“再活性化”的另一条可行路径就是“再总体化”(re-totalization),其目的是使西方戏剧重新恢复到一种“总体戏剧”(total theatre)的状态中去。尽管针对“总体戏剧”这个概念有过一些定义的尝试,^⑤但是仍然很难有一个明确的定义能够囊括这个概念所蕴含的丰富多样的意涵。尽管如此,如果我们试着去追溯这个概念在西方戏剧史上的起源与发展的过程,我们仍然能够较为清楚地勾画出20世纪早期的西方戏剧革新者所理解的“总体戏剧”是一种什么样的戏剧形式。

一般来说,人们认为德国著名的作曲家和戏剧导演理查德·瓦格纳(Richard Wagner, 1813—1883年)在“总体戏剧”这个概念的起源与发展历程中扮演了先锋者的角色。在出版于1849年的两部著名长篇小说——《艺术革命》与《未来的艺术》中,瓦格纳提出了一个名为“总体艺术”(Gesamtkunstwerk)的概念。借助这个概念,瓦格纳展示了一种抱负,那就是重新将诸种艺术——音乐、文学、舞蹈与动作——联合起来。在瓦格纳看来,古希腊戏剧曾经是一种融合了多种艺术类型的戏剧表演形式。然而,随着音乐和舞蹈等艺术形式被从舞台表演领域中剥离出来,西方戏剧在其后的发展历程中逐渐丧失了总体性。文艺复兴时期,古希腊文化所具备的总体性特质被重新发掘出来,这为瓦格纳思索如何恢复戏剧艺术的总体性奠定了思想基础。^⑥

在瓦格纳之后,陆续有一些西方戏剧人和艺术家对“总体戏剧”这个概念作了进一步的发展。与瓦格纳相似,法国诗人斯特凡·马拉美(Stéphane Mallarmé, 1842—1898年)也构建了自己的“总体艺术”观。在马拉美看来,“总体艺术”

是这样一种戏剧形式,它“包含了舞蹈、音乐、诗歌,还有哑剧、布景以及所有戏剧所需的艺术形式”(Block 93)。瑞士戏剧理论家和舞台美术家阿道夫·阿庇亚(Adolphe Appia, 1862—1928年)则“尝试按照音乐形式的秩序来整合舞台表现的各种视觉层面,以此来拓展瓦格纳式的音乐与戏剧的结盟”(Kirby xxi)。对于阿庇亚来说,表演者韵律性的身体运动在他所构想的“总体戏剧”中占据了核心位置。而法国戏剧理论家安托南·阿尔托(Antonin Artaud, 1896—1948年)提出的著名戏剧概念——“残酷戏剧”(Théâtre de la Cruauté)在某种意义上也可以被视为一种“总体戏剧”,这是由于它致力于使“所有表现手段都能被舞台表现所利用”(Artaud 39)。对于阿尔托而言,“残酷戏剧”的目标在于用一种“造型性语言”——依托于人类身体表现中的肉体造型感——来取代戏剧表演中的“言语性语言”(113)。

通过上述对“总体戏剧”这个概念的起源与发展的历史性考察,我们可以看出这些关于“总体戏剧”的诸多构想都包含有一种共通的倾向,那就是强调表演者的身体性表现之于“总体戏剧”的重要性。“总体戏剧”原则上应该囊括各种艺术形式和表现手段,但是,在西方戏剧改革者所构想的“总体戏剧”的舞台表现中,与文学息息相关的文本/言语性元素似乎却处于较为边缘与次要的位置。有学者甚至直言不讳地将“总体戏剧”称为一种“反文学戏剧”(佐藤正纪 162)。而使“总体戏剧”染上这种反文学色彩的主要原因还是对写实主义戏剧的强烈反叛意识。正如前文所论述的那样,写实主义戏剧的舞台呈现过于聚焦于通过各种言语表现来揭示文学文本(剧本)中所描绘的人物心理与情感活动。文学/言语元素在写实主义舞台表现中的这种一家独大的地位严重弱化了演员的身体表现和其他舞台构成元素的作用,从而使写实主义戏剧沦为一种“部分戏剧”(partial theatre)(小島達雄 141)。与之相反,“总体戏剧”则是一种“完全戏剧”(complete theatre)(Barrault 542),尽管对于20世纪早期的西方戏剧革新者来说,一种戏剧形式获得“总体性”和“完整性”的先决条件是悖论性地大幅降低文学/言语性表现在戏剧演出中的存在地位。

在一些西方人看来,能剧和歌舞伎这样的日

本传统戏剧样式体现出了典型的“总体戏剧”特征。对于能剧,尽管一些西方学者和艺术家主要从文学的角度来对其进行研究,但是他们也发现了能剧在表演层面所具有的总体性特质。例如,费诺罗沙特别指出能剧的演出具有一种所谓的“乐剧”(Musikdrama)性,这种特性将诸如假面、舞蹈、音乐与合唱等元素综合囊括到能剧的舞台演出中。费诺罗沙还将能剧与古希腊戏剧进行了对比,而古希腊戏剧长久以来被视为“总体戏剧”在欧洲古代戏剧传统中的典型范例。同样地,爱尔兰著名诗人和剧作家威廉·叶芝(W. B. Yeats, 1865—1939年)之所以如此迷恋能剧,一个很重要的原因就是他在能剧的舞台演出中发现了一种诗、音乐与舞蹈的和谐融合(Yeats 221—237)。

对于那些从来不从文学视角理解歌舞伎的西方戏剧革新者来说,歌舞伎在舞台演出层面上的总体性是不言自明的。例如,俄国著名的戏剧和电影导演谢尔盖·爱森斯坦(Sergei Eisenstein, 1898—1948年)——其广为人知的“蒙太奇”理论的创建据说就从对歌舞伎演出的研究中得到启发——就将歌舞伎的舞台表演称为一种包含了“声响-运动-空间-话语”的“一元综合体”(monistic ensemble)(Eisenstein 20)。而美国剧作家保罗·格林(Paul Green, 1894—1981年)曾经就歌舞伎表演的总体性特质有过如下的评价:

歌舞伎正是我所期望见到的那种纯粹的表象戏剧艺术。[……](在歌舞伎演出中)戏服的颜色何其华丽,舞蹈、哑剧和音乐的运用何其精妙! [……]在歌舞伎中我第一次发现了所有的元素,所有用于舞台创作的有机的和无机的材料。(Green, “Tributeto the Kabuki Theatre” X1)

对于格林来说,歌舞伎无疑是其所构想的“交响戏剧”(Symphonic Drama)^⑩的一种日本化体现。正如有日本学者所指出的那样,歌舞伎演出对于西方戏剧人的强烈影响来自其所具有的“总体旋律”,而这正是西方戏剧的剧作法所不具备的(塩谷敬 25—26)。

正如一些西方人声称在日本巡演剧团的舞台

呈现中发现了“剧场性”特质,某些西方人同样在三个日本剧团的演出中找到了“总体戏剧”的表征迹象。事实上,这些西方人主要在演员的表演和舞台演出整体风格两个层面上,体认到了这些总体性特质。

首先,在演员的表演这个层面上,正如一些西方先锋戏剧人主张身体性表现在戏剧演出中的恢复是实现“剧场性戏剧”的一个必不可少的前提条件,他们同样认为人类的身体性展示是戏剧表演能够获得总体性特质的基础。正如法国戏剧演员、导演让-路易斯·巴洛(Jean-Louis Barrault, 1910—1994年)所指出的那样,“只有当人类(在舞台上)孤身一人不被任何事物所环绕时,他才能够凭借所有身体性表达手段四处游走。而这已经是一种总体戏剧”(545)。这清楚地表明一种戏剧形式的总体性首先体现在它的表演者的总体性上。换句话说,“总体戏剧”需要一种“总体演员”(total actor),这种“总体演员是一种受过严格训练的演员。他已经习得用一种特殊的方式来使用自己的声音、四肢与面孔,用一种别致的风格来处理重要的事物。他是一名超技大师”(Pronko 189)。也就是说,“总体演员”在身体表现上的多才多艺性与超技性可以被视为戏剧总体性在人的层面上的具体体现。

正是在这个意义上,西方人在日本巡演剧团演员的表演中所发现的高度身体技艺性正是这些剧团舞台演出总体性的一个重要面相。例如,针对川上剧团的演员,一位美国评论家认为他们“不仅展示了何为日本式的演技,更是将它的技巧性完美地体现了出来”(“About Drama and Opera” 9)。面对川上剧团演员表演中显露出的富有高难度技巧的身体表现,一位波兰评论家这样评论道:“这些日本演员同时还是杂技演员。他们是至高无上的超技大师。”(Koneczny 372)至于花子剧团,一位评论家特意表扬了剧团男演员们“完美的剑术和柔术”(“Japanese Actress's Success” 3)。而在见识了筒井剧团演员身体表演的多才多艺性之后,一位评论家发出了这样的感叹:

在日本,一个戏剧演员必须也是一个兼具身体柔韧性和坚硬性的杂技演员、一个才华横溢而又无所畏惧的剑士、

一个天才的哑剧演员。他必须时刻准备着“让他自己进入”那些构成表演、歌唱和舞蹈的身体性行动当中去。(Carr, “The Japanese Players”)

日本巡演剧团演员在表演中展示出的这种身体表现手段的多样性正与某些西方先锋戏剧人将身体性演技凌驾于言语性演技之上的“总体戏剧”观不谋而合。例如,英国导演与戏剧理论家戈登·克雷(Gordon Craig, 1872—1966年)的“总体戏剧艺术理念就强调身体运动与姿态之于言语的优越性”(Tian 57)。尽管对于贞奴与花子这样的日本巡演剧团女演员的表演持一种激烈的否定态度,¹⁸戈登·克雷仍然以一种隐晦曲折的方式,对于川上剧团在演出中相比于言辞表达更突出身体表现的做法,表示了赞许与认同。¹⁹川上与贞奴表演中的身体性演技,特别是那些样式化的运动与姿态显然符合戈登·克雷极端排斥言语/文学元素的“总体戏剧”美学观,因为在他看来,“戏剧的起源并不在文学剧本而是在舞蹈之中,不在言语而是在运动中”(Lee 229)。

进一步而言,日本巡演剧团演员表演中总体性特质的展现,不仅依赖演员作为个体所展示的高超而全面的身体性技艺,更需要通过演员之间平等的配合协作,在舞台上营造出一种整体而和谐的表演效果。不可否认的是,三个日本巡演剧团中都存在贞奴、花子以及筒井德二郎这样的引人瞩目的明星演员,他们在这些剧团的舞台演出中确实也发挥了主导性的作用,但是这些演员从来没有将自己视为高于剧团其他演员的存在。事实上,三个日本巡演剧团的舞台演出并没有刻意地过度聚焦于特定演员的表演,而总是致力于通过所有表演者的协同行动来创造一种整体性的演出效果,在这之中,每一位演员的表演都具有同等重要性。例如,在看过川上剧团的演出后,法国作家安德烈·纪德(André Gide, 1869—1951年)曾经发表过这样的评论:

(表演者)从来没有将自己的眼光从表演的整体效果上移开,他们(在舞台上)都被赋予了应当应分的时间与空间。这正如独奏家们的抒情演奏都必须满足保持一只协奏曲的精准平衡这一需

要一样。(Gide 68)

在纪德看来,川上剧团演员之间的这种平衡协作创造了剧团舞台演出中的和谐与整合。而德国戏剧评论家赫伯特·伊赫林(Herbert Jhering, 1888—1977年)在评论筒井剧团演员的表演时曾指出,筒井剧团的演出“并不突出单一的角色,也不呈现一种个体化的解释或者过火的表演,而是传递剧本以及不可违背的传统的固定基调”(Jhering 95);另一德国评论家则将筒井剧团演员的舞台行动称为一种“集体合奏”(collective ensemble),在这之中,每一名演员“在保持各自的个性和个人生活的同时,也要服务于一种整体性的舞台生活的创造”,“每一名表演者的韵律向着(演出的)整体韵律汇合,追随并被融合到整体的运动进程之中去”(Gazette de Lausanne 7)。这一评论显示,作为拥有独特性格的个体存在,筒井剧团的演员们在舞台上的表演仍然要服从于建构一种和谐的演出效果这一共同目标。

日本巡演剧团演员之间的协同合作所塑造的这种表演上的整体性确实能够为西方戏剧的“再总体化”提供有益的启示。从德国戏剧导演梅宁根公爵(Georg II, Duke of Saxe-Meiningen, 1826—1915年)起,以戈登·克雷、阿尔托以及法国戏剧导演安德烈·安托万(André Antoine, 1858—1943年)等为代表的一些西方戏剧革新者一直致力于使导演成为舞台艺术创作过程中的核心存在,以使其全权负责舞台整体演出效果的营造。尽管日本巡演剧团中并不存在一名负责协调演员表演风格的导演,但是,剧团的每个演员在舞台上平衡平等的协作确实创造了一种整体的“合奏”(ensemble)演出效果,而这无疑为西方先锋戏剧人探寻“再总体化”西方戏剧的可行路径提供了宝贵的模板。

在这方面,筒井剧团的演员们在舞台演出的整体氛围中展露出的高度组织性与纪律性,给法国著名戏剧导演雅克·科波(Jacques Copeau, 1879—1949年)留下了深刻的印象。由于长期倾心于日本传统戏剧,特别是一直以来都致力于将能剧的美学与技术原则应用到演员的训练与实验演剧中,科波对筒井剧团的巴黎公演给予了格外关注,一连四天观看了剧团的演出,并在第五天亲自前往后台拜访了团长筒井德二郎及剧团一行成

员(田中德一 395)。除了对筒井剧团演出的艺术性大加赞扬之外,最令科波叹服的乃是筒井剧团的演员为了实现与维护舞台上的整体演出效果,而在表演中表现出的一丝不苟。这不仅体现在筒井德二郎这样的剧团核心成员身上,用科波的话来说,“就是扮演极微不足道的龙套角色的男演员在说仅有的几句台词时,他的身体动作、声音的调子以及与其他演员的台词配合都没有分毫的差错”(Copeau 256)。作为一名常年投身于演员教育的戏剧革新者,科波在其戏剧理念中最重视的就是演员在舞台上的纪律,这对于导演中心制下的舞台整体演出效果与目标的实现是至关重要的。显然,筒井剧团演员在舞台上严谨的协作,为科波理想中的戏剧形式提供了最有力的确证。在一篇题为《舞台艺术的真正精神》的论文中,科波这样描述了筒井剧团演员表演的启发性作用:“我想这应该并不是我一个人的看法。在自己的艺术精神中燃烧的一丝不苟的演员集团在不久的将来一定能够诞生出一种新的戏剧形式吧。”(Copeau 80)

在演员的表演总体性之外,日本巡演剧团的整体演出风格在西方人的眼中也呈现出了强烈的总体化色彩。正如上文所论述的那样,作为“完全戏剧”的一种理想形态,“总体戏剧”致力于找回那些随着戏剧总体性的流失而被逐出舞台的各种艺术形式。在这个意义上,日本巡演剧团的演出中所包含的多样艺术成分及其与演员表演之间的紧密结合就使得这些剧团的舞台演出成为了对“总体戏剧”的一种完美诠释。例如,川上剧团最著名的舞台作品《艺伎与武士》(The Geisha and the Knight)就被认为“富于舞蹈、歌唱与打斗”(The Sketch 7)。当川上剧团受邀于1900年在巴黎世界博览会期间进行公演时,一位看过剧团演出的波兰评论家表示,在观众看来,川上剧团舞台表演的非凡之处在于“哑剧、美、动作、歌唱与舞蹈的密切融合”(Kempner 8)。而针对筒井剧团的舞台作品,一位评论家声称它们是“在体现了日本艺术明晰性的精致而又色彩光鲜的布景衬托下的音乐、行动与舞蹈的结合品”(Pollock 7)。筒井剧团海外巡演中最受欢迎的舞台作品《影之力》(The Shadow Man)因为“在欧洲永远无法想见的言语、身姿、戏服、布景与音乐的完美协和”(Le Soir 5)而受到了观众的高度赞扬。

进而言之,在“总体戏剧”的舞台呈现中,演员的表演和其他舞台元素的关系不应该仅仅是一种单纯的联合。正如巴洛所指出的那样:

上演一出戏的最重要之处在于找到有效的方式来升华舞台元素(布景、道具、灯光、音响效果、音乐),以使其不再满足于充当艺术的“框架”或者混合物这样一种次要的角色;恰恰相反,要使其成功地“人性化”(humanizing)自己到这样一种程度:它们实际上变成了演员行动的一部分。总之,要让它们服务于戏剧的总体性——只有在这个时刻,总体戏剧才能实现整全。(Barrault 543)

也就是说,要在真正意义上实现戏剧演出的总体性取决于人之外的舞台元素不再仅仅是演员表演的一种次要的、装饰性的附属物,而是积极地融入演员的舞台行动之中,与其发生互动。换句话说,仅仅依靠演员的表演总体性并不能构成一种完整的戏剧总体性,还需要舞台上的各种艺术元素作为演员表演的辅助与延伸积极介入舞台演出总体性的建构中来。

在一些西方人看来,在日本巡演剧团的演出中,演员之外的舞台元素确实发挥了协助演员的身体表现来构建舞台总体性的积极作用。例如,尽管川上剧团舞台演出中的声响性和音乐性元素在西方人听来很是奇怪,甚至显得诡异,但是一位评论家还是作出了如下的评论:

日本戏剧很大意义上可以说是一种哑剧。因此需要对它的意涵进行解释[……]在日本吉他(三味线)的伴奏下,一名歌者出场了,以一种高亢紧张的断裂声调咏唱出了接下来的舞台行动所要展现的故事。(“There Is a Vast Difference” 18)

这段评论清楚地表明,在川上剧团的舞台演出中,各种声学性因素辅助并与演员的身体性表现发生了互动,从而一起构筑起了一个完整的舞台情境。至于筒井剧团,一名评论家指出,在其舞台演出中,“演员们的表演风格使他们好似哑剧演员一

般,这种卓越的肉体演技揭示了(剧中人物的)情感;不仅如此,演员、舞台布景、三味线以及歌者共同作为一个整体将人物的情感显露了出来”(Le Figaro 8)。这说明在筒井剧团的舞台演出中,在演员的身体性演技之外,其他舞台构成元素也被视为与人类演员具有同等作用的“表演者”,其在与演员的身体动作的协作与互动中,构建了一个能够将人物角色的内在情感具象化与外在化的舞台共同体。同样地,作为雅克·科波的得意门生,法国戏剧导演查尔斯·杜兰(Charles Dullin, 1885—1949年)虽然对筒井剧团演出中使用的西方自然主义式的布景与演员的样式化身体演技之间的不协调性表示了极大的遗憾,²⁰但是仍然高度评价了演出中的听觉性元素对于演员表演的辅助性作用:“构成乐队的乐器的选择、对音乐的真正戏剧性的使用、音响、人声、噪音,所有这一切的竞合给人一种戏剧艺术的原理就从这之中诞生的印象。”(シャルル・デュラン 70)正如田中所指出的那样,筒井剧团演出中演员的表演与其他舞台元素的互动让杜兰更深切地体认了到了日本戏剧舞台演出中各种艺术要素既相互独立又紧密联动的“总体戏剧”性(田中德一 400)。

结 语

通过在日本巡演剧团的舞台演出中发掘出“剧场性戏剧”与“总体戏剧”所具有的某些特质,西方人曲折地表达了将西方戏剧“再剧场化”与“再总体化”的改革理想。不可否认的是,在20世纪早期的西方,无论是富于革新精神的先锋戏剧人还是一般评论家,其对日本戏剧的历史传统与现状发展的认知都是非常匮乏与粗疏的,再加上那个时代盛行于西方的“东方主义”对于日本戏剧这个“文化他者”(cultural Other)的“欧洲中心主义式的置放”(Tian 3),以及日本巡演剧团本身暧昧的艺术身份,这些复杂的历史文化因素夹杂在一起,从而使得那个时代的西方人关于日本巡演剧团舞台演出的“剧场性”与“总体性”特质的论述不免带上了某种“(误)读”的色彩。但是,这种“(误)读”无疑又蕴含着一种积极的“自我确证性”(self-affirmation)。也就是说,无论这三个日本巡演剧团在西方世界里的舞台表象是否能够代表“真正的”日本传统戏剧,通过“发现”与

阐释日本巡演剧团在舞台演出各个层面上所具有的某些风格与特征,西方人明确了这样一种认知:日本戏剧乃是已经在西方失落的“剧场性戏剧”与“总体戏剧”在东方的活化石。而这种认知又无疑极大地强化与坚定了那些有志于通过“再剧场化”与“再总体化”的手段,来实现西方戏剧“再活性化”的西方人的理念与愿景,并且为他们提供了崭新的路径选择与启示。从这个意义上说,日本巡演剧团的海外公演无疑在西方戏剧 20 世纪早期的自我革新进程中发挥了独特而又不可磨灭的作用。

注释 [Notes]

- ① 川上剧团由日本著名的新派剧演员川上音二郎(1864—1911年)创建与领导。川上音二郎的妻子川上贞(1871—1946年)——以艺名“贞奴”闻名于西方,是这个剧团的另一名核心成员。川上剧团于1899年5月至1902年8月先后在美、英、法、俄和波兰、立陶宛等东欧国家的众多城市中进行了两轮海外巡演。
- ② 花子剧团的主要创建人为太田久(1868—1946年),“花子”为其艺名。花子最初是以艺伎的身份于1902年前往欧洲的,在随后的15年时间里,花子和她的剧团成员进行了一场地理空间跨度极大的西方巡演之旅。
- ③ 筒井剧团由演员筒井德二郎(1881—1953年)创建并任团长。筒井德二郎于1930年1月率领22名成员前往美国进行公演并于4月下旬之后继续前往欧洲进行演出。在为期一年三个月的巡演期间,筒井剧团一共在22个国家的62个城市举行过演出。
- ④ 正如波斯特韦特所指出的那样,“剧场性这个概念所蕴含的意味极为宽广,它可以是一种行动,一种态度,一种符号学系统类型,一种信息媒介[……]很明显这个概念包罗万象然而又超脱于任何具体观念之外”(Davis and Postlewait 1)。
- ⑤ 正如戈列克所指出的那样,“剧场性戏剧是一种现代新样式化舞台形式,它基于这样一种原则:‘戏剧就是戏剧,不是生活’”(Gorelik 494)。
- ⑥ 诚如巴什所言:“什么是剧场性?剧场性就是‘戏剧减去文本’(theater-minus-text)。它是立于舞台之上的那些动作与感官的浓密集体。”(Barthes 25)
- ⑦ 索特指出:“剧场性致力于体现戏剧作为一门艺术形式和一种文化现象所具有的本质上的或者可能拥有的属性特征。”(Sauter 50)
- ⑧ 正如波斯特韦特所指出的那样,“表演艺术不是剧作家的戏剧,而是表演者/创造者的戏剧”(Davis and Postlewait 26)。
- ⑨ 费舍尔-李希特就指出:“通常在表演艺术中表演者的身体仅仅作为其自身被突显或展示出来。”(Fischer-Lichte 218)
- ⑩ 在俄国戏剧导演梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold, 1874年—1940年)看来,西方戏剧已经退化为一个人们“穿上戏服、化上妆,然后开始大声朗读剧本”(フセヴォロド・メイエルホリド 106)的地方。
- ⑪ 这种文本/文学的接触视角最集中地体现在一些西方学者和艺术家对能剧的研究中。正如有日本学者所指出的那样,对日本能剧采取文学视角的研究反映了西方人赋予“书写之物”以绝对价值的取向。沿着这条文学中心主义的研究路径,19世纪的西方学者不是将能剧视为一种戏剧形态,而是将其看作一种“诗的形式”(塩谷敬 93—95)。
- ⑫ 布兰登就指出,歌舞伎是一种“表演艺术在其中占据中心地位的戏剧”(Brandon 177)。
- ⑬ 这种声音主要来自一些日本进步知识文人与西方的某些“日本学家”(Japanologists)。详见戸板康二:『演劇五十年』。東京:時事通信社:36、1956年;Felix Baumann. “Das japanische Theater.” *Bühne und Welt*. 2. 13 (1909): 532—545.
- ⑭ 正如梅耶荷德所指出的那样,“[演员]的表现手段必须是经济的,这样才能确保动作的准确性”(Meyerhold, *Meyerhold on Theatre* 198)。
- ⑮ 例如,国际戏剧研究所(International Theatre Institute)的机关刊物《世界戏剧》曾经在1965年出版过一期关于“总体戏剧”的专号。在这期的编者卷首语中,“总体戏剧”这个概念被赋予了一个“临时的定义”:“总体戏剧是一种综合了各种表演的表演。它综合了戏剧、歌曲、舞蹈与哑剧等等。为了整合文本、图像、声音与运动,它的创作者可以运用各种技术设备,诸如得到改进的剧场机械、电影与电声设备等等。”见René Hainaux. “Editorial,” *World Theatre* 14.4 (1965): 540.
- ⑯ 柯比指出:“在文艺复兴时期,一种主流的观点[……]认为希腊经验是一种整合了的总体性经验。正是这种总体性的再发现,而不是对戏剧形式本身的探索,唤起了对一种未来戏剧的渴望。”(Kirby xiv)
- ⑰ 在格林的构想中,“交响戏剧”包含了“对所有戏剧元素——特别是音乐——的一种交响乐式的运用”(Green, “Symphonic Drama” 361)。
- ⑱ 这种负面观感主要源自戈登·克雷极端的“女演员憎恶”(Actress abomination)态度。在戈登·克雷看来,西方戏剧由于女演员的出现已经走向衰落,如果日本戏剧因为允许贞奴这样的女性登台演出从而重蹈西方戏剧的覆辙的话,那么“等待日本的将会是同样的灾难”(Craig 233)。
- ⑲ 当川上音二郎与贞奴于1908年进行他们最后一次出洋考察时,曾经于3月2日至4日在阿姆斯特丹进行过短

暂的演出。在首演日,戈登·克雷的好友,荷兰著名演员威廉·罗亚尔德(Willem Royaards, 1867—1929年)观看了川上一行的演出并于随后几日在报上发表评论文章高度评价了川上与贞奴的表演。一个月后,戈登·克雷使用化名“J. v. H”(Jan van Holt)在其自办的杂志《面具》(*The Mask*)第一卷第二号上转载了罗亚尔德一篇评论的英文版。尽管戈登·克雷在这篇转载文章中删除了许多罗亚尔德对于川上与贞奴的演技表示赞扬的话语,但是仍然保留了这样的语句:“当看到他[川上音二郎]那极富力量感与美感的身体动作时[……](我)对于另外一件事也有了更全面的理解;也就是说,戈登·克雷先生在戏剧艺术中的目标乃是使言语再次臣服于身体动作之下。”(Holt 21)

② 筒井剧团的代表作《劝进帐》(*Kanjichō*)的舞台布景尤其令杜林感到失望。杜兰本来期待能够在这部戏的演出中看到“日本戏剧的传统舞台”,但是这部作品采用的却是被杜兰斥为“反戏剧的自然主义”式的二维平面绘画式布景。相比之下,杜兰对筒井剧团演员身体性演技所体现的样式性特征却不吝赞美之词,认为其“直接、雄辩、比现实更富表现力的”(Dullin 59-61),并指出筒井剧团演员对自己身体的高度掌控力会给欧洲戏剧界带来有益的启示。

引用作品[Works Cited]

- “About Drama and Opera.” *San Francisco Chronicle* 18 June 1899: 9.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double: Essays*. Trans. Victor Corti. London: Calder & Boyars, 1970.
- Barrault, Jean-Louis. “On the ‘Total Theatre’ and Christopher Columbus.” *World Theatre* 14. 4 (1965): 541-546.
- Barthes, Roland. *Critical Essays*. Trans. Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- Block, Haskell M. *Mallarmé and the Symbolist Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1963.
- Brandon, James Rodger. “Performance and Text in Kabuki.” *Japanese Theatre and the International Stage*. Eds. Stanca Scholz-Cionca and Samuel L. Leiter. Boston: Brill, 2001. 177-192.
- Carr, Philip. “The Japanese Players.” *The Program of the Globe Theatre*. 1930.
- Copeau, Jacques. *Copeau: Texts on Theatre*. Eds. and trans. John Rudlin and Norman H. Paul. London: Routledge, 1990.
- Craig, Edward Gordon. *The Theatre-Advancing*. Boston: Little, Brown, and Company, 1919.
- Davis, Tracy C., and Thomas Postlewait, eds. *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Dullin, Charles. *Souvenirs et Notes de Travail d'un Acteur*. Paris: O. Lieutier, 1946.
- シャルル・デュラン:『俳優の仕事について』、渡辺淳译。東京:未来社、1955年。
- Eisenstein, Sergei. *Film Form; The Film Sense*. Ed. and trans. Jay Leyda. New York: Meridian Books, 1963.
- Engel, Fritz. *Berliner Tageblatt* 4 October, 1930: 6.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- Fuchs, George. *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1905.
- Gazette de Lausanne*, 23 September 1930: 7.
- Gide, André. *Correspondance, 1908 - 1920*. Paris: Gallimard, 1963.
- Gorelik, Mordecai. *New Theatres for Old*. London: D. Dobson, 1947.
- Green, Paul. “Symphonic Drama.” *College English* 10. 7 (1949): 359-365.
- . “Tribute to the Kabuki Theatre of Japan.” *New York Times* 27 January 1952: X1.
- Holt, Jan van. “Foreign Notes; Amsterdam.” *The Mask* 1. 2 (1908): 21.
- “Japanese Actress’s Success.” *Daily Express* 3 November 1914: 3.
- Jhering, Herbert. *Von Reinhardt bis Brecht; vier Jahrzehnte Theater und Film*. Vol. 3. Berlin: Aufbau-Verlag, 1961.
- Kempner, Gabryel. “Teatr Japoński na Wystawie Paryzkiej. Paryż, w Padziernku.” *Przegląd Tygodniowy* 44 (1900): 8.
- Kirby, E. T., ed. *Total Theatre: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1969.
- 小島達雄:「全体演劇の理念(1) Jean-Louis Barraultの場合」、『年報フランス研究』1(1965): 119—146。
- Koneczny, Feliks. “Teatr Krakowski.” *Przegląd Polski* 5 (1902): 370-372.
- Le Figaro*, 4 May 1930: 8.
- Le Soir*, 7 May 1930: 5.
- Lee, Sang-Kyong. “Edward Gordon Craig and Japanese Theatre.” *Asian Theatre Journal* 17. 2 (2000): 215-235.
- Maybon, Auteur. *Le Theatre Japonais*. Paris: Henri Laurent, 1925.
- フセヴォロド・メイエルホリド:『メイエルホリド・ベストセレクション』、諫早勇一等译。東京:作品社、

- 2001年。
- Meyerhold, Emilyevich Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. Trans. and ed. Edward Braun. London: Methuen, 1969.
- Pollock, Arthur. "The Theater: The Players from Japan, A Troupe of Expert Actors, Bring Their Colorful Native Dramas to the Booth Theater." *Brooklyn Daily Eagle* 5 March 1930: 7.
- Pronko, Leonard Cabell. *Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- 佐藤正紀:「全体演劇についての覚え書き」、『文芸研究』27(1972): 157—175。
- 塩谷敬:『シラノとサムライたち』。東京:白水社、1989年。
- Sauter, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
- Tägliche Rundschau, 5 October 1930: 9.
- The Sketch*, 26 June 1931: 7.
- "There Is a Vast Difference." *Settle Post-Intelligencer* 17 September 1899: 18.
- Tian, Min. *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre: The Displaced Mirror*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- 田中徳一:『筒井徳二郎知られざる剣劇役者の記録: 1930—31年2ヵ国巡業の軌跡と異文化接触』。東京:彩流社、2013年。
- 戸板康二:『演劇五十年』。東京都:時事通信社、1956年。
- Yeats, William Butler. *Essays and Introductions*. London and Basingstoke: The Macmillan Press LTD. , 1961.

(责任编辑:王嘉军)

