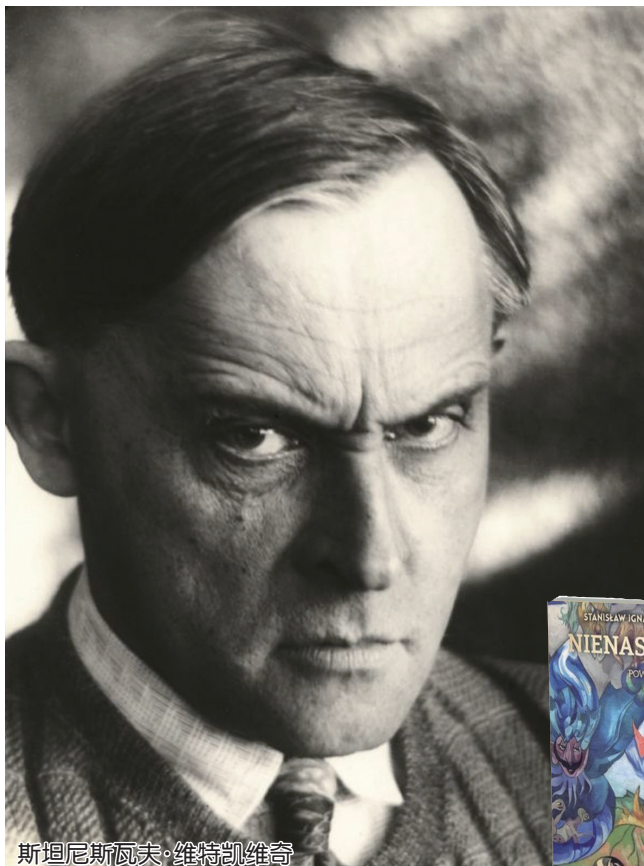


斯坦尼斯瓦夫·维特凯维奇：

向秋日告别

□李 焱



斯坦尼斯瓦夫·维特凯维奇

我们是有限的，无限环绕着我们。
——斯坦尼斯瓦夫·维特凯维奇，《墨鱼》

1939年9月18日夜，得知苏联入侵波兰后，一位年过半百的波兰男子在一个名叫杰兹利的村庄（时属波兰，今属乌克兰）自杀，为了确保自己能够迅速死去，他服了药，割了腕，又切开了自己的喉咙，与他一同自杀但却未能死去的女伴说他“睁着眼睛，张着嘴，脸上有一种释然……”

这个在彻底的绝望与悲伤中死去的男子叫斯坦尼斯瓦夫·伊格纳齐·维特凯维奇（Stanisław Ignacy Witkiewicz），他是波兰第二共和国时期的“先锋文学三杰”之一（另外两位是布鲁诺·舒尔兹和维托尔德·贡布罗维奇），有着画家、摄影师、小说家、诗人、剧作家以及哲学家等多重身份。他的绘画与摄影作品至今在西方依然赫赫有名，他的戏剧作品被反复搬上舞台，他仅有的两部长篇小说也皆为诸多学者与作家谈论不休，并被改编成舞台剧与电影。

维特凯维奇出生于华沙，他的父亲是画家、建筑师与艺术评论家，由于其父极度厌恶“学校



上：《告别秋天》波兰文版
下：《永不满足》波兰文版

“背叛行为”（加入沙俄军队）却依然令他病中的父亲大为伤心，至死（1915年）也没让儿子见自己一面。20世纪20年代，维特凯维奇与一帮形式主义者/艺术家混在一起，并在此期间完成了他的大部分戏剧作品。在他写于1918年至1925年的40部戏剧中，有21部留了下来，其中惟有《妖妇玛·玛西耶·卡罗尔》在作家有生之年取得了成功，其他作品则因种种原因无法上演，要么上演一次后便在剧院的名单上销声匿迹。1925年以后，维特凯维奇主要靠绘画维生，

他在许多作品上都标注了有关自己在绘制这些作品时所用药物的记载，尽管有时候这些所谓的“药品”仅仅是一杯咖啡。此后他写了两部反乌托邦主题的长篇小说：《告别秋天》（1927）和《永不满足》（1930），后者得到了切斯瓦夫·米沃什的极力称赞。

由于个人经历，更多的是天赋使然的关系，维特凯维奇的创作涉猎很广，他的作品涵盖了绘画、戏剧、诗歌、小说以及哲学小品，其中比重最大的当属戏剧。他的戏剧作品奉行的是由其独创的“纯形式理论”：形式创造了形而上学的感知，而后者恰恰正是艺术的目的之所在。他的戏剧有时荒诞，有时暴力，有时色情，有时对白深奥难解，有时甚至会出现作者出于表达之必要而生造的词汇，有时则充斥着连篇的哲学探讨与关于历史与政治的反讽及反思。这种明显超前于时代的剧作自然很难得到观众们的青睐，也正因为如此，他的戏剧作品在其有生之年鲜少获得被搬上舞台的机会。写于1919年末的《图莫·布莱尼欧威奇》是他首部登上舞台的戏剧，然而即便是这部作品，也是等了差不多一年才拿到上演的许可，原因是审查部门觉得此剧“不知所云、颇具颠覆性”，戏剧好不容易开始彩排后又遭到了众多演员的抵制，理由是他们认为此剧“完全是胡说八道”，结果这部作品仅仅在1921年于小范围内上演，1926年在华沙的第二度尝试搬演也因演员们在阅读剧本后的集体罢演而被迫中止。维特凯维奇称此剧为“以数学和物理学的革命为主题的幻想曲”，批评家们则称其为“狂人之作”。事实上，剧中的某些对白的确即便在今天来看也令人觉得疯狂而难解，以第二幕的开头不久主角图莫·布莱尼欧威奇这一串告白为例：

布莱尼欧威奇：哦！要是我能首先计算你的微分，分解你那受诅咒的赤色血液之每一个无限小的微粒，你炽热灼烈之洁白的每一元素，然后拿走，捣碎，做积分，最终明白你那毁灭、耗尽我最后一片出身微贱、粗俗之肉体的可望而不可即之地狱之力在于何处就好了！

这样的语句，对没有足够的知识储备或对维

特凯维奇的作品没有一定程度了解的读者/观众来说，自然是极度费解不知所云。实际上，在波兰有众多数学家与逻辑学家开始在国际上崭露头角的20年代，维特凯维奇恰恰是借本剧开山，成为了将现代科学融入戏剧创作的先行者，哲学的戏剧性构建与弗洛伊德式的心理分析亦浸透到了他作品的字里行间。《图莫·布莱尼欧威奇》从某种意义上讲当然是狂人之作，但它并非为狂人所作，而只是创造了一位狂人、表现了一种失序与失常的疯狂。图莫因其天才的思想（在剧中表现为创建一种革命性的数学体系）、因其强烈而又颇具科学狂人色彩的欲望（如上引文所述，其对象是他年轻貌美的继女）而成为不可忽视的强有力之在场，但亦同样因此而无限地被弱化，乃至离场——肉体的死亡，以及学术成果的遭窃。剧作中的东方殖民主题（据作家自己承认，是源自于约瑟夫·康拉德的长篇小说《奥迈耶的痴梦》）一般被批评家们解释为以野蛮人的单纯和英雄主义来反讽西方殖民者的贪得无厌与尔虞我诈，但，这种教科书式的讽刺真的达到了作家想要的效果吗？维特凯维奇陈列在舞台上的那几具马来人的尸体，真的只是这部疯狂而悲伤的讽刺剧的一种具有批判色彩的装饰？当然不是。维特凯维奇显然是在以颇具戏谑意味的形式向前辈致敬，图莫的马来之旅是对康拉德原作的一次有趣的、扭曲变形的或某种意义上的颠覆式复写与重构，康拉德笔下的悲剧被作家以极其精妙的笔法毫无违和感地镶嵌到了图莫的生命历程当中，这是对主人公悲剧命运的暗示，不，作家暗示的乃是图莫悲剧性结局的命中注定与无可奈何，是某种程度上对重蹈覆辙——个体的、更是群体的重蹈覆辙。与此同时，图莫也可以看做是雪莱夫人笔下的弗兰肯斯坦的另一种变形（这一点作家本人并未承认过），只不过造就这个怪物的是他自己，滋养怪物并使其长久存在的则是各怀鬼胎的他人以及他人之言所构建的地狱，科学家（理性）与怪物（非理性）在图莫身上形成了一个矛盾与冲突的二元体。

1922年写就，但直到10年之后方才上演的

独幕剧《墨鱼》一度被认为是法西斯主义的崛起的警告。这部充满幻想色彩的作品将艺术与政治糅合在一起，各色人物在一个独立于时间与空间之外的灵泊狱中粉墨登场，艺术与政治在舞台上碰撞、在舞台上角力，也在舞台上爆发。维特凯维奇在这部作品中借艺术家一反抗者之口提出了自己的艺术主张，当然，是以极度夸张甚至略显荒谬的形式，主人公指出，“真实的相对性滚蛋！屈斯克特就是我第一个要干掉的家伙！我们将在烈风中、在绝对空无之内脏中锻造。我们将继续在无穷无尽的虚空中像新星一样燃烧。有穷与有限万岁！上帝并非悲剧；他没有成为——他是。惟有我们才是悲剧，我们，有限的众生……我们将一同在生活中而不是在艺术中创造纯粹的狗屁。”无限、有限、虚空、创造、神/宗教，在这一宣言中出现的诸多词汇/题材在维特凯维奇的其他作品——不仅仅是戏剧，也包括其绘画、小说以及哲学作品——中也有所表现，它们或者被直接探讨、解析，或者出于戏剧的推进与构造而发生了奇妙的形变，或许正因为如此，提及维特凯维奇的作品时，切斯瓦夫·米沃什才会宣称“很令人判定作者是在认真地写作，还是在作滑稽描写”。

暴力与死亡是维特凯维奇的作品经常处理的主题，这二者在其绘画、小说以及戏剧中都有不同的描写与呈现，而同样的暴力与死亡最后也降临到了作家自己身上，尽管施虐者与受虐者都是他本人。事实上，维特凯维奇在1937年便预见了自己的死亡，预见了自己即将面临的灾难，他深知一切已成定局，法西斯主义与伪共产主义意味着人类的终结、意味着历史的终结，更意味着作家本人。在写给德国哲学家汉斯·科勒里斯的一封信中，作家声称自己“生活在生与死间的半明半暗中”，自杀似乎成了他唯一的选择，而正如作家的小说《告别秋天》所提示、所预言的，维特凯维奇选择在1939年的秋日，在试图逃离暴力与死亡的途中，以残酷而暴烈的方式永远地告别了这个世界。

塔德乌什·康多尔的“死亡戏剧”

□黄莎莉

2015年是塔德乌什·康多尔诞辰百年，联合国教科文组织以“塔德乌什·康多尔年”纪念这位伟大的波兰戏剧家不朽的戏剧精神。10月，波兰大使馆文化处与中央戏剧学院联合举办了“塔德乌什·康多尔国际研讨会”和“康多尔摄影展”，就康多尔的戏剧创作展开深入讨论。11月10日，康多尔大导演大师班也将在北京剧协举办，波兰使馆文化处将邀请波兰专家系统讲解和剖析康多尔的戏剧导演方法。

作为一名戏剧导演、编剧、舞台设计师、画家、视觉艺术家、演员和戏剧理论家，塔德乌什·康多尔一生致力于戏剧改革，他创造了一种新的戏剧类型，拓展了戏剧表现疆域，极大推动了波兰战后艺术的发展，被认为是20世纪波兰最杰出的艺术家和戏剧改革家。

康多尔的戏剧作品充满了仪式性与怪诞性，他将剧场作为“人与死亡之物”交流的场所，以人偶为媒介传递“消逝的过去”与现在共存的剧场美学。他的作品常常在阴冷的地下室、狭小的衣帽间进行演出，即使赴欧洲各地演出，他也尽可能选择合适的剧场空间，维持作品的风格。他的戏剧改革并不抛弃戏剧文本的重要作用，却借用偶发艺术（艺术家用行为构造一个特别的环境和氛围，同时让观众参与其中的艺术方式）的方式重塑文本的结构，循环往复的内在模式和重复的肢体动作也都成为他作品中的重要元素。他不拘于当时波兰保守的艺术氛围，以其敏锐的艺术家之心，超越了传统为艺术所设定的边界，创造了独特的“死亡戏剧”风格，对欧洲戏剧产生了巨大影响。

康多尔成长在波兰塔尔努夫，接受了优良的艺术熏陶，想成为画家的他随后考入克拉科夫的美术学院。他深深受到当时在戏剧与艺术领域成就不凡的维特凯维奇的影响，同时也着迷于布鲁诺·舒尔茨和维特基维茨的小说，这些影响着他从一名画家走向戏剧创作，也能从他日后的戏剧作品中找到波兰文化中先锋艺术的投影。

康多尔的戏剧创作经历了“地下戏剧”、“非定型戏剧”、“无形式戏剧”、“零戏剧”、“不可能戏剧”、“偶发戏剧”及“死亡戏剧”等重要阶段。他的戏剧创作初期形成的风格流变，一方面基于其个人艺术观的成熟与发展，另一方面也受到当时波兰视觉艺术与戏剧之辩的影响。康多尔延续了他对当代艺术的思考与其戏剧改革交融的创作方式，他曾对包豪斯设计、构成主义、超现实主义等艺术风格有过深入研究，并前往巴黎游学，坚定了自己将以“变化的方式革新戏剧传统与功能”的戏剧目标。

康多尔的第一份工作是在华沙国家剧院担任布景绘制师，随后纳粹上台，他不甘心创作受限，冒着生命危险进行地下艺术创作，并于1942年组建“地下独立剧团”，上演了《俄尔普斯》和《奥德修斯

归来》等“地下戏剧”风格的作品。在此期间，他仍然不间断地进行绘画创作，并于1948年举办了个人画展。1955年，对当时保守的艺术环境失望的康多尔与两位艺术家共同创办了“克里科特2号剧团”，剧团成员由画家、雕塑家、偶发艺术家、艺术理论家和国家剧院的演员组成。康多尔发表了《包裹宣言》，试图以“无形式”来实践舒尔茨的“破坏性”倾向，而将人与物的特性与外形都消除，从层层包裹的《马戏团》到演员已被当作道具的《乡村的房子》都有这样的特点。

意识到“无形式戏剧”的结构涣散，康多尔在其基础上发展出《零度戏剧宣言》，尝试将戏剧简化成为最本质的因素，并以文本剥离的方式建立戏剧现实与人造现实的冲突。在《疯人与修女》之后，他逐渐确立了“死亡美学”的倾向，并以仪式性建立“遗忘的过去”在剧场的复活，并与现在的观众产生新的交流。值得一提的是，康多尔在1963年举办了名为《反展览》的集绘画、装置、戏剧创作手稿等作品的个展，昭显了他的先锋观念，也是波兰首次不同于传统展览形式的当代艺术展。4年后，他创作了偶发戏剧作品《信》和《海景的偶发事件》，彻底抛弃了舞台、抛弃了与观众保持特定关系的空间限定，继而通过对杜尚颠覆性的代表作“现成品”的一种呼应，希望用“既成现实”的表现形式达到占领生活的目的。康多尔的偶发戏剧更像是一个艺术事件，很快，他又回归到剧场创作之中。

1975年，康多尔发表了《死亡戏剧宣言》，随后导演了最重要的四部戏剧作品《死亡班级》《维洛波莱》《维洛波莱》《我一去不回》和《今天我生日》。死亡戏剧是康多尔所有艺术与戏剧经验的提炼和升华，使得它以另类的面貌出现，并且完整地统一了康多尔的死亡美学与表演形式。《死亡班级》就是其中的代表作品。它蕴含了丰富的死亡符号与历史隐喻。演出在一个地下室的一角，以一根粗麻绳划分了舞台与观众席的界限，几个垂垂老矣的人端坐于课桌前欲言又止，其后不断地从“死亡”中复活又走向死亡的道路。而康多尔则站在舞台一侧的讲桌旁托腮凝视着表演者，也成为舞台演出的一部分，当演出结束后，他走进舞台后方同时象征新生和死亡的黑暗之中，宣告演出的结束。

康多尔直言自己选择“堕落的现实”为题材，这些“贫穷的、被剥夺了尊严和名誉的、无助的又常常是可鄙的”人物成为他刻画的对象。绘画的美学基础让他的舞台呈现具有强烈的画面感，他常常从观



众席的各个角度调整空间布局，只要求舞台上用最简朴的道具或演出机械装置。他常常在演出中设定“集体合影”的情节，演员面部和服装都是灰色，剔除生命特征，如同褪色的照片。

人偶也是康多尔戏剧创作的特点之一。他曾在上学期为一个木偶剧团排演过梅特林克的《丹达吉勒之死》，并在多年后的戏剧创作中偶然加入了人偶，开启了他作品中最重要“无生命之物”担负着“度量人的命运”的映照和警醒。它们是死亡对象形而上的延伸，最初人偶作为演员的另一部分而同存。70年代的《鞋匠》《水鸡》以后，演员成为无生命人偶的模仿者，他们通过仪式建立与死亡的关联、重溯过去。康多尔认为，生命惟有通过生命的缺席和对死亡的向往，才得以表现。

康多尔作为演出的“观看者”出现在舞台上，也是其独到之处。他想通过“观看”的一系列反应去引导观众与演员的交流，然而，他的在场，恰恰成为舞台上的“死亡物”与观众之间的另一层介质，他转译了历史与过去之于今天的意义。康多尔出生的时代，是一个政体动荡、战火漫天的时代，他血脉里的犹太民族精神注定了他在这个时代的悲苦和绝不屈服。他的父亲是一名波兰军官，长期征战在外，没有参与他的成长，后在二战中惨死于奥斯维辛集中营，父亲的缺席与民族的被迫害使康多尔对死亡寄寓着追思与希望，他一生反抗主流、逆其道而行，反而成就了独特的戏剧美学观，终其一生探索戏剧的本质。

75岁的康多尔在排演《今天我生日》的过程中突然离世，他说的最后一句话是“和演员们说下抱歉，我不去排练了”，将“死亡戏剧”留给了世界。

■动态

闽派翻译高层论坛在福建举行

日前，由福建社会科学院、福建师范大学和福建省文联联合举办的“近代福建翻译与中国思想文化的现代转型暨闽派翻译高层论坛”在福州举行。中共福建省委常委、宣传部长李书磊出席开幕式并致辞，论坛由福建省社科院院长张帆主持。

李书磊谈到，古今中外的文化和思想都在翻译中得到扩展和深化。在建设中国文化主体性和话语体系的同时，要注重不同文化之间的交流和借鉴。李书磊说，福建在中国近现代翻译史上有开创风气之功，我们要继承闽派翻译家的文脉，推动“闽派翻译”的进一步发展。

论坛上，专家学者着重讨论了闽派代表翻译家严复、林纾的特点以及闽派翻译在当代的意义。学者陆建德谈到严复通过翻译，对近代中国的一些问题提出了自己的思考，很多思想走在了时代之前，对中国近现代转型的完成起了不可忽视的推动作用，严复翻译中所体现的政治文化思想的丰富性和复杂性值得深入发掘。学者王宁论述了林纾翻译中注重翻译的主体性和译者的显身的特点。李景端建议通过不同形式继承严复的翻译理念，如可以成

立“严复基金”，鼓励和提携优秀译者。翻译家谢天振总结严复、林纾翻译的当代意义时表示，除了体现翻译的主体性之外，严复与林纾注重接受语境中读者的接受能力，更重要的是，他们有强烈的使命感，而当代很多译者已逐渐遗忘了翻译的使命感，这是值得警醒的。冰心之女、学者吴青在发言中强调，母亲冰心在翻译中，始终饱含着对不同文化的理解和同情。学者杨仁敏、王兆胜等认为林纾具有真实通顺之美，不避俚语，在文化观上打通中西，更具现代性。

与会专家还就翻译的具体问题各抒己见。翻译家林一安认为要提倡善意的翻译批评。作家李洱举例说，博尔赫斯简洁的文风其实是对当时冗长浮夸的西班牙语语法的校正，翻译成中文时如不加以注意，文本的这一重要特点就会被遮蔽。作为《生命中不能承受之轻》的译者，作家韩少功对译者对于文学语言的把握有深入理解，“作为真正文学的语言和思想理论的语言，具备丰富的复杂性。翻译的表达方法变化无穷，一字可以多译，这是翻译机望尘莫及的。”（王 杨）



斯坦尼斯瓦夫·维特凯维奇绘画作品