

戏剧语言：生存境遇的隐喻——对西方现代戏剧的描述

李启斌

作者赐稿

—

纵观中外戏剧史，戏剧语言各不相同，千差万别。所谓戏剧语言，包括戏剧文学和舞台呈现语汇，以及观演双方的关系等内容。那么，这种差异性来自何处？也就是说，引起戏剧语言发生变化的动力是什么？

本文认为，戏剧语言变化的动力因素可能有很多，但是，以人本主义戏剧观为视角，可以得出这样一个结论：存在者的生存境遇是引起戏剧语言发生变化的主要动力。所谓存在者的生存境遇，是指存在者在人与自我、人与人、人与社会、人与自然等方面获得的整体性认识和体验。这个结论可以从两个方面进行诠释：一是共时性地解释生存境遇与戏剧语言的关系，从理论上分析生存境遇是引起戏剧语言发生变化的主要动力；二是历时性地描述戏剧语言的变化，在实践中检验和考察生存境遇对戏剧语言的影响。它们的任务都是企图证明戏剧语言的变化是自律和他律的统一，并在戏剧语言中凿开一条伸向现实生活的通道，让现实生活的阳光从戏剧语言的缝隙中透露出来，使人感到戏剧语言并不是一块远离现实的纯形式的乐土。共时性的解释主要从三个方面来分析：语言学的角度、创作心理学的角度和读者阐释学的角度。历时性的描述也主要从三个方面进行考察：时代的角度、民族的角度和剧作家的角度。

本文主要从历时性的角度，着重描述在生存境遇影响下的西方现代戏剧语言的变化。如果以创作者作为存在者，这是一种个案的、特殊的戏剧史观的建构，因为每一个人的生存境遇是具体的，它们各不相同，这实际上是从剧作家角度的描述。如果以观众作为存在者，这是一种普遍的、一般的戏剧史观的建构，因为一个时代的人有着一种共同性的生存境遇，这才是时代的角度。本文

只试图以观众作为存在者，来探讨在生存境遇影响下的西方现代戏剧语言的变化。

一

从亚里斯多德以来，科学的目的一直在寻找世界的规律，这种对有序世界的追寻到了牛顿时代已是登峰造极，在牛顿的眼中，世界是井然有序的，人运用科学的理性是可以认识的。然而，爱因斯坦的相对论却对牛顿的世界进行了一次彻底的颠覆。被亚里斯多德和牛顿有意回避和放弃的偶然现象，却成了牛顿之后的科学家们所津津乐道。他们发现，许多现象的产生似乎并没有固定的原因和必然规律，必然性只是浮在偶然性的海洋上的一小座冰山，世界充满了偶然。为此，世界失去了秩序和稳定。这就是二十世纪西方人所面对的一个不可把握的陌生的世界。

伴随着秩序的丧失，理性也遭到了怀疑和否定。在西方的科学史中，科学一直以它的理性和谨慎，向人类宣称了一个又一个“真理”的发现。正在科学得意洋洋的时候，科学研究后院起火，它所依据的归纳方法受到了前所未有的诘难。归纳法主要是通过收集例子，观察现象，归纳总结，建立起对规律的普遍陈述，由此得出可信而又确定的“真理”。然而，归纳只能是不完全归纳，无法进行完全归纳，那么，归纳的有效性何在？波普尔的证伪理论无疑是对“真理”的迎头痛击。归纳，这个科学的骄子，同时也是科学的怪胎，越来越向人昭示：“真理”是一个可调节的概念，不具备永恒性，因此，我们谁也不能在任何时候宣称他获得了“真理”。传统理性在这里受到了诘难，遭到了怀疑，非理性的因素在这种科学理性的胚胎中孕育成长了。这是本世纪初西方现代人面临的一种完全不同于二十世纪以前的传统和古典的生存境遇。

尼采的“上帝死了”既表明宇宙中心的稳定秩序结构的崩溃，也标志着理性精神的丧失。这一切，都把现代人逼进了一个完全陌生的生存境遇之中。一切都没有稳定性，一切都变得虚无，一切都变得不可知，所有这一切都导致了现代人的全面异化：在人与自然方面，形成对西方物质文明的否定和怀疑；在

人与社会方面，揭示出社会的种种弊端；在人与他人方面，描述人与人之间的冷淡和陌生；在人与自我方面，刻画了人性的压抑和沉沦，这构成了现代人生活的整体的生存境遇。

基于这样一种生存境遇，导致了现代戏剧对不同戏剧语言的追求。根据他们各自不同的创作实践，得出了不同的理论概括和总结。

象征主义戏剧大师梅特林克直接描述现代人所面临的一个毫无根基，不可捉摸的陌生的世界。他认为：在日常生活所感知的各种各样的事物后面，隐藏着生活的全部秘密。戏剧应该活在人心的内部、表现心灵中那种无以名状的神秘。他在《佩列斯与梅丽桑德》中，抛弃了事件的因果性和符合逻辑的动作性，着重渲染事件的神秘性，抛弃了人物外部行动而营造人物内心世界的迷乱，致使此剧的人物性格和心理甚至整个世界都变得模糊不清。

表现主义戏剧也追随这种非理性思潮的兴起，着重表现现代人不受理性约束和压抑的内心生活，以此来隐喻现代人所面临的生存境遇。精神分析学家弗洛伊德认为，人类的意识活动，不仅存在着意识活动，也存在着潜意识活动。而且，意识活动仅仅塑造了“超我”，只有潜意识活动才是构成“本我”的重要因素。这种理论无疑为表现主义戏剧寻找到了创作的动机。生存境遇改变了，戏剧语言便获得了与传统戏剧不一样的特征。表现主义的戏剧家们用自己的戏剧语言重新诠释着自己所面临的生存境遇。在戏剧形式上他们试图摹仿梦所具有的不连贯性，但从表面上看又有合乎逻辑的形式；在有限的真实上展开想象，把记忆、经历、杜撰、荒唐和即兴混为一体。剧中人物被割裂、交叉、重叠，他们都被另一种意识所支配。

斯特林堡的《朱丽小姐》中，贵族小姐朱丽同她家的仆人让私通，最后在万般无奈的情况下自杀身亡。朱丽小姐的悲剧并非一出爱情游戏，她的悲剧在于在双重自我挤压下自我的破碎，她就是自己行为的牺牲品，是她自己结束了自己的生命。一方面，她有着做主人的尊严和自信，另一方面，让与她发生性关系之后，又无情地使她丧失了做主人的尊严和自信。对她来说，做主人就意

味着牺牲自己的情欲，满足情欲又导致毁灭。这种两难境遇在于她自身性格中的“动摇、破碎、新旧混杂”。表现主义戏剧的语言在整体上形成了对人类生存境遇的隐喻。

显而易见，象征主义戏剧在对待生存境遇问题上，和表现主义戏剧一样，旨在提示不仅外部世界是无序的，混乱的，不稳定的，就连人的内心世界也是无序的，不稳定的，充满了矛盾，充满了动荡。迪伦马特的戏剧中那种“怪诞”的戏剧氛围也表明了历史的循环和世界的不可知。有的论者提出，当代戏剧具有某种“内心化”倾向，正是这个道理，它表明戏剧重心由注重外部事件显示转移到人物的内心活动描述。不仅如此，他们更侧重于描述人物内心活动的紊乱和无序，以对应于外部世界的无序和紊乱。这一时期，由于人们总是站在某种终极价值的高度来认识和评价人生，必然会体验到人生的种种残缺和矛盾，因此也必然会流露出对生存境遇的悲观和失望。但是，即使如此，他们仍然没有忘记对人类精神家园的憧憬和向往。

二

欧洲大陆的现代主义戏剧运动在三十年代中期就已经趋于尾声，战争的阴影开始笼罩着人们。在日渐尖锐的政治冲突、种族斗争、民族搏杀的社会情形面前，艺术家们丧失了对人性的探究，丧失了对人类生存境遇的揭示。人们开始进一步怀疑对人类生存境遇的探究是否有价值？人类的生存境遇到底是一个什么样的状态？戏剧应该采取什么样的语言来隐喻我们所面临的这个生存境遇？

卢卡契在三十年代中期先后发表了《表现主义的兴衰》和《现实主义辨》两篇文章，指责表现主义戏剧而赞同现实主义戏剧。那么，戏剧是否就真的应该象他所说的一样要再次回到现实主义，采取现实主义的戏剧语言来隐喻我们的生存境遇呢？

其实，表现主义戏剧大师奥尼尔也在这方面作出了积极而有价值的思考。可以说，在某种意义上，他对表现主义的艺术手法是采取扬弃态度的。这使得他的思考具有从现代主义向后现代主义过渡的特征。在他的作品中，人物的思想动机常常是模棱两可的，对人类生存境遇的悲剧性揭示不再象现代主义戏剧那样表现出痛心疾首，而是多了些幽默因素，这种喜剧化手法表达的是一种相对主义的人生观。因此，他从来没有告诉人们什么是生活的真理和意义，不同的价值体系在他的作品中相互消解了，生存的意义变得模棱两可了。

应该说，史诗戏剧的创始人布莱希特在这方面的思考是独特的。他认为：戏剧的陌生化效果的目的在于不断地冲破真实的防线，中断观众的幻觉，以求观众在似真似假，忽真忽假的情况下，获得一份理性思考后的答案：“后台”才是一出戏的真正诞生地，还“后台”以应有的地位。关注“前台”，其焦点在于演什么；关注“后台”，其焦点在于怎么演。布莱希特的戏剧，让观众透过舞台，看到“后台”的景观。因此，在布莱希特的舞台上，观众可以看到真正的导演就站在角色的旁边；工作人员搬运道具的身影在观众眼前晃来晃去；演员跳出角色，成为演员自身，自己评说自己扮演的角色。这样的“后台”实际上就是呈现了的“前台”，前后台重叠在一起，出现了“前后共存并置”的新景观。这是一场真正的戏剧革命。因为在此之前，包括现在的某些剧作，戏剧艺术家们都特别注重前台的呈现效果，有意无意地忽视或回避“后台”的工作过程。

另一位杰出的戏剧大师，诺贝尔文学奖的获得者、意大利的皮兰德娄，有一出名叫《六个寻找剧作家的角色》剧作，说的是一家六口所发生的恩恩怨怨，他们觉得应该找一个剧作家把这些很象戏的生活片断编成一出戏。

这出戏成功地将“后台”的一切“前置”，使观众看到一出戏诞生的全过程。前景，即生活的原有样态反而隐去了，观众无法看到“真正的生活”，但是，通过这几个人物的叙述，观众却能够明白发生了什么。观众目睹到的是导演加工编辑过或正在加工的戏剧作品。因此，有人将皮兰德娄的作品称为“后设小说”，即关于小说的小说，是关于如何写小说的小说。

无论是布莱希特的“陌生化”理论，还是皮兰德娄的“后设小说”，都有一个显著特点：特别关注怎样演、如何叙述。布莱希特没有让观众一味地沉静在幻觉之中，沉静在前台演什么的气氛中，而是不时地将“后台”搬到“前台”，冲断观众的幻觉，让观众看到这出戏是如何布景、灯光如何调置、演员扮演角色时又是如何评价的等等，始终让观众感叹：艺术家是这样创造艺术品的。皮兰德娄则让观众目睹加工戏剧作品的全过程，再往前推移，猜测戏剧作品之前的状态。这两位戏剧艺术大师的理论，就是对给人类带来痛苦的世界的质疑，让观众体味、目睹后台所进行的一切虚假的工作，使观众明白，往日在前台所见的，不过是经过后台加工过的世界。因此，与其关注前台虚假的世界，不如探讨前台的世界是如何被创造的，即实现从演什么到如何演的转向。这是一场真正意义的话语转型。

阿披亚、戈登·克雷等现代戏剧大师们，都用各自的戏剧语言实践着对全部世界的普遍怀疑。在舞台语汇上阿披亚和戈登·克雷运用形式布景，以改变传统戏剧的透视布景。阿披亚说：“不要创造森林的幻觉，而应创造处于森林气氛中的幻觉。”戈登·克雷也说：“不要写实主义，而要风格。”他们都将矛头指向以现实主义戏剧为代表的传统戏剧。抽象是他们的艺术原则，硬件上多采用平台、屏风、梯子等，通过平台和条屏的多样配合显示出平面或垂直的舞台语汇。阿披亚一语中的地指出：“一个戏剧，如果它所体现的外部世界是非常无足轻重的，那么采用何种舞台布景的方法才算合适呢？——毫无疑问，必然是所有装饰和绘画因素的极端精简。”世界受到怀疑，被看作是不同的创造方式的结果，那么，在观演关系上那种严肃而沉重的观剧方式就相应地会变得松散。

第二次世界大战后，随着现代人对自我、社会的进一步思考，对生存境遇的深刻认识，人们逐步认识到了给人类带来痛苦和不幸的世界，只不过是人们观察世界的方式和陈述世界的结果，运用什么样的观察方式和陈述方式，就会获得什么样的“世界”。很显然，传统戏剧家心目中那个一元的、实体化了的本体论的“世界”动摇了，解构了，取而代之的是一种非实体、非本体化的多

元的“世界”。人的生存境遇又发生了改变，人们可以不再关注那个尽管无序却仍然是认识客体的世界了，而将视线投射到“世界是如何被创造出来的”这个问题上来。既然世界是人为创造的，那么，戏剧语言也应该实现了从写什么到怎么写的转型。

三

应该说，荒诞派戏剧对生存境遇的揭示是最深刻的，某种意义上说，它是表现主义戏剧的又一种形式。它拆解了现代戏剧对人生抱有的几缕憧憬和向往，也否定了布莱希特们所给予观众的选择和理性。可以说，是荒诞派戏剧真正实现了从现代主义戏剧向后现代主义戏剧的跨越。

荒诞作为一种心理感受，它是一种陌生、惊异、滑稽和恐惧交织的心理体验，它伴随着苦闷、焦虑和不安。代表信仰的希伯莱精神和代表理性的希腊精神在本世纪受到了彻底的摧残，人失去了一切支撑点，一切理性的知识和信仰都崩溃了，留下的只是陷入绝对的孤独和绝望之中的自我。尤涅斯库说：“在这样一个现在看来是幻觉和虚假的世界里，存在的事实使我们惊讶，那里，一切人类的行为都表现荒谬，一切历史都表明绝对无用，一切现实和一切语言都似乎失去彼此之间的联系，解体了，崩溃了。既然一切事物都变得无关紧要，那么，除了使人付之一笑之外，还能剩下什么可能出现的反映呢。”

正是因为这样一种对人的生存境遇的理解，幽默、滑稽、嘲讽便构成了荒诞戏剧的总体风格。荒诞派戏剧揭示了人类在当下的生存境遇中所受到的愚弄和欺骗，并嘲讽了人在其中的滑稽图景。马丁·艾思林对荒诞戏剧的戏剧形式作了如下概括：“如果说一出戏必须有结构巧妙的故事的话，那么这些戏剧根本没有故事或情节而言；如果说一出戏的标准是要事出有因且人物性格刻画必须细腻的话，那么这些戏剧则往往没有性格的人物，展现在观众面前的几乎全是些机械性的傀儡；如果说一出好戏必须的一个解释一切的主题，这个主题又被逐步引向高潮并最终获得解决的话，那么这些戏剧却往往既没有开头又没有结尾；如果说一出好戏是给自然照镜子并以优雅而洞察入微的笔触来描绘时代

的风尚习气的话，那么这些戏剧就往往象是梦和梦魇的反映；如果说一出好戏主要依赖于妙语横生和耐人寻味的对白的话，那么这些戏剧却往往是互不相干的胡言乱语的对白构成的。”

尤涅斯库的《椅子》创造了这样一种戏剧情境：一对夫妇在一个岛屿上一直过着一种平庸的生活，老汉认为在死前应该给所有活着的人说说人生真谛。可当客人来齐后，夫妇俩却跳海自杀。在场的一位演说家开始宣讲人生意义，但他张口却只是发出一些吱吱呜呜的声音，原来，他是一个哑巴。他没有可表达的东西，也没有表达的能力，剩下的只有一种表达的欲望，一种表达的责任，这就是现代人所面临的世界。

贝克特在《等待戈多》中，也营造了同样一种人生境遇。因为等待，二人有了上台的理由。但是，他们在台上又能做什么呢，他们没有任何事可做，他们唯一可做的就是表演，这是一种责任，表演无可表演的东西。也正是因为等待，他们不能随意下台，这就是生存的现实。

存在主义戏剧除了揭露资本主义的罪恶，也通过表现存在主义的世界观：揭示个人的存在与他人、社会的敌对状况。他们认为在这个社会里，他人乃至整个世界的存在对我来说都是一种可怕的异己力量。人与人之间没有感情、信任和友谊。人处在这样的环境里，自由受到周围一切的限制，自我的价值失去了，而异化为非我。人在这个罪恶的社会中不能不感到苦恼和悲伤。因此存在主义戏剧的出发点和根本目的就是揭露人生的孤独、忧愁、恐惧，揭露个人的存在与社会的对抗关系。

特别值得一提的是，存在主义戏剧特别强调“境遇”。萨特认为，人是命定自由的，但人所处的世界是不断变化的，因此人每时每刻都要面对自己的境遇作出反应，而戏剧的使命正在于展示人的境遇。因此，他把自己的戏剧称为境遇剧。

对于荒诞派戏剧、存在主义戏剧和表现主义戏剧以及象征主义戏剧来说，他们所面临的生存境遇，仍然只是一种认识客体。他们还来不及对此作出比较清醒的判断和明确的认识。因此，在观演双方的关系上，也仍然与传统戏剧一样是观众与演员分离，观众冷静地坐在台下，细细品味着创作者在台上所塑造的逼真的生存境遇。

四

世界是无序的，充满了非理性，进一步又发现世界无非是人为创造出来，现代戏剧便把表演理解成一种本体论的含义：它不在是制造生活幻觉的工具，它开始拥有自己独立的品格，甚至上升到“我表演故我存在”的高度，表演什么都无关紧要，只要我在表演着。这是一个“怎么都行”的时代，责任感，使命感都成为泡影。本世纪六、七十年代以来，一股被称为后现代主义的思潮迅速在西方戏剧界得到传播。游戏戏剧的兴起就这样形成了对现代人生存境遇的隐喻。

谢泼德认为，让戏剧成为一种纯粹的表演，一种只能是“请看看我，请听听我”的欲望，就象我们面临的生存境遇一样：除了活着，我们无所事事，我们唯一的承诺和责任就是活着。活着，使我们尴尬，使我们变得越来越滑稽。活着，就是在生活中进行的表演。

汉德克的“说话剧”里没有演员，只有说话人，他们除了说话之外别无动作，他们不是在扮演角色，因为没有什么可值得扮演，戏剧唯一能做的就是强化说话，以致于在他的戏剧中，充斥着大量的“废话”，格言警句与攻击谩骂相间的同义反复的“废话”。因此，这里没有故事，它只能以说话本身来表明世界，表明生活。生活中，除了说话，我们还能做什么。汉德克在探讨语言与人的关系的同时，也将戏剧引入到了一个没有戏剧形式，只有表演的角落里，这里远离生活，这里只有交流，只有观演双方的言语交流。但是，汉德克的“言语戏剧”却触动了观众的神经：观众应该全方位地参与到戏剧创作中来，

成为戏剧的创作者，观众没有必要进行布莱希特式的哲理思考。观众就是欣赏表演，参与表演。

阿尔托及其追随者们，从荒诞戏剧生存的无奈中窥探到了生活中唯一可做的事情就是表演，于是，他们的戏剧形式渐渐地由文学性向表演性过渡，不再追问现代人生活在什么样的生存境遇中，不再探讨人应该生活在什么是生存境遇。戏剧，可以漠视这一切，也可以放弃这一切。于是，戏剧的游戏性质加强了。

阿尔托慧眼独具，以一套完整的“残酷戏剧”理论体系，指出了戏剧表演及调动观众参与戏剧的重要性。格洛道夫斯基、布鲁克、谢克纳于是都怀揣着阿尔托的“残酷戏剧”，踏上了各自的戏剧实验的旅程。

针对阿尔托所强调的“表演”，格洛托夫斯基提出了“质朴戏剧”。他认为演员和观众是戏剧的根本元素，是戏剧的实质和核心，戏剧可以不用布景、灯光、化妆、音乐乃至剧本，但戏剧需要表演，需要一种容纳、调动观众的表演。他要求演员在技巧上狠下功夫，以完成戏剧任务。之后，他又把自己的实践活动进一步拓宽到“类戏剧实践”领域，力求模糊戏剧与生活的关系，指出戏剧活动本身就是生活。戏剧与生活在这里都消融了，分不清什么是生活，什么是戏剧。他的“类戏剧实践”颇似“环境戏剧”。布鲁克提出了“空的戏剧”：幕布没有了，只剩下空荡的舞台，只剩下空荡的舞台上的表演，只剩下面对空荡的舞台的表演的观众。然而，传统戏剧将台词语言开掘得日趋贫乏，语言有丧失活力和新鲜感的趋势，这时，戏剧应该以一种新的表演语汇出现，一种不受语言、文化、教育差异所限制的世界性流通的“象形”语汇。用形象来构造新的戏剧既符合当代视觉审美的特征，也是戏剧获得新鲜血液的必然途径。格氏和布鲁克是从“表演”出发，谢克纳主要从“观演关系”出发，明确提出了“环境戏剧”的概念，很显然，他是将矛头直接指向了传统的镜框式舞台。

阿尔托及其追随者至少从以下几个方面完成了一次对戏剧形式的历险：他们使剧本失去了独尊的地位，使剧本创作与演出活动同时进行，“剧本”成为一个“现在进行时”的概念；重视形象表演的语汇；拓展了戏剧空间，使戏剧成为生活，也使生活成为了戏剧。因此，戏剧活动越来越象一次仪式化活动。无疑，这次历险是有意义的，它必将为戏剧的后来者们提供某种新的启示，就象格洛托夫斯基，布鲁克和谢克纳之于阿尔托。

从现代戏剧到后现代戏剧，戏剧语言完成了一次对二十世纪人类生存境遇的隐喻。因此，我们可以说，有什么样的生存境遇就有什么样的戏剧语言。人类的生命体验总是透过戏剧语言的缝隙折射出自己的光芒。

厦门大学图书馆