

论汉德克“说话剧”的戏剧特征

严程莹 李启斌

《云南艺术学院学报》2009年第3期

—

论汉德克“说话剧”的戏剧特征

严程莹 李启斌

内容提要：德国汉德克提出了“说话剧”理论，他的剧本就是让表演者面对观众不停地说话，这一类剧作没有动作也没有情节，从而呈现出取消戏剧代言体、取消戏剧内交流系统、取消戏剧与生活界限等戏剧特征。

关键词：说话剧 代言体 内交流系统 去分化

20世纪60年代以后，一部分人从外部对戏剧文体进行颠覆的同时，也开始尝试从内部对戏剧文学文体进行解构。其基本策略是对戏剧“代言体”和“行动说”进行颠覆，使戏剧成为真正意义上的“说话”，从而出现了一些与众不同的新剧本。德国汉德克的《骂观众》就是这样一部具有后现代主义意味的“说话剧”：四个身份不明的说话人衣着随便走上台来，在空荡荡的场地上对着目瞪口呆的观众不停地说话，没有其他动作。说话长达一个小时，句子富于韵律，但没有故事。格言警句与攻击谩骂掺杂其间，充满了侵犯性，最后他们大骂观众：您这个痞子、杀人犯……在疾风骤雨般的语言中，总有一句让台下的观众认为骂的正是自己。“说话剧”一般具有以下三个特征：

一、说话剧取消了代言体

亚里士多德指出：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿；它的媒介是语言，具有各种乐耳之音，分别在剧的各部分使用；模仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法。”^[1]这表明，戏剧文学文体作为代言体的原则早在古希腊就确定下来了。所谓代言体，是指作者必须以剧中人的身份代他们写下个性化的语言，剧本中只有人物语言而没有叙述人的语言，剧作家必须把他所要表现的全部生活转化为人物的语言和动作，这是戏剧文学文体的一个重要特征。因此，西方戏剧不断清除了戏剧中歌队评说、介绍剧情的引言、自报家门、独白、旁白等叙述性成分，直至近代的自然主义戏剧和现实主义戏剧，终于实现了代言体话语模式的纯粹化。但是，进入 20 世纪以后，却出现了叙述成份大举重返戏剧的反向运动。

汉德克的《骂观众》就是这样一部剧作：第一没有演员，确切地说只有表演者，这些说话人不是演员。我们知道，演员的功能替人代言，而说话人却拥有自己现实的身分，并不代表别人。汉德克在《骂观众》中指出，“我们不是在表演什么。我们不是演员，我们什么也不表演。”^[2]第二，这些说话人也没有什么性格特征，对说话人也没有什么特别的要求，他们只是一些说话的符号，作者往往用 ABCD 来指代。第三，这些表演者除了说话之外没有其他动作。“我们不向您讲述任何什么，我们没有动作，我们不给您表演什么情节动作，我们什么也不表演。我们不给您弄虚作假，我们只是讲话。”^[3]他们不是在扮演角色，只是强调说话这一要素，“我们通过讲话来发表观点。我们的讲话就是我们的动作。我们讲话我们便有了戏剧效果。”^[4]就“说话”来说，表现主义戏剧也有大量的人物独白，例如奥尼尔的《琼斯皇》，但与说话剧相比，表现主义戏剧的人物独白一是有情节，二是有戏剧情境的营造，三是刻画了人物性格。而说话剧却并非如此，它取消了人物，剥夺了戏剧“扮演”的本性，否定了戏剧“代言”的基本属性，从而把自己混同为一次朗诵会。

说话剧的目的不是塑造人物，而是让语言自身获得一种震撼观众的力量，说话剧的真正主角是语言。汉德克曾经说过，“天堂的大门已经关闭，现代人已没有任何希望，他们的灵魂永远在这个世界上徘徊游荡。”^[5]在这种社会背景下，人们无所作为，唯一能做的也许只有毫无意义的话语游戏和语言狂欢。斯泰恩也认为，“他（汉德克）使戏剧的本质本身被推上了审判台。像尤奈斯库一样，汉德克对情节和性格这戏剧中的两种传统要素并没有兴趣，但他在其

剧作里却很好地使看似东拉西扯的台词内包含有与观众的思维一样的合理思维，并表现了语言左右了我们的思想并确定了我们生活的种种方式。他也像布莱希特一样，竭力使平庸无奇的东西显得陌生，而老生常谈的话则显得令人难以容忍，从而使其观众始终意识到所发生着的事只是做戏而已。” [6]这一点，与后现代主义中的语言哲学密切相关。

在后现代主义者的眼中，“语言总是背离我们，语言作为思想、经验、情感生活的反射如此捉摸不定，因而永远不能是明晰的。于是接受美学批评和解构学批评便自然地联系在一起了。这两种批评理论都把语言视作一个过程，非成品亦非结果，而是过程和作用，因此，我们永远不能认识它。若在一部文学作品中寻找‘意义’，我们便假定语言可以是终极的，我们知道我们在读什么。接受这种观点，我们就拥有了实际上无法固定的固定语言。” [7]如果我们能够在作品中寻找到意义，就说明语言与世界的关系是对应的，我们就能够用语言陈述这个世界，但事实并非如此。后现代主义强调符号的能指与所指的关系是人为的。于是，人们开始怀疑语言的可靠性：语言陈述着的世界与世界本身并不是一回事，语言所再现的客观世界，其实并没有真正触及到客观世界，充其量只是建构了一种与之相仿的“文本”对应物，世界不过是经过了语言这面“滤色镜”过滤后的一种“幻象”。那么，是不是说语言从此就一无是处了呢，其实不然。德国哲学家图根哈特认为，不存在不经过语言的对象，不存在不经过语言的意识，甚至连真理的存在也依赖于语言的言说，因此，语言对于存在具有先在性和生成性。“当我们体验世界时，我们是通过语言的范畴来体验世界的，而语言又帮助我们形成了经验本身。世界是按照我们划分它的方式而划分的，而我们把事物划分开的主要方式是运用语言。我们的现实就是我们的语言范畴。” [8]这就是说，西方形而上学的传统设立了一个个规律、结构，而这一切都是用语言虚构出来的，每一件已知的事物都是完全由语言来起中介作用的，人们只是用这些虚构来规范世界、认识世界，以理念设定来统治可感知的世界。世界本身就是一个假定性的存在，世界是语言诉说着的，没有脱离语言的世界存在，这样，语言就获得了一种本体论地位。

在消解了世界的真实性之后，后现代主义者认为，虽然本质意义上的世界不存在，但经过语言诉说的世界是存在的。语言虽然不能与世界对应，却能制造世界，这说明语言不仅是有意义的，而且意义巨大。因此，对于后现代主义

者来说，只要沉溺于语言之中自由嬉戏，就能获得充分的意义和乐趣。对于后现代派戏剧来说，既然先前戏剧语言制造的艺术世界并不能与实际的世界相对应，是虚假的，无用的，那么，还不如使戏剧语言摆脱陈述世界的不可能性，让戏剧语言本身充当主角，自由狂欢。所以，说话剧不以场景的形式显示世界，而是以词语的形式显示世界。斯泰恩认为，“它不表现什么世界的图景，它只表现言词本身中的图景，实际上只是一种风格化的言语练习。”^[9]人们通常认为，现代主义和后现代主义最大的区别在于：现代主义是以“自我”为中心，将认识精神世界作为主要表现对象，而后现代主义是以“语言”为中心，高度关注语言的游戏和实验。前者通常将人的意识、潜意识作为文学作品的重要题材加以描绘，刻意揭示人物的内在真实和心灵的真实，进而反映出社会的“真貌”。而后者则热衷于开发语言的符号和代码功能，醉心于探索新的语言艺术，并试图通过语言自治的方式使作品成为一个独立的“自身指涉”和完全自足的语言体系，他们的意图不是表现世界、也不是抒发内心情感、揭示内心世界的隐秘，而是要用语言来制造一个新的世界，从而极大地淡化，甚至取消文学作品反映生活、描绘现实的基本功能。

二、说话剧取消了内交流系统

假如把戏剧作为一种交流活动，那么它存在两种模式的交流：一种是戏剧空间的内交流系统，一种是剧场空间的外交流系统。内交流系统着眼于人物与人物之间的对话，营造逼真的舞台幻觉，而外交流系统则着眼于台上演员与台下观众的交流，这就在无形中打破了“第四堵墙”。

《骂观众》由于取消了代言体，直接向观众说话，戏剧的观演方式变了，戏剧不再是生活的片断，也不再给观众讲述故事，演员对观众致词这个行为本身就是戏剧的内容，这样，观众就成为完成这部戏所必需的组成部分。正如汉德克所说，“您不是只是从旁听我们讲话，您在注意听我们讲，您不再躲在墙后窃听。我们公开对您讲话。”^[10]观众不再是戏剧外部的审视者，而是戏剧的主角，“这里没有另外一个世界，我们不装作仿佛您不在场。您对我们来说不是空气，您对我们至关重要，因为您在场。我们讲话正是由于您的存在，没有您在场我们讲话主无的放矢。”^[11]重视观众的存在，这是说话剧的重要特

点。“您的在场这一点，已然被我们公开地、每时每刻都体现在我们的话语中，每时每刻、每字每句都针对着您的在场这一事实。作为我们行动的前提条件已不是您对戏剧观赏的那种沉默不语的态度了。” [12]观众走进剧场，主要是进行视听审美活动，获得审美愉悦的。如果只能听到说话而看不到演员“一定长度”的表演，观众一定会坐不住。如果演员说的这些话毫无“剧情”可言，并且全都是侮辱观众的，那么，观众肯定会更加受不了，有谁愿意花钱进剧场去挨骂呢？“您将被斥骂，因为斥骂也是一种同您讲话的方式，通过斥骂，我们之间可以直截了当地交流。我们可以让火花跳将过去。我们可以将演出场地打破。我们可以拆掉一堵墙。我们可以注意您。” [13]对观众的注意意味着戏剧要对表达内容作相应的调整。

其实，没有故事，而且要与观众直接交流，这是一次艺术的历险。戏剧接受是一种有时间长度的线性接受，它不同于绘画、雕塑等空间艺术的接受模式。线性接受必须要寻找一种依托，以维持观众长时间的兴趣。经验表明，这个依托最有效手段就是故事性，在某种意义上讲，剧本文学性的表征就是故事性。故事对人来说是一种必需品，人离不开故事。同样是线性接受的电影艺术，一直都在强调故事的基础性地位，即使是最前卫的电影作品，也会给观众讲述一个故事。就连新闻也强调讲故事，获得美国电视艾美奖终生成就奖的《60分钟》栏目创始人兼制片人唐·休伊特，几十年来一直恪守“用故事讲新闻”的制作理念，取得了很大的成就。然而，戏剧这门古老的艺术却主动放弃了故事表述，这是一件令人痛心的叙述策略。

我们认为，剧本的文学性是剧作家深思熟虑的结果，是他们苦心经营的产物。抛弃剧本的文学性，无论在何种程度上讲都意味着艺术构思的粗放，从而使演出有可能堕入观念化的泥潭。所谓剧本的文学性，是指剧本通过对人物形象的成功塑造来隐喻社会人生，洞察人性。高尔基说，文学是人学，戏剧也如此。人物形象在传统戏剧中是一个核心因素，正是一个个鲜明生动的舞台形象，折射出了典型的时代精神和洞察人性深处的灵光。取消剧本文学性的自足性，在一定程度上会削弱戏剧的社会功能，一个对社会毫不关心的艺术家，社会也一定会抛弃他，一门与社会生活毫无关联的艺术，观众也一定会远离它，这一点，几千年来的戏剧历史已经做出了很好的证明。后现代派戏剧家们为了舞台性而完全不考虑文学性，这种矫枉过正的偏激做法是不可取的。应该指

出，很多人把这一现象的出现归因于阿尔托。其实，阿尔托本人从没有完全否定戏剧的文学性，他明确说过“戏剧是文学的一个分枝，是语言的一种有志的变种。”[14]应该说，他反对的并不是剧本的文学性，而是剧本统治舞台的绝对性和舞台语言呈现的单一性，因此他认为，“问题不在于取消戏剧中的话语，而在于改变其作用，特别是减少其作用，并不把它看作使人物性格达到外部目的的一种手段。”[15]他还认为，“首先应该打破剧本对戏剧的奴役，恢复某种语言的概念，这种语言是独一无二的，介于动作和思想之间。”[16]可见，阿尔托在一定程度上被人们误读了，他的目的不是要对戏剧语言加以限制，而是要拓展舞台的语言并增加其可能性。

同时，由于强调外交流系统的程度不同，演员的功能也发生了一些变化：斯坦尼斯拉夫斯基倡导的那些完全沉静在角色中“当众孤独”的“纯粹的演员”，由于具有十足的代言功能，是“全职演员”。对“当众孤独”，斯坦尼斯拉夫斯基这样描述：“……现在你所体验到的心境，在我们行话里就叫做‘当众的孤独’。是当众的，因为我们大家和你在一起；又是孤独的，因为小小的注意圈把你和我们大家隔离开了。在成千观众面前表演的时候，你可以一直索居在孤独里，象蜗牛躲在壳里一样。”[17]布莱希特要求他的演员不时地、间隙地从角色中抽身出来，恢复自己的日常本性，一会是自己，一会是角色，因此，他的演员只能称为“半个演员”。在汉德克这里，演员已经完全丧失了代言的功能，已经不能再称之为“演员”了，只能叫“表演者”。

对于汉德克的《骂观众》来说，还有一个特点非常有意思：整个剧本在骂观众的同时，还宣讲了作者反幻觉主义的戏剧观，成为一部“关于戏剧的戏剧”的剧本，从而具有“后设”特征。所谓“后设戏剧”，通俗地讲，就是剧中同时出现两个意义空间，其中一个意义空间是对前一个意义空间做出评论和解释。在《骂观众》中，一个意义空间是骂观众，另一个空间是骂戏剧，探讨戏剧规律，有意暴露这个剧本自身的构思策略。表演者运用大量剧评式的术语，激烈地指责传统戏剧如何通过虚构故事欺骗观众，将他们引入圈套，而观众又如何心甘情愿地忍受愚弄，不加设防地接受某种虚构的道德灌输。他们还相互评价，您演得不好，您的解释完全是错误的，动机没表现清楚等等。这一切都表明它是一部“后设戏剧”。[18]

三、说话剧取消了戏剧艺术与现实生活的界线

在传统剧本中，代言体的存在确立了所代言的人物始终处于一个特定的时空中，人物存在的时空与观众欣赏的时空是错位的，而说话剧却不是这样。在取消代言体、取消内交流系统的同时，也意味着取消剧本中的故事时空，确切地说是使演出时空与故事时空的距离差趋于同一，观众欣赏的时空与戏剧时空是一致的，剧场中只有一种时空，那就是演员与观众共同的现实时空。

汉德克认为，“假如演出的是一出纯粹的戏剧，那么人们就可以不去注意时间。在一出纯粹的戏剧里没有时间。但是既然某种现实被表演了，那么隶属于它的时间也就只好被表演了。假如这里演的是一出纯粹的戏，那么这里有的只是观众的时间，但是由于这里的剧中有现实，这里就总是有两个时间，您的时间，即观众的时间，和被表演的时间，即似乎是真实的时间。”^[19]由于汉德克把剧场当作事件空间，把演出时间当作事件时间，时间就不再成为阻隔表演者与观众的鸿沟，“这不是戏剧。这里不重复任何已经发生过的故事情节。这里只有现在、现在、现在。这里不是现场调查，将已发生过的事情再重复一遍。这里时间不起作用。我们不表演情节，因此也就不表演时间的变化。这里的时间是真实的，它随着每句话而消逝。”^[20]同时，这里只有一种交流，那就是演员与观众的直接交流。“在这个舞台上，时间同您那儿的时间是一回事。我们的当地时间是相同的，我们处在同样的地点。我们呼吸同一种空气。我们处在同样的空间里。这里的世界同您那儿的世界是同一个世界。舞台前沿不是边界，在我们对您讲话的全部时间里它都不是边界。”^[21]很显然，这是一出纯粹意义上的反戏剧。

因此，在说话剧中，根本就不存在什么演出时间，只有一种时间，那就是现实的时间，一个演员和观众共同体验的时间，这就是“时间的统一性”。舞台与观众席根本没有什么分界，这里没有一个虚拟的戏剧空间，一个表演者与观众共在的空间，这就是“地点的统一性”。既然说话人一直不间断地以第一人称直接向观众述说，“我们”和“您们”就构成了同一的整体，“我”并没有替别人说话，“我”说的都是自己的话，是一个真正意义上“正在发生的一件事”，这就是“情节的一致性”。所以汉德克认为，“我们总是对您说话，对您谈论时间，谈论现在，谈论现在，谈论现在，我们这样做是以这种方式来

尊重时间、地点和情节的统一。我们并不仅仅在这舞台上注重这个统一。既然舞台本身不是一个世界，我们也注重下边您那里的统一。通过我们不停地直接对您讲话，我们和您构成一个统一体，没有隔离带和保护层。这里没有两个地方。这里只有一个地方。这意味着地点的统一。除了您的时间这里没有另外的时间在流动，因此您的时间、观众和听众的时间，和我们的时间、发言者的时间构成一个统一体。这里不把时间划分为被表演的时间和演出时间两个类别。在这里时间是不被表演的。这里只有真实的时间。这里只有一个时间。这就是时间的统一。所有提到的三个情况放在一起就是时间、地点和情节的统一，如此说来这个剧是一出具有古典风格的剧。” [22]作为传统戏剧要素的情节、人物、对话甚至舞台都被取消了，被否定了。舞台时间、叙述时间和观赏时间的三位一体、同一性促成了生活与艺术的合二为一，意味着生活和艺术的距离消失了。

这一点，也与后现代主义的艺术精神相一致，如果现代派戏剧强调戏剧与生活的“分化”，生怕戏剧与生活一个样，那么后现代派戏剧则强调戏剧与生活的“去分化”，强调它们之间的混同，就怕戏剧与生活不一样。现代主义分化突出表现在以下四个方面：一是艺术与非艺术的分化，二是审美经验与日常经验的分化，三是精英与大众的分化，四是艺术自身的分化，目的就是要有意将艺术神秘化、孤立化，从而与生活拉开距离。而后现代主义却强调“去分化”、“去魅”，竭力抹平这种分化，强调无差别。在艺术领域就出现了距离的消失：一是艺术与生活的界线消失，二是读者与作者的界线也消失了，三是文体间的差异也消失了。也就是说，现代主义艺术意图强化这些分化间的距离，而后现代主义艺术却要弥合分化的距离，现代主义艺术强调的是“陌生化”，后现代主义艺术强调的则是“混同感”。因此，追求演出的即时性，让戏剧成为一次活动，最大限度地取消艺术与生活的界线，正是说话剧所具备的后现代主义特征。

注 释：

[1][古希腊]亚里斯多德，陈中梅译注：《诗学》，商务印书馆 1996 年版，第 63 页。

[2]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，高等院校出版社 2003 年版，第 412 页。

[3]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，高等院校出版社 2003 年版，第 411 页。

[4]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，高等院校出版社 2003 年版，第 418 页。

[5]转引自章国锋：《天堂的大门已经关闭——彼德·汉德克及其创作》，《世界文学》1992 年第三期。

[6][英]斯泰恩，刘国彬等译：《现代戏剧理论与实践》（三），中国戏剧出版社 2002 年版，第 746 页。

[7][美]弗莱德里克·卡尔，傅景川、陈永国译：《现代与现代主义》，吉林教育出版社 1995 年版，第 715 页。

[8][英]麦基，周穗明、翁寒松译：《思想家》，生活·读书·新知三联书店 1987 年版，第 78 页。

[9][英]斯泰恩，刘国彬等译：《现代戏剧理论与实践》（三），第 747 页，中国戏剧出版社 2002 年版。

[10]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，高等院校出版社 2003 年版，第 410 页。

[11]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，高等院校出版社 2003 年版，第 414 页。

[12]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，高等院校出版社 2003 年版，第 414 页。

[13]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，高等院校出版社 2003 年版，第 424 页。

[14][法]阿尔托，桂裕芳译：《残酷戏剧》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 64 页。

[15][法]阿尔托，桂裕芳译：《残酷戏剧》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 67 页。

[16][法]阿尔托，桂裕芳译：《残酷戏剧》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 85 页。

[17][苏]斯坦尼斯拉夫斯基，林陵、史敏徒译：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》（二），中国电影出版社 1958 年版，第 133 页。

[18]参看拙文：《论皮兰德娄后设戏剧的美学特征》，载《昆明社科》2008 年第五期。

[19]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，第 421 页，高等院校出版社 2003 年版。

[20]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，第 415 页，高等院校出版社 2003 年版。

[21]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，第 412 页，高等院校出版社 2003 年版。

[22]罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，第 418 页，高等院校出版社 2003 年版。

厦门大学图书馆