

# 论“后戏剧”视阈下的解构主义

## ——以德语版《欲望号街车》为例

陆佳媛

(江苏理工学院 外国语学院, 江苏 常州 213001)

**摘要:**“后戏剧”理念在当代法国解构主义大师雅克·德里达的影响之下诞生于德国,强调文本只是构成舞台创作的一个要素,而非中心所在。作品被归类于“后戏剧”范畴的当代著名德语导演法兰克·卡斯托夫作为一名先锋艺术家和左派知识分子,信奉实验性的解构主义美学原则,在结合自身人生经历的基础上,他对来自美国的经典文本《欲望号街车》进行了颠覆性的解构:通过人物重建、打乱情节、蒙太奇拼接等解构手段,实现了戏剧各个要素的平等共存,从而创造出舞台、音乐、演员、灯光与文本融为一体、相映生辉的精妙演出画面。

**关键词:**欲望号街车;解构主义;后戏剧

**中图分类号:**I044 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-349X(2021)02-0055-08

**DOI:**10.16160/j.cnki.tsxyxb.2021.02.008

## On Deconstructionism from Post-Drama Perspective: with German Version of *A Streetcar Named Desire* as an Example

LU Jia-yuan

(School of Foreign Languages, Jiangsu University of Technology, Changzhou 213001, China)

**Abstract:** The concept of “Post-Drama” was born in Germany under the influence of French deconstructionist master, Jacques Derrida, which emphasizes that script is only a necessary element for stage design, but is by no means its central component. The contemporary German theater director Frank Castorf, as a pioneer artist and left-wing intellect, whose art is categorized as “Post-Drama”, has firmly expressed his belief in experimental deconstructionist aesthetic principles. Infusing his work with personal life experiences, he has deconstructed the classic American novel *A Streetcar Named Desire* in a highly subversive way. Through the deconstruction techniques such as character reconstruction, plot rearrangement, and montage editing, Castorf has produced a play where all of its elements, including the stage, the music, the actor, the lighting and the script, coexist with equal importance, bringing forth a truly integrative and splendid masterpiece.

**Key Words:** *A Streetcar Named Desire*; Deconstructionism; Post-Drama

**基金项目:**2019年江苏理工学院社科基金项目(KYY19538)

**作者简介:**陆佳媛(1989—),女,江苏宜兴人,讲师,博士,主要从事德语文学、戏剧研究。

《欲望号街车》是美国著名剧作家田纳西·威廉斯(Tennessee Williams)于1947年创作的剧本。作为一部载誉极丰的戏剧作品,它曾一举斩获美国三项戏剧大奖:普利策奖、纽约戏剧奖和唐纳德森奖,而且放眼世界,亦是公认的20世纪最佳剧本之一。回顾威廉斯的一生,可以发现其本人与德语戏剧颇有渊源。当威廉斯寂寂无名、尚在纽约酒吧工作之时,曾学习了彼时移民至美国的德国著名戏剧家、曾在柏林人民剧院担任导演的埃尔文·皮斯卡托(Erwin Piscator)专门为年轻人开设的戏剧写作课程,皮斯卡托无疑是威廉斯这位剧坛“明日之星”的引路人。时光荏苒,数十年之后,同样来自柏林人民剧院的导演卡斯托夫于世纪之交将威廉斯的代表作《欲望号街车》搬上德语(此处指德国及奥地利)舞台,先在2000年7月举办的奥地利萨尔茨堡<sup>①</sup>音乐节亮相,之后于10月在柏林人民剧院进行首演,演出引起了很大轰动。

## 一、卡斯托夫与解构主义戏剧美学原则

法兰克·卡斯托夫(Frank Castorf)出生于上世纪50年代初期的德国,在其导演生涯中经历了东西德的分裂与统一,其作品风格、探索主题也因政治氛围而染上独特色彩。青年时期的卡斯托夫曾在国家人民军<sup>②</sup>(东德)服兵役,之后就读于冷战时期被划入东德境内的柏林洪堡大学,师从德国著名戏剧专家、评论家恩斯特·舒马赫(Ernst Schumacher)和约阿希姆·菲巴赫(Joachim Fiebach)等研究戏剧学。自1976年起,卡斯托夫便以剧作家、导演的身份活跃于东德舞台。尽管当时德国尚未统一,但卡斯托夫在戏剧领域的卓越才能已经不受横亘于东西

德之间障碍所限,1989年,在两德统一前夕卡斯托夫就被允许前往西德排演戏剧作品。从1992年至2017年,卡斯托夫在德国著名老牌剧院柏林人民剧院担任艺术总监期间硕果颇丰,其戏剧作品诠释了兼具严肃性与潮流指引性的实验美学,示范性地推动了整个德国的戏剧发展新趋势,为政治剧的美学走向奠定了基调,影响力横跨整个欧洲。

就其创作及工作方式而言,卡斯托夫的戏剧明显区别于传统戏剧,从近几年的评论来看,无论是专业戏剧杂志还是一般专栏普遍将其作品归类于“后戏剧”的范畴。卡斯托夫采用的表演方法具有实验性,其文本的创作方式也无处不彰显着“实验”的特质。卡斯托夫选择的原始素材多为经典戏剧文本,在将文本素材搬上舞台时,常常会“肆意”添加人物相关枝节,按照个人爱好在剧中融入电影名言、其他戏剧作品、政治演讲、哲学文本或歌曲歌词,同时借助演员癫狂、粗俗、暴力的表演达到间离效果,这促使观众对演员表演的驱动力产生个人专属的见解。卡斯托夫对原文本大刀阔斧、“随心所欲”地加工与修改也为其招来不少骂名,甚至被冠上“剧本粉碎机”的称号。可以想见,被无数读者、影迷奉若至宝的《欲望号街车》到了卡斯托夫这台“剧本粉碎机”手中自然也躲不开被拆解的命运。

卡斯托夫的解构理念深受当代法国解构主义大师雅克·德里达(Jacques Derrida)的影响。德里达是一名“有着自由主义倾向和世界主义倾向的民主社会主义者”<sup>[1]</sup>。事实上,卡斯托夫的世界观与历史观与邻国法国的左派知识

① 萨尔茨堡州是奥地利共和国的一个州,位于奥地利与德国的交界处,首府为萨尔茨堡。萨尔茨堡音乐节(德语:Salzburger Festspiele),又称“萨尔茨堡夏季艺术节”,被认为是国际上最重要的古典音乐与表演艺术节,其常态内容包括歌剧、话剧、电影、音乐会、芭蕾舞等项目。

② 冷战时期,东德的武装力量于1956年3月1日正式建立,被命名为“国家人民军”(NVA),由陆军、海军、空军及边防军组成,全军接受德国统一社会党的领导。1990年10月3日,东德并入西德,德国正式统一,东德的国家人民军就此被取代,而当中五万名的军人继续在联邦国防军中服役,但不久后却离开,只剩下部分军官继续留在军中工作。

分子有着诸多共鸣,他们的思想与创作常常成为卡斯托夫重要的灵感来源。德里达的话语批评主要针对的是前结构主义关于符号的定义,他认为西方的逻各斯中心主义或语音中心主义的一个作用在于建立绝对真理和塑造一个普遍同一的理性主体,这样就导致生命失去了个体的自由,解决办法就是用书写去颠覆语音、用“延异”(différance)去颠覆同一性。延异正是构成德里达解构思想的核心内容。顾名思义,延异具有双重含义,即延迟与差异,它一方面是由时间上的延迟导致差异产生的自由活动,另一方面又是差异的结果。差异是延异在时间的延缓中产生的,因此延异亦产生不断变化的意指关系。由于书写符号的模糊性及歧义性,这种延异的活动在文本的创造性诠释中更容易发挥作用,它是一种绝对自由的、无底的棋盘游戏<sup>[2]</sup>。延异策略有利于促使大众思考现实的复杂性,促进论点和矛盾之间不可调和的差异性生成新的辩证关系。借由延异策略,可以避免单一的文本阐释,与此同时,文本亦被赋予更为丰富的意指可能、更为广阔的解读背景。按照德里达的解构思想,文本不再是提供意义的中心所在,而是一个允许所有关系、元素平等存在的框架结构。尽管德里达本人并未深入涉足戏剧领域,但这一思想却深深地影响了上世纪70年代以来的戏剧理论以及戏剧发展方向。不少先锋艺术家从德里达的解构思想中获得灵感,对以戏剧文本为基础的传统舞台作品提出质疑。在此基础上,德国逐渐发展出“后戏剧”这一概念。

“后戏剧”这一概念的孕育最早可追溯至1985年,吉森大学应用戏剧系教授赫尔加·冯特(Helga Finter)指出,在这类戏剧中,剧本被置于符号系统之中,生成角色、空间、时间和连续的情节,成为具有解构文本组成成分的剧作<sup>[3]</sup>。因此,“后现代戏剧”冲破了文本和情节戏剧的框架。各个符号系统以及它们的相互作用可被分开呈现、并行发展、添加或是剪接,从而产生新的时间、新的空间和新的人物,指向“离心的主观性”。彼时,冯特已经认识到当代

德语戏剧已逐渐偏离“奉文本为尊”的金科玉律。戏剧专家、吉森大学应用戏剧系创建者之一安德烈·沃斯(Andrzej Wirth)随后于1987年明确提出了“后戏剧”这一称谓,用以概括一些当代的戏剧形式。经过数年潜心研究,雷曼(Hans-Thies Lehmann)于1999年赋予“后戏剧剧场”这一概念以理论基石并佐以具体例证,清晰而系统地描述了“后戏剧剧场”。雷曼定义下的“后戏剧剧场”对戏剧领域一贯信奉的文本至上提出质疑,倡导各种舞台要素的平等。雷曼在《后戏剧剧场》一书的前言部分便直言不讳地指出:“本书的论述将着重于剧场艺术。文本仅被视为剧场创作的一个元素、一个层面、一种‘材料’,而不是剧场创作的统领者。”<sup>[4]</sup><sup>3</sup>雷曼多次指出在传统的戏剧剧场中文本处于至高无上的地位,例如“文本统治着戏剧剧场”“文本依然是主导的”“角色台词的重要作用是文本中心性的体现”<sup>[4]</sup><sup>9</sup>。而其提出的“后戏剧剧场”与传统的戏剧剧场之间一个显著区别便是文本所处地位的不同。卡斯托夫的戏剧无疑体现了“后戏剧”的思想,文本只是构成其舞台创作的一个要素,而非中心所在。

卡斯托夫曾表示自己来自一个完全不同的时代,在这个时代可不必拘泥于固定的类别划分。卡斯托夫本人并不相信通过忠实于作品以及深入聆听艺术品就能够进行美学上的救赎<sup>[5]</sup>。换句话说,卡斯托夫并不主张让观众产生身临其境的代入感,因为这无益于美学上的提升。作为一名先锋艺术家,其信奉的是解构主义的美学原则,通过拆解、重组原文本,再拼接现实中潜在的人际冲突关系,最终实现作品内涵升华的目的。因此,《欲望号街车》经过解构,文本的原有风味与特色已消失殆尽,舞台上呈现的几乎是一部全新的作品。正因如此,在萨尔茨堡州立剧院的公演结束后,《欲望号街车》的改头换面引发了激烈的版权纠纷。在美国拥有该剧版权的南田纳西大学批评该剧未忠实于原作,要求其改名。卡斯托夫最终放弃了原作标题,而是以《Endstation Amerika(终点站美国)》命名该剧作。

## 二、病态人物的喜剧化重建

《欲望号街车》的文本之经典毋庸置疑。该剧讲述了女主人公布兰奇——一位典型的南方淑女,在历经家庭败落以及丈夫离世之后,逐渐腐化堕落,失德失业之后受到各方驱逐,不得不前往新奥尔良投靠妹妹斯黛拉,但此次的重逢却给布兰奇带来了毁灭性的结局。斯黛拉的丈夫斯坦利与布兰奇处处针锋相对,他粗暴的生活方式与布兰奇推崇的“高尚”格格不入,矛盾升级之后布兰奇遭妹夫强奸,最后被送进疯人院。

不可否认,剧中探讨的问题放在当今社会依然极具思考价值。柏林人民剧院的戏剧构作专家卡尔·赫格曼<sup>①</sup>(Carl Hegemann)认为该部作品在好莱坞被改编成电影四十年之后,几乎没有失去任何时代诊断的力量。换言之,搬演该剧作对指出社会病症、反思问题根源依然具有现实意义。赫格曼引述了加拿大当代政治哲学家、社会理论家布赖恩·马苏米的观点:个体生活由一系列的资本主义微型危机构成,是一场以你的名字命名的灾难。处于美国社会之中的威廉斯早在半个世纪之前便借由《欲望号街车》为这一论断提供了美国版本的证明。该剧抛出的核心问题在于:当安全感与满足感无从寻觅之时,只有欲望才能填补空虚,身处这样的社会之中,究竟需要多少谎言和自欺欺人才能熬过这场灾难?精神受创的女主人公布兰奇,因无法承受现实的痛苦而狼狈逃入梦幻世界;妹妹斯黛拉奴隶般的顺从、依赖丈夫以逃避种种问题;妹夫斯坦利则选择靠混沌度日熬过不如意的生活。剧中主要人物在由压抑、偏执、贪婪编织的网中挣扎,却无力摆脱束缚,无法全身而退。威廉斯本人的生活何尝不是囿于困囿,受困于自身的同性恋身份以及对酒精的依赖,因而将写作视为一种治疗手段。在这个意义上,不妨将《欲望号街车》看作是一场病人对

病人的示范,而病人的病情恰恰在于无法分清健康人和病人之区别。尽管如此,赫格曼认为从语义和形式上来看,这部作品却有着健康的发展方向,并非全然灰暗。

回到卡斯托夫版本的《终点站美国》,可以看到改编本围绕“灾难”二字展开,叙述了当今资本主义社会体系中,个体所面临的无处可躲的危机,其选取的解构切入点为那些陷在“过去”和“当下”夹缝之间的个体,他们的主要心理表征成为导演颠覆性解读文本的出发点,这同时也构成其寻求子语义层的基础。从人物塑造来看,卡斯托夫版本中的女主角布兰奇无疑是最为贴近原著的人物形象,布兰奇的着装打扮、性格、行为几乎都能在原著中找到相应的支撑点。在原著开头,威廉斯对布兰奇的外表及基本性格作了颇为详细的描述:“她的外表跟这里格格不入。她穿一身讲究的白色裙装,外罩一件轻软的紧身马甲,戴着珍珠项链和耳环,还有白色手套和帽子,看起来像是到新奥尔良的花园区来参加一次夏日茶会或是鸡尾酒会。她这种纤弱的美一定得避开强光照射。她那种迟疑的举止,还有她那一身白色衣裙,多少让人觉得像只飞蛾。”<sup>[6]8</sup>在舞台呈现时,卡斯托夫参考了玛丽莲·梦露的形象来包装布兰奇:一头金色俏皮卷发,身着典雅但不失性感的套装或是晚礼服,佩戴着夸张的珍珠项链。毫无疑问,这样的造型确实与舞台上其他人物随意自在的打扮(多为T恤衫、牛仔裤)极为不同,因而显得“格格不入”;而威廉斯笔下的“纤弱”与“飞蛾”一般的特质,通过女演员西尔维亚·里格(Silvia Rieger)蹒跚不稳的步履以及轻声细语的说话方式得以呈现。原著中,布兰奇引以为傲的法国出身——“我姓杜布瓦。这是个法国人的姓……照出身我们是法国人。我们的第一代美国祖先就是法国的胡格诺教徒”<sup>[6]70-71</sup>——在改编版本中亦得到保留,演员刻意在言谈之间

<sup>①</sup> 卡尔·赫格曼是一名德国作家、戏剧构作者,同时还担任多所大学戏剧学专业教授。在弗兰克·卡斯托夫担任柏林人民剧院艺术总监期间(1992—2017年),赫格曼亦在此工作,他从2015年至2017年担任首席戏剧构作。

加入了法国俚语,搭配上夸张的姿势,将布兰奇高傲做作的性格特点表现得入木三分。此外,布兰奇那装满皮草、珍珠、金首饰的箱子俨然成为舞台上的重要道具,它一方面让寄居于工人家庭的布兰奇显得更加“格格不入”,另一方面从布兰奇声称“我所有的一切都在那个箱子里了”<sup>[6]49</sup>可以看出,箱子绝非仅仅是道具那么简单,它已成为容纳布兰奇真实与虚假两面性的所在。原著中,斯坦利将布兰奇的箱子翻了个底朝天,当他试图查阅其中一叠纸张时,布兰奇厉声喝道:“还给我!你手一碰就玷污了它们!……你已经碰过它们了,我得把它们都给烧了!”<sup>[6]50</sup>舞台上,卡斯托夫也还原了这一场景,布兰奇直接的情绪化反应,展现出了隐藏在自己“光鲜”外表下脆弱、神经质、歇斯底里的一面。令人意想不到的是,箱子在卡斯托夫手中还变成了制造滑稽场景、与观众互动的调剂品。布兰奇到达妹妹斯黛拉住处时,她把两个手提箱放在客厅中间,几场戏后斯坦利愤怒地将手提箱扔掉,却又向观众求助“另一个手提箱到底在哪里”,正当观众不知所措之时,他说“哦,我明白了,它从房子里掉了”,引来阵阵笑声。无论是在原著《欲望号街车》还是在改编版《终点站美国》中,布兰奇的“表里不一”与“自相矛盾”均是浓墨重彩之处,而具备这样特质的布兰奇恰恰符合导演一贯融合夸张与矛盾的戏剧创作风格,因此该人物也最为贴近原著。

总体来看,卡斯托夫给威廉斯笔下病态的人物几乎都裹上了一层喜剧的外衣,不同于原著中人物传达出的深陷过去的低沉与抑郁,卡斯托夫版本中的人物常以宿醉状态制造出令人啼笑皆非却耐人寻味的场景。原著中的人物经过改编实际上已抹除了原有角色的专属特征,取而代之的是提取原角色的个别“抓人之处”,并将之极端化,最后塑造出脸谱化、具有普遍意义的代表类型。这一点在剧中布兰奇的妹妹斯黛拉身上得到了充分的体现。原著中威廉斯不吝笔墨对斯黛拉“顺从”“依赖性强”的个性进行了多角度的描写,斯黛拉曾向自己的姐姐吐露:“他(斯坦利)离开一个晚上我几乎都受不

了……等他回来我就趴在他大腿上哭的像个孩子……”<sup>[6]23</sup>斯黛拉“听天由命”的消极态度根深蒂固,显然习惯于用逃避来解决问题,甚至在遭到丈夫暴力对待之后,斯黛拉依然选择了原谅,面对姐姐布兰奇的劝告:“你还年轻呢!你可以挣脱出来。”<sup>[6]87</sup>斯黛拉却说:“没有什么想要挣脱的。”还试图合理化丈夫使用的家庭暴力:“他们昨晚喝掉了整整两箱!今天早上他向我保证以后再也不搞这种牌局了,可你也知道这类保证能管多长时间。咳,算了,这是他的心头好,就像我喜欢看电影、打桥牌一个样。我想,人嘛,得学会迁就彼此人的习惯才好。”<sup>[6]88</sup>卡斯托夫将斯黛拉身上展现出来的不成熟以及对丈夫的依附性进一步强化,其重新塑造的人物外形以及个性显露出未成年、天真幼态的特征:拥有金色长发、身着粉色紧身服装的斯黛拉宛若芭比娃娃,其行为习惯则更像是一名青春期的少女。演员凯特琳·安格赫(Katrin Angerer)在扮演斯黛拉时,刻意采用了贴合儿童声音的发音方式,听起来天真、纯粹;使用的语言多为青少年用语,句式简单,句意直接易懂。在原著中,斯黛拉遭到丈夫殴打之后,在场外,以很高、很不自然的音调说道:“我要走,我要离开这个地方!”<sup>[6]75</sup>而在卡斯托夫的版本中,斯黛拉像当时无数青春期的少女一样热衷于看电视消磨时间,尽管遭受了家庭暴力,理应愤慨的斯黛拉表达的愿望却单纯只是“想要自己一个人呆着好看看电视”。在斯黛拉这一人物身上,卡斯托夫以夸张的手法放大了她对丈夫“奴隶般”的顺从,在其设置的场景中,斯黛拉甚至直接变为“奴隶”在地上爬行,可笑又可悲,这也正是卡斯托夫擅长的通过解构来构建新的悖论。

### 三、左派知识分子眼中的“美国梦”

卡斯托夫在构建斯坦利这一人物时,原著人物的波兰背景成为切入点。波兰——曾经的社会主义东欧,对于成长于东德的左派知识分子卡斯托夫而言,自然具有别样的意义。对于这一人物,卡斯托夫显然融入了自身的情感,因此,斯坦利成为此次改编版本中改动最大的人物并不让人意外。

原著发生的地点在美国,拥有东欧姓氏的斯坦利在妻子斯黛拉看来是“波兰人”,担任过“工程兵部队的军士长”,能力突出,是值得托付之人;在自恃出生高贵的布兰奇眼中斯坦利则是属于其他种族的“波兰佬”;对此,斯坦利义正辞严地提出抗议:“我不是什么波兰佬。从波兰来的人叫波兰人,不是什么波兰佬。我可是百分百的美国人,出生、成长在这个地球上最伟大的国家,而且他妈的引以为傲,所以别再叫我波兰佬。”<sup>[6]159</sup>显然,在原著的社会背景中,立足于文化差异横亘于不同种族间的矛盾是作者威廉斯探讨的重要内容之一。原著中,被布兰奇归类为其他种族的斯坦利甚至还被其冠上“属于另一个物种”<sup>[6]22</sup>之名,她眼中的斯坦利粗俗不堪,连人类都算不上:“他的举止行动就像是野兽,他有野兽的习气!吃起来、动起来、说起话来都像是野兽!他身上有种一低于人类一还没进化到人类阶段的习性!是的,有一种一类人猿一样的东西,就像我在人类学研究图片展上看到的某帧画面!”<sup>[6]98</sup>而这些关于种族问题的描述到了卡斯托夫这里却被大大地弱化了,原著中被布兰奇称作“野兽”“类人猿”的斯坦利,在剧中令人颇感意外地换上了猩猩的装扮登台,通过“肤浅化”的人物形象处理方式增加的喜剧性消解了原本剑拔弩张的矛盾关系。整体来看,卡斯托夫探讨的焦点并非种族问题而是社会意识形态的变迁。斯坦利在《终点站美国》中不再是生于美国、长于美国、认同自己美国身份的“美国人”,而是一位波兰移民,曾是波兰团结工会<sup>①</sup>中的一员。波兰团结工会的领导人莱赫·瓦文萨曾带领着一众工人阶级为他们眼中的自由而奋斗,波兰在其领导下由社会主义转为资本主义,其他欧洲社会主义国家的各种反对团体也纷纷效仿,这最终促使了东欧剧变、苏联解体。曾经在波兰为“自由”奋斗过的

斯坦利,来到了资本主义的美国,却过上了穷困潦倒、浑浑噩噩的生活,想要的“理想生活”并未实现,不免令人唏嘘。导演似乎一直在向观众抛出疑问:“资本主义社会那么美好吗?美国梦值得追求吗?”在结尾处,导演安排舞台地板突然倾斜,场面顿时充满了趣味性和戏剧性,舞台上的所有东西——椅子、餐具、盒子、瓶子、厨房设备不断滑落,演员们摔在地板上,爬行着,想方设法地再度站起,他们必须在一个不断下坠、分裂的世界中找到自己的平衡,他们试图抓住什么,却显得无能为力,这可笑又可悲的处境一如斯坦利作为工人阶级在“终点站美国”这个弱肉强食的资本主义社会之中,哪怕费尽力气也无法摆脱贫困、终将被淘汰出局的命运。

不同于其他人物喜剧性层面的挖掘,卡斯托夫在斯坦利这一人物塑造上则加重了悲剧色彩,如果说原著《欲望号街车》中布兰奇的悲剧贯穿始终,让人不禁为这首女性悲歌怆然泪下的话,那么贯穿《终点站美国》的悲哀之处或许更多地表现在无产者斯坦利在资本主义国度的境遇。斯坦利生活在国外的穷苦从舞台设计上便一目了然:放眼望去,只有一间狭窄的、贴着廉价墙纸的公寓,右边是带酒吧的厨房,左边是双人床,仅此而已。原著中,斯坦利粗暴、野蛮,醉酒过后无来由地对妻子拳脚相加,而在改编版本中,卡斯托夫则将斯坦利的暴行安排在了撞破妻子出轨之后。卡斯托夫通过微妙层次的添加将斯坦利的个人悲剧放大,尽管斯坦利有其可恨的一面,但他在生活中的诸多无奈及其悲剧性形成的社会原因才是卡斯托夫试图深入挖掘的核心所在,而这在当代欧洲社会之中无疑更加具有讨论与反思的价值。

#### 四、连续性断裂与梅非斯特原则

卡斯托夫对原著中人物的解构,不仅体现

<sup>①</sup> 团结工会是波兰的工会联盟,于1980年8月31日在格但斯克列宁造船厂成立,由莱赫·瓦文萨领导,也是《华沙条约》签约国中第一个非共产党控制的工会组织。莱赫·瓦文萨在1990年12月的总统选举时当选,成为波兰首位民选总统。团结工会的成功事迹引来其他欧洲社会主义国家各种反对团体的效仿,最后导致东欧的社会主义政权相继垮台,并促使了1990年代初的苏联解体。

在人物性格、背景以及外形上,同时还进行了人物性别的解构与倒置,从而打破连续性,凸显矛盾和冲突,以实现丰富人物层次性的目的。在扑克牌之夜,斯坦利和他的两位老朋友斯蒂夫、米奇的独特登台方式便率先打破了观众对于性别的框架设定:三位男性角色哼唱着美国著名流行女歌手布兰妮的成名作《Baby One More Time》踏上舞台。在布兰妮这首畅销单曲的音乐录像带中,小甜甜布兰妮扮演的天主教学校的女学生在课上做起了白日梦,梦见自己在学校对着自己心爱的男生载歌载舞,这显然是一首青春期女孩对爱的憧憬之歌。在卡斯托夫版本的舞台上,三位男性角色却演唱着这样一首女性视角的“爱情初告白”,这一安排实际上亦是在打破观众对于性别的刻板印象。为了进一步弱化性别上的划分痕迹,演员在服装打扮上也下了一番功夫,米奇的牛仔短裤令人联想到女性在夏季穿着的热裤,而身穿紧身皮裤的斯蒂夫则散发出雌雄同体的不和谐之感。

此外,在台词分配上,卡斯托夫对性别亦是“视若无睹”,他将原本属于布兰奇的台词,充满诗意与彷徨的自怨自艾“当你不够强的时候一软弱的人就必须得光彩照人一你就必须得披上软弱的亮彩,就像蝴蝶的翅膀,还得一在灯泡上罩上个纸灯笼……仅仅软弱是不够的。你必须得既软弱,又迷人。而我一我已经今不如昔了!不知道还能撑多久,不知道我还能不能得偿所愿”<sup>[6]108</sup>交给了斯蒂夫用直白而通俗有力的语言进行诠释:“像我们女人一样柔弱的生命体必须得有诱惑力。要做到这样,我们依靠的并非自己的力量。我们需要某种光芒,某种围绕在我们四周的光彩。这相当重要,为了能够筹措住宿一晚的金钱。但这还不够,我们必须温柔,我们必须迷人,我们必须充满魅力……为什么我们不呢,我们这些(Scheiß)<sup>①</sup>女人(Weiber)?”对原文本的解构以及台词的重新安排使剧中的每一个人物在失去个人特色的同时却获得了呈现更多层面的可能。每个人物都

被赋予了多个面具,在适当的时机戴起,又在某个场合摘下,因此将卡斯托夫版本的《终点站美国》称为一场集体的化妆舞会亦不为过。

卡斯托夫坚持的解构美学还体现在对剧本情节连续性以及内在逻辑的打破上。在一次访谈中,尽管卡斯托夫承认德国观众喜欢观看剧情连贯、有始有终的戏剧作品,但是他仍觉得戏剧应该保持一种无政府的混乱状态,重要的是否定的瞬间以及提出的质疑。传统的幻觉戏剧对现实的直接模仿以及对艺术中确定性的追求只是毫无意义的情感宣泄<sup>[7]</sup>。威廉斯创作的《欲望号街车》并非传统意义上的现实主义戏剧,在原文本中可以看到作者实验性地采用了表现主义与象征主义的一些手法使这部心理现实主义戏剧别具一格。尽管如此,剧中情感上的细腻描述、情节上的起承转合以及戏剧冲突的酣畅淋漓都不可避免地 will 将观众拽入其中,与剧中人物产生共情,因此,原著所创造的剧场依旧没有脱离幻觉剧场的范畴。对幻觉剧场“不以为然”的卡斯托夫则通过喜剧或超现实的处理方式对原著中那些易导致共情、极具感染力的部分进行了拆解。例如,卡斯托夫的版本中,斯坦利撞破妻子斯黛拉与好友斯蒂夫的关系之后,狂怒之下对两人施以暴力,对观众而言,这无疑极具冲击力、抓人心神的一幕,但卡斯托夫却安排斯坦利在片刻安静之后拿起收音机,夸张地作势要将其扔向观众,这一“跳脱”的举动令在场观众捧腹大笑,观众的笑声顷刻间便将之前“处心积虑”制造的紧张关系瓦解了,戏剧冲突转瞬荡然无存。

卡斯托夫无比认同梅非斯特(歌德诗剧《浮士德》中的魔鬼)的否定原则,在一场戏剧演出中,剧情下一步可能的走向无法预设,似是而非、如真似幻才是其一贯遵循的美学理念,这一点在布兰奇与米奇约会的场景中得到了淋漓尽致的诠释。原著中,米奇送布兰奇回家时,略显拘谨、不自信,但仍礼貌地询问对方:“我能一呃

① 贬义、粗俗的语气词,指毫无意义的事,毫无价值的东西。

一吻你一下一道个晚安吗?”布兰奇并未表示抗拒:“你明明知道可以,干吗还老问呢?”顺带解释了上一次稍加抗拒的原因:“亲爱的,我反对的不是那一吻。我很喜欢那一吻。是你另外的一些小——放肆——我觉得——不得不——阻拦你……”<sup>[6]122</sup>而卡斯托夫在此竟让米奇赤身裸体地登上舞台,这样的安排无疑将那些“小放肆”无限放大,以极度夸张的方式呈现在观众面前。米奇的这一举动招致布兰奇的断然拒绝也因而显得合情合理。但片刻的合理、引发共情之后,随之而来的又是令人跌破眼镜的“惊人之举”。米奇在愤然离开之后,突然又推着自己坐在轮椅上的母亲回到浴室,手中拿着菜刀在布兰奇之前淋浴的地方模仿著名恐怖电影《惊魂记》中的经典场面,紧接着两人又大笑着离开。在这一系列匪夷所思的行为之后,米奇忽又一语道破自己为何有如此“诡异”的行动轨迹:“引文、引文、引文,一切都只是引文。”如此一来,人物瞬间又戴上了面具,他们之前所作所为的真实性被否定,因为他们不再代表个人,而是象征着遵循社会普遍原则的集体,他们的生活与思考都是从他处引用而来,说着或是模仿着来自电影或是电视之中的桥段。“引文”二字不仅道出导演卡斯托夫的创作风格,即剪接其他作品之中的经典之处并将之拼贴在自己的创作之中,成为“引文”;同时此二字也起到了解构的作用,与布莱希特提出的“间离”手法如出一辙,它将舞台叙事的连贯性打断,通过否定当下,打破台上出现的短暂幻觉,让观众获得思考的空间。

## 五、结语

在卡斯托夫呈现的场景之中,并不会有一个明确、具体的焦点,通过动用不同的镜头,例如,在房间放置的电视机同时转播着在浴室内

发生的事件,以同时打开多个视角供观众自行寻找吸睛之处。这些精心设计与安排归根结底都是为了留给观众更多空间来寻找专属于自己的答案。卡斯托夫的解构理念不仅体现在对原文本的拆解以及赋予新的意义上,同时也衍生到戏剧领域,促使文本与其他舞台要素平等共存,正因如此,观众才得以在《终点站美国》的舞台上看到戏剧的各个要素包括舞台、音乐、演员、灯光等与文本融为一体、相映生辉的精妙画面。

## 参考文献:

- [1] LEITCH V B. Late Derrida: the poliginities of sovereignty[J]. Critical Inquiry, 2007, 33(2): 229 - 247.
- [2] DERRIDA J. Postmoderne und Dekonstruktion[M]. Stuttgart: Reclam, 1990: 21.
- [3] FINTER H. Das Kameraauge des postmodernen Theaters[M]. Heidelberg: Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters, 1985: 47.
- [4] 汉斯·蒂斯·雷曼. 后戏剧剧场[M]. 李亦男, 译. 北京: 北京大学出版社, 2010.
- [5] CASTORF F. Für eine andere Vitalität auf der Bühne[N]. Süddeutsche Zeitung, 1992-12-30.
- [6] 田纳西·威廉斯. 欲望号街车[M]. 冯涛, 译. 上海: 上海译文出版社, 2015.
- [7] CASTORF F. Theater - Ein Schuss Anarchie: Gespräch mit Günther Erken[M]// FIEBACH J. Manifeste europäischen Theaters. Berlin: Theater der Zeit Recherchen 13, 2003: 440 - 441.

(责任编辑:李秀荣)