



英国戏剧家哈罗德·品特去世已两年,西方观众对他的兴趣却有增无减,过去的一个月可以看到众多演出信息:新泽西的莎士比亚剧院上演《无人之地》,布里奇沃特州立大学艺术中心上演《往日》,芝加哥的节日剧院、达拉斯的Kitchen Dog 剧院上演《背叛》,波兰著名导演扎努西在俄罗斯排演《背叛》……这个秋天,品特在中国也被重新隆重推出,尽管他是2005年的诺贝尔文学奖得主,但中国观众想要获得与西方观众相似的反应仍是不大可能的。接受品特存在一些明显的障碍:首先,他虽然被划入“荒诞派”之列,却有如一位写剧本的海明威,善于在冗长琐碎的日常对话中隐藏一座冰山。那些闪烁在对话中的背景、线索、细节,假如连缀起来加以突出,将赋予品特“批判现实主义”的头衔,而这很容易被现在的观众忽略,更不消说那些引起西方观众兴趣、令他们耐心咀嚼的细节与我们不无隔膜之处。此外,品特对英国中下阶层的口语有精确把握,对话本身就可以吸引许多观众的注意力,这一点中译本是很难重现的。

品特作品与尤奈斯库、贝克特等人有着明显的亲缘关系,但他更像是卡夫卡的阐释者,后者的《地洞》可以看成是写给品特的指南。在《地洞》里,那不知其名的虫子或野兽永远挖掘、永远惊恐,对私人空间的安全极其敏感,随时准备着与入侵者殊死搏斗。品

特的众多剧作,特别是被人们称为“威胁喜剧”的早期作品都围绕着私人空间的人侵和分裂展开——成名作《看门人》(1960)讲述三十出头、善良但有些呆傻的阿斯顿收留了一名老年流浪汉戴维斯,跟他们住在一起的还有阿斯顿的弟弟米克。戴维斯自负、无能又心怀不轨。阿斯顿出于信任说出了自己的一些往事:他精神上存在问题,接受过电疗。流浪汉知道这些以后,开始挑拨兄弟俩的关系,试图说服一心想改造房子的米克赶走精神有恙的兄长,由他来担任看房人。然而兄弟俩的感情十分牢固,戴维斯的计划落空,当他哀求他们留下自己的时候,连最初的一张床位也得不到了。1960年品特的另一部作品《房间》则有着更加古怪的对外来者的恐惧:一对老年夫妇住在在大房子的某间屋子里,老妇人罗丝对整栋房子并不了解,只想守住自己安乐的家。丈夫出门之后,罗丝时刻感到威胁——这栋房子不知道谁是房主,惟一的看守人基德无意中告诉她,自己是犹太人的儿子(犹太民族是流浪民族);她被一对找房子的陌生夫妇惊扰,他们说听到地下室有声音,前来寻找可以出租的房间;陌生人走后,一名叫莱利的黑人求见,他是位盲人,已经在地下室住了几天,以便偷偷带来口信,罗丝的父亲叫她回家……这时罗丝的丈夫突然回来,凶狠地打倒了黑人。故事末尾,罗丝的眼睛莫名其妙地失明。

品特延伸了卡夫卡的主题,私人空间受到的威胁往往来自新的生产/生活关系人

侵。《看门人》里的兄弟俩最初依靠血缘关系共同管理房子,兄长喜欢自己收拾屋子,有前工业时代的生活习惯,弟弟却总想请建筑师来精心打造以便出租房间,流浪汉的加入一度满足了两人的需要(倾诉和改造、管理)。空间的分裂或重新分割意味着关系重组,而在品特作品里,这种重组最后都宣告无效,要么带来虚无,要么回到原点。1967年的《地下室》讲述主人公劳在雨夜收留了朋友斯托特,后者还带来一个叫简的姑娘。此后两个男人开始争夺简,房间的陈设、分割随之变化。故事末尾,斯托特失去了简,却忽然变成房子的主人,在一个雨夜开门迎接简和劳……整部作品奇怪地发生着循环。1962年的《情人》讲述一对夫妇理查德、萨拉各有外遇,也互相纵容,这是他们借越家这个空间的方式。故事发展到后来,观众渐渐从两人的对答中得知一个荒诞的真相:他们外遇的对象极有可能就是对方,仿佛身兼两职还一无所知。

品特作品的主题从一般意义上的封闭空间变成家庭后,到了上世纪60年代末进一步缩小为人的内心记忆。内心是比房间、家庭更加隐秘的私人空间,争夺也愈发复杂激烈;同时,只有管领了他人的记忆,才能真正占有其现实生活中的空间。这一类型的代表作《无人之地》(1975)从框架上看完全是《看门人》的翻版,只不过把场景移到了上流社会。故事同样从孤独的赫斯特收留一位落魄文人斯普纳开始,前者是有地位、有名望的作家,而后者进入其豪宅之后开始谋取利

益,主要方式就是在与赫斯特的对话中改写他的记忆,把自己这个因素植入,以至于到后来连观众也很难确定在赫斯特的经历里,是否真有这样一个叫斯普纳的老友存在,因为他们似乎共享了各式各样有关诗歌、运动、婚恋、友谊的回忆。和《看门人》一样,《无人之地》也有私人空间的捍卫者——赫斯特的两名助手(也许是仆人、看护),他们与主人的关系同样具有前现代色彩,而不是单纯的契约、交换关系。助手们合力驱逐斯普纳,作为主人的赫斯特则变得很软弱,顺从了这一结果,同时遭遇自己最后的梦境:看到有人落水,走近却什么都没有。即将被赶走的斯普纳说,赫斯特将永远封闭在一个冰冷、寂静的无人之地。

私人空间的重新分割、亲密关系的变化在品特60年代后期的作品里不是完全被动的,异质因素通常被主人公自己召唤出来,最终又难以控制,不得不重新排除掉。这一循环没有实现扬弃,主人公仍然深陷困局,作品最大的荒诞之处也在于此。

品特虽然是晦涩的那一类剧作家,其影响力却早已渗透到英国文化的许多方面。品特的“记忆戏剧”让人联想到眼下最受欢迎的科幻电影《盗梦空间》,梦是另一个形式的私人空间,混合了欲望、潜意识和真实的记忆。这部电影的导演是40岁的英国人克里斯托弗·诺兰,他到好莱坞之初拍摄的成名作《记忆碎片》与品特的《背叛》在叙述方式上十分相似,而眼下这部热映的盗梦作品也可以找到许多品特的印记。

◀ 链 接



哈罗德·品特出生在英国一个东欧移民和犹太移民结合的家庭,家境比较贫困,父亲的家族热爱音乐,对于品特走上艺术之路起到了重要作用。受到母亲犹太家族比较世俗的影响,品特作品中较少表现出犹太宗教的深刻影响,有时甚至对此还带有一点批判。品特青年时代经历了二战时纳粹对伦敦的大轰炸,造成了他对战争的恐惧感。这种恐惧感后来成为他作品中最重要类别“威胁的喜剧”的基本情调。品特的创作不限于戏剧,还包括诗歌、小说和电影剧本。他晚年投身政治,成为西方世界里激烈反对主流政治舆论的斗士。后期创作的戏剧多有政治倾向性,在当时也引起不小争议。品特的戏剧创作分为四个时期:第一个时期是“威胁的喜剧”,如《送菜升降机》。这类剧作较接近上世纪五六十年代在西方流行的荒诞派戏剧。第二个时期的剧作被称作家庭戏剧,有代表性的是《回家》,这类戏剧往往写家庭中的矛盾冲突,风格上较多现实主义。第三类为回忆的戏剧,这类戏剧往往没有情节,大都是演员通过回忆推动故事发展。第四类戏剧就是品特晚年后明确转向创作的政治戏剧。品特的“威胁的喜剧”和回忆的戏剧分别探索了人的生存,“威胁的喜剧”侧重于对个人空间受到威胁时的恐惧感;而回忆的戏剧则侧重于对时间哲理性的理解,对于已消失人生的怀念、感伤、忏悔。品特的作品有鲜明的特点,他的作品人物身上,往往融入了个人体验,将其抽象化或者普遍化,赋予其哲学的意义,其戏剧的力量也正在于此。同时,品特的戏剧结构比较特殊,没有来龙去脉,只是真实展示生活的片段。这种真实与当时英国的另一个戏剧流派“愤怒的青年”所表现的“厨房水槽式”的戏剧环境很相似,这种结构给戏剧导演提供了多种阐述的可能性,同时也给观众留下了自己理解的可能性。在戏剧语言上,品特多用停顿和静场,特别用停顿来强调所谓在语言之下的交流。

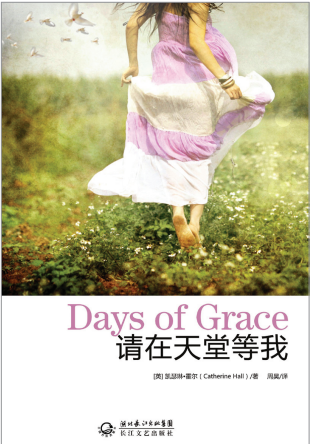
日前,品特戏剧集中文版《送菜升降机》《归于尘土》由译林出版社出版。8月25日,品特戏剧研讨会在北京举行。品特戏剧集译者、南京师范大学教授华明,戏剧专家、中国社科院外文所研究员童道明,北京师范大学教授于丹,《人民文学》主编、评论家李敬泽,戏剧导演孟京辉,《外国文学动态》主编苏玲以及国际青年戏剧节品特单元四部剧目的青年导演裴魁山、邵泽辉、李建军、姬沛参加研讨会,分别畅谈了自己对品特戏剧的感受。

瞭望台

英国小说《请在天堂等我》中译本问世后,给国内青春文学市场带来一股清新的异域之风。小说作者凯瑟琳·霍尔是剑桥才女,毕业后一直从事纪录片制片工作,所写专栏也以人权和慈善问题为主。虽然是第一次尝试长篇创作,但《请在天堂等我》一上市就为她赢得了荣誉,先是受到市场的认可而一版再版,继而因小说对青春主题的大胆探索和新鲜立意被评论界评为年度“文坛新声音”,并因不俗的网络销量被亚马逊网站推选为年度“新星作家”。小说以自然的语言,流畅地诉说着一个有点残酷的青春往事,自然而然地唤起了读者的青春记忆,唤起了对韶华易失的感叹和对究竟是什么让青春幻灭的深思。

小说开宗明义,借用威廉·布莱克《地域箴言》中的名句“有欲望而不动行者,必滋生瘟疫”,提出了关于青春与欲望的命题。故事安排两条线索交替展开——一位罹患绝症老人的现实生活和两个豆蔻少女的成长故事,结尾处,两条线索在老人的心灵救赎中合并在一起。这看似庞杂的“复调”结构被作者处理得流畅自然,丝丝入扣。伦敦现代女孩罗思和二战时的小镇姑娘格蕾丝,这原本不在同一时空的两个人物被老年诺拉联系在一起。在诺拉和罗思一个面对死亡、充满疑虑,一个青春萌发、前途渺茫的思想碰撞中,作者引出了尘封已久的往事。

回忆在小说中占据了主体位置。二战期



请在天堂等我

青春因何而幻灭

——读《请在天堂等我》

□姚磊

间,12岁的诺拉怀着愤懑,被迫和母亲分离,疏散到乡村,被小镇上的牧师一家收容。在诺拉的眼中,牧师的女儿格蕾丝是个特别的女孩,她自由不羁,一副天使的模样却常干“魔鬼才干的事”。牧师教诺拉读书,格蕾丝带诺拉看大自然,这意外的快乐和收获使远离母亲的诺拉仿佛身在天堂一般。然而,牧师夫妇由于往日的家庭悲剧,一个深陷在无尽哀伤中,另一个则把格蕾丝视作不祥之人有意回避。家庭的冷漠使得成长中的格蕾丝愈发叛逆,她不停地超越禁忌,渴求引起父母的注意和关爱。两个女孩在战争阴霾和冰冷家庭氛围笼罩下的成长岁月充满了焦虑和不安。这种成长中的迷惘、期待或是欲望在任何时代都具有代表性。也许是为了对比,作者把故事背景设置在英国近代史上最低潮、最困难的时期,以此来反衬人物内心的压抑沉重。在作者看来,欲望和战争一样具有毁灭性。虽然战火在燃烧、飞机在轰炸,但外部的危险和疯狂远不如女孩子们青春期内心的情感与欲望的挣扎来得强烈。欲望是个魔鬼,它终于让两个少女的青春在无可依靠的迷惑与挣扎中幻灭。当诺拉绝望地看格蕾丝躺在血泊中时,读者似乎跌入了暗无天日的深谷里。

罗思的现代故事在时下并不新鲜。一个充满梦想的少女落入了风流老师的陷阱中,梦醒后她却不得不面临一个新的生命。对她寄予厚望的母亲愤怒了,罗思离家出走,决心独自抚养孩子。这个现代叛逆版青春故事从技术层面上看似“乏善可陈”,然而就是这样——一个现代生活中随处可见的女孩,却成了诺拉在生命最后时刻内心解脱的动力;而诺拉最后的恩典也让罗思在青春的困惑和迷思中看到希望并释然。整部小说氤氲着青春文学中常见的灰色怅惘,在最后结尾处,转而流露出温暖与希望。

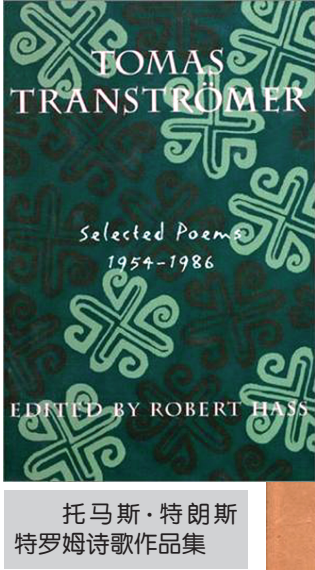
青春期的懵懂、怅惘、困惑与渴求正是当下青春文学的主要创作母体,由于作者的观察角度、想象力和观念的不同,这类文学主要呈现出以下类型:积极向上型、叛逆偏执型、忧郁伤感型、另类先锋型等。有着忧郁气质的《请在天堂等我》和其他同类小说相比,除了跨越某些青春文学作品的“为赋新词强说愁”外,也通过对生命、成长、信仰、亲情、欲望、嫉妒、爱情等最让年轻人困惑的问题的探讨,使读者获得阅读故事之外的收获。

说到底,这不仅是一个青春悲情故事,它与幸福有关,与家庭有关,与成长有关。尽管它不圆满,也很无奈,但仍然尖锐地期盼着更多的青春不要欲望、误解、嫉妒、怨恨和冲动下幻灭。

抵达诗歌本身

——评瑞典诗人特朗斯特罗姆

□苏文健



托马斯·特朗斯特罗姆诗歌作品集



20 POEMS

了,那个无形的人,可能受雇于一个伟大的记忆,以便生活在今世。诗人是一个观察者,是一个服务于更高权力的见证人,他在空明的黑暗中侦察着,以便记录历史与人类生活中隐蔽的楷模。然而他自己也是‘无形的’;他致力于秩序和较普遍的人类问题。”可见,诗人最大的魔力在于使用词语的隐喻。“厌倦了所有带来词的人,词并不是语言/我走到那白雪覆盖的岛屿/荒野没有词/空白之页向四面八方展开!/我发现鹿的偶蹄在白雪上的印迹/是语言而不是词”(自一九七九年三月)。诗中虚与实相闻,“我走到那白雪覆盖的岛屿”与“我发现鹿的偶蹄在白雪上的印迹”,明显与之前的空白存在构成巨大反差,形成了一种内在在审美的张力,那就是实在的语词。在此,语词与语言不是一回事,而语言的魔力在语词的空间中缓缓开放。特朗斯特罗姆以内心的隐秘与语词的律动,对物象的纷繁与芜杂作了精致把握与体悟,其对于语词与语言的认识,在一代诗人的创作中引起了某些契合与共鸣。

特朗斯特罗姆1956年在斯德哥尔摩大学获得学士学位,并在该大学心理学系任职。心理学家出身的他驰骋诗坛,立刻给当时的诗坛吹来了一股新鲜的诗风。特朗斯特罗姆的诗歌艺术与梦、意象和隐喻有着深刻的内在关联,诗人的词语在意识流之中自然流出,很好地体现着现代派诗歌中独特的美学意蕴。其诗歌的意象往往来源于诗人对周围自然界的敏锐观察和“对存在的直觉”,寓意丰富,风格极其简朴,在意象营造的内心世界中,诗歌语言具有极强的张力和穿透力,一种强烈的“陌生感”把读者紧紧地抓住。如“一棵树在雨中行走/在倾洒的灰色中匆匆走过我们的身边/它有急事。它汲取雨中的生命/就像果园里的黑鹇/雨停歇。树停下脚步/它在晴朗的夜晚挺拔的静冈/和我们一样它在等待那瞬息/当雪花在空中旋开”(《树和天空》)。诚如译者李笠所说:“特朗斯特罗姆善于从日常生活入手,把有



物物和科学结合到诗中,作品多短小、精炼,往往用意象和隐喻来塑造个人的内心世界,把激烈的情感寄于平静的文字里。”诗人自己则说:“写诗时,我感受自己是一件幸运或受难的乐器,不是我在写诗,而是诗在找我,逼我展现它……更真实的世界是在瞬息消失后那种持续性和整体性,对立物的结合。”诗人有清晰的审美诉求,用他自己的话说:“我常常从一个物体或状态着手,为诗建立一个‘基础’,这基础有时是一个地点。诗从一个意象中渐渐诞生……我用清晰的方法描述我感受到的神秘的现实世界。”诗人在意象的联置中,使生活世界与抽象世界之间的隐喻在不知不觉渐渐蔓延开来,使全诗充溢着梦境的氛围。正是在这一意义上,诗人认为诗的本质是:“诗是对事物的感受,不是再认识,而是幻想。一首诗是我让它醒着的梦。诗最重要的任务是塑造精神生活,揭示神秘。”

特朗斯特罗姆的诗歌形式都比较短小,三行五行或者八句十句不等,且差不多每一首诗歌都有自己的形式并与其他相区别。诗歌文字的整体布局不仅会营造一种空间的审美效果,还会产生一种强烈的视觉冲击力,进而击中审美者的内在精神。诗人努力地捕捉现实生活中看似细微平常的感觉并加以提炼,营造出自己独特的意象世界,诗人还善于在词语的间隔之间留下足够的空白,在词语的跳跃之中把意象的丰富性抛给读者,逼迫读者去跨越诗思的构想瞬间,看到诗人独运匠心的妙处。用诗人自己的话说,就是:“我的诗是聚点。它试图在被常规语言分隔的现实的各个领域之间建立一种突然的联系:风暴中的大小细节汇集、不同的人文相遇、自然和工业交错等等,就像对立物揭示彼此的联系一样。”

特朗斯特罗姆诗歌艺术魅力的营构,不仅来自其天生敏感的感受能力,还得益于其兼容并包的吸纳精神。在对诸多诗歌风格流派的糅合吸收中,树立了属于自己的诗歌审美境界。特朗斯特罗姆说过,自己的诗歌把理性性的分析,因为这样能给予读者更大的感受自由。

如果有人要问我们在特朗斯特罗姆的诗歌中发现了什么,那么我们会说发现了诗本身。

让阅读获得更多乐趣

——读《解密丹·布朗》

□陈晓萌

无线电广播时代,作家是神圣的,文字可以洞穿你的灵魂;电视时代,导演是神圣的,画面可以充盈你的视觉;互联网信息时代,软件工程师是神圣的,程序可以控制你的行为。在多元文化熏陶下的我们已经习惯了用鼠标点读天下事,用iphone在线下载电影,却找不出时间进行思考和书面阅读。

正当我们逐渐对文学失去希望的时候,丹·布朗用他的系列作品让我们相信:好看的作品并不是快餐文化衍生出来的粗劣文字,而是紧贴当下,极富知识性和趣味性,是能够在某种程度上再现真实的作品。它或许和人们的日常生活密切相关,或许与人们的思想观念有着某种契合度或相似度,抑或触及某个大众关注的焦点事件。在这一点上,丹·布朗的作品是真实的。相较于现今横行于市的光怪陆离的搞怪文学和无病呻吟的小资文学,他的作品或触及社会的阴暗面,或直面人性的脆弱,或

映射宗教的虚无,或暗指科学的无奈,因而颇具深度。

读者在布朗的文学中所体验到的宗教艺术、天文地理和人文科学的饕餮盛宴,与丹·布朗系列作品的译者朱振武的辛勤努力是分不开的。在新作《解密丹·布朗》中,朱振武表示,虽然在翻译的过程中字字艰辛,但是在翻译过程中所收获的丰富的审美体验和无限的阅读快感却是不言而喻的。这种感受与为研究而研究的感受截然不同,充满了対人生、对生活的热情。《解密丹·布朗》虽然以揭秘丹·布朗的系列作品为出发点,但是却以一种平易近人的方式将丹·布朗的写作技巧和故事套路铺散开来。作者用清新灵动的文笔将作者系列作品的特点一一道来。从抽象的文化现象到具体的各科知识,面面俱到。如果说读布朗的书是在趣味盎然中伴随着一丝丝深陷谜团的纠结;那么读《解密丹·布朗》则会让天马行空的思绪逐渐沉沦为更具理性的思考。



农场节日(油画) [瑞典]安德烈·佐恩 作

世界文坛

SHIJI WENTAN