



# 哈罗德·品特: 对私人空间的荒诞表述

□陈 镛

英国戏剧家哈罗德·品特去世已两周年,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讯息: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剧团上演《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乏隔膜之处。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入侵和分裂展开——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的恐惧:一对老年夫妇住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,兄长喜欢自己收拾棚子,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。故事未尾,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,这是他们僭越家庭这个空间的方式。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想: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



《归于尘土》  
《送菜升降机》

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,在当时也引起不少争议。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,他的作品的人物身上,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。

## 抵达诗歌本身

——评瑞典诗人特朗斯特罗姆

□苏文健



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,他在空旷的黑暗中侦察着,以便记录历史与人类生活中隐藏的楷模。然而他自己是‘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语词的隐喻。“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)。诗中虚与实相间,“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,对物象的繁杂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。

1992年诺贝尔文学奖得主沃尔特曾说:“瑞典文学院应毫不犹豫地把诺贝尔文学奖颁发给特朗斯特罗姆,尽管他是瑞典人。”特朗斯特罗姆的诗歌艺术魅力引起了世界各地诗歌爱好者和研究者的关注和研究。在中国,特朗斯特罗姆的诗歌也引起包括北岛、于坚、王家新、陈东东、李笠等很多诗人的兴趣与关注热情。特朗斯特罗姆的诗歌世界到底有着怎样的艺术魅力,能令国内众多诗人对其推崇备至?

特朗斯特罗姆的诗歌折射出了独特美学特征和对存在的诗意图沉思,这与诗人的自觉追求和大胆探索分不开。诗人吸纳优秀民族文化传统以及象征主义、表现主义和超现实主义等现代派的先锋艺术表现手法,在融会贯通中逐渐形成了自己独特的审美风格。在1985年1月出版的《瑞典文学史》中,时任瑞典文学院士的谢尔·埃斯普马克指出:“他(特朗斯特罗姆)是一位把瞬息间产生的灵感与对客观世界的观察相结合的现代神秘主义者。他最主要的表现手法是形象语言——使用一种准确的、新鲜的隐喻。他在一首诗的开头极通俗地写道‘我来

机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的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中渐渐蔓延开来,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而与其他相区别。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心精神。诗人努力地去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不同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建构,不仅来自其天生敏感的感悟能力,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,自己的诗歌拒绝理性的分析,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。

## 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,疏远到乡村,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。当诺拉绝望地看着格蕾丝躺在血泊中时,读者似乎跌入了暗无天日的深谷里。



农场节日(油画) [瑞典]安德烈·佐恩 作

## 让阅读获得更多乐趣

——读《解密丹·布朗》 □陈晓萌

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,充满了对人生、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淀为更具理性的思考。

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。对这一点的把握上,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

世界文坛

SHIJI WENTAN