

"NARRATIVE" AS
"ACTION" PINTER PLAYS
DRAMA RESEARCH

“叙事”作为“动作”
——品特剧作戏剧性研究

孙丽萍
著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

“叙事”作为“动作” 品特剧作戏剧性研究

孙丽萍 著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

“叙事”作为“动作”：品特剧作戏剧性研究 / 孙丽萍著. — 北京：中国戏剧出版社，2018.7
ISBN 978-7-104-04669-1

I. ①叙… II. ①孙… III. ①哈罗德·品特—戏剧研究 IV. ①I561.073

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第098084号

“叙事”作为“动作”：品特剧作戏剧性研究

责任编辑：赵宇欣

责任印制：冯志强

出版发行：中国戏剧出版社

出版人：樊国宾

社址：北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

邮编：100055

网址：www.theatrebook.cn

电话：010-63385980（总编室）

传真：010-63383910（发行部）

读者服务：010-63381560

邮购地址：北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

印刷：三河市灵山红旗印刷厂

开本：787mm×1092mm 1/16

印张：12

字数：170千字

版次：2018年7月 北京第1版第1次印刷

书号：ISBN 978-7-104-04669-1

定价：58.00元

版权专有，违者必究；如有质量问题，请与出版社联系调换。

内容简介

关于哈罗德·品特，“品特式”（Pinteresque）已经成为一种引起全世界戏剧理论家广泛关注的戏剧风格。类似于哈罗德·品特戏剧或具有品特戏剧特征的即为“品特式”。作为戏剧理论研究者，我们首先应该提出的一个问题是：如果品特一生创作的29部剧作已经形成了某种独特的风格，就如“契诃夫式”或者“布莱希特式”，那么，这种风格是如何形成的？要研究一种戏剧风格或传统的形成，离不开对其采用的艺术创造手段的分析。本研究认为，对具有“叙事”特征的艺术手段的大量采用，是造就“品特式”风格的重要原因。为避免混淆，本研究首先对戏剧体与叙事体这两种文学体裁的区别进行了理论梳理，又对与叙事体裁的“文学性”相对应的戏剧的“戏剧性”进行了着重研究。因为，“叙事”手段要成为戏剧整体的有机构成，必须具备“戏剧性”。

本研究从品特的戏剧中总结出三种具有“叙事”特征的戏剧手段：一是浓墨重彩的“往事”与简洁留白的“现在”。二是戏剧人物的“叙述性”独白。三是剧作家在舞台说明中对“沉默”的大量使用。我们都知道，不管风格再怎么变化，真正的戏剧创作必然是遵循着戏剧的原则和形式结构，将人的主观现实客观化为具体的动作和行动，从而达到表现情感本质的目的。而高明

的剧作家也总是那些最有效率地将人的最深沉复杂的内在生命运动和最丰富多变的外部动作加以交合的人们。但是，品特戏剧最直观的表现却是，被放逐到过去和内心的人物在舞台上进行“回忆”和“独白”。这就容易让人产生质疑，在这样的“戏剧”中，戏剧的根基还存在吗？也就是说，“回忆”和“独白”还是不是戏剧性的“动作”？戏剧人物究竟是“行动的主体”还是“叙事的自我”？另外，剧作家在长篇大论的“回忆”和“独白”中大量安插的“沉默”，有没有将他作为“叙事形式的主体”引入到戏剧中？回答不出这些问题，我们就无法反驳现代戏剧是“叙事体对戏剧体的挽救”这一观点。

本研究针对以上提出的问题，分两章内容结合剧本逐一展开论述，论述的重点是，这些具有“叙事”特征的手段是如何“戏剧化”的，也即，它们是如何体现“戏剧性”的。关于“往事”的戏剧化，本研究分别以三个剧本为例，分析了“往事”的不同表现及在戏剧整体中的不同作用。在《往日》中，“往事”成为了三个主人公互相争夺支配权的阵地和战场，他们在现实的世界中回避着矛盾，却在“回忆”的阵地上刀剑相向，疯狂厮杀。在《无人之境》里，人们在编造的“往事”中重塑着自我，用“往事”来自我保护或者展开攻击，同时在对“往事”的虚构性“回叙”中建立关系，实现“交流”。在《归于尘土》中，因为无法面对和禁止谈论，悲惨的“往事”经过梦幻加工后出现在妻子的“回叙”里，同时，对“往事”的回叙过程又成为夫妻二人相互控制的一场“战争”。关于“叙述性”独白，本研究以两个剧本为例，分别探讨了《风景》中，人物在“独白”的表象之下潜藏着的另一层“对白”，以及《沉默》中时空限制被打破之后，剧作家如何用“叙述性”独白与“对白”的自由联结来组织起人物完整的行动，从而实现了对“叙述性”独白具备“戏剧性”的论证。关于剧作家对“沉默”的使用，则融汇在各章的剧本分析中，毫无疑问的是，“沉默”是人物动作的有机部分。

内容简介 / 01

引 论 / 001

第一章 品特戏剧的“叙事性”表现

一、关于“戏剧”与“叙事” / 015

二、关于“戏剧性” / 027

三、品特戏剧中的“叙事”手段 / 032

1. 浓墨重彩的“往事”与简洁留白的“现在” / 035

2. “叙述性”独白 / 041

3. 剧作家的舞台说明——停顿、静场与空行 / 046

第二章 “往事”的戏剧化

一、现实的矛盾在虚构的“往事”中爆发

——《往日》剧本分析 / 062

二、通过“虚构往事”重塑自我和建立关系

——《无人之境》剧本分析 / 081

三、在追忆梦幻加工的“往事”中争夺支配权

——《归于尘土》剧本分析 / 096

第三章 “叙事的自我”还是“行动的主体”？

一、“人际互动关系”消解之后“戏剧性关系”的构建

——《风景》剧本分析 / 129

二、“叙述”作为“动作”如何体现戏剧性

——《沉默》剧本分析 / 162

结 语 / 185

引 论

苏珊·朗格认为,真正影响艺术发生历史性转折的重要因素,并不是对新材料的发现,而是对基本艺术创造方法的发现,而新的创造手段的应用就是新的艺术“传统”或“风格”产生的原因。她还表示,假如人们在研究诗的时候,从“诗人告诉了我们一些什么?他是如何将自己的经验传达给我们的?”等传统问题,转向“诗人创造了什么?他是如何创造的?”等现代问题,“就会对诗的艺术做出某种奇特的重新估价。”^①因此,本研究的立足点就在研究形成“品特式”风格的特殊的艺术创造方法。但是,另一个问题随之而来,就是这些创新的手段与方法是不是“戏剧的”?也就是说,品特的成就是不是立足于戏剧本体的创新?

随着时代的发展和人的本体观的转变,二十世纪之后的现代派戏剧离传统的戏剧形式越来越远,有些人便提出了质疑和担忧,比如德国戏剧理论家彼得·斯丛狄,他就认为现代戏剧出现了“叙事化”的倾向,因为形式和内容之间出现的矛盾引起了形式的变迁,这矛盾就是,“一方面是以当下的人际互动关系为中心的传统戏剧形式;另一方面是沉溺于过去和梦幻、退居到内心、陷于沉默和被动中的人物构成戏剧的中心内容”,^②要解决这一内在的矛盾就要引入一个“叙事形式的主体”或“叙事的自我”,而这会使“体系性的诗学”失去存在的基础。哈罗德·品特承继着现代戏剧的前辈剧作家们而来,在剧作中大量运用了彼得·斯丛狄所谓的“叙事化”手法,那么,他的这一创作倾向和一系列探索与实践究竟有没有动摇“诗学”的根本?这就是本研究的

① 苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社,1983年6月版,第149页。

② 彼得·斯丛狄:《现代戏剧理论(1880—1950)》,王建译,北京大学出版社,2006年3月版,第14页。

选题所关注的问题，而要回答这一问题，就必须从戏剧的本体入手，逐层研究种种“叙事化”手法背后的戏剧性所在，也就是说，发现“叙事”因素在组织人物完整行动上的意义，以及在揭示人的深层动机上的意义，才能拨云见日，为戏剧创作在正确的路子上发展提供理论支撑。

哈罗德·品特所采用的戏剧手段，几乎囊括了彼得·斯丛狄在《现代戏剧理论（1880—1950）》中列出的现代剧作家们所做的全部尝试，包括用“回忆”支撑情节，毫无分量的对白及对白中的“独白”，消解了人际关系之后的“说白”，通篇大量运用的沉默、停顿和静场，将人物挤压在一个狭小的空间、多时空并置及打乱时空顺序的“倒叙”，等等。彼得·斯丛狄曾经质疑剧作者将人物“挤压”在狭小的空间里是不自然的，因为这是一种“外在于人物的状况”，这种“人为的挤压”反而将剧作者作为“操作主体”引入到作品之中，“于是仿佛付出外在的叙事艺术的代价才得到内在的戏剧艺术，由此产生的是一种玻璃球中的剧作。”因而，他根据这一现象认为戏剧的本体正在发生改变：

现代戏剧艺术的发展倾向是远离戏剧，所以在观察过程中不能没有一个独立的概念，作为对立概念出现的是“叙事的”，它刻画出史诗、短篇小说、长篇小说和其他体裁一个共同的结构特征，即存在着一个人们称为“叙事形式的主体”或者“叙事的自我”的东西。^①

斯丛狄认为现代戏剧艺术呈现出来的“叙事倾向”，正在使其偏离本体而接近于“叙事体”。而品特剧作的一个典型特征就是将人物放在一个狭小逼仄的环境中，且剧中大量使用的“停顿”“沉默”和“静场”也容易让人怀疑，

^① 彼得·斯丛狄：《现代戏剧理论（1880—1950）》，王建译，北京大学出版社，2006年3月版，第5-6页。

在戏剧情节的背后是不是存在一个“叙事形式的主体”？如果剧作者没有“死”在剧本中，观众在这些或沉默或静场的停顿的间歇，看到的不是剧中人无法言说的深层内心世界，而是在幕后操纵着人物的剧作者，那么，这样的“戏剧”已不是戏剧，真的归到了“叙事体”的阵营。反之，如果这些沉默的瞬间是人物整体行动的组成部分，那么，即使采用的手段再密集和繁复，它们也是戏剧整体的有机构成，属于剧作者的艺术创造，依然是稳稳扎根于戏剧阵营的。斯丛狄比对着他认为的传统戏剧的“金科玉律”，对传统戏剧形式的日趋消逝和瓦解如临大敌，感到戏剧正四面楚歌，放眼望去处处都是矛盾和破裂，间距和缝隙，现代戏剧简直成了“打补丁”的艺术，于是他匆忙地为戏剧“规定”了新的本体，但究竟是不是这样，尚须在戏剧艺术特性的基础上仔细地辨别和分析。

谭霈生先生认为，当戏剧家对人的生命活动的把握已经深化时，形式的探索也需要向多方面拓展，但是应该在戏剧的方向上。针对叙事对戏剧的渗透，谭先生曾一针见血地指出：

在我看来，如果把渗入叙事性作为一种戏剧探索，应该区分本体意义与风格意义的界限。如果把“叙事性”作为一种风格追求，无论是一种结构类型，还是局部的艺术方式，都可以进行试验；在这一层面上，戏剧艺术原本就有笑纳百川的气魄，现代戏剧和当代戏剧更倾心于各种风格的实验性探索，以求取并存竞荣的局面。但是，如果在本体意义上让叙事性渗入戏剧的肌体，则需要慎重。每一种独立的艺术样式都有它特殊的规定性，如果异己的因素在肌体内大大膨胀，就可能导致本体的失落，其前景也并不令人乐观。^①

① 谭霈生：《戏剧本体论》，中国戏剧出版社，2005年2月版，第204页。

保持戏剧之为戏剧的独立品格，在戏剧的特性上发展戏剧，是每一个有戏剧责任感的理论研究者都在关注和担忧的问题，也是在舞台上戏剧形式花样翻新的今天，我们必须面对和迫切需要澄清的问题。在谈到由其他文学体裁的作品改编为戏剧作品时，苏联戏剧理论家霍洛道夫也在提问：

改编家还要做些什么呢？别去剧本里不能够有，而且也不应该有的一切多余的部分吗？这样做了，别去了。但问题在于：结果是否就搞出一个剧本来呢？

不，这样做，通常是搞不出一个剧本的。把小说上的人物搬上舞台惯常是些毫无生气的空架子。从小说里余下的只是一些事件，只是一些变故。这样一来，改编者就会放弃戏剧创作的特性而向散文乞怜。于是戏剧的“散文化”事实上就代替了散文的戏剧化了。

如果戏剧的“散文化”过程只是表现在改编方面，这还不太糟糕。糟糕的是，许多具有完全独立精神的剧本有时看来像由散文改编的，许多为剧院写的剧本，丧失了“什么是戏剧”这一概念，丧失了戏剧体裁的作品应该是什么，以及不可能是什么的概念。^①

这是由舞台上的实践对戏剧理论提出来的迫在眉睫的问题，相对于彼得·斯丛狄从外部向内部的视角，苏珊·朗格立足于艺术的原则和艺术的创造法则，从内部向外部看，她在《艺术问题》中提出，艺术的原则是“创造一种诉诸知觉的表现性形式”，^②艺术的创造法则是“某种创造手段的应用”。^③

① 霍洛道夫：《戏剧结构》，李明琨、高士彦译，华东师范大学出版社，1981年7月版，第13页。

② 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年6月版，第111页。

③ 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年6月版，第111页。

艺术的原则与艺术创造法则的关系，也就是表现性形式与艺术创造手段的关系，关于艺术创造手段能否改变一种艺术的形式结构，苏珊·朗格说：

某种创造手段的应用却只能是艺术的创造法则，不管这种创造手段如何重要，情况都是如此。我认为，人们之所以会得出艺术的概念会随着时代的改变而改变的错误结论，主要原因就是他们把流行于某一时期或某一文化中的最普遍的艺术创造法则错当成艺术原则的缘故。^①

不得不说这是一个关涉艺术本质的非常重要的判断，某种艺术风格的产生取决于某种创造手段的应用，从而产生出关于这种艺术体裁的新的创造法则，但，这种新的法则究竟有没有触动这一艺术体裁本身的基本原则，构成一种新的艺术形式，要另当别论，不能把手段的运用误认作形式的改变，搞清楚这一点非常之重要。从这个层面上看，我们当然也可以对彼得·斯丛狄提出质疑，他是否兴师动众地把20世纪之后现代戏剧的剧作家们所采用的新的戏剧创造法则，错误地归类到了戏剧的艺术原则上，提出一个“戏剧危机说”，将戏剧置于了“非叙事体不能挽救”的衰颓角色上？谭需生先生说，要否定戏剧的本体，要从戏剧的形式构成上否定才能成立。因此，若判断一部作品是“戏剧的”还是“叙事的”，要看“叙事”对戏剧的介入是手段意义上的，还是形式构成意义上的。如果武断地把起手段作用的“叙事因素”当作戏剧形式构成的改变，就是不负责的认识了。受限于戏剧的综合艺术特征，任何一种其他的艺术因素如果在戏剧的整体构成上分量过重，都会让人产生

^① 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年6月版，第111页。

戏剧被那种艺术“吞没”的质疑，正像苏珊·朗格对这种现象的担忧：

人们如此习惯于根据各种艺术特有的媒介为它们下定义，以致剧场中使用了颜料，人们就把它的产品列为“画家的艺术”；布景需要建筑材料，人们就把布景设计者称为建筑师。因此戏剧往往被人看作是由几种或多种艺术综合而成的艺术，以致戏剧作为一项伟大的、独立的艺术所享有的自主权利和尊严常常受到威胁。^①

这种担忧不无道理，一出完整戏剧的创作需要各部门的协同合作，如果创作者对戏剧的特性认识不清，一门独大或各行其是，那么不但谈不到舞台上的“戏剧创作”，连入没人得戏剧门都要打个问号了，戏剧又何谈“健康”发展？戏剧从来不排斥来自于其他艺术门类的表现手段，正像谭霈生先生所说，戏剧有笑纳百川的气魄。苏珊·朗格更直接地认为戏剧本来就是脱胎于舞蹈，“实际上，舞蹈只为一种崭新的艺术发展提供了一个完善的框架。当两位艺术家从合唱队中走出来的时候，它们既不是向神祈祷，也没有同信徒们说话，而是相互交谈着，它们创造了一种诗的幻象，于是戏剧就在这种宗教礼仪中问世了。”^②但是她也同时指出了戏剧从舞蹈脱胎而出的那一刻起，就已与母体完全不同，当然我们也可说，当两位艺术家从合唱队中走出来的时候，“戏剧体”就从“叙事体”中诞生了，同样与其母体完全不同。可以说，戏剧艺术走向成熟的过程，一直伴随着对叙事性的排除，逐渐确立起自己独有的形式和独立的品格。由此可见：

① 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986年8月版，第371页。

② 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986年8月版，第373页。

一旦我们认识到，戏剧既不是舞蹈，也不是文学，更不是各类艺术功能的集合物，而是以动作为形式的诗歌，那么，其中各种因素之间的关系，各种因素与整体的关系就立刻明朗了。^①

其他艺术因素在各自的艺术形式中是第一位的，在戏剧中则是第二位的，是统筹于“剧情的境遇”的一种“从属性幻象”。这是苏珊·朗格对其他艺术因素与戏剧整体之关系的论述，已经触及问题的根本，具体到哈罗德·品特，“叙事”手段的运用对“品特式”风格的形成贡献了不小的力量，那么，在他那些成功的剧作中，他是怎么对“叙事”因素进行戏剧化处理的，自然就成为本文论述的重点。归结起来也就是说，品特所采用的“叙事”手段究竟是在“戏剧危机”之下无奈地弥补，是叙事体对戏剧体的挽救，还是伴随着时代的发展和人的本体观的转变，从戏剧的肌体上自然生发出的更具艺术表现力的手段？要论述“叙事”的戏剧性，首先有两个问题需要澄清，第一，戏剧与叙事的区别；第二，什么是“戏剧性”？后面将有详细论述。

以上是本研究提出来的问题及对品特戏剧研究视角的概述。从2008年哈罗德·品特获得诺贝尔文学奖以来，我国的理论研究者对他的关注日渐增多，以英美文学方向的高校教师和硕、博士研究生为主要群体，不可否认的是，经由他们丰硕的研究成果，越来越多的人认识了“剧作家”品特，知道了他的“品特式”戏剧风格。但是，囿于专业局限，研究者们的理论视角多集中于：“房间”意象的分析与解读、心理分析、“哈尼克”情结在戏剧中的投射、空间中的伦理关系、“威胁”主题、“威胁喜剧”以及对“闯入者”的分析、女

^① 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986年8月版，第373页。

性主义及性别研究、权利与政治、品特戏剧中的疾病及其象征意义研究、品特的语言风格及文体学、话语分析等方向。总的来说，研究者们大都注意到了品特语言的风格特色，比如反复、短促、破碎、啰唆、掩饰，谎言与真言的混杂，语言间歇的沉默与停顿，语言的暴力，等等，并注意到了品特对传统语言的改造、变形和创新，闲聊中隐藏着的冲突，以及琐碎中弥漫着的悲剧。

华南师范大学外文学院教师胡宝平先生在论文《中国的品特批评：方法、问题与展望》中全面地论述了品特在中国被研究的状况，他在文章的结语部分提出了品特研究的未来展望：“品特创作的不断发展要求我们在未来的研究中，不论是内部研究还是外部研究，既应做微观的剖析，更需有宏观的视野——其中，互文理解和历史参照尤其重要：不仅要在品特戏剧作品之间，还要在品特的各文类作品之间建立关联；要将品特的创作放到英国（乃至欧美）戏剧史、文学史和艺术史的框架中理解，要考察戏剧文本的社会政治生成性与能动性，又需避免过于笼统的泛政治分析。总之，未来的品特批评在作家比较研究、跨文类研究、跨媒介研究、实证性文化研究等方面将大有可为，会焕发出新的活力。”不可否认这是一个宏大的、有价值的展望，也会有更多的研究者在这些方向上投入精力和努力。但是，主要作为剧作家的品特，对他戏剧作品的文本研究不被提出来终究是最大的遗憾。事实是，尽管对品特剧作的主题及关联研究已经有令人欣喜的丰硕成果，但是真正立足于品特的剧作进行内部形式结构分析的成果却寥寥无几，略有涉及的，不是零碎不堪就是仅限于的“技巧”发现，不得不说这方面的研究存在巨大的缺憾。

赵耀民先生在他的论文《品特与我们的关系》中提出了一个问题：“品特跟我们有关系吗？”他自己回答“既有也没有”。说有，是因为自上 20 世纪 70 年代末以来，中国观众和学者们熟悉的品特戏剧只有《房间》《送菜升降机》《生日晚会》《情人》《地下室》等几种，这让我们知道了“品特式”。而“说没有，