

上海戏剧学院博士文库

论汤姆·斯托帕德
文人剧

邱佳岭
著



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

上海戏剧学院博士文库

论
汤姆·斯托帕德
文人剧



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

论汤姆·斯托帕德文人剧 / 邱佳岭著. —上海:
上海书店出版社, 2011. 11
(上海戏剧学院博士文库)
ISBN 978-7-5458-0521-5

I. ①论… II. ①邱… III. ①斯托帕德.
T. —戏剧文学评论 IV. ①I561.073

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 209887 号

责任编辑 计 敏
装帧设计 麦 辉

论汤姆·斯托帕德文人剧

邱佳岭 著

出 版 上海世纪出版股份有限公司上海书店出版社
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 上海商务联西印刷有限公司
开 本 640×965mm 1/16
印 张 10
字 数 130,000
版 次 2011 年 11 月第 1 版
印 次 2011 年 11 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5458-0521-5/I·175
定 价 30.00 元

编委会

主 任

韩 生

副主任

孙惠柱 宫宝荣

成 员 (以姓氏笔画为序)

丁罗男	王邦雄	叶长海	刘元声	孙惠柱
宋光祖	张仲年	宫宝荣	荣广润	韩 生

总 序

上海戏剧学院院长 韩 生

收入《上海戏剧学院博士文库》的,是上戏近五年来毕业或在读博士研究生优秀论文。专门为博士研究生出版一套丛书,在学院的发展历史上还是第一次。这是一个标志,既表明我院提升研究生教育质量的目标在逐步落实,也表明研究生科研能力的培养在我院日益受到重视。

上戏在 1998 年经国务院学位委员会批准获戏剧戏曲学博士学位授予权。就我国艺术教育历史来说,戏剧学科的博士学位于 1980 年代后期才设立,历史虽不长,但基于我国戏剧文化历史的深厚积淀,以及外国戏剧教育的丰富资源,这一学科的博士教育成果是令人瞩目的。戏剧专业高校、综合性大学、研究院等研究的成果和论文大大提升了戏剧学科的学术水平,带动了相关艺术学科的建设,促进了我国文化艺术事业的发展。

上戏最值得珍视的优越条件之一,就是形成了完整的多层次的艺术教育培养系统,从中专、本科、硕士、博士到博士后。就艺术学科体系来说,层次并不意味着高下,只是不同层次承担了艺术的不同功能,都分别应对了社会的不同需求。这也是艺术学科与其他某些学科的不同之处,艺术的学位并不是阶段性升级概念。

这实际上触及艺术学科规律、大学艺术教育和研究的宗旨、艺术大学存在的根本理由的共性问题。基础性的和前沿性的研究应该是博士生教

育所承担的重要使命。艺术呈现的形式和载体具有感官直接性的特点,而艺术学科的重要特点是经验和理论的高度同一性。过去人们对艺术教育认识更多停留在经验层面,随着艺术学科的渐趋成熟,我们愈发会触及艺术最深层的哲学意义,会追溯某种艺术现象的历史源头。

博士研究生教育,其学术水准与研究能力的提升,本是当仁不让的首要任务。但是毋庸讳言,近些年学术界的浮躁和浮夸之风甚为普遍,我们也看到,学位教育受到不同程度的干扰甚至污染。在这样的背景下,以十年寒窗的姿态,静心于学问的学子,需要应对的诱惑常常会构成对他们承受力的考验。

也正因为此,我们精心挑选的这 11 篇优秀博士论文以丛书形式出版,其目的不在于完成一个展示性的项目,可以视作对于 11 名博士研究生的一种褒奖。我们希望以此开始,倡导一种更加纯粹的学术精神,更加执著的学术追求,更加扎实的学术态度,更加强烈的使命意识。

我们在诸多的博士论文中挑选出的这 11 篇论文各有特点,但一个共同的遴选要求是,必须有自己独到的学术见解。11 篇博士论文,涉及中国话剧史论、中国戏曲史论、外国戏剧史论、西方戏剧文化研究、舞台设计与演出研究、编剧理论与创作、表演与导演研究以及人类表演学等多个研究领域,其中有的从独特角度解读中国戏曲的发展,有的在全新背景下对中西方戏剧文化交流进行阐述,既有从古代剧场发展角度对舞台美术理论的探讨,也有对经典西方剧作家创作理论的钻研等等,透过 11 篇论文,我们可以从中感受到各位博士生在撰写过程中的艰辛和努力。

李涛博士在论文《大众文化语境下的上海职业话剧(1937—1945)》中,认为 20 世纪三四十年代,话剧在上海更多的是作为大众文化产品存在的,它的消长虽然有社会形态变迁、行政管理因素,但主要是市场之手在操控。李涛博士在研究中更多地依赖一手文献,并结合对部分当事人的访问,对某些疑点加以廓清,在论述中适度引入西方大众文化、文化研究理论,力图准确揭示上海职业话剧的发展规律,考察其如何成为大众的消费品,如何影响上海的都市生活,重新绘制了 20 世纪三四十年代的上海话剧地图。

邱佳岭博士以《论汤姆·斯托帕德文人剧》为题,通过对斯托帕德戏剧不同时期主要文本的具体分析,以精细文本分析为依托,对斯托帕德戏剧从选材、剧情结构、思想意义几方面来阐述斯托帕德文人剧的特质,并作出整体性界定和分析。刘欣博士在《论中国现代改译剧》中,提出在中国现代话剧发展的历史中,伴随着外国戏剧的译介,出现了大量的改译剧,随之涌现三个高潮,即文明戏时期、1920年代、三四十年代,并对三个高潮做了条分缕析的阐述。

易杰博士在论文《萨拉·凯恩:从存在的悲剧到后现代悲剧》中提出,萨拉·凯恩前期戏剧作品中通过展示种种残酷暴力的舞台形象,展现了主体在一个变幻莫测的客体中,身体和情感经历了来自未知客体的种种痛苦的折磨后而体验到的一种存在的绝望,并对其晚期戏剧中存在的绝望达到浓郁程度及戏剧的客体世界却消失了的进行追踪,认为在这个过程中,萨拉·凯恩所采取的是视觉震撼和对现实主义戏剧结构的解构从而一步步走向后现代的戏剧形式。易杰博士为获取第一手资料,甚至远赴美国。

宋旸博士以《宋代勾栏形制复原》为题,从中国最早的商业剧场——勾栏(又作构栏、勾阑、钩栏、构肆)着手,认为勾栏在宋代的出现具有跨时代的意义,标志着中国戏剧已经发展到成熟阶段,进入商业市场。他通过考察现有资源,复原宋代的戏曲演出场所——勾栏,结合《营造法式》、《清明上河图》等历史文字、图像资料与金元时期的戏台文物资料,对勾栏中的戏台各局部构件、院落规模及尺寸进行全方位的复原,得出勾栏并未消失的结论。

刘庆博士的《上海滑稽史》,是对20世纪初至今上海滑稽历史的回顾与讨论,以时间线索串联分析过程,尝试辨析了不同滑稽形态的演进和变化情况,并对滑稽表演的风格特性、地域色彩、创作方式、美学价值等问题展开了阐述。刘庆博士在论文中力图将不同滑稽形态之间的相互渗透纳入视线,进而期望准确完成对滑稽动态历史的勾画。

姚旭峰博士的《士文化的一个样本——明清江南园林演剧初探》,以明清——主要为明中叶到清中叶——江南园林演剧为研究对象,探讨其

历史成因、文化精神和主流形态。与之相应,徐煜博士以《近现代戏曲名角制文化研究》为题,主要论述的是戏曲行业状况的演变条件和过程,名角制的表现形态以及近现代以名角为中心的演出经营模式等问题,希望比较全面地概括名角制的内涵和体现方式。

赵起博士在《后工业时代的想象天堂——对美国近40年幻想题材影片创作的“非现实化”特色的研究》中,以美国近40年幻想题材影片创作的“非现实化”特色为研究对象,从“非现实化”处理的基本思维(创作观念的演变、主题的选择)和创作中的具体特色这两大部分来展开研究,考察了“非现实化”创作观念的来源、形成,主题的类型及特征、叙事、风格和受众心理等方面的论点,涉及了诸如1960年代后美国电影产业基本状况、电影业的全球化战略及市场运作、叙事时空关系、“末世情结”等一系列问题,期许在理论上建立一个较有新意的讨论话题。

黎力博士的《否定之否定:长阳土家族“跳丧”仪式的研究》,认为长阳土家族“跳丧”仪式演变而来的各种形式并未因为否定和改变而消失,反而是在否定之否定的过程中不断优化、发展,逐渐适应现代生活。黎力博士的初衷是探究特殊民族传统仪式的剧场演变,并期望在探究中思考仪式剧场在现代社会中的发展前景,以及现代城市居民社会生活中的需求。

以上见解或显稚拙,或有待继续论证,但选题都体现出一定的开拓性。每个博士为之遍寻资料、踏访调研的付出是实在的,因此基本上可以作为我院博士研究生教育近五年来的优秀学术成果。

因为时间关系,并非我院所有的优秀博士论文都可入选。我们出版《上海戏剧学院博士文库》的意义也不全是为了纪念,更在于它的引领作用。我们期望,随着我院研究生教育的发展和质量的提高,会有越来越多的优秀学术成果出现。

是为序。

2011年5月

前 言

(一)

正如汤姆·斯托帕德自己所言，“一夜之后我发现自己成名了”。《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》面世后，斯托帕德再也不是名不见经传的小人物，而一跃成为备受关注的年轻剧作家。这位戏剧专栏记者出身的剧作家，从其第一部戏剧《水上行走》（后来修改后更名为《自由人来了》）始，在其近半个世纪的创作生涯中，从广播剧到舞台剧，从电视剧到电影呈现给世人风格鲜明的数十部戏剧作品。

斯托帕德戏剧从一开始就是报界和戏剧评论界的焦点。正当以奥斯本为代表的“愤怒的戏剧”大行其道时，斯托帕德没有加入奥斯本、奥顿、邦德等“阵营”，而是“不合时宜”地在一个激情年代写出了貌似调侃、戏谑、缺乏严肃性、佳构剧般的喜剧《自由人来了》。这种看似调侃、嬉戏的喜剧风格没有了上述作家作品的沉重压抑，给观众带来了清新舒缓的感受。而与此同时，也因为其与英国戏剧传统以及时下戏剧潮流的相悖遭到了来自报界和戏剧评论界的批评。的确，斯托帕德以雅、俗结合的形态表达其严肃目的的风格显然不同于英国戏剧优雅与粗俗泾渭分明的传统。所以，当使斯托帕德一夜成名的剧作《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》面世时，此剧同时遭到了褒贬混杂的批评。罗纳德·布赖登（Ronald



Bryden)在《观察者》的评论中认为《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》是“文人剧,其语言的双关,意义的深远,令人炫目”。1967年4月,哈罗德·霍伯逊(Harold Hobson)在观看完国家剧院演出的《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》之后,惊喜地说这是近九年来,或者说,自品特在伦敦首演之后,英国职业剧院最重要的事件。同年10月,《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》在百老汇作为国家剧院的第一部作品上演。《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》使年轻的剧作家获得百老汇年度最佳剧托尼奖。伴随着上述肯定的评价是同样来自报界的苛刻的批评。有论者认为这是“大学生的玩笑”,是一个“拼盘”游戏。无新意,受贝克特、皮兰德娄和莎士比亚的影响远远高于斯托帕德的个人成就。罗伯特·布鲁斯汀(Robert Brustein)在《新共和报》撰文说,《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》是剧场里的寄生虫,“没有眼泪的贝克特”;约翰·拉塞尔·泰勒(John Russell Taylor)认为《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》是彻头彻尾的《等待戈多》的模仿。^①来自美国的论者沃特·科尔(Walter Kerr)在《纽约时报》对斯托帕德戏剧的批评相当著名。他说,“理智上,如一只蜂鸟般不安,同时不能照亮任何地方。剧作者有使他混乱的想入非非变得有趣的天赋……斯托帕德的头脑很忙碌,然而同时也很懒惰;他只止息在第一个突然蹦出的念头。”^②更多的论者认为他是一位漫不经心的知识分子,冷淡,痴迷于模式,不关心政治。正如斯托帕德本人所言,那时候的年轻人都把从事戏剧创作当作人生的一个选择。而戏剧作为最具大众文学气质的文艺形式无疑最适合表达政治观点和政治倾向。所以,对于习惯于1950年代“愤怒的戏剧”中强烈的时事性和政治性的论者而言,斯托帕德的剧作是彻头彻尾的华而不实,玩弄辞藻,风格先于情感,剧场技巧先于真情实感,没有任何实质东西可言的戏剧。尽管1977年,斯托帕德出人意料地呈现给世人一部极具政治色彩的戏剧《每个男孩都该宠爱》,然而,此剧同样没有彻底改变评论界对斯托帕德戏剧痴迷于形式,缺乏政治性的看法。1984年,约翰·

① 参阅 Cahn, L. Victor "Beyond Absurdity" (Associated University Presses Inc. 1979), P. 35。

② 转引 Jenkins "The Theatre of Tom Stoppard" (Cambridge University Press 1987), P. x。

拉塞尔·泰勒在其回顾文章中认为斯托帕德戏剧从《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》到《真情》,《戏剧与演员》(*Plays and Players*)总是把他定位于精致有趣。可怜的汤姆总让人隐隐觉得是个开着没心没肺的玩笑、无可救药的浪荡汉。约翰·拉塞尔·泰勒的评论是中肯的。比如,伯纳德·列文(Bernard Levin)^①在看完《每个男孩都该宠爱》后,说斯托帕德可以写一部奥斯维辛集中营的喜剧。我们坐在那里忍不住地大笑,直到因无法名状的愤怒而大叫。他认为这部戏很令人失望。

上述所引对斯托帕德戏剧的评论大多属于报界的批评范畴。进入1980年代后,斯托帕德越来越受到了学术界的关注。对于斯托帕德戏剧政治性的评论而言,戏剧评论家迈克尔·比林顿(Michael Billington)是代表性人物之一。在《斯托帕德:剧作家》(*Stoppard: The Playwright*)一书中,他写道,他本人对斯托帕德同时代的其他剧作家,诸如海尔也同样地喜爱,因为他们的剧作对当时社会现实所起的作用。比林顿在对斯托帕德戏剧独特性褒奖的同时,明确地表明他对斯托帕德戏剧所流露出来的对时下政治的冷淡的不满。

在对斯托帕德戏剧政治性关注的同时,更多论者研究的焦点集中在其语言和结构特点、思想性和严肃性呈现的方法和形态,其中包括形式与内容的关系、戏谑与严肃的关系问题的研究。托比·齐姆南(Toby Zimnan)通过剧情结构分析,得出斯托帕德戏剧的特点之一是结构的双重性的结论。这不仅体现在人物上,同时体现在语言、地点等方面。托比·齐姆南认为结构的双重性与斯托帕德对人物的双面性、镜射和双重动作的嗜好相关联。斯托帕德的这个偏好同时决定了他善于将不同语言并置。《戏谑》中,英语、法语、俄语、古英语与现代英语在开场便狂欢般出现。随着剧情的展开,英国文学史上更多作品以变形的形态出现,与其原始文本构成观照。正如齐姆南所关注到的,在斯托帕德戏剧中,我们不仅在语言上识别出很多其他文本,甚至在结构上其他文本的影子也清晰可见。同时,齐姆南将斯托帕德戏剧界定为斯托帕德式戏剧。他对斯托帕

^① 英国作家,记者。



德式的特点做了总结性归纳,即:第一,戏剧人物都是知识分子,能言善辩。受过良好教育,擅长讽喻,机智。观众亦是有一定文化修养的中产阶级人群。戏剧节奏快,辩证地发展。第二,戏剧结构的特点。开场是似真实假的场面,双重结构(这不仅体现在剧情上,还体现在语言上),布景、包括声响和灯光都是剧情的一部分,是戏剧的有机整体。^①

对于斯托帕德戏剧中明显出现的传统戏剧中常见的编剧手段,奈尔·塞缪斯(Nell Sammells)^②从对《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》、《跳跃者》、《黑夜与白天》、《戏谑》等其早期文本的比较研究中,以俄国形式主义以及在此基础上形成的互文性的概念为理论依据,阐释了斯托帕德如何平衡传统与革新的关系,以达到“陌生化”的效果。他认为,事实上,斯剧结构上是对传统创作原则和方法的戏仿,是对传统叙述的颠覆。所以,尽管斯剧表面上呈现出自然主义的特点,但与自然主义有本质不同。

1991年,密执根大学出版社出版了凯瑟琳E·凯利所著“Tom Stoppard and the Craft of Comedy”(《汤姆·斯托帕德和喜剧技巧》)。书中,凯利在肯定塞缪斯运用俄国形式主义理论来诠释斯托帕德戏剧创作的合理性同时,也提出了异议。她认为斯托帕德戏剧的创作风格单单用俄国形式主义理论来诠释很勉强。所以,她从斯托帕德作为戏剧评论专栏记者时所撰写的戏剧评论的文章分析入手,在对斯托帕德作品作全面分析的基础上,包括其小说、广播剧、戏剧,对斯托帕德的喜剧技巧进行分析,总结其独特特点。凯利认为斯托帕德喜剧风格是在其漫长的创作生涯中逐步走向完整,成熟。当斯托帕德还是戏剧评论专栏记者时,他的戏剧观就已经有了印记,对思想性的追求,对戏剧创作道路的选择——贴近生活,描写当下,或是与生活保持距离,做形而上的思考——就已经表露出来。广播剧和电视剧的大众文化特点迫使斯托帕德戏剧加入许多喜剧元素。而这个特点在其后

① 参阅 Toby Zinman “Travesties, Night and Day, The Real Thing” in *The Cambridge Companion to Tom Stoppard* edited by Katherine E. Kelly (Cambridge University 2001), PP. 121 - 135.

② 斯托帕德戏剧研究专家,著“Tom Stoppard: the artist as critic”(St. Martin's Press 1988)。

来的舞台剧创作中得到完善和发展,形成了自己独特的戏剧风格。

斯托帕德戏剧的独特性,或者说,很难把它简单地归为现有的戏剧类别的事实,使如何将其归类也成为学界关注的问题。詹金斯(Jenkins)认为斯托帕德始终在用戏剧探索着戏剧,始终关注以“无足轻重的小事,时髦的风格作为激活思想的方法”^①。赫斯·哲夫曼(Hersh Zeifman)认为在其作品中,对“真”的追寻始终如一。他说,某个意义上讲,斯托帕德的重要戏剧都在试图界定“真实”。而每部剧的不同之处在于是剧情本身呈现的领域和对象不同。斯剧涉猎的主题甚广,从哲学、艺术、政治思想、宗教信仰、新闻到日常生活。但是,在形形色色的故事之下,有着共同的追求。进而,他提出斯托帕德的成就已得到英国,乃至整个西方戏剧界的公认。他的名字常与诺贝尔文学奖获奖者哈罗德·品特一起被提及,是品特式戏剧之后又一位其创作风格可以如此称谓的剧作家。所以,他认为斯托帕德的戏剧风格可以称作是“斯托帕德式”。而斯剧运用的标志性喜剧手法是:机智的双关语、优雅的玩笑、喜剧性误会;场景的精巧的模仿和隐喻。^②有论者甚至认为斯托帕德对双关语幽默而巧妙的运用,如魔术师般令人制造幻觉构成了他独特的戏剧风格。2001年由泰瑞·赫德逊(Terry Hodgson)主编《汤姆·斯托帕德舞台剧,电视剧和电影》(*The Plays of Tom Stoppard for Stage, Radio, TV and Film*)一书中,他较系统地概括了历史上诸多论者对斯托帕德戏剧的评论,特别是诸论者对其戏剧的类型的不同观点。比如对于《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》,有论者认为其属荒诞剧范畴,^③也有论者认为应归属古典悲剧的范畴。^④

① 参见 Jenkins “The Theatre of Tom Stoppard” (Cambridge University Press 1987), P. xi.

② 参阅 Hersh Zeifman “The comedy of Eros: Stoppard in love” in *The Cambridge Companion to Tom Stoppard* edited by Katherine E. Kelly (Cambridge University 2001), PP. 185 - 200.

③ 马丁·爱斯林在 “Absurd: Essays of Modern and Postmodern Drama” 中收录了哲夫曼题为 “A Trick of The Light, Tom Stoppard’s Hapgood and Postabsurdist Theater” 的论文。论文认为斯托帕德戏剧属于后荒诞派戏剧。

④ 指 Gruber Sale。他认为罗、吉二人处于道德抉择的痛苦中。他们必须选择,然而他们的选择是错误的。参阅 Hodgson, Terry (ed.) “The Plays of Tom Stoppard for stage, Radio, TV and Film” (Icon Books, 2001), P. 36.



在近几年关于斯托帕德戏剧相关的学术论文中,许多论者基于个案分析,在与发轫于 19 世纪末与 20 世纪初的现代主义戏剧的关照中,进一步阐述斯剧独特风格。这些阐述尽管得到了与 1980 年代,甚至更早些的论者相似的结论,但是斯托帕德戏剧明显地被置于后现代主义的视角之下。有论者从斯托帕德戏剧的叙述策略入手进行分析,指出其叙述具有不确定性的特点。^①《比较戏剧》2005 年夏季刊伊诺克·布莱特(Enoch Brater)在对《阿卡狄亚》的评论中,比较了斯托帕德戏剧时空节奏与前人的关系,提出斯剧动人之处很大程度在于具有争议性的和风格上革命性的舞台时空节奏。他说,人们惊讶于斯托帕德戏剧时间流动的奇特和陌生以及他对技术上复杂的西欧舞台探险式的探索。布莱特认为斯托帕德发现“繁忙,笨拙的舞台上意义和动作的古怪”,所以,他的剧作远超出人们熟悉的传统舞台语汇的局限。“物理学、哲学、迭代对数、费马最后定理、拜伦爵士,蒸汽机、景观设计、性欲和隐士都进入了《阿卡狄亚》;而《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》中舞台时间的应用使得戏谑、嬉闹和严肃性并存成为可能——两个趣味横生,彼此交叉的舞台时间:‘真实’的《哈姆莱特》的舞台时间,两个小人物的命运历程的时间,而这两个时间都并入了最终的舞台时间,构成《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》。这样,斯托帕德的时空概念改变了人们固有的过去和现在的关系”。^②《戏剧报》(*Theatre Journal*)在 2006 年 5 月刊载题为《认真很重要/戏谑》的文章,作者萨拉·弗里曼(Sara Freeman)写道,对战争、文学、艺术和政治史戏谑的勾勒,某个程度上源自文本中王尔德式的矛盾和机智的、极度的荒诞。单凭《认真这个名字很重要》本身的时隐时现,重现其精美,不提其丰

① 参考 Martyniuk, Irene “This is not science. This is storytelling: The Place of the Individual and the Community in A. S. Byatt’s *Possession* and Tom Stoppard’s *Arcadia*” in “Clio”, 2004。这篇近万字的文章借助施蒂文·康纳(Steven Connor)关于阅读中个人与集体相互关系的概念,通过个案的比较研究,在后现代主义的视角下审视《阿卡狄亚》的叙述策略,认为其叙述具有不确定性的特点。

② Brater, Enoch “Playing for Time (and Playing with Time) in Tom Stoppard’s *Arcadia*” in *Comparative Drama* 39, No. 2 Summer 2005, PP. 157 – 168.

富,也已经使得同时代喜剧不仅乏味,而且无哲理可言。^①

2003年,《乌托邦彼岸》的搬演带来大量的评论。论者无不惊异于该剧奇特的构思和思想性。赫伯特·塔克(Herbert Tucker)发表了题为《历史的回放:为〈乌托邦彼岸〉一辩》,认为该剧关注和探讨的是自由、公义等思想所拥有的,可产生极大变化的动力。

通过上述对伴随斯托帕德漫长的创作生涯学术界和报界出现的或盛赞,或贬低的评论的分析归纳,可以看出各种评论关注的焦点是一致的。他们不约而同地关注到了斯托帕德戏剧独特的样式。或者说,正是斯托帕德戏剧独特气质吸引着文学评论界和报界的关注。许多论者从不同侧面,不同角度为斯托帕德几乎是“稀罕”的戏剧样式作了界定和阐述。从上述阐述中,不难看到论者主要从以下几个方面对斯剧展开论述。第一,斯托帕德戏剧与前人的关系。第二,语言、结构和主题等侧面所呈现的戏剧性效果。但是,由于斯氏近半个世纪的创作生涯的漫长,使得很多论者的结论仅仅建立在其早期剧作研究的基础上,而不能全面地作出归纳性的结论,有些评论甚至建立在误解的基础上。另外,报界的评论基于演出实践,研究主要集中在单个戏剧呈现的表象,而不能做深入的研究。比如,很多论者不厌其烦地反复就斯托帕德戏剧语言的机智发表评论。事实上,机智的语言是英国喜剧传统的一脉相承。所以,尽管诸多论者对何谓“斯托帕德式”从宏观和微观层面做了卓有成果的研究,但是这些论者的研究大多局限于斯托帕德戏剧创作技术层面,或文本所呈现的表象的研究,不能将其置于社会文化语境中进行透过表象的深入研究。

在国内,对斯托帕德戏剧的研究几乎为零。除了数篇学术期刊论文,外语类硕士生的硕士毕业论文外,由南海出版公司出版的斯托帕德剧作译本《戏谑》和《乌托邦彼岸》,由北京大学出版社出版的《英国当代戏剧》中关于斯托帕德的章节成为仅有的资料。而前者在其前言中,更直接将斯托帕德称作莎士比亚和王尔德的直接继承者。这种提法尽管有一定道

^① 参考 Freeman, Sara. "The Importance of Being Earnest, and; Travesties" in *Theatre Journal* Volume 58, Number 2, May 2006.



理,但译者仅做了基于表象的简单分析,而不是探寻斯托帕德与前辈大师的精神渊源。后者《英国当代戏剧史》将斯托帕德定义为“另类戏剧”。“另类戏剧”这个命名本身的模糊性暗喻了将斯托帕德归入任何一类成形种类的困难和不可能。或者说,不能明确界定斯托帕德戏剧的特点。

上述国内外研究情况使得“斯托帕德式”的界定和研究成为一项有意义的工作。在前人研究的基础上,笔者尝试将斯托帕德戏剧置于西方戏剧文化的语境下,联系剧作家斯托帕德个人气质来探寻斯托帕德戏剧样式形成的渊源,从整体上把握斯托帕德戏剧独特的创作风格,系统阐述斯托帕德戏剧特质。

(二)

当1966年《罗斯科兰茨和吉尔登斯敦已死》在爱丁堡戏剧节边缘戏剧演出中一举成名之后的近半个世纪的戏剧创作中,斯托帕德戏剧呈现出明显的文人剧特质。文人剧这个概念中的“文人”特性不在于作者身份的界定,而在于更强调作者选材、剧情结构等所具有的厚重的历史文化底蕴,或者说,深厚的历史感和文化感,以及对现代人所面对的具有普遍性问题的形而上思考。其文人剧在选材上突破了传统选材的局限。斯托帕德戏剧在选材上几乎囊括了包括文学、哲学、政治学以及自然科学在内的整个欧洲文明史。其剧情结构也大大突破了历史上不同流派的结构风格和模式,是对不同风格和模式的发展和有机结合。斯托帕德戏剧没有对时下社会政治表现出特别关注,而是与现实保持距离,进行冷静的哲学思考。事实上,斯托帕德戏剧中形而上的思考是自古希腊戏剧以来哲学探索的延续。

尽管在不同的时代斯氏戏剧在形态和舞台风格上有程度不同的变化,但是都具备文人剧的特质。就如罗伯特·布鲁斯汀和约翰·拉塞尔·泰勒所注意到的,(前者认为《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》是剧场里的寄生虫,“没有眼泪的贝克特”,后者认为《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》是彻头彻尾的《等待戈多》的模仿)《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已

死》舞台表现出更多的荒诞派戏剧的特征。罗斯科兰茨和吉尔登斯敦如同《等待戈多》中百无聊赖地打发着时光,焦急地等待着戈多的到来的弗拉基米尔和爱斯特冈,玩着投掷钱币的游戏。不过,他们在试图弄清楚自己不能把握的,就要发生的宿命。剧情荒诞离奇,表面上看来如同《哈姆莱特》、《六个寻找剧作家的剧中人》、《等待戈多》的“拼贴”。而在其1970年代所创作的几部重要剧作中,其荒诞派戏剧的风格尽管或多或少依旧存在,但是更多的写实因素渗入其中。1970年上演的《追随玛格丽特》,荒诞中带着超现实主义的味道。然而,侦探剧的因素被纳入其中,使全剧具有清晰的叙事逻辑。1972年被国家剧院上演的《跳跃者》中,荒诞的场面时而出现,(比如开场场面)但是,哲学和哲学思考戏剧化地成为戏剧的重要组成部分。《戏谑》中,卡尔的回忆成为贯穿剧情的主线,剧中充斥着政治、艺术以及艺术与社会的关系萧伯纳式的辩论。1977年与伦敦交响乐团合作上演的《每个男孩都应该被宠爱》,声音和各种音响效果成为贯穿剧情的重要组成部分,形成独特的剧场性。尽管场景的交替时时打破线形发展,夸张、嘲讽冲淡了写实的风格,但是,整个剧情的发展线索清晰,具有传统自然主义戏剧风格。1979年上演的《黑夜与白天》则更像一部涉及西方人习以为常的新闻自由,婚外情等主题的传统自然主义戏剧。甚至,从表面上看来,这部剧更像佳构剧。1982年到2005年的四个重要作品《真情》、《海普古德》、《阿卡狄亚》、《乌托邦彼岸》,更呈现出截然不同的舞台风格。《真情》呈现给人们一场感情戏。一见钟情、婚外情在戏中戏的结构中变得扑朔迷离,真假难辨。《海普古德》中间谍大战与量子物理学交织一起,双重人物或是双重人格难以分辨,《阿卡狄亚》不同时空并置。与《海普古德》相似,混沌数学逻辑被戏剧化地与各种复杂的人类情感和逻辑交融。《乌托邦彼岸》跨越数十年,将19世纪中期的欧洲政治风云人物,如人像展览式地呈现出来。这四部剧中,所涉及的领域尽管不同,回忆、梦境、时空并置等时常打乱线形的发展线索,不过,其戏剧结构依旧呈现出传统戏剧叙述特征。观察上述斯氏几部重要剧作,可以推断斯托帕德戏剧创作的确是变化的,尽管题材选择的领域不同,从文艺作品人物,到生活中各种各样的人物,诸如哲学家、剧作家、演员、持不同政见