

走出荒诞派的樊篱

——重新审视《动物园的故事》的喜剧性

○ 程 香

(安徽工程大学 外国语学院,安徽 芜湖 241000)

[摘要]走出荒诞派戏剧的樊篱,重新审视《动物园的故事》,会发现它不仅表现出传统戏剧的特征,更遵循了西方传统“喜剧性”的理论。从古希腊的柏拉图和亚里士多德到近现代的康德、黑格尔、叔本华和柏格森,不论各自的理论视点如何不同,他们的视角却前后相承、如出一辙地从喜剧的不协调矛盾来看待喜剧性。这种不协调矛盾,在《动物园的故事》中,通过人物的语言叙事、身份追求和作品的情节冲突构建出一部充满人性关怀却又如“可怕的中世纪笑话”戏谑而出的喜剧,最终引领着读者和观众进行了一场“返躬自察,认识自己”的喜剧审美体验和生命情感的升华。

[关键词]《动物园的故事》;不协调矛盾;语言叙事;身份追求;情节冲突

一、引言

“人类一思考,上帝就发笑。”^[1]话虽如此,幼稚可笑的人类,似乎并未因为上帝的“发笑”,放弃了思考,抛弃了真理,却永远保持着一种审查自我、实现超越的喜剧性反思。五十多年前,当整个美国沉浸于强大的美国梦时,一位年轻的剧作家勇敢地向这种盲目乐观主义的根基发起了反思和攻击,随后这位勇士连同他的作品《动物园的故事》一并被荒诞派戏剧理论奠基人马丁·艾斯林列为美国荒诞派的杰出代表。有趣的是,这位勇士一方面因为该剧尖锐地嘲笑了美国现代人樊笼锁居的孤独处境,被艾斯林誉为欧洲荒诞派戏剧的“志同道合者”;另一方面又因为“传统情节剧的高潮”和“感伤主义”的结局安排,被艾斯林诟病为传统戏剧“回归现实主义的嫌疑”。^[2]这位勇士,就是一一直被当作美国荒

作者简介:程香,安徽工程大学外国语学院讲师,研究方向为英美文学、语言教学。

诞派代表热议的当代戏剧家爱德华·阿尔比。

艾斯林为阿尔比贴上了荒诞派的标签,令学界对《动物园的故事》的研究一直没有走出荒诞派戏剧的苑囿。多年来,如同其它荒诞派戏剧一样,这部作品被冠之以“反戏剧”的三大特征:反现实反思想,反情节冲突,反语言。^[3]这些特征似乎都可以在作品中通过存在主义的哲学理念,“生命无意义”的悲观思想,破碎凌乱的情节安排和重复夸张、缺乏逻辑或语法的废话语言逐一得到印证。

然而,彼时的阿尔比究竟是否真的聆听到欧洲贝克特等荒诞派戏剧家“深度幻灭感”^[4]的召唤,从而模仿出自己的第一部作品《动物园的故事》?还是因为洞察了当时美国社会的不合理性和人类的可笑性,情不自禁有一种“将那无价值的撕破给人看”^[5]的喜剧性创作冲动?作家的动机莫衷一是,但随着时间的推移,当我们跳出20世纪五六十年代西方“后学”语境下荒诞派戏剧的窠臼,纵观西方传统喜剧理论发展脉络的时候,不难发现《动物园的故事》不仅具有传统戏剧的特征,更遵循了西方传统喜剧理论关于“不协调矛盾”的喜剧性视角。

二、一脉相承的不协调矛盾传统喜剧理论视角

历史地看,传统西方喜剧理论的主流观点可以追溯到古希腊的柏拉图。他认为不富自以为富,不美自以为美,不善自以为善,这些都属于自知之明的缺乏,都存在着本质与现象之间的矛盾。^[6]这就是所谓的乖讹,即不协调、矛盾、不合逻辑或不合情理的。其弟子亚里士多德更是从戏剧艺术的角度将人物概括为“错误或丑陋”的、像滑稽面具一样引人发笑的,而喜剧就是对这些(比我们)卑下的人的模仿。在戏剧创作方面,受到亚里士多德《诗学》的影响,从文艺复兴时期到古典主义和启蒙主义的剧作家们,无论是创作讽刺喜剧还是浪漫喜剧,都运用人物的不协调或不合情理的矛盾特点传承了“乖讹说”的精华。

同样受到《诗学》的影响,在戏剧理论方面,19世纪德国的哲学家黑格尔,不仅秉承了不协调矛盾理论的精髓,更是第一次把矛盾说自觉地运用到喜剧理论,这一突破具有深刻的伦理和美学意义。其中心概念“主观性”,被认为是喜剧矛盾的根源。在黑格尔的伦理学中,“主观性”把自己追求的卑微目的当作善而看得高于一切并力图实现,对本身无严肃目的的事予以认真的态度来追求,这就构成了喜剧性矛盾,也创立了有划时代意义的戏剧冲突论。^[7]黑格尔将喜剧性矛盾进行的分类,虽然不尽全面准确,但抓住了喜剧性矛盾最主要最一般的形式,即目的与手段、本质与现象、动机与效果、内在性格与外在表现,性格与环境等的矛盾对比,这些对我们理解传统喜剧仍有很大价值。

而此前,在近代西方学术界应和者甚多的不协调提出者论康德,更是从笑话欣赏的心理角度分析了“笑是压抑着的期待突然转化为虚无所产生的愉悦”。^[8]这种“期待化为虚无”的观点被叔本华引申为期待的消失则起于感觉和感觉所依附的概念之间的不协调。

19世纪末、20世纪初的法国生命哲学家柏格森提出了滑稽规律源于“镶嵌

在活的东西上面的机械的东西”^[9]这条总原则,以及在此基础上衍生出的情景、语言和性格的三种滑稽。更是将乖讹说、不协调矛盾理论升华到了一个新的理论高度,成为西方喜剧理论史上的丰碑。

由此可见,传统的西方喜剧理论家们,前后相承、如出一辙认为看待一部戏剧的喜剧性视角在于喜剧的不协调矛盾;而这个理论视角则加强了我们通过人物语言对人物塑造、身份追求的关注,对矛盾冲突、情节发展的洞察,以及对现实思想或生命意义的内省。《动物园的故事》正是如此,并与西方“后学”语境下的荒诞派“反戏剧”特征背道而驰。

三、“一晦一明”的语言叙事

随着20世纪后现代主义、解构主义对理性与逻各斯中心主义的清洗,语言和逻辑受到空前的反思与质疑。在荒诞派戏剧家和理论家的影响下,《动物园的故事》也被认为语言“语无伦次、乏味重复,毫无逻辑可言,仿佛痴人说梦”,继而被认为“呈现出反理性、反戏剧、反传统的特征,都无一例外地对语言的交际功能和表意功能表示出极大的怀疑和悲观”。^[10]

如此荒诞派的解读,必然是认可了在传统戏剧中,人物语言是剧作家揭示剧本思想、展现矛盾冲突、发展剧情以及人物性格的主要手段。而杰瑞对“动物园的故事”这几个词不停的重复,对自己人生经历(尤其是与狗交往的故事)的“癫狂”叙事无不成为他们惯用的脚注。

事实上,撇开先入为主地挑选只言片语,纵观整个文本可以发现杰瑞的人物语言具有三方面“一晦一明”的特征。

语言特点上,戏谑为明,严肃为晦。杰瑞直言春宫牌和婚姻的功能,嘲弄彼得的生育能力和家庭模式,以及“中世纪笑话”式的自我不幸的解嘲,固然听起来不可思议,却不可否认地揭示了他洞察人生、冷静严肃的性格特征。

语言逻辑上,破碎为明,连贯为晦。表面上,词句重复,独白“癫狂”;实际上为人物间的纽带,情节的发展和冲突的升级做好了严密的铺垫。例如,一开始,“你明天早上会在报纸上读到它(动物园的故事)”,^[11]已经埋下了他们上演动物园故事的伏笔。而杰瑞关于狗的叙事,也为“故事”的豁然开朗提供了预设。

语言风格上,滑稽为明,真诚为晦。杰瑞高度性格化的语言特征,使他和彼得对比起来,就像成人对待孩子一般的语言。结尾部分,杰瑞重复彼得逃离前一连7遍的“*Oh my God*”的善意嘲讽,与彼得落荒而逃的自私可笑所形成的强烈落差,更凸显了滑稽可笑的杰瑞在死亡面前绽放出的真诚善良的人性光芒。此时,彼得就像一个小人戴了一顶大帽子,可笑的是这个人(彼得)本身;而杰瑞则像大人戴了一顶小帽子,可笑的却是这顶帽子,这个自私冰冷的社会。

毋庸置疑,这三个看似矛盾实则统一的“一晦一明”,相互交织、交相辉映,形成了巨大的语言张力,为戏剧中的人物性格塑造、情节发展和思想主题发挥了重要的作用,而非荒诞派的那样反理性、反戏剧和反传统。

四、“一心一意”的身份追求

艾斯林认为荒诞派戏剧的主题是表现一个个人的基本处境,并不关心叙述人物的命运经历或身份追求。而是基于对“逻格斯中心主义”的挣脱,和对人类生存意义的质疑,他曾借用尼采的查拉图斯特拉宣布“上帝已经死了”这一段故事,引吭出“我写歌,我唱歌;写歌的时候我笑,我哭,我咆哮;我就这样赞美上帝”^[12]这一句话,描写了一种被理性、权威和规范长期压抑的呐喊,而这种呐喊派生出的作为个体的人所处的宇宙,广袤无垠,没有中心,也没有生活目的,精神迷惘,失去生命意义的现代人的生存意义的画面,虽然恰好让几十年后的荒诞派戏剧家和评论家视为圭臬、如沐甘澧,却显然不符合《动物园的故事》人物的身份追求。

原因是剧作中杰瑞和彼得两个人物,充分彰显出传统喜剧人物充满韧性、富有坚持的性格特征。与其他荒诞派戏剧作品中的主人公(如贝克特《等待戈多》中的“戈戈”、“弟弟”)不同,我们不仅知道彼得和杰瑞从何处来,要往何处去,更明白他们两人“一心一意”的身份追求。但是,正如弗莱所言“构成喜剧情节的是主人公愿望受到阻碍,而这些阻碍即构成了喜剧的情节”^[13]

《动物园的故事》的可笑性正是通过两个喜剧人物彼得和杰瑞各自的“愿望”受阻而逐步升级。换言之,他们各自身份和追求的自相矛盾产生的动机与效果、目的与手段的不协调推动了这一传统喜剧的发展。

杰瑞,一个身份卑微的流浪汉小人物,却有着强烈的“主观性”,以一种非常严肃认真的态度“一心一意”地追求人间的温暖,寻求一个可以互相了解的知己来分享他在动物园里发现的真理,继而实现他像耶稣一样对动物般樊笼锁居的人们进行灵魂的“救赎”的追求。^[14]所以即便他抱定了自杀的决心,这种“一心一意”,依然让他觉得“有必要走一大段弯路以便抄捷径走向正路”,目的是“找个人谈谈,真正的谈话。想结识某个人并彻底的了解他”^[15]为此他不惜6次以话题的形式反复利用“动物园的故事”为诱饵吸引彼得的注意。很显然,杰瑞的“小”人物身份与他的“大”目标追求形成了传统喜剧中的不协调。

彼得,作为衣食无忧的中产阶级身份代表,自私冷漠,以“一心一意”想在公园里看一本书,享受一个惬意的下午为追求。却因为杰瑞的出现,彼得这个“大”人物与他的“小”目标产生了矛盾。

这种不协调矛盾的结局以传统戏剧感伤的方式,最终由命运女神缪斯拉开面纱。面纱背后,我们看到的是“小”人物杰瑞的迎难而上,和“大”人物彼得的仓皇而逃。如此戏谑讽刺的背后蕴含的乐观冷静和反思自省让我们深刻地体会到这种“一心一意”的喜剧性身份追求在命运和死亡面前所带来的艺术张力。

五、“一气呵成”的情节冲突

荒诞派戏剧反对整齐有序的情节。它们往往有意缺少连贯的章节、正常的

因果关系和合乎情理的戏剧矛盾冲突,代之以破碎的片段和模糊的事件。《动物园的故事》恰好相反。它有传统戏剧的开端、发展,情节的激变和高潮。所有这些,一方面通过上述人物自身不协调的“一心一意”的身份追求来激发,另一方面则通过人物之间“对立性格冲突”的喜剧性矛盾来促成。正如圆规的两只脚,一只是人物本身的自相矛盾,另一只是人物之间的矛盾,两只脚共同推进了戏剧情节冲突的“一气呵成”。

1. 开端

作者借助地位低下的杰瑞对身份体面的彼得发问“中上层中产阶级和中下层中产阶级的界限是什么?”,^[16]就已经为喜剧矛盾起了开端。实际上,杰瑞一方面在情感上有结交知己的愿望,另一方面思想上又有触碰彼此矛盾焦点的诉求。这就像柏格森所言的“弹簧魔鬼”,“在言语的滑稽性的重复中一般有两种东西,一个是被压制的情感,它要像弹簧那样弹起来,另一个是思想,它把情感压制下去以自娱。”^[17]它不仅预示了各自不同的命运和经历必然引发他们的矛盾,也注定了他们的矛盾会从话语权背后价值观的冲突逐步升级为行动上的交锋。

2. 发展

随着剧情的发展,我们会发现这一对矛盾人物的冲突经历了语言暴力和行动暴力两个阶段。

首先,原本势均力敌的矛盾双方,随着杰瑞这一方的欲擒故纵、声东击西、咄咄逼人和喋喋不休等一系列步步为营的交谈策略,不仅成功击溃了彼得一方的心理防线,更让彼得愿意揣着悬念,聆听他占尽全文三分之二篇幅的侃侃而谈(“粗俗疯癫”的废话叙事)。毋庸置疑,在这场交锋中,彼得对杰瑞的语言暴力防不胜防,不禁沦为自己戏谑的那只“用来试验的豚鼠”。彼得似乎成为了杰瑞的“牵线木偶”。^[18]而这只“牵线木偶”,依然有着自己“一心一意”的身份追求。二人言语背后的价值观冲突逐步升级后,彼得提出回家。在喜剧矛盾中的人物激情还没有来得及释放前,其中一方突然宣布撤出,不仅令另一方内心失落,也影响了喜剧的发展。此时,情节冲突顺理成章地由两个矛盾人物的语言暴力升级为行动暴力。

其次,柏格森曾指出,凡与精神有关而结果却把我们的注意力吸引到人的身体上的事情都是滑稽的。杰瑞在即将失去话语战场时,先使出了“呵痒”的手段,再用手指戳(poke),最后演变为暴力性的捶(punch)。而这一系列暴力性的肢体冲突伴随着“狮子”这个词语的出现,不禁让人联想起《伊索寓言》中将所有其他动物的猎物掠为己有的贪婪的狮子。人性的贪婪在此一览无余,而彼得却没有看清。滑稽的产生正在于此,彼得已经逐步僵化。一个僵化的木偶和一个牵木偶的人之间的冲突最后戏剧性地上升为“尊严”(honor)而战的决斗。

3. 激变和高潮

刀子的出现,预示了整个冲突的激变;而刀子由杰瑞扔给彼得这一出人意料的行为,更是让读者逐步升级积蓄的心理紧张终于在杰瑞迎刃而上的瞬间达到

了高潮。但是接下来感谢彼得,擦拭指纹,提醒彼得赶紧拿书离开现场等举措使得矛盾骤降为零,反而引起了读者高强度的大笑。两个对立人物的矛盾从发生到反转,再到升级为高潮,最后骤降为零的整个过程,正如康德的“期待的虚无说”,不仅带来了传统喜剧情节的审美张力,也带来了令人捧腹的滑稽、讽刺的喜剧效果。

六、结 语

《动物园的故事》是一部通过作品的思想意识、情节冲突、人物塑造和语言叙事构建出的充满人性关怀却又以“可怕的中世纪笑话”形式戏谑而出的喜剧。从问世初遭遇美国的抵制到半个多世纪以来难以走出荒诞派的樊篱,归根结底是当时的历史文化背景使然。具体而言是因为当时的美国读者和观众依然沉迷于“美丽”的美国梦中,他们无法保持适当的心理距离去欣赏杰瑞这个被他们忽视却普遍存在的“异类”,更无法接受闪烁他们自身影子的彼得。所以,他们无法带着优越的心理去嘲笑和反思作品中的人物,就像他们无法嘲笑自己一样。而欧洲的观众和读者,经过二战的摧残,他们身心疲惫、内心绝望,觉得整个世界充斥着荒诞异化和孤独,所以当看到阿尔比抨击美国盲目乐观主义这一义举时,以马丁·艾斯林为首的欣赏者自然将他的作品划归荒诞绝望的悲剧内核。半个世纪后,当我们随着时间的流逝,拉开适当的审美距离,重新审视这部作品,可以发现它不仅让欧美欣赏者发笑,同样可以让今天的中国观众发笑,因为这是一部可能在世界任何角落发生的高级喜剧。

注释:

[1]犹太民族一句古老的谚语:“人类一思考,上帝就发笑”。捷克著名小说家米兰·昆德拉在获得1985年以色列耶路撒冷文学奖的致辞时引用了这句话。

[2][4][12]马丁·艾斯林:《荒诞派戏剧》,华明译,河北教育出版社,2003年,第211、212、277页。

[3]周泽东:《论荒诞戏剧的“反戏剧”》,《湖北社会科学》2006年第3期。

[5]鲁迅:《鲁迅全集》(第1卷),北京:人民文学出版社,1981年,第297页。

[6]转引自国广林:《历史与形式:西方语境中的喜剧、幽默和玩笑》,上海科学院出版社,2005年,第188页。

[7]转引自朱立元:《黑格尔的喜剧理论》,《戏剧艺术》1982年第1期。

[8]康德:《判断力批判》(上),商务印书馆,1964年,第180页。

[9][17][18]柏格森:《笑:论滑稽的意义》,中国戏剧出版社,1980年,第90、90、90页。

[10]盛雪梅:《荒诞派戏剧的背叛和回归——马丁·艾斯林严重的荒诞派戏剧》,《电影评介》2010年第11期。

[11][15][16]Edward Albee. *The Zoo Story*. *British and American Drama*. 洪增流、肖淑蕙主编,安徽教育出版社,2003年。

[13]诺斯罗普·弗莱:《喜剧:春天的神话》,傅正明、程朝翻译,北京:中国戏剧出版社,1992年。

[14]李维屏、戴鸿斌:《什么是现代主义文学》,上海:上海外语教育出版社,2011年。

[责任编辑:钟 和]