

论品特《回家》的戏剧空间

李亚琴

(安徽工业大学 工商学院, 安徽 马鞍山 243002)

[摘要] 戏剧空间是具有隐喻意义的动态空间。《回家》中的戏剧空间是在品特式“房间”基础上构建的现实家庭空间。伴随着露丝的归家之旅, 父权制家庭瓦解, 家庭秩序得以重组, 从家庭中的矛盾和冲突可以管窥战后英国社会性别关系的实质。

[关键词] 哈罗德·品特; 《回家》; 戏剧空间; 女性解放

doi: 10.3969/j.issn.1673-9477.2015.02.014

[中图分类号] J83 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1673-9477(2015)02-051-04

哈罗德·品特以其诗一般的话语、神秘莫测的“品特式”风格, 在战后英语舞台上独树一帜, 成为继萧伯纳后英国剧坛最优秀的戏剧家。品特戏剧通常以小人物的生活为背景, 而剧中的人物也多以男性为主, 甚至有的作品中只有男性角色, 如:《升降机》、《看房人》、《虚无乡》等。因此, 有些学者认为品特对女性的描写大多带有性别歧视的色彩, 剧中女性人物总是处于边缘化的地位。米尔尼认为品特的许多剧作都“采用了男性为中心的视角, 聚焦于男性纽带和女性排斥的矛盾斗争”, “由于缺乏对父权势力更具政治倾向的批判, 品特对男性权力的再现有厌恶女性的嫌疑”。(Milne, 2001) 另外, 塞克拉丽多也评论道“通过把女性从舞台上撤出, 品特把位置让给男性特权并不受限制地重新建立男性沙文主义”, “把女性从他们的团体中排除了出去, 把女性视为危险的、不合时宜的、不受欢迎的”。

(Sakellariou, 1988) 国内学术界也认为品特的作品“从传统的男性视角出发, 将女性仅仅视为妻子、母亲和性欲对象”。(王岚, 2001) 而在品特为数不多的表现女性主题的剧作中, 《回家》无疑是最具代表性的作品。对于该剧的评论多是从文学批评理论出发, 如女性主义、弗洛伊德心理学、伦理学和原型批评等, 而戏剧本身的元素却鲜少涉及。众所周知, “房间”是品特戏剧空间的基本形式, 也是品特戏剧最为显著的特点之一。本文以戏剧空间理论为基础, 从“房间”这一空间概念出发, 探讨该剧的主题内涵。伴随着女性人物露丝的“归家”, 马克斯家传统的父权制家庭空间遭到了挑战, 而露丝本身也确立了自己的精神归属, 实现了真正意义上的“归家”, 这在一定程度上也和战后英国社会女性解放运动契合。

一、家庭空间: 父权制的颠覆

空间是戏剧中一个不可或缺的范畴, 它在戏剧

效果实现和戏剧意义的形成过程中起着重要作用。女性与空间息息相关, 传统的父权制观点认为, 女性应该是“家中天使”。她们必须按照男权社会所规定的传统角色和行为准则来生活, 才能为社会所接受。因而, 女性在社会生活中低下的地位决定了她们在家庭生活中的从属和依附地位。女性要想获得解放, 必须要有“一间自己的房子”。斯考尼科夫从女性主义视角出发研究女性与戏剧空间的关系, 认为“戏剧空间关系的内容传达了女性在社会中的地位”, “房间内外空间结构的划分带有社会和文化的隐喻”(Scolnicov, 1994)。

品特的戏剧空间通常是以封闭的、普通的“房间”为基础构建起来的。房间内平常的布局, 写实的风格, 描绘了一幅现实的家居生活环境, 这也在一定程度上继承了现实主义戏剧空间的特点。《回家》在舞台上呈现出来的仍是现实家庭空间, 只是不同于早期威胁剧中笼统模糊的封闭“房间”, 而具体化为伦敦北一所大房子。剧情围绕马克斯家的长子特迪(美国一所大学的哲学教授)和她的妻子露丝回到阔别已久的伦敦家中而展开。伦敦的家中共有四个家庭成员: 父亲马克斯(退休的屠夫); 弟弟伦尼(皮条客)和乔伊(拳击手); 叔叔萨姆(出租车司机)。剧情刚开始时, 品特向我们展示了一种蛮荒的父权制家庭。这个“单身俱乐部”中的男人们相互谩骂, 针锋相对, 肆意侮辱取笑女性, 并以此为乐。对于这种丛林般的家庭生活模式, 男人们乐此不疲。而对于露丝的到来, 这群男人们也无一例外地以自己固有的对女性的傲慢态度看待她。公公马克斯称她为“发骚的妓女”、“发臭的荡妇”(Pinter, 1994); 而特迪的弟弟们则视她为性对象, 试图调戏并引诱她。对于家人的辱骂和挑衅, 露丝从头到尾显得不以为然。表面看来, 在伦敦的家中, 露丝似乎彻头彻尾的处于劣势地位, 无力反抗, 将自己的命运交给男人任意摆布, 甚至被迫接受男人

[投稿日期] 2015-03-11

[基金项目] 国家社会科学基金“戏剧及影视艺术视角下的哈罗德·品特研究”(编号: 11YJA752029)

[作者简介] 李亚琴(1987-), 女, 安徽安庆人, 助教, 硕士, 研究方向: 英美文学。

们无理的安排,代替马克斯死去的妻子杰西,以妓女的身份留在家里,为家人服务。然而,随着剧情的发展,观众可以发现,露丝身上带着巨大的破坏力。她的初次出现就引起了家中大家长马克斯的恐慌,他多次提到露丝会给这个家带来威胁。也正如他所料,露丝的出现彻底打破了这个男性家庭的传统格局。一方面,她的出现彻底颠覆了传统的父权制伦理结构:“她在诱惑其丈夫的父兄的同时,却扮演着母亲的角色。”(Innes, 1992)她依靠女性自身的特点,以母亲和性对象的双重角色,满足了马克斯家男人们对女性角色的种种期待,弥补了自杰西死后家中女性角色的空白。与此同时,也不着痕迹地融入了男性权利中心,让马克斯和他的两个儿子都拜倒在她的“性”权威下,而马克斯最终也欣然接受露丝留在家里。另一方面,露丝的出现解构了家庭伦理,加速了家庭空间的分崩离析。特迪和伦敦家人之间存在隔阂,但他带着妻子归家预示着他们心中仍有亲情,他在努力的融入伦敦的家。但最终,露丝选择作为伦敦家中男人们共有的“妓女”而留下来,这种让观众大跌眼镜的行为不仅彻底超出了传统的家庭伦理的范围,无疑也成了特迪和家人之间无法跨越的沟壑。特迪离开时,露丝说“不要成为陌生人”(Pinter, 1994),对此特迪不置可否,但至此他和家人的决裂已经不可避免。

可以说,露丝的到来颠覆了马克斯家中以男性为中心的父权制家庭伦理结构。她运用自己的智慧,成功地在父权制家庭中确立了自己的身份,成为家中主宰,家庭秩序和结构得以重组。

二、心理空间:精神家园的回归

女性主义理论家伊格尔顿指出:身体随着场所的变化而变化,并受不可估量的命运的摆布,最终走向灭亡或者生存。(Rich, 2000)露丝的归家之旅在瓦解传统男性家庭空间的同时,也为自己寻找到了精神上的归宿,获取了新生。加斯东·巴什拉在《空间的诗学》中提出家宅具有情感上的意义,它融合了房屋主人或所有者的一切感知与梦想。作为人类的生活居住场所,家宅有一定的象征意义。房间是品特剧中人物的生存场所,在不同的作品里房间也具有不同的意义。

对于露丝来说,房间是一个情感所系和归属的空间。剧中,露丝一直在努力寻找和确立自己的归属。露丝的丈夫特迪是个“‘无根’人,他所受的高等教育使他远离不正常而又粗俗的非正统文化,使他充满了‘理性’:他怀疑和畏惧周围一切本能的情感。”(叶青, 2006)因此,他和亲人在情感上保持

着疏离和隔阂。他认为他的生活只有他这样的学者才能领略和体会。在特迪看来,亲人只是一个可供观察的物体,妻子也只是个可供玩赏的私有物品,都是他的研究对象。在他眼中,露丝应该永远像在美国那样,只需要扮演好助手、妻子兼母亲的角色,帮助他准备课程,照顾家庭。而在他对美国生活的描述中,不难发现,特迪对美国的生活是充满了向往和怀念的。他提到美国有游泳池,早上的阳光、干净空气,让人舒适的大学氛围,还有他们的孩子。然而,作为妻子,露丝对于美国的生活表现出的则是赤裸裸地不满。在美国,她只是特迪“[所代表的]居高临下的学术沙文主义的禁锢”下的女人。(Billington, 1993)在她看来,美国生活是荒芜、毫无生机的,“放眼望去,那里到处都是岩石、沙子……漫无边际,还有很多的虫子。”相比于美国的生活,露丝则更倾心于婚前在伦敦做“身体模特”的生活,这可以在露丝后来与伦尼的谈话中可见一斑。回忆这段经历时,露丝描述了一系列唯美的片段“白色水塔”、“树林”、“湖”、“大房子”、“石子小路”、“明亮的灯光”等。伦敦是露丝婚前的家,她所期待的也是伦敦的自由生活,在美国她“[在那边我]无法找到一双想要的鞋”。很明显,归家之旅重新勾起她对自己过去生活的回忆,以及对梦想中生活的向往。回到伦敦家中的初始,露丝就做出了自己的抉择,过自己想要的生活。当特迪要求她去休息时,她没有顺从特迪的安排,而是独自外出呼吸新鲜空气。后来,她也遵从自己的选择,抛家弃子留在了伦敦。露丝之所以作出这个决定也是基于自身价值的选择。美国的生活单调而沉闷,她只是作为丈夫的附属和陪衬而存在;在伦敦的家中,她是以一个独立的个体而存在,她的价值是能够得到认可的。与特迪呆板的学术沙文主义不同,公公马克斯称赞她的手艺,说她是一个“可爱的女孩,一个漂亮的女人”,“一个有涵养,有感情的女人”(Pinter, 1994),伦尼和乔伊也对她表现出极度地依赖。伦敦不仅让露丝有距离上的熟悉感,更有情感上的归属感。

正相比林顿所言,露丝“似乎是一个自我实现的象征,在伦敦家中,露丝寻找到了自由和归属感,女性身份得以确立,自身的价值得以实现,她在“归家”的历程中找到了她的根、她的真实身份、和一个能让她像蜂后一样掌管一切的世界。”(Billington, 1993)伦敦的“归家”之旅,实质上是露丝的精神“归家”之旅。露丝在伦敦的家中成功地确立了自己的归属,寻找到了完全属于“自己的一间屋”,获得了身体与精神上真正的自由。

三、社会空间：女性的解放

戏剧空间不是一无所有的“空的空间”，而是一个模仿的、具有象征意义的空间，空间关系和内容具有社会和历史的指涉性。戏剧场景是现实世界的真实再现。(Ubersfield, 1999)品特剧作中的“房间”具体化为现实生活中的家庭空间，家庭中的矛盾和问题以及其中形形色色的小人物的遭际反映了战后处于转型期的英国民众生活中的焦虑，不安和矛盾。《回家》写于60年代女性运动崛起的社会背景下，其荒诞不经的情节，有悖伦理的人物关系展现了战后英国社会中性别关系的真实本质。

二战给英国人民带来了不可磨灭的心灵创伤，同时也带来了社会结构和意识形态的转变。战争使英国社会男性劳动力极度缺乏，因而政府鼓励女性投入社会生产，从而带来了女性社会经济地位和家庭地位的改善。虽然传统的维多利亚式“男性至上”的观点仍倡导女性回归家庭，但在工作和生活中获得经济独立和情感满足的女性，自我意识开始觉醒，不愿再局限于家庭角色，依附于男性。她们以“新女性”的姿态出现，勇敢的挑战男性权威，积极追求自己的女性身份，而露丝就是其中的代表人物。

回到伦敦伊始，露丝的女性自我意识就逐渐觉醒，并最终促使她抛家弃子，背弃传统道德束缚下的家庭生活，选择顺从自己的心灵选择。归家之旅本身就是对新生活的一种选择。在伦敦家中，露丝一次又一次挑战丈夫的权威。一开始，她表现出不再顺从丈夫的安排，并勇于表达自己的想法。紧接着，她开始质疑丈夫与家人的关系，质问特迪他的家人是否了解他的生活，有没有读过他的著作。后来，当特迪以各种理由试图说服露丝回到美国时，露丝果断的拒绝了，并接受了伦尼的邀请，和他跳舞，亲吻。此外，露丝并没有像传统的女性一样软弱，屈服于男性的安排。当男人们在商讨她的归宿时，自始至终她积极主动参与男人们的对话和讨论中，提出自己的条件并与男人达成协议。对于她的命运，与其说是马克斯一家的肆意安排，不如说是露丝本人的自主选择。马克斯家的男人们本以为掌控了露丝的命运，但剧尾可以看到，在与露丝的交锋中，马克斯最终败下阵来，而伦尼和乔伊也成了她的拥趸，露丝俨然成了家庭领域的王者，“因为现在没人知道该拿她怎么办，已经拥有了自由。她可以做任何她想做的事情。”(Sherwood, 1970)

然而，露丝虽然挣脱了父权道德的框架，在一定程度上获得了自由与独立，但是“她也是脆弱的。”(陈红薇, 2007)因为，作为女人露丝仍然是被压

迫和践踏的对象。马克斯家的男人们不论是从言语上还是行动上都对露丝进行侮辱。在他们眼中，露丝扮演的仍是传统伦理道德价值观念中的女性角色——诱惑者和魔鬼。另外，不论露丝最后是否去了希腊大街，露丝的自由看起来都是以身体资源为代价的。战后英国社会结构和家庭结构已经发生变化，女性自我意识也已经觉醒，但根深蒂固的性别观念并没有使她们完全从传统父权制的奴役中解放出来，她们仍在一定程度上受到传统性别伦理观念的制约和压迫。囿于传统的价值观念，战后英国社会女性意识的觉醒，使男性充满了畏惧，男性权威备受威胁，但同时他们又挣脱不了对女性的依赖。马克斯家中的男人们对露丝从排斥抗拒到逐渐接受的前后态度差异就反映了正处于性别、家庭伦理转变时期的英国普通民众内心深处的恐惧和忧虑。

围绕着露丝，《回家》对战后英国社会性别关系进行了探索，传达了品特的社会的声音。以露丝为代表的英国女性以自己的智慧挑战着传统父权文化、改变着英国社会传统的性别结构，尽管阻力重重，但品特认为，她们最终一定能够掌控自己的命运，获得身心的解放。

四、结语

莎士比亚说，“世界就是一个大舞台。每个人都在舞台上来来往往，上上下下。”而对于品特来说，“世界就是一个房间。每个人都在房间里来来往往，进进出出。”品特在《回家》中，一如既往地以普通的“房间”为基础构建了一个家庭空间，借助普通家庭中的矛盾、伦理和性别冲突，传达了战后英国社会性别和伦理观念的变迁对普通人的影响。其中，传统家庭空间的崩溃和家庭秩序的重组，隐约透露出品特对战后新的家庭、伦理观念的肯定，也传达了他独有的女性关怀。

参考文献：

- [1] Milne, Drew. 2001. "Pinter's Sexual Politics" [A]. In Peter Raby (Ed.). *The Cambridge Companion to Harold Pinter* [C]. New York: Cambridge University Press: 195-211.
 - [2] Sakellariidou, Elizabeth. *Pinter's Female Portraits: A Study of the Female Characters in the Plays of Harold Pinter* [M]. Basingstoke: Macmillan, 1988: 14.
 - [3] 王岚. 《山地语言》中的女英雄——兼评品特戏剧中的女性形象[J]. 解放军外国语学院学报, 2001 (4): 75-79.
 - [4] Scolnicov, Hanna. *Woman's Theatrical Space* [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1994: 1, 6.
- (下转第 59 页)

