

# 贝克特戏剧研究视角的新颖性

## ——解读《贝克特戏剧文本中隐喻的认知研究》

桂林医学院 鲁克园 空军高炮学院 伍寅 广西师范大学 韦运会

**摘要:** 黄立华博士的专著《贝克特戏剧文本中隐喻的认知研究》是国内贝克特戏剧研究的新突破,主要体现在视角的新颖方面,包括对贝克特戏剧文本中语言隐喻视角和非语言隐喻视角两个方面的探究。这种跨文学和语言学的研究新尝试,对推进中国贝克特研究有着一定的启示意义。

**关键词:** 贝克特戏剧文本; 隐喻; 认知研究

**作者简介:** 鲁克园,讲师,主要从事英语教学和跨文化文体研究。伍寅,副教授,主要从事比较文学和跨文化文体研究。韦运会,讲师,主要从事语用学研究。电子邮箱: lukeyuan130@sina.com

### 1 引言

塞缪尔·贝克特(Samuel Beckett, 1906—1989), 20世纪爱尔兰、法国作家,创作的领域包括戏剧、小说和诗歌,尤以戏剧成就最高。主要剧本有《等待戈多》(1952)、《残局》(1957)、《哑剧I》(1957)、《最后一局》(1957)、《卡拉普的最后一盘磁带》(1958)、《尸骸》(1959)、《哑剧II》(1957)、《啊,美好的日子》(1961)、《歌词和乐谱》(1962)、《卡斯康多》(1963)、《喜剧》(1964),以及电视剧《喂,乔》(1968)等,这些剧作无论就内容或形式来说都是反传统的,因此被称为“反戏剧”。1969年,他因“以一种新的小说与戏剧的形式,以崇高的艺术表现人类的苦恼”而获得诺贝尔文学奖。

1962年10月21日程宜思的文章《法国先锋派戏剧剖析》在《人民日报》上的发表将荒诞派戏剧引入中国,从此开启了中国学者对荒诞派戏剧大师及其作品的研究,特别是对贝克特戏剧的研究。曹波、姚忠在“中国的贝克特戏剧批评”一文中指出,中国国内有关贝克特戏剧研究呈现出多视角、多层次的交叉、互补的态势,且具有五个突出特征,主要表现在五个方面:时空关系,语言特征,情节特征,舞台形象,互文性研究(曹波、姚忠, 2011)。黄立华博士的专著《贝克特戏剧文本中隐喻的

认知研究》集上述研究之大成,是国内贝克特戏剧研究的新的突破,主要体现在视角的新颖方面(黄立华,2012)。

## 2 语言隐喻视角的新颖

贝克特戏剧研究的视角已经触及到各个领域:政治、哲学、美学、结构主义、后现代主义、后殖民主义、女性主义以及读者反映等。与西方相比,中国学者对贝克特戏剧的研究就显得比较缓慢和逊色了。笔者搜集研究的资料,发现中国对贝克特戏剧的研究大体可分为两个阶段。第一个阶段是20世纪70年代至90年代。这个阶段的研究视角比较单一,主要局限于荒诞性和存在主义主题。第二个阶段从20世纪末开始至现在。这个阶段是中国贝克特研究的新起点,摆脱了研究方法和观点的局限,实现了从形式研究到内容研究、从内部批评到外部批评的重大转向,大抵完成了视角互补、主题研究与艺术研究杂合但以艺术研究为重的批评体系的建构。黄立华博士从认知的视角既阐述了贝克特戏剧文本中的语言隐喻又探讨了非语言隐喻。就语言隐喻而言,作者分别从情感隐喻(第三章),作为空间的时间隐喻(第四章)和意象图式隐喻(第五章)三个方面进行探讨;就非语言隐喻而言,作者主要探讨了贝克特戏剧中的音乐隐喻和视觉隐喻(第六章)。

### 2.1 情感隐喻

“情感是最中心、最具说服力的人类经历之一。”(Ortony, 1988)研究人的情感在人类认知研究方面变得越来越重要,因为认知能影响情感,反之,情感也受到认知的影响。作为重要隐喻理论的情感理论已经引起越来越多研究者的注意。他们对英语中的情感隐喻进行了广泛研究。然而,鲜有对戏剧中情感隐喻的研究。黄立华博士在《贝克特戏剧文本中隐喻的认知研究》一书中重点对快乐、亲密和矛盾三种情感进行了探讨。就快乐而言,黄博士认为《等待戈多》中主人公弗拉蒂米尔和埃斯特拉冈之间的闲聊话语之中充斥着快乐之情感。

弗拉蒂米尔:“嘿,我快乐。”

埃斯特拉冈:“我快乐。”

弗拉蒂米尔:“我也是。”

埃斯特拉冈:“我也是。”

弗拉蒂米尔:“我们快乐。”

埃斯特拉冈:“我们快乐。”(Beckett, 1957: 60)

黄博士认为《等待戈多》中作为言语行为的隐喻同样引起亲密感。弗拉蒂米尔和埃斯特拉冈将他们禁锢在那狭小的土山丘后面,无所事事而不愿离去,并且重复着诸如“我们走吧/我们不能/干吗不走/我们在等待戈多”(同上,1957: 10)之类的话。他们之间的亲密无间可想而知。黄博士还认为《等待戈多》中弗拉蒂米尔和埃斯特拉冈也时常陷入矛盾情感之中。他们赋于等待,极想自杀,但谁都不愿先死。因为他们的内心是痛苦的。不知道死是不是真正的解脱。

## 2.2 作为空间的时间隐喻

黄博士认为贝克特的戏剧给现代戏剧提供了丰富的时空隐喻。《残局》中空荡荡的房子;《快乐日子》(1960)中野外的、没有遮掩的小山丘都是时空的表现。时间有二元对立性:运动对静止。时间的二元对立性赋予时间二重性:一是时间拟人化,即时间像人一样;二是时间与空间有关,概念化了。《啊,美好的日子》中维尼(Winnie)不断重复着“不可忘记的台词”(Beckett, 1961: 23),并将这种乐观精神保持到第二场的结束。最后,维尼唱给威利(Willie)的小调就是最好的例证:“爱我吧,亲爱的!/手指的每一触/告诉我我所知/为你而说/真的/真的/你这样爱着我。”(同上,1961: 31)作为反应,威利理应回答,但是“他仍然趴在那里看着她。笑着。”(同上)这里,它使我们做出两种隐喻理解:根据莱考夫(Lakoff),一是时间的流失通过维尼包里面的实物来理解。它使我们想起了阿尔弗森对待时间的两种态度:一是说话者静止地面对未来,二是说话者朝着未来移动(Alversion, 1994)。黄博士认为,此时,概念化的时间隐喻达到顶峰。他们的言行均符合“朝前方向”的隐喻。维尼和威利处在静止状态,或者随着时间而移动。他们所等待的未来究竟是个什么样。谁也不知晓。

《残局》同样有与空间有关的时间运动——“某事正在发生。”(Beckett, 1958: 17),根据莱考夫(1994),时间可通过实物来加以理解。《残局》中主人公克罗夫(Cloff)把闹钟放在奈格(Nagg)所在的垃圾桶上,这一举动特别有意义。主人公汉姆(Hamm)和克罗夫总是按照作者预先决定好的结束动作,因为时间的确“完了”。换句话说,结束就是开始。在这部戏剧中,表演的开始就预示着结束。最后,汉姆把同一块手帕放在他的脸上,就如同开始时克罗夫将手帕从他的脸上移去一样。

### 2.3 意象图式隐喻

图式是由巴特雷特 (Bartlett, 1932: 201) 提出的。他认为“图式是过去反映或经历的积极组织。这种组织必须在适应的有机反应中进行”。图式理论是定型化的知识的心理解释理论, 源于结构主义思维方式。一般说来, 图式理论研究知识结构是怎样在人类大脑中建构的, 又是怎样在文本的处理过程中使用的。库克 (Cook, 1990) 认为图式理论与转喻有关。通常, 图式由转喻的过程激活, 因为它们在话语中操作。这些操作是在诸如“部分与整体”、“整体与部分”、“原因与结果”以及“结果与原因”等关系中进行的。黄博士就是借用这些理论来展开他对贝克特戏剧中的作为意象图式隐喻的分析的。

意象图式 (image-schema) 本质上是一种空间隐喻。莱考夫 (1987: 275) 认为意象图式的意义在于它为下列两方面提供了特别重要的证据: 一是基于身体体验的理性; 二是从具体域到抽象域的隐喻映射。黄博士首先分析的是《残局》中的部分与整体意象图式。舞台作为整体, 而四个人物汉姆、奈格、奈尔和克罗夫作为部分。对于贝克特来说, 象棋游戏反应人生。人类像棋盘上的一粒棋子一样在这个荒诞的世界中移动, 随时都有可能被挤出棋盘, 因此, 一旦棋子摆好了, 任何移动都有可能削弱自身的地位。理想的游戏就是任何棋子都不动, 因为一开始失败和迷失就已不可避免。其次, 黄博士分析了中心和边缘意象图式隐喻。《残局》中, 中心和边缘图式很突出。就物体而言, 房间是中心, 而房子里的东西, 如垃圾桶、墙壁、扶椅、幕布等, 是边缘。就人而言, 汉姆是中心, 克罗夫、奈格和奈尔是边缘。传统上, 图式把重要的事物和人物置于中心位置, 而把不那么重要的事物和人物置于边缘位置。汉姆处在舞台中心, 盛气凌人, 像君王一样, 说大话。肯纳 (Kenner, 1961: 160) 将他比作哈姆雷特。克罗夫作为一位配角, 整天嘟哝着, 抗议着, 但是又不得不服从。在荒诞的世界寻求中心地位一直是汉姆的追求, 然而, 他所追求的中心是一种虚无的现实, 必定会经受无尽的痛苦。最后, 黄博士分析了起点—路径—终点意象图式。起点—路径—终点意象图式, 与移动方向概念有关, 它包括两个关键内容: 起始地方叫起点, 目的地叫终点。起点是旅途的起点, 它由到达目的地的经验来决定, 常常受抽象转喻制约。终点指的是目标域, 通过将目的的抽象概念投射到它上面来实现, 常常在语境中出现。路径是旅途进展的过程, 所以它常常带有积极的和消极的价值。贝克特在《等待戈多》中使用旅途转喻。路径是从一个地方到另一个地方的旅途。主人公弗拉蒂米尔和埃斯特拉冈根据他们的目的而使用路径转喻。他们虽然在原地等待, 但是却为了实现他们的目的在不断地移动, 为此却遭受无尽的痛苦和折磨, 这比真正的旅途劳顿还要难受。《残局》中也同样体现着起点—路径—终点

意象图式。表面上看,《残局》上的事物也罢,人物也罢似乎并非经历什么路径。但是,就人物而言,克罗夫在舞台上不停地瘸着移动,揭示了史诗般的品质和喜剧色彩。汉姆也自己推着轮椅在房间转动,一直想回到舞台中央。这样,与《等待戈多》不同的是,这部戏剧也是一种追求,一种英勇地保持旅行和故事继续下去的努力。

### 3 非语言隐喻视角的新颖

就非言语视角而言,黄博士专门选取贝克特的小戏剧来进行分析。小戏剧是贝克特戏剧创作的主要内容,也是获得成就最大的方面。对这些戏剧进行分析很有必要。

#### 3.1 音乐隐喻

虽然音乐属于非语言,但是它像其他语言一样具有意义。他的意义主要是通过手势和声音传递的。音乐也像范畴、转喻、隐喻和整合等心理过程中的语言一样。黄博士主要分析了贝克特的《幽灵三重唱》(*Ghost Trio*)中的事件结构隐喻。

事件结构隐喻是由莱考夫于1994年(59)提出的。他认为各种各样的事件结构,包括状态、变化、过程、行为、原因、目的和方式从认知上都是通过隐喻来体现其特征的。他还进而认为事件结构隐喻有两种情况:一是“物体双重性”,二是“位置双重性”。基于这两种情况,形成两种系统:一是基于物体的系统,二是基于位置的系统。按照莱考夫的观点,不管哪种系统,“变化就是运动”,“原因就是力量”。汉斯里克(Hanslick, 1986: 268—269)认为,音乐意义常常在物体运动中体现出来:速度、缓慢、力量、虚弱、增加强度和减少强度等。他进一步指出,声音的动态运动形成“音乐思想”,这种思想存在于作曲家的想象中。《幽灵三重唱》的第一段可描述为同一人物的五次出场。他们的声音显示不同大小和位置的五个淡灰色的长方形,每一个停留五秒钟。这五个长方形在黑暗背景的衬托下可以看见。位置的不同被最后的五种颜色的变化所取代。最后,窗户和门代表着外在的世界。这些长方形的东西变成为只有通过声音才能识别的有意义的秩序。很明显,有两种模式:一是作为通过位置当事人的结构事件(地板、墙壁、门、窗户,或调色板);另一个是作为流动物体的运动结构。这两个模式与莱考夫的事件结构隐喻“位置系统”是一致的。《幽灵三重唱》中另外一个特征就是音乐经验的强度。这种音乐强度等同于祖可坎德的“外在心理”(Zuckermandl, 1956)。根据祖可坎德,“外在心理”是非物质的,纯动态现象。它具有超物质性,是无人注意到的新的现实存在,并且与其他现



象没有联系。这种“外在心理”在《幽灵三重唱》中主要是通过重复实现的。第一个主题，即贝多芬的缓慢曲，用小提琴连奏表演合成了旋律的运动。第二个主题，“轻柔流畅的运动”，有节奏地出现。但是，特点不一样。小提琴被大提琴替代。有节奏的感知让位于有旋律的缓慢曲和音符的加强，因而具有镇定作用。接下来的第三幕声音沉寂下来。当老人按暂停键，音乐停止；按启动键，音乐又开始。在这个意义上，听音乐意味着主人公回归自我。第四主题是第一主题的重复。门和窗的嘎嘎声，雨水的汨汨声，台阶的摩擦声。重复声将观众联系在一起，使他们认为他们在听音乐。总之，贝克特赋予音乐以独立作用。

### 3.2 视觉隐喻

视觉隐喻类似于图画隐喻，在过去几年一直受到学者们的关注。视觉隐喻常用来描述隐喻上类似的物体，如动画、表达情感的图画、把人类或动物的特性引用到无生命的物体上去的照片等。黄博士首先分析了《不是我》中破碎的嘴的身份这一视觉隐喻。在《不是我》(Not I)中，贝克特打破基本的句子或短语结构，利用复杂的、无定型的或者随意的隐喻展示。大多数时间，一件事情通过另一件与第一物体类似的事情表现出来。这就是我们所说的视觉隐喻方式。贝克特使用嘴的视觉隐喻，就是要巩固破碎的嘴的身份，正如伊诺克·布雷特(Enoch Brater, 1975: 190)所指出的：“嘴不是一个完整的整体，是对立双方的和解，但却是破碎和失望的。”贝克特将嘴置于日益增强的声音的理论基础上。《不是我》中声音所形成的嘴的重要概念隐喻，特别是密集的语言建构反映了人物主题的有限空间。这个小戏剧发生在一个空荡荡的黑暗舞台上。在这个舞台上，观众只看到一个升起的，照得很亮的红嘴和一个几乎觉察不到的穿着长袍的，站在一边的听者。嘴给听者快速说着一位老女人的经历。随着独白的推进，嘴觉察到它所说的只不过是一串词汇和记忆罢了。这里，嘴，从身体切割下来的一个部位，由于犯了某种罪而感到愧疚，所以她要通过自然寻求精神救治，渴求神的宽恕。正如布雷特(1987: 19)所指出的：“尽管嘴说，听众听，观众看，贝克特给观众提供了一个视觉视野和痛觉刺激，类似于独白本身的‘情况’。”

### 3.3 对位和肖像

首先，黄博士认为戏剧中的对位通过三个独立的叙述声音体现出来的。妻子 $W_1$ ，丈夫 $M$ 和另外一个女人 $W_2$ 。 $W_2$ 承认她与 $M$ 有暧昧关系，但是 $M$ 对 $W_1$ 的矛盾心理证明他们都是陷入瓦瓮背景的牺牲品。在某种意义上说，这三个没有性别、破碎

的、失去人性的人物,肩并肩在一起,快速地说着毫无表情的话,和他们有性别的体现、中产阶级的生活形成对照。最后,叙述对位和戏剧机制在灯光的变化中显现出来:“ $W_1$ : [...] 他拥有我的时候在身上发现了什么/灯光从 $W_1$ 到 $W_2$ : 当他再次来的时候我们不在乎/我们觉得要死[……]/这意味着他已回到她的身旁/回到那种状态/灯光从 $W_2$ 到 $W_1$ 。”(Beckett, 1984: 150) 其次,黄博士认为《戏剧》中的对位在文本和舞台图画中显示出来。文本充满着贝克特所谓的荒诞不经的、辛辣的效果。我们看一看下面一段话就可觉察到荒诞的陈词滥调:“放弃那个婊子,她说,或者我就要割喉。一天早晨当我坐着修补破窗户时[对光形成对位],她突然闯进来,冲着我发火。”(同上,1984: 10) 因此,我们发现对位是通过内含的舞台情景和文本细节的对照展示的。视觉隐喻是通过人物的陈词滥调和舞台背景之间的对位展现的。这里,贝克特意图是为了讽刺。也就是说,贝克特把“人物”放在一个地狱中。在这个地狱中他们不能逃脱,但又不得不说话。

通过分析,作者认为贝克特从小就生活在孤独之中,孤独症伴随着他的一生,正是这种古怪的性格造就了他的荒诞写作风格,从人的心理视角去挖掘人物的特征;用一种近乎歇斯底里的、破碎的语言表达深受工业文明压抑的迷茫人生。贝克特的作品发自近乎绝灭的心境,似乎已承担了全人类的不幸。而他凄如挽歌的语调中,浸满着对受苦者的救赎和遇难灵魂的安慰。

#### 4 结语

总之,黄立华博士的专著《贝克特戏剧文本中隐喻的认知研究》以他新颖而独特的视角透彻而详细地解读贝克特戏剧中的隐喻,深刻揭示出贝克特作为一代荒诞喜剧大师独具匠心的创作风格,和他笔下人物的心灵之旅。正如曹波、姚忠两位学者所言,黄立华对贝克特戏剧中的“情感隐喻”、“时间和空间隐喻”、“意象图式隐喻”和“事件结构隐喻”都进行了细致的考察。也如黄立华(2012)本人所言,他“把认知理论中的隐喻观用于对贝克特戏剧的情节特征的解读,对贝克特戏剧的研究做出了跨学科的有益尝试。”

尽管黄博士的专著《贝克特戏剧文本中隐喻的认知研究》从五种不同视角对贝克特戏剧展开了详尽的探讨,但是一些缺陷还是在所难免的。首先,分析中还有其他一些相关隐喻理论没有触及,如突显理论,视域相互作用理论,结构映射理论,种类囊括理论,会话含义理论等。其次,贝克特戏剧中还有很多其他特征,如幽默、反讽等,没有纳入其研究范畴,有待进一步研究。再次,就当代隐喻而言,还有一些

抽象概念尚未解决的问题,如时间、状态、变化、原因、目的、数量梯级、范畴等。尽管如此,黄立华的专著《贝克特戏剧文本中隐喻的认知研究》的出版,不仅是跨文学和语言学研究的一种新尝试,而且对中国贝克特研究有着一定的启示意义,其学术价值不可小觑。

## 参考文献

- Alverson, H. 1994. Metaphor and experience: Looking over the notion of image schema. In James W. Fernandez (ed.), *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford: Stanford University Press, 94—17.
- Bartlett, F. 1932. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1975. The thinking eye in Beckett's film. *Modern Language Quarterly* 36 (5): 167—179.
- 1987. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theatre*. N.Y.: Oxford U.P.
- Beckett, S. 1957. *Waiting for Godot* (author,trans.). New York: Grove.
- 1958. *Endgame and Act Without Words* (author,trans.). New York: Grove.
- 1961. *Happy Days*. New York: Grove.
- 1984. *Collected Short Plays of Samuel Beckett*. London: Faber.
- Cook, G. 1990. A theory of discourse deviation: The application of schema theory to the analysis of literary discourse. Unpublished doctoral dissertation, University of Leeds, Leeds.
- Hanslick, E. 1986. *Hanslick's Music Criticism*. New York: Dover.
- Kenner, H. 1961. *Samuel Beckett: A Critical Study*. New York: Grove Press.
- Lakoff, G. 1987. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- 1994. What is a conceptual system? In W.F. Overton & D.S. Palermo (eds.), *The Nature and Ontogenesis of Meaning*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 41—90.
- Ortony A. 1988. Are emotion metaphors conceptual or lexical? *Cognition and Emotion* 2: 95—103.
- Zuckerandl, V. 1956. *Sound and Symbol: Music and the External World*. New York: Pantheon Books.
- 曹波、姚忠, 2011, 中国的贝克特戏剧批评, 《外国文学研究》(3): 150—155。
- 黄立华, 2012, 《贝克特戏剧文本中隐喻的认知研究》, 北京: 中国社会科学出版社。