

DOI:10.16430/j.cnki.fl.2022.05.013

## 暗流与管涌 ——论萨洛特的对白式戏剧

罗 涪

**内容提要:** 萨洛特是法国新小说派代表作家,也是优秀的戏剧家。她在小说创作中重视“对白”对潜意识心理的揭示作用,并逐渐将文学实验拓展至戏剧领域,形成独具风格的“对白式”戏剧。她的剧本刻意淡化人物性格、行动等传统戏剧因素,专注于日常对话与潜对话之间的动态关系,强调内心活动的隐秘性与流动性。在她笔下,对白既是内心戏的外延,也是内心戏的催化剂。人物在话语的碰撞中保持高度敏感,日常谈话隐含充沛的戏剧张力;观众则在话语的引导下潜入最幽暗的内心世界,窥见难以捕捉的心理现实。

**关键词:** 萨洛特 戏剧 对白 预对白 潜对话

**中图分类号:** I565 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-5529(2022)05-0037-11

**作者单位:** 北京大学外国语学院法语系,北京 100871

**Title:** Undercurrent and Efflux: Sarraute's Dramatic Art

**Abstract:** Nathalie Sarraute, one of the representative writers of the French New Novel, is also an excellent dramatist. As she believes that dialogue reveals people's subconsciousness, and that drama is the art of dialogue, she tries to create plays without action, consisting only of dialogue. Her plays emphasize the uncertainty and fluidity of inner movements that "slip by very rapidly on the threshold of our consciousness," focus on the dynamic interactions between ordinary-dialogue and pre-dialogue, and treat dialogue as the external extension of the inner movements. At the same time, Sarraute uses dialogue as a catalyst to stimulate the characters' emotions. In her plays, dialogue functions to carry the inner movements to the surface, and to display the characters' everchanging sensations. As a result, the audience can delve into the dark, forbidden inner world of the characters and explore the psychological reality hidden in casual conversations.

**Keywords:** Nathalie Sarraute, drama, dialogue, pre-dialogue, sub-conversation

**Author:** Luo Tian, Associate Professor, School of Foreign Languages, Peking University, Beijing, China. Email: luotian@pku.edu.cn

## 跨界

1939 年 2 月萨洛特(Nathalie Sarraute)的处女作《向性》(*Tropismes*)出版,同年 9 月第二次世界大战爆发。身为定居法国的犹太裔俄国移民,萨洛特遭到律师行业除名(1940)并选择与丈夫离异(1941)。此后她隐姓埋名,靠亲朋庇护以及假身份躲避迫害。逃亡期间她完成了《一个陌生人的肖像》(*Portrait d'un inconnu*)并于战后出版(1948)。20 世纪 50 至 60 年代她与罗伯-格里耶、布托(Michel Butor)等人成为法国新小说派的中坚力量,其文集《怀疑的时代》(*L'Ère du soupçon*)也被视为重要的新小说理论作品。

身为出色的小说家,萨洛特很长时间都与戏剧保持距离:“并不是说从青年时代起,戏剧没有对我产生深刻影响,我一直记得 1924 年底托耶夫执导的皮兰德娄《六个寻找作者的人物》带给我的冲击……”然而,她始终以为:“戏剧对白(dialogue de théâtre)与我力图表现的内容、与我在小说和题为《向性》的第一部短文中始终努力表现的内容并不兼容”(Sarraute, *Œuvres complètes* 1707)。60 年代初德国艺术史家和批评家施皮斯(Werner Spies)请她为斯图加特南德广播公司(Süddeutscher Rundfunk)创作广播剧时,萨洛特的第一反应是拒绝。几番犹豫之后,她又觉得“将所谓的潜对话(sous-conversation)放入谈话本身,或许挺有趣……将我作品中的甚至潜对白(sous-dialogue)纳入对白(dialogue)。这样一来,内便化作了外,可谓‘外翻的手套’(gant retourné)”(Sarraute and Wittg 5)。于是她改变主意,在花甲之年创作出生平第一部剧本《沉默》(*Silence*)。1964 年 2 月剧本刊登于《法兰西信使报》(*Le Mercure de France*),同年 4 月 1 日在南德电台播出,萨洛特由此实现了从小说到戏剧的跨界。此后她又陆续创作了五部剧本:《谎言》《伊斯玛或无名之人》(*Isma ou Ce qui s'appelle rien*, 1970)、《真美》(*C'est beau*, 1975)、《她在那儿》(*Elle est là*, 1978)、《无谓之争》(*Pour un oui ou pour un non*, 1982)。

萨洛特的剧本很快引起戏剧界的关注。1967 年,巴黎奥德翁剧院(Théâtre de l'Odéon)小剧厅开张之际,著名导演巴洛(Jean-Louis Barrault)将《沉默》与《谎言》搬上舞台,剧场座无虚席。导演雷吉(Claude Régy)分别于 1973、1975、1980 年执导了《伊斯玛》《真美》和《她在那儿》。1978 年伽利玛出版社推出了萨洛特的《戏剧集》(*Théâtre*)。1982 年萨洛特最后一部剧本《无谓之争》出版;1986 年该剧在圆点剧院(Théâtre du Rond-Point)上演,导演是邦穆萨(Simone Benmussa),同年成为阿维尼翁戏剧节力推剧目;1988 年又被导演杜瓦庸(Jacques Doillon)搬上电视荧幕。1993 年 4 月 7 日,著名导演拉萨勒(Jacques Lassalle)将《沉默》与《她在那儿》搬上法兰西剧院(la Comédie Française)舞台。同年,翻修后的老鸽笼剧院(Vieux-Colombier)重新开张时,也将这两部剧作为开场演出;而最后一部剧本《无谓之争》不仅翻译成多种语言在各国舞台上演出,还在 1987 年与 1999 年两次入围法国莫里哀奖最佳剧作家奖。

尽管萨洛特的剧作在舞台上大放异彩,《沉默》《谎言》与《伊斯玛》最初却都是为“法国文化电台”(France Culture)创作的广播剧。广播剧的感染力主要依赖人物对白,因而作者不必分心顾及舞台效果。这种巧合颇有意味,因为对白一直是萨洛特专注思考的问题。早在50年代她就指出了现代小说中对白的重要性,批评陈旧的对白形式阻碍了小说发展,声称“年轻作家几乎都在试图解决这个问题”(Œuvres complètes 1555)。回顾她本人的小说创作,早期的《向性》与《一个陌生人的肖像》初看似乎并无对白存在,但作品始终从“我”的视角进行讲述,仿佛面对隐身对话者的长篇独白,以至于桑塔格称之为“一种连续不断的独白写成的小说”,“就作者不进行干预或解释这个方面而言,它与戏剧对话相当”(123-24)。此后对白在萨洛特小说中占据越来越多的篇幅:《马尔特罗》(Martereau, 1953)与《天象仪》(Le Planétarium, 1959)是对白夹杂叙述;《金果》(Les Fruits d'or, 1963)的对白比重更大,颇似带有冗长舞台提示的剧本;《你不爱自己》(Tu ne t'aimes pas, 1989)则以对白贯穿始终,在某种意义上打破了小说与戏剧的界限——尽管萨洛特声称“这是一本小说,我不认为它还能是其他体裁”(Boblet 120),这却恰好说明作品难以归类的困境。

萨洛特是一位相当执着的作家。学者阿索(Françoise Asso)曾言,“萨洛特的作品其实是自我重复的:因为她选取素材(或空间)的意义有限,对此又不断地加工、发掘,更确切地说因为她的每个文本都是‘从头再来’,仿佛之前一片空白”(9)。这个判断似乎偏于武断,却也不乏道理。萨洛特一生都在寻求理想的对白形式,晚年的戏剧创作可以视为小说对白探索中的自然延伸。在这个意义上,萨洛特的跨界既来自外力的偶然推动,也是其自身文学革新实验的必然趋向。

对萨洛特而言,对白的意义不仅在于形式,更在于它与“潜对话”,或曰“预对白”(pré-dialogue)之间的动态关系。正如她所言,小说要借助意象与节奏将感知与感受传达给读者,戏剧则直接通过对白,使“潜对话变为对话”“内部变为外部”(Œuvres complètes 1708)。戏剧评论家蒂波窦(Jean Thibaudeau)曾经用“外翻的手套”(le gant retourné)形容这个变化过程,颇得萨洛特赞许。而要深入了解萨洛特的戏剧,就需要理解萨洛特作品中对白、潜对话及预对白等概念,了解她如何思考其中的互动关系。

## 对白

关于“对白”的思考起初仅限于小说内部。萨洛特认为“小说的发展必然要求对内容与形式加以修正,其中尤以对白为甚”(Œuvres complètes 1555)。英国作家格林(Henry Green)最早提出现代小说的重心从叙事向对白偏移,认为“这是向读者呈现生活的最好方法”(qtd. in Œuvres complètes 1591);萨洛特在赞同之余,还对这一趋势背后的原因进行了补充说明。

为了论证对白的意义,萨洛特首先提出了“对话者”(partenaire)的概念(Œuvres complètes 1595)。在她看来,现代小说试图让读者重新体验隐秘、流动的内心活动,而

“内心戏”(dramés intérieurs)的呈现是离不开对话者的。萨洛特把对话者分为两类:一类是“假想的对话者”(partenaire imaginaire),另一类是“现实的对话者”(partenaire réel)。前者与我们之间的爱恨冲突揭示了我们的深层内在结构,构成可贵的小说素材;后者则是内心戏的主要构成元素。“现实的对话者”是激发内在情绪的催化剂,他的存在使情绪不断更新并产生内聚力,既不会因为毫无阻力而低迷,也不会因为无聊乏味而止步。他“是威胁,是现实的危险,也是猎物,促使它们(内在情绪)更为冲动、灵活;他是神秘的元素,其不可预知的反应在随时带动情绪,促使它们走向未知的结果的同时,也突出了它们的戏剧性”(1596)。

对话之所以备受重视,还在于作品企图表现的内在情绪与“行动”(acte)并不适配。萨洛特指出,为了触动对话者,人物内心的隐秘情绪会浮向明亮的地表,却又因畏惧而缩回阴影,这“令人想起藏身潮湿洞穴的灰色小兽,羞怯而谨慎,不经意的目光就能令它逃跑”(1596)。由于内在情绪细腻微妙,不愿为人所见的特质,它们并不适合透过“行动”来表露,因为与敏感细腻的内在情绪相比,暴露在众目睽睽之下的行为未免过于招摇,会立刻招来他人的目光。此外,长久以来粗线条的表面行动被人们细细分类研究,它服从一套详尽的规范,时刻都在接受监督,故而失去了与意识深处直接相通的能力。在萨洛特看来,倘若过度关注行动,就会丧失精准捕捉内心活动的的能力,忽略那些微妙而转瞬即逝的闪念。于是“话语”(parole)的妙用便脱颖而出。萨洛特指出,“对于内心深处焦躁而又胆怯的情绪,话语具有将之接收、保存并向外传送的必备能力”(1597)。

话语的优势是行动难以企及的:它灵活自由而又丰富细腻,可兼具明晰与晦涩的特点。话语的流动迅速、充沛、闪烁且变幻不停,即便最冒失的话语也能做到一掠而过,不留痕迹。人人都知道话语大多不假思索,脱口而出,未必彼此连贯,因而很少对其产生怀疑或严加审视,也极少去追究其责。而恰恰因为如此,看似平庸无害的话语却成为隐蔽而有效的日常伤人利器,只是鲜少有人会指责它,连受害者本人都羞于承认被它伤害,因为话语的出击往往趁人不备,出手极快,乃至对方只感到轻微的灼痛。话语直击对方深藏的弱点,钻入其内心深层的褶皱,对方却既无意、无法也无暇反驳。而一旦扎入对方的内心,话语便开始膨胀、爆发,引发情绪波动。继而动荡的情绪又会浮上地表,再次以话语的方式朝外部展开。在萨洛特看来,正是借助这套作用与反作用的手法,话语成为现代小说创作的最佳工具(1597-98)。正如她所言:“在我的所有剧本中,行动是缺失的,它被话语的起伏涨落所替代。现如今文学中话语的角色夸张到如此地步,以至于它被视作一切文学作品的要旨、出发点以及‘发生器’”(1712)。

对萨洛特而言,由“对话者”的话语组成的“对白”有着明确、特殊的含义:对白并非简单的再现或表述,而是“隐秘情绪向外部的延展”,作品想自然而准确地将内在情绪外部化,就需要借助“对话者”之间的对白。这也解释了为何在注重潜意识世界的现代小说中,对白的比重在逐渐加大。然而当对白的占比发展到一定程度时,小说与戏剧的边界也会趋向模糊。事实上,早在20世纪50年代,萨洛特就指出小说形式

束缚了对白的充分发展。首先,传统小说为了叙事结构的清晰,必须用“某某说”或其他排版格式插入对白间隙,将语流打断,显得突兀尴尬;而作为“隐秘情绪向外部的延展”的对白,与情绪一样绵延推进、一气呵成,其流动性是不可截断的(1598)。其次,虽然与情节行动相比,“灵活、细腻、多变、大量的对白”有助于读者体会到背后“更丰富、微妙和隐秘的情绪”(1601),小说读者却未必能够充分体察其中的苦心,因为小说作者为了使对白生动易懂而采用日常对话形式,读者往往按照惯性理解,很少对其内涵加以深思。

可以看出,萨洛特对小说的不满往往涉及到对白形式以及“对白—预对白”之间的动态关系。这事实上也是萨洛特对白式戏剧的核心所在。

## 预对白

在萨洛特的戏剧中,对白与预对白是一组密不可分的概念。萨洛特曾言,《向性》等小说中力图表现的是“极快地滑至意识阈限的微妙的内在情绪,(与人们所言相反)那些情绪并不是无力的推进、隐约的躁动,就像它们最初所表现的样子,而是如我书中所表现的那样:清晰的情绪,按照某种节奏发展的短剧,精心安排的机械结构,每个构件都彼此嵌套。这些内在戏剧行动延伸至外部,即为对白”。由此可见,对白仅仅是露出地表的部分。看似平庸无奇的对白将内在情绪传送至外部,同时又对内在情绪进行掩饰,仿佛剑尖入鞘。倘若对白只是露出海面的冰山一角,那么人们无法不去想象海面之下被称作“潜对话”或“预对白”的存在。正如萨洛特本人所言:“倘若没有这些构成预对白的酝酿阶段,仅有对白是不可能的,是不可想象的”。与通常的想法不同,萨洛特反对“让读者猜出未言之意的暗示性对白(dialogues suggestifs)”;对白不是表述或喻指,对白是内在情绪向外部的伸展;对白并不负责描述,但具有揭示性,而“向读者呈现出我无法向他们呈现的一切”的是“推动、制造对白的预对白、潜对话”(Œuvres complètes 1707)。

萨洛特将“预对白”与“潜对话”并置使用,可见它们大略属于同一概念的两种表述。事实上,“潜对话”一词要比“预对白”出现得更早。1946年萨特为《一个陌生人的肖像》所作的序言中率先提出了“潜对话”概念。<sup>①</sup>《恶心》的作者怀着惺惺相惜之情,以生动的意象描摹出萨洛特小说中隐匿的地下世界:“俨乎其然的对话是老生常谈的交换仪式,在它底下隐藏着一个‘潜对话’,吸盘相互摩擦、舔吮、吸引。”随后萨特给予“潜对话”的定义既令人顿悟也使人战栗:“萨洛特看到我们的内心世界好比一团原生质:搬开老生常谈的石头,你就会找到熔岩、涎沫、黏液、犹豫不决的阿米巴虫一般的运动”(330)。在这犀利而精确的比喻中,萨特不仅提到了萨洛特作品的核心特征——

<sup>①</sup> 尽管有萨特举荐,1947年《一个陌生人的肖像》仍遭伽利玛出版社(Gallimard)拒稿,1948年才在罗伯特·马丁出版社(Robert Marin)出版,同时刊登了萨特撰写的序言。其实早在1946年1月,萨特序言的部分节选已然见诸《现代杂志》(Temps modernes)。

貌似寻常的对话与隐匿其下的不同寻常的“潜对话”，而且指明了“潜对话”如液态般的流动性特征，即桑塔格所说的“水一般流动的、没有形状的深处体验”（125）。这种存在与黑暗处的莫可名状的细微情绪变化是人们内在体验的真实状态，它会在某个特定时候突然浮出日常生活的表面：“人们在说话，某种东西即将爆炸，突然照亮一个灵魂青绿色的底部。每个人都将感到自己灵魂底部也铺满游动的污泥。然而不然：威胁被挡开了，危险躲过了，人们重又平静地交换着老生常谈。但是这些老生常谈有时会崩塌，于是令人毛骨悚然的原生质便赤裸裸地显示出来”（萨特，《序》330）。

1956年萨洛特在《对话与潜对话》（*Conversation et sous-conversation*）<sup>①</sup>中借用了“潜对话”一词，可见她对萨特的阐释是认可的。然而这篇文章遭到了《现代杂志》（*Temps modernes*）拒稿。有研究者分析认为，波伏娃（Simone de Beauvoir）1954年出版的《名士风流》（*Les Mandarins*）曾经大量使用“内心独白”（*monologue intérieur*）的技巧，而萨洛特此文恰恰对内心独白持批评态度，认为该技巧过于陈旧，遮蔽了小说应当表现的“潜对话”，波伏娃难免会感到这里的针对性（Fautrier 243-44）。

无论如何，对萨洛特而言，“潜对话”与“内心独白”确实是互不相容的概念。1987年，萨洛特在与凯泽（Grant Kaiser）的对谈中旧话重提，阐明了两者的本质差别。她认为创作包含三个层面：第一层产生感觉；紧随其后的第二层是词语表达或“内心独白”——“内心独白”在意识中产生，是流淌于意识层面的连绵不绝的水流”，却受到意识过多限制，因此她试图将其拆解。萨洛特本人则提出了第三层，即一种“有引领、有导向的戏剧性活动（*action dramatique*）”，“一部包括各个不同戏剧性阶段的戏剧”。萨洛特曾在信中写道：“内心独白只能用第一人称。……我在书里从不写‘内心独白’或‘意识流’。我几乎总是写内心活动（*action intérieure*），写‘真正的戏剧’（*de véritables drames*），我试图尽量准确地呈现它们如何演进，对此无助的一切因素都被排除在外”（*Œuvres complètes* 2022）。萨洛特认为位于潜意识层面的“内心活动”十分细腻，转瞬即逝，当它发生时意识往往无法察觉，因此要借助显微镜和慢镜头将它复原。她举例说道：在清醒的意识中，内心活动是被词语所覆盖的，以“不自在”或是“好感”这样的词语为例，所谓“不自在”与“好感”其实是难以定义的情绪（仿佛原子的不可见运动）突然浮出地表；而一旦抵达地表，这些词又被人们熟知的定义所框限（2022-23）。换句话说，内部情绪在冲出地表之后又被套上话语的保护膜，以便在触动对话者的同时免于外部的危险（1598）。

萨洛特有意识地摒弃了深受现代小说青睐的“内心独白”，选择了一条更加微妙的“对话与潜对话”之路。1963年波伏娃在《事物的力量》（*La Force des choses*）中提出：“萨洛特是抵触存在主义的，她认为不存在鲜明的个性、明确的情感以及任何既定的概念”（291-92）。学者富特里耶（Pascale Fautrier）则指出：“萨洛特将内心深处不可见

<sup>①</sup> 1956年1月和2月，该文分两次发表于《新法兰西杂志》（*NFR*），并于同年收入了萨洛特文集《怀疑的时代》（*L'Ère du soupçon*）。

的活动等同于存在的真相”（244）。或许由于在理念上与存在主义者萨特渐行渐远，萨洛特在沿用“潜对话”概念的同时，也在寻找它的替代词汇，直至创造出“预对白”一词。“预对白”替代“潜对话”不仅意味着同义词置换，也体现出萨洛特本人思想的流变：一方面她在笼统的“对话”（*conversation*）基础上抽取更狭义的“对白”概念，另一方面她从强调心理空间的上下结构转而强调心理时序的前后链接。在萨洛特看来，“预对白”早于对白出现，是对白的起源，与对白之间仿佛上下游之间的动态流动关系。

## 对白式戏剧

对萨洛特而言，浮出地表的对白仅仅是“预对白”的溢出或延展，作品的终极目的还是让读者与观众准确感知到“预对白”，感受到潜意识层面隐匿而难以表述的存在。

20世纪50年代，萨洛特提出以话语替代行动、强化小说对白的同时，已经开始有意识地比较小说与戏剧的差异。对她而言，单论对白的运用，戏剧的确比小说更具优势。优势首先来自体裁的特性。如上文所言，小说对白始终受到格式的框限，对白前后免不了出现说明性文字，以便明确说话人身份。即便小说家做出努力，最低限度也要保留适当的排版格式，譬如连接符“-”的使用。其结果则是打破对白的连贯性，不断提醒作者的存在，将人物与作者绑定，导致貌似独立的小说对白终究无法摆脱作者的布局设计。而这一缺陷似乎可以在戏剧中避免。萨洛特认为，戏剧的优势就在于使对白独立于作者存在，摆脱小说中的尴尬处境，形成话语的直接交锋。戏剧对白“自给自足，是一切的基础”，它比小说对白“更凝练，更言简意赅，更具张力也更为激昂：它更充分地调动观众的全部力量”（*Œuvres complètes* 1602）。在她看来，戏剧的优势还来自于演员的存在。在观众接触作品之前，演员已经在为观众细细咀嚼文本。演员的工作便是在自己身上“重获并重现那些推动对话的微妙复杂的内心情绪，并通过肢体、模仿、语调与沉默，将情绪传达给观众”（1602）。这意味着演员成为对白与“预对白”之间的二传手，为内在情绪的传送增加助力，使得观众比读者多出一层深刻理解“预对白”的机会。戏剧的优势也来自于观众接受方式的差异。小说阅读是孤独的私密活动，观剧则是一种社会活动，观者集体在场，舞台与观众之间存在瞬时、当下的互动。这种集体性与在场性有助于接受者突破惰性与惯性，更为积极、主动地进入对白，激发出他们内心的“攻守本能”（1601），从而在对白中辨析出更为丰富细腻的含义。

观察到戏剧对白的优势之后，萨洛特开始有意识地创造一种无需情节与行动，纯粹依靠对白展开的戏剧模式。1967年她在接受《世界报》（*Le Monde*）采访时已经提出：“这是一种语言的戏剧（*un théâtre de langage*），只有语言。戏剧行动单靠语言产生”（*Larthomas* 166）。所谓“语言的戏剧”应指排除情节的跌宕起伏，无需舞台技巧辅助，仅仅保留人物对白的戏剧：“至于戏剧中极为重要的外部行动，在我的书中是见不到的。通常外部行动是由对白来建构的”（*Œuvres complètes* 1707）。这种对白式戏剧通常为独幕剧；作者不提供时间、地点与背景信息；人物身份不明，姓名不详，仅以抽象符

号指代;没有布景与场景调度的舞台说明;没有任何现实的行动发生;在真空一般的舞台上,唯有对白在流动。

那么怎样在缺少其他戏剧元素的条件下形成戏剧张力,建构戏剧冲突?剧作家本人也曾直接提出这个问题:“在这种情况下,如何创作出没有其他唯有对白的剧本?”(1707)萨洛特首先强调对白要采用日常形式。对她而言,作品最终要将流动的内在情绪传达给观众,“在他们的目光下,与他们一起加以体会,说服他们,向他们求助,因此必须采用他们立刻能听懂的唯一语言,即日常语言”。观众听懂了,才能体验充分,产生共情,“和人物一样,瞬间分享这种体验,在内心获得这种感受”。“倘若表达方式奇特,观众就无法立刻感受到这些在现实生活中只能模糊笼统地进行揣摩的内心剧”。异乎寻常的内在活动与寻常对白之间形成鲜明反差,致使隐藏的情绪更富于戏剧性,甚至营造出喜剧效果:“裹着熟悉寻常外衣的不寻常会令人捧腹”(1709)。

当然,看似寻常的对白仅仅是浮出水面的表象。正如萨洛特所言,“上层是令人心安的惯常形式,符合传统心理学的定义与分类,符合伦理道德,它们将内心深处无数难以定义的内容禁锢、抵消”。水面的平静却是难以维持的:“那些在向性层面驱动的情绪无法维持原状。它们不断感到被拖拽,随时都在潜沉,用力带出其他内心活动”(1709)。在水底涌动的暗流的拖曳下,人物及观众不断地往深处沉潜,滑向深不可测的幽暗所在。在某些时刻水流似乎暂缓,人们以为触探到心底的真相;下一瞬间,只需使用一个词、一个闪念、一种语气,人物会突然被刺痛,涡流再次卷起,所谓真相仍是表象,心底的秘密仍在逃逸。

倘若将每一次“内心真相”的错认视为潜沉过程的一级阶梯,这种阶次的滑落有时可划分出十数层之多。以萨洛特最后一部剧本《无谓之争》为例。剧本的开端十分平常又带有悬念:两位老友H1与H2莫名地疏远,H1便去H2家登门拜访,探寻究竟;面对H1的疑惑,H2起初只推说自己不爱交际;在H1的追问之下,H2承认某次对H1的傲慢语气心怀芥蒂;H1似乎无法理解,H2于是批评他总是以保护者自居,实则暗藏轻视与操控欲;H2情绪逐渐激动,开始挖苦H1刻意炫耀世俗意义的幸福成功;此时H1认定对方心怀妒忌;H2却描述自己期待着那种“难以名状的幸福”、一种连H1也心向往之的幸福;H1似乎感到迷茫,H2则难得地示好:“突然间你离我很近……有些东西很难表达……但是你能感觉到,对不对?仿佛一种力量从那里辐射过来……从……从这条小街,从这道矮墙,那儿,从这屋顶……某种令人安心,使人振奋的东西”;H1不禁与之唱和:“‘生活就在那里……简单而宁静……’这是魏尔伦的诗”<sup>①</sup>;魏尔伦的名字突然使H1清醒,他讽刺H2用“诗人”与“诗意”给自己作幌子;H2则愤怒于对方随便给自己贴标签:“一旦我看向窗外,一旦我胆敢说‘生活就在那里’,我立刻被关进‘诗人’那群人里……那些用引号标注的人……被带上镣铐的

<sup>①</sup> 这句诗以及H1最后几句话都来自魏尔伦的诗歌《天空在上……》(“Le ciel est, par-dessus...”),收录于1881年的诗集《智慧》(Sagesse)。



人”；H1 反唇相讥，嘲笑对方曾在登山途中强求他人驻足眺望风景：“所有人都被迫停下来……我们呆在那里，等着……顿足跺脚……而你在‘凝望’”；而 H2 终于明白：“我俩之间不可能和解。……这是一场无情的战斗。你死我活之争。”“我们处于两个敌对阵营”；H1 顺势宣告自己在积极创造生活，对方却是消极逃避的“失败者”；H2 却冷酷地揭露 H1 对一切不可控的未知存在的畏惧，是真正精神上的弱者；H1 无力反驳：“周围的一切都在摇晃，一切都要松脱……我必须赶紧出去……我必须回家，那里一切都稳定。稳定。”H2 则坦承：“当我在你家，就像得了幽闭恐惧症……我处在四周封闭的建筑里”（*Œuvres complètes* 1507-14）。

《无谓之争》从对话开始，以对话结束。仅凭两个人物的对白，萨洛特构建了一个充满冲突与张力的世界。从平静的日常寒暄，到精神世界彻底分道扬镳甚至如火如荼的残酷结局，心理的碰撞微妙而又激烈。两种声音交错出现，彼此试探、挑衅、刺痛，互相质疑、否定、妥协，在逃逸与对抗中激烈纠缠。急速流动的对白仿佛往山涧层层跌落，在落势中激荡起一阵阵水花，再直跌入更幽深的渊底。当幽谧的真相飞溅之时，对话者双方倏然语塞并沉默。在无为与无言之中，人物陷入迷茫无措，深刻的变化已无可逆转地发生了。

## 沉默

萨特曾言：“沉默不是不会说话，而是拒绝说话，所以仍在说话”（《文学》20）。如果说，在萨洛特“对白式戏剧”中还有某些成分能够与对白平分秋色，那就是沉默。对白是其戏剧的核心，沉默则是缘起。萨洛特第一部剧本名为《沉默》，这其实并非偶然。据她回忆，剧本“灵感……来自于某种沉默。一种人们谓之‘厚重’的沉默”（*Œuvres complètes* 1708）。显然对萨洛特而言，沉默既非空无一物，亦非寂静无声；沉默有着高度的质感，承载着丰富的信息，施加着巨大的张力。

剧作家们对沉默的重视由来已久。在 19 世纪末的象征主义戏剧中，沉默已然是重要的语言形式。梅特林克（Maurice Maeterlinck）曾言，“沉默是一种态度，人们通过它倾听内心与奥秘；它也是一种话语方式，将众声喧嚣悬置”（qtd. in Bertrand and Aron）。梅特林克认为，“在不可或缺的对话一侧，几乎总有另一种似乎多余的对话。细心观察，您会发现这是灵魂由衷倾听的唯一声音，因为只有此地人们才对灵魂说话”（Maeterlinck 173）。较之象征主义戏剧家，萨洛特不仅强调沉默的质感与含义，她更用沉默作为对白的补充，并赋予它更多的功能意义。

沉默首先用来控制对白的节奏。在萨洛特的剧本中，对白此消彼长，连绵不绝，其间唯一可能的罅隙就是沉默。在一气呵成的独幕剧中，沉默以自然的方式分割出场景，在场景间建立渐进的张力，成为控场的节拍器。它在情绪的峰值适时出现，让人物得到喘息，使情绪充分发酵。它并不阻断语流，而是成为语流的内在部分。通过调节对白的节奏，每一次沉默都成为更深层情绪爆发的契机。

沉默是对白的催化剂。沉默与对白交替出现,使急速的语流倏然停顿,在令人不安的无言中令对话者尴尬无措,挑动他的好奇心,使他惴惴不安,激发内心更深处的躁动。正如萨洛特所言:“对白总是在这种沉默的牵引下涌现,被静默挑起,激发。它开始说话,躁动,四处乱撞,挣扎……而我对自己说,这就是可以在广播上听到的某种东西”(《Œuvres complètes》1708)。人们在日常生活中往往刻意忽略沉默的意义,而沉默恰如一道反应强烈的试剂:“在沉默的作用之下,人们躁动不安,质疑,煎熬,恳求,互相贬损,怀疑他们最珍惜、最宝贵的东西——之后他们筋疲力尽,又回升至表层”(1711)。因而在《无谓之争》的结局处,人物在沉默之后又回到疲倦而茫然的对白。它似乎毫无意义,又仿佛千头万绪:

一阵沉默

H2:是还不是?

H1:这不是一回事……

H2:确实:是。或不是。

H1:是。

H2:不是。(1515)

## 暗流与管涌

萨洛特不愿拘泥于某种特定流派,她更执着于探索一条独特的文学之路:“我的文本从未被众人接受的流派所裹挟。它们总是处在边缘地带,与‘好’作品背道而驰”(qtd. in Licari and Sarraute 5)。特立独行的态度决定了她在花甲之年仍旧不惧尝试,在戏剧领域跨界探索。但另一方面,萨洛特的写作并未真正摆脱时代的影响,在精神分析与现象学的双重作用下,她执着探索的是人类内心深处幽暗的存在、流动的情绪、难以言表的潜意识世界。

萨洛特认为在新闻范畴的现实之外,存在着一种小说家的现实。这种现实“尚未为人知晓,因而无法用为人所知的既有形式表达出来,这就需要创造新的表达模式,创造新形式”。她赞同德国画家克里(Paul Klee)的观点:“艺术并不重建可见之物,而是使事物可见。”对其作品而言,这种不可见之物便是“潜对话”或“预对白”,它们“由我们可以隐约猜测、揣摩出的散乱元素构成,由失去存在的、隐藏的、不定形的元素构成,这些元素隐设在无尽可能性、潜在性之中,杂糅在一起,被可见的、已知的、已表现的杂质所遮蔽”(“deux réalités” 72)。

无论在小说还是戏剧创作中,萨洛特始终认为对白是揭示“潜对话”或“预对白”的最佳形式,因为“在人类之间只存在这种接触方式(通过话语接触)。我们只有通过对话彼此了解;我们所见的那些人,我们只能通过他们说的话了解他们。我只能通过对对方口中所言来与之亲近或疏远。这是极为重要的”(qtd. in Licari and Sarraute 14)。

而相对于小说,戏剧更利于营造自然、流畅、连贯的对话。戏剧对白可以摆脱作者获得充分的独立性,使观众走出理解的惰性与惯性,积极参与对话的建构,由此获得更为强烈深刻的感受。

对萨洛特而言,探触内在世界的穿透点越是细小平淡,探触到的内部活动就越是活跃充沛,因而她的剧本素材皆为凡人琐事、家常谈话,看起来没有任何意义。然而如她所言:“日常的、无足轻重的、所谓‘一无所有’之下,在我们身上时刻发生的意想不到的微观戏剧的进程,这才是我所关注的”(《*Œuvres complètes* 1710)。在平淡无奇的现象背后,“我们知道必须试着透过它们体会出人们没有明确意识感受到的东西”(qtd. in Licari and Sarraute 5)。因而在萨洛特的剧本中,貌似随性的对白之下其实有着精心设计和明确动机,创作仿佛在勘探地下深处的水源,预对白与对白之间的动态关系则如同暗流与管涌——在某个对白的瞬间,内心世界最隐秘难言的真相会随着话语喷涌而出。□

### 参考文献【Works Cited】

- Asso, Françoise. “La forme du dialogue.” *L’Esprit Créateur* 36.2 (1996): 9-20.
- Beauvoir, Simone de. *La Force des choses*. Paris: Gallimard, 1963.
- Bertrand, Jean-Pierre, and Paul Aron. *Les 100 mots du symbolisme*. Paris: PUF, 2011. Web. 14 July 2022.
- Boblet, Hélène. “Le laboratoire dialogal : le théâtre de Sarraute.” *Études théâtrales* 33 (2005): 114-20.
- Fautrier, Pascale. “Sarraute à l’épreuve de Sartre.” *Études sartriennes* 10 (2005): 231-56.
- Larthomas, Pierre. *Le Langage dramatique*. Paris: PUF, 1980.
- Licari, Carmen, and Nathalie Sarraute. “Qu’est-ce qu’il y a, qu’est-ce qui s’est passé? Mais rien’-Entretiens avec Nathalie Sarraute.” *Francofonie* 9 (1985): 3-16. Web. 14 July 2022.
- Maeterlinck, Maurice. *Le Trésor des humbles*, Paris: Mercure de France, 1924.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 2013.
- Sarraute, Nathalie. “Les deux réalités.” *Esprit* 329.7 (1964): 72-75.
- . *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1996.
- Sarraute, Nathalie, and Monique Wittg. “Le Déambulatoire. Entretien avec Nathalie Sarraute.” *L’Esprit Créateur* 36.2 (1996): 3-8.
- Sarrazac, Jean-Pierre. “Un nouveau partage des voix.” *Études théâtrales* 31 (2004): 13-24.
- 萨特:《什么是文学》,施康强译。北京:人民文学出版社,2018。[Sartre, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature*. Trans. Shi Kangqiang. Beijing: People’s literature, 2018.]
- 萨特:《〈一个陌生人的肖像〉序》,施康强译,载《萨特文集》卷8(北京:人民文学出版社,2018),第326-32页。[Sartre, Jean-Paul. “Portrait d’un inconnu, préface de Sartre.” Trans. Shi Kangqiang. Beijing: People’s literature, 2018. 326-32.]
- 桑塔格:《反对阐释》,程巍译。上海:上海译文出版社,2003。[Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Trans. Cheng Wei. Shanghai: Shanghai Translation, 2003.]

责任编辑:鲁余