

doi:10.3969/j.issn.1672-4348.2014.05.008

# 界限的消失 狂欢的开始

## ——弗吉尼亚·伍尔夫《幕间》的“狂欢化”解读

马彦婷

(福建工程学院 人文学院, 福建 福州 350118)

**摘要:** 英国现代主义女作家弗吉尼亚·伍尔夫在其最后一部小说《幕间》中通过对现实生活与历史剧的交替描写,展现了战争阴影笼罩下英国乡村的生活图景。以巴赫金狂欢化理论为依据,分析《幕间》中的“狂欢化”因素,包括历史剧与观众的互动、历史剧中的戏仿以及小说中的文字游戏,从中暗示伍尔夫在环境的影响下小说创作形式的改革及其对完善英国文学、唤起人们社会责任感所做的最后努力。

**关键词:** 弗吉尼亚·伍尔夫《幕间》; 狂欢化; 历史剧; 戏仿; 文字游戏

**中图分类号:** I3/7-074

**文献标志码:** A

**文章编号:** 1672-4348(2014)05-0449-05

### When the restraints disappear, the revelry launches:

A probe into carnivalization in Virginia Woolf's "Between the Acts"

Ma Yanting

(School of Humanities, Fujian University of Technology, Fuzhou 350118, China)

**Abstract:** The well-known British modernist female writer Virginia Woolf depicts both real life and pageant in her last novel titled "Between the Acts", presenting the British villagers' life under the threat of war. This paper, based on Bakhtin's theory on carnivalization, analyses the carnivalesque elements in "Between the Acts", including the interaction between the pageant and the audience, the parody in the pageant as well as linguistic play in the novel, which suggests the innovation of form in Woolf's novel in the changing society and her final efforts made in the improvement of British literature as well as the arousal of the British people's social responsibility.

**Keywords:** "Between the Acts" of Virginia Woolf; carnivalization; pageant; parody; linguistic play

《幕间》是英国现代主义女作家弗吉尼亚·伍尔夫生前最后一部小说,成书于二战时期,正是作者所处的年代背景。书中暗含两条线索——村民们的现实生活和拉特鲁布女士导演的历史剧,二者彼此呼应,揭示了莎士比亚“人生如戏、戏如人生”的深刻哲理。那时的伍尔夫在战争的打击下身心疲惫,其小说创作上也有所转向,渐渐从意识流的象牙塔中走出来,摒弃了现代主义者一向

提倡的“为艺术而艺术(art for art's sake)”的论调,小说内容更加关注现实生活对艺术的影响;在小说形式上,《幕间》也采用了实验性的改革,其中之一便是“狂欢化”。本文着重从巴赫金的狂欢化理论入手,分析“狂欢化”在《幕间》中的运用,强调《幕间》这部小说形式上不同于伍尔夫其它小说的独特之处,从而评析伍尔夫本人创作后期的心理状态。

收稿日期: 2014-07-28

作者简介: 马彦婷(1984-),女(汉),福建福鼎人,讲师,硕士,研究方向:英美文学研究。

## 一、巴赫金“狂欢化”理论

米哈伊尔·巴赫金是俄国著名的哲学家和狂欢化喜剧的倡导者,被冠以“二十世纪最富创造性的思想家”称号。<sup>[1]</sup>他在经典著作《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中指出,“与其他‘独白型’小说不同,陀思妥耶夫斯基在小说中发展了一种新的‘复调’(polyphonic)(或对话)体裁,在复调小说中,各种人物的意识并不与作者的意识相融合,而是各自独立的整体,不受作者干扰地发出他们自己的声音”<sup>[2]</sup><sup>40</sup>。巴赫金从复调理论中引申出了“狂欢化”(carnivalization)的概念,因这两者都主张推翻传统小说独白型的本质,压制作者的绝对权威。狂欢化的渊源即狂欢节(carnival)本身,“这些狂欢的节日是大众化的、通俗的,此时,固有的等级制度已被颠倒(愚人变得明智,国王变成乞丐),所有的权威、刻板及严肃已被颠覆,体现了‘狂欢化’的人性解放功能”<sup>[2]</sup><sup>41</sup>。狂欢化不仅能用于特定文本的分析,还可用于文学体裁的划分<sup>[2]</sup><sup>41</sup>;对于此种体裁,巴赫金强调其需要“打破原先不容置疑的等级制度,进行多角度叙事且拒绝一家之言”<sup>[2]</sup><sup>42</sup>,将作者的地位大大弱化。

狂欢化体裁被伍尔夫用在了《幕间》中,使得《幕间》在形式上异于她之前的任何小说。Ames指出,“《幕间》将伍尔夫先前的诗化小说与戏剧的文体融为一体,这种融合正是小说狂欢化特点的重要体现”<sup>[3]</sup><sup>395</sup>。在《幕间》中,“节日的主题与多角度叙事融为一体,幽默诙谐不断涌现,使之成为伍尔夫最具狂欢化特征的小说,其中带有喜剧色彩的情节便贯穿在戏仿、压不倒任何一方的互动和文字游戏——所有巴赫金称之为‘公共广场’的东西当中”<sup>[3]</sup><sup>394</sup>。笔者着重从以下三个方面来阐释《幕间》中的狂欢化元素:戏剧与观众的互动、戏仿与文字游戏。

## 二、历史剧与观众的互动——打破戏剧与人生界限的狂欢

“伍尔夫的乡村历史剧幽默之处在于它的指向是在观众,把注意力放在观众——即村民身上”<sup>[3]</sup><sup>395</sup>,意即历史剧自身便拥有一种“大众化的性格特征(folk character)”。历史剧的演员们皆是从村民中挑选,其过程充满“错误百出的非专业表演,观众的时时打断,观众对演员的熟悉,甚

至是表演中不间断的鸟鸣声、牛叫声和天气的干扰”<sup>[3]</sup><sup>395</sup>。在剧的开头,一个居住在村里的小姑娘最先上台并宣布英格兰的诞生——“我就是英格兰”<sup>[4]</sup><sup>61</sup>;接着,当伊丽莎白女王的扮演者卖烟女伊丽莎白·克拉克登台后,戏剧达到了第一波高潮,“每个人都在鼓掌大笑着,并置疑她是否真是村里小店的克拉克太太”<sup>[4]</sup><sup>67</sup>。同时,其他装扮好的村民们也随着剧情的发展一个个上场了。第一场中,村民埃尔姆赫斯特太太指着台上的演员对她的丈夫说,“这场是在哈兰登勋爵夫人的梳妆室……我想那是奥特太太,住在‘尽头宅’的那位;可是她化装得太好了”<sup>[4]</sup><sup>101</sup>;在第二场中,米莉·洛德(窗帘商店的售货员)扮演弗莱文达<sup>[4]</sup><sup>106</sup>,等等,不胜枚举。

在这部剧中,值得一提的是“村里的傻子艾伯特”<sup>[4]</sup><sup>69</sup>,他几乎贯穿全剧始末。在伊丽莎白时代的那一幕,傻子艾伯特的出现赚取了不少观众的笑声,人们都认为“没有必要给他化装……他演得恰到好处”<sup>[4]</sup><sup>69</sup>。这不,彼时他正试图打断并惹恼伊丽莎白女王,“他蹦蹦跳跳地来到前排观众面前,现在他拉扯大伊丽莎的裙子。她抓他的耳朵,他揪她的后背。他高兴地要命”<sup>[4]</sup><sup>69</sup>。

在复辟时代那幕,傻子艾伯特干劲十足地用木勺用力敲打托盘模仿远去的马蹄声<sup>[4]</sup><sup>115</sup>,而在接下来的维多利亚时代的一幕中,驴子的后腿也由傻子艾伯特来扮演。而当驴蹄踢得正欢时,观众便欢快地叫道,“看那驴子!”,淹没了哈德卡斯尔先生正在做的严肃庄重的祷告<sup>[4]</sup><sup>138</sup>。在此处,伍尔夫插入了一个的“不合时宜者”(anachronism)——制造麻烦的傻子形象,暗示其将刻板严肃的常规角色与滑稽怪异的边缘角色相杂糅的意图,以此达到角色颠覆的目的<sup>[3]</sup><sup>396</sup>。于是,在这部带有狂欢化特征的历史剧中,充满了如巴赫金所说的“制造了两种效果,即暂时性地提升低俗、压制高雅”<sup>[3]</sup><sup>396</sup>。

最后一幕“现在”中,拉特鲁布女士让演员们拿着一面面镜子照向观众,邀请观众入戏,将演员和观众的角色做了转换,出现了如下的一幕:

他们一跃而出,晃动身子,蹦蹦跳跳。镜子的光闪动着,舞蹈着,跳跃着,亮得刺眼。现在是老巴特……他被镜子照到了。现在是曼瑞萨。这边照到一个

鼻子……那边照到一条裙子……然后只照到几个人的裤子……现在大概照到了一张脸……这是我们自己吗？可是这样做未免太残酷了。就这样捕捉我们的实际形象，可我们还没来的及装扮……而且照出的映象只是局部的……<sup>[4]148-150</sup>。

以上是全剧的高潮部分，观众与演员间不可逾越的界限被彻底打破，并完成真正的融合——台上的演员们成了观众，措手不及的观众成了演员；或者说，生活本身成了表演，而表演则暂时成了生活本身。与此同时，来自观众的叫喊此起彼伏，观众的情绪已无法控制，一种全民性的狂欢化场景由此产生。正如巴赫金对中世纪狂欢化精神描述的那样，“狂欢化是一切没有舞台脚灯、不分表演者和观看者的闹剧”<sup>[3]401</sup>。

在小说中，伍尔夫不但让观众参与历史剧，还让观众干扰剧的进程，甚至让大自然也参与破坏剧的连贯性，由此达到狂欢化的效果。例如，有些观众因迟到而干扰了历史剧的表演；看表演时，观众席上也不断发出噪音；更糟的是，由于场地设在室外，历史剧也不断受到动物与天气的骚扰。当“伊女王”正做独白之时，“一只牛叫了起来”，继而“一只鸟儿也随声附和”（twittered）<sup>[4]67</sup>。在最后一幕“现代”中，当演员们在台上拿着镜子面对台下的观众时，“奶牛也加入了这场喧嚣。它们窜来窜去，摇着尾巴，沉默的本性已荡然无存，本该用来区分人类和野兽的那些障碍消失了”<sup>[4]149</sup>。此外，历史剧也常受到天气的“眷顾”，譬如风不时将演员们的对话打断<sup>[4]113</sup>，有次还使斯特里特菲尔德牧师大人在历史剧结束后的演说中开头的几个字“飘走了”<sup>[4]155</sup>。

对于这些意料之外的干扰，拉特鲁布女士最初感到愤怒，却也无能为力，称自己是“观众的奴隶”<sup>[4]76</sup>，认为“这就是（历史剧的）死亡”<sup>[4]113</sup>；然而，她竟被牛叫声所释怀，因为它们“填补了这部剧留给观众的情感空白”<sup>[4]114</sup>。在历史剧结束后，拉特鲁布女士准备下一部剧时，也在“许多鸟儿冲击大树时，听见了第一句台词”<sup>[4]172</sup>。通过拉特鲁布女士的内心挣扎与变化，伍尔夫在此暗示历史剧进程中种种声音的干扰，正是该剧不可或缺的部分，使得历史剧在与观众乃至大自然的互动中得到充实。同理，创作者也应放下自身的权威，

让内心倾听外界不同的声音，或许这些声音可成为创作的灵感和源泉。

实际上，狂欢化的精神不仅体现在村民们欣赏历史剧这个情节上，而且贯穿小说始终。“幕间”还可另理解为“人们现实生活剧的幕间”，由此我们便很容易地实现舞台剧到生活剧的转换，实现现实中的人们到他们成为人生这部剧的演员的转换。村民中人人都在生活中扮演着某种角色，如曼瑞萨太太称自己是“一个大自然的孩子”<sup>[4]32</sup>，同时她也将贾尔斯视为她的“我愤怒的英雄”<sup>[4]86</sup>。拉特鲁布女士被人视为“专横的女老板”<sup>[4]51</sup>，露西·斯威辛太太则被称作“老薄脆”<sup>[4]20</sup>，即浮夸的人。此外，“在伊莎、露西及贾尔斯心中，威廉·道奇已经以一种‘同性恋’的形象出现，尽管他们不敢说出来”<sup>[3]396</sup>。

更加巧妙的是，伍尔夫还通过小说提醒读者，那些所谓现实生活中的观众们也不过是书中的角色而已，从而让读者认识到“将舞台隐喻扩展到小说之外的可能性”<sup>[3]396-397</sup>，即不管对于书中人物还是书本之外的读者来说，人生本就是一个大舞台，每个人都有参与表演的机会，这就使历史剧导演拉特鲁布女士和小说作者伍尔夫本人得以退隐于角落，倾听观众和读者对历史剧及小说本身进行不同的评价；这种降低创作者地位、为接受者提供参与机会的做法与巴赫金狂欢化思想可谓不谋而合。总之，通过《幕间》中观众与历史剧的融合，伍尔夫在其创作生涯中第一次将狂欢化引入其著作，展示了其新的创作理念，越来越注重文本的开放性与参与性，越来越重视读者的力量。

### 三、历史剧中的戏仿——打破历史与现实界限的狂欢

戏仿是狂欢化的重要特征之一。巴赫金以拉伯雷的小说为典型案例，指出其小说中“一些低阶层人物，毫不留情地嘲讽和戏仿了高阶层人物，他们的笑声摒弃了犬儒主义那一套，赋予狂欢化持久的生命力”<sup>[5]144</sup>。再看《幕间》中的历史剧，其进程也是“一种按时间顺序的、对英国文学和历史的戏仿或阅读的过程”<sup>[3]397</sup>。戏仿，归根结底是一种模仿，如历史剧中对伊丽莎白、维多利亚时期戏剧风格的模仿等，但事实上其定义并非如此简单。加拿大女学者哈琴（Hutcheon）将戏仿称为一种“后现代的悖谬”，她认为戏仿不是简单的已

有文学形式的机械模仿,而是有思想性的,即“带有批判距离的重复,它能从相似性的核心表现反讽性的差异”<sup>[6]190</sup>。在历史剧中,对伊丽莎白时代这一幕的情节概述便是戏仿的很好证明,“关于一个假公爵的事,还有一个女扮男装的公主;后来人们发现失踪了很久的遗产继承人就是那个乞丐,因为他脸上有个痣;还有卡林西娅——那是公爵的女儿,只不过被丢在山洞里了——她爱上了费迪南多;费迪南多在襁褓里就被一个老太婆装进了篮子。卡林西娅和费迪南多结了婚。”<sup>[4]71</sup>

上段描述看似简单的情节敷述,实则暗含讽刺,它批判了伊丽莎白时期戏剧的荒诞风格和过多的巧合;同时,将整幕剧缩减为一个概要,便是省略了其诗性的一面,放大了其荒谬的一面<sup>[5]398</sup>,由此,伍尔夫的幽默和讽刺功力可见一斑。

当演到维多利亚时期时,这种戏仿显得更加“直刺人心”<sup>[3]398</sup>,因为“这个时期是观众们父辈所生活的时期,观众们出于对父辈的尊重,必须表现出一种庄重肃穆,但就是在这种庄重肃穆之下狂欢化孕育而生”<sup>[3]399</sup>。在这幕中伍尔夫讽刺了“维多利亚式的虔诚”<sup>[3]399</sup>,这种虔诚在哈德卡斯尔先生的祷告中得以体现,“全能的上帝,您赐给了我们一切美好的东西,我们感谢您!任用我们做您在地球上的仆人吧,任用我们传播您的光辉吧……”<sup>[4]138</sup>。然而,这段看似严肃的祷告很快被傻瓜艾伯特扮演的驴后蹄“踢”坏了,观众此时都在哄笑着那只驴子,使祈祷无法继续下去<sup>[4]138</sup>。伍尔夫在此解构了宗教的神圣不可侵犯性,并极具幽默感地安排了这一小插曲,使严肃的宗教仪式瞬间变为一场观众的狂欢盛宴,可谓大大提升了历史剧的喜剧效果。

伍尔夫在《幕间》中对戏仿的巧妙运用,不仅是一种写作技巧的革新,更是其深层思想感情与思维方式的抽象再现。历史剧是全小说的中心,所有人都被卷入这场狂欢风暴中,一起笑闹着,并自由地发出自己的声音。在此情形下,原本神秘的历史与现实的距离被拉近,一切权威和传统形象也被普通人所嘲讽。伊丽莎白时期戏剧的千篇一律和维多利亚时期宗教的高高在上在“戏仿”下完全被打破神秘的面纱,露出低俗和荒唐的一面,让人忍俊不禁,同时人们也开始批判地审视自己的生活,认识到自身的虚伪和肤浅。因此,通过《幕间》中对英国历史的戏仿,伍尔夫很好地用历

史折射了现实世界的荒诞,并用其笔下的人物展现了从古至今人性的永恒。

#### 四、《幕间》中的文字游戏——打破文本与生活界限的狂欢

相对于伍尔夫前几部小说的散文化和诗化语言,伍尔夫最后一部小说中的语言似乎前所未有地“游戏化和喜剧化”<sup>[3]402</sup>,且更加反映生活现实,不再晦涩难懂。这一点体现在文中多次出现的押头韵(alliteration)、韵脚(assonance)和拟声词(onomatopoeia)处。

押头韵处如“gobbets of gossip(闲言碎语)”<sup>[7]42</sup>，“the pompous popular tune brayed and blared(这一夸张的流行小曲发出刺耳的声音)”<sup>[7]79</sup>,以及“with a little shiver Mrs. Swithin drew her sequin shawl about her shoulders(斯威辛太太打了个冷战,赶忙把带光片的披巾拉上肩膀)”<sup>[7]218</sup>。更妙的是对于一只猎犬的描写,也用上了押头韵的方式,“The dog, who had followed him, flopped down on to the floor at his feet. Flanked sucked in and out, the long nose resting on his paws, a fleck of foam on the nostril, there he was, his familiar spirit, his Afghan hound(那只一直跟着他的狗一扑腾坐到地下,挨着他的脚。狗背上的皮毛随着呼吸起起落落,长鼻子靠在爪子上,鼻孔里挂着一丝泡沫;它就在这里,他熟悉的精灵,他的阿富汗猎犬)”<sup>[7]116</sup>;以上句子押头韵处在于“followed”,“flopped”,“feet”,“flanks”,“flecks of foam”,“familiar”。可见,在《幕间》中,伍尔夫多处运用押头韵生动形象地描绘了人们日常生活的图景,甚至是一只猎犬的一系列动作也在她的笔下栩栩如生,体现了伍尔夫娴熟运用文字再现生活真实的不凡功底。

韵脚主要出现在对历史剧的描写中。譬如最后一幕“现在”中的“abrupt, corrupt 和 disrupt”,“plain, same 和 game”,“pry 和 spry”,“make 和 break”,“cackle, rattle 和 yaffle”<sup>[7]183</sup>等,尤其是最后三个词显示了当时场面的混乱,观众感觉到乐曲声十分刺耳,更糟的是中间还夹杂啄木鸟的“啾啾(yaffle)”声,预示着历史剧的高潮即将来临。在这里,伍尔夫并没有单纯陈述历史剧的内容,而是不时描写观众们看剧时的反应和内心感受,暗示其对“观众”乃至“读者”越来越多的

关注。

文中拟声词大都来自于历史剧间歇留声机重复放出的声音“chuff, chuff, chuff”、“tick, tick, tick”等。在全书的各处,拟声词也时常出现,如电话铃的“ping”,飞机的“zoom”,玻璃的“chink”,软木塞的“pop”,教堂大钟的“Ding dong”,硬币的“tattle 和 jingle”,鸟儿的“whizz 和 chirp”,等等,反映了伍尔夫“将不同对话加以融合”的尝试,就像同一音乐篇章中不同声音能够和谐共处那样”<sup>[3]403</sup>,这也是巴赫金狂欢化的精髓所在。

综上所述,伍尔夫运用文字游戏(linguistic play),将书中人物的现实生活真实地展现在读者面前。与她的前几部小说不同,伍尔夫在《幕间》中虽并不摒弃意识流的描写,但更多地将注意力放在普通人的日常琐事当中,就连历史剧也频频受到各种声音的干扰,变得更接地气。为了能反映生活真实,伍尔夫连拟声词都运用到小说当中,不加任何修饰地还原生活的本来面目,让笔下的人物、甚至是动物都能自由发出各自的声响。《幕间》中这种特有的文字游戏看似作者毫无章法的随意之笔,实则是作者大胆改革写作技巧的体现;由此,文本与生活的界限就此打破,读者也同历史剧的观众一起,用自己的生活体验和感悟影响着历史剧的进程,乃至影响着作者的创作。

## 五、结语

巴赫金狂欢化理论摒弃权威,削弱作者的力量,鼓励个体发出不同的声音;且在狂欢化中所谓

神圣与低俗已然颠倒,每个个体都在狂欢中嘲笑虚伪的崇高,崇尚真正的平等。伍尔夫的《幕间》采用狂欢化体裁,呈现了狂欢化场景,通过历史剧与台下观众的互动、戏仿和文字游戏,不但把观众与演员融为一体,更是把读者与文本联系在一起,让读者自己参与文本,畅谈不同的观点。在《幕间》中,伍尔夫再也不像前几部小说中那样,引导她的读者苦苦追寻终极意义,而是甘居幕后,推动读者与书中人物共同参与历史剧这一狂欢盛宴;同时,也让读者深深思索:为什么这个一向严肃的现代主义作家会在最后一部小说中进行如此大胆的实验性改革?笔者认为,因为伍尔夫亲身体会到了战争的残酷,作为一个有责任感的作家,她深感通过文学唤醒人们责任感的重要性,于是她开始关注之前有所忽略的外部局势,同时探索写作技巧。小说最后更是采用了开放性结局,暗示伍尔夫鼓励读者自己发挥想象,写出各自认为的最好结局,思考英国乃至全人类的最终宿命。可见,在时代背景的影响下,伍尔夫为完善英国文学创作做出了颇具价值的努力,体现了一个现代主义作家跳出精英文化的窠臼,为大众而创作的勇气;也体现了其面对战争危机,通过文学创作激发出的强烈的社会责任感和历史使命感。可惜不久后伍尔夫自杀,《幕间》也成为其最后一部狂欢绝唱,而书中对个体的尊重、人文的关怀,以及对人类历史走向的思考在现代社会仍持续着其启迪和警示的意义。

## 参考文献:

- [1] 夏忠献. 巴赫金狂欢化诗学研究:俄国形式主义研究[M]. 北京:北京师范大学出版社,2000.
- [2] Sarup M. Derrida and Deconstruction[M]// An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism[M]. 2nd ed. New York: Harvester Wheatsheaf,1988.
- [3] Ames C. “Carnavalesque in Between the Acts”[J]. Twentieth Century Literature,1998,44(4):394-408.
- [4] 弗吉尼亚·伍尔夫. 幕间[M]. 谷启楠,译. 北京:人民文学出版社,2003.
- [5] Brandist C. The Bakhtin circle: philosophy, culture and politics[M]. London: Pluto Press, 2002.
- [6] 赵一凡. 西方文论关键词[M]. 北京:外语与教学研究出版社,2006.
- [7] Woolf V. Between the Acts[M]. San Diego: HBJ, 1969.

(责任编辑:许秀清)