

田纳西·威廉斯戏剧中的“疯癫”

胡 玄

内容提要 田纳西·威廉斯是美国二战后最著名的戏剧家之一。他以美国南方为背景,通过刻画一系列在现实社会中遭遇打击而走向毁灭的人物形象,展现了处于转型期和文化断层期的南方社会现实。威廉斯对这些被社会毁灭的人物的塑造在他熟悉的“疯癫”中找到了合适的表达方式。威廉斯在创作中以“疯癫”与南方文化之间的动态型关系作为关照点进行现代性批判,对“疯癫”主题的探索彰显了威廉斯对理性主体、无意识非理性主体和主体间性在现代语境中的人文关怀。

关键词 田纳西·威廉斯 疯癫 美国南方文化

胡 玄,南京大学外国语学院博士生 210023

田纳西·威廉斯(Tennessee Williams, 1911-1983)是美国二战后最著名的戏剧家之一。在长达五十余年的文学生涯中,他创作戏剧七十余部,诗集两卷,回忆录一部,随笔五卷以及大量的短篇小说,共获得两次普利策奖^[1],四次纽约戏剧评论家协会奖^[2],三次唐纳森奖,一次托尼奖。哈罗德·布鲁姆曾评价威廉斯是“主流戏剧家中最具有文学性的一位”^[3];雅各布·阿德勒在小路易斯·鲁宾撰写的《南方文学史》中评价威廉斯“在让世界对南方的关注上,比任何作家都做得更多”^[4]。威廉斯擅长用诗意的语言在剧中挖掘人的深层心理,围绕性、暴力、疯癫等敏感主题展现人类精神和行为的复杂性和多样性。威廉斯本人的南方背景、同性恋身份和家庭生活经历,使他更关注那些饱受痛苦煎熬的心灵,因此他的戏剧在伦理和道德上频频引起争议。尽管评论界对他褒贬不一,威廉斯仍然契而不舍地坚持其独特的戏剧创作主题和风格,为美国戏剧舞台留下了一笔丰厚的文化财富。

[1]获奖作品为:《欲望号街车》1945年、《热铁皮屋顶上的猫》1955年。

[2]获奖作品为:《玻璃动物园》1945年、《欲望号街车》1948年、《热铁皮屋顶上的猫》1955年、《蜥蜴的夜晚》1962年。

[3]Bloom, Harold. *Bloom's Modern Critical Views: Tennessee Williams*. NY: Chelsea House Publishers, 2007. p.2.

[4]Adler, Jacob H.and Louis D. Rubin, Jr. *The History of Southern Literature*. 1985. p.439.

文学中的疯癫主题由来已久。自公元前5世纪欧里庇得斯《酒神的伴侣》中疯癫人物形象的出现起,疯癫一直存在于人们的文学想象中。到了维多利亚时代,女性疯癫成为男性作家作品妖魔化的对象或是女性作家申张自身权力的先锋。在此基础上,桑德拉·吉尔伯特和苏珊·古芭等女性主义学者从对女性文学传统的研究入手,对维多利亚主流叙事中“家中天使”与“阁楼里的疯女人”等对立的角色类型背后的意识形态力量进行研究,疯癫成为表征父权制度下性别压迫的有力工具。20世纪初,现代性危机使得疯癫从文学舞台的边缘逐渐走向中心,疯癫几乎成为所有主要作家都会涉及的主题。处于社会转型和文化断层双重危机下的美国南方,疯癫、孤独、畸形、死亡几乎成为南方文学的关键词,这一特征体现在包括威廉·福克纳、卡森·麦卡勒斯和田纳西·威廉斯等文学家的作品中,这种现象出现与南方当时的社会文化背景具有紧密的关系。

心理学和社会学领域在对疯癫的界定中关注更多的是个体以及个体与社会的关系。在《事物的秩序》中,福柯论述道:“疯癫的历史就是他者的历史,在一个既定文化中,它既存在内部又是外来的,因此疯癫是要被排除的(为了祛除内部的危险),通过排除来减少他者性。”^[1]福柯指的是疯癫包含一种我们所共享的他性。通过确认他者并孤立他性,我们便可以逃脱对自身的他性的恐惧。福柯的说法在一定意义上解释了文学中普遍存在的疯癫。精神病学家托马斯·莎茨在《法律,自由和父权制》中提出:“当人们的行为与道德政治社会规则相冲突时,我们就称之为精神有问题。”^[2]这种观点把疯癫看作一种社会产物,一种压迫和恐惧的产物,一种因背离规范造成的产物。莎茨的定义较为广泛,将个人行为和社会规则联系在一起,把大范围的不正常行为都归入精神病的范畴。而威廉斯的剧本展现的疯癫是一些被视为不合适或不能被社会接受的行为,包括紧张、自闭、撒谎、酗酒、滥交等。因此本文将采用福柯和莎茨对疯癫的界定,通过考察威廉斯剧本中个体与自身以及个体与周围世界的关系来分析威廉斯剧本中对疯癫的呈现并挖掘其对南方社会的反思。

在1939年与其经纪人奥黛丽·伍德(Audrey Wood)的通信中威廉斯曾说过:“我的作品只有一个主题,那就是社会如何迫使那些心智敏感而又不想循规蹈矩的人走向毁灭。”^[3]威廉斯对这些被社会毁灭的敏感的人的兴趣在他熟悉的疯癫主题中找到了合适的表达:社会的残忍和毁灭性造成了这些心灵的被摧毁。

在威廉斯的戏剧创作中,可以清晰地看到不同类型的疯癫以及疯癫人物形象的发展脉络:一、耽于幻想以至于抑制了生存能力的人物、过分敏感以致于无法与别人交流的人物;二、坚持不可言说的真相而导致被社会排斥、惧怕的人物;三、勇于直面自身的恐惧,向社会追问造成疯癫的原因及出路的人物。第一类是威廉斯创作中疯癫人物发展的雏形阶段,集中体现在前期的戏剧中,如《女士画像》中的露克西亚、《玻璃动物园》中的劳拉等。在这一阶段的创作中,威廉斯强调拘囿与疯癫的关系,这类人物由于宗教、经济等压力逐步与社会疏离,不能融入有意义的社会生活。通过对她们的刻画,威廉斯反思了南方文化断层和社会转型给敏感的南方淑女带来的伤害。在第二阶段,威廉斯把包括《欲望号街车》中的布兰奇、《突然去夏》中的凯瑟琳等人物走向疯癫的过程搬上舞台,强调他者和社会在主

[1] Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage, 1973. xxiv.

[2] Szasz, Thomas S., M.D. *Law, Liberty, and Psychiatry: An Inquiry into the Social Uses of Mental Health Practices*. 1963. Syracuse: Syracuse UP, 1989. p.17.

[3] Devlin, Albert J. ed. *Collected Letters and Interviews Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: UP of Mississippi, 1986.

体堕入疯癫中的作用。由于挑战社会性别秩序或是言说不能被社会接受的真相,她们遭到排斥,或是在精神上被彻底击垮,或是被定义为疯癫。尽管观众或许知道她们讲述的故事是真实的,但是剧中其他人物坚持将言说者定义为疯癫。在第三阶段的创作中,威廉斯开始把疯癫作为一个命题,当事人力图为自已辩护,勇敢质询导致疯癫的家庭、宗教、道德、社会责任。这一阶段创作的疯癫形象主要包括《蜥蜴的夜晚》中的香侬、《夏日旅馆的衣裳》中的泽尔达。他们遭遇过不止一次的精神崩溃,也被关过精神病院。威廉斯并没有将他们以一种悲惨的姿态呈现在舞台上,而是让他们直面现实的残酷,质问造成悲剧的原因并寻找解脱的可能。

小说家在塑造人物时可以采取全知视角,可以描述人物的精神状态,而剧作家没有这个条件,只能在舞台上通过空间、对话、肢体语言展现疯癫。威廉斯在向观众和读者展现疯癫时最大的成就之一就是它能够成功地调动各种舞台因素将其对疯癫人物包容、理解的态度传达给观众。通过疯癫形象的塑造,威廉斯探寻了保守的南方文化对人的压抑。怀着对南方爱恨交加的复杂心情,威廉斯创作了一系列以南方为背景的戏剧作品。“我是出于对南方的爱才写作的,但我并不指望南方人会意识到我这么写是一种爱的表现。这是出于对摧毁南方的各种势力、使之永久逝去的一种怨恨。”^[1]疯癫主题和威廉斯对保守的南方文化对性压抑的深刻反思有机结合在一起,成为威廉斯探讨南方旧文化道德对人的压制的主要途径。

二

扬尼克·里帕(Yannick Ripa)在《女性与疯癫》^[2]一书中以19世纪法国女性为例,细致讨论了家庭结构与女性疯癫之间的关系。她认为不能履行妻子、母亲角色的女性都会面临危险,由于她们拒绝或是无力承担这些角色而会被社会定义为疯癫。她关于老处女的讨论与威廉斯的剧本非常契合,因为威廉斯的角色大部分是未婚的或是孀居的女性,在家庭中处于脆弱的位置。没有丈夫的保护和支持,她们被怀疑并遭受社会对疯癫的惩罚。

从威廉斯的戏剧创作生涯来看,《玻璃动物园》是其探索疯癫主题的基础。在这一阶段对疯癫主题的探索中,威廉斯主要把拘囿和疯癫联系在一起。实际上,威廉斯对拘囿的关注在他早期的戏剧中已经初见端倪。在其创作于1941年的剧本《登天的梯子》中,标题后面有一句题注:“对关在笼子里狂野的心的祈祷”。在他逐步发展对于拘囿这个主题的兴趣时,这些“狂野的心”也逐渐变得心慌意乱。虽然《登天的梯子》与疯癫没有直接的关系,但是却反映了威廉斯在探索疯癫主题上的创作发展轨迹。剧中主人公对自由和个人成就的追寻使得他远离了自己的社区,并被他人视为异类。这一剧本为剧作中主人公由拘囿走向疯癫提供了早期的证据,也为其后期剧作中人物发展为全面疯癫埋下了种子。威廉斯把拘囿和疯癫糅合在一起,成为大部分剧作中人物无法逃避的命运,他们有的成功逃离拘囿,有的却在拘囿中堕入疯癫。

拘囿是《玻璃动物园》的一个重要主题。戏剧以回忆剧的形式展开,汤姆既是剧中人也是讲解员,他反复言说着自己想要逃离的愿望。人物介绍对汤姆的描述是:“为了逃避一个陷阱,他不得不无情地采取行动”^[3]。在第四场,汤姆从外面回来眉飞色舞地向劳拉描述他观看的魔术表演:“但是最精

[1] Martin, Robert A. ed. *Critical Essays on Tennessee Williams*. G.K. Hall & Co., 1997. p. 260.

[2] Ripa, Yannick. *Women and Madness: The Incarceration of Women in Nineteenth-Century France*. Trans. Catherine du Peloux Menage. Cambridge, UK: Polity, 1990.

[3] [美]田纳西·威廉斯:《外国当代剧作选》,东秀等译,[北京]中国戏剧出版社1992年版,第3页。

彩的节目是棺材魔术。我们把魔术师钉在一个棺材里,他不用起一个钉子,就可以从棺材里钻出来。这个把戏对我是有用的——让我从这二尺宽四尺长的地方逃走吧!”“你知道钻进一个钉好的棺材是不需要什么本领的,可是谁能不起一个钉子就从里面跑出来?”(28-29)汤姆把家比作棺材,外部世界的自由与家庭内部的拘囿暗示了现实世界的希望与脱离现实的绝望之间的对比。

由于丈夫的缺席,阿曼达不得不承担起照顾子女支撑家庭的重担,这对一位传统南方女性来说是一件了不起的事情。传统的南方女性习惯了南方父权制下对父亲和丈夫的依赖,几乎没有经济能力和理财能力。阿曼达坚强地承担了南方文化断层和经济转型的社会环境带来的家庭压力,她不仅自己身体力行用电话推销杂志以取得微薄的佣金,还努力劝说儿子汤姆放弃梦想以维持家庭开销。女儿劳拉在人物介绍中被描述为“幼年的疾病,害得她两腿略有长短,戴上踝桎,成了跛子。这个缺陷在舞台上不必过于强调。由于这种情况,她越来越脱离现实,以致连她自己也变得像她所收集的玻璃动物一样,脆弱不堪,经不起从架子上挪开。”(3)劳拉的跛足是威廉斯关于其原型露丝的精神病的一种隐喻,暗示她不能进入真实的世界融入有意义的社会生活。汤姆逃离了压抑的公寓和工作,但是他没有找到自由,因为他无法忘记他的姐姐;而劳拉却无力挣脱家庭的拘囿,等待她的是老处女悲惨的命运。

劳拉形象的塑造与存在主义心理学家莱恩在《分裂的自我》^[1]中提出的“存在性不安”不谋而合。莱恩以存在主义大师克尔凯郭尔和心理分析大师弗洛伊德的思想为框架,提出了“存在性不安”与“存在性安全感”一对相对应的概念,强调在人与他人的关系和社会背景中认识疯癫。他认为从生物学上活着的概念引申出的人作为真实的、活生生的、完整的经验使人具有时间上的连续性,内在的一致性、实在性、真实性,以及内在的价值是个体获得存在性安全感的核心。然而实际情况并非如此。通常环境中生活的个体或多或少会遭遇自身与外部世界不确定、不安全的关系。当个体感觉不到稳固的内在一致性和内聚性,由于生活环境威胁到他低阈限的安全感,不能活在一个“安全的”世界之中,个体则会转而投向生活“在他自身之内”。也就是说,如果个体获得了基本的存在性安全感,那么生活中的逆境就不会构成对他的威胁;反之,个人则会受到持续的威胁,最终因为不能融入有意义的社会生活与世界分离而走向疯癫。

在《玻璃动物园》的最后一幕,汤姆的收场白和室内的哑剧是同时进行的。舞台的一侧,汤姆深情的独白表达了他矛盾而复杂的心情,不愿意受困于家庭的束缚却发现无论走到哪里却都不能摆脱对劳拉的牵挂;伴随着汤姆的独白,舞台的另一侧是蜷缩在沙发上的阿曼达和劳拉,劳拉最终吹熄了蜡烛,舞台陷入一片漆黑。威廉斯在最后一幕的安排巧妙地把汤姆的自责和劳拉的绝境并置,按照里帕的分析不难看出,汤姆的离开不仅给家庭带来暂时的黑暗,更给劳拉和阿曼达带来了一片漆黑的未来。失去了家里最后的一位男性,阿曼达和劳拉微薄的经济保障也不复存在,等待劳拉的命运是威廉斯笔下所有女性的梦魇——成为老处女,在精神病院终老一生。

1946年威廉斯创作的独幕剧《女士画像》中露克西亚的遭遇进一步印证了老处女走向疯癫的悲剧命运。露克西亚在母亲去世后就一直独自居住在酒店里,她的生活被旧报纸和老照片所包围。与劳拉一样,露克西亚生性内向敏感不善与人交往。长期的独自生活使得她不能分清现实和幻觉,再加上经济的每况愈下,最终酒店经理决定将她送进神经病院。《女士画像》篇幅虽短,却包含了与女性疯癫相关的主要因素:拘囿的空间、老处女的身份、捉襟见肘的经济能力、冷漠的男性旁观者。

[1] Laing, R. D. *The Divided Self*. London, NY: Penguin Group, 1969.

三

如果说《玻璃动物园》里的劳拉只是威廉斯创作的疯癫人物的雏形,在《欲望号街车》中,剧作家则把布兰奇走向疯癫的全过程都搬上了舞台。不同于劳拉的“存在性不安”,布兰奇的疯癫在更大程度上属于歇斯底里的范畴。

“歇斯底里”在希腊词源中是“hystero”,意为“子宫”。早在古希腊时期,希波克拉底将歇斯底里与子宫联系起来,认为其是一种女性特有的病症。在维多利亚时期,歇斯底里患者数量激增,其症状包括瘫痪、痉挛、虚弱、运动困难等。长期以来,歇斯底里的病因摆荡在宗教主义神秘学(如女巫、附身)和身体器官临床学(如子宫、鼻子等)之间。19世纪的欧洲,精神分析学方兴未艾,其领军人物西格蒙德·弗洛伊德将歇斯底里置于精神分析学领域考察。1895年,弗洛伊德与布鲁尔合作出版了《歇斯底里研究》,基于著名的朵拉(安娜·欧)案例也于1905年正式出版,名为《一个歇斯底里案列分析的片段》。弗洛伊德倾向用性心理被压抑和潜意识的冲动等概念解释歇斯底里的发病机理。

随着20世纪女性主义运动的兴起,女性主义理论家重新审视历史后提出:“19世纪对女性的压迫不仅带来了女性争取选举权,还带来了女性歇斯底里。”^[1]在《性别与现代性》中,丽塔(Rita Felski)认为女性压迫产生了两个结果:女性主义和歇斯底里。女性主义者和歇斯底里是现代性别政治中两个关键的标志。女性主义者是一个反叛者,歇斯底里者则是被打败的反叛者。托里·莫伊重读了朵拉案例,根据西苏和克莱曼的《新生的女性》提出:“歇斯底里并不是西苏所说的那样是女性反抗却遭遇噤声时的化身,而是一种被打败的宣言,承认无路可退。歇斯底里,如克莱曼所说的那样,是当女性发现自己最终被钳制,并困在女性角色中,当失败变成现实时的呼救。”^[2]因此在分析歇斯底里时,心理维度和社会维度都不可忽视。

大部分批评家把《欲望号街车》中布兰奇的悲剧命运归结为她南方淑女的身份与现代社会的格格不入。正如梅尔曼所评论的,布兰奇无家可归的原因是“她是一个不符合时代的人,被迫生活在一个与她的旧传统毫无关联的世界”^[3]。梅尔曼认为布兰奇的悲剧是由于她不能像斯黛拉那样接受以斯坦利为代表的新秩序而与时代脱节造成的,但是他的解释忽略了布兰奇的精神状态以及将布兰奇逼到精神崩溃背后的家庭因素和经济因素。

《欲望号街车》最大的成功在于它记录了一个女人走向疯癫的过程。布兰奇到达斯坦利家的第二天,斯坦利和斯黛拉已经开始在背后讨论她的精神状态。随后分别在第二幕和第七幕,斯坦利夫妇都就布兰奇的精神状态和她的未来进行了讨论。布兰奇的精神状态从始至终都是不稳定的,她也深知这一点,第一幕她独自站在斯黛拉家的公寓里等待斯黛拉时就对自己说“我要控制我自己”^[4]。在第六幕她对米奇强调:“一位单身女性要控制好自己情感以防迷失”。布兰奇知道像她这样精神状态不稳定的单身女子如果没有婚姻的庇护将无法在这个世界立足,因此她迫切希望俘获米奇的心。为了加强布兰奇的语言效果,威廉斯在舞台提示词中使用了“歇斯底里”“神经质”来强调演员要表现出崩

[1]Finney, Gail. *Women in Modern Drama*. Ithaca: Cornell University Press, 1989. p.8

[2]Moi, Toril. “Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud’s Dora.” *In Dora’s Case: Freud, Hysteria, Feminism*. ed. Charles Bernheimer & Claire Kahane. Columbia: Columbia University Press, 2nd Revised edition, 1990. p.179.

[3]Melman, Lindy. “A Captive Maid: Blanche Dubois in *A Streetcar Named Desire*.” *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*.16.2 (1986): 125.

[4][美]田纳西·威廉斯:《外国当代剧作选》,东秀等译,[北京]中国戏剧出版社1992年版,第107页。

溃。在第二幕布兰奇唱了一首歌“他们从天蓝色的水乡,擒获了一个女人。”(121)威廉斯在此为读者追寻布兰奇的疯癫之路埋下了线索。这首歌既暗示了她迫近的命运,又与最后一幕布兰奇彻底疯癫后的一段独白呼应,揭示造成她疯癫的又一重要因素:“我将在海上安葬,先把我缝进一只洁白的口袋里,然后在中午的时候——从甲板上推下去——在夏日炎炎的阳光里——落入蔚蓝的大海,它蓝得像我第一个情人的眼睛。”(219)在第二幕,布兰奇的精神状态与她已故的同性恋丈夫艾伦以及随后的疯癫和精神病院拘囿联系在了一起。

里帕在《女性与疯癫》中强调经济原因造成女性困境的决定性作用。女性不能工作也被看做精神有问题,她们的存在对家庭来说就是污点,被视为危险,家庭中的男性亲属因此会采取手段把她们送去疯人院。布兰奇担心妹妹家不是一个理想的庇护所,她对妹夫是否能够容忍她而感到不安全,因此她希望从婚姻中获得安全感。然而斯坦利感兴趣的是美梦庄园的财产,因此对布兰奇把美梦庄园耗尽耿耿于怀,并开始对其丢掉工作失去经济能力的原因穷追不舍。在第七幕,斯坦利反复强调布兰奇的失业和无家可归,并决定将她作为一个累赘驱逐出去。斯坦利的算盘是把布兰奇驱逐回劳瑞尔,这同样也是沉重的精神打击。然而剧情的发展更糟,斯坦利在斯黛拉分娩的夜晚强暴了布兰奇。斯黛拉和布兰奇之间的对比说明了女性在社会中的角色,要么完成贤妻良母的角色,要么走向疯癫。斯黛拉与斯坦利的结合产生了一个孩子,而布兰奇与斯坦利的结合却是疯癫。斯黛拉主动与斯坦利的结合表示她愿意承担妻子母亲的角色,从而逃离了美梦山庄的死亡和堕落。

布兰奇被驱逐到精神病院不仅是斯黛拉决定站在丈夫一起否认强暴造成的,还有米奇的拒绝以及斯坦利的不友好。当她被医生领走时,她误以为是西普来带她去度假,这暗示了男性拯救者的必要性。布兰奇的疯癫与她潦倒的经济状态、她不断寻求男性庇护而不得以及她拒绝接受社会规定的女性准则密切相关。

四

《突然去夏》是威廉斯戏剧创作中疯癫主题的转折点。他不再展现人物由“存在性不安”步入歇斯底里的渐进过程,而是在隐喻的层面上对人们定义疯癫的依据提出了疑问。在《突然去夏》中,关于凯瑟琳疯癫与否从始至终都是一个没有答案的辩论题。剧中人物基于不同的立场为自己的观点进行辩论,给读者留下了自己判断的空间和自由。

与露克西亚、布兰奇类似,凯瑟琳没有独立的经济能力,依赖表哥塞巴斯钦和姑妈瓦莱布夫人提供的经济资助生活。凯瑟琳的母亲和哥哥也受到塞巴斯钦的资助并力图博取瓦莱布夫人的欢心以在其遗产中分一杯羹,因此他们一开始选择站在瓦莱布夫人一边,不惜把凯瑟琳送进精神病院。纵观剧情发展,决定凯瑟琳疯癫与否的是她讲述的骇人听闻的故事的真假。瓦莱布夫人通过抨击凯瑟琳的名声、理智、人品来否认其讲述故事的可信性以保护儿子的声誉;凯瑟琳则通过追述自己的遭遇竭力证明自己所讲述的都是事实;而或将对凯瑟琳进行前脑叶白质切除手术的“糖果”医生成为这场辩论孰胜孰负的决定者。

在第一幕,瓦莱布夫人告诉医生凯瑟琳“她臭名昭著,嘴巴能说会道,还被人误以为是聪明;经常在体面人面前大笑而惹人嫌”。凯瑟琳初登社交界遭遇的不幸在瓦莱布夫人看来却是给家庭名声抹黑,即使被关进圣玛丽医院接受治疗,依然不能阻止她不停的“胡言乱语”。因此以资助医生为条件要求他给凯瑟琳做前脑叶白质切除手术治疗她的疯癫让她“彻底闭嘴”。

而“疯癫”的凯瑟琳则条理清晰地对医生娓娓道来她遭遇的一切:在初登社交界的舞会遇人不淑,

惨遭抛弃后陷入抑郁,“第二天早上,我开始用第三人称单数写日记”^[1]。用第三人称写日记暗示了她与自己的分离,是精神病常见的一种症状。但是她在向医生讲述这一切的时候表达清晰,并且使用第一人称。使用第三人称写日记是凯瑟琳最具疯癫特征的时刻,然而告别第三人称之后,生物学的疯癫已经离去。被瓦莱布夫人视为凯瑟琳“败坏门风”证据的故事恰恰说明有些不足为外人道的事情背后有其原因。凯瑟琳受已婚男子蒙骗,明明是受害者却不能申诉属于自己的正义,正如布兰奇嫁给同性恋丈夫毁掉一生的幸福是一样的。这些女性由于陷入不恰当的或是不可能的关系时,来自各方面的压力一步步将她们逼入困境。为了维护家庭秩序或是所谓的名誉,她们的利益最终都被牺牲,被外界定义为疯癫。

李尚宏在《田纳西·威廉斯新论》一书中认为,塞巴斯钦符合威廉斯创作的一贯的男同性恋形象,这进一步证明了瓦莱布夫人坚持凯瑟琳疯癫的深层缘由。在麦卡锡主义盛行的五六十年代,同性恋被视为道德上的堕落。“败坏门风”的不是凯瑟琳,但她却因目睹不可言说的事件遭受惩罚。正如斯黛拉为了保全斯坦利的名誉而牺牲了布兰奇,瓦莱布夫人为了保全塞巴斯钦的名誉将凯瑟琳定义为疯癫。

然而随着剧情的发展和凯瑟琳为自己的辩护,哥哥乔治的态度发生了转变,从刚开始出于财产继承的考虑迫使凯瑟琳听从瓦莱布夫人到后来决定放弃财产“放弃学业,找一份工作养家”,使凯瑟琳和家人从瓦莱布夫人的掌控下解脱出来。全剧以医生的一句台词结束:“我认为我们至少应该考虑下这个女孩所言属实的可能性……”(148)剧作家到最后也没有明确凯瑟琳究竟疯了没有,只是让双方各执一词就凯瑟琳是否疯癫这一命题进行辩论,乔治和医生包括读者都有判断的权利和自由。疯癫在《突然去夏》中已经成为一种隐喻,影射人在真相面前的道德底线以及对社会良心的信心。通过疯癫,作家传达了一条信息:如果一个人的疯癫是可以被决定的,那么这个社会上谁又是绝对安全的?

在《突然去夏》之后很长的一段时间里,除了如《蜥蜴的夜晚》中对香依数次精神崩溃的强调和二战期间对疯癫的德国人的指涉,威廉斯似乎停止了对疯癫主题的挖掘。直到1980年,威廉斯以最后一部百老汇剧作《夏日旅馆的衣裳》结束了对疯癫主题的探寻。

《夏日旅馆的衣裳》以司各特·菲茨杰拉德和妻子泽尔达的真实故事为蓝本,采取鬼魂剧的形式在1926年法国南部的宴会和泽尔达在高山医院之间不断切换,一大半的剧情都以精神病院为场景。与《突然去夏》类似,出场的人物都参与了泽尔达疯癫与否的讨论。剧情从菲茨杰拉德得知妻子病情好转后立刻从好莱坞赶来探望泽尔达开始,却发现泽尔达“更疯了”,在精神病院学起了芭蕾。泽尔达的疯癫、沉重的家庭负担、巨大的创作压力以及好莱坞快节奏的生活让菲茨杰拉德筋疲力尽。他认为泽尔达和她的疯癫导致他不得不追寻商业成功,而这种追求使他牺牲了艺术自由。泽尔达则抱怨她在精神病院遭遇的拘囿和胰岛素治疗,但是鉴于回家探望母亲却被人称为街上的疯子,她不得不回到这里。第二幕切换到菲茨杰拉德家中,两人为彼此的艺术造诣和生活追求发生冲突:菲茨杰拉德说泽而达影响他的写作,他认为妻子的职业就是“南方女性所梦想的那样做家庭主妇”,完全漠视妻子的艺术追求和写作才能。泽尔达与之前剧本中的女性都不同,她有一个外人看似美满的婚姻,但是还是没有摆脱疯癫的命运。剧情在第一场的第二幕切换到1926年泽尔达与一个法国飞行员的婚外情,一方面暗示了婚姻不能提供泽尔达需要的感情上的安全,同时她对家庭秩序的破坏也使得她具备了疯女人在性方面激进的特征。泽尔达寻找艺术的解脱,但是她的芭蕾不仅没能拯救她,反而让别人更加肯定

[1]Williams, Tennessee. *Tennessee Williams Plays 1957-1980*. New York: Literary Classics of the United States, Inc. 2000. p.131.

她的疯癫。正如威廉斯研究专家安妮特·萨迪克在《〈夏日旅馆的衣裳〉中的混乱,创作力和疯癫》一文中指出的,泽尔达所代表的女性创作力和性欲成为男性主导的社会惧怕的力量。正是这种惧怕将泽尔达、露丝送进精神病院,拘囿成为她们无力抗拒的最终结局。

雷蒙德·威廉斯在《现代悲剧》中将田纳西·威廉斯的悲剧纳入“私人悲剧”的范畴,并指出:“他作品中的人物是独自追求、独自饮食和独自奋斗的孤独个人……正是在意识、理想、憧憬和幻觉中,他们失去了自我,成为可怜的梦游者。”^[1]在私人悲剧中,人际关系是破坏性的,人最终被社会无形的力量压迫至崩溃的边缘,以不同的方式步入疯癫。通过对人物心理和隐秘情感的捕捉,威廉斯在他的剧中深刻反映了南方现代社会中孤独的个体,失落的人际关系和不复传统意义的家庭。

五

威廉斯研究专家菲利普·科林在《田纳西·威廉斯百科全书》中指出,疯癫是贯穿威廉斯生活和写作的一条主线:“部分源于个人和家庭历史,以塑造复杂内心见长的威廉斯对于探索精神不正常及其结果有强烈的兴趣……在他的作品中,对于疯癫的痴迷以多种形式贯穿其创作生涯。”^[2]威廉斯早期对疯癫的关注主要源自他的生活经历。威廉斯家族有精神病史,他在回忆录中记载了早年经历的精神分裂以及对再次面临精神分裂的恐惧,写作则是他对抗精神问题的有效途径,而她的姐姐露丝则没能逃过命运的捉弄。1937年露丝被诊断患有精神分裂症,并在密苏里州立医院接受了胰岛素休克治疗;1943年,在威廉斯不知情的情况下露丝又接受了当时颇有争议的前脑叶白质切除手术。这次手术彻底改变了露丝的人生,使她的智商降为六岁孩童的水平,完全丧失了自我,只能在精神病院度过余生。正如唐纳德·斯波特所说:“如果不了解这一可怕的、不可逆转的悲剧,就无法了解托马斯·拉尼尔·威廉斯在1937年以后的生活。”^[3]

威廉斯为自己未能在姐姐需要的时候出现并阻止这次手术而深深自责,他试图通过文学创作驱散自己的罪恶感,这在一定程度上解释了为什么威廉斯总是在创作中关注那些身心不健全的弱势群体。以露丝为原型,威廉斯塑造了劳拉这一令人难忘的角色。从其成名作《玻璃动物园》到1980年最后一部百老汇作品,露丝的形象以及她的拘囿和疯癫反复出现在他的剧本中。

《玻璃动物园》是威廉斯对疯癫主题探索的起点,展现了威廉斯对“抛弃”姐姐导致其遭受疯癫折磨的复杂感情。自此,田纳西·威廉斯笔下的大部分女性人物或遭遇伤害而与社会脱节,或目击了一些不可言说之事,或无力为自己的理智辩护,或面临难以忍受的孤独。威廉斯抓住了她们痛苦的根源,通过疯癫展现她们无法决定自己命运的凄凉来反思当时社会对女性的限制。福柯在《疯癫与文明》中指出,当非理智被禁闭的时候,疯癫就成了纯粹的景观。在这个意义上,威廉斯的戏剧也是一种景观,展示了被时代甩在后面的人和不符合社会规约的人,并通过疯癫主题对“社会如何迫使那些心智敏感而又不想循规蹈矩的人走向毁灭”寄予了深切的人文主义关怀。

[责任编辑:平 啸]

[1][英]雷蒙德·威廉斯:《现代悲剧》,丁尔苏译,[南京]译林出版社2007年版,第115页。

[2]Kolin, Philip. ed. *The Tennessee Williams Encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood, 2004. pp.132-133.

[3]Spoto, Donald. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*. Boston: Little Brown, 1985. pp.67-68.