

哈罗德·品特戏剧中“替身”的多重形式

袁小华 李婧睿 杨晓华

内容提要 品特戏剧以其敏锐的洞察力直揭人性中美与丑的冲突。本文试图以“替身”理论为研究视角,选取《归家》、《情人》、《往日》、《微痛》四部剧为代表,分析品特戏剧中不同人际关系下“替身”的多重表现形式,揭示剧中混乱而异化的人际关系及其背后的原因。“替身”为品特戏剧的荒诞性和模糊性提供了合理的解释,同时映射现实社会人们内心善与恶的斗争,并在一定程度上丰富了戏剧表现力。

关键词 哈罗德·品特 “替身”理论 《归家》 《情人》 《往日》 《微痛》

袁小华,南京理工大学外国语学院教授 210094

李婧睿,南京航空航天大学国际教育学院科员 210016

杨晓华,南京工程高等职业学校研究员 211135

与一般意义上理解的“替身”不同,文学理论中的“替身”有其独特的涵义。“替身”(doppelgänger/double)概念源于德国浪漫主义文学,让-保罗·里希特(Jean-Paul Richter)最先在其小说《西本凯斯》(Siebenkäs)中创造“Doppelgänger”一词,本意为“同行者”。“替身”在早期民间传说中是指自我的身体图像。原始人类恐惧死亡会摧毁他们的“自我”,带走个体特性,因而他们构建了一种“身体-灵魂”机制^[1],将“自我”的影子、投射或者镜像视作灵魂的归宿,象征人的永生。随着“替身”的文学内涵不断拓展、演变,到了现代,“替身”在文学作品中更多地代表着“死亡”^[2],预示着主人公“身份的消逝”^[3],旨在揭示人物面临的“伦理焦虑与混沌”^[4]。受“永葆青春的愿望”的驱动,主体试图杀死“替

本文为中央高校基本科研业务费专项资金资助立项项目(项目编号:30920140132028)以及国家教育部人文社科研究项目“戏剧及影视艺术视角下的哈罗德·品特研究”(项目编号:11YJA752029)阶段性成果。

[1][3]Rosenfield, Claire. “The Shadow within: The Conscious and Unconscious Use of the Double”. *Daedalus*. 2(1963): p.326, p.343.

[2]Rank, Otto. “The Double as Immortal Self”. *Beyond Psychology*. New York: Dover Publications, 1958. p.66.

[4]于雷:《替身》,〔北京〕《外国文学》2013年第5期。

身”,保护自身,但这事实上也是主体的“自杀”,因为在杀掉“替身”的同时他也伤害了自己“不同的自我。”^[1]然而,不论“替身”的象征意义如何演变,文学作品中,“替身”的特质和表现形式总是大同小异。一般说来,“替身”源于“主体”的分裂,具有阴暗、邪恶、隐秘、反社会等特点。二者分别代表“被社会接受的常规人格”和“自由、无束缚、罪恶的自我外化”进行“善与恶的动态对抗。”^[2]而且,“替身”最初往往以“主体”的双胞胎兄弟、追求者、诱惑者、拯救者、爱人等形象示人^[3],随后逐渐壮大,开始与原“主体”发生激烈的冲突,直至掌控、扼杀、代替“主体”。在与“宿主”的对抗中,如果“替身”成功,那么作品中的主人公通常是与自身“个性的另一面”(alter ego)发生冲突,历经全力对抗,接着承认“替身”的存在,并且冒着极大的风险给予“替身”帮助与同情,最终“主体”与“替身”交换特性,重新达到人格合一^[4],成为一个整体,共同投射第三方个体的“残缺或矛盾人格”^[5]。即使“替身”在博弈中失败,他对“主体”也会产生重创。

正是“替身”对“自我”镜像的重视,对人“身体-灵魂”分裂的强调以及对“身份”问题的探求,使得笔者注意到,哈罗德·品特的很多部戏剧都充斥着“自我”和“替身”的矛盾冲突。主要以四种形式出现:第一、手足相争;第二、“主体”“正义自我”与“邪恶自我”分裂;第三、分裂“主体”对立统一为一个整体;第四、由个体“自恋”引发的死亡恐惧。多重“替身”形式掺杂于不同人际关系之中,其表象一般是人物身份、人物身心展现出“双重性”甚至“多重性”,表象之下揭示的是人物身份的模糊感,以及平衡生活中所扮演的各种角色的困惑。本文选取《归家》、《情人》、《往日》、《微痛》四部剧作为品特戏剧的代表,分别从亲情、爱情、友情、陌生关系四种人际关系视角,探寻其中“替身”的表现形式及其背后隐藏的身份角色危机。在这些交错的角色关系中,人物往往会因为同时面对多种人际关系和多重“自我”而感到困惑不堪,又因为社会语境的规约而无法走出角色危机带来的内心挣扎与痛苦。

一、血缘关系中的“替身”:手足相争

品特笔下的血缘关系充斥着陌生、较量与扭曲。如《归家》中的父子、兄弟,《家的声音》中的父母和儿子等。以《归家》为例。此剧描绘的是一个以男性为主导的、女性角色缺失的家庭。在这个家庭的人物关系网络中,兄弟关系与父子关系的矛盾十分突出,而且人物关系展现出模糊与畸形的特征。造成剧中手足相争的原因,主要是具有很多共同特征的血缘男性为了争夺母亲、妻子的爱。奥地利作家、心理分析学家奥托·兰克在《替身:一种心理分析研究》(*The Double: A Psychoanalytic Study*)中提到,“替身”作为“追逐者”常常会化作“父亲”或是“兄弟”(替代者)的形象。他们与生俱来具有相似之处,在彼此身上可以看见自己的影子。看上去他们似乎可以为任何事物进行斗争,但多数情况下,他们争夺的往往是“对于女性的爱”,尤其是“母亲的爱”^[6],因为这种爱他们必须相互分享。为了争取更多女性的爱,兄弟间产生相互“杀死”“替身”的“愿望和冲动”^[7]。值得注意的是,如果在与“替身”的斗争过程中未能成功,弱势方会转变思路,通过破坏相争之物或进行自我毁灭,间接消灭“替身”的存在。

基于兰克的分析,《归家》中的家庭表面上的主导人物麦克斯(Max)和其弟弟山姆(Sam)就是一对“替身”,他们争夺的主要是女性,其次还包括房产、父亲与一家之主的角色。首先,麦克斯和山姆兄弟

[1][6][7]Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Trans. & Ed. Harry Tucker Jr. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1971. pp.77-79, p.75, p.76.

[2][5]Rosenfield, Claire. "The Shadow within: The Conscious and Unconscious Use of the Double." *Daedalus*. 2(1963): pp.328-329, p.328.

[3]Keppler, C.F. *The Literature of the Second Self*. Tucson: U of Arizona P, 1972. vii.

[4]Eder, D. L.. "The Idea of the Double." *Psychoanalytic Review*, 65.4(1978): p.597.

两人最初争夺的女性是母亲,后来两人又争夺杰西(Jessie)。山姆多次故意在哥哥面前提起嫂子杰西,描述他当年是怎样照顾她的,以此刺激哥哥。至于麦克斯,他对所有女性都有强烈的厌恶感。麦克斯每当谈及女性,都会将她们和“污秽”等同,甚至将她们比作自己当年驯服过的母马。其实,麦克斯厌恶女性并非因为他内心真的对女性无比排斥,而是厌倦了和“替身”无尽的争夺。在与男性“替身”对女性之爱的争夺过程中,他非常恐惧,没有能力直接扼杀“替身”,只能“杀死”他和“替身”所争夺的东西——女性和对于女性的爱,以此消灭争夺关系。表现在麦克斯身上就是蔑视一切与女性相关的事物。其次,麦克斯和山姆的“替身”关系还表现在争夺房产上。由于感受到来自兄弟的竞争和挑衅,麦克斯试图将弟弟赶出家门,但山姆反驳道:“这房子是我们母亲的;这房子是我们父亲的。”^[1]重复强调两人分享父母、家产的关系。最后,麦克斯和山姆的矛盾还在于竞争父亲角色。麦克斯的儿子们似乎和叔叔山姆关系更融洽,而对父亲显得很排斥。本剧开篇,麦克斯喋喋不休,试图和儿子讲话,引起他注意,但莱尼并不愿理他,仅有的回答都是让父亲“闭嘴”,说他“狂闹”、“胡扯”、“疯癫”^[2]。可山姆一回家之后,莱尼马上有了精神,兴致勃勃地和他聊天。坐在一旁的麦克斯只能嫉妒地说一句:“我也坐在这呢,你知道的。”^[3]此外,第二幕中,山姆提到杰西有过婚外情,还说自己格外疼爱泰迪,或许泰迪根本不是杰西与麦克斯的儿子。综上,在麦克斯扮演的最重要的家庭角色中,不论作为儿子、丈夫、父亲还是一家之主,他的弟弟都在与他分享角色,威胁并伺机取代他。

除了麦克斯与山姆兄弟,麦克斯三个儿子之间也互为“替身”。泰迪作为哲学博士在美国生活多年,当他携着妻子返回英国的家时,说的第一句话是“钥匙还能用,他们没有换锁”^[4]。可见泰迪与家人的疏远,回家对他来说充满很多不确定。进屋后,他什么都不做,赶忙要上楼查看自己的房间是否还在,床是否被人占了。与此同时,他不断询问露丝(Ruth)累不累,是否冷,安慰她别紧张。虽然露丝也显得少许不安,但这一系列言行更多透露的是泰迪自己对于回家的紧张。然而,在泰迪即将带露丝返回美国时,露丝却不愿离开,并且和莱尼、乔伊关系暧昧。泰迪和两个弟弟的较量,尤其是和莱尼的冲突逐步激化。莱尼当着泰迪的面拥抱亲吻露丝,指责泰迪成为哲学博士后便目中无人,最后和父亲一起合谋哄骗露丝留下来成为这个家里的妓女。乔伊也是争夺嫂子的帮凶,声称“不要和别人分享她”^[5]。泰迪最终被两个弟弟夺去妻子与家庭。

还有一点不可忽视,本剧中父亲麦克斯和三个儿子也构成“替身”关系,其表现形式就是“乱伦”。在这部剧中麦克斯唯一展现出父亲温情的一面是在他回忆孩子们还年幼时一家人生活的时候。那个时候,孩子们“头发柔亮”,“面泛红晕”^[6],只会顺从地跪坐在父母脚旁。可如今父亲动不动辱骂儿子,公然争夺儿子的妻子,还提议让露丝留下来做妓女,全然不顾儿子家庭的破裂。儿子对父亲也会回以极其不雅的称呼。他们是父亲血脉的延生,最终却成为父亲的对抗者。

品特戏剧中,血缘关系下的“替身”主要体现于手足之争。品特通过夸张的戏剧情节,刻画出当今文明社会里人们的怪异行为。文明社会拥有道德约束并不意味着人性中丑恶的一面不再显现。随着人与人关系的复杂化,人们更多地受到恐惧、威胁、焦虑等不安情绪的影响,人性中原始的自我保护欲望被重新激发出来,这时即使是最重要的亲情血缘都会显得苍白无力。

二、婚恋关系中的“替身”:正邪自我分裂

“婚姻”和“恋爱”是品特作品中频繁出现的一个主题。品特早年承认,他17岁时曾偷偷带着朋友

[1][2][3][4][5][6]Pinter, Harold. *Complete Works (Volume 3)*. New York: Grove Press, 1990. p.34, pp.23-25, p.29, pp.35-36, p.89, p.62.

的女友外出,尽管他知道这是不对的^[1]。结婚以后,他还有过多次婚外之恋^[2]。品特这些不当行为直接导致了其前妻的早逝和他与儿子父子关系的破裂。有理由相信,这些复杂的感情经历对他戏剧创作是有一定影响的。在品特笔下,婚恋关系总是萦绕着背叛。

在品特戏剧中,把婚恋关系中“替身”纠缠演绎得最为出彩的要数《情人》这部剧了。《情人》是品特创作初期的代表作之一,讲述一对结婚10年的中产阶级夫妻理查德(Richard)和萨拉(Sarah)为了给了无生趣的婚姻生活注入新的活力而模拟“婚外情”表演的故事。在约定好的“婚外情”游戏中,理查德扮演妻子的“情人”麦克斯(Max),萨拉装作理查德的“情妇”,双方自身与作为对方“情人”时的装束、言行和情感表现都截然相反。人物身份就这样在真实与演戏中不断切换,最终,剧中两位主人公假扮的对方“情人”竟给自身现实生活带来了一定的威胁和负面影响,假想人物以他巨大的能量将负面思想逐步注入真实人物,二者不断博弈。这种独特的人物塑造方式暗合了“替身”关系,即“一个人是从潜意识中侵入的和另一个人‘有意识的自我’截然对立又形成互补的一个自我”^[3]。

本剧中,理查德的“替身”就是妻子的“情人”,萨拉的“替身”是丈夫的“情妇”。他们这种“替身”关系最显著的体现在人物衣着上。服装风格在此剧中是人物身份的象征,也是人物性格的外化展现^[4]。在作为理查德和萨拉的时候,他们的衣服总是要么得体正式、要么朴素保守。萨拉一般穿着平整端庄的连衣裙;理查德因为工作会头戴圆顶礼帽,身穿素淡的正装衬衫。然而男女主人公在把自己想象成一个偷偷摸摸存在的“情人”时,他们便可随心所欲,自然地换上自己意识中“情人”该穿的衣服——女性是暴露性感的(低胸的黑色连衣裙和增添女性魅力的高跟鞋),男性是随性不羁的(小山羊皮夹克)。可以看出,在他们的思维定式中,得体端庄的衣物应是高贵的人穿的,随性暴露的衣物通常是被社会视为低俗不雅人的装扮。可是这对高贵的夫妻发现在他们内心里产生了本不该是他们这类人应该有的欲望和行为,这种正邪自我的分裂冲突折磨着主人公,使他们内心苦苦挣扎。为了呈现得体的外表,同时又有机会释放内心情感,他们构建“情人”和“情妇”——即自己的“替身”,来满足在现实中得不到的欲望。这种“替身”的构建恰恰说明,“其中一个自我总能做另一个自我无法做的事”^[5]。

除了衣着上存在反差,两对“替身”在言行上也是相互对立的。萨拉在作为妻子时,喜欢面带微笑,说话轻声细语,显得很有教养,连理查德都说她是一个让他“尊重”、“喜爱”的女性^[6];理查德谈吐行为亦是如此,语速不紧不慢,充满着受过良好教育的从容。在谈到彼此和“情人”的幽会时,即使有些因醋意和不满而产生的针锋相对,理查德和萨拉也仍然能保持礼貌性的尊重,危急时刻陡然转移话题,避免口角冲突。最为重要的是,两人严格遵照“游戏规则”,语言极为委婉,始终用一种得体的姿态谈论着事实上非常“低俗”的事情。相反,当这对夫妻装扮成对方的“情人”幽会时,他们立刻变成挣脱理性束缚,行为受本能欲望驱使,甚至会说脏话的“情人”和“情妇”。

如果说衣着的更换相对轻松,那言行上的切换就显得比较复杂,而且对理查德和萨拉的心理会产生更大的波动。在游戏进行到一定时候,理查德发现自己开始嫉妒、痛恨他的“替身”,因为自己的妻子萨拉深深被“情人”所吸引,常在理查德面前赞扬他。理查德虽然享受麦克斯身份给自己带来的快

[1] Baker, William. *Harold Pinter*. London: Bloomsbury, 2008. p.14.

[2] Fraser, Antonia. *Must You Go? My Life with Harold Pinter*. New York: The Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. p.86.

[3] Eder, D. L. "The Idea of the Double." *Psychoanalytic Review*, 65.4(1978): p.579.

[4] Homan, Sidney. "Finding Pinter's Subtext: Directing *The Lover*." Gillen, Francis. Gale, Steven H.. *The Pinter Review (Collected Essays 1999 and 2000)*. Tampa: The U of Tampa P, 2000: p.127.

[5] Miller, Karl. *Doubles: Studies in Literary History*. Oxford: Clarendon Press, 1985. p.416.

[6] Pinter, Harold. *Complete Works (Volume 2)*. New York: Grove Press, 1990. p.169.

乐,但他十分担心妻子会深陷扮演的角色中,恐惧“情人”会从他身上夺走妻子对现实中自己的爱,因此后来他极力要结束游戏,扼杀“情人”这个角色。理查德和自己“替身”的斗争是以失败告终的。本剧最后理查德为了挽回萨拉对自己的爱,只得再一次利用“情人”这一身份,这说明他已经无法掌控现实生活了。至于萨拉,她对“替身”的存在也是倍感恐惧。每当扮演“情妇”,她总要将家里百叶窗小心翼翼地拉上,屋内呈现昏暗隐蔽的氛围。萨拉对“情妇”也会有嫉妒之心,她对这种嫉妒的报复就是不断在理查德面前夸赞“情人”。

安德鲁·韦伯(Andrew Webber)认为,“替身”具有其两面性:“一方面,对主体镜像般的复制似乎能保护主体的自主权,或者能让这种自主权翻倍;另一方面,这个‘分享秘密的人’有可能会平分甚至消灭它所分享的身份。”^[1]“情人”和“情妇”角色是理查德和萨拉逃离现实单调婚姻的途径,有了“替身”,他们可以暂时逃脱平淡乏味,享受现实无法得到的快乐,同时也能保护自身名誉和身份。然而,理查德和萨拉在开始游戏前忽略了一个事实:游戏也是有风险的。随着直觉的意愿得到满足,“替身”凶恶一面逐渐显现,开始试图平分,甚至扼杀他们的现实身份。他们被推向另一个深渊。

理查德——“情人”、萨拉——“情妇”构成的两对“替身”是一个主体在身份、性格上一分为二的表现,反映了个体因内部矛盾而产生的分裂。理查德和萨拉将自我身份对半分割,树立“替身”,是为了逃避一种角色而进入另一个角色。“角色冲突是角色行为相互矛盾的产物”^[2],一旦角色间转换出现问题便会引发角色冲突,也带来后续的身份问题。理查德和萨拉渴望平衡不同身份、角色,他们自身可以分化成两个甚至多个侧面,但这也要求他们要学会平衡,不被丑恶主导,不被社会摒弃。

三、友情关系中的“替身”: 明暗人格合体

品特戏剧中,友谊很多时候是亲密的,但又隐藏着较量和竞争,它更似一种人际关系的描述方式,并无实际价值。朋友之间关系错综复杂,神秘莫测,友情和爱情相互交叠,人物时常不自觉地违背伦理道德,令人不解。《往日》中好朋友凯特(Kate)与安娜(Anna)相识多年,曾经是亲密的室友。可当凯特与丈夫迪利说起这个朋友时,她一直避免表态安娜是其“最好的朋友”,只认为她是自己“唯一的朋友”。她一直强调,自己只有这一个朋友,因为没有比较,所以很难界定这个“朋友”是否称得上“好”。从这一点上推断,凯特和安娜极有可能就是同一个人,分别代表一个人截然相反的两面,同时她们也构成一个完整的个体。安娜性格强势,大胆开放,口齿伶俐;而凯特相对沉默,个性内敛,有着勃朗特般的隐秘。全剧的第一个词就是凯特沉思着描述安娜:“Dark”。这是一个双关,既可以理解为安娜拥有深色皮肤,也可以暗示安娜黑暗、阴郁的个性。

本剧中丈夫迪利这个角色至关重要,是他直接促成凯特和安娜的“替身”关系得以揭露。迪利在开始就说自己非常期待见到安娜,就是为了“看她是否是同一个人”^[3],他要透过安娜来了解凯特。在夫妻二人的对话中,迪利以近乎审讯的方式询问凯特有关安娜的情况,正是这种方式使得凯特透露她自己“没有朋友,一个也没有,除了她(安娜)”^[4]。看上去凯特并不是特别喜欢安娜这个朋友,但当被问及为什么安娜是唯一的朋友时,凯特的回答是安娜总是偷穿她的内衣。安娜也说自己在英格兰没有任何亲朋好友,凯特是唯一的。在她的描述中,她最初向凯特借过内衣,可自从知道自己穿着凯特的内衣在派对上被一个男子整晚偷窥后,凯特主动将内衣借给她,并要求她回来后在黑暗中讲一讲外出趣事。凯特对此非常着迷,听着安娜的讲述还会脸红。事实上,“内衣”就是一个人隐私的象征,借用

[1] Webber, Andrew. *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1996. p.5.

[2] 奚从清:《角色论——个人与社会的互动》, [杭州]浙江大学出版社2010年版,第129页。

[3][4] Pinter, Harold. *Complete Works (Volume 4)*. New York: Grove Press, 1990. p.8, p.6.

内衣即交换内心。在凯特-安娜这对“替身”中,凯特代表保守拘谨的社会化自我,安娜则是个体本我的化身。安娜穿着凯特的内衣代表人性本能渴望抛开世俗约束的一面,但这种想法往往得不到赞同,因而只能在黑暗中悄然存在。安娜在很大程度上帮助凯特完成了平常无法实现的愿望。

罗伯特·罗杰斯(Robert Rogers)认为“替身”有主观与客观之分。“二者都代表冲突,主观‘替身’代表冲突的驱动力、方向,或是不涉及他人的态度;而客观‘替身’展现的是内在的冲突,其表现方式为对他截然相反或互补的态度。”^[1]主观“替身”是一个主体或“自我”的分裂,它与客观“替身”最主要的区别在于主观“替身”可以恢复为一个整体^[2]。《往日》中凯特和安娜就是一对分裂人格合二为一后的“替身”,她们是个体在同一时间具备的矛盾人格的外化展现。表面上她们是两个截然不同的个体,事实上源于一个主体,投射一个明暗人格皆备的完整个体,只是个体的本我、自我和超我面不断博弈,使得她们分裂开来。因而,她们是可以重新合成一个整体的。

通常人是在理智控制之下,但很多时候潜意识中阴暗人格会跳出来挑战理智,他并非一定战胜理智,可它对主体带来的杀伤力是不可忽视的。《往日》中安娜作为凯特的“替身”能直接干预凯特和丈夫迪利的生活,而且将“替身”的黑暗性转嫁凯特身上——剧中总是提到凯特需要“洗澡”;安娜甚至公然和迪利进行较量,与他争夺对凯特的控制权。而作为主体的凯特其实已被“替身”绑架,只能无奈地说:“你们这么谈论我好像我已经死了一样”^[3]。从凯特——安娜这对“替身”来看,主体利用“替身”不仅仅是为了满足潜在的欲望,更重要的可能是要弥补内心的孤独感。《往日》一定程度上吐露了品特戏剧对友谊的悲观看法:一种亲密美好却暗藏竞争的情谊。很多时候,自我可能是自己唯一的真正“朋友”。

四、陌生关系中的“替身”: 自恋与死亡恐惧

“他人即地狱”是法国哲学家萨特(Jean-Paul Sartre)在他著名的哲理剧《禁闭》(*No Exit*)中所说的名言,它旨在教导人们恰当认识和处理“自我”与“他者”的关系。一方面,人对自身的认识会带有主观设想,因而人常常需要通过他人来认识自己;另一方面,如果人过度依赖他人的观点,完全失去自己的主观认识,那他人就会如“地狱”一般成为正确认识“自我”的障碍。

《微痛》中的爱德华(Edward)就是一个无法处理好“自我”与“他者”关系的人物,以致其混淆“自我”和“他者”,最终被“他者”取代。在《微痛》中,卖火柴人有一只玻璃假眼,或许还又聋又哑。对爱德华而言,他总是希望老人站在阴暗中、隐蔽处,因为在黑暗中,他看起来十分特别。卖火柴人就是“衰老”与“死亡”的化身,还是预示主人公爱德华将会被“衰老”与“死亡”战胜的“替身”。每当爱德华企图赶走卖火柴人时,女主人公会不断强调“他非常老了”,意在保护这个“替身”。爱德华本和老人并无交集,却偏偏总拿自己和他比较,寻找自己和这个陌生人的共同点。比如,爱德华会说:“我曾经也做过生意”^[4];“如果在他的位置上,或许,我也会和他一样。”^[5]他甚至认为他们两人之间的这种类似非常令人满意。尽管他一再强调老人的出现对他而言并无惊恐与担忧,然而在象征“衰老”的卖火柴人身上他总能不自觉地看到自己未来的影子,实质上,这就是爱德华对即将到来的变老和死亡的恐惧。此外,男主人公爱德华还总是回忆年轻甚至年幼时的时光,通过强调自己的强壮来弱化内心对于衰弱的恐惧,他设想老人曾经的迷人模样亦是他对“永葆年轻”的渴望。想象无法改变现实。最终,爱德华强烈的“自恋”和自我保护情绪只能转化为对“替身”的厌恶,他想方设法要去摧毁卖火柴老人,同时又不

[1]Rogers, Robert. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Detroit: Wayne State UP, 1970. p.5.

[2]Eder, D. L. "The Idea of the Double." *Psychoanalytic Review*, 65.4(1978): p.583.

[3]Pinter, Harold. *Complete Works (Volume 4)*. New York: Grove Press, 1990. pp.30-31.

[4][5]Pinter, Harold. *Complete Works (Volume 1)*. New York: Grove Press, 1990. p.168, p.172.

得不称这个陌生人是“我的老相识。我最亲近的、最亲爱的人。我的朋友和亲属”^[1]。

随着剧情的发展,爱德华与卖火柴老人的身份逐渐变得混沌,爱德华口中这个“冒名顶替的人”开始变得年轻,慢慢走出黑暗,走进明亮的月光之下。而爱德华却倒下了,用尽最后一口气对卖火柴老人说“你是谁”。像老人拥有玻璃假眼一样,爱德华的眼睛因为不断从黑暗中偷窥老人变得充血疼痛,本该明亮的双眼在品特笔下变得迟钝,无法看清真相。主人公爱德华曾经也和“替身”斗争过,试图通过命令掌控他,通过脱下他的外衣和帽子认清他,但都没有成功。本剧即将终结时,卖火柴老人以一种不动声色的力量取代了爱德华,占有了他的妻子和房子。与其说爱德华被“替身”打败,不如说他是被自己杀死。综观《微痛》,卖火柴人从未讲过一句话,他的哭、笑、站、坐等动作亦有可能都是爱德华的臆想。他从一个房子外的陌生人摇身一变为房主,而爱德华从主人变为房里的陌生人。或许,从一开始,爱德华就没有弄清自己的角色。可能在他人眼中,真正的“闯入者”和“局外人”是爱德华,而卖火柴的老人和黄蜂代表被入侵群体的守护者。“替身”现象在本剧进一步强化了人类始终无法摆脱被异族群体排斥的命运。

五、结 语

借助“替身”理论,读者和观众可以很容易看懂品特戏剧的逻辑、情节与主题,品特戏剧中的荒诞、模糊有了合理的解释。《归家》中的乱伦、厌女,《情人》中的假想情人、约会,《往日》中“被迫无奈”的友情,《微痛》中一个衰弱的老人喧宾夺主……这些荒唐的情节和散乱的逻辑使得品特戏剧看上去扑朔迷离,还异化了剧中父子兄弟、情侣夫妻、同窗友人、陌生人等各种人际关系。但是,通过“替身”投射出的衰竭感和自我的丧失^[2],品特戏剧剥离了非逻辑性、荒诞性,直揭戏剧人物、现实人们以及作者本身在生活中都会面对的困惑和焦虑:对自我主体性(外化为身份、角色等)衰亡的恐惧,对“入侵者”、“替代者”的恐惧。品特试图告诉人们,个体虽然蕴含多种分裂特质,但个体也是多重分裂元素的统一体,多元而矛盾汇聚一体才是人的本质。

品特戏剧以幽默荒诞的形式再现了现实社会人们内心“人性化自我”(all-too-human selves)与“社会化自我”(socialized selves)的对立^[3],照亮了人性隐秘的一面,深刻地揭示了人在社会生活中的努力平衡善与恶的无奈、迷茫与恐惧。“替身”所要展现的终究并非是人格的分裂,而是在冲突中重新整合为一个整体,承认“秩序与自由之间存在一种必然的平衡”^[4]。社会要求人们学会在理性与直觉、规约与“自我”之间做出平衡。在品特笔下,人物都不会直接消灭“替身”,而是选择与其苦苦对抗,这事实上道出了现实社会人们的选择。在现实社会的舞台上,人们都希望展现出某种能被他人接受的“自我”^[5],因而竭力抗拒“人性化自我”,将不符合社会公认理念的行为转嫁给其具有“反社会”性质的“替身”,“自我”与“替身”不断对抗和妥协,来平衡人性中的美与丑,维护人与人之间建立的人际关系。如此,“主体”在社会舞台上接受“观众”的审视时,才不会得到负面评价。

〔责任编辑:平 啸〕

[1]Pinter, Harold. *Complete Works (Volume 1)*. New York: Grove Press, 1990. p.180.

[2]Vardoulakis, Dimitris. "The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's 'The Uncanny'." *SubStance*, 35.2(2006): p.100.

[3][加]欧文·戈夫曼:《日常生活中的自我呈现》,冯钢译,〔北京〕北京大学出版社2008年版,第45页。

[4]Rosenfield, Claire. "The Shadow within: The Conscious and Unconscious Use of the Double." *Daedalus*. 2(1963): p.333.

[5]Ritzer, George. *On Temporary Sociological Theory and Its Classical Roots: The Basics*. Beijing: Beijing UP, 2004. p.147.