

存在主义寓言与失败的含混

——评桑顿·怀尔德的《阿尔切斯达》

但 汉 松

内容提要 本文首先以克尔凯郭尔为坐标,考察怀尔德在创作宗教长剧《阿尔切斯达》时所遭遇的存在主义影响。尽管克氏哲学的确构成全剧的思想底色,为作者“在日常生活中寻找崇高意义”的寓言美学观提供了注脚,但主人公阿尔刻提斯虔诚践行的“无限弃绝”却与怀尔德试图追求的寓言含混性产生了内在冲突。本文认为这种冲突在戏剧文本和舞台演出中难以调谐,并最终导致了这部戏剧式寓言在主题和风格上的深层分裂。《阿尔切斯达》的失败不只是怀尔德的个人失败,更昭示出现代寓言的一种必然困境。

关键词 怀尔德 克尔凯郭尔 戏剧式寓言 《阿尔切斯达》

对美国作家桑顿·怀尔德来说,《阿尔切斯达》(*The Alceste*)不仅是他的最后一部长剧,也是这位三届普利策奖得主最漫长艰苦的一次创作。30年代末,他就开始构思这部作品,中途几次辍笔,最后于1955年在爱丁堡戏剧节上首演。此后,他依然对剧本不满意,一直修改到1957年才最终定稿。怀尔德在创作该剧时体现了“赫克勒斯般的艰巨努力”^①,然而尽管作者苦心孤诣,这部长剧却遭遇了失败。英国媒体在首演后对该剧的评价尖酸刻薄,怀尔德甚至称之为“羞

^① Owen E. Brady, "The Alceste: Wilder's Herculean Labor to Solve the Riddle of Identity," in Brunauer Blank and Izzo Blank eds., *Thornton Wilder: New Essays*, West Cornwall, CT: Locust Hill, 1999, p. 417.

辱或憎恨的怒流”，并暗自发誓永不和人提起自己在爱丁堡的这番感受。^①《阿尔切斯达》自此成了他最不为人知晓的长剧，从未在百老汇上演，甚至剧本也直到1977年才在美国出版（那时作者已于两年前去逝）。

《阿尔切斯达》的失败标志着怀尔德寓言叙事发展的一个转折点，它在更宏观的维度上印证了戏剧式寓言自现代文学以来的固有危机。在三四十年代，怀尔德凭借《我们的小镇》（*Our Town*）和《九死一生》（*The Skin of Our Teeth*）这样的反现实主义先锋剧蜚声世界文坛，但二战之后，当极简舞台和超现实主义的实验剧已成为家常便饭，他当初那种破旧立新的戏剧形式自然就锋芒不再。不过，在这种局面下，怀尔德不仅没有放弃寓言式写作，反而决定退回到自己早期宗教“案头剧”的传统寓言模式中。换言之，怀尔德不再像巅峰时期那样将反亚里士多德式的叙述体戏剧（epic theatre）推向极致，而是以最直白的方式效仿古典戏剧传统。因此，有人坚持认为《阿尔切斯达》“很可能是由当代美国作家写出的唯一一部严肃的宗教剧”^②，它的宗教性非常纯净坚韧，丝毫“不妥协于世风”^③，该剧还被称作“现代读者所能看到的最像道德剧的作品”^④。

这些评价或许并非夸赞，却准确概括了其特点。这部三幕剧题材上借用了欧里庇得斯的《阿尔刻提斯》，结构上也效仿古希腊戏剧模式，用羊人剧作为结尾。第一幕作为原著的前篇，围绕阿尔刻提斯在大婚前夜的纠结，表现了她心中的神人交战：究竟是该把自己献给阿波罗的永恒国度，还是选择婚姻这种世俗归宿。而她最终决定嫁给国王阿德墨托斯，是因为她被变身为普通牧羊人的阿波罗说服，意识到即使是俗世肉身也可能寄居着神性。第二幕基本源自欧里庇得斯的原著。阿尔刻提斯在国王的一次意外受伤后，决定听从德尔斐神庙的神谕，替阿德墨托斯去死，并最终被老友赫克勒斯从冥界救回。第三幕作为后传，以中世纪复仇剧的模式开场：阿德墨托斯被篡权并被杀害，幸存的王子多年后密谋夺回王位，但肆虐的瘟疫打乱了现任国王阿基斯和王子的对决，已沦为奴隶的阿尔刻提斯站出来呼吁大家“睁开”眼睛，透过日常生活那些“充满激情的无意义”来理解神的讯息。

不过，虽然古典神话构成了《阿尔切斯达》的主要框架，但怀尔德对欧里

① See Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder, 1939 - 1961*, Donald Gallup ed., New Haven: Yale UP, 1985, pp. 238 - 239.

② Donald Haberman, *The Plays of Thornton Wilder: A Critical Study*, Middletown, CT: Wesleyan UP, 1967, p. 40.

③ Donald Haberman, *The Plays of Thornton Wilder: A Critical Study*, p. 51.

④ M. C. Kuner, *Thornton Wilder: The Bright and the Dark*, New York: Thomas Y. Crowell, 1972, p. 185.

庇得斯的借用其实非常有限。不仅故事的时间跨度大异于前人，而且原著中那个自私傲慢的君主也被改编成一个有情有义的丈夫，而阿尔刻提斯的“仆人”形象则像在暗指耶稣对人的救赎。^① 所以，《阿尔切斯达》不再有传统意义上的善恶分野，欧里庇得斯的戏剧冲突也不复存在，取而代之的是“人生信仰和人生真相之间的辩证主义张力”^②。阿尔刻提斯在怀尔德的剧中只是信仰的喻体，她表现的是人如何通过自我牺牲和奉献，为日常生活注入意义。从这个角度看，《阿尔切斯达》与其说是表现英雄厄运的古希腊式悲剧，不如说是关于宗教伦理的戏剧式寓言。

即使如此，也不能说怀尔德的寓言冲动是为了在前基督时代寻找耶稣的神话原型。笔者此处无意从清教寓言叙事的角度对该剧做圣经式阐释，而是试图指认它在众多层面上与克尔凯郭尔的文本间性。换言之，怀尔德的戏剧改编其实与克尔凯郭尔对“亚伯拉罕杀子”故事的阐释颇有可比之处，因为两者都是将熟知的神话文本作为可深入阐释的寓言，以揭示它们背后的隐义。虽然怀尔德的主人公是古希腊多神信仰体系下的狂热异教徒，他所要揭示的哲学命题却与克氏的基督教存在主义遥相呼应。甚至可以说，与《阿尔切斯达》关系最紧密的文本并非《阿尔刻提斯》，而是克尔凯郭尔那本著名的《恐惧与颤抖》。

无限弃绝 “克尔凯郭尔化”的阿尔刻提斯

阿尔刻提斯与克尔凯郭尔之间的相似之处颇多。在第二幕中，王后因为喜欢沉思，被赫克勒斯起了一个绰号“沉默的阿尔刻提斯”(Alcestis, the Silent)^③。无独有偶，克尔凯郭尔发表《恐惧与颤抖》时所用笔名“Johannes de Silentio”也有“沉默”一词。对两者而言，“沉默”并非指个性上的沉默寡言，而是暗示一种重要的神学原则。在《致死的疾病》中，克尔凯郭尔曾引用普卢塔克的名言“人从人那里学会的是说话，从神那里学会的是沉默。”^④ 同样，赫克勒斯赞扬阿尔刻提斯时也说“是谁在那些你我最无知的方面最有智慧？你知道是谁：她从来不说话，或者少说话。沉默之人。她是沉默的，难道不是吗？”(408) 另

① See M. C. Kurer, *Thornton Wilder: The Bright and the Dark*, p. 184.

② Rex Burbank, *Thornton Wilder*, New York: Twayne, 1961, p. 130.

③ Thornton Wilder, *Collected Plays and Writings on Theatre*, J. D. McClatchy ed., New York: Library of America, 2007, p. 408. 此后引用该书均随文直接在括号内标明页码，不再另行做注。

④ Søren Kierkegaard, *The Sickness unto Death*, trans. Alastair Hannay, New York: Penguin, 1989, p. 161.

一重要证据来自克尔凯郭尔的生平。有论者指出,和阿尔刻提斯一样,他在原定与爱人雷金·奥尔森结婚的前夜非常痛苦,可悔婚后良心又受到了很大煎熬。克尔凯郭尔这么做,“是因为他必须遵从神的‘统辖’,只能将世俗的幸福抛开,并选择宗教作家这个孤独的事业”^①。因此,克尔凯郭尔和阿尔刻提斯都把实现一般性(to realize the universal)作为生命的崇高追求。抛弃未婚妻于是成为克氏的一种超道德的自我牺牲,其注脚正是亚伯拉罕的杀子。克尔凯郭尔自己“既是献祭者又是牺牲品,既是亚伯拉罕又是其子以撒”^②。《恐惧与颤抖》因此既是一部哲学著作,也是作者向奥尔森的告白,试图解释为什么自己宁愿选择孤老一生。怀尔德笔下的女主人公选择为丈夫赎命,同样也是一种“无限弃绝的戏剧化表现”^③。怀尔德是把他对克尔凯郭尔和奥尔森的文学想象投射到阿尔刻提斯对于婚姻的恐惧中,并用克氏对亚伯拉罕的阐释来为阿尔刻提斯的自我牺牲背书。

如果有人怀疑这些例证只是巧合,那么怀尔德在日记和书信中吐露的心迹则进一步确认了克尔凯郭尔对他二战后寓言创作的深刻影响。在1946年的一封信中,怀尔德告诉友人说《阿尔切斯达》“几乎要完成了”,但他必须“从哲学上清理一下思路”^④。差不多同一时期,他又承认自己不得不放弃这部剧的创作,因为“我脑海里关于人生的想法已经改变了,我觉得自己有点感伤化”^⑤。在1954年的日记里,怀尔德进一步反思为什么自己的思路会“堵住”,并将克尔凯郭尔作为“可以冷静确认的外部原因”之一,承认“《阿尔切斯达》一开始就着眼于S. K. 考虑过的同样问题,即上帝作为‘不幸福的爱人’”^⑥。

指出怀尔德和克尔凯郭尔的互文性只是论述的第一步。接下来需要考察的是克氏究竟在多大程度上影响并塑造了怀尔德的晚期寓言叙事。要想回答这个问题并非易事。美国学者康克尔探讨了怀尔德和美国清教叙事传统的承继,却故意省略了《阿尔切斯达》和《三月十五日》。对此,他解释说“这些文本并非完全没有清教主义的痕迹,但其影响之小,无法用文本细读来展开讨论。”^⑦ 康克尔

① Ronald M. Green “‘Developing’ *Fear and Trembling*,” in Alastair Hannay and Gordon D. Marino eds., *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, Cambridge, UK: Cambridge UP, 1998, p. 274.

② Ronald M. Green “‘Developing’ *Fear and Trembling*”, p. 275.

③ Donald Haberman, *The Plays of Thornton Wilder: A Critical Study*, p. 48.

④ Thornton Wilder, *The Selected Letters of Thornton Wilder*, Robin G. Wilder and Jackson R. Bryer eds., New York: Harper, 2008, p. 440.

⑤ Thornton Wilder, *The Selected Letters of Thornton Wilder*, p. 453.

⑥ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 226.

⑦ Lincoln Konkle, *Thornton Wilder and the Puritan Narrative Tradition*, Missouri: U of Missouri P, 2006, p. 177.

显然意识到很难将这两部战后作品继续放在清教主义的阐释框架中，并认为它们“体现了怀尔德从乐观主义的宇宙思维向悲观主义的转变”^①，然而这种看法并不令人信服，因为怀尔德在早期并非是真正的乐观主义者，而晚期他对克尔凯郭尔的接受也并不意味着悲观厌世。

这种误解的根源或许来自习惯性地将克尔凯郭尔与存在主义和悲观主义画上等号。事实上，怀尔德之所以“开始为 S. K. 而痴狂”^②，并在各种场合向朋友们推荐《恐惧与颤抖》，很重要的一个原因在于克尔凯郭尔并不是悲观主义者。在 1946 年的一封信中，怀尔德写道“最近，我对存在主义哲学和它对文学的影响十分着迷……它太引人入胜了，并不像表面上看上去的那样只是虚无主义。”^③为了更好地理解怀尔德对这一哲学流派的辩护，有必要回顾一下克尔凯郭尔在《恐惧与颤抖》中试图解决的问题。

简单地说，该书是克氏对《旧约》中亚伯拉罕试图杀子献祭上帝这个故事的重新解读。这个著名的圣经寓言一直被认为是在教导基督徒对神无条件服从。但对克尔凯郭尔而言，“在亚伯拉罕的故事中读者忽视的是焦虑”^④。他告诉我们，在这个寓言中，信仰“并不是外在行为，如亚伯拉罕充满戏剧性的服从，而是精神在内部所进行的悄然而又艰苦的运动”^⑤。亚伯拉罕的行为完全无法以理性来认可，因为它“永远都是一个悖论”^⑥。假如亚伯拉罕为了实现自己对上帝的绝对责任而牺牲儿子以撒，那么他就成了谋杀自己儿子（同时也是王嗣）的人，用现代伦理标准来思考，这种选择是很荒诞的。克尔凯郭尔强调，亚伯拉罕经历了痛苦的困惑、怀疑和犹豫，但最后他“考虑到终极目的而悬置了伦理”（teleological suspension of the ethical）。这个过程不是通过理性思考完成的，而是借助于“荒诞精神”，即确信在放弃儿子的时候，他会在另一层意义上得到儿子。绝大多数现代读者没有把当时的亚伯拉罕真正看作一个有爱和恐惧的生命个体。克尔凯郭尔的论点其实是“从自我的‘无限’出发，去呼唤对个体的自我定义，而不是在社会（尤其是家庭）的制度下去定义自我……这个故事不是关于亚伯拉罕

① Lincoln Konkle, *Thornton Wilder and the Puritan Narrative Tradition*, p. 177.

② Thornton Wilder, *The Selected Letters of Thornton Wilder*, p. 435.

③ Thornton Wilder, *The Selected Letters of Thornton Wilder*, p. 440.

④ Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*, trans. Howard Vincent Hong and Edna Halestad Hong, Princeton: Princeton UP, 1968, p. 28.

⑤ Ronald M Green, “‘Developing’ *Fear and Trembling*”, p. 261.

⑥ Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*, p. 56.

胆敢杀掉自己的儿子，而是关于他有勇气视自己为个体，而不是父亲”^①。

对克尔凯郭尔来说，强调亚伯拉罕的个体性而非一般性，正是为了对抗“现代人对于宗教的轻薄自满”^②。基督教文明的胜利带来的消极后果之一，就是让人们淡忘亚伯拉罕体验到的基督教的原初意义。在古代，信仰不应该是一种概念的集合，而应该是与个体体戚相关的某种行动选择。基督徒只有去切身体验，而不是理性思考，才能建立与神的本真联系。克氏对于怀尔德的吸引力，正在于这位丹麦哲学家对于信仰原初意义的发掘和强调。怀尔德从他身上学到的不是怀疑主义或悲观主义，而是“一种悖论，即单独个体要比普遍之物更加重要”^③。这种教诲让怀尔德在自己二战之后的寓言叙事中找到了一种人本主义的哲学视角，从而可以对个体和一般的紧张关系进行重新诠释。阿尔刻提斯起初害怕生命不过是“充满激情的无意义”，却又无法确定自己和神的关系；但像亚伯拉罕一样，“通过放弃生命，她重获新生，因为赫克勒斯对她施以拯救”^④。这种奇迹的背后并不是两个生命的得救，而是阿尔刻提斯和亚伯拉罕的生命体验，即愿意在恐惧和颤抖中放弃自己的所有。在这种个体的生命体验中，信仰获得了意义——这种意义正是阿尔刻提斯在死前非常渴望知晓却一无所获的。

在最后一幕中，阿尔刻提斯已不再是从前那个狂热而困惑的信徒，她不再一味追问“神的踪迹”，而是教育她的人民要正确领悟那些看似不起眼的“记号”。阿基斯和众人谴责这场荼毒生命的瘟疫，认为它有悖于神爱和公义：假如信神最后招致的是不分青红皂白的死亡和毁灭，那么信仰的意义何在？阿尔刻提斯并没有向众人解释神安排这次瘟疫的原因，而是敦促人们视之作为一种荒诞的“礼物”，因为“他们（诸神）在试图给我们一些别的东西，让我们更好地去理解”（424）。全剧开场时，阿波罗和死神对话也证明了神之爱的悖论性。死神问阿波罗，既然他是治疗和生命之神，为什么他对人类的爱有时候会表现为瘟疫和疾病？为什么他明明宣称爱着人类，还是会杀死阿德墨托斯、他的家人和子民？阿波罗的回答是“是，我必须带给他们毁灭和混乱，因为只有这样他们才会记得这个故事。在那些被长久记忆的故事中，死亡扮演了主要角色。”（414）

怀尔德一直强调苦难和死亡的意义。他的第三部小说《安多斯的女人》

① Jerome I. Gellman, *The Fear, the Trembling, and the Fire: Kierkegaard and the Hasidic Masters on the Binding of Isaac*, New York: University Press of America, 1994, p. 7.

② Ronald M Green “‘Developing’ *Fear and Trembling*”, p. 268.

③ Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*, p. 55.

④ M. C. Kurer, *Thornton Wilder: The Bright and the Dark*, p. 182.

(1930) 中的主人公克里希斯有句名言 “我赞美一切生命，光明的和黑暗的。” 克尔凯郭尔在关于基督教信仰的论述里同样肯定苦难和死亡的正面价值。在克氏看来，人类的（尤其是不义的）苦难能帮助个体去重新定义自己与神的关系。在痛苦和失落中，人们才能像《恐惧与颤抖》中揭示的那样，去经受“痛苦的内部精神运动”。所以，当阿尔刻提斯决定为阿德墨托斯去死时，怀尔德细致表现了女主人公的伤感和焦虑以及她对家人无法割舍的依恋。此处，和作者其他戏剧式寓言不同的是，《阿尔切斯达》在女主人公的塑造上运用了鲜明的现实主义手法。尽管她仍然是一个类型（type），但“从人物发展和成长的角度来说，阿尔刻提斯却是怀尔德笔下最饱满的人物之一”^①。

赋予女主人公如此的心理深度，怀尔德并非没有顾虑，毕竟这意味着“引入自然主义的舞台和道具，写自然主义的戏剧，而这些东西是他一直以来都尽力避免的”^②。他曾经抱怨说“这部剧并不是它应该成为的样子”，如果换了季洛杜或 T. S. 艾略特，他们肯定会“不带感伤地处理此剧；但是我却允许（虽然不是第一幕）这种悲情从笔下肆虐而出”^③。怀尔德此处的自我批评也许有点言不由衷。在他看来，艾略特的寓言式宗教剧虽然带有一种古典主义的沉静，但其致命缺陷却是骨子里那种反民主的精英主义，并“把人类区分为粗鲁蛮人和蒙上帝恩典之士”^④。对艾略特来说，人性的局限无药可医，唯一摆脱我们存在困境的方式就是投入圣徒的怀抱，像《大教堂谋杀案》表现的那样。

两位现代寓言作家的这种分裂，与其说是个人恩怨，不如说是怀尔德的那种低眉的人道主义与艾略特大异其趣。早在接触克尔凯郭尔的哲学之前，怀尔德就相信在平庸的日常生活里隐藏着神性，而后来读到克氏对于“信仰骑士”的论述，进一步坚定了怀尔德的美学取向。在《恐惧与颤抖》中，克尔凯郭尔对“信仰骑士”作了如下描述“他们向上方运动，然后又跌落……当他们在空中时，你不需要去看他们，只是在他们接触地面时你才会看到。”克尔凯郭尔断言“这才是仅有的奇才”，因为他们能够在“平常之物中表达出崇高意义”。^⑤ 所以，这种理想化的“信仰骑士”不仅启发了怀尔德用克氏的哲学观去重塑阿尔刻提斯，并且也与怀尔德二战前的戏剧创作主题不谋而合——即“诸神把自己移植到

① Rex Burbank, *Thornton Wilder*, p. 131.

② Helmut Papajewski, *Thornton Wilder*, p. 151.

③ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 230.

④ Richard H. Goldstone, *Thornton Wilder: An Intimate Portrait*, New York: Saturday Review, 1975, p. 231.

⑤ Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*, p. 28.

人心里，从而和人在一起”^①。

失败的含混：寓言认识论的两难

怀尔德在 50 年代和克尔凯郭尔的这次相遇，无疑丰富了《阿尔切斯达》的主题内涵。但为什么它最后还是归于失败呢？对于剧评人来说，这部剧的不成功，不仅在于它外露直白的古典风格，也在于它的主题。泰南曾批评该剧的语言“读起来就像是译文”^②。这种指责并非毫无根据。怀尔德从一开始就告诫自己，写这样一部剧最大的困难就是语言。在 1939 年的信中他曾经写道“这就是措词的问题。结构上是清楚的，主题也令人激动，但问题是他们的说话方式。我一直试着寻找一种极其简单的英语散文体，但结果写出来的却是，这句是希腊经典著作的翻译腔，下一句又变成了故意为之的普通口语表达。”^③怀尔德对剧场的期待是向“集体心灵”（group mind）说话，因此他不可能在剧中用古代希腊语，也无法像艾略特那样使用古旧的诗剧风格。而且怀尔德真正想复兴的不是古代戏剧的外形，而是“它最强大的效果，即通过呈现神的东西，通过宗教体验里的恐惧，让人们发抖，产生敬畏”（711）。从这个意义上说，批评《阿尔切斯达》读起来像译文的人并未考虑到此剧的创作初衷。更多的批评则针对其庞大的主题，如有人怀疑怀尔德没有能力在戏剧中驾驭克尔凯郭尔式的哲学问题。那些非常欣赏怀尔德的评论家也搞不懂为什么作家会如此大张旗鼓地过度使用宗教风格和神话题材。

虽然怀尔德自豪地宣称自己“对别人的评价无动于衷”^④，但这并不意味着他偏袒自己的失败之作。在日记里，他从未停止过对这部剧的反省。但和外界的批评不同，怀尔德的立场是“尽管有很多（在我看来可以更正的）缺点，这部剧还是可行的，它终将被广泛接受。”^⑤他的这种信心来自于宗教剧对当下时代的价值，并相信古典神话的素材能够让作者的寓言教诲生动展现。所以，如果真想理解这部剧的功过得失，必须从戏剧寓言的角度加以考察。

首先，这部寓言剧的不同寻常之处在于它对寓言本身的指涉。阿尔刻提斯不

① Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 226.

② 转引自 Richard H. Goldstone, *Thornton Wilder: An Intimate Portrait*, p. 241.

③ Thornton Wilder, *The Selected Letters of Thornton Wilder*, pp. 364 – 365.

④ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 239.

⑤ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 240.

仅寄居于寓言故事中，她本身也是一个寓言读者，其阅读对象正是那个她无法把握的谜一般的现实世界。因此，剧中最常出现的词就是“记号”（sign），女主人公毕生的梦想就是去侍奉阿波罗，通过神的“记号”获得超越性的微言大义。保姆阿格拉伊亚曾尖锐地告诉阿尔刻提斯，不选她去德尔斐神庙，是因为“她甚至无法读懂神最简单的话”，当这种“最清楚不过的记号”就在她眼皮底下时也是如此（377）。而在最后一幕，死而复生的阿尔刻提斯已然是深谙神意的圣哲，所以才会有人对着她喊“你就是那个记号！阿尔刻提斯女王，你就是那个信息，那个记号！”（427）这句台词关乎宏旨，就连怀尔德也承认，正是在这样的场景下，“思想得以显现”^①。

那么，怀尔德在《阿尔切斯达》中努力展现的“思想”（Idea）究竟是什么？按作者的说法，全剧是为了揭示“阿尔刻提斯如何学会倾听阿波罗透过四周向她讲的话，即神是隐藏的”^②。如果说在《圣路易斯桥》中朱尼帕修士执著于符号和意义的两分对立，要去回答为什么那五个人会在桥上坠落，那么阿尔刻提斯探究的却是更为宏大的存在主义问题“我们为什么活着，又为什么死。”（377）在我们生活的世界里充满了各种“记号”，看上去平淡无奇，却有可能指向宇宙的终极意义。假如能正确地理解它们，我们就会如阿尔刻提斯确知的那样，相信“无论生死，我们都是被关照的；我们是被指引的；我们是被理解的”（402）。

这种“日常生活即寓言”的理解范式在怀尔德补写的羊人剧中得到了进一步体现。阿波罗和命运三姊妹在剧中猜谜，谜面和谜底的分野正是寓言言义二分的朴素体现。和传统的羊人剧一样，《阿波罗和醉酒的姐妹》以叙述体展开，阿波罗在开场直接向观众介绍剧情，命运女神们则一边控制着人类命运的织布机，一边吹嘘自己“拥有所有的秘密”。但是，当阿波罗用她们最钟爱的谜语进行挑战时，三人立刻“大吃一惊”（transfixed），她们想不出世界上还有自己猜不出的谜。这段对话场景正体现了怀尔德对于生活和谜语（谜语即是最纯粹的寓言形式）之间的主旨的强调。

但是，哲学家（如列菲伏尔）谈论日常生活即戏剧或日常生活即寓言是一回事，文学家将这种认识论从哲学思辨转化为具体的文学意象却是另一回事。最大的困难是，究竟在多大程度上我们可以信任寓言家，相信在他们用图像和言语构建的现象世界背后有所谓“隐蔽的真”？无论是对经典的注经学阐释，还是对

① Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 237.

② Thornton Wilder, *The Selected Letters of Thornton Wilder*, pp. 406–407.

经验生活的一般解读，寓言式认知（allegoresis）都很难摆脱关于认知可靠性的质疑。从 allegory 的希腊词根“allo-”（表示“其他的”）和“agoria”（表示“话语”）可以看出，寓言重要的是意此言彼，但寓言作者所意图的或寓言阐释者所申明的“他者话语”（the other speech）究竟有无可能只是虚妄的幻想或幻象？和那些古代以及中世纪的释经者不同，怀尔德无意执著于生活寓言背后的确定意义，否则他也不会以反讽的风格来刻画朱尼帕修士和年轻的阿尔刻提斯。相反，在强调信仰的体验性的同时，作者更强调这种神圣体验带来的知识的含混性。

对怀尔德来说，这种含混性是全剧不可或缺的机杼，因为它的主题并不是向观众宣告我们生活中“万物皆有灵”或“神在每个地方”，而是戏剧化地说明那些“记号”背后的深意是日常生活所看不见的，是人们习惯于去忽视或者误读的。他在 1953 年的日记里写道“我在探寻……譬如对已有的传说进行修改，从而去发现一种办法来表达人和神的不可通约性。所有人对神的解读都具有含混的特性。”^① 此处的两个关键词是不可通约性（incommensurability）和含混（ambiguity），它们构成了怀尔德这部寓言叙事的因果链。或者说，正是因为上帝的计划永远超乎人类的理解力，所以作家最好的办法就是让神性真理永远被寓言包裹，让读者的理解始终保持一种模棱两可。用怀尔德的话说，这种写作策略比一般直白的表述“要难得多”，但同时“又是在（他）那里最诚实的办法”。^②

怀尔德也知道，对于“含混”的使用要倍加小心，因为当读者永远无法确定文本之外的深层含义是否存在或是什么时，这种含混性也许会带来纯粹的怀疑主义。阿格拉伊亚起初告诉阿尔刻提斯，阿德墨托斯是在梦中得到阿波罗的帮助，所以才完成了凡夫俗子不可能完成的壮举——并排驾驭狮子和野猪。这段证词在女主人公的思想转变中像是催化剂，让她开始意识到神的意志其实是通过周围环境间接显现的。但同时也必须承认，保姆可能只是为了国王而善意地撒谎，或者阿德墨托斯梦见阿波罗本身只是他被爱折磨后产生的一种癫狂幻觉。在日记中，怀尔德也曾设想过要在剧中向读者证伪保姆的故事，因为这么做的话，“我们就可以顺利通往很多美妙的可能：你永远不会知道阿波罗可能藏在何处”^③。但他最后还是放弃了这种写法，担心这么做会使“这部剧倾向于表达‘神根本

① Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 186.

② Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 229.

③ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 187.

不存在’的主题”^①。出于类似考虑，怀尔德决定用死神和阿波罗的交谈来开场，认为“这种方式会让隐身的阿波罗更为直接地被介绍到第一幕乃至全剧中”^②。

怀尔德的两难之处在于，他不希望自己显得过于肯定，因为这就相当于在剧场布道，让《阿尔切斯达》沦为中世纪神秘剧或道德剧的滑稽模仿品；同时，他又不愿意让全剧滑向怀疑主义，像萨特那样“对神祇报以恶意和蔑视，因为对萨特而言上帝是根本不存在的”^③。正是因为这种写作上的困窘，怀尔德才会在日记中抱怨道“假如我无法找到一种戏剧方式来怀疑我们行动中阿波罗显而易见的参与，那么我就是在写一出将神拟人化的神秘剧。这样的剧我是不想写的……我应该致力于去寻找办法来恢复这一幕令人困惑的含混性。”^④

为了让阿波罗在剧中的存在显得不那么过于直观和重要，怀尔德采取了两种戏剧手法。首先，他让观众看见阿波罗，但剧中人物却看不到。第二，怀尔德希望通过让阿波罗变身为牧人，使得全剧留下足够的理性解读空间。也就是说，怀尔德对含混的运用是希望实现一种双重效果“它可能被理解为主人公们在主体层面的一种心理投射，也允许读者去质疑究竟是神在对人说话，还是人接受崇高的感召却将之立刻归因于神。”^⑤

当然，为了保持这种“形而上学的模棱两可，同时说是和不是”^⑥，又不至于陷入怀疑主义乃至无神论，怀尔德必须诉诸更大范围的戏剧性中断，从而消弭原有神话题材的陈腐性。这种中断首先体现在写作风格层面。为了阻止读者或观众用任何固定模式去解读全剧思想，怀尔德自己理想的戏剧效果是“一种闪烁于全剧的连贯的不连贯性……我多么希望这种口吻能够是高喜剧的——抒情，精致，温柔——因为这个剧有可能显得过于说教和规训”^⑦。

然而无奈的是，这种设想很难行得通。不少评论家其实已经注意到这部剧的风格断裂。布拉迪认为第一幕表现了“诙谐的欢乐”，第二幕是“悲喜交加的敬畏”，第三幕则是“悲剧性的狂喜”。^⑧在第一幕，打破之前那种反戏剧性说教氛围的是忒瑞西阿斯。这位著名的希腊预言家闹剧一般出场，被表现为“发疯了的

① Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 189.

② Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 189.

③ M. C. Kumer, *Thornton Wilder: The Bright and the Dark*, p. 181.

④ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 190.

⑤ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, pp. 186 – 189.

⑥ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 188.

⑦ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 190.

⑧ Owen E. Brady, “*The Alceiad*: Wilder’s Herculean Labor to Solve the Riddle of Identity”, p. 418.

糟老头”，他已经老朽到连自己此行要宣布什么预言都忘记了。虽然如此设计可以加强怀尔德的论点，即“神的讯息可能是无法衡量或用最不可思议的方式伪装的”^①，但这种喜剧式的插段却有可能让戏剧演出的效果适得其反，带来“一种不自然的幽默”，它“最后的效果完全不是幽默，而是一种怪诞”。^②同样，第三幕情节剧式的桥段也让怀尔德本人很“恼火”，逼得他把这部分重写了很多遍，但即便如此，母子王宫外相认的情景还是太入俗套，以至于“无法体现怀尔德对这个希腊故事灵巧的改写”^③。

比风格断裂更难以调和的是怀尔德本人对该剧主题的矛盾态度。尽管前文指出阿尔刻提斯和克尔凯郭尔之间的文本间性，但这并不意味着怀尔德本人可以与阿尔刻提斯画上等号，或将这部剧作为克氏哲学的简单图解。怀尔德曾经承认：“我不一定需要有信仰才能写出《阿尔切斯达》；真正需要的，是几十年如一日地与这些问题缠斗。”^④换言之，他觉得自己并不拥有阿尔刻提斯那么纯粹的道德感和信仰，而这并不妨碍他用戏剧式寓言的方式去探讨那些宗教论题。怀尔德曾公开宣称“艺术家没有必要去提供最后答案，或去寻求好书与坏书的平衡。”^⑤不过，他本人对于自己宗教信仰的动摇并非毫不介怀。在1955年的日记中，他写道“我必须从宗教主题的浅尝辄止中抽身出来；我必须让自己警醒并知道什么是我能做的，什么是我不相信的，或者干脆就避免这样的主题。我为自己这种不冷不热、邯郸学步式的宗教笃信感到羞愧。”^⑥

怀尔德习惯的是提出问题，而不是回答问题，这种立场带来了全剧更深层次的分裂。作者坚持认为自己应该写出“一部具有怀疑思想的戏剧，伴随着近乎狂暴而艰苦的祈灵，它从信仰的角度不断地诠释行动”^⑦。话虽如此，他最后在第三幕结尾还是让阿波罗亲临人间，去接阿尔刻提斯飞登天堂，赏赐女主人公以永恒之境。这种正统的宗教剧式结尾显然违背了他自我宣告的主题（即人和神的不可通约性），对作者一再强调的那种含混性原则也是一种损害。或许正是看到了这一自相矛盾，伯班克才批评这位写出了《我们的小镇》和《三月十五日》的

① Owen E. Brady, “The Alceiad: Wilder’s Herculean Labor to Solve the Riddle of Identity”, p. 424.

② Hermann Stresau, *Thornton Wilder*, trans. Frieda Schutze, New York: Frederick Ungar, 1971, p. 92.

③ David Castronovo, *Thornton Wilder*, New York: Ungar, 1968, p. 23.

④ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 230.

⑤ Donald Haberman, *The Plays of Thornton Wilder: A Critical Study*, p. 52.

⑥ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 237.

⑦ Thornton Wilder, *The Journals of Thornton Wilder*, p. 230.

作家居然在这部剧里失去了“那种自我提升、自我深入的反讽品质”^①。伯班克设想，“假如怀尔德在《阿尔切斯达》中采用更具对抗性而不是那么肯定性的故事材料，他将能更广泛地运用迂回的修辞技巧，尤其是反讽”^②。

结 语

《阿尔切斯达》可谓怀尔德寓言创作道路上的一次“光荣失败”。虽然它未能成为广为人知的戏剧杰作，但其失败本身也揭示了很多深刻道理。克尔凯郭尔关于基督教存在主义中“无限弃绝”的哲学反思构成了怀尔德创作该剧时的思想起点，也成为他改写《阿尔刻提斯》的重要依据。然而，怀尔德并未止步于此，他试图与“信仰骑士”式的女主人公保持谨慎的对话距离，而不是希望写作一部鼓吹神性的现代道德剧。为了消弭剧中厚重的宗教说教色彩，怀尔德不得不诉诸戏剧风格的断裂，以期实现一种反讽的张力；或者说，他既希望去褒扬和肯定阿尔刻提斯的虔诚与坚韧，同时又希望对之持以讽刺和怀疑的立场。但是，作家本人对于存在之真的暧昧态度和戏剧表演的形式特质，都决定了这种反讽的张力无法真正地在舞台上得到有效展现。所以，怀尔德所期待的“形而上学的模棱两可”最后变成了一种作品本身的深层分裂，从而不可避免地导致了失败。这种失败有其必然性，因为它体现了戏剧式寓言在后信仰时代的两难境遇。怀尔德在确定性与含混性之间的摇摆，与其说是作家个人的思想困惑，毋宁说是现代寓言本身在认识论上的悖论。对于日常生活背后究竟是否有超越性的所指，《阿尔切斯达》也许未能（也无意于）提供一种肯定的答案，但怀尔德的创作本身却代表了一种有别于现代思潮下盛行的怀疑主义、虚无主义和相对主义的可能选项。

[作者简介] 但汉松，男，1979年生，文学博士，南京大学外国语学院英语系讲师。近期论文有《作为文类的百科全书式叙事：评品钦新著〈反抗时间〉》（载《外国文学评论》2008年第3期）和《论〈我弥留之际〉中的非典型对话性》（载《外国文学》2008年第4期）。

责任编辑：严蓓雯

① Rex Burbank, *Thornton Wilder*, p. 132.

② Rex Burbank, *Thornton Wilder*, p. 132.