

## 《尘归尘》中的大屠杀历史记忆隐喻

吴迪, 陈红薇

(北京科技大学外国语学院, 北京, 100083)

**摘要:** 品特 1996 年的收笔大作《尘归尘》蕴含着深刻的大屠杀历史记忆隐喻。通过对大屠杀受害者犹太民族、大屠杀种族灭绝暴行、大屠杀目击者传记互文下的历史记忆以及大屠杀历史修正主义的诸多隐喻,《尘归尘》艺术地再现了后现代语境下历史、回忆与话语交叉渗透、众声喧哗的大屠杀历史记忆现状。《尘归尘》不仅影射了大屠杀这一人类种族历史上的残酷浩劫,更通过呈现话语游戏、话语权力与循环重复的意象等艺术手法呈现了后大屠杀时代历史记忆的模糊性、话语性和创伤性,展现了品特戏剧在艺术与真实两维度之间精湛的驾驭能力。

**关键词:** 罗德·品特;《尘归尘》;大屠杀;历史记忆;隐喻

**中图分类号:** I561.073

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1672-3104(2015)02-0228-07

创作于 1996 年的《尘归尘》(*Ashes to Ashes*)是哈罗德·品特的集大成之作。无论从戏剧主题还是戏剧表现手法看,这部剧作都全面地集合了品特戏剧的艺术特色并代表了其戏剧生涯的又一次高峰。此剧一经演出,立即引起评论界的高度关注。品特研究专家耶尔·扎伊莱沃(Yael Zarhy-Levo)犀利地指出《尘归尘》通过私人性政治视角来呈现纳粹大屠杀历史的公共记忆,令观众感到深深的震动与不安。<sup>[1](222)</sup>写作大屠杀文学作品的传统自 1945 年以后一直经久不息,传记、回忆录与文学寓言作品汇聚成浩浩荡荡的大屠杀文化记忆之河,随着历史、政治与媒体的波澜激荡而潮长潮落。从纳粹战败、二战结束至今,伴随着岁月车轮的滚滚向前,大屠杀历史记忆早已不单单是盖棺定论的历史事实而是演变为掺杂着政治目的的言说。尤其自 20 世纪 90 年代以来,大屠杀历史修正主义抬头,否认历史或篡改历史的声音在一遍遍冲刷着世人对大屠杀历史的遥远记忆。具有犹太背景的剧作家哈罗德·品特终其一生在戏剧作品中呈现人与人之间的暴力与压迫,其深厚根源在于大屠杀历史记忆给品特留下的近乎梦魇般永远无法褪去的阴影。而在品特的戏剧作品之中,不乏有对大屠杀历史的隐喻。评论家罗塞特·C·拉蒙特在《哈罗德·品特的〈温室〉:大屠杀的寓言》一文中就有理有据地论证了《温室》(*The Hothouse*, 1958)剧中对集中营等大屠杀意象的隐喻。

相比于《温室》,《尘归尘》的新颖之处在于是对大屠杀记忆而非大屠杀本身的隐喻。这部剧作不仅唤起了观众对大屠杀的历史记忆,而且还以历史、回忆与话语交叉渗透的方式,通过对大屠杀受害者、大屠杀种族灭绝暴行、大屠杀目击者传记、大屠杀历史修正主义的隐喻,艺术性地呈现了模糊性、话语性与创伤性的大屠杀历史记忆。

令观众感到新奇的是《尘归尘》中对大屠杀历史记忆这一主题的呈现是从家庭私人视角展开的。《尘归尘》的戏剧情节十分简单,只有两个人物,妻子丽贝卡与丈夫德夫林。在黄昏时分光线渐暗的乡下房子客厅里,丽贝卡对德夫林讲述一段模糊的私人记忆。随着光线的变暗,背景窗子外面的花园逐渐变得不可分辨,仿佛要将观众带回到一段充斥着黑暗与威胁的往昔岁月。随后,情节在两个冲突层面上展开,丽贝卡与记忆中男子的身体与情感纠葛、丽贝卡与德夫林对记忆的争论与评价,这两个冲突分别隐喻纳粹战犯回忆录中的恋爱轶事与 90 年代英国国内面对大屠杀历史记忆的不同声音;在两个冲突的基础上,丽贝卡叙述中的两个意象:众人在向导的带领下走上悬崖,投身大海并葬身其中以及母亲在火车站被暴徒将怀抱里的婴儿夺走,循环出现于全剧的首尾,遥相呼应且彼此交叉渗透,构成对大屠杀历史记忆的创伤隐喻。并且台词中的话语游戏与话语权力的呈现形成对大屠

收稿日期: 2014-05-14; 修回日期: 2014-10-20

基金项目: 国家社会科学基金项目“战后英国戏剧中的莎士比亚”(10BWW025)

作者简介: 吴迪(1985-),女,辽宁凌海人,北京科技大学外国语言文学专业博士研究生,主要研究方向:英国当代戏剧;陈红薇(1966-),女,河南漯河人,北京科技大学外国语学院教授,博士生导师,主要研究方向:英国当代戏剧

杀历史记忆模糊性与话语性的恰当比喻。当语言成为话语, 文字意义开始延宕, 大屠杀历史修正主义者颠覆篡改大屠杀历史记忆的空间开始滋生。但品特仍传递出肯定历史、铭记创伤的立场。在《尘归尘》的结尾, 丽贝卡以第一人称的口吻讲述亲身经历, 她怀抱里的孩子被夺走的画面历历在目, 一声声的回声仿佛叩打着观众心灵深处对大屠杀历史记忆的沉重痛楚。即使历史逝去, 记忆淡褪, 身体的伤痛随着当事人作古而被忘却, 但人类对大屠杀的历史记忆将是超越时间永不逝去的心灵创伤。《尘归尘》通过隐喻的形式艺术地再现了后现代语境下历史、记忆与话语交叉渗透、众语喧哗的大屠杀历史记忆现状。模糊的记忆、无法褪去的创伤与话语权力下的交锋是《尘归尘》呈现出的最具真实性的大屠杀历史记忆。

## 一、大屠杀受害者的隐喻——犹太民族的身心创伤

### (一) 犹太民族隐喻

《尘归尘》中对大屠杀历史记忆隐喻的第一个重要证据是剧本中对犹太民族受害者身份以及其身心创伤的隐喻。虽然品特不愿将戏剧意义与其犹太身份关联, 但其笔下却不乏犹太民族的痕迹, 如《房间》(*The Room*, 1957)中罗斯的犹太名字莎尔(Sal)与作为《团聚》中主人公之一的犹太男孩。可以说品特的戏剧始终无法脱离与犹太民族的血缘亲近。一如既往, 《尘归尘》的女主角丽贝卡也被赋予丰富的犹太民族隐喻。品特剧作中人物的名字具有深远的寓意。<sup>[2](113)</sup>首先, 丽贝卡的名字又译为利百加, 是《圣经》中犹太人的始祖以撒之妻。品特在戏剧中对丽贝卡名字及情节的设置无疑有在其身上投射多灾多难的犹太民族这一隐喻的意图。其次, 《尘归尘》借助丽贝卡之口隐喻犹太民族《出埃及记》的原型。在丽贝卡的回忆中, 她十分仰慕一个被其称之为向导角色的男子。丽贝卡对德夫林讲到“他是一个向导……他掌管着一家非常严密的机构, 他们尊敬他的纯洁, 他的信念, 如果他要求, 他们会跟随他翻过悬崖走入大海, 一起合唱, 只要他引领他们”<sup>①</sup>。这里的意象引起人们对于《圣经》的联想。众所周知, 在《圣经》的《出埃及记》中, 犹太人在摩西的带领下, 接受上帝的指引离开埃及前往圣地, 因为他们的虔诚, 上帝在红海开出一条通道以便逃避埃及法老的追兵。《圣经》的第一首胜利之歌就将以色列人脱离奴役的欢乐之情表达得淋漓尽致: 我要向耶和华歌唱, 因为他大大的胜利, 将马和骑马的投入海中, 耶和华是我的力量也是我的拯救,

耶和华必做王, 直到永永远远。<sup>②</sup>丽贝卡话语中的“向导”带着纯洁的信仰, 一如圣经中的摩西或是耶和华, 众人对他的膜拜也恰似当年苦难的犹太人对摩西与耶和华的信念一般。为了逃离埃及, 犹太人跟随摩西, 遵从上帝的旨意从埃及逃往迦南, 中途越过横亘于前的红海。品特通过诗一般的简练却富有象征性的戏剧语言勾勒出犹太民族遥远的身影。由此可见, 在《尘归尘》中, 从丽贝卡的人物设置到戏剧人物话语中的意象都蕴含丰富的犹太民族隐喻, 从而为后面对大屠杀历史的隐喻做了铺垫。

### (二) 大屠杀种族灭绝隐喻与犹太民族的身心创伤

据史学家推断, 以撒在父亲亚伯拉罕祭子时已经年过二十, 其虽具有反抗能力却愿意乖乖引颈就戮则表明其“替罪羊”的性格特质。而作为以撒之妻的利百加, 从传统父权制度中女性的地位来看, 则更具受害人、受压迫者身份的象征。在《尘归尘》中, 丽贝卡处于私人两性领域下的身体暴力、公共历史领域的大屠杀暴力以及话语暴力之下, 是多重受害人身份的化身。<sup>[3](272)</sup>在剧本的开始与末尾, 《圣经》中具有贤妻良母寓意的丽贝卡两次遭遇身体暴力威胁。她记忆中的男人“会一只手攥着拳头, 另一只手拉住她的脖子让她亲吻拳头”(395)。这里的拳头隐喻身体暴力, 为全剧对大屠杀的暴行隐喻埋下了铺垫。接下来, 丽贝卡用以评价记忆中男子的字眼“纯洁”(purity)的含义也值得探究。据考证, purity一词的政治含义多见于二战时期德国纳粹对种族灭绝政策的宣传。<sup>[4](544)</sup>Purity一词是德国纳粹时期种族净化政策的思想之纲。纳粹党依据种族等级将欧洲大陆非原住民列为低下民族, 而犹太人则处在等级链的下端。同时, 纳粹党还引入一系列法律制度用以确保雅利安人的血统纯洁(blood purity)<sup>[5]</sup>, 从而令“第三帝国”得以“千秋万代”。这构成种族灭绝政策的生理动因。从这一细节可以窥见, 丽贝卡记忆中的男子, 被称为“向导”的人, 身上具有纳粹分子的特质隐喻。

在《尘归尘》中, 在向导的带领下, 众人走下悬崖, 走入大海的意象出现两次。如果第一次从丽贝卡主观叙述的角度来看仅仅是理想中的假设的话, “如果他要求, 他们会跟随他翻过悬崖走入大海, 一起合唱, 只要他引领他们。”(397)那么第二次的叙述则是场景叙事般的梦魇画面, 构成对大屠杀种族灭绝的隐喻。与《圣经》中犹太人最终得到解放不同, 在《尘归尘》中, 品特构造了一个众生溺水的超现实主义梦魇, 进而构成犹太人惨遭浩劫意象的隐喻。丽贝卡向德夫林描述了一幅记忆中的画面:

我看见一群人穿过树林,朝大海迈进。他们看起来非常冷,尽管他们穿着外套,天气也风和日丽……他们提着行李……在一群向导的催促下赶路。我看到他们走过树林在不远处越过悬崖,向大海走去。之后他们就在我的视线中消失,我如此好奇,于是就上楼来到最高的窗户旁,越过树木的顶端,我可以看到他们朝下坡走向大海。一群向导在推怂着他们……我看到这些人全都走进大海之中。海浪慢慢地将他们吞噬。(416)

与《圣经》中不同,奇迹没有发生,在纳粹种族灭绝政策下,犹太人并未找到上帝许给他们的圣地(The Promised Land),相反却走向了万劫不复的葬身之地。在展现纳粹的电影中,常常可见犹太人携着一家老小,带着行李与家当,怀揣忐忑的心情被纳粹士兵驱赶到隔离区的情形,而他们在隔离区即将面临的是地狱与死亡。与此相同,丽贝卡的回忆话语高度隐喻了犹太人在大屠杀种族灭绝中的悲惨遭遇,生命被吞噬、身外之物败落飘散。而与身体伤害相对的则是心灵难以磨灭的创伤记忆。丽贝卡颠三倒四、断裂分散的记忆碎片充斥着凄凉、寒冷与惊悚的意象。在她的记忆中,城市的街道总是被冰雪覆盖着,颜色并不是令人愉悦的洁白而是惨淡的灰;在电影院里,即使看着喜剧,她身边的陌生男子也一动不动,面无表情,俨如一具僵尸;她的脑海里始终无法忘记记忆中的男子走上火车站抢夺母亲怀抱里的孩子的情景。丽贝卡分别采用第三人称重复叙述(the third person point of view iterative narration),第一人称一次性叙述(the first person one time narration)与第一人称聚焦式主观体验(the first person focalization)三种不同的叙事策略来讲述母亲怀里的孩子被暴徒夺走这个事件。这三次叙述分别出现在剧情的开端、发展与末尾高潮部分,通过彼此关联与呼应构成观众脑海中挥之不去的意象。在剧本的结尾部分,丽贝卡化身为火车站上遭遇暴行的母亲,她讲述到如何将孩子抱在胸前,感受到孩子的心跳,之后突然有人要将她们带上火车,于是她将孩子抱在披肩里做成一个包裹夹在胳膊下,但最终还是被发现,包裹也被强行夺走。丽贝卡的叙述画面感强烈,伴随聚焦的灯光与阵阵回声显得格外悲壮沉重,构成其心灵深处的创伤。她时而在与德夫林的谈话中突兀地说道:“他经常去当地的火车站抢夺母亲怀里的孩子。”(406)或是在谈及家常的愉悦时刻突然脱口而出:“我看见他,那个我最亲爱的人,那个我一见钟情的男子,走上火车站将母亲怀里的孩子抢走了。”(412)这一幕总像午夜梦回般地纠缠着丽贝卡的思绪,任德夫林如何转移话题,丽贝卡最终都要回到这件事上。

品特透过循环意象的艺术手法隐喻大屠杀历史记忆给犹太人带来的永远无法抹去的心灵创伤。正如品特所言,他一直被纳粹抓起孩子扔到窗外的画面所缠绕<sup>[6](375)]</sup>。时隔多年,虽然之于当时仍处于少年时期的品特而言,纳粹的恐怖意象不过是碎片般的模糊记忆,但却是永恒的创伤。丽贝卡不时地在精神疾病与心理治疗等问题上咬文嚼字,分不清梦境与现实,思维跳跃、语言断裂等等表现都指向其最沉重的心结——大屠杀历史记忆与犹太民族的身心创伤。

## 二、大屠杀传记互文下的历史记忆隐喻

虽然《尘归尘》中的循环意象如人群走向大海、母亲怀里的孩子被夺走等令人联想起大屠杀的恐怖意象,但有趣的是这并非品特的凭空设想,而是与大屠杀传记形成互文关系,从而构成对大屠杀历史记忆的另一维隐喻。随着岁月的流逝,大屠杀目击者传记亦汇入历史记忆之流,成为大屠杀历史记忆的一脉。在《尘归尘》的戏剧文本肌理中暗含与奥斯维辛集中营当事人夏洛特·德利宝(Charlotte Delbo)及前纳粹高官阿尔伯特·斯佩尔(Albert Speer)传记的互文性关联。

### (一)《尘归尘》与大屠杀目击者的互文

法国著名戏剧家与传记作家夏洛特·德利宝在其著名的大屠杀主题三部曲回忆传记《奥斯维辛及后来》(Auschwitz and After)[包括“我们不会归来”(None of Us Will Return,1965)、“无用的知识”(“Useless Knowledge”1971)和“我们时代的标准”(The Measure of Our Days,1971)三个部分]中记录了其在集中营的亲身经历。其中最为著名的几个意象当属“大海”“雪”“包裹”与“火车”,这构成几代人对大屠杀历史记忆的路标。首先在“我们不会回来”部分中,德利宝有如下的叙述:“横亘在我们面前的平原闪耀着:大海。我们跟随着。队伍越过马路,径直奔向大海,沉默,缓慢地向波光粼粼的平原前进,进入冻凝的灯光里……队列沉入海中,越走越远,进入到冰冷的光芒之中。”<sup>[7](31)]</sup>这里的“大海”并非真正意义上的大海,而是对广阔的雪地的比喻。德利宝叙述的是犹太囚犯在纳粹的拘押下走在雪地上的凄惨情景,而在《尘归尘》中,一群人走向大海并被大海淹没的意象不断与寒冷、雪等字眼构成联想式的交叉,从而构成对德利宝传记中奥斯维辛集中营叙述的互文。汉娜·斯科尔夫(Hanna Scolnicov)指出品特在创作《尘归尘》戏剧时有参考过夏洛特·德利宝传记的可能性。<sup>[8]</sup>在《尘归尘》中,大海、人们、雪、街道,这些出现在

德利宝传记中的著名意象被打碎、散落在剧本的不同部分,彼此关联呼应形成统一的整体。“走向大海的人们,看上去不胜寒冷。”(404)而在戏剧的中间丽贝卡讲述看到火车站母亲被记忆中的男子夺取孩子的一幕时也提到,“我来到冰冻的城市,泥土都已冻结,雪的颜色很奇怪,虽然是白色的但仍有五颜六色”(418)……在戏剧结尾,丽贝卡再次提到“我告诉过你街道都结冰了吗?它们的确结冰了,我们每一步都很小心”(427)。冷、冰雪、街道与火车站等字眼在剧本的开头、中间与末尾不断出现构成互相映衬而完整统一的关联。这群走向大海的人们正是对大屠杀中遇难犹太人的隐喻,正如汉娜·思科尼科夫所说,“这些提着行李走入大海的人们正如步入红海的犹太子孙一样,不幸的是奇迹没有出现,他们都溺水而亡。”夏洛特·德利宝曾区别过两类记忆:一是浅层记忆,即以今日的视角看待过去发生之事,将其视为已经终结的事。二是深层记忆,即融“过去”于“现在”,从而每一个“现在”都是“过去”的延续。<sup>[9](xi)</sup>在剧中,丽贝卡对暴行的讲述已经成为了一种深层记忆,永不消退的心灵创伤。《尘归尘》借丽贝卡记忆与德利宝传记的互文重新定义了大屠杀的历史记忆,就像品特所说:“我在《尘归尘》中关注的是当代的我们,探讨的是我们对于过去与历史的一种观念,以及这种观念如何影响当代社会。”<sup>[10](66)</sup>

## (二) 传记互文背后的历史记忆隐喻

时过境迁,公众对大屠杀的历史记忆在一定程度上依赖于当事人或目击者在传记中的记叙。而在后现代语境下,通过调整叙事视角、拿捏叙事距离、模糊叙事焦点等手段,任何的言说都可能背负一定的政治目的。这也许是品特在《尘归尘》中设置对大屠杀传记互文手法的目的之一。正如品特在诺贝尔获奖演说中开门见山提到的那样,在“真实与非真实之间并没有明确的界限”<sup>[11]</sup>。品特在《尘归尘》中并非要揭示或指证大屠杀历史真相,而是对大屠杀历史记忆本身的艺术性隐喻。因此,《尘归尘》通过与传记的互文性隐喻了后现代语境中的历史记忆现象。历史记忆被染上主观轶事的色彩,其客观性与真实性亦遭到怀疑。例如《尘归尘》末尾的一个重要意象:母亲将孩子包入围巾之中做成一个包裹,但仍被人夺走这一画面其实出自夏洛蒂·德利宝传记中她在集中营亲眼所见的一幕。在德利宝传记中“声音”这一章,记叙了一个集中营里吉普赛妇女的悲惨遭遇。她怀里抱着烂布做的包裹,和众多等待集合命令的囚犯拥挤在一起,为了让包裹里的婴儿呼吸到空气,她将包裹举过头顶,然而怀抱里婴儿早已死去,头无力地下垂,脸色发黑。

第二日这个吉普赛妇女就被乱棒打死,而怀里的死婴连同布包裹一起被扔进了垃圾堆。<sup>[12](83)</sup>这是德利宝在传记中叙述的亲眼目睹的悲惨画面,品特无疑在《尘归尘》中将母亲、包裹与孩子的画面充作了戏剧素材,在戏剧末尾重现了母亲怀里包裹着的孩子被夺走的画面。但与德利宝对该事件所做的“事实”假定不同,品特采用的是半梦半醒、言辞模糊、有心理疾病嫌疑的女主人公丽贝卡的回忆口吻来呈现这件事,从而引起公众对“传记”在大屠杀历史记忆中属性与作用的关注。又如《尘归尘》中丽贝卡与记忆中男子的爱慕关系则借鉴于纳粹高官阿尔伯特·斯佩尔的传记后序中记载的他与一个法籍女子的爱情。这些都是传记中记载的事件,但同时都被艺术性地用于戏剧中,与传记的真实性相对,品特通过艺术的虚构呈现的是传记生成下的大屠杀历史记忆。正如福柯及新历史主义学者认为的那样,传统历史观并非客观公正,因为在史实与证据的收集上带有主观的偏好。历史尚且如此,传记亦然。就像《尘归尘》中德夫林质问丽贝卡时所说,“你似乎在讲述某种暴行,我的问题是:是谁赋予你权力去讲述这类暴行。”(418)而这正是大屠杀历史记忆中不可回避的质疑。通过对传记的互文,《尘归尘》中所呈现的大屠杀历史记忆更加具有品特式戏剧的模糊特质,也更接近于公众对大屠杀历史记忆的真实现状。

## 三、大屠杀历史修正主义的隐喻

### (一) 20世纪90年代大屠杀历史修正主义背景

在各种后文化的思潮下,语言文字的意义变得游移,并趋于无限延宕。而历史在这种后现代解构哲学的视角下也褪去了宏大叙事的话语权威,转而成为具有政治目的的言说。在这种背景下,反犹主义与反犹太复国运动团体组成的大屠杀历史修正主义声音抬头,他们用“转移”“特殊待遇”等词语来美化大屠杀历史、掩盖罪行。在纳粹屠犹的历史事实上,历史修正主义者衍生出多种模糊真相的手段,例如低估遇害者人数、声称犹太遇难者死于饥饿或是参与共产主义激进党而被杀、称大屠杀目击者的传记缺乏可信性及断定犹太人是屠杀事件的挑衅者而非无辜受害者。事实上,自1945年起,否认大屠杀与大屠杀修正主义声音一直不绝于缕。1947年法国极右翼法西斯主义者毛里斯·巴德赫(Maurice Bardèche)出版《纽伦堡还是圣地》(Nuremberg or the Promised Land),声称所谓“即犹太人问题的最终解决”,就纳粹的本意,实

际上是指对犹太人在东部的安置而非对犹太民族的种族灭绝<sup>[13]</sup>。随后,反共分子与反犹太主义者保罗·拉辛尼尔(Paul Rassinier)于1949年和1969年分别出版《尤利西斯的谎言》(*The Lie of Ulysses*)以及《欧洲犹太人的戏剧》(*The Drama of the European Jews*),声称所有集中营幸存者的身份都是假的,而他们的回忆传记也是伪造的。而到了70年代,对大屠杀历史的否认则作为新纳粹主义的桥头堡,达到了声势的顶峰。理查德·哈伍德(Richard Harwood)的《真的有六百万人死去吗?》(*Did Six Million Really Die?* 1974)、亚瑟·布茨(Arthur Butz)的《二十世纪的骗局》(*Hoax of the Twentieth Century*, 1976)作为新反犹宣言横空出世,而布茨则是英国极右翼保守党“国家前线”的高级成员。从20世纪90年代以来,尤其是轰动一时的戴维·欧文案更令英国成为欧洲新反犹右翼势力的“中枢”<sup>[14](9)</sup>。随着欧洲、美国与中东政治博弈与交锋,英国本土的个人和团体成为大屠杀否认者旧势力和反中东以色列新兴势力的重要管渠。因此,90年代中后期英国学术界、出版界与文艺界掀起了关于大屠杀的记忆与真相讨论的热潮。

## (二)《尘归尘》对大屠杀修正主义的戏剧隐喻

首先,《尘归尘》表明大屠杀历史记忆的淡化为大屠杀修正主义的生长提供了空间。在《尘归尘》中,丽贝卡与德夫林都是40岁左右,剧本情节的时间设定是品特创作戏剧的时间即1996年,如果观众进行时间推算的话,会发现丽贝卡与德夫林都未亲身经历过大屠杀事件本身,只是对大屠杀的历史存在模糊的印象而已。故而丽贝卡的讲述终究只是记忆,与真相相差甚远,真实性及可信度不及传记。另外,在丽贝卡的讲述中也充斥着模糊性与不确定性。关于记忆中的男子,丽贝卡只能描绘一个模糊的轮廓,她无法提供对方的样貌、具体职业以及他们相识的准确时间。丽贝卡所见的众人走向大海的可怕景象以及男子走上火车站抢夺母亲怀抱里的孩子的叙述都留下巨大的模糊空间,以至于德夫林感叹道:“你必须理解我,我两眼一摸黑,什么都不知道,内心充满了疑问。”(398)“他长的什么样?多高?眼睛是什么颜色的?”“听着。你刚才说的这个家伙……我是说你和我谈到的这个家伙……你究竟是什么时候遇见他的?”(399)德夫林的心中充满了疑问,而丽贝卡的记忆就像黄昏时分窗外的风景一般越来越模糊不可辨识。对于未经历过大屠杀历史的人们来说,大屠杀的历史记忆就像火车启动时飘散在车窗外的发黄的纸片,随风越飘越远,终于只剩下斑驳的魅影。

其次,话语权力与话语游戏为大屠杀修正主义者

提供了有力的武器,他们利用意义的不确定性与可颠覆性试图抹灭公众对大屠杀的集体记忆。在《尘归尘》中,品特设置了德夫林与丽贝卡的二元对立结构。与丽贝卡的犹太身份不同,德夫林的名字来自于爱尔兰语,相对于犹太人而言,英国国内的爱尔兰人及其他人群对重述大屠杀的历史记忆显得漠不关心或者表现出反对姿态。首先,德夫林质疑丽贝卡话语在控诉大屠杀历史记忆时的真实性。福柯认为在话语的实践中蕴藏着权力,所谓真理也是通过自古以来的话语控制机制和制度支持而形成的。当丽贝卡通过个人话语影射二战纳粹时期的历史时,德夫林就指出“我从中推断出,你是在说某种暴行……你认为你拥有什么权力来谈论这样一种暴行”(413)?在这里德夫林指出了真理与谬误区分的实质,即福柯所认为的“真理和谬误的区分是武断的、历史性的、可变更的……它依赖于体制的支撑。在古代,真理不在于说的内容,而在于‘谁在说’和‘如何说’。”<sup>[15](27)</sup>德夫林质疑丽贝卡的身份和权威,从身份定位上否定丽贝卡的话语权力。通过下面的对话,《尘归尘》更突出了对话语性质的反思。

丽贝卡:那支钢笔,那支完全清白的钢笔。

德夫林:你并不知道它是否清白。

丽贝卡:为什么不知道?

德夫林:因为你不知道它以前在哪待过。你不知道有多少只手曾经握住过它,多少只手曾经拿它写字,还有其他人拿它干了什么。你不知道它的历史。你不知道它父母的历史。(410)

“话语因为权力的参与,而变得复杂多变”<sup>[16](78)</sup>。基于这一点,人们对话语的清白心生怀疑,故而话语在还原历史真实方面会遇到质疑和反拨,历史修正主义也伺机抬头,试图抹灭历史真相。福柯认为历史不是连续的、具有某种规律性并通过话语得以表明的意义中心,而是断裂的、充满偶然性并可以被话语权力颠覆的文本空间。在《尘归尘》中,丽贝卡的叙述是断裂的,不连贯的,中间穿插着德夫林的干扰话语。当丽贝卡第一次谈起记忆中的男子“从那些哭喊着的母亲的怀里把她们的婴儿抢走”时,德夫林只是轻描淡写地表示好奇,“是吗?”(398)继而把话题转移到他处。当丽贝卡再次谈起她在多塞特住所看到一大群人跟着向导走进大海自杀的意象时,德夫林却说:“我们什么时候在多塞特住过。”(413)当丽贝卡第三次谈及暴徒在火车站抢孩子的意象时,德夫林冷漠地回应,“你去看了金和孩子们吗?”(414)丽贝卡谈论暴行的话语被其他的话语间隔成断裂的碎片。正因为此,德夫林得以施加干扰,并重启对话,劝说丽贝卡重新开始按

照他的规则展开对话。“现在瞧瞧,让我们再次开始吧。我们生活在这里。你不是生活在多塞特……。”(414)德夫林借助对话间特有的间隙干扰并转移丽贝卡对暴行的叙述,这构成对大屠杀历史修正主义声音操纵话语权力的隐喻。其次,在德夫林的话语权力之外,丽贝卡的话语游戏构成了《尘归尘》大屠杀历史修正主义声音的影射。丽贝卡的台词是包含着矛盾意义的双声语与意义游移的话语游戏,其中隐喻了大屠杀历史修正主义者用于颠覆历史的多种手段。例如丽贝卡说,“你不是它的受害者,你是它的发动者。”(410)其中的对立意义体现了矛盾双方相互转化的哲理。品特剧作中的人物往往含有受害者与压迫者的双重身份,两者之间可以相互转化。这也是修正主义者诡辩的方式之一。大屠杀历史修正主义者曾声称犹太人自身的行为招致被屠杀的结果,而这是颠倒受害者与压迫者的思维方式,也是否认与歪曲大屠杀历史记忆的表现。再次,当语言成为话语,文字的意义也在话语游戏中开始延宕。在《尘归尘》中,丽贝卡与德夫林的交流不畅,他们都在文字的字面意义上徘徊。当德夫林要求丽贝卡为他描述那个男子时,德夫林用了一个英文单词“define”,而丽贝卡则问道,你说到“define”是什么意思?是要描述他的身高相貌吗?(399)可见在具体词语的字面意义上,丽贝卡与德夫林存在沟通的障碍。文字在不同的语境中,所代表的意义会存在差异,而这也是造成理解障碍的主要原因。如当德夫林质疑丽贝卡“你不能坐在这讲这句话”(411)。丽贝卡更是指出了此句话超出常规理解范畴的可能意义。她反问德夫林,“你是指我没有权力坐在这”(411)还是“我不能坐着讲这句话”(412)?虽然表面看来这句话不合情理,然而确实是合乎语言规范的,因此品特的戏剧台词之间隐含着大屠杀修正主义者颠覆大屠杀历史记忆的滋长空间。

与此同时,《尘归尘》中丽贝卡台词中的对立话语也令观众联想到还原大屠杀历史记忆与否定大屠杀历史的言论并存这一对立的冲突。丽贝卡一方面向德夫林描绘脑中的大屠杀画面,另一方面也几乎完全否认了自己所说的话,她话语不仅漏洞百出,而且自相矛盾。她曾经说到记忆中的男子,“常常走上当地的火车站,将母亲怀里的孩子抢走。”(407)之后,丽贝卡又一次悲伤地说起,“我看见他,那个我一见钟情的人,我最最亲爱的人,来到火车站,将母亲怀里的孩子抢走了。”(419)但随后丽贝卡马上做出否认,“我没有遭遇过任何暴行,我和我的朋友们都没有。”(413)在剧本末尾,丽贝卡否认与暴行有关的一切,“什么孩子,我没有见过任何孩子,我没有孩子。”(433)在

丽贝卡的叙述中存在两种互相矛盾的声音,一种对暴行进行指涉,另一种却在否认暴行,而观众从丽贝卡模糊的记忆中亦无法推断出事情的真相到底如何。随着时间的流逝,当大屠杀的当事人作古以后,大屠杀历史否认者或大屠杀修正主义者的声音定会通过否定与篡改历史的方式去颠覆大屠杀的历史记忆。

## 四、结语

与一般意义上的大屠杀文学作品不同,品特在《尘归尘》中通过犹太民族受害者的隐喻、大屠杀种族灭绝隐喻、大屠杀当事人传记的互文、大屠杀历史修正主义声音的隐喻等一系列创作手法向观众呈现出了后大屠杀时代历史记忆的模糊性、创伤性与话语性的特质。随着大屠杀年代的远去,公众对大屠杀的历史记忆在大屠杀修正主义倾向前面面临着淡化与被忘却被歪曲的危险,其中重要的原因是在后现代的语境下,宗教信仰、客观真理与绝对标准的瓦解与陷落。当语言成为话语,意义在字里行间延宕<sup>[17]</sup>,大屠杀的历史记忆亦演变成为话语的较量时,品特试图通过独特的戏剧语言真实地呈现出大屠杀历史记忆中肯定历史、要求还原历史与否认历史、篡改历史现象并存的现状。但品特并不是虚无主义者,通过在《尘归尘》设置的极具画面感并不断循环反复的暴行叙述,品特似乎在表明,与身体的伤痛相比,狡黠的话语变得十分苍白;而大屠杀暴行对公众心理留下的创伤已经继而演变成成为一种深层记忆,与不断前进的时代融合在一起,即使身体上伤痛的代际消逝也不会抵消。这也是品特对世人铭记大屠杀历史记忆的希冀与希望。

### 注释:

- ① 文中所引《尘归尘》的文字皆出自伦敦 Faber and Faber 出版社 1998 年版的 Harold Pinter: Plays Four, 所有引文为笔者所译。后文只随引文标出页码,不另加注。
- ② 参看《出埃及记》第 15 章第 1 节至第 2 节,《出埃及记》第 15 章第 18 节。

### 参考文献:

- [1] Zarhy-Levo, Yael. Pinter and the critics [C]// Peter Raby. The Cambridge Companion to Harold Pinter. Cambridge: Cambridge UP, 2001: 222.
- [2] Bold, Alan. Harold Pinter: You never heard such silence [M]. London and New Jersey: Vision and Barnes & Noble, 1985: 113-130.

- [3] Hall, Ann C. Storytelling in Pinter's *Moonlight and Ashes to Ashes* [C]// Lois Gordon. *Pinter at 70: A Casebook*. London: Routledge, 2001: 272.
- [4] Evans, Richard J. *The Third Reich in Power* [M]. London: Penguin Press, 2005: 429.
- [5] Blood Purity and Nazi Germany [EB/OL]. [http://www.historylearningsite.co.uk/blood\\_purity\\_nazi\\_germany.htm](http://www.historylearningsite.co.uk/blood_purity_nazi_germany.htm). 2014-07-14
- [6] Billington, Michael. The life and work of Harold Pinter [M]. London: Faber and Faber, 1996: 375.
- [7] Delbo, Charlotte. *None of us will return* [C]// Rosette Lamont. *Auschwitz and After*. New Haven: Yale University Press, 1995: 31.
- [8] Scolnicov, Hanna. *Ashes to ashes: Pinter's holocaust play* [EB/OL]. <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1665>. 2008-7-17/2014-10-20.
- [9] Langer, Lawrence. Introduction to Delbo, *Auschwitz and After* [C]// Charlotte Delbo. *Auschwitz and After*. New Haven: Yale University Press, 1995: xi.
- [10] Pinter, Harold. Various voices: Prose, poetry, politics 1948—1998 [M]. London: Faber and Faber, 1998: 66.
- [11] Pinter, Harold. Art, truth and politics [EB/OL]. [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html). 2014-7-1/2014-10-20.
- [12] Delbo, Charlotte. "Voices." *Art from the ashes: A Holocaust anthology* [M]. New York: Oxford University Press, 1995: 83–84.
- [13] Patterson, David. *Encyclopedia of Holocaust literature* [M]. New York: Greenwood Press, 2002.
- [14] William, David. *Rewriting history: Holocaust revisionism today* [M]. London: Hope not Late Ltd, 2012: 9.
- [15] 黄华. 权力, 身体与自我: 福柯与女性主义文学批评[M]. 北京: 北京大学出版社, 2005.
- [16] Foucault, Mitchell. *The history of sexuality Vol. 1: An introduction* [M]. Robert Hurley. Trans. New York: Vintage/Random House, 1980: 75.
- [17] 潘桂林. 文学场与读者意识: 近代“新小说”研究的新视角[J]. 中国文学研究, 2012(3): 38–40.

## The Holocaust memory metaphor in *Ashes to Ashes*

WU Di, CHEN Hongwei

(School of Foreign Languages, University of Science and Technology, Beijing 100083, China)

**Abstract:** Harold Pinter's final play *Ashes to Ashes* (1996) contains profound metaphors of the Holocaust historical memory. Through allusion to the Jewish victims of the Holocaust, the Holocaust genocide, the Holocaust eyewitness' biography, the Nazi war criminal's memoir and Holocaust revisionism, *Ashes to Ashes* artistically presents a polyphonic postmodern condition of the Holocaust historical memory with history, memory and discourse blending with each other. Different from a general view of holocaust reference prevalent in the academic circles, *Ashes to Ashes* not only reveals the brutal catastrophe of Holocaust in the history of the human race, but also truly represents the ambiguous, plural and traumatic nature of the Holocaust historical memory, and further manifests Pinter's masterly handling of art and truth in his play. Through a self-contradictory dualistic dramatic structure, the recycling and repetitive dramatic time scheme.

**Key Words:** Harold Pinter; *Ashes to Ashes*; Holocaust; historical memory; metaphor

[编辑: 苏慧]