



哈罗德·品特剧作《钱行酒》中施虐行为的伦理阐释

刘红卫

摘 要: 哈罗德·品特的剧作《钱行酒》标志着其后期创作中艺术主张的转变,是对文学伦理属性的回归。审讯者的身份使得剧中人物尼古拉斯处处以“权力至上”原则作为唯一的伦理信念和行为准则,从而导致他混淆了“自我”和“强势自我”这两个不同的身份。“强势自我”的伦理选择激活了尼古拉斯身上的兽性因子,并通过一系列非理性的行为表现出来,不仅给维克多一家带来了灾难,也使他本人失去了伦理亲情的眷顾,精神饱受荼毒,成为极权暴力的最大受害者。通过尼古拉斯这一道德范例,品特试图表明,任何为了所谓的公共利益而蔑视乃至随意碾灭个体利益,最终都不免沦为暴政。

关键词: 《钱行酒》;英国戏剧;独幕剧;品特

《钱行酒》(*One for the Road*)是英国戏剧家哈罗德·品特(1930—2008)创作于 1983 年的一部独幕剧,1984 年该剧在英国伦敦汉姆斯密斯的利瑞克剧场首演。剧作的篇幅不长,演出时间约 45 分钟左右,全剧分为四个场景,主要描述了代表着某个国家或组织的头目尼古拉斯分别对维克多一家三口的审讯。剧终时,维克多被告知可以离开,但他的舌头却因受伤已无法正常地说话,他的妻子吉拉则遭到了尼古拉斯手下人奸污且仍被羁押未能同他一起释放,而他们的儿子尼古已被杀害。

这部剧上演之后便引起了公众极大的关注。有评论家敏锐地指出该剧不仅“证明品特已度过了长达三年的戏剧创作危机”,同时也证明他已经“找到了一条能将其政治观点和艺术创作结合的途径”^①。然而,剧中有关暴力的描写也使不少人认为“整部戏让人绝望”^②，“充满暴力,令人不安”^③。1985 年该剧在美国纽约上演时,一些观众在演出中途就退场,抱怨说这部剧充满了暴力,没有任何艺术价值,有的只是说教^④。剧中的主要人物尼古拉斯更被视为“恶魔”和“邪恶”的化身,备受争议。

一、“审讯室”、“审讯者”及“权力至上”原则

站在道德批评立场上来看,《钱行酒》一剧里有关小男孩尼古惨遭杀害、吉拉遭到奸污等情节确实野蛮残忍,尼古拉斯对于维克多一家人的施虐行为无疑是极不道德的。但是,文学的批评研究应该注重“对文学作品本身进行客观的伦理阐释,而不是进行抽象或主观

① Michael Billington. *Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 2007, p. 293.

② Simon Trussler. *File on Pinter*. London: Methuen, 1993, p. 85.

③ Michael Billington. *Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 2007, p. 297.

④ 尼古拉斯·赫恩访:《戏剧与政治:哈罗德·品特访谈》,刘红卫,袁媛译,载《译林》2012 年第 4 期,第 197 页。

的道德评价”^①。因此,对于尼古拉斯的所作所为,我们不能简单地判断是“对”还是“错”,若要弄清剧中尼古拉斯“施虐行为”的动因,我们首先需要对其所处的伦理环境以及伦理身份做出梳理。

《钱行酒》舞台场景是一个陈设简单的房间,房间里仅有的一张桌子上摆放着一个对讲机,另有两把椅子相向而置。从这样的舞台布景来看,这部戏仍然是一个“房间”剧。然而,有别于品特之前作品中“客厅”、“卧室”或“地下室”等私人“房间”,《钱行酒》里“房间”桌子上的对讲机以及椅子的摆设方式将我们带到“审讯室”这个特殊的伦理环境。审讯室中,人物关系也不再是家人或朋友间的关系,而是“审讯者”与“受审者”的伦理关系。由此,尼古拉斯的伦理身份通过“审讯者”这个角色体现出来。

文学伦理学批评注重对人物伦理身份的分析,认为“伦理身份是道德行为及道德规范的前提,并对道德行为主体产生约束”^②。《钱行酒》中,尼古拉斯“审讯者”的身份让他将“权力至上”原则作为自己的伦理信念和行为准则。

“权力至上”原则源于西方社会“政治超道德论”。这种“政治超道德论”主要观点是,“政治就是政治,道德就是道德,它们分别属于不同的领域,各自有不同的规律和特性,两者不发生任何关系”^③。因此,在“权力至上”的伦理范式下,权力实施者的理念范围里没有道德的考虑,即没有“善”“恶”之别,有的只是命令与服从、统治与被统治的关系。要维持这种关系,准确地说,要使命令得到执行、统治被人接受,唯一的前提就是实施者必须拥有对于权力和统治合法性的信仰。

戏开场时,通过对讲机,尼古拉斯命令手下人把受审者维克多带进来。当“衣服被扯破,身上伤痕累累”的维克多被带进审讯室之后,尼古拉斯用命令的口气让他坐下,然后起身走到他的面前,举起手指,晃动着说道:“你认为这是什么?是我的手指。这是我的小指。这是我的大指,这是我的小指。我在你眼前晃大指。就像这样。现在我同样晃我的小指。我还可以……同时晃两个手指。就像这样。我绝对可以想做什么就做什么”,“这儿,我说了算”^④。

借由看似荒唐的晃动手指的举动,尼古拉斯首先强调的是自己“审讯者”的身份,他要让维克多清楚他们之间“审”与“被审”的关系。在他看来,作为一个审讯者,在审讯室这个近乎封闭的四墙之内,他就是主宰者,拥有着凌驾于一切的绝对权力,他也“知道自己能够随意支配手中的权力,而且坚信自己拥有这样的权力是正确的”^⑤。

基于这种伦理身份,尼古拉斯认为自己对任何持异见者所做的一切都是在正当地、合理地为国家办事。“当他谈到国家的价值观时,那些也就是他的价值观。正是因为这些价值观,他可以屠杀、蹂躏、折磨他人,可以肆意妄为。为了确保江山社稷,他所做的任何事都是合理的”^⑥。因此,他命令手下人搜查维克多的住所,放任他们在维克多家里的胡作非为,对此没有感到丝毫地歉意,反而认为这一切都是在维护权力拥有者所制定的级序:“他们有责任这么做——他们认为是这样的——那些责任,义务,什么的,无时不在——不分白天黑夜——那些责任——所以,有时,他们会在地毯上小便”(41)。也因此,对于维克多的妻子吉拉遭到手下人的奸污,他没有予以任何谴责。更因此,他在谈到一个年仅7岁鲜活的幼小生命消失时,能够不屑一顾,而理由只有一个:这个男孩不喜欢这个“国家”的士兵,不愿服从他们,并朝他们“吐唾沫”,“踢打”他们,“攻击”他们。

尼可拉斯是一个权力利益的忠实维护者,始终将上级的命令视作他的行为原则。对待上级下达的任何命令,他会不择不扣地去执行,不去考虑这些命令本身是否合于情理,也绝不会对此提出自己的看法,甚至认为有必要将命令作为其行为原则,“因此他会随时杀死任何一个对此质疑的人”^⑦。在解释自

① 聂珍钊:《文学伦理学批评及其它》,华中师范大学出版社2012年,第12页。

② 聂珍钊:《文学伦理学批评及其它》,华中师范大学出版社2012年,第14页。

③ 彭定光:《政治伦理的现代建构》,山东人民出版社2007年,第2页。

④ Harold Pinter. *One for the Road*. London: Methuen, 1985, p. 33. 本文中的剧本引文以及品特接受访谈部分均出自:Harold Pinter, *One for the Road*, with an interview "A Play and Its Politics" by Nicholas Hernandez. London: Methuen, 1985. 中文译文由本文作者自译。以下引文均出自该版本,只表明页码。

⑤ 尼古拉斯·赫恩访谈:《戏剧与政治:哈罗德·品特访谈》,载《译林》2012年第4期,第196页。

⑥ 尼古拉斯·赫恩访谈:《戏剧与政治:哈罗德·品特访谈》,载《译林》2012年第4期,第196页。

⑦ Penelope Prentice. *The Pinter Ethic*. New York & London: Garland Publishing Inc., 1994, p. 20.

己对吉拉的父亲充满了敬仰之情的原因时，他说道，吉拉的父亲是“捍卫他的国家的”，“他有坚定的信念”，“他只过自己的生活，从不瞎想，只过生活”，为了国家，“他愿意牺牲，他愿意牺牲自己的生命。为了他的国家，他愿意牺牲自己的生命”（66）。而他之所以粗暴地对待维克多一家人，是因为他认为他们是破坏社会秩序稳定的坏分子，是“人渣”，就像“变了质的蛋卷”，“为了保持这个世道的干净”，他有责任和义务让他们“改邪归正”（67）。

由此可见，在“审讯室”这个权力机构的特殊环境里，“审讯者”的身份让尼古拉斯成为一个权力利益的忠实维护者，并依据“权力至上”的原则行使手中权力，坚定地执行命令以维护政权秩序的稳定。

二、“自我”与“强势自我”的选择

在审讯室中，尼古拉斯并没有把他自己看成是一个普通的审讯者，而是一个“权力主宰者”。那么，这个“权力主宰者”是如何形成和确立的呢？

审讯维克多时，尼古拉斯曾提到自己对眼睛的着迷。他说，“我为什么会对眼睛着迷？我是对眼睛着迷吗？可能是吧。不过不是对我自己的眼睛，是对别人的眼睛，是对那些被带到我这儿来的人们的眼睛。他们很脆弱。眼睛是心灵的窗户。”（33）。

尼古拉斯为什么会对眼睛如此着迷呢？从那些受审者的眼睛里，他又看到了什么呢？在审讯犯人的过程中，通过受审者的目光，尼古拉斯不仅洞察到这些人胆怯脆弱的心理，更重要的是，他从中还看到了一个“强势自我”，这一强势形象集“权力主宰者”、“上帝代言人”和“爱国者”于一身。

在审讯室这个特定的环境中，经过长期、反复地认同和整固，在尼古拉斯的伦理意识中，他逐渐混淆了“自我”和“强势自我”这两个不同的身份，并且做出了选择。他选择将那个强势形象归自己。这样的选择无疑能够让他随心所欲地支配手中的权力，让所有的人都敬重服从他。显然，尼古拉斯的选择是因其身体里的兽性因子所致。文学伦理学批评认为，“从伦理意义上而言，人是一种斯芬克斯因子的存在，由人性因子和兽性因子组成”，其中，兽性因子“是人在进化过程中的动物本能的残留，是人身上存在的非理性因素”^①。“强势自我”的伦理选择将尼古拉斯身上的兽性因子通过各种欲望激活，并通过一系列非理性的行为表现出来，给维克多一家带来灾难性的后果。

当尼古拉斯将自己视为“权力主宰者”的时候，强烈的控制欲让他无法容忍任何人的质疑和挑战。因而，当他面对维克多的沉默不语时，认为是在挑战自己的权威，说道，“这儿，我说了算。……这儿的每个人都尊重我，包括你，我说的对吗？我想是对的”，“如果你不敬重我，那你就很特别”（36），“你的灵魂正在你的眼睛里闪耀呢”（53）。其中威胁的语调让观众不禁为维克多的命运担心。果然，第四场当维克多再次出现时，虽然衣着穿戴整齐，但却因为舌头受到伤害而已经不能正常说话，并且还遭受到妻离子丧之痛。

“强势自我”的身份选择还让尼古拉斯失去了伦理亲情。“我不是一个人”的咆哮遮蔽不了他对亲情、友情、爱情等伦理情感的渴求。也正是由于这些伦理情感的缺失和渴求，造成了其心态的失衡和扭曲，并将自己无法得到的至亲之情用作折磨和摧垮维克多一家人意志和心理防线的重要手段。

他将维克多一家三口关押在同一栋楼的不同房间里，然后对他们分别提审。审讯维克多的时候，尼古拉斯在维克多面前不断提到的是他被查抄的家以及关押在别处的妻子和儿子，以此强化维克多对家人的担忧以及与亲人被迫隔离之后的愁苦。他还不时将话题转到维克多7岁的儿子身上：“你的儿子还好吧？”……“噢，我肯定他很好。他多大……七岁……或大概是那么大？大男孩了，呃？可他那样做很傻。他还好吗？……嗯，我肯定他很好。过会儿，我同他聊聊就知道了。我想，他就在二楼某个地方。”（43）听到尼古拉斯提及自己的儿子，维克多虽然回答说“不知道”，但是从他対尼古拉斯问话的迅速回应来看，此时，他一定迫切地想知道儿子是否安然无恙。然而，尼古拉斯没有正面回答他，只是说小尼吉被单独关押在这栋楼的某个房间，一会儿也将会被提审，他的这些回话令维克多更加担忧儿子的安危。

^① 聂珍钊：《文学伦理学批评：伦理选择与斯芬克斯因子》，载《外国文学研究》2011年第6期，第1、6页。

第二场提审小尼古时,面对一个与父母隔离、被单独关押的幼童,尼古拉斯三番五次询问小男孩是否喜欢自己的父母亲。当天真无邪的小尼古做出肯定回答并询问妈妈在哪儿时,尼古拉斯没有告诉他,而是故意反问道“你不喜欢妈妈、爸爸?”离开了自己的父母亲,小男孩内心的恐惧和不安全感是不言而喻的。因此,他的明知故问充分暴露出他的恶意和扭曲的心态,也间接地反映出他甚少体验或感受过那种父母与子女相互之间的牵挂之情。

第三场审讯吉拉时,尼古拉斯的猥亵行为更可以看成是他身上自由意志的失控。自由意志是兽性因子的核心和意志体现,“主要产生于人的动物性本能,其主要表现形式为人的不同欲望,如性欲等人的基本生理要求和心理动态”^①。当吉拉被带进审讯室时,“她的衣服被扯破了,身上青一块,紫一块”(61),显然是遭受过刑讯。但是,尼古拉斯对此却视而不见。审讯期间,他至始至终都在胡搅蛮缠,询问的内容也变得越来越猥琐。单独面对一个女性的时候,尼古拉斯的男性身份开始凸显,他与吉拉的关系不再只是“审讯者”与“受审者”的关系,而转变成男人与女人的两性关系。他身体内长期被压抑、针对女性的生理欲望本能被激起,这种强烈的原始欲望在他一次又一次盘问吉拉遭受手下人奸污的细节时得到宣泄。

此时的尼古拉斯渐渐脱离“审讯者”的理性形象,其身体内的兽性因子开始占据主导地位,在自由意志驱使下,他任凭本能的肆意,竭力追求感官刺激。这种肆无忌惮的原始欲望不仅令吉拉精神几近崩溃,即便是观众和演员对此也感受到了恐惧。首演中扮演吉拉的女演员珍妮·奎尔就曾说过那次演出经历令她感到十分压抑,因为她发现自己一不小心就会面临被剧中角色控制的危险,而一旦被控制,就难以逃脱。她对品特说道,“你难以想象那到底有多难受,遭到那样的对待是多么的令人羞辱,多么的令人绝望”^②。

如何处理艺术与现实的关系问题一直是品特所关注的。面对批评和质疑,品特认为,“如果你明明知道野蛮残暴的行径是件坏事,你该怎么办?仅仅只是说‘野蛮残暴的行径是件坏事’吗?”^③当然不行。“你必须让那些邪恶的势力不受束缚地去展现自身”,“了解他们的真实,弄清楚他们到底是什么样的,而不试图去谴责他们,当然也不为他们辩解——只是去描述他们”^④。从《钱行酒》这部作品中,观众和受害者感受到的最大威胁其实不在眼前呈现出来的暴力行为,而是耳闻话语中对于暴力的感受和想象。运用戏剧语言和暴力行为的刻意疏离,品特艺术化地再现出现实社会中的不公正现象,促使读者、观者能够思考作品所呈现的暴力现实背后的伦理启示。

三、“强势自我”背后的孤独

尼古拉斯的选择将“自我”与“强势自我”混淆,进而导致了其伦理身份的错位。正是由于伦理身份的错位,错将“强势自我”当成“自我”,将自己等同于一个“权力主宰者”、“上帝的代言人”和“爱国者”,他对权力的痴迷与狂热达到了一种着魔的程度。

在第一场景中,当尼古拉斯谈到自己在聆听国家领袖讲话的感受时,情绪变得异常激动,失去惯有的冷静,歇斯底里地喊道:“哦,上帝啊,我承认,我得承认,我这辈子从来没有比那天更感动的了,就是那天,就是上个星期五,我觉得是我这辈子最感动的一天。那天,我们国家的领袖对全国宣布:我们都是爱国者,有着同样的传统,就像一家人一样”,“我感受得到一种联系,唔,是一种纽带。我是和国家的共同利益相连的。我不是一个人。我不是一个人!”(51)

此处,尼古拉斯“我不是一个人”的咆哮是一种强烈的心理暗示,用以巩固其“爱国的自我形象”,同时也透露出他异常看重自己与国家或组织间的这种“纽带”关系。

但是,极权体系下的自我归属感是极其脆弱的,因此尼古拉斯始终处于岌岌可危、无处可依的恐慌

① 聂珍钊:《文学伦理学批评:伦理选择与斯芬克斯因子》,载《外国文学研究》2011年第6期,第8页。

② 尼古拉斯·赫恩访:《戏剧与政治:哈罗德·品特访谈》,载《译林》2012年第4期,第197页。

③ Michael Billington, *Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 2007, p. 294.

④ 安妮·玛丽·库萨克访:《哈罗德·品特访谈》,胡明华译,载《译林》2006年第2期,第190页。

之中,强调“我不一个人”更加暴露出他的不自信和安全感的匮乏。因为,他清楚地知道自己只不过是一个“传声筒”,一个“代言人”而已。对待上级的每一句话,他都要仔细揣摩,行事处处小心谨慎,时刻提防出现任何的闪失。所以,他时常要将自己的行为同国家或组织的利益联系在一起,只有这样他才能“感受得到一种联系”,“一种纽带”,才能感受得到一种归属感和安全感,“大权在握的尼古拉斯比他的受害者更加脆弱,更希望得到行为上的认可”^①。

活在“强势自我”幻象中的尼古拉斯不仅竭力使自己和他人相信这个幻化的形象,而且还要极力维护这个幻象的存在。从这个意义上来说,尼古拉斯是《钱行酒》一剧中极权暴力的最大受害者。相较而言,维克多一家遭受更多的是可以明状的肉体摧残,而尼古拉斯遭受到的则是难以言表的精神毒害,只知道痛苦,但却无法触及痛苦的根源。正如美国学者罗纳德·诺尔斯所言,“尽管《钱行酒》这部剧表面看来是关于施虐者以权力凌驾于受虐者之上,但它更微妙的地方不止于此。它与其说是一部关于施虐行为的剧作,不如说是关于施虐者的作品。在这部作品中,腐蚀心灵的病态权力被淋漓尽致地展现出来,而施虐者本人常常是第一个受害者”^②。

“强势自我”的身份选择使得尼古拉斯成为了“权力主宰者”,但是他也因此失去了至亲之情,成为一个伦理亲情的缺失者。他内心的极度孤单以及他在家庭亲情上的缺失从“我不一个人”这句话中清晰地表露出来。

在2001年美国林肯中心举办的“品特艺术节”中,品特亲自出演了尼古拉斯这一角色。在谈到自己对于这一人物的理解时,品特说,“当我在舞台上扮演尼古拉斯时,我并不想将其简单地刻画成一个恶魔,而是想从一个普通人的角度演绎这个人物。尽管他毫无疑问是一个残暴的人。”^③

在审讯室中,尼古拉斯的身份是一个组织的头目,审讯犯人成为了他每天要做的事情。但是,当他回到家中,他的身份也随之发生转变。为人子、为人夫、为人父的身份让他理应有着一个普通人都有情感需求。他曾说过“除了死亡,我也喜欢其他的东西。很多。大自然,树木,或类似的东西,很美的蓝天,盛开的花儿”(48),因为这些都是一个常人得以健康生存的重要支撑。

不难想象,尼古拉斯的确拥有着“任意支配的权力”,也不缺少与手下人的“革命友情”,但是,他缺少的正是无法与父母、妻子、子女、朋友间沟通交流的机会。作为一个普通人,尼古拉斯的组织头目身份直接造成了其亲情的匮乏。

在“强势自我”身份的构建过程中,尼古拉斯没有得到家人的认同,特别是没有得到自己母亲的认可。在审讯维克多的时候,当他晃动手指表明自己的绝对权威之后,说道“你认为我疯了吗?我母亲认为我是疯了”(33),然后大笑起来。这一自问自答意味深长。“举手指”的动作,可以看作是一种对某种信仰的极度狂热,但也能说明这是一个失去理性的举动,至少他的母亲是这样认为的。此处尼古拉斯的大笑显然是一种无可奈何的笑,他试图借此遮掩得不到自己母亲理解和认同的尴尬与无奈。尼古拉斯对来自于母亲的认同的渴望和失望验证了其家庭伦理亲情的缺失,也是其选择“强势自我”伦理身份的结果。

四、结 语

《钱行酒》一剧中,独特的“品特式”艺术构思避免了将尼古拉斯这一人物形象脸谱化。尼古拉斯“审讯者”的身份令其处处以“权力至上”伦理准则为依据。经过伦理选择使自身与受审者眼中的“强势形象”发生错位之后,他身上的兽性因子没有得到抑制,在非理性意志和自然意志的驱使下,施虐于维克多一家人,最终导致悲剧的发生。在此过程中,尼古拉斯既是一个冷酷无情的施虐者,也是一个受害者,一个无法得到至亲之情的孤独者,更可被视作是一个道德范例,起到劝诫和警示的伦理教诲。

剧作《钱行酒》标志着品特戏剧创作生涯中的一个重大转折。不同于20世纪六七十年代时的“为自己写作”或“为戏剧写作”的创作观,80年代之后,“随着关闭的房间对国际社会的开放,品特重新把浪漫

①Michael Billington. *Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 2007, p. 294.

②Ronald Knowles. *Understanding Harold Pinter*. South Carolina: U of South Carolina P, 1995, p. 190.

③Micheal Billington. “The Evil That Men Do”, *The Guardian*, 30 June 2001.

之爱界定为能恢复活力之爱,其中包括友谊以及通过实际行动来推动公正的急迫心情”^①,其创作主张、创作内容和审美取向也都发生了明显的改变。这些变化并非只是简单地转为表达其个人的政治立场或意识形态,伦理价值观的表达才是其创作的主要目的。

对于品特的这种改变,评论家们褒贬不一。当 75 岁的品特获得 2005 年度诺贝尔文学奖时,有些人认为“把文学奖授予一个多年前就宣布放弃文学创作而投身政治,而他的政治观点又是如此原始地歇斯底里地反对美国、迎合独裁专制的人,真是接近毁灭的诺贝尔闹剧的又一实例”^②。但是,也有不少评论家对品特积极参与社会活动的行为给予了充分的肯定。克里斯托弗·因斯认为:品特在政治上的参与态度其实是一种道德上的责任感。比林顿也评价说,“品特,坚持他的信仰,是一个永远站在公众立场上的怀疑论者,不断地对那些在政治和艺术领域里所谓的真理提出他的质疑。”^③

作为一名作家,品特坚持“艺术家对于政治的影响力微乎其微”的看法,但是身为一个公民,他以“一个公民最基本的义务就是对于自己所生活的这个社会予以道德关注”^④作为其行事的宗旨。品特后期创作中的“文以载道”艺术主张的转变实则是对文学伦理属性的回归,进一步说明“文学的根本目的不在于为人类提供娱乐,而在于为人类提供从伦理角度认识社会和生活的道德范例,为人类的物质生活和精神生活提供道德指引,为人类的自我完善提供道德经验”^⑤。

通过这部剧作的创作,品特明确地向世人表明自己一贯秉承的伦理价值观,即民主平等、公平正义这些人类文明的基本价值是维护人类尊严的根本。尽管社会秩序的生成和维持有时需要暴力,但是,这并不意味着国家、社会或个人就可以滥用暴力,任何为了所谓的公共利益而蔑视乃至随意碾灭个体利益,最终都不免沦为暴政。只有基于自由的社会生活才是有序的、合理的。

The Ethical Interpretation of Tortures in Harold Pinter's *One for the Road*

Liu Hongwei (Professor, Zhongnan University of Economics and Law)

Abstract: Harold Pinter's one-act *One for the Road* (1983) represents the turning point of his literary claim in his later works, and shows the return of ethical nature of literature. As an interrogator, Nicolas regards the “authority supremacy” as his only ethical belief and principle. The choice of being powerful-self activates his animal factors, demonstrated by a series of irrational behaviors, which not only brings about a disaster to the Victors but also makes himself lose family's love and become the victim of totalitarian and violence. By the moral exemplum of Nicolas, Pinter tries to manifest that any governing that makes the so-called “public interests” overpower the individual interests would eventually become the tyranny.

Key words: *One for the Road*; British drama; one-act play; Harold Pinter

● 作者简介:刘红卫,中南财经政法大学外语学院教授;湖北 武汉 430073。Email:liuhw@znufe.edu.cn。

● 基金项目:国家社会科学基金一般项目(09BWW011);国家社会科学基金重大招标项目(13&·ZD128)

● 责任编辑:何坤翁

① 帕尔·沃斯特堡:《2005 年诺贝尔文学奖颁奖辞》,邓中良译,载《品品特》,长江文艺出版社 2006 年,第 2 页。

② 何其莘:《品特的探索真相之旅》,载《外国文学》2006 年第 2 期,第 28 页。

③ 陈红薇:《战后英国戏剧中的哈罗德·品特》,对外经济贸易大学出版社 2007 年,第 64 页。

④ Harold Pinter. *One for the Road*. London: Methuen, 1985, p. 6.

⑤ 聂珍钊:《文学伦理学批评:基本理论与术语》,载《外国文学研究》2010 年第 1 期,第 17 页。