



科尔森·怀特海

有两样东西我有权利获得:自由或死亡。如果不能拥有一样,我就要拥有另一样。没人可以活捉我,只要我还存有一口气,我都会为自由而战。

——哈丽特·塔布曼

以虚构的方式重申剖析奴隶制,似乎成了近年来美国作家写作和影视传媒的热点:小说有詹姆斯·麦克布莱德《上帝鸟》、保罗·比蒂《叛贼》、凯斯·雅阿《归去来》、詹姆斯·汉娜汉姆《美味佳肴》;影视剧则有重拍剧《根》、新剧《来自地下》、电影《为奴十二年》《被解救的姜戈》《捉拿》等。它们大都不是纯粹的历史作品,有些干脆就是寓言性的,充斥着“怪力乱神”与荒诞的情节设置,因种族关系的紧张而有意无意地介入到现实焦虑的情感状况,获得了某种程度上可称之为“一部很重要的作品,讨论了一个很重要的主题,我们当重点关注”的文化资本,进而成为观看、阅读的热点和传媒/文学大奖的常客。2016年8月,在美国文化史上时隐时现的奴隶叙事链又添新丁:奥巴马和奥普拉力荐的《地下铁路》正式出版;11月,科尔森·怀特海的这部作品获得2016年度美国国家图书奖小说奖。

—

《地下铁路》是一部考验作者/读者精神强度的残酷戏剧,充满血腥、暴行、死亡与绝望。它将饱受奴隶制和种族歧视害与摧残的黑人身体和心灵历史,编入黑人少女科拉穿越时空、寻找活路/母亲的“奥德赛”之旅。在行程中,科拉见证了内战前美国人的日常生活是如何被奴隶制所形塑,美国人蓄奴与废奴之战是何等残酷和一步步走向激化的。

小说的主线设置在19世纪上半叶的美国。整个国家日趋分裂,南部进入棉花资本主义的黄金发展期,工业化和城市化席卷整个美国北部,西部大开发也初现曙光。美国政府出台《逃奴追缉法案》,黑奴逃亡和保护逃奴的行为都成了罪行;大量关于黑人是上帝单独的造物、低等的人种,奴隶制是对黑人的保护,逃亡是他们漫游躁狂症发作的结果等奇谈怪论以解剖学、人种学和神学的面貌到处流传。

科拉生而为奴,是个弃儿。小说的主线是仿自托尼·莫里森《宠儿》的三代黑奴女性叙事。当祖母阿佳瑞还是非洲内陆的乡村小姑娘时,父母就已经被绑架了。她第一次看见大海是在被送上运奴船的时候。在船上经历两次不成功的自杀后,祖母放弃了努力。一次次地被贩卖、拍卖和转让,不断被估价、再估价的经历,让她很快发现了奴隶制背后的资本主义逻辑——马克思在稍后时代集中思考的物化/异化问题:黑人就像物品一样,都是有价值的,其价格总是随着市场需求的变化而摇摆不定。她最终来到位于佐治亚州的兰德尔种植园,先后有了3个男人,在棚屋木板上生了6个小孩,只有科拉的母亲梅布尔活过了10岁。最终阿佳瑞因中风死于棉田。梅布尔不像阿佳瑞这样认命。怀上科拉时她的丈夫因发烧死去,在绝望中度过10年后,她又遇上最好的朋友投缢自尽,终于将熟睡的女儿从身边轻轻推开,选择了逃亡。当自由就在眼前之时,她想起被抛弃的女儿,又决定回到种植园,在回来的路上被沼泽吞噬。梅布尔是《宠儿》里塞丝那样的形象,当一个充满歉意、试图救赎对女儿遗弃之罪而终不得的母亲。

科拉继承了祖母的坚韧、睿智和母亲的安静、执拗,身体结实,沉默寡言,没有受过教育却拥有丰富的内心世界和敏锐的判断力,是天生的倾听者和观察者。她的人生观主要来自自人口相传(“奶奶说”和“妈妈说”),秉承绝大多数黑人女奴的“活下去”哲学。“定量配给”的苦难生活和母亲的抛弃,更让她成为早熟的犬儒主义者,对听到、看到的一切都充满怀疑。母亲走后,她在奴隶主的虐待、对母亲的怨恨和周围奴隶的白眼中,像野草般野蛮生长,惟一的“财产”是传自祖母的不到3平方米的菜地。当她的菜地被人侵占时,她挥起斧头捍卫继承权,迎来了被玷污、被捆绑、被殴打的少女时代。这时,种植园购入了一个黑人男性奴隶凯撒。他受过教育,鼓动科拉和自己一起寻找传说中的地下铁路,逃往象征黑人自由和幸福的北方。科拉断然拒绝:“白人总是试图慢慢杀掉你,有时他们想着快点杀掉你。为什么要让他变得轻松?这是一种你可以说不的工作。”后来,为保护同是弃儿的切斯特(其父母被卖)而遭受暴虐成性的奴隶主特伦斯的野蛮毒打,并目睹针对逃奴的残忍火刑后,科拉终于明白“逃或者死”的道理,在凯撒的再度相邀下,带上一包自种的甘蓝,踏上了寻找“奶与蜜之地”“迦南”的“出埃及”之路。

二

在科拉杀掉前来追捕的白人少年后,他们来到了地下铁路的“站点”——一个谷仓,跳上了第一班列车,开启了神秘的地下铁路之旅:“……铁轨或南

60年代不过是孩童;成长于日趋保守的70年代,只能在B级片的暴力与惊悚中寻找父辈“举世皆敌”的血性 with 荣光;当他们80年代在学院接受了精致训练转而登入文化场域之时,整个场面都是意义模糊的各种“后”(如后垮掉派)在苦苦维持。和前代人被定位为“文字一代”相比,他们被认为是“视听一代”,在卫星电视、电脑游戏、类型电影、漫威漫画、摇滚乐的大众文化氛围里成长,对民权运动没有切肤之痛,对毒品、性解放和各种朋克或习以为常或深陷其中。怀特海是一位学者型的精英小说家,毕业于最重原典的哈佛大学英文系,曾在《村声》杂志社工作,写了大量电视、书籍和音乐评论,后辗转于多家常春藤名校讲授创意写作课程。他是一个摇滚乐、蒸汽朋克、恐怖小说和僵尸电影的爱好者;独自读书,独立研究、擅用网络手段的超级宅男;纽约大都市生活经验的书写者以及黑人畅销书作家。从1999年长篇小说《直觉主义者》开始,他出版了《萨格港》《约翰·亨利的日常生活》《第一区》等8部小说,一部美国扑克大赛的纪实文学作品以及一部散文集。

早期奴隶叙事为了迎合白人读者预期,形成了模式化的自由乌托邦修辞:奴隶在暴戾的种植园园主的阴影下成长,被鞭打被侮辱,开始努力认字,寻找机会逃亡,然后失败,但历经波折之后终于成功到达北方,获得自由。科拉的遭遇和性格,让人想起同时代的传奇人物哈丽特·塔布曼,一个前逃奴、地下铁路的传奇乘务员、逃奴的摩西、即将登上美国20元钞票票面的黑人女性。科拉不是奴隶叙事中常见的、因受奴役而通过战斗或抵抗来争取自由、并与命运血战到底的塔布曼式的英雄形象。她的屡败屡战、挣扎与杀戮,都不过是被动消极的,来自对“活下去”的渴望和刻骨的私人仇恨。对于地下铁路这一带有童话色彩的史诗性人类造物、“不可能之海上的岛屿”,科拉很淡然:“不知道它为什么在那儿,它的意义是什么,所有我想知道的,就是我想停下来,不用再逃了。”在阁楼里,她开始思考并重新认识自由:“所谓自由是这样一个东西,当你注视它,它就不知不觉偏到哪里去了。就像一片表面上看似茂密的树林,实则内部只是空空如也的草甸子,你总是可以发现它的真实局限。”在逃亡中,她既没有真正到达“北方”,也没有进过大海,更没有形成自己的全美印象:“窗外有且只有无尽的黑暗。”科拉的成长在于她识字后通过阅读和观察,终于获得了关于这个世界最为残酷的自然主义认知,醒悟到美国黑人的“宿命”:新的压迫机制取代旧有奴隶制,这是一个他们在其中生活但又不允许他们拥有的国家。

《地下铁路》堪称叙事技法的样本之作。文本中充满了传统现实主义的写实批判、现代主义的心理描写与陌生化/神秘化效果、魔幻现实主义场景的营造,以及后现代主义的文体混合、拼贴与戏仿。小说中,这些“主义”不再是递进的、螺旋上升的进化关系,而是一种平行、掺杂的对话关系。同时,小说还混杂着盗墓、奇幻、恐怖等“类型小说”元素。怀特海在其想象/现实、清醒/梦幻左右互搏的写作实践中,以一种实用主义者的姿态自由表达,由此带来了此类小说技法的文学史命名困境,只能像雷蒙·萨迪瓦尔那样从实在论里借来一个术语,将其归类为充满悖论色彩的“奇思现实主义”(speculative realism)。在阅读小说时,我们也许还要听着大卫·博威的70年代英伦摇滚,及到小说的终章,则要调出《紫雨》和《白日梦国家》等80年代经典专辑,它们共同构成了怀特海写作时某种文本内在的节奏的共鸣之物。

就主题而言,《地下铁路》是一部关于逃亡、成长、奴隶制拆解、黑人身份认同的复调小说,延续了他在《直觉主义者》里对于历史、种族和机械技术之间关系的想象,用现代场景、真实人物、真实事件切入历史场景,以碎片化的场景、跳跃性的情节处理,切断正史叙述虚幻的线性与统一。其回到历史、架空历史的写法、天马行空的想象力,与对历史文献的考古挖掘和美国黑人史研究的编织使用密不可分。怀特海以美国文,对于历史文献信手拈来的运用,让人想起陈寅恪《柳如是别传》以及法国作家洛朗·比内《谁杀死了罗兰·巴特:语言的第七功能》。

就语言而论,《地下铁路》是一部非典型的黑人小说,它既不“烧舌”也不“爵士”,反倒是用简洁、考究,句子简练、明晰,行文简洁、朴素,举重若轻,有些段落读来宛若诗歌。绘人写物则颇类中国传统白描手法,伏笔、渲染均具匠心。一定程度上,这种雅韵从容的文风抚平了小说内容的戾气与粗粁。同时,它也是笔者所见黑人文学中对话最少作品。

“话痨”只有一个,就是那个时而木然时而愤懑时而嘲讽的“不靠谱”(而非全知全能)的第三人称叙述者。为了冲淡文本中弥漫的血腥气味,他以有瑕疵的心理分析、有硬伤的情节设置、破坏读紧张张感的“剧透”、时空错乱细节,以“七实三虚惑乱观者”的演义手法,刻意制造出阅读上的间离效果。科拉惊险的逃亡、复杂的内心以及凌乱的文本叙事之间构成了“争吵”关系,使得三者之间本应有的完美交流和相互牵制变得无比混乱。通过自由间接引语这一延续自《直觉主义者》的,类似于电影剧本的闪回、旁白与定格技法,他用科拉近乎冷漠的自我保护视角讲述了血淋淋的场景,肆无忌惮地介入科拉的所思所念所梦,让自由、混血、资本主义、种族歧视、美国国家理念、语言的能指与所指、《独立宣言》中人的定义、黑格尔式的主奴辩证、知识/科学的暴力性等哲学议题在其内心里一拥而上。

小说的节奏时快时慢,焦点摇摆不定,内部存在有一个多声部叙事的喧哗结构,不断在“科拉快跑”的间隙插入次要人物的番外章节,宛如长篇小说的大纲碎片,除了作者所偏爱的里奇韦之外,其他人在讲述完毕后就再也不会出现在后续章节出现,删掉对整篇小说的文气也没有任何影响,读来如同观看一部快进的默片(朱利安·鲁克斯语)。对于这种“任性”讲述次要人物的短章,怀特海解释说:“我想把读者关到现实的小黑屋里,然后再放他‘出站’。我试图真实描写种植园的惨状,为那些虐死的奴隶提供证言,写出他们的生之挣扎。”

我的阅读

2016 我的阅读

从旧我中蠕动向前

□李 浩

加西亚·马尔克斯《爱情和其他魔鬼》

马尔克斯的小说有一种梦的感觉或者轻微的神话感,他有一种让熟悉事物变陌生的能力,在他那里,现实、梦境、想象和历史处在同一维度,像糖融于咖啡。《百年孤独》如此,《枯枝败叶》如此,《爱情和其他魔鬼》也是如此,马尔克斯掌握在时空里、现实与神话里来回穿梭的秘密法术,让人着迷。

在阅读中,我时常会停下来,赞叹故事设计上的精妙,赞叹马尔克斯制造氛围的能力,以及如同钟表一样循环衔接、丝丝入扣的人物出场与事件发生。这个讲述名叫谢尔娃·玛利亚的女孩被狂犬咬伤奇迹般活下来被当作“魔鬼附体的人”送到负责救赎的修道院,并被卡耶塔诺·德劳拉神父爱上的故事并不复杂,复杂的是它延伸出的枝蔓与枝蔓的纠缠。马尔克斯是“故事高手”,他很少醉心于细节,不肯在我们以为的惯常细节上多花笔墨,他的叙述迅速、高效,从不让文字“粘滞”,可文字中所携带的气息却又那样充盈,以致能将人牢牢地抓住。它让我认识了一个不一样的拉丁美洲,在马尔克斯的小说中,它保有拉丁美洲的一切特质;它与任何一种拉丁美洲的生活都不像。

在爱情面前,在救赎的心和信仰面前,德劳拉历经挣扎,这种挣扎深在骨髓,几乎将他断送——也确实,他断送了自己。而谢尔娃·玛利亚也在等待的绝望中吞掉了金色葡萄(它是魔法之物,如果一粒粒地吃掉它是吃不饱的,会很快地从嘴里出来,而这次,谢尔娃故意而决绝地把葡萄全部摘下吞进了嘴里):“她已经为爱死在了床上,她的两只眼睛炯炯发光,皮肤像初生的婴儿一样。被剃得精光的头顶上,一缕缕的头发像冒泡泡一样涌出来,眼看着越长越长。”我承认,在小说中段爱情出现时我就猜測了结果,但读到这里,感吁依然强烈。这是马尔克斯的“晚年之书”,这个不那么信任上帝的人其实是在文字中寻求可能的救赎,谢尔娃与德劳拉都取自于他的肋骨,他们承担的后果大约也将是他要承担的。书中,马尔克斯试图让德劳拉“寻求答案”,并赋予他勇气,然而最后送他进入的还是绝望和隔绝。

遗憾的是,《爱情和其他魔鬼》有些头重脚轻,它前面的建构是庞大的、铺排的,故事虽然迅速但有沉着感,然而将叙事集中于“爱情”和“驱魔”的矛盾时它就狭窄了下去,我以为,在后面再增加八至十万字大约会更均衡,小说应有的丰厚也会进一步建立。

伊斯梅尔·卡达莱《耻辱宴》

卡达莱的《耻辱宴》不是我在2016年最先阅读的一部,也不是卡达莱的作品中我最喜爱的一部,但却是2016年的阅读中给我启示最大的一部。奥登曾说过,“当一个诗人读别人的诗歌时,他总是很少在意与后者的优点相比,自己有没有不足之处之,相反,他以读者的身份,在乎的是后者是否提供了他自己目前所面临困难的解决之道。一个诗人对同行诗歌的评价很少单纯地采取审美的立场,他经常喜欢的是对方那些差一点的诗歌,从中他可以偷学几招,而不是所学甚少的优秀之作。”我看重它,是它提供了我目前所面临困难的解决之道,至少是一种可以参照的路径。

历史的奥斯曼帝国,专制帝国的残暴、凶蛮与国家机器的“精妙运转”,阿尔巴尼亚帕夏阿里·德·特佩雷奈的叛乱与帝国征讨……无疑,卡达莱试图宏大、百科全书式地完成对民族悲剧的集体指认。它是大格局,是那种“和上帝发生关系”的文字。给我启示的是它进入的小,是它的角度:耻辱宴,这个在奥斯曼皇宫外墙上凿出的洞用来放置被国王砍下的人头。人物的命运与耻辱宴强力地联接在一起,形成围绕——对于庞大的奥斯曼帝国来说,这个耻辱宴只是方寸,对于这篇构思独特的小说来说也是。可这个方寸,却几乎可以“容纳”整个帝国,我们得以窥见帝国统治的多重面目。很可能,这一“耻辱宴”是伊斯梅尔·卡达莱的“创造之物”,奥斯曼皇宫外墙的这个小洞是由他凿出,人头也是他一排放进去的,甚至,他还专门安排了一个叫阿普杜拉的守卫和信徒……伊斯梅尔·卡达莱在对历史的一个言说中重新“创造”了历史,而这一创造使历史之面变得更为清晰、动人,让人身处其中并引发追问。

奥斯曼帝国的曾经存在是种重负,它的影响今天还在,它会浸入社会生活的肌体。卡达莱的指认不是随意性的,他说“吸引我的,是一个无限的、悲剧的、怪诞的、官僚的、极权的奥斯曼帝国——总之,对于文学而言,奥斯曼帝国是一座金矿”。金矿一定能够吸引众多人趋之若鹜,然而似乎还没有谁像卡达莱那样,为自己开凿出进入金矿的方寸之地……卡达莱的开凿让同为匠人的我心悦诚服。我试图从他的方式里拿来,并能够加入自己的改造。

西尔维亚·普拉斯《未来是一只灰色海鸥》

我是在读完希尼和帕斯之后读的普拉斯,在我看来,她是一个充满了阴郁的巫气的精灵,具有“自白性质”的诗中含有强烈的巫气,以至于那些平常的字都仿佛被重新注入了词意。在她那里,每个词都是“新”的,旧有的概念根本控制不住它,它跳跃着,突然闪光或者幽暗,偶尔还会展开飞蛾的翅……与其说我迷恋于她诗中的建造,不如说我是迷恋她在建造时让人妒忌的巫术,这是我所愿为之的。

每首诗都可以充当例证。7月,我写下一组题为《缓慢转身的书》的诗,这组和我的阅读有紧密关系的诗作中竟然三次引用到普拉斯的诗句,譬如在《逃离》中:“灵魂是安静之处的 / 一个新娘,新娘鲜红而健忘,平凡无奇”。我猜度普拉斯未必清晰地意识到自己巫术的过人之处,她写作的着力点不在于此,她的使用出于本能,甚至有些挥霍。这一点,恰如希尼所提及的(尽管我极不认可希尼对普拉斯诗歌的解读):“作为诗人的普拉斯达到了这样的一种程度:她使自己认同于神话,将自己交托以给神灵的附体;她寻找并找到了一种间接言说的风格,为兴奋地自发言说话的一个声音的音调所激发……”相对于将自己交托出去的普拉斯,希尼太刻板了,尽管这一刻板中也有让人着迷的卓越。

读诗,我希望自己能够保持对语词的敏感,让它们始终对我构成刺激。是故,我承认,对普拉斯的阅读更多地注意到语词和气息,而没有试图阐释。我阅读,我取得,这足够了。

一年里,我还重新阅读了《苏格拉底之死》,我把它和斯东的《苏格拉底的审判》对照,试图发现或重新发现些什么;我阅读了哈罗德·布鲁姆的《史诗》,它给我的启发也是多重的,可我实在不习惯把“上帝”和“上帝性”译作“雅威”,我曾想用红笔将它转换回来,可它出现的太多了。我也阅读了《切尔诺贝利的悲鸣》,对文笔多少有些失望,于是我又重读茨威格的《三大师》……我试着为目前所面临的困难寻找解决之道,同时试着让自己了解更多,能够从旧我中慢慢地蠕动向前。