

瓦莱里娅·路易塞利《我牙齿的故事》:

## 艺术与生活的协作的成果

□郑楠

关于世界上最棒的拍卖师高速公路的怪诞传记在英语国家文学圈赢得一片喝彩之前,《我牙齿的故事》却在作家瓦莱里娅·路易塞利的老家墨西哥“收获”了不少质疑。《自由文学》杂志(*Letras Libres*)发表的两篇书评中有一些挺扎眼的形容,比如,“烂笑话”和“纯闲扯”。书评的两位作者和阵营里其他本土文学评论家感到不满的原因之一,是因为年纪轻轻的墨西哥文学新星路易塞利将小说中诸多平凡人物以大作家命名。他们虽然个个是如雷贯耳的人文“经典/标杆”(canon),但却被“去经典化”(decanonization),被赋予的新身份和“经典”或“标杆”毫不相关:比如养了只金刚鹦鹉、死于破伤风的邻居,和“文学爆炸”代表作家之一的胡里奥·科塔萨尔同名;比如对西班牙爱得深沉也恨得深沉的大哲学家米盖尔·德·乌纳穆诺,是个外表正经却迷恋偷情、为人龌龊的电台主播;还比如,另一位“爆炸”巨匠卡洛尔斯·富恩特斯摇身一变,成了高速公路的叔叔,一个意大利领带的售货员;涌着关乎人类存在问题至理名言的福柯、乔伊斯和萨特,也被编入高速路家的家谱……“自以为是!”其中一位撰稿人颇为嗤之以鼻地用了这么个字眼儿。

但上述一切,并不是小说家路易塞利编出的毫无意义的笑话。在我看来,将文学经典从原本的文化情景中剥离正符合《我牙齿的故事》创作实验的初衷。在几次采访中,路易塞利都提到了马塞尔·杜尚的“现成物”艺术概念(ready-made art)给其小说创作带来的灵感。杜尚将本无艺术价值的日常生活用品放置在艺术馆的聚光灯下,并赋予它们“意义”和“价值”,路易塞利却反其道而行之:她闯进万神殿,将笔直矗立

在聚光灯下的大师们拉下神坛;她塞给他们裁缝剪刀、报纸和幸运饼干,给他们套上脏兮兮的衬衫或是五颜六色的小丑套装;她拉着他们迈出神殿,奔向大街,混入人群。

路易塞利说,去情景化是为了“清空(这些文学大师的姓名所代表的)含义或内容”。她所思考的是,一旦这些文学人物走出他们所属的圣地,和小说叙事交织在一起后,又会产生何种新奇的效果?而艺术和生活之间的关系,是否会通过这次文学实验而获得某些新的意义?作者在一次采访中提到,她最初并不清楚这部作品会发展成一部小说。她在后记中写道,这本小说正是艺术和生活协作的成果,在于引发大众思考如下问题:艺术馆墙内的一切和墙外墨西哥普通大众的日常生活之间是否存在或缺失一座“桥”?胡麦克斯果汁厂的工人们像19世纪古巴雪茄厂的朗诵者一样,以平常人的身份介入甚至“入侵”了文学创作。一部“狄更斯+MP3+巴尔扎克+JPG”的“拼贴小说”(pastiche)由此诞生。

艺术和生活、文字和图像、虚幻和真实的边界被模糊,可以说《我牙齿的故事》是一部充满游戏意味的后现代实验小说。它或许也可以被归入类“反成长教育小说”;更确切地说,“反艺术家成长小说”:主人公高速公路一生经历了妻离子散、遭绑架偷盗、艺术事业惨淡等诸多磨难,但在临死前却并未和不尽如人意的社会环境达成妥协,并未发出任何发人深省的所谓人生顿悟:高速公路还是那个高速公路,那个在光怪陆离的墨西哥现代社会执拗地高声叫卖废品的“怪人”。《我牙齿的故事》令读者很容易想起西班牙黄金世纪时期描绘底层边缘人物日常、以幽默反讽为特色的“流浪汉小说”(novela picaresca),尤其是巴洛克大师弗朗

西斯科·德·克维多写于17世纪初、代表了此类型文学高峰的《骗子外传》(*El Buscón*):主人公以第一人称叙事,绘声绘色地描述了种种伎俩,期望以此过上贵族的生活;堂·巴布罗斯和高速公路一样,同一群下三滥的痞子和骗子为伍;两则讽刺漫画般的夸张故事,均在“上下颠倒的世界”里以失败告终。

喜欢令作品不断进化的路易塞利,为中译本贡献了修改后的手稿,和西语原版、英译本相比有诸多结构调整和内容修改。在翻译过程中,路易塞利给予了我极大的帮助和自由。我们俩住在同一个城市。在翻译这部小说之前,我作为读者去过几次读书会,对瓦莱里娅的印象也仅限于她是近几年在北美兴起的西语美洲文学潮最重要的青年作家之一,一经接触,我发现她是个有趣而认真的人。有一次我问她,“güera de huipil”这个自相矛盾的文化形象怎么翻译才好:“胡依皮尔”(huipil)本是墨西哥和中美洲黑发印第安居民的传统服饰;而这组词直译过来,是“穿着胡依皮尔、金发碧眼的白人姑娘”。她本给我写了一段长长回复,但后来索性删了,将这个问题发到社交网络上,大家一起讨论:有人建议用“逛精品时装店的嬉皮士”(hippie de boutique);还有人贴出了以此造型制作的一对木偶。

在翻译的过程中,我试图跟随原文活泼的墨西哥方言,为了让文字变得鲜活有趣而采用了更为口语化的表述。我试图跟随游走在大街小巷的主人公,绘出一幅“失意收藏家的墨城地图”。这幅地图是破碎、流动且不稳定的,就像是一个空间游戏。这让我想起了路易塞利曾为《卫报》撰写的一篇名为《楼顶房间的入侵者》(*In-*



瓦莱里娅·路易塞利

trusos en los cuartos de azotea)的文章。她曾在北大西葡语系的讲座也是关于这个题目。《楼顶房间的入侵者》关于另一个空间游戏,关于在20世纪初一群爬到房顶上引领了艺术革命的艺术家和知识分子,他们占据了原本是工薪阶层或低收入人群住所的楼顶房,改变了楼顶房所代表的意义,并在艺术和生活之间搭了一座桥。路易塞利在文章最后写道:“从这层意义上讲,屋顶房的(艺术家和知识分子)住户们可以被

### 瞭望台



刘宇昆

科幻小说研究专家亚当·罗伯茨认为西方科幻小说起源于古希腊小说中的幻想旅行作品,希腊罗马文化崩塌后,随着天主教会的文化主宰,和许多其他文化一样,幻想旅行类作品的发展也进入了“黑暗时代”,直到16世纪自然科学开始发展。作为自17、18世纪便开始的人类经验主义的一种探索,科幻小说开始“发展成一种想象性扩展的以及(根本上)唯物主义的文学形式,与魔幻的、骨子里是宗教形式的文学形式(后来被称为奇幻文学)构成了鲜明对比”,自此,在西方文学中,科幻与奇幻分道扬镳并成为独立的文学类型。由于科幻小说通常描写“异域”和“异族”,它也被想当然地认为一定会探讨“族裔问题”,但纵观科幻小说史,它恰恰是患有最严重“色盲症”(colorblind)的一种文学类型:“要么是愉快地描绘一个远离种族之争的未来(甚至都不曾注意过这份和谐是消灭了所有白人之外的人种所换来的),要么就是将种族焦虑投射在外星人身上,甚至都不曾注意过联合起来对抗外来威胁的人类都令人怀疑地是白人”。这正是西方科幻小说的现状,不论是科幻小说的创作者、创作主题乃至科幻小说的消费者主体都以白人为主。但就是在这样的现状下,当代华人科幻小说家刘宇昆却于2012年和2013年分别获得被誉为科幻界诺贝尔文学奖的“雨果奖”,他翻译的陈楸帆的《雨江的鱼儿们》于2012年获得“科幻奇幻翻译奖”,同样由他翻译的刘慈欣的《三体》和郝景芳的《北京折叠》更先后获得2015年和2016年的“雨果奖”,刘宇昆为白人作家占主流的美国科幻界增添了一抹“中国色”。刘宇昆8岁随同父母移民美国,在哈佛大学学习英美文学和法学,熟稔中西方文化,他的科幻写作既有西方科幻小说传统的影子,又充满了中国式的想象。2012年他凭借充满东方神韵的短篇小说《手中纸,心中爱》(*The Paper Menagerie*)斩获雨果奖,蜚声美国科幻小世界。但很少有人知道,在同一年,他的中篇小说《纪录片:终结历史之人》(*The Man Who Ended History: A Documentary*,以下简称《纪录片》)也获得了雨果奖和星云奖的提名,却因作品涉及所谓“有争议的历史”而最终落选。刘宇昆在接受媒体采访时曾坦言,他创作这部小说是受到美籍华裔作家、《南京大屠杀》的作者张纯如自杀的触动,这位在美国饱受非议的华人女作家

刘宇昆《纪录片:终结历史之人》:

## 承认历史,方能把握未来

□霍盛亚

的自杀让刘宇昆发现许多美国人并不了解日军侵华所犯的暴行,甚至存在错误的认识。

《纪录片》的故事情节很简单。为了还原日军731部队在华犯下的暴行,美籍华裔历史学家埃文·魏与妻子、美籍日裔物理学家桐野明美共同研发了一项可以将人送回过去体验历史事件的测算技术,借助这项技术“将会看到人类文明的开端,甚至上古之前”,但这项技术利用的“玻姆-桐野粒子”在测算过一次之后便永远无法再使用,也就是说,这项“技术是具有破坏性的。每次将一位观察者送往某地某地,都会消耗那里的玻姆-桐野粒子,使得之后的人再也无法涉足”。此项技术招致各方口诛笔伐,迫于来自各方的强大压力,埃文·魏最终自杀,时间旅行技术也被禁止。为了纪念埃文·魏,桐野明美将整件事拍成了题为《终结历史之人》的纪录片呈献给观众。这部小说不仅通过“纪录片”的形式“客观地”揭露了日军在华所犯下的滔天罪行,呈现了西方人所不了解的日军731部队在中国哈尔滨奸淫掳掠,甚至活体实验等令人发指的暴行,更为深刻的是它讨论了历史与政治之间的复杂关系,揭露了美国国家、政府与大众操纵及利用历史来实现自我意图的手段,是一部真实描写历史暴行如何因政治目的被最小化处理,从而很难进入西方公众视野的小说。

弗里德里克·詹姆逊曾说,“科幻小说作为一种体裁的独特性与空间有关,而不是与时间(历史、过去、未来)有关”,也就是说科幻小说从形式上来看更擅长讲述“他空间的可能世界”,或者说是历史学家尼尔·弗格森所谓的自洽的、他空间的“虚拟的历史”、“或然历史”甚至是“反事实历史”,在科幻小说史专家亚当·罗伯茨看来,“时间穿越”类科幻小说不过是“‘空间旅行’之推论”。但这并不是说科幻小说就无法书写和探讨历史问题。刘宇昆在《纪录片》中尝试思考如果有一天“时间旅行能够让真实像窗外的风景一样呈现在眼前”,人们该如何面对历史这样的问题,使得这部小说成为科幻小说探讨历史话题的新典范。

首先,《纪录片》试图证明科幻小说言说历史的合法性。詹姆逊在《未来考古学:乌托邦欲望和其他科幻小说》中提出:“科幻小说一般被理解为试图想象不可想象的未来。但它最深层的主体实际上是我们自己的历时性当下。”我们借助科幻小说的视角观察“被当作某个未来世界的遥远的过去呈现在我们面前,而这种过去仿佛是遗留性的,并以集体性记忆的形式被保留下来”。科幻小说在讲述历史时具有独特视角,或者按照科幻小说研究奠基者苏文所说,科幻小说具有“认知抽离”的功能,它可以在读者那里形成独特的“陌生化”或“间离效果”,“你可以亲眼目睹历史发生,就像看一出戏”。借助科幻小说,我们摆脱了历史叙述的束缚,可以见证日军侵华时所犯罪行,通过科幻小说,我们“不再需要回忆录了,现在我们有无可争辩的证据。也不再需要摆弄死者遗骸了,我们都必须直面那些濒死挣扎的脸。我曾亲眼见过那些罪行。你无可否认”。如此一来,“‘掌控过去’不再仅仅是某种文学隐喻,而变成一桩极为现实的问题”。

第二、通过小说中“纪录片”式的呈现,刘宇昆也试图

揭示惨案背后的政治博弈。即便在网络资讯发达的今天,在奥斯维辛集中营和卢旺达大屠杀都已为西方公众所熟知的今天,南京大屠杀以及731部队在华所犯暴行的历史事实却出于一些政治目的被否定和抹杀,刘宇昆借助小说中莉莉安·C·张微思之口表达了自己对这一事实的看法,“日本政府从来不肯公开承认731部队的暴行,也从来不曾为之道歉。这些年,越来越多有关那些暴行的证据浮出水面,但日本政府的回答永远都是:证据不足,真相不明”,这样的回答不仅存在于科幻小说架构的世界中,在现实世界中日本政府也是这样否认历史和过去的。不仅如此,“对日本来说,这些否认和拒绝面对战争罪行的嘴脸已经形成了一种套路,不管我们说起‘慰安妇’,还是南京大屠杀,还是朝鲜和中国的苦劳劳工,他们都是一概摇头否认,表示没有这回事。这种态度已经严重伤害了日本与其亚洲近邻之间的关系”。作者同时借小说中一位美国受访者的话呈现了许多美国人对日军在华所犯罪行的看法:“我想,没有亲身经历过的人很难去评判当事人的行为。那是战争时期,战争中总免不了有罪行。”这种开脱不能不说是日美政治共谋的直接产物,刘宇昆在小说中一针见血地说:“作为日本的盟友与战略伙伴,美利坚本有责任为我们的朋友指出错在何处。可是非但如此,美国反而在掩护凶手逍遥法外的过程中扮演了积极角色。为了获取731部队的实验数据,麦克阿瑟将军豁免了其成员。我们同样对那样否认和掩饰负有部分责任,因为相比自己的良心,我们更加贪恋那血污中生长出的肮脏果实。我们美国人同样有罪”。

第三、《纪录片》讨论了历史对于个人的意义。小说的主人公埃文·魏通过科技将以往“讲述”的历史转变成“亲历”现实,从而“让历史的讲述者退出舞台,让你我有机会用自己的眼睛看清楚过去”,也因此招来了很多人的抨击和恶意毁谤,最终自杀。刘宇昆借埃文的经历间接表达了对张纯如的同情,也表达了自己对历史与个人关系的看法:“埃文在整个项目中关注的不仅仅是中国人,而更是‘人’本身,不仅仅是集体,而更是具体的个人”。为了减少历史对现实的影响而否认历史的做法对那些受害者显然是不公平的,作为对历史负责的人的个体,“我们不该如此。魏博士给了我们机会,说出自自过去的真实,现在我们必须要求日本与美国政府站出来,共同承担历史的责任。”

故事结尾,刘宇昆从科幻小说才有的角度警示那些忘却历史真相的人:“仰望夜空,历史之光依旧在群星中闪烁,那最后一个死于平房的受难者,那最后一辆抵达奥斯维辛的火车,那最后一个被驱赶出佐治亚州的彻罗基土著。那些遥远星辰上的居民,如果他们在看,终将会在某时刻看见那些以光速向他们涌去的瞬间。没人能捕获所有光子,也没人能抹去所有画面。他们将会是不生不灭的记录,是我们存在的证据,亦是我们讲给未来的故事。每一分,每一秒,当我们行走在地球上,那些星空深处的眼睛正凝视着我们,将是非黑白看得清清楚楚”。站在宏大的时间之维上,刘宇昆通过《纪录片》清楚地传达了自己对历史问题的认识:只有承认历史,才能把握未来。

### 动态

日前,由上海译文出版社主办的2017年诺贝尔文学奖得主石黑一雄作品赏读会在京举行。学者陆建德、翻译家马爱农以及策划引进石黑一雄作品的译文社编辑冯涛在赏读会上与读者共同探讨了石黑一雄的文学世界。

石黑一雄的文字以细腻优美著称,他生于日本长崎,后随父母移民英国,拥有日本和英国的双重文化背景,但其写作却不专以移民或国族认同作为小说题材。其作品内容涵盖了公元6世纪传奇时代的英格兰、英国的贵族传统、欧陆和美国的地域文化、租界时期的上海、二战以后的长崎乃至当代的生物科技实验,致力于写出对于生活在任何文化背景之下的人们都有意义的小说。

陆建德、马爱农认为,石黑一雄在创作中贯穿了强烈的历史意识。他的《浮世画家》《远山淡影》都牵涉到二战前后的日本历史。同时他笔下也不断涉及到“回忆”的母题。《我辈孤雏》(又译《上海孤儿》)《长日将近》等都与回忆有关。陆建德认为,石黑一雄笔下的回忆给人的印象是人的自我在回忆中不断形成,其中有很多让人怀疑的东西,涉及到人的自我欺骗机制。

在石黑一雄获得诺贝尔文学奖之前,上海译文出版社已经出版了他的《远山淡影》《浮世画家》《无可慰藉》《小夜曲》《被掩埋的巨人》五部作品的中译本,从今年年初起,将陆续推出《长日将近》《莫失莫忘》《我辈孤雏》的新译本。冯涛向记者介绍说,石黑一雄属于写得比较慢、作品不是特别多的作家,比如,他的新作《被掩埋的巨人》写了10年,前后共写了11稿,直到中译本翻译过程中,石黑一雄还在不断修改。冯涛称,石黑一雄作品最突出的特点就是静水流深的东方美学,将后工业时代的喧嚣与安静、含蓄、蕴藉、克制、隐忍的文风巧妙糅合,表面上波澜不惊,底下却有暗流涌动。

获得诺贝尔文学奖之后,石黑一雄作品在国内读者中引发了关注热潮。据冯涛介绍,2017年10月5日石黑一雄获得诺贝尔文学奖之后,上海译文出版社马上对已经出版的石黑一雄作品进行加印,至今已出版的5部作品共加印66万册,在两个月的时间内,销售码洋达到2000多万。冯涛说,诺奖确实对于提升作家的知名度起到了放大的作用,但作为专业出版外国文学的出版社,上海译文社更关注作家的创作实力,“不讳言会有编辑个人的喜好,但只要作家分量够重,都会进入我们的出版视野”。(王 杨)



墨西哥画家阿纳尔多·科恩作品《空中的花和炙热的花粉》

世界文坛

SHIJE WENTAN