

“底部”的颠覆：《秀拉》的狂欢化书写

刘 卓, 范依烨

(东北大学 外国语学院, 沈阳 110819)

摘要: 托尼·莫里森在小说《秀拉》中创造了一个主流社会主宰下的黑人社区——“底部”，书写了“底部”的黑人勇士秀拉、伊娃、夏德拉克等挣脱白人压迫、建构主体身份的艰辛努力。在巴赫金狂欢化理论视域下，小说《秀拉》的三个狂欢化特征——狂欢化的“边沿”时空、狂欢化的怪诞人体和狂欢化的死亡形象，深化了作品的批判性主题，彰显了作家的创作意图。

关键词: 秀拉；底部；狂欢化

中图分类号: I106.4 **文献标志码:** A **文章编号:** 1672-349X(2024)02-0073-06

DOI: 10.16160/j.cnki.tsxyxb.2024.02.010

The Subversion of “the Bottom”: The Carnavalesque Writing in *Sula*

LIU Zhuo, FAN Yiye

(Foreign Studies College, Northeastern University, Shenyang 110819, China)

Abstract: In the novel *Sula*, Toni Morrison creates a black community called “the Bottom” under the domination of mainstream society. She depicts the struggles of black warriors in “the Bottom”, such as Sula, Eva, and Shadrack, as they strive to break free from white oppression and construct their own identities. From the perspective of Bakhtin’s theory of carnivalesque, this novel exhibits three characteristics of carnivalesque writing: the carnivalesque “marginal” spatiotemporal dimension, the carnivalesque grotesque body, and the carnivalesque death imagery. These characteristics deepen the critical themes of the work and reveal the author’s creative intentions.

Key Words: *Sula*; “bottom”; carnivalesque

狂欢化理论是巴赫金学说的重要组成部分。巴赫金在其专著《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中指出了复调小说的基本特点^[1]⁴，在之后的研究中，他不断回溯复调小说的体裁渊源，并最终将复调小说基本特点的源头归结为民间狂欢文化。在《拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》中，巴赫金进一步指出民间狂欢节的本质是民众“在官方世界的彼岸建立了第二个世界和第二种生活”^[2]⁶，以实现对日

常生活制度的暂时超越，亦即狂欢化的渊源就是狂欢节本身。在狂欢化理论视域下考察美国诺奖女作家托尼·莫里森的小说《秀拉》，不难发现，其中所蕴含的边缘性、颠覆性特征正是一种狂欢化的书写^[3]。作家通过这种狂欢化的书写，深刻地批判了白人的文化霸权，彰显了重构黑人文化记忆的创作意图。

一、狂欢化的“边沿”时空

巴赫金认为，作为被官方生活排除在外的

作者简介: 刘卓(1968—)，女，辽宁铁岭人，教授，硕士，研究方向为英美文学；

范依烨(1998—)，女，浙江嘉兴人，硕士研究生，研究方向为英美文学。

边缘活动,民间狂欢节催生了一种独特的时空观念。在狂欢体小说中,这种时空艺术观常常被用来表现人物“边沿上的生活”^{[1]82},而所谓“边沿”,就是“生与死、谎言与真理、理智与疯狂的临界线”^{[1]191}。托尼·莫里森在小说《秀拉》中塑造的黑人社区“底部”(Bottom)就是一个“边沿”化的时空。

小说开头以倒叙的手法写道:“那个他们连根拔掉龙葵和黑莓、为梅德林镇修建高尔夫球场的地方,过去曾有一片居民区。”^{[4]3}紧接着便将已经或行将消失的“底部”空间呈现在读者面前:孩子们用来藏身的梨树已经不见了,一些原本就破败不堪的建筑物已被夷为平地,男人们聚赌的台球厅将被推倒,女人们坐着打瞌睡的美容院也将被毁掉……这些“底部”空间的渐次消逝传达出的是一种历史变迁的沉重感。而与这种沉重感形成鲜明反差的是作家自嘲式书写的轻松口吻,正是这种鲜明的反差使“底部”作为一种“边沿”化空间的双重特性得到彰显。一方面,“底部”空间的变迁记录了黑人群体不得不承受主流社会话语强权的辛酸历史。他们先是被驱逐,不得不到贫瘠的山地重建家园,而在多年后又不得不将这个家园拱手相让,原因是城镇扩张的需要。由此可见,“底部”作为“边沿”空间,始终难逃被主流社会所宰制的悲惨命运。另一方面,正因为“边沿”空间被主流文化所疏远和排斥,所以活跃的民间力量才在这里获得了生存与发展的空间。托尼·莫里森敏锐地捕捉到这一点,将“边沿”空间作为小说中黑人群体抗争命运的狂欢舞台,让一众人物以狂欢的形式掩盖其内心的酸楚。正如作家“轻松地”写道:“‘底部’即将荡然无存。不过,也许和以前没什么两样。这里本来也算不上什么城镇,只不过是片居民区。”^{[4]4}

除了“边沿”化的空间,“底部”黑人同时生活在“边沿的时间”^{[1]227}之中。在整部小说近半个世纪的时间跨度中,托尼·莫里森重点选取了其中的 11 个年份来串联整个故事情节,用一个接一个的狂欢时刻来暗示人物命运的转折。正如巴赫金所言,聚焦人物“生活中的危机和转

折,也就是描写他们处在边沿上的生活”^{[1]95}。当人物跨越“边沿”,便处在了另外一种截然不同的生活:夏德拉克在 1919 年用 12 天梳理过往、重构生活的焦点,从此创立了“全国自杀日”;奈尔在 1920 年第一次也是最后一次离开梅德林后,发出了“我就是我”的宣言;秀拉的责任意识在 1922 年随着“小鸡”的死一同消失,从此让自己的生活变成了一场试验。随着这些“边沿”时刻的到来,人物生活的某一切面在读者面前短暂地铺开又迅捷地收拢,宛如狂欢节广场上一场又一场激动人心的剧目,演绎着“边沿”世界中的突变和危机,使读者与人物一同沉浸在狂欢式的恍惚中。

“底部”狂欢化的“边沿”时空中充斥着黑人们肆意、诙谐的笑。山谷中的白人时常听到“底部”传来歌声和琴声,也会看到穿着花裙子的女人随心所欲地跳着舞以及摩挲着膝头哈哈大笑的围观者。身处“底部”的这群人无暇因不公的命运而懊丧,而是说长道短地寻开心,就连黑人奴隶被压榨的历史也变成了一个“令人撕扯着衣服、拍打着膝盖、流出泪水的”^{[4]4}笑话。对此,巴赫金分析指出,狂欢广场上的笑具有深刻的双重性:“它既是欢乐的、兴奋的,同时又是讥笑的、冷嘲热讽的,它既否定又肯定,既埋葬又再生。”^{[2]14}黑人们的笑声中隐含了他们消解痛苦的策略,即用诙谐的方式看待世界,发掘一切事物“令人发笑的相对性”^{[2]159},使欢乐和痛苦的界线不复存在。

发掘一切事物“令人发笑的相对性”也是《秀拉》独特的创作手法并突出体现在小说的语言表达中。在对夏德拉克身份危机的刻画中,托尼·莫里森创造了狂欢节式的言语气氛,使“崇高与卑贱、神圣与亵渎拥有平等的权利,并且加入到同一个友好的词语环境中”^{[2]179}:

他没有过去,没有语言,没有部族,没有来历,没有通信录,没有梳子,没有铅笔,没有钟表,没有手帕,没有毛毯,没有床铺,没有罐头起子,没有褪了色的明信片,没有肥皂,没有钥匙,没有烟草袋,没有脏内衣,而且没有任何事、任何事、任何事可做……^{[4]13}

在这段流水账似的文字中,主流社会的崇高与“底部”社会的卑贱不是被分割,而是被同置于一个平行的结构之中,这种对言语平衡感和秩序感的有意破坏,成功地发掘出了主流社会所谓的崇高那“令人发笑的相对性”,同时突出强调了“底部”社会及其文化所应具有合法性。此外,作品中异乎寻常的命名方式也隐含着对白人主流文化的“讽刺性模拟”^{[2]95}:环境恶劣的山地在白人奴隶主的诡计下获得了“底部”的称谓,这实际上是对白人话语强权的一种戏谑;“柏油娃娃”(Tar Baby)被用来称呼一个拥有“奶油色的皮肤和玉米须一样的头发”^{[4]43}的漂亮男人,这是对白人歧视性话语的一种反讽;年龄与外貌完全不同的三个小孩被赋予了同一个名字“杜威”(Dewey),这是对黑人奴隶命名方式的戏仿。托尼·莫里森以狂欢节式的戏谑表达解构了主流社会话语“片面、呆滞的威严”^{[2]200},但这种解构并非针锋相对,而是一种戏谑的反讽,其中隐含了作者打破不平等的社会秩序、颠覆主流文化霸权的创作意图。

“底部”社会既荒诞又包容,失序即是秩序本身。无论是孤僻刻薄的夏德拉克、消沉度日的“柏油娃娃”、举止疯癫的“杜威”们,还是蛮横乖戾的伊娃、任性放荡的汉娜,抑或是行为乖张的秀拉,所有不被主流社会所容忍的人物都被“底部”所接纳。正是因为身处荒诞与失序的“边沿”,“底部”的黑人们才能够平静地接纳种种缺乏逻辑和无法解释的怪象,如汉娜死前的不祥征兆、秀拉返乡时的知更鸟灾害以及后来发生的一系列巧合等。面对未知的邪恶力量,这里的黑人们并不试图消灭或根除它们,而是以包容的态度承认它们的合法地位,并努力把它们变成自己生活的一部分——对这里的黑人们来说,“邪恶并不是异己的力量,它只不过是种不同的力量而已”^[5]。这种向着一切差异敞开大门的世界观在“底部”得到了全方位的展现,传达着狂欢节式的魔幻现实主义精神。正如巴赫金所说,狂欢体小说中的闹剧、灾难和奇怪的巧合等缺乏生活真实的荒诞情节是由狂欢节仪式一贯的艺术逻辑所决定的。遵守着这一

逻辑,作家通过“对一切看来荒诞无稽而又出人意料的東西赋予新的理解,并把他們組織到這些場面中來,創造出了他們的藝術真實”^{[1]191}。

最终,小说情节在盛大的“底部”全民狂欢中抵达高潮。伴随着最后一个“全国自杀日”的到来,“底部”彻底变成了黑人集体狂欢的广场。通过粗暴地销毁停工的隧道这一宰制黑人社区的物质象征,“底部”民众向白人社会发起了激烈的反抗,彻底地释放了他们长久以来压抑着的愤怒。然而,这种暂时抛开理智、任由极端情绪主导的集体狂欢终将落下帷幕,“底部”也为此付出了惨痛代价。但是,这并不代表狂欢的结束。在小说的最后一章,托尼·莫里森强调了狂欢仪式所蕴含的延续性和更新性:1965年,“底部”年轻人的气质是前所未有的,“但它却让奈尔想起了尸体一直不知所踪的杜威们,她想,也许他们已经离开,在大地上撒下了种子,在那些站在零售店里、脖子上挂着钥匙的年轻人身上重获新生”^{[4]176}。作家似乎在暗示我们:狂欢带来毁灭的同时也带来了重生。正是这种不断交替更新的狂欢精神孕育了“边沿”世界顽强的生命力,强有力地肯定了主流社会之外的“另一个世界、另一种世界秩序、另一种生活制度的可能性”^{[2]56},同时验证了“占统治地位的真理和权力的可笑相对性”^{[2]112}。

二、狂欢化的怪诞人体

对怪诞人体的大量描写是狂欢体小说的又一个重要特征。巴赫金在阐释拉伯雷的小说时曾指出:怪诞人体形象“以有关人体整体及这一整体之边界的特殊观念为基础”^{[2]360},改变了人体与世界以及与其他个体之间的传统界线;这种特殊的人体观念与民间喜剧表演以及怪诞人体解剖学等存在密切联系,其目的是降格,即“把一切高级的、精神性的、理想的和抽象的东西转移到整个不可分割的物质——肉体层面、大地和身体的层面”^{[2]23-24}。托尼·莫里森在小说创作中也常常对黑人的身体进行怪诞化描绘,展现了她独特的人体观。

《秀拉》中首先出场的怪诞人体形象是夏德拉克不断变长的大手:“他慢慢地把一只手伸向

那只杯子,正要张开手指时,手指却像杰克的豆茎般蔓延开去,杂乱无章地盖满了小推车和病床。”^{[4]9}在西方童话中,杰克的豆茎可以自主地生长,直达天上巨人的住处,打破天与地两个世界的边界。小说中血肉横飞的战场使夏德拉克受到了严重的精神创伤,对他来说,人体与周遭事物之间的界线变得模糊,随时可能“从它们的限定区域内喷涌而出”^{[4]9}。他的手指不断蔓延,似乎要突破人体的界限、摆脱他的控制而获得自主地位。托尼·莫里森用这样一种怪诞形象控诉了战争对普通人身心的摧残,同时也在肉体层面形象地再现了夏德拉克破碎的个体身份,凸显了其主体身份建构所遭遇的巨大挑战。同时,变形中的身体作为一种过渡状态同样具有双重性,它既是个体遭遇的危机,又是应对危机的策略,隐喻了个体在“边沿”时刻“如何成为另一个与他不一样的人”^[6]。

怪诞人体的哥特式刻画对于主体性建构的重要作用在黑人女性形象塑造中得到了更充分的展现。如伊娃用她的一条腿换来了全家生活的保障。有人说她故意被火车轧断了自己的腿以换取保险金,也有人说她把腿卖给了医院,但伊娃自己从不提及断腿的真相。在讲给孩子们的故事中,她说“那条腿怎样在某天自己下床走了,她怎样用剩下的一条腿跳着在后面追,可那条腿跑得太快了”^{[4]34}。此时,突破边界的怪诞人体形象再一次占据上风,取代了因果、逻辑、目的等抽象概念而成为故事的主角。通过对身体的怪诞化描述,表现的是伊娃“以女性的非理性打破了逻各斯中心主义的理性传统”^[7],并以此拒绝社会话语对其行为进行解释和定义,从而建构自己作为黑人女性的独立身份。因此,身体的残缺并没有让伊娃丧失对于自我的控制,反而凸显了她的主体意识。她从不遮掩自己的断腿,使得“剩下的那条倒令人印象深刻”^{[4]34};轮椅很矮,人们同她说话时需要弯腰俯首,却总感觉是在仰头看着她。换言之,伊娃的主体地位建立在她不同于常人的身体形象之上。残缺不仅帮助她“超越了主流话语对女性的审美期待”^[8],而且颠倒了社会常规中的等级

秩序,使她从一个被丈夫抛弃的边缘人变成了社区的中心人物。

小说中的怪诞人体不仅在人物的自我建构中扮演着重要角色,而且这种怪诞也常常显示出对他人身份的巨大影响。秀拉一只眼皮的中央有一块胎记,形状如一枝玫瑰。这块胎记不仅颜色随着秀拉年龄的增长而加深,而且其形状在不同人的眼中也大不相同,这种不同决定了每个人对待秀拉的方式。在奈尔的丈夫裘德眼里,那是一个邪恶而又充满诱惑的“毒蛇般的古铜色胎记”^{[4]111},因此,他被秀拉引诱,最后又被秀拉丢弃;在一些女人眼里,那个胎记代表着汉娜的骨灰,这让她们确信秀拉是邪恶的化身,并转而团结起来“保护和热爱彼此”^{[4]127};在夏德拉克眼里,那个胎记是“他喜欢的一种鱼的记号”^{[4]169},因此他认为秀拉是自己的朋友。通过被不断解读的胎记,秀拉的身体呈现出一种处于永恒变化之中的怪诞性,并且深刻地影响着他人的身份建构。正如巴赫金所说,“怪诞人体是形成中的人体。它永远都不会准备就绪、业已完结;它永远都处在建构中、形成中,并且总是在建构着和形成着别的人体”^{[2]362}。《秀拉》中的人体多是扭曲的、分离的和异化的,这种“违逆理性的怪诞形象”^[9]在凸显自我主体性的同时,也建构着他者的身份,展现了人与他人、人与世界之间相互影响的复杂关系。

三、狂欢化的死亡形象

除了对“边沿”时空和怪诞形象的摹写,托尼·莫里森对死亡的态度和独特的书写方式也是她创造性表达的一个窗口。在巴赫金看来,“死亡形象没有任何悲观和恐惧色彩。死亡,这是人民成长和革新过程中必不可少的因素,是降生的反面”^{[2]466}。《秀拉》中的死亡事件层出不穷,但是作家对生命千奇百怪的终结形式的刻画却没有令故事蒙上阴影,反而向读者展现出一种欣欣向荣之势:死亡虽然带来了毁灭与消失,但更重要的是实现着创造与新生。

狂欢化的死亡形象首先表现为“死亡同笑声的结合”^{[2]467}。小说中,死亡常常伴随着欢乐与笑声出现。比如,男孩“小鸡”因秀拉失手而

溺亡时,托尼·莫里森着重刻画了意外发生之前的欢笑:“他那害怕而又高兴的尖叫惊动了小鸟和肥胖的蚂蚱。直到他从她手里滑开,甩到远远的水面上去时,她们还能听到他那阵阵笑声……两个女孩盼着他再咯咯笑着浮上来,紧盯着水面。”^{[4]64-65}在“李子”被伊娃烧死的事件中,作家同样反复强调他在死前的笑:“他的声音懒洋洋的,但很快乐。他咯咯笑着,好像听到了什么只有自己才懂的笑话……摇着,晃着,间或听到李子咯咯的笑声……他笑了起来……李子暖暖和和地躺在那里,半睡半醒,仍然在咯咯地笑着。”^{[4]50-51}小说中最大的意外死亡事件——最后一个“全国自杀日”同样以欢笑开场:

也许是因为太阳;也许是因为山上一簇簇浓绿让人充满希望;也许是因为温柔的阳光同夏德拉克阴郁、低沉的铃声之间形成的反差。也许是因为在这短短的一瞬间,她第一次不再感到恐惧,在阳光中看来,死亡也让人无所畏惧,她大笑起来。

楼上,艾维听到了笑声,她向外张望,想弄明白是什么让她的邻居胸中发出那样浑厚的音乐。然后,艾维也大笑起来。犹如猩红热传遍每一个人、渗入他们的骨髓一样,她们的笑声传染了整条木匠路。很快,孩子们开始咯咯笑着蹦来蹦去,而男人们也来到门廊处咧开嘴。等到夏德拉克来到第一户的门口时,他面对的是列队相迎的一张张笑脸。^{[4]171}

在托尼·莫里森笔下,死亡的痛苦被弱化,读者感受不到人物对于死亡的恐惧。相反,通过凸显伴随死亡的笑,作家试图以一种欢快的方式拉开生命终点的序幕。通过夏德拉克创立的“全国自杀日”,托尼·莫里森向读者传达了她的死亡观:人们应当为死亡做好准备,因为“他嗅过死亡的气味并且对它感到恐惧,原因就在于他毫无心理准备。让他恐惧的并不是死亡或垂死本身,而是二者的不期而至”^{[4]15}。

然而,托尼·莫里森虽然强调直面死亡,但并不提倡将死亡看作随时到来的生命终点而消极等待,而是提倡将个人的生命历程与整个民族和人类的延续联系在一起,在死亡中看到生

命的传承与革新。因此,她笔下的死亡形象也具有双重特征,即死亡是新生的反面。根据巴赫金的理论,生育与死亡分别代表双重性中肯定与否定的两极,而狂欢化的死亡形象则同时包含了二者^{[2]469}。正因如此,“底部”的居民常常不自觉地将“全国自杀日”作为与生育相关事件的参照:

有个人对一个朋友说:“你生那个孩子肯定花了很久,你受了多少长时间的罪?”

而那个朋友回答说:“大概三天吧。阵痛是从自杀日那天开始的,一直痛到星期天。孩子是星期天出生的。我所有的男孩都是星期天出生的。”

有个小伙子对他的未婚妻说:“我们在新年后结婚吧,别在年前了,我在大年夜发薪。”

而他的心上人回答:“好吧,可是千万别在自杀日办。我可不愿意在婚礼进行时听到牛铃乱响。”

一位老奶奶说,她的几只母鸡总是在自杀日之后下双黄蛋。^{[4]16-17}

分娩、婚礼和母鸡下蛋都意味着新生命即将诞生,而“底部”居民却自然地将其与“自杀日”联系起来,这不仅说明“自杀日”已深深融入了“底部”居民的日常生活,而且表明死亡与生育作为生命的两极,在他们心目中具有同等重要的地位,并且相互依存,正是这种观念帮助他们打破了对“自杀日”的忌讳并最终克服对死亡的恐惧。

死亡与生育作为一体两面的存在在秀拉的临终时刻表现得最为直观。濒死之际,秀拉“屈膝靠向胸部,闭上两眼,把拇指放进嘴里”^{[4]160},仿佛回到了母胎之中。秀拉这一人物本身就具有破坏和创造的双重性,她颠覆传统的观念和离经叛道的行为给“底部”社会带来灾难的同时,也为新秩序和新观念的产生创造了可能。不仅如此,作为“第一个蔑视传统幸福的黑人女性”^{[10]49},她美狄亚式的反叛在读者中也经历了一个充满争议、由单一到多元的批评接受过程,打破了人们对于黑人女性形象的固有审美期待^[11]。因此,托尼·莫里森赋予秀拉的死以新

生形象,暗示秀拉的生命能量不会随着肉体一起泯灭;相反,她的反叛精神为黑人社会开拓了新的生存空间,她的生命在文本内外都得到了延续。在小说“螺旋形”^[5]的叙事结构中,秀拉的死亡不仅使她自己从生命的终点回归起点,而且使整个“底部”社会也在其影响下迈向了新的阶段。正如巴赫金所言:“单个人做完自己的事情以后同肉体一道衰老、死亡,但是由死者孕育而生的人民和人类的肉体是永远能得到补充并坚定地沿着历史日臻完善的道路前进的。”^{[2]462}作为书写者,托尼·莫里森的死亡观决定了她笔下的死亡并非一种毁灭性的力量,相反,对整个民族和人类社会来说,它为新事物的孕育开辟了空间,具有延续性和革新性。在狂欢化的死亡形象中,她强调的正是巴赫金所谓“生命交替和永远革新能力的保存”^{[2]464}。

四、结语

综上所述,托尼·莫里森笔下的“底部”社会是一个被主流社会边缘化的黑人世界,这里的黑人群体以其独具包容性、革新性的世界观打破了主流社会的正统秩序,为挣脱白人压迫、重构主体身份付出了艰辛努力和沉重代价。《秀拉》中颠覆主流的狂欢化“边沿”时空、超乎寻常的狂欢化怪诞人体和讴歌新生的狂欢化死亡形象,既是对白人文化霸权的反叛,也是对黑人民间文化审美价值的重申,体现了托尼·莫里森通过狂欢化的创作手法反拨黑人形象在主流文学中的他者地位,为黑人创造更有力量与建构性的文学所作出的不懈探索。

参考文献:

- [1] 巴赫金.陀思妥耶夫斯基诗学问题[M]//钱中文.巴赫金全集:第5卷.白春仁,顾亚铃,译.石家庄:河北教育出版社,2009.
- [2] 巴赫金.拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化[M]//钱中文.巴赫金全集:第6卷.夏忠宪,译.石家庄:河北教育出版社,2009.
- [3] 查尔斯·鲁阿斯,斯默.托尼·莫里森访谈录(一)[J].外国文学动态,1994(1):8-15.
- [4] 托妮·莫里森.秀拉[M].胡允桓,译.海口:南海出版公司,2014.
- [5] 王家湘.访托妮·莫里森[J].外国文学,1991(6):59-62.
- [6] 郑竹群.基于牛津系列期刊巴赫金怪诞身体修辞研究[J].湖南科技大学学报(社会科学版),2019,22(2):88-94.
- [7] 马粉英.托妮·莫里森小说的身体叙事研究[D].北京:北京外国语大学,2014.
- [8] 李芳.母亲的主体性:秀拉的女性主义伦理思想[J].外国文学,2013(3):69-75.
- [9] 马大康,周启来.越界的冲动:论巴赫金的边界思想[J].浙江学刊,2011(5):109-116.
- [10] 王守仁,吴新云.性别·种族·文化:托妮·莫里森与二十世纪美国黑人文学[M].北京:北京大学出版社,1999:7.
- [11] 刘惠玲.国内托妮·莫里森《秀拉》文学批评和接受的特点及成因研究[J].外国文学研究,2009,31(3):52-57.

(责任编辑:白丽娟)