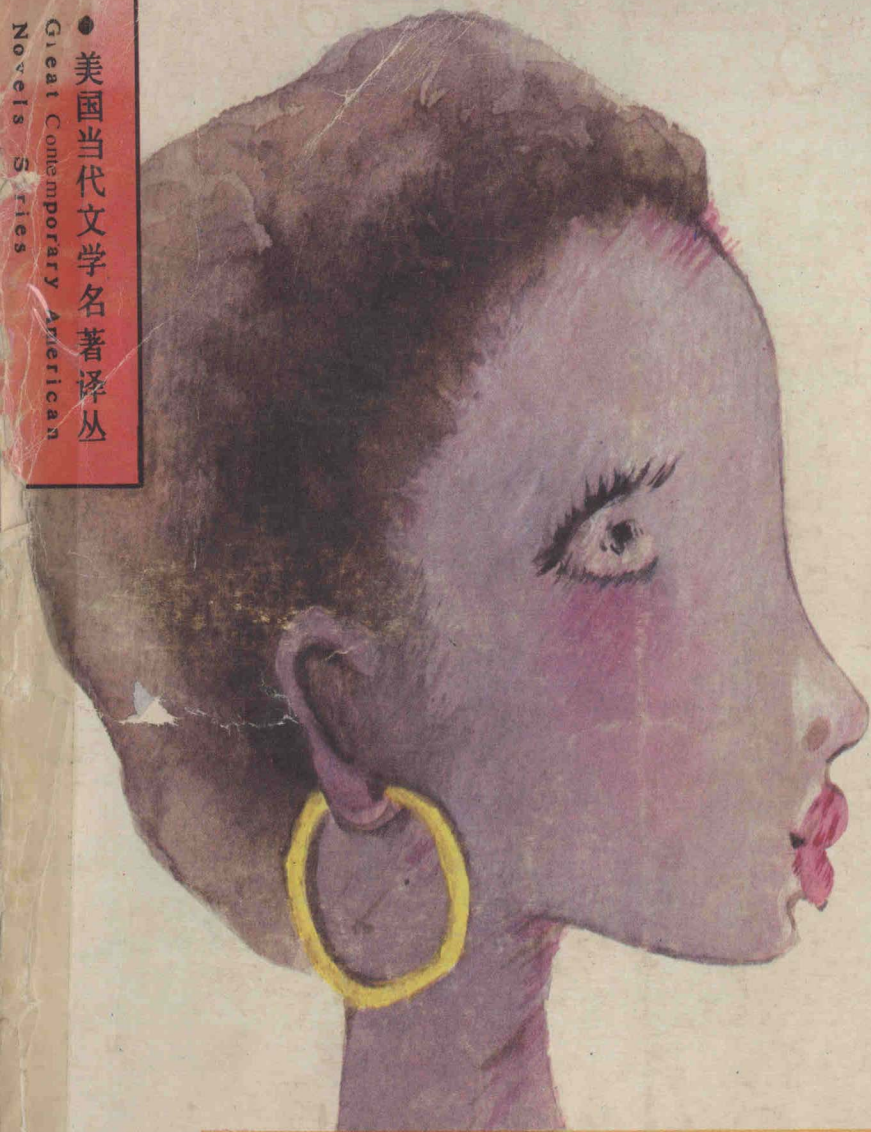


● 美国当代文学名著译丛
Great Contemporary American
Novels Series



娇女

〔美〕托妮·毛里森 著

Toni Morrison
BELOVED

根据纽约 Alfred A. Knopf 1987 年版翻译。

娇 女 ·

(美) 托妮·毛里森 著

王 友 轩 译

责任编辑: 林 琅

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路 67 号)

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

*

1990 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 12.25 插页: 2

字数: 263,000 印数: 1—9,200

ISBN7—5404—0603—8

I·490 定价: 4.90 元

美国当代文学名著译丛编委会

● 主 编：杨小石

● 副主编：潘国庆

● 编 委：王 艺 王效宁 邢 悦
李 蔷 杨小洪 杨小石
张承谟 曾果伟 潘国庆

美国当代文学名著译丛

总 序

第二次世界大战以后，在美国文坛上，曾经先后作为主要创作方法的自然主义和现实主义开始受到怀疑，受到冲击，乃至遭到扬弃。导致这种情况的就是现在统称为现代主义或现代派的新的创作方法的崛起。现代主义的萌芽始于战前的欧洲，当时在美国只有福克纳（Faulkner）和多斯·帕索斯（Dos Passos）在作品中用现代主义方法做过初步尝试。到了战后，欧洲各主要国家经济面临崩溃，医治战争创伤犹恐不及，文学艺术的发展自然受到影响。而在大西洋彼岸的美国，这时则不容争辩地成为世界头号经济大国，俨然处于太平盛世，科学技术和文化事业无不迅猛发展，蒸蒸日上。在这种形势下，文艺创作上探索新的方法，试用现代主义或其他什么主义，成为势所必然。在这个探索 and 实验过程中所采用的各种新的创作方法，大致有后现代主义、神秘主义、实验主义、非传统主义、后非传统主义，以及自我反省、内心独白、意识流等等，流派纷呈，令人眼花缭乱。然而这些按其主要创作方法而分成的流派，无论其与欧洲原有的现代主义在内涵上有众多的共同之处，也无论其甚至与之南辕北辙，现在大都一概称为现代主

义。由于现代主义作为创作方法，原是在否定现实主义的基础上脱颖而出的，因此现代主义与现实主义理应是水火不容，誓不两立的。但是将近半个世纪以来的美国文学发展历程，似乎对此给了一个相反的答案。

在那些否定了现实主义创作方法，刻意开拓新的现代主义创作方法的作家中，十有八九都很难切断自身的现实主义渊源。他们在创作实践中不时有意识或无意识地采取了现实主义或自然主义手法。最早采用现代主义创作方法的福克纳就是一例。尽管他常常扭曲素材，突出细节，追求荒诞无稽和令人毛骨悚然的效果，不时采用不按情节发展先后顺序来叙述的表现方法，然而纵观他的全部创作，就情节安排和情景描绘来看，都不难发现现实主义传统的痕迹和自然主义的手法。他为了表现人类的绝望与毁灭这一主题，为了表达父孽子承这一思想，他所设计的情节结构，其渊源甚至可以追溯到希腊悲剧。他那最著名的巨著《押沙龙，押沙龙！》就足以使读者得出这样的结论。

再以在美国当代文学创作中占有重要地位的索尔·贝洛 (Saul Bellow) 和菲利普·罗斯 (Philip Roth) 两位犹太作家为例。这两位作家早年也都在主观上脱离了现实主义创作方法，进行创新实验。他们曾主张完全打乱故事的情节顺序，重新安排一种不依顺序的分段叙述，有时连细心的读者也不易找到使情节相连接的环节；他们的人物在整部小说的各个段落中时隐时现，出没无常，有时在后半部的段落中出现的某甲，又象是前半部的某个段落中出现的某乙；他们的第一人称的小说中的“我”，有时似乎就是作者本人，有时又显然不是。同时，他们也放弃了有因有果、有伏笔有交代的传统做法。当然，作

类似实验的远非他们两人，约翰·巴思（John Barth）、罗伯特·库佛（Robert Coover）、约瑟夫·赫勒（Joseph Heller）也都是热衷于开拓新写作技巧的有名的美国作家。然而到了晚年，这些作家又都在不同程度上回到现实主义的创作方法上，并以他们的实验成果丰富了现实主义。例如索尔·贝洛的《赫佐格》就是一部显而易见的主要以现实主义创作方法写成的杰作；菲利普·罗斯自从发表了《我作为男人的一生》之后，也日益明显地走上了返回现实主义创作方法的道路。所以著名的美国文学评论家基思·奥普达尔（Keith Opdahl）说：“在战后的美国文学创作中，现实主义占重要地位，不过这是一种复杂的、当代形式的现实主义。”他还说：“现实主义之所以长盛不衰，是因为它的适应性强，因为它从旨在将它取而代之的历次运动中吸取了各种各样的技巧。”由此可见当代美国文学创作方法的主流是现实主义，而这种现实主义是经过战后将近半个世纪以来许多作家的实验、探索、创造，然后通过筛选和扬弃而在手法上大大丰富了的现实主义。

现在编选的这套《美国当代文学名著译丛》的着眼点，在于较系统地介绍战后美国著名作家在探索和实验各种写作技巧过程中所创作的经受住了时间考验的作品。其目的，一则是向我国广大读者介绍第二次世界大战以来美国小说创作的精品，二则是向我国文学界和文学爱好者介绍当代美国各主要流派的著名作家在探索和实验各种写作手法和技巧的过程中所取得的成果。正如基思·奥普达尔所说，这些作品的创作方法都含有现实主义的成分，当然也含有上述现代主义的各种成分，只是每部作品所含的这种或那种成分在比例上有所不同；正是由于创作方法上各种成分含量的不同，作家常可划分为这一或那一

流派。现在看来所谓流派，凡在文学创作方法上囿于一端，追求“纯正”，排斥“异己”者，无不昙花一现；凡既有明确主张，自成一家，又兼采各家之长者，无不有所成就。

曾记得，我们把朦胧诗视若洪水猛兽，把毕加索看作邪说异端，然而曾几何时，朦胧诗派在新时期文学发展中占有了重要的地位，仿效毕加索的作品也像仿效八大山人笔意的作品一样受人欢迎。与这些诗歌和绘画一样，这套译丛介绍的各个流派的作品及其写作技巧，全都可以在百花园中争芳斗妍，参与物竞天择。最终，或红杏出墙，或化为肥土，这对于百花之园，有百利而无一害。

美国当代文学名著译丛编委会

1990年4月

中 译 者 序

艺术家和鉴赏家，都有一种寻幽探胜的心理。寻意境之幽，探创新之胜，这既是意趣，也是动机。倘若某种题材没有很大的未知领域值得勘测挖掘，它就很难得到艺术家们的青睐。在美国南方蓄奴制的那段长夜里，确实发生过许许多多触目惊心的事，但是，这段历史的道德性质在今天已是孺妇皆知的了。如果艺术的力量在于暗示，那么，对于这个题材，艺术还能暗示什么呢？美国的作家们似乎感到拘禁，结果，反映蓄奴制的纯文学小说在美国文学的苍穹寥若晨星，幸好寥不等于无。托妮·毛里森忘怀不了这段历史。她在《娇女》中，肩负了历史的和艺术的双重使命，为我们展示了一个全新的角度。她向我们揭示：在那一股历史浊流中，对立的双方并不是个体的人，拥有奴隶的白人和受人奴役的黑人都在各自的处境中盲目地挣扎，真正的恶龙是一种更加抽象、更加强大的社会势力，并且，黑奴的苦难也不仅仅是自

由与压迫的问题，而是人格的确立与否定这个更加严峻的历史现实。但是，托妮·毛里森在揭开这一历史黑幕时，克制着没有让胸中的义愤流于笔端，她将叙事中介降到最低限度，让人物、场景和事件自身的台词和表演来展示最真实的心理现实、社会现实和历史现实。

二

在蓄奴制的南方，黑人农奴已经被打入动物的种属。《娇女》正是通过瑟思和其他人物的命运来展示这一种族人格受到蹂躏的主题。瑟思是个悲剧式英雄。这个目不识丁、性格温驯的女奴是个很有决心、非常刚毅的女性。她记忆中的童年，没有父亲，也几乎没有母亲。但是，他并不认为自己不能同某个男人组织神圣的家庭。她见过的世界，只是蓄养过她的两个庄园，庄园之外她一无所知。但是，当她意识到自己在庄园里不过是一头牛、一匹马时，就顾不上外面的世界是怎样的陌生、怎样的险恶，而逃离了庄园。那次逃亡，所有男奴或被捕或丧生，而她成功了，并且，于逃亡途中她生下了第四个孩子。那次逃亡，是与命运的直接交锋，是与死神短兵相接。那一路的艰险，那满腔的斗志，使人联想到荷马笔下的奥德赛。如果将她身上所具有的种种局限——智力的、生理的和社会的——同她所遇到的几乎是不可攻克的种种苦难相比，你不会在这一系列事件中感受不到史诗的崇高和气势的。但是，在与她相关的人物心目中，瑟思绝不是英雄，而是一个令人惧怕、令人唾弃的恶人。她领着儿女们走出南方，为的是摆脱那种被人强加在自己身上的兽性。但是，她撕不掉那张由命运贴在她身上的、

注明着“动物种属”的标签。她越是挣扎，在那个非人的泥沼里就陷得越深，最后被逼得杀死了自己两岁的女儿，连同胞都把她视作嗜血的野兽而摒弃。

人性，在不同的历史环境中就具有不同的特征，它是由社会关系的总和所体现出来的。瑟思捍卫自己的人格，也就是要证明自己的人性。当白人老师要学生列举瑟思身上所体现的动物属性时，尽管“属性”这个名词从来没有进入到瑟思的词汇，她凭着直觉就能感觉到问题的严峻性。但是，她的现实，比她所能认识到的险恶得多。在美洲这个异国绝域，她和她的同胞，没有宗族，没有家庭，甚至失去了表达这些概念的语汇。他们的繁衍生息是由白人们一手操办的“配种”来完成的。贝比·莎格斯老人，曾与六个男人“配种”，生育了八个孩子。都一个个生离死别象一窝走散的野兽不知去向。较开明的咖腊先生不给“幸福家园”的男奴“配种”，却忘记了这些男人们的自然属性。由于没有男女性爱的保证，男奴们干上了寻牛犊性交的傻事。瑟思想入非非地为自己筹划着婚礼，却只能极不体面地在玉米地里与霍尔完成第一次庄严的房事。听咖腊先生称呼自己为男人，保罗·迪信以为真，可是另一个白人却告诉他：如果走出“幸福家园”，他就会立即成为人类领地的侵犯者。在那种环境中，奴隶们已经失去了做人的社会条件，他们的人性已经历史地发生了变化。

失去了做人的生存条件，就很难表现为人。越是捍卫自己的人格，就越会做出野蛮的事；越是自我牺牲，就越会自我挫败。这种处境，瑟思的婆婆贝比·莎格斯似乎有所认识。贝比·莎格斯的劝导是：“放下你的剑与盾吧，别同他们白人斗了。”老人也曾经抗争过，也曾试图在“林中空坪”里唤醒自己和

同胞们的人格意识。可是，瑟思一手造成的那个事件，使得她的信念顿时分崩离析。她疲惫地躺在病榻上，思考着各种颜色的意蕴，终于悟出：一切灾难的祸根，皆埋在那“白色皮肤”的“白”里。从而，她为人向动物的逆变作了命定论的解释：黑人已经被打入动物的种属，“林中空坪”的自我发现和自我确认的宗教仪式不仅无济于事，而且必然会遭到命运的嘲弄。

瑟思迟迟不能接受婆婆的劝阻，坚持抗争下去。她的固执，她的违抗，常使她显得象个企图飞出如来佛手掌的滑稽人物。她的苦难是，她那辛酸的过去已经化成阴魂，时时伴随着她，渐渐地把她从现实世界拉开，死死地将她禁锢在无时间性的记忆之中。十八年过去，外界的天地已经沧海桑田，南北战争的结束已经废除了蓄奴制，而瑟思却在心理上停留在十八年前的岁月里，无力地抵抗着苦难记忆的寒威，但屡战屡败，终于耗尽元气，精疲力竭，几乎被幽灵拉进地曹阴府。如果说这种不幸是一个悲剧，那么，人物的悲剧性格是什么呢？应该是狷傲。她认为她的一切行为是不需要辩护的，其正当性是自明的。狷介和高傲，使她无视那违反人性的社会现实，也使她脱离了周围的现实。丈夫失踪，女儿死去，儿子出走，爱的对象已经消亡，但爱的本能却还伴随着她的生命。她没有象斯坦普·培德一样调整爱的内容，将爱的对象扩展为更加众多的还活着的黑人同胞。对于她，似乎信任就是错误，交心就是软弱。她的爱，失去了现实内容，向傲慢、冷漠发生了异化，于是她就只能生活在一种远离现实的记忆之中了。这样，瑟思的命运所体现的人性向非人性的逆变，出现了两种形态：人变为动物，和生命变为死亡。瑟思的苦难是一种毁灭性的身心经验。

小说没有停留于描述个别人物的悲剧性处境。作为奴隶的美洲黑人，是集体地被打入动物种属，集体地陷入人性被否定、人格被侮辱的危机。保罗·迪在别人和自己身上常常发现兽性的例证，他的解脱是默认命运的安排。可是，他在内心深处依然认为自己是堂堂男子汉。斯坦普从俄亥俄河底捞上一绺还连着头皮、扎着红绸带的头发，喃喃地询问天公：“上帝啊，告诉我，这些死者到底是什么造物呀？”可是，斯坦普在心里坚信，自己的同胞也是上帝的爱子娇女。然而，如果瑟思的人性主要表现为无真实对象的爱，而这种表现又导致了一些反人性的行为的话，那么，我们可以说，当这种爱确定了现实内容时，人性就得到证实。当辛辛纳提市的同胞们克服了成见，在124号屋前呐喊招魂时，瑟思就回到了现实，而幽灵也就永远消失了；当保罗·迪告诉病榻上的瑟思，“最宝贵、美好、漂亮”的是她自己时，她就从痛苦的记忆中振拔出来，获得了新的生命。小说把个人身世放到种族命运的高度来考察，它不仅提出并回答了关于种族的人性和人格的问题，而且毫不含糊地表现了人民的力量。正是在矛盾冲突获得解决时，作品突出了这一人格确认的人民性，故事的高潮才产生那么强大的悲剧的净化力量。

三

托妮·毛里森的不凡之处，在于她对各种叙事传统和叙事技巧的选择性运用达到了出神入化的境界。她深知不同程度的叙事中介会产生怎样的不同效果，也熟知叙事文本通过对情节秩序的安排和释读时间的控制会产生怎样的层次感和节奏感。

作者把叙事的现时焦点固定在 124 号旧屋住进了保罗·迪和娇女这两个不速之客的 1873 年。凡是在这个特定时空背景中发生的事件，都是按故事的固有秩序表现出来：全书三卷，每卷为一个发展阶段。但是穿插其间的，是许许多多的倒叙。那些倒叙的时间差，大小不一，有的向后退回半个多世纪，有的只是回头顾及发生在不同人物身上的同一时刻的事件。读者横向地进入不同人物的心灵深处，而又纵向地追溯不同时期的往事和记忆。我们游历了非常个性化的不同的内心世界，又不感觉有很强的叙事者的向导式的介入。从《娇女》的叙事方式与叙事对象的不同关系所形成的各种表现模式来看，艺术灵感和艺术匠心的结合达到了炉火纯青的水准。

小说的叙事者有选择性地进入部分人物的内心，让同一个世界或同一组事件在这些人物的感知范围内呈献。读者即是借用人物的耳目而视听，顺着人物的感受而决定经验意向。我们不知不觉地进入了保罗·迪的灵魂，体验到那长达千尺的连环铁镣给黑人囚奴们带来的痛苦。同样，我们也是不知不觉地借用了一个幽灵的眼光来观望瑟思手持冰镩奔向白人鲍德温先生：

娇女笑盈盈，独自站在门廊上。不过，她这时手空了。瑟思离开她跑了，飞快地跑了出来。娇女感到，那原来一直被瑟思握着的小手突然间空空如也。瑟思迎着那些脸孔冲去，插进人群，把娇女扔在身后。孤零零。又是孤零零的了。而后，丹佛也飞跑起来。离开她。向人群冲去。她们形成一座小山，一座黑色的小山，一座正在崩塌的小山。一个男人，舞着马鞭，在那山巅站了起来。他没长皮肤，正虎视眈眈地望着她。

那诗一般的抒情色彩只能出自作家的妙笔，但是那文字所展示的人和物却又绝不是从叙事者的视角所观察到的。那座“小山”，不是作者施用的隐喻，而是那幽灵脑海里出现的意象，是她的感知格局对门外那一群扭打起来的妇女所作的最初级的反映。有趣的是，我们常常感到，那登台表演的似乎不是个别的人物，而是那些萦绕于人物心灵的各种表征地点和物体的意象：如瑟思的“幸福家园”和“墓碑”，贝比的“林中空坪”和“硕大的心脏”，保罗·迪的“阿尔弗雷德囚奴采石场”和“铁皮烟草盒”，斯坦普的“俄亥俄河”和“红绸带”。似乎主宰那一幕幕历史场景的，不是人物，而是这些意象。我们一方面感受到叙事作品的抒情力量，另一方面又感受到最有个性的内在人格。这种效果，是作家采用“隐匿式叙事”（covert narration）所获得的：一个声音在述说人和事，但是那发出声音的叙述者却藏而不露，而文本中呈现的景物限定在某个特定人物的感知范围。

从句法学的角度来看，隐匿式叙事是一种间接引语式的表述，并且，在它走到极端的时候，它是一种省略了主句引导的自由式间接引语。也就是说，对于以下语句 a 的内容，作品采用 c 或 d 的形式，而不采用 a 或 b 的句式：

	约 束 式	自 由 式
直 接 式	a. 丹佛 ^说 ：“我的秘密是香喷喷的。”	b. 我的秘密是香喷喷的。
间 接 式	c. 丹佛 ^说 ，丹佛的秘密是香喷喷的。	d. 丹佛的秘密是香喷喷的

从各自的语意集合来看，自由式间接引语不是简单地从约束式语句中割下的宾语从句，因为，“它具有更强的自主性，并且，尽管避免不了含混，略去了（主句中的）引导词，文本就会更加逼真地使人以为是人物自己在发言或思维，而不是叙事者在作报告。”（塞摩尔·查特曼：《叙事体文学的本质》英文版，第201页）查特曼讲的“含混”，是指在同一叙事片断中同时发出的叙事者和人物的声音。比如，在瑟思到达自由的辛辛纳提市一个月后，突然发现奴隶主带着人马追过来时，我们读到：

（1）她蹲在菜园里，有人向旧屋步步逼来。（2）她见到远处出现老师的帽子，耳际立即响起了翅膀的振动声。（3）小小的蜂鸣鸟，用针喙穿透她的头巾，刺进她的头发，扑扑地振动着小翅膀。（4）如果她脑子里产生了什么念头，那一定是不。不不。不不不。（5）很简单，她只想快快飞走。（6）只想打点好她所创造的生命的每一滴血、每一片肉，打点好构成她生命的所有宝贵、美好、漂亮的骨肉。背着，推着、拽着，冲破那青纱帐的遮掩，转移到没有人伤害他们的另一个世界去。

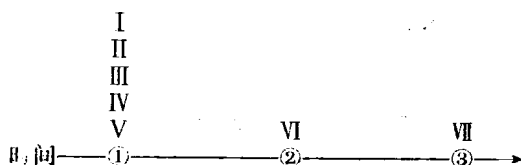
为了便于分析，我们将以上引文的句子标上数码。我们发现，句（4）中由三个句号组合的六个“不”字，尽管没有引号，都是“那一定是”的宾语。这几个“不”，是此时被追求自由的本能占有了整个灵魂的瑟思所作的独白，而不是叙事者以文雅规范为标志的语言。以上引文中其他语词，是叙事者的文字。这就是查特曼所论述过的“隐匿式叙事”中常有的“含混”。叙事中夹杂着人物的独白，尽管那抒情性的大部分文字

出自叙事者，中心人物的感知和意识却得到了突出。在这种含混中，读者的经验意向受到两方面的控制：他一方面要借用人物的耳目来视听，另一方面又要接受叙事者的价值判断。不论读者从什么角度进行判断，不管瑟思的个人身心和她的亲人是否真的完美，读者必须（实际上也会）同样地认为是“宝贵、美好、漂亮的”〔句（6）〕。

当作品由逻辑性较强的意识层面沉入到逻辑性较弱的潜意识层面时，叙事中介就由“隐匿式叙事”减弱到“非叙事性摹仿”（nonnarrated mimesis）了。在第二卷，我们分别读到124号三个女性——瑟思、丹佛、娇女——的内心独白（见译文，第257——281页）。作品让三个人物的心理活动戏剧性地表演起来。我们读到的仿佛不是白纸黑字，而是大脑细胞中的思维运动。叙事者戢翼隐迹，叙事中介减弱到最低限度。内心独白的主体是谁？内心独白发生在什么时间关系之中？文本已经无法交待这些要素了。但是，正象乔纳森·卡勒（Jonathan Culler）在《探索符号》中所论述的，读者从来不会被动地接受文本中的这一“空缺”，他会沿着那先于并且独立于文本的故事线索，充分地享受这“空缺”为他提供的想象余地。读者领悟了故事，自然会能动地补充文本中的“空缺”而使其完形。尽管我们提到的这三篇内心独白依次在文本中前后出现，但都是同时同刻的认知判断：

1. “这娇女，是我女儿。”（见译文，第257页）
2. “这娇女，是我姐姐。”（见译文，第264页）
3. “我是娇女，她是我的。”（见译文，第271页）

作品为了减弱中介，各章节没有编码。我们姑且给第二卷的每个章节依次用罗马数字标记，用阿拉伯数字标明故事时间的顺序，再将各章节安放到故事时间的座标上，就可以看到以下图式：



这个图式说明，在叙事传递中存在两种秩序：叙述的，和故事的。从 I 至 V，虽然各自的叙述时间各不相同，但故事时间相同。II、III、IV、V 即是 I 中斯坦普听到的那“不可诉诸语言、没有诉诸语言的千结心绪”。在这里，我们又领略到另一种艺术图式：一个意象或概念，未经关联过渡，被置于另一个意识活动中显微扩大。这一表现模式，在作品中重复地使用，而且表现得非常齐整一致。

当我们潜入那幽灵的意识深层时，只感到现实与神话、个人身世和种族命运在作品中水乳交融，形成奇特的幻觉力量。那幽灵并没有返回阳界而成为人间一员，相反，她依然生活在一种永恒的“现在”。她把在地底见到的一个死人与依然活在人间的保罗·迪混同起来，而那死人似乎又与丹佛日夜思念的父亲（霍尔）相同；她把在阴间见到的采花女人与瑟思混同起来，而那女人又是她化身返阳的附魂躯体。如果将她幻觉中的细节串联起来，我们就有充足的理由认为：幽灵将自己与瑟思、丹佛和丹佛死去的姐姐等同起来，甚至与那些没有谋过面的苦难女性（如艾拉和阿密）混同起来，因此，她没把瑟思认作“我妈妈”而是“我的”。她是从水底走出