

· 文學研究 ·

“追”/“悼”邁克爾·K： 庫切公式與後殖民的敘事倫理*

蔣 暉

[提 要] 通過庫切,後殖民文學獲得了一種新的關於他者的表現方式,我們可以稱之為描述“他者”但不為他者命名的技術。這種技術使得寫作在後殖民時代可以避開建構一個歷史主體的欲望,轉向尊重差異的倫理學。庫切的《邁克爾·K的生活和時代》是這方面的卓越文本。它激進地背叛了藝術上的摹仿論,又拋棄了代表性政治,而能做到這一點,在於作者發明了一種“在後面者的眼睛”的既存在又不存在的敘事者,從而與主人公構成了一種哀悼式的倫理關係,這個敘事者同時又是“無器官的身體”,這使得敘事處於解域狀態。這種寫作方法可以稱為庫切公式,在這公式裡,後殖民文學轉變為一種“哀悼文學”。

[關鍵詞] 庫切 哀悼 德里達 德勒茲 無器官的身體 後殖民文學

[中圖分類號] I106.4 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2021) 02 - 0133 - 11

一、痕跡

若要理解庫切的名作《邁克爾·K的生活和時代》,不能不聽取戈迪默的意見。這部作品發表於1983年,而戈迪默的書評第二年就發表在了《紐約書評》上,可見無論是西方還是南非知識界,對此書都重視有加。戈迪默發表這篇書評時,早已是舉世公認的南非大作家了,沒過幾年她就獲得了諾貝爾文學獎。在這篇書評裡,戈迪默讚美了庫切所表現出來的作為藝術家的卓越想象力,但是,對其逃避現實的思想也做了尖銳的批評。她以盧卡奇的現實主義理論為依據,批評《邁克爾·K的生活和時代》缺乏對歷史的整體把握,小說所塑造的主人公K不是一個真實的黑人英雄形象,而是一個被歷史拋棄的個人。^①

作為一個激進的反種族隔離鬥士,戈迪默的看法是無可指責的。庫切此書發表的時候,正值南非局勢加速惡化,民眾激烈的反抗已使南非接近內戰的邊緣。^②在這個時候,作為最有才華的南非

* 本文係國家社科基金一般項目“政治結構轉型中的新南非小說研究”(項目號:19BWW070)和國家社科基金重大項目“非洲英語文學史”(項目號:19ZDA296)的階段性成果。

小說家，理應被期待寫出針砭時弊的作品，但在這部小說中，庫切只寫了一個園丁在逃亡途中的遭遇、以及他對一切現實的反動力量和革命力量的不信任，決心活在一個與世隔絕的環境裡。他為此付出巨大的代價，被捕三次逃亡三次，長期承受饑餓的煎熬，逐漸失去了語言能力和社會意識，成為一個與時代格格不入的存在現象。這種作品無法給人以強烈的現實感。

然而，時過境遷，在過去的 30 年後殖民研究一統天下的時代，庫切和戈迪默的地位發生了反轉，過於關切現實的作品越來越得不到重視，庫切的這種與西方文學具有極大互文性的寫作變成了後殖民文學的經典。在這種情況下，如何重讀這篇發表在 1980 年代的作品成為一個有趣的事情。《邁克爾·K 的生活和時代》裡面是不是有超越時代的東西從而引起了戈迪默的誤解？如果是這樣的話，離開了峻急的時代語境後，庫切的作品反而可以得到更好的理解。

本文認為，《邁克爾·K 的生活和時代》不能歸為寫實文學和反抗文學，而這兩種文學正是戈迪默用來評價庫切的類型。庫切的寫作，尤其在 1980 年代和 1990 年代，屬於“哀悼文學”的類型。山姆·杜蘭是最早將庫切在 1980 年代的三部作品《等待野蠻人》、《福》和《邁克爾·K 的生活和時代》稱為“哀悼”作品的學者。然而，杜蘭顯然忽略了“哀悼”這個概念背後的倫理意義，而將庫切的哀悼寫作當作阿多諾式的理想藝術。阿多諾的藝術觀基於他的否定辯證法，強調藝術是以整體形式對抗整體內容（理性、資本主義）。藝術不是現實的表現而是現實的否定。杜蘭強調，庫切對殖民統治的批判和阿多諾如出一轍，他不是要去刻畫真實的受難者來進行批判，而是寫出完全不摹仿現實的作品來否定現實。他筆下的“福”和 K 不像任何一個受難者，不能成為受迫害者的象徵。因為不能被命名，庫切批判了所有的命名。庫切的哀悼避免他的作品被政治所利用。^③

我則更願意從德里達的角度理解庫切的哀悼寫作。在德里達那裡，“哀悼”是一個倫理結構，它指向一個比海德格爾的人與存在更原初的關係——我和他者。我和他者形成哀悼的關係。海德格爾的哀悼只是為了我的死所做的哀悼，但德里達強調，他的哲學不關心我與我的死的關係，而是關心我與他者死的關係。因此，哀悼就是我與他者不互相命名卻又表達我的善意的倫理。在《觀點》裡，德里達說：“我哀悼因此我存在”。^④

建立在這種“哀悼”關係上的文學就是我要談的哀悼文學。哀悼文學是“我”與“完全他者”留下的共同痕跡。庫切的《邁克爾·K 的生活和時代》是這樣的哀悼文學。它不是現實的否定物，恰恰相反，它是希望在德里達意義上的前時間裡找到一種形而上學的關係——“我們”，並且追隨這種關係所留下的痕跡，形成一個文學的追隨行動。

讓我們看這麼一個例子：在《動物故我在》中，德里達對聖經的創世紀重新做了解讀。他說，上帝在造人的時候，動物已經存在了，只不過沒有被命名，這個命名的任務交給了人，雖然人得到了命名權，人卻是跟隨動物而來的，人在動物之後，人不應該是“我思故我在”，不應該是“我命名故我在”，而應該是“我跟隨故我在”，或者，“因為和動物在一起故我在”。^⑤這種追隨的關係先於命名，先於主體意識從客體中分離，先於把人作為動物的否定物，先於一切本質。下面我們看一個《邁克爾·K 的生活和時代》中的情節：當 K 最初在一個地方安頓下來時，他看見的第一個動物是一群羊，在這片被人類遺棄的地方，一群羊生活著，圍繞著一個水壩形成了自己的領地，它們先於他而到來。隨後，K 按照本能開始獵殺一頭羊來取食，他的方法古怪之極，他跟著羊群跑，跑了整整一天，他是“在後面者”，也是在“他者”之後的人。這個動人的場景無疑來自伊甸園的啟示，他比德里達更早讀懂了聖經裡關於動物和人的關係的本原位置。當他在水裡按住一頭羊並殺死它時，他的暴力來自上帝交給人類的對動物的命名權。隨後，他感到了悔恨，他想：難道我千里迢迢來到這裡，是

為了殺死這頭羊嗎？這就是追隨的本義嗎？什麼叫做在後面？在追趕著羊的過程中，K 發現羊實際上是帶著他一圈圈圍繞著水壩在跑，也就是說他們的奔跑路線是一個封閉的圓。在封閉的圓的路線奔跑，誰是在前面者？誰又是在後面者？誰還說得清楚？這就是“我”與“他者”應有的關係：我們互相追隨，我們成為我們。

我們看另一個例子：小說的第二章是由醫生的日記組成，K 被關進了集中營，這個醫生記載了 K 的古怪德行徑。在長期的接觸中，兩個人的關係發生了變化。醫生不再是 K 的審訊者，而成為 K 的熱烈的崇拜者，他被 K 所吸引。當 K 逃跑之後，他向 K 發出狂熱的呼喚：請帶上我一起奔跑，我要追隨你而去。誰是羊？誰是羊的命名者？圓形的路線又開始出現。醫生在追隨的渴望中找到了自己的身份：“我追隨，故我在。”

《動物故我在》的“我在”在法語中又含有“追隨”的意思。所以這本書名也可以翻譯為“動物故我追隨”。^⑥“哀悼”和“追隨”因此定義了“我們”的最根本結構。《邁克爾·K 的生活和時代》^⑦是一部關於追隨的故事，如何把這個“追隨”解讀出來，就是本文的目的。

與此同時，讓我們再來看兩個相互關聯的例子。K 給人留下最深印象的是他的奇怪而神奇的身體，他的身體也是最難以被理解的現象。一方面，他的身體已逐漸不再是人的身體，而正向著動物轉化：“我就好像一只不知道自己的洞在哪裡的螞蟻，他想到。他把自己的雙手插進沙子，讓沙土一次次地穿過手指流淌。”（第 103 頁）“他把自己想作是一只岩石中挖出自己前進之路的白蟻。看來除了生存沒有任何事情可做。他在那裡坐得如此安穩，即是鳥兒飛下來，落在他的肩頭，也不會使他吃驚。”（第 142~143 頁）另一方面，他的身體又充滿力量，這種力量甚至讓醫生感到吃驚，因為 K 總有辦法在任何不可能的情況下逃亡，他的身體似乎有種不可征服的能力。在另一個截然不同的文本裡，我們讀到這樣的文字：

無器官的身體，我們絕不會達到它，我們無法達到它，我們不斷地接近它，它就是一個界限。有人問：無器官的身體，它是什麼？——但你已經身處其上，像個寄生蟲那般緩慢爬行，像個盲人那般暗中摸索，或像個瘋子那般奔跑著：沙漠中的旅人和草原上的遊牧部落。正是在它之上，我們安睡，醒來，攻擊——進行攻擊和被攻擊，我們尋找著自身之所在，我們體驗到那令人難以置信的幸福和令人驚異的失敗，我們滲透著和被滲透著，我們愛著。^⑧

庫切小說著迷描寫一種純粹物質性的身體，這種身體的各個器官處於不穩定的狀態，它們會發生病變、殘缺乃至消亡，如 K 的兔唇、沃倫老太患癌的乳房、星期五缺失的舌頭等等。然而 K 的身體多少有點與眾不同，它在向著無器官的狀態演變，它在變成不同的蟄伏的爬行動物，而正是在這種對自己身體的欲望的壓制中（對自己身體的否定），K 的農人本性開始復蘇，他開始種植南瓜。也正是在他身體器官功能幾乎降到零點時，他拒絕治療、拒絕飲食，然而他似乎也因此可以飛翔，他在別人無法逃走的情況下，從集中營神奇地脫身。《邁克爾·K 的生活和時代》的文本布滿了無法破解的身體的神跡。

在什麼程度上，K 的身體符合德勒茲和加塔利對身體的全部暢想：失去器官的身體不過就是身體逃離了意義、符碼和主體化？失去器官的身體便失去了器官的欲望，但也因此，身體變成了純粹的欲望，最根本的欲望，一個欲望的機器，充滿生產性？失去器官的身體就像大地，大地是沒有標界的，自由的風，遷徙的百獸、移動的底層、變化的四季、突來的地震、水災和森林大火、洶湧的海嘯，在這些災難中，新的生命力和創造力被喚起，大地不需要超驗的意義，它自己是意義和力量之源（德勒茲改寫斯賓諾莎的“實體”概念：實體=內在性）？失去器官的身體就是施虐的遊戲，權力在此處

於解域之中？甚至，K 看起來完全是按照德勒茲和加塔利的教導在行動：“因此，應該這樣做：將你自身置於一個層之上，利用它所提供的那些可能性進行實驗，在它之上發現一個有利的場所，發現潛在的解域運動，可能性的逃逸線，檢驗它們，到處確保著流之間的結合，一個節段一個節段地檢驗強度的連續體，始終擁有新疆土之上的一小塊土地。”⁹K 從來不想反抗和打碎一個層面，相反，他在這個層面上挖一個洞穴居住下來，以確保他對層面的逃離。

《邁克爾·K 的生活和時代》是一個自我解域和逃逸的文本，這就是它留下的痕跡，在它的運動中，我們很難喊出德里達、德勒茲或 K 的名字，他們都在那裡，又都不在那裡。正是在這個意義上，《邁克爾·K 的生活和時代》是個包含悼念結構的文本：它的無限敘述的痕跡彼此交叉，互相應和，但自身卻是一個沒法被命名的和類似無器官的身體。

我們對這個文本需要創造性地閱讀。我們在下面的閱讀中要發明一個“敘事者”的概念，我們用它指認一個在場又不在場的敘事者。這個敘事者不是一個角色，但它好像又是一個角色，一個跟隨著 K、K 走在哪它便走在哪、永遠處在 K 身後的一個角色。庫切沒有為它命名，它也沒有任何的外貌特徵，就仿佛只是一個痕跡。我們認為《邁克爾·K 的生活和時代》的敘事者無法用已有的敘事理論來討論。因為這個敘事者只是一個痕跡，K 的一個影子，一個我們借用阿爾杜塞“症候閱讀”才能讀出的形象。總而言之，我們的閱讀起於我們對這個敘事者和 K 的關係的辨認。他們彼此之間一無名的 K 和同樣無名的敘事者一構成了一個在時間開始之前便存在的“我們”。我們將稱呼它為“在後面者。”我們將看到的是它和 K 形成友誼、責任和債務的關係。

二、“在後面者”的眼睛

敘事者不是在事件的時空關係之外敘述事件，而是處於所敘述的事件的時空關係之內，它本身是 K 的追隨者。所謂追隨，它本來的意思就是跟著，跟隨，不越過，隨後，在身後，即在空間上位於被追隨者之後，即它是在後面者。“在後面”正是《邁克爾·K 的生活和時代》第一部分的敘事點，在整個原著的一百七十多頁裡，故事敘述視角從來沒有越過 K，而從他的前面發出來過。不站在 K 的前面，意味著敘述者不直接面對 K 前面的空間，因此他的眼睛看不見被 K 的身體擋住的前方，任何空間都不脫離 K 的身體而存在，都因 K 的身體而存在，K 的身體是前面空間的入口，K 走到哪裡，空間才出現在哪裡。沒有一個事先已經存在那裡的時空，或者等在那裡的時空，K 的到來只是進入，於是，這個時空可以離開 K 而獨立描述，甚至關於 K 的知識也必須在一個客觀的時空條件下才能被理解。對於追隨者來說，沒有這麼一個客觀的和先驗存在的空間與背景。它如果事先知道了它，它就不叫追隨者了，它不能看到比 K 更闊大和遼遠的現實——它的視野總是被 K 的身影遮擋住：它在後面。這就是追隨者最直接的和最本來的意思：在被追隨者的身後，在一個黑人或者有色人身後，在一個智力不健全的殘障人身後，在一個城市工人身後，在一個農民身後，不棄不離，緊緊跟隨。即使這個追隨者是一個有著卓越頭腦的白人，那麼他也置自己於一個非白人的身後，在自己的自我否定性之後。如果一條階級的和宗族的界限存在於追隨者和被追隨者之間，那麼，追隨者並沒有試圖去抹去這個界限或者越過這個界限，使得自己和被追隨者肩並肩地走在一起，而是采取了在後的“身位”。它跟隨著，因此並沒有被徹底否定；它跟隨著，既是他者又不是他者；它跟隨著，既是自己，又不是自己，於是一個新的友誼和債務關係便因此形成。這種追隨者的敘事，或許是庫切文學裡最根本的敘事特徵，它是我們理解庫切作品的鑰匙。

以追隨者來敘述，內含著對於殖民主義體系想像性的解決方案，這是庫切對於後殖民文學的獨

特貢獻：他的文學策略確實是無處不在地對“帝國”進行“逆寫”，特別是對於笛福“魯濱遜漂流記”殖民原型敘事的反寫，但，不管如何反寫，一個寄居者的白人作家們必須解決他和星期五的想像性關係，這種關係當然表面上也是通過“反寫”來完成：一個想像性的，替代性的敘事者被置於星期五類人物的身後，但這種“反寫”要比“逆寫帝國”裡提出的理論深刻得多：因為其實質不是反寫，而是跟隨，不是反寫一種帝國內部的權力關係，而是跟隨一種逃脫出這種殖民/被殖民結構的符碼的軌跡，去想象一種代替殖民主義的新型人類關係，這個關係，就是追隨。

當這樣的追隨者成為故事的敘事者時，可想而知的是，它將使一個故事的敘述結構、認識論和倫理學發生相應的改變。

敘事悖論：當一個“在後面者”來講述“在前面者”的故事的時候，講述便陷入一個不可調節的悖論之中：“在前面者”知道他的故事，但他自己不講，“在後面者”不知道“在前面者”的故事，卻要來講。這個講述的圈套是庫切最愛使用的敘事困境敘述法。《福》中蘇珊·巴頓替星期五講述她不知道的星期五的故事，屬於同樣的敘述圈套，只不過在《福》中，巴頓和星期五作為兩個人物出場。而在《邁克爾·K的生活和時代》，敘事者未被設定為小說裡的具體人物，似乎只是一個全知敘述功能，但其體現的敘述悖論是一樣的，它們都是使故事處於一個不能講述的講述條件中。如果仔細閱讀《邁克爾·K的生活和時代》就不難發現，“在後面者”要講的不是它心目中關於K的故事，而是K的故事本身，它不願意在K的故事裡增添哪怕一點點自己的想象、自己的情感、自己的好惡，相反，它盡其所能求真求實地講述K的故事，追求那種好像出自K之口的效果。“在後面者”決心為K寫自傳而不是傳記。

為了完成為“他者”寫自傳，敘事者就必須做出一番似是而非的認真姿態，它必須特別在意它使用的語言，這個語言不能流露出一點言說者的個性。它必須是極度及物的，甚至及物到了充滿實用性。“在後面者”的敘事語言完全不是文學的語言，它努力展現K的各種行動、動作和周邊的事件，仿佛這種敘事語言已經和K的動作與環境融為一體，而不再是語言了。我們看這個例子：“一個星期天的一大早，他光顧了德沃爾公園，絞斷了園丁們放工具的那個棚子的門鎖。他拿了一些手用工具和一輛獨輪手推車，他把這輛小車推回了海角車站。他在公寓後面的一個小巷裡幹起活來，他拆散了一個舊板條箱，拼成一個兩英尺見方的平板，還有一個立起來的靠背，他把這個有靠背的平板用粗鐵絲固定在那輛獨輪手推車上。”（第10~11頁）這種描述制造工具的細節的語言比比皆是，這裡引用的是造車，後面還有建“屋”、種植等等，粗看起來，這類描寫應該出現在某物的制造手冊裡，在這部小說的大量出現體現了作者的一種深層的意識，即他要發明一種及物的寫作語言，他要嘗試一種及物寫作的模式，他要放棄任何虛構，以圖對事實做直接陳述。

解域的知識論：在“我”為“你”寫自傳的寫作行動中，“你”的主體性沒有了，“我”的主體性也沒有了，“我們”以相互取消對方的主體性來變成我們，自傳因此是以“我們”的名義寫的，這就是德勒茲說的主體間的解域。“我們”是沒有器官的身體，我們用身體在寫作，這便是“我們”寫作的條件。“在後面者”本身就不是一個人物，而是一個“空”的敘事者，一個未實體化的聲音，一個自動的書寫，它是一個沒有器官的言說者。而K是正在變成沒有器官的身體的人：“如果說世上有兩種人，那麼我正在變成另一類人。如果我被刀割了，他想到，一邊伸出自己的手腕，看著那手腕，那麼鮮血不會從我的身體中噴出，而是慢慢地滲流，在滲流了一些之後，就會乾結，就會痊愈。我每一天都在變得更小，更硬。如果我注定死在這裡，坐在我的洞口，下巴放在膝蓋上，眺望著那片平原，一天之內我就會被風吹乾，我將會完整地保存下來，就像那些困死在荒漠沙海中的人一樣。”（第83~

84 頁)“死亡於活著之中”,或者“在死亡裡活著”一直就是 K 的存在狀態。“那時他就已經變得比實際年齡大得多,已經不再有欲望。無論那在他身體裡嚎叫著的動物天性是什麼,它都被饑餓變成了寧靜。”(第 84~85 頁)K 的身體的功能在一點點發生轉變,器官的意義似乎在喪失。不僅如此,他還在變成另一種人類,一種蟄伏於洞穴的接近爬行動物的人:“他生活在日曆和鐘表達不到的一個有幸被人遺忘的角落,半睡半醒的。他想到,好像一個在香腸中打瞌睡的寄生蟲;好像一只伏在石頭下的蜥蜴。”(第 142~143 頁)人和動物之間的界限變得越來越模糊,人的身體在變成另一種身體,這種事物的變化與其說是受辯證法原則的支配,不如說是一種嚴格的自我否定的結果:“無論那在他身體裡嚎叫著的動物天性是什麼,它都被饑餓變成了寧靜”,器官被否定了器官性,身體被否定了物質性,自然的欲望受到極度的壓制。現代性主體通過壓抑自然人的一面而獲得超我的崇高性,K 做的恰恰相反,他的行動表明他正做著從超我的自詡中、從永生的夢想裡、從對創造力的期待上自行解脫的努力。他做夢的時間越來越長,醒來的時間越來越短,歷史的時間在他身上已被自然的生物的時間所代替,他似乎要以這種方式逃離資本主義的欲望機器。

和《福》裡的星期五一樣,K 也是一個沒有欲望的人。在他出生的那一刻,性就被接生婆所代表的“史詩”敘事否定了,它成了天生的匱乏和缺失。在為 K 看病的醫生眼裡,K 天生兔唇,頭腦遲鈍,沒有性欲,簡直就是造物主的過失:“因為邁克爾斯在我看來,總是好像某個人把一捧塵土撥拉到一起,把唾沫吐在上面,把它拍成一個基本的人形,犯一兩個錯誤(那張嘴,無疑還有頭腦中的內容),忽略了一兩個細節(性),但是最終形成一個真正的小泥人兒,那種小人兒,人們常常在農民藝術品中看到,他從自己的宿主——母親的兩條大腿中間來到這個世界上,手指頭鉤著,後背彎曲,心甘情願一輩子過穴居生活,它是一種生物,總是彎腰對著泥土度過自己醒時的生活,當它的大限終於到了,就自己掘墳墓,並悄悄溜進去,把沉重的泥土蓋在自己的頭上,好像一條毯子,並發出最後的微笑,翻個身,沉入夢鄉,終於到家了。”(第 196~197 頁)

解域因此是 K 最重要的生命和生活特徵:殘廢使他無法言說,無欲使他不願做父親,這確如斯皮瓦克說的,K 代表了對西方資本主義佔有的“個人”概念的顛覆。不僅如此,K 代表主體的自我解域的現象:他不加入革命隊伍,站到反抗者的行列,進入一個新的歷史主體塑造的進程。相反,他千方百計地要從這個進程中逃離出來,這便形成小說最有趣的部分:K 返回故鄉所走的路線竟然與遊擊隊員們使用的路線重合,這些路線穿插於政府軍控制的間隙之中,隱匿於曠野深山之內。K 的逃遁能力使他像個卓越的遊擊戰士,但事實是,他的行為與反抗無關,他只是個“遊牧民族”。他的行動只是在身後留下大塊大塊解域的領域,這是他逃亡的結果。每一次逃亡都是穿過一道道關卡路哨和私有領地的越界,這是對例外狀態的法的挑戰和對將大地私有財產化的現代資本主義制度的挑戰。但他是以遊牧民族的方式進行,即從一個個地方遷徙,從不駐紮下來,建立自己的私有領地。當他最終在一個石縫裡找到一個寄身之處時,他開始搭建自己的房子:

當他把泥巴塞到縫隙裡並且把它抹平的時候,他想到下一場大雨就會把他精心完成的泥灰工程都沖掉;的確,雨水會穿過他的房子流下溪谷。我當初應該在這層沙子下面鋪一層石頭,他想到;我應該考慮給自己弄個屋簷。但是他隨後想到:我又不是要離開這在水壩邊上蓋一座傳給子孫後代的房子。我要蓋的是個隨隨便便、能湊合一時遮身避雨的地方,將來放棄了也一點兒不心疼。這樣,即使他們發現了這個地方或者它的廢墟,也只會互相搖搖頭,說:蓋房的是些多麼不中用的家夥呀,他們的活兒真沒有半點可自豪的地方!不過那也無關緊要。(第 124~125 頁)

K 的這套想法的背後是一種“解域”的認識論。“我們”——“在後面者”和 K——目光所及之處，自然出現了，但它不作為風景，使 K 體驗審美的或者崇高的自我肯定的情感；在“我們”的自傳裡，不存在這種將自然變為客體所需要的一系列寫作裝置：透視法、描寫法、抒情法和闡釋，K 對自然的經驗沒有上升到狄爾泰所說的詩性經驗的層面，自然對 K 而言只是意味著自我主體的解域：他越來越接近動物和洞穴。不是大地向他敞開，因為大地本來就是敞開的，而是他向大地敞開，“我們”和大地在敞開之處相遇。

這種解域的知識實踐具有雙向的意義。一方面，K 解除了他和自然的主/客二元對立的關係，使自然回到了它原來的地方，而 K 一次次向著自然逃亡也因此可被視為追隨：對大地敞開的痕跡的追隨——“我們”追隨自然，“在後面者”追隨 K，嵌套的相依相隨。另一方面，K 也使自己逃脫了作為淪為他者的知識客體的命運：他成為了無法被定義的“東西”。每一次被抓捕，警察都會問，這人是誰？

沒有人知道他是哪裡人。他身上沒有任何證件，甚至綠卡也沒有。在管理名單上關於他的情況這樣寫道：“邁克爾·維薩基——監控——四十歲——無家庭——失業”，並且指控他未經許可就離開原地方行政管理區，沒有身份證件，違反宵禁令，酗酒和妨害治安。”（第 87 頁）

再一次被捕，在給他治病的醫生眼裡：K 就像“繼續讓一只最弱的小鴨子或著瘦弱的小貓崽活著一樣，或者就像讓一只被趕出窩的羽毛未豐的小鳥活著一樣。沒有證件，身無分文；沒有家庭，沒有朋友，沒有你自己是誰的意識。這種怪事真是令人費解，登峰造極，如此這般，也堪稱是一個奇跡”。（第 173~174 頁）正是由於 K 身上太多的不可理解之謎，才引起醫生對 K 的濃厚興趣，並通過自己的幻想，虛構了 K 作為一個逃跑者的奇跡。“無知無畏”的 K 因此逃避了最終的權力詢喚機制。

K 是知識之外的知識，他的故事只能由他的追隨者來講述：講述的內容和方式也都是深度的解域實踐。

三、友誼

“在後面者”和 K 之間的關係不是認知的知識論上的關係而是倫理學意義上的關係，他們的關係只能用“友誼”來定義。“我”跟在你身後，“我”為你寫自傳，不是要知道你是誰，而是來自“我”內心的責任。寫作並不揭示真理，寫，只是因為不能不寫；寫，不是因為“我”要成為你，而是以此方式追隨，並是“我”唯一能支付的方式。“在後面者”永遠不可能與 K 完全重合，否則，這部小說便真的變為 K 的自傳。敘述者是位於 K 身後的人，正因為存在這種敘事學意義上的“自傳延異”——我的自傳讓你來寫，寫作才不成為主體建構的過程，而是解域式的追隨。

K 的故事有多重可能的講述方式，父親的、母親的、接生婆的，甚至中文翻譯者的。而在這眾多可能性中，追隨者並沒有必然的優勢，直到事情發生了激烈的轉折：K 回到了母親的身邊，而且突然知道了自己生命的意義就在於照顧母親。那是一個寒冷的夜晚，K 又睡在了母親的房間，照顧病中的母親。母親的大腿和雙臂上布滿了搔抓的痕跡。K 把眼睛移開，陷入了沉思：“但是他不逃避任何他認為是自己義務的事情。多年前，在休伊斯·諾雷牛斯學校的自行車棚後面，這個問題就曾經使他苦惱過，換句話說，他到底為什麼被人帶到這個世界上來呢？現在這個問題有了答案：他來到這個世界上，就是為了照顧她的母親。”（第 6 頁）這個轉折預示小說倫理主題的開始。K 不再如以前那樣，是一個在社會上艱苦求生存的個體，而是回到了倫理的共同體裡，他回來照顧母親，而這種

照顧就是追隨的根本的意義。

在回到母親身邊之前，K 的成長敘事是由一串時間連詞“後來”(after)來搭建的。“在短期試讀之後，他被學校轟了出來”，“三年之後，他離開了園林處”，“然後，他在菜市場廣場的一處公共廁所找到一份工作”，“在發生了這樁意外之後，他辭掉了夜班工作”(第 2 頁)。這最初的成長敘事被 after 組織進了線性時間結構裡，而以這種方式組織自己的時間在 K 看來是沒有意義的，所以他等待線性時間的斷裂，新的意義好突然出現。這時，他接到了母親託人捎來的口信，告訴母親需要他，希望他來接她出院回家，這個信送來的是母親的信託，接受它，K 和母親的關係就發生了實質性的變化，K 要照顧母親了。照顧(look after)裡的 after 不再是時間先後的意思，而是倫理的呵護和關懷，是站在後面照顧你的意思，它在空間上組成人與人之間的關係。K 站在母親的後面，他推著母親回家，隨後的事件將不再以時間先後的順序而書寫，反之，它們進入“追隨”的倫理結構。時間在敘事中突然流淌得如此緩慢，大段大段的書寫可以給與初看去毫無意義的造手推車的細節：

他拿著那兩個自行車軛轆、那根鋼棍和工具，來到外面的胡同裡，坐在一片陽光底下，重新解決怎麼防止車輪從那根車軸上滑掉的問題。他幹了整整一個下午；到傍晚時分，他用一條鋼鋸條，費了九牛二虎的力氣，才算在那根鋼棍的兩端各鋸出一條道道，沿著這條淺槽他能夠用鐵絲纏繞固定住一英寸高的擋頭墊圈。把車輪子安在這擋頭墊圈之間的鋼棍上，剩下的事情就是用鐵絲一圈接一圈地繞著這根鋼棍，固定住嚴絲合縫地頂著輪子的墊圈，這個問題看來是解決了。那天晚上，他幾乎既沒吃飯也沒睡覺，他急不可耐地繼續著手頭的工作。第二天早晨，他拆掉了舊手推車上的那個平板座，把它做成一個三面有邊的窄窄的箱子，還安上兩個長扶手，他用鐵絲把這兩個扶手固定在車軸的上方。現在他已經做成了一個輪椅，它雖然談不上制作得很堅固，但是足以承載他母親的重量。(第 20~21 頁)

這個細節之所以重要，在於這個車是使“追隨”變得可能的條件：請母親坐在自己的車上，推著母親去看海，推著母親去逃亡，最後推著母親去臨終之地，沒有車，就沒有全書唯一的故事：追隨。母親坐在前面，後面是推車的兒子，兒子走在在母親的後面，表面是兒子在照顧年邁的母親，但實際上，是兒子追隨前面的母親。當這個敘事的基本框架出來後，小說的唯一主題——追隨——就只能由“在後面者”來講述，而不是其他敘述者：父親、母親和接生婆。

從庫切的不同作品裡可以找到大概三種信託的模式：1. 孩子作為母親的信託人，在《邁克爾·K 的生活和時代》和《鐵器時代》裡，庫倫老太給女兒的家書和安娜·K 給 K 的信息屬於此種類型；2. 主人/醫生作為奴隸或病人的信託人，《福》和《邁克爾·K 的生活和時代》中蘇珊·巴頓和醫生與星期五和 K 的關係為此種類型；3. 敘事者作為 K 的信託人。前兩種託付關係比較具體明確，都是由具體的社會關係組成：親屬、主/奴和醫/患關係。唯有最後一種，敘述者不是一個人物，因此難以看出它和 K 之間的關係，這樣一來，這部小說中的 K 是母親信託之人，但自己似乎卻沒有人可託付，他成了庫切所有小說裡唯一的孤獨者。但事實上，K 的故事並不是他本人講述的，而是存在著另一個聲音，講述 K 的故事，這個講述者顯然正是 K 將自己的信息託付之人。它卻沒有名字，它好像只是一個敘述的策略。

我們認為，這個看似無名的“敘事裝置”才真正是庫切作品裡最重要的敘事者。《邁克爾·K 的生活和時代》的第二部分是由給 K 看病的醫生的日子組成的，因此他和 K 的關係首先是病患關係，其次是統治者與被統治者關係，最後才是信託的關係，這種信託關係和巴頓與星期五的信託關係是一模一樣的，即他們在一定程度上是星期五和 K 的保護人：醫生總是在審訊上盡量保護 K，巴

頓則一心一意要將星期五送回自己的祖國。但是,我們看到,一旦要為星期五和 K 找一個現實裡的信託人或者保護者,他們在受保護的時候,也難免不受傷害。真實的權力關係正是權力得以運作所依賴的方式。比如,當巴頓強行教授星期五學習英文的時候,當醫生想方設法讓拒絕飲食的 K 吃飯的時候,這樣暴力就開始傷害到他們保護的對象。這種暴力的來源在於巴頓和醫生總壓抑不住要給對方命名的欲望:星期五你到底是誰?你從哪來?我應該如何稱呼你?教你寫字就是幫助我為你更好的命名。同樣的,醫生一會兒把 K 當邁克爾,一會兒當邁克爾斯。獄長也是如此,他要知道 K 到底是誰,是不是支持了遊擊隊,或者只是流浪漢。他的審訊來自於急於去給 K 命名的欲望。而命名就意味著社會對個體施加暴力。

這時我們就知道作為“無名”的敘事者的重要性了。只有未被命名,這個敘事者才能和 K 建立一種無暴力的關係,這種無暴力的關係即使在母親和 K 之間也不能完全達到。免脛是醫學對 K 的命名,在此命名下,母親覺得自己的孩子很難看,所以在幼年時對他的照顧頗有些不耐煩,這些都是傷害 K 和母親的感情的地方。應該說, K 和母親的關係沒有達到信賴的程度,它僅僅是照顧。K 和敘事者的關係就不一樣了:敘事者從來沒有要在現實中去命名 K, K 對敘事者是一個未被命名的存在;同樣,敘事者自己也沒有被命名, K 也無意去命名它,他不用試圖去稱呼他,正如星期五和 K 必須去稱呼巴頓和醫生那樣。建立一種沒有暴力的關係便是 K 對敘事者信任的基礎,這種信任建立在敘事者沒有被命名這一關鍵點上。因此,敘事者不是純粹的敘事裝置,它和 K 的交往發生在彼此不命名對方的場地,這種關係我們稱之為友誼。

無名者彼此的友誼如何互相施與?即如何通過不試圖命名對方而表達“我”的善意?庫切沒有哪部小說像《邁克爾·K 的生活和時代》一樣將問題提到這個高度來審視,因此,敘事者所使用的語言也很少在其他小說裡見過。敘事者是通過一種特殊的語言和風格來向 K 致敬。它使用的語言按中國的說法具有如下的特點:一不載道、二不言志、三不為文。也就是說,這是一種處於貧困狀態的語言,一種幾乎要自我取消的語言。由於敘事者在講述 K 的故事時,不發議論、不做判斷、不證明、不論證,不抒情,因此這種語言成為最無個性的一種語言,誰都能使用它,但不論誰使用它,它都外在於使用者的個性、社會身份。女性主義不能將之變為性別語言,社會階級不能將之變為階級語言,一個種族不能將之變為特定的種族語言。這是一種為所有人使用的卻無法被佔用的語言,這種語言我們可以稱之為阿甘本說的完全退回到潛藏狀態的語言,也是如德勒茲所說的無形式的描述性語言,或德里達所說的“難點”:一種不能來命名只能去描述的語言。敘事者使自己處於語言的外在性裡,它以此向 K 表示善意。

作為回報, K 也使自己的言說處於語言的外在性中,這表現在 K 總是處於兩種失語的狀態。在第一種情況裡, K 幾乎失去了語言,最有代表性的情況是,當醫院的護士交給他母親的骨灰時, K 的表現是:“‘我怎麼知道呢?’他說道,‘你怎麼知道什麼?’那個護士問道。他不耐煩地指著那個盒子。‘我怎麼知道呢?’他挑釁地問道。她拒絕回答,或者不懂他在說什麼。”(第 39 頁) K 或許想問的是,我怎麼知道這是母親的骨灰而不是其他逝者的骨灰?但他的問話因為缺乏明顯的所指也就顯得意義晦暗不明,但也因此,他的問話反而追問和質疑的純粹性。“我怎麼知道呢?”他的第二遍的重複沒有添加任何更多的語義,多的只是一個聲調,這個聲調讓人聽出挑釁和憤怒的意味。K 不在說語言,而在說語言的強度,他的語言是強度。這已經接近於動物對語言的使用方法了。在很多時候, K 乾脆放棄語言,而使用聲音:“他卻讓自己想象躺在一個很乾淨的床上,躺在新鮮、潔白的被褥之間。他咳嗽著,發出像貓頭鷹似的呼呼聲,並且聽到那與自己截然不同的聲音,可那又並非

是回聲。雖然他的嗓子挺疼,但是他還是又發了一下聲。這是他自從離開艾爾伯特王子城以來第一次聽到自己的聲音。他想:在這裡,只要我喜歡,我就可以發出任何聲音。”(第 70 頁)K 正在成為在語言之外使用語言的動物。

在第二種情況裡,K 拒絕語言的集體言說方式:在加卡爾斯德里難民營生活的那一段時間,他有機會觀察其他難民悲苦的生活,他發現自己也有類似的經歷可以講述,於是,在很小的一個聚會裡,他試圖講述自己的故事。“出現了一陣沉默。K 想到,現在我必須講講關於骨灰的事兒,這樣才算完整,這樣才是講了整個故事。但是他發現他沒法講,或者暫時還沒法講。那個拿著吉他的人已經開始彈起一段新的曲調。K 感覺到人群的注意力已經從他身上轉移到音樂上去了。‘在開普敦也沒有任何福利,’他說,‘福利已經停止了。’隔壁的帳篷門閃閃發光,被帳篷裡的一枝蠟燭照亮;人們移動的身影投射在牆上比真人還要大。他躺下來,凝視著天上的閃閃群星。”(第 98 頁)

敘事者和 K 雖然使用的是兩種不同的語言,但彼此相同之處是,兩個人都是通過否定語言來使用語言的。正是這種努力將各自置身於語言之外,他們才開始了真正的交流、傾聽,形成了一個沒有個性的、失去命名能力的語言的“共同體”。在某些時刻,他們的語言接近受虐者的語言。K 是使用受虐語言的專家,他用這樣的方法每每可以達到對權力的顛覆:在 K 逃亡的途中,他不幸又陷入主/奴的剝削關係,他給好吃懶做的主人打來了四只小鳥果腹。他對主人說:“東西打回來了,你再不自己體會體會,就太不帶勁了。”“你不會把你自己弄髒的,就連你的小手指頭也不會。”主人明白 K 不想再伺候他,於是憤然應道:“這話到底是什麼意思?”“你他媽的是什麼意思?你要說什麼事兒,你就說出來!你把那些東西放下,我會處置它們的!”(第 78~79 頁)這是奴隸和主人的一場對話,兩個人使用不同的兩種語言。一方用的是指示性的和結論式的語言,另一方則是勸誘而不是命令。最終主人服從了 K,自己拿小鳥做飯去了。K 在面對權力時便會使用這種語言來對話/不對話。這種語言我們可以稱之為“受虐者”的語言,它的主要特點是描述,主要風格是誘勸。K 和媽媽對話全部使用的是這種誘勸風格的語言:“‘只住一個晚上,’他向母親懇求道:‘這樣,您就有機會自己一個人睡覺了。’”(第 7 頁)“然後他極力哄母親坐著這個車子到外面兜兜風。‘外面的新鮮空氣會對您有好處,’他說,‘沒有人會看見,都過了五點了,前面那兒空無一人’。”(第 11 頁)“邁克爾勸母親親眼來看看這裡的大破壞。”(第 16 頁)“他和她爭論了好幾個小時,對於自己在懇求母親時表現出來的機靈勁,他自己都十分驚訝。”(第 21 頁)用這種語言,K 總是勝利的一方。

敘事者的平鋪直敘的描述語言則是一種語言的受虐遊戲。它通過順從語法規則而吊銷語法規則的執法能力。描述語言追求陳述的簡單、準確和明晰,它看起來在刻意規避一切語言中可以產生的含混與歧義的現象,它也不理解其它的修辭手段的意義,如比喻、象徵和借代。它是語言處於無修辭的存在狀態。這種語言的典型使用就是小說中對 K“做車”、“搭屋”、“耕種”、“澆灌”、“麥田守望”、“收穫”的描述,但這也是“在後面者”的整體語言風格。這種敘事語言將語言帶向貧窮之地,它仿佛是為了顯示語法的“肅殺”而前來自我獻祭和自我犧牲的語言。然而,正是這種表面的畢恭畢敬,反剝奪了語法享受自己制造各種語言遊戲的快樂,它使語法因缺少健康的娛樂而迅速自我衰老,它使語言在一種極度的饑餓狀態裡,成為像 K 一樣沒有器官的身體。

作為友人,敘事者把語言帶到語言的界外向 K 表示善意,通過語言的絕食向 K 表達尊敬。

四、債務

哀悼是對友人之死所欠的債務的承認。庫切的每部小說都以哀悼結尾,這裡面尤以《福》的結

尾為典型：在不知哪塊水域的海底，一艘沉船裡的曲曲折折的遊廊裡，浮起一具具屍體。其中有福先生、巴頓，最後出現的則是星期五：“他不斷地翻身，直到身體躺平，他的臉對著我的臉。他的骨頭被皮膚緊緊包裹著，雙唇萎縮。我將指尖放進他的牙齒中間，試著伸進去。他的嘴張開了，從裡面緩緩流出一道細流，沒有一絲氣息，就那樣不受任何阻礙地流了出來。這細流流過他的全身，流向了，流過了船艙，流過整艘船的殘骸，沖刷著懸崖和小島的兩岸，朝著南方和北方，流向世界的盡頭。那道涓涓細流是柔軟的、又是冷冰冰的，黝黑的、似乎永遠流不盡，它拍打著我的眼簾，拍打著我的面龐。”^①

我們需要問的反倒是，為什麼一個主人公（他/她/它）的自然死亡往往也成為小說的終點？為什麼要把小說的終點和主人公生命的終結拴在一起？是因為人死了就沒有故事可講了嗎？難道把敘事的終結和生命的終結總聯繫在一起不給人一種宿命的感覺，好像庫切的每個藝術品都從開始就被一個必然的死亡所籠罩著？彌散在庫切寫作中的死亡氣息到底在告訴我們什麼？什麼是庫切小說哀悼的本義？其實，庫切不斷在自己的作品裡透露他對這個問題的答案：如果一個主人公（K 或星期五）在死前沒有將自己的生活和事業紀錄下來，那他就真正的消失了，如果有文字記載了他們的傳奇，他們即使死了，也沒有消失。死並不等於消失。從這裡，我們就可以理解庫切作品裡的死與寫作的真正關係：寫作是來證明不消失的死的存在，換言之，庫切的寫作並不是終於死亡，而永遠是死之事件發生之後的事件。這種使死不消失的寫作就是悼念，寫作的本質因此乃是悼念。而死之所以無法消失，是因為正義沒有歸還死者，是因為生者對死者的債務沒有償清。悼念因此就和債務和正義的償還有關。

《邁克爾·K 的生活和時代》裡的敘事者是 K 的一個卓越的哀悼者：因為在它的故事裡，它清楚地揭示了 K 處於正義未被歸還的狀態，與此同時，作為友人，它接受 K 的饋贈，並在自己的寫作中承認這種饋贈，作為自己對 K 的債務。文學是庫切和後殖民社會形成“我們”的追悼的一個痕跡。

①Nadine Gordimer, “The Idea of Gardening”, *New York Review of Book*, 2 Feb., 1984.

②Anthea Jeffery, *People's War: New Light on the Struggle for South Africa*, Johannesburg, Cape town: Jonathan Ball Publishers, 2009. 此書作者儘管是站在反對非國大黨的立場上，但對瞭解當時南非陷入內戰邊緣的情況還是非常有幫助。

③Sam Durrant, “Bearing Witness to Apartheid: J. M Coetzee's Inconsolable Works of Mourning”, *Contemporary Literature*, Vol 40, No. 3 (1999), pp. 430- 463.

④Jacques Derrida, *Points*, ed. Elisabeth Weber, trans. Peggy Kamuf and Others, Stanford, California: Stanford University Press, 1992, p.321.

⑤Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, trans David Wills, Eds, Marie-Louise Mallet, New York: Fordham University Press, 2008. 本文對庫切的解讀深受

此書“following”思想的影響，在此向德里達致敬。

⑥Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, 注解 1, p. 161.

⑦J. M. 庫切：《邁克爾·K 的生活和時代》，鄒海倫譯，杭州：浙江文藝出版社，2004 年。以下引用本書只隨文標註頁碼。

⑧⑨德勒茲、加塔利：《資本主義與精神分裂（卷 2）：千高原》，姜宇輝譯，上海：上海書店出版社，2010 年，第 206~208 頁；第 223 頁。

⑩J. M. 庫切：《福》，王敬慧譯，杭州：浙江文藝出版社，2007 年，第 147 頁。

作者簡介：蔣暉，電子科技大學外國語學院副研究員，博士。成都 611731

[責任編輯 桑海]