

“意外”的社會政治倫理：以歐·亨利為例

龔浩敏

[提 要] 藉由分析美國短篇小說家歐·亨利的三個名篇——《最後的常春藤葉》、《麥琪的禮物》和《警察和讚美詩》，可發現作家標誌性的“意外結局”這一敘事手段的倫理與審美間的關係。探討兩個核心問題——作為修辭手法的意外結局，在歐·亨利的敘事中展現出怎樣社會與政治倫理；其社會與政治倫理如何與審美交互作用，構建與延展作品的意涵——之間複雜的勾連，或將打開認識意外結局的修辭倫理學的契機。

[關鍵詞] 歐·亨利 意外結局 敘事倫理

[中圖分類號] I109.4 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2021) 03 - 0122 - 09

當代敘事學不僅視“意外結局”為一種修辭手段，更在倫理學意義上審視其美學價值。著名敘事學家詹姆斯·費藍（James Phelan）曾論道，“有效和無效的意外結局間的區別，既是倫理的、也是美學的。或者說，其區別展現了美學與倫理之間的糾纏不清的關係”。^①

本文以美國小說家歐·亨利為例，探討其標誌性的意外結局這一敘事手段的倫理與審美間的關係。筆者所追問的核心問題是，作為修辭手法的意外結局，在歐·亨利的敘事中展現出怎樣社會與政治倫理？其社會與政治倫理如何與審美交互作用，構建與延展作品的意義？對兩者間複雜勾連的探討，將為我們打開認識意外結局的修辭倫理學的契機。

一、意外結局的倫理意義

費藍在其敘事倫理學的文章中表明，意外結局這一敘事行為在很大程度上重整了作者、敘述者、文本和讀者之間的關係，以最後一刻戲劇性的反轉製造出強烈的審美效果。敘事由開始向結尾推進，情節因此展開和被遮蔽，而人物和讀者隨之調整對事件的認知，由此產生不穩定與穩定感交錯出現的審美過程。費藍區分了兩種不穩定關係：（1）故事人物和情境之間的不穩定關係；（2）作者、敘述者和讀者間的不穩定關係——即“如神秘事件或不同價值事件的不可靠敘述者的敘事中的不平等認知”所造成的結果。前者被稱為“故事的不穩定性”，後者被稱為“話語的張力”。^②只有當真相大白的那一刻，所有關係才最終獲得穩定，審美過程得以完成。

在這一審美過程中，作者、敘事者、人物、讀者等各個要素的“定位”便具有了倫理的維度——

費藍視“定位”為“被置於某一倫理位置”(ethical location)與“在某一倫理位置行動”的兩概念之和。各個要素不斷調整互動,產生出複雜且激烈的倫理情境。而作家對於敘事的整體控制亦具有強烈的倫理意義。^③

對於費藍而言,同時具有美學和倫理學意義的意外結局具有兩個特點:(1)作者設計伏筆細緻巧妙,讀者回溯事件發展,會發現意外結局完全符合敘事邏輯和情理;(2)意外結局深化讀者對於人物的情感投入和意義生產。^④最終,讀者與作者合作,賦意於作品的留白,共同完成作品的意義,這是一部作品最大的倫理。

歐·亨利以其小說出人意表的結局聞名於世。其作品往往在最後一刻發生某種戲劇性反轉,造成行動與情感上的突兀與糾葛,從而給予讀者一種特別的審美愉悅。對於這一典型意外結局的藝術效果,識者多有精彩論述,從敘事學到文化研究等多角度闡述其產生機制、表達形式以及美學意涵。^⑤論者指出小說家精煉的文字、精心的伏線鋪排與結構安排等等,尤以限制性視角這一手段最為突出——作家利用敘述者視角的有限性,為讀者提供片面信息,遮蔽另一部分,從而造成人物、敘述者、讀者與作家之間的信息差異與不平衡;因此,當小說在收束處最終揭開真相之時,讀者定然產生某種強烈的錯愕之感(卻又不無會心之處),因而創造出“歐·亨利式的”意外之藝術效果。^⑥

然而,歐·亨利作品意外效果的達成,並非僅僅在於技巧的運用;更重要的是,在由敘事到情感再到意義這一過程中,其社會政治倫理意義與審美經驗相互激蕩,建構起作品豐富的內涵。在以下的討論中,筆者將以作家的三個名篇《最後的常春藤葉》、《麥琪的禮物》和《警察和讚美詩》為例,由敘事技巧切入,勾連技巧背後所隱藏的政治、社會與文化意義,闡明種種意外的倫理所在。

二、《最後的常春藤葉》:那個不在中心的中心人物

從敘事策略來看,《最後的常春藤葉》結局的意外效果,是典型的第三人稱限制性視角(敘述者將其視角嚴格限定於瓊珊與蘇艾一方)與雙故事線索編織(女畫家瓊珊與蘇艾養病作畫和老畫家貝爾曼冒雪畫藤葉)共同達成的。與之對應的是“中心錯置”的鋪排,即中心人物與中心情節被安置於一個非中心的位置,而非中心的人物與情節佔據敘事的中心;當故事情節最終走向真相大白之時,讀者突然發現小說的“敘事中心”與“情感/倫理中心”發生偏差與錯位,而並非如預期(或潛意識裡自然以為)那樣天然重疊或對等。於是這一意外帶來倫理的反轉,從而達至道德感最大幅度的昇華。

小說的情感中心當然是貝爾曼先生,正是他無私的自我犧牲構成了整個作品最終的情感爆發與意義昇華。然而,與其情感中心地位截然相反的是,其故事在小說的情節鋪排中被作家看似漫不經心地(實則是小心翼翼地)放落至一個絕不起眼的位置,而其倫理價值也低下寒酸。^⑦貝爾曼的第一次——也是唯一一次——出場是在小說敘事進行過半之時,蘇艾找他當模特,讀者也借着蘇艾的眼光唯一一次正面見到他生活的景況。他其餘的故事則是由蘇艾、醫生與房東轉述的。佔據敘事中心的則是瓊珊與蘇艾的故事。雖然二人是貝爾曼行動的對象與意義的承載,她們的故事亦構成了作品敘事的框架與整體性,然而,這一敘事線索的情感力度與倫理強度顯然是輔助性的。也就是說,小說的敘事中心與情感/倫理中心出現了一種奇特的“倒掛”。

相應地,敘事的倒掛對應着人物表現上的糾葛與作品意義的重組。作為中心人物的貝爾曼,在敘述者的目光中顯然是一個不太討好的形象:除了有一把“像米開朗琪羅的摩西雕像上的鬍子”和“薩蒂爾似的腦袋”(第537頁),^⑧可以為他(做模特)掙得一點微薄的生活費以外,他幾乎可以說

是一無是處——窮困潦倒，脾氣暴躁，還經常酗酒；在藝術界不得意，卻又誇誇其談 25 年都沒動筆的“驚世傑作”。更令人反感的是他對兩位女畫家的態度：當他從瓊珊那裡聽說蘇艾數樹葉的事情時，他對這種“白癡般的想法”表現出“大不以為然，連諷帶刺地咆哮了一陣子”（第 537 頁），之後還直接對瓊珊不客氣地嚷道：“你真女人氣！”（第 538 頁）

種種行為和話語似乎表明，貝爾曼並不是一個值得尊敬的人物；他猥瑣的形象招來的也更多是不屑。然而，在這一不堪的形象中又暗藏着某種不確定：他所居住的那間又暗又邋遢的房間在瓊珊與蘇艾房間的樓下，象徵着其更為低微的景況；然而，他又將自己視為“保護樓上兩個青年藝術家的看家凶狗”（mastiff-in-waiting）（第 537 頁）。這一兇惡卻又忠誠的形象，一方面對應着貝爾曼並不光彩的亮相，而另一方面卻又是精心安排卻似不經意的伏筆，預示着他其後令人動容的行為。

人物形象的翻轉，是在敘事的最後一刻通過他人的轉述完成的。先是醫生在肯定蘇艾病情徹底好轉時，“順便”告訴她貝爾曼先生病了且病情不大樂觀；後是第二天蘇艾跑過來，瓊珊靠在床上“心滿意足”地織着一條“毫無用處的”深藍色肩巾時告訴蘇艾（第 539 頁），那最後的一片不落的常春藤葉是貝爾曼畫在牆上的。在揭開謎底之際，作家仍然在努力創造一種不經意的氛圍，意圖以舉重若輕的方式造成一種反差跌宕的效果。更重要的是，隨着中心人物形象的翻轉與小說敘事意外結局的發生，小說的意義也在此進行了一次完全重新的編織。之前那個不堪的貝爾曼在那一刻散發出偉大的人性光輝，而讀者（和蘇艾）也最終明白，他一直未完成的“驚世傑作”就是他用生命繪出的這一片小小的常春藤葉。正如弗蘭克·凱慕德指出，敘事的結局（或“終結的意識”）賦予敘事以意義。^⑨彼得·布魯克斯進一步指出，結尾具有一種建構性的力量，即結尾可以反過來將敘事過程的發展軌跡顯明，將其意義重新編排。^⑩在《最後的常春藤葉》中，正是這一意外的結局，反轉了整個故事的意義以及倫理價值，造成一種錯位的審美與倫理力度。

這一審美與倫理的錯位，或者說“實則虛也、虛則實也”的效果，讓德里達所言的“補充性”（supplementarity）有了某種新的呈現：^⑪情節鋪排上，貝爾曼是瓊珊和蘇艾的“必要的補充”，而情感/倫理意義上，瓊珊和蘇艾則是貝爾曼的“必要的補充”。作為“補充者”，前者其自身價值或是卑微與無足輕重的，然而它們卻又是構成後者“主體性”所必不可少的要件；補充者這一看似可有可無實則卻又不可或缺的特點，一方面質疑了所謂主體性“自然”或“天生”的中心地位與權威，另一方面又構成了主體內在矛盾、多元、曖昧的品質。就小說本身而言，兩條線索、兩個中心互為補充又相互對立，在相互拉扯與糾纏之中，構成了敘事的強烈不穩定性與倫理話語的巨大內在張力。

三、《麥琪的禮物》：一個美麗的現代童話故事

如同《最後的常春藤葉》，《麥琪的禮物》亦是整體上利用限制性視角，從而激蕩出驚愕（而不失溫暖）的藝術效果。但與《最後的常春藤葉》不同的是，如果說前者所展現的是“中心偏置”的巧妙運用的話，那麼《麥琪的禮物》體現的則是“平行敘事”的典型操作。小說中德拉與吉姆的兩條故事線索平行發展，並行不悖；作者展開了德拉而遮蔽了吉姆的故事，從而造成了“已知”和“未知”之間的張力。當兩條線索最終合而為一，這一張力必然引發敘事上的衝撞與情感/倫理上的衝擊。^⑫

敘事上，小說最為後世評家所詬病的，或許是敘述者的角色。不同於《最後的常春藤葉》中那位的“非個人化”的（impersonal）敘述者，《麥琪的禮物》中的敘述者是非常“個人化”（personal）的：他不時中斷敘事跳出來說話，對事物進行一番評點說明；特別是最後一段有關文題主旨的文字，極盡能事將故事的意義昇華並明晰地“傳達”給讀者，表現出某種對讀者的不信任感；而主題思想

過於明確的表述,也有損作品的含蓄性。相較於《最後的常春藤葉》中所體現的那種內斂與節制,《麥琪的禮物》似乎損於顯張且遜於餘味。

作家並非不明白節制敘事所帶來的含蓄的藝術效果,論者也多有評點作家在其他作品中用詞精略、筆法簡約等寫作特色。但為何在《麥琪的禮物》中作家卻選擇這樣一個略顯突兀的敘述者來作如此煽情的總結陳詞呢?筆者以為,對作家來說,這個故事本身就是一個美麗的童話;作家所要創造的也正是這樣一個現代的童話故事,而非社會的“真實”反映,也無意於直接的社會、政治經濟抑或意識形態的批判。^⑩它所呈現的正是一個某種童話般的溫情的感動。

《麥琪的禮物》是一個發生在耶誕節的故事,是一個關於聖誕禮物的故事,且是一個如敘述者所說,回歸聖誕“原初意義”(耶穌基督降生於馬槽)的故事。故事從一開始便展現出童話所具有的講故事的呈現方式與對現實的脫離感。“我們不妨抽空兒來看看這個家吧”(第1頁)——敘述者在開頭描述完德拉的生活窘境後如此說道。這一插入語明顯改變了作品的敘事節奏,造成脫節的效果,而這正是“講故事型”敘事的一個顯著標誌。其後,在吉姆從德拉賣頭髮的事實中清醒過來後,敘述者再一次跳出來提醒讀者自己是在講故事這一事實:“我們不要冒昧,先花十秒鐘工夫瞧瞧另一方面無關緊要的東西吧。”敘述者借此機會作了一個具有強烈教化意義的表述——麥琪的禮物是無關金錢的。“對這句晦澀的話,下文將有說明”——敘述者緊接着又一次顯明了自己的存在(第5~6頁)。

當敘述者最後——亦是最強勢地——站出來進行最終的說教時,讀者或許會驚訝於這一過於淺白的表露;然而,如若視之為一個童話故事最終的道德訓誨與情感昇華的話,或許我們不會感到過於不安。相反,這一敘述者的直接介入,有若童話電影結尾處所經常使用的遠拉鏡頭,將讀者和觀眾的視角作一大跨度的遠景式拔高,最終強化童話的倫理超脫感。

抑或,讀者不妨將這一敘述者的介入置於小說的“反諷機制”中來解讀。《麥琪的禮物》本身是一齣“喜劇性的諷刺劇”(comic parody),是含淚的笑,道出了社會底層小人物的辛酸。德拉與吉姆所做的事情,從結果上看無疑是“愚蠢”的,他們賣掉了自己最寶貴的財產,給對方買了他們認為是最讓對方心儀的禮物,然而陰差陽錯的是,正是由於他們把自己最寶貝的所有賣掉,而使得兩件禮物變成最“無用”的東西——這無疑是一種莫大的諷刺。然而,恰恰是這看似最“愚蠢”的舉動與最“無用”的結果,卻最有力地見證了人性中的最為溫暖與良善的(卻也充滿心酸的)感情。因此,這一諷刺何嘗不更是一種心靈的慰藉?此不正是所謂的“謔而不虐”,或者“可歎的幽默之反諷”(sadly humorous irony)麼?^⑪可見,敘述者將這兩個“笨孩子”比作耶穌誕生時送來禮物的三位“非常有智慧的人”(第7頁),既是一種善意的反諷,亦是更是對於他們“蠢蠢/純純的愛”的肯定。

承擔這一反諷敘事的敘述者發揮了怎樣的作用呢?首先,我們看到,構成這一反諷的各對立項——“愚蠢”與“智慧”、“失去”與“擁有”、“無用”與“寶貴”——在敘述者看似漫不經意的敘事中,被似有若無地編織與鋪排;直到小說進入最高潮處,意外結局的不期而至,使得人物之前的一切行為突然顯得“愚蠢”、“失去”與“無用”,而同時卻又無可抑制地予與讀者以“智慧”、“擁有”與“寶貴”的強烈情感與道德訓示,由此,兩者間形成了一種既相互對立又相互推動的辯證關係。這一辯證關係的達成,與之前所討論的敘事結構上“已知”與“未知”之間的張力,有着同構的關聯。一方面,正是由於敘事中“已知”與“未知”之間所構成的緊張,才造成故事結局的意外;而另一方面,由這一意外所顯明的“愚蠢”與“智慧”之間的辯證,又使得我們不得不思考這樣一個問題:在“已知”與“未知”之間,我們到底知道什麼,不知道什麼?我們所看到的這一對小夫妻表面上的“失去”,是

否正正遮掩了他們對彼此最為珍貴的“擁有”？他們送給對方那愚蠢至極的“無用”的禮物，是不是最為彰顯其智慧的“寶貴”情感？可以說，敘述者限制性的敘事策略所蘊含的內在張力，與小說情感的轉換和辯證反諷間，有着結構上的相互對應與關聯。

進而言之，小說的反諷機制更體現於作品游離於現實與童話間的敘事方式。小說中“愚蠢的智慧”這一中心辯證所傳達出人性的溫暖，恰恰是建立在一種既基於現實又超脫於現實的基礎之上的：它既是一種理想主義化的逃避，又是一種無法逃脫的深深的無奈——這毋寧說是一種更為深刻的反諷。製造這一反諷效果的，正是敘述者講述童話故事式的且又現實主義式的敘事方案。這一充滿內在張力與辯證的敘事方案所創造出的，是（如同賣火柴的小女孩在火柴光中所看到的）一個既與現實緊密聯繫，又投射於現實之外的想像的世界。這個世界既真實可親，又顯得不那麼真實；它既為人物提供片刻的溫暖，卻又注定要熄滅於現實之中。正如論者早已指出，《麥琪的禮物》是“浪漫主義的”而非“現實主義的”或“自然主義的”，其人物刻畫較流於表面且多愁善感。^⑮可以說，德拉和吉姆既是現實中的小人物，又是童話中浪漫式的人物。

對於小說這一非現實的、類似“心靈雞湯”式的表現，評家也多有微詞。如尤金·庫倫特加西亞曾言，歐·亨利幾乎從未從“社會經濟”或“政治哲學”的角度來創作小說；他有的只是一種“真誠的人道主義”立場。^⑯然而，這一童話般的安慰，對於像德拉與吉姆這樣生活在社會下層的小人物，其處境艱難且無法看到改變境況的希望，或許是伴隨他們度過艱難時事的一種莫可奈何的方子。敘述者將他們的故事納入這樣一個童話故事般的敘事之中，對於同情他們的讀者來說，未嘗不是一種心靈上的慰藉。

另一方面，這一人道主義的同情又不無滲透着淡淡的反諷。這種反諷來自於構成小說意外結局的另一種敘事技巧，即“巧合性”敘事的運用。《麥琪的禮物》屬於西拉里·丹尼伯格所說的典型的“傳統巧合性情節”鋪排。這種傳統的巧合性情節講求相關角色在敘事時間與空間上實際的關聯，以及在敘事過程中暗線與伏筆的巧妙設置。當巧合性因素最終碰撞而帶來認知上的震撼時，作品也爆發出強烈的情感，同時更重要的是，這一認知也構建出作品的意義。^⑰當然，也如大衛·洛奇指出，小說作品往往都或多或少地運用巧合性因素的結構策略來構建作品明確整飭的意義；然而，對巧合過度的依賴，也將損害對偶然無序的現實進行真實的描摹。^⑱歐·亨利對於巧合的運用已然構成其作品最為標誌性的特色，以至於有評家不無反諷地感歎道：“歐·亨利能給我們最大的意外，或許是一個自然的、不出乎意外的故事結局。”^⑲也正因如此，眾多論者以為歐·亨利對社會的介入與批判失之於表面與膚淺。然而從另一方面而言，對於掙扎於社會底層且無法掌控自己命運的小人物，他們從情感上最需要的或許正是某種巧合性的“奇跡”/契機？當現實無法為他們提供改變現實與命運的契機時，他們所能期待和依賴的或許只有巧合的奇跡了。這也正是作家將此故事設置於一個介於童話與現實間的敘事框架內的用心所在。

我們或許可以說這一切是否過於“機巧”？然而，這一機巧也不過是底層小人物為數不多可依傍的某種“機緣”，它體現的是這樣一群人的一種生存的“智慧”，而此種智慧所體現的則更多的是一種別無選擇的無奈。因此，所謂的“智慧”，也只能是一種帶引號的“智慧”而已。小說中德拉與吉姆所有的“智慧”並未給他們帶來奇跡的發生；相反，他們只是弄巧成拙、越弄越糟而已。因此，從某種意義上來說，這是一個可笑的反奇跡。然而，這一反奇跡帶來的是一種反童話的意味，或者說是一種現代童話的意味。這一童話世界為現代性的諷喻感抹上了一層自涉與反諷的色彩，也是本篇的倫理所在。

四、《警察和讚美詩》：“人類一思考，上帝就發笑”

與《最後的常春藤葉》和《麥琪的禮物》均不同，《警察和讚美詩》雖然同樣有着出人意表的結局，但製造這一效果的機制卻全然與限制性視角和巧合的運用無關。小說以第三人稱全知視角來敘述，並無前文所見的以“已知”與“未知”間的張力來製造意外的效果。又正因為是全知視角，最後情節的反轉，就顯得不那麼巧合，而更近似於一種荒唐。那麼，究竟是什麼造成了《警察和讚美詩》結局的意外？而這樣一種意外又傳遞出怎樣的美學與社會倫理意義呢？

筆者以為，《警察和讚美詩》的意外結局，是一種“社會性荒謬”的體現，而造成作品意外結局的社會性荒謬感，一方面浸透於社會本身而不受敘事視角影響，而另一方面又與小說的第三人稱全知視角不無關聯。換言之，與前兩篇正好相反，《警察和讚美詩》的意外結局非但不依賴限制性視角，反而是全知性視角所造就的。

實際上，小說中的第三人稱全知性視角為作品設置了一種上帝般的眼光，全知而全能：它以一种超然的態度審視着人間的悲歡離合，又以俯瞰的視線把玩着世人所演出的一齣齣悲喜劇；在這種無所不知且高高在上的目光下，萬物皆顯得渺小與微不足道，它們所演出的種種或宏大或微渺、或莊重或戲謔的經歷，無不必然呈現出一種無足輕重的無謂感、無意義感，以至於荒誕感，同時又使人不由得生出悲涼、憐憫與同情。正是這種人世間無法擺脫的荒誕與不可理喻以及個人在其面前深深的無能為力，而非某種突然出現的巧合與意外，造就了蘇貝最終命運的不可意料的反轉。可以說，蘇貝命運的反轉與德拉、蘇艾們的意外之悲或喜有着完全不同的內在意涵與倫理價值。

與德拉、吉姆和帕爾曼等人相比，蘇貝是一個更為邊緣性的小人物。他是紐約街頭一名無家可歸的流浪漢，在每年新英格蘭嚴酷的冬季來臨之前，他所必須要做的一件事就是送自己去那個可躲避嚴寒的去處——布萊克韋爾島上的監獄。在監獄裡，他將得到讓他挨過寒冬的暖氣與基本的食物。這是蘇貝這一小人物的生存“智慧”，他與前述人物間有着某種相似，但也更顯無奈與諷刺。

而更為尖酸的諷刺在於，蘇貝所作的種種能使他被投入監獄的嘗試，卻屢屢遭受挫折，這不禁讓人啞然失笑——做好人不易，做壞人也這麼難？可我們注意到，蘇貝並非真正的“壞人”，他所使出的種種伎倆也不過是“小惡”，例如去餐廳吃霸王餐，砸爛商店櫥窗的玻璃，調戲路邊女子，在街頭故意喧嘩吵鬧，搶人雨傘等等。他並不希望真正傷害他人，而無非是想用一些無足輕重的小惡來換取進監獄的結果罷了。從某種意義上來說，蘇貝是善良的；他如此而為只是為生活所迫而已。相較而言，那些屢屢讓蘇貝“作惡”不成的“正人君子”們，反而更為不堪：將蘇貝攆出餐廳的侍者一副打手嘴臉，路上巡警是非不分而只會對“上等人”阿諛諂媚，看似溫惠賢良的女子卻是煙花巷的老手，而衣冠楚楚的紳士模樣者原來是真正的偷傘賊。正人君子們的背後是虛偽與冷酷，光鮮的表面下隱藏的是醜惡與不堪，世界是如此不可理喻，小人物的命運可想而知。敘述者以片段式的敘事，拼貼出世間百態，而那個上帝般的眼光在上面冷眼旁觀，構建出一股難以名狀的世態炎涼背後的辛酸。

進而言之，這個社會的虛偽與荒謬其實深藏於蘇貝所一直“秉持”的“自由原則”。蘇貝從一開始就明白，寒冬來臨時他擁有兩種選擇：去慈善機構或者是去監獄。於常人，選擇慈善機構似乎理所當然；然而在蘇貝看來，“法律比慈善更為仁慈”，因為一旦接受了慈善的恩賜，他就得犧牲掉個人的自由，這對於像蘇貝這樣自詡“性格高傲”的人來說，是行不通的。因此，他覺得“還是做法律的客人來得痛快，法律雖然鐵面無私，照章辦事，究竟不去過分干涉一位大爺的私事”（第 32

頁)。

這套說辭顯然是為其拒絕救贖而開脫,而其背後的邏輯正是典型的資產階級自由主義的價值觀。蘇貝篤信這一“個人自由至上”的理念,寧肯蹲監獄也不願讓他人干涉自己的“私事”,“個人”對於他似乎具有神聖不可侵犯的精神價值。然而弔詭的是,蘇貝不願承受慈善對其造成的“精神上的屈辱”(第 32 頁),卻並未從其所崇尚的“個人自由”中獲得任何尊嚴。相反,在他處處碰壁後,作家不無解嘲地寫道:“他似乎註定是自由的”(第 35 頁)。

顯然,在蘇貝所處的經歷巨大轉型的 19 世紀美國社會裡,²⁰所謂“自由”,只不過是有產者的自由;而對於像蘇貝這樣一無所有的人來說,正如馬克思在《資本論》中早已指出,有的只是出賣自己勞動力的自由。而這,正是蘇貝在整個故事中一直努力在做的:他用自己的“自由”的“勞動”(伎倆),來換取自己的所得(監獄裡的溫飽),正正符合一個“自由個人”所應追求的生活方式與價值。然而蘇貝所不明白的是,他這“高貴的追求”看似是自我主張的選擇以及對自我價值的肯定,而實際上卻是為資本主義社會機制所牢牢規定的毫無自由可言的弔詭的神話。

作家在這裡對“蘇貝的‘自由’與監獄的不自由”這一悖論作出最辛辣的諷刺。然而,筆者想進一步指出的是,在這一諷刺的背後,隱藏着更為深刻的資本主義意識形態的悖論。如前所言,蘇貝所服膺的“自我”與“自由”,僅僅只是交換與出賣的自由——它是以資本主義市場與商品化的邏輯,而造就的原子性個體的自由觀,這一邏輯和觀念共同構建了資本主義賴以存在與其統治的政治經濟意識形態。也正是這一資本主義的意識形態,造成蘇貝當前的境況:他看似一直掌握着自己的命運,有着他人無從干涉的處分自我的自由,而沒能將自己在這個“公平”的市場上交易出去,或許只不過是自己一時運氣不好而已;然而,我們看到的是,蘇貝根本沒有改變自己命運的自由——正如他不無恐懼地感覺到,“是不是一種可怕的魔力使他永遠不會遭到逮捕了呢?”(第 35 頁)這一“可怕的魔力”並非超自然的不可把控的命運,而是恰恰資本主義市場與商品化的“物化”的魔力。如盧卡奇精闢地指出,資本主義將其所奉為主臬的市場原則物化為商品,使得商品獲得一種拜物教主義的身份與地位,讓一切運行於這一由市場與商品所構成的“自由公平”機制之中;而這一看似公平自由的機制,卻隱秘地掩蓋了資產階級以剩餘價值為手段的剝削方式,是資本主義社會人被異化的根源。²¹

小說中,蘇貝一心想“自食其力”,將自己可憐的一點勞動力(以惡作劇的方式)投入市場,試圖“平等”地換得監獄裡的溫飽——這自有其不言自明的荒誕性。然而更荒謬的是,這一“平等交易”卻正正符合市場平等交換的原則,條理分明,“鐵面無私、照章辦事”,毫無任何強迫與越軌,也無由他人干涉。可是,這一“嚴格”地基於工具理性的行為,具有簡單而單一的目的性,即交換價值對等的交易,不問其他。對於蘇貝來說,這是好事,因為無人可以干涉他的“私事”;但同時它也枉顧蘇貝行為的動因,任由其“合理”地利用法律和市場的遊戲規則,踩着道義的底線卻帶着義正辭嚴的“正義感”標榜個人自由,“無愧”地進行着他的交換行為。實際上,這一極度自我的行為並不涉及“自我”,它的不摻雜私情的“無私”是一種自私,它所謂的“正義”無關心靈,因此,它是一種拒絕救贖的行為。

蘇貝的醒悟,正是對“支持他生存的low下的動機”的醒悟;他正是在老教堂的讚美詩的音樂中意識到自己“墮落的生活,卑鄙的欲望”(第 37 頁)。顯然,這是心靈的救贖:他打開了自我,拋棄了這一扭曲的交易的企圖,願意被“干涉”而改變。而恰在此時,意外發生了——蘇貝莫明來由地被警察抓起來,被判在監獄裡監禁三個月。他卑微的願望就這樣莫名其妙、卻又令人啼笑皆非地實現

了。

這是怎樣一種意外呢？從某種意義上來說，或許這並不意外，因為此時的蘇貝對於資產階級有產者來說，並無任何剩餘價值可言，他被拋棄於“神聖的”市場交換體系之外，其實也是情理之中的事情。而同時又讓人感到意外的是，當他在無法且不願出賣勞動力時，他夢寐以求的交易結果卻得以實現。但顯然，此時蘇貝被抓入獄不再是“公平交易”的結果，而在監獄裡過冬，對蘇貝來說也不再是什麼利益或福利；相反，這一切是國家機器的暴力與權威的體現。資本主義社會以市場和商品意識形態來維護有產者的權力，這一溫情脈脈的面具在此露出了其真正非理性的面孔。蘇貝的交易從一開始便是扭曲的，^②但唯以其扭曲，其本質的荒謬與悖論方得以被聚焦、放大而彰顯——無產者這一出賣勞動力的自由，正是他們不自由的根源。

因此，小說的意外結局具有強烈的黑色幽默之感，個人遭遇的荒謬讓人覺得無能為力又不知所措；但同時，這一意外與荒謬又是如此確定，它其實早已深植於社會體制之中，或隱或顯，必然如此。所以，小說看似以巧合併湊出的意外與荒謬，是有別於前兩篇中由巧合構建出的溫情與感動的，它是一種更具社會性的反諷。由是觀之，《警察和讚美詩》或許是最接近於社會政治經濟批判，儘管作家可能是無意為之。

正因如此，從敘事策略與技巧上而言，既然《警察和讚美詩》的意外更多是基於社會內在的荒誕，那麼敘述者的敘事功能——包括情節之鋪陳、人物之調度、細節之安排、視角之設計、語氣之變化等等——則顯得不如《最後的常春藤葉》和《麥琪的禮物》中的那麼突出。如前所述，作品的敘述者表現為一位超然在上的全知的上帝般的個體，俯視着人間的種種悲歡與不經；他跟蹤着蘇貝的一舉一動，不即不離地展示着他的所做所想；這個敘述者深知小人物的悲哀與無奈，也明瞭這個世界的詭譎與不堪，他甚至看到了蘇貝命運的詭異，但卻任由這個微小的生靈在人間去努力卻無助地演出自己的命運；可以說，他“同謀”出這樣一場荒誕的悲喜劇，卻又不懷好意地偷偷竊笑。正是這樣一位高高在上而冷眼旁觀的敘述者，以及其看似決絕超脫的敘事，與小人物無能為力又令人唏噓的命運之間產生一種強烈的張力，使得人物命運的乖謬呈現出一種不知所以的荒誕審美與倫理悖論。

五、結語

歐·亨利式的意外是由多種敘事方式和策略的共謀與角力所達成的，所帶來的不僅僅是錯愕的審美，也必然內含倫理的教化與荒誕。意外的倫理向度與審美維度交織，延展出作品的豐富與複雜。因此，意外不僅是修辭的，也是政治的；不僅是審美的，也是關乎社會倫理的。

①②③④ James Phelan, "Narrative as Rhetoric and Edith Wharton's *Roman Fever*: Progression, Configuration, and the Ethics of Surprise," In Walter Jost and Wendy Olmsted ed., *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004. p.343; p.344; p.342; p.343.

⑤ 例如，阮溫凌歸納出歐·亨利製造意外結局的三種主要技巧：巧設機關、疑雲頓開、伏兵出擊。見阮

溫凌：《走進迷宮——歐·亨利的藝術世界》，北京：中國社會科學出版社，1997年，第419~428頁。關於歐·亨利的敘事研究，另見 Karen Charmaine Blansfield, *Cheap Rooms and Restless Hearts: A Study of Formula in the Urban Tales of William Sydney Porter*, Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1988; Eugene Current-Garcia, *O. Henry: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne Pub-

lishers, 1993。

⑥這一“歐·亨利”式的結局被視為一種可標榜的藝術風格，而這一風格又因為美國每年評選的（短篇小說）“歐·亨利獎”（The O Henry Award）所經典化，成為一個“自成一體”的世界。See Henry Alley, “The Well-Made World of the O. Henrys, 1961-2000,” *The Kenyon Review* 25, 2 (Spring 2003), pp.36-58.

⑦福斯特在其《小說面面觀》中對故事與情節作出區分：如果說故事是一個個事件按照時間順序敘述的話，那麼情節則是按因果或內在邏輯順序敘述；因此它們分別體現按照“時間”和“價值”來衡量生活的方式。對於小說家而言，價值的強度顯然大於日常時間的強度。因此，此處情節的鋪排（包括伏筆的妙用），都體現了作家處理故事情節這一小說的基本維度的用心。見 E. M. Foster, *Aspects of the Novel*, New York: Penguin, 2005.

⑧歐·亨利：《歐·亨利短篇小說選》，王仲年譯，北京：人民文學出版社，1994年。以下引用該書僅隨文標註頁碼。

⑨Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 1967.

⑩Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.

⑪Jacques Derrida, *Of Grammatology* Gayatri Chakravorty Spivak, trans., Baltimore: John Hopkins University Press, 1997, pp.142-165.

⑫Blansfield稱《麥琪的禮物》這一情節安排為“交叉模式”（the cross pattern），即兩條並行的人物線索在故事中看似不期然地交匯，從而產生意外的結局。Karen Charmaine Blansfield, *Cheap Rooms and Restless Hearts: A Study of Formula in the Urban Tales of William Sydney Porter*, pp.39-42.

⑬歐·亨利傳記的作者傑拉德·朗福德（Gerald Langford）認為歐·亨利的小說人物流於“淺薄”（superficial），其原因在於他無意關照小人物命運背後最核心的問題，如“資本”和“勞動”等。Gerald Langford, *Alias O. Henry: A Biography of William Sydney*

Porter, New York: Macmillan, 1957, pp.218-219.

⑭Karen Charmaine Blansfield, *Cheap Rooms and Restless Hearts: A Study of Formula in the Urban Tales of William Sydney Porter*, p.40.

⑮⑯Eugene Current-Garcia, *O. Henry: A Study of the Short Fiction*, p.64; p.64.

⑰Hilary P. Dannenberg, “A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction,” *Poetics Today* 25, no. 3 (Fall 2004), pp.399-436, 408, 414.

⑱David Lodge, *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*, London: Secker & Warburg, 1992, p.150.

⑲Eugene Current-Garcia, *O. Henry: A Study of the Short Fiction*, p.156.

⑳Mauricio D Linde, “‘Truth is Held in Disrepute’: O. Henry and the Dismantling of Paradigms,” *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 38 (2008), pp.11-27.

㉑Georg Lukács, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, Rodney Livingstone, trans., Cambridge: The MIT Press, 1972, pp.83-222.

㉒小說結尾處蘇貝決定要重新做人，用自己的誠實勞動去換取應得的報酬與尊嚴。顯然，這一“改邪歸正”表明他將努力回歸資本主義市場的“正道”之上，也顯示了基督教新教救贖的方向。這正印證了韋伯在《新教倫理與資本主義精神》一書中所闡釋的基督教與資本主義的內在精神關聯。這是否就是蘇貝這樣的無產者的真正出路呢？小說在此切斷了這一線索，我們無從而知，但這是否暗示了對這一可能性的深切懷疑呢？See Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Revised Edition, Stephen Karlberg, trans., Oxford: Oxford University Press, 2010.

作者簡介：龔浩敏，香港嶺南大學中文系副教授，英文期刊 *Prism: Theory and Modern Chinese Literature*（美國杜克大學出版社出版）副主編，博士。

[責任編輯 桑海]