

体裁的流变：加拿大当代文档诗的文体重构

徐露, 张雯

上海理工大学外语学院, 上海

收稿日期: 2023年5月25日; 录用日期: 2023年8月7日; 发布日期: 2023年8月17日

摘要

加拿大当代英语文坛的三部著名长诗: 迈克尔·翁达杰的《比利小子作品集》、玛格丽特·阿特伍德的《苏珊娜·穆迪日记》与安·卡森的《红的自传》, 都是在原有的历史材料或文学文本基础上再创造的“文档诗”。这三首长诗在重述、整合与虚构文档的同时, 也分别对自传、日记与作品集这三种载体形式进行了颠覆性解构。通过分析三部作品分别以照片的空白、模糊与变形对摄影这种相对现代且纪实的形式而后现代主义的处理, 在探究文档诗在体裁重构过程中的叙事哲学与策略的同时, 亦能管窥当代加拿大文学创作的后现代主义式多元化探索和走向。

关键词

加拿大, 英语诗歌, 文档诗, 文体重构

The Evolution of Genres: The Reconstruction of Genres in Canadian Documentary Poems

Lu Xu, Wen Zhang

College of Foreign Languages, University of Shanghai for Science and Technology, Shanghai

Received: May 25th, 2023; accepted: Aug. 7th, 2023; published: Aug. 17th, 2023

Abstract

Three famous long poems in contemporary Canadian English literature: Michael Ondaatje's *The Collected Works of Billy the Kid*, Margaret Atwood's *The Journals of Susanna Moodie* and Anne Carson's *Autobiography of Red*, are all "documentary poems" recreated on basis of existing historical materials or literary texts. While restating, integrating, and fabricating documents, these three long poems subversively deconstruct the three carrier forms: autobiography, journal, and collection. The three works deal with photography, the relatively modern and documentary form, by taking the blankness, blur, and distortion of photographs as clues, which can explore the narrative

philosophy and strategies of documentary poems in the process of the reconstruction of genres, and can also glimpse the postmodernist diversified trend and exploration of contemporary Canadian literary creation.

Keywords

Canada, English Poetry, Documentary Poems, Genre Reconstruction

Copyright © 2023 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

自传、日记与作品集通常被认为是纪实性或史料式的体裁,然而加拿大当代英语诗坛的三首具有代表性的“重量级”长诗,即安·卡森(Anne Carson)的《红的自传》(*Autobiography of Red*)、玛格丽特·阿特伍德(Margaret Atwood)的《苏姗娜·穆迪日记》(*The Journals of Susanna Moodie*)与迈克尔·翁达杰(Michael Ondaatje)的《比利小子作品集》(*The Collected Works of Billy the Kid*),虽然分别题为“自传”、“日记”与“作品集”,却又分别对这三种文体进行了后现代式的阐释与重构,进而重新定义自传、日记与作品集。这种体裁重构实际上是“文档诗”这种作品类型的叙事学表征之一。三部长诗都是在现存文学作品与史料基础上重新整合、加工与重述而创作的。而这种诗歌形式被称为“文档诗”。著名诗人多萝西·利夫塞(Dorothy Livesay)认为文档诗是“一种特有的加拿大文体”,并对其进行了这样的界定:“(在文档诗中)历史材料及其它被发现的资料融进作家自己的思考中,这样就在客观史诗与诗人的主观情感之间创设出一种辩证关系。这种效果往往是反讽的,它往往是有意的个人化。”[1]根据利夫塞的说法,史料与诗人的情感两者的结合会产生出一种反讽或者戏仿的效果。换言之,“文档诗”更偏重于诗的主观效果,而史料只是其表现手段之一,并且通常在诗人的笔下被拆解、变形与重组。

2. 自传的“翻案”

评论者曾言,卡森的作品“难以归类”[2],纵观她的作品,可以发现她的创作本身就是打破文体的实践。《爱洛斯,苦涩的甜蜜:论文》(*Eros the Bittersweet: An Essay*)与《未曾失去的经济:(与保罗·策兰一起读凯奥斯岛的西摩尼得斯)》(*Economy of the Unlost: (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*)两书名义上是研究古希腊诗人的论文,实际上则是自创的诗歌作品。《反创作:诗歌、论文、歌剧》(*Decreation: Poetry, Essays, Opera*)一书的题名将诗歌、论文与歌剧进行并置,本身就传达了一种文体僭越倾向。《丈夫的美》(*The Beauty of a Husband*)的副标题“29支探戈写就的虚构论文”,不但打破虚构与非虚构文体的界线(“虚构的论文”),而且跨越了不同的艺术种类(音乐与文学)。

卡森的代表作《红的自传》则主要是针对自传这种文体的重新定义与建构,这也同样可以从题名中看出来:当自传的主人变成一种颇具象征主义的色彩时,实际上就架空了传统自传的模式。作品的副标题“一部诗体小说”,纪实性的“自传”与虚构式的“小说”之间的悖论,也在挑战着自传文体模式。再从叙述人称上看,传统的自传应是由第一人称讲述的,但《红》通篇是由全知全能的第三人称写的。

卡森首先对日记的叙事方式——文字进行了解构。《红》中写道:“语词,如果你放手,会做它们想做和必须做的事。”[3]换言之,语词本身具有自主性与不可控性。书里提到的“翻案诗”(palinode)典故即是语言不可靠性的一个很好例证。古希腊诗人斯特西科罗斯因一首诗歌冒犯了海伦,被后者致盲。

他随即写了一首颠覆原文内容的翻案诗, 海伦便又恢复了他的视力。已经写下的文字可以为了文本以外的目的进行更改, 甚至颠倒, 翻案诗实质上代表了一种文字游戏, 或者说对语言的戏谑, 在一定程度上说明了文字、语言以及叙事的不可靠性。

从这个意义上说, 翻案诗在《红》中有多处变体, 比如小学时期的革律翁为了取悦母亲而修改作文的结尾。翻案诗的另一种表现是对于非虚构性文体, 尤其是译文与采访的改造与虚构。书中的《红肉: 斯特西科罗斯的碎片》这一部分, 卡森声称这是她所翻译的斯特西科罗斯的《革律翁纪》里的一些片段的英译文, 但实际上这些诗行完全不是斯特西科罗斯写的, 而都是卡森自己杜撰的。第七部分的《采访》是“我”与斯特西科罗斯关于创作论的访谈, 这自然是虚构的。从常理上看, 翻译行为本就应当尽可能忠于原文, 而访谈的文字也应只包含对采访问答的记录, 但是在卡森解构主义式的处理之下, 所有纪实性文体都与自传一样变成了虚构文本。

事实上, 革律翁原型故事的演变过程也从一个侧面证明了文字的不可靠性: 希腊神话中十二大功绩的红牛典故本是赫拉克勒斯大战革律翁的故事, 而斯特西科罗斯的《革律翁纪》则, 再到这部《红的自传》, 从一个文本到另一个文本的转化过程中都充满了颠覆、重述与背叛。这从另一个侧面佐证了故事内容讲述的主观性与文字的不可靠性。革律翁所创作的自传不但将文体的虚构与非虚构之间的界线打破, 甚至连文本与生活之间的界线也变得模糊了。而火山的喷发则代表了人类叙事能量的集中发泄。《红》里提到的一次火山喷发是在 1923 年。赫拉克勒斯的祖母(这个人物形象多多少少影射了格特鲁德·斯泰因)见证了(同时也用相机拍摄下了)当时的壮观场面。从祖母所谈及的弗吉尼亚·伍尔夫(Virginia Wolf)、弗洛伊德(Sigmund Freud)等人物中可以大致推断出这是一个以现代主义为文学背景的黄金时代, 也是人类有史以来的语言与文化的高峰期, 一个“语言所能做的事”被发挥到极致的时期。火山在这个时候爆发说明了人类社会的叙事本身在现代主义得到了一次有力的喷发。生活在当代的革律翁错过了这一次火山喷发, 而他在参观风火山遗迹的过程中从头至尾都处于“睡眠”状态, 这又说明现代主义的叙写方式已经不适用于后现代主义的革律翁。因此, 他必须为自己(以及他所生活的时代)再寻找一个新喷发口。

火山在书中是叙事冲动的象征。卡森通过火山的意象暗示: 故事并不会被时间冲淡, 而是在时间中积累更强的叙事张力。自传到了后现代主义大师的笔下, 就再也不是纪实性的人物外部生平事迹的记录了, 而更是一种关乎内在的意识流式写作。革律翁是这样开始他的自传的: “写下了他所有内在的东西, 特别是他自己的英雄主义以及很大程度上出于对集体的绝望而导致的早逝。他冷酷地略掉了所有外在的东西。”^[3]但换个角度看, 如果自传本质上就是一种自我表达的话, 它本身就不限于文字的方式。从这个意义上说, 自传就是人类叙述欲望的表征。

长诗中的革律翁是一个摄影师。他拍摄的照片往往不是写实的, 而是通过局部放大、视角颠倒、影像叠印、多重滤镜等各种方式, 制作出扭曲与变形的摄影效果。贯穿全书的摄影主题不但打破了语言与视觉艺术的界线, 而且, 照片的变形是整部作品的后现代主义特征的一个隐喻, 为全书的文体僭越设定了基本叙事框架。

3. 模糊的日记

苏珊娜·穆迪(Susanna Moodie, 1803~1885)原是出生于英格兰中产阶级家庭、受过良好教育的英国女性, 1832 年随丈夫移民加拿大。她的两部纪实性作品《丛林里的艰苦岁月》(*Roughing it in the Bush*)与《开荒地与丛林中的生活》(*Life in the Clearings Versus the Bush*)记录与讲述早期移民的拓荒生活, 是加拿大早期英语文学的代表作^[4]。阿特伍德的《日记》即是以穆迪夫人的这两本书为原型素材所创作的系列诗歌, 根据穆迪在加拿大生活的不同阶段, 分为三部分, 每部分均由 9 首小诗组成。《日记》与穆迪两本书的章节内容虽然不是完全一一对应, 但大致在时间顺序上是相统一的, 而且组诗中的每一首小诗都可以从

穆迪的作品中找到相应的描述或者事实依据。但是,阿特伍德将原作品的具体事件进行了提炼、过滤、加工、弱化、虚化、意识流化等各种处理,将原文档主要以见闻记录为主的写实性风格,改写为抽象的、颇具荒诞色彩的当代诗歌,突显出心理层面的展现,并通过这种后现代主义的戏仿式重写,重新定义了“日记”这种文体。

在《日记》的“后记”里,阿特伍德这样评价穆迪的两本书:文字散漫且充满修饰性,两本书也没有什么章法:不过是一些相互无关的轶事的集合。唯一能将它们粘合在一起的是穆迪夫人的个性,而最令我痴迷的是这种个性反映出很多现今依然困扰我们的迷思[5]。从这段话中可以看出,穆迪所讲述的具体事例并不是阿特伍德关注的重点,她所真正感兴趣的是作为早期拓荒者代表的穆迪本人的个性,以及这种个性中所包含的具有普遍性的加拿大民族性格特质的东西。穆迪原著中的事件在阿特伍德的《日记》中仅以各首小诗的题目或其它一两个细节予以提示,诗歌的具体内容则往往基于原事件向外延展,侧重于超现实主义的情绪表达。读者能感觉到两者之间隐约的对应关系,但是穆迪的事实隐退在19世纪的文字背景里,浮出水面的是这个抒情主人公“我”对于荒原农耕生活与北美新世界的超现实心理体验。

比如关于加拿大1837~1838年的“叛乱”事件,穆迪在《丛林里的艰苦生活》里对此的描述主要是从自身生活的角度展开的相对客观的记录[4],而到了阿特伍德的《回忆中的1837年战争》(1837 War in Retrospect)一诗中,具体的事件已经不再重要:

其中有一件
事,我因为经历过当时及以后的
事情而发现的:

就是历史(那一连串
充气的祈盼、确幸、
折弯的时间,下降与失误
连在一起如被风吹散种子)

在你头部的一头卷起
又在另一头摊开

这场战争很快会成为
那些微不足道的古老的数字
在你的头颅后方扑闪着沉闷的白光,
困惑的、焦急的,不再清楚
它们在那里干什么[5]

在这首诗歌中,原文档中的战争本身在很大程度上被剥离,而主要表现这一事件在人的头脑中所留存的痕迹与形式。诗中的“我”所回忆的只是回忆本身。阿特伍德将穆迪对事件的记录转变为对回忆这一现象的思考,并由此上升到对历史叙事的审视。

组诗《日记》通篇以第一人称“我”的口吻进行讲述,但这个“我”很大程度上已经不是历史上真实存在的苏珊娜·穆迪。如加拿大另一著名诗人艾尔·珀迪(Al Purdy)所提出的“阿特伍德的穆迪”[6],诗中的“我”发出的声音是属于阿特伍德的,穆迪成了早期加拿大民族性格形成源头的象征符号。与其说这是穆迪的日记,不如说是阿特伍德的诗歌创作实验。丹尼斯·库莱(Dennis Cooley)在《因远而近:玛

格丽特·阿特伍德诗歌中令人不安的“我”》(“Nearer by Far: The Upset ‘I’ in Margaret Atwood’s Poetry”)一文中戏谑地指出:“‘我’是那个下定义的人;她拿着字典……她指出,她命名。这个‘我’显然是好为人师、冷嘲热讽与洞如观火的。”[7]如果说卡森在解构自传文体时有意避开第一人称叙述,那么阿特伍德的所谓“日记”正是要借第一人称“我”的视角来自由地表达“她的穆迪”,这个“我”既可以突破穆迪个人经历与认知的局限,也可以跨越不同的时间与空间,还能摆脱生死的界线,以及展示人物形而上的心理体验,并进而将之上升为具有普遍性的民族性格与文化渊源。

在《日记》1970年首次印刷的带插图版本中,扉页苏珊娜·穆迪本人的照片上另覆盖一张半透明的蜡光纸,这样就使得照片具有一种模糊与朦胧的效果。这张模糊的照片实际是整部组诗主题的一个隐喻,即在面对蛮荒的自然时,人的身份的模糊与不确定性。这首先表现在自我镜像的缺失上,比如“流动的水照不出/我的映像”,以及“我拒绝去看一面镜子”[5]。当她看到自己的一张旧相片时,已经无法认出像中人,“我在被/光一点点吞食”(《摄于旧年代的银版照片》(“Daguerreotype Taken in Old Age”))照片可以看成是一种特殊的自我镜像[5]。另外,在整部组诗的三大章“日记”之前,有一首同样借穆迪口吻叙述的小诗:

我自己拍下这张照片
再用我的裁缝剪
将脸部挖出来。

现在照片更加真实了:

在我的眼睛处,
一切
事情显现[5]

这首小诗同样借助日记的模糊书写暗示自我身份的不确定性。除此之外,人的形象轮廓线的模糊也是丧失主体身份的一个表征,比如《男人》(“The Wereman”)中写道:

我的丈夫行走在霜地里
一个X,一个概念
在空白中寻求定义
他转身,走向森林
然后被抹去。

脱离我的视线
他变成了什么
其它的形状
融入灌木
丛中,摇曳过水塘
身披保护色来避免
被那些沼泽动物听到[5]

字母“X”表示未知或未被命名的,在此处暗示人物自我身份的不明朗。下文的“抹去”、“变成

其它形状”与“融入”等词进一步说明处于自然背景中的人物,自身的轮廓界线不明。第二节诗中的“保护色”一词的原文为“camouflage”,是动物隐匿于周边环境的状态。这一系列的细节都说明人与环境界线不明,人物逐渐融入了环境中,甚至有一种被后者反噬的趋势。

4. 空白的作品集

让死去的人回来讲述自己照片里的故事不是阿特伍德的专利,与他同样享有世界声名的另一位加拿大作家翁达杰也同样创作过。《比利小子作品集》虽名为“作品集”,但同样是“出了名的难以定性,或归为一个特定的文体”[8],同样有评论者认为他笔下的比利就在关于自己的所谓“作品集”中复活了。

《比利》这本书扉页上的《功劳》(“Credit”)里,翁达杰标注了长诗各部分内容及一些照片的出处,包括彭斯的《比利小子传奇》和漫画传奇《比利小子与公主》(*Billy the Kid and the Princess*)等,并表示:“对这些基础材料,我进行了编辑、重述与细微的修改。但这些情感属于他们的作者。”(Credit)根据这段说明,翁达杰似乎只是整合了原有的材料与记录,却并没有改变其精神与情感。而实际上,《比利》完全是一部形式奇特、内容怪异又属于翁达杰本人情感表达的作品集。

《比利》一书虽然名为作品集,实际上也是一部诗歌作品,讲述了两个主要人物比利与帕特·格瑞特之间的故事,其中夹杂着大量心理活动描写与意识流文字。翁达杰虽在作品中自称是“编者”,而不是“作者”,但实际上整部作品在比利的史料上增加了大量虚构、意识流的成分。翁达杰将现今流传下来的一些关于比利的传说、访谈等内容进行了大胆的整合,将原有的文本内容进行拆分、重整,有些语句散落在不同的诗行里,令读者很难分清是原作者的史料内容,还是作者自己构想的诗歌。即使是一些人物的访谈录,也是亦真亦幻,虚实相夹。比如比利的情人波丽塔所说的话,有些部分可以从一些史料记载找到对应的内容,甚至是原话,但有些部分又混合了一些诗人自己的想象与发挥,比如洛丽塔在采访的最后说了一句:“他传奇了一个丛林睡眠。”[9]这句话无法从史料中找到,可以断定为是翁达杰自己的创作。而且,与卡森一样,翁达杰自己也编造了一些所谓的关于比利的作品集,如《比利小子与公主》(“*Billy the Kid and the Princess*”)这个所谓的“民间传说”,实际上并不存在,而是翁达杰杜撰的具有民间故事的夸张与口语化风格的文本。

总的来说,这部作品只是借由“作品集”的方式,来讲述一个虽然有历史原型但又显然是作为一种意念象征的人物故事。长诗用大量后现代式的手法来处理暴力主题,使得诗歌语言既冷静又怪诞。对于历史事件,翁达杰作了许多的“留白”处理,进一步显示出对历史或讲述的怀疑。如果说《红》主要是质疑语言在记录“事实”方面的可靠性,《比利》则是对“事实”本身也进行了嘲讽。

5. 结语

三位诗人基于后现代主义视角与叙事策略对原有文体形式进行解构与重塑,将主观情感融入纪实文体,表现出荒诞、扭曲与失常的状态。同时,《红》《日记》和《比利》三部作品不约而同地采用虚构的诗体小说体裁形式,赋予主要人物超越历史事实的能力和理想状态,既展现了文字和叙事的不可靠性,又蕴含着诗人对所处时代的期望、沉思与讽刺。此外,以诗体小说代替原有文档诗的文体在一定程度上体现了加拿大文学与欧美文学之间继承与创新的关系,彰显着加拿大文学体裁在不同时代背景下的独特风格与内涵。

参考文献

- [1] Livesay, D. (2010) “Dorothy Livesay” An Anthology of Canadian Literature in English. Oxford University Press, Toronto, 482.
- [2] Donna, B. and Brown, R. (2010) An Anthology of Canadian Literature in English. Oxford University Press, Toronto,

400.

- [3] Ann, C. (1998) *Autobiography of Red: A Novel in Verse*. Jonathan Cape, London, 3-29.
- [4] Moodie, S. (1962) *Roughing it in the Bush, or Forest Life in Canada*. McClelland and Stewart Limited, Toronto.
- [5] Atwood, M. (1970) *The Journals of Susanna Moodie*. Oxford University Press, Toronto, 11-62.
- [6] McCombs, J. (1988) *Critical essays on Margaret Atwood*. G.K. Hall, Boston, 39.
- [7] Nicholson, C. (1994) *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity (New Critical Essays)*. St. Martin's Press, New York, 78. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-23282-6>
- [8] Lane, R. and Concilio, C. (2009) *Image Technologies in Canadian Literature: Narrative, Film, and Photography*. Peter Lang, Brussels, 31.
- [9] Ondaatje, M. (1970) *The Collected Works of Billy the Kid*. House of Anansi Press Limited, Toronto, 97.