

“生死爱欲”何解？灵魂“超脱” 与肉体“沉沦”对立

——《死亡之匣》中死亡书写研究与苏珊·桑塔格 自我意识“小说化”评论

张 艺

南京理工大学，南京

摘 要 | 《死亡之匣》是桑塔格在1965年至1967年人在旅途期间，放弃了不少一部的长篇小说的写作，创作的一部思索已久的“死亡小说”，也是其唯一一部书写战争题材（美国的越南战争）的长篇小说。可是，在其出版这部小说之时，受到了如潮的负评，甚至一度让其失去了小说家的自信。本文回到“苏珊·桑塔格为什么要创作这部小说”的问题，从福柯对“生死爱欲”的思索与小说立意的相通之处入手，通过对该部小说创作过程的考察和文本细读，揭示桑塔格利用“梦中梦”的叙事结构，借用并改编“诺斯替神话”中关于“死亡的道路”这一神话原型，来印证说明其在《反对阐释》中建构的关于“新小说”的理想蓝图，并探讨桑塔格早期创作中的小说观念、身心问题与自我意识之间的错综复杂的关系以及桑塔格的小说化手法。本文站在作家的创作和读者的接受之间，试图澄清读者解读这部小说时产生的误解，提出，回到作家的创作本身，领悟作家的创作意图。

基金项目：本文为江苏省哲学社会科学青年基金项目《苏珊·桑塔格与诺斯替主义研究》（11WWC010）的系列成果之一。

作者简介：张艺，南京理工大学外国语学院副教授，研究领域：文艺符号学及苏珊·桑塔格研究、外国文艺家的对话等。近期发表的论文有《桑塔格文学作品中的旅行思想及其情感叙事》（载《江苏社会科学》2014年第3期）、《舟子安在？——从美国作家苏珊·桑塔格与俄语诗人约瑟夫·布罗茨基的“对话”之旅谈起》（载《俄罗斯文艺》2014年第1期）、《追忆桑塔格在法国的逐梦年华——读爱丽斯·开普兰的〈用法语做梦〉》（载《外国文学动态》2014年第5期）、观看的伦理与性别——从苏珊·桑塔格与安妮·莱博维茨主体之间的图像艺术对话谈起（载南京大学当代外国文学与文化研究文库《历史进程与文学嬗变：新世纪英语文学研究》2014年）、《苏珊·桑塔格：站在文化的废墟上感受、书写》（载《文艺报》2014年9月5日，《中国社会科学网》全文转载）。E-mail: yizhangvicky0305@126.com。

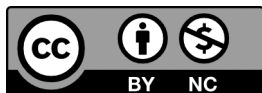
文章引用：张艺，“生死爱欲”何解？灵魂“超脱”与肉体“沉沦”对立——《死亡之匣》中死亡书写研究与苏珊·桑塔格自我意识“小说化”评论[J]. 社会科学进展, 2021, 3(1): 82-115.

<https://doi.org/10.35534/pss.0301004>

关键词 | 苏珊·桑塔格；《死亡之匣》；死亡书写；诺斯替主义；接受

Copyright © 2021 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



我厌烦我的性命，
必由着自己述说我的哀情，
因心里苦恼，我要说话。
——《圣经》《约伯记》

死时之所遇，
梦之至深处。
——福柯 1954 年

1966 年，米歇尔·福柯发表了他的第二部著作《词与物》（*Les mots et les choses*），其中最有名的，莫过于该书的最后一句话，它断然宣布“人”很快就会消失，“恰似一张埋没在海边沙砾里的面孔”^①。福柯用这句话，像一个世纪以前的尼采宣布“上帝已死”那样，预告了“人”的死亡。这句话引起的争论，使福柯第一次成了一个引人注目的人物。1967 年，苏珊·桑塔格发表了她的第二部小说《死亡之匣》（*Death Kit*），这部评论家眼中的“黑色小说”^②最惊悚

① 详见詹姆斯·米勒《福柯的生死爱欲》，高毅译，上海人民出版社，2005 年，第 2 页。后文出自同一著作的引文，将随文标出该著首字和引文出处页码，不再另注。

② 小说出版之际，《波士顿环球报》评论说：“《死亡之匣》是苏珊·桑塔格写的一部令人毛骨悚然的黑色小说，卡夫卡式的寓言给人以强烈的冲击，令人心神不安。”转引自李建波《直面人生的阴影——苏珊·桑塔格和她的小说〈死亡之匣〉》，见苏珊·桑塔格《死亡之匣》，李建波、唐岫敏译，译林出版社，2005 年，第 2 页。

之处，莫过于小说家用卡夫卡梦呓般的“小说术”^①讲述“自杀”故事的同时探索走向“死亡”的意识过程。关于死亡题材的实验创作《死亡之匣》所引起的评论的争议，使桑塔格一度失去了作为小说家的自信。尽管，在此之后，桑塔格“评论家”的光芒日益令人无法忽视；然而，这部似乎是呼应福柯“人的必死性”哲学思考的小说创作，无论是从作家本人的哲学立场与小说创作的关系，还是从60年代整个知识氛围对现代性、生死、性爱、身心问题的反思以及对“小说术之新”的实验方面，抑或是从死亡书写与创作本质的角度，都值得“严肃的评论者”重读与发现。

死亡及其意义是纠缠了福柯一辈子的谜题之一。他在1954年声称，“死时之所遇，梦之至深处”。在病理解剖学之父比夏的启示下，福柯发现死亡乃是生命的永恒伴侣，它的“白色光辉”（《生》：5）时刻潜伏在“肉体的黑箱之中”（《生》：5）。关于死亡观的阐述和死者心灵的“可视的奥秘”（《生》：6），福柯给出了个人的答案：“一个人的死亡方式，作为他整个生活的顶点，可以在刹那间显示他的生活的抒情内核，而这个‘抒情内核’，正是理解一个作家‘个人的诗意态度’的关键”（《生》：6）。这一论断与桑塔格的“死亡之匣”的标题隐喻及写作立意互成观照，为桑塔格的小说提供了一个全新的读解钥匙。死亡就像是一个匣子，将个体的生命禁锢其中；如何死去，要求个体以“抒情内核”脱去肉体之匣。带着问题重读小说，可以把解读写作背景、写作诉求和写作创意融为一体，“看到”小说艺术本文生成的“过程”。我们知道，被死亡奴役的心灵容易遇见某种宗教，那么，桑塔格在创作这部“死亡书”的过程中，怎样藏身于迪迪的死亡事件中反思自身的生死问题——如何应对人的“必死性”、从“生死爱欲”中“解脱”出来？

1 “他人之死”接受的延宕：《死亡之匣》的创作过程

创作一部“死亡书”一直是苏珊·桑塔格的写作计划。在1970年5月25

^① 参见陈文钢《小说的冒险与小说术的迷幻：论苏珊·桑塔格的〈恩主〉》，载《外国文学研究》2008年第3期。

日的日记中,受到被她视为“我的分身”^①的苏珊·陶布斯自杀的触动,桑塔格列下了以“一次哲学对话:‘存在的理由’”为题、关于自杀的沉思的写作提纲。内容包括“选择;人们如何发现他们的生活能够忍受?变化,流动性;意志……的局限性;生命的悲剧看法;微弱的视角(保罗[泰克]);欲望(挑剔);扩展自我的计划”^②。这八部分框架未能发展为一篇完整的文章。待到1972年6月21日,桑塔格在日记中默默搜集素材,构思创作一部新的小说——一部对“垂死的女性”或“女性之死”或“女性如何死去”的沉思录。桑塔格一口气列举了十一位女性的死亡,其中有投身潺潺的乌斯河自杀的英国著名女作家弗吉尼亚·伍尔夫和桑塔格一生创作的唯一一部戏剧,一部“基于一个真实人物的幻想曲”《床上的爱丽斯》(1993)中爱丽斯的原型——出身美国的一个杰出家庭,有两个名扬天下的哥哥,一个是19世纪著名作家亨利·詹姆斯,一个是19世纪伟大心理学家威廉·詹姆斯,本人也是智慧超群并且是一位世人皆知的女权主义偶像,却自19岁起就为抑郁所困,曾试图鼓起勇气“了断自己”,最终在43岁时死于“疾病的折磨”的爱丽斯·詹姆斯。桑塔格将小说的标题改为“女性和死亡”,她发现,“女性不为彼此而死”(As: 326),正如《万世流芳》(1926)中所言,“有兄弟般的死亡,却没有姊妹般的死亡。”(As: 326)桑塔格还没有找到合适的调子展开对“女性和死亡”的叙事,对于“女性之死”的思考一直盘旋在她的头脑中,进入到了短篇小说《心问》对好友已逝、友谊不再的哀叹:梦见朱莉“往哈得孙河里跳”;“为什么你死了,别人活得同样空虚,却活了下来,对我来说,这是一个不解之谜。”^③

这个谜题一直纠缠着苏珊·桑塔格。经过许多次“错误的开始”^④,终于在1965年底,她和她的第二部小说“一见钟情”(Coups de foudre (As: 335))。

① 在哈佛大学,桑塔格和研究诺斯替宗教的专家、教授雅克布·陶布斯的妻子苏珊·陶布斯成了亲密的朋友。漂亮、异国情调的相貌、黑头发和长窄脸,苏珊·陶布斯在桑塔格的心目中就是她的分身,她也叫“苏珊”:“另一个我”。See Jerome Boyd Maunsell, Susan Sontag, London: Peaktion Books Ltd, 2014, p. 29.

② Susan Sontag, As Consciousness is Harnessed to Flesh: Diaries 1964-1980, edit. by David Rieff, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012, p. 299.

③ 苏珊·桑塔格《心问》,《我,及其他》,上海译文出版社,2009年,第58页。

④ Jerome Boyd Maunsell, Susan Sontag, London: Reaktion Books Ltd, 2014, p. 76.

1972年7月21日的日记，记载了她遇见《死亡之匣》思路的过程：苏珊·桑塔格告诉尼古拉·斯塔费恩小说的整个“故事”“如何在一分钟之内砸到她的头上”（As: 334）。她是与诗人约翰·贺兰德在布立克街道的Tant Mieux午夜咖啡馆的对话中触摸到展开叙述的灵感的：贺兰德提及他们的翻译家、诗人和评论家友人理查德·霍华德的昵称“Diddy”，桑塔格问他“‘迪迪’吗？”霍华德回答“是”。桑塔格问他“怎样拼写？”，霍华德回答道“D-i-d-d-y”。这几个词语好像拥有魔法力量一般，霎那就展开了桑塔格脑海中“Death Kit”的叙述情节。桑塔格说了声“抱歉”，她说自己有一个长途电话要接。曼塞尔敏锐发现，这是桑塔格就展开一段小说创作之旅所发明的潜意识中一个“迷人的隐喻”^①。桑塔格十二点半冲回家中，坐下来写小说的开头部分——迪迪和他的生活，他自杀的企图。在创作的热情中，她一直写到了凌晨六点钟。待到十二月中旬，桑塔格大致了解了这部小说将需要多长的篇幅，她计划以每天5页连续写60天的速度在次年一月前完成初稿。结果，小说的完稿延长至1967年的夏天。七月，桑塔格带上儿子大卫，为了完成小说的结尾关于“藏骸所”的描写，对巴黎的地下墓道进行了实地考察。然后，桑塔格母子从巴黎飞布拉格，布拉格飞捷克斯洛伐克。在捷克斯洛伐克逗留了十天，和埃利奥特·斯泰因一起驾车，然后飞回捷克首都。星期六早晨在布拉格大使宾馆，桑塔格在大厅写日记而大卫在楼上房间睡觉，此时她才开始感到创作带给她的“微光般的满足”^②。八月，桑塔格在彼得·布鲁克和格洛托夫斯基合作的戏剧公司旁听，激起她重新思考自我和身份的话题。桑塔格甚至考虑完成她放弃的博士论文的写作，题目为“当代法国哲学中的自我意识、对自我的意识和自我超越——涉及包括亨利·博格森、让-保罗·萨特、乔治·巴塔耶、莫里斯·布朗修以及加斯东·巴舍拉在内的作家”。这部未完成的博士论文的主题持续地影响着桑塔格的思考与写作。从伦敦，桑塔格飞回巴黎，观看戈达德的电影《我知道的关于她的两三件事》，然后坐火车去昂蒂布，然后去了威尼斯，住在格瑞提皇宫酒店，最后飞回纽约，继续写《死亡之匣》。经过辗转旅行，小说终于在第二年，也就是1967年的八

① Jerome Boyd Maunsell, Susan Sontag, London: Reaktion Books Ltd, 2014, p. 76.

② Jerome Boyd Maunsell, Susan Sontag, London: Reaktion Books Ltd, 2014, p. 76.

月“及时”发表。

“Diddy”的名字为何引起这般创造性的共鸣? 这一词语究竟是怎样撞击了桑塔格的写作之心的? 桑塔格在日记中坦露心迹, 她自己也不知道, 直到五年以后的“今天”, 也就是1972年的7月21日, 她才突然意识到: “Diddy, Daddy”。桑塔格在这一天的日记写作中扩展对这一问题的思考。小说《死亡之匣》的主人公迪迪33岁自杀; 作家本人写《死亡之匣》的时候正好33岁; 她的爸爸在中国未能归家, 死亡的年龄也是33岁。33年的时间定格, 构成了一个循环的圆, 暗示着生与死的周而复始是大自然的规律; 同时赋予小说的叙述时间呈现出强烈的“此在”^①感: 迪迪觉得“现在在变为过去的同时, 也被一笔勾销, 并为此深感恐慌和无助; 他害怕现在的缥缈和无形, 希望现在能变成实在, 变成永在”^②。“在作品中, ‘现在’一词共出现448次, 其中335处使用了括号, 仿佛一旦置于括号之中, 就有了安全感、实在感, 就能将现在推至前景, 使它定格、停驻。”^③作家借助时态的表达和标点符号的运用, 希冀在叙述中定格转瞬即逝的“当下”。海德格尔在《存在与时间》中曾经对这种企望把握住“时间性的本体性”的哲学冲动做出过描述。他看到, “‘当下’之中并没有永恒, 只有时间的流变”。他指出, “这个流变缺乏真正的当下, 因为真正的切己的缘在在作决定的瞬间, 并没有受到任何永恒的尺度指引”^④。他还发现, “正因为缘在没有被视为‘自然整体的客观的本质秩序’中的一部分, 而只是一个‘超越本质的、自由构思的存在者’, 除了流变的历史土壤之外, 缘在只能在虚无的基础上创造价值”(《诺》: 15-16)。“缺乏永恒, 是缺乏真正的当下的原因……如果价值不是被视为存在(如柏拉图的善与美那样), 而只是在意志的构思中被设定, 那么生存确乎总是托付给未来, 而死亡则是它的终点; 一个纯

① 海德格尔认为, 真正的“存在”当是“人的存在”, 亦即“此在”; 此在最本己的可能性是死亡; 只有获得一个充分的“死亡概念”, 人才能对“此在之存在所可能具有的本真性和整体性”即“生存的意义”有一种“源始的”认识。详见段德智《西方死亡哲学》, 北京大学出版社, 2006年, 第239—240页。

② 转引自刘国枝“译后记”, 《死亡匣子》, 上海译文出版社, 2009年, 第371页。

③ 转引自刘国枝“译后记”, 《死亡匣子》, 上海译文出版社, 2009年, 第371页。

④ 详见汉斯·约纳斯《诺斯替宗教: 异乡神的信息与基督教的开端》, 上海三联书店, 2006年, 第16页。后文出自同一著作的引文, 将随文标出该著首字和引文出处页码, 不再另注。

粹的形式上的决断，由于没有决断的规范，就成了一种从虚无到虚无的构思……意志取代了远见；行为的时间性驱逐了‘本质上的善’的永恒性。”^①

“Did-he? Did he die?”。迪迪不能确定自己是不是活着，因为“活着和有生命可不一样。有些人就是生命本身，而另有一些人，譬如迪迪，只是寄居在自己的生命里”（《死》：1-2）；桑塔格不能确定爸爸是不是死了，因为爸爸死在了那么遥远的国度——中国，他的死讯是“不能消化的”（As: 336）。桑塔格“现在”才识别出，在自己迄今“今”为止全部作品中存在一条关于“不真实的死亡”或者“意外的死亡”主题的线索贯穿小说《恩主》中安德斯太太的“死而复生”、电影《食人族二重奏》中鲍尔斯的猝然死亡，小说《死亡之匣》中英卡多纳的意外丧生以及电影《卡尔兄弟》中莉娜的自杀未遂；而确定“False death”主题的灵感来源于自己对父亲之死的不确定。小说家米兰·昆德拉曾经说过，“在小说之外，人处于确证的领域：所有人对自己说的话确信无疑，不管是一个政治家，一个哲学家，还是一个看门人。在小说的领地，人并不确证，这是一个游戏与假设的领地。”^②桑塔格在小说的领地，延拓对真实的接受，邀请读者确证，这并不是“游戏与假设的领地”，而是“怀疑与接受的领地”。1972年桑塔格写道，意识到《死亡之匣》中“Diddy”的灵感来源，使她恢复了接受已经发生的一切的知觉。“不可知”变成了“可知”。“结束了，爸爸确实死了。”^③39岁时，她才能这样写，理解这一事实，关起“那扇门”^④。然而，“《死亡之匣》中生死之间的门依然半开半闭”^⑤。桑塔格用不确定的笔法向读者勾绘了死亡的地图。她在日记中吐露心声，是爸爸和苏珊·陶布斯的死亡带来的心灵的疼痛以及卡伦对苏珊·陶布斯能复活所作的梦给了她创作小说《死亡之匣》动力。通过写作《死亡之匣》，桑塔格“接受”了爸爸已死，“我的分身”已死。

① See Hans Jonas, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 215.

② 米兰·昆德拉《小说的艺术》，上海译文出版社，2004年，第97页。

③ See Leland Poague ed., *Conversation with Susan Sontag*, Oxford: the University Press of Mississippi, 1995, p. 228.

④ Jerome Boyd Maunsell, *Susan Sontag*, London: Reaktion Books Ltd, 2014, p. 77.

⑤ Jerome Boyd Maunsell, *Susan Sontag*, London: Reaktion Books Ltd, 2014, p. 77.

小说标题“Death Kit”的首字母 D.K. 碰巧和小说献给桑塔格的分析家 Diana Kemeny 的首字母 D.K. 一致,表明小说受到作家对自己第二部长篇虚构作品心理分析的影响,将延续首部小说《恩主》弗洛伊德和超现实主义的写作风格,艺术文本的构建充满着梦幻和潜叙述。“真实”鲜少发生在现实生活的“可能世界”;相反地,“真实”从狂想的无意识自我之处传来。构思《死亡之匣》深化了桑塔格在教学中对宗教和神话的研究,并且再一次地将她领入了卡夫卡、伯勒和博尔赫斯的“奇异小说”(Fantastic novel)的领地。所谓“奇异小说”,也就是被桑塔格视为“科幻作品”的“梦幻小说”。桑塔格曾在日记中声称,“梦小说”大于“心理小说”。创作《死亡之匣》之前,桑塔格曾反复阅读过《幕间》(1941)这部伍尔夫的绝唱。小说家弗吉尼亚·伍尔夫的自杀叫人扼腕。有分析者自然地将作家的自杀和《幕间》小说的创作结合起来,力图从中搜寻伍尔夫自杀原因的蛛丝马迹,如米切尔·利斯卡就称伍尔夫的《幕间》是“最长的用英语写成的自杀遗书”^①。相信桑塔格应该会看过这样的评论文章;而她自己以《死亡之匣》超越了伍尔夫的《幕间》,小说是最长的用英语写成的自杀遗梦。

《死亡之匣》中译本的书封上评论家的推荐:“它是小说,是惊悚片,是哲学,也是梦境。一部关于爱与死亡的梦之书。”桑塔格叙述迪迪的自杀,以及自杀后在医院临终之床弥留之际所做的梦,与博尔赫斯的短篇小说《南方》(1953)的叙事结构有着某种亲缘性。博尔赫斯的故事里,主人公手握《一千零一夜》的德文译作爬楼时受了伤,接受治疗时不幸受到不洁血液的感染,他进入了一家实际是“地狱边缘”的医院。离开这家医院后,主人公上了一辆开往南方的火车,经历了一系列的冒险最终以一场“刀战”结束。其实,正如博尔赫斯利用小说术设计的,故事里自主人公进入“地狱边缘”发生的一切,也可以被阅读为主人公在医院濒死之床上所做的纯粹是内心世界的详细阐述和梦幻狂想。桑塔格的长篇小说里,主人公迪迪吞下一瓶安眠药自杀,被人发现后送进了医院,“一个年轻的黑人,看上去干干净净,身穿白色夹克衫,白裤子,身上散

^① See Sandra D. Shattuck, “The Stage of Scholarship: Crossing the Bridge from Harrison to Woolf”, Virginia Woolf and Bloomsbury, edit. by Jane Marcus, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 295.

发着呕吐物的气味，给他按摩僵硬的肢体，并将一台洗胃泵推到迪迪的病床旁；满腹屈辱，迪迪的胃肠给抽得一干二净。”（《死》：5）此后，迪迪治愈出院，上了一辆离开城里朝西北方向驶去的火车，迪迪在包厢认识盲女赫斯特。火车出现故障停在隧道里，迪迪下车查看原因，误杀了抢修的铁道工英卡多纳。上车以后，迪迪找赫斯特确证自己的记忆，自己确实离开了车厢、下了火车。迪迪牵着赫斯特走到车厢尽头的洗手间旁，和她进入到洗手间里做爱。火车到达目的地后，迪迪去医院看望赫斯特，向她求婚，得到她婶婶的同意。迪迪辞了职，带赫斯特回纽约同居，过着与世隔绝的生活。为了求证杀人事件的真假，迪迪带赫斯特第二次进入隧道，第二次杀死了英卡多纳。杀人以后，迪迪再一次和赫斯特做爱，并最终走进了“死亡之家”停尸房。迪迪进入到更多的房间，“他往前走着，寻找自己的死亡。迪迪画出了自己最后一页路线图，勾勒出自己最后一张地图。迪迪看到了世人的归宿。”（《死》：367）

迪迪到底是自杀未遂还是自杀成功了，这是小说中的一个谜。不过叙述者在拉长叙述迪迪之死的过程中逐渐为读者解开悬念，并留下了确证迪迪从未真正离开过医院。迪迪离开医院后来的所有经历仅是迪迪在病床上弥留之际所做狂想叙述的蛛丝马迹。有一个人和一种气味自始至终贯穿于叙述时间的流逝：一位穿着白色衣裤、整洁清爽的年轻黑人，一种呕吐物的气味。“事实上，远在叙述时间开始前的一个月，也即迪迪自杀未遂时，年轻黑人就推着洗胃泵来到迪迪身旁，身上散发着呕吐物的气味。而迪迪想像警方为英卡多纳进行尸检时，年轻黑人再次出现。后来，迪迪由隧道拐进画廊，又闻到了呕吐物的气味。最后，迪迪在一间接一间的墓室里穿行，在‘侦查未来’和‘探索自己的死亡’时，年轻黑人又推着小车来到他的床边，身上仍然有呕吐物的气味。”^①叙述者运用叙述的草蛇灰线法，至此点明，那是迪迪的呕吐物的气味。“当迪迪第二次杀死英卡多纳并听到赫斯特尖叫时，耳边依稀还传来‘醒一醒！’和‘快吸氧！’的呼喊。由此看来，迪迪从十月下旬至一月下旬的阶段性命与其说是平常的出差或返家之旅，不如说是进入冬天、进入幽闭、进入黑暗、进入死亡之旅，是被延展、放慢、或高数倍放大的弥留之际的狂想之旅。顺着这种视角，我们

① 转引自刘国枝“译后记”，《死亡匣子》，上海译文出版社，2009年，第374页。

似乎顿悟出作品首尾对于迪迪的生与死的呼应：在小说的开端，‘迪迪并非真正地活着，而只是有一条生命’，他只是‘栖身于生命之中’，就像‘没有安全感的房客’，而到故事的结尾，我们被告知‘死也是一件十分劳累的事情’。纠缠于过去、留不住现在（括号里的‘现在’所彰显的抑或是‘现在’的隐匿和消抹？）、走进了未来的迪迪终于找到了此行所寻求的答案：死亡并非生命的戛然而止，而是挣脱生命之前对人生的回顾、反省和总结，‘死亡 = 人生百科全书’。”^①顺着这种视角，我们还可以顿悟出作者对于爸爸的生与死的呼应：Did he die？，作者纠缠于情感的怀疑，不愿接受“爸爸已死”的事实，企图隐匿和消抹没有爸爸在场的“现在”，而到写作的结束，作者告知自己“爸爸已死”，走向了“接受”的桑塔格终于回答了此次小说创作之旅所设置的谜题：接受并非理性的瞬间认知，而是说服情感之前对“他人之死”的反应、沉思和告别，接受等于不想接受的延拓过程。

2 灵魂超脱身体的“旅程”：死亡书写与作家的灵肉观

唐·德里达曾经说过：“如果写作是思考经过提炼浓缩的形式，那么提炼得最浓缩的写作，也许就会终结为关于死亡的思索。”^②那么，如果写作是接受经过延宕后推的形式，那么延宕得最漫长的写作，也许就会终结为关于超脱的思索。福柯与桑塔格一样都很关注死亡，并将死亡哲学视作认知意义和本体论意义上的根基。桑塔格一直思索自杀，她大量搜集材料、准备书写一部“自杀之书”；福柯长期以来也是把自杀的准备作为他关心的焦点，他在召唤那种曾被她称作“能容忍诅咒的秘密知识的勇气”（《福》：11）的东西时，恪守着他关于“认知”的终身信念，即“认识生命，那只能是一种残酷的、还原的而且已经属于阴间的知识的事业，这种知识只希望生命死亡”（《福》：11）。关于“超脱”，西方哲学家做了许多“解放之梦”。米歇尔·福柯就是其中一

① 转引自刘国枝“译后记”，《死亡匣子》，上海译文出版社，2009年，第374页。

② 转引自朱叶《美国后现代社会的“死亡之书”》（译序），见唐德里达《白噪音》，朱叶译，译林出版社，2002年，第8页。

位。他在《疯癫与文明》(1965)一书中,谈论桑塔格在《反对阐释》(1966)中谈论过的以及还将会在《激进意志的样式》(1969)和《重点所在》(2001)中继续谈论的“戈雅混乱的想像力”(《福》:12)、“萨德残酷的涩情狂想”(《福》:12)及“奥尔多疯狂的言语不清”(《福》:12)的时候,阐述了通过主动“将自己的心智和肉体推向断裂点”(《福》:13)的“极限体验”(《福》:13),突破“意识与无意识之间、理性与非理性之间、快感与痛苦之间,最后还有生与死之间的界限”(《福》:13),“无乡之人”(《福》:13)寻求到“解脱”的“秘密知识”(《福》:13);从这种具有个人转换功能的“极限体验出发”(《福》:14),“有必要开启通向某种转变、某种变形的道路。这就不是个人的事了,它势必牵涉到他人”(《福》:14)。福柯对“超脱”的思索及个人实践与桑塔格“出神”的哲学理念及体验有诸多相通之处。他与桑塔格一样都很注重经验感受,并将冥思及体验视作艺术创作灵感的源泉。而且,桑塔格笔下的人物常以“走入沉寂”的艺术视角理解“超脱”,比如《恩主》中的希波莱特。这与福柯认为“让人发生变化的体验”(《福》:13)能拓展艺术新感受力的观念也十分相似。因此,福柯的哲学为深入理解桑塔格的死亡书写提供了一个恰当的角度。从更深层次分析,自称“无乡之人”的福柯无论从体验哲学还是从纵欲修炼的角度来看,抑或是从建构思想“体系”的语言的角度来看,都是一位神秘主义者。具体说,他是一位具备诺斯替主义^①的思维和

① 诺斯替主义是希腊化晚期多种思潮混合的宗教运动的精神代表,起源于罗马帝国宗教愿望的普遍复兴,表达了人们“回归精神家园”的强烈愿望。诺斯替主义者相信,只有诺斯(Gnosis)或拯救的知识才是真正有价值的生活方式。诺斯替主义精神在于企图在各种宗教与哲学中找出关于拯救的共同性的、本质性的知识(诺斯),从而回答宗教神秘主义和哲理性宗教中所提出的一切重大问题,如:世界和物质的起源、人的来历和命运(作为个体和作为宇宙秩序的成员)、恶的起源和消灭、灵魂的上升和下降、人从命运和有限中解脱出来、获得永生的方法等等。详见张新樟《诺斯、政治与治疗——诺斯替主义的当代诠释》,浙江大学出版社,2008年,第9页。到了现代,诺斯替主义从古代神话发展为呈现对于历史意义的思辨的现代诺斯替主义,并且在许多思想运动及“主义”之类的现象中贯穿历史的延续性和体验上的相似性。诺斯替主义日益成为一个诠释的视角。比如,国际学术界研究诺斯替主义的著名学者汉斯·约纳斯把诺斯替主义看作现代世俗存在主义的古代对应者,从而发现了诺斯替主义是解读存在主义的绝佳钥匙。政治哲学家沃格林则对现代政治的诺斯替主义进行研究,他在《新政治科学》和《科学、政治和诺斯替主义》等许多著作中“把现代性的本质定义为诺斯替主义的成长”。(张新樟《“诺斯”与拯救——古代诺斯替主义的神话哲学与精神修炼》,生活·读书·新知三联书店,2005年,第350页。)

情感结构,并且极其推崇反律法主义的道德虚无主义者:他企图以秘传类型的诺斯替派为代表的纵欲的诺斯替修行,以极端的体验突破意识的围限,追求一种“解脱”的“神秘知识”。在福柯的表述中,“无乡之人”“越界行为者”“极限体验”“性行为的炼金术”“神秘知识”与“诺斯替话语”“异乡生命”“绝对超越者”“启示的体验”“纵欲主义修炼的炼金术”“奥秘的知识”如出一辙。有鉴于此,笔者将在发现福柯对“解脱”的思索与诺斯替主义的“解脱观”一脉相承的基础之上,从这个崭新的视角,分析并诠释桑塔格的死亡书写。

古往今来,多少哲学家、诗人、学者和文学家在自己的哲思或创作中思索灵与肉的关系。“灵与肉”的命题可以追溯至公元前四世纪两位先哲柏拉图与亚里士多德的辩论:一位崇尚精神上对灵魂的完美追求而贬低肉体;一位重视肉体的作用而否定灵魂的独立性。师徒二人对灵与肉的不同看法,引起哲人们不休的争辩,也吸引着书写爱情的诗人们。比如,玄学派诗人约翰·邓恩就在自己的诗歌创作中书写灵与肉独立而又相互依赖的关系,强调灵与肉的结合使邓恩在诗作中体现出来的思想不同于柏拉图式的纯精神爱恋,也区别于彼德拉克将女性理想化的传统。其实,对灵与肉的不同看法,同样吸引着书写死亡的小说家。因为,死亡书写要求小说家首先要形成哲学家看待死亡的态度及观念;在此基础上还要考量灵魂与肉身的问题。这两方面缺一不可,构成了关于死亡本性的基本命题。柏拉图关于这个基本命题的回答是:“死亡是灵魂从身体的开释”^①。意思是说,恰如毕达哥拉斯所说,“死亡是灵魂的解脱”(《西》:77),人的生命原本是灵魂和肉身的合体,人的死亡并不意味着人的完全消亡,而仅涵指身体变成尸体,“永恒的不死的灵魂”(《西》:77)却得以摆脱肉体束缚而重新获得自由。柏拉图在《斐多篇》中讲,唯有死亡才能够使人的“不死的灵魂”(《西》:78)“摆脱肉体的囚禁”(《西》:77)“而获得释放重新进入理念世界”(《西》:78)。亚里士多德给出的回答却是:“整个灵魂在人死后继续存在是不可能的”(《西》:78)。青年亚里士多德作为柏拉

^① 详见段德智《西方死亡哲学》,北京大学出版社,2006年,第77页。后文出自同一著作的引文,将随文标出该著名称首字和引文出处页码,不再另注。

图的忠实信徒，曾经在《普罗特雷普提克》中沿用柏拉图关于“身体是灵魂的监狱”（《西》：81）的说法；后来创建了自己的哲学体系的亚里士多德，在《论灵魂》、《形而上学》等著作中就“灵魂不死”（《西》：81）的观点与柏拉图分道扬镳。亚里士多德强调的是，“灵魂与身体的统一性与共在性”（《西》：81），以及灵魂不能脱离肉身而独立存在。自亚里士多德对柏拉图的灵肉观点的反拨开始，“灵与肉究竟可不可分？”“是否存在‘永恒的灵魂’”的问题不断地回到问题的起点、循环问题的侧重方面、螺旋上升重新回到哲人们的视野，并且影响了创作中对这一问题进行哲学反思和艺术呈现的作家们的灵肉观及其死亡书写。

对照福柯的灵肉书写，他声称灵魂的“‘白色光辉’（《生》：5）时刻潜伏在‘肉体的黑箱之中’，只有死亡才能以其最终的征服确定一个人生明白无误的特征（即确实性）”。显然，他是站在柏拉图的立场上，思索并且表述灵魂与肉体的关系。与福柯相同，苏珊·桑塔格对灵魂与身体的问题特别重视以及敏感。在日记里，她多以“意识”替代“灵魂”谈论问题，抒怀心声。仅从她已出版的最近一部日记的标题“*As Consciousness is Harnessed to Flesh*”来看，“正如意识羁于肉身”“恰似灵陷于肉”都是熨贴传达日记作者心声的。如果，强调作者对意识与写作关系的记录，“正如意识羁于肉身”比较适切；如果，强调作者对灵肉关系的思索，“恰似灵陷于肉”比较传神。无论如何，苏珊·桑塔格也是站在柏拉图的立场上，哀叹“灵陷于肉”的痛苦，探索精神“超脱”的“法门”。生活中，她曾经试图纠正同居女伴和自己“住在一起却将身心分开的愚蠢做法”，并且“非常介意在身体上排斥我”^①，结果却换来一次次的被伤害。也就是说，性爱的理想，苏珊·桑塔格主张的是身心合一、悦纳的爱与性的协和。然而，现实的失落，事实上推动着作家苏珊·桑塔格不断拷问“身心分裂”及“灵肉冲突”。情感的失落，甚至将她推至身一心思想极端的边缘。苏珊·桑塔格管忽略身体、推崇意识的“精神紧张症”为“意志”，在艺术创作中挥洒她“激

① Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963*. edit. by David Rieff. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 191.

进意志的样式”。这也许就是她及她的儿子反复说她是“尼采的好学生”的缘故吧。日记展露了她勤奋学习死亡（哲学）的一面，她经常练习的是笛卡尔的哲学（死亡）路线。笛卡尔从身心二元论的立场，对待“灵魂不死”的问题。他认为，身与心的功能可以割裂、完全无干。但是，现实的身心相互作用又使得他的二元论陷入窘境，于是，他设计出一个所谓“松果腺”来解释。桑塔格从性爱理想的层面，主张“身心合一”；然而，现实的身心分裂使得她向笛卡尔的哲学要勇气、要慰藉。应对身心问题理想与现实的冲突，桑塔格选择了一条所谓“克服”的“新柏拉图主义”，即诺斯替主义的意识路线。一方面，“对于克服二元论处境的拯救性知识的追求就是希腊化晚期的诺斯替主义时代精神”^①，现代诺斯替主义也就是针对西方哲学二元论的虚无主义；另一方面，诺斯替主义作为“混合宗教运动”的“共同精神”，在偏重一元（灵魂）的共同原则上，最大程度上调合二元的冲突。诺斯替主义“治疗”的功能，十分适合情爱饱受身心分裂折磨的苏珊·桑塔格。她让自己认同并且接受这一路线，以解决身心问题，甚至不惜“扭曲灵魂”^②，投身艺术创造。

苏珊·桑塔格创造出了一部无以伦比的死亡小说，在其中小说化（虚构化）地呈现了自己对身心问题的思索。小说开端，迪迪声称“只是寄居在自己的余生命里”（《死》：2），“像惴惴不安的房客，从来弄不清哪些东西算是自己的财产，也不知道什么时候住房契约就会到期。”（《死》：2）。对于自己的自杀行为，迪迪认为，“预谋自杀的名单上都是知道自己不过是生命的看护人或租用者之辈”（《死》：6）。苏珊·桑塔格笔下的迪迪这种对人的根本状态的认知，就对生命的象征的拓扑学表述及意象的选择而言，带有马克安派“异乡神”神话思想体系的痕迹。“迪迪在狭小的空间里‘孤身一人’，可他又以以往能自由选择时那样，尽力把孤寂转换成某种崇高的东西：孤独。”作家用存在主义意蕴的笔调，向读者展示了“来自于彼岸的生命逗留在这个世界中”

① 详见张新樟《“诺斯”与拯救——古代诺斯替主义的神话哲学与精神修炼》，三联书店，2005年，第42页。

② Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947-1963*. edit. by David Rieff. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 197.

(《诺》: 60) 犹如“一根孤独的藤”(《诺》: 60) 的处境。迪迪一眼瞥见“墙上有一幅装裱精美的字: ‘啊, 美丽之乡, 啊, 迷人之乡。’”^① “异乡的生命”(《诺》: 45) 是诺斯替主义的根本的语言象征, 迪迪“在这个世界里逗留”(《诺》: 49), “他在纽约的寓所、火车上的包厢和洗手间、火车经过的隧道、酒店的客房、医院的病房、去公司开会时乘坐的灵车一般的轿车、梦中的贝壳和狮子洞等, 无一不是逼仄、幽闭的空间。”(《死》: 373) 无论是他“寓住”(《诺》: 49) 在“封闭单元”(《诺》: 48)、还是“行走”(《诺》: 49) 在“幽闭道路”(《诺》: 49), 抑或是他“陷落”(《诺》: 56) 在“肉体衣袍”(《诺》: 49), “生命的‘房子’”(《诺》: 48) 这个马克安以轻蔑口吻称呼的“创造小屋”(《诺》: 48), “生命可以进入那里, 也可以从那里出来”(《诺》: 48—49)。意识到自己只是“暂时居住”(《诺》: 49) “在这个世界之中”(《诺》: 49) 或“肉体之中”(《诺》: 49), 也就是“寓住”(《诺》: 49) 在生命之旅(也是死亡之旅)的“旅舍”(《诺》: 49) 之中, 反而是迪迪“敬仰一个不是栖身于生命之中而恰恰是生命本身的人的远见”^②。“那里”其实是迪迪的“自我”。“这对迪迪来说, 并不意味着他在自己的躯壳之中。那么他是在他的头脑里了?”(《死》: 90) 迪迪的问题也是苏珊·桑塔格的。作家栖身于主人公对生命的感知, 思索着身体(“肉”)与思想(“灵”)关系的问题。桑塔格借迪迪之口, 提出了一系列福柯式的问题: “病房中重复叠加的白颜色让人感到像囚犯一样不自在, 笼罩这里的是寂静和呆滞的气氛, 而迪迪却明白自己是自由的。它可以离开此地, 不是吗? 他的躯体穿着得体的衣服, 完全可以走上街头, 走到哪儿眼睛就可以看到哪儿。但是这个房间却是静止的, 是一间私人监狱, 是死亡的军械库。星期一送来的鲜花深谙此中奥秘: 那些鲜花开始打蔫了。赫斯特能感觉到他送来的鲜花一点儿一点儿地枯萎, 慢慢爬向死亡吗? 死亡到了什么程度才能感觉得到? 要过多长时间这些鲜花地芬芳才会消失, 它们的质地变硬变暗? 死亡的界限又在哪里呢?”(《死》: 119—120) 作家给出了“向死而

① 苏珊·桑塔格《死亡匣子》, 刘国枝译, 上海译文出版社, 2009年, 第56页。

② 苏珊·桑塔格《死亡匣子》, 刘国枝译, 上海译文出版社, 2009年, 第93页。

生”“行到死亡里去”的答案。迪迪甚至说,“活着在很大程度上就成了一种否定的情形”^①。诺斯替主义是以“否定”为精神核心的神学;作家创造出来的迪迪是以“否定”为“存在”方式的人物。作家在创作《死亡之匣》这部小说的过程中书写死亡;她是站在诺斯替主义的死亡观的立场上,思索死亡的本质及生命的意义。小说中的迪迪“是在探寻自己的死亡”(《死》:319),迪迪死亡的发送者也在探索着自己对于死亡的意识。《死亡之匣》是作家“死亡观”哲学思想的小说化体现。小说中,迪迪第二次进入隧道,拐进画廊,走着走着,发现两面墙上大量与死亡主题相关的文字:“格言警句”的死亡知识集中,“死亡=人生百科全书”(《死》:326)。海德格尔的“死亡是最本己的可能性”,克尔恺郭尔的“与死亡携手反对生命”,萨特的“人的死亡和出生一样是荒谬的”,罗素的“让死亡的恐惧缠住心是一种奴役”,桑塔格的“死亡是对人生的否定”^②。小说中,在发现死亡地图之际,迪迪顿悟,“人生=世界”(《死》:327);“死亡=完全进入自己的头脑”(《死》:327)。桑塔格提出了一个死亡=死亡意识的伪命题。“死亡的意义就在这里。。人们都被集中在这里,有罪的,无罪的,努力过的不曾努力过的。这种想法让迪迪笑出声来。感觉自己被免除了给自己定位和对环境进行评价的责任。”(《死》:326)死亡就是“卸负”的过程。桑塔格的“死亡观”与她的“归入沉寂的美学”就哲学意味而言,有异曲同工之处,说明,作家对美学、对人生等重大问题的思考有着一定的延续性。

死亡也是灵魂卸下肉体的重负。在迪迪探索自己的死亡的过程中,他迈出了自己之死的第一步:“他似乎从他瘦弱的身体中爬出来了,就像海里的生物爬出了自己的壳”(《死》:306)。自我与肉体的剥离。在诺斯替主义的表述中,幽闭的小屋也可以指“肉体”,“它显然是生命的‘房子’,用以控制包裹在其中的生命”(《诺》:49)。“他不觉得冷,不仅不感觉冷,而且觉得太热了。也许迪迪在发烧。没关系。关键的问题在于,这会儿,迪迪缺乏穿上衣服的愿望。”(《死》:307)。“衣服”或“衣袍”(《诺》:49)“则更为具体地指示肉

① 苏珊·桑塔格《死亡匣子》,刘国枝译,上海译文出版社,2009年,第242页。

② 以上关于死亡的格言警句详见孙胜杰《向死而生:哲学大师的死亡笔记》,华中科技大学出版社,2013年,第2-3页。

体乃是包裹灵魂的暂时的形式”（《诺》：49）。“为什么身上还留有衣物呢？迪迪弯下腰，脱下了袜子和T恤衫。把这些衣物放在赫斯特身边。（现在）他可以走了。迪迪抬起一条赤裸的腿，然后抬起另一条，跨过了还没拆除干净的障碍物”（《死》：307）。“褪去衣物”的形象化表述，隐喻着灵魂逐渐离开肉体的过程。“尽管这里的肮脏和拥挤起初让迪迪感到非常不安，但奇怪的是，这整个地方却让他感到心宁神静。让他达到了一种几乎无情无欲的境界。怀着这种平静的心情，迪迪继续前行。但脚步渐渐变慢。这是两种愿望折衷的结果：他一方面想拔腿飞奔，另一方面又暗中希望慢慢地磨蹭。又一种几乎难以察觉地冲突被消解。”^①苏珊·桑塔格再一次小说化地诠释了死亡与“沉寂美学”的哲学关联；同时，两种矛盾的心态的彼此冲突，再一次延宕着死亡的临到。“与其说他感觉自己像一个勇敢的游客，在既没有导游又没有路线图和计划的情况下试图了解一个充满异国情调的城市，还不如说他觉得自己是个朝圣者，从前辈那里了解到了所有的情况。如果说他心境平静，那是因为他的诚心高度集中。”（《死》：326）探寻自己的死亡之旅，最终以一个朝圣者的虔诚心态走向生命的终点。即使在生命的终点，身与心的问题依然困扰人。“迪迪冥思苦想着这些问题，以至于很长一段时间里，他完全忘了自己是在哪里。身在何处，状态如何。即使是（现在），他的思想还在威吓他。你也许认为，他在进入这地方之前，就把思想与衣服一起扔掉了吧？可它们仍然与他在一起，用自己的琥珀保存着。”^②在濒临死亡的边缘，肉身的感知似乎可以退场，然而自我对灵魂的感知依然存在。苏珊·桑塔格再一次重申了自己对柏拉图“灵魂不朽”的信仰。最终，死亡是归入沉寂。“万籁俱寂。”^③在这部死亡小说的构思及写作中，作家以隐喻式的思维想像出一场被虚构情节及对话打乱的、迪迪在头脑中所做的死亡之梦——关于自己走向死亡的旅程。小说中，“迪迪往前走着，寻找自己的死亡。迪迪画出了自己最后一页路线图，勾勒出自己最后一张地图。迪迪看到了世人的归宿。”（《死》：328）小说外，作家透过“梦叙述”迪迪的死亡

① 苏珊·桑塔格《死亡匣子》，刘国枝译，上海译文出版社，2009年，第365页。

② 苏珊·桑塔格《死亡匣子》，刘国枝译，上海译文出版社，2009年，第366页。

③ 苏珊·桑塔格《死亡匣子》，刘国枝译，上海译文出版社，2009年，第367页。

之旅,传达了自己对于死亡、对于身心问题的看法,并且为训练有素的读者精心准备了一场延宕的死亡发现之旅。在这场死亡发现之旅中,作家以诺斯替怀疑主义的精神气质和思维方式,将死亡这个生命跨越临界的刹那,拖长、延展、放慢、高数倍放大为主人公在临死之床进入弥留之际时头脑中的梦幻之旅——一次次乘坐火车的旅行、一次次确证自己杀人的调查、一次次去医院看望盲女的探访、一次次与赫斯特灵肉融合的性爱,最后是,一步步走向“死亡之匣”的步行。

3 “盲目”与“性爱”的指涉:自我意识与作家的小说观

在迪迪走向死亡的“旅程”中,曾经遇见“生命的同路人”^①,她就是眼盲而心聪的赫斯特,作为他的旅伴、见证人和爱人,她陪伴着他,“看见”了他“向死而生”的过程。我们知道,“盲目”是古希腊文学乃至西方文明史中富有召唤性的“母题”。在古希腊罗马时期,眼睛对人来说,是人赖以接受日神阿波罗光明的器官,是人之为人的主要依凭。荷马史诗中就有“宁愿在光明中死而不在黑暗中生”的说法。索福克勒斯创作《俄狄浦斯王》,曾在两处着力写过眼睛,一是俄狄浦斯和盲人预言者忒瑞西阿斯发生口角时:当预言家指称俄狄浦斯正是该缉拿的凶手时,俄狄浦斯怒骂他不仅瞎了眼睛,连耳朵和脑袋也统统瞎了。预言家反讥他睁着眼睛却看不见自己的罪孽。言下之意是,不知自己目盲,才是真正的瞎子;二是在俄狄浦斯明白真相后:他猛戳双目仍不足以平息其悔恨,恨不得塞填住耳朵并拔出心中记忆之刺。从此之后,“俄狄浦斯王的双眼”就成了命运与旁观命运的他者的隐喻。西文“理论”一词就是从古希腊文“观看”(Theoria)演化而来。柏拉图对“可见世界”持以“怀疑”态度,其中心概念——理念(idea, eidos),细究起来,可以追溯到印欧语系中“看(vid)”的词根。目不见物被看作比死还大的不幸。可见,俄狄浦斯刺瞎眼睛,就是不再言知,他不直接自杀,乃是为了承受痛苦,为了自我惩罚。《死

^① 苏珊·桑塔格《死亡匣子》,刘国枝译,上海译文出版社,2009年,第12页。

亡之匣》中赫斯特双眼失明，不是自己刺瞎，而是其母“拿着一瓶碱液，一步步朝她女儿走去”^①伤害致瞎。这样的情节显然就是《俄狄浦斯王》故事的“对位”变体。迪迪为美丽的赫斯特“失去光明”而感到心痛，更为善良的赫斯特“身历残忍”而唏嘘不已。对于赫斯特失明的双眼，他时而“凝视”，时而“观看”，时而以内心之眼“想像”，时而以心中所思“对话”，他感悟：失明其实可以分为两类。

一是崇高的失明。如希腊雕塑中的那样。塑像上的人物由于没有眼睛，而显得愈发有活力，其身体愈发充盈，愈显得身心合一。当我们凝视那些塑像的时候，觉得自己也更加身心合一。

一是鄙俗的失明：由于被激怒或绝望而导致的失明。是一种被动的状态。一种身心两分的状态。就像关于死人的雕塑中那样。人淹死之后，全身上下最先分解或腐烂的就是眼睛。鳗鱼就是在刚刚淹死不久的人的空洞眼窝里穿梭。^②

苏珊·桑塔格相信柏拉图在《共和国》中就人性方面给出的答案，“人们具有观看衰老堕落、痛苦扭曲和断肢残躯的欲望，尽管看这种场面的时候，心中不无恐惧和厌恶”（《死》：2）。她逼迫自己“观看”了她的“分身”——另一个“苏珊”投身哈得孙河淹死之后尸身的“空洞”。在对“失明”进行分析之时，她采用了“二元对立”的“分类”立场：崇高/鄙俗。分类的意识以及“二元的观念”在作家1975年7月19日记下的日记里，体现得淋漓尽致：她似乎发现了20世纪的“意识”中唯一一个新的分类——关于速度的一篇综合的、格言警句式的散文。“速度”战胜了“枯燥”；而“枯燥”是19世纪的主要“问题”。此时，作家似乎陷入了分类的趣味之中：保守的/革命的；过去/未来；有机的/机械的；重的/轻的；石头的/金属的；确定性/不可预测性；寂静/噪音；意义/无意义；严肃/反讽；记忆/遗忘；休息/活力；习惯/新奇；分析/直觉；慢/快；疾病/健康；自然/戏剧般的生活；悲观主义/乐观主义；感伤主义/男子气概；和平/战争；家庭/自由。（As: 389-390）苏珊·桑塔格是站在

① 苏珊·桑塔格《死亡匣子》，刘国枝译，上海译文出版社，2009年，第236页。

② 苏珊·桑塔格《死亡匣子》，刘国枝译，上海译文出版社，2009年，第317页。

西方哲学史上典型的二元论哲学家笛卡尔的二元论立场上,看待心灵和身体的问题的。难怪,她在处女作《恩主》伊始,就改写了笛卡尔的“我思故我在”,“我梦故我在”,“旅行也就此开始”^①。《恩主》就是诺斯替神学史中那个“希波莱特”的梦之旅。《死亡之匣》中“虚无”与“怀疑”的代表迪迪认为,个人的“存在”要么是身心合一,要么是身心两分;而“崇高的失明”是“身心合一”,“鄙俗的失明”是身心两分。从《恩主》到《死亡之匣》,生命之旅、精神之旅的“主题”在跨文本延续,而苏珊·桑塔格的“风格”“从第一部就已确定下来”^②,即始于对“二元对立”的思考,终于对“二元对立”的思考。从“梦境”与“生活”的对立到“崇高的失明”与“鄙俗的失明”的对立,作家将她的对“对立”的思考艺术化至极致,“对立”的极限终于迪迪和赫斯特的“融合”,即迪迪之性爱。迪迪在火车外面的隧道杀了人回到包厢以后,引诱盲女赫斯特和他做爱,“一次幽会,一次休战”(《死》:31)。当赫斯特点头答应,如同“一幅欲望的生动画面”“像一尊浮雕”展现在迪迪面前,迪迪想要和赫斯特融为一体的意念退缩了,“迪迪徒劳地想站稳身体,只好靠在女孩身上”(《死》:31)。他意识到,“他所感觉到的并非仅仅是欲望的乏力。这是一种要休息的欲望,或者是想要什么更强烈的东西的欲望。迪迪希望自己独自成为这种欲望的俘虏。进入隧道时他就感觉到了这种疲惫,但却一直抗拒着这种疲惫的感觉。迪迪抓住女孩。‘也许我并不想做爱。也许我只是想睡觉。’”(《死》:31)赫斯特勇敢地向迪迪展露自己的身体,回应迪迪说的“你真的想要吗,赫斯特?你看不见我。你不认识我。”(《死》:34),“我认识你”(《死》:34),赫斯特反过来引诱迪迪进入自己的身体:“他进入女孩的身体时,空间缩小了。亲密无间的空间,温暖而非冰冷的空间,是已知的空间,而非未知的空间。他曾在外面,(现在)他在里面了。他们两人都在里面。”(《死》:35)“融合”是从迪迪的角度书写的:“迪迪盲目的身体在女孩的身体里找到了幸福的家,在这里他的行动不受限制。”(《死》:35)在“融合”的过程之中,迪迪“盲

① 苏珊·桑塔格《死亡匣子》,刘国枝译,上海译文出版社,2009年,第369页。

② 苏珊·桑塔格《死亡匣子》,刘国枝译,上海译文出版社,2009年,第369页。

目的身体”在“盲目”的女孩的引导之下，在女孩的身体里“进进出出”，“移向他又离开他”（《死》：35）。迪迪用两只臂膀架起女孩的胳膊，“同时用力向女孩的深处进行最后的盲目的一刺，然后听任身体被哭泣的欲望所左右”（《死》：35）。“他把头靠在她的肩膀上。他们依偎在一起，完全忘记了自己。”（《死》：35）此时，迪迪与赫斯特对彼此没有了解，没有灵魂的交流，有的只是偏重肉体之爱的艳情和迪迪试图以做爱寻求杀人以后的心灵宽恕。车厢厕所内迪迪和赫斯特的性爱，没有彼得拉克式的对爱的乞求，而是建立在信任基础之上的共谋，与其说是一次色情的艳遇，不如说是一次相互的引诱，从“男人对女人”发展为“女人对男人”“男人与女人”，又回到了“男人对女人”。苏珊·桑塔格书写“肉体之爱”的视角从迪迪跳转到赫斯特、又从赫斯特跳转到迪迪和赫斯特之间，最后又跳转回到了迪迪本身，不仅与彼得拉克传统背道而驰，也是对柏拉图式的精神之爱的“对位”书写。

作家对性爱的书写、对灵与肉的认知没有停留在肉体之爱这一层面，随着迪迪对赫斯特了解的加深，特别是二人之间在迪迪的“自己的毁灭性欲望”推动之下所做的开诚布公的交谈，以及迪迪向他的性伴侣的敞开，关于《狼孩的故事》手稿的不可思议的失踪、关于弟弟保罗的混账、关于铁道工人之死，等等；作家敢于正视性爱的认知属性，而且有着实验性的创作精神，探索男女之间相互发现遮蔽的自我、更好地认识自身的灵肉交汇，特别是自我与肉体的协调关系。邓恩曾经指出人性根本上是灵与肉的“结扣”，“那微妙的结扣 / 它使我们成为人”^①。灵与肉的关系在人的本性这一层次上呼唤彼此对话，等候相互探索。可是，迪迪与赫斯特的“结扣”中对话被挤出来，因为盲目的赫斯特抗拒谈论明天：“多尔顿，求你不要谈论明天的事情。你在哪里？我想让你靠我近一点。”（《死》：266）“赫斯特把自己的身体抵到迪迪的身体上，那种抵法每次都会使迪迪性欲高涨。他的腰间一阵颤栗，像打了结似的”（《死》：266）；而“她在吞噬着他，将他深吸进去，把他朝她拉去。使他远离思想，远离回忆，远离话语，远离保

^① 参见邓恩“灵魂出窍”一诗。

罗。那就让它们统统靠边吧。没有关系。不,有关系。但可以留到明天再说。”^①改写邓恩之诗,肉体之爱不需要话语交流的支持,而纯粹的自我意识必须下降到肉体之爱,这样认知才可以触及感知,否则伟大的王子关在囚牢里。这位“伟大的王子”就是自我意识。合二为一的爱人之真实身体,融化着赫斯特“不透明的另一面”(《死》:294)“一堵墙”(《死》:294)似的“自我毁灭力量”(《死》:294);同时抵御着迪迪“赖在这该死的床上回避去做的事情”(《死》:295)——正视杀人的真实。

迪迪搀着盲目的赫斯特回到了隧道,又一次杀死了挑衅的英卡多纳。再一次杀了人的迪迪不敢看赫斯特,倒是看了英卡多纳的尸身,而且不觉得恶心。“一切都不同了。暂新的意义一浪又一浪地流过这一事件的表面。”(《死》:305)“迪迪知道答案。答案不在于想法,而在于行动。迪迪想同赫斯特做爱。就在这里,就在此时。因为做爱是一种具有补足意义的行为。是他每次杀人的续集。两者相辅相成。但却不是以他以前所理解的方式。以前,他认为与赫斯特做爱是对他所犯罪行的宽赦,甚或是一种奖赏。(现在)迪迪觉得,也许他每次杀死一个铁路工人就是为了恢复做爱的能力。暴力仅仅是一种前奏,使做爱成为可能。如果这一情况属实的话,做爱才是迪迪的目的,而不是止痛剂。施暴降格了,只是为了铺平道路?……可是为什么迪迪一定要绕这么大的圈来做这件事呢?”(《死》:305)“圈”这个奇喻象征了终极的生命之旅,说明灵与肉的结合依然是苏珊·桑塔格的理想,暴力只是灵魂回归肉体的前奏,而只有通过做爱,也就是与“你”的合一,“我才会终结在开始的地点”。^②在小说里,性爱不仅有着敞开遮蔽的自我的作用,而且有着认知自我的意识的功能,也还有着终结生命的旅程的意义。在小说外,性爱是奇幻般的与写作相“结扣”,这似乎成了苏珊·桑塔格艺术批评与文学创作的最大特色。在早期的日记与笔记里,作家直抒心迹:“性高潮集中。我有着想写作的强烈欲望。达到性高潮不是拯救,而更是自我的诞生。我找到了自我才能写作。我唯一能成为的作家是那种展示

① 苏珊·桑塔格《死亡匣子》,刘国枝译,上海译文出版社,2009年,第299-300页。

② 参见邓恩“别离辞:节哀”一诗。

自己的作家……写作即耗尽自己，与自己打赌。”^①在之后的日记里，作家接着陈述心声：“自圣经时代以降，与人们建立性爱联系是认识他们的一条道路。在我们国家，这第一次被视为是一种认识自我的方式。”（As: 398）每次做爱就是为了找到自我。做爱仅仅是一种前奏，使写作成为可能。如果这一情况就是苏珊·桑塔格写作的真实的话，写作才是桑塔格的目的，而不是治疗情伤的止痛剂。做爱降格了，只是为了写作铺平道路？……可是为什么桑塔格一定要绕这么大的圈来做这件事呢？要想回答这一问题，首先必须正视作家的自我意识与小说观的关系的问题。

苏珊·桑塔格在“纳塔丽·萨洛特与小说”一文里，提出了小说家的任务就是“具有自我意识的审美家”要“推动体裁的历史”“在技巧上开拓创新”，创造融合“新形式的说教”与“艺术中的现代因素”于一身的散体虚构作品。^②米兰·昆德拉曾说过，“小说家有三种基本可能性：讲述一个故事（菲尔丁）、描写一个故事（福楼拜）、思考一个故事（穆齐尔）”；苏珊·桑塔格另辟蹊径，在另一条“反对”之路上，探索着小说家反对“故事”的可能性，即叩问自我意识的写作。桑塔格是站在“体裁需要持续不断的重新审视和革新”的高度看待小说从“古老的叙事形式”（《反》：117）向“心理描写的发现”（《反》：117）以及“动机向‘体验’的转换”（《反》：117）的。苏珊·桑塔格是和“普鲁斯特、乔伊斯、《拉夫卡迪奥》时期的纪德、卡夫卡、《荒原狼》时期德黑塞以及热内这些大师级作家或者诸如马夏多·德·阿西斯、斯韦沃、伍尔夫、斯坦因、早期的纳撒尼尔·韦斯特、塞利纳、纳博科夫、早期的帕斯捷尔纳克、《夜林》时期的杜纳·巴恩斯、贝克特（只列举这些）这些稍逊一筹但仍属于大师之列的作家”（《反》：117）站在一起，“与其说他们在开创，不如说在关闭”（《反》：117），“他们全都拒绝那种认为小说的职责是讲述故事并根据十九世纪现实主义的陈规来安排人物的‘小说’观念”（《反》：119-120），其创

① 苏珊·桑塔格《重生：苏珊·桑塔格日记与笔记（1947-1963）》，姚君伟译，上海译文出版社，2013年，第276页。

② 详见苏珊·桑塔格《反对阐释》，程巍译，上海译文出版社，2003年，第115-130页。后文出自同一著作的引文，将随文标注该著首字和引文出处页码，不再另注。

作成果“在否定的意义上”(《反》:120)都相似,即“在小说形式上共同组成了第一拨立意要就小说可能采用的新形式告诉我们某种有用的信息的作品”(《反》:120)。苏珊·桑塔格是从自我意识与小说的关系这个方面来“超越心理学”(《反》:120)或“暗中削弱心理学”(《反》:120);她的这个论文集是对她的小说背后隐藏的那种理论的充分表述。苏珊·桑塔格小说中的“心理”,指的是伍尔夫、乔伊斯和普鲁斯特的小说:小说发掘潜藏在行动下面的思想和情感,也就是充分探索自我意识的疆界,而不去关心“故事”的情节。苏珊·桑塔格在“纳塔丽·萨洛特与小说”里说,“对心理显微镜的使用,不能是间断性的,不能把它仅仅当作推动情节发展的一种手法。这意味着必须对小说进行彻底的改变。小说家不仅不讲述故事,而且他也不得以诸如谋杀案或伟大爱情这一类惊心动魄的大事来娱乐读者。”(《反》:123)这篇阐述小说应该是何样子的宣言文字,拿来与小说《死亡之匣》作一个比较,可以发现,在生产显微镜的公司上班的迪迪,以心理显微镜式的内省之眼审视自身也凝视赫斯特,这种持续性的显微镜式的观看,不仅是作家推动情节发展的一种手法,更加成为了小说贯穿始终的一个主题——观看的道德。围绕这一主题,作家对小说进行了彻底的改变,包括人物、情节、对话以及作者的插叙插议。小说家意不在讲述故事本身,虽然她以迪迪的谋杀案和迪迪爱上盲女这一惊心动魄的大事来震惊读者,小说家意在通过讲述故事,勾画迪迪自杀的自我意识的地图,这幅聚合着想像和思索爸爸之死、苏珊·陶布斯之死、伍尔夫等作家之死、以及作家本人的死亡意识的地图。

“为什么小说家就不能把人人都能看到的東西进行新的调整和变换呢,为什么他就不能把自己正好限定在先入之见和现成的意象呢,这毫无道理。”(《反》:126)这不,苏珊·桑塔格创作出了自我放弃“看到”却要求看不到的赫斯特“看到”他杀人的情节,从而把自己正好限定在对“内视之眼”的先入之见的同时,把自己正好限定在观看腐棺僵尸的意象。对自己的限定,乃是出于作家自我意识的自囿。作家笔下的迪迪,和她一样,都敏感于自我意识,且自闭于自我的意识。用隐喻的方法来说,都陷落于作家日记中所描绘的“自我的洞穴”(As:429)与“自我的盲目”(As:366)之间。所以,她才会声称,

“文学唯一的功能在于发现历史中的自我”(As: 501)。发生在迪迪内心世界的一系列“故事”，虽然被作家记录下来达到了三四百页，但是实际上的时间只有短短的一段。普鲁斯特在《追忆似水年华》(1934)中将其称为“纯粹时间”，后开弗兰克进一步解释说，“‘纯粹时间’根本就不是时间——它是瞬间的感觉，也就是说，它是空间。”^①在记录迪迪的内心世界的过程当中，“现在”这个词频繁出现，稍纵即逝的当下被定格，作家展现给读者的“纯粹时间”是一种自我意识的空间，它体现为所想像的事件在自我的意识流长河里瞬间展现，而且与现在的时间“结扣”在一起。苏珊·桑塔格的小说在形式上借鉴了现代小说的意识流手法，发展出一种自我意识的时空结构：将迪迪死前的片刻只有短短的瞬间的物理时间通过自我意识的幻觉叙事的手段尽可能地延展，在叙事过程中，作家不断地留下提醒读者发现主人公回到当前的物理时间中来的叙事线索，使纷繁复杂的情节及无限的故事时间最后回归到叙述的起点，从而构成了绕了一个大圈的意识之旅。时间仿佛还是原来的时间，然而在人物的心灵，已经经历了沧海桑田的变幻，用高行健的话来说，“用这种手法来描写人的内心世界时，它提供的不知是理性的结论和分析、行为的状态和结果，而是得出理性的结论和分析时思维活动的整个过程，或者是某一行为过程中的一系列具体而细致的感受。”^②《恩主》中希波莱特的内心世界在那个短短的冬日跨越了30年，跨越了梦境与生活的界限；《死亡之匣》中的迪迪的内心世界在那个短短的濒死时刻跨越了生死，跨越了灵魂与肉体的界限。桑塔格熟读博尔赫斯，博尔赫斯曾借笔下人物之口说过，“我曾自问：在什么情况下一部书才能成为无限。我认为只有一种情况，那就是循环不已，周而复始。书的最后一页要和第一页雷同，才有可能没完没了地继续下去。”^③作家在《死亡之匣》这部小说以及首部小说《恩主》里运用的这种自我意识的时空结构是她要探索“无限何以可能？”（也就是死亡问题）的小说抱负及其小说术的实验精神的艺术本文的构造方式，也

① 参见约瑟夫·弗拉克《现代小说中的空间形式》，秦林芳编译，北京大学出版社，1991年，第15页。

② 高行健《现代小说技巧初探》，花城出版社，1981年，第29页。

③ 博尔赫斯《小径分岔的花园》，选自《博尔赫斯小说集》，王永年等译，浙江文艺出版社，1999年，第76页。

是她在“唯我论”和“自我超越”之间的自我领地对自性问题以及身心问题契而不舍的叩问。桑塔格曾在日记中阐述自己对于小说与作家的自我意识的关系:

“在故事和叙事无足轻重之时,唯一显山露水的就是作家的自我意识”(As: 416)。结果正如她的日记《因意识囿于肉身》的标题所揭示的,因自我意识囿于自我意识。身为自我意识的主体的作者,其写作创新的意识在何种程度上实现了“一部书成为无限”?这好像那个“鸡生蛋、蛋生鸡”的谜题一样,是一个难以解答的问题;也许,有魅力同时有意义的解读方式就在于不断地提出问题,而不是武断地做出回答。

4 迪迪之死隐喻着什么?:《死亡之匣》接受的评论

在世作家会为自己作品的接受而焦虑不已或者盯着自己文学声名沉浮,这一点已经成为不争的事实;后代读者在解读作家的作品时,忽略这部作品当时接受到的评论,几乎也是不可能的。实际上,不仅作家的文学声名不稳定,其作品的评论接受也是不稳定的。这种“不稳定”体现出文学作品的可阐释空间其实是一个动态的、逆向的发展过程;不同文化背景、不同政治立场的阐释者会将自己“看到”的“新意”说成是作品本身的意义“向度”。这样的阐释方式有利有弊,有利之处在于,可以拓展作品的阐释空间;弊端体现在,阐释者僭越了创作者的创作意图,对作品文本本身的尊重不够。轻率的阐释或者一己的阐释不是不可以,然而丧失了理解和领悟作家在创作一部作品时真正的创作意图,不能不说是文学阐释学的一件憾事。我们都知道,苏珊·桑塔格对文学作品的“阐释”抱以“反对”的态度。我们更应该弄清楚,她不是反对“阐释”作为亲近文学作品、理解文学作品、对文学作品作出恰当评论的解读行为本身;而是反对“阐释”成为阐释者一厢情愿的僵硬的、单一的对艺术的肢解和误解。站在阐释者的立场,随意采撷某种阐释理论,撕开文本的某个豁口,牵强附会整出一篇,不是行不通;站在创作者的立场,认清创作者为何要大费周章,扑上自己,写出某一部作品,阐释者收获更大。“创作者”和“阐释者”并不是“两端”,有时候,我们可以站在“之间”的立场,“看看”创作者,“看看”阐释者,作出我们自己的评论。“理想的评论”应该是,阐释者无限逼近创作

者，“就是同一个人”，阐释者站在创作者的立场，向不同时代的读者亲切和平等地娓娓道来，或对话读者的疑惑，或回答读者的疑问，或向读者抛出问题，启发读者“看到”创作者在当时创作这部作品时想让读者看到他/她的哪一面，提醒读者注意创作者通过创作这部作品想对当代以及未来的读者传达自己什么样的人生哲理和艺术理想。在这个意义上，任何作品都是可以阐释的，也都是应该阐释的，理想的阐释和创作者携起手来，向读者展露作品的“隐喻”之意。苏珊·桑塔格对“隐喻”同样抱以“反对”的态度。她其实并不反对作为一种思维模式和文学修辞的隐喻，相反，她常常借助这种“隐喻”思考及写作。当她以亲身经历为基础写作出《疾病的隐喻》（1978）之时，她反思并批判了疾病如何在社会的演绎中一步步隐喻化，从病理学意义转换成了一种道德批判。实际上，任何一部作品都有自己的隐喻意义，这也是文学之所以有超越性的原因。假如文学只是记录下个体内心世界的繁文缛节抑或是虚构出人物外在经历的光怪陆离，而不能在比较终极的意义上凝练并且升华为创作者内心的意图和将带给世人什么样的人性的讽喻抑或是警世恒言，甚至是勾画出什么样的未来图景或者是预报出什么样的人类的忧患，那么，这样的作品就称不上是可以经过时代考验的伟大作品。

对于苏珊·桑塔格年轻时创作的这部长篇小说《死亡之匣》，我们可以提出一个问题，仅从标题来看，“死亡之匣”隐喻着什么？我们在前面已经探讨过了，创作《死亡之匣》的灵感在创作者听到“Diddy”一词之时就已经澎湃而出。假如作家的日记可信的话，这样的场景和伍尔夫的创作习惯十分相似。伍尔夫在创作她的最后一部小说《幕间》（1941）之时，德军对英国发动了猛烈的空袭，伍尔夫发表了她的第一次政治性演说《空袭时关于和平的断想》，对战争和暴力提出了明确的抗议。在这期间，伍尔夫与丈夫伦纳德讨论了自杀的方案。当时的伍尔夫还希望继续写作，“不，我不愿意让车库目睹我生命的完结。我希望再活10多年，写作我的书（《幕间》），它就像往常那些标枪一样射入我的大脑”^①。机缘巧合的是，《死亡之匣》就是对作家之父的死亡、作家闺蜜的自杀、与伍尔夫的自

^① Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. V: 1936–1941, edit. by Anne Olivier Bell, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1984, p. 285.

杀进行思考而后创作的一部小说。桑塔格在创作《死亡之匣》之时,美国对越南发动了战争,桑塔格一如以往地明确自己反战的立场,她将这场无意义的暴力行为视为是将会毁灭美国的一种“自我毁灭”。她甚至考虑《死亡之匣》的书名应该叫“为什么我们在越南?”(*Why Are We in Vietnam?*)^①。“Did he die?”他死了吗?他们死了吗?对父亲之死延宕的接受,解释了作家更加容易被欧陆作家忧郁的气质所吸引以及个人历史之中因为父爱缺席而转向对父亲型作家的仰慕;对自己分身自杀的否定的情感,解释了作家在分身已死之后视自己为西西弗斯推石上山神话的“生的执著”：“我是西西弗斯。我紧紧托住我的石头，你不必缠住我。闪开！我把石头推上去，上去……我们又跌了下来。我知道会这样。看，我又站起来了。看，我又开始往上推。不要劝阻我。没有什么能把我从这块石头上扯开。”^②对伍尔夫自杀的所思所感，促使桑塔格对写作本身与自杀欲望之间的关系作出艺术化的呈现。而越南战场上某个不认识的他/她死了吗？桑塔格借迪迪之口的冷漠与麻木反思战争的本质：“想到自己国家的所作所为，正在对一个无还手之力的小民族进行费力费时的大屠杀——而这只是本世纪一系列难以想象的罪恶暴行中最近的一次——迪迪（现在）觉得在过去四天里竟为仅仅杀死一个人而自责不已真是小鸡肚肠。”（《死》：175）

战场上“他人之死”的偶然性荒诞性，暂时将桑塔格从身心问题的深渊中拖拽出来，让她远离在“灵”与“肉”的天平上不停地调换着价值的砝码，希冀左右摇摆的指针能指出开解个人人生的密码，让她关于生死问题的思考不再拘泥于“灵”与“肉”的纠缠，而是开启了眺望人生的新视窗——转向外部世界的“死亡伦理”，即开始走出“唯我论”的自我漩涡，从对自我“了断生命”的反思转向思索，身为一个作家应该对剥夺他人生命的暴力屠杀行为作出怎样的道德承担。“向内看”转向“向外看”，对死亡敏感，一生之中不幸地三次收到死神邀请书的作家，终其一生，将对自我的实验探索同时对“他人的痛苦”的悲悯情怀融入到她的艺术之旅，在她的最后一部书《同时》（2007）当中，

^① See Carl Rollyson, *Reading Susan Sontag: A Critical Introduction to Her Work*, Chicago: Ivan R. Dee, p. 2001, p. 80.

^② 苏珊·桑塔格《心问》，《我，及其它》，上海译文出版社，2009年，第58页。

她将会清晰地告诉活着的读者以及未来的读者，在她眼中，文学的本质是什么，作家的任务又是什么。她对生的眷恋、对作家身份的执著与她最初在这部“死亡书”中勾画的“死亡之匣”的隐喻密切相关。“死亡之匣”最大化地艺术呈现出“死之一瞬”头脑中的游历和梦幻；凸显出“荒诞—虚无—怀疑—求证—真实”这样一条现代人生存体验的隐喻的情感之河。个人的意识之流显微镜式地隐喻着整个国家的杀戮情绪：对越战的野蛮及荒诞。这部小说本身，就是“死亡之匣”的集合隐喻，因为迪迪是在伪装起来的第一人称叙述的声音之中组合着自己的死亡元素。桑塔格自己坚称这部小说还可以视为是在直接叙述每个现代人在日常生活中都会遭遇到的虚无主义的处境以及对此作出的反应。桑塔格说她希望迪迪之梦以及迪迪视自己的梦为真实的体验都是真实的。^① 她是说，虚幻与真实之间并非泾渭分明，关键在于意义之所在，也就是创造一场虚幻，隐喻着什么，意图是什么。迪迪的自杀隐喻着现代人深陷虚无主义深渊的处境，也隐喻着（后）现代社会怀疑主义弥漫的末世图景；而迪迪的谋杀隐喻着美国在越南战争中所扮演的角色。桑塔格在接受访谈时曾经暗示读者可以这样来解读她创作《死亡之匣》的心境和意图：身为一个美国人，她借塑造迪迪这样一个“意外的谋杀者”、这样一个“美国的普通人”，普通得和每一个美国人都有共性，表达着她对于在越南发生的一切感到的内疚之情和怀疑之心。此时，虚掩在个人对暴行的意识的写作面具之下委婉书写其“道德上的不安”，在作家小说创作沉寂多年之后，将会发展为一种更为坦率的散文随笔式的写作——那些以历史为写作中心的评论文字。

桑塔格出版《死亡之匣》之时，读者是怎样看待这部“死亡小说”的呢？在作家和读者之间存在哪些接受的误区呢？澄清这些误解对理解作家创作背后的苦心孤诣有什么意义呢？该小说不分章节，看似一气呵成，同时，法式新小说的“反情节”与“新结构”、梦幻叙事的技巧、夹叙夹议的表现手法等种种在她上一部小说中各显其能的手段在这本小说里汇集、交融，使得它就像伍尔夫针对艺术接受创作的《幕间》，“一本棱镜式的书，棱角尖锐，接受了来自

^① See Carl Rollyson, Reading Susan Sontag: A Critical Introduction to Her Work, Chicago: Ivan R. Dee, 2001, p. 80

各方面的光”^①。然而，这部思索伍尔夫之死的《死亡之匣》，受到众多评论家的打击，差点令桑塔格放弃小说的创作。这部小说是在1967年夏在纽约结稿的，八月下旬由美国的三联出版社“弗雷·斯特劳斯·吉劳”出版。当时桑塔格已经经历了长途跋涉的旅行，旅行并没有冲淡她意欲在创作中爆发所思所悟的强度，相反，她这次还是很集中。出版了《恩主》之后，桑塔格将注意力转向了她的论文写作，并迅速声名鹊起。但是，她一直打算再写一部小说，成为那种更多地致力于小说而非非小说写作地作家。事实上，创作《死亡之匣》的同时，她还在写《反对阐释》，她的文艺主张弥漫进入到小说创作。迪迪（Diddy），或者狄狄（Didi），正如托尼·坦纳在《字词城郭》里所指出的那样，是塞缪尔·贝克特《等待戈多》里的弗拉迪米尔这个人物的绰号。迪迪的创造者桑塔格却没有等到读者的好评。但是，小说依然“脱销”，文学联合会将这部小说作为候补选书，书重印三次。截至1967年9月19日，已售出一万四千册，同时还有两万册在印刷之中。对一本纯文学作品而言，其实这是相当不错的表现。其中，出版商的广告宣传起过推波助澜的作用；然而，作品接受了负面的光。桑塔格儿时喜欢爱伦·坡的《厄舍古厦的倒塌》；即便是像卡尔·罗利森这样对其生平深入了解的批评家依然武断。罗利森看到，《死亡之匣》的结构就是“厄舍古厦”：“意识之中心即死亡之所”^②。小说的结尾给像戈尔·维达尔这样的评论家留下了深刻的印象，但是索罗塔洛夫等评论家却认为，主人公迪迪缺乏说服力，“人们从来都无法相信迪迪是个有过生活体验的人”^③。评论家伊丽莎白·霍尔兹沃思把迪迪及其前任希波莱特称为“现代人的存在主义抽象概念”（《铸》：148）。索罗塔洛夫给了更严厉的负评，他认为，桑塔格的结构也站不住脚，“它更多的是图形，而非地毯本身”（《铸》：148）。评论家卡里·纳尔逊指责小说是“一种赘述”（《铸》：148），“没有让我们看到历史或社会语境的任何

① 该评论为W·贝克在《为弗吉尼亚·伍尔夫而写》中所言，梅尔文·弗里德曼在《理查森与伍尔夫：意识流在英国》一文中引用，详见瞿世镜编《伍尔夫研究》，上海文艺出版社，1988年，第47页。

② 这是托尼·坦纳的结论。

③ 参见卡尔·罗利森、莉萨·帕多克《铸就偶像：苏珊·桑塔格传》，姚君伟译，上海译文出版社，2009年，第148页。后文出自同一著作的引文，将随文标注该著首字和引文出处页码，不再另注。

意义”（《铸》：148）。桑塔格本人从未称其第二部小说为“败笔”（《铸》：148），但是，如潮的负评使她失去了作为小说家的自信。作家怎样才能将抽象的思想转换到生动的小说创作之中，也就是作家自我意识的“小说化”的问题，在《谜与写作方式》的作者弗兰纳里·奥康纳眼中，一直是个谜。约瑟夫·康拉德认为，“艺术家从自身走出，在压力与抗争的区域，如果他配得上，又够幸运的话，那么，他就能找到富有感染力的话语”（《铸》：148）。其实，桑塔格“配得上”自己评论与创作的双重才华，同时“找到”富有感染力的结构及叙事。

首先，她的这部小说表面看上去就如同《纽约书评》的丹尼斯·多诺格所言，“并不自然”^①，相反，“这是一次刻意的艺术，刻意将想像力转化为艺术”^②。殊不知，“刻意的艺术”既是这部小说的风格，也是她“否定的艺术”的批判对象。也就是说，桑塔格在创作中否定自身，实践她“艺术的实质是否定”的艺术主张。在创作这部小说一开始，她就已经把自己的小说设计为展现现代意识与写作关系的靶子，与其说是各路评论者看到了小说的问题之处，不如说是桑塔格让各路评论者看到了小说的问题之处。那么，她缘何还要创作出这样一部问题的小说呢？

原来，美国读者眼中的“问题”，恰是欧洲读者眼中的“魅力”。文学作品的接受从来都是离不开语境和文化背景的。只有极少数的评论家发现了这部小说的闪光之处，戈尔·维达尔就是其中之一，他意识到小说的创作“连接今日的欧洲写作”^③，因此，不能用美国本土的眼光来审视她的小说创作。假如读者没有跨洋越海的阅读视野，也不谙熟法国哲学家罗兰·巴特“论写作本身”等理念，很容易就错过欣赏桑塔格精心为我们创作的欧洲文学传统的“暗恐文学”

① Carl Rollyson, Reading Susan Sontag: A Critical Introduction to Her Work, Chicago: Ivan R. Dee, 2001, p. 80.

② Carl Rollyson, Reading Susan Sontag: A Critical Introduction to Her Work, Chicago: Ivan R. Dee, 2001, p. 80.

③ Carl Rollyson, Reading Susan Sontag: A Critical Introduction to Her Work, Chicago: Ivan R. Dee, 2001, p. 80.

的“另类”魅力,同时忽略其建构“小说创作本身作为死亡的隐喻”的苦心孤诣。传统的文学批评观认为,小说要么注重内容,要么注重形式;桑塔格实验性地发现,形式本身与内容表达可以是同构的。《死亡之匣》书写死亡,其结构本身就是指向小说创作的死亡。果然,在完稿《死亡之匣》之后,她25年之间再也没有写过小说。非要把迪迪和他前任限定为有血有肉的经历过真实生活的人物的批评家,显然对文学的真实性抱以因循守旧的观念,其实“真实”还可以是内心的真实、想像的真实,这一点在47年之后的今天作为喜闻乐见的文艺观早已深入人心。在桑塔格眼中,所谓小说的结构,其独创性并不在于结构的存在,而在于“否定”。究其深因,还要归结于作家创作这部作品之时,其脑海中占据主导的思潮——否定的神学,即诺斯替主义。有一位评论家,发现的眼光堪称狡黠,奥杰伊·哈利在《南方评论》上撰文,指出苏珊·桑塔格对生死、灵肉以及性爱的过分在意,有如D.H.劳伦斯和马丁·布伯,是“诺斯的问题”(“the problem of gnosis”)^①。诚然,小说同时充满着自我和自我否定,某种诺斯替式的寻找与探索,或动摇或推动这个“自我”前行,导致在存在主义的维度对自我的考量持续不断,结果小说的艺术变为某种自我意识的宣言。然而,这也正是这部小说自身的艺术魅力所在——其魅力不在情节或结构的塑造,恰在于作家的自我意识的小说化过程;而书写死亡的题材无疑是这个世界上最富有感染力的“话语”之一。更不用说,作家在探讨生与死的同时,还思索了灵与肉、爱与性,也就是如何从“生死爱欲”之中解脱出来这样一个既特别古老又特别现代的问题。桑塔格利用“梦中梦”的叙事结构,借用并改编了“诺斯替神话”中关于“死亡的道路”这一神话原型,来印证说明其“新小说”(否定的艺术)理想蓝图的缘由。不仅如此,作家的眼光还超越个人的解脱,关注战争的时局,并且将二者结合起来,站在生命写作的高度,却不俯视叙事的雕虫小技,而是平等地对话叙事手法的传统,不拘一格、大胆创新,以“梦叙事”先锋艺术的智慧书写古老的生死问题,既没有脱离历史与社会语境,也没有脱

^① Jay L. Hallo, “The Way It Is——And Was”. *Southern Review*, n. s., 6 (1970): pp. 250–262.

离个人的内心真实，同时还对小说观、文学评论观作出了自己的评论，真可谓是用，用心良苦的艺术。哈利发现，作家主体的精神态度及其小说的创作过程当中，诺斯替主义留下的痕迹；与哈利处于不同的文化背景的笔者，也早就同时开始跋涉，从诺斯替主义的“视窗”“透视”这部小说的创作及其接受；可见，作家的创作及其批评当中还是有某种稳定的东西。有时候，问题特别简单：作家为什么要创作这部小说？就像福柯所言，“人”很快就会消失，“恰似一张埋没在海边沙砾里的面孔”，一部作品依然在那里，承载着作者起初的意愿，等待着有缘的读者来发现。所以，作家才会不惧批评的误解，执意写出这么一部“死亡小说”。因为，超越当时当地语境接受的创作，面向的是未来的读者。相信，未来的读者不会盲目，读者的接受不会死亡，延宕的接受和迟来的发现，会赋予作品以永恒的光。

How to solve the Eros of death problem? Conflict between Soul Detachment and Body Harnessed —Study on Death Writing in *Death Kit* and Criticism on Susan Sontag's Novelization of Her Self-consciousness

Zhang Yi

Nanjing University of Sciene and Technology, Nanjing

Abstract: *Death Kit* is a death novel created by Sontag during her journey between 1965 and 1967 after a long time of thinking and abandoned no less than one novel. It is also the only novel written by Sontag on Vietnam War.

However, when this novel was published, it received huge negative criticism, which nearly deprived the author's self-confidence as a novelist. This paper gets back to the question what the intention of this novel is and found it shares many common grounds with Foucault's Eros of death. Based on reviews on process of the creation of this novel and close reading of it, this paper reveals Sontag takes advantage of "dream in dream" narrative structure and borrows and adapts the myth archetype of "death way" in Gnostic myth as to confirm her ideal blueprint of new novel which she proposed in *Against Interpretation*. This paper also explores the complex relationship between her concept of novel creation and self-consciousness, her mind-body problem and self-consciousness in her early period and her techniques of novel writing. This paper stands in between the author's creation and the readers' reception and tries to clear up misunderstandings of readers while reading this novel. It proposes to go back to the creation itself in order to understand the author's intention.

Key words: Susan Sontag; *Death Kit*; Death writing; Gnosticism; Reception