

看不见的冲突另一方

——论《栅栏》的双重结构

李 尚 宏

内容提要 奥古斯特·威尔逊大部分戏剧作品的冲突表面上发生在黑人之间，而实际上冲突双方始终是黑人社区和白人主流社会，后者往往被刻意隐去，或者以符号代替，受众所见仅仅是类冲突或者亚冲突。威尔逊代表作《栅栏》就是这方面的典型，其主要冲突被认为发生在男主人公特罗伊与妻子罗斯及儿子考瑞之间，表现的是黑人的责任意识与文化遗产，但这种观点忽视了剧中反复出现的死神等超自然力量，也曲解了特罗伊的外遇等重要情节的内涵。实际上所有事件都是特罗伊及家人为打破隔离、超越局限所作的努力，其中包含着威尔逊对黑人民权运动的反思与展望。

关键词 奥古斯特·威尔逊 《栅栏》 双重结构

美国剧作家奥古斯特·威尔逊（1945-2005）的戏剧结构十分独特，与西方经典剧作家笔下“精致的戏剧”形式迥异。他的作品，尤其是早期作品，往往显得结构松散，核心情节与核心冲突以及主人公形象不够突出。熟悉西方戏剧传统的受众因而对其作品感到茫然，乃至误读。事实上，威尔逊在走上戏剧创作道路之前几乎没有接触过西方戏剧。他15岁辍学后再没有接受过正规教育，虽然阅读过埃德·布林斯、阿米里·巴拉卡等黑人作家的戏剧作品，但似乎并没有学习他们的戏剧形式——如果将巴拉卡的代表作《荷兰人》与威尔逊的作品进行比较，就会发现前者结构紧凑、冲突集中，而这些特征在威尔逊作品中一般都没

有体现。^①从1982年开始,威尔逊正式接受西方戏剧传统影响(或者说约束)。当年,他向尤金·奥尼尔剧院的“全国剧作家大会”提交了《瑞尼大妈的黑屁股》(*Ma Rainey's Black Bottom*)并受到黑人导演理查兹·劳埃德的赏识。劳埃德后来这样回忆他们的合作:“威尔逊当时不是一个有经验的剧作家……我们的工作往往就是[为他的作品]寻找线条、结构、脊柱。然后,顺着这条脊柱梳理材料。非常简单的一个事实是,他是一个诗人,诗人在创作中不会遵循戏剧的规律。”^②

在与劳埃德等人的合作中,威尔逊善于接纳建议,对作品进行“规范”。尽管如此,起码出于三个原因,威尔逊始终不会完全遵循西方戏剧的传统:第一,威尔逊有自己独特的写作方式,对他而言,作品不是始于主题思想或者整体框架,而往往是一个情景。《栅栏》等作品的创作灵感都来自美国黑人画家罗马尔·比尔登的作品,威尔逊被画面打动,从画面情景出发展开联想并构建剧情。第二,在创作中,威尔逊“聆听人物的声音”,而不是把台词“塞进人物的嘴里”。^③这些人物的原型大多是他自幼熟悉的匹兹堡“山冈”地区黑人。不言而喻,这在突出现实性、生动性的同时也增加了随意性,削弱了结构严谨性。第三,威尔逊往往在作品中设计独特的结构,用类冲突或亚冲突掩盖主要冲突。纵观其十部系列剧,白人人物屈指可数,但白人与黑人之间的冲突主导并贯穿所有作品。美国传统戏剧的各个环节都由白人中产阶级主导,在舞台上反复表现黑人与白人的正面冲突显然不是明智之举,因此,威尔逊在舞台上表现的大多是黑人之间的冲突,而将黑白冲突隐藏其下。此法虽然帮助他隐蔽地表达创作思想,但同时也扭曲甚至拆散了作品的主要框架。大卫·塞弗兰也注意到了威尔逊作品中黑人和白人的冲突,认为它“不仅反映在人物和主题方面,也体现在形式方面。这种形式上的冲突往往表现为精致戏剧与爵士乐式的即兴创作和诗歌形式之间的摩擦”^④。这一认识关涉威尔逊作品的结构特点,但对其成因的判断值得商榷。

① 伯格森与迪马斯特认为,巴拉卡按照自己的意图塑造人物,威尔逊则注重人物的自然性,这从另一侧面说明两人作品结构的差异(see Eric Bergesen and William W. Demastes, “The Limits of African American Political Realism: Baraka's *Dutchman* and Wilson's *Ma Rainey's Black Bottom*”, in William W. Demastes, ed., *Realism and the American Dramatic Tradition*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1996, p. 219)。

② Qtd. in Joan Herrington, “*I Ain't Sorry for Nothing I Done*”: *August Wilson's Process of Playwriting*, New York: Limelight, 1998, p. 98. 后文出自同一著作的引文,将随文标出该著名称首词和引文出处页码,不再另注。

③ See Michael Feingold, “August Wilson's Bottomless Blackness”, in Jackson R. Bryer and Mary G. Hartig, eds., *Conversations with August Wilson*, Jackson: University Press of Mississippi, 2006, p. 18.

④ David Savran, “August Wilson”, in Jackson R. Bryer and Mary G. Hartig, eds., *Conversations with August Wilson*, p. 21.

威尔逊的作品往往因其结构独特被剧评界评论为“主要冲突模糊”（I：113）或者“中心情节分叉”（I：50）。归根结底，这是因为威尔逊刻意在舞台上仅仅表现冲突一方（黑人社区），而另一方（主流白人社会）往往缺位或以某种符号代替。因此，正确理解威尔逊的戏剧必需有两个前提：一、把舞台上黑人之间的冲突理解为局部冲突，他们是主要冲突中作为集体存在的一方；二、发现隐性冲突的另一方，并将之与显性冲突有机地联系起来。只有这样，才能洞见威尔逊戏剧中貌似松散的结构之下隐藏的深刻主题。



作为威尔逊戏剧最突出的代表作，《栅栏》是他反思自己戏剧结构并改进的结果。然而，这种改进只是明修栈道，暗度陈仓。表面上，该剧无论在人物塑造还是结构设置方面都完全符合西方戏剧传统，但在激烈而又集中的舞台冲突之下，它隐藏了另一层结构，并借此表达了完全不同的主题。简而言之，威尔逊以死神在舞台上代表白人，黑人之间的矛盾虽为局部冲突或者似是而非的冲突，但因为更加直观、激烈，掩盖了真正的冲突。

《栅栏》的核心情节有两个：一、黑人环卫工人特罗伊·梅克森阻碍儿子考瑞参加中学橄榄球队，父子间的紧张关系不断升级并发展为暴力冲突，特罗伊“战胜”考瑞并将其赶出家门。八年后，特罗伊去世，当了海军水手的考瑞回家，经过思想斗争，理解了父亲并与之达成心灵和解。二、特罗伊婚外情人罗伯塔难产死亡后，他将婴儿带回家，祈求妻子抚养，罗斯答应承担母亲的责任，但夫妻关系从此名存实亡。纵观全剧，主人公特罗伊鹤立鸡群，几乎主导所有对话。应该说，仅就人物塑造而言，《栅栏》非常符合西方传统戏剧的标准。

《栅栏》的两个核心事件及其包含的冲突似乎都与承担责任有关。在阻止考瑞参加橄榄球队的过程中，特罗伊一再强调自己对儿子的责任：在艰难的条件下，他将他抚养成人，不希望儿子步其后尘，因为他自己年轻时虽是一名出色的棒球运动员，但由于种族隔离终究不能参加全国联赛，最后只能像普通黑人一样停留在社会底层。他不希望儿子在橄榄球上浪费青春，而是学习技术维生。特罗伊的婚外恋和私生女蕾内尔的尴尬身份给原本良好的夫妻关系制造了危机，但他没有逃避责任，而是乞求妻子抚养婴儿，甘愿自己受罚。罗斯没有嫌弃丈夫的私生女，承担了抚养责任。此外，特罗伊与前妻的儿子莱昂虽穷困潦倒，但也是个

负责的男子汉。他们的行为无疑都体现了黑人勇于担当的气概。威尔逊说：“美国白人对特罗伊这样的黑人视而不见，认为黑鬼都既懒惰又没责任心。现在我让他们看看，特罗伊是一个男人，他全力承担沉重的责任。”（Qtd. in I: 64）

家庭剧在西方现代戏剧中比比皆是，夫妻冲突、父子冲突、婚外恋司空见惯，由此反映的责任意识等主题也屡见不鲜。正因如此，《栅栏》被广泛认为“超越了种族、时间和地域，是关于所有美国人的故事”^①。1996年，美国导演马格丽特·布克执导的《栅栏》在北京上演，布克相信该剧“主题跨越了所有文化”^②。此外，相当一部分学者基于父子冲突、婚外恋等情节，认为《栅栏》和《推销员之死》“在结构、情节、人物、主题等方面非常相似”^③，尽管威尔逊本人一再申辩自己“并不熟悉《推销员之死》”^④。

然而，如果把父子冲突、夫妻冲突视为该剧的核心冲突，把责任意识和文化传承视为该剧主题，则剧中主要人物形象矛盾以及很多情节就显得突兀或者多余。首先无法解释特罗伊出轨的行为，尽管特罗伊夫妇抚养蓄内尔的行为值得称道，但特罗伊的婚外恋显然与责任意识背道而驰；其次，阻止17岁的儿子参加橄榄球队并将其赶出家门，阻碍儿子发展，这似乎也不是一个负责任的父亲的行为，父子冲突中的这个核心事件使得特罗伊的人物形象大打折扣。批评意见普遍认为他“思想落伍，囿于吉姆·克劳种族隔离时期的认识”^⑤，“对过去十年间发生的变化视而不见”^⑥，断送了儿子的大好前程。此外，很多学者认为特罗伊在处理与弟弟加布的关系中显得自私、虚伪，因为他“剥削、利用加布，用他的伤兵抚恤金做购房首付款，最后还把他送进了精神病院”^⑦。尽管稍具同情的批评者认为，造成特罗伊以上缺点的根源是他的苦难身世，但这似乎并不能抵消他

① Marc E. Shaw, “Fences”, in *Theatre Journal*, vol. 59, No. 2 (2007), pp. 282–284.

② Margaret Booker, “Building Fences in Beijing”, in *American Theatre*, vol. 14, No. 5 (1997), pp. 50–52.

③ Matthew Roudané, “Safe at Home?: August Wilson’s Fences”, in Christopher Bigsby, ed., *The Cambridge Companion to August Wilson*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 139; see also James E. Walton, “Death of a Salesman’s Willy Loman and Fences’s Troy Maxson: Pursuers of the Elusive American Dream”, in *CLA Journal*, 47.1 (Sept. 2003), pp. 55–65; see also Joan Fishman, “Developing His Song: August Wilson’s Fences”, in Marilyn Elkins, ed., *August Wilson, a Casebook*, New York: Garland Publishing, Inc., 2000, p. 164; see also Michael Awkward, “‘The Crooked with the Straights’: Fences, Race, and the Politics of Adaptation”, in Alan Nadel, ed., *May All Your Fences Have Gates: Essays on the Drama of August Wilson*, Iowa City: University of Iowa Press, 1994, pp. 205–229.

④ Qtd. in David Savran, *In Their Own Words*, New York: Theatre Communications Group, Inc., 1988, p. 292.

⑤ David Krasner, *American Drama 1945–2000*, Malden: Blackwell Publishing, 2006, p. 137.

⑥ Sheri Metzger, “An Essay on Fences”, in *Drama for Students*, Detroit: Gale, Literature Resource Center, http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CH1420002765&v=2.1&u=cuny_gradctr&it=r&p=LitRC&sw=w

⑦ Sandra G. Shannon, *The Dramatic Vision of August Wilson*, Washington: Howard University Press, 1995, p. 98.

看不见的冲突另一方：论《栅栏》的双重结构

“背叛自己的小儿子、妻子和弟弟”^①的“罪行”，因此特洛伊这个人物形象就充满了矛盾。哈里·埃兰的评价很具代表性：

特洛伊是个形象异常高大的人物，他对家庭的责任感极其强烈。但是，具有讽刺意味的是，这个人物的问题恰恰出在责任感方面。特洛伊看待世界的目光是近视的，再加上他不可动摇的决心，他总是从自己的角度来看待家庭伦理，把自己封闭在所谓的家庭责任观中，无法看到对其他家庭成员的伤害，也认识不到自己的决定给他们带来的痛苦。^②

威尔逊本人抗议主流评论将《栅栏》与《推销员之死》进行对比，也不接受对特洛伊的负面评价。在接受格兰特访谈时，他借机委婉但清晰地纠正：

格兰特：特洛伊为什么是英雄呢？……他剥削弟弟，欺骗老婆——作为非裔美国人，他有什么特质可以弥补这些呢？

威尔逊：对我来说，这可能不是别的，正是敢于与生活抗争的精神，不论他身处何种逆境，他都敢于挑战；尽管他历经艰难，但他始终没有放弃。我觉得这种品质不仅高尚，而且充满英雄气概。^③

可见，在剧作家本人心目中，特洛伊这个人物不仅没有矛盾，而且是品质高尚的英雄。在另一次采访中，威尔逊说：“我想一层一层地仔细考察特洛伊的生活，看看是什么理由让他做出这些人生的选择。”^④这进一步说明，承担责任充其量仅仅是特洛伊这个人物诸多特点的“一层”；通过更多、更深层次的表现，威尔逊想要塑造的是一个敢于与种族歧视作斗争的黑人“勇士”，而不是勇于承担家庭责任的男人。这也自然意味着夫妻冲突、父子冲突并不是该剧的核心结构，纠缠于舞台上黑人内部矛盾的解读无疑陷入了一叶障目、不见森林的误区。

① Stanton B. Garner Jr., “Introduction to *Fences*”, in J. Ellen Gainor et al, eds., *The Norton Anthology of Drama*, New York: W. W. Norton & Company, 2009, p. 1357.

② Harry J. Elam Jr., *Past as Present in the Drama of August Wilson*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, p. 131.

③ Nathan L. Grant, “Men, Woman, and Culture: A Conversation with August Wilson”, in Jackson R. Bryer and Mary G. Hartig, eds., *Conversations with August Wilson*, p. 172.

④ Dennis Watlington, “Hurdling Fences”, in Jackson R. Bryer and Mary G. Hartig, eds., *Conversations with August Wilson*, p. 88.

二

为准确解读该剧，首先需要正确定位其核心冲突以及冲突双方。本文认为，《栅栏》实际的深层冲突发生在特洛伊一家与一个虚拟人物——死神之间。死神多次出现在特洛伊的台词中：第一次是他对博农炫耀曾经与死神搏斗三天三夜并最后战胜死神的经历；第二次是他得知情人罗伯塔死于难产后对死神的宣战式独白；第三次是在与儿子考瑞发生肢体冲突后对死神的嘲弄。此外，从罗斯的描述推测，特洛伊去世前仍然摆出一副与死神搏斗的架势。由于父子冲突、夫妻冲突被普遍认为是该剧的核心结构，现有研究对死神基本忽略或仅进行孤立理解，一个重要的原因就是死神的角色存有疑点。的确，从现实角度看，死神仅仅是特洛伊的幻想，罗斯就指出特洛伊“根本就没见过什么魔鬼”^①，所谓三天三夜的搏斗实际上是他患肺炎神志不清时的幻觉；后两次虽然特洛伊直接与死神对话，但死神并未出现，两次挑战直观上都是特洛伊的自言自语。然而，鬼神自古遍布戏剧间，传达现实人物不能表达的信息。部分学者也关注了《栅栏》中死神的象征意义，但在基督教语境中，与死神“三天三夜的搏斗”等表述使他们首先（或者仅仅）看到“与圣经的诸多联系”^②，而忽视了威尔逊长期对基督教的否定及其民族主义的主张，也自然无法正确、全面地揭示其中的象征意义。华裔学者程美龄指出：“通过戏弄死神，特洛伊消除了自己内心的恐惧，加强了自己对生活的执著态度。”^③这是从一般意义上理解特洛伊与死神的搏斗，没有注意到威尔逊的独特性，对死神的所指以及搏斗的象征意义缺乏深度理解。

“死神”显然是一个象征，是奴隶主思想残余、种族主义的舞台化身，三次“出现”仅仅是典型个案，其幽灵般的存在弥漫于整个作品。《栅栏》的时间跨度为1957年至1965年，这一时期黑人组织的反歧视、反隔离运动浪潮一浪高过一浪。《栅栏》正是威尔逊对时代主题思考的舞台体现。然而，威尔逊虽然将该剧背景置于五六十年代，却无意藉此复原历史，以古喻今。该剧创作于20世纪

① August Wilson, *Fences*, New York: Penguin Books Ltd., 1986, p. 14. 后文出自同一著作的引文，将随文标出该著名称和引文出处页码，不再另注。

② Gaylord Brewer, "Holy and Unholy Ghosts: The Legacy of the Father in the Plays of August Wilson", in *Drama Criticism*, 31 (2000), pp. 120-139.

③ Mei-Ling Cheng, "Two Notes on August Wilson: Wrestling Against History", in *Theater*, 19.3 (Fall, 1988), pp. 70-71.

80年代后期，此时美国主流社会针对黑人的种族歧视仍十分普遍，这才是威尔逊创作该剧的着眼点。纵观全剧黑人人物，他们最普遍、深刻的感受是无所不在的隔离、束缚，最强烈的愿望无疑是打破隔离，超越障碍。在过去，特洛伊的父亲、特洛伊本人、弟弟加布等人无不因为种族隔离，丧失机遇乃至自由，生活贫困，举步维艰。在剧中，特洛伊、莱昂、考瑞等人都被种族隔离、歧视剥夺了发展的权利，扼杀了体育、音乐等方面的天赋。威尔逊说：“在《栅栏》的最后，除了蕾内尔，每个人物都进入了某种体系：罗斯加入了教会，莱昂被关进劳改场，加布进了精神病院，考瑞在部队里。”^① 需要指出的是，教会与部队虽然表面光鲜，实质上并非黑人摆脱隔离、获得平等的通道。虽然基督教强调仁爱与平等，但在美国，白人最初为黑奴设立独立教堂的目的不是为了拯救他们，而是为了使黑奴更加顺从；废奴以后，教会一直黑白分明，包括威尔逊在内的很多黑人认为它是同化、麻醉黑人的工具。考瑞离家以后当了水兵，但他并没有“在海军部队取得成功”^②——美国军队当时虽然已经打破了种族隔离，但黑人根本不可能被提拔为军官；退伍之后，因为没有一技之长，又很难找到工作，“几个月之后，他们就和其他黑人青年一样在街边注射毒品”^③。所有黑人都被囿于某种体系并被隔离与束缚，这是威尔逊对社会现实的理解，是黑人人物的共同命运，也是他们共同组成矛盾一方的基础。

威尔逊在《栅栏》中将歧视、隔离、压迫具象为死神，并且逐步揭开其狰狞的面目。根据特洛伊的形容，死神手执大镰刀，寒气逼人，“披着戴帽子的白色长袍”，身后还跟着“列队的大军”。后一特征并不符合西方单独行动、身着黑衣的传统死神形象，却让人自然联想到臭名昭著的“3K”党及其身着“制服”列队游行的场景。其次，特洛伊在讲述买家具被白人无情盘剥的情景时，也透露了对方“魔鬼”的身份：“开门一看，魔鬼就站在门口……一个白人。”（*Fences*: 15）此外，加布的描述也可以佐证：失去半个脑子的加布虽然疯疯癫癫，但对社会却有着过人的洞见，他认为周围充满着邪恶，整天忙着驱赶“地狱恶犬”。在讲述白人警察无故将他抓走的经历时，加布说：“我正在驱赶地狱恶犬，那些邪

① David Savran, "August Wilson", in Jackson R. Bryer and Mary G. Hartig, eds., *Conversations with August Wilson*, p. 33.

② Kim Pereira, "Fences: The Sin of the Father", in Brenda Murphy and Laurie Cella, eds., *Twentieth Century American Drama*, vol. 4, New York: Routledge, 2006, p. 201.

③ David Savran, "August Wilson", in Jackson R. Bryer and Mary G. Hartig, eds., *Conversations with August Wilson*, p. 33.

恶的白人來把我抓走了。”(Fences: 67) 加布明显已经将“地狱恶犬”与“邪恶的白人”联系起来。可见,“死神”、“魔鬼”并非特洛伊及家人的迷信或者对死亡恐惧的产物,而是种族隔离、歧视在黑人思想中挥之不去的阴影,是他们必须每天面对的“死对头”。

特洛伊与家人的冲突虽然直接,但都是次要的、局部的;而它们与死神的冲突虽然隐蔽、间接,但却是实质的、关键的。这两种对抗的主次关系在特洛伊得知情人死于难产和他赶走儿子之后显现出来。特洛伊在两次情绪极点手持球棒对死神的宣战,并非懦夫般的情绪宣泄,而是表明他的真正对手并非妻儿,而是死神。全剧黑人人物之间冲突的原因最终无一不指向象征种族主义的死神。

三

发现死神的重要性并将其确定为剧中真正冲突的另一方之后,《栅栏》在很多重要方面呈现出新的解读层次:主要情节不再是父子、夫妻冲突,主题不再是家庭责任意识,主要人物矛盾性也烟消云散;而被学术界普遍忽略的一些情节反之显得非常重要:首先,特洛伊这个人物不但摆脱了前文所述的负面特征,而且从多方面表现出超人般的英雄气概,代表着威尔逊对黑人争取正当权益的途径、黑人身份、文化归属等问题的深刻思考。不难发现,特洛伊·梅克森(Troy Maxon)的名字与梅森-狄克森线(Mason-Dixon Line)^①有一定联系。Maxon很可能由Mason和Dixon两个姓氏组合得来;特洛伊(Troy)也并非西方常见的名字,很多学者将它与古代西亚城邦特洛伊联系起来,例如,艾伦·纳迪尔就认为这个名字“暗示着城墙般的防御体系的建立”^②。笔者认为,威尔逊将主人公命名为特洛伊,一方面可能意图表现特洛伊古城在抵抗围困中的英雄气概,另一方面也可能试图通过这种方式表明摧毁(destroy)如梅森-狄克森线这样的种族隔离制度的勇气。尽管特洛伊在妻子的催促下给自己的花园搭建了栅栏,特洛伊一家的经历及现状也充分说明,他们或许需要某种“栅栏”将自己保护在里面,

^① 梅森-狄克森线原为1763年至1767年由英国人杰里米·梅森与查尔斯·狄克森勘定的马里兰州、宾夕法尼亚州和特拉华州之间的边界,后来也被视为自由州和奴隶州之间的分界线。

^② Alan Nadel, “Boundaries, Logistics, and Identity: The Property of Metaphor in *Fences* and *Joe Turner's Come and Gone*”, in Alan Nadel, ed., *May All Your Fences Have Gates: Essays on the Drama of August Wilson*, p. 93.

但更多时候他们则是被有形、无形的“栅栏”隔离在外面，突破和超越这些无处不在的隔离正是当时黑人的心声，也是该剧的重要思想。

特罗伊的人生几乎浓缩了黑人离开南方后与种族主义斗争的全部历史，也包含着黑人在三个阶段与种族主义斗争的方式及威尔逊的相关认识。第一阶段，在移民大潮中，特罗伊来到北方工业城市，希望像欧洲裔美国人一样得到“与自己的智慧、本领以及辛勤工作的意愿和能力一致”（*Fences*: v）的发展，但他马上发现自己无处立身，不得不寄身桥下。因为妻儿饥寒交迫，他铤而走险，抢劫白人并因此入狱。这一阶段的抗争虽然带有非法暴力特征，但威尔逊强调的是美国社会的不公正，提倡黑人为生存而抗争的“勇士”精神。第二阶段，虽然在现实中处处受到歧视，但特罗伊仍然被美国宪法、美国梦鼓舞着，希望和白人一样取得传奇般的成功。威尔逊非常巧妙地以棒球为载体表达了特罗伊寻求突破障碍的强烈愿望和努力。橄榄球、棒球等体育项目在美国不仅广受欢迎，而且往往是文学、艺术中美国梦的载体。正如约翰·托恩所言：“棒球是美国人民理想的集中展示，是美国社会所有美好方面的象征：公平竞争（体育道德）、法制（争端的客观仲裁）、机会平等（双方都有自己的局）、男人之间兄弟般的友情（运动场上的团结），等等。”^①

身陷囹圄的特罗伊发现自己的棒球天赋，同时也受到棒球运动理念的鼓舞，因此将其视为超越现实的途径。莱昂生动地描述了父亲在棒球场上的神勇表现：“有一次比赛，我看到他连续三次挥棒击球……第四次挥棒，他把球直接打了出去，非常高，非常远，直接从大看台上面飞了过去……他不满足于把球打上看台，而是要让球飞过一切障碍。”（*Fences*: 94）然而，种族隔离的严酷现实让特罗伊认识到，自己无论打出多少个本垒打都无法参加全国职业联赛，最终只能像普通黑人一样当名环卫工人。特罗伊理想的破灭说明，美国梦对于黑人来说无异于白日梦。

第三阶段是剧中展现的当前，特罗伊以非凡的勇气向白人经理抗议，打破只有白人能做垃圾车司机的惯例，成为第一个黑人司机。这一成果虽然仅仅是一场“局部胜利”，但突出的正是特罗伊理直气壮的抗争精神以及威尔逊对寻求法律帮助等正当途径的肯定。事实上，三种斗争方式中，显然第三种更受威尔逊青睐，也可以视为他对黑人争取自身权益提出的建议。

^① John Thorn, "Our Game", in John Thorn et al., eds., *Total Baseball*, New York: Viking/Penguin, 1997, p. 6.

特罗伊的三段感情以及三个孩子与上述三个阶段的斗争也有着密切联系。他先后有过两次婚姻和一次婚外恋，每段感情各有一个孩子。在夫妻冲突的结构内，三段感情的象征性被普遍忽视，一般伦理解读都认为他背叛妻子，虚伪自私。持中性观点的评论认为他通过偷情“展示自己的性能力并藉此巩固自己的男性地位”^①；极少数的同情者最多也就认为他“长期经受挫折，缺乏成就感，从而在婚外恋中寻求慰藉”^②。笔者认为，三段感情及其三个孩子的设计具有很强的象征意义，不应该被用来对特罗伊的人格做肤浅评价。三段感情是三个时代的舞台呈现，同时也承载着作家对黑人争取权益的三个阶段/三种方式的思考。第一次婚姻的显著特点是生活窘迫，在此期间出生的长子莱昂一直为贫穷所困，最后也因为兑付他人支票入狱。威尔逊藉此剖析黑人来到北方城市后往往因种族歧视等原因而走投无路的困境，肯定他们为求生而反抗的勇气。第二段婚姻的特点是理想受挫：特罗伊和儿子考瑞分别寄托在棒球和橄榄球上的美国梦最终都因种族主义幻灭。如果说第一段感情是“过去时”，第二段是“现在时”，那么，第三段感情及其结晶蕾内尔则饱含着威尔逊对未来的期望以及对实现途径的思考。如果超越道德伦理层面将特罗伊的婚外恋置于黑人争取权益的语境内就会发现，这一情节旨在凸显困顿中的黑人对自由、进步的渴求以及自信对于黑人的重要性。面对愤怒的妻子，特罗伊这样解释自己与罗伯塔的感情：

她给了我不同的想法……让我对自己有了新的认识。我走出这个家，抛开压力和困难……成了另一个人，不再为家里开销、修屋顶这些事情烦心。我从来没有这样按照自己的想法生活过……我坐在她家里，说笑——放声大笑……这种感觉很好，一直传到我脚跟……我第一次看到这个女人的时候，我感觉自己的腰杆子直了。我想，如果我努力一把，或许我能偷个二垒。你明白吗，在原地停留18年以后，我想上二垒。（*Fences*: 77-78）

特罗伊和罗斯此处的对话明显不在一个“频道”——前者在象征层面谈论黑人进一步争取权益，而后者则在现实层面责怪丈夫的不忠。对于特罗伊来说，这段感情首先反映了他对突破困境、取得发展的渴望，也清晰地折射出自信对于黑人

① Harry J. Elam, *Past as Present in the Drama of August Wilson*, p. 151.

② Susan Koprinc, "Baseball as History and Myth in August Wilson's *Fences*", in *African American Review*, vol. 40, No. 2 (Summer, 2006), pp. 349-358.

争取进步的重要性。他似乎认为，在美国社会的现实中，黑人由于身处社会底层，压力沉重，因而缺乏自信，而自信恰恰是争取正当权益的关键前提。此外，第三段感情的结晶蕾内尔也预示着威尔逊对社会进步怀抱的希望。该剧最后一幕中，尽管童年的蕾内尔仍然感受着束缚（鞋子太小），但她像一颗种下的种子一样，“只要给它时间，就会生长”（*Fences*：91）。

威尔逊不至于天真地认为类似偷情的经历能够解决黑人自信心缺失的问题。在《栅栏》中，他非常深入地探讨了黑人获得自信的途径，这也是他在十部系列剧中一直探讨的宏大主题之一。特罗伊超人般勇气的源泉来自黑人中少有的自信，这首先要归因于他从父亲那里继承的黑人文化。虽然14岁时挑战父亲并离家出走，但成年后，特罗伊逐渐认同了父亲，继承了后者代表的黑人文化。威尔逊多次强调：“我们事实上是父亲的儿子……我们长大后就会成了我们的父亲。”^①对祖先及其文化的认同并回归以非洲为根源的黑人文化，在威尔逊思想中至关重要，它是黑人摆脱奴性、建立自信、抵制同化的基础。这在特罗伊讲述与死神搏斗的经历中得到了证实和体现：“我也说不清哪里来的力量，但每次他就要打败我的时候，我都在自己的身体深处寻找力量，每次都打败他。”（*Fences*：14）结合《钢琴课》（*The Piano Lesson*）中博伊·威利战胜鬼魂等情节^②，有理由相信，特罗伊所言“身体深处”的力量来自根植其中的黑人文化。身份的确立以及由此而来的文化自豪感使他充满自信和力量，敢于藐视并挑战死神。

在父子冲突的结构下，特罗伊成了儿子考瑞发展的绊脚石，然而，当我们将父子冲突纳入特罗伊一家与死神的冲突后，我们发现，父子冲突仅仅是亚冲突，实际阻碍考瑞发展的是死神代表的种族主义，而特罗伊只是以一种独特的方式帮助儿子对抗死神：他的身世与经历决定了他不可能像中产阶级白人一样优雅、和蔼，更重要的是，严厉、粗暴并不排斥真挚的父爱。特罗伊反对考瑞参加橄榄球训练归根结底是他对种族主义的深刻认识，这是一个曾经受伤的父亲对充满幻想的儿子的保护。考瑞最终与父亲达成精神和解，不是因为母亲的劝说或者被妹妹的童谣打动，而是重新审视父亲特殊教育方式后的认同结果。

^① Dinah Livingston, "Cool August: Mr. Wilson's Red-Hot Blues", in Jackson R. Bryer and Mary G. Hartig, eds., *Conversations with August Wilson*, p. 53.

^② 详见李尚宏《奥古斯特·威尔逊系列剧中神话体系的构建与论证》，载《外国文学评论》2014年第3期，第215-228页。

对照剧中黑人无一不受到种族歧视的事实,有理由相信特罗伊阻止考瑞是明智之举,因为“当时的白人绝对不会让黑人靠橄榄球出人头地”^①。对美国社会有着深刻理解的特罗伊认识到,黑人男子在美国社会中遇到的阻力异常强大,不具备独当一面、敢于担当的精神将无以在社会立足,不具备坚强、勇敢的性格必将沦为白人精神上的奴隶。作为父亲,他发现17岁的儿子仍是一个孩子,对社会缺乏应有的认识,更缺乏责任意识——他瞒着父亲彻底放弃了在超市做临时工;即使回到家里也不能完成应该承担的家务。特罗伊对此忧心忡忡,急切地希望儿子成长。他借考瑞提出买电视机的机会启发他的责任意识:家里有钱买电视,但首先要考虑修缮屋顶;即便如此,如果考瑞能出一半的钱,他也会答应买电视。在温和教育失败以后,他意识到自己和妻子已经成为儿子成长的障碍,因而诱导儿子挑战自己,并借机让他到社会中成长。同时,特罗伊深信经过17年的言传身教,已经传授给儿子足够的知识和经验,为他参与社会竞争做好了准备。因此,特罗伊驱逐儿子的行为虽然不够温情,却是一种特殊的“成人礼”。

同样,所谓特罗伊对待弟弟加布态度虚伪也是误读的结果。特罗伊不仅没有伤害弟弟,反而对他照顾有加。他用加布的抚恤金买房,同时长期担负监护、照顾弟弟的责任。加布无端被警察羁押,特罗伊立即花50美元(几乎是他一周的工资)赎人就是履行责任的例证。加布搬走,并非因为特罗伊的态度,而是加布对自由、独立的渴望;特罗伊同意弟弟独居完全是出于理解和尊重。加布被关进疯人院也远非特罗伊本意,根本不识字的他在警察的误导下签字,他和加布一样,都被愚弄了,都是受害者。另一方面,加布对特罗伊始终敬重有加。特罗伊生前,加布就深信哥哥能够上天堂;特罗伊去世后,加布努力超度他的灵魂进入天堂。这些都足以说明,特罗伊受到加布发自内心的尊敬。

现有的主流评论一般认为加布最终超度特罗伊的灵魂进入天堂与承担责任的主体脱节,因往往忽视或者误读这一情节。但在特罗伊一家与死神对抗的这一框架内,这段超现实主义情节显得尤为重要,它表明:黑人取得平等与发展(进入天堂)唯一有效的途径是打破对同化主义的幻想,回归以非洲文化为根源的黑人文化。加布深信自己就是天使长加布里埃尔,和圣彼得共同把守天堂之门。在兄长的葬礼上,加布百般努力,彼得始终不为特罗伊的灵魂开启天堂之门;失望之后,他猛然顿悟,跳起了非洲原始宗教仪式的舞蹈,特罗伊的灵魂终于升入了天

^① Don Palmer, "He Gives a Voice to the Nameless Masses", in *New York Newsday*, 20 April, 1987, p. 47.

堂。加布在喜悦中呐喊：“这才是正道。”（*Fences*: 111）评论对此情节一般都予以基督教话语的诠释，欧雷利甚至认为“加布的预言在最后时刻实现”^①，此处的“预言”显然指加布声称自己曾经在上帝的名单里看到过特罗伊。岂知此上帝已非彼上帝，此天堂亦非彼天堂。这类观点显然对威尔逊本人的宗教观缺乏认识。威尔逊曾表示“加布其实就是我自己”^②，并多次指出基督教仅仅是白人主流社会愚弄、同化黑人的工具，只有回归以非洲为根源的黑人文化，黑人才能获得独立的文化主体性。《栅栏》最后的情节正是这一重要思想结论式的体现。

《栅栏》因为死神的隐形存在而具有双重结构。威尔逊在家庭剧的传统内揭示黑人社区饱受以“死神”为代表的种族主义压迫的生存现状，同时对美国民权运动进行了反思和展望。在其后的作品中，威尔逊基本沿用了《栅栏》的双重结构，例如，在《钢琴课》中用鬼魂代表种族主义，而且使之几乎成为一个现实的人物。这些作品缺乏显性的冲突另一方，看似结构松散，实则构思巧妙，思想深沉。威尔逊被称为“美国的莎士比亚”^③并非浪得虚名。

* 本文为教育部人文社会科学规划基金项目“1970 - 2000 美国新兴主要剧作家研究”（11YJA752022）的阶段性成果。

[作者简介] 李尚宏，男，1969年生，上海外国语大学文学博士，上海外国语大学副教授，主要研究领域为美国戏剧。近期发表的论文有《奥古斯特·威尔逊系列剧中神话体系的建构与论证》（载《外国文学评论》2014年第3期）、《黑与白如何博弈——奥古斯特·威尔逊关于黑人争取权益方式的思考》（载《外国文学研究》2012年第5期）。

责任编辑：舒荪乐

① Mollie W. O'Reilly, "Fertile Ground: August Wilson's *Fences*", in *Commonweal*, 137. 11 (June 4, 2010), p. 20.

② Bill Moyers, "August Wilson: Playwright", in Jackson R. Bryer and Mary G. Hartig, eds., *Conversations with August Wilson*, p. 78.

③ Gwen Ifill, "American Shakespeare", in *PBS*, April 6, 2001, http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment-jan-june-01-usashakespeare_04-06/