[文章编号] 1003－4684(2026)03-0009-06

口头传统之于民族形象的重构
——以扎克斯·穆达的长篇小说为例

胡忠青，崔 燕

（湖北工业大学外国语学院，湖北 武汉 430068）

[摘 要] 非洲大陆有着丰富的口头传统文化。在无文字时代，非洲的口头传统不仅是保存先人智慧和历史记忆的重要方法，也是人们表达欢乐与痛苦，述说希望与恐惧，反映人们憎恶的手段。口头传统因而成为黑人民族文化的表征，凝聚着民族精神，表现着民族形象。以南非黑人作家扎克斯·穆达的小说创作为例，从殖民故事传统的颠覆、殖民语言权威的消解，以及殖民话语行为的戏仿三个方面探析非洲本土居民如何通过口头传统对抗殖民统治，重建民族形象，以期为中国读者理解非洲文化与非洲文学提供参考，进而促进中非交流与合作。

[关键词] 扎克斯·穆达；口头传统；民族形象；南非英语文学

[中图分类号] I47.5 [文献标识码] A

特定的社会能够产生独具特色的表现艺术，以适应特定文化的特定氛围。非洲大陆悠久的历史造就了独特的口头传统。口头传统，不仅包括娱乐民众的神话传说、民间故事、民间歌谣，记录历史的口头历史、史诗和叙事诗，独具地域特色的谚语和俗语等本土语言表达，还包括命名、谜语等口头表达形式。内容丰富，形式多样的口头传统包纳并影响着人们生活的方方面面。记录着非洲大陆文化与历史的口头传统，在一代又一代讲述者的反复讲述和传承中，凝结成有效的记忆系统，复现民族的共同价值和身份认同。非洲的口头传统便成为无文字民族传承文化与历史记忆的重要工具。它不仅仅是一种娱乐、教育民众的途径，滋润民众精神世界的源泉，更是彰显非洲文化丰富性，树立民族形象的文化符号。然而，从 19 世纪初开始，西方社会就致力于将非洲描绘为一个充满了消极、差异以及黑暗的大陆，“属于另一个世界”[1]88。直到今天，西方仍流行一种观点，即在欧洲人进入非洲之前，非洲是一片没有文化的荒原。西方世界对非洲单一故事的讲述，激发了非洲作家，尤其是本土黑人作家重审非洲文化，重建民族形象的愿望。南非黑人作家扎克斯·穆达（Zakes Mda，1948－）就是其中之一。穆达从 1994 年开始创作小说，迄今已经出版了十一部长篇小说和一部中篇小说，被誉为“南非多产的，杰出的新声音”[2]1。在承袭南非文学批判现实这一创作旨向的同时，穆达摈弃了主流白人作家的精英叙事传统。他将自己的创作深深植根于非洲传统文化。在小说中，穆达不仅展示了多样态的口头文化，而且将其意象化，使之成为重构民族形象的载体。

1 殖民故事传统的颠覆

在《非洲的污名》（*The Education of a British-Protected Child*，2009）中，阿契贝（Chinua Achebe）以康拉德（Joseph Conrad）等西方作家为例，严厉批判了欧洲人讲述非洲故事的传统。他直言，“这一传统塑造了一个从未发生过什么好事的非洲，一个尚不为外人所知的非洲，有待欧洲人前来探索、解读和改造，或者更有可能的是，在这种尝试中被毁灭。”[1]96被称为是阿契贝继承者的作家奇玛曼达·恩戈齐·阿迪奇（Chimamanda Ngozi Adichie）也认为，西方文学是非洲单一故事的主要来源。“他们通过一遍又一遍地将一个民族呈现为一种单一的形象。久而久之，这个民族就成为了那种形象。”[3]在阿迪奇的论述中，“故事”概念泛化为对一特定事物或者人物的或虚构、或真实的叙述。一个故事仅仅能表现其所反映对象的某个方面，并不能代表对象本身。而“单一故事”的实质恰恰在于将故事本质化，将一种叙述当成唯一的叙述，意即对象本

[收稿日期] 2025－01－10

[基金项目] 国家社科基金（22BWW065）

[第一作者] 胡忠青（1980－），女，湖北十堰人，文学博士，湖北工业大学教授，研究方向为非洲英语文学与文化。

[通信作者] 崔 燕（1999－），女，河南信阳人，湖北工业大学硕士研究生，研究方向为南非英语文学。

身”[4]75。这种对单一故事的反复讲述,致使很多非洲本土人也接受了西方世界讲述的非洲单一故事。然而,正如阿迪奇所说,“故事一直被用来剥夺、用来中伤,但是故事也可以被赋予力量和人性化。故事能击毁一个民族的尊严,但也能修补被击毁的尊严”[3]。所以,在《祖鲁人在纽约》(*The Zulus of New York*, 2019)和《后裔》(*Coin*, 2007)等小说中,穆达利用反话语策略使得故事讲述成为一种对抗西方“单一故事”形象建构的工具。

在《祖鲁人在纽约》中,为配合英国政府对祖鲁王国发起的侵略战争,报纸肆意捏造有关祖鲁王国及其文化的虚假故事。《伦敦时报》(*The London Times*)将骁勇善战的祖鲁战士描述为杀人不眨眼的野蛮人。“野蛮人杀人的场面非常逼真,就连最坚强的人都会感到恐惧,他们的战舞和战歌是如此真实,如此震撼人心,观众们惊叹不已[5]33”。这种将祖鲁人污名化的故事讲述,一方面为英国军队在伊桑德瓦纳(Isandlwana)之战的失败寻找到了依据,一方面建构了祖鲁人的野蛮人形象。为满足白人对祖鲁王国的污名化想象,马戏团老板威廉·亨特(William Hunt)等强迫艾姆·皮(Em-Pee)等黑人假扮“野蛮祖鲁人”(The Wild Zulus),表演无序、嘈杂和混乱的舞蹈,并在粗鄙不堪的舞蹈中表演如何杀人、食人。通过肢体语言讲述故事,亨特将祖鲁人塑造成“神话中的野兽”“在遥远的异国他乡屠杀英国人民的儿子和父亲”[5]32。如同巴勒斯坦诗人巴尔古提(Mourid Barghouti)曾经写到的,“如果你想剥夺一群人的权利,最简单的办法就是讲述一个关于他们的故事,并且从‘第二点’开始讲起”[3]。擅长制造噱头的亨特有意带着“野蛮祖鲁人”舞者去动物园参观动物,他授意新闻记者拍下艾姆·皮等黑人与动物同框的画面,并配以断章取义的故事讲述,说明祖鲁人如何与自己的同类——动物和睦相处。这种单一故事的讲述直接将祖鲁人塑造为动物的同类,否定了他们作为人的自主性和权利。不仅如此,亨特还将购买来的非洲黑人女性放在笼子里进行裸体展示,美其名曰“人类奇观展览”[5]25,并配以人类学知识宣讲,将她们塑造为处于人类初级阶段的原始人。媒体和马戏团以不同的故事讲述方式讲述了同一个故事,塑造了野蛮原始的非洲形象。

西方世界对非洲单一故事的讲述并没有止步于此。如同阿迪奇所总结的,西方世界对非洲单一故事的讲述大多来自文学[3]。这一传统始于殖民前期非洲探险小说的兴起。在《祖鲁人在纽约》中,穆达就以互文的方式批判了以亨利·哈格德(Henry Haggard)为代表的作家对非洲单一故事的讲述。百老汇的花园剧场计划将哈格德的小说《她》(*She*, 1887)改编为音乐剧。这部小说讲述了英国人在非洲内陆的探险故事。在这故事中,英国白人被塑造为无辜的探险者,而非洲土著则是野蛮的食人者。然而,如同安东尼·科恩(Anthony Cohen)所言,“对一种文化的无知会导致对其完整性的否定。持续的诋毁似乎把人们推向了文化的隐退,他们要么把自己的传统变成一件隐秘的事情,要么在很大程度上似乎抛弃了它。西方的知识传统创造了自己版本的殖民文化,强加给他们,然后加以诋毁,从而证明西方对殖民地的统治本质上是一种文明使命。这样做剥夺了他们的集体特性。”[6]199通过对非洲单一故事的讲述,西方社会否定了非洲文化的存在,也剥夺了他们作为民族主体存在的合理性。

有感于单一故事讲述的毁灭性力量,艾姆·皮决定创作一部关于伊桑德瓦纳战役的音乐剧,讲述他亲身经历的故事,向人们展示英勇的国王塞奇瓦约(Cetshwayo)如何击败英国军队,从而重建祖鲁王国文明强大的光辉形象。艾姆·皮想要讲述的真实的故事打破了西方认知中固有的野蛮祖鲁人形象,颠覆了西方世界对非洲单一故事的讲述传统。在殖民霸权的围攻下,弱势族裔的民族故事讲述注定是无法实现的。所以,斯劳(Slaw)劝说艾姆·皮放弃展示真正的祖鲁文化,因为“追求一个观众不认可的理念是没有用的”[5]88。西方观众不相信,也不接受祖鲁人骁勇善战这一事实。所以,斯科尔尼克(Skolnick)提出,尽管祖鲁人确实在伊桑德瓦纳战役中战胜了英国军队,但是故事必须要延伸到乌伦迪(Ulundi)之战,讲述野蛮国王的失败。而为了让故事更为吸引人,这个故事必须要增加大量虚构的情节,要将国王塑造为一个被魔鬼附身,失去良心,对英国人恩将仇报的人。只有以这种方式讲述国王的故事,才能证明英国士兵杀死他的行为是正义之举。斯科尔尼克对非洲故事情节的设计揭示了西方单一故事炮制的内在机制,这也从根本上否定了西方单一故事存在的合理性。

对“单一故事”的讲述既可以作为诋毁他者的武器,也可作为捏造自我神话的工具。西方世界以政治和经济利益为准绳,创造、讲述非洲“单一故事”的同时,也在选择性创造属于本民族的“单一故事”,将自己塑造为文明的使者,正义的化身。在《后裔》中,美国通过电视等媒体将本国塑造为正义的化身,是“上帝给人类的礼物”[7]143。穆达藉由叙述者,批判了美国媒体选择性讲述本国故事的行径:“美国民众向来对世界其他地方知之甚少,唯独本国军队深度涉足的地区例外。即便对这些地方,他们也只知晓

符合国家利益的那部分实情。所谓自由独立的媒体始终站在国家立场，因而不会完整呈现事件的方方面面[7]142-143。”而奎格利先生（Mr. Quigley）和欧帕（Orpah）讲述的奴隶贸易时代的奴隶逃亡故事则揭露了美国白人曾经的残忍与罪恶。他们的故事讲述犹如撕开了美国用以维护自身形象的遮羞布，与美国媒体讲述的“单一故事”形成鲜明对比。过去的奴隶故事与现代媒体的“单一故事”之间形成了一种形象的建构和反建构的博弈关系。正反对比的故事叙述共同揭露了霸权主义的真面目。

2　殖民语言权威的消解

穆达在通过故事讲述进行民族形象的反建构的同时，也积极发掘本土语言的力量。在小说中，穆达的英语语言表达极为简洁，口头化的语言通俗易懂。其中不仅有本土科萨语、祖鲁语等语言的杂糅，而且还有本土化的命名与反命名智慧的凸显。这种正统书写英语、土语、谚语和非洲变体英语等混合而成的文体，形成独具特色的“非洲英语文学”（African-English literature）。穆达和奈保尔（Vidiadhar S. Naipaul）、鲁西迪（Salman Rushdie）等以书面英语进行写作的移民作家不同，也与坚决反对用英语写作、支持用母语写作的恩古吉·提安哥（Ngugi Wa Thiong'O）不同，穆达与阿契贝一样坚持用非洲人使用的英语——非洲英语。这种语言本土化倾向凸显了民间语言蕴含的力量，消解了殖民语言的权威。美国黑人文学评论家亨利·路易斯·盖茨（Henry Louis Gates Jr.）在评析非裔美国黑人作家的作品时也指出，“任何以西方语言创作的黑人文本，都承载着双重文化遗产，蕴含着双重话语声音。这类文本在叙事视角上兼具白人与黑人的双重底色，在语言声韵上则融合了标准语与本土土语两种格调[8]4。”《红色之心》（*The Heart of Redness*，2000）就集中体现了作者在语言选择上的特点。

在这部用英语写就的小说中，穆达使用了大量本土词汇。表现最为突出的是，穆达将极具非洲特色的科萨语插入句子，使其与英语句子融为一体。比如，库克兹娃（Qukezwa）第一次见到卡玛古（Camagu）的时候主动提出：“You can lobola me if you like”[2]51。“lobola”是南部非洲特有的词汇，指的是男方婚前送给女方家的彩礼，一般以牛或者现金的形式进行支付。穆达将它插入英语句子，且不对这个词汇进行任何解释。更为值得注意的是，这个词原本为名词，但是库克兹娃直接将它变成了英语句子中的谓语动词。按照英语语言对句子完整性的要求，这句话的表达是不正确的。但是在故事语境中，库克兹娃的表达并没有引起任何歧义或者误解。由此可见，科萨语在语义表达上的灵活性。此外，穆达用了很多科萨语等本土语言，并在紧随其后的位置对科萨词汇进行解释。例如，在描述割礼时，穆达就用了这种语言表达方式。

When the time came, Mlanjeni went to the circumcision school. Both Twin and Twin-Twin were among the *amakhankatha*— the men who taught the initiates how to be men. Xikixa was the ingcibi-the doctor who cuts the foreskin. [2]18

年龄一到，姆兰杰尼就去了割礼学校。特温和特温—特温都是学校里的阿玛坎卡萨——负责教新人们如何成为真正的男人的人，西克夏是英斯比——负责切除包皮的医生。

在这段话中，穆达使用了两个具有南非特色的科萨词汇“amakhankatha”和“ingcibi”，并在其后用英语进行释义。而在双语释义的时候，他并没有采取归化译法，即用英语语言中的对等词汇进行翻译，将其分别译为“导师”和“医生”，而是采用了异化译法，将其分别译为“负责教新人们如何成为真正的男人的人”“负责切除包皮的医生”。异化译法既丰富生动地传达出本土民俗文化的特色，又凸显出科萨词汇含义的丰富性。

宋炳辉认为，“族群（尤其是弱势族群）在形成其民族文化，为自身共同体设置各种话语时，它所依赖的正好是双语词典的权威”[9]160。小说中两种语言的互译，不是简单地从双语词典中选择对等的等值关系，“我们不是在对等词之间进行翻译，恰恰相反，我们是通过翻译在主客方语言之间的中间地带，创造着对等关系的喻说。”[10]55 而从上文分析不难看出，英文释义冗长，而科萨词汇简洁却含义丰富。两种语言的对比凸显出本土科萨语汇在意义表达上的有效性远高于英语词汇。科萨语与英语的互译，将高高在上的英语拉下了神坛，使之处于与本土语汇相同的地位，在提升本土语汇地位的同时，消解了殖民语言的权威。

罗杰·夫勒（Roger Fowler）曾说：“当某类表述或某种结构合理地以一种不同寻常或引人注目的频率在文本中反复出现时，那么累积起来，就会产生一种独特的效果”[11]95。穆达小说中的科萨和祖鲁等本土语汇的加入，一方面体现了他对传达本土文化特色的坚持，另一方面表现了他对本土语汇力量的凸显。“跨越不同语言的边界不再是一个纯粹的语言学问题，它包含着话语的生产过程、生产方式及其话语背后的权力。”[9]157 本土语汇的融入，将讽刺与颠覆融为一体，共同消解了种族隔离制度所强加的

根深蒂固的殖民语言的权威。穆达的创作打破了正统英语的用语规则,将本土语汇与高高在上的殖民语言进行杂糅,使得殖民语言和被殖民者语言成为一种相互渗透的状态。“在面对这类跨文化的多元诉求时,当地人既突破了既有话语的边界,又巧妙开辟出与文化权威展开博弈协商的专属殖民场域,进而重塑了这套话语体系的表述逻辑[12]119。”本土话语与殖民话语的杂糅在无形中创造了一种话语实践的“第三空间”(Third Space),挑战了泾渭分明的本质主义和极端论者的二元对立模式,动摇了殖民话语的稳定性。

3 殖民话语行为的戏仿

在非洲文化中,作为口头传统表征之一的命名既沿袭着先辈的历史与文化,也承载着父辈对后代的美好期待。只有获得了恰当的名字,人和事物才算是获得了真正的存在。恰如其分的名字具有超自然的魔力,能够影响承载者一生的命运。在非洲人的生命观里,当一个人失去名字,或者被家人遗忘的时候,就是他真正死亡的时候。名字既是自己取得与祖先联系的信物,也是生命继续在世间延续的关键。命名既是对自我身份的认同,也是对民族文化的认同。所以,对于非洲人而言,名字意味着祖先、神圣、根和历史。人不能没有自己的名字,也不能随意更改自己的名字,失去或者改变名字,意味着失去自我,失去与非洲历史的联系,失去非洲的文化之根。在《死亡方式》(*Ways of Dying*, 1995)中,穆达甚至借叙述者之口表达了他对姓名的理解:“姓名的意义会显现自身”[13]150。所以,在殖民统治之下,命名成为殖民者清洗本土文化,推广西方文化的策略之一。

在穆达的众多小说中,白人为黑人重新命名的细节不胜枚举。例如,《死亡方式》中伪善的神父在资助莱迪辛(Radisene)等本土孩子读书的同时,给他们取了白人的名字;《红色之心》中的殖民官员乔治·格雷爵士(Sir George Grey)无视科萨大地上的山川河流早有名字的事实,自顾自地重新为它们命名,神父也为穆拉卡扎(Mhlakaza)重新命名。《小太阳》(*Little Suns*, 2015)、《祖鲁人在纽约》中的殖民者同样根据自己的喜好随意为王国领袖莫修修(Moshoeshoe)、塞茨瓦约(Cetewayo)等黑人民众重新命名。白人殖民者热衷于为黑人、非洲的山水等重新命名的背后隐藏的是他们想要抹杀本土文化特性,树立殖民权威的目的。然而,如霍米·巴巴(Homi Bhabha)所认为的,殖民权力的权威性也并不直接为殖民者所据有,它是殖民者和被殖民者所共同拥有的东西。“属民”(subaltern people)可以通过对殖民者文本的对症阅读—模仿(mimicry)挑战殖民权威,恢复本土的声音[12]85-92。穆达小说中主人公们即是通过对殖民者命名行为的模仿嘲弄、对抗殖民文化的侵蚀。

《祖鲁人在纽约》中的艾姆·皮本名为穆比耶金托穆比(Mpiyezintombi),意为“少女之战”(Battle of the Maidens)。穆比耶金托穆比“以自己的名字为傲”[5]14,因为这个名字延续了祖辈们对后代的期待。他们曾经的祖先西比赛德(Sibiside)曾带领阿巴穆波人(abaMbo)从中非的蓝色大湖出发,定居到夸祖鲁地区。先辈的光辉事迹给了后代取之不尽的勇气,先辈们也成为后代效仿的榜样。父亲给他取这个名字,期待他能继承先辈的伟大精神,成长为有魅力有担当的有为青年。“拥有一个名字就是拥有了地位和生存的意义,拥有了在人类社会生存下去的力量,从而参照祖先、当前的地位、特定意义的承载以及整个时间,回答‘你是谁’的问题。”[14]171父亲给他的命名既承载着民族历史和传统民俗文化,也寄托着父亲对儿子无尽的爱。

然而,在殖民宗主国英国,穆比耶金托穆比的名字被自诩为“伟大的法理里”(The Great Farini)的马戏团老板威廉·亨特等人简化为Mpi,读作“艾姆·皮”(Em-Pee)。字母组合“Em”没有任何实际意义,“Pee”意味着“小便”。充满美好寓意的穆比耶金托穆比被降格为“小便”。艾姆·皮将自己的名字改变过程称为“名字的堕落”[5]24。名字是一个人身份的象征。白人对艾姆·皮名字的污名化,象征着对其身份的否认和主体性的消解。与艾姆·皮形成对比的是小伙子捷斯拉夫·特里耶夫斯卡(Czeslaw Trzetrzelewska)的名字。他是艾姆·皮在街上捡回来的一个行窃的流浪男孩。尽管他的出身比艾姆·皮更为低微,他的名字发音与艾姆·皮本名的发音一样复杂,老板亨特却记住了他的名字,坚持用全名称呼他。因为他是一个白人。而这正如霍米·巴巴所言,“黑人的皮肤在种族主义者的注视下分裂成了兽性的标志、生殖器的标志、怪异的标志。这揭示了对无差别白色身体的恐惧神话”[12]131。所以,作为一个被标志化了的黑人,艾姆·皮的名字连同他的身份,都变得无足轻重、可以被随意更改。而白人,无论其社会地位如何卑微,在与黑人的比对中,他的肤色赋予了他永远的优越性。所以,艾姆·皮始终都觉得自己是“一只在白人土地上表演的猴子”[5]103,失去了自我,也失去了与自己民族的关联。文化上的疏离感所导致的精神的痛苦时刻折磨着艾姆·皮。

托尼·莫里森(Toni Morrison)曾指出："如果你来自非洲，但失去了自己的名字，那麻烦就大了，因为你失去的不仅仅是你的名字，还有你的家庭，你的部族。如果你失去了名字，死后如何与你的祖辈联系呢？那才是巨大的心灵创伤。你能做的最好的事情就是拿回你的名字，因为它反映了一些与你的选择有关的信息。"[15]28 所以，艾姆·皮告诉自己的儿子，"一旦他们接触到那片土地，艾姆·皮就会死去，穆比耶金托穆比就会重生"[5]107。对他而言，重新用回自己的名字，意味着告别过去殖民者对他的压制，重新获得自我，重新获得与本土文化的关联。对自己名字的坚持，即是对自我身份的维护，以及与民族文化关联的维持。《红色之心》中拥有新的白人名字的穆拉卡扎(Mhlakaza)也并没有获得白人的认同。和艾姆·皮对白人世界的失望一样，意识到圣公会神父纳萨里尔·梅里曼(Nathaniel Merriman)一家只是将他视为奴仆和传声筒后，穆拉卡扎决定放弃对福音派的信仰，重新用回自己的本名，回到自己的民众中间，追随先知信仰。穆拉卡扎放弃了对西方文化的追随，重新接续了与本土文化的关联。

阿契贝曾言，"压迫为其受害者重新命名，给他们打上烙印，就像农民给自己的牛群打上相同的烙印一样。压迫的目的就在于败坏受害者的个体精神和人性；而受害者或多或少会为摆脱压迫、重获自己而抗争"。[1]64 白人利用命名边缘化本土居民，侵蚀本土文化，以宣示殖民文化的权威。黑人同样可以通过模仿命名，来表达自我对民族性的坚持和对殖民统治的对抗。模仿是殖民者与被殖民者之间关系的一种重要状态。在《红色之心》中，格雷爵士肆意篡改他人名字和河流山川的名字的行为，遭到科萨居民的抵制。为嘲弄格雷，一个老人将他命名为"给十条大河命名的人"(The Man Who Named Ten Rivers)。《小太阳》中的穆隆特洛(Mhlontlo)将殖民长官汉密尔顿·霍普(Hamilton Hope)命名为迪力金塔巴(Dilikintaba)，意思是"摧毁大山的人"。这个名字本身就代表着毁灭与破坏，暗示着人们对霍普及其所代表的殖民力量的排斥。战士们合力杀死霍普后，国王的赞美诗人高唱赞歌："大山倒掉了！"[16]124 他的名字的含义因而变成了"倒掉的或者被摧毁的大山"[16]124。通过给殖民者命名，人们表达了对殖民统治的憎恶和对抗。人民对命名行为的模仿恰恰印证了霍米·巴巴对模仿的界定："我所说的模仿这种殖民话语范式，其权威性始终处在一种不确定状态。作为差异的表征，模仿本身就是拒认的过程[12]122-123。"所以，模仿，一方面挪用了一切有用的东西来规范和调整自身；另一方面，模仿也是一种拒绝、否定和反抗的过程。然而，模仿不是对殖民话语的简单重复。人们对殖民者命名行为的模仿并非一致，而是蕴含着嘲弄和变形。被殖民者表面上不张扬自己的真实态度，不是对被受压制和剥削地位的话语屈膝认同，而是通过模仿殖民话语行为挪用和改写了殖民权威，实现了对殖民权威的讥讽、消解和颠覆。小说中的主人公们对殖民者和统治者命名行为的模仿，实际上是以意指的方式戏弄了殖民者的自恋和权威。意指(Signifying)是亨利·盖茨曾提出的理论，指的是以委婉含蓄的方式传达出超越字面意思的深层内涵，突出体现的是语言的言外之意，既反映出黑人对语言要求的特殊性，又表现出他们的幽默与智慧。黑人的意指是对白人表意的修正和颠覆，表明在白人话语之外还存在一个与其平行的黑人话语体系，是一种"具有文化性质的话语结构"[17]126。

4　结束语

阿契贝曾宣称，非洲作家是一群有革命意识的教育家，他们应该为一场反殖民主义的思想斗争做出无私的奉献。具有非洲自觉意识的作家要通过讲述自己的故事，去改变人们对殖民地的看法，去进行非洲人民的再教育[18]40-46。而穆达正是将作为非洲存在方式的口头传统内隐与外显到小说文本中，通过民间的文化形式，以民间的力量反击殖民统治、种族主义统治、新殖民主义，以及父权社会对个体、群体、乃至民族的压制与剥削。这也正如海伦·提芬(Helen Tiffin)所认为的，后殖民主义话语的特点是颠覆性的，"它们向主流话语提供了反话语策略空间。后殖民反话语的运作是动态而非静态的。它并不试图颠覆主流话语并取而代之，而是构建文本策略，在揭露并消解主流话语固有偏见的同时，不断消除自身存在的偏见[19]18。"穆达将非洲的口头传统与西方的文体类型、西方语言完美结合，在向世人展示非洲口头传统艺术魅力的同时，也赋予了口头传统以"新生性"[20]41(emergent quality)，使之成为变革社会结构的巨大力量。通过研究穆达小说中的口头传统书写，揭示非洲口头传统对于维持黑人民族特性，及其在重建个体与民族主体性方面的巨大意义，既有助于中国读者加深对非洲文化与文学的理解，又为非洲文化和文学研究提供参考，进而促进中非交流与合作。

[参 考 文 献]

[1]　钦努阿·阿契贝. 非洲的污名[M]. 张春美译. 海口：

南海出版公司，2014.
[2] MDA，ZAKES. The heart of redness[M]. New York：Farrar，Straus and Giroux，2002.
[3] ADICHIE，CHIMAMAMDA NGOZI. TED talk：*the danger of single story* [EB/OL]. [2020-06-23]. https：// www.ted.com/talks/chimamanda ngozi adichie the danger of a single story.
[4] 段静，刘鑫. 论钦努阿·阿契贝和奇玛曼达·阿迪奇小说中的非洲故事传统[J]. 成都大学学报，2020(01)：72-81.
[5] MDA，ZAKES. The zulus of new york[M]. Cape Town：Penguin Random House South Africa (Pty) Ltd，2019.
[6] COHEN，ANTHONY. Culture as Identity：An Anthropologist's View [J].New literary History，1993：195-209.
[7] MDA，ZAKES. Cion[M]. New York：Picador，2007.
[8] GATES，HENRY LOUIS. Black literature and literary theory[M]. New York & London：Routledge，2017.
[9] 宋炳辉. 文化的边界到底有多宽：刘禾的"跨语际实践"研究的启示[J]. 中国比较文学，2003(04)：158-167.
[10] 刘禾. 跨语际实践：文学、民族文化与被译介的现代性(中国，1900-1937)[M]. 宋伟杰等译. 北京：生活·读书·新知三联书店，2002.
[11] FOWLER，ROGER. Linguistic criticism[M]. Oxford：Oxford University Press，1996：95.
[12] BHABHA，HOMI K. The location of culture[M]. London：Routledge，1994.
[13] MDA，ZAKES. Ways of dying[M]. New York：Picador，2002.
[14] COOKE，MICHAEL G. Naming，being and black experience [J]. Yale Review，1977 (02)：171.
[15] LECLAIR，THOMAS. The language must not sweat：a conversation with toni morrison [J]. The New Republic，1981 (12)：25-29.
[16] MDA，ZAKES. Little suns[M]. Century City：Penguin Random House South Africa (Pty) Ltd，2015.
[17] 王岳川. 拉康的无意识与语言理论[J]. 人文杂志，1998(04)：122-129.
[18] ACHEBE，CHINUA. The Novelist as teacher，in *hopes and impediments*：*selected essays* [C]. New York：Anchor，1990.
[19] TIFFIN，HELEN. Post-colonial literatures and counter-discourse [J]. Kunapipi. 1987(03)：17-34.
[20] 理查德·鲍曼. 作为表演的口头艺术[M]. 杨利慧，安德明，译. 桂林：广西师范大学出版社，2008.

The Reconstruction of National Image through Oral Tradition

—Taking Zakes Mda's Novels as Examples

HU Zhongqing，CUI Yan

(*School of Foreign Languages*，*Hubei Univ. of Tech.*，*Wuhan* 430068，*China*)

Abstract：The African continent is rich in oral traditional culture. Oral tradition includes not only myths，legends，folktales，and folk songs that entertain people，as well as oral histories，epics，and narrative poems that record history，and proverbs and idioms with unique regional characteristics，but also other forms of oral expression such as naming and riddles. In the pre-literate era，African oral tradition was not only an important means of preserving the wisdom of ancestors and historical memories，but also a way for people to express joy and pain，talk about hopes and fears，and reflect people's abhorrence. Therefore，oral tradition has become a symbol of black national culture，embodying the national spirit and representing the national image. Taking the novels of South African black writer Zakes Mda as examples，this paper analyzes how the indigenous African people resisted colonial rule and reconstructed the national image through oral tradition from three aspects：the subversion of the colonial storytelling tradition，the dissolution of the authority of the colonial language，and the parody of colonial discourse behavior，in order to provide Chinese readers with a reference for understanding African culture and literature，thereby promoting exchanges and cooperation between China and Africa.

Keywords：Zakes Mda；oral tradition；national image；South African literature in English

[责任编校：裴 琴]