

## 虚拟书评

### 我的新书：《虚拟书评》

写下本文的标题之后感觉略有不妥。“新书”二字好像暗示作者已不止一次出书，在此之前还有“旧书”。其实不是这样。必须声明：这是第一次。这本定名为《虚拟书评》的文集是本人的第一本书。

虽然书名叫《虚拟书评》，但这本书的内容并不完全是虚拟书评（提醒消费者谨防上当）。全书分成两部分。第一部分叫“虚拟书评”，包括十余篇为并不存在的、“虚拟”的书撰写的书评。第二部分叫“作家和书”，收集了近

年来写的一些散文、书评甚至包括一篇小说和两个小说片段。所有这些文章，大概多多少少都跟读书、写作有关，大部分在国内的读书或文学刊物上发表过，而且，它们全部都能在互联网上、尤其是本人的博客里找到全文。

本书是作为上海书店出版社“海上文库”系列丛书中的一本出版的。我一直很喜欢这套丛书，它们体积小（小 32 开）、页数少（大多不超过 200 页）、装帧素雅（硬皮精装，排版疏朗）。黄裳的《插图的故事》、陆灏的《东写西读》、沈昌文的《书商的旧梦》、叶兆言的《陈旧人物》、林行止的《说来话儿长》、孙甘露的《今日无事》等等——这些硬皮小书肩并肩地摆在书店的架子上，散发着一股沉静而优雅的气质。和业内的朋友聊天，常听人说“这套书本本好看”。

但愿我这本也不例外。

感谢盛韵、陆灏、马睿等老师同学对本书得以出版提供的热情帮助。

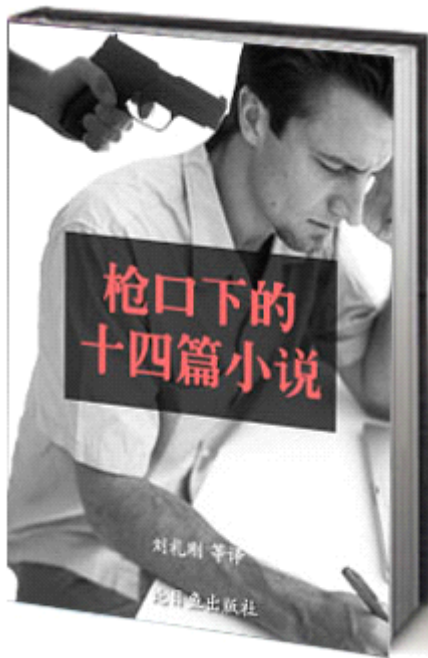
也感谢这本书未来的读者。

（作者注：所谓“虚拟书评”是一种文字游戏，即为一本并不存在的、虚拟的书撰写书评。）

（《虚拟书评》，比目鱼著，上海书店出版社出版，售价 20 元，预计将于本月上架）

虚拟书评

## 《枪口下的十四篇小说》



兰登书屋去年推出的短篇小说集《枪口下的十四篇小说》出版以后并没有引起读者和评论界的太多注意，然而不容否

认，这本书的确是一本非常奇特的小说集。

所有介绍此书的文章都会提到下面这个真实的故事。

1993 年秋，美国“传统与创新作家协会”（一个始创于 93 年初、于 94 年正式解散的资金雄厚的作家组织）在位于西南太平洋的所罗门群岛举行了第一届作家笔会，参会的有二十四位中青年美国作家。会议的组织者包下了霍尼亚拉市西北部的一座小型酒店作为与会者的下榻处和会议场地。会议前两天的议程进行得非常顺利，但在第三天发生了不愉快事件。

当时是下午两点钟左右，会议的环节是“叙事、虚构与元虚构”——一个六十分钟的自由讨论。正当两位与会作家就“第三人称叙事的证

实权威”这个问题发生轻微争执的时候，一群荷枪实弹的武装分子突然闯入会场。事后得知，这伙武装份子属于所罗门群岛种族冲突中一派叫做“乌莱尔自由运动”的民族主义极端分子，该组织于当日和政府发生武装冲突，武力成弱势以后撤退至霍尼亚拉市西北部，然后占领了笔会所在酒店，并将酒店中包括二十四位美国作家在内的所有顾客作为人质进行扣押，企图与政府进行谈判。

这伙武装分子的突然闯入导致了作家笔会的被迫终止，所有美国作家均遭到搜身和武装监控。当地政府武装包围了酒店，然而双方沟通的过程并不顺利，僵持状态从头至尾持续了大约 10 个小时。在此期间，一位美国作家因心脏病发作晕倒，被武装分子释放，另一位作家因精神

过度紧张大声咆哮，并和武装分子发生肢体冲突，险些造成情况失控。

当僵持状态持续了两个小时后，酒店内的人质和武装分子开始进入一种无事可做的状态。武装分子的头领得知这些人质是美国作家以后，做了一个特殊的决定：他命令所有的作家开始写一篇短篇小说，并宣称将根据作品的质量决定这些人质被释放的顺序。为了防止作家们靠记忆抄袭他人的作品或重写自己以前的小说，这个头领规定这篇小说中必须出现三样东西：一把枪、一个闹钟和一条船。武装分子给作家们安排了各自的桌椅，并发放了圆珠笔和纸张，于是在场的作家开始了一场一生中最为奇特的创作。



事后接受采访时，这些作家描述了当时的心情。有的作家说：“当时非常紧张，还带着一种愤怒，这种情况下怎么能写出好小说呢？”有的作家说：“当我们被命令去写小说时，我的心情反倒平静下来了，我忘记了周围的情况，一门心思投入到写作中去。这证明对于作家来说，写作也许是最能让人放松的事情。”一位作家说：“当时我意识到我在面对死亡，我忽然开始担心自己的写作计划无法完成就撒手人寰。所以当听说可以写一篇小说时，我是把那篇作品当作自己的遗作来完成的，可以说我在里面倾注了我的全部功力和感情。”另外一位作家说：“我提起笔，却发现自己彻底崩溃了，我发现比起自己一直引以自豪的小说世界，我身后的一切才是摸得着的、真实的世界。我和这个真实的世界的距离曾经那么遥远。现在当我和它离得这么近，那个虚构的小说世界的根基

彻底动摇了，我不再对那个虚构的世界感兴趣，我丧失了写作的热情。”

1993 年的那次所罗门群岛人质事件最终得以和平解决。政府做出了一定让步，满足了武装分子的部分条件，并安排武装分子安全离开现场。参加笔会的美国作家最终获得自由，于两天后回到美国。由于这次事件的影响，“传统与创新作家协会”遭到非议，于几个月后解散。

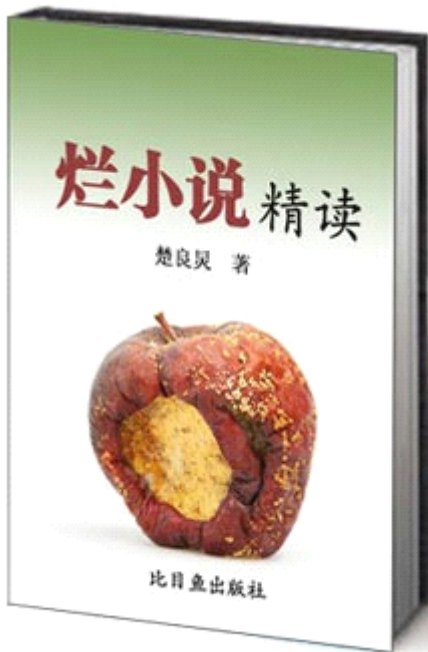
2000 年，所罗门群岛种族冲突再次升级，最终导致政府重组。在此过程中当年占领作家笔会所在酒店的“乌莱尔自由运动”的组织头领在战斗中身亡。在他的驻地发现了当年那些美国作家留下的小说手稿，这些手稿被送交美国大使馆，最终辗转回到美国。两年后，兰登书

屋通过和各个渠道的沟通，获得了这些手稿的出版权。

这批手稿最终出版时被定名为《枪口下的十四篇小说》。这本书收集了手稿中的十四篇小说作品。（当时参会的共有 24 位作家，其中 1 位被提前释放，有 4 位作家没有写出任何文字，所以手稿中共有 19 篇小说，但其中有 5 位作者拒绝出版其作品，故此书最终包括 14 篇小说。）

当读者了解到以上这个写作背景之后，在阅读《枪口下的十四篇小说》时也许会带着与阅读其它小说作品时不一样的心情。这些小说会让读者一边翻动书页一遍揣摩：一个面对死亡威胁的作者会写下一个什么样的故事？这些小说的字里行间是否能够暴露出作者当时的心理状

态？在强大的精神压力下一个作者是否能够保持他的创作水平？这十四位作者是如何把枪、闹钟和船这三种物体写到故事中去的？读到此处我相信不少读者已经开始对这本奇特的小说集发生了兴趣，那么就让我在此不去泄露任何秘密，让读者自己去阅读《枪口下的十四篇小说》这本书吧。



## 《烂小说精读》

大概没有哪个作家希望自己的作品被收录到这本叫做《烂小说精读》的

小说集里。《烂小说精读》收集了二十余篇来自不同作者的“烂小说”（或曰：写得很差的小说），每篇小说后面都附有编撰者对该作品详细的分析。

为什么要把这些不成功的小小说集出版呢？据编撰者楚良灵教授称：“这是一本写给致力于小说创作的文学爱好者的参考书。对于学写小说的人来说，其实烂小说往往比好小说更能教会一个人如何写作。一篇好作品成功的原因可能有千千万万，但一篇不成功的作品失败的原因往往集中在那些反复出现的、屈指可数的问题上。这本书就是要把这些带有问题的作品集中在一起进行详细分析，这样可以让小说作者认识到这些问题，创作时避免出现这些问题。”

《烂小说精读》收集的小说来自不同渠道，有的来自报纸副刊，有的来自网络论坛，也有相当一部分来自大型文学刊物和读者熟悉的畅销书。编撰者楚良炅教授说：“收集烂小说并不难，因为它们比比皆是。翻开报刊亭里任何一本原创文学刊物你都可以很容易地找到一篇又一篇烂小说。书店里的流行小说架子更是寻找烂小说的好地方。编这本书的难点在于找到那些烂得有代表性的作品。”

笔者不清楚楚良炅教授是如何说服那些小说的原作者同意把自己的作品收录到这本书里来的，但我们不得不佩服这本书在作品甄选方面的用心以及在分析点评方面的一针见血。例如楚教授是这样评论一篇发表在某文学刊物上的当代题材的短篇小说的：“一篇读了会让人打瞌睡的小说。不知作者在写这篇小说时有没有

想过：除了那个为确保杂志内容健康向上而坚持读下去的文学编辑，谁会有兴趣看你这篇一点儿意思也没有的东西？”又如，一本颇为流行的青春美文小说受到了如下点评：“作者好像是把一罐子蜜一勺接一勺不停地喂给读者，一番攻击下来读者也许再也不想碰甜的东西了。”对于一篇出自某网络小说家之手的作品楚良炅教授点评如下：“你能写出十万字并不代表你就是一个作家了，这篇小说充其量是一篇十万字的小学生作文。建议作者先回去好好把语文学好再回来写小说。”

《烂小说精读》这本书中的某些点评在笔者看来似乎有些过于尖刻，毕竟这是一本指导性的书。然而不容否认，在这些犀利的批评之后，楚良炅教授对每一篇小说的问题都做了非常具体的分析，指出了症结所在并提供了避免这些



问题的方法。对于正在学写小说的文学爱好者来说，也许阅读这本书真的比阅读一本文学名著更有帮助。



## 《风铃》

七年以前，当沉寂多年的“先锋派”小说家石亦推出他的长篇新作

《风铃》（第一卷）的时候，评论界的普遍反应是“石亦终于放弃了孤芳自赏的实验写作，回归到现实主义小说的阵营”。如今，七年过去了，当《风铃》出版到第七卷的时候，我们似乎再也听不到持这种观点的评论了。

在很多读者心中，石亦这个名字属于八十年代，属于那个被称为“先锋派作家”的写作群体。谈到当年石亦的那些风格古怪的小说，人们会使用诸如“诡异的情节”、“令人捉摸不透的结构”、“富有诗一般节奏感的语言”以及“对实验、探索的的孩子般的热情”之类的语言。

整个九十年代石亦没有任何作品面市，石亦本人也似乎从读者的视线里消失了。直到2000年，石亦的小说《风铃》（第一卷）出版，这本书描写了一个姓赵的普通中国家庭从晚清到

当代的命运，该书风格朴实、人物丰满，被认为是一本现实主义的杰作。伴随着评论界对石亦“返璞归真”的肯定，一些喜爱石亦作品的老读者对于没能再次看到石亦在风格上的探索感到一些遗憾。

然而这种状况随着次年《风铃》（第二卷）的出版发生了改变。当读者翻开《风铃》（第二卷）之后，他们惊奇地发现这本书和第一卷一样，同样描写了那个赵姓家庭从晚清到二十世纪的生活史，不同之处在于从第一章开始，某些人物的命运发生了细微的变化，例如那个在第一卷中因眼疾而失明的三女儿在第二卷中治好了眼病而逃脱了失明的厄运，这个变化直接导致了她能和正常人一样上学、恋爱，最终踏上了一个同第一卷截然不同的命运旅程。除了人物的变化，读者还看到了外在因素的变化，

例如作者在第二卷中描述了一场在第一卷中并不存在的洪水，这场洪水导致了赵家从旧居迁移到五十里外的另一个县城，造成小说的后半部分的故事发生在和第一卷完全不同的地点。

当读者读完《风铃》的第二卷，他们发现自己目睹了已经熟悉的主人公们的另一种不同的命运，这种新奇的阅读经验在读者中造成两种不同的反应：有的读者和评论家盛赞这种写作方式“让人深切地体会到命运的无常和人生的不确定性，仿佛为传统的小说增加了一个新的维度”，而另一种声音则认为作家石亦“因为创作力的枯竭，不得不旧瓶装新酒，重复自己，做了一件愚蠢的事情”。

面对读者反应的两极化，石亦没有做出任何回应，而是在一年后推出了《风铃》的第三卷。

这本书的内容在读者意料之中：仍然是原来的故事背景、原来的主人公，但他们的命运再次改变，小到穿了不同颜色的衣服，说了不同的话，大到嫁了不同的人，从事了不同的职业。读到小说结尾，读者发现作者笔下人物的命运有的变得面目全非，有的则沿着不同的轨迹重复了同样的命运。

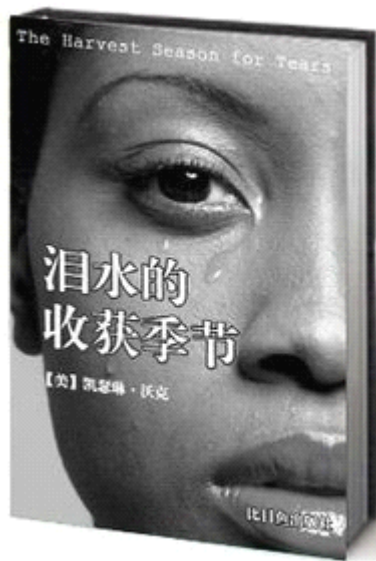
此后我们看到石亦每年有条不紊地推出一卷新的《风铃》，直到今年这本《风铃》的第七卷。有人说石亦像一个鬼魂附体的痴人，凭借一种带有强迫症特征的坚韧力量一遍一遍不厌其烦地改写他笔下人物的命运；有人说石亦是一个伟大的作家，通过一项浩大的工程向我们展示了人生的可能性和文学的可能性；有人说石亦是一个无聊的作者，操控着一场令人厌倦的无聊文学实验；有人说石亦是一个神奇的魔法师，

让读者通过他的作品触摸到了命运之神的双手；有人说石亦是一个骗子，通过旁门左道、哗众取宠的伎俩换取他在文学史上的地位。

石亦还要把小说《风铃》的写作坚持多久？除了他自己没有人知道。

《泪水的收获季节》

美国女作家凯瑟琳·沃克 (Catherine Walker)



的小说集《泪水的收获季节》(The Harvest Season for Tears) 被《纽约时报》称为“一颗强力催泪弹”、“一本眼泪爱好者的圣经”，经“奥普拉读书俱乐部”推荐

后最近雄踞美国畅销书榜首。

凯瑟琳·沃克的这本短篇小说集收集了作者的12篇短篇小说，每一篇小说都是一个读罢让人流泪的故事。虽然每篇小说都催人泪下，但它们让人落泪的方式又不尽相同，例如《失而复得的纽扣》是一篇让人读后留下伤心泪水小说，而《明天再见》则让读者留下感动的泪水，《劳拉在电话的另一边》使读者因同情而动容，《周三下午的甜饼》则让人因怀旧而感伤，《去圣路易斯的州际公路》最容易让中年男人落泪，《别叫我凯莉》最容易让离过婚的人伤心，《好了，好了》是一篇中学生读起来最容易流泪的小说，而《再给我一杯冰镇百威》则让每一位退伍军人都不禁眼眶湿润。

《泪水的收获季节》一书最近在美国掀起了一阵“流泪热潮”，这本书更成为各地读书俱乐部（Book Clubs）的首选书目。在这些主要由



妇女自发组成的读书聚会上，朗读《泪水的收获季节》往往造成朗读者和听众同时泣不成声，场面颇具感染力。作者凯瑟琳·沃克的各地的巡回签售活动也与众不同：当凯瑟琳读完一篇小说开始为读者签名的时候，聚集在书店里的读者往往早已泣不成声，为此凯瑟琳在每次签名之后都不忘给伤心的读者送去一个安抚的拥抱。

《泪水的收获季节》也开始成为媒体讨论的热点。《时代》周刊发表了题为《美国人再次与眼泪相逢》的文章，探讨了自二十世纪初以来在各个不同时期美国人因文艺作品而感动的不同表现。《纽约客》的专题文章则用略带冷嘲热讽的语气试图证明美国文化已变得越来越远离“硬汉气概”而走向“感情脆弱的多愁善感”。CBS电视台的“60分钟”节目采访了数位因阅

读《泪水的收获季节》不胜悲哀而住进医院的患者，并呼吁读者阅读时要控制自己的感情。

《读者文摘》则鼓励读者“有泪就让它自然流淌”，因为“眼泪是净化心灵的最好的洗涤液”。

据悉好莱坞已购买了《泪水的收获季节》的电影改编权，而美国各大出版商也开始加强对“眼泪图书”的重视，并预计在近期内推出一系列催人泪下的读物。

《过马路的艺术》

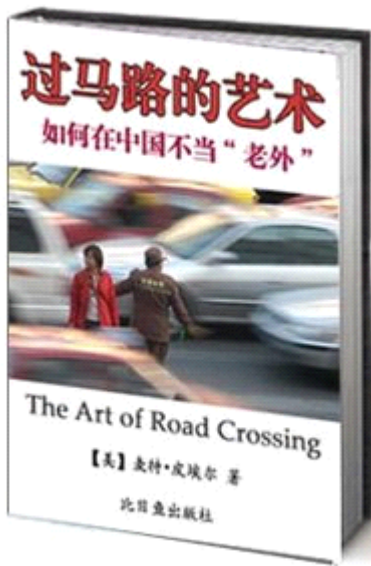
美国作家麦特·皮埃尔（Matt Pierre）的新书

《过马路的艺术》（The Art of Road Crossing）是

一本写给在中国工作和生活的外国人的。这本书中译本的副标题是

“如何在中国不当‘老外’”，显然，这是一本教导“老外”

如何适应中国社会，从“老外”变成“内行”的实用读本。



麦特·皮埃尔本人是一个在中国从事商业活动 17 年的“老外”，他在这本书的开头解释了“过马路的艺术”这个书名的来历：

“一个刚到中国的外国人遇到的第一个不习惯的事情往往就是过马路：虽然马路上也有斑马线，也有交通灯提示，但你会发现那些过马路的中国人大都并不盲目听从交通灯的指示，他们左顾右盼、见缝插针，似乎能够准确地计算出马路上正在驶来的车辆能否给自己造成威胁，然后迅速地做出反应，或者快步穿越马路或者暂时原地等待机会。这种“过马路的艺术”其实生动地反映了在当今中国“办事”的艺术。作为一个“老外”，能否理解并且熟练运用这种“过马路的艺术”往往直接影响到他（她）在中国的商业活动是否成功，生活是否愉快。”

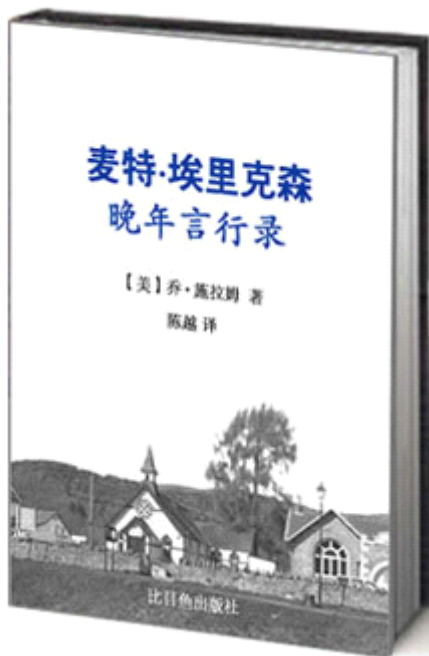
麦特·皮埃尔接着具体分析了“过马路的艺术”：“拿过马路这件事情来说，交通灯其实象征着法律、规章，你完全可以机械地遵守交通灯的引导，大部分情况下（注意那些拐弯的车辆）你能够保证自身安全，并能成功地穿越马路，然而当你耐心地等待绿灯的时候你会看到身边的人已经开始穿越马路，那些人往往会先于你抵达马路对面，大多数情况下你会不在意这种情形，然而假设马路对面是一家需要排长队才能办理业务的银行，而你和你旁边的人都要去那里排队，那么这几分钟的差异就不那么容易被视而不见了。除此之外，当周围的人开始纷纷挪动双腿，而你仍然固执地在原地等待交通灯变绿的时候，你无疑暴露了自己“老外”的身份，让周围人知道你对此地的“潜规则”一无所知。被旁人看作“傻逼”也许你还能容忍，

然而如果被人群里潜伏的骗子盯上那就不是一件轻松的事情了。”

《过马路的艺术》其实是一本教“老外”了解中国社会和商界的规则及潜规则，并灵活选择行事策略的书。该书分为以下几个章节：“第一章：交通灯不能不看——如何确保自己不犯‘原则性’错误”，“第二章：什么时候可以忽视交通灯——学会灵活掌握政策、规定”，“第三章：看车往往比看灯更重要——如何了解、运用‘潜规则’”，“第四章：警察管不了太多违章的人——如何把握行事的尺度”，“第五章：红灯今天能闯并不代表明天还能闯——认识中国社会政策法规的快速变化性”。

《过马路的艺术》读罢让人不禁叹服：一个“老外”能够如此准确、细微地洞察中国人的处事

哲学和中国社会的行事规则，真是很了不起。  
作为一个中国人，读一读此书也会受益，谁敢  
说自己已经完全掌握了“过马路的艺术”了呢？



《麦特·  
埃里克森  
晚年言行  
录》

伴随  
2006 年  
美国小说  
家麦特·

埃里克森 ( Matt Erickson ) 的病逝，当今在世的著名遁世隐居作家就仅剩 J. D. 塞林格一位了。自 1973 年麦特·埃里克森停止写作、隐居乡野以来，出版界每年仍然不断推出对于这位“后现代小说大师”的研究著作，但读者已再无机会读到这位“最具神秘感的伟大作家”的任何新作，甚至无法获得关于这位曾经红极一时的作者的任何消息。直到 2007 年，《麦特·埃里克森晚年言行录》(以下简称《言行录》)一书得以出版，饥渴的读者们终于可以通过此书一窥这位成功后隐姓埋名的作家在去世前的生活和思考了。

众所周知，埃里克森隐居后深居简出，和外界几乎失去联系，记录、出版其晚年言行几乎是一件不可能的任务。然而与其他曾经试图接近埃里克森的学者和记者不同，《言行录》的作



者乔·施拉姆（Joel Schramm）——一位印第安纳大学的比较文学硕士，一个埃里克森的狂热爱好者——为此倾注了更多的时间和精力，并最终获得成功。这位年轻的学者通过私人侦探的帮助获取了埃里克森的住址，然后只身前往那个偏远的北加州乡间小镇，一住就是半年。他在埃里克森经常出没的一家小咖啡馆里获得了一项薪水微薄的侍应生工作，以此作为身份掩护，对埃里克森的晚年生活进行了大量观察，并和埃里克森进行了多次对话。这种执着的研究精神在当今的学术界实属罕见。

《言行录》一书显示了作者乔·施拉姆敏锐的观察力和超常的分析能力。作者在第一章写道：“经过一段时间的观察，我渐渐发现埃里克森的日常生活充满了后现代文学的特色。埃里克森的着装风格明显体现了他在小说中经常使用

的后现代‘拼贴’技巧：他总是将棒球帽、拖鞋、西装、牛仔裤等貌似缺乏关联的着装元素漫不经心、游刃有余地随意组合、披挂在身，其离经叛道的大胆创新性着实令人叹服。同时，埃里克森的日常用语充满了‘元小说’特色，例如，他喜欢使用如下这种表达方式：‘我想来一杯摩卡咖啡……等一下……我在想是不是卡普提诺会更好……对，还是来杯卡普提诺吧！’这种把对于作者创作过程的描述嵌入叙事文本之中的方法正是典型的‘元叙事’手段。至于‘戏仿’这种后现代技巧在埃里克森的生活中更是随处可见：他在玩儿飞镖游戏的时候喜欢伸出右手比划成一把手枪，还会煞有介事地对着“枪口”吹一口气。显然，这是对流行文化中枪手形象的出色戏仿，埃里克森对于美国当代流行文化的批判态度在此刻显露无疑。”

《言行录》中记录了作者和埃里克森的数次对话。“虽然大部分对话看似与文学无关，”作者写道，“但作为埃里克森生前最后的谈话记录，我觉得十分有必要把它们原封不动地呈现在读者面前，我相信富有洞察力的读者不难透过这些对话了解更深层次的东西。”《言行录》中记录的第一次对话发生于小镇上的超市，当时作者和埃里克森恰好排在同一条队里等候付款，认出作者是咖啡馆的侍应生后，埃里克森和作者进行了一番简短但颇有深意的对话：“你  
好吗，年轻人？”“我很好！沃克先生（注：沃克是埃里克森使用的假名字）。您今天看起来气色很好！”“谢谢。坏天气到来之前我一般看起来气色不错。”“您对美国文学的前途乐观吗？”“你说什么，年轻人？轮到你了。准备好钱吧。”此番对话虽然相当简短，但作者认为其涵义非常深刻。“埃里克森对于天气

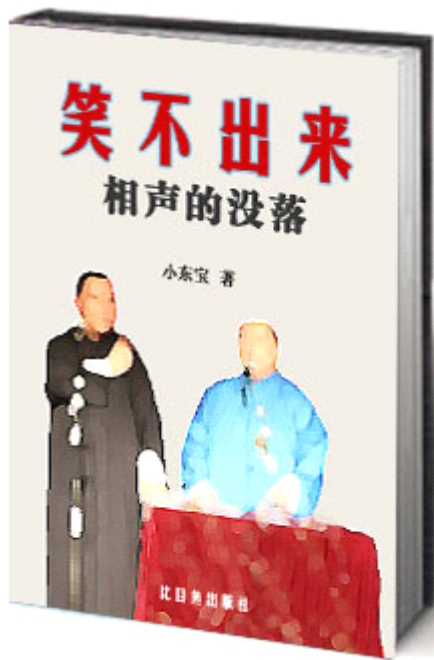
的评论显然印证了他在作品中流露出的对人类命运所持的强烈悲观态度，”作者写道，“而最妙的是埃里克森对本人提出的美国文学前途问题的回答方式——他说‘准备好钱吧。’这显然是在暗示文学作为一种脆弱的艺术形式最终将会被以金钱为终极目的的资本主义经济所吞噬。”

类似的简短对话在《言行录》还记录了很多，每段均配有作者的详细分析，读起来颇具启发性。二人的最后一次对话发生在小镇邮局门口，在那次对话中，作者向埃里克森坦白了自己的真实身份，并大胆请求埃里克森接受他关于文学的采访。埃里克森得知真相后说：“请你从我的生活中走开，要不我他妈就叫警察了。”虽然这句话结束了乔·施拉姆对埃里克森历时半年的追踪和记录，但作者在书中充满兴奋地

评论道：“埃里克森给笔者留下的最后一句话意义非凡，它揭开了长期以来困扰文学界的一个谜团，那就是埃里克森的小说《分道扬镳》的主人公汤姆是否是以埃里克森本人作为原型的问题。在此让我来提醒读者：在小说《分道扬镳》中主人公汤姆和他的朋友杰克关系破裂时汤姆说的就是‘我请你从我的生活中走开，要不我他妈就叫警察了。’如今这句话几乎原封不动地从埃里克森口中说出，这毫无疑问地证明了汤姆的原型正是埃里克森本人。”

作为一位出色的小说家，麦特·埃里克森已经离我们而去，并将永垂史册。《麦特·埃里克森晚年言行录》作为一本精彩的学术著作，无疑为广大读者提供了一份研究、了解埃里克森的珍贵的资料，其意义不可低估。

( 刊于《书城》2008 年第 2 期 )



《笑不出  
来：相声  
的没落》

假如一位  
曲艺圈儿

的名人写一本书来检讨相声是如何失去观众的，大家会认为这是相声界的自我反省，但如果一个圈外人士长篇累牍地列举当今相声的种种不是，人们可能会觉得此人有挑衅之嫌。《笑不出来：相声的没落》这本书的作者有着恰恰介于两者之间的身份——作者小东宝出身于相声世家，但他没有继承父亲的衣钵成为一名相声演员，而是在八十年代去了美国，一边刷盘子一边拿下了一个大众传播学硕士的学位，此后一度在洛杉矶为喜剧电视节目撰写脚本。听这么一个身份特殊的人谈相声，应该有些意思。

《笑不出来》这本书的前半部分用了很大篇幅回顾了相声的历史。作者利用自己身为半个“圈内人”的身份之便搜集、整理了不少宝贵的史料。他从早期的相声艺人朱少文（“穷不怕”）

徐永福、李德锡（“万人迷”）、焦少海等讲起，一直写到当今仍然活跃在舞台上的相声演员，其中提到不少早期相声界鲜为人知的旧事，并配以图片和段子摘录，为读者提供了近年来最为详尽和严谨的相声史资料。

在回顾过相声的历史之后，作者提出了自己对当今相声现状的看法，他尖锐地指出：相声作为一种民间艺术形式“不幸地没落了”，而其没落的原因“并不能完全归结于客观原因”。作者写道：“如果说戏曲等传统艺术的没落是因为它们的形式无法被当代观众所接受，那么相声在这方面可无法推卸责任：相声从来就是用口语说大白话儿，根本不存在表现形式跟不上时代的问题。”



那么相声到底是为什么没落了呢？显然这个问题正是此书要探讨的核心问题。可以看出，作者在该书前半部分提供详细的史料正是为了给后半部分的论证准备好足够的事实依据、埋下伏笔。小东宝认为，相声的没落除了存在政治上的原因（长期以来只能以歌颂为主，无法自由地讽刺社会现象），更主要的原因在于相声艺人自身定位的偏差。“相声本来是‘泥腿子’们（放在今天叫‘草根’）的一种找乐方式，它当初的魅力就在于一个‘俗’字，是通过俗人和小人物的视角表现俗人和小人物的喜怒哀乐。”而自从相声演员们翻身成为人民艺术家、不再被视为“下九流”之后，虽然这种社会地位的提升鼓励了相声艺术的发展，但“迎来新生活的相声艺人们却发生了‘心理失重’，他们觉得自己已走入高雅殿堂，不屑于再以‘泥腿子’的身份说话，他们甚至认为相声的传统

过于粗俗，他们力图去美化这门不雅的行当。结果呢？相声演员的谈吐文明了，气质高雅了，可是相声却不再可笑了。”

作者进而从幽默心理学的角度解释了这里面的原因。小东宝引用了心理学家 Patricia Keith-Spiegel 的幽默理论，指出人被逗乐有两个重要原因：出乎意料（surprise）和优越感（superior），前者可以解释为什么好的“包袱”总是完全出乎意料之外，后者可以解释为什么我们总是觉得傻人傻事和别人的倒霉事好笑（因为别人的傻映衬出自己的智慧，别人的背运映衬出自己的幸运，于是产生自我优越感）。“基于这个道理，假设台上说相声的演员让人感觉比观众更聪明、更有修养、更高尚、更幸运，那么这种感觉恰恰与激发观众的自我优越感背道而驰，只能削弱相声的幽默感，而

不是使相声更可笑。可是当今很多相声演员都是朝着这个错误的方向塑造自己的形象的”。在《笑不出来》这本书中，作者提出解救相声艺术危机的最有效手段可能就是让相声重新“俗”起来，重新恢复它的“泥腿子”气质。

小东宝在该书的最后一章还为我们描述了一幅想象中的相声复苏后的图景：“那时，相声演员已不再是那些从某个国家文艺团体领取固定工资、平时闭门造车‘写段子’的人，他们很多并非专业人士，而是一些完全凭兴趣说相声的‘自由相声艺人’，他们的表演场地更多的是那些能够与观众近距离接触的茶馆、酒吧等小型场所。他们中绝大多数只说自己写的相声（虽然对传统段子仍怀有浓厚兴趣）。他们强调即兴创作，并对周围社会事件的反应及其灵敏，往往是昨天才出现的一条社会新闻，今天

就能被他们当作笑料揉进相声中去。正因为如此，观众喜欢一次次地来听相声，因为每次来都能听到不同的内容，听到最新的段子、听到内容与自己的生活密切相关的相声。”

小东宝的这本《笑不出来：相声的没落》不乏对当今相声界的尖锐批评，估计会让很多圈里人读后笑不出来，可是此书如果能够真正起到推动相声改革和复兴的作用，那么也许这些都是值得和必要的——说到底，搞相声的最终目的还是希望让观众们笑起来。

## 《暴发户的自我修养》

伍迪·艾伦在他的喜剧片《业余小偷》(Small Time

Crooks)

中讲述了一对靠卖饼干一夜暴富的纽约蓝领夫妇，有钱后急于打入上流社会，却因品味粗俗被拒之门外，于是



不甘失败的妻子聘请了一位谈吐高雅的英国艺术品拍卖商（休·格兰特饰）作为文化品味私人教练，带领这对夫妇游走于曼哈顿的博物馆和剧院。其中有一场戏是休·格兰特在博物馆里给夫妇二人讲绘画史，他指着墙上一幅油画问这对夫妇：“你们能看出这幅作品和那些早期绘画的区别吗？”由伍迪·艾伦扮演的丈夫想了想，回答道：“我觉得这幅画的框子要大得多。”

暴发户——一个让人羡慕同时常常遭到讥讽的群体——在二十一世纪的中国不乏人在。也许他们无法找到像休·格兰特这样风度翩翩的私人教师，但目前至少有一本书可供他们参考，那就是肖炳石写的《暴发户的自我修养》。

这是一本很有意思的书。作者在“有钱后的心理问题”这一章中写道：“他们（指暴发户）在成为有钱人之后最大的问题往往是身份的迷失和焦虑。他们开名车、穿名牌、打高尔夫球、搬入富人区，然而内心经常处于不平衡之中：贫贱的日子已经一去不复返，但成功的喜悦也已逐渐消褪；新环境、新身份让他们无所适从，他们对自己充满了不自信，他们觉得自己应该以一个新的形象出现，但对从何做起却充满迷茫。”对此作者提出的建议是：“做你自己，不要刻意去扮演一个你自认为更加得体、更有身份的人。这样做只能使你显得很做作，很可笑。”作为举例说明，作者引用了几个生活中的实例：一个大款为了证明自己属于有钱阶层，浑身披挂名牌，处处挥金如土，却被外商认为个人素质有问题而谈黄了生意；另一个新富人士担心自己在旁人眼里没有文化，于是说话的

腔调完全模仿电影台词的口气，结果变成大家的笑柄。

在《暴发户的自我修养》这本书中作者也谈到了“打入上流社会”这个问题，作者的态度是：经过“文革”的洗礼，中国大陆目前基本上不存在所谓的贵族阶层，所谓“上流社会”也只不过是一些有地位、有名望的人的圈子，这些人大都不具备所谓“贵族气质”，看起来特别“贵族”的人往往都是假货，实际上他们当中很多人本身也是暴发户，所以大可不必望而生畏。作者同时强调，没有必要硬往“上流社会”里挤，过于执着反而可能会让人瞧不起。交往中应该不卑不亢。真诚、有礼貌才是关键。

虽然作者一再提醒暴发户们没有必要刻意改变自己，但对于那些有钱后急于提高自己形象和



品味的暴发户，作者还是提供了很多颇为具体的建议和方案。作者建议首先从最基本的方面入手，包括个人卫生、环境卫生、最基本的礼节、礼貌等。“如果你想让人觉得你有身份，”作者写道，“对餐厅和酒店的服务生一定不要太凶。对从事服务行业的人发威是典型的没有教养的暴发户行为。”对于希望提高品味的暴发户，作者在此书中还列举了一些最著名的作家、音乐家和其他文化名人的名单及主要作品，以供读者参考学习。此外，这本书还简略地谈到了理财、保险、慈善捐助等话题。

“暴发户的自我修养”这个书名给人的第一感觉是这本书会是一部揶揄、讽刺有钱人的搞笑作品，但读过此书之后，读者不难发现其实这是一本充满建设性意见的生活指导书。此书文笔流畅，语言生动，颇值得一读。对于非暴发

户的一般读者，这本书提供了一个了解暴发户阶层的心理和生活方式的渠道。

读完此书我唯一的困惑是：一个真正的暴发户是否可以忍受《暴发户的自我修养》这样措辞强烈的书名呢？他们会把这样的一本书买回家吗？为什么不把书名改得更含蓄一些，比如叫作《快速致富者的自我修养》呢？转念一想我好像明白了作者的考虑：假如作者把书名改得过于文绉绉、过于含蓄，也许那些暴发户读者们就不一定能明白这本书是写给他们的了。

（刊于《书城》2008年第2期）

## 《地久》

我案头摆放的这本小说《地久》是一本 346 页厚、大 32 开本的书，封面标题旁边印有

“言情小说大师毕仿予传世遗作”的显著字样。今天是毕仿予先生辞世后的第十天，我在北京国贸地铁站附近的地摊上花十元人民币购



买了这本书。这是我至今为止购买的第一本盗版书。

我与毕仿予先生说来有些缘分。早在文革“插队”期间我就偷偷阅读过毕先生写于三十年代的言情名著《天长》，并曾为他笔下主人公凄惨的爱情偷偷落泪。粉碎“四人帮”后我与毕老在上海有过短暂的会面，当时的印象是毕老精神矍铄，开朗善谈，我似乎能够依稀看到毕老年轻时在上海滩被无数少男少女读者追崇时的风采，然而在这种风采当中我又明显能够感觉到沧桑和无奈——“十年浩劫”中毕老受到的凌辱、磨难我们都耳闻。我当时向毕老表达了对《天长》的喜爱，并斗胆问了毕老一个问题：“传说您当年打算写一篇《天长》的姊妹篇《地久》。您现在打算写了吗？”记得

当时毕老含笑反问我：“我要是写了，你想读吗？”“当然想读！”我激动地对毕老说。

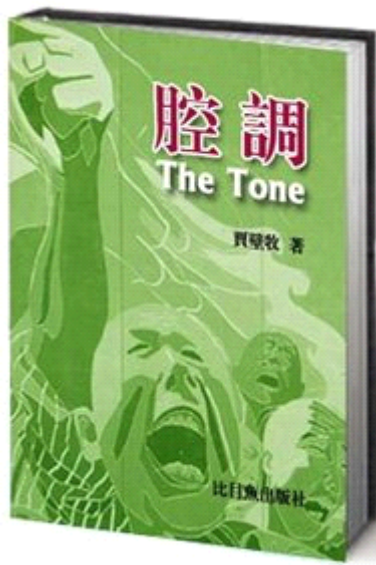
改革开放以后大量的港台、海外小说涌入中国，毕仿予先生的《天长》得以再版，竟然十分流行，在书店里经常和琼瑶等当代作者的言情小说摆在一起，非常畅销。《天长》更是被改编为电视连续剧，一时间毕老的名字再次变得家喻户晓，有不知情者以为毕老是当代小说家，竟有少女读者给毕老鸿雁传情。后来在报纸上经常读到有关毕老正在撰写《天长》的续篇《地久》的消息，后来又传出筹拍电视连续剧《地久》以及《地久》剧组在全国范围内组织电视选秀寻找演员的消息。去年我读到一份报纸的副刊文章，该文将《地久》列为年度最受读者期待的图书之一。对这些媒体的消息，毕仿予先生没有做任何回应。

十日前我惊闻毕老辞世，心中顿生惆怅。由于工作需要我得以赴上海参加毕老的追悼会，在追悼会上见到了毕老的女儿，向她表达了对没有机会在毕老生前和他再次见面的惋惜。

近日媒体纷纷报道了毕老的逝世，书店里毕老的《天长》被摆放到显著位置供读者选购，报纸、网站上也都在谈论、猜测毕老的遗著《地久》。今日路过国贸，竟然在地摊上看到了《地久》的盗版，小贩告诉我：“我们比正版书出来要快得多！”。我当时心中的滋味难以形容，竟掏出十元钱买下了这本盗版的《地久》。

这本《地久》现在摆在我的案头。我没有去读这本盗版书。望着这本书，我心中升起对毕仿予先生跌宕起伏的一生的无限感慨。我没有去读这本盗版书。在追悼会上毕老的女儿告诉我：

毕仿予先生从文革开始一直到去世再没有写过一个字。



## 《腔调》

贾璧牧先生的新作《腔调》可以被当作一本探讨修辞学的语言类专著阅读，然而明察秋毫的读者会很容易发现

这本书的社会学意义和它强烈的娱乐性。

在《腔调》这本厚达 809 页的著作里作者试图探讨“腔调”在人类语言中的表现和作用。对于这个看似严肃、充满专业性的话题作者并没有采用一般学术著作常用的枯燥、教条的学术腔调，而是用近似聊天、充满幽默的白话语言娓娓道来。

也许一般读者对“翻译小说对汉语腔调潜移默化的影响”这样的话题并不十分感兴趣，然而《腔调》这本书里提供的大量语言实例却是可供大多数读者带着兴趣共同分享的：从战国时期的纵横家游说的腔调到“超级女声”评委点评的腔调，从美国总统的就职演说的腔调到澳大利亚摇滚歌星接受电台采访的腔调，从酒席上敬酒的腔调到农贸市场讨价还价的腔调，

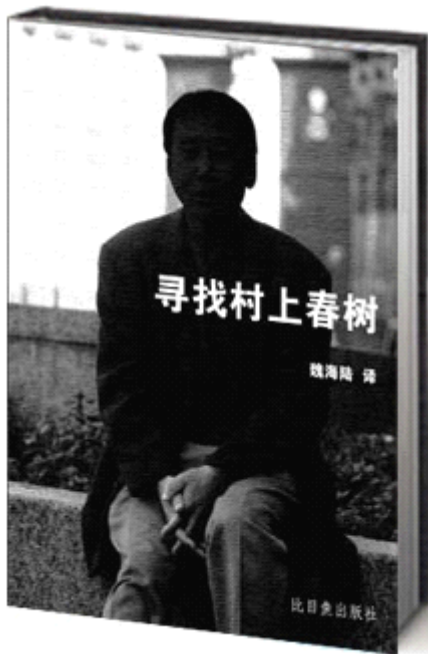


从文化大革命时期恋人情书的腔调到“80后”一代在网上聊天时的腔调……《腔调》这本书为我们呈现了一幅人类语言中不同腔调的“清明上河图”，读罢让人回味不止。

《腔调》这本书的另一个特色是作者做到了与时俱进。在“网络时代的腔调”这一部分作者探讨了互联网时代网络语言的腔调，列举了大量博客文章、论坛帖子、网上聊天的文字腔调，并组织了一个特别的问卷调查，调查结果似乎显示，网络读者在阅读例如博客这类以互联网为主要载体的文章时更加偏爱口语化、随意、不修边幅的腔调，而同一读者在阅读纸媒书籍、期刊杂志时会更希望读到正规的、文字中规中矩的腔调。作者提供的这种研究调查结果无疑将对媒体和作者具有参考价值。

值得一题的是，作为《腔调》的作者，贾壁牧先生在这本著作里展示了自己作为一名当之无愧的“腔调大师”的娴熟的文字功力。正如作者所说：“对于一个文字作者来说，能否形成自己独特的、标签性的腔调往往是他（她）能否成为一名大师的最后一道门槛”。显然贾壁牧先生已经跨过这道门槛，而笔者本人只能作为门槛另一侧的一个面目模糊的作者用这种千人一面的知识分子腔调撰写这篇关于《腔调》的书评。

## 《寻找村上春树》



日本著名作家村上春树于三月下旬突然失踪的事件虽然近期被媒体炒得沸沸扬扬，但此事似乎自始至终都没有得到日本

警方的足够重视。据《朝日新闻》报道，事发当日(3月27日)早晨，根据村上夫人的回忆，作家村上春树(著有《挪威的森林》、《海边的卡夫卡》等畅销小说)一如往常地被调至6点30分的闹钟叫醒，然后他去厨房烧咖啡，烤面包片，打开超短波广播，啃着面包片在餐桌上摊开晨报，他从第一版依序看下去，直到把报纸看完，然后出门长跑。据知情人士透露，村上春树自1982年以来每天坚持长跑，但那天早晨，这位年近六十岁的作家消失在长跑途中。

有目击者称，那天早晨空气清新，前一天夜里刚刚下过暴雨，目击者看到村上春树在其东京寓所附近的森林公园中沿环形小路长跑，但当他绕水泥小路跑完大约3圈之后，就神秘地失

踪了。村上春树在失踪之前没有留下任何文字或口头资料显示其独自出走的意图。

这起作家失踪事件得到了日本文化界和读者的广泛重视。早稻田大学文学部教授井腾川撰文分析了村上春树失踪事件与其作品之间的紧密联系。该文指出，“失踪”一直是村上春树惯用的小说元素。在村上的短篇小说《象的失踪》中，小镇上一头的体型庞大的大象如蒸发一般消失得无影无踪；长篇小说《奇鸟行状录》中叙事者的妻子突然莫名其妙地失踪；而在村上的最新小说集《东京奇谭录》中，有一篇题为《在所有可能找见的场所》的作品，讲述一个行走在两层楼之间楼梯上的男子突然神秘地失踪，后来此人出现在另外一个城市的候车室里，记忆已经丧失。井腾川教授认为，这些作品毫无疑问地显示出“失踪”这一充满神秘感的行

为一直是作家村上春树潜意识中的一个 fantasy（注：美妙幻想），所以眼下这位作家的失踪是一件完全可以理解，甚至可以说是在意料之中的事情。井腾川教授指出：对于村上的失踪，我们应该问的问题并不是 Why（注：为什么？），而是 Where？（注：他去了哪里？）。

井腾川教授的文章在读者中激起了极大的兴趣，熟悉村上春树作品的读者们纷纷通过报纸、电视、互联网等媒体发表对于村上春树去向的猜测。《读卖新闻》副刊刊登了一位村上读者文笔优美的文章，该文认为村上此时正在他曾经漂泊过的欧洲大陆继续他的世界之旅，而具体位置并不重要。该文引用了小说《挪威的森林》的结尾段落：“绿子问：‘你在哪里？’我在哪里？我是在哪里也不是的处所连连呼唤

绿子。”虽然不少读者猜测村上很有可能去了欧洲，但仍有一定数量的读者坚持认为这位作家并没有离开日本，只是去了东京以外的某个地方。有读者认为村上去了四国岛，并引用了小说《海边的卡夫卡》中的段落作为证据：“目的地定在四国。并无理由必须是四国。只是查看地图时，不知什么缘故，觉得四国像是自己应去之地。看了几次都觉得——或者不如说越看越觉得——那地方令我心往神驰。”此外还有一部分读者认为村上春树的目的地是他曾经生活过的美国，而此刻他正在某个幽静的小酒吧里倾听他在《爵士群像》中描绘过的美妙无比的爵士乐。

在此次对于村上春树失踪事件的讨论中，也不难听到一些并不十分浪漫的声音。一批长期以来对村上春树颇有微词的日本文学界人士批评

村上春树借失踪事件“制造噱头”、“自我炒作”，并再一次指出：村上春树的作品没有植根于日本传统文化，那些小说充其量也只是媚俗与撒娇的混合体。

自村上失踪之日起，日本各地书店纷纷将村上的作品陈列于店内显著位置，并推出“购买全套村上作品，享受超低特价”的促销活动。著名出版社集英社临时将一本即将付印的研究村上作品的文学论文集更名为《寻找村上春树》并提前了出版时期，该书上架后立即成为读者抢购的畅销书。

这场愈演愈烈的村上春树热最终因这位作家本人的再次现身而宣告结束。根据朝日电视的新闻报道，3月31日，亦即村上春树失踪后的第四天，这位消失数日的作家忽然再次出现在其



东京寓所门前的森林公园内，其现身地点恰好是几天前这位作家失踪的同一地点。当日又是一个雷雨天气，有目击者看到作家村上春树从公园内环形小路旁的一个下水道内掀开半掩的井盖缓缓爬到地面上来，身体被泥浆覆盖，体力明显不支。后经核实，四天前村上春树在清晨跑步时不慎失足跌入路边一个为加速雨水排泄而临时掀开井盖的下水道内，随即昏迷不醒，四天后再降暴雨，雨水泄入下水道中，将困在地下的村上春树从昏迷中浇醒，于是这位作家得以重返地面。东京警方对未能即时找到失踪者表示歉意，该公园负责人也同时致歉并发表声明，保证今后不会再有下水道井盖覆盖不严的事件发生。

（注：此文为虚构，请读者切勿当真。）



## 作家和书

雷蒙德·卡佛：刻小说的人

### 契科夫

“在最近几年里，我的生活中出现了光芒和恩惠。” ——雷蒙德·卡佛，1988

1987年6月，《纽约客》杂志发表了一篇雷蒙德·卡佛（Raymond Carver）的短篇小说，名叫《差事》（*Errand*）。熟悉卡佛的读者发现，这篇小说与作者以往的作品有很大不

同。卡佛笔下的典型人物一直是那些中下层美国人，他们居住在无名的城镇，形象普通得不会吸引任何人注意。而《差事》则大不相同，写的是俄国作家契科夫的死。契科夫是卡佛的偶像和写作上的导师。在这篇小说里，卡佛虚构了契科夫从染上肺炎开始吐血一直到他在德国去世的过程，其中提到一个细节：契科夫的妹妹去医院探望他时，在病房的桌子上看到了一件“让她惊恐的东西”，那是一张医生手绘的契诃夫肺部示意图，图中的肺用蓝色线条勾勒，但肺的上部涂满红颜色，她意识到，那部分代表患病的区域。

《差事》发表的时候正是雷蒙德·卡佛写作生涯的鼎盛时期。这位出生于西北部贫穷锯木工家庭、年轻时为养家糊口奔波劳累、后来又因为酗酒险些丧命、打过各种杂工、曾在各地辗转流离、经历过两次破产和一次婚变的小说

家兼诗人，经过多年的打拼，终于获得了文学界的承认和褒奖：“自海明威以来最出色的短篇小说家”、“美国的契科夫”、“极简主义”——这些荣誉和标签可谓来之不易。此时他已经出版了《请你安静些，好吗？》（*Will You Please Be Quiet, Please?*）、《谈论爱情的时候我们谈论着什么》（*What We Talk About When We Talk About Love*）、《大教堂》（*Cathedral*）等短篇小说集和若干本诗集。此时他已戒酒多年，和他生活在一起的是即将成为他第二任妻子的女作家苔丝·加拉赫（Tess Gallagher）。

《差事》是卡佛的最后一篇小说。

1987年9月，也就是《差事》发表后的第四个月，卡佛像契科夫一样开始吐血。10月初，卡佛被查出肺癌，他的左肺被切除了2/3。第二年6月，卡佛的肺部再次发现癌细胞。当

月，他和苔丝举行了简单的婚礼。1988 年 8 月 2 日清晨，卡佛因肺癌死于家中。

在最后的日子里，卡佛一直在写未完成的诗集。有一天，这位作家对他的妻子说：“宝贝儿，我们已经被载入史册。”

临终前，卡佛每天静静地坐在家里的门廊上，望着院子里栽种的玫瑰花出神。去世前几个小时，卡佛告诉妻子，他是多么喜爱契科夫的小说。

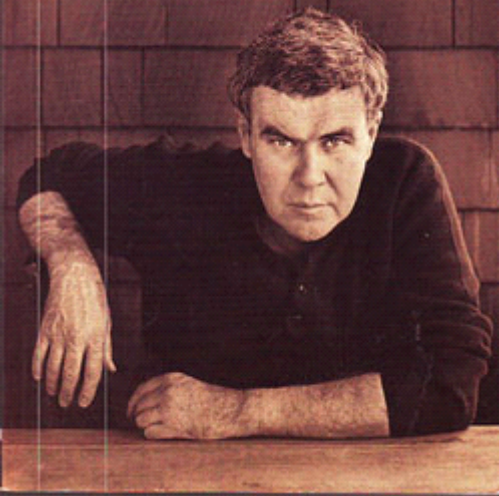
契科夫去世时 44 岁。卡佛去世时 50 岁。



Raymond Carver  
WHERE I'M  
CALLING FROM  
The Selected Stories

"Raymond Carver's stories can  
be counted amongst the masterpieces  
of American fiction"

IRVING HOWE, NEW YORK TIMES



## 雕刻匠

“写短篇  
篇小说和  
写诗之间  
的相似程  
度绝对超  
过写短篇  
小说与写  
长篇小说  
之间的相  
似程度。”  
——雷蒙  
德·卡佛

“我平  
日里是个  
害羞的人，

可写起东西来就是另外一回事了。”——雷蒙德·卡佛

雷蒙德·卡佛的姓 Carver，如果按字面翻译，就是“雕刻匠”的意思。和契科夫一样，卡佛一生热衷于对短篇小说的雕刻（这位作家没有写过长篇小说）。他的刀法纯熟，到后来自成一派。直到今天我们读他的作品时，可能还会赞叹一声：“嗯，活儿确实不错！”

这些天来，我一直在重读《我打电话的地方》（*Where I'm Calling From*），一本英文版的卡佛小说自选集。每次合上这本书，我的视线都会再次和卡佛相遇。

那是印在封面上的一张卡佛的照片。在这张黑白照片中，卡佛坐在一张桌子后面，右手搭着椅背，左手放在桌上，他的眉头紧锁，眼睛死死地盯视着镜头，仿佛那里有一道复杂的



数学题，急需他在最短的时间内解出答案。可以想像，画面外的摄影师希望这位作家摆出一副潇洒的姿势、提供一个深邃的眼神，然而，我们最终看到的却是一个表情有些紧张的中年男子，他的肢体僵硬，神经紧绷，眼神中隐隐流露出紧张、困惑和焦虑不安。

我走到电脑前，在互联网上搜索有关卡佛的信息。在一个英文网站上，我找到了一段卡佛当年接受采访的录音。听这段录音让人感觉在听一个嫌疑犯接受警方的调查。卡佛的声音底气不足，吐字磕磕绊绊，句子断断续续，有时需要依靠短暂的停顿来思考究竟该使用哪个合适的字眼儿来继续眼下这个已经进行了一半的句子。在这段录音里，卡佛呼吸的声音清晰可见。他的呼吸沉重，像一张砂纸在不断地打磨着麦克风，这些呼吸之间偶尔会插入一两次深深的吸气，让人怀疑屋子里的氧气是否已经

被这个不善言辞的讲话者耗尽。

## 无法言传

“你不是你笔下的人物，但你笔下的人物是你。” ——雷蒙德·卡佛

卡佛笔下的人物几乎没有能言善辩的。他们用最普通的思维方式思考，用最基本的日常语言交流。可是，在这些故事中，这些普通人的普通生活往往被某一件异样的事情打乱，他们感觉到了这种异样，并且能隐隐预感到自己的生活可能因此变得不同。然而，由于他们不善言辞，也从未学会和自己的内心交流，于是，他们往往陷入一种“无法言传”的困境。

小说《为什么不跳个舞呢？》（*Why Don't You Dance?*）写一个中年男子（刚刚离异？），在自家庭院前出售家里的全部家具。来了一对年轻情侣，对陈列在门口的大床和电视机很感兴趣。中年男人痛快地答应了他们的讨价还价，还给他们喝酒，用旧唱机放音乐给他们听。他还提议：“为什么你们不跳个舞呢？”

在这篇小说的结尾，叙事的焦点有些出乎意料地转移到那对情侣中的女孩身上：

几个星期后，她说：“那家伙是个中年人。他所有的东西都堆在家门口。不骗你。我们喝多了，还跳了舞，在他家门口的车道上。哦，老天。别笑。他给我们放那些唱片听。你看这个唱机，就是那个老家伙送给我们的，还有这些破唱片。你会对这些破玩意儿感兴趣吗？”

她不停地说。她把这件事告诉了每一个人。这里面还有更多的东西，她想试着把它们说出来。过了一段时间，她放弃了这种努力。

像这个女孩一样，卡佛小说中的很多人物感觉到了某件事后面“更多的东西”，但他们无法通过言语把这些东西表达出来。而故事背后的作者拒绝提供任何解释。于是，读罢卡佛的一些小说，读者的感受可能会无异于故事中的人物：这篇小说确实让我感觉到了什么，可到底是什么呢？

另一篇小说《羽毛》（*Feathers*）写叙事者和他的妻子到另一对夫妇家里做客，他们在主人家中碰到一些奇怪甚至骇人的事情：这家人养了一只孔雀，身上有味道，不时发出怪叫，但主人竟然允许这只鸟走进房间里来散步；而

他们刚刚出生的孩子长得其丑无比，样子吓人，对此他的父母仿佛视若无睹。在这篇小说的最后，叙事者看着客厅里那只怪鸟和主人的丑宝宝嬉戏玩耍，他忽然感觉这个夜晚“很不一般”，他甚至默默许了一个愿，希望“永远不会忘记这个夜晚”。的确，事后叙事者的生活因为这次经历发生了改变。但为什么一只怪鸟和一个丑婴儿会让人产生这样的触动呢？这个问题叙事者似乎无力回答，作者似乎希望读者自己去找出答案。

小说《肥》( *Fat* ) 的叙事者是一家餐厅的女服务员，某晚她接待了一个异常肥胖但特别客气的顾客。这个胖子食量惊人，更奇怪的是他讲话时用“我们”而不是“我”来指代自己。整篇小说写的就是叙事者向她的女友丽塔讲述这件事本身以及当晚下班后她与男友在家中谈论这个胖子的经过。《肥》是这样结尾的：

这个故事挺有意思，丽塔说。但我可以看出她对这件事不知道该怎么解释。

我感到情绪低落。但我不想对她说。我已经对她说得太多。

她坐在那儿等着，她用纤细的手指抚弄自己的头发。

她在等什么呢？我很想知道。

这时是八月。

我的生活即将改变。我能感觉到。

很多读者也许会和小小说里的人物一样不知道该如何解释这篇小说。这个故事到底讲的是什么？叙事者为什么会感到情绪低落？为什么遇到一个奇怪的胖子能改变一个人的生活？卡佛不会回答这些问题。而故事的主人公，她自己可能更说不清楚。

## 蓝领悲剧

采访者：为什么您选择写短篇，而不是长篇小说？

卡佛：是因为生活所迫。当时我很年轻。我十八岁就结了婚，那时我妻子十七岁。她怀孕了，我身无分文，我得整天工作，养活两个孩子。我还需要到大学里学习写作。所以我根本不可能写那种要花两三年才能完成的东西。所以我就决定写诗和短篇小说。这些东西可以坐下来，从开头到结尾一次完成。

（注：此处可能是卡佛的记忆有误。卡佛结婚时 19 岁，当时妻子 16 岁。）

卡佛常说他有“两次生命” 分界点是 1977 年 6 月 2 日。

卡佛 1938 年出生于美国俄勒冈州一个锯木工人的家庭，高中毕业后就开始打工。他十九岁结婚，已经怀孕的妻子玛丽安·伯克·卡佛（Maryann Burk Carver）当时只有十六岁。这对年轻夫妇在不到二十岁的时候就已经有了两个孩子。他们因生活所迫不断搬家，居无定所。养家糊口的压力很大，卡佛和妻子靠一些零七八碎的工作挣钱。卡佛曾替药房送货、在加油站给人加油、在医院里打扫卫生、在公寓小区打杂、甚至替人摘过花。妻子玛丽安做过图书推销员、电话公司职员和餐馆侍者。卡佛喜爱文学，打工之余在大学里选修了一些写作课程，在这期间遇到了对他写作生涯有影响力的老师——作家约翰·加德纳（John Gardner）。卡佛在繁重的生活压力下尝试写



作，终于发表了几篇短篇小说，找到了一些在学校里教写作课的工作，并于 1976 年出版了第一本有影响力的小说集《请你安静些，好吗？》。

然而不幸的是，卡佛于六十年代末染上了酗酒的恶习。随着他在写作方面向成功迈进，他的酗酒问题却越来越严重，以至于最后整日与酒杯为伴，无法写作。家庭经济同时出现问题，卡佛本人的健康也受到威胁，曾因酒精中毒多次住院。卡佛和妻子玛丽安之间的感情日趋破裂，二人数次分居。卡佛的人生轨迹走到了最低点。

1977 年 6 月 2 日，卡佛终于停止了酗酒，开始了被他称作“第二次生命”的生活。他获得了更多的经济资助，找到了更稳定的工作，他与玛丽安正式分手，开始了和女诗人苔丝·加拉赫的共同生活。直到卡佛于 1988 年早逝，

他的“第二次生命”应该说是安定和幸福的。

如果说大部分卡佛的小说取材于自己的亲身经历，那么我们看到更多的是卡佛对他的“第一次生命”的描绘。卡佛笔下的人物大部分是那些蓝领阶层的“穷白人”——推销员、侍者、理发师、清洁工等等。对于这些人物，卡佛用现实主义的笔法，描绘了他们的烦恼、痛苦和不幸。

小说《维他命》( *Vitamins* ) 写了一对夫妇，丈夫在医院里做夜间的杂工，妻子靠上门推销维他命挣钱。维他命的生意越来越难做，夫妇两人的感情也出现危机。丈夫背着妻子与妻子的女同事约会，结果在一家酒吧里被一位黑人搞砸了气氛。和他约会的女孩决定到外地去找工作。丈夫一个人回到家，感觉生活越来越失去平衡。从这篇小说中读者可以读出蓝领

阶层的绝望和空虚，这种感受和美国文学中经常表现的“美国梦”精神完全不同，它告诉我们：美丽的“美国梦”并不属于所有美国人。

小说《里程数是真的吗？》（*Are these Actual Miles?*）写一对夫妇面临破产，律师建议他们立刻卖掉汽车，不然就会被判归债主，而这件事必须在当天完成，否则就来不及了。妻子以前做过推销员，于是丈夫让妻子出门去卖车，自己在家一边独饮一边等待。他从下午一直等到晚上，开始有些着急。妻子终于打来电话，说在和一個车商吃饭，不便细聊，随即撂了电话。妻子一夜未归，丈夫更加着急。天亮时妻子带着卖车拿到的支票回了家。不久，一个车商来到家门口，归还了他妻子拉下的一个化妆盒。这篇小说用了大部分篇幅写丈夫在家里等待妻子的情形，卡佛使用精简的文字，

通过白描式的语言和动作描写非常细腻地刻画了主人公当时那种焦虑、猜忌最后转化为愤怒的心情。

卡佛的小说中有一部分是描写家庭破裂的。《还有一件事》( *One More Thing* ) 和《严肃的谈话》( *A Serious Talk* ) 都属于这一类。这两篇小说里的男主人公几乎是同一个人：酗酒、粗暴、举止有些疯狂。经过一场争吵甚至打闹，他们被愤怒的妻子赶出家门。但他们似乎无法搞清问题的根源和自己的处境。

《严肃的谈话》中的男人只是预感到他和妻子“该严肃地谈一次话了”，《还有一件事》中的男人收拾好行李，准备离开家，他对等着他走出门去的妻子和女儿说“还有一件事要说”，但无论如何想不起来自己到底想说什么。这两篇小说都非常短小，但场面和对话描写非常精彩，卡佛把一个可能很复杂的家庭悲剧浓缩到

几页纸的长度，这让人不能不佩服作者的功力。

也许和作者本身的酗酒经历有关，卡佛的小说中经常出现酗酒的场面和酒鬼的形象。上文提到的四篇小说中都有对饮酒的描写；《谈论爱情的时候我们谈论着什么》写两对夫妇在其中一家的厨房里谈论各自的感情经历，在整个聊天的过程中每个人都杯不离手，谈话进行到最后，在场的所有人都喝醉了；小说《我打电话的地方》直接写到了戒酒中心，故事里出现的大部分人物都是在接受戒酒治疗的酒鬼。卡佛本人也最终接受了戒酒治疗，并依靠坚强的意志力摆脱了酒精的阴影，否则，我们今天可能无缘读到这么多精彩的短篇小说。

## 盘子

（注：以下这段文字和后文中的《玻璃天空》均为笔者虚构。）

“显然，我酗酒的经历对于我写那些关于酗酒的小说起到了帮助。可是，我经历了那段日子，然后写出了那些小说，这不能不说是一个奇迹。不，我不觉得酗酒这段经历有什么意义，它只造成了浪费，带来了痛苦。”——雷蒙德·卡佛

玛丽安在离家不远的一个餐馆里找了份侍者的工作。那天晚上下班回家，她看见丈夫雷一个人瘫坐在沙发里，手里攥着一只伏特加酒的瓶子，显然又喝醉了。

玛丽安对雷说她受够了。她让他滚出去。

雷说：“你今天真漂亮，宝贝儿。离孩子们回家还早，来，我们……”

玛丽安脱掉外套，说：“闭嘴，你这个酒鬼。”

“我可是个作家。”雷说。

“老天，”玛丽安笑了起来，“请问你上一次坐下来写小说是多少年前的事情？你现在是个职业酒鬼。”

“你不懂的事儿就不要多管，”雷嘟囔了一句，然后举起酒瓶又喝了一口，像是在痛饮一瓶可口可乐。

玛丽安走进厨房。她看见灶台上扔着一包烟，台子边缘有一只白色的瓷盘子，里面堆了很多烟蒂。玛丽安从烟盒里抽出一支，然后伸手去拿盘子旁边的火柴，她的手碰到盘子边缘，那只白色餐具滑落到地上，摔成很多碎片，四

周撒满烟灰和烟蒂。

“操！”玛丽安站在厨房中央，一只手里夹着那支没有点燃的烟。过了一会儿她开始呜咽。

“出什么事了？”雷在客厅里问。玛丽安没有回答。

“到底他妈的出什么事了？”雷开始吼叫。

玛丽安停止了哭泣。她扔掉手里的烟，踩着地上的碎屑，走到灶台边，从架子上抽出一把切菜用的刀。她手里举着那把刀踩过地上的瓷片和烟蒂，走到厨房门口，对着雷喊道：“我受够了。你给我滚出去！”

雷在沙发上直起身体，然后放下酒瓶，站了起来。他对玛丽安说：“把它放下。”

玛丽安看见雷朝这边走了过来。在他离自己还有几步远的时候，她扔掉了手里的刀。



雷用手抓住玛丽安的两肩，把她推到墙角。玛丽安闭着眼睛，感觉自己的头一次又一次地撞在墙上。

第二天，雷向玛丽安道歉，说他爱她，离不开她。

玛丽安说：“雷，我也爱你。”

（注：这段虚构文字取材于卡佛第一任妻子玛丽安·伯克·卡佛 (Maryann Burk Carver) 所著回忆录《往昔追怀：我与雷蒙·卡佛的婚姻即景》( *What It Used to Be Like: A Portrait of My Marriage to Raymond Carver* ) 中的部分章节。)

## 极简主义



“评论家讨论我作品的时候经常使用“极简主义”这个词。但这个标

签让我感觉很不舒服。”——雷蒙德·卡佛

“极简主义”（Minimalism）——这个卡佛本人并不喜欢的词——如果拿来形容卡佛的一些小说，尤其是那些早期的、收集在《请你安静些，好吗？》和《谈论爱情的时候我们

谈论着什么》这两本集子里的小说，倒也不能说完全不恰当。对于这些小说，人们喜欢把它们和海明威的短篇小说相比：都是惜字如金，省略了很多东西。

卡佛的读者从头到尾都不知道《为什么不跳个舞呢？》里面的那个中年男人的婚姻背景和感情经历，也搞不清这个人把家当卖了以后要到哪里去。但是有一定生活经验的读者可以猜出：这是一个婚姻失败的人，他遭受了感情上的打击，他比较悲观，同时还残留着一点点浪漫的情绪。就像读海明威的短篇小说一样，这种需要读者自己去填补空白的阅读经验具有一种特殊的魅力。

如果拿海明威和卡佛来比较，我感觉，海明威的短篇好像写得更“浪漫”，他对笔下的人物似乎更“仁慈”：即使写一个对生活绝望、身陷孤独的老人，他也会给他安排一个“干净

明亮的地方”，让他喝上几杯；即使写一个即将被迫堕胎、充满失落感的年轻女子，他也会给她安排一个车站旁的小酒馆，让她可以坐在那里欣赏到远处“白象似的群山”。而卡佛对笔下的人物就显得“残酷”得多。卡佛小说中的人物大部分不敏感甚至感情迟钝，我们很少看到他们沉浸在带有任何“诗意”的气氛中。他们总是被各种困境、打击所包围，困惑、颓唐、不知所措甚至彻底消沉。浪漫情绪不属于这些人。

1983年，卡佛出版了小说集《大教堂》。评论家和读者发现，“极简”不再是这些小说的风格。这些小说里出现了更多的人物背景交代，更细腻的描写，篇幅也更长了。更有意思的是，在上一本小说集《谈论爱情的时候我们谈论着什么》中收录过的小说《洗澡》（*Bath*）在这本书中被再次收录，但出现的却是另外一

个版本，篇幅加长了几乎两倍，题目也被改为《好事一小件》（*A Small, Good Thing*）。

《大教堂》获得了更大的成功。读者和评论家似乎都没有因为卡佛放弃他“固有”的风格而感到失望，相反，他们投来赞许，报以掌声。

《大教堂》显示的变化不仅仅停留在文字风格上。比起以前的小说，这些新作中减少了“冷酷”，增加了“温情”，读起来更加“光明”了。

标题小说《大教堂》被普遍认为是卡佛的代表作之一。这篇小说的叙事者是一个给人感觉内心空虚、生活颓唐的男子。一天，家里来了一位客人，是他老婆以前的朋友，一位盲人。这个住在外地、刚刚丧偶的盲人一直和她老婆保持通信，谈论各自的生活。对于盲人的探

访叙事者比较抵触，还夹杂着一些妒忌。小说通过这个男子的视角，很细致地描写了盲人的到来、聊天、吃饭等细节，读者可以感觉到他那种冷淡的态度和不情愿的情绪，场面一度有些尴尬。随着故事的推进，我们看到叙事者的老婆先睡了，留下他和这位盲人坐在沙发上。叙事者依然很冷淡，自顾自地看着电视里的无聊节目，一边和盲人聊着一些不疼不痒的话，还怂恿客人抽了一只大麻。在接近小说结尾的时候，电视里开始播放一部关于建造大教堂的纪录片。盲人想知道大教堂到底是什么样子，于是叙事者开始用笨拙的语言向他描述。这种尝试失败以后，盲人建议叙事者采取以外一种方式，他建议叙事者在一张纸上用笔画下大教堂的样子，而他则把自己的手扣在叙事者的手上，跟随前者的动作感觉大教堂的样子，盲人还建议叙事者闭上眼睛，他照办了。结果，在

这个描绘大教堂的过程中叙事者进入了一种近乎“忘我”的状态。在小说结尾处，盲人让他睁开眼睛看一看——

但我仍然闭着眼睛。我想就这样再待一会儿。我觉得我应该这样。

“怎么样？”他说，“你在看吗？”

我的眼睛仍然闭着。我在自己家里，这我知道。可我感觉我不在任何地方。

“真是了不起。”我说。

《好事一小件》是另一篇人们喜欢谈论的小说。评论家尤其喜欢分析这篇小说，因为他是卡佛前期出版过的小说《洗澡》的“加长版”，把这两个版本放在一起对比，这难道不是研究卡佛从“极简主义”返璞归真的最好方法吗？

《好事一小件》和《洗澡》的故事基本相同：一个母亲去面包房为即将过生日的儿子订了一个蛋糕。儿子在生日那天不幸遇上车祸，昏迷不醒，被送入医院。夫妇二人守在病床前，痛苦而且焦急。丈夫抽空回家去洗澡，碰巧有人打来电话，提醒他蛋糕还没有拿。丈夫不知道妻子订生日蛋糕的事，把对方的来电当成了骚扰电话。夫妇两人在医院又守护了几天，儿子依然昏迷不醒，妻子回家洗澡、喂狗，这时电话铃又响了，对方说是关于他儿子的事。

小说《洗澡》在此处戛然而止。我们不知道医院里的儿子最后是否得救，甚至不知道结尾处的那个电话是谁打来的——虽然很有可能是面包师再次带来的，但也很可能是医院打来电话通知紧急情况。和其它卡佛的“极简”小说一样，《洗澡》没有交代人物背景，语言简洁，叙事不带感情色彩，这使得这篇关于生



死和家庭不幸的小说读后给人一种近乎冷酷的感觉。

而《好事一小件》则给人一种完全不同的阅读感受。这篇小说里增加了人物背景交代和更多的心理描写，故事也没有停留在《洗澡》结尾的地方。读者可以肯定，妻子收到的电话是面包师打来的，但妻子也忘了订蛋糕的事，同样把来电当成了骚扰电话。妻子回到医院，儿子最终医治无效，死去了。悲痛의夫妇回到家里，同样的电话却再次打来，夫妇二人最终搞清电话来自面包房，一直被压抑的悲痛此刻转化成对面包师的愤怒。二人在午夜开车去找来电者算账。在面包房里，他们遇到了那个孤独的老面包师。知情后的面包师对夫妇二人诚恳地道歉，让他们落座，还拿出刚烤好的热面包给他们吃。他说，你们得吃点儿东西才能挺住。在这种情况下，吃，是一件微不足道但会

很有帮助的事情。于是夫妇二人吃了很多面包，还听面包师讲了自己的经历。他们聊了一个晚上，天亮了，他们还没打算离去。

不难看出，《好事一小件》从家庭悲剧开始，以陌生人之间的相互温暖告终，和《洗澡》所传达的感受完全不同。

## 文学编辑

“约翰·加德纳说，如果你能用十五个字写出来，就不要用二十五个字。戈登·利什则相信，如果五个字够用，那就别用十五个字。”——雷蒙德·卡佛

雷蒙德·卡佛于 1988 年去世，但在他死后

的二十年中人们不时能听到关于这位作家的猜测和传闻，有人甚至怀疑卡佛的很多小说是由别人代写的。如今这里面的来龙去脉已经被基本搞清。要谈这件事，就不能不提到一位名叫戈登·利什（Gordon Lish）的文学编辑。

1967 年，卡佛在加州做课本编辑时结识了办公室仅隔一条马路的另一位编辑戈登·利什，二人常在一起喝酒、聊文学，不久成为好友。几年后利什去纽约做了《绅士》杂志（*Esquire*）的小说编辑，负责寻找文学新人。此时卡佛仍然名不见经传，发表过的小说局限于一些发行量很小的文学刊物。利什劝卡佛给《绅士》投稿，于是卡佛交给利什自己的几个短篇，均在 70 年代初得以发表。

卡佛发现利什对自己的小说干了两件事——1，让它们有了更广泛的读者，得到了评论界的重视，2，对它们进行了大刀阔斧的文

字删改。

利什本人也写小说、喜爱文学，面对卡佛的小说，他似乎难以克制自己的创作欲望。卡佛的第一任妻子在回忆录中写道：“戈登改动了雷的一些小说，很多改动我都不同意。但我意识到他是如此喜爱雷的作品——他希望那些小说是他自己写的。……总的来说，雷非常感激戈登作为编辑的出色工作，他经常认同戈登的编辑，他不喜欢的改动将来可以再改回来，当时最重要的事情是让他的作品发表。”

利什帮助卡佛出版了小说集《请你安静些，好吗？》，并得到好评，于是二人开始准备下一本小说集。这一次，利什对卡佛手稿的改动就更加大胆了。利什着迷于极端简练的文字风格，他不喜欢卡佛小说中过多的感情流露和过于繁琐的描写，于是他删除了卡佛原稿中的很多段落，还对部分文字做了改动。书稿中的《咖

啡先生和修理先生》( *Mr. Coffee and Mr. Fixit* ) 被砍掉 70% , 《好事一小件》被删掉 2/3 , 更名为《洗澡》 , 小说《新手》( *Beginners* ) 经修改后被改名为《谈论爱情的时候我们谈论着什么》。卡佛对利什变本加厉的删改感到不安甚至愤怒。他写信恳求利什不要出版这些经过改动的文稿 , 但利什还是按原计划出版了他修改后的版本。这本小说集定名为《谈论爱情的时候我们谈论着什么》 , 出版后受到了评论界的广泛好评。此后 , 当评论家谈论雷蒙德·卡佛的时候 , 他们开始谈论“极简主义”这个词。

1982 年 , 卡佛和利什开始筹划下一本小说集《大教堂》。卡佛再次写信给利什 , 希望他不要再越俎代庖 , 信中说 : “我再也无法忍受截肢和移植手术了。”这封信奏效了。这次利什对卡佛的手稿几乎没做什么大的改动。于

是，读者看到了一本卡佛“转型”后的小说集。这些事实上更加“原汁原味”的作品受到的好评超过了前两本经利什大规模删改过的小说集。小说《好事一小件》也收集在这本集子当中。当评论家们饶有兴趣地研究卡佛是如何把“极简”版的《洗澡》“扩写”成更加丰满的《好事一小件》的时候，他们也许不曾想到，《好事一小件》才是卡佛最初的版本。

此后卡佛终于停止了与利什的合作。临终前卡佛出版了自选集《我打电话的地方》，其中包括 7 篇新作和 30 篇以前发表过的小说。此书收录的作品被认为是卡佛自己最满意的小说的最满意的版本。该书收录了《好事一小件》，而不是《洗澡》。然而，书中有一些小说，比如《谈论爱情的时候我们谈论着什么》，还是保留了读者已经非常熟悉的“利什版”。

据说卡佛的遗孀正在试图出版更多卡佛作

品的“未经删改版”，对此有人支持，也有人反对。我想还有更多的人，他们并不关心作家背后的纷纷扰扰，他们只关心小说，关心那些真正好看的小说。

## 玻璃天空

“我对写短篇小说没有任何自己的理论。我只知道自己喜欢什么和不喜欢什么。我不喜欢写作中的不诚实，我不喜欢玩儿花招。我喜欢那些讲得很好、很诚实的故事。”——雷蒙德·卡佛

1985年夏天的一个中午，日本作家村上春树和他的妻子去拜访美国作家雷蒙德·卡佛。

卡佛的別墅位于华盛顿州和加拿大交界处的胡安·德富·卡海峡。下车后，村上听到一阵阵海浪拍打礁石的声音，他不自觉地深吸了一口气。

在客厅里，村上看见卡佛是一个身体魁梧的男人，他向村上微笑，但他不笑的时候总是习惯性地皱着眉头。村上感觉到，这个美国人和自己一样腼腆。

幸好有卡佛的女友苔丝在场。村上早就知道，苔丝是一位女诗人，是卡佛和前妻离婚后的生活伴侣。苔丝开朗、健谈，她带着两位日本客人参观別墅的各个房间。大块的阳光透过玻璃窗洒在地板上。

中午，他们围坐在靠近落地窗的餐桌旁进餐。主菜是熏三文鱼。卡佛说，这条鱼是他和苔丝一起在海边抓到的。

席间讲话最多的依然是苔丝，她故意放慢



了语速，好让两位客人听懂她的每一句英语。卡佛仍然话不多。村上再次庆幸苔丝的在场。

村上是卡佛小说日文版的译者。他说卡佛的小说在日本很受欢迎，他本人也极其喜爱。卡佛微笑的时候眉头不再皱着。

下午，他们坐在客厅里喝茶。卡佛和村上都已经放松了很多。透过玻璃窗，村上看见海峡中大片的海水在阳光下闪烁。天空碧蓝，几乎没有云彩，两艘油轮缓缓地在海面上移动。潮水慢慢从远处涌来，拍打着房子脚下不远处的礁石，声音低沉而有节奏，其中夹杂着几声海鸥的鸣叫。

苔丝建议大家到房间外面的露台上坐坐。卡佛推开客厅和露台之间的玻璃门，一阵带着咸味儿的海风涌入屋中。

在露台上，卡佛和村上各自点燃了一支香

烟。海风很强，但阳光非常暖和。村上的视线偶尔和卡佛相遇，卡佛对村上微笑，眼睛里反射出海水的光芒。

这时，村上看见露台一侧的木板地上躺着几只海鸟。他走过去，发现那是几只海鸟的尸体，它们翅膀上纤细的羽毛随着海风抖动，像斜插在地面上被人遗弃的旗帜。

卡佛发现客人在观察那几只海鸟。他说，经常有海鸟死在他家的露台上，这些可怜的鸟儿很不幸。

他说，这些海鸟，它们看见玻璃窗上反射出天空的影子，就以为那是真的蓝天，它们想往天上飞，结果就撞到玻璃上，被撞死了。

大家陷入片刻的沉默。

村上吸了一口烟，他回过头看了看那面巨大的落地玻璃窗，玻璃里反射出蓝天的影像。

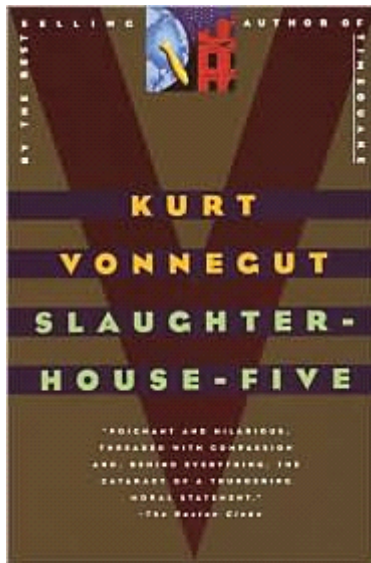
虚假的天空，村上用带着日本口音的英语喃喃说道。

我憎恨虚假的天空，卡佛说。

（注：上面这段笔者虚构的文字取材于卡佛第二任妻子苔丝·加拉赫（Tess Gallagher）为卡佛诗集《群青》（*Ultramarine*）日文版所写的序言，其中提到了村上春树夫妇拜访卡佛夫妇的经历，那次他们在卡佛家中确实见到了撞死在玻璃上的海鸟。）

（载 2009 年 1 月号《人民文学》）

## 冯内古特的《五号屠场》



最近读了一本不错的小说，此书说起来应该算是本经典小说——冯内古特 ( Kurt Vonnegut ) 的《五号屠场》

( Slaughterhouse-Five )。我读的的英文版，

读后找到了一份该书中译本的电子版，感觉翻译得不好，不推荐。

另外一本冯内古特小说的中译本——《冠军早餐 / 囚鸟》（董乐山译）——就翻译得很好，字句流畅，文字口语化，气质和原文很贴近。那本书是我第一次读冯内古特，当时感觉冯氏小说的特色除了“黑色幽默”，还有就是采用一种聊天似的絮絮叨叨、天马行空的叙事方式，印象很深。

这本《五号屠场》（1968）是一部战争小说，故事背景是二战时盟军对德国城市德累斯顿的空袭。这种战争题材的小说，如果让一个普通作者来写，估计会写得严肃而沉重，搞不好还会被弄成一副“含泪”的架势。可是这个题材到了冯内古特老师的笔下，处理方法就完全不

一样了——冯老师剑走偏锋，愣是把这个故事写成了一部科幻小说。

《五号屠场》的主人公毕利是一位曾经亲历德累斯顿空袭的美国军人，此人得了一种“时间痉挛症”，他可以挣脱时间的羁绊，自由地做时间旅行，随时往返于现在、过去和未来之间。这种大胆的想像让这本小说具有了一种非常奇特的叙事结构。

作者先是在第二章开头用了一两千字把毕利的一生从头到尾概述了一遍，于是读者了解到毕利参加了二战，后被德军俘虏，复原后和一个眼镜商的女儿结了婚，发了财，后来经历了一次飞机失事，但幸存下来，妻子却意外死去，此后的一天毕利忽然跑到电台宣称自己当年曾经被一架来自外星的飞碟绑架，并被安置在该

星球的动物园里供游人参观，他宣称在外星的经历使他对时间的概念有了不同的认识……读至此处，小说的全部情节已经被概括得不剩什么悬念。

然后，冯内古特把读者带到了二战时期，开始仔细讲这个故事，先是写毕利和几个士兵在战场上行军的细节，途中毕利忽然开始穿越时间，做起时空旅行，时间倒退到他的某段童年时光，后来又快进至战后的一段日子。从此开始，小说的叙事轨迹仿佛是在一条时间轴上前前后后地自由跳跃，作者写一段战争场景，然后安排毕利忽然穿越时空，来到战后，于是再写一段毕利做眼镜商的经历，场景末尾毕利又开始穿越时间，回到二战战场，被德军俘虏，被俘过程中他再次穿越时空，来到战后，被飞碟劫往外星……如此这般，整部小说仿佛是对主人公

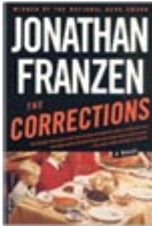
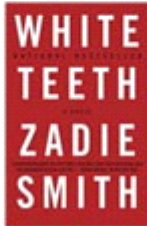
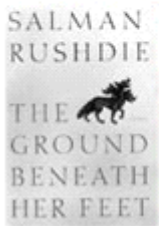
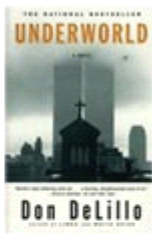
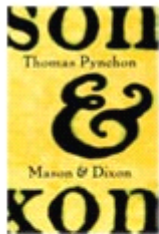
一生中的生活场景的看似无序的拼凑。这种奇怪的写法不同于常见的回忆、倒叙写法：回忆、倒叙都有一个“时间基准点”——从此点开始倒叙，然后再回到这个时间点上来。在《五号屠场》里，这些“基准点”消失了，当我们看到主人公处于某个时间的某个场景中，我们记得主人公是从另一个时间点穿越时空来到这里的，但这并不意味着这段场景结束后我们还要被带回原来的时间点，不，这段场景结束后主人公将再次进行时光旅行，他的目的地可能是时间轴上的任意一点，可能是过去，也可能是未来。这种奇怪的叙事方式，呵呵，真让人开眼。

除了叙事结构，《五号屠场》的另一特色就是语言。我发现冯内古特喜欢使用的叙事语言几乎是讲故事似的口语。一般的纯文学作品在语



言上都回避使用这种风格。如今大多数文学作品会使用这种腔调：“当比尔推开福特轿车的车门，漫不经心地走到人行道上来的时候，一枚硬币从远处慢悠悠地滚到他的身旁，然后静静地倒在他的脚边。”（注：这段文字是我随便编的，无出处），相比之下，越来越少的人会使用这种腔调：“有一天，比尔在路边捡到一枚硬币。”对比一下，前者读起来好像更有“文学气息”，后者更加直白。而实际上，用口语讲故事的方式也有很多独特的优势，我们在生活中应该都曾遇到过很会讲故事的人，他们不使用任何文学语言，但他们的语气、节奏，甚至眼神、手势形成了一种独特的魅力，一个善于讲故事的人可以让一个普通的故事变得无比有趣。冯内古特就选择了对“文学腔调”的回避，他使用讲故事的方式叙事，这种效果独具魅力。

我发现我最喜欢的小说往往都是那些作者写起来不受任何“传统”和条条框框的限制，不遵守任何既定的程式，读者读起来充满新奇感，仿佛回到了第一次读小说的时候的作品。冯内古特的《五号屠场》就是这样一部小说。



极繁的  
小说,歇  
斯底里  
的现实  
主义

伴随美

国作家雷蒙德·卡佛的小说在国内出版，读者们开始熟悉并且谈论“极简主义”这个词（顺便啰嗦一句：新近出版的小说集《大教堂》是卡佛的后期作品，风格上已经不再“极简”，国内读者要等到卡佛更早期的作品出版以后才能真正领略其“极简主义”的文风）。事实上，在二十多年前的美国，“极简主义”曾经形成一股潮流，以至于不少人抱怨到处都是那种惜字如金、骨瘦如柴的小说。多年以后，“极简”已经不再流行，没人再抱怨小说太简约，反倒是一些写得“极繁”的作品开始受到评论家的批评。

詹姆斯·伍德（James Wood）算得上欧美文学评论界的一位大腕。此人生于英国，曾为《卫报》、《新共和》撰稿，出版过专著《小说原理》（How Fiction Works），现为《纽约客》

专职书评作家。2000 年，伍德创造了一个新词——“歇斯底里现实主义”（Hysterical Realism），用来形容一种在他看来日趋流行的小说风格。如今，伍德所指的这种风格也常被称作“极繁主义”（Maximalism），人们谈起詹姆斯·伍德时往往会加上一句：他就是造出“歇斯底里现实主义”这个词的那一位。

显然，伍德弄出这个词来并不是为了肯定或者提倡，相反，他非常不喜欢这种风格。那么到底什么是“歇斯底里现实主义”或者“极繁主义”呢？其实伍德并没有下过一个准确的定义，归纳起来，他指的应该是那些故事复杂庞大、人物夸张怪诞、情节离奇散乱，但同时题材严肃、试图反映当代社会、描绘人类现状的小说。伍德批评这种“大部头、野心勃勃”的小说情节繁杂、故事推进过快、“像一台永动机”、

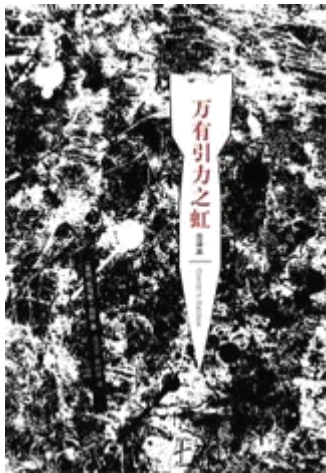
“拒绝静止”、“以沉默为耻”、“为追求活力不惜一切代价”，他指责这类作品过于注重概念，缺乏有血有肉的人物、“无人性”，他奉劝这些作者不要再野心勃勃地试图向读者展示“世界是如何运转的”，相反，他们应该把精力放在描述“一个人对一件事的感受”。

詹姆斯·伍德最初是在一篇书评中提出这一概念的，所评之书是英国女作家扎迪·史密斯（Zadie Smith）的小说《白牙》（White Teeth, 2000）。被伍德认为同属这一“流派”的作家还有唐·德里罗（Don DeLillo）、托马斯·品钦（Thomas Pynchon）、大卫·福斯特·华莱士（David Foster Wallace）、萨曼·拉什迪（Salman Rushdie）、乔纳森·弗兰岑（Jonathan Franzen）和杰弗里·尤金尼德斯（Jeffrey Eugenides）等。

我对研究文学术语并没有特别大的兴趣，然而，伍德的这个“歇斯底里现实主义”的概念却让我有一种相见恨晚的感觉。因为，在他开列的作者名单中，我看到了自己最喜欢或者最感兴趣的几位当代作家的名字，而对于其中还不太熟悉的那几位，既然大家共享这顶“歇斯底里现实主义”的帽子，那么他们的作品极有可能也会对胃口，于是，我决定赶快把这些人的小说找来拜读一下。

寻找这些作家的作品其实不难。在国内，仅在过去一年中，就有如下这些“歇斯底里现实主义”小说的中译本出版：乔纳森·弗兰岑的《纠正》（朱建迅、李晓芳译，译林出版社，2008年）、杰弗里·尤金尼德斯的《中性》（主万、叶尊译，上海译文出版社，2008年）、扎迪·史密斯的《白牙》（周丹译，南海出版公司，

2008 年)、托马斯·品钦的《万有引力之虹》  
(张文字、黄向荣译,译林出版社,2008 年)。



在这些小说中,《万有引力之虹》  
( Gravity' s  
Rainbow , 1973 )应  
该算是最繁、最“歇  
斯底里”的了。该书  
最初的中译本分为上  
下两册,共计九百九  
十九页,而最近出版  
的密排单册本也厚达

八百零八页。这本被奉为“后现代主义文学经典之作”的小说写的是二战期间盟军试图破解德军导弹的故事。小说的“繁”表现在很多方面。首先是故事线索繁杂:出场人物达四百多

个，故事发生地涵盖欧洲、美洲、非洲和中亚。其次是内容庞杂：在讲故事的同时，品钦在书中安插了大量的信息，涉及物理学、化学、数学、生理学……特异功能，乃至《易经》。而在文字风格方面，该书的叙事语言颇为繁复，比如，在主人公斯洛索普出场之前，品钦不厌其烦地描写此人办公桌上堆积的杂物：橡皮屑、铅笔屑、咖啡渍、拼图玩具……用去将近整整一页纸。

除了“繁”，《万有引力之虹》在“歇斯底里”方面也颇具特色。小说中有很多夸张、怪诞的人物形象。例如，一位研究巴甫洛夫条件反射的科学家，为了寻找实验对象，经常在大街上狼狈地追捕野狗；而主人公斯洛索普不但喜爱追逐异性，还有一个怪癖——把自己和美女亲昵过的地方在地图上详细标注（这些被标注过



的地点事后都奇怪地成为德军火箭的轰炸目标)。在情节怪诞方面也可以举出很多例子，比如，主人公为了抢救掉入马桶的一只口琴，竟然钻进马桶，然后顺势游入排泄管道（品钦用了超过三页纸来描写他钻入马桶以及在那个“通往大西洋的管道”中畅游的场面）。小说的叙事风格也颇为“歇斯底里”——时而晦涩诡异，时而一泻千里，有时让人摸不着头脑。读者读了开头两页之后，如果不看书页下方译者提供的小字注解，很可能不会意识到：“小说开头到上一段都是梦境”。

《万有引力之虹》是一部很难啃的小说。自出版以来，一直有人抱怨该书晦涩难读。我读这本书也很吃力，试图把英文版和中译本放在一起对照阅读，至今还在读。但我觉得这部小说充满魅力。该书的英文版更能体现品钦的语言

魅力，他的文字大气、自由，充满气势，富有节奏感。读这本书就像看一场大型交响乐的演出，但台上的演奏者并不是正襟危坐的提琴手、钢琴家，而是一群奇装异服、舞动着电吉他、敲打着电子鼓的疯狂的摇滚乐手。



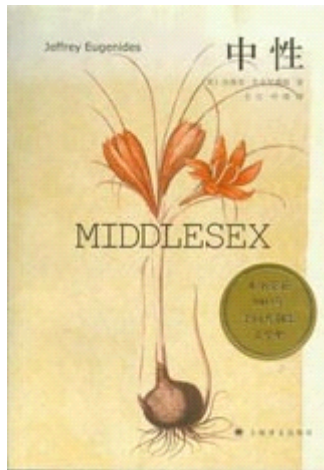
相比之下，小说《白牙》要容易读得多。詹姆斯伍德正是在评论此书时提出“歇斯底里现实主义”这个概念的。女作家扎迪·史密斯写这本书时才二十出头，还在剑桥大学读本科，然而《白牙》却是一部很复杂的长篇小说。作者的

文笔时而幽默诙谐，她用全景式的手法描绘了北伦敦的三个家庭，书中人物有着不同的种族、文化、信仰和教育背景，故事的时间跨度长达一百五十年。谈到小说《白牙》的“歇斯底里”，伍德写道：

纵观此书的出场角色，这里有一个总部设在北伦敦的恐怖组织，拥有一个愚蠢的简称——

“凯文”（KEVIN）；还有一个动物权利保护团体，名字叫做“命运”（FATE）；一位犹太裔科学家致力于用转基因的方法改造一只老鼠；一个女人在 1907 年牙买加的金斯顿地震中降生；一群耶和华见证会的信徒相信世界末日将于 1992 年 12 月 31 日来临；还有一对双胞胎，他们一个在孟加拉国，一个在伦敦，两个人却在同一时间弄破了鼻子。

伍德进一步批评说：“这不是魔幻现实主义，这是歇斯底里现实主义……现实主义的傳統在这里并没有被抛弃掉，反倒是被过度使用、消耗殆尽。”扎迪·史密斯一向以对自己的作品过度苛刻闻名，面对伍德的指责，她并没有反击，反而虚心地说：“对于包括《白牙》在内的一些小说中出现的那种夸张、狂躁的文风，‘歇斯底里现实主义’这个词一针见血。”



美国作家杰弗里·尤金尼德斯的小说《中性》（Middlesex，2002）被认为是另一部“歇斯底里现实主义”作品，这本书的主人公是一个生于二

二十世纪六十年代初期、同时具有男女性器官的双性人。该书不但描述了主人公的命运，还同时讲述了一个希腊移民家庭中整整三代人的故事。詹姆斯·伍德称赞该书是一本“感人、幽默、深刻地反映人性”的小说，但同时，他又列举了此书情节中很多“歇斯底里”之处：

两个表亲在同一个夜里的同一时刻同时怀孕，而降生的两个孩子后来结为夫妻；书中有一个人物名叫“十一章”（Chapter Eleven），而且好像从未有过其他的名字；一个希腊女子于1922年从土耳其的士麦那（Smyrna）逃亡，最终却退休于美国佛罗里达州的士麦那海滩（Smyrna Beach）；小说中雌雄同体的叙事者卡尔·斯蒂芬尼德斯生为女孩之身，后来决定变成男子，于是成为“中性”（Middlesex），他恰巧于1960年代搬到密执安州一条名叫

“中性”（Middlesex）的街道上，而他讲述自己身世的地方恰巧是当今的柏林，一个曾经被分裂为两半（或两性）的城市……

如果没有詹姆斯·伍德的“歇斯底里”之说，我可能也不会去读美国作家乔纳森·弗兰岑的小说《纠正》（The Corrections，2001），然而这本小说给我的印象是非常传统的，几乎是一部中规中矩的现实主义小说。此书写的是美国中西部地区的一个中产阶级家庭，包括一对年迈的夫妇和三



个成年子女，这些人物之间在情感和价值观方面暗藏着各种矛盾。标题“纠正”的含义可以理解为：一代人的生活往往是对父辈生活轨迹的纠正，但这种纠正并不一定能够奏效，纠正的过程往往会带来更多的问题。

《纠正》有不少让我喜欢的地方，比如：有血有肉、细致入微的人物塑造、带有黑色幽默成分的故事情节、作者在叙事中夹杂的揶揄和调侃。然而，詹姆斯·伍德显然持另外一种观点。他称赞该书对家庭问题的成功描绘和对人物情感的出色把握，但同时批评作者试图写一部“宏大的社会小说”、在书中夹杂了过多的信息、书中的议论性文字过多，显得过于“聪明”。伍德似乎认为在小说中写到以下这些内容都属于“歇斯底里”的表现：大学校园里的人际斗

争、生物制药公司的科技专利、立陶宛的地下黑市、抑郁症的病学原理.....

除了以上这几本恰好最近出版了中译本的小说，被认为同属“极繁主义”或“歇斯底里现实主义”的小说还包括：托马斯·品钦的《梅森和迪克逊》（Mason & Dixon, 1997）、大卫·福斯特·华莱士的《无尽的玩笑》（Infinite Jest, 1996）、唐·德里罗的《地下世界》（Underworld, 1997）、萨曼·拉什迪的《她脚下的土地》（The Ground Beneath Her Feet, 2000）等等。这几位作家中我比较欣赏大卫·福斯特·华莱士，此人最有名的小说《无尽的玩笑》厚达千页，在难读方面可以和《万有引力之虹》一比高下，但是他的小说处女作《系统之帚》（The Broom of the System, 1987）却有较高的可读性，在结构和语言等方面带有



很强的实验色彩，荒诞中夹杂着幽默，风格怪异，但充满才气。唐·德里罗的小说我读过《白噪音》（White Noise，1985）和《毛二世》（Mao II，1991），这位作家的作品也有强烈的后现代色彩，德里罗喜欢在小说中描绘时代特征，例如，他在《白噪音》里花了大量的篇幅描写无休无止的电视节目和巨大无比的超级市场。萨曼·拉什迪的小说带有魔幻色彩，文字风格也是夸张繁复的。在小说《魔鬼诗篇》（The Satanic Verses，1988）的开头，他用了十几页纸描写两位乘客在飞机爆炸之后从两万九千英尺的高空向英伦海峡坠落的过程，两人在空中聊天，还放声高歌，场面壮观而诡异。

所有这些，在评论家詹姆斯·伍德看来，似乎都是“歇斯底里”的表现。伍德崇尚契诃夫式的现实主义传统，他希望当代作家摒弃这些花里

胡哨的噱头，停止在小说里大肆谈论对社会问题的看法，过滤掉不适宜在小说中出现的繁杂信息和无用的知识（如果我没有理解错的话），放弃对幽默和讽刺的过度使用，沉静下来，重新担当起描绘人类心灵的重任。那么不妨假设一下：本文提到这些小说按照此法提纯、改造，结果会是什么样呢？大概有一点可以肯定：至少我本人可能再没那么大的兴趣去读这些小说了。

现实主义传统固然宝贵，然而今天的世界已然和契诃夫、福楼拜的世界有很大不同。光怪离奇的社会也许需要光怪离奇的作品来表现，在一个歇斯底里的时代里，有一批歇斯底里的小说难道不是很合情合理的现象吗（何况其中很多根本算不上真正的歇斯底里）？

我手头恰好有一本詹姆斯·伍德谈论小说艺术的新作《小说原理》（2008），这本书和《万有引力之虹》有一个相似之处——两本书都不能让我顺畅地读下去。但原因是不同的：读托马斯·品钦的《万有引力之虹》像在睡梦中闯入一个诡异的世界，那里峰峦叠翠，布满游鱼怪兽，但是道路错综无序，脚下有碎石和荆棘，你不得不经常停下来清一清道路、查一下地图；读詹姆斯·伍德的《小说原理》像在午后回到一间不透气的教室，在那里一个没有表情的老师正在用一种单调乏味的语调继续一节或许有些名堂的理论课，你试图坚持倾听，但强烈的困意向你袭来，于是你最大的愿望就是舒舒服服地打个瞌睡。

## 邪典：由读者决定的小说类型

（载 08 年 11 月 16 日《上海书评》）



1980 年 12 月 8 日，歌星约翰·列侬——著名的披头士乐队的主唱——在纽约街头惨遭枪杀身亡。凶手是二十五岁的马克·大卫·查普曼，他向列侬发射了六颗子弹，然后安静地坐在路边等待警察

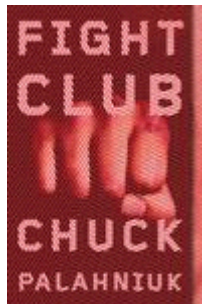
到来，同时开始阅读一本随身携带的小说，那本书名叫《麦田里的守望者》，作者是 J. D. 塞林格。《麦田里的守望者》对于查普曼来说并不是一本平常的小说，在事后向警方发表的“宣

言”中他提到了这本书，后来在接受宣判的法庭上，他又朗读了这本书的部分章节。在这个个性偏执的年轻人的生活中，《麦田里的守望者》占有极为重要的地位，他在那本书的扉页上写道：“这是我的宣言。”

这是一个极端的例子，然而从中可以看出一本书的力量。一本能够达到这种效果的小说，常常被称为“邪典小说”（Cult Fiction）。《麦田里的守望者》就是一本经典的邪典小说。这本书影响了不同时代的很多人，当然，他们之中的绝大多数并没有变成杀人犯。

英语中的“Cult Fiction”这个词，其实是个模糊的概念。大致说来，它是指那些非主流、未必十分出名和畅销，但在某些特定读者群中得到了狂热追捧的小说。如何翻译这个词目前好

像尚无定论，“Cult”一词本身有宗教崇拜、邪教等意思，但用在这里并不是指这类小说与宗教有关，而是形容读者近乎宗教崇拜式的兴趣。另一个相关词“Cult Movie”如今通常被译为“邪典电影”，那么不妨将“Cult Fiction”翻译成“邪典小说”。



我最近读了一本名叫《搏击俱乐部》（Fight Club）的英文小说，作者是美国作家查克·帕拉纽克（Chuck Palahniuk）。这本书连同帕拉纽克的其他作品常被人视为当代邪典小说的例子提及，而

作者的官方网站的名字就叫“The Cult”。

《搏击俱乐部》的叙事者是一位汽车公司的职员，他厌倦自己的生活，还患有失眠症，他混入专门为各种重病患者定期举办的“互助小组”，通过体会生命垂危者的痛苦，重新获得生的感觉。在这些互助小组里他邂逅了女主人公玛拉·辛格，一个和他一样的冒牌货。同时他结识了一个名叫泰勒·德顿的人，此人从事电影放映员、侍应生之类的工作，但目的似乎不是为了赚钱，而是寻找恶作剧、捣乱的机会（电影胶片中插入色情影片的片段，在高级宴会的菜肴中注入异物）。叙事者和德顿共同创建了一个名为“搏击俱乐部”的地下组织，参加者皆为男性，他们在这个俱乐部里赤膊互殴，只为体会打架的乐趣。后来这个俱乐部变得十分流行，开始在各地出现，而德顿又开始酝酿一个更为惊世骇俗的恐怖计划.....

小说《搏击俱乐部》内容怪异，文字充满张力和节奏感。该书于 1996 年出版后获得了评论界的一些好评，拿下了几个文学奖，并得到了一批以青年男性为主的小众读者的青睐。1999 年，这部小说被好莱坞搬上银幕，上映后票房并不理想，但当 DVD 版本出现后却受到了影迷的强烈追捧，小说《搏击俱乐部》也得以再版，最终成为一部邪典。不同于大多数畅销书，像《搏击俱乐部》这样的邪典小说不仅仅是因为可读性、娱乐性而流行，它们当中很多对人们的价值观和社会文化都起到了影响作用。帕拉纽克在再版的前言中列举了《搏击俱乐部》的影响：地下“搏击俱乐部”在各地纷纷出现；时装设计师将刀片缝入男装，称之为“搏击俱乐部款”；很多男子正式改名为泰勒·德顿；《标准周刊》开始宣称“阳刚之危机”；学者推出社会学著作《失信：美国男人的背叛》；宾夕



法尼亚大学专门召开学术会议，把《搏击俱乐部》和弗洛伊德、软雕塑、阐释性舞蹈等等一起研究。

几个月前，英国的《每日电讯报》刊登了一篇题为《五十本最佳邪典书》的文章。作者在开列书单之前先对“邪典”这个词的含糊性发了一通感慨：“什么是邪典书？我们几经尝试，却无法给它下一个准确定义：那些常常能在杀人犯的口袋里找到的书；那些你十七岁时特别把它当回事儿的书；那些它们的读者嘴边老是挂着‘某某某（作者名）太牛逼了’的书；那些我们的下一代搞不明白它们到底好在哪里的书……这些书里经常出现的是：毒品、旅行、哲学、离经叛道、对自我的沉迷……但是，这些并不足以概括邪典书的全部特征。”在该文列举的五十本最佳邪典著作中，不难看出有很

多属于类型小说（Genre），如悬疑、科幻、惊悚、玄幻等，但是很多经典的文学作品也被列在其中，比如：冯内古特的《五号屠场》、约瑟夫·海勒的《第二十二条军规》、J. D.塞林格的《麦田里的守望者》、托马斯·品钦的《万有引力之虹》、卡尔维诺的《寒冬夜行人》、博尔赫斯的《迷宫》、杰克·凯鲁亚克的《在路上》、加缪的《局外人》，等等。

可见，“邪典小说”并不是一种严格意义上的小说类型。一部邪典小说可能是一本通俗小说，也可能是一部纯文学作品。那么，邪典小说有什么共同特征呢？我觉得，可以用“邪”和“典”这两个字概括这类小说的特点。

首先，邪典小说应该“邪”。这里的“邪”字并无贬义，是指邪典小说在内容或写法上一般



都不太传统——偏离主流、新颖怪诞，甚至引起争议。太正统的小说是不能被称为邪典的，《追风筝的人》虽然很畅销，但和邪典小说没有任何关系。真正的邪典小说总是有些“邪”气。在内容方面，《搏

击俱乐部》中的人物都是些带有反社会倾向的“边缘人物”，他们的行为举止和生活态度绝不属于安分守己的普通人。小说《在路上》塑造了一群“垮掉的一代”，这些人的观念和生活方式在当时的社会背景下是新颖而离经叛道的。《局外人》刻画了一个奇怪的主人公：貌似麻木不仁、感情冷漠，对母亲的去世仿佛持旁观者的态度。乔治·奥威尔在《动物农场》中描绘了一个离奇的世界：农场里的动物们推翻了人类的统治，自己当家做主人。纳博科夫的

《洛丽塔》曾因涉及恋童癖题材长期被禁。威廉·巴勒斯的《赤裸的午餐》曾因描写吸毒、性爱等内容被告上法庭。在表现手法方面，《五号屠场》虽然以二战为背景，但冯内古特大胆地掺入了科幻小说的成分，主人公可以做时间旅行，还曾遭到外星人的劫持。《万有引力之虹》也是一部写二战的作品，但品钦毫无顾忌地加入了统计学、生物学、物理学、心理学等成分，使整部书成为一部结构散乱、包罗万象的大杂烩。《赤裸的午餐》在写法上也背离传统，整部小说仿佛是由一些零散的碎片拼凑而成。

但仅仅靠“邪”是不够的。除了“邪”，还要被读者奉为“典”，才能称得上邪典。邪典小说都是得到过读者极端追捧的作品，而这些作品的读者群并不一定很大，它们中很多都是在

小范围内流行、传播的，有的还曾一度绝版。

在《邪典小说名著：邪典流行文学指南》

( Classic Cult Fiction: A Companion to Popular Cult Literature ) 一书中，作者托马斯·瑞德·维森 ( Thomas Reed Whissen ) 指出：

“邪典文学和其他文学类型的主要区别在于：一本书是否能达到邪典的地位，主要取决于读者反应，而不是作者的意愿。一位作者可以有意地去写一本悬疑小说、爱情小说或幻想小说，但是没有人能够把写一部邪典小说作为创作目标。一本书是否成为邪典决定于作者本人无法控制的因素。大众读者将决定他们是否喜欢这本书。如果一本书无人喜爱，那它无论如何也成不了一部邪典。”

据说史上最早的邪典小说是歌德的《少年维特的烦恼》。这本出版于 1774 年的小说在当时

掀起了一股“少年维特热”：欧洲的年轻人不但模仿小说主人公的着装（蓝外衣、黄马甲、黄裤子），还使用“维特杯子”、甚至“维特香水”。拿破仑对这本书倍加推崇，读过七遍该书的法语译本，出征埃及时还不忘怀揣一本《少年维特的烦恼》。这本书的流行也带来一些负面影响，很多青年读者模仿书中主人公的自杀行为，引发了一股自杀的风潮。



H. P.洛夫克拉夫特 (H. P. Lovecraft, 1890-1937) 是上世纪早期的一位著名邪典小说家。其作品影响了后来的恐怖、悬疑和奇幻小说。区别于同一时代那些把西部牛仔故事搬到太空上去的粗制滥造的科幻小说，洛夫克拉夫特在他的作品里融入了独

特的宇宙观和哲学思考。在 1928 年发表的著名科幻恐怖小说《克苏鲁的呼唤》( The Call of Cthulhu ) 中，他向读者展现了一幅邪恶可怕的图景：一个名叫“克苏鲁”的远古时从外太空降临地球的邪神，一直长眠于被海水淹没的史前古城之中，随时等待从梦中苏醒，以恢复它对地球的统治。也许是隔了八十年的缘故，我读这篇小说时并未感到特别兴奋，但可以想象，过去已经有无数作者模仿过这种风格，重复过类似的故事，以致经典反倒显得有些平庸。洛夫克拉夫特一生坎坷，生前并没有出名，它的小说很长时间一直处于“地下文学”状态。虽然这些小说不为大众熟悉，它们却在小圈子里备受推崇。很多崇拜者把毕生精力用于保存、出版洛夫克拉夫特的作品。这些崇拜者中有很多人本身也是作家，他们对洛夫克拉夫特如此推崇，以至于建立和发展了一个“克苏鲁神话

体系”，即作家们依据洛夫克拉夫特当初搭建的故事背景写更多的同类小说。国内 2005 年引进过一本名叫《邪神复苏》的小说集，收集了洛夫克拉夫特的原著小说和一些后人的承袭之作。

二十世纪中期（1945-1975）是邪典小说的黄金时代。《邪典小说名著》一书谈到了这一时期邪典小说在读者中的传播：这些书的读者大多是大学生，他们感觉这些小说非常神奇，好像是专门写给他们的。他们对这些书着迷到发疯的地步，反复阅读，向旁人推荐，讨论书中的观点，模仿书中人物的语言和姿态。逐渐地，这些书开始流行，结果出乎包括出版商在内的所有人的意料，成为一本畅销书。评论界对这些小说可能会贬低或置之不理，有些书还会遭



禁，但读者的兴趣反倒因此变得更强。这些书影响了整个时代。



英国作家安东尼·伯吉斯 (Anthony Burgess) 的小说《发条橙》(A Clockwork Orange) 就是出现在这一时期的一部邪典书。这本 1962 年出版的反乌托邦小说充满了暴力描写。主人公是一位五

毒俱全的不良少年，因劣迹斑斑而身陷囹圄。在监狱的治疗中心，他接受了一项改造犯罪分子的心理治疗实验，方法是强迫实验对象在生理不适的情况下不停地观看暴力影片，目的在于使罪犯对暴力行为产生条件反射式的生理性排斥。通过这项治疗，主人公开始厌恶犯罪，他失去了自由意志，变成一个机械的“发条橙”，

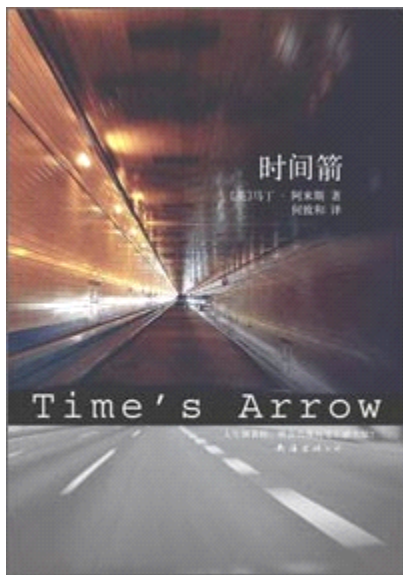
但等待他的不是新生，却是更大的痛苦。通过这部小说，伯吉斯想要表达的是：即便是邪恶，只要是自由选择的结果，也要强于通过压制人性和“洗脑”产生的“善”。《发条橙》出版后很快成为一部邪典。在这部书中作者自创了一种叫做 Nadsat 的虚构的语言，一些读者专门编写了这种语言的字典，网上还可以下载这种语言的翻译软件。1971 年这部小说由导演库布里克搬上银幕，使得这部书受到更多人的追捧，其影响已经渗透到摇滚乐、电视，甚至体育比赛和电子游戏的领域。

一位美国作家朋友告诉我，“邪典小说”一词不但概念模糊，还常常让人联想起通俗文学，所以，这个词在自视清高的文学评论圈里使用率很低。为了验证他的说法，我上网搜索了一下《纽约时报书评》自 1981 年以来的文章存

档：用“Realism”（现实主义）一词可以搜索出一千一百一十篇书评，用“Postmodern”（后现代）一词能找到三百五十九篇书评，可是如果用“cult fiction”一词搜索，嘿嘿，只能找到一篇文章（评论的正是上文提到的查克·帕拉纽克的小说）。

然而，一个概念的出现总是有它的意义的。我想，读者可以把邪典小说当作了解一种文化、一个时代的工具。为什么《麦田里的守望者》会成为很多人的毕生珍爱之书？为什么《在路上》能够在二十世纪中期影响了一代人的生活方式？我们可以把这些书当作一种对时代精神的记录来阅读。对于在茫茫书海中寻找好书的读者来说，知道一本书是畅销小说只能说明这本书曾经被很多人买回家里，可是如果你知道

一本书是一部邪典小说，你至少可以肯定：这本书曾经让很多人非常、非常的着迷过。



## 《时间箭》：一部“倒带小说”

（刊于 09 年 4 月 12 日《上海书评》）

在当代英国文坛，谁是最牛的作家？2007 年

初，《卫报》（*The Guardian*）在一篇文章中试图把这个头衔授予马丁·艾米斯（Martin Amis，一译马丁·阿米斯）。暂且不管这种评价是否准确（该报不久收到一位读者来信，声称要以自杀的方式对此表示抗议），作为一位当代英国作家，马丁·艾米斯绝对和伊恩·麦克尤恩（Ian McEwan）、朱利安·巴恩斯（Julian Barnes）、萨曼·拉什迪（Salman Rushdie）等人齐名，而且似乎更红、更具争议性。艾米斯生于1949年，其父是老牌英国作家、“愤怒的青年”（The Angry Young Men）代表人物金斯利·艾米斯（Kingsley Amis）。“英国文坛坏小子”一直是马丁·艾米斯的绰号。据说，在伦敦的餐馆里，时常有一些青年男子靠谎称自己跟艾米斯很熟来达到吸引异性的目的。

可是，马丁·艾米斯在中国并不广为人知。最近这位作家的长篇小说《时间箭》（*Time's Arrow*）在国内出版，不知这种局面是否可以改变。

《时间箭》是一本不太寻常的小说。假如事先对此书没有丝毫了解，读过几页之后，读者可能会和小说的叙事者一样感到困惑不解：“等一下！为什么我是‘倒着’走回屋子呢？等等！现在天色变暗是因为黄昏，还是黎明？这到底……这到底是什么样的次序？”

“倒叙”这种写小说的手法早已司空见惯，然而，在《时间箭》中，马丁·艾米斯使用的却是一种把“倒叙”推向极致的讲故事方式——“倒带叙事”。整部小说就好像把一部影碟从尾到头倒着播放了一遍，于是读者面前出现了一个

接一个匪夷所思的场面：“哭得声嘶力竭的孩子因父亲狠狠的一巴掌便恢复了平静，死掉的蚂蚁因路人无心的一脚便恢复了生命，受伤滴血的指头被刀子划过后便立刻愈合无痕……”

这部小说的故事是这样的：在一家美国医院里，一位名叫托德·富兰德里的退休医生寿终正寝，与此同时，一个“幽灵”诞生了（这个角色似乎可以被理解为死者的灵魂）。作为整部小说的叙事者，“幽灵”发现自己获得了生命，他附着在“主人”身上，乘坐逆行的时光之船，把死者的一生顺序颠倒地过了一遍。小说从富兰德里去世开始，一直写到此人重回娘胎。起初这位退休医生年迈多病、行将就木，但他的体质却越来越好，开始回到医院工作，开始和女人约会。后来他远行来到纽约，在那里，他更换了自己的姓名，变成约翰·杨格，有了一个

新家，在城里一家医院上班。1948年夏天，“幽灵”目睹自己和“主人”登上一艘轮船，远航欧洲，开始了一段流亡式的旅行。在欧洲，这位医生再度更名改姓，几经辗转，抵达了德国。在德国，此人恢复了本来的名字——奥狄罗·安沃多本，摇身一变，成为一位在奥斯威辛集中营里工作的年轻纳粹军医，接下去读者以倒带的方式目睹了纳粹分子对犹太人的残杀，于是小说的主题终于昭然若揭。

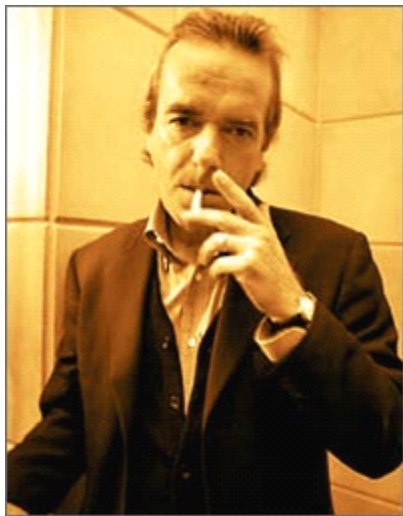
不同于一般小说，阅读《时间箭》需要读者学会适应这种古怪的叙事方式，有时必须转动大脑、进行自助式“翻译”。小说的叙事者自始至终都没搞清时间是在逆行，他按照常人的思路去解读眼前的一切，于是看到的是一个荒谬无比的世界。例如，书中写到年迈的富兰德里在大街上公然抢夺儿童手中的玩具，他“同时



夺走了小孩的玩具和微笑，旋即转到商店去，把玩具换成现金”。这种邪恶的行为令叙事者不齿，然而如果读者动用脑中的“翻译机”把这个事件的顺序颠倒过来，就会发现事情其实是这样的：这位医生（或许出于赎罪的动机）从商店里买了一个玩具，送给了街上的孩子。这种黑白颠倒式的描写遍布全书。下面这段对出租车的描述不乏幽默成分：

出租车这一行似乎已是完美到无可挑剔的行业。当你有需要时，无论是在雨中还是戏院散场，它们都会适时出现在那儿等你。一上车，司机二话不说立刻付钱给你，而且不劳你开口便知道你要去哪里。出租车实在太伟大了，难怪我们下车后还会站在街边，久久不忍离去，不停向它们挥手道别或敬礼……

更有甚者，在小说开头，连人物之间的对话都是通过“倒带”的方式进行：一个人说：“好很，好很。”另一个人应和：“吗好你？”感谢马丁·艾米斯，为了不让读者抓狂，他最终安排叙事者充当翻译，在此书其余的篇幅里把对话中的单字理顺之后再呈现在读者面前。可是，虽然每个句子都可以读懂了，但人物讲话的前后顺序依然是颠倒的，答话总是出现在问话之前，对话的逻辑性要前后颠倒过来才能理解。对于这种对话性文字，除非读者有受虐狂倾向，否则会和我一样，每当遇到大段的对话，就干脆一行一行从后往前倒着看。



马丁·艾米斯写小说以风格化的文字和探索性的手法著称，他喜欢使用讽刺和黑色幽默，绝不是一位老老实实写现实主义小说的作家。然而《时间箭》并不仅仅是一部剑走偏锋、

玩弄智力游戏的炫技之作。此书曾获布克奖提名，是一部描写大屠杀的严肃作品。

虽然小说的前半部分读起来有荒诞戏谑的感觉，但随着故事的推进（倒退？），读者可以

感觉到气氛开始变得沉重，直至描写奥斯威辛集中营的部分，小说达到了一个高潮。以纳粹大屠杀为题材的文学作品比比皆是，然而艾米斯在《时间箭》中展现的场面却是独一无二的。当一段大屠杀的历史被倒带重播，叙事者忽然发现“这世界的运行开始合乎道理”，他看到，在集中营里，一批又一批的死人从焚尸炉、毒气室、粪坑中被“拯救”出来，于是，“营区里的人开始变多。刚开始是一小撮一小撮出现，然后是一整批、一大群”。这些犹太人由奄奄一息、衣不蔽体变得体质健康、衣冠整洁，然后他们一批批地从集中营中离去，登上火车，最终和家人团聚在一起……对此叙事者不乏自豪地说：“我们那不可思议的任务是什么？是凭空制造一个种族。是利用气候造人，利用雷声和闪电造人、利用气体、电力、粪便和火焰造人。”

不难看出，艾米斯在《时间箭》中使用了“陌生化”（defamiliarization）这一经典文学手段，故意安排叙事者对自己所处的颠倒世界懵然无知，用正常的逻辑评论一个倒错的世界，将一段熟悉的历史用一种完全陌生的方式重新展现在读者面前。对于书中描写的这位纳粹医生，作为“幽灵”的叙事者发现此人一生中很多时间都在给健康的人制造疾病和伤痛，让人无法理解，而只有在奥斯威辛集中营里，他才真正做起了救死扶伤、制造生命的分内之事。当叙事者用轻松舒畅的语气描述集中营里的种种场面和细节时，读者却完全明白这些事情残酷的本来面目，这种对比效果无疑增强了小说的悲剧性和震撼力，让人体会到：纳粹分子对犹太民族的杀戮如此惨绝人寰，以至于这段黑暗的历史只有颠倒过来看才合乎情理和人道。

正如读者可以把《时间箭》里的叙事者看作纳粹医生的灵魂，整部小说也可以被理解为一个即将死去的人对自己一生往事的追溯：一个负罪的人，在临终之际，灵魂无法安息，于是他不得不沿着记忆之河逆流而上，重新面对生命中最黑暗的部分。

小说《时间箭》出版于 1991 年。除了此书，艾米斯的作品还包括《钱》( *Money*, 1984 )、《伦敦场地》( *London Fields*, 1989 )、《信息》( *The Information*, 1995 ) 等长篇小说以及短篇小说集《爱因斯坦的怪物》( *Einstein's Monsters*, 1987 ) 等等。艾米斯曾经说过：“大屠杀是二十世纪的中心事件。”《爱因斯坦的怪物》、《伦敦场地》和《时间箭》可以算作艾米斯描写大屠杀的三部曲，其中前两部

描写核战争的阴影，《时间箭》则直接写到纳粹大屠杀。

马丁·艾米斯在写《时间箭》时受到两本书的重要影响。在写法上，《时间箭》的“倒带叙事”借鉴于美国作家库尔特·冯内古特（Kurt Vonnegut）的小说《五号屠场》

（*Slaughterhouse-Five*），该书以二战期间盟军轰炸德国城市德累斯顿为背景，也是一部写战争和屠杀的小说（形式上也同样具有大胆创新的精神），书中有一段著名的描写——主人公倒着观看一段记录战斗机空袭的影片，艾米斯把这个奇异的场面加以发展，形成了《时间箭》的叙事框架。在内容上，《时间箭》参考了精神病学者罗伯特·杰伊·李弗顿（Robert Jay Lifton）的专著《纳粹医生：医学迫害和种族屠杀心理学》（*The Nazi Doctors: Medical*

*Killing and the Psychology of Genocide* ) 。该书记录了作者对一批亲身参与过大屠杀的前纳粹医生的采访和分析。书中关于纳粹军医的史料为马丁·艾米斯塑造笔下的人物提供了依据，同时也让他深切地感到：“这是一个只有倒着讲述才会具有意义的故事”。

罗贝托·波拉尼奥的《荒野侦探》

( 刊于 09 年 8 月 9 日《上海书评》 )





1992  
年，一位住在  
西班牙的智  
利作家得知  
自己的肝病  
已经日趋恶  
化。考虑到所  
剩时日不多，  
这位已经四  
十岁但仍然  
默默无闻、一

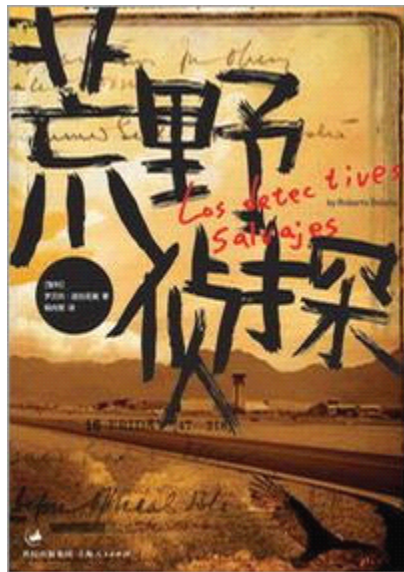
一直以写诗为主的作家决定开始集中精力写小说，希望出版小说挣的钱能够改善经济拮据的家庭状况，并给孩子留下一笔遗产。于是他把自己关在巴塞罗那附近的一间屋子里，整天足不出户地写作。这位作家于 2003 年去世，死

前他写了几百万字的小说，其中既有短小精悍之作，也有近千页的大部头。

也许他事先没有想到，自己的小说会在拉丁美洲文坛掀起一阵热浪，人们会把他和马尔克斯、略萨、科塔萨尔等文学大师相提并论，并把他称为“当今拉美文坛最重要的作家”。而在他死后，随着英译本的出版，这位作家更是在世界范围内受到广泛的重视和推崇，他的《荒野侦探》、《2666》等小说在欧美大受欢迎，读者和评论界喝彩声不断。据说，自从四十年前马尔克斯的《百年孤独》横空出世以来，再也没有哪一位拉美作家能够折腾出如此之大的动静。

这位五十岁便离开人世的作家名叫罗贝托·波拉尼奥（Roberto Bolaño）。随着长篇小

说《荒野侦探》中译本的出版，中国读者也将开始熟悉这个名字。



《荒野侦探》( *Los Detectives Salvajes* )并不是一部侦探小说。在五百多页厚的中译本中，“侦探”一词除了标题以外几乎难以找到。误把此书当作一部刺激的通俗

侦探小说来阅读的读者可能会被书中大量关于诗人、诗歌、作家和文学的内容搞没了兴趣(当然他也可能会惊喜地发现这本书里竟然有不少火辣赤裸的性描写)。《荒野侦探》写的其实是诗人和诗人的生活。小说的主人公是两位混迹墨西哥、后来又辗转于世界各地、过着流浪生活的落魄诗人。这两位诗人曾经像侦探一样寻找过一位已经销声匿迹多年的前辈诗人，而小说中间部分独特的叙事方式又会让人感觉似乎存在着一位隐形的侦探，多年以来一直在世界各地的角落里监视着这两位诗人漂泊不定的行踪。

罗贝托·波拉尼奥本人正是一位曾经漂泊不定的诗人。他于 1953 年生于南美的智利，1968 年随父母搬家到墨西哥。波拉尼奥在青少年时期便已辍学，他迷上了文学，常从书店

里偷书来读，还对左翼政治活动产生了兴趣。1975 年波拉尼奥和好友桑迪耶戈在墨西哥发起了一个叫做“现实以下主义”

( Infrarrealismo ) 的地下诗歌运动，在艺术上追求“法国超现实主义与带有墨西哥风格的达达主义的结合”，这个小团体中的诗人不但写诗、出版自己的杂志，还经常跑到他们不喜欢的作家的文学集会上去捣乱。被他们视为“敌人”的作家中包括后来的诺贝尔奖得主、诗人奥克塔维奥·帕斯 ( Octavio Paz ) 以及女作家卡门·波略萨 ( Carmen Boullosa ) 。1977 年，波拉尼奥离开墨西哥，独自到国外漂流。他花了一年时间在法国、西班牙和北非旅行，其间在巴塞罗那短暂地定居过一段时间，此后他又到地中海沿岸的各地周游，靠打零工挣钱，洗过盘子、摘过葡萄、拾过垃圾、看管过露营地、干过码头工、还经营过小店。他利用空闲时间

写诗，他的名片上写的是：“罗贝托·波拉尼奥，诗人、流浪汉”。波拉尼奥于八十年代结婚，并在一座西班牙小城定居，夫妇二人生有一子一女。

决定靠写小说养家之后，波拉尼奥开始了勤奋的写作。1996年，他的小说《美洲纳粹文学》（*Literatura nazi en América*）得以出版。在这部伪百科全书式的作品里，波拉尼奥虚构了一批并不存在的作家和他们的作品。随后出版的小说《远方星辰》（*Estrella distante*）是《美洲纳粹文学》最后一章的扩写，主人公是一位纳粹诗人。1998年，《荒野侦探》的出版使波拉尼奥成为一位备受关注的作家，这部作品获得了西班牙语文学最重要的大奖“罗慕洛·加列戈斯国际小说奖”。此时波拉尼奥的身体状况已经更加恶化，但他坚持每天花大量

的时间写作，陪伴他的只有香烟和茶，他曾连续写作四十多个小时，还曾因为写小说忘记去医院接受医疗检查。他又于 1999 年出版了小说《护身符》( *Amuleto* )，其主人公是在《荒野侦探》中出现过的一位自称“墨西哥诗歌之母”的女性。2000 年出版的小说《智利之夜》( *Nocturno de Chile* ) 写的是一位智利的神父兼文学评论家，他做过皮诺切特政府的帮凶，但他坚信自己毫无罪责。在被肝病夺去生命以前，波拉尼奥一直在写一部名为《2666》的长篇小说，这部鸿篇巨制最终并没有完成，但此书于 2004 年（作者去世后一年）出版后再次引起轰动。该书的西班牙语版厚达一千一百多页，小说分成五个部分，最后一部尚未写完。这部小说围绕几位来自世界各地的文学爱好者寻找一位失踪多年的作家的故事，将读者带到了一座杀人案不断发生的墨西哥小城。2009

年，该书的英译本获得了美国“国家图书批评家奖”。

“他们盛情邀我加入本能现实主义派。我欣然接受了。没有举行任何入会仪式。这样反倒更好。”翻开《荒野侦探》，读者读到的是一位名叫胡安·加西亚·马德罗的十七岁少年的日记。《荒野侦探》分为三个部分。在小说的第一部分(题为“迷失在墨西哥的墨西哥人”)，读者随这位少年诗人来到 1975 年的墨西哥，游荡于大学校园里的诗歌研讨班、醉鬼和诗人出没的酒吧、黄昏时灯光暗淡的街道、时常有诗人来偷书的小书店、楼上窗帘后面似乎隐藏着陌生人的大宅子……在这里，叙事者结识了一批自称“本能现实主义”的年轻诗人，并



很快成为其中一员（虽然他“其实还拿不准什么是本能现实主义”）。不难猜出，“本能现实主义”正是波拉尼奥当年创立的“现实以下主义”的化身，而这个诗歌团体的两位创始人——乌里塞斯·利马和阿图罗·贝拉诺——分别对应于波拉尼奥的好友桑迪耶戈和波拉尼奥本人。

小说的这一部分弥漫着一种梦幻般的迷人气氛。虽然《荒野侦探》并非魔幻现实主义小说（波拉尼奥曾经强烈抨击魔幻现实主义及其代表作家马尔克斯），但和其他拉美作家一样，波拉尼奥善于使用平静的语言、讲故事一般的叙事方式，不动声色地给笔下的人物和事件涂抹上一层神秘感和梦幻色彩。这种梦幻气氛既来自于墨西哥本身的神奇魅力（叙事者曾写诗描绘过墨西哥“无尽的地平线”、“废弃的教

堂”和“通向边界的公路上方的海市蜃楼”），也来自于少年的迷茫、躁动和奇遇（十七岁的叙事者不但遇到了行为古怪的诗人，成为某个文学团体的一员，还邂逅了“墨西哥城最放荡的女孩”，失去了处子身，从此诗歌和性成为他青春期生活的两个重要主题），这种迷人气氛更和书中描绘的活跃于上世纪七十年代的那些文学青年的生活方式有关（墨西哥城“每周像鲜花般盛开着数百个作家班”，年轻的诗人们在诗歌课堂上为诗歌争论不休，然后“又走进位于布卡雷利大街上的一家酒吧，在那里畅谈诗歌，坐到很晚才分手”）。

和他仰慕的作家博尔赫斯一样，罗贝托·波拉尼奥从不掩饰自己对通俗小说的喜爱。在《荒野侦探》的第一部分，作者对色情小说的兴趣自然是一目了然，而这一部分的故事在结

尾处又明显带有好莱坞动作片的特征：为了保护一位名叫鲁佩的年轻妓女，叙事者和“本能现实主义”的两位创始人——乌里塞斯·利马和阿图罗·贝拉诺——一起，在1976年的第一个凌晨，驾驶着一辆汽车带着那位妓女向墨西哥城的北方狂奔而去，在他们身后，妓女的皮条客和他的手下驾驶着另一辆车紧追不舍……小说的第一部分写至此处戛然而止。

令人惊奇的是，在《荒野侦探》的第二部分（题为“荒野侦探”），波拉尼奥突然笔锋一转，将前一部分讲了一半、悬在半空的故事搁置不顾，固执地另起炉灶，开始了一番截然不同的叙事。

小说长长的第二部分读起来几乎不像小说，反倒更像几百页的采访记录。似乎有一位

(或多位)始终身份不明的采访者(或侦探?),从1976年至1996年,花了长达二十年的时间,采访了世界各地几十位与诗人乌里塞斯·利马及阿图罗·贝拉诺有过交往的各色人士,这些受访者的谈话记录构成了小说的这一部分。这些谈话者当中既有墨西哥的老诗人、诗人的往日情人、文学杂志的编辑、“本能现实主义”的成员和他们的朋友,也有巴黎的落魄诗人、来自伦敦的漂泊者、法国的渔民、维也纳的抢劫犯、罗马的律师……从这些人各说各话、有时口径统一、有时相互矛盾的讲述当中,读者大致可以拼凑出这两位诗人从七十年代后期到九十年代中期的行踪——出于某种不详的原因,他们远离墨西哥,在异国他乡过着波西米亚式的流浪生活。他们各自辗转于法国、西班牙、以色列等国,经常靠打零工过活,时常居

无定所，始终飘零落魄，随着青春的消逝，他们与诗歌渐行渐远。

热衷于看故事的读者可能会抱怨小说的这一部分缺少情节、琐碎乏味。可是，耐心读完之后，你不得不佩服波拉尼奥可以变换出如此众多声音的能力。而且，在这些碎片式的讲述中，读者不难发现离奇、有趣、感人，甚至幽默的故事（最滑稽的一段可能是贝拉诺找一位西班牙评论家决斗的故事：贝拉诺坚信这位文学评论家将会批评他还未上市的新作，虽然对方当时还不知道那本书的存在，他还是愤怒地要求和评论家决斗）。然而，小说第二部分给人的整体感觉是哀伤的。如果说本书第一部分描写的是一群年轻诗人在诗歌梦中的纵情狂欢，那么第二部分写的就是梦的逐渐褪色和青春的最终老去。而这个变化过程是缓慢而不知

不觉的。几百张书页被翻过之后，读者发现当年的诗人们已经锐气全无，“本能现实主义”也已几乎被人遗忘。波拉尼奥曾经说过：“《荒野侦探》是写给我那一代人的一封情书。”

小说第二部分的谈话记录基本上按时间顺序排列，从 1976 年直至 1996 年。其中唯一的例外是一段发生于 1976 年的访谈，小说不断地回到这段长长的访谈中来。从这段回忆中读者得知：在 1975 年左右，乌里塞斯·利马和阿图罗·贝拉诺一直像侦探一样在寻找一位失踪多年、名叫塞萨雷亚·蒂纳赫罗、被认为是“本能现实主义者之母”的前辈女诗人。奇怪的是，几乎没有人读过这位女诗人写的诗。当他们终于从一本早期文学刊物中读到她留下的唯一作品时，他们发现那首诗竟然没有文字，完全由几幅图画构成。利马和贝拉诺最终打探出蒂纳

赫罗可能隐居在索诺拉沙漠，于是他们计划去沙漠中寻找那位女诗人。这时读者可以明白：在小说第一部分的结尾，那辆载着诗人和妓女的汽车正是向索诺拉沙漠开去。

在被搁置了厚厚的数百页之后，《荒野侦探》第一部分没有讲完的故事终于在题为“索诺拉沙漠”的第三部分得以继续讲述。故事重返 1976 年，小说的叙事形式又回到了十七岁诗人胡安·加西亚·马德罗的日记。小说这一部分的情节发展迅速：诗人马德罗、利马、贝拉诺和妓女鲁佩在索诺拉沙漠躲避皮条客的追踪，同时寻找隐居的前辈女诗人蒂纳赫罗。女诗人终于被找到，但追踪者也尾随而至，于是一场枪战在所难免，而故事的结局充满荒诞色彩。

除了奇异的结构，《荒野侦探》还有很多“后现代小说”的特征。小说的出场人物中除了大量的虚构角色，还包括一些真实存在的人物（例如著名的墨西哥诗人奥克塔维奥·帕斯，在这部小说中他曾经面临被“本能现实主义”者绑架的危险）；这部小说中提及的作家和文学作品数不胜数（书中有一个章节包括大约三页纸的作家名单）；波拉尼奥还在这部小说中安插了一些对生僻文学名词的解释，甚至“脑筋急转弯”式的画谜。而整部小说就是以一幅画谜结尾的，谜面是一个非常简单的图案，至于谜底是什么，也许没有人能够猜到。





身为拉美作家，罗贝托·波拉尼奥对“魔幻现实主义”不屑一顾，他还批评过很多位著名

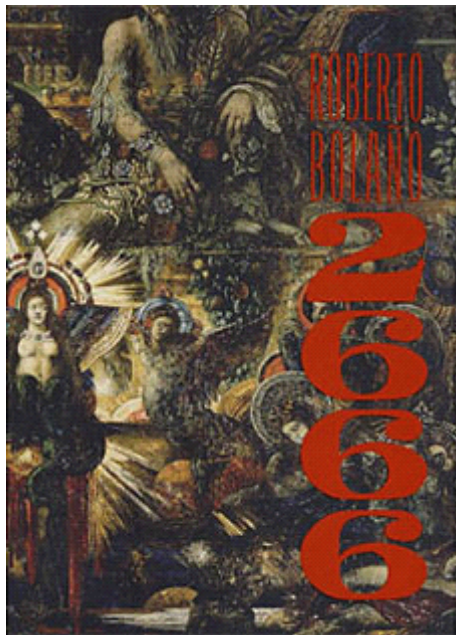
的拉美作家。他讥笑马尔克斯“过分热衷于结交总统和大主教”，称略萨和马尔克斯一样是个“马屁精”；称伊莎贝尔·阿连德是“三流作家”，其作品“不是庸俗就是差劲儿”。同时，波拉尼奥承认自己受到过胡利奥·科塔萨尔的

影响，并且非常推崇博尔赫斯。事实上，波拉尼奥的小说和博尔赫斯的作品一样带有书卷气和游戏趣味(他曾改写过博尔赫斯的一篇小说，而虚拟百科全书《美洲纳粹文学》明显带有博尔赫斯的气质)。不同于“魔幻现实主义”派的拉美作家，波拉尼奥并不热衷于家族史、拉美政治等史诗性的题材，他笔下的人物类型很窄，主要集中于当代知识分子。在文字风格方面，波拉尼奥很少使用铺张的文字进行场景和意识流描写，他更喜欢使用接近口语的、讲故事似的叙事方式——这一点又和博尔赫斯很相似。然而波拉尼奥同时具有博尔赫斯并不具备的特质：在“后现代”的外衣之下，波拉尼奥的作品中能够读出强烈的感情和强大的气势；而且，放荡不羁、漂流四方、英才早逝的传奇经历使得这位作家身上闪烁着一种强烈的个人魅力。当我想象博尔赫斯，我的眼前是一

位在图书馆里优雅地踱步的老年学者；当我想象波拉尼奥，我看到的是一位留着披肩长发和凌乱的小胡子、身穿破旧的山羊皮夹克、眯着眼睛站在墨西哥城某个偏僻的酒吧门口独自抽烟的身影单薄的男子。

这个单薄的身影已经离我们而去，在他身后留下了十部小说、三本短篇小说集和大量的诗歌。当读者翻开这些作品的书页，他们会发现：拉美文学图景从此不再一样。

《2666》：一部气势磅礴的奇书



刊于《书城》  
2009 年第  
11 期 )

应该如何来  
形容罗贝托  
•波拉尼奥  
( Roberto  
Bolaño ) 的  
长篇小说  
《2666》  
呢？也许可  
以这样说：  
《2666》是  
一本极有分

量的书。这本书的英文精装版 ( Farrar, Straus  
and Giroux 出版社 ,2008 年第一版 ) 厚达 898

页，托在手中像捧着一块砖头。封面上“2666”四个字粗大、厚重，呈血红色，浮在一幅幽暗的油画背景之上，隐隐散发出一种神秘感。而这种神秘感并不会在你读罢此书之后消失殆尽，因为至今为止还没有人能完全解释清楚为何这本书名叫“2666”——除了作为书名，“2666”这个数字在这部小说里根本没有出现过。也许有人会建议：为什么不去问问作者？是这样的：作者已经死了。

此书的作者——旅居西班牙的智利作家波拉尼奥——于 2003 年因肝病去世，当时年仅五十岁。《2666》是他生前最后一部小说，写作过程历时五年，最终也没有写完（至少没有完成最后的修改润色）。然而，这本并未最后完成、书名的用意无人能解、作者生前大部分时间都默默无闻的西班牙语小说却在最近几年掀

起了一股热潮。在美国（这个被诺贝尔文学奖评委会成员贺拉斯·恩达尔称为“无知”、“孤立”、“缺乏对世界文学的翻译”的国家），《2666》的英译本登上了畅销书榜，并于2009年获得“国家图书批评家奖”（该奖以前从未颁给过翻译作品和已故作家），而《时代周刊》则将此书评为“2008年度最佳小说”。评论界对《2666》的评价几乎是一边倒的赞誉。所有迹象表明：从今以后，当你谈论当代拉美文学的时候，除了马尔克斯、略萨、科塔萨尔等等这些熟悉的名字之外，你不得不提到一个崭新的名字：罗贝托·波拉尼奥。

波拉尼奥其实是诗人出身。他的传奇经历包括年轻时在墨西哥共同发起名为“现实以下主义”（Infrarrealismo）的地下诗歌运动、后来在世界各地辗转漂泊、四十岁左右因得知自己肝

病恶化而决定写小说赚钱养家、去世前几年开始得到重视、死后终于名声大噪。他的长篇小说包括《美洲纳粹文学》(Literatura nazi en América)、《远方星辰》(Estrella distante)、《护身符》(Amuleto)、《智利之夜》(Nocturno de Chile)、《荒野侦探》(Los Detectives Salvajes)、《2666》等。其中《荒野侦探》的中译本已于09年8月由上海人民出版社出版。

波拉尼奥是当代拉美作家中的离经叛道者。如果说带有半自传性质的《荒野侦探》表现的是一群上世纪的文学青年在生活方式上的离经叛道，那么《2666》的离经叛道则更多体现于这本书打破传统的写作手法。此书结构奇特，语言风格变化多端，阅读这部小说给人一种在迷宫中行走的感觉。然而比起很多同样被打上“后

现代” 标签的小说，《2666》具有更强的可读性和足以打动读者的震撼力。

《2666》由相对独立但彼此呼应的五个部分组成，每一部分的标题都极其直白。小说的第一部分题为“关于评论家的部分”，主人公是四位（三男一女）当代欧洲文学评论家，他们的命运因一位名叫本诺·凡·阿切波尔蒂（Benno von Archimboldi）的德国作家而联系在一起。这位名字古怪的作家在小说的这一部分并未现身，此人过着一种比托马斯·品钦还要隐秘的遁世生活——没有照片、从不露面、无人知道此人身居何处，然而他的那些并不畅销的小说却使一群（包括这几位评论家在内的）小众读者激动不已。这四位学者在各自的国家翻译、研究阿切波尔蒂，最终在国际文学研讨会上相识并成为好友，随后，一种罗曼蒂克的感情在这



一女三男之间渐渐萌发，于是我们看到一出多角恋爱的轻喜剧开始上演。一个偶然得来的小道消息让人相信阿切波尔蒂最近忽然在墨西哥现身（此前四人一直苦苦寻找这位神秘作家但均无结果），于是，这四位评论家中的三位飞往墨西哥，来到一座名叫圣·特雷莎（Santa Teresa）的破败城市……

小说开篇的基调是平静甚至轻松的。作者的叙事风格简洁而传统（虽然也有偶露峥嵘之处，例如：小说在第 18 页忽然出现了一个长度超过四页纸的复合长句，让人怀疑作者写至此处可能兴致突发，决定只用一个句子来讲完一个并不简单故事）。书中关于（作者虚构的）德国作家阿切波尔蒂的文字能够让人读出一些博尔赫斯的味道：使用带有浓厚书卷气的语言有板有眼地介绍、分析一位凭空杜撰出来的作家

及其作品——波拉尼奥似乎和博尔赫斯一样喜欢这种玩法。博尔赫斯是一位可以把书卷气和神秘感结合在一起的作家，在这一点上波拉尼奥看来也并不逊色。小说的第一部分虽然写的是混迹于学术圈的中产阶级知识分子，但敏感的读者可以体会到隐藏在文字背后的一种莫名的神秘感。随着情节的发展，这种神秘感愈来愈强，小说的气氛也变得逐渐凝重，当几位主人公抵达圣·特雷莎（这座城市在这部小说里至关重要）之后，小说的气氛开始变得诡异甚至带有梦幻色彩。

当小说进入第二部分，诡异气氛愈发明显，小说情节更加“超现实”，而这一部分的主人公，一位住在圣·特雷莎的哲学教授，正在一天天地接近神经错乱的边缘。小说的这一部分题为《关于亚马菲塔诺的部分》，主人公亚马菲塔诺曾

在小说第一部分作为当地学者接待过前来寻找阿切波尔蒂的几位欧洲评论家（从小说第二部分开始，我们再也没有见过他们）。亚马菲塔诺的妻子洛拉因为迷恋一位住在精神病院里的诗人离他而去（小说中洛拉寻找她的偶像诗人的情节让人不禁想起《荒野侦探》中那些充满“荒野流浪者”味道的令人着迷的漂泊故事）。如今亚马菲塔诺独自和十七岁的女儿住在墨西哥边境的荒凉小城圣·特雷莎。他开始产生幻觉，听到已经死去的亲属对他讲话；他的行为开始变得古怪：有一天，他决定把一本在整理书箱时偶然发现的几何学著作悬挂在院子里的晾衣绳上，为的是看一看这本抽象的数学著作“如何抵御大自然的攻击”、“如何战胜沙漠天气”，“这样风可以在书页间游走，选择它感兴趣的问题，翻动并撕下那些书页”。

小说的这一部分不再像第一部分那样轻松易读，白描式的人物行动描写开始被大量的内心活动描写所代替。此外，这一部分的文字中夹杂着主人公对书籍和旧文献的研究以及对哲学和文学的思考，甚至配有令人费解的图示。其中有一个段落值得玩味：主人公遇到一位爱读小说的药剂师，（在他看来）此人在阅读时总是挑选作家的次要作品，而不是最伟大的著作（例如，喜欢卡夫卡的《变形记》而不是《审判》，喜欢赫尔曼·麦尔维尔的《文书巴托尔比》而不是《白鲸》），对此主人公评价道：

一个多么可悲的荒谬现象，亚马菲塔诺心想，如今连爱读书的药剂师都对那些伟大却并不完美、如激流般气势磅礴、把读者引向未知之处的书籍望而却步。他们总是选择文学大师完美的练笔之作，或者说，他们乐于观看大师们在

练拳时摆出搏击的造型，却对真正的搏斗不感兴趣.....

小说进入第三部分，主人公再次换人。在这一部分（题为《关于菲特的部分》），主人公是一位笔名叫奥斯卡·菲特（Oscar Fate）的美国黑人记者，他就职于一家纽约的杂志，因为一场在墨西哥举行的拳击比赛被派到圣·特雷莎进行采访。在这里他邂逅了一群当地的媒体人，还结识了亚马菲塔诺的女儿。菲特得知，这座边境城市正在受到连环谋杀案的威胁，不断有当地妇女遭到杀害、强奸，然后被弃尸野外。菲特试图采访、报道这些骇人的命案，却发现困难重重.....

小说这一部分的叙事风格明显不同于前两部分。波拉尼奥用冷峻、简洁的文字描述了菲特

从纽约来到圣·特雷莎的过程，文字读起来颇像“极简主义”小说或“冷硬派”侦探小说。然而，小说这一部分带给读者的阅读感受却不同于普通现实主义小说或侦探小说。至少有一点可以肯定：传统小说的叙事脉络清晰、主次分明，而阅读《2666》却常常给人“作者跑题了”的感觉。例如，小说的这一部分写到菲特在寻访某个人的过程中听到了一次教堂演讲，而波拉尼奥竟然用了十页纸将演讲的全文记录下来；他还用了一页纸的长度记录了主人公坐飞机时听到邻座乘客讲述的一个关于海上求生的离奇故事；此外书中还穿插了一大段关于某位好莱坞导演的八卦。事实上，读者在整部

《2666》中会遇到大量类似的“离题文字”——一段莫名其妙的对话、一批仅仅出场一次的人物、一些与当下情节毫无关系的小插曲、大量关于梦境的描述……。假如这些文字被删掉

的话绝对不会破坏小说情节的完整性，但波拉尼奥似乎乐于经常让小说暂时停留在这些旁枝末节之上。这样做的意义何在？我想，这些看似离题的文字很多可以起到烘托整体气氛的作用，同时，它们作为作料增强了小说的可读性和神秘感，而大量旁枝末节的存在还增强了整部小说纷繁复杂的质感。

小说的第四部分题为《关于罪行的部分》，这是整部小说篇幅最长、也是最为黑暗的部分。对于发生在圣·特雷莎的连环杀人案，小说在第一部分曾几笔带过，第二部分有更多提及，小说在第三部分把读者的视线拉得更近，而在小说的第四部分，作者将这些接连发生的杀人案血淋淋地呈现在读者面前，让人不寒而栗。读者得知，从 1993 年 1 月至 1997 年 12 月，共有超过 100 位女性在圣·特雷莎遭到谋杀，警

方一直未能破获这些命案，也无法阻止这些案件的继续发生。令人吃惊的是，在小说的这一部分，波拉尼奥竟然将这百余起杀人案的详情以类似警方调查报告的形式一桩接一桩地按时间顺序罗列在书中。这一部分读起来几乎不像小说，而像新闻报道的拼贴。在这些犯罪记录之间穿插着一些与之相关的人物和他们的故事：当地的警察、势力雄厚的毒枭、试图报道真相的记者、来自美国联邦调查局的著名侦探、自称能预测未来的女巫师、有政治影响力的国会女议员、在监狱里可以呼风唤雨的嫌疑犯……。虽然这些故事增强了小说这部分的可读性，但是可以肯定，那些一篇接一篇的犯罪记录会把一些读者搞得头疼，甚至让他们丧失继续读下去的兴趣（对于这些读者，在此不妨提供一个小贴士：阅读那些犯罪记录时不必强



求自己记住其中的人名和细节——简言之，可以“速读”）。

《2666》中描述的连环杀人案取材于发生在墨西哥的真实事件。书中的圣·特雷莎其实是墨西哥北部边境城市华雷斯城（Ciudad Juárez）的化身。华雷斯城据说是世界上谋杀案发生频率最高的城市，当地妇女遭谋杀的案例曾在12年内累计超过340人。波拉尼奥虽然是在西班牙完成这部小说的，但他一直高度关注这些谋杀案，并经常请身在墨西哥的朋友帮助收集资料。那么，真的有必要在小说中罗列上百篇的犯罪记录吗？这种做法除了让读者感到乏味还有其它意义吗？对此笔者也曾心存疑问，但有一点值得指出：读者连续阅读这些大量的犯罪记录的过程其实是一个从“感到震撼”到“习以为常”以至最后“麻木不仁”的过程，而在

一个像圣·特雷莎这样犯罪率频繁的城市里，从政府、警方到当地居民，可以想象，他们也会经历类似的过程，也就是说，因为罪行的频繁，人们会逐渐地对罪恶变得麻木不仁，甚至接受它们、把它们当成生活的一部分。如果说作者不厌其烦地罗列这些罪案有任何意义，那么也许它的意义就在于让读者通过阅读来间接体验这种对于频繁发生的罪恶变得麻木不仁的（可悲可叹的）心理过程。

当小说令人压抑的第四部分终于结束，读者会在题为《关于阿切波尔蒂的部分》中重新找回阅读的乐趣。故事回到二战之前的德国，那几位评论家在小说开头一直寻找的德国作家诺·凡·阿切波尔蒂此时终于现身，而他的故事要从童年讲起。在这一部分，小说的文字风格一改不久前冰冷、残酷的面貌，变得柔和而细腻（就

像在一阵长时间的表现暴风雨的隆隆鼓声停息之后，忽然响起一段优雅的小提琴独奏）。我们目睹一个出生于海边农村的孩子如何迷恋一本名叫《欧洲沿海地区的动植物》的书、如何成为一个日趋落败的庄园里的少年仆人、如何开始读小说、如何入伍走向二战战场、如何在战争中经历种种奇遇、如何在战后成为一名作家、如何让自己落入不得不隐姓埋名的境地、如何与发生在墨西哥的谋杀案发生联系、如何决定前往圣•特雷莎……

小说的第五部分可以被看作一部高度浓缩、充满想象力（甚至幽默感）的独立的历史小说。其中关于战争和屠杀犹太人的描述与小说前一部分描写的暴力相互呼应。小说的情节在接近尾声时终于和前几部分的内容发生了联系。然而，《2666》的结尾让人略感草率，似乎作者

写至最后笔力不支，于是匆匆结尾收场。这可以理解：我们读到的结尾应该写于这位作家临近去世的日子，可以想象，那时波拉尼奥在和时间赛跑。假如能有更多的时间，他一定会把这部小说修改、润色得更为出色，但即使是我们今天读到的这个版本也足以让人惊叹这位作家的才华和能量。

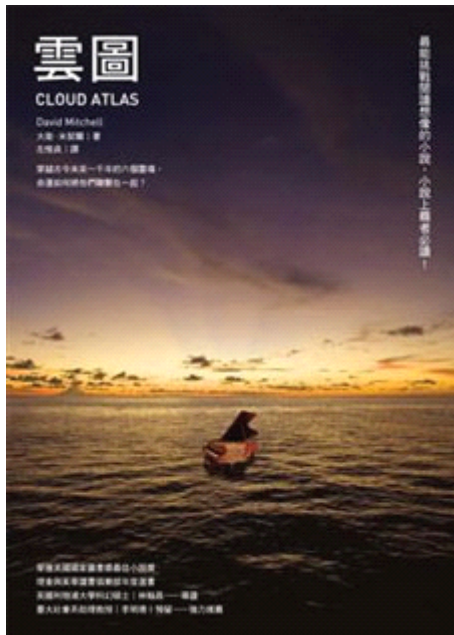
《2666》属于这样一类小说：它会让一部分读者兴奋不已、奔走相告，也会让另一批人皱起眉头、不以为然。有一点可以肯定，这是一部打破传统、风格独特的奇书。这部近 900 页的小说里出现了数不尽的人物，穿插着众多的旁枝末节，讲述了大量没有结局的故事，留下了许多没有谜底的谜语。它的文字精彩，它的气势强大。读罢此书，喜爱这本书的读者也许并不能马上洞察这些文字的全部秘密，但他肯定

不会忘记自己沉浸于这些书页之间的奇妙时光。《2666》写的究竟是什么？暴力、文学、疯狂、时间——这些关键词大概有助于谜底的揭开。

我们可以借用波拉尼奥自己的文字来形容《2666》这本书：这是一部伟大但并不完美、如激流般气势磅礴、把读者引向未知之处的小说。读者看到的并非一位拳击手在练拳时摆出的完美造型，而是一位富有才华的作家真正的肉搏战。虽然这位作家的生命最终被死亡夺去，但他的文字也许可以战胜时间。

# 《云图》：穿越时空的六重奏

( 刊于 2009 年 11 月 15 日《上海书评》 )



什么样的小说可以算得上“高难度”小说？试想一下，有这么一本长篇小说：它的时间跨度超过一千年，它的故事分成六个部分，分别发生于

1850 年、1931 年、1975 年、本世纪初、克隆人随处可见的明天以及人类大毁灭后的未来；每一部分的讲故事方式都不尽相同：有日记体、书信体，甚至采访记录体；各部分的文字风格全然迥异——从咬文嚼字的旧式文风，到简练直白的当代风格，直至味如嚼蜡的未来文字，读起来有的像文学小说，有的像通俗小说，有的像科幻小说；而这六个故事的讲述顺序又极为罕见——其中五个故事讲到一半即被中途搁置，而后又按照与原来相反的顺序被补充完整，于是这部小说呈现出 1-2-3-4-5-6-5-4-3-2-1 式的奇异结构……这样的一本小说，大概可以算得上“高难度”了吧。

这里所说的，就是英国作家大卫·米切尔（David Mitchell）的长篇小说《云图》（*Cloud Atlas*）。

大卫·米切尔生于 1969 年，今天应该仍属青年作家之列（《格兰塔》杂志 2003 年公布的“英国最佳青年小说家”名单中可以找到他的名字）。此人至今为止出版过四部小说：1999 年的《幽灵代笔》（*Ghostwritten*）由发生于世界各地的九个故事交织而成，结构复杂、文字风格变化多端；2001 年出版的《九号梦》（*number9dream*）讲的是一个发生在日本的少年寻父的故事，这部小说把幻想和现实交织在一起，获得了布克奖的决选提名；《云图》出版于 2004 年，同样进入了布克奖的决选；2006 年出版的《绿野黑天鹅》（*Black Swan*



*Green* ) 带有半自传性质，写的是一个小男孩在某个英国村庄的经历。

美国《时代》周刊曾于 2007 年将这位名气并不很大的作家收入“世界一百位最具影响力的人物”之列，并赞曰：“大卫·米切尔的精湛技艺吸引评论家们去把他与托马斯·品钦、大卫·福斯特·华莱士等富有革命性的当代作家相提并论，而他本人是在耕耘一片属于自己的独特田地，他吸收来自美国作家（如保罗·奥斯特）、英国作家（如马丁·艾米斯）和日本作家（如村上春树）的营养，培育出一批具有完全独创性的根基奇特的果实。”

我读米切尔的小说始于英文版的《幽灵代笔》，该书虽然也算得上“高难度”，但读起来并不吃力，而《云图》的英文版却让人望而

却步——书中出现的古旧英文以及作者杜撰出来的“未来英文”足以给那些英语并非第一语言的读者(甚至应该包括部分讲英语的读者)造成阅读障碍。不久前,《云图》的台湾版繁体中译本面市,于是终于借助这个译本读完了这部小说。可以想见,翻译这样的一本书绝非一件易事。

阅读《云图》就像经历一次奇异的旅行。翻开小说,在题为《亚当·尤恩的太平洋日记》的第一章,读者读到的是一份写于1850年左右的日记手稿,作者是一位远赴南太平洋履行公务的美国公证人,名叫亚当·尤恩。在滞留查塔姆群岛期间,尤恩了解到关于当地原住民莫里奥里人的一些历史,得知这个喜好和平的族

群曾受到来自毛利人和白人殖民者的双重奴役。此后尤恩乘坐的商船重新起航，他在海上搭救了一位偷渡的莫里奥里人。大帆船在浩瀚的太平洋上向美国驶去，小说的这一章节却突然结束，结尾竟然是一个不完整的句子（该书中译本的编辑曾专门撰文声明：小说第 51 页并不存在印刷错误）。

小说这一部分对十九世纪太平洋殖民地岛屿的气氛塑造以及对航海旅行的描写都颇见功力。作者在本章有意模仿几个世纪前的旧式文风，使用了不少如今已不太常用的生僻字眼。米切尔曾经坦言：本章文字模仿的是麦尔维尔的《白鲸》（*Moby Dick*），他从这部经典名著中收集了很多带有十九世纪特色的词汇，并把它们植入《云图》之中。遗憾的是，这种古旧文风在中译本中几乎没有表现出来。译者在

翻译本章时也许可以仿效早期白话文的风格，多用一些半文言的词汇，以求达到“做旧”的效果。

当第一章的故事仍然悬在半空，小说却已经进入第二章。时间前进到 1931 年，主人公变成一位生不逢时、负债累累、想靠投机摆脱困境的青年音乐家。正如标题《寄自日德坚庄园的信》所示，本章完全由这位名叫佛比薛尔的英国青年寄给友人的书信组成。为了谋生，佛比薛尔主动投靠一位已经几乎丧失创作能力的年迈的音乐大师，充当他的音乐抄录员。随着两人的合作，主人公发现自己正逐渐变成给大师代笔的枪手。小说这一章节与前一章之间起初看不出有任何联系——直到主人公读到一本旧书，而那本书的内容正是第一章中的日记。

佛比薛尔也许是全书众多人物当中被塑造得最为丰满的一位。他的书信勾勒出一派欧洲庄园的风貌，文字时常直抵主人公的内心最深处，而且字里行间夹杂着许多音乐术语，造成一种奇特而优美的文字效果（小说这一部分的译文大概是六部分中最让人赏心悦目的）：

梦到我站在一家瓷器店里。从地板到天花板的一个个陈列架上堆满古董瓷器，只要我稍微移动一下，就有可能让几个掉在地上，摔成碎片。事情真的发生了，但是店里非但没有碎裂声，反倒响起一个庄严的和弦，半大提琴，半钢片琴，D 大调（？），持续四拍。我的手腕碰到一个明朝花瓶，花瓶从底座上翻落——降 E 调，所有弦乐器一起演奏，荣耀、超卓，天使也感动得落泪。

当小说进入第三章《半衰期——露薏莎·瑞伊秘案首部曲》，读者会开始习惯这种将一个故事讲到一半随即另起炉灶的叙事结构。这一章的故事发生在 1975 年的美国，主人公露薏莎是一位就职于某家八卦小报的记者。她偶然认识了一位名叫希克斯密的老科学家（眼光敏锐的读者会立刻发现：这位希克斯密正是小说前一章中那些信件的收信人，而在这一章，那些书信最终会被女主人公读到），通过这位老人，露薏莎了解到当地一家核电厂背后的黑幕。这位正直的记者决定调查这一事件，但接踵而来的种种阻挠却让她的生命安全受到威胁。

小说这一部分在情节上类似好莱坞的悬念、动作片（这里有幕后黑势力、无情的杀手、追车镜头和爆炸场面），在文字风格上则接近

于美式通俗侦探小说和通俗罪案小说（仿的是雷蒙德·钱德勒和约翰·格里森姆？）。“纯文学”作者往往瞧不起通俗小说，可是，如果让写“文学小说”的作家们去写通俗作品，并以是否能吸引读者来做评判标准，那么这些人其实也未必都能行。但可以肯定，大卫·米切尔在这方面没问题。

作者在第三章结尾处故伎重演，让小说在一个生死关头戛然而止，然后把读者带入第四章——《提摩西·卡文迪西的恐怖经验》。故事发生在英国，时间大概是本世纪初。主人公卡文迪西是一个总是厄运缠身的老年出版人。为了躲避流氓的敲诈，他住进一家乡间疗养院，却发现这里简直像一个难以逃脱的地狱。这个故事到后来开始有些《飞越疯人院》的味道。它是如何与前一个故事发生联系的呢？是这样

的：主人公读到了一份小说手稿，那部小说正是《半衰期——露薏莎·瑞伊秘案首部曲》。

小说第四章恢复了“纯文学”的语言风格——英国味儿十足、带有黑色幽默色彩的第一人称叙事（事实证明，大卫·米切尔更善于使用第一人称讲故事）。聆听这位背运、暴躁的主人公玩世不恭、骂骂咧咧的讲述，读者可能会想起另一位风格相近的英国作家——马丁·艾米斯。

读者在第四章的结尾（当然，这个故事至此同样只讲了一半）似乎可以嗅出一些“超现实”的味道，而当小说进入第五章（《宋咪-451的祈录》），读者会发现自己已经进入一篇彻头彻尾的科幻小说。这是一个对人类进行大规模克隆已经成为现实的未来世界。在这一章，



我们读到的是一位不满于被“纯种人”奴役、试图发动叛乱的女性克隆人（名叫“宋咪-451”）在被执行死刑前的采访记录。在那个年代，品牌名称似乎已经取代了商品名称，电视机叫“索尼”，照相机叫“尼康”，而大批的“量产人”（即克隆人）被培训成侍者，在不见天日的地下餐厅为“纯种人”服务。在这一章，女主人公偶然观看了一部极老的“迪斯尼”（即“电影”），它的片名就叫《提摩西·卡文迪西的恐怖经验》。

这个故事很容易让人想起赫胥黎的反乌托邦小说。小说这一部分完全由一问一答的采访记录构成，虽然这种叙事形式颇为新颖，但这些文字本身并无太多精彩之处。

小说第六章题为《史鲁沙渡口及之后的一切》，这一章是整部小说的“中轴”，也是唯一未被打断、从头至尾连续讲完的故事。故事发生在更加遥远的未来，人类经历了一场（因自身的贪婪而引起的）浩劫，文明已丧失殆尽，地球上只剩下一些侥幸存活的人群，他们的生活方式与早期的原始人并无二致。在这一章，克隆人宋咪成了某个部落的崇拜偶像，而载有她访谈内容的一个“祈录”（某种录影设备），恰好落入本章主人公的手中。

小说这一部分的叙事者是一位部落中的长者。作者为主人公“创造”了一种“未来原始人”的独特语言。以下为其中一段的英文原文：

Old Georgie's path an' mine crossed  
more times'n I'm comfy mem'ryin', an'

after I'm died, no sayin' what that fangy devil won't try an' do to me ...

这段话在中译本中被译为：

老乔治底路及我底路交会的次数，比我能轻易回想起底还要多得多，而且在我死后，谁敢保证那只尖牙恶魔不会想对我.....

不难看出，译者有意把“的”字换成“底”字，来表现这种语言的不同寻常。然而这种译法似乎还不足以表现原文的简陋粗鄙（反倒让人读出一些“五四”时期白话小说的味道）。我觉得，可以在译文中掺杂一些语法错误，加入一些错别字或近音字（比如用“四”代替“是”，用“偶”代替“我”），同时避免使用过于文

绉绉的词语（如“交会”），这样也许更能还原原文的语言特色。

写至此处，《云图》中的六个故事都已介绍完毕，但是小说到这里只进行到一半多一点（准确地说，是完成了十一分之六）。在第六章结束后，作者让时光倒转，重新折回第五个故事，拾起讲至一半的克隆人宋咪的历险，并把那个故事讲完。随后，读者又被带回第四、第三、第二和第一个故事，依次目睹它们的结尾。

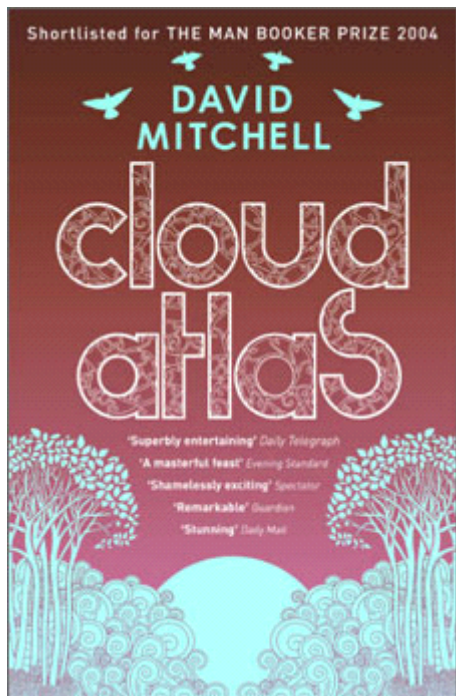
卡尔维诺在他著名的小说《寒冬夜行人》中给读者展示了十篇风格不同的小说开头，但他并没有提供这十个故事的结局。大卫·米切尔的《云图》正是受了这部小说的启发。但米切尔并不想完全模仿卡尔维诺，他决定在小说中

央竖起一面镜子，让那些被打断的故事按照它们的镜像顺序依次进行到底。于是阅读《云图》就像经历一场跨越千年的时间旅行，而机票是双程的，旅客到达最远处之后按原路返航，最终又回到了出发点。

在《云图》的第二个故事（《寄自日德庄园的信》）中，身为音乐家的主人公一度潜心创作一首名叫《云图六重奏》的乐曲——

一首“为重叠的独奏者所写的六重奏”：钢琴、单簧管、大提琴、长笛、双簧管及小提琴，每个乐器都用独特的调性、音阶及音色表

现。在第一部分，每首独奏曲被下一首独奏曲打断；在第二部分，之前被打断的独奏曲再依



序继续演奏下去。革命性的结构？或者只是耍花招？

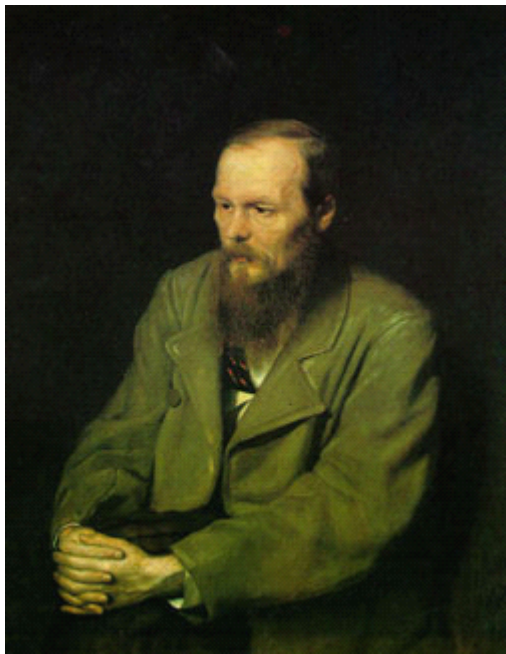
可以肯定，

小说《云图》带给读者的绝不仅仅是一个设计精巧的叙事花招。这部小说是大卫·米切尔的个人独奏，但他却像一位精通多种乐器的演奏高手，能够让笔下的文字变幻出如钢琴、单簧管、大提琴、长笛、双簧管、小提琴一般完全不同的美妙音色（由于翻译的局限，作者文字风格的变化多端在台版中译本中表现得不甚明显）。同时，这位作家似乎可以轻松自如地让笔下的故事发生在地球上的任何一个角落：《幽灵代笔》中的九个段落发生于日本、中国香港、中国四川、蒙古、俄罗斯、英国和美国；《云图》中六个故事的发生地分别是新西兰、比利时、美国加州、英国、韩国和夏威夷。小说《云图》的历史跨度显示出作者可以在时间纵轴上轻松游走的能力：从奴隶制尚未完全废除的十九世纪直至人类文明毁灭后的未来——米切尔对历史的详熟和对未来的想象力都令人叹服。阅

读这部横跨千年的小说，读者会在这六个故事中发现一些重复出现的主题：人类的贪婪、掠夺以及各种形式的奴役。这部小说足以触动人心、让人思考——这，可不是单靠耍耍花招就可以做得到的。

患者肖像 ——陀思妥耶夫斯基、伍尔夫、海明威和他们的精神疾病





## 陀思妥 耶夫斯 基

### 1

他最著  
名的肖  
像是那  
幅瓦西  
里·格里  
哥利耶  
维奇·别

罗夫于 1872 年绘制的油画。在那张黑色背景的肖像画中，我们看到一个五十岁的俄国人佝

偻着身子坐在一张椅子上，他的头发和胡须像荒草般稀疏，他身上披着一件过于宽大、皱皱巴巴、似乎多年不曾洗烫的旧大衣，独自坐在那里出神。这是一位老农在某个火车站的长椅上等候一列火车将他载往他乡，去继续饱受磨难的生活？还是一个罪犯坐在一间阴暗的审讯室里，等待接受对他所犯罪行的无情审判？抑或一个已经倾家荡产的赌徒，在绝望之后正沉浸于对那些疯狂瞬间的失神回忆之中？

面对这幅油画你会最终将视线定格于画中人的那双眼睛。那双眼睛正在回避着你的视线，仿佛怕被你的注视烫伤；他在盯视着什么，但他的眼神是发散的。你似乎可以感觉到他的左眼皮正在紧张而神经质地颤抖。如果你长时间地注视那只左眼，也许你会感觉到画中人的整个

半边脸都在颤抖，于是你的心也会随之紧张地颤抖起来。

## 2

1863 年的一个夜晚，俄国文学评论家斯特拉霍夫的家中有一客登门。来访者是他的好友、写过《白夜》、《被侮辱与被损害的》等长篇小说、早在十八年前就被别林斯基称为“俄罗斯文学天才”的作家陀思妥耶夫斯基。此时这位作家已从西伯利亚流放归来，正在彼得堡与哥哥合办《时报》杂志，他喜欢晚上散步时拐进常给杂志写稿的斯特拉霍夫家里坐上一会儿，随便聊聊。

那天晚上他们谈得很开心。话题可能是文学，也可能是政治或哲学。斯特拉霍夫坐在一张桌

子旁边，陀思妥耶夫斯基则显得非常兴奋，他一边慷慨陈词一边迈着大步在屋子里走来走去。谈话当中斯特拉霍夫对陀思妥耶夫斯基的观点表达了赞许，这使得陀思妥耶夫斯基更加激动。他在屋子中央停步站定，脸上显露出一种极端亢奋的表情，情绪似乎抵达了高潮。斯特拉霍夫等待他的作家朋友说些什么，陀思妥耶夫斯基张开嘴巴，却欲言又止，似乎正在头脑中寻找恰当的词句。这种沉默持续了一会儿，忽然，从陀思妥耶夫斯基的喉咙里发出了一种十分怪异的、持续不断的、绝非人语的声音。然后，他晕倒在地，身体不停地抽搐，嘴角流淌出白沫。

在弗洛伊德看来，陀思妥耶夫斯基丰富的人格中有四个突出的方面：“富有创造性的艺术家、神经症患者、道德家和罪人。”。在毛姆眼中，陀思妥耶夫斯基“自负、多疑、急躁、自私、轻率、过分谦卑、不可信赖、心胸狭窄、爱吹牛又不宽宏大量”，但他同时又“具有勇气、大度和慈爱的品质”。在读者的心目中，陀思妥耶夫斯基是一位写出过《罪与罚》、《卡拉马佐夫兄弟》等不朽名著的伟大作家。

当代医学专家认为，陀思妥耶夫斯基是一位严重的癫痫病患者。

据说陀思妥耶夫斯基从童年时期就开始出现癫痫症状。从三十九岁开始，他把自己的每次发病都记录在一个笔记本上，直至这位作家于五

十九岁去世为止，那个笔记本上一共记录了102次癫痫发作。

陀思妥耶夫斯基坎坷跌宕的经历和他复杂多面的人格吸引着人们去对他进行剖析和解读。

1928年，弗洛伊德发表了一篇题为《陀思妥耶夫斯基与弑父者》的论文，评论了陀思妥耶夫斯基的长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》，并运用精神分析学的方法对这位作家癫痫症的起因提出了假说。弗洛伊德认为，陀思妥耶夫斯基的癫痫症并非生理因素造成，而是源于他心中隐藏的对父亲之死的负罪感——也就是说，是心理原因造成的。弗洛伊德认为，在陀思妥耶夫斯基身上存在着恋母弑父的“俄狄浦斯情结”，在他十八岁时，父亲突然去世，于是内心深处短暂的狂喜和随之而来的强烈负罪感引发了他的第一次癫痫发作，而“弑父”和“罪

恶感”正是贯穿于《卡拉马佐夫兄弟》的两个重要主题。

弗洛伊德的这种观点在最近几十年已经被基本否定。当今的学者和医学专家们普遍认为陀思妥耶夫斯基的癫痫病并非纯心理症状，而是由生理原因引起的——脑部受损或者家庭遗传。很长一段时间人们相信陀思妥耶夫斯基的父亲是被手下的农奴杀死的，但有证据显示他也有可能死于癫痫发作；陀思妥耶夫斯基的儿子不但同样患有癫痫症，而且死于癫痫发作。

假如你是一位脑科医学专家，当你浏览了一幅幅陀思妥耶夫斯基的肖像之后，可能有一件事逃不过你的眼睛：你会发现这位作家脸部的明显呈不对称状。脸部不对称正是脑部畸形的一种生理表现。

陀思妥耶夫斯基的小说中不乏癫痫病患者。《白痴》里的梅什金和《卡拉马佐夫兄弟》中的斯麦尔佳科夫都患有癫痫病。《白痴》中有一个段落描写了主人公梅什金癫痫发作前短暂的狂喜状态：

他顺便想到，他在发癫痫病的时候，几乎就在发作之前，还有一个预备阶段（不过，倘若在他醒着的时候发作的话），就在他心中感到忧郁、沉闷、压抑的时候，他的脑子会霎时间豁然开朗，洞若观火，他的全部生命力会一下子调动起来，化成一股非凡的冲动。在闪电般连连闪烁的那些瞬间，他的生命感和自我意识感会增加几乎十倍，他的智慧和心灵会倏忽间被一种非凡的光照亮；一切激动、一切疑虑和一



切不安，仿佛会霎时间归于太和，化成一种高度的宁静，充满明朗而又谐和的欢欣与希望，充满理性与太极之光。但是，这些瞬间，这些闪光，不过是对于那最后一秒钟（从来没有超过一秒钟）的预感，从这一秒钟起，这病就发作了。

陀思妥耶夫斯基在给哥哥的信中写道：“以往每次我经历这种神经紊乱时，我都会把它用在写作上；在那种状态下我会比往常写得更多，也会写得更好。”

神经病学专家爱丽丝·弗莱厄蒂在《午夜的疾病：写作驱动力、作者心理阻滞及大脑的创造性》（*The Midnight Disease: The Drive to Write, Writer's Block, and the Creative Brain*）一书中提到一种叫做“多写症”

( hypergraphia ) 的心理问题，它是癫痫病的一种并发症（也就是说患有癫痫病的人往往也会染上此症）。这种“病”的患者会感觉到一种持续而旺盛的、难以控制的书写冲动，他们总是写个不停，好像着了魔。

陀思妥耶夫斯基是一位高产作家，他一生写了十九部长篇和中篇小说，并留下了大量的笔记、日记和书信文字。他的笔记本中经常写得密密麻麻，夹杂着图画，让人感觉作者似乎想把纸上的每一处空白都全部填满——这正是“多写症”的特征之一。

## 5

陀思妥耶夫斯基并不是著名作家中唯一一位癫痫患者。

英国作家刘易斯·卡罗尔因写《爱丽丝漫游奇境》出名，他也是一位癫痫病人（同时有可能患有“多写症”）。《爱丽丝漫游奇境》中描绘了很多奇妙场面：爱丽丝坠入深深的兔子洞，她的身体可以忽然变小，也可以忽然变大。有一种说法：这些童话场面来源于卡罗尔癫痫病发作时的幻觉。这种说法虽然未被证实，但医学界确实曾把一种神经性疾病命名用这个童话来命名——这种病的患者在视觉、听觉和对自身的感觉方面出现偏差，眼中看到的物体往往比实际大得多或小得多，这种病有一个别名，叫做“爱丽丝漫游奇境综合症”。

法国作家福楼拜和莫泊桑也都患有癫痫。福楼拜在书信中描述过自己发病时的感觉：“开始时你的头脑中感觉到它的来临，于是你觉得自己将要发疯。接着你就疯了，对此你心知肚明。

你感觉你的灵魂正离你而去，于是你竭尽全力地想要留住它。死亡一定就是这个样子，当它

来临时  
我们十  
分清楚。”



**伍尔夫**

**1**

她流传  
最广的  
肖像大  
概是那  
张摄于

1902 年的黑白照片，那张照片具有一种铅笔素描画的质感和古典韵味。我们看到的是一个年轻女人的侧面像，这个女人的目光微微下垂，神情略显忧郁，像在沉思冥想，又好像沉浸在一个白日梦之中。照片中她的脸部线条柔和、轮廓分明，最显眼的是那只高耸而笔直的鼻子，仿佛来自于一尊古罗马大理石雕像。很多年后，在好莱坞电影《时时刻刻》中，女演员妮可·基德曼为了饰演她特意装了一只假鼻子，并在化妆师的帮助下制造出一种永远显得迷离、忧郁和哀伤的眼神。可以猜想，造型师在设计人物形象时正是参照了这张照片。而这张照片中的她看起来的确很像一部电影的女主角、一篇小说的女主人公，她的形象如此美丽，同时又如此脆弱而不堪一击，这部电影或小说显然应该是一出悲剧。

可是如果你看过她的另外一些照片，你会发现这个女人并不永远是这种神情。在一些照片中，她的目光几乎直视镜头，这时她的面部最突出的不再是高耸的鼻子，而是她的眼睛——她的眼神明亮、深邃，流露出自信、睿智、热忱、甚至一点点的顽皮。这时的她更像是一个能够制造出优美文字的小说作者、一位博览群书、才华横溢的文学评论家。

## 2

1934年，路易·埃弗雷特，一位淳朴的英国村妇，找到了一份做女佣的差事，那家的主人是一对作家夫妇——丈夫伦纳德·伍尔夫和妻子弗吉尼亚·伍尔夫，两人都已年过五十。上工的第一天，路易遇到了一件奇怪的事情。

当时她正在厨房里工作，房顶上面是浴室，因为楼板很薄，她可以听到头顶上方传来的声音。她听见伍尔夫夫人正在浴室里讲话，她在那里滔滔不绝地说个不停，还夹杂着很多自问自答，以至于路易开始怀疑浴室里不止一个人，而是正好几个人在那里交谈。

随着时间的推移，路易开始对伍尔夫夫人的自言自语习以为常。她也开始熟悉这位女士的生活习惯和情绪变化。她发现，伍尔夫夫人在情绪低落时会显得有些怪异，她会走进厨房，坐下来，却记不起自己要说什么；她会在花园里散步，脚步极其缓慢，仿佛陷入沉思而不能自拔，她如此沉浸其中以至于经常走着走着就撞到了树上。

1941年3月28日中午，路易看见伍尔夫夫人拿起手杖出了门。到了吃午饭时仍不见她的身影。他的丈夫走进她的房间，发现那里有两封遗书。

几周后，这位女作家的尸体被河边玩耍的儿童发现，她的衣服口袋中塞着沉重的石块，可以推测，她是自己走入河水之中自杀身亡的。

### 3

在电影《时时刻刻》中，观众看到的是一位身陷抑郁的包围（而且行为有些怪异）的弗吉尼亚·伍尔夫，可以肯定，此人有严重的心理问题，甚至患有精神病。可是，一个整日抑郁、精神疲惫不堪的人如何能够写出像《达洛卫夫人》、《到灯塔去》、《海浪》这样的经典意识流小



说，并留下大量的随笔、文学评论，以至于被公认为二十世纪现代派文学最重要的作家之一呢？

伍尔夫患有“躁狂抑郁症”。抑郁只是多种症状之一。

躁狂抑郁症又被称为躁郁症、双极症，是一种躁狂状态和抑郁状态交替循环出现的精神病。也就是说，患者的症状不仅仅是抑郁，还有躁狂。病人在躁狂阶段会表现得亢奋、自信、欣快，而在抑郁阶段则会消沉、绝望，甚至产生自杀的念头。

伦纳德·伍尔夫在自传中回忆了妻子发病时的情形：“在躁狂阶段她会极其兴奋；她思如泉涌，口若悬河，在最严重时会语无伦次，她会

幻视幻听，比如，她曾经告诉我在她第二次发病时听到过窗外花园里的小鸟用希腊语唱歌，在躁狂阶段她也会粗暴地对待护士。.....在抑郁阶段，她的想法和情绪则与躁狂阶段完全相反。她深陷在忧郁和绝望之中，她少言寡语、拒绝进食、拒绝相信她自己有病，坚持认为她当前的状态完全是咎由自取，最严重时，她会试图自杀。”

弗吉尼亚·伍尔夫在一生中经历了四次精神崩溃：1895 年，伍尔夫十三岁的那年，母亲的病故引发了她的第一次疾病发作，那一次她花了六个月时间才最终恢复。1904 那年，父亲去世了，整个夏天伍尔夫都处于疯狂状态，有一天她从窗口跳了下去，摔成重伤。在 1913 年的那次发作中她又试图自杀，那一次她一口

气吞掉了一百粒巴比妥。而 1941 年的最后一次精神崩溃夺走了这位女作家的生命。

## 4

假如有机会的话，弗洛伊德可能会非常乐于为弗吉尼亚·伍尔夫提供精神分析。这位女作家的丧母和丧父经历、小时候受到的来自于同母异父的哥哥的性骚扰，成年后流露出的同性恋倾向——这些显然都值得进行深度分析。

事实上，弗洛伊德和伍尔夫甚至有过一面之缘。最早将弗洛伊德的著作译介给英文读者的正是伍尔夫夫妇当年合办的出版社。虽然如此，弗吉尼亚·伍尔夫却对弗洛伊德的观点一直持排斥态度，直至去世前才有所改变。1939 年，伍尔夫夫妇在弗洛伊德位于伦敦的寓所与这位

因逃避纳粹迫害而客居英国的精神分析学家见了面。在弗吉尼亚·伍尔夫事后的回忆中，弗洛伊德是一个“干瘪的糟老头儿，有一双像猴子一样发亮的眼睛，走路颤颤巍巍，说话口齿不清，但人很机敏。”那次会面中他们的话题主要是战争，弗洛伊德献给了伍尔夫一支水仙花——此举不知是否暗藏深意，因为水仙花（narcissus）正是自恋（narcissism）的象征。

弗洛伊德早于伍尔夫一年半去世，他并没有来得及为这位女作家做精神分析。当代医学专家更倾向于认为伍尔夫的躁郁症是由家庭遗传引起。纵观伍尔夫的家族史，她的祖父、母亲、姐姐、哥哥和外甥女都是复发性抑郁症的患者，他的父亲和弟弟均患有循环性精神病，而她的堂弟则死于急性躁狂症。

伍尔夫在一封写给友人书信中曾经描述过她对疯癫的感受：“.....接着我的脑子里烟花绽放。我可以肯定地告诉你，疯癫是一种了不起的经历，不应对它嗤之以鼻；在疯癫的熔岩中，我仍能找到许多可供我写作的东西。那时所有一切都以它们的最终形式喷薄而出，不像神志正常时那样，只是滴滴细流。”

《达洛卫夫人》是伍尔夫最著名的小说之一。这部小说的男主角赛普蒂默斯是一个患有疯癫的退伍军人。小说中有大量关于这个人物的心理描写，文字诡异绚丽，不曾有过亲身体验的人大概难以写出这样的句子：

他等待着。他倾听着。栖息在对面栏杆上的麻雀叫着赛普蒂默斯，赛普蒂默斯，叫了四五次后，接着拉长调子用希腊语尖声唱起来，唱诉世上如何没有罪恶，另一只麻雀加入了进来，一起拉长了尖叫用希腊语唱述，在死者行走的河之彼岸那生命的牧草上的树丛中，唱述世上如何没有死亡。

.....冥冥中的幽灵命令他看，这个声音在和他交流；他，赛普蒂默斯，人类中最伟大的一员，最近刚刚经历了生死考验，是来此复兴社会的上帝，他像床罩般躺在那里，像条只有太阳才能毁灭的雪毯，永不损耗、永受苦难，是替罪的羔羊，是永恒的受难者。但是他不愿如此，他呻吟着，摆摆手赶走那永恒的苦难，那永恒的孤独。

然而躁狂症带给伍尔夫的不总是五彩的焰火，它还不断地把她带入了情绪的低谷。在最终步入河水、结束生命之前，她给丈夫留下了这样一封遗书：

我肯定自己又要发疯了。我觉得我们无法再一次经历那种可怕的时刻，这次我也不会康复。我开始出现幻听，心神不能集中。所以我要做看来最合适不过的事了。你给了我最大限度的幸福，任何人在每一方面所能做到的你都做到了。在这可怕的疾病来临之前，没有哪两个人比我们更幸福。我再也无力和它战斗了……

（注：当初在写这篇文章的时候我曾同时写过一篇以伍尔夫为主人公的小说，并未写完，有兴趣的读者可以看一下：[《一篇关于弗吉尼亚·伍尔夫的未完成的小说》](#)）

# 海明威

## 1



有一  
张他  
幼年  
时的  
照片  
可能  
很少  
有人  
见过。  
初次  
看到  
那张  
照片



的人大概不会相信照片上的那个孩子是他——一位在小说里塑造过无数硬汉形象、本人经历过战争、迷恋打猎和斗牛、喜欢以一幅铁汉形象示人的充满阳刚之气的作家。在那张照片中我们看到的是一个一两岁的小女孩，她长相可爱，留着长头发，穿着小裙子，面对镜头，天真地笑着。但是不容否认，照片里的那个孩子正是他本人。她的母亲喜欢女孩，他出生以后母亲一直把他打扮成女孩的模样，直到三岁为止。在那段时间，每当他和姐姐走在一起，总会被人们错以为这是一对双胞胎小姐妹。

你可能见过一幅他十八岁时的军装照。那张照片摄于 1918 年的米兰，当时他作为一名志愿者赴欧洲参加了第一次世界大战，为红十字会驾驶救护车。在那张照片中他是一个十足的英俊小生。他负了伤，在米兰的医院里住了六个

月，其间和一位护士坠入爱河。那段恋情虽然最终以悲剧告终，但十年后他把这段经历写进了一部名叫《永别了，武器》的小说。

翻开他的回忆录《流动的盛宴》，你会看到他在巴黎时的一些照片。那是在二十年代，他已和第一任妻子结婚，两个人一起住在巴黎。他写作、结交文化名流，生活清贫却十分充实。这时的他已经稍微有些发胖，唇上蓄起了胡子，人显得稳重、成熟、斯文、风度优雅。在照片中他的眼睛经常眯起来，仿佛巴黎街头的阳光过于强烈。

人们最熟悉的大概是他中年以后的形象。这时的他已是一位声名远扬的明星作家。在照片中他是一位身材粗壮结实的老者，脸上布满线条分明的皱纹和花白的络腮胡子，他不再西装革

履，而是喜欢休闲打扮，在一些照片中他甚至赤裸着上身，显露出被阳光晒得通红的臂膀和浓密的胸毛。知识分子气质似乎已经从他身上消失，此时的他看上去更像一个上了年纪的猎手、一位傲视天下的智者、一个个人魅力十足的政治领袖。

## 2

《流动的盛宴》是一本海明威生前并没有写完的书。他从 1957 年开始断断续续地写这部回忆录，一直写到他于 1961 年离开人世。这段时间可能是这位作家一生中最痛苦的日子。

1953 年海明威经历了两次飞机失事，其中第二次最为严重，造成他浑身上下多处严重受伤。此后他的身体状况越来越糟，血压经常升到很

危险的高度，精神状态也逐渐恶化。这位已经声名显赫的作家如今经常表现得自负、好斗、行为乖张。他经常粗暴地对待妻子，时常出口不逊。此外，毫无节制的饮酒又引发了更多的疾病。

1960 年的秋天，海明威的精神状况更加恶化。他不断受到噩梦和失眠的折磨，他曾不止一次地当众摆弄步枪，半开玩笑似的表演自杀的场面。而这位以塑造硬汉著称的作家此时越来越明显地表现出妄想症的症状：他不停地担心美国联邦调查局要捉拿他，他相信自己家里的电话已经被监听，信件被人拆看过，周围随时都有特工正在监视他的行动；他担心国税局也正在对他进行调查，逼迫他缴纳无力偿还的巨额收入税；他还担心卡斯特罗政府会没收他在古巴的财产；有一次他在停车场不小心刮蹭了另

外一辆汽车，尽管车主已表示无关紧要，他却一直担心当地警察会将他逮捕入狱；他甚至臆想他的朋友比尔·戴维斯试图制造车祸谋杀他。

面对这种情况，海明威的妻子和医生不得不把他送往明尼苏达州的一座著名的精神病诊所秘密地接受心理治疗。医生认为，海明威患有与伍尔夫同样的精神疾病——躁狂抑郁症。

海明威在这家诊所静养了将近八周，在此期间他接受了专门用于精神病患者的电击疗法。

电击疗法的副作用之一就是部分患者会丧失一部分记忆。当海明威出院以后试图继续写那本关于巴黎生活的回忆录时，他发现自己已无法回忆起一些记忆中原有的往事。对于一位作家来说，这无疑是一个致命的打击。在给友人的

一封信中海明威写道：“这些做电疗的医师不了解作家……他们毁了我的脑子，抹去了我作为一生资产的记忆，因此毁了我的事业，这样做到底意义何在？”。

海明威再次表现出自杀的企图。1961年4月，他第二次被送入精神病诊所，接受了更多的电击治疗。根据当时曾去探望他的友人的回忆，海明威被安置在一间房门上锁、窗户上钉着铁栅栏、专门为有自杀倾向的精神病患者准备的病房里，虽然刚过六十岁，但那时的海明威看上去却像一位八十多岁的老人。

躁狂抑郁症似乎并没有给海明威的写作和生活带来任何益处，它只是让这位作家逐渐丧失了写作能力，并把他带入痛苦的深渊。

躁郁症已被证明是一种遗传疾病。这一事实在海明威的家族史中也非常明显。不但海明威的父辈和后代中多躁郁症患者，而且这个家族中自杀的人数也高得惊人：他的父亲在海明威二十八岁时自杀身亡；在海明威这一代，他的弟弟莱斯特和妹妹厄休拉也相继自杀；在他的后代当中，海明威的一个孙女也选择了自杀。海明威的两个儿子格雷戈里和帕特里克、以及格雷戈里的女儿也都因精神崩溃接受过电击治疗。

统计显示：作家患躁郁症的概率比普通人高出 10 至 20 倍，患忧郁症的概率比普通人高出 8 至 10 倍，而自杀的概率更比普通人高出 18 倍。

美国精神病学专家凯·雷德菲尔德·贾米森在《疯狂天才：躁狂抑郁症与艺术气质》( *Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament* ) 一书中开列了一个长长的名单，题为“可能患有循环性精神病、重度抑郁或躁狂抑郁症的作家、艺术家和作曲家”。这个名单中人数最多的是诗人（这一点丝毫不让人觉得奇怪），共 83 位。在作家（41 位）当中，除了伍尔夫和海明威，这个名单上还有：

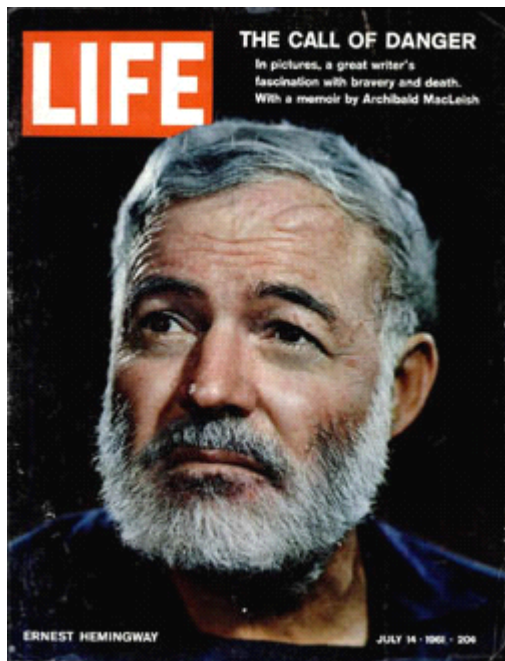
巴尔扎克、查尔斯·狄更斯、威廉·福克纳、果戈理、高尔基、菲茨杰拉德、格雷厄姆·格林、



赫尔曼·黑塞、亨利·詹姆斯、赫尔曼·麦尔维尔、罗伯特·路易斯·斯蒂文森、托尔斯泰、屠格涅夫、左拉，等等。

很久以来就有“天才都是疯子”的说法。拜伦说：“我们艺术家全都疯癫，有些人迷醉于狂欢，有些人则受制于忧怨，但都有点精神错乱。”至今为止医学研究并没有完全证实精神疾病和创造力之间存在着直接的联系。可以想像，敏感、脆弱、异样、病态的神经也许让这些作家们体验了常人不曾体会的感受，甚至进入了常人无法想像的奇幻的精神世界，这些经验可能激发了他们的写作灵感。可是，疾病带来的总归是更多的痛苦，当一个人身心俱疲、甚至身陷病榻时，他是很难写出好的作品来的，而当疾病夺走了一个作家的生命，他的创作生涯也就从此终结。

1960 年 9 月 5 日的《生活》杂志刊出了海明



威写的一篇名叫《危险的夏天》的长文，并把他的头像放在了封面上。在那张照片中他是一个气色非常好、

笑得很开心的老人。时隔不到一年，1961年7月14日的《生活》杂志又以海明威的肖像作为封面。翻开这期杂志，读者看到的已经是追忆这位作家生平的文章以及在他的葬礼上拍摄的照片。在那张封面照中，海明威的脸上不再有人们所熟悉的微笑，他的眉头微蹙，嘴角倾斜，皮肤像经过多年阳光暴晒和雨水冲刷的遍布裂缝的岩石，他的头向斜上方微倾，眼神中流露出一种十分罕见的哀伤。

也许这张照片更好地捕捉了海明威临终前的心态。这位身心饱受折磨、创造力逐渐枯竭、但仍然不肯服输的作家，他的哀伤也许更多来自于对往昔的回忆。在生命的最后几年，断断续续地书写《流动的盛宴》给海明威带来了一些安慰，他一定希望重返书中描绘的那些美好的写作时光：

这家咖啡馆清洁、温暖、有一种舒适而亲切的气氛。.....侍者送上咖啡，我从上衣口袋里取出一个笔记本、一支铅笔，开始写作。.....一位姑娘走进咖啡馆，独自在一张靠窗的桌旁坐下，她长得很漂亮。.....我很想把她写进我的小说或者别的什么作品里。.....我继续写作。故事仿佛在自动进展，我的笔要费很大劲才能跟上。.....每当我抬起头来或者用转笔刀削铅笔时，我都看一眼那位姑娘，.....我看见你了，美人儿，.....你是属于我的，整个巴黎也都属于我；我则属于这个笔记本和这支铅笔。.....我又开始写作，深深地沉浸到小说里，忘记了周围的一切。现在故事不是自动进展而是由我驾驭了。.....小说终于写完了。.....我抬起头来，寻找那位姑娘，可她已经走了。但愿他是跟上一位好心的男子走的。

1961 年 7 月 2 日，在他第二次从精神病诊所出院一个月之后，海明威在家中用一把猎枪结束了自己的生命。

（刊于《书城》2010 年第 8 期）

### 破碎的博尔赫斯（小说）

这个故事讲的是一本书。这本书现在就摆在我面前的书桌上。在这个接近黄昏的下午，这本书躺在那里，封面显得颜色发黄，整本书看上去非常破旧。

就在刚才，我突发奇想，决定写一篇关于这本书的小说。如果这篇小说能够写成，我将感谢这本书：我不但读了它，还拿它写了一篇小说。

这本书的名字叫《博尔赫斯文集·小说卷》，海南国际新闻出版中心 1996 年 11 月第 1 版，作者是阿根廷作家豪·路·博尔赫斯。不知道你听说过博尔赫斯这个人吗？我没听说过——我指的是在很多年前（上个世纪末，这篇小说故事的开头），当时我不知道谁是博尔赫斯。

“你听说过博尔赫斯吗？”问我话的人叫冯唐，此刻他正在北京（从他的 MSN 签名可以推断出来），而在这个故事里，他是坐在上个世纪末的一张餐桌后面问我这句话的，地点好像在美国加州。

“没听说过。”我回答，然后夹了一口菜放到嘴里。

小说的第一个场景就这样结束了。没什么故事，真的没什么故事。你相信我此刻是在信马由缰地胡乱敲字吗？毕竟决定写这篇东西是几分钟前的事情。我的打字速度还可以，完全盲打，不看键盘，在美国时练的。

但我确实想写一篇完整的小说。我写过几篇小说，有的还发表过。

好吧，进入这个故事的第二个场景。时间大概在第一个场景之后的一年左右（可能我记得不是太准，就算是一年吧）。还在美国。还是冯唐。在这个场景里他坐在我公寓的沙发上，面前的茶几上摆着三本书——《博尔赫斯文集》。

“送给你的。”冯唐说。

完了——第二个场景。更简单。我现在觉得似乎应该描写一下当时的天气、室内的陈设、人物的长相、神态、动作什么的，这样也许看上去会更像一篇小说。但已经晚了，这个场景已经过去。

其实这个故事中真实的部分到这里已经基本结束，以下部分是我虚构的，更准确的说是我正在虚构的。虚构中——应该这么讲。

我开始阅读博尔赫斯，主要是小说。前面说过，我也算是个写小说的，所以读小说应该是顺理成章的事，所以我读博尔赫斯的小说——《博尔赫斯文集·小说卷》。



但是有一件意想不到的事情发生了。

我觉得国内图书的装帧质量和国际水准相比还是颇有一段距离的，海南国际新闻出版中心于 1996 出版的《博尔赫斯文集·小说卷》就是一个实例。

这本书在我拿到不久就开始破碎。第一次破碎发生在第 178 页和 179 页之间，那是一篇叫做《秘密奇迹》的小说。那篇小说开头引用了《古兰经》第二章第 261 节的一段话：“故真主使他在死亡的状态下逗留了一百年，然后使他复活并对他说：‘你在这里逗留了多久？’”他回答说：‘一天或不到一天。’”这段话印在《博尔赫斯文集·小说卷》第 177 页。

小说的主人公哈罗米尔·拉迪克在第 178 页的第一行被捕了，于此同时发生的是这本书的第 178 页和第 179 页之间突然裂开，露出一道难看的裂缝，如果我再用一些力，这本书将在此处断裂成两半。这是我不想看到的，于是我倍加小心的捧着那本书阅读，试图避免事情的恶化。

在这种小心翼翼的状态下，主人公哈罗米尔被盖世太保判处死刑，然后在狱中度过了一段难熬的等待死亡来临的日子。后来他决定在想象中创作一部叫做《敌人们》的小说，并请求上帝给他一年时间完整这部著作。上帝答应了他的要求，当行刑队的子弹射向哈罗米尔的那一瞬间，时间对于哈罗米尔突然停滞不前，定格在那里。哈罗米尔在这段停滞的时间里花了一年时间在头脑中创作、修改了他的小说。一年

后小说完成，子弹射入哈罗米尔体内，他当场身亡。

《秘密奇迹》的破碎并没有太多影响我对《博尔赫斯文集·小说卷》里其它小说的阅读。《曲径分叉的花园》开始于此书的第 128 页，距《秘密奇迹》仅隔 24 张 32 开纸。由于这篇小说离最初发生断裂的位置过近，当我读到小说结尾的时候（第 138 页），这本书再次出现一道裂缝。当时愈聪博士“早已把左轮手枪准备好了，便极为小心地开了一枪：阿伯特一声没吭立刻倒地而死。”与此同时，这本书的第 138 页和 139 页之间突然裂开。这次的断裂比上一次要更加严重一些，最后的结果是前后两条裂缝造成这本书从第 139 至 178 页之间的纸张完全与原书脱离，这些纸张中包括小说《曲径分叉的花园》（结尾部分）、《奇才福内斯》、《剑

疤》、《叛徒和英雄的故事》、《死亡和罗盘》和《秘密奇迹》（开头部分）。

此后，伴随着我的阅读，《博尔赫斯文集·小说卷》这本书不断地出现裂缝。每次阅读完毕我都小心翼翼地把书合好，然后把它放到书架上，挤在其它书中间，这样那些几乎脱落的书页可以通过两旁其它书籍的挤压力被固定在原来的位置。

我于 2006 年初回国。离开美国之前我整理出大概满满六箱书托运到北京。书太沉，空运的费用会很昂贵，于是决定走海路，邮局的人告诉我这些书要经过两三个月才能运到中国。这个故事又告一段落。

怎么样——这个故事？可以当作一篇小说来读吗？我对小说这种文学体裁充满了敬畏，对写小说的人更是尊敬。我知道小说不好写，写好不容易。

冯唐是个写小说的人。他的第三本小说快要出版了。期待中。

扯远了。回到故事上来。现在我们处于这个故事的后半部分接近结尾的位置。

我回国后的某一天在北京的公寓里做了一个梦。我梦见了海洋，一望无际的黑夜中的海洋。我放眼四望，四面八方都是海水，暗蓝色的，波浪起伏。很冷。远处天上挂着一轮白色的圆月，海面上反射出清冷的光。我孤身在海上漂浮，但并不感到孤单。我喜欢眼前这片无边无

际的暗蓝色的视野。在梦中我清醒地意识到现在在我正置身于一篇虚构的小说里，这篇小说现在已经写到后半部分，开始接近结尾。

第二天，我收到通知，我从美国寄来的书到了。我弟弟开车带我到建国门附近的邮局取书。几箱书全到了，每个箱子都明显带有磨损的痕迹。

回家后开始开箱，整书。把一个个沉甸甸的纸箱打开，再把书一本一本拿出来，放到书架上——这其实是一件有些费力的体力活。

《博尔赫斯文集·小说卷》也躺在某个纸箱里。当我从箱子里拿起那本书的时候忘记了这是一本特别的书。当时我一只手捏着那本书的书脊，试图把它从箱子里拿出来放到书架上。当这本书已经离开纸箱，快要抵达书架的时候，书忽

然散了。我看见无数张 32 开纸纷纷扬扬地从半空中下坠，然后缓缓飘落到地板上的某一个角落。望着铺在地板上的那些印满铅字的纸，我怀疑自己是否有能力把它们重新拼凑成一本书。

这个故事到此处其实就可以结束了。但考虑到既然它大部分是虚构的，那么不妨让我再来添加一个虚构的结尾。

昨天冯唐来了我家。这是他第一次参观我在北京的公寓。谈话中回忆起在美国时候的事，他问我：“我送你的博尔赫斯看了吗？”

“看了。”我说，“你跟我来，让你看一样东西。”

我带他穿过走廊，走进书房。书房里有一张简单的写字台，靠墙放着一个大书架，上面摆满了书。这个书房的唯一的特别之处就是它的壁纸——几面墙上整整齐齐地贴着《博尔赫斯文集·小说卷》的书页，页数没有按顺序贴，但上面的文字清晰可读。

“那本书的每一页我都读了，读的时候顺序是乱的。读完后全贴在了墙上。”我说。