

## 《内心之死》

### 前言

这些随笔作品试图表明的是一个读者的身份，而不是一个作者的身份。没有一个作者的写作历史可以长过阅读历史就像是没有一种经历能够长过人生一样。我相信是读者的经历养育了我写作的能力……二十年来，我像是一个营养不良的孩子那样保持了阅读的饥渴，我可以说是用喝的方式去阅读那些经典作品。最近的三年当我写作这些随笔作品时我重读了里面很多篇章，我感到自己开始用品尝的方式会阅读了。我意外地发现品尝比喝更加惬意。

这些随笔作品试图表明的是一个读者的身份，而不是一个作者的身份。没有一个作者的写作历史可以长过阅读历史，就像是没有一种经历能够长过人生一样。我相信是读者的经历养育了我写作的能力，如同土地养育了河流的奔腾和树林的成长。

我要说的是在写作的过程中，任何一个作者其实也是读者。人们时常会发出这样的疑问：写作如何面对读者？我的经验告诉我：广泛意义上的读者是无法面对的。因为命运的方式是如此之多，一个人如何可以代表人群？但是有一个读者是可以面对的，而且是无法回避的面对，这个读者就是作者自己，或者说是他的另一个身份。当作者在叙述中创作语言和形象时，他的读者的身份就会出来监视和检阅作者的创作，替他把握叙述中的节奏和分寸。这就是人们所说的伴随着写作过程时的感觉。有时候写作像人生一样迷们，前途和未来令人忧心忡忡，然而就像人生必须去经历一样，写作也必须前行，这时候就会依靠感觉的判断来寻找写作时的方向。

这样的感觉很大程度上来自于阅读的体验，我的意思是阅读古典作品或者说是阅读经典作品的体验。这是最为重要的，对我来说经典作品就是清除了垃圾的作品，或者是净身之后的作品。就像阳光使白昼更加明亮一样，对经典作品的阅读会使我们不断地去感受生存的价值，仿佛是清除了人生中那些琐碎无聊和患得患失的时刻，而将那些激昂奔放和心醉神迷的时刻凝聚到了一起。我的经验是与死者的交谈更容易沟通，再也没有像生和死之间那样坦诚相见了，已故作家们的思想和激情、痛苦和欢乐，还有真诚和勇气安安静静地躺在一页页翻动的纸上，这些纸张或者洁白或者泛黄，如同风平浪静的海面一样，我们的阅读带来的则是海底的激流。为此我信任前人的智慧，所以我也相信卢克莱修的独断之语——

当代人失去了古人的活力

大地也失去了昔日的丰饶

博尔赫斯给这样的阅读下了定义，他说这些作品并不是一定具有某种优点的书籍，“而是一部世代的人出于不同的理由，以先期的热情和神秘的忠诚阅读的书。”

二十年来，我像是一个营养不良的孩子那样保持了阅读的饥渴，我可以说是用喝的方式去阅读那些经典作品。最近的三年当我写作这些随笔作品时，我重读了里面很多的篇章，我感到自己开始用品尝的方式去阅读了。我意外地发现品尝比喝更加惬意。

1999 年 10 月 31 日

阅读

我在小学毕业的那一年，应该是 1973 年，县里的图书馆重新对外开放。我父亲为

我和哥哥弄了一张借书证，从那时起我开始喜欢阅读小说了，尤其是长篇小说。我把那个时代所有的作品几乎都读了一遍，浩然的《艳阳天》、《金光大道》，还有《牛田洋》、《虹南作战史》、《新桥》、《矿山风云》、《飞雪迎春》、《闪闪的红星》……当时我最喜欢的书是《闪闪的红星》，然后是《矿山风云》。

在阅读这些枯燥乏味的书籍的同时，我迷恋上了街道上的大字报。

那时候我已经在念中学了，每天放学回家的路上，我都要在那些大字报前消磨一个来小时。到了 70 年代中期，所有的大字报说穿了都是人身攻击，我看着这些我都认识都知道的人，怎样用恶毒的语言互相谩骂，互相造谣中伤对方。有追根寻源挖祖坟的，也有编造色情故事，同时还会配上漫画，漫画的内容就更加广泛了，什么都有，甚至连交媾的动作都会画出来。

在大字报的时代，人的想像力被最大限度地发掘了出来，文学的一切手段都得到了发挥，什么虚构、夸张、比喻。讽刺……应有尽有。这是我最早接触到的文学，在大街上，在越贴越厚的大字报前，我开始喜欢文学了。

## 音乐课

二十多年前，那时候我还是一名初中学生，正在经历着一生中最快乐的时光。我记得自己当时怎么也分不清上课和下课的铃声，经常是在下课铃响时去教室上课，与蜂拥而出的同学们迎面相撞，我才知道又弄错了。那时候我喜欢将课本卷起来，插满身上所有的口袋，时间一久，我所有的课本都失去了课本的形象，像茶叶罐似的，一旦掉到地上就会滚动起来。我的另一个杰作是，我把所有的鞋都当成了拖鞋，我从不将鞋的后帮拉出来，而是踩着它走路，让它发出那种只有拖鞋才会有的漫不经心的声响。接下去，

我欣喜地发现我的恶习在男同学中间蔚然成风，他们的课本也变圆了，他们的鞋后帮也被踩了下去。

这是 1974 年，或者 1975 年时期的事，“文革”进入了后期，生活在越来越深的压抑和平庸里，一成不变地继续着。我在上数学课的时候去打篮球，上化学或者物理课时在操场上游荡，无拘无束。然而课堂让我感到厌倦之后，我又开始厌倦自己的自由了，我感受到了无聊，我愁眉苦脸，不知道如何打发日子。这时候我发现了音乐，准确地说我发现了简谱，于是在像数学课一样无聊的音乐课里，我获得了生活的乐趣，激情回来了，我开始作曲了。

应该说，我并不是被音乐迷住了，我在音乐课上学唱的都是我已经听了十来年的歌，从《东方红》到革命现代京剧，我熟悉了那些旋律里的每一个角落，我甚至都能够看见里面的灰尘和阳光照耀着的情景，它们不会吸引我，只会让我感到头疼。可是有一天，我突然被简谱控制住了，仿佛里面伸出了一只手，紧紧抓住了我的目光。

### 关于北京的三大男高音的音乐会

这确实是一个令人难忘的夜晚，多明戈、卡雷拉斯和帕瓦罗蒂三大男高音的音乐会有着感人至深的魅力。

在此之前，已经在报纸上和网上读到无数有关这次音乐会的报道和评述，随着时间的临近，批评的声音也是越来越多，主要集中在票价的昂贵上。我不知道 2000 美金的座位能否看清三位男高音的脸？别人送我的票是 1080 美金价格，在我的座位上看三位男高音时就像是三只麻雀，我用望远镜看也不过是三只企鹅而已。所以当我走进午门广场时，一个强烈的感受涌上心头，我觉得这似乎不是一场音乐会，而是世界杯足球赛的

决赛，几万人聚集到了一起。好在今天晚上凉风阵阵，还有六个巨大的屏幕，我没有出汗，也通过屏幕看清了他们的脸。

应该说，三位男高音的演唱就像炉火一样，刚开始仅仅是火苗，然后逐渐燃烧，最后是熊熊大火。演唱会越到后面越是激动人心，尤其是三人齐唱时，他们的歌声飞了，而且像彩虹般的灿烂。

一直以来，我最喜欢的是多明戈，我认为他才是真正的歌剧之王。今天晚上，他演唱的每一首歌都是那么的令人激动，他的声音有着山峦似的宽广和壮丽的起伏，他的表情在屏幕上也是浪涛一样波动着。卡雷拉斯最为出色的是他唱起了那些经典民歌，尤其是好莱坞的歌曲，他在把握通俗的情感时，有着让人欲哭无泪的力量。

而帕瓦罗蒂，三人中他年龄最大，体积也是最大，我在望远镜里看到他唱完一首咏叹调走回去的背影时，突然发现他是用游泳的姿态在走路。当他走出来时，他的左手总是挥动着一块厨娘们喜欢的白色餐巾，他的表情在演唱之前十分丰富，可是一旦唱起来他就没有什么表情了。他的声音在表达咏叹调变幻的情感时，根本无法和多明戈相比。可是上帝把天使的嗓音给了他，那是怎样的声音？只要你听到它，你就会疯狂地爱上它。要知道你爱上的是声音，是那种消失的比风还要快的东西。我们可以批评帕瓦罗蒂，可是我们无法阻止上帝的旨意，上帝最喜爱的就是帕瓦罗蒂。

6月23日夜

我拥有两个人生

两位从事出版的朋友提出建议：希望我将自己所有的中短篇小说编辑成册。于是我

们坐到了一起，经过几个小时的讨论之后，就有了现在的方案，以每册十万字左右的篇幅编辑完成了共六册的选集。里面收录了过去已经出版，可是发行只有一千多册的旧作；也有近几年所写，还未出版的新作。我没有以作品完成日期的顺序来编辑，我的方案是希望每一册都拥有相对独立的风格，当然这六册有着统一的风格。我的意思是这六册选集就像是脸上的五官一样，以各自独立的方式来组成完整的脸的形象。

可以这么说：《鲜血梅花》是我文学经历中异想天开的旅程，或者说我的叙述在想象的催眠里前行，奇花和异草历历在目，霞光和云彩转瞬即逝。于是这里收录的五篇作品仿佛梦游一样，所见所闻飘忽不定，人物命运也是来去无踪；《世事如烟》所收的八篇作品是潮湿和阴沉的，也是宿命和难以捉摸的。因此人物和景物的关系，以及他们各自的关系都是若即若离。这是我在八十年代的努力，当时我努力去寻找他们之间的某些内部的联系方式，而不是那种显而易见的外在的逻辑；里的三篇作品记录了我曾经有过的疯狂，暴力和血腥在字里行间如波涛般涌动着，这是从恶梦出发抵达梦魇的叙述。为此，当时有人认为我的血管里流淌的不是血，而是冰碴子；《我胆小如鼠》里的三篇作品，讲述的都是少年内心的成长，那是恐惧、不安和想入非非的历史；《战栗》也是三篇作品，这里更多地表达了对命运的关心；《黄昏里的男孩》收录了十二篇作品，这是上述六册选集中与现实最为接近的一册，也可能是最令人亲切的，不过它也是令人不安的。

这是我从1986年至1998年的写作旅程，十多年的漫漫长夜和那些晴朗或者阴沉的白昼过去之后，岁月留下了什么？我感到自己的记忆只能点点滴滴地出现，而且转瞬即逝。回首往事有时就像是翻阅陈旧的日历，昔日曾经出现过的欢乐和痛苦的时光成为了同样的颜色，在泛黄的纸上字迹都是一样的暗淡，使人难以区分。这似乎就是人

生之路，经历总是比回忆鲜明有力。回忆在岁月消失后出现，如同一根稻草漂浮到溺水者眼前，自我的拯救仅仅只是象征。同样的道理，回忆无法还原过去的生活，它只是偶然提醒我们：过去曾经拥有过什么？而且这样的提醒时常以篡改为荣，不过人们也需要偷梁换柱的回忆来满足内心的虚荣，使过去的人生变得丰富和饱满。我的经验是写作可以不断地去唤醒记忆，我相信这样的记忆不仅仅属于我个人，这可能是一个时代的形象，或者说是一个世界在某一个人心灵深处的烙印，那是无法愈合的疤痕。我的写作唤醒了我记忆中无数的欲望，这样的欲望在我过去生活里曾经有过或者根本没有，曾经实现过或者根本无法实现。我的写作使它们聚集到了一起，在虚构的现实里成为合法。十多年之后，我发现自己的写作已经建立了现实经历之外的一条人生道路，它和我现实的人生之路同时出发，并肩而行，有时交叉到了一起，有时又天各一方。因此，我现在越来越相信这样的话——写作有益于身心健康，因为我感到自己的人生正在完整起来。写作使我拥有了两个人生，现实的和虚构的，它们的关系就像是健康和疾病，当一个强大起来时，另一个必然会衰落下去。于是，当我现实的人生越来越贫乏之时，我虚构的人生已经异常丰富了。

这六册中短篇小说选集所记录下来的，就是我的另一条人生之路。与现实的人生之路不同的是，它有着还原的可能，而且准确无误。虽然岁月的流逝会使它纸张泛黄字迹不清，然而每一次的重新出版都让它焕然一新，重获鲜明的形象。这就是我为什么如此热爱写作的理由。

话剧《三姊妹·等待戈多》笔谈

契诃夫的等待

安·巴·契诃夫在本世纪初创作了剧本《三姊妹》，娥尔加、玛莎和衣丽娜。她们的父亲是一位死去的将军，她们哥哥的理想是成为一名大学教授。她们活着，没有理想，只有梦想，那就是去莫斯科。莫斯科是她们童年美好时光的证词，也是她们成年以后唯一的向往。她们日复一日，年复一年地等待着，岁月流逝，她们依然坐在各自的椅子上，莫斯科依然存在于向往之中，而“去”的行为则始终作为一个象征，被娥尔加、玛莎和衣丽娜不断透支着。

这个故事开始于一座远离莫斯科的省城，也在那里结束。这似乎是一切以等待为主题的故事的命运，周而复始，叙述所渴望到达的目标，最终却落在了开始处。半个世纪以后，萨缪尔·贝克特写下了《等待戈多》，爱斯特拉冈和弗拉季米尔，这两个流浪汉进行着重复的等待，等待那个永远不会来到的名叫戈多的人。最后，剧本的结尾还原了它的开始。这是两个风格相去甚远的剧作，它们风格之间的距离就像它们所处的两个时代一样遥远，或者说它们首先是代表了两个不同的时代，其次才代表了两个不同的作家。又是半个世纪以后，林兆华的戏剧工作室将《三姊妹》和《等待戈多》变成了《三妹妹·等待戈多》，于是另一个时代介入了进去。有趣的是，这三个时代在时间距离上有着平衡后的和谐，这似乎是命运的有意选择，果真如此的话，这高高在上的命运似乎还拥有着审美的嗜好。促使林兆华将这样两个戏剧合二为一的原因其实十分简单，用他自己的话说，就是“等待”。“因为‘等待’，俄罗斯的‘三姊妹’与巴黎的‘流浪汉’在此刻的北京相遇。”

可以这么说，正是契诃夫与贝克特的某些神合之处，让林兆华抓到了把柄，使他相信了他们自己的话：“一部戏剧应该是舞台艺术家以极致的风格去冲刺的结果。”这段既像宣言又像广告一样的句子，其实只是为了获取合法化的自我辩护。什么是极致的风格？一九〇一年的《三妹妹》和一九五一年的《等待戈多》可能是极致的风格，而在一九九



八年，契诃夫和贝克特已经无须以此为生了。或者说，极致的风格只能借用时代的目光才能看到。在历史眼中，契诃夫和贝克特的叛逆显得微不足道，重要的是他们展示了情感的延续和思想的发展。林兆华的《三姊妹·等待戈多》在今天可能是极致的风格，当然也只能在今天。

事实上，真正的意义只存在于舞台之上，台下的辩护或者溢美之词无法烘云托月。将契诃夫忧郁的优美与贝克特悲哀的粗俗安置在同一个舞台和同一个时间里，令人惊讶，又使人欣喜。林兆华模糊了两个剧本连接时的台词，同时仍然突出了它们各自的语言风格。舞台首先围起了一滩水，然后让水围起了没有墙壁的房屋，上面是夜空般宁静的玻璃，背景时而响起没有歌词的歌唱。三姊妹被水围困着，她们的等待从一开始就被强化成不可实现的纯粹的等待。而爱斯特拉冈和弗拉季米尔只有被驱赶到前台时才得以保留自己的身份，后退意味着衰老五十年，意味着身份的改变，成为了中校和男爵。这两个人在时间的长河里游手好闲，一会儿去和玛莎和衣丽娜谈情说爱，一会儿又跑回来等待戈多。这时候更能体会契诃夫散文般的优美和贝克特诗化的粗俗，舞台的风格犹如秀才遇到了兵，古怪的统一因为风格的对抗产生了和谐。贝克特的台词生机勃勃，充满了北京街头的气息，契诃夫的台词更像是从记忆深处发出，遥远的像是命运在朗诵。林兆华希望观众能够聆听，“听听大师的声音”，他认为这样就足够了。

聆听的结果使我们发现在外表反差的后面，更多的是一致。似乎舞台上正在进行着一场同性的婚姻，结合的理由不是相异，而是相同。《三姊妹》似乎是契诃夫内心深处的叙述，如同那部超凡脱俗的，沉着冷静，优美动人，而不是《一个官员的死》这类聪明之作。契诃夫的等待犹如不断延伸的道路，可是它的方向并不是远方，而是越来越深的内心。娥尔加在等待中慢慢老起来；衣丽娜的等待使自己失去了现实对她的爱——男

爵，这位单相思的典型最终死于决斗；玛莎是三姊妹中唯一的已婚者，她似乎证实了这样的话：有婚姻就有外遇。玛莎突然爱上了中校，而中校只是她们向往中的莫斯科的一个阴影，被错误地投射到这座沉闷的省城，阳光移动以后，中校就被扔到了别处。跟随将军的父亲来到这座城市的三姊妹和她们的哥哥安德列，在父亲死后就失去了自己的命运，他们的命运与其掌握者——父亲，一起长眠于这座城市之中。安德列说：“因为我们的父亲，我和姐妹们才学会了法语、德语和英语，衣丽娜还学会了意大利语。可是学这些真是不值得啊！”玛莎认为：“在这城市里会三国文字真是无用的奢侈品。甚至连奢侈品都说不上，而是像第六个手指头，是无用的附属品。”安德列不是“第六个手指”，他娶了一位不懂得美的女子为妻，当他的妻子与地方自治会主席波波夫私通后，他的默许使他成为了地方自治会的委员，安德列成功地将自己的内心与自己的现实分离开来。这样一来，契诃夫就顺理成章地将这个悲剧人物转化成喜剧的角色。娥尔加、玛莎和衣丽娜，她们似乎是契诃夫的恋人，或者说是契诃夫的“向往中的莫斯科”。

像其他的男人希望自己的恋人洁身自好一样，契诃夫内心深处的某些涌动的理想，创造了三姊妹的命运。他维护了她们的自尊，同时也维护了她们的奢侈和无用，最后使她们成为了“第六个手指”。于是，命中注定了她们在等待中不会改变自我，等待向前延伸着，她们的生活却是在后退，除了那些桦树依然美好，一切都在变得今不如昔。这城市里的文化阶层是一支军队，只有军人可以和她们说一些能够领会的话，现在军队也要走了。衣丽娜站在舞台上，她烦躁不安，因为她突然忘记了意大利语里“窗户”的单词。安·巴·契诃夫的天才需要仔细品味。岁月流逝，青春消退，当等待变得无边无际之后，三姊妹也在忍受着不断扩大的寂寞、悲哀和消沉。这时候契诃夫的叙述极其轻巧，让衣丽娜不为自己的命运悲哀，只让她为忘记了“窗户”的意大利语单词而伤感。如同他的同胞柴可夫斯基的《悲怆》，一段抒情小调的出现，是为了结束巨大的和绝望的管弦乐。

契诃夫不需要绝望的前奏，因为三姊妹已经习惯了自己的悲哀，习惯了的悲哀比刚刚承受的更加沉重和深远，如同挡住航道的冰山，它们不会融化，只是在有时候出现裂缝。当裂缝出现时，衣丽娜就会记不起意大利语的“窗户”。

萨缪尔·贝克特似乎更愿意发出一个时代的声音，当永远不会来到的戈多总是不来时，爱斯特拉冈说：“我都呼吸得腻烦啦！”弗拉季米尔为了身体的健康，同时也是为了消磨时间，提议做一些深呼吸，而结果却是对呼吸的腻烦。让爱斯特拉冈讨厌自己的呼吸，还有什么会比讨厌这东西更要命了？贝克特让诅咒变成了隐喻，他让那个他所不喜欢的时代自己咒骂自己，用的是最恶毒的方式，然而又没有说粗话。与契诃夫一样，贝克特的等待也从一开始就划地为牢，或者说他的等待更为空洞，于是也就更为纯粹。三姊妹的莫斯科是真实存在的，虽然在契诃夫的叙述里，莫斯科始终存在于娥尔加、玛莎和衣丽娜的等待之中，也就是说存在于契诃夫的隐喻里，然而莫斯科自身具有的现实性，使三姊妹的台词始终拥有了切实可信的方向。爱斯特拉冈和弗拉季米尔的戈多则十分可疑，在高度诗化之后变得抽象的叙述里，戈多这个人物就是作为象征都有点靠不住。可以这么说，戈多似乎是贝克特的某一个秘而不宣的借口；或者，贝克特自己对戈多也是一无所知。

因此爱斯特拉冈和弗拉季米尔的等待也变得随心所欲和可有可无，他们的台词尤如一盘散沙，就像他们拼凑起来的生活，没有目标，也没有意义，他们仅仅是为了想说话才站在那里滔滔不绝，就像田野里耸立的两支烟囱要冒烟一样，可是他们生机勃勃。贝克特的有趣之处在于：如果将爱斯特拉冈和弗拉季米尔的任何一句台词抽离出来，我们会感到贝克特给了我们活生生的现实，可是将它们放回到原有的叙述之中，我们发现贝克特其实给了我们一盘超现实的杂烩。大约十年前，我读到过一位女士的话。在这段话

之前，我觉得有必要提醒一下，这位女士一生只挚爱一位男子，也就是她的丈夫。

现在，我们可以来听听她是怎么说的，她说：当我完全彻底拥有一位男人时，我才能感到自己拥有了所有的男人。这就是她的爱情，明智的、洞察秋毫的和丰富宽广的爱情。当她完全彻底拥有了一位男人，又无微不至地品味后，她就有理由相信普天之下的男人其实只有一个。同样的想法也在一些作家那里出现，博尔赫斯说：“许多年间，我一直认为几近无限的文学集中在一个人身上。”接下去他这样举例：“这个人曾经是卡莱尔、约翰尼斯·贝希尔、拉法埃尔·坎西诺斯-阿森斯和狄更斯。”

虽然博尔赫斯缺乏那位女士忠贞不渝的品质，他在变换文学恋人时显得毫无顾虑，然而他们一样精通此道。对他们来说，文学的数量和生活的数量可能是徒劳无益的，真正有趣的是方式，欣赏文学和品尝生活的方式。马赛尔·普鲁斯特可能是他们一致欣赏的人，这位与哮喘为伴的作家有一次下榻在旅途的客栈里，他躺在床上，看着涂成海洋颜色的墙壁，然后他感到空气里带有盐味。普鲁斯特在远离海洋的时候，依然真实地感受着海洋的气息，欣赏它和享受它。

这确实是生活的乐趣，同时也是文学的乐趣。在《卡夫卡及其先驱者》一文里，博学多才的博尔赫斯为卡夫卡找到了几位先驱者，“我觉得在不同国家、不同时代的文学作品中辨出了他的声音，或者说，他的习惯。”精明的博尔赫斯这样做并不是打算刁难卡夫卡，他其实想揭示出存在于漫长文学之中的“继续”的特性，在鲜明的举例和合理的逻辑之后，博尔赫斯告诉我们：“事实是每一位作家创造了他自己的先驱者。”在这个结论的后面，我们发现一些来自于文学或者艺术的原始的特性，某些古老的品质，被以现代艺术的方式保存了下来，从而使艺术中“继续”的特性得以不断实现。比如说等待。

马塞尔·普鲁斯特在其绵延不绝的《追忆逝水年华》里，让等待变成了品味自己生命时的自我诉说，我们经常可以读到他在床上醒来时某些甜蜜的无所事事，“醒来时他本能地从中寻问，须臾间便能得知他在地球上占据了什么地点，醒来前流逝了多长时间。”或者他注视着窗户，阳光从百叶窗里照射进来，使他感到百叶窗上插满了羽毛。只有在没有目标的时候，又在等待自己的某个决定来到时，才会有这样的心情和眼情。等待的过程总是有些无所事事，这恰恰是体会生命存在的美好时光。而普鲁斯特与众不同的是，他在入睡前就已经开始了——“我情意绵绵地把腮帮贴在枕头的鼓溜溜的面颊上，它像我们童年的脸庞，那么饱满、娇嫩、清新。”等待的主题也在但丁的漫长的诗句里反复吟唱，《神曲·炼狱篇》第四场中，但丁看到他的朋友，佛罗伦萨的乐器商贝拉加在走上救恩之路前犹豫不决，问他你为什么坐在这里？你在等待什么？随后，但丁试图结束他的等待，“现在你赶快往前行吧……”

你看太阳已经碰到了子午线，黑夜已从恒河边跨到了摩洛哥。

普鲁斯特的等待和但丁的等待是叙述里流动的时间，如同河水抚摸岸边的某一块石头一样，普鲁斯特和但丁让自己的叙述之水抚摸了岸边所有等待的石头，他们的等待就这样不断消失和不断来到。因此，《神曲》和《追忆逝水年华》里的等待总是短暂的，然而它们却是饱满的，就像“蝴蝶虽小，同样也把一生经历”。与《三姊妹》和《等待戈多》更为接近的等待，是巴西作家若昂·吉马朗埃斯·罗萨的《河的第三条岸》，这部只有六千字的短篇小说，印证了契诃夫的话，契诃夫说：“我能把一个长长的主题简短地表达出来。”“父亲是一个尽职、本分、坦白的人。”故事的叙述就是这样朴素地开始，并且以同样的朴素结束。这个“并不比谁更愉快或更烦恼”的人，有一天订购了一条小船，从此开始了他在河上漂浮的岁月，而且永不上岸。他的行为给他的家人带去了耻辱，只有

叙述者，也就是他的儿子出于某些难以言传的本能，开始了在岸边漫长的等待。后来叙述者的母亲、哥哥和姐姐都离开了，搬到了城里去居住，只有叙述者依然等待着父亲，他从一个孩子开始等待，一直到白发苍苍。

终于，他在远处出现了，那儿，就在那儿，一个模糊的身影坐在船的后部。我朝他喊了好几次。我庄重地指天发誓，尽可能大声喊出我急切想说的话：“爸爸，你在河上浮游得太久了，你老了……回来吧，我会代替你。就在现在，如果你愿意的话。无论何时，我会踏上你的船，顶上你的位置。”……他听见了，站了起来，挥动船桨向我划过来……我突然浑身颤栗起来。因为他举起他的手臂向我挥舞——这么多年来这是第一次。我不能……我害怕极了，毛发直竖，发疯地跑开了，逃掉了……从此以后，没有人再看见过他，听说过他……

罗萨的才华使他的故事超越了现实，就像他的标题所暗示的那样，河的第三条岸其实是存在的，就像莫斯科存在于三姊妹的向往中，戈多存在于弗拉季米尔和爱斯特拉冈的无聊里。这个故事和契诃夫、贝克特剧作的共同之处在于：等待的全部意义就是等待的失败，无论它的代价是失去某些短暂的时刻，还是耗去毕生的幸福。我们可以在几乎所有的文学作品中辨认出等待的模样，虽然它不时地改变自己的形象，有时它是某个激动人心的主题，另外的時候它又是一段叙述、一个动作或者一个心理的过程，也可以是一个细节和一行诗句，它在我们的文学里生生不息，无处不在。所以，契诃夫的等待并不是等待的开始，林兆华的等待也不会因此结束。基于这样的理由，我们可以相信博尔赫斯的话：几近无限的文学有时候会集中在一个人身上，同时也可以相信那位女士的话：所有的男人其实只有一个。事实上，博尔赫斯或者那位女士在表达自己精通了某个过程的时候，也在表达各自的野心，骨子里他们是想拥有无限扩大的权力。在这一点上，艺

术家或者女人的爱，其实与暴君是一路货色。

### 眼睛和声音——关于心理描写之一

我想在这里先谈谈欧内斯特·海明威和罗伯 - 格里耶的两部作品，这是在我个人极其有限阅读里的两次难忘的经历，我指的是《白象似的群山》和《嫉妒》。与阅读其它作品不一样，这两部作品带给我的乐趣是忘记它们的对话、场景和比喻，然后去记住从巴塞罗那开往马德里快车上的“声音”，和百叶窗后面的“眼睛”。

我指的似乎是叙述的方式，或者说是风格。对很多作家来说，能够贯穿其一生写作的只能是语言的方式和叙述的风格，在不同的题材和不同的人物场景里反复出现，有时是散漫的，有时是暗示，也有的时候会突出和明朗起来。不管作家怎样写作。总会在某一天或者某一个时期，其叙述风格会在某一部作品里突然凝聚起来。《白象似的群山》和《嫉妒》对海明威和罗伯 - 格里耶正是如此。就像参加集会的人流从大街小巷汇聚到广场一样，《白象似的群山》和《嫉妒》展现了几乎是无限的文学之中的两个广场，或者说是某些文学风格里的中心。

我感兴趣的是这两部作品的一个共同之处，海明威和罗伯 - 格里耶的叙述其实都是在对某个心理过程的揭示。

《白象似的群山》有资格成为对海明威“冰山理论”的一段赞美之词。西班牙境内行驶的快车上，男人和姑娘交谈着，然后呢？仍然是交谈，这就是故事的全部。显然，这是一部由“声音”组装起来的作品，男人的声音和姑娘的声音，对话简短发音清晰，似乎是来自广播的专业的声音，当然他们不是在朗读，而是交谈——“天气热得很”，“我们喝一杯啤酒吧。”从啤酒到西班牙的茴香酒，两个人喝着，同时说着。他们使用的是那种不怕

被偷听的语言，一种公共领域的语言，也就是在行驶的列车上应该说的那种话。然而那些话语里所暗示的却是强烈的和不安的隐私，他们似乎正处于生活的某一个尴尬时期，他们的话语里隐藏着冲突，抱怨和烦恼，然后通过车窗外白象似的群山和手中的茴香酒借题发挥。

加西亚·马尔克斯曾经用钟表匠的语气谈论欧内斯特·海明威，他说：“他把螺丝钉完全暴露在外，就像装在货车上那样。”《白象似的群山》可以说是一览无余，这正是海明威最为迷人之处。很少有作家像海明威那样毫无保留地敞开自己的结构和语言，使它们像河流一样清晰可见。与此同时，海明威也削弱了读者分析作品的权利，他只让他们去感受、猜测和想象。《白象似的群山》是这方面的专家，在那些如同列车、啤酒和窗外的群山一样明确单纯的语言下，海明威展示的却是一个复杂的和百感交集的心理过程。在驶往马德里的快车上，男人和姑娘的交谈似乎有了一个理由——堕胎，然而围绕这个理由延伸出去的话语又缺少了起码的明确性，就像他们不详的姓名一样，他们的交谈也无法被确定下来。

欧内斯特·海明威明白内心意味着什么，正如他著名的“冰山理论”所认为的那样，人们所能看到的和所能计算的体积，只是露出海面的冰山一角。隐藏在海水深处的才真正是冰山的全部，而这部分只能通过感受、猜测和想象才得以看到。于是海明威无法用意义来确定他们的交谈，就像无法确认男人和姑娘的姓名。没有了姓名的男人和姑娘同时又拥有了无数姓名的可能，没有被指定的交谈也同时表达了更多的可能中的心理经历。

与《白象似的群山》相比，罗伯·格里耶在《嫉妒》里所叙述的内心压力似乎更为漫长，不仅仅是篇幅的原因，海明威的叙述像晴空一样明朗，有着奏鸣曲般跳跃的节奏，而罗伯·格里耶则要暗淡的多，如同昼夜之交的黄昏，他的叙述像阳光下的阴影一样缓



慢地移动着。

“嫉妒”一词在法语里同时又是“百叶窗”，显然，罗伯 - 格里耶在选择这个词语的时候，也选择了耐心。百叶窗为注视中的眼睛提供了焦距，对目光的限制就像在花盆里施肥，让其无法流失，于是内心的嫉妒在可以计算的等待里茁壮成长。

光线、墙壁、走廊、门窗、地砖、桌椅、A 和她的邻居以轮回的方式出现和消失，然后继续出现和继续消失。场景和人物在叙述里的不断重复，如同书写在复写纸上，不仅仅是词序的类似，似乎连字迹都是一致，其细微的差异只是在浓淡之间隐约可见。

长时间的注视几乎令人窒息，“眼睛”似乎被永久地固定住了，如同一件被遗忘的衬衣挂在百叶窗的后面。这一双因为凝视已久已经布满了灰尘的“眼睛”，在叙述里找到了最好的藏身之处，获得了嫉妒和百叶窗的双重掩护。罗伯 - 格里耶只是在第三把椅子、第三只杯子、第三副餐具这类第三者的暗示里，才让自己的叙述做出披露的姿态，一个吝啬鬼的姿态。

即便如此，阅读者仍然很难觉察这位深不可测的嫉妒者，或者说是百叶窗造就出来的窥视者。就像他的妻子 A 和那位有可能勾引 A 的邻居一样很难觉察到他的存在。窥视者的内心是如此难以把握，他似乎处于切身利益和旁观者的交界之处，同时他又没有泄露一丝的倾向。

罗伯 - 格里耶让自己的叙述变成了纯粹的物质般的记录，他让眼睛的注视淹没了嫉妒的情感，整个叙述无声无息，被精确的距离和时间中生长的光线笼罩了。显然，A 和那位邻居身体的移动和简短的对话是叙述里最为活跃的部分，然而他们之间的暧昧始终含糊不清，他们的言行总是适可而止。事实上，罗伯 - 格里耶什么都没有写，他仅仅是

获得了叙述而已，他和海明威一样了解叙述的过程其实就是一个独裁的过程，当 A 和她的邻居进入这个暧昧的叙述时，已经没有清白可言了，叙述强行规定了他们之间的暧昧关系。

在这里，罗伯 - 格里耶向我们展示了一个不可思议的内心，一个几乎被省略的人物的内心，他微弱的存在不是依靠自己的表达，而是得益于没有他出现的叙述的存在，他成为了《嫉妒》叙述时唯一的理由，成为了词语的来源，成为了罗伯 - 格里耶写作时寻找方向的坐标。于是，那位不幸的丈夫只能自己去折磨自己了，而且谁也无法了解他自我折磨的方式。与此同时，罗伯 - 格里耶也让阅读者开始了自我折磨，让他们到自己的经历中寻找回忆，寻找嫉妒和百叶窗，寻找另一个 A 和另一个邻居。

回忆、猜测和想象使众多的阅读者百感交集，他们的内心不由自主地去经历往事的痛苦、焦虑和愤怒，同时还有着恶作剧般的期待和不知所措的好奇心。他们重新经历的心理过程汇集到了一起，如同涓涓细流汇入江河，然后又汇入大海一样，汇集到了罗伯 - 格里耶的《嫉妒》之中，一切的描叙都显示了罗伯 - 格里耶对眼睛的忠诚，他让叙述关闭了内心和情感之门，仅仅是看到而已，此外什么都没有，仿佛是一架摄影机在工作，而且还没有“滋滋”的机器声。正因为如此，罗伯 - 格里耶的《嫉妒》才有可能成为嫉妒之海。

欧内斯特·海明威和罗伯 - 格里耶的写作其实回答了一个由来已久的难题——什么是心理描写？这个存在于教科书、文学辞典以及各类写作和评论中的专业术语，其实是一个错误的路标，只会将叙述者引向没有尽头的和不知所措的远方。让叙述者远离内心，而不是接近。威廉·福克纳在其短篇小说《沃许》里，以同样的方式回答了这个问题。这个故事和福克纳的其他故事一样粗犷有力，充满了汗水与尘土的气息。两个白人——塞

德潘和沃许，前者因为富裕成为了主人，而贫穷的沃许，他虽然在黑人那里时常会得到来自肤色的优越感，可他仍然是一个奴隶，一个塞德潘家中的白奴。当这个和他一样年过六十的老爷使他只有十五岁的外孙女怀孕以后，沃许没有感到愤怒，甚至连不安都没有。于是故事开始了，沃许的外孙女弥丽躺在草垫上，身边是她刚刚出生的女儿，也就是塞德潘的女儿。塞德潘这一天起床很早，不是为了弥丽的生产，而是他家中名叫格里赛达的母马产下了马驹。塞德潘站在弥丽的草垫旁，看着弥丽和她身边的孩子，他说：“真可惜，你不是匹母马。不然的话，我就能分给你一间挺像样的马棚了。”塞德潘为格里赛达早晨产下的小公马得意洋洋，他说：“公的。

呱呱叫的小驹子。”然后他用鞭子指指自己的女儿：“这个呢？”“是个母的，我觉得。”叙述从一开始就暗示了一个暴力的结束。福克纳让叙述在女人和母马的比较中前行，塞德潘似乎成为了那匹母马的丈夫，格里赛达产下的小驹子让塞德潘表达出了某些父亲的骄傲。而沃许的外孙女弥丽对他来说只是一个奴隶，她身边的孩子虽然也是他的孩子，可在他眼中不过是另一个奴隶。福克纳的叙述为沃许提供了坚不可摧的理由，当沃许举起大镰刀砍死这个丧失了人性的塞德潘，就像屠宰一匹马一样能够为人所接受。

然后，叙述的困难开始了，或者说是有关心理描写的绝望开始了。如果沃许刚才只是喝了一杯威士忌，那么展示他的内心并不困难，任何简单的叙述都能够胜任，让他告诉自己：“我刚才喝了一杯威士忌。”或者再加上“味道不错”，“我很久没喝了”之类的描写。

描叙的欲望如果继续膨胀，那么就可以将内心放入到无所事事的状态之中，像马塞尔·普鲁斯特在里经常做的工作——“我心中有数，我当时把自己置于最为不利的境地，最终会从我的长辈们那里得到最为严厉的处罚，其严厉程度，外人实际上是估计不到的。

他们或许以为.....”普鲁斯特善于让他笔下的人物在清闲的时候打发时光,让人物的内心在对往事的追忆中越拉越长,最后做出对自己十分有利的总结。

如果沃许刚才举起的不是镰刀,而是酒杯,喝到了上好的威士忌的沃许·琼斯很可能会躺到树荫里,这个穷光蛋就会像斯万那样去寻找记忆和想象,寻找所有喝过的和没有喝过的威士忌,要是时间允许,他也会总结自己,说上一些警句和格言。然而现实让沃许选择了镰刀,而且砍死了塞德潘。一个刚刚杀了人的内心,如何去描写?威廉·福克纳这样写道:他再进屋的时候,外孙女在草垫上动了一下,恼怒地叫了一声他的名字。”什么事呀?”她问。

“什么什么事呀?亲爱的?”“外边那儿吵吵闹闹的。”“什么事也没有。”他轻轻地说.....

沃许·琼斯显示了出奇的平静,他帮助外孙女喝了水,然后又对她的眼泪进行了安慰。不过他的动作是“笨拙”的,他站在那里的姿态是“硬挺挺”的,而且阴沉。他得到了一个想法,一个与砍死塞德潘毫无关系的想法:“女人.....她们要孩子,可得了孩子,又要为这哭.....哪个男人也明白不了。”然后他坐在了窗口。威廉·福克纳继续写道:整个上午,长,明亮,充满阳光,也都坐在窗口,在等着。时不时地,他站起来,踮起脚尖走到草垫那边去。他的外孙女现在睡着了,脸色阴沉,平静,疲倦,婴儿躺在她的臂弯里。之后,他回到椅子那儿再坐下,他等着。心里纳闷为什么他们耽误了这么久,后来他才想起这天是星期天。上午过了一半,他正坐着,一个半大不小的白人男孩拐过屋角,碰上了死尸,抽了口冷气地喊了一声,他抬头看见了窗口的沃许,霎时间好像被催眠了似的,之后便转身逃开了。于是,沃许起身,又踮着脚来到草垫床前。

沃许砍死塞德潘之后，威廉·福克纳的叙述似乎进入了某种休息中的状态，节奏逐渐缓慢下来，如同远处的流水声轻微和单纯地响着。叙述和沃许共同经历了前期的紧张之后，随着那把镰刀果断地砍下去，两者又共同进入了不可思议的安静之中。当沃许几乎耗尽了毕生的勇气和力量，终于完成了自己的工作，他似乎像他的外孙女一样疲倦了。于是他坐在了窗口，开始其漫长的等待，同时也开始了劳累之后的休息。此刻的叙述展示了一劳永逸似的放松，威廉·福克纳让叙述给予沃许的不是压迫，而是酬谢。沃许·琼斯理应得到这样的慰劳。

显而易见，福克纳在描写沃许内心承受的压力时，是让叙述中沃许的心脏停止跳动，而让沃许的眼睛睁开，让他去看；同时也让他的嘴巴张开，让他去说。可怜的沃许却只能说出一生中最为贫乏的语言，也只能看到最为单调的情形。他被叙述推向了极端，同时也被自己的内心推向了极端，于是他失去掌握自己命运的能力，而叙述也同样失去了描写他内心的语言。

就像海明威和罗伯 - 格里耶所从事的那样，威廉·福克纳对沃许心理的描写其实就没有心理描写。不同的是，福克纳更愿意在某些叙述的片段而不是全部，来展示自己这方面出众的才华和高超的技巧，而且满足于此；海明威和罗伯 - 格里耶则是一直在发展这样的叙述，最后他们在《白象似的群山》和《嫉妒》里获得了统一的和完美的风格。

## 内心之死：关于心理描写之二

这里要讨论的是陀思妥耶夫斯基的和司汤达的。陀思妥耶夫斯基的拉斯柯尔尼科夫与威廉·福克纳的沃许·琼斯一样有着杀人的经历。不同的是，福克纳只是让沃许举起镰刀，陀思妥耶夫斯基让拉斯柯尔尼科夫举起的是一把更为吓人的斧头。福克纳省略了杀

人的过程，他只是暗示地写道：“他手里握着那把镰刀，那是三个月以前跟塞德潘借的，塞德潘再也用不着它了。”而陀思妥耶夫斯基则是让拉斯柯尔尼科夫“把斧头拿了出来，用双手高高举起，几乎不由自己地、不费吹灰之力地、几乎机械地用斧背向她的头上直砍下去。”紧接着，陀思妥耶夫斯基令人吃惊地描叙起那位放高利贷老太婆的头部，“老太婆和往常一样没有扎头巾。她那带几根银丝的、稀疏的、浅色的头发照常用发油搽得油光光的，编成了一条鼠尾似的辫子，并用一把破牛角梳子盘成了一个发髻。这把梳子突出在后脑勺上。”陀思妥耶夫斯基以中断的方式延长了暴力的过程，当斧头直砍下去时，他还让我们仔细观察了这个即将遭受致命一击的头部，从而使砍下的斧头增加了惊恐的力量。随后他让拉斯柯尔尼科夫再砍两下，“血如泉涌，像从打翻了的玻璃杯里倒出来一样，她仰面倒下了……两眼突出，仿佛要跳出来似的……”陀思妥耶夫斯基恶梦般的叙述几乎都是由近景和特写组成，他不放过任何一个细节，而且以不可思议的笨拙去挤压它们，他能够拧干一条毛巾里所有的水分，似乎还能拧断毛巾。没有一个作家能够像陀思妥耶夫斯基那样，让叙述的高潮遍布在六百页以上的书中，几乎每一行的叙述都是倾尽全力，而且没有轻重之隔，也没有浓淡之分。图财害命的拉斯柯尔尼科夫显然没有沃许·琼斯的平静，或者说陀思妥耶夫斯基的叙述里没有平静，虽然他的叙述在粗犷方面与威廉·福克纳颇有近似之处，然而威廉·福克纳更愿意从容不迫地去讲述自己的故事，陀思妥耶夫斯基则像是在梦中似的无法控制自己，并且将梦变成了梦魇。有一点他们是相同的，那就是当书中的人物被推向某些疯狂和近似于疯狂的境地时，他们都会立刻放弃心理描写的尝试。福克纳让沃许坐到了窗前，给予了沃许麻木和不知所措之后的平静；而陀思妥耶夫斯基则让拉斯柯尔尼科夫继续疯狂下去，当高利贷老太婆“两眼突出，仿佛要跳出来似的”以后，陀思妥耶夫斯基给了拉斯柯尔尼科夫分散在两个章节里的近二十页篇幅，来展示这个杀人犯所有的行为，一连串的热锅上的蚂蚁似的动作，而不是心

理描写。拉斯柯尔尼科夫在清醒和神志不清之间，在恐惧和勇气之间，一句话就是在梦和梦魇之间，开始了他杀人的真正目的——寻找高利贷老太婆的钱财。陀思妥耶夫斯基这时候的叙述，比斧头砍向头颅更为疯狂，快速跳跃的节奏令人难以呼吸。

他把斧头放在死人身边的地板上，立刻去摸她的口袋，极力不让自己沾上涌出来的鲜血——她上次就是从右边的口袋里掏出钥匙的。

显然，此刻的拉斯柯尔尼科夫是镇静的。镇静使他摸到了钥匙并且掏出了钥匙，可是紧接着他又立刻惊慌失措——他刚拿钥匙去开五斗橱，一听见钥匙的哗啦一声，仿佛浑身起了一阵痉挛。他又想扔下一切东西逃跑。

陀思妥耶夫斯基让叙述在人物状态迅速转换中前行。惊弓之鸟般的拉斯柯尔尼科夫怎么都无法打开五斗橱，所有的钥匙在他手中都插不进锁孔。随即他又清醒似的将手上的鲜血擦在红锦缎上，并且认为鲜血擦在红锦缎上不显眼……没有一个作家会像陀思妥耶夫斯基那样，如此折磨自己笔下的人物。拉斯柯尔尼科夫如同进入了地狱似的，他将应该是一生中逐渐拥有的所有感觉和判断，在顷刻之间全部反应出来。并且让它们混杂在一起，不断出现和不断消失，互相抵抗同时也互相拯救。显然，陀思妥耶夫斯基并不满足拉斯柯尔尼科夫的自我折磨，他不时地让楼道里传来某些声响，一次次地去惊吓拉斯柯尔尼科夫，并且让老太婆同父异母的妹妹丽扎韦塔突然出现在屋子里，逼迫他第二次杀人。就是那个已经死去的高利贷老太婆，陀思妥耶夫斯基也让她阴魂不散——他忽然觉得好像老太婆还活着，还会苏醒过来。他就撒下钥匙和五斗橱，跑回到尸体跟前，拿起斧头，又向着老太婆举起来……

拉斯柯尔尼科夫在掠夺钱财的欲望和自我惩罚的惊恐里度日如年，十多页漫长的叙

迷终于过去了，他总算回到了自己的屋子。此刻叙述也从第一章过渡到了第二章——他这样躺了很久。有时他仿佛睡醒了，于是发觉夜早已来临，但他并不想起床。末了他发觉，天已经明亮起来。

叙述似乎进入了片刻的宁静，可是陀思妥耶夫斯基对拉斯柯尔尼科夫的折磨还在继续。首先让他发烧了，让他打着可怕的寒颤，“连牙齿都格格打战，浑身哆嗦”，然后让他发现昨天回家时没有扣住门钩，睡觉也没有脱衣服，而且还戴着帽子。拉斯柯尔尼科夫重新进入了疯狂，“他向窗前扑去”——他把自己的衣服反复检查了三次，确定没有留下任何痕迹，他才放心地躺下来，一躺下就说起了梦话，可是不到五分钟，他立刻醒过来，“发狂似的向自己那件夏季外套扑过去”——他想起了一个重要的罪证还没有消除。随后他又获得了暂时的安宁，没多久他又疯狂地跳起来，他想到口袋里可能有血迹……

在第二章开始的整整两页叙述里，陀思妥耶夫斯基继续着前面十多页的工作，让拉斯柯尔尼科夫的身体继续动荡不安，让他的内心继续兵慌马乱，而且这才只是刚刚开始，接下去还有五百多页更为漫长的痛苦生涯，拉斯柯尔尼科夫受尽折磨，直到尾声的来临。

与陀思妥耶夫斯基相比，威廉·福克纳对沃许·琼斯杀人后的所有描叙就显得十分温和了。这样的比较甚至会使人忘记福克纳叙述上粗犷的风格，在陀思妥耶夫斯基面前，威廉·福克纳竟然像起了一位温文尔雅的绅士，不再是那个桀骜不驯的乡巴佬。谁都无法在叙述的疯狂上与陀思妥耶夫斯基相提并论，不仅仅是威廉·福克纳。当拉斯柯尔尼科夫杀人后，陀思妥耶夫斯基有力量拿出二十页的篇幅来表达他当时惊心动魄的状态。陀思妥耶夫斯基的叙述是如此直接了当，毫不回避地去精心刻画有可能出现的所有个人行为 and 所有环境反应。其他作家在这种时候都会去借助技巧之力，寻求间接的方式表达出来。陀思妥耶夫斯基却放弃了对技巧的选择，他的叙述像是一头义无反顾的黑熊那样笨拙地勇往直前。最后一个例子应该属于司汤达。这位比陀思妥耶夫斯基年长三十八岁的作家倒



是一位绅士，而且是法语培养出来的绅士。可以这么说，在十九世纪浩若烟海的文学里，与陀思妥耶夫斯基最为接近的作家可能是司汤达，尽管两人之间的风格相去甚远，就像宫殿和监狱一样，然而欧洲的历史经常将宫殿和监狱安置在同一幢建筑之中，陀思妥耶夫斯基和司汤达也被欧洲的文学安置到了一起，形成古怪的对称。我指的是阅读带来的反应，陀思妥耶夫斯基和司汤达的叙述似乎总是被叙述中某个人物的内心所笼罩，而且笼罩了叙述中的全部篇幅。拉斯柯尔尼科夫笼罩了，于连·索黑尔笼罩了。如果不是仔细地去考察他们叙述中所使用的零件，以及这些零件组合起来的方式，仅仅凭借阅读的印象，我们或许会以为都是巨幅的心理描写。确实，陀思妥耶夫斯基和司汤达都无与伦比地表达出了拉斯柯尔尼科夫和于连·索黑尔内心的全部历史，然而他们叙述的方式恰恰不是心理描写。司汤达的叙述里没有疯狂，但是他拥有了长时间的激动。司汤达具有与陀思妥耶夫斯基类似的能力，当他把一个人物推到某个激动无比的位置时，他能够让人物稳稳坐住，将激动的状态不断延长，而且始终饱满。

第二天当他看见德·瑞那夫人的时候，他的目光奇怪得很，他望着她，仿佛她是个仇敌，他正要上前和她决斗交锋。

正是在这样的描叙里，于连·索黑尔和德·瑞那夫人令人不安的浪漫史拉开了帷幕。在此之前，于连·索黑尔已经向德·瑞那夫人连连发出了情书，于连·索黑尔的情书其实就是折磨，以一个仆人谦卑的姿态去折磨高贵的德·瑞那夫人，让她焦虑万分。当德·瑞那夫人瞒着自己的丈夫，鼓起勇气送给于连·索黑尔几个金路易，并且明确告诉他——“用不着把这件事告诉我的丈夫。”面对德·瑞那夫人艰难地表现出来的友好，于连·索黑尔回答她的是傲慢和忿怒——“夫人，我出身低微，可是我绝不卑鄙。”他以不同凡响的正直告诉夫人，他不应该向德·瑞那先生隐瞒任何薪金方面的事情，从而使夫人“面色惨白，

周身发抖”。毫无疑问，这是于连·索黑尔所有情书中最为出色的一封。因此当那个乡村一夜来临时，这个才华横溢的阴谋家发动了突然袭击。他选择了晚上十点钟，对时间深思熟虑的选择是他对自己勇气的考验，并且让另一位贵族夫人德薇在场，这是他对自己勇气的确认。他的手在桌下伸了过去，抓住了德·瑞那夫人的手。司汤达有事可做了，他的叙述将两个人推向了极端，一个蓄谋已久，一个猝不及防。只有德薇夫人置身事外，这个在书中微不足道的人物，在此刻却成为了叙述的关键。这时候，司汤达显示出了比陀思妥耶夫斯基更多的对技巧的关注，他对于德薇夫人的现场安排，使叙述之弦最大限度地绷紧了，让叙述在火山爆发般的激情和充满力量的掩盖所联结的脆弱里前进。如果没有德薇夫人的在场，那么于连·索黑尔和德·瑞那夫人紧握的手就不会如此不安了。司汤达如同描写一场战争似的描写男女之爱，德薇夫人又给这场战争涂上了惊恐的颜色。在德·瑞那夫人努力缩回自己的手的抵抗结束之后，于连·索黑尔承受住了可能会失败的打击，他终于得到了那只“冷得像冰霜一样”的手。他的心浸润在幸福里。并不是他爱着德·瑞那夫人，而是一个可怕的苦难结束了。

司汤达像所有伟大的作家那样，这时候关心的不是人物的心理，而是人物的全部。他让于连·索黑尔强迫自己说话，为了不让德薇夫人觉察，于连·索黑尔强迫自己声音宏亮有力；而德·瑞那夫人的声音，“恰恰相反，泄露出来情感的激动，忸怩不安”，使德薇夫人以为她病了，提议回到屋子里去，并且再次提议。德·瑞那夫人只好起身，可是于连·索黑尔“把这只手握得更紧了”，德·瑞那夫人只好重新坐下，声音“半死不活”地说园中新鲜的空气对她有益。

这一句话巩固了于连的幸福……他高谈阔论，忘记了装假做作。

司汤达的叙述仍然继续着，于连·索黑尔开始害怕德薇夫人会离开，因为接下去他没

有准备如何与德·瑞那夫人单独相处。“至于德·瑞那夫人，她的手搁在于连手里，她什么也没有想，她听天由命，就这样活下去。”我想，我举例的任务应该结束了。老实说，我没有想到我的写作会出现这样的长度，几乎是我准备写下的两倍。本来我应该在一篇文章里完成这次讨论，现在我觉得分开在两篇文章里进行讨论可能更合适。我知道原因在什么地方，我在重温威廉·福克纳、陀思妥耶夫斯基和司汤达的某些篇章时，他们叙述上无与伦比的丰富紧紧抓住了我，让我时常忘记自己正在进行中的使命，因为我的使命仅仅是为了指出他们叙述里的某一方面，而他们给予我的远比我想要得到的多。他们就像于连·索黑尔有力的手，而我的写作则是德·瑞那夫人被控制的手。这就是叙述的力量，无论是表达一个感受，还是说出一个思考，写作者都是在被选择，而不是选择。在这里，我想表达的是一个在我心中盘踞了十二年之久的认识，那就是心理描写的不可靠，尤其是当人物面临突如其来的幸福和意想不到的困境时，对人物的任何心理分析都会局限人物真实的内心，因为内心在丰富的时候是无法表达的。当心理描写不能在内心最为丰富的时候出来滔滔不绝地发言，它在内心清闲时的言论其实已经不重要了。这似乎是叙述里最大的难题，我个人的写作曾经被它困扰了很久，是威廉·福克纳解放了我，当人物最需要内心表达的时候，我学会了如何让人物的心脏停止跳动，同时让他们的眼睛睁开，让他们的耳朵矗起，让他们的身体活跃起来，我知道了这时候人物的状态比什么都重要，因为只有它才真正具有了表达丰富内心的能力。这是十二年前的事了，后来我又在欧内斯特·海明威和罗伯 - 格里耶那里看到了这样的风格如何完整起来。有一段时间，我曾经以为这是二十世纪文学特有的品质。可是陀思妥耶夫斯基和司汤达，这两个与内心最为亲密的作家破坏了我这样的想法。现在我相信这应该是我们无限文学中共有的品质。其实，早在五百多年前，蒙田就已经警告我们，他说：“.....探测内心深处，检查是哪些弹簧引起的反弹；但这是一件高深莫测的工作，我希望尝试的人愈少愈好。”

## 什么是一个作家的看法

我曾经被这样的两句话所深深吸引，第一句话来自美国作家艾萨克·辛格的哥哥，这位很早就开始写作，后来又被人们完全遗忘的作家这样教导他的弟弟：“看法总是要陈旧过时，而事实永远不会陈旧过时。”第二句话出自一位古老的希腊人之口：“命运的看法比我们更准确。”

在这里，他们都否定了“看法”，而且都为此寻找到一个有力的借口，那位辛格家族的成员十分实际地强调了“事实”；古希腊人则更相信不可知的事物，指出的是“命运”。他们有一点是相同的，那就是“事实”和“命运”都要比“看法”宽广得多，就像秋天一样；而“看法”又是什么？在他们眼中很可能只是一片树叶。人们总是喜欢不断地发表自己的看法，这几乎成了狂妄自大的根源，于是人们真以为一叶可以见秋了，而忘记了它其实只是一个形容词。

后来，我又读到了蒙田的书，这位令人赞叹不已的作家告诉我们：《按自己的能力来判断事物的正误是愚蠢的》。他说：“为什么不想一想，我们自己的看法常常充满矛盾？多少昨天还是信条的东西，今天却成了谎言？”蒙田暗示我们：“看法”在很大程度上是虚荣和好奇在作怪，“好奇心引导我们到处管闲事，虚荣心则禁止我们留下悬而未决的问题。”

四个世纪以后，很多知名人士站出来为蒙田的话作证。1943年，IBM公司的董事长托马斯·沃森胸有成竹地告诉人们：“我想，5台计算机足以满足整个世界市场。”另一位无声电影时代造就的富翁哈里·华纳，在1927年坚信：“哪一个家伙愿意听到演员发出声音？”而蒙田的同胞福煦元帅，这位法国高级军事学院院长，第一次世界大

战协约国军总司令，对当时刚刚出现的飞机十分喜爱，他说：“飞机是一种有趣的玩具，但毫无军事价值。”

我知道能让蒙田深感愉快的证词远远不止这些。这些证人的错误并不是信口开河，并不是不负责任地说一些自己不太了解的事物。他们所说的恰恰是他们最熟悉的，无论是托马斯·沃森，还是哈里·华纳，或者是福煦元帅，都毫无疑问地拥有着上述看法的权威。问题就出在这里，权威往往是自负的开始，就像得意使人忘形一样，他们开始对未来发表看法了。而对他们来说，未来仅仅只是时间向前延伸而已，除此之外他们对未来就一无所知了。就像1899年那位美国专利局的委员下令拆除他的办公室一样，理由是“天底下发明得出来的东西都已经发明完了。”

有趣的是，他们所不知道的未来却牢牢地记住了他们，使他们在各种不同语言的报刊的夹缝里，以笑料的方式获得永生。

很多人喜欢说这样一句话：不知道的事就不要说。这似乎是谨慎和谦虚的品质，而且还时常被认为是一些成功的标志。在发表看法时小心翼翼固然很好，问题是人们如何判断知道与不知道？事实上很少有人会对自己所不知道的事大加议论，人们习惯于在自己知道的事物上发表不知道的看法，并且乐此不疲。这是不是知识带来的自信？

我有一位朋友，年轻时在大学学习西方哲学，现在是一位成功的商人。他有一个十分有趣的看法，有一天他告诉了我，他说：“我的大脑就像是一口池塘，别人的书就像是一块石子；石子扔进池塘激起的是水波，而不会激起石子。”最后他这样说：“因此别人的知识在我脑子里装得再多，也是别人的，不会是我的。”

他的原话是用来抵挡当时老师的批评，在大学时他是一个不喜欢读书的学生。现在

重温他的看法时，除了有趣之外，也会使不少人信服，但是不能去经受太多的反驳。

这位朋友的话倒是指出了这样一个事实：那些轻易发表看法的人，很可能经常将别人的知识误解成是自己的，将过去的知识误解成未来的。然后，这个世界上就出现了层出不穷的笑话。

有一些聪明的看法，当它们被发表时，常常是绕过了看法。就像那位希腊人，他让命运的看法来代替生活的看法；还有艾萨克·辛格的哥哥，尽管这位失败的作家没有能够证明“只有事实不会陈旧过时”，但是他的弟弟，那位对哥哥很可能是随口说出的话坚信不已的艾萨克·辛格，却向我们提供了成功的范例。辛格的作品确实如此。

对他们而言，真正的“看法”又是什么呢？当别人选择道路的时候，他们选择的似乎是路口，那些交叉的或者是十字的路口。他们在否定“看法”的时候，其实也选择了“看法”。这一点谁都知道，因为要做到真正的没有看法是不可能的。既然一个双目失明的人同样可以行走，一个具备了理解的人如何能够放弃判断？

是不是说，真正的“看法”是无法确定的，或者说“看法”应该是内心深处迟疑不决的活动，如果真是这样，那么看法就是沉默。可是所有的人都在发出声音，包括希腊人、辛格的哥哥，当然也有蒙田。

与别人不同的是，蒙田他们不约而同地选择了怀疑主义的立场，他们似乎相信“任何一个命题的对面，都存在着另外一个命题”。

另外一些人也相信这个立场。在去年，也就是1996年，有一位琼斯小姐荣获了美国俄亥俄州一个私人基金会设立的“贞洁奖”，获奖理由十分简单，就是这位琼斯小姐

的年龄和她处女膜的年龄一样，都是三十八岁。琼斯小姐走上领奖台时这样说：“我领取的绝不是什么‘处女奖’，我天生厌恶男人，敌视男人，所以我今年38岁了，还没有被破坏处女膜。应该说，这5万美元是我获得的敌视男人奖。”

这个由那些精力过剩的男人设立的奖，本来应该奖给这个性乱时代的贞洁处女，结果却落到了他们最大的敌人手中，琼斯小姐要消灭性的存在。这是致命的打击，因为对那些好事的男人来说，没有性肯定比性乱更糟糕。有意思的是，他们竟然天衣无缝地结合到了一起。

由此可见，我们生活中的看法已经是无奇不有。既然两个完全对立的看法都可以荣辱与共，其它的看法自然也应该得到它们的身份证。

米兰·昆德拉在他的《笑忘书》里，让一位哲学教授说出这样一句话：“自詹姆斯·乔伊斯以来，我们已经知道我们生活的最伟大的冒险在于冒险的不存在……”

这句话很受欢迎，并且成为了一部法文小说的卷首题词。这句话所表达的看法和它的句式一样圆滑，它的优点是能够让反对它的人不知所措，同样也让赞成它的人不知所措。如果摹仿那位哲学教授的话，就可以这么说：这句话所表达的最重要的看法在于看法的不存在。

几年以后，米兰·昆德拉在重提旧话时，他说：“……这不过是一些精巧的混帐话。当年，七十年代，我在周围到处听到这些，点缀着结构主义和精神分析残渣的大学圈里的扯淡。”

还有这样的一些看法，它们的存在并不是为了指出什么，也不是为说服什么，仅仅

只是为了乐趣，有时候就像是游戏。在博尔赫斯的一个短篇故事《特隆·乌尔巴尔，奥兰比斯·特蒂乌斯》里，叙述者和他的朋友从寻找一句名言的出处开始，最后进入了一个幻想的世界。那句引导他们的名言是这样的：“镜子与交媾都是污秽的，因为它们同样使人口数目增加。”

这句出自乌尔巴尔一位祭师之口的名言，显然带有宗教的暗示，在它的后面似乎还矗立着禁忌的柱子。然而当这句话时过境迁之后，作为语句的独立性也浮现了出来。现在，当我们放弃它所有的背景，单纯地看待它时，就会发现自己已经被这句话里奇妙的乐趣所深深吸引，从而忘记了它的看法是否合理。所以对很多看法，我们都不能以斤斤计较的方式去对待。

因为“命运的看法比我们更准确”，而且“看法总是要陈旧过时”。这些年来，我始终信任这样的话，并且视自己为他们中的一员。我知道一个作家需要什么，就像但丁所说：“我喜欢怀疑不亚于肯定。”

我已经有十五年的写作历史，我知道这并不长久，我要说的是写作会改变一个人，尤其是擅长虚构叙述的人。作家长时期的写作，会使自己变得越来越软弱、胆小和犹豫不决；那些被认为应该克服的缺点在我这里常常是应有尽有，而人们颂扬的刚毅、果断和英勇无畏则只能在我虚构的笔下出现。思维的训练将我一步一步地推到了深深的怀疑之中，从而使我逐渐地失去理性的能力，使我的思想变得害羞和不敢说话；而另一方面的能力却是茁壮成长，我能够准确地知道一粒纽扣掉到地上时的声响和它滚动的姿态，而且对我来说，它比死去一位总统重要得多。

最后，我要说的是作为一个作家的看法。为此，我想继续谈一谈博尔赫斯，在他那



篇迷人的故事《永生》里，有一个“流利自如地说几种语言；说法语时很快转换成英语，又转成叫人捉摸不透的萨洛尼卡的西班牙语和奥门的葡萄牙语”的人，这个干瘦憔悴的人在这个世上已经生活了很多个世纪。在很多个世纪之前，他在沙漠里历经艰辛，找到了一条使人超越死亡的秘密河流，和岸边的永生者的城市（其实是穴居人的废墟）。

博尔赫斯在小说里这样写：“我一连好几天没有找到水，毒辣的太阳，干渴和对干渴的恐惧使日子长得难以忍受。”这个句子为什么令人赞叹，就是因为在“干渴”的后面，博尔赫斯告诉我们还有更可怕的“对干渴的恐惧”。

我相信这就是一个作家的看法。

## 网络和文学

在中国，在20世纪最后的两年里，一些作家开始考虑这样的问题：在下一个世纪里是否会失业？这样的忧虑并非出于对自己才华和能力的怀疑，而是对自己所从事职业的怀疑。在今天，在21世纪，人们已经相信网络和生命科学正在重新结构我们的世界。一个是外部的改变，网络在迅速提高交流的速度的同时，又在迅速地降低交流的成本，使人们在与世界打交道时获得了最直接和最根本的权利；另一个是内部的改变，生命科学对基因的认识使我们走上了一条捷径，让我们感到了走向生命本质时不再是路途遥远。这两者差不多同时出现，又差不多同时成长，于是我们对生命和对世界的看法也在同时改变。

我知道作家的不安是害怕图书会消失，这个不安是来自两方面的，首先他们害怕会失去手触摸纸张时的亲切之感，这样的感受是我们的祖先遗传给我们的，祖先们就像留下了房屋和街道一样，留下了手和纸难以分离的亲密之感，这样的感受在我们还是婴儿

时就已经开始了成长，很多人都难以抹去这样的记忆——坐在母亲的怀中，孩子的手和母亲的手同时翻动着一本书。现在，人们似乎意识到某一天不再需要作为物品的报纸和图书了，而且这样的意识在人群中迅速地弥漫，越来越多的人相信无纸化出版即将来临，人们可以在因特网上随意读到想读的一切文学作品。于是作家们接下来就会关心另一个问题：去何处支取版税？我在这方面不是一个悲观主义者，虽然传统的法律在面对今天高速前进的网络有些无所适从，虽然在中国有很多作家的作品都在网上被免费阅读，但是我相信这一切都是暂时。当网上虚拟出版的时代真正来临，那么传统出版累积下来的一切问题，比如印刷成本不断提高、仓库不断积压和应收款数额不断增长等等都会烟消云散。虚拟出版几乎是零成本的现实，将会使读者用很少的钱去得到很多的书籍，对作者来说，其收益也将是有增无减。而且虚拟出版不会再去消耗我们已经不多的自然资源，还将降低造纸和印刷带来的对环境的污染。

对我来说，重要的不是图书是否会消失，而是阅读是否会消失。只要阅读仍然存在，那么用什么方式去读并不重要。我想阅读是不会消失的，因为人类的生存是不会消失的，我相信谁也无法将阅读和生存分隔开来。我有一个天真的想法，在这个世界上越是古老的职业，就越是具有生存的勇气和能力，因此任何职业都不会消失，只是得到形式的改变，而这样的改变或者说网络带来的改变，不会使这些古老的职业变得更老，恰恰是要它们返老还童。当然，预言家会消失，在这个日新月异的时代里，我想人们唯一不需要的就是预言。

在今天的中国，网上的文学受到了空前的欢迎，我所说的网上文学并不是指那些已经在传统出版中获得成功的作品，这些作品在未经授权的情况下已经上网，我指的是那些在传统的图书出版中还没有得到机会的作者，我阅读了一些他们的作品，坦率地说这

些作品并不成熟，让我想起以前读到过的中国的大学生们自己编辑的文学杂志，可是这些并不成熟的文学作品在网上轰轰烈烈，这使我意识到了网络的意义和价值，因为人们在网上阅读这些作品时，文学自身的价值已经被网络互动的价值所取代，网络打破了传统出版那种固定和封闭的模式，或者说取消了作者和读者之间的界线，网络开放的姿态使所有的人都成为了参与者，人人都是作家，或者说人人都将作者和读者集于一身，我相信这就是网上文学的意义，它提供了无限的空间和无限的自由，它应有尽有，而且它永远只是提供，源源不断地提供，它不会剥夺什么，如果它一定要剥夺的话，我想它可能会剥夺人们旁观者的身份。

事实上，这是文学由来已久的责任，一个写作者和一个阅读者的关系，或者说一本书和一个世界的关系，这样的关系似乎一直在困扰着文学，同时也一直在支撑着文学。想想巴尔扎克和狄更斯他们的作品，这些作品都是在报纸上以每天连载的方式完成的；再想想20世纪两部著名的小说和，普鲁斯特和乔伊斯的这两部作品在今天看来似乎布满了阅读的障碍，然而在它们自己的时代里都曾经热销一时。有时候文学的看法和时代的看法总是背道而驰，这是因为文学有着超越时代的持久不变的原则，而喜新厌旧则差不多是每一个时代的原则。然而巴尔扎克和狄更斯，还有普鲁斯特和乔伊斯的例子说明了这样一个事实，这些经久不衰的作家一方面和文学心心相印，另一方面又和所处的时代紧密相连，他们都具备了上述两种原则，文学的原则使他们成为了经典作家，成为了一代又一代的读者们内心深处的朋友，而他们所处的那个时代的原则使他们的名字变得响亮和显赫。一句话，无论是巴尔扎克和狄更斯，还是普鲁斯特和乔伊斯，他们都通过了所处时代最便捷的途径来到读者们中间。对于今天的作家，通向读者的道路似乎要改变了，或者说一条新的道路已经展现在眼前，就像是在一条传统的道路旁边，增加了一条更为快捷的高速公路，这有什么不好？

在今天的中国，网上传播的文学和传统出版的文学已经并肩而行了，我现在要谈的不是网络文学和传统出版的文学的比较，这个话题没有什么意义，对于文学来说，无论是网上传播还是平面出版传播，只是传播的方式不同，而不会是文学本质的不同。我要谈的是网络和文学，谈它们之间的一个最为重要的共同之处。

我们都知道文学给予我们的是一个虚构的世界，我相信这是因为人们无法忍受现实的狭窄，人们希望知道更多的事物，于是想象力就要飞翔，情感就会膨胀，人们需要一个虚构的世界来扩展自己的现实，虽然这样的世界是建立在别人的经历和情感之上，然而对照和共鸣会使自己感同身受。我想，这可能就是人们常说的精神的力量，现实太小了，而每个人的内心都像是一座火山一样，喷发是为了寻找更加宽广的空间。那么多年来，文学一直承受着来自现实世界的所有欲望，所有情感和所有的想象，如果不能说它是独自承受，那它也承受着最重的部份。

现在，网络给我们带来一个虚拟的世界，与文学一样，是一个没有边境的世界，它的空间取决于人们的想象力，有多少想象在出发，它就会有空间在出生；与文学不同的是，人们不需要在别人的故事里去寻找自己的眼泪和欢乐，网络使人人可以成为虚拟世界的主人，点动鼠标就可以建造一座梦想中的宫殿，加密之后就像有了门锁和电网。如果说安娜·卡列尼娜的房间人人可以进入，只要你买下或者读过托尔斯泰的书，那么网上的宫殿则永远是自己的领地；虽然有时候黑客会大驾光临，可是现实中的宫殿也会遭遇小偷和强盗，而且类似的经历只会使这一切变得更加真实，当然也会更加激动人心。

我承认自己迷上了网络的世界，一方面是它如同文学一样使我们的空间变得无法计

算，另一方面是它正在迅速地瓦解着我们固有的现实，这是文学无法做到的。有时候我觉得网络的世界很像是文学和信用卡的结合，我的意思是说它具有天空和大地的完整性，它建立了一个虚幻的世界，像文学那样去接受人们多余的想象和多余的情感，与此同时它又在改变我们的现实，就像信用卡虚拟了钱币一样，它正在虚拟我们的现实。如果说文学虚构的世界仅仅是天空的话，那么网络虚拟的世界完成了天空和大地的组合。不过有一点它们永远是一致的，那就是人们需要画饼充饥，因为这样有助于人们的身心健康。

胡安·鲁尔福

一个作家的写作影响了另一个作家的写作，这已经成为了文学中写作的继续，让古已有之的情感和源远流长的思想得到继续，这里不存在谁在获得的问题，也不存在谁被覆盖的问题，文学中影响就像植物沐浴着的阳光一样，植物需要阳光的照耀并不是希望自己能够成为阳光，而是始终要以植物的方式去茁壮成长。另一方面，植物的成长也表明了阳光不可或缺的重要性。

文学就这样获得了继承加西亚·马尔克斯在他那篇令人感动的文章《回忆胡安·鲁尔福》里这样写道：“对于胡安·鲁尔福作品的深入了解，终于使我找到了为继续写我的书而需要寻找的道路……他的作品不过三百页，但是它几乎和我们所知道的索福克勒斯的作品一样浩瀚，我相信也会一样经久不衰。”

这段话至少说明了两个问题，首先是一位作家对于另一位作家意味着什么？显然，这是文学里最为奇妙的经历之一。1961年7月2日，加西亚·马尔克斯提醒我们，这是欧内斯特·海明威开枪自毙的那一天，而他自己漂泊的生涯仍在继续着，这一天他来到了墨西哥，来到了胡安·鲁尔福所居住的城市。在此之前，他在巴黎苦苦熬过了三个年头，

又在纽约游荡了八个月，然后他的生命把他带入了三十二岁，妻子梅塞德斯陪伴着他，孩子还小，他在墨西哥找到了工作。加西亚·马尔克认为自己十分了解拉丁美洲的文学，自然也十分了解墨西哥的文学，可是他不知道胡安·鲁尔福；他在墨西哥的同事和朋友都非常熟悉胡安·鲁尔福的作品，可是没有人告诉他。当时的加西亚·马尔克斯已经出版了《枯枝败叶》，而另外的三本书《没有人给他写信的上校》、《恶时辰》和《格兰德大妈的葬礼》也快要出版，他的天才已经初露端倪，可是只有作者知道自己正在经历着什么，他正在经历着倒霉的时光，因为他的写作进入了死胡同，他找不到可以钻出去的裂缝。就在这个时候，他的朋友阿尔瓦罗·穆蒂斯提着一捆书来到了，并且从里面抽出了最薄的那一本递给他，《佩德罗·巴拉莫》，在那个不眠之夜班，加西亚·马尔克斯和胡安·鲁尔福相遇了。

这可能是文学里最为动人的相遇了。当然，还有让-保罗·萨特在巴黎的公园的椅子上读到了卡夫卡；博尔赫斯读到了奥斯卡·王尔德；阿尔贝·加缪读到了威廉·福克纳；波德莱尔读到了爱伦·坡；尤金·奥尼尔读到了斯特林堡；毛姆读到了陀思妥耶夫斯基……卡夫卡名字的古怪拼写曾经使让-保罗·萨特发出一阵讥笑，可是当他读完卡夫卡的作品以后，他就只能去讥笑自己了。

文学就是这样获得了继承。一个法国人和一个奥地利人，或者是一个英国人和一个俄国人，尽管他们生活在不同的时间和不同的空间，使用不同的语言和喜爱不同的服装，爱上了不同的女人和不同的男人，而且属于各自不同的命运。这些理由的存在，让他们即使有机会坐到了一起，也会视而不见。可是有一个理由，只有一个理由可以使他们跨越时间和空间，跨越死亡和偏见，在对方的脸上看到了自己的形象，在对方的胸口听到了自己的心跳，有时候，文学可以使两个绝然不同的人成为一个人。因此，当一个哥伦

比亚人和一个墨西哥人突然相遇时，就是上帝也无法阻拦他们了。加西亚·马尔克斯找到了可以钻出死胡同的裂缝，《佩德罗·巴拉莫》成为了一道亮光，可能是十分微弱的亮光，然而使一个人绝处逢生已经有余。

一个作家的写作影响了另一个作家的写作，这已经成为了文学中写作的继续，让古已有之的情感和源远流长的思想得到继续，这里不存在谁在获利的问题，也不存在谁被覆盖的问题，文学中的影响就像植物沐浴着的阳光一样，植物需要阳光的照耀并不是希望自己能够成为阳光，而是始终要以植物的方式去茁壮成长。另一方面，植物的成长也表明了阳光不可或缺的重要性。一个作家的写作也同样如此，其他作家的影响恰恰是为了使自己不断地去发现自己，使自己写作的独立性更加完整，同时也使文学得到了延伸，使人们的阅读有机会了解了今天作家的写作，同时也会更多地去了解过去作家的写作。文学就像是道路一样，两端都是方向，人们的阅读之旅在经过胡安·鲁尔福之后，来到了加西亚·马尔克斯的车站；反过来，经过了加西亚·马尔克斯，同样也能抵达胡安·鲁尔福。两个各自独立的作家就像他们各自独立的地区，某一条精神之路使他们有了联结，他们已经相得益彰了。

不过三百页，可是他像索福克勒斯一样浩瀚在《回忆胡安·鲁尔福》时，加西亚·马尔克斯指出了这位作家的作品不过三百页，可是他像索福克勒斯的作品一样浩瀚。马尔克斯不惜越过莎士比亚，寻找一个数量更为惊人的作家来完成自己的比喻。在这里，加西亚·马尔克斯指出了一个文学中存在已久的事实，那就是作品的浩瀚和作品的数量不是一回事。就像 E·M·福斯特这样指出了 t·S·艾略特；威廉·福克纳指出了舍伍德·安德森；艾萨克·辛格指出了布鲁诺·舒尔茨；厄普代克指出了博尔赫斯……人们议论纷纷，在那些数量极其有限的作家的作品中如何获得了广阔无边的阅读。柯尔律治认为存在着

四类阅读的方式，第一类是“海绵”式的阅读，轻而易举地将读到的吸入体内，同样也可以轻而易举地排出；第二类是“沙漏计时器”，他们一本接一本地阅读只是为了在计时器里漏一遍；第三类是“过滤器”类，广泛地阅读只是为了在记忆里留下一鳞半爪；第四类才是柯尔律治希望看到的阅读，他们的阅读不仅是为了自己获益，而且也为了别人有可能来运用他们的知识，然而这样的读者在柯尔律治眼中是“犹如绚丽的钻石一般既贵重又稀有的人”。显然，加西亚·马尔克斯是一颗柯尔律治理想中的“绚丽的钻石”。

柯尔律治把难题留给了阅读，然后他指责了多数人对待词语的轻率态度，他的指责使他显得模棱两可，一方面表达了他对流行的阅读方式的不满，另一方面他也没有放过那些不负责任的写作。其实根源就在这里，正是那些轻率地对待词语的写作者，而且这样的恶习在每一个时代都是蔚然成风，当胡安·鲁尔福以自己杰出的写作从而获得永生，另一类作家伤害文学的写作，也就是写作的恶习也同样可以超越死亡而世代相传。这就是加西亚·马尔克斯为什么要区分作品的浩瀚和作品的数量的理由，也是柯尔律治寻找第四类阅读的势情所在。加西亚·马尔克斯在文章里继续写道：“当有人对卡洛斯·维洛说我能够整段整段地背诵《佩德罗·巴拉莫》时，我依然沉醉在胡安·鲁尔福的作品中。其实，情况还远不止于此；我能够背诵全书，且能倒背，不出大错。并且我还能说出每个故事在我读的那本书的哪一页上，没有一个人物的任何特点我不熟悉。”

写作永不结束的事实，一切优秀作品中存在的事实在这里，作为一位杰出作家的加西亚·马尔克斯，显示出了同样杰出的阅读天赋。还有什么样的阅读能够像马尔克斯这样持久、赤诚、深入和广泛？就是对待自己的作品，马尔克斯也很难做到不出大错地倒背。在柯尔律治欲言又止之处，加西亚·马尔克斯更为现实地指出了阅读存在着无边无际的广泛性。对马尔克斯而言，完整的或者片断的，最终又是不断地对《佩德罗·巴拉莫》的



阅读过程，在某种意义上已经是一一次次写作的过程，“没有一个物的任何特点我不熟悉”，加西亚·马尔克斯的阅读成为了另一支笔，不断复写着，也不断续写着《佩德罗·巴拉莫》。不过他没有写在纸上，而是写进了自己的思想和情感之河。然后他换了一支笔，以完全独立的方式写下了，这一次他写在了纸上。

事实上，胡安·鲁尔福在《佩德罗·巴拉莫》和《烈火中的平原》的写作中，已经显示了写作永不结束的事实，这似乎是一切优秀作品中存在事实。就像贝瑞逊赞扬海明威“无处不洋溢着象征”一样，胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》也具有了同样的品质。作品完成之后写作的未完成，这几乎成为了《佩德罗·巴拉莫》最重要的品质。在这部只有一百多而的作品里，似乎在每一个小节的后可以将叙述继续下去，使它成为一部一千页的书，成为一部无尽的书，可是谁也无法继续《佩德罗·巴拉莫》的叙述，就是胡安·鲁尔福自己也同样无法继续。虽然这是一部永远有待于完成的书，可它又是一部永远不能完成的书。不过，它始终是一部敞开的书。

胡安·鲁尔福没有边界的写作，也取消了加西亚·马尔克斯阅读的边界。这就是马尔克斯为什么可以将《佩德罗·巴拉莫》背诵下来，就像胡安·鲁尔福的写作没有完成一样，马尔克斯的阅读在每一次结束之后也同样没有完成，如同他自己的写作。现在，我们可以理解加西亚·马尔克斯为什么在胡安·鲁尔福的作品里读到了索福克勒斯般的浩瀚，是因为他在一部薄薄的书中获得了无边无际的阅读。同时也可以理解马尔克斯的另一个感受；与那些受到人们广泛谈论的经典作家不一样，胡安·鲁尔福的命运是——受到了人们广泛的阅读。

字与音

博尔赫斯在但丁的诗句里听到了声音，他举例《地狱篇》第五唱中的最后一句——“倒下了，就像死去的躯体倒下。”博尔赫斯说：“为什么令人难忘？就因为它有‘倒下’的回响。”他感到但丁写出了自己的想象。出于类似的原因，博尔赫斯认为自己发现了但丁的力度和但丁的精美，关于精美他补充道：“我们总是只关注佛罗伦萨诗人的阴冷与严谨，却忘了作品所赋予的美感、愉悦和温柔。”“就像死去的躯体倒下”，在但丁这个比喻中，倒下的声音是从叙述中传达出来的。如果换成这样的句式——“倒下了，扑通一声。”显然，这里的声音是从词语里发出的。上述例子表明了博尔赫斯所关注的是叙述的特征，而不是词语的含义。为此他敏感地意识到诗人阴冷和严谨的风格与叙述里不断波动的美感、愉悦和温柔其实是相对称的。

如果想在阅读中获得更多的声响，那么荷马史诗比《神曲》更容易使我们满足。当“人丁之多就像春天的树叶和鲜花”的阿开亚人铺开他们的军队时，又像“不同部族的苍蝇，成群结队地飞旋在羊圈周围。”在里，仅仅为了表明统率船队的首领和海船的数目，荷马就动用了三百多行诗句。犹如一场席卷而来的风暴，荷马史诗铺天盖地般的风格几乎容纳了世上所能发出的所有声响，然而在众声喧哗的场景后面，叙述却是在宁静地展开。当这些渴望流血牺牲的希腊人的祖先来到道路上时，荷马的诗句如同巴赫的旋律一样优美、清晰和通俗。

兵勇们急速行进，穿越平原，脚下掀卷起一股股浓密的泥尘，密得就像南风刮来弥漫峰峦的浓雾——与但丁著名的诗句几乎一致，这里面发出的声响不是来自词语，而是来自叙述。荷马的叙述让我们在想象中听到这些阿开亚兵勇的脚步。这些像沙子铺满了海滩一样铺满了道路的兵勇，我可以保证他们的脚会将大地踩得轰然作响，因为卷起的泥尘像浓雾似的遮住了峰峦。关于浓雾，荷马还不失时机地加上了幽默的一笔：“它

不是牧人的朋友，但对小偷，却比黑夜还要宝贵。”在《歌德谈话录》里，也出现过类似的例子。歌德在回忆他的前辈诗人克洛普斯托克时，对爱克曼说：“我想起他的一首颂体诗描写德国女诗神和英国女诗神赛跑。两位姑娘赛跑时，甩开双腿，踢得尘土飞扬。”在歌德眼中，克洛普斯托克是属于那种“出现时是走在时代前面的，他们仿佛不得不拖着时代走，但是现在时代把他们抛到后面去了”。我无缘读到克洛普斯托克那首描写女诗神赛跑的诗，从歌德的评价来看，这可能是一首滑稽可笑的诗作。歌德认为克洛普斯托克的错误是“眼睛并没有盯住活的事物”。

同样的情景在荷马和克洛普斯托克那里会出现不同的命运，我想这样的不同并不是出自词语，而是荷马的叙述和克洛普斯托克的叙述绝然不同。因为词语是人们共有的体验和想象，而叙述才是个人的体验和想象。莱辛说：“假如上帝把真理交给我，我会谢绝这份礼物，我宁愿自己费力去把它寻找到。”我的理解是上帝乐意给予莱辛的真理不过是词语，而莱辛自己费力找到的真理才是他能够产生力量的叙述。

在了解到诗人如何通过叙述表达出语言的声音后，我想谈一谈音乐家又是如何通过语言来表达他们对声音的感受。我没有迟疑就选择了李斯特，一方面是因为他的文字作品精美和丰富，另一方面是因为他的博学多识。在《以色列人》一文中，李斯特描述了他和几个朋友去参加维也纳犹太教堂的礼拜仪式，他们聆听了由苏尔泽领唱的歌咏班的演唱，事后李斯特写道：那天晚上，教堂里点燃了上千支蜡烛，宛若寥寥天空中的点点繁星。在烛光下，压抑、沉重的歌声组成的奇特合唱在四周回响。他们每个人的胸膛就像一座地牢，从它的深处，一个不可思议的生灵奋力挣脱出来，在悲伤苦痛中去赞美圣约之神，在坚定的信仰中向他呼唤。总有一天，圣约之神会把他们从这无期的监禁中，把他们从这个令人厌恶的地方，把他们从这个奇特的地方，把他们从这新的巴比伦——

—最龌龊的地方解救出来；从而把他们在无可比拟的荣誉中重新结合在自己的国土上，令其他民族在她面前吓得发抖。

由语言完成的这一段叙述应该视为音乐叙述的延伸，而不是单纯的解释。李斯特精确的描写和令人吃惊的比喻显示了他精通语言叙述的才华，而他真正的身份，一个音乐家的身份又为他把握了声音的出发和方向。从“他们每个人的胸膛就像一座地牢”开始，一直伸展到“在无可比拟的荣誉中重新结合在自己的国土上”，李斯特将苏尔泽他们的演唱视为一个民族历史的叙述，过去和正在经历中的沉重和苦难，还有未来有可能获得的荣誉。李斯特听出了那些由音符和旋律组成的丰富情感和压抑激情，还有五彩缤纷的梦幻。“揭示出一团燃烧着的火焰正放射着光辉，而他们通常将这团炽热的火焰用灰烬小心谨慎地遮掩着，使我们看来它似乎是冷冰冰的。”可以这么说，犹太人的音乐艺术给予李斯特的仅仅是方向，而他的语言叙述正是为了给这样的方向铺出了一条清晰可见的道路。

也许是因为像李斯特这样的音乐家有着奇异的驾驭语言的能力，使我有过这样的想法：从莫扎特以来的很多歌剧作曲家为什么要不断剥夺诗人的权利？有一段时间我怀疑他们可能是出于权力的欲望，当然现在不这样想了。我曾经有过的怀疑是从他们的书信和文字作品里产生的，他们留下的语言作品中有一点十分明显，那就是他们很关注谁是歌剧的主宰。诗人曾经是，而且歌唱演员也一度主宰过歌剧。为此，才有了莫扎特那个著名的论断，他说诗应该是音乐顺从的女儿。他引证这样的事实：好的音乐可以使人们忘掉最坏的歌词，而相反的例证一个都找不到。

《莫扎特传》的作者奥·扬恩解释了莫扎特的话，他认为与其他艺术相比，音乐能够更直接和更强烈地侵袭和完全占领人们的感官，这时候诗句中由语言产生的印象只能为

之让路，而且音乐是通过听觉来到，是以一种看来不能解释的途径直接影响人们的幻想和情感，这种感动的力量在顷刻间超过了诗的语言的感动。奥地利诗人格里尔帕策进一步说：“如果音乐在歌剧中的作用，只是把诗人已表达的东西再表达一遍，那我就不需要音乐……旋律啊！你不需要词句概念的解释，你直接来自天上，通过人的心灵，又回到了天上。”有趣的是奥·扬恩和格里尔帕策都不是作曲家，他们的世界是语言艺术的世界，可是他们和那些歌剧作曲家一个鼻孔出气。下面我要引用两位音乐家的话，第一位是德国小提琴家和作曲家摩·霍普特曼，他在给奥·扬恩的信中批评了格鲁克。众所周知，格鲁克树立了与莫扎特绝然不同的歌剧风格，当有人责备莫扎特不尊重歌词时，格鲁克就会受到赞扬。因此，在摩·霍普特曼眼中，格鲁克一直有着要求忠实的意图，但不是音乐的忠实，只是词句的忠实；对词句的忠实常常会带来对音乐的不忠实。摩·霍普特曼在信上说：“词句可以简要地说完，而音乐却是绕梁不绝。音乐永远是元音，词句只是辅音，重点只能永远放在元音上，放在正音，而不是放在辅音上。”另一位是英国作曲家亨利·普赛尔，普赛尔是都铎王朝时期将英国音乐推到显赫地位的最后一位作曲家，他死后英国的音乐差不多沉寂了二百年。普赛尔留下了一段漂亮的排比句，在这一段句子里，他首先让诗踩在了散文的肩膀上，然后再让音乐踩到了诗的肩上。他说：“像诗是词汇的和声一样，音乐是音符的和声；像诗是散文和演说的升华一样，音乐是诗的升华。”促使我有了现在的想法是门德尔松，有一天我读到了他写给马克安德烈·索凯的信，他在信上说：“人们常常抱怨说，音乐太含混模糊，耳边听着音乐脑子却不清楚该想些什么；反之，语言是人人都能理解的。但对于我，情况却恰恰相反，不仅是就一段完整的谈话而言，即便是片言只语也是这样。语言，在我看来，是含混的，模糊的，容易误解的；而真正的音乐却能将千百种美好的事物灌注心田，胜过语言。那些我所喜爱的音乐向我表述的思想，不是因为太含糊而不能诉诸语言，相反，是因为太明确而不能化为语言。并

且，我发现，试图以文字表述这些思想，会有正确的地方，但同时所有的文字中，它们又不可能加以正确地表达……”门德尔松向我们展示了一个音乐家的思维是如何起飞和降落的，他明确告诉我们：在语言的跑道上他既不能起飞，也无法降落。为此，他进一步说：“如果你问我，我落笔的时候，脑海里在想些什么。我会说，就是歌曲本身。如果我脑海里偶然出现了某些词句，可以作为这些歌曲中某一首的歌词，我也决不想告诉任何人。因为同样的词语对于不同的人来说意义是不同的。只有歌曲才能说出同样的东西，才能在这个人或另一个人心中唤起同样的情感，而这一情感，对于不同的人，是不能用同样的语言文字来表述的。”虽然那些歌剧作曲家权力欲望的嫌疑仍然存在——我指的就是他们对诗人作用的贬低，但是这已经不重要了。以我多年来和语言文字打交道的经验，我可以证实门德尔松的“同样的词语对于不同的人来说意义是不同的”这句话，这是因为同样的词语在不同的人那里所构成的叙述也不同。同时我也认为同样的情感对于不同的人，“是不能用同样的语言文字来表述的”。至于如何对待音乐明确的特性，我告诉自己应该相信门德尔松的话。人们之所以相信权威是因为他们觉得自己是外行，我也不会例外。

我真正要说的是，门德尔松的信件清楚地表达了一个音乐家在落笔的时候在寻找什么，他要寻找的是完全属于个人的体验和想象，而不是人们共有的体验和想象。即便是使音乐隶属到诗歌麾下的格鲁克，他说歌剧只不过是提高了的朗诵，可是当他沉浸到音乐创作的实践中时，他的音乐天性也是时常突破诗句的限制。事实上，门德尔松的寻找，也是荷马和但丁落笔的时候要寻找的。也就是说，他们要寻找的不是音符，也不是词语，而是由音符或者词语组成的叙述，然后就像普赛尔所说的和声那样，让不同高度的乐音同时发声，或者让不同意义的词语同时出场。门德尔松之所以会感到语言是含混、模糊和容易误解，那是因为构成他叙述的不是词语，而是音符。因此，对门德尔松的围困在

荷马和但丁这里恰恰成为了解放。

字与音，或者说诗与音乐，虽然像汉斯立克所说的好比一个立宪政体，“永远有两个对等势力在竞争着”；然而它们也像西塞罗赞美中的猎人和拳斗士，有着完全不同的然而却是十分相似的强大。西塞罗说：“猎人能在雪地里过夜，能忍受山上的烈日。拳斗士被铁皮手套击中时，连哼都不哼一声。”

一九九九年九月五日

### 博尔赫斯的现实

这是一位退休的图书馆馆长、双目失明的老人、一位女士的丈夫、作家和诗人。就这样，晚年的博尔赫斯带着四重身份，离开了布宜诺斯艾利斯之岸，开始其漂洋过海的短暂生涯，他的终点是日内瓦。就像其他感到来日不多的老人一样，博尔赫斯也选择了落叶归根，他如愿以偿地死在了日内瓦。一年以后，他的遗孀接受了一位记者的采访。

玛丽娅·科达玛因为悲伤显得异常激动，记者在括号里这样写道：“整个采访中，她哭了三次。”然而有一次，科达玛笑了，她告诉记者：“我想我将会梦见他，就像我常常梦见我的父亲一样。密码很快就会出现，我们两人之间新的密码，需要等待……这是一个秘密。它刚刚到来……我与我父亲之间就有一个密码。”

作为一位作家，博尔赫斯与现实之间似乎也有一个密码，使迷恋他的读者在他生前，也在他死后都处于科达玛所说的“需要等待”之中，而且“这是一个秘密”。确实是一个秘密，很少有作家像博尔赫斯那样写作，当人们试图从他的作品中眺望现实时，能看到什么呢？他似乎生活在时间的长河里，他的叙述里转身离去的经常是一些古老的背影，来

到的又是虚幻的声音，而现实只是昙花一现的景色。于是就有了这样的疑惑，从一八九九年八月二十四日到一九八六年六月十四日之间出现过的那个名叫博尔赫斯的生命，是否真的如此短暂？因为人们阅读中的博尔赫斯似乎有着历史一样的高龄，和源源不断的长寿。

就像他即将落叶归根之时，选择了日内瓦，而不是他的出生地布宜诺斯艾利斯，博尔赫斯将自己的故乡谜语般地隐藏在自己的内心深处，他也谜语一样地选择了自己的现实，让它在转瞬即逝中始终存在着。

这几乎也成为了博尔赫斯叙述时的全部乐趣。在和维尔杜戈 - 富恩斯特的那次谈话里，博尔赫斯说：“他（指博尔赫斯自己）写的短篇小说中，我比较喜欢的是、《乌尔里卡》和《沙之书》。”《乌尔里卡》开始于一次雪中散步，结束在旅店的床上。与博尔赫斯其它小说一样，故事单纯得就像是挂在树叶上的一滴水，一个上了年纪的男人和一个似乎还年轻的女人。博尔赫斯在小说的开始令人费解地这样写道：“我的故事一定忠于事实，或者至少忠于我个人记忆所及的事实。”

这位名叫乌尔里卡的女子姓什么？哈维尔·奥塔罗拉，也就是叙述中的“我”并不知道。两个人边走边说，互相欣赏着对方的发言，由于过于欣赏，两个人说的话就像是出自同一张嘴。最后“天老地荒的爱情在幽暗中荡漾，我第一次也是最后一次占有了乌尔里卡肉体的形象。”

为什么在“肉体”的后面还要加上“形象”？从而使刚刚来到的“肉体”的现实立刻变得虚幻了。这使人们有理由怀疑博尔赫斯在小说开始时声称的“忠于事实”是否可信？因为人们读到了一个让事实飞走的结尾。其实博尔赫斯从一开始就不准备拿事实当回事，与



其他的优秀作家一样，叙述中的博尔赫斯不会是一个信守诺言的人。他将乌尔里卡的肉体用“形象”这个词虚拟了，并非他不会欣赏和品味女性之美，这方面他恰恰是个行家，他曾经在另一个故事里写一位女子的肉体时，使用了这样的感受：“平易近人的身体”。他这样做就是为了让读者离开现实，这是他一贯的叙述方式，他总是乐意表现出对非现实处理的更多关心。

仍然是在和维尔杜戈 - 富恩斯特的那次谈话里，我们读到了两个博尔赫斯，作为“我”的这个博尔赫斯谈论着那个“他”的博尔赫斯。有意思的是，在这样一次随便的朋友间的交谈里，博尔赫斯议论自己的时候，始终没有使用“我”这个词，就像是议论别人似的说“他”，或者就是直呼其名。谈话的最后，博尔赫斯告诉维尔杜戈 - 富恩斯特：“我不知道我们两人之中谁和你谈话。”

这让我们想到了那篇只有一页的著名短文《博尔赫斯和我》，一个属于生活的博尔赫斯如何对那个属于荣誉的博尔赫斯心怀不满，因为那个荣誉的博尔赫斯让生活中的博尔赫斯感到自己不像自己了，就像老虎不像老虎，石头不像石头那样，他抱怨道：“与他的书籍相比，我在许多别的书里，在一把吉他累人的演奏之中，更能认出我自己。”

然而到了最后，博尔赫斯又来那一套了：“我不知道我俩之中是谁写下了这一页。”

这就是怀疑，或者说这就是博尔赫斯的叙述。在他的诗歌里、在他的故事里，以及他的随笔，甚至是那些前言里，博尔赫斯让怀疑流行在自己的叙述之中，从而使他的叙述经常出现两个方向，它们互相压制，同时又互相解放。

当他一生的写作完成以后，在其为数不多的作品里，我们看到博尔赫斯有三次将自己放入了叙述之中。第三次是在一九七七年，已经双目失明的博尔赫斯写下了一段关于

一九八三年八月二十五日的故事，在这个夜晚的故事里，六十一岁的博尔赫斯见到了八十四岁的博尔赫斯，年老的博尔赫斯说话时，让年轻一些的博尔赫斯感到是自己在录音带上放出的那种声音。与此同时，后者过于衰老的脸，让年轻的博尔赫斯感到不安，他说：“我讨厌你的面孔，它是我的漫画。”“真怪，”那个声音说，“我们是两个人，又是一个人……”这个事实使两个博尔赫斯都深感困惑，他们相信这可能是一个梦，然而，“到底是谁梦见了谁？我知道我梦见了你，可是不知道你是否也梦见了我？”……“最重要的是要弄清楚，是一个人做梦还是两个人做梦。”有趣的是，当他们回忆往事时，他们都放弃了“我”这个词，两个博尔赫斯都谨慎地用上了“我们”。

与其他作家不一样，博尔赫斯在叙述故事的时候，似乎有意要使读者迷失方向，于是他成为了迷宫的创造者，并且乐此不疲。即便是在一些最简短的故事里，博尔赫斯都假装要给予我们无限多的乐趣，经常是多到让我们感到一下子拿不下。而事实上他给予我们的并不像他希望的那么多，或者说并不比他那些优秀的同行更多。不同的地方就在于他的叙述，他的叙述总是假装地要确定下来了，可是永远无法确定。我们耐心细致地阅读他的故事，终于读到了期待已久的肯定时，接踵而来的立刻是否定。于是我们又得重新开始，我们身处迷宫之中，而且找不到出口，这似乎正是博尔赫斯乐意看到的。另一方面，这样的叙述又与他的真实身份——图书馆长吻合了起来，作为图书馆长的他，有理由将自己的现实建立在九十万册的藏书之上，以此暗示他拥有了与其他所有作家完全不同的现实，从而让我们读到“无限、混乱与宇宙，泛神论与人性，时间与永恒，理想主义与非现实的其它形式。”《迷宫的创造者博尔赫斯》的作者安娜·玛丽亚·巴伦奈切亚这样认为：“这位作家的著作只有一个方面——对非现实的表现——得到了处理。”

这似乎是正确的，他的故事总是让我们难以判断：是一段真实的历史还是虚构？是

深不可测的学问还是平易近人的描叙？是活生生的事实还是非现实的幻觉？叙述上的似是而非，使这一切都变得真假难辨。

在那篇关于书籍的故事《沙之书》里，我们读到了一个由真实堆积起来的虚幻。一位退休的老人得到了一册无始无终的书：

“页码的排列引起了我的注意，比如说，逢双的一页印的是 40，514，接下去却是 999。我翻过那一页，背面的页码有八位数。像字典一样，还有插画：一个钢笔绘制的铁锚……我记住地方，合上书。随即又打开。尽管一页一页地翻阅，铁锚图案却再也找不到了。”

“他让我找第一页……我把左手按在封面上，大拇指几乎贴着食指去揭书页。白费劲，封面和手之间总有好几页。仿佛是从书里冒出来的……现在再找找最后一页……我照样失败。”

“我发现每隔两千页有一帧小插画。我用一本有字母索引的记事簿把它们临摹下来，记事簿不久就用完了。插画没有一张重复。”这些在引号里的段落是《沙之书》中最为突出的部分，因为它将我们的阅读带离了现实，走向令人不安的神秘。就像作品中那位从国立图书馆退休的老人一样，用退休金和花体字的威克利夫版《圣经》换来了这本神秘之书，一本不断在生长和消亡的无限的书，最后的结局却是无法忍受它的神秘。他想到“隐藏一片树叶的最好地点是树林”，于是就将这本神秘之书偷偷放在了图书馆某一层阴暗的搁架上，隐藏在了九十万册藏书之中。

博尔赫斯在书前引用了英国玄学派诗人乔治·赫伯特的诗句：

.....你的沙制的绳索.....

他是否在暗示“沙之书”其实和赫伯特牧师的“沙制的绳索”一样地不可靠？然而在叙述上，《沙之书》却是用最为直率的方式讲出的，同时也是讲述故事时最为规范的原则。我们读到了街道、房屋、敲门声、两个人的谈话，谈话被限制在买卖的关系中.....

显然，博尔赫斯是在用我们熟悉的方式讲述我们所熟悉的事物，即使在上述引号里的段落，我们仍然读到了我们的现实：“页码的排列”、“我记住地方，合上书”、“我把左手按在封面上”、“把它们临摹下来”，这些来自生活的经验和动作让我们没有理由产生警惕，恰恰是这时候，令人不安的神秘和虚幻来到了。

这正是博尔赫斯叙述里最为迷人之处，他在现实与神秘之间来回走动，就像在一座桥上来回踱步一样自然流畅和从容不迫。与他的其它故事相比，比如说《巴别图书馆》这样的故事，《乌尔里卡》和《沙之书》多少还为我们提供了一些现实的场景和可靠的时间，虽然他的叙述最终仍然让我们感到了场景的非现实和时间的不可靠，起码我们没有从一开始就昏迷在他的叙述之中。而另外一些用纯粹抽象方式写出的故事，则从一开始就拒我们于千里之外，如同观看日出一样，我们知道自己看到了，同时也看清楚了，可是我们永远无法接近它。虽然里面迷人的意象和感受已经深深地打动了我们，可我们依然无法接近。值得注意的是这些意象和感受总是和他绵绵不绝的思考互相包括，丝丝入扣之后变得难以分辨。

于是博尔赫斯的现实也变得扑朔迷离，他的神秘和幻觉、他的其它的非现实倒是一目了然。他的读者深陷在他的叙述之中，在他叙述的花招里长时间昏迷不醒，以为读到的这位作家是史无前例的，读到的这类文学也是从未有过的，或者说他们读到的已经不

是文学，而是智慧、知识和历史的化身。最后他们只能同意安娜·玛丽亚·巴伦奈切亚的话：读到的是“无限、混乱与宇宙，泛神论与人性，时间与永恒，理想主义与非现实的其他形式”。博尔赫斯自己也为这位女士的话顺水推舟，他说：“我感谢她对一个无意识过程的揭示。”

事实上，真正的博尔赫斯并非如此虚幻。当他离开那些故事的叙述，而创作他的诗歌和散文时，他似乎更像博尔赫斯。他在一篇题为《神曲》的散文里这样写：“但丁试图让我们感到离弦飞箭到达的速度，就对我们说，箭中了目标，离了弦，把因果关系倒了过来，以此表现事情发生的速度是多么快……我还要回顾一下《地狱篇》第五唱的最后一句……‘倒下了，就像死去的躯体倒下。’为什么令人难忘？因为有‘倒下’的声响。”在这里，博尔赫斯向我们揭示了语言里最为敏感的是什么。就像他在一篇小说里写到某个人从世上消失时，用了这样的比喻：“仿佛水消失在水中。”他让我们知道，比喻并不一定需要另外事物的帮助，水自己就可以比喻自己。他把本体和喻体，还有比喻词之间原本清晰可见的界线抹去了。

在一篇例子充足的短文《比喻》里面，博尔赫斯指出了两种已经存在的比喻：亚里士多德认为比喻生成于两种不同事物的相似性，和斯诺里所收集的并没有相似性的比喻。博尔赫斯说：“亚里士多德把比喻建立在事物而非语言上……斯诺里收集的比喻不是……只是语言的建构。”

历史学家斯诺里·斯图鲁松所收集的冰岛诗歌中的比喻十分有趣，博尔赫斯向我们举例：“比如愤怒的海鸥、血的猎鹰和血色或红色天鹅象征的乌鸦；鲸鱼屋子或岛屿项链意味着大海；牙齿的卧室则是指嘴巴。”

博尔赫斯随后写道：“这些串连在诗句中的比喻一经他精心编织，给人（或曾给人）以莫大的惊喜。但是过后一想，我们又觉得它们没有什么，无非是些缺乏价值的劳作。”

在对亚里士多德表示了温和的不赞成，和对斯诺里的辛勤劳动否定之后，博尔赫斯顺便还嘲笑了象征主义和词藻华丽的意大利诗人马里诺，接下去他一口气举出了十九个比喻的例子，并且认为“有时候，本质的统一性比表面的不同性更难觉察”。

显然，博尔赫斯已经意识到了比喻有时候也存在于同一个事物的内部，这时候出现的比喻往往是最为奇妙的。虽然博尔赫斯没有直接说出来，当他对但丁的“倒下了，就像死去的躯体倒下”赞不绝口的时候，当他在《圣经·旧约》里读到“大卫和眠于父亲身旁，葬于大卫城内”时，他已经认识了文学里这一支最为奇妙的家族，并且通过写作，使自己也成为了这一家族中的成员。

于是我们读到了这样的品质，那就是同一个事物就足以完成一次修辞的需要，和结束一次完整的叙述。博尔赫斯具备了这样的智慧和能力，就像他曾经三次将自己放入到叙述之中，类似的才华在他的作品里总是可以狭路相逢。这才真正是他与同时代很多作家的不同之处，那些作家的写作都是建立在众多事物的关系上，而且还经常是错综复杂的关系，所以他们必须解开上百道方程式，才有希望看到真理在水中的倒影。

博尔赫斯不需要通过几个事物相互建立起来的关系写作，而是在同一事物的内部进行着瓦解和重建的工作。他有着奇妙的本领，他能够在相似性的上面出现对立，同时又可以是一致。他似乎拥有了和真理直接对话的特权，因此他的声音才是那样的简洁、纯净和直接。他的朋友，美国人乔瓦尼在编纂他的诗歌英译本的时候发现：“作为一个诗人，博尔赫斯多年来致力于使他的写作愈来愈明晰、质朴和直率。研究一下他通过一本

又一本诗集对早期诗作进行的修订，就能看出一种对巴洛克装饰的清除，一种对使用自然词序和平凡语言的更大关心。”

在这个意义上，博尔赫斯显然已经属于了那个古老的家族。在他们的族谱上，我们可以看到这样的名字：荷马、但丁、蒙田、塞万提斯、拉伯雷、莎士比亚……虽然博尔赫斯的名字远没有他那些遥远的前辈那样耀眼，可他不多的光芒足以照亮一个世纪，也就是他生命逗留过的二十世纪。在博尔赫斯这里，我们看到一种古老的传统，或者说是古老的品质，历尽艰难之后永不消失。这就是一个作家的现实。当他让两个博尔赫斯在漫长旅途的客栈中相遇时，毫无疑问这是一个在幻觉里展开的故事，可是当年轻一些的博尔赫斯听到年老的博尔赫斯说话时，感到是自己在录音带上放出的那种声音。多么奇妙的录音带，录音带的现实性使幻觉变得真实可信，使时间的距离变得合理。在他的另一个故事《永生》里，一个人存活了很多个世纪，可是当这个长生不死的人在沙漠里历经艰辛时，博尔赫斯这样写：“我一连好几天没有找到水，毒辣的太阳、干渴和对干渴的恐惧使日子长得难以忍受。”在这个充满神秘的故事里，博尔赫斯仍然告诉了我们什么是恐惧，或者说什么才是恐惧的现实。

这就是博尔赫斯的现实。尽管他的故事是那样的神秘和充满了幻觉，时间被无限地拉长了，现实又总是转瞬即逝，然而当他笔下的人物表达感受和发出判断时，立刻让我们有了切肤般的现实感。就像他告诉我们，在“干渴”的后面还有更可怕的“对干渴的恐惧”那样，博尔赫斯洞察现实的能力超凡脱俗，他外表温和的思维里隐藏着尖锐，只要进入一个事物，并且深入进去，对博尔赫斯来说已经足够了。这正是博尔赫斯叙述中最为坚实的部份，也是一切优秀作品得以存在的支点，无论这些作品是写实的，还是荒诞的或者是神秘的。然而，迷宫似的叙述使博尔赫斯拥有了另外的形象，他自己认为：“我知道

我文学产品中最不易朽的是叙述。“事实上，他如烟般飘起的叙述却是用明晰、质朴和直率的方式完成的，于是最为变幻莫测的叙述恰恰是用最为简洁的方式创造的。因此，美国作家约翰·厄普代克这样认为：博尔赫斯的叙述“回答了当代小说的一种深刻需要——对技巧的事实加以承认的需要”。

与其他作家不同，博尔赫斯通过叙述让读者远离了他的现实，而不是接近。他似乎真的认为自己创造了叙述的迷宫，认为他的读者找不到出口，同时又不知道身在何处。他在《秘密奇迹》的最后这样写：“行刑队用四倍的子弹，将他打倒。”

这是一个奇妙的句子，博尔赫斯告诉了我们“四倍的子弹”，却不说这四倍的基数是多少。类似的叙述充满了他的故事，博尔赫斯似乎在暗示我们，他写到过的现实比任何一个作家都要多。他写了四倍的现实，可他又极其聪明地将这四倍的基数秘而不宣。在这不可知里，他似乎希望我们认为他的现实是无法计算的，认为他的现实不仅内部极其丰富，而且疆域无限辽阔。

他曾经写到过有个王子一心想娶一个世界之外的女子为妻，于是巫师“借助魔法和想像，用栎树花和金雀花，还有合欢叶子创造了这个女人”。博尔赫斯是否也想使自己成为文学之外的作家？

一九九八年三月三日

影响我的 10 部短篇小说

新世界出版社新近出版了由当前最具实力的四位小说家余华、莫言、王朔、苏童联手推出的“影响我的 10 部短篇小说”。四位作家以一流小说家的洞察力和领悟力，选出



了他们苦读和苦练数十年对自己创作影响最大的小说。读者可从中看到作家与作家间的心有灵犀或神合貌离，选家与选家之间的大相径庭或不谋而合，由此对这 4 位作家的个人文学特色有了更进一步了解。

几位作家在各自书前“序”里，对自己所选的每一篇作品都进行了非常深刻而又感性的分析，本报从中摘录部分内容，以飨读者。

### 温暖的旅程《青鱼》

(杜克司奈斯)、(卡夫卡)、《伊豆的歌女》(川端康成)、(博尔赫斯)、(辛格)、(鲁迅)、(马尔克斯)、《河的第三条岸》(罗萨)、(史蒂芬·克莱恩)、(布鲁诺·舒尔茨)

我经常将川端康成和卡夫卡的名字放在一起，并不是他们应该在一起，而是出于个人的习惯。我难以忘记 1980 年冬天最初读到《伊豆的歌女》时的情景，当时我 20 岁，我是在浙江宁波靠近甬江的一间昏暗的公寓里与川端康成相遇。五年之后，也是在冬天，也是在水边，在浙江海盐一间临河的屋子里，我读到了卡夫卡。谢天谢地，我没有同时读到他们。当时我年轻无知，如果文学风格上的对抗过于激烈，会使我的阅读不知所措和难以承受。在我看来，川端康成是文学里无限柔软的象征，卡夫卡是文学里极端锋利的象征；川端康成叙述中的凝视缩短了心灵抵达事物的距离，卡夫卡叙述中的切割扩大了这样的距离；川端康成是肉体的迷宫，卡夫卡是内心的地狱。我们的文学接受了这样两份绝然不同的遗嘱，同时也暗示了文学的广阔有时候也存在于某些隐藏的一致性之中。川端康成曾经这样描述一位母亲凝视死去女儿时的感受：“女儿的脸生平第一次化妆，真像是一位出嫁的新娘。”类似起死回生的例子在卡夫卡的作品中同样可以找到。《乡村医生》中的医生检查到患者身上溃烂的伤口时，他看到了一朵玫瑰红色的花朵。

这是我最初体验到的阅读，生在死之后出现，花朵生长在溃烂的伤口上。

据我所知，鲁迅和博尔赫斯是我们文学里思维清晰和思维敏捷的象征，前者犹如山脉隆出地表，后者则像是河流陷入了进去，这两个人都指出了思维的一目了然，同时也展示了思维存在的两个不同方式。一个是文学里令人战栗的白昼，另一个是文学里使人不安的夜晚；前者是战士，后者是梦想家。这里选择的和，都是叙述上惜墨如金的典范，都是文学中精瘦如骨的形象。在里，鲁迅省略了孔乙己最初几次来到酒店的描述，当孔乙己的腿被打断后，鲁迅才开始写他是怎么走来的。这是一个伟大作家的责任，当孔乙己双腿健全时，可以忽视他来的方式，然而当他腿断了，就不能回避。于是，我们读到了文学叙述中的绝唱。“忽然间听得一个声音，‘温一碗酒。’这声音虽然极低，却很耳熟。看时又全没有人。站起来向外一望，那孔乙己便在柜台下对了门槛坐着。”先是声音传来，然后才见着人，这样的叙述已经不同凡响，当“我温了酒，端出去，放在门槛上”，孔乙己摸出四文大钱后，令人战栗的描述出现了，鲁迅只用了短短一句话，“见他满是泥，原来他是用这手走来的。”

这就是我为什么热爱鲁迅的理由，他的叙述在抵达现实时是如此的迅猛，就像子弹穿越了身体，而不是留在了身体里。……

## 父子之战

他像小无赖一样在房间里走来走去，高声说着“爸爸，我等着你来揍我！”

我对我儿子最早的惩罚是提高自己的声音，那时他还不满两岁，当他意识到我不是在说话，而是在喊叫时，他就明白自己处于不利的位置了，于是睁大了惊恐的眼睛，仔

细观察着我进一步的行为。当他过了两岁以后，我的喊叫渐渐失去了作用，他最多只是吓一跳，随即就若无其事了。我开始增加惩罚的筹码，将他抱进了卫生间，狭小的空间使他害怕，他会在卫生间里“哇哇”大哭，然后就是不断地认错。这样的惩罚没有持续多久，他就习惯卫生间的环境了，他不再哭叫，而是在里面唱起了歌，他卖力地向我传达这样的信号：我在这里很快乐。接下去我只能将他抱到了屋外，当门一下子被关上后，他发现自己面对的空间不是太小，而是太大时，他重新唤醒了自己的惊恐，他的反应就像是刚进卫生间时那样，嚎啕大哭。可是随着抱他到屋外次数的增加，他的哭声也消失了，他学会了如何让自己安安静静地坐在楼梯上，这样反而让我惊恐不安，他的无声无息使我不知道外面发生了什么，我开始担心他会出事，于是我只能立刻终止自己的惩罚，开门请他回来。当我儿子接近四岁的时候，他知道反抗了，有几次我刚把他抱到门外，放下他之后他以难以置信的速度回了屋内，并且关上了门。他把我关到了屋外。现在，他已经五岁了，而我对他的惩罚黔驴技穷以后，只能启动最原始的程序，动手揍他了。就在昨天，当他意识到我可能要惩罚他时，他像一个小无赖一样在房间里走来走去，高声说着：“爸爸，我等着你来揍我！”

我注意到我儿子现在对付我的手段，很像我小时候对付自己的父亲，儿子总是不断地学会如何更有效地去对付父亲，让父亲越来越感到自己无可奈何；让父亲意识到自己的胜利其实是短暂的，而失败才是持久的；儿子瓦解父亲惩罚的过程，其实也在瓦解着父亲的权威。人生就像是战争，即便父子之间也同样如此。当儿子长大成人时，父子之战才有可能结束。不过另一场战争开始了，当上了父亲的儿子将会去品尝作为父亲的不断失败，而且是漫长的失败。

我意识到父亲的脸正在沉下来的时候，我的肚子就会疼起来

我不知道自己五岁以前是如何与父亲作战的，我的记忆省略了那时候的所有战役。我记得最早的成功例子是装病。那时候我已经上小学了，我意识到父亲和我之间的美妙关系，也就是说父亲是我的亲人，即便我伤天害理，他也不会置我于死地。我最早的装病是从一个愚蠢的想法开始的，现在我已经忘记了究竟是什么原因促使我装病，我所能记得的是自己假装发烧了，而且这样去告诉父亲，父亲听完我对自己疾病的陈述后，第一个反应几乎是不加思索的反应就是将他的手伸过来，贴在了我的额头上。那时我才想起来自己犯了一个致命的错误，我竟然忘记了父亲是医生，我心想完蛋了，我不仅逃脱不了前面的惩罚，还将面对新的惩罚。幸运的是我竟然蒙混过关了，当我父亲洞察秋毫的手意识到我什么病都没有的时候，他没有去想我是否在欺骗他，而是对我整天不活动表示了极大的不满，他怒气冲冲地训斥我，警告我不能整天在家里坐着或者躺着，应该到外面去跑一跑，那怕是晒一晒太阳也好。接下去他明确告诉我，我什么病都没有，我的病是我不爱活动，然后他让我出门去，爱干什么就干什么，两个小时以后再回来。我父亲的怒气因为对我身体的关心一下子转移了方向，使他忘记了我刚才的过错和他正在进行中的惩罚，突然给予了我一个无罪释放的最终决定。我立刻逃之夭夭，然后在一个很远的地方站住脚，满头大汗地思索着刚才的阴差阳错，思索的结果是以后不管出现什么危急的情况，我也不能假装发烧了。

两个护士把我的手脚绑在手术台上，当时我的心里充满了迷惘

我装病的伎俩逐渐变本加厉，到后来不再是为了逃脱父亲的惩罚，开始为摆脱扫地或者拖地板这样的家务活而装病。有一次弄巧成拙，当我声称自己肚子疼的时候，我父亲的手摸到了我的右下腹，他问我是不是这个地方，我连连点头，然后父亲又问我是不是胸口先疼，我仍然点头，接下去父亲完全是按照阑尾炎的病状询问我，而我一律点头。

其实那时候我自己也弄不清是真疼还是假疼了，只是觉得父亲有力的手压到那里，那里就疼。然后，在这一天的晚上，我躺到了医院的手术台上，两个护士将我的手脚绑在了手术台上。当时我心里充满了迷惘，父亲坚定的神态使我觉得自己可能是阑尾炎发作了，可是我又想到自己最开始只是假装疼痛而已，尽管后来父亲的手压上来的时候真的有点疼痛。我不知道如何去应付接下去将要发生的事，我记得自己十分软弱地说了一声：我现在不疼了。我希望他们会放弃已经准备就绪的手术，可是他们谁都没有理睬我。那时候我母亲是手术室的护士长，我记得她将一块布盖在了我的脸上，在我嘴的地方有一个口子，然后发苦的粉沫倒进了我嘴里，没多久我就什么都不知道了。

醒来时候，我已经睡在家里的床上了，我感到哥哥的头钻进了我的被窝，又缩了出去，连声喊叫着：“他放屁啦，臭死啦。”就这样，我的阑尾被割掉了，而且当我还没有从麻醉里醒来，就已经放屁了，这意味着手术很成功，我很快就会康复。很多年以后，我曾经询问过父亲，他打开我的肚子后看到的阑尾是不是应该切掉。我父亲告诉我应该切掉，因为我当时的阑尾有点红肿。我心想“有点红肿”是什么意思，尽管父亲承认吃药也能够治好这“有点红肿”，可他坚持认为手术是最为正确的方案。因为对那个时代的外科医生来说，不仅是“有点红肿”的阑尾应该切掉，就是完全健康的阑尾也不应该保留。我的看法和父亲不一样，我认为这是自食其果。

虚伪的作品

—

现在我似乎比以往任何时候都明白自己为何写作，我的所有努力都是为了更加接近真实。因此在一九八六年底写完后的兴奋，不是没有道理。那时候我感到这篇小说十分

真实，同时我也意识到其形式的虚伪。所谓的虚伪，是针对人们被日常生活围困的经验而言。这种经验使人们沦陷在缺乏想象的环境里，使人们对事物的判断总是实事求是地进行着。当有一天某个人说他在夜间看到书桌在屋内走动时，这种说法便使人感到不可思议和难以置信。也不知从何时起，这种经验只对实际的事物负责，它越来越疏远精神的本质。于是真实的含义被曲解也就在所难免。由于长久以来过于科学地理解真实，真实似乎只对早餐这类事物有意义，而对深夜月光下某个人叙述的死人复活故事，真实在翌日清晨对它的回避总是毫不犹豫。因此我们的文学只能在缺乏想象的茅屋里度日如年。在有人以要求新闻记者眼中的真实，来要求作家眼中的真实时，人们的广泛拥护也就理所当然了。而我们也因此无法期待文学会出现奇迹。

一九八九年元旦的第二天，安详的史铁生坐在床上向我揭示这样一个真理：在瓶盖拧紧的药瓶里，药片是否会自动跳出来？他向我指出了经验的可怕，因为我们无法相信不揭开瓶盖药片就会出来，我们的悲剧在于无法相信。如果我们确信无疑地认为瓶盖拧紧药片也会跳出来，那么也许就会出现奇迹。可因为我们无法相信，奇迹也就无法呈现。

在一九八六年写完之后，我隐约预感到一种全新的写作态度即将确立。艾萨克辛格在初学写作之时，他的哥哥这样教导他：“事实是从来不会陈旧过时的，而看法却总是会陈旧过时”。当我们抛弃对事实做出结论的企图，那么已有的经验就不再牢不可破。我们开始发现自身的肤浅来自于经验的局限。这时候我们对真实的理解也就更为接近真实了。当我们就事论事地描述某一事件时，我们往往只能获得事件的外貌，而其内在的广阔含义则昏睡不醒。这种就事论事的写作态度窒息了作家应有的才华，使我们的世界充满了房屋、街道这类实在的事物，我们无法明白有关世界的语言和结构。我们的想象力会在一只茶杯面前忍气吞声。

有关二十世纪文学评价的普遍标准，一直以来我都难以接受。把它归结为后工业时期人的危机的产物似乎过于简单。我个人认为二十世纪文学的成就主要在于文学的想象力重新获得自由。十九世纪文学经过了辉煌的长途跋涉之后，却把文学的想象力送上了医院的病床。

当我发现以往那种就事论事的写作态度只能导致表面的真实以后，我就必须去寻找新的表达方式。寻找的结果使我不再忠诚所描绘事物的形态，我开始使用一种虚伪的形式。这种形式背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑，然而却使我自由地接近了真实。

罗布—格里耶认为文学的不断改变主要在于真实性概念在不断改变。十九世纪文学造就出来的读者有其共同的特点，那就是世界对他们而言已经完成和固定下来。他们在各种已经得出的答案里安全地完成阅读行为，他们沉浸在不断被重复的事件的陈旧冒险里。他们拒绝新的冒险，因为他们怀疑新的冒险是否值得。对于他们来说，一条街道意味着交通、行走这类大众的概念。而街道上的泥迹，他们也会立刻赋予“不干净”“没有清扫”之类固定想法。

文学所表达的仅仅只是一些大众的经验时，其自身的革命便无法避免。任何新的经验一旦时过境迁就将衰老，而这衰老的经验却成为了真理，并且被严密地保护起来。在各种陈旧经验堆积如山的中国当代文学里，其自身的革命也就困难重重。

当我们放弃“没有清扫”“不干净”这些想法，而去关注泥迹可能显示的意义，那种意义显然是不确定和不可捉摸的，有关它的答案像天空的颜色一样随意变化，那么我们也许能够获得纯粹个人的新鲜经验。

普鲁斯特在《复得的时间》里这样写到：“只有通过钟声才能意识到中午的康勃雷，通过供暖装置所发出的哼声才意识到清早的堂西埃尔。”康勃雷和堂西埃尔是两个地名。在这里，钟声和供暖装置的意义已不再是大众的概念，已经离开大众走向个人。

一次偶然的机会，使我在某个问题上进行了长驱直入的思索，那时候我明显地感到自己脱离常识过程时的快乐。我选用“偶然的机会”，是因为我无法确定促使我思想新鲜起来的各种因素。我承认自己所有的思考都从常识出发，一九八六年以前的所有思考都只是在无数常识之间游荡，我使用的是被大众肯定的思维方式，但是那一年的某一个思考突然脱离了常识的围困。

那个脱离一般常识的思考，就是此文一直重复出现的真实性概念。有关真实的思考进行了两年多以后还将继续下去，我知道自己已经丧失了结束这种思考的能力。因此此刻我所要表达的只是这个思考的历程，而不是提供固定的答案。

任何新的发现都是从对旧事物的怀疑开始的。人类文明为我们提供了一整套秩序，我们置身其中是否感到安全？对安全的责问是怀疑的开始。人在文明秩序里的成长和生活是按照规定进行着。秩序对人的规定显然是为了维护人的正常与安全，然而秩序是否牢不可破？事实证明庞大的秩序在意外面前总是束手无策。城市的十字路口说明了这一点。十字路口的红绿灯，以及将街道切割成机动车道、自行车道、人行道，而且来与去各在大路的两端。所有这些代表了文明的秩序，这秩序的建立是为了杜绝车祸，可是车祸经常在十字路口出现，于是秩序经常全面崩溃。交通阻塞以后几百辆车将组成一个混乱的场面。这场面告诉我们，秩序总是要遭受混乱的捉弄。因此我们置身文明秩序中的安全也就不再真实可信。



我在一九八六年、一九八七年里写《一九八六年》、《河边的错误》时，总是无法回避现实世界给予我的混乱。那一段时间就像张颐武所说的“余华好像迷上了暴力”。确实如此，暴力因为其形式充满激情，它的力量源自于人内心的渴望，所以它使我心醉神迷。让奴隶们互相残杀，奴隶主坐在一旁观看的情景已被现代文明驱逐到历史中去了。可是那种形式总让我感到是一出现代主义的悲剧。人类文明的递进，让我们明白了这种野蛮的行为是如何威胁着我们的生存。然而拳击运动取而代之，在这里我们可以看到文明对野蛮的悄悄让步。即便是南方的斗蟋蟀，也可以让我们意识到暴力是如何深入人心。在暴力和混乱面前，文明只是一个口号，秩序成为了装饰。

我曾和老师李陀讨论过叙述语言和思维方式的问题。李陀说：“首先出现的是叙述语言，然后引出思维方式。”

我的个人写作经历证实了李陀的话。当我写完后，我从叙述语言里开始感受到自己从未有过的思维方式。这种思维方式一直往前行走，使我写出了《一九八六年》等作品，然而在一九八八年春天写作《世事如烟》时，我并没有清晰地意识到新的变化在悄悄进行。直到整个叙述语言方式确立后，才开始明确自己的思维运动出现了新的前景。而在此之前，也就是写完时，我以为从延伸出来的思维方式已经成熟和固定下来。我当时给朱伟写信说道：“我已经找到了今后的创作的基本方法”。

事实上到为止，我有关真实的思考只是对常识的怀疑。也就是说，当我不再相信有关现实生活的常识时，这种怀疑便导致我对另一部分现实的重视，从而直接诱发了我有关混乱和暴力的极端化想法。

在我心情开始趋向平静的时候，我便尽量公正地去审视现实。然而，我开始意识到

生活是不真实的，生活事实上是真假杂乱和鱼目混珠。这样的认识是基于生活对于任何一个人都无法客观。生活只有脱离我们的意志独立存在时，它的真实才切实可信。而人的意志一旦投入生活，诚然生活中某些事实可以让人明白一些什么，但上当受骗的可能也同时呈现了。几乎所有的人都曾发出过这样的感叹：生活欺骗了我。因此，对于任何个体来说，真实存在的只能是他的精神。当我认为生活是不真实的，只有人的精神才是真实时，难免会遇到这样的理解：我在逃离现实生活。汉语里的“逃离”暗示了某种惊慌失措。另一种理解是上述理解的深入，即我是属于强调自我对世界的感知，我承认这个说法的合理之处，但我此刻想强调的是：自我对世界的感知其终极目的便是消失自我。人只有进入广阔的精神领域才能真正体会世界的无边无际。我并不否认人可以在日常生活里消解自我，那时候人的自我将融化在大众里，融化在常识里。这种自我消解所得到的很可能是个性的丧失。

在人的精神世界里，一切常识提供的价值都开始摇摇欲坠，一切旧有的事物都将获得新的意义。在那里，时间固有的意义被取消。十年前的往事可以排列在五年前的往事之后，然后再引出六年前的往事。同样这三件往事，在另一种环境时间里再度回想时，它们又将重新组合，从而展示其新的含义。时间的顺序在一片宁静里随意变化。生与死的界线也开始模糊不清，对于在现实中死去的人，只要记住他们，他们便依然活着。另一些人尽管继续活在现实中，可是对他们的遗忘也就意味着他们已经死亡。而欲望和美感、爱与恨、真与善在精神里都像床和椅子一样实在，它们都具有限定的轮廓，坚实的形体和常识所理解的现实性。我们的目光可以望到它们，我们的手可以触摸它们。

## 二

对于一九八九年开始写作或者还在写作的人来说，小说已不是首创的形式，它作为

一种传统为我们继承。我这里所指的传统，并不只针对狄得罗，或者十九世纪的巴尔扎克、狄更斯，也包括活到二十世纪的卡夫卡、乔伊斯，同样也没有排斥罗布—格里耶，福克纳和川端康成。对于我们来说，无论是旧小说，还是新小说，都已经成为传统。因此我们无法回避这样的问题，即我们为何写作？我们所有的努力都是为了什么？我现在所能回答的只能是——我所有的努力都是为了使这种传统更为接近现代，也就是说使小说这个过去的形式更为接近现在。

这种接近现在的努力将具体体现在叙述方式、语言和结构、时间和人物的处理上，就是如何寻求最为真实的表现形式。

当我越来越接近三十岁的时候（这个年龄在老人的回顾里具有少年的形象，然而在于我却预示着与日俱增的回想），在我规范的日常生活里，每日都有多次的事与物触发我回首过去，而我过去的经验为这样的回想提供了足够事例。我开始意识到那些即将来到事物，其实是为了打开我的过去之门。因此现实时间里的从过去走向将来便丧失了其内在的说服力。似乎可以这样认为，时间将来只是时间过去的表象。如果我此刻反过来认为时间过去只是时间将来的表象时，确立的可能也同样存在。我完全有理由认为过去的经验是为将来的事物存在的，因为过去的经验只有通过将来事物的指引才会出现新的意义。

拥有上述前提以后，我开始面对现在了。事实上我们真实拥有的只有现在，过去和将来只是现在的两种表现形式。我的所有创作都是针对现在成立的，虽然我叙述的所有事件都作为过去的状态出现，可是叙述进程只能在现在的层面上进行。在这个意义上说，一切回忆与预测都是现在的内容，因此现在的实际意义远比常识的理解要来得复杂。由于过去的经验和将来的事物同时存在现在之中，所以现在往往是无法确定和变幻莫测的。

阴沉的天空具有难得的宁静，它有助于我舒展自己的回忆。当我开始回忆多年前某桩往事，并涉及到与那桩往事有关的阳光时，我便知道自己叙述中需要的阳光应该是怎样的阳光了。正是这种在阴沉的天空里显示出来的过去的阳光，便是叙述中现在的阳光。

在叙述与叙述对象之间存在的第三者（阴沉的天空），可以有效地回避表层现实的局限，也就是说可以从单调的此刻进入广阔复杂的现在层面。这种现在的阳光，事实上是叙述者经验里所有阳光的汇集。因此叙述者可以不受束缚地寻找最为真实的阳光。

我喜欢这样一种叙述态度，通俗的说法便是将别人的事告诉别人。而努力躲避另一种叙述态度，即将自己的事告诉别人。即便是我个人的事，一旦进入叙述我也将其转化为别人的事。我寻找的是无我的叙述方式，在这个意义上，我同意李劫强调的作家与作品之间有一个叙述者的存在。在叙述过程中，个人经验转换的最简便有效的方法就是，尽可能回避直接的表述，让阴沉的天空来展示阳光。

我在前文确立的现在，某种意义上说是针对个人精神成立的，它越出了常识规定的范围。换句话说，它不具备常识应有的现存答案和确定的含义。因此面对现在的语言，只能是一种不确定的语言。

日常语言是消解了个性的大众化语言，一个句式可以唤起所有不同人的相同理解。那是一种确定了的语言，这种语言向我们提供了一个无数次被重复的世界，它强行规定了事物的轮廓和形态。因此当一个作家感到世界像一把椅子那样明白易懂时，他提倡语言应该大众化也就理直气壮了。这种语言的句式像一个紧接一个的路标，总是具有明确的指向。

所谓不确定的语言，并不是面对世界的无可奈何，也不是不知所措之后的含糊其词。事实上它是为了寻求最为真实可信的表达。因为世界并非一目了然，面对事物的纷繁复杂，语言感到无力时时作出终极判断。为了表达的真实，语言只能冲破常识，寻求一种能够同时呈现多种可能，同时呈现几个层面，并且在语法上能够并置、错位、颠倒、不受语法固有序列束缚的表达方式。

当内心涌上一股情感，如果能够正确理解这股情感，也许就会发现那些痛苦、害怕、喜悦等确定字眼，并非是内心情感的真实表达，它们只是一种简单的归纳。要是使用不确定的叙述语言来表达这样的情感状态，显然要比大众化的确定语言来得客观真实。

我这样说并非全部排斥语言的路标作用，因为事物并非任何时候都是纷繁复杂，它也有简单明了的时候。同时我也不想掩饰自己在使用语言时常常力不从心。痛苦、害怕等确定语词我们谁也无法永久逃避。我强调语言的不确定，只是为了尽可能真实地表达。

我所指的不确定的叙述语言，和确定的大众语言之间最根本的区别在于：前者强调对世界的感知，而后者则是判断。

我在前文已经说过，大众语言向我们提供了一个无数次被重复的世界。因此我寻找新语言的企图，是为了向朋友和读者展示一个不曾被重复的世界。

世界对于我，在各个阶段都只能作为有限的整体出现。所以在我某个阶段对世界的理解，只是对某个有限的整体的理解，而不是世界的全部。这种理解事实上就是结构。

从到时期的作品，其结构大体是对事实框架的模仿，情节段之间的关系基本上是递进、连接的关系，它们之间具有某种现实的必然性。但是那时期作品体现我有关世界结

构的一个重要标志，便是对常理的破坏。简单的说法是，常理认为不可能的，在我作品里是坚实的事实；而常理认为可能的，在我那里无法出现。导致这种破坏的原因首先是对常理的怀疑。很多事实已经表明，常理并非像它自我标榜的那样，总是真理在握。我感到世界有其自身的规律，世界并非总在常理推断之中。我这样做同时也是为了告诉别人：事实的价值并不只是局限于事实本身，任何一个事实一旦进入作品都可能象征一个世界。

当我写作《世事如烟》时，其结构已经放弃了对事实框架的模仿。表面上看为了表现更多的事实，使其世界能够尽可能呈现纷繁的状态，我采用了并置、错位的结构方式。但实质上，我有关世界结构的思考已经确立，并开始脱离现状世界提供的现实依据。我发现了世界里一个无法眼见的整体的存在，在这个整体里，世界自身的规律也开始清晰起来。

那个时期，当我每次行走在大街上，看着车辆和行人运动时，我都会突然感到这运动透视着不由自主。我感到眼前的一切都像是事先已经安排好，在某种隐藏的力量指使下展开其运动。所有的一切（行人、车辆、街道、房屋、树木），都仿佛是舞台上的道具，世界自身的规律左右着它们，如同事先已经确定了的剧情。这个思考让我意识到，现状世界出现的一切偶然因素，都有着必然的前提。因此，当我在作品中展现事实时，必然因素已不再统治我，偶然的因素则异常地活跃起来。

与此同时，我开始重新思考世界里的一切关系：人与人、人与现实、房屋与街道、树木与河流等等。这些关系如一张错综复杂的网。

那时候我与朋友交谈时，常常会不禁自问：交谈是否呈现了我与这位朋友的真正关

系？无可非议这种关系是表面的，暂时的。那么永久的关系是什么？于是我发现了世界赋于人与自然的命运。人的命运，房屋、街道、树木、河流的命运。世界自身的规律便体现在这命运之中，世界里那不可捉摸的一部分开始显露其光辉。我有关世界的结构开始重新确立，而《世事如烟》的结构也就这样产生。在《世事如烟》里，人与人，人与物，物与物；情节与情节，细节与细节的连接都显得若即若离，时隐时现。我感到这样能够体现命运的力量，即世界自身的规律。

现在我有必要说明的是：有关世界的结构并非只有唯一。因此在《世事如烟》之后，我的继续寻找将继续有意义。当我寻找的深入，或者说角度一旦改变，我开始发现时间作为世界的另一种结构出现了。

世界是所发生的一切，这所发生的一切的框架便是时间。因此时间代表了一个过去的完整世界。当然这里的时间已经不再是现实意义上的时间，它没有固定的顺序关系。它应该是纷繁复杂的过去世界的随意性很强的规律。

当我们把这个过去世界的一些事实，通过时间的重新排列，如果能够同时排列出几种新的顺序关系（这是不成问题的），那么就将出现几种不同的新意义。这样的排列显然是由记忆来完成的，因此我将这种排列称之为记忆的逻辑。所以说，时间的意义在于它随时都可以重新结构世界，也就是说世界在时间的每一次重新结构之后，都将出现新的姿态。

事实上，传统叙述里的插叙、倒叙，已经开始了对小说时间的探索。遗憾的是这种探索始终是现实时间意义上的探索。由于这样的探索无法了解到时间的真正意义，就是说无法了解时间其实是有关世界的结构，所以它的停滞不前将是命中注定的。

在我开始以时间作为结构，来写作《此文献给少女杨柳》时，我感受到闯入一个全新世界的极大快乐。我在尝试地使用时间分裂，时间重叠，时间错位等方法以后，收获到的喜悦出乎预料。遗憾的是《钟山》在发表这篇作品时，将对我的意图进行小小的友好的破坏。我这篇小说有四大段十三小节，我故意采用1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 2的小节排列，以显示这四段的同步关系。但发表时将成为1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 0 1 1 1 2 1 3小节的排列，然而这并不影响我今后为《钟山》写稿的热情，因为这种热情是针对范小天成立的。

两年以来，一些读过我作品的读者经常这样问我：你为什么不写写我们？我的回答是：我已经写了你们。

他们所关心的是我没有写从事他们那类职业的人物，而并不是作为人我是否已经写到他们了。所以我还得耐心地向他们解释：职业只是人物身上的外衣，并不重要。

事实上我不仅对职业缺乏兴趣，就是对那种竭力塑造人物性格的做法也感到不可思议和难以理解。我实在看不出那些所谓性格鲜明的人物身上有多少艺术价值。那些具有所谓性格的人物几乎都可以用一些抽象的常用语词来概括，即开朗、狡猾、厚道、忧郁等等。显而易见，性格关心的是人的外表而并非内心，而且经常粗暴地干涉作家试图进一步深入人的复杂层面的努力。因此我更关心的是人物的欲望，欲望比性格更能代表一个人的存在价值。

另一方面，我并不认为人物在作品中享有的地位，比河流、阳光、树叶、街道和房屋来得重要。我认为人物和河流、阳光等一样，在作品中都只是道具而已。河流以流动的方式来展示其欲望，房屋则在静默中显露欲望的存在。人物与河流、阳光、街道、房



屋等各种道具在作品中组合一体又相互作用，从而展现出完整的欲望。这种欲望便是象征的存在。

因此小说传达给我们的，不只是栩栩如生或者激动人心之类的价值。它应该是象征的存在。而象征并不是从某个人物或者某条河流那里显示。一部真正的小说应该无处不洋溢着象征，即我们寓居世界方式的象征，我们理解世界并且与世界打交道的方式的象征。

一九八九年六月