

拉美作家谈创作

两百年的孤独

——「哥伦比亚」加西亚·马尔克斯谈创作



LADING MEIZHOU WENXUE CONGSHU

ISBN 7-222-02157-4



9 787222 021570 >

ISBN 7-222-02157-4/I·589

定价：13.90 元

拉美作家谈创作

两百年的孤独

——「哥伦比亚」加西亚·马尔克斯谈创作

朱景冬等译

云南人民出版社

装帧设计：张守义
责任编辑：杨仲录

拉丁美洲文学丛书·拉美作家谈创作

两 百 年 的 孤 独

〔哥伦比亚〕加西亚·马尔克斯谈创作 朱景冬 译

云南人民出版社出版发行 (昆明市书林街 100 号)

云南新华印刷二厂印装 云南省新华书店经销

开本：850×1168 1/32 印张：11.25 字数：265 000

1997 年 7 月第 1 版 1997 年 7 月第 1 次印刷

印数：1—10 000

ISBN 7-222-02157-4/I·589 定价：13.90 元

拉丁美洲文学丛书编辑委员会

(按姓氏笔画排列)

尹承东	刘习良	刘存沛	许 铎
孙成敖	孙家孟	李德明	杨仲录
沈石岩	范维信	张广森	林 光
林一安	赵振江	赵德明	施永龄



加夫列尔·加西亚·马尔克斯

高莽画

译者简介

朱景冬，男，山东省平原县人，1938年生。1965年毕业于北京外国语学院西班牙语系。随后进中国社会科学院外国文学研究所从事拉美与西班牙文学研究工作。曾于1987年赴哥伦比亚国立大学研究拉美文学。现为研究员，中国西班牙、葡萄牙、拉丁美洲文学学会理事，中国拉美学会理事，中国翻译工作者协会会员。著有作家评传《魔幻现实主义巨擘加西亚·马尔克斯》，论文数十篇，译著有长篇小说《玛丽亚》（合译）、《没有人给他写信的上校》、《布恩雷蒂罗之夜》、《蜂房》、《雾》、《图拉姨妈》，散文集《我承认，我曾历尽沧桑》、诗文集《太阳石》、创作论《科塔萨尔论科塔萨尔》等。

拉丁美洲文学丛书

出版说明

拉丁美洲是一个举世公认的充满创作活力的大陆。拉丁美洲文学早就表明，它具有其他地区文坛少有的活力，并且已经占有受到当代文坛特别关注的地位。它为当今世界提供的新的文学发展模式和经验，有着巨大的借鉴价值。

为全面、系统并有计划地向我国广大读者、作家和文学研究者介绍拉美优秀文学作品，满足阅读、欣赏、教学和研究工作的需要，我社与中国西班牙葡萄牙拉丁美洲文学研究会经过友好协商，决定从1987年起合作翻译出版“拉丁美洲文学丛书”。丛书以拉美现当代名家名作为主，全部从西班牙及葡萄牙文原文译出。

在中国西班牙葡萄牙拉丁美洲文学研究会的支持下，我们拟通过几年的努力，使拉美优秀文学作品的介绍工作在我国形成一定的规模和特色，为繁荣新时期文学，为世界文化积累和交流作一点微薄的贡献。

卷首语

写作——“为了让朋友们更喜欢我”^①

有一天，加西亚·马尔克斯站在镜子前，看到自己的相貌，不禁浮想联翩，自言自语道：

“先生，我叫加夫列尔·加西亚·马尔克斯。我感到遗憾，我也不喜欢这个名字，因为它是一连串的陈词滥调，始终跟我格格不入。我出生在哥伦比亚阿拉卡塔卡，那是在四十年前。但是我不感到后悔。我的属相是双鱼宫，我的妻子是梅塞德斯。两者在我的生活中至关重要，因为多亏了他们，至少迄今为止我还能靠写作维持生计。

“由于腼腆，我才当了作家。我的真正爱好原本是当魔术师。但是变戏法时我头晕眼花，我不得不到文学的孤独中去躲避。不管怎样，两种活动都能实现我幼年就产生的愿望：让朋友们更喜欢我。

“对我来说，成为一个作家是一件异乎寻常的事情，因为论写作，我是个笨蛋。我必须无情地约束自己才能在八小时里写半页纸；我和每个字摔跤搏斗，几乎总是它们最终获胜。但是我却那么顽强不屈，二十年来居然出版了四本小说。第五本我正在写作，进度比那四本慢，因为在债权人和神经痛的困扰下，我能自由支配的时间寥寥无几。

“我从来也不谈文学，因为我不知道它是什么。再说，我也确信，没有文学，地球照样转动。但是，我相信，倘若没有警察，世界就完全是另一个样子了。所以我想，如果不当作家而干别的，也许对人类更有用处。”

^① 译自《加西亚·马尔克斯的孤独》，米格尔·费尔南德斯·布拉索，1972年。

目 录

魔幻现实主义大师加西亚·马尔克斯	朱景冬 (1)
同记者阿曼多·杜兰的交谈	(25)
漫谈写作	(38)
现在：二百年孤独	
——与埃内斯托·贡萨雷斯·贝梅霍的会见	(41)
对马孔多权力的想象	
——与记者埃内斯托·贡萨雷斯·贝梅霍的会见	(68)
“我成了拉塞尔法庭的成员”	
——与《塞乌伊尔》杂志编辑人员的会见	(76)
“不积极参与政治是一种罪过”	
——与拉丁社记者的会见	(84)
把作品写好才是作家的革命职责	
——与女记者玛·埃·希利奥的会见	(91)
返本归源的旅行	
——与《宣言》杂志编辑人员的会见	(101)
“新闻工作使我具有了政治觉悟”	
——与记者路易斯·苏亚雷斯的会见	(118)
我如此参与政治，使我不由得怀念文学	
——与记者何塞普·萨雷特的会见	(127)

古巴革命使我摆脱了世间一切可憎的荣誉	
——与记者曼努埃尔·佩雷伊罗的会见	(140)
回忆胡安·鲁尔福	(156)
再次小议文学与现实	(162)
也谈长篇小说问题	(166)
我相信现实生活的魔幻	(169)
在墨西哥的幻觉	(174)
虚幻与想象有天壤之别	(180)
早年的阅读与影响 (194)	
灵感来自写作时	
——与古巴作家何·洛·富恩特斯的会见	(204)
拉丁美洲的孤独	
——在 1982 年 12 月诺贝尔文学奖授奖仪式上的演说	(211)
作家的困惑	
——与美国记者约瑟夫·哈姆斯的会见	(217)
《百年孤独》的写作方式	(220)
需要一位作家	(228)
√我的作品来源于形象	(231)
“我想抓住读者的心灵”	
——与阿根廷记者卡洛斯·加维塔的会见	(240)
经历与作品	
——与埃马努埃尔·卡瓦略的会见	(252)
视觉艺术、空间与写作的诗化	
——与美国雷蒙德·L·威廉斯的会见	(256)
拉丁美洲的文学与电影	
——与记者埃尔南德斯·皮涅罗的会见	(262)

我没有写的那许多篇小说	(270)
我一生最快乐的时候	
——与作家马莱斯·西蒙斯的会见	(274)
关于《迷宫中的将军》	(279)
一本报复性的书	
——与哥伦比亚记者玛·埃·萨佩尔的会见	(282)
《玛丽亚》是一部神圣的作品	
——与哥伦比亚记者何塞·埃尔南德斯的会见	(297)
我是一个现实主义作家	
——与作家曼努埃尔·奥索里奥的会见	(304)
《十二篇异国旅行的故事》前言	(312)
写作是莫大的享受	
——与《万花筒》杂志记者阿里斯门迪的会见	(317)
《爱情和其他魔鬼》前言	(331)
坡的生平与小说	(334)
银幕上的福克纳大师	(338)
我们的海明威	(340)

魔幻现实主义大师加西亚·马尔克斯

朱景冬

在当代世界文坛上，加西亚·马尔克斯的名字无人不晓，像明星一样闪耀着光芒；

这个名字从哥伦比亚传遍美洲，又从美洲传向世界，传到东方；

于是，我们读到了他的惊世之作《百年孤独》，知道了孤独的深刻含义和分量；

他走过的道路坎坷、崎岖，他一生追求的是人生的价值，是世道的合理，是文学表现现实的非凡艺术和感人的力量；

呕心沥血几十载，他终于登上世界文学的峰巅，被授予只有成就卓著的杰出作家才有幸获得的诺贝尔文学奖；

对这样的作家，我们应该深入研究，了解他的生平、他的创作思想、创作经验和他如何一步步达到了辉煌。

一 加西亚·马尔克斯和他的创作

1928年3月6日，加夫列尔·加西亚·马尔克斯出生在哥伦比亚马格达莱纳省海滨小镇阿拉卡塔卡。父亲是邮电所报务员，母亲是名门闺秀。由于父亲工作地点多变，他自幼便寄住在外祖父家。外祖父当过上校军官，为人善良、倔强，思想激进；外祖母见多识广，善讲神话、传说和鬼怪故事。这对他后

来的文学创作产生了深刻影响。

童年时代的马尔克斯聪明、好学。据说，他七岁就开始读《一千零一夜》等书。曾进圣何塞小学、耶稣会学校、国立中学和国立大学读书。在大学攻读法律期间积极参加学生运动，因社会动乱被迫转学，同时从事新闻活动，热心为《宇宙报》、《先驱报》、《观察家报》、《时代报》、《家庭》与《神话》杂志撰稿、当记者或编辑。曾任古巴拉丁社驻波哥大分社负责人、驻纽约分社副社长、驻联合国记者。写过大量报道、专栏文章、评论、报告文学和电影剧本。

加西亚·马尔克斯曾多年漂泊海外，过着颠沛流离的生活。先后旅居巴黎、巴塞罗那、加拉加斯、纽约、哈瓦那等城市，访问过东欧诸国和前苏联，老年到过日本和中国。

博览群书一向是他的爱好。从早年至今，他读过的文学名著不计其数。《奥狄浦斯王》、《荷马史诗》、《小癞子》、《堂吉珂德》、《阿玛迪斯·德·高拉》、《瘟疫年纪事》、《第一次环球旅行》、《人猿泰山》、《战争与和平》、《沙多里斯》、《黛洛维夫人》、《变形记》、《圣经》、《尤利西斯》等等，他都曾一读再读。他说过：“再次阅读某一位作家的作品，唯一的原因是喜欢他。我喜欢康德拉和圣埃克苏佩里，就是因为只有他们才具有这样的特点：平静地描绘现实，并且描绘得诗意盎然。”对他来说，这些名著起着丰富他的文学视野、文学知识、表现技巧和艺术手法的良师益友的作用，对他的文学创作的影响是巨大的。

在文学创作上，马尔克斯表现出一般作家少有的天赋才能和勤奋。他是一位多产作家。迄今为止他发表的各类文学作品难以计数。单就小说而言，短篇小说有四五十篇，分别收在《绿宝石的眼睛》（1955）、《格兰德大妈的葬礼》（1962）和《纯真的埃伦蒂拉与残忍的祖母——一个令人难以置信的悲惨

故事》(1972)中。这三本集子于1986年合并在一起,出版精装本《加西亚·马尔克斯短篇小说全集》,印数达三万册,成为当时拉丁美洲不少国家的畅销书。在七八十年代,他又写了一些短篇,于1992年整理出版一本《十二篇异国旅行的故事》。其中的作品以奇特迷人的故事表现了拉美人在欧洲的生活和遭遇,不少作品具有魔幻现实主义风格。

马尔克斯的中篇小说主要有《没有人给他写信的上校》(1962)和《一桩事先张扬的凶杀案》(1981)。前者写一位老实、天真的退休老上校和妻子苦度年华、徒劳地等待政府发给退役补助金的故事,作品内容极富讽刺意味。老上校每天都去码头等待邮船,到邮局询问信件。但始终没有人给他写信。人物性格刻画得十分生动。作者不但抓住了人物的个性,而且抓住了人物的内心世界,展示了上校徬徨不安、忧郁沉重的心境。马尔克斯曾说,这是他平生的得意之作,艺术上甚至超过了《百年孤独》。后者写的是一桩根据无端的谣传和猜测而公开叫嚷并残暴杀死一个无辜青年的情景,暴露了封建的陈规陋习对人们的毒害。在艺术上,作品结构严谨,文字精练,将现实与虚幻、写实与夸张、爱情纠葛与戏剧性冲突融为一体,被认为是一部具有魔幻现实主义色彩的优秀之作。

在长篇小说方面,马尔克斯取得了最引世瞩目的成就。第一部长篇《枯枝败叶》(1955)以虚构的小镇马孔多为背景,以人物内心独白的形式表现了一个小镇的变迁。另一部长篇《恶时辰》(1961),不分章节,由三十多个片断构成,再现了一个小城围绕匿名帖儿发生的种种事件和各类人物的心态。小说获美国埃索石油公司举办的“埃索”小说奖。

1967年,马尔克斯出版著名长篇小说《百年孤独》。作品描写了马孔多小镇百年间的历史变化和一个家族七代人的生活、命运和最后的结局,象征地表现了哥伦比亚和拉丁美洲近

百年来的历史发展和社会的演变过程。小说描写的历史长、人物多、情节复杂，堪称展示拉美历史与社会图景的世界文学名著。小说采用东西方神话、印第安传说、时间和轮回、预言和预兆、象征和颜色、荒诞描写和夸张等魔幻现实主义手法，使作品充满奇特的魅力。由于此作，马尔克斯成为举世闻名的魔幻现实主义大师；由于此作，拉美文学发生了“一场文学地震”（巴尔加斯·略萨语）；也由于此作，马尔克斯被授予 1982 年度诺贝尔文学奖。

他的另一部重要作品《家长的没落》（1975）以漫画手法淋漓尽致地刻画了一个凶恶、残暴、狡猾透顶、荒淫无度、恶贯满盈的独裁者的形象。为了写这部小说，他阅读了大量有关独裁者的传记，发现拉美的独裁者都十分昏愤谰妄。经过综合、概括，他将海地的杜瓦利埃、巴拉圭的弗朗西亚、委内瑞拉的戈麦斯、萨尔瓦多的马丁内斯等独裁者的怪诞荒谬之举熔为一炉，塑造了尼卡诺尔这样一个既古怪又孤独的老独裁者。小说运用了多人称独白、夸张描写、不受时间、地理和历史概念的束缚、新奇的结构等艺术手段，表现了作者不囿于传统、大胆实验、“进行自己感兴趣的艺术冒险”的创新精神。

1982 年获得诺贝尔文学奖后，马尔克斯的创作热情依然高涨，相继出版《霍乱流行时期的爱情》（1985）、《迷宫中的将军》（1989）和《爱情和其他魔鬼》（1994）三部长篇小说。

《霍乱流行时期的爱情》写一个男人和女人真心相爱的故事。他们二十岁时未能结合，因为他们觉得自己太年轻了，错失良机；经过人生的种种曲折，到了八十岁仍然难结良缘，因为他们又觉得自己太老了。作家怀着深切的同情描述了女主人公婚后的不幸福和男主人公的孤独、思念和痛苦的心境，表现了人生的酸甜苦辣、悲欢离合；小说被称为一部充满眼泪、叹息、渴望、不幸和欢乐的爱情教科书。作品采用十九世纪欧洲

现实主义小说的传统风格，表明在创作富有浪漫情调的经典小说方面，马尔克斯也是一位能工巧匠。

《迷宫中的将军》写的是解放者玻利瓦尔生前七个月的生活、工作和若干鲜为人知的经历，表现了一位曾经驰骋沙场、叱咤风云的英雄陷入困境后不知所措的情形。在作者的笔下，站在读者面前的不是无所不能、十全十美、板着面孔、缺乏人情味的神，而是一个普通的人，有七情六欲的人。这样，作者就破除了关于这位英雄的神话，恢复了他的历史面貌，塑造了一个真实可信的文学形象。

《爱情和其他魔鬼》的故事发生在十七世纪。一个女孩被疯狗咬伤，症状并不严重，却让巫医乱治并以中邪的嫌疑被囚禁于修道院，惨遭驱邪之苦，美丽的长发被剪掉。虽有一教士偷偷和她相爱，最后还是死去。死后她的头发迅速地生长，她的尸体变成了一具披着长发的美丽尸体。在这里，作者运用魔幻现实主义手法，表达了人类的美好愿望：让貌美的姑娘死后变得更美丽。这种对待死亡的乐观态度，不但表明作者在处理死亡题材上有其独特的角度，而且使一个悲哀、沉重的故事减轻了压抑的力量，使之变成了一个奇异而美丽的神话。

加西亚·马尔克斯的文学成就是巨大的。他被认为是“继西班牙黄金时代的天才们之后，继巴勃罗·聂鲁达之后最伟大的天才”，甚至说“他对西班牙语的贡献比塞万提斯还要大”。瑞典皇家科学院授予他诺贝尔文学奖，他是当之无愧的。此外，他还被授予委内瑞拉“罗慕洛·加列戈斯”国际文学奖（1972）、美国俄亥俄州马大学纽斯塔特国际文学奖（1972）、墨西哥阿兹台克之鹰勋章（1982）、法国最高骑士荣誉勋章（1982）、美国哥伦比亚大学名誉博士称号（1971）等。

二 加西亚·马尔克斯的现实观

《百年孤独》出版后，在拉丁美洲乃至世界文坛上引起爆炸性的反响。批评界普遍认为“这是一位举世无双的伟大寓言作家的不朽力作”，“是一部罕见的文学经典”。

这是没有异议的。但是关于这部作品的倾向却众说纷纭，莫衷一是。连秘鲁名作家巴尔加斯·略萨也提出这样的问题：“什么是现实主义，什么是现实主义界限，人们议论纷纷。你在这本书中描写的事情如此真实，现实和虚幻并存，比如那位升天的少女或那位发动三十二次战争、三十二次全失败、但最后却安然无恙的男人。总之，可以说，在你这本书中有一系列事件都是不太可能的，是一些更近乎诗化的、充满幻觉的事件。不知可不可以把这本书划入幻想作品之列，即一本非现实主义的书。你认为你是现实主义作家还是幻想主义作家？”^①美国文学批评家萨尔迪瓦在《马孔多的意识形态和它的毁灭》一文中也指出：“加西亚·马尔克斯描绘了多种多样的具有时代错误的世界，他的作品中因而出现了大量离题的话语，众多的人物和重复出现的情节，于是读者和批评家便由此而对他的作品和他本人的许多方面有了各不相同的看法。有的把他看作神话作家，有的把他看作讽刺作家，有的把他看作喜剧作家，有的把他看作精神分析学家，有的把他看作拉美艺术的救星。”而众多的批评家在读过《百年孤独》后发现，这部作品既描写了马孔多小镇的荒凉、原始景象，移民现象，拓荒的情景，殖民统治，香蕉热，独立革命，党派斗争，连年的内战，外国势

^① 《拉美小说二人谈》第一部分，加西亚·马尔克斯与巴尔加斯·略萨著，1967年。

力的入侵，新工业的兴起，布恩迪亚家族的兴衰和马孔多的消失等现实问题，同时也将大量的神话传说，圣经故事，幻想或想象的事物，看似不合情理的、夸张的、荒谬的事物同历史事件、日常事物、可能发生的事情糅合在一起，使读者感到扑朔迷离，似是而非，恍恍惚惚，不可思议。这种表现手法显然和传统的现实主义相背离，是现实主义概念所不能解释的。因此，他们认为，《百年孤独》是魔幻现实主义作品，其作者当然就是魔幻现实主义作家。

但是加西亚·马尔克斯在多次记者采访中却总是坚持说，他是个现实主义作家。因为他觉得在拉丁美洲，一切都是可能的，一切都是真实的。比如他对秘鲁评论家曼努埃尔·奥索里奥说：“我认为，魔幻情境和超自然的情境是日常生活的一部分，和平常的、普通的现实没有什么不同……不管怎样，加勒比的现实，拉丁美洲的现实，一切的现实，实际上都比我们想象的神奇得多。我认为我是个现实主义作家。”

至于魔幻现实主义，加西亚·马尔克斯向来就不承认，他说这完全是批评家强加给他的。什么叫魔幻现实主义？按照某些批评家的解释，魔幻现实主义就是借助某些具有神奇色彩或魔幻色彩的事物、现象或观念，如印第安古老传说、神话故事、奇异的自然现象、人物的超常举止、迷信观念（如鬼魂存在等），以及作家的想象、艺术夸张、荒诞描写等手段反映历史和现实的一种独特艺术手法。智利文学批评家因培特还从理论上概括说：“在魔幻现实主义小说中，作者的根本目的是试图借助魔幻来表现现实，而不是把魔幻当成现实来表现。小说中的人物、事物和事件本来就是可以认识的，是合理的，但是作者为了使读者产生一种怪诞的感觉，便故意把它们写得不可认识，不合情理，拒绝给以合理的解释，像魔术师那样变幻或改变了它们的本来面目。于是，现实在作者的虚幻想象中消失

了……在现实消失（即魔幻）和表现现实（即现实主义）之间，魔幻现实主义所产生的效果就像观看一出新式的剧目一样令人惊叹，也像在一个新的早晨的阳光下用新的眼光观察世界：其景象即使不是神奇的，至少也是光怪陆离的。作者的意图是要制造一种既超自然又不脱离自然的气氛，其手法则是把现实改变成像精神病患者产生的那种幻境。”^①

但是，无论批评家们讲得多么深奥、多么雄辩，加西亚·马尔克斯还是不以为然。什么“借助魔幻来表现现实”，什么“故意把它们写得不可认识”，什么“像魔术师那样改变了它们的本来面目”，什么“制造一种既超自然而又不脱离自然的气氛”……不对！“看上去是魔幻的东西，”加西亚·马尔克斯说，“实际上正是拉美现实的特征。每走一步我们都会遇到其他文化的读者认为是神奇的事情，而对我们来讲则是每天的现实。我还认为，这不仅是我们的现实，而且也是我们的观念和我们的文化。我们由衷地相信存在着这种现实，它同理性主义者们理解的现实相去甚远。理性主义者在所到之处发现那里正在发生什么事情，甚至亲眼看到了，知道事情是存在的，然而他们却否认它的存在，因为这和他们的标准不相容，因为这打破了他们的界限。于是他们说，这是神秘的，需要一种科学的解释，因为他们的解释方法比我们的局限得多。我们接受了各个地方的影响，正如有人说的，我们是用全世界的渣滓构成的，我们的视野宽阔得多，我们的接受能力也宽广得多。所以我们把其他人觉得是神奇的事物理解为现实，真正的现实。为了解释它们，他们还找到了神奇现实主义或魔幻现实主义之类的术语。而对我来说，这就是现实主义。我认为自己是社会现实主

^① 《魔幻现实主义及其他》，安徒生·因贝特，1976年。

义者。”^①

加西亚·马尔克斯的这些话，既是对魔幻现实主义论者的有力回答，也是对他自己的现实主义观和现实主义概念所做的阐释。

他讲得很明白，“看上去是魔幻的东西，实际上恰恰是拉美现实的特征。”每走一步都会遇到神奇的事情，而且都是每天的现实。神奇或魔幻的事物是客观存在，到处都有，每日可见。决不是作家“制造的”，“改变的”，“写得不可认识”。实际上，加西亚·马尔克斯所理解的现实的内容要比传统的现实概念丰富得多、广泛得多。（他心目中的现实不仅包括自然现象、社会生活和历史事件，而且包括种种文化现象和思想观念，如神话故事、古老传说、阴魂还阳等迷信思想、以及各种令人难以置信的事情，等等。）为了说明他的现实，他举过许许多多令人信服的例子。譬如他说：“在本世纪初走遍亚马孙河上游的荷兰探险家厄普德·格拉夫曾遇到一条溪水在沸腾，在溪水中五分钟可以煮熟鸡蛋；他到过一个人地区，在那里不能大声说话，因为不然的话，阵雨会倾盆而下。”加西亚·马尔克斯本人在哥伦比亚加勒比海岸某个地方曾亲眼看到，一个人对着一头母牛默默祈祷，牛耳里的虫子便掉了出来；1902年5月8日，马提尼克岛上的珀利火山爆发，几分钟内把圣皮尔海港毁灭，三万居民葬身熔岩之下；仅在墨西哥，为了描述难以置信的现实，就得写许多本书：“在那里，我们住了多年，还是整整几个钟头观赏一盘会跳舞的赤豆……”在加勒比，种种现实同样难以置信，“加勒比是一个能够让人类、自然环境和日常生活之间和谐共存的地区。或者说，这一点比世界上的其他地区表现得更清楚。那时我住在哥伦比亚加勒比海边沼泽地区的

^① 墨西哥《多数》杂志第142期，加西亚·马尔克斯的谈话。

热带丛林中一个被遗忘的小镇上。在那个地方，只有植物的气味对人的肠胃有害。在那种现实中，人们的生活同周围的事物有着神奇的联系。大海具有一切能够想象到的蓝色，飓风把居民的住房卷向天空，村镇笼罩着尘土，热气充满一切空间。对加勒比居民来说，各种自然灾害和人类的悲剧都是家常便饭。此外，在那个世界上还存在着非洲文化，奴隶带来的、同大陆的印第安文化交织在一起的神话和西班牙文化的强大影响；尤其是安达卢西亚人民的想象力，它产生一种特别异常的观念，一种对生活的神奇幻觉。这种幻觉使生活周围的一切带上奇妙色彩，这是加勒比地区所特有的。”^① 在加勒比，“每个人都感到可以为所欲为而不受任何限制。一夜之间，强盗变成了国王，逃犯变成了将军，妓女变成了总督。相反的情况也发生过。”^② 在搜集有关拉丁美洲特别是加勒比地区独裁者的材料时，马尔克斯发现，“海地的老杜瓦利埃曾下令把全国的黑狗杀光，因为他的一个敌人为免遭迫害而变成了一条黑狗；弗朗西亚博士把巴拉圭共和国像一幢房子一样关闭起来，只留下一个窗口，以便通邮；安东尼奥·洛佩斯·桑塔纳在豪华的葬礼中掩埋了自己的一条腿；洛佩·德·阿基雷被砍断的手顺水漂流了几天，目睹者吓得发抖，以为那只杀过人的手仍可挥动屠刀；尼加拉瓜总统索莫查·加西亚家里有一个动物园，每个笼子分为两间：一间关野兽，另一间关他的政敌；萨尔瓦多信仰通神教的独裁者马丁内斯下令把全国的公共照明灯用红纸包起来，以防止麻疹流行，他还发明一种摆锤，饭前放在食物上测定食物是否有毒……”^③

（总而言之，加勒比地区的现实，拉丁美洲的现实，一切的

① 加西亚·马尔克斯同秘鲁记者奥索里奥的谈话，1992年初。

②③ 加西亚·马尔克斯《再谈文学与现实》，1981年7月1日。

一切，无论有多么神奇，有多么难以置信，它都是拉丁美洲历史的一部分，日常生活的一部分；那种现实看似奇妙，不可思议，但它是生活的一部分，和平常的、普通的现实没有什么不同。）

由此也就不难理解在《百年孤独》中马尔克斯为什么要描写这样的人和事了：

马孔多的人物：皮拉尔·特内拉能用扑克牌卜算吉凶祸福；尼克诺尔神甫喝一杯巧克力茶能徐徐升起，离地面十二公分；佩特拉·科尔特斯的情欲能使大地生辉，家畜兴旺；毛里西奥走路时，身后吸引着大群黄蝴蝶；在一次对歌中弗朗西斯科居然战胜了魔鬼；老布恩迪亚死后，天上落下了黄色花雨；吉卜赛人拖着两块磁铁，挨门串户地走，铁锅、铁盆、铁钳、小铁炉纷纷落地，跟在后面乱滚；墨尔基阿德斯神通广大，提前一百年写了马孔多和布恩迪亚家族的兴衰史；阿卡迪奥在外中弹身亡，他的鲜血流过几条街、爬上几个台阶，拐了几个弯，流进乌尔苏拉家门，然后又流回去；马孔多人患了集体失眠症和集体健忘症，忘记了物品的名字和用途，必须贴上标签才能记住；奥雷利亚诺在娘肚子里就会哭啼，生下来就会摇头，东张西望；普鲁登西奥死后变成鬼魂，夜里出来搅扰仇人的安宁，最后在阴间感到孤独，返回阳间和仇人握手言欢；俏姑娘雷梅迪奥斯披着床单随一阵风飞上天去；第六代布恩迪亚和姑妈相爱，生下一个长着猪尾的婴儿；奥雷利亚诺上校发动过32次起义，遭到过14次暗杀，73次埋伏和一次枪决，但都幸免于难；他拿起枪，对准他的私人医生在他身上画的圈儿开了一枪，却没伤着任何要害；阿玛兰达傍晚要搭船到死人国去，乡亲们纷纷让她带信……

马孔多的现象：稳稳地放在桌中央的汤锅自己移向桌边，掉在地上摔碎了；早就扔在厨柜里的空瓶子忽然重得拿不起

来；小阿玛兰达的摇篮突然自己移动起来；工作台上的水锅并无火烧竟自沸滚起来，咕嘟了半小时，直到把水熬干；马孔多的暴雨一连下了四年十一个月零二天；罢工后，工人的尸体被装上火车运往大海，那列火车多达二百节车厢，用三个车头牵引；人们能听到蚂蚁在月光下的哄闹声、蛀虫啃食时的巨响和野草生长时发出的尖叫声；一阵飓风把马孔多刮走……

面对如此奇异的人物和奇怪的现象或事物，有些批评家和作家感到困惑，认为这都是马尔克斯想象出来的，并一言以蔽之：“这不可能，他是个疯子。”马尔克斯却理直气壮地反驳说：“世界上的大部分事情，从勺子到心脏移植，在成为现实之前也都是人们的想象。”并且说，“我们必须做的是直截了当地正视它。这是一种形态的现实，它可以给世界文学提供某种新东西。”^①“我总感到在自己构思和能够写出来的东西中，从没有一件事是比现实更令人惊奇的。我所尽力做到的只是用诗的手法移植现实。但在我写的任何一本书里，没有一句话不是以现实为根据的。”^②譬如《百年孤独》中写的人和事：

奥雷利亚诺·布恩迪亚上校的原型就是作者的外祖父、“千日战争”的参加者尼古拉斯·马尔克斯·伊瓜兰上校。这位上校当年在乌里维·乌里维将军^③的指挥下，在自由党军队驻扎的大西洋海岸地区任军需部长，驻地就是小说中写的布恩迪亚所在的驻地。布恩迪亚家族的始祖是表兄妹联姻，作者的外祖父母亦然。此外，布恩迪亚上校这个形象也包含有乌里维将军的影子，因为作者从外祖父口中听到许多关于乌里维的故事；布恩迪亚上校那副有棱有角的面部特征，也很像乌里维将军。同

① 《拉美小说二人谈》，加西亚·马尔克斯与巴尔加斯·略萨，1967年。

② 加西亚·马尔克斯《再谈文学与现实》，1981年7月1日。

③ 乌里维·乌里维（1859—1914），哥伦比亚自由党军人。

样，布恩迪亚上校和保守党将军何塞·拉克尔·蒙卡达之间的友谊就是“千日战争”中乌里维·乌里维将军和保守党将军佩德罗·埃尔·奥斯皮纳之间的那种既敌对又友好的微妙关系。

布恩迪亚上校进行的战争是零散的，而且常常爆发得出人意料。哥伦比亚历史上那个时期的战争也具有这样的特点。《百年孤独》描写的战争中有两个外国将军，即马尔伯勒公爵和格雷戈里奥·斯蒂文森，在实际战争中也有一个，即麦卡·阿利斯特。和布恩迪亚上校一样，乌里维将军在明白战争已经失败时也希望停战，但仍然握着武器，不然的话他的党也完了。

随着时间的推移，加西亚·马尔克斯透露了小说中某些转瞬即逝的人物的原型。比如，“弗朗西斯科·莫斯科特就是确实存在的佛朗西斯科·奥姆布雷斯，因为在一次手风琴比赛中他战胜了魔鬼……”

小说写的那个凄凉的镇子，即奥雷利亚诺第二去寻找费尔南达·德尔·卡皮奥的地方，并不是人们常常认为的波哥大，而是位于同一片高原上的、作者读中学的那个寒冷的小镇希帕基拉。

布恩迪亚一家移居内地的香蕉产区，就是加西亚·马尔克斯的家庭所在地里奥阿恰。

小说中虚构的小镇马孔多，有的说是一种毫无价值的树的名字（据记者马里亚内·帕庞调查）；有的说是一种神奇的植物，它流出的白色浆液可以治疗外伤。但它更可能是一座庄园的名字，因为阿拉卡塔卡曾有过一个叫马孔多的种植园。

尾随毛里西奥·巴比洛尼亚的黄蝴蝶在现实生活中确实曾有其事。作者说过，在阿拉卡塔卡他的家对面有一位工人修电灯，有一只黄蝴蝶总是跟在他身后进出家门。

加西亚·马尔克斯的一家和他的一些朋友都成了巨幅镶嵌画般的小说群像中的人物。他夫人梅塞德斯以真名实姓和药剂

师的职业出现在作品中，那人的细长的脖颈和困倦的眼睛描写得和梅塞德斯一模一样。阿玛兰达·乌苏拉梦见有了两个儿子，一个叫罗德里戈，另一个叫贡萨洛，加西亚·马尔克斯的两个儿子就叫这两个名字。马孔多毁灭前经常聚会的那几位朋友就是当年作家在巴兰基利亚结识的好友，阿尔瓦罗·塞佩达、阿尔丰索·富恩马约尔和赫尔曼·巴尔加斯。而那位加泰罗尼亚学者则是在巴兰基利亚开书店的老板、指导那群青年读文学作品的智者宾耶斯。

俏姑娘雷梅迪奥斯的原型是一位姑娘。那个姑娘和一个男人私奔，父母不愿意家丑外扬，便板着面孔说，有人看见她在花园里晾床单，后来随着一阵风飞上了天……

小说中写的猪尾儿并非是作者的主观臆造，巴兰基利亚就有一个青年说自己长有一条猪尾巴。这是一种返祖现象，不足为奇。

作品一开头提到布恩迪亚多年后会记起他爹带他去看冰块的那个下午。作者年幼时，他外祖父确实曾带他去香蕉公司的仓库，让他伸手触摸过冰块。

在火车站对面广场上发生的大屠杀是历史事实，作者根据文献上的记载把此事写进了小说。惨遭枪杀的人数究竟有多少，没有文字记录，作者在小说里写的是三千多。

小说中描写的“香蕉工人大罢工”也非虚构，历史上确有其事：它发生在作者出世的那一年，即1928年。当时沿海地区的香蕉工人不堪忍受香蕉公司的剥削和压迫，奋起斗争，结果遭到反动政府的血腥镇压。关于那次大罢工的情况，许多哥伦比亚老工人仍然记忆犹新。

这些例子说明，在《百年孤独》中，加西亚·马尔克斯所作的种种带有魔幻色彩的描写确有现实基础，并非他的杜撰或臆造。“随着岁月的推移，我发现一个人不能任意臆造或凭空

想象，因为这很危险，会谎言连篇。而文学中的谎言比现实生活中的谎言更加遗患无穷。事物无论多么荒谬悖理，总有一定之规。”^①

然而，话又说回来，文学毕竟是文学，想象是允许的。只是不可以“任意臆造或凭空想象。”但是不管怎样，在表现现实的时候，至少有两点马尔克斯是清楚的：一是他十分清楚拉丁美洲的文化传统和特点，二是他很清楚应该用什么方式方法来表现。

各种文化在拉丁美洲的并存，产生了一份既异乎寻常又极为丰富的历史遗产。作为作家的加西亚·马尔克斯从长期的经验和同社会与政治现象的接触中深刻地理解了拉丁美洲的某些文化现象。他是个混血人种，他去非洲旅行过几次，那里的许多民间艺术形式和加勒比地区国家的艺术表现十分相似，这使他从更多的角度更清楚地看到拉美国家的文化状况，理解了文化的民族性和多元性。拉丁美洲具有各种混合在一起的、在整个大陆传播的文化因素。其中包括拉美大陆原有的、在哥伦布发现新大陆以前就存在的土著文化，后来传入的西方文化、非洲文化和某些东方文化。每一种文化都有自己的独特之处。各种文化之间又有密切的联系。加勒比地区文化和非洲文化密不可分，委内瑞拉和哥伦比亚文化同加勒比文化紧密相连，秘鲁、厄瓜多尔和玻利维亚文化同印第安文化融为一体。还有相当强大的西班牙文化：西班牙对西班牙美洲进行了长达三百年的殖民统治，西班牙文化表现在拉美生活的一切领域，其影响和作用巨大的。由于历史、政治、经济方面的联系，法国文化、英国文化、葡萄牙文化等等也程度不同地渗透进了拉美文化。正如马尔克斯说的，“拉丁美洲是由欧洲的残渣堆积成的。”

^① 《番石榴飘香》，门多萨著，1982年，第39页。

加西亚·马尔克斯自幼就受到上述各种文化的熏陶。他明确地说他是文化上的“混血儿”，在他的小说里“包含着写作过程中渗入的混合文化因素”^①。显而易见，倘若对拉丁美洲的混合文化缺乏明确的意识，倘若这种混合文化不以“自然而然的方式起作用”，他的《百年孤独》等作品就不可能写得那么丰富多彩。而他在文学创作上接受的最强烈的影响就是这种混合文化，就是加勒比世界，正是那个世界为他提供了创作的源泉。他自己曾说：“加勒比教会我用另一种方式来观察现实，把超自然的现象看作是我们日常生活的组成部分。加勒比地区是一个截然不同的世界，它的第一部魔幻文学作品是《哥伦布日记》。这本书描绘了各种奇异的植物和神话般的世界。加勒比的歷史充满了魔幻色彩，这种魔幻色彩是黑奴从他们的非洲老家带来的，但也是瑞典的、荷兰的和英国的海盗们带来的。在加勒比地区，集中了各色人等和各种截然不同的事物。这在世界其他地方是见不到的。我熟悉它的每一个岛屿，那里有肤色像蜂蜜、眼睛呈绿色、头扎黄头巾的黑白混血女人，有混杂着印第安血统、洗衣服和卖护身符的中国人，有从自己的象牙商店里走到马路上拉屎的印度人，还有尘土飞扬、酷热难忍的小镇：一边是不堪旋风吹刮的小屋，一边矗立着太阳玻璃的摩天大楼。那不仅是一个教会我写作的世界，也是让我不觉得自己是外国人的唯一地方。”^②

在表现拉美现实的方法上，加西亚·马尔克斯主张用拉美人的模式，反对用别人的模式。不然的话，只会使拉美变得更难以让世人理解，处境更加孤独。他还说：“促使我写成《百年孤独》的，仅仅是由于我发现并观察了现实，我们拉丁美洲

① 加西亚·马尔克斯的谈话，1992年初。

② 《番石榴飘香》，门多萨著，1982年，第74—75页。

的现实，而不像历来的理性主义者和教条主义者那样受到条条框框的限制……”^①

他所说的“别人”，显然是指欧洲人，他所说的理性主义者和教条主义者，显然是指那些“墨守成规”、“循规蹈矩”的传统现实主义者。欧洲十九世纪的现实主义曾产生过世界性的影响，作为一种艺术流派，它有其独特的创作原则（真实地反映生活、塑造典型环境中的典型人物等），为世界文学作出巨大贡献，无疑是一种成功的艺术创作方法。但是拉丁美洲是一块非常特殊的大陆，它被发现时，世界其他地区已相当发达，它成了探险家和冒险家们的乐园，白人、黑人、阿拉伯人、吉卜赛人……像涌入马孔多那样踏上拉美大陆，逐渐形成了多民族聚居、多种文化混合的地区。要表现拉丁美洲这种多种文化交错、撞击、融汇的历史和现实，单单用传统的现实主义方法是不够的。事实上，在拉美文学史上从来也没有过道地的欧洲式的现实主义。而二十年代拉丁美洲的现实主义更是突破了欧洲十九世纪被视为现实主义典范的小说中的现实主义的局限，从而形成了具有拉美民族特色的现实主义。马尔克斯说他是一个现实主义作家，就是在这个意义上讲的。>

在文学创作上，马尔克斯尊重传统，但不囿于传统，在博采众长的同时寻找和发现适合自己的叙述方式。他曾说，“对我来讲，最重要的问题是打破真实的事物同似乎令人难以置信的事物之间的界限，因为在我试图回忆的世界中，这种界限是不存在的。不过，我还需要一种富有说服力的语调。由于这种语调本身的魅力，不那么真实的事物会变得逼真，并且不破坏故事的统一。语言也是一个大难题，因为真实的事物并非仅仅由于它是真实事物而像是真实的，还要凭借表现它的形式。我

^① 《番石榴飘香》，门多萨著，1982年，第84页。

生活了二十年、写了四本习作性的书后才发现，解决的办法还得到问题产生的根子上去找：必须像我外祖父母讲故事那样老老实实地讲述。也就是说，用一种无所畏惧的语调，用一种遇到任何情况、哪怕天塌下来也不改变的冷静态度，并且在任何时刻也不怀疑所讲述的事情，无论它是没有根据的还是可怕的东西，就仿佛那些老人知道在文学中没有比信念本身更具有说服力。① 尤其是他的外祖母，“她不动声色地给我讲过许多令人毛骨悚然的故事，仿佛是她刚刚亲眼看到的似的。我发现，她讲得沉着冷静、绘声绘色，使故事听来真实可信。我正是采用了我外祖母的这种方法创作《百年孤独》的。”②

当然，博览不计其数的世界文学名著也有力地丰富了他的文学表现技巧和手法。马尔克斯曾坦率地说，如果不读卡夫卡的《变形记》，他就不会写他的第一篇小说《第三次无奈》；如果不读海明威的《一只被当作礼品的金丝雀》，他就找不到他的另一个短篇《星期二的午睡时刻》的表现技巧；也正是因为读了吴尔夫的《黛洛维夫人》，领略到书中描写的伦敦的破败景象，他才完全改变了时间观念，使他一瞬间看到了马孔多毁灭的整个过程，预测到了它的结局。

不言而喻，加西亚·马尔克斯所运用的种种艺术手段、技巧、手法，已不是“别人的”，而是经过他的继承、“拿来”和消化，变成了他自己的得心应手的工具。其中既包括他的借鉴、他的吸收，更包括他的革新、创造和他“感兴趣的艺术冒险”。作为一种创作方法，可以说，这就是具有拉丁美洲特色的现实主义，马尔克斯的现实主义。

毫无疑问，马尔克斯走的是一条现实主义道路。他虽然采

① 《加西亚·马尔克斯的孤独》，米·费·布拉索著，1982年，第107—108页。

② 《番石榴飘香》，门多萨著，1982年，第38页。

用了诸种现代派技巧，但他始终没有脱离现实主义轨道，只不过他的现实主义和传统的不同，这是他自己的现实主义，即运用各种技巧和手法表现具有魔幻色彩的拉美现实的现实主义——“魔幻现实”主义。〉

三 加西亚·马尔克斯的孤独

加西亚·马尔克斯曾不只一次地说：“我写作是为了感觉到我身边总有同伴，为了让朋友们更喜欢我。”^①

这肺腑之言再清楚不过地道出了加西亚·马尔克斯备感孤独的痛苦心境。

是的，他感到孤独，他是个孤独的人，自幼他就是个备感孤独的人。

他呱呱坠地不久，就被父母寄养在外祖父母家。直到七八岁才第一次见到母亲。他自然不记得父母的模样。在他的想象中，父亲肯定很慈祥，母亲一定很温柔。可是他从没有在父母的温暖的怀抱里呆过。

他的外祖父母倒是疼爱他，常常对他讲各种故事，这对他那孤单的心灵无疑是个难得的安慰。但是外祖父家那幢大房子却使他感到恐惧：那里充满了幽灵，每个角落都死过人，留下过往事。一到傍黑人们就不敢到处走动了。大人让他坐在一个角落里，不许他乱说乱动，不然鬼魂就会从他们的房间里走出来。

从此，他的内心深处就埋下了孤独、恐惧的种子。

对一个孩子来说，最怕离开亲人。加西亚·马尔克斯刚十二岁就告别双亲到遥远的希帕基拉上学。那座山城那么阴冷、

^① 《加西亚·马尔克斯的孤独》，米·费·布拉索著，1982年，第21页。

那么灰暗，居民也那么古板，那么阴郁，整个城市使他感到无比压抑和痛苦。那些岁月在那座城市的生活、经历和感受，使他深感世界是孤独的，生活是孤独的，人生是孤独的，大至城市小至个人都是孤独的。从此以后，他对孤独特别敏感，看到某个人徘徊在街头或踟躅在码头，他就产生孤独感。这种孤独意识、体验和逆反心理深深地扎根在他的心灵中。

工作以后他进一步品尝到孤独的滋味。1955年冬天，他住在巴黎居雅斯大街一家旅馆的阁楼里。人生地疏，语言不通，饥寒交迫，举目无亲。由于失去国内的职务而无以为计。当乞丐，捡垃圾，买牛排搭骨头，艰难度日。在漫漫寒夜，他靠暖气片取暖，把未婚妻的照片钉在墙上，坚持写他的小说。那时，他的处境凄凉到了极点。每天盼着国内来信，来支票，总杳无音信。寒冷的巴黎，无情的巴黎。他这个只身漂泊海外的游子心灰意冷、孤苦伶仃，孤独的心境难以言表。

正是这种极端孤独的心情，使他得出“孤独是人的共性”的结论。也是这种孤独感，激发了他为表现人的这种情感而写作的热情。“事实上，他是在感觉到了孤独的那一天决定写作的。他曾对记者贡萨莱斯·贝尔梅霍说：‘实际上，一个人只是在写一本书……人们常说，我写的是表现马孔多的书。但是仔细想一想就会明白，我写的并非是表现马孔多的书，而是表现孤独的书。’^①

是的，孤独伴随着他，永远而无情地伴随着他。孤独是他写作的出发点，是他的作品的主人公。他的作品，几乎没有一部不是表现孤独的，也几乎没有一个人物不是孤独的。墨西哥作家胡安·鲁尔福说，他自己是为了打倒孤独才开始写作的。加西亚·马尔克斯亦然。孤独贯穿他的一切作品。孤独像一种

^① 《加西亚·马尔克斯的孤独》，米·费·布拉索著，1982年，第21页。

可恶的粘胶一样粘着他和他的人物。

一次，他的朋友阿普莱约·门多萨问他：

“既然你对描写马孔多的书感到不满意，那么你感到满意的是什么呢？”

加西亚·马尔克斯回答：“是描写孤独的书。”

请读一读他的书吧！《枯枝败叶》中的主要人物一辈子就是在极端孤独中度过的；《没有人给他写信的上校》里的人物同样感到世态凄凉、孤独无援。每个星期五，上校都要眼巴巴地等着，有人给他寄退伍补助金来，可总是等不来。《恶时辰》里的那位镇长也是孤独地生活着，他有权有势，却得不到老百姓的拥戴，饱尝了权力的孤独的滋味。《家长的没落》的主人公，那个名叫尼卡诺尔的独裁者，更是形影相吊，“他是一个感受，一个人理解，既脱离了世界，也脱离了自身，对自己都感到陌生了”，“他害怕一个人睡觉，在他身上起支配作用的是失落感。他感到在这个世界上没有比他更孤独的人了。他孤独地一个人留在代表他的政权的那个凄凉的住所里，他是个恶魔，是个暴君，受到人民的憎恨和唾骂。”

《百年孤独》中的人物简直孤独到了极点。布恩迪亚家族的每个成员没有一个不忍受着孤独的折磨（参见该书第十章）。在孤独中经过一百年的痛苦挣扎之后，七代人一个个在孤独中死去或消失。家族灭绝了。马孔多呢？当初只有二十户人家，许多事物尚无名字，提起来还得用手指指点点。马孔多本是个“沉睡在沼泽地深处的村庄”，马孔多人过着远离世界文明的原始生活，“像笨驴一样过日子”。后来发展了，繁荣了。但是内战的炮火，外敌的入侵，当局的残暴，使马孔多重陷孤独，终于在一场飓风中永远消失了。

其实，马孔多就是哥伦比亚乃至整个拉丁美洲的缩影。哥伦比亚大片疆土被丛林覆盖，高耸的安第斯山纵贯全境，把国

家分割成彼此隔绝的孤立的谷地，老死不相往来。直到十八世纪还没有邮政，1961年才修通从首都到海边的铁路。拉丁美洲亦然。它虽然被发现，被开发，有了现代文明，获得了独立，但是它依然处在愚昧、落后、贫困不堪的状态。“这一异乎寻常的现实中的各色人等，无论是诗人还是乞丐，音乐家还是预言家，士兵还是心术不正的人，都很少异想天开，因为对我们来说，最大的挑战是缺乏为使生活变得令人可信所必需的常规财富。朋友们，这便是我们孤独的症结所在。”^①“这一现实不是写在纸上的，而是跟我们生活在一起的；它每时每刻、每天每日决定着我們不计其数的生离死别……”^②

正是出于对拉丁美洲这一严峻现实的关心和对其命运的忧虑，马尔克斯这位有着强烈的责任感的作家才大声疾呼，要求世人关注拉丁美洲的孤独，正确看待拉美的现实。同时郑重指出，他们（指欧洲人）必须改变衡量拉美的尺度。因为“以他人的图表来解释我们的现实只会使我们越来越不为世人所知，越来越不自由，越来越孤独。”^③

不在孤独中爆发，便在孤独中灭亡。布恩迪亚家族是在孤独中灭亡的，马孔多是在孤独中消失的。但是加西亚·马尔克斯说：“孤独的反义词是团结。”悲剧结局可以使人猛醒。为了摆脱造成今日拉美贫困、落后状态的孤独，拉丁美洲各国人民必须团结起来。孤独的丧钟已经敲响，三亿拉丁美洲人民在斗争实践中将会牢记自己悲惨的历史，为创造一个公正、合理、和谐、团结的新大陆而不断奋斗。但实现这个理想决不能依靠哪位贤哲圣人的灵感或上帝的恩赐，而只能依靠拉美人民的勤劳和智慧。对此，他满怀信心和希望。“我们有权利认为，着

①②③ 《拉丁美洲的孤独》，加西亚·马尔克斯在诺贝尔文学奖授奖仪式上的演说。

手建立一个新的乌托邦还为时不晚，那将是一个崭新的、生机盎然的、灿烂似锦的乌托邦，在那里，任何人都不会被人决定死亡的方式，爱情真诚无欺，幸福得以实现，而命中注定一百年处于孤独的家最终会获得并将永远享有出现在世上的第二次机会。”^①

毫无疑问，加西亚·马尔克斯是一位“先天下之忧而忧”的进步知识分子和作家。他对拉美现实和民族命运的关心由来已久。当学生时，他曾积极参加学生运动，是个热血青年；当记者时，他写了大量文章，抨击时弊，并以实际行动支持左派组织；作为作家，他以更大的热情和毅力，通过作品表达他的忧国忧民之情。

他认为，“一个作家的伟大政治贡献就在于不回避他的信念，也不逃避现实，而是通过他的作品帮助读者更好地了解他的国家、他所在的大陆、他所处的社会的政治现实和社会现实。”^②正是基于此，他苦其心志，劳其筋骨，创作了以《百年孤独》和《家长的没落》为代表的一系列深深扎根于拉丁美洲的历史和现实的优秀作品。这些作品显示了他在文学上达到的光辉成就。这些作品以其对拉丁美洲魔幻现实的再现，以其对“拉丁美洲的生活和冲突”的反映，以其神奇、美妙、熟练、超凡的魔幻现实主义手法，使加西亚·马尔克斯获得了诺贝尔文学奖。这标志着加西亚·马尔克斯人生的辉煌，文学的辉煌；同时也意味着从来不为世人注意的拉美文学终于从孤独的深谷登上了引世瞩目的辉煌的峰巅。

从孤独到辉煌，其间他付出了多少心血、汗水和脑汁，是难以想象的。面对巨大的成就和荣誉，也许他可以感到满足

① 同前页注。

② 《拉美小说二人谈》，加西亚·马尔克斯与巴尔加斯·略萨著，1967年。

了。“但是尽管各种荣誉接踵而至……他并没有因此而头脑发昏。”^① 相反的，他很清醒，他说，“我们的目的，也许可以说，我们的光荣职责，在于努力以谦虚的态度和尽可能完美的方法去反映现实”，写出更好的作品。毋庸置疑，他会一如既往，以奔放的热情，继续致力于他所情有独钟的小说创作，和其他作家一道，创造拉美文学的新的辉煌。

1996 年春于北京

^① 《番石榴飘香》，门多萨著，1982 年，第 133 页。

同记者阿曼多·杜兰的交谈

1968 年于加拉加斯。

阿曼多·杜兰（以下简称杜）：你为什么写作？

加西亚·马尔克斯（以下简称马）：我是偶然开始写作的，仅仅是为了向一位朋友证明，我这一代人是能够产生作家的。

杜：后来呢？

马：后来我掉进了为了爱好而继续写作的陷阱。再后来又掉进了世界上没有任何事情比写作更让我喜欢的陷阱。而现在，我正面临着掉进世界上最危险的陷阱的危险：即向不足一年来买我的小说的几十万读者证明，这部作品并非像某个批评者说的那样是瞎猫碰上死耗子，而仅仅说明我花费了许多年才学会了写作，现在我仍然有精力写其他作品。

杜：许多人掉进了这座陷阱。

马：但是我不会掉进去。我已证明我不是为赢得批评家们的掌声写作，也不是为贪心的出版家们写作：十五年来，我出版了四部作品，总共售出了大约五千册，然而我依然在写作。老实说，我写作只是因为我喜欢向朋友们讲故事。

杜：现在你已证明你这一代人能够产生作家。那么，你作为作家，你怎样看待自己呢？

马：我觉得当作家还不如死了好。最不幸的是，在一块不习惯产生有成就的作家的大陆上，一个没有才能取得文学成就的人出版了一本像香肠一样销售的小说。我的情况就是这样。

我不愿意把自己变成新闻人物，我厌恶上电视，出席作家代表大会，做报告，参加知识界的活动。我千方百计把自己关在距离读者十万八千里的房间里，与世隔绝。但是，我的私生活还是少得可怜：你已经看到，我的家总是像个公共市场。十五天来，你是我接待的第四次来访。

杜：那么，你为什么还答应记者采访呢？

马：首先是因为我自己曾当过多年的记者，倘若我拒绝一名记者采访，我觉得那是背叛。其次是因为这是一次同委内瑞拉记者的会见：我在那里生活过，我对那里的朋友、那里的人和我在那里的愉快的与可憎的往事怀有特殊的感情，尽管我觉得加拉加斯是一个可怕的、不真实的、冷酷的城市：第一次是在1958年，它用飞机轰炸迎接我的到来；第二次是在去年，它又用地震迎接我。第三个原因是我认为最终结束这许多无益的会见的最佳办法是让采访者纷至沓来，直到使全世界的人都对我感到厌烦，不愿意再把我当话题为止。

杜：新闻工作和电影这两种表现形式都和叙事文学有很大的关系，在这两方面你都有自己的经历。我认为新闻工作硬把一种贫乏的语言强加给了作家。电影工作的繁重责任最终将葬送作家的创作才能，当然也为我们提供了观察周围的现实的不同方式。但是它仍然是一种巨大的危险。

马：我从事过这两种职业，不是我抛弃了它们，而是它们抛弃了我。我很喜欢当采访记者，这是讲述刚发生的事情的最好的职业。但是我的工作干得如此出色，报刊的负责人不是提升我担任社论撰写人便是让我当编辑部主任，以便为我加薪。他们这样做的结果反倒让我坐在写字台后面感到无聊之极。不过，并非像你刚才说的那样新闻工作硬把一种贫乏的语言加在作家头上。问题在于报刊的负责人总是把采访记者放在学艺的位置上；而当他们真的掌握了本领、语言再也不贫乏了，却又

让他们坐在办公室里整顿世界，在办公室里更容易培养议员而不是作家。

但是电影的问题是，它是一种群众性的创作。我花了一年多时间写了一个电影剧本，在制片人的桌子上读了十遍，被迫全部修改了十遍。最后，我的原始故事只剩下一个两分钟的镜头：一个刺客在织一双袜子。所幸的是，电影拍得还不错，但是它和我的故事的相似程度是难以理解的，就像两兄弟一个像父亲一个像母亲一样。这些经历向我证明，作家不过是一个巨型机器上的一个小零件。

杜：不过，尽管如此，你不认为新闻工作和电影对你的创作有过什么影响吗？

马：我想是有的。但不像批评家们讲的那样。我一向认为，电影由于具有强有力的视觉效果，它是一种完美的表现工具。在《百年孤独》之前出版的我的一切作品都似乎由于没有把握而显得笨拙了些。在那些作品已存在着一种对人物和场景的视觉化的过分努力，一种在对话时间和情境之间的微弱联系，甚至存在一种指明角度和取景方法的癖好。然而在从事电影工作的过程中，我不但明白了什么事情可以做，也明白了什么事情不可以做。我认为，形象对其他叙事因素占有的支配地位确实是一个优势，但也是一个局限。对我来说，那一切是一种令人眼花缭乱的发现，因为只有在那时我才认识到，小说的可能性是有限的。在这个意义上说，我在电影方面的经验毋庸置疑地开阔了我的小说家的视野。

另一方面，我从新闻工作方面学到的东西并不是某些批评家说的“经济而直率的语言”，而是一些能够使读者相信我讲的故事合情合理的叙述方法。只要能够使读者相信，你怎么讲述都行。一般来说，以眼前的现实因素为基础，采用某些新闻工作的技巧，是能够取得良好的效果的。我相信，一位《百年

孤独》的读者，倘若没有那些白床单，他是不会相信俏姑娘雷梅迪奥斯飞上天去的。你本人之所以相信尼卡诺尔·雷伊纳神甫升离地板十公分，那是因为他喝了一杯巧克力饮料。想一想其他任何一种饮料，你就会明白，喝下去是不会上升的。我认为，这些令人信服的判断就是新闻工作者的方法。

杜：我们谈谈其他的影响，其他的文学影响吧。关于你受的影响，人们多次提到福克纳的名字。但是我认为《百年孤独》在许多方面都是反福克纳的，仿佛每一页都表现出抹掉一切能使读者想起福克纳的痕迹的坚定决心。

马：批评家们固执地坚持说我的作品受了福克纳的影响。有一段时间我竟被他们说服了。实际上，当我偶然读到福克纳的作品时，我已经出版了我的第一本小说《枯枝败叶》。我想弄明白批评家们所谓我接受的影响究竟是什么。直到许多年以后我去美国南方旅行的时候，我才相信找到了在书本里确实找不到的答案。那一条条尘土飞扬的道路、那一座座炎热而贫穷的村镇和那些感到没有希望的人，非常像我在短篇小说中所描写的。我认为这种相似性不是偶然的：我出生的那个镇子，大部分是美国果品公司建造的。

杜：看来，你很厌恶福克纳的影响。

马：我并非厌恶福克纳的影响。相反的，我应该把此事理解为一种荣誉，因为福克纳是一切时代的伟大作家之一。问题是，我不甚明白批评家们所说的影响是什么样的。事实上，一位知道自己的工作内容的作家总是设法不和任何人的作品相似。更确切地说，他会竭力避免模仿他所喜欢的作家。

杜：你喜欢哪些作家？

马：就我的情况来说，我没有特别喜欢的作家，只有一些比其他作品更喜欢的作品。每天所喜欢的作品也不一样。而且我之所以喜欢它们，并不是因为它们写得最好，而是因为各种

不同的、总是难以说清的理由。譬如今天下午，我就列了一个书单。它们是：索福克勒斯的《埃及王》；《阿马迪斯·德·高拉》和《托梅斯的导盲童》；丹尼尔·笛福的《瘟疫年纪事》；皮加费塔的《第一次环球旅行》；布劳斯的《人猿泰山》和其他两三种。我不知道这个书单对批评家们可能意味着什么，但是今天下午是可敬的，尽管明天可能不然。说实话，许多年来我就不能容忍福克纳了。一般说来我是讨厌小说的。几年来我只喜欢航海纪事。

杜：的确，批评家常常搞错，尤其是对当代的作家和作品。但这是不可避免的。一部小说是一个相当复杂的世界，想一下子征服它并非易事。具体地说，《百年孤独》向批评家提出了一些严肃问题。我来举例说明。乌苏拉在临终前对阿玛兰达的看法可以说就是作者通过他的一个人物的嘴说出来的看法。但是这种看法的含糊不清的性质却让人觉得实际上那是乌苏拉的看法。这是一个陷阱。《百年孤独》这部小说充满了这类可能做多种解释的叙述，这些叙述具有重要价值。严肃的批评家应该揭示它们。这些揭示工作要进行若干年。另一方面，《百年孤独》的内容远比这类叙述的总和丰富得多。倘若作家帮助批评家，他的工作会容易得多。你准备和一群批评家讨论你的作品吗？

马：当然无此打算。他们很严肃，我早就不喜欢严肃了。相反的，看到他们在黑暗中干蠢事，我很开心。其中有一位不久前在委内瑞拉的一家报纸上评论《百年孤独》说：“提到维克多·雨果是天真的表现，暴露了这位哥伦比亚作家的钦佩心理，同时也引起读者的警惕。”我说，是他自己天真，因为他没有发现小说中还提到了卡洛斯·富恩特斯作品中的一个人物和胡利奥·科塔萨尔作品中的几个人物，同样我也使用了显然是巴尔加斯·略萨写过的一种性格，并且屡次使用胡安·鲁尔福

的一句话。

另一位批评家了不起地发现，加夫列尔（我的小说中的人物，人们总认为是我）把拉伯雷的作品全集带到了巴黎。这位批评家说，这是对一种影响的承认。这种影响解释了奥雷利亚诺二世性行为的失常和兽欲、何塞·阿卡迪奥的阴茎的不成比例、所有的人物的过分举止以及作品风格的不寻常。读了这些话我很高兴，因为事实上加夫列尔带到巴黎的书是丹尼尔·笛福的《瘟疫年纪事》。为了使批评家们上当，在最后一刻我要了一个花招。

杜：当心！这个圈套也可能是你自己的下意识为你下的。

马：我不排除这一点，但是实际上，倘若批评家不陷入圈套，这些圈套对他们并无害处，因为对他们来说，深入研究作品的重要成分更容易一些。毫无疑问，真正的关键所在是能够在作品中找到的。譬如许多批评家研究阿玛兰达·布恩迪亚这个人物很认真，甚至认为这个人物是多余的。只有德国人厄内斯托·沃尔肯宁从她最后乱伦的特点出发，对她做了正确的解释。其实，阿玛兰达似乎在心理和精神上有能力孕育那个使家族的香火断绝的猪尾儿。她失望的根源在于每一个机会她都缺乏承受命运的勇气。

杜：再谈谈我对你提过的问题：对一个批评家，不能苛求他具有揭示谜的神奇能力。

马：一切好小说都是对世界的一种猜测。批评家们主动而勇敢地担当起了破解这种猜测的责任。应该希望他们去做。当然我不是指《百年孤独》中那无数带有个人色彩的暗示。那些暗示只有我的亲密朋友们能够发现：每个日期都和某个人的生日相对应，某个人物具有和我妻子一样的性格，某个人物想给他的孩子们取跟我的孩子们一样的名字，以及其他千百件事情，简单地读小说是不可能发现的。但是相反，使我吃惊的

是，竟然谁也没有指出我自己在作品出版后发现的 42 处矛盾中的一处，也没有人发现意大利译者替我指出的六处严重错误。在再版和翻译的作品中，我都没有去校正，因为那样做是不诚实的。

杜：是的，我常常怀疑批评家们的作用。不过，今天下午我觉得想为他们辩护。应该给他们时间。

马：我的结论是，任何一位批评家，只要他不放弃教皇的面孔，只要他还从“这部小说完全缺乏严肃性”这一再清楚不过的基础出发，他就不可能使他的读者对《百年孤独》有一种真正的看法。我是有意识这么做的，因为我厌恶那许多卖弄学问的短篇小说，那许多顺从天意的短篇小说和那许多不是试图讲述故事而是试图推翻政府的长篇小说；总之，我厌倦我们这些作家板着严肃的面孔，自以为举足轻重。那种权威般的严肃性迫使我们避而不写多愁善感、戏剧般的感情、做作的情绪、道德的骗局和其他许多东西。这一切，在我们的生活中是真实的，在我们的文学作品中却不敢予以正视。看看吧，那么多年我们一直写那种用心良苦的文学作品，可是我们没有通过它推翻任何一个政府。相反的，我们却闯进了非法小说书店，我们陷入了任何作家和任何政治家都不能原谅的境地：我们丧失了我们的读者。现在，我们以一种不那般傲慢的职业观，又开始赢得读者了。

杜：这不可避免地把我们引向了当代文学的一个非常重要的方面。你认为你是一个介入作家吗？

马：为了避免误解，我们不妨从目的说起。我相信，世界迟早将成为社会主义世界。我希望如此，并且希望早日实现。不过，我同样也相信，可能推迟这个过程的因素之一是那种低劣的文学。然而我个人关于人们所了解的社会小说——介入小说的最高表现——的保留态度是基于它那种不完全的、排他

的、摩尼教的特点，它使读者局限于一种对世界和生活的狭窄视野。这类小说在我们拉美国家的失败使我们有资格这样想：拉丁美洲的读者，虽然不能够表达，但是早已意识到了那种局限性。所以，怀着那么美好的愿望试图表现我们大多数人的可怕的政治与社会悲剧且仅仅表现这种悲剧的作家的极其可悲的处境就是他们变成了世界上最孤独的作家：没有人读他们的作品。萨特说过，为了让法国人记住占领的恐怖，只要描述一下德国军乐队在一座公园里演出的音乐会就够了。我认为这对我们也是适用的：我认为，拉丁美洲的读者们并不需要作家们继续向他们描述他们自己受压迫和受欺凌的悲剧，因为他们在自己的日常生活中早就有认识，且已亲身遭受。他们企望于一部小说的，仅仅是给他们揭示一点新东西。

我认为，为了使拉丁美洲人生活得更好，我们的更有效的贡献不是写那种刻意求工的、没有人读的小说，而是写一些好小说。对于那些自己觉得应该善意地向我们指出写作标准的朋友们，我想让他们明白，那些标准限制了创作的自由，而限制创作自由的一切东西都是反动的。总之，我愿意让他们记住，一部美丽的爱情小说不会蒙骗任何人，也不会推迟世界的前进，因为所有的艺术品都是有利于人类进步的，而今日的人类只能在一个方向上进步。总而言之，我认为作家的革命职责是把作品写好。这就是他的介入。

杜：这一点我同意。那么在你看来，理想的小说是怎样的呢？

马：是绝对自由的小说，它不但以其政治的与社会的内容使读者忧虑，而且以其深入现实的力量使读者不安。如果它能够把现实翻转过来，让读者看到另一面的情形，那就更好了。

杜：现实，这是我们应该仔细研究的问题。我第一次读《百年孤独》时，主要注意了两件事情：即存在一种恣肆的想

象和对叙述故事的关心，但是并不破坏叙述的结构，也不破坏语言的结构。但是第二次读它时，却使我想到了，《百年孤独》也符合破坏的意图，《百年孤独》最后破坏了现实的结构。我想起了普鲁斯特，想起他为赋予我们以人类关于世界的形象的巨大努力。我还想到了康拉德。我真诚地认为，对现实的处理方法是我们在谈论叙事形式时应该提出的基本问题之一。

马：我能够确信无疑知道的只是这一点：现实不仅仅表现在西红柿的价格上。日常生活，尤其是在拉丁美洲，总在说明这一点。美国人 F. W. 厄普·德·格拉夫于 1894 年在亚马孙世界做过一次著名的旅行。在众多的事情中，他看见一条小河在沸腾；有个地方，人的喊声能引起一场瓢泼大雨；还有，一条长二十米的森蚺浑身落满了蝴蝶。陪同麦哲伦做第一次环球旅行的安东尼奥·皮加费塔看到过一些不可思议的植物、动物和人的足迹，但后来再也没有关于它们的消息。在阿根廷南方一个名叫科莫多罗·里瓦达维亚的荒凉地方，南极风把整整一个马戏团卷了上天空，第二天渔民们用网打上来的不是海鱼，而是狮子、长颈鹿和大象的尸体。就在几个月前，早晨八点钟一名电工叩我家的门，刚把门给他打开他就说：“你家的熨斗的电线该换了。”但是他马上明白他敲错了门，道过歉，走了。几个小时后，我妻子把熨斗的插头插入插座，电线竟着了火。无需举更多的例子了。只要看看报纸或睁大眼睛观察，就会不由得像法国大学生那样惊呼：“想象的力量多大啊！”

杜：有这么大？

马：请记住，这块大陆的绝大多数事物，从餐勺到心脏移植，在存在于现实之前人们就已想象到了。社会主义在苏联实现以前就已存在于卡尔·马克思的想象中了。佩罗格鲁略的那些真理富有诗意，它们使我们相信，地球可能不是圆的，只是当许多人考虑到时代的利益而想象地球是圆的时它才开始被

认为是圆的。我相信，正是这一系列没有理性主义偏见的考察为我们的小说开辟了光辉的未来。但是千万不要相信这是一种逃避的方法：或迟或早现实终会认为想象是有限的。

我的短篇小说《格兰德妈妈的葬礼》描述的是教皇到一个哥伦比亚村镇做的一次不可想象的、轰动一时的旅行。小说发表十一年后，教皇去了哥伦比亚。更有趣的是，当我写这篇故事时，当时的总统身材又高又瘦，我写得却又矮又胖，头还秃，以免影射之嫌。但是不幸的是，现在欢迎教皇的这位总统恰恰是个头秃的矮胖子。还有一件事：费尔南多·比达尔·布西是南美出版社的经理，他在丛林深处看见一条被遗弃的船并拍了照片。最后一件事是：我这里有一篇来自巴兰基利亚的报道，你可以复印一份。报道讲一位二十七岁的青年大胆地泄露说，他比其他的男人多长了一件东西：一条猪尾巴。

杜：这一切不由得让我想起马里奥·巴尔加斯·略萨，他非常令人信服地指出《阿马迪斯》和《百年孤独》之间可能存在的联系。骑士书籍和骑士小说表现的神奇世界同你发出的“想象的力量多大”的赞叹没有相当大的关系吗？

马：我认为，问题在于受过中世纪的疯狂想象训练的骑士小说作者们成功地创造了一个可能存在的世界。对他们来说，唯一重要的是故事的效果。如果他们需要将骑士的头砍掉四次，就把骑士的头砍掉四次。这种惊人的想象力居然如此深入那时的读者心中，它成了征服美洲的标志。要找到黄金之路和永恒的青春泉只有在想象自由的美丽世界里才有可能。不幸的是，拉丁美洲竟然如此迅速地忘记了这些绝妙的源泉。直到四个世纪后的今天，才由马里奥·巴尔加斯·略萨找到已经中断的传统的端头，引起了人们对骑士小说同我们的日常生活罕见相似的注意。

杜：开始写一篇小说时，你对故事的发展和结尾已有设想

了吗？

马：我的一切故事的源头总是一个简单的形象。我认为我的最优美的短篇小说《午睡时刻》的全部故事情节来自对一位穿黑衣服的妇女和一个穿黑衣服的女孩打着黑伞在一个荒凉的镇上顶着炎炎烈日行走的情景的幻觉。《枯枝败叶》的复杂故事源自对我自己小时候坐在客厅一个角落里的椅子上的情形的回忆。关于写《没有人给他写信的上校》所受的启发，最初是在巴兰基利亚的鱼市上看见一个男人在观望船只。许多年后我自己又在巴黎经受过一次焦急等待的不安心情。我把自己同对那个男人的回忆联系起来：于是我明白了等待是一种什么心境。许多年间，关于《百年孤独》的创作，我只记得一位老人带着一个男孩去认识一个马戏团作为稀奇东西展示给人们看的冰块。关于我现在正在写的小说^①，许多年来唯一的形象是一位不知不觉衰老的男人在一座四处是动物的宫殿里的许多大厅中踱步。这些原始的形象对我来说是最重要的，其他都是次要的。

杜：你怎么知道哪个想法有前途呢？

马：经不起多年考验的想法我不感兴趣。关于我写最近一部小说^②的想法已经存在了十七年；这个想法既然如此牢固，我就不能不写它了。关于这部小说，我孕育了许久，我能够反过来复去地多次讲述它，就像我读过的一本书那样。对我来说，最困难的是写第一段。为了写第一段，可能要花许多个月份，甚至许多个年头，直到把它写好为止。只有写好第一段后才能最后决定是否应该写下去，应该采用什么风格，应该写多么长，需要用多少时间来写。

杜：在这方面，纪律起了作用。据说你的纪律很严格，你

①② 均指作者 1975 年出版的长篇小说《家长的没落》。

作为作家使用的好像是银行职员的时刻表。

马：我每天写作，包括星期天，从早晨九点到下午三点，在一个又安静又暖和的房间里写作，因为喧哗和寒冷会使我感到心烦。在写作的时间里，我每天吸四十支黑烟，其他时间再设法解毒。大夫们说我是在自杀。但是我认为没有一种折磨人的工作在某种程度上不是一种自杀。另一个情况是，我总是穿着机械师的长工作服写作，部分原因是穿这种衣服比较舒适，还有一部分原因是当我坐在打字机前束手无策而必须站起来思考时，我便用螺丝刀安装和拆卸家里的门锁和电线接头，不然就用鲜艳的色彩在门上涂画。

杜：你每天的进度如何？

马：如果写的是短篇小说，一天写一行我就觉得很满意了。如果是长篇小说，我就努力写它一页。一般来说，越写就越是得心应手。所以长篇小说比短篇小说“热情好客”：只须开一次头，而开始写每个短篇花的工夫和开始写一个长篇一样。有时我可以多写一点，但是我知道第二天，已经进行了很好的休息后，写作会更加顺利。在写作期间，在《百年孤独》写作的十八个月里，白天、夜晚我没有一分钟想别的事情。我总是和最亲密的、最通情达理的朋友们谈这本作品，但是一行字也不给他们读，也不让他们读，也不让他们动我的初稿，因为我的思想迷信：那样的话，工作就永远白费了。

杜：那么，你写创作笔记吗？

马：不，我从来不写创作笔记，只写每天的工作日记，因为我有这样的经验：如果写笔记，你就会老是想那些笔记，而不去考虑写的书。

杜：海明威说，作家如果有机会重写、至少重写其作品的一部分，他会感到很幸福。你对自己的作品修改得多吗？

马：起床后我做的第一件事就是动手用黑墨水修改前一天

写的东西，并立刻全部誊清。然后修改整个初稿，改完后一点一点儿地用打字机打下来，因为我从来也不复印，如果在忙忙碌碌中弄丢了一点，就不至于再花一天时间重写了。

杜：那你看清样吗？

马：我看清样一向不马乎，但是出版《百年孤独》时出版者允许我随便改，我却只改了两个字。实际上，从我满意地读过最后一遍初稿后，我就永远对那本书不感兴趣了。

译自《加西亚·马尔克斯谈加西亚·马尔克斯》，1979年

漫 谈 写 作

孤独与写作

请不要破坏我这种孤独人、孤僻人的名誉，这样我可以安心地工作。

说实话，我对宣传我的作法很反感。我觉得这是不光彩的。我从没有举办过讲座，也没有在书店里的书上签过名字。我不同意任何一种公共场合的介绍。当然我更不愿在电台或电视台上讲话。不，绝对不行。我认为，作家应该写作，如此而已。我没有帮助出版社做宣传吗？当然没有。没有一个出版者帮助我写作。然而，我丝毫也不能拒绝的人是记者。我曾在许多年间从事新闻工作。在能够依靠作品生活之前，我一直当记者。是的，那时我是新闻记者，我认为我那时干的是真正的新闻工作。我非常感谢这一职业。我已说过，我不能拒绝记者老朋友们。问题是，我希望工作。我到巴塞罗那来工作和生活，当然不是来发表讲话的。我相信，谁要是有兴趣了解我的想法，只要读读我的作品就够了。再说，我的文学见解也经常变化。我今天说的，说不定不久就变成了蠢话。所以，千万不要剥夺我的孤独人的名誉……不过，说实话，我觉得自己在作家和新闻工作者中间感到愉快。

我是自相矛盾的

我始终在进行试验，写小说的乐趣就在于此——探索，发现，革新。所以我的文学理论每天都在发生变化。我没有固定不变的公式。如果哪一天我有了一个公式，我就完蛋了。我是自相矛盾的。谁要是不自相矛盾，他就是个教条主义者。教条主义是反动的。我不愿意成为教条主义者。

写作前的准备

我在写作的时候，我的桌上堆满了各种各样的资料和参考书，那都是我根据需要随时找来的。为了写最近一部长篇小说，我参考了好几篇关于炼金术的文章，许多关于航海者的故事，关于中世纪流行的时疫的记载，若干本菜谱，关于毒品和解毒的手册，关于坏血病、脚气病和糙皮病的研究资料，一些描述我国内战的书籍，家庭医药卫生手册，关于古代火器的著作，还有二十五卷大英百科全书，等等，不计其数。在写作过程中，我必须掌握如何区分雌虾和雄虾，如何枪毙一个人，如何鉴别香蕉的质量；我必须放弃一个人物，因为我没有及时找到能够把七个句子译成帕皮亚门托语^①的人；我必须反复查阅字典，以便弄明白梵语字词；我必须计算七千二百一十四枚多乌隆除以四有多重，好确信四个孩子能不能搬运；我还必须删掉许多轶事和最后改变一个人物的性格，因为我找不到中世纪消灭蟑螂的十六种方法。目前我正在学习制造一种电椅，以

^① 西印度群岛中的库拉萨岛方言。

便让我的下一部小说的一个人物会做它。

我不愿意自我模仿

当《百年孤独》出版时，我的另一部长篇小说《家长的没落》就已定稿，可以出版。但是我现在决定进行修改，把它写得更好一些。我感到不是那么有把握，我感到负有很大的责任。我之所以这样做，并不是要改变已经写完的这部小说，也不是为了迎合读者的口味。我很清楚《百年孤独》成功的原因，我可以采用某些表现技巧保证使《家长的没落》取得同样的成功。但是我不想那样做，我不愿意自我模仿。

我关心的是有趣的历史

我讲述的不是某个历史事件。我关心的是为读者描述有趣的历史，真实的历史。当然不是文献上记载的历史，而是从我的亲身经历中获得的历史。在探索中我发现，拉丁美洲的现实，我们所生活在其中、养育在其中、成长在其中的现实，每天都和幻想交混在一起。

.....

我们拉丁美洲作家都在做同一件事情。我们在讲述同一个故事。不是五位小说家写五部长篇小说，而是在写分为好几卷的一部小说。我们写的也是同一种现实，我们每个人在揭示这同一个现实的某个部分。

译自《小说：巨大变化的分析》，加西亚·马尔克斯，

1968年1月14日

现在：二百年的孤独^①

——与埃内斯托·贡萨雷斯·贝梅霍的会见

1971年11月于巴塞罗那。

埃·贡·贝梅霍（简称贝）：请谈谈《百年孤独》的发行情况好吗？

加西亚·马尔克斯（简称马）：非常出乎意料。如果用同一把测量一本书成功程度的皮尺来测量，我以前的每本书售出的册数摆开来，足有一千米长。《枯枝败叶》是从1955年开始出版的。考虑到这种情况，我估计《百年孤独》可以卖掉五千册。

贝：当时你对这部作品有信心吗？

马：我对这本书有信心；我确信它会在批评界引起强烈反响。

贝：但在读者中不会。

马：在读者中不会。但是事实上，初版五千册仅十五天就在布宜诺斯艾利斯地铁入口处卖完了。南美洲出版社共印了八千册，估计1967年6月至12月可望售出。但两周后就卖光了。

贝：读者是作品的主角。

① 本文略去了与文学创作无关的段落。

马：这是我最感兴趣的事情。在拉丁美洲，在西班牙这儿，在一切地方，书是读者卖的。通过众人的谈论，通过像古巴人说的口头宣传，书就卖出去了。

贝：现在出了多少版了？

马：西班牙文后，不是十八版就是二十版。此外，古巴还出了两版：一版八万册，一版一万五千册。别的语言的，我已签了十七份合同。已译成的文字，你看都在这个书架上：有法文、意大利文、英文、丹麦文和德文的。俄文的大概也出了。根据我最近得到的消息，不久前《外国文学》上也刊登了。

贝：译本情况如何？

马：我很喜欢英文译本：文字凝炼，更富有感染力。意大利译本也很好：我们和译者一起工作了很久，澄清了一些问题。法文本也不错，不过我体会不到法文译本的妙处，尽管法文本于1969年获优秀外国作品奖，并且受到好评，但销售情况不佳。我想，大概印了五千册。我总有这样的印象：这本书在法国不会畅销，因为它不是一本笛卡尔派的书。你知道，在笛卡儿的唯理主义和拉伯雷的奔放而疯狂的想象之间进行的斗争，在法国的胜利者是笛卡儿。这本书在美国特别是在大学里很受欢迎，尽管书价为八美元。译者给我写信说，等袖珍本出来后，会更受欢迎。

贝：面对不同层次的读者酷爱这本书的现象，你感觉如何？

马：我非常高兴同人们建立这种联系。

贝：在这本幸运的书，你认为是什么使你取得如此密切的联系呢？

马：这也是我对自己提的问题。因为很显然，有两个层次，但可能有三四个，天晓得有多少个层次。对此，英国人看得很清楚，所以他们用了两种封面，把两种封面的书都摆出来

卖：供喜欢文学的读者和仅仅喜欢奇书的人选择。我想，在这两个极端之间还有其他的层次，但是什么层次，我毫无印象，我也不想知道。就是说，我不想了解，不想知道《百年孤独》的处方。

贝：你怕受影响吗？

马：我已经两年没读关于《百年孤独》的评论文章了。我妻子保存着那些文章，等我完成了正在写的这本书后再去读。有一段时间我注意到，批评家们在寻求，并以某种方式要求某种东西，我却不知麻木到什么程度，竟没有给他们。我认为，想找到《百年孤独》为什么这样畅销的药方，是很危险的。现在看来，这个现象很有意思，对吧？——连巴塞罗那的出租汽车司机都读《百年孤独》。

贝：在古巴，话务员、牛奶产区的挤奶姑娘、水利工程师、奥连特省一位人工授精工作者、卡玛圭的甘蔗收割人……也读。

马：是的，这很有趣。我觉得这是这本书的最重要的方面之一：激起了各阶层人民对好文学的亲近。

贝：是的，这一点很重要：写作是为了让读者读，而不是为了让作家读。

马：为了让读者读，不只是让作家读。

贝：因为有为作家写的书。

马：很多，为作家写的书很多。不过奇怪的是我本来没有写一本畅销书的意图，结果怎么就是这样了呢？还有，在《百年孤独》拉开的空隙里，加写了我的其他几部作品。两年来，这些低价书平均每三个月就销售一万册。就像我对你讲的那样，这些书十几年来每本书售出了一千册。我想告诉你的是，我觉得这些书是用同样的套子写的。

贝：写得不大成熟……

马：可能有点不成熟。

贝：它们差不多是巅峰之作《百年孤独》的预备作品，对吗？有人说，比如巴尔加斯·略萨就曾说，在这些书中，你没有完全放开你的想象力，你尚未把你的一切才能施展出来，只不过是尽了职责，显示了表达容易性。

马：嗯，这一点我是在写了《百年孤独》之后知道的。就是说，那些书我是以同样熟练的笔触写的，这一点很清楚，现在我意识到了。我还记得我是怎样写那些书的：它们都遵从一种考虑，一种死板的计划，这计划在动手写书之前就确定了。

贝：你不认为讲讲你写《枯枝败叶》、《没有人给他写信的上校》、《恶时辰》、《预科课程》的故事和《百年孤独》的过程很有趣吗？

马：最初我觉得把我的作品反过来认识是不公平的。因为不言而喻，读过《百年孤独》后可能留给读者的印象是，他们觉得读的是以前的作品。但是倘若他们按照顺序读，就会看到一部比一部前进，通过所有的作品在寻求什么。实际上，一个人只是在写一本书。困难在于他不知道正在写作的是什么书。就我的情况而言，我知道我写的是关于马孔多的书。这是人们谈论最多的问题。但是，如果你仔细想一想，就会明白我正在写的书不是描写马孔多的书，而是表现孤独的书。

贝：就像你进午餐时讲的那样，孤独是爱心和同情的反面吗？

马：对。不知批评家们为什么忽略了这一点。在我的作品中，其故事唯一发生在马孔多的书是《枯枝败叶》、《百年孤独》和《格兰德大妈的葬礼》中的几篇小说。《没有人给他写信的上校》和《恶时辰》的故事发生在不是马孔多的另一个镇子。但事实是，这两本书的一些人物以前曾在马孔多生活，现在出现在这些书里了。

具体地说吧，在《百年孤独》中就谈到，没有人给他写信的上校是奥雷利亚诺·布恩迪亚上校战时的年轻财产管理员。内兰迪亚协定签定后，他来到上校面前，把要他保存的六十二块金砖放在桌上。奥雷利亚诺·布恩迪亚上校亲笔给他签了一张收据，这收据可以证明他是有资格申请退役金的老战士。在书中，他一直盼着这笔退役金。

在《没有人给他写信的上校》中提到了此人离开马孔多的日期和时刻，因为马孔多的香蕉味把他的肠胃毁了，他搬到另一个镇子去了。那个镇子和马孔多完全不同，那里没有铁路，只有一条涨水的臭河，每个星期五都有一条船开来。那镇子就是《恶时辰》的故事发生的镇子。

书中表现了孤独的主题：上校和他妻子的孤独。他只有一只公鸡。他等待着一笔退役补助金，但始终未等来。未等来是因为社会不公正，是因为官僚主义手续多得数不清。

《恶时辰》的故事也发生在那个不是马孔多的镇子。有一个人物，即安赫尔神甫，曾是马孔多的神甫。他被调到了这个镇子。他是和马孔多的唯一纽带。在此书中，你又看到了主要内容是表现镇长的孤独，他是来征服这个镇子的，却渐渐地消沉下去，觉得被镇子征服了。显然，其意义就是反映整个国家的形势。

还有另一个明显的区别：这个镇子可以在哥伦比亚的近代史上查到，实际上，日期也能够确定。你已经注意到，我很害怕把日期弄错了。但是在这几本里可以找到日期。这种情况不会发生在《枯枝败叶》和《百年孤独》所表现的马孔多，因为马孔多总有浓重的神话色彩。

现在，在我的所有作品中有一个永恒的东西：奥雷利亚诺·布恩迪亚上校总有什么事情同某个人物或某个地方有关系。《枯枝败叶》中的医生拿着一封从巴拿马来的信回到家中。“上

校”曾是革命军的司库。《恶时辰》中有一行字匆匆提了一下奥雷利亚诺·布恩迪亚上校经过那里时住过一夜的那幢房子。

贝：这个细节你是故意安排的吗？你想以某种方式把一本书同另一本书连接起来吗？

马：现在我觉得是这样。我一直想着参加上世纪的内战的这位上校。他发动过三十二次战争，每次都打败了。但是我害怕这位军人的那种虚假的传记，因为我觉得它会让人感到厌倦。但是在我写的每一本书中……

贝：……人物总缠着你。

马：对，人物总缠着我。我甚至在《百年孤独》中认为，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校和在其他作品中一样是个附带的人物，只是从马孔多经过而已。但是这是开始时的情况。书中后来发生的事情，我所知不多。

贝：这样，我们就有了永恒的主题：孤独。不过，现在请你谈谈你在不同的作品里对表现形式和文学手法的探索。

马：你瞧，作品的开头我开得好，从合适的地方开始。《百年孤独》的神话表现方法在《枯枝败叶》中也采用了。这是个好方法。但是在哥伦比亚出现了被称为“暴力”的事情（我把它作为一个很便于表现的题材，因为暴力贯穿哥伦比亚的历史），而在那个发生政治暴力的时期，暴力来自政权，保守党夷平了一座座整个的城镇，他们武装警察、军队和他们的支持者，在占居民大多数的自由党人中间制造恐怖，以维持其统治。

那个暴力时期在当时的哥伦比亚还不是作家的人们——他们中有许多是暴力的可怕悲剧的见证人——中间产生了如此深刻影响，他们觉得有必要讲述它，于是在四五年内便出版了五十多部小说。这就是现在所说的哥伦比亚暴力小说。

事实上，它们不仅是小说，而且是最直接的恐怖的证明材

料。一般来说写得很糟，写得草率，文学价值很低，但是作为一种材料却具有巨大的优势。在哥伦比亚，在任何时候，一旦暴力过去，这些材料对了解那个时代就具有很大用途。

那时我二十二三岁，写过《枯枝败叶》，头脑里已有《百年孤独》的模糊轮廓。当时我想：“我应怎样处理这块神话般的土地和我们正在经历的事情。好像是一种逃避。”现在我想，那是一个错误的政治决定。

我打算更进一步接近哥伦比亚当时的现实，便写了《没有人给他写信的上校》和《恶时辰》。我写的恰恰不是可以称为暴力小说的东西，原因有二：一是因为我没有亲身经历暴力，我住在城市里；二是因为我认为，从文学上讲，重要的并不是拉一张死者名单和描写暴力的表现形式（这是别的作家的事情），而是揭露暴力的根源，暴力的动机，特别是暴力在幸存者身上造成的后果。

所以你才看到，在《恶时辰》中没有写屠杀。实际上，暴力的关键时期已经过去。但是在书中看到的是，那种间歇补上的是蛛网，暴力会卷土重来，它是一种永恒的东西，暴力没有被消灭，因为产生暴力的原因没有根除。

当时我面临着认真改变语言的问题。因为技巧和语言已经由作品的主题所决定。如果采用我写《枯枝败叶》的语言，采用写作后来名叫《百年孤独》的书时想用的语言，是不能解决这些问题的。所以在语言上存在着根本区别。

所以，在语言方面风格相同的作品，一组是《枯枝败叶》和《百年孤独》，另一组是《没有人给他写信的上校》和《恶时辰》。在《格兰德大妈的葬礼》的故事集中，这两种风格都有，因为那些故事有点像废品，是留给我用来成功地装备一本书的材料。

你该看到，《没有人给他写信的上校》和《恶时辰》的语

言更为简洁、单调、直率，是直接从新闻工作学来的，因为我那时竭力地用文学方法写新闻报道。我那时是一个当记者的作家，同时又是报道现实生活的记者。

贝：在写《百年孤独》时，你为什么决定改变你的第一部作品的语言和方法呢？

马：因为我觉得那条路走不下去了：我写一本书必须考虑到情况的变化，完全像写新闻报道那样。我觉得我在政治上更成熟了，我明白：认为神奇的方法是一种逃避是不对的。于是就像我已经做的那样，我全力开始了《百年孤独》的写作。

贝：谈谈你为什么认为使用神奇手法不是逃避、你为什么说政治上更成熟后才写这本书，一定很有意思。

马：哎，问题是，关于现实的一种更清楚的概念在我的脑海里产生了。《没有人给他写信的上校》和《恶时辰》的直接现实主义像电台一样有其有效的范围。但是我发现现实也是人类的神话，是信仰，是人类的传说；是人的日常生活，并影响着人的胜利和失败。我发现，现实不仅是跑来杀人的警察，而且也是纯粹的神话，纯粹的传说，是构成人的生活的一切。应该把这一切包括在内。

贝：电影方面的弗洛伯尔·罗查。

马：对，巴西人在用极好的形式用它来拍电影。当你用那种更为广泛的尺度来衡量拉丁美洲的现实时，你会发现它上升到了绝对神奇的高度。此刻我甚至相信有那么一种可以称之为准现实的东西，它远非形而上学，也不属于迷信和形象思维，而是作为科学研究的不足或有限的结果存在着。所以我们还不能称之为真正的现实。

我给你讲讲预兆、疗法和拉丁美洲人每天在生活中都会遇到的许多有所预示的迷信现象，他们对东西、事物、事件都给以迷信的解释，此外，这种解释还来自我们最久远的祖先。

比如：三年前的一个夜晚，我在巴兰基利亚乘汽车去卡塔赫纳，有两小时的路程。那是凌晨两点钟。我在后座上睡着了。半路上司机把我叫醒，说：“喂，你会修车吗？车子熄火了。其实，这车不是我的，是我哥哥的，他把车子借给我，让我赶路。我不会修。”我们没有照明设备，公路上过往车辆也不多。不过，还好，两个小时后我们发现传动带出了毛病，我们随便拾掇了一下，便接着赶路。但在卡塔赫纳我的家里，都不知道那晚我回来。不过，家里有几个叫布恩迪亚的！除了我们十二个孩子外，他们的名字都一样——情况是，我几乎天亮时才到家，敲了门，门开了。开门时，我的一个兄弟裹着一条床单走出来说：“瞧，多巧啊：我梦见加博在路上，需要我们帮助。”

对这件事，我不对你做玄奥的解释，你该明白。不过，我认为这类事情是我们不了解的现实的组成部分。现在我对这种现实的考察跟对其他现实一样感兴趣。

所以我才对你讲，我相信我在政治上达到了足够的成熟后，就不感到事情复杂了，并且说：不，我的责任是面对全部现实，是创作反映全部现实的文学。

贝：我想，就是这种考虑把你引向魔幻现实主义的。

马：对。所以在写《百年孤独》时我又走了《枯枝败叶》的道路。

贝：现在，和《枯枝败叶》相比，在《百年孤独》中出现了语言上的想象因素……

马：……噢，等一下，从《枯枝败叶》到《百年孤独》的十五年间，有过许多烦恼，许多经历，天天都在等待着，想看看事情究竟如何。十五年的生活经验和作为作家的学习。

我相信，可以通过写作学会写作。在许多年间，新闻工作迫使我每天写作。现在我写小说仿佛还在报社里工作：我早晨

九点来到报社，坐下来写当天的文章，我知道根据我的工作计划该写什么。下午三点结束工作，我戴上帽子离开报社。

贝：不过，不管怎样，在丰富语言方面，你必须做艰苦的工作，因为在《百年孤独》中你使用了一种华丽的语言。

马：倘若听起来不那么自负的话，我可以对你说，那种西班牙语我一向就善长，问题是我不需要这样做。你所说的丰富的语言，我当记者时不需要，写我以前的三本书时也不需要。

我的结论是，《百年孤独》必须这样写，因为我的外祖母就是这样讲述的。我曾试图找到更适合这本书的语言，我便想起我的外祖母曾经不动声色地对我讲述最残忍的故事，仿佛是她刚刚看到的似的。于是我觉得，我外祖母讲故事的那种冷静态度和丰富的想象力，是使她的故事让人感到真实可信的关键所在。我写《百年孤独》遇到的问题就是让人相信，因为我自己已相信。可是，怎么写才能让读者也相信呢？办法就是采用我外祖母讲故事的方式。

请注意，在《百年孤独》中，特别是在开始部分，我故意用了大量的古语。后来，从书的中间开始，我的叙述如鱼得水，一帆风顺，甚至在最后一部分，不但有古语，而且有新词和创造的词语以及充分的自由表达，因为我想，这最后一部分反映了我写这本书的愉快的心情。

贝：好了，有意无意地我们来到了怪物的嘴边：避开人们关于《百年孤独》谈过的千千万万个问题，我们谈谈关于这本书的评论吧。你对你读过的关于《百年孤独》的评论文章有何看法？有的文章说中了吗？是什么文章？

马：就像你说的，关于《百年孤独》，人们已写了成吨成吨的纸张，说的话有的愚蠢，有的重要，有的神乎其神，但是谁也没说到我写这本书时最感兴趣的点儿上，这就是关于孤独是团结的反面的观点。我认为这是这本书的本质。

这是布恩迪亚家族的人一个个相继失败的原因，是他们的世界、是马孔多毁灭的原因。我以为，这里有一个政治观念：孤独的反面是团结，是个政治观念，而且是个很重要的政治观念。谁也没有看到这一点，或者说，至少没有人谈到这一点。

布恩迪亚家族成员的失败是由于他们的孤独，或者说，是由于他们缺乏团结一致的精神。马孔多的毁灭，一切的一切，原因都在于此。

是因为缺乏爱。奥雷利亚诺·布恩迪亚不善于爱的问题在整本书中以全部的文字描写了。最后，当长着猪尾巴的奥雷利亚诺出世时，小说里说：“他是这个家族百年来唯一由爱情种下的产儿。”

贝：是他灭绝了这个家族。

马：是他灭绝了这个家族。

贝：哪里发表的对《百年孤独》的批评最好？

马：很不幸，不能不承认这一点。最好的批评在美国，就是说，他们是自觉的、修养很高的职业读者，有的思想进步，有的则很反动，就像人们认为的那样他们必定如此，但是作为读者都很优秀。

贝：敌人也在了解我们。

马：而且是我们为他们提供了了解我们的材料。

贝：这本书的材料组织工作很累吧？

马：这是一件非常讨厌的事情，因为如果不致被材料压得透不过气，你就得在头脑里组织。

贝：你不做笔记？

马：不，只写日记，工作日记：就是说，我如果从这里开始，就得从这里继续，不要忘记这一点。当我写完《百年孤独》、把稿子誊清，当出版社把收到稿子的回执寄给我后，我就给我妻子打电话，把装着写书的全部日记的一大箱子纸毁

掉，因为读到那些日记的人会知道书是怎样写的，哪是真的、哪时假的，哪是合法的，哪是可怖的；就会知道我写作时没有服从文学的实际需要，而只是使用了单纯的技巧。与其让人知道这一切，不如我把它带进坟墓里去，老兄！

贝：好的，不过请坦白地告诉我，为了在写作时不致陷入那团乱麻中，你是不是被迫绘制过布恩迪亚家族的世系图呢？

马：是的，我绘制过。不过，世系图比想象的容易，有一个简单的做法：延续其香火的叫何塞·阿卡迪奥的那些成员，不是叫奥雷利亚诺·布恩迪亚的成员。但是何塞·阿卡迪奥第二和奥雷利亚诺·布恩迪亚第二的情况除外，他们是一模一样的双胞胎，可能从孩提时代就分不清谁是谁，在全书中依然如此。有些特征可以说明这一点：他们的性格既像奥雷利亚诺们，也像何塞·阿卡迪奥们，两方面的性格交叉在一起。另一个特征是在埋葬他们时：他们是同时死的，被装在一样的棺木中，埋葬他们的悲哀的酒鬼们头脑糊涂，把棺木弄混了。看来他们一辈子都是糊涂虫，但是对待死人，就糊涂不得了。

不过，的确，为了写作时不被乱麻缠住，我画过家族世系图。

贝：为什么叫布恩迪亚？

马：因为我觉得这很好。而且，布恩迪亚来自《枯枝败叶》，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校像幽灵一样曾在我以前的一切作品里出现，最后终于在《百年孤独》中住下来。

贝：在开始写这部小说时你就决定最终要讲述发动过三十二次战争的上校的一生吗？

马：不，我曾想，奥雷利亚诺·布恩迪亚应该像在我的其他作品里一样是个次要人物，只是到过马孔多而已。但那是因为我不知道奥雷利亚诺·布恩迪亚上校是在马孔多出生的，不知道他是何塞·阿卡迪奥·布恩迪亚和乌苏拉·伊瓜兰的儿子。

他们有两个儿子。在某个时刻，我意识到其中之一就是上校。但是我不知道什么性格的是他，是后来叫何塞·阿卡迪奥的，还是另一个叫奥雷利亚诺的。前者身上刺了花纹，曾环球旅行六十五次；后者是孤独的金银匠，最后当了上校。

贝：那么名字为什么重复呢？

马：噢，这在拉丁美洲习以为常：我的名字和我父亲一样。也许你的名字也和你父亲相同。

贝：是的。

马：在我们家，我们兄弟十二人，最小的跟我一样，也叫加夫列尔。当时我去外地上学了，我母亲说她想在家里留一个加夫列尔，就给我最小的弟弟取了这个名字。这是拉丁美洲的习俗。并非我有意把简单的事情弄复杂了。

贝：你怎样写《百年孤独》的？你如何构造小说的？

马：小说的基础是这句话：“许多年后，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校面对行刑队时，准会记起他父亲带他去看冰块的那个久远的下午。”

你知道，这件事非常真实，我来讲给你听。我写《百年孤独》前的第一个想法，第一个形象——因为我写一本书前最先产生的东西是一个形象，不是一个概念或观念，是一个形象——是一个老人领着一个孩子去看冰块。

贝：是你外祖父吗？

马：是有一次我外祖父带我去一个马戏团看单峰驼的形象。不过，与此同时，在我们住的阿拉卡塔卡，我从没有机会观看冰块。有一次，香蕉公司的警察局来了一些冰冻的棘鬣鱼。那些像石头一般的冷冻棘鬣鱼引起我的注意；我问了我的外祖父。我外祖父什么都给我解释。他对我说，那些鱼像石头，因为是冷冻的。我问他什么叫冷冻的，他说，就是把鱼放在冰里。我问他，冰是什么东西，于是他抓起我的手，把我领

到警察局，他请那里的人打开一箱冷冻的棘鬣鱼，我便认识了冰。当然，必须在单峰驼和冰之间作选择的时候，我便选择了冰，因为从文学上讲，冰更加吸引人。现在看来，令人难以置信的是，如此简单的形象居然成了《百年孤独》全书的出发点。

贝：你何时开始写这部作品的？

马：在我十八岁的时候。当时的书名叫《家》，因为我想，小说的故事永远不能脱离布恩迪亚的家。但是那时候我既没有写这样一部作品的魄力和生活经验，也没有写它的文学方法。所以我把它放弃了，写了《枯枝败叶》，这是命运的安排。

贝：因为你写它的时候……

马：对我来说，那就像过节一样，特别是在把书写完、把书拿在手中的时候：书里有嘲弄、有玩笑，有给我的朋友们的秘密书信。我知道我的书不会溜走，便高兴地简单玩起来。

贝：有一件事我想弄清：我读过你的一篇声明，你说批评家们那么严肃地对待《百年孤独》是错误的，因为这部小说一点儿也不严肃。而我认为，这部小说非常严肃，我想，你也这么认为。所以请你告诉我，应该如何理解你的声明。

马：唔，应该这样理解：对我来说，比严肃更可怕的事情不多。而我，老朋友，我来自世界上最严肃的国家，即哥伦比亚。在哥伦比亚，只有加勒比海沿岸地区不严肃。我们这些来自加勒比海地区的人，觉得国家其他地区的人，特别是波哥大的人，是些严肃得可怕的人类。在沿海地区，我们有一种叫作“mamadera de gallo”^①的说法，就是说，遇到最严肃、最讨厌的事情，仿佛由于害怕郑重而不严肃的对待，如果你愿意，这有点像古巴的说法，其实一样，因为加勒比是一个国家。

① 意为“嘲弄，取笑”。

这就是我想对严肃地看待这部小说的批评家们讲的话。使我感到恼火的是那些很严肃的批评家的严肃态度。他们刚坐下来就对小说评头论足……这是反严肃的态度。

当然，那时我没有对他们讲不要严肃地看待它，而应该以小说写作的方式去理解它。

贝：他们应按照应该有的方式理解。

马：对，他们应该按照我理解的方式理解，因为他们给小说戴上了主教的四角帽，穿上了主教的平底便鞋，这是真正可怕的事情。

贝：你正在写的新书《家长的没落》是用同样的笔调写的吗？

马：不，完全不同。我坐下来写《家长的没落》时，我明白写这本书和写《百年孤独》时一样，我的手是热的，有如闲庭信步。我决定必须完全打乱《百年孤独》用的风格，另起炉灶。怎么另起炉灶？就是从零开始；怎样从零开始？就是我要写一些儿童故事。于是我写了五个故事。你一定读过刊登在《家》^① 杂志上的一篇，即《巨翅老人》。罗伯托·费尔南德斯·雷塔马尔^② 给我写信，要我给他寄篇东西去，我给他寄去了这篇没发表过的故事。后来他又向我要别的，我给他寄出了几篇。但不是新写的，我想，他会发表的。都不过是“钢琴练习”，探索在新作里采用的风格。一直写到第五篇，我说：我要写的书就是这样的。

贝：那么，《家长的没落》跟《百年孤独》一样是以关键的第一段为基础的吗？

马：不，也不是。由于小说的结构问题，第一章还没有写

① 《家》，指古巴的《美洲之家》杂志。

② 罗伯托·费尔南德斯·雷塔马尔（1930— ），古巴诗人。

完，因为我需要得到小说其余部分的资料。

贝：像你的其他一切作品一样，这本书确实是以一个简单的形象为根据的，对吗？

马：是以一个独裁者的形象为根据的。那个独裁者老态龙钟，独自住在一座到处是母牛的宫殿里。

贝：那个形象是怎样来的？你知道吗？

马：知道……知道，我想我已记不清了。我知道写一本表现独裁者的书的想法是怎样产生的。那是1958年初在加拉加斯，佩雷斯·希门内斯倒台时。

佩雷斯·希门内斯已经逃走。军政府在米拉弗洛雷斯总统府一间大厅里开会，我们这些加拉加斯的记者凌晨四点在前厅里等待着，通宵都在等待着在那个房间里决定的关于那个国家的命运的通告。

在某个时间，门第一次被打开，一个身穿军服、脚蹬一双沾满污泥的皮靴的军官背对着我们退出来。他端着一支冲锋枪，枪口对着里头，对着拉腊萨瓦尔和所有在那里决定委内瑞拉命运的官员。他面朝里，穿着那双皮靴，从我们这些记者中间穿过，下了铺地毯的楼梯，钻进一辆小汽车，走了。

我不知道那个军人是谁，只知道他躲到圣多明各去了。但是就在那个时刻，不知怎么，我对什么是政权有了感性认识：经过非常谨慎的接触后，逃走的那个家伙失去了政权；如果那种接触不落空，那个家伙和整个国家的命运就会改变。

那么，产生政权的那个火星是什么呢？政权是什么呢？多么神秘的事情啊！我书中的独裁者说，政权就像“热闹的星期六”。

现在我要努力回忆你问我的问题：独自呆在周围满是母牛的宫殿里的那个独裁者的形象是怎样产生的……

贝：为什么那里满是母牛？

马：唔，母牛啊，是的，这很清楚。写的是拉丁美洲的独裁者，他们是封建的、当牧场主的独裁者，是经营农牧业的独裁者。此外，我觉得，在宫殿里，母牛的形象很漂亮。书中甚至有一个场面，写一头牛出现在阳台上。阳台下面的人说：“哎呀！什么臭东西：一头牛爬到总统府的阳台上去了。”在拉丁美洲，独裁者都是牛。

贝：小说是独裁者的独白吗？

马：不。但是就跟独白一样，因为叙述者始终没有脱离独裁者这个人物，独裁者是小说的唯一人物，因为其他一切人物都通过他和同他的接触而存在。由于他是个消息很不灵通的人，读者也总是跟他一样消息很不灵通。

贝：作品的故事发生的国家可以确定吗？

马：发生在一个加勒比海地区国家。对面的海——小说一开始写到了海，因为后来独裁者把它卖给一个大国，变成了硝石和荒漠——就是加勒比海，从宫殿的所有窗口都能看到它。不过，那个加勒比是西属加勒比和英属加勒比的混合物，因为建筑物有许多圣多明各、波多黎各和卡塔赫纳的特点，但同时也有印度人的商店，有荷兰人和海盗。

贝：那么时间对你一点儿也不重要吗？

马：不重要。我给你举个例子：一天，独裁者醒来。他是由海军陆战队扶植的，有一天他们走了，事先签订了一项协定，协定保证他们永远对海关行使管理权，保证他们在黄热病卷土重来的时候有权重新占领国家。他们走了，在港口上留下一条正渐渐生锈腐烂的装甲舰。一天，独裁者醒来，起了床，发现宫殿里的人都戴着红色四角帽：打扫卫生的女佣人、送牛奶的人、卸胡萝卜的勤务兵。于是他问：

“大家都戴着红色四角帽，这是怎么回事？”他们说：“告诉你吧，这是因为来了几个扛着许多红色四角帽的陌生人，他

们用红色四角帽把东西全换走了：鬣蜥蛋、鳄鱼油、鳄鱼皮、雪茄烟、巧克力，你所有的一切，他们都用红色四角帽换走了。”

独裁者从来不说话，而是先思考，先考虑。这时他心想：这是怎么回事呢？他打开面对大海的窗子，看见了海，看见了海军的装甲舰，看见了装甲舰后面的三艘停泊着的三桅帆船：克里斯托瓦尔·哥伦布到来了。

由此你可以明白我是怎样处理时间问题的。对我来说，重要的是要用这一切表现一段时间的历史；所以，对我来说，年代顺序绝对无关紧要。

尽管如此，我仍然坚持我的观点：如果为了诗歌的需要我想让独裁者坐防弹的凯迪拉克，他就坐防弹的凯迪拉克；如果为了诗歌的需要我更愿意让他坐十九世纪的四轮马车，他就坐十九世纪的四轮马车。同一天他坐四轮马车出发，坐防弹的凯迪拉克回来。这不重要。小说采用了多种文学手法。

贝：这本书写起来很容易吧？

马：这是一本很难写的书。

贝：为什么？

马：因为我想把它写成一首关于权力孤独的伟大诗篇。这样，就必须像写诗一样写它：一个字一个字地写，一个字一个字地写。

贝：你每天的进度如何？

马：现在我很满意，现在我每天差不多写两页。我已写了三年，不过，老兄，有时候一个星期只能写一行。最后我终于习惯了这种工作方式，不管怎样，这种方式和以前完全不同。

贝：如果有一行不完全满意，你不会暂时搁下吗？

马：不，你知道为什么吗？因为我在写那一行时，那一行是很重要的。如果暂时把它搁下，留待以后写，在全书中它就

失去了重要性，结果它就不重要了。所以，我不会漏掉一行，不会漏掉任何一行觉得不完全满意的字。再说，读者买我的书，就是为了让我这么做。

贝：今天你写了什么？

马：哦，是一段我很喜欢的故事，孩子们的故事。

贝：请你讲一讲。

马：这是关于这部小说我最后给你讲的事情。

贝：为什么？你认为不然的话我不会读它吗？

马：你不会读它，别人也不会读它！

有人把中奖的诀窍卖给了独裁者。来了一个人，对他说：“我有中奖的万无一失的诀窍。”他告诉了他。办法是那么简单，独裁者大吃一惊。那是一张只有三个数字的两百万元的彩票。开奖在宫殿的阳台上公开进行。

宫殿前的练兵场上挤满了前来观看开奖的人群。主持者要求众人随便挑选三个五六岁的天真无邪的孩子，让他们爬到阳台上去摸出三个号码来。

球上的数字总是和独裁者的彩票一致：他得了头奖。

一切都很顺利：过了几个月，几个月。直到有一天，有人来见独裁者，对他说：“喂，我的将军，我们对那几个孩子怎么办？”他说：“哪些孩子？”来说：“摸彩票号码的孩子：为了你的利益，保安局还是决定把他们保护起来，不能放他们，免得他们把事情讲出去。我们关了两千个孩子，我们说没有这么多。孩子们的父母都反了，我们对他们开了枪。夜里让你听那些音乐，是为了不让你听见枪声。那枪声就是我们对要孩子的父母开的。

独裁者想了想，说：“不过，这是为什么呢？”他开始调查，发现把中奖诀窍卖给他的人——收取头奖的四分之一——把二等奖的彩票卖给了保安局长，把副奖卖给了参谋部长，整

个参谋部成员都受到了牵连，所以当独裁者问他们那个人是谁时，他们把一个圣人的可靠情况报告给了他。原来那个人有一串妓院和赌场。这样，独裁者就遇到了一个大问题：他收到了美洲国家组织和教皇的电报。独裁者把参谋部召集起来开会。开会时他发现他们那么惊慌，他们什么事都会干出来。他觉得他是单枪匹马面对他们，便对他们说：“你们不要担心，这里什么事也没发生，有什么事我负责，诸位照常工作吧，现在最要紧的是军队的好名声和荣誉。有什么事我负责，好了，就这样吧。”他们对他说：“是的，将军，由你负责。不过，我们把那些孩子怎么办呢？”“是的，我们把那些孩子怎么办？”他说。

来了一个美洲国家组织（OEA）代表团，一个红十字会代表团，一个孩子的父母代表团。他说：“喂，你们把那些孩子抓起来，送到南方去。”代表团来了，四处查看了一番，最后说，没有孩子。他们希望在一个合适的期限内举行大选，实行代议制民主。独裁者说，好的。他们去了。

好极了，谈谈别的事情吧。但是他们说：“是的，我的将军，不过，我们拿那些孩子怎么办呢？”“把他们送到北方去。”独裁者不放心，在圣诞节，他派人给他们送去了玩具。可是，我们拿那些孩子怎么办呢？这是一句陈词滥调。

独裁者最好的顾问是他母亲。那是个卖鸟的女人，她把鸟儿染上颜色，当作珍奇的鸟出售。她住在宫殿里的一个房间里，仍然在鸟身上染颜色：在翅膀上染上颜色，它们就成了最稀有的鸟儿，黄鹂、赤鹌鹑、公鸡等……都给染上颜色。独裁者把孩子和彩票的事全对她隐瞒了，这是他对她隐瞒的不多的几件事之一。直到有一天，他再也瞒不下去，便跑去对她说：“我有这个问题。”母亲对他说：“喂，老实地告诉我，到底是怎么回事。”他全说了。说完后，母亲说：“你明白吗？除了把他们杀掉，你别无选择。”他说：“可是，孩子有二千。”她说：

“不管怎样，他们也会在战争中死去。”于是独裁者下达了杀死他们的命令。刽子手们把他们装进一条大船，给他们唱歌，免得他们哭叫。把他们沉到了海里。

我正在写这个故事。

孩子的问题拖了很久。

贝：它甚至成了小说的一个重要方面吗？

马：没看到吗？问题就在这儿。书中有很多很多这样的故事。我对你讲的这一切，特别详细地对你讲的这一切，在小说里只占五页！这个故事在书中并不重要；因为这是一本能够狼吞虎咽素材的书……

贝：唔，《百年孤独》也吞了……

马：……这本书吞得更多。都让我感到厌倦了，因为有大量我寄予很大希望的素材，后来三四页就把素材吞掉了。

贝：当然会这样，因为你愿意让它吞噬。

马：不错，我愿意这样。为了不在描写之类的事情上多费笔墨，我一直想抓住事情的本质。我关心的不是孩子们的故事本身，也不是玩彩票的狡诈手段，我感兴趣的是独裁者对这些事情的反应和处理方式。

贝：你对小说已有完整的概念了吗？

马：唔，是的，我有，就仿佛我读过一样！

贝：那么，剩下的问题就是写作了。

马：问题就在写作上。我发现语法就像一件胸衣。

贝：那你怎么办呢？

马：我刚才让它见鬼去了。

贝：在写作过程中你没改变事先拟定的计划吗？

马：唔，这本书不同，因为这本书是在写作的过程中成熟的。

贝：总之，写这本小说的方法一开始你就解决了吗？

马：你知道，在我写这本书的许多形式中我放弃过一种形式，就是古巴对索萨·布兰科^①的审判大会。我参加了那次大会，照我的想象，我的独裁者也生活在跟索萨·布兰科一样的环境中；通过审判大会，人物的全部真实性明确了。但是这还不行，因为尚缺乏独裁者的主观因素，他是怎么想的，怎么反应的。我感兴趣的是这个。

后来我想，可以把小说写成坐在被告席上的独裁者的独白。但是这又使我遇到另一个问题，即独裁者必须用一种并非他自己的语言讲话。可是他不会读也不会写，是后来会的，从海军陆战队时代起他就用手印代替签字。感到厌烦了，他就让人刻了一枚手印章，用此章签字。他是个文盲，却又得让他用叙述者的文学语言说话，这是不真实的。

此外，对我来说更重要的不是独裁者知道的事情，而是独裁者不知道的事情。这一点在独白中他不可能说，因为独裁者不可能讲他不知道的事情。

贝：不过，你对我说过，当其他人物离开总统时，叙述者并不跟着他们走。那么你是怎样表现独裁者不知道的事情的呢？

马：有时有大量的资料给他送来，有时他亲自去调查，如关于彩票的问题。但是随着他的权力的加强，他越来越孤立，因为所有的机器越来越精良，当机器完善到他可以进行独裁统治的时候，他便陷入绝对的孤立，什么事情也传不到他耳朵里去了。

贝：多米尼加人对我讲过特鲁希略^②的一个特点：人们对他实行的镇压绝对无法预料，镇压越是变化莫测和难以预

① 索萨·布兰科，古巴独裁者巴蒂斯塔（1901—1973）手下的战犯。

② 特鲁希略（1891—1961），多明尼加总统。

料，人们就越是惶然不安。你写的独裁者也有这样的特点吗？

马：是的，也有。他有一句话：“人们越是不明白，心里就越害怕。”

贝：有一段时间他失去了同现实的联系，甚至相信他自己的谎言，对吗？

马：这是我现在遇到的问题之一。因为开始时我的独裁者不是这个……但是……

贝：……但是他沉溺的同一游戏似乎左右着他……

马：是的，不过他从来没有到过十分自信的程度，因为他是一个非常胆怯、非常多疑、总是非常犹豫不决的人，他总是处在持久的精神危机中：就是说，此人的生活只限于克服一次危机又陷入另一次危机。在永恒的危机中度过了二百多年。

我不确知的是，他相信自己的人格达到了什么程度。不过，小说家比历史学家有个优势，即历史学家必须舍弃独裁者神奇的方面，而对我来说这是最令人感兴趣的方面。

但是，问题是，我一边写这本书一边向这本书学习。今天我对你谈的这些问题，三个月前我是讲不出来的。一年半以前我还一无所知，有的只是信心，相信形象，相信有一天他可能落到这个地步：他衰老得令人难以置信，独自和他的母牛呆在宫殿里。现在我才真正有了完善的计划，知道他何时落到这种地步了。

贝：你相信你创造了一个活生生的人物、他用自己的一生告诉你他是谁了吗？

马：当然，我写的一切小说里都发生过这样的事情。就像我对你讲过的那样，我本来不知道奥雷利亚诺·布恩迪亚上校出生在马孔多；知道了以后却又不知道马孔多的创建者的儿子中哪一个是上校。

贝：是他们决定的吗？

马：是他们决定的。你瞧，这样说好像作家装腔作势。但是根据我的笔记，俏姑娘雷梅迪奥斯是和一个男人私奔的，布恩迪亚家的人为了顾全面子便说她连肉体带精神都飞上天去了。说心里话，我觉得让她连肉体带精神一起飞上天去再好不过了。

贝：我不知你有多大权利让那个绝顶美丽的姑娘离世而去。

马：写作最可怕的事情是这个：是看清一本书，是揭示人物，是看到他们如何变化成长。

贝：你笔下的独裁者一开始就是个老态龙钟的老人吗？

马：他始终如此。我感兴趣的是老独裁者的形象，而不是他的变化：二十岁时如何，三十岁四十岁时如何；这会把我卷到历史学家的麻烦中去，我可不想被卷进去。

贝：你还有重要问题解决吗？

马：在书中找到一种困难的平衡。这部小说是关于权力的思考；为权利而权力。现在在我心中的大问题是担心这一切思考会宣告独裁者无罪，就是说，会让他作为几次骚动和整个环境的牺牲品出现，我觉得这在历史上是不真实的。所以，必须找到这种平衡。

贝：不是独裁者决定事件的进程吗？

马：是他，始终是他，但他的决定是以错误消息为根据的。

贝：他做决定的原则是什么？

马：他的决定仅仅为了维持他的统治。

贝：他从不考虑人民的利益吗？

马：不。有一次有人对他说，可以办某件事来改善穷人的处境，他却说，那是废话，穷人是不可救药的。他说了一句话：“等有一天臭狗屎有什么价值的时候，穷人出生就没有肛

门了。”

贝：所以他为什么要权力就一清二楚了：为了权力而要权力，不为别的。

马：为权力而权力。你还有什么问题？

贝：有一个问题是留待我们充分地谈过你的作品后提的：我希望知道加西亚·马尔克斯个人的“十成”，其价值和原则。

马：好的，听我讲：在你做了那一切文学方面的决定但尚未像我们说的那样通过政治教育确定下来之前，你会处在像我现在这样的境况中：受到记者、出版者，总之，受到一切我们知道会带来这种境况的事情的请求。

于是人们就提出了一个我不知道会被提出的问题，即生活在资本主义世界的非党员进步作家的表现问题。

也就是说，这迫使你创造一种你必须自己创造的道德，因为学校里没有教给你，是日常生活教给你的。对我来说，这种道德和金钱有密切关系：我相信金钱的腐蚀力量，所以我在生活中提高警惕，每天都提醒自己。

我对金钱没有贪心，或者说，在我可以购买我的写作时间方面我对钱没有贪心。我认为，在资本主义制度下我得到的唯一干净的钱是卖我的书得到的钱。我对钱不感兴趣，但是我也不允许出版者剥削我一分钱，因为，你知道一本书产生的钱是怎样分配的吗？

贝：不很清楚。

马：因为我们这些作家是乳牛，老兄。所有的人都靠我们活着：现在我坐下来写这本书，不知多少人要靠它生活。干工作的是我，但是有几位先生正坐在那里等着我写完书让他们去印刷、发行、出售。书因此而涨价，弄得书非常贵。

书价的百分之九十在出版者、发行人和书商之间分配，如何分配我不确知。剩下百分之十。这百分之十，要扣税，还要

把这个数目的百分之十付给你的代理人。所以，请你注意这笔帐：一本《百年孤独》在西班牙卖一百八十个比塞塔；我得十八个比塞塔（整数）；扣除付给代理人的，剩下十六个比塞塔。如果我想带着妻子和两个儿子去看电影，门票多少钱？每人五十个比塞塔，总共二百个比塞塔。一本书我得十六个比塞塔，我得卖多少本书才能带他们进影院呢？不知道，得十二三本书。你明白吗？其他方面的花费还等着付呢：房钱，千百项花销。另一方面，出版者和其他中间人赚多少呢？唉，这句不可辩驳的话全概括了：出版者全是富翁，作家全是穷光蛋。

所以，我不允许别人侵占我的钱财。因为这是我的干净书：我很注意我的钱的来源。我是一切写作资助、各种各样的资助的敌人，无论是基金会奖学金还是补助，甚至奖金；我认为，无论如何，这些钱是支配和影响着作家的。我很久以来就这样认为。很久以来，在任何时候我都没接受过一次写作奖励金，也没接受任何政府职位或外交职务。

贝：你新近拒绝了要你当驻巴塞罗那领事的请求。

马：是的。国内来电报要我当领事，我回电说不同意，我大概是说我工作太忙，不愿意为其他事情进行斗争。我以为事情就这样了结了，但不久后哥伦比亚政府把此事公开了。我意识到要我当领事一事并不像我想的那么简单，认为我写完我那部小说后可以接受。所以我写了一封公开信，说明我拒绝委任有政治上的理由：我所拒绝的是我国的整个制度，整个犯时代错误的体制。当然，有人会理解为我被荣誉冲昏了头脑，不把当巴塞罗那领事放在眼里。我太粗心大意了，因为我不便于说的想法是，在拉丁美洲，有一个米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯当领事足够了，不需要两个。我认为，一个人不从事积极的战斗时，他在消极的战斗中就应该认真对待。不给我去美国的签证，我不要了。我想，拒绝给我去美国的签证构成了我的政治

资本的一部分。不给我去美国的签证，就是因为古巴的反革命分子在基隆滩登陆时我正担任拉丁社驻纽约的记者。

贝：不过，我让你离题了：还是谈你对钱的来源的关心吧。

马：我明白，我必须写作，做类似的工作，直到能够靠我的作品生活：当记者、做广告、搞电视、拍电影，不接受别人提供的任何帮助。我现在正设法解决我的版权代理问题，以便于我赢得时间，专门进行写作。

贝：好的。我想，我们几乎什么都谈到了。现在请问，你还想说什么吗？

马：还有一点：我不想再写长篇小说了。

贝：怎么回事？

马：煤烧完了，老兄。《家长的没落》结束了孤独的题材：一个年迈的独裁者独自呆在宫殿的母牛中间，不能要求表现比他更大的孤独了。我还没有考虑写新的小说的任何题材。

贝：那你写什么呢？

马：写短篇小说。我有一百个想法。我将写许多篇。我还想做另一件事：写小说体的新闻报道。差不多就像杜鲁门·卡波特^①写的那样。不过，怎么对你讲呢？他的功底还不够，效果也还差点。我写出的东西将以事实为依据，讲述全部的故事、神话、人……哎，我最近一次回哥伦比亚时，在波哥大附近的一个镇上，许多人吃面包中了毒。你瞧，这个题材多好啊！按着故事一点一点地讲述：面包怎样有毒的，都是谁吃了面包，谁没有吃。死神就这样偶然地选中了这个镇子的生命、它的传说、面包和面包里的毒……

译自《加西亚·马尔克斯谈加西亚·马尔克斯》，1979年。

^① 杜鲁门·卡波特（1924—1984），美国小说家。

对马孔多权力的想象

——与记者埃内斯托·贡萨莱斯·贝梅霍的会见

1975 年于斯德哥尔摩。

贝梅霍（以下简称贝）：《家长的没落》快出版了吗？

加西亚·马尔克斯（以下简称马）：交给出版商了，四月份出版。用打字机打的，总共四百五十页，比《百年孤独》短多了，《百年孤独》七百多页。

贝：我们早就盼着它出版。不久前奥内蒂——不是他一个人这么想——说，你在写《家长的没落》时，《百年孤独》一定是个很大的负担。

马：每个作家应该写他能够写的书。《家长的没落》结果比《百年孤独》还难写，因为对我来说，每一本书都比前一本书难写；文学进程越来越复杂了。

贝：为什么？

马：因为每本书都是往前迈出的一步。

贝：当然，《百年孤独》走了七里路后，后一本书肯定一点儿也不容易写了。

马：对我自己的进程来说，《百年孤独》的步子并不比其他作品长。《没有人给他写信的上校》让我花费的功夫跟《百年孤独》一样多。许多年来我就听人说，写完《没有人给他写信的上校》后，我再也不能写类似的作品了。我写一部作品时

从来不考虑要写得比前一部好还是差，我只是想前进一步。

贝：奥内蒂还说过一句话，说你写《家长的没落》一定没考虑采用不同于《百年孤独》的写法。

马：但主题要求我采用我写它时使用的手法。

贝：那么，我们就谈谈主题吧。

马：人们多次谈到，说《百年孤独》是对拉丁美洲历史的象征性概括。如果同意这个说法，那它就是一部不完全的历史，因为它缺乏关于权力问题的思考。这便是《家长的没落》的主题。好了，我们不要谈这个了，因为很快就能看到书了。

贝：只谈一件事：写这本书时，在权力方面你有什么发现？

马：有许多发现；因为你写一本书时，整天都在思考这件事。我写我的书是为了让别人能够读它。

我写的独裁者说，权力就是“热闹的星期六”；他从来也不知道他有什么权力；他每天都在夺取权力。在书中他最后说：“娘的，这个倒霉的国家，从来也没有人理我！”

贝：独裁者的年纪多大呢？

马：说不清，他一直就非常老。

贝：请谈谈这部作品的结构。

马：我告诉你，这本书没有死板的时间，从根本的东西到根本的东西，结构是那么紧密，有时我意识到忘记了什么东西，却没有办法再加进去。

贝：仅仅一句话吗？

马：可以说是六句，不过读起来没困难；你一读就知道了。

贝：关于《家长的没落》，你对读者有何希望？

马：《百年孤独》写的是日常生活；我想，因此读者才那么喜欢它。不记得谁说过，在《百年孤独》中第一次涉及到拉

丁美洲人的隐秘生活，床上的事情；这是最能抓住读者的内容之一。

也许《家长的没落》的读者少一些，因为从我表现这个问题的水平来说，它不会使那么多人感兴趣，尽管天晓得是不是会这样，因为，如果你注意的话，权力问题会在家里提出，在工作中提出，在出租汽车上提出，在各处都会提出。

贝：书中关于权力的中心思想是什么？

马：个人权力带来的灾难；如果个人的权力不行使，选择就只能相反：真正的集体权力。不过，还是让读者去说吧。关于这本书，你让我谈得够多了。

贝：《家长的没落》出版后呢？

马：我把手放在心上对你说，我再也没有什么要在长篇小说里讲述的了。我自己已感到不知所措。所以我害怕有一天醒来会没有事可做。我正在寻找工作，你了解什么情况吗？

贝：我也跟你一样。

马：在找到工作以前，我在同巴西导演鲁伊·格拉一起工作，把《推销灵丹妙药的好手布拉卡曼》改编成电影。我们觉得这篇小说可以通过电影再现从西班牙征服时期到美国帝国主义入侵后整个加勒比殖民主义的全过程。

贝：听说你也在和弗朗西斯·罗西一起搞什么东西。

马：是的；我们在实现他酝酿了几年的一个想法。我和罗西是老朋友。在拍电影的空闲时间里，或者他到巴塞罗那来，或者我去意大利看他。现在我想，我们就要开始工作了。我能够提前透露给你的是，我们拍的将是一部政治电影，一种关于相当原始的帝国主义——我们认为——的思考。

贝：在塑造形象方面还要做什么？

马：拍电视。我一直对《恶时辰》中暴力问题的处理方法不很满意。现在，机会来了：十五天后将重新商谈这件事。这

个机会对一个作家来说是难得的。我想，在未来的一段时间里，我将更成熟地进行工作：为哥伦比亚电视把这部小说改编成一个小时的、包括二十个片断的电视剧。下午三点织衣服的几个老妇女将看到关于哥伦比亚暴力的些许表现，将看到它对谁有利，同样还有某个人。

贝：短篇小说方面呢？

马：我有上百个想法，留待为智利进行斗争的每个空闲时刻去写。

贝：在这方面，你在罗马发表的关于拉丁美洲革命者需要进行一个时期的反思的讲话给我留下了深刻印象；你要求人们多些想象力，少些英雄主义。

马：因为在经过这么多年的思想僵化、生吞活剥之后，在拉丁美洲需要运用想象力。右派已经了解我们的一切策略。

贝：在这件事情上，一个作家的作用是什么？

马：关于这一点，一切都在创造定义的过程中落空了，有些定义是矛盾的，不符合现实。我以为作家的政治作用应该由每个时期的条件来确定。关于他的政治工作，作家感谢交给他具体任务。我以为我为拉丁新闻社为古巴革命做了有益的工作，因为他们曾对我说：“你将在这条战线上工作。”我同样认为，在支持古巴革命的工作中，我给予了良好的服务。现在，为了智利的抵抗运动，我也一如既往。智利人给了我很高的荣誉，为我提供了能够和他们一起工作的巨大方便。我所做的不过是我作为作家的声誉拿来为智利的抵抗运动服务。

贝：在整个这段时间里支持智利的斗争有什么结果？

马：不应给智利军政府一分钟的喘息时间，我们没有给它。我们在全世界宣传它的“恶劣形象”。这种坏形象是他们自己不顾一切造成的，我们只是让世人知道而已。

你是说结果吗？我想，我们成功地使智利政府成了地球上

最臭的政府。连和智利军人合作和帮助他们的那些国家的政府也只得不得不情愿地容忍它。皮诺切特本人由于得不到“国际上的理解”而感到难过。

我们知道，对解决智利的问题来说，我们取得的成绩还不是决定性的。但是对智利国内正在进行的抵抗运动——其目的，归根结底是实现智利政局的改变——是一种十分有效的帮助。

贝：不久前我读到，一位记者问你哪个拉丁美洲国家具有更光明的革命前途？我想，使他感到吃惊的是，你回答说是智利。

马：因为智利这个国家拥有十分广泛的、组织得更好、思想更激进的工人运动，它得到了国际上的巨大帮助和同情，并且存在着左派力量越来越有力的走向团结的趋势。还有哪个拉美国家有这一切条件呢？

贝：智利政变发生几乎一年半了。军政府干了些什么？

马：夺取政权，镇压反对派。除了使通货膨胀到了百分之两千、军费开支高达五亿美元外，它什么也没干。

贝：看来很明显，他们越来越孤立了。

马：他们越来越孤立了。在政变那天我给智利军人拍的电报里说的这句话正在实现：“智利人民绝不允许一群由美国帝国主义雇佣的罪犯统治他们。”

贝：好的，请谈谈那封电报吧。

马：那天晚上8点得知阿连德遇害我起草电报时，一些朋友对我说那封电报像流水帐。可情况就像流水帐，我没有过错。再说，我也想在我的怒火熄灭前把电报写好；你瞧，一年过去了，我的怒火还没有熄灭。

贝：不久前，里吉斯·德布莱对一位墨西哥女记者说，也许他不知道拉美人应该做什么，但是他确实知道拉美人在斗争

中不应该做什么。你也遇到过类似的问题吗？不应该做的是什
么？

马：拉丁美洲的左派分裂的重要原因之一就是因为对斗争
的形式争论不休。

斗争形式的选择问题不是机械的，也不是可以预知的；可
以预知的事情是革命运动在政治上的强化工作。革命运动在每
个国家的开展不仅是政治事件也是文化事件。

本身的条件决定了什么是最有效的斗争形式，每个国家的
斗争形式没有理由一定要统一。我感兴趣的观点是，切·格瓦
拉在玻利维亚的失败根本不能说明武装斗争的失败，智利人民
阵线的失败也不能说明议会道路的失败。

贝：关于另一个原因？

马：我认为解决办法是，对每一种革命运动来说，谁和这
个国家站在一起，谁和那个国家站在一起，并不重要。他们不
必为其他国家的分歧负责。这不过是殖民主义的陈旧思想方式
的残余，那就是说，如果我们没有一个宗主国，我们就不算什
么。这样想并不是反对国际主义精神，绝对不是。只是为了打
消对教条主义的恐惧。

贝：在一次会见中，你还对革命和进行革命的方法问题有
所暗示，对吗？

马：不知什么人总想说服我们这些想搞革命的人接受关于
革命是可怕的、灾难性的、残忍的观点。必须彻底地明白，反
革命才是可怕的、灾难性的、残忍的东西。这个数字你是知道
的：智利政变军人杀死了三万多人，监禁了数千人，拷打了数
千人。

我所想象的革命是通过集体幸福寻求个人的幸福，这是谋
求幸福的唯一体面的方式。

我们要阻止在拉丁美洲发展的那种无谓的牺牲的趋向。我

喜欢革命，不是为了死亡，而是为了生活，为了所有的人生活得好些，有好酒喝，有好汽车坐……物质财富不是资产阶级的特权，而是被资产阶级盗取的人类的财产；我们要把它夺回来分配给大家。

死亡不是革命必需的条件。革命不应该依然是灾难的清单。

贝：但是流血可能是不可避免的。

马：可能是；不过，如果革命是残酷的，那是由于反革命造成的。反革命越是反对革命，革命就越残酷。在责任方面不能含糊，因为如果含糊，我们的母亲就会担心。我母亲不明白，我连一只苍蝇都不敢打，怎么会成为一个革命者？我告诉她，恰恰由于这个原因我才成为革命者的：如果不进行革命，我便永远害怕被置于必须打苍蝇的境地。

贝：一个时期以来，你已变成一位政治领袖；连基辛格也谈到了你。在那次部长会议上他说，有一本书，其人类价值给他留下深刻印象，尽管在政治上他和作者不一致。他希望，从此以后，拉丁美洲不再被判处一百年的孤独。你有何感想？

马：我觉得，应该感谢基辛格说了这番话，因为不然的话，就会存在有人认为我们在政治上是一致的危险。

不过，我想告诉你一件事：我的一位朋友曾对基辛格身边的一位政府官员说，他在报告中提到的那个作者不能进入美国，他是不是觉得奇怪。

美国曾十二年拒绝给我签证。我想，其原因恐怕是我曾在纽约替古巴拉丁社工作。后来又给了我两年的签证。现在又拒绝给我了。我想，原因无需追溯到很远，我在和智利人民并肩战斗。

贝：对你要做的事情，他们感到很不安。最近，你把奥克拉荷马大学授予你的外国图书奖一万美元捐赠给了哥伦比亚政

治犯。请问：你将把诺贝尔奖捐献给谁呢？

马：我妻子很同意把奖金捐献出来，但是她说，下一次获奖别忘了她和我的儿子。所以下一次得奖，我要把奖金献给她。你知道为什么吗？因为我相信，她会以正当的政治目的把奖金捐出去的。

译自《加西亚·马尔克斯谈加西亚·马尔克斯》，1979年，
阿尔本索·伦特里亚·曼蒂利亚选编

“我成了拉塞尔法庭的成员”^①

——与《塞乌伊尔》杂志编辑人员的会见

1975年于布鲁塞尔。

加西亚·马尔克斯（以下简称马）：希望我们要谈的话题是文学，不是政治，因为我觉得我不善于谈政治。

《塞乌伊尔》编辑部（以下简称塞）：可是你是一个对拉丁美洲政治有影响的人物。

马：我没有政治才能，问题是在某些时候我意识到在拉丁美洲回避政治是不可能的，因为我们需要全世界支持我们的革命。

塞：在你看来，一个介入政治的作家的作用是什么？

马：我认为这两种作用并非截然分开的。当怀着写一部小说的目的对拉丁美洲的现实进行调查时，当真正运用拉丁美洲的价值写这部小说时，我认为这就是在促进拉丁美洲文化的非殖民地化，从而我也认为这就是在从事政治，在加速拉丁美洲解放的进程。

就我的情况而言，当我的作品超出了本国的国界，当我知道我的作品已经译成二十一种外国文字、其中有一部属于在拉丁美洲的全部历史上最畅销的书之一，上述工作的另一个阶段

① 本文仅选译与文学创作有关的部分。

就开始了。如果我说“最畅销”，我的意思是说“受到最广泛的阅读”。当我得知，比如在美国，我的作品的袖珍本印数超过了五十万册，当我得知在我去过的世界各地看到人们认识我、读过我的书时，我便意识到，那种声誉，那种名气，也是一种可以用于这方面或那方面的有力资本。我决定把它用在政治方面，所以我就成了拉塞尔法庭的成员，所以我可以尽一切可能为反对智利的法西斯主义而工作。

我的这种选择由来已久，因为不管怎么说，我认为自己一直有一种始终如一的立场。但是自从智利发生军事政变后，可能由于觉悟问题，我的立场更加明显、更加积极、更富有战斗性了。我突然觉得，我太麻痹了：在人民阵线时期，我认为那项计划会成功，它确实能存在下去，所以我就没有以某种方式做任何工作来防止它受到破坏。我错了。当时，我有一个觉悟问题，9月11日晚上8点我突然来到波哥大，意识到它完了，它垮了（双手一摊，完了），敌人走得比一个人想象的远得多，甚至把共和国总统都杀害了。在那个时候，老实说，我平生第一次认为我在政治上应该做的要比文学上能够做的更为重要。

在那段时间，我有一本小说，再写三四个月就可完成，但是我零敲碎打地写了一年多才结束，因为我几乎把我的全部时间都花在和智利人一道工作上了。

.....

塞：你认为何为文学批评？

马：我有一个观点，也许对文学批评很不公正。我认为文学批评纯粹是一种寄生活动。批评变成了创作者和读者之间的介绍人。

塞：但这是取得成功的手段.....

马：我认为不是！在我的情况来说，我的书是读者给卖的。我于1955年出版第一本书，当时卖掉了七万册，或大体

如此。十二年后的 1967 年，我出版《百年孤独》时，我已出版了四本书，每本书只售出一千册。《百年孤独》出来时，简直像一场“爆炸”，使出版商和市场专门家大吃一惊。

塞：对你，没有人宣传过你或者说发现了你吗？

马：唉，那是一个很难分析的现象。我能讲述的只是趣闻，你们看，从这些趣闻里是不是可以作什么分析。

南美出版社于 1967 年 5 月出版了《百年孤独》。我的出版者一般都是朋友。在此之前我没有收到过一分钱的稿费。朋友们的出版社很小；在墨西哥，有维拉克鲁斯大学出版社；一位哥伦比亚朋友出版过我的一本书。没有一本书是由一家著名出版社出的。五本书，我没收到过一分钱。我的生活靠的是当新闻记者、做广告，承担墨西哥电视台的某些工作，甚至还靠办杂志，杂志办得很糊涂：杂志上没有我的名字，也没有我的文章，也就是说，我干的是杂志的实际工作。

那时，当《百年孤独》还差一两个月就可写完的时候，我收到南美出版社的一封信，信上说：“我们读过你的作品，我们想了解一下你的作品是否可以不要版权让我们出版。”我非常高兴，因为南美出版社是我知道的一家出版社，我读过它出版的大量极好的小说。通过对五十年代阿根廷的这些出版社出版的作品的阅读，我的文学修养得到很大的提高。

我很高兴，但是我的情况是，我的全部作品都和朋友们的出版社签订了合同，现在撤回来是不道德的。于是我给南美出版社写了一封信，说：“我的作品都已签订了合同，不过，刚好我手头有一部长篇快写完了。你们要是可以出版，我将不胜感谢。”

他们立刻复信说可以出版，并且没有事先看稿就给我寄来一份合同并预付了五百美元稿酬。这对我如同雪中送炭，因为那个时期我的经济状况非常拮据，把一切值钱的东西都当了。

他们还在信里说，根据我的其他作品，他们确信我写的这本书是可以出版的。我非常高兴，尤其是在那五本书出版之后。我相信那些作品都不错，都受到了批评界的好评。从第一天起批评界的反响就很热烈，但是销售量却始终没有超过一千册。

塞：那些批评刊登在……

马：刊登在拉美各国发行量最大的报纸上。当时，南美出版社收到《百年孤独》的稿子后，出版者用绝对言过其实的字眼给我写了一封信，他们非常幸运出版这本书，甚至决定冒一次险。冒这样的险在当时似乎是不理智的：头版他们准备印八千册。

塞：但是你了解你作为作家的品质，你读过许多文学作品，此外你也知道拉丁美洲文学的水平，对吗？

马：唔，我写第一部作品时，也曾感到惧怕，就像后来准备写一部更好的作品时那样，因为我认为这应是巅峰之作。

我一向喜欢读长篇小说，尤其是拉丁美洲人写的那些没有人读的书。我开始写作时，我已了解在我之前的拉美人写的一切有趣的东西，知道加列戈斯和阿斯图里亚斯这样一些没有人理睬的作家。

我们继续讲述刚才的故事。南美出版社的人对我说：“头一版我们要印八千册，因为这本书不同一般。”当时我有些怕，就是说，我为他们担心，我对他们说：“印这么多，你们会不知所措的。”他们说：“不会，因为书很好，我们确信销得出去。”于是为了更加保险，他们决定进行一次大张旗鼓的宣传，做法是：布宜诺斯艾利斯的《头版》杂志派一名编辑去墨西哥，对我进行一次非常全面的采访报道：我怎样生活的，怎样写作的，并介绍我以往的作品，拍摄住宅、孩子等等的照片。制作一个彩色封面，把刊登这篇报道的这期杂志在《百年孤

独》出版的同一星期在布宜诺斯艾利斯推出。

但是在《百年孤独》上市的时候，爆发了中东战争。这样，不得不赶快改换《头版》杂志的封面，把介绍我的作品的封面推到下星期出版。

到下星期杂志出版时，八千册书已销售一空。在布宜诺斯艾利斯地铁入口处全卖光了。

我这么详细地对你讲述这一切，因为这说明他们做的宣传毫无作用。他们却感到困惑，遇到一个难办的问题：他们估计，八千册书，无论多么滞销，从5月到12月总能卖出。所以，他们既没有准备更多的份额，也没有准备更多的纸张。第一版出版八天后，他们便既没有纸也没有份额来进行第二次印刷了。这是历史性的，在第一版出版后的两个月里，整个拉丁美洲都在谈论这本书，却未能印刷第二次。第二版印了一万册。但仅墨西哥就要求买两万册。现在我们估计，已经到达二百万册了……

这种现象是值得分析的。我这样讲是因为我否认文学批评的全部作用，至少在这件事上。我认为书是读者售出的，他们一传十，十传百地为书做了宣传……我有机会看到，在家庭中女人比男人还喜欢读它，先是妻子读，然后她逼着丈夫读。

这本书，好像谁读它谁就渴望谈谈它。

但是，有一件事情更重要，更让我高兴，并使我想到它将成为一本不朽的书。这件事情是，它已经从一代传到一代。现在读这本书的是该书出版时只有五六岁的年轻人。

使我意识到这一点的是罗莎那·罗桑迪。在意大利，反对者总是把这本书排除在外，他们反对父母的问题，反对旧世界的一切，但是他们读《百年孤独》。

但是，我们咬住尾巴，再回到我们刚才谈的话题上去吧。一个那样的现象意味着什么？它意味着你立刻被置于了最引人

注意的位置。我这个人总是喜欢去餐馆，喜欢和几个朋友在一起，却从来不喜欢发言、做报告，因为我缺乏表达的能力；听众如果超过一定的数量，我就紧张得不能对大家讲话、不能录音、不能上电视。由于可怕的紧张，我从没有上过电视。我不善于表达。此外，我总是千方百计逃避消费社会的一切活动。我从没有在书店里为我的书签过名，从没有去作过讲座，从没有发表过电视讲话，从没有参加过鸡尾酒会，从没有出席过作家大会。我绝没有为多卖一本书做过任何事情。我认为作者的书售出的数量取决于打字机。

我希望达到的目标是发现自己一夜之间毫无思想准备地变成了一个名人，一个人人想见到的人，人人想与之讲话的人，人人想与之建立联系的人，因为读者已不满足于读作者的作品，而希望和作者谈他的作品。这迫使我完全改变我的生活。我的经济问题解决了，我必须思考我的人际关系是什么，我在这个社会上的地位、位置是什么。这一切，一夜之间就发生了，让人来不及思考。

这时，我清清楚楚地看到，面对落在我手上的问题，包括金钱问题，我唯一应该做的是把它运用于政治。这样，就回到了我开始谈到的问题。我获得的一切文学奖，有公开的，有神秘的，我都用于了政治目的。

塞：毫无疑问，你一定也认为在拉丁美洲存在着反动的、有时写得很差的文学。你认为应该怎么与之斗争呢？

马：你不认为应该由读者去做吗？

塞：不！在这种情况下，读者只是消费者……

马：我认为在拉丁美洲，这种文学没有读者。我认为自古巴革命后，拉丁美洲达到的觉悟程度和政治上的成熟程度是相当高的……

塞：但是在拉丁美洲，文化上的精神错乱现象还很严重。

特别是在大城市里，有许多人不善于运用你提到的那些拉丁美洲的价值。思想，比如左派的、社会主义的，不应该同样清楚地表现在文学作品里吗？相反的，反动的东西在文学中没有表现吗？譬如说，你对博尔赫斯怎么看？

还有，文学中没有阶级斗争吗？在上层建筑领域，知识分子能够以思想水平本身的力量把某种特定的斗争推向前吗？应该怎样认识？在文学当中这种思想斗争应该采取什么形式呢？

马：是的，我认为是可能的。不过，我的看法是，水平是不同的，有时会被混为一谈。就是说，用更简单和相当平常的话说，问题应该这样提：如果文学是一支步枪，就应该把它当一支步枪来使用，对不对呢？我认为不对，我认为应该把文学作为拉丁美洲文学整个问题的一个方面来使用。我认为，只要我们的文学具有本身的一致性，或者说，只要使它脱离传统的殖民主义就够了。

塞：你对我们谈了你想在你们的文学中体现和反映的拉丁美洲的价值。不过，那些价值是什么？你怎样看待民族文化问题？在化分为阶层的民族内，这种文化是应该维护和发掘的。

马：我很希望向古巴人提这个问题，他们那里有更多的问题。比如巴尔加斯·略萨讲过一件事，是发人深思的。他说，小说只有在崩溃的社会里才能繁荣，小说家就像兀鹰，是从社会的腐肉吸取营养的。这使人想到，在古巴，今后许多年间将没有小说；那里没有小说，看来并没有人写……

至于拉丁美洲的价值是什么，我只能用一句话回答你，这句话可以被视为一个简单的文学句子，但是我几乎告诉你了，我在写作时总在努力探索它。作家的一部分工作恰恰是揭示那些价值是什么。如果从反面下定义的话，我可以对你说，比如说，博尔赫斯没有体现这些价值。博尔赫斯没有受到拉丁美洲的价值的滋养。至少我是这样看的，后来我去了布宜诺斯艾利

斯。到了布宜诺斯艾利斯后我想：是博尔赫斯没有受到拉丁美洲的价值的滋养还是布宜诺斯艾利斯没有受到它的滋养呢？

不过，一般来说，我觉得人们对拉丁美洲的要求太多了。拉丁美洲是一个年轻的大陆，是一个正在沸腾的大陆。令人感到非常高兴的是，拉丁美洲正在发生一些事情，有好事情，也有坏事情，但总在发生某种事情；该大陆没有沉睡，也不能沉睡，它有自己的问题，它在忍受饥饿。但是印度也在忍受饥饿，然而我有这样的印象：印度在沉睡。

拉丁美洲在各方面都是一个创造的源泉；我们创造了游击战，我们创造了空中劫持、殉道者和各种各样的臭狗屎。

拉丁美洲有一件可怕的事情，这就是巨大的怀疑；就像我讲的那样，拉丁美洲需要领袖，但是人们不相信他们，甚至把他们杀死。这是一个戏剧性的矛盾现象。

我相信，倘若切·格瓦拉还活着，倘若卡米洛·托雷斯还活着，倘若米格尔·恩里格斯还活着，倘若萨尔瓦多·阿连德还活着，拉丁美洲肯定比现在好得多。然而，我们却把伟大的拉丁美洲革命建立在死人的基础上，我们天天要求杀更多的人，造成更多的死者，而不是让更多的人活着。妈的！

译自《加西亚·马尔克斯谈加西亚·马尔克斯》，1979年

“不积极参与政治是一种罪过”^①

——与拉丁社记者的会见

1976年于哈瓦那。

拉丁社记者（以下简称记）：在《枯枝败叶》和你后来的作品之间发生了形式上的明显决裂。而在《百年孤独》中，你又采用了你那种独特的叙述形式。原因何在？

加西亚·马尔克斯（以下简称马）：不是决裂，是一部作品合乎逻辑的发展。《枯枝败叶》不是线形的，其结构和《家长的没落》相同，只不过在《枯枝败叶》中，故事情节围绕一个死者从三个角度展开，而在《家长的没落》中，叙述的角度是多重的，尽管也是围绕一个死者。在《枯枝败叶》和《百年孤独》之间有一个结构发生变化的阶段和对现实的不同表现手段。其原因与其说是文学上的不如说是政治上的。我写《枯枝败叶》时，头脑里已经形成文学应该是怎样的概念，即文学应是经历和周围的现实的富有诗意的再现。但是那时哥伦比亚伴随波哥大事件开始了一个暴力时期。由于我在政治上和文学上尚不成熟，便认为自己错了，已形成的关于文学应该是怎样的那种概念是错误的，我那样写《枯枝败叶》不对头，我必须根据我国存在的社会问题以更简单的方式表现眼前的现实。用严

^① 本文仅选译有关文学创作的部分。

格的文学标准衡量，我认为《没有人给他写信的上校》是我最好的作品。然而我很快就发现，沿着这条路走下去，我会进入一条死胡同，会碰壁，作为一个作家是没有前途的，我过去的一切经历不会在我正在写的作品里得到反映。于是我断定我又错了，而我在写《枯枝败叶》时的文学概念是对的——我的责任是对整个现实负责。其作用如同爆炸，我写了《百年孤独》。

记：我读到过，《启蒙世纪》^①出版后，你撕毁了当时你正在写的几十章小说的稿子，这是真的吗？

马：不，事实并不像你说的这样。《启蒙世纪》出版时，《百年孤独》的写作已有相当大的进展。最让我吃惊的是那部作品依据的小说概念和我的恰巧相同。当然，由于如此一致，我不得不改变一下，因为不然的话，就会被认为是我模仿了《启蒙世纪》。对这部小说，我是非常钦佩的。阿莱霍深入加勒比海地区，寻根觅踪，深挖细找，从那个世界出发进行再创造。由于那是我们的一个共同地区，所以我们在许多方面都是一致的。《方法的根源》出版时，《家长的没落》已经开始印刷，不能做任何改动了。两者也有一致的地方。

记：不过，再回过来谈谈《百年孤独》的创作时间吧。你说你写了十八个月……

马：是十八个月。而作笔记，一个小时又一个小时，任何时间都做，我想我花了大约十七年。哎，我相信你会对这个故事感兴趣的：当我终于誊清、整理好结束这部小说后（我写作时有个癖好，比如，倘若稿纸最后一行出了错，我就把稿纸取下来，换上一张重新打好。由此你可以想象一天下来我会费去多少稿纸），我和梅塞德斯就去邮局把稿子寄给阿根廷的出版商。当时我们感到愉快而幸福（梅塞德斯从不读原稿，她总是

^① 《启蒙世纪》，古巴作家阿莱霍·卡彭铁尔的小说，1962年出版。

说，等长篇小说或短篇小说印出来后再看吧)。邮局的人秤了秤那一捆稿子，对我们说：“邮费 82 比索”（那时我们住在墨西哥）。我们掏遍了身上所有的口袋儿，结果只凑到了 50 比索。“唉，我们怎么办呢？”她说，“啊，那就先寄一半吧，我们马上找人借，或者卖点什么东西。”我们只好这么办：把稿子分开，寄了一半。在那段时间，梅塞德斯什么都卖，什么都当，靠朋友们生活，最后只剩下两三块阵地了：在冰冷的墨西哥城之夜我写作时用的加热器、为孩子们做饭用的搅和器和理发用的吹风机。当时我们从邮局回到家，当了这些东西（这些东西只当了 50 比索），然后又跑到邮局寄了其余的书稿。我们怀着平静的、既有所希望又感到绝望、既有把握又无把握的心情离开邮局时，梅塞德斯对我说：“喂，加博，现在就怕这部小说不成功了。”

人在二十多岁时写作特别自然流畅，可谓挥洒自如，无所顾忌。胡安·博什^①曾深入研究过文学，他关于文学的观念肯定是经过反复推敲的。有一天我听他谈过一条非常重要的文学忠告。他说：“我奉劝年轻作家要趁着年轻的时候掌握其小说艺术的一切技巧和方法，因为以后，到了中年，写作就不那么自然了，而到了老年，既没有必需的技巧和方法，也没有年轻时的那种自然性，就不能继续写作了。”听他讲这番话时，我正在写一篇很短的小说。而如今，我已年近五十，经过反复研究文学技巧后，我能够以纯粹的技巧写一部小说，并相信会受到许多人如饥似渴地阅读，我没有那么做是考虑到正直这个重要问题。二十岁的那种挥洒自如是无所顾忌的。我对工作，对工作的意义具有这样的意识，有时我想，工作可能毫无结果，或者知道你写的每一行可能都具有破坏性。所以注意使用的每

^① 胡安·博什（1909— ），多米尼加作家。

个字，每个名词，决不粗心大意。我动笔写作时，总感到恐惧，总要找几打借口推迟动笔，其原因就是害怕空白的稿纸。

最初我总在夜晚写作，这是我的记者职业养成的习惯，其他时间我不知道该怎么写作。报社下班后工作人员走了，我留在编辑部里，随着电传打字机的节奏开始写作。打字机的嗒嗒声一停止，我的脑壳便一片空白，仿佛脑子被抽光了似的。我不再当记者后，费了九牛二虎之力才学会了在白天写作。我必须学会做可怕的事情，比如写作时不吸烟。在写《家长的没落》时，我捏扁了空烟盒，吸第一口烟时我意识到，几个月来我每天吸的烟多达四包，我没有丝毫不适的感觉，但是这种依赖性变得非常强烈。所以我决定，那将是我吸的最后一支烟。第二天，我坐在打字机前时想到，在此之前，我从没有、决没有在不吸烟的情况下写过一行字；我必须学会，这是痛苦的。我告诉你，我必须学会白天写作。于是我坐在打字机前，尽管没有什么要写的。年轻人在这样的抱怨中消磨着时光：“我何时有时间坐下来写作、搞文学呢？”当他们有时间时，却又不知道怎样支配时间。写作的手会比垒球的投手凉得还快。我坐下来，从早晨九点写到下午三点，尽管没有什么可写的，因为如果把它留到明天，就等于把它留给了过去：你必须养成自己的习惯。目前，我有很长时间没有写作了。我把我的生活划分为写作的时期和不写作的时期。在非写作时期我获得了经验，在写作时期我不能停顿。现在到了第二个时期，我必须利用，至少要利用头三个月来“热身”。用“冷手”写出来的东西是平淡的，并会充满谎言。浪漫主义作家们那种广为人知的灵感大概就是这种手热吧。

记：加夫列尔，你的创作拥有整个富有诗意的世界，你怎么不致力于诗歌写作呢？

马：虽然我从没有写过一行诗，我的文学修养却来自诗

歌。我是通过蹩脚的诗走向文学的，是从蹩脚诗明白什么是好诗的，如蓝波^①、凡尔纳和济慈的诗。我从读努涅斯·德·阿尔塞和胡安·德·迪奥斯·佩萨的蹩脚爱情诗篇开始，直到有一天发现你完全迷上了诗。我很晚才喜欢小说。我的爱好是诗，我认为我的这种爱好会在散文中得到更好的表现。当我写《家长的没落》时，我付出了巨大的劳动，因为我用白纸黑字写下来的，都是亚历山大体和十一个音节等类型的诗。你知道，我很喜欢写博特罗民歌。真的，我曾到处寻找一些录有瓜希罗民歌的唱片，但是在哪里也没有找到。早晨我听到一个播送农村音乐的节目，但是它没有去年我在古巴拉斯·维亚斯省和奥连特省听到的音乐的水平。所幸的是，在哈瓦那电台有人送给一盘录制着那种类型的极好的音乐的磁带。

记：我们再回过头来谈文学吧。

马：在我生活的一定阶段我要总结。对我来说，唯一多余的东西是名声。我一直希望当作家，当个好作家，希望人们读我写的书，希望人们承认我是个好作家，但是我从来也不希望有这么大的名气，这是世界上最令人不快的事情，因为它只能让你感到厌倦，只能给你带来会见（请你原谅）。于是不禁自问：“我用这种名声干什么呢？”我心想：“我何不把它用到政治上去呢？”就是说：我可以把它用来为拉丁美洲的革命服务。你瞧：我既没有政治兴趣也没有政治修养。我和某些人一样，也希望革命在全世界胜利，而不仅仅想着文学、艺术和那些愚蠢的言行。但是只要我们还生活在我们所生活的世界上，不积极参与政治是一种罪过。如果我有件事没有忘记也永远不会忘记的话，那就是我是阿拉卡塔卡镇的报务员的儿子。

我这样说没有丝毫家长作风，古巴作家所能干的最糟糕的

^① 蓝波（1854—1891），法国诗人。

事情也许就是有意识地坐下来写小说，写革命诗歌了。希望他们不要写：革命本身会做的，而且正在做，因为它正在创造做这件事的条件。青年们唯一必须做的事情是自觉地进行思想修养。文学是一种社会产品。为了生产绘画和革命小说，只需要革命。你们已经有了革命。小说不是杂文，而是现实的富有诗意的再现。

不久前，哥伦比亚一家文学研究杂志刊登过一篇评论《家长的没落》的文章，我很想议论一番，与其说因为它的文学危险性不如说因为它的政治危险性。评论者（对了，他是一位左派同志）说，《家长的没落》的重大失误之一是在小说中看不见人民参加反对独裁统治的斗争。当然看不见，因为在这种情况下，文学的真实和历史的真实恰好一致，拉丁美洲人民并非总是进行反对一切独裁者的斗争。存在过群众长期处于消极状态的情况，这或者因为不断受到欺骗，或者因为受到残酷的镇压。此外，不应该忘记，拉丁美洲的封建独裁者在权力方面形成了他们自己的阶级，构成了他们自己的腐败和特权为基础的社会支柱。从阶级斗争的角度讲，如果注意到这一事实，斗争是很困难的。同样也不应该忘记，在许多情况下，人民并没有受到独裁者的直接镇压，因为它只是镇压少数积极分子、反对派政治领导人和学生，而不针对群众。群众的政治、文水平不高——这是独裁者统治本身的产物——使得他们甚至常常把独裁者变成神话。

记：几年前，在几次谈话中你肯定地讲，《家长的没落》将是你写的最后一部小说。为什么这么说？

马：的确，《家长的没落》将是我最后一部长篇小说。迄今为止我写的一切小说都有一个在心里酝酿构思的漫长过程。我是说，我写的一切小说都是经过长时间的思考直至成熟的。《家长的没落》几乎构思了十五年。就是说，当我写完一部小

说时，我已经知道下一部小说该写什么，因为很久以前我就开始在我心里思考了，两部小说之间有一种连续性。现在我的头脑里一部小说也没有，但是这并不能让任何人平静：除了我正在写的关于古巴问题的书^①外，我还计划写一百篇小说和几卷我的回忆录。

记：你说过，《百年孤独》是表现冷漠、表现团结的反面的小说。你从没有打算写表现人类团结的小说吗？

马：不是你写小说，完全相反：是小说写你。

译自《加西亚·马尔克斯谈加西亚·马尔克斯》，1979年

^① 指《古巴：封锁时期的日常生活》一书。

把作品写好才是作家的革命职责

——与女记者玛·埃·希利奥的会见

1977年在墨西哥城一家刻意求工的书店里，记者玛丽亚·埃斯特尔·希利奥（简称玛）发现她约见的加西亚·马尔克斯在聚精会神地看书。过了一会儿，记者问他说：

“什么书这么吸引你呀？”

加西亚·马尔克斯（以下简称马）：西班牙古典诗歌。

玛：谁的？

马：好几个诗人的，是一本选集。

玛：你常读诗吗？

马：我是个如饥似渴的诗读者。我几乎是个孩子的时候就开始读诗了。很自然，由于诗不好，读一读并没坏处，相反的，这样你可以学会写好诗。

玛：读了哪些人的？

马：太多了。莱奥帕迪、兰波……

玛：你从来不写诗吗？

马：不写。我是非常想写的，但从来也没有写。

玛：这样说也许太笼统了。《百年孤独》就充满了极好的比喻，它的世界肯定是富有诗意的。

马：这是我的批评家们说的。（微笑）

玛：你的批评家。你和批评界的关系如何？

马：批评界总是使我感到非常失望。

玛：善意的批评也让你感到失望吗？

马：我说使我感到失望，也包括最善意的批评。面对某些批评，我常常自问，归根结底，我是不是和读我的作品的人沟通了？读到一篇批评文章时，我常常感到它没有传达我希望传达的东西。在这种时候，我总是问自己批评的功用是什么。我不清楚它是什么。

玛：没有一位批评家让你感到满意吗？

马：除了安赫尔·拉马^①的一些文章外，没有价值的感觉是常有的。这并非偶然。你的同胞去过哥伦比亚，他追溯到了我的作品的根子，在地方上的报纸上寻找，揭示与发现了其他批评家认为无可解释的事情。但他是个例外。一般来说，我不理解其他批评家，我不知道他们在找什么，想走到哪里去。

玛：他们有点让你讨厌。

马：没那么严重，只是让我感到厌烦。

玛：也许你不喜欢别人谈论你的作品。

马：不，不，我喜欢。我喜欢和朋友们或任何一位读者、熟悉我的故事的陌生人交谈，他们谈起我的人物来仿佛认识他们一样。

玛：你愿意在一个偏僻的镇子遇见一位日本女人谈论上校或奥雷利亚诺·布恩迪亚吗？

马：我遇见过一个日本男人对我谈论布恩迪亚家族。

玛：在日本吗？

马：不，是在巴黎，不过他读的是日文版的《百年孤独》。

玛：有时我问自己：你的作品译成其他文字后读起来是什么样子呢？它有多种多样的色调，它有那么丰富而又准确的语

^① 安赫尔·拉马（1923—1983），乌拉圭小说家、文学批评家。

言。想到翻译中可能发生的问题，你不感到烦恼吗？

马：我不说感到烦恼，但是我要说我感到忧虑。只要有可能我就密切注意翻译问题。我是个胆小的人。这个日本人读过日文版的《百年孤独》，但那是从英文版或法文译过去的。这就让我更害怕了。但是和他交谈了半天后，我推断，形象是真实的；译本和原著一样，他说，同时望着我。最后，我问自己：你们对我的采访何时感到厌倦呢？我把一切都告诉了他，再也没有什么可讲了。你给我打电话时我想到你的理由：“如果见不到加西亚·马尔克斯，我怎么能离开墨西哥呢？”但是你想想看，所有的记者都像这样考虑问题吗？

玛：不，我想不到会这样，因为我知道，还有少数想会见鲁尔福、奥克塔维奥·帕斯或卡洛斯·富恩特斯。

马：我的形象被这么多会见破坏了。

玛：为了恢复你的形象，你可以对我讲点你从未讲过的事情。

马：我全都讲了。

玛：噢！那你再讲一下关于皮诺切特你要做的事情吧。只要他不倒台，你真的一行字也不写吗？

马：我想，这件事被传错了。

玛：你瞧。

马：我本来的意思是说，在对他的斗争中，我会很忙，我想可能没有时间干别的事情。我觉得我的读者比皮诺切特的拥护者多得多，我便试图鼓动我的读者起来反对他。

玛：你和你已写的作品的关系如何？你更喜欢哪一本？

马：我最喜欢的是刚刚写完的书。在一段时间之前，一个人最喜欢他最后一本书。

玛：那之后呢？

马：之后就重新喜欢第一本了。第一本，头几本，是令人

心疼的。你觉得它们远离着你，无依无靠。你会想：“瞧，处理这件事真难。”

玛：我觉得，让你心疼的应该不是你年轻时代初出茅庐的形象。

马：对对，也许不错。那个写了那种东西的小伙子有点令人同情。他犹豫不决，忧心忡忡。一个人觉得，他的作品像儿子一样长大了，去远方了，你希望他们重新变成孩子。

玛：你说你要怀着批评精神重读自己的作品，你说你是个毫不留情的批评家。

马：我说过吗？

玛：说过，很久了。

马：现在我？

玛：为什么？

马：由于我们谈到的那种心情。你知道，年龄在一个人写的作品里比任何东西上留下的都多。这是令人感到痛苦的事情。

玛：那你不重读自己的作品了？

马：在工作时重读，为的是建立同过去的联系，为的是接触作品里头的、应该受到继续注意的线索。

玛：总之，你是指你一直像螺旋形一样反复讲述同样的故事的方式。

马：我曾说过，我要写一本书，但不知是哪一本了。

玛：因为所有的书都相互关联，都交织在一起。你认为你对那个唯一的世界的执迷来自哪里？你需要始终围绕同样的历史转来转去。

马：我认为是来自怀念。

玛：对你的童年的怀念。

马：我有过一个神话般的童年。一些富有想象力和迷信的

人围绕着我。我生活在一个使人着魔的、奇异的、充满幽灵的世界中。我的外祖母每个夜晚给我讲可怕的阴间的故事。而我的外祖父……

他死后，没有什么值得我注意了。长大，读书，旅行，把我变得对世事冷漠了。你看，我把什么都告诉你了！

玛：你外祖父去世时你多大？

马：那时我八岁。他给我讲过他参加过的战争的故事。

玛：他肯定是你笔下的人物之一。

马：在我的一切男性人物身上都有他的影子。他是我生活中最重要的一个男人。你说过，他死后我再也没遇到过什么有趣的事情。

玛：难道你认为使你取得巨大成功的经验没有趣吗？除了你写了伟大的西班牙语小说中的一部外，你还写了本世纪最畅销的小说中的一部。我相信，这两件事合在一起，会让任何一位作家发疯。

马：他确实会让我发疯，但不是在你讲的意义上。对文学上的成功我没有丝毫奢望，我讨厌我的生活变得引人注目。总之，这就是一个人的境况。你本人已说过，不和我会见，你怎么能离开墨西哥呢？

玛：说到底，那一切声誉全来自《百年孤独》。

马：它的出售情况像热香肠。

玛：那么我问你，关于这本书，你感到怎样？

马：对它，我觉得非常可恨。我觉得它好像冲进了家门要占据一切。我想打败它。它是用生活中的全部智谋写成的。

玛：你的哪本书使你感到更幸福？由于哪本书你觉得自己更现实了？

马：《家长的没落》。这是我很久以来唯一想写而未能写的书。这是一本忏悔的书。也是一个作家的独白。他的孤独酷似

文学中表现的孤独。每一版我都要修改、补充、重写。这是一部写不完的作品。

玛：你真的好几次动笔写它、甚至由于不满意而一次扔掉四百页稿子吗？

马：是的，好几年我一直想进入这个“人物”。

玛：你的意思是什么？

马：我想描绘这个“人物”的内部，却不知道从哪里进入他的内部。

玛：我想，面对你这部作品，可以提出关于作家的介入这个老问题了，因为我觉得你对独裁者的看法归根结底是同情的。

马：我不相信，怀着使人们相信独裁者不受欢迎的良好意图写作，就能够加快理想社会的到来。这会限制创作的自由。而凡是限制创作自由的东西都是有害的。我认为把作品写好才是作家的革命职责。

玛：你对我谈了你的两部被认为最重要的作品。我希望你谈谈我认为最完美的作品《没有人给他写信的上校》。我读到过一种看法，我觉得非常准确，说“《上校》是一条直线，就是说，是两点之间最短的距离。”

马：这部作品我写了九遍；在我的作品中它是最牢不可破的。它可以面对任何敌人。

玛：时间呢？

马：对，我相信它完全可以经受思想方式的变化，另一代人的评价。我认为它会随着时间成长。可是我很少考虑我的作品，是你让我想到了它们。

玛：我一直想象你很紧张，不知为什么。现在我觉得你很平静。

马：我一向很紧张，一天得吸四包烟。后来戒了。

玛：你想证明你的意志是坚强的。

马：是的，我相信这种变化是我的意志的产物。不过有一个认识我的人使我看到我的变化有多大，驱使我吸烟的心理因素是如何消失的。我一生都渴望耐性和平静。

玛：不需要镇静剂。

马：对，不需要，归根结底，它只会让人睡觉。我不喜欢睡觉。我的儿子有时问我醒来时为什么那么愉快。噢，因为我赶走了睡梦。

玛：你害怕衰老吗？

马：是的，我很关心我的状况。不过，这不可笑。你让我想起有一天和卡洛斯·富恩特斯一起乘火车旅行的情形。他起床照镜子时说：“妈的，坐火车真可恶，早晨起来人就老了。”

玛：不过，我说的衰老，还有更广泛的意思，不仅指人体方面，也包括人的特点，主要是年轻人的特点。比如青春的活力。

马：但是仅有活力还不够，对吗？我乘火车从巴塞罗那去日内瓦，身上只带着送给一位朋友的《百年孤独》。我在车上读了。

玛：从你的脸上看，你并不喜欢它。

马：相反，我喜欢，是的。不过，我对自己说：“娘的，我再也不能这样写作了。”是我不能像以前那样写作了吗？好吧，如果这是事实，这样也很好。有一首歌说：“你不爱我不重要，只要我爱我自己就好。”

玛：希望你讲讲伴随你做的事情产生的不同情绪。在你写作或者不在写作时，你刚刚写完什么东西还是想开始写什么东西时，心情都如何？

马：梅塞德斯说，我任何时候也不像写作时那么愉快。我在家里感到厌烦时，她会说我需要开始写另一本书了。不过

.....

玛：你不同意？

马：我钻进工作的隧道后，梅塞德斯就看不见我了。那六个小时。

玛：你感到苦恼。但是我想，写一本书时会有许多时候，都大不相同。

马：是的，这是事实。如果我开始写作却找不到第一个句子，我的心情会非常坏。不过，肯定地说，如果没有一个十分清晰、十分简单并经过考验的，就是说不会被岁月破坏的形象，我就根本不想坐下来写作。

玛：请讲得具体点。

马：比如《礼拜二的午睡时刻》，我根据的是童年时代留给我的一个形象。镇上杀死一个小偷。一天下午他母亲和一个姑娘拿着一束花来了。在那个炎热的下午，那个穿着黑衣服的女人的形象深深刻在我的脑海里，永远不会消失。她非常令人尊敬。《家长的没落》的形象是一个在几个凄凉的大厅里散步的、衰老的样子令人难以置信的老人。《没有人给他写信的上校》的形象最初是我在巴兰基利亚鱼市上看到的一个张望船只的人。多年间，关于《百年孤独》的形象我只知道一位老人领着一个孩子去马戏团认识在那里展出的冰块。

玛：小说就是这样开始的。你可以告诉我第一句话吗？

马：许多年后，面对行刑队，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校一定会想起他父亲带他去认识冰块的那个久远的下午。

玛：那么，直到找到第一个句子你才会安心。

马：一旦找到，或者更准确地说，一旦开了头，剩下的就轻而易举了。临到结束的时候，仿佛一切慢慢死去了一样。此时此刻，你不能粗心大意，必须非常留神。在最后读一遍初稿后，我就永远不对这本书感兴趣了。

玛：你何时开始写？

马：十七岁的时候，当时我读了《变形记》，知道我将成为一个作家。我的反应是：“我本不知道可以这么写；现在知道了，可以这么写，我就这样来写。”

玛：你是说要把幻想变成现实。

马：我发现小说写的现实不是生活中的现实，而是一种不同的现实……支配小说的规律是另外一些东西，就像梦幻一样。生活中的现实，归根结底，是想象的复制，梦幻的复制。只有偏见才模仿梦幻。只有唯理主义的偏见才能促使我们做相反的思考。在《格兰德大妈的葬礼》中，我讲述了教皇去一个哥伦比亚村庄的难以置信的旅行。十一年后，教皇真的去了哥伦比亚。写完《百年孤独》后，在巴兰基利亚有一个男孩说他长着一条猪尾巴。南美洲出版社经理拍了一张被遗弃在海滩上的一条船的照片。

玛：批评家们说过，你曾为接受福克纳的影响感到痛苦。对此，你怎么看？

马：他们固执地坚持这一点，有时我自己也问自己是不是那样。

玛：你怎样回答自己的？

马：不是那样。事实是我们发现的世界非常相似。

玛：我觉得你的文学世界远不像他的世界那么粗暴。表现之一是福克纳的作品写了种族隔离问题。

马：这是次要的。几年前我在美国南方几个城市旅行时发现了两者的相似处。尘土飞扬的城市里住着失望的居民，这和我写的城市非常相似。

玛：希望你谈谈你笔下的女性。我总觉得她们太单调、太简单了；还有你笔下的男性，他们的形象丰富得多、复杂得多、也软弱得多。

马：我写的女人更有牢固的现实基础，她们的脚稳稳地放在地上；她们坚强，善于忍耐，持之以恒。男人充满了幻想，善于从事疯狂的和壮烈的事业，但是他们缺乏耐心和恒心，在逆境中表现软弱，总要依靠女人的支持，因为女人在逆境中像岩石一般坚不可摧。

玛：你认为男人和女人在现实中是这样的吗？

马：世界本来就这样。如果女人不留下来支撑家庭，男人就不知所措。男人之所以能离开家去做事，因为他知道他回来的时候家里一切如故。

玛：我觉得在《没有人给他写信的上校》中你这种关于男人和女人的看法特别清楚。你记得结尾吗？“我们吃什么？”女人问。他活了七十五岁才熬到这个时刻，他说：“吃屎！”

译自《加西亚·马尔克斯谈加西亚·马尔克斯》，1979年

返本归源的旅行^①

——与《宣言》杂志编辑人员的会见

1977年于波哥大。

编辑部成员（以下简称编）：缺乏文学修养的批评者普遍认为，你仅仅凭个人的经历、凭你的想象进行写作。对此，你能对我们作何评论？

加西亚·马尔克斯（以下简称马）：是的，也许我用我的嘲弄的笔调给人们造成了这种印象：觉得我缺乏文学修养，我仅凭自己的经验写作，我的源泉是福克纳、海明威和其他外国作家。他们不大清楚我对哥伦比亚文学的了解。毫无疑问，我认为我受的影响，特别是在哥伦比亚受的影响，是非文学方面的。使我打开眼界的不仅是某一本书，而更是音乐，更是巴列纳托歌谣。我说的是许多年前的事，至少是三十年前的事。那时，巴列纳托歌谣刚刚在马格达莱纳省一个角落里为人所知。特别吸引我注意的是歌谣的叙事形式，它就像讲述一件事情、一个故事一样……非常自然。后来，巴列纳托变成了商品时，更注重的是旋律，是节奏……那种巴列纳托像我外祖母那样叙事，我还记得。后来学习叙事歌谣时，我发现它的美学和巴列纳托一样。那一切，我在叙事歌谣里都碰到了。

① 本文略去与文学创作无关的个别段落。

我的文学修养，主要是诗歌，而且是蹩脚的诗歌，因为只有通过歪诗才能掌握好诗。我是从所谓的流行诗歌开始的。它们发表在历书上和活页上：有些诗歌受胡利奥·弗洛雷斯^①影响。上中学时我开始学语法课文里的诗。我发觉我最喜欢的是诗歌，我最厌倦的是西班牙语课、语法课。我很喜欢举的例子，特别是西班牙浪漫主义诗人的诗歌（那些诗歌可能更接近胡利奥·弗洛雷斯），努涅斯·德·阿尔塞^②和埃斯普隆塞达^③的诗歌。后来我喜欢的是西班牙古典诗人的诗歌。但是受到启示是在你真正迷上了哥伦比亚诗歌：多明格斯·卡马戈^④的诗的时候。那个时期，学校先上世界文学课。那是非常可怕的！看不到书，老师说这个好，那个好。很久后才读到书。我觉得那些诗人了不起。我指的是经典诗人。

但是，说他们了不起，并非由于老师讲的内容，而是由于发生的事情：为了不屈服于塞壬^⑤的歌声，奥德修斯被绑在桅杆上……发生的这一切。

后来，学校上西班牙文学课，并且到中学六年级才能学哥伦比亚文学。所以上到这个年级时，我知道的比老师还多。那是在锡帕基拉。我没有事情做，为了解闷儿，我钻进学校的图书馆，那里有阿尔德亚纳丛书。我全读了！……从第一卷读到最后一卷。我读了《卡内罗》^⑥、回忆录、纪事……

① 胡利奥·弗洛雷斯（1867—1923），哥伦比亚诗人。

② 努涅斯·德·阿尔塞（1834—1903），西班牙诗人、戏剧家。

③ 何塞·德·埃斯普隆塞达（1808—1842），西班牙诗人。

④ 多明格斯·卡马戈（1606—1659），哥伦比亚诗人。

⑤ 塞壬，希腊神话中的人身鸟足的美女神，共八名。她们住在地中海一个小岛上，常用美妙的歌声引诱航海者触礁。奥德修斯经过小岛时，用蜜蜡堵住伙伴们的耳朵，并让他们把他绑在桅杆上，这样才没被她们引诱。

⑥ 《卡内罗》，哥伦比亚作家罗德里格斯·弗雷莱（1566—？）的杂文集。

我什么都读！当然，到了中学六年级，我就比老师知道的还多。那时我发现，拉法埃尔·努涅斯^①是国家最差的诗人……国歌！……你相信国歌的歌词被选中是因为它是努涅斯的一首伟大的诗吗？国歌首先是什么，作为诗歌也许过得去，但是让人感到可怕的是它竟被选为了国歌，因为它是一首诗。至于文学，它是没有的。

当文学脱离了生活、被封闭在茶会里时，就会出现将由安蒂奥基亚人^②填补的空白……安蒂奥基亚人挽救了文学，当文学变成咬文嚼字时，安蒂奥基亚人就会挽救它。

二十岁时我就有了足以使我写出我所写的东西的文学修养……我不知道我怎样发现的小说。我相信那时我感兴趣的是诗歌……我不知道……我不记得何时我发现我需要用小说来表现我的想法。……你们想不到对一个享受助学金在锡帕基拉读书的学生来说接触书意味着什么。卡夫卡的《变形记》也是一个启迪……是在1947年……我十九岁……我在读法律专业一年级……我还记得第一句话，一字不差是这样的：“一天早晨格雷戈里奥·萨姆萨从不安的梦境中醒来，发现自己变成一只大甲虫躺在床上”！……妈的！我读到这句话时对自己说，这样写可不行！……没人对我说可以这样写啊！……能这样写的话，我也能写！……娘的！……我的外祖母就是这样讲故事的……以最自然的口吻讲述最难以置信的事情。

第二天，是第二天八点，我便开始阅读，我要知道从人类之初到我为止小说里到底做了些什么。于是我以严格的顺序读小说，比如说从《圣经》到今天为止写的一切。从那以后，在六年的时间里我只搞文学，放弃了学业，放弃了一切。我开始

① 拉法埃尔·努涅斯（1825—1894），哥伦比亚诗人。

② 哥伦比亚安蒂奥基亚省人，有优良的文学传统。

写一系列短篇小说，它们完全是知识型的，即在《观察家》报上发表的最早的短篇小说。我开始写那些小说时遇到的主要问题和其他人的问题一样：表现什么？但是自4月19日后，我已一无所有，只剩下身上穿的，我便去了沿海地区，开始为那里的一家报社工作。于是，写作的题目接踵而至。我开始接触到被丢在身后、被丢在沿海地区的一切现实。我由于缺乏文学修养而力不从心。这是我第一次应接不暇，发疯似地写作。

我非常喜欢《枯枝败叶》。我甚至非常同情写这部作品的那个人；我清清楚楚地看到了他：一个二十二三岁的小伙子，他以为一生不会再写什么东西，这是他唯一的机会，他要把一切，他记得的一切，他从读过的一切作家那里学得的一切文学技巧和文学手法，统统揉进作品里。那个时期，我已经初露头角，名字出现在英国和美国小说家中间。当批评家们发现我受的福克纳和海明威的影响时，他们却看到——他们不无道理，但是在另一种意义上——当我面对沿海地区的那一切现实并开始用我的文学经验表现它时……我感到最好的讲述方式并非卡夫卡的方式……并非……我感到最好的方法恰恰是美国小说家的方式……我在福克纳的作品中发现，他解释和表现的现实酷似阿拉卡塔卡的现实，酷似香蕉种植区的现实。他们给我的东西是工具……我重读《枯枝败叶》时，确切地感觉到作品中包含着 I 读过的东西……但是仅此而已！……这是显而易见的……是在我丢开所有那些知识性短篇小说后，我意识到就在我身边，在每一天，在妓院里，在回镇子后，在歌曲中……我又确切地找到了巴列纳托歌谣。于是我认识了埃斯卡洛纳，请注意，我们开始工作了。我和埃斯卡洛纳一起工作了不长的时间，我们作了几次去瓜希拉的见鬼的旅行。在那里的经历，现在我又非常自然地感受到了。埃伦蒂拉的一次旅行就是我和埃斯卡洛纳去瓜希拉的一次旅行……在我的所有作品中没有一行

字不能告诉你它和现实中的什么经历有关。讲述的东西总和具体现实有关系。没有一部作品不是这样！这一点，随着时间的流逝，有一天我们可以证实它，可以用它来做游戏，就是说：这个和这件事有关，那个和那件事情一致，我甚至准确地记得事情发生的日期……

编：这样来对待《家长的没落》一定有趣。

马：对《家长的没落》，我竭尽了全力，因为《家长的没落》完全是用密码写成的一本书……

编：再谈谈你受的影响吧。在你的文学修养中，“巴兰基利亚团体”意味着什么？

马：它非常重要。它之所以重要，因为我在波哥大时，是通过书本抽象地学习文学，读的东西和校外的东西之间毫无联系。到下面的街角去喝咖啡时，我遇到的世界完全是另一个样子。由于4月19日的事件我被迫去沿海地区时，那完全是一种新发现；这使读的东西和正经历的东西及过去经历的东西之间才可能发生了联系。对我来说，“巴兰基利亚团体”最重要的是我读到了所有的书，因为团体里有阿尔丰索·富恩马约尔^①、阿尔瓦罗·塞佩达^②、赫尔曼·巴尔加斯^③，他们是如饥似渴的读者，什么书他们都有。我们谈论文学，喝酒，直到天亮。那个晚上，我发现有十本书没读过，但是第二天我就拿到了。赫尔曼给我带来二本，阿尔丰索带来三本……年迈的拉蒙·宾耶斯鼓励我们进行各种各样的阅读方面的冒险；但是他不让我们抛开他那只经典作品的锚：“好极了，你们可以读福克纳、英国作家、苏联小说家、法国作家的作品，但是总要，总

① 阿尔丰索·富恩马约尔，加西亚·马尔克斯的同代作家和朋友。

② 阿尔瓦罗·塞佩达（1929— ），哥伦比亚小说家。

③ 赫尔曼·巴尔加斯，加西亚·马尔克斯的同代作家和朋友。

要和这个有联系。”他是不让我们丢下荷马，不让我们丢下拉丁作家的作品。那位老人不让我们不顾一切。令人惊讶的是，我们所为之陶醉的东西恰恰和我读的东西一拍即合，没有任何缝隙；于是我开始体验，我准确地感受到我所体验到的东西，它有什么文学价值，应该如何表现它。所以你才会在《枯枝败叶》中看到，我觉得它不会有时序，应该把一切都放进去，它是一部巴罗哥式小说，非常复杂，非常烦琐……竭力想做后来我在《家长的没落》中更加心平气和地做的事情。如果你注意读，就会发现《百年孤独》的结构完全和《枯枝败叶》的结构一样：角度都围绕一个死者。在《枯枝败叶》中，结构形式比较系统，因为那时我二十二三岁，还不敢独断专行。那时我采用了一点福克纳的《我弥留之际》的方法。当然，福克纳更加……他让一个人独白；那么我呢，为了不至于雷同，我的做法是采用三个角度，它们很容易分辨，因为是一个老人、一个孩子、一个女人，这样，在放声大笑^①的《家长的没落》中，我就可以想怎么做就怎么做了；我关心的不是谁说话，谁不说话，而是表现那里的现实。但是我不是说凭空想象。这并非偶然，实际上，我仍然在试图写那第一本书：在《家长的没落》中可以清楚地看到，仿佛又回到原来的结构。不仅结构上，戏剧性情节也是如此。就是这么回事。这是不寻常的，因为我体验到了我试图创作的文学。那几年是不平常的，因为请听我讲……有一件事情，特别是欧洲人指责我说：对我写的东西，我没有能从理论上论述，因为对他们提出的每个问题，我只能用一个趣闻或一个和现实有联系的事件回答他们。这是唯一能够使我支撑我写的东西和借以回答他们的问题的支柱……我记得，那时我在《信使报》工作，负责写短评，每篇文章付给我

① 意为十分自信，无所担心。

三比索，可能会有一家出版社再付给我三比索。情况是，我没有自己的住所。只是在报社附近有几家旅馆，周围有一些妓女。旅馆在楼上，公证人事务所在楼下。交一个半比索妓女就可以把嫖客带进去。这样，二十四小时都可以入内。于是我开始进行最伟大的发现：寻找没人住的一个半比索的旅馆！……这是办不到的。我唯一必须备加小心的是正在写作的《枯枝败叶》的手稿。我把它装在一个皮套里，总是夹在腋下随身带着……我每天夜间去旅馆，交一个半比索，那个人把钥匙递给我——我告诉你，那是个看门人，我知道现在他在哪里，他是个老人——我每天下午，每天晚上去旅馆，交一个半比索……当然！十五天以后，这就变成了一件机械性的事情：那个人给我钥匙，我交给他一个半比索，总是住同一个房间……一天晚上，我没有一个半比索……到了旅馆门口，我对看门人说：喂，请看这个，是一些稿子，对我来说它是最重要的，它的价值远远超过一个半比索，我把它押给你，明天我付你房钱。这几乎变成了一个习惯：我有一个半比索，就给他；没有时，我也能进去……喂，晚上好！……啪！……把装稿子的皮套放在他手上，他把钥匙给我。我这样过了一年多。使那个人感到惊讶的是，省长的司机开着车来找我，因为我是记者，他给我送汽车来了。那个人对我的事情感到莫名其妙！

我住在那里，当然，第二天起床时，在那里看到的只有妓女。我们成了好朋友，我跟她们一起吃过几次早饭，我一生永远忘不了。她们借给我肥皂用。我记得，我经常没有肥皂用，她们就借给我……我在那里写完了《枯枝败叶》。

和“巴兰基利亚团体”在一起时存在的问题是……我已讲过多次……情况总是很糟！因为我不善讲述。对我来说，那是一个完全迷惑不解的时期，实际上是一种发现……不是发现文学，而是发现表现现实生活的文学，归根结底，这是文学的大

问题。这种文学是真正有价值的、表现现实生活、表现某种现实的文学。

对我所做的事情，我具有十分清醒的认识；我意识到，我必须去马格达莱纳旅行，一直旅行到里奥阿恰，旅行到瓜希拉。那条路和我父母走过的路完全相反，因为他们是瓜希拉人，是里奥阿恰人，他们从瓜希拉移居到香蕉种植区……我的旅行仿佛是回来的旅行……仿佛是返本归源。刻在脑海里的念头便是进行那种返回的旅行，因为在那种旅行中，我遇到了一切重大事件，碰到了人们关于我外祖父母讲的一切事情；那是一个非常模糊不清的世界。当我来到一个个城镇，来到巴列杜帕尔、拉帕斯……不断碰到：这件事是外祖父母对我讲过的，因此他们才那样对我讲述……我外祖父杀死过一个人，我记得发生的事情非常可憎……那是在巴列杜帕尔，突然来了一个身材非常非常高大、戴着一顶牛仔帽的人，对我说：“你是马尔克斯？”我说：“是的。”于是……他……这样打量起我来……然后对我说：“你外祖父杀死了我祖父！”我吓坏了！看见他那样，我不知道该说什么。他坐下来……要求……我就这样靠着墙，像被钉在那里似的……他开始对我讲述……他叫何塞·普鲁登西奥·阿吉拉尔……我没有再对他说什么。

情况就是这样。那次旅行持续了一年多，我从这边到那边穿越了整个地区。归根结底，在那次旅行中，我找到了《百年孤独》和其他一切的全部根源……不过，你知道我是怎样筹集旅行费的吗？靠卖百科全书！卖的是乌特亚百科全书。乌特亚百科全书里包括医药图书……各方面的图书！

离开“巴兰基利亚”后，我去了《观察家》报社。我想告诉你的是，1953年我进《观察家》报社时，不需要再读什么了，为了写我写的东西，我也不用再做什么。我的修养已完备了。后来我又有了另一种发展，具体说的话，是思想方面的

……是另一回事，是对那一切加深理解。但是我已具有完备的修养。我去了巴黎，去了欧洲，我在欧洲……娘的！我把自已关在巴黎的一家旅馆里写了《没有人给他写信的上校》。那个鬼地方散发着各种气味，散发着香味，有温度，有热度，什么都有。《没有人给他写信的上校》，我是在冬天写的，窗外下着他妈的雪，房间里他妈的特别冷，我穿着大衣，那种大衣让我感受到阿拉卡塔卡的一切热力。因为如果我写书时不感到热，我就觉得不舒服……写作就吃力！

编：关于你的文学修养，能谈谈你当记者的经验吗？比如说《拉西埃尔佩的小侯爵夫人》很引人注目，因为它是对国家一个地区的报道，好像完全是不真实的。

马：因为它不真实，这是在未经验证的意义上说的，就是说，那些事件未经证实，只是叙述得仿佛是经过验证的一样。那些事情讲述得极其自然。我不知道是不是讲明白了……就是说，我了解拉西埃尔佩，我去过拉西埃尔佩，但是，当然，我没见过“金加拉巴木”，也没见过“白鳄鱼”，诸如此类的东西什么我也没见过。不过，那是存在于人类意识中的一种现实；根据别人对你讲的，你毫不怀疑事情就是这样的。在某种意义上讲，这多少就是《百年孤独》的方法。再说，如果没有技巧，就不能成为作家。重要的是那些手法的合理性，运用到什么程度，达到什么地步。

我清楚地记得，我在墨西哥写作，正描写俏姑娘雷梅迪奥斯升天，那一段就是这样。我一开始就很明白，没有想象她就不能升天。我说：这一点必须运用想象，让她升天……甚至运用想象她也升不了天。我都感到绝望了，因为这是书中的现实。我不能放弃它，因为这是书中的一种现实；它已被列入我为自己规定的原则内。因为必须做的事情受严格的原则的制约。一旦我把准则订下来，我是不能违反的。现在我不能说像

这样走，然后，我觉得合适，又让它那样走。如果规定得像大象和马那样走……我感到厌烦！因为不管怎样都必须这样走。不然的话，事情就变成他妈的一锅粥了。在书中的现实内，俏姑娘雷梅迪奥斯升上天去了，但是根本没靠想象力帮助。我记得那一天我陷入了绝望，因为我被那件麻烦事绊住了，感到束手无策。我走出房门来到院子里……有一个高大而美丽的黑女人在家里干活，正在设法把床单夹在夹子上晾干……那天有风……所以，这一头夹住了，另一头又被风吹下来……为了晾那些床单，她简直急疯了。……最后她再也忍不住了，便绝望地“唉，唉！”叫起来……结果她被裹在床单里！……升上了天空！……不管怎样，事情就这样发生了。

编：……于是他一边想着马戏团一边向栗树走去。小便时，他试图继续写马戏团，但是往事早已消失了。他像小鸡一样把头缩在双肩之间，把前额抵在栗树上一动不动地呆着……（《百年孤独》）

马：很早以前，在我脑海里有《百年孤独》以前我就预见到了。我早就知道有一个人物，一个内战时期的老将军，在一棵树下小便时死去了。这是我知道的情况。但我不知道他要到哪里去死，他要从哪里出去。布恩迪亚上校这个人物就这样渐渐形成了。

写《百年孤独》时有一段时间我想，奥雷利亚诺上校可以夺取政权……可以成为《家长的没落》里的独裁者。但是我完全打乱了作品的结构，它变成了另一回事。此外，在人物的发展过程中，在作品的现实中，我真正关心的是他出卖了战争，从……思想的角度讲，他出卖了战争。此人不敢继续为权力斗争，而是为了把这个国家上世纪发生的一切内战玷污的自由党的一系列可憎的事情而斗争。

我继续写这本书。突然我想起，在那些事情中有一个问

题，即做小金鱼的奥雷利亚诺·布恩迪亚上校：我不知道应该在何时让他死去。我害怕它，害怕那个时刻。我描写奥雷利亚诺·布恩迪亚上校之死的时刻可能是一生中最令人难受的时刻之一。我非常清楚地记得……有一天我说：今天真见鬼！……我一直想写一篇故事，仔细描写一个人在平平常常的一天中度过的每一分钟，直到他死去。我想用这种文学手法来表现奥雷利亚诺·布恩迪亚上校的死亡。但是我感到，如果继续沿着这条路走，它也会变成另一本书。所以我放弃了这个可能性，继续考虑上校如何死的问题，直到……（他拍了一下桌子，沉默，望着双手，慢慢地，非常慢地接着说）我上了楼。在楼上一个房间里，梅塞德斯在午睡……我躺在她身边，对她说：“他死了！……”我哭了两个小时。

但是，在奥雷利亚诺·布恩迪亚身上长出了一种非常古怪的东西。我患腋瘤长达五年……你知道腋瘤是什么病吧？……医生们用什么办法也没能给我摘掉。他们采用了各种疗法。我去了纽约，在那里摘掉了，这一侧让我流血，那一侧给我打针，这样使我增强抵抗力，给我做了种种事情。可是五年间等于什么也没做。瘤子割掉了，它又重新长出来。所以我写《百年孤独》时，它突然长了出来。由于奥雷利亚诺·布恩迪亚上校是个我憎恨的、我一直憎恨的人物，因为这个家伙要是愿意，他可以夺取政权，由于忘自尊大他才没有这么做……于是我说：那么，我让他得什么病才能既不杀死他而又让他令人讨厌呢？……于是我就让他得了腋瘤……你知道，自从奥雷利亚诺·布恩迪亚上校患了腋瘤，我的腋瘤就消除了。十年过去了，它再也没有长，再也没有。

另一个问题是乌苏拉。在内战前的原始计划中，乌苏拉应该死去。此外，按照严格的年代学，那时她已经活了一百岁。然而，如果那时让她死去，书就结束了。所以我考虑，必须让

她活下去，直到把书最后写完的那一刻。但那时她死去就没关系了，因为惯性已经把书推到了最后。所以，她必须活在那里，活到那个鬼时刻。看到嘛，对乌苏拉，我不敢让她死，而且我必须控制她，千方百计把她带到应该到达的地方。

编：你对腋瘤的处理跟陀思妥耶夫斯基对癫痫病的处理一模一样。

马：是的。不过，那个人物的病没治好。世界文学中让人难忘的故事之一难道不是斯麦尔佳科夫^①从楼梯上摔下来吗？再说，从来也不知那是真的还是假的，是真的有病还是假装的。但那是令人难忘的。

编：既然我们谈到了人物，有一件事我感到不安。一般说来，你的作品的特点是介绍形象清晰的人物，人物好像充满了作品。在作品中，人民仿佛被冲淡了，虽然也充满了作品，但是像艺人手里的泥团，处在次要位置。为什么？

马：是的，因为“泥团”也应该有自己的作家，一个写其人物的作家。我是一个小资产阶级作家，我的观点始终是小资产阶级的。这就是我的角度，我的水平，尽管我的团结态度与此不同。但是我不了解那种观点，我从我的观点出发，从我站的窗口写作，就是说，关于人民，我只知道我说的这一切，我写的那一切。可能我知道多一点，但那完全是理论上的。这种观点是绝对忠实的观点。任何时候我也不勉强写什么东西。我说过一句话，连我父亲都非常讨厌，他认为那是轻视自己。我说：归根结底，我是谁？……我是阿拉卡塔卡镇的电报员的儿子。我父亲觉得这样说太自卑了。相反，我都觉得在那种社会里，他几乎是精华，因为电报员被认为自己是镇上的第一个知识分子。一般说来，他们是失意的学生，不能继续学习，便到

^① 斯麦尔佳科夫，陀思妥耶夫斯基的小说《卡拉马佐夫兄弟》中的人物。

那里去当电报员。阿拉卡塔卡是个壮工聚集的小镇。

但是，你却总不满足，我给你谈这么久文学，却像没有谈似的……我不知道……几年来就是如此。因为，此外，我非常害怕谈论文学。

编：是的，但问题是，《家长的没落》还没有怎么谈。有时人们说，由于这本书，你还清了对你以前的全部作品欠的帐。

马：是的……我这么说过。

编：你还在一篇新闻报道里说过，这是你的一部用密码写的机密的秘码自传。所以在这个意义上说，结构更加复杂，对广大读者来说是不易看懂的。

马：但是它已经传播到广大读者群众中去了。《家长的没落》所需要的就是坐下来等着被人们接受。要知道，没有思想准备、缺乏文学修养的读者读《家长的没落》要比有文学修养的读者容易得多。我在古巴见到，这本书那样在街头流传。缺乏文学修养的读者不怕它，不怎么怕它。《家长的没落》是一本完全是直线描述的、绝对是初步的小说。小说中唯一不同的是违犯了某些语法规则，目的是为了精练、简洁，就是说为了能够处理时间。在一定程度上说，是为了避免它变成没完没了的小说。我看不出它有什么古怪之处。再说，在文学史上这样的小说多的是。我看不出它难在什么地方。

编：不过，它给人的印象是非常复杂的。它好像是为已经入门的人写的。

马：在结构上是这样。但是在语言上，它在我的小说中是最通俗的。在它是更为精密的作品这个意义上说，它是比较难懂的。它是比较通俗的，巴兰基利亚的汽车司机更容易懂。它……是的，用你的话说，它较书面语言、比文学语言更接近口语，它充满了歌词、各种谚语和加勒比地区的小调。

编：这么说，障碍是来自大多数读者缺乏那种经验、缺乏同样的阅历了。

马：不，如果是这样，那就糟了，因为即使读者没有那种修养，作品也应该让人读懂。如果事先需要那种修养，那就不好了。我不认为了解密码的人就更容易读它。他们可能感到更有意思。我认为如果书中没有那许多到处引用的鲁本·达里奥^①的诗，也是可以读的，因为整本书是用鲁本·达里奥的风格写成的。如果需要全面的修养才能读它，那就不好了。现在我认为不需要那种修养。

我认为这部作品不仅是一部小说，更是一首诗。它不仅作为小说，而且更是作为诗写的。我可以不用读一本书就能写它，但不能不听我听过的一切音乐。这样，在我写作时，批评家们所说的音乐曲线就产生了^②。出于一个绝对必要的理由，写完《百年孤独》后我一生中第一次能够购买我想买的唱片了。以前我只能听借来的音乐。《家长的没落》最复杂的东西是美学。不是因为它是一种新美学，它比新美学复杂得多。

我写这部小说比写诗还精心。它几乎是写完《百年孤独》的一位作家的奢侈行为。他说：好，现在我要写一部我想写的书了。我要豁出去，有所作为，毫不保留地讲述许多事情。你瞧，权力的孤独很像作家的孤独。

并非书是用密码写成的，而是说作为小说基础的那些事件是用密码写成的，就像《百年孤独》中的某些事件是用密码写的一样。其他是我的经历。我母亲读一本书时简直神了，因为她一边读一边说：“这是这件事，那是那件事，那个人是我干亲，那个据说是搞同性恋的人并非是搞同性恋的。”

① 鲁本·达里奥（1867—1916），尼加拉瓜诗人。

② 指批评家对这部作品的音乐结构的分析。

我认为读《家长的没落》遇到的问题主要是理解问题。你们这些批评家不理解，因为你们要寻找书里有什么，而书里并没有什么。它是最富有沿海地区特点的，它最接近加勒比地区，接近最隐秘的加勒比地区，最喜欢说“妈的！人们为什么讨厌我们？”的加勒比地区。

这是一个完全不同的国家，是另一种文化，另一种东西。小说有一种想表现那么多东西的愿望，以致让人觉得你们不理解它。所以书里才有我住过的妓院，所以它才充满了加勒比的事物，才有码头上的那家酒馆；早晨四点，我们离开报社到那里吃饭，那里发生过几起口角，几次见鬼的持刀殴斗，有几条轻便船开往阿鲁瓦和库拉索岛，满载着妓女……我不知道船只载着走私品来往……还有星期六下午大学生们的卡塔赫纳，所有这一切。你知道，我熟悉加勒比，了解它的一个个岛，是这样，一个个岛，一个个岛……非常了解，可以把它们综合为一条街，就像《家长的没落》里写的那条街，就是巴拿马·德拉·瓜伊拉大街，但是它尤其像巴拿马商业大街，街上多的是中国妇女，流动商贩……有那么一种想把这一切抓住并以某种方式系统化的努力。

很可能不成功。《家长的没落》为你提供了在巴拿马中央大街，或一个下午在卡塔赫纳，或整个加勒比海地区那个脏地方——因为那是一个见鬼的脏地方……包括今天的古巴，哈瓦那过去是……现在仍然是个脏地方……——漫游的十二个去处。我想，为了设法取得成功，创作中包含着一种写诗的巨大努力。我本可以继续写《百年孤独》，像《教父》^①那样，再写二部三部四部，但是这不行。如果想继续写，我必须明白我干的是些什么鬼事情。写完《家长的没落》后，我就不那么关心

① 美籍意大利作家马里奥·普佐的长篇小说。

那件事了。我如果重新写短篇小说，现在我的榜样是威·索·毛姆^①。他的短篇小说笔调平静，写的是秋天的故事，一个人讲述他看到的、经历的一系列事情，采用的形式十分……不能说十分出色，因为下定论是非常讨厌的，仿佛是另一种东西，可以说十分学究气，十分形式化。因为毛姆写了很好的短篇小说，也许是我知道的最优秀的小说，有色彩，毫不鼓噪，是写短篇小说的好榜样……你说说……关于《家长的没落》我们还要谈什么？

编：这本书中包含着你个人的什么经验？

马：很难说。经验非常零散。有一天我们读一个片断，我们就可以谈了……

编：比如关于鲁本·达里奥。

马：是的。喔，鲁本·达里奥是一个时代的诗人；就是，他是他那个时代的诗人……你知道吗？……有一件事很不幸，这就是：所有的译者译他的作品都感到困难。这样，作为一位大诗人，他的作品就没能得到译介。任何地方都不了解他。还有一些问题使译者们陷入了见鬼的麻烦；《家长的没落》的译者简直完全疯了。例如他们问：“旗子布”是什么意思？在沿海地区，那里的人本不知道“布”是人们卖的用来卷大麻的烟纸；但是有一个时期，运来的烟纸上印上了美国国旗。这在沿海地区很普通，凡是看到“旗子布”的人都知道它是什么：就是那种印着美国国旗的、用来吸大麻的纸。你可以想像译者为了解释“旗子纸”是什么而必须做的注释。译者必须做的就是忘记同背景的联系，寻找一种格式。还有一种极好的东西即“带坑的大腊肠”，这完全是巴兰基利亚的司机们的语言。

编：它是什么？

^① 威·索·毛姆（1874—1965），英国小说家、剧作家。

马：“带坑的大腊肠”是一种尖端有一个小坑儿的大腊肠。别人称作“小鸡”、“扁担”……但是巴兰基利亚的司机说的是“带坑的大腊肠”。于是，所有的译者都问：“带坑的大腊肠是什么？”所以，深不可测的东西不是作品，而是这一切，加勒比地区的事物，对吗？譬如在古巴，人们就不知道“带坑的大腊肠”是什么。但是当古巴人读这个时一个多米尼加人或一个波多黎各人也在读，他们就会立刻明白它是什么；他们之所以知道，是因为他们了解作品的结构、构成，知道它是怎么来的。

译自《加西亚·马尔克斯谈加西亚·马尔克斯》，1979年

“新闻工作使我具有了政治觉悟”

——与记者路易斯·苏亚雷斯的会见

1978年于马德里。

路易斯·苏亚雷斯（以下简称苏）：所谓魔幻文学，是和处于落后发展状态的国家城镇和地区相关联的。如果那些城镇得到一定水平的发展，那种魔幻世界就会消失吗？同样，拉美和世界其他地区取得某些物质成就后，其文学也会消失吗？

加西亚·马尔克斯（以下简称马）：所谓拉丁美洲的魔幻文学也许是世界上最为现实主义的文学。这种文学只限于一个十分具体的文化区域，即加勒比海地区和巴西。有人认为它的魔幻色彩是由于黑人因素的存在。但是实际上它要早得多。魔幻文学的第一部杰作是《克里斯托瓦尔·哥伦布日记》。这部日记所感染的加勒比海地区的魔幻成分如此浓重，日记描述的故事本身简直令人难以置信。书中最激动人心的部分，或者说发现新大陆的那个时刻，被描写了两次，但没有一次我们是直接了解的。事实上，在第一次返回西班牙几天前的一个夜晚，在阿佐雷斯海域，一阵可怕的大风暴袭击了哥伦布的破帆船。哥伦布心想，如果没有一个水手能够在风暴中得到幸存，他发现新大陆的荣誉就会被驾船走在他前面的马丁·阿隆索·平松捞去。为了在风暴中把他的荣耀保存下来，一天晚上他匆匆写了他发现新大陆的历史，并把书稿装进一个包着防水布的木桶里以防

恶劣的气候，然后把木桶放入水中。众所周知，他是那么多疑，他没有对他的任何一名水手说明书的内容，而只让他们相信那是对圣母玛丽亚许的愿，好让风暴停下来。最令人惊奇的是，风暴居然真的停止了。另一件惊人的事情是，那只木桶永远没有再出现。这就是说，无论怎样，船只即使不遇难，哥伦布的叙述也永远不会为人所知了。他又写了一次，这一次不那么匆忙，但也遗失了。后人所了解的所谓《克里斯托瓦尔·哥伦布日记》，实际上是读过哥伦布的手稿的拉斯·卡萨斯神甫重写的。尽管拉斯·卡萨斯加进了许多音乐，尽管他删掉了许多，但是老实说，这本日记仍然不失为加勒比魔幻文学的第一部作品。

苏：既然日记中记述的是集体和个人的真实的发现史，你为什么说是魔幻文学呢？

马：因为日记里提到了神奇的植物、神话中才有的动物和不可能存在的、具有超自然的力量生灵。曾经是一个小贩的哥伦布做那一切的意图很可能是为了激发天主教国王和王后的热情，使得他们能够继续资助他的探险活动。但是不管怎么说，他的日记仍然是加勒比文学的第一部作品。第二部作品也许是哥伦布本人的生活，他的生活充满了他自己造成的神秘色彩。这种神秘性开始于发现者本人的形象。人们把他描绘得那么贫穷，到处流浪，领着他儿子迪埃戈从“拉拉维达”修道院里走出来，那副样子很感人，最后戴着锁链贫困交加而死。实际上，谁也想象不出他究竟是怎样的一个人。

苏：他是怎样的人呢？

马：哥伦布身材非常高大，长着红头发，脸上满是雀斑，一双眼睛深蓝，头顶已谢，他非常担心，在旅途上总要找神奇的处方保护头发。但是，也许没有什么比他的尸体更神奇的了。在历史上，他可能是独一无二的：他的坟墓有三座，分散在世界上的不同地方。在三座坟中，谁也不知道他葬在哪一座

坟里。一座在圣多明戈的大教堂里，一座在哈瓦那的大教堂里，一座在塞维利亚的大教堂里。

苏：在哥伦布之后，魔幻文学发展变化的情况如何？

马：听我讲。加勒比海地区的那种神奇色彩随着非洲奴隶的到来加强了。他们那种奔放的想象同哥伦布发现美洲以前的土人的想象融合在一起，后来又和安达卢西亚人的幻想及加利西亚人的超自然的迷信混合在一起。由此而产生的现实不可能和我们原有的现实不同，而由那种现实产生的文学，当然还有绘画，和音乐，不可能不同于我们加勒比海地区的文学、绘画和音乐。非洲—古巴音乐、特里尼达的乐曲旋律或礼仪赞歌，既和我们的文学有联系，也和威尔弗雷多·拉姆的绘画有联系，比如说，它们都是同一种现实的美学表现。

苏：在将来拉丁美洲由于物质的成就和发展（正如开始我指出的那样）而情况发生了变化了呢？

马：在将来，我不认为那些美学表现形式的存在会取决于社会发展的程度和我们明天所处的社会性质。当然，在一个社会主义社会中，那一切美德不但不应消失，而且应该强化和纯洁，因为可以推测，社会主义将把人民的文化成果保存和发展到最光辉的水平。我希望这样的事能在加勒比海地区发生。

苏：人们对文学、艺术方面和整个生活中的责任和斗争问题谈过很多。关于责任问题应如何理解？对什么负有责任，为了什么负责任？你的责任是什么？你希望别人的责任是什么？

马：多年来，我们这些作家和艺术家不得不承受我们的责任是什么这个问题的可怕压力。当然我认为这种责任是存在的，而且应该存在。但是它不仅是作家和艺术家的，也是木匠的、医生和足球队员的。凡是愿意把世界变成更公正的社会的人，都必须肩负责任。不过，我不喜欢这样提问题，因为这会不可避免地导致抽象的定义。我说过许多次，现在我再一次强

调，对一个作家而言，把作品写好也是一种革命职责。而对我来说，这一点足够了。

苏：你认为什么叫知识分子？

马：照我理解，知识分子是一种古怪的动物，他总是把先人为主的理论置于现实之上并不顾一切地让现实服从他的理论。这就是这种知识分子在各个领域尤其在政治方面非常让人怀疑的原因。

苏：对那班为得到作家头衔而只写了寥寥数页作品的人，为什么就承认其为作家呢？

马：作家分为两类：写作的作家和不写作的作家。不写作的作家经常抛头露面，他们使时髦的东西在世界上泛滥。当作家也成了一种时髦，尽管他不写作。另一类作家，即写作的作家，却很少抛头露面，恰恰是因为他们忙于写作，无暇顾及。

苏：如果是这样，为什么许多拉美作家——现在我只指辍笔的作家——只写了一部作品？是因为创作才能枯竭了还是为了保存它呢？

马：一般而言，我认为每个作家都只在写一本书，尽管这本书有许多卷。比如巴尔扎克、康拉德、麦尔维尔、卡夫卡、福克纳，都是这样。问题是，不管怎样，他们写的多本书中总有一本更为突出，所以给人的印象是他们是只有一本书的作家。具体说吧，譬如，塞万提斯写了许多作品，但是人们提起的只有《堂吉珂德》。但是作为创作，我更喜欢他的一些短故事，特别是维德里埃拉硕士的历史。但丁写了另一类作品，尤其是那些美丽的诗篇，人们却只知道《神曲》。事实上，尽管拉伯雷、弥尔顿、索福克勒斯、托尔斯泰都写了许多作品，但是他们几乎都是因为一本书而为人所知的。博尔赫斯的情况却非常有趣，他享有的名声和荣誉毫不愧色，因为他写了许多零散的篇章，但是没有一本书重要。在拉丁美洲，人们更倾向于

这种说法：作家是一本书的作者。对此，我持怀疑态度。比如罗慕洛·加列戈斯只有一本名著《堂娜芭芭拉》，我认为这是他那个时代的一本极好的小说；但是我觉得他的作品中数《坎塔克拉罗》最好。米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯由于《总统先生》而无人不晓，我却认为这部小说是本大陆写的最差的小说之一。然而《危地马拉传说》和许多小作品却无疑使他成为诺贝尔文学奖获得者。但是，不妨顺便提一下，我认为授予他列宁奖金是不可理解的，因为在政治上，说得客气一点，米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯并不是一个有觉悟的人。另一方面，人们都大加指责胡安·鲁尔福只写了一部《佩德罗·帕拉莫》。每当有人问他何时出另一部作品，他总感到恼火。这样对他是不对的。首先，我认为鲁尔福的短篇小说跟他的长篇小说《佩德罗·帕拉莫》一样重要。我再说一遍，这部小说，如果不是最优秀的、不是最长的、不是最重要的，但的确是用西班牙语写的小说中最美丽的。我从没有问过某位作家为什么不再写了。但是对待胡安·鲁尔福，我的态度还要谨慎得多。倘若我写了《佩德罗·帕拉莫》，我一生就会无忧无虑，永远不再写作了。

苏：有人说《百年孤独》是一部不可超越的作品，包括它的作者。对此，你如何看？你愿意作出相反的回答吗？

马：在写《百年孤独》之前它就被我自己超越了。事实上，我认为我最好的作品是《没有人给他写信的上校》。《百年孤独》的问题是，在某种程度上说它就像全世界的生活，它那种线型的流畅的和在某种程度上浅显的叙述形式，使得它比我的其他作品更为流行。然而作为文学作品，《家长的没落》却更为重要。不管怎样，我确信，《家长的没落》是一部把我从被人遗忘的境况中拯救出来的作品，因为那时已经没有人记得奥雷利亚诺·布恩迪亚上校是一个历史人物还是一条街的名字。

苏：真的发生过拉美作家先在巴黎后在拉美的“爆炸”

吗？今天是什么把你同“爆炸”起因连结在一起的呢？

马：所谓拉美作家的“爆炸”，的确发生过。那是古巴革命合乎逻辑的结果。事实是，我们在世界上“爆炸”很久以前，造成“爆炸”的大多数作家就已在写作了。但是在拉丁美洲那些遥远的不发达国家，没有人理睬我们。我自己大约在1953年就写了我的第一部长篇小说《枯枝败叶》，但是拖了三四年才有人帮助我出版。胡安·鲁尔福于1955年出版了《佩德罗·帕拉莫》；卡洛斯·富恩特斯也在那个时期出版了《最明净的地区》；阿莱霍·卡彭铁尔很久以前就出版了他那头几部极好的小说。然而直到古巴革命胜利后，这些作家才被人所知，我们才在拉丁美洲域外有了名气。这是由于欧洲——那是一块喜欢追求新奇的大陆，一块充满喜欢追求新奇的人的大陆——特别是法国人，对古巴革命非常喜欢。他们认为那将是一种他们所希望的革命。他们希望的革命完全是不现实的。但是不管怎样，那种革命使得他们对拉丁美洲关心和感兴趣了。法国人对地理一无所知是出了名的，但是这毫不奇怪。在这两个方面的意义上说他们是老土：对自己的事沾沾自喜，对别人的事完全不知。这种情况总是很明显，他们缺乏地理知识的现象非常明显。得知古巴革命的消息时，欧洲人，我是说特别是法国人，居然不知道古巴在何方，他们发现世界上还有一个名叫拉丁美洲的地区。于是对它发生了兴趣，开始研究它，试图了解它。在他们知道拉美已存在的许多事物中，发现有文学，他们都不知道。就是在这种情况下，我们的那些多次寄到法国和美国的出版社后遭到拒绝的作品出版了。

苏：那么他们为什么改变了看法呢？

马：他们觉得是好书，因为古巴革命为我们起了扬声器的作用。但是同时又出现了另一个现象，这就是把我们拉美人作为牺牲品的文化殖民主义，那时它比现在厉害得多。当从欧洲

和美国传来消息说我们的书是好书时，我们的出版商和批评家才开始对我们的书感兴趣。我们那些曾经说我们的书不好的批评家开始说我们的书是好书了。拉丁美洲那些不出版我们的作品的出版商也开始出版我们的作品了。这样，拉丁美洲的读者便开始了解我们，并有了了解我们的媒介。就是这样，很奇怪地通过巴黎、纽约，通过从别的大陆传来的消息，我们才得到了最重要的东西，也是拉丁美洲小说“爆炸”的最重要的东西，即拉丁美洲的读者发现了我们，意识到拉丁美洲的文学不但和世界其他地区的文学一样好，而且现在仍然如此，以后的许多年间也将仍然如此。因为我认为拉丁美洲将依然是一座愈来愈重要的、随着我们国家的发展为我们提供一种深刻得多的表现方法而变得更加重要的创作源泉。

苏：加西亚·马尔克斯也包括在你喜欢的作家中吗？

马：加西亚·马尔克斯不是我最喜欢的作家，但不管怎样，我是喜欢他的。当然，倘若他不是我自己，倘若他不必写书，我会更喜欢他。

苏：从最一般的意义上讲，甚至从最特殊的实际上讲，政治意味着什么？是一种时间上的浪费、作品与作品之间的休息，还是对创作的一种丰富呢？

马：对我来说，团结的含义如同天主教徒所说的“天主教徒大家庭”，其意义是很清楚的。就是说，在我们的每个行动中，我们每个人都要对全人类负责。当你明白了这一点，你的政治觉悟就达到了你的最高水平。老实说，我的情况就是这样。对我来说，我生活中没有一种行为不是政治行为。

苏：有些作家——勉强算作家——把一切都留待真正能够写的时候再去写，你怎么看？你怎样理解？你怎样对待写作的纪律？

马：写作是一种牛马干的活儿。我有这样的感觉：随着时

间的流逝，写作越来越困难了。有一个时期我想，这准是由于表现的才能在趋于枯竭。但是现在我认为完全相反。我认为其原因是责任的意识在逐渐加强。一个人越来越感到，他写的每个字会发生越来越大的反响，会影响越来越多的人。所以，写作活动在童年时代、在开始的时候、在发现了写作而兴致勃勃的时候本来是一件令人兴高采烈的事情，随着岁月的推移却渐渐变成一种真正的痛苦。自从我能够开始写作，比如说作为一种职业，或者说自从我开始靠写书生活的时候起，我就给自己制定了一种不同我以前的纪律。实际上，从大约十八岁我开始写作起到四十岁我开始靠我的书生活止，我只是在我的业余时间里写作。那些时间是为吃饭而必须从事的其他职业给我余下来的。这首先意味着最有用的时间、最好的时间、最舒适的时间、最有利于创作的时间，我不得不用来干糊口的工作。其次还意味着，我保存下的或余下来可用于写书的业余时间，是我感到最疲劳的时间。当然这会严重影响文学创作。但是我从那个时刻写作的热情、流畅的文字和某种程度的无责任感中得到了补偿。那个时期，就像我说的那样，只要有可能，我就写作。从我能够靠我的书生活的时候起，我就给自己规定了每天从早晨九点到下午二点的工作制度。我还很年轻的时候，大约凌晨两三点钟完成了报社的工作后，我就进行写作，在仅有的两三个小时内有时能写四页、五页甚至十页书稿。有时我坐下来一口气能写一篇故事。现在，如果一天能写好一段，我就认为很幸运了，尽管一般来说第二天我会把它撕掉、然后重写。就是说，写一本书要花许多时间。吃的苦头非常大。但是不管怎样，工作自觉得多了，一个人对所干的事情更加信心百倍了。

苏：你做的事情，你对写作时间的安排，是你希望这样呢，还是认为应该换一种方式来做呢？

马：其实，关于作家的的工作，我最感兴趣的是构思故事，而我最厌倦的是必须把故事写下来。譬如在某个瞬间，在任何时刻，我想起一个完整的故事及其一切细节和特点，我能够立刻把它讲述出来，就像我读过一样。这是最迷人的部分，我最喜欢的部分，我认为这是使一个人真正感到是一个作家的东西：在一瞬间构思一个故事的才能。现在，要把它写下来，这是非常艰苦的事情。我觉得最理想的工作是构思故事并像行吟诗人那样四处讲述它，或者为了在我们的世界，当前的世界稍微深入点，有人能负责把别人讲的故事写下来。这将是一种很好的工作，作家将变得更加多产，很可能被公认为最好的作家。

苏：文学和新闻之间的主要区别是什么？在某些新闻体裁如新闻报道的写作上应该加强文学因素呢还是这会削弱它的敏捷性、现实性呢？你为什么那么喜欢新闻工作？

马：我认为新闻和文学之间的区别愈来愈小，特别是当我提到新闻而主要是想到报道、提到文学而主要想到故事的时候。两种体裁都从同样的现实中吸取营养，都要求同样的经验和对职业的同样驾驭。我认为两者是同一种才能的结果。现在我认为，过去也一直认为，我想将来我也永远认为自己（在一般意义上说）既是一个作家，更是一个新闻工作者。此外，我还认为，作为小说家，我最美好的东西是来自我对新闻工作的爱好、我作为新闻工作者的修养和我作为新闻工作者的经验。这为我培养了对现实的感受力。没有这种感受力，任何小说家也不可能成功。当然，我最美好的东西即政治觉悟，也是来自新闻工作。而政治觉悟，众所周知，是对现实的感受能力的最高表现。

译自《加西亚·马尔克斯谈加西亚·马尔克斯》，1979年

我如此参与政治，使我 不由得怀念文学

——与记者何塞普·萨雷特的会见

1979年于巴塞罗那。

何塞普·萨雷特（以下简称萨）：很久以前你曾说，只要皮诺切特不倒台，你绝不再出版一本书。这使你的读者感到不安，特别是那些对你的文学活动一无所知的读者。这些年，除了当记者外，你一直在做什么？

加西亚·马尔克斯（以下简称马）：近几年我在写一本关于美国的经济封锁对古巴人民的日常生活产生的影响的书。封锁在古巴造成了一种真正的贫穷文化，这表现在生养孩子、做饭缝衣的新方式和千百件小事上，譬如有这么一件事：有一个妇女不是对她的女邻居说“请借给我一根针”，而是说“请把针借给我”。我的文章开始是一篇新闻报道，但是越写越长，生出了枝杈，最初的结构被打乱了，现在我不知道该拿它怎么办。我估计这本书可以写三百页，但是我已经写了七百多页。随着对情况的调查了解，我的胃口越来越大，渴望深入到某些问题的根源。事实上，这本书具有了一定的自主性，它已远远超出了我预想的长度和适度。情况是，我已就一系列题目搜集了大量素材，连历史学家也望而却步。但是仅凭这些材料我就深信值得做这项工作。

萨：在文学方面你没有什么计划吗？

马：有，二十年前就有；自打我第一次来欧洲后我就做笔记，记录下住在欧洲的拉美人发生的事情。只是不很清楚用它们来写什么。现在我正在把那些笔记写成短篇小说，我估计我的材料够写六十多篇小说的。但是我的要求很严格，最后可能只剩下二十或二十五篇好的。

萨：那么在这种情况下你的工作方式是什么？是把不同人物的经历综合在一篇小说里还是剔除你觉得泛味的内容呢？

马：我先严格地进行挑选。就是说，我要选出一些优秀的。但对剩下的我要做一种宰割性的工作，就是说，运用写那些优秀短篇的经历去丰富其他的短篇。我想，这样可以产生二十到二十五篇小说，它们将有一定的质量，将展示我真正感兴趣的东西：拉丁美洲人在欧洲的生活概貌。

萨：为这些短篇取了题目了吗？

马：是的，我将以一位哥伦比亚过世的、鲜为人知的诗人奥雷利奥·阿图罗的一句诗作题。题目将是：《一天又一天过去的日子就是生活》。我希望这些短篇具有尽可能强的文学性，因为我忙于那么多政治事务，我觉得有点真正怀念文学了。问题是，为了写作，我要求集中的时间。我不能时写时辍，不能刚开始写一篇小说，譬如说要去南非，回来再把它写完；等我回来发现小说没有写完，我就得重新开始。老实说，近来我没有多少时间，不知何时才能把它们写完。但我希望皮诺切特倒台时我能写好够出一本书的短篇。

萨：皮诺切特不倒台就出书的意图有什么作用？你真的认为一个作家的沉默能够使当局感到不安吗？

马：我做的事情是文学罢工。很难估计我在拉丁美洲有多少读者，但是事实是我的作品很受欢迎。仅《百年孤独》就售出了五百多万册。我认为读者的这种热情对我的文学罢工是有

一定重要意义的。证明是，每当有人要求采访我，我就必须谈这件事。再说，这种罢工是在我认为从事政治新闻工作比搞文学重要的时候决定举行的，尽管事实上我不相信皮诺切特会在台上呆那么久。

萨：但是你的意图仍然像四年前那么坚定。

马：对，对。

萨：这样的罢工的效果取决于社会对作家的重视。你认为作家们所受的社会尊敬恰如其分呢还是有点过分呢？

马：但是我的印象是，社会并没有那么尊敬作家。是作家把自己变成了一些神圣的动物。我们要求的特权有时比我们应享有的还多。不管怎样，作家在社会上还是有一定的重要性的……

萨：因为你不相信文学与持不同政见之间有什么根本联系，不认为一个好作家总是和随便什么样的政权相对抗。

马：在某种程度上说，一切伟大的文学都是破坏性的。现在，面对新社会人们所见到的情况是，作家的这种立场可能依然如故。作家要发生影响，要有活力，但是问题是很难知道界限在哪里。

萨：你认为这种活力应该怎样产生？是在形式上还是内容上？换句话说，是创作一种能够对文学本身进行革命、能够打破语言的形式僵化的文学呢还是创作一种能够传播一些破坏性内容、政治上有意识、鼓动读者改变现实的文学呢？

马：我认为作家唯一应该对之负责的是现实。随着以某种批评的方式对那种现实的反映和对语言的努力革新，作家将成为革命的作家。我认为在任何制度下都可以成为革命作家。但是在这个方面严重地存在唯心主义。比如有人认为，一场革命，由于它是革命，它就必须创作出一种新文学来，艺术上拿出新形式来。我认为这不对，我认为需要时间。一场社会变革

不一定意味着立刻进行文化变革。可能发生的严重问题是简单化，是强调理论而忽视现实。我毫不怀疑，一切文学，一切艺术创作都是社会产品，但是真正意义上的文学创作却是一种受许多因素支配的个体劳动。譬如在文学创作上就存在许多不自觉的劳动。我不相信机械般的方式，就是说，“好，我要坐下来创作革命文学了。”在拉丁美洲有过许多这类文学唯意志论。但是现在正在变化，正在这方面达到一种不错的平衡。

萨：你暗示这种不自觉的现象是不可避免的，或许你想以某种方式解释它并把它变成一种自觉的行为。在你的文学实践中存在这种现象吗？我是说，你对能够解释你的创作工作存在的不自觉的原因的心理分析或技巧感兴趣吗？

马：是的，我感兴趣，不管怎样，那毕竟是一种和创作兴趣完全不同的兴趣。不过，老实说，我不十分感兴趣。我宁肯不读试图解释或理性地分析我的作品的评论文章。因为我认为创作中的那种不自觉的现象最好顺其自然。我不希望别人给我指点迷津。文学创作本身是创造性的、探索性的，是在黑暗之中寻求，有时碰对，有时碰不对。我总是害怕冷静的分析文章破坏这一切。我有这样的经验：根据一个形象开始写作，而不是从一个想法或概念出发。想象，归根结底不过是表现现实的一种工具，但是一切创作的源泉却总是现实。我不相信幻想，我反对幻想，我认为幻想是迪斯尼式的纯粹而简单的臆造，是可能存在的最可憎的东西。

萨：了解你的个人经历的朋友们从你的作品中得到的享受不如那些不了解令人难以置信的马孔多们所依据的真实形象的读者。

马：从我的作品中得到最大享受的人是我母亲，她是一个十分特别、十分独特的读者，因为实际上，任何描述她也不会漏掉。她和我的作品展开争论，在某种程度上她成了现实的辩

护者，纯粹的现实、她了解和记得的现实的辩护者。她觉得那种对现实的加工是一种歪曲、一种扭曲。她希望作品是对现实的准确再现；她不赞成有加工的过程。

萨：那么你同意“你的文学是扩大真实的、可信的东西的范围的一种意图”的定义吗？

马：啊，是的。无须进行深入的思考研究，我认为现实远远不是感觉和理性所简单说明的东西。这一点经常能在心灵感应或预感这类现象上看到。在这个意义上，我在作品中写了很多。比如《百年孤独》中奥雷利亚诺·布恩迪亚上校的权力，我完全是根据我自己的经历写的。在我出生和生长的社会，在加勒比海地区，黑人的成分非常强大，迷信思想和对超自然的东西的信仰更加强盛，毫无疑问，有许多现实的东西是无法给以科学解释的，目前考察它们的最好的手段恐怕就是文学了。我认为，作家的品德之一就是能够看得比眼前的现实还远。诗就是这种表现。

萨：既然你提到了黑人，请问你认为古老的、非理性的原始文化残余在某种程度上在你作为作家的工作中起着作用吗？

马：那种文化残余随着它对我熟悉的社会、从而也对我的工作的支配作用的加强而起着作用。譬如两年前纯粹为了政治上的职业上的需要——因为我作为记者对那里发生的事情感兴趣——而去安哥拉时，我大吃一惊，因为在地面上遇到了我自己的根。在地面上看见许多东西，而在我出生和生长的地方却隐藏着。我明白了，不仅我自己，而且我生活过的整个环境都有许多我想像中的非洲的根。倘若不是那次所见，我永远意识不到这一点，因为我们受的教育是相信我们的渊源是欧洲，是西班牙。在很大的百分比上这是对的，但是不完全对。在非洲我遇到了我童年时代的许多东西。这些东西我当然在西班牙碰到过。我的外祖父母是加利西亚人，他们对我讲的那些我认为

源自我的故乡的神话故事，实际上是加利西亚的，但加利西亚可能是西班牙这样的地区：在那里，超自然的东西对社会和个人的影响比较大。而在加勒比海地区，这些超自然的因素是我们的日常现实的组成部分。

萨：这就是你讲到过的需要打破现实和幻想之间的界限的理由吗？

马：这种界限可能存在，但是我认为它被取消了。现实仍然可以夺取被认为是幻想事物的许多地盘。必须以某种方式说明这一点。但是我不认为合适的术语是幻想现实主义；我认为纯粹的和简单的现实主义。喂，必须使这一切简洁明了，不然就会造成麻烦，谁也忍受不了。

萨：你在另一个场合曾说，你是在读了卡夫卡的《变形记》、明白可以写那些不是对刚才你讲的那种狭窄现实的单纯反映的东西时开始发现你自己可以当作家的。后来你的政治责任使你几乎完全放弃了作为小说家的实践，发生此事不可能是因为你意识到同现实的接触被取消而再也不能忍受的结果吗？从事政治性的新闻工作后，你不曾想恢复使你同街头的人的现实——不总是你的短篇小说中的那种现实或富有诗的想象的超现实——接触的重要机会吗？

马：我认为恰恰相反。关于现实，我作为作家的立场就是一种政治立场。扩大了解现实的范围是一项政治性工作。从某种程度上说，迫使我在政治方面脚踩大地的是现实本身，是相信至少在拉丁美洲，一切终将都是政治。改变那个社会的任务如此紧迫，以致谁也不能逃避政治工作。而且我的政治志趣很可能和文学志趣都从同样的源泉吸取营养：即对人、对我周围的世界、对社会和生活本身的关心。文学志趣是一种政治志趣，政治志趣也是一种文学志趣。两者都是关心现实的形式。为了改变现实，不但应该从文学方面进行工作，而且也应该从

政治方面进行工作。而政治工作更为紧迫。

再回到卡夫卡的短篇小说上来。我本来并不特别想当作家，因为由于无知，由于文化上受到的限制，我觉得文学创作的规律非常严格。但是当我看到格雷戈里奥·萨姆萨一天早晨醒来变成一只大甲虫，而且由一位捷克作家写的这个故事很像我在外祖母家里听到的故事，很像她解释现实的形式时，我便对自己说：“如果可以这样写，当然我也有兴趣写作；这样的话，我当然也有可能讲述点什么了。”当我明白除了在学校里老师教给我的学院式的和理性的可能性外，文学上还有其他可能性时，我才真正找到了我要当作家的道路。但是后来的情况相反，不能无所顾忌，我发现在表面的随心所欲之中也有规则，文学，整个文学向读者提出进行一种游戏，一种可以制定自己的规则的游戏，但是规则一旦制定，就必须遵守。如果在游戏开始以前作家和读者达成一致，决定马平着吃，象斜着吃，这样，下到一半时，你就不能违犯这些规则。一旦理性的贞节带扯断，立刻会有一种东西随之而来，这种东西不可能是纯粹的随心所欲，而是新的规则；否则，你一走就会迷路，陷入幻想，陷入完全的非理性主义。这样也不行，也不能解释现实，不能把混乱引入现实。我不喜欢像人们强迫我做的那样对我的工作进行理论上的解释，不过偶然谈谈这个问题也不错。

萨：在你当作家之初，拉蒙·宾耶斯给过你一个许多作家都试图听从的忠告：“像说话那样写作。”我想问你：你不认为事实上不是你说话而是别人跟你说话吗？你认为告诉一位作家要像说话那样写作是一个很好的忠告吗？但一般来说，每个人说的话就是众人说的、经过整理的、贫乏的、老掉牙的话。

马：是的，但问题是，那样说究竟是什么意思也不很清楚……

萨：事实是，你并非像说话那样写作。

马：不，恰恰相反，我写作之所以如此吃力，就是因为我不像讲话那样写作。我认为，拉蒙·宾耶斯给我这个忠告时，他是想告诉我，写作要自然、要清楚、让尽可能多的读者读得懂。他决不是要我像照像那样写作。这不是文学。一篇作品是不是像说话，很容易看出来。有人录了一篇作品，然后放出来听，稍稍捉摸一下，就一清二楚了。像说话那样写作，是文学作品对话方面的主要问题之一，也是戏剧的一个大问题。在西班牙语上，没有比戏剧对白更虚假的了。西班牙语的书面对话和说话的对话不完全一致；如果一位演员想说书面对话，他的肺脏是不够用的。我觉得西班牙语对话不真实，所以在我的作品里我用得非常少。

萨：你在某个地方说过，在某种程度上说，一切优秀的长篇小说都是对世界的一种猜测。你还说，然后，不管怎样，负责破解那种猜测的内容的人是批评家。你认为文学担负着可以让人更好地了解现实的认识职能吗？

马：这是文学的具体职能之一。现实应该通过文学作品尤其是长篇小说来说明。一切小说都是用来解释生活问题、人的问题的。但是我不十分赞成这项工作由批评家来做。我认为，这应该成为作家与读者之间的一种直接联系。批评家想插在作家和读者之间帮助他们完成他们的任务。但是对批评家猜解用密码写的作品的能力我非常怀疑。同时我还认为，这种密写的东西是有意识写的。我反对形形色色的象征，因为象征不能说明问题，只能掩盖问题。

萨：你认为文学的这种认识作用比科学技术优越呢还是你只把它看作科学技术的一种补充？

马：喂，很久以前，我接待过一位来访的客人，他是美国一所重要大学的社会学教授。当时他在对拉美的小说家做一次调查，想了解他们研究现实的技术是什么。作为社会学家，他

认为他使用的科学方法失败了，或者至少他们没有取得像小说家取得的那样的成功。那位社会学家非常想知道能不能把小说家的调查方法运用于他们的领域，但是谁也不能给他一个回答。我认为那是不可能的，因为我们的主要手段是政治感觉，这种手段一旦被理性化，它就会完全失败。

眼下我也在帮助法国一位西班牙文学教授，即胡安·希拉德，他在从我的作品同现实的关系这个角度研究我的作品。我非常高兴有人做这类事情，所以我要帮助他。但是我希望读到他研究的结果，因为很可能有许多下意识的事情变成了有意识的事情，不能再写它们了。有一件事情，比如说，批评家们顽强坚持了解女人在我的作品中的价值和意义。这个问题，我从没有自觉地提出过。现在人们已经研究这个问题，我常常觉得在写作时受到批评家的结论的影响。这样工作起来很困难，因为让人很难知道是以自己的思想工作还是以别的思想工作。但是不管怎样，遇到一些这样的解释是不可避免的。我的作品中的妇女题材，对我来说十分重要。毫无疑问，这种解释和我关于妇女是历史前进的力量的思想恰好一致。

萨：你是在什么意义上说的？

马：在这样的意义上：我认为妇女是强有力的人，强有力的女人。由于她们，历史才继续前进。给人的印象是，男人是历史的主人公，但是他们之所以能成为主人公，因为在他们身后有人在支撑着世界，这些人就是妇女。

萨：我认为主张男女平等的人不会对你归于她们的这种对我们历史的作用多么感兴趣。

马：我不知道。但是我的印象是，发生的情况就是这样，妇女们支撑着世界，让男人们能够成为历史的主人公。

萨：也就是说，在每一个重要历史事件后面总有一个女人。

马：在每个伟大的男人身后，无疑总有一个伟大的女性，就像每个伟大的女性后面几乎总有一群男人一样。

萨：再回到文学上来。为谁而写作？在你看来，写一部受大众欢迎的好小说的可能性有吗？

马：有一切可能性。这是应该力求的：写一部受大众欢迎的好小说。当然存在着一些很大的障碍、最大的是群众的文化水平，但这已不是一个文学问题，而是一个政治问题。在我们这些国家，人民群众看到的小说里的形象，不幸的是，其形象是反面的；他们的水平非常低，倘若我们仅仅想用文学来满足，文学就会成为地下的，实际上它也不得不变成地下文化。然而我认为，一切优秀文学都能够广为传播，问题是在批评家和一般知识分子身上有一种倾向，即他们正在变成得天独厚的精英，说什么“文学只为我们存在，而不为群众存在”。这是不对的。人们喜欢文学，懂得文学，比我们表面的印象还懂得多。可能他们有另一种水平，因为存在各种不同的接受水平。我不相信一位科学院士对《百年孤独》的接受水平和一个看门人的接受水平一样，因为这就如同一部小说有许多楼层，每个人只能爬到能够爬到的那一层。

萨：这个问题的另一面：为了什么写作呢？

马：里尔克说过一句话：“如果你认为你能够不靠写作生活，那你就不要写作。”我也说过，我写作是为了让人们更喜欢我，让我的朋友们更喜欢我。这件事这样说，看来不过是简单的一句话，一句不得当的话，但是它包含着许多真理。在窘迫的时候你不能停止写作，证明是我写了五本书，却没有人读。唔！只有我的朋友们读；实际上我是为他们写作。为谁写作，为什么写作？这很难回答。理想的回答是为了全世界。但是实质上，当你写作时你很清楚你在为一定数量的朋友写作。

萨：不管怎样，你从来也不为你自己写作，不是为写作而

写作，不是为了快乐而写作。

马：写作为了不让人看懂，不对。

萨：刚才你提到的里尔克的那句话好像是说，文学有点像病理学，最理想的是可以不靠写作生活，

马：里尔克所做的仅仅是以诗的形式表现一种伟大的真理，文学志向方面的强制性的真理。文学志向是一种不可遏制的东西，尽管不经常处于同样的紧张状态：随着岁月的流逝，它会作为一种爱好而减弱，最后变成一种职业。

萨：你谈的是你个人的情况还是你想赋予你的考虑一种普遍的价值呢？

马：我听到许多作家谈过这个问题。想给青年作家什么忠告是困难的。但是倘若我必须给他们一个忠告的话，那就是这个：应该利用最初的几年的爱好来掌握作家职业的一切手法和技巧。当下意识较为强烈、较为紧迫，当还没有那些大的障碍和名气带来的责任时，应该掌握那些手法。最大的危险是，在头几年，爱好是那么强烈，那么不可阻挡，以致很容易被它拖着走。我记得，当初我写作时，绝对没有什么责任。但是现在，我写每个字时，总是想到，如果写错了什么，一定会发生一大堆问题。

萨：你指的是什么责任？艺术上的还是政治上的？

马：两个方面的。

萨：你非常清楚，我那样说是因为有人认为在《百年孤独》和《家长的没落》的创作所代表的非凡的文学事件之后，你好像害怕面对继续加重你自己的分量的责任，而回到新闻工作中去寻求庇护。

马：不不，问题是一个人是根据自己的生活经验写作的。当他以某种强度写了一定数量的作品后，所剩的汽油就会越来越少，不是吗？

萨：你为什么从来不写除了小说以外的其他体裁的作品呢？

马：实际上，我一直很喜欢戏剧和诗歌。事实上我是从希腊经典作家和西班牙黄金世纪的诗歌开始学习文学的。更确切地说，是从蹩脚的诗开始的。我认为，如果企图让一个学校的青年学生通过蓝波、梅里美或贡哥拉等人的诗歌学习诗歌，是徒劳的。但是，如果让他从最简单、最装腔作势的诗歌入门，他就很容易从坏诗到掌握好诗。

这两种文学体裁，即诗歌和戏剧，对我具有很大的吸引力，我之所以决定不从事它们的创作，并非因为我对它们缺乏兴趣，而是相反，因为我非常怕它们。不过，倘若有一天在这里出版我写的这类东西，也没有什么可奇怪的。

萨：那么你认为文学体裁上的严格划分仍有意义吗？或者，你认为应该向着一种统一的、综合的表现形式前进吗？

马：我个人的印象是，只要对作品的结构还不清楚，我就很难动笔写它。我是在体裁的划分的情况下学会写作的。但是如果能打破其间的界限，把一切体裁包括在一种表现形式中，那将是一个奇迹。

萨：再谈谈体裁问题。对批评家们始终未能达成一致的关于长篇小说和短篇小说的区别的著名争论，你怎么看？

马：我永远说不清。不过，毫无疑义的是，一个人觉得，当一个作品不是长篇小说而是精心编写的短篇小说时，或者当一个短篇小说具有长篇小说的气势而结果是一个短篇小说时，两者立刻就能区别开来。此外，两种体裁自身的构思和写作也是完全不同的。写短篇小说如同浇水泥，如果水泥不凝固，就糟了，你就得重新开始，一切必须一次成形。相反的，写长篇小说如同砌砖；如果一堵墙砌不好，你就把墙堆倒，重新砌，把门移到那边去，等等。短篇小说要么一次成功，要么失败。

短篇小说要一次构思完全或圆满，不这样便不行，你会不知道应该怎样补充、怎样结束它。在构思短篇小说时，你要把它构思好，构思完全。但在长篇小说方面，你可以根据一个想法或一个形象进行写作，继续反复思考，甚至可以用打字机打，用打字机创作。

萨：所以你说过，长篇小说比短篇小说更令人感到亲切。

马：是的，当然，但是短篇小说写完后，更令人感到高兴。

萨：以博尔赫斯、萨瓦托等人为例，你认为站在右派立场上、思想反动的人能成为一个好作家吗？

马：如果一个作家是好作家，他就不是反动派。博尔赫斯作为人也许是反动的，但是作为作家却不然，因为他的伟大作品有利于人类的进步。

萨：但是在古巴的书店里没有博尔赫斯的作品。

马：我非常了解古巴人的观点，我认为到了博尔赫斯的作品摆进书店的时候了。问题是，他们在物质上受到巨大的限制，必须确定事情的先后，不能要求他们让博尔赫斯先于其他作家。

萨：当其他作家是苏联的三四流作家时，也许才可以这样要求他们。

马：问题全出在出版政策上。革命必须先解决最迫切的事情，因为形势紧迫，至今还没有文化政策，但是现在古巴已成立了文化部，这一切都会得到解决的。

译自《加西亚·马尔克斯谈加西亚·马尔克斯》，1979年

古巴革命使我摆脱了世间 一切可憎的荣誉

——与记者曼努埃尔·佩雷伊罗的会见

1979 年于哈瓦那。

曼努埃尔·佩雷伊罗（以下简称佩）：大约一年前，我听你说过，一个作家坐下来写作时，他应该雄心勃勃，下决心写出比塞万提斯、比洛佩·德·维加、比克维多等作家还好的作品。你可以更深刻地讲讲这个观点吗？

加西亚·马尔克斯（以下简称马）：我的看法是，从事作家的职业，谦虚是一种并不可贵的美德。但是如果你坐下来谦虚地写作，你就会成为一个水平一般的作家。所以，必须在他的心中灌输世界上的一切雄心，必须心怀非凡的榜样。归根结底，一个人是通过非凡的榜样学会写作的。对我来说，他们就是索福克勒斯、陀思妥耶夫斯基……那么，你为什么总试图比那些非凡的榜样还谦虚地进行写作呢？你应该坚决地超越他们，努力写出比他们好的作品。

佩：这么说，你同意会见时雷希斯·德布雷说的了。他说：要和榜样们斗争，直到把他们打败……

马：这是我一直所想的问题。所以，每当有人对我提到福克纳，我就说我的问题不是模仿福克纳，而是破坏他，就是说，把他对我的影响克服掉，因为我憎恶他。

佩：那塞万提斯呢？

马：不，我不认为塞万提斯对我有影响。

佩：《圣经》呢？

马：《圣经》，是的，对我有影响。《圣经》故事的全部价值，就是，毫无疑问，你不知道《圣经》什么也不怕吗？《圣经》什么都敢写。在《旧约》里什么事情都是可能的。它绝对无所畏惧。你想想看，《圣经》是由一个作者写的。你想象一下那个人的“谦虚”吧！那个人的打算是准备建立一个比他认为上帝所创造的世界还好的世界。所以由此而产生的争论十分激烈。

佩：所以他打算把上帝树为榜样。

马：他打算超越上帝这个榜样。现在，当作家们把文学竞赛作为目标的时候，他们就正在冒一种巨大的危险。从理论上讲，文学竞赛最初是一种有效的形式，因为它十分重要，因为它有利于检阅以其他方式可能无法检阅的优秀作品，因为在资本主义国家有一种商业刺激。但是在这里，文学竞赛是一种很好的帮助。然而它有一种巨大的危险，因为作家只为赢得竞赛而写作了。这样，目标就变成了这个。在竞赛前的日子里他们匆忙地写作。获胜者是“那些日子里最优秀的作家”，但不是有心超越塞万提斯或莎士比亚的作家。

佩：你从没有寄作品参加竞赛吗？

马：是的，不过那是过去的事了。你想听我谈谈我两次寄作品参赛的情况吗？

佩：请讲讲吧……

马：一次是寄去一篇名叫《周末后的一天》的短篇小说。大约在1954年，举办的是哥伦比亚全国短篇小说竞赛；看来参赛者的水平都太低，评委们只好设法寻找一篇稍微好些的作品，免得使竞赛的水平显得太低。于是一位朋友跑来对我

说：“现在有一件事情很容易做，你随便寄一篇东西去，就会获奖，因为参加这次竞赛的作品都很差，我们不愿意竞赛的水平那么低。”我把已经写好的这篇小说寄了去，真的得了奖。

佩：第二次呢？

马：第二次寄去的是《恶时辰》。那是一本在巴黎开始写的书。后来我把它搁下了，因为它是怎样的一部作品还看不清。1958年我去了加拉加斯，继续工作。与此同时，我写了《没有人给他写信的上校》，我认为这是我最好的作品，毫无疑问。此外，这样说也并非不合时宜：我必须写《百年孤独》，好引起人们读《没有人给他写信的上校》，因为这本书没有引起反响。所以《恶时辰》是断断续续写作的。当我从欧洲去加拉加斯时，就把《恶时辰》一卷，用领带捆好，带走了。我相信，那是我最后的一条领带，后来我再也没有系过领带。在那个时期，我和梅塞德斯结了婚。她收拾家里的东西时，突然拿出用领带捆着的那一卷纸，对我说：“这是什么？”我回答说是一部小说，不过它对我没用处了。最好把它扔掉，免得再让我想起它，因为现在新的前程已展现在我面前。我已回到拉丁美洲，在加拉加斯已开始感觉到加勒比海地区的气息……古巴即将爆发革命。于是她想了想，说：不能扔。然后把那一卷书稿又照样放回了原来的地方……

佩：所以应该把这部小说归功于梅塞德斯……

马：实际上，我的一切小说都应归功于梅塞德斯。等我告诉你《百年孤独》是怎样写出来的时候，你就会明白梅塞德斯的功劳了。总之，她没有把《恶时辰》扔进垃圾桶。这本书我没有写完，对它我没有多大把握。那是1961年至1962年在墨西哥，就像第一次那样一位朋友跑来对我说：“现在哥伦比亚正举办一次全国文学奖评选活动，参赛的作品好像都是臭狗屎。所以，如果你随便寄一本书去的话，一定能获奖。”我问

梅塞德斯那个用领带捆的稿子在哪里。她说在一个壁橱里。她拿出来给了我。书稿没有题目，我写了上《无题》两字。稿子寄了去，获了奖。我记得很清楚，奖金是三千美元。钱汇来的那一天，我不得不用来交付了第二个儿子出生时的医疗费。你看，这就是我参加的两次评奖活动的情况。此外，并不是我反对文学竞赛活动，但是不祥的是，它正变成一种目标。

佩：谈谈《百年孤独》吧？

马：好的。《百年孤独》是一部让我反复思索的小说。我曾好几次动笔写它。素材已全部具备，结构也已确定，但是找不到合适的语调。就是说，我自己不相信我所讲述的东西。我想，只要能够使人相信，一个作家可以讲述他想到的一切。衡量别人相信与否的标准，首先是你自己要相信。我每次想写《百年孤独》的时候，我自己总不相信讲的事情。于是我意识到，问题出在语调上，我左思右想，终于想到，最无可置疑的语调是我外祖母的语调。她用一种极其自然的语调讲述最异乎寻常、最令人难以置信的故事。从文学职业的角度来看，我认为这是《百年孤独》最根本的因素。

佩：你写作时，经常把写的东西拿给别人看吗？

马：从来不这么做。一个字也不拿给别人看。全由我自己解决，仿佛由于思想迷信。因为我认为，既然文学是一种社会产品，文学工作就绝对是个体的，此外它也是世界上最孤独的工作。谁也不能帮助你写你正在写的东西。在这方面你是完全孤单的、不能自卫的，就像航海途中的遇难者一样。如果你希望别人帮助，把写的东西读给人听，希望别人给你指一条路，那就会使你不知所措，会使你受到巨大伤害，因为在你写作时，谁也不知道你的脑袋里有什么。但是，与此相反，我有一个办法，即不厌其烦地向朋友们讲述：每逢我写一篇东西，就反复地谈论它，一次又一次地讲述给朋友们听。有些朋友对我

说，同一篇故事我对他们讲述了三遍了，我却忘记了此事。每次他们都觉得故事不一样，更完美了。确实如此，因为我根据他们的反应，我找到了长处和弱点。在一遍遍讲述的过程中，我形成了对作品的看法，正是这种看法像坐飞机一样在黑暗中指引我前进。

佩：现在好像你该谈谈梅塞德斯参与《百年孤独》的情况了。

马：对。那次我和梅塞德斯带着孩子们去阿卡普尔科。车开到半路，我突然说：啊！问题解决了：采用外祖父领着外孙去看冰的形象。像挨了一鞭，我骤然明白，必须这样开始，然后继续用这种语调讲述。于是我调转车头，回到墨西哥城，写起了这本书。

佩：没有到达阿卡普尔科？

马：没有到达阿卡普尔科。梅塞德斯对我说：“你疯了！”但是她容忍了。可是你不知道在我这样的发疯中梅塞德斯容忍了多少这类的事情。回到墨西哥城后，我写作时故事像泉水一般涌出。因为最困难的总是开头。长篇小说或短篇故事的第一句话决定着作品的长度、语调、风格和其他一切。关键问题是开头。按照写作的速度和要写的全书的内容，我想，干它大约六个月就能结束。但是四个月后就一分钱也没有了，我不愿意中断写作。当时，我已用《恶时辰》的奖金交了第二个儿子出生的医药费，并买了一辆小汽车。我只好把汽车开去当掉。回来我对梅塞德斯说：我们有钱了，我可以接着写了，但是，不是六个月而是十八个月我才把《百年孤独》写完。但是，梅塞德斯再也没有对我说当小汽车的钱用完了。房东有一次来敲门，告诉梅塞德斯，我们欠了三个月的房租该交了。她对他说：“三个月不算长，先生，等欠九个月的时候再交吧。”结果就欠了九个月。她把所欠九个月的房费支票给房东送了去。后

来，《百年孤独》出版时，那个目睹我们的尴尬处境的人读了这本书，打电话对我说：“加西亚·马尔克斯先生，倘若你对我说我跟这本书有点关系，我会感到非常光荣。”此外，还有一件事：梅塞德斯知道，每过一段时间，她就得为我准备五百张稿纸，我总是有五百张稿纸用。这形成了一个规律：在同一段时间里，我总要取得同样的效率，用掉同样多的稿纸；纸是很差的新闻纸，只是裁成了四张。因为我消耗的稿纸太多了。我把一张纸夹在打字机上，总是直接把字打上去。出了错，或感到不满意，或由于某种坏习惯而打错字，我就觉得那不仅是打字的错误，而且也是创作上的错误。于是我便换上一张新纸重新打，这样换了一张又一张，废纸堆成了小山。但还得打那同一句话，那最长的一句话，改过多次的一句话。终于打满一页后，我用手改一下，再把它干干净净地誊清。有一次我写一篇长十二页的故事，最后竟费去五百张稿纸。用电动打字机写作，纸的耗费真是巨大！

佩：你总是用电动打字机吗？

马：是的，一旦开始用它写作，最后你便离不开它了，结果如果没有电动打字机，你就不能写作。机械打字机的问题是，在写的东西和写作的人之间总存在某种障碍。电动打字机在很大程度上排除了那种障碍，甚至使你感觉不到它。

佩：把手指按在电动打字机上比按在机械打字机上更便于思考吗？

马：当然，我认识许多作家都怕用电动打字机。因为——我顺便告诉你——这样的浪漫主义神话依然存在——许多革命的朋友都有此经历——作家和艺术家一般都非常胡涂，为了创作，宁愿挨饿。完全相反！我认为，有最好的条件才可以写出最好的作品，那种认为只有挨饿才能写出好作品的看法是不对的。我认为，问题是作家和艺术家们曾经长期忍受饥饿，他们

觉得这是最根本的条件。但是吃饱了饭，有一台电动打字机，你会更好地写作。你知道，噢，首先那是一个浪漫主义神话，但是它也是值得新作家们应该重视的事情。问题是，人年轻时写作的才思如泉喷涌，这种源泉会渐渐枯竭。如果在这个写作流畅的年龄不掌握职业的诀窍，等那种流畅一消失、又没有掌握那些诀窍，你就不能再写作了。那种流畅不存在时，写作诀窍的帮助是巨大的。我记得我在报社工作时，我写新闻报道、社论和各种文章。到半夜工作结束后我就留在那里写作，有时一口气能写完一篇故事。过了这么久后的今天，在一天的写作中，如果能写好一段——一般说来，第二天我得重新写它——我就感到很幸运。

我说的职业诀窍能使我逐步接近你所说的海明威的“文学木工活”。在这个意义上，我想作为海明威对古巴作家的影响的源泉引出海明威的话题。我认为海明威的作品不仅能够和应该，而且必定受到广大读者的阅读；但是一个作家的母语是西班牙语，是他的写作语言，所以他应该沐浴在一种主要潮流里，这个潮流就是从《熙德之歌》到《堂吉珂德》甚至《百年孤独》的想象的、语义学的传统。出了什么事呢？有些作家不是受到海明威的影响，而是受到译者的影响，这是更糟糕的事情。他们像海明威的译者写的那样写作，因为他们根本不读海明威的英文版作品。他们读的是译本。这样，古巴文学的水就被搅浑了。这个问题可以从相当多的短句、忽视语言爆炸的可能性和大量无用的对白中看出来。就像你指出的那样，这类无用的对白在西班牙语里因受到西班牙戏剧的影响而常常带来可怕的效果。这便是我对海明威的担心。从作家的角度而不是从读者的角度讲，这种担心是技巧方面的。一个作家应该十分严肃，尊重他的传统，尊敬他的先辈，在这个方向上工作，为的是超过他们，而不是为了在二十世纪像克维多那样写作。

我认为海明威并不是很好的小说家，他是个出色的短篇小说家。海明威的短篇小说是这个体裁方面的典范。我同意你的看法：他没有一部结构严谨的长篇小说，他的长篇小说不完美。相反，他的任何一篇短篇小说无论在什么地方都应该是这一体裁的作品的范例。然而对海明威的东西，我更喜欢的既不是他的长篇小说也不是他的短篇小说，而是他的忠告，他关于作家的职业的阐述。

佩：方法呢？

马：对，他没有给人关于风格、哲理和文学政治的教诲，但是确实曾给人关于文学技巧和方法的教诲。很可能在这一点上存在着某种危险的和消极的因素，这就是他对技巧的重要性太重视了。但是他的忠告是非常好的。其中之一便是冰山论，意思是，一篇看似很简单故事不是靠可见的东西支撑，而是靠它后面的一切来支撑，即是说，写一篇短故事所需要的知识、材料、条件的数量是巨大的；就像一座冰山，那种看得见的高大冰块。但是所见部分只是八分之一，而水下的八分之七支撑着它。首先，这是事实；其次，这很重要：年轻的作家们要善于领会它，因为归根结底，除非他是一个突然出现的非凡天才，如果不了解全部文学，他是创作不出好的文学来的。有一种倾向，轻视文学文化，只相信自发性和编造。事实是，文学是一门科学，应该掌握，在要写的每篇故事后面存在着一万年的文学。为了了解这种文学，确实需要谦虚和恭敬。为了学习全部文学，看看在过去的一万年间人们到底做了些什么，为了知道我们处在什么时代、我们处在人类历史的什么阶段，以便继续从事自《圣经》起人们所做的事情，妨碍写作的那一切谦虚态度是需要的。归根结底，文学不是在大学里掌握的，而是在对其他作家的作品的阅读、再阅读中掌握的。海明威的另一个重要忠告是关于日常的写作的：“写作最困难的是开头”。

人越年轻，写作就越容易。当你更成熟时，随着声誉的升高和工作责任的加重，开始写作的时刻就变得更加困难。面对空白稿纸感到的痛苦很可能是在幽闭恐怖症后我感受到的最可怖的痛苦。对我来说，面对空白稿纸的痛苦就是幽闭恐怖症。当我读到海明威的忠告后，那种痛苦就消除了。他说，当你感到精疲力尽的时候，绝对不要丢下今天的工作，而应该继续到把今天的工作做完，并做一点明天的工作，但是已知道全部的解决办法。这样，第二天可以由此开始，继续工作，留下一点尾巴明天再做。这样可以避免那么多的紧张情绪和痛苦，使得工作更容易进行。但是综观我们双方的看法，可以认为，海明威可能不是一个大作家，存在着一个非常危险的陷阱，因为他给人的印象是，他是一个简单的作家，而实际上海明威并不是一个简单的作家。海明威的简单是精心设计的！但是我感兴趣的是海明威的工作方式，是海明威的职业。

佩：那么语言的运用呢？

马：不清楚，不过，你问得对，再说，我读的是海明威的译本。

佩：作品的环境气氛、结构呢？

马：我可以告诉你一件事：有一段时间，海明威被迫生活在古巴，他几乎成为一个加勒比海地区作家。但是他没有能够，因为他有自己的一整套文学理论，他的作品是和他的理论一脉相承的。

佩：一套理论……是一种对安的烈斯作家有用的“文学精神”吗？

马：一个作家应该按照自己的现实情况写作，这是没有办法的事。不按照自己的现实写作，不根据自己的经验写作，是不对的，结果会很糟。

佩：昨天你谈到福克纳，但是福克纳描写的南方自然风光

很像哥伦比亚的沿海地区。所以你感受到一种……

马：但是福克纳是一位加勒比海地区的作家。

佩：好的，不过，海明威不是这样。

马：当然海明威不是这样。譬如他的短篇小说《暴风雨过后》是一篇令人难以置信的小说。他描写的海上玻璃橱里的大西洋是一幅异常美丽的图画。但是你读它时，你会感到，海明威怎么也放不开，有什么东西束缚着他。

佩：他什么没放开？是想象吗？

马：是想象，因为海明威讲求理论，他建立了严格的文学理论。在文学上，他是个严格的权威。简单地说，海明威在他的作品里提供的关于文学职业的教诲，从文学的木工活的角度讲是有效的。但是由此而认为海明威是独一无二的典范，却不可以。

佩：还有，比如说，你不喜欢西班牙文学吗？

马：不，因为不了解文学后面一万年的情况，就不能设法继续那笔人类遗产即文学。现在你提到西班牙文学，我刚才谈到过，我可以告诉你，我并不特别赞赏西班牙小说。现在，如果以塞万提斯和流浪汉小说为例，我就没话说了。这是伟大的西班牙小说。除了塞万提斯，作为一个作家我还喜欢人们谈论得不多的小说《小癞子》。有人把内心独白（被认为是新小说的革命）归功于乔依斯，乔依斯是世界文学的一座纪念碑。乔依斯在运用内心独白方面达到的技巧和效果的高度是无可争辩的。但不管怎样，对我个人来说，较之乔依斯的内心独白，我更喜欢维吉尼亚·沃尔芙的内心独白。他们几乎是同时运用这一表现手法的，很难说清究竟是谁运用在先。但是实际上最先采用内心独白的作品是《小癞子》，尽管在技巧上缺乏乔依斯或弗吉尼亚·吴尔夫那么深思熟虑、那么明确的意图。为了技巧上的要求，鉴于写的是一个想变得比他看到的一个痞子还狡

猾的盲人，《小癞子》的作者有必要将盲人的思想过程揭示给读者。他想出的唯一办法就是创造一种不存在的东西，就是现在所谓的内心独白。我讲这一切，是为了告诉你，那是很不容易的，那是个特殊现象，现在一个人不深刻了解《小癞子》也可以坐下来认真地写一本小说。但是，当我对你说不管怎样西班牙小说不是我最喜欢的东西时我的意思也并不是这个。对于西班牙文学，应该了解的是诗歌。

我的修养主要是诗歌。我是通过诗歌开始对文学发生兴趣的。不过，我还想告诉你：我是通过蹩脚的诗歌。因为不了解蹩脚的诗歌，你就不可能了解优秀的诗歌。只有通过努涅斯·德·阿尔塞和你在中学恋爱时喜欢的一切催人泪下的诗歌，才能了解蓝波和瓦莱里^①。这便是永远把你同文学拴在一起的陷阱和圈套。所以我就成了一个非常喜欢蹩脚诗的人，所以我所喜欢的西班牙文学不是小说，而是它的诗歌。不只于此，我还认为，我们没有像《家长的没落》那样纪念过鲁本·达里奥。这本书里引用了鲁本的整首整首的诗，它是用鲁本·达里奥的风格写成的。书中充满了对熟悉鲁本·达里奥的诗的人使的眼色，我想公正一点说在大独裁者们当政的时代谁是伟大的诗人，他就是鲁本·达里奥。有一天我们开心地问他在哪儿。甚至鲁本·达里奥也成了作品中的一个人物。好像不情愿似的，小说里引用了他的一首短小的散文诗，诗里说：“在你的白手帕上，有一个红数字，那是一个男人的，那男人不是你的亲人，我的主人。”在《百年孤独》中有一个人物说，文学是为嘲弄人而发明的最好的东西。有一天我们会来分析《百年孤独》、《没有人给他写信的上校》和《家长的没落》，会看到大量的嘲弄、开心、快乐、工作的幸福，因为如果那样做并不幸

^① 瓦莱里（1871—1945），法国诗人。

福，或者说如果无论如何那也不是寻求幸福的方式，那在文学上就做不成什么大事，在任何方面亦然。

佩：在过去的日子里，你分析过俏姑娘雷梅迪奥斯升天的段落。我认为你几乎揭示了文学奥秘的核心问题。说到底，文学就是诗。由此可以认为你是个富有想象力的人，更是个敏锐的观察家。

马：问题是，不要过分高兴地看待人们关于加西亚·马尔克斯的想象力所说的一切。我讲述的东西也有点夸张。我认为这是一种从文学的角度再现现实的十分特别的或并非特别的能力。

佩：你说过，你写的一切都有某种现实基础，并可以一行一行地证明。可以举例说说吗？

马：我写的一切都有某种现实基础，因为它们不是幻想，迪斯尼是幻想，我对它毫无兴趣。如果有人对我说我写的东西有一克的幻想，我会无地自容的。在我的任何一本书里我都没有写幻想。书里有黄蝴蝶尾随毛里西奥·巴比洛尼亚的美丽故事……有人说。什么幻想！哼，这算什么幻想！我清楚地记得，我六岁时，一个电工到阿拉卡塔卡我的家里来，一只黄蝴蝶老跟着他。现在我仿佛还看见我外祖母一天下午驱赶一只白蝴蝶的情景……这类奥秘，你不希望被揭开。

佩：我不希望……什么？

马：你不希望它们被揭穿，因为你说这样奥秘就不是奥秘了。可是，这怎么可能呢！当魔术师告诉你“我能变出鸡蛋来，因为我早把鸡蛋用线拴在这里了”时，奥秘还深深隐藏着。他告诉你真象后，你会觉得它比魔术还神奇。因为如果是魔术，那会较容易。但如果是一种机械手法或手的技巧，那会非常容易，比它是魔术还要容易得多。所以我一点儿也不怕。我外祖母在用一块破布哄一只白蝴蝶，请注意，不是黄蝴蝶，

我听见她说：“见鬼！这只蝴蝶我就是赶不走它，电工每次来这儿，这只蝴蝶就跟到家里来。”这件事永远刻在了我的脑海里。现在用文学手法再现它时，你看到了取得的全部效果。不过，我想告诉你一件事。最初，蝴蝶写的是白的，跟实际情况一样，连我自己都不相信。写成黄的后我相信了。显然，全世界也都相信了。所以，请注意，从我对你讲述的真实历史（包括蝴蝶的颜色）到作品中的文学加工，你不能用其他任何方式解释，而只能用艺术手法来解释。俏姑娘雷梅迪奥斯升天的故事也是这样，最初她根本不是要升天，而是到走廊里去和雷维卡及阿玛兰达一起刺绣。她们突然抬头看她，她已不在那里。这几乎是一种电影技巧。但是这样写，她就仍然在地上。于是我就决定让她连心灵带肉体升到天上去。因为此外我还记得一位老妇人，她的孙女和一个男人在凌晨私奔了。为了掩盖这件丢人的事，她就开始散布说孙女上天了。她这样对人讲述着（尽管众人讥笑她），还说她看见了闪电和其他种种东西。此外，她还说，圣母玛丽亚之所以上了天，是因为她孙女还没有上天。对这件事，我在写作时，作为作家我也是这么想的。既然神话可以用文学手法让玛丽亚连灵魂带肉体升上天去，我对我的人物的文学处理为什么不能照办呢？于是我便坐下来写，因为得出这个结论很容易。但是你必须坐下来写，要从文学上试试读者是不是相信。只是还没有让她升天的办法。我只知道使她升天的唯一办法应建立在想象的基础上。我思考着如何才能使她升天，来到院子里，正刮着大风，一个在家里洗衣服的妇女想把床单晾起来；她用夹子夹床单，随即被风刮走，于是我帮她捡起床单，并把床单的飘走同俏姑娘雷梅迪奥斯升天揉在一起，让她升啊，升啊，一点儿也不困难……

佩：上帝也拦不住她！……（笑起来）

马：上帝也拦不住她，她甚至像船帆，我相信，从物理上

可以证明她升天……

佩：提到奥秘，照你看来，世界上这个称为加勒比的地区的谜是什么？这个地区发生过最非凡的事情；在这个地区，欧洲的超现实主义变得荒唐可笑……

马：我熟悉加勒比，了解它的一个个岛。对巴西也是这样。你说的事情发生在加勒比本身的历史上，如瑞典、荷兰、英国的海盗……也表现在混血上，表现在我们特有的黑人成分上。加勒比海地区的人种综合程度达到了令人难以置信的地步。我在马提尼克岛见过一个混血女人，她的肤色似蜜，有一双绿色的大眼睛，头上包着一块金色的三角头巾。我不记得从前有过这样的女人。在库拉索岛我见过有人长着透着英国人式的蓝色的黑眼睛。好了，如果我们谈起加勒比，那会让人感到厌倦。我是巴兰基利亚人、卡塔赫纳人，我觉得哥伦比亚首都不是波哥大，而是加拉加斯。要去波哥大，我得换衣服和语言……

佩：巴西呢？

马：巴西的天然疆域在加勒比地区。

佩：那就应该改变它在地图上的位置了？

马：这个主意不错；应该改变一下……我说，你知道加勒比的问题是什么吗？是全世界的人都到这儿来干在欧洲不能干的事情。这种令人讨厌的现象一定会带来历史后果。为了为你树个榜样，海盗们在新奥尔良建了一座歌剧院，把他们那些在牙齿上镶钻石的女人带了来。你想想吧，那是何等疯狂的行为！加勒比的另一件古怪的事我一直在注意，但是现在才第一次讲，这就是它被距离分割得七零八碎。这是加勒比和世界其他地区不同的地方。它像一间大餐厅，桌子与桌子之间的距离比世界任何地方都大。这是一种距离的狂乱病……

佩：是因为气候太热吗？

马：当然，此外也是为了生活，活见鬼！你走进一幢房子，在一间客厅里有四把摇椅和大量的空间。

佩：一个突然想到的问题：你对侦探文学怎么看？

马：我觉得有一半不同寻常。它有那种先缠绕后倒开的技巧。绕的时候很出色，但倒开的时候却无力。天才的侦探作品是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，因为书中的调查者发现凶手是他自己：这样的作品再也没有出现！继《俄狄浦斯王》之后是查尔斯·狄更斯的《埃德温·德鲁德》，因为狄更斯没把书写完就死了，永远不知道究竟凶手是谁。侦探小说唯一令人不快的是，它不给你留下任何神秘的东西。这是一种为了揭穿和破解奥秘而创作的文学。作为一种消遣，它不同一般，因为，比如说，我常常更愿意站在凶手一边，而不是警察一边，因为我事先就知道最后谁将失败。

佩：你真的不再写小说了吗？

马：我没有新题目了。我有新题目的那一天该多好啊！

佩：为什么这么久在会见记者时你不谈文学了呢？

马：不，恰恰相反，记者很久不向我提文学问题了。

佩：好莱坞和它把《百年孤独》搬上银幕的计划怎样了？

马：一开始答应给我一百万比索，现在他们的许诺快到二百万了。他们想把小说抢走，单拍奥雷利亚诺·布恩迪亚的故事，雷梅迪奥斯的故事，等等……拍摄一部系列剧，但是我不同意，因为我更愿意让读者继续按照自己的想法去想象书中的人物。到那些钱对拉丁美洲革命必不可少的时候，我再同意签那份合同，在此之前我不同意。

佩：独裁者胡安·维森特·戈麦斯^①更接近“家长”。那

^① 胡安·维森特·戈麦斯（1864—1935），委内瑞拉政治家、将军，曾三度任委内瑞拉总统。

么，应该在什么意义上理解你的说法“《家长的没落》是一部自传性小说”呢？

马：我可以用一句话回答，只要一句话就够了：没有什么比名声的孤独更像权力的孤独了。

译自《加西亚·马尔克斯谈加西亚·马尔克斯》，1979年

回忆胡安·鲁尔福

发现胡安·鲁尔福，就像发现弗朗茨·卡夫卡那样，无疑是我记忆中的重要篇章。就在厄内斯特·海明威开枪自毙的同一天即1961年7月2日，我到了墨西哥。在此之前，我不仅没有看过胡安·鲁尔福的作品，而且也没有听到人们谈起过他。这是很奇怪的。首先，因为那个时期我很清楚文坛的情况，特别是美洲的长篇小说。其次，因为在墨西哥我最早建立联系的人是在科尔多瓦街曼努埃尔·巴巴查诺·蓬塞的德拉库拉城堡里跟他一道工作的作家们和由费尔南多·贝尼特斯^①主持的《新闻报》文学增刊的编辑们。当然，所有这些人都非常了解胡安·鲁尔福。然而，至少已经过去了六个月，还没有一个人对我谈到他。这也许是因为胡安·鲁尔福和那些伟大的经典作家的情况相反，是一位受读者广泛阅读的作家，而不是受人们广为谈论的作家。

我同梅塞德斯^②和当时尚不足两岁的罗德里戈^③住在安苏雷斯移民区雷南街一幢没有电梯的楼房套间里。我们在宽大的卧室的地板上铺了一床双人垫子，在另一个房间里安放了一个摇篮，在客厅里放了一张餐桌兼写字台，还有两把派各种用场的椅子。我们决定在这座依然保留着不少人情味、明净的天空

① 费尔南多·贝尼特斯（1912— ），墨西哥作家。

②③ 作者的妻子和儿子。

和满街迷人的五颜六色的花卉的城市住下来，但是移民当局似乎不愿意让我们分享这份幸福。

在剩余的时间里，我写了一些关于哥伦比亚文学情况的报道，由当时在马克斯·奥夫^①主持下的大学电台用有力的声音播出。这些报道如此真实坦率，有一天哥伦比亚驻墨西哥大使竟打电话给电台提出正式抗议。据大使讲，我写的报道不是关于哥伦比亚文学的，而是反对哥伦比亚文学的。马克斯·奥夫把我叫到他的办公室。我想，这是我六个月来能够找到的唯一的生活出路的告终。

但是，事实上相反。

“我没有时间听广播。”马克斯·奥夫对我说，“不过，如果情况像你们的大使讲的那样，我认为这是一件很好的事情。”

我当时三十二岁，曾在哥伦比亚从事短暂的新闻活动，刚在巴黎度过了三个艰苦却是有益的年头，在纽约待了八个月。我想在墨西哥编写电影剧本。那时墨西哥作家们的世界跟哥伦比亚作家们的一样，我在他们中间处得很好。六个月前出版了我的第一部小说《枯枝败叶》，另有三本书有待面世：《没有人给他写信的上校》（那个时期在哥伦比亚出版）、《恶时辰》（不久后在维森特·罗霍的要求下由纪元出版社出版）和短篇小说集《格兰德妈妈的葬礼》。只是关于这最后一本书，当时还仅仅是一部尚未完成的初稿，因为在我来墨西哥之前阿尔瓦罗·穆蒂斯^②把原稿借给艾莱娜·波尼亚托夫斯卡^③，后者给丢失了。后来，我又重写了书中的全部短篇作品，塞尔希奥·加林多^④应阿尔瓦罗·穆蒂斯的要求在韦拉克鲁斯大学出版。

① 马克斯·奥夫（1902— ），西班牙作家，自1940年侨居墨西哥。

② 阿尔瓦罗·穆蒂斯（1923— ），哥伦比亚作家，侨居墨西哥。

③④ 艾莱娜·波尼亚托夫斯卡、塞尔希奥·加林多，均为墨西哥作家。

所以，我当时已是个暗暗地出版了五本书的真正的作家了。但是我的问题并不在此，因为无论当时还是任何时候，我写小说并不是为了出名，而只是为了让我的朋友们更喜欢我。我相信这个目的是达到了。作为一个小说家，我的大问题是，在写了那五本书以后，我觉得自己钻进了一条死胡同，到处寻找钻出来的裂缝。我很了解那些能够给我指明道路的好作家和坏作家。然而我觉得自己徘徊在同心圆中。我不认为自己已经山穷水尽。相反的：还有许多作品等待我去写。只是我肚子里没有写这些书的令人信服的、富有诗意的办法。就在这个节骨眼上，阿尔瓦罗·穆蒂斯提着一捆书大步地爬上六层楼，来到我家。他从那捆书中抽出一本又小又薄的书，大笑着对我说：

“看看这本东西吧，有你学的！”

那本书就是《佩德罗·帕拉莫》^①。

那天夜里，我读完了第二遍才躺下睡觉。自从我在波哥大的一家悲凉的学生公寓里读卡夫卡的《变形记》那个可怕的夜晚以来——差不多过去了十个年头了——我还从没有这么激动过。第二天我又读了《烈火中的平原》^②，同样使我感到惊讶。很久以后，我又在一家诊所的前厅里看到一本医学杂志，上面连载着他的另一篇杰作：《玛蒂尔德·阿坎赫尔的遗产》。

当有人对卡洛斯·维洛说我能够整段整段地背诵《佩德罗·帕拉莫》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。

卡洛斯·维洛建议我把胡安·鲁尔福的另一个故事（当时我

① 胡安·鲁尔福的中篇小说，出版于1955年。

② 胡安·鲁尔福的短篇小说集，出版于1953年。

唯一不知道的故事)即《金鸡》改编成电影。这篇作品密密麻麻地共有十六页,纸张像丝绸一般细薄,简直像一层薄粉。是用三种不同的打字机打成的。即使事先没有人告诉我是谁的作品,我也会马上认得出。语言不像胡安·鲁尔福的其他作品那么细腻,运用的技巧也不那么多,但是他的可爱的人物却在整个作品中跃然而立。后来,卡洛斯·维洛和卡洛斯·富恩特斯还要我对首次改编成电影的《佩德罗·帕拉莫》剧本进行修改。

我之所以提起这两项工作——其最后结果远远不能令人满意——因为它们迫使我更深入地了解胡安·鲁尔福的作品,虽然当时我对他的作品已经比对他本人更了解一些。事实上,只是在好几年后我才亲自认识他。

为了改编成电影剧本,卡洛斯·维洛的做法令人吃惊:他把《佩德罗·帕拉莫》的段落进行了裁剪,然后按照严格的时序重新做了编排。作为一种简易的工作方法,我认为是合法的,尽管其结果是把作品变成了一本完全不同的书:结构简单,情节松散了。不过,这对于我更好地理解胡安·鲁尔福隐蔽的匠心很有益处,同时也使我更清楚地了解了他的异乎寻常的智慧。

在改编《佩德罗·帕拉莫》方面存在着两个问题。一个名字问题。从创造名字的主观因素看,所有的名字在某种程度上讲都和人物相像。这一点在小说中比在现实生活中更引人注目。胡安·鲁尔福讲过或者有人说他讲过,他的人物的名字是根据他在哈利斯科地方的墓地的碑石上读的碑文而取的。但不管怎样,这样说是确实无疑的:没有任何人的名字比他的作品中的人物的名字更符合人物的身份。我觉得要找到一位这样的演员,使其身份同所扮演的人物的名字完全一致,是不可能办到的。至今我仍然这样认为。

另一个问题——和第一个问题分不开——是年龄问题。在

他的全部作品中，胡安·鲁尔福在处理人物的年龄问题上故意采取了粗心大意的态度。纳西索·科斯塔·罗斯不久前曾着迷地试图确定《佩德罗·帕拉莫》中的人物的年龄问题。出于纯粹的诗一般的直觉，我总是认为，当佩德罗·帕拉莫终于能够把苏莎娜·圣胡安带到他那广大的半月王国时，她已经是个六十二岁的女人。佩德罗·帕拉莫应该比她大五岁左右。实际上，如果他从老年人那种不能满足的情欲的悬崖上跌下来，我觉得剧情会显得更宏伟、更恐怖，也更美好。科斯塔·罗斯为这两个人物确定的年龄不是这样的，但是同我所设想的相去不很远。这种诗一般的宏伟构思，对电影来说是不可想像的。在昏暗的电影院里，老人们的爱情不会使任何人激动。

这些可贵的文学探索的唯一缺点是，富于诗意的美好道理并不总是符合理性。某些事件发生的那些月份对于作品分析是很重要的。我怀疑胡安·鲁尔福对那些月份是意识到了的。在诗歌作品中——《佩德罗·帕拉莫》是水平最高的诗作——作者们往往根据时序的不同需要安排月份。不止于此，在许多情况下，为了避免一个不合适的韵脚或不和谐的词语，还要改变月份、日子甚至年份的名称，而不考虑这些改变可能导致一位批评家得出一种无可争辩的结论。不仅这样对待月份和日子，对待花草也是如此。许多作家描写花草纯粹是因为它们是名花名草，却不注意它们是否符合描写的地点和季节。所以，在某些作品中写着海滩上盛开天竺葵，冰雪里开放着郁金香，就不足为怪了。在《佩德罗·帕拉莫》中，想确定死人与活人之间的明确界限是不可能的，追求精确性更是不切实际的。事实上，谁也不知道死亡的岁月会持续多久。

我谈到上面的一切，是为了最后说明这一点：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。现在我还想说明一点：为了写这一篇短短的回

忆，我又读了一遍胡安·鲁尔福的作品，并且像第一次阅读时那样感到无比惊讶。他的作品不过三百页，但是它几乎和我们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。

再次小议文学与现实

当今纷繁的现实向文学提出的一个非常严肃的问题是词汇的贫乏。当我们谈到一条河的时候，一个欧洲读者至多也只能想象到二千七百九十公里长的多瑙河。如果不向他加以描绘，他很难想象到长达五千五百公里的亚马逊河的实景；如果你站在巴拉州的贝伦，一眼都看不到彼岸，它比波罗的海还要宽。

当我们写出“暴风雨”一词时，欧洲人就会想到闪电与雷鸣，但不易意识到我们想要描写的同一现象。比如“雨”这个字也是一样。在安第斯山，根据一位叫雅维尔·马里米埃的法国人向其他法国人的描述，有的暴风雨可以持续五个月。“没有见过这种暴风雨的人，”他说，“不可能想象它是如何的猛烈。整整几个钟点急促的雷电接连不断，犹如血色的飞瀑；大气在连续雷鸣的震荡中颤抖，雷的炸裂声在无畏的山间激荡。”这种描写远远算不上什么杰作，但足以将不易轻信的欧洲人吓得发抖。

因此，有必要创造一系列的新词汇，以适应当今现实之需。这一需要的例证是不胜枚举的。在本世纪初走遍亚马逊河上游的荷兰探险家厄普德·格拉夫说，他遇到一条溪水在沸腾，在溪水中五分钟可以煮熟鸡蛋。还说，他经过一个地区，在那里不能大声说话，因为阵雨会倾盆而下。在哥伦比亚加勒比海岸一个地方，我看到一个人在一头耳朵里生了虫子的母牛前默默祈祷，并看到在祷告过程中死虫子掉了出来。那个人肯定地

说，他可以远距离进行同样的治疗，只要把牲口向他描述一番并告诉他在什么地方。1902年5月8日，马提尼克岛的珀利山火山在几分钟内把圣皮埃尔港毁灭了，三万居民全部死亡并被埋葬在溶岩里。只有一人除外：全城中唯一的犯人勒德格·西尔瓦里斯，为防止他逃跑而建的单人牢房坚不可摧的结构保护了他。

仅在墨西哥，为了表达其难以置信的现实，就得写许多本书。在这里居住近二十年以后，我们能整整几个钟点观赏一盘跳舞的赤豆，就像我那么多次所做的一样。好心的唯理主义者向我解释说，赤豆会动是因为里面有一只活蛹，但这解释似乎贫乏无力：妙处不是因为赤豆里面有蛹而动，而是因为赤豆里面有蛹使之能动。

我生活中的另一奇异经历是第一次遇到美西螈。胡利奥·科塔萨尔在他的一些小说中说：一天他想看狮子，在巴黎动物园里看了美西螈。科塔萨尔说，当从水族馆前走过时，“我斜睨普通的鱼，直到突然看到美西螈。”最后说：“我留下来观看了它一个钟头，出来后，别的事不能干了。”我也一样，是在帕兹夸罗，只是我不是观赏了一个钟头，而是整整一个下午，而且又去看过几次。但是，那里有件比动物本身更打动我的东西，即钉在房门上的牌子：“出售美西螈浆。”

这种难以置信的现实在加勒比最多，其范围北面扩展到美国南部，南面到巴西。请不要以为这是扩张主义的邪念。不是的，这是因为加勒比不仅仅像地理学家们理所当然地认为的那样是一个地理区域，而且是个非常有相同文化的地区。

在加勒比，发现新大陆之前的原始信仰和奇特概念与后来的丰富多采的文化糅合成奇异的混合体，其艺术的兴味及其艺术多产是无穷无尽的。非洲文化的贡献虽是被迫的，是令人愤慨的，但却是幸运的。在这个世界的交叉路口形成了一种无边

无际的自由感，一种无法无天的现实，在这里每个人都感到能够做到他不受任何限制地想要做的事：一夜之间，强盗们变成了国王，逃兵们变成了海军上将，婊子变成了女省长。反之亦然。

我生长在加勒比。我逐国逐岛地了解它，也许我的失败就来源于此，我从来没有想也未能做到任何比现实更为惊人的事，我能做的最多也只是借助于诗把现实改变一下位置，但我的任何一本书中没有任何一个字是没有事实根据的。

这种改变之一是在《百年孤独》之前从未披露过。他的解释比他的尾巴更令人惊异。“从前从来不愿说我有尾巴，因为害羞。”他说，“但是现在读了这部小说，并听读过这部小说的人讲，我才发现这是自然的事。”之后不久，一位读者给我寄来从报纸上剪下来的一张照片，南朝鲜首都汉城的一个女孩生来有一个猪尾巴。与我写小说时所想象的相反，汉城女孩的尾巴割掉了，而且女孩活下来了。

但是，我的作家生涯最艰难的经历是《家长的没落》的准备工作。在几乎十年当中，我阅读了我可能弄到的一切关于拉丁美洲，特别是加勒比地区独裁者的材料，旨在使我要写的书尽可能少的与事实相像。每一步都是一次失望。胡安·维森特·戈麦斯的本能比一种真正的预卜本领要犀利得多。海地的杜瓦列尔博士命令把国内的黑狗消灭光，因为他的一个敌人设法逃避这位暴君的迫害，摆脱了人的形态而变成了一条黑狗。弗朗西亚博士，其哲学家的声望如此斐然而值得卡莱尔对他进行研究，他把巴拉圭共和国像一所房子一样关闭起来，只留了一个窗口，便于通邮。安东尼奥·洛佩斯桑塔纳在壮丽的葬礼中埋了自己的一条腿。洛佩·德阿吉雷被砍断的手顺水漂流了几夭，看到它漂过的人们害怕得发抖，以为处于那种状态的那只杀人的手仍可挥动匕首。尼加拉瓜的阿纳斯塔西奥·索莫萨·加西亚

在他家的院子里有一个动物园，笼子分为两间：一间关闭野兽，另一间，仅一铁栏相隔，关着他的政敌。

萨尔瓦多信奉通神教的独裁者马丁内斯，下令把国内所有的公共照明灯用红纸衬里，以防治流行麻疹，并发明了一种摆锤，饭前放在食品上方，测定食品是否有毒。现在仍在特古西卡尔帕的莫拉桑的雕像，实际上是内伊元帅的：到伦敦去寻找雕像的官方代表团认定，买下这尊被遗忘在一个仓库里的雕像比定做一件莫拉桑的真实雕像还要便宜。总而言之，我们拉丁美洲和加勒比的作家们必须虔诚地承认，现实是比我们更好的作家。我们的天职，也许是我们的光荣，在于设法谦卑地模仿它，尽我们的可能模仿好。（1981年7月1日）

仇新年 译

也谈长篇小说问题

对我们伟大的评论家们所达到的异乎寻常的、几乎令人难以置信的分析水平，我颇感惊讶。昨天有人对我说——我依然不知道他用的是是什么口吻——他了解从最初的戏剧表现形式到今天的希腊文学史，要用报纸的专栏讲述它是很困难的。问题是围绕首都的一家报纸刊登的一篇短小的报道提出的。报道的题目是《长篇小说问题》，是诗人奥梅尔·米兰达会见哥伦比亚著名小说《土地就是我们》的作者曼努埃尔·梅希亚·巴列霍后写的。

梅希亚·巴列霍谈到了长篇小说实际是什么、我国在这一体裁方面的优秀作家、哥伦比亚小说家应该遵循的方向和英美文学对我国的长篇小说创作的影响等问题。他占用的地盘很小，专栏文字只有一百零四行。其中六行列举了十一位哥伦比亚作家的名字，另一行列举了——信手拿来，不费吹灰之力——乔伊斯、赫胥黎和福克纳的名字。用寥寥数行解决这么多问题，从来也没人办到过——前面提到的希腊文学的情况是个例外。

当问梅希亚·巴列霍哥伦比亚小说的优秀作家是谁时，他回答：“除了经典作家外，在死去的作家中有卡拉斯基利亚、帕乔·伦东和雷斯特雷波；在健在的作家中有萨拉梅亚和奥索里奥·利萨拉索……”我们应该把写了那部《旋涡》的欧斯塔西奥·里维拉和写了那部《玛丽亚》的豪尔赫·伊萨克斯划入经典

作家——我以为。然而，我的兴趣——很可能是错的——所在是《约隆博的女侯爵》，而不是上述两部作品，当然更不是伦东和雷斯特雷波·哈拉米略，尽管这么说会把我置于同著名的语言科学院院士完全不一致的境地。几天前，这位院士提出了一张应该译成其他文字的哥伦比亚作品清单。

然而，爱德华多·萨拉梅亚·博尔达的长篇小说确实应该得到这种荣誉，虽然作者本人在写完此作后毫不惋惜地撕毁了其中的许多页。

在最后那类作家中，梅希亚·巴列霍提到了吉·埃·查维斯、阿尔维亚尔·雷斯特雷波、萨帕塔·奥利维利亚、阿诺尔多·帕拉西奥和海梅·伊巴涅斯。据他说，这些作家“在长篇小说方面是引人注目的”。但是他忘记了艾利莎·穆希卡，她的长篇小说《两个时间》无疑受到鉴赏力很高的读者们的欢迎。他也像轻易地忘记作者一样忘记了《蜻蜓点水的女人》。

当问他在他看来在哥伦比亚是不是写过“在技巧上称为小说的作品”时，他转弯抹角地讲了许多关于经典小说创作的原则和其中不少原则被现代作家打破的情况，却把读者放在旁观的位置上。梅希亚·巴列霍开列了一张比较全面的哥伦比亚小说家名单，但是不想回答我们是不是确实写了长篇小说。

至于他的回答——“今天，大家不能不有一点乔伊斯、赫胥黎和福克纳的东西”（不提维吉尼亚·沃尔芙，不可原谅）——由于并未涉及整个美洲的文学，而是哥伦比亚文学，所以应该指出，梅希亚·巴列霍的这种说法并不适用于我们的情况这一事实本身也许正是我国的长篇小说最大的瑕疵之一。在哥伦比亚尚未写出肯定和幸运地受乔伊斯们、福克纳或维吉尼亚·吴尔夫影响的小说。我之所以说“幸运地”，是因为我觉得我们哥伦比亚人在受影响的竞赛方面不可能例外。维吉尼亚在她为《奥兰达》写的序言中坦白地讲了她受的影响。福克纳

本人也不否认乔伊斯对他的影响。在赫胥黎和维吉尼亚之间有某种共同的东西，尤其在运用时观方面。弗朗茨·卡夫卡和普鲁斯特在现代世界文学领域里的影响无所不在。我们哥伦比亚人如果必须做出英明的决断的话，我们就只能不可避免地汇入这股潮流。遗憾的是，这种情况迄今还没有发生，甚至连发生这种情况的最轻微的迹象都看不到。

这就是曼努埃尔·梅希亚·巴列霍和奥梅尔·米兰达三言两语解决哥伦比亚长篇小说问题的情形。很有意思。

译自《海边文集》(1981—1983)

我相信现实生活的魔幻

鉴于加西亚·马尔克斯的作品对苏联作家和读者的影响，1982年1月，苏联《青春》杂志刊登N.沙扎诺夫斯卡娅题为《加西亚·马尔克斯谈时代、谈创作、谈自己》的述评。文章用辑录作家言论的形式，介绍加西亚·马尔克斯对某些重大国际事件和自己创作的看法。现将其中关于文学创作的部分摘译如下。

我坚信，作家的革命职责就是很好地写作。

我相信现实生活的魔幻。我认为卡彭铁尔就是把那种神奇的事物称为“魔幻现实主义”的，这就是现实生活，而且正是一般所说的我们拉丁美洲的现实生活……它是魔幻式的。毫无疑问，这里有来自非洲的影响，来自阿拉伯的影响，对它还可作出许许多多的解释。但是，西印度洋联邦国家有许多（比如说）卓见远识的人。这也是现实的魔幻。我们受到的是杰尔卡特式的教育，并以这种教育的素养步入生活。即便是这样的素养在我们的生活中也是不够的，因为我们碰到某种非同寻常的事物时，不过是说这种事物并不存在。故此我认为，那些自诩为“魔幻现实主义”、“突击队”成员的作家唯一应该做的，就是简单地相信现实生活，而不是去力图解释它。

我们生活在一块大陆上，这里每日每时的生活中现实都与神话混杂。我们诞生和生活在—个虚幻的现实世界之中。

也不知为什么，当年我家乡的小镇里每发生一次神奇的事

件，我们的家就成了咨询处。每一次那种谁都搞不清楚的事情一发生，人们就纷至沓来。通常，婶婶总是有问必答。我看正是这种自然天性为我打开了通向长篇小说《百年孤独》的大门。小说中最神奇、最扑朔迷离的情节描写得很从容。我的婶婶也正是这样从容坦然地叫人在院子里烤长尾蜥蜴卵的。这也是一种谁也搞不清楚的活动。

拉丁美洲的生活就是这样的，即便是日常的生活也光怪陆离。这是一块放浪形骸又极富想象的土地，因孤独而耽于幻想和种种错觉的土地。我的作品人物在表现这种虚幻的现实时是真实的。

我避免去打破那些似乎是现实的事物和似乎是虚幻的事物之间的界限，因为在我力图表现的世界中，并不存在这种藩篱。

读者常给我写信，说《百年孤独》是他们的家庭史。我赞成这个说法，生活在西印度洋地区和拉丁美洲的人这样说并不使人感到吃惊……但是有一次，我收到一位德国女人从德国一个小山区寄来的信，那个地方的名称我已经记不清了。她写道，《百年孤独》是她们的家庭史，而马孔多就是她住的村子。

我希望每个人在读《百年孤独》的时候，都用自己的方式想象书中的人物，如同他目睹他们时那样。我希望一位读者从乌苏拉身上认出自己的祖母，而另一位读者看来她可能是自己的胞妹。我希望任何一个人在读这部书的时候，琢磨出自己亲人的形象来。

有一次我去日内瓦，乘了十二三个小时的火车。没有什么书可看。我随身带着一本《百年孤独》——我要把它带给几位朋友。于是，我读起我自己写作的长篇小说。我没读完全书，只读了三四章。写书的时候，我坚信这是世界上一本最好的书。可是赴日内瓦途中读它的时候，我却羞愧万分，我感到当

时我没有充裕的时间把它写好。我马上补充说，许多读者之所以喜爱《百年孤独》，大概因为这是一部读来轻松的书。我担心，多数情况下，人们喜欢这部作品不是因为书中我看来内容较好的部分，而是因为那些我觉得写得不够的地方。

《家长的没落》要求读者去研究文学的魔幻……写这本书时正值我最为惬意的七年；没有写作的雅兴就不去写，不知道以后该怎么写就搁置一边，比如我突然忘掉了番石榴的香味。要是想不起番石榴的香味，我就知道，我已经把和历史、和故土的联系丧失殆尽，因为我是在巴塞罗那写作。

我毫不怀疑，正当人们都已忘却何谓“奥雷良诺上校”——他是历史上的活动家，还是单指一条街道的名称时，《家长的没落》把我从迷惘之中解救出来。

要用世界上的全部成就充实自己，效法前贤。学习写作总归是要以前贤为楷模的。我的楷模就是索福克勒斯和陀思妥耶夫斯基……

很难探究我完全接受的是谁的影响……不过，毫无疑问，确实有一位作家对我产生过重大影响，他就是弗朗茨·卡夫卡。

每一次有人对我谈及福克纳的时候，我都要声明，我的目的决不仅仅是模仿福克纳，而是去避免他那种已经左右了我的影响。

福克纳教会了我写作，因为他所描述的世界，和我要描述的相比，相似之处竟如此之多。就是说，不承认福克纳对我的影响未必公正。

如果有人要我对全部世界文学加以选择，我会选中俄国作家托尔斯泰。我认为《战争与和平》是人类历史上所有已经完成的长篇小说中最伟大的作品……就阅读所及，我实际上喜欢所有的俄国短篇小说作家。陀思妥耶夫斯基我读得最入迷……我认为，对世界上任何一位作家来说，俄罗斯长篇小说作家是

优中之优。

凭良心保证，我写完《百年孤独》后曾经读过布尔加科夫的《大师和玛格丽达》。《百年孤独》在意大利出版，评论家开始把它和《大师和玛格丽达》相提并论……当时我读过这部作品的意大利译本。这是一本精妙绝伦的书，精妙绝伦。

一次采访时，有人问我，何谓长篇小说。我回答说，任何一部长篇小说都是对世界的揣度。随后又问我，我想据此说明什么。这个问题我无从作答。

长篇小说如同梦幻。它们像梦幻一样由现实生活中的细节构成，况且，写作新的另一种样子的现实生活又是必然的结果。我的长篇小说就是这样。

理想的长篇小说是充分自由的。它不仅以其政治社会内容，而且还以其洞察现实生活的巨大力量激动读者。如果长篇小说可以把现实生活翻个个，从反面表现生活，那就更好了。

在我看来，传统的侦探小说写得精巧，而且恰到好处。小说中最主要的是跌宕的情节：产生悬念，再解开疑团。入迷宫时，引人入胜；疑团豁然，就索然无味了。天才的侦探小说是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，因为作品中的侦破罪行者发现，凶手就是他自己。这样的作品以后再没有过。《俄狄浦斯王》之后是狄更斯的《艾德温·杜鲁德之谜》。狄更斯去世，因此作品没有写完，任何人都不知道凶手是谁。侦探小说中唯一使人不满的是，它不会给人留下任何不解之谜。这是一种为要揭穿谜底，打破秘密而写就的文学，然而竟具有如此强烈的吸引力。

我写作《一桩事先张扬的凶杀案》是想创造新闻采访式的中篇小说体裁，在风格上多少类同扎·卡波特的所为，只是气质上更落拓不羁。这会是以真人真事为基础的小说，这会是历史、神话和人本身。

全部这个故事的铺陈是真事接真事，宛如死亡偶然结束人的生命。

我美化了命案发端的地方……我在那里度过了青年时代。我比任何时候都踌躇满志……

……我最感兴趣的是与作品命运的时代有关联的事情。文学史上，曾有过无以数计的作品，它们的出现如雷贯耳，然后就明日黄花，无人问津了。于是我要问：那些出类拔萃的骑士小说现在流落何处？曾几何时，它们为人们所喜爱，为人们竞相阅读。这就是那个时期的《百年孤独》，没有人知道它……尽管如此，我总是担心，时代会对我的作品作什么样的裁决。对我来说，最主要的是，书能够一代传一代，父辈读过的书，儿子乃至孙子也可能喜欢。我认为，这正好可以称之为“在文学中青史永垂”。

李政文 译

译自苏联《青春》杂志 1982 年 1 月号

在墨西哥的幻觉

加西亚·马尔克斯自 1975 年出版长篇小说《家长的没落》后，经过五年的沉默，又于 1981 年出版《一桩事先张扬的凶杀案》。作者自称这是他最成功的作品，压倒了他曾认为自己最好的另一个中篇《没有人给他写信的上校》。小说出版后在欧美引起了强烈反响，作者因此而再次成为西方文坛注目的拉美作家。1982 年 2 月，法国颇有影响的《新观察家》杂志记者特地采访了他。访谈录刊登在 1982 年 2 月 21 日哥伦比亚著名的《时代报》上，标题是《在墨西哥的幻觉》，其中谈到马尔克斯的创作经验、写作方式和对形象的看法等。摘译如下。

记：是什么激起你的写作愿望的呢？是一种形象还是一种韵律？

马：是一种形象。起初，常常遇到这样的形象，它似乎与作品的故事毫不相干。所谓形象，首先是一个有生命的细胞。这个细胞有时会莫名其妙地繁殖起来。它虽然微不足道，但是它可以阻碍一切事物的成长，也可以变成某种惊人的故事。在某些情况下，除了我，它对谁都毫无意义。抽象不是我之所好，我不喜欢理论。为了说明这一点，我不妨举个例子。在墨西哥的时候，有一天下午我想叫一辆出租汽车。不久我看见一辆汽车朝我开来。但是当我向它打手势的时候，我却发现有一个人坐在司机旁边。随后，我蹭过去一问，才知道车上没乘客。于是我上了车。在车上我对司机讲了我的视力的错觉。他

听后严肃地对我说：“别的顾客也对我讲过这样的事情。有时，整个通宵都没有一个人叫我的车。”

我把这件事告诉了布纽埃尔^①。他对我说，这件事肯定会成为某种非常重要的事物的开端。这使我想到它对我的文学创作可能产生的影响。这样的形象也许对我没有什么用处，但是这使我着了迷，我经常去想它。我应该说明，在我家，我有一座保存形象的真正的“仓库”。只要我想写作，我就打开那个盒子（里面存着一大堆资料），作上一首十言诗，描绘一个人物形象。于是我意识到，以此为基础酝酿一个故事的时刻到了。

过了很久我才明白，不是我选择所需要的形象和故事，而是它们选择了我。我的意思是说，我不知道我根据什么理由选择它们而不选择其他。有一回，我认识了一位青年。他爱上了一位姑娘，但是那位姑娘却不喜欢他，弄得他没有办法向她求婚。于是他几天几夜站在姑娘家的窗外期待。可是姑娘还是不理他，不许他进门。青年不甘心，仍然站在那里等待。姑娘好几次把尿泼在他身上，他回家去洗了脸，换了衣服，又回来坚守岗位。有一次甚至被浇了一头屎。但他毫不泄气，照样回家去洗刷，干干净净地回到原处，继续等待。有情人终成眷属，姑娘终于成了他的妻子，双双组成了一个幸福家庭。一些故事就是这样产生的。我想早晚我得写一本书，题为《怎样写小说》。拒绝写作是办不到的。尽管我们想方设法去逃避，但是永远也未能如愿以偿。

记：如此说来，主要是形象了。可是，不管怎么说，你的散文的韵律是显而易见的，甚至让人一读就想朗诵……

马：这一点我想象得到……当然，对我来讲，韵律是最基

^① 路易斯·布纽埃尔（1900— ），西班牙著名电影导演。

本的。我认为，韵律的变化非常重要（我应该承认，为了满足一种韵律的需要，有时我就加上一个字，并且不得不附加解释……）。每当我回顾早期的创作，我都得承认其中的韵律是不成熟的，应该让它成熟和完美。我从西班牙十九世纪的诗歌中汲取营养。但是那时的诗人，如努涅斯·德·阿尔塞、埃斯普龙塞达等，写的诗却不算好。不过，为什么要读那些不算好的诗呢？因为那些诗有完美无缺的韵律。这些韵律给了他们力量，甚至使他们成了真正的诗人。我还应该说，在西班牙语浪漫主义诗人中，我也读过贝克尔的诗。贝克尔是一位多产的诗人， he可以和音乐史上的大音乐家肖邦比美。

记：我觉得你的《家长的没落》似乎受到尼加拉瓜诗人鲁本·达里奥的影响……

马：当然喽！这本小说就是为了纪念鲁本·达里奥而写的。十九世纪末，达里奥从雨果和高蹈派诗人那里得到营养，对西班牙文学进行了伟大革新。此外还有另一个理由促使我写《家长的没落》。这便是达里奥生活在拉丁美洲独裁者多如牛毛、横行霸道的时代。达里奥是个革命者，不过，他不是以普通人而是以大诗人的面目出现的。不久前，墨西哥的《1+1》日报出版了一期桑地诺诗人增刊。在这些诗人中，有许多国会议员和尼加拉瓜政府领导人，他们恢复了达里奥的名誉。这使我喜出望外，这是自由和重视人才的标志。在此之前，达里奥是受到怀疑的，就像肖邦一样，得到的评价是不公正的。

记：其实，你所说的“风格”一词，也是受到怀疑的……

马：风格，当然喽。还有形式、文学……这一切的含义几乎是相同的。文学是一种肉体可以感觉到的东西，一种不可估量的、难以形容的、但是需要不停地工作的东西。当前，常常听见人们说，作家应该用现有的方法写自己想写的东西，应该用自然的方式写作。至于我，我如果说我是用词典工作，需要

查同义词典，人们会感到吃惊。可是，要知道，对我来说，最大的困难是形容词，是形容词的运用。比如说，我要描写一个村子，一个尘土飞扬、荒凉凄楚的村子，午休时刻烈日当头，仿佛荒无人烟。我要写的人物是一位妇女，穿着黑衣服，在街上或荒寂的广场上走。在描写时我要是不注意写法，我就可以给尘土、太阳、村子加上个形容词了事；但是，如果我仅仅列数种种事物，最后写一个女人的衣服的黑色，把上面的一切：太阳、村子、荒寂、酷暑等等概括一下，形式就令人惊讶了，全文就有力了。对我来说，文学就是如此，就是表面看来微不足道的东西（一个形容词），就是最细小的细节，就是一个形容词，一个韵律。

记：奥斯卡·王尔德说，陀思妥耶夫斯基之后，我们的笔下就只有形容词了。

马：他的话不错。陀思妥耶夫斯基之后，在对人类的本性分析方面，人们还能补充什么吗？还是由于这个原因，我才怕谈翻译作品。只要有一个词，一个形容词没有译出，作品就完蛋了。应该知道，形容词是区别一个作家同另一个作家的标志，是他们观察现实的方式，是他们的力量和声音。

记：也许由此可以看出，你不仅是一位文体家，而且是一位叙事家。

马：可以这么说。不过，如果故事是平铺直叙的，就像我听到或想象的那样，那么照我看来，它们就不过是些摘录。我酷爱词语，喜欢不同作家使用的不同语言。我特别喜欢那种介于长篇小说和短篇小说的形式，法语叫“nouvelle”。我想，肯定是米格尔·德·乌纳穆诺^①提议把“nouvelle”、“short

^① 米格尔·德·乌纳穆诺（1864—1936），西班牙作家，代表作是《雾》。

stories”称为“noveletas”^①的。这个名称实在不美。如果非得这样称呼的话，我宁愿这种形式不存在。

记：请坦率地说，你想过为什么你的作品在全世界拥有如此广大的读者吗？是不是因为其中充满了幻想或者因为富有诗意呢？

马：我不清楚。不过，要是必须回答的话，我倾向于后者，因为写小说时，我总想让作品带上一点诗味儿。我非常喜欢诗一般的小说。我之所以爱看维吉尼亚·沃尔芙^②的小说，原因就在于此。

记：沃尔芙一类的作家是不多的……

马：为什么？你说得对，不过为什么呢？她有什么可指责的呢？

记：因为她不善于创造人物，人物形象不鲜明……

马：她的人物形象虽然不鲜明，例如她的小说《达洛威夫人》中那个从印度回来的人，但是我认为她的人物写得很生动。她很清楚她所做的事情和想达到的目的，所以我记得她的一句格言。她说：“生活不是整整齐齐排列好的路灯；生活是一个明亮的光环，一个半透明的襁褓，从我们懂事一直到死，一直被包裹在里面……”这就是诗，但也是生活本身，当然也是小说！

记：当在法国看到南美文学……

马：南美文学的提法是近乎荒唐的……因为南美洲有好几种文学，不是吗？

记：为了划分南美洲的文学，人们使用过种种术语，现在

① 分别为法文、英文和西班牙，意为较长的短篇小说。

② 维吉尼亚·沃尔芙（1882—1941），英国女作家。

只使用“巴洛克”^①这个词了。这个词再俗气不过了。请问，加西亚·马尔克斯，你是一位巴洛克作家吗？

马：有一天，在布宜诺斯艾利斯，博尔赫斯穿过大街时，有人拦住他说道：“你是博尔赫斯！”博尔赫斯却回答说：“有时候是。”回答得多妙！不是吗？

① 巴洛克，欧洲十六、十七世纪的一种艺术风格，具有奇特、复杂、浮饰过多的倾向。

虚幻与想象有天壤之别^①

马：我开始写作是有其偶然性的，想起来也许只是为了向我的一位朋友表明，我们这一代是能够造就出一批作家的。此后，我便爱上了写作这个行业而不能自拔；再后，我对写作的爱便胜于世界上的任何东西。

门：你曾说过，创作是一种享受；也说过，创作是一件苦事。对此，我们应该如何理解呢？

马：这都是我的肺腑之言。创作伊始，即刚刚踏上创作的征途时，那是一件惬意的事，几乎没有想到自己负有什么责任。我记得那时，干完报社的工作已是凌晨二、三点钟了，可我还要写上四页五页，甚至十页。有时，一口气写完一个短篇小说。

门：那么，现在呢？

马：现在如果一整天能写上一大段就算万幸了。随着时间的推移，创作已变成了一件苦事。

门：为什么会这样呢？有人会说，你已高度掌握了创作技巧，写起来应该是得心应手的了。

马：问题很简单，就是责任感增强了。现在我觉得，落在白纸上的每个字比以前的分量更重了，会引起更大的反响，引

^① 此为门多萨《番石榴飘香》一书中的第三节，标题为编者所加。

起更多人的关注。

门：这也许是你成名以后产生的后果吧。“名”对你的影响有那么大吗？

马：它已是我的一大障碍，特别是在我们这样一个没想到会出现名作家的大陆上，对一个没思想准备在文学上取得成就的人来说，这障碍就越发显得严重了，这是因为他的书像香肠一样地售卖。我不希望成为众人观看的对象，我讨厌电视、大会、报告会、座谈会……

门：那么，采访呢？

马：也讨厌。我不想同任何人争名夺利。这如同登山运动员一样，冒着生命的危险攀登，然而一旦登上顶峰，将怎么办呢？要下来，或者说争取明智地、尽量体面地下来。

门：你年轻时，为了谋生曾从事过其他职业，那时你是夜间写作，吸烟很多吧？

马：每天四十支。

门：现在呢？

马：现在不吸了，我只在白天写作。

门：是不是上午？

马：从上午九点到下午三点，书房里要安静无声，暖气要足。有吵闹声，房间里冷，我是写不下去的。

门：你是否像其他作家一样，写不下去而面对白纸感到焦虑？

马：是的。“闭门造车”是最使我焦虑的事情。但是，我读过海明威的忠告之后，便没有了那种焦虑之感；他说，只有对第二天要写什么做到心中有数时，才能停笔休息。

门：对你来说，一本书的基础是什么？

马：一个目睹的形象。别的作家有了一个想法、一个观念便可以写出东西来，而我的书总是要基于一个目睹的形象。

《星期二的午睡》是我的一篇最优秀的短篇小说。一次，我在一个寂静无人的村庄里看见了一位身着素装、手举黑伞的女人和一个同样是素装的女孩在烈日下奔走之后便写成的。《枯枝败叶》是一位老头带着小孙子去参加葬礼。《没有人给他写信的上校》是基于一个人在巴兰基利亚的闹市码头等候渡船，那人神色平静，然而内心惴惴不安。几年后，我在巴黎有一次盼望收到信，可能是汇票，也是那样的不安和焦急，和记忆中的那个人一模一样。

门：那么，《百年孤独》又基于怎样的目睹形象呢？

马：一位老爷爷带着一个小孩子去看冰块，他们说冰是马戏团的一种怪物。

门：是你的外祖父马尔克斯上校吧？

马：对。

门：故事取材真实吗？

马：不是直接取材于真实，但是那事给了我灵感。我记得，我们住在阿拉卡达加时，我年龄还很小，外祖父带我去马戏团看过单峰骆驼。一天我对外祖父说，我还没看见过冰呢。他于是带我去香蕉公司的储运仓库了，让人打开一个冰冻鲜鱼的冷库，并叫我把手伸进去。《百年孤独》全书就是源于这一事实的。

门：那是说，你在开始创作这部小说时，将这两件事联系在了一起。确切地说，事情是怎样的呢？

马：多年之后，奥雷良诺上校站在行刑队前，一定记起了那个遥远的下午父亲带他去看冰块的情景。

门：一般地说，你非常注意全书的首句。你曾对我说过，有时这第一句话比写全书还要费时间。为什么呢？

马：因为第一句话有可能成为全书的基础，在某种意义上决定着全书的风格和结构，甚至它的长短。

门：写一部小说，你要用很长时间吧？

马：就写的本身而言，不需要很长时间。相对来说，写要快一些。我用了不到两年的时间写完了《百年孤独》。不过，在我坐在打字机前动手之前，已经打了十五六年的腹稿。

门：《家长的没落》，你也用了这么多时间才酝酿成熟。那么，《一桩事先张扬的凶杀案》，你用了多少年？

马：三十年。

门：为什么那么多年？

马：小说描写的事情发生在1951年，当时我并没有想到把它作为小说的素材，只是想写篇报道文章。但是，那时候新闻报道在哥伦比亚还是一种不甚发达的文体，而我又是一个地方报纸的记者，报社可能对这类事不感兴趣。数年之后，我开始从文学角度考虑那件事情。但是，一想到妈妈要看到那么多要好的朋友，甚至几位亲戚都卷入到她儿子写的一本书里而会很难为情时我便迟疑不决了。不过，说心里话，只是在我考虑多年，并发现了问题的关键时才对那事产生了兴趣，动笔之意便油然而生。所谓问题的关键，即两个凶手本来没有杀人的念头，他们想尽一切办法，以便有人得以出来阻止他们动手，但是事与愿违。就是说，这是此悲剧的真正奇特之处，而这类悲剧在拉丁美洲又是司空见惯的。后来由于结构方面的原因，事情又拖了多年。实际上，小说描写的故事过了二十五年才算了结，当时丈夫带着曾被休弃的妻子回到了镇上，不过，我认为小说结尾必须有对杀人情节的细致入微的描写，关键是引进一个人来把故事串在一起——有生以来我第一次出场了——使他在小说的时间结构上能自如推前和拉后。这是说，三十年之后，我才发现许多作家经常忽视的一点，即文学的最佳模式是真实。

门：海明威说过，对一个题材既不能仓促动笔又不能搁浅

过久。你把一个故事装在脑袋里那么多年而不动，不担忧吗？

马：说实话，如果一个想法经不起多年的丢弃，我对它便失去了兴趣。如果一个念头是那样的不可忘怀，以致如同《百年孤独》持续了十八年，《家长的没落》十七年，《一桩事先张扬的凶杀案》三十年的话，那就是水到渠成，不得不动笔了。

门：你做笔记吗？

马：从来没做过，只有一些工作记录，我从经验中知道，一个人如果做笔记，他就会把注意力放在笔记上，而不是放在所要写的书上。

门：你修改得多吗？

马：在这方面，我的情况发生了很大变化。年轻时，我挥笔疾书，一式多份，然后进行修改。而现在我是边写边改，一行行地改，这样一天下来可以写完一页，而且干干净净，没有涂抹，没有勾划，几乎可以送出版社了。

门：你撕掉许多稿纸吗？

马：简直无法计数。我打字……

门：一直用打字机吗？

马：是的，用电动打字机。这样，如果有了错，对写的字不满意，或者只是因为打错字，不管是由于养成的坏毛病、癖好还是疑问，我便将稿纸撤下来，换一张新的。一则十二页的小故事，有时要用掉五百张稿纸。这是说，我有个怪癖，把打字错误也看成创作错误一样严重，我无法克服这个怪癖。

门：许多作家不愿意使用电动打字机，你呢？

马：我和电动打字机结下了不解之缘。不使用这种打字机，我简直无法进行写作。一句话，我认为各种条件舒适，能够写得更好。有一种浪漫主义的神话，说一个作家为了写出东西必须忍饥挨饿，必须让困难压得直不起腰来，对此我是不相信的，吃得好些，使用电动打字，能够创作出更好的作品来。

门：你被采访时，很少谈及你正在写的作品，这是为什么？

马：因为没有写完的作品是我私生活的一部分。说老实话，我对在采访中侈谈自己未来作品情节的作家们是怀有怜悯之情的，因为那说明他们的事情进展得并不顺利，把小说中无法解决的问题拿到报刊上去解决，以求得一点安慰。

门：但是对未完成的作品，你同要好的朋友谈得很多吧？

马：谈得很多，是请他们认真评论一番。我在写什么东西时，常常把它挂在嘴边。这样可以发现哪里写得好，哪里写得不好，这是在黑暗中辨别方向的一个方法。

门：你把正在写的东西讲给别人听，可是几乎从不念给他们听？

马：从来没有念过，我仿佛对待神明那样，把这当作一条法规，从不违反。一句话，我认为，在文学创作的征途上，永远是一个人单枪匹马奋战的，这正如一个遇难者在大海上挣扎一样。是的，这是世界上最孤寂的职业。谁也无法帮助一个人写他要写的东西。

门：你写作时最理想的地方是哪儿？

马：这一点我已说过多次：上午在一处荒岛，晚上在大都市里。上午我需要一个宁静的环境，晚上饮几杯酒，并且同亲朋好友聊聊天。我要和外界人保持接触，了解情况。我这里所说的和福克纳的意思是一致的，他说，一个作家写作的最优美的地方是娱乐场所，上午宁静无声，入夜热闹非常。

门：我们谈谈写作技巧方面的事吧。在长期写作过程中，谁对你的影响最大，可以给我讲讲吗？

马：首先，应该是我的外祖母。她毫不动声色地给我讲述许多令人毛骨悚然的故事，仿佛是她刚刚亲眼看到的。我发现，她讲得绘声绘色，滔滔不绝，从而使故事听起来真切动

人，我正是采用了我外祖母的这种方法创作了《百年孤独》。

门：那么是她使你看到自己有可能成为一个作家吧？

马：不是她，而是卡夫卡，他的德文小说用我外祖母的那种方法描述故事情节。当我十七岁第一次读到《变形记》的时候，我发现自己会成为一个作家。我看到主人公格里高里·萨姆沙一天早晨醒来时变成了一个偌大的甲虫，于是想到：“我以前不知道可以这样写。如果能这样的话，我还是喜欢写作的。”

门：为什么这一点引起你那么大的注意？是因为可以随意臆造任何东西的缘故吗？

马：我猛然明白了，在文学作品中，除了直到那时我在中学课本中所学习的正常、学究式的描述以外，还另有用武的天地。那如同脱掉了贞节保护装一般。不过，随着岁月的推移，我发现一个人不能任意臆造或凭空想象，因为这很危险，会谎言连篇。而文学中的谎言比实际生活中的谎言更加遗患无穷。事物无论多么荒谬悖理，总有一定之规。只要逻辑不混乱，不陷入彻头彻尾的荒谬之中，一个人就可以扔掉理智这块遮羞布啦。

门：那也就不会陷入虚幻啦？

马：对，不会陷入虚幻。

门：你那么讨厌虚幻，为什么呢？

马：我认为虚幻只不过是粉饰现实的一种工具。但是，归根结底，创作的源泉永远是现实。而虚幻，或者说简单的纯臆造，像美国电影制片商瓦特·迪斯纳那样毫不顾及实情，那是最令人憎恶的。记得有一次我想写一本童话，不久将清样寄给了你，题目是《在虚度时光的海洋上》。你像以往一样，坦率地告诉我你不喜欢，认为那是模仿你的东西：从虚幻中得不到任何东西。你的话使我非常沮丧，因为孩子们也不喜欢虚幻，

而喜欢想象的东西。虚幻和想象之间的区别，同会出声的布娃娃和真人之间的区别一样，有天壤之别。

门：除了卡夫卡之外，从文学和写作技巧的角度来说，还有哪些作家对你有过影响？

马：海明威。

门：你认为他不是个伟大的小说家。

马：他不是个伟大的小说家，但是个了不起的短篇小说家。他有句名言，即一则短篇小说如同冰山一样，应该有个视而不见的东西做基础，也就是说短篇小说这座冰山是由研究、思索和搜集起来然而没有直接选用的材料托撑着的。是的，海明威给人以很多教益，甚至猫儿如何在街上走动都描写得栩栩如生。

门：美国作家格雷姆·格林也教给了你不少东西。这一点，我们曾谈过一次。

马：是的，格雷姆教给我怎样探索热带的奥秘。一个人很难选取最本质的东西对其十分熟悉的环境作出富有诗意的概括，因为他知道的东西是那样多以至无从下手，要说的话是那样多最后不知从何说起。这是我在描写热带风光上存在的问题。我饶有兴趣地拜读过富有观察力的哥伦布、皮卡弗达^①和西印度群岛的编年史家的作品，我还读过戴着现代主义有色眼镜的萨尔戈里^②、康拉德^③和本世纪初拉丁美洲热带习俗作家，以及其他许多人的作品，从而发现在他们的观察和现实之间存在着极大的差距。有些人只是罗列现象，而罗列得越多，他们的视野就越显得狭窄。我们知道，有些人在雕琢词句上达

① 皮卡弗达（1491—1534），意大利航海家。

② 萨尔戈里（1863—1911），意大利小说家。

③ 康拉德（1857—1924），英国小说家。

到了登峰造极的地步。格雷姆非常正确地解决了这个文学问题：选用一些互不相干的、然而在客观上有着千丝万缕联系的事物。用这种方法，热带的奥秘就成了腐烂的番石榴的芳香。

门：你是否还记得从其他方面得到了教益？

马：大约二十五年前，我在加拉加斯听过胡安·博什的讲话。他说，作家这个职业，他的技巧，他的构思才能，甚至细腻而又难以察觉的巧夺天工般的描述，在青年时代就都应该完全掌握。我们作家是些鸚鵡，年纪大了，就学不会说话啦！

门：那么是否可以说，新闻工作对你的文学创作有些帮助呢？

马：是的，但并不是说它使我有效地掌握了语言工具。我干新闻工作，学到了如何把故事写得真实可信。让美女雷姆迪欧^①披上床单（白色床单）飞上天空，或者给尼卡诺尔·雷依纳神喝一杯巧克力（是巧克力，而不是别的饮料），以使他从地面飞起十厘米之高，这些都是记者非常有力的手段，十分准确的描写。

门：你一向酷爱电影。一个作家是否可以从电影中学到有用的东西？

马：我不知怎样回答你。就我本人而言，电影是一个有用的条件，同时也是一种限制。它确实教给我形象地进行观察。但是现在我认识到，在《百年孤独》以前写的小说中，我都努力描述亲眼看到的人和事，甚至设法指出每个镜头和景深。

门：无疑，你一定想到了《没有人给他写信的上校》这本书。

马：是的，这本小说的风格同电影脚本极为相似。人物的

^① 雷姆迪欧，和下文中的尼卡诺尔·雷依纳、毛利西奥·巴比洛尼亚都是《百年孤独》中的人物。

活动犹如摄入摄影机的一个个镜头。当我重读该书时，我看到了摄影机在工作。今天，我认为文学手段已不同于电影手段。

门：你为什么不太注重小说中的对话？

马：这是因为西班牙语的对话语言显得虚假做作。我一向认为在这种语言中，口语对话和书面对话有很大的不同，在实际生活中，西班牙语的对话是生动的，然而转移到小说里就不一定了。所以，我在对话上下的功夫不大。

门：你在写一本小说之前，是否完全安排好了书中每个人物的活动？

马：只是个大概轮廓。在故事情节发展的过程中，会出现难以预料的事情。我对奥雷良诺上校的第一个想法是，他是我国内战时期的一名老将，是在一棵树下小便时一命呜呼的。

门：梅塞德斯告诉过我，他的死使你异常痛苦。

马：是的，我心中明白，我早晚要杀死他的，但是不忍下手。上校已经上了年纪，以做金鱼银虾消遣度日。一天晚上，我心里琢磨着：“现在他确实无力支持下去了！”我不得不杀掉他。我写完那一章，浑身颤抖着走上二楼，梅塞德斯在那儿。她一看见我的面色就知道发生了什么事。她说：“上校死了。”我躺在床上，哭了整整两小时。

门：你能否说说灵感是怎么回事？是否存在灵感？

马：灵感这个词已被浪漫主义作家糟蹋得不像样子。我认为灵感既不是娘肚子带来的也不是天赋的，而是要努力掌握所要描写的主题。如果一个人想写点东西，那么在此人和主题之间就产生了一种紧张关系，这个人要探查主题，而主题不断对他发难。有时，一切障碍不攻自破，矛盾迎刃而解，于是出现了过去连做梦也想不到的事，只有这时，写作才是生活中最大的享受。如果说有灵感的话，这就是我所说的灵感。

门：在写作一本书的过程中，你是否有时没有这种灵感？

马：常有这种情况，那时我要从头构思。我用螺丝刀修理家中的门锁和电灯插座，给门涂上绿漆，这些体力劳动常常有助于我克服对实际生活的恐惧之感。

门：什么地方可能出现漏洞？

马：常常发生在结构上。

门：问题是否有时很严重？

马：严重得我不得不从头写起。1962年在墨西哥，当我把《家长的没落》写到三百页的时候，我停笔了。在这三百页的底稿中，只有主人公的名字保留了下来。1968年，我在巴塞罗那旧笔重提，紧张地工作了六个月，而后又停了下来，因为主人公，即一个年迈的独裁者的品格方面的某些表现不很清楚。两年之后我买到一本写非洲狩猎生活的书，我非常喜欢海明威写的前言，然而那本书的前言索然无味，接着我一口气读完了大象那一章，那是小说的症结之所在。我完全可以借助大象的某些习性来描述我的小说中的主人公，那个独裁者的品格。

门：除了结构和中心人物的心理外，你还遇到过其他问题吗？

马：遇到过，一次我遇到一件非常棘手的事，即我无法把书中的城市描写得闷热而令人窒息。事情很难处理，因为那是加勒比地区的一个城市，那里气温应当很高。

门：那么，你是怎样解决的？

马：只有一个办法：我带上全家到了加勒比。我在那儿游荡了几乎整整一年，无所事事。当我回到巴塞罗那继续写《家长的没落》时，我在书中栽了几棵树，种了几朵花，终于使读者体会到了加勒比的高温。于是，顺利地写完了全书。

门：当你把书写到尾声时有何感触？

马：我对它再也不感兴趣了。正如海明威说的，那已是一

头死去了的雄狮。

门：你说过，所有优秀小说都是现实生活的艺术再现。你是否可以解释一下这个观点？

马：好。我认为小说是用密码写就的现实，是对世界的猜测。小说中的现实不同于日常生活里的现实，尽管前者源于后者。这和做梦一个样。

门：在你的书中，特别是《百年孤独》和《家长的没落》中，所描写的现实已经有了它的名称，即魔幻现实主义。我有这样一个印象，你的欧洲读者常常对你描述的魔幻事物很感兴趣，而看不到这些事物产生的基础，即现实……

马：那很自然，因为他们的理性妨碍他们看到，现实并不是西红柿或鸡蛋多少钱一斤。拉丁美洲的日常生活告诉我们，现实中充满了奇特的事物。为此，我总是愿意举美国探险家 F·W·Up 德格拉夫这个例子。上世纪初，他在亚马孙地区做了一次令人难以置信的旅行，大开眼界，亲眼看到许多东西，比如：沸腾的溪流；有一个地方，人一说话就降倾盆大雨；在阿根廷南端的里瓦达维亚海军准将城，极风把一个马戏团全部吹上了天空，第二天渔民们用网打上了死狮和长颈鹿。在《格兰德妈妈的葬礼》里，我写了一个难以想象的、不可能成为现实的旅行，即教皇亲访哥伦比亚的一个无名小村。我记得故事中描绘的迎接教皇的总统不但脑袋光秃而且身子矮胖，以别于当时执政的高个瘦削的总统。故事发表十一年后，教皇到哥伦比亚访问，迎接他的总统和故事中描绘的一模一样：秃顶，矮胖。我写完《百年孤独》之后，巴兰基利亚的一个青年说他身上长着猪尾巴。只要翻翻报纸，就会看到我们身边每天都有奇特的事情发生。我认识一些普普通通的人，他们带着浓厚的兴趣仔细地阅读了《百年孤独》，但是并无惊愕之意，因为我所描述的东西没有一件不同于他们目睹的事物。

门：那么说，你在书中描写的一切都有真事做基础啦？

马：我的所有小说，没有一行文字不以真事为基础的。

门：你敢肯定吗？在《百年孤独》里，你描写了许多相当神奇的事物。美女雷姆迪欧飞上天空，黄色的蝴蝶缠绕着毛利西奥·巴比洛尼亚……

马：这一切都是以真事为基础的。

门：举例说说吧……

马：比如毛利西奥·巴比洛尼亚吧。我四五岁时，家住在阿拉卡达加。一天有位电工来我家更换电表。我至今记忆犹新，仿佛是昨天刚刚发生的事。他用皮带将自己束在电线杆上，以免掉下，我感到很好玩。他来过多次，有一次我看见外祖母用块破布驱赶一只蝴蝶，嘴里还不住地说着：“这个人一到咱家，这蝴蝶就跟来。”那个人就是毛利西奥·巴比洛尼亚的雏形。

门：美女雷姆迪欧呢？你怎么想到把她打发上天呢？

马：开始我是这样安排的，让她在家中的走廊里同莱贝卡和阿玛兰达刺绣时销声匿迹。但这是摄影式的安排，我觉得不易被读者接受。雷姆迪欧总是留在走廊里，不愿离我而去。于是，我想到让她飞到天上去。是否确有其事？有一位老夫人，她的孙女一天早晨跑掉了，她为掩盖这件事，到处说她的孙女飞到天上去了。

门：你在一个地方曾说过，让雷姆迪欧飞上天去并不容易。

马：是的，她并不是自己飞上去的。当想不出办法让她飞上天时，我十分焦虑。一天，我一边思考这个问题，一边走到院子里。当时风呼呼地刮着。一位来我家洗衣服的高大而漂亮的黑女人在绳子上晒床单，费了很大劲也没有晒成，床单被风刮走了。于是我得到了启迪。“有啦。”我自言自语地说。美女

雷姆迪欧有床单便可以飞上天了。在这种情况下，床单这个因素是来自真实生活的。当我重新坐到打字机前时，美女雷姆迪欧便轻盈地飞呀，飞呀，越飞越高，上帝也无法阻止她。

李德明 译

早年的阅读与影响^①

问：加林多和他妻子在《恶时辰》中所读的狄更斯的故事是哪一篇？

答：是《圣诞节的故事》。我在我的作品中引用的文学内容很多，它们都是我在写作期间读的东西。

问：《枯枝败叶》来自一个男孩坐在椅子上的形象；《没有人给他写信的上校》来自一个在巴兰基利亚码头上等待的男人；《家长的没落》来自一个在有許多母牛的宫殿里踱步的老人。那么你的新小说《一桩事先张扬的凶杀案》来自什么呢？

答：来自一件真正发生过的事情，来自一位朋友之死。简单地说，是关于一桩杀人案的新闻报道。那桩杀人案我没有亲眼目睹，但是我得到了大量永久性的报道。作为基础的故事——报上的一则消息——已经过去很久。不但过去了28年，而且由于我采用的文学表现方法而发生了变化。

问：那么，为了抛开《家长的没落》的全部复杂结构而采用这部纪实作品的朴实手法，你是怎么做的呢？

答：在我的每两部长篇小说之间，总是有一本短篇小说集。当我去巴黎写《恶时辰》的时候写不下去了，《没有人给他写信的上校》便从中间冒出来。《恶时辰》之后，又出现了

^① 本文译自《另一类拉丁美洲文学》，胡安·古斯塔沃·科博·博尔达著，1982年，哥伦比亚。

《格兰德大妈的葬礼》。《纯真的埃伦蒂拉与残忍的祖母——一个令人难以置信的悲惨故事》则是《百年孤独》之后产生的短篇小说集。《一桩事先张扬的凶杀案》实际上是一部长篇小说，但在《家长的没落》之后，掺杂进我的虚构的回忆之前却是一本短篇小说集。我已经从事政治新闻工作五年之久，我把它作为保持同现实联系的一种方式。我写了若干关于古巴、安哥拉和越南的新闻报道。所以在写完这部纪实小说后，趁热打铁，我又接着写报纸的专栏文章。你要留心的话，就会看到我采用的是写小说的风格：写人们的往事和我自己的记忆。

问：我们回顾一下你的文学修养吧。请从头讲一讲好吗？

答：我于1943年到了波哥大，当时我只有十三岁。那时的波哥大是个遥远而凄凉的城市，从十六世纪初以来一直下那种绵绵的小雨。我在希帕基拉公立学校念中学。对我而言，文学就是诗歌。在那时，我入学的时候，我就会背诵所有西班牙经典诗人的诗歌。不但会背，而且能够朗诵、歌唱，永远都会。此外我也能背诵“石头与天空”派以前的一切哥伦比亚诗歌。当我上三年级的时候，我听到了这个消息：有几个人在创作一种难懂的诗。此事掀起一场轩然大波。事情是由某个敢于举手反对其父亲的人引起的。所反对的是吉列尔莫·巴伦西亚。谁是这场“混乱”的激发者、这场诗歌造反运动的引进者呢？是巴勃罗·聂鲁达。

对我来说，这是一个启示。我捶胸顿足，恍然大悟，我曾经热衷于浪漫主义、高蹈派和新古典主义诗人的诗作，我完全错了。于是我怀着浓厚的兴趣读爱德华多·卡兰萨在星期六增刊上写的介绍其他诗人的文章。他在那些文章中强调，他们的指路明灯是胡安·拉蒙·希门内斯^①。但是我一直认为（也许是

^① 希门内斯（1881—1958），西班牙诗人。

因为我从来没有读过应该读的胡安·拉蒙的书)，**“石头与天空”**派的年轻人、卡兰萨、豪尔赫·罗哈斯和卡马乔·拉米雷斯是在四十年代中期比他优秀的诗人。你可以想象，就是在这一发现令人激动之时，有一天我听到了这个消息：这个诗派的一个成员即卡洛斯·马丁，要来希帕基拉当校长。他举办了几次讲座，借给我两本重要作品：豪尔赫·萨拉梅亚的《书籍的神奇活力》和阿尔丰索·雷耶斯的《文学经验》。

问：那时你开始写作了吗？

答：当然，我写了一些模仿**“石头与天空”**派的诗歌。不过，都是作为课堂作业写的。老实说，倘若不是由于**“石头与天空”**，我不敢说自己会成为作家。多亏了这个异端，我才能把如此典型而贫乏的哥伦比亚修辞抛在后头。当若干年后我重读吉列尔莫·巴伦西亚的诗作时，我才明白他是一个完全自负的人物，一个众人不齿的诗人，他的诗一句也不可取。

问：这么说是亏了**“石头与天空”**你才发现了真正的诗，就是说语言，对吗？

答：不错，因为后来，在我开始认真研究文学的时候，我才理解我外祖父母那种古老的讲话方式、也是哥伦比亚的典型方式的价值，因为他们老是纠正你的谈话。不过，在他们那种不符合时代潮流的方式中有一种十分明显的诗意。例如我外祖母不说哭，而说落泪；她唱过一支歌，歌中有一对情人在抱怨。我相信其中一个情人肯定是以亚历山大体的诗和十一言诗演唱。所以我就这样写进了作品。同样，如果《家长的没落》发生的文学时代要求鲁文·达里奥出场，他就会被引进千百次。此外，鲁文·达里奥也总是被**“石头与天空”**尊崇为他们的伟大领袖。所以这就不奇怪了：每当我校对我的任何一部小说的清样时，看第一遍稿总是尽可能地砍掉**“石头与天空”**式的比喻，但是这种比喻仍然存在。

我认为“石头与天空”的历史地位十分重要，至今尚未得到充分承认。对我来说，它是一个基础。我不但从它那里学会了比喻的方式，而且学会了具有决定意义的东西，这便是对诗的热情和喜爱。我对诗的怀念与日俱增，它使我产生了强烈的思念之情。请想一想一个被几位冒失的诗人搅乱的国家吧。那几个疯子是有具有传染性的。在那个时候，由于诗而引起的动乱就像今天由于“M—19”而发生的动乱一样。

问：可以谈谈奥雷利奥·阿图罗吗？

答：我是通过“石头与天空”认识阿图罗的。不过我从来不认为他属于这个诗派，我一直认为他是个以前就存在的诗人。他在那个时候的决裂要比“石头与天空”的决裂更加受人赞扬。这是阿图罗的可贵之处：他带来了诗的精美和深刻性。这是“石头与天空”不曾做到的。他所达到的水平，“石头与天空”派诗人从没有达到。当他们满足于“石头与天空”派而止步不前的时候，阿图罗却在继续飞翔，看上去飞得低了，但那是为了飞得更远。

问：那阿尔瓦罗·穆蒂斯呢？

答：我是他的朋友，已经三十年了。我从来也不谈论他的诗。但是我仍然记得穆蒂斯的那些经验，就像我自己的经验一样。我也在科埃约度过假期，也听到过河水在石头上奔流时发出的巨响，听到过稀奇的鸟叫，忍受过同样的悲伤。我认为他的声音就是伟大的诗的声音。由于他，我才有了同样的感受。

问：如此说来，你是在“石头与天空”的影响下走进诗的大门并走到头、碰了壁的。那么你又是怎样从诗转向短篇小说的呢？

答：在希帕基拉的那所寄宿学校里，大家有一个习惯，就是睡觉前大声读一本书。由于我早就喜欢看书，这一点同学们也已知道，所以几乎是自然而然地我就担任起提示大家应该读

什么书的责任。所以老师就不费心去挑选书籍了。但是我在课堂上听到了一些我未来得及读的书。有人读了《魔山》全书。我们要求在读完一章前不要中断。然后便进行没完没了的争论，为的是弄清楚汉斯·卡斯托普到底跟克劳迪娅·乔查特睡觉没有。此外，我们当然也读《三个火枪手》（以前我读过《基督山伯爵》）等一大堆书。

不过我仍然对诗歌着迷。所以中学毕业后去波哥大上大学的时候，我最开心的事情便是挤上装着蓝玻璃的电车，花五分钱就可以不停地从玻利瓦尔广场坐到智利大街，在电车上消磨那一个个不愉快的下午。那些下午仿佛拖着其他许多冷清的星期天的一条非常长的尾巴。在那些懒散的环形旅行中我所干的唯一的事情就是读诗集。每走过一个街区，就能读完一节诗。直到在永恒的雨中出现第一抹晚霞。于是我便光顾旧城的一家郁闷的咖啡馆，找个热心人跟我谈诗，我刚读完的诗。有时我找到一个人，一般总是个男人，我们一面喝咖啡、抽我们自己剩下的烟头，一面谈论诗，一直谈到后半夜，而在世界的其他地方，所有的人都在做爱。

问：看来你有点忧伤，不是吗？

答：不错。不过请不要忘记，我们海边的人是最痛苦的人。此外，在那个时代，还流行一些倒霉的海边人跳的舞蹈。我记得在跳伦巴舞时，我们离开新娘，坐到一个角落里，随便对某个人滔滔不绝地谈论文学，朗诵诗歌，为的是结束那种嚓嚓——嚓嚓的舞蹈声。跳舞是代替不了的，因为那是一种癖好。

问：跟现在一样，不是吗？

答：现在依然如故。另外，你也知道：在拜访朋友时，人们是很喜欢炫耀自己的。不过做得很严肃；那时我在诗歌方面想干的事情，就是现在在小说方面我已经干的事情，即寻求诗

歌的出路。

问：那你你是如何继续保持那种癖好的呢？

答：我从来也没有多余的钱去买书，但是总会有朋友借书给我。有一位叫豪尔赫·阿尔瓦罗·埃斯皮诺萨，如今他是若干大企业的经济顾问，跟文化界毫无关系了。那时他掌握着一家我所知道的文学大书店。他把卡夫卡的《变形记》借给了我。我回到我当时住的大学生公寓，脱掉外套和鞋子，躺在了床上。我就这样打开书读起来：“一天早晨，格雷戈里·萨姆萨从不安的睡梦中醒来，发现自己变成了一只大甲虫躺在床上。”我合上书说：“啊呀！我的天，我竟不知道可以这么写。如果小说是这样的，我也能够写。”第二天我就写了我的第一篇小说^①。那些小说都包括在小说集《蓝宝石的眼睛》中，都是颇具卡夫卡特点的小说。

问：是在《观察家报》“周末”增刊上发表的那些吗？

答：是的，请听我讲讲当时的情况吧：在那些日子里，爱德华多·萨拉梅亚·博尔达是那张增刊的主持人。他在上面介绍福克纳、海明威和考德威尔。他是对世界的情况了解得最迅速的人物——早晨在《时代》上介绍的书，下午就会出现在他的写字台上——若干年后，当我回到波哥大进《观察家报》工作时，他是我的上司和最好的朋友之一；实际上，他是一位出色的酒友。他那时针对一个青年的持久性的抗议信写了一封持久性的复信。那青年在信中表示了惯常的持久性的不满；他说青年人的作品得不到发表。爱德华多·萨姆梅亚回答说，文学上的年轻一代的作品似乎不那么令人信服，不过，不管怎样，门还是为他们敞开着的。在大家的支持下，我给他寄去一篇小说，下一个星期天就见报了，还加了爱德华多的按语，他在按

^① 即《第三次无奈》。

语中纠正了他以前那种悲观的观点，并说：不错，年轻一代是大有希望的，这位加西亚·马尔克斯就是一个。当谈到这句话时，我心想：这可糟了，为了不让爱德华多·萨拉梅亚失望，我只能做一个好作家了。

问：1948年4月9日^①，你仅有的几本书被烧了，据说你的一部手稿也被烧。后来的情况如何？

答：我去卡塔赫纳进了《宇宙报》社。我的工作写简讯。报社下午一点钟关门。然后我们就再去跟埃克托尔·罗哈斯·埃拉索、多纳尔多·博萨和古斯塔沃·伊巴拉·梅拉诺一块瞎聊，朗诵诗。最后这一位十分可敬，今天是海关的一位大律师。有一天他对我说：“你读的那些东西很好，不过那都是空中楼阁。你需要一个基础。”他花了两年时间教我学希腊文和拉丁文，我一辈子都感谢他。不是因为他借给我索福克勒斯的著作，而是因为他要求我一点一点地学习，然后检查我的学习情况。他是个天主教哲学家，所以他叫我读基尔基加德的著作和保尔·克洛代尔的剧作……

问：巴兰基利亚的那些朋友，即《百年孤独》最后出现的那几位：阿尔瓦罗、赫尔曼和阿尔丰索。你何时认识他们的？

答：在卡塔赫纳时，我通过报纸得知，巴兰基利亚的文学界比较活跃，令人愉快。现在，当我对你讲这件事，第一次讲述这一切的时候，我意识到那时我已落在混乱的文学秩序后面。他们已经为我的短篇小说写了评论。于是我到那里去了，酩酊大醉的时候随之开始，不用说，我们同时大谈文学。他们中有一个人提到一本我不知道的书，第二天他借给了我，我虽然酒后不适，还是把书读了。到下午我就已经能够谈论它了，谈起来滔滔不绝。我和古斯塔沃一起研究过三个重要作家：霍

^① “波哥大事件”发生的日期。

桑、梅尔维尔和爱伦·坡，但是对经典作家了如指掌的阿尔瓦罗·塞佩达却对我说：“那一切全都不值一提，你应该谈的是英国和美国作家的作品。”巴兰基利亚“世界书店”的豪尔赫·隆顿要求我们为他编书单。当然我们也向他要求我们感兴趣的东西。所以，每当进一箱子书，我们便高兴得不得了。都是“南美”、“洛萨达”和“南方”出版社寄来的书。那些杰出的作品是博尔赫斯那群人翻译的。其中也有利诺·诺瓦斯·卡尔沃翻译的书——《对歌》，福克纳的作品——他是哈瓦那《波希米亚》杂志社的编辑部主任，他翻译的书在阿根廷出版。但是在卡塔赫纳时我患了肺炎，医生们建议我到苏克雷我父母家去。我只得到那里住三个月。我给巴兰基利亚的朋友写了一封信，请他们给我寄些书来我读。他们寄来了三箱书，什么书都有：福克纳的、维吉尼亚·沃尔芙的、舍伍德·安德森的、多斯·帕索斯的、西奥多·德莱塞的。三个月后，当我把书交还他们时，我便决定写小说了。

问：不过那时你一本也还没有写。

答：噢，这是另一次经历：当我母亲从巴兰基利亚回阿拉卡塔卡卖掉我外祖父母那幢已经破败的住宅时，我陪她去了。我八岁那年离开阿拉卡塔卡，再没有回去过。当我们到达那个烈日炎炎的破镇子后，我们首先去了一家药店。店里有一位妇人在用机器做衣服；我母亲喊她说：“干亲家。”那妇人站起来，拥抱着我母亲对她说：“干亲家。”两个人拥抱着哭了半个小时，一句话也没说。当天下午坐火车回来后，我开始向我母亲打听我外祖父和家庭的历史，他们从哪儿来的。我觉得这一切都是我记在心中的文学素材，但我不太清楚它会在哪里爆发出来。所以我一回到巴兰基利亚，就迅速地着手写起《枯枝败叶》来。采用的完全是伍尔芙的方法：《达洛卫夫人》的技巧。但是愚蠢的批评家们并没有意识到。

问：那么海明威的作品，你何时读的？

答：我离开巴兰基利亚的《先驱报》后，提着箱子去瓜希拉卖了一阵子医药书籍和厄特哈百科全书。我走遍了阿拉卡塔卡、丰达西翁、科佩尔、巴列杜帕尔、拉帕斯、比利亚努埃瓦、圣胡安·德尔·塞萨尔、丰塞卡、巴兰卡、里奥阿恰和瓜希拉内地。但没有卖掉一本书，夜晚我便读百科全书。有一天我在酷热的巴列杜帕尔镇一家旅馆里，收到了巴兰基利亚那些疯朋友们寄来的《生活》杂志，上面刊登着《老人与海》，它就像一包炸药一样。因为小说家是一些不同于其他人的读者。他们阅读只是为了知道书是怎样写的，是一种技术性的阅读，是为了把书拆开，看它的内部是怎样缝制的。我始终认为，海明威——我写小说的好几种美妙的技巧都是从他那里汲取来的——没有足够的勇气写长篇小说。他的勇气只够用来写短篇小说。《老人与海》是被拉长了的，可以看到书中有许多多余的描述：关于迪·马乔的全部思考和球。但是有趣的是，海明威最妙的作品是那部失败之作《过河入林》。人们阅读时会跳过那些做作的、关于种种异乎寻常的事物的对话，接受老人希望你讲的一切。不过，这也是一篇拉长了的短篇小说。

海明威最优秀的短篇小说是《弗朗西斯·马库默的短暂而幸福的一生》，也许是世界上最优秀的短篇之一。但是这篇小说一开篇就有一个不可饶恕的错误：海明威对我们讲述了马库默想的事情，威尔逊想的事情，女人想的事情，狮子想的事情，水牛想的事情。最后却为我们设置了一个骗局：他说他不知道是不是女人故意杀死了他还是由于事故。文学是一张棋盘，通过它向读者解说：从头讲起，棋子是怎样移动的。游戏一经开始，下棋人自己规定的规则就不能改变了。

问：你是在波哥大还是巴兰基利亚认识埃尔南德斯·特列斯的？

答：我是在巴兰基利亚认识他的。我每个星期天总要读他的专栏文章。不过，后来去波哥大我才更感到他可亲，因为他是一个热情的人。我们去波哥大整个星期天都在朗诵蹩脚的小诗中度过，直到特列斯的夫人感到不耐烦，发火说：我受不了这种愚蠢透顶的小诗，例如描写那些野马的一首。

问：那一首？

答：“从前有一位精明的国王，
他虐待他的臣民，
命令他们骑野马，
野马把他们颠得难忍。”

问：离开巴兰基利亚以后的情况呢？

答：阿尔瓦罗·穆蒂斯来找我，他说我正在外省生锈。于是我便到波哥大的《观察家报》工作，同时读康拉德的小说。这两件事都是由于穆蒂斯。我认为康拉德的书是我怀着更大的乐趣读的书：读着他的书会让人渴望去找这类的书来读，并且渴望像书中描写的那样生活，再不愿意谈其他作家的作品。这一切就构成了我的文学修养的基本因素。从那以后，对我来说，重要的是保持发动机的热力，继续前进。但是我觉得后来再也不像从前那么热心读书，生活是那么紧张。这是事实，就是说，这是文学。

灵感来自写作时

——与古巴作家何·洛·富恩特斯^① 的会见

1982年，在加西亚·马尔克斯被授予诺贝尔文学奖两个月前，我在哈瓦那“里维拉”饭店会见了何·洛·富恩特斯。之后，我把访谈录交给了几家刊物。自1972年出狱后，我就成了个默默无闻的作家。访谈录便未能发表。我的作品的命运也是如此。书稿被束之高阁，错失了良机。

数月后，我又在哈瓦那会见了何·洛·富恩特斯。他问我访谈录的命运如何。他可能知道发生的情况了。

当我告诉他尽管我作了努力，访谈录仍然未能刊出时，他微笑着问我：“谁受到了冷落？你还是我？”

下面就是那次访谈的记录。

——何·洛·富恩特斯

问：每当有人问你感到最满意的作品是哪一部时，你总是说是《没有人给他写信的上校》。《一桩事先张扬的凶杀案》出版后你还这么认为吗？

答：问题是，一个作家对他的新作总像对他的小儿子一样偏爱。其实，我一直觉得，《没有人给他写信的上校》是我写得最好的作品。首先因为在这本书里我准确地达到了想达到的

^① 何塞·洛伦索·富恩特斯，古巴作家，写有几本短篇小说集和长篇小说，得过几次国家文学奖。其名著是长篇小说《一月的风》。

目的，就是说，这是一本完全符合我的愿望的书。你知道，对一个作家来讲，这一点很重要。《百年孤独》出版后，社会上对我喜欢的这本书仍然有一些反响和热情，但被《百年孤独》的读者的汹涌的浪潮淹没了。而《百年孤独》是应该加以研究的另一种现象。不过，我认为，《百年孤独》的容易阅读及其描述的题材的魅力也在很大程度上影响着作品的评价。不管怎样，我相信《没有人给他写信的上校》仍然是一部十分严格的文学作品，是我们作家非常感兴趣的东西。然而，在《一桩事先张扬的凶杀案》出版后，在几次会见时我曾说这是我最好的作品。不应该忘记，这部作品是在《没有人给他写信的上校》出版至少二十年后写的。写作过程中总能学会点什么，通过写作学会写作嘛。我觉得，《一桩事先张扬的凶杀案》在某种程度上综合了以前的作品的所有因素。

问：这部新作更符合现实还是更符合幻想？

答：百分比是很难确定的。不管怎样，在我的一切作品中，基础的基础是现实。人们有时说，这是我的戏言，是说说而已。但是在我的每部作品中，没有一行字不是以现实为根据的。《一桩事先张扬的凶杀案》的情况是，它没有汇集取自不同地点、不同事件的现实因素，它写的是一个取自现实的完整故事。就是说，小说里描写的故事几乎和实际发生的事件完全一样。我所补充的仅仅是文学方面的东西。我总是交替从事文学创作和新闻工作。我始终关心新闻和文学的区别。这种区别是存在的，而且很清楚，尽管我觉得这种区别不合情理，因为这种区别不应存在。无论新闻还是文学——我提到文学时，当然是指小说——都从同样的源泉汲取养分。其创作方法不一样，但是应该一样。它们的目的相同：传达、叙述、说服。由于我同时从事文学和新闻工作，所以我总是梦想这两种工作能合二为一，因为我甚至不说它们是两种体裁。我认为这种合二

为一在《一桩事先张扬的凶杀案》中得到了实现。我以为，作为新闻，它是一篇报道，但它是一篇文学性的报道，或者说，是一篇文学报道。这并非因为其中的现实占有很大的百分比，而是因为它是用文学方法表现的现实。

问：关于《家长的没落》有两种说法。有的说它是一口气写成的，有的说是经过困难的构思写成的。哪一种说法是真实的？

答：我真正一口气写成的作品只有《百年孤独》这一部。那一口气共十八个月，就是说，如果存在着我这个人在打字机前一连坐十八个月的可能性，那作品就是一口气写成的。没有任何修改，任何疑问，任何犹豫。当我坐到打字机前时，整部作品就已完全解决了。《家长的没落》却完全相反。这种情况我永远也不愿意再发生：这部作品是一个字一个字写成的。我只是创造了一种写作方式：一个字接着一个字地写。现在觉得，在《家长的没落》中要找到下一个字总是那么困难。我知道情况会是这样。它是我非常渴望写的一本书，是一本我认为完全是实验性的作品。如同在《一桩事先张扬的凶杀案》中一样，我认为在《家长的没落》中也存着文学和新闻之间的那种实验：最明显的是一种诗的实验，是渴望向我自己证明小说也是诗这一点能达到什么程度。我在脑海里和笔记里掌握了我想描述的一切材料，但是语调和作品的叙述方法迫使我进行确实很艰巨的工作。顺利的时候，每天可以写四五行，这四五行第二天也很可能撕掉。必须保持一种语调，一种节奏。此外，我也没有找到适合作品的线形的叙述办法。如果用线形结构写成，可能会成为一部永远写不完的作品，会令人讨厌得多。于是我想，合适的结构应是螺旋形的，向下的螺旋形，而不是向上的。就是说，要设法越来越深入那种现实。结果，它就写成了一部富有实验性的作品。作品出版后，批评家们的评论把读

者弄得晕头转向，因为他们总是给作品添枝加叶，破坏作品同读者之间的联系。许多读者往往先读评论文章再看作品，一开始很难进入作品。但是等恐惧心情过去后，作品就很容易读了。在读者的眼睛习惯了黑暗的光线后，就会感到一片光明。你瞧，对我的每部作品，我都有一套辩护的办法，因为它们是我的儿女，我必须为它们而斗争。

问：你跟海明威一样认为灵感在写作时才会产生吗？

答：我相信，在写作时灵感才会到来。有一种浪漫的看法，认为灵感是一股法力，它会使人处于比没有法力更好的写作状态。我却有一种勤奋胜于灵感的观点。我认为确实存在一种神奇的状态——你知道，所有的作家也都知道——在那种状态下，要写的东西会源源不断地涌来，好像真有一股法力，好像有人在口授于你似的。但是这种情况不会在街上、也不会躺在床上发生，只有写作时才能发生。有这样的时刻，有什么东西在卡啦作响，你和题材如此和谐地融为一体，以至于使你牢牢地支配着题材，而不是让题材支配着你。在这种时刻，要写的东西会如此流畅地出现，甚至它会改变你的精神状态。你会真正觉得飘离了地面，仿佛处于超自然的状态。这就是所谓的灵感。通俗地说，这是作家和创作的真正融合。在这一点上，我认为海明威的话完全有道理。但应该记得有人关于普鲁斯特讲过的话：“百分之一靠灵感，百分之九十九靠勤奋。”

问：在关于加西亚·马尔克斯的一切神话中，流传最广的说法是，“在写完《百年孤独》后，他不可能再写另一部作品。”但是你又出版了几部小说，从而否定了那种说法。你会继续破除这样的神话吗？

答：我现在所有的、并已开始实行的计划恰恰回答了你这个问题。我准备写一本书，讲一讲我是如何写我的作品的。就是说，我要老实地揭示一下小说后面的现实是什么，每一

个故事和每一个人物的来源是什么。我发现人们对这些问题的兴趣要比我最初想象的强烈得多。我原以为只有职业作家、教授、有专门知识的读者对这些问题感兴趣。但实际上不然。我发现，每当我在某个阶层、某种范围内讲述作品后面有什么、作品怎样来的、它们同现实生活的联系是什么时，人们总是很感兴趣。所以，我很早就开始写这方面的笔记。我发现每部小说中总有另一部小说。我想写的就是这种小说中的小说。我已反复考虑过多次，因为我知道，这样的小说将很长、很复杂。它将是对我自己的作品所做的一种真正严肃认真的研究，是一项对我自己的生平所做的非常细致的工作。这项工作，在一定程度上说，几乎是科学研究。但是其结果必须是文学作品。它绝对不能成为一部论著，也不能是一种批评性的分析文章，而必须真真正正正是小说中的小说。如果能够做到，写起来肯定很有趣。但愿读起来也很有趣。

问：福克纳总在蓝色的纸上写作；歌德则坐在一匹小木马上写作；而陀斯妥耶夫斯基写作时需在房间里踱步。那你怎样写作呢？

答：你说的对。还有海明威，他是站着写作。人们总是有这样那样的癖好。我认为这全是拒绝写作的借口。也就是说，为了不坐下来写作，人们设置了种种障碍。至少对我自己来说，坐在打字机前写作是一件非常可怕的事。我围着打字机转悠，站在一边望着它，或者打电话，宁肯先看看报纸。我竭力延长不面对打字机的时间。但是最后我还是得面对它。在打字机和写作之间，我自己制造了大量障碍。这些障碍可能会变得不计其数。在很长的时间里，我必须在一个已经有我称之为“热乎乎”的东西的房间里写作，我是说，这种房间我觉得很亲切，总保持着同样的温度，因为我习惯在热带、在加勒比、在30度的温度下写作。而在另一种温度下写作，我感到非常

吃力。当我在有着不同季节的国家工作时，整年我都让房间保持同一种温度……写作的稿纸必须是 36 克重、信纸那么大的白纸……使用的必须是一台带黑墨带的打字机。修改也必须用墨水，黑墨水。毫无疑问，大量的小毛病都是一个人自己制造的障碍。有一天你会说：“我不能写了，因为稿纸用光了。我不能写了，因为我的墨水是蓝的。”只要这类毛病不断产生，就存在着不断的斗争。是我养成了这些毛病，因为归根结底这是一个人的生活；但是与其同时，我要同它们进行斗争。有一种东西可以使我们避免这些毛病。这就是新闻工作。新闻工作强迫你跑步上班，坐在打字机前写作，因为在既定的时刻必须把一切准备就绪。新闻工作迫使你在饭店里写，在任何地方写，在任何温度下写，在任何情况下写，因为截止的时间不能推迟。我遇到过的问题是，我的一本书和另一本书之间隔着很长的时间。所以一本书写完后，过上一段时间，开始写另一本书时，我的手已经完全凉了，并且产生了竭力拖延写作的种种毛病。有的作品本来可以在两年前开始写，我却找种种借口让两年时间白白过去了。我创造过一种东西，即为波哥大的《观察家报》办一种星期专栏。这是一种真正的苦差事，因为专栏文章必须在星期五刊出。这是我做过的一次努力，谁也没有请我做，我也并不需要这么做，但是它能强迫我写作。

问：你认为干上新闻工作后，如果及时放弃，它对作家还是有益的吗？

答：我认为是这样。不过，得谈一谈新闻工作的条件。新闻工作作为一种职业，它和新闻工作者的工作条件之间是有很大的区别的。就是说，新闻工作是消耗性的。它把作家最宝贵的东西夺去献给了报纸，只能短时间干……而且薪水也不高。总之，工作条件相当差，最后你会感到这和新闻职业不符合。但是新闻工作对作家有帮助，这不仅因为它能使你的工作充满活

力（因为它使你同语言保持着经常的接触），而且主要是因为它能使你同现实保持着经常的接触。在作家失掉同现实接触的那一天，实际上他就不再是作家了。干新闻工作不可能失去这种接触。但是文学工作却会使一个人离现实愈来愈远。名声最终会使他彻底脱离现实。如果不注意，他就钻进气球，飘上云端，永远不知道飘向何处。在这种情况下，新闻工作总是一种巨大的帮助，它能强迫你走下象牙之塔，了解你所生活的世界是什么样子的。所以，我非常维护新闻工作。问题也许可以靠经验解决，这是我自己的解决办法。就是说，当新闻工作对我有害，当它剥夺我最宝贵的写作时间，当它转移我对重要的文学题目的注意力时，我就放弃它。但是一旦解决了我的文学问题后，我便重新干我的新闻工作，干我所说的理想的新闻工作：我想干时，就以我喜欢的方式写我喜欢写的新闻。如果得不到发表，我不在乎。不过，总是有人发表的。

译自墨西哥《多数》杂志 1993 年第 4 期

拉丁美洲的孤独

——在 1982 年 12 月诺贝尔文学奖授奖仪式上的演说

安东尼奥·皮加费塔，一位曾陪同麦哲伦进行首次环球航行的佛罗伦萨航海家，在经过我们南美洲时写了一本严谨的编年史。然而它却像一部凭空臆想的历险记。他说他见过一些肚脐儿长在背上的猪，见过一些没有爪子的鸟儿，母的卧在公的背上孵蛋，还有一些鸟儿像鲣鸟那样没有舌头，嘴巴像汤匙。他说，他还见过一种怪兽，长着骡头骡耳，驼身鹿蹄，吼叫声像马嘶。他说他们在巴塔哥尼亚遇到的第一个土著人面前放了一面镜子，那个容易激动的巨人看见自己的形象后竟恐惧得失去了理智。

那本书很薄，但很迷人。书中已经依稀可见我们今天的小说的萌芽，但是它还远非那个时代我们的现实的最令人惊奇的见证。西印度群岛的编年史家们给我们留下了另一些数不胜数的见证。我们那个如此令人向往的虚幻之国“黄金国”，在漫长的年代里曾在许多地图上出现，并按照绘图员的想象改变着位置和形式。为了寻找“青春永驻泉”，神话般的人物阿尔瓦·努涅斯·卡维萨·德·巴卡竟然在墨西哥北部考察了八年。在一次古怪的探险中，队员之间发生了人吃人的事件。在出发时的六百人中，只有五个人到达了目的地。在那么多永远是难解之谜的事件中，还有一个一万一千头的骡子队。每头骡子都驮着

一百磅黄金。有一天它们从库斯科出发，去交付阿塔瓦尔帕的赎金，却永远没有到达目的地。后来，在殖民地时期，人们在卡塔赫纳出售若干在洪水淹没过的土地上饲养母鸡，其鸡肫里居然包裹着金砂粒。我们的先辈们这种关于黄金的连篇呓语直到不久前还缠绕着我们。就在上世纪，一个负责研究在巴拿马地峡铺设一条洋际铁路的德国考察团还断言，只要路轨不用当地缺乏的金属铁来制造，而用黄金来制造，计划便能得以实现。

从西班牙的统治下获得独立并没有使我们摆脱疯癫无知状态。曾三次对墨西哥实行独裁统治的安东尼奥·洛佩斯·德·圣安纳为了埋葬他那条在所谓的糕点战争中失掉的右腿，他下令举行了极为豪华的葬礼。加西亚·莫雷诺将军作为专制君主统治厄瓜多尔长达十六年，他死后身上依然穿着他那身华贵的军服和挂满了勋章的胸甲，坐在总统座椅上让人守灵。萨尔瓦多通神的暴君马克西米利亚诺·埃尔南德斯·马丁内斯将军在一次野蛮的屠杀中竟然剿灭了三万农民。而为了查验食物是否被下了毒，他还发明过一种摆锤，并下令将全部公共照明灯具用红纸罩起来，以防猩红热传染流行。立在特古西加尔帕大广场的弗朗西斯科·莫拉桑将军的纪念像实际上是在巴黎一家旧塑像仓库里买来的奈伊元帅的塑像。

十一年前，当代一位杰出的诗人即智利的巴勃罗·聂鲁达已在他的讲话中指出了这个问题。从那时起，关于拉丁美洲的那些子虚乌有的消息便以空前猛烈的气势闯进了欧洲善良的、有时会是邪恶的意识里。我们那个幅员辽阔的祖国，男子充满了幻想，女人足可以载入史册，他们那种极端固执的性格常和神话传说混同一起。我们不曾有过片刻的安宁。一位合法的总统以他那陷入火海的府第作塹壕，单枪匹马和整整一支军队作战，直到壮烈地死去。两起可疑的、永远查不清的空难使另一

个心灵高尚的人夭折，使一名恢复了本国人民的尊严的民主军人丧失了生命。在这段时间里，发生过五次战争、十七次政变，出现了一位以上帝的名义在当代拉丁美洲进行第一次种族灭绝的穷凶极恶的独裁者。与此同时，有两千万拉美儿童不满两岁便不幸死去，这个数目比西欧自 1970 年以来出生的人数还要多。由于暴力镇压而死去的人几乎有十二万之多，这就如同今天我们对乌普萨拉城的全体居民今在何方毫无所知。无数孕妇被捕后在阿根廷监狱里分娩，但是至今不知道她们的孩子的下落和身分，他们不是被暗中送人收养便是被军事当局监禁在孤儿院里。为了避免此类事情不再发生，整个大陆大约有二十万男女献身，其中十万多人死在中美洲三个极权主义的小国即尼加拉瓜、萨尔瓦多和危地马拉。倘若此事发生在美国，按照比例计算，四年内死于暴力的人数可达一百六十万。

在具有热情好客传统的智利，逃亡者多达一百万，占本国公民的百分之十。乌拉圭这个只有二百五十万人、被认为是本大陆最文明的小国，每五个公民中就有一个在流放中消失。萨尔瓦多内战自 1970 年起几乎每二十分钟就多出一个难民。如果将拉丁美洲的流亡者和被迫移居国外的侨民组成一个国家，其人口总数将比挪威还要多。

我敢说，今天值得瑞典文学院注意的，正是拉美这种异乎寻常的现实，而不只是它的文学表现。这一现实不是写在纸上的，而是和我们生活在一起，它每时每刻都决定着我們每天发生的不可胜数的死亡，为我们提供了一个永不干涸、充满灾难和美好事物的创作源泉。而属于这个源泉的我这个流浪在外、怀念故乡的哥伦比亚人，不过是被机运指定的又一个数码。这个非凡的现实中的一切人，无论诗人、乞丐、音乐家、战士，还是心术不正的人，都必须尽量少求助于想象，因为对我们来说，最大的挑战是缺乏为使我们的生活变得可信而必需的常规

财富。朋友们，我就是我们的孤独之症结所在。

既然这些困难把属于它的精华的我们变得头脑迟钝了，那也就不难理解世界这一边的理性主义的、陶醉地欣赏自己的文化的天才们为什么找不到解释我们的有效方法了。如果不提生活中的灾难并非同样降临在每个人头上，也不提我们为寻求自己的身分而进行的斗争跟他们过去一样是艰苦的、残酷的，那么，他们那般坚持用衡量他们自己的尺度来衡量我们，便是可以理解的。用他人的图表来解释我们的现实，只会使我们愈来愈不为人知，愈来愈不自由，愈来愈孤独。令人尊敬的欧洲如果站在自己过去的角度来看我们，也许它会更能为世人理解。不妨回忆一下：伦敦为了建造它的第一道城墙，花费了三百个年头，又用了三百年才得到了一名主教；罗马在混沌不清的黑暗中争斗了二十个世纪才由一位埃特卢里亚国王在历史上建立了该城；今天以其松软的干酪和无敌的钟表娱悦我们的、和平的瑞士人却曾在十六世纪作为碰运气的战士血洗过欧洲；即使在文艺复兴的鼎盛时期，各帝国军队出钱雇佣的一万二千个士兵还曾把罗马洗劫一空，夷为平地，砍死了八千名居民。

我并非试图实现二十三年前托马斯·曼在此赞扬的托尼奥·克勒格尔那些把纯洁的北方同热情的南方连结起来的梦想。但是我认为，头脑清楚、也曾在此为缔造一个更人道、更公正的伟大祖国而奋斗的欧洲人倘若彻底修正看待我们的方式，就能更好地帮助我们。如果不具体地采取合法的行动支持那些幻想在世界的分配中享有自己的生活的人们，仅仅同情我们的梦想不会使我们对孤独的感觉有所减少。

拉丁美洲不愿意、也没有理由成为棋盘上的一个没有独立意志的“相”，也毫不幻想将自己的独立与独特发展的计划变成西方的渴望。然而，尽管航海的成就大大缩短了我们美洲和欧洲的距离，但似乎扩大了彼此间的文化差距。为什么在文学

上可以没有保留地赞同我们的独特性，我们在社会变革方面所作的艰难尝试却受到种种怀疑而遭到否定呢？为什么认为先进的欧洲人试图在他们的国家实行的社会正义不可以成为拉丁美洲在另一种条件下以另一种方式奋斗的目标呢？不！我们历史上遭受过无休无止的暴力和悲剧是延续数百年的不公正和难以计数的痛苦的结果，而不是在离我们的家园三千里^①外策划的一种阴谋。但是许多欧洲领导人和思想家却像忘记了年轻时代建立的疯狂业绩的祖辈那样幼稚地相信这一点，好像除了依靠世界上的两位霸主生活外便走投无路。朋友们，这便是我们的孤独的大小。

然而，面对压迫、掠夺和孤单，我们的回答是生活。无论是洪水还是瘟疫，无论是饥饿还是社会动荡，甚至还有多少个世纪以来的永恒的战争，都没有能够削弱生命战胜死亡的牢固优势。这个优势还在增长，还在加速：每年出生的人口比死亡的人口多七千四百万。这个新生的人口的数量，相当于使纽约的人数每年增长七倍。他们中的大多数出生在财富不多的国家，其中当然包括拉丁美洲。与此相反，那些经济繁荣的国家却成功地积累了足够的破坏力量。这股力量不仅能够将生存至今的全人类，而且能够把经过这个不幸的星球的一切生灵消灭一百次。

在跟今天一样的一天，我的导师威廉姆·福克纳曾站在这个地方说：“我拒绝接受人类末日的说法。”如果我不能清楚地意识到三十二年前他所拒绝接受的巨大灾难，自人类出现以来今天第一次被认为不过是科学上的一种简单的可能性，我就会感到我站在他站过的这个位置是不相称的。面对这个从人类发展的全部时间看可能像个乌托邦的令人惊讶的现实，我们这些

^① 里，西班牙里，相当于5公里半。

相信一切的寓言创造者感到我们有权利认为，创建一个与之对立的乌托邦为时还不很晚。那将是一个新型的、锦绣般的、充满活力的乌托邦。在那里，谁的命运也不能由别人来决定，包括死亡的方式；在那里，爱情是真正的爱情，幸福有可能实现；在那里，命中注定处于一百年孤独的世家终将并永远享有存在于世的第二次机会。

作家的困惑

——与美国记者约瑟夫·哈姆斯的会见

1982年加西亚·马尔克斯获诺贝尔文学奖后，墨西哥很多民众包围了他的住宅，送他鲜花，向他欢呼，因此他只好躲进墨西哥首都的一家旅馆。在旅馆里，他接受了美国新闻周刊特派记者约瑟夫·哈姆斯的独家访问。下面即是该刊1982年11月1日发表的访问录。

问：大概在六年前您说过，假如智利的军事独裁者皮诺切特不下台的话，您将停止小说的写作。可是，去年您还是出版了一本新小说（按：指尚未英译出版的《一桩事先张扬的凶杀案》）。为什么您改变了主意？

答：我许这个诺言的时候，我相当肯定智利的独裁者皮诺切特不会维持很久。可是这个独裁政权继续下去了。这使我意识到，我的决定对他有利，而对我不利。所以，我就改变主意，我得继续写作。在政治上这要比我停止写作更有价值。重新写作，是政治上我能做的最有价值的事情。

问：您生活在流放中，有没有使您的写作发生重要的变化？

答：我的作品有一个成长的过程，¹但我不相信这个过程是来自我的流放。在某种意义上，我一向都是在流放中。我已经离开哥伦比亚二十五年了。但我不认为我是一个政治上的流亡者，只是一个文学上的流亡者。我从一个地方跑到另一个地方

去寻找种种写作的动机，试图去认识现实，尤其是拉丁美洲的现实。所以我的流放并不是一个痛苦的煎熬。流放使我理解了其他的国家，而这对我的文学是个重要的贡献。

问：有很多制片家要把《百年孤独》拍成电影。为什么您一直拒绝？

答：《百年孤独》这本书，是我特别想单独作为一本文学作品这样流传的。读者对这本书的人物，有他们自己的印象，搬上银幕之后，就会使得这些人物有了确定的形象，也就可能跟读者想象中的形象不一样。我喜欢让读者继续去想象这些人物。因为这样，这本小说也就继续在创造中，使得这本小说有更多一点的现实意味。

问：很多作家相信，赢得诺贝尔文学奖，几乎就是死吻。您认为您得到诺贝尔奖以后能不能在原有的层次上写作？

答：我对赢得诺贝尔文学奖非常满意。可是，问题是，我现在就要比过去更有名了；名气往往把一个人的私生活剥夺掉，而私生活却是一个作家所需要的。但是，我会继续保卫我的时间来写作，其他的时间用来看朋友，而看朋友这件事也不是常常有时间去做的。

问：你太太说你也喜欢欣赏音乐。

答：我喜欢来自我家乡北部哥伦比亚和加勒比海的音乐。在古典音乐方面，我喜欢所有浪漫时期的作曲家，但是我尤其喜欢贝多芬。

问：你从来没有回哥伦比亚访问过，你说你害怕会受到政府保安人员的骚扰；现在，哥伦比亚有了一位力倡改革的新总统，你有没有回去的计划？

答：哥伦比亚的新政府现在的改革，使得我能够回去。这个政府正在走向民主的道路，这不但是非常好的现象，而且有点令人惊讶。我决定在哥伦比亚办一份报纸，而且明年三月到

五月之间，我就会回去。我希望在明年的十一月，就可以开始出版。

问：墨西哥报纸报导说，六个月前有人威胁要宰掉你，这是不是真实的？

答：在哥伦比亚是有人威胁要干掉我，所以墨西哥政府就决定给我特别的保护。我很感谢这个保护，但是我也实在受不了这种保护，不管我去哪里，都有六个士兵陪着我。很幸运，哥伦比亚政府也就在这个时候改变了态度。所以我就告诉墨西哥政府，现在的情况不同了，我也不再需要这些保镖了。

问：现在您在写什么东西？

答：现在我在写一部爱情长篇。大多数爱情故事都是悲哀的，总来个悲剧收场。在我写的这一部小说里，这一对情侣是事事顺遂，他们是完完全全地快乐。就我来看，快乐是目前已经不流行的情感。我要尝试把快乐重新推动起来，使之风行起来，成为人类的一个典范。

郑树森 译

译自新加坡《星州日报》1982年11月6日一期

《百年孤独》的写作方式

《百年孤独》与西班牙小说

《百年孤独》是用一种健康的方式写成的。这是一部荒诞的小说。西班牙美洲的大部分小说都是如此。不过，这是很自然的。我们像西班牙中世纪的作家那样写作，像侵入我们大陆的西班牙人那样写作。他们使我们的先辈对骑士文学沉醉。我不知道他们还能期望我们做别的什么事情：出发点就是荒谬的了。西班牙人曾是世界上最精神失常的人。遗憾的是，现在不那么精神失常了。所以，当我们从意料不到的道路上冲出来时，谁也就不感到奇怪了。是西班牙埋下的种子……

阿莱霍·卡彭铁尔^①不久前指出，目前的西班牙美洲小说“尽管有人发表了看法，它的习惯语和它那种显得古怪的词语却是来源于十六和十七世纪的西班牙保留下来的用语和流行术语。在所谓的‘美洲方言’中，许多就存在于塞万提斯的文学和西班牙流浪汉小说中。”

西班牙美洲的小说家把创作在我们中间不受重视的西班牙小说的任务承担了起来。在西班牙，长期以来人们就在写那种缺乏想象力和表现力、几乎为社会见证服务的小说。这些小说

^① 阿莱霍·卡彭铁尔（1904—1980），古巴当代著名小说家。

对不同的社会事件做了记录，但是——除了个别可敬的例子——没有出现一部高水平的。

包括风格、写法和华丽而完全的尽情表达，都缺乏可信性。西班牙美洲的年轻小说家——多少带有社会主义倾向，人们并非吃着同样颜色的面包的国家的产物——富有创造性，采用西班牙巴罗克^① 的优秀传统写作，同时进行社会批评。这种社会批评虽然不乏渲染之处，但是仍然是严厉的。

我国的年轻小说家尤其明白大洋彼岸的同行们的那种明显的教训。西班牙美洲作家向他们提出了一个关于题材和形式的问题。发生的影响是明显的，有效的。他们缓慢而笨拙地鼓动起翅膀从昏睡状态中起飞了。

我认为，在中世纪富有想象力的神志错乱中产生的骑士小说作者成功地创造了一个什么都可能办到的世界。对他们来说，最重要的是故事的价值。他们如果认为需要把骑士的脑袋砍掉四次，就把骑士的脑袋砍掉四次。这种神话般的惊人的能力曾经如此深刻地刺激着那时的读者，它竟然成了征服美洲的标志。征服者们所寻找的黄金国和青春泉只可能存在于被自由的想象美化了的世界里。不幸的是，拉丁美洲文学竟会那么快地忘记了这些美妙的源泉。四个世纪过去后的今天，马里奥·巴尔加斯·略萨才找到了那个业已中断的传统的端头，注意到骑士小说和我们的日常生活的罕见的相似之处。

马里奥·巴尔加斯·略萨说，在读描写奥雷利亚诺·布恩迪亚上校^② 的三十二次战争的那一章时，他发现这位上校在一个名叫内埃尔兰迪亚的地方签署一项和约。于是马里奥想起了这个地名在骑士小说中的回荡。他甚至指出，他觉得这个地名

① 欧洲十六十七世纪的一种奇特、复杂、浮饰过多的文艺风格。

② 《百年孤独》的主要人物。

好像是《阿马迪斯》中的一个城市或地方。他认为这是对这部充满诽谤的作品的一种推崇，一种正名。

不，这种一致性，或者说拉丁美洲的现实与骑士小说之间的关系如此之大，很可能使人陷入这种推测。但是事实是，哥伦比亚的内战是以内埃尔兰迪亚和约结束的。还有一个情况。读过我的小说的人会看到，马尔伯勒公爵作为奥雷利亚诺·布恩迪亚的助手在哥伦比亚内战中打了败仗。关于这一点的真情是，我在小时候像所有的男孩子一样唱过这支歌儿：“曼勃鲁去打仗。”真的吗？我问我祖母曼勃鲁是谁，他去打什么仗。我祖母显然一无所知，便这样回答我说，他是一位跟我祖父一起作战的先生……后来，当我知道曼勃鲁就是马尔伯勒公爵时，还是觉得像我祖母说的那样好些。于是我就那样写了。

在《百年孤独》中还有一个特别引人注意的细节，就是有一位生得很美却又很傻的小姑娘，她去花园收几条床单，突然飘上了天。关于这一细节的解释要比想象的那样简单得多，平常得多。有一个姑娘和我在《百年孤独》中描写的那个美丽的雷梅迪奥斯完全一样。她和一个男人从家里逃走了，她父母不愿意正视这件丑事，便一本正经地说，人们见她在花园里收床单，后来就上天了……在写小说的时候，我宁愿按照她父母的说法即掩盖家丑的说法来写，我喜欢真实的事件：她和男人私奔了。这种事情每天都在发生，一点也不奇怪。

我们西班牙美洲小说家花了不知多少时间才摆脱了传统的束缚，才打破了那种盲目的、近乎爬行的文学模式。我们起源并深深扎根于西班牙的黄金世纪。对于近世出现的作家的作品，我们也留心读过。我觉得自己非常崇拜胡安·拉蒙·希门内斯^①。我不清楚他是不是对我们产生过影响，但是他的语言

^① 胡安·拉蒙·希门内斯（1881—1958），西班牙诗人、散文家。

非常好，表达方式总那么干净利落。卡米洛·何塞·塞拉^① 的作品，我也读了许多。在西班牙内战^② 后的时期里，我们曾渴望从西班牙传来点什么信息。可是在我之后的一代人却不怎么喜欢卡米洛·何塞·塞拉了。

香蕉园故事的真实性

《百年孤独》中描述的香蕉园的故事是完全真实的。问题在于拉丁美洲的现实中总存在着奇特的现象，甚至香蕉园的情况也不例外。那里的情况是那么悲惨，那么残酷，无论如何也不能令人相信。随着香蕉公司的出现，世界各地的人开始向哥伦比亚大西洋岸边的这个镇子涌来。奇怪的是，有一个时期，这里的人们讲着各种各样的语言，人们彼此听不懂。并且出现了这样的繁荣局面，就是人们所谓的真正的繁荣：人们一边跳昆比亚舞一边焚烧钞票。跳昆比亚舞的人要拿一支蜡烛。香蕉园的普通雇工和工人拿的不是蜡烛而是燃烧的纸币。繁荣带来了这样的结果：一个雇工每月能挣二百比索，而当地的市长和法官只能挣六十比索。其实，这里并没有真正的政权，政权是可以出卖的，因为香蕉公司随便给他们一点小费或者仅仅向他们行一点贿，就能够把整个司法权和政权掌握在手。有一个时候，所有的人都觉醒了，是一种行业的觉醒。工人们开始要求基本权利，因为他们得到的医疗仅仅是一粒蓝色的小药丸，不管什么病都是如此。让病人排成队，一位护士往每个人嘴里塞

① 卡米洛·何塞·塞拉（1916—？），西班牙小说家、散文家。

② 西班牙内战（1936—1939），西班牙共和派同佛朗哥将军的反动军队进行的国内战争。

一粒蓝色的小药丸。且莫说在这种蓝色小药丸上没有无限的诗章……这东西竟变得那么重要又那么平常，连孩子们也跑到诊所前去排队，护士把蓝药丸塞到他们嘴里，但是他们随后便把药丸吐出来，用它们去作赌盘号码的标记。有一个时候，由于药丸的问题，工人们要求改善医疗条件，要求在工人驻地建厕所，因为他们每五十个人才有一个马桶，而且直到圣诞节才更换……还有一个问题：香蕉公司的船开进圣玛尔塔港，装上香蕉运到新奥尔良去。但是回来时没有什么可装。这样，公司的船就白跑了。怎么办呢？很简单，为公司的商品代销处运商品。公司不给工人们发钱，而只给凭据，让他们拿着凭据到公司委员会去领工资。但是委员会只发给几张证券，持券人只能到公司的商品代销处买东西。那里卖的东西全是公司的船运来的。工人们要求公司付他们钱，不要证券。于是举行了罢工，使整个公司陷入了瘫痪，政府不但不出面解决，反而派来了军队。工人们被集中在火车站上，还以为将有一位部长前来解决问题。但是实际上，军队包围了车站，并命令他们五分钟解散。结果谁也不肯离开，军队便开枪进行了屠杀。

小说所描述的这个故事，我是在事件发生十年后才知道的。关于这个事件，我逢人就问。有的说确有其事，有的说没有此事。有人说：“我当时在场，我知道没有死人，工人是平平安安撤走的，什么事也没有发生。”有人说：“有人被打死，确实有人被打死，我的大叔就是其中的一个。工人们还提出了其他的要求。”问题是，在拉丁美洲，人们正在忘记凭一个命令竟有三千人被屠杀这样的事件……这种似乎难以置信的事件，恰恰发生在最平常的、每日的现实生活中。

这不仅是历史上的一个事件，而且我的小说也提供了军队用子弹杀人时所根据的命令的号码，提供了签署命令的将军的名字和他的秘书的名字。他们的名字就写在那里。事件在国家

的档案里也有记载。现在人们在小说中读到了它，却认为是夸张……

《百年孤独》的叙述方式

无论是最平常的事情还是最有影响的事情，从很小的时候起就装在了我的头脑里，因为那都是在我出生的地方和外祖父母抚养我的家中经常发生的事情。镇子^①和加勒比地区的任何一个村镇一样，房子是那些房子中的一幢，外祖父母跟镇上的居民一样迷信和轻信。但是对我来说这一切都有一种神奇的命运：谁也不知道究竟是什么原因，外祖父母一夜之间就死了，白蚁已经把房子摧毁，镇子一贫如洗，仿佛一阵破坏性的大风从那里席卷而过。

我一明白什么叫故事——这事大概发生在我十二岁的时候——我便知道在那场大规模的悲剧中存在着可以用来写一部无所不能的长篇小说的材料。十七岁的时候我想写它，但是我很快就发觉，连我自己都不相信我所叙述的事情。我的最重要的问题是打破看来是真实的事物和看来是神奇的事物之间的界限。因为在我试图表现的世界上，这种界限是不存在的。但是需要一种令人信服的调子。由于语调的可信性，使得不那么可信的事物也变得真实可信了，并且不会破坏故事的完整性。此外，语言也是一个实质性的问题，因为真实的事物不会由于它是真实的事物而使人信服，而是由于讲述它的方式。直到我生活了二十年、写了四本习作，才发现解决办法就在问题的根子上：我必须像外祖父母讲故事那样进行叙述。也就是说，用一

① 指作者的故乡阿拉卡塔卡镇。

种无所畏惧的语调，用一种即使老天踢下来也不改变的平静神情，任何时候也不怀疑所讲述的事情，无论是最轻浮的事情还是最可怖的事情，仿佛那两位老人知道在文学中除了自信而外没有更自信的事情了。

此外，这种借助日常事物表现神奇现象的方法——这是骑士小说的伟大发现——有一个好处，就是同时也使我解决了语言问题，因为一次以一种方式讲述的真实事物，每一次以同样的方式讲述时也是真实的。也就是说，必须用我外祖父母讲故事的语言，简单地讲故事。拯救全部的词汇和一种讲述在我们生活的城市环境中已经过时的、几乎永远丧失的事物的方式，是一个非常艰巨的任务。应该无所顾虑地利用它们，甚至付出公民的一定勇气，因为总是存在受伤害和有点不合时宜的危险。为了正视多情善感、虚假的情感、做作的举止、道德上的骗局和骇人的历史谎言——这一切在生活中是真实的，在文学中却不敢成为真实的——这样的勇气是必要的。有一个人非常值得我感谢。他对我说，《百年孤独》的伟大之处不在于写了它，而在于敢写它。

《百年孤独》具有不同的层次，我却没预料到。批评家们以这种方式读它，律师们用另一种方式读它，女佣人们也用自己的方式读它。关于这部作品，存在着各种各样的评论。帕科·卡米诺说：“这是关于一个多事的镇子上的一个很古怪的家族的故事。”马西尔则对记者们说：“我正在读《千年孤独》。”

我所关心的是写小说，而不是出版它。请记住厄内斯托·海明威的话：“整本书写完后就像一头死掉的狮子了。”我也是这么想的。

这部小说是有点难以置信的。我如果不自卫的话，我就可能变成一架衰老的机器。我不允许我的朋友们谈论这本小说。我记得在加拉加斯时，小说刚发表不久，激起了一阵爆炸性的

热情。我的朋友们举行了一次庆祝活动。我倒是参加了，但是我让人写了一张牌子：“禁止谈论《百年孤独》。”

想象的自由是可怕的。现实使想象变得理智起来。寓言的功能已丧失。西班牙人在把作品变成神话后，这种功能就没有了。

有一次我曾说，《百年孤独》就像是我嵌在我以前的作品中的七巧图的基础。所以，关键的东西存在于早期的作品中。

译自《加西亚·马尔克斯的孤独》，米·费·布拉索著，1982年

需 要 一 位 作 家

人们常常问我，我生活中最需要的是什么。我总是如实地回答：“一位作家。”听来似乎可笑，但并不那么愚蠢。有时这个晚上我会接到一项邀我写包括十五页稿纸的一篇小说的不容推辞的任务。于是我去求助过去的无数笔记，确信稿子会及时到达印刷所。说不定是一篇写得很糟的小说，但是我把任务完成了。总之，这是我想用这个可恶的例子说明的唯一的的事情。与此相反，我竟不善于写祝贺用的电文或致哀的书信，除非绞尽脑汁地写一个星期。对这样一些讨厌的事情，就如对社会生活中那些琐事一样，我所认识的大多数作家宁愿请其他作家帮忙。

关于近乎可卑的职业荣誉感的一个有力证明，无疑就是我每星期写的这种简讯。到十月，它面世已两周年了。在这个角落里它仅仅缺少过一次。那不是我的过错，而是由于发排系统在最后一点钟出了差错。我在每个星期五写简讯，从早晨九点写到下午三点。写作时我怀着像写一部杰出作品一样的意愿、意识、兴致和常常是同样的灵感。如果没有确定好的题目，星期五夜里我便睡不好。不过经验告诉我，问题在睡梦中会自己解决的，等早晨我一坐在打字机前一切就会涌流而出。然而，我总是有好几个预先考虑好的题目。我慢慢地搜集和整理来源不同的材料，并十分严格地加以核实，因为我觉得读者们对我的愚蠢的作法不那么宽容，也许就像对待我所需要的其他作家

那样。我写这些简讯的第一个目的是每星期教给普通的读者一点东西，这些读者都是我感兴趣的，尽管我教给他们的东西很明显，甚至对那些无所不知的天才博士来说是幼稚的。另一个意图（是最困难的），是不用别人帮助，尽我的能力把它们写好，因为我始终相信把文章写好是使自己感到满足的唯一幸福。

我把这种束缚强加于自己，因为我觉得在一本小说和另一本小说之间有很长的空闲时间，我的手臂渐渐地——就像给球员递球的人那样——丧失了热力。后来，这种手工艺人式的工作就变成了对读者的一种承诺。而今天，它则是一个我无法走出的镜子迷宫，当然，如果没有一个为我而出现的幸运的作家的话。但是我担心事情太迟了，因为在我三次决定不再写这种简讯时，是我心中的小阿根廷人^① 以其无情的专横态度阻止了我。

我第一次做决定是在我停止写作二十多年后想写第一篇简讯之时。我辛苦地干了一星期才写完。第二次是一年前在法亚隆军事基地同奥马·托里霍斯将军一起休息的时候。那几天，天气晴朗，海水平静，使人更想到海上去航行而不是写作。“我给社长发一份电报，告诉他今天没有简讯。”我这样想，轻松地叹了一口气。但是我的心情很坏，吃不下午饭。下午六点钟我把自己关在房间里，写了一个半小时，写的是我最先想到的问题。把简讯交给托里霍斯的副官，请他用电报发到波哥大去，然后再从波哥大发到马德里和墨西哥去。第二天我才知道，托里霍斯将军特地派了一架军用飞机飞往巴拿马机场，又从那里转直升飞机到达总统府，通过总统府把我的文章经过某种官方渠道分发出去。

^① 指作者的良心。

最后一次是在六个月前我醒来发现我多年来渴望写的爱情小说已在心中酝酿成熟之时。对这本小说，我要么永远也不再写它，要么立即把全部时间投进去埋头写作。然而说心里话，我没有足够的勇气放弃使我入迷的星期专栏，并第一次做了一件我一向觉得不可能的事情：我每天从早到晚写小说，一字一句地写，像院子里的母鸡啄食那么耐心，但愿也一样幸运，并且一天比一天更近地倾听着下一个星期五那头高大动物的可怕的脚步声^①。不过，像往常那样，我们又一次相逢在这里了，但愿永远如此。

从下午我在波哥大我的家里开始写这篇简讯到第二天在墨西哥使馆的外交保护下完成，我怀疑我可能永远也逃不出这个牢笼了。在七月的一个星期五我在克雷塔岛上的电报局说服一位值班报务员把我写的西班牙文文章发出去时，我仍然在怀疑。当我不得不在蒙特雷亚尔买一台急用打字机时（因为我的打字机的电压和饭店的电压不同），我还是怀疑。直到两个月前在古巴由于人们拒绝给我帮助而不得不两度更换打字机时，我始终抱着怀疑的态度。最后有人为我送来一台特别先进的电子打字机，我亲自在方格纸笔记本上打字，就像在遥远而幸福的阿拉卡塔卡初级小学时代那样。每当我想到一桩不幸事件，我就更加迫切地渴望有个人能够取代我的美好命运：做一个作家。

译自 1982 年 12 月 23 日阿根廷《号角报》文化版

① 指作者不喜欢的星期五。

我的作品来源于形象

关于艺术创作的思想

为了说明我要讲的问题，我得从一个定义谈起。但不知这个定义是不是太具有个人色彩了。我认为，创作思想就是创作者对世界的看法。所以，思想不可避免地要决定和影响艺术创作。问题是有些作家、电影导演和一般艺术家都不怎么相信他们用来表达思想的工具，所以他们每走一步都要竭力地说明他们想表现的思想是什么，从而创作出了不会让人对他们的思想产生任何疑义的完美故事和章节，却忽略了诸如什么是创作、什么是主观世界的表现这样一些重要问题。遗憾的是，这种情况更经常地发生在“介入艺术”方面，这种艺术最终创造的与其说是真正的艺术品，勿宁说是灌输思想的教科书。就我个人的情况来说，我并不担心会出现这样的问题，因为我有自己的世界观，我看到了世界，我会设法描述我看到的世界和如何看它的。我相信，其中的思想是不言而喻的。不但不言而喻，而且这一切是由思想决定的。所以凡是将自己的思想隐藏在文学创作或一般艺术创作中的人们，都不要担心自己有什么错，因为不管怎样，思想是能看到的，是会表露出来的。比如说一个法西斯分子，他竭力辩白说作品中写的不是他，但在某个方面他有所表露，不管怎样，他的狐狸尾巴会露出来的。所以我并不怎么担心，因为在我写的东西中，人们可以非常具体地看到

我的思想。我总是竭力忠实地对待我所讲述的一切，竭力忠实地对待我所反映的世界并与之保持联系。我的心情是平静的，因为我的作品含蓄地表达了我的思想。

原始形象

我的故事的来源几乎总是一个形象，一个这样的形象：其结局几乎从来和故事的结尾没有关系。

但是奇怪的是，在《埃伦蒂拉》中，原始形象实际上原封不动地存在于整个故事中。这事发生在许多年前。那时我在上中学，年龄只有十四五岁。我在一个镇上看到一个流动妓院。就是说，有一位妇人，一个拉皮条的女人，她把一个地区的各个村镇主办的节日活动排了个队，然后带领一个妓院，即一群妇女，从一个村镇到另一个村镇招揽生意。有时她们安置在像马戏团架的那种帐篷里，里面隔成若干个小房间；有时只租一间很大的房子，相当于一个帐篷。有一次我看见人们排成一个比平常的队长得多的队，打听出了什么事。他们告诉我说，有一个不过十一二岁的小姑娘，只用一包糖或诸如此类的东西就被一个小店主糟蹋了。那个妇人把她招进了妓院，使生意变得非常兴隆……实际上，她成了这个流动妓院的名妓。当时那副情景，给我留下了非常深刻的印象。随着岁月的流逝，那个拉皮条的女人变成了祖母。奇怪的是，我一直没有考虑把这个故事写成长篇小说，因为从一开始我就把它看作一个视觉故事。一开始我就认为它是一个专门为电影准备的故事。所以我不应该试图让它来个文学再现。因此，我最初把它写成了一个电影剧本。起初是电影脚本，而不是长篇小说或短篇小说。你想想看，光酝酿就花了差不多二十年，从第一次试图把它拍成电影

到电影拍成又用了十二年，当然……这是个老掉牙的故事了。

改写成文学作品

后来，电影剧本《埃伦蒂拉》改写成了小说，因为写小说总比拍电影容易一些。电影剧本完成后四年过去了，一直未能拍摄。有一段时间我简直感到绝望了。如果仅仅由于我坚持把这个故事拍成电影而不能写成文学作品致使它不能为人所知，那是很遗憾的。于是我坐下来把故事改写成了小说。但是实际上我做的，并不是从文学的角度来处理，而是对电影剧本进行的一种文学改写。也就是说，几乎整个过程都和把小说改编成电影相反，因为这是把电影剧本改写成文学作品。倘若我必须重写这个故事并真正作为文学构思来对待，我不禁自问这样做是不是和改写完全不同。我的回答是肯定的：两者大不相同。因为在改写成小说中几乎可以看到摄影机的移动、镜头的剪接和我在写电影剧本时考虑过的一切电影因素，我没有花工夫划掉或取掉它们。我可以更确切地对你说，这是电影剧本的“文学化”，而不是对同一个故事做的文学性的描述。这就是电影与文学之间的不同点。对我来说，这种不同是很清楚的。《埃伦蒂拉》的例子非常典型。过去有一个例子，和《埃伦蒂拉》情况完全一样。那是格雷厄姆·格林的《第三个人》。他本人在前言中谈到了最初的情况，后来怎样和导演（奥森·韦尔斯）合作，最后又怎样决定把电影剧本写成了小说。当你看到电影并读过小说后，就会明白电影和文学之间有很大区别，明白二者之间确实有一些相通的地方，但它们又是完全不同的两种艺术品类。

电影的独立

这一点我在别的场合讲过，现在再强调一下：只要未能从文学中摆脱出来，电影就不能成为一种独立自主的艺术。目前这种依赖性非常严重。也就是说，没有可靠的文学基础就不能拍电影。这对电影的独立存在来说害处是相当大的。当然，这个问题在美国更为严重。美国的导演或者大多数导演不参加也无需参加电影剧本的编写工作，剧本是由作家和制片人写的。导演不过是最后照规定的镜头拍片的摄制者。他几乎不能偏离剧本的规定。在欧洲，特别是在拉丁美洲电影的初期，由于电影的摄制制度不像好莱坞那么严格，那么“专业化”，所以导演具有很大的独立性。但是不管怎么说，我认为：只要导演不具备制作“他的影片”的条件，就是说，亲自构思它，按照注意事项拍摄它并在摄制过程中真正进行创作，那么电影就只能是一种依附于文学的艺术，我认为这很不好。

不要混淆品类

无论电影、文学还是戏剧，彼此之间都没有必然的联系，因为它们是完全不同的三个品类。应该加以区分。由于不加区分，就造成了这种现象：每当出版一部看来非常好的小说，制片人便蜂拥而上，争先恐后把它拍成影片。这也如同我们这些小说家一样，每当我们看到一部很好的影片，总要设法取得它的版权，以便将它改写成小说。好莱坞有时就这样做。他们签订一份把故事拍成电影的合同，然后再签订一份把电影故事改写成小说的合同。举个我自己的例子：我把一个为电影写的原

始故事的版权卖给了好莱坞一个制片人，他希望在合同中包括拍完片后根据电影写一部小说的权利，但不是让我写，而是让专门把电影改写成小说的人来写。我认为这是一种新的堕落，艺术上的堕落现象。我反对这种方式，反对每出现一部好小说就要把它拍成影片的做法。我不知道我这种态度是不是错了，但是我不记得哪一部好影片是由哪一部好小说改编的，然而我确实记得有许多很好的影片是从拙劣的小说改编的。

关于我自己的作品，我一向反对把它们拍成电影，因为我非常清楚地了解电影与文学之间的差别。比如《百年孤独》……我更希望读者继续想象书中的人物，想象成他们的叔婶、他们的祖父祖母或者他们认识的和理想化的人物，同时创造我的作品中的人物的形象。我认为，故事一旦被搬上银幕，它就会大逊其色，而形象在强加给观众时会比书中的文字更有影响力。它会对观众说：“不，请注意，人物不是像你想象的那样，而是这样的！他有这个演员的面孔。”我认为这就完全破坏了小说的文学价值。

我有讲故事的爱好的。这是我真正的爱好。所以，我既在电影上讲，在报纸上讲，也在小说里讲，但是每次都是根据各自的品类讲，决不把它们混为一谈。所以当我的电影导演朋友们要求我把我的某本书改编成电影时，我便对他说“不行”，这些书是文学，不要去改变它们。如果你们希望我们一起拍电影，现在我就有我认为更适合拍电影的故事，我们可以直接把它们拍成电影。

但是不管怎样，如果一位导演非要把我的文学故事拍成他的电影不可，那他就是继续坚持要电影附属于文学。我认为必须反对这种作法，因为这样做对电影没有好处。

现实主义

一位美国女作家新出版了一本关于她访问萨尔瓦多的书。开头她说，刚到这个国家时，她认为加西亚·马尔克斯是魔幻现实主义作家，后来她发现，实际上他是一位社会现实主义者。

这和我讲厌了的问题不谋而合：看上去是魔幻的东西，实际上不过是拉丁美洲现实的特征。我们每走一步都会遇到其他文化的读者认为是神奇的事物，而对我们来说却是每天的现实。但是我认为，这不仅是我们的现实，而且也是我们的观念和我们自己的文化。我们由衷地相信这样一种现实的存在，它和理性主义者划定的现实的范畴相去甚远。理性主义者在所到之处发现某种事情正在发生，甚至看到了它，他们知道它存在着，但是却否认它的存在，因为这和他们的原则不相容，因为它打破了他们的界限，于是他们说这有点神秘，需要一种科学的解释，因为他们的理解方法比我们狭窄得多。我们接受了各方面的影响，正像人们说的，我们是由全世界的残渣构成的，所以我们的视野比他们宽阔得多，我们的接受能力也宽广得多。所以，我们认为是现实的、真正现实的东西，他们便认为是神奇的，并且为了进行解释而找到了神奇现实主义或魔幻现实主义之类的说法。而对我来说，这就是现实主义。我自认为，我是个社会现实主义者。我不善于做任何想象，不善于虚构任何东西，我只限于观察，把看到的東西讲述出来罢了。

血为什么是绿色的

在刚才对你谈过的问题谈完后，除了把这件事强调一下我没有别的可说：祖母的血液是绿的……因为它是绿的。祖母死时我们发现她的血液不是红的，而是绿的。我认为，按照我们日常的逻辑，按照我们对世界的看法，像祖母这样一个有种种与众不同的特点的女人，身上有绿色血液并不没有什么可奇怪的。只是我们要有勇气讲述它或描写它……只要我们能够讲得让人相信就行。因为创作的主要问题是你能不能讲述你想讲的东西，只要你能让人相信你讲的东西就行。当你说这血是绿的时候，是因为你已经认为它是绿的了。你从没有对我说过：“这是荒谬的”，因为谁身上也没有绿血液。你只是问我为什么血是绿的，而你既然认为它是绿的……那它就是绿的。关于双重阅读问题，我可以告诉你，我并非有意识地这么做，我只是想对我们的现实作这种富有诗意的再现。我发现我的作品中并存着不同水平的阅读性，我认为就是由于这一特点才使得出租车司机和科学院院士都能读我的作品。

爱情与死亡

为了获得自由，埃伦蒂拉采用了一切手段。为了达到目的，什么办法她都用。这一点在小说中没有怎么掩饰。为了达到自由的目的，她甚至利用了爱情。埃伦蒂拉所追求的是不惜任何代价得到自由。她不杀人，因为她也许认为杀人不如爱情那么容易摆脱。作为一种争取自由的力量，爱情要比死亡强大得多。所以她不会玷污自己的双手。

接受的影响

一个人可以借助其他作家的作品学会写作。我常说，一个人是通过阅读和写作学会写作的。教一个人写作的不是别的什么人，而是其他作家。

比如说，福克纳的世界，福克纳笔下的地理和文化世界，就和我的世界，至少和我喜欢描述的世界有许多的联系。不应忘记，福克纳实际上是一位墨西哥湾作家。我则把他看作一位加勒比海地区的作家。他教给我的是一种美学。对我来说，美学就是用来歌唱的声音。他教会了我应该用什么声音来歌唱这个世界。在授予福克纳诺贝尔奖时，恰恰是在我分析了解他的世界以便我学会解释我的世界的时候。他的影响很可能在我的早期作品中比较明显。奇怪的是，现在我不再读他的作品了，原因是最初我读他的作品是出于需要，今天我却觉得他的许多东西我已经不感兴趣了。

另一位教会我应该用什么声音歌唱加勒比世界并给我很大帮助的作家是格雷厄姆·格林。他不是我们的作家，而是一位自愿来到我们这儿的作家。他来到我们中间，把我们的情况看得很清楚，他教会我们如何认识热带地区，如何了解加勒比海世界。

至于鲁尔福……他才是一位属于我们的世界的作家。但是对鲁尔福，必须十分慎重。《佩德罗·帕拉莫》是一部比迄今为止我们对它做的一切评论都要深刻得多、神秘得多、重要得多的小说。鲁尔福是我知道的一位非常独特的作家，他在《佩德罗·帕拉莫》中让人真实而不可避免地感到，他已经死去，然后又回来给我们讲故事。对我来说，这具有决定意义。

再 谈 电 影

我曾被爱好的选择问题所困扰。我学过法律，后来中断了。有一段时间我觉得我可以当电影导演，甚至我一生学过的唯一专业就是在罗马的电影实验中心学做电影导演。我学完了全部课程。但是后来我发现，这是一种非常艰巨的工作，特别是因为电影不仅要依赖文学，而且也要过分依赖工业器材，文学却不那么依赖它。所以我感到，一个人仅仅把电影作为表达手段，的确非常困难，于是我便留在简单而孤独的文学之中了。

译自墨西哥《多数》杂志 1983 年 7 月号，总 142 期

“我想抓住读者的心灵”

——与阿根廷记者卡洛斯·加维塔的会见

1985年12月布宜诺斯艾利斯讯。

加夫列尔·加西亚·马尔克斯是广为人知的诺贝尔文学奖获得者。他知道这一点。他的长篇小说《霍乱流行时期的爱情》是一部描写种种不可思议的爱情和爱情的不可思议的传说，它充满了对生活的知识渊博的思考。加西亚·马尔克斯同记者卡洛斯·加维塔就爱情与现实、拉丁美洲和它的战争、作家和读者等问题进行了充分的交谈。下面即是这次长谈的记录。

“《霍乱流行时期的爱情》是你获诺贝尔奖后出版的第一部小说。获奖对你有何影响？你觉得自己肩负着什么责任？”

“第一个影响是我不得不中断获得诺贝尔奖时我已开始写的长篇小说。当时我曾幻想，等颁奖仪式、会见记者等等一切结束后我会重新开始写我的小说，好像这样的事情没有发生一样。但是不久我便发现，这是不可能的。我被迫陷入无穷的社会性的和抛头露面的活动之中。所以我只好决定把已写的东西搁置一年，完全应付诺贝尔文学奖带来的问题。在我个人方面，倒是没有受到严重影响，既没有什么压力也没有改变我的风格。但是当我重新开始写那部小说时，我却发现我并不喜欢已经写完的那一部分。于是我便把那一部分完全推翻，另起炉灶。”

“那你改变了些什么呢？”

“我把小说的故事往前推了大约五十年。小说中的人物在本世纪二三十年代已是老人了。所以作品的环境气氛必须从上世纪八十年代写起，因为这是一篇贯穿人物漫长的一生的爱情故事，是关于人物不同年龄段的爱情的思考，而不是像这里的人们谈论的那样只是老人的爱情故事。

“我不得不做一番对上世纪末的历史的考察，但无意以历史的精确性和严格性要求自己，因为我不愿意卷入同历史学家们的争论，因为他们把一切都一分一秒地进行了研究，掌握了全部材料。

“但是我对激动人心的气氛、对生活方式、劳动方式、饮食方式、风俗习惯、色彩等，却很严格。然而，这本书刚一出版，就有人指责我书中把加德尔^①来哥伦比亚的时间放在1914年左右，这不确切，因为那一年加德尔刚刚在阿根廷开始录音，他不可能在小说故事发生的哥伦比亚城市已尽人皆知。但是对这些属于历史学家们的问题，我并不真正感兴趣。加德尔在哥伦比亚是一个备受崇拜、深受人喜爱和尊敬的偶像，也许超过了在阿根廷的影响。他的名声很早就传开了。他来哥伦比亚也许是在十年后，但是这无关紧要，强行改变一点历史，让加德尔在那个时间到来，并没有什么害处。”

“书中写的哥伦比亚城市是哪一座？书里没有说明。”

“那是一座虚构的城市，其中包括哥伦比亚加勒比海地区三个城市即卡塔赫纳、圣玛尔塔和巴兰基利亚的因素，这三个城市彼此相距很近。哥伦比亚加勒比海地区比哥伦比亚其他地区更加和委内瑞拉加勒比地区及其他加勒比地区相似。和这个地区的城市地理环境或历史状况相比，我对该地区那个时代风

① 卡洛斯·加德尔（1903—1935），阿根廷歌手，以演唱探戈曲著称。

格习惯更感兴趣。”

“你是怎么做的呢？”

“我认识几个人，几个老人，他们对本世纪初的情况记得很清楚。我估计，在风俗习惯方面，本世纪初和上世纪最后二十年代没有多大差别。那个时代社会发展较慢，世事变化没有那么快。我特地跟我父母做过交谈。老人于去年十二月去世，活了八十四岁。我母亲现在也已八十岁高龄。有很长一段时间，每天下午我都去看他们，跟他们聊很长的时间，但没有告诉他们是为了写小说。小说中写的某一个时期的故事实际上就是他们的故事；后来演变成了另一个故事。因为我总是说，所有的人物、所有的故事，都是一种组合。从这些人身上取几块，从那些人身上取几块，然后组装成一个完全不同的木偶。正如我对你说的那样，我从没有对我父母说过我为什么每天下午去打听他们的爱情史。他们总是很高兴地对我讲述。不过，我要告诉你一件很有趣的事：有一天我给我父亲打电话，问他一个问题。他当过报务员（小说中的人物也是），我想知道过去他们发电报的那一系列极为复杂的程序叫什么。就是说，为了发电报，比如从第一站发到第六站，就必须先发到第二站，第二站再发到第三站，这样依次往下发，由一个城镇发到另一个城镇。我问我父亲这种发报方式当时叫什么，因为要再现那个时代的幸福与不幸的气氛，对我来说那个时代的语言是关键。我父亲告诉我，那种方式叫“连站”。“连”这个动词既好听又确切。他去世后，哥伦比亚一家报纸刊登一篇记者过去对他的采访记录。记者问他是不是从来也不曾想写点什么。父亲回答说，他曾打算写一篇可能很有趣的爱情故事。但是由于我问过他把几个电报局连接起来的方式叫什么，并且那时他刚知道我正在写小说，所以他便决定不写他的小说了。当然，这事我是在他去世后知道的，因为我们从没有谈过这件事情。”

“‘连’得很漂亮，对吗？”

“当然。这是现实对你玩的漂亮游戏和小说中如实描写的故事。这故事后来变成了别的故事，但是总是以你了解的事件、真实的事件为基础。但是我不理解的是，怎么可能以简单的概念和纯粹的才能为基础写小说。写小说有其他方式，而且是很好的方式。”

“赫胥黎……”

“是的，赫胥黎就有点这样。有一个时期我很喜欢他，但是现在我意识到，那是出自他的纯粹才能，使人觉得他缺乏丰富的生活经历。”

“关于文学中的生活经历、激情和情感问题，有时你会感到，其中存在着纯粹的才能，而缺乏生活的脉搏……当你想到某些作家的作品和生活之间存在矛盾时……”

“我觉得，那种认为可以写一个人不曾经历的事情、可以写不以此为基础构思的事情的看法是完全不可理解的。我永远不能以某种概念为基础写小说。我总是以某个形象、某种情感为基础写作，整部作品就是在这个基础上发展。从概念出发可以写评论、论著，但不能写别的东西。”

“爱情故事就是这样写的吗？我想到你写的上世纪加勒比海地区的人物的不愉快的爱情，不禁自问：那种爱情和我国同一时期可能有的爱情有什么不同和相似之处呢？我祖母在十四岁那年和数百个意大利移民在船只底舱里经过五十天的旅行，于1895年在布宜诺斯艾利斯上岸。她在阿根廷的唯一亲戚即她十六岁的姐姐在码头上等她。她姐姐拥抱了她、吻了她，然后告诉她，她要给她介绍将成为她丈夫的男人。他就是我祖父，一个二十八岁的大个子，他是到南方来收割庄稼的，他像古巴圣地亚哥的黑人那么黑。十四岁的祖母见了他后说，‘我不和这个黑人结婚……’但最终还是结了，并且生了许多孩

子。从我后来了解的许多故事知道，他们是相爱的。知道他们怎样相爱、怎样在一幢房子里做爱，也是很有趣的。那房子是小镇上的一个小工厂，而小镇上的人，早晨三点就起身。他们今天烤面包，明天洗衣服，第三天烫衣服。儿子们一个接一个结婚走了，房间也随着被腾了出来……”

“这个故事真是妙极了。倘若我的外祖母有这样的经历，我一定会好好地写她，并且不知道会写多少次。我感兴趣的另一个题材并试图在这部小说中表现的是‘爱情是能够虚构的’。小说的主要女主人公最后问自己，五十二年来和一个她说不清自己爱还是不爱的男人一起生活，怎么可能幸福呢？她从十八岁到二十二岁曾经和他相爱，后来厌倦了，便和另一个男人结了婚。这完完全全是我父亲和我母亲的爱情故事，所以我才三番五次去他们家打扰他们。”

“除了你父母提供的故事外，你是如何了解十九世纪的爱情描写的呢？也许福楼拜……”

“我反复阅读了十九世纪的小说家的作品，尤其是福楼拜的作品。那个世纪的伟大小说是俄国小说，不过我喜欢的是另一类小说。总是让我感动的是福楼拜的《情感教育》的女主人公阿诺夫人的故事。当我意识到我的小说的故事发生在十九世纪时，我便打算用后期浪漫主义小说的技巧和结构来写，仿佛是十九世纪写的一样。而这个流派的杰出代表就是福楼拜。于是我反复阅读了《包法利夫人》。这部小说十分感人，它就像一架完美无缺的机器，无懈可击。还有《情感教育》，对我的帮助也很大，不过是在反面的意义上。我记得，福楼拜在这本书中不但讲述了一个爱情故事，而且对那个时代作了准确的再现。他在小说中创造了法国一个特殊的历史时刻的环境气氛。而我感兴趣的正是想知道他是怎样表现的，以便于我在我这部小说中——其故事发生在上世纪末加勒比海地区火山爆发般的

形势下——采用同样的手法。结果我大吃一惊，因为我发现这本书和《包法利夫人》不同，有一些漏洞；小说一方面讲述爱情故事，另一方面充斥着作者引入的社会政治性的文献资料，结构显得破碎。福楼拜没有能将两者糅和在一起。重要的是我想探讨十九世纪小说的结构，以便在二十世纪以同样的线性结构写一部小说。这种结构形式行之有效。这使我想起我一直思考的一件事：我认为真正学识渊博的人唯有批评家和诗人。我们这些小说家看别人的小说只是为了了解它们是怎样写的。我们把它们翻个个儿，把螺母和螺钉拆下来，放在桌上，一旦发现它们是怎样写的，我们就能从中得到最大的益处：知道别人是怎样写小说的了。我们这些小说家都是小说结构的寻根问底的人，我就是这样反复阅读上世纪的小说的。在开始写一部小说前，我必须进行这样的反复阅读和研究，因为在结构形式未确定下来和小说构思得像读过一样之前，我是不能动笔写的。如果小说中不像批评家那样把参考的书目列出来，是不公正的。”

“那你为什么不这样做呢？”

“我告诉你为什么。我是害怕分散读者的注意力。必须使读者的注意力集中。我是个很糟糕的读者，因为我一旦对一本书感到厌倦就把它丢下。有许多书有待我去读，但我的原则是，如果一本书我觉得没意思，我就把它扔在一边，再读另一本。我写作时也担心读者以同样的态度对待我。所以每当发觉我写的东西令人生厌，我就撤掉它，寻找使读者不被任何东西转移注意力的方式。比如增加几个形容词，添上几个既无理由存在也没有什么意义的字，但这是文体上的很难察觉的手法，目的是避免出现阅读上的障碍。我有这样的感觉，当读者由于作品缺乏节奏感或别的什么东西而读不下去、老眨眼睛时，那就是读者注意力不集中了，我也就面临着失去读者的危险了。

我希望从小说的第一行到最后一行始终能抓住读者的心灵。”

“很可能有这样的传说和神话，说作家和新闻记者相反，他们很少为读者着想。”

“我心中是永远有读者的。这来自我的新闻工作。此外，我也采用同样的方法写小说。所以我不只一次地说，新闻和文学之间的界限是极其细微的。我更感兴趣的是读者告诉我，他们喜欢我的书而不喜欢评论分析文章。我很久没有看批评文章了，除非它们涉及的是很严肃的问题。令人深感遗憾的是安赫尔·拉马去世了，他是一个杰出的读者，一位非常朴实而敏锐的批评家，他对我的帮助很大。但是读者……当有人对我说他放不下我的书时，我就无所担心了，因为这说明我已抓住了读者，这正是我所希望的。”

“连载小说和电视小说常常能产生这种效果。”

“我特别喜欢这两种形式。但它们的不足是文学处理方式欠佳。比如说，它们往往有迎合读者趣味的虚假情节。不过，那些作者是根据现实生活的材料写作的，这种材料对一个作家很有用处。只要能够赋予它们一种文学价值，我就不担心如何驾驭这类材料，因为归根结底它们都是发生在人们身上的事。我差一点把这部小说像以前那样作为分批连载的小说发表。电视小说对家庭生活习惯有影响。为了便于女主人和女佣人看电视小说，有些家庭改变了进餐时间。这是人们对现实生活中的事件感兴趣的表现。如果使电视小说具有一定的文学价值和质量，那将是一件极好的事情。以这种方式抓住读者，使他们改变习惯，从而让他们对你的故事发生兴趣，这应该是每个作家的追求。”

“你在哈瓦那知识分子对话会上所致的开幕词中说，我们拉丁美洲人已经跳过二十世纪，失去了十九世纪的某些美德，如大公无私、浪漫主义和对爱情的恐惧情绪。”

“比如说最后一点，我在小说中就写了很多。关于爱情的恐惧，我在我的小说中执意坚持充分表现。我觉得爱情小说是一种感觉，这种感觉总伴随着恐惧，不仅在恋爱关系中而且在性关系中都有某些恐惧时刻。在小说中有一个人物是诱奸者，每次上床都恐惧万分，仿佛是第一次。而每次改换女人，他都怀着同样的恐惧。他说他每次都必须重新学习，仿佛总像是第一次。”

“那是一种探查，一种冒险的尝试。”

“是大男子主义。不过，我也有这样的印象，并且有时从可靠的消息得知，女人也感受到了那种探查心理。”

“爱情有什么变化呢？”

“至少在加勒比海地区，爱情一向是受压抑的。那时没有现在的自由。我的儿子都有了未婚妻，他们跟她们去旅行，跟她们睡觉，不结婚也不要紧。他们并不把结婚视为必然的目的。在《一桩事先张扬的凶杀案》中，爱情上受的压迫被可怕地戏剧化了，结果仅仅由于怀疑一个男人破坏了一个女人的贞节就把他杀害了。现在看来这种事情是极端愚蠢的。当你对新代的青年人说这本小说是根据一件真实的事件写的时，他们会感到困惑不解。我问自己，对那种背着人干的事情，他们是不是跟我们一样感到激动？……

“我喜欢的一切女人给我的感觉都一样。只要看见她，认识她，那怕她不漂亮而仅仅由于某种原因使我激动，我就会感到无比恐惧。”

“你可以讲讲为什么喜欢她吗？”

“我几乎总能说明我喜欢她的原因。这是客观的，不仅仅是视觉上的，因为恐惧就在那里存在着，没有什么可怀疑的。”

“在二十世纪，爱情的恐惧消失了吗？”

“我不清楚，不过我有这样的感觉：这一代人没有我们经

受过的恐惧情绪，尽管我在小说中通过某个人物说过本世纪末有点像上世紀末。”

“在哪方面？”

“有些有益的观念正在恢复，比如热烈的团结精神，感伤主义。我认为后者不应受到指责。感情……感情是第一位的。小说中有一个人物坐在地球上旅行，欢呼世纪的变化，这是一种十分危险的冒险。一位记者走到他面前问他：‘如果你在这种冒险中死去，你最后说的话可能是什么？’他回答说：‘我最后说的话可能是：我认为这个世纪对所有的人来说都在改变，只有我们例外。’从这番话出发，可以提出一种类似论点的东西，这是我在小说中力图表现的，这就是：我们拉丁美洲人拖着十九世纪走过了二十世纪，没有享受到本世纪的任何好处。”

“如果我的理解不错的话，你的意思大概就是说，我们不停地积累着消费品却不享受，眼看着以某种方式带给我们幸福的某种纯朴品质发生了蜕变。”

“差不多是这样。我们拉美人是世界上的中产阶级。在非洲旅行时我意识到这一点，因为对人类来说不幸的是，有些人比我们落后得多。我在非洲意识到，我并不真正了解什么叫不发达，他们仍然生活在一个过去的历史时期。对一个拉丁美洲人来说，明白这一点很重要。我们是世界上的一个发展不平衡的庞大的中产阶级。于是我们就产生了一点这样的想法，即不管我们的可能性如何，总想过另一种生活——这是拉美的中产阶级的特点——并且总是感到不满足，试图实现阶级的跳跃。”

“那是与一种同发展不相干的思想有关的跳跃，是消费主义。”

“作为一种哲学，它来自消费主义。我不反对消费，但是我确实反对消费主义。我认为，现代世界提供了生活所需要的东西。人的权利之一就是想办法生活得好一些，尽量好一些。”

我认为人的最高追求就是幸福。谈到作家，我认为那种认为作家必须受苦、必须生活在最坏的条件下、得肺结核才会有创作灵感的浪漫主义观点是荒唐的。我认为作家、艺术家只有具有健康的思想、他们的问题得到了解决，才能工作得好。”

“你是用电子计算机写了一部发生在上世纪的小说的。”

“月球早就存在，只是我们现在才开始登月。我认为人们关于电子计算机鼓噪得太多了。对我来说，计算机不过是一种非常简单、实用而有益的打字机。我最初用的是那种木杆的钢笔，后来用的是自来水笔、旧式机械打字机、电动打字机，现在用的是电子计算机，它不是代替我写小说，而是能够使我非常快地写作，如像发给支持政府的军人退役金和津贴时一样，情况就是这样。在《没有人给他写信的上校》中，主人公是一位老上校，他一直在等待退役补助金中度日，但始终未能收到，因为那场战争失败了，并且将永远败下去。目前的革命者没有这种照顾，他们不过被视为土匪罢了……”

“如果在意外的失败中保全性命，他们就该感谢上帝了。”

“但是战争依然如故。倘若今天推行上世纪末最后一位伟大的自由党战士拉斐尔·乌里维·乌里维将军的纲领的话，哥伦比亚也许会成为一个先进得多的国家。有一件事我觉得是密切相关的。乌里维·乌里维是个联邦主义者，当委内瑞拉一个联邦主义政府获得胜利的时候，我感到疲劳。倘若在二十年前就有计算机，我写的书就会比现在多两倍。”

“和爱情一起，你的所有作品中还有另一个题材，即战争、拉丁美洲的暴力史和革命。”

“这些事我遇到过很多。我曾紧紧地关注古巴革命，但是我没有在书中提过它。实际上，这一题材来自我的外祖父和哥伦比亚内战。哥伦比亚内战在很大程度上变成了我心目中的神话，因为那是我在我家里听到的儿童故事，是我外祖父参加的战

争的故事。那场战争，一方面变成了我心中的神话，另一方面也被我作了富有诗意的移植，因为对我来说，那场战争在哥伦比亚永远不会结束。在上世纪是自由党起来反对执政的保守党，或者相反。两者是官方承认的对手。当实现停火、承认起义军的军衔、他前往委内瑞拉参加反对哥伦比亚保守党政府的斗争。今天，这一点足以使我们醒悟：应该结束从任何一个外国进行的斗争了。在《霍乱流行时期的爱情》和我的一切小说中，这一点都有反映，因为我认为，本世纪哥伦比亚遭受的一切灾难都来自联邦主义的失败，来自上世纪作为真正的自由党人时的自由党的失败，因为今天自由党和保守党之间的思想界限已经不存在了。如果你看到在那些存在非宗教教育、非宗教仪式结婚、政教分离、离婚……的国家生活是多么不同的话，哥伦比亚也存在非宗教仪式结婚和离婚，但这种认可是形式上的，在社会和道义上是受谴责的。所有这些在委内瑞拉存在而在哥伦比亚不存在的东西，都同联邦战争在委内瑞拉的胜利和在哥伦比亚的失败有关。”

“我觉得你的小说中反映的问题在某种程度上对整个拉丁美洲都有意义。”

“所以战争才连续不断。我有点像在上世纪，因为我仍在惋惜我国在独立战争后进行的那场战争失败了。十九世纪的历史进程比较顺利，比较令人振奋。在本世纪即将结束的时候，古巴和尼加拉瓜是拉丁美洲和加勒比地区唯一两个出类拔萃的国家。”

“那你现在在做什么？”

“我计划写一个短些的长篇小说，一部短些的历史中篇小说，不超过一百五十页，此事还不能具体奉告，因为我还没有考虑成熟。”

“一个知名人士对我说，是打败仗的西蒙·玻利瓦尔的传记

.....”

“好吧，你会读到的。此外我还计划动手写我的回忆录。但不是作家们在几乎什么也记不清时写的那种回忆录。”

译自墨西哥《1+1》报 1985 年 12 月 20 日一期

经历与作品

——与埃马努埃尔·卡瓦略的会见

问：你的短篇小说和长篇小说的故事是来自个人的经历吗？

答：我不记得谁曾说过，所有小说家的头六本书都是自传性的。我已经出版了五本书，都是根据我个人的经历写的。当然，在所有的作品中都有一些杜撰的东西。谁要是想知道哪些东西是杜撰的，不必绞尽脑汁：每部作品中写得最糟的部分肯定是杜撰的。

问：那些经历是什么？

答：我的作品中写的基本经历不是很多，而且它们已开始变得陈旧了：都是在我生命的最初八年的经历。从那时候起，我所做的仅仅是思考讲述它们的最佳方式。从我的第一本小说《枯枝败叶》（是我十九岁时写的）到最近出版的《恶时辰》（我三十三岁时写的），我一直在重复写同样的事情，至今我还不很确信有人会相信我讲的故事。

问：你的作品的故事发生在两个村镇，讲述的是同样的一些人物经历的同样的事件。你这样做对你的文学有好处吗？

答：我不知道这样做好不好。反正事情已经如此，而且是故意这样写的。读者不用特别费脑筋就能发现这一点，因为我根本就不想加以掩饰。我的全部作品中写的是同样的人物，几

乎连名字都一样，他们在同名的村镇里做着同样的事情。

只举一个例子就够了：在《没有人给他写信的上校》中有一个镇长，他在故事中的作用是次要的，由于一个臼齿生病，腮帮都肿了。在《有这么一天》（收在短篇小说集《格兰德大妈的葬礼》里）中，这位镇长让医生把病牙拔了。而在《恶时辰》中，这位镇长则是一个头等重要的人物，书中比较详细地描述了由于牙痛而经受的可怕的痛苦，他又一次让同一位医生拔掉了那颗牙齿。只是情况完全不同了。如果我曾经断言说镇长让人拔牙的方式不应该是这样的话，那我可以毫无困难地让同一位医生用别的方式再给他拔一次牙。在我的一篇从没有发表过的小说中，镇长对那颗作痛的牙齿开了一枪，差一点要了他的命。

问：和某些批评家的说法相反，我认为你的创作依然在准确而机械地遵循福克纳的结构方式和风格。是的，我认为在某个时刻或某些时刻，福克纳对你发生了影响，就像海明威出现在你的作品的某些章节中一样。最后我还认为，你的作品和福克纳的作品在围绕一个小小的地方安排事件和人物这一点上基本上是一致的。请解释一下，这种反复旋转同一个螺母的重复做法是怎样产生的！目的是什么？

答：不要以为读者是傻瓜。福克纳依靠的就是类似的重复。请注意，他是诺贝尔奖获得者。上帝保佑，永远也不要把诺贝尔奖授予我，因为我们两人的目的不同。福克纳之所以那样做，是因为他要通过他的全部作品创造一个完整的世界。我那样做仅仅是因为我感到写作很困难，并且还不太清楚我的目的是什么。

起初，譬如在十五岁的时候，我认为自己除了阅读还能写作，觉得有许多故事可以讲述，但是苦于不会写作。我写头几篇小说时，我大概十八岁，我以为写得不错。后来我才意识到

并非如此。但是想到不应该干那种重新写它们的傻事（也许到三十岁时会重新觉得它们写得不好，不得不重新写一遍），我认为最好还是写同样的经历，只不过应该采取一个不同的角度，一个新的观点。我已经写了四本书，还不知道何时能够写完。这就仿佛总是对着同一只鸟射击，希望或早或晚击中它。

问：《没有人给他写信的上校》使我产生的第一个印象也许是语言的节制、没有多余的语句和妨害叙述结构的形象。在你来说，这种节制性是自然的还是来自你的勤奋？

答：使我的写作耽搁的原因之一是考虑如何纠正拉丁美洲小说中特别明显的恶习：词藻堆砌。虚夸地写作是很不严肃的，并且也是骗人的：几乎总是为了用连篇的空话来掩盖作品的缺点。真正可取的做法是采用直截了当、清楚、简洁的方式叙述。这样做，就既没有办法也没有机会欺骗读者了。

《枯枝败叶》是一部写得稍嫌虚夸的小说。我觉得比较好地实现了我的意图的小说是《没有人给他写信的上校》：只使用了最基本的词语，而语言的经济并没有影响作品的文学价值。这本书只有七十八页，原稿也不过八十页。我第一次写这本书的时候（1956年在巴黎），一共写了一百四十页稿纸，故事内容其实并不比最后定稿出版的书的内容多，也就是说，有六十页是没有用的。在那个时期，我在学习法语和电影。一方面，法国作家的准确性引起了我的注意；另一方面，电影的简洁表现也引起了我的注意。于是我便把手稿全部撕掉，重新开始。第二稿还是相当长。第三稿是最后的一稿，我觉得仍然有一些多余的词语，不过不多了。

问：再谈谈你写作上的重复性和采用的有限的题材吧。可以讲讲你创造人物方面的连续性手法吗？你是否认为表现这些题材的书写得愈多，人物就愈纯洁，就愈能达到经典作品的尺度吗？

答：迄今为止我的全部文学创作不过是一种试验性的工作。但是，这对读者来说也许是有意义的，因为我给了读者一种可能性，使他能够跟踪一种情况或一个人物，从其最原始的状态到最成熟的形式。举个例子说吧。奥雷利亚诺·布恩迪亚上校这个人物在我的每本书里都有，总是偶然提到他，他从来没有直接参与过任何故事。这样他就变成了一个神秘人物，而我并没有打算这样做。但是为了不损害他在我的作品中起的作用，我从没有把他放在最重要的位置上。尽管大约十年以来我一直对奥雷利亚诺的生平很感兴趣，但是我永远也不会去写它。

问：请问你写作的目的何在？

答：我写作并不像你认为的那样是为了荣誉。最初我所以写作是因为我发现我的朋友们读了我写的东西后更喜欢我了。现在我写作是因为我忍受着痛苦，只有写作才能排除它。

问：某些自命不凡的作家认为他们的作品会赋予生活和世界以新的面貌。你是这样一位可敬的、目的性很强的作家吗？

答：我不想用我的作品整顿世界。我唯一感兴趣的是以尽可能美妙的方式讲述人们发生的事情。我喜欢我的作品，但是在所有的作品中我最喜欢的、因此我能够背诵的，却不是我写的，而是胡安·鲁尔福写的《佩德罗·帕拉莫》。

译自墨西哥 1986 年版《20 世纪拉美文学的主角》一书，
埃马努埃尔·卡瓦略著

视觉艺术、空间与写作的诗化

——与美国雷蒙德·L·威廉斯的会见

1987年，美国科罗拉多大学的雷蒙德·L·威廉斯两次采访诺贝尔文学奖获得者加西亚·马尔克斯。以下便是他们谈话的节录。

威廉斯（以下简称“威”）：上次谈话时您给我看了几幅您用于写作的绘画。我当时有一个印象就是，视觉艺术在您的作品中明显地起着非常重要的作用。我想您也知道，批评家们向来比较注重您小说中的本文或文字材料，尤其是在“互文性”（intertextualitg）这个词成为热门话题之后更是如此。现在大家都在强调作品的本文，您是否认为这样做会忽略某些东西？

加西亚·马尔克斯（以下简称“马”）：我写作时不使用文字材料。我总是发了疯似地寻找某些文字材料，但找到后又总是弃之一旁。以后当我再见到这些材料时，便会感到这些东西已不再令我感兴趣了。我需要将所有的东西都加以理想化。在《霍乱流行时期的爱情》中，弗洛伦蒂诺、阿里萨的爱情观念就被理想化了。在我的印象里，弗洛伦蒂诺的爱情观念完全是理想化的，它与现实中的爱情是截然不同的。

威：您是否认为他的这种观念是从他所读过的文学作品中得来的？

马：是从那些劣等诗歌中得来的。这是蹩脚诗人的观念。

我记得我曾经说过，劣诗很重要，因为你只有在读完了劣诗之后才能读好诗。我的意思是说，如果你把华来理或蓝波或惠特曼的诗拿来给一个爱好诗歌的乡下小伙子读，这无异于对牛弹琴。所以，要理解这些人的诗作，你首先要接触那些通俗浪漫诗人的蹩脚诗，就是弗洛伦蒂诺读过的那些诗，如胡利奥·弗洛雷斯（哥伦比亚诗人，在家乡颇有名望，1867—1925）或西班牙浪漫诗人的诗歌。我没有将他们一一列举出来，因为即使说了大家也未必能知道他们。设想一下让一个日本人来读这些人的诗以及我的关于胡利奥·弗洛雷斯的评论。现在，每当我写作的时候，我就常常想到我的译者。

威：让我们回过头来谈谈视觉艺术和《霍乱流行时期的爱情》对十九世纪的再现。

马：我从肖像画、照片、家庭影集这些东西中受益匪浅。

威：您是否认为您有一种视觉记忆，您的记忆是否完全建立在视觉的基础上？

马：我不敢肯定这是否就是一种视觉记忆。有时候我似乎觉得有点精神恍惚，有点腾云驾雾的感觉。至少我的朋友，梅塞德斯（马的妻子）和孩子们是这么说的。我表面上是这个样子，但实际上我却能发现一个向我展示出整个世界的细节。这个细节可以是在某幅画上看到的某样东西，像这幅画里的斗鸡就可能成为我的一部小说的最终结局。这种事发生在我身上时有如电光的一闪，我完全是被动地接受它。

威：这个细节通常就是您所见到的东西吗？

马：它总是我所见到的东西，总是一种形象，从来没有例外。有一次在奎尔纳瓦卡的时候，一位政治家来到我这里，和我聊了整整一个周末。我们整天地聊，非常开心。到了星期三他离开的时候，我给了他一本十六页的谈话综述，重要的事情全在里面，一点也没有遗漏。这不是件什么了不起的事，它只

不过是我很久以前的一个想法。这就是为什么我从不做笔记的原因。凡是我所感兴趣的事情我一件也不会忘记，凡是不感兴趣的东西我转眼就会忘得一干二净。所以我有一种选择性记忆，这倒是挺不错的。现在，每当我修改原稿时，我就在页边做下记号，以后再上计算机改。计算机对我来说真是太重要了。这是世界上最伟大的发明之一。如果二十年前他们就给我一台计算机的话，那我写的书就会比现在的多一倍。比如，我现在正在写一个剧本，每天下午我都把写好的部分打印出来。我把书稿带上床，一边读，一边在页边做出修改或记号。我现在有了在最后校样上进行修改的特权了。在过去，作家在打字机上最后一遍看他的书稿，而读者读第一遍的时候它已是印好成书了。这两者之间有巨大的差别。现在我在打印出的书稿上做最后的修改，就好像在成书上进行修改一样。

威：关于视觉艺术我们等会儿再谈。现在让我们来谈谈出自您个人经历中的那些视觉形象。如《霍乱流行时期的爱情》中关于马格达莱娜河的那些形象，它们是从绘画中得来的吗？

马：不，不是所有的形象都出自绘画。在我一生的各个不同时期，我在那条河上都有过重要的经历。每次经历都在我日后的记忆中留下了不同的印象。我第一次在马格达莱娜河上航行时只有八九岁。那时祖父去世，我第一次离开阿拉卡塔卡前往马甘盖镇。我和父亲乘船到马甘盖，因为他出生在博利瓦尔地区的辛谢镇，我们去探望他的母亲。我记得那是在1936年，当时这条航线只从巴兰基利亚通到马甘盖，全程要二十四个小时以上。

威：还挺快的。

马：不，不太快。航程很长。就像小说中说的那样，航船是以木头为燃料的，所以船上载着许多木头。他们就是从那时起开始乱砍乱伐的。那时不像现在，那时你还可以在河中看到

鳄鱼，看见鳄鱼趴在水边，张着大嘴捕蝴蝶什么的，那才真叫开心。还有海牛，到处都是。当时给我印象最深的是，大海牛给小海牛喂奶的情形。我在《家长的没落》和《霍乱流行时期的爱情》中对海牛都有描述。

威：从这次航行中您还记得其它什么特别有意思的情节吗？

马：当时给我印象最深的是，鳄鱼、海牛和一串串吊起来的鸟兽，就像绘画中的那个样子。

威：总之，就您的小说而言，您所见到的真实的河与十九世纪绘画中的河是什么关系呢？

马：在过去的那些日子里，我非常熟悉这条河。另一方面，绘画帮我认识到，十九世纪的艺术家们是如何——不论其作用怎样——将一切都理想化的。例如，在绘画中你可以发现一些非常神奇但在实际上并不存在的鸟，还有像这些被理想化了的妇女。在这些绘画中你能看到一些很漂亮的妇女，那个时期的欧洲人就是如此想象当地妇女的。的确，这些画都是些很不错的绘画。

威：除了绘画中那些被理想化了的的东西之外，当时生活中的许多细节在《霍乱流行时期的爱情》中也有所反映。这些细节似乎表现了作者对当时风尚的深刻理解。

马：我的确对十九世纪生活中的那些日常琐事进行了大量的研究。但你必须当心别落入我的陷阱，因为我对真实的时间和空间并不那么尊重。

威：您是指写作中的时代错误吗？

马：是的，因为我写作时并不严格地遵从历史。比如，也许有的读者就可以发现，维克多·雨果和奥斯卡·王尔德不可能同时出现在巴黎。这倒并非什么时代错误或笔误，而是因为我不愿仅仅为了与时代相吻合就去修改我所喜欢的一个细节。这

本小说不是历史的再现。相反，它包含了一些诗化了的的历史因素。所有作家都是这么干的。

威：《霍乱流行时期的爱情》中的物质空间似乎与哥伦比亚的卡塔赫纳很一致，但是忽然墨西哥叶维拉克鲁斯的帕罗基阿咖啡店出现了。我想我们是否也应该谈谈对空间的诗化问题。

马：对。帕罗基阿咖啡店完全可以在卡塔赫纳。而事实上它并不在那里，这真有点出人意外。因为卡塔赫纳具备了一切使它存在于那里的条件。事实上，如果建筑帕罗基阿咖啡店的那个西班牙人当初没有移民到叶维拉克鲁斯而是到了卡塔赫纳的话，那么这个咖啡店就会矗立在卡塔赫纳了。这纯属一种机遇。它之所以是现在这个样子，这完全是因为我妻子的祖母——这个埃及人——想去纽约，结果却到了马甘盖。这就可以算作诗化空间的一个例子——比较夸张的一个。卡塔赫纳仍然需要一个像叶维拉克鲁斯的帕罗基阿一样的咖啡店，所以我就从叶维拉克鲁斯搞来一个，因为我的小说里的卡塔赫纳需要它。当我来到卡塔赫纳的时候，我有时会忽然想去一个象叶维拉克鲁斯的帕罗基阿那样的咖啡店。但我只能去旅馆里的酒店等类似的地方，这使我感到似乎失去了些什么。当一位作家并且能够随意地说：“我要把帕罗基阿放在我想放的地方，”这实在是太了不起了。每天当我写作的时候，我都对自己说，创造生活是多么地了不起，而这正是你现在所做的事情——虽然这仅仅局限在某些极为严格的法规之内，因为你不可能想让人死，他们就死，想让人活，他们便活。作为一名作家，我所经过的一次最深的感情经历就与此有关。那是在写《霍乱流行时期的爱情》一书时的事。这与费尔明娜·达萨她一家有关，那时她还是孩子。在她与她父亲以及至今未婚的姑母一同居住的那所房子里，我创造出她的全部生活。这所房子就是现在位

于卡塔赫纳的马德里·费尔南德斯广场上的黑绵羊书店的翻版。我当时还在写初稿。我已写了她，她的父亲、她的姑母和她的母亲。但她的母亲总像是多余的。我不知道如何处理她的母亲。当她们一家聚在一起吃饭的时候，我可以看清她父亲的脸，看清她和姑母的脸，但就是她母亲的脸色总是模糊不清。我想象她是这样，又想象她是那样。我想让她像某某人，但她总不中我的意，我真不知怎么办才好。她毁了我的小说。小女孩的姑母带她上学校。父亲总是不在家。侍女照看房子。但她母亲应该做些什么呢？她无事可做。然后忽然有一天，当我意识到我已经走进一条死胡同时，我想到，这女孩的母亲在生她的时候就去世了。这就是她姑母到她家住的原因。因为在她母亲死后，她父亲便把她姑母接到家里来，以便照看这个孩子。这也是为什么侍女会负责家里的所有事务，也是母亲在家中无事可做的原因。这对我来说真是个珍贵的时刻，它解释了母亲这个人物是如何从我发现她早已死去了这一时刻起开始活起来了。所以她总是存在于这所房子里，其他人在谈论起她的时候都把她当作一位死去的人，一位将其痕迹留在了她女儿身上的母亲。这也说明了为什么她父亲是那么地孤独并形成那么一种性格。当我说，“我错了，我企图让一个死人复活，这个女人已经死了”的时候，我就解决了一切问题。这种事情在我写每本书的时候都有发生。有时，你除了依靠自己的内心世界之外，还真没有其它什么办法。

程体英 译

拉丁美洲的文学与电影

——与记者埃尔南德斯·皮涅罗的会见

1987年7月，加西亚·马尔克斯代表拉丁美洲新电影基金会参加莫斯科第十五届国际电影节。哥伦比亚《观察家》报驻莫斯科记者埃尔南德斯·皮涅罗对他进行了采访。内容主要涉及拉丁美洲的新电影及其同文学的关系问题。

问：你对第三世界的文学与电影怎么看？

答：这个问题可以写一本又厚又有趣的书。不过，你问的是第三世界，我却只能谈拉丁美洲，我不了解别的大陆的情况。再说，拉美的问题也很多，足可以在那本书中占大量篇幅。你的问题提得恰是时候，因为我们拉丁美洲的文学与电影工作者正在探索拉美国家的文学经验是否能运用于电影艺术。拉丁美洲小说很久以前就存在了。那时，它跟今天的小说一样好和一样坏。不过，在作者和出版者中间有一种看法，认为文学作品是否成功，要看它是否在欧洲和美国得到翻译和理解。在一定程度上说，当时翻译和出版的书的质量不是好而是坏。而拉丁美洲的公众还不了解自己的文学。突然间，由于一种尚未被充分理解的现象，发生了拉丁美洲小说的一种“爆炸”，在全世界引起了反响。我说话必须客观一点，因为我不能不说，这种“爆炸”是从我写的一本书开始的。这本书叫《百年孤独》。不过，我很高兴出现这种现象，因为它使人们发现许

多年以来就存在拉丁美洲小说。在此之前，拉丁美洲人竟然不知道它的存在。“爆炸”发生时，胡安·鲁尔福早就出版了他的奇妙的作品；西班牙语最伟大的作家之一阿莱霍·卡彭铁尔也早已出版了他的作品。还不止于此，我自己出版最早的几本书也有十五个年头了。那些书的销售情况最好的时候达到了七百册或一千册。“爆炸”的结果是什么呢？是拉丁美洲的读者读我们的作品了，就是说，我们征服了我们自己的读者，或者像出版者们说的，占领了我们自己的市场。有趣的是，在那个时候，没有卖出的以前的小说和刚刚写出的小说，受到我们自己的读者如饥似渴的阅读。那时为把作品译成外文而做的努力也没有必要做了，因为这件事情成了自然而然的了。我们这些一向追着出版商的屁股要求出版我们的书的作家，第一次不得不钻到床底下去，免得被他们找到。这一切之所以发生，是因为出版商也不愿意研究这种现象出现的原因，只是认为拉丁美洲的读者犯了傻，出什么他们就读什么。更多的出版商则不顾一切，拉美作家给他们什么就出什么，既不审阅也不评价。这些事情发生在六十年代。今天拉丁美洲小说在世界上有了地位，出版商们的热情冷静下来了，他们知道什么书是好书什么书是坏书，什么书该出什么书不该出。我们这些写小说的几乎凭直觉意识到，拉丁美洲电影正在发生类似 1960 年以前的小说发生的情况。优秀的电影正在困难的条件下进行拍摄，我们正在竭力争取在一切国际电影节上获奖，正像以前我们竭力让小说翻译成外文那样。但是拉美电影在自己的土地上没有观众，也没有展映的地方。因为在拉丁美洲，电影的发行和展映掌握在不是拉丁美洲人的垄断者手里。他们对我们的电影不感兴趣。他们对社会主义国家的电影也不感兴趣，对第三世界的任何电影也不感兴趣。几年前成立了拉丁美洲电影工作者委员会，这个委员会去年决定创办拉丁美洲新电影基金会，要求我担任主

席。唯一的问题是我曾经发誓不担任任何机构的主席。不过，有一个有利的因素，即我一向就喜欢电影，甚至我在学校里唯一系统学习的专业就是电影。我没有在任何学校里学习过文学，也完全不知道西班牙语语法，我是凭听觉写作的。但是我在罗马电影实验中心努力攻读过电影导演专业。于是我做出了一个破例的决定：担任拉美新电影基金会主席。我不敢说我们一年来所干的事情能够让人们相信我是一个不同平常的主席。我们首先创办了一所电影学校（国际影视学校），我认为这所学校办得好。学校校长费尔南多·比里说，它是全世界历史上最好的电影学校。我认为这所学校最宝贵的地方是我们开办学校的热情和速度。去年一月间，我们这些基金会的会员聚在我家里说：“我们办一所电影学校，试试看会办得怎样。”十一个月后就开学了，老师和学生都很齐备。这本来是我的一个老早的想法，可是没有人理睬。而当有人理睬的时候我又忙于写小说，没办法顾及。这个想法我在好几个地方提过，最后一次是在古巴。古巴的朋友对我说：“我们为你们提供现成的学校、设备和管理员，负责全部可以用古巴货币支付的费用。”基金会用外汇支付一切费用是困难的，因为随着学校的越办越好和越办越有名，将需要更多的外汇。我希望不要办得那么好，以至于外汇不够我们用。这所学校取名为“国际影视学校”，校址在圣安东尼奥·德·洛斯·巴尼奥斯，离哈瓦那很近，学校完全全由校领导班子掌管，完全独立于古巴的工作制度和教育制度之外。它的完全独立性学生们都知道。当然，学校的成功开办多亏了古巴，这不但由于古巴给了我们帮助，而且由于古巴对学校的明显尊重，因为古巴是离学校最近的国家。

问：除了电影学校外，拉丁美洲新电影基金会还有什么计划？

答：电影学校是基金会最重要的计划，但是它仅仅是其中

的一项计划。基金会的第二项计划的特点是：它比电影学校更加雄心勃勃，更加宝贵。它面对的是拉美电影最迫切、最紧急的问题，这就是保存电影资料。如果二三十年后关于我们所干的一切连一个镜头也没有保存下来，那我们拍电影、办学校、设基金会、电影节获奖、赢得观众，就失去了意义，那我们就是在为了忘却而工作。所以我们必须着手建立一个保存拉美电影资料的机构。圣保罗影片资料馆以前也有这样的担心。基金会请他们负责为我们设计，为我们做计划，为我们建立保存影片资料的机构。仅仅为开始保存那些可以抢救的、存在的或尚且存在的，以及现在正在制作的，为保护将来制作的也需要保存的资料，就需要花二千万美元购买设备。我不知道到哪里去弄这笔钱，但是我们会设法筹集的。我想到，考波拉的“科顿俱乐部”花了六千二百万美元，当花到二千万美元之时，电影终于振兴了。既然他们达到了摄制优秀电影的目的，我相信我们也能弄到为保存一切应该得到保存的文化财富所需要的资金。人们已经注意到，每一次我都非常谨慎地重审，我们需要资金。我们能否弄到一些资金，要取决于诸位对这件事的态度。还有一件事也要依靠基金会。我可以在此讲一讲，虽然不合法。作为主席，我接受了基金会和现成的章程。章程第一条规定基金会不准生产电影，因为我们担心，如果我们成了制片人，我们就会染上制片人的一切坏处和一切手段。另一条规定是，基金会和电影委员会的成员要遵守这个原则：他们不应该凭借基金会资助拍的电影谋取私利。他们认为这一条不够妥当，因为人们会认为基金会存在一种有利于其成员的宗派主义。好像我不是主席，而是独裁者，在任何地方都能够随便开办一家独立于基金会和电影委员会的、基金会和委员会都不知在何处的生产企业。我们正在拍摄八九部电影，事实证明我们是对的：在制片人中间只有两人是基金会成员。在这些影片

中，我们计划根据我专门为此目的写的故事拍六部电视片，由拉丁美洲的六位导演分别执导。他们是：墨西哥海梅·温贝托·莫西略、巴西鲁伊斯·格拉、委内瑞拉菲纳·托雷斯、古巴托马斯·古铁雷斯·阿莱亚、哥伦比亚利桑德罗·杜克和西班牙海梅·查瓦里。就是说，五位拉美的导演，一位西班牙导演。

问：加西亚·马尔克斯，您对文学作品改编成电影这个问题有何看法？众所周知，许多作家不喜欢根据他们的作品改编的电影，您也是这样吗？

答：这个问题使我们的谈话直接转向了电影和文学的关系这个永恒的题目。我一向认为，只要电影导演还需要作家，电影就永远受到文学的束缚。我认为，要想使电影成为一种完全独立的艺术，关键在于电影导演必须从开始就拥有自己的完美的故事，不能求助于任何文学作品。这是我出于对电影和对文学的爱而产生的一种理想化的想法。但是事实是另一码事。事实是，迄今为止，电影和文学是一种不和睦的联姻：既不能共同生活也不能分开生活。至于我的情况，我反对把我的小说改编成电影。我发现有一个办法，就是我自己直接为电影写故事，让导演去拍摄。我所以反对把我的小说改编成电影，是因为我认为小说还留有一个创作的余地，可以让读者去完成它。我在各个地方听见各类读者这样说，《百年孤独》中的乌苏拉跟他的祖母一样，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校跟他的一位叔父一样。在世界的不同地方，无论那里的文化如何，人们用不同的语言说这样的话，是令人惊讶的。我不愿意失去同读者的这种关系，也不愿意剥夺读者结束作品的创作的可能性。也许我完全错了，但是我认为，在那些人物被摄成电影形象的时候，形象就有了如此强大的力量，如此有力的说服力，以至于它永远也不会像它应该像的人物。就是说，观众的眼睛是亮的，这样的形象不像他的叔父，不像他的妈妈了。另一个问题是，到

今天为止，没有一位观众能够明白（我深知这一点），小说或作品是一回事，电影是另一回事，作品应该作为作品来评价，电影应该作为电影来评价。在电影院门口常常听到这样的谈话：“和小说比，我更喜欢电影”，或者：“和电影比，我更喜欢小说”，“电影更好些”，“小说更好些”。这样谈，对作品和电影都是不公平的。

乞今为止，在别人把我的作品改编成电影方面，我所有的最重要的和最令人愉快的经验是《一桩事先张扬的凶杀案》。改编者是我亲爱的朋友弗朗西斯科·罗西。我不知道他的改编是否绝对没有依靠制片人。但是他绝对没有依靠作者。当他邀请我以某种方式插手电影脚本的编写工作时，我对他说，他要是希望和我讨论脚本问题，我们将永远不会一致。因为事实上，当把一部作品改编成电影时，需要对作品做许多的改变，作者永远不会满意地说应该如此。为了知道导演是他的电影的主人，作为作家，必须具有充分的忍让精神。当某人决定拍电影时，作家必须承担改编的全部危险，导演则只承担其大胆决定的全部危险。我在莫斯科看了《霍乱流行时期的爱情》，我认为是一部优秀影片（马尔克斯一时把他的两部作品搞混了）。许多认真的知识分子对我谈过作品中有的而电影中没有的情节，和电影中有的而作品中没有的东西。当我第一次去看电影的时候，我还一本书也没有出版，也没有读过任何书。请原谅，我刚才提到的是《一桩事先张扬的凶杀案》。就像母亲对最小的孩子有偏爱一样，我对我的最新的作品也是这样。由于我的眼睛问题，常常发生这种情况：我呼唤这个人的时候，却喊出了另一个人的名字。诸位知道我谈的是什么书……对我来说，《一桩事先张扬的凶杀案》是一部优秀影片，是我同意弗朗西斯科·罗西改编它时希望他拍出的影片。

问：我记得您在写完《家长的没落》时曾发誓，除了政治

报道的文章外，只要皮诺切特专制政权不倒台，就什么也不写。是什么原因使您撤消这条誓言的？

答：不错，我说过，只要皮诺切特还在台上，我就不写作。但是随着时间的消逝，我意识到他还将在台上待很久，我会忘记写作的。他赢了。一个作家的生活中充满了失败的战斗。再失败一次也没有什么可隐瞒的。最重要的是赢得最后的胜利。多亏我放弃了誓言才有可能会见曾到智利国内拍电影的米格尔·利丁。为了拉丁美洲新电影基金会，我转让了这本书的版权。我们以三十五万美元开始了基金会的基金工作。我通过电影回答了您提的问题。

问：加西亚·马尔克斯，拉丁美洲新电影基金会首先关心的当然是电影。众所周知，电影已经变成一种武器，一种工具，一种塑造群众的思想的高质量的鐏刀。电影总是有一些利益，保卫一些理想。那么请问，拉丁美洲新电影基金会保卫的是什么利益或理想呢？

答：人们多次对我提过这个问题：在拉美新电影基金会后面隐藏着什么政治利益？在圣安东尼奥·德·洛斯·巴尼奥斯国际影视学校的背后存在着什么政治目的？我回答他们说，政治目的没有藏在后面，而是摆在前面。就是说，在今天，拉丁美洲电影的发展是文化的需要，它的政治价值是毋庸置疑的：首先它有助于拉美文化的发展，有助于传播拉美的文化，有助于拉丁美洲的一体化，有助于拉丁美洲的独立与自治意识，有助于寻求拉美各国的一致性，有助于使拉美电影成为唯一的电影，成为一种电影，尽管各国保留着自己的特点。这是一种政治行动，如果产生结果，那将永远具有巨大的积极的意义。它独立于各国的制度之外，独立于同意的人和不同意的人之外。这是一种文化活动，它本身就是一个鼓舞我们进行到底的政治事件。它不反对任何人，而是有利于一切拉丁美洲国家。

问：在拉丁美洲大多数国家所处的、实际上并未妥协的内战情况下，拉丁美洲新电影有什么特殊使命吗？

答：拉丁美洲诸国有那种妥协的或不妥协的内战，它不过是这块大陆正在经历的过程的一部分。这个过程的进步性是明显的。同世界上的民主状况相比，拉丁美洲的发展是明显的。特别是将它同十年或十五年前的情况比较，进步更大了。那些不怎么进步的政府愈来愈意识到，各国之间的统一行动要比独立的、单独的行动好得多。这种意识是不容怀疑的。尤其是，在拉丁美洲后进的阶层中还在加强的民族独立意识是个重要事实。毫无疑问，在这些过程的发展中，电影可以起到异乎寻常的重要作用。

译自哥伦比亚《观察家报》星期日增刊

1987年8月30日一期

我没有写的那许多篇小说

许多年间我一直想写一篇关于那个永远迷失在梦中的人的小说。那人梦见自己睡在一个和他在现实中所睡的那个房间一样的房间里。在第二次做梦时，他又梦见自己睡在和前两个房间一样的第三个房间里，并做了一个同样的梦。就在这个时刻，现实中的床头柜上的闹钟响起来，睡觉的他开始醒来。当然，为了醒来，他必须从第三个梦中醒到第二个梦中。但是他在这样做的时候是那么小心，当他在现实的房间里醒来时，闹钟已经停止作响。等他完全醒来后，他不禁对自己的迷失产生了片刻的怀疑；眼前的房间和一次次梦中所见的那些房间是那般相似，他找不到任何理由来否认那个房间也是他做的一个梦。

非常不幸的是，他因此而犯了一个重新睡觉的错误，因为他渴望探查一下他第二次梦见的那个房间，想看看那个房间里能否找到一种关于现实的确切迹象。由于没有找到，他便又在第二个梦中睡去，好到第三个房间里去找现实；接着又到第四个、第五个房间里去找。

从那里——他的心房已经恐惧地跳动起来——他开始重新往回梦里醒来：从第五个梦到第四个梦，从第四个梦到第三个梦，再从第三个梦到第二个梦，由于一时心慌意乱，他竟忘了计算梦的次数，现实竟被他忽略过去。结果，他就在其余房间里的梦中接连醒来。但这些房间已经不在现实的前面，而在它

的后面了。他迷失在了长长的一串没有尽头的同样的房间里，永远在睡梦中，在无穷的梦中踱来踱去，始终找不到通往现实生活的门口。在一个永远也不能够确定其号码的房间里死去，他才得到了安宁。

我曾长久地思考，我之所以没有把这个可怕的故事写下来，是因为它跟豪尔赫·路易斯·博尔赫斯的亲缘关系太明显了，而且，此外，它也比他的一切故事差。然而，现在我想到它并写下来时，我才意识到，我写作——用的是打字机，面前的窗口对着整个加勒比海——的房间跟我一直想为小说中所写的梦安排的房间一样：方方正正，墙壁光滑、无色，只有一扇门和一扇窗，没有其他家具，只有一张简单的床和一个床头柜。床头柜上放着一只闹钟。它不得不在每个梦中的房间里不停地作响。但是它现在只能在现实的房间里打点。

现在我在现实中看到了它，我意识到，这个故事不是博尔赫斯的，而是属于弗朗茨·卡夫卡的更古老更吓人的血统。但无论如何，我一直没有写它，也许这是它最大的功劳。

这不是我唯一没有写的小说，在文学界这也不是一个个别现象。作家们的生活中充满了从没有写的作品。也许在许多情况下，这是一些比写出的作品更为优秀的作品。但是奇怪的是，这一系列受到孕育却永未诞生的、几乎无穷无尽的故事，却是作家们的一部分无形的重要的作品：这部分作品永远不会被辑入他们的作品全集。

也是在许多年间，在那篇关于迷失在梦中的人的小说之后的一个时期，我还梦想过写另一篇故事。我只记得它的题目是：《为我们送蜗牛的溺水者》。我记得在皮拉尔·特内拉的妓院里的一个喧闹的夜晚我曾对阿尔瓦罗·塞佩达·萨姆迪奥提到过它。他对我说：“这个题目太好了，甚至都不一定非写一个故事不可。”差不多在四十年之后，我惊讶地证实，他的意见

是何等正确。结果，那个身材魁伟、浑身透湿、晚上一定要为孩子们送些蜗牛的男人的形象，就永远留在了没有写的那些篇小说的高阁上，相反的，我却浪费了许多光阴，一次又一次想写关于那个拆卸机器的人的故事。

在某种程度上讲，这是一件不可避免使我十分着迷的新事情：灾难。一个男人徒步来到一个手工艺人的村镇，他通过一个人寻找一个用拖拉机耕作的人。不可避免的是：拖拉机不能再工作了。不久后他又去找女裁缝，她的缝纫机也不能运转了。不同工种的一切机器也都失灵了，而他同它们的主人都有点事要办。这篇小说我写了许多遍，对固执的作家们漠不关心的守护天使才说服我：不要再坚持写它了，那是一篇很蹩脚的小说。

与此相反，我总是认为另一篇我也没有写的小说是很不错的。我指的是在卡达克斯——布拉瓦海岸边最美丽、保存得最完好的镇子——的一个狂风大作的黄昏构思的那一篇。那场烈风刮了三天后，我突然得到了令人目眩的启示：我永远也不能回那个镇子了，因为它一定会要我付出生命的代价的。许多年间我的故事中的人物一定曾被同样的念头所缠绕，直到一个节日之夜他来到巴塞罗那一群朋友中间。朋友们怀着用愚蠢的办法为他治疗恐惧的好意，硬把他拉上一辆小汽车，当晚把他带到卡达克斯镇。在旅途中，由于迷信他瘫在了车上。当他在大山的弯道上终于看到那镇子的灯光时，他便奋力摆脱掉他的朋友们，跑到悬崖上跳了下去，因为他再也不能忍受归途的恐惧了。

那篇关于一位姑娘的小说也永远被束之高阁。那位姑娘许多年间一直在寻找在一座公园里奸污过她的那个陌生人。最后她自己发现，她所以要找到他，只是因为沒有他，她就不能生活下去。

还有那篇关于几个阴谋杀死国王、终于用一块有毒的糖块达到目的的孩子的故事，和那篇关于几个因为不能容忍一位无所不知的伙伴知道那么多事情而把他杀死的孩子的故事。有一篇我倒是写完了：有一个男子，为了吓唬他的朋友们，他在节日里钻进了一副钢盔甲，却再也钻不出来了，结果他就在盔甲里生活了许多年，最后因年老而死在里头。当我差一点要发表它时，一位朋友偶然读了它。他使我意识到，武士们的盔甲不是一件整个儿的东西——我却一直这样认为——而是一部分一部分披在身上的，就仿佛斗士们那光闪闪的服装那样。结果，这篇小说跟其他许多小说一样也理所当然地永远被淹没在那许多篇没有写的小说的大海里了。

译自哥伦比亚《时代报》1987年8月2日《星期日读物》

我一生最快乐的时候

——与作家马莱斯·西蒙斯的会见

美《纽约时报图书评论》(1988年4月10日)发表了加西亚·马尔克斯访谈录。作者是《纽约时报》拉美专题作家马莱斯·西蒙斯。他就《霍乱流行时期的爱情》的英译本在美国问世时采访了马尔克斯。

马莱斯·西蒙斯(以下简称西):

……写作《霍乱流行时期的爱情》的那两年是马尔克斯一生最快乐的时期。在书里,他颇为怀恋地叙述了他父母的求爱经历和他自己的水上旅行,它们都成了这部书的重要素材。在他的长久居住地墨西哥城,他向我谈起了写作这部小说的情形:

写这本书是令人愉快的。它本来可以写得更长些。但是,我得限制篇幅。关于两个相爱的人的生活,可写的实在太多了,真是无穷无尽。

而且,我有个优势,就是事先便知道故事的结局。对这本书来说,结局可是个大问题。倘若让一个人死去或两个全都死去,那味道就逊色得多。最美妙的事情是他们能否永远相爱如初。因而,读者感到慰藉的是,那只载着恋人的船只将继续自己的航程,来来去去,永不停息,不仅仅在他们的晚年,而是永永远远。

西:好一段荷兰飞船式^①的爱情。您自己常常乘船旅行吗?

^① 意指“永远”,传说中的荷兰船只,上帝罚它不停地在海上航行,直到最后审判日。

加西亚·马尔克斯（以下简称马）：我熟悉那条船有很长时间了。从我十二岁时起，就常常乘它旅行。我住在（哥伦比亚）沿海，可我得到了一份到波哥大上学的奖学金。我从巴拉奎拉乘船到打多拉达，再改乘火车到波哥大。这大约是那条河开始腐败的时候。从第一次河上旅行到最后一次河上旅行，这之间，我目睹了那条河的腐败污浊。后来，我把这写进了该书里。

在这部作品里，我不得不写了两次水上旅行。第一次是关于弗洛伦蒂诺·阿里萨^①的。当时，他被任命为内地报务员。但是，这一次没有达到目的。因为，他到达了，又后悔了，就返回去了。于是，我还得构想一次，来描绘这河、这风景。要不然，所有这方面的描绘就该放到该书最后，到两位老人继续旅行的时候。那样，他们的关系就会黯然失色，而这种关系在那时又是至关重要的。同时，这一方法也使我能够展示这条河是怎样从清净繁盛变得污浊萧条的。上大学的时候，我真该作最后一次水上旅行。那时我二十二岁，可船只已经停航了。

所有这些对我来说，已成了怀旧的东西。怀旧是文学灵感、诗歌灵感的伟大源泉。

西：您这本书大部分是在卡塔赫纳^②写的吗？

马：是的。写这本书的那两年几乎是我一生最快乐的时候。事事都尽如我意。人们一辈子都在想究竟该怎样生活着。我就此问过一些友人，可谁也说不明白。现在看来是再清楚不过的了：我希望我的一生都能像写《霍乱流行时期的爱情》的那两年。

那时，我每天只睡六个小时，早晨五点半或六点起床，然

① 《霍乱流行时期的爱情》里的男主人公。

② 哥伦比亚北部港市。

后听听新闻。我总在六点半到八点之间看书，要不就找不着其他时间了。我的生活节奏常常被打乱，总会有人带着附近捕的新鲜鱼或龙虾小虾什么的来我家。我从八点一直写作到下午一点。中午，墨西黛斯（他妻子）到海边，与朋友们一道等我。我总料不到将要见到的会是谁，人们总是来去匆匆。午饭后，我睡会儿觉。太阳快落山时，我就出去走走，到街上去寻找我书中人物要去的地方，找人聊天，搜集语言和气氛。这样一来，次日上午，我便有从街上搜集来的材料可写了。

那时，还发生了这样一件事，那是我文学生涯最奇特最叫人愉快的事情之一。有个人物叫费尔米娜^①，是个十八岁的姑娘，住在19世纪加勒比海岸一座小镇上。和她生活在一起的，有她父亲，是个西班牙移民和她母亲。我老想不出这位母亲是什么样子来。一同生活的还有一个姑姑，她父亲的妹妹。这姑姑我看得很清楚，而且，也有个她一样的名字。我常常让他们围坐在桌边，我能看到他们的一举一动——除了那位母亲。起初，我以为是那姑姑碍的事，于是将姑姑抽了出来，又放进去，可母亲还是成问题。我看不见她，看不见她的脸。她的名字以及别的一切我都一无所知。后来，有一天我醒来时，突然意识到发生了什么事：原来那位母亲在姑娘很小的时候就去世了。这样，她反而活起来了，成了实实在在的人。她活着，常常出现在家里，出现在每个人的记忆里。解决了这一难题，我非常高兴。我一直都在滥用本书的逻辑，企图将死人放在活人一起，而那是根本不可能的。

西：那么，男人呢？您是怎样看待弗洛伦蒂诺的？

马：我真的不喜欢他。我觉得他很自私，就像所有的男人一样自私。至于费尔米娜，我认为她变得比自己料想的还要俗

① 《霍乱流行时期的爱情》里的女主人公。

气。她因此变化很大，变得矫揉造作起来。等到老了，到她答应继续乘船旅行的时候，她才意识到这点。为此，她只得与自己的整个生活决裂。

不过，还有一个重要的原型。它无名无姓，就是加勒比海岸的社会，它的偏见和迷信，它的老一套的行为方式。这才是整个故事的真正动力。

西：您说过，您父母早年曲折的恋爱经历部分地成了本书的原型。您母亲看过这本书吗？

马：我不知道她是否全都看完了。她已经八十四岁了。我想肯定有人念过一些章节给她听。不过，书里的内容她是知道的。我在卡塔赫纳开始写这本书的时候，每天下午都到她那儿去，单独向她和父亲提些问题。那时，父亲还健在。

西：您是否看过英译本？

马：我的英译者是拉巴莎^①。我一向很信任他，从不费那个事。但是，这回他另有所约，我只好另找翻译。我能看懂英文，但要评判文章的优劣，却远不及法文和意大利文。好在译本多。在三个翻译样本中，我只看了这个译本的第一章。无疑，这是最好的译本。诺波夫^②的编辑也有同感。何况，我又能怎么样呢？我管不了那么多，还有日译本，瑞典语译本、荷兰语译本等等，等等。

西：译者是否同您联系，向您请教？

马：有时，是编辑送些条子来问些小问题；有时，译者将他们有疑问的地方写在纸上送来。奇怪的是，无论译成哪种语言，有疑问的地方几乎总是相同的。

① 拉巴莎：美国著名翻译家，出色地翻译了许多拉美作家的作品，也是《百年孤独》的英译者，多种国际翻译奖得主。

② 美国出版社。

西：我想您肯定收到很多读者来信，读者在信中尽写些什么？

马：有些读者写信问我，是从何处获得这一主题，哪一章节，这个或那个人物的。我觉得，他们的来信非常有趣。他们感到我所写的，正是他们熟悉的人和事。他们写道：某某人就像我姑姑。或者：我有个叔叔，就像某某。还有，那段插曲恰好发生在我们村，您是怎么知道的？拉丁美洲所有的读者来信写的都是这些事情，尤其是在《百年孤独》出版以后，他们觉得它就是他们生活中发生的事。

西：这就是您至今仍不同意将此书（《百年孤独》）拍成电影的原因吗？因为那样就会失去这一本质特征？

马：那会毁了这一特征，因为电影不允许有普遍认同的特征。演员的脸，格里戈里·派克^①的脸，就成了人物的脸，他不可能是你叔叔，除非你叔叔长得像他。

西：《霍乱流行时期的爱情》将拍成电影吗？

马：也许。只要拍成拉美电影，我就不在乎。我这样说的意思是，要由拉美人来导演；洋溢着拉美情调；展现我们的性格，我们的生存方式和我们的社会方式。因为，所有这些都是这出戏的决定因素。当然，这是个难题。我这方面解决的办法是：我不可介入。这种事已经在拍《预测死神的编年史》的弗兰西斯科·罗西身上发生过。他让我看脚本，我对他说：“别给我看。因为，倘若我看了，你的电影也许永远拍不成。我想的是我的书，你考虑的是你的电影。我自己写了书，你也自己去拍电影吧。”事情就这么定了，他很感激我。

晓风 高兴 译

① 格里戈里·派克：美国著名表演艺术大师。

关于《迷宫中的将军》^①

我在写一本关于玻利瓦尔一生中最有趣的故事的书，故事完全是由我想象的。不过，为了写这本书，我认真研究了玻利瓦尔，就像写一部特别长、特别详细的传说那样。然而，这不过是一本只有二百页的书。我想通过这个故事表现——更确切地说是试图表现——玻利瓦尔的人格，表现其最富有人情味的方面。而这个方面，一直被那些又臭又长，充塞着演说，充满了对战役的描写，充斥着分析、理论和思想，总之完全把人物淹没了的传记所掩盖。关于他的文献资料，都被以一切可能的方式进行了修改、解释和歪曲；人物是那么众说纷纭，很难找到正确的办法……而那种正确的办法，毫无疑问也被排除在了真理之外。

我花了好几年的时间阅读能够找到的关于玻利瓦尔的一切资料，包括他的书信。他写了至少一万封信。但是一切似乎表明，那些信也被修改过了。

为了写作，我抛开了一切偏见，对自己说：“玻利瓦尔原本是这样的。”你一定会发现，这个玻利瓦尔跟其他的玻利瓦尔大不一样。对我来说，他是一个受浪漫主义影响——或更确切地说是被浪漫主义改变了的加勒比人，一种爆炸性的混合

① 加西亚·马尔克斯的小说，1989年出版。

物。

我特别感兴趣的是玻利瓦尔最后一次旅行的那些日子。有意思的是：由于他写信的热情，留下了大量关于他的生活的资料，但是在那一次沿着马格达莱纳河所做的走向死亡的旅行中，他却什么也没有写。人们甚至不知道他曾经在什么码头停留过。有一些情况使得我们认为，他在那时的政治和商业中心莫姆波斯停留过。然而，无论他自己还是随行人员，关于那十二天的旅行都不曾写下一个字。所以，关于这件事，谁也不能够反驳我，因为没有任何文献记载。

马格达莱纳是一条道地的玻利瓦尔的河流。那最后一次旅行仿佛是一次尽快到达死亡的奔跑。我认为，玻利瓦尔并非想逃走。他说过，他将到欧洲去，但是去欧洲的船只不是从圣玛尔塔出发。我相信他是前往马拉开博，为的是重新征服一切……在他一生的那个时期，他的处境十分恶劣。无论在委内瑞拉还是哥伦比亚，他都遭到了拒绝。当时他病得很厉害。玻利瓦尔和他的病的关系十分重要：他不愿意承认他自己有病，因为不然的话，他就必须改变他的一切计划。他认为医生们想毒害他，所以他自己就用草药为自己治疗：依靠的是他在巴黎找到的一本药书，他总是把它带在身边，用他的方式服药。

玻利瓦尔是个浪漫的、多情的、爱着两个女人的玻利瓦尔。第一个女人是曼努埃利塔·塞恩斯。她很想跟他去，但是玻利瓦尔为了政治上的目的需要她留在波哥大，尽管他非常需要她陪伴。她是他唯一对之说真话的人，因为他对任何人也不再相信，他是对的。当她高声为他读什么时，他很喜欢听，因为她的表情异常生动。

玻利瓦尔在四十七岁时就必须戴着眼镜看书。这一点，任何一位传记作者也没有提到过。但是他的虚荣心很强，在公共场合从来也不戴眼镜。然而在他的遗产清单上，有两副眼镜，

这些眼镜只能是他的。所以，我便私自在书中让他戴上了眼镜
.....

第二个女人叫安尼塔·莱诺尔。毫无疑问，这是一个传说。1813年的一天，玻利瓦尔从西班牙人统治下解放了莫姆波斯附近的特内里菲地区。就在这时，他遇到了安尼塔·莱诺尔。她是一位十三四岁的迷人的姑娘，一个极为美丽的金发少女。当时姑娘的父母——法国人——已出门旅行。据说他们二人之间的恋情是那么炽烈，安尼塔一直跟随他到了委内瑞拉边界。但是玻利瓦尔却劝她回家去了。从此他再也没有看见她。

当他最后一次旅行——十七年之后——经过特内里菲时，他的部下曾下船去找安尼塔，找了很久也没找到。当她回村后，人们告诉她说：“玻利瓦尔将军经过这儿，来找过你。”安尼塔当即决定顺河去追赶玻利瓦尔，但是始终没有赶上他。最后她赶到圣玛尔塔，发现人们正在为他举行葬礼。

这很像是一个传说，不过玻利瓦尔至少有三十五桩重要的恋爱史。此外，由于女人的关系，他打了不止一次败仗。

除了传说外，我觉得自己深深地玻利瓦尔化了。玻利瓦尔的基本思想是建立世界上最大的共和国，这个共和国从布拉沃河一直到帕塔哥尼亚。我们拉丁美洲人每天都觉得我们的历史都在把我们引向那个方向。不是引向唯一的一个国家，而是引向拉丁美洲人在行动、自卫和发展上的一致。在今天，玻利瓦尔的思想比任何时候都更加现实了。

译自哥伦比亚《时代报》副刊《星期日读物》

1988年1月24日一期

一本报复性的书

——与哥伦比亚记者玛·埃·萨佩尔的会见

玛丽亚·埃尔维拉·萨佩尔问：尽管你一向说，一本书出版之后不再使您感兴趣，现在当您写完《迷宫中的将军》之后，您有何感想？

加西亚·马尔克斯答：这是我唯一一本在写完之后感到绝对平静的书。首先，写任何一本书我都没有付出过如此巨大的劳动。两年工作在打字机上，三年多一点的时间进行调查研究。这正是我所想要写的一本书。不管从技术方面，历史方面，还是文字方面来看，它都符合我原来的设想。这是我要告诉您的我对这本书估计的分寸。我可以毫不含糊地说，玻利瓦尔就是这样。

问：《霍乱流行时期的爱情》取得了空前未有的成功，难道您不同样感到平静吗？

答：不，对于《霍乱流行时期的爱情》我曾很担心。对我来说那是一场冒险。我很担心把它写得做作粗俗，写得华而不实，如一部情节剧……写玻利瓦尔是一项文学事业，对此我投入了所有的文献知识、技术知识和智力知识。我以为我达到了自己的目的。另外，《迷宫中的将军》具有超过我其他任何作品的重要性。它表明我写的全部内容都符合一种地理现实和历史现实。它不是人们所说的魔幻现实主义及诸如此类的东西。

当你读关于玻利瓦尔的这本书时，你会感到，全书的内容在某种程度上都具有文献基础、历史基础和地理基础。这就仿佛我又一次写了一本《没有人给他写信的上校》那样的书，但是这本书是有历史依据的。实际上，迄今为止，尽管我写了那么多作品，但翻来覆去都是写的一个主题，也就等于写的是一本书，而且今后还要继续写下去。

问：您怎样想到要写玻利瓦尔，而且要写他的最后一次旅行？

答：你看，我从来没有想到过要写关于玻利瓦尔的这本书。我想写的是关于马格达莱纳河的书，我在这条河上来来去去旅行了十一次，我熟悉河畔的每个村庄，每一棵树木。我觉得要描述这条河流，最好就写玻利瓦尔的最后一次旅行。

问：那么，从什么时候起玻利瓦尔开始让您比对马格达莱纳河的历史更感兴趣的呢？

答：有一个时候，我开始琢磨玻利瓦尔是怎样的一个人，以便了解他需不需要说话，需不需要有行动……我想得很深，很深，说来荒唐，这时我意识到这个人跟在学校里课堂上讲的玻利瓦尔没有一丝一毫的关系。于是我开始阅读那些玻利瓦尔的传记，并渐渐明白了他属于哪一类人。我发现他是那样随和，那样平易近人，使人半点儿不感到陌生，就像我在委内瑞拉，在哥伦比亚认识的许多人一样。他有浓厚的加勒比味。我开始深深地喜欢上了他，开始对他感到莫大的同情，特别是对他受到的不公正对待感到愤怒。

问：在您读过的玻利瓦尔传记中，您最喜欢的是哪一本？

答：说出来您会感到惊讶，我认为因达莱西奥·列瓦诺·阿吉雷乌的玻利瓦尔传记是现有的最好传记之一。问题是因达莱西奥缺乏文学才华，写得非常枯燥无味。可他的立场、他使用的资料、他对材料的组织、他的见解都是不错的。从政治的角

度看，这是一本不可多得的好书。

问：当您开始写这本小说时，您脑子里的玻利瓦尔是什么样的形象？

答：是在学校里老师灌输给我们的那种形象，是埃纳奥·伊·队鲁布拉编写的小学课本里的玻利瓦尔形象。“他的声音像军号一样刺耳……”等等。奥利里在他的回忆录中就是这样描写的，但人们不相信奥利里所写的东西，实际上，我在开始写这本书时，对玻利瓦尔没有起码的概念。现在我开始想所有那些从学校里出来的孩子，我看他们对玻利瓦尔也没有起码的概念。

问：那么，您为什么要写他的最后一次旅行而不写一本《玻利瓦尔传记》？

答：问题是我无法解释我自己写的书。我写这本书的目的，是试图向我自己说明这一切是怎么回事。这次旅行是玻利瓦尔一生中文献记载最少的部分。他一生中写了那么多信，可在这次旅行中仅仅写了两封或三封。没有人写过报道，也没有人写过回忆录。正因如此，我可以不受任何约束地运用我的想象力来写。这太妙了！我可以虚构一切。

问：那么您写的是历史小说呢，还是小说性的历史？

答：完完全全的小说。没有文献记载这件事使我感到很方便。由于是写小说，我就可以钻进玻利瓦尔的脑袋里，去挖掘他想的一切。但是，我深信结果我还是写了一本玻利瓦尔传记，因为我认为我所写的就是他的人格特点。

问：您运用的是什么方法？

答：我运用的方法是：由于当时的历史条件和政治条件是这样，当时他的处境和状况是这样，他在信中又说了这样那样的话，那么，他脑子里想的也就是这样。所以我经过细细琢磨之后，我写成了小说，因为倘若写历史，我就会受到很多限

制，写小说却拥有绝对的自由。

问：历史对您没有限制吗？

答：尽管有许多文献为依据，人物的心理活动，行为举止和个性都是虚构的。有一件事十分有趣：没有一件史料不在档案中得到充分的证实。这对我有什么好处呢？这就使我能够对那些没有文献记载的事情完全自由地创作和虚构。

问：这是不是符合海明威的冰山理论？根据这种理论，我们看到的浮在大海上的巨大冰山是坚不可摧的，因为它只有八分之一在水上，而八分之七在水下支撑着。

答：是这样。在《迷宫中的将军》中所看到的也是以大量的“水下”资料为基础的。

问：面对历史，面对历史的调查研究，您曾遇到什么难题吗？

答：是的。首先，我完全缺乏历史调查研究的经验和方法。在我一生中，我从未处理过一件历史资料，我只是在新闻工作中运用过历史资料。至于那种探究历史的事，那种刨根问底地深究历史的事，我从来没作过。由于方法不对头，我浪费了很多时间，情绪受到了影响，产生了一种不必要的厌倦感。如果我再写一本历史性的小说，我就会得心应手得多，因为我脑子里已经有了个概念，对这项工作有了一定的了解。

问：在这样的探究历史中，您发现过一些有趣的事情吗？

答：是的。比如说，任何地方都没有说过玻利瓦尔用眼镜。这一点我可以跟你打赌，你可以查找一下资料。可突然，我在玻利瓦尔死后的财产清单上发现有副眼镜。我立即去设法证实，结果发现那是当时叫作望远镜的眼镜。

问：既然如此，您干吗在小说里又决定让玻利瓦尔戴眼镜？

答：那么我来问你，玻利瓦尔死时多大年纪？

问：四十七岁。

答：好啦。什么人到了这个年纪眼睛还不开始老花？什么人到了这个年纪不用眼镜？特别是对一个孜孜不倦的读书人，对一个经常是在烛光下阅读的人来说更是如此。有可能他掩饰自己视力的老花，但是，要在烛光下阅读文件，还是不得不戴眼镜。

问：您说您写作品总是以一个人物的形象开头，那么，《迷宫中的将军》中开头玻利瓦尔光着身子在浴缸里漂浮的形象是什么时候在您脑子里产生的？

答：我说过这样的话，但这并不等于这个形象就是书中第一次出现的那个人，尽管《迷宫中的将军》和《百年孤独》都是这样。我开始研究玻利瓦尔的肖像时，左看右看，怎么也不能想象他就是解放者的形象。我无法相信有这样一个人物的存在。我的眼前显现不出他的形象，脑子里形不成对这个人的概念。但是，突然，我发现了玻利瓦尔年轻时说的一句话：“我将在穷愁潦倒中赤身裸体地死去。”那时，我准确地看到了玻利瓦尔应该是怎样的形象。倒不一定是他在浴缸里的形象，而是他的赤条条一丝不挂的形象。后来，我找到了一位到过波哥大的英国外交官提供的证据。这位英国外交官说，有一次他去了总统府，看到了几个士兵在那儿用小石子玩一种骰子。当时玻利瓦尔赤条条地躺在吊床上，一边嘴里吹着共和国进行曲，一边用脚掌打着拍子，而奥利里则坐在地上，正在记录他刚刚口授完的一句话。此刻，我看到了玻利瓦尔。我不去管波哥大的寒冷，不去管他是什么总统，也不去管总统府，总之，什么都不去管。我只是说：这就是玻利瓦尔，他赤条条地躺在吊床上，不停地摇动着。我们住在海边的人就是这样。但是这件趣闻遭到了历史学家的谴责。请你注意，凡是历史学家认为虚假的东西，都令我感到激动和振奋，为我提供了一个精确的玻利

瓦尔的形象。

问：为什么历史学家要谴责这件趣闻呢？

答：因为历史学家们坚持认为那一天奥利里不在波哥大。

问：实质上，他们是不是害怕打破玻利瓦尔的光辉形象的神话？

答：当然是这样！最先看到我这本书的我的委内瑞拉历史学家朋友们，在和我一起从历史的角度对它作了深入细致的研究之后，再也提不出任何指责了。但还是有一个人请求我给玻利瓦尔穿上衣服。

问：这就是跟西克斯蒂纳小教堂里的米格尔·安赫尔^①的壁画一样。为什么要这样？

答：因为他说整本书的内容都很可敬，对玻利瓦尔充满高度的尊崇。但是，光着身子这件事……谁也不会老是光着身子呀！我对他说，你应该知道，事情的确是这样。我在家中就不穿衣服。据我所知，海边的许多人都是这样，特别是男人，他们总是光着身子。

问：赤身裸体……您还用什么另外的特点使这位英雄人物显得有血有肉？

答：另外一件对我帮助很大、使我对玻利瓦尔的人格形成概念的事，是我在画家何塞·玛丽娅·埃斯皮诺萨写的一篇故事里发现的，就是在他的一篇题为《一个旗手的回忆》中发现的。埃斯皮诺萨当时正在圣卡洛斯宫为玻利瓦尔画像，曼努埃拉就住在圣卡洛斯宫对面。那是在9月谋杀案的前几天。突然，传来一阵喊叫声。玻利瓦尔中断了摆好的姿势，从阳台上探出身去。他看到一位军官骑马穿过院子飞驰而来，迷惑不解

^① 米格尔·安赫尔（1475—1564），意大利著名画家、诗人、雕塑家和建筑学家。

地问道：“怎么啦？您干吗骑着马风风火火地奔跑？”来者翻身下马，对他说道：“我不知出于对什么的尊重，居然没有把那个卡塔赫纳人杀死。”这位从阳台上探身出来喊叫的玻利瓦尔是真实的玻利瓦尔。但是却没有人重视过埃斯皮诺萨写的故事，因为他是位画家。

问：说到有关玻利瓦尔的绘画和肖像，您认为哪副肖像同玻利瓦尔本人更相似？

答：我认为与玻利瓦尔最近似的肖像是一个无名画师的作品，也就是我在书中描写的在海地跟米兰达·林达萨共进午餐的玻利瓦尔。

问：米兰达·林达萨出自何处？

答：这个人物完全是杜撰的。在所有的女性中，我喜欢的是曼努埃拉。玻利瓦尔共有三十五个情妇，有些在历史上似乎实有其人，有些仅是传闻。因此我决定自己把她们编出来，唯有曼努埃拉是例外，她就像在书中出现的那样。

问：既然玻利瓦尔那么爱曼努埃拉，为什么又总是把她舍下？

答：玻利瓦尔总是把曼努埃拉舍下，这件事到现在才发觉，因为玻利瓦尔死了。当玻利瓦尔最后一次见到曼努埃拉的时候，他告诉她说要到欧洲去。但她总是被留下来。现在，到结尾了，她还是被留下了。但是，她仍是最终追随着他的情妇。书中写到她最后一次到达瓜杜阿斯，在那里，人们告诉她解放者已经死了。于是她就走了。她的归宿是非常凄惨的，但也是非常美丽的：她在世界上消失了。

问：有一次您说您在开始着手写《百年孤独》之前遇到的困难是笔调和语言问题。您在写《迷宫中的将军》时遇到过类似的困难吗？

答：是的，也遇到了笔调问题。我不作任何模仿，在这个

前提下，尽我所能使这部作品像那个时代的纪事。

问：不过，玻利瓦尔的身体状况和精神状况——他经常由于发烧和患病而讲胡话——可以使您能运用更现代的文学手法，比如，内心的独白。您没有打算这样做过吗？

答：没有。我想让这部作品像一份时代的文献，从而使自己免受限制。

问：是不是就是由于这个缘故，小说运用了传统的结构方式：叙述者无所不知，时间是直线发展，只是偶尔被回忆打断……

答：是的，但有一件事你可能没有察觉，这就是在任何时候你都不知道玻利瓦尔在想什么。你可以知道他周围的人物在想什么，但对他的想法却一无所知。因为如果我作为作者知道玻利瓦尔在想什么，那就没有必要再去思索和推论，就没有什么好干的了。所以，我不进入玻利瓦尔的主观世界，我只进入其他人物的主观世界，甚至女人们的主观世界，但我绝不涉足玻利瓦尔的主观世界。

问：这个礼拜您的书就要出版了，您能谈谈在这之前九易其稿的情况吗？您是怎样就书中的问题跟委内瑞拉的历史学家们进行史料方面的核对工作的？

答：我5月到达委内瑞拉的时候，书已经写完了，但那是未定稿。我是根据现存的传记史料和欧亨尼奥·古铁雷斯·赛利斯和法比奥·普约给我提供的资料写成这本书的。于是，我便打听哪一位历史学家最了解玻利瓦尔的为人。人们告诉我是比尼西奥·罗梅罗。他了解玻利瓦尔的一切精微之处。我打电话找到了他，他的确给我讲了大量的细节。我把一张张的问题单送给他，他都给我做了详细的回答。使我最感兴趣的是，玻利瓦尔看来是个常人，是个普通人。

问：您的主要意图是不是像您自己在小说里说的那样，在

玻利瓦尔失去荣誉之后，揭穿关于他的神话，把他作为一个常人展示给读者？

答：是的。你看，几天前在加拉加斯，有人问卡斯特罗，他是否认为这本书里描写的是解放者的一副不忠诚的形象。卡斯特罗回答说：“是个异教徒的形象。”这正是我所要写的，我认为我达到了目的。我是何等地尊重玻利瓦尔啊！我没有同意在玻利瓦尔的别墅举行我这本书的发行仪式，让一些年轻姑娘乔装成曼努埃拉·萨恩斯在那儿售书。写《迷宫中的将军》除了别的理由之外，就是为了提醒人们不要再对玻利瓦尔的英灵继续做诸如此类花里胡哨的事情。

问：您不怕出版这本书会引起一场争论吗？

答：争论是玻利瓦尔的拥护者和反对者之间的事。我应该说的都说了。在这件事上他们甭想从我嘴里再挤出一句话。我的看法就是这样，由于我写的是小说，我说他就是这样。其他都是与我无关的解释，他们愿意怎么干就怎么干好了。

问：您憎恶桑坦德吗？

答：不，但他搞了一个我们今天这样的国家。

问：您认为这个国家怎么样？

答：一个伟大的国家，但是被桑坦德脑袋想出的一种主意搞得糟糕到了极点，这就是国家的体制不符合现实。

问：如果玻利瓦尔的道路上没有杀出个桑坦德的话，哥伦比亚会成为一个与今天不同的国家吗？

答：委内瑞拉与哥伦比亚之间的区别是巨大的，之所以如此，无非是由于体制的不同。在委内瑞拉，联邦主义者打赢了战争。那里早就存在着世俗婚姻、存在着离婚、教会与国家的分离以及世俗教育。这是两个国家之间的区别，即体制上的不同。桑坦德是一个杰出的统治者，但在建立一个国家这件事上，我认为应全面地重新予以分析。

问：在何种意义上？

答：我认为我们正在行动、思考、酝酿，企图继续建立的这个国家不是现实中的国家，而是停留在字面上的国家。国家的宪法、法律……哥伦比亚的一切都好极了，但都停留在字面上，与现实毫不沾边。在这种意义上，委内瑞拉比哥伦比亚更接近于玻利瓦尔的思想。哥伦比亚是个桑坦德式的国家，它的体制、司法组织和行政组织都是桑坦德式的。但是国家却是玻利瓦尔主义的国家。这是又一件事。许许多多多年以来，哥伦比亚就存在着一种民主传统，虽然它一直受着压制，但它是留给我们的唯一希望，也是留给哥伦比亚的唯一希望。

问：真有意思，您现在居然谈起了希望。在您的作品中，从实质上讲，对历史和人类的本性都是抱有某种悲观的概念。孤独似乎永远是唯一的现实，是最后留下来的东西。这种宿命论的原因何在？

答：这种解释不免失之匆忙。我的书并非最后都是孤独。要我说，我是企图把所有的消极因素都摆在桌面上，以便让大家明白我们应该做的事。

问：在《迷宫中的将军》中，孤独——爱情的对位法也是始终存在的，就是说，始终是爱情和孤独共存。

答：你这是在给《百年孤独》下定义。

问：也许，但我看《迷宫中的将军》也是如此。面对被抛弃、被损害和孤独，似乎玻利瓦尔唯一的作为积极的东西夺回的便是爱情。

答：对，这是我每本书里都有的，但不是像你谈的那样最后都是孤独。孤独与爱情两者是相对立的。也许唯一的选择是爱情，留给我们的唯一能拯救我们的东西也是爱情。

问：您读了那么多关于玻利瓦尔的书，作了那么多的资料考证，最终您对解放者彻底弄清楚了一些什么东西吗？

答：在我坐下来平平静静地读完我写的这本书之后，我所相信的是，在追求达到他的目的，即力图把美洲缔造成一个统一自由的国家这一点上，玻利瓦尔是不惜采取任何手段的。他真心实意地要建立一个无限辽阔的祖国：拉丁美洲。唯独在这一点上，他从来没有过任何前后矛盾的地方。

问：如果说目的能解释手段的话，那么是不是不仅存在着对桑坦德所代表的反对派的诽谤，而且在玻利瓦尔身上也的确存在着一种我们称之为极权的企图？

答：是存在过。显然，玻利瓦尔不惜采取任何手段以争取拉丁美洲的统一和独立。如果需要极权主义的话，他会成为一个极权者，如果需要民主的话，他也会成为一个民主主义的统治者。

问：那么如果需要君主专制政权呢？

答：这很清楚。当玻利瓦尔要求做终身总统和终身参议员的时候，他是掩盖了自己要实行君主专制的想法。他觉得一个人即使终其一生对于他所设想的如此宏伟的事业也是不够的。

问：那么桑坦德出来阻止他是有道理的了？

答：在委内瑞拉本土，目前桑坦德派出现了一些新的倾向，他们以为今天总算把玻利瓦尔的真实面目弄清楚了。他所以有这么伟大，要感谢桑坦德，是桑坦德做了他的防护堤，阻止了他泛滥成专制主义的可能。

问：玻利瓦尔是一个矛盾重重的人物。

答：玻利瓦尔是他本人，同时又是他的对立面。所有那些前后矛盾的东西都是真实的。在为玻利瓦尔作传时，比如说你可以找到一个句子证明他是主张君主政体的，但马上你又会找到另一个句子证明他反对实行君主政体。我写在书中的玻利瓦尔的一切疑虑，都可以用来研究玻利瓦尔。

问：您总是说，在您写的小说的每一个人物上都有您的一

点东西，那么玻利瓦尔身上有您什么东西？

答：在许多事情上我感到跟玻利瓦尔都是一致的。举例说，在不为死亡设置种种障碍，不去想得过多这件事上就是如此。因为对死亡过分操心，就会使一个人不能集中精力去做主要的事情。一个人的一生是有一件主要的事情要做的。这是我对玻利瓦尔的解释，而这种解释完全可以用他的信件和行为来证实。他绝不想从医生那儿知道任何事情，也不想了解自己的任何病情。他大概已经想到自己已处于死亡的边缘，明白自己已经没救了。如果他去打听的话……一种疾病也正是一种职业，要全心全意地去照管它。我的看法也是如此。我不想用死去的念头来干扰我正在做的事，因为一个人留下来的东西，是他活着时所干的事。

问：您还给了玻利瓦尔什么？

答：这是您所想象不到的：我还给了他爱发火的脾气。我让火气恰到好处地控制着他，就像我亲自控制着他一样。真的，小说家就是把自己身上的东西东拼西凑起来创作他的人物。

另一件引起我注意的，而且我也是作了很多探究的事，是他跟女人的关系。我认为我在书上已把一切都说不出来了。有一个时候我停留下来，认真思考了一下，说出了我对他的想法。我以为他没有爱上任何女人。也许他爱他的妻子，问题是他对爱情感到恐惧。

问：就是由于这个原因，他才说：“我决不再去恋爱，那就像同时有两个灵魂？”

答：是的。不过这不是玻利瓦尔的思想，而是我的。

问：您所写的东西不是只赞美爱情吗？

答：噢，请等一等。上边的话是玻利瓦尔说的。属于我的部分是：恋爱就是有两个灵魂。而这是十分美妙的。

问：我大胆地作一个假设：我认为《没有人给他写信的上校》中的上校和《迷宫中的将军》中的将军有许多共同特征。但是有一件事很奇怪，这就是便秘这个问题对他们都是那么重要，仿佛跟他们高尚的道德一样引人注目。

答：你不会在任何一本玻利瓦尔传记中找到他便秘这样的记载。我是在雷韦伦德医生那儿发现的，完全是无意中发现的。这位医生说他们给玻利瓦尔吃了一勺不知道是什么的东西，还有一些药丸，以疏通他的慢性便秘。当医生说一个人有慢性便秘时，你便知道患者有怎么样的性格。因为我说过，世界上的人分成两种，一种是大便畅通者，一种是便秘者。

问：您是指桑坦德主义者与玻利瓦尔主义者吗？

答：记下来，这话是你说的。

问：您变成玻利瓦尔派了？

答：是的，我唯一知道的是我们不懂哥伦比亚历史。所以，书写完后，我现在的任务就是创办一个基金会，创办一个撰写哥伦比亚真正历史的基金会。我要为这个基金会保存玻利瓦尔的成果。我要组织一批年轻的、未受污染的历史学家设法写一部哥伦比亚的真正历史，而不是官方的哥伦比亚历史。这部历史只写一卷，它将告诉我们哥伦比亚是怎样的国家，而且读起来像小说那样有趣。因为，我要再次对你说，不仅哥伦比亚，而且整个拉丁美洲，都需要重新分析。无论是《迷宫中的将军》这部小说，还是我即将创立的基金会，都是寻觅今天在哥伦比亚发生的一切的根源的尝试。

问：哥伦比亚有什么尚可拯救的东西吗？

答：创造的想象力。在哥伦比亚，尽管可怕的事情应有尽有，但创造力依然存在。而且这种创造力达到令人难以置信的程度，甚至连哥伦比亚犯人的创造力都超过任何其它国家的犯人。请你看看艺术家的创造力！在哥伦比亚，有戏剧，有绘

画，有文学……什么都有。可实际上，国家不为文化拿一分钱，不为创造力投一分钱。国家也不为教育花钱，不为公共卫生花钱。而哥伦比亚的资本主义，哥伦比亚的金融寡头也不愿为任何事情做任何牺牲。因此，每个人都必须尽其可能地自己去应付一切。所以人们说，经济形势很好，国家形势很糟。真的，这是个吝啬的国家，百分之百的桑坦德式的国家。

问：您又在奚落桑坦德了？

答：这就是桑坦德对国家具有的概念。

问：您认为《迷宫中的将军》是一本无懈可击的书吗？

答：我唯一承认的不足之处是这是一本报复性的书，报复那些随心所欲地对待玻利瓦尔的人。

问：我坚持认为，在这一切的后面，有反桑坦德主义的倾向。

答：我说没有，因为实际上，桑坦德和玻利瓦尔之间的不和是相互的。问题是由于在这件事上，我是通过玻利瓦尔的嘴说话，这样就好像玻利瓦尔的道理要比桑坦德的道理多一些。但不管怎么说，我是设法按照事实再现桑坦德的。我认为他是个值得敬佩的人，但真正的自由党人是玻利瓦尔。桑坦德不折不扣地代表着西班牙的保守思想，他建立了一些字面上完美无缺的制度，但他的视野很有限。相反，玻利瓦尔是一位杰出的自由党人，他企图创建世界上最强大的联盟。

问：一种乌托邦。

答：有人认为，玻利瓦尔的目光是十八世纪的目光，因此对国家没有概念，其建立美洲大联盟的思想近乎乌托邦。相反，说桑坦德的目光是十九世纪的，他对边界问题理解得很清楚。于是，我们在哥伦比亚便遇上了这么件十分稀奇的事：自由党的创建人桑坦德是保守分子。由于除了自由党之外，剩下的便是保守党，这样就把保守党加在了玻利瓦尔头上。我不知

道在这件事上现在保守党和自由党怎么弄。嗯……现在整个儿都是保守派，都是桑坦德分子。

问：照您看来，玻利瓦尔和桑坦德在人品上的根本区别是什么？

答：桑坦德是个口蜜腹剑、爱耍手腕的人。玻利瓦尔是一个信口开河、出言不逊的加勒比人。他们的根本不同是作风的不同。

问：您怎样解释人们对玻利瓦尔的崇拜？毫无疑问对他的崇拜要超过桑坦德的崇拜。

答：这种过分的、将玻利瓦尔神化的崇拜只不过是那些将玻利瓦尔像狗一样对待的人的一种悔过的返祖感情。但是我仍然相信，遭人攻击、被人作践的玻利瓦尔就像我在书中写的那样，他要比有些人千方百计向我们兜售的玻利瓦尔伟大得多。

申宝楼 尹承东 译

《玛丽亚》是一部神圣的作品

——与哥伦比亚记者何塞·埃尔南德斯的会见

“你刚刚完成的是对《玛丽亚》的一种改编还是改写？”

“事实上，很难说是为电视做的改编，大约只能说是围绕《玛丽亚》的主题所做的改变。我们在第一次读这个悲剧的时候，就只知道它发生在什么时代、其主要问题和主导思想是什么。

但是现在再读它，你就会觉得多少像处在平流层一样。于是我开始精心地研究那个时代。实际上，大家都认为《玛丽亚》写于1850年左右，1867年出版。那些岁月非常有趣，充满了事件、暴行和受浪漫主义影响的思想。

在这样的背景下，发生在巴列·德·考卡山区那个家庭的玛丽亚的故事就好理解多了。在那个时代读这本书的人就是这样理解的。”

“你认为伊萨克斯让他的小说不介入发生的事件，保持作品的纯净，从而取得了巨大成功吗？”

“我们哥伦比亚人没有意识到这种成功。《玛丽亚》问世的时候，在波哥大印行了大约八百册。两年后，仅在拉丁美洲就再版了三十五次，其中的十四版是墨西哥出的。大家都为同一事业增添光彩。

对我来说，长期的研究工作很好地确定了那个时代的地

理、政治、文学和感伤的背景。玛丽亚的故事就是安排在这种背景下的。”

“这是为了把这种背景引入你的改编中吗？”

“把小说改编成电视剧不能把任何东西排斥在外：形象不允许。这就是我对把我的小说改编成电影的担心。我宁肯直接写电影脚本，而不进行改编。”

“对一位作家来说，改编一部小说就等于用另一种方式读它或重新写它吗？”

“一切小说都有各种各样的阅读方式。一种是读者的方式：一读就动情，或流泪或兴奋。另一种是批评家的方式，这种方式可以说是职业性的。第三种是小说家的方式：

尽管你不愿意，但在你的内心总有一种想把小说翻个个儿、拆开来看一看的想法。把螺母、螺丝、弹簧……卸下来，放在桌上。只有这样你才能明白这部小说是怎样写的。这种方式可以说是技术性的。

还有一种方式，就是翻译者的方式。这种方式必须很仔细，不能有那怕是细小的差错。

在小说家的读法中还有一种方式我不熟悉：他决定同某部作品结为一体，以便改变它的环境：把它的文学环境改变为视觉环境。

这种经验是迷人的。因为它实际上是重新写一本书，而且是从头写起，安排在另一种环境中。这样做的时候不能背离原著，对待《玛丽亚》就更不能，因为我认为它是哥伦比亚文学的神圣作品。此外，还应该注意到，在新的领域里尚有为数可观的剩余空间。”

“通过阅读，你认为伊萨克斯是个什么样的作家？”

“伊萨克斯是个了不起的小说家和作家。没有一件东西被他忽略。你会发现他没有任何瑕疵，他用第一人称描述，一鼓

作气。在他这么一位蹩脚诗人来说，是令人吃惊的。我相信，他的诗没有一首流传下来。如果说他的诗保存下来的话，那就是他创作的《玛丽亚》。

他是一位不寻常的作家，但是，他更是一位使人吃惊的技师。他深知自己的职责。他曾把一些英国作家的小说拆开，把零件放在桌上。他一定读过不少他们的作品。”

“但是对伊萨克斯影响更大的是法国文学……”

“不错，他接受的文学影响是夏都布里昂和拉马丁。他不止受到法国文学的影响，也接受了法国政治的影响。

但是他的小说家的职责，作家的木工活，却是英国式的。毫无疑问，作为一种职责，他对文学作过大量研究。

现在不应该忘记，上世纪的伟大小说是英国和俄国的，对我来说，发现伊萨克斯并知道《玛丽亚》是一部伟大的浪漫主义小说，是一件非常高兴的事情。”

“如果你把当时的背景引入了小说的改编，那你使用什么破格的表现手法？”

“不是破格的表现手法，而是改编的手法。譬如说，伊萨克斯有一种十分严肃的、完全是浪漫主义的思想修养和政治信念，他为什么不把它们放在埃弗拉因身上呢？”

“就是说，你把伊萨克斯的激进主义移植在埃弗拉因身上了。”

“小说可以容忍这类缺欠，形象不行。这是电视剧本的要求，因为文学允许从一件事跳到另一件事上，但是在形象上人们会询问这是怎么回事。

在那个时代，耶稣会教徒被逐出国，大主教被逐出波哥大和卡塔赫纳。事情甚至发展到牧师由市政府委任的地步。有了这样的背景，埃弗拉因和玛丽亚的悲剧会变得更流畅、更连贯、更伤感。”

“我们来谈谈电视剧本的组成部分吧。”

“我本来打算编成大约 20 集。但是我后来发现太长了，太弱了。我作了压缩。最后交出了一个 10 集的本子，很紧凑，我想这才是应该编的剧本。拍摄的时候可能是 12 集。如果摄制者愿意，也可能拍到 16 集。但是我将坚持拍 10 集。”

“你用了多少时间完成改编工作的？”

“我用了一年多。不过请允许我告诉你，写脚本是一种完全不同的写作形式。首先因为你不必过分注意风格。脚本不一定非一个人写不可。

我的一个学生，哥伦比亚人马诺洛·阿里亚斯，从事过困难作品的改编工作，那是最艰巨的。他用计算机写故事，然后交给我一个包括许多东西的梗概。

我审阅了这份材料，有增有删……一切我们都是分头进行的，因为这样干更容易，更快，用计算机写作就跟用手一样。

这样写的草稿，可以说更清楚，只是一页一页的还相当散。我把它交给一位青年编剧、古巴诗人埃利塞奥·罗伯特。他编过一些优秀剧本，同古铁雷斯·阿莱亚合作。阿莱亚是一位杰出的电影导演。

罗伯特随即进行编排，好像马上就要开拍似的。当打字、编排等全部工作做完后，我就把剧本抓过来，当然它是有一定艺术性的。最后的阶段是我的文学创作工作，但是对剧本的风格无需那么费心了。奇怪的是，我花的时间和功夫是那样多，好像小说是我写的似的。

不过，我很满意。如果这种改编成功的话，那是为了全世界，对，因为这是我全力做出的又一种贡献。”

“你考虑过主要演员可能是谁吗？”

“没有。这个问题必须特别认真对待。不过，只要导演得好，哥伦比亚是有出色的演员的。”

“你像《罗密欧与朱利叶》的导演泽菲雷利一样认为演员的年龄最好是作者赋予人物的年龄吗？”

“作者没有在任何地方讲玛丽亚的年龄是多少。”

“但是，人物的年龄小说里写了……”

“是的，她的年龄和他的年龄在小说的某个地方写了。此外，人物的年龄还要跟研究的结果相一致。

当小说于 1850 年开始写的时候，玛丽亚十六岁或十五岁。比如埃弗拉因 1851 年去伦敦，1852 年他十九岁时归来，玛丽亚就已去世了。

当你意识到这一点，就会明白成年人是怎样把他们的人物当孩子看待的。玛丽亚和埃弗拉因是恋爱的少年。这是在人物形象上能够赋予的尺度。”

“《玛丽亚》是一个不幸的爱情故事，恰恰是你不喜欢的那一类。”

“我喜欢爱情故事，这是我最感兴趣的东西。爱情是人类历史上存在的最重要的主题。有人说是死亡。我不认为，因为一切都和爱情联系在一起。

如果稍微仔细地读读的话，就会看到我写的故事中没有有一个不对爱情有所描写。我甚至喜欢改编《绵羊》^①，它写的是从屋顶上看到的爱情，在卧室里看到的爱情。”

“不过，在《迷宫中的将军》出版之后，这次对 19 世纪的作品改编纯粹是一种偶然吗？”

“一点也不偶然。我非常喜欢那个世纪。我们国家的民族特点就是在那个世纪形成的。

但愿我能够有时间设法探讨一下我们的这种性格是哪里来

^① 哥伦比亚胡安·罗德里格斯·弗雷雷（1566—1642）的叙事作品，写于 1636—1638 年间。

的，我们是怎么样的，我们为什么是这样的。我对我们的民族特点和文化特点的形成一向都不那么感兴趣。

问题就在于我不是历史的热心研究者，我缺乏历史修养，对政治分析很怀疑，对知识渊博的人的分析文章一般也不相信。所以，我很是不幸，当我综合什么时，总觉得特别困难。

我运用直觉工作比较顺手。为此，文学、诗歌，是完美的工具。

但是，我将继续，我相信我将继续表现 19 世纪的主题，因为正在发生的一切事情的根源都在那个世纪。”

“你在电视或电影方面所做的工作对你的作家职业有何益处？”

“我总是担心把自己关闭在一件事情中。我在电视方面做的工作开辟了一个能够呼吸新鲜空气的地方。我深信，从此后，当我重新坐在打字机前写长篇或短篇小说时，我一定会写出新颖的东西的。

现在，我为了人们的阅读而写作。我是拥有最多的读者的作家之一。我的一本书可以卖掉二三百万册，但这需要二三年的时间。

电视就不同了。一个晚上你就可以徒手走进一千万哥伦比亚人的家中。倒霉的作品却总是被视为一种为人类带来巨大用途、巨大益处和巨大害处的高贵的东西。”

“你也认为书将过时吗？”

“不，书不会过时的。现在，你要是把书作为传播思想的工具来分析，我认为是陈旧的。必须把作品一本一本地拆开，进行加工，理解其意义……再说，现在也已在拆卸。但是书会存在下去，因为它已经变得神圣了。”

“你正在写什么小说？”

“《迷宫中的将军》出版后，我一直忙于电视方面的事情。

我的下一本文学作品可能是我的回忆录。

在回忆录中，我将着力分析我喜欢用的方法是什么，将努力探索我身上的一切的根源是什么，包括历史根源和激动的根源。总而言之，我不能有一分钟的时间离开创造。在你进行采访的这个时刻，我就突然想到了一些没有想到过、对我会有用的事情。这是创造完美的创造物的创造源泉。

译自哥伦比亚《时代报》，1990年3月11日

我是一个现实主义作家

——与作家曼努埃尔·奥索里奥的会见

因忙于写作而很少接受记者采访的加西亚·马尔克斯，于1992年初在墨西哥城他的住所会见了秘鲁著名评论家、随笔作家和负责文学与文化的记者曼努埃尔·奥索里奥。谈话涉及到拉美的文化，外来文化的影响，马尔克斯的文学创作和拉美的现实等，摘译如下。

奥：各种文化在拉丁美洲的并存，产生了一份既异乎寻常又极为丰富的历史遗产。同时，各种文化又同其文化综合体发生着冲突。而作为来自其他大陆的血统混合体的表现，混血现象对拉美大陆的混血儿来说却几乎意识不到。这是很奇怪的。

马：我作为作家的长期经验和许多年间同各种社会与政治现象的坚持不懈的接触，使我更深刻地理解了拉丁美洲的某些文化现象。但是，仅仅在几年前我才知道我是一个混血种人。我去非洲旅行过几次，我发现那里的民间艺术形式有许多同加勒比地区一些国家的艺术表现十分相似的地方。这个证据虽然很平常，但是它有助于我从更多的角度更清楚地看到和更深刻地理解我们拉美国家的文化状况。一般来说，这就是某些不同的文化因素之间的联系。这一点既显示了一种文化的民族性，同时也显示了它的多元性。这种不同文化联系的融合现象不知不觉或无需察觉地存在于拉丁美洲各国人民中间。

奥：但是，这一点能够在你的小说创作中感觉到。而实质

上，这是你的创作题材……

马：在写小说时，我对所有那一切多元文化因素并没有十分明确的意识，它们是以自然而然的方式起作用的。只是后来我才意识到，我的作品虽然包含着写作过程中渗入的混合文化因素，但是事先并没有作这样的打算。在拉丁美洲，我们拥有各种混合在一起、在整个大陆传播的文化因素。这就为拉丁美洲文化带来了丰富性和发展的可能性：在拉美大陆原有的、在哥伦布发现新大陆以前就存在的各种土著文化的基础上，又增加了西方文化、非洲文化和某些东方文化。所以我觉得，可以认为还存在一种可以称之为“哥伦比亚文化”或“墨西哥文化”的文化。我早已不再认为和觉得自己仅仅是“哥伦比亚人”。我更觉得自己是拉丁美洲人。在这个意义上说，我为成为拉丁美洲人而感到骄傲。我以为，以西班牙征服美洲的事件为出发点来评价拉丁美洲的历史是一种虚假的前提。这个前提恰恰是带有殖民地色彩的。我们不应该忘记，在昔日的西班牙总督统治下形成的这些国家，是外国人的专横决定的结果，而不是我们自己内部的需要。在拉丁美洲摆脱西班牙桎梏的时期，在十八世纪初的几十年间，一位勋爵在伦敦议会上断言：“拉丁美洲已不属于西班牙，现在它属于不列颠了。”我们必须考虑美洲被征服以前的历史才能更好地理解现在的许多问题。拉丁美洲各国之间所划的国界只是为了便于统治。每逢需要的时候，民族主义情绪便高涨起来。当然，这只会使我们的一些国家反对另一些国家，妨碍我们一起了解和体会对我们来说是共同的问题。每个国家都有自己的特殊性；但是归根结底，重要的是潜在的一致性。此外，这对提高我们的意识也是个严重的障碍，而这种意识是很需要的，它可以使我们以适当的和积极的方式采取行动，以便为我们的文化、历史和政治状况提供特殊的解决办法。我认为，我们需要以新的方式提出这个问题

才能摆脱实质上是殖民地的、根深蒂固的前提，避免滋长某种夸张的、消极的、同我们的社会与历史前景相对立的民族主义情绪。这比觉得仅仅是“哥伦比亚人”、“秘鲁人”或“巴西人”更重要。

奥：不过，可以认为目前存在一种你所说的那种拉丁美洲文化吗？

马：我认为还不能说目前存在那样的拉丁美洲文化。我们大陆包含着各种各样的文化，每一种文化都有自己的独特之处。比如在加勒比地区就存在着非洲文化的全部重要贡献，并由此而产生了一种和拥有大量印第安居民的秘鲁和墨西哥等国的文化不同的文化。这一现象可以在拉丁美洲好几个国家看到。委内瑞拉和哥伦比亚同加勒比地区文化方面的联系比同安第斯山区（它包括这两个国家）的印第安文化的联系更为密切。在秘鲁和厄瓜多尔，海岸地区和山区之间也存在着类似的情况。在整个大陆都是如此。所有这些多重的因素融合在一起，就构成了拉丁美洲整个文化的基础，并使之具有了自己的独特性、个性和对世界其他文化来讲它的重要性。

奥：在这种情况下，西班牙文化的影响起了什么作用呢？

马：西班牙文化在整个拉美大陆起着很重要的作用，就像葡萄牙文化对巴西一样。西班牙文化存在于拉美生活的一切表现中。西班牙语便是我们讲的语言……

奥：但是这种不可否认的文化遗产受到了抵制、拒绝、误解，甚至在人们的眼中它好像并不存在……

马：不能否认它。在拉丁美洲，西班牙文化的存在是强有力的。它的影响达到的程度是令人吃惊的。这是一个非常宝贵的因素。但是，的确，它同时也是一个颇有争议的因素，往往受到忽视。西班牙文化也是我们自己的文化个性的组成部分，不可否认。现在有一种对在拉美存在的一切西班牙的东西感到

羞愧的虚伪感情。我觉得这是过分的、危险的，它使我们的情况变得复杂了。与此相反，我为这种贡献感到骄傲，绝不感到羞耻。今天，西班牙的殖民主义已不是我们的问题……这件事本身就说明了我们在本大陆的文化方面所具有的多样性，并表明了其深刻的混合特点和其渊源的一致性。拉丁美洲是由欧洲的残渣堆积成的。但是我们不是一种复制品。拉丁美洲是不同的另一回事。

奥：那么，你写作和叙述驰名世界的《百年孤独》、《家长的没落》、《一桩事先张扬的凶杀案》、《霍乱流行时期的爱情》等作品所包含的那些故事的愿望来自什么呢？

马：我认为来自怀念……

奥：怀念你的国家，怀念你的童年……

马：怀念我的国家，怀念我的过去。我们童年不同凡常，那时生活在我周围的人具有丰富的想象力。他们的脑海里装满了他们在那种着魔般的、活动着鬼魂的现实中亲身感受的迷信观念。我外祖母在晚上以最自然的方式给我讲述令人恐怖的故事。

奥：在家庭中，你外祖父似乎是个神话人物。他对你这个孩子起着重要作用……

马：我外祖父是个非凡的老人。时间和记忆对他来说好像停止了。我非常爱他。他去世的时候，我才八岁，完全无依无靠。他给我讲述他经历的一切和久远的过去在镇上和国内发生的一切，还给我讲述他参加过的战争的详情和香蕉园的大屠杀。那些大屠杀发生在我出世的那一年，在哥伦比亚历史上留下了不可磨灭的痕迹。

奥：你母亲也是一个以其神话般的特点留在了作家心中的人……

马：她非常可爱。有一次在谈到我时有人问她：“你儿子

那种过人的才能归功于什么？”她毫不迟疑地回答：“归功于司各特的乳胶。”还有一个故事也能说明她是一个什么样的人：我们兄弟好几个在家里，每当我们兄弟中有人要乘飞机旅行，她就燃上一根蜡，进行祈祷，祝我们一路平安。但是当我们不全在家的時候，最后一次我看见她时她对我说：“我总是点一根蜡让它不灭，说不定你们中会有人坐飞机旅行，我不知道。”我家的每个人对我都很重要，他们都以某种方式出现在我写的东西的背景中。我从来也不曾忘记我是阿拉卡塔卡邮局一名职员的孩子。

奥：你是加勒比地区的人，你的文学创作产生于从外部看既令人惊愕又丰富多彩的现实。你的小说所包含的、使你的作品名扬世界的自然神奇性（如果可以这样说的话）就来自于此……

马：加勒比是一个能够使人类、自然环境和日常生活之间和谐共存的地区。或者说，这一点比世界的其他地区表现得更清楚。那时，我住在哥伦比亚加勒比海边沼泽地区的热带丛林中一个被遗忘的小镇上。在那个地方，只有植物的气味对人的肠胃有害。在那种现实中，人们的生活同周围的事物有着神奇的联系。大海具有一切能够想象到的蓝色，飓风把居民的住房卷向天空，村镇笼罩着尘土，热气充满一切可以呼吸的空间。对加勒比的居民来说，各种自然灾害和人类的悲剧都是家常便饭。此外，在这个世界上还存在着非洲文化、奴隶带来的同大陆的印第安文化交织在一起的神话和西班牙文化的强大影响；尤其是安达卢西亚人的想象力，它产生一种非常特别的观念，一种对生活的神奇幻觉。这种幻觉使生活周围的一切带上一种奇妙的色彩，这是出现在我的小说中的整个加勒比地区所独有的。

奥：对你产生过影响、教育你如何生活和写作的那个世界

和很自然地出现在你的小说特别是《百年孤独》等作品中的那种魔幻现实，使你成为一个“幻想”作家和“巴罗克”作家……你属于一个不寻常的国度。从地理状况来看，哥伦比亚具有一种令人吃惊的、充满美丽事物和神秘现象的大自然。

马：在加勒比地区，在拉丁美洲，人们在以不同的方式学习生活。我们认为，魔幻情境和“超自然的”的情境是日常生活的一部分，和平常的、普通的现实没有什么不同。对预兆和迷信的信仰和不计其数的“神奇的”说法，存在于每天的生活中。在我的作品中，我从来也没有寻求对那一切事件的任何解释，任何玄奥的解释。它不过是生活的一部分。所以，当人们认为我的小说是“魔幻现实主义”的表现时，这说明我们仍然受着笛卡儿哲学的影响，把拉丁美洲的日常世界和我们的文学之间的亲密联系抛在了一边。不管怎样，加勒比的现实，拉丁美洲的现实，一切现实，实际上都比我们想象的神奇得多。我认为我是一个现实主义作家，仅此而已。

奥：从历史上说，欧洲和拉丁美洲之间的关系总是充满对双方来说不祥的误解。你认为需要澄清这种关系，避免不良意识出现，以便使南北之间达到一种新的平衡、新的理解吗……？

马：我们大陆的困难如果使我们自己、属于它的精华的我们自己因困难之大而不知所措，不能清楚观察现实，那就很容易认为欧洲——沉醉在自己的文化景观和幻觉中的欧洲——掌握着用来表现我们的适当的方法。不难理解，欧洲人作为悠久的理性主义传统的继承者，仍在竭力用他们自己看问题的方式来评判我们，而不注意另一些区域的不同生活，不考虑对拉丁美洲、亚洲和非洲来说需要过舒适的生活，需要有自己的地位也是一种充满活力、富有戏剧性的现实。在世界上的任何角落，如果用别人的图表解释生活，就只能导致更可怕的误解，

使人们愈来愈陌生，愈来愈孤独，愈来愈不自由。

奥：这对欧洲和西方来说也许是有利的。欧洲很容易忘记艰难的过去……

马：欧洲应该从它过去的角度来看待我们。一种没有节制的现实使他们忘记了他们历史上的坎坷历程。谁知道伦敦为了建造城墙竟然花费了三百年？罗马的辉煌需要好几个世纪才得以巩固？是一位埃特卢里亚^①国王在历史上建立了罗马？谁又知道在西班牙人到来之前特诺奇特兰^②曾是比巴黎还重要的城市呢？有着宽广的胸怀、建设着一个新欧洲、一个更人道更合理的大陆的欧洲人，如果检查一下他们理解我们的方式，就能够真正地帮助我们。对我们的梦想和愿望的真正支持应该化为真正的行动，援助在世界性的分配中渴望享有自己的生活的各国人民，使世界范围内的真正联系成为可能。为什么认为欧洲国家竭力在欧洲实行的办法不能以不同的方式、在不同的条件下成为南方各国的一个目标呢？

奥：实质上，这是结束殖民地时代的残余，消除妨碍世界各国之间建立联系的因素的问题。那个时代，我们认为早已结束……

马：我觉得我们不能再认为拉丁美洲历史上的暴力、贫困和冲突是在距离我们的家园数千公里外策划的阴谋，似乎除了依靠统治世界的强国活命之外我们便不能想象还有别的命运。

面对目前的不平衡、面对压迫、掠夺和遗弃，我们的回答是生活。几个世纪的战争并没有消弱生活的顽强优势。四十年前威廉·福克纳就拒绝接受人类末日的可能性。今天我们知道了，他所担心的恰恰是一种科学上的简单假设。面对这一令人

① 意大利地名。

② 墨西哥城的古名。

震惊的现实，在国家之间的关系愈来愈紧密、一个新时代即将诞生的时刻，我认为建立一个新的生活乌托邦为时还不晚。在那里，我们可以共享一块土地，谁的命运也不能由别人决定，一向受排斥的各国人民将获得新的机会。在那个世界上，彼此的支持将真正成为可能。

奥：个人的、不仅仅是文学上的长期经验，使你的作品紧紧地同拉丁美洲和对其命运的关注联系在一起。

马：我不能承受那么多的思念，我便试图解释一个国家，试图在漫长的岁月里理解一个大陆，不知不觉地深深和它并通过它和世界其他地区联系在一起。

《十二篇异国旅行的故事》前言

这本书所包括的十二篇小说是近十八年间陆续写成的。在成为现在的形式前，其中五篇是新闻报道和电影剧本，一篇是电视连续剧。还有一篇是十五年前我在一次录音采访中讲过的故事，一位朋友把它记下来发表了。这一次我又根据他的记述进行了重写。这是一种值得一提的少见的创作经验，哪怕是为了让那些长大后想当作家的孩子从现在起就知道写作的癖好是多么难以满足和根深蒂固。

最初的想法产生于七十年代初，是由当时我做一个人顿开茅塞的梦引起的。那时我已在巴塞罗那生活了五个年头。我梦见自己徒步去参加我个人的葬礼。我走在一群朋友中间，他们都穿着严肃的丧服，但是脸上却带着节日的快乐情绪。我们好像都为大家能在一起而感到幸福。有那次因死亡而得到的和拉丁美洲的朋友们在一起的令人愉快的机会，我比谁都感到更幸福。他们是最老、最亲密的朋友，我很久没有见过他们了。葬礼结束后他们开始返回的时候，我想跟他们一起走，但是有一位朋友以不容置辩的严肃口吻让我明白，对我来说节日已经结束了。“你是唯一不能走的人。”他对我说。只有这时我才明白，死亡就是永远不能和朋友们在一起了。

不知为什么，我觉得那个具有儆戒意义的梦是对我的身份的一种明确启示。我想，这是用来描述拉丁美洲人在欧洲发生的奇特故事的一个不错的出发点。这是一个令人鼓舞的发现，

因为不久前我写完了《家长的没落》——这是我从事的最艰苦、最紧张的工作，不知道下一步该干什么。

我花了大约两年的时间来做笔记，记下了随时想到的素材。但拿不定主意用它们来写什么作品。由于家里没有记录本，在我决定动手写作的那个夜晚，我的儿子借给我一个上课用的笔记本。我们经常旅行，因怕丢失，孩子们总把笔记本装在书包里带着。这样，我一共写了六十四篇创作笔记，内容很详细，就只等把它们写成小说了。

那是1974年在墨西哥城，我刚刚从巴塞罗那回来。当时我已清楚地感到，就像起初我认为的那样，这本书不应写成长篇小说，而只能写成一本以新闻报道为基础的短篇小说集，但那些报道仅仅由于采用了写诗的方法才被从死亡线上拯救下来的。在那以前，我已经写了三本短篇小说集。然而在那三本短篇小说集中，没有一本是作为一个整体来构思和写作的，而是每篇小说都是一个独立的、偶然写成的作品。所以，如果六十四篇笔记能够成功地用同一笔调，用内部统一的、使它们在读者的记忆中不可分割的语气和风格写成小说的话，那可能是一种使人着迷的冒险。

最早的两篇小说——《雪地上的血迹》和《福维斯夫人的幸福夏天》——写于1976年，写完后随即在好几个国家的文学副刊上发表了。写这些作品时我一天也没有休息。但是第三篇小说即描写我自己的葬礼的那一篇写到一半时，我却感到比写一部长篇小说还疲劳。写第四篇小说时我的感觉也是如此。我累得简直没有力气把它们写完了。现在我明白是什么原因了：写一篇短故事消耗的精力和开始写一部长篇小说花费的气力一样大。因为在写长篇小说的第一段时，必须把全书的一切：结构、语气、风格、节奏、长度、有时还包括某个人物的特征，全都确定下来，剩下的就是写作的快乐了：那是一种能

够想象的最切身最隐秘的快乐。如果说一个人一辈子不再矫正他的作品的话，那就是因为他写一本书时从头到尾都采取了铁一般严格的态度。和长篇小说不同，短篇小说没有开头和结束的问题：只有写得行不行的问题。如果不行，凭着自己的经验和别人的经验，可以知道在大多数情况下最好是另起炉灶，重新开始，或者干脆扔进垃圾桶。不记得谁曾经就这个问题讲过一句令人欣慰的话：“评价一个优秀作家，与其根据他发表的作品，不如根据他撕毁的书稿。”虽然我没有撕毁过初稿和笔记，但是我干过更坏的事情：把稿子忘得一干二净。

我记得 1978 年前我将一个笔记本放在墨西哥城我的写字台上，淹没在一场纸张的暴风雨中。有一天，我在寻找别的东西时，忽然想到，我很久没看见那个笔记本了。我没觉得是个问题。但是当我确信笔记本确实不在桌上时，我却慌了手脚。家里的每个角落我都找遍了。我们搬箱移柜，把书架上的书拿下来，看看笔记本是不是掉在了书后头。我们还毫不留情地查问佣人和朋友们。但是连笔记本的踪影也不见。能够做出的——或可以接受的？——解释只会是，在我经常干的一次次撕毁稿子的时候，笔记本也随着被扔进了垃圾桶。

我自己的反应竟然让我自己也没有料到：被我遗忘了几乎四年的题目，居然变成了一件使我感到光荣的事情。我不惜任何代价，竭力地进行回忆，投入了十分艰苦的写作工作，终于重新写出了三十篇笔记。回忆它们时所做的努力对我来说就像吃了一付泻药，我无情地排除了我认为不可救药的部分，最后留下了十八篇。这一次我信心十足，决定继续写作，不再中断。但是很快我又感觉到，我对它们失去了热情。但是，和我经常对新作家们作过的忠告相反，我没有把它们丢进垃圾桶，而是重新把它们存放了起来。万一用得着呢。

当我 1979 年开始写《一桩事先张扬的凶杀案》时，我发

现，在两本书的写作间歇里，我失去写作的习惯，我深深感到重新提笔写作愈来愈困难了。所以，从1980年10月到1984年3月，我为自己规定了每星期为不同国家的报纸写一篇报道的任务，把它作为保持手热的纪律来遵守。当时我想到，我同笔记本中的笔记的矛盾仍然是个文学体裁问题，实际上它们不应该是短篇小说，而是新闻报道。直到发表了从笔记本上抄下来的五篇笔记后，我才再次改变看法：它们最适合于拍成电影。于是后来就摄制了五部新片和一部电视连续剧。

我从来也没有料想到的是，新闻和电影工作竟会改变我对短篇小说的某些概念，甚至达到了这种程度：现在用最后的形式写短篇小说时，我不得不用夹子把我自己的概念从写电影剧本时导演提供于我的概念中剔出来。此外，同时和五位不同的作家合作使我学到了写短篇小说的另一种方法：有时间时开始写，感到疲劳或突然产生某个新的写作计划时就把它放下，然后开始写另一篇。在一年稍多的时间里，十八篇笔记中有六篇进了字纸篓。其中包括描写我的葬礼的那一篇，因为我始终不能把它写得像梦中的人过节一般热闹。和这些笔记相反，其余的短篇小说看来可以放心地呼吸，长久地活下来了。

它们便是本书所包括的十二篇作品。又经过两年断断续续的工作，终于在去年九月脱稿付印。倘若不是由于在最后时刻冒出了最后一个使我感到不安的疑问的话，它们往来于垃圾桶的不停的旅行也许就这样结束了。既然这些作品的故事所发生的欧洲城市是我根据记忆在遥远的地方描写的，我就想验证一下几乎过了二十年后我的回忆是否忠实。于是我做了一次重访巴塞罗那、日内瓦、罗马和巴黎的短时间旅行。

这些城市都已和我的记忆毫不相干。和目前的整个欧洲一样，由于惊人的颠倒，它们都变得希奇古怪了：真实的回忆我觉得像记忆中的幻影，不真实的回忆却又那么令人信服，把现

实都取代了。结果，对我来说，要想确定幻灭和怀念之间的界限，是完全不可能的。这是最后的解决办法，因为我终于找到了我结束这本书的写作工作所最需要的，只有岁月的流逝能够给我的东西：时间的角度。

从那次幸运的旅行回来后，我花了八个月的时间紧张地从头到尾重新写了所有的短篇小说。在那八个月间，我无需思考生活在何处结束，想像在何处开始，因为我对往事的怀疑帮助了我：二十年前在欧洲经历的一切也许没有一点儿是真实的。所以写起来十分顺手。有时我觉得写作纯粹是一种讲述故事的快乐，那种快乐也许是人的一种和飘飘然更相似的心情。此外，由于我是同时写所有的短篇小说，能够自由地从一个故事跳到另一个故事，所以我取得了一种全景式的观点，这使我挣脱了接连写开头的厌倦，同时帮助我察觉到多余的繁琐和致命的矛盾。我相信，我这样写出了一本最接近我一直想写的那样一本短篇小说集。

从犹豫不决的险境中幸存下来而摇摇晃晃挣扎了这么久之后，这本书终于一切齐备，可以摆到案头上去了。所有的作品，除了最早的两篇外都是同时写完的，每篇作品都写着开始写作的日期。该版本中作品的排列顺序是笔记本中原来的顺序。

我一向认为，一篇小说的一切版本总比先前的版本好些。那么，怎样才能知道哪个版本是最后的呢？这是一个职业上的秘密，它不服从理解的规律，而服从神奇的本能，就像厨娘知道何时汤算做好了一样。不管怎么说，为了避免犹豫，我将不再重读它们，就像害怕后悔我从来也不再重读我的任何一本书那样。它们的读者会知道应该如何对待它们。幸运的是，对这十二篇异国旅行的故事来说，最后落入字纸篓准会像回到家一样感到轻松。

1992年4月于卡塔赫纳

写作是莫大的享受

——与《万花筒》杂志记者阿里斯门迪的会见

达里奥·阿里斯门迪（以下简称记）：加西亚·马尔克斯大师，您为什么对历史题材的小说那么感兴趣？

加西亚·马尔克斯：（以下简称马）：这是由哥伦比亚现实的神奇魔幻性质所决定的。我所以有这样的认识，那是因为我试图用抒情笔调润饰现实并赋予它奇异的色彩后，我发觉我是在浪费时间，因为历史本身更富于奇异色彩。

记：您给我讲述的历史有多少符合现实，有多少纯属虚构？

马：从科学和政治的观点来看，你说的那是学院式的历史。哥伦比亚现有的历史是胜利者们写成的，他们所做的不是让历史符合我们国家的现实，而是让我们的国家符合他们写就的历史。许多许多年以来，这个国家就没有一个明确的定义，而我们仍旧继续在他人为我们写成的历史中工作和生活。既然历史学家们可以作出虚构，所以我觉得我们小说家们来写历史也是理所当然的。

记：您在接受西班牙《国家报》的一次采访中，承认在您的最新一部小说《爱情和其他魔鬼》的手稿交付之前，您心里有一种真正的恐惧，其情景有如《百年孤独》发表前一样。您为什么如此担心害怕？

马：对于《百年孤独》当时我完全有把握，也就是说我对于所写的小说心中有数，因为那就是我本来想写的作品。我有把握它最恰当地表达了我对童年时代诗一般的想法，表述了我对国家现实的看法，其中不带任何学院式的成见。对于《爱情和其他魔鬼》一书我真的非常担心害怕，不仅发表前是这样，在请朋友阅读手稿前也是这样。因为我确信他们一定不会喜欢这部小说，甚至我自己写好后也不喜欢它。奇怪的是，我虽然没有改变看法，他们却说服了我把它公布于世。现在我认为他们当时是有道理的，这种情况在作家之间是不常见的，因为我们作家总是认为一部作品应该以作者本人所见为准，而不是以其他什么人所以为的那样为准。我怎么给你说呢？他们所做的是在这本书发表前就对它发表了一番评论，作为批评家，他们不同意我这个作者的见解。我承认他们有道理。

记：在他们阅读该书之前，书中哪一部分是您所不喜欢而受到他们积极肯定的？

马：也许我说不恰当，不是有什么地方我不喜欢，而是我全然没有把握，因为我清楚我陷入了一个陌生的领域、一种陌生的形式、一种陌生的诗格，就仿佛迈进了一个生疏的、布满地雷的险境。在我往前走的路途中，是否已经踩响了几枚地雷，对此我毫无把握，而他们则告诉我说没有，说这本书本该是这样写的。

记：您是否已经打破对自己已经写成的作品不再看第二遍的咒语？

马：没有。唯一一次我曾试图这样做的那是在由巴塞罗那乘火车到日内瓦的长达十个小时的旅途上。我当时就一个人，身边所有可供阅读的东西都看完了，我就埋头睡觉。睡醒后离目的地还有三四小时的路程。当时手边剩下的唯一没有看的是一本《百年孤独》，那是我答应带给日内瓦的一位朋友的。我

就开始阅读起来。当看到第三或第四页时，我不知不觉地拔出圆珠笔，开始在书页的边白修改起原文，直到我意识到这是不可能的事情，因为身为作家的道德之一就是在发表作品之前，他可以随心所欲地修改作品，而作品一旦发表，他就不能想怎么改就怎么改了。我总共看了四五十页。说真的，我非常喜欢，但我没有再读下去，否则我还要继续修改的。

我的朋友

记：您的朋友们享有这样的特权，他们可以荣幸地首先阅读您的作品。请问您是以什么标准选择朋友的？

马：更确切地说是人生选择了他们。他们是我在生活中不断结识的朋友。我选择他们首先是因为他们都具有良好的文学修养，其次，他们都有很高的判断力，具有最重要的一个条件，那就是能对我直言相告他们的看法，即使是最令人痛苦的看法。大家都知道，阿尔瓦罗·穆蒂斯是这些朋友中的第一个。除了上面所说的这一点以外，我跟他的关系还有些不同。我不仅让他阅读作品的手稿，而且我在写作一本书时，还请他帮忙查找有关的参考用书。我给他打电话，我们几乎每天通话，天上人间的事情我都要征求他的意见。另外我还迷信，一本正在创作的书不能向别人透露，否则就会给糟蹋了，但是我得用某种方式跟我的朋友们，如阿尔瓦罗·穆蒂斯聊聊好解解闷。当我写《百年孤独》时，他的兴致极高，把我对他说的都转述给别人，接着别人又把穆蒂斯讲的都告诉了我。这样，阿尔瓦罗在转述时加进去的部分都反馈到我这里，我也就像对待自己的东西一样把它们加以吸收利用。当我把小说的第一稿给他看时，他给我打电话说：您真滑头，您写的与您跟我说的没有一

点共通之处。我在大家面前成了个说假话的骗子。

记：您的朋友们在阅读您的作品原稿时，一般都提哪一类意见？

马：有些人从写作技巧角度提出一些非常严肃的看法，这些是属于有关作品风格的意见，他们的意见彼此针锋相对，尖锐异常。但是最重要的是当他们告诉我说：喂，这个我不清楚，听起来不顺耳，这里有点东西我不喜欢时，我使用笔记下，进行研究，我的印象中他们的意见总是有道理的。

记：对于他们的批评、建议、暗示，您总是乐于接受呢还是有时也和他们争吵？

马：不吵。一般来说，我和他们讨论。但是，当然，最后我认为该做的我就做。我想对你说的是我的生活很紧张，在绝大多数场合，我赞同他们的意见，但是有时即使我觉得他们有道理，我也不会作任何我不太喜欢的改动。

小说的产生

记：一部小说是怎样产生的？

马：我认为对每个作家来讲，一部小说的产生都有自己不同的方式。对于我来说，它产生于一个形象。

记：《爱情和其他魔鬼》一书，是不是1949年您当《宇宙报》记者采访时留在您脑海里的形象？

马：《爱情和其他魔鬼》这部小说，我脑子里的第一个形象是一个少女被人揪住头发在地上拖着走。当时我问自己，对于一个被人揪住头发在地上拖着走的少女能干什么呢？为什么抓着她的头发在地上拖着走？这个形象时时在我脑海里浮现。我的方法是让它留在记忆里。那些反复不断地在我脑海里出现

的形象我就认为它们对我有用。当我一边写作《霍乱流行时期的爱情》，我一边仍然挂念着那个女孩子。我知道，毫无疑问，那个女孩子应该生活在一个像卡塔赫纳这样一座充满诗情画意的都市里，但后来当我写《迷宫中的将军》时，我考察了在玻利瓦尔临终前将要抵达卡塔赫纳时这是一座什么样的城市，结果我发现当时狂犬病非常普遍。于是我产生了一个想法：玻利瓦尔在集市上看到一棵大树上吊着一条死狗，那是告诉人们这条狗死于狂犬病，同时也是让被它咬过的人去那里登记。这时我又记起了那位长发少女，当然，她就被那条狗咬伤死去的。这种设想把我直接带到了玻利瓦尔居住的地方，那是巴尔代奥尔斯侯爵的宅第，而且我意识到这位长发、身患狂犬病的姑娘可能是侯爵的女儿。就好比一个人开始把一些零散部件粘贴起来一样，直到有一天，故事好似泉水喷涌，倾泻不止，无法遏制。直到这时，我还没有动笔，而是在头脑中进行组装，它已经完整无缺了，就像我把它读了一遍似的。这时我估计这本书大约有一百二十到一百五十页，但这还不够，我不知道故事该如何朝前发展。

记：当您坐下来动手写时，是因为已经完全解决了存在的问题，把情节铺陈好了吗？

马：对，就是说，我可以给你把全书复述一遍，就像我已经看过它一样。这并非意味着不会作什么修改，但主要的结构脉络已经成型，一般来说不会再变动了。

我喜欢的人物

记：书中一些人物使读者敬佩，还有一些人物令人生厌，比如女修道院院长贝尔纳达就属后者。在书中的所有人物中，

哪些人物使您陶醉入迷呢？

马：在我的每部书中，都有一个让我特别钟情的人物，我对这样的人物倾注了全部情感。在这本书中是阿夫雷农西奥大夫，在某种程度上《霍乱流行时期的爱情》里的赫雷来亚斯·德·圣玛利亚和《百年孤独》里的梅尔基亚德斯。概括起来说，都是我想成为的人物，理所当然，他们都是我特别喜欢的人物。但情况是这本书中对每个人物的塑造比其它书里的人物都要仔细认真。但是我最刻意追求的是淡雅质朴的基调。我舍弃了那些矫揉造作的形容词和那些过分雕琢的比喻，采用了一种符合历史的风格，因为是历史决定风格而不是风格决定历史。

记：书中所有人物的名字选得如此恰当，使人感到有些不知所措。它们都符合那个时代吗，或者是您顺手从哪儿拈来的现代人名？

马：前几天，一位记者给我提了这样一个问题：胡安·鲁尔福曾说过他是从公墓里给他作品的人物起名字。您是从哪儿找名字的？我对他说，我家里有海滨地区所有市镇的电话号码簿，我就从这里面找名字。因为今天的电话号码簿就是来日的亡人公墓，所以它们归根结蒂是一回事。我从这些号码簿里找名字，但为了符合那个年代，需要仔细地选择。

这样，我便选择了使情节发生的时间、地点不具体化这一历史学家们不能运用的手段，但是小说家们却可以用。因为既然一个人可以编造出任何东西，当然也能够杜撰时间。只有一点我非常注意，那就是词汇的年龄，因为词汇能够营造作品的口语环境。如果我想使读者信服，带他们进入一种 18 世纪的意境，那我就十分留神用词遣句。正如地理、文化或人文环境一样，作品的口语环境也非常重要。所以在这方面十分谨慎，特别在人物对话中更是如此。实际上，如果把这段历史放在 17 世纪，则更具真实感。

记：从谢埃尔娃·玛丽亚被送进修道院到她为了爱情吃着葡萄而死，估计这中间经过多长时间？

马：我在写这一段时心里就有数。为了避免前后矛盾的局面，我手头有一份计算精确的编年表。现在你问我有多长时间，我已经记不清了，但从这本书里肯定可以查找出来，我对事情发生的月份是格外留神的。可现在我记不清了，这很正常。我对玻利瓦尔一生的了解，与任何一位中学生所知道的没有两样，我只是对他的个性一直怀着浓厚的兴趣。在我决定写《迷宫中的将军》一书时，还没有对玻利瓦尔作深入的研究，缺乏足够的知识。他的书信更能反映其个性，我正是从此入手，研究他的个性的。在这本书的写作过程中，我能够与任何一位历史学家或研究玻利瓦尔的专家平等地进行讨论，直到此书脱稿。今天，我已记不起当时讨论的细节了。现在我用电脑写作，比过去更方便了。我写作《爱情和其他魔鬼》时拟就了一份精确的时间表和写作大纲，我已经把它们从电脑硬盘中删去了，现在我开始输入新的东西。

我在写回忆录

记：现在您输入硬盘的是什么？

马：我正在琢磨。我在写回忆录，这确是一个硬盘，它将永远留存下来。我不得不把写回忆录的事推迟到《霍乱流行时期的爱情》之后，这是本大部头的书，前后持续了不少时间，搞得我精疲力竭。书写完，脑子也空了。有两本书使我写完有这种空空如也的感觉，一是《百年孤独》，再就是《霍乱流行时期的爱情》。而现在倒怪了，我觉得在写完每一本书后，都处于一种应付自如的状态。我仍旧手拿白纸，等待捕捉瞬间产

生的思想或形象。可以前每当我重新提笔写作时，就像棒球投手说的那样，双臂冰凉。于是我就想在这两本书的间歇间应该干点儿旁的什么，使双臂保持温热。这样，我就开始撰写回忆录，它们将不按时间顺序来写，而是据题材的异同铺陈展开。我保留畅所欲言的权利。最让我动心的是书写这样一个作家，他出生在阿拉卡塔卡，没有上过许多学，没有什么经济来源，靠着他的坚韧不拔，严格自律和浓厚的好奇心以及对生活不懈的探索，成长为今天这样的作家。所以，我按题材来写回忆录的想法比较合适：童年、记者生涯、友人。我打算每写到三百五十页左右就出版一卷，尽管这其中涉及到不同时代的往事。就这样陆续写作出版下去，直到把一生的故事讲完。

记：回忆录是文学性还是写实性的？

马：依我看它更像文学性的报导，但它完全是写实的，就是说，新闻是我本人，即我的全部人生旅途。

记：是关于国家和政治方面的反思吗？有什么重大披露？

马：我想没有。就像我一向反复说过并在我的书中以隐喻手法所表达的那样。我可以对你说，它们几乎、几乎是我以前所有著作的诠释。最让我感兴趣的是它们从文学思想上向人们表明，我所有的书里，没有哪一条脉络不与一桩真实事件相符合，它们几乎是对我的作品从另一个角度所作的归纳总结。

记：包括对您所有作品中的人物进行认定？

马：认定作品中的人物的确非常困难，它只能作为出发点，而不可能认出哪位是张三，哪位是李四，因为没有一个人物是这样。更确切地说，他们无一不是拼凑组合起来的，是一些人们熟悉的人物。他们有着一个人的眼睛，另一个人的鼻子，另一个人的性格，另一个人的意志和另一个人的处世方式。如果真要使他们恢复原貌，那将是一些奇特之极的怪物。然而，在文学创作上，作者可以磨去其粗糙的棱角，塑造成有

血有肉的人物。

记：在这些人物中，谁更像加西亚·马尔克斯？

马：所有、所有人物身上都有某一小部分和我相像。我认为，对于一个用全部身心写作的小说家，他笔下人物都带有自传体成分。就像我正在做的这样，人们的唯一真实经验是他们自己的体验。

我不做笔记

记：您在开始写一本书前做笔记吗？

马：不，我不做笔记。因为我一开始做笔记，成天就会去想所写笔记的内容，记笔记就成为我另一种形式的文学创作。我感兴趣的是把产生的想法留在记忆里，我不会忘记那些引起我兴趣的东西。创作开始后，随着写作的进展，我开始记笔记。例如某个人物在某一时刻所表现的某种态度。《百年孤独》一书是我完全凭记忆写出来的。说到这儿我想起了我忘掉的一点材料：乌苏拉·伊瓜兰的身躯一天天收缩，去世时，她的肉体小得只好装进一只鞋盒。不久前，我还记得《霍乱流行时期的爱情》写漏了一件事，足有整整一章的篇幅。我指的是胡韦纳尔·乌尔维诺大夫与黑美人巴尔瓦拉·林奇的秘密恋情，是关于这两人的全部情爱。这些恋情的全部情节本可以写成整整一章，但不知道为什么被我漏写了。也许因为这本书结构太复杂，所叙事情头绪太多，当时没有觉察到。也可能他们的恋情并非那样，所以我漏写了。

写作时我听音乐

记：音乐对您的创作有影响吗？

马：我在写《家长的没落》时，听了很多音乐，各式各样的，尤其是高雅音乐。这本书是我所有作品中写得最困难的一本，前后用了七年时间。当时从早上九点到下午2点能写出十二行字我就心满意足了。除此之外，在我创作生涯中这本书还有一层意义，那就是走出《百年孤独》。我写完《百年孤独》，心血也耗尽了，我得忍受来自各方面的意见。朋友们和读者们则盯着我说，行了，看你写完《百年孤独》后，还能拿出什么东西来？好，我就拿出了《家长的没落》。我紧紧抓住了这本书，同时听了很多音乐。书出版后，我家里来了两位知识渊博的音乐家，他们用一堆图表曲线和复杂的分析，论证出《家长的没落》一书的结构与贝拉·巴尔托克（匈牙利作曲家——译注）的第三部钢琴协奏曲的结构完全一致。我从未预料到会有这种情况，而且这本书与他们阐述的音乐理论毫无关系。但是令我惊讶的是在我写作《家长的没落》期间，我最经常听的确是贝拉·巴尔托克奇妙的第三部钢琴协奏曲。

记：您在写作《百年孤独》时都听什么音乐？

马：几乎可以说我只听墨西哥的兰切拉调的民歌和甲壳虫乐队的音乐，这些在当时都是很流行的。

我把献词献给谁

记：您是如何选择您每一本书的献词的？具体说，《爱情和其他魔鬼》一书的献词为什么写成“献给泪人儿卡门·巴尔

塞尔斯”？

马：我从不思考要给一本书写献词的事，但在最后时刻，我还得写，这里有出于某种感激的原因，有的是因为有关的书跟某个人之间存在某种关系。当我写作《百年孤独》时，家境不是顶好，晚上常有朋友来家里小坐，让我把正在写的东西说给他们听。其中有些人常带给我们食品及饮料，当时尽管家中拮据，但从没有缺过威士忌。在经常来看望我们的人中有一位叫玛丽亚·路易莎·埃利奥的西班牙人，很小时她就流亡墨西哥。她不仅对我写的东西深信不疑，而且说我太孤陋寡闻，不知道这些东西实际上已远远超过了那种程度，她还向我讲述她在灵学感应方面的体验。我当时正沉迷于灵学，而她时常来看我则是因为对我正在写作的书如痴如醉，我也对她提供的东西听得神魂颠倒。于是，在给书写题词时，就写了献给玛丽亚·路易莎·埃利奥和霍米·加尔西亚·阿斯科特，他们俩是夫妇。之后，《霍乱流行时期的爱情》的献词当时是题给梅塞德斯（作者的妻子——译注）了。我把《枯枝败叶》献给了赫尔曼·巴尔加斯，对于这一点，谁也不会产生疑问。在没有谁关心我的作品时，是他关注着这本书的命运。我们认识卡门·巴尔塞尔斯的人都知道她不管因为什么都会哭泣流泪，高兴时哭，伤心时哭，激动时也哭，反正碰到什么事都哭。只有那些出版商没有发现这一点，在他们眼里，她是世界上心肠最硬的女人，在维护她的作家们、或用她的说法、她的小伙子们的权益上，她从来寸步不让。然而我们这些当事人都知道她是个泪人儿。当我写《霍乱流行时期的爱情》，我带着原稿去伦敦找她，她把自己关在房间里读我的稿子。我不时想知道结果如何，哪知推开门一看，她坐在一张靠背椅上，旁边放着吃的喝的，满脸泪水。我便问她为什么哭，她给我讲了一件妙趣横生的轶事，同时又涕泪纵横。这就是《霍乱流行时期的爱情》的献词的由

来。

我不想让主人公死去

记：您让谢埃尔娃·玛丽亚在吃葡萄那个场面死去，您不感到悲伤吗？

马：我从不让我的人物死去，是我笔下的人物离我而去，尽管我试图阻止他们死去或者设法把他们杀死，但都无能为力。书中的人物撂下作者死去，就如现实生活中一些朋友自然地永远离我而去一样。

根据我写作《百年孤独》的计划，乌苏拉·伊瓜兰应该在内战结束时就死去。我曾试图这样写，但写不下去，因为我意识到了到当时为止，她一直是整部小说的支柱，如果内战一结束她就死去，这本书就完了。这样，她就从床上爬了起来，继续往前走去，后来双目失明，再后来，身体收缩成一点点，这时候，小说已不再需要这根支柱了，因为全部情节已一气呵成，故事已经终结。所以说，一个作者不会杀死他笔下的人物，人物是自己死去。

至于说到写葡萄的手法，我是很有兴趣，因为这对于文坛上的后来者、对于想学习写作的人来说是一种经验，知道这些事情很有好处。问题主要在于通过谢埃尔娃·玛丽亚的死，我需要在全书中确立某种联系，某种与谢埃尔娃·玛丽亚之死的联系，我自己就编出来了，完全凭空编出了有关葡萄的故事，谢埃尔娃·玛丽亚得一颗一颗地吃，随着她不断地吃，她慢慢发现，最后一颗葡萄就是她死亡的时刻。我跟你说吧，用这种方法，我达到了赋予睡梦某种诗意价值的结果，但实际上纯粹是一种技巧，是最后收尾的木工活儿。这是一种可以运用的手

段，而且所有的作家都在用。重要的问题在于它应包含有某种诗意。

写作对我是享受

记：您在写作时，您的作品对您是一种享受还是一种折磨？

马：是莫大的享受。写作时，我不生病，什么疼痛也没有，一点儿也没有；另外，我设法使自己有一种锻炼身体的规律，以便每天都能保持良好状态。睡眠不好或精神沮丧会使一个人醒来后完全两样。在这种情况下坐下来写作与昨天写作的他就不能同日而语。所以我非常注意不过量饮酒。而且在写作期间（一般都在夜里），我也非常注意参加聚会，注意充分休息，我十分在意食品及饮料，掌握适量，尤其注意和谁喝酒。因为我曾说过，使人产生心情不快的不是酒本身，而是和谁喝酒。我非常注意这些，以保障我每天早上醒来时都有充沛的精力。这一点虽然不能完全做到，但用来写作还是绰绰有余的。

记：您总是充满灵感吗？

马：“灵感”这个词就像女士们所用的：喂，你应该到这儿来，看看这儿的景色会怎样激起您的灵感。说到这里，我认为这样说是不公正的。每当有一处风景奇妙的地方，就有人对我说，到这儿来吧，这样您可以写作。别忙，我要对你们说，这地方的景色确是奇妙，但我若来这儿，不是为了写作，而是散心消遣。

记：您已给我们说了如何处理《爱情和其他魔鬼》一书的结尾。对您来说，书的开头同样是富于魅力的部分，它的形式是一种特殊的程序。

马：不，开头的第一段必须已经具有一切。这一点我已经说过多次了。第一段是全书最困难的部分，因为作者必须在这里考虑到所有方面：风格、语气、节奏，所以它必须非常扎实，特别是此时作者没有任何支撑点，完全处于云遮雾障的状态，而他必须从这儿起步，把书写出来。真是要命。

记：您在写作时都看些什么书？

马：只看与我所写的东西有关的书。这是我生活中的一个大问题：我想看的书堆积如山，而我无法看。有时，仅仅为了一句话，我得翻阅一整本书。就是这本书（指《爱情和其他魔鬼》），我觉得不应该，为了写这两百来页，我看了两百本书。另外还有一件事我也觉得不应该，这本书我前后花了四年时间，而把它看一遍只需两个小时。

记：您从没试过同时写两本书吗？

马：那怎么行，不能掺和在一起。这好比把威士忌与可口可乐混在一起喝。

记：爱情几乎是您生活和作品中无法摆脱的主题。

马：在所有的人的生活中和所有人的作品里都是如此。

记：是否可以这样说，您作品中的爱情描写在某种意义上，是您本人在爱情方面遭受的痛苦？

马：不，我以为是感情这东西的认同，感情是人类最重要的情愫。而且肯定也是所有动物最重要的情愫。

记：在您的《回忆录》出版之前，至少在它部分出版之前，会有其它作品发表吗？

马：我期望有很多，我已经到了这样地步，如果不写东西，我就活不下去。

柳苏 江泰仁 译

译自《万花筒》杂志 1994 年总第 3958 期

《爱情和其他魔鬼》前言

1949年10月26日这一天，没有什么惊人的消息。我作为记者从事最初的写作工作的那家日报的编辑部主任克莱门特·曼努埃尔·萨巴拉老师，只讲了两三条意见便结束了早晨的会议。他没有向任何编辑分配具体任务。几分钟后他从电话里得知，古老的圣克拉拉修道院埋葬死者的那些墓正在被挖掘，便不抱幻想地吩咐我说：

“你跑一趟，看看那里出了什么事情。”

一百年前就变成医院的第二圣芳济会修女们所在的古老修道院将被出售，买主要在那里盖一幢五星级饭店。由于屋顶正缓缓毁坏，它那美丽的小教堂几乎就在露天里了。但是在那里的坟墓里却埋着第三代主教、女修道院院长和其他重要人物。第一步是把死者挖出来，把尸骨交给要求收回的人家，然后把剩下的尸骨抛进公用墓穴埋起来。

采用的原始方法使我大吃一惊。工人们用镐头和铁锹将墓穴掘开，搬出那些一移动就散架的腐朽的棺木，把板结在骨头上的泥土、破衣褴衫和枯黄的头发剥掉。死者越高贵，工作就越艰巨，因为必须在埋葬尸体的瓦砾中挖掘，十分仔细地检查残留物，以便把宝石和金银珠宝清理出来。

施工员在一个学生笔记本上抄写着墓碑上的材料，把尸骨分别堆放好，把写着姓名的纸条放在每个骨堆上，以免发生混淆。所以，走进教堂后我最先看到的便是一大溜用尸骨堆成的

小山，从屋顶上的裂口里倾泄下来的十月的炎热的阳光早把它们晒热。除了用铅笔在一块纸头上写的名字外，一堆堆尸骨没有其他任何识别物。几乎过了半个世纪后，无情的岁月留下来的可怕证据仍然使我感到不安。

在那许多死者中，有一位秘鲁总督和他的秘密情妇；有那个教区的主教堂托里维奥·德·卡塞雷斯—比图德斯；有包括何塞法·米兰达在内的几个女修道院院长；还有半生致力于镶板式天花板制造的艺术学士堂克里斯托瓦尔·德·埃拉索。有一座坟墓上立着第二代卡萨尔杜埃罗侯爵堂伊格纳西奥·德·阿尔法罗·依·杜埃尼亚斯的石碑，但是掘开墓穴时却发现墓是空的，不曾葬过人。相反的，侯爵夫人堂娜·奥拉利亚·德·门多萨的尸骨却埋在附近的另一座墓穴中，并立有自己的石碑。施工员没有把这种现象当回事。一个高贵的土生白人准备好自己的墓穴、却被埋在另一座墓穴里，这是正常的事情。

新闻发生在主祭坛旁靠近《福音书》的第三座墓里。墓碑一镐就被打倒碎裂了，一缕活生生的深铜色的长发从墓穴里流出来。施工员想在工人们的帮助下把那缕长发全部拉出来，但是越拉头发似乎越长、越多。拉到最后，头发还是固着在一个小女孩的头上。坟墓里只剩下一些零散的小骨头。而在被硝石腐蚀的石碑上，只有一个没有姓的名字辨认得出来：西埃尔瓦·玛丽亚·德·托多斯·洛斯·安赫莱斯。长发铺展在地上，长22.11米。

施工员毫不惊奇地对我解释说，人死后，他的头发每月长一厘米，平均计算，22米要长二百年。但是我觉得事情并非那么简单，因为小时候我外祖母给我讲过一个十二岁的小侯爵夫人的传说，她的长发像新娘的新婚礼服一样拖在地上。她是被一只狗咬伤患狂犬病死的。在加勒比地区的城镇，由于她造成的许多奇迹而受到崇拜。那座坟墓可能就是她的：这个想法

便是那天我获得的信息，也是本书的来源。

1994 年于卡塔赫纳

坡的生平与小说

保尔·瓦雷里^①论及埃德加·爱伦·坡^②时，说他是一位被他自己的同胞遗忘的陌生的天才。这位著名的巴尔的摩诗人^③受尽酒精中毒引起的震颤性谵妄的幻觉的折磨，从那座城市离开人间，到今天整整一百年了。可以肯定地说，美国文学中至今没有出现像他这样的作家，也没有一种倾向可以被认为是爱伦·坡创始的那种忧郁而阴暗的审美行为准则在时间上的延续。美国的作家们——在这一点上，他们和英国作家根本不同——丧失了神秘感。

如果抛开在试图以公正的尺度评价爱伦·坡的怪异的文学产品的争论中出现的偏激的言词的话，那么不可否认的结果就是：他的作品——无论其艺术质量如何——回答了一个在评价任何一位作者时也不能够忽视的深刻的人类问题。

爱伦·坡的一生走的是一条悲惨的道路。跟美国文学史上他的杰出的同代人——纳撒内尔·霍桑和赫尔曼·梅尔维尔^④——一样，他在他的每一句话中都留下了支配他的心理

① 保尔·瓦雷里（1871—1945），法国诗人、批评家。

② 爱伦·坡（1809—1849），美国诗人、小说家。

③ 爱伦·坡生于波士顿，长期在巴尔的摩居住并逝世。

④ 纳撒内尔·霍桑（1804—1864），美国小说家。

赫尔曼·梅尔维尔（1819—1891），美国小说家。

世界一切方面的神经机能症的证据。人们指责他们——上面提到的三位作家——创作了一种逃避性质的作品，把复杂的社会问题、时代的主导因素和在那个世纪上半期的美国为一种坚强而非凡的天性打下基础的人的心理学抛在了脑后。这是事实，但是这和在自己的诗歌中播下文明的交响曲的种子的强有力的惠特曼发生的情况相反。

路易生^①——在他那些关于美国文学的随笔中——相信，他是在那种神经机能症中发现了向不真实逃避的态度的根据。这种态度是我们所提及的三位作家的特点。正是那种神经机能症迫使他们躲避“最深刻、最宽广的艺术动机”，以便最后说霍桑、梅尔维尔和爱伦·坡没有写出路易生先生所渴望的作品，因为他们“不是充满人情味的作家”。

当然，如果缺乏必要的冷静而认为逼迫爱伦·坡在逃逸和幻想中为他的艺术急于寻求满足的那种“人类经验的缺乏”也是一种能够以巴尔扎克、陀思妥耶夫斯基或塞万提斯那种相当大的、震撼人心的效果影响作品的人类天性的话，这种符合实际的断言也许对任何一位作家都具有决定意义。

人类的感动人的天性是霍桑的那种负疚感，它在《七个尖角阁的房子》^②中是明显的，在《红字》^③中却变成了哲学演说；或者是梅尔维尔的那种折磨人的感情，它使他在人和事情上，在其外部特征上，看到了具有普遍的恶的秘密警察或公众。这种恶在《莫比·迪克》^④一书中得到了狂热的表现，这就是在地球上的一切海洋中不顾一切地追杀一条白鲸。最后，

① 路德维格·路易生（1882—1955），美国文学史家。

② 霍桑的长篇小说，1851年出版。

③ 霍桑的长篇小说，1851年出版。

④ 梅尔维尔的长篇小说，1851年出版，又名《白鲸》。

人类感动人的天性还有无能为力和能力不足的感觉，它限制了爱伦·坡——作为人——的能力，是他那种折磨人的、使人悲伤的文学产品的根据。他在批评方面的弟子路易生最关心的正是这种感觉——它为西格蒙德·弗洛伊德提供了大量资料。实际上却很奇怪：路易生认为这对爱伦·坡的事业是一种障碍，而不是他作为作家的基本条件之一。

当敏感的奥尔德斯·赫胥黎^① 指责这位杰出的美国小说家因系统地再次描写恐怖场景而陷入了庸俗时，是毫无道理的。有必要指出，爱伦·坡再次采用他自己的主题不过是一种既定的文学个性发展的结果。这种文学个性是以一种既定的、尽管是痛苦的人类个性为转移的。在此引证患癫痫病的陀思妥耶夫斯基或天才的、遭受禁欲和结核病折磨的弗朗茨·卡夫卡的例子也许是多余的。

爱伦·坡不可避免地转回到表现奸尸欲，或者更具体地说，转回到对死去的爱人的美丽想象，是作品回答作者的内心冲突的确实性的一个证明。

爱伦·坡——在最悲惨的语义上说——是一个无能为力的人，因为他在童年时代受过创伤。他的全部作品，他的作品的悲惨故事和令人心碎的气氛，都围绕着那种失败的人生展开。世界的景象，人世间的欢乐情景，应该通过他那下意识的巨大过滤器或者——在这种情况下更确切地说——他那感官的下意识的“准确性”传递给爱伦·坡。在坡的每部作品中，故事的整个结构都失败了，倒塌了，变成了尘土——就像他的故事里写的厄舍古屋那样——变成了弗洛伊德精神分析学派归咎于“落空的冲动”的那种最后的失败。

也许侦探小说的许多读者——其中包括，备感光荣地包括

^① 奥尔德斯·赫胥黎 (1894—1963)，英国小说家、诗人、批评家。

本文的作者——喜欢这么想：现在这种激动人心的体裁可能在很大程度上是由于支配爱伦·坡的生活的那种下意识，尽管有人把它的发明权归于托马斯·德·昆西^①。柯南道尔·凡·戴恩、埃勒里·奎因倘若不写《异乎寻常的故事》或者《莫格街上的人命案》，也许就不会享有他们应该享有的声誉。

爱伦·坡——贵族，具有怪诞的学识——不可能完全舍弃在公共场合露面的那种渴望。他像精通科学问题的人物一样，头上环绕着高级智力的光环。他的神秘感是科学的，这不仅表现在他那不同凡常、独一无二的《瓦尔德马尔先生案件》中，而且表现在乘坐气球的那次横度中。在他的渊博学识中，这种神秘感无疑是使他感到劳神的东西。

所谓的神秘小说的作者们运用的推理方法——柯南道尔从中得到了意想不到的巧妙结构——在《金甲虫》中有其完美无缺的前例。从另一些跟我们现在谈的情况不同的方面讲，《金甲虫》是爱伦·坡的不怎么成功的短篇小说之一。

但愿他逝世的这第一个一百周年能够成为正确和必要地评价埃德加·爱伦·坡的一个决定性的日子。

^① 托马斯·德·昆西（1785—1859），英国作家。

银幕上的福克纳大师

根据福克纳大师的长篇小说《掠夺者》改编的、取了个可怖而欠妥的名字（《愤怒》）的异乎寻常的影片，在城市里毫不引人注意地演过了。福克纳大师大约是世界文学中最伟大的人物，但是他的许多长篇小说被搬上银幕的问题，由于面临的可以理解的困难而仍然存在。在技巧方面，福克纳大师是个粗人。他的粗心是基本的、原始的，这使他将一种关于世界和万物的独特而专横的观念引入了文学创作。他介绍人物和事件的奔放方式，是一种合乎逻辑的混乱时间，不是严格意义上的主观时间。这对歌剧脚本的作者来说是困难的。对电影来说不困难，对歌剧脚本作者却很困难。所以，根据《掠夺者》改编的电影剧本是一部非常出色的作品。

这部影片中表现的一切，本质上没有一丝一毫不具有福克纳大师的特点。那个被指控犯下莫须有的杀人罪的畸形黑人，可以是生活在杰斐逊城及其郊区的千百万高大、自负的黑人中的一个，但是他的人格、环境对待他的方式和他几乎像畜生一样面对环境的方式，却纯粹源自福克纳大师。高因老人，我们在大师的另一部小说《我弥留之际》中已认识，他整个冬天拉着一个死去五天的尸体旅行。在《愤怒》中，此人的表演无比忠实而熟练。高因家族——即令人难忘的卡什家族，卡什是个蹩脚木匠，为了确信母亲对他的全部活计感到满意而在病危的母亲床边做棺材——的两个成员带着福克纳大师的不容置疑

的通行证来到了《愤怒》中。在电影中，每个人物——大师的大多数小说里写的永恒的律师，他曾在哈佛大学学习，言谈总像在读《圣经》；绝不接受贿赂的女人；固执得丧失理智的男孩子；被偏见箍住头脑的黑人——都有其准确的等级：这具有决定性意义。

《愤怒》的导演们为影片达到原著的水平而做的有趣的尝试之一是取消应景的音乐。效果通过嘈杂声产生。嘈杂声也是福克纳大师式的；有力的声音在人物的骨骼里作响。

为了达到福克纳大师的小说中描写的纯粹南方的悲凉气氛，影片中没有一件装饰性的东西、没有一个细节不受到密切关照。所以，其结果不可能和这种基本的创作不同。它刚刚在城市里演过，既没有损伤城市也没有玷污城市，但没有引起人们的注意。

我们的海明威

欧纳斯特·米勒·海明威于 1928 年 4 月第一次来到哈瓦那。他乘坐的奥丽塔号英国海轮从法国罗歇尔起航，经过两个星期的航行到达基韦斯特港。他的第二个妻子波林·法伊弗和他同行，他们在十个月前刚结为伉俪。无论是他还是他妻子，对这座加勒比地区的城市都没有多大兴趣，他们只是在横越宽阔的大洋、度过法国的严冬后想在热带地区停留两天罢了。海明威当时二十八岁，一战中曾任驻欧洲新闻记者和救护车司机，他的第一部长篇小说出版后获得一定成功，但是还远远不是一位著名作家。他仍然需要从事一种第二职业来糊口；此外，在世界的任何地方他也没有一处稳定的住处。跟他相反，那时波林是个善于交际的女人。她的叔叔是美国一家化妆品公司的巨头，对她像对孙女一样溺爱，生活中的一切她应有尽有，甚至具有弗朗西斯·麦库默的妻子的明星姿容和难以形容的幽默。但是那个四月她并非事事顺心。她已怀孕，厌恶大海。他们唯一的渴望是早些到达基韦斯特港，在那里住下，好让海明威写完他的第二部小说《永别了，武器》。

当时哈瓦那（今天亦然）是世界上最美丽的城市之一。由于新近兴起的甘蔗热带带来的繁荣和美国的庇护，独裁者赫拉多·马查多得意忘形到了极点。他断绝了前几届政府同摩根银行保持的关系，而和洛克菲勒家族的全国性的蔡斯银行公开“同居”。为了换得一切，该银行很少拒绝他的要求。物质上的进

步带来的灾难到处可见。海明威从在中央公园里租的一辆派克汽车的小窗口里看到种种灾难不能无动于衷。防波堤的林荫道——其维护与美化工程是在另一个时代开始的——一步步达到现在的规模。新型的林荫道和百万富翁们的住宅正在旧城的西面出现。但是最宏伟的建筑将是怪诞的新古典主义风格的国民大厦——一块石头挨一块石头地仿照华盛顿大厦修建——在它的采石场上有一位名叫恩里克·利斯特尔的石匠在工作，几年后他竟成为西班牙内战中具有传奇色彩的将军之一。

很快就把哈瓦那变成美国的豪华妓院的疯狂卖淫活动依然披着舞蹈学校的无辜外衣。人称舞蹈学院。它的快乐的姑娘们——一半是处女，半是妓女——陪舞时每收五个生太伏，自己得一个生太伏。她们以一个让一位作家不会忽略的名字“女大学生”而为人所知。在可敬的国家剧院的扶手椅区搭了一个公众的跳舞的台子。剧院最重要的活动是每年举办一次舞蹈大赛。独裁者马查多对美国的卑躬屈膝达到了甚至让美国操纵大赛评委会的地步。这样，在世界上最爱跳舞的国家举行的舞蹈技巧比赛的获胜者就成了美国大使哈里·F·古根海姆。

关于海明威在哈瓦那逗留的那四十八个小时，他的作品里没有留下任何记述。不错，在他的新闻报道中，他经常很巧妙地介绍他参观过的地方和认识的人。但是当时他决定暂时停止记者工作，以便全力以赴写他的小说。然而六年以后，他写了第一篇违反自己的决定的文章，内容是关于在古巴的见闻。从此以后，他写了半打关于他在古巴停留情况的文章。不过没有一篇提到他重建他的私生活的问题，因为他总是一般地谈论那个时期支配着他的激情：热衷于捕鱼。“过去，”1956年他写道，“是捕鱼吸引我们来古巴的。”这句话让人想到，在写这句话的时候，海明威已经在哈瓦那生活二十年了。当然，他侨居古巴的目的要比捕鱼的简单乐趣更重要，或者说至少比捕鱼的

目的要多一些。

显然不是爱情问题，而是一个缓慢而艰苦的过程，其秘密几乎在他成熟后的一切作品里都有所记述和概括。1932年他为了捕锯鳐而第一次去古巴时，他似乎确信他终于在基韦斯特岛有了一个稳定的家庭：他在那里有了一个儿子，并写了第二部小说。毫无疑问，他还在那里种过一棵树，以便成为格言里说的完全的人。从那以后，由朋友乔·拉塞尔陪同，他曾无数次地往返于古巴。拉塞尔是基韦斯特岛乔氏低级酒店的产业主，看来他是把捕鱼当作了掩护其他赚大钱的买卖的屏风。海明威写道：“他曾以最大的载量把有名的烈性饮料从古巴运到基韦斯特岛。”当然，在美国的酒鬼们由于禁酒法的实施而渴得要命的时期，那是走私。但是那种根本没有什么文字价值的短程旅行却使海明威同那些以海为家、至死都是他的好朋友的善良人建立了联系，并使他见识到一个为他后来的文学创作提供营养的世界。海明威本人在一篇于1949年7月刊登在《假日》杂志上的文章中谈到过那个时期他的古巴朋友是什么人：“我多年前就认识的倒卖彩票的人，”他写道，“为了我赠送的鱼而盛情回报我的警察，在投球场上和我坐在一起输掉一天的收入的小船主，驾车从港口和防波堤上经过、挥手向我致意的熟人，尽管由于距离远而看不清是谁，我还是举手回敬他们。”这就是说，从那时起海明威本人就认为自己是哈瓦那街头为人熟知的人物。

也是在那个时期，他认识了“小佛罗里达”。那是一家上世纪开业的、附设有海味餐馆的酒吧，如今它依然保留着原来的金色墙裙和高贵窗帘。那里时兴喝台克利，那是用岛上透明的甘蔗酒加冰末和柠檬汁调制成的一种鸡尾酒，在海明威的推动下，这种酒的调制法传遍了半个世界。但是据他自己说，很久以后他才把那家酒吧写入作品，他对那个地方的根本兴趣不

在于去那里饮酒和用餐，也不在于渴望遇到他那些像洪水一样涌入这个城市的同胞。“那里的人来自联合国的一切国家和一个人住过的许多地方。”他写道，“有舰艇上的水兵、航海者、海关和移民局的官员、赌徒、外交官、有志当文学家的人、处境好坏不一的作家、来首都出席各种科学大会的内外科医生、美国退伍军人会的成员、运动员、身无分文的个人、一周或一年后将被杀害的人、联邦调查局的特务、一个人存放钱的银行的经理、某些衣冠不整的家伙和许多古巴朋友。”这些往事是海明威获得诺贝尔文学奖后回忆起来的。这不仅是一些新闻工作的往事，而且也像是一本用来怀念旧事的电话簿。现在，如果不熟悉这个名单上的许多人物，想重读他的作品是困难的。人物所处的时间、地点不同了，并且被铅字改变了容貌，但是他们不可避免地打着在“小佛罗里达”沾染的恶习的印记。如今在那个酒吧的一个壁龛里摆着一尊海明威的半身雕像，一位当年的老店主不知疲倦地告诉游客们海明威坐过的是柜台前的哪一把凳子。

“两个世界饭店”离“小佛罗里达”不远。海明威每逢上岸睡觉就在那里租一个房间，一来二去就把那个房间变成了他从西班牙内战前线归来后进行写作的长期不变的书房。那个房间总是原封不动：它位于饭店东北角五层楼上，没有房号。“房间的窗口——据海明威描写——对着古老的大教堂和港口的入口，北面是大海，东面是卡萨布兰卡半岛、一直绵延到海港的房顶和整个宽广的海港。”我始终不明白海明威为什么略而不谈“将军大厦”，那是从他的窗口望见的最漂亮的建筑，现在仍然是哈瓦那最美丽的建筑之一。若干年后在同乔治·普林顿进行历史性的会见时，海明威对他说：“‘两个世界饭店’是有利于写作的好地方。”由于对往事的怀念，他这样说可能有些奇怪，因为那个房间远不是海明威可写作的梦想的窗明几

净的地方。那是一个只有十六平米的房间，有一张普通的木制双人床，“两个床头桌，一张写字台和一把椅子。目前，‘两个世界饭店’是一家接待教师和高等教育部官员的国家饭店，但是位于东北角五楼上的那个房间为了纪念那位著名的房客已经关闭，房间里的一切原封不动，甚至还保留着一部两卷本的西班牙文版《堂吉珂德》古本。此书好像是被漫不经心地放在桌子上的。

当你想到海明威总是很认真地选择写作的地方时，他偏爱“两个世界饭店”只能有一种解释：他并不愿意，也许是不知不觉地屈服于了古巴的其他魅力。那些魅力与众不同，比九月的大鱼还难以辨认，对他的痛苦心灵来说比他的房间的四壁还重要。然而，任何一个必须等待他结束写作活动才能重新成为他妻子的女人也不能忍受那个毫无生气的房间。美丽的波林·法伊弗在他最困难的时刻离开了他。但是不久后海明威就与之结婚的马萨·盖尔霍恩却找到了一个聪明的解决办法，就是找一幢房子，既能够使他丈夫愉快地写作，又能让她过得幸福。这样，她便在报纸的分类广告中找到了美丽的分间别墅“维希亚庄园”。庄园离哈瓦那两里半^①，她先是以一百美元的月租金租下来，后来海明威用一万八千美元的现金买了下来。许多作家在世界各地有好几处寓所，人们经常问他们哪里是他们的主要住处。他们几乎都回答说是他们藏书的那一处。在“维希亚庄园”，海明威藏有九千册书，此外还喂着四只狗，养着五十七只鸭。

海明威在哈瓦那一共住了二十二年。在1949年发表的一篇报道中，他自己试图回答他为什么在那里生活那么多年的问题，却零乱地、甚至自相矛盾地谈起了别的事情。他谈到了大

^① 里，西班牙里程单位，合5572.7米。

热天早晨吹拂的凉爽的微风，谈到了饲养斗鸡的可能性，谈到了楼台在葡萄架下的小蜥蜴、院子里种的十八种芒果树和设在大路边的、可以下大注赌打雏鸽的体育俱乐部，他还再一次谈到离他家只有四十五分钟路程的海湾的水流，在那里可以进行他一生见到的最好和最丰富的捕鱼活动。然而，在这许多更确切地说是回避性的解释中，他还是插了一段心里话。“一个人之所以住在这个岛上，”他写道，“是因为……可以用一张纸盖住电话铃，避免任何电话干扰；还因为在凉爽的早晨写作比在任何别的地方都更有效、更舒适。”在这段文字（写它时，他可能漫不经心，也可能为了投人所好）的后面，他又加了一句：“但这不是一个职业秘密。”其实他无需提醒，因为几乎无人不晓，用来写作的地方是文学创作的无法深测的奥秘之一。

整个哈瓦那，特别是维希亚庄园，是海明威一生中真正稳定的唯一住所。他在那里几乎度过了他作为作家的有用的岁月的一半，写作了他的最重要的作品：《丧钟为谁而鸣》的一部分、《过河入林》、《老人与海》、《不固定的圣节》和《海湾中的岛》。此外他还写了许多新闻报道——包括《流血的夏天》——并无数次尝试创作描写天空、大地和水的普鲁斯特式的奇特小说，他一直想写这样的小说。然而，在他的一生中，那些岁月却鲜为人知，这不仅因为那些岁月是最隐秘的，而且因为他的传记作者们对那些岁月都令人怀疑地一笔带过。

当海明威一个字一个字地营造为他带来荣誉的世界时，由独裁者赫拉多·马查多制定、由他的继承人们不幸实施的卖国求荣计划已趋于完善。政治和道义上的腐败达到了令人气愤的程度。到处都不难看到的对美国屈从的事情具有幻想小说的色彩：佛罗里达的渡船每天都要把一节火车车厢运到哈瓦那，然后把车厢挂在当地的列车上，这样把美国生产的日用必需品包括在古巴的海域里捕捞的鲜鱼供应给古巴岛。

有人十分轻率地说，海明威不过是那种歪曲文化的巨大工作的被动观察员，如果他不是沉默的同谋的话。在西班牙内战中清楚而热烈地表露过的他的政治思想，面对古巴的悲剧似乎变成了一个谜。没有迹象表明他曾试图同哈瓦那的知识界和艺术界建立什么联系。在官方的堕落和公众的贪欲之中，哈瓦那文化界仍然是大陆文化气氛最紧张的领域之一。他那种冷漠态度不仅是对加勒比地区，而且也是对整个拉丁美洲。他对拉丁美洲从来就不了解，在他的作品里没有严肃地提到过它。他访问的拉美国家，只有1942年去过的墨西哥和为拍电影《老人与海》而带领考察团寻找特大的鱼时去过的秘鲁。但是几乎没有上岸。海明威这样概括那次热情的冒险：“我们花了三十二天的时间去捕鱼，从天亮开始，一直干到黄昏的阴影妨碍我们继续拍照为止。”

在海明威生前最后几年，人们争论的另一个方面是他对古巴革命的态度。即使人们不记得他讲过什么受到大家赞同的看法，但是，除了他的某些片面的传记作者认为是他私下讲的不大可信的看法外，人们也不知道他讲过什么大家不赞成的看法。几乎在古巴革命胜利一年后美国政府的敌视政策出笼时，阿根廷记者鲁道夫·沃尔什在哈瓦那机场拥挤的人群的推搡和叫喊声中对海明威进行一次闪电式的采访。鲁道夫·沃尔什记得那是他记者生涯中最短的一次采访，当然也是海明威一生中最短的和生前接受的最后的几次采访之一。在那次采访中，海明威甚至用他讲的正确的西班牙语叫起来：“我们必胜，我们古巴人必胜！”并没有人再问他，他却又用英语说：“我不是美国佬，你知道。”在混乱的人群中，他没有能把话说完。一年半后他自杀了，这句话仍然没有说完。对这句话，双方可以做各种各样的解释。

但是，古巴革命似乎对这种不必要的争论并未予理会。在

古巴，没有一位作家——当然何塞·马蒂除外——受到过那么多次、那么高级别的纪念。从一开始菲德尔·卡斯特罗本人就是最重要的纪念活动的倡导者。海明威死后他最后一个妻子玛丽·韦尔什两次来哈瓦那时，是菲德尔亲自关照的。他们一致决定让维希亚庄园保持原样，就像今天这样一动未动，并决定把它变成一座博物馆。博物馆充满了生气，有时会让人觉得作家复活了，他穿着他那双肥大的死人鞋在各个展室里走动。他的遗孀带走的東西只有海明威个人精心收藏的当代优秀画家的作品。她于1977年最后一次来访时，菲德尔·卡斯特罗对一群美国记者说，海明威是他宠爱的作家。必须了解菲德尔·卡斯特罗才能明白他从来不会为了简单的礼貌而说这样的话，不管怎样他必须超脱某些重要的政治考虑才能那么自信地说这句话。事实上，菲德尔·卡斯特罗多年来一直是海明威的一位老读者，他非常了解他，喜欢谈论他，善于用令人信服的道理维护他。在漫长的和经常的国内旅行中，他总是在汽车上带一堆政府的文件以便研究，在文件中常常夹着两卷红皮的海明威作品选。

不管怎样，现在要是有人试图弄明白海明威在哈瓦那机场上没有说完的那句话，决不容易。事实上，一向存在着两个不同的、有时是对立的海明威。一个海明威致力于世俗的消费——一半是电影明星，一半是冒险家——他自由自在地光顾世界上最引人注意的地方，他随着解放军的先头部队进入巴黎里茨饭店，他在西班牙的集市上赞助时髦的斗牛士，他同最令人眼花缭乱的电影演员、最勇敢的拳击手和最险恶的枪手一起合影，他在肯尼亚的草原上先杀死一头狮子，后来又杀死一头野牛和一头犀牛，此外他还炫耀接连两次乘坐的飞机出事的情景。这是一个引世注目的海明威，他没有读过一本书，也许他不喜欢世界上的任何人，他不会留下一句没有说完的话。但是

在哈瓦那还有另一个海明威，他把自己藏在一幢被参天大树环绕的房子里，随着岁月的流逝，各个房间堆满了世俗的海明威作为航海和归来的纪念为他带来的男性艺术的战利品。这是一位谁也不真正了解的不知疲倦的手艺人，他被职业的没完没了的奴役折磨得心力交瘁，他留下了不只是一句而是许多句没有说完的话。

这个神秘的海明威究竟是个什么样的人呢？这是年轻的古巴记者诺贝尔托·富恩特斯 1961 年 7 月被他的编辑部主任派驻维希亚庄园写一篇关于海明威的文章时对自己提出的问题。当时海明威已在同一周前用来复枪对着自己的嘴巴，开枪打碎了脑袋。那个时期关于海明威的情况，诺贝尔托·富恩特斯只知道一天下午他父亲在一家饭店的电梯上偶然遇见他时对他讲的那一点点。有一次——当时他还只有十岁——他看见他坐在一辆很长的黑色普里木斯牌的汽车的后座上经过。在他的想象中，他觉得他坐在城市的酒馆中无人不晓的灵车上被拉去埋葬。从那次短暂的经历后，诺贝尔托·富恩特斯便决心要完成“在古巴的海明威到底是怎样的人”这一艰巨的任务。在海明威死后，他的一些传记作者似乎不但热心于掩饰而且也热心于歪曲在古巴的海明威。他花了许多年的时间进行仔细的调查，辛苦的访谈，似乎办不到的回忆，直到把他从那些真正和他分担日常的焦虑的无名的古巴人的记忆中拯救出来。那些古巴人中有他的私人医生、他的捕鱼船的船员、他的斗鸡的伙伴、酒店的厨师、侍者和在圣佛朗西斯科·德·保拉的欢闹之夜喝甘蔗酒的人。他一连花了好几个月的时间了解他在维希亚庄园生活的苦恼，终于在他始终没有寄出的信件中，在后悔不该写的手稿上，在未写完的笔记里，在他那闪耀着他的风格的全部光辉的杰出航海日记里发现了他的心迹。他根据自己的感觉确认，他在古巴心灵中存在的时间要比当时的古巴人猜想的长得多，

留下那么多明显的足迹的作家是不多的，他的足迹达到了古巴岛意想不到的地方。最后的结果就是这部生动而清楚的报告文学。它交还给我们一位活生生的、有点天真的、我们许多人感到在他的精湛的短篇小说中几乎看不到的海明威。这是我们的海明威：一个被犹豫和短暂的生命折磨得痛苦不安的人，他的饭桌上从没有过一个以上的客人，他终于像人类历史上的少数人那样揭示了世界上最孤独的职业实有的奥秘。

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 两百年孤独：（哥伦比亚）加西亚·马尔克斯谈创作

作者 = （ 哥伦比亚 ）加西亚·马尔克斯著

页数 = 3 4 9

S S 号 = 1 2 2 0 5 2 5 7

出版日期 = 1 9 9 7 . 0 7

封面
书名
版权
前言
目录
正文