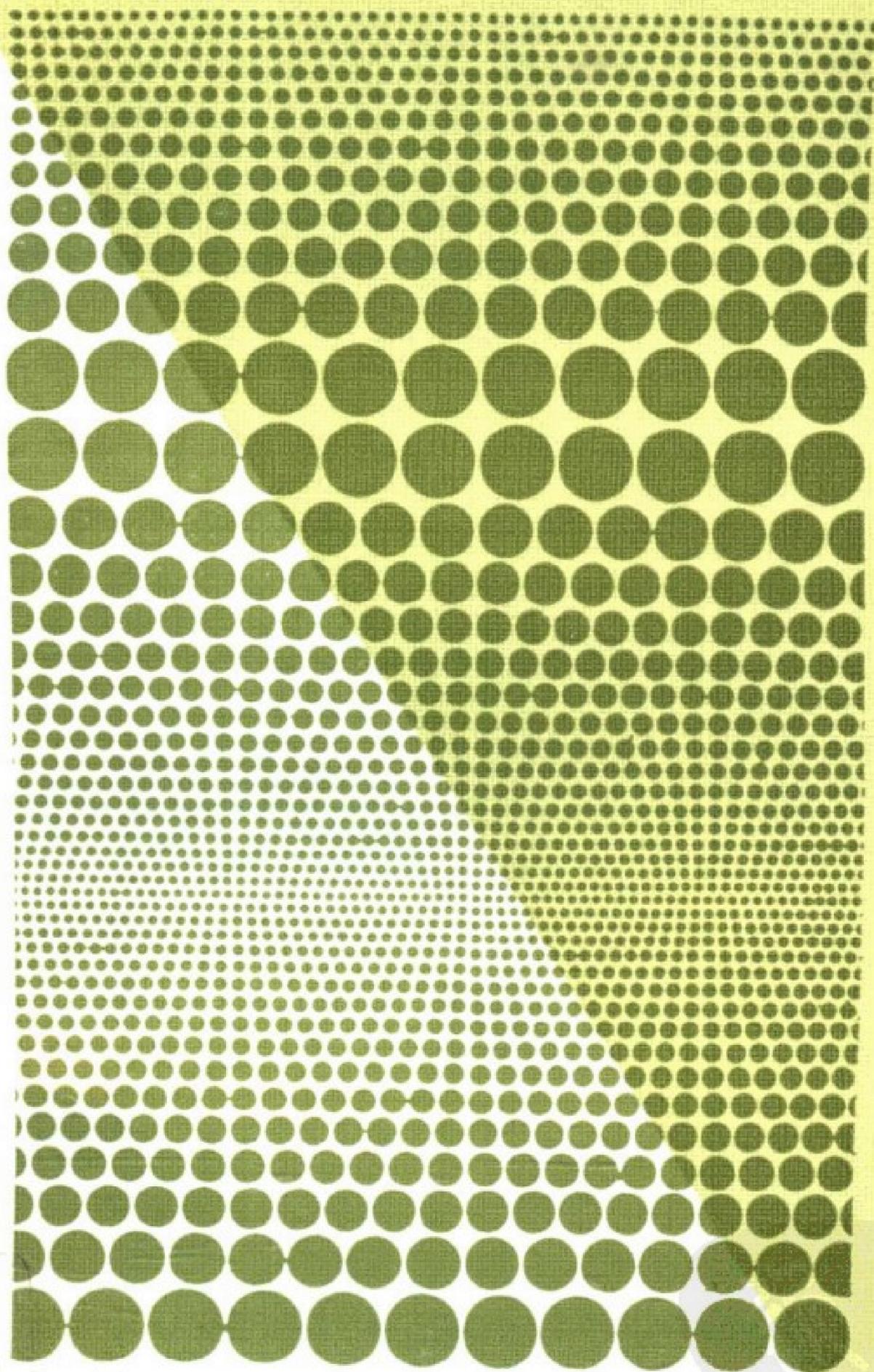


拉美作家谈创作

小说是一种需要

——「古巴」阿莱霍·卡彭铁尔谈创作

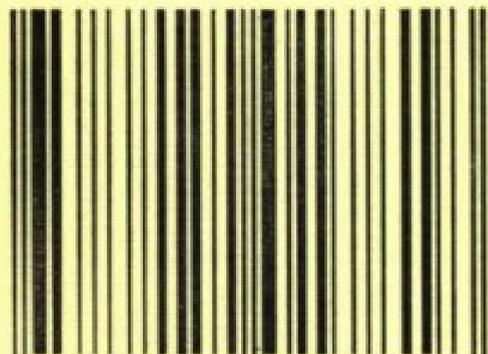


LADING MÉIZHOU WENXUE CONGSHU



PDG

ISBN 7-222-01781-X



9 787222 017818 >

ISBN7-222-01781-X/I·459

定价：4.60



I751.074/1

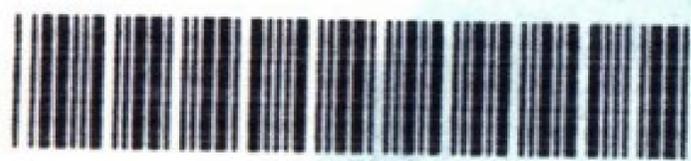
拉美作家谈创作

云南人民出版社

小说是一种需要

——〔古巴〕阿莱霍·卡彭铁尔谈创作

陈众议 译



0 0 21521226



1521226



阿莱霍·卡彭铁尔

高莽画

RBB 90/02

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。

序

陈众议

1904年12月26日，当代拉丁美洲小说的“亚当”之一——阿莱霍·卡彭铁尔在哈瓦那一个由法国建筑师的父亲和俄国医生的母亲组成的普通家庭里呱呱坠地。当时，拉丁美洲小说正处在“Genesis”阶段，可以说还是一片荒芜。于是便有了这样的不公：诗人被视为缪斯的宠儿，他们外出旅行时可以免费乘车；小说家则不然，因为他们是缪斯的弃儿，没有钱就寸步难行。故事属实与否已难查考，然现实是拉丁美洲小说起步甚晚，以至于40年代还流行着评论家路易斯·阿尔贝托·桑切斯的无情诅咒：“美洲，没有小说家的小说”。^①但是，正所谓“一张白纸可以画最新最美的图画”，拉丁美洲小说“轰然”崛起于无声处，且很快，和拉丁美洲诗歌并驾齐驱。近半个世纪以来，它以巨大的创作活力和创新精神顺应并推动了世界文学的澎湃潮流。

仿佛生来就是食“禁果”的，少年卡彭铁尔的好奇心、求知欲和叛逆精神超过了常人：母亲希望他学语言，可他偏偏钟情于音乐；父亲命他读建筑，结果他又迷上了写作。然而，这一切并没有影响他接受良好的教育。他不仅掌握了好几门外语，而且触类旁通，在文学、历史、哲学、音乐、建筑、绘画等方面获得了很高的造诣。为他成为拉丁美洲文学界少有的百科全书式的作家、开创一代拉丁美洲小说的风气奠定了基础。

^①路昆斯·阿尔贝托·桑切斯：《美洲，没有小说家的小说》，利马，1933年。

肄业大学之后，因为参与反对马查多独裁统治，卡彭铁尔度过了几个月的铁窗生活，此后他奔赴巴黎，参加了超现实主义运动，并与另一位拉丁美洲作家阿斯图里亚斯一起创办了第一份西班牙语超现实主义杂志《磁石》。

但是，他很快又觉得为超现实主义效力是徒劳的，因为他将为美洲而创作。

诚然，在卡彭铁尔看来，美洲是一块有待认识 (POR NOMBRAR) 的处女地、伊甸园、名副其实的新大陆。它的神奇的本原 (神奇的印第安人、神奇的黑人、神奇的——也可以说是想入非非的伊比利亚冒险家)、它混乱的结构 (多种族、多民族、多血统、多文化、多信仰的交叉混和，远古和现代、最发达——如美国和最落后——如印第安部落的杂然并存) 以及它光怪陆离、妙不可言的自然 (连同其一切形变与共生)，使它成为一个亦真亦幻、扑朔迷离、虚实相生的巴罗克世界。

于是也便有了他阐发神奇现实的魔幻现实主义 (《这个世界的王国》1949，或者还有更早的《埃古·扬巴·奥》1933)，于是也便有了他重构缤纷世界的结构现实主义 (《追击》1956)，于是也便有了他指指点点、企图描绘美洲繁复而又奇特的共居现象的新巴罗克主义 (他的几乎所有小说：《消逝的脚步》1953、《启蒙世纪》1962、《巴罗克音乐会》1974、《方法的根源》1974、《春之祭》1979和《竖琴与影子》1979，以及短篇小说集《时间之战》1958)。

除此之外，他发表了有关古巴音乐的第一部专著《古巴音乐》(1946) 和有关哈瓦那建筑的《柱石之城》(1970)，创作了散文集《探索与差异》(1964) 和《作家的理由》(1976) 等等。

卡彭铁尔还是个旅行家、探险家，他的足迹遍及世界五大洲。他善于发现；他博览群书，学贯中西，是一位饮誉世界的

拉丁美洲文学大使、文化使者。1977年，他获得了西班牙语文学的最高荣誉：塞万提斯文学奖。

1980年4月24日，在进行了一天（或者说是一生）紧张而卓有成效的工作之后，卡彭铁尔这位拉丁美洲文坛宿将在古巴驻法使馆的办公室里溘逝，来得及留下的唯一遗言是：“回归种子”。

编者本着精当、全面的主旨，从卡彭铁尔大量的访谈（其中多数是卡氏生前好友、卡学专家赵拉蒙先生对他的采访）和文章中选译了十余篇，内容涉及卡彭铁尔的全部文学作品及他有关小说的语言和结构、拉美小说的历史与现状等重要方面。

但是，由于编选译者水平有限，疏漏和不当在所难免，译文也未必尽如人意，敬希行家、读者批评指出，以裨有机会时修订和弥补。

1993年6月于北京海淀

目 录

序.....陈众议

一

- (一) 拉丁美洲小说的起源.....(1)
- (二) 新世纪前夕的拉丁美洲小说.....(22)
- (三) “在拉丁美洲, 小说是一种需要”(49)
- (四) 关于小说语言.....(54)
- (五) 书和唱片.....(63)
- (六) 作家与公民.....(67)

二

- (一) 与马里奥·巴尔加斯·略萨谈创作.....(74)
- (二) 《这个世界的王国》序.....(80)
- (三) 关于《消逝的脚步》.....(86)
- (四) 《时间之战》.....(99)
- (五) 《启蒙世纪》.....(109)
- (六) 《方法的根源》.....(119)
- (七) 《巴洛克音乐会》.....(133)
- (八) 《春之祭》.....(137)
- (九) 关于《竖琴与影子》.....(139)

拉丁美洲小说的起源

拉丁美洲小说是如何产生、如何发展起来的？^①

对欧洲人来说，拉丁美洲小说的发展是件很难理解的事情。原因十分简单：在欧洲，人们习惯于将浪漫主义时期视作小说的开端，即始发于18世纪末，19世纪达到鼎盛。在欧洲，小说是一种现时，一种不断扩变着的现实存在。与此相反，在我们这些国家里（西班牙语和葡萄牙语是16世纪强加的），小说的发育曾经非常之缓慢。不仅如此，我们的整个文学曾一直处在步别的文学尘后的地位：最初是史诗，然后是抒情诗，再往后是短篇小说和故事。小说也总是一个迟到的体裁。一如有些亚非国家，虽然拥有数千年的诗赋传统，却几乎至今未有小说。和别的拉丁语系文学相比，我们美洲的卡斯蒂利亚语和葡萄牙语文学要晚上几个世纪。然而，早在美洲发现之前，我们已经拥有文学，拥有诗歌，拥有一种表述方式。它们是见于征服前的各种奇妙的文献、文本或那部令人叹为观止的世界文学名品《波波尔·乌》。总之，各种墨西哥语言、玛雅语言等都曾拥有自己的文学。

我给你讲一个足以说明拉丁美洲诗歌传统的故事。有一次（这是20多年以前的事情了），我和我妻子到委内瑞拉一个叫图里亚莫的加勒比渔村去度假，那儿既没有旅馆，也没有酒吧，途中还要穿越无数公里的原始森林；渔村的所有居民都是

^①本书中不标明采访者姓名的均为赵拉蒙与卡彭铁尔的访谈或笔谈。

黑人，而且只有少数几个不是文盲，因为那里没有学校。我们很快和居民们交上了朋友，他们于是经常向我们提起一个诗人。此人享有崇高的声誉。人们非常想念他，因为两个月前诗人离开了村庄。有一天，诗人带着外乡的消息回到村里，他居然是个身材魁伟、目不识丁、衣衫褴褛的黑人。我对他说我很想拜读他的诗。“好吧，”他回答说，“今晚到海边去吧。”

那天晚上全村老小都聚集在海滩上等候诗人。诗人用仪式般的动作摘下草帽，遥望大海，开始吟诵近乎《罗兰之歌》的查理大帝^①传奇。他声音低沉，但略嫌单调，所用的八音节律也尚能接受。

那天，我终于比以往任何时候更加明白，在这个被误称为拉丁的美洲，一个目不识丁的黑人、约鲁巴人和班图人的后代也能用一种比西班牙语更西班牙语的语言重构《罗兰之歌》。这是一种掺入了非西班牙语变位、重音、句法和表述方式的丰富的西班牙语，这是一个具有悠久诗歌传统的大陆（早在克里斯托夫·哥伦布^②出生之前，纳瓦^③诗歌就已存在；早在智者阿方索^④、甚至塞维利亚的圣伊西多罗^⑤撰写《词源》之前，美洲就已拥有自己的文化以及许多欧洲国家缺乏的那种重视诗歌的戏剧性姿态。

很难想象在美洲，譬如加拉加斯，能像在巴黎、伦敦、罗马甚至于马德里街头那样看到街头“诗贩”以低廉的价格当街出售卢文·达里奥^⑥、塞萨尔·巴列霍^⑦、聂鲁达^⑧、加西亚·洛尔卡^⑨

①查理大帝（747—814），查理国国王。罗兰是他的十二勇士之一。

②克里斯托夫·哥伦布（1446—1506），意大利航海家、美洲大陆的发现者。

③纳瓦语为哥伦布之前墨西哥山谷居民的主要语言。

④智者阿方索（1221—1284），卡斯蒂利亚国王。

⑤圣伊西多罗（560—636），西班牙僧侣、学者。

⑥卢文·达里奥（1867—1916），尼加拉瓜诗人、拉美现代主义“诗圣”。

⑦塞萨尔·巴列霍（1892—1938），秘鲁诗人。

⑧聂鲁达（1904—1973），智利诗人，1971年诺贝尔文学奖金获得者。

⑨加西亚·洛尔卡（1898—1936），西班牙诗人、剧作家。

或尼科拉斯·纪廉^①的袖珍本诗集。这是因为在我们这些国家里，诗人是深受尊敬的人物，尤其是当他成为独裁者——任何一个皮诺切特^②——的仇恨对象之时。因为，独裁者惧怕诗人。

更不用说当这个诗人拿他的才智和名望为独裁者效力，比如其中的卢文·达里奥。

是的。这位伟大诗人居然会接受一个中美洲暴君的施舍，称他为恩人，简直不可思议。他向那些指责他的人解释说自己不是这个世界的历史裁判。他还接受一位总统（非选而且专断，就像几乎所有中美洲总统）的委托，高兴地担任了圣萨尔瓦多一家电台的台长职务（据他自己所说）。这位伟大至极的诗人曾经和许多愚笨、反动的政治家及蝇营狗苟将军共过事，并说他们和蔼，甚至可亲。他对哥斯达黎加圣约瑟市大加赞赏，因为在他看来，它乃是拉美最欧化、也是最美国化的社会之一。而且，像这样不负责任的并非只有达里奥一人。另有一位大诗人，此人常来哈瓦那（就是波尔费里奥·巴尔巴·哈科伯^③），也曾拿他的武器——报纸出色、有效地做金钱交易，谁给得多就替谁说话，不论自己维护的事业是否正义、是否光荣。还有，不要忘记桑托斯·乔卡诺^④。他既可以是潘乔·维亚^⑤的部长，也可以当米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯^⑥在题为《总统先生》的著名小说中描写过的独裁者埃斯特拉达·卡夫列拉^⑦。

①尼科拉斯·纪廉（1902—），古巴诗人。

②皮诺切特（1915—），智利军人，1973年发动军事政变后上台执政，1990年引退。

③波尔费里奥·巴尔巴·哈科伯（1883—1942），哥伦比亚作家。

④桑托斯·乔卡诺（1874—1935），秘鲁诗人。

⑤潘乔·维亚（1877—1923），1910—1917年墨西哥革命时期北方农民军领袖。

⑥米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯（1899—1974），危地马拉作家，1967年诺贝尔文学奖获得者。

⑦埃斯特拉达·卡夫列拉于1899年摄取危地马拉总统之职，执政时间长达21年之久。

的参事。有的则担任过外交职务、政府官员，主持过报刊杂志，全然不考虑是否已经将灵魂卖给了魔鬼。托马斯·曼告诉我们，将灵魂卖给魔鬼并不一定要用蘸着自己鲜血的雁毛笔签订一份契约，愉快地同流合污足已。

可以庆幸的是这种用诗歌以达到某些不可告人的目的的事情在拉丁美洲已经十分少见。我们的诗人一直或几乎一直是坚定不移地介入社会的，尤其是在20世纪。过去，一些诗人，如古巴伟大的浪漫主义诗人埃雷迪亚^①或古巴革命的真正先驱何塞·马蒂^②都曾经受过流亡、坐牢、逃难的苦痛。我们这个时代，诗人的政治觉悟有增无已，因为他们知道人民熟悉他们的诗歌，支持他们、理解他们、在倾听他们的呼声。

图里亚莫诗人让我领教的这一切仍将以不同的形式在其他城市重复。每一个今天的墨西哥人都能背诵拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德^③的《温柔的祖国》。这是一首近乎国歌的长诗，风格和力度使它远离了这一体裁所常见的空泛的修辞。任何一个古巴人或者拉丁美洲人都能朗诵十几首尼科拉斯·纪廉的诗，这个大陆的任何一个国家都熟悉巴勃罗·聂鲁达的作品。就连起先似乎艰涩的塞萨尔·巴列霍的诗作而今也已家喻户晓。

让·科克托^④认为到了乱世诗人就会变成战士。在拉丁美洲国家也许情况正是如此。

毫无疑问。卢文·马丁内斯·维耶纳^⑤便是最好的例子。这位伟大的古巴诗人就曾投笔从政。他知道自己将不久于人世，所以躺在病床上指挥了推翻独裁者马查多^⑥的斗争。

①埃雷迪亚（1842—1905），古巴诗人。

②何塞·马蒂（1853—1895），古巴诗人、民族英雄。

③拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德（1888—1921），墨西哥诗人。

④让·科克托（1889—1963），法国作家。

⑤卢文·马丁内斯·维耶纳（1899—1934），古巴诗人。

⑥马查多（1871—1939），古巴独裁者。

您是说拉丁美洲文学必须是介入文学？

是的，介入时世。这在我们拉美国家是一种传统。最早可以追溯到贝尔纳尔·迪亚斯·德尔·卡斯蒂略^①，这位“有灵感的大兵”以其《新西班牙征服信史》给我们留下了有史以来第一部真正的骑士小说。新大陆作家的政治作用随着贝尔纳尔·迪亚斯的出现而确立：写实、超前、公允。作为第一个抓住公允的作家，他完成了今天的作家，尤其是小说家所应当完成的首要任务。何况那个时候堪称小说家的，在新世界只有流浪汉小说家。

继而出现的第二个作家是印加加尔西拉索·德拉·维加^②。他展现在我们面前的是蒙塔涅^③所说的“王子世界”。这位印加公主和西班牙殖民者所生的儿子在其长篇巨制《王家述评》中回忆了祖国印加王国的伟大，字里行间充满了对印加王国辉煌过去的深切怀念。他的社会作用在于让世界记住刚刚消逝的过去。

第三位作家一直到19世纪才出现。他是阿根廷的萨米恩托^④，揭露了横行于美洲大地的“野蛮军阀”。他以他的经典之作《法昆多》显示了作家暴露丑恶的社会作用，所展示的危险种种成了后来拉丁美洲社会的可怕现实。

此后，我们有了何塞·马蒂的作品。在他满怀激情的一生中，没有一句话不是来自他对拉丁美洲的强烈信念。时至今日（他仙逝于1895年），何塞·马蒂的作品仍是打开蒙塔涅慨叹过的新世界之谜的钥匙。

总而言之，上述作家的主要社会作用是名之以实，是下定

①贝尔纳尔·迪亚斯·德尔·卡斯蒂略（1492—1581），西班牙殖民者、作家。

②加尔西拉索·德拉·维加（1501—1539），印欧混血儿、诗人。

③蒙塔涅（1533—1592），法国作家。

④萨米恩托（1811—1883），阿根廷小说家。《法昆多》是他的代表作。

义，是阐述。自贝尔纳尔·迪亚斯、德尔·卡斯蒂略到何塞·马蒂，新世界在其作家笔下形成并逐步确立了它的国际形象。

今天的拉丁美洲小说正深深地植根于它的时代——我们整个大陆历史的关键时期。诚如布勒东所说的“美是震颤，否则即为不美”那样；可以说拉丁美洲小说即介入，否则就没有拉丁美洲小说，至多是言史小说。

我们该如何理解言史的含义？它使人想起《英雄谣》^①、《卡来瓦拉》^②、《伊利亚特》^③、《罗摩衍那》^④……

在这个问题上，传统定义是有效的。我们知道，言史，EPOS 词源上指话语、演说、诗，同时还有故事及由此生发的小说。有关解说告诉我们，史诗或史话叙述的都是那些群众性的大事件。这些事件并非一定与打仗、战争有关，也不一定要有神话中的神来介入。群众性大事件可以是一起起义，一次罢工，一场革命，一起团体与团体、人群与人群的争斗。经典作品还告诉我们，这些事件常有非常重要的英雄人物做领袖。然而，在现在，这些英雄未必一定是登峰造极、手持长矛或顶着头盔的战士，未必一定要叫阿基利斯^⑤，也未必一定要参加过特洛伊包围战。当今世界充满了各种史诗性人物。

在拉丁美洲，史诗性事件（可怖的或美好的）所在皆是。过去以惊人的态势影响着现在，现在正迅速裂变并冲破各种疆界向充满矛盾的未来扩展。独立战争以来，整个美洲都为政治变迁而存在。美洲，我们的美洲是一个政治大陆。不宁唯是，回顾历史，何塞·马蒂在1893年纪念西蒙·博利瓦尔^⑥的一次

①指古代西班牙人传颂英雄事迹的谣曲。

②北欧古代传说。

③荷马史诗。

④印度古代梵语叙事诗。

⑤阿基利斯，古希腊神话中的英雄。

⑥西蒙·博利瓦尔（1783—1830），拉丁美洲独立运动主要领导者之一。

演说中指出：“美洲的独立运动早在一个世纪前就已在流血中开始。我们的美洲既不来自于卢梭^①，也不来自于华盛顿^②，它来自于它自己。”这就是说，对马蒂而言，卢梭的思想固然重要，华盛顿的形象固然辉煌，但我们为独立而战的实质及在这混血儿和土生白人的美洲建立美洲和成为美洲人的意愿却是与征服俱来的。我们的整个19世纪生活都具有政治意义。西里奥·比利亚韦德^③的《塞西利娅姑娘》是古巴的一部殖民地时期小说，它勇敢反映的种族歧视问题其实也即政治问题。我们的家庭，不论属于资产阶级还是无产阶级，很少有不参加政治斗争的；它们要么支持政府，要么反对政府、参与推翻政府的活动。对于拉丁美洲人来说，美洲的过去是十分沉重的，其分量要远远超过欧洲的过去之对于今天的欧洲人。有人会向我提出疑问：难道法国的中世纪不在巴黎圣母院，反路德改革运动精神不在布拉格，法国伟大世纪的精神不在凡尔赛，文艺复兴运动精神不在佛罗伦萨，第二帝国的精神不在巴黎歌剧院？是的，这一切都还鲜活，但却是在石头上。它们不再有中世纪人、文艺复兴家、特兰托教务会议^④代表、路易十六^⑤的朝臣、拿破仑第三^⑥、俾斯麦^⑦、维多利亚女王^⑧或者女王伊丽莎白二世^⑨转世的典型资产者。

然而，在拉丁美洲我们既有石头也有活人，甚至常有19世纪的活人住在已然属于20世纪末期的水泥建筑中间。同时，

①卢梭（1712—1778），法国哲学家、思想家。

②华盛顿（1732—1799），美国的主要缔造者和第一任总统。

③西里奥·比利亚韦德（1812—1894），古巴小说家。

④特兰托教务会议指1545年罗马教皇亲自主持的反宗教改革运动大会。

⑤路易十六（1754—1793），法国国王。

⑥拿破仑第三（1808—1873），法国皇帝。

⑦俾斯麦（1815—1898），德意志帝国第一任首相。

⑧维多利亚女王（1819—1901），英国女王。

⑨伊丽莎白二世（1926—），英国女王。

1975年就已有未来派生活在80年代的墨西哥或安第斯山脉，尽管这些地区仍有不少人使用征服以前的语言。我12岁那年已经读过了普卢塔赫^①、阿纳托尔·法朗士^②和皮奥·巴罗哈^③，但却经常同在一起说玛雅话的尤卡坦^④孩子玩耍，以至于后来学会了二、三百个和游戏有关的玛雅单词。

瓦哈卡^⑤附近每逢周末举办的胡奇特兰集市和贝尔纳尔·迪亚斯·德尔·卡斯蒂略所说的最初在雄伟的墨西哥城看到的情景一模一样。仍有拉丁美洲人生活在梅尔加雷霍^⑥或弗朗西斯科·索拉诺·洛佩斯^⑦的时代。和今天的拉丁美洲人共同生活的是一个庞大的文盲群体（在一个加勒比岛国，文盲达到了占全体居民90%的可怕比率；在有些拉丁美洲国家达到52%，另一些则达到40%），一个相当于中世纪欧洲居民的群体。我们的某些大庄园主的思想停留在18世纪。我们的大资本家虽然穿着不同了，但生活方式和思想方式与法国第二帝国时期只知道执行不幸的梯也尔^⑧“致富吧！发财吧！”的著名口号的资本家并无差别。

你完全排除在拉丁美洲产生言情甚或心理小说的可能性？

不，我并不想把事情说绝。我不排除有朝一日有心理学天赋的小说家给我们写出一部足以与有关经典作品等量齐观的伟大的心理小说的可能性。当然，事实是在有些欧洲国家，比如说英国或者那些斯堪的纳维亚国家，小说是可以独立于政治环

①普卢塔赫（46—125？），希腊历史学家。

②阿纳托尔·法朗士（1844—1924），法国作家。

③皮奥·巴罗哈（1872—1956），西班牙作家。

④墨西哥地名。

⑤墨西哥地名。

⑥梅尔加雷霍，即梅尔加雷诺（1818—1871），玻利维亚独裁。

⑦弗朗西斯科·索拉诺·洛佩斯（1510—1553），西班牙传教士、历史学家。

⑧梯也尔（1797—1877），法国总统（1871—1873）、历史学家。

境而存在的，但是在拉丁美洲就不可能，因为不论是好是坏、大喜大悲、大起大落，我们的生活和政治因素的关系如此密切，以至于无法摆脱这个史诗性环境。我们不能脱离环境，用钳子孤立地抽出一个人来，把他放到桌子上，说：“我只研究这一个人。”研究人必须研究与之相关的群体，研究他的社会实践以及他在人类关系中的地位。必须看他有何倾向、有何欲求，唯其如此，才成其为言史小说。

让我们回到拉丁美洲小说起源的话题上来。请您谈谈它是如何产生与发展起来的？

就像我前面所说的那样，先是西班牙人，然后是葡萄牙人来到了美洲，他们带来了新的语言，取缔了美洲的语言，扼杀了美洲的文学。

于是，在强加的语言中出现了一种怀旧文学。第一代征服者描写了古老的美洲帝国的伟大与辉煌；与此同时，第一代征服者激发了同时代不少编年史家对骑士小说的深切怀念。贝尔纳尔·迪亚斯、德尔·卡斯蒂略和印加加尔西拉索·德拉·维加便是这方面的明证。

此后出现了将近两个世纪的沉默与等待。其间，美洲生活中诗歌乃至整个文学几乎销声匿迹，至少是它们的质量不足以比照起码的国际标准。

事实上，南美小说产生于19世纪。最初是深受西班牙流浪汉小说影响的风俗主义小说。如果我没有记错，利萨尔迪^①1816年创作、发表于墨西哥的《癞皮鸚鵡》是在新大陆出现的第一部真正的拉丁美洲小说。尤其重要的是这部作品构成了西班牙流浪汉小说的尾声，是《小癞子》^②在美洲的一种延展。

^①费尔南德斯·德·利萨尔迪（1776—1827），墨西哥作家。

^②《小癞子》，西班牙小说，佚名，发表于1553年，被认为是流浪汉小说的鼻祖。

我们的浪漫主义时期是短暂的，它的三部主要小说都以女主人公的名字命名：何塞·马莫尔^①的《阿马丽亚》、豪尔赫·伊萨克斯^②的《马丽娅》以及比利亚韦德的《塞西利娅姑娘》。

而后是法国自然主义的时尚，但却并未产生了不起的作品。背弃西班牙转向法国未必引起什么遗憾，因为19世纪是西班牙文化的最灰暗时期。这不是我说的。19世纪西班牙的最严厉的法官是“98年一代”作家。你不妨读一读何塞·奥尔特加·伊·加塞特^③的《〈吉诃德思考〉序》，它对19世纪西班牙文化的审判严厉极了。诚如他所说的那样，19世纪的西班牙试图让我们相信，努涅斯·德·阿尔塞^④是个大诗人，而埃切加赖^⑤则是卡尔德隆^⑥转世。总之，就文学而言，19世纪我们正处在低潮，而当时的法国文化却繁荣得出奇。

只消举出左拉^⑦、福楼拜^⑧、巴尔扎克^⑨和介于两个世纪之间的普鲁斯特^⑩即足以说明问题。

本世纪初叶出版的作品，如卡洛斯·雷伊莱斯^⑪的《卡因的种族》、曼努埃尔·加尔维斯^⑫的《师范学校女教师》和《娜恰·雷古莱斯》及米格尔·德·卡里翁^⑬的《贞洁的女

①何塞·马莫尔（1817—1871），阿根廷作家。

②豪尔赫·伊萨克斯（1837—1895），哥伦比亚作家。

③何塞·奥尔特加·伊·加塞特（1883—1955），西班牙哲学家、文学家。

④努涅斯·德·阿尔塞（1834—1903），西班牙诗人。

⑤埃切加赖（1832—1916），西班牙剧作家、1904年诺贝尔文学奖得主。

⑥卡尔德隆（1600—1681），西班牙剧作家、“黄金世纪”代表作家之一。

⑦左拉（1840—1902），法国自然主义大师。

⑧福楼拜（1821—1880），法国著名作家。

⑨巴尔扎克（1799—1850），法国批判现实主义大师。

⑩普鲁斯特（1871—1922），法国作家。

⑪卡洛斯·雷伊莱斯（1868—1938），乌拉圭作家。

⑫曼努埃尔·加尔维斯（1882—1965），智利作家。

⑬米格尔·德·卡里翁（1875—1929），古巴作家。

人》和《不贞的女人》显然是受了左拉的自然主义的影响，给我们的文坛、我们的城市、我们的语言带来了自然主义小说，即所谓的梅塘学派的创作方法。此后是突然来临的吉拉尔德斯^①、何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉^②和罗慕洛·加列戈斯^③的小说以及稍晚（尽管出版在先）的玛丽亚诺·阿苏埃拉^④的《在底层的人们》或同时期的阿根廷作家贝尼托·林奇^⑤的风俗主义小说。随着上述作品的出现，我们进入了地区自然主义、风俗主义和土著主义阶段。

这一时期恰好与欧洲同步。季奥诺^⑥、拉慕斯^⑦、布拉斯科·伊巴涅斯^⑧、法利西亚^⑨、斯特拉文斯基^⑩所表现的便是地区的特性。拉丁美洲地区主义的情况又是怎样的呢？

不消说，回归大地、自然、阳光、日常用语和小时候听惯的音乐，最初未免带有一种民族主义情绪。这样，从印加加尔西拉索到埃克托尔·比利亚·罗伯斯^⑪，从殖民地时期的建筑师、雕塑家到顽固的加乌乔^⑫诗人到拉蒙·罗佩斯·贝拉尔德到令人尊敬的欧格利德斯·德·库尼亚^⑬乃至更近的范例，美

①吉拉尔德斯（1886—1927），阿根廷作家，代表作为《堂塞贡多·松布拉》（1926）。

②何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉（1889—1928），哥伦比亚小说家，代表作为《旋涡》（1924）。

③罗慕洛·加列戈斯（1884—1969），委内瑞拉作家，代表作为《堂娜芭芭拉》（1929）。

④玛丽亚诺·阿苏埃拉（1873—1952），墨西哥作家。

⑤贝尼托·林奇（1880—1951），阿根廷作家。

⑥季奥诺（1895—1970），法国作家。

⑦拉慕斯（1876—1947），瑞士作家。

⑧布拉斯科·伊巴涅斯（1867—1927），西班牙作家。

⑨法利西亚（1876—1946），西班牙作曲家。

⑩斯特拉文斯基（1882—1971），俄国作曲家。

⑪埃克托尔·比利亚·罗伯斯（1881—1959），巴西作曲家。

⑫加乌乔，多指19世纪阿根廷牧民。

⑬欧格利德斯·德·库尼亚（1866—1909），巴西作家。

洲所产生的一切美好事物理所当然地被称赞、美化了，这是人们与根、与传统、与民间享乐深切交流的结果。乌纳穆诺^①，从我们因为选择了巴黎而业已忘记的西班牙（所有少年有了第一个恋人都会离开他们的母亲）不住地提醒我们警惕与真正的世界性背道而驰的宇宙主义。他的话具有惊人的现实意义：

“在一些美洲作家身上仿佛有一种羞耻感，他们不愿向世界坦白，生怕被人当作奇怪的动物或者一种可供观赏的难看的候鸟或者喜好异国情调而经常关注外国人——野蛮人的巴黎评论家们的猎奇对象。”

然而，您自己却在创作了一部风俗主义（土著主义）小说之后背弃了这一倾向，甚至对它产生了强烈的反叛。

是的，正因为我写了一部那样的小说，才悟到这类文学所潜伏的危险。此外，我认识的许多作家把它当作真正的美洲文学。我知道他们的素材缘何而来。有一位刚向热带森林探了两天头就写了一部森林小说。另一些人以为在矿山小镇住上两周，便已对那里的环境了如指掌；参加了一个典型的节日，就懂得了它的原因及所见所闻的渊源由来，殊不知一种民间舞蹈的现状乃是某种极古老的太阳祭礼或者别的礼拜仪式在今天的表现（诚如新近有关古巴圣人节活动的研究成果所显示的那样），源自地中海，再经非洲，来到新世界；殊不知夜幕降临后听到的民谣不外是首几乎一字无差的古代边疆谣曲^②罢了（最近，一位专家从古巴内地的农民口中收集了一些描写卢卡诺尔伯爵^③的印度斯坦寓言，甚至还有一首《李尔王》）

拉丁美洲小说运用了30多年的地方主义的自然主义方法所

①乌纳穆诺（1864—1936），西班牙作家。

②古代边疆谣曲，指16世纪以前接受阿拉伯文化影响的西班牙谣曲。

③卢卡诺尔伯爵是西班牙作家胡安·马努埃尔（1282—1348）的同名作品中的主人公。

给予我们的一种怪异的地区主义小说，它很少到达事物的深层（真正的本质）。它并不按我们的小说家理应遵循的法则去表现委内瑞拉平原居民或墨西哥印第安人，而是一味地将他们置于广阔的世界，以介绍他们的世界性，尽管事实上我们完全可以用反差和不同建立我们的座标。

曾经有那么一种理论（我不知道今天是否已经完全消失），认为风俗主义具有表现大陆不同居民特点以达到最终反映其共性的优势。写印第安人、平原人、山区人写得好的作品，等于构造了拉丁美洲人的典型。

这种观点是正确的，因为文学不外是了解人的一种途径。此外，坦白地说，我也曾长期信奉过这种观点，并在以古巴黑人为对象的第一部小说中尽可能地适应了这种观点。然而在走访了我们大陆的许多不同地区之后，我开始对它产生了怀疑（尽管并未完全背弃它的初衷）。面对美洲人的显著特征，我以为那些被认为是典型的人并不象通常想象的那么多。

我们的本原相同。征服的过程在所有地方都是类似的。殖民地社会的发展也是同步的。同样的罗曼采^①在各地传播开来。同样的歌谣唱遍了拉丁美洲大地。时至今日，仍能在墨西哥、委内瑞拉或智利听到同出一源的歌曲。从牧场到田野，从矿山到渔村，各地的传统祭礼相差甚微。这使得一些属于不同政治区域的人出奇地相似。诚然，在同一区域内也可能产生相当广泛的不同性，其中一部分人无论就其环境还是性格或传统会比另一些人更具典型性。

明确地说，一个古巴农民无疑是一个很好的小说人物。然而，一个委内瑞拉平原居民不但集中了一个古巴农民（尤其是卡马圭牧民）身上所有有趣的小说特征，而且具有后者缺乏的

^①罗曼采指古代西班牙谣曲。

其他特征，因此性格更丰富：更富有音乐细胞，或许还更富有诗人气质；民间艺术也比后者丰富，尽管二者的表述方法十分相似；生活条件困难得多，社会矛盾也尖锐得多。所以，在同等文学条件下，一部关于委内瑞拉平原居民的小说会比一部有关古巴农民的作品更具有世界性，后者比前者是俗语说的“小巫见大巫”。读罢前者再读后者，自然就兴味索然了。换一个角度说，由于他们的古老的传统和魔力非凡的音乐舞蹈，古巴和巴西的黑人自然就远比威拉克鲁斯港^①的黑人有趣。以上述对比类推，一部大气的古巴或者巴西黑人小说将是任何一部后来的威拉克鲁斯黑人小说所无法比拟的。

当然，一个墨西哥读者总能发现自己的环境与别人不同。但任何一本书的读者都不只是墨西哥人或古巴人或委内瑞拉人。任何小说都希望走向世界，因此重要的不是地区主义的细微差异，而是有效的典型性。事实上，美洲的典型远比我们想象的少。这就使得一些主题的重复导致了某些题材的泛滥。也许它们在某一国家是新闻，但在整个大陆的文学创作中却早已屡见不鲜。

您曾经多次表示赞赏土著主义作家找到了表现拉丁美洲现实的合适语言：巴洛克语言。

是的。在此之前，给人的感觉是我们的许多小说（有些还是好小说）语言和题材脱节，也就是说没有找到表现内容的最佳工具。但是当我们有了那三位已然是经典作家的里卡多·吉拉尔德斯、何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉和罗慕洛·加列戈斯之后，拉丁美洲小说苏醒了。三人中间，既不平铺直叙，也不用巴洛克语言的只有来自潘帕斯、来自广阔无垠的大草原的阿根廷作家一人。相反，何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉来自哥伦比

^①墨西哥东部城市。

亚森林，向我们展示了一个橡胶工人的世界，人称“绿色地狱”。他的作品和罗慕洛·加列戈斯的《卡纳伊马》一样，完完全全是巴洛克主义的。他们找到了合适的工具。从此以后，我们的小说家开始不再惧怕巴洛克语言，不再惧怕具有张力的表现形式，不再惧怕夸张的描写。于是渐渐地（事实上是用了30年左右的时间）有了拉丁美洲当代小说的爆炸。绝大多数小说家属于大陆的巴洛克主义家族（米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯是最典型的，还有加西亚·马尔克斯^①和我自己），是用巴洛克形式写作的作家。因为巴洛克是拉丁美洲人的敏感之所在。此外，这里出现过一种值得注意的怪现象：这里的建筑（这很重要）没有一处是古典主义或所谓的古典主义、浪漫主义和哥特式风格。从发现到征服到后来的经印第安工匠之手引进的西班牙巴洛克，这里的建筑在前期巴洛克风格的基础上增添了富于想象的色彩和极度夸张的形式。这种征服前的巴洛克和征服后的巴洛克的奇妙的交相错杂，既有引进的也有添加的，跨越了欧洲所经历的发展。

您是否愿意对这个话题作一点阐发？拉丁美洲需要巴洛克语言也许使人产生这么一种印象，即卡斯蒂利亚语是一种高原语言，不适合表现热带原始森林。

毫无疑问。我觉得在埃尔南·科尔特斯^②在他写给卡洛斯第五^③的《书信》中有一句极富戏剧性甚至悲剧色彩的话。那是他在叙述了墨西哥见闻后说的，他承认他的西班牙语难以描述如此众多的新鲜事物。他对国王说：“因为不知道这些东西的名字，所以无法表述。”在谈到印第安文化时他补充说：“世界上没有一种语言能够解说它的伟大与奇特。”可见，为

①加西亚·马尔克斯（1928—），哥伦比亚作家，1982年诺贝尔文学奖得主。

②埃尔南·科尔特斯（1485—1547），西班牙殖民者，1521年征服墨西哥。

③卡洛斯第五（1500—1558），西班牙国王。

了认识和表现这个新世界，人们需要新的词汇，而一种新的词汇将意味着一种新的观念（两者相辅相成，互为因果）。

假如我们的责任是表现这个世界，那么我们就应该以新的视角表现我们的事物。描写是不可避免的。如果对象是一个巴洛克世界，那么对它的描写就必须是巴洛克式的。这就是说，写什么和怎样写必须同眼前的巴洛克现实相吻。面对瓦哈卡地区的生命树，我不能用“古典”或者“经院”这样的类型描写。我必须使我的巴洛克语言适应热带景物的巴洛克。于是，我们发现它势必把我们导向一种自然而然的巴洛克主义。现代主义诗歌是我们向世界展示的第一个伟大的流派，因为它改变了伊比利亚半岛的西班牙语诗歌并给在巴列·因克兰的作品（尤其是他早期的巴洛克诗歌）打下了深深的烙印。达里奥的整个早期作品也是巴洛克的。而埃雷拉·雷西格^①诗歌中的巴洛克则达到了荒谬绝伦、过分骄奢的地步。何塞·马蒂的政论是非常直捷、非常雄辩也可以说是非常简明扼要的，然而当他摔开手写、写得尽兴的时候，比如在他的那篇纪念卡尔·达尔文^②的文章中，他的巴洛克散文简直达到了出神入化的地步。还有他的力作《我们的美洲》，疏疏几页，概括了美洲的所有问题，其巴洛克风格堪称范例。

阿斯图里亚斯从某种意义上说是一位介于加列戈斯那代和我们这代之间的作家，因为他的创作时期主要在30至50年代左右这段时间。《波波尔·乌》、《奇兰·巴兰》和《卡奇克莱斯之书》^③的影响贯穿了始终。阿斯图里亚斯作品中的所有形象都是从新大陆的整个神话体系和宇宙观产生灵感的。

①埃雷拉（1871—1910），乌拉圭诗人。

②卡尔·达尔文（1809—1882），英国博物学家、进化论创始人。

③《波波尔·乌》、《奇兰·巴兰》和《卡奇克莱斯之书》，玛雅基切神话、纪事。

所谓的拉丁美洲新小说也就是有些人称之为“爆炸”的（“爆炸”是一种空泛的、不太确切的说法）东西，是由今天仍在耕耘的这一代小说家完成的，他们用一种完全巴洛克主义的方法演示了美洲人文和包括森林、田野在内的地理环境。

维克托·雨果说凡尔赛是古典主义，原始森林是浪漫主义。拉丁美洲的巴洛克主义是否存在从梳理美洲最终走向古典主义的可能？

虽然美洲有森林，但我并不认为美洲的森林是原始的。因为西班牙文化已经在海洋与海洋之间建立起了永久的通道。当然，我深信美洲不是凡尔赛，永远不是凡尔赛。我们的过去、我们的历史富于浪漫色彩是因为任何一种浪漫主义赖以产生的价值观念都和美洲人的情感及其特殊的表达方式相吻合。无论是印第安人的严肃、深沉还是黑人的神奇和狄俄尼索斯^①的狂热还是西班牙人的富于戏剧性的、天主教式的和永不满足于现状的传统，都不利于古典主义的产生。而今我们的生活环境充满了共生、混杂与形变。经院主义是平和、完满、稳定时期的产物。巴洛克则不同，它生发于变迁的、改革的和革新的时代。不用我提醒你也知道，苏联革命前夕俄罗斯诗坛的代表人物是弗拉基米尔·马雅可夫斯基^②。他的作品，不论是诗歌还是戏剧，自始至终都是巴洛克主义的丰碑。正因为如此，巴洛克主义永远指向未来。它极富张力，通常出现在一种文明的鼎盛时期或一种新的社会制度诞生的前夜。所以它既是盛极的表现，也是而衰的征兆。

美洲这个充满共生、形变、动荡和混杂的大陆一直是巴洛克世界。《波波尔·乌》是巴洛克主义的丰碑。纳瓦诗歌，由

①狄俄尼索斯，古希腊神话中的酒神。

②马雅可夫斯基（1893—1930），苏联作家、诗人。

于其形象的多色性、素材的混杂性和语言的丰富性，是一种所能想象得到的最彻头彻尾的巴罗克主义诗歌。墨西哥博物馆中陈列的死亡女神，是一尊浑身缠满了毒蛇的巴罗克主义的双重女性雕像。在墨西哥，还有一种堪称美洲巴罗克主义之最的艺术：位于瓦哈卡附近的一堵残壁，它是由一系列大小相同的箱子拼成的，结构奇巧，似鬼斧神工一般；每一个箱子都刻有不同的抽象图案，这就是说它们是用非对称形式建造的：18个图案各异的富有增殖力的巴罗克细胞构成了一个巴罗克主义的整体。每当我面对米特拉神庙的这堵断墙，就会想起《迪亚贝利的三十三个变奏》。在此，贝多芬从一个平淡无奇的主题分离出33个里程碑式的变奏。诚如当代一位评论家所一再重复的那样，它们不是33个变奏，而是33支名曲。米特拉的18个箱子也是18个雕塑。

为什么拉丁美洲是巴罗克主义的福地？因为所有共生、所有混杂都将导致巴罗克主义。美洲的巴罗克主义随着土生白人的增生而增生，随着本大陆美洲人（无论是欧洲白人的子孙还是非洲人或土著印第安人的后代）自我意识、新鲜意识、共生意识和土生意识的增生而增生，就象尊敬的西蒙·罗德里格斯^①所说的那样。土生白人精神是天生的巴罗克精神。我要顺便提一下西蒙·罗德里格斯洞察我们的现实时所作的有趣看法。他在其著作的一个段落中提醒我们：在讲西班牙语而非西班牙人，在用西班牙文立法、申诉而非西班牙人（西蒙·罗德里格斯说，因为他们是土生白人）的周围，有我们的华赛人、中国人和野蛮人，有加乌乔人、乔罗子和瓜齐男哥^②，有黑人、褐人和异教徒；有来自山区的、热带的和土著部族的；有有色

①西蒙·罗德里格斯（1816—1842），墨西哥诗人，临终前在古巴生活。

②乔罗，指欧洲父亲与印第安母亲之子；瓜齐男哥，指白人父亲与黑人母亲之子。

人种和浅色人种，印欧混血儿、黑白混血儿和印黑混血儿，有纯正的白人、黄脚的白人和混七杂八的三分之一的、四分之一的、五分之一甚至白人血统分之更少的白人。

阿莱霍，我们刚才讲到了土著主义和风俗主义小说。后来是怎样演化成当代小说的？您这代作家是如何使拉丁美洲小说走向世界的？

我个人的意见是这里有个名称问题。什么是 Boom（“爆炸文学”）？美国的所谓 Boom-Town^① 或石油热、西部热、黄金热不也叫 Boom？Boom-Town 指突然产生、突然增大并在短时期内以同样的速度突然消失的城市。因此，我以为，把当代拉丁美洲文学说成 Boom 是对它的诅咒。根本不存在什么爆炸，所有的爆炸都是虚无缥缈的、昙花一现的和缺乏根基的。

我们拥有的是我的同辈或几乎同辈即和我同年或比我年轻的小说家们创作的拉丁美洲小说。它为全世界读者所承认。许多作品被翻译成多种文字并且一版再版、广为流传，因为它们均属上乘，是这一代或两代人不懈努力的结果（所有艺术现象的产生表面上突如其来而实际上却是长期努力、逐渐成熟的结果）。由于它们已然摆脱乏味的地区主义和风俗主义，具有广泛的世界意识，所以很容易被世界所接受。

另一方面，我以为不能将今天的拉丁美洲、西班牙语美洲文学同“爆炸文学”混为一谈。我们首先应该关心的是一些知名度尚不太高但却已经发表佳作的青年作家的创作的严肃性、思想性和特殊性（在这方面，我不乏一定根据）。墨西哥有、阿根廷有，其他国家也有。通过评论，我对他们有所了解；作为《美洲之家》文学奖的评委，我还亲自拜读过他们的作品，然而有些作品至今乏人问津。

^①Boom-Town，美语，指突然出现的城市。

我的意思是不能把拉丁美洲文学局限于特定时期内欧洲和美洲一些出版机构对一小部分作家的一窝蜂式翻译介绍。毫无疑问，这部分作家举足轻重。但是我所说的拉丁美洲文学从形式到内容到视点的非地区主义化乃是大家的功劳。

我这么说，并无贬抑任何作家的意思。我只是觉得爆炸这个词很不适合界定某种文学运动，何况拉丁美洲当代文学并非运动，也没有什么中心环节。它没有枝杆，唯有绿芽；绿芽绽遍拉丁美洲，他们是用现代手法和题材创作小说的35岁至60多岁的一代。

诚然，我们尽可用爆炸去命定某个团体、某种流派。但如今所说的爆炸决非首例（令我高兴的是所有谈论爆炸的人都不约而同地将我排斥在这一突然喷发的石油之外）^①。第一次“文学爆炸”是随着托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、契诃夫等一大批文学巨匠的被发现而发现的俄国小说。

到了30年代，则是北欧的戏剧“爆炸”：易卜生、斯特林堡以及一大批红极一时的斯堪的纳维亚戏剧表现家。

与此同时，还有美国的小说“爆炸”。三、四十年代，人们发现有位叫约翰·多斯·帕索斯^②的先生在一部600页的奇妙的小说中表现了整个纽约：《曼哈顿中转站》；一个叫海明威^③的先生，他的小说风格奇崛：简捷了当，不加修饰且对话多为琐屑自然之事，充满了魅力；以及一位叫威廉·福克纳^④的神奇作家。除此之外，还有厄斯金·考德威尔^⑤、谢尔

^①其实，卡彭铁尔的名字在有关“文学爆炸”的论述中的出现次数并不在加西亚·马尔克斯、巴尔加斯·略萨、富恩特斯、科塔萨尔、博尔赫斯、阿斯图里亚斯等人之下。

^②约翰·多斯·帕索斯（1896—1970），美国作家。

^③海明威（1899—1961），美国作家。

^④威廉·福克纳（1897—1962），美国作家。

^⑤厄斯金·考德威尔（1903—），美国作家。

沃德·安德森^①，等等。

欧洲的读者突然发现了他们，这是一种“爆炸”，但作品已然产生，译介过去即可。于是30年代的美国小说“爆炸”也就成了译介过去的那5本、10本、15甚或20几本小说。

有人试图拿近10年来拉丁美洲的“文学爆炸”（或所谓的“文学爆炸”）比照上述“爆炸”。这种比照是不能成立的，原因很简单：以往的“爆炸”如俄国小说“爆炸”、斯堪的纳维亚戏剧“爆炸”或苏联小说“爆炸”（1925年起《西方杂志》开始大量刊登伊凡诺夫^②、列昂诺夫^③、巴别尔^④等人的作品）都是对已有成就的重新发现。

在我看来，拉丁美洲“文学爆炸”这种说法的缺点在于有关作家大都只发表了1部、2部、3部、最多4部作品。而美国小说“爆炸”却是一种既成事实，只须将大量作品译介给读者即可。

而今，许多作家都在为“爆炸”而写作，这便是促使一些作家产品质量直线下滑的原因。

但愿“爆炸”能继续下去，然而为“爆炸”而“爆炸”却是十分危险的；难的是建设而不是附和。

①谢尔沃德·安德森（1876—1941），美国作家。

②伊凡诺夫（1895—1963），苏联俄罗斯作家。

③列昂诺夫（1899—），苏联俄罗斯作家。

④巴贝尔（1894—1941），苏联俄罗斯作家。

新世纪前夕的拉丁美洲小说

巴尔扎克的小说有百部左右……我们之所以说“百部左右”，是因为存在着两种计算方法：一种是按现存的题目计算，那么他的小说总共不到一百部；另一种是按照实际存在的小说数量计算，有时他将好几部作品“Novellas”串联在“一揽子”计划中并最终被草草地捏在了一起，如《三十岁的女人》。这是一本任意地集6个故事于一处的缺乏连贯、读来费劲的小说（类似的情况还有《娼妓的奢华与穷困》，尽管在这里巴尔扎克运气不错，他巧妙地用新的题目将以前的5部小说编在了一起）。当然，巴尔扎克是位天才，而天才不但做想做的并且做能做的。

20世纪，两位伟大的小说家将各自的作品献给了音乐创作方法研究：罗曼·罗兰^①的《约翰·克利斯朵夫》和托马斯·曼^②的《浮士德博士》。

罗兰在当小说家之前是音乐专家，他的作品在总结19世纪著名音乐家的经验的基础上阐述了音乐创作的种种机制。在托马斯·曼的作品中，阿德里安·莱弗金达的某些性格特征部分来自雨果·沃尔弗^③和尼采^④（别忘了他也是位音乐家），更

①罗曼·罗兰（1866—1944），法国作家。

②托马斯·曼（1875—1955），德国作家。《浮士德博士》（1947）的全称为《浮士德博士，由一位友人讲述的德国作曲家阿德里安·莱弗金的一生》。

③雨果·沃尔弗（1860—1903），奥地利作曲家。

④尼采（1844—1900），德国唯心主义哲学家。

多的则是对勋伯格^①的描绘。

在上述两部作品中，两位小说家很好地阐述了音乐创作的内在机制。

今天，倘若有哪位小说家想表现色纳基斯的创作机制，那么他几乎肯定要以失败告终。同样情况还可能在皮尔·布勒兹^②的某些作品中遇到。

这两位作曲家起先是学数学和工程的，是电声学方面的专家。色纳基斯用数学和电子计算机作曲，并用激光效果创造了许多充满幻想色彩的视听节目，他还把概率计算和组合论运用到了音乐创作中。

色纳基斯很聪明，因为他真正使许多作品打动了听众，尽管其中奥妙时常令他费解。而他并非促使科学闯入音乐领域的唯一现象。

新一代音乐家都或多或少地使用音乐合成技术（尽管有关设备还很不完善）和最新技术赋予他们的电声乐器。

它导致了传统音乐和现代音乐之间的断裂。

所有音乐，从最原始的到斯特拉文斯基和勋伯格，其中包括韦伯^③和瓦雷塞^④，都是完全可以用小说家的语言加以阐述的。

但如今我可以向任何小说家挑战：看谁敢用他的词汇及他对声音的传统见解来向我描述布科勒奇列夫的《第四群岛》或布勒兹的《第三奏鸣曲》这类在演奏中变化无穷的作品。

电子技术进入音乐创作领域使得作曲家必须具备价格昂贵的器材和装置，而且为了使用这些器材和装置，还常常需要有技师在场（假如作曲家本身不是技师或者不具备亲自操作所需

①勋伯格（1871—1951），奥地利作曲家。

②皮尔·布勒兹（1925—），法国作曲家。

③韦伯（1789—1826），德国作曲家。

④瓦雷塞（1883—1965），美国作曲家。

电子设备的技能，比方说施托克豪森^①）。

然而，只有国家或者著名的大学和某些专门机构如达姆斯塔特的一些单位或巴黎的“艺术中心”能够向年轻的作曲家们提供新的表现工具。这些工具集中在美国、法国、波兰、莫斯科、德国、日本、荷兰的有关机构。

这一戏剧性局面意味着中南美洲国家的年轻作曲家将不可能象他们所期望的那样与时代同步，因为他们不具备当代音乐家们20年前就已拥有的技术设备，因此他们只好满足于一台钢琴、一张桌子和一令乐谱纸，以创作最好的作品。

其次，本大陆许多国家的青年音乐家长期处于和同时代技术发达国家同行隔绝的状态。想想新的音响设备正逐年完善，我们不能不得出结论：到本世纪末，这种落后将不断加剧。

毫无疑问，这种落后正威胁着我们的其他文艺创作领域。

当然，小说家既不需要计算机也不需要现代音乐家渴望的音响设备。但是他们被现代生活日益更新的科学技术所困扰；假如没有相应的科学知识，就会面对有关事件一筹莫展。与此同时，眼看新职业、新专业不断涌现并日益发挥作用、显示出国际化发展态势、构成新的社会阶层，而自己却被远远排斥在这些阶层之外，对它们所知甚少。

第一批宇航员踏上月球的那一天就消解了儒勒·凡尔纳^②和H·G·威尔斯^③的预言和幻想的未来时。

第一批宇航员踏上月球的那一天，对全世界所有小说家都意味着失败的一天。

然而，我们姑且先放一放序论，最后再回到这个问题上来。

现在让我们到拉丁美洲小说这个主题上来，看一看它是怎

①施托克豪森（1928—），德国作曲家。

②儒勒·凡尔纳（1828—1905），法国幻想小说家。

③威尔斯（1886—1949），英国幻想小说家。

样对拉丁美洲产生作用并继续在本世纪末产生作用的。

走马观花，我们可以将我们拉丁美洲文学的历史框定在19世纪末至20世纪末。这是就大体情况而言，自然不排除例外。

19世纪末有一种世纪末情调，它在几乎同时出版的三部代表作中表现出来：一、胡安·蒙塔尔沃^①的《忘掉塞万提斯的章节》；二、罗多^②的《爱丽尔》；尤其是三、卢文·达里奥的《世俗散文》。

请注意，1890—1900年没有产生一部真正重要的小说。

但是，这一时期出现了三部，尤其是达里奥那部与美洲现实无关的作品。

蒙塔尔沃的作品运用了一种从未在拉丁美洲说过的语言（尽管这位作家比较特殊，他可以拿有意模仿塞万提斯作幌子）。

罗多建筑在安第斯巨峰上的《爱丽尔^③》最终没能涉及当时的任何美洲问题，因为他所用的毕竟是莎士比亚作品中的人物。其实，要说莎士比亚作品中有什么可以耸立在安第斯山脉的真正的美洲人物，那就是凯列班^④。我对他寄予了十分的同情，因为他被普洛斯彼罗^⑤挟制的可悲现实不正应证了征服者对美洲印第安人的奴役？

至于《世俗散文》，作品的《序言》如是说：

“在我血管里有点滴非洲人或乔罗特加或诺格兰达诺印第安人的血液流淌？也许，尽管我拥有一双侯爵的手。然而，在

①胡安·蒙塔尔沃（1832—1889），厄瓜多尔作家。

②罗多（1871—1917），乌拉圭作家。

③爱丽尔，《暴风雨》中的重要角色，原是个被女巫用妖法幽禁的精灵，后被普洛斯彼罗解救，成为他的服务工具。洛普斯彼罗的魔法完全靠它来实现。

④凯列班，《暴风雨》中的角色，女巫之子和荒岛上唯一的主人和野人，被来到岛上的普洛斯彼罗挟制为奴隶。他外形丑陋，有反抗精神。普洛斯彼罗离开后，他又成了岛上的主人。

⑤普洛斯彼罗，《暴风雨》中的男主角，原是米兰公爵，被放逐到荒岛上后利用爱丽尔和魔法统治土著人。最后良心发现，毅然抛弃魔法和小岛，回到米兰。

我的诗中，你们将只看到公主、国王、帝国盛况、异国景物或世上无有的胜景奇物。你们要我怎样？我厌恶这生活，我生不逢时。

“老婆是同乡，情妇是巴黎女郎。”

“我爱希腊人的希腊
但我更爱法兰西的希腊……”

8 行之后，他又说：

“……阿塞尼奥·乌赛^①
赛过了老阿那克里翁^②。”

由于有兰波^③和马拉梅^④可供选择，卢文·达里奥从魏尔兰^⑤身边溜走了。

他还在回忆录中叙述自己曾怎样享受中美洲独裁者的恩惠，写下了这句难以饶恕的话：“我不是历史的法官。”

20年代，出现了一件至为重要的事情：三部（也是三部）重要小说的几乎同时出版：

一、《堂塞贡多·松布拉》^⑥；二、《旋涡》^⑦和三、《堂娜芭芭拉》^⑧。似可用《卡纳伊马》^⑨为题将后两部合二

①阿塞尼奥·乌赛(1815—1896)，法国唯美主义诗人。

②阿那克里翁（前日历—485），古希腊抒情诗人。

③兰波（1854—1891），法国诗人。

④马拉梅（1842—1898），法国诗人。

⑤魏尔兰（1844—1896），英国抒情诗人。

⑥《堂塞贡多·松布拉》（1926），阿根廷作家里卡多·吉拉尔斯德（1886—1927）所著。

⑦《旋涡》（1924），哥伦比亚作家何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉（1889—1928）所著。

⑧《堂娜芭芭拉》（1929），委内瑞拉作家罗慕洛·加列戈斯（1884—1969）所著。

⑨《卡纳伊马》（1935）是加列戈斯的另一部小说。

为一，因为从某种意义上说，它们互为补充。

这三部小说的作用至为重要，因为它们意味着探索我们的本质，使我们重新注意到自己的“胎儿状态”。

在吉拉尔德斯的作用中，当令人尊敬的加乌乔人最终离开辽阔的潘帕斯草原时，他的义子，在他的照拂下长大的人物，立即陷入了孤独：面对未卜前途，他感到自己的心在滴血。这就是说，他的真正本质，乡土本质游离了血管，使他变成了面对艰难莫测的未来无所是措的失血的僵尸。他的深层的本色构筑在那个重返过去的加乌乔人身上。

《旋涡》的结尾要简单得多：统治一切的自然吞食了所有人物。

至于《堂娜芭芭拉》，桑托斯·鲁萨尔多的一生也并不意味着进步，因为他所做的一切无非是让他的庄园恢复原有领地。也就是说，一切回到了初始状态，平原上只增添了一样新的（现代的、当今的）东西：一圈巨大的刺状铁丝网。桑托斯·鲁萨尔多在加拉加斯大学里学到的法律知识最终落实到了那圈巨大的刺状铁丝网上。

这难道不是一种预示未来的凶兆？！

有人将指责这三部小说开了50年之前横贯拉丁美洲小说的地区主义流派的先河。

然而有必要提请注意的是，这些小说乃数年之后一种在全世界广泛流行的当代小说门类的超前表现。因此，它们开创的流派不仅属于拉美，而且属于世界。

1926至1940年前后，世界上出现了季奥诺的小说，它们全都以阿尔卑斯滨海省的马诺斯克小镇为背景；皮兰德罗的西西里短篇小说系列；帕内伊特·伊斯特拉蒂^①的巴尔干小说；孔

^①帕·伊斯特拉蒂（1884—1935），罗马尼亚法语作家。

特·汉森^①的那些大北方小说；厄斯金·考德威尔的美国南方小说（和一系列以路易斯安那为舞台的作品）；以及肖洛霍夫^②的《静静的顿河》。

在音乐方面，出现了曼努埃尔·德·法利西亚、埃克托尔·维亚罗沃斯及“钉头鱼和贝丝”^③。

1930至1950年，我们的小说形式出现了某种停滞状态。其主要特征在于叙述的普遍的乡土化。但同时出现了新的暴露因素。

一说到暴露，就有人联想到政治化倾向。

胡安·蒙塔尔沃是位政治化作家，他反对加西亚·莫雷诺^④的小册子和他的作品，《抨击》便是这方面的显证。

但这是一种地区性的政治化倾向，所反映也只是地区性的问题（乡土型政治）。

小说的政治化倾向是和大学青年的政治化倾向同步形成的（勃发于20年代的阿根廷，而后迅速遍及古巴等国）。它从胡安·蒙塔尔沃的《抨击》迅速扩展开来，从地区性政治化倾向扩展到马利亚特基的《关于秘鲁国情的7篇论文》的广泛的国际性政治化倾向。然而，从《抨击》到《关于秘鲁国情的7篇论文》是因为拉丁美洲青年发现我们将不可能与某些国际思潮割裂（与此同时，20年代的小说家正努力发掘各自的本质）。这在我们当时来说是一种全新的观念。

19世纪独立战争以后，我们的生活相当封闭，所关心的只是各自的政治形势。

在我们看来，1870年的普法战争是件遥远、奇怪的事情，我们获悉此事，也许是借了左拉《崩溃》的光。我们几乎全然

①孔特·汉森（1859—1952），挪威小说家、1920年诺贝尔文学奖得主。

②肖洛霍夫（1905—），苏俄作家。《静静的顿河》（4部）发表于1928—1940年。

③美国乡村音乐。

④加西亚·莫雷诺（1821—1879），厄瓜多尔独裁者。

不知道巴黎公社，以至于它遭到了我们某些最聪明的思想家的曲解。

然而，1914年的世界大战使我们终于明白现代世界的任何事件都将通过经济渠道影响我们的生活。

此外，墨西哥革命引起了我们的深刻的震动。

最后是十月革命。此后没过几年，拉丁美洲共产党便相继成立。

西班牙内战曾对拉丁美洲文化的国际化进程产生了极其深刻的影响，因为那是我们第一次和西班牙认同、为西班牙而战（这在历史上，包括何塞·马蒂时代，都是前所未有的），也因为国际纵队除了占绝大多数的古巴人和墨西哥人而外，还无一例外地动员了所有拉丁美洲国家参加。

再往后是大批西班牙文化流亡者来到拉丁美洲。他们的到来对我们十分有利。他们创办出版社，出版杂志，充实我们的高等教育。如果有哪位委内瑞拉青年在场，他必定会告诉诸位，胡安·大卫·加西亚·巴卡这位学者的到来对委内瑞拉（他至今仍生活在这个国家）的哲学发展产生了多么重要的作用。

虽然我们不能说所有拉丁美洲大学都是左派（尽管我没有发现一家“右派大学”），但却可以肯定，半个世纪以来我们的所有革命运动都始发于我们的大学。

在1950至1970年产生的小说中，有一种很明显的特征：努力放弃地区主义描写，肯定新技巧、探索新技巧。

在此期间，城市（如加拉加斯、墨西哥）有了长足的发展，产生了相应的矛盾。

其结果是小说开始由农村题材转向城市题材。赋予我们大城市以语言生命的要求便应运而生。小说家从乡村移至城市、移至首都，以寻找典型。这一点在阿根廷和乌拉圭小说中体现

得尤为明显。

这一时期最具代表性的小说我敢肯定大家都知道。它们也即所谓的“爆炸文学”和许多“爆炸文学”之外的作品。

尽管这一时期的小说完全背弃了对美洲农村的自然景物的描写，但它们却因此而转向了城市世界。

很自然，城市扩大了，人口从30来万猛增至几百万。

譬如我了解的1945年至1959年的加拉加斯，还有突飞猛进的墨西哥城。又如一夜之间变得十分重要的哥伦比亚某些地方城市。

阶级斗争日趋激烈。一小部分人的财产迅速增加，导致了贫富两极的分化、贫困化的加剧。

譬如圣保罗这座魔城。

贫穷：巴西的《法维拉斯》，阿根廷的《穷镇》，智利的《卡扬帕市》，加拉加斯的《棚屋与贫困的腰带》，哈瓦那的《雅瓜斯城的小区》和《来吧，押上》。

探索和运用新的技巧使小说家形成了不同的风格。

在“乡土主义”小说中始终存在着一种“家庭气氛”，如它们的叙述方式，它们的对话等等。

而今，这一时期的每一个小说家都有其独特的叙述技巧。

胡利奥·科塔萨尔^①、胡安·鲁尔福^②、卡洛斯·富恩特斯^③、加西亚·马尔克斯^④、罗阿·巴斯托斯^⑤和我都有叙述自主性，无须相互关照。

谁能说我们之间有上一代小说家的那种特殊的“家庭气氛”？

①胡利奥·科塔萨尔（1914—1984），阿根廷作家。

②胡安·鲁尔福（1918—1986），墨西哥作家。

③卡洛斯·富恩特斯（1928—），墨西哥作家。

④加西亚·马尔克斯（1928—），哥伦比亚作家。

⑤罗阿·巴斯托斯（1918—）巴拉圭作家。

寻找一种不那么严格的典型化语言，运用拉丁美洲的特殊表述方式，如较多的省略、比喻、形象性及那些已为本大陆所广泛接受的用法用语。

因此也便有了拉丁美洲的特殊句法和根本习语，也便有了一种新的语言，它并不排斥那些因为技术原因而已然潜入我们日常用语的外来词。

由于技术的原因，卡斯蒂利亚语难免受到污染。我们尚未感到有必要像萨姆埃尔·贝克特^①所希望的那样或者像雷蒙·凯诺^②拿法文偶尔为之的那样“炸毁我们的语言”。原因很简单：我们刚刚摆脱传统卡斯蒂利亚语的庇护（如佩雷达式^③或者加尔多斯^④式），正致力于创造美洲西班牙语。

这一时期开创了拉丁美洲文化及其文学艺术的新气象：拉丁美洲艺术的国际影响。拉丁美洲作家、艺术家大踏步地走向了世界文化中心，而曾几何时他们的表演还不大受重视或者乏人关注。

有意义的是造型艺术家如阿根廷的胡利奥·勒帕克，委内瑞拉的赫苏斯·索托和克鲁斯·迪埃斯，古巴的维尔弗莱多·兰姆，阿根廷的女雕塑家阿利西亚·佩纳尔巴，智利的玛塔，古巴的大雕塑家卡尔德纳斯等不胜枚举的拉丁美洲人，在现代造型艺术中占居着第一流的位置。

在戏剧方面，阿根廷的豪尔赫·拉维里正对抒情剧的 *Mise en Scene*^⑤ 进行着全面更新（在图卢兹演出的《费德利奥》，及《伊多墨纽斯》、《争斗和梅利森达》、《特拉维亚姑娘》等等）。

①萨姆埃尔·贝克特（1906—），爱尔兰作家、1969年诺贝尔文学奖得主。

②雷蒙·凯诺（1903—1976），法国作家。

③佩雷达（1833—1906），西班牙作家。

④加尔多斯（1843—1920），西班牙作家。

⑤法文，意为舞台设计。

音乐方面有马乌里西奥·卡赫尔、莱奥·布劳维尔、豪尔赫·路易斯·普拉茨和埃德蒙多·巴斯克斯。

而拉丁美洲小说则可以说正在横扫欧洲小说的世界。

杰出的法国生物学家、巴斯德学院院长、诺贝尔奖获得者雅克·莫诺^①在去世前不久的一次采访中斩钉截铁地说，他“看到拉丁美洲小说远远超过了今天的法国小说”。

如今，已有法国小说家开始模仿拉丁美洲小说。加夫列尔·加西亚·马尔克斯正在对欧洲产生至关重要的作用。

至于卡洛斯·富恩特斯的《我们的土地》，我认为它是一部由拉丁美洲作家撰写的难读的作品，一部集古典、现代和有史以来西语文化所有关键因素于一身的巨制。迄今为止还没有一个西班牙作家敢承担这样将我们文化的所有因素浓缩在一部作品里的宏伟工程（当然，这里所采用的是一种美洲视角）。

批判，分析，揭秘，深潜，对西语世界（真正的西语世界）一切基本内容的超时空的浓缩，这就是卡洛斯·富恩特斯的《我们的土地》所完成的宏伟事业。

这所以成为可能，是因为拉丁美洲小说家的自身发展：获得更广泛、更普遍、更百科全书式的文化，总而言之，他们从地方走向了世界（这使我想起了何塞·马蒂、阿方索·雷耶斯^②等百科全书式的、彻头彻尾的人道主义者，他们在为人方面堪称知识分子和拉美评论界楷模，但却几乎没有对小说家们的作品产生什么影响）。

因为必须承认，除却里卡多·吉拉尔德斯在安逸的宇宙主义氛围中造就了自己以外，20至50年代的绝大多数小说家都是各国文化水平有限的中等知识分子。

^①雅克·莫诺（1910—1976），法国生物学家、1965年诺贝尔医学奖得主。

^②阿方索·雷耶斯（1889—1959），墨西哥作家、学者，墨西哥学院首任院长。

不仅于此，我曾多次听这些小说家说：“文化是小说家自然发挥的一个障碍”，“文化太多会才思枯竭、个性沦丧，从而变得过分思辨”，等等，等等。说这些话的人居然是普鲁斯特、托马斯·曼甚至于福克纳的同时代作家，有些还是他们的读者。与此同时，50年代前后福克纳正在对某些古巴和委内瑞拉小说家产生重大影响^①。

现在让我们来看一看什么是文化。

在我看来，文化是一种知识的积累，它能使人跨越时空，在两种相似或者相反的现实之间建立联系并通过与另一现实的相似性对某一可能发生在许多世纪之后的现实作出阐释。

不太欣赏马尔罗^②的西蒙·德·波伏瓦^③在她的某一本书里挖苦《人类的命运》的作者说：“他看到一件事，这件事就会使他想起另一件事”。

我倒是觉得这种看到某一件事便马上联想到另一件事的本领是一种真正的文化所能给予我们的最大本领。

这样，当马尔罗看到一幅七、八世纪前的日本画像时，便很有鉴赏力地指出，它和1910年的一幅立体主义画具有相同的构造。这是很有文化的表现。

同样，当新时期的某个拉丁美洲作家能从天天见到的某一民间艺术揭示隐藏在其背后的古老礼祭因素，也是很有文化的表现。

如果哪个拉丁美洲作家表现我们的农民都说“用刀拔火不好”时能立即联想到这一禁忌乃毕达哥拉斯^④教义的组成部

①其实不仅是对古巴和委内瑞拉作家，而且也在对当时的加西亚·马尔克斯、富恩特斯等许多拉丁美洲青年作家产生影响。

②马尔罗（1901—1976），法国作家、政治家。

③西蒙·德·波伏瓦（1908—），法国作家。

④毕达哥拉斯（约前580—500），古希腊哲学家、数学家、毕达哥拉斯学派的创始人，曾订立奇异的戒律，如禁食豆子和动物心脏、不许坐在斗上、不轻易与人握手等等。

分，那么我以为他就很有学问。

或者其思维运作可非常准确地发现海地伏都教仪式中拿身穿白色服装的处女作牺牲的演示（最后一刻用一只白色母山羊作牺牲品以取代她的位置），与伊菲格尼亚^①的牺牲同出一辙：表面上她是阿特米斯^②祭坛上的牺牲品，但最后替她牺牲的却是一只白色母狗。

卡洛斯·富恩特斯在评析胡安·鲁尔福的《彼得罗·巴拉莫》时以十分的敏锐向我们展示了蕴藏在这部经典小说中的世界古代神话的脉络。在他看来，这部作品宣告了墨西哥革命小说的终结。

至于我自己，列维—斯特劳斯^③使我懂得了从亚马孙印第安人的祭礼到《帕尔齐法尔》^④并不非要经过莫扎特^⑤的《唐璜》。

唯其用广博的文化武装自己，拉丁美洲小说家才能面对本世纪最后两个十年所提出的重大问题。

我们这个世界是一个巴洛克世界，对此我们已经有了共识。因而，轮到我们阐述的巴洛克依然是这个不断扩展的世界的基本特质。

我1945年认识的加拉加斯就已经是个巴洛克城市：它那色彩斑斓的住宅、它的透雕的屏风、各式各样的红房顶、错综复杂的路标、中心市场的热带混乱，等等，等等。而今，摩天大楼林立，各种癫狂建筑的完全无政府状态使它依然保持着巴洛克

①伊菲格尼亚（伊芙琴尼亚），古希腊三大悲剧作家之一欧里庇得斯（约前485—406）《伊菲格尼亚在陶罗人里》中的女主人公。

②阿特米斯，古希腊神话中的月亮女神。

③列维—斯特劳斯（1908—），法国人类学家。

④《帕尔齐法尔》（1200—1210），德国作家沃尔夫拉姆·封·埃甲巴赫（约1170—1220）创作的宫廷骑士史诗。

⑤莫扎特（1756—1791），奥地利作曲家，《唐璜》是他的代表作之一。

城市的风采（或许比过去更有过之而无不及）。

又比如圣保罗，出现了一种由预制板、铝合金和玻璃组成的新巴洛克主义。这种肆无忌惮的进步距离布坦坦蛇馆仅两步之遥，而后者积集了美洲土地最最凶狠的毒蛇，它们乃是大陆的祖宗、几乎所有印第安神话的女神，正因无止境地向现代科学的试管提供牙齿里的毒液而不断衰蜕。

然而这里有一个插曲，它突然将我们引至另一方向。

一年前在安贝雷斯的弗拉门卡大学给学生讲座时，我谈到了“美洲的神奇现实”。当时，我们的一位学生对我说：“您怎么能说‘美洲神奇现实’呢？现在不如说是‘美洲恐怖现实’”。于是我回答说，“不能将暂时和永恒混为一谈。”

如若我相信当今世纪我们大陆许多国家所遭受的可恶的独裁统治是拉丁美洲命中注定的、无可逆转的伊甸园式的原恶，那么我宁愿拒绝自己的拉丁美洲人资格。

相反，由于它们的背时和肆无忌惮，这些独裁统治正在创造一个时代（尽管它是以十分的悲痛和苦难为代价的）：人民发生了很大变化，人民的政治觉悟空前提高，并终将通过强烈的反叛、通常甚至是骚动，完全走向独裁者们的反面。

无须装出未来学家的傲慢，也不想行施卡珊德拉^①的职权，我认为未来20年将是拉丁美洲发生巨变的20年。这是明摆着的：

目前的独裁统治将不可避免地被左派推翻。

在某些拥有丰富的待开发自然资源、条件格外优越的国家，将会出现危险的地区霸权（相当于一种新的帝国主义）。我们将采取辩证的方法，象对付外来帝国主义那样，同类似现象作斗争。

^①卡珊德拉，（希）特洛亚公主，为阿波罗所爱并被赋予了预言的本领。

上述两种斗争将导致新的冲突，将孕育出新的现实，这是一种最基本的辩证过程。

此外，就象西欧的整个经济正很大程度地依附于阿拉伯国家石油管道这根脐带那样（你们知道吗，巴黎的里兹饭店、马塞尔·普鲁斯特的里兹饭店、普鲁斯特世界的不可分割的组成部分，刚被阿拉伯酋长们的一个财团买走？），2000年，这个西欧也很可能以同样的方式依附于某些业已进入势不可挡的发展阶段的拉丁美洲国家。

眼下（这或者很快就是个摆在拉丁美洲作家面前的小说题材），即未来20年发生的变迁将伴随着许多可怕的突发事件，如本大陆最后一批森林人的消失。其数量远比我们想象的多。他们将成为新的大屠杀的牺牲品。有关情况已见端倪。

从这一角度看，开发跨亚马孙公路既是美洲经济的根本需要，同时也意味着那是一出可怕的悲剧。随着它及一系列子公路的建成，美洲的土著民族将会整个整个地消失，以至于我们来不及深入探讨他们的传统、习惯、文学、音乐和宇宙观……我们是这次已经开始并将在30年以内全面结束的大屠杀的无能为力的见证。某些学院及政府机构的良好愿望将有可能避免这场屠杀，因为森林印第安人即使得到及时保护（但我非常怀疑），其身体条件也难以抵抗令“文明人”无可奈何的许多疾病。须知，他们缺乏应有的免疫。

别忘了墨西哥被征服之后，征服者身上的疾病曾使许多印第安人死于非命，其危害之大，超过了征服本身带来的灾难。

同时，城市的不断扩大不可避免地激化了阶级斗争进程。财富集中在极少数人手里；下层的贫困有增无已而且其200年的人口数字难以预计（因为它膨胀之快、数字之大，超乎一切预计指数，更何况有这么一个值得注意的因素，它逃过了所有的统计：对男性生殖力的崇拜。在拉丁美洲的许多地区，值得

敬重的、坚强的男人是那些除了自己的妻子之外拥有多个几近合法的小老婆并生育了50几个儿子的男人)。

(在委内瑞拉巴尔罗温托的库里埃佩镇,我所见到的最受尊敬的人是城里的邮递员,他拥有52个私生子……同时,也别忘了独裁者胡安·维森特·戈麦斯,他的儿子在百名以上……)

而且别对我说许多拉丁美洲政府即将(或正在)采取明智的措施以阻止富裕阶层和条件稍逊的阶层之间的没谱的差距。这些问题是无法用美好的动机、慷慨的举措而解决得了的,它的唯一解决办法在于彻底改变政治制度。

说说眼前的吧,譬如我们这些国家的失业问题:阿尔图罗·乌斯拉尔·彼得里^①不久前机敏地指出,有的词在欧洲和美洲表面意义相同,但实际上却不然,以至于发生了概念的混乱,如欧洲的“失业者”和拉丁美洲的“失业者”。

类似的情况还有文盲问题。同一个阿尔图罗·乌斯拉尔·彼得里对我们说,浅尝辄止地教一个农民读书和潦潦草草签名不是真正的扫盲。也就是说,他们不能彻底地从口头文化过渡到书写文化。

突然,我们听到拉丁美洲国家的一位州长在给总统的年度报告中说:“我的土地上已经没有一个文盲。”他没有撒谎。他是有一定道理的。

但是这位聪明的州长没有想到他的那些新的文化人一年后重新回到了文盲队伍。因为学会拼读一封学校练习的短信并没有将他们引向书本。然而,要想把他们引进书本,必须进行有计划的、坚持不懈的努力。但迄今为止还没有人对此投资,也没有人将此列入预算。

而且荒谬的是,当拉丁美洲最需要技术工人、合格劳动者

^①阿尔图罗·乌斯拉尔·彼得里(1906),委内瑞拉作家。

（至少能读懂灭火器使用说明……）的时候，当它的工业技术迅速发展的时候，文盲的数量不但没有减少，反而有所增多（最好的情况是与以前持平）。

然而（这很可怕），不但人口的贫困阶层中有文盲，对于小说家来说，知识阶层中同样存在着一种文盲，一种新的文盲（或者说是科盲）。卡洛斯·富恩特斯在谈到此事时一针见血地指出：“在某种意义上，一个英国的核物理学家很像一个绰齐尔印第安农民，因为他们同被排斥在难以追赶的美国先进空间科技的边缘。他们不知道（墨西哥印第安人一无所知，英国科学家所知甚少）登月得以成功的奥秘。

面对科学技术的突飞猛进，面对莫名其妙的工厂和办公设备的侵袭，面对刚刚从电视看到的匪夷所思的木星照片，现代小说家甚至至今没有写出一部有关复杂（但却非常有趣）的全球性商业航空的作品。他被完全抛弃在航天飞行的研究室、设计室和实验场之外，（面对现代生活中的某些情况）变得和卡洛斯·富恩特斯所说的绰齐尔印第安人一样愚昧无知。

即便不是由于自身的原因而不能接近或懂得科学，他也会因为某些不远的将来将改变人们生活的尖端科技仍是“国家机密”而受到排斥。

如果“艺术中心”那样的地方向他敞开大门，面对正在那里工作的少数年轻作曲家和由电脑、日用机器及音响合成设备组成的科技森林，他会茫茫然一无所知。即或他能懂，也需要用一大堆令读者费解的科技术语来加以阐述。

又假如他去卡纳维拉尔角或苏联航天旅行设备中心，肯定会吃闭门羹、碰一鼻子灰，因为（这很正常）那儿有尚须保密的发展计划和先进技术，倘能得到国家情报部门的容许，也是公开、普及为时尚早。

由于小说家在这个现代科技的世界里迷失了方向，要想使

自己的先天或后天之有用才能得以发挥，就不得不依靠他的特殊工作：当一个编年史家，潜心于记叙他所能理解的时事。因为在思想的人群中，他属于这种特殊的种类。

再说，我从不知道编年史家和小说家有什么立得住的本质区别。何况，就目前我们所知的而言，小说源于编年史。

14世纪的让·弗鲁瓦萨尔^①比同时代所有骑士谣曲作家都更是小说家（真正的小说家）。

贝尔纳尔·迪亚斯·德尔·卡斯蒂略也比非常著名的骑士谣曲家更是小说家。

圣西门^②的《编年史》蕴含着20部小说的素材，比斯居代里小姐^③的所有作品还要丰富。而表面上给我们的印象是，后者乃当时的一名伟大的“小说家”。

巴尔扎克的百部小说中，至少有70部是以编年史作基础的。其人物无一例外地都被时事所框定，所推动，所牵引，所抬高或挤压。对时代政治的暗示、明喻也是经常不断的。所有人都围绕某事件活着：革命、帝国的垮台、王朝的复辟、革命的骚动。世上还很少有小说家像巴尔扎克那样使政治斗争在其作品中占据如此重要的位置。

至于马塞尔·普鲁斯特的人物，则既关心德雷福斯事件^④，也关心第一次世界大战前的势态发展……同样，这种政治、历史、经济矛盾在美国作家约翰·多斯·帕索斯的那个伟大的三部曲^⑤中也几乎经常出现。

谁能说信手拈来的这三个远非同时代作家的时事描写使他

①让·弗鲁瓦萨尔（1337—1410），法国编年史家、诗人。

②圣西门（1675—1755），法国作家。《编年史》又译《回忆录》。

③斯居代里小姐（1607—1701），法国女小说家。著有两部多卷本小说（各10卷）。

④德雷福斯事件，法国近代著名的大冤案，因炮兵军官德雷福斯（1859—1935）被捕引起。

⑤指约翰·多斯·帕索斯代表作《美国》三部曲。

们的作品丧失了小说价值或者使小说走到了更属于新闻记者的领域？

巴尔扎克、普鲁斯特和多斯·帕索斯（一如《征服者》、《人类命运》和《希望》的作者马尔罗）表现当时或眼前发生的事件的角度完全不同。而且，他们的小说并未由于时间的过去而过时，尽管他们写的都是当时的事情。

受科技的排挤，拉丁美洲小说家被迫回到“心理小说”。它在拉丁美洲几乎还是个空白（南美有些例外）。此外，“心理小说”与业已从欧洲消失的那种特殊的资产阶级生活方式紧密相关，而这种生活方式尚未在我们国家真正植根。诚如我们直接从浪漫主义跳到了巴洛克主义却没有经过哥特艺术，我们的小说已经越过了风俗主义。

因此，除了接受光荣的大编年史家的职位，我看不到我们这些处于21世纪门槛边上的小说家有什么别的出路。做大写的印第安编年史家，以便记录我们这个即将巨变的世界。这巨变在我们版图的许多地方已现端倪。

诚然，要完成印第安新编年史家的工作，我们的小说家须忍受某些明显的烦恼。我说的“烦恼”是他将要接受的三个与现实生活密不可分的因素（欧洲小说由于它对真空、对距离和人类生活的冷眼旁观的那种客观视角的渴望，已经努力将这些因素清除出了小说叙述，并且在现代小说家面前构筑起了一道禁忌的高墙。譬如，罗伯—葛里耶^①的《嫉妒》和 阿兰·雷奈^② 的影片如《去年在马里安温泉》将真空推向了顶点）。

在我看来，这三个因素是：一、戏剧性，二、摩尼教^③、三、

①罗伯—葛里耶（1922—），法国作家。

②阿兰·雷奈（1922—），法国导演。《去年在马里安温泉》出品于1961年。

③摩尼教，公元三世纪由摩尼创立的宗教。其教义沿袭了光明与黑暗斗争的二元论思想，同时吸收了某些基督教及佛教成分，号召人人自我修行，帮助光明战胜。

政治上的介入。

我们生活在一个充满戏剧性的时代。由于我们的报刊、我们的传播媒体，本世纪的信息速度之快、之普及都是上世纪所无法比拟的（假如有同样的事件发生）。

当今时代的戏剧性大事件具有全球性影响。

然而，正是在今天，我们经受着制度化的刑罚、夜间绑架、神秘失踪和恶性暗杀的威胁，而且从不知道谁是罪犯。

近年来，出现了多起光怪陆离的罗康博尔式的事件，如查尔斯·卓别林墓被盗、一亿万富翁之女持枪行凶、政府官员被逐个逐个地谋害、大企业因为要加快款项支付而被肢解、在光天化日之下绑架政治家、真正专业化的组织抢劫银行（且不说那些为了解救被绑架的儿女或者为了让自己的孩子脱离类似于“月光团”^①的组织而不得不操起武器的父母，且不说至今仍有待作大量调查的骇人听闻的圭亚那集体大自杀^②或肯尼迪总统被杀事件）。

虽已远离“范托马斯”^③的冒险和《基度山伯爵》^④的系列毒害，但仍处在恐怖现实之中的当代小说家怎么能回避周围的这些个戏剧性事件呢？难道是害怕这些过分的、血淋淋的恐怖事件？一切在于如何表现这些内容。

谁也没有像斯丹达尔^⑤在《意大利遗事》中那样表现可怕的罪恶。他用一种堪称记叙风格的手法使作品达到了极其优美的程度。这种记叙风格在于不夸张其辞，不提高音调，不使用感叹词；即对所述内容不动声色（就像爱伦·坡^⑥和有时的安

① “月光团”，指那些夜间活动的秘密组织。

② 指人民圣权组织的集体自杀。

③ “范托马斯”，指世纪初的法国恐怖分子。

④ 《基度山伯爵》（1844—1845），法国作家大仲马（1802—1870）所作。

⑤ 斯丹达尔（1783—1842），法国作家。《意大利遗事》发表于1855年。

⑥ 爱伦·坡（1809—1849），美国小说家，以幻想及恐怖内容著称。

布罗斯·比尔斯^①）。

然而，生活在活生生的戏剧性状态之中（戏剧性事件是我们的家常便饭）我常常问自己，害怕戏剧性是否因为它（常被当作“不美”的同义词）已被读得太多的世纪初法国心理小说所扭曲。一如阿纳托尔·法朗士，不少作家教我们不惜一切地去避免戏剧性。

但是，事实上我们最敬佩的某些作家从不害怕戏剧性。我只想举几个例子：

——《包法利夫人》^② 是真正富有戏剧性的；

——左拉的《萌芽》是富有戏剧性的；

——陀思妥耶夫斯基完完全全是戏剧性的；

——皮兰德罗一直流连于戏剧性氛围，就像列·托尔斯泰在他的许多作品中所做的那样；

——拉蒙·德尔·巴列—因克兰的《四季奏鸣曲》^③ 是戏剧性的；

——托马斯·曼的《浮士德博士》；

——契诃夫的几乎所有剧作；

——还有威廉·福克纳？《野棕榈》中夏洛蒂与哈利的故事完全富有戏剧性；

——还有《圣殿》^④？马尔罗说这部小说有一种类似于“把古希腊悲剧搬进侦探小说”的做法；

——还有《为一个修女所奏的安魂曲》？

此外，我们别忘了本世纪创作的两部最伟大的歌剧《沃策

①安布罗斯·比尔斯（1842—1914？）美国作家，部分作品涉及死亡、恐怖主题。

②《包法利夫人》（1857），福楼拜所作。

③指1902—1905年发表的《秋季奏鸣曲》、《夏季奏鸣曲》、《春季奏鸣曲》和《冬季奏鸣曲》。

④《圣殿》（1931），福克纳的小说。

克》和《卢卢》也是富有戏剧性的。

无论萨瓦托^①还是奥内蒂^②都不怕戏剧性。当博尔赫斯接触加乌乔或者干亲家世界时，也便自然而然地接近了胡安·莫雷伊拉和市郊探戈的氛围。

我们不要专门去寻找戏剧性，但也不要有意去回避它。拉丁美洲充满了悲剧性事件。

至于摩尼教：

尽管貌似奇怪，这个在50年代以前还并不常见的名词的再度起用，受惠于马尔罗。在《人类的命运》的作者在其作品中大量使用之前，这个名词几乎已被人遗忘。

与此同时，我们的批评家们所运用“摩尼教”一词的方法经常是完全错误的。因为摩尼教作为摩尼斯或摩尼创立的一种宗教，它可以有两种解释：一是普通理解法，即世界是善与恶、光明与黑暗、神仙与巫师永远争斗的舞台（类似概念存在于世上的几乎所有宗教）；二是一种解释在人自己灵魂深处进行的善恶斗争（这种“摩尼教人物”不是伊阿古^③或夏洛克^④式的单构件式的人物，而是同时被矛盾的情感所控制的复杂人物：如包法利夫人、阿廖莎·卡拉马佐夫^⑤，等等。

因此，说所有存在着善恶斗争的小说都是摩尼派小说，无疑是一种图解。

然而，为方便起见，我们接受了摩尼教的第一层含义，也就是它最普通的概念。

我们很不容易看到历史全都是好人与坏人的无止境争斗的

①萨瓦托（1911—），阿根廷作家。

②奥内蒂（1909—），乌拉圭作家。

③伊阿古，莎士比亚《奥赛罗》中的反面人物。

④夏洛克，莎士比亚《威尼斯商人》中的犹太人高利贷者。

⑤阿廖莎·卡拉马佐夫，陀思妥耶夫斯基《卡拉马佐夫兄弟》中的人物。

历史，换言之，它乃是压迫者和被压迫者之间的斗争历史。压迫者是占人口少数的统治者，而被压迫者则是无能为力的大多数。出于本能，鉴于我们很可能某一天也加入被压迫者的队伍，我们的同情心始终向着被压迫者的事业。

我们尽可以敬佩拉丁文化和罗马帝国，但我们始终很反感总督的形象。

尽管我们明知道1808年拿破仑的将军们带给西班牙的思想比当时盛行于半岛的思想要先进、现代得多，但是我们拒绝了这种建立在殖民主义和波拿巴派王朝复辟基础之上的进步，我们感到自己和戈雅^①描绘的那些5月2日参加激战、5月3日在蒙乐罗亚被枪决的抵抗者们站在一起。

我承认，在欧洲这样一个给予多种不同选择的大陆作正义和非正义事业之间的抉择是很不容易的。

然而，在拉丁美洲，这种选择却十分容易，因为它只有两种可能：一、停滞不前（这是不能接受的）；二、全民族意义上的真正进步，这应当是我们的追求，除非我们接受那样一种全然虚妄的想法，即我们的国家注定要处于从属地位：从属于新殖民主义。

但是，拉丁美洲现代历史教会我们：一切专权都有赖于下列因素支持：一、巨额资本；二、民族寡头；三、外国垄断资本；四、跨国企业；五、美国国务院的支持（和帮助）。它们是消极因素，是压迫力量，当然也是不能接受的。

本世纪有哪一起拉丁美洲独裁统治、哪一个拉丁美洲的腐败和专制政府没有得到这5种力量的支持？

至于我，作为古巴人，我有马查多那段时期的经验。他的上台乃是柯立芝^②总统的一次令人瞩目的访古旅行作了担保。

^①戈雅（1746—1828），西班牙画家，作有《5月2日太阳门》、《5月3日的枪决》、《侏儒》等传世之作。

^②柯立芝（1872—1933），美国总统（1923—1929）。

我还有巴蒂斯塔，他的那辆有名的、被卡米洛·西恩富戈斯和切格瓦拉^①炸毁的装甲列车显然不是古巴制造的。

有人会说，在这样的现实面前抉择，将意味着小说家作政治上的介入。当然是这样。别忘了，小说家的这种政治思想上的介入是自然而然的事情，且不说别的原因，就是我说过的一点便足以使他这么做：本大陆不可能有一所右派大学存在。

拉丁美洲知识分子经常是那种刚刚跨出大学校门就锒铛进了监狱的人。一个拉丁美洲大学生，他很可能不是马克思主义者，但却不能不看到（除非他不想看到）自己生活在一文盲充斥的大陆：海地76%、中美两国53%和43%、辽阔和坚强的巴西33%、秘鲁27%，诸如此类的数字，已经达到了骇人听闻的地步。这一潜在的矛盾迟早会促使他改变立场。

在拉丁美洲谈论文化的中立性是件荒谬的事情。

诚然，一些文学批评家存有这样一种观点：政治上的介入会损害艺术作品的质量。这是完全不能成立的。除非摆在读者面前的这部“介入”小说是一种演说、讲道、审判和道德说教。然而，只消看一眼全世界的文学艺术，就可以准确地发现：令我们自豪的某些经典作品正是从政治激情中汲取灵感的。举凡突现在我们眼前的几个例子：

——但丁的《地狱》；

——阿格里帕·道比涅^②的奇妙的诅咒性诗作；

——莫里哀^③的《达尔杜弗》；

——克维多^④和博马舍^⑤（反对贵族）；

①切格瓦拉（1928—1967），阿根廷人，古巴革命的领导者之一。

②阿格里帕·道比涅（1552—1630），法国诗人、历史学家。

③莫里哀（1622—1673），法国戏剧家。

④克维多（1580—1645），西班牙作家、诗人。

⑤博马舍（1732—1799），法国喜剧作家，代表作有《费加罗的婚礼》、《塞维利亚的理发师》等等。

——维克托·雨果将他的几首最好的诗词收进了《惩罚集》；

——左拉和加尔多斯都是介入作家；

——伊凡诺夫的《14—69装甲车》；

——肖洛霍夫的《静静的顿河》的英雄业绩；

——阿·托尔斯泰的奇妙的《三部曲》^①；

在造型艺术方面：

——德拉克鲁瓦^②的《马赛少女》；

——戈雅；

——毕加索的《格尔尼加^③》；

在电影方面：

——《战舰波将金号》^④。

且不说那些不自觉的介入，如最杰出的巴尔扎克、狄更斯^⑤、马塞尔·普鲁斯特。

面对无处不在科技侵袭和对于拉丁美洲小说家而言越来越难以接近（如不是完全不可能）的现代技术，他只能在本大陆印第安编年史家这个位置上找到自己存在的理由：为本大陆的现在和过去工作，同时展示其与全世界的关系，因为外界发生的一切都或多或少要影响到我们这里。

卢文·达里奥犯了很多错误，其中最大的一个是有一天他写下了“我不是历史的法官”。

“上帝拖着走”，爱因斯坦常这么说……“历史拖着走”，今天的拉丁美洲小说家或可如是说。上帝不承认法官，然而小说家有成为历史的法官。

①指《苦难的历程》三部曲。

②德拉克鲁瓦（1798—1863），法国画家。

③格尔尼加，西班牙城市，内战时期被摧毁。

④前苏联导演爱森斯坦（1898—1948）的代表作，出品于1925年。

⑤狄更斯（1812—1870），英国小说家。

在这个新的世纪末，形势将迫使拉丁美洲小说家成为政治上介入的小说家。在卢文·达里奥那个时代，拉丁美洲作家或者还可以不问政治，但是自从爆发了墨西哥革命（至今仍使许多墨西哥作家入魔），自从有了20年代以来大学生的普遍觉醒，对于我们的作家而言，不问政治是不可能的。

一如马尔罗说福克纳的小说中有一种“把古希腊悲剧搬进侦探小说”的写法（类似的情况还不同程度地见诸于胡安·鲁尔福的《彼得罗·巴拉莫》），或可说历史正在进入现阶段每个人的存在的各个层面。

——您为谁写作？欧洲的某些文学报刊常以民意测验的口气定期地问欧洲作家。欧洲作家就告诉它们谁是自己选择的读者层。

相反，我们这个日益壮大的中等阶层（上世纪中叶几乎还没有产生）在我们不断扩大的城市占据了举足轻重的地位。这个中等阶层的涵盖面从小职员到专业技术人员，从高中专生到大学生，一直拓展到一个庞大的妇女群体。近几十年以来，它业已涌入所有文化领域。

于是，20年前尚不存在图书交易的国家，突然成了印刷字的巨大的消费者。这对于出版界来说，无疑是件新鲜事。

那些在短短几个月之内使其作品一版再版、印数以数十万计的拉丁美洲小说家的名字早已家喻户晓，妇孺皆知……且不说印数已在7位数以上的《百年孤独》。

在我的祖国古巴，已经没有一个文盲；而且，一场推动读书的有效运动正在蓬勃展开（二者相辅相成），以便进一步把读者吸引到价格低廉的图书市场上来。这样，一个小有名气的作家便能看到他的新作以5万、7万、10万册的印数在古巴发行，而且用不了几天就会被抢购一空。

面对这样的读者，作家理当拿出最好的，同时像蒙塔涅所

说的那样尝试“尽可能好地做人”，或者说做公民。

今天，作为小说家和公民，便不可能背弃历史，因为它就在我们大家眼前，直接或间接地对每个人产生影响；因为我们正处在一个大变、巨变的时代，人心思变（除此之外，别无选择）：改善现有的，这是不可抗拒的人类的愿望。

假如这个时代的科学技术对于我们来说很难理解，那么阐释某一集体的事业却十分容易。后者将我们推回到历史的机制，迫使我们本世纪末的拉丁美洲小说家成为当代的印第安编年史家。

“在拉丁美洲，小说是一种需要”

采访卡彭铁尔是件最有意义的事情。他这个人什么都见识过，什么都懂。他既能讲加勒比海盗的故事，也能讲埃特卢西亚^①艺术或法利西亚、斯特拉文斯基或大流士·米约^②的奇闻轶事，因为他投身文学之前曾长期从事音乐事业并指望有朝一日成为著名的作曲家。

虽然我的音乐底子比文学好，但我还是选择了文学，因为对我而言后者更需要、更迫切。当我学习对位法并脱离客观形式的时候（由于我是建筑师的儿子，我同样对建筑感兴趣），文学正以其特殊的理由使我着迷。我从小就有一种感觉：拉丁美洲向我们展示了全新的内容、全新的现实（矛盾、问题、价值观念），正期待小说家的到来。今天我可以说我没有错。我继续坚信，在拉丁美洲，小说是一种需要：展现一个世界^③。

卡彭铁尔于1904年出生在哈瓦那并一直在岛上生活至1928年。期间曾受到独裁者赫拉尔多·马查多的迫害。那年，途经古巴的法国超现实主义作家罗贝尔·德斯诺斯使他获得了自由。从此开始了他短暂并终究被忘却的超现实主义时期。

1928—1939年我生活在法国，去巴黎之前，我已经成熟，完成了哈瓦那大学的部分学业，因此，当罗贝尔·德斯诺斯

①埃特卢西亚艺术即古代意大利艺术。

②大流士·米约（1892—1974），法国作曲家。

③我们删除了下一个问答，因为有关生平内容已在其他诸多访谈中涉及——原注。

“像带新大陆印第安人似的”（诚如他当时所说的）把我带到法国时，我的世界观已经大致形成。然而，我承认，我欠超现实主义很多，因为它教会我如何发现隐藏在现实背后的现实。

在他的一些作品，尤其是《这个世界的王国》中有超现实主义成分，比如描写神秘、魔幻的海地世界的方式。但卡彭铁尔很快背弃了安德烈·勃勒东的队伍。

我完全明白，我不会给超现实主义增色，此外，我深信我的作品将为拉丁美洲而展开。

在卡彭铁尔的作品中是找不到欧洲调料的。许多人都感到奇怪：他能很好地读写法语，却从未用一句法语写作。

法语是一种非常僵硬的语言。在它的规范里我感到很不舒服。相反，西班牙语被充实了拉丁美洲方言，它更适合于我想要叙述的内容：加勒比世界，圣地亚哥港，垂直的瓦尔帕拉伊索城等等。

叙述，是的，卡彭铁尔的作品是一种洋洋洒洒的叙述：一页接一页的描述，几乎没有对话。

我厌恶小说对话，因为它太不符合现实：在我看来它简直就像维克托里安·萨尔杜^①的戏剧一样虚假。由于我觉得它的非逻辑机制尚未得到充分论证，因此总是尽量避免对话。

卡彭铁尔抛弃了超现实主义，但却始终没有抛弃巴洛克主义。一种宏伟的、泛洲际的巴洛克主义仍是他今天作品的重要因素。

当征服者来到墨西哥时，他们遇到了什么？一种彻头彻尾的巴洛克艺术，一种不能容忍任何空白的、总是用形象填满所有空白的艺术（而且让人看了一目了然）。科尔特斯及其人马遇见了这种与当时西班牙艺术如出一辙的巴洛克主义。而今，

^①维克托里安·萨尔杜（1831—1908），法国戏剧家。

所有拉丁美洲作家都是巴罗克主义者，这是由他们运用语言的方式和他们的描写所决定的。很自然，历史对于我们眼前的事情，还有许多东西有待发现。第一次描写某一事物，很难不是巴罗克式的。我们必须叙述我们的森林是怎么一个样子，我们的河流又是怎么一个样子。我们必须承担画家的工作：给事物起名字，以便它们得以名正言顺的存在。

请不要因此而以为卡彭铁尔是土著主义作家。有人说（我觉得是阿兰·博斯凯）他和博尔赫斯是拉丁美洲作家中最博学多才的，他们的作品具有哲学的高度。我要补充的是卡彭铁尔使拉丁美洲文学走向了世界，而博尔赫斯则始终是一个最广博的宇宙主义作家^①。

拉丁美洲小说发轫于19世纪。最初是风俗主义，它深受西班牙流浪汉小说的影响。而后是法国自然主义时尚的来临，因为不管怎么说，它是时代文学的主潮。稍后是地区自然主义和土著主义以及随之而来的帕内伊特·伊斯特拉蒂^②、季奥诺、拉米^③、曼努埃尔·德·法利西亚、皮兰德罗^④、斯特拉文斯基和俄国芭蕾。我们或可用民间艺术和传统来概括这一时期的艺术倾向。它对我们的影响太深远了。我们的国家、我们的城市在不断变化、迅速扩大。我们一不小心就会落后于我们国家发展的步伐。正是由于这种快速发展，我们才感到有必要同世界文学对话。如今，拉丁美洲小说走的正是这条路。

游击队攻占哈瓦那时，阿莱霍·卡彭铁尔生活在委内瑞拉（任大学教授、电台台长）。他立即投身于革命事业，毅然决然地抛弃了职位和荣誉，拒绝了那些认为他不该介入这一很不

①博尔赫斯（1899—1986），阿根廷作家，倡导过极端主义和宇宙主义。

②帕内伊特·伊斯特拉蒂（1884—1935），罗马尼亚法语作家。

③拉米（1876—1947），瑞士小说家。

④皮兰德罗（1867—1963），意大利作家，1934年诺贝尔文学奖得主。

可靠的进程而好心挽留他、高薪聘请他的人。

我们知识分子总是稍稍走在革命的后面。换言之，一个知识分子很难以足够的速度表现、译解瞬息万变的事件；此外，我决不写没有激情、没有“投入”的文学，尽管从某种意义上说，这一点对作家并不有利。假如我们观察一下现代革命，就会发现小说并非与革命事件同步，而总要晚一拍。俄国小说之对于俄国革命便是一个明证。

不能将卡彭铁尔视为“介入”作家。我认为介入的是他这个人（他以其在古巴使馆的工作服务于他的国家），而不是他的作品。后者很可能埋有失望的种子。譬如，在《启蒙世纪》中作者表现了某些革命理想是如何被背弃的，作品所展示的也完全不是我们这个时代。

昨天人们的生活和今天出奇的相似：同样的忧烦，同样的斗争，同样的争论。昨天的历史和今天的现实之间存在着神奇的关联，了解和发现这些关联是非常必要的。这些在1958年创作的《启蒙世纪》中表现得很明显。它不是写失望的，但却表现了一个资产阶级革命家的失望。那个对法国资产阶级革命失望的人物埃斯特万是一类知识分子的典型。使他感奋的是他本人的那种革命理想。然而革命的洪流以其特殊的方式滚滚向前，这个知识分子于是就离它而去。类似情况如今仍在发生。不是吗？太多的知识分子都认为革命必须按照他们的既定目标进行。

1959年回到古巴之后，卡彭铁尔被任命为国家出版局长。在他任职的5年中，共出版各种书籍7千万册，其中最值得一提的是今天所能见到的卡夫卡的最佳西班牙语版本。《堂吉诃德》是他出版的第一本书，第一版就发行了10万余册。类似的情况还有洛尔卡、福楼拜、左拉、普拉图斯^①、罗伯—葛里耶等人

^①普拉图斯（前254—184），拉丁作家。

的作品。这些都是卡彭铁尔的最大荣耀之一。

革命前，古巴没有作家，因为他们非但无处出书，而且被认为是社会的寄生虫。是革命给了他们尊严和读者（随着国家出版事业的发展和本大陆历史上前所未有的、使国家生活面貌发生根本变化的扫盲运动的全面展开）。这才有了新生的戏剧家、音乐家等等。不能说他们的所有作品都是表现革命的，但他们的创作环境却是革命提供的。

卡彭铁尔1966年起任古巴驻巴黎使馆文化参赞，从此以后不再颠沛、冒险，不再受到迫害。他每天早上从6点写到9点，每天写2到3页，每月完成70来页。9点以后去使馆上班。（从略）^①

^①删除部分系重复内容。

关于小说语言

您的西班牙语和法语一样好。请问哪一种是您的母语？为什么您不用法语写作？

我所听到的第一种语言是西班牙语，那是我从养育我的奶妈嘴里听到的。我出生在一座讲西班牙语的城市，最先教我读书写字的学校也都用西班牙语授课。当然我父母亲在家里和我说法语也是事实。所以我从小就会两种语言，也能用这两种语言写东西。有时，我也曾用法文写作，不过应该说当时有罗贝尔·德斯诺斯^①帮我修改。

有一篇我自认为小可的中篇小说是完全用法文创作的，叫《月亮的故事》，它发表在1933年的《南方杂志》上。德斯诺斯读后建议我再写一些那样的作品，以便收入加利马出版社的一个集子。我还为法文刊物如乔治·巴塔耶主编的《交叉》和《资料》撰过稿。

假如我是哲学家，我一定会选择既清楚又准确的法文，尽管自马莱布^②以后的它的丰富性丧失了许多。这不是我的看法。我想费内隆^③是第一个表示怀念古法语的人。我可以告诉你的是，我之所以喜欢南美西班牙语是因为它吸取了前古典时期、前黄金世纪^④西班牙语的表述方式。自西班牙征服美州以

①德斯诺斯（1900—），法国作家。

②马莱布（1555—1628），法国诗人。

③费内隆（1651—1715），法国作家、教育家。

④黄金世纪指16世纪初到17世纪初西班牙文学繁荣时期。

来，这些表述方式一直保留在我们所说的北起布拉沃河^①、南至帕塔戈尼亚^②的语言之中。它使我们从“98年一代”^③（跨越阿索林及诸位语言净化大师）回到克维多那富于创造性的、神奇的巴罗克式的西班牙语。

在用法文写了上述作品之后，我发现它并不适合于我所要表述的东西。况且我学会法语的方式很机械。它多半是在我和父亲的交谈中学到的，还有就是在学校学的。我从未正规学习这一语言的语法结构。因此，当我用法语写作的时候，凭的只是语感，却并不知道一句话的组成为什么要这样而不能那样。然而我以为对一个作家而言，关键是掌握他的工具即语言。我懂得运用法语并不象我运用西班牙语那么自如。何况西班牙语是一种非常优美、灵活、丰富的语言。它拥有许多无与伦比的修辞方法，尤其能为叙述家和诗人提供极大的方便：游戏语句、动词和使名词动词化的可能性。譬如需要时可以对语言进行解构，甚至重新创造一个单词或者将名词动词化，却并不影响人们的理解。谁也不会因为作家造了一个怪异的生词而指摘那句话不堪卒读。用西班牙语可以为所欲为。用法文就不行，它太规范，太严谨，仿佛一切都有赖于笛卡尔^④逻辑，有赖于语法、句法和结构。尽管近年来凯诺、塞利娜等作家进行了大量解构语言的努力，但结果仍无济于事，并最终回到了18世纪以来法语的某种经院式轨道。

是的，我用西班牙语写作并不只是因为我认为法语是一种僵硬的语言，而主要是因为西班牙语是世上最丰富的语言之一。它包括卡斯蒂利亚语、当代西班牙语和与之有惊人差异的

①位于美墨边境。

②位于阿根廷和智利南部。

③“98年一代”指1898年西班牙在与美国的战争中惨败后崛起的一代西班牙作家。

④笛卡尔（1596—1650），法国哲学家、自然科学家。

拉丁美洲的西班牙语。这种差异足见于某些南美小说，比如罗阿·巴斯托斯的《我，至高无上者》便是其中的一个显证。总之，西班牙语更适合我叙述我感兴趣的东西：加勒比世界，圣地亚哥港^①，垂直的瓦尔帕拉伊索^②城，等等。

有些西班牙作家也许不会同意您的上述观点。在他们看来，美洲的方言不规范。

这就怪了，他们应当知道这些他们认为稀奇古怪的“美洲方言”有许多主要来自塞万提斯^③和洛佩·德·维加^④。当然也不仅于此，因为我们这个“拉丁”大陆充满了印第安人，西班牙人来临之前，他们就已在这块土地上繁衍生息；还有那些被西班牙人强行带到这里来的黑人，几个世纪以来，所有这些都讲西班牙语这一种强加在他们头上的语言。于是，这里的西班牙语便不可避免地掺入了他们的语音、语调、句法以及他们在表述过程中那些不完全等同于征服者的对词义的理解方式。正因为如此，我们的西班牙语比西班牙本土的语言丰富得多，灵活得多。它受惠于破除了本土语言的修辞规范并得以在美洲兴旺发达的流浪汉小说。

我们美洲西班牙语拥有的组句、表达和动词结构方法所正在创造的，其实不只是一种语言，而几乎可以说是多种语言。随着时间的推移，它们将逐渐融合为一种泛美语言。有一种墨西哥语、一种古巴语、一种委内瑞拉语……，这些姐妹语言正相互影响，进行着明显的词汇和语句交流。今天，所有委内瑞拉人都懂古巴方言，一如每个古巴人都理解委内瑞拉俚语。许多阿根廷话通过歌曲和探戈（这么不？）汇入了我们的日常用

①古巴城市。

②墨西哥城市。

③塞万提斯（1547—1616），西班牙小说家、诗人。

④洛佩·德·维加（1562—1635），西班牙诗人、剧作家。

语，即使我们不说，至少也能理解它们的含义。这些词句、这些方言俚语、这些表述方法、这些“好词和坏词”的交流极大地丰富了正在形成之中的美洲语言。这种美洲语言已经将语言纯正主义扫出了我们大陆。如今，所有语言纯正主义都与我们无关。

也就是说，正好与福克萨^①及其追随者的观点截然相反。对于他们，拉丁美洲只不过是第三等级的西班牙，它“挣脱了身上的”牛皮，继续向西方航行，但“永远离不开那张牛皮”……

尽管因为它的一切永恒的价值我深爱着西班牙，尽管它是我旅欧时期感觉最好的国家，尽管有西班牙朋友令我衷心爱戴，但类似福克萨伯爵鼓吹的西班牙至上论却使我感到非常气愤。其所以令人愤慨，是因为它基于一种骗局。不错，我们说西班牙语，写西班牙语（或准西班牙语）；西班牙文化是历史留给我们的巨大遗产，我们有权享用。然而，就因为这些个原因把美洲视为三等的西班牙却是愚蠢的。是的，我们有些国家刚独立不久，所保存的西班牙特征比别的国家要多一些，但这些国家无论人口还是地理都只占我们的一小部分。比如墨西哥，它的状貌如此特殊，以至于它的生活节奏、它的风俗习惯、它的品性和艺术表现已经完全不同于西班牙本土的有关方面。尽管用的是同一种语言（且不论语音语调有别），可是说墨西哥、危地马拉、厄瓜多尔、玻利维亚、智利是三等的西班牙就大错特错了。因为它好比说美国是三等的英国一样。

近来，在完全放弃了语言纯正主义（我想这还是第一次）、不再担心自己所写的西班牙语是否纯正之后，我决定作一个试验，即重新对98年一代作家进行一次精读。记得在我十七、八

^①福克萨（1903—1951），西班牙诗人。

岁的时候，问大人哪儿有标准、令人钦佩和可作范文的作品，他们的回答总是：读阿索林。

我读过阿索林^①。坦白地说我从小反感这种作家。这并非因为他所写的内容，而是因为我觉得他所给与的是一种关于卡斯蒂利亚和西班牙的常规形象，如此虚假，如此失真和脱离社会现实，在某种意义上简直就象苏罗阿加^②、苏比亚乌雷兄弟^③和罗梅洛·德·托雷斯^④的画或本留雷^⑤的雕塑，说得难听一点甚至象马拉加的葡萄干包装箱、茴芹酒或葡萄酒商标，或者那些导游用的西班牙小手鼓。我不喜欢阿索林的卡斯蒂利亚，因为它不能令我置信，因为我觉得他笔下的牧童形象是杜撰的：喝过清澈的泉水，圈起了羊群，然后用芦笛吹起了乡间小曲。然而，想想一些反映当地情况的记录影片，这一切发生在卡斯蒂利亚农民日夜劳作的阿尔瓦公爵^⑥的大庄园内或佩涅兰达的贫瘠土地上，实在令人难以置信。当然，不管怎么样，我少年时期一直以为阿索林的风格纯正高雅，可以说是文采斐然，透着些许放荡、些许轻浮。近日我重新拿来一读，发现一个明摆着的事实：阿索林式、佩雷斯·德·阿拉亚^⑦式或乌纳穆诺式的叙述完全不适合表现美洲题材。这并非他们写得不好，而是他们令人赞美的语言无法用来接近美洲现实、表现美洲现实。

有些工具就是不适应做某些事情。我作过多次试验。为了

①阿索林（1874—1967），西班牙作家。

②苏罗阿加（1870—1945），西班牙画家。

③指西班牙画家拉蒙·德·苏比亚乌雷（1883—1963）和瓦伦丁·德·苏比亚乌雷（1884—1963）。

④罗梅洛·德·托雷斯（1879—1930），西班牙画家。

⑤本留雷（1862—1947），西班牙雕塑家。

⑥指西班牙公爵阿尔瓦第三（1507—1582）的后代。

⑦阿拉亚（1828—1879），西班牙作家。

消遣，我甚至“摹仿”过阿索林，用他的风格描写了一个美洲景物，结果根本不行。后来，那些50年前被我们视作范本的东西已经显然不再是范本。美洲的西班牙语和西班牙的西班牙语之间出现了一道高墙，一如美国英语和英国英语：切斯特顿^①和海明威之间有一道鸿沟。这已然是显而易见、众所周知的事情。正因为如此，今天出版这位美国作家的法文或者德文版作品时都有类似的注释：译自美语，而非英语。

让我们回到美洲方言的话题上来。拉丁美洲作家没有情结、毫无顾忌地运用美洲方言始于何时？

何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉的《漩涡》问世的时候，发生了一种令人瞩目的现象：书后附着故事里出现过的220个美洲词汇。老实说1928年我第一次阅读这部作品时并不想先查生词，而是一头扎进小说里去。我记得，由于不认识何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉所用的词汇，小说不堪卒读。

因此，我必须查阅词汇表，就象查阅辞典。何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉^②的那种语言，不说它粗野，至少也有些奇特。是的，它很逼真、很准确，但却是地区主义的，非常地区主义，也即所谓的异国情调。用那样的语言无疑是一种明显的局限。至少这是许多作家接触哥伦比亚大作家的这部经典作品时的看法。当然这是种类似于埃尔南·科尔特斯^③的痛苦，他曾经对卡洛斯第五^④诉苦说：无法描绘美洲的一些伟大的事物“就因为不知道它们名字的含义”。

摆在我们面前的是一种进退两难的处境，我本人选择了何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉的道路。当我写第一部小说《埃古

①切斯特顿（1874—1936），英国作家。

②何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉（1889—1928），哥伦比亚小说家。《漩涡》（1924）是他的代表作。

③埃尔南·科尔特斯（1485—1547），西班牙殖民者，第一任新西班牙总督。

④卡洛斯第五（1500—1558），西班牙国王。

《扬巴—奥》时，我仿效里维拉，在书后附了个很长的词汇表，把其他拉美国家没有的古巴词语都列了出来。那时，我们需要用辞典去沟通我们的读者。最近，大约四、五个月前我重新阅读了《旋涡》，发现那个有名的词语表——220多个词汇中，已有42个进入了拉丁美洲人的口语，它们丰富了这一没有国界的西班牙语，从而不再是不标准的生词、方言。

应该有理由指出的是，20世纪最具巴罗克倾向的西班牙作家拉蒙·德尔·巴列—因克兰^①早就感到了丰富西班牙语的必要性，因而无论在他美妙的玩笑还是在他的《暴君班德拉斯》（虽说它不全是拉丁美洲小说，因为要表现拉丁美洲，就必须具有拉丁美洲的感觉；而巴列—因克兰审视美洲的眼光太西班牙化，以至于不能不采取夸张的手法）中都成打地运用美洲方言，表现了他试图接近我们这个世界的愿望。他的作品具有重要的语言价值自不待言，因为它给半岛带去了这里的词汇。

诚然，我不禁要问：什么是美洲方言呢？如果我没有弄错，必须承认米格尔·德·乌纳穆诺是最先涉及这个问题的西班牙作家中的一个。他说通常所谓的美洲方言实际上是那些古老的卡斯蒂利亚词，它们随征服者来到了美洲并在美洲保存了下来，但在半岛却不是已经遗忘就是已经消失。海地法语或者魁北克地区法语的情况就非常类似，它们被称作阿卡蒂斯语。我们经常观察到这些语言产生的如下现象：移民到达异国他乡，到达另一个大陆之后，带来了他们的习俗、他们的传统、他们的传说、他们的歌谣、他们的音乐、他们的俗语以及表达方式，并且出于自卫本能而倾向于不放弃自己的本质与个性，保存那部分属于自己的特色。正因为如此，在海地，一小部分法国移民一直不用方言，而是一种具有特殊句法和动词变位形

^①巴列—因克兰（1870—1936），西班牙小说家、剧作家。

式的18世纪法语。上述情况同样发生在魁北克（前不久我阅读了有关该地法语的一些研究成果），这里的法语不同于莱辛^①的现代法语，而是一种更为古老的高乃依^②式的法语，因为后者还保留着一定数量属于由中世纪向现代法国过渡时期的语句结构，它们后来因为语言净化而被清扫出了法语。

因此，所谓的美洲方言可以说是洛佩·德·维加在1634年的喜剧《以德报怨》中所作的二列声明：“忘掉的，倒成了新闻。”事实上（我在这方面作过一点研究），被我们当作方言的大都是那些很好的西班牙语词汇，我们美洲人不折不扣地使用它们，将它们保存了下来。古巴、委内瑞拉的“Sancacho”或“Salcocho”^③直接来自中世纪西班牙语。委内瑞拉西班牙语中的“Gafo”^④，则最早见诸于《熙德之歌》，而那个非常典型的委内瑞拉“Perol”^⑤，也曾在卡斯蒂略·索洛萨诺^⑥的一部小说中出现过。至于“Estar Bravo”^⑦，那更是17世纪初西班牙权威作家的用法。还有地地道道的传统西班牙语词“Juraco”^⑧以及塞万提斯用来比喻彩色套服的戏谑性牌语“Flux”^⑨。在古巴，我们就这样称套服为Flux：一套绿Flux、一套咖啡色Flux、一套蓝Flux、一套黑Flux。实际上“Flux”一词源自牌戏，指一方拥有同色或者同花（尤其是同色）。此用法可上溯到塞万提斯。奇怪的是法国人拉伯雷^⑩已经偶用在先，只不过对于那些懂得扑克牌戏的人而言，拉伯雷的Flux乃是闪现的

①莱辛（1639—1699），法国作家。

②高乃依（1606—1684），法国作家。

③意为半生不熟的食物。

④意为麻痹性麻风病人。

⑤意为炒菜锅。

⑥卡斯蒂略·索洛萨诺（1584—1648），西班牙作家。

⑦意为凶猛。

⑧意为咒语。

⑨牌语，意为同色或同花。

⑩拉伯雷（1495—1553），法国作家，《巨人传》的作者。

意思。

有鉴于此，自三、四十年代起，我们逐渐抛弃了对美洲方言的恐惧。然而，面对西班牙皇家语言学院和马德里的语言权威，我们身上曾长期滞留着殖民地人的自悲。但我们必须使用美洲方言并且逐步养成了使用美洲方言的习惯，我们别无选择，因为唯其如此，我们的描述才得心应手、恰如其分。也就是说，非得用美洲语言，才能名符其实。当然，句子、句法必须正确，必须严格遵守卡斯蒂利亚语规则，甚至是纯正的规则。这样，当我们将手稿交由出版社处理时，似乎在说“我们也会用西班牙语写作”。想想恩里克·拉雷塔^①和他的《堂拉米罗的荣耀》，曾经深受西班牙评论界的赞赏。而他的小说便是用纯正的西班牙语写成的。从某种意义上说，这好比火的检验，经过语言知识考试，他获得了某种资格。我们就是用这种对纯正语言规范的关切向过去的殖民者证明了我们同样善用他们的语言。

^①恩里克·拉雷塔（1875—1961），阿根廷作家。

书和唱片^①

那些第一次到这儿，到我日常工作的地方来的人，可能会以为我是个收藏家，因为他们会看到一些稀奇古怪的东西，譬如摆在桌子上并且常常变换位置的这些玩具；譬如这挂在墙壁上的草编的基督；再譬如那些机器人，尽管时间已经久长了，但有几个还管用。我重复一句：有人会以为我是个收藏家，而事实恰好相反。事情很简单，我走到一个地方，突然看到一样有趣的东西或者一样童年的玩具比如这个机器人，我买下了，因为它勾起了我童年的记忆；又譬如这只会三种乐器的训练有素的狗或我从里约热内卢买回来的这个魔鬼“砍胸布莱”，使我想起了古巴一些供桌上的形象；再譬如这只光亮的草编动物，这只我从智利市场上买来的凯门鳄。总之，任何一件我感兴趣的東西。通常越是不值钱的东西，就越使我喜欢，也越要把它带回来。这样，我的小纪念品也就愈来愈多，但它们不属于任何收藏品系。我有一些很好的藏画，但我决不是那种艺术品收藏家。我有不少玩具，我觉得它们挺有趣，但事实上我并不收集玩具。譬如我的图书馆是我工作的好帮手，但它并不包含我的所有图书，我的其他房间也摆满了各种书籍。事实上，选择什么图书有很大的自由。通常我只买两种书：目前工作急需的，或者有关我感兴趣的和必须了解的现实事物的书籍，如政治作品、当代历史作品；但更多的是那些不马上要用的作

^①原题为《关于他的小说艺术》。

品，这种书的购入量有时在一天一本以上，因为我知道我未来的工作需要这些书，而且以后将很难买到。

譬如，我这儿有一本伏尔泰的卡洛斯十二传，这是我在布加勒斯特购买的。当时我并不需要这本书，因为我十三、四岁前就读过了，但是版本的漂亮的装帧吸引了我。于是我把它买了下来，我想也许有一天用得着，何况版本挺漂亮。

就这样，我的书愈来愈多。譬如，我还因为对不同的译文感兴趣，买下了好几部《圣经》，如西普里亚诺·德·瓦莱拉译本、布尔加塔·德·圣赫罗尼莫译本，等等。渐渐地我的这些工具已经变得非常混乱。我始终不知道如何给我的图书馆编目，然而每当我来到图书馆，总能十分迅捷、准确地找到所需的书籍。有时我买的书一放就是十年、十五年，最后因为我正在写什么或者研究什么，会突然想到它，我知道此书可能对我有用，并且知道它就在身边。我重复一句：我从未给图书馆编目，但书籍始终处于一种有秩序的混乱，或者混乱中的有序状态，需要时我总能知道某一本书在什么地方，甚至还知道我感兴趣的那一段在哪一页。存放书籍是我从小养成的习惯（须知，我有时很长时间不常看书或只看报刊杂志、时事文章而不是文学作品）。

列位知道，我出生在哈瓦那一条最最典型的街上。在我童年时代，那儿还保留着西班牙名字：城外哈瓦那。我出生在马罗哈街。我家旁边有座门廊，它不久前才从那儿消失。每天早上都有牛群打那儿过。打那儿过的还有哈瓦那奶牛场的奶牛等等。女王街就在附近不远的地方，街上有许多旧书店，我少年时期常去那儿买儒勒·凡尔纳、大仲马^①等人的冒险作品。我甚至常常带着这些作品外出旅行并把它们保存了下来。再如我

^①大仲马（1803—1870），法国小说家。

买唱片，也有类似情况：虽然从未系统收集，但我却拥有相当全面的唱片资料，其中有一些是1915、16和17年的古巴唱片，它们是我从当时的火药广场买来的，而今那儿变成了美术博物馆。就这样，每当我回到我的港口，我固定的工作、生活场所：我的家，尤其是我的书房我的房间，我便再度置身于书的海洋。对我而言，这些之所以重要，不仅仅是因为它们的内容、它们的潜在的利用价值，而且还因为那些卖书的地方。

可以说我的图书来自世界各地。我在中国买过书，在意大利买过书，在斯堪的纳维亚国家买过书，在英国、委内瑞拉等许多地方买过书，也买过唱片。在所有这些书或唱片中可以找到我过去的残迹。除却这从小养成的习惯，应该说我还是个嗜书好读之人，尽管和所有的孩子一样，我喜欢玩球，也玩所有其他小孩玩的东西：干坏事、结伴做游戏、扔石头，等等。然而，我很晚才接近大海，我发现了什么是大海，什么是游泳。我是自己学会游泳的，当时大约十一二岁。从此，我迷上了大海，尤其是加勒比海，并且至今没有抛弃这一嗜好。

我试图了解加勒比，我想我是少数几位有资格自炫访问了几乎整个加勒比群岛的古巴人之一。荷属岛屿，英属岛屿，法属岛屿，所有岛屿都互不相同，它们组成了一个所能想象得到的最富有诗意、最扑朔迷离的多景观世界。人们常以为加勒比岛屿大同小异，彼此相似：它们几乎处在同一个纬度上，具有相似的气候，相似的森林、气温、动物和植物条件。实则不然。荷属古拉索岛，与法属瓜达卢佩岛截然不同；英属巴巴多斯岛，与荷属阿鲁巴岛毫无相似之处；委内瑞拉的玛格丽塔岛，也即珍珠岛，和其他岛、和海地、和波多黎各、和北起最大的古巴岛，南到奥里诺科，也就是克里斯托夫·哥伦布中断第四次美洲之行的地方和他在书信呈文中描写的地方，都有着天渊之别。

(从略) ①

我的第一部小说《埃古·扬巴·奥》是我年轻时犯下的一个错误。1927年，我在哈瓦那监狱坐牢^②，当时我还年轻，小说是在狱中创作的，既不属于我目前的风格，也不符合当时古巴的实际情况。后来，我的写作思路有了很大变化，如今革命时期就更不待言。总之，我拒绝了第一部小说，然而一个不太负责的出版家违背我的意愿在阿根廷再版了这本东西。小说写什么呢？它写古巴农村的一位黑人农民的一生，最后一章写他在古巴某个省城如马坦萨斯或者哈瓦那某地的生活。小说始终围绕着当时的一种创作思路。

(从略) ③

①③删略部分系重复内容。

②因参与反独裁活动而被捕，数月后被保释。

作家与公民^①

多年以来，您一直在巴黎的古巴使馆任文化参赞，每天都必须有规律甚至准时地用一部分美好的时间去从事堪称官样文章的外交工作。我们很多人都觉得这是一种文学的损失。而您似乎把这一工作当成了公民应尽的义务。

我看没有理由不把作家当作公民。不把作家当作公民的是世纪初奥斯卡·王尔德^②之类的唯美主义者或加夫列尔·丹侬齐奥^③之类的无言诽谤当时的社会主义运动的作家们的偏见。后者居住在唯美主义的纯艺术区博蒂切利^④。我以为，这在我们生活的20世纪是绝对不可能的。此外，这种文学艺术创作中的唯美主义观念其实是十分短暂的，只延续了四、五十年。现在我们姑且不去说是否喜欢它。要知道维克托·雨果^⑤是个极好的公民，古巴人民深深地怀念他，因为在1878年第一次独立战争的危难时刻他曾数次写信给古巴妇女，以示支持；他还谴责过马克西米连^⑥对墨西哥的侵犯并撰文支持贝尼托·华雷斯^⑦。后者将此文印成传单在全国各地的街道上张贴。因

①原文题为《作家与外交官》。

②奥斯卡·王尔德（1854—1900），英国诗人。

③加夫列尔·丹侬齐奥（1863—1938），意大利作家。

④博蒂切利，罗马地名。

⑤维克托·雨果（1802—1885），法国作家。

⑥马克西米连（1832—1867），奥地利公爵，1864年受拿破仑指使带兵侵略墨西哥，1867年被墨西哥光复政府处决。

⑦贝尼托·华雷斯（1806—1872），墨西哥政治家，出生于印第安人家，1858至1872年任墨西哥总统，成为墨西哥历史上第一位印第安人出身的总统。

此，雨果是位世界公民。爱弥尔·左拉也是位极好的公民。19世纪西班牙及英国的几乎所有大作家同时都是公民。为什么不能既当作家又当公民呢？世界上最有天赋的作家也不能一天12小时不停地写作。他会疲劳，会走神；一个作家如果每天12小时都面对他的稿纸，最终必定会厌恶写作。我看一个作家没有理由不承担公民的职责。进而言之，我首先是公民，然后才是作家。就我们国家而言，900万人的命运远比我创作某部作品重要，何况承担与之相关的职责并不妨碍我从事文学创作。恰恰相反，使我的作品、尼科拉斯·纪廉和奥特罗的作品在我们国家发行几十万册成为可能的正是成千上万的人民。现在我不仅是外交官，而且还是我们国家的人民代表大会常务委员会委员。我没有理由不做好这两方面的工作。我的公民生活是一种很好的社会实践，它将给我未来的创作提供图书馆难以提供的素材。

您是怎样接受古巴革命的？

不光是我，我们这一代人都把革命看作是实现梦寐以求的理想途径。至于不赞成者，值得一提的屈指可数。当然，我说的理想并非古巴独有，它乃是拉丁美洲的普遍追求。也就是说，我们所希望的一个不同的美洲、更好的美洲，一个走向公平的、充满生机的、强大的和尊重民族特性的美洲正是古巴革命所创导的、菲德尔·卡斯特罗所概括的。

它改变了您对世界的看法？

不能说它使我产生了很大的变化，因为我从少年时代起就盼望着它的来临，尽管当时并不知道它将如何来临。当然，祈盼归祈盼，它对我所做的一切产生了巨大影响。它使我的工作有了意义。而今我明白我为什么工作。我的追求、愤怒和反抗（从和卢文·马丁内斯·维耶纳建立兄弟般的友情之日到几年后和塞萨尔·巴列霍每天下午难以忘怀的对话）的逐渐成熟都

没有白费。我比任何时候都更加觉悟：用文字或者语言表示思想是一件有益的工作。而这一切都要归功于古巴革命。

据说，每当古巴发生政治变革，艺术界就会因为不安和渴望的对立而出现严重的分歧。1959年革命前夕，艺术界有些什么情况？

艺术预言革命（19世纪的俄国文学便是明证），然而革命不是艺术家创造的。所以，革命的因素是前提，然后才有艺术家的表现和评定：通过小说、诗歌、电影等等将其公诸于世。

就古巴而言，我认为在我们“少数派”（创建于1923年，主要成员有卢文·马丁内斯·维耶那、马里内略^①、埃米利奥·罗伊格^②和我。我年龄最小）的艺术和政治主张在59年革命胜利后得到了发扬光大。事实上，尽管我们非常希望革命很快到来，但却并没有想到它来得这么快、革得这么彻底。音乐家阿达梅奥·罗丹和阿莱汉德罗·加西亚·卡图拉也有类似的政治、艺术倾向。此后，以拉乌尔·罗阿、卡洛斯·拉法埃尔·罗德里格斯和胡利奥·莱·里维兰德为代表的年轻一代不仅有革命的艺术观，而且坚定地参加了革命活动，为革命的胜利作出了贡献，就像马丁内斯·维耶那晚年（为推翻马查多统治）所做的那样。

总之，我们（不光是古巴，而是整个拉丁美洲）都在等待奇迹的到来。在我们的历史上充满了始料不及的和突如其来的事件：潜在的行动意志、个别人的英勇行为变成了大陆政治、文化变革的关键因素。有关例子不胜枚举：博利瓦尔^③在加勒加斯地震时所做的一切，独立革命的先驱、智利的奥希金^④

①马里内略（1909—1977），古巴作家、文艺评论家。

②埃米利奥·罗伊格，古巴诗人，生卒年月不详。

③博利瓦尔（1783—1830），拉丁美洲独立战争的主要领导者之一。

④奥希金（1776—1842），智利政治家、第一任总统。

对委内瑞拉的米兰达的言听计从，伊达尔戈^①在莫雷洛斯等偏僻省份的于无声处给墨西哥的过去和现在写下了难以磨灭的名字。

就像有一天突然发生了蒙卡达事件：一些当时也许还鲜为人知的新人以非凡的勇气为我们这一代年轻人作出了表率。它是我们所希望的，也是何塞·马蒂所曾经梦想、盼望和预见的。

于是，马蒂的“我们的美洲”真正成了我们的美洲：年轻的勇士们攻克了蒙卡达监狱，用他们的勇气与胆略，无私与无畏让我们相信希望是存在的，并最终使我们的期盼、我们的梦想、我们的艺术抱负变成了可感知的现实。

革命终于胜利了。这使我想起费尔南德斯·雷塔马尔^②的一句话来。大约是这样的：“我们知识分子必须追回失去的时间，超越自己，在革命中变自己为革命的艺术家的。”这就涉及到古巴文化在社会主义制度的地位问题了。首先是文学工作应该如何适应新的形势……

我将不断通过我的文学表现把革命事件的方方面面写进小说（我试图耕耘的唯一体裁）。诚然，我的努力充满了形式上的羁绊。因为革命的进展比作家的进步更快。二月的某一重要事件很可能被八月的另一事件所取代，从而在国际范围内变得不再那么重要。这样，小说精心描写的二月事件也就不再那么有趣。拿欧洲时势小说而言，就曾出现过作家因为跟不上急剧变化的形势而使自己的创作半途而废的现象：阿拉贡^③、萨特^④等都是这方面的例子。今天的事件使昨天发生的一切显得

①伊达尔戈（1753—1811），墨西哥神父、拉丁美洲独立革命的先驱。

②费尔南德斯·雷塔马尔（1930—），古巴诗人，现任《美洲之家》主编。

③阿拉贡（1897—），法国作家。

④萨特（1905—1980），法国作家。

逊色，从而也就使昨天的一切失去了意义。再看看古巴当代文学，尤其是它的小说或短篇小说，似乎都有一种瞻前顾后的必要。1959年是关键：它是充满变化、变形、共生的一年。

我想，无论哪个古巴作家都无法回避革命胜利、马埃斯特腊山游击队员上台这一狂风暴雨的终极时刻。此后是新纪元的开始：现在，历史的篇章日新月异。今天的古巴小说（就其素材而言）来源于报纸、电台和电视。重要的是把握住节奏。苏联作家（如弗谢沃罗德·伊凡诺夫、巴别尔、列昂诺夫等等）花了很长时间才将他们的创作激情调整到他们观察到的事物和他们的笔端上来。然而这一时差（瓦莱里·拉尔博^①称之为弹道问题）并没有影响他们创作出真正革命文学的经典之作。

您一直和政府的文化政策保持着良好的关系。您甚至担任过国家出版局局长。您能概括一下古巴文化政策的特点吗？

文学艺术（人的创造才能不限于此）不能搞条条框框，不能用经院式规章制度去约束大家的艺术追求。用帕斯卡尔的话说，文艺创作的规范常常也即没有规范。巴赫^②，圣托马斯教堂的这位当时默默无闻、乏人问津的风琴师（他的《逃避的艺术》在当时是一次失败）以他充满生机的内在力量影响了后来的整个音乐艺术。在巴赫的那个时代，也有趋势应时的创作规范。但巴赫不屑于那些规范。为此他离开了时尚，创作了《逃避的艺术》。我认为巴赫是忠实于自己、忠实于尽可能完美的表现、忠实于心灵之声的最雄辩的例子。巴赫并没有因为他是内心的而真正脱离了现实环境。

古巴革命允许一切心灵之声自由宣达。新古巴从未规定作家该怎么写不该怎么写、画家该怎么画不该怎么画，也未规定雕塑家该为要人塑像。每个人尽可以随心所欲，但这并没有使大

^①瓦莱里·拉尔博（1871—1945），法国诗人。

^②巴赫（1685—1750），德国音乐家。

家丧失历史责任感。谁也没有被要求按照某种规范进行工作。我想，我的回答是，古巴革命以其充满活力的进程使艺术家处在一种特有的激动人心的气氛之中，并在此前提下充分地保护和尊重他们的表现自由。

也就是说，在革命者无所不可，反革命者一无所获。

不错，这确是菲德尔·卡斯特罗总司令的一句常被引用的语录，它是古巴知识分子政策的根本出发点。必须指出的是这句话是11年前说的，而今我们已经走完了16年半的革命历程，在此期间，古巴从未以文化政策的形式对艺术家的创作方法作出规定。此外，从你刚才提到的那句话所从出的报告全文来看，所一再坚持的是每个艺术家有权选择他认为最合适的表述方法。谈到文化政策时，人们常说：“啊，那是一种试图将创作引向某种规范的政策”。然而，在古巴从未听说要将造型艺术家引向某种明确的规范，甚至连这样的劝诱也没有过。

我不想举更多的例子，但是有一个却十分说明问题，它就是拉丁美洲最大的装饰性壁画，此画出自雷内·破尔托卡雷罗之手，现在总统府。众所周知，雷内·破尔托卡雷罗从来不是那种所谓的象征型画家。

今天的古巴画家进行着各种先进的造型实验，努力以新的形式寻找表现自我、表现周围世界的可能性。至于音乐，就象我近日对朋友们说过的那样，今天的音乐工作者在我们的 IC AIC（古巴电影艺术学院）拥有先进的音响设备，可进行各种有效的实验。我们最好的作曲家之一、胡安·布兰科是创作电声音乐的，吉他演奏家，作曲家兼管弦乐队指挥莱奥·布罗威尔是一位具有国际影响的音乐先锋。

文学创作中同样没有任何规范模式。感兴趣于内心世界的诗人（因为并非所有人都有创作史诗的激情），尽可以唱他的心曲。愿意写与我们今天的革命毫无关联的巴洛克小说的作

家，尽可以写他的巴罗克小说。有的巴罗克小说还得了奖而且都是由国家出版的。文学创作、音乐创作、绘画及影视艺术均有形式的自由、表现生活的自由，对于诗人或小说家而言也即语言的自由。当然，革命充满了危险，它不破不立，因而难免要损害一些人的利益、引起一些人的不快。总有敌人不甘心，伺机反抗。因此，在这样的情势下创作反革命文学岂不荒唐。我们在内部范围内对革命的不足和错误实行严肃的批评。然而，利用我们的机器、印刷、工人和书店去写反革命书籍，无疑是愚蠢的、幼稚的甚至是自杀性的。

从未要求或者引导谁搞社会主义现实主义？

从未。在我看来，在古巴这么一个正在进行神奇的变革的国家里，小说家（应当成为时代的见证）对这些变革作思考、对所发生的一切感兴趣乃是正常的事情。就我个人而言，我不相信宣言小说。伟大的宣言（如《社会契约》^①或《资本论》^②）不是以小说的形式发表的。维克托·雨果并未因为他写《悲惨世界》而改善了苦役犯的处境。诚然，由于小说家描写了时代的斗争、矛盾和生活习惯，他也就不可避免地介入了。

应当介入好，从善如流。后人不会饶恕从恶之徒。不管怎么说，无论你愿不愿意正视现实、愿不愿意面对现实，善恶总是知道的。通常（有人比我更先说），不介入意味着某种介入，它比基于现实的认知和信仰的坚定不移的介入更严重。

① 《社会契约》，瑞士思想家卢梭（1712—1778）所著。

② 《资本论》，卡尔·马克思（1818—1883）所著。

与马里奥·巴尔加斯·略萨谈创作^①

巴尔加斯·略萨：我很想请您谈谈您的第一部小说，它和您的其他创作不同，几乎已经转入了地下。我指的是《埃古—扬巴—奥》，您的第一部作品，眼下很难找到。

卡彭铁尔：第一个不愿看到此书的是我自己。我并不认为它是一部完全失败的作品、一部一无是处的小说。比如写“袅衺哥宣誓”^②即古巴—黑人秘密社团成立仪式的那一章，我就自认为相当不赖。然而，这部小说产生于拉丁美洲人灾难深重的那个时代（您是幸运的，没有轮上）：机械模仿未来主义、极端主义的倾向，我们深受其害。当时，描写事物必得用机械的比拟，用隐喻则势必过分肆意，而这本书遵循的恰恰是这样的审美趣味。也就是说，此书过分受制于拉丁美洲文学的某一时期的审美情趣。当时，拉丁美洲不乏果敢地用《电车上阅读的20首诗》等做书名的诗人。我认为《埃古—扬巴—奥》^③就很受这种青年狂热病、少年狂热病的影响。最近，一位墨西哥出版家有意再版此书，但被我拒绝了。

我想它迥异于我目前对小说的认知方式，迥异于我目前的写作方法。

①原载蒙得维的亚《行进报》（1965年3月1日），原标题：《向阿莱霍·卡彭铁尔提四个问题》。

②袅衺哥，即黑人秘密社团。

③《埃古·扬巴·奥》（1933），题意是：“上帝啊，救救我们吧！”（古巴黑人语言）。

巴尔加斯·略萨：您能给我概括一下这种认知方式吗？您怎样给小说下定义？

卡彭铁尔：我认为小说的开始实即小说的结束。当人们开始说这个不是小说时，小说便开始成其小说了。对我而言，小说比故事走得远，也比叙述走得远，直到它走向我们称之为风格探索或者手法研习的领域时，它这才真正进入了小说的创作。小说不可能是西班牙皇家语言学院的辞书所说的“幻想作品”：“必然要描绘风土人情及特定环境的部分虚构或全部虚构的作品”。在我看来，小说之所以成为小说是因为它超越了故事，变成了研究人的工具。可以说，在我的作品中，我总希望能稍稍超越寻常。比如在《1959年》^①之前的小说中，我试图在过去、现在和将来之间建立一种时间的非时间关系。又比如人们有时对我说：“《启蒙世纪》是部历史小说”，但我却以为不然。我进而告诉大家：这部小说的主要人物如今生活在哈瓦那。再比如我在《这个世界的王国》中试图构建一种人群的万有引力，这群人围着那群人，而中心人物蒂·诺埃尔则只是个见证而已。在《1959年》中我也许可以承担写一部无中心人物、无主人公的小说了（是否如此，有待读者评判）。

巴尔加斯·略萨：我认为《消逝的脚步》是拉美文学中雄心最大的作品之一，因为它在同一建构中表述了一个世界的两种对立范畴：一种是客观的，另一种则是神秘的。同时，我想它又是一部现实主义作品。您觉得我说得对吗？

卡彭铁尔：《消逝的脚步》是这样的：它是一部现实主义作品，但却以神秘为载体。您知道，它是我在奥里诺科上游的一次旅行中感发产生的。当时我已在委内瑞拉居住多年，对热带森林的景象迷恋已久，很想深入森林看看、作一次探索生命之源

^①此书始终未能完稿出版。

的旅行。有一天我终于在博利瓦尔城登上了一艘由卡萨纳雷到奥诺里科上游运送牲畜的动物拉纤船。这次旅行给我的印象是奥里诺科河本身，从某种意义上说就是通向生命之初、生命之源的大动脉。这次旅行从美丽而又非常有特点的现代城市博利瓦尔市（有时，一大早城里来了一只老虎，人们只好用枪把它打死在中心市场，而周围尽是现代化大楼等等）出发。小船是一种平底船，一种带马达的小艇，缓慢地向上航行。于是你开始在沿途一个个小镇停留，你会感觉到时间在一个甚至两个世纪一个个地向后推移。这就是说你来到了仿佛生活在16、17世纪的地方。河边的有些小村镇可以毫无消息来源，没有电话，没有电报，什么都没人知道，那怕世上发生了惊天动地的事情，那里也没人知道。晚上，羊群或其他牲畜在水淹的道路上走来走去。那儿既不用电灯，也没人知道这玩艺儿。你就这么慢慢地溯流而上，过了阿亚库丘港，来到一个开始有印第安人的地方。他们头上戴着羽毛和鹰嘴，衣服、信息以及所有与当今时代有关的东西都愈来愈少，直至完全赤身露体。这时你也就追溯到《圣经》所谓的创世第四天的世界、人类生活的初始形态。你身处这个1965年的人有可能通过这条河流（通过这条堪称今日美洲之血脉的河流）和数千年、数万年之前的自己会话、对话、交谈。这就是《消逝的脚步》的深层含义。在美洲，今天的人们有可能同石器时代的人建立联系。就人对自身的认知这一角度而言，在我看来，它具有非常重要的意义。当然，这个石器时代的人并不比今天的人愚蠢。我们甚至很想掌握他们掌握的技能。他们知道怎样取火，而且善制陶器，还是很好的木匠、猎人、渔夫，他们是完整的人。当我们在美洲和他们相遇，当我们看到他们如此的无依无靠、如此的无可奈何和无能为力（至今无法让我们对他们合理利用双手和智慧的技能表示认同），能不感到某种意义上的羞愧？而这就是《消逝

的脚步》的意义所在：通过奥里诺科河这条血脉溯源至最遥远的过去，以便展示所有生活状态在美洲大陆的并存。

巴尔加斯·略萨：《消逝的脚步》的这种对时间和历史的溯源在您的作品中好象还无独有偶地存在于另一篇文笔简洁、结构奇崛的内心独白式的故事：《回归种子》。那篇故事也是对一个人的生活、对其孤独的命运的追求。

卡彭铁尔：这篇小说的结构形式或许适应了我多年以来的一个想法：人在孩提时期和老耄之年这两个极端的相似性。从某种意义上说生命是可以复现的。我知道某些纯现实主义作家会说我在虚构完全不可能实现的事情，因为生命是不可能重复的，它只能不断地向前，等等，等等。然而，当我没有什么可创造的时候，我会写回忆录。这是一个作家创作想象枯竭之后所能做的最后一件事情。但是我已经计划好了，我不想写这样的回忆录：“我出生在某年某月，父母是谁、做什么工作，我记得他们晚上在家里如何这般对我说，我渐渐长大，7岁时进了学校”。怎么能这么写回忆录呢？在我看来有趣的是回忆那些生活中的无知觉状态。也就是说我不同于20年前的我，因此我必须以刚刚步入60的人的眼光去看身后的20年，那么我会发现自己逐步积累的东西改变了自己的生活。这样倒着回忆就很有意思。我就准备这么做：倒流，即当我不了解某一种文学时是如何这般，当我不了解某一些事情时又如何这般。所以。我认为从头写到老的回忆录形式是完全不能成立的。我的回忆录将展示逐步剥去相应的知识的我。这就是在《消逝的脚步》和《回归种子》中出现的那种思路。

巴尔加斯·略萨：最后一个问题，阿莱霍·卡彭铁尔：您能和我谈谈您那本尚未出版的新作吗？《1959年》是讲什么的。它的风格和形式与您以前的作品是否相象？

卡彭铁尔：我认为所有小说、所有文学作品都应该有适当

的、相应的形式技巧。《这个世界的王国》的技巧和《追击》毫无关系。《追击》的形式建立在音乐结构之上，具有奏鸣曲特点：分三个主题，17个变奏和两个和声：一个男声，另一个女声。为此，这篇小说的结构形式试图严格建立在音乐结构的基础之上。就形式技巧而言，我想所有的小说都应构建在适当的什么和如何之上，即必须清楚我想说什么、应当如何说。我认为作家应该用适当的形式去响应某一个特定的故事。譬如，你看我的小说，就会看到《启蒙世纪》是一部彻头彻尾、形式独特的小说，《追击》又有《追击》的构造，我的其他作品都各有各的技巧，最后是我称之为美洲系列的开端的《这个世界的王国》：更是一部形式奇特、与众不同的小说。现在您问我《1959年》怎样。为什么叫《1959年》？因为1959年是古巴革命的第一年，也是我久居委内瑞拉之后回归祖国的那一年。从总体上说，一开始人们的思想很混乱。有人还不知道古巴革命是怎么一回事；还有敌对势力的存在；有人突然发现在菲德尔·卡斯特罗的领导下古巴正在进行一场真正的革命，于是开始丧失立场，开始害怕。小说分12章，每章定名为1月、2月，直至12月，描绘了革命的初始阶段，它标志着一个新纪元的诞生。我的那一代还有年轻一代古巴作家都在努力表现这一新的时代。这是一部无主角小说，它写行进中的群体、运动中的群体。这并不是说所有人物都没有姓名，但是它有它自己的结构形式，它有它自己的故事框架，这框架是按照史诗小说的构想设置的，出现的是群体化人物形象；我让这一群人围着那一群人转，这一些人裹着那一些人走，那一些人独立于另一些人，另一些人又对立于一一些人，就象宇宙中不同的因素按照某种轨道运行。小说是否成功，我不得而知。您知道作家总是很痛苦地怀疑自己的作品是否成功、形式是否有效，直至稿件交出版家手上，甚至作品已经出版上市。这甚至可能是一段非常难挨

的时间。

巴尔加斯·略萨：我可以肯定，我看到的这第一章就非常成功、有效。但愿其他章节也一样，阿莱霍·卡彭铁尔。非常感谢。

《这个世界的王国》序

……人之所以变成狼，是因为有一种病，医生管它叫变狼狂。

——《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》①

1930年末，我有幸访问了亨利·克里斯托夫②的王国（富有诗意的圣苏西宫遗址及历经雷电、地震仍巍然挺立的拉菲里埃城堡），游览了至今保持着诺曼底风格的海地角（殖民地时期称之为法兰西角）；此地有一条笔直的街道通向波利娜·波拿巴③居住过的石宫，街道两边伸满了宽阔的阳台。在感受了海地土地上那名不虚传的奇妙、领略了中部高原红土公路上各色神奇的路标、倾听了彼特罗和拉达祭礼的鼓声之后，我不禁从这一刚刚接触到的神奇现实联想起构成近30年来某些欧洲文学时行的那种挖空心思臆造神奇的企图，发现后者或从布罗塞里昂德森林、圆桌骑士、墨林魔法师、亚瑟传说等古旧模式寻找神奇；或从集市上的杂耍和畸形人身上挖掘神奇（法国的年轻诗人对集市上的小丑和畸形人怎么就百书不厌呢？而兰波在他的《语言炼金术》中早就摈弃了这类把戏）；或变戏法似的将一些毫不相干的东西聚合在一起以制造神奇，譬如超现实主义

①西班牙作家塞万提斯（1547—1616）的长篇小说，1617年出版。

②亨利·克里斯托夫（1767—1820），海地军人，1807年任海地总统，1811年称帝，1820年自杀。

③波利娜·波拿巴（1780—1825），拿破仑之妹。

绘画的那一套离奇的老把戏：雨伞和缝纫机同时出现在解剖桌上，发电机生产出白鼬皮勺子，蜗牛在淋雨的汽车上爬行，寡妇的骨盆上枕着雄狮脑袋等等；或者重复的文学神奇：萨德^①《拉胡列塔》中的国王，雅里^②笔下的超级男子汉，刘易斯^③笔下的修士及英国黑色小说中的令人毛骨悚然的素材，如鬼魂、幽居的教士变狼狂、钉在古堡门上的手等等。

然而，不顾一切地追求神奇效果，最终只能使这些作家由魔术师变成照搬条条的“官僚”。他们套用某些绘画模式，所表现的成了饴糖状的钟表、女裁缝的模特、模糊的生殖器崇拜等乏味的廉价品，其效果并没有超越光线幽黯的房屋或布满岩石的沙漠里的那张解剖桌上的雨伞、龙虾、缝纫机之类的神奇。乌纳穆诺说过，死背法则是缺乏想象力的表现。如今居然出现了幻想的法则，这种法则基于《玛尔佗萝之歌》^④中所倡导的无花果吞驴子这样与现实完全相反的规范。安德烈·马松^⑤所画的那些“被夜莺吓煞的孩子”和“食鸟马”都受了这种法则的影响。但是值得注意的是，当这位画家试图描绘马提尼克岛森林那难以想像地交叉缠绕着的植物和近乎淫荡的果实时，却被所要表现的对象的神奇所“吞食”，面对画纸一筹莫展。终须是美洲的画家，古巴的维尔弗雷多·兰姆^⑥用他那恢宏的画面和独一无二的现代艺术手法，这才向我们展示了不拘一格的自然形态：妙不可言的热带植物，连同其一切共生和形变^⑦。

①M·德·萨德（1740—1812），法国作家。

②A·雅里（1873—1907），法国作家。

③M·G·刘易斯（1775—1818），英国作家。

④法国作家洛特雷亚蒙所作的散文诗，发表于1869年。

⑤安得烈·马松（1896—），法国画家。

⑥W·兰姆（1902—），古巴画家。

⑦在1946年出版的《现代造型艺术概观》的画家特辑中，维尔弗雷多·兰姆的作品比起其他法国画家的作品来，显得那样出类拔萃、别具一格，从而为美洲赢得了崇高声誉。——原注

有些画家的想像力简直贫乏得出奇，譬如唐居易^①，25年以来，他所表现的—直是灰蒙蒙苍穹下石头般的幼虫；我真想拿那句曾经使一代超现实主义引以自豪的话说给这些人听听：

“你们看不见，须知有人看得见，”时至今日。“以奸淫刚死的美女为乐的少年”（洛特雷亚蒙语）仍为数不少，殊不知占有活着的美女才是真正的乐事。多少人因为装扮廉价魔术师，竟忘了神奇是现实突变的产物（即奇迹），是对现实的特殊表现，是对现实的丰富性进行非凡的和别具匠心的揭示，是对现实状态和规模的夸大。这种神奇现实的发现给人一种达到极点的强烈精神兴奋。然而，这种现实的产生首先需要一种信仰。无神论者不可能用神创造的奇迹来治病，不是堂吉诃德，就不会全心全意、不顾一切地扎进白马迪斯·德·高拉^②或白骑士蒂兰特^③的世界。《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》的人物鲁蒂略关于人变成狼的那番话之所以令人置信，是因为塞万提斯生活的那个时代，人们的确相信有所谓的变狼狂，就象相信人物乘坐女巫的披巾从托斯卡纳飞到挪威那样。马可·波罗^④说有些大鸟能拽着大象在空中飞翔；马丁·路德^⑤说自己曾经与魔鬼邂逅并朝他的脑袋扔了一个墨水瓶。热衷于志怪文学的人则一再援引维克多·雨果，因为后者也曾笃信鬼魂，并且断定自己在盖纳西岛生活时和莱奥波迪娜^⑥的鬼魂说过话。梵高^⑦对向日葵的虔诚，使他得以在画布上充分展示它的印象。由此可见，缺乏信仰的神奇（譬如超现实主义者们多年来所做的）不外是一

①唐居易（1900—1955），法裔美国画家。

②③西班牙骑士小说《阿马迪斯·德·高拉》和《白骑士蒂兰特》中的主人公。

④马可·波罗（1254—1324），意大利旅行家。

⑤马丁·路德（1483—1546），16世纪德国宗教改革运动领袖。

⑥法国作家雨果（1802—1885）的长女。

⑦梵高（1853—1890），荷兰画家。

种文学伎俩，久而久之，就象我们熟悉的某些“精心装饰”的梦呓文学或几近癫狂的赞美诗一样令人腻烦。不过，这并不意味着为回归现实（这一术语具有某种政治含义）的作家提供反驳的理由。因为后者的本领无非是用“左派”作家的陈词滥调或某些存在主义作家的故弄玄虚的冥世观取代魔术师的骗术。毋庸讳言，那些赞颂虐淫却又不敢实践、相信鬼怪却又不承认妖术、因为阳痿而羡慕超级男子汉以及为了神秘的宗旨（尽管从未实现）而一本正经、煞有介事地创立秘密社团、文学帮派和所谓的哲学组织的诗人、艺术家，必然是调高和寡。他们既不能创造神奇、唾弃平庸乏味的积习，又不愿打出信仰这张王牌、使灵魂冒一次风险。

在海地逗留期间，由于我天天接触堪称“神奇现实”的事物，上述感受也就更加清晰无误。这块土地上生活着成千上万渴望自由的人，他们深信马康达尔具有变形的能力，在他被处决的那一天，信仰创造了奇迹。我了解到独立运动先驱、牙买加人布克曼的神奇历史并到过拉菲里埃城堡，为这座史无前例的、唯有皮拉内西^①的“假设监狱”能与之媲美的建筑所倾倒。我呼吸到了亨利·克里斯托夫创造的氛围，他是位极富个性与传奇色彩的君主，使那些并无切身体会却竭力渲染残暴的超现实主义者的暴君无不相形见绌。神奇现实在这里俯拾即是，而且，它并非海地独有，我想它是整个美洲的特性（在美洲，甚至连有关宇宙起源的认知也还有待清理）。那些在新世界的历史中留下足迹和芳名的人物也无不透显着神奇：从长生不老泉到马诺阿黄金城的探寻者到最早的反叛者或美洲独立战争时期的近代英豪，不知涌现了多少像胡安娜·德·阿苏尔杜伊^②上校那样的传奇人物。更有甚者，1780年居然还有一些理

^①皮拉内西（1720—1778），意大利画家、建筑师。

^②胡安娜·德·阿苏尔杜伊（1781—1862），独立战争时期玻利维亚女英雄。

智的西班牙人从安戈斯图拉出发去寻找所谓的黄金城。与此同时，法国大革命时期（理性和上帝万岁！）西班牙圣地亚哥德坎波斯特拉人弗朗西斯科·梅嫩德斯^①还在巴塔戈尼亚地区寻觅什么“恺撒魔城”。我总觉得这些例子很说明问题。再看看问题的另一个方面，我们就会发现，西欧的民间舞蹈已经完全丧失了它的神秘性和祭祀性；然而在美洲，集体舞蹈几乎无一例外地带有深刻的宗教意义，并且在此基础上创造出了一整套宗教仪式，古巴的祭神舞和至今仍能在委内瑞拉圣弗朗西斯科德亚雷镇见到的奇特的圣体节黑人舞蹈便是明证。

在《玛尔侬萝之歌》的第六唱里，主人公在世上所有警察的追捕下，利用隐身法，变作各种动物，同时出现在北京、马德里和圣彼得堡，逃脱了整整一支侦探、特务大军的缉拿，这是纯粹的“文学神奇”。美洲虽然没有写过这样的作品，但却出了个马康达尔，与他同时代的人们坚信他拥有类似法力并用这种法力发动了历史上一场最悲壮、最神奇的起义。玛尔侬萝，诚如迪卡斯^②本人所说的那样，无非是个富有诗意的罗康博尔^③。他留给后人的也只是一个短命的文学流派。相反，美洲的马康达尔却生发出了一整套神话，以及与之相关的神秘颂歌；这些颂歌一直保留在全体人民的记忆中，至今仍能在伏都教仪式中听到^④（从另一方面看，对幻想和诗意有着不寻常感觉的伊西多尔·迪卡斯偏又出生在美洲，而且在某唱的结尾处他非常自豪地强调自己是“蒙得维的亚人”，这不能不说是一种奇怪的偶合）。由于美洲的原始景物、它的构成和本原、恰似处在浮士德世界中的印第安人和黑人，由于新大陆发现得

①弗朗西斯科·梅嫩德斯（1682—1751），西班牙画家。

②迪卡斯即伊西多尔·迪卡斯，是洛特雷亚蒙的原名。

③法国小说家蓬松·迪费雷尔（1829—1871）作品中的冒险家。

④参见雅克·罗曼的《阿索托大鼓祭礼》——原注。雅克·罗曼（1907—1944）海地作家。《阿索托大鼓祭礼》发表于1943年。

晚所给予的启示以及不同种族的大量混杂，美洲神话的源头远未枯竭。

小说虽未有意安排，却正好与上述观点相符。它叙述了发生在圣多明各岛^①上的一系列非常事件，前后时间相加，不到一个人的生存年限。神奇随着这些原原本本记述的事件自然而然地流露出来。必须指出的是，这篇小说是在对历史资料作了详细研究后写成的，不仅尊重历史真实，使用真实的人名（包括次要人物的名字）、地名、街名，而且在表面的超时性下，排列着经过精心合计的日期与年代。即便如此，由于这些事件是那样的奇特和富于戏剧性，由于在某一特定时期置身海地角这一神奇的交叉路口的各色人物的态度是那么离奇，这一切便不可避免地充满了神奇色彩。不能想象类似事件会在欧洲发生，但它又分明与教科书中的任何典型史例一样真实可信。然而，全部美洲的历史难道不就是一部神奇现实的编年史？

^①即海地岛。

关于《消逝的脚步》^①

1945年，我在古巴安顿下来，在哈瓦那住得很开心。这时，我的委内瑞拉朋友卡洛斯·埃德华多·弗里亚斯邀请我去加拉加斯组建一家电台，时间是一到两年。他拥有一家通讯社、好几家电台，还有别的产业。我接受了他的邀请。

在委内瑞拉，我有两个重要发现：一是这是个非常美丽的国家，在这里写书要比在古巴更容易；二是在委内瑞拉的这段时间使我更深刻地了解了这个令我神迷的美洲。委内瑞拉也许是包含了所有景物的南美国家，堪称美洲缩影。有些美洲国家没有大河，有些则缺乏高山或者平原；而委内瑞拉却既有原始森林、属于安第斯山脉的高山峻岭，又有奥里诺科这样的宽阔河流、热带海滨、珍珠似的岛屿、奇形怪状的植物和骑马需要10至12天时间才能穿越的辽阔草原。凡此种种，使委内瑞拉成为各种景物并列纷呈的美洲自然的百科全书。

此外，四、五十年代的委内瑞拉历史远比同时期我们国家的历史要来得惊心动魄。1902年起，古巴算是独立了，但是我对你说过，有关我们过去、有关1868年和1895年的独立战争却研究得甚少，未曾出过几本书。委内瑞拉人对过去要敏感得多。因为对于我们来说，历史的分量要轻一些；但历史在委内瑞拉的每一个街角。无论走到哪里，我都能在人们（不仅是大人，而且还有小人物）那富有特征的身上看到拉丁美洲人的

^①原标题为《在委内瑞拉》。

缩影。

正因为如此，两年变成了14年。在此期间，我可以支配大量的自由时间去从事我的创作。在那里，我完成了包括《启蒙世纪》在内的绝大部分小说。

我花了大量时间去认识这一自然。在此之前（相隔不到10年）的1937年，一位英国探险家曾在委内瑞拉南部发现过一处美妙的高原。柯南道尔^①读了这位探险家的叙说后，全凭他的直觉创作了《消逝的世界》，也就是说，未曾身临其景并未妨碍他很好地描绘这个地方。

1947年的幸福的一天，我偶然乘坐测绘部门的飞机，来到了任何商业航行都难以途经的奥里诺科上空：从博利瓦尔城到阿亚库丘港顺流而下且飞得很低。这样，当我们飞越卡拉马达山脉时，我们看到了刚才提到的高原。我们看到了那三块被称作阿马利瓦卡大鼓的巨石。这个高原是世界最神奇的地方之一：在神秘莫测的原始森林上空飞行了无数小时之后，眼前突然出现了三块姿态奇崛、形若屏障的玄武石。它们的身后是一片海拔1200米的高原。高原四周是无法攀登的悬崖峭壁和嶙峋怪石（现如今在巴西境内的坡面找到了一条通道），它们完整、光洁，也许是地球上最古老的岩石。让我们想象它们是数学课堂里的一堆巨大的几何形教具，每样高3000米，从天上掉下来，一件件直插在大地上。因为这些巨石互不相连，也不属于任何山脉。它们的周围盘绕着240条金色的河流，其所以金色是因为烧丹宁的缘故。

我曾经两次到达这里，从而迷上了原始森林。

后来您回去过，而且是走着去的。

是的，这也是完成我年轻时就已产生的一个宿愿。埃米利

^①柯南道尔（1859—1930），英国作家，因塑造福尔摩斯这一形象而闻名。

奥·萨尔加里^①对原始森林的描写使我着迷，我总想亲临其境，去实地看一看。

那是第二年的事情。我没有坐飞机，就连到博利瓦尔城也是乘汽车去的，路上花了两天半时间。我从加拉加斯出发，途经委内瑞拉的大部分地区，来到博利瓦尔城的奥里诺科河边——殖民地时期西班牙人称之为安戈斯图拉^②；其所以如此是因为这里的河面只有1公里宽，是奥诺里科河最狭窄的地方；此河最宽的地方达22公里，而它的上中下游一般都保持在5公里的宽度。

我经过虎口。那里发现了第一批石油资源。有关这方面的情况我已在《消逝的脚步》的《燃烧的山谷》中作了描写。

我到达了博利瓦尔城，答应用9天时间将我送到上游的阿亚库丘码头的那条由牲口拉纤的平底船姗姗来迟，使我干等了8天。我去了乌帕塔，在城市周围漫游时遇到了一个神秘的人物。他来自希腊，在这一带寻找钻石，一只衣袋里装着一本《奥德修纪》^③，另一只衣袋里装着杰诺丰特^④的《阿那巴西斯》。我用杨内斯的名字将他写进了《消逝的脚步》。

平底船终于来了。

那是条由瘤牛拉纤的小船，准备到奥里诺科河上游去开发一个牧场。夜幕降临时，我们在船上架起吊床（当地人称之为寝丘裸）。由于甲板上挤满了著名的瘤牛等各种牲畜，其中还有大量的猪，我们的吊床只好高悬在牲口背上。

抵达阿亚库丘码头之后，我在两大著名的急流险滩上岸步行了70公里，来到奥里诺科进入巴西境内、流经圣费尔南多德

①埃米利奥·萨尔加里（1862—1911），意大利探险小说家。

②安戈斯图拉在西班牙语中意为狭窄的河道。

③《奥德修纪》，荷马史诗，又译《奥德赛》。

④杰诺丰特（公元前430—335），古希腊历史学家。

⑤洪堡（1796—1859），德国自然科学家、诗人。

阿塔巴坡与美洲世界最鲜为人知的本湍里河以及埃乌斯塔西奥·里维拉描绘过的比查达河等汇合的地方。

耸立在我面前的是类似雄伟的哥特式教堂的黑色玄武岩，我在小说中称之为“形式之都”。

溯流而上，我又来到了瓜查拉卡峡谷。极目望去，是我在小说中描绘的3道V字形切口。从卡西基阿雷支流到黑河之间的一条小路，我还到达过黑河的圣卡洛斯；在此，我结识了一位叫邦贝蒂奥神父的奇特的传道士。在《消逝的脚步》中他被易名为贝德罗修士。

对我而言，奥里诺科旅途的那几天思考是至关重要的。我读过古米利亚和洪堡的所有游记。坐在甲板上，随时将两岸的景物与上述作家的描写作比较，我发现他们所说的许多情况至今面貌未改、一仍其旧。突然，我开始把奥里诺科的景色看作是一种时间的物化。溯流而上、寻找源头的旅行（当然，我并没有到达源头），是一种时间的复归。因为泛舟奥河，越是朝上游航行，所看到的村庄就越是远离时间，越是远离所谓的现当代历史。逐渐没了报纸、电台、交通，人们不知道世间发生的一切，过着近乎欧洲中世纪那样的生活。

进入亚马孙地区之后，我发现美洲是目前世界上少数几个20世纪人与人类历史上的旧石器或者新石器时代人可以并存共生的地区之一。在此，现代人可以和同样聪明的古代人握手，和同一地球上的2万、3万甚而4万年前的自己共同生活。所谓的野蛮人完全是一种谎言。

走访了那些生活在近乎中世纪时代的城镇，我一步步进入了奇里奇阿那印第安人和瓜比查那、印第安人居住的地方。这里的生活也许是人类生活的最基本形态。

他们还没有脱离游牧生活，没有农业，谓之先人之人，伴随着先狗之狗。这些狗沉默奇怪，既不吠，也不象我们的狗对

客人作友好表示。

在我看来，奥里诺科一如赫拉克利特之水，现实、不变但永远新鲜。诚如赫拉克利特^①所说的那样，“你可以在同一河流游泳，但却不能两次涉足于同一水流”。从某种意义上说，奥里诺科是阿古斯丁^②三时空的结晶：过去时（记忆的时间）。现在时（感觉的时间）和未来时（等待的时间）。

于是产生了创作《消逝的脚步》的念头？

我记得有一天下午，在奥里诺科和维查达河的交汇出现了一种神奇的光芒，我心中顿生类似于豁亮的感觉。于是我在几秒钟内构思、完成了这部小说。剩下的只是回到加拉加斯写一写而已。

《消逝的脚步》也是一部溯时小说。一个被生活强加的职责所愚弄的虚构人物，居住在纽约（小说并未明确地点，但却在第一章里作了准确的点拨，那就是人物到过布冷塔诺斯书店。它是纽约最有名的书店之一）……由于一次偶然的机会，他出差来到了美洲。和以往的情况一样，他的任务是为某乐器博物馆收集乐器……我有过类似的朋友，象在巴黎一家乐器博物馆工作的安德烈·谢菲尔，他就曾被派往非洲寻找所需乐器。

种种原因，使得这个人物在奥里诺科作自下而上的溯时性旅行。在所发生的一系情况中，包括与一位在我看来至关重要的女人邂逅。她是位真实、深沉的地球上的女人，和他的情妇莫妾（西方文明所造就的轻浮、浅薄的女人的象征）适成对照。

渐渐地，他到达了我称之为《圣经》神话所说的第四天的创世阶段：耶和华^③俯视大地（就象西普里亚诺·德·瓦莱

①赫拉克利特（约公元前535—前475），古希腊哲学家。

②阿古斯丁，即圣阿古斯丁（354—430），神学家、基督教文化的创始人之一，曾将上帝和时间视为心灵的产物。

③耶和华，《圣经》中对上帝的称呼。

拉^①书所说的“SOBRE LA HAZ^② DE LA TIERRA”), 发现世界上尚未有人赞美他, 尚未有香火、颂歌和祈祷。我的这个人物在这片大萨瓦那高原重新看到了这种原始的纯朴, 回到了堪称伊甸园的初始境界。然而他依旧是作曲家, 有自己的爱好(这种爱好曾经受到冲击: 在纽约时, 他必须在某出版机构从事第二职业)。突然与原始自然即创世第四天的自然接触, 使他恢复了灵感。他开始写歌, 此歌取材于《尤利西斯》, 但很快又发现自己缺乏纸张。不久, 他有机会回到了原来所在的城市并在获取了所需的一应物件后又回到了他的伊甸园, 以便继续他的创作。在此, 在那个象征着他曾称之为大地和女性的女人身边, 他找到了自己的完整的人格。也就是说, 他回到了这个使他找到人的真正高度的世界。相反, 回到纽约意味着一系列的麻烦: 他的行期一拖再拖。最后, 经过一番艰苦的努力, 才好不容易回到了奥里诺科。回到奥里诺科后, 他到处寻找去原始森林的那条小路(路边的树皮上刻有标记)。那是通向目的地的唯一途径。然而标记不见了, 一切寻找都是徒劳。为什么会消失呢? 原因很简单: 当时正值汛期, 河水已经上涨, 标记早被淹没。我的人物把事情归结为生活中的奇迹不可能出现两次, 这才无可奈何地原路返回到了出发地。对生活中的奇迹必须追根问底, 因为它们很难第二次出现。总有各种外部因素阻止它们再次出现。

这部小说曾使我煞费心思。因为它的紧凑、它的缺乏对话, 对我而言, 写起来就比较吃力, 需要一种难度较大、较费劲的形式。

但反响并不强烈。

此书出版时, 我心里捏着一把汗。第一版是由墨西哥出版总

①西普里亚诺·德·瓦莱拉(公元3世纪), 基督教烈士、神学家。

②意为在大地上。古西班牙语的“HAZ”也即现代西班牙语中的“FAZ”。

公司发行的。它跟当时方兴未艾的土著主义小说是那样的不同……它所要表现的，不是《唐娜芭芭拉》中的那种充满阳刚、粗暴之气的森林里的阳刚、粗暴的人物，而是一个偶与大陆原始自然接触的纯粹的知识分子。我以为小说不会获得成功。小说出版后，一度在委内瑞拉受到相当严厉的批评。他们指摘小说失去了《这个世界的王国》所拥有的血脉，是一部内容丰富、缺乏对话的作品……事实上，我之所以不用对话，就是因为对对话过多的许多当代小说产生了逆反心理。有人甚至批评它不是小说。说它是一系列描写的堆砌，等等，等等。总之，遭至了许多批评。然而，1956年，小说被译成法文后由加利马出版社出版，而且在法国获奖，此奖格外重要：年度最佳外国小说奖。于是，它很快又被译成英语，而且在1957年11月一月之间就卖了5版。这时，我得到了英国最有名的女诗人伊迪斯·西特韦尔^①的支持，她为这本书写了一段最令我快慰的话。同时，小说家普利斯特利^②有关这部小说的评论和讲座使它得以在欧洲、拉美和智利文学圈内流传开来。

这样，小说有了很好的存在理由。它在我的作品中翻译、出版次数最多。据我所知，它已被译成22种文字。

也是您的得意之作？

那倒不至于。也许我会首选《启蒙世纪》。

在您创作《消逝的脚步》之前，是否已经读过里维拉的《旋涡》？《旋涡》中有一个叫阿尔图罗·科瓦的主人公，他与阿丽西娅为伴，逃离文明社会，进入亚马孙流域的原始森林，最后被这一绿色地狱所吞没。

当然读过。《旋涡》是部了不起的作品，是我们的文学经典。其所以成为经典，完全是因为它实现了作者的目的：将关

^①伊迪斯·西特韦尔（1887—1964），英国诗人。

^②普利斯特利（1894—），英国小说家、文学评论家。

键的角色赋予景物，使森林变成真正的主角。何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉只勾勒出了拉丁美洲大男子主义的轮廓，对阿尔图罗·科瓦这一有可能成为巨人、典型的人物点到为止。轮到我们的40年代后的这一代来构建我们的自我意识。我们的任务是向纵深寻找，以便发掘出我们自身的真实形象、我们尽可能的一切的一切。总的说来，它们将不同于任何别处的形象。

西蒙·德·波伏瓦在她回忆录的第三卷中，说您描写的罗萨里奥这个人物，具体地说是您把她当作基本女人与大地的融合，过分夸张。

我接受她的批评。也许她的意见在理。有时难免会有这样或者那样的夸张。

正如您刚才所说的那样，您把一个知识分子带到了原始森林。然而，有人认为，在那样一个世界里，知识分子的愉快是绝对不可能长久的。

我认识一个奥地利医生，此人是荣格^①的忠实读者，而且非常崇拜毕加索^②，他已经在森林里与原始人幸福地生活了好多年。我还认识一位波兰移民，他和许多前去探望他的探宝者成了朋友。他居住在卡乌卡河的一个偏僻的港湾，一点也不想知道文明世界的情况。当然，除了不同世纪的并存和共居，我的小说还有另一个层面，那就是现代人在明知道有可能回避现实的情况下，能否真正回避时代的变迁。

我的这个以第一人称出现的人物的回答是肯定的。但是他的时代追上了他（在此是通过他的音乐创作），就像有一天下午死亡赶上了著名寓言家的那位伊斯法罕的花匠。所有的人都必须生活在他的时代，和他的时代同欢乐（假如有欢乐）、共患难，使世界变得更美好。除此之外，是起自兰波的文学中的

①荣格（1875—1961），瑞士心理学家和人类学家。

②毕加索（1881—1973），西班牙画家。

逃避欲望。当今世界尚有许多作家具逃避欲望。它的终极表现乃是潜入自我、遁向远古。然而，最终他们还将回到自身。我们知道，在当今社会，回到自身、为了自身，只有在发掘、呼唤现代人的一切潜在性的前提下才能完成。

一旦获得时间上、时代上的最高独立，人物就会在他的逃遁（真正的逃遁）中寻找抹去已然、回归起点的理由。这就是文学象征意义上的脚步的消逝。

您有一次讲过的话恰好用来说明这一点：“对于一个民族来说，记得《罗兰之歌》、比家里有没有热水更重要。”

我想说明继承某些传统对于我们认同自己生活的这个世界十分必要。我以为，人与其世界的认同、保持某些对他及他的过去和存在有影响的传统及传统价值观念是十分重要的。因为它是我们所要恢复的这个世界的价值之一。

埃蒂安布勒在《明辨》杂志中表示您在这部小说中试图再现世纪的新恶。

他说得很对。第二次世界大战以后（以前亦然），我常常听到类似的慨叹：“这是什么世道！……太可怕了！……太恶心了！……”我就是要面对这个世道，回答这一类问题：你们想逃避吗？想回到过去吗？谈何容易！……如果愿意，你们尽可以偶尔回到旧石器时代……然而，你们能否长久承受那儿的人们所遵循的规范？……说逃避容易，你且试试，它需要相当的勇气。

埃蒂安布勒的那篇文章还说您是“密纹唱片的仇敌”，曾把它比作美化人生的物质发明。

的确，我认为密纹唱片是一件奇妙无比的东西。由于它，我们可以随时欣赏最佳乐队、最佳指挥演奏的完整的交响乐。我记得我们年轻的时候，贝多芬的交响曲必须经过改编后由四只手来弹奏，或者等待十分少见的乐队到哈瓦那来。然而问题

不在这里。在纽约过过职员生活的人（当然不指知识分子或者教授……）都知道，某些物质上的进步会给他们的生活带来什么样的残酷奴役、什么样的自我沦丧。你星期天做什么？小说完稿后我曾经这样问一位纽约职工。他回答说：“睡觉。”试想，每天有成千上万的纽约人在地铁和市郊列车（如可恶的长岛铁路）上损失四、五个小时。

埃蒂安布勒还说生活在天堂似的奥里诺科上游的洗衣妇手上长满了冻疮……

……你又怎么描绘那些每天由报时钟控制 8 小时之久的洗衣女工的脸呢？她们面对的可是现代洗衣房的水蒸汽和酸、碱、化学洗涤剂味儿。河边的洗衣妇至少是在露天，勿须按时上班，也没有因为迟到几分钟而看到自己的卡上出现了红色标记的苦恼。皮尔·马比勒和我在海地逗留期间，常常看到赤身露体的妇女在景气迷人的河边洗衣服……你能说她们的生活不比美国Laundry^①里的职员更令人羡慕？

最后，埃蒂安布勒在其评论中谈到了迫使那里的女人“忠于男人”的道德规范。

关于这一点，我在小说的某个地方作过如下阐释：奥里诺科上游的女人如何鉴于丈夫不能象她那样忠贞不贰而要求独立、拒不结婚。

方才您还说野蛮人的看法是荒谬的。您能给我们举例说明吗？

我曾多次访问美洲南部，其中包括亚马孙原始森林等等，也曾数周数周地和那些所谓的原始人——印第安人生活在一起。他们不穿衣服，因为他们几乎还没有裸体的概念。我可以告诉你，一旦你生活在他们中间，你就会感到“文明人”将他

^①英语，意为洗衣房。

们当成“野蛮人”，其作用竟是那么可悲。因为你会发现自己什么也不懂、什么也不会，而那些“野蛮人”却技术精湛、无所不能。当然，他们不懂代数，也从未听说过柏拉图^①，但却是些高明的猎手、出色的渔夫、神奇的建筑师、无与伦比的陶瓷匠。总之，生活所需的一切基本劳作，这些“原始人”都完成得尽善尽美、令“文明人”诧异。

而这个文明人既不能点燃篝火，也无法捕捉一只鸟或者一条鱼，一旦置身森林，即便有一张弓或一把斧，也准会成为野兽的牺牲品或者死于饥饿。

此外，“原始人”具有相对共同的价值观念、共同的追求和共同的对神的渴望，尤其是共同的艺术激情。譬如，最原始的人们在制作象征母亲（所有宗教的最初意念）的陶壶时，会设法装饰它，尽管他们缺乏装饰技巧，会给予在他们看来最和谐、最美好的比例与形态。这种装饰欲、绘画欲、创造欲始终令我激动不已，因为任何对于世界的象征，归根到底是某种依存于人的神性的体现。人再造世界，这是最让我感动的。记得有一次我问过一位正在这个奥里诺科地区作考察的人类学家：皮亚罗阿印第安人有没有史前历史，即有没有诸如古希腊人有过的那种英雄时代。他于是给我讲了好几个介于历史和神话之间的传说。其中有一个使我大为震惊。那是个有关两个部落间的战争的传说，战争的起因竟是一名美女的被劫。我想，这归根到底是世界神话的相通之处，是特洛伊战争^②。

从那时起，我开始从美洲的角度审视这一切：来自欧洲的历史、神话与旧文化。曾经使洪堡吃惊的阿马利瓦卡的传说固然类似于世界上有关洪水的种种说法，但我却不再去考虑它对

^①柏拉图（公元前427—前347），古希腊哲学家。

^②特洛伊战争，指公元前10世纪左右希腊阿卡亚人对特洛伊人的一场战争。荷马史诗《伊利亚特》和《奥德赛》叙说的便是这场战争的有关事件。

挪亚^①，对卡尔德亚^②、非洲或中国的挪亚们所起的作用，一心只管美洲的挪亚——阿马利瓦卡。于是我有了更多的发现。在此只举一个我称之为职业蜕变的例子：前不久，我重温了欧里庇得斯^③的《伊菲格尼亚》，我看到使者的故事说，当伊菲格尼亚被带到阿加迈农面前，准备在阿特米斯祭坛上作牺牲品时，他突然对痛哭绝望的处女产生了怜悯，于是最终使故事变成了被砍头的是一只白母鹿而非伊菲格尼亚。这是一个妇孺皆知的神话故事。然而，在海地、在巴西，在伏都教和坎东贝祭礼中，类似的情况天天发生。那是一种象征性血祭：一位身穿白色服装的少女痛哭着走向祭坛，她清楚地知道自己不是牺牲品，因为最终被砍头的将是一只白山羊。与此一样，荷马在《伊利亚特》的结束处说：“赫克托耳^④，驯马人”。我想，所谓驯马人，也即平原人、草原人，或类似的人。当荷马以尊敬的口吻叙述特洛伊的普里阿摩斯王有50个儿子，其中19个是婚生的时，我想，像他这样的人遍及美洲，我们的人民常常赋予这些生殖力极强的人以同样的男性的权威。

然后是：赫克托耳被阿基里斯的战车拖来拖去，使我想起了康康舞影片：阿里斯托芬^⑤的某些喜剧令我迁思世纪初哈瓦那表现古巴小丑的政治说唱剧；儒略·恺撒^⑥的《战记》所显示的拥有优越的武器、利用对手之间的矛盾和有预谋的背叛等战术，在美洲的征服中再现：自从我读了他基于对美洲的应有尊重而撰写的那些章节之后，我便迷上了蒙塔涅：我赞赏孟

①挪亚，《圣经》人物。

②卡尔德亚，古代巴比伦地名。

③欧里庇得斯（公元前480—前406），古希腊三大悲剧作家之一。

④赫克托耳，特洛伊守军统帅。

⑤阿里斯托芬（公元前384—前322），古希腊作家、哲学家。

⑥儒略·恺撒（约公元前100—前44），罗马统帅、政治家。

德斯鸠^①对奴隶制的谴责，因为当时仍有奴隶制盛行于安的列斯的法国殖民地；维克托·雨果令我感动，因为他作为罗伯斯庇尔^②的朋友，为了赢得那场美国佬称之为“准将战”的战争，曾从他的瓜德卢普斯岛向美国宣战。

①孟德斯鸠（1689—1755），法国作家。

②罗伯斯庇尔（1758—1794），法国政治家。

《时间之战》

1958年，您的一本短篇小说集在墨西哥出版；此书题为《时间之战》，它典出洛佩·德·维加的一句话：“谁是这位船长，这位时间之战的战士？”这些短篇小说的主题是时间，是人与时间的关系，是时间复归、在特定情况下改变节奏、没有今天和明天之分、唯有与人生相关的不同层次的可能性种种。

的确如此。我最感兴趣的就是寻找生活过程中不断重复的某些“常数”。在我看来，他们是人类生存状态中最富有戏剧性的因素之一，研究这些常数的古希腊学派称之为人类使其创造、行为、动作达到我们所说的柏拉图理想的难度。

这个集子包括我在不同时期创作其他小说过程中写就的5个短篇小说。的确，它们所表现的这些问题在我以前的小说中已有涉及。

我几乎在所有作品中都以特殊的形式涉及小说时间。不用我细说，读过拙作的人都能发现这一点。此外，《时间之战》还有一个共同的因素：美洲题材。即使是以叙述特洛伊战争开始的第三篇小说《仿佛夜色朦胧》，其主要内容也还是美洲的发现（见第二、三章）。与此同时，我有意在上述内容与时间主题之间建立某些联系。在第一篇小说《圣地亚哥之路》中，过去的闪回使时间失去了概念、化作乌有，直至最后才恢复小说的起始时间。

再就是小说的另一个重要特点：美洲的口头文学传统（如民间故事、寓言）。这一传统使作品处在一种“*In Illo*

Tempore”^① 状态，即无时间状态。“有一次……”讲故事的人如是说。事情可能发生在千年或者几月之前。尽管有什么历史依据，其内容也常常是杂然参插的。人物常常是象征型的。譬如，尼贝龙根周期^②令人迁思东哥特王狄奥多里克大王在阿提拉宫的烦恼。但事实上狄奥多里克出生时匈奴王早已去世……对于讲故事的人或者佚名叙述者来说，重要的是回忆可怕的匈奴国王的宫殿，进行善与恶的对照：狄奥多里克^③这位日耳曼文化中的英雄对阿提拉。^④

同样，在根据亚历山大大帝^⑤的历史演化而成的故事中，这位历史人物变成了战胜巨龙和无数考验的神话形象，许多特征来自于赫尔克里斯^⑥和提修斯^⑦的神话。尤其是提修斯，他也战胜过妖怪，还活着走出了形同地狱的迷宫。

《圣地亚哥之路》是《时间之战》中最重要的一篇。您能概括一下吗？

这是篇50几页的小说，它受惠于伊雷内·阿·赖特在研究印第安文档时发现的一段文字。这段文字说1566或1570年（确切年份我记不清了）哈瓦那的唯一居民是一个叫胡安·德·安

①拉丁文，意为无时间、无日期。

②尼贝龙根周期，典出德国古代传说《尼贝龙根之歌》，说的是尼德兰王子齐格弗里德早年杀死巨龙，占有尼贝龙根族的宝物。他帮助勃艮第国王巩特尔打败了撒克逊人并使后者获得了冰岛女王布伦希尔特，为的是能娶巩特尔妹妹克里姆希尔特为妻。后来，二人之间的交易因为姑嫂关系不和而败露。布伦希尔特设计杀死了齐格弗里德并将尼贝龙根族的宝物扔进了莱茵河。13年后，克里姆希尔特为了复仇，嫁给势力强大的匈奴王埃采尔。又过了13年，她借邀请哥哥率部前往匈奴相聚之机，设下埋伏，使巩特尔全军覆没，向嫂嫂报了杀夫之仇。

③狄奥多里克（约456—526），东哥特王。

④阿提拉（约定俗成本来—453），匈奴王，443年率强悍的匈奴人攻占君士坦丁堡（拜占庭），迫狄奥多里克之父称臣。后被罗马人逐出。狄奥多里克的少年时代在阿提拉占领拜占庭后建筑的王宫内度过。

⑤亚历山大大帝（公元前356—前323），马其顿国王，亚历山大帝国的创立者。

⑥赫尔克里斯，希腊神话中的宙斯之子，力大无比。

⑦提修斯，希腊神话中的王子，曾深入迷宫，战胜怪物。

贝雷斯的乐师。每当有船在远处出现，他就拼命地擂鼓。于是我生发了写这个胡安·德·安贝雷斯的念头。关于他的材料少得可怜。为此，我拿他以表现16世纪到达美洲，一心渴望冒险、找到运气、财富的人们。然而美洲并不象他们想象的那样具有那么多的冒险、那么多的好运和那么多发财的机会。我在这篇小说中勾勒了16世纪的哈瓦那的生活。诚如有关资料所显示的那样，胡安·德·安贝雷斯最终背弃了美洲。因为，尽管这次冒险为他展示了新的前景，使他开阔了视野、了解许多新鲜事物，但随之而来的是沉重的乡思与怀旧。他毅然决定返回西班牙，但回到西班牙后，产生了新的乡思与怀念：他忘不掉美洲的一切。一如我的《消逝的脚步》中的人物，从某种意义上说，胡安·德·安贝雷斯已经找到了天堂，所以当他回到西班牙后突然发现自己刚刚到过福地之门。于是，他忘掉了自己的失望，开始向别人提供去福地的机会。就这样，他投胎变成了别的人物：印第安佬胡安、美洲人胡安、朝圣者胡安，等等。就象当初他自己一样，他将这些人一个个送上了西行的航船。也就是说，他让这些人去延续、去实现他寻找福地的梦想……

在这篇小说中，我用了一种能让第一章几乎一字不差地不断重复的形式，始终轮回、前后呼应，所要做的只是更改一下每一章的最后十几个字。

《仿佛夜色朦胧》呢？

这个题目来自荷马的一句话：“……他走着，仿佛夜色朦胧”。小说的题词就是这句话。主人公是洛佩·德·维加的《时间之战》里的那名战士。他是位前去完成出征仪式的年轻人：和未婚妻、和父母亲告别，因为第二天他就要上前方打仗。所以这是一系列非常正常又十分机械的动作描写。在此，我将时间表现为：人物始终原封不动，做他应该做的事情，但

背景不断变化。开始是特洛伊战争，大量出征的战船云集海摊；不久，小说的背景发生变化：佛罗伦萨的宫殿、纽约的街景，仿佛人物是歌唱家，在他背后没有背景更换装置，正不断地更换着布景。我的人物一仍其旧，他离开家乡去参加特洛伊战争，只是第二章他所到达的不是特洛伊，而在去发现新大陆、征服新大陆的途中。第三章，背景继续变化，这时已是17世纪的美国，人物的使命是向南扩展殖民地。所以他所在的城市很明显地具有纽约的特征。第二天就要起程，那天夜里他疲惫不堪地躺在床上，几小时后重又登上了远征特洛伊的战船。也就是说，从第一章到第二章，时间整整过了20几个世纪，而人物则一如既往：还是那些情感、那些姿态。

《时间之战》的另一篇小说是《回归种子》。在这里，您用了时间倒流法。展现在我们面前的是一所住宅的拆卸。一开始，小教堂灯火通明，卡贝雅尼亚斯侯爵的尸体突现在我们面前。此后，一切都开始倒流：医生无可奈何地摇摇头，侯爵的身体逐渐好转，他可以起床了，大蜡烛“渐渐升高，烛油慢慢消失”。我们仿佛在看一部倒放的影片，直至卡贝雅尼亚斯侯爵回到母亲的子宫、父亲的精子。

你别忘了我学过音乐，是个音乐家。在这个作品中，我试图运用音乐中所说的回复技巧。你也许会觉得这是一种无谓的游戏。不是的。因为这种表现恰好反映了人物一生的最初和最后时刻的相似性。此外，这篇小说所讲述的故事发生在19世纪初巴洛克主义盛行的哈瓦那，他的背景使我联想到了阿美利亚·佩拉埃斯的画：类似的建筑、灯光、半圆拱、屏风、光线、家具的细节以及旧哈瓦那比比皆是的用以间隔阳台的巨大栅栏；所谓的隔邻栅。

这篇小说的真正基点是建筑因素。

在《先知》这篇小说中，有一种堪称形而上的幽默：5个

来自不同地区的挪亚走到了一起（他们是美洲的挪亚阿马利瓦卡、犹太—基督教的挪亚、秦国的英雄、苏美尔人的挪亚乌特—纳皮西替姆以及西方传统的代表丢卡利翁^①），各自带着当地的动物和理想。不同的挪亚肩负着不同上帝赋予的使命，但洪水过后最终又都发现人们仍在战争……

正因为如此，我的美洲挪亚完成使命后离开了人们。不知你是否记得，在小说的结尾处，他非常痛苦、非常失望，因为他发现他的一切努力、一切工作都是完全徒劳的。

一切都回到了现实。于是我在小说的最后一行中写道：“生活和劳作重新开始。”

在《先知》这篇小说中，我试图通过不同地区关于洪水的传说，如印第安人说它发自奥里诺科上游，对有关不同的宇宙观作一比照，以显示它们的不同。这相当于音乐中多声部。

《时间之战》还常把《追击》收进去，尽管它曾以单行本形式于1956年在布宜诺斯艾利斯出版。在这篇小说中，您不仅奇怪地运用了有效时间（小说的时间跨度只有46分钟，恰好是贝多芬《英雄交响曲》的正常演奏时间；而且，事件发生时，剧场正在演奏这部曲子），而且第一次用奏鸣曲的形式创作了小说。这样，通过小说中三个不同人物的回忆、复现和联想，叙述了出卖者这个年轻人的最后时光：像野兽似地被困在音乐厅里，直到被恐怖组织的同伙杀死为止。毫无疑问，这些和20年代您处在半地下状态时的哈瓦那所发生的事件有许多相似之处。小说的契机可能是真人真事。

是这样的。1941或者1942年，我们大学的剧院上演了埃斯库罗斯的《奠酒人》。当时我对音乐中有关同步声的问题十分

^①丢卡利翁，希腊神话中普罗米修斯和克吕墨涅之子。当宙斯欲用洪水消灭人类时，丢卡利翁遵照父亲普罗米修斯的告诫，选了一只船，因为在那次洪水中，只有他和妻子皮拉幸免于难。

感兴趣，比方人的嗓音和乐曲、某些戏剧性动作和作品的配合，以便更好地表现作品的特点。还有两种艺术作品之间的那些神秘的相似之处……

总之，当时正在演埃斯库罗斯^①的悲剧，它是我根据达吕斯·米约的版本改编的。我在连锁广场的亭子里担任监督。亭子旁边是那根充当背景的柱子。正当我们演到克吕泰涅斯特拉^②之死的时候，突然听到了几声枪响（那天广场上约有两千人）一个人饮弹死去。谁也不知道枪杀的原因。广场上先是一片惊慌，但稍后恢复了平静。我既没有停止播音，也没有停止音乐合成。不久，演出继续进行。使我深感震惊的是那天的现实悲剧与文学悲剧的偶合。于是我萌发了写这篇小说的念头。它第一版是在布宜诺斯艾利斯推出的，第二版转到了墨西哥。迄今为止，它已被译成15种以上文字。

一出悲剧套另一出悲剧并将它们与马查多垮台后不久的混乱的政治生活中某些事件联系起来的念头就这样萌发了。渐渐地，我发现可以将小说的阅读时间与故事本身的时间相对应，而且故事的时间可以有明确的时间界限：读者知道它经过了几多时间、几多分钟。于是我想到了贝多芬的《英雄交响曲》并使这出套在大悲剧《奠酒人》里的小悲剧的时间与《英雄交响曲》在剧院（即当时的音乐厅、现在的阿马德奥罗尔丹剧院）的演奏时间相对应。因此，《追击》这个篇幅不长的小说3个小时左右即可读完，故事的时间则相当于贝多芬《英雄交响曲》的正常演奏时间：50来分钟。

故事逐渐展开，它发生在相对近前的哈瓦那，对某些地方的暗示甚至相当的确切：比如G大街，我在小说中称之为99总

①埃斯库罗斯（公元前525—前456），古希腊三大悲剧作家之一。

②克吕泰涅斯特拉，斯巴达国王廷达瑞俄斯和勒达之女、阿伽门农之妻。阿伽门农远征特洛伊之时，克与埃癸斯托斯相爱并最后密谋杀死了阿伽门农。

统大道。除此之外还有一些大学附近的街道等等。

其中有一章写到人物在对手的追逐下路过连锁广场（尽管这次并没有杀死他），听见高音喇叭正在播放埃斯库罗斯的《奠酒人》的片段。

我有意将这部作品框定在严格的时间界限内，因为内容十分简捷。事实上作品中只有两个男性人物、一个女性人物和一开始出现的那位居住在哈瓦那某居民住宅里的奄奄一息的老太太。因此只有三个能动人物，另一个则很快消失了。然后，我对自己说，既然已经决定将故事框定在《英雄交响曲》的演奏时间之内，能不能就用音乐中的奏鸣曲形式来写这篇小说。

我于是就这么做了。我将小说构建在三个不同的时间层面上：第一个层面是呈示部，拥有三方面内容（售票处、被追击者和妓女埃斯特雷亚）；第二个层面是对上述三方面内容的变奏；第三个层面也即尾声，节奏明快，是对有关主题的总结。这使得《追击》具有相当有趣的结构形态。我以为它不失为是一种形式实验，可以举一反三，广泛用于其他各种小说。

评论家琴·布朗扎特在《费加罗文学报》上称小说是“对因果关系的抽象思考”并且强调了上帝在作品中的重要作用。您同意他的说法吗？

完全同意。上帝的作用也许举足轻重，尽管许多人看到的只是一种表层的游离。上帝并没有显圣，教堂并不是一个简单的避难所。然而，在生命的最后关头绝望地祈盼上帝非常合乎西班牙和地中海人的性格。每逢有难、遭司法当局追捕，本贝努托·塞利尼^①就会跪告上帝。我笔下的古巴恐怖分子亦然。尽管他们表面上狂妄无忌、自命不凡，脖子上却挂着带圣母的项链、汽车上贴着圣克里斯托夫的圣像。

^①本贝努托·塞利尼（1500—1571），意大利作家、艺术家。

《追击》中有许多音乐谱号，读者如果不知道（遗憾的是音乐技巧、音乐文化并不十分普及），就很可能感到难以卒读甚至乏味。您想和我们谈谈这个问题吗？

谈到所有与音乐相关的术语种种，都必须注意这样一个前提：那个出现在第一、第三及最后一章中的售票员是个学音乐的大学生。他对音乐的思考是行家的思考，所用术语当然也正确无误。

相反，另一个人物（小说中先后称之为“被保护者”、“被追击者”等等）对音乐一窍不通。因此，他的那些有关音乐的印象完全是些外行话。他只是凭感觉描述一番罢了。由于他不了解乐器，所以称“圆号”为“铜螺旋”。当他听到《英雄交响曲》的一段与猎手进行曲相似的曲子（谐谑三重奏）时，想起了一部有关猎人保护神圣温贝托节的记录影片。他曾在影片中看到过类似乐器、听到过类似音乐。当交响曲进入最后部分——断断续续的华尔兹内容时，他又把有关感觉解释为了“破碎的华尔兹小曲”……“哀乐”部分则使他想到了圣灵镇一位参加过独立战争的老兵的葬礼，因为当时他也听到过这种节奏缓慢的音乐。

售票员一边听《英雄交响曲》一边阅读的那本书是罗曼·罗兰的《贝多芬传》。这本书在拉丁美洲流传甚广。此书有两个版本，一个是全本，另一个是缩写本。人物读的是那个多卷的全本，但小说表述的内容及斜体字的引言所从出的却是简本《从〈英雄交响曲〉到〈热情〉》。

售票员的音乐文化的另一种反映，是他通过罗兰的作品，知道贝多芬在他的“不同时期”逐步地使其创作日臻完美。这不是变奏。他先在笔记本上记下最初的意念，然后不断地加以丰富、简化……人物知道所听到的内容包括三个阶段、三个完善过程。

小说还提到了费利克斯·魏因富特讷，《英雄交响曲》的最早、最好的唱片便是由他灌制的（贝多芬的《英雄交响曲》是以意大利音乐为蓝本的）。魏因富特讷学生时代认识一位参加过《第九交响曲》首演式合唱的老太太并获得了一些有关那次演奏的极富价值的资料。而售票员拥有的几张旧唱片恰好就是魏因富特讷灌制的《英雄交响曲》。

如果用博尔赫斯的方法去审视《追击》，或可说售票员和被追击者是同一个人。他们彼此互不相识，但却是近邻：售票员住在居高临下的“现代化大楼”，下面就是被追击者藏匿的屋顶（那个生命垂危的黑老太太的屋顶）。售票员曾经注意过黑老太太浇灌花草。他是学音乐的，一连几周都在听那几张《英雄交响曲》的旧唱片。所以，他的邻居（那个被保护者、被追击者）无意中听到过音乐厅演奏的这支曲子。于是他问他自己，在哪儿、在什么样的情况下听到过这支曲子。突然，他想起来了：这支乐曲曾在他头顶不停地回响。

另一个将他们联系在一起的因素是，他们都是乡下人。尽管售票员来自一个偏僻、落后的农村，那里尚有母狼出没；而被追击者这个正享受奖学金的大学生则来自小有影响的地方小城：圣灵镇。他们都是来哈瓦那求学的乡下人。被追击者的父亲是个裁缝，家景还算宽裕，而售票员似乎出身贫寒。后者出生在皮纳尔德尔里约省的维尼亚莱斯，他回忆童年的爱情时所描写的地方，正是有名的维尼亚莱斯山谷。

您还提到了一个叫阿尼玛·索拉的圣人。她是谁？

她是位深受某些古巴农村妇女崇拜的半天主教女神。她是个被缚在火中焚烧的妇女形象，在哈瓦那、委内瑞拉和墨西哥仍有出售。她是恋女、妒妇的保护神。向她祈祷可保远方恋人的平安。圣塔克拉腊出售仁慈物品的每一家商店都有她的圣象。出于某种古怪的习惯原因，有的基督教教堂也为她树起了

供桌。她的祷词是这样开始的：“悲伤、孤独的阿尼玛，除了我没有人叫你，除了我没有人爱你。只因你不能上天堂，只能入地狱……（这儿常常插入外出在外的爱人的故事，或诸如此类的事情）……我请求你不要让他睡到白人、黑人或者中国女人的床上，不要让他和任何女人在一起。”

《启蒙世纪》

现在让我们来谈谈《启蒙世纪》。

我是1956年在加拉加斯开始这部小说的，结稿是两年后在巴巴多斯岛。但小说尚需加工。这时，古巴革命胜利了，我搬回了祖国。古巴的现实深深地吸引了我，在一段时期内我放弃了自己的作品。所以小说一直拖到1962年才得以发表。

小说的最初契机和《这个世界的王国》一样，也是您的一次旅行。

是在委内瑞拉的圣菲海湾的一次旅行。小说的第26章对此作了大量的描写。那地方使我着迷，它是美洲海岸上最美丽、最奇特的地方之一。就在那儿、在船的甲板上，我写下了第26章。正因为如此，从某种意义上说，它是加勒比世界、安的列斯世界的缩写，是对包括佛罗里达，圭亚那和奥里诺科入海口等等在内的神奇地域的形象概括。

小说的另一个动因是从委内瑞拉到巴黎的飞机在瓜达卢佩的一次迫降。当时我住在加拉加斯，须到巴黎走一趟，因为我的小说《消逝的脚步》获得了1956年最佳外国作品奖。我乘坐的那架飞往法国的飞机在瓜达卢佩起飞时出现了严重故障：由于一支螺旋桨的破损而不得不停止飞行。瓜达卢佩没有那么大的螺旋桨可供更换，我们只好在岛上停留了几天。起初，这倒霉的事情颇有些令我不快，因为瓜达卢佩虽是个非常美丽的岛屿，但毕竟和我熟悉的其他安的列斯群岛无多大差别；然而，我遇到了一位非同寻常的人物。他叫马里奥·佩特罗卢西，是

海盗后代。我们几乎每天晚上共进晚餐。有一天马里奥对我说：“您从未听说过一个叫维克托·于格的人物？”我回答没有。“他是个十分特殊的人物，在法国几乎乏人知道。”“那么他究竟做了些什么呢？”“很简单，他把法国革命带到了美洲，在美洲独立运动的鼓动阶段起过关键作用。他通过在这个岛上拥有的印刷厂，曾使有关出版物、传单、宣言、小册子泛滥新大陆。”我问马里奥，此人的历史是否有趣。“太有意思了！他曾是埃米利亚诺·罗伯斯庇尔的被保护人，后者派遣他来瓜达路佩岛，是为了把英国人从这个法属岛上赶走。除了他如何出色地完成任务之外，他的生平简直就是一部闻所未闻的小说，尽管某些情况已经无从知晓。”

他每天晚上都对我讲维克托·于格这个被罗伯斯庇尔塞到美洲来的传奇人物。在远离法国数千里之外叙述法国大革命的想法使我产生了极大的兴趣。我读过康拉德^①的一部小说，它将革命的兴奋点挪到了法国南部的托隆。那个想法深深地吸引着我，因为自《九三年》^②至今，描写法国大革命的作家大多不再令人兴奋：他们通常都大肆铺陈路易十六^③在格雷弗广场被处死的悲壮场面以及一般小说家感兴趣的一切：国民议会的斗争、罗伯斯庇尔的死亡、热月政变^④和并不在此之下的雾月十八日政变^⑤。

我逐步对这个失踪于安的列斯群岛的罗伯斯庇尔的义子发生了兴趣，再说本大陆很少有作家像我这样绝对了解安的列斯。

①康拉德（1873—1924），英国作家。

②法国作家雨果（1802—1885）的作品。

③路易十六（1754—1793），法国国王（1774—1793），法国大革命胜利后被送上了断头台。

④热月政变，指1794年7月热月党对雅各宾派发动的政变。

⑤雾月十八日政变，指1799年拿破仑发动的旨在推翻督政府、继而建立执政府的政变。

不消说，我尚待访问的安的列斯岛屿只剩下最后三、四个了。而且我了解它们的不同、它们的差异。认为加勒比基本如此这般的看法是错误的。

有些岛屿很像英国的设德兰群岛。有些则全然没有热带植物。有些地势平坦，有些山峦起伏；有些居住着西班牙犹太人后裔，有些则为荷兰所属，有些具有法兰西文化特征，有些则颇具英国特色；等等，等等。这些岛屿上居住着对历史产生重要作用的各色人物。瓜达卢佩岛对面有一叫做马里亚加兰特的小岛，曼特农^①夫人便是在这座小岛上降生的。由于她，路易十四^②犯了一个历史性的大错误：废除《南特敕令》^③。约瑟菲娜^④皇后是马蒂尼克人；安的列斯所有岛屿都铭记有16、17和18世纪的伟大的航海家、伟大的发现家和伟大的将军们的名字。

当我回到前往巴黎的旅程时，心中十分惆怅。我忘不了维克托·于格这个人物，就象前面所说的那样，我要写一部小说，它便是后来的《启蒙世纪》。但我又生怕别人已经捷足先登，涉及过这个题材、描写过这个人物，我的努力将只是炒冷饭而已。须知所有的冷饭都不那么好吃。抵达法国后，我开始查阅资料，发现唯一涉足维克托·于格的人是一位叫皮尔·维图克斯的历史学家。他在撰写了一个简短的人物生平（约150页）之后，一直找不到愿出此书的出版社。皮尔·维图克斯以欧洲知识分子特有的慷慨，让我看了所有有关档案。据悉，维克托·于格是马赛人，父亲是面包师。有迹象表明，他很可能具有黑人血统，尽管要证实这一点并不容易。（正因为是马赛

①曼特农（1635—1719），法国贵妇人。

②路易十四（1638—1715），法国国王（1643—1715）。

③《南特敕令》颁布于1598年，1685年被废除。此令规定天主教为法国国教，同时承认胡格诺教徒享有信仰自由。

④约瑟菲娜（1763—1709），法国皇帝拿破仑·波拿巴之妻。

人) 他被大海、被皮特亚斯^① 和腓尼基老板们的永恒的冒险传统所吸引, 曾作为见习水手远航美洲, 之后又多此来到加勒比海。他被升为商船大副, 在安的列斯一带观察、打探、学习, 最后放弃航海, 在太子港开了一家商行 (或 Comptoir)^② 销售各种所能获得的商品: 买卖、走私、易货交易, 用丝织品换咖啡、拿香子兰换至今仍满布于这个闪光世界的各个港口的珍珠。

他真正跨入历史是在海地革命者焚毁商行的那天夜里。从此以后, 我们可以一步一步地勾勒出他的生活旅程, 就象我在小说中所作的那样。描述夺回瓜达卢佩岛的章节是按照确切的历史时间编排的。至于如何同美国发生战争 (当时美国佬称之为准将战) 以及如何对付海盗的袭击, 则是根据在瓜达卢佩岛和巴巴多斯图书馆收集的资料写成的, 就连有关人名和船名也严格遵循了史实或者尊重了偶然提到维克托·于格的拉丁美洲作家的有关信件、提示。至于他在法属圭亚那的活动, 有关流放记录提供了足够的材料。

诚然, 我突然发现维克托·于格的生平中有两大欠缺: 一是他最初的生活已无从查考, 二是关于他的死亡时间和出生地点说法不一。这些欠缺对我来说是最理想不过的, 因为以众所周知的经历如拿破仑、罗伯斯庇尔之类创作伟大的小说是很难的。这些人物要么淹没小说, 要么使小说变成传记故事。所以, 我选择了这么一个人物, 他有一个神秘的开始、一个神秘的终局和一个因为发生在安的列斯群岛而使我极感兴趣的真实的中心。它允许我将加勒比表现为一种全景, 就象我在《消逝的脚步》中对大地——森林所做的那样。也就是说, 置事件于整个加勒比世界的全景观之中。于是我决定选择哈瓦那作为起点, 把维克托·于格当作致力于传播被称作光明世纪 (即启蒙

①皮特亚斯 (前 4 世纪) 古希腊航海家, 曾在马赛生活。

②Comptoir, 法文, 意为柜台、货柜。

世纪)思想的革命使者来介绍。他来古巴是为了寻找支持者。我假设他住在旧哈瓦那的一幢刚刚修复的宅子里(它至今仍在恩佩德拉多街上),认识了3个古巴青年:一个叫索菲亚的姑娘、她的表哥埃斯特万和她的兄弟卡洛斯。索菲亚的父亲去世时,给他们留下了一笔财产;3个人过着缺乏节制的生活。我看我是在给你讲小说的情节。你看需要吗?再往下说象是没有这个必要了……

让我们回到维图克斯先生的维克托·于格生平资料的那些欠缺上来吧。

正因为如此,我把小说的开始和终局部分设计成了虚构的形式。但是,在巴黎期间,我接待了一个叫伊冯的圣康坦^①人的来访。他对我说:“我读了您的小说,您写我祖先写得很真实。”“什么您的祖先?”我疑惑不解地追问说。“不错,我是维克托·于格的直系后代,我是来向您赠送此人家书的。您使他获得了再生。”我这才发现维克托·于格确实作为革命的使者到过哈瓦那,在那里结识了一位叫索菲亚的漂亮姑娘并与她产生了一生中最伟大的爱情。能不教人吃惊乎?这就是说,我的想象与事实完全吻合。最后,一位担任联合国教科文组织代表的圭亚那诗人向我揭示了维克托·于格的真正结局和埋葬地(卡宴^②附近)。我发现我的小说(原以为只是与历史有一些联系,但却并非严格意义上的历史小说)竟是一部不折不扣的人物生平历史正传。

的确如此。但读罢小说,我们仍希望知道维克托·于格究竟怎么样了?

小说的事件结束之后,维克托·于格由于曾经无可奈何地向荷兰人投降并将殖民地割让给了荷兰,在巴黎接受军事法庭

^①圣康坦,法国地名。

^②卡宴,法属圭亚那地名。

的审判。被无罪释放后，他重又回到了政治舞台。我们知道他和富歇^①有往来，我们还知道拿破仑帝国垮台时他仍在巴黎。

此后就失去了踪迹。据有些历史学家（除皮尔·维图克斯之外极少数偶然关心过他的人）说，他于1820年死于布尔德奥斯，“他在那里有土地”。《迪多国际书目》将他的死亡时间说成是1822年。然而，在瓜达卢佩，人们对他记忆犹新，肯定他在帝国垮台之后回到了圭亚那，重新拥有了他的财产。看来后者是可信的。据（瓜达卢佩的研究人员）说，他的死亡过程很缓慢、很痛苦，原因可能是染上了天花，但更多的迹象表明他更象是得了癌症。

《启蒙世纪》不仅仅是写维克托·于格的，埃斯特万和索菲亚也是非常重要的人物。除此之外还有围绕在他周围的其他大量的男人和女人：军队、农民、渔民、奴隶，等等。

这人群在我的小说中意义重大。我感到奇怪的是，据我所知，没有一个法国作家醉心于这些令人难以置信的人们。常有人写17世纪的海盗，写马陆海盗^②和美洲大海盗，但奇怪的是没有一个作家关注过发生于17世纪末至1806或1807年之间的这桩怪事：当时已不存在可怕的海盗，然可怕的纳尔邦^③人（富埃特兄弟）、朗格鲁瓦·帕塔·德·帕罗等毫不犹豫地与美国宣战并夺取战船700艘，幸亏拿破仑签署了和约，否则战争将继续进行。

至于你刚才提到的那两个重要人物（卡洛斯是个过渡性的，起初他仿佛有可能上升为重要人物，结果则不然。他是个有些想法的年轻人，但最终并没有付诸实施，从而被日常生活所累，不得自拔），我有心将他们塑造为年轻一代的象征。埃

①富歇（1759—1820），法国资产阶级政治家。

②马陆海盗，即中国海盗。

③纳尔邦，法国地名。

斯特万和索菲亚之间（后者的名字在希腊词源中的意思是智慧）有一种对立倾向。埃斯特万是个完全可以接受革命的知识分子，只要这场革命合乎他的思想方式，也就是说，他赞同的革命必须是他所期望的那种革命。因此当历史的冲动和强大的革命动力最终使革命背离他的期望值的时候，他开始怀疑和批评革命。然而，索菲亚是个真诚、完美的女人，她顺应革命实践，顺应集体的意志，理解所发生的事件，紧跟时代的步伐。实际上，她是革命精神的象征。

索菲亚的感情在小说中起什么作用？她对维克托·于格的感情对她的政治觉悟有何影响？

对她而言爱情的作用固然重要，但归根到底是第二位的。她爱过维克托·于格，因为那时的他无论思想、行为都形同罗伯斯庇尔。但是当她在小说结尾处再次见到他时，她失望了，她发现他已经变成了怀疑主义者。维克托·于格已经放弃了许多东西。她则相反，自从离开安的列斯群岛之后，她拖着埃斯特万参加了马德里的5月2日起义。索菲亚把她的一生献给了人民的独立事业。

凡此种种雄辩地驳斥了爱弥尔·罗德里格斯·莫内加尔^①认为《启蒙世纪》是一部否定革命的小说的观点。

从某种意义上说是这样。但是，请记住它用了希伯来人的圣经《光明篇》^②作题词：“话语不会化作乌有。”它涵盖了一切。人可能摇摆、可能倒下、可能淹没甚至背叛他们曾经热爱的东西，但思想不会化作乌有。法国革命虽然因为被镇压、被肢解而变了质，演化为一个残酷的资产阶级王国，但革命的理想（在1789年是全新的）却不可移易地贯穿了整个19世纪直至目前的革命运动。不错，最初的许多概念被赋予了新的内

^①爱弥尔·罗德里格斯·莫内加尔（1921—），乌拉圭文学评论家、作家。

^②《光明篇》系犹太家神秘主义对摩西五书的注疏。

容，焕发出新的生命，因为除此之外它们别无选择。但是革命的理想却一如既往。拉丁美洲国家的独立当归功于它。

你别忘了本书很重要的一点：正是由于某种反弹现象，这才使革命得以在安的列斯群岛继续，尽管其过程鲜为人知。当革命已然在巴黎褪色，在瓜达卢佩却方兴未艾、气势依然。当热月政变已然在法国成功，纯洁的革命者雅各宾派仍活跃在瓜达卢佩岛上，扮演着十分重要的角色。这是一种时差现象。

《启蒙世纪》中有好几章都写维克托·于格由于巴黎的消息姗姗来迟而出现的真实的思想状态。他的纯洁的雅各宾行动和急速变化的政局发生矛盾并为后者所排斥。

当他的保护人罗伯斯庇尔被处决时，他还在我行我素。

是的。罗伯斯庇尔死了，可他还以为他活得挺好。当时的殖民地看罗伯斯庇尔，就象今天我们看几年前死亡的星星一样，虽然它们已经死去，但我们仍能看到它们发出的光芒。因此，当大革命也在安的列斯蜕变的时候，潜在的思想家开始酝酿一场席卷整个拉美大陆的革命运动，而不是局限于一个国家的法国革命。它最终使南美的所有共和国获得了独立。

这是就它的世界意义而言。然而，在法国，您不以为路易·菲力浦^①和梯也尔扼杀了革命的理想？

当然不。占领巴士底狱没有立即执行《社会契约》的原则又有什么关系？再说它是否可行还是个问题。拿破仑、路易·菲力浦、小拿破仑^②和梯也尔先生又有什么关系？重要的是7.14^③所引发的狂欢，因为它使一个一直生活在欧洲的人改变了态度。从此以后，一系列前所未有的思想、原则和观察思考

①路易·菲力浦（1773—1850），法国国王（1830—1848）。

②小拿破仑指路易·拿破仑，即拿破仑三世（1808—1873）。

③1789年7月14日，巴黎人民举行武装起义，攻克巴士底狱，法国资产阶级革命爆发。

问题的方法进入了他的精神，导致了一系列构成目前我们习惯基础的新观念。总之，7.14带来的不仅仅是创造一个新人的社会思想，它使音乐从厅堂走向了交响乐队，它简化了衣着、取消了某些社会等级、促成了艺术国际化的新观念的形成。贝利奥兹^①指挥了令同时代人耳目一新的大型乐队，因为革命的群众性集会的生成满足了在大地方为大家作大规模演奏的要求。与此同时，让大多数人欣赏某些文化成果的意愿导致了博物馆的诞生（18世纪尚不存在）。贵族不再是不可触犯 的阶层。普瓦列耶这位革命后的典型人物（尽管他反动）愤慨时不也曾呵斥过他的贵族女婿吗？“你的那些尊敬的先辈早死在阿金库尔战役^②了，而我却每天工作14个小时替你还债。”1789精神被社会嘲弄了，但人们再不是从前的人们：他们有了不同的想法，要求新的权利，不再相信劳动谋生是一种耻辱。

不消说，贝多芬的《英雄交响曲》也是7.14的产物。

就像在别 的作品里一样，您在这部小说里做时间游戏。我不仅仅指它在哲学方面的跨时代性或者思想方面的某些跨时代、跨世纪反弹，同时还指它在日常生活、语言、人物思虑方面十分接近我们所处的这个时代。

完全正确。在潜心研读了当时的大量材料之后，我发现17世纪末叶人们的兴趣和我们现在几乎相同。当然罗，那时没有电视、没有电影、没有广播。但他们所议论也不外是到其他星球啦、其他星球上可能有人居住啦等等。他们对电、对科学发展及其哲学含义有浓厚的兴趣。对某些问题的争论，用的竟是和今天完全一样的语言。当时的文学艺术形式同前不久产生的超现实主义常规十分相似。造型艺术中也有设置某种幻想特征的嗜好，甚至产生了一位表现世界末日幻境的代表人物：旅居

①贝利奥兹（1803—1869），法国作曲家、乐队指挥家。

②阿金库尔战役发生在1415年，英军在这次战役中大败法军并占领巴黎。

那不勒斯的法国人蒙苏·德西德里奥（实应为 Monsieur Desiderio，但先生一词被错当成了名字）。我想象在老哈瓦那的这些年轻人家里有一幅蒙苏·德西德里奥的作品，此画叫《一个教堂的爆炸》。我觉得这种文学想象不免有些过于大胆，没有任何理由表明当时的哈瓦那拥有他的作品。然而，前不久我在我们的国家博物馆看到了蒙苏·德西德里奥的一幅画，它是画家最重要的作品之一。能不谓之神奇乎！因此我认为18世纪的哈瓦那完全有可能拥有他的一幅作品。

至于时间问题，我可以对你说，在前一百页里我有意扰乱读者，就象是玩蒙着眼睛的母鸡。所以在一百页以内，读者很难知道故事发生在什么时代。人物就象是生活在我们眼前，所议论的事情也象是发生在现在。直至维克托·于格出场，我们仍无法确定人物所处的时代。但是，随着一系列历史事件的发生，读者进而也就不再被蒙在鼓里了。

《启蒙世纪》的另一个陷阱是不使用故事时间之前的语言。这些限制有助于我精雕细琢。今天，小说已成为许多学者的研究对象。我要顺便对你说的是，在小说中限制常常也即丰富。也就是说，很好地处理对自己的限制比拥有太多的材料更有利。

《方法的根源》

为什么用“方法的根源”为题？它除了所包含的讽刺意义之外，对拉丁美洲独裁运用笛卡尔思想颇有些失意。

我有个习惯，尽管很难每次遵守：让我的作品有一个模棱两可而非一目了然、一览无遗的题目。换言之，它必须和内容保持一定距离，甚至意思相反。譬如《这个世界的王国》，是取了神学家们所说的天上那个世界的反义。《启蒙世纪》的情况相似。有人看到这个题目时对我说：“人们会以为您写了一部有关18世纪哲学的论著，而不是一部小说。”于是我回答说：“会的。”但我之所以如此命名，是因为启蒙世纪一方面象征着智慧、哲学思想、和平、安宁和一个文明的巅峰，另一方面又是历史上最为鲜血淋漓的世纪之一：建立在奴隶制基础之上、依靠残酷的体罚和屠杀新教徒赖以维系的殖民地经济，盛行的巫术、神秘主义及稀奇古怪的玄学等等。

至于《方法的根源》则是从笛卡尔的《方法论》演化而来，因为我觉得拉丁美洲是所能想象得到的最缺乏笛卡尔思想的大陆。本书22章全都与笛卡尔在《形而上学的沉思》和《心灵的激情》中表述的思想联系在一起。他的这些思想固然机械，但却可以阐释某些荒谬极顶的行为。总之，小说内容不断地反衬笛卡尔思想（因为对笛卡尔理解不当比不理解更糟）。

写拉丁美洲独裁寡头，已有好几次成功的尝试在先。

我认为最早将拉丁美洲独裁者写进文学的是阿根廷作家埃斯特万·埃切维里亚。他出生于1805年，去世于1851年，他写

过一篇堪称典范的小说，假如不是因为结尾那段过分修饰的宣言式对白，将完全有资格进入有史以来最佳叙事文学作品的行列。当然，他那样结尾也是可以理解的：时值浪漫主义盛行，他不可能回避夸夸其谈的氛围。

然而，埃斯特万·埃切维里亚开了真实再现拉丁美洲独裁者这一文学的先河并为它敲响了定音之锤。老实说，我十分赞赏他的《屠场》（在这个作品中，他对独裁者罗萨斯统治下的城市的人文地理、自然现实现象的描写达到了炉火纯青的地步），它给我留下了极其深刻的印象。因此，我在描写政府的军队血洗新科尔多瓦的那一章里，专门写了一小段发生在该城屠场的事情，它便是我对我们这类小说的经典作家诚心诚意的纪念。

伟大的巴列·因克兰也曾在《暴君班德拉斯》中以十分的聪明才智表现了拉丁美洲独裁者这个题材。这部作品是他1921年访问墨西哥之后完成的。陪同他访墨的是阿尔那尔多·奥尔菲拉·雷伊纳尔。作家对热带地区的巴洛克式的描写使人非常具体地联想到了委拉克鲁斯。小说虽未点明事件发生在什么国家，但谁都知道小说中描写的那座监狱是圣胡安德乌鲁阿城堡，而那个西班牙大使和那个罗盖·塞佩达则完全是以活人为蓝本创造加工出来的漫画人物。

我觉得《暴君班德拉斯》为表现这个小歌剧式的世界作出了极大的努力。

此后，米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯发表了他的力作《总统先生》。小说也是表现独裁者的，只不过它没有用某种政治背景去框定他。其所以如此的原因，我想是作者对历史的忠诚。他写独裁（1920年垮台的危地马拉独裁埃斯特拉达·卡夫雷拉）的时候，拉丁美洲的有关政治倾向尚未形成。而我则不同，我开始写独裁（开始呐喊，就象通常所说的）是在

1923、24、25年。我属于觉悟的一代（在秘鲁有马利亚特基^①，阿根廷有1921年的最初的学潮，在墨西哥有以迪埃戈·里维拉^②为代表的壁画派和革命青年，在古巴有诗人卢文·马丁内斯·维耶纳）、介入的一代、开始真正懂得革命或者至少有着明确目标而不是乌托邦式的空谈革命的一代。这一代也即马克思主义者的一代，它包括我所有童年的伙伴，尽管他们很年轻，但在一定的意义上又都是我政治上的老师。因此，大学生这个人物（这是我给他起的唯一名字）不但在当时的哈瓦那大学随处可见，而且同样能在布宜诺斯艾利斯大学、墨西哥大学和秘鲁大学等任何一个有宪兵站岗的拉丁美洲国家里找到。绝对如此。这就是说，拉丁美洲第一次有了武装起来的、有具体政治觉悟的青年人。

独裁者是个非常有意思的题材。最近，罗阿·巴斯托斯^③和加夫列尔·加西亚·马尔克斯^④几乎与您同时涉足这个题材。

很有意思，但很难写。如果把他们放在真实的历史环境中去描写，反而会使他们变得不那么真实，有些事情甚至令读者难以置信。此外，我们的独裁者常常在所有逻辑、情理之外。

记得有一天晚上，我们几个作家聚集在路易斯·卡尔多萨·伊·阿拉贡家里谈论独裁者这个话题。每一个人都叙述了自己知道的有关独裁者的故事。那天，我发现事实超过了文学虚构。所以，作家不能如实道来，否则谁也不能相信。人们会

①马利亚特基（1895—1930），秘鲁作家、秘共创始人之一。

②迪埃戈·里维拉（1886—1957），墨西哥三大壁画家之一，1921年参加墨共。

③罗阿·巴斯托斯（1917—），巴拉圭作家，著有反独裁小说《我，至高无上者》（1974）。

④加夫列尔·加西亚·马尔克斯（1928—），哥伦比亚作家、1982年诺贝尔文学奖获得者，著有反独裁小说《家长的没落》（1975）。

以为我们在表演木偶，在添油加醋、故弄玄虚。那样就会适得其反。我对我的人物——元首作了大量的调和。当然他的语言还是相当粗鲁的（有人对此提出了异议），比如他气急败坏地解下领带、大骂敌人的那些话。然而，在我看来，这些话并不比尼克松们在白宫说的话难听，也不比水门事件中录制下来的话下流。这类先生用这类语汇实在是很平常的事情。

即便如此，我也经过了篡改、调和与缓解。比如，我在小说里讲到了马查多时期秃头队长在哈瓦那清扫红色书刊这件事情，为了让读者不至于想象那是在夸张，我故而掺入了斯丹达尔^①的《红与黑》、大仲马的《红屋骑士》^②、阿纳托尔·法朗士的《红百合》^③、《巴塞罗那红色的一周》和《红色贞女》（巴黎公社女英雄路易斯·米歇尔的传记）。我之所以这么做是因为要使故事变得更加可信，而实际上30年代的哈瓦那没有一个书店老板敢卖路易斯·米歇尔传之类的书籍。

然后，我又加上了书店老板对他们说的话：“把《小红帽》^④也一起没收得了。”就因为这句话，他被捕了。事实是秃头队长的部下真的收缴了《小红帽》，以为它也是一本革命书籍。但我没这么写，因为写了没人相信，反而会以为我画蛇添足，那样就使我的作品失去了效力。

诚然，更糟的是20年之后同样的历史在某中美洲共和国的一次扫红中重演了。

除却这一题材的强烈的现代性，还有别的什么因素促使您塑造了您称之为元首的形象？

多年以来我一直梦想写一部定名为《流浪汉小说》的作

①斯丹达尔（1783—1842），法国小说家。《红与黑》（1830）是他的代表作。

②大仲马（1802—1870），法国作家。《红屋骑士》发表于1845年。

③阿纳托尔·法朗士（1844—1924），法国作家。《红百合》发表于1894年。

④《小红帽》，英国作家佩洛（1628—1703）的童话。

品，以便叙述克维多笔下的那个人物^①——吝啬的骗子的流浪生涯。我知道，他最后来到了美洲。我打算将他移植到现代，但结果却发现这个俏皮、狡猾、奸诈、偶尔不乏可爱之处的西班牙流浪汉、骗子手被移到美洲之后，便立即在这个膨胀了的大陆膨胀了起来：在这个辽阔的大陆上，大河纵横，高山入云，土地广袤，骗子萌发了新的欲望，他不再是那个独幕喜剧中的小人物，而是摇身一变，成了某政治交易的发言人，继而又当了操纵选举的主席，进而还参与军事、当了将军，最后甚至成了文人或者军人独裁。

这是因为拉丁美洲独裁者，无论文人还是军人，都不外是西班牙流浪汉小说英雄的一种史诗式的扩展。西班牙黄金世纪的流浪汉的重要特征就是不知道明天将要做些什么。假如我们观察一下我们的那些可恶的独裁者，就不难发现他们通常都是由于某个兵营、某种对抗局势而起家、一跃入主某个总统府的，因而对未来的工作毫无思想准备，也不具备任何承担新使命、新职责的特殊才能。这使他们不可避免地要依靠鞭子、屠刀和枪杆子执政并屈从于国际或国内的最坏利益。

迄前不久止，加勒比某国已经有过27个独裁者。大陆的另两个堪称重要的国家则分别有过20个独裁者。有的独裁者的掌权时间长达35年。在加勒比地区，有一个统治了31年。在委内瑞拉，最长的一位是27年；在危地马拉，是22年。总之，在一个半余世纪的时间里，包括米兰达^②之类的独立战争先驱、寡头、军阀在内，本大陆独裁者的总数已经超出了一千。

此外，在《方法的根源》后半部分的一个章节中，我们看到胡利奥·安东尼奥·梅利亚在巴黎北站：他和卡洛斯·巴利

^①指西班牙作家克维多（1580—1640）的流浪汉小说《流浪汉的榜样、无赖们的老师，骗子堂巴勃罗的一生》（1626）中的堂巴勃罗。

^②米兰达（1750—1816），委内瑞拉军阀、拉美独立战争主要领导者之一。

尼奥同是古巴共产党的创始人。梅利亚是去参加现代第一届反帝反殖大会的。大会于1927年在布鲁塞尔召开，主持此次会议的是亨里·巴比斯^①。事实上，胡利奥·安东尼奥·梅利亚的确参加了这次大会，与会者中还有潘迪特·尼赫鲁^②等人。我所要做的只是将梅利亚和巴比斯、尼赫鲁安排在同一车箱，以便他们有一段简短的谈话。这是我一贯的游戏。比如，元首说“方程式动不了我”，是因为马查多说过“小纸片动不了我”。元首的绝大部分语言如“手腕要硬”，“要捏得更紧”等等，都是从当时的报告中摘录的。所以，我走的不是历史这条路，而是选择了一系列现实的拼合。

涉及这个题材的方法可以是各种各样的，但上述三种方法实际上都深深植根于同一拉丁美洲现实。

我的提问是在暗示几乎同时出现三部有关血淋淋的、荒诞不经的独裁主题的这一巧合。您是怎么看奥古斯托·罗阿·巴斯托斯和加夫列尔·加西亚·马尔克斯的作品的？

是用不同的方法涉足这一现实。罗阿·巴斯托斯的《我，至高无上者》之所以重要不仅仅是因为它的题材，而且还由于它奇妙的语言形式。我认为罗阿·巴斯托斯的语言是近年来最有趣的一种小说语言，因为他采用的全是拉丁美洲口语，而且技术如此精湛，以至于无须求助于任何生字表。原因一目了然：用同义词作解释？不。他的方法或可用如下例子说明：用 Lepero、Pelao、Roto^③ 去补充纯粹的西班牙语懒汉、无赖和游手好闲的人。因为前者可能是阿根廷话、智利话或别的拉美国家方言。罗阿·巴斯托斯是通过历史这条路去接近独裁者

①亨里·巴比斯（1873—1935），法国小说家。

②潘迪特·尼赫鲁（1889—1964），印度独立运动领导人之一，1947年起任印度总理。

③形容词，意思分别为刁钻的、无耻的和下流的。

(弗兰西亚^① 博士) 的现实的。他不但深入研究了有关独裁者的一切材料，甚至还采访了那些认识弗兰西亚的老人的后代。就这样，他从小说的意念出发，探讨了巴拉圭历史上的第一个独裁者。

加西亚·马尔克斯在《家长的没落》中是用一种我们或可称作神话的角度涉及独裁者的形象的。他使真实变得比真实更真实：夸大其特征、其年龄（独裁者象征性地活了200岁。的确，拉丁美洲的独裁统治还没有能够延续200年，因为拉丁美洲的独立历史还不到两个世纪，但长期的专制统治又确实给人以没完没了的感觉。当委内瑞拉的戈麦斯^② 寿终正寝时，没有人相信他已经死去，直到三天以后才打消了怀疑。

我的作品，坦率地说，是以政治为交点的，严格遵循历史事实，尽管有时也作些轻微的调整。

您的元首这才适用于任何国家，换言之，他是个泛美洲人物。

既可能是这儿的，也可能是那儿的；既可能是岛国独裁，也可能是中美或者南美国家的暴君。他统治的国家具有所有美洲国家的特点。就象我的出版者阿尔纳尔多·奥尔菲拉·雷伊纳尔在一次采访中所说的那样，他属于所有地方，每当我们看到本大陆悲惨可怕、血泪斑斑的历史，谁都会承认他属于我们。

您是如何对独裁者进行分类的？

就拉丁美洲而言，他们可以分作三类：一类是阿尔西德斯·阿格达斯^③ 在其著名的《野蛮的军阀》中描写的人物：手枪加鞭子的将军，比如为了满足自己的欲望而发动愚蠢的战争

①弗兰西亚（1756—1840），巴拉圭独裁者。

②戈麦斯（1857—1935），委内瑞拉独裁者。

③阿尔西德斯·阿格达斯（1879—1946），玻利维亚作家。

的巴拉圭军阀洛佩斯；或者骑着那匹褐骡非尔能试的梅尔加莱霍；还有不会写信、当不得不记一点什么时，如同六岁小孩的胡安·维森特·戈麦斯。第二类是古巴的马查多先生，一位不折不扣的独裁者和无知的文盲，但却被某一御用大学授予了名誉博士学位。我想质问，这到底是为什么？第三类更复杂、也许更有趣的有文化的暴君。委内瑞拉的古斯曼·布兰科^①便是这类独裁者的代表，他在巴黎的蒂尔西特街有自己的住宅，两次政变期间他就居住在那里。他崇敬瓦格纳^②，熟悉马塞尔·普鲁斯特作品中的知识分子形象，能脱口而出地援引波德莱尔、维克托·雨果甚至圣琼·佩斯^③，而且似乎还推动过本国的艺术创作。但归根到底，他依靠的仍是枪手、是打手，犯的也还是第一个手枪加鞭子的独裁者所犯的罪恶。

这些典型都是通过什么手段获得政权的？

每个有政治野心的权欲熏心的人都会有许多获得政权的办法，在我看来至少有以下四种：

第一种，通过正常的选举、以表面上公正干净的形式摄取权力，一旦坐上总统宝座就再也不肯下来了，除非有人把他拖下来，比如马查多；

第二种，以迅雷不及掩耳之势窃取权力，譬如委内瑞拉的胡安·维森德·戈麦斯利用他干亲家和挚友西普里亚诺·卡斯特罗^④去巴黎治病之机，一直把后者送到船上，但六、七天后又派人告诉后者说：“你别回来了，总统的位置我占了……”，而且一占就是30多年；

第三种，军事政变，其例不胜枚举。在美洲一个世纪的历

①古斯曼·布兰科（1829—1899），委内瑞拉独裁者。

②瓦格纳（1813—1883），德国作曲家。

③圣琼·佩斯（1887—1975），法国作家、1960年诺贝尔文学奖得主。

④西普里亚诺·卡斯特罗（1858—1924），委内瑞拉总统（1900—1908）。

史中，已经发生过近千次军事政变，其中包括玻利维亚的梅尔加雷霍和古巴的巴蒂斯塔；

最后一种是由美国使馆公开策动的政变，墨西哥的维克托里亚诺·韦尔塔^①政变便是它最好的例子。

我们一如既往。

这是最要命的。尽管马查多在1925年、梅尔加雷霍在1864年就完蛋了，胡安·维森特·戈麦斯和维克托里亚诺·韦尔塔（1911—1912）也是世纪初的事了，但暴君并未因时间的推移而消失。第一次世界大战时期，也即我在小说中描述的历史时期，美洲正同时经历着好几个独裁者的蹂躏：危地马拉的埃斯特拉达·卡夫雷拉、委内瑞拉的胡安·维森特·戈麦斯，等等。

那么现在1977年呢？

独裁者的人数基本相同，但形势更糟了。因为随着时间的流逝、交流的日益平繁、信息量及人们阅读量的不断增加，有些事情变得更加难以确定。上世纪中梅尔加雷霍在玻利维亚用武力夺取政权及他此后的荒诞行径还相对能为人们所理解，然而，在我刚才突然想到的这个可悲的例子过去了一个世纪之后的今天，居然又让我看到了如下一段电视报道：有人问皮诺切特将军：“将军，您怎么看国内的阶级斗争？”他回答说：“在我们国家里没有阶级斗争，过去没有，将来也不会有，因为阶级斗争是马克思主义者凭空想象。”

事实是，阶级斗争在某些国家被压制了。

在一些国家结出了好果，在另一些国家正在结果，但无论如何不会因为皮诺切特的言论而消失。因为拉丁美洲大陆是阶级斗争存在的一个明证。自征服时期以来，我们的历史便是一

^①维克托里亚诺·韦尔塔（1845—1916），墨西哥独裁者，1911年在美国的支持下就任总统，一年后被推翻。

部广泛的、持续的、大规模的阶级斗争史：自从欧洲人踏进美洲，接踵而至的便是奴隶和奴隶主的斗争、印第安人和西班牙人的斗争、土生白人和奴隶制贵族的斗争。别忘了博利瓦尔、圣马丁、伊达尔戈神父等所有伟大的解放者都是土生白人。何塞·马蒂也自称为土生白人。

我们有理由引以自豪的独立战争是不折不扣的阶级斗争。所以，皮诺切特的所谓阶级斗争是马克思主义者的空想，是无知透顶的。因为稍有政治觉悟或文化修养的人都不会这么说。他的这种说法与断言地球绕太阳转乃是哥白尼^①的空想或者血液循环乃是米切尔·塞尔维特^②的幻想简直没有两样。

尤其是在本世纪初拉丁美洲文化得到迅速发展的前提下，文盲独裁者的形象就显得更加荒唐可笑。我们曾经落后三、四十年，但是在令人难以置信的短时间内我们从画家金盖拉·马丁跳到了托雷斯·加西亚^③，从学院派画像跳到了迪埃戈·里维拉和何塞·克莱门特·奥罗斯科^④的墨西哥壁画主义，从室内音乐（《梔子花》、《即兴华尔兹》）跳到了埃克托尔·维利亚·罗伯斯和卡洛斯·恰维斯^⑤的作品（卡洛斯·恰维斯早在1926年就曾在墨西哥国立高级中学指挥过瓦雷塞的《八音曲》，而巴黎一直要到……1960年才发现这一作品）。尤其是，当时的年轻人很快从卢文·达里奥的《世界》杂志、戈麦斯·卡里略的编年史过渡到了马里亚特基的《阿马乌塔》和迪埃戈·里维拉的《大砍刀》的文化精神。

诚然，您的元首并非文盲。他属于那些有文化的暴君，他

①哥白尼（1473—1543），波兰天文学家，于16世纪初建立太阳中心说。

②米切尔·塞尔维特（约1511—1553），西班牙人文主义者、医生，发现血液通过肺进行循环，此发现被当作异端邪说，他则因此被处以火刑。

③托雷斯·加西亚（1874—1949），乌拉圭画家。

④何塞·克莱门特·奥罗斯科（1883—1949），墨西哥三大壁画家之一。

⑤卡洛斯·恰维斯（1899—1978），墨西哥乡村音乐大师。

的巴黎生活给他涂上了一层文化油彩。也许古斯曼·布兰科在您的**人物构成**中占有很大的比例。

正如你已经看到的那样，我想把我的人物**创造**成一个傀儡。我选择了好几个拉丁美洲独裁并将他们揉在了一起。但是，在元首身上绝对看不到19乃至20世纪拉丁美洲历史上众多的土军阀形象。告诉你一个秘密吧，我的人物由下列因素组成：他的主要政治观点、主要言行举止，尤其是他对所处时代及其历史进程的无知，完全来自赫拉尔多·马查多这位古巴独裁者。他给我带来的牢狱之灾使我吃尽了苦头，我对他的所作所为有过相当切近的观察。正因为如此，随着作品的展开，元首看到了以大学生为代表的新一代的崛起，他对后者拥有的社会哲学思想一窍不通。马查多是那种从来都弄不清什么是共产主义、自由主义和先锋派的人。有一天他居然下令关闭了一个立体主义作品展，因为他说那是先锋派的东西，而先锋即自由主义和共产主义。因此他认为那展览具有颠覆性质。这是就人物总体而言。

至于他如何将国家的一切贸易据为己有、如何控制这一切，形同家业一般……不消说，多自恰比塔而来。如若你审视元首的文化修养，则会看到他并非真有文化：他崇拜的作家早已无人问津。

他阅读最糟糕的法国小说、最平庸的法国哲学。他比他所处的时代整整晚了二、三十年，尽管他自以为满腹经纶。坦白地说这方面受惠于曾经使米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯产生灵感的同一危地马拉独裁者埃斯特拉达·卡夫雷拉。此人一面象**欢迎王子那样欢迎大诗人桑托斯·乔卡诺**并为米涅瓦^①建造了神庙，另一方面却又使监狱里人满为患。至于所谓的法国化

^①米涅瓦，希腊神话中的智慧女神。

现象，必须承认它在我们的领导人和独裁者中非常普遍。这种现象一直持续到30年代左右，而后所有人都一齐转向了美国，受到了美国文化的影响。只有墨西哥的波菲里奥·迪亚斯是个例外，他的部长们的法化倾向是显而易见的。波菲里奥·迪亚斯在巴黎度过了余生且死后被埋葬在蒙帕纳斯公墓，距波德莱尔墓仅40米。当我去看这两座坟墓的时候，有一件事情引起了我的好奇。我向门卫打听波德莱尔墓，他把我带到它面前，说：“就在这儿”。当我讯问波菲里奥·迪亚斯墓时，他告诉我“Elle Est Tres Demandee”，意思是说瞻仰此墓的人很多。但我始终不知道其中原因，也不知道他们是谁。然而法国化的不只波菲里奥·迪亚斯一人，他的内阁成员如法裔伊维斯·利芒蒂尔、帕尼等也深受法国文化影响。所以，当我们漫步在墨城街头，就不难看出当时的建筑乃是对巴黎的一种模仿。

我的人物不但法国化，而且和古斯曼·布兰科一样，埋葬在巴黎。因此，我的人物大致按如下比例构成：马查多百分之六十，恰比塔和埃斯特拉达·卡夫雷拉百分之二十，波菲里奥·迪亚斯百分之十五，剩下的也许就是古斯曼·布兰科的百分之五。

大学生的形象没有那么多零件，他是唯一的，具有明确的思想、坚定的意志。您有没有以哪个具体人物为蓝本？

他是开创本大陆反独裁斗争新纪元的一代大学青年的代表。我要对你说的是大学生和元首之间的谈话完全是以有关文章、谈话和事实为依据的，体现了拉丁美洲青年一代面对继续泛滥于我们大陆的逆时代潮流而动的、荒谬绝伦的专制统治所显示的决心。这是全书唯一的一处对话，占去了整整一章的篇幅。它反映了美洲两种不同现实并存与对立。在此，我放弃了幽默和幻想，将一个拉丁美洲独裁者摆在了一个象征着新观

念的年轻人面前。对话的内容一方面反映了年轻人既正确又辩证的政治思想，另一方面表现了混世魔王对年轻人不肯出卖自己、誓不以名誉换高薪的不能理解；年轻人对自己的事业坚信不疑，而独裁者则以为前者为革命工作无非是为了有朝一日登上总统的宝座。尽管年轻人对他说自己是马克思主义者，叫他不要用候选人之类的称谓，等等。

也许他就是卢文·马丁内斯·维耶纳？

不完全是卢文。我掺插了其他学生领袖的言谈举止。显而易见，卢文和他一模一样。卢文对马查多说：你是“一只长爪的驴”。我对此话作了些微的调整：元首对大学生说：

“在你看来，也许我像卡里古拉”；大学生回答说：“或者说是卡里古拉^①的座骑”。意思并没有变。然而，有人受了这类独裁者的蒙蔽。我记得这么一段被人淡忘的不幸历史：有一天，马查多把一个曾经十分坚定的敌人请到府中。这位战士深信此行凶多吉少，却万不料对手竟是个亲善和蔼之人。马查多对他说：“你为什么攻击我，我是个被人欺骗的总统，需要你这样真诚的好人来辅佐。我周围尽是些对我隐瞒实情的流氓。你何不过来帮帮我，给我当参谋，替我揭掉蒙眼纱？”另一个果然上了圈套，他撰文说大家对马查多缺乏了解，说他有着良好的动机，但一切都坏在了周围人手里。几天以后，马查多把他找去，对他说：“蠢货，给你路费，马上滚出这个国家。”

那个石匠呢？

他是我比较喜欢的人物之一，尽管他所占的篇幅只有三、四页。在我看来他是埃米利阿诺·萨帕塔^②等拉丁美洲人民领

^①卡里古拉（12—41），古罗马皇帝（37—41）、暴君。

^②埃米利阿诺·萨帕塔（1879—1919），墨西哥农民领袖、1910—1917年墨西哥革命的主要发起人之一。

袖的化身。我们或可将他们称作初级革命者，因为他们的革命有实践而无思想武器。他们知道和谁作战、为什么作战，有明确的目标和要求获得土地的本能，但却缺乏发动起义及革命的理论基础。萨帕塔是个农民，为使农民获得土地而战，但一切到此为止，因为他在理论上是无知的。至于我的这个人物，老实说我是以17世纪巴西伟大的即兴雕塑家阿莱雅丁诺^①为楷模的。巴西莫罗普雷托教堂门廊上的巴洛克圣徒雕像便是他的作品。我在小说中使他有了这一层革命的含义。

^①阿莱雅丁诺（1730—1814），巴西雕塑家。

《巴洛克音乐会》

您是怎么选择《巴洛克音乐会》这个题材的？

你知道17世纪神奇的意大利作曲家安东尼奥·维瓦尔迪曾如何受到全世界的尊敬，在经历了两个多世纪的忘却之后又如何于本世纪三、四十年代被意大利音乐研究人员发现并使其《四季曲》创造了当今唱片发行数的新纪录。

本世纪的一位伟大的作曲家，大师们的大师弗朗西斯科·马利皮埃罗1936年在巴黎的一次谈话中曾这样问我（当时我在巴黎做音响师和唱片灌制专家，刚灌了一张他的唱片）：“您知道安东尼奥·维瓦尔迪^①吗？他作过一部关于美洲征服的歌剧。我们正在尘埃和夜蛾中发掘他的大量被遗忘的曲子。”时间过去了，然而两年前的一个偶然的机会，我发现了那部歌剧的踪迹。它叫《莫克特苏马》或者《蒙特苏马》^②，曾于1733年在威尼斯首演。我继续寻找，不久发现了一位名叫阿尔维斯·鸠斯蒂的诗人撰写的一本极其有趣的书。我把它复印了下来并围绕第一部有关美洲的歌剧着手创作这部小说。在歌剧中，墨西哥人（美洲人）扮演了十分高贵的角色。

这就是《巴洛克音乐会》的最初的动因。小说从歌剧首演那天写起，几乎一直写到了今天，也就是说它涵盖了维瓦尔迪的整个被遗忘过程。

①安东尼奥·维瓦尔迪（1675—1741），意大利作曲家。

②莫克特苏马（1466—1520），又译蒙特苏马，阿兹台克末代王。

小说最令人吃惊的要数维瓦尔迪和亨德尔^①、伊戈尔·斯特拉文斯基及路易斯·阿尔姆斯特朗^②之间的对话。他们绝对自然地进行着跨世纪的谈话，而且谈话内容十分符合逻辑。您想以此证明什么？

世纪初世界艺术批评有一种倾向，那就是在绘画、音乐、诗歌之间建立联系。这种联系其实是完全虚幻的。有人曾致力于寻找它们的相似性：因为德彪西^③的基本风格是轻脆的敲击声、亮点、明区、暗区、多色彩、消音效果、音响变化和音调差的结合，他们就说他是印象派作曲家。德彪西听说后非常生气。同样，当阿波利奈尔的诗歌开始流行时（当时似乎有些晦涩，可而今读来却象正午一样明白），由于他的作品给人以松散、上下互不关联的感觉（尽管事实上每句都受总体构想的制约），就有人说那是一种立体主义诗歌。这是十分愚蠢的。问题很简单：绘画是造型艺术，它可以使立体主义拥有三度空间，而语言则不能。

音乐家、诗人和画家的创作态度完全不同。诗歌在人的常数上不断地变化发展，也就是说人随着时间的推移不停地表述，其表述的方法便不断地更新。

在音乐领域，就说西方音乐吧（因为亚洲音乐是另一回事），14世纪至今经过了好几代人，风格发生了变化，一些作品的规模不断地扩展，另一些则不断缩小；有时小品成为主流，有时则正好相反（比如韦伯的小品和马勒^④的巨制），然而了解作曲家、见过他们如何创作的人知道：要说哪种艺术所关心的内容没有发生根本变化，它就是音乐。音乐在于不断探

①亨德尔（1685—1759），德国音乐家。

②路易斯·阿尔姆斯特朗（1900—1971），美国爵士音乐家。

③德彪西（1868—1918），法国作曲家。

④马勒（1860—1911），奥地利作曲家。

索不同的表现方式，按照每个人的激情，处理建筑在时间之上的声音。音乐创作只有时间，没有空间。重要的是它的可感性，甚至于寂静。这使得有一位天才人物（圣阿古斯丁在《忏悔》中）用了很长的一整章来谈论无声对音乐可能产生的作用并以此揭示未来音乐的神奇的审美价值。要问这种说法有什么依据，韦伯等现代作曲家、甚至斯托克豪森的某些作品便是圣阿古斯丁这个章节的依据。自从西方音乐有了斯堪的纳维亚国家的那些伟大的早期对这位作曲家或在其弥撒中尝试揉进不同节奏的法国人纪尧姆·德·马绍，达到了它的成熟期之后，音乐结构和形式始终是关心的焦点。

音乐作品的构成形式一直是关心的焦点。这就使我有可能置安东尼奥·维瓦尔迪和费得克·亨德尔于一处（在此之前我的小说一直以时间逻辑为载体）。二人略带醉意地从彼塔旅馆里出来（适逢喧闹的威尼斯狂欢节），想找个僻静的地方用餐，结果懵懵懂懂地（他们边走边饮，因为狂欢节还在继续）来到了二世纪后的斯特拉文斯基的墓前。斯特拉文斯基虽然比他们晚到世上两世纪，但是他所关心的，尤其是在他创作了《春之祭》之后，仍然是安东尼奥·维瓦尔迪、尤其是亨德尔所关心的同类问题：音乐的结构形式。斯特拉文斯基的某一创作时期（如《俄狄浦斯王》）甚至还大量应用了亨德尔的创作手法。

二人来到斯特拉文斯基墓前，碰巧遇到了一个懂外语的同行，于是就一起谈论起尚未出生的斯特拉文斯基，仿佛正在谈论一位过去的音乐家。亨德尔说：“他的某些作品，比如《俄狄浦斯王》好象模仿过我。”而维瓦尔迪的补充更是句大实话：“我不知道这些赶现代时髦的音乐家犯了什么毛病，反正他们所关心的依然是过去的作曲家们创作过的东西。坦白地说，过去对我并不重要。我感兴趣的是写我自己的作品。否则我会

诅咒我自己。”这就是18世纪音乐家的观念。别忘了歌剧之父蒙特威尔第^①曾经被岁月烟尘淹埋了300年，而维瓦尔迪自己则是在1930年被重新发现的。19世纪的音乐家是在对约翰·塞巴斯蒂安·巴赫^②一无所知的情况下成长起来的，而莫扎特则从未听说过和声法和作曲法：因为他的老师是一位惯于模仿和超越的音乐家，因为当时没有作曲法；当时的作曲法是在学习进行曲的基础上掌握的。

^①蒙特威尔第（1567—1643），意大利作曲家。

^②约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（1685—1750），德国作曲家。

《春之祭》(1979)

您想和我们谈谈即将出版的新作吗？我们只知道它叫《春之祭》，其余的就所知甚少。

《春之祭》本是斯特拉文斯基的一部作品的题目，暗示着整个历史，尤其是当代历史的周斯更新。这是个含混的故事，且人物众多。我试图把它写成一部史诗性小说并为它选择了这样一种背景：起始于1937年国际纵队亚伯拉罕·林肯支队在西班牙参加内战。这支队伍数古巴人最多。在近千名古巴人中，有好几位武器精良的医生；其次是墨西哥人……总之这是一支由拉丁美洲人组成的队伍：这国14个，那国20个……牙买加也有一个，委内瑞拉有20几个；巴西人稍多一点，有30来个……

小说就从这些个士兵写起：斗争继续进行、道路迂回曲折，直至古巴革命胜利。

小说以吉隆滩战斗告终。因为我觉得此战是美洲现代历史的一个里程碑，它标志着拉丁美洲人民有史以来破天荒第一次战胜了北方的帝国主义。我通过时代的骚动，探讨了自西班牙内战、加西亚·洛尔卡之死至今的一系列人物的沉浮兴衰。

这是部明晃晃的政治小说。如果说《方法的根源》的政治倾向已然相当强烈，那么这部小说便更不待言。我觉得它将是我一生中最伟大的政治小说，未知读者是否认为它值得一读。

它意味着您已经离开了神奇现实？

这部小说是以揭示某些有关哈瓦那的神话为载体涉及神奇现实的。我迷恋哈瓦那，我看着她长大（因为很遗憾，我已经

不那么年轻了），熟悉她的每一砖每一瓦。小说中也有描写古巴农村的：她的厨房、她的景色（我甚至用一整页去描绘她的天空、描绘不同于内陆的加勒比云彩）。凡此种种，堪称神奇现实。除此之外，都是和我们历史上的“恐怖现实”的殊死搏斗。

而我正试图通过这一作品同这种可恶的现实作斗争。

关于《竖琴与影子》^①

克里斯托夫·哥伦布^② 尽管承担了人类历史的最重要的发现（因为并非我夸张，大家都知道美洲的发现使现代人真正懂得了地球的构造和形状，这才有了巴尔波亚^③发现的太平洋航道、埃尔南·科尔特斯对墨西哥的征服^④、麦哲伦海峡的发现，才有了人类的第一次环球旅行。哥伦布和亚美里科·韦斯普齐^⑤的旅行甚至还为哥白尼学说——太阳中心说提供了真凭实据），尽管一直是这次历史性重大事件的主角，但却也是历史上最神秘的人物之一。更有甚者，他是近期才被人发现的。美洲的发现是1492年，他自己被发现又怎么个近期法？没错：他的旅行日记、他给西班牙国王的书信呈文是由19世纪初的一位学者费尔南德斯·德·纳瓦雷特发现的。在此之前这些无价之宝一直保持它们的手稿形式，默默无闻；从此以后，史学界纷纷扰扰，莫衷一是。与他出生有关的城市就发现了十几个：一说他是加利西亚人，一说他是卡塔卢尼亚人，也有人说他是葡萄牙人，或者诺曼底人，以至在1953年日内瓦的一次大型展览中出现了向公众证实哥伦布是日内瓦人的文件：证明哥伦布

①1979年10月12日在德国法兰克福书展的讲演。

②克里斯托夫·哥伦布（1451—1506），意大利航海家，在西班牙和葡萄牙王室的支持下，于1492年首发现美洲大陆。

③巴尔波亚（1475—1517），西班牙巴斯克航海家。

④原文为“皮萨罗对墨西哥的征服”。

⑤亚美里科·韦斯普齐（1451—1512），意大利航海家，1499—1504年为西班牙和葡萄牙服务期间曾几次到南美探险。美洲便是由他的名字命名的。

是日内瓦人，只是日内瓦人，出生在日内瓦附近的一个叫萨诺瓦的小地方。

哥伦布的一生充满了神秘色彩。我为什么要写他？当然是因为他的书信尽是些自我赞赏、自我夸耀的东西。就像有人所说的，他给西班牙天主教国王^①的书信呈文及所写的日记是不会多说一句不欲之话的。

哥伦布的作品中有许多重大的漏洞。写他的东西已经很多，但新材料、小迹象仍层出不穷。譬如，儒勒·凡尔纳在他的非小说作品《伟大旅行记述》中说克里斯托夫·哥伦布不但到过冰岛，而且还到过格陵兰岛。后来，这种说法被推翻了。然而，近来又有一些历史学家借助于哥伦布的作品及某些计算方法再度确认：哥伦布不仅到过冰岛而且还到过格陵兰岛。诸如此类，不一而足。

1938年我在巴黎的一个大电台工作期间曾受命制作法国伟大的天主教诗人保尔·克洛德^②的一部非常有名的作品：《克里斯托夫·哥伦布之书》。我高兴地接受了这项工作。克洛德配合得很好，他非常善解人意也很聪明。但坦白地说，要7遍、8遍、9遍地用圣徒的执着去朗读克洛德的这篇作品，实在让我厌烦。哥伦布是个圣人，他必须是个圣人，生来负有一种历史使命；天主教女王也是圣人，因为她响应、支持了哥伦布的行动。总之，他必须给哥伦布戴上光环。这使我产生了好奇心。

在另一位伟大的法国诗人莱昂·布洛伊^③的《地球的发现者》一书中，我发现了类似的执着：克里斯托夫·哥伦布不仅是圣人，而且照莱昂·布洛伊的说法，还应同《圣经》里的最

①指费尔南多五世（1452—1516）和伊萨贝尔一世（1451—1504）。

②保尔·克洛德（1868—1955），法国作家。

③莱昂·布洛伊（1846—1917），法国作家。

最伟大的先知先觉挪亚、亚伯拉罕、圣彼得家族联系在一起，因为他是一位独一无二的、功绩非凡的人物。

总之是在1938年，我对这个问题发生了兴趣。

两三年前，一批呈文资料偶然地落到了我的手中，它们是一些打算谥给克里斯托夫·哥伦布圣人称号的文书：由教皇皮奥九世^①提议，教皇莱昂十三^②批准并提请圣礼团讨论，结果遭到否决；理由既简单又明确：哥伦布不配进入基督教圣徒行列。

最使我感到好奇的是事情的过程，我揣摩着教皇们为什么封他做圣人。我发现皮奥九世曾经到过美洲，翻越过安第斯山要脉，穿越过潘帕斯草原，在智利呆过，然后从好望角返回。我觉得他是个很有意思的人物，和《拉古斯之末》的作者判若两人。

我研究了他们的旅程，发现它们非常有趣。为了同现代思想作斗争，皮奥九世一心想树立一位既属于欧洲也属于美洲的圣人，因此他作了上述提议。

最后要说的是，请把我的小说当作小说来读，因为是小说，就免不了诸多的文学想象。诚然，除了有争议的两处之外（争议又何啻这两处？），它拥有严格的历史依据，甚至反复对照、引用哥伦布的原著，邀请读者阅读这些原著，因为就像通常所说的那样，在它们的字里行间，尚有许多可挖掘之处。

①皮奥九世（1792—1878），罗马教皇（1846—1878）。

②莱昂十三（1810—1903），罗马教皇（1878—1903）。

以上作品分别选译自：

- A. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, ed. Ramón Chao, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1985.
- B. *El reino de este mundo*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979.
- C. *Ensayos*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1984.
- D. *Entrevistas*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985.

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 小说是一种需要：[古巴]阿莱霍·卡彭铁尔谈创作

作者 = (古巴)阿莱霍·卡彭铁尔著 陈众议译

页数 = 142

SS号 = 11432764

出版日期 = 1995年07月第1版

封面
书名
前言

目录

序.....陈众议一（一）拉丁

美洲小说的起源

- （二）新世纪前夕的拉丁美洲小说
- （三）“在拉丁美洲，小说是一种需要”
- （四）关于小说语言
- （五）书和唱片
- （六）作家与公民

二

- （一）与马里奥·巴尔加斯·略萨谈创作
- （二）《这个世界的王国》序
- （三）关于《消逝的脚步》
- （四）《时间之战》
- （五）《启蒙世纪》
- （六）《方法的根源》
- （七）《巴洛克音乐会》
- （八）《春之祭》
- （九）关于《竖琴与影子》