

Negotiating with
the Dead: A Writer on Writing
与死者协商

布克奖得主玛格丽特·艾特伍德谈写作

[加] 玛格丽特·艾特伍德 著 严 韵 译

Margaret Atwood

上海三联书店



与死者协商

布克奖得主玛格丽特·艾特伍德谈写作

[加] 玛格丽特·艾特伍德 著 严 韵 译

最后，我引用诗人奥维德的话，他藉由库玛的西比尔的口，不知替她说话，更是——我们猜想——替他自己说话，也替所有作家的希望和命运说话：

然而，命运将留给我声音，世人将藉由我的声音知道我。

——玛格丽特·艾特伍德

Negotiating with the Dead: A Writer on Writing

Margaret Atwood

ISBN 978-7-5426-2499-4



9 787542 624994 >

定价：20.00 元

2007



与死者协商

布克奖得主玛格丽特·艾特伍德谈写作

Negotiating with the Dead: A Writer on Writing (加) 玛格丽特·艾特伍德 著 严 韵 译



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

与死者协商:玛格丽特·艾特伍德谈写作/(加)艾特伍德
著;严韵译. —上海:上海三联书店,2007.4
ISBN 978-7-5426-2499-4

I. 与… II. ①艾…②严… III. 文学创作—写作学
IV. I04

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 027245 号

“本著作物中文简体字版翻译权,由城邦文化事业股份有限公司麦田出版社授权。”

与死者协商——玛格丽特·艾特伍德谈写作

著 者 / 玛格丽特·艾特伍德

译 者 / 严 韵

责任编辑 / 戴 俊 刘 佳

装帧设计 / 范峤青

监 制 / 研 发

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200031)中国上海市乌鲁木齐南路 396 弄 10 号

<http://www.sanlian.com>

E-mail: shsanlian@yahoo.com.cn

印 刷 / 上海师范大学印刷厂

版 次 / 2007 年 4 月第 1 版

印 次 / 2007 年 4 月第 1 次印刷

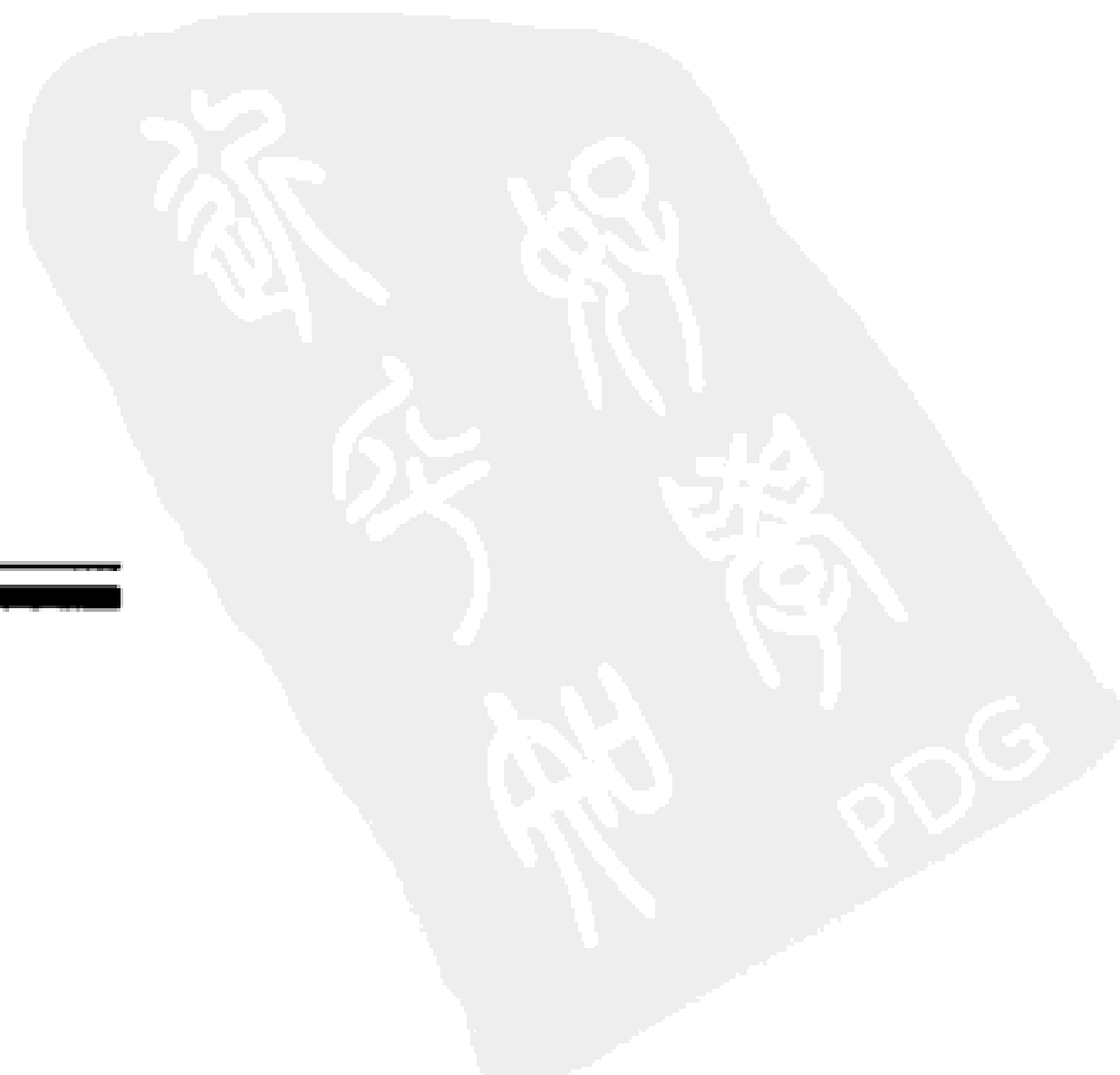
开 本 / 640×960 1/16

字 数 / 215 千字

印 张 / 10.75

ISBN 978-7-5426-2499-4/I·313

定价:20.00 元



作家扮演何种角色？先知？艺术的祭司？宫廷弄臣？还是真实世界的见证人？玛格丽特·艾特伍德回顾自己童年及写作历程，检视小说家和诗人用以解释、或者当作借口的自身创作活动的种种比喻，细看历来作家披上的戏服、选择扮演的角色。她回应书名的挑战：若是作家为“别具天赋”，那么赐予此“赋”的是谁？这份天赋又有什么条件？她旁征博引，谈及许多健在和已过世的作家，也谈及她自己在加拿大和国际文坛的写作经验和逸事。轻快语调之下，是她严肃看待写作目的与乐趣的态度，以及对西方文学传统及迷失的深刻了解。

加拿大女作家玛格丽特·艾特伍德生于1939年，30年写作生涯中得奖无数。作品超过25本，包括诗集、小说、文集，其中最负盛名的应是长篇小说：《可食用的女人》、《猫眼》等等，其中《盲眼刺客》荣获2000年布克奖，已经有超过35种语言的译本。

Negotiating with the Dead: A Writer on Writing
Margaret Atwood



一介文化传播有限公司

众人坐在桌旁，一名宾客提议每人说个故事。之后新郎对新娘说：“轮到你了，亲爱的，你总有些东西可讲吧？大家都说了故事，你也来说说。”新娘说：“那么我就说个梦。”

《强盗新郎》，出自格林兄弟编选的故事集¹

……要知道，
故事得照录，我不管是坏是好，
要不然，就是对我的材料掺假。
所以如有哪一位不爱听的话，
尽可把书翻过去另选个故事……^①

杰弗里·乔叟，《坎特伯雷故事集》²

此刻凭藉想象，他登上
另一个星球，更清楚地
以单镜头视野观望这片大地——
它的完整面貌，每一声玄妙的滴答
所有言谈，所有伎俩，无迹可循的一切——这些，
这些他都想写进书里！

A·M·克莱恩，《诗人风景绘像》³

① 译注：此段中译引自黄杲炘所译之《坎特伯雷故事集》（台北：猫头鹰，2001），171页。

献给另外那些人

导言 进入迷宫

命名,是人类重大又严肃的慰藉。

伊利亚·卡内提^①,《苍蝇的苦痛》¹

我仍然不知道,究竟是什么力量驱使一个心智健全的人放着安稳日子不过,非要穷尽一生描述不存在的人物。若说这是孩童的游戏,只是一种假扮——为文谈论写作的人常这样向你保证——又该怎么解释这些人何以一心一意只想、只愿、只要写作,还认为写作是一项合理的职业,就像把骑脚踏车上阿尔卑斯山当成职业一样合理?

梅维丝·加伦特,《短篇小说集》序²

你身在洞里,在洞底,几乎全然孤寂,发现只有写作能拯救你。对一本书要写什么主题全无概念、全无想法,便是要再度回到书前面对书。一片广袤的空无。一本可能的书。面对无物,面对某种类似生活的东西,赤裸的写作,一种必须克服的可怕的东西。

玛格丽特·杜拉斯,《写作》³

① 译注:Elias Canetti(1905-1994),生于保加利亚的作家,著有小说、剧本、散文等,1981年获诺贝尔奖。

1960年代初期,我念英国文学时,所有学生必读的一本重要评论作品是《模棱七式》(*Seven Types of Ambiguity*)。惊人的是,威廉·安普森(William Empson)写作这本博学的作品时年仅23岁。同样惊人的是,他正苦心孤诣撰写这本书之际,却被剑桥大学开除了,原因是他在他房里发现避孕用品。

这个例子很贴切地说明了我们都受限于时代,不是像琥珀里的苍蝇那么僵硬透明,而比较像糖蜜中的老鼠;换作今天,他若被开除一定是因为房里没有避孕用品。听起来,23岁的威廉·安普森不只精力充沛,也是个明智体贴的年轻人,且并未因遭受挫折而放弃。因此当有关单位邀我来剑桥大学主持2000年的安普森讲座^①——一系列共六场演讲,听众不只是学者与学生,也包括一般大众——我很高兴地答应了。

或者应该说,我刚接到邀请时是很高兴的——当这种差事远在两年之后,感觉起来都很轻松愉快,但随着讲座日期逐渐接近,我就一天比一天更高兴不起来了。

基本上,讲座的广泛主题是“写作”,或者“身为作家”,而既然我从事写作又是个作家,想来应该有话可说。我原本也是这么以为。当时我的构想有着宏大的架构,要检视长久以来作家建构的各种自我形象——也可以说是描述这一行的工作内容。我打算以不那么技术性的方式来进行,而除非绝对必要,也不会引用鲜为人知的文句;此外我还会顺便加进个人的宝贵经验和洞见,如此一来不仅多了些“人情味”(亨利·詹姆斯^②短篇小说里那些作假的记者常这么说),更能以精辟独到的方式阐明这整个领域。

然而,随着时间过去,我起初那堂皇但模糊的构想也烟消云散,只剩下有些气馁的茫然。这感觉就像一个年轻作家身在一座大图书馆,环顾四周成千上万本藏书,怀疑自己是否能添上任何有价值的东西。

① 为纪念伟大学者暨文学评论家威廉·安普森爵士(1906-1984),剑桥大学设立安普森系列讲座,内容涵括各种文学及文化议题。在英文学系及剑桥大学出版社的赞助下,此系列讲座邀请世界知名作家、学者,以深入浅出的方式广泛探讨文学、文化之相关主题。

② Henry James(1843-1946)美国著名作家。

我愈思索,情况就愈糟糕。写作本身就够要命了,但写作谈写作的文字绝对更糟,简直是徒劳无益,甚至连写小说的惯常借口都不能用——亦即,你不能说“笔下的文字只是虚构捏造,不能以真实确凿的标准来检验”云云。也许听众和事后的读者(你自负地断定讲稿一定会出书、有读者)会想听听文学理论,或者抽象的计划,或者声明,或者宣言,于是你打开“理论暨宣言”的抽屉,却发现里面空空如也。至少我的情况是这样。这下该怎么办?

接下来我搜索枯肠拼命涂写的那段经过,在此就不提了,总之当时我发现自己又一如往常进度落后,而且更大的困难是我人在马德里,先前以为在书店的英文书架上铁定找得到的一些书都找不到(包括我自己的作品,这点有些令人难堪)。尽管有这重重困难,六篇讲稿还是拼凑出来,如期发表。希望各位不会注意到,有些地方是用匆促的草草打包取代了深刻思想及数十年严谨的治学结果。

本书便是由那六场演讲脱胎而来,谈的是写作,但不是如何写作,也不谈我自己的作品,或任一时、任一地、任何特定一人的作品。这本书,是一个在文字矿坑里做了比方说40年苦工的人——巧的是,我差不多就做了这么久——有朝一日午夜梦回,突然纳闷起自己这些年都在干什么,于是隔天起床后或许就会想写这么一本书。

她这些年都在干什么,又是为什么、为了谁?写作到底是什么,不管它作为一种人类活动、一种事业、一种职业、一种捉刀代笔的饭碗、甚至一种艺术,又为何有那么多人受到驱策要从事写作?它跟绘画、作曲、歌唱、舞蹈或演戏有什么不同?其他曾从事写作的人又是怎么看待这项活动,以及自己与它的关系?他们的看法能否带来任何慰藉?所谓作家之为作家,并当然也由作家阐释的这个概念,这些年来有无任何改变?所谓作家又究竟是什么意思?作家是否如雪莱(Shelley)堂皇宣称的那样,是未受承认的世界的立法者,⁴还是卡莱尔(Carlyle)笔下那种老顽固的“巨人”,还是当时传记作者最爱描绘的那种哭哭啼啼、神经兮兮、一事无成的软脚蟹?

或许我当初是打算对涉世不深的青年发出警告。也许我在本书内谈及这些题目,不只是因为自己写作生涯之初曾对这些问题感到焦

虑,也因为今日许多人依然——从他们提问的内容可以看出——为之焦虑。也许人到了我这种年纪,经历过好几番“洗衣脱水”的循环之后,开始认为自己在肥皂水里打滚的经验可能值得别人参考。也许我是想说:回头看看身后。这条路上不是只有你一人。别让自己被偷袭。小心路上的蛇。小心所谓的时代精神(Zeitgeist)——它不见得总是你的朋友。杀死济慈^①的并不是哪篇负面评论。摔下了马背,再骑上去就是。这类给天真朝圣者的建议无疑充满善意,但无疑也毫无用处:危险与时俱增,你永远无法两度踏进同一条河,纸页上的空白广袤得令人畏怯,每个人在这座迷宫里都是蒙着眼睛乱走。

让我从标准的“声明条款”说起。我是个作家,是个读者,差不多就如此而已。我不是学者,不是文学理论家,任何混进此书的相关理论概念是经由常见的作家手法而来,类似寒鸦的习性:我们偷来那些闪亮的片段,将之编进自己窝巢的紊杂架构里。

诗人詹姆斯·雷尼(James Reaney)早期的一篇短篇小说里,叙事者看着妹妹一边拼字一边喂鸡,每撒一把饲料就拼一个字。叙事者说,“我常纳闷,她是在给天上的谁写信。”⁵伊恩·麦基文^②的短篇小说《一只圈养猿猴的思索》中,作为叙事者的那只灵长类也看着作家写作,思考的不是可能的读者,而是可能的动机,不过它做出的结论不太乐观。“难道艺术之所以产生,就只是因为人希望看起来很忙而已?”它思忖道。“难道只是因为人害怕沉默、害怕无聊,只要有打字机重复的噼啪声就能打破沉默、不再无聊?”⁶

“我在想,不知这些念头都是从哪来的?”34岁的瑞娜(Reena)这么问。她从6岁就开始写作并把作品全丢进垃圾桶,不过现在她认为自己几乎快要准备好,快要可以开始了。⁷

作家最常被问到三个问题,发问的人包括读者以及他们自己:你为谁而写?为什么要写?这念头从何而来?

① Keats(1795-1821)英国诗人。

② Ian McEwan(1948-)英国当代小说家。

我写这一段时,开始列出关于动机问题的答案清单。有些答案或许会显得不太严肃,但这些答案全是真实的,推动作家的因素完全可能同时是其中好几项,甚至是全部。这些答案撷取自作家本身的言论——其中包括不可信的来源如报章访问及自传,但也有实际对话的纪录,不管对话是发生在书店一角(之后就是可怕的签名活动),还是廉价汉堡店、小菜酒吧等等作家出没的地方,还是为其他名声更响的作家举办的欢迎会中不受注意的角落;此外还有小说中虚构的作家所说的话——当然都是作家写出来的——尽管这些人物有时会被伪装成画家、作曲家或其他艺术家。以下就是这份“何以要写作”的清单:

为了记录现实世界。为了在过去被完全遗忘之前将它留住。为了挖掘已经被遗忘的过去。为了满足报复的欲望。因为我知道要是不一直写我就会死。因为写作就是冒险,而唯有借由冒险我们才能知道自己活着。为了在混乱中建立秩序。为了寓教于乐(这种说法在20世纪初之后就不多见了,就算有形式也不同)。为了让自己高兴。为了表达自我。为了美好地表达自我。为了创造出完美的艺术品。为了惩恶扬善,或者——套用站在塞德侯爵(Marquis de Sade)那一边的反讽说法——正好相反。为了反映自然。为了反映读者。为了描绘社会及其恶。为了表达大众未获表达的生活。为了替至今未有名字的事物命名。为了护卫人性精神、正直与荣誉。为了对死亡做鬼脸。为了赚钱,让我的小孩有鞋穿。为了赚钱,让我能看不起那些曾经看不起我的人。为了给那些混蛋好看。因为创作是人性。因为创作是神一般的举动。因为我讨厌有份差事。为了说出一个新字。为了做出一项新事物。为了创造出国家意识,或者国家良心。为了替我学生时代的差劲成绩辩护。为了替我对自我及生命的观点辩护,因为我若不真的写些东西就不能成为“作家”。为了让我这人显得比实际上有趣。为了赢得美女的心。为了赢得任何一个女人的心。为了赢得俊男的心。为了改正我悲惨童年中那些不完美之处。为了跟我父母作对。为了编织一个引人入胜的故事。为了娱乐并取悦读者。为了娱乐并取悦自己。为了消磨时间,尽管就算不写作时间也照样会过去。对文字痴迷。强迫性多语症。因为我被一股不受自己控制的力量驱使。因为我着了魔。因为天使叫我写。因为我坠入缪斯女神的

怀抱。因为缪斯使我怀孕,我必须生下一本书(很有趣的扮装心态,17世纪的男作家最喜欢这么说)。因为我孕育书本代替小孩(出自好几个20世纪女性之口)。为了服侍艺术。为了服侍集体潜意识。为了服侍历史。为了对凡人辩护上帝的行事。为了发泄反社会的举动,要是在现实生活中这么做会受到惩罚。为了精通一项技艺,好衍生出文本(这是近期的说法)。为了颠覆已有建制。为了显示存有的一切皆为正确。为了实验新的感知模式。为了创造出一处休闲的起居室,让读者进去享受(这是从捷克报纸上的文字翻译而来)。因为这故事控制住我,不肯放我走(“古舟子”^①式的理由)。为了了解读者、了解自己。为了应付我的抑郁。为了我的孩子。为了死后留名。为了护卫弱势团体或受压迫的阶级。为了替那些无法替自己说话的人说话。为了揭露骇人听闻的罪恶或暴行。为了记录我生存于其中的时代。为了见证我幸存的那些恐怖事件。为了替死者发言。为了赞扬繁复无比的生命。为了赞颂宇宙。为了带来希望和救赎的可能。为了回报一些别人曾给予我的事物。

显然,要寻找一批共通动机是徒劳无功的:在这里找不到所谓的必要条件,也就是“若没有它,写作便不成其写作”的核心。梅维丝·加伦特在她《短篇小说集》的序中列了一份比较短、比较精致的作家动机清单,从说自己除了写作一无是处的塞缪尔·贝克特^②开始,最后是波兰诗人亚历山大·瓦特(Aleksander Wat),他曾告诉加伦特,写作就像那个骆驼与贝都因人的故事:最后是骆驼占了上风。“所以写作生涯就是这么回事。”加伦特评论道,“一头顽固的骆驼。”⁸

既然找不出动机,我便另辟途径:不问其他作家为什么写作,改问写作是什么感觉。我特别锁定小说家,问他们埋首于一部小说时是什么感觉。

① 译注: Ancient Mariner, 典出科尔里奇(S. T. Coleridge)的名诗。

② Samuel Beckett (1906 - 1989) 爱尔兰剧作家, 小说家。1969 年诺贝尔奖得主。《等待戈多》是其代表作品之一。

他们全都没问我“埋首于”是什么意思。有人说那感觉就像走进迷宫,不知道里面藏着什么怪兽;有人说像在隧道中摸索前进;有人说像置身于山洞——她可以看见开口处的光亮,但自己处在黑暗之中。有人说像置身于水中,在湖底或海底。有人说像置身于漆黑的房间,独自摸索,必须在黑暗中重新摆设家具,全都整理好之后灯光便会亮起。有人说感觉像是在清晨或黄昏涉水渡越深河;有人说像置身于一间空房,房内虽空但却充满了未说出的字词、充满了一种低语;有人说像跟一个看不见的生物或东西扭打;有人说像坐在舞台剧或电影开场之前的空荡戏院,等着人物出现。

但丁(Dante)的《神曲》(*Divine Comedy*)既是一部诗作,也是该诗写作过程的纪录。开篇描述他发现自己身在一片黑暗纠结的树林,时值夜晚,他迷了路,然后太阳渐渐升起。弗吉妮亚·伍尔夫^①说,写长篇小说就像提着灯笼走进黑暗的房间,光线照出的只是原来就在房里的东西。玛格丽特·劳伦斯^②和其他人说过,那感觉就像雅各在夜里与天使扭打——在这举动之中,伤害、命名和祝福全都同时发生。

阻碍,蒙昧,空洞,迷途,暗影,漆黑,常常还加上一番挣扎或一条路径、一段旅程——看不见前面的路,但感觉到有路可以前进,感觉到前进的行动本身终究会让你看得清——在许多人对写作过程的描述中,这些是共通的元素。这让我想到40年前,一名医学院学生对我形容人体内部的话:“里面黑漆漆的。”

于是,写作或许有关黑暗,有关一种想要进入黑暗的欲望甚至强迫感,并且,幸运的话,可以照亮那黑暗,从中带些什么回到亮处。这本书谈的便是那种黑暗,还有那股欲望。

① Virginia Woolf (1882 - 1941) 英国著名女作家。

② Margaret Laurence (1926 - 1987) 加拿大著名女作家。

楔子

本书原为一系列六场演讲，听众各式各样：有年轻人也有不怎么年轻的人，有男有女，有文学专家和学生，有一般读者，以及——特别是——与我相比稍微资浅或稚嫩的作家。将这六篇讲稿从口说变成文字的过程中，我力求保留原有的口语化风格，不过确实删除了其中一些有点老套的笑话。当时在场的听众阅读此书会发现，有些材料出现的位置变了，若干段落有所扩充并（我希望能是）有所澄清。然而东一段西一段乱糟糟的引述文字跟我的思考方式有关，尽管我努力想把它整理得利落一点，还是没多大改进。这些怪异的品味和评断都是我个人的意见。

本书结构承自演讲形式，因此章节之间的组织并没有严谨的前后顺序。前一章并非直接连接后一章，不过每一章都有若干共通主题，谈及作家、写作的媒介工具，以及写作的艺术。

第一章包含最多自传性的内容，也显示出我参考的范围：这两者是相连的，作家通常在其阅读及写作历程的早期便建立起论述的词汇。第二章谈论后浪漫主义作家的双重意识：我认为我们如今仍处于浪漫主义运动的余荫下，或者说处于其余荫的片段中。第三章处理的是艺术之神和商业之神的冲突，任何一个自视为艺术家的作家都仍会感受到这种冲突。第四章谈论作家既是幻象制造者、技工巧匠，同时也是社会及政治权力的参与者。第五章探讨的是作家、书本以及读者之间的永恒三角关系。最后，第六章谈的是叙事的旅程及其黑暗曲折的变化。

简言之，本书努力要处理的是许多作家都很关切的各种冲突，这些作家有的我在此俗世肉身的层面上（这是加州人的说法）相识，有的

我仅透过其作品与之神交。写作有许多困难窒碍,此书谈的就是其中一些。

我要感谢在克莱尔厅和善慷慨接待我的东道主,吉莉安·毕尔女爵士及其夫婿约翰·毕尔博士,他们让我在剑桥过得非常愉快;也要感谢安排我此行事宜的克蕾儿·道顿。莎莉·布歇尔博士帮助我熟悉环境,英文学系的伊恩·唐纳森博士及其夫人葛拉琪亚·古恩让我度过了一个温暖愉悦的夜晚。我不论何时都必须感谢杰曼·格雷尔博士,感谢她的原则、勇气及幽默;另一位也必须感谢的是珊德拉·宾利,原因相同。

在剑桥大学出版社方面,我要感谢辛苦的编辑莎拉·斯坦顿,文字编辑玛格丽特·贝利尔,整理索引的凡勒莉·埃利斯顿,以及学术出版部主任安德鲁·布朗。

另外要感谢我伦敦方面的经纪人薇薇安·舒斯特,以及不屈不挠提供她支援的尤安·桑尼克罗夫特。感谢我另外两位经纪人菲比·拉摩及黛安娜·麦凯,她们虽然没有直接处理此书事宜,但一直照看着我,让我不致做出危险举动。在多伦多这边,要感谢我以前及后来的助理,勇敢的莎拉·库珀及詹妮佛·奥斯蒂,还要感谢莎拉·韦柏斯特辛勤仔细地帮助处理此书的研究及注解。第一章引用厄尔·伯尼^①1948年的那篇文章,是埃德娜·斯莱特让我注意到的;另外必须感谢玛莎·巴特菲尔德,原因在第五章跟“棕色猫头鹰”相关的部分。

最后我要感谢家人——谢谢儿子马特及格雷,他们多年来有风度有技巧地跟我这邪恶后母相处;谢谢女儿杰丝·吉布森,她充满阅读的热情,总是以大无畏精神埋首于险阻重重的新文本;还要谢谢格雷姆·吉布森,他长年的爱、支持与陪伴让我能安居于这座颤危危的、有些破旧的艺术殿堂。

一如往常,感谢我的老师们,包括那些无意间启发我的人。

① Earle Birney 加拿大诗人。

目 录

1 导 言 进入迷宫

1 楔子

1 第一章 定位:你以为你是谁?

“作家”是什么,我又是如何成为作家的?

21 第二章 双重:一手吉基尔一手海德,以及滑溜的化身

为何双重性必然存在

41 第三章 专注:文笔大神

阿波罗 vs. 财神:作家该皈依何者?

65 第四章 诱惑:普罗斯佩洛、奥兹巫师、梅菲斯托一千人等

是谁挥动魔杖,操纵戏偶,在恶魔的书上签名?

88 第五章 交流:从谁也不是到谁也不是

永远的三角关系:作者,读者,作为中介的书

109 第六章 向下行:与死者协商

是谁到地府一游,又为了什么?

130 注 释

144 参考书目

152 致 谢

第一章 定位:你以为你是谁?

“作家”是什么,我又是如何成为作家的?

……殖民地缺乏超越例行公事的精神力量,并且……它缺乏这种能量,因为它不够相信自己……它设定的完美之地不在自身的现在,也不在自身的过去或未来,而是在它边界之外的地方,超出它自身的可能……艺术的孕育产生,是由于艺术家及观众共同拥有一份热切又独特的兴趣,对存在于他们所处之国家的那种生活感兴趣。

E·K·布朗,《加拿大文学的问题》(1943)¹

……若你举办一场诗歌比赛,奖项大得足以吸引五百名诗人……你或许会觉得,把他们加在一起,便能得出一般加拿大诗人的水平。读完那五百首诗,你会发现大概有三个人算是接近那个境界,我是指他们知道如何专业地写诗……除了这三个人之外,大约两百首是格律顺畅、但其中丝毫没有隐喻,剩下的三百首连格律都凑不好……在这一大堆庸作当中,会冒出三四首精彩、怪异又令人发毛的作品,因为写的人是疯子……这番对五百名加拿大诗人的分析令我沮丧,因为它说明了本国草根阶层诗人、读诗的人、具有一般敏感度公民的平均水准实在很不文学。

詹姆斯·雷尼,《加拿大诗人的困境》(1957)²

加拿大诗人有本国语言(不消说还有其他语言)的一切典范可供

参考,但是感觉不到自己能与之一较长短。

米尔顿·威尔逊,《其他加拿大人及其后》(1958)³

除了身为读者,我似乎还必须成为作家。我买了本学校的笔记簿,试着写作——也确实写了,正儿八经地开始,而后干涸,我不得不撕下那几页狠狠揉成一团,丢进垃圾桶。如此一再重复,最后只剩下笔记簿的封面。然后我再买一本笔记簿,一切又重新周而复始。同样的循环——兴奋和绝望,兴奋和绝望。

艾丽丝·芒罗^①,《柯提斯岛》(1999)⁴

① 译注:Alice Munro (1931 -),加拿大小说家,著作甚丰,是第一个获得加澳文学奖的加拿大作家(1977),并曾三度获得加拿大总督文学奖(1969,1978,1986)。

写作，作家，写作生涯——最后这个词可能有点自相矛盾。这个题目是否像神话中的多头海蛇，每摧毁一个托词就又会长出两个？或者它比较像雅各遭逢的无名天使，你必须与之摔跤搏斗，直到它赐福于你^①？还是像普罗提斯^②，你必须紧紧抓住变化多端的他？这题目确实很难抓住。该从哪里开始？从叫做“写作”的这头，还是从叫做“作家”的那头？该从动词还是名词开始，该从活动本身还是从事此活动的人开始？而这两者的确切分际又在哪里？

日本作家安部公房的小说《砂丘之女》⁵中，一个名叫仁木的男人发现自己困在一处巨大砂坑底，身旁只有一个独居女子，他不得不铲走落砂，以免两人被活埋。为了在这无望的困境中找到一点慰藉，他考虑写下自己面临的这项磨难。“他何不以比较镇定的态度观察一切？如果他能平安脱身回去，这番体验一定很值得记录。”

然后另一个声音进入他脑中，他开始与之对话。

“——唔，仁木……”那声音说，“起码你已经决定要写些什么。这真的是重塑你人生的经历……”

“——谢谢。其实我还得想个标题。”

你看，仁木已经进入了作家的角色——他知道标题很重要。再走几步，他就会开始考虑封面要怎么设计了。但他随即失去信心，宣称不管怎么努力，他都不是当作家的料。那另一个声音要他放心：“你不需要把作家想得太特别。只要你写，你就是作家了，不是吗？”

“显然不是，”仁木说，“说自己要成为作家只是自大，你只是想变成操纵傀儡的人，藉以区分自己和傀儡而已。”

那声音说这样讲太苛刻了。“……一个人总该能够区分……身为作家和写作的差别。”

“——啊。你看吧！”仁木说，“我想成为作家就是这个原因。要是我无法成为作家，就没有需要写作了啊！”

① 译注：典出《创世纪》第三十二章，雅各与无名天使摔跤终夜不败，受其赐福，改名为以色列。

② 译注：Proteus，希腊神话中变化多端、能预言未来的海神。

书写——写下字句——这活动本身相当平常,根据仁木第二个声音的看法,写作没什么神秘的。任何一个识字的人都可以手拿适当工具,在某一平面上制造出痕迹。然而,身为作家则似乎是一种受社会承认的角色,具备某种分量或令人印象深刻的意义——在作家一词中,我们听到了非比寻常的“大写”意味。仁木想当作家是因为想要那个地位,想要在社会上出人头地。但真正好的开始,是直接从事这活动——拿笔在空白纸张上涂出什么——而没有事先体认到那个社会承认的角色。这不见得总是一个特别幸福或幸运的角色,而且得来是有代价的;不过,跟许多其他角色一样,穿上这套戏服的人可能会藉此获致某种力量。

但戏服有很多样式。每个孩子生下来不只各有自己的父母,各有特定的语言、气候、政治情境,周遭更有关于孩童的各种既定意见——小孩子是否应该有耳无口,是否不打不成器,是否应该每天被大人称赞以免缺乏自尊等等。作家也是如此。每个作家都不是在一干二净的环境中长大成人,都难免受到别人对作家的看法影响。我们会碰上一堆先入为主的观念,认为我们是什么样的人或应该变成什么样子,什么才是好文章,写作有或者应该有什么社会功能。我们对于自己书写作品的想法,都是在这些先入为主的观念包围下产生。无论我们是努力想符合这些观念、反叛这些观念、还是发现别人用这些观念来评断我们,身为作家都受到它们的影响。

我所生长的那个社会,乍看之下似乎没有任何先入为主的观念。在我出生的年头,写作和艺术绝不是加拿大日常谈话的首要主题——当时是1939年,第二次世界大战刚爆发两个半月,人们有其他事要担心,就算没有,也不会去思考写作。9年后,诗人厄尔·伯尼在杂志上发表(加拿大人识字,但是否真的阅读?)一文,宣称大部分加拿大人家里只有三本精装书:《圣经》、《莎士比亚全集》以及菲茨杰拉德(Edward Fitzgerald)的《欧玛尔·海亚姆的鲁拜集》^①。

① 译注:《鲁拜集》是波斯诗人欧玛尔·海亚姆(1048-1122)的杰作,19世纪英国诗人爱德华·菲茨杰拉德(1809-1883)的优美英译本大受欢迎,也因此使《鲁拜集》广为西方世界所知。但后世学者多半认为费氏的“译文”接近重新创作,与原文有相当出入。

我双亲都是新斯科舍人，他们离开该省度过一生，始终有种被流放的感觉。家父生于1906年，他父亲是边远蛮荒林区的农夫，母亲则是教师，是她鼓励我父亲自学进修——因为附近没有中学，我父亲便参加函授课程。之后他进入师范学校，教小学，存下薪资，申请奖学金；在伐木营区工作，夏天住在帐篷里，自己煮食，以低廉工资打扫养兔小屋，同时还省得出钱寄回“家”让三个妹妹读完中学，最后自己还拿到了森林昆虫学博士。你大概也料想得到，他相信人能自给自足，亨利·大卫·梭罗^①是他最钦佩的作家之一。

家母的父亲在乡间行医，就是那种会在暴风雪中赶着狗队雪橇，到人家厨房里替产妇接生的医生。我母亲性格像男孩，最爱骑马和溜冰，讨厌做家务，会爬上谷仓屋脊走来走去，练习钢琴（家人很努力要把她教养成淑女）的时候腿上放着本小说。家父在师范学校看见她沿着楼梯扶手一路滑下来，当场就决定要跟她厮守终生。

我出生时，家父已在魁北克北部建立一处小小的森林昆虫研究站。每年春天我父母都会前往北方；秋天下雪之后再回到城里——通常每年回的都是不同的公寓。我六个月大时就被装在背包里背进森林，那些景物成了我的家乡。

一般认为作家的童年多少与其事业相关，但若细看各作家的童年，你会发现其实每人都大不相同。然而这些童年常有个共通点，就是书本和独处，我的童年正是如此。北方没有电影或戏院，收音机收讯也不佳，但我身旁总是有书。我很早就学会识字，热爱阅读，找到什么就读什么——从来没人告诉我哪本书不可以看。我母亲喜欢小孩安安静静，而一个正读着书的小孩是很安静的。

由于亲戚全都不在我可以亲眼看见的范围，祖母和外婆在我感觉起来并不比小红帽的外婆更真实或更虚幻，或许这一点跟我日后走上写作之途有关——无法区分真实和想象，或者说，将我们认为真实的事物也视为想象：每个人的生活都有其内在生命，一种创造出来的

^① Henry David Thoreau (1817 - 1862) 美国作家、哲学家、著名散文家。《瓦尔登湖》是其代表作品之一。

生命。

许多作家都有与外界隔绝的童年,这些童年中也常有说故事的人。我人生中最初说故事的人是我哥哥,起初我只是听众,但不久之后便能够参与。我们的规则是不停讲下去,直到想不出新情节,或者直到想换个口味当听众。我们最主要的长篇故事,说的是生活在遥远星球上一种超自然的动物。无知的人可能会把它们当成兔子,但它们是无情的肉食动物,还会在空中飞。故事的内容充满冒险,情节要素包括:战争、武器、敌人和盟友、宝藏以及惊险的脱逃。

故事是在黄昏和雨天说的,其余时间,我们的生活明快而务实。家里鲜少说到道德上和社会上的不端行为——我们很少有机会碰到这些事。大人确实曾教我们避免致命的愚行,诸如别在森林里放火,别跌下船,别在大雷雨中游泳这一类的事。由于一切都由家父亲手建造(包括我们住的小屋、用的家具、停船的码头等等),我们有充分自由可取用榔头、锯子、锉刀、电钻、手摇曲柄钻和钻头、各式各样尖锐的危险工具,这些我们都常拿来玩。后来大人还教我们如何安全正确地清理枪(先退出子弹,别把枪口对着自己),如何迅速杀死鱼(一刀插进鱼的两眼之间)。我们家不喜欢孩子畏缩和抱怨,不管男孩女孩都一样,哭哭啼啼也不会受到纵容。父母微笑称许的是理性辩论,以及对几乎所有事物都感到好奇的态度。

但在内心深处,我并非理性的人。我是老么,也是全家最爱哭的一个,常常因为太累被赶回去睡午觉。家人都认为我很敏感,甚至有点体弱多病,也许这是因为我对娘娘腔的东西有不恰当的兴趣,例如编织、洋装和绒毛兔宝宝。我对自己的看法是我幼小无害,跟其他人比起来像个软脚蟹。举例来说,我用点二二手枪的准头很差,使起斧头也不甚拿手。我花了很长时间才明白,从那些觉得喷火龙不是好东西的人的角度来看,一窝喷火龙家族的老么还是喷火龙。

1945年,我5岁,大战结束,气球和彩色漫画回来了。从这时候起,我开始跟城市、跟其他人多了些关系。战后的房地产热潮兴起,此时我们住的房子就是当时新建,屋前屋后地面高度不一,像个方盒子。我的卧室漆成淡桃红,这是前所未有的——以前我睡过的卧房墙壁都没有油漆。这年冬天也是我第一次开始上学。整天坐在课桌旁令我

疲倦,别人更常赶我去睡午觉了。

大约7岁左右,我写了一个剧本。主角是个巨人;主题是关于罪与罚,罪行是说谎(对一个未来的小说作者而言挺合适的),惩罚则是被月亮砸死。但这出杰作该找谁来演?我自己一个人没法扮所有的角色啊。我的解决之道是傀儡戏,用纸剪成各个人物,纸箱做成舞台。

这出戏并没有大获成功。我记得我哥和他的朋友们走进来,笑我,于是我与文学批评有了第一次接触。我不写剧本改写小说,但只开了头便无疾而终。小说的主角是只蚂蚁,正在一艘小筏上被水冲往下游。也许长篇的形态对我来说太困难,总之我写到这儿就停了,把这事忘得精光,改画起画来,画的都是时髦仕女,用烟嘴抽烟,穿着华丽礼服和非常高的高跟鞋。

我8岁时,我们又搬家了,搬到另一栋战后新建的平房,这一次较接近多伦多市中心。当时多伦多还是个土气的小城市,只有70万人。如今我面对了现实生活,也就是其他的小女孩——她们的假正经和势利眼,她们那复杂万分、由悄悄话及恶毒八卦组成的社交生活,她们每当要抓起蚯蚓时忸怩不安的模样和尖细如小猫的叫声。我比较熟悉男孩那种直来直往的心思,手腕上被绳索擦伤的痕迹和“手指头死翘翘”^①的把戏我都熟——但小女孩对我来说简直像外星人。当时我对她们很好奇,现在依然如此。

这时已经是1940年代后期。大战期间走进工厂负起生产任务的女人现在被赶回家,婴儿潮开始了:结婚生4个孩子被视为女人的理想归宿,接下来15年皆如此。当时加拿大实在太偏远落后了,这种意识形态反倒没有完全发威,社会上还是有些阿米莉亚·埃尔哈特^②式的冒险型女子,还是有些女学者,还是有些独立甚至激进的女性,自食其力活过三四十岁的年代。不过一般赞许的趋势仍是和乐的居家生活。

① 译注:一种捉弄人的小把戏,在火柴盒底部挖洞,把一根手指伸进去,四周铺上棉花或面纸,手指上或许还涂些番茄酱。在不知情的人面前打开火柴盒,对方乍看会以为盒内放了一根断指。

② 译注:Amelia Earhart (1897 - 1937),美国飞行家,为第一位独立飞越大西洋(1932)、太平洋(1935)的女性,1937年尝试飞绕地球一周途中失踪。

在这一切之下潜藏着一层恐惧：原子弹爆炸了，冷战方兴未艾，乔·麦卡锡开始了他大肆捉拿“赤色分子”的行动^①；一个人要看起来愈正常、愈平凡、愈不像共产党愈好。这时我想到，我父母本来可说是理性健全心智的标准，如今在别人眼中可能成了怪人；也许他们只是无害的疯子，但有可能是无神论者，或在其他方面有毛病。我确实努力试着要跟其他人一样，不过我不太清楚“其他人”到底是什么样子。

1949年我10岁，那是“愤怒歌手”帕蒂·佩姬(Patti Page)的年代，我第一次听到双轨录音就是她的唱片，主唱与合音都由她包办：我开始被流行文化腐蚀，这让我父母很泄气。那年代风行的是哭哭啼啼的收音机肥皂剧，是晚间连续剧如《青蜂侠》(*The Green Hornet*)和《内在圣堂》(*Inner Sanctum*)，还有夸大细菌之害的杂志广告，督促家庭主妇向尘埃污垢宣战。除此之外危害大众的还包括面疱、口臭、头皮屑及体臭，漫画书封底的广告令我看得入迷——诸如一管牙膏挽救了失败的社交生活，还有查尔斯·阿特拉斯(Charles Atlas)的故事，告诉你只要做他的健身运动，就可以免于海滩恶霸往你脸上踢沙子。

这段期间，我读遍了埃德加·爱伦·坡^②的作品：学校图书馆里就有爱伦·坡，因为他笔下不写性爱，所以被视为儿童可读。我迷上E·内斯比^③的作品，也读遍了能找得到的安德鲁·朗^④的民间故事集。我不喜欢小女侦探南希·德鲁——嫌她太健康——但12岁时爱上了夏洛克·福尔摩斯，这份热情是无望但安全的单恋。

这时我已经上了高中，但年纪实在太小。当时学童可以跳级就读，但在16岁之前不能毕业离校，于是我发现自己置身在一班已开始刮胡子的大块头同学之间。我身体的反应是开始贫血，心脏也出现奇怪的杂音，成天睡觉。不过第二年我长大了些，那些穿皮夹克、骑摩托车、袜子里藏着脚踏车链的同学也全都毕业，而且大人还给我吃一堆

① 译注：赤色分子指共产党。冷战时期美国社会弥漫反共、恐共的心态，在麦卡锡参议员的大力倡议整肃之下，成为著名的白色恐怖时期。

② Edgar Allan Poe (1809 - 1849) 19世纪美国文坛上的一位伟大作家。

③ E·Nesbit (1858 - 1924) 英国女作家。

④ Andrew Lang (1844 - 1912) 英国作家。英格兰民俗学者。收集了欧洲神话与民间故事。

炸肝脏和铁剂补身体,因此或许可以说情况改善了一点吧。

猫王(Elvis Presley 埃尔维斯·普雷斯利)出道时我15岁,因此我既能华尔兹也能摇滚,不过我错过了探戈,当时探戈不流行。这年代流行的是学校舞会、交固定男女朋友、露天汽车电影院,以及大人苦口婆心的文章,告诉你亲热爱抚有哪些危险。我们学校没有性教育——体育老师说血这个字时甚至是用拼字的方式而不直接念出,以免女孩听了昏倒。避孕药还是好久以后的事。怀孕的女孩从此消失不见,要么就是被堕胎手术害死或落下残疾,要么就是奉子成婚洗起尿布,要么就是被藏在未婚妈妈之家刷洗地板。这种命运是无论如何一定要避免的,橡胶的紧身束裤可以助你一臂之力。整个文化环境似乎——跟以前的许多其他文化一样——充满不停的兴奋,再加上一堵高高的围墙。

然而,我透过白纸黑字得知了人生比较肮脏那一面的许多事。16岁之前,我读的东西很多但很杂,从简·奥斯汀^①到“真罗曼史”杂志,到廉价科幻小说,到《白鲸记》(*Moby Dick*),无所不包,不过大致说来可分成三类:学校课堂上念到的书,可以正大光明看的课外书(家中随手可得或从学校图书馆借出)、以及有禁忌嫌疑的书,趁着替粗心邻居看小孩的时候偷瞄——我就是这样看到《永远的安伯》(*Forever Amber*)和《黑板丛林》(*The Blackboard Jungle*),后者赞颂着透明尼龙女用衬衫的种种风险。

这类书当中最吓人的是《佩顿园》(*Peyton Place*),我是偷偷摸摸在街角小店买下,然后爬梯子到车库方便平坦的屋顶上去看。此书的女主角想成为作家,但在这过程当中她的悲惨遭遇实在令人作呕到极点。不过没关系——她确实有很多东西可写,乱伦啦,性病啦,强暴啦,静脉曲张啦,应有尽有。

与此成对比的是学校里读的东西,内容非常英国化,也非常前现代。我想这是为了避免让学生读到性爱场面,不过这些书间接隐约谈及的性爱也不少,包括实际活动及其可能性,而且通常以灾难收场——《罗密欧与茱丽叶》、《佛洛斯河畔的磨坊》、《黛丝姑娘》、《卡斯

^① Jane Austen (1775 - 1817) 英国著名小说家。《傲慢与偏见》为其代表作之一。

特桥市长》。诗也很多。老师教学的重点在于文字内容,此外一律不谈。我们学会背熟这些文字,分析其结构与风格,写出大意摘要,但对这些文字的历史脉络或作者背景毫无所知。我想这大概是新批评(New Criticism)学派的绪余,不过当时没人提过这个词,也没人把写作当成一个过程或一种职业——一种有真人在做的事——来谈。

在这种条件下,我是怎么变成作家的?这并不是我当时顺理成章该做的事,也不是我的选择,不像有些人选择成为律师或牙医。事情就是那么突然发生了。1956年,我放学回家路上穿过一片足球场之际,在脑海里作了一首诗,然后把它写出来,之后写作便成了我唯一想做的事。当时我并不知道自己这首诗写得不好,不过就算知道,八成也不会在乎。深深吸引我的不是成果,而是那个过程,那种触电般的感觉。我从非写作者变成写作者的转变发生在一瞬间,就像“B”级电影里温顺的银行职员霎时变成青面獠牙的怪物。如果有旁观者看到,可能会以为我是接触了某种化学药剂或者宇宙辐射,就像使老鼠变成庞然大物,使正常人变成隐形人的那种。

当时我年纪不够大,完全不自觉这项转变。要是我多读过一些作家生平,或者至少读过任何关于作家的东西,我一定会隐藏起这项刚发生在自己身上的可耻变化。但我没隐藏,反而宣布出来,令那些跟我一起在学校食堂吃自备午餐的女生大惊失色。后来其中一个人告诉我说,当时她觉得我很勇敢,竟然会承认这种事,真是有胆量。事实上,我只是无知罢了。

结果,惊愕的不只是女同学,还有我父母:他们很能包容毛毛虫、甲虫和其他各式各样非人类的生物,但对艺术家则不怎么敢恭维。他们秉持一贯作风没有多说,决定静观其变,希望这只是个终会过去的短暂阶段,同时拐弯抹角地表示人需要有一份能赚钱的工作。我母亲的一个朋友比较乐观。“这样很好啊,亲爱的,”她说,“至少这事你可以在家里做。”(她认定我跟其他思想正确的女孩一样,终究会有个家。她对当下种种关于女作家的扒粪内幕毫无所悉,不知道这些坚忍强韧的女性是不应该奢望那一切的,她们必须变成怪异老处女,或者过着肮脏淫乱的生活,或者自杀——总之都是受苦受难的事。)

要是我对当时人们认定的这个角色——不只是作家,而是女作家

(多么在劫难逃!)——有半点了解,我一定会狠狠甩开我那枝漏水的蓝色原子笔,或者用一个密不透风的笔名把自己紧紧包住,就像《玛德雷山的宝藏》(*The Treasure of the Sierra Madre*)的作者B·特拉文^①,其真实身份始终不明。或者像托马斯·平琼^②那样,一辈子不接受访问,也不让自己的照片出现在封面上。但我当时太年轻,不知道这些花招,现在可就太迟啦。

人物传记里,通常都会写到早年生活中某个决定性的时刻,预示该人将来会成为艺术家或科学家或政治家。童年必须符合长大后的发展,如果不合,传记作者会做一番剪贴,像给那人安上另一颗头一样,以确保一切都正确无误。但当我回顾自己开始写作之前的生活,其中没有任何因素能解释我何以走上这古怪的方向;或者说,我生活中能找到的因素,在其他没变成作家的人的生活中也找得到。

我26岁真正出版第一本诗集时——说“真正”,是对比于先前我在朋友家地窖自行用平台印刷机印出的一本小册子,当时诗人都流行这么做——我哥哥来信说:“恭喜你出版第一本诗集。我以前年轻时也做过这种事。”或许线索就在这里。我们童年有很多共同的兴趣,但他放弃了那些,转以其他形式自娱,而我没有放弃。

回过头去说1956年,当时我还是高中生,关于我应该、能够、必须做的事,身边没半个人跟我有同感。我不认识任何作家,除了我阿姨替主日学杂志写儿童故事,不过年轻自负的我认为那不算数。我读过的小说(这指的是写给大人看的那些,包括廉价作品也包括文学作品)的作者没有一个还活着,或在加拿大境内生活。我还没有开始认真寻找其他同类,把他们从阴潮洞穴和隐秘树丛中找出来,因此16岁的我的眼界与一般公民无异:我只能看见已经被安排得清晰可见的东西。作家的公众角色在其他国家、其他时代似乎都被视为理所当然,但在加拿大好像要不就是从没真正建立过,要不就是一度曾经存在、但是已然绝迹。当时我还没读过A·M·克莱恩的《诗人风景绘像》,但不

① B·Traven 德国作家。

② Thomas Pynchon (1937 -) 美国现代小说家。

久之后便会偶然读到并深印心中,像只刚孵出的小鸭把第一眼看见的袋鼠当成了妈。那首诗其中几句是这么说的——

可能他死了,未被人发现。
可能你会发现他在某个
狭窄的衣柜,像侦探小说里的尸体,
站在那里,瞪着眼睛,随时会仆倒……

我们只确知在这真实的社会
他已消失了,根本不算数……

……他,若他真的存在,是一个数字,一个 X,
是旅馆登记簿里的张三先生——
隐姓埋名,遗失,空缺。^⑥

我最初的构想是,写些肉麻的罗曼史给廉价杂志刊登(根据《作家市场》的资讯,这类差事稿费优厚),然后靠这笔钱生活,同时写作严肃文学。但我试了两三次,便确信自己缺乏写那种作品的词汇。接下来的构想是,我应该去念新闻系,然后到报社工作;我想这种写作或许会逐渐转变成另一种——就是我想写的那一种,这时我的理想已经变成凯瑟琳·曼斯菲尔德^①与欧内斯特·海明威(Ernest Hemingway)的混合体。但跟一位真的记者(是一位远亲,我父母把他挖出来泼我冷水)谈过之后,我改变了主意,因为他告诉我,报社只会让女生写写讣闻、写写仕女版,如此而已。于是,通过大学入学考后(我到现在还会做噩梦梦见那场考试),我就上大学去了,心想毕业后总可以教教书吧。那样也不算太坏,因为教师也有长长的暑假,可供我写我的旷世杰作。

1957年,我17岁。我们的教授明白表示我们是群呆头鹅,完全不

① Katherine Mansfield (1888 - 1923) 英国女作家。

像10年前自战场归来的那些退伍军人那么令人兴奋,他们经历过无情的现实,一心渴望求知;也不像那些左派那么令人兴奋,他们三十年代上大学的时候掀起了不小的骚动。教授们说得没错:大致说来,我们是一群呆头鹅。男生准备就业,女生准备当他们的太太。前者穿的是灰色法兰绒衬衫、制服外套、打领带,后者穿的是驼毛大衣、开司米上衣加薄外套,戴单颗珍珠耳环。

但除了这两类之外也还有别人。那些人穿的是黑色高领毛衣,如果是女生的话还会在裙子底下穿黑色的芭蕾舞紧身裤,因为当时裤袜还没发明,女性又一定要穿裙。这些人数目少,通常很聪明,被人认为假惺惺,被叫做“狗屁不通艺术家”。起初他们让我害怕,结果两年后,轮到我让别人害怕了。其实要吓人不必要特别做什么事,只需要了解若干好恶,变成某种模样——没那么精心修饰,脸色比较苍白,比较瘦削,当然衣服要穿得比较晦暗,像哈姆雷特那样——这一切都意味着你脑袋里装的是凡夫俗子所不能解的晦涩隐秘思绪。正常年轻人很鄙视这些艺术家,至少是男的那些,有时候会把他们推倒在雪堆里。至于有艺术气质的女生,一般认为比那些穿开司米衣裙的性开放,不过也比较大嘴巴、比较疯、比较恶毒、容易发怒:所以,跟这种女生交往会带来的麻烦可能大于性爱价值。

狗屁不通艺术家们感兴趣的不是加拿大文学,至少一开始不是;他们跟大家一样,几乎不知道有加拿大文学的存在。杰克·凯鲁亚克^①和“垮掉的一代”在1950年代末冒出头,透过《生活》杂志变得家喻户晓,但他们并没有在咱们这群艺术家圈中引起太大回响:我们的兴趣比较偏向欧洲。你当然必须熟悉福克纳^②、司各特·菲茨杰拉德^③和海明威,喜欢戏剧的得加上田纳西·威廉斯^④和尤金·奥尼尔^⑤,还

① Jack Kerouac (1922 - 1969) 美国当代作家。属于美国充满活力的一代。

② William Faulkner (1897 - 1962) 美国著名小说家。

③ Scott Fitzgerald (1896 - 1940) 美国著名作家。

④ Tennessee Williams (1911 - 1983) 美国剧作家。

⑤ Eugene O'Neill (1888 - 1953) 美国作家,4次获普利策奖;第一位获诺贝尔奖的美国剧作家。

有写《愤怒的葡萄》的斯坦贝克^①,惠特曼^②和狄更生^③也要多少知道一点,能弄到地下出版品的得熟亨利·米勒^④——他的作品是禁书,搞民权运动的得熟詹姆斯·鲍德温^⑤,艾略特、庞德^⑥、乔伊斯^⑦、伍尔夫、叶芝^⑧等等当然是一定要的,但克尔凯郭尔^⑨、《荒野之狼》^⑩、塞缪尔·贝克特、阿伯特·加缪^⑪、让-保罗·萨特、弗兰兹·卡夫卡、尤内斯科^⑫、布莱希特^⑬、海利希·博尔^⑭和皮兰德罗^⑮才够有魔力。福楼拜^⑯、普鲁斯特^⑰、波德莱尔^⑱、纪德^⑲、左拉,以及俄国的大作家——托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基——也有人读。有时候,为了惊世骇俗,有人会宣称喜欢艾茵·兰德^⑳:男主角强暴女主角而女主角乐在其中,这样的情节被认为很大胆,但其实很多好莱坞电影都隐约有这种意味,其中女的啐骂对方、打耳光、摔门,最后男的一把抱住她,获得胜利。

-
- ① John Steinbeck (1902 - 1968) 美国作家。1962 年的作品《人鼠之间》获诺尔文学奖。作品《愤怒的葡萄》获普利策奖。
- ② Walt Whitman (1919 - 1892) 美国著名诗人,人文主义者,诗集《草叶集》为其代表作之一。
- ③ Emily Dickinson (1830 - 1886) 美国著名女诗人。
- ④ Henry Miller (1891 - 1980) 20 世纪美国最伟大作家之一。
- ⑤ James Baldwin (1924 -) 美国黑人作家。
- ⑥ Ezra Pound (1885 - 1972) 美国著名诗人。
- ⑦ James Joyce (1882 - 1941) 爱尔兰作家。《尤利西斯》是其代表作之一。
- ⑧ William Butler Yeats (1865 - 1939) 爱尔兰诗人。
- ⑨ Søren Kierkegaard (1813 - 1855) 丹麦人,思想家。
- ⑩ 译注: *Sceppenwolf*, 赫尔曼·赫塞(Hermann Hesse) 作品。
- ⑪ Albert Camus (1913 - 1960) 法国小说家,哲学家、戏剧家、评论家。
- ⑫ Eugene Ionesco (1912 - 1994) 罗马尼亚荒诞剧剧作家。
- ⑬ Bertolt Brecht (1898 - 1956) 德国戏剧理论家。
- ⑭ 译注: Heinrich Böll (1917 - 1985) 德国小说家,1972 年获诺贝尔奖。
- ⑮ Luigi Pirandello (1867 - 1936) 意大利剧作家。1934 年诺贝尔奖得主。
- ⑯ Gustave Flaubert (1821 - 1880) 法国作家。
- ⑰ Marcel Proust (1871 - 1922) 法国小说家。
- ⑱ Charles Baudelaire (1821 - 1867) 法国诗人。
- ⑲ André Gide (1869 - 1951) 法国作家。
- ⑳ 译注: Ayn Rand (1905 - 1982) 俄裔美国小说家、哲学家。

虽然加拿大照理说是殖民地,文化方面依然深受日薄西山的大英帝国影响,不过当代英国作家并没有特别占优势。乔治·奥威尔^①已逝,但还是有人读;狄伦·托马斯^②亦然。若干很有气魄的女性承认读过多丽丝·莱辛^③的《金色笔记》(*Golden Notebook*),但私下偷偷读的人更多。艾丽丝·默多克^④刚崭露头角,被认为够怪因此够有趣;格雷厄姆·格林^⑤依然在世,受到尊敬,不过还不到后来那么备受尊崇的程度。克里斯托弗·伊舍伍德^⑥有一批读者,因为纳粹兴起时他人在德国。爱尔兰作家弗兰·奥布赖恩^⑦的书迷人数不多但很忠实,康纳利^⑧的《不宁静的坟墓》(*The Unquiet Grave*)亦然。真正的英国文化影响来自一个颇有颠覆性的广播节目《呆瓜秀》(*The Goon Show*),演出者包括彼得·塞勒斯^⑨,以及“蒙提派松”^⑩的另一个前身《边缘以外》(*Beyond the Fringe*),我记得我是通过录音听到这节目的。

我第一个参与的艺术团体是剧团。我并不想当演员,但我会粉刷道具,必要时也可以硬着头皮上场跑跑龙套。一般学生在药房打工,我则设计、印刷了一阵子的剧团海报;其实我做得并不好,不过也没什么竞争对手就是了。大学里有艺术情调的人很少,整个加拿大也是如此,因此圈内人常在不止一种活动里混。我跟那些唱民谣的也挺要

① George Orwell (1903 - 1950) 英国左翼作家、新闻记者、社会评论家。他的作品《动物庄园》、《一九八四》为传世之作。

② 译注: Dylan Thomas (1914 - 1953) 威尔斯作家, 著有诗集、短篇小说、剧作。

③ Doris Lessing (1919 -) 英国著名女作家。

④ Iris Murdoch (1919 - 1999) 英国女作家。

⑤ Graham Greene (1904 - 1991) 英国当代著名作家。

⑥ 译注: Christopher Isherwood (1904 - 1986) 生于英国, 曾在柏林教书 (1928 - 1933), 著有小说、剧本等, 后移居美国。

⑦ Flann O'Brien (1911 - 1966) 爱尔兰作家。

⑧ 译注: Cyril Connolly (1903 - 1974) 英国小说家、文评家, 以独具个人风格的评论知名。

⑨ 译注: Peter Sellers (1925 - 1980) 主演《粉红豹》系列电影的知名英国喜剧演员。

⑩ 译注: 英国知名喜剧团体, 全名为 Monty Python's Flying Circus, 20 世纪 70 年代在 BBC 制作演出同名节目, 风靡一时。

好——当时正流行收集真正的民谣、演奏自动竖琴这类乐器——透过他们，我吸收了多得惊人的悲切恋人哀歌、血腥的杀人阴谋、还有些真够猥亵的小调。

这段时间我一直在写作，写得不好，但充满非写不可的冲动和希望。当时我几乎写遍了日后我从事的文类——诗，小说，散文，然后辛辛苦苦把稿子打好字，一共只用四只手指头，到今天我还是这样打字。在大学的阅览室里，我着魔似地苦读当时国内薄薄几份英文的文学杂志（我记得是五份），不明白其中若干诗作为什么会被某个白胡子、上帝一般的编辑认为比我的诗好。

之后我的作品开始在校内的文学刊物发表，然后——借助于写好地址的回邮信封，这是《作家市场》教给我的诀窍——也在那薄薄的、令人向往的五份杂志之一发表了。（当时我只署姓，名的部分以缩写字母代替，因为不希望任何重要人物知道我是女生。无论如何，高中时我们读过亚瑟·奎勒库奇爵士^①一篇文章，说“男性的”风格是大胆、有力、鲜明的等等，而“女性的”风格则是柔和、无味、软塌塌的。作家常喜欢说自己的文笔雌雄同体，这点无疑为真，但耐人寻味的是如此宣称的作家绝大多数是女性。但女作家选择的题材并非不受性别影响，且最重要的是，她们会受到的待遇也不同——尤其是作品接受评论时，不管这不同之处如何呈现，迟早都会对她们造成影响。）

第一次收到文学杂志的采用信时，我一整个星期如在梦中。事实上，我是太震惊了。就连我自己，在内心最深处，也认为我是在朝遥不可及的目标努力，结果这下子发现原来那目标并非遥不可及。一切愿望都即将实现，仿佛是某场带着模糊威胁意味的梦境，或者让人心想事成的童话故事。我读过太多民间传说——一觉醒来黄金变成煤炭，美貌带着砍掉你双手的诅咒——不可能不知道眼前会有诡计和危险，还有某种可能致命的代价要付。

通过那些文学杂志，也通过校内一些为那些杂志撰稿的教授，我

^① 译注：Sir Arthur Quiller-Couch（1863-1944），英国作家。

发现了一道秘门。那扇门仿佛开在一座光秃秃的山丘上——像冬天的小山头,或者蚁丘;在不知情的外人眼中,此处毫无生命迹象,但如果你设法得其门而入,便会看见繁忙不已的景象。文学活动的小宇宙就在我眼前运作不停。

看来,加拿大确实有诗人存在,东一撮西一撮的,甚至还有派别——有“都会派”,有“本土派”。他们否认自己属于任何一派,然后攻击其他诗人,说他们是那些派别;他们也攻击评论家,评论家大部分也是诗人。他们相互辱骂,相互吹捧,替彼此的作品写书评,赞美朋友,抨击敌人,就像18世纪文学史里说的那样;他们神气活现,发表宣言;他们被生命的芒刺穿透,他们流血。

当时的骚乱另有几个原因。就在我念的那所学院任教的诺索普·弗赖伊^①,当时刚出版了《解剖评论》(1957),在国内国外都造成不小的骚动,并在诗坛引发轩然大波,诗人很快分成拥神话和反神话两个阵营。弗赖伊发出革命性的言论——不仅在加拿大,在任何社会都有革命性,尤其是殖民社会:“……现实的中心就在你所在之任何一处,圆周则是你想象力可及的范围。”⁷(原来你不是非出生于伦敦或巴黎或纽约不可!)隔壁不远的学院则有马歇尔·麦克卢汉^②,他在1960年出版的《古腾堡银河》(*The Gutenberg Galaxy*)又引起一阵骚动,这一次是关于媒体及其对感知的影响,并论及书写文字可能过时。(原来伦敦巴黎和纽约的作家跟我们乡下人一样问题多多!)

在关于神话、媒体和文学的整体问题上大呼小叫的,多半是诗人。长篇小说家跟诗人不同,还没有成群结党。当时出过书的加拿大小说家很少,彼此也鲜少相识,其中大部分住在国外,因为他们不认为自己在加拿大能发挥艺术家的功能。很多在20世纪60年代末和70年代将会变得熟悉的名字——玛格丽特·劳伦斯、莫德查·里奇勒^③、艾

① 译注:Northrop Frye (1912 - 1991)加拿大文学评论家,提倡 archetypal criticism, 视文学及其他形式的艺术为跨文化的、放诸四海皆准的神话及原型之呈现,《解剖评论》(*The Anatomy Criticism*)是其最重要的作品。

② Marshall McLuhan (1911 - 1980)加拿大人。媒体理论家,传播学大师。创造了“地球村”一词。

③ Mordecai Richler (1931 - 2001)加拿大文坛巨匠。

丽丝·芒罗、玛丽安·恩格尔、格雷姆·吉布森、迈克尔·翁达杰^①、提摩西·芬德利、露比·威勃——尚未打出自己的一片天地。

我发现进入这神奇的蚁丘比我先前以为的要简单得多——在这地方,除了你自己之外可能还有别人会认为你是作家,他们可能也会认为当作家是件可以接受的好事。当时确实存在着波希米亚式的文化界——跟社会其他阶层都不相干也大不相同,一旦你进入其中,就成为一分子。

比方说,有家叫做“波希米亚大使馆”的咖啡馆,开在一栋摇摇欲坠的工厂建筑里,诗人每周在那里聚会一次,朗读自己的作品。等我“出了书”之后,他们也邀我去那里念诗。我发现这跟演戏很不同。别人写的文字是一层帘幕,是一种掩饰,但站起来念我自己的文字——如此暴露自己,大有可能丢人现眼——让我紧张得反胃。(“读诗会”当时愈来愈为人接受,很快就变成常例。我没料到接下来10年我都得常常躲在一旁呕吐。)

咖啡馆里的这些聚会在很多方面都不同凡响。其中一项特色是大杂烩,我指的是那里有各式各样最极端的组合。有年轻有年长,有男有女,出过书的没出过书的,知名人物和新手,激烈的社会主义者和紧绷的形式主义者,全都围在那些铺着方格布的桌子旁,桌上放着必不可少的葡萄酒瓶做的烛台。

另一点是——该怎么说呢?在那里我发现,在场的有些人——甚至包括出过书的、包括很受尊敬的——并不怎么出色。有些人有时候写得很好,但水准不稳定;有些人每次都念同一首诗;有些人装模作样得让人受不了;有些人去那里显然大多是为了钓女人或者钓男人。难道穿过那扇门、走进热闹的诗人们蚁丘,并不一定是任何保证?那么真正有效的“合格证书”到底是什么?你要怎么知道自己是否够格,而所谓的够格又是什么意思?如果说这里有些人只是自以为有才华(显然有些人确实如此),那我会不会也是这样?话说到头,“写得好”又是什么意思?这一点由谁来决定,又是用什么试纸来检验?

我的故事就先说到这里,当时是1961年,我21岁,咬着指甲,刚

^① Michael Ondaatje 加拿大作家。电影《英国病人》原著者。

开始发现自己蹚进了什么浑水。接下来我要回头来谈写作之为艺术，谈作家继承并背负一系列社会对艺术的认定观念，谈写作本身。

写作与其他大多数艺术有一点很不一样，就是看来民主，我的意思是，几乎任何人都能以书写作为表达自我的媒介。有一则常常出现在报上的广告是这么说的：“何不成为作家？……不需经验，无须特殊教育。”埃尔莫·伦纳德^①笔下的街头混混也曾这么说：

……你问我……会不会在纸上写字？那是你做的事，老兄，你把出现在脑袋里的字一个接一个写下来……你已经在学校学过写字了，不是吗？我希望是这样。你有个概念，写下想说的话，然后找个人来加上该加的标点之类的狗屁……有人专门做这个的。⁸

要唱歌剧，你不只得有歌喉，还得苦练多年；要作曲，得有音乐感；要跳舞，得身手矫健；要演戏，得背得了台词，如此这般。就表面上的容易程度而言，如今从事视觉艺术已经跟写作差不多了——当你听到有人说“我家的4岁小娃画得都比这好”，你就知道嫉妒和轻蔑已经出现，表示人们开始认为这个所谓的艺术家并非真的有才华，只是运气好或者会钻营，八成还是个骗子。当人们不再看得出艺术家比平常人多了什么才气或特殊能力时，就容易发生这种事。

至于写作，大部分人私下都认为自己肚里也有一本书，要不是没时间他们都能写出来。这种看法多少也并不假。很多人确实肚里有本书，也就是说，他们有过一些别人可能会想读的经历。但这跟“当作家”不是同一回事。

或者，用另一种比较难听的讲法来说：每个人都可以在墓园里挖个洞，但并非每个人都是挖坟人。后者需要更多的力气和坚持。同

① 译注：Elmore Leonard（1925 - ），美国作家，作品包括西部小说、犯罪小说等，常被改编为电影，如早期的《野狼》（*Hombre*, 1967），近年的《黑道当家》（*Get Shorty*, 1995）、《黑色终结令》（*Jackie Brown*, 1997）、《战略高手》（*Out of Sight*, 1998）等。

时,由于此一活动的性质,这角色也具有很深刻的象征意义。挖坟人并非只是个挖掘的人,而是背负着其他人的各种投射,各种恐惧、幻想、焦虑和迷信。你代表凡人终有一死的事实,不管你喜不喜欢。任何一种公众角色也都是如此,包括“大写”的作家;但也跟任何一种公众角色一样,此一角色的意义——包括情感性和象征性的内涵——会随着时代变迁。

本章的标题是借用艾丽丝·芒罗 1978 年的短篇小说集书名。这本书在加拿大叫做《你以为你是谁?》(*Who Do You Think You Are?*)⁹,但在英国出版时改为《罗丝与芙洛》(*Rose and Flo*),在美国则改为《乞丐使女》(*The Beggar Maid*)。英美方面的出版社这么做,想来是认为原书名对该国的读者来说有些语焉不详;但对当时的加拿大读者而言,这标题则是再清楚不过,尤其是曾有过艺术憧憬的读者。

这本书是成长小说(*Bildungsroman*)——也就是记叙年少时光和所受教育的作品——主角名为罗丝,长大后成了个小演员。小时候,她就读于加拿大小镇上粗陋的中学,英文课的内容是抄写然后背诵诗篇。罗丝有这方面的天分,不必先抄写立刻就能背出诗句。“(罗丝)以为接下来会发生什么事?”芒罗问。“惊异,称赞,然后是难得的尊重?”是的,但她并没有得到这些。教师认为罗丝爱表现,这点倒没错。“唔,就算你会背这首诗,”她说,“也不足以作为你不听命行事的借口。坐下来,把诗抄在你的本子里。每一行抄三遍。如果写不完,就放学以后留下来写。”结果罗丝真的得留下来抄写,等到抄好交上去时,教师说,“你不能因为自己会背诗,就沾沾自喜以为自己比别人强。你以为你是谁?”¹⁰换言之,罗丝不可以只因为自己会做某种不重要的、大部分人做不到的雕虫小技,就相信自己能够与众不同。

把上述故事里的演员换成作家,“背诗”换成“编故事”。那教师的态度正是这两百年来,西方社会所有艺术家都必须面对的,而处在乡下小地方者尤然。事实上,关于这个议题他们已经一再问出一系列问题,就像本章开头《砂丘之女》的仁木跟自己心中的对话。作家——不只是想为报纸写稿,不只是写一成不变公式小说的能手,而是艺术家——这样一个人是否有特殊之处,如果有,又是如何特殊?

第二章 双重：一手吉基尔一手海德， 以及滑溜的化身

为何双重性必然存在

你施舍的时候，不要叫左手知道右手所做的；
要叫你施舍的事行在暗中，你父亲在暗中察看，必在明处报答你。
《马太福音》第六章 3—4 节

歌唱情欲和欢乐的诗人
人间留下了你们的灵魂！
你们是否也逍遥天上，
同时生存在两个地方？^①

约翰·济慈，《歌唱情欲和欢乐的诗人》

……你一手是吉基尔，一手是海德^②

格温多琳·麦基文，《左手与广岛》¹

① 译注：此处译文引自查良铮所译之《济慈诗选》（台北：洪范，2002），惟该译本中此篇名为《颂诗》（Ode），与此处艾特伍德所注不同。

② 译注：Jekyll 与 Hyde 为苏格兰作家罗伯特·史蒂文森《化身博士》书中男主角两种人格、身份的名字，前者善良正派，后者无恶不作，后来成为形容双重人格的常用比喻。

高强得超出平常的观察力,意味着异常置身事外:或该说是种双重过程,一方面对其他人的生活过度关注及认同,同时却又保持无比的超然疏离……袖手旁观与完全投入之间的紧绷张力:这就是作家之为作家的特质。

娜汀·戈蒂默,《短篇小说选集》序²

我在一个充满化身的世界里长大。我那一代的小孩没有电视看，那是漫画书的时代，漫画里的超级英雄都有另外一面是微不足道的小人物，否则他就真的什么都不是。超人事实上是戴着眼镜的克拉克·肯特，神奇队长事实上是跛脚的送报童比利·巴森，蝙蝠侠事实上是个红花侠型的人，在现实生活中扮演没大脑的花花公子——或者应该是反过来才对？在情绪层面上，我了解这些人物——每个小孩都了解。超级英雄的那一面强大又正派，是我们想成为的样子；“真实”化名的那一面又小又弱，活在现实世界，受制于比我们强大的人，正是我们实际的模样。叶芝和他那假面(personae)的理论跟我们一点关系都没有。

我们所不知道的是，这些超级英雄可说是浪漫主义运动尾声的临去秋波。是的，之前确实有假扮和化身的例子。是的，奥狄修斯重回他伊撒卡的宫廷时假扮成别人。是的，在基督教中，上帝化身为贫穷的木匠，以拿撒勒的耶稣的身份来到尘世。是的，在传说和童话故事中，欧汀^①、宙斯和圣彼得都扮成乞丐浪迹人间，奖赏那些善心对待他们的人，惩罚对他们恶言相向的人。但是直到浪漫主义兴起，才真正将这种双重性的概念深植在大众意识中，让人们觉得这是意料中的事，尤其在艺术家身上。

艾赛亚·柏林在《浪漫主义的根源》³一书中，已精彩阐述了18世纪“启蒙”作家或艺术家（他们维护放诸四海而皆准的观念，支持既有体制，受到当权者眷顾）和浪漫主义作家艺术家的不同，后者在大众心目中的形象包括普契尼(Puccini)的歌剧《波希米亚人》：叛逆，穷困，不为五斗米折腰。他们在破旧的小阁楼里挨饿创作天才杰作，社会上其他人则凑着唯物主义的饭桌大吃大喝，打着饱嗝忽视他们。然而艺术家拥有秘密的身份，秘密的力量，并且（如果后世效法他们的话）是最后的赢家。他们远不只是表面看起来的那样！

至于同时身为作家的那些艺术家，其双重性也加倍，因为写作这一举动本身就把人一分为二。本章中，我将讨论作家之为作家的双重性。

① 译注：Odin，北欧神话中的主神。

我一直觉得勃朗宁^①那首恶梦般的诗《罗兰骑士来到暗塔》(*Childe Roland to the Dark Tower Came*)很耐人寻味。这首诗的叙事者是罗兰骑士,正背负使命追寻某样事物,诗中并未说明追寻的对象为何,不过看来不像是圣杯。通常在追寻的使命中,会有某个值得辛苦的目标——要找到什么,可以得到什么——途中也会有各式各样的困难必须克服,罗兰骑士亦是如此。但他每踏出一步,这番追寻便变得更加无望、更加阴惨。一名老人奚落他——在追寻的故事中,这向来是不祥之兆——随着他行经之处愈来愈荒芜、愈来愈像沼泽,他的勇气也逐渐消退。最后,在他最料想不到的时候,突然就来到了暗塔,他发现自己困在一个陷阱里:四周景物朝他逼近,没有出路;更有甚者,他被鬼魂团团围住,全是那些在他之前出发进行同一项使命而失败的人,正等着他加入他们的行列,于是他明白自己这番追寻是注定要失败的。

诗中告诉我们,暗塔是栋充满威胁感的建筑,四平八稳,难以穿透,全世界仅此一座,塔上挂着一种叫做蛞蝓号角的东西。这是个讨厌的乐器,勃朗宁大概是从查特顿^②的作品中借来此词,查特顿用这个词指“小号”,而我想勃朗宁喜欢这名字意味的恶心声响,因为跟诗里的整体景致很搭配。总之,你必须吹响蛞蝓号角,向住在暗塔里某个人或某个东西挑战:读者得到的强烈印象是某种怪物。

我觉得罗兰骑士的暗塔就像乔治·奥威尔的小说《一九八四》中,温斯顿·史密斯的101号房:对进房的每一个人而言,里面有着他最恐惧的事物。让我们假设罗兰骑士是作家,也就是罗伯特·勃朗宁的替身,他追寻的事物是一首还没写出的诗,叫做《罗兰骑士来到暗塔》,暗塔里的怪物就是罗兰骑士自己,是他写诗的这一面。我的证据如下:首先,勃朗宁是一口气写完这首诗,它不是一项计划,而可以说是一股沛然莫之能御的冲动,这种冲动通常来自写作本身的最深处。其次,本诗灵感来自莎士比亚剧作中的三句,出于《李尔王》废屋炉台旁的发疯场景:

① Robert Browning(1812—1889)英国维多利亚时期代表诗人之一。

② 译注:Thomas Chatterton(1752—1770)英国诗人。

罗兰骑士来到暗塔：

只听他说道——“嘿，喝，我闻到不列颠人的鲜血味。”⁴

我们小时候都听过，这就是“杰克与魔豆”故事里巨人说的话。但在莎士比亚笔下，说这句话的却是罗兰骑士自己。因此，对读到这几句、而后写出这首诗的勃朗宁来说，罗兰骑士就是他自己要面对的巨人。但他同时也是杀死巨人的人。所以，他便是自己的化身，要杀死自己。

于是，当他吹响致命的蛞蝓号角，那个同时也是罗兰骑士的怪物便从塔里现身，物质和反物质合而为一，任务达成，因为《罗兰骑士来到暗塔》这首诗完成了。这首诗的最后几句是：“无畏地我将蛞蝓号角凑上唇边，吹响。‘罗兰骑士来到暗塔。’”⁵于是主角消失在这首以他为名的诗的最后一句，诗名就是《罗兰骑士来到暗塔》。因此，吊诡的是，这番注定要失败的追寻毕竟还是没失败，因为它的目标就是写成这首诗，而这首诗确实完成了；尽管罗兰骑士的本尊和化身都随着诗成而消逝，但他仍会继续存在于这首他自己方才写好的诗中。如果你听得头昏脑涨，就想想爱丽丝第二集《镜中奇遇》(*Through the Looking Glass*)，以及爱丽丝问的问题——是谁梦见谁？

我们归在“作家”这个名字下的那两重身份，彼此之间的关系为何？我所谓的两重，是指没有写作活动在进行时所存在的那个人——那个去遛狗、常吃麦麸谷片、把车送去洗等等的人——以及存在同一具身体里的另一个较为朦胧、暧昧模糊得多的人物，在大家不注意的时候，是这个人物接掌大局，用这具身体来进行书写的动作。

我办公室的布告栏上贴了一则从杂志上摘录的隽语：“因为喜欢某作家的作品而想见他本人，就好像因为喜欢鸭肝酱而想见那只鸭。”这句话以轻松的口吻谈及人们见到名人（甚或仅是小有名气之人）时的失望（他们总是比你想象的更矮、更老、更平凡），但也可以从一个比较黑暗的角度来看这句话。得先宰了鸭子，才可能制成、吃到鸭肝酱。那么动手宰杀的人是谁？

嘿，是谁写出上面这句冷血评语的？是哪只莫名其妙冒出来的手

还是哪个隐形怪物？绝对不是我写的，我可是个心地善良的好人，有点心不在焉，对饼干很在行，深受家中动物们喜爱，还会打袖子太长的毛衣。总之，那句冷血评语已经是好几行之前的事了。当时是当时，现在是现在，你永远不能两次踏进同一个段落，而当我打出那个句子时，我不是我自己。

那么当时我是谁？也许是我的邪恶孪生姊妹或滑溜难捉摸的化身。毕竟我是个作家，所以，我一定在某处藏了个滑溜的化身——顶多稍微有点不灵光——如同有日必有夜一样理所当然。我读到过不少书评，评的是挂着我们共用名字的书，那些评论简直是在说这另一个人（就是那个被视为这些书作者的人）绝对不是我。比方说，你永远没办法想象她能烤出一条美味的燕麦蜂蜜面包，而我呢……不过这话扯远了。

你或许可以说我注定要成为作家——否则我就是个骗子或间谍或某种罪犯——因为我打从出娘胎起便有双重身份。家父浪漫地用家母的名字为我命名，但这下子家里就有两个玛格丽特，所以他们得另外叫我别的名字。因此有个小名陪我一起长大，这小名毫无法律效力，而我的真名——如果可以这样说的话——写在出生证明上，我对它毫无所悉，它就像个定时炸弹。等到我明白原来我不是那个我，这是多大的发现啊！原来我还有另一个身份躲在我看不见的地方，像个空手提箱放在衣橱里，等着被装满。

俗语说得好：不浪费，才不会有匮乏——我迟早会拿这个多出来的名字做些什么。我最早的作品是以小名在高中校刊上发表，然后是一段过渡期，我改用缩写字母。最后，有个年纪较长的前辈告诉我，如果我一直用小名发表作品，没人会认真把我当一回事，而缩写字母又已被T·S·艾略特^①永远占去了——这下子我终于向命运低头，接受自己的双重身份。作者是书上的那个名字。我是另一个人。

所有的作家都是双重身份，原因很简单，你永远不可能真正见到你刚读完的那本书的作者。从写作到出版已经过了太多时间，写书的

① T·S·Eliot(1888-1965)出身英国的诗人、评论家、剧作家。

人现在已经是不同的人了。至少这是他们的托辞。从一方面来说，这是个让作家逃避责任的方便途径，你不必把它当真。但从另一方面来说，它却又不假。

你看，我们很快就谈起手来了——一共两只，一右一左^①。作家普遍有种迷信——这迷信已经存在至少一个半世纪——认为体内有两个自己，两者之间的交替变换难以预测又难以确切指出。当作家有意识地谈起自己的双重特性时，他们常会说一半的自己负责生活，另一半的自己负责写作——如果他性情忧郁，还会说这两半互为彼此的寄生虫。不过，这两者的关系也有象征意义，就像彼得·施列米^②把自己的影子卖给魔鬼，才发现没有了影子自己也不算存在。化身或许朦胧如影，但也不可或缺。

在这里我该加上一句，并非所有的化身都是恶性的。有些化身可以是高贵而自我牺牲的替代品，例子包括格林兄弟故事里的《黄金孩童》(*The Gold Children*)，黑泽明(Kurosawa)的电影《影武者》(*The Shadow Warrior*)，罗塞里尼的电影《罗佛勒将军》(*Il Generale Della Rovere*)，以萨·迪纳森^③《一个慰藉人心的故事》(*A Consolatory Tale*)里的苏丹兼乞丐，以及克里斯蒂娜·罗塞蒂《哥布林^④市场》(*Goblin Market*)诗中的两姊妹。然而，在这些“好化身”的故事中，其两“半”紧密相连的程度跟“坏化身”的故事并无二致：两者的命运紧紧相系。

以下是达里尔·海恩对双重性的看法，摘自他的诗作《酷似活人的幽灵》(*The Doppelgänger*)：

二分得每一处皆如此相似，

① 译注：英文中“一方面……另一方面”是 on the one hand, on the other hand, 作者在此便用了“手”的双关语。而 dexter 和 sinister 二词各有右、左之意，但同时也分别意味“幸运”以及“恶意、不祥”。

② 译注：Isak Dinesen (1885 - 1962) 丹麦作家，原名 Karen Blixen, 1914 年嫁表亲 Blixen-Finecke 男爵，偕夫移居于今之肯尼亚，1921 年离婚后仍留在当地，直到 1931 年才返回丹麦。其最脍炙人口的作品便是曾改编为电影的《远离非洲》。

③ 译注：Goblin 是西方传说中的丑陋妖精，一般音译为哥布林。

宛如一面镜切分的两人
难以分辨谁是谁
爱的有两条手臂,恨的也有,
他们无法知道自己在做什么
有时既想杀戮又想拥抱……⁷

叙事者,或叙事者们(可能有两个)表明自己是诗人,或至少一半的他是诗人。但哪一半才是“真的”,如果两者有任何之一为真的话?

写作的这一半自己(被视为“作者”的这一半),跟生活过日子的那一半自己不是同一个人,这观念是哪里来的?作家怎么会有这种想法,觉得自己脑袋里有某种外来异客?狠心让可怜的小妮尔早死的,⁸总不会是查尔斯·狄更斯这个爱玩爱闹、每到圣诞节还热心给孩子设计游戏的大家长吧?在他那只握笔的手无情地杀死妮尔时,他一直哭个不停。不,杀死那角色的是他内在那个恋尸癖的自己,那个自己就像墨水组成的寄生虫。

E·L·多特罗^①在他最新一本小说《天主之城》(*City of God*)中说得好:“我的天,没有比说故事的人更危险的了。”⁹以下是丹麦作家以萨·迪纳森笔下的转变,描述一个本来微不足道的男人一披上叙事者斗篷就判若两人:“‘是的,我可以给你说个故事。’他说。这时候,尽管他静静地一声不吭,但他变了:原本那个不苟言笑的地方长官消失不见,取而代之的是个深沉危险的小小身形,坚实、警觉而无情——正是从古至今的说故事的人。”¹⁰以萨·迪纳森应该很熟《化身博士》(*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*)吧,只不过她不需要读这本书,因为她在自己的经验中已经很熟悉这种变身:她平常的身份是凯伦·布丽森,写小说的时候是以萨·迪纳森。一如许多女性作家,她也有吉基尔博士的化身,而且连性别都变了。

《化身博士》多少有些古老狼人故事的影子——只要条件对了,正常人也会摇身一变成张牙舞爪的狂人——但也受到“酷似活人的幽灵”(Doppelgänger)这类古老故事的相当影响。早在罗伯特·路易·

① 译注:Edgar Laurence Doctorow (1931.-)美国小说家。

史蒂文森之前，就已有很多人有兴趣探索这种双重性。同卵孪生子（跟化身并不完全是同一回事）向来惹人注目，某些非洲社会将同卵双胞胎视为不祥而杀死，我们也仍然觉得同卵孪生有些诡异：也许如此精确的复制让我们意识到自己并非独一无二。

我记得我第一次注意到孪生子，是12岁时看到杂志上一则广告。广告商品是一种叫做“东妮”的家庭烫发剂，画面里有一对同卵孪生姊妹，两人都一头髻发，文案写着：“哪一个用了东妮？”意思是说，其中一人使用便宜的家庭烫发剂，另一人上美容院花大钱烫头发，结果是一模一样的。我怎么觉得这广告很假呢？也许是因为这广告隐约意味着其中一人是原版、正牌、真实的，而另一人只是她的拷贝。

孪生子和化身是非常古老的神话主题，通常是男性（如雅各和以扫，罗慕勒斯和瑞莫斯，该隐和亚伯，欧塞瑞斯和瑟特^①），并且常互相争占上风。有些孪生子是传说中一城或一族的始祖，不过其中一个兄弟或化身大多没这么好命。帕特里克·提尔尼在谈活人献祭的《最高祭坛》¹¹一书中认为，孪生子中成功的那一个代表活人现世，失败的那一个则代表他的黑暗面——被牺牲献祭，然后埋在地基底下去跟冥间打交道、取悦众神、保护该城。

到了“文学”时代，孪生子或者貌似孪生的手足仍然令人着迷，如莎士比亚《李尔王》中的好艾德加和坏艾德蒙，或者，比较没那么激烈的例子是《错中错》（*The Comedy of Errors*）里的两对孪生主子与其孪生仆人。但化身不只是你的孪生手足，他或她就是你，具备你所有最重要的特质，包括长相、声音、甚至姓名，而在传统社会里，有这种化身是不祥的。苏格兰民间传说认为，见到自己的化身便表示死期将至：化身是“拘差”，从阴间地府前来领你上路。¹²古希腊传说中纳希瑟斯的故事，可能也跟类似的看见自己化身的迷信有关：纳希瑟斯看见了自己的倒影——那是他自己，但在水面镜的另一边——便被引上死路。

① 译注：罗慕勒斯建立古罗马，传说是战神 Mars 之子，与其孪生兄弟瑞莫斯一同被狼养大；欧塞瑞斯是埃及神话中教化人民，始创法律、农业、宗教等的明君，被坏心的孪生兄弟瑟特杀害，后成为冥界之神。

若你读过 17 世纪新英格兰赛伦女巫审判的相关记载,那么对“幻影证据”(spectral evidence)的概念应该不陌生,这种证据跟其他实质证据(如插满了针的小蜡人)一样有法律效力。当时人们认为女巫能够派遣“幻影”,也就是形貌像她但并非真人的东西,去为非作歹。所以,如果有人看见你在谷仓旁给牛下咒,而你有证人可以证明当时你躺在家中床上,这不但不能证明你的清白,反而坐实你有能力派遣自己的化身,因此是女巫。(直到法庭禁止采用幻影证据,新英格兰的猎巫审判才终于告一段落。)

早期浪漫主义者对民间传说故事很有兴趣,因此,也许众多化身便是透过他们进入了浪漫主义及其后的时期。在这些“化身”故事和后来许多的变化版本里,氛围通常充满谵妄和怖惧——许多电影观众对此必然很熟悉,如果他们看过,比方说,《史戴福的主妇》(*The Stepford Wives*)、《另一人》(*The Other*)、《双生兄弟》(*Dead Ringers*)等“化身”电影。英语文学中,此类“化身”故事最早的例子之一是詹姆斯·霍格(James Hogg)的《有正当理由之罪人的告白》(*Confessions of a Justified Sinner*)(1824),书中主角深信自己注定得到救赎,因此可以爱怎么犯罪就怎么犯罪,然后仿佛大梦初醒,发现一个长得跟他一模一样的人到处为非作歹,结果却都要怪罪到他头上。爱伦·坡的《威廉·威尔森》(*William Wilson*)(1839)也类似:主角被一个与他同名、长相也跟他一模一样的男人纠缠,那人就像他的良心介入他的言行。主角最后杀死另一个威廉·威尔森,也就杀死了自己:如同吉基尔博士和海德先生,这两个威廉·威尔森是生死与共的,没有对方便无法继续存在。19 世纪后期,亨利·詹姆斯写了一个比较偏向心理层面的“化身”故事:在《愉快的角落》(*The Jolly Corner*)(1909)中,一个美国籍美学家从欧洲返乡,觉得自己以前的房子有人住,住的人不完全是他的翻版,而是没离开美国、留下来变成有钱大亨的那个他。他追踪这个影子,最后终于跟他面对面,惊骇莫名地发现:他这个潜在可能的自己强大有力,但却是个残暴的怪物。

拥有一幅神奇画像的多利安·格雷¹³(Dorian Gray)当然也是有名的例子。由于画家下笔时放进了太多心力——放进的是他自己?还是他对多利安压抑的热情?——这幅画具有若干生命力,会随年岁经

历的增长而变老，多利安本人（是个金童，从名字也可看出与古希腊异教传统有关联）^①则完全不受自己各种残忍堕落的行径影响，永远年轻俊美，爱怎么犯罪就怎么犯罪，爱收集多少艺术品就收集多少。他不是艺术家也不是作家——才没有这么老套呢。他的人生就是艺术品，而且还是颓废艺术。但当他最后终于决定要洗心革面，决定毁掉那幅画像时，厄运降临了。他无法实践自己决心向善的誓言，并醒悟到那幅画就是他的良心，于是一刀戳进画布，瞬间画像重现青春，多利安则死去。多利安和那幅怪异的画模样互换，如今他看来就是他真正的模样：一个残败的老人。故事的教训是：如果你有张神奇的画像，别乱搞它，好好挂着就是了。

我还要再举一个例子，那是一篇有着奇特恐怖感的作品，叫做《有五根手指的野兽》。¹⁴至少我十几岁读到这篇故事时，觉得它有种奇怪的恐怖感，当时是晚上，我在替别人看小孩。如果我们是民族志研究者，可能会把此一分类称为“切断的身体一部分变成化身”。比方说，在那本超级后设虚构的《女巫之锤》中提到，女巫会把男人的阴茎变走，安放在鸟巢里；¹⁵果戈理（Gogol）的短篇小说《鼻子》（*The Nose*），则说到一个男人的鼻子逃之夭夭，变成穿戴正式服装的宫廷官员，最后才被逮到，重新安在人脸上。《有五根手指的野兽》没这么逗趣，说的是一个不安好心的侄儿去探望叔叔，这叔叔是个大好人，不过已经年老衰病，他去看叔叔是巴望遗嘱里能有他一份。侄儿发现老人虽然在睡觉，有只手却没闲着，一直不停在练习写各种东西，包括老人的签名。侄儿只觉得手会自动写字的这种现象很有趣，并没有多想。

老人死后，他收到一个包裹，大吃一惊地发现里面居然是那只手——它伪造了遗嘱内容，指明要把这手砍下来寄给他。这手完全没死，从包裹里一跃而出攀在窗帘上，开始纠缠主角，破坏他的生活，就像其他化身常做的一样。（比方说，这只手会自己写信，然后签上主角的名字，这可是很不妙的本事。）主角逮住它，钉在木板上，但手又挣脱了，这下子掌心多了个洞，它一心要报复。你大概也猜想得到，最后的

① 译注：多利安（Dorian）是上古希腊三个主要民族之一，其文化遗痕如建筑中朴素简单的多利安式柱子。

结局挺惨：这人毁了那只手，但那手也毁了这人，于是也显露这故事继承了文学中的哪一脉络。

这只手是一只脱离了书写者、自顾自写字的手。近期的《纽约客》(New Yorker)中，夏纳罕(Danny Shanahan)的一则漫画便拿这个概念——作者是与身体分离的一部分——开玩笑。漫画画的是一根巨大手指躺在旅馆床上，心想：“我到底在哪里？”底下写道：“移动的手指会写字，写完后，便展开为期3周、行程包括20个城市的推销之旅。”¹⁶当然，在现实生活中出门进行推销之旅的不是手指头，而是倒霉的整具身体：真正的作者，真正写出文字内容的那根该死的手指，早就不知跑到哪里去晒太阳了，躲过了后续的麻烦。

霍荷·路易斯·博尔赫斯^①把这概念推得更远。在一篇名为《博尔赫斯与我》(Borges and I)的小说中，他可不是只写一只手或一根手指头就够了，而是把化身博士的主题特别用在作者的身份问题上，把他自己——博尔赫斯——一分为二。“另外那个人，那个叫博尔赫斯的，事情都发生在他身上。”¹⁷自称为“我”的这一半如此开场。然后他告诉我们博尔赫斯跟他有相同的喜好，“可是却虚荣地把它们变成演员的特色。若说我俩之间存在着敌意，那未免太夸张。我过活，让我自己继续活，好让博尔赫斯能继续从事他的文学，而这文学便让我的存在有了正当性。”他承认这个博尔赫斯写过一些不错的东西，不过他自己没有半点功劳。“何况，”他说，“我注定必然要死去，只有某些片刻的我能在他身上活下去。渐渐地，我把所有一切都给了他，虽然我很清楚他有作假和夸大的不良习惯……我将在博尔赫斯身上继续存在，而非以我自己存在（如果我真的是某个人的话）。”两者之间的关系虽无敌意，但也不太友善：“多年前，我曾试着挣脱他，放下郊区的神话改玩时间与无限的游戏，但这些游戏现在都属于博尔赫斯，我只能再想象些其他东西。因此我的人生就是逃离，我失去一切，一切都属于遗忘，属于他。”作家把自己写入作品，而作品包含摆姿态和不自然的成分；他愈是这么做，就愈失去了所谓的真实自我。然而就连在叙述这一点的同时，都是博尔赫斯在书写。他很清楚个中的吊诡，篇末

① Jorge Luis Borges (1899 - 1986) 阿根廷诗人、小说家兼翻译家。

最后一句说：“我不知道写出这一页的是他还是我。”

这篇短篇作品以化身的寓言扼要说明了作家对自己的怀疑。在作品和作品所署的姓名之外，真的有“作者”存在吗？身为作者的那部分——呈现于外在世界、能够超越死亡的唯一部分——并非血肉之躯，并非真人。这个正在书写的“我”又是谁？总要有只手来握笔或者打字，但在写作当下，控制那只手的是谁？这两者当中何者算得上真，如果有任何之一为真的话？

现在我要来讨论书写此一形式的若干特性，可能跟这种症状有点关系——也就是作家不但怀疑有另一个自己、且对另一个自己感到焦虑的症状。比方说，一个中肯的问题是，书写作为一种媒介，跟之前的口述传统究竟有何不同。

人们常习惯称小说家为“说故事的人”^①，例如称之为“文坛最会说故事的人之一”，这可能是书评家脱身的方式（这样就不用说“文坛最好的小说家之一”了），也可能表示这作家擅长编情节，但其他则乏善可陈。或者，这种说法可能意指该作家有某种古老的、民俗的、异国的、或魔幻的特质，像个坐在摇椅上讲怪力乱神故事的德国老祖母，一堆小孩和格林兄弟围在旁边，要不就是像个瞎眼老头或眼神锐利的吉卜赛女人，坐在市集或村里广场上，一如罗伯逊·戴维斯^②喜欢讲的那样，说道：“给我个铜板，我就给你说个黄金故事。”¹⁸但那种迷倒现场听众的说故事的人跟后来的小说家有很大不同：19世纪时小说家坐在破旧小阁楼或书房里，书桌上放着墨水池，手中握着笔，到了20世纪则可能待在西里尔·康纳利和欧内斯特·海明威特别喜欢的那种低级小旅馆房间，拚命敲着打字机，或者今日该改成文字处理机。

说话是很古老的活动，书写则不然。大部分人幼儿时期便学会说

① 译注：本书中 storyteller 或 tale-teller 一词，比较精简的译法或许是“说书人”，但考虑到中文传统中的说书人多半仍有文字为本（不管其与日后某些作品的“定本”差距多大），与此处作者将口述及书写刻意对比的概念不符，因此仍译为稍嫌绕口的“说故事的人”。

② 译注：Robertson Davies（1913－1995）加拿大小说家、剧作家，最知名的作品为关于加拿大生活的三部曲。

话,但很多人一辈子不识字、不会读。阅读就是解码,而要解码必须先学会一套完全武断的标记系统,一套抽象公式。

不太久以前,识字能读的人还是少数。他们拥有的是一种稀有技能,这能力——盯着一堆奇形怪状符号看,便能流畅说出某人从远方写来的信息——让人又敬又畏。难怪在大众的想象中,书本和魔法密切相关,而且通常是邪恶的魔法。人们认为恶魔像律师一样手上拿着一份合约到处跑,那是一本黑色大书,他老是缠着你,要你以血签名。上帝也有自己的一本书,书里写着被救赎之人的名字,不过不是他们自己签的。一旦被写进这两本书之一,你就很难除名,不过让自己从上帝的书中除名总是比从恶魔的书中除名容易。¹⁹

书写具有一种硬性、永久的特质,是言说所没有的。一旦说故事的人开始书写——或者,比较可能的情况是,其他人开始写下他们说的故事——写字的人就成了题记者,他们所写的东西也有了一种固定不变的特性。上帝颁下“十诫”时,可不是只说说就好,甚至连纸笔都嫌不够有力:他选择刻字于石,由此强调内容的意义重大。不过,《新约》里的耶稣倒是个说故事的人,借由预言来教诲人们,但一个字都没写过,²⁰因为他本身就是道(the Word),是随着意思吹的圣灵^①,是流动的、无法触及的,就像说话的语音。但他的敌人包括文士(Scribes)和法利赛人,这些人固守法律条文的字句,也就是写下的字。想来这挺反讽的,因为我们还不都是在一本书里读到这一切。约翰·济慈自拟的墓志铭是:“长眠于此之人,名字写于水上。”他可真内行——这样一来,他就既有写下来的名字,又有圣灵的流动性,鱼与熊掌都兼得了。

难怪在卡拉瓦乔(Caravaggio)的画中,马太满脸愁容地紧抓着笔,一旁有个看来颇像恶棍的天使口述他必须写下的内容:书写的举动伴随着焦虑的重担。写下的字句多么像证据——别人稍后可以用来对付你。也难怪最早期的侦探小说之一,会是埃德加·爱伦·坡的那篇关于被盗之信的名作了。²¹

① 译注:《约翰福音》第三章8节:“风随着意思吹,你听见风的响声,却不晓得从哪里来、往哪里去;凡从圣灵生的,也是如此。”

再回来谈说故事的人与作家的对比。长久以来作者惯用的招数之一，就是假扮成口述的讲故事者，例如乔叟的《坎特伯雷故事》便创造出一堆滔滔不绝的男女，扮演他自己所要讲的这个故事中的说故事之人。此外，你一定也读过书评说某某作家终于找到了自己的“声音”吧？作家找到的当然不是声音，而是一种书写文字的方式，能够制造出声音的幻象。

但不管哄骗读者的本事再高明，作家跟说故事的人终究不同。首先，他或她写作时是单独一人，但传统的说故事之人则否。说故事的人就像演员，必须跟现场观众听众即时互动，其艺术是表演性质，表演工具是说话的声音，再加上表情和手势的辅助。如此近距离接触，意味着说故事的人必须谨守若干分寸。要是惹毛了听众——讲太多渎神或猥亵的话，或者骂到听众的家乡或景仰的领袖或族群，等等，你就可能被砸个满头烂水果，甚至遭到拳脚交加。就这一点而言，写书的人跟涂鸦艺术家一样，都比说故事的人自由：他不必待在那里等观众读者的反应。作家可以像玛莉·安·埃文斯^①（她是勇敢直言的乔治·艾略特的另一半自我），在书出版问世时跑去度假，避而不读书评。反正作家也不真的关心书评——因为已经太迟了。等到书印出来的时候，内容早已敲定，木已成舟，作家的工作已经结束。内行的书评或许对他的下一本书有帮助，但是已经出版的这一本呢，就只能在这邪恶的大世界里自求多福了，小可怜。

故事讲到一半，说故事的人可以有限度地临场发挥，例如加油添醋，岔出去讲别的，或者添加细节，但他不能回过头去修改故事的开头，除非等到下一场。一如在戏院里看电影，他的故事是单行道：你不能往回翻到第一页，将整个故事大加变动。然而作家就不同了，他可以把草稿一改再改，像福楼拜那样辛辛苦苦修整句子，苦思最适合的词，任意删改人物的名字，甚至可以删掉整个人物。因此，我们或许可以说，文字的质地和整体的通顺一致对小说家比对说故事者重要。一流的说故事者可以口吐莲花临场发挥，但通常都要依赖现成的句子和比喻，就像存着一批文字工具，必要时就抽出来用。他们不太担心用

^① Mary Ann Evans 英国小说家乔治·艾略特(1819-1880)的真名。

词重复,只有作家才得在校稿时仔细检查,抓出无意间重复使用的词。这并不表示作家比说故事的人更有学问、更谨慎,只不过是不同的方面比较有学问而谨慎。

两者的对象也不同。对说故事的人而言,听众就近在眼前,但作家可能永远也不会见到或认识读者。作家和读者看不见彼此,唯一能看见的是书,而读者拿到书的时候作家也可能早已辞世。口述的故事不会随着说故事者一起死去:很多这类故事都已流传千百年,从一地传到另一地,从一个世纪传到下一个世纪。但故事的某一特定面貌——也就是某一特定个人讲述的方式——确实会跟那人一起死去,因此故事会随着讲述者不同而改变。故事不是在人手之间传递,而是从口到耳再到口,如此继续移动下去。

书可以比作者活得久,也会移动,也可以说是能够改变。但改变的不是说故事的方式,而是阅读的方式。许多评论家都说过,一代代读者重新创造文学作品,在其中找到新的意义,使其历久弥新。书本的白纸黑字因此便如同乐谱,本身并非音乐,但当音乐家演奏——或者如大家所说的“诠释”——它时,便成为音乐。阅读文本就像同时演奏并聆听音乐,读者自己变成了诠释者。

然而书本的实体让人产生永久不变的错觉。(之所以说错觉,是因为书可以被烧毁,使文本永远失传,而许多书确实如此。)书也给人一种固定不移的印象——字句只能这样排列组合,没有其他可能。在能阅读的人少之又少、文本带有魔幻氛围的年代,这一点确实非同小可:一个明显的例子是《启示录》,²²作者在最后一段诅咒任何更动他笔下半个字的人。在这种情况下,文本是否确切符合某个一般认定的独特源头,便成了相当重要的事。

早先,文本是用手抄写;然后印刷时代来临,书变得可以无限复制,产生大量副本却没有单一真正的原版。华特·班雅明在《机械复制时代的艺术品》一文中,便论及此一现象及其对视觉艺术的影响。²³但书籍所受的影响更大。初稿变成就只是“初”稿而已,接下来还有许多编辑、更改、修订要做,谁说得上来哪一个版本代表作家真正的意图?

由于创作和接收在时间点上相隔甚远,作家和读者互不相识,再

加上书籍可以无限复制，这两个因素致使现代作家对自己的观点变得暧昧不明。成为作家这件事逐渐被视为有变成看不见的那一半的风险，也可能变成一份没有原版可言的拷贝。作家说不定不只是造假的人，像《有五根手指的野兽》的那只手那样，更是被制造出来的假货，冒牌货，赝品。

早期浪漫主义视作家为伟人、天才，在众多虚有其表庸庸碌碌的俗物当中鹤立鸡群²⁴——这种崇拜的看法应该曾与我现在讨论的这些形象相抗衡：也就是作家的双重性，难以捉摸的滑溜，以及可能缺乏真实性。随着印刷发行的方式日渐进步，识字率迅速提升，如今作家有可能一夕之间大受欢迎，因其作品而声名远播，程度远超出昔日所能想象；他们的形象变得夸大，似乎望之弥坚。但一本迅速传遍各地的书就像扩音器，放大声音却抹灭了发出声音的个人，于是作家在自己创造出的形象面前反而相形见绌。拜伦一朝醒来发现自己声名鹊起，人们都把他当做他自己诗里的那种拜伦式英雄，但一旦受到如此景仰，他避不出现在崇拜他的群众面前也好，因为他永远不可能达到他们的期望。要成为拜伦式的英雄只能趁青春年少，就连拜伦本人也不例外。

浪漫主义的天才必须是独一无二、完全独特的。这种意义上的“独特性”（常走到非常极端，变成怪诞奇异）成了试金石，大众评断作家和作家评断自己都用这套标准。乔叟和莎士比亚用起别人写过的情节完全不以为忤——事实上在当时，如果说一个故事不是他自己编的，而是来自较为久远的权威，并且/或者真正发生过，就表示这故事不是轻浮的谎言，也才有价值。但早期浪漫主义认为作家不应该只是能把大家都想过的东西写得特别好，也不只是把古老的神话、故事或历史事件叙述得出色就可以。不，他们看重的是表达自我——表达你的自我，你完整的存在；如果一个人写出天才杰作，那他就必须时时刻刻都是天才，刮胡子的时候是天才，吃午餐的时候是天才，不管是贫是富、患病或健康，都得是天才——这可是很沉重的担子。没有人在面对自己的身体时是英雄，或者英雌。阿尔恭琴族印第安人²⁵、威廉·伯若斯²⁶，以及若干英国漫画家如史提夫·贝尔，都有关于肛门的寓言故事，叙述某人的肛门变成他的分身，有自己的声音和人格——这种故

事讲的是身体是如何颠覆我们心智或性灵方面的装模作样。如果你把自己看作仅是个诚恳的工匠,那么你大可以用袖子擦鼻涕,没有人会觉得不对,但浪漫主义的英雄英雌和天才们,在这方面就没这么自由了。

所以,如果你接受了浪漫主义天才的那一套(或者是它后来版本的“崇高艺术美学家”,这种人的一生必须是美丽的作品),那么你颇可能会觉得迫切需要一个分身,在你张着大嘴打鼾的时候负责扮演那个崇高的角色,或者反过来也行,让他去负责打鼾,你来写诗。“一个伟大的诗人,一个真正伟大的诗人,是全世界最没有诗意的生物。”《格雷的画像》中的亨利·渥顿勋爵如是说,以逻辑的结论戳破早期浪漫主义对大诗人的看法——其逻辑是:如果诗是自我表达,伟大的诗人把自己身上的精华都放进诗里,那现实生活中剩下的他也就没多少了。“比较逊色的诗人实在非常有趣……”亨利勋爵说。“光是出版过一本二流诗集,就足以让一个人变得充满吸引力。他把他写不出来的诗全都当成生活来过。其他人则是把自己不敢实践的东西写成诗。”²⁷

最后再举一个分身故事的例子。这是个科幻奇想,我年轻时读到,不幸忘了作者的名字,不过我还在查。故事是这样的:一个住在出租房间的宿舍里的男人偷看另一个房客——那是个穷酸的年轻女子——发现她是外星人,每晚下班回来便脱光衣服躺在地上,跟一副平扁的薄薄人形皮囊头接着头,让自己完全流进那副皮囊里,皮囊就像气球灌了水一样鼓起。原本空空如也的皮囊成了这个女人,她则把新空出来的这副皮囊卷起来收好。就这样一再重复,最后偷看的人忍不住插手,趁女人不在时拿走皮囊,看看会发生什么事。女人回来后发现皮囊不见了,束手无策,只能绝望地静静等待,不久整个人就燃烧起来,烧成焦炭。没了化身,她也无法活。

“作者”,大写的作者,与作为其化身的那个人之间的关系也是如此。两者时时互换,头接着头,本质在两者间流动,缺了其中一个就活不下去。以萨·迪纳森用来形容生与死、男与女、富与贫的话,在这里也适用:作者及相连的那个人是“两个上锁的盒子,里面分别装着开启对方的钥匙”。²⁸

让我用博尔赫斯的那句两难来结束这一章：“我不知道写出这一页的是他还是我。”根据博尔赫斯的说法，在这动态的二重组合中，完成的文本是属于“作者”那部分，也就是说，属于那个没有身体只有作品的名字；而孕育出文本的人生，则属于血肉凡人的那部分。我们猜想这两者都参与了那一页的书写，但如果真是如此，又是发生在何时何地？书写发生的那个关键时刻，其本质为何？如果我们能当场把他们逮个正着，或许就可以得到比较清楚的答案。但我们永远逮不着。就算我们自己是作家，也很难在写到一半的时候逮着自己，因为我们必须全神贯注于当下的书写活动，而非贯注于自己。

然而，偶尔也有作家会一试。以下的例子出自优秀的意大利作家普利摩·李维，在《周期表》一书的结尾，他谈到碳原子，然后说：

……我只再说一个故事，最秘密的故事。我将以谦卑自抑之情来述说，因为打从一开始，我便明白自己想说的主题是如此攸关重大，能用的手段又是如此薄弱，而以文字来表达事实的此一行动在本质上便注定要失败。

它又回到我们之间，在一杯牛奶里，在一串分子长链中，这串长链虽然非常复杂，但几乎每一个环节都能为人体接受。它被人吞下。由于所有的生命结构对任何外来生物体都抱持强烈的不信任，因此长链被细细分解，碎片被一一检视以决定接受或拒斥。我们所关心的这个原子越过了肠道的门槛，进入血液，四处游移，敲敲一个神经细胞的门，进了门，取代该细胞中原有的碳原子。这个细胞属于大脑，是我的大脑，是这个正在书写的我的大脑；于是这细胞及其内在的那个原子便主掌了我的书写，这是一场既庞大又细微的游戏，没有人曾加以描述。此时此刻，在一片错综复杂的是与否当中传出讯号，使我的手在纸上移动出某一道轨迹，画出这些弯弯曲曲的符号：两声噼啪，一上一下，在两个层次的能量之间，引导我这只手在纸上点出这个句点，这里，就是这一个。²⁹

一个动作中的原子。我们看不见，但它很普遍，但它有如奇迹。我们多少算是相信它，但更相信的是普利摩·李维那只手的切身存

在,因为他用的是现在式,意味着我们阅读当下正与他同在,你看——这就是他的手刚画出的那个句点,《周期表》结尾的那个句点。不过,将移动那只手的作家想成化学分子,想成碳原子,对我们来说毕竟还是有点太没人味了。

于是我要提出《爱丽丝镜中奇遇》,在谈到建构互为表里的不同世界时,这本书总是很有用。故事开始时,爱丽丝在镜子的这一边——可称之为“人生”的这一边;而“反爱丽丝”,也就是她的倒影、与她左右颠倒的化身,则是在“艺术”的那一边。但爱丽丝没有打破镜子,没有弃“艺术”面而取坚实明亮的“人生”面,却反其道而行,穿过镜子,于是只剩下一个爱丽丝,或者说,我们能追随的只剩下一个。“真的”爱丽丝没有摧毁化身,而是与之结合,与那个想象的爱丽丝、梦幻的爱丽丝、不存在的爱丽丝结合。当爱丽丝“人生”的这一面回到清醒世界,也带回了镜中世界的故事,并开始对猫讲述。至少这样就没有听众的问题了。

当然,这类比并不确切,因为这个关于爱丽丝的故事作者并不是她自己。然而,关于作家及其难以捉摸的化身,以及真正进行书写的到底是谁的问题,我只能猜测到这个程度。书写动作的发生,是在爱丽丝穿过镜子的那一刻。在那一瞬间,隔开两者的玻璃镜面消融不见,爱丽丝既不在镜里也不在镜外,既不是艺术面也不是人生面,既非此也非彼,但同时却又以上皆是。在那一刻,时间停止并无限延伸,供作家和读者尽情享有。

第三章 专注：文笔大神

阿波罗 vs. 财神：作家该皈依何者？

只有毫无用途的东西才可能真正美丽；所有有用的东西都是丑陋的，因为它表达了某种需要，而人的需要是可耻而恶心的，一如贫瘠而衰弱的人性。

迪欧菲尔·高蒂耶^①，《莫萍小姐》¹

我所是的一切，今夜悬于一线
等待着无人能指挥的她。
我最珍惜的一切——青春，自由，荣耀——
全消失在手持笛子的她面前。

看啊！她来了……她掀起面纱，
凝视渺小的我，宁谧又无情。
“你是否，”我问，“就是向但丁口述
他‘地狱’诗篇的那一位？”她答道：“是。”

安娜·阿赫玛托娃，《缪斯女神》²

① 译注：Théophile Gautier (1811 - 1872) 法国诗人、评论家、小说家，在巴黎艺文界独领风骚长达 40 年。

……最后他们疯狂地将你撕成碎片，
你的声音却仍留在狮子和岩石，
在树木和鸟。你仍在唱。

哦你这失落的神祇啊！你永远的痕迹啊！唯
因那份恨意将你撕碎四散
我们现在才会是聆听者，大自然的单一之嘴。

里尔克,《给奥菲斯的十四行诗》卷一,第廿六首³

于是这诗人忘情地唱出自己的哀伤,那些鲁钝的笨蛋却只顾着剔牙、骑女人。可悲的小丑! 还有比这更荒唐,更讽刺,更可笑的吗? ……诗人这种类别,是否也会跟祭司、战士、英雄、圣人一样,变成悲哀的博物馆展览品,供全世界的下里巴人娱乐?

欧文·莱顿,《太阳的红地毯》前言⁴

“我指的是被我领到文学祭坛前的那唯利是图的缪斯。孩子,别给自己套上那副轭! 那要命的驽马会一辈子牵着你的鼻子走!”

亨利·詹姆斯,《大师的课程》⁵

据说,很久很久以前人们把形象当做神祇膜拜,认为那些形象具有神祇的力量;某些词也是如此,如圣人的名字。然后形象变成了神祇的模样,便是圣像(icon),它们的神圣并非出于自身,而在于它们所意指的对象。然后圣像又变得具有寓言性质,种种形象指涉或产生若干观念、关系或实体,代表各种意义。然后艺术不再只关注宗教,转而描绘自然世界,这个世界中看不见上帝,只能说 he 是一切初始的创造者,躲在过去某处或者牛顿学说的后面。然后,就连这个想法也不风行了。风景就是风景,牛就是牛,或许可能代表思想和感觉,但这些思想和感觉是属于人的。神的“真实存有”已经不再。

但在西方,尽管宗教在整体社会中不再独大,“真实存有”却又悄悄回到了艺术领域。19 世纪,人们对艺术家角色的看法逐渐有所转变:到世纪末,他们的任务变成协助在艺术品本身中创造出神圣的空间,以服侍这个神秘的对象——大写的“艺术”。当叶芝说要创立一种新宗教、建造一座充满诗艺传统的庙堂时,有这种想法的并不只他一人,他只是个典型的例子。他们认为艺术的神圣空间是非比寻常的纯净或怪异,总之跟整体社会粗俗无文、只知赚钱、陈腐平庸的生活大相径庭。艺术家要扮演祭司,创造出真实存有,就像人们认为罗马天主教会的神父在弥撒中能将上帝的真实存有带到此时此地。真令人晕陶陶。

如此一来,有个必然的结果:真正祭司的特点之一,就是对钱毫无兴趣。很多文化传统都有这种观念。但在一个愈来愈只向钱看的社会,艺术家和他的神圣工作该怎么办?更不用说他该拿什么付暖气账单了。

上一章我谈到作家体认到自己的双重性:一半过日子,最终死去;另一半写作,变成一个名字,与肉体无关,但与作品相连。本章我想探讨另一个二分的问题,即艺术与金钱之间的关系。简言之,这就是真正的考验所在。这就是作家左右为难的地方,一边要献身艺术,另一边要付房租。作家应不应该为赚钱而写作?如果不是为了赚钱,那又是为了什么?哪些意图是正确的,哪些动机是合格的?艺术坚持和资产净值的分野何在?作家的努力应该是针对什么,或者针对谁?

此刻你可能已经在想,我提起这个钱的问题好像有点低俗。我自己也有这种感觉,因为对我这一代的人而言,谈钱就跟谈自家不可告人的私事一样不入流(尽管我们都是锱铢必较的小气鬼)。但时代变了,如今不可告人的私事也是可以卖的商品,再不然就是前卫艺廊里的装置艺术,因此,尽管你可能觉得谈钱很低俗,但也可能觉得这样既直接又诚实——甚至几乎算得上是正大光明——因为现在钱不就是丈量一切的标准吗?

在埃尔莫·伦纳德解构好莱坞的悬疑小说《黑道当家》(*Get Shorty*)里,明星和经纪人在讨论作家,两人都觉得作家是种低等生物。“一个作家可能会花好几年的时间搞一本他根本不晓得卖不卖得出去的书,这到底是什么心理?”电影明星说。“想赚钱啊。想赌赌看能不能赚一票大的。”经纪人说。“以金钱做解释至少有个好处,就是很民主(每个人都懂)也很说得通,但你若是语焉不详地谈起大写的“艺术”(待会儿我就会举些例子给各位),在好莱坞那简单又闪亮的唯物主义世界里,就会显得过时又做作。

何况,不只好莱坞是这样。出版社不也常透露他们预付给作者的高额稿费,以期读者会因此更尊敬那本书吗?何必假装大家对这码事不感兴趣呢?人们离开大学校园愈久,就愈可能承认自己对这事感兴趣。1972年,我走遍渥太华河谷举办个人诗作朗诵会,当时那地区还算偏远,书店并不太多。我一路搭巴士,扛着一箱自己的作品,一路卖书(我在体育用品销售会打过工,所以很会算钱),一度还曾用平底雪橇拖着那些书,因为碰上一场突如其来的暴风雪。我去了四个小城,就那四城居民的记忆所及,在我之前没有任何诗人去过,甚至可能我就是天字第一号。朗诵会人山人海,不是因为他们喜欢诗或喜欢我,而是因为那个星期的电影他们已经看过了。听众向我提出最佳的两个问题是:“你的头发是天生这样,还是特别请人做的?”以及:“你赚多少钱?”问的人都不带敌意。两个问题都一针见血。

头发的那个问题,旨在查明(至少我是这么觉得)我那头乱糟糟的头发,甚至可说是富有艺术气息或有点疯癫的模样(大家都猜想女诗人应该就长这样)究竟是天生如此,还是刻意制造出来的。至于钱的问题,只是认知我也是人:作家也有身体,身体包括胃,有胃就得吃饭。

你可能本来就有钱；可能嫁给有钱人；可能吸引一位赞助者——不管是国王、大公，还是艺术协会；也可能把自己卖给市场专走商业路线。在钱方面，这几项就是作家的选择，而且只有这几项。

在作家传记中，钱的问题常被淡化，传记总是比较喜欢谈恋情、怪癖、毒瘾酒瘾、各种影响、疾病，以及其他恶习。但金钱通常有决定性的影响，不只决定作家吃什么，也决定他或她写什么。有些故事很能说明问题，例如可怜的沃尔特·司各特^①，替某个合伙人签了本票，结果那人破产，他为了还债拼命写稿写到死。我们醒着时，此类恶梦便已在脑海里缠绕不去，更别说睡着的时候了：永远得趴在桌上写写写，被迫快速生产稿件，不管你想不想写，不管写出的东西是好是坏，成为笔奴一个。简直是炼狱啊！

就算我们小心不替别人签本票，还是有很多其他危险。比方出版业就是其中之一，其系统愈来愈被账本的盈亏把持。“我们卖的不是书，”一家出版社说，“而是解决行销问题的方式。”我们都听过这种故事：一个作家的第一本小说卖得不好，然后写出第二本。“要是这是第一本小说就好了。”经纪人叹道。“那样我或许还能把它卖出去。”故事的教训是：出版社愿意一赌，但是有愈来愈多的出版社只肯赌一次。想当年（这个“当年”究竟是哪一年？）马克斯韦尔·珀金斯型的出版者⁷可能会支持一个作家度过两本或三本或四本失败的销售，等待重大突破的到来，但那美好岁月是一去不返了。如今：

写书能赚大钱的人，
才有机会写下一本。⁸

如果你非吃饭不可，却卖不掉你的下一本小说，又找不到端盘子的工作，那么也可以申请文学奖助金，只要你能挤掉其他几千个申请者就行。有些学校有文学创作教师的职位，不过也是僧多粥少大排长

① 译注：Sir Walter Scott (1771 - 1832) 苏格兰作家，作品包括诗、小说、传记、评论、翻译等，为英国浪漫主义运动的要角。1826 年陷入财务危机，负债超过 12 万英镑，但他并未选择较轻松地宣告破产一途，尽其余生奋力写作还债。在他死后 15 年，债务终于藉由出售作品著作权而偿清。

龙。如果你刚出书,或者出的书给人印象满深,也可以试试国际作家节,或者令人胆寒的20个城市推销之旅,或者接受报纸采访。以前完全没有这些东西。

如果这些都行不通,也可以替人捉刀代笔,或者在网络上发表作品。万一真的走投无路,还可以用化名,这样就能让你的小说看起来像是处女作,尽管它并不是。文坛可是个危险丛林。不,应该说比较像一部大机器。不是狗咬狗,而是齿轮咬齿轮。

当我16岁发现自己是个作家时,脑袋里完全没想到钱的事,但不久之后钱就成了最重要的考量。长到17、18、19岁,我渐渐了解情况,也就更加焦虑。我要靠什么过活?我的父母艰苦熬过经济大萧条,他们教养出来的我是个(用现在流行的说法是)在财务方面很负责的人,成人后必须自己养活自己。我并不怀疑自己能做到这一点,不管是做什么差事;但当时我并不知道,一个想以作家身份在这世上过活的年轻人会面临什么样的危险,有太多外在力量都可能让我过不下去。

上大学前,我没有读过任何关于作家的文字,直到进了大学才一头栽进西里尔·康纳利的《承诺之敌》,这本书初版于1938年,但及时重新发行,得以把我吓坏。’书中列出许许多多可能发生在作家身上的坏事,使他(预设的对象是男的他)没法充分发挥潜能、写出最优秀的作品。这些坏事不但包括从事新闻业(新闻业绝对会吸光你的文才),还包括:作品受大众欢迎,太投入政治,没有半点钱,以及身为同性恋者。西里尔·康纳利说,一个作家最能养活自己的方式——他的年代跟我那年代一样,都还没有各式各样奖助金——就是娶个有钱的太太。显然我没什么希望用得上这方法,但康纳利说,其他的所有途径都充满危险。

我从来不曾以为我可以靠写作赚钱——至少就我能预见自己会写的作品,是没法赚钱的。不过话说回来,当时我也没什么出卖自己为钱而写的危险。首先,当时我写的大多是诗。这样讲就够明白了吧。至于其他部分(这其他部分指的是小说)就如我先前提过的,每个人的经历都有其特定的时间和地点,而我当时是在1950年代末的加

拿大。现在一切当然都大不相同了，加拿大吃香的年轻小说家轻易就可拿到六位数的预付稿费，但当时绝对没有这种可能。那时候加拿大只有少数几家出版社，这几家的主要生计则是代理进口书籍以及销售教科书。他们不太想冒险，因为市场没有什么对本国作品的需求。殖民地心态依然盛行，也就是说艺术的“至善至美之地”是在别处，例如伦敦、巴黎或纽约，如果你是个加拿大作家，在你同胞的眼里你不但比外国作家逊色，更是可怜、可悲又装模作样。大战期间，温哈姆·刘易斯^①待在多伦多，当地一位贵妇问他住哪里，听到他的回答后说：“刘易斯先生，住那一带不太时髦哪。”“女士，”作家回答：“住在多伦多就不太时髦。”在我开始写作时依然如此。如果你想成为严肃作家，就得为艺术而艺术，因为你不太可能有办法为金钱而艺术。

到20岁，我认识了一些写作的人，但他们全都不指望靠这过活。如果你想沾到一丁点文学流水席的菜渣，就得在国外出书，而这表示你得写些可能吸引得了外国出版社的作品。不消说，外国出版社对加拿大没什么兴趣。大部分人仍同意伏尔泰对加拿大不屑一顾的评语——“一大片雪地”。詹姆斯·乔伊斯那句三管齐下的口号：“沉默，放逐，及敏锐”¹⁰很能激起加拿大写作新人的共鸣，尤其是“放逐”这部分。

因此，在别无选择的情况下，我这一代的作家就只能全心为艺术而艺术，但我们完全没有探索过这种立场的历史和相关人物。要是有的话，我们或许会觉得自己远离财神的诱惑是件好事：有些作家认为，金钱尽管是生活所需，却是一项必要之恶，至少对艺术家而言是这样。最好在小阁楼里挨饿，饿出灵感和见识。然而，为了要活命，你至少得有一点阿堵物——最好是继承遗产，因为这样你就不用四处为五斗米折腰，斯文扫地。但如果你是为了赚钱而写，甚至单是被人认为你曾这么做，就足以让你变成妓女那一级的人物。

时至今日，某些地方的人还是这么想。曾有个巴黎的知识分子问我：“你真的写出了畅销书？”那鄙夷的语气到现在都还如在耳边。“不是故意写的。”我当时不太好意思地回答。我的回答也有些替自己

① 译注：Wyndham Lewis (1882 - 1957) 英国画家、小说家、评论家。

辩护的意味,因为我跟他一样清楚这些观念,也完全了解这两种势利眼:一种认为书要畅销才有价值,另一种认为不畅销的书才有价值。对一心追求艺术、想成为认真的作家、想跻身艺术家之林的年轻新人而言,这处境是左右为难,尤其是如果整个社会的态度就像尤多拉·威尔蒂^①短篇小说《化石人》里讲的那样——“要是你真的那么聪明,怎么还没发大财?”¹¹作家要不就是贫穷而诚恳,要不就是有钱而市侩,连灵魂都贴着标价。神话是这么说的。

事实上,刘易斯·海德已在《才华:想象力及财产的情色生命》一书中清楚指出,¹²任何想断言文学价值与金钱之间的关系的说法,都是把不同的东西混为一谈。契诃夫之所以开始写作,完全是为了赚钱养他那贫穷的一家,终生皆如此。这是否表示他的作品水准低劣?莎士比亚大部分作品都是为了舞台演出而写,内容当然不免投观众所好。查尔斯·狄更斯一开始写作,就辞了原本的工作,只靠摇笔杆过活。简·奥斯汀和艾米莉·勃朗蒂不是靠摇笔杆过活,但能多赚点小钱也不错。但这些作家的优劣都完全不能以金钱因素来断定。

然而,海德也指出,任何诗作或小说之所以能称为艺术,与市场交易的价值毫无关联,乃是取决于天赋才华,而天赋的运作方式完全不同。天赋是不能秤重丈量的,不能买,无法预期,也不能要求。你要么有才华,要么没有。以神学语言来说,这是一种恩典,是存在最完满的产物。你可以祈求,但祈求不见得能让你有才华,否则作家就不会有灵感枯竭的问题了。写一部小说或许是一分灵感加九分努力,但作品若要有艺术生命,那一分灵感是不可或缺的。(诗作中灵感与努力的比例不同,但两者仍然都是必须。)

文学价值和金钱的排列组合有四种:畅销的好书、畅销的烂书、不畅销的好书、不畅销的烂书。一共只有这四种,四种都可能出现。

海德又说,严肃的艺术家最好找一位经纪人,作为艺术和金钱领域间的中介。如此一来,作家自己就不必进行没尊严又有污染之虞的讨价还价,因此可以保持一段适当距离,保持意图和用心的纯正,让其他比较有商业才能的人去关起门来对他的作品讨价还价。

① 译注:Eudora Welty (1909 -)美国小说家,1973年曾获普利策奖。

若没有如此保护,他就必须在自己心灵中严格划分一道界线。一方面,该要多少钱就要多少钱;另一方面,也要正确对待与金钱无涉的艺术问题。一半管账,另一半供奉艺术之神。以下是以萨·迪纳森一段有用的文字,出自名为《暴风雨》(*Tempests*)的短篇小说,描述一名狡猾的老演员兼舞台剧制作人:

索连森先生有双重天性……甚至可说是像魔鬼一般,但他本人倒是与之和谐共存。他一方面是非常清醒、精明又孜孜不倦的商人,连后脑勺都长了眼睛,鼻子闻得出赚钱机会,抱着一种完全实事求是的疏离态度……同时却又是艺术最忠心的仆人,殿堂里谦卑的老祭司,心上刻着“Domine, non sum dignus”……索连森先生有时被视为……不要脸的投机分子,但在与不朽神祇的关系上,他简直贞洁一如处女。¹³

请大家留意其中两句别有深意的句子:“殿堂里谦卑的老祭司”和“Domine, non sum dignus”。¹⁴我们要问的是:什么殿堂?这个上主又是谁?索连森先生没有牺牲艺术作为财神的祭品,但他之为谦卑祭司所侍奉的究竟是谁?恐怕不是耶稣吧。

以萨·迪纳森之所以能轻松写出如此意味深长的句子,是长期艰苦奋战的结果,战场在19世纪知识、美学及性灵等高高在上的领域,也有些非常难行的低洼沼泽。20世纪的第一个十年间,她在巴黎学艺术,必然很熟悉这场战争牵涉到的议题。交战的一方认为艺术应该文以载道,例如具备宗教目的或至少道德意涵,或者有救赎社会的理想,或最起码也要激励人心,或最最起码也要给人乐观进取的健康心态;另一方则宣称艺术是自给自足的,压根不需要任何社会正当性。这场战争一直不曾结束,每当公共基金拿去补助,比方说,内容包括瓶装尿液,或死牛,或杀人犯图片的艺术展,就会再度引燃战火。既然任何形态艺术家(包括作家)的所作所为都会受到他认为自己应该做什么、又不许做什么的影响,那么我们现在不妨稍微看一下这番论争曾有过的一些焦点。

这场战争刚开打的时候,只有宗教体制习惯宣称自己差不多完全

不必受外在评断：只有它有权订定道德规则，而除了自己制造出来的这一套之外，又不受限于任何其他规则。那么，提倡为艺术而艺术的人是否希望得到与宗教相等的地位？简言之，是的。那么，这难道不会被视为渎神吗？答案也是肯定的。在此战火方酣时期，若要当诗人，可能就得是被诅咒的诗人，注定要下地狱但叛逆桀骜，就像莫扎特笔下的唐乔凡尼，这人物在 19 世纪变成一种崇拜对象，先前在 18 世纪则没有如此地位，或者像拜伦，或者像波德莱尔，或者像兰波^①，或者像斯温伯恩^②，诸如此类。

这类受诅咒的命运具有某种高贵：你始终坚守立场，不管这立场可能多受指责，就算下地狱也九死不悔。这其中甚至可能还包含一些更高深的真理：维多利亚时代的人很喜欢更高深的真理，所以如果你要打仗，最好也有些更高深的真理。当时不曾清楚说明这其中的道理，但它大概是这样的：

“真理必叫你们得以自由。”¹⁵ 耶稣说。“美即是真，真即是美。”¹⁶ 约翰·济慈说。根据三段论法，如果真即是美，而真实会让你自由，那么美也就会让你自由；既然我们喜欢自由，或者说打从浪漫主义极力赞颂自由开始我们就断断续续喜欢自由，那么我们便应该全心膜拜美。而最充分彰显美——广义的美——的不就是艺术？照这想法推下去，结论便是：为了美学目的而弃道德性于不顾，这一点本身就有道德性。而艺术家的唯一目标若不是追求完美艺术表现，还能有什么正当合理的目标？¹⁷

丁尼生^③在写作生涯早期就自问了这个问题，写出一首有点死板的诗，叫做《艺术的宫殿》。¹⁸

我为自己的灵魂建造一处堂皇的乐园，
让它安居栖息。

① Arthur Rimbaud (1854 - 1891) 法国诗人。

② 译注：Algernon Charles Swinburne (1837 - 1909) 英国诗人，其 1866 年的作品《诗与歌谣》(Poems and Ballads) 尝试以古希腊诗人风格赞颂肉体感官之爱，不乏惊世骇俗的内容，曾掀起轩然大波。

③ Alfred Tennyson (1809 - 1892) 英国诗人。

我说：“灵魂啊，尽情享乐欢宴，
亲爱的灵魂，因为一切皆合宜。”

在开场这四句之后，接着是乐园的室内装潢清单，包括各式各样艺术品，就像多利安·格雷或者亨利·詹姆斯笔下那些可疑的美学家会有的收藏。但这样并不够。这“艺术的宫殿”是栋美丽的建筑，里面有许多精美陶瓮、黄金喷泉、希腊雕像等等激发灵感的玩意儿，但灵魂不能住在那里，因为那样太与世隔绝、太自私、也太贫瘠了；何况灵魂已经把艺术当成神祇，所以犯了崇拜偶像之罪。“我端坐如同上帝，并不发布命令，”她说，“只观想一切。”因此她犯了“蛇般骄傲”的罪，这是最大的罪，随即便陷入深沉的绝望。

身为艺术家，尤其是身为艺术家诗人，他的灵魂必须来到有人间烟火之处，对丁尼生而言这永远意味着从高处降下凡尘，因为爱——不管是对一个人还是对全人类的爱——是位于山谷。这首诗里的艺术宫殿没有遭到拒绝或摧毁，但必须变得有人性。

于是整整四年过去后，
她抛开身上的皇袍。
“为我在山谷建座小屋，”她说，
“让我在那里哀悼祈祷。”

“但别拆毁我宫殿的塔楼，它们
是那么轻盈美丽；
也许我会带着其他人一起回来
待我先将我的罪疚清涤。”¹⁹

等你降下凡尘，沾染淤泥，受过苦赎过罪之后，或许就可以搬回那里，还可以带着其他人一起去，这样就能把艺术的宫殿变成——唔，也许是变成国家艺廊吧。

前一个时代的艺术洞见，到了后一个时代就变成老套。我记得五十年代有两首很流行的歌，一首要我走出象牙塔、让爱进入心房，另一

首则对一个名叫蒙娜丽莎的女子而唱,问她是否温暖而真实,或者只是冰冷、孤单、美丽的艺术品。这套公式说,艺术是冰冷的,生命是温暖的,正跟济慈那首诗里的希腊古瓮相反,诗中说瓮上的时间冻结,瓮身刻出的劫人场景就此停留在最热烈的一刻,而观看瓮的人却会变老、变冷。(这只希腊古瓮颠倒了生与死、冷与热的关系,正是《格雷的画像》²⁰的前身。)

关于艺术应该有什么功能,19世纪论战激烈,但各种想给艺术一个有用的目的,或者证明它已有如此目的尝试——甚至包括热爱艺术者如罗斯金^①和马修·阿诺德^②的尝试——最后都没有好结果,因为这种尝试到头来等于审查制度。如果美即是真而真实会让你自由,那是否有别种自由必须加以压抑?有的:丑陋的真实,以及任何对你没好处的真实,此所以约翰·罗斯金摧毁了许多特纳(John Mallord William Turner)的情色画作。认为艺术具有社会用途的人,会把不雅的东西遮盖起来,就像反宗教改革(Counter-Reformation)期间,教宗把西斯汀小教堂米开朗基罗壁画若隐若现的部分遮盖起来一样。

需要删除的不只是性而已,也包括有煽动群众之虞的政治观念、批判宗教的意见、不必要的暴力和污秽等等。不过当时被删得最多的还是性,小说家都知道有些东西写了是无法发行的,因为人家根本不给你印。因此艺术英雄就变成了那些愿意挑战尺度的人。

有些作家挑战尺度过头,跟有关当局起了正面冲突。“福楼拜,”博尔赫斯说,“是第一个献身于(我这么说包括‘献身’此词的宗教意味)以非韵文创作纯粹美学作品的人。”²¹因此福楼拜是殿堂里又一个祭司,而且还是自动献身的祭司,全心投入纯粹美学的创作,也因此在与道德目的的论战中自然成为嫌疑犯。他因《包法利夫人》而受审,发现自己不得不遵循敌人的法则——也就是说,他得显示这本书有健康的道德寓意。于是他辩称此书确实有健康的道德寓意,因为包

① 译注:John Ruskin (1819-1900)英国作家、艺评家,对维多利亚时期知识分子的品味居主导地位。

② 译注:Matthew Arnold (1822-1888)英国诗人暨重要文评家。

法利夫人通奸的下场就是惨死。(严格说来并不是这样——要不是她不智地被激情冲昏了头,其实是可以逃得过的。)

审查者和格伦蒂太太^①们忙了好几十年,其成就包括将詹姆斯·乔伊斯的《尤里西斯》变成禁书,但这些社会中坚们的虚伪更加刺激了艺术家的反抗。极端的例子包括亨利·米勒和威廉·巴勒斯^②,他们不是敢于做不可能的梦,而是敢于印不可印的书。如此明争暗斗持续了很长一段时间。我念大学时,加拿大法庭仍未将《查泰莱夫人的情人》解禁,亨利·米勒的《北回归线》也得走私进口。

把这些放进时空脉络来说,就是:1950年代末,人们无法在药房直接买避孕用品,如果你是未婚女性,根本连买都不能买;你不能堕胎,除非到别的国家去,或者躺在厨房桌子上让密医动手;我第一次读到海明威的《白象般的群山》(*Hills Like White Elephants*)时,完全不知道那对男女在讨论什么。女性生理用品的广告不能直接说出名称用途,由此产生了后无来者的超现实广告作品。我尤其记得一则广告:一名女子穿着希腊长袍式的白色晚礼服,站在大理石台阶上凝望大海,底下写着:“摩黛丝……因为。”因为什么啊?我小时候总是纳闷。至今这问题还会出现在我梦里。

但话扯远了,还是回来谈艺术论战。“为艺术而艺术”是迪欧菲尔·戈蒂埃高举的大旗上的奇怪标志,²²叛逆地不顾所谓社会利益、个人修身、道德诚意等等。这标志最后终于变成投身艺术者的信条。及至19世纪末,奥斯卡·王尔德已可做出如下的宣言,而不至于显得过分惊世骇俗:

人的道德生活是艺术家主题的一部分……艺术家没有任何伦理信仰。艺术家若有伦理信仰,风格便会是不可饶恕的固步自封。艺术家不能称为病态。恶与善是艺术家从事艺术的工

① 译注:Mrs. Grundy 典出 T. Morton (1764-1838) 的 *Speed the Plough* (1798) 一剧中的人物,现用以代称迂腐守旧之人。

② 译注:William Burroughs (1914-1997) 美国作家,与艾伦·金斯堡 (Allen Ginsberg) 及杰克·凯鲁亚克同为“垮掉的一代”文学运动的创始者。

具……造出无用东西的唯一理由,就是因为你无比欣赏热爱它。
所有的艺术都是无用的。²³

这些东西无用但值得欣赏热爱——价值就在它们本身,因为爱默生说过,“美便是其自身存在的理由”,²⁴一如上帝。那么,造出这些东西的又是什么样的人?“艺术家是创造美丽事物的人。”王尔德说。“艺术的目标在于揭露艺术,隐藏艺术家。”²⁵如今艺术家跟浪漫主义的天才大不相同,是要谦卑自抑的,他要躲在别人目光不及之处,服侍自己的事业。前面提过詹姆斯·乔伊斯的那三大项:“沉默、放逐及敏锐”,提倡的就是一种唯美主义、一种媲美道明会见习修士的克己忘我。乔伊斯说,身为艺术家的作家必须是“想象力的祭司”。²⁶

艺术是一种抽象范畴。然而提到祭司,便意味有个神祇存在:这两者息息相关。如果艺术要成为神或者要有个神,会是哪一种?一个答案在伊丽莎白·巴雷特·勃朗宁 1860 年的诗作《乐器》(*A Musical Instrument*)里,当时艺术论战正激烈,为艺术而艺术的观念尚未获得决定性的胜利。这首诗是这样的:

1.

它在做什么,那大神潘恩,
在河边的芦苇丛中?
散播毁灭,毫无忌禁,
用羊蹄踩得水花四溅,
踢散漂浮水面的金色睡莲
以及河上的蜻蜓。

2.

它拔起一根芦苇,那大神潘恩,
拔自既深且凉的河床;
清澈水流变得浊浑,
折断散落的睡莲奄奄一息,
它将芦苇从河里采起之际,
蜻蜓也已经逃离远。

3.

高高坐在岸上，那大神潘恩，
河里是浊浑的流水；
大神以无情的铁石之心
切砍着那根耐心的草梗，
直到它半片叶子不剩，
看不出是方从河里采下的芦苇。

4.

它截短芦苇，那大神潘恩，
(芦苇原先在河中高高挺立！)
然后稳稳调音，一如将人心
从内在取出挖取，
把那中空干枯的可怜工具，
刻出洞孔，就在它坐在河边之际。

5.

“就是这样。”那大神潘恩带着笑意
(它坐在河畔带着笑意)，
“打从神只创造美妙音乐起，
就祇有这样才能成功。”
然后它嘴凑上芦苇的一孔，
在河边使劲吹起。

6.

美妙，美妙，美妙，哦潘恩！
河边的美妙乐音响彻天空！
美妙得令人盲目，哦大神潘恩！
山头的太阳忘记西下，
睡莲起死回生，蜻蜓呀，
也回到河边做梦。

7.

然而它半是野兽，那大神潘恩，
它坐在河边带着笑。

把凡人变成诗人；
真神们为他付出的代价和痛苦叹息——
因为那根芦苇再也不能长在河里，
与其他芦苇一同曳摇。²⁷

或者，在她之后的D·H·劳伦斯也曾说：“不是我，不是我，而是吹过我的那阵风。”²⁸或者，里尔克^①在写给奥菲斯的第三首十四行诗里也曾说：

……歌是存在。对神而言很容易。但
我们何时存在？它又是何时将
大地和星辰投注在我们的存在中？
当我们爱的时候吗？这是你年轻时的想法；
并非如此，尽管声音迫使你张开嘴，——
学习忘记你以前如何歌唱。那种歌声会消退。
真正的歌唱是一种不同的呼吸。
一种无物的呼吸。神之中的一阵涟漪。一阵风。²⁹

在巴雷特·勃朗宁那首诗里，诗人是演奏美丽音乐的工具。但诗人并非出于自己选择演奏音乐。首先，他是被神拣选的，从此与其他人有所不同，再也不能回头与其他人为伍。其次，他是残缺不全的，心被挖走，整个人变得中空、干燥、空荡。他演奏音乐全靠灵感——也就是神用他来吹奏。不只这样，这神还不是个很好的神：潘恩有一半是兽形——下半身。大神潘恩只在乎音乐，一点也不在乎那个被它挖空的诗人，而演奏完之后，想来诗人就会被残忍地抛在一旁，像根折断的芦苇。诗中提到其他神——那些“真神”关怀你付出的代价和所受的痛苦，但我们怀疑它们演奏起音乐来可能很差劲。评断艺术时，存心良善是不能增加美学分数的。异教的艺术之神也许是个狠心的家伙，还是个偶像假神，但它确实擅长自己的本行。因此如果你渴望艺术，

① Rainer Maria Rilke(1875 - 1926)奥地利象征主义诗人。

美丽的艺术，那就一定得供奉这个神，不管你对它是爱是恨。

这个版本的艺术之神残忍又自私，似乎带着些维多利亚最盛时期的道德意味，但却是19世纪末、20世纪初唯美主义（甚至包括最激烈的唯美主义）的基础。就像巴雷特·勃朗宁诗中所说的，崇高艺术之神要求活人献祭。如果艺术是宗教，艺术家是祭司，那么艺术家也得有所牺牲，牺牲的就是他们自己比较有人性的部分——从心开始。一如祭司，他们必须牺牲人世之爱的可能，才能更完美地服侍他们的神。

“在美丽事物中找到美丽意义的人，是文雅之人。”奥斯卡·王尔德为自己的书辩护道。“这些人还有希望。对这些受拣选的人而言，美丽的事物只有一个意义，就是美。”³⁰这是基督教的语言——希望是获得救赎的希望，而“受拣选的人”就是注定获得救赎之人。所以这是很小的一群入门弟子，精选的少数，得靠他们来拯救其他大多数。

但受拣选的人总是有可能以身殉道，而身为艺术家并非真正出于自己的选择——是艺术之神选中你，而不是你选择服侍它。因此，艺术事业就有种在劫难逃的悲剧气息。“我等诗人年轻快乐地动笔，”华兹华斯说，“最后结局却是消沉和疯狂。”³¹想想弗兰兹·卡夫卡的《绝食艺术家》（*A Fasting Artist*）那篇小说。绝食艺术家是个完全投身于艺术的艺术家。这艺术家很怪异：他待在笼子里要把自己饿死，很像古时候自我折磨的基督教禁欲者。起初他大受欢迎，四周围满赞叹的群众；然后流行趋势变了——在卡夫卡的时代，为艺术而艺术的流行已逐渐不太受人喜爱——绝食艺术家最后沦落到马戏团动物围栏一个被人遗忘的角落，没人记得他在笼子里。最后有人翻动笼里的烂稻草，终于发现了半死不活的他。然后：

“我只是一直希望你们欣赏我的绝食表演。”绝食艺术家说。
“我们是很欣赏啊。”管理员配合地说。“但你们不应该欣赏。”绝食艺术家说。“好吧，那我们就不欣赏，”管理员说，“可是为什么？”“因为我非绝食不可，我别无选择。”绝食艺术家说。“随便啦！”管理员说。“为什么你别无选择？”“因为，”绝食艺术家说……“我从来没找到我喜欢的养分。相信我，要是找得到的话，

我绝不会乱来,一定会乖乖吃我的饭,就像你和其他人一样。”这就是他的遗言……³²

绝食艺术家的饥饿跟圣人的饥饿一样,都是渴求不属于这个世界的食物。在这一点上,他是崇高的。但他也是荒唐可笑的,因为他是这么一个无法适应社会的可怜虫。艺术之神选择绝食艺术家做他的使徒,但卡夫卡式的结果则是综合了怪胎秀和弗洛伊德派的强迫行为。

一旦开始数算起死在艺术祭坛下的牺牲者,就会发现人数众多。等到乔治·吉辛^① 1891 年出版《新文丐街》(*New Grub Street*)时,作家已经认为自己和自己的活动是适合于艺术的主题,因此出现了大量(而且愈来愈多)作家来写谈作家写作的书。《新文丐街》里主要的作家有三个。第一个是下贱的贾斯伯·米尔凡,他完全是财神的信徒,玩文字游戏只为赚钱,丝毫不想成为想象力的祭司。他说他“没有写小说的本事”——“这当然很可惜——小说能赚的钱可多了。”³³一如这世间的许多恶人,他飞黄腾达。第二个是艾德温·理尔登,他有才华、有感性、有崇高的原则,靠着在文学上小有成就,娶了个一心追求社会地位的妻子。但妻子对发财的期望给他很大的压力,他失去灵感,痛苦不堪,历来书中描写作家文思枯竭的景况没有比他更惨的。他写不出作品,妻子便离他而去,后来他病死了。第三个是贫穷的哈洛·毕芬,他像福楼拜一样呕心沥血地写着一本写实主义作品,名为《杂货商贝里先生》。这本小说是失败的——书评说它“做作又无聊”³⁴。但毕芬选择以《劫后英雄传》式的“人只能尽其所能”论点来为自己辩护。“他尽自己所能完成这本书,这让他很满意。”最后他既没希望也没钱,选择自杀,死得很平静——“他脑海里出现的都是关于美好事物的思绪,仿佛回到从前,在写实主义文学的使命尚未压在肩上之前……”³⁵啊,那命中注定的使命重担。受到感召的人很多,但被拣选的人很少,而在这少数人当中,又有些会以身殉道。

若说男作家必须牺牲,女作家又得做何等更多的牺牲?是什么让

① George Gissing(1857-1903)英国小说家、散文家。

我们想到，霍桑的小说《红字》当中，遭到惩罚、备受辱骂的荷丝特·普林胸前那花哨的刺绣红字 A，代表的不只是通奸（Adulteress），更代表艺术家（Artist）甚至作者（Author）。一个扮演伟大艺术家角色的男人是应该“体验生活”的，这是他服侍艺术的职责之一，而“体验生活”的内容包括美酒、女人、笙歌。但如果女作家也尝试美酒和男人，很可能会被视为淫荡的醉鬼，所以她就只剩下笙歌这项选择，尤以天鹅垂死之歌为佳。人们认为一般女人应该结婚，但女艺术家则否。男艺术家可以结婚生子，只要别让家庭生活妨碍创作（据詹姆斯·康纳利等人的说法，这种希望很渺茫），但对女人而言，结婚生子被视为就是她的人生。所以女性艺术家必须完全扬弃这种人生，才能走上创作之路，走上艺术的大道。

例如，前面提过的以萨·迪纳森那篇小说里，即将在索连森先生制作并扮演普罗斯佩洛的《暴风雨》中，饰演爱瑞儿的年轻女演员玛荔就是如此。玛荔为了艺术放弃激情的爱恋。“我们又能得到什么回报？”她相当合情合理地问索连森先生。“回报就是，”他说，“全世界对我们的不信任，以及极度孤寂。如此而已。”³⁶

这够悲惨的，但还可能更悲惨。例如《格雷的画像》中的年轻女演员西比尔·范恩——有个这样的名字，她还有什么希望？³⁷就像欧菲莉雅的妹妹夏洛特夫人（载歌载舞的她是 19 世纪女艺术家的原型，西比尔自然乖乖引用她的话），西比尔爱上了一个有血有肉的男人，由于她把感情放在人生而非艺术中，艺术之神便惩罚她，让她失去才华。“没有了艺术，你一无是处。”多利安说着也抛弃了她。这下子，可怜的西比尔干燥、空洞如折断的芦苇一般，除了自杀还能做什么？

女演员萨拉·伯恩哈特（Sarah Bernhardt）曾躺在棺材里让人拍照，她这么做是很自觉的。这种恋尸意味及黑色帐幔造成极佳效果，因为这正是大众所要的、所能了解的女艺术家形象：某种半死不活的修女。

1950 年代末，当我还是个刚起步的女诗人时，人们普遍认为你必须有所牺牲。同样的问题发生在任何职业妇女身上，但艺术领域的情况更严重，因为这领域要求的牺牲更完全。你不能既为人妻母又当艺

术家,因为这两者都需要全心全意的奉献。我们9岁时都被大人带去看过电影《红菱艳》(*The Red Shoes*),作为生日派对的余兴节目,我们都记得困在艺术和爱情之间的莫伊拉·希瑞最后卧轨自杀。爱情和婚姻拉着你朝一个方向走,艺术则把你往另一个方向拉,而艺术就像魔鬼附身一般,会让你跳舞跳到死,会完全占有然后毁灭你。再不然它就是毁掉你身为普通女人的可能。

但你并非只能要么当想象力的修女,要么一事无成。祭司的女性版不只是修女,更是女祭司,所以你有选择,这其中是有差别的:基督教没有女祭司,所以这词蕴含着某种异教的,甚至狂欢纵欲的意味。修女与男人隔离,女祭司则不然,不过女祭司跟男人的关系通常也称不上家常就是了。

我第一次读到艺术的女祭司,是在罗伯特·格雷夫斯^①的作品《白色女神》³⁸中,该书主张女人若要成为真正的诗人,就必须扮演“恶梦虽死犹生三重女神”(Nightmare Life-in-Death Triple Goddess),成为女神的祭司,把男人像虫子般踩在脚下,啜饮他们的血。³⁹我读到这书时大约19岁,对一个曾在“瓦斯公司持家小姐”选美比赛中获得第二名的女孩,这念头并不太令人鼓舞:啜饮情人的血在我看来不像是有兴趣的周六夜约会。很土是吧,不过我就是这样想的。但格雷夫斯确实对我造成震撼,让我开始纳闷自己是否真的适合艺术人生。

当我读到乔治·艾略特1876年的小说《丹尼尔·德隆达》时,就更纳闷了。主角的母亲是位歌剧名伶,在丹尼尔2岁时便将他送给别人,部分原因是不想让母职妨碍了她的艺术追求。她有很多仰慕者,但在父亲严格操控下长大的她冷若冰霜,只喜欢男人五体投地,让她踩在他们脖子上。她宣称自己并非怪物,但描述她的文字让我们对此感到怀疑。她“算不上人类母亲,而是‘梅卢西纳’”——一半是女人一半是蛇身的怪兽。⁴⁰

“看着她,”艾略特说,丹尼尔的心情“有种骚动,仿佛见到她经历某种奇怪的宗教仪式,将一项罪行尊为神圣”。⁴¹我们猜得到那是什么宗教,尤其是书中告诉我们她把所有情感都投入艺术,除此之外“给不

① 译注:Robert Graves(1895-1985)英国诗人、小说家、古典文学家。

了任何东西”。⁴²她还保持些人性的地方在于她会受苦,但她受的苦最主要来自离弃艺术,而非离弃自己的孩子。放弃歌唱是一项违背她宗教——艺术的宗教——的罪恶,她因此受到惩罚。

丹尼尔的母亲也被称为女祭司,这与致命的女人已经非常相近,而致命女人的典型在19世纪末的文学中处处可见。此时期最受青睐的一个人物是莎乐美,我很小就知道这个名字,因为有首跳绳的童谣是这样:莎乐美会跳舞,舞跳得真正好,她舞跳得真正好,衣服也穿少少。在艺术作品中,我们有福楼拜的短篇小说《莎乐美》、奥斯卡·王尔德的剧作《莎乐美》、理查德·施特劳斯的歌剧《莎乐美》,以及许多画作。T·S·艾略特笔下的阿尔弗雷德·普鲁弗劳克想象自己的头被放在盘子上端出,用的也是她的典故。她的吸引力何在?在莎乐美这个人物身上,致命的女人与女艺术家合而为一。她的舞艺精湛,足以颠倒众生,但她任由自己的艺术被随之而来的奖赏腐化,先是希律王答应只要她跳舞,随便她要什么都赏给她;在某些版本中,后来她对施洗者约翰的肉欲激情更使她进一步堕落:如果她得不到完整的他,至少也要得到他的项上人头。最后(至少是在王尔德和施特劳斯笔下)她因如此变态的行为而被处死,或者是因为她揭下第七层纱的关系——我们无法完全确定究竟是何者。

奇怪的是,1960年我参与编辑校园文学杂志时,收到很多年轻女性投稿的诗作都以莎乐美为题。那种恐惧似乎在于:怕自己从事艺术会使与自己有性爱关系的男人因此丧命,有朝一日醒来会发现他的人头放在盘子上。我想这有一点弗洛伊德的味道吧:太活跃或太聪明的女人掀开轻纱,男人身体的某一部分便随之落地。

20世纪60年代正值菲力普·威利(Phillip Wylie)的《一代毒蛇》(*Generation of Vipers*)将全世界的问题归罪于“过度崇拜母权”,而这一点本身继承了(在当时仍然非常有影响力的)19世纪传统——担心女人阉割男性。欧文·莱顿^①在其1958年短篇小说集《太阳的红地毯》(*A Red Carpet for the Sun*)的前言中说:

① Irving Layton(1912-2005)加拿大著名诗人。

在我眼中,现代女人扮演复仇女神的角色,一心要阉割男性;当代文明使男性揭露真实的此一创作角色变成多余,甚至成为危险因素,碍手碍脚惹人厌——如此文明的险恶力量更是助纣为虐。如今是大众之女的不光彩年代,她的品味主导一切……酒神已死……⁴³

对年方十八、努力要成为诗人的我而言,读到这种论点还真怪。如今回头来看,我可以看出其中混淆了许多比喻——复仇女神找上的通常是犯下弑母之罪的男人,而那些疯狂地阉割男人(包括诗人奥菲斯)的米纳德^①并非杀死酒神,而是膜拜酒神;不过这一点也无法让当年的诗人感觉比较安全,感觉不会受所谓有阉割狂热的女人的威胁。

有时候女作家自己也会参与这种神话。既然被这样称呼,不如干脆加入游戏。想象力的修女和想象力的女祭司最后都可能在艺术祭坛下过着不生不死的生活,但差别在于女祭司会找个垫背的一起带去。“我吃食男人如空气,”西尔维娅·普拉斯^②《拉撒路夫人》(*Lady Lazarus*)一诗中,那个既反抗又拥抱死亡的、有着一头巫女红色长发的拉撒路夫人如是说,由此也在此一传统站稳了脚。

等到我开始写作的时候,人们已经熟知了身为女作家(尤其是女诗人)有哪些不利之处。杰曼·格瑞尔^③在《穿拖鞋的西比尔们》⁴⁴一书中,已经非常详尽地叙述了19世纪末到20世纪中女诗人的悲哀写作生涯和通常悲惨的死亡。深居简出的艾米莉·狄更生,透过裹尸布上虫蛀小孔观看人世的克里斯蒂娜·罗塞蒂,有毒瘾和厌食症的伊丽莎白·巴雷特·勃朗宁,自杀的夏洛特·缪伊^④,自杀的西尔维娅·普拉斯,还有同样是自杀的安·塞斯顿^⑤。“喷射出的血柱是诗,”西尔

① 译注:Maenad是古希腊供奉酒神戴奥尼索斯(Dionysus)的女性,传说她们离家在荒野游荡,进行混乱狂欢的宗教仪式。

② Sylvia Plath(1932-1963)美国诗人。

③ Germaine Greer(1939-)澳洲作家、记者。被视为20世纪最主要的女权主义者之一。

④ Charlotte Mew 英国女诗人。

⑤ Anne Sexton(1928-1974)美国著名女权主义诗人。

维娅·普拉斯自杀两天前写道，“没有止血的方法。”⁴⁵难道想象力的女祭司下场注定就是如此——成为地板上的一摊血红？

在劫难逃的女艺术家并没有消失，小说家尤其常探索这个主题。A·S·拜耶特^①的小说《着魔》(*Possession*)^②为扬弃人间爱恋的女诗人此一人物典型添加了复杂的变化；在卡罗尔·希尔兹^③的《斯万》(*Swann: A Mystery*)中，变化更为险恶——全心投入艺术的女诗人被丈夫杀害，因为他受不了自己不是她的最爱。然而，这两本小说的背景一本设定在过去，另一本则在偏远的乡间。除非像萨尔曼·拉什迪^④的新作《她脚下的土地》(*The Ground Beneath Her Feet*)那样，将女艺术家主角塑造成有自我毁灭倾向、拼命嗑药、私生活紊乱、有名得不得了摇滚乐手，否则如今很难再让这种垂死天鹅式的形象有足够的现代感，也无法像以往那样完全直截了当。

然而，我开始写作之际，这种形象仍然十分直截了当，理所当然的程度甚至到了：在我头两本薄薄的诗集出版之后，人家不是问我会不会自杀，而是问我什么时候自杀。身为一个女诗人，除非你愿意冒生命危险——或者彻底放弃生命——否则别人不会太认真看待你，至少这套神话是这样规定的。幸好我除了写诗也写小说，虽然自杀的小说家也不乏人在，不过我确实感觉写作非诗类文字有平衡的效果。可以说是盘子上多了一点肉和马铃薯，少了一些砍下来的人头。

如今女作家比较能被视为，唔，就是女作家：既非修女也非狂欢杂交的女祭司，既非太无人性也非太有人性。然而这种神话仍然具有力量，因为关于女人的这类神话仍然具有力量。米纳德和事奉阿波罗的预言女祭司仍等在一旁，或者说她们空空的戏服仍等在一旁，而最可能把她们重新召唤出来的莫过于“为艺术而艺术”的宗派。

在第一章中，我谈到作家——大写的作家——角色被投射了各种

① A·S·Byatt(1936 -)英国著名女作家。布克奖得主。

② 译注：即电影《无可救药爱上你》(2002)原著。

③ 译注：Carol Shields(1935 -)生于美国，现居加拿大的小说家，曾获加拿大总督文学奖(1993)、美国国家书评奖(1995)、普利策奖(1995)等。

④ Salman Rushdie 英国作家。

期待及焦虑。本章中我谈到其中一部分,关于拒斥财神的世俗价值,全心献身艺术,也谈到与此种献身有关的牺牲。

但是,若你在“路窄门直”的为艺术而艺术之路上避开了“丧气的泥坑”,却走上了另一条标示着“社会意义”的路,又如何?⁴⁶接下来是否会走到座谈会之类的场合?如果是,这座谈会是否在地狱?但如果你转身不顾“社会意义”,难道你的文字不会只是艺术宫殿中镀金扶手椅上又一条蕾丝小丝巾吗?这种可能总是存在的。

第四章 诱惑：普罗斯佩洛、奥兹巫师、梅菲斯托一千人等

是谁挥动魔杖，操纵戏偶，在恶魔的书上签名？

魔鬼又带他上了一座最高的山，将世上的万国，与万国的荣华，都指给他看；

对他说，你若俯拜我，我就把这一切都赐给你。

《马太福音》第四章 8-9 节

要在任何一项艺术出类拔萃，必须被魔鬼附身。

伏尔泰¹

这个宫廷弄臣真贵！

伏尔泰笔下之腓特烈大帝²

希望你不会问我这一切是什么意思，或个中有什么道德寓意。我自认与历史学家一样都是说故事的人，唯一的职责就是不动感情地追索论点。讲述传奇的人必须……处在适当的高度，就像操纵线的人，并应有偶戏师傅的态度……

莫里斯·休利特，《森林情人》³

……诗人不该是诗人，而必须是某种道德的庸医。

伊迪丝·西特韦尔⁴

……细看古往今来的作家，便会发现作家永远都有政治性

……否定作家的政治性，就等于否定他部分的人性。

西里尔·康纳利，《承诺之敌》⁵

有些人自信满满，

渴望多多益善的字词，

参加派对佩戴别针，不时来段信息，

得到听众，以及会议厅的注意。

在腹语术表演者的膝上，在那摇头摆脑的

聪明机智中，他们拥有的只是油彩和纸板。

A·M·克莱恩，《诗人风景绘像》⁶

可惜我们无法操控自然元素一如他操控人类逻辑和信仰……如果没成功，变魔术的人可以为人类的苦难叹息，因为人类失去了神秘尊严，他也失去了赚钱机会；如果成功了，变魔术的人可以表现优雅内敛的态度，同时注意实务细节。或者他也可以在群众专注投入的力量下深深一鞠躬，仿佛他是个难得的诚恳魔术师，对自己的技艺无比尊敬，对魔术真正的力量感到畏惧。

格温多琳·麦基文，《魔术师朱利安》⁷

上一章中我说形象一度是神祇，但由此也可推出，神祇一度曾是形象。我们知道有些神祇形象看来仿佛会吃喝，有些看来仿佛会说话，还有些内在有着熔炉，把小孩放进去献祭。匠人制造出形象，祭司则是幕后操纵戏偶的人。

形象本身，如旧约先知唾弃讥嘲的那种，是冷冰冰、硬梆梆、不会动作的，然而 19 世纪后半期为艺术而艺术派的作家对之却十分着迷。形象是艺术品，也可能是半可动弹的偶像，如梅里美（Prosper Mérimée）《岛屿的维纳斯》（*Vénus de L'Isle*）小说中将爱人压死的维纳斯，或者福楼拜那残酷又花枝招展的《萨朗波》（*Salammbô*）中置人于死地的女神。在制造艺术的人与艺术可能的消费者之间的激烈冲突下，有着关于偶像崇拜的弦外之音。崇拜“假”神——包括脱离了人类社会需求的艺术与美之假神——是否并非只是中立，而是崇拜邪恶？那么，作家对自己的艺术该感到多内疚？

对此类问题最感焦虑的作家，似乎是亨利·詹姆斯。1909 年他出版了《大师的课程》（*The Lesson of the Master*），收录了 1890 年代主要为“唯美主义”刊物《黄皮书》（*The Yellow Book*）所写的短篇小说，虽然他基本上并不赞成唯美主义。这些小说每篇的主角都是一个或数个作家：一名年长作家力劝年轻后进者禁欲，对艺术付出教士般的无私全心奉献，然后自己娶了年轻作家喜欢的女孩；一个默默无闻的好作家，被并不了解他艺术的社交世界发掘且捧为名流，最后因此被害死；一个贫穷但认真的作家渴望名利而不可得，另一个有钱有名的粗俗作家（是个女的）却渴望得到在大众市场失败的作家享有的那种艺术认可；一位大师级作家，没人了解他艺术的中心秘密；还有一位名声显赫的作家，其实是个骗子。詹姆斯在这些故事中写出紧张兮兮的乐趣，这些小说加在一起，描绘出对于“身为作家”此事基本上持福楼拜式的态度，这些态度由来已久，已成了众所承认的作家智慧。

另外有篇小说也可以加在这个行列：发表于 1884 年的《〈贝尔特拉菲欧〉的作者》（*The Author of "Beltraffio"*）。但这个故事黑暗得多。一个名叫马克·安比昂的作家——或许马克（Marc）是取自马可斯·

奥里略(Marcus Aurelius)^①,安比昂(Ambient)则是取自“环境灯光”(ambient glow)——这位大师写出了一本大师级的小说叫做《贝尔特拉菲欧》,这小说等于“发出了美学的战争呼喊”。他住在一处迷人的“比例稍小的艺术宫殿”,有个可爱的小儿子,但他太太却是“心胸狭窄、冷淡的喀尔文派,固守刻板的道德规范”。他太太看不起他对美的热爱,认为他的书很邪恶,甚至试图不让儿子接近他,忧惧于儿子有朝一日会长大到读得懂他的书的年龄。小说以讥嘲的口吻说她相信艺术应该有“目的”。对于信奉“艺术福音”的人而言,这是何等异端邪说!

表面上看来,一心追求完美的马克·安比昂或可说是詹姆斯本人艺术观中“好”的化身,其妻则代表恶劣褊狭的庸俗之辈。但这只是表面而已,亨利·詹姆斯太受美国清教徒影响,不可能只顾追求美学而不理会道德。马克·安比昂认为“所有生命”都是他艺术的“雕塑材料”,而这种艺术本质是可疑的。他说:

“这新的作品必须是黄金容器,盛满对现实的最纯净过滤成果。哦,我是多么担心这花瓶的造型、这金属的锤炼啊!我必须将它锤炼得无比细致、无比平滑……同时还得小心翼翼,不让任何一滴液体流掉!”⁸

此处或许又用了希腊古瓮的典故,但在这脉络中,意味的不只是乔伊斯《青年艺术家的画像》(*Portrait of the Artist as a Young Man*)结尾祈指的那种手艺人,更是处理各种过滤物质的炼金术士。而他如此辛苦制造的容器是什么,里面装的又是什么?是长生不死的灵药,还是献祭牲礼的鲜血?

从故事的结局,我们猜想是后者,因为代表艺术家的丈夫和代表社会的妻子把夹在两人之间的孩子害死了。安比昂杰作的书名,暗示着孩子的死不只是妻子的责任,牺牲他的并不只是道德常规那种狠毒狭隘的偶像,也是艺术的镀金偶像。贝尔特拉菲欧(Beltraffio)并不是

① 译注:罗马皇帝(161-180)斯多噶派哲学家。

个既有的词，似乎也不是意大利或任何地方的宫殿名称；但值得一提的是，tra 在意大利文中表示“在……之间”，而 fio 表示“刑罚”。至于 bel 当然是“美丽”，但意大利文中恶魔巴兹巴（Beelzebub）叫做 Belzebù——和古代中东各地区所称的 Bel 和 Baal 语出同源，也就是《圣经》中一再严词谴责的魔王。小说中写道，妻子临死之前读起“黑暗的‘贝尔特拉菲欧’”。我们只能希望这番阅读没有毁灭她的灵魂，因为在西方的文学传统中，黑暗之书的主人只有一个。

至于那个孩子，若艺术与社会两者有所妥协，或许能够挽救他，但此一妥协该以何种形式出现？这问题显然让詹姆斯辗转难眠。

上一章中我谈到，作家身为艺术家的此一身份常被许多夸张的神话环绕，将之描绘成虔诚献身的想象力的祭司或女祭司，侍奉艰苦严苛的、可能毁灭他们的“为艺术而艺术”的宗派。若作家将自己放进这个架构，便会看见自己的职责是全心奉献给艺术，要追求的目标则是完美的作品。事实上，乔治·艾略特的小说《丹尼尔·德隆达》（*Daniel Deronda*）中，音乐家克里斯默告诉社交界的女孩格温多琳·哈勒思，如果你不至少有一点效忠这个理想，恐怕就只能达到平庸，或者“刺眼的无足轻重”。⁹任何艺术都是一种纪律，它是但不只是一项技艺，更具有宗教意味，你必须彻夜守候等待，摒除自我，创造出易于接收神启的空无心灵境界，这些都很重要。

但这只是艺术家与其艺术的关系。他和外界——也就是我们所称的社会——的关系又该如何？在这方面，许多人曾做出各种宣言，告诉我们，笔比刀剑更有力，¹⁰还说，诗人是未获承认的世界的立法者。¹¹

这可能有点太夸大了，尤其是在这原子弹、网络以及地球上动植物快速灭绝的时代。不过，还是让我们假设作家写出的文字并非存在于某个围着围墙的、名为“文学”的花园里，而是真正进入世界，有其影响和后果。这样一来，是不是就应该开始谈伦理学，谈责任，谈其他诸如此类讨人厌的东西，亦即想象力的祭司宣称他有权不予理会的东西？

但让我们再想一想“祭司”一词。祭司不只是个膜拜者，也要执行

仪式不是吗？他不也是人民的牧羊人、上帝与凡人之间的中介吗？乔伊斯笔下的斯蒂芬·戴达勒斯说他要“在我灵魂的打铁铺里冶炼出我族未经创造的良心”。¹²良心：这是个充满道德意义的词。如果作家有这种力量，让我们想想怎么行使这种力量，包括它与行使者（作家）和被行使者（我们其他人）的关系。

没有人比作家更恨作家：对作家作为个人以及作为典型，最恶毒、最鄙夷的描绘都出现在作家写的书里。也没有人比作家更爱作家：自大狂和偏执妄想都是作家揽镜自照的心境。作家像浮士德，在镜中看见堂皇的、邪恶的、超乎人类的梅菲斯托，其他人如同系着线被他操控的傀儡，如同内心秘密被掌握在他手中的愚人；作家也像梅菲斯托，在镜中看见颤抖可悲的浮士德，渴望青春永驻、美好性爱、无比财富，拼命守住可怜的幻想，相信自己埋头苦写便可获得这一切，而她竟敢把这幼稚的文字游戏称为“艺术”。

20 世纪的作家，大体上都困扰于自己无足轻重的此一念头。普遍的形象不是雪莱笔下形塑世界的有力诗人，而是艾略特笔下迟疑的阿尔弗雷德·普鲁弗劳克。许多作品都谈到或讨人厌，或充满嫉妒，或小心眼，或愚蠢的作家。以下是一段将作家描绘成神经兮兮怪胎的文字，出自唐·德里洛^①的《毛二世》（*Mao II*）。一名编辑对作家描述自己的工作：

“许多年来，我都高高兴兴地听作家那些精采绝伦的紧张焦虑。愈是成功的作家就愈会抱怨……我在想，不知一流作家的特质是否也造就了他独到又众多的抱怨内容。是写作来自于怨恨和愤怒，还是怨恨和愤怒来自于写作？……独处真要命啦、夜里失眠啦、白天充满担忧和痛苦啦，抱怨个没完没了……”

“你一定很辛苦吧，”作家说，“得一天又一天面对这些鬼家伙。”

“不会，很简单。我带他们上大餐馆。我说：这个这个这个，我说：喝那个喝那个。我告诉他们，他们的书在连锁书店畅销极

① 译注：Don De Lillo（1936 - ）美国小说家。

了,读者大批大批涌进卖场。我说:叽里呱啦叽里呱啦……有人想把书改编成电视影集啦,有人想做有声书啦,白宫也想要一本放在总统书房啦。”¹³

接下来则是梅维丝·加伦特的短篇小说《一件痛苦的事》(*A Painful Affair*)中,英国作家普里森写给法国作家格西普的信。格西普说想搬到伦敦住,普里森劝他打消念头:

普里森写道,在巴黎,人们会认为格西普是个有格调的打文学零工的人,没有人会说他汲汲营营往上爬——至少不会当面说。格西普似乎年纪轻轻就进入了巴黎艺术圈的中上高峰,艺术家可以同时看见欧斯曼大道百货公司里挂着的机器织的开司米外套,也可以看见五千法郎一套的手工西装。英国的种姓标志则大不相同,他可能会被认为是皮条客或毒贩,而在公车站被人开枪打死。¹⁴

普里森和格西普都很虚荣,对自己的名声都很敏感,都试着用想象出来的鸡毛蒜皮怠慢来压下对方。马丁·艾米斯^①的小说《资讯》(*The Information*)与此类似,其他还有许多作品亦然,其中最近的一个例子是大卫·福斯特·华莱士的《与极恶之人的短暂访谈》(*Brief Interviews with Hideous Men*)中的“作家”角色。为什么作家如此厌憎自己?也许是继承自浪漫主义的艺术形象与现实之间的差距使然。那些文学巨人、光彩的死者,对这些软脚蟹后代会作何感想?

关于现代诗人默默无闻的可耻处境,A·M·克莱恩是这么说的:

我们只确知,在这真实的社会
他已经消失了,根本不算数,
除了在人口统计的繁衍中——
也许投了某人一票,匿名地

① Martin Amis(1949 -)英国作家。

挑战盖洛普民调,政府统计图表里的一个点——
但没人感觉到他,当然离盛名差得远——
在大吼大叫的乌合之众中,是某个人的叹息。

哦,他曾在笔下卷轴中展开我们的文化——
君王引用他的话,震撼讲台的呼声——
以一个名字他曾清楚述说,
天堂,以另一个名字述说七重天,
他,若他真的存在,是一个数字,一个 X,
是旅馆登记簿里的张三先生,——
隐姓埋名,遗失,空缺。¹⁵

(受这种心灵创伤的多半是男人。女人不包括在浪漫主义大点名的阵容中,也从没被硬生生安上一大堆天才勋章;事实上,在我们的语言里,“天才”和“女人”这两个词根本凑不在一块儿,因为人们预期男性“天才”会有的怪异行径若出现在女人身上,只会变成“疯子”这个标签。用来形容女人的词是“有才华”,甚至“伟大”。但就算女性艺术家真的对社会产生影响,她们通常也不自称有这种野心。因此,今日的女性艺术家并不觉得力量减损或者在世界舞台上的地位下降,反而可能觉得如今女性的际遇比以前好,所以跟众多显赫的女祖先相比之下,并不会自觉太微不足道。)

除了作家为艺术而艺术的崇高理想之外,接下来我想讨论一些其他的可能面向,以及这些面向可能对自我认知造成什么样的危机。其中一个面向是关于艺术、金钱和权力交错的那奇特的一点;另一个也与之相关的面向,则是我们所谓的“道德责任”或“社会责任”。别人对作家的影响(可能控制他写出什么作品)可称为“钱与权”;作家透过自己的作品对别人产生的影响,则可称为“道德及社会责任”。

钱与权的问题可以缩减成最精简的形式:你的灵魂是否待价而

沽，如果是，价钱为何，买主又是谁，而如果你不卖，谁会把你像软壳蟹一样压扁，你出卖灵魂希望换取的又是什么？

有个笑话是这么说的：

魔鬼对作家说：“我要让你变成你这一代最伟大的作家。何止这一代——这个世纪最伟大的。不——这一千年以来最伟大的！你不只最优秀，也会最出名、最富有，除此之外，还极具影响力，显耀名声流传千古。只要把你祖母、你妈、你老婆小孩、你的狗和你的灵魂卖给我就行。”

“没问题。”作家说。“非常乐意——笔给我，我该把名字签在哪？”然后他迟疑了。“等一下。”他说。“这其中有什么圈套？”

假设作家签了魔鬼的合约，假设合约内容包括人世间的权力，就像耶稣若屈服于荒野受到的试探所会得到的一样。如果作家得到这种权力，要到什么程度才能说他滥用了权力？社会责任的问题最精简的形式大概是：你是否看顾你的兄弟^①，如果是，又到何种程度，你是否愿意扭曲自己的艺术标准，变成操纵戏偶的人，摆布扁平人物以达说教效果，以便传达某种——通常是艺术以外的——寓意？

如果你不看顾你的兄弟，如果你把自己关在象牙塔里，那么，由于你什么也不做，你是否便成为杀人的该隐——不，该说是谋害兄弟的该隐，因为所有男人皆兄弟——手上沾着鲜血，额头上有印记？你的袖手旁观是否会导致社会罪恶？

这些问题没有清楚的答案，但如果你动笔写作，迟早会遇上这些问题。也许我根本不该称这些问题为问题，也许该称之为“谜题”。

首先来谈谈，道德社会责任与艺术品内容的关系。举例来说，若某人杀了人，便是杀人犯，有关单位会尽力缉捕他、审判他，等等。但若作家在书里杀人，若他笔下有个人物专心致志要进行最完美的

① 译注：典出《创世记》第四章，该隐杀害弟弟亚伯后，耶和华问该隐亚伯何在，该隐答不知，说弟弟又不归他看顾。

谋杀,并视之为美学行为(例如安德烈·纪德的《梵蒂冈的地窖》(*Les Caves du Vatican*)),那么他有什么罪,我们又该如何评判他的罪?我们是否应该——事实上,是否能够——仅以审美标准来评断他的书,将其视为艺术品,只看它的段落有多流畅,结构是对称还是歪斜,隐喻的手法是否恰当又特殊,结局又是否有令人满意的惊奇或淡淡的反讽?如果有人看了他的纸上谋杀后起而效之,真的去杀人呢?

作家是否超越道德法则,是不是尼采式的超人,不需受限于无聊、愚昧、毫无才华、庸俗平凡的大众所遵循的普通法则?另一方面,如果写作表达的不只是其为艺术品的层面,如果它真的是作家的自我表达,那么这样一个创作谋杀情节的作家,暴露出来的又是什么样的自我?大概不是很好的自我吧,最好也只是无涉道德,而最坏则会洋洋自得的怪物。

身为现代主义兴盛期及后现代主义兴盛期主要女祭司的苏珊·桑塔格,近期谈她自己早期反传统的文章时,坦承:

我当时极力禁欲……那些文章不只是风格严峻,根本就是苦行,仿佛我不信任自己想象力的感官力量。我想当时我是害怕迷失,只想支持能改善人心的好事,而这么做对我很自然,因为我的思考模式一直都有道德框架。¹⁶

改善人心。可不是吗?艺术这种改善人心的功能是每个为人父母者都渴望的,也是北美每一所学校的董事会都会赞同的,然后其中有些人就会用这番赞同作为审查制度的藉口。但如何改善人心?又是哪些人、在哪些方面需要被改善?而且除了改善还要保护,以便这些人不受某些可能被视为不利改善的事物影响?

这其中便有个故事,而且说来话长。故事内容包括柏拉图要将诗人踢出《理想国》中倡议的理想国度,因为他们说谎;包括许多被焚烧的书,以及某些被焚烧的人,还有伊斯兰的格杀令及天主教的禁书目录,更不用说还包括你的莉拉姑妈不肯理你,因为她认为自己就是你最新一本小说里那个放荡成性的X夫人,她根本就没做过那些事,你

好大的胆子竟然乱写。你活该，谁叫你偷了她的梅蕙丝头^①和1945年的窄腰身套装，改穿戴到另一个完全不同的人物身上。

但身为艺术家的你，真的有权偷拿莉拉姑妈衣橱里的配件吗？你是否有权把在公交车站偶然听到的对话拿来加在自己的深奥大作里？你是否可以随意运用所有事、所有人，就像艾丽丝·芒罗短篇小说《题材》(Material)中的作家休果那样把他们视为题材——而他妻子骂他是“肮脏的道德白痴”？休果是可憎作家的缩影，起初他妻子不相信他真的是作家：

我以为作家都该有种权威，但他没有。他太紧张，面对每个人都太敏感易怒，又太爱表现。我原先相信作家是冷静、忧伤、知道得太多的人，相信他们有种特殊之处，从一开始就有种坚硬、闪亮、令人生畏的罕见特质，但休果没有。¹⁷

但结果是，休果确实有。两人离婚后，妻子偶尔看见休果写的一篇小说，其中主角的创作依据是妻子对他们以前楼上邻居陶蒂的描述，而休果自己在现实生活中跟那个邻居几乎没什么往来。妻子说这是一篇很好的小说：

戏法不能感动我。或者说只有很好的戏法才能感动我，巧妙的、诚实的戏法。陶蒂从生活中被取出，放在光线下细看，仿佛悬浮在透明果冻中，休果一辈子都在学习制作那种奇妙的果冻。就像施展了一项魔法，这点无可否认……陶蒂进入了艺术。这种事不是每个人都碰得到的。¹⁸

妻子坐下来写信给休果表示欣赏，却发现自己愤怒地写着：“这并不够，休果。你以为够，但是并不够。你错了。”¹⁹

什么并不够？巧妙的戏法和魔法。艺术。这些并不能——至少

① 译注：finger-wave 是一种服贴的波浪状短发式，由于女星梅蕙丝(Mae West)之故，在20世纪二三十年代风行一时，故此处译为梅蕙丝头。

在那女人的心目中不能——弥补休果肮脏的道德白痴行为。

一旦问起什么才够,又是在哪方面够,一大堆问题就会接踵而来。艺术家信奉的神应该是古典主义的阿波罗,充满美丽的形式,还是淘气、狡诈、守护小偷的墨丘利(Mercury)?你的灵感来源应该是圣灵,如弥尔顿在《失乐园》中所说的那样,还是火热的缪斯女神,如莎士比亚《亨利五世》序幕所说的那样,还是变戏法的哈利·胡迪尼?

才华在哪些方面使你与众不同(如果它真使你与众不同的话)?它是否让你免于其他人必须遵从的职责和责任?或者它给你更多的职责和责任,只是种类不同?你是否该扮演疏离的观察者,追求为艺术而艺术,享受各种晦涩的乐趣(或者说各种能使你更加了解人生和人类处境的经验),如果这么做的同时排除了其他人和他们的需要,你是否会变成满身罪恶的怪兽?或者你该专心致志成为世上被踩在脚下的卑微人物喉舌,就像果戈里、查尔斯·狄更斯、维克托·雨果、写《萌芽》(*Germinal*)的左拉,或者写《巴黎·伦敦流浪记》(*Down and Out in Paris and London*)的奥威尔?你是否该像左拉那样写《我控诉》(*J'accuse*),还是这种控诉全都很鄙俗?你是应该支持有价值的理念,还是避之惟恐不及?面对一般奉公守法的公民,你是多余的寄生虫,还是事物的本质中心?你是否应该被贴上难看的“知识分子工人”标签,永远焦虑于自己是否走对了党的路线?党的路线可以是任何一种:1930年代左派的政治正确,跟在那之前没多久的右派宗教正确很类似,跟如今的新自由主义意识形态也相去不远。不管哪种党的路线,都是穿过透镜去看现实,而透镜是会扭曲景象的。

比方说,那个F开头的字^①。如果你是女性又是作家,如此性别和职业的组合是否自动使你成为女性主义者,而这又到底是什么意思?是否表示你书里不可以出现任何好男人,尽管你在现实生活中确实挖掘到一两个?如果你真的勇敢承认自己是那种F开头的女人,这种自

① 译注:作者在此显然有玩笑意味。英文说“F-word”一般指脏话,但此处指的是女性主义者(feminist),以及围绕着此一标签的种种迷思及刻板印象。

我分类又该对你的穿着打扮造成何种影响？我知道这样讲很不正经，但如果穿着打扮的问题真的那么不正经，又为什么有那么多人认真对此做出许多沉重的意识形态讨论？就算你不是严格意识形态意义上的女性主义者，紧张的评论家是否仍会抨击你是女性主义者，只因为你代表了“写作的女人”这种可疑人物？这是说，如果你书里有任何不快乐的女人、不好的男人的话。唔，他们八成会这么做。这种事以前也发生过。

简言之：如果你承认自己对社会有任何责任，尽管只是宣称描写社会，那么，你的职业是让你成为笔下一切的主人，还是成为别人神灯里的奴隶？

在所谓“为别人好”这句话里，好（good）有很多种意思：“好的”（good），“擅于”（good at），以及“合适”（good for）。艺术和艺术家应该是其中哪些意义的“好”？有太多座谈会都在讨论这类题目，此种座谈会通常叫做“作家与社会”之类，认为作家有（或者应该有）与其他人相关的功能，这功能应该是有用的，而非只是装饰性或娱乐性——在某些人眼中，装饰和娱乐就算不是罪恶，也是无足轻重——而这功能有用的程度应该要可用艺术家本身以外的标准来丈量。永远不乏人能想出各种你该做的好事，只不过那些好事并不是你擅长做的事。

每当有人邀我参加这种讨论，我都想跑得远远的——虽然不是每次都成功。这其中的原因无疑在于，1960年我还是个20岁诗人时，有个年纪较长的男诗人告诉我，除非我先当过卡车司机，对普通人每天实际做些什么有第一手经验，否则成不了大器。我不认为人生与艺术之间有任何经过验证绝对有效的、像灌香肠机器那样因果分明的关系，至少这种关系跟品质无关——也就是说，并不是在卡车司机的座位上吸收材料，就能变成一流的艺术家的。但是，如果我当时可以当卡车司机（彼时彼地女人是没有这个可能的），也许我真的会去，然后那就会变成传记作者最喜欢谈的影响传主一生的经验，然后我对人生和艺术的关系或许就会有不同的看法。

“要成为作家，是否必须受苦？”刚起步的作家常这么问。“别担心，”我通常会说，“不管你喜不喜欢，一定都会受到苦。”我应该再补充说的是：很多时候，受苦是写作的结果而非起因。为什么？因为世

上有很多人绝不肯让你这么好过,你这自以为是的自家伙。出书常常很像出庭受审,受审的罪名跟你心里知道自己做出的事大不相同。“只有小说家了解秘密人生,了解所有隐晦和忽视之下的愤怒。你们大部分都算得上半个杀人犯。”《毛二世》的一个人物如是说;²⁰有同样看法的包括许多评论家、许多高度警戒的委员会(其愤慨的成员专心致志要为今日年轻人清除不良读物),以及许多独裁政权的政府。他们知道有具尸体埋在哪里,一心要把它挖出来,要追捕你。问题是,他们挖出的东西通常不对。

在这个层面上,写作与其他种类的艺术——或者今日的媒体——有何不同(如果真有不同的话)? 各类艺术都曾饱受诽谤,每一种艺术家都曾面对行刑的枪手。但我认为作家特别容易受到有权力谴责他们的人报复、在街头遭到暗杀、被丢下直升机,不只是因为作家太大嘴巴,更因为——不管你喜不喜欢——语言本身就具备道德层面:如果说杂草,便不可能不对那种被你归类为杂草的植物表示负面评判之意。

我念大学的时候,我们全都得熟悉阿奇博尔德·麦克利什一首名为《诗之艺》(*Ars Poetica*)的诗,其中几句是:“诗应是可以触及的,缄默的/一如成熟的果实,”结尾是:“诗人不应意指什么,只消存在。”²¹这首诗当然违背了自身的教诲:它是一首诗,但并不缄默也不乏意义,事实上,它稳稳立足在提供告诫的传统里。长久以来,评论家主张艺术的目的在寓教于乐,我认为这首诗“教”的部分远超过“乐”,甚至可说是在订规定,而例如格特鲁德·斯坦因那句著名的小诗“草地上的鸽子唉呀”²²就远没有这种意味。麦克利什这首诗也不像塞尚式对苹果之为苹果的本质沉思,并将之视为诗的理想——想必是指抒情诗,因为我们显然不能指望《伊里亚德》或《神曲·地狱篇》只有这些水果类特质。

前阵子,我请教了一位来我家作客的小说家²³的意见。我问,是否有可能写一篇毫无道德意味的小说?“不可能。”她说。“道德意味部分不是你能控制的,因为故事必然有个走向,而读者对结局是对是错自会有其意见,不管你喜不喜欢。”她想起好些曾试着除去此一元素的作家:写《拉夫卡迪欧》(*Lafcadio*)的纪德,宣称要去掉人物和情节这两

种过时概念的霍格里耶^①。我还记得 50 年代末读过霍格里耶的作品——感觉就像读还没放上任何东西的餐盘。不过我也要说，霍格里耶确实相当接近写出道德中立的文章，但这种文章在其他许多方面也是中立的——而那些正是使许多作品有趣的因素。“他的散文写得好笑极了。”我那朋友说。“对，不过你选读他的小说吗？”我说。“不读了。”她说，“小说里什么都没发生，没有任何笑话。”

作家无须对人物或结局作价值判断，至少不必做得很明显。契诃夫有句不甚正确的名言是，他从不评断他笔下的人物，我们也可以看到许多评论都心照不宣地支持这种克制的态度。但读者会评断人物，因为读者会加以诠释解读。我们每个人每天都在进行诠释，必须解读的不只是语言，更是整个环境，了解这个代表那个——“小绿人”表示可以过马路，“小红人”表示不可以——如果不作诠释解读，我们就会死。语言并非道德中立，因为人脑的欲望并非中立。狗脑也是如此，鸟脑也是如此：乌鸦就很讨厌猫头鹰。我们喜欢某些事物、讨厌某些事物，赞许某些事物、不赞许某些事物，这就是有机体存在的天性。

这样一来，为艺术而艺术的观念处境如何？恐怕处境艰难吧。确实如此：周遭充满人人抢破头竞争的报纸、政治反应和市场力量，艺术和社会为了象粪装饰的圣母像之类的事物发生冲突，双方都在收票数钱。

格温多琳·麦基文说：“诗人是不靠快速手法变戏法的魔术师。”²⁴我想提出三个虚构人物，从另一个角度来谈这个主题。这三个人物都是类似魔术师的角色，法兰克·鲍姆^②的童话《绿野仙踪》（*The Wizard of Oz*）中的奥兹巫师，莎士比亚剧作《暴风雨》中的普罗斯佩洛，克劳斯·曼（Klaus Mann）的小说《梅菲斯托》（*Mephisto*）中疯狂追求权力的演员亨利克·霍夫根。这三者有什么共通之处？三人都处在艺术与权力的交叉点，因此有着道德和社会的责任。三人也都制造不同类型的幻象，就像那个肮脏的道德白痴休果和他那神奇的魔法

① Alain Robbe-Grillet (1922 -) 法国著名小说家。

② L. Frank Baum (1856 - 1919) 英国剧作家、诗人。

果冻。

先从《绿野仙踪》谈起——这本书我年纪很小就读到了。各位都知道书中的主角是多萝西，这个堪萨斯州的小女孩被龙卷风吹到奥兹王国，那里还有女巫存在，好的坏的都有。多萝西前往翡翠城，那里一切都是绿色，据说住着一位巫师，可以帮她回到堪萨斯。她一路上经历各种冒险，同行的包括相信自己缺乏勇气的胆小狮、认为自己没有大脑的稻草人，以及宣称自己没有心的铁樵夫。他们全都在寻找改善自己生命的事物，想要更有自尊自信，希望能从巫师那里得到这些，而每个人眼中看到的巫师都不一样：伟大可怕的奥兹在他们眼中依序成了巨大头颅、熊熊火焰、野兽、美女。

但轮到多萝西见巫师时，她的狗托托撞倒了角落的屏风，露出真正的巫师——他是个小老头，用各种道具、把戏、腹语术演出这一切。翡翠城之所以看起来这么绿，也是他用染色眼镜做出的假象。但他解释说，他制造出这些幻象全都是为了人民好。他必须假装具有令人生畏的魔法，那些真正具有超自然能力的坏女巫才不会毁灭他们。于是他创造出一个乌托邦，或者说一个怀柔的独裁政权，看你从哪个角度去看。他也耍了多萝西，以虚假的承诺骗她去跟最后一名邪恶女巫作战：事实上他并不知道该怎么帮她回家。

多萝西不太欣赏这种行径。“我认为你是个非常坏的人。”她说。

“哦，不是，亲爱的。”巫师说，“我其实是个非常好的人，只是个非常差的巫师……”²⁵

若你是艺术家，身为好人这一点跟你实际的成就并没有什么关系。完美的道德修养无法弥补差劲的艺术成绩：唱不出高音 C 并不能因为你对狗很有爱心而得到补救。然而，若你凑巧是个好巫师——擅于施展魔法，做出那“神奇的透明果冻”，制造出幻象使人信以为真——那么你是好人还是坏人这一点就有关系了，因为若你是个有能耐的巫师，就可能得到各式各样的力量——与社会有关的力量，届时你身为好人或坏人这一点将决定你会用这股力量来做什么。

自命为魔法师的奥兹巫师是个施展权力、操控别人、制造幻象的冒牌货，这类人物由来已久。他的远祖可能是个萨满巫医、高等祭司

或江湖术士,或者综合了这些功能。民间传说里也能找到其他祖先。在比较近期的文学作品中,可以从马洛(Christopher Marlowe)笔下的浮士德博士追溯到《暴风雨》中的普罗斯佩洛。普罗斯佩洛之后有琼森^①的《炼金术士》(*The Alchemist*),《炼金术士》之后又有萨克雷^②《浮华世界》(*Vanity Fair*)的偶戏序幕,操纵戏偶的人就是作者。许多暴君式魔法师和艺术家型人物也出自此一传统,包括纳桑尼尔·霍桑《胎记》(*The Birthmark*)和《拉帕齐尼的女儿》(*Rappaccini's Daughter*)中邪恶或癫狂的炼金术士。有时情节会有可怕的发展,就会出现E·T·A·霍夫曼^③笔下的坏魔法师(另可见于奥芬巴赫^④的歌剧《霍夫曼的故事》),以及乔治·莫里哀《特里尔比》(*Trilby*)中趁机为恶的催眠师史文加利。此外还有一堆关起门来乱搞的东西,谁知道谁从谁而来,再来就是《红菱艳》电影中那个令人发毛的制鞋匠,以及约瑟夫·罗思^⑤的小说《一千零二夜的故事》(*The Tale of the Thousand and Second Night*)中蜡像馆的馆主,他创造出不存在的怪物,因为人们就爱看这种怪物。此外还有托马斯·曼^⑥《马里欧与魔术师》(*Mario and the Magician*)中的催眠师,罗伯逊·戴维斯^⑦笔下戴普福三部曲的魔法大师、又名保罗·邓普斯特的“伟大的艾森葛阴”,以及伯格曼(Ingmar Bergman)电影《魔术师》(*The Magician*)中饱受煎熬的主角。这些人物有的是只想赚点小钱的表演者,也有人疑心自己的魔术可能成真,以为自己变出的奇幻世界是真的奇幻,并使其他人也感受到惊异奇幻。

① Ben Jonson(1572-1637)英国剧作家、诗人。

② William Makepeace Thackeray(1811-1863)英国小说家。

③ 译注:Emst Theodor Amadeus Hoffmann(1776-1822)德国作家、作曲家,是德国文学浪漫主义的重要人物。

④ 译注:Jacques Offenbach(1819-1880)生于德国的法国作曲家,其轻歌剧作品被视为喜歌剧的杰作。

⑤ Joseph Roth(?-1939)德国犹太作家。

⑥ Thomas Mann(1875-1955)德国作家。1929年诺贝尔奖得主。

⑦ Robertson Davies(1913-1995)加拿大影视、戏剧家,小说家。

接着我们来谈莎士比亚的普罗斯佩洛,因为就某方面而言,他是这众多角色的祖师爷。我们都知道他的故事。他被弟弟背叛篡位,带着女儿和书本(其中包括魔法书,这点并非凑巧)一起被放逐,来到一座热带岛屿,试着教化当地唯一的原住民,就是女巫所生的卡力班,教化不成时则用魔法来控制他。一场船难,坏心的弟弟和那不勒斯国王及其随从来到了岛上。普罗斯佩洛召来供他使唤的空气精灵爱瑞儿,将这些如今被命运交到他手中的昔日敌人加以引诱,使之迷惑、吓个半死。据他说,他的目的不在于报复——只是要让他们悔悟:“既然他们忏悔了,/我唯一的目的也就达到,/不必再紧皱着眉心了。”^①他如是说。等他们忏悔之后,他就会恢复米兰大公的身份,他高贵的女儿也会嫁给国王高贵的儿子,同时阻止坏人想暗杀王子的企图。简言之,普罗斯佩洛运用自己的艺术——魔法技艺,幻象的艺术——不只是为了娱乐(虽然这方面他也做了一点),而是为了改善道德及社会现实。

但同时我也必须指出,普罗斯佩洛扮演了上帝的角色。如果你凑巧不同意他的想法(就像卡力班那样),你就会骂他是暴君(也就像卡力班那样)。只要情境稍有点变化,普罗斯佩洛也可能是首席宗教审判官,严刑拷打犯人都是为了他们自己好。你也可以说他是篡位者——他夺走了卡力班的岛,就像他弟弟夺走他的大公国一般;你还可以说他是魔法师(sorcerer),卡力班也曾这么叫他^②。我们身为观众,倾向于姑且相信他存心不坏,视他为怀柔的独裁者。至少我们大部分时间倾向如此。但卡力班的观点并非没有道理。

若没有魔法技艺,普罗斯佩洛就无法统治。这是他力量的来源。卡力班也指出,没了书他就什么也不是。因此打从一开始,这个魔法师的角色就带有冒牌货成分:统而观之,他是个立场暧昧的绅士。唔,他当然立场暧昧啊——毕竟他是艺术家。全剧最后的尾声是普罗斯佩洛的自白,其身份既是剧中角色也是扮演此角色的演员,同时更是

① 译注:《暴风雨》第五幕第一景。本章及后几章的莎翁作品译文皆引自方平所译之《新莎士比亚全集》(台北:猫头鹰,2000)。

② 译注:《暴风雨》第三幕第二景。

创造出他的作者，亦即又一个在幕后掌控的暴君。且听普罗斯佩洛、兼饰演他的演员、兼写出他台词的莎士比亚，是怎么请观众包涵的：“你们有罪过，希望能得到宽宥，愿你们也宽大为怀，放我自由。”这不是艺术和犯罪第一次被相提并论。普罗斯佩洛知道自己做了些什么，而这“什么”是有点罪恶的。

我第三个要谈的幻象制造者是亨利克·霍夫根，出自克劳斯·曼 1936 年的小说《梅菲斯托》。霍夫根是非常优秀的演员，演出最精湛的角色是歌德《浮士德》里的梅菲斯托。但这本小说的背景设定在第三帝国时期，霍夫根变成了自己的梅菲斯托，引诱自己内心像浮士德一样易受影响的那部分，带自己走上世俗权力的邪恶之途。为了获得权力，他采取亲纳粹的立场，不是因为相信纳粹的信条，而是因为如此才能得利。他背叛昔日的左派朋友，包括挚友奥托，也抛弃了情人，因为她是黑人。“剧场需要我，”他说，“而这个政权需要剧场。”他说得一点也没错，极权主义向来都有某种戏剧化的成分，也跟戏剧一样非常倚赖幻象：门面光彩，幕后则是脏乱寒酸，充满操纵摆布。

最后，一个年轻人带着口信来见霍夫根——传信的人是刚被党卫队拷打而死的奥托。大致说来，口信的内容是：我们最终必将胜利，届时我们知道该吊死谁。这信差的来访让霍夫根很紧张。“人们到底要我怎么样？”他可怜巴巴地怨叹，“他们为什么不放过我？为什么对我这么坏？我只是个可怜的演员啊！”²⁶

情况变糟时，梅菲斯托便抛开戏服，变回幕后那个害怕的人。但这就能让他摆脱先前自己为求名利权位、拿艺术做伪装和工具的所作所为吗？

在此类魔术师或巫师或幻象制造者的角色中，作假骗人、操纵某种权力的问题从来都不会离得太远。看来，当艺术家试图获致超出自己艺术领域的力量时，就进入不保险的状态；但若他压根不面对社会现实，就有变成完全无足轻重的危险——只是乱涂乱写，做些解闷的手工，摆弄些零零碎碎，躲在自己的世界里，天天思考笔尖上能容多少天使跳舞。

该怎么做？该迈向何方？该怎么继续下去？有没有一种身份能让作家结合责任与艺术坚持？如果有，又是什么？拿这问题去问我们所生活的这个时代，它可能会回答——见证。并且，如果可能的话，亲眼去见证。

这是个古老的角色。当时我在场，我看到了，事情发生在我身上：这是很有诱惑力的建议，深深吸引着想象，希罗多德^①以后的作家都知道。“好文字就像一扇窗。”²⁷乔治·奥威尔如是说，意味着我们透过这扇明净窗户看见的就是事实，完整的事实，除了事实还是事实。

“唯有我一人逃脱，来报信给你。”《约伯记》里的四个证人这么说。²⁸必须有人存活下去，才能叙述发生了什么事，这是描绘集中营的电影《争取时间》(*Playing for Time*)中，一名老人将自己那一小份腊肠递给凡妮莎·雷德格雷夫饰演的小提琴家时所说的话。叙述牢狱，叙述漂流、战争、内战、奴隶生活、灾难、顽强罪犯和海盗的回忆录、乱伦受害者的故事、苏联劳改营的故事、暴虐罪行的故事。若我们认为这些故事是真人真事，尤其是发生在作家自己身上的话，会觉得它多么具说服力啊！

这种叙事的力量极为强大，尤其是与艺术力量结合之下。写作这类叙事的勇气，以及有时需要偷偷夹带出境使之能够出版的勇气，也同样令人震撼。这些故事存在的领域既非事实亦非虚构，或许两者皆是：我们就称之为加强版的事实吧。其中两个极端的例子是：波兰作家里札·卡普金斯基(Ryszard Kapuscinski)的《皇帝》(*The Emperor*)，叙述埃塞俄比亚皇帝垮台的故事，以及库吉欧·马拉帕德^②惊人的作品《完蛋》(*Kaputt*)，在二次大战期间的纳粹占领区偷偷地、零星地写成——当时这份稿子若有任何一页被发现，他一定会被枪毙。

现实生活中的险恶极端加上文字艺术，效力极为强大，有时更具爆炸性。所以许多人曾经捏造这类故事，至少可以从丹尼尔·笛福^③

① Herodotus(公元前484-约前425)希腊文史学家。

② 译注：Malaparte原名Curzio Suckert，为意大利记者、外交人员，曾任职法西斯政府，但后唾弃墨索里尼。

③ Daniel Defoe(1660-1731)英国小说家、新闻记者。《鲁滨逊漂流记》为其代表作之一。

开始算起。有些人甚至为此还编出了假身份。假冒北美印第安人,假冒澳洲原住民,假冒纳粹大屠杀幸存者,假冒受虐妇女,甚至假冒乌克兰人——多年下来例子不胜枚举,这些只是被揭发的例子。就连作家并非捏造见证人故事,而是清楚承认这是虚构小说时,仍可能被指控盗用他人的声音。具有社会意识的作家很容易就会被指控为剥削社会底层不幸之人的苦难,只图自己得利。这样讲,我们看《孤星血泪》(*Oliver Twist*)的角度是不是会有所不同?查尔斯·狄更斯究竟是鼓吹社会改革、维护美德与正义,还是跟艾丽丝·芒罗笔下的休果一样,是个肮脏的道德白痴?两者之间的界线有时很薄弱,有时全取决于观者。

此外,目击证人也可能是一种偷窥者。利昂·埃德尔(Leon Edel)为亨利·詹姆斯1901年的小说《神圣的泉源》(*The Sacred Fount*)作序时,提到当时的一篇书评说,詹姆斯的小说制造出“一个人透过钥匙孔偷窥一个透过钥匙孔偷窥之人”²⁹的效果。该书的主角是个小说家,这点并非凑巧;但可笑之处在于,尽管他总是在窥看其他人,到头来却永远不确定自己究竟看到了什么。亨利·巴比塞^①的小说《地狱》(*L'Enfer*)场景设在旅馆房间,叙事者透过窥孔观看隔壁各种残酷现实的事件。这跟18世纪偏爱的那种旁观角色——游手好闲的观者——很不相同,跟我们熟悉的20世纪“视角”和“观点”也不一样,但都是同一类:有看的人,也就是作家,还有被看的人。此所以《大亨小传》(*The Great Gatsby*)中有一副高高在上的巨大眼镜——那是一份破旧的验光师广告,但在书中扮演非关道德、事实上也无力回天的上帝的眼睛——看见一切,什么也不做,头脑部分空空如也。《没有脸的眼睛》(*Eyes Without A Face*),这是我最早读过的现代诗选集之一的标题。³⁰

《我是摄影机》(*I Am A Camera*),这是克里斯托弗·伊舍伍德知名作品的书名。事实上没有任何人是摄影机,这么一个自我定义是哪里来的?我们猜想,可能跟私家侦探来自同一个地方^②:此种独特类别混合美学与科学,在19世纪末产生抽鸦片、拉小提琴、眼神锐利如鹰

① 译注:Henri Barbusse(1873-1935)法国小说家。

② 译注:私家侦探在英文中又称 private eye,在此成为双关语,承接以上关于“观看”、“眼睛”的论点。

的夏洛克·福尔摩斯,以及奥斯卡·王尔德笔下的亨利·沃顿勋爵,他是超级美学家、疏离的旁观者,像化学家一般拿别人的情感来做实验。

叶芝叫未来世代的诗人冷眼看生死,是什么意思?为什么眼光要这么冷?这问题困扰了我好多年。也许叶芝是终于决定完全站到艺术这一边,站到艺术之为机巧的这一边,与他早年的政治参与划分界线。或者,他的意思也许是像以下这样,这一段引自布莱恩·摩尔1962年的小说《来自临驳^①的答案》(*An Answer from Limbo*)。主角是个作家,站在母亲的坟旁:

在洞穴上方,挖坟工人的铲子动作一致,挖土、填土,挖土、填土。泥土落在泥土上……神父合上祈祷书。记住这一切。

然后,仿佛喝醉的、一心想报复的布伦顿来到我身旁……在我耳边重复他在多特蒙德的派对上那些愤怒的话语:站在妻子身旁看着她的脸扭曲,这样才能把她的死前痛苦看得更清楚。他没法不这么做。他是作家。他无法感受,只能记录。

“我已经变得连自己都认不出来了。”作家心想,“我已经失去了、牺牲了自己。”³¹

所以,我们又回到了冷眼冷心的艺术家,为艺术牺牲自己、丧失身为人的感受能力,但这一回其中清楚地意味与恶魔签下合约。失去的不只是心,还有灵魂。

然而,艺术家的眼光之所以冷,还可能有另一个理由。且看艾德里安娜·里奇《来自监狱》(*From the Prison House*)一诗的结尾几句:

这只眼
不是用来哭泣
它的视野

① 译注:Limbo 是基督教传统中介于天堂与地狱之间的地方,供基督降生前的善人、不及受洗便死去的婴儿、白痴等的灵魂栖息,此处译为“临驳”。

必须清楚不模糊
尽管泪流在我脸上

它意在清晰
必须什么
也不忘³²

这是埃及与美索不达米亚文化中冥界文书的眼睛，也是基督教天堂中负责记录的天使的眼睛。这眼睛之所以冷是因为它清楚，而它之所以清楚是因为眼睛的主人必须看：必须看见一切。然后必须记录。

作家要怎么决定自己与全人类的关系？他或她在权力的天梯上该站在哪里，如果这种位置还能作家所有的话？该怎么选择？我说过，我没有答案，但我已指出一些可能性，以及其中可能潜伏的一些危险，一些谜题。至于，如果你是个年轻的作家想寻求建议——我或许可以说，就像艾丽丝·芒罗曾说过：“做你想做的，接受其后果。”或者我可以说：“故事往哪里走，你就往哪里走。”或者我也可以说：“你专心把作品写好就好，社会意义部分会自有着落。”

事实上，这是真的，因为秘密在于——你可以在你参与的任何座谈会里运用这秘密——决定作品是否有意义的不是作家自己，而是读者。因此下一章，我们就要来谈读者。

第五章 交流：从谁也不是到谁也不是

永远的三角关系：作者，读者，作为中介的书

因此，读者若察觉我们在此书中遵守了当代最佳大厨的崇高原则之一，或者说是贺里欧加巴卢斯的原则^①……如此一来，毫无疑问，我们的读者会愿意永远读下去，就像上述那位伟人据说曾让某些人永远吃个不停。

亨利·菲尔丁，《汤姆·琼斯》¹

听故事的人与说故事者身在同一时代，就连诵读故事的人也与听者共处一地。然而，小说读者是孤立的，比任何其他读者更为如此……在这孤寂中，小说读者比任何人都更贪恋地紧抓住内容，准备占为己有，将之吞噬。

沃尔特·本杰明，《说故事的人》²

戴勒夫·里连克朗(Detlev von Liliencron)曾讽刺地写道：诗人很难逃避名声。如果他无法获得当代群众青睐，后代便会赞扬他英勇饿死的行径。简言之，畅销就是彻底出卖自己。

彼得·盖伊，《乐趣之战》³

① 译注：Heliogabalus，罗马皇帝（公元 218 - 222），以生活放荡、极端追求美食知名。

……我们是这个时代的重大宣言
因此，可以预期听众的数目会很小。

格温多琳·麦基文，《选择》⁴

净会惹麻烦的大报发现了他，如今他被簇拥、被册封、被戴上王冠。他被赋予的地位极为公开，仿佛有个拿着魔杖的肥胖带位员指向最高处的座位……突然间，不知怎的，一切都不一样了，我提到的这波巨浪卷走了某样东西。我想，它是冲倒了我习惯的小小祭坛、我那闪烁微光的蜡烛和我的花束，变成一座光秃秃的广大庙宇。如果尼尔·帕拉戴走出家门，会变成一个当代人物。事情就是这样：那可怜人会被挤进他那可怕的时代。

亨利·詹姆斯，《狮子之死》⁵

我撕开信封，我在曼谷
……你从这些方格，这些蓝色封套流出。
我正感觉在这世上失去了你，
跟不上你，
你的明信片就来了，写着
“等我”。

安·迈克尔斯，《玛莎寄来的信》⁶

我想从信差谈起。信差永远存在于三角关系：寄信人，传信的人或物，收信人。因此，让我们想象一个三角形，但不是完整的三角，而比较像个倒V字。作家和读者在两边角落，但彼此之间没有线连接，在他们之间——不管是在上或下——有第三点，就是文字，或文本，或书，或诗，或信，或其他什么。很久以前我曾教过写作，当时便对学生说：“要尊敬书页。除此之外你别无他物。”

作家与书页沟通，读者也与书页沟通，作家与读者的沟通只经由书页。这是写作的三段论之一。别理会那些出现在脱口秀、报章采访等等的作家摹本，他们与身为读者的你及你正在读的书页无关，书页上的记号是某只看不见的手先前留下供你解读的，仿佛约翰·勒卡雷^①笔下某个死掉的间谍留下一只浸透水的鞋子，里面藏着一个小包要给乔治·史麦里。⁷我知道这个比喻有点夸张，但其实也有种奇怪的贴切，因为读者的众多身份之一就是间谍，是侵入者，是个有习惯读他人信件和日记的人。诺素·佛莱便曾表示，读者不是去听，而是无意中听见。⁸

目前为止我谈的主要是作家，现在多少算是轮到读者了。我想提出的问题首先是：作家为谁而写？其次：书本介于作家和读者之间，其功能或说职责是什么？依写书人的看法，书应该做些什么？最后的问题则是从前两个而来：读者阅读时，作家在哪里？

如果你真的有习惯读别人的信件和日记，这第三个问题你立刻就答得出：你阅读时，写的人跟你不在同一个房间里。如果对方在场，要不就是你们直接交谈，要不就是对方把偷看的你逮个正着。

作家为谁而写？这问题最简单的形式，出现在写日记的人身上。答案很少是“谁也不为”，但这样讲有误导效果，因为我们能听到的答案都是出现在作家已经写好出版的书里。瑞典作家希加玛·索德堡（Higlmär Söderberg）1905年出版的惊人小说《格拉斯医师》（*Doctor Glas*）中，有写日记习惯的同名主角这么说：

① John Le Carré (1931-) 英国小说家，以创作间谍小说为主。

此刻我坐在打开的窗边，写着——为了谁？不为任何朋友或情妇，甚至也不为我自己。我今天不会读自己昨天写了什么，明天也不会读今天写了什么。我写，只是为了让手动，让思绪自由移动。我写，是为了排遣失眠的时光。⁹

说得跟真的一样，而他确实说得够逼真——我们读者很容易就相信了。但真正的事实，在这幻象背后的事实是，写这段文字的人并不是葛拉斯医师，也不是毫无对象。写作的人是希加玛·索德堡，对象则是我们。

小说中进行书写的虚构人物，鲜有不为任何人而写的。通常就算是写虚构日记的虚构作家，也希望预设读者的存在。接下来我要举乔治·奥威尔《一九八四》的一段为例，该书于1949年出版后不久，当时年纪还很小的我便读到了。我们都知道，《一九八四》的故事背景在一个由“老大哥”统治的、晦暗极权的未来。主角温斯顿·史密斯在破烂店橱窗里看见一样违禁品：“一本厚厚的、四开大的空白记事本，封底是红色，封面是大理石纹”，有着“平滑的乳白色纸张”。¹⁰他渴望拥有这记事本，尽管如此会带来危险。哪一个作家不曾有过类似的渴望？又有哪个作家不曾意识到这其中的危险——简言之，亦即揭露自我的危险？因为如果你拿到一本空白的本子，尤其是有着乳白内页的本子，你就会想要在上面写字。温斯顿·史密斯就这么做了，用的是真正的笔和真正的墨水，因为这样才对得起那漂亮的纸页。但一个问题接着冒出来：

他突然开始纳闷，自己写这本日记是为了谁？为了未来，为了尚未出生的人……他第一次体会到自己所做的这件事多么非同小可。你怎么能跟未来沟通？这种事本质上就是不可能的。要么未来跟现在一样，那么它就不会聆听他；要么未来跟现在不同，那么他的困境届时也就没意义了。¹¹

这是作家常碰到的两难问题：谁会读你写的东西，不管是现在或以后？你希望谁来读？温斯顿·史密斯的第一个读者是自己——把

自己违禁的思想写在日记里,让他觉得满足。我十几岁的时候,很受温斯顿·史密斯这本记事本的描述吸引,也试着写起日记,不过不了了之。当时我之所以写不成日记,是因为无法想象读者。我不想让任何人读我的日记,只有我自己能看,但我已经知道自己可能会在日记里写些什么,那又何必把它写下来?好像只是浪费时间。但很多人并不认为如此。许多世纪以来,至少是用笔用纸的那些世纪,无数人忠实地写出无数本日记,其中大部分默默无闻,有些则很出名。塞缪尔·佩皮斯^①是在为谁写日记?或者圣西门^②?或者安妮·法兰克^③?这种真实人生留下的文件,有某种魔力。它们竟能存留下来、传到我们手中,感觉仿佛得到意外宝藏,或者死者复活。

如今我倒是会记日记,主要是为了保护自己,因为我知道读者是谁:就是大约三星期之后的我自己,因为我现在已经无法记得自己在某日某时做了什么。人年纪愈大,就愈能体会贝克特的剧作《克拉普的最后一卷录音带》(*Krapp's Last Tape*)。这部剧作中,克拉普用录音带写日记,年复一年。他唯一的读者——或说听者——是他自己,将自己早年生活的录音带片段放出来听。随着时光流逝,他愈来愈难把现在的自己跟以前的那些自己连在一起。就好像那个关于老年痴呆症的差劲笑话(“至少这样你天天都有不认识的新朋友”),但在克拉普的情况,以及我自己也愈来愈常发生的情况下,这些新朋友就是你自己。

就作家对读者的关系而言,私人日记是再简单不过的了,因为作者和读者理应是同一人。就形式而言,私人日记也是最私密的,其次我想则是私人信件:一人写,一人读,分享一份私密。“这是我写给世界的信,这世界从不曾写信给我。”艾米莉·狄更生说。¹²当然,要是她把信寄出,应该就会得到比较多回音。但她确实设想了一个或多个读者,至少是未来的读者:她把自己的诗作仔仔细细收好,甚至缝成一本本小册子。她相信未来会有读者,读者会认真读她的作品,这点跟温斯顿·史密斯的绝望正相反。

① Samuel Pepys(1633-1703)曾是英国海军司令。他在1660-1690期间写的日记,为了解当时人们的日常生活提供了重要资料,因此被誉为日记作家。

② Saint-Simon(1760-1825)法国哲学家、经济学家、空想社会主义者。

③ Anne Frank(1926-1945)死于德国纳粹集中营。《安妮日记》作者。

当然，历来有许多作家运用过书信体，将信件插入叙事中，有时候甚至整本小说都以信件组成，如理查森（*Samuel Richardson*）的《潘蜜拉》（*Pamela*）、《克拉丽莎·哈洛》（*Clarissa Harlowe*）和《查尔斯·格兰迪森爵士》（*Sir Charles Grandison*），以及拉克罗（*Pierre Choderlos de Laclos*）的《危险关系》（*Les Liaisons dangereuses*）。对读者而言，读到几个人物间虚构的信件往来，有种像情报员在窃听一样的愉悦：信件有种过去式文句无法提供的当下即时感，人物的谎言和摆布也能当场察觉。至少原意是如此。

这里稍微讲一下写信这件事，及其特有的焦虑。我小时候，小女孩的生日派对上有种很受欢迎的游戏，是这样玩的：

孩童围成圆圈，其中一人做鬼，手拿手帕绕着圆圈外围走，其他人则唱道：

我写了封信给情人，
不小心掉在半路，
一只小狗把信捡起，
放进自己口袋里。

然后歌词讲到被狗咬，接着鬼把手帕丢在某人身后，那人就得绕着圆圈追鬼跑。当时我对这些都不感兴趣，只顾着担心那封信。信弄丢了，收信人永远收不到，这是多糟糕的事啊！同样糟糕的是，信还被别人捡到了！我唯一的安慰只在于狗不识字。

打从书写发明以来，这种意外就一直具有显著的可能性。文字一旦被写下，就成为实体物品的一部分，必须冒一些险。国王圣旨在信差不知道的情况下被掉包，害无辜的人遭到处决——这种情节不只发生在古老的民间传说里。伪造的信件，被寄丢、收信人根本没收到的信件，被毁掉或者落入不该落入的人之手的信件——不只这些，还有伪造的手稿，整本整本遗失而再也读不到的书，被烧毁的书，落入以有色眼镜来读它们的人之手的书，或者这些人虽然明白书中真正的意思，却仍然对其深恶痛绝——这一切混淆、错误、误解及恶意的行动都发生过很多次，也仍继续发生。被任何独裁政权盯上、囚禁、杀害的人

当中,总是包括若干作家,这些作家的作品很显然落入了错误的读者之手。脑袋挨上一枪可是很坏的书评。

但每封信每本书都设想一个读者,一个真正的读者。那么该怎么把信或书送到正确的对象手上?温斯顿·史密斯写着日记,发现自己无法满足于只有自己这个读者。他选择了一个理想读者——一个名叫奥布莱恩的党内官员,史密斯自认察觉那人跟他一样有颠覆思想的迹象。他没猜错:这个他所设想的读者确实了解他。奥布莱恩已经想过温斯顿·史密斯正在想的事,但他之所以想那些是为了准备好进行反制,因为奥布莱恩是秘密警察,而他了解的意思就是温斯顿背叛了此一政权。然后他逮捕可怜的温斯顿,毁了他的日记和他的心智。

奥布莱恩是“作家致亲爱的读者”的负面或邪恶版本,这种关系的理想状态是读的人正是应该读的人。“魔鬼读者”的近期变奏,出现在特别擅长描写极端偏执狂的斯蒂芬·金笔下——每一种口味的偏执狂他都写得出来,于是当然也有为作家量身打造的一种。这本书就是《战慄游戏》,¹³书中的作家专写一个名叫“可怜女”(Misery)的苦命女主角受尽磨难的罗曼史,这作家落进一个精神不正常的护士之手,护士自称是“你的头号书迷”。一听到这句话,办过许多签名会的老手作家就知道该立刻冲进厕所爬窗逃走,但这本书的主角没法逃,因为他出了车祸,行动不便。这位“头号书迷”要求他特别为她写一本关于可怜女的书,然后他醒悟到,护士接下来打算把他干掉,如此一来她便能成为这本书唯一的读者。这是苏丹迷宫此一母题的变奏,许多作品都运用过,包括《歌剧魅影》;¹⁴所谓苏丹迷宫,就是出钱赞助某一艺术品的主子想要杀死创作者,如此一来便只有他知道个中秘密。经过不可或缺的血腥破坏场面之后,《战慄游戏》的主角逃出性命,留下我们思考:一对一的“作家致亲爱的读者”关系有可能会紧密得让人难以消受。

同样令人难以消受的是,读者把作家与文本混为一谈:这种读者想抹消中介,想藉由了解作家本人来了解文本。我们很容易假设文本的存在是作家与读者间的沟通,但文本难道不也是一种伪装,甚至是一面盾牌、一种保护吗?剧作《大鼻子情圣》¹⁵描述一位大鼻子诗人藉由假扮其他人来表达他对女主角的爱——但赢得她芳心的文采盎然

的情书是他写的。书本也是如此，在表达书中的情感与思想同时，也隐藏写出这些东西的人。大鼻子西哈诺与书本的不同之处在于，西哈诺传达的是自己的情感，但书本中描写的思想与情感却不一定是作者本人的意思。

尽管读者可能带来这些风险，但读者必须是也确实是作家的必要条件。必要，但鲜少以任何确切特定的形式出现——除了最第一手的读者，例如书前题献的对象：“W·H·先生”¹⁶或“吾妻”等等，或者致谢中提到的朋友和编辑。但除此之外，读者是一大未知数。艾米莉·狄更生对此一主题是这么说的：

我“谁都不是”！你是谁？

你也——“谁都不是”——吗？

那我们两个就是同类了！

别说出去！——他们会大肆张扬——你知道的！

身为——“有名有姓的某某人”——是多么可怕！

多么公众——就像青蛙——

把自己名字挂在嘴上——整个夏天——

朝着欣赏它的烂泥塘叫！”¹⁷

作家便是“谁都不是”，读者亦然。从这个角度来说，所有书本都是匿名的，所有读者亦然。阅读和书写这两种活动——不像（比方说）演戏和看戏——都预设某种程度的独处，甚至某种程度的隐秘。我想艾米莉·狄更生用“谁都不是”（Nobody）一词包括两种含意：既是无足轻重的人，但也是永远不得相识的隐形作家，在对永远不得相识的隐形读者说话。

如果说作家“谁都不是”，对同样也“谁都不是”的读者说话——波德莱尔说，这虚伪的读者就像他，是他的兄弟¹⁸——那么那个可怕的“有名有姓的某某人”和欣赏他的烂泥塘又是哪里冒出来的？

出版改变了一切。艾米莉·狄更生已经警告过：“他们会大肆张扬，”说得一点也没错。一旦图书目录发行，读者就不可能只有一个

人——朋友或情人，甚或单独一个未知的“谁也不是”。出版后，文本自我复制，读者再也不是某个亲近的、与你一对一的人。读者跟书本数量一样愈来愈多，这些“谁也不是的人”形成了阅读大众。如果作家的书畅销，他就成了“有名有姓的某某人”，大批读者也就成了欣赏他的烂泥塘。但从谁也不是的无名小卒变成有名有姓的人物，其中也不是没有创伤的。“谁也不是”的作家必须抛开隐形斗篷，披上知名度斗篷。据说玛丽莲·梦露曾说：“如果你谁也不是，那么你不可能变成有名有姓的某某人，除非你变成另一个人。”¹⁹

然后疑虑就开始出现。写作当下的作家，以及当时设定会成为其作品接收者的“亲爱的读者”，这两者之间的关系跟大量生产的书本与“阅读大众”之间的关系大不相同。“亲爱的读者”是单数——第二人称单数，是一个“你”。但一旦书和“亲爱的读者”都变为成千上万，书就成了一个出版数据，“谁都不是”就可以量化、成为市场、变成第三人称大量复数的“他们”，而“他们”可是完全不同的另一回事。

被“他们”认识，就成为所谓的“名气”，而人们对名气及成名的态度，从18世纪末到19世纪末之间有剧烈的转变。在18世纪，预设的读者群是受过教育、有品味的，例如伏尔泰便认为名气表示人们认同他的才华，而非带来负面影响。连早期的浪漫主义者也不反对名气，事实上他们渴望成名。约翰·济慈在一封信中说：“名气的号角有如力量的高塔，有野心之人将其吹响，安然无恙。”²⁰但及至世纪末，人口中有愈来愈多人识字，如今是讨厌的资产阶级（更不用说更讨厌的乌合大众）决定书能卖多少本，出版变成了商业，“名声”被视为等同于“受欢迎程度”，此时作家反而希望自己的读者人数少但有眼光。

这种态度一直延续到20世纪。以下是格雷厄姆·格林《爱情的尽头》中的一个角色：一个颇卑鄙的小说家，名叫莫利斯·班德瑞斯。受到为艺术而艺术思想影响的他，知道自己即将犯下一个大错：变成“鄙俗的成功作家”。²¹他准备接受一个打算在文学杂志里称赞他的文评家访问，心想：

我太清楚……他会发掘出我自己所不知道的隐藏意义，以及我受够了，懒得再去面对的那些缺陷。最后他会一副施恩模样地

把我放在
迎，而我
孤高的不

格林
时仍被视
高一编注
太成功都
是潜在读
爱我”的
当中，成
Trollope
量要少。
一步阐释
供题材；
事；受大
受欢迎
当中对
很难因
为从来
现自己
诺利
种作家

那年
以萨
查理
现在
了穷
认定
果他

把我放在——八成比毛姆 (Maugham) 高一点, 因为毛姆很受欢迎, 而我还没犯下那项罪行——还没, 但是, 尽管我仍保有一点点孤高的不成功, 这些书评, 就像聪明的侦探, 可以闻出它的踪迹。²²

格林意在讽刺, 但他所讽刺的这种态度确实存在: 太受欢迎在当时仍被视为罪行, 如果你向往成为以前所谓的“高蹈”(自以为才能很高——编注)作家的话。西里尔·康纳利在《承诺之敌》中说, 太失败和太成功都不是好事。在年轻作家必须小心的各种事物中, 其中一项就是潜在读者, 因为一旦你开始安慰自己“不管书评怎么说, 至少读者都爱我”的话, 那你就完了, 再也算不上严肃作家。“在文学的所有敌人当中, 成功是最阴险的。”²³康诺利说。然后他引用特罗洛普 (Anthony Trollope) 的话: “成功是一种毒药, 只该在年纪大的时候服用, 而且剂量要少。”²⁴若指出只有成功的人才会说这种话, 似乎太酸; 但康诺利进一步阐释, 把成功分为几类——社会性的成功: 不算太坏, 因为可以提供题材; 专业性的成功: 受自己同侪艺术家的肯定, 整体来说是件好事; 受大众欢迎的成功: 非常危险。他将这最后一类又分为三种: 作家受欢迎可能是因为娱乐价值, 政治因素, 或触及人性。他认为这三者当中对艺术最无致命影响的是政治因素, 因为政治情势瞬息万变, 你很难因此自满懈怠。提供娱乐的人从来无法从内行的评论中获益, 因为从来没有这种评论, 他只能“不停继续下去, 直到有朝一日醒来, 发现自己过气了”。²⁵但触及人性的作家, 其艺术成就可能会毁灭——康诺利说: “不管是严苛的书评、同侪的鄙视、高人的轻蔑, 都无法影响这种作家, 因为他们挖到了受苦受难的人心, 发现这是一座大金矿。”²⁶

康诺利并不是唯一一个如此分析的人, 事实上, 在他那年头 (和我那年头) 以前, 这种态度在立志成为艺术家的人当中已经很普遍。举以萨·迪纳森的《带着康乃馨的年轻人》为例, 小说开头讲到一个名叫查理的作家, 他第一本小说就相当成功, 内容描写的是穷人的挣扎。现在他觉得自己像个冒牌货, 因为他不知道接下来该写什么; 他受够了穷人, 再也不想听到关于穷人的半个字, 但赞赏他和大众已经认定他秉性高贵, 正期待他笔下写出更多更好的关于穷人的作品。如果他写些别的, 他们会认为他肤浅空洞。他感觉自己不论怎么做, 都

难逃劫数——一定会使大众失望,使庞大的“他们”失望。他甚至连自杀都没办法摆脱一切:“现在名声已像刺眼的聚光灯打在他身上,千百只眼睛都看着他,无论他是失败、是自杀,都会是世界知名的作家的失败和自杀。”²⁷

没有一个曾获致任何成功的作家不曾面对这些疑虑。要么就是重复写缺乏新意的作品来满足“他们”,要么就是写不一样的东西而让“他们”失望。或者更糟的可能是——重复写缺乏新意的作品来满足“他们”,然后被指摘缺乏新意。

有些我们读过的故事,尤其是年纪小的时候读到的,在我们心中会变得具有象征意义。对我来说,雷·布拉德伯里^①《火星编年史》(*The Martian Chroides*)中名为《火星星人》(*The Martian*)的一篇,就有这种意义。故事内容是:

美国在火星设立了殖民地,其中一部分变成类似退休城镇。原来的火星星人可能已经绝迹,要不就是躲到山上去了。一对在地球痛失年幼爱子汤姆的中年美国夫妇如今住在这里,某天半夜听见有人敲门,院子里站着一个小男孩,长得像他们死去的儿子。丈夫偷偷下楼开门,早上就看见生气勃勃的汤姆。丈夫猜小男孩一定是火星星人,但妻子毫无疑问地接受了汤姆,丈夫也随她去,因为有个像儿子的人总比什么都没有好。

一切进行顺利,直到他们进城。小男孩不想去,也确实有不想去的原因:他们进城没多久他就不见了,但另一家人突然重获一个据信已死的女儿。丈夫猜到实情——火星星人的外形取决于其他人的愿望,也取决于他本身满足那愿望的需要——前去找回汤姆,但那火星星人变不回来了:另一家人心愿的力量太强。“你就是汤姆,你曾经是汤姆,不是吗?”丈夫恳求地问。“我不是任何人,只是我自己。”²⁸火星星人说。这句话十分有意思:自我等同于毫无身份。²⁹“不管我在哪里,我都是某种东西……”火星星人说。事实证明如此。火星星人变回汤姆,但另一家人紧追不舍,他逃经的路上的人也都追在后面,因为他“如银般的脸”

① 译注:Ray Bradbury (1920 -) 美国科幻小说家,知名作品包括《火星编年史》、《华氏 451 度》等。

像镜子，在城镇的灯光中闪耀。火星人被人群围困，尖叫起来，脸上飞掠过一张又一张容颜。“他就像融化的蜡，随他们的心意变形，”布拉德伯里说，“他的脸随着每一项要求消融。”火星人倒地死去，只剩下一摊无法分辨的各种特征。

我开始出书，并看见作品接受评论（也等于看见好几个我不太认识的人挂着我的名字到处跑）之后，这故事对我来说就多了一层新的意义。“原来是这样。我的脸融化了。”我想。“我其实是火星人。”这确实解释了很多事。济慈赞美否定的能力，³⁰而作家要是没有一点这种特质，笔下人物就会沦为只是自身观点的传声筒。但作家若有太多这种特质，也就有变成融蜡的危险，随着读者的欲望和恐惧与之互动而改变，不是吗？有多少作家戴上（或者被戴上）其他面具，然后摘不下来？

在本章开头，我提出三个问题。第一个问题是关于作家与读者——作家为谁而写？答案包括“谁也不是”和欣赏他的烂泥塘。第二个问题是关于书本。书本位于作家和读者间的中介点，其功能或者说职责为何？

“职责”一词意味某种自我意志，而书本之为独立自主的个体，是个值得探讨的文学概念。邮局里有个部门叫“死信部”，处理无法投递的信件。这个词意味着其他的信是活的——这样说当然是胡扯，但这种想法却很古老也很广泛。比方说，《圣经》常被称为神活泼的话（the Living Word of God）。另一个例子是：几百年前，男作家很流行说自己怀孕——怀了文字之子，是灵感甚至缪斯播的种，如果这种性别颠倒不会把你搞昏头的话；然后这些作家会描述该书的妊娠孕育期，然后是它的诞生。当然书跟婴儿其实一点也不像——其中部分原因跟屎尿有关——但将文字比拟为活物的传统始终存在。此所以伊丽莎白·巴雷特·勃朗宁（持这种看法的远不只她一人）说：“我的信！全是死去的纸……瘠哑而苍白！——/然而它们似乎活生生颤抖着……”³¹

我念大学时，一位也是诗人的教授常说，关于任何作品，唯一该问的问题是——它是活，还是死？我同意这种说法，但这种活或死的成

分是什么？生物性的定义会说，活物是会生长、会改变、会繁衍后代的，而死的东西则全无活动。文本要怎么生长、改变、繁衍后代？唯有透过与读者的互动，不管那读者与作家的时空距离有多远。“诗不属于写的人。”《邮差》(*Il Postino*)一片中，那个偷诗的小人物邮差对诗人巴布罗·聂鲁达说。³²“而是属于需要它的人。”确实如此。

人类用来作为象征的一切事物，都有负面或邪恶的版本，而就我记忆所及，“自有其生命的文本”最邪恶的版本再一次出自卡夫卡笔下。犹太文化中有种关于“泥人”(Golem)的传说，只要将写着上帝之名的纸卷放进它嘴里，它就会活起来。但泥人可能会失控为害，到时候你就麻烦大了。³³卡夫卡的小说《流刑地》(*In the Penal Colony*)就是一种泥人的故事。故事中心是政府用来处决犯人的一部司法机器，而那些犯人到死都不知道自己犯了什么罪。要启动机器，得把写有一句话的纸(设计出这句话的是该地的已故前指挥官)插进机器顶上。这句话(sentence)有两个意思：既是文法上的句子，也是对将遭处决之人的判决^①。然后司法机器便发挥功能，以一整排像笔的玻璃针在犯人身写上那句子，笔法细致又繁复。6小时后，犯人便应该会开始了解写在自己身上的内容。“连最鲁钝的人都会出现醒悟的灵光。”崇拜这架机器的警官说，“起先是眼睛一亮，然后亮光慢慢扩散开来……除此之外什么也不会发生，犯人只是开始解读自己身上的文字，撮起嘴沉思，仿佛在侧耳倾听。”³⁴(这种教人阅读的方式真新鲜，目前还没有学校尝试过。)

故事最后，警官发现法律的老信成了死信，于是牺牲自己献给这架机器；这次机器运转不对劲，轮轴和齿轮崩裂四散，但现在它已经有了生命，仍继续戳戳写写下去，直到警官死亡。

这故事中的书写者不是人，纸页是读者的身体，文本内容无法解读。诗人米尔顿·艾康有一句话说：“如同诗抹去并重写诗人”，³⁵如此一来文本也成了主动的一方，但我想如此变奏八成不是卡夫卡的原意。

① 译注：英文“sentence”一字有“句子”和“判决”两种意思。

所谓有生命的文字,通常以正面得多的形象出现。在剧作中,尤其是伊丽莎白时代的戏剧,文本常会在剧末“踏出框架”,那一刻戏似乎根本不是戏,而是跟观众一样有生命。其中一名演员会站出来,直接对观众说话。基本上,他们说的等于是:“哈啰,我其实不是你们原先以为的那个人;其实我是个演员,头上这个是假发。虽然这出戏不甚完美,但仍希望你们看得高兴;如果你们确实看得高兴,请善待我们这些演员,给我们一点掌声。”再不然,就是剧情正式开始前会有段楔子,由一名演员说几句关于这出戏的话,向观众推荐它,然后重新回到剧情框架里,变成剧中人之一。

这一类的推荐,或者揭露与结论,在许多长篇小说和长诗中也以小插曲形态出现,要不就是楔子,要不就是跋。此种形态的源头最明显的时候,莫过于小说家假装笔下这本书是某部剧作:例如撒克里《浮华世界》的开头,便有一段称为“序幕之前”,在这段话中他说这本书是浮华场——读者也在这场子里——的一场木偶戏,而他这个作者只是负责监督演出的经理。书末他则说:“来吧,孩子们,咱们关上箱子收起木偶,因为戏演完了。”但在许多楔子或跋中,作家则揭露自己便是这本书的创造者,并为书中的人物辩护,好像一封随着求职履历一起寄上的推荐函,或者专利药物瓶罐上引述某客户表示满意的一段话。

或者,在故事结尾处,作家也可能向书告别,仿佛送它出门远行——他或她祝书一切顺利,送走它,也可能向一路走来的沉默旅伴,也就是读者,说再见。楔子和跋说出了很多作家与书之间复杂又亲密的关系,以及书与读者之间的关系。书常被作家称为“小”——“去吧,小书”——仿佛它是个孩子,现在必须自己到世界上去闯荡;但它的道路,它的职责,在于把自己送到读者手里,并尽可能传达书中的意义。“你知道,”普利莫·列维^①写给他的德文译者的一封信里说,“我只写过这么一本书,现在……我感觉自己像个父亲,儿子已经成年离开,再也没人能照顾他。”³⁶最令人失笑的跋之一出自弗兰索瓦·维庸(François Villon)之手,这位15世纪法国诗人永远处于无赖的破产状

① Primo Levi(1919—)犹太裔意大利作家评论家、纳粹集中营的幸存者。

态,他叫自己的诗赶快把一份非常紧急的信息传达给一位富裕王子:

去吧我的信,快快飞奔!
虽然你既没舌头也没脚。
快去说明,用你的口才滔滔,
说我正缺钱缺得紧。³⁷

其他作家没这么厚脸皮,只是对读者表示友善的关心。以下就是俄国诗人普希金,在其诗作《尤金·奥涅金》结尾对读者的迷人道别:

读者,在我们分别之际,我盼——
无论你是谁,是友
还是敌——我们的心情都带着温暖。
再见,这里就是尽头。
无论你在这粗糙作品中想寻觅
什么——高潮迭起的记忆,
各种艰难困苦之余的一点安宁,
或者只是挑挑语病,
一抹鲜艳色彩,一句俏皮话语——
愿上帝保佑,希望这本小书
让你读得快活,读得满足——
有梦想,有新闻报道似的战役,
愿上帝保佑你都至少读到一丁点。
我们就此告别:再一次,说再见。³⁸

这类文字最早也最完整的例子之一,是出于约翰·班扬^①手笔的两段,分别在《天路历程》(*The Pilgrim's Progress*)第一部及第二部的开端。第一部的楔子(作者对此书的辩解)很像打广告——这本书对你有如此这般的好处,还列出此书各种有益身心的成分——但第二部的

① John Bunyan(1628-1688)英国散文作家。

楔子(作者发表《天路历程》第二部的方式)中,书变得拟人化:

现在去吧,我的小书,到每一个地方,
到我第一个天路客只偶一露面的那些地方,
在门前叫唤,若有人说,“是谁来了?”
你便回答,“是克里斯蒂安娜^①来了。”³⁹

接着班扬对书详细吩咐一番,但书对自己的任务感到害怕,开始回嘴。班扬安慰它,回答它的反对意见,告诉它在各种困难处境该说些什么,最后告诉它——或者“她”——不管她多么美好,总会有人不喜欢她,因为事情就是这样:

有人不爱乳酪,有人不爱鱼,有人
不爱朋友,也不爱自己的房子或家庭;
有人讨厌猪,受不了鸡,不爱家禽,
也不爱杜鹃或猫头鹰。
这些人,我的克里斯蒂安娜,就由他们去,
你去找另外的人,他们会高兴见到你……⁴⁰

我想这对任何一本书都是很有用的鼓励和忠告。“古舟子”有一个别无选择、只能聆听的听众,但并非每个叙事者都有这么闪亮的眼光,或者这么幸运。班扬最后以非常新教徒、账目清楚、非常俭省、物超所值的祷告做结尾:

愿这本小书能带来祝福,
给喜爱这本小书的人与吾,
愿买这本书的人没有理由说,
他的钱花得很不值得……⁴¹

① 译注:《天路历程》是一本坚定宗教信仰的书,而“Christiana”与“基督教”(Christianity)词出同源,暗喻其意。

克里斯蒂安娜又变回了书，一本身为物体的书，而且是要拿来卖的物体。

这样从书到人、从人到书的转变，事实上相当普遍，也可能有双刃剑的效果。我们都知道书并不是有血有肉的真人，但如果你爱的是身为书本的书本（也就是其物体的一面），而忽略了书中的人性成分（也就是书的“声音”），你就犯下了灵魂的错误，因为你等于是崇拜偶像，或者恋物成癖。伊利亚·卡内提《信念之举》一书中的主角彼得·基恩便是如此。书名原文 *Auto da fé*，意为“信念的举动”，指的是宗教审判曾大量烧死“异端邪说者”的行为。基恩是藏书家，深爱书本的物质实体，但讨厌小说——因为小说里有太多感情。他爱自己收藏的这些书本物体，但爱的方式很扭曲，只知囤积；此外我们也知道他的心灵有毛病，因为他拒绝让一个渴求知识的小男孩读他的书，反而把男孩一脚踢下楼。

故事开始不久，基恩做了个恶梦，梦见一堆篝火，还有阿兹特克式的活人献祭，但当那人胸口被剖开时，跳出来的不是心，却是一本书——然后是一本接一本。书全落进火堆，基恩叫那人合拢胸口挽救这些书，但只见愈来愈多书流出来。基恩冲向火堆要抢救书，但每当他伸出手，抓住的都是又一个尖叫的人。“放开我。”基恩大喊，“我不认识你，你缠着我干嘛？这样叫我怎么抢救书？”⁴²

但他没领悟到重点。梦里他抓到的那些人就是书本——是书中的人性成分。他听见上帝的声音说，“这里没有书本”。但他会错了意。小说最后，他收集的所有书都活了起来反抗他——它们是他的囚犯，被他锁在私人图书室里，现在它们要争取自由，把书中信息传送出去，因为，就像我说过的，书必须在读者与读者之间来去，才能继续活下去。最后他放火烧书，自己也同归于尽：这是一个信念的举动，异端邪说者的命运。书本焚烧之际，他听见书中文字逃出他所创造的那间“死信部”^①，再度逃到外面的世界。

① 译注：英文“Letter”一词有“字母”及“信件”之意，这里的 Dead Letter Office 一方面呼应作者先前所提的邮局中处理无法投递之信件的部门，一方面也比喻基恩深锁的图书馆其实装满了死的文字。

有时候作者让书自己发言，不加干预。以下是杰伊·麦克弗森的一首诗，诗名很简单，就叫《书》。这不但是一本会说话的书，也是一个谜语，答案就是诗名。

亲爱的读者，我不似你是血肉形塑
——我无法像你那样去爱，你也不像我——
但我和你一样都在洪水中出航，
薄弱的小船面对惊涛骇浪。

在水流表面上来去自如的
纤细水蝇不会比我更轻盈；
贪婪扫视海底的古老鲸鱼
也不会比我更沉重。

尽管藉由创作者的意志我可以
遍布空中、火中、水中和土地，
但在你手中却其轻无比。

我在你眼中繁盛，一切都为你。
我是人的仆役，却也与人激烈扭打：
被紧握被吞噬的我，赐福予人。读者，请拿取。⁴³

小书除了是一艘船、一条鲸鱼、与雅各摔跤并赐福予他的天使之外，也是圣餐中你领取的物体——这种食物你可以吞下但永远不能毁灭，这种盛宴永远自我更新，就像与宴宾客与性灵的关系日新月异一般。读者不但要跟天使扭打，更必须将之同化，它才能变成他或她的一部分。⁴⁴

由此我们来到我的最后一个问题：读者阅读时，作家在哪里？这问题有两个答案。第一，作家哪里也不在。霍荷·路易斯·博尔赫斯在那篇短小作品《博尔赫斯与我》中，对自己的存在做了一番放在

括弧中的旁白。“（如果我确实是某人的话。）”他说。⁴⁵待我们这些读者读到那篇文字时，这个如果已经很不确定，因为及至读者阅读之际，作家可能根本不存在了。因此作家是透明人的原型：完全不在，同时却又实实在在，因为读者阅读时，“作家在哪里”此一问题的第二个答案是：“就在这里。”至少我们有这种感觉，觉得他或她就在这里，与我们同处一室，我们可以听见他们的声音。或者说，我们几乎可以听见他们的声音。或者说，我们可以听见某个声音。至少感觉起来似乎如此。如同俄国作家阿勃兰·特兹（Abram Tertz）在小说《冰柱》（*The Icicle*）中所言：“看，我正在对你微笑，正在你内在微笑，正透过你在微笑。若我在你手的每一下颤抖中呼吸，我怎么可能死去？”⁴⁶

卡罗尔·希尔兹的《斯万：一个推理故事》⁴⁷讲的是一名遭谋杀的女诗人，也谈及她的读者。书中叙述，死去女诗人诗作的最初版本已无法清楚辨识——这些初稿是写在旧信封上，被人误当垃圾丢掉，捡回来时已经相当模糊不清。更糟的是，有个怀恨在心的行家特地四处摧毁少数仅存的头版书。幸好有几个读者背下了那些诗或诗的片段，在书末他们以背诵片段的方式，就在我们眼前创造——或者重新创造——出其中一首诗。“艾西丝以记忆保持奥西里斯不死。”达德利·杨说。⁴⁸“记得”（remembering）自然一语双关：既是记忆的动作，也是分解（dismembering）的相反词。至少听起来是这个感觉。每一个读者都在创造，方式是将读过的书的片段——毕竟我们只能以片段方式进行阅读——组合起来，在脑海中变成有机的整体。

也许你会记得雷·布拉德伯里那本描写未来、充满恶梦氛围的《华氏451度》⁴⁹的结尾。所有的书都要焚毁，只剩下无所不在的电视荧光屏，能更完全地控制社会。主角一开始是协助烧书的消防队员，⁵⁰后来加入抢救书本、保存人类历史与思想的地下运动。后来他来到反抗分子躲藏的森林，这里每一个人都变成一本书，因为他们将该书的内容背下。消防队员被引介见到了苏格拉底、简·奥斯汀、查尔斯·狄更斯等等，每个人都在背诵自己“同化”的——或者说“吞食”的——那本书。读者等于消灭了三角形的中间那一点，也就是白纸黑字形态的文本，而变成书本身，或者反过来说亦然。

绕完了这一圈，现在我要回到第一个问题——作家为谁而写？并提出两个答案。第一个答案是一个故事，关于我的第一个真人读者。

9岁时，我加入了一个秘密会社，其中特殊的握手方式、口号、仪式、座右铭一应俱全。这会社名叫“棕仙”^①，相当怪异，参加的小女孩假装是仙子、矮地精和精灵，领头的成人则叫“棕色猫头鹰”。不幸的是，她并没有打扮成猫头鹰，我们这些小女孩也没有仙子服装可穿，这让我颇为失望，不过没有到失望透顶的地步。

我不知道棕色猫头鹰的真名叫什么，但我认为她很有智慧又公平，而当时我需要这样的一个人，因此非常崇拜棕色猫头鹰。我们的活动包括完成各种任务，完成后或许可以得到徽章缝在制服上。要得到徽章有很多方式，包括缝纫、捡拾秋天的种子等等，我另外还做了几本小书，方法很平常：把书页折好，用补袜子的毛线缝好，然后加上文字和图画。我把小书交给棕色猫头鹰，她很喜欢，这一点对我来说绝对比得到徽章更重要。这就是我第一次真正的作家——读者关系。作家是我，中介是我那几本小书，对象是棕色猫头鹰，结果是：她得到乐趣，我得到满足。

许多年后，我把棕色猫头鹰写进一本书。她在我的小说《猫眼》中仍然吹着哨子监督结绳测验，她出现的原因就是许多人事物被写进书里的原因。当时是1980年代，我想真实生活中的那位棕色猫头鹰一定早就过世了。

然后几年前，一个朋友对我说：“你书里的那个棕色猫头鹰是我阿姨。”“她还在？”我说，“她不可能还活着吧！”但她确实还在，于是我们前去拜访她。棕色猫头鹰已经九十多岁了，但她和我都很高兴见到对方。喝过茶后，她说：“我想这些应该给你。”然后拿出我50年前做的那几本小书——不知为什么她还留着——交还给我。三天后，她过世了。

这就是我的第一个答案：作家写作是为了棕色猫头鹰，或者为了当时生命中等同于棕色猫头鹰的人。一个个别、特定、真实的人。

接着是我的第二个答案。在以萨·迪纳森的《带著康乃馨的年轻

① 译注：Brownies，传说半夜里帮人做事的小精灵。

人》中,年轻作家查理正为作品感到绝望,听见了上帝的声音。“‘来吧,’主说。‘我和你立个约。除了写书必须的苦难之外,我不会额外给你更多苦难……但你必须写书。因为是我要那些书被写出来,不是大众,更不是书评家,而是我,我!’‘可以确定这一点吗?’查理问。‘不是时时刻刻都能。’主说。”⁵¹

所以,作家就是为这个对象而写:为了读者。读者不是“他们”,而是“你”。为了“亲爱的读者”。为了存在于棕色猫头鹰和上帝之间某处的,理想中的读者。而这个理想读者可能是任何人——任何一个人——因为阅读永远跟写作一样个别独特。

第六章 向下行：与死者协商

是谁到地府一游，又为了什么？

哦诸位大神，夜之君王，
明亮的诸神，熔炉基布里，伊拉
地府的统帅……
请与我的占卜同在。
我献上这只羔羊，
愿真实显现！

美索不达米亚之祷词¹

那么建造死亡之船吧，因为你必须踏上
最长的旅程，迈向遗忘。
漫长又痛苦地死去，那种死亡
乃介于旧的自我和新的自我之间……

哦建造你的死亡之船吧，你的小方舟
装满食物、小蛋糕、葡萄酒，
准备向下漫长地航向遗忘。

D·H·劳伦斯，《死亡之船》²

冬季笼罩在暗井上，

我背对天空，
探看黑暗中是否有某物动静，
或微微闪亮，或眨眼睛：
或者，从井底向上望，我看见
天空是白的，我的眼瞳——
与所有失落的、发光的事物同在——
我与死者共度之冬：

一口装着真实、意象、文字的井。
在猎户星的低空
我凝视冬至穹隆变成梯阶，
群星高升。

杰伊·麦克弗森，《井》³

移动的和活着的
占据同一个空间
碰触到曾碰触他们之事物者
欠他们……

站在及膝的，蕴含他们
轻飘飘骨头的泥土，
在考古学的阳光下……

站在及腰的，纵横交错的
阴影的河流，
在夜色降临的村庄，
猎人沉默，而女人
弯身在暗暗篝火旁，
我听见他们破碎的辅音……

艾尔·珀蒂，《一座印第安村庄的遗迹》⁴

从我双手掌心接过喜乐
片段的蜂蜜与阳光，
如同波希风的蜜蜂叫我们做的那样。

奥西普·曼德尔斯坦,《从我双手掌心接过喜乐》⁵

我年纪还小、找到什么就读什么的时候，曾读到家父的一些旧书，该书系叫做“每个人的图书馆”（Everyman's Library）。当时那套书的环衬页是类似威廉·莫里斯^①式的设计，图案有花有叶，还有个穿着中世纪优雅飘逸衣裳的仕女，手拿卷轴和一根结了三颗苹果或其他球形水果的树枝。花叶中交织一句座右铭：“每个人，我会与你同行，指引你，在你最需要的时候陪伴你。”这话在我看来很令人安心。这些书宣称它们是我的伙伴，答应伴我四处旅行，而且不只会给我一些有用的暗示，更会在我真正需要的时候陪在身旁。有个可以依靠的人，总是件好事。

结果，若干年后我进入大学，必须在课程中填补先前知识的空缺，包括中世纪英文——这下子，我终于大吃一惊地发现这段亲切可爱的文字出自何处。那是一出名为《每个人》的剧作，主角“每个人”并不是在乡间愉快散步，而是在前往坟墓的途中。“每个人”的朋友全弃他而去，包括一听到目的地就开溜、要去喝酒压惊的“友谊”。唯一忠实的朋友是“善行”，但他力量太薄弱，也无法救“每个人”不受自己行为后果的惩罚。然而“善行”有个姊妹叫“知识”，是“知识”表示愿意提供有用的指引，陪伴“每个人”一路走到坟墓，我先前引的那两句话就是她的台词。

于是，我与这些书本之间的关系，并不像我原先想象的那么温暖。发现了那两句话的出处之后，那位前拉斐尔派仕女手持的三颗水果看起来也变得不祥：这时我已经读过罗伯特·格雷夫斯的《白色女神》^②，心想那看来正是给死者吃的食物。

至今我仍对这套古旧书系的编辑，以及他们选择的图案和警句感到惊奇。他们到底认为《傲慢与偏见》和《莫莎仙子》（*Mopsa the Fair*）对我悠闲迈向火葬场的路程会有什么帮助？——不过仔细想想，我们全都坐在同一列火车上前往同一个地方，而且还是单程票，那么路上

① 译注：William Morris（1834-1896），英国诗人、艺术家、社会改革者，提倡回归中世纪的设计、工艺、社群传统。1861年与罗赛提等前位斐尔派画家成立设计公司，生产的装饰品以精细手工及自然美感闻名，直接启发了美术与工艺（Arts and Crafts）运动，此运动影响遍及欧美，以及日后的新艺术（art nouveau）风格。

有些好书可读也不错。而且还得带些吃的——那些水果的存在一定就是这原因。

本章的标题是“与死者协商”，其背后存在的假设是：不只是部分，而是所有的叙事体写作，以及或许所有的写作，其深层动机都是来自对“人必有死”这一点的畏惧和惊迷——想要冒险前往地府一游，并将某样事物或某个人带回人世。

你或许会觉得这标题有点怪。确实有点怪。写作本身就有点怪。

我会做出此一假设，有好几个原因。第一个原因是达德利·杨《神圣的起源》⁷一书中随口说到，克里特岛上兴盛一时的米诺斯文明留下的文字记载少得出奇，可能是因为米诺斯人并不特别怕死——写作本身首先是对死亡恐惧的一种反应。尽管作家的信件和诗篇中充满各式各样关于名传千古、人死留名的话，我先前并没有想到写作本身就是对死亡恐惧的一种反应——但一旦醒悟之后，就很容易发现愈来愈多的证据。

以下几个例子，是从我书房地上堆的书本中几乎随手抽取的。“他们都死了。”安玛丽·麦克唐纳的小说《跪下》⁸这样开始。“露丝·柯尔成为作家的部分原因是，（她哥哥）托马斯和提摩西在她出生前便已身亡。”约翰·欧文在近作《寡居的一年》（*A Widow for One Year*）⁹中说。契诃夫则说：

当一个心情忧郁的人独自面对大海，或面对任何看来壮阔的景色，不知为何，他心中总是会出现一种混杂忧郁的确信感，确信自己会活得也死得默默无闻，于是反射性地抓起一枝铅笔，匆匆把自己名字写在手边最方便的东西上。¹⁰

这种连结有很多其他的例子，不见得一定是“对死亡的恐惧令我惶恐”¹¹那种对死亡的恐惧，但的确是对它的关切——对人生稍纵即逝、方生方死的体悟，加上创作的冲动。但且让我们接受例子所示的连结（或者说有够多的例子、足以建立起可供讨论的前提），自问：为什

么是写作,远远超过其他任何艺术或媒介,特别与人对自己终将灭绝这件事的焦虑紧密相连?

部分原因自然在于写作的本质——看来似乎能持续永远,并能在书写的动作结束之后继续存在——不同于,比方说,一场舞蹈表演。若说书写的动作记录了思想过程,那么这种过程便留下痕迹,像一排变成化石的脚印。其他艺术形式也能留存久远,如绘画、雕刻、音乐,但它们无法保留声音。我说过,写作就是写下某些字句,而写下的字句就是声音的乐谱,而那个声音最常做的——即使在绝大多数抒情短诗中——就是说故事,或起码说一个迷你故事。有某样事物展开,显露自己。歪扭的被拉直拉正,或者以如今这个时代而言,该是歪扭的变得更歪扭;无论如何,总之有一条路径存在。有个开头,有个结尾,不见得按照这顺序,但不管你怎么叙述,都有情节存在。这声音在时间中移动,从一个事件到另一个事件,或者从一个知觉到另一个知觉,而事情会改变,不管是在个人脑海还是在外在世界。事件发生,与其他事件形成关系。这就是时间。时间就是一件该死的事情之后接着另一件,而这句子里最重要的词是“之后”。

叙事——或者说故事——就是述说在时间中逐一发生的事件。你不能只拿面镜子映照大自然就算故事,除非其中某处有节拍器在滴答作响。利昂·埃德尔便曾说过,只要是小说,其中一定有个时钟在。¹²他是亨利·詹姆斯的传记作者,而詹姆斯是历来对时间最敏感的小说家之一,所以埃德尔说的应该是内行话。一旦有了时钟,也就会有死亡和死人,因为我们都知道时间不停流逝,然后某个人的时间用完了,死人是位在时间之外的,活人则仍置身其中。

但死人仍留在活人的脑海里。自古以来,鲜少有人类社会认为人死了就是彻底消失。有时候社会中有禁忌,不得公开提起死者,但这并不表示死者已然不存:一个为人所知的东西在日常对话中缺席,反而更凸显其强烈存在,例如性爱之于维多利亚时代的人。大部分社会都给死者的灵魂安排一个或好几个居处:如果他们认为人死后灵魂会分成好几部分,或者如古埃及人相信灵魂有不只一种,那么每一部分就必须各有归属。

人类社会也擅于设计各种规则和仪式——现在则称为“迷

信”——以确保死者和生者各安其位，两者间只有在我们想要的时候才会有所沟通。¹³若死者在你的始料未及的时候回来，那可能是令人毛骨悚然的经验，尤其是如果死者感觉他们的需求受到怠慢，或者更糟的是，如果他们生气了的话。“记得我。”哈姆雷特父亲的鬼魂要求道。¹⁴这不是死者第一次向生者做出如此沉重的命令，也不会是最后一次。死者不请自来几乎都不是好事，事实上反而可能是一大警讯。“明天上战场，你别想忘得了我。”被谋害的克拉伦斯的鬼魂对理查三世说；但对理查三世的敌人里奇蒙德，同一个鬼魂则说：“天神将为你助阵；一生都荣耀！”¹⁵因为尽管死者有负面力量，却也有护佑人的正面力量。想想供应灰姑娘舞会礼服及玻璃鞋的亡母就知道了。

许多管理生死两界之间往来的迷信（或说规则及仪式）都跟食物有关，因为人们认为死者是饥渴不满的。墨西哥的“亡者之日”有各种意义，其中之一就是死者大吃大喝的日子。除了小孩吃的糖做的骷髅头，以及各式有趣的锡制骷髅人偶开心地进行活人的各种活动（盛装打扮啦、演奏音乐或玩牌啦、喝酒跳舞啦），每个家庭都会为自家的死者准备特别大餐，全是他们爱吃的食物，甚至可能还有水盆和毛巾，让他们洗洗我们看不见的手。有些社群中，这些食物会由各个家庭当场在坟墓边吃喝；有些社群则会标示出一条小路——通常是用金盏花瓣——从坟墓到家里，好让死者找得到路前来吃喝，之后也会回到自己该回去的地方。人们将死者仍视为社群的一分子，但不是永久居民。即使至亲也只是客人，受活人尊敬，体贴的对待，有吃有喝，而接受款待的死者也该像个好客人，派对结束了就乖乖回家。

这类仪式并没有绝迹，且有很多类似仪式或仪式残存的片段散布世界各地。前阵子我跟一个希腊人谈到这些事，他描述当地一种烘烤某类面包（圆形的，给死者的食物常是这个形状¹⁶）的习俗，而在专为死者订定的那个日子，你必须把这种面包拿到祖坟，然后尽可能说服经过的陌生人吃上一小口，人数愈多，表示你未来一年的运气愈好。也许陌生人代替了死者，把这种特殊食物给他们吃，就能取悦他们、确保他们的支持。¹⁷在日本、中国及许多其他文化中，也必须供一份食物给祖先，至少象征性的要有一点。如果他们觉得受你尊敬，就会帮助你，否则——唔，凡事还是小心为上。

此外还有我们的万圣节,这是基督教之前凯尔特人亡者之夜的遗绪——现则主要是北美地区在过这个节。鬼魂四散,你需要保护,所以就拿南瓜刻出哥布林的脸,里面点枝蜡烛,护卫你家门户。扮死者的是穿戴面具服装的小孩——以前扮的通常是鬼、女巫、哥布林,现在则可能是猫王、超人或米老鼠,如今我们显然把这些人物也当做祖先了。他们来到你家门前要吃的,“不给糖就捣蛋”这句顺口溜的意思是,如果鬼魂没得到食物,他们就会对你搞鬼。同样的,给死者食物在此也是取悦他们并为生者带来好运的意思,就算这“好运”只是不受骚扰的自由。

1970年代,我们住在安大略乡间一栋老房子,这房子闹鬼——当地人是这么说的,有些访客也见过鬼,于是我们问对面农庄那个熟悉乡野传说的女人该怎么办。“把食物摆出来过夜。”她说。“为他们准备一餐。这样他们就知道你们接受他们,也就不会来骚扰你们了。”我们觉得有点蠢,但还是照做了,也确实有效。德国诗人里尔克在《给奥菲斯的十四行诗》(*Sonnets to Orpheus*)中,也以稍微不同的方式说过:“别把面包或牛奶放在桌上。夜里,会招来死者。”¹⁸

这样一来,我们都会对圣诞夜要喝牛奶吃饼干的圣诞老公公多了点不同的想法,尤其是如果你知道在西西里岛,给小孩的礼物是在“万灵夜”送的,而且送礼者不是穿红衣服的男人,而是死去的祖父母。我们何必惊讶?圣诞老人本就是从“另一个地方”来的,尽管我们伪称它为北极;而任何来自那“另一个地方”——不管我们称它为天堂、地狱、仙境,还是冥界——的人会带给我们好运,或者保护我们不受伤害,只要我们给他们一些东西——最起码也要致上祝祷和谢意。

除此之外,死者还可能要求什么?各种东西,视情况而定。例如哈姆雷特之父要的是复仇,而有这种要求的也不只他一个:在人类史上第一桩谋杀发生后,亚伯的血在地上叫喊,给了我们第一个“说话的血”的例子,但不是最后一个。¹⁹其他会说话的身体部位还包括骨头和头发,例如民谣(比方广为人知的《比诺利的两姊妹》²⁰)和民间故事如《唱歌的骨头》²¹,故事中那根骨头是被杀害的女孩的腿骨,变成一枝笛子。

深植于此一传统的,还包括现代刑事鉴识病理学家的故事,如帕

特丽夏·康韦尔推理小说的女主角凯·史卡佩塔，或者迈克尔·翁达杰最新作品《艾尼尔的鬼魂》(*Anil's Ghost*)的主角。这种传统如此古老而持久是因为它太基本了，紧紧交织着人对正义的愿望及对复仇的渴望。当翁达杰小说中的盲眼老人用手指“阅读”头骨，便重演了一幕非常古老的画面。这其中的前提是，尸体会说话，只要你懂得聆听，而且他们想要说话，想要我们坐在一旁听他们悲哀的故事。²²一如哈姆雷特临死对朋友霍雷肖说：“你就暂且忍耐着留在这冷酷的人间，/也好有人来交代我的事迹。”²³——他们想要被人叙述。他们不想变得没有声音，不想被推开、被抹去，他们想要我们知道。他们的心声就如《两姊妹》那首民谣中，用死去女孩头发做的竖琴或其他乐器所唱出谴责凶手的词句：“愿天罚我的姊妹，坏心的爱琳。”莎士比亚也说过——或者该说是马克白说过——“血债要用血还。”²⁴

但另一世界的访客要的不只是复仇和正义。有时候，如同许多民谣中的鬼魂（比方“我的爱，她穿着一身白到来”，以及其他任何可能在鸡鸣之前惆怅地出现在你床边的前任情人）要的是性爱，而且要你跟他们一起走。有时候其中也包含“魔鬼情人”的元素。²⁵有时候其中牵涉到合约——你卖了你的灵魂，债主现在来索讨。若我们想用一个字概括他们所要的一切，一个包括生命、牺牲、食物、死亡的字——那就是“血”。这就是死者最常要的东西，此也之所以供奉死者的食物多半是（尽管并非总是）圆形，而且是红色。接近心形，有着血的颜色，就像普西芬尼的石榴。²⁶

以下是《奥狄赛》第六卷中的一段，奥狄修斯正在进行必须的献祭，吸引死者的灵魂：

我祝祷完毕，结束对死者世界的召唤，便抓起绵羊，在壕沟上方一只只割开喉咙，让深红的血流进去。此时死者的灵魂群聚而起……众多灵魂在壕沟旁来回飘荡，发出诡异的喧嚣。我感到惊慌，两颊没了血色。²⁷

确实够让人面无血色的。奥狄修斯拔剑坐在壕沟旁，得到他想要的东西之前不让任何鬼魂喝血，因为他献祭是为了跟他们协商一番、

谈个交易。简言之,亦即他献祭是有交换条件的。

那么,死者是喜欢血的。动物的血就可以,或者在非常特殊的场合也得用人血。这通常也是神祇要的东西,更不用说吸血鬼了。所以各位对情人节得多加三思。我一直都是如此。以前我有个男朋友,送给我一颗真的牛心(装在塑胶袋里,以免血流出来),上面插着一根真的箭。各位或许猜想得到,他知道我对诗有兴趣。

我最早接触到的、“应死者要求”的诗,是历来加拿大诗人最有名的一首作品:我们当学生时都得背诵。这首诗通常不被认为是在跟死者协商,而比较被看做虔敬的纪念诗句,因此每年都会在11月11日阵亡将士纪念日的11点出现。我的生日也在11月,以前我对这点很不高兴,因为生日蛋糕上没有相应的装饰可用,不像5月有花朵、2月有红心;但后来我发现,就占星学来说,11月是天蝎座的月份,此星座主掌死亡、性爱以及再生。(不过这对生日蛋糕的装饰还是帮不上忙。)

为什么这三样会连在一起?死亡跟性爱和再生有什么关系?光这点就值得特别加注一条,事实上,还值得特别另写一本书,书名或许会是弗雷泽^①的《金枝》(*The Golden Bough*)。总之,以下就是那首诗——约翰·麦克雷^②的《法兰德斯的原野上》:

法兰德斯的原野上罂粟花绽放
在十字架之间,一行又一行
标记我们的位置;在空中
飞翔的云雀仍勇敢啼鸣
下方枪炮声中几乎无人听见它们歌唱。

我们是死者。短短几天前,
我们仍活着,感觉黎明,看日落晖焰,
爱人也被爱,现在却躺卧在

① James Frazer (1854 - 1941) 英国人类学家、民族学家。

② John McGrae (1872 - 1918) 加拿大诗人。1915 在欧洲西线战场上写下不朽名诗《在法兰德斯的原野上》。

法兰德斯的原野上。
接续我们与敌人的争斗：
向你们，我们用逐渐无力的手
抛出火炬；你们要将它高举。
若你违背了我等死者的誓语，
我们将无法安眠，尽管罂粟花绽放在
法兰德斯的原野上。²⁸

请注意：活人被包括在时间中，包括在黎明和日落之间，而死者，总称的死者，则在时间之外。请注意死者提出的那项交易，以及若活人不遵守条件的话他们威胁的报复：我们最好照他们要求的做，因为我们可不想有无法安眠的死者到处作祟。你或许会认为这首诗里没有食物，除了罂粟花——圆而红，就像给死者的食物——但请注意死者要的是什么。是的，他们的要求很传统：他们要血。他们要活人的血，或至少要活人为他们去冒洒热血的险。

这首诗初次发表时，被视为要人继续对第一次世界大战的敌国同仇敌忾。然而那已经是八十多年前的事了，如果这首诗只有那层意思，早就会乏人闻问。但这首诗仍保有某种强大的力量，因为它具现了一种非常古老、非常强烈的模式。这首诗是说：死者会提出要求，你不能随便对死者或其要求置之不理，最好认真把他们当一回事。

唤起死者，隔着门槛与他们打交道——因为在我们的世界和他们的世界之间永远有一道门槛，所以宾州那些老谷仓会画着避邪符号，所以你召唤死者时会画个圆圈住自己，而我想奥狄修斯拔剑坐在壕沟边也是这原因，因为许多地方的传统都认为灵魂无法越过金属。那么，呼唤这些鬼魂是一回事，起码你多少能掌控整个情况。就算死者不请自来，例如哈姆雷特的父亲以及死去的挚爱跑回来找你那种情节，你也知道通常只要你能撑到天亮，他们就会离开。但有另一种做法风险大得多：你不在自己的地盘——可爱的中土上——与死者打交道，反而越界进入他们的领域。你可以踏上一趟从此界到彼界的旅程，可以进入死者的国度，然后再出来，重回阳间。但这得你运气好才

行。《伊尼德》第六卷中,库玛的西比尔^①告诉即将踏上这样一趟旅程的伊尼亚斯说:

……前去阿文纳斯很容易:
死亡的黑暗王国日夜皆敞开大门:
但要往回走,找到归途重见天日——
这才是最困难的事。²⁹

换言之,这是很棘手的事——你可能会困在那里回不来,同时也考验着你的坚忍,这可能就是西方传统以及许多其他传统中,都有那么多英雄英雄前往地府一游的原因。这些英雄为什么要这么做?为什么要冒这个险?因为身在地底那片危险国度的死者,掌控了一些非常珍贵的好东西,而这些东西当中有些可能是你自己想要或需要的。

什么样的东西?概括言之:一、财宝;二、知识;三、与邪恶怪兽作战的机会;四、你所爱并失去的人。除此之外当然还有别的,但以上这四项目就是这类旅程的主要目的。当然,也有可能一次得到不止一项,你可以得到财宝加上你所爱并失去的人,或者知识加上与怪兽作战的机会,或者任何其他组合。

关于“财宝”,我想稍提一下仙人金(fairy gold),这种东西很不幸地会在第二天早上变成煤炭;还有中国人祖先掌控的财宝,对这些祖先你得烧纸钱,³⁰请他们为你带来真的财富。此外,人们会向死者献祭,祈求保佑丰收:主祷文中“赐给我们今日的食粮”这句简单的请求,便是人对“另一个世界”祈求物质收获的非常谦卑版本。各式各样财富从看不见的那个世界流到看得见的这个世界,狩猎社会的巫医在恍惚出神状态中灵魂出窍、寻找目标猎物的所在地,也是基于这个信仰:死者控制收成,也能告诉你该去哪里找驯鹿。³¹死者的国度充满神奇,一如阿拉丁的藏宝山洞,像《歌剧魅影》那个非常怪异的歌剧院怪物的住处一样富饶又奇异,像格林兄弟那则与此并非无关的故事《十二位跳舞的公主》中的地底世界,那里树上结的果实是珠宝。也像蓝胡子

① 译注:请参照第三章注³⁷之与西比尔相关的译注。

(又一个带着冥王气息的怪物)储放宝藏的房间那样,死者世界的黄金珠宝必须小心拿取,因为死亡可能已经碰触过它们。

前面我提到的第二样东西是知识。死者在时间之外,因此能知道过去也能知道未来。“你为什么招我上来呢?”先知撒母耳的鬼魂透过隐多珥女巫对扫罗王说。³²扫罗王做了这件自己曾下令禁止的事,因为想知道接下来的战役对他是好是坏。(结果是坏。)同样的,奥狄修斯去找双性预言家提瑞西亚斯的鬼魂,也是为了预知未来;伊尼亚斯借由库玛的西比尔之助,前往冥界也是为了求知,想知道自己的后代会有如何光辉灿烂的未来。(马克白也是想知道这个,结果弄巧成拙;透过那三个已降格为老丑女巫的西比尔,他得知的反而是另一个人的后代会有光辉灿烂的未来。)

当然,知识和财宝可能互相关联——知识的内容可能是关于如何获取财宝。我最早读到的现代短篇小说之一,是D·H·劳伦斯的经典《木马的赢家》(*The Rocking-Horse Winner*),从此再也难忘。故事很复杂,但从与我们的主题有关的角度说来,大致如下。一个美女财运很差,而且并不真心爱自己的小儿子。这个小男孩渴望走运,好得到他母亲想要的财富,连带或许也就能得到一点她的爱。他有预知能力,靠骑着他的木马摇晃而进入恍惚出神状态。情况顺利时,木马会把他带到“走运的地方”,他由此得知接下来赛马的赢家会是谁。他靠这方法发了大财,但仍得不到爱。在小说结尾,我们发现那个“走运的地方”显然就是死者的国度:他顺利去到那里,可是这一次他回不来了,就此死去。前往“另一个世界”的人永远可能碰上这样的结局。³³

第三项是与怪物作战。对巫医来说,这场仗的对手通常是某个魂灵,如果你赢,魂灵就供你差遣,如果你输,就会被那魂灵附体。或者也可能是跟众死者的灵魂作战,以控制收成。³⁴至于在进入文学作品的神话中,通常范围变得比较小,由一个英雄对上一个或两个怪物。熟悉的例子包括希修斯进入迷宫杀死牛头人身怪物迈诺陶,还有贝奥武夫前去湖畔杀死怪物格连斗的母亲。托尔金(Tolkien)《哈比人》(*The Hobbit*)中的比尔博·巴金斯在地底进行猜谜游戏,更不用说《指环王》(*Lord of the Rings*)中的甘道夫大战炎魔。此外还有耶稣,在耶稣受难日到复活节的三天里下地狱抵抗魔鬼,并救出一群被关在那里的

好人,因为在耶稣降临之前,没有救主能救赎他们。

第四项是前往寻找失去的至爱,谈到驱策作家的动机,这是很重要的母题。一开始消失的人可能是男性:最古老的寻人者之一就是埃及女神艾西丝,她悲伤地收捡起被杀害的丈夫欧塞瑞斯四散的尸块,他因此死而复活。

希腊女神得墨忒耳也有类似事迹:她女儿普西芬尼被冥王哈得斯夺走,但她很有力量,可以讨价还价——她是掌管植物的女神,下令所有植物在她女儿回来之前不得结果。哈得斯同意交还普西芬尼,条件是她在她地底时得不曾进食才行。不幸的是普西芬尼吃了一枚石榴的七粒籽——石榴也是又圆又红的死者食物之一。禁止吃死者的食物,此一习俗极为古老——

他们会送来河水,
不要喝死者的水。
他们会给你田野的谷物
来自死者,不要拿取那颗种子。

这是美索不达米亚的诗句,讲的是女神伊拿娜前往地狱的路程。³⁵

伊拿娜故事中的另两个人物是她丈夫杜穆兹和丈夫的姊妹格许提拿娜,情节跟普西芬尼的故事相似,最后阴阳两界达成妥协——一年中部分时间待在阴间,部分时间待在人世,这就是冬天的由来。

音乐家兼诗人奥菲斯前往阴间寻找亡妻尤瑞蒂丝,成功地与冥界的统治者协商:他用迷人的歌声取悦他们,他们同意让他带尤瑞蒂丝回去,只要奥菲斯在领着她走回人世的路上不要回头看。但他无法坚持到底,因此尤瑞蒂丝又飘回了黑暗的地底。你不但应该吃死者的食物,也不应该太质疑他们送你的礼物。

前去死者国度,将某个已死之人带回人世——这是一种人心深处的渴望,但也被视为极大的禁忌。但写作可以带来某种生命。霍荷·路易斯·博尔赫斯在《九篇但丁式的文章》³⁶中提出一个有趣的理论:整部《神曲》,全书的地狱、炼狱与天堂三篇,但丁创作出这整个庞大又精细的架构,主要是为了想瞥见死去的碧翠丝,想在自己的诗作中让

她死而复活。因为他正在写她，而且只因为他正在写她，碧翠丝才能再度存在，存在于作者和读者的脑海中。博尔赫斯说：

我们必须记得一个无可辩驳的事实，单单一个卑微的事实：这情景是但丁想象出来的。对我们而言，它非常真实，对他而言则并非如此。（对他而言，真实的情况是：碧翠丝先是被人生际遇、而后被死亡从他身旁带走。）他永远无法与碧翠丝相聚，孤独且可能感到羞辱，于是想象出这番情景，以便想象自己与她同在。³⁷

接着博尔赫斯指出“她惊鸿一瞥的微笑”和“永远转开的脸”。这与奥菲斯的故事多么相似——诗人只有自己的诗作可恃，进入死者国度，越过地狱，到达天空，找到心爱的人，却又再次失去她，且这一次是永远的失去。就像狄著朵从伊尼亚斯身旁转开，就像尤瑞蒂丝从奥菲斯身旁转开，碧翠丝也从但丁身旁转开。尽管她转开的脸是朝向上帝，尽管她很快乐——对他来说最重要的一点是，他失去了她。却又再度得回。却又再度失去。除非我们对很多东西视而不见，才能把《神曲·天堂篇》结尾看成皆大欢喜的结局。

仔细想想，其实所有书的皆大欢喜结局都是这样。托马斯·沃尔夫^①说，你不能再回家了；但当你书写关于家的文字，你就多少算是可以回家。但你会走到最后一页。一本书是另一个国家，你进入，但最后必须离开：你不能住在那里，就像你不能住在冥界。

我们通常认为维吉尔^②是第一个以作家身份完整叙述冥界景象的作家。且看他在《伊尼德》第六卷的这段短祷：

统治灵魂王国的诸神啊！无声无息的影子啊！
混乱，以及火河啊！哦瘡哑广阔的夜之疆土啊！

① Thomas Wolfe(1900-1938)美国作家。

② Virgil(前70-前19)古罗马诗人。

请让我说出我所听到的！请你们同意
容我揭露深埋在冥界幽暗中的事物！³⁸

请让我说出。容我揭露。³⁹这是作家的祈祷，听起来简直像他自己去过那里似的。或许就是因为这样，但丁选择了诗人维吉尔作为他游历地狱的向导：前往陌生地方时，最好找个识途老马一起去，而且——在地狱观光之旅中最重要的一点——这人也知道怎么把你弄出来。

里尔克在《给奥菲斯的十四行诗》中，根本把前往冥界一游视为当诗人的必要前提，你必须走这么一道。诗人——奥菲斯是个中楷模——就是可以把冥界知识带回人世的人，然后将这份知识的好处给予我们读者。“他是否属于这个世界？不，他的广大天性来自幽明两界。”里尔克在第一部第六首中如此描写诗人奥菲斯。在第一部第九首中，他花了更多笔墨谈这一点：

你必须去过阴影之间，
在那里为你的琴调音，
如果你想有足够的眼界
谱写出传唱久远的赞颂。

你必须坐下与死者
一同进食，分享他们的罍粟，
如果你想有足够的记忆，
保存最细致的一个音调……

世界必须是双重的，
声音才可能，
永恒而温和。⁴⁰

这位诗人不只去过那另一个世界，更参与其中，具有双重天性，因此可以吃死者的食物，还能活着回来传讲故事。

我前面说过，维吉尔被视为第一个进行冥界之旅的作家——也就是说，他在脑海中进行这趟想象之旅，以便叙述旅程，以及其他所有他在地底听到的故事；而但丁听到最多也最好的故事，是在《地狱篇》而非《炼狱篇》或《天堂篇》中。想来有点吓人的是，在地狱你（可能）会永远困在你个人的故事里，在天堂你则（可能）可以丢开那一切，吸取智慧。

关于到地底冒险的作家，接下来我想提出一个久远得多的原型——美索不达米亚的英雄吉嘎梅许。写他的那首史诗一直到19世纪才被解读，因此他不太可能曾经直接影响维吉尔或但丁；也因此，他更能用来检验达德利·杨所说的，写下事物的冲动与对死亡的恐惧有关的这一点。

吉嘎梅许是个半人半神的国王，在故事前段，他主要关心的是立威扬名，让名声在死后仍然流传。他有个伙伴，是个名叫安奇度的驯化野人，两人一起做出许多英雄事迹。但他们侮辱了掌管性爱与死亡的女神依许塔，因此安奇度必须死，必须进入当时那极不宜人的冥界，在那里鬼魂都得吃泥巴，全身长满臭兮兮的鸟羽毛。

吉嘎梅许非常难过：他救不回安奇度，而且现在他也开始畏惧死亡。于是他出发去找世上绝无仅有的一个不会死的肉身凡人，探问永生不死的秘密。一路上他经过荒野，穿过一座黑暗的山，穿过一座树上结宝石的花园，然后渡过死亡之水，找到了那个名叫乌纳皮许廷的长生不死之人。那人告诉吉嘎梅许洪水的故事，然后交给他永生之钥；但吉嘎梅许弄丢了钥匙，只能千里迢迢返回自己的王国。旅程尾声是这样的：“他变得明智，看到许多神秘，知道许多秘密事物，为我们带回洪水之前那段岁月的故事。他进行一趟漫长的旅程，倦了，精疲力尽了，回来后将整个故事刻在岩石上。”⁴¹

前阵子，在一场作家聚餐晚会上，我谈到这件事。“吉嘎梅许是第一个作家。”我说，“他想知道生与死的秘密，穿过地狱，而后回来，但他并没有变得永生不死，只得到了两个故事——一个是关于他旅程的故事，还有额外的一个是洪水的故事。所以他真正带回来的是两个故事。然后他非常、非常累，然后把整件事写在石头上。”

“对啊,就是这样。”那些作家说,“你去,弄到故事,累惨了,回来,把故事全写在石头上。至少等你修改到第六稿,稿纸感觉起来就很像石头了。”他们补充了一句。

“去哪里?”我说。

“去到故事所在的地方。”他们说。

故事在哪里?故事在黑暗里。所以人们会说灵感来时是灵光一现。进入叙事——进入叙事过程——是一条黑暗的路,你看不见前面的路。诗人也明白这一点,他们也走在黑暗的道路上。灵感之井是一口向下通往地底的洞。

“递给我一朵龙胆,给我一只火把!”最幽暗的作家D·H·劳伦斯的《巴伐利亚龙胆》(*Bavarian Gentians*)诗中说。“让我用这花的蓝色火舌指引自己/走下愈来愈黑暗的楼梯,蓝得又黑又蓝/甚至到普西芬尼去的地方……”⁴²是的,但诗人自己为什么要走下黑暗的楼梯?诗里没有回答这个问题,但我猜诗人这么做不是因为想死,而是因为他是诗人,必须向下走这么一趟才能写诗。如同里尔克所言,诗人必须跨足幽明两界。

冥界守着秘密,有藏在柜子里的骸骨^①,还有其他任何你想找到的骸骨。那里有不少故事。“下面那里有些东西,你想要它被说出。”⁴³诗人格温多琳·麦基文说。艾德里安娜·里奇《潜进残骸》(*Diving Into the Wreck*)一诗中,那个在穿金戴玉的死者之间游泳的人(跟提瑞西亚斯一样是双性人)有着类似的动机:

有一座梯子。
梯子一直在那里……
我们知道它是做什么的,
我们这些用过它的人……
我下去。

① 译注:西方谚语“skeleton in the closet”比喻见不得人的秘密,而尸骨的意象又与此章谈及的死亡、冥界有关。

我来探索残骸。
文字是目的。
文字是地图。
我来看这里遭到什么损伤
以及遍布的宝藏……

……我来要的是：
残骸而非残骸的故事
事物本身而非神话⁴⁴

魁北克诗人安·鄂柏也写过主题类似的一首惊人之作，名为《诸王之墓》。诗中有个做梦的孩子——是个女孩，“讶然，方才诞生”——进入一座坟墓，穿过地底迷宫，手握拳攥着自己的心，那颗心是一只盲鹰。在地底她找到死去的诸王，也找到他们的故事，“几出耐心写就的悲剧”现在看来像是镶着珠宝的艺术品。他们做了一番交换——死者饮用生者的血，试图杀死她，她甩开死者，重获自由。但经过这一番折腾，她的心——那只盲眼鸟——出现了能够视物的迹象。⁴⁵

死者得到鲜血；如我先前所说，他们被认为是既饿又渴的。而诗人则得到视物之明，诗人身份得以完整。这是种存在已久的安排。

所有的作家都向死者学习。只要你继续写作，就会继续探索前辈作家的作品，也会感觉被他们评判，感觉必须向他们负责。但你不只向作家学习，更可以向各种形式的祖先学习。死者控制过去，也就控制了故事，以及某些种类的真实——威尔弗雷德·欧文在那首描写进入冥界的诗《奇异的会面》中，称其为“未说出的真实”⁴⁶——所以你若浸淫在叙事中，迟早就得跟那些来自先前时间层面的人打交道。就算那时间只是昨天，也仍不是现在，不是你正在写作的现在。

所有的作家都必须从现在去到很久很久以前，必须从这里去到那

里,必须向下走到故事保存的地方,必须小心不被过去俘虏而动弹不得。所有的作家也都必须动手偷窃,或者说重新领回,看你从哪个角度看。死者或许守着宝藏,但这宝藏是无用的,除非它能被带回人世,再度进入时间——也就意味进入观众的领域,读者的领域,变化的领域。

我们可以继续把先前已经暗示的东西说得更明白。我们可以谈灵感,谈恍惚出神状态和梦中异象,谈符咒和祝祷——这些都跟历史久远的诗人传统有关。然后我们可以更进一步,谈作家扮演的巫医角色,就像许多人谈过的那样。说“巫医”当然可能只是比喻,但若是如此,这比喻确实长期以来对作家具有非常重要的意义。

这类主题可能很快就会变得浑浊不清或自以为是。但且让我以一位真正的学者之言,为这讲座尾声添加可敬的气息。这段话是出自意大利社会历史学家卡罗·金兹堡的(Carlo Ginzburg)《狂喜:解读女巫安息日》:

无疑的……这些后来在女巫安息日中融为一体的神话,都有共通且深刻的相似之处。这些神话都有个共同主题:去到他界,再从他界返回。这基础的叙事核心已与人类同在千万年,尽管各个建立于打猎、畜牧或农业的迥异社会对此主题做出无数变奏,也不曾改变它的基本架构。为什么?答案可能很简单。叙述,意味着在此时此地带着权威发言,而权威来自于去过(实际上或比喻上)彼时彼地。在对活人及死者世界的参与中,在可见和不可见的范围中,我们已经认出了一种人类独有的特性。我们这里试图分析的不是许多叙事中的一份,而是所有可能的叙事的母体。⁴⁷

据权威人士的说法,要去那里很容易,回来就难了,而且回来后你还得把来龙去脉全写在石头上。最后,如果你走运,碰到了适当的读者,石头便会开口说话。只有石头会留在世间说故事。

最后,我引用诗人奥维德(Ovid)的话,他藉由库玛的西比尔的口,不只替她说话,更是——我们猜想——替他自己说话,也替所有作家

的希望和命运说话：

然而，命运将留给我声音，
世人将藉由我的声音知道我。⁴⁸

注 释

题 词

- 1 《强盗新郎》(The Robber Bridegroom)可在任何标准版的格林童话集中找到。此处英译出自笔者之手。这段摘录中,女主角假托说梦,叙述的其实是真事。
- 2 Geoffrey Chaucer, "The Millers Prologue", from *The Canterbury Tales*, lines 3173-7, F. N. Robinson (ed.), *The Work of Geoffrey Chaucer* (London: Oxford University Press, 1957). 这几句是作者在建议读者,若不喜欢这个故事,大可改读别的东西。
- 3 A. M. Klein, "Portrait of the Poet as Landscape", *The Rocking Chair and Other Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 55.

导论:进入迷宫

- 1 Elias Canetti, *The Agony of Flies* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1994), p. 13.
- 2 Mavis Gallant, Preface, *Selected Stories* (Toronto: McClelland and Stewart, 1996), p. x.
- 3 Marguerite Duras, Mark Polizzotti (trans.), *Writing* (Cambridge, MA: Lumen Editions, 1993), p. 7.
- 4 Percy Bysshe Shelley, "A Defense of Poetry" (1821), Donald H. Reiman and Sharon B. Powere (eds.), *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism* (New York: Norton, 1977).
- 5 James Reaney, "The Bully", Robert Weaver and Margaret Atwood (eds.), *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1986), p. 153.
- 6 Ian McEwan, "Reflections of a Kept Ape", in *Between the Sheets* (London: Jonathan Cape, 1978), p. 438.

7 瑞娜是作者的友人。

8 Callant, Preface, *Selected Stories*, p. ix.

第一章 定位:你以为你是谁?

1 E. K. Brown, "The Problem of a Canadian Literature", A. J. M. Smith (ed.), *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose* (Toronto: McClelland and Stewart, 1961), p. 47.

2 James Reaney, "The Canadian Poet's Predicament", A. J. M. Smith (ed.), *Masks of Poetry: Canadian Critics on Canadian Verse* (Toronto: McClelland and Stewart, 1962), p. 115.

3 Milton Wilson, "Other Canadians and After", *Masks of Poetry*, p. 38.

4 Alice Munro, "Cortes Island", *The Love of a Good Woman* (Toronto: Penguin, 1999), p. 143.

5 Kobo Abé, E. Dale Saunders (trans.), *The Woman in the Dunes* (New York: Vintage, 1964, 1972).

6 A. M. Klein, "Portrait of the Poet as Landscape", *The Rocking Chair and Other Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 50.

7 笔者就读多伦多大学时,常听诺索普·弗赖伊在课堂上这么说。

8 Elmore Leonard, *Get Shorty* (New York: Delta, Dell, 1990), p. 176.

9 Alice Munro, *Who Do You Think You Are?* (Agincourt, ONT.: Signet, 1978).

10 Ibid., p. 200.

第二章 双重:一手吉基尔一手海德,以及滑溜的化身

1 Gwendolyn MacEwan, "The Left Hand and Hiroshima", *Breakfast for Barbarians* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 26.

2 Nadine Gordimer, Introduction, *Selected Stories* (London: Bloomsbury, 2000), p. 4.

3 Isaiah Berlin, Henry Hardy (ed.), *The Roots of Romanticism* (Princeton University Press, 1999).

4 *King Lear*, Act III, Scene iv.

5 Robert Browning, "Childe Roland to the Dark Tower Came", E. K. Brown and J. O. Bailey (eds.), *Victorian Poetry* (New York: Roland Press, 1942, 1962), p. 220.

6 出自 Adelbert von Chiamisso 的同名小说 (London: Camden House, 1993)。
关于浪漫主义中化身形象的详细讨论,见 Ralph Tymms, *Doubles in Literary*

- Psychology (Oxford: Bowes and Bowes, 1949)。
- 7 Daryl Hine, "The Doppelgänger", *The Oxford Book of Canadian Verse* (Toronto: Oxford University Press, 1960), p. 318.
- 8 Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998).
- 9 E. L. Doctorow, *City of God* (New York: Random House, 2000), p. 65.
- 10 Isak Dinesen, "A Consolatory Tale", *Winter's "Tales"* (New York: Vintage, 1993), p. 296.
- 11 Patrick Tierney, *The Highest Altar* (New York: Viking, 1989).
- 12 诗人但丁·加布里埃尔·罗赛提(Dante Gabriel Rossetti)的著名画作《他们如何遇见自己》(*How They Met Themselves*)便运用这个概念。
- 13 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).
- 14 Willian Fryer Harvey, *The Beast with Five Fingers* (New York: Dutton, 1947).
- 15 《女巫之锤》(*Malleus Maleficarum*, 又名 *Hexenhammer*, 1484), 由道明会宗教审判官兼科隆修道院长印行, 是当代关于巫术的教科书。
- 16 Danny Shanahan, "The moving finger writes, and having writ, moves on to a three-week, twenty-city book tour", *New Yorker*, February 21, 2000, p. 230.
- 17 Jorge Luis Borges, "Borges and I", James E. Irby (trans.), *Everything and Nothing* (New York: New Directions, 1999), pp. 74 - 5.
- 18 Robertson Davies, *The Merry Heart: Robertson Davies Selections 1980 - 1995*, (Toronto: McClelland and Stewart, 1996), p. 358.
- 19 见 Leigh Hunt 的诗作 "About Ben Adhem", 收录于 *The Book of Gems* (1838), David Jesson-Dibley (ed.), *Selected Writings* (Manchester: Fyfield Books, 1990); 另, 许多战争纪念碑都有天使捧着一本书, 我们可以推想其中写的便是有福之人的名字。
- 20 只有《约翰福音》第八章 6 - 8 节中, 耶稣曾用手指在地上写字。但我们并不知道他写了什么。
- 21 Edgar Allan Poe, "The Purloined Letter", *Selected Writings of Edgar Allan Poe* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1956).
- 22 Revelation 22:18 - 19.
- 23 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Hannah Arendt (ed.), *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969).

- 24 See Berlin, *The Roots of Romanticism*.
- 25 一个传说讲的是 ouiskijek, 也就是骗子, 他惩罚自己的屁眼, 因为屁眼在不该说话的时候多嘴。
- 26 William S. Burroughs, *The Naked Lunch* (New York: Grove Press, 1992).
- 27 Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 47.
- 28 Dinesen, "A Consolatory Tale", p. 309.
- 29 Primo Levi, *The Periodic Table* (New York: Schocken Books, 1984), pp. 232 - 3.

第三章 专注: 文笔大神

- 1 Théophile Gautier, Preface, *Mademoiselle de Maupin* (New York: Modern Library, 1920), p. xxv.
- 2 Anna Akhmatova, "The Muse", Stanley Kunitz with Max Hayward (trans.), *Poems of Akhmatova* (Boston: Atlantic Monthly Press, 1973), p. 79.
- 3 Rainer Maria Rilke, "26 [But you, godlike, beautiful]", David Young (trans.), *Sonnets to Orpheus*, Part I (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987), p. 53.
- 4 Irving Layton, Foreword, *A Red Carpet for the Sun* (Toronto: McClelland and Stewart, 1959).
- 5 Henry James, *The Lesson of the Master and Other Stories* (London: John Lehmann, 1948), p. 60.
- 6 Elmore Leonard, *Get Shorty* (New York: Delta, Dell, 1990), p. 313.
- 7 马克斯韦尔·珀金斯(1884 - 1947)是 Scribners 出版社总编, 也是典型照顾作家的编辑, 曾出版欧内斯特·海明威、司各特·菲茨杰拉德以及托马斯·沃尔夫(Thomas Wolfe)的作品。据信, 沃尔夫作品《你不能再回家了》(*You Can't Go Home Again*, 1941)中佛斯霍·艾德华兹此一人物便是以他为本。
- 8 这是改为大家都耳熟能详的那两句: “懂得逃命的士兵/才有机会再反攻。”
- 9 Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1961).
- 10 James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Penguin, 1993), p. 241.
- 11 Eudora Welty, "The Petrified Man", *Selected Stories of Eudora Welty* (New York: The Modern Library, 1943), p. 55.

- 12 Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property* (New York: Vintage, Random House, 1979, 1983).
- 13 Isak Dinesen, "Tempests", *Anecdotes of Destiny* (London: Penguin, 1958), p. 72.
- 14 "主啊,我不敢当。"《马太福音》第八章 8 节。
- 15 《约翰福音》第八章 32 节。
- 16 See John Keats, "Ode on a Grecian Urn", Douglas Bush (ed.), *Selected Poems and Letters* (Cambridge, MA: Riverside Press, 1959).
- 17 亨利·詹姆斯 1884 年发表的《〈贝尔特拉菲奥歌〉的作者》(*The Author of Beltraffio*)中,有关于此一论争确切而浓缩的描述。另见本书第四章。
- 18 Alfred, Lord Tennyson, "The Palace of Art", George Benjamin Woods and Jerome Hamilton (eds.), *Poetry of the Victorian Period* (Chicago: Scott, Foresman, 1930, 1955).
- 19 Ibid.
- 20 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).
- 21 Jorge Luis Borges, Esther Allen (trans.), "Flaubert and his Exemplary Destiny", Eliot Weinberger (ed.), *The Total Library: Non-Fiction 1922 - 1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999), p. 392.
- 22 有着奇怪标志的大彘典朗费罗 (Longfellow) 的诗作《精益求精》(Excelsior), 配上漫画家詹姆斯·瑟伯 (James Thurber) 力道十足的插图。
- 23 Wilde, Preface, *Dorian Gray*, pp. 3 - 4.
- 24 Ralph Ealdo Emerson, "The Rhodora", Reginald L. Cook (ed.), *Ralph Waldo Emerson: Selected Prose and Poetry* (New York: Rinehart, 1950), p. 370.
- 25 Wilde, Preface, *Dorian Gray*, p. 3.
- 26 Joyce, *Portrait of the Artist*, p. 215.
- 27 Elizabeth Barrett Browning, "A Musical Instrumetn", E. K. Brown and J. O. Bailey (eds.), *Victorian Poetry, Second Edition* (New York: Ronald Press 1962).
- 28 D. H. Lawrence, "Song of a Man Who Has Come Through", *Look We Have Come Through!* (New York: B. W. Huebsc, 1920).
- 29 Rilke, "3 [A god can do it. But tell me how]", *Sonnets to Orpheus, Part I*, p. 7.

- 30 Wilde, Preface, *Dorian Gray*, p. 3.
- 31 William Wordsworth, "Resolution and Independence", Stanza 7, Stephen Gill and Duncan Wu (eds.), *William Wordsworth: Selected Poetry* (Oxford University Press, 1998).
- 32 Franz Kafka, "A Fasting-Artist", Malcolm Pasley (trans.), *The Transformation and Other Stories* (London: Penguin, 1992), p. 219.
- 33 George Gissing, E. J. Taytor (ed.), *New Grub Street* (London: Everyman, 1997), p. 7.
- 34 Ibid., p. 452.
- 35 Ibid., p. 459.
- 36 Dinesen, "Tempests", *Anecdotes*, pp. 145 - 6.
- 37 "西比尔"(Sibyl)是阿波罗所爱的一名女先知,但混得不好,最后沦落到一只瓶子里^①;"范恩"(Vane)来自"风向标"(weathervane)一词,又与"虚荣"、"徒劳"(vanity in vain)同音。
- 38 Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (London: Faber and Faber, 1952), p. 431.
- 39 出自 Samuel Taylor Coleridge, "The Rime of the Ancient Mariner", *The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems* (New York: Dover, 1992), 引用于格雷夫斯书中。
- 40 George Eliot, *Daniel Deronda* (Oxford University Press, 1988), p. 536.
- 41 Ibid., p. 537.
- 42 Ibid., p. 543.
- 43 Layton, Foreword, *A Red Carpet for the Sun*.
- 44 Germaine Greer, *Slip-Shod Sibyls: Recognition, Rejection and the Woman Poet* (London: Penguin, 1995).
- 45 Sylvia Plath, "Kindness", February 1963, *The Collected Poems* (New York: Harper and Row, 1981), pp. 269 - 70.
- 46 典出 John Bunyan, Roger Sharrock (ed.), *The Pilgrim's Progress* (London: Penguin, 1965, 1987)。

① 译注:在希腊罗马神话中,Sibyl 是具有预言能力的女先知。早期希腊作品只提及一名曾预言特洛伊战争的 Sibyl,后至罗马时期增至十人,此处指的是 Sibyl of Cumae;阿波罗允诺实现她任何心愿,她便要求长生,但忘了同时要求青春永驻,最后变得苍老不堪,身体皱缩到可以倒悬在瓶中,却求死不能。

第四章 诱惑：普罗斯佩洛、奥兹巫师、梅菲斯托一千人等

- 1 Voltaire, 引用于 Nancy Mitford 之 *Voltaire in Love* (London: Hamish Hamilton, 1957), p. 174.
- 2 Ibid., p. 160.
- 3 Maurice Hewlett, *The Forest Lovers* (London: Macmillan, 1899), p. 2.
- 4 Edith Sitwell, 引用于 Victoria Glendinning 之 *Edith Sitwell* (London: Phoenix, 1981), p. 140.
- 5 Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (London: Penguin, 1961), p. 109.
- 6 A. M. Klein, "Portrait of the Poet as Landscape", *The Rocking Chair and Other Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 53.
- 7 Gwendolyn MacEwen, *Julian the Magician* (Toronto: Macmillan, 1963), p. 6.
- 8 Henry James, "The Author of *Beltraffio*", *In the Cage and Other Tales* (London: Rupert Hart-Davis, 1958), p. 56.
- 9 George Eliot, *Daniel Deronda* (Oxford University Press, 1988), p. 224.
- 10 Baron Edward Bulwer-Lytton, *Richetieui*, Act I, Scene ii (London: Saunders and Otley, 1839), p. 39.
- 11 Percy Bysshe Shelley, "A Defense of Poetry," Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism* (New York: Norton, 1977), p. 508.
- 12 James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Penguin, 1993), p. 247.
- 13 Don De Lillo, *Mao II* (New York: Penguin, 1991), p. 101.
- 14 Mavis Gallant, "A Painful Affair", *The Selected Short Stories of Mavis Gallant* (Toronto: McClelland and Stewart, 1996), p. 835.
- 15 Klein, "Portrait of the Poet as Landscape", *The Rocking Chair*, p. 50.
- 16 Susan Sontag 接受 Joan Acocella 访问, "The Unquiet American", *Observer*, 5 March, 2000.
- 17 Alice Munro, "Material", *Something I've Been Meaning to Tell You* (Toronto: McGraw Hill Ryerson, 1974), p. 35.
- 18 Ibid., p. 43.
- 19 Ibid., p. 44.
- 20 De Lillo, *Mao II*, p. 158.
- 21 Archibald MacLeish, "Ars Poetica", *Collected Poems 1917 - 1982* (Boston: Houghton Mifflin, 1985), pp. 106 - 7.

- 22 Gertrude Stein, *Four Saints in Three Acts*, *Gertrude Stein: Writings 1903 – 1932* (New York: Library of America, 1998), p. 637.
- 23 Valerie Martin.
- 24 见 Rosemary Sullivan 对 Gwendolyn MacEwen 的介绍, Margaret Atwood and Barry Callaghan (eds.), *The Poetry of Gwendolyn MacEwen: The Later Years* (Toronto: Exile Editions, 1994).
- 25 L. Frank Baum, *The Wizard of Oz* (London: Puffin, 1982), p. 140.
- 26 Klaus Mann, *Mephisto* (Hamburg: Rowohlt, 1982), p. 77.
- 27 George Orwell, “Why I Write”, *The Penguin Essays of George Orwell* (London: Penguin, 1968), p. 13.
- 28 《约伯记》第一章 15 – 19 节。
- 29 Henry, James, *The Sacred Fount* (New York: New Directions, 1995), p. ix.
- 30 Kenneth McRobbie, *Eyes Without A Face* (Toronto: Gallery Editions, 1960).
- 31 Brian Moore, *An Answer from Limbo* (Boston: Atlantic, Little, Brown, 1992), p. 322.
- 32 Adrienne Rich, “From the Prison House”, *Diving into the Wreck* (New York: Norton, 1973), p. 17.

第五章 交流:从谁也不是到谁也不是

- 1 Henry Fielding, *Tom Jones* (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979), pp. 24 – 5.
- 2 Walter Benjamin, “The Storyteller”, Hannah Arendt (ed.), *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969), p. 100.
- 3 Peter Gay, *The Pleasure Wars* (New York: Norton, 1998), p. 39.
- 4 Gwendolyn MacEwen, “The Choice”, *The Rising Fire* (Toronto: Contact Editions, 1963), p. 71.
- 5 Henry James, “The Death of the Lion”, *The Lesson of the Master and Other Stories* (London: John Lethmann, 1948), p. 86.
- 6 Anne Michaels, “Letters from Martha”, *Miner’s Pond, the Weight of Oranges, Skin Divers* (London: Bloomsbury, 2000), pp. 32 – 3.
- 7 John Le Carré, *Smiley’s People* (New York: Bantam, 1974).
- 8 他事实上说的是:“诗人不是被听见,而是被无意中听见。”笔者就读多伦多大学时,诺索·佛莱常在课堂上这么说。
- 9 Hjalmar Söderberg, Paul Britten Austin (trans.), *Doctor Glas* (first published

- 1905) (London: Tandem, 1963), p. 16.
- 10 George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1949), pp. 8–9.
- 11 Ibid., p. 10.
- 12 Emily Dickinson, “441 [This is my letter to the World]”, Thomas H. Johnson (ed.), *The Complete Poems of Emily Dickinson* (Boston: Little, Brown, 1890, 1960), p. 211.
- 13 Stephen King, *Misery* (New York: Viking, Penguin, 1987).
- 14 Gaston Leroux, *The Phantom of the Opera* (New York: HarperCollins, 1988).
- 15 Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* (first published 1897) (New York: Bantam, 1954).
- 16 《莎士比亚十四行诗》便是献给此人。
- 17 Dickinson, “288 [I’m Nobody! Who are you?]”, *Complete Poems*, p. 133.
- 18 “虚伪的读者！——你！——我的孪生手足！——我的兄弟！” Charles Baudelaire, “To the Reader”, Roy Campbell (trans.), *Flowers of Evil* (Norfolk, USA: New Directions, 1955), p. 4.
- 19 许多玛丽莲·梦露的传记都提到此言。
- 20 John Keats, Letter to Benjamin Robert Haydon, May 10–11, 1817, Douglas Bush (ed.), *Selected Poems and Letters* (Cambridge, MA: Riverside Press, 1959).
- 21 Graham Greene, *The End of the Affair* (New York: Penguin, 1999), p. 129.
- 22 Ibid., p. 148.
- 23 Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1961), p. 129.
- 24 Ibid., p. 134.
- 25 Ibid., p. 133.
- 26 Ibid.
- 27 Isak Dinesen, “The Young Man With the Carnation”, *Winter’s Tales* (New York: Vintage 1993), p. 4.
- 28 Ray Bradbury, “The Martian”, *The Martian Chronicles* (New York: Bantam, 1946, 1977) p. 127.
- 29 与第二章有关并值得一提的，博尔赫斯很喜爱《火星编年史》。See Jorge Luis Borges, “Ray Bradbury: The Martian Chronicles”, Eliot Weinberger (ed., trans.), *The Total Library: Non-Fiction 1922–1986* (London: Allen

- Lane, Penguin Press, 1999), pp. 418 - 19.
- 30 济慈对否定的能力的定义是：“……一个人能够处于不确定、神秘、疑虑中，而不会烦躁地伸手探求事实和理由”。“Letters to George and Thomas Keats”，December 22, 1817, *Selected Poems and Letters*.
- 31 Elizabeth Barrett Browning, “Sonnets from the Portuguese”，xxviii, E. K. Brown and J. O. Bailey (eds.), *Victorian Poetry* (New York: Ronald Press, 1962).
- 32 *Il Postino*, Written by Massimo Troisi et al., directed by Michael Radford.
- 33 Eduard Petiska and Jana Svábová (trans.), *Golem* (Prague: Martin, 1991).
- 34 Franz Kafka, “In the Penal Colony”, *The Transformation and Other Stories* (London: Penguin, 1992), p. 137.
- 35 Milton Acorn, “Knowing I Live in a Dark Age”, Margaret Atwood (ed.), *The New Oxford Book of Canadian Verse in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1982), p. 238.
- 36 Primo Levi, Raymond Rosenthal (trans.), *The Drowned and the Saved* (London: Abacus, 1999), p. 142.
- 37 François Villon, “Ballade [My lord and fearsome prince]”, Galway Kinnell (ed.), *The Poems of François Villon* (Boston: Houghton Mifflin, 1977), p. 197.
- 38 Alexander Pushkin, “Eugene Onegin”, Avraham Yarmolinsky (ed.), *The Poems, Prose and Plays of Alexander Pushkin* (New York: The Modern Library, 1936), p. 301.
- 39 John Bunyan, Roger Sharrock (ed.), *The Pilgrim's Progress* (London: Penguin, 1987, p. 147).
- 40 Ibid., p. 151 - 2.
- 41 Ibid., p. 153.
- 42 Elias Canetti, *Auto da Fé* (New York: Picador, Pan Books, 1978), p. 35.
- 43 Jay Macpherson, “Book”, Robert Weaver and William Towe (eds.), *The Oxford Anthology of Canadian Literature* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1973), p. 322.
- 44 将文字比为食物是个很古老的概念。《新约》中的基督即是道成肉身(the Word made Flesh),而这肉身即是圣餐中的圣体。此外《圣经》中还有可以吃的卷轴(《以赛亚书》第三十四章4节)及可以吃的书(《启示录》第十章8-10节)。非常有趣的例子可见《汤姆·琼斯》,费尔丁在楔子中写出一

- 份菜单,将此书比拟为客栈里的一顿饭。Henry Fielding, *Tom Jones* (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979).
- 45 Jorge Luis Borges, "Borges and I", James E. Irby (trans.), *Everything and Nothing* (New York: New Directions, 1999), p. 74.
- 46 Abram Tertz, "The Icicle", *The Icicle and Other Stories* (London: Collins and Harvill, 1963).
- 47 Carol Shields, *Swann: A Mystery* (Toronto: Stoddart, 1987).
- 48 Dudley Young, *Origins of the Sacred: The Ecstasies of Love and War* (New York: St. Martin's Press, 1991), p. 325.
- 49 Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (New York: Ballantine Books, 1995).
- 50 参看欧威尔《一九八四》中的记忆之洞,以及 Bohumile Hrabal, Michael Henry Heim (trans.), *Too Loud a Solitude* (London: Abacus, 1990), 或 Ursula K. LeGuin, *The Telling* (New York: Harcourt, 2000)。
- 51 Dinesen, "The Young Man with the Carnation," p. 15. 历来当然有许多作家感觉自己是受上帝或某神祇之命而写作——其中最近引起我注意的是加拿大小说家玛格丽特·劳伦斯,她向另一位作家马特·科恩(Matt Cohen)承认这一点。See *Typing* (Toronto: Knopf Canada, 2000), p. 186.

第六章 向下行:与死者协商

- 1 N. K. Sandars (trans.), "A Prayer to the Gods at Night", *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia* (London: Penguin, 1971), p. 175.
- 2 D. H. Lawrence, "The Ship of Death", Richard Ellmann and Robert O'Clair (eds.), *The Norton Anthology of Modern Poetry*, second edition (New York: Norton, 1988), pp. 372-3.
- 3 Jay Macpherson, "The Well", *Poems Twice Told: The Boatman and Welcoming Disaster* (Toronto: Oxford University Press, 1981), p. 83.
- 4 Al Purdy, "Remains of an Indian Village", *Beyond Remembering: The Collected Poems of Al Purdy* (Madeira Park, BC: Harbour Publishing, 2000), p. 53.
- 5 Osip Mandelstam, "Take for joy from the palms of my hands", *Selected Poems* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1975), p. 67.
- 6 Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (London: Faber and Faber, 1952).
- 7 Dudley Young, *Origins of the Sacred: The Ecstasies of Love and War* (New

- York; St. Martin's Press, 1991).
- 8 Anne-Marie MacDonald, *Fall on Your Knees* (Toronto: Alfred A. Knopf, 1996), p. 1.
- 9 John Irving, *A Widow for One Year* (Toronto: Alfred A. Knopf, 1998), p. 6.
- 10 Anton Chekov, Ronald Hingley (ed. and trans.), "Lights", *The Oxford Chekov Volumn IV: Stories 1888 - 1889* (Oxford University Press, 1980), p. 208.
- 11 "Timor mortis conturbat me", 出自 William Dunber (c. 1465 - 1513) 的 "Lament for the Makaris".
- 12 艾德尔与格雷姆·吉布森(Graeme Gibson)的对话。
- 13 关于此主题的进一步讨论,见 Claude Lévi-Strauss and Wendy Doniger, *Myth and Meaning* (New York: Schocken Books, 1995)。
- 14 这是哈姆雷特被谋害的父亲的鬼魂所说的话,见威廉·莎士比亚《哈姆雷特》,第一幕第五景。
- 15 William Shakespeare, *Richard III*, Act V, Scene iii.
- 16 如中国人用柑橘供奉死者。
- 17 See W. G. Sebald, Michael Hulse (trans.), *Vertigo* (New York: New Directions, 2000), pp. 64 - 5.
- 18 Rainer Maria Rilke, "6 [Is he of this world: No, he gets]," David Young (trans.), *Sonnets to Orpheus*, Part I (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987), p. 13.
- 19 如格林兄弟《养鹅女孩》(The Goose Girl)故事中那三滴会说话的血。Padraic Colum (intro.), *The Complete Grimm's Fairy Tales* (New York: Pantheon, 1972), pp. 404 - 11.
- 20 Francis James Child (ed.), "The Two Sisters", *The English and Scottish Popular Ballads* (New York: Dover, no copyright date given), vol. I, p. 128.
- 21 Brothers Grimm, "The Singing Bone", Padraic Colum (intro.), *The Complete Grimm's Fairy Tales*, pp. 148 - 50.
- 22 见民谣《拉列多的街道》(Streets of Laredo),作者佚名。
- 23 *Hamlet*, Act V, Scene ii.
- 24 *Macbeth*, Act II, Scene iv.
- 25 See Elizabeth Bowen, "The Demon Lover", *The Demon Lover and Other Stories* (London: Jonathan Cape, 1945).

- 26 See Louise Glück, "Pomegranate", *The House on Marshland* (Hopewell, NJ: Ecco Press, 1971, 1975), p. 28. 另见基督教圣餐礼的红色血酒及圆形的圣餐饼。
- 27 Homer, E. V Rieu (trans.), *The Odyssey*, Book XI, (London: Penguin, 1991), p. 160.
- 28 Lieut. Col. John McCrae, MD, *In Flanders Fields and Other Poems* (Toronto: William Briggs, 1919), pp. 11 - 12.
- 29 C. Day-Lewis (trans.), *The Aeneid of Virgil*, Book VI (New York: Doubleday, Anchor, 1952), p. 133, lines 126 - 9. 此处文字我略有调整。
- 30 此类纸上通常印着“冥府银行纸钞”。
- 31 如 Elizabeth Marshall Thomas 关于史前猎人的小说 *Reindeer Moon* (New York: Pocket Books, 1991)。
- 32 《撒母耳记上》第二十八章 15 节。
- 33 见厄休拉·勒瑰恩(Ursula K. LeGuin)《地海巫师》(*A Wizard of Earthsea*)一书中的“异界”。
- 34 See Farley Mowat, *People of the Deer* (Toronto: Bantam, 1984), also Carlo Ginzburg, Anne Tedeschi and John Tedeschi (trans.), *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992).
- 35 "Inanna's Journey to Hell", *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia*, p. 145.
- 36 Jorge Luis Borges, Eliot Weinbergen (ed., trans.), "Nine Dantesque Essays 1945 - 1951", *The Total Library: Non-Fiction 1922 - 1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999), pp. 267 - 305.
- 37 Ibid., p. 304. 很多作家都藉由写作唤回失去的某人。在加拿大作家中,近期的三个例子是:Graeme Gibson, *Gentlemen Death* (Toronto: McClelland and Stewart, 1995); Matt Cohen, *Last Seen* (Toronto: Vintage, 1996); Ruby Wiebe, "Where is the Voice Coming From?", Robert Weaver and Margaret Atwood (eds.), *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1986)。
- 38 Day-Lewis (trans.), *Aeneid*, Book VI, p. 137, lines 264 - 8.
- 39 伊塔罗·卡尔维诺曾谈到,巫医角色是作家的功能之一。见 Patrick Creagh (trans.), *Six Memos for the Next Millennium* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988)。

- 40 Rilke, "9[You have to have been among the shades]", *Sonnets to Orpheus*, Part I, p. 19.
- 41 N. K. Sandars (trans.), *The Epic of Gilgamesh* (London: Penguin, 1960, 1972), adapted from p. 177.
- 42 D. H. Lawrence, " Bavarian Gentians ", *The Norton Anthology of Modern Poetry*, p. 372.
- 43 Gwendolyn MacEwen, " Dark Pines Under Water, " *Gwendolyn MacEwen: The Early Years* (Toronto: Exile Editions, 1993), p. 156.
- 44 Adrienne Rich, " Diving Into the Wreck ", *Diving into the Wreck* (New York: Norton, 1973).
- 45 Anne Hébert, " The Tomb of the Kings ", Frank Scott (trans.), *Dialogue sur la Traduction* (Montreal: Editions HMH, 1970).
- 46 Wilfred Owen, Cecil Day-Lewis (ed.), " Strange Meeting ", *Collected Poems of Wilfred Owen* (New York: New Directions, 1963).
- 47 Carlo Ginzburg, *Ecstacies: Deciphering the Witches' Sabbath* (New York: Penguin, 1991), p. 307.
- 48 Ovid, *Metamorphoses*, Mary Innes (trans.), (London: Penguin, 1955), p. 315.

参 考 书 目

- Abé, Kobo. Saunders, E. Dale (trans.), *The Woman in the Dunes* (New York: Vintage, 1964, 1972).
- Akhmatova, Anna. kunitz, Stanley and Hayward, Stanley (trans.), *Poems of Akhmatova* (Boston: Atlantic Monthly Press, 1973).
- Atwood, Margaret (ed.), *The New Oxford Book of Canadian Verse in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1982).
- Austen, Jane. Tony Tanner (ed.), *Pride and Prejudice* (London: Penguin, 1972).
- Baudelaire, Charles. Roy Campbell (trans.), To the Reader, *Flowers of Evil* (Norfolk, USA: New Directions, 1955).
- Baum, L. Frank, *The Wizard of Oz* (London: Puffin, 1982).
- Benjamin, Waker. Arendt, Hannah (ed.), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" and "The Storyteller", *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969).
- Berlin, Isaiah. Hardy, Henry (ed.), *The Roots of Romanticism* (Princeton University Press, 1999).
- Birney, Earle, "Yes, Canadians Can Read . . . But Do They?", *Canadian Home Journal*, July, 1948.
- Borges, Jorge Luis. James E. Irby (trans.), "Borges and I", *Everything and Nothing* (New York: New Directions, 1999).
- Weinberger, Eliot (ed.), Allen, Esther (trans.), "Flaubert and His Exemplary Destiny", *The Total Library: Non-Fiction 1922 - 1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999).
- Weinberger, Eliot (ed. and trans.), "Nine Dantesque Essays 1945 - 1951" and "Ray Bradbury: the Martian Chronicles", *The Total Library, : Non-Fiction 1922 - 1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999).

Bowen, Elizabeth, "The Demon Lover", *The Demon Lover and Other Stories* (London: Jonathan Cape, 1945).

Bradbury Ray, "The Martian", *The Martian Chronicles* (New York: Bantam, 1977).

Fahrenheit 451 (New York: Ballantine Books, 1995).

Brown, E. K. and Bailey, J. O. (eds.), *Victorian Poetry* (New York: Ronald Press, 1962).

Brown, E. K. Smith, A. J. M., (ed.), "The Problem of a Canadian Literature", *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose* (Toronto: McClelland and Stewart, 1961).

Bulwer-Lytton, Edward, *Richelieu* (London: Saunders and Otley, 1839).

Bunyan, John. Sharrock, Roger (ed.), *The Pilgrim's Progress* (London: Penguin, 1987).

Burroughs, William S., *The Naked Lunch* (New York: Grove Press, 1992).

Calvino, Italo. Patrick Creagh (trans.), *Six Memos for the Next Millennium* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

Canetti, Elias, *The Agony of Flies* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1994).

Wedgwood, C. V. (trans.), *Auto da Fé* (London: Picador, Pan Books, 1978).

Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland and Through the Looking Glass* (London: Collins, no copyright date given).

Chaucer, Geoffrey. Robinson, F. N. (ed.), *The Works of Geoffrey Chaucer* (London: Oxford University Press, 1957).

Chekhov, Anton. Hingley; Ronald (ed. and trans.), "Lights", *The Oxford Chekhov Volume IV: Stories 1888 – 1889* (Oxford University Press, 1980).

Child, Francis James (ed.), *The English and Scottish Popular Ballads* (New York: Dover, no copyright date given), vol. I.

Cohen, Mart, *Last Seen* (Toronto: Vintage, 1996).

Typing (Toronto: Knopf Canada, 2000).

Coleridge, Samuel Taylor, *The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems* (New York: Dover, 1992).

Connolly, Cyril, *Enemies of Promise* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1961).

Davies, Robertson, *The Merry Heart: Robertson Davies Selections 1980 – 1995*

(Toronto: McClelland and Stewart, 1996).

Day-Lewis, C. (trans.), *The Aeneid of Virgil* (New York: Doubleday, Anchor, 1952).

De Lillo, Don, *Mao II* (New York: Penguin, 1991).

Dickens, Charles, *The Old Curiosity Shop* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998).

Dickinson, Emily. Johnson, Thomas H. (ed.), *The Complete Poems of Emily Dickinson* (Boston: Little, Brown 1960).

Dinesen, Isak, "Tempests", *Anecdotes of Destiny* (London: Penguin, 1958).
"A Consolatory Tale" and "The Young Man With the Carnation", *Winter's Tales* (New York: Vintage, 1993).

Doctorow, E. L., *City of God* (New York: Random House, 2000).

Duras, Marguerite. Polizzotti, Mark (trans.), *Writing* (Cambridge, MA: Lumen Editions, 1993).

Eliot, George, *Daniel Deronda* (Oxford University Press, 1988).

Ellmann, Richard and O'Clair, Robert (eds.), *The Norton Anthology of Modern Poetry*, Second Edition (New York: Norton, 1988).

Emerson, Ralph Waldo. Cook, Reginald L. (ed.), "The Rhodora", *Ralph Waldo Emerson: Selected Prose and Poetry* (New York: Rinehart, 1950).

Fielding, Henry, *Tom Jones* (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979).

Gallant, Mavis, Preface and "A Painful Affair", *The Selected Short Stories of Mavis Gallant* (Toronto: McClelland and Stewart, 1996).

Gautier, Théophile, Preface, *Mademoiselle de Maupin* (New York: Modern Library, 1920).

Gay, Peter, *The Pleasure Wars* (New York: Norton, 1998).

Gibson, Graeme, *Gentlemen Death* (Toronto: McClelland and Stewart, 1995).

Ginzburg, Carlo. Rosenthal, Raymond (trans.), *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath* (New York: Penguin, 1991).

Tedeschi, Anne and Tedeschi, John (trans.), *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992).

Gissing, George. Taylor, D. J. (ed.), *New Grub Street* (London: Everyman, 1997).

Glendinning, Victoria, *Edith Sitwell* (London: Phoenix, 1981).

- Glück, Louise, *The House on Marshland* (Hopewell, NJ: Ecco Press, 1975).
- Gordimer, Nadine, Introduction, *Selected Stories* (London: Bloomsbury 2000).
- Graves, Robert, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (London: Faber and Faber, 1952).
- Greene, Graham, *The End of the Affair* (New York: Penguin, 1999).
- Greer, Germaine, *Slip-Shod Sibyl: Recognition, Rejection and the Woman Poet* (London: Penguin, 1995).
- Grimm, Brothers. Padraic Colum (intro.), "The Robber Bridegroom", "The Goose Girl" and "The Singing Bone", *The Complete Grimms' Fairy Tales* (New York: Pantheon, 1972).
- Harvey, William Fryer, *The Beast with Five Fingers* (New York: Dutton, 1947).
- Hébert, Anne. Scott, Frank (trans.), "The Tomb of Kings", *Dialogue sur la Traduction* (Montreal: Editions HMH, 1970).
- Hewlett, Maurice, *The Forest Lovers* (London, Macmillan, 1899).
- The Holy Bible*
- Homer. Rieu, E. V. (trans.), *The Odyssey* (London: Penguin, 1991).
- Hrabal, Bohumil. Michael Henry Heim (trans.), *Too Loud a Solitude* (London: Abacus, 1990).
- Hunt, Leigh. Jesson-Dibley, David (ed.), *Selected Writings* (Manchester: Eyfield Books, 1990).
- Hyde, Lewis, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property* (New York: Vintage, Random House, 1983).
- Il Postino*. Written by Troisi, Massimo et al., directed by Radford, Michael. Miramax Home Entertainment, 1995.
- Ingelow, Jean, *Mopsa the Fairy* (London: J. M. Dent, no copyright date given).
- Irving, John, *A Widow for One Year* (Toronto: Alfred A. Knopf, 1998).
- James, Henry, "The Death of the Lion", and "The Lesson of the Master", *The Lesson of the Master and Other Stories* (London: John Lehmann, 1948). "The Author of Beltraffio", *In the Cage and Other Tales* (London: Rupert Hart Davis, 1958).
- The Sacred Fount* (New York: New Directions. 1995).
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist As a Young Man* (New York: Penguin, 1993).
- Kafka, Franz. Pasley, Malcolm (ed. and trans.), "A Fasting-Artist" and "In the Penal Colony", *The Transformation and Other Stories* (London: Penguin, 1992).

Keats, John. Bush, Douglas (ed.), *Selected Poems and Letters* (Cambridge, MA: Riverside Press, 1959).

King, Stephen, *Misery* (New York: Viking, Penguin, 1987).

Klein, A. M., *The Rocking Chair and Other Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966).

Lawrence, D. H., *Look We Have Come Through!* (New York: B. W. Huebsc, 1920).

Lawrence, D. H. Alberto Manguel (ed.), "The Rocking-Horse Winner", *Black Water: The Anthology of Fantastic Literature* (Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1983).

Layton, Irving, Foreword, *A Red Carpet for the Sun* (Toronto: McClelland and Stewart, 1959).

Le Carté John, *Smilley's People* (New York: Bantam, 1974).

LeGuin, Ursula K., *A Wizard of Earthsea* (New York: Bantam, 1984). *The Telling* (New York: Harcourt, 2000).

Leonard, Elmore, *Get Shorty* (New York: Delta, Dell, 1990).

Leroux, Gaston, *The Phantom of the Opera* (New York: Harper Collins, 1988).

Levi, Primo, *The Periodic Table* (New York: Schocken Books, 1984).

Rosenthal, Raymond (trans.), *The Drowned and the saved* (London: Abacus, 1999).

Lévi-Strauss, Claude and Doniger, Wendy, *Myth and Meaning* (New York: Schocken Books, 1995).

MacDonald, Ann-Marie, *Fall on Your Knees* (Toronto: Alfred A. Knopf, 1996).

MacEwen, Gwendolyn, *Julian the Magician* (Toronto: Macmillan, 1963). *The Rising Fire* (Toronto: Contact Editions, 1963).

Breakfast for Barbarians (Toronto: Ryerson Press, 1966).

Gwendolyn MacEwen: The Early Years (Toronto: Exile Editions, 1993).

Atwood, Margaret and Callaghan, Barry (eds.), Introduction by Rosemary Sullivan, *The Poetry of Gwendolyn MacEwen: The Later Years* (Toronto: Exile Editions, 1994).

MacLeish, Archibald, *Collected Poems 1917 - 1982* (Boston: Houghton Muffin, 1985).

Macpherson, Jay, *Poems Twice Told: The Boatman and Welcoming Disaster* (Toronto: Oxford University Press, 1981).

- McEwan, Ian, "Reflections of a Kept Ape", *In Between the Sheets* (London: Jonathan Cape, 1978).
- McRobbie, Kenneth, *Eyes Without A Face* (Toronto: Gallery Editions, 1960).
Malleus Maleficarum or Hexenhammer (1484).
- Mandelstam, Osip, *Selected Poems* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1975).
- Mann, Klaus, *Mephisto* (Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980).
- Michaels, Anne, *Miner's Pond*, *The Weight of Oranges*, *Skin Divers* (London: Bloomsbury, 2000).
- Milton, John, *paradise Lost* (London, Penguin, 2000).
- Mitford, Nancy; *Voltaire in Love* (London: Hamish Hamilton, 1957).
- Moore, Brian, *An Answer from Limbo* (Boston: Atlantic, Little Brown, 1992).
- Mowat, Farley, *people of the Deer* (Toronto: Bantam, 1984).
- Munro, Alice, "Material", *Something I've Been Meaning To Tell You* (Toronto: McGraw Hill Ryerson, 1974).
- Who Do you Think You Are?* (Agincourt, ONT.: Signet, 1978).
- "Cortes Island", *The Love of a Good Woman* (Toronto: Penguin, 1999).
- Ondaatje, Michael, *Anil's Ghost* (Toronto: McClelland and Stewart, 2000).
- Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1949).
- "Why I Write", *The Penguin Essays of George Orwell* (London: Penguin, 1968).
- Ovid. Innes, Mary (trans.) *Metamorphoses* (London: Penguin, 1955).
- Owen, Wilfred. Day-Lewis, Cecil (ed.), *Collected Poems of Wilfred Owen* (New York: New Directions, 1963).
- Petiska, Eduard and Svábová, Jana (trans.), *Golem* (Prague: Martin, 1991).
- Plath, Sylvia, *The Collected Poems* (new York: Harper and Row, 1981).
- Poe, Edgar Allan, "The Purloined Letter", *Selected Writings of Edgar Allan Poe* (Boston: Houghton Muffin Company, 1956).
- Purdy, Al, *Beyond Remembering: The Collected Poems of Al Purdy* (Madeira Park, BC: Harbour Publishing, 2000).
- Pushkin, Alexander. Yarmolinsky, Avraham (ed.), *The Poems, Prose and Plays of Alexander Pushkin* (New York: The Modern Library, 1936).
- Reaney, James. A. J. M. Smith (ed.), "The Canadian Poet's Predicament", *Masks of Poetry: Canadian Critics on Canadian Verse* (Toronto: McClelland and

Stewart, 1962).

Atwood, Margaret and Weaver Robert (eds.), "The Bully", *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1986).

Rich, Adrienne, *Diving Into the Wreck* (New York: Norton, 1973).

Rilke, Rainer Maria. Young, David (trans.), *Sonnets to Orpheus* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987).

Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac* (New York: Bantam, 1954).

Sandars, N. K. (trans.), *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia* (London: Penguin Classics, 1971).

The Epic of Gilgamesh (London: Penguin, 1972).

Sebald, W G. Hulse, Michael (trans.), *Vertigo* (New York: New Directions, 2000).

Shakespeare, William. Greenblatt, Stephen (ed.), *King Richard III, The Complete Works of William Shakespeare* (New York: Norton, 1997).

Macbeth, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

The Tempest, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

King Henry the Fifth, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

Hamlet, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

King Lear, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

Shelley, Percy Bysshe. Reiman, Donald H. and Powers, Sharon B. (eds.), *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism* (New York: Norton, 1977).

Shields, Carol, *Swann: A Mystery* (Toronto: Stoddart, 1987).

Smith, A. J. M. (ed.), *The Book of Canadian Poetry: A Critical and Historical Anthology* (Toronto: W. J. Gage, 1957).

Söderberg, Hjalmar. Austin, Paul Britten (trans.), *Doctor Glas* (London: Tandem, 1963).

Stein, Gertrude, *Four Saints in Three Acts, Gertrude Stein: Writings 1903 - 1932* (New York: Library of America, 1998).

Tertz, Abram, "The Icicle", *The Icicle and Other Stories* (London: Collins and Harvill, 1963).

- Thackeray, W. M. , *Vanity Fair* (London: J. M. Dent and Sons, 1957).
- Thomas, Elizabeth Marshall, *Reindeer Moon* (New York: Pocket Books, 1991).
- Tierney, Patrick, *The Highest Altar* (New York: Viking, 1989).
- Tymms, Ralph, *Doubles in Literary Psychology* (Oxford: Bowes and Bowes, 1949).
- Villon, François. Kinnell, Galway (ed.), *The Poems of François Villon* (Boston: Houghton Muffin, 1965, 1977).
- Von Chiamisso, Adelbert, *Peter Schlemihl* (London: Camden House, 1993).
- Weaver, Robert and Toye, William (eds.), *The Oxford Anthology of Canadian Literature* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1973).
- Welty, Eudora, "The Petrified Man", *Selected Stories of Eudora Welty* (New York: The Modern Library, 1936, 1943).
- Wiebe, Rudy. Atwood, Margaret and Weaver, Robert (eds.), "Where is the Voice Coming From?", *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press, 1986).
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).
- Wilson, Milton. Smith, A. J. M. (ed.), "Other Canadians and After", *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose* (Toronto: McClelland and Stewart, 1961).
- Woods, George Benjamin and Buckley, Jerome Hamilton (eds.), *Poetry of the Victorian Period* (Chicago: Scott, Foresman. 1955).
- Wordsworth, William. Gill, Stephen and Wu, Duncan (eds.), *William Wordsworth: Selected Poetry* (Oxford University Press, 1998).
- Yeats, William Butler, *The Collected Poems of W. B. Yeats: Last Poems* (London: Macmillan, 1961).
- Young, Dudley, *Origins of the Sacred: The Ecstasies of Love and War* (New York: St. Martin's Press, 1991).

致 谢

感谢以下机构、人士慨允本书引用相关作品段落。其余文本我们也已竭尽全力联系版权所有，若有不慎疏漏，在此谨表歉意。

Joan Acocella, *The New Yorker*.

Milton Acorn, *Dig Up My Heart: Selected Poems*, McClelland & Stewart Ltd.

Jorge Luis Borges, "Everything and Nothing" from *Labyrinths*, copyright © 1962, 1964 by New Directions Publishing Corp. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.; *The Total Library Non-Fiction, 1922 - 1986* edited Eliot Weinberger, trans. Esther Allen, Suzanne Jill Levine, and Eliot Weinberger, copyright © Esther Allen, © Suzanne Jill Levine, © Eliot Weinberger, 1999. Reprinted by permission of Allen Lane and The Penguin Press, 2000.

Ray Bradbury, *The Martian Chronicles*, copyright © 1950, renewed 1977 by Ray Bradbury. Reprinted by permission of Don Congdon Associates, Inc.

Elias Canetti, *Auto da fé*. Reprinted by permission of Jonathan Cape and The Random House Group Ltd.

Cyril Connolly, *Enemies of Promise*. Reprinted by permission of A. J. Monsey for Rogers, Coleridge & White Ltd. on behalf of the Estate of Cyril Connolly.

Robertson Davies, *The Merry Heart*. Reprinted by permission of McClelland & Stewart Ltd., and Pendragon Ink.

Isak Dinesen, *Winter's Tales*, copyright © 1942 by Random House,

Inc. , renewed 1970 by Johan Philip Thomas Ingerslev; *Anecdotes of Destiny*, copyright © 1958 by Isak Dinesen, renewed by the Rungstedlund Foundation.

Reprinted by permission of Rungstedlund Foundation and Michael Joseph.

E. L. Doctorow, *City of God*. Reprinted by permission of the author.

Mavis Gallant, *Selected Stories*. Reprinted by permission of McClelland & Steward, Ltd. and Georges Borchardt, Inc. Literary Agency.

Peter Gay, *The Pleasure Wars*, W. W. Norton.

Carlo Ginzburg, *Ecstacies: Deciphering the Witches' Sabbath*. Reprinted by permission of Einaudi Editore and The Bobbe Siegel Literary Agency.

Nadine Gordimer, *Selected Stories*. Reprinted by permission of the author.

Graham Greene, *The End of the Affair*, copyright © 1951, renewed © 1979 by Graham Greene. Reprinted by permission of Viking Penguin, a division of Penguin Putnam and The Random House Group Ltd.

Daryl Hine, "The Doppelgänger", *The Oxford Book of Canadian Verse*. Reprinted by permission of the author.

Homer, *The Odyssey*, E. V. Rieu trans. , revised translation D. C. H. Rieu, 1946, 1991, copyright © 1946 by E. V. Rieu, this revised translation copyright © the Estate of the late E. V. Rieu and D. C. H. Rieu, 1991. Reprinted by permission of Penguin Classics.

John Irving, *A Widow for One Year*. Reprinted by permission of the author.

Franz Kafka, *The Transformation and Other Stories*, Malcolm Pasley trans. , copyright © Malcolm Pasley, 1992. Reprinted by permission of Penguin Classics.

Galway Kinnell, *The Collected Poems of Francois Villon*, copyright © 1965, 1977 by Galway Kinnell. Reprinted by permission of Houghton Mifflin and Company.

D. H. Lawrence, *The Complete Poems of D. H. Lawrence*. Reprinted

by permission of Laurence Pollinger Ltd. and the Estate of Frieda Lawrence Ravagli.

Irving Layton, *A Red Carpet for the Sun*. Reprinted by permission of McClelland & Stewart Ltd. and M. Schwartz.

Primo Levi, *The Periodic Table*, English trans., copyright © 1984 Schocken Books, Italian text copyright © 1975 Einaudi. Reprinted by permission of Schocken Books.

C. Day Lewis, *The Aenid of Virgil*. Reprinted by permission of Random House Inc. and The Peters Fraser & Dunlop Group Ltd.

Ann-Marie MacDonald, *Fall on Your Knees*. Reprinted by permission of the author.

Gwendolyn MacEwen, "The Left Hand and Hiroshima" from *Breakfast for Barbarian*; "Dark Pines Under Water" from *Gwendolyn MacEwen: the Early Years; The Poetry of Gwendolyn MacEwen: the Later Years; Julian the Magician*. Reprinted by permission of Exile Editions.

Archibald MacLeish, *Collected Poems*, Houghton Mifflin Company.

Jay Macpherson, "Book" and "The Well", *The Oxford Anthology of Canadian Literature*, Oxford University Press.

Nancy Mitford, *Voltaire in Love*. Reprinted by permission of The Peters Fraser & Dunlop Group.

Alice Munro, *The Love of a Good Woman, Something I've Been Meaning To Tell You, Who Do you Think You Are?* Reprinted by permission of the author.

George Orwell, *1984*, and *Why I Write*, A. M. Heath & Co. Ltd., on behalf of Bill Hamilton as the Literary Executor of the estate of the late Sonia Brownell Orwell and Martin Secker & Warburg Ltd.

Sylvia Plath, *Collected Poems*, Faber and Faber Ltd.

Al Purdy, *Beyond Remembering: the Collected Poems of Al Purdy*, Harbour Publishing.

Adrienne Rich, the lines from "Diving into the Wreck", the lines from "From the Prison House", from *Diving into the Wreck: Poems 1971 - 1972*

by Adrienne Rich. Copyright © 1973 by W. W. Norton & Company, Inc.

Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, David Young trans. Reprinted by permission of Wesleyan University Press.

N. K. Sandars trans., *The Epic of Gilgamesh*, third edition, copyright © N. K. Sandars, 1960, 1964, 1972; *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia*, copyright © N. K. Sandars, 1971. Reprinted by permission of Penguin Classics.

Danny Shanahan, "The moving finger writes, and having writ moves on to a three-week, twenty-city book tour". Reprinted by permission of *The New Yorker*.

Gertrude Stein, *The Collected Works*, Library of America.

Eudora Welty, *The Selected Stories of Eudora Welty*, Harcourt Brace and Co.

Milton Wilson, "Other Canadians and After" from *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Verse*. Reprinted by permission of the author.

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]
书名=与死者协商 玛格丽特·艾特伍德谈写作
作者=（加）玛格丽特·艾特伍德著
页数= 1 5 5
S S 号= 1 1 8 4 5 0 0 6
出版日期= 2 0 0 7 . 4

封面
书名
版权
前言
目录
第一章
第二章
第三章
第四章
第五章
第六章
注释
参考书目
致谢

定位：你以为你是谁？
双重：一手吉基尔一手海德，以及滑溜的化身
专注：文笔大神
诱惑：普罗斯佩洛、奥兹巫师、梅菲斯托一千人等
交流：从谁也不是到谁也不是
向下行：与死者协商