



安第斯山上的神鹰

—— 诺贝尔奖与魔幻现实主义

段若川 著

DUAN RUO CHUAN
ZHU



ANDISISHAN SHANG DE SHENYING
NUOBEIER JIANG YU MOHUAN XIANSHI ZHUYI

武汉出版社



安第斯山上的神鹰

—— 诺贝尔奖与魔幻现实主义

段若川 著

DUAN RUO CHUAN
ZHU



ANDISISHAN SHANG DE SHENYING
NUOBEIER JIANG YU MOHUAN XIANSHI ZHUYI

武汉出版社

(鄂)新登字 08 号

图书在版编目(CIP)数据

安第斯山上的神鹰：诺贝尔奖与魔幻现实主义/段若川著. —
武汉：武汉出版社，2000.2

(诺贝尔奖史话丛书/杨建邺主编)

ISBN 7 - 5430 - 2159 - 5

I . 安… II . 段… III . ①魔幻现实主义 - 小说 - 文学研究
- 拉丁美洲②诺贝尔文学奖金 - 文学家 - 生平事迹 - 世界
IV . I730.74

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 77473 号

安第斯山上的神鹰：诺贝尔奖与魔幻现实主义

著作责任：段若川

责任编辑：周雁翎 明廷雄 郭廷军

封面设计：刘福珊

出 版：武汉出版社

社 址：武汉市江岸区北京路 20 号 邮 编：430014

电 话：(027)82839623 82842176

印 刷：湖北省通山县印刷厂 经 销：新华书店

开 本：850×1168mm 1/32

印 张：9.375 字 数：197 千字 插 页：5

版 次：2000 年 4 月第 1 版 2000 年 8 月第 1 次印刷

印 数：0001 - 3000 册

ISBN 7 - 5430 - 2159 - 5/I·323

定 价：15.00 元

版权所有·翻印必究

如有质量问题，由承印厂负责调换。

新
知
船
聲
PDG

诺贝尔奖史话丛书

主 编 杨建邺

副 主 编 段若川 郭奕玲 童 鹰

编 委 彭小华 杨建邺 段若川
郭奕玲 童 鹰 陈蓉霞

策 划 彭小华 周雁翎

责任编辑 周雁翎 明廷雄 郭廷军

装帧设计 刘福珊



总 序

诺贝尔奖从 1901 年开始颁发,到今年已有近 100 年的历史。在这 100 年的历史中,诺贝尔奖已经成为人类科学、文学和社会活动事业中最受人们重视的奖励。到 1999 年为止,已有 687 位不同领域的专家、学者获奖。

诺贝尔奖授予的基本准则是奖给世界上最杰出的人才。瑞典的诺贝尔基金会每年都要煞费苦心地从全世界各地推荐的大量候选人中,遴选出对人类利益作出最卓越成就的贡献者。

世界各国的科学家、文学家和社会活动家,一般都把能够获得这种奖励看作是一生中所能拥有的最高荣誉;而且,每一位诺贝尔奖获奖者,不论社会各界对诺贝尔奖有什么不同的评论,他们从获奖之日开始,就成为备受全世界人民关注的人物。

诺贝尔奖之所以有这么巨大的声誉和威望,不仅仅是因为它有悠久的历史 and 巨额的奖金(每一项学科的奖金现在约为 100 万美元),而且更重要的是,诺贝尔奖金评选委员会始终坚持了诺贝尔本人遗嘱的基本精神:公正、科学技术的最高水平和文学上的“理想主义倾向”。由于评选委员会能够始终如一、自觉公正地坚持这种最高的评审标准,所以这项奖励已经成为国际社会中的地位最高、影响最大的世界性奖励;许多研究机构、院校和国家以能获得诺贝尔奖而引为自豪。就像奥林匹克运动会那样,获奖者将被视为民族英雄。正因为如此,诺贝尔奖的颁发为全世界科学、技术和文明的发展带来了巨大的



效应和活泼的生机。就这一意义来说,诺贝尔奖好比是一架伟大的“永动机”,它持久不衰地激励着世界各国的精英奋勇拼搏,驱动着人类文明的事业以空前的速度向前发展。全人类都应该感谢诺贝尔奖给人类带来的美好愿望和伟大进展,更应该感谢而且铭记这项奖励的发起人阿尔弗雷德·诺贝尔。

为了缅怀这位巨人的伟大功勋,为了感谢近 700 位诺贝尔奖获得者对人类所作出的巨大贡献,我们组织编写了《诺贝尔奖史话》丛书,希望能够通过这套丛书表达我们对人类未来美好前途的祝愿。我们还希望广大的中国读者能通过这一丛书更好地认识、了解诺贝尔奖,从而树立远大的目标,为祖国事业的进一步腾飞和世界文明的长足发展贡献我们的力量。

在 20 世纪即将结束之际,两位华裔学者接连获奖,这对于我们中国人来说,不能不是一个令人激奋的消息。古诗曰:

满眼生机转化钧,
天工人巧日争新。

愿我中华儿女能在 21 世纪大展宏图,让 21 世纪诺贝尔奖获奖史上不断写上我们中国人的名字!

杨建邺

1999 年 12 月



前言

1896年,瑞典人阿尔弗雷德·诺贝尔与世长辞。但是,他的名字并没有随之而消失,而是越来越广泛地流传于世,因为以诺贝尔命名的奖项的颁发成为每年众人瞩目的世界大事。

在讲西班牙语的国家中,荣获诺贝尔文学奖的作家迄今为止有10位。他们是:西班牙戏剧家埃切加赖(José Echegaray, 1832—1916),他于1904年获奖;西班牙戏剧家马丁内斯(Jacinto Benavente Martínez, 1866—1954),他于1922年获奖;智利女诗人米斯特拉尔(Gabriela Mistral, 1889—1957),她于1945年获奖;西班牙诗人希门内斯(Juan Ramón Jiménez, 1881—1958),他于1956年获奖;危地马拉诗人、小说家阿斯图里亚斯(Miguel Ángel Asturias, 1899—1974),他于1967年获奖;智利诗人聂鲁达(Pablo Neruda, 1904—1973),他于1971年获奖;西班牙诗人阿莱克桑德雷(Vicente Aleixandre y Merlo, 1898—1984),他于1977年获奖;哥伦比亚小说家加西亚·马尔克斯(Gabriel García Márquez, 1928—),他于1982年获奖;西班牙小说家塞拉(Camilo José Cela, 1916—),他于1989年获奖;墨西哥诗人兼散文家帕斯(Octavio Paz, 1914—1998),他于1990年获奖。

在这10位获奖者中,有一些确实是出类拔萃的,他们不仅在当时,而且在以后,对西语国家有很广泛很深刻的影响,对世界文坛也产生了较大的影响。但有的获奖者就不见得是最优秀的作家。比如,引起人们议论纷纷



的是1904年诺贝尔文学奖获得者西班牙戏剧家埃切加赖,他才智平平,名字在西班牙已很少有人提及,反倒在我们中国还有出版社在一视同仁地出版他的选集,慷慨地赠与他溢美之词。因为我们习惯于大而全,讲究的是成龙配套,一个不漏。另一位西班牙戏剧家马丁内斯,是1922年诺贝尔文学奖获得者,他的水平显然比埃切加赖要高,但也不算上是当时世界一流水平的剧作家。1989年获诺贝尔文学奖的西班牙小说家塞拉,只要拿他的作品与1982年获此奖的加西亚·马尔克斯的《百年孤独》相比(当然,文学作品本也不大好比),人们立刻会觉得,无论从哪方面看,它们都不属于同一个档次。西班牙5位诺贝尔文学奖获得者中的两位诗人,胡安·拉蒙·希门内斯与维森特·阿莱克桑德雷倒确实是很有影响的诗人。前者是纯诗派的代表,后者是超现实主义诗歌的典型。然而,西班牙当代最了不起的诗人是加西亚·洛尔卡(Federico García Lorca, 1898—1936),为庆祝他的百年诞辰,在他的祖国,人们为他举办全国性的各种纪念活动;我国也为他举行过一系列纪念活动。他本应是当之无愧的诺贝尔文学奖获得者,可惜他英年早逝,1936年被长枪党的法西斯分子枪杀在他的故乡——格拉纳达的富恩特瓦盖罗。

拉丁美洲有5位讲西班牙语的诺贝尔文学奖获得者,还有一位是特立尼达和多巴哥诗人德里克·沃尔科特,他的祖国虽然地处拉丁美洲,但他是用英语写作,我们暂不提及。这5位获奖者倒是都配得上这份奖项,各自有其特点,具有较大的影响,可以说各领一代风骚。他们没有一个不是名符其实的得奖者。这里有一个不言自



明的原因：虽然诺贝尔先生在设立这些奖项的时候希望做到公正，不要带有任何政治因素，不受任何国家干预，不受任何机构团体的压力，不受任何意识形态以及感情好恶的影响，但实际上每次评奖都难以避免上述诸因素的影响，尤其是在评奖的最初年代。当时占主导地位的是欧洲中心论。几十年来，除 1913 年印度作家泰戈尔获奖外，所有的获奖者不是欧洲人就是美国人。这种以欧美为中心的倾向，直到今天仍不能说已得到完全克服。因此，当评委们的目光停留在欧洲时，只能“矮子里拔将军”，评出了像埃切加赖那样平庸的剧作家，而拉丁美洲的作家若想获得诺贝尔文学奖就难得多。那是经过反复筛选，克服重重难关之后，他们才达到辉煌的。所以，从总体来说，这些获奖者都有较强的竞争力，是名副其实的文学大师。1945 年，抒情诗女王、智利的米斯特拉尔成为拉丁美洲第一个诺贝尔文学奖获得者，她正是西班牙语国家 10 位得主中的唯一女性。但是，她也心知肚明，在她成功的背后有智利总统和智利政府做后盾，有全拉丁美洲的支持。她还很清楚，在拉丁美洲其他国家也不乏优秀作家，比如墨西哥、阿根廷。但是，这两个国家都是拉丁美洲的大国和强国。如果把奖评给其中的任何一个国家的作家，都会引起另一个国家的强烈不满和反对。折中的结果就是选中了智利，这个“世界的犄角”，一个不被人们注意的小国。她得到了包括巴西——一个讲葡萄牙语的国家——在内的全拉丁美洲的支持，成为原本就休戚相关的全拉美人民的骄傲。另外两位诗人也是蜚声全世界的名家。智利诗人聂鲁达早年以爱情诗崛起，他也是超现实主义派的代表诗人，后来投入到反法西斯的



正义事业。他的诗充满战斗的激情。他是中国人民最熟悉的拉美诗人。1998年去世的墨西哥诗人兼散文家帕斯,是一个有独到见解的作家,从不屈服于任何方面的压力。他的诗歌富有哲理,他的散文文笔犀利。他致力于探索墨西哥的真实身份,批评在墨西哥人的行为举止中表现出来的种种弊端。

正是由于这些诗人以及其他许多拉丁美洲诗人的杰出成就,导致在很长一段时间内人们认为“拉丁美洲没有小说”,即诗歌的光辉掩盖了小说的成就。但拉丁美洲终于出现了自己的优秀小说家,他们改变了拉丁美洲小说的面貌,使评论界有人欢呼,20世纪是拉美文学的世纪。两位诺贝尔文学奖获得者阿斯图里亚斯和加西亚·马尔克斯,就是拉丁美洲小说家的优秀代表。对于他们的成就人们有目共睹,他们得奖真可以说是当之无愧。

但是,即便在拉丁美洲,诺贝尔奖获得者的选择也不能说做到了绝对公平,不带遗憾。比如豪尔赫·路易斯·博尔赫斯(Jorge Luis Borges, 1899—1986),他是阿根廷人,既是一位富有哲理的诗人,又是一位幻想小说家。他的作品,无论是诗歌还是短篇小说,都极大地启迪了几代拉丁美洲作家,因此被人们尊为大师,“作家们的作家”。多少年来,人们都猜测当年的诺贝尔文学奖非博尔赫斯莫属。然而,这一天终于没有等来。老作家临终前几年对此事还念念不忘。他幽幽地说,他们不把此奖评给老年人。

然而,获得此奖的两位小说家,危地马拉的米·安·阿斯图里亚斯和哥伦比亚的加西亚·马尔克斯,他们两个确实是世界级的作家。说凑巧也不是凑巧,这两位作家都



可以算做魔幻现实主义流派的代表。阿斯图里亚斯被尊为魔幻现实主义的先驱,他以一部《总统先生》和一部《玉米人》为拉丁美洲小说赢来第一份诺贝尔文学奖。加西亚·马尔克斯以一部《百年孤独》荣获诺贝尔文学奖,给拉美“文学爆炸”运动画上一个圆满的句号,为拉丁美洲小说赢来了世界范围的声誉。也是魔幻现实主义的高亢而强烈的声音,引来全世界读者对拉丁美洲人民的命运的关注。是那些作品使人们更加深入地了解那一块神奇的土地,是诺贝尔文学奖给拉美魔幻现实主义扩大了影响,而魔幻现实主义又给诺贝尔文学奖增添了光彩。

但是,对于这两位诺贝尔文学奖获得者,其人、其作品以及他们所属的这一流派——魔幻现实主义,我们中国读者之中的绝大多数只是知其然而不知其所以然,因此很有必要著一本书,把魔幻现实主义这一流派的来龙去脉搞清楚。这就有必要回顾一下我国拉丁美洲文学研究的历史了。

20世纪六七十年代,中国正十分“投入”地搞“文化大革命”,导致政治、经济出现危机,文化几乎被消灭殆尽。与此同时,在那遥远的拉丁美洲大陆的文学界,正经历着一场重大事件——拉丁美洲小说的“文学爆炸”。十年浩劫终于过去,噩梦醒来是早晨,我们发现,拉丁美洲小说,这昔日的灰姑娘,已经出落成一个令人羡慕的公主了。

1979年,全国西班牙、葡萄牙、拉丁美洲文学研究会成立,组织和团结了一大批西班牙、葡萄牙语工作者,把介绍与评论拉丁美洲文学作品列入工作日程。与此同时,云南人民出版社、人民文学出版社、译文出版社、黑龙



江人民出版社、北岳出版社、漓江出版社等具有远见卓识的出版家们,纷纷把出版拉丁美洲文学作品当作大事来抓,这就为我们的工作创造了物质条件。

回想当初,与国内俄苏文学及欧美文学翻译界的高手们相比,我们只能以“后生”自居,甘拜下风,想出一本书太困难了。曾有人认为,拉丁美洲没有什么文学,让搞欧美、俄苏文学的人捎带研究一下就行了。这种冷言冷语是一种极大的偏见,使我们感到莫大的悲哀,但也激发了同仁们卧薪尝胆、励精图治、艰苦创业的決心。

多亏了我国的改革开放政策,使我们中国学者能走出国门,直接接触到世界文学那姹紫嫣红的百花园,发现那里有许多美丽的香花,值得我们欣赏和借鉴。另一方面,许多外国友人来到中国旅游、访问或讲学,给我们带来世界文坛的最新信息。于是我们吃惊地发现,这些来自北美、欧洲的作家、教授,他们言必称拉美文学,常常把博尔赫斯、科塔萨尔、富恩特斯、鲁尔福(Juan Rulfo, 1918—1986)、卡彭铁尔(Alejo Carpentier, 1904—1980)等作家的名字挂在嘴上,随时说出“文学爆炸”、“魔幻现实主义”、“美洲的神奇”等惊世骇俗的新名词。俗话说“远来的和尚会念经”,是他们使我国外国文学界的权威也不得不改弦更张,对美洲那片神奇土地上的朵朵奇葩刮目相看了。

我们这群西班牙语工作者就在这大好形势的鼓舞下,不因自惭形秽而退缩,义无反顾地献身于拉美文学的评介之中。师徒、兄弟、夫妻、父子齐上阵,十几年的时间内,把这个领域闹得轰轰烈烈,辛勤的劳动结出了丰硕的果实。从1949年到1979年的30年间,全国出版西班牙



语国家文学作品 375 部,年平均 12.5 本。自从全国西班牙、葡萄牙、拉丁美洲文学研究会成立后,每年平均出版 30 种。光是云南人民出版社就已经出版和计划出版 50 余种。就这样,在我国出现了一股强大的拉丁美洲文学热。近年来,其势头有增无减,这个学会成了一个极有生命力的学术团体。十几年来,学会成员几乎译完了加西亚·马尔克斯和巴尔加斯·略萨(Mario Vargas Llosa, 1936—)的全部作品。有的作品还出现了不止一个版本,如加西亚·马尔克斯的《百年孤独》、马里奥·巴尔加斯·略萨的《绿房子》、阿斯图里亚斯的《总统先生》,富恩特斯的《奥拉》等等。拉丁美洲当代小说的重要作家的主要作品都有中译本。这些作家是米·安·阿斯图里亚斯、阿·卡彭铁尔、乌·彼特里(Jorge Luis Borges, 1899—1986)、胡·鲁尔福、卡·富恩特斯、豪·路·博尔赫斯、胡·柯达萨尔、马·贝内特蒂、若·亚马多、何塞·多诺索(José Donoso, 1924—1990)、埃·萨瓦托、费·德尔帕索、曼·普伊格·安·斯卡尔梅达、伊·阿连德(Isabel Allende, 1942—)、劳·埃斯基韦尔(Laura Esquivel, 1950—)……这个名单还可以开得很长、很长。

我们的翻译工作在国内引起人们的重视。在中国已出现一大群读者,他们主要分布在高等院校文科系的本科生和研究生中,特别是一些中文系的学生。一些中青年作家及文艺理论工作者,对拉美文学也很感兴趣。他们阅读拉美小说和诗歌,除了扩大视野,从艺术角度欣赏之外,往往还抱有学习和借鉴其写作技巧的目的。“他山之石,可以攻玉”。一些中青年小说家、电影工作者,并不羞于承认这些作品的艺术手法对自己作品的影响。



面对色彩纷呈的拉丁美洲小说,我们的评论工作显得十分微弱,简直是凤毛麟角,杯水车薪,系统的研究就更谈不上。为弥补这一方面的不足,西、葡、拉美文学研究会与云南人民出版社合作,在正式列入国家“八五”重点图书的《拉丁美洲丛书》中,又推出了《拉美作家谈创作》系列,共10种。其中包括卡·富恩特斯、巴尔加斯·略萨、奥克塔维奥·帕斯、何塞·多诺索、加西亚·马尔克斯、豪尔赫·路易斯·博尔赫斯、胡利奥·科塔萨尔、阿莱霍·卡彭铁尔、米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯和若热·亚马多等10人的文学评论。这些人是我们熟悉的作家,同时又大多是很专业的专栏作家、文学教授、文学评论家。他们以亲身经历和感受,写出的第一手资料,无疑对我们文学研究者是极其珍贵和有益的,填补了我国在外国文学领域中的一大空白。但是,这些书毕竟是拉美作家所写。

关于拉美小说的评论,中国学者在这方面的作为极其有限,屈指可数。1989年,全国西、葡、拉美文学研究会成立10周年之际,选编了一部《世界文学的奇葩——拉丁美洲文学研究》,其中收纳了会员写的论文24篇,都有一定深度。1986年社会科学院外国文学研究所陈光孚的《魔幻现实主义》由花城出版社出版;1987年复旦大学徐玉明的《拉丁美洲“爆炸文学”》由复旦大学出版社出版;1988年,社会科学院外国文学研究所陈众议的《魔幻现实主义大师——加西亚·马尔克斯》收入黄河文艺出版社的《20世纪外国文学评论》丛书出版;1993年,陈众议的《南美的辉煌——魔幻现实主义文学》收入海南出版社的《世界文学评介丛书》出版;1996年,北京外国语大学外国文学研究所李德恩的《拉美文学流派的嬗变》由译林



出版社出版；1995年，陈众议的《拉美当代小说流派》由社会科学文献出版社出版。除上述几本书（有的还只能称为小册子）之外，由中国学者结集出版的拉丁美洲文学评论集大概就没有了。

面对兴旺发达、辉煌灿烂的拉丁美洲新小说，这几本书显然是不够的，与大量翻译出版小说相比，评论明显跟不上，使“评”与“介”失去平衡。因此，摆在西葡语工作者面前的任务十分艰巨。另一方面，我们总感到力不从心，因为与国内其他语种的外国文学研究队伍相比，我们除人员少之外，经验也不足，因为我们没几个是专业文学研究者。以本人为例，我是一名外语教师，绝大部分时间用于外语基础课教学，只是痴心不改地利用业余时间搞外国文学评介。为了不负众望，只能以无比的执著投身于这一工作。感谢国家教委的信任，把列入八五科研项目的《拉丁美洲魔幻现实主义》的撰写任务交给我，感谢国家教委国际合作司美大处将我以高级访问学者的身份于1994年派到智利，使我能在半年时间内亲身感受拉丁美洲那神奇大地上的特殊氛围，有幸接触到何塞·多诺索、豪尔赫·爱德华兹、安东尼奥·斯卡尔梅达、伊莎贝尔·阿连德、尼卡诺尔·帕拉、阿尔曼多·乌里维、海梅·巴尔蒂维索、阿迦达·格里戈（在写此书期间，她不幸患了癌症，英年早逝）、达里奥·德拉富恩特、克里斯蒂娜·丰塞卡、何塞·路易斯·罗萨斯等小说家、诗人，与他们探讨有关拉丁美洲文学的问题。能与拉丁美洲新小说舞台上的重要角色交往，亲耳聆听他们的教诲，并蒙他们厚爱赠予作品、资料，使我受益匪浅，也大大有利于本书的写作。让我远隔高山大洋向他们致谢。1996年底和1997年初，何



塞·多诺索夫妇先后辞世,这令我十分悲痛,我为他们哀悼。我更应写好这部已被耽搁得太久的书来答谢他们。

要写好这本书仍有不少困难。说来奇怪,我带点克星味道,想研究点什么的时候,这个东西就躲藏起来,消失了,好像它虚无缥缈,可有可无似的。

若干年前,拉丁美洲小说“走红”,“文学爆炸”喊得震天响,叫人觉得所有的拉美当代小说都属于“文学爆炸”行列,连拉美小说家们也以跻身于这一行列为荣。但是,1991年当我着手研究和翻译智利作家何塞·多诺索的《文学“爆炸”亲历记》时才弄明白:并非所有的拉丁美洲新小说都属于“文学爆炸”,它只包括1962年到1972年这10年前后的部分拉美小说。“文学爆炸”本身并不是一个严格的文学流派,没有相对固定的组织和核心人物,没有固定的活动地点,没有自己的文学阵地——某种报刊或杂志作为传播他们声音的媒体,也没有独特的文学理论和艺术标准。因此有人认为,“文学爆炸”实际上并不存在,只是出版商们根据需要鼓吹出来的。

然而“文学爆炸”就像那风,你看不见它,也摸不着它,但它却实实在在地存在着。当狂风骤起时,竟能拔树倒屋,给世间留下它的痕迹。拉丁美洲的“文学爆炸”不正是这样吗?拉美“文学爆炸”并不代表拉美小说的全部,只是指在一段不长的时期同步出现的一大批高质量的小说。它的出现引起了轰动效应,各部作品题材、风格、艺术手法都不相同,并不是一种什么新的流派。

现在轮到我着手研究魔幻现实主义时,又发现它并不是人们想象的那样普遍存在于拉美当代小说之中。魔幻现实主义更不是拉美新小说的代名词,只不过是诸多



流派中的一种,或者说只是许多艺术手法中的一种而已。一般地说,可以把小说分为幻想小说和现实主义小说。在现实主义小说中就又包括十几种。一般地说,可以把其中四种视为最重要的,即:社会现实主义、心理现实主义、结构现实主义和魔幻现实主义。1987年陈光孚的《魔幻现实主义》一书中早有介绍。但是近年来看到一些文章,甚至一些工具书还在继续混淆视听。有一本书说:“……于是人们将20年代后拉美出现的新的文学流派统称为魔幻现实主义。”甚至乱点鸳鸯谱,把博尔赫斯、科塔萨尔拉入魔幻现实主义代表作家的行列,将何塞·多诺索典型的新巴洛克主义代表作《淫秽的夜鸟》列为魔幻现实主义代表作之一。这是孤陋寡闻、无知妄说的典型。

1994年为研究拉丁美洲魔幻现实主义,我踏上了美洲大陆,接触到那么多作家,进了那么多大学图书馆和书店,才发现在那里魔幻现实主义的重要性远比不上中国的读者和外国文学研究者心目中的那么大。对于拉美人来说,首先,这是一个已经过时的课题;第二,它只是拉美新小说几大艺术流派之一,其重要性不见得超过其他流派;第三,关于魔幻现实主义的定义、范围、特点等问题,一直持有争论,众说纷纭,莫衷一是,难以统一,而且到目前尚无一部有权威的、系统论述魔幻现实主义的学术专著在美洲站住脚。

我面临的就是这样一种困境。但是,这本关于拉美魔幻现实主义的书还是有必要写下去,因为不论如何,在拉美新小说的几大艺术流派中,最具有美洲特色的首推魔幻现实主义。它分布广阔,源远流长。从纵向说,可以追溯到前哥伦布时期古印第安文化传统。从横向说,它



有欧洲二三十年代超现实主义的根源。从地域上说,它包括以加勒比地区为中心扩展到整个拉丁美洲广袤的大地。从作品来说,包括了拉丁美洲最重要作家的主要作品,其中有两位是诺贝尔文学奖获得者的代表作:1967年获此奖的危地马拉作家米盖尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的《总统先生》(1946)和《玉米人》(1949),和1982年获此奖的哥伦比亚作家加夫列尔·加西亚·马尔克斯的《百年孤独》(1967)。古巴作家阿莱霍·卡彭铁尔的《人间王国》(1949)、墨西哥作家胡安·鲁尔福的《佩德罗·帕拉莫》(1955),直到师承了这些魔幻现实主义大师的女中新秀,智利的伊莎贝尔·阿连德的《幽灵之家》(1982),墨西哥的劳拉·埃斯基韦尔的《恰似水于巧克力》(1989)……看来,魔幻现实主义已经深深地扎根于美洲这片神奇的土地上了。

与其他西方现代文学流派相比,魔幻现实主义对中国读者来说更加亲切。由于它扎根于民族文化的土壤,又吸收了现代派文学的营养,结出了丰硕果实,对我国读者,尤其是中青年作家来说,是一种成功的典型。他们可以从中得到启示,因此,时至今日,确实有必要写一部专著,将拉丁美洲小说中的魔幻现实主义的来龙去脉交代清楚,剖析几位典型的魔幻现实主义作家的代表作,使我们对魔幻现实主义有一个清楚的认识,以利于我们的读者和作家打开思路,吸收借鉴。

与20年前全国西、葡、拉美文学研究会草创时期相比,现在的客观条件好多了,我们走出国门,与西方文学的接触增加了许多,得到了不少原文资料,国内外国文学研究界介绍了不少西方思潮。有了这样的基础,我们可



以进行横向与纵向的比较,即便在拉美文学研究方面,也出现了不少译著,有小说,也有评论文章,还有一些同行们的论文,这为本人撰写此书提供了方便,如陈光孚的《魔幻现实主义》、江禾译的《人间王国》及《序》以及何榕为它作的序,还有林一安编的《加西亚·马尔克斯研究》和朱景冬的《马尔克斯传》等等。在此我向这些朋友致以深切的谢意。

谨将此书献给全国西班牙、葡萄牙、拉丁美洲文学研究会的同仁们!



目 录

前 言	(1)
第一章 拉丁美洲小说发展概况	(1)
第二章 超现实主义——魔幻现实主义的 重要源头	(26)
第一节 欧洲超现实主义的发展简史	(26)
第二节 超现实主义在西班牙美洲	(36)
第三节 超现实主义早期的代表作家邦巴尔 和《最后的雾》	(56)
第四节 “魔幻现实主义”一词的来源	(68)
第三章 美洲的神奇	(71)
第一节 殖民者来到新大陆	(71)
第二节 墨西哥印象	(72)
第三节 印加王国	(77)
第四节 黄金梦 青春泉	(81)
第五节 不解之谜	(84)
第六节 神奇的大自然	(86)
第七节 征服、反抗、民族大融合	(89)
第四章 阿斯图里亚斯——从超现实主义 到魔幻现实主义的作家	(95)
第一节 追求真理的一生	(95)
第二节 《总统先生》	(99)
第三节 《玉米人》	(111)



第五章	卡彭铁尔——敢于与超现实主义	
	分道扬镳的人	(122)
第一节	不平凡的一生	(122)
第二节	文学家卡彭铁尔	(126)
第三节	他发现了美洲神奇的现实	(129)
第四节	《人间王国》	(136)
第五节	“神奇的现实”与魔幻现实主义	(140)
第六节	《消失的脚步》、《启蒙世纪》、 《时间之战》等作品	(143)
第六章	胡安·鲁尔福——创造了一个	
	当代墨西哥神话世界	(148)
第一节	孤独的胡安·鲁尔福	(148)
第二节	创作生涯	(152)
第三节	《佩德罗·帕拉莫》	(154)
第四节	成名之后的鲁尔福及《金鸡》	(166)
第七章	弑神者加西亚·马尔克斯	(174)
第一节	加西亚·马尔克斯生平及创作	(174)
第二节	《百年孤独》	(183)
第三节	荣获诺贝尔文学奖	(195)
第四节	评论家谈《百年孤独》	(201)
第八章	“文学爆炸”后的魔幻现实主义	(209)
第一节	小说会衰败吗	(209)
第二节	伊莎贝尔·阿连德与《幽灵之家》	(211)
第三节	劳拉·埃斯基韦尔与《恰似水于巧克力》	(227)
第四节	加西亚·马尔克斯与魔鬼订了条约	(242)
第五节	拉美作家纷纷祭起魔幻现实主义法宝	(249)
第六节	《百年孤独》与《所罗门之歌》	(257)

目 录



第七节 拉美新小说在中国	(260)
结束语	(266)
主要参考书目	(274)



第一章 拉丁美洲小说发展概况

为了搞清拉丁美洲魔幻现实主义小说的来龙去脉,必须回顾一下拉丁美洲小说发展史,这样才能确定这一流派在拉丁美洲文学史中的位置和重要性。秘鲁著名文学家路易斯·阿尔贝托·桑切斯(Luís Alberto Sánchez, 1900—)断言:“拉美是一部没有小说家的小说。”这真令人沮丧。但是,还是让我们来看一看历史吧。

众所周知,拉丁美洲是指美洲大陆今日美国南部与今日墨西哥北方的界河——格兰德河以南的广大地域,那里主要讲西班牙语、葡萄牙语、法语等拉丁语系语言,因而被称为拉丁美洲。1492年10月12日哥伦布来到美洲之前,这里曾经有过高度发达的印第安文明,其中最辉煌的是阿兹特克文明、玛雅文明和印加文明。经过殖民者宝剑加十字架的征服,古老的印第安文明只留下珍贵的废墟和少量文字记载。米·安·阿斯图里亚斯翻译、整理的《波波尔·乌》是玛雅基切人的圣经;《契伦·巴伦之书》反映了印第安人在文学、历史、天文、医药等方面的巨大成就;《奥扬泰》是一部剧作,表现了印加王国一位公主与一名武士之间的爱情。

从16世纪起到19世纪初,属殖民时期。当时的拉丁美洲处于激烈的种族矛盾和阶级斗争之中。统治者对殖民地的思想控制极为严格。1969年马里奥·巴尔加斯·略萨在《原始小说和小说创作在拉丁美洲》一文中指出:“三个世纪以来,在拉丁美洲,小说是一种被诅咒的类别。西班牙禁止把小说运往殖民地,因为宗教裁判所认



为,《阿玛迪斯》以及类似的书籍具有破坏性,会使印第安人远离上帝。这真是乐观的估计,好像印第安人看得懂书似的。但出于他们对宗教裁判的热衷,才会有这种文学上的奇怪行为。他们比任何一位评论家都更早地认识到小说主要具备世俗的特点,对于神圣的事物具有反抗性。不存在任何一本能让人想得起来的神秘主义小说。(小说)倾向于人性的事情,而不是神的东西。而涉及到这些事情时便具有破坏性。禁令没能阻止骑士小说的走私,但是却吓唬住了可能出现的小说家。所以,三个世纪中没有出现过小说(至少是未曾出版过小说)。”

当时拉丁美洲地区的文学不得不要受到宗主国西班牙、葡萄牙文学的深刻影响,它也是宗主国文学潮流在拉丁美洲的反响。从巴洛克主义到贡戈拉的夸饰主义,到18世纪中叶的新古典主义……不过,从时间上看,总是比古老的欧洲大陆晚上几十年。

巴尔加斯·略萨说:“第一本小说于1816年出现在墨西哥。这是一本类似骑士小说的作品,是利萨尔蒂(José Joaquín Fernández de Lizardi, 1776—1827)的《癞皮鹦鹉》。此书的唯一优点是小说创作开了个头。”巴尔加斯·略萨的言词略显偏颇,我们最好把这本书看成《托尔梅斯河上的小癞子》的仿制品,属于流浪汉体小说,具有新古典主义的特点。

巴尔加斯·略萨赞成阿·路·桑切斯关于拉美没有小说的说法。他补充道:“除了受到诅咒和晚生以外,拉丁美洲小说直到上世纪末都不过是一个折射的品种。”

拉丁美洲最杰出的文学家是诗人,如《马丁·费耶罗》(1879)的作者何塞·埃尔南德斯(José Hernández, 1834—



1886),或是散文家,如萨米恩托(Domingo Faustino Sarmiento, 1811—1888)。用西班牙语写作的作家中有几位优秀的小说家,但是其题材、风格和写作技巧都模仿欧洲小说。比如哥伦比亚的豪尔赫·伊萨克斯(Jorge Isaacs, 1837—1895),他的小说《玛丽亚》(1867)是以哥伦比亚美丽的考加河谷为舞台的法国浪漫主义小说家夏多布里昂的《阿达拉》(1860)和贝尔纳丹·德·圣皮埃尔的《保尔和薇吉尼》(1787)的翻版,是这两位小说家适应了美洲的地理和多愁善感。1871年,阿根廷著名小说家、诗人埃斯特万·埃切维利亚(Esteban Echeverría, 1805—1851)的名篇《屠场》问世。这是声讨阿根廷独裁者罗萨斯的一篇战斗檄文,在文学史上占有重要地位,属于浪漫主义小说。1872年出版了秘鲁作家里卡多·帕尔马(Ricardo Palma, 1833—1919)的《秘鲁传说》,虽然生动传神,可读性很强,可是作者自称,它既是小说,又不是小说,既是历史,又不是历史。他为秘鲁创造了一个“凡尔赛的过去”。阿根廷作家何塞·佩德罗·马尔莫尔(José Pedro Mármol, 1817—1871)的《阿玛丽亚》(1851)是一部带有一定自传成分的政治小说,与《玛丽亚》一样是浪漫主义小说的作品。智利作家阿尔贝托·布莱斯特·加纳(Alberto Blest Gana, 1830—1920)是巴尔扎克的追随者,他以本国的历史和社会事件写了一部《人间喜剧》,那就是《马丁·里瓦斯》(1862),反映了1850年前后处于激烈的社会冲突的智利各阶层人民的生活情景和社会风貌,为20世纪智利现实主义文学的繁荣奠定了基础。伊格纳西奥·阿尔塔米拉诺(Ignacio Altamirano, 1834—1893)是墨西哥的一位印第安人作家,《蓝眼盗》(1900)反映了19世纪中叶的墨西哥



生活。当时正值印第安人出身的贝尼托·胡亚雷斯总统执政。由于内战刚刚结束,政府无暇顾及镇压那些在山区为害乡里的强盗。小说描写了乡民与土匪的斗争,其中穿插着动人的爱情故事。虽然作品中仍充满浪漫主义的色彩,但是现实主义的成分正在增加。

上述的那些作家,不论是浪漫主义的小说家抑或是现实主义的小说家,都没有能够在世界文坛为拉丁美洲创造一个站得住脚的文学天地。他们的作品或多或少地反映了现实,其语言的表现力具有足够的说服力,这是他们独立的创造。他们创作小说的兴趣,与其说是美学的,还不如说是更倾向于反映历史。他们的阅历有限,造成的结果是作品中所反映的事物,更多地是从阅读中所获,而不是亲眼所见的。

19世纪末,出现了一本可怕的小册子《无巢的小鸟》(1898),作者是一位秘鲁妇女克罗琳达·马托·德·杜尔内(Clorinda Matto de Turner, 1854—1909)。说它“可怕”,是书中有亵渎神明,有私通,有诱奸,有乱伦等凶残行为。当然,这些都算不上什么新奇,但是她写出了安第斯山印第安人的悲惨境地。她的笔触停留在风景的描绘上。与以前的小说相比,她的作品是真实的,是秘鲁大山的真实。于是,在拉丁美洲文学中出现了一股新的潮流——土著主义,风俗主义,克里奥约主义。一些拉丁美洲作家和文学评论家把这类作品称为原始文学。

原始文学最盛期是从以马里亚诺·阿苏埃拉(Mariano Azuela, 1873—1952)的《底层的人们》(1916)为代表的墨西哥革命文学开始的。以后陆续出现了玻利维亚人阿尔西德斯·阿格达斯(Alcides Arguedas, 1879—1964)的《青铜



种族》(1919)、哥伦比亚人何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉(José Eustasio Rivera, 1889—1928)的《旋涡》(1924)、阿根廷人里卡多·吉拉尔德斯(Ricardo Güiraldes, 1886—1968)的《堂·塞贡多·松布拉》(1926)、委内瑞拉人罗慕洛·加列戈斯(Rómulo Gallegos, 1884—1968)的《堂娜·芭芭拉》(1929)、厄瓜多尔人豪尔赫·伊卡萨(Jorge Icaza, 1906—1978)的《瓦西篷戈》(1934, 又译《养生地》)、秘鲁人西洛·阿莱格里亚(Cilo Alegria, 1909—1967)的《广漠的世界》(1939)、危地马拉人米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的《总统先生》、《玉米人》等等。

墨西哥革命小说的一代作家热情讴歌 1910 年爆发的墨西哥革命。除马·阿苏埃拉的《底层的人们》以外,代表作家及其作品还有马丁·路易斯·古斯曼(Martín Luis Guzmán, 1887—1977)的《鹰与蛇》(1928)、《考地略的阴影》(1929)、《潘乔·比利亚回忆录》(1938—1940), 拉腓尔·穆尼奥斯(Rafael Muñoz, 1899—1972)的《潘乔·比利亚回忆录》(1923)、《跟着潘乔·比利亚走》(1931)、《大炮送到了巴钦巴》(1941)及格里高里·洛佩斯·依·富恩特斯(Grigorio López y Fuentes, 1897—1966)的《军营》(1913)等等。这些作家以现实主义的写作,真实地再现了 20 世纪初的这场风起云涌的大革命。

《旋涡》、《唐娜·芭芭拉》和《堂·塞贡多·松布拉》这三部小说的问世,是拉丁美洲文学史上的重大事件,因为它们代表了二三十年代这一时期涌现出的一大流派,即拉丁美洲大地小说。

《旋涡》是何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉的代表作。这是一部半为杜撰、半为自传体的长篇小说。主人公是阿



图罗·奎瓦。讲述的是橡胶林中印第安人过的非人生活，其中穿插了主人公的种种经历和爱情。这部作品的主人公与其说是人，还不如说是大自然。小说的最后一句话是：林莽吞没了主人公。

《堂娜·芭芭拉》是罗慕洛·加列戈斯的一部长篇小说，其主题是文明与野蛮之争。讲的是美丽的混血姑娘堂娜·芭芭拉的故事。在一条船上她被水手们强奸，她的未婚夫被害，因此她想利用自己的美貌，用欺骗的手段向所有的男人报复。这样，她成为奥利洛科河北岸一座大庄园的女主人。她还想霸占相邻的庄园，那是属于桑多斯·鲁萨尔多的地盘。但是在他的面前她的引诱手段失败了，因为鲁萨尔多爱上了她的女儿。她的面前只有两条路：要么失去土地，要么杀死女儿。最后她决定放弃自己的霸权，神秘地消失了。作品中桑多斯·鲁萨尔多代表文明和道德，与平原地区的野蛮和盲目的本能的代表者堂娜·芭芭拉抗衡。加列戈斯在小说中塑造了堂娜·芭芭拉这一鲜明的形象。桑多斯·鲁萨尔多回归自然是为了寻找自我，也是为了克服自身兽性的另一半。桑多斯虽然并不赞同芭芭拉的作为，但是在她身上却倾注了同情。

《堂·塞贡多·松布拉》是里卡多·吉拉尔德斯的代表作。他将邦巴斯草原的生活理想化了。中心人物是高乔老人堂·塞贡多·松布拉。他德高望重，是草原人心中崇拜的偶像。这个人原本是作者生活中的一个真实人物。作品中充满了作者对自己青少年时代的无限怀念，因此这是一部充满感情、引人入胜的作品。小说以法比奥·卡塞雷斯为第一人称叙述。他是一个青年，在草原上漫无目的地游荡，很快就沾染了恶习，变成一个浪荡的人，但



他回忆与父亲一道度过的短暂而美好的时光。一天夜里,他遇到堂·塞贡多·松布拉,那是在一家小酒店,一个人向这位高乔老人无端寻衅,而堂·塞贡多·松布拉镇静自若,以自己的刚毅征服了对手。法比奥看到了这一切,选择了跟随堂·塞贡多的道路,认他做义父,在老人的指引下渐渐学会了在草原上以劳动谋生的种种技能,并懂得了如何处事。第二部分是写若干年以后,法比奥长大成人,具有一个正直的高乔人的品德,对爱情持严肃态度,对朋友忠诚,能处世不惊。父亲死后他继承了不少土地。他明白,以前的生活方式行将结束,他不能再是一个高乔人了,但义父的教诲对他一生都有益。他成了一个责任心很强的人,最后他与老人告别,堂·塞贡多单人匹马消失在茫茫草原中。这部作品结构严谨,记录了阿根廷邦巴斯草原的生活,表现了那里的自然风貌,民间风情以及高乔人的神秘和他们的哲理。

以上作品确实与从前拉丁美洲小说有所不同。拉美作家已经不再抄袭欧洲的作家。他们更有雄心,更充满幻想,他们在抄写现实。从艺术上讲,仍有一定的局限性,并且有些做作,然而在题材的发掘上有所创新。这些作品有一定的代表性,只有在殖民者来到美洲大陆三个世纪后,人们才发现了美洲的土著居民和大自然,从此作家们才开始发掘这一类题材。但是到了后来,发展成由历史学家和社会学家提供大量的原料,经他们加工成文学作品。其结果是,小说变得像人口普查、地理资料,对生活习惯的描写,成为种族学的证明材料、某些地区性的节日庆典和民间文艺的表演场。那里有的是印第安人、



罗马人、黑人、黑白混血人、村社社员、高乔人、农民和手工艺人,有的是大原驼、驼马、羊驼和马,有的是披肩、皮编凉鞋、奇里帕、套索,唱的是科里多、瓦伊罗、比达利达……那里既有人们难以通过的郁郁葱葱的热带雨林,又有令人惊叹的荒野和雪原,还有白雪皑皑的高山与奔腾的河流。在这些作品中,人物与自然景色都起着近似的作用,没有什么区别。它们出现在那里是为了代表点什么,表现点什么,那就是美洲“土著的价值”,或是美洲“地域性”的价值,而现实在其中的作用是布景性质的,小说是美学性质的。

一般说来,原始小说作家都致力于社会批评。他们的作品除具有文献价值以外,也都鞭挞庄园制、外国资本垄断、种族偏见、文化落后、军事独裁,或者对土著居民的贫困进行剖析。但是,在这些小说中,展现的主要冲突并不是农民与地主之间的、殖民者与被征服者之间的矛盾,而是人与大自然的矛盾。罗慕洛·加列戈斯曾说过,他的小说中的主要人物就是大自然。似乎每一个作家都可以这样说。那是一种用浪漫主义手法详细描绘的大自然,壮观而可怕。在两部经典著作中,人都象征性地被大自然所吞没。一个是《漩涡》里的主人公、诗人阿尔杜罗·科瓦,如小说末尾的电文中所言:“他被莽林吞没了。”在《堂·塞贡多·松布拉》中,小说家在最后一页写道:“他消失在远方,好像是邦巴斯草原一点一点地把他切割了似的。”

在原始小说时期,农村占主导地位,多于城市题材小说。其特点是风景压倒人物,内容胜过形式,技巧粗糙。作者常常要插进作品里的人物中间来发表意见,不懂得



小说具有客观性这一概念,而是要把自己的观点强加于人。他们不是努力去展示,而是努力去表白。认为一部小说,要紧的是怎样组织好一个故事,而不在于如何处理好故事。他们注意小说的风格,执意雕琢,造成浮华的文风,常常在作品的对话中加入晦涩的方言土语。语言上过分矫揉造作,或太讲究语言地道纯正。他们的努力与愿望适得其反。在小说中不是以原始的状态去表现现实,而是人为地、非现实地去表现。常常是选择的题材十分重大,可是表现起来又非常图解化:善与恶、正义与非正义之间的斗争,百分之百地代表着这些观念的人物之间的冲突,他们成为抽象的、刻板的人物典型,而不是有生有息、有血有肉的活人。由于对生活持有这种观点,对人物的塑造停留在表面,不能深入人物内心,所涉及的地点,是从地理意义上来讲的,而不遵循历史规律的社会关系和社会地理关系,因此他们虽然采用了描写传说、迷信、印第安人的神奇等种种手段,但这些原始小说仍显得很粗糙,缺乏神秘性。所写的东西往往可以预见,一猜即中。要不然就是坐而论道,喋喋不休。总之,这就是拉丁美洲的原始小说,是可以名正言顺地称之为第一批具有美洲特色的小说,也是第一批被译为别国文字的小说。

这些作品从问世以来就成为拉丁美洲小说的经典著作,被人们一再印刷和销售,被人们称赞与研究。报刊上评论家著文,大学中学里老师们在课堂里讲授,教人们怎样欣赏这些作品,并且写出类似的小说。这样做,对出版社来说再便当不过了,它们不必担任何风险,连经济上的风险也不必担当,因为这些是大学和中学里的必修读物,可以无所顾忌地再版个没完。其结果,正如著名文学评



论家安赫尔·拉马(Angel Rama, 1926—1983)所说:“大师们把他们的教诲之职拖延得太久了,从远处看,给人的印象是,在他们国家齐根儿割断了青草,使得任何新东西都长不出来了……”智利作家何塞·多诺索则说:“我认为,我们祖父辈的伟大作家丰碑式的至高无上的存在,孕育了我们羸弱的父辈。这种情况像常见的那样,由于沉湎于短短的传统而沾沾自喜。他们变得虚弱,导致我们已经不高兴与他们认同了。我们没有父辈了。可是恰恰由于这一环节的失落,便没有什么传统奴役着我们了……与对别人的父辈的兴趣相比,我们对自己的父辈的兴趣要小得多。”他又说:“正当年轻一代博览群书,立志首先打破疆界,从而不断拓展自己的世界之时,克里奥约主义者、地方主义作家和风俗主义作家都忙着加强地区与地区之间、国家与国家之间的防线,使它们坚不可摧,严丝合缝……他们用昆虫学家的放大镜逐个儿为动植物确定类别,为具有我们自己不容混淆的特性的种类造册,一部是被确认为‘好的’,那就是因为它忠实地再造了本地人的世界,那专门把我们与本大陆地区和国家区分——即把我们隔开——的东西。这是一种不折不扣的沙文主义或者大男子主义。其实,风俗主义、地方主义、克里奥约主义作家所完成的使命对他们来说非常合适,也令人肃然起敬。但是,由于这一流派占了上风,它的模式影响到其他作家和评论家,致使他们毫无道理地非得采取这正当的、却是很有限的尺度作为唯一的标准。当他们采取这种尺度并将它推广时,便给文学兴趣定下了一个框框。这类框框给西班牙语美洲小说带来了极大的危害,可一些不大警醒的人仍在采用。他们认为只有‘准确’地拍摄



下我们的事物,只要一种可以证实的真实性,即倾向于把小说变成一种真实的文献,将真实的总体中的一个片断拍摄下来或收集起来,才是评定优劣的唯一的真正的标准……与克里奥约主义作家一道的还有社会现实主义作家,他们也试图设置起隔离的路障,即限定在民族性,限定在必须尽快解决的‘重大社会’问题之中的抗议小说强加于人的一种持久的、带有欺骗性的观点:小说首先应当是……‘重大的’、‘严肃的’,并对社会进步‘直接’起作用的一种工具。任何一点被指控为‘唯美主义’恶癖的姿态都会受到严厉的谴责。形式方面的探索被禁止。不论小说的结构还是小说的语言,都应当是简单的、平铺直叙、平淡无味、节制而贫乏。我们丰富的西班牙语美洲的语言天生就是巴洛克式的、多变的、丰富的——这个样子被诗歌所接受,大概因为公认诗歌是属于少数精英的文学形式,可是,为大众的、讲求实用的小说,应当自觉地做到直截了当,明白易懂,具有立竿见影的功效。这样一来,西班牙语美洲小说的语言看上去就像被这种要求的熨斗熨平了一样。任何神奇的东西,个人的东西,任何标新立异的作家、文学主流之外的作家,‘滥用’语言和形式的作家,都被排除在外。”^①

何塞·多诺索上面所说的情况,在拉美文坛几十年中都占了上风。到了五六十年代,作家们已经不乐于仿效自己祖辈、父辈的作家了,他们已经不甘于被某种传统所奴役。由于当代作家的上一代是个空白,使他们很乐于

^① 何塞·多诺索著,段若川译《文学“爆炸”亲历记》,12~14页,昆明,云南人民出版社,1993。



从师世界文坛上各个流派中的巨擘。当孤儿的感受使他们接受法国人、英国人、意大利人和美国人的影响。他们借鉴的榜样有萨特、加缪、莫拉维亚、赛林格、戈尔丁、帕韦泽、乔伊斯、布鲁斯特、卡夫卡、托马斯·曼、福克纳等等。他们觉得这些作家与拉美大陆的作家和西班牙的作家相比,如跟罗慕洛·加列戈斯、埃·里维拉、吉拉尔德斯或比奥·巴罗哈(Pío Baroja, 1872—1956)相比,对自己有更大的吸引力,因此,他们终于抛弃了西班牙语美洲经典作家“向西班牙语语言皇家学院称臣”的作法,毫不犹豫地接受了上述外国作家的影响,用“天生就是巴洛克式的、多变化的、丰富的语言”讲话,用国际化的艺术手法创作,以美洲大陆神奇的现实为基础,创作出一些高质量的作品。人们把这些作品称为先锋派小说。具有代表性的作品有危地马拉作家、1967年诺贝尔文学奖获得者米盖尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的《总统先生》、《玉米人》;古巴作家阿莱霍·卡彭铁尔的《人间王国》、《消失的脚步》(1953)、《追踪》(1956)、《时间之战》(1956);阿根廷作家豪尔赫·路易斯·博尔赫斯的《交叉小径的花园》(1941)、《阿莱夫》(1949);阿根廷作家埃内斯托·萨瓦托(Ernesto Sábato, 1911—)的《地道》(1948)、《英雄与坟墓》(1961);墨西哥作家胡安·鲁尔福的《佩德罗·帕拉莫》(1955)等。

先锋派小说的出现是拉丁美洲“文学爆炸”的准备阶段。被称为“作家的作家”的博尔赫斯,虽然更确切地说,是一个诗人,但是,由于他作品中深邃的哲理、过人的才智、渊博的知识、独特的艺术和语言风格,人们把他尊为“拉丁美洲小说之父”,特别是阿根廷小说之父。他的作



品对刻意创新的年轻同行产生了很大的影响。何塞·多诺索在他的回忆录中谈到:他来到布宜诺斯艾利斯之后,第一次读到博尔赫斯的作品,觉得眼花缭乱,茅塞顿开:原来小说竟可以这样写!

从博尔赫斯开始,传统的文学观念发生了急剧的变化,他给拉丁美洲新小说提供了可资借鉴的依据和仿效的榜样。

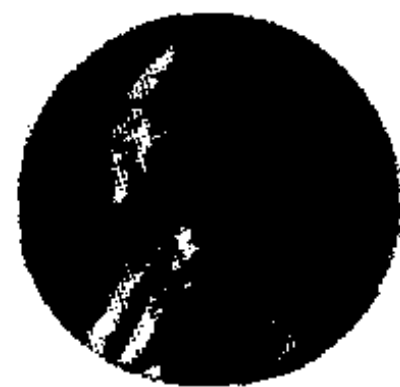
20 世纪四五十年代,各国都在进行艺术创新的大胆尝试,但是由于传统的经典作品——原始小说还占领着当时小说的中心舞台,从而造成青年小说家被严重地排斥在外。他们感到与世隔绝,十分孤独,每一个国家的各个作家都不知美洲其他国家的同行们正在写些什么。每个作家想要出版第一部作品都很难,难于上青天,因为很难打破权威的圈子。当时占主导地位的是一种沮丧,一种静止,所做的一切都被贬低。整个局面在僵持,似乎难以改变。当时的出版商没有察觉到,在同一大陆上,别的国家中存在着上百万可能的读者和几百个渴望着互相沟通的青年作家。他们的处女作,甚至是获奖作品的销售量也只有几千册,作品被禁锢在国门之内。

俗话说“好酒不怕巷子深”。这些作品被“恰斯基”——古代印第安人的信使一般的读者或作家带到了其他国家,或是朋友间的邮寄,或夹带在行李之中,使这些优秀小说突然传播开来。小说家们开始知道别的国家的同行们正在做些什么,同时他们也开始懂得可以为更广大的读者写作。他们吃惊地发现,西班牙语美洲的读者变得精益求精了。一个成熟的、全大陆的、国际化的读者群出现在 60 年代中期。这个现象的产生,是在拉美各



国工农业现代化发展、教育得到一定程度普及的结果。新的、巨大的读者群的出现,使拉美作家创作环境发生了根本的变化。西班牙的读者也厌倦了欧式小说,对充满神奇的美洲小说很感兴趣,因此,拉美新小说获得大洋两岸广大的读者群。这些作家面临的对象已不光是国内的、美洲的,而是整个讲卡斯蒂利亚语范围的,乃至全世界的读者了。

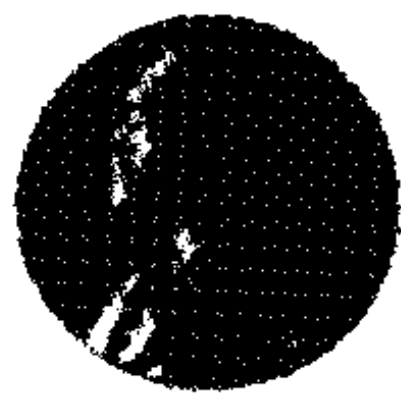
众所周知,拉丁美洲小说家历来有进步倾向。他们继承历代作家以反映社会现实生活为己任的传统,揭露和谴责军事独裁政权、帝国主义的干涉和控制,讽刺和鞭挞依靠外国势力发迹的军人、政客和资本家,同情各阶层的普通劳动者和知识分子。拉丁美洲各国的社会特点和历史条件决定了拉丁美洲文学必然要反映社会现实并为之服务。人们把这一点称为拉丁美洲民族的整体意识,或“拉美意识”。1959年古巴革命的成功,对促进拉丁美洲意识的觉醒起了决定性的作用。菲德尔·卡斯特罗的《致知识分子的讲话》、切·格瓦拉和雷吉斯·德布雷的革命理论,在拉美作家中无疑产生了深刻的影响。革命成功后的古巴被视为拉丁美洲的灯塔,吸引着追求光明和真理的作家。古巴的文学杂志《美洲之家》组织各种活动,吸引各国作家来访。这促进了作家的交流和了解,对拉美新小说的发展起着推动作用。1962年在智利康塞普西翁召开了一个“世界知识分子代表大会”。有许多著名的作家参加了。在大会上,大家一致表示支持卡斯特罗领导的古巴革命事业,声讨美帝国主义的侵略政策。一个学术性的会议开成了政治性大会。会上,大家倡议拉丁美洲作家团结起来,互相交流,克服以前那种孤立无



援的局面。果然,从此以后,各国作家都以自己的方式更加努力推动民族独立和解放的运动。正是他们共同培植了拉丁美洲新小说。因此有人把康塞普西翁大会召开的那一年,1962年,看作是拉丁美洲“文学爆炸”开始的那一年,把那次大会看作“文学爆炸”的源头之一。在此后的十来年中推出了一大批作品,它们无论在内容、题材、结构、语言或艺术手法上都有新意,在文坛上引起轰动效应。它们不同于“原始小说”,是被人冠之以“文学爆炸”的拉丁美洲新小说。

这一文学运动产生的作品很多,公认的、最具有代表性的作品有加西亚·马尔克斯的《百年孤独》、巴尔加斯·略萨的《绿房子》(1966)、《大教堂咖啡馆》(1969,又译为《酒吧长谈》)、卡洛斯·富恩特斯的《阿尔特米奥斯·克鲁斯之死》(1962)、胡利奥·科塔萨尔(Julio Cortázar, 1914—1984)的《踢石戏》(1963,又译《跳房子》或《跳间游戏》)、何塞·多诺索的《淫秽的夜鸟》(1970)、埃尔奈斯托·萨巴托的《英雄与坟墓》(1961)、胡安·卡洛斯·奥内蒂(Juan Carlos Onetti, 1909—)的《船坞》(1961)、加夫列拉·因方特(Guillermo Gabriela Infante, 1929—)的《三只悲伤的老虎》(1967)、莱萨马·利马(José Lezama Lima, 1910—1976)的《天堂》(1966)、罗亚·巴斯托斯(Augusto Roa Bastos, 1917—)的《人子》(1960)……

这个名单可以开得很长,很长,但也不是无限的。因为“文学爆炸”本来就是一个即兴而起的名称。一开头是拉美新小说的反对派提出来的,是为了贬低这些新小说而把它们称之为“Boom”。这是借用了一个英语单词,它是一个象声词,意思是“爆炸”,从一无所有中喷发出来,



本来就没有什么,留下来的就更少。它意味着一个短暂的、空泛的过程,由于“没有什么玩艺儿”,只好借助欺骗的手段。总之,急于推广这个名号的人并不想给它什么美好的含义。上百名教授走遍世界各国大学的讲台,评论家在报刊上撰文,拼命反对这个“文学爆炸”。正是他们的这种宣传,使“文学爆炸”成为一个事实,被人们接受。

另一方面,与别的文学运动相比,“文学爆炸”并没有固定的组织和纲领,并没有核心人物和固定的活动舞台和学术刊物,它只是表明了在一段时期拉美小说显示出空前繁荣的这一现象。

与任何事物一样,有其诞生之时,就会有其衰亡之日。一种看法是把1972年视为“文学爆炸”结束的一年。因为,如果说1962年的智利康塞普西翁的世界知识分子代表大会上突然爆发的对古巴革命的同情和支持,使拉美各国的知识分子团结起来,统一起来,那么1972年由于古巴诗人帕迪亚(Heberto Padilla, 1932—)受到政治迫害,这一事件便为知识分子的团结、统一画了休止符。此事造成的幻灭感破坏了“文学爆炸”的统一性。从那时起,“文学爆炸”开始从顶峰走向消亡。10年之后,1982年,加西亚·马尔克斯荣获诺贝尔文学奖,这好像给一个复杂而麻烦的故事带来一个完满的结局。直至此时,曾经引起争论、被人诅咒的“文学爆炸”,当作客观事实被人们接受了。正如何塞·多诺索说:“革命者被谥为圣徒。”原先当做实验的、假设的东西,现在成了大多数人接受的语言,成了经典的题目,被译成世界上各种文字。

何塞·多诺索总结了“文学爆炸”的特点:第一,一大



批最杰出的拉丁美洲小说同步发表;第二,小说这种文学形式取代了拉丁美洲典型的声音——诗歌,而为广大读者接受;第三,大部分“文学爆炸”作家对卡斯特罗和古巴革命一致支持。

1979年10月,美国威尔逊中心召开的拉丁美洲研讨会上,27位拉美文学评论家的意见认为,“文学爆炸”的成就表现如下:第一,它是拉美文学发展到成熟阶段的重要标志,因为作家们找到了“地道的、真正地表现拉美生活的方式”;第二,涌现出一批在世界文坛上有影响的作家和作品;第三,推动了“拉美民族意识”的形成,为在文化和思想上的独立作出贡献;第四,为“爆炸后文学”的出现创造条件。存在的问题则有:第一,过分的赞扬使人们产生错觉,以为每一位作家的每一新作又是一次大胆创新,这便渐渐令人失望。第二,过分追求艺术技巧上的新鲜、奇特和古怪,从而忘记了文学创作的严肃性和生活的真实性,造成思想空泛浮华。第三,捧出了一些作家和作品,但同时又压制了一些作家和作品。比如,在哥伦比亚,除去加西亚·马尔克斯,好像就不存在其他作家;在秘鲁,除去巴尔加斯·略萨,就没有别的小说家似的。第四,这些“明星”的作品供不应求,出现了粗制滥造的现象。

需要补充说明一点的是:拉丁美洲“文学爆炸”形成的原因,除了一大批优秀作家出现,一时间同步发表优秀作品,一个文学趣味和欣赏水平较高的读者群产生等因素以外,出版商的促进作用也不容低估。他们以自己的经济实力、销售大战和大肆宣传,对“文学爆炸”运动起了推波助澜的作用。但是,在“文学爆炸”终成气候时,为了商业效果和经济收益,他们故意把“文学爆炸”作家的名



单扩大到无限,将早至三四十年代的作品也包括进来。从小说创作革新的意义上说,他们这样做很不妥当。再有,便是把一些“名正言顺”的“文学爆炸”作家以前的每一部作品都找来再版,以扩大“文学爆炸”的阵势,以便多赚一点钱。严格地说,“文学爆炸”只经历了10年,在20世纪六七十年代,或更具体地说,1962年到1972年这10年间。

当然,在“文学爆炸”鼎盛时期,每一个拉丁美洲小说家都想爬上这一驾华丽的彩车,这是不言而喻的。因此,著名的墨西哥小说家胡安·鲁尔福并不属于“文学爆炸”行列。他那两部非常精彩的小小说《烈火的平原》和《佩德罗·帕拉莫》分别发表在1953年和1955年,而《金鸡》,严格说来,是一个电影文学剧本,发表在1980年。几本书都没有“赶上趟”。诚然,是在“文学爆炸”中,胡安·鲁尔福的这两本书的价值得到普遍承认,一版再版,成为拉美新小说的经典著作。胡安·鲁尔福“随着他每一本没有发表的著作名声越来越大”。他是拉丁美洲魔幻现实主义大师,这一文学流派里程碑式的巨擘。

另一位重要人物是危地马拉小说家米盖尔·安赫尔·阿斯图里亚斯。他的代表作《总统先生》、《玉米人》等超现实主义——魔幻现实主义作品引起世界文坛的重视,获得1967年诺贝尔文学奖,成为获此殊荣的第一位拉丁美洲小说家。但是人们并不应当为此而把他强行拉上“文学爆炸”的彩车。首先,他的代表作品出现在40年代,而不是60年代。第二,这样做也不符合作家本人的意愿,因为他对“文学爆炸”颇有微词。人们常常谈到西班牙语美洲小说的“普及性”,大半归功于出版社为推销



图书而开动的商业广告机器的高效率。米·安·阿斯图里亚斯证实了这种传言。他说,有些当代西班牙语小说家纯粹是“广告的产物”。这种说法便流传开来。然而事实的真相是,就连获得诺贝尔文学奖这么巨大的宣传效益,也没能使这位危地马拉作家赶上南美洲出版社为《百年孤独》发行的一个很普通的版本达到的成功。何塞·多诺索对米·安·阿斯图里亚斯的这种廉洁反唇相讥,说他这么讲是因为“他感到时间的苔藓已经开始掩盖他那有血有肉有骨头的华丽词藻”。

至于博尔赫斯,这位“作家们的作家”,前面已经讲过,他首先是一位诗人,其次,由于健康原因,视力减退,以至失明,所以,作为小说家,他那些脍炙人口的短篇小说,如《交叉小径的花园》(1941)、《手工艺品》(1944)、《杜撰集》(1935—1944)、《阿莱夫》(1949)、《死亡与罗盘》(1951)等,多成书于四五十年代。诚然,他对拉美新小说的贡献是不容置疑的,尽管他的成就较晚被人们所认识。他的名声是从国外传回美洲,乃至他的祖国,就好像那阿根廷有名的歌舞——探戈,只有当它在欧洲登上高贵的殿堂之后回到国内时,才被高傲的布宜诺斯艾利斯人视为瑰宝一样。博尔赫斯被尊为“文学爆炸”一代作家的“祖师爷”,大家都承认他的深刻影响。

然而,“文学爆炸”所造成的轰动效应,引起世界范围的读者对拉美文学的关注和兴趣。出版商们便不失时机地出版了许多拉丁美洲小说。首先是一些公认的“文学爆炸”代表作家的昔日之作,另外就是历代名家名作。如前所述,胡安·鲁尔福的《烈火中的平原》及《佩德罗·帕拉莫》,几乎成了每家出版社的“拉美小说丛书”必不可少的



选题,印数成千上万。博尔赫斯的短篇小说集也乘着“文学爆炸”的春风一版再版。就连米·安·阿斯图里亚斯的代表作,在这一阶段也多次再版。

“文学爆炸”本来就是个不甚明了的概念,也没有一个严格的界限。但是,如果把那些早于四五十年代、被巴尔加斯·略萨称为“原始小说”的代表作,如《青铜种族》、《瓦西篷戈》等硬拉入“文学爆炸”的行列,那就未免太过分了。

“文学爆炸”已然成为历史,一些作家的精品成了经典著作。现在时过境迁,随着时间的推移,几颗璀璨的明星将渐渐冷却,消失在天际中。这也许会令人伤感,但人们不必担忧。一批新的文学家已经崛起,他们当时(1975年)的平均年龄在35岁左右,被评论界称为“爆炸后的一代”。其中有阿根廷作家曼努埃尔·普伊格(Manuel Puig, 1932—1990),作品有《里塔·海华丝的背叛》(1969)、《红红的小嘴巴》(1969)、《布宜诺斯艾利斯事件》(1973)、《蜘蛛女之吻》(1976)、《天使的阴阜》(1979)、《永远诅咒阅读文本的人》(1980)等。另一位作家恩奈斯托尔·桑切斯(Ernesto Sánchez, 1935—)也是阿根廷人,主要作品有《我俩》(1966)、《忧郁的西伯利亚》(1967)、《爱情·奥尔希尼一家与死亡》(1969),构成了三部曲。第四部作品是《语言喜剧演员》(1973)。墨西哥出类拔萃的新作家是古斯塔沃·萨因斯(Gustavo Sainz, 1940—),作品有《幼兔》(1965)、《令人着迷的循环时光》(1969)、《铁宫里的公主》(1975)及《老狼教父》(1977),后三部构成他的长篇小说三部曲。古巴作家塞维罗·萨尔杜依(Severo Sarduy, 1937—)的代表作是《表情》(1963),可以看出受法国新



小说的影响很多;《歌手们是哪里人》(1967),倾向于传统小说。智利作家安东尼奥·斯卡尔梅达(Antonio Skármeta, 1940—),他的小说有《叛乱》(1982)、《邮递员》(又叫《燃烧的耐心》, 1985),被搬上银幕后受到普遍欢迎。此外还有哥伦比亚作家拉腓尔·温贝托·莫雷诺·杜兰(Rafael Humberto Moreno Durán, 1946—)、奥斯卡·科利亚索斯(Oscar Collazos, 1942—),厄瓜多尔作家伊万·埃奎斯(Iván Egúez, 1944—),墨西哥作家费尔南多·德尔·帕索(Fernando del Paso, 1935—),他的代表作是《帝国轶闻》(1988),墨西哥作家何塞·阿古斯丁(José Agustín, 1944—),厄瓜多尔作家豪尔赫·阿基拉尔·莫拉(Jorge Aguilar Mora, 1946—),尼加拉瓜作家塞尔希奥·拉米雷斯(Sergio Ramírez, 1942—),秘鲁作家阿尔弗雷多·布里塞·埃切尼克(Alfredo Bryce Echenique, 1939—),乌拉圭作家爱德华多·加莱阿诺(Eduardo Galeano, 1940—),委内瑞拉作家路易斯·布里多·加西亚(Luis Britto García, 1940—)等等。

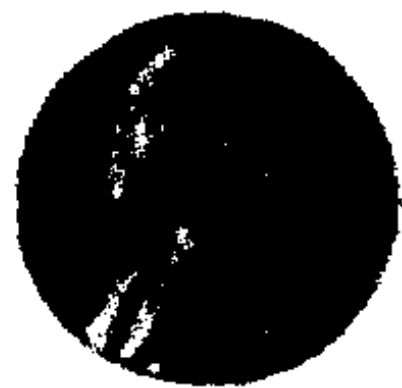
回顾往昔,在拉丁美洲小说史中,很少留下女作家的踪迹,即使有几位,也往往被人忽略。比如,智利的玛丽亚·路易莎·邦巴尔(María Luisa Bombal, 1910—1980)在二十几岁时就写出了令人惊叹的作品《最后的雾》(1935)和《穿裹尸衣的女人》(1938),但直到她去世时都没能拿到智利国家文学奖。她是超现实主义在拉美的一位代表作家,也是魔幻现实主义的一位先驱。墨西哥女作家罗萨里奥·卡斯特里亚诺斯(Rosario Castellanos, 1925—1978)是一位事业上很成功的人,发表过《巴龙·迦南》(1957)等小说。她还是诗人、散文家、教授和外交官。除此之外,就



没有什么很出名的女小说家了。出名的是女诗人,从墨西哥 17 世纪女权主义诗人索尔·胡安娜·伊内斯·德拉克鲁斯(Sor Juana Inés de la Cruz, 1651—1695)到 20 世纪出现了几朵鲜花般的后现代主义女诗人,她们是乌拉圭的德尔米拉·阿古斯蒂尼(Delmira Agustini, 1886—1914),阿根廷的阿尔丰西娜·斯托尔尼(Alfonsina Storni, 1892—1938),被人们称为“美洲的胡安娜”的乌拉圭人胡安娜·德·伊瓦尔沃罗(Juana de Ibarbourou, 1895—1979)。还有第一位给拉丁美洲赢得诺贝尔文学奖的智利人加夫列拉·米斯特拉尔也是一位女诗人。小说好像一直与妇女无缘。

但是到了“后文学爆炸”阶段,拉丁美洲小说界出现了一些女作家。最重要的一位是智利的伊莎贝尔·阿连德,她以处女作《幽灵之家》(1982)一炮打响,轰动拉美文坛。接着又推出了《爱情与阴谋》(1984)、《月亮部落的埃娃》(1987)、《月亮部落的埃娃故事集》(1990)、《无穷尽的计划》(1991)和自传体小说《保拉》(1995)。伊莎贝尔·阿连德也是个运用魔幻现实主义写作手法的高手,因此有人称她为“穿裙子的马尔克斯”。这样称呼是否恰当姑且不谈,但是,从作品的题材和写作手法上,她与加西亚·马尔克斯确有相似之处。

1985 年美籍智利作家埃伦娜·卡斯特多(Elena Castedo, 1942—)的《天堂》出版,这是用英、西两种文字写的同一部小说,在文坛引起轰动。有人称它为本质主义(Essentialismo),又有人把它归纳到“新克里奥约主义”之中。总之,是一部有价值的作品。墨西哥女作家劳拉·埃斯基韦尔的处女作,一部 11 万字的中篇小说《恰似水于



巧克力》在拉美文坛引起轰动效应。这本书在拉美各国和西班牙长期雄踞各大报刊“本周最畅销书目”榜首。人们称埃斯基韦尔开创了一个新的小说类别——“厨房文学”，而且又是一个充满魔幻现实主义色彩的小说。作品无疑获得了很大成功。近年来妇女在拉美小说界以咄咄逼人之势崛起，确实是一件令人欣慰的事情。

“文学爆炸”一代的作家原来还在担心，也许辉煌灿烂的几十年后，会出现一个创作的枯竭时期吧。现在他们以欣喜的心情看到“后文学爆炸”的一代作家已经奋起，虎虎有生。因此，这种担心是多余的。他们明白，如果把赌注押在某几个作家身上，也许他们会搞错。但是，如若不是这些，就是另一些人在拉美文坛崛起。此外，那些“文学爆炸”的作家有的已经去世，但直到最后仍笔耕不辍；有的仍然健在，宝刀不老，他们不断地把精彩篇章奉献给读者。“文学爆炸”后，加西亚·马尔克斯又推出了《一件事先张扬的凶杀案》(1981)、《霍乱时期的爱情》(1985)、《迷宫中的将军》(1989)、《12篇异国旅行的短篇故事》(1992)、《爱情及其他邪魔》(1994)及至最新的《绑架的消息》(1996)。巴尔加斯·略萨向来以勤奋多产出名，“文学爆炸”后又有不少新作，如《潘达雷翁上尉与劳军女郎》(1973)、《胡利娅姨妈和作家》(1977)、《世界末日之战》(1981)、《叙事人》(1987)、《继母的赞扬》(1988)、《李杜马在安第斯山》(1993)等。1996年12月去世的何塞·多诺索不顾病弱之躯，在“文学爆炸”后又写出了一系列的小说：《别墅》(1978)、《洛里亚小侯爵夫人的神秘失踪》(1980)、《旁边的花园》(1981)、《献给德尔菲娜的四部中篇小说》(1982)、《失望》(1986)、《大象将死之处》



(1994)、《关于我家族回忆录的猜想》(1996)……甚至去世后还出了一本新书《莫却》(1997)。名家新作的名单还可以开得很长,很长。总之,多亏了“文学爆炸”,精彩的拉丁美洲小说已经扎扎实实地在世界站稳了脚跟。

以上我们回顾了一下拉丁美洲小说的历史,熟悉了拉美小说的发展过程。这是为我们下一步谈到的“魔幻现实主义”这个专题作出铺垫,为这一文学流派找到在文学史上的坐标——位置以及它与其他流派的相互关系,便于进行区别和对比。还想纠正一个错误看法,它相当普遍地存在于中国读者,甚至“专家”们之中。他们以为拉美小说,尤其是拉美新小说就是魔幻现实主义的,以为“文学爆炸”可以和魔幻现实主义小说划等号,以为魔幻现实主义由来以久,并且万古不灭。

不,魔幻现实主义只是拉美新小说诸多流派中的一种而已。它始于20世纪二三十年代,模仿、借鉴了欧洲的超现实主义小说。早在三四十年代就出现了一些超现实主义的佳作,如智利女作家玛·路·邦巴尔的《最后的雾》和《穿裹尸衣的女人》。但是,拉美作家感受到了美洲神奇的现实,认为没有必要去刻意模仿,去杜撰超现实主义孜孜追求的神奇。他们深信,若是借鉴西方超现实主义的艺术手法,结合拉丁美洲神奇的现实,一定能创作出佳作来。于是在四五十年代终于产生了像阿莱霍·卡彭铁尔的《人间王国》、米·安·阿斯图里亚斯的《总统先生》、《玉米人》和胡安·鲁尔福的《佩德罗·帕拉莫》那样成功的魔幻现实主义代表作。到了六七十年代,魔幻现实主义在“文学爆炸”中大放异彩,成为这多种艺术流派多声部大合唱中一个最高亢的声音,并且给拉美小说带来



荣耀。魔幻现实主义大师加西亚·马尔克斯以他一部惊世之作《百年孤独》于1982年荣获诺贝尔文学奖,这是一件大事,因为这更确立了这一流派的重要位置。

“文学爆炸”以后,不少大作家也许是“玩累了”错综复杂的魔幻现实主义手法,不再“随大流”,又走回了朴实无华的现实主义创作道路。连加西亚·马尔克斯这位魔幻现实主义大师也不例外。比如,在《霍乱时期的爱情》中,他摒弃了魔幻现实主义;《迷宫里的将军》则是一部更偏向于历史小说的作品。然而,1994年他的《爱情及其他邪魔》发表时,我们发现,好像加西亚·马尔克斯与“魔幻现实主义”这个“魔鬼”订过条约一样,它又一次控制了作家,于是他给我们讲了一个棺材里的死去的少女长出22米11厘米的头发的奇异故事……

不管怎么说,魔幻现实主义已经和拉丁美洲新小说中的其他流派一道,在拉美文坛深深地扎下了根。新小说家不是专门去构思魔幻现实主义作品,而是把它当作信手拈来的一种艺术手法,运用到自己的创作中。如伊莎贝尔·阿连德的《幽灵之家》,记述了智利半个世纪的人世沧桑,但她在其中娴熟地运用了魔幻现实主义手法,与主题配合得非常自然。劳拉·埃斯基韦尔的《恰似水于巧克力》中,魔幻现实主义手法随处可见,为作品增色添彩。总而言之,魔幻现实主义已经融化到拉丁美洲作家的血液中了。



第二章 超现实主义——魔幻现实主义的重要源头

第一节 欧洲超现实主义的发展简史

众所周知,近五六十年来,拉丁美洲小说的创作得到较迅速的发展,作品比以前丰富多彩。不容忽视的是,不少拉美作家及其作品都受到欧洲的,主要是法国的超现实主义的影响。20世纪二三十年代,有的拉美作家曾直接参加到法国超现实主义代表安德列·布勒东的组织,成为其中的积极分子,算是超现实主义运动的正式成员。另一些作家虽然不是安德列·布勒东的正式门徒,没有直接参加超现实主义组织,但是,他们的作品运用了超现实主义的理论、观点、形式和写作手法,符合评论家和读者对这一流派的欣赏习惯。这些人也被视为超现实主义作家。有时甚至连作家本人也不承认,但这也无妨。当然,这也不等于说,凡是怪诞的、神秘的、甚至神奇的东西,都属于超现实主义。我们要从实际出发,去追寻拉丁美洲小说欧洲的、特别是法国的超现实主义根源。一方面是从历史的角度寻找安德列·布勒东的追随者的足迹,另一方面是以超现实主义的眼光来分析作品。笔者认为,将这两种办法结合起来,可以比较妥善地区分、划定拉丁美洲超现实主义作家、作品的范围。

回顾历史,我们发现,超现实主义并非一个自发地、自然而然地产生的运动,而是经历了相当漫长的过程,经



过人为的努力营造才得以繁荣昌盛,最终达到比较满意的效果。

超现实主义者在适合于他们的目标的多种文学运动中寻找启示。有许多人认为,超现实主义是直接从达达主义中萌生的,这是 20 世纪前 25 年中最具有生命活力的各种主义中的一种。当时的情况是这样的:

第一次世界大战期间,苏黎世成为来自各国的许多知识分子的聚集地,他们是这一场所谓“为结束所有战争的战争”的牺牲品。这些被命运带到这座城市的和平主义者、革命者和作家们认为,理性世界已经毁灭。达达主义恰恰为他们提供了一剂良方,来表达积郁在他们心中的对幻灭的反响。达达主义的基础是:生活是荒谬的。达达主义对文学艺术采取的姿态是对到那时为止的一切美学概念的最根本的嘲讽。

这群聚集在苏黎世一家名为“伏尔泰酒吧”的俱乐部里的流亡者来自世界各国。他们公认的首领是一名哲学系的大学生,罗马尼亚人,名叫特里斯当·查拉。1916 年 2 月 8 日,他从一本《拉露斯德法小辞典》上随便翻到一个单词“达达”,就用它作为他们这个团体的名称,用“达达”来表示否定一切。

特里斯当·查拉说:“达达不意味着任何东西……我的意图只是创造一个有表现力的词汇。通过它神奇的吸引力,把通向理解的所有门户全都关闭,它并不是另外的又一种主义。”^①

^① 吉列尔莫·德·托雷著《什么是超现实主义》,12 页,布宜诺斯艾利斯,哥伦比亚出版社,1955。



达达主义者按照特里斯当·查拉提出的方法创作诗歌。那就是把一页书上的单词剪下来,放在一顶帽子里,掺和起来,然后按照从帽子里取出来的顺序,将那些词汇组成一首“诗”。他们还举办同样由偶然因素构成的图画的展览。总之,他们的作法和作品都反映了他们对世界的看法:一切事物都具有偶然性和不可知性,一切都显得荒谬和没有意义。

除去诗歌与绘画,他们还拍摄了达达主义的电影短片。第一次世界大战结束以后,巴黎便成了达达主义活动的中心。当时有许多各国的作家和艺术家,他们都在寻求自身存在的价值。达达主义的活动吸引着他们,他们便参与其中。因此,这一运动的人数大大增加,并且在世界各国广泛传播开来。达达主义以其成员的怪诞举止,尤其以他们的诗歌、绘画、雕塑作品以及音乐、戏剧、舞蹈的表演吸引人们。可是他们创作的东西毫无系统,人们只是出于对现政权和传统文化的痛恨和反抗才联合起来。

三位法国青年,安德列·布勒东、路易·阿拉贡和菲利普·苏波,他们于1919年3月在巴黎创办了《文学》杂志。1920年特里斯当·查拉来到巴黎,组织了达达团体。《文学》杂志在创办的最初两年就成了达达主义的机关报。达达主义最初受到未来派和先锋派的影响,但是很快就变成一种全面的虚无主义。当初对它抱有热切希望的人看到,在它的各种活动之间不存在任何联系,就感到希望破灭,便渐渐对它疏远,达达主义开始萎缩。读者和观众不喜欢达达主义作品的单词乏味,连以前为它辩护的一些法国作家,如安德列·纪德、保罗·瓦莱里、科克特等人



也不再喜欢它。

很显然,达达主义既不是艺术,也不是哲学,纯粹是一种失望与愤怒的集体表现。达达主义者个人之间的分歧导致许多人离它而去。达达主义终于瓦解了。这时候,一些人还想从它最初的目标中挽回一些可取之处。1922年安德列·布勒东建议,所有的未来派、立体派和达达派人士团结起来,克服相互间的差别。这次大会未能举行,因为一些最有影响的代表人物拒绝参加。不久以后,安德列·布勒东也与达达主义决裂了。

安德列·布勒东是诗人,人品出众,才华横溢。他召集了许多志同道合者,力图扩展美学的视野。在1922年4月1日出版的《文学》杂志上,布勒东发表了一篇文章,题目是《抛弃一切》。他号召伙伴们“抛弃达达”,决心用对超现实的有条有理的追求来取代达达的虚无主义的反抗。从1922年到1924年,达达主义加速瓦解。到1924年,达达主义实际上已经不复存在了。到了1929年,特里斯当·查拉本人也忘记了他代表的达达主义与超现实主义的分歧,参加到超现实主义运动中来。

达达主义与超现实主义的决裂有很多原因。其中之一是达达主义缺乏一个能代表他们初衷的领导核心。安德列·布勒东决心治理这一混乱局面。他制定了一套美学的标准,叫人们严格遵守。当超现实主义走上舞台时,达达主义就自然消失了。从那时候起,超现实主义就成为一个有组织的团体。它有固定的规则和毫不容情的法律。对当头头的人不能随意诋毁。安德列·布勒东成了“伟大的宗教裁判者”,超现实主义的“黑色教父”。必须由他来制定规范,宣布将何人吸收入“圈子”里,将何人



“革出教门”。这种现象看来似乎不太合乎逻辑,因为超现实主义宣扬的是完全的自由,但是又制定了许多条条框框来限制超现实主义者的自由。由于其最高代表安德列·布勒东过分严厉和固执,到 20 年代末和整个 30 年代,有不少人离开了这个运动。

概括地说,如果达达主义是一种完全自发的、特别强调个性的运动,那么,超现实主义是一种严格的纪律和方法;达达主义嘲讽和摒弃文学艺术,而超现实主义则是想超越传统的文学艺术。作为文学艺术运动,达达主义否定前辈,企图在这一运动本身寻找到它的根源,而超现实主义则打算寻找他们的先驱和偶像。超现实主义是一个集以往之大成的文学运动,想把所有的流派、运动系统化,成为最终的一个文学运动。

“超现实主义”这个名词是法国作家纪尧姆·阿波利奈尔 1918 年在他的剧作《蒂蕾西亚的乳房》中最早使用的,而安德列·布勒东于 1924 年在他的《第一次超现实主义宣言》中正式使用这个名词,来表达这一文学运动的概念。他是这样说的:

“超现实主义,阳性名词;纯粹的精神学自发现象,主张通过这种方法口头地、书面地或以任何其他形式表达思想的实实在在的活动。思想的照实记录,不得由理智进行任何监核,亦无任何美学或伦理学的考虑掺入。

“哲学背景:超现实主义的基础是信仰超现实。这种现实即迄今遭到忽视的某些联想形式,同时也是信仰梦境的无穷威力和思想能够不以利害关系为转移的种种变幻。它趋于最终摧毁一切其他精神学结构,并取而代之,



以解决人生的主要问题。”^①

超现实主义追求的三大目标为：“改造世界，改变生活，重建人类理解力。”虽然从旁观者的角度来看，超现实主义是一场文学艺术运动，但是超现实主义者，他们全都是文学家和艺术家，却是一直在用文学和艺术的手段来表现他们的主张。超现实主义的触角伸展到人生的各个角落，因此它不仅仅是一次文学艺术运动，而且可以把它看作一种哲学，一种宗教。

人们可以把 1924 年安德列·布勒东发表的《第一次超现实主义宣言》当作超现实主义运动正式诞生之日，不久它就在巴黎兴起。当时出现了许多出版物，有很多艺术展览和文艺演出，吸引了不少读者和观众。到了 30 年代，出现了分歧和争论，从而分成不同的派别、群体和团体。到 1939 年，超现实主义已经没有从前那么大的影响了。第二次世界大战以后，作为非常有组织的运动，超现实主义的影响已经大大削弱。这一运动的核心人物安德列·布勒东却从未放弃自己的努力，以推动其发展，直至他于 1966 年去世。评论家在写超现实主义的历史时，也是把 1966 年当作超现实主义寿终正寝之时。

但是也有人超现实主义有不同的理解，比如，路易·阿拉贡认为，1919 年当他与苏波合作办《磁场》时，他们使用了超现实主义这个词汇，但只是用它指“自动写作法”这种技巧。直到 1924 年 10 月在巴黎成立超现实主义研究所之后，才发展成一种精神革命。该研究所于

^① 柳鸣九编《未来主义、超现实主义、魔幻现实主义》，259 页，北京，中国社会科学出版社，1987。



1925年1月27日发表了一份声明,宣称“我们与文学毫不相干”,“超现实主义不是一种新的或更为方便的表现手法,它是使精神及类似的一切得到彻底解放的手段”。

另一方面,有人认为超现实主义并非直接源于达达主义,而是有着更早的渊源。由于这两个运动在否定传统文化和反抗社会方面有不少类似之处,便容易使人产生误解。把超现实主义作为产生于达达主义的运动来介绍是不正确的,从年代上来说也不妥当。事实是,在《文学》杂志和本义上的达达主义杂志上,达达主义和超现实主义的作品不断地交替出现。达达主义和超现实主义——尽管后者还是潜在的——只是两个轮流覆盖的波浪式关系。“超现实主义和达达主义是在法国平行地存在的两种文艺流派,它们虽曾一度汇合,却有着更大的差别。两派分裂(或确切地说,是超现实主义取代达达主义而代之)的原因,除了布勒东和查拉产生矛盾,并于1922年初公开决裂的个人因素之外,主要在于超现实主义者们一心想有所作为,有旺盛的创作热情。他们在精神上有所追求,在艺术上不倦探索,因而与否定和排斥一切的达达主义不能相容。正因为如此,超现实主义才能存在半个世纪之久,并且在艺术上颇有建树,而曾经对它有过重大影响的达达主义却一无所成,似乎只是为超现实主义敲了一通开场锣鼓便销声匿迹了。”^①

现在,当人们提到超现实主义时,很少是专指安德

^① 这一段引文及下面一段描述,参见吴添岳的《超现实主义简论》,载柳鸣九主编《未来主义、超现实主义、魔幻现实主义》,181、182页,北京,中国社会科学出版社,1987。



列·布勒东那有限的一群作家,而是指从美学上继承了那些人的作家。可以说,法国的超现实主义是一种理论,可同时又是在寻找“神奇的东西”或者一个“神奇的世界”。在那个神奇的世界里,人性中的各种矛盾和冲突都可以调和。有人指出,寻求“神奇的东西”是超现实主义最基本的题材之一。超现实主义的美学可以概括为一个题材,即一种实现“神奇”的企图,去提示梦幻的神奇世界,这样就有可能实现在原野上恣意驰骋,而不是有意识地把黑暗引入艺术与生活之中来。布勒东认为,这是一种有意的表白,是自信的结果。在这神奇的世界面前,理性会显得犹豫不决,最终将会退却。为了表现这一神奇世界,超现实主义者在不同时期试遍了各种手法。

为了实现那“神奇”的世界,采用的最主要方法是寻找“梦境的诗意”,潜入到下意识的神秘之中,以求达到被称为“超现实”的绝对现实。超现实主义者们明白,想把下意识照搬过来是很困难的,但是从艺术上再创造一个下意识是可能的。于是他们就用画布和文字把这称为“表现出来的梦境”的部分固定下来。这是超现实主义的最初年代,人们称之为“睡梦时代”。为了进入下意识状况,超现实主义者们曾经采用过各种各样的办法,包括吸毒和催眠术。

为了表现下意识状态,他们采用的是“自动绘画”或“自动写作”的技巧。他们采用弗洛伊德的心理分析法,还有自由联想法。自由联想提示了在心理分析期间进入头脑中的一切。他们希望被分析的对象作出的表情能为他们提供密码,以便能够解开精神狂乱的谜底。这种方法运用在超现实主义文学上,就相当于把梦境和心理状



态直接移植过来,而不再像以往那样,对从这种状态中涌现出来的形象加以禁止或评价。超现实主义者们认为,作家应当满足于听从他的下意识的声音,毫不例外地接受它的吩咐和低语。根据这种声音,逐字逐句地写下来,要尽量排除外界的干扰,把自己的努力限制到最小的程度。超现实主义者们昏昏欲睡,好像自己的批判意识不知不觉地渗入一种半意识状态,然后,用笔自动地把进入他不带偏见的头脑中的句子记录下来。这就是超现实主义信息的幸运的铭文。一个单词应当引来另外随便哪个毫无关系的单词,不带任何有意识的、智力的参与。就这样,一长串的句子,便从他们的内心深处,从隐秘的下意识中抑制不住地涌流出来。“自动写作”给作家们提供了一条没有终结的词汇的链条,还有无穷无尽、没有联系的形象。

然而,这种写作方法在文学上常常产生混淆、不连贯。超现实主义者们很快就发现了这一点。他们明白,如果想让人看懂、读懂他们的作品,必须对这种方法进行一些改革,于是渐渐发展了一种有控制的自动写作法。这很像现在人们称之为内心独白的东西。超现实主义者们要把下意识的东西以写作的形式固定下来,这是一个实验过程。其中,语言成为一种手段,形象一般是通过比喻来传播。但是,超现实主义者们拒绝理性的形象,认为理性的形象是无效的。因此他们不断地追求新的表现方法来重现那些形象,使它们具有震撼的力量。

超现实主义的形象必须是强烈的,新鲜的,而且令人吃惊。不仅对于观众和读者如此,对于艺术家、诗人、作家也必须如此。为了在艺术上不断创新,应当坚定地拒绝自己以前的发现,要摒弃一切“规范”的或者毫无变化



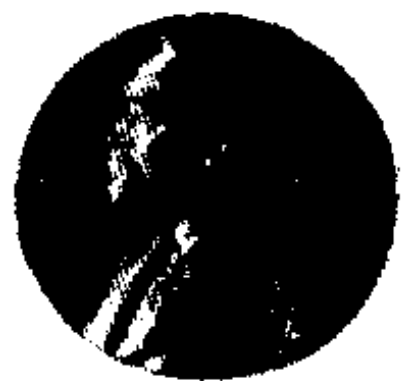
的想法。艺术的眼光,诗歌的形象,就是为了感受和表现不同事物之间的更新的关系,并且以此来永远地摧毁常规的关系的虚假的法则。

超现实主义作家不注意语言的运用,所以他们创造的形象看上去像文字游戏。然而,根据超现实主义的美学观点,这种文字游戏大大地提高了我们的揭示能力。根据安德列·布勒东的第一次超现实主义宣言,可以把超现实主义的特点归纳如下:

1. 对“神奇”的追求;
2. 梦境的诗意;
3. 表现下意识;
4. 自动写作;
5. 奇特的革新形象和语言上的全面实验。

随着超现实主义运动的发展,其他特点也汇入其中,如“黑色幽默”。“黑色幽默”有其自身的鲜明色彩,暴烈、冷酷、反抗、冷漠,是不屈服的意志的化身,是打碎虚伪枷锁的有力武器,表达了“精神的占有优势的反抗”。“黑色幽默戳破了现实世界表面上的和谐一致:逻辑是自相矛盾的,理性的东西充斥着荒谬,而荒谬的事物则有其合理性。它彻底否定了传统的价值观念:打乱了人和世界之间的原有关系,使人在冷笑中从各种精神桎梏中解放出来,从另一个全新的角度来审视这个颠三倒四、充满罪恶和痛苦的世界,并且有可能接受一个富有想象、梦幻和灵感的新天地。”^① 黑色幽默成为超现实主义的一个特点。

^① 程晓岚著《超现实主义述评》,载柳鸣九主编《未来主义、超现实主义、魔幻现实主义》,153~154页,北京,中国社会科学出版社,1987。



另一特点是超现实主义对电影艺术的借鉴。“电影技术为表现人的梦幻、欲望、想象和潜意识的活动提供了特别理想的手段。蒙太奇完全打乱了惯常的时间和空间,把想象的事物和真实的事物放在一个层次上来表现;特技摄影使埋藏在心底的或者通常看不见的形象具体化,不管这些形象和真实状况距离有多远;连续的镜头强化了类比的效果。”^①

超现实主义渗透到电影艺术之中,电影的表现手法日后又融入超现实主义的其他领域,如文学领域之中。

以上就是超现实主义的一些基本特点。人们可以用这些特点来鉴别作品是否属于超现实主义,但是,并不见得每一个以超现实主义手法写作的作家都是安德列·布勒东的追随者。

第二节 超现实主义在西班牙美洲

西班牙美洲是指拉丁美洲中讲西班牙语的国家,即除去巴西(讲葡萄牙语)、海地(讲法语)及一些讲英语的小国之外的大部分拉美国家。

现在我们要回顾一下西班牙美洲的超现实主义运动。

如在上一章中所述,西班牙美洲的文学向来都追随欧洲大陆的文学。如果那里产生了什么流派、运动,那么

^① 程晓岚著《超现实主义述评》,载柳鸣九主编《未来主义、超现实主义、魔幻现实主义》,164页,北京,中国社会科学出版社,1987。



在这块大陆上必定也会产生,只不过慢几拍而已,直到20世纪初才开始有了带着明显拉美特色的文学,如墨西哥革命小说和现实主义的大地小说等等。

在诗歌方面,情况有点变化。一块“专门出游击战士^①和诗人”的美丽国土——尼加拉瓜,那里出现了一位杰出的诗人卢文·达里奥(Rubén Darío, 1867—1916),他成为现代主义诗歌的代表诗人和领袖,被尊为“诗圣”。在文学史上破天荒地出现了一个西班牙美洲的诗人领导诗歌新潮流,反过来去影响一大批杰出的西班牙诗人:胡安·拉蒙·希门尼斯(Juan Ramón Jiménez, 1881—1958)、拉腓尔·阿尔维蒂(Rafael Alberti, 1902—)、安东尼奥·马查多(Antonio Machado, 1875—1989)等。但是,诗人去世的那年,1916年,也就是被人们视为现代主义结束的一年。

当20世纪前25年超现实主义与其他各种主义一道出现在欧洲时,评论家们将种种新的文学流派一概称为“先锋派”,因为要区别各派之间的不同,说清其哲学思想是十分困难的。几年前,当有人问到墨西哥作家、1990年诺贝尔文学奖获得者奥克塔维奥·帕斯时,他这样回答:“对于这个问题,我的第一个反应是这样:超现实主义就是先锋派。”

在西班牙美洲,20世纪前25年,来源于欧洲的五大流派曾风行一时。它们是:

1. 未来主义;

① 游击战士指反抗美国侵略的桑地诺(Augusto César Sandino, 1895—1934)。



2. 表现主义;
3. 立体主义;
4. 达达主义;
5. 超现实主义。

我们还可以补充两种来源于西班牙的流派:

6. 创造主义;
7. 极端主义。

1909年,意大利诗人菲利波·马里内蒂(Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1944)发表了一份宣言,提出未来主义,提议打破一切现存的、陈旧的美学的条条框框;表现主义于1910年创立,提出了自己的宣言;1912年立体主义建立了自己的理论;1916年达达主义发表自己的宣言;1924年正式提出第一次超现实主义宣言。这些主义有许多相似之处,其共同点是,所有的人都认为当时的价值观已被打破了,都希望用文学、艺术手法来表明自己的这一份担忧。

当时的巴黎成了拉丁美洲作家前来朝拜的“麦加”。那里的先锋派十分活跃。拉美作家很崇拜法国文学,非常了解法国的当代文学,他们随着欧洲作家的节奏创作。在西班牙美洲,特里斯当·查拉、保罗·艾吕雅、安德列·布勒东、路易·阿拉贡、保罗·莫朗、布莱斯·桑德拉、拉罗谢尔、瓦莱里、雅科布等人被视为最优秀的作家。拉美作家以那些人为榜样。那些作家的思想,在拉丁美洲各国通过多种报刊杂志广泛地流传开来。这类刊物中比较有名的是阿根廷的《棱镜》(1921—1922)、《船头》(1924—1925)、《马丁·菲耶罗》(1925—1927),秘鲁的《哲人》(1926—1930)、墨西哥的《视野》(1925—1927)、《当代人》



(1928—1931), 古巴的《前进杂志》(1927—1930)等等。

当这些法国的新艺术思想在美洲广泛传播之前,就有一些拉丁美洲人在欧洲实验先锋派的写作技巧了。主要是一些诗人,如智利的维森特·维多夫罗(Vicente Huidobro, 1893—1948)、阿根廷的豪尔赫·路易斯·博尔赫斯、秘鲁的塞萨尔·巴列霍(César Vallejo, 1892—1938)等人。维森特·维多夫罗出身于一个贵族家庭,由于他优越的社会地位及经济条件,可以说他跟随欧洲文学潮流最紧。博尔赫斯,这位“作家们的作家”,在不少中国读者眼中,是一位卓越的超现实主义小说家,他启迪了几代文学新人。殊不知,他最早却是以先锋派诗人的面目在拉丁美洲崭露头角的。

维森特·维多夫罗一开头是阿波利奈尔的欣赏者,但是他很快就发展了自己的美学特点,称之为“创造主义”。1916年,当他来到巴黎时才23岁,不久以后就在阿波利奈尔的《南北》杂志上发表作品。当时办这份杂志的有特里斯当·查拉、保罗·德尔梅、雅科布等人。1918年他来到西班牙,在马德里结识了以拉腓尔·坎西诺斯·阿森斯为首的极端主义诗人。1921年他再次来到西班牙,主办了属于先锋派文学的《创造》杂志,发表了许多标新立异的文学、美术乃至音乐作品。有人认为,维多夫罗不过是个模仿者。然而从他的作品来看,他的确是一位诗歌艺术的革新者,给西班牙语诗歌带来了许多新的因素,对日后出现的拉丁美洲诗人产生了深远的影响,并且最终结束了现代主义时期。

维多夫罗主张摒弃一切模仿,创造前所未有的东西。在艺术风格方面他主张:1. 把事物人格化;2. 把一切晦



涩的东西写得清晰准确;3. 把抽象的东西具体化,把具体的东西抽象化。在诗歌创作中,他非常注意形象的作用,认为形象是诗歌的基础。

在那个时代,维森特·维多夫罗的诗歌特点是新的形象和比喻的联想,而在句法上缺乏联系。他曾采用一些印刷手段来表达这种形象和比喻,因此有人把他与达达主义和超现实主义联系起来。一些西班牙语美洲评论家,不承认超现实主义对维多夫罗作品的影响。他自己也不愿意将自己的流派与超现实主义混为一谈,认为后者将诗歌降低到了“一种唯灵论的幻术的平庸境界”。然而他作品中超现实主义的痕迹是很明显的。法国的评论家都把他视为受超现实主义影响的诗人。

塞萨尔·巴列霍也曾到过欧洲。1923年他来到法国,一直住在巴黎,直到1938年贫病交加,在那里与世长辞。1926年他与胡安·拉雷塔(Juan Larreta, 1895—1980)共同创办了《繁荣·巴黎·诗坛》杂志。先锋派诗人都在那里发表作品,比如,特里斯当·查拉、维森特·维多夫罗、赫拉尔多·迪耶戈以及巴勃罗·聂鲁达等人。巴列霍的代表作《特里尔塞》发表在1922年,人们可以从中看到许多先锋派所运用的手段。但是,仅以此来断定他的诗就属于达达主义和超现实主义恐怕不妥,因为1924年当安德列·布勒东发表他的《第一次超现实主义宣言》时,巴列霍虽然人在巴黎,但这部作品早已问世。评论家认为,巴列霍肯定受到了超现实主义的影响。但是,他本人对这一运动并不是持推崇备至的态度。他背负着沉重的浪漫主义、感伤主义的包袱。为了表现自己,他运用了可以借鉴的一切手法,其中当然包括风行一时、唾手可得的、被称



为“先锋派”的达达主义和超现实主义。

与塞萨尔·巴列霍一道曾参与超现实主义运动的还有许多秘鲁诗人,比如哈维尔·阿弗利尔(Xavier Abril, 1905—)、塞萨尔·莫罗(César Moro, 原名吉斯佩兹·阿辛, 1904—1956)、艾米利奥·阿道夫·韦斯特法林(Emilio Adolfo Westphalen, 1911—)等。他们之中有的忠于西班牙的超现实主义者,如加西亚·洛尔卡(García Lorca, 1898—1936)、拉腓尔·阿尔维蒂、佩德罗·萨利那斯(Pedro Salinas, 1891—1951)、维森特·阿莱克桑德雷(Vicente Aleixandre, 1898—1984)等人,而另一部分诗人则更忠于法国的超现实主义者,如安德列·布勒东、保罗·艾吕雅等人。这些秘鲁诗人模仿法国超现实主义诗人,当众出洋相、骂人,哗众取宠,也举办艺术展览,嘲弄人们崇拜的偶像……

塞萨尔·莫罗是当时为数不多的、可以同时用法语和西班牙语创作诗歌的人。他于1925年来到法国巴黎,参加了超现实主义运动,为《超现实主义为革命服务》杂志工作。他与几个志同道合者一起创办了超现实主义杂志《话语的运用》(1933)。他曾于1938年移居墨西哥,在那里生活了10年。在此期间,他曾帮助安德列·布勒东、沃尔夫冈·帕伦等超现实主义者主办了一个超现实主义的国际艺术展览,该展览于1940年在墨西哥开幕。他有一些用法语和西班牙语写作的超现实主义的诗歌及散文著作。

秘鲁的另一位超现实主义诗人艾米利奥·阿道夫·韦斯特法林,他的创作严格遵守安德列·布勒东的教规。他的第一部诗集《奇特的岛屿》(1933)的特点是自动写作,



完全没有句法结构,没有标点符号,没有形象;另一部诗作《死亡的废止》(1935)还使人稍微看得懂一点。他的作品题材是:时间、存在、冥冥世界。

布宜诺斯艾利斯是新大陆上超现实主义的又一中心。以前,阿根廷的诗歌多以邦巴斯草原上的高乔人的生活为题材。后来是现代主义诗歌。1921年豪尔赫·路易斯·博尔赫斯从马德里回来以后,诗歌界就发生了根本的变化。他从西班牙引进了极端主义。极端主义与先锋派很相似。阿根廷诗人受已经出名的、被称为“27年代”的超现实主义诗人的很大影响。他们像法国的超现实主义主义者一样,是有选择的一群人。他们有自己的文学沙龙和杂志。他们对政治斗争不感兴趣,不受马克思主义的影响,所感兴趣的是纯粹的诗歌。

还有些阿根廷诗人,一开始就直接接受法国超现实主义运动的影响。超现实主义正式作为一股力量,是在1928年出现在阿根廷的。当时由阿尔多·佩莱格里尼(Aldo Pellegrini, 1903—1973)创办了《什么?》杂志(1928—1930)。人们这样评论这群人的企图:他们不顾一切通用的规范,强行以新的方法来思索,来生活,来表现自己。他们的出发点是“对自我的自由”,毫无羁绊地表现个人,从内心显示出最纯粹的本能力量,代表人的真正的本性,那就是在一个非常长的时期里蕴藏在内心深处的下意识。具有反抗性的阿根廷青年在这一方面也不甘落后,他们将自己的成果发表在《什么?》杂志上。不过当时他们的声音被一个以博尔赫斯为首领、活跃在布宜诺斯艾利斯的文学团体“波埃多”的声音所淹没。“波埃多”的诗人与他们对立。



20年后,到了1948年,超现实主义者又团结在《周期》杂志(1948—1949)周围。老超现实主义者也加入了新成员的行列,形成了一个新的超现实主义集团。他们创办了《从零开始》杂志(1952—1956),由恩利克·莫利那主编;还有《文学与行列》(1953—1955)、《王蛇》(1958)等等。阿根廷曾出现了人数既多又出类拔萃的超现实主义者。

一些文学评论家,比如阿莱霍·卡彭铁尔等,认为超现实主义在拉美有反响之日,正是法国超现实主义进入第二阶段之时,也就是在安德列·布勒东于1930年发表第二个超现实主义之时。但是另一些评论家,如塞多米尔·戈伊克则坚持,有许多智利作家在此之前(1920—1935),就已经具有超现实主义的新感觉了。看来,智利是超现实主义在美洲大陆的重要舞台。《芒德拉戈拉》杂志(1938—1941)是这一流派的重要刊物。在它消失后不久,另一份杂志《主导主题》(1942—1943)创立。智利的超现实主义,作为一个正式的组织,是在1938年开始存在的,它的名字叫“芒德拉戈拉组织”。正式的成员有诗人布劳利奥·阿莱那斯(Braulio Arenas, 1913—1988)、贡萨洛·罗哈斯(Gonzalo Rojas, 1917—)、豪尔赫·卡塞莱斯、恩利克·戈麦斯·科莱阿(Enrique Gómez Correa, 1915—)等人。阿莱那斯在写给安德列·布勒东的信中表明了这个组织的意图:“这群人打算推动对诗歌的各重大时期的研究,还要研究伊丽莎白时代的戏剧、英国的恐怖戏剧、德国的浪漫主义、法国的象征主义等等,要对超现实主义摆出的问题作出一种姿态。”

智利的超现实主义者除去他们的文学活动之处,也



在公开场合大声喧哗。比如,1940年,诗人聂鲁达被任命为驻墨西哥大使。当他到智利大学演讲时,超现实主义者就打断他的发言,让他注意为西班牙内战的孤儿募捐。1941年,智利的超现实主义者举办了他们的第一次艺术展览。1948年举办了一次国际性的超现实主义艺术展览。在智利,有一大批超现实主义文学家,但是,我们也不应忽视早年的巴勃罗·聂鲁达在超现实主义运动中的积极参与以及他的影响。他早年的作品《无可限量的人的尝试》(1926)在整个美洲引起极大的反响。评论家胡安·拉托雷认为,聂鲁达在新大陆的超现实主义诗歌中占有很重要的地位。他认为:丰富的想象确实是美洲的特点,也是聂鲁达的特点,是聂鲁达把美洲大陆与超现实主义运动联系起来了;《无可限量的人的尝试》这部诗集包含了超现实主义诗歌的所有关键性的因素,如对下意识的发掘、抽象的比喻、象征主义和梦幻成分等等。

委内瑞拉的作家对欧洲的先锋派,特别是法国的超现实主义派早有认识,但是直到1936年才形成一股有凝聚力的势力,那就是在这一年成立的“星期五小组”。小组成立的目的是使委内瑞拉的诗歌参加到整个大陆,努力追求世界性的美学价值。他们也起草了一份超现实主义宣言,有的话就是直接抄录了安德列·布勒东的原话。“星期五小组”的人员时有变化,但是路易斯·费尔南多·阿尔瓦雷斯(Luis Fernando Alvarez, 1902—1952)是这群人中出类拔萃的超现实主义诗人。

在墨西哥,20年代有两个重要的先锋派,一个是成立于1923年的“尖啸派”,他们发表宣言,发行杂志,表明自己对达达主义的非理性的迷恋,对资产阶级和文学的



蔑视。另外是团结在《当代人》杂志(1928—1931)周围的一群人。这份杂志向墨西哥引进了超现实主义,为该杂志撰文的作家成了超现实主义的宣传员。其中脱颖而出的诗人有卡洛斯·佩利塞尔(Carlos Pellicer, 1899—1977)、哈维尔·比利亚鲁蒂亚(Xavier Villaurrutia, 1902—1950)、海梅·托雷斯·博德特(Jaime Torres Bodet, 1902—1974)、何塞·戈洛斯蒂萨(José Gorostiza, 1901—1973)、萨尔瓦多·诺沃(Salvador Novo, 1904—1975)。他们的诗歌采用了超现实主义的一切手法,以表现孤独、悲观和死亡。

超现实主义在墨西哥已经达到相当普遍的地步。下面有几个例子可以说明:1938年,安德列·布勒东在墨西哥政府的资助下到该国进行了一系列的讲座。1940年,沃尔夫冈·帕伦在墨西哥城举办了一个超现实主义艺术展览;以后又创办了一份超现实主义杂志《迪恩》(1942—1944)。另一位法国超现实主义本杰明·佩莱特;他在墨西哥待了6年。奥克塔维奥·帕斯就是在这样的文学与艺术氛围中成长的。帕斯的美学理论与法国超现实主义身体力行的超现实主义很相似。他的许多作品是对西班牙美洲超现实主义的重要贡献。帕斯的诗歌被译成法文,收入法国超现实主义的选集中。1950年3月,布勒东与佩雷特发表《超现实主义半世纪年表》时,就把帕斯的名字和他的作品收入其中了。

在古巴,人们对于是否存在未来派、立体派、达达派或超现实主义存在着一些分歧,但是,有一点是可以肯定的:古巴人了解先锋派思想,这些思想主要通过《前进杂志》(1927—1930)上发表的一些法国作家的文章来传播。古巴先锋派的意图,一方面是对赫纳多·马多(1871—



1939)的专制统治(1925—1933)的反叛,另一方面是为了挽救古巴文化的生命。1926年到1930年间,一群当时还很年轻的评论家和诗人,他们用奇异的、甚至是傲慢无礼的姿态,来反对传统的道德以及相应的表现手法。他们认为那些传统的方法空泛而缺乏实质,表现不了他们富于创造力的幻想,于是就以放肆的、跳跃的、变异的形态,对声音的模仿以及借助印刷上的种种手段,来表现自己的心理状态。古巴虽然没有出现过巴列霍、聂鲁达、帕斯那样的诗人,但是有不少诗人受到超现实主义的影响,他们的作品中表现出超现实主义的倾向。

在西班牙美洲的其他国家,也不同程度地接受了法国超现实主义的影响,在这里不可能一一列举下去了。但有一点是肯定的:诗歌是一种最主要的手段。西班牙美洲的文化人,首先是通过诗歌接受法国的超现实主义的。安德列·布勒东一开头还以为,只有诗歌才是唯一的工具,可以用来传播超现实主义这种新感觉。他忽视了文学的另一种形式——小说。但是,随着时间的推移,到了30年代,法国的超现实主义者开始在小说中显示出这种流派的倾向,并且获得很大成功。这种情况同样也发生在西班牙美洲。比如,可以说,在1925年以前,墨西哥不存在先锋派小说,但是那时小说创作中已经开始出现自由联想、梦境以及不符常规的时序的运用。有下列小说可以视为先锋派、超现实主义作品的代表:吉尔维多·欧文(Gilberto Owen, 1905—1952)的《冷焰》(1925)、《云一般的小说》(1928),海梅·托雷斯·博德特的《雾中的雏菊》(1927)、《感情教育》(1930),萨尔瓦多·诺沃的《年轻人》(1928),哈维尔·伊卡萨(Xavier Icaza, 1902—1969)的《潘



奇托·恰波波特》(1928),阿尔克勒斯·维拉(Arqueles Vela 1899—)的《无主的咖啡》(1926),何塞·马丁内斯·索托马约尔(José Martínez Sotomayor, 1896—?)的《空气轮》(1930)。甚至可以把墨西哥革命小说代表作家马里亚诺·阿苏埃拉的《恶时辰》(1923)也包括在这类小说之中,因为这部作品的特点是场景的切割和闪回,并且,时间的运用也非同寻常。上面这些作家大部分属于“尖啸派”,或者是《当代人》杂志的盟友。

在拉布拉他河流域,超现实主义的代表人物是豪尔赫·路易斯·博尔赫斯。前面已经讲过,他首先是一位诗人,是他把极端主义引入阿根廷的。到了30年代,他又开始写小说。他把超现实主义的种种技巧运用在短篇小说的创作之中。《杜撰集》(1941)、《阿莱夫》(1950)表明他大大发展了小说创作。从其技巧和风格来看,标志着超现实主义小说的最高水平。

根据著名文学评论家阿尔贝托·苏姆·菲尔德(Alberto Zum Felde, 1899—1976,阿根廷人)的看法,属于超现实主义流派的拉丁美洲小说家有很多,最重要的有:豪·赫·博尔赫斯、海梅·托雷斯·博德特、米·安·阿斯图里亚斯、玛·路·邦巴尔、露丝·德比亚那(Luz de Viana)、何塞·莱乌埃尔塔斯(José Revueltas, 1914—1976,墨西哥人)、罗伯特·阿尔特(Roberto Lodofredo Arlt, 1900—1942)、莱奥波尔多·马莱查尔(Leopoldo Marechal, 1900—1970,阿根廷人)、菲利斯贝尔托·埃尔南德斯(Felisberto Hernández, 1902— ,乌拉圭人)、埃内斯托·萨瓦托、马里奥·贝内德蒂(Mario Benedetti, 1920— ,乌拉圭人)、爱德华多·马里埃亚(Eduardo Mariella, 1903—1982,阿根廷人)、阿莱



霍·卡彭铁尔、阿古斯丁·亚涅斯 (Agustin Yanez, 1904—1980, 墨西哥人) 等人。除贝内德蒂与萨瓦托之外, 上述人均可视为西班牙美洲超现实主义小说的开创者。

1935 年到 1946 年, 是超现实主义进入小说领域并进行实验的阶段。那时的小说家在自己的作品中展示了超现实主义的观念和技巧。根据苏姆·菲尔德与朗戈夫斯基这两位评论家的一致意见, 超现实主义小说的早期作品中, 数博尔赫斯的《无耻的故事总集》(1935, 林一安译名为《世界丑事》) 最为典型。这个阶段以米·安·阿斯图里亚斯 1946 年的《总统先生》的出版而结束。

这样确定早期的作家的理由如下:

1. 这些作家了解超现实主义, 知道它不仅在欧洲有影响, 而且影响了西班牙美洲的诗人。

2. 这些作家中有不少曾在欧洲生活过, 当时正值超现实主义兴旺发达之时。

3. 他们把超现实主义作品和前人的作品进行比较, 发现超现实主义提出的观点有很多新奇之处, 在写作技巧上有很大变化。

4. 这一代作家运用了超现实主义手法, 在文学创作上达到了很高的境界, 为西班牙美洲小说的发展作出了巨大贡献。从风格和技巧上说, 为下一代西班牙美洲小说家起了示范作用。

自 1946 年起一直到 80 年代, 可以算是另一个时代。超现实主义已经成为西班牙美洲小说总特点中的一个重要部分了。在这个阶段, 有的第一代作家仍然在写作。可是 1946 年以后成名的作家 (除萨瓦托和科塔萨尔成名较早以外), 他们在写作中受到超现实主义的影响, 但与



法国的超现实主义流派没有历史上的渊源,在精神上也缺乏一种亲和力。他们受到的影响不仅仅局限于法国,还受到欧洲其他国家及美国作家的影响,而那些作家的作品中同样带有超现实主义因素。总而言之,可以断言,对于 1935 年到 1946 年这一代的西班牙美洲作家影响最大的,是法国的超现实主义。而下一代作家就很难讲清是受到哪个流派的影响了。因为多种语义的运用、引人注目的形象和比喻、内心独白、意识流、场景的闪回、蒙太奇、打破时序的叙述……都构成了当代小说的重要因素。

第二代超现实主义作家的代表,有人认为是阿莱霍·卡彭铁尔。他的第一部小说《埃古—扬—巴沃》(1933)是一部超现实主义小说。作品中表现了很高的技巧,其艺术手法接近当时流行的立体派和超现实主义。然而,这部作品与其他作品创作的时间相隔得比较久。从他的小说《人间王国》和《消失的脚步》中可以看到更多的超现实主义手法。评论家朗戈夫斯基说:“他的代表作《消失的脚步》是超现实主义观念在以南美洲为舞台的美洲的神奇中的爆炸。”^① 关于这位作家及其作品,在以后的章节中还要详细地介绍,在此就不赘述了。

智利作家曼努埃尔·罗哈斯(Manuel Rojas, 1896—1973)的代表作《窃贼之子》(1951),也对超现实主义小说作出了贡献。这是一部反映社会现实的作品,写作中主要运用现实主义手法,但是也采用了大量的内心独白,多声部并列进行,打破了常规的时序。因此,评论家塞多米

^① G.J. 朗戈夫斯基著《拉丁美洲小说中的超现实主义》,39 页,马德里,格雷多出版社,1982。



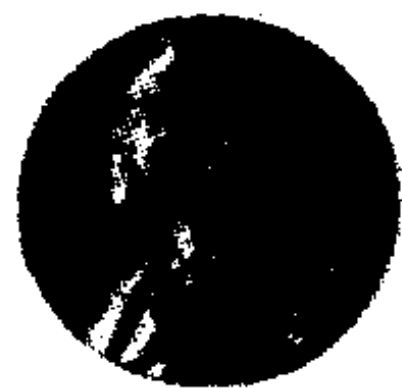
多·戈伊克认为,这本书是超现实主义的极好例证。

阿根廷作家埃·萨瓦托的小说《地道》(1948),不少作家认为是一部存在主义小说,或者是弗洛伊德式的心理小说,但是,评论家阿尔贝托·苏姆·菲尔德认为,这是一部超现实主义小说。他的另一部小说《英雄与坟墓》(1962),则是一部没有争议的超现实主义作品。他使读者完全沉浸在一个潜意识世界里。这部小说风格独特,充满了比喻、象征和梦境。

墨西哥作家胡安·鲁尔福在 50 年代默默无闻地写了两本小小的书:《烈火中的平原》(1953)和《佩德罗·帕拉莫》(1955)。但是若干年后,他以总共 300 页的作品跻身于西班牙美洲文坛。尤其是《佩德罗·帕拉莫》,成为当代小说的经典著作。其风格表明,这是当代小说中最为大胆的实验。胡安·鲁尔福对墨西哥性格具有独到的见解,他创造了一个地狱般的气氛,那里有杀人、乱伦、暴虐和淫荡。他用充满诗意的笔触写出这一切。他运用了超现实主义的所有写作手法:非常规的时序与空间的安排、象征的手法、譬喻的运用,等等,是一种人们称为“事先安排好的自动写作法”。关于这位作家及其作品,我们以后还要详细论及。

胡安·鲁尔福的同乡和朋友胡安·何塞·阿莱奥拉(Juan José Arreola, 1918—)是最优秀的象征派的代表。他那些短小精悍的故事可以称为当代寓言。他的作品有如超现实主义绘画。

阿根廷人胡利奥·科塔萨尔(Julio Cortázar, 1914—1984)的小说与豪·路·博尔赫斯的这类作品有很多相似之处,因此有人把他称作“博尔赫斯精神上的儿子”。他



崇敬法国超现实主义诗人让·科克托(Jean Cocteau, 1889—1963),由他而导致对安德列·布勒东、保罗·艾吕雅、雷内·克雷维尔等人及其作品的兴趣,并参加到超现实主义创作中。超现实主义之所以能吸引科塔萨尔,是因为它参与生活的态度。也就是说,想提示镜子的另一面,以便更好地理解人和人生以及人在宇宙中的地位。科塔萨尔的哲学很接近玄学,常常以禅宗和吠陀为基础,这些宗教思想也正是法国超现实主义者深感兴趣并致力开发的。他用这种思想很好地表现了他的一套哲学——人的存在是荒谬的。他的代表作是《跳间游戏》(1963),里面包括了超现实主义的所有观念和技巧。从他开始参加活动的年代算起,他本来可以属于第一代超现实主义作家,但是考虑到他的作品大多出现在1946年以后,还是把他列入第二代超现实主义作家为宜。

墨西哥作家卡洛斯·富恩特斯的作品具有超现实主义的所有特点。他的《最明净的地区》(1958)与阿古斯丁·亚涅斯的《山雨欲来》(1927)及胡安·鲁尔福的《佩德罗·帕拉莫》一样,都是揭露墨西哥的现实、考察大革命(1910—1917)前后社会各阶级状况的。在写作上他运用了闪回的场景、多声部人物描写、自由联想和打破常规时空等多种超现实主义技巧,使这部小说格外引人注目。

秘鲁当代最有才华的小说家当推马里奥·巴尔加斯·略萨。他的许多小说,特别是《城市与狗》(1963)、《绿房子》(1968),都是极优秀的超现实主义作品。他的祖国秘鲁,是西班牙美洲各国中超现实主义最活跃的舞台之一。他在超现实主义小说方面的贡献,完全可以和超现实主义诗人们媲美。



西班牙美洲的超现实主义小说家,或更确切地说,在小说创作中借鉴和运用了超现实主义哲学、概念和艺术手法的作家的名单,可以开上长长的一大列,因为当今的西班牙语美洲小说作品,不论是从某些形式特点或观念来说,都具有超现实主义的成分。如今,评论家们用“现代小说”、“新小说”或“湍流不息的小说”等名词来称呼这些作品。不管他们知道不知道、承认不承认是否继承了超现实主义的传统,但这是一个铁的事实。当然,在继承中对那些东西进行了改变,以适应西班牙美洲的特殊需要。不容置疑,超现实主义对西班牙美洲文学作出了巨大的贡献,使它提高到世界级水平,成为拉丁美洲 20 世纪文学史上最璀璨的群星。

以上我们花费了大量篇幅来讲述超现实主义的来龙去脉,从法国超现实主义的产生、发展过程讲到超现实主义在西班牙美洲的影响,首先是在诗歌方面,然后在小说方面的巨大影响,最后谈到产生了哪些超现实主义小说家。这无非是为了说明,超现实主义运动是 20 世纪世界文学史上一件重要的事情,不仅当时产生了轰动效应,而且还给后人留下了一笔宝贵的精神财富,包括一大批优秀作品。我们可以毫不夸张地说,如果没有法国的超现实主义,就不会有西班牙美洲的超现实主义。这一运动在音乐、艺术和文学上均有反应,在文学上的反应尤为强烈,特别是在小说方面,因此出现了西班牙美洲新小说运动。最引人注目的是六七十年代的“文学爆炸”。拉丁美洲文学的辉煌,导致史无前例的“倒流”现象,即欧美人争相阅读拉丁美洲小说。



“文学爆炸”中最响亮的声音是魔幻现实主义。深究其根,发现它也源于超现实主义。时至今日,超现实主义与魔幻现实主义有如两棵盘根错节的连理大树,如何将二者区分开来还一直是令大学讲坛上的教授们及报刊专栏评论家们头痛的难题,因为问题的关键在于,魔幻现实主义这个东西本身就很难解释清楚。然而有一点是可以肯定的:如果没有法国的超现实主义,就不会有灿烂的西班牙美洲的魔幻现实主义。

文学评论家朗戈夫斯基在他的专著《拉丁美洲小说中的超现实主义》一书中,论述了西班牙美洲小说中具有代表性的七部名著。第一部是智利女作家玛丽亚·路易莎·邦巴尔的《最后的雾》,第二部是危地马拉作家米·安·阿斯图里亚斯的《总统先生》,第三部是古巴作家阿·卡彭铁尔的《消失的脚步》,第四部是阿根廷作家埃·萨瓦托的《英雄与坟墓》,第五部是阿根廷作家胡·科塔萨尔的《跳间游戏》,第六部是墨西哥作家胡·鲁尔福的《佩德罗·帕拉莫》,第七部是秘鲁作家马·巴尔加斯·略萨的《绿房子》。

关于玛·路·邦巴尔和《最后的雾》,我们下面要单独讲一讲;还要专门讲阿斯图里亚斯和《总统先生》。卡彭铁尔是魔幻现实主义早期的关键人物,要单独设章节讲到;胡安·鲁尔福和《佩德罗·帕拉莫》也值得单独讲讲。那么还有第四、第五与第七位作家和作品,看看朗戈夫斯基是怎么想的吧。

朗戈夫斯基认为,埃·萨瓦托的《英雄与坟墓》是一部没有争议的超现实主义作品,这是因为书中人物多元化,叙事方法是时空立体交叉式的。该书写的是马丁和他的



女友亚历杭德拉与她父亲费尔南多·毕达尔·奥尔莫斯之间的错综复杂的眷恋关系,穿插叙述了统一派和联邦派战争期间拉瓦耶将军败退的故事。这中间夹杂着大量有关阿根廷政治、经济、文化、哲学和历史等重大问题的讨论,从内容上把历史与现状结合起来,从形式上把叙事、抒情和议论结合起来。此外,作品中穿插了费尔南多·毕达尔·奥尔莫斯的“关于盲人的报告”。这小说中的小说,以暗示奥尔莫斯与女儿的乱伦关系。这个报告的内容、风格、结构又独立于全书之外,它的基调是启示录式的预言,里面出现了噩梦、魔鬼和永生的人们,但总的结局是毁灭和死亡。^①

朗戈夫斯基提到阿根廷作家胡·科塔萨尔的《跳间游戏》,是因为作者的大胆的创新精神。这本被评论家们称为“反小说”(antinovela)、被一般读者视为“天书”的作品,不是按传统小说的结构安排故事情节,而是打乱了时间、空间的界限,跳跃式地进行叙述,把表面上破碎的、毫无联系的片断交给读者去编织和安排。这种创作手法从根本上改变了作者与读者的概念,使读者由消极、被动变为积极主动。由于《跳间游戏》的各个章节之间没有直接联系,一部长篇小说同时又是几部短篇小说。从不同的章节开始阅读,可以读到不同的几种故事。

朗戈夫斯基提到马·巴尔加斯·略萨的小说《绿房子》,是作为结构现实主义小说大师的代表作呈现在读者面前的。全书由不同的人 and 事、发生在不同地区的五个故事组成。作者把这五个故事及其发生的时间、地点加

^① 参见赵德明等编《拉丁美洲文学史》,348页,北京大学出版社,1989。



以分割,然后把割开的小块巧妙地安排在各个章节之中。这种像是电影镜头的转换,有时又采用“万花筒”式或“中国套盒”式的写法,在语言上采用直接引用句和间接引用句不分的乔伊斯式的语言——意识流式的语言,给我们提供了生动逼真的秘鲁的生活画卷。

朗戈夫斯基的这部关于超现实主义小说的评论集中提到的这几位作家,只不过是超现实主义小说家中的几个代表人物,这几部代表作品也不过是这一流派许许多多作品中的代表。但是,我们从中也可以看到超现实主义在拉丁美洲小说史中的发展过程:从玛·路·邦巴尔的代表最初的阶段——梦幻阶段的《最后的雾》,到胡安·鲁尔福的标志着超现实主义技巧全面运用、纯熟自如的《佩德罗·帕拉莫》,直到巴尔加斯·略萨的结构现实主义的代表作《绿房子》。可以看出,超现实主义的理论概念及写作技巧已经在西班牙美洲小说中深深地扎下了根,有力地推动了拉美新小说的浪潮。

另一方面,从朗戈夫斯基提到的这几位超现实主义小说家中,我们明明白白地看到阿斯图里亚斯、卡彭铁尔和鲁尔福的名字。他们又是评论家和读者公认的拉丁美洲魔幻现实主义的代表作家。从这一点我们就可以看出,超现实主义与魔幻现实主义有着千丝万缕的联系,是紧紧地缠绕在一起的,有时难以将它们分开,有时简直就是同一事物,只不过看你是从哪一个角度去看而已。

有的评论家认为,来源于欧洲——主要是法国,还有西班牙——的超现实主义流传到西班牙美洲,与拉丁美洲的神奇结合起来,产生了魔幻现实主义。还有人认为,拉美的神奇历来有之,魔幻现实主义的渊源可以从自己



的土壤中追溯到上世纪末。然而,在拉丁美洲小说史中,超现实主义的功劳是不可否定、不可低估、不可磨灭的。

第三节 超现实主义早期的代表作家 邦巴尔和《最后的雾》

玛丽亚·路易莎·邦巴尔于1910年6月8日出生在智利最美丽的海滨小城比尼亚德尔马尔(意为“海上葡萄园”)。这个极聪明的女孩的童年是在莫扎特的音乐中,在安徒生与格林童话的氛围中成长的。她5岁时就无师自通地读书看报,还能弹钢琴。8岁时就能写诗。9岁时父亲去世。不久与两个妹妹随母亲去了巴黎。母亲经营时装出口,收入一般,却舍得让三个女儿上最好的学校,以便日后她们能嫁给上好的人家。玛丽亚·路易莎·邦巴尔在那里接触到方兴未艾的超现实主义思潮的影响。中学毕业后上了两年大学。对于她那样聪慧过人的姑娘,读两年的大学足矣。1931年她回到祖国,在瓦尔帕莱索港下船。她那已先期回国的母亲一辈子都要为这件事情后悔:为了寻一辆方便的小汽车,她乘28岁的欧罗修·桑切斯的车,和他一道去码头接女儿。从欧罗修扶着玛丽亚·路易莎的腰,帮她跳下船的一刹那起,姑娘就刻骨铭心地爱上了他,把全副身心交付于他了。当时欧罗修正与妻子分居,又忙于社会活动和自己的事业,这场苦恋没有结果,他俩开始疏远。绝望的邦巴尔举起了手枪,她没有自杀身亡,而是射伤了自己的肩膀。1933年欧罗修给她买了一张机票,送她前往布宜诺斯艾利斯。在那开放



的港口，她受到聂鲁达夫妇的热情欢迎。她的到来给那里的文艺圈带来一股清新。后来聂鲁达回忆说，能与之严肃谈论文学的女人只有一个，那就是邦巴尔。1933年她结识了拉美诗坛女杰阿尔丰西娜·斯托尔尼，她是阿根廷后现代主义的重要诗人。



玛丽亚·路易莎·邦巴尔

1933年到1936年，她与西班牙著名诗人加西亚·洛

尔卡有许多来往，这对她受过创伤的心灵是很大的抚慰。可是她仍然认为，如果没有欧罗修的爱，自己的生活就没有价值。《最后的雾》就是在这种心态下写成的。1934年4月，聂鲁达夫妇离开布宜诺斯艾利斯前往巴塞罗那任领事，邦巴尔感到十分孤独，开始与画家豪尔赫·拉尔科交往。在两位作家的鼎力协助下，她的处女作《最后的雾》于1935年在布宜诺斯艾利斯出版，在拉美文坛引起轰动，她成为一颗耀眼的新星。

1935年她与豪尔赫·拉尔科结婚，虽然她爱的还是欧罗修。这场婚姻到1937年便告结束。拉尔科认为，作为女人，邦巴尔的个性太强了。1938年，邦巴尔的另一力作《穿裹尸衣的女人》问世。

邦巴尔在布宜诺斯艾利斯期间与博尔赫斯有往来，后者对邦巴尔的两部作品有很高的评价。智利女诗人、诺贝尔文学奖获得者米斯特拉尔，干脆说这两部小说是



“最好的作品中最好的”。1939年邦巴尔的另一新作《大树》问世。以后她为《南方》杂志写影评,为电影商写脚本,但她仍然钟爱小说创作,电影脚本是为挣钱谋生,因此她甚至不肯署上真名实姓。

当她29岁时,有一位62岁的离婚男士,酷爱艺术,与她有很多共同语言,两人有很深的交往。她对欧罗修的眷恋妨碍着他们关系的进一步发展。当他们举棋不定时,他给她买了一张机票送她回智利。不久以后,老先生与另一位女士结婚了。邦巴尔很痛苦,不明白为什么8年前的情景又在她身上重演。一天,她打开报纸,上面赫然登着欧罗修携妻回智利的照片,看上去他很幸福。1941年1月27日,愤怒得几乎丧失理智的玛丽亚·路易莎终于在马路上等到了欧罗修,朝他开了三枪。结果她被捕。这事轰动一时,所有的舆论都倾向邦巴尔,认为欧罗修是自作自受,这是他不道德生活的必然结果。欧罗修没有丧命,他自己也想大事化小,小事化了。经过许多周折,同年10月,邦巴尔交保获释。也许人们很快就忘记了这事,但是邦巴尔不会饶恕自己。真想不到,这位多情的柔弱女子的胸膛里,跳动的是一颗刚烈的心。

邦巴尔再次离开智利,途经阿根廷首都来到纽约。她渐渐平静下来。她为阿根廷杂志写有关美国的纪实报道,推销药品和牛奶。她已经学会了踏踏实实地生活和写作。但她仍然很苦闷,便借酒浇愁。她是个离婚女子,又曾向负心的情人开过枪,这样的女人是不会有人爱的。她不明白,许多无才无貌的女人都有人爱,可她却无人青睐。她穷愁潦倒,债台高筑。有一次竟因交不出房租而被困在旅店中。1944年她与一个名叫法尔·桑·法叶的



绅士结婚,生了一个女儿,但她的心情仍然忧郁。她开始写《玛丽亚·格里塞尔达的故事》。这本书写完以后改了又改,拖到很晚才出版,那是1946年。在丈夫的帮助下,她用英文写了《神秘的房屋》。虽然题材与《最后的雾》相同,但并不是它的英译本。《最后的雾》有如一部散文长诗,深深地发掘着主人公的内心世界。《神秘的房屋》却显得更富于逻辑与理智,有一个团圆的结局,其中运用了许多写作技巧。1947年电影商买去《神秘的房屋》的拍摄权,邦巴尔得到很大一笔钱。不善理财的邦巴尔和丈夫很快把钱花光。不久又出卖了《穿裹尸衣的女人》的英文版权。看到作品被改得面目全非后,她大哭一场。有人为她买回全部印好的书,让她重译出版。出于生计,她接受写电影脚本的工作,还是不肯署真名。在丈夫的逼迫下用英文写作,但总写不下去,又回头用西班牙文写作。

1956年,她的冤家欧罗修驾驶飞机出事身亡,邦巴尔才回到久别的祖国。她发现家乡高楼林立,失去了昔日的优雅,感到失望,又回到美国。她感到孤独,特别是1969年丈夫去世以后。1971年她到布宜诺斯艾利斯。1973年回到智利。她的出现引起智利文学界的注意。她的小说《俏姑娘和夜莺》(1960)获智利教育部颁发的里卡多·克拉尚奖。这是她童年的回忆,是在美国开始写作的。1976年她又开始发表作品。1977年,当《玛丽亚·格里塞尔达的故事》终于在智利出版时,连她的老朋友博尔赫斯都专程前来为她捧场、助威。1977年,智利国家语言科学院向她颁奖。此时,《最后的雾》在智利已经出到第八版了。当她在美国时,智利领事曾问她是否已经加



入美国国籍,她愤然否定,可是还是没有授予她智利最重要的国家文学奖。她回国后,评奖委员会又以她很久没有作品问世而否定了她。1976年和1977年她有新作问世,评奖委员会因她嗜酒如命再次否定了她。

邦巴尔老年处境悲惨。女儿根本不与她住在一起,连信也不回她一封。她只能靠丈夫的遗产——每月150美元生活,幸好后来她的一个外甥女每月寄给她300美元。直到1978年,政府才给她一点接济。她几次进入养老院,喜欢长时间站在门口,希望有人认出她来。她喜欢有记者访问她,只是回避两个话题:她的冤家欧罗修以及她为何不再有新作。1978年12月22日,她获得一个地区性文学奖。1980年5月6日她在圣地亚哥病逝。她死后舆论哗然,问为什么不评给她国家文学奖。不久以后,在她的故乡比尼亚德尔马尔以她的名字设立了一项文学奖。在圣地亚哥市的新区拉斯孔德斯,以她的名字命名了一所学校和一座广场。

玛丽亚·路易莎·邦巴尔无疑是一位杰出的女性。当她从巴黎回到美洲时,她年轻、漂亮,才华横溢,风度翩翩,连聂鲁达在她面前都感到自惭形秽。她25岁写出了《最后的雾》,28岁写出了《穿裹尸衣的女人》。她有强烈的爱,对欧罗修爱得舍生忘死。这种爱伴随她一生,又给她带来一世的痛苦。她的小说不多,但都是精品,每一部都令人掩卷难忘。她在拉美文学上的贡献,滋养了几代青年读者。但是,文学上的巨大成就并没能使她摆脱悲惨处境。有人说:也许她是遭上帝贬谪的缪斯,让她来到人间历经磨难的吧。



《最后的雾》讲的是一个没有注明其姓名的女人的奇特故事：

她与表兄丹尼尔结婚了。表兄带她回到庄园老屋去住。一年前，丹尼尔刚刚结婚，他很爱自己的妻子，但是三个月以后妻子去世了，这才娶了表妹续弦。他是为结婚而结婚的。并且把这话当面对她讲，而且是以一种居高临下的态度。他说她与自己结婚是一种幸运，否则只能做一个满脸皱纹的老处女，替庄园的穷人织毛活，了此残生。她知道丹尼尔还在惦记着原来的妻子。她对他的痛苦佯装不知。

丈夫对她的冷漠使她失望。她倔强地认为：“我有生命，我很美，我很幸福，我拥有年轻、苗条而灵活的身体。”

在庄园那平淡无奇的生活中，一天她无意中发现丹尼尔的弟媳蕾希娜与家里的一个朋友亲密无间，使她很吃惊。她的丈夫丹尼尔让她各方面模仿他的前妻。她感到很压抑，她甚至羡慕蕾希娜，有个那样的情人。

一天她与丈夫丹尼尔回到城里的宅第，打算接婆婆回乡下庄园。那天夜里，她睡不着，感到透不过气来，于是穿好衣服，戴上从庄园来时戴的那顶草帽出了门，走向夜幕下的城市的林阴大道和一座小广场。那里有喷泉和灯柱。她忽然看到一个男人在她身边，他年轻，一双明亮的眼睛镶在一张黝黑的脸上。她觉得这就是她期望已久的男人，她将不顾一切地随他到天涯海角。那男人带她到铁栅围着的弃园中的一幢旧楼，然后进入一个房间。在那里她全身心地投入这陌生男人的怀抱。她感到血液在他的血管里流淌，他静静地潜藏在肌肉里的力量在颤抖；她感到一声喘息中有气泡在升腾。在她的臂膀中一



个实实在在的生命,脆弱又神秘,在沸腾,在加速……他的身体犹如一幅硕大的沸腾的海浪将她覆盖、抚摸、燃烧,钻进她的身体,将她包围,拖拽……

她醒来后没有惊动酣睡中的情人,和来时一样,摸索出门,穿过广场和林阴道,回到仍在沉睡的丹尼尔身边。

自从有了那销魂的一夜,她的生活就不再与以往的日子相同。“年复一年,我对着镜子照了又照。眼睛下面那些细小的皱纹以前只有在笑的时候才明显,现在终于在那里不动了。我的乳房渐渐不那么浑圆,不再像青水果般结实了。肌肉紧贴着骨头,我不再苗条,而是棱角分明。可是有什么要紧?既然我已经懂得什么是爱,我的身体枯萎了又有什么要紧?光阴飞逝,年年如一,又有什么要紧?我曾经有过一次美好的经历。有那么一次……仅仅有这种回忆就可以忍受漫长的、令人生厌的生活。”

我们的女主人公就靠着对那一夜的美好回忆,忍受着丹尼尔的冷漠和平庸的庄园生活。现在她狂热地寻找那一顶草帽,但是又怕找到它,因为除了记忆中的热烈拥抱之外,她还需要有物证来证明那难忘的一夜,如果哪里也找不到那草帽,那就是把它落在那陌生情人家里了。她找不到,她感到幸福。

一天她在池塘里游泳时,看到雾中无声地驶来一辆马车,遮得严严的。马车驶到池塘彼岸,马儿低头饮水。马车窗口一个男人探出头来,望着她。她马上认出那是她的情人,那双明亮的眼睛,那黝黑的面庞。她激动地想喊他,但是,她喊不出声,她不知道他的名字。他对他报以微笑,挥挥手,远去了。当他消逝在一团雾气中时,她还愣在水中。忽然有什么东西轻轻地撞了一下她的臀



部,回头一看是花匠的独生子安德列斯那小筏子浮在水面,停在她身后。她高兴地问孩子,是否看见了那车,那人。孩子说是的,他看到了。

从此她每天盼着情人出现在庄园附近的树林里、水塘旁,或是小安德列斯给她带来一封情书。但是没有,什么也没有。

丹尼尔仍旧怀念他的前妻,即便与她做爱也是拿她当前妻的替身。想到这些她甚至想死。要命的是,时间一长,情人的面容在她的记忆中变得苍白模糊。她感到恐惧。

又是一个令人透不过气来的夜晚。她睡不着,打算再出去走走,会不会是第二次与那情人相会的时候?丈夫半睡半醒问她去哪儿,她说出去走走,就像几年前在同样情况下一样。丈夫说:你疯了,你在做梦吧?从来没有过这种事。她摇晃着丹尼尔,怕他是在说梦话。但是丹尼尔很清醒。她就向他讲述在城里度过的那一夜。丹尼尔断定那天他们都喝了很多酒,一觉睡到大天亮。但她还是请他好好想想。丹尼尔挖苦她,问她那晚她遇到了什么人?她挑衅地说,一个男人。丹尼尔问,他说话了吗?她说是的。丹尼尔问她记得他的声音吗?她脸色煞白。她不记得他的声音。丹尼尔说,他没有声音,肯定是个幽灵。

她傻了。是的,那天是喝了不少酒。那么城里的那个广场呢?她从来没见过,是梦中想象出来的吗?草帽呢?它丢到哪里去了?上帝啊,那么漫长的夜晚,一位情人怎么能不开口?只有梦中人才会无声无息地动作,像个幽灵。那么安德列斯在哪儿?她疯狂地跑去找安德列



斯。可安德列斯找不到,第二天才发现他淹死在池塘里。她的希望完全破灭了,她可怎么活下去?她对自己说,不能忘却。

正在此时,弟媳蕾希娜与情人决裂,开枪使自己受了重伤。女主人公与丈夫丹尼尔和婆婆必须赶快进城到医院去看蕾希娜。她暗中庆幸,可以借机去寻找那有喷泉的小广场,那荒园和那旧宅。

在医院里他们看到了蕾希娜。她搏斗、抗争、扭曲、疯狂,最后走上绝路。但是她这种举动的背后是一种强烈的感情,完全是一种充满激情的生命。而我们的女主人公只靠一个回忆来维持生命。这回忆的火焰要靠她日复一日地提供给养,以防止它熄灭。这回忆既模糊又遥远,近乎虚构。蕾希娜的爱是一种扎扎实实的爱,有书信来往,有抚摸,有哀怨,有眼泪,有哄骗……于是,我们的女主人公感到自己完全不幸,极端不幸。

她去找那幢房子,到处都是雾。她沿着以前的路走,来到她情人屋前,推开栅栏门,拉响门铃。她被邀请进门,但接待她的是一位仆人,里面的装饰、摆设也完全不一样。仆人说女主人不在。她问起男主人。人们回答她,说他15年前从楼梯上滚下来摔死了,他是个盲人。

她赶快逃离了那里。她回到丹尼尔身边。等待她的是无穷无尽的生活,去履行没完没了的床第之欢。出于习惯而哭泣,为尽义务而微笑。跟着丹尼尔规规矩矩地活着,为了哪一天规规矩矩地死去。

《穿裹尸衣的女人》写的是一位死去的女人,她躺在灵床上,但她仍能看到、感受到和回忆起她的感情世界和



家庭生活。与活着的时候相比,她更显得睿智,她的感觉更加准确,但是,这一切都已经无济于事了。与第一部作品相比,它更深入地发掘女性人物的内心世界。

玛丽亚·路易莎·邦巴尔的代表作是《最后的雾》和《穿裹尸衣的女人》。许多文学史专家与文学评论家对她的这两部小说有很高的评价。美国斯坦福大学教授、评论家金·佛朗哥认为,她致力于开发女性的感情世界。阿根廷文学评论家安德森·因贝特认为,她的这两部作品表现的是:人类与超人类的东西不是靠着手段的力量而是由于幻觉的力量出现在一个神奇的、充满诗意的地方。读者所看到的是小说人物所看到的、主观的事物,而客观事物消失在印象的迷雾中。

意大利文学评论家朱塞佩·贝利尼认为,玛·路·邦巴尔非常仔细地发掘人的下意识。特别是女性的下意识,他认为在《最后的雾》中,作者把梦想与现实交织在一起,揭示了一个绝望的女性的内心世界;这一题材也是《穿裹尸衣的女人》中最主要的声音。但是与前一部小说相比,那神秘的气氛更浓烈,可以更强烈地感到死亡的存在。

玛·路·邦巴尔对这一题材特别敏感。她曾说过:“神秘,是我很高兴进入其间的一个世界,哪怕仅仅是思想与想象进入其中。”她还说:“我认为,人们已经忘记了我们是怎样地依靠不知晓而生存,竟然达到这种地步,我们是在一口神秘的井上架设起一张有逻辑的自下而上之网。我们认同自己并不理解生活中最根本的东西,那就是死



亡。”^①

文学评论家卢西亚·盖拉认为：“《最后的雾》是对立事物的准确的帷幕，这些事物在‘雾’的一词多义与歧义的手脚架上浇注与混淆。玛·路·邦巴尔的作品是从现实与非现实的对立的临界中产生的，是在神秘与逻辑的边缘产生的，是停泊在逻辑上的神秘。”^②

玛·路·邦巴尔在 1940 年提出一种更奇怪的说法：“在我们的文化中已经组织起一种符合逻辑、可以确定的存在，尽管这种存在是固定在神秘上的。”^③

卢西亚·盖拉认为，玛·路·邦巴尔相信神秘的事物与逻辑的东西是交织在一起的，她相信从尼采到后现代所设置的存在就像是一束没有结果的反命题。玛·路·邦巴尔也认为她自己就是一个没有结果的反命题。在 1975 年的一次采访中，她说自己是融为一人的两个人，一个大胆、疯狂、想像力丰富，另一个则很有见地，很谨慎。当这两个人达成协议、完全合为一体时，她就安静下来了。

一些评论家认为，在拉美作家中，她是比较早地开发女性意识的，但邦巴尔认为自己并不算什么女权主义作家，在她的作品中写的仍是以男人为中心的世界，不过，男人们已经成了背景，她写的是女人的感受。在 20 世纪上半叶致力于文学的人中，她找不到自己的流派，因为当时仍以克里奥约主义为主。她说：“我认为自己内心深处

^① 朱塞佩·贝利尼著《西班牙美洲文学史》，567 页，马德里，卡斯塔利亚出版社，1985。

^② ^③ 卢·盖拉编《玛·路·邦巴尔作品全集》，10 页，智利圣地亚哥，安德列斯·贝略出版社，1996。



是一个诗人,是一个写散文的诗人。我是诗人,我受的是法国式教育,所以我也是具体化了的逻辑。”

她作品中的女性人物总是有共同的命运:不幸或失败,或是迷失方向。她们即使被爱,也是一种临界于强暴的污辱。她们在火焰中扑扇着翅膀才感到快乐,如那飞蛾一般。她们害怕被大雾所吞没。在邦巴尔的绝大部分作品中都有雾。雾,意味着失望意义上的爱情、梦幻与陈规陋习。还有与雾对立的火,火意味着情侣、激情、冒险、真实的存在……邦巴尔说:“是的,我在雾中看不到真实,感到犹犹豫豫,就是我们孤独地在夜里时的那种感觉。”

一些评论家把邦巴尔算作超现实主义者,倒不是因为她在法国的经历。她承认,当时过分激进、过分新奇的东西在大学生中并没有太大的影响,她本人直至到美国以后才接触到安德列·布勒东所写的东西。但是在作品中,特别是在《最后的雾》中,她创造了一个充满神奇色彩的梦幻世界,那个世界被她写得非常美,同时又像梦境般地扑朔迷离。她完全打破了现实与梦境的界限,使读者像书中那不知名的女人一样,弄不清她与那情人的一段奇缘是否真有其事,或者这仅仅是她的一场梦,一个刻骨铭心的爱的梦想,一个十来年间给予她生存力量的梦想。朗戈夫斯基选邦巴尔的《最后的雾》作为其超现实主义代表作中的第一篇,就是因为它的特点是“梦幻世界”,是超现实主义的早期——梦幻时期的特点。

对于这一点,邦巴尔自己也承认:“至于我的小说的技巧,我认为既是超现实主义散文式的,又是散文诗式的,是心灵的明暗交接处的故事,是我们从既神秘又神奇的大自然中得到的享受,有时也是我们对那被人们称为



‘来世’的犹犹豫豫的焦急的追寻。”

《穿裹尸衣的女人》对拉美小说家的影响也不容低估。墨西哥作家胡安·鲁尔福曾对阿根廷作家何塞·比扬科(José Bianco, 1909—1986)说过,在他年轻的时候,《穿裹尸衣的女人》曾给他很大的影响。当然《佩德罗·帕拉莫》自有其政治背景,并且具有特别浓厚的墨西哥地方色彩。但是对于死去的人的观念是:他们还围着活着的人打转转。这等于他是她在文学上的一种回声。

玛·路·邦巴尔的作品还有一个特点,就是保持一种永恒的生命力,即使是现在来看这些 60 多年前的作品,也不感到它们已经过时,那强烈的震撼力仍然打动着一代又一代的青年读者,尤其是女性青年读者的心。

第四节 “魔幻现实主义”一词的来源

根据著名文学评论家安德林·因贝特介绍,“魔幻现实主义”这个术语首先是用于造型艺术领域的,但是到后来却仅限于用在文学艺术中。

1925 年,德国评论家弗兰茨·罗采用“魔幻现实主义”这个词汇来说明德国的一群画家的特征。弗兰茨·罗认为,现实主义派画家描绘他们所看到的東西,忠实于事物的自然属性,并且忠实于其特有的色彩感觉;表现主义的画家则反其道而行之,他们去画一些不存在的東西,或者,他们画的東西变形得很厉害,以至于好像是外星世界的事物。1925 年弗兰茨·罗描绘的是后表现主义画家,如马克斯·贝克曼、乔治·格罗兹、奥托·迪克斯等人。这



些画家又画起日常事物来了,只不过此时他们是以神奇的眼光去画它们。“因为,与其说他们回归现实,还不如说他们是以这种方式来观察世界的:好像世界刚刚从一无所有中升起一样,那是置身于一种再创造之中。或者说,后表现主义画家在经过表现主义的奇妙的、可怖的《启示录》式的世界末日之后,他们看到的事物是包围在晨曦无瑕的光辉之中,那就是经历过了第二次诞生的事物,是现实与魔幻的艺术。于是弗兰茨·罗就把这种艺术命名为‘魔幻现实主义’。”^①

安德森·因贝特还告诉我们,几十年以后,1958年,当人们再次谈到那一群画家时,就不再称他们为“魔幻现实主义”画家,而是称之为“新客观主义”画家了。到1958年,“魔幻现实主义”作为文学评论的术语,已经被比较广泛地采用了。

1925年,弗兰茨·罗第一次采用“魔幻现实主义”这个术语是在他的一篇论文中,题目是《后表现主义(魔幻主义)》。两年以后,1927年,这篇文章被译成西班牙文,发表在由西班牙作家奥尔特加·依·加塞特主编的《西方》杂志上。不知出于什么原因,副标题变成了主标题,而主标题变成了副标题,结果就成了《魔幻现实主义——后表现主义》。这篇文章表明,后表现主义是一种新客观主义,把现实掩盖着的神秘中的具体东西揭示出来。弗兰茨·罗在一条短短的注释中运用了一个形容词“魔幻”,好像它是作为一种神秘的标记而出现的。他说:它们下降

^① 安·因贝特著《魔幻现实主义和其他论文》,7页,加拉加斯,蒙特阿尔万出版社,1976。



到世间,并非以并列的和谐的姿态出现,而是隐身和跳动在自己的胸膛中。

此后不久,意大利诗人、小说家、戏剧家兼评论家马西莫·邦腾佩利,当他想超越未来主义时,也采用了弗兰茨·罗的这个术语,“魔幻现实主义”。

首次把“魔幻现实”这个术语运用到西班牙美洲文学评论中,并有据可查的是委内瑞拉小说家兼文学评论家阿杜罗·乌斯拉尔·彼特里(Arturo Usler Pietri, 1906—)。这是1948年在他的一篇“神奇”的论述中采用的一个术语。他指出:“一直支配着短篇小说,并且永久留下其烙印的观点是把人看作现实主义材料中的秘密,一种对现实富于诗意的猜测或否定。由于没有别的术语来表达,不妨叫它魔幻现实主义。”

虽然在40年代“魔幻现实主义”这个术语就出现在西班牙美洲作家的口头或文学评论家的叙述中,但是,当时的作家还没有找到一种如何表现神奇的美洲或美洲的神奇的好办法。他们还是在努力模仿欧洲超现实主义大师。但是美洲的作家从来就不甘于紧随别人之后亦步亦趋,更不曾把他们苦难的故土忘怀,总希望以自己的努力求索来报效祖国。这些作家既是把超现实主义引入美洲的普罗米修斯,又是拉美现代派小说的开创者,同时也是人们尊之为拉丁美洲魔幻现实主义的先驱,是他们带领拉美小说创作走上带有自己特色的道路。他们之中最有代表性的人物是危地马拉作家米盖尔·安赫尔·阿斯图里亚斯,古巴小说家、建筑学家和音乐理论家阿莱霍·卡彭铁尔以及委内瑞拉小说家阿杜罗·乌斯拉尔·彼特里等人。



第三章 美洲的神奇

第一节 殖民者来到新大陆

美洲,又被称为“新大陆”,直到 500 年前它的存在还不被“旧大陆”(指欧洲)的人们所知晓。

1492 年,这是世界史上一个非常重要的年代。这一年,在比利牛斯半岛天主教国王阿拉贡的费尔南多二世与卡斯蒂利亚的伊莎贝尔王后率部攻占了格拉纳达城的最后一个据点阿尔罕布拉宫,把最后一位伊斯兰教国王赶回北非,从而结束了阿拉伯人在比利牛斯半岛长达 8 个世纪的统治,为西班牙的统一打下了坚实的基础。同年,他们资助了意大利航海家哥伦布的航海计划。哥伦布组建的船队由三艘三桅帆船组成:“圣玛丽亚”号、“平塔”号和“尼尼亚”号。1492 年 8 月 3 日从西班牙西南部的巴洛斯港出发,历经千难万险,于同年 10 月 12 日到达巴哈马群岛中的一个小岛,瓜哈拉尼岛。这一天就是征服者“发现”新大陆的可纪念的日子,如今被定为西班牙的国庆日,又是拉美多国的民族节。这是东西两个半球的不同文化撞击的开端。天主教国王夫妇之所以资助哥伦布,是为了寻找一条通往东方——即亚洲的印度和中国——的道路,以便开发新的财源。旷日持久的对摩尔人的战争耗尽了西班牙的财力,对黄金的渴求迫使他们到海上去冒险。但是,哥伦布直到 1506 年病逝时,还不知道自己“发现”的是一块不为欧洲人知晓的新大陆。后来从他的名字演变成一个国家的名字——哥伦比亚。



意大利航海家亚美利科(1454—1512)则比哥伦布幸运得多,在1499年到1504年间曾三次或四次去美洲探险,经实地考察确认哥伦布所“发现”的不是亚洲,而是一片“新大陆”,后来它以这位探险家的名字命名,叫“亚美利加”,简称美洲。

最早来到这块土地上的殖民者是西班牙人和葡萄牙人,他们各自建立了殖民地。从格兰德河以南的地区主要讲西班牙语、葡萄牙语(在巴西)和法语(在海地)。这三种语言都属于拉丁语系,所以人们把这个地区称为拉丁美洲。人们之所以这样称呼,不仅仅由于各国所运用的语言,还由于各国历史的发展,政治、经济、文化、宗教、风俗习惯等各方面的状况相似。各国人民之间有很大的亲和力,这些是日后“拉美意识”形成的一个基本条件。

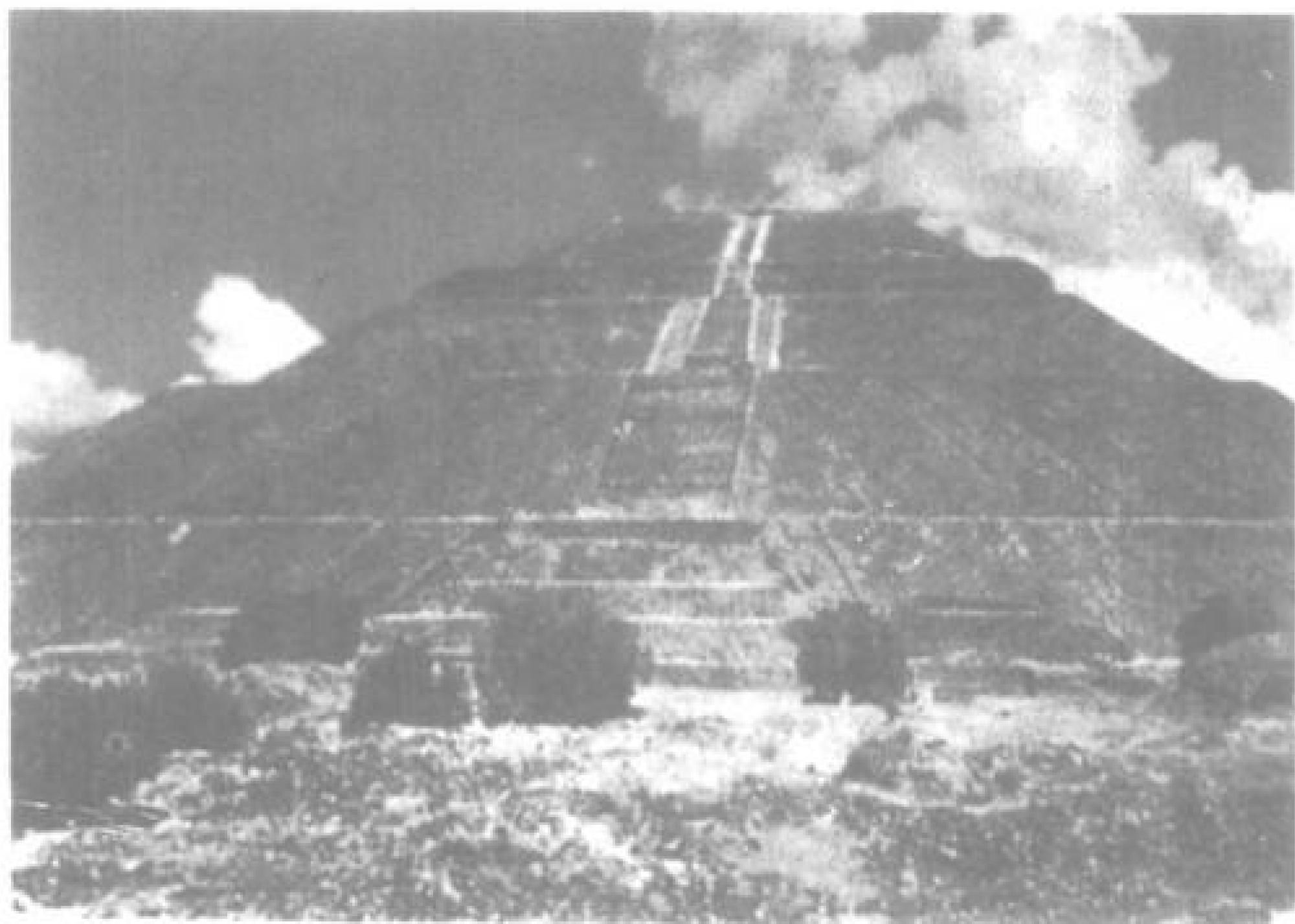
就在500年前“新大陆”被“发现”之初,这片大陆的神奇就引起欧洲人的震惊。从哥伦布等第一批冒险家所写的书信、报告到贝尔纳尔·迪亚斯·德尔卡斯蒂略(Bernal Díaz del Castillo, 1492—1584)的《征服新西班牙信史》(1552)到印加·加西拉索·德拉维加(Inca Garcilaso de la Vega, 1539—1616)的《印加王室述评》(1609),都详细描绘了这片土地上的旖旎风光、丰富物产、珍禽异兽、古朴民风……

第二节 墨西哥印象

西班牙殖民者到来之前,在这片广袤的大地上曾有过多种辉煌的土著文化。在如今称为墨西哥的地方,有



过璀璨的奥尔梅克、萨波台克、托尔台克、阿兹台克文明。



特奥蒂华坎的太阳金字塔

位于墨西哥中部的特奥蒂华坎，是土著居民建立的一座城堡。那里有一座祭太阳神的金字塔，据考，至少有3000年的历史了。塔高60米，边长224米，塔上有庙。另一座是祭月亮的金字塔，略小一些。一条宽阔平坦的大道长两公里，宽40米，被称为“死亡之路”，因为用来祭奠神灵的年轻而英俊的俘虏从这里走过，不会活着回来。他们的胸膛被剖开，活蹦乱跳的心脏被掏出来献给太阳神，月亮神。“死亡之路”往南通向一座城堡，城堡之外有四个平台，每一平台周长400米，中间有一片宽广的场地，矗立在那里的是盖特查科阿特尔的庙宇。那是掌管



草木、土地、水和风的神祇，并且兼管学术、文化、书籍。那宫殿式的庙宇壮丽辉煌，神的造像是蛇的脑袋，身披羽毛，这就是“羽毛蛇”，象征着天与地合二为一，标志着神祇具有无穷的伟力。特奥蒂华坎文明的鼎盛时期为公元300年至500年。被托尔台克人战胜后，这座雄伟的城邦的居民全部灭绝了，在那海拔2300米的高地上留下一片废墟。

托尔台克人建立的图拉国(公元677—1116)位于墨西哥中部，那里土地肥沃，盛产金银，还有玉米、可可。玉米秧粗大如树干，蔬菜长得像棕榈，棉布无须印染，因为生来就带颜色。图拉是一座美丽又庄严的城市。城里街道宽敞，住宅高大，宫殿用雕花的石料建成，是力量与和谐的象征。那里有一座金字塔，塔顶是羽毛蛇——风神的庙宇。庙宇的支柱是石雕的武士，身高5米多，他们胸前佩有蝶形护甲，个个面部表情威武肃穆。沧海桑田，斗转星移，都抹不去他们的轮廓和色彩。他们在向人们诉说着昨天的事情。

在茫茫的蒙昧之路，在时间的长河里，奥尔梅克人出现过又消失了。在一个今天叫做塞洛·德拉斯梅萨斯的地方，一尊周长4米、重达几吨的巨型石雕头像，从土里挖掘出来，栩栩如生，如今还在用他那长60厘米的眼睛注视着人们。这是奥尔梅克文明(公元前1150—公元前950年)留下的遗物。这巨大的人头、沉重无比的巨石、石柱、石板，奥尔梅克人是怎样挪动的呢？他们既无牛马，也没有金属器具，有的只是石刀、石锥和沙子……

如今称作墨西哥瓦哈卡州米特拉镇的地方，是萨波特克人的家乡。那里的人们懂得利用一种寄生在仙人掌



上的小虫子来制造一种永不褪色的血红颜料。在阿尔万山米斯台克人的地下室里,安葬着王公贵族和大僧侣,伴随着他们的饰物五光十色,巧夺天工:金银制作的项链、铃铛,多彩的羽冠,绿松石、珊瑚、白玉、翡翠的手镯……还有造形优雅、精致的陶制杯、盏、盆、罐。

当西班牙殖民者来到美洲时,墨西哥高原上正兴旺发达的是阿兹台克文明。阿兹台克人的祖先来自北方一个名叫阿兹台朗的地方,他们征服了托尔台克人,向特斯科科湖推进。根据神谕,当他们看到一只老鹰叼着一条蛇站在一棵仙人掌上时,就在那里建都。他们见到了那鹰、那蛇、那仙人掌。城邦建起,叫铁诺支蒂特兰,那是1352年。城邦的河渠上行驶着小船。厚重的泥巴置在荆笆上,上面种植蔬菜与鲜花。如今的墨西哥城的南郊索契米尔科,在那里还可以看到这种情景。城里的白色建筑物宏伟壮丽,那是宫殿、寺院和贵族的住宅。在这座城市的市场里,人们可以看到一切闪光的东西,闻到一切香味,找到一切珍贵、美好的东西。羽管里的黄金当作钱币,可可籽粒用来交换物品。这里出售陶器、皮毛、花卉、水果、玉米、豆类、烟草、香料、野味、鱼类、布匹、毛毯、呢绒、五彩斑斓的羽毛、包治百病的草药、芬芳可口的巧克力以及各种日常生活用品。这里的市场规模宏大,货物应有尽有。如果一个人拂晓时分到那里,直到天黑,看到的只不过是商品的一小部分。

1518年11月8日,由埃尔南·科尔特斯为首领的西班牙征服者们来到铁诺支蒂特兰,受到阿兹台克国王蒙特祖马的友好接待。这座城市高度发达的文明、雄伟壮丽的宫殿庙宇、规划整齐的城市街道、纵横交错四通八达



的水网、繁荣兴旺的集市贸易,使征服者们感到震惊,内心中自愧不如。

1790年,墨西哥城中心广场挖掘出一块重25吨、直径3.7米的圆形历石,被称为阿兹台克历石,或太阳石。历石的正面有阿兹台克人信奉的太阳神托纳蒂乌的雕像,周围四个方框内的雕像代表着太阳神的四个前身:美洲虎、风、火雨和水。在它们周围是代表阿兹台克历法中每个月20天的象形文字符号。根据这种历法,宗教周期分为13个月,每月20天;民间周期则为18个月,每月20天,另加一个只有5个“无名日”的月份。

在如今称为墨西哥的尤加坦半岛及危地马拉的地方,在那茂密的丛林中,如今还看得见奇琴——伊查、帕伦克和科潘等宗教中心的遗址。它们像一群沉默的哨兵,保守着玛雅文化(公元前1200—公元1520年)的秘密。他们的城邦科潘被后人称为“新大陆的雅典”。拉金们——僧侣兼星象家,在寺庙高大的房间里工作。他们掌握着象形文字和数字符号,懂得天文和气象,认识天空的星星。寺庙俯视着城里数不清的住宅和古迹、金字塔、观察台、平台、球场、公共浴场和宫殿,那些建筑物上装饰着数不清的雕塑。拉金们研究金星的运转,计算的误差是6000年比1天,其精确程度令人惊叹。他们能列出表格,标明发生日蚀的日子及其他天体现象。他们采取20进位法,计算起来十分方便。聪明的玛雅人发明了零。零这个符号既能表示“无”,又表示“许多”;既表示似乎不存在的东西,又表示取消,还表示增加,真是绝妙无比。他们既有260天为周期的圣年——佐尔金年,又有360日为一周期的太阳历年,当然还要补上5天。



在帕伦克,一位贵族去世了,下葬时死者身着华服,头发、手指、下巴都饰有玉器,一颗玉珠放在他嘴里。贵人身边摆着许多奇珍异宝,还有一副玉制面具,那表示至高无上的太阳神。这副面具由 200 多块精雕细琢的小玉片拼成。双眼部分镶着螺钿和黑曜石,注视着来访者,要求他尊重永垂不朽的艺术和精神。笔者作为一个来自华夏的游子,在这个静卧在墓室里亡故的玛雅贵族面前,感到无比震惊,因为他现在这个模样与一座古汉墓的主人、中山靖王刘胜的装束打扮是多么相似啊!

玛雅文字既神秘又巧妙,可以用来表述天文地理、宗教法律,又善于用来写诗。《奇伦巴伦之书》和《波波尔·乌》讲述了世界的形成,星辰的产生,生命的出现……文字优美动听,铿锵有力,富有韵律。

玛雅人有发达的农业,田地供给他们玉米、菜豆、辣椒和各种蔬菜、水果。是他们最早种植了可可树。

然而,密密的丛林终于淹没了玛雅人,不知是发生了什么事情,只留下那一座座废墟。

第三节 印加王国

在南美洲,如今的秘鲁一带,印加民族在查文文化(公元前 12 世纪到公元前 10 世纪)、帕拉卡斯文化(公元 6 世纪至 10 世纪)和昌昌文化(公元 11 世纪至 15 世纪)的基础上,创造了辉煌灿烂的印加文化。1525 年印加帝国发展到极盛时期,统治地区北起哥伦比亚南部,南至智利毛莱河,东到亚马孙河森林地带,西濒太平洋。人口达



600万之众。印加帝国有一套完整的体系，整个帝国被称做“塔万蒂苏约”，意为“四方统一”。有俏皮的中国拉丁美洲学者戏称，根据其发音，应当是“大王的所有”，与中国古代的“普天之下莫非王土”倒有异曲同工之妙。

对那古朴的印加帝国的王道乐土，著名的尼加拉瓜当代诗人埃内斯托·卡尔德纳尔（Ernesto Cardenal, 1925— ）曾写过一首诗：《塔万蒂苏约的经济》。诗中说：

他们不曾用货币，
用黄金铸成蜥蜴，
而不是货币。
那是些装饰品，
而不是钱币，
在阳光或篝火的照耀下，
发出火一样的光芒，
众神的形象，
还有他们爱恋的姑娘。
千万座煅炉在安第斯山的夜晚闪光，
黄金和白银有着丰富的产量，
但是没有钱币……
因为根本不用。
没有卖淫，没有偷窃，
家家户户大门洞开。



没有贪污,没有受贿……^①

一位出生于库斯科的梅斯蒂索人印加·加西拉索·德拉维加写出一部煌煌巨著《印加王室述评》,记述了印加帝国的辉煌。在这本书中,我们可以读到对这古老国家方方面面的详细描写。

印加帝国的城邦有宏伟的石头建筑物。如今在古老的库斯科城还可以看到那些古老的屋宇的遗迹。那些庙宇殿堂都用雕凿平整的巨石砌成,那是取自山中的石灰石、玄武岩、中长石、闪绿石,石料重达几十吨以至上百吨。建筑物的石块之间不用泥灰等粘接,对缝严密,连薄刃也插不进去。我们可以想见,为了对好那些石缝,印加石匠要以怎样的耐心和臂力,无数次地将石块打削、磨平、抬起、对缝……可他们没有任何机械的或兽力的起重工具。也有的建筑物,巨石之间用红色泥浆粘合,干了以后坚韧无比。更有一些宫殿用溶化了的黄金浇铸石缝,以求坚固。可没想到日后竟招来了灾祸,贪婪的殖民者不惜推倒 10 层 8 层的石墙,以掠取那点黄金。

印加人懂得逢山开路、遇水搭桥,在通衢的大道上设有驿站,隔不远的地方设有仓库,以便让出征的帝王的将士们有足够的粮草而不至去骚扰百姓。他们会用藤条编成吊桥,或将茅草编扎成捆,搭成浮桥。每年要更换那些不耐时日的材料。

印加人崇拜太阳神,他们自认为是太阳神的子孙。

^① 赵振江编《拉丁美洲诗选》,473 ~ 474 页,昆明,云南人民出版社,1996。



首都库斯科在人口最多时达 50 万人,那里建有壮丽宏伟的太阳神庙,还有贞女庙。那些终身不嫁的处女是太阳神的妻子。她们制作祭祀或封赏用的衣物、食品。以后陆续被征服的地区也模仿库斯科,建立起各自的太阳神庙和贞女官。

印加人不论在农业、手工、医学、历法还是文学、艺术、宗教方面,都有相当高的水平。他们没有文字,但是用结绳来记事,来计算。用那色彩各异、长短不同的绳子和绳结准确地计算他们的土地面积、收获多少、分配数额。历史纪事就靠“阿毛塔”(哲人)或“阿拉维库”(诗人)口传面授,世代相传。

印加人有丰富的想象,认为天上司雨露的是一位美丽的公主,她用陶罐向尘世广施雨露;认为司雷鸣电闪的是一位男性神祇,因为如此粗暴之事应当由男性执掌。是他打破雨神的陶罐,发出了雷鸣,抛出了闪电。基于这样神奇的想象,他们的“阿拉维库”写出了如此美妙的诗歌:

美丽的王室少女
你的那位哥哥
正把你的水罐打破。
皆因他打破水罐,
才有雷鸣电闪
霹雳落长空。
你,王室的少女,
把你的滴滴甘露
降到我们心中;



你还不时
为我们降下冰雹
瑞雪飘飘漫苍穹。
世界的创造者，
赋予你生命的神明。
还有伟大的维拉科查
他们赋予你灵魂
又把你派到天庭
把这项使命担承。^①

第四节 黄金梦 青春泉

关于黄金的迷梦来自于“黄金国”的传说。那是多少殖民者梦寐以求的地方。他们以为那里是黄金铺的极富之邦，便不顾一切代价地去寻找。实际上那是土著居民在选出新的首领“锡帕斯”时举行一种仪式，新首领们要身涂金粉，在现哥伦比亚境内的瓜达维塔湖中沐浴。

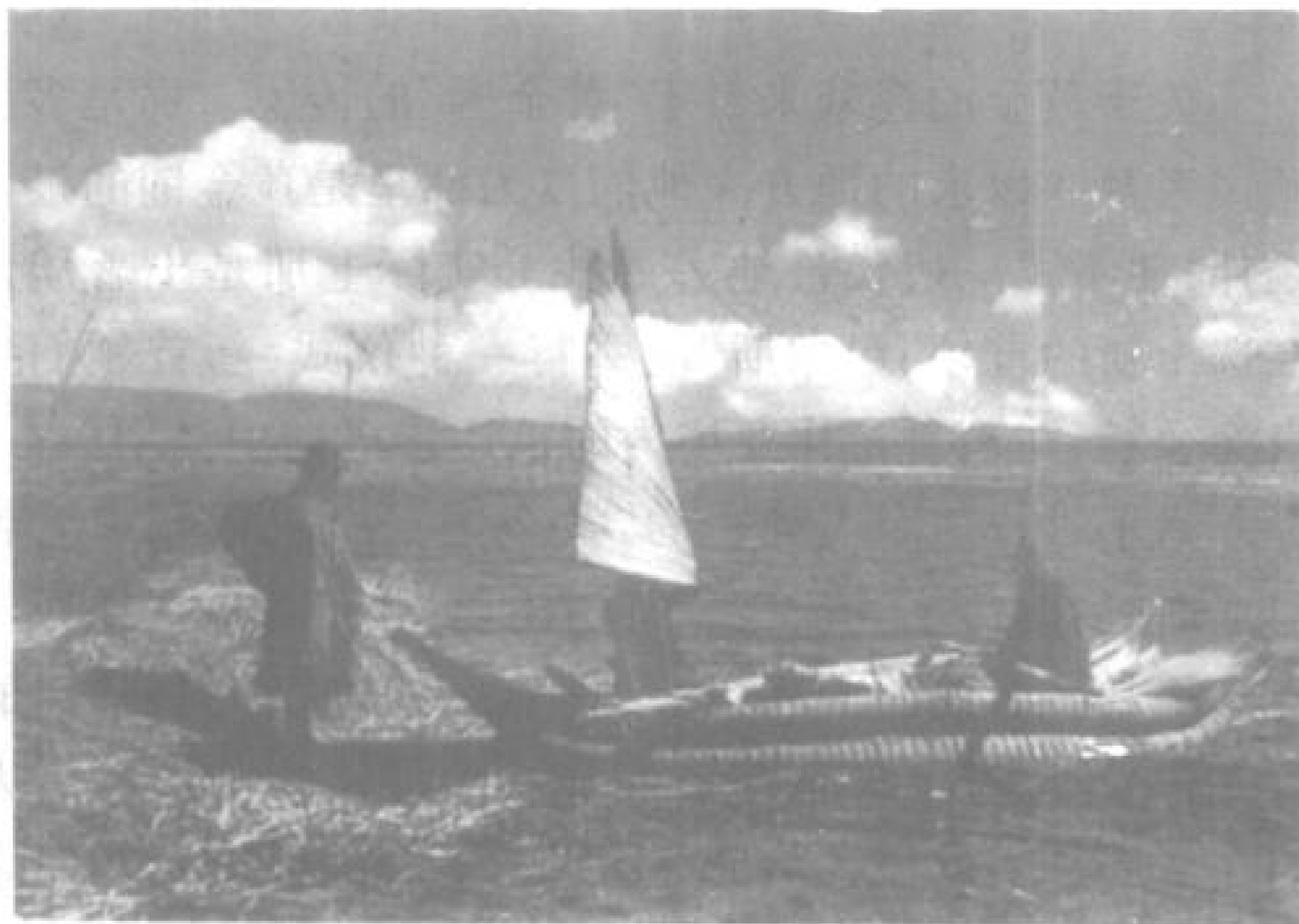
为了寻找这令人神往的“黄金国”，西班牙征服者希门尼斯·德萨达率兵征服了哥伦比亚，并且对这一地区进行了洗劫。弗朗西斯科·德奥雷亚纳找到了亚马孙河的源头，并且进行了自上而下的疯狂的漂流探险。以后人们在卡塔赫纳出售的鸡胗里发现了大量金粒，又在旧金山和南美洲发现了特大金矿，于是“黄金国”的神话再次

^① 印加·加西拉索·德拉维加著，白凤森、杨衍永译《印加王室述评》，158页，北京，商务印书馆，1993。

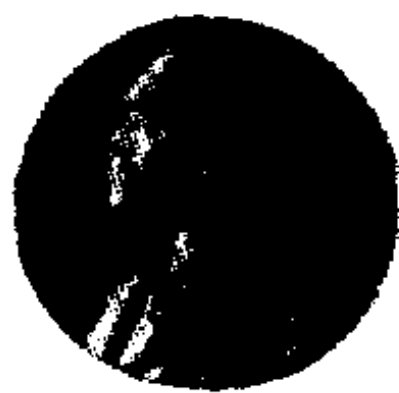


不胫而走，风靡整个比利牛斯半岛乃至全世界。

同样，在印加帝国，阿塔瓦尔帕国王的臣民为了赎回被西班牙殖民者俘虏的首领，从库斯科派出了 11000 匹羊驼，每一匹羊驼都驮着金子，共驮了 10 万磅。但这支羊驼队没有到达目的地就神秘地消失了。皮萨罗，西班牙最贫困的地区埃斯特雷马杜拉的一个穷猪倌，成了西班牙征服者的首领。他生性贪婪凶残，在与阿塔瓦尔帕的一次恶战中就杀害了一万人。他为印加王规定的赎金数额庞大：必须用金子填满一间长 6.7 米，宽 5.2 米，高 2.7 米的房子，同时用银子填满两间较小一点的房间。印第安人为了营救国王，夜以继日地把黄金白银从四面



的的喀喀湖风光



八方运到卡哈马卡，总数达黄金 13265 磅，白银 26000 磅。然而，背信弃义的皮萨罗还是杀死了阿塔瓦尔帕。

据说，的的喀喀湖上有一座小岛。太阳神把他的一对儿女送到岛上，让他们教化那片湖上的生番。因此，第一代印加王曼科·卡帕克便宣称他与妻子就是被神送到这岛上来的。印第安人相信了这神话，把小岛视为圣地，在那里建造了一座富丽堂皇的神庙，用来供奉太阳神。神庙外表全部镶着金片。这里每年都可以得到臣服于印加王的各地区奉上的大量金银、宝石。这些财宝用来建造神庙，但多余的部分堆积如山。据说，如果用这些金银再建一座神庙，即使从上到下都用这些贵金属和宝石也用不完。可是，当印加人得知西班牙人对金银财宝的贪婪之后，就把它们全部抛入湖心。

另一个传说是讲秘鲁库斯科城以南 6 里格^① 远的奥尔科斯山谷有一个小湖，周长不足半里格，但高山环抱，深不可测。当印加人得知西班牙人来了，就把库斯科城的许多财宝扔进湖中。其中有印加王瓦伊纳·卡帕克下令铸造的纯金锁链。这位国王从手拉手如锁链的舞姿中受到启发，就让人打造了一条金锁链，这样跳舞时不必再手拉手，而是抓住金链，会显得更端庄。据说，200 名印加人抓住它举起都要费些力气。这个传说打动了几个西班牙商人，他们集资开沟排水寻找财宝，但最终以失败而告终。

就在一个世纪以前，一群德籍工程师要修建一条新铁路，它将穿越巴拉马地峡，沟通太平洋和大西洋。论证

^① 长度单位，相当于 5572 米。



的结果是,这一项计划是可行的。但是有一个条件:路轨不能用钢铁铺就,因为在那个地区很难找到铁矿,他们想,要用黄金来铺成。西方人,尤其是西班牙人,就是以这种近乎疯狂的轻信来寻找黄金的。

一位西班牙人,阿尔瓦罗·纽内斯·卡维萨·德拉卡巴,他到墨西哥,用去8年时间穿越如今属于美国的整个南部地区。一开始,他的远征队中有600名成员,到最后只幸存5人,他们寻求的目标是永葆青春的泉水。但他们什么也没有找到。

第五节 不解之谜

被称为“世界第八奇迹”的纳斯卡文化遗迹,位于秘鲁南海岸的一片谷地,是公元前3世纪到公元5世纪之间的文化遗址。在纳斯卡南部布满赭色碎石的旷野里,古代人留下了巨幅图画。在方圆250平方公里的不毛之地,宽窄不一、走向奇特的许多线条构成三角形、长方形、螺旋形、平行四边形等几何图案,这些几何形图案又分别组合成蜥蜴、蜘蛛、章鱼、长爪狗、鹰等动物图案。组成这些图像的线条短则几百米,长则数公里,所以人们在地面上根本无法察觉它们是一幅幅地上的巨画。这些栩栩如生的图形每隔一定距离就会重复出现……

至于古印第安人为什么要创作如此气势磅礴的地上巨画,至今还是一个没有揭晓的谜。有人说那是纳斯卡人奇特的天文日历,有的人说这些巨画可能是古印第安人的灌溉系统或道路标志。瑞士人厄里希·丰·丹尼肯在



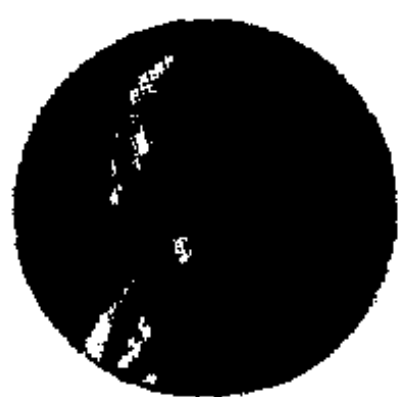
他的名著《众神之车》中更发奇想,说从空中看去酷似复杂的飞机跑道的那些巨画,可能是为迎接远古时代来自其他星球的宇航员而修造的……

位于秘鲁中南部的圣城马丘·碧丘,这座被湮没了几百年的神秘城市,直到 1911 年 7 月 24 日才被美国耶鲁大学历史系教授海勒姆·宾厄姆发现。城市坐落在两座峰巅的凹处,海拔 2350 米。缭绕的云雾给它披上一层令人神往的面纱。城垣由花岗岩堆砌而成,只有一个石砌孔道可以出入。城中有 148 座建筑,均为石头建成,成排成行,展现着昔日的辉煌,间杂着颓垣、残壁、废墟,它们在无声地诉说着沧桑。依山而建的宫殿庙宇之间由上百条石阶小路相连,最长的石阶路多达 150 级。建筑物一般有三扇窗户。城里有多处石质水槽。在一片开阔地上竖立着人所熟知的“因蒂华姐那”石盘,石盘上雕刻着各种奇妙符号和图案。据初步考证,这是印加人发明的计时仪器,人们可以根据日影的长度和倾斜度的变化测知时辰……^① 1982 年 11 月,秘鲁的考古学家在这里发现了 500 年前的梯田遗迹。60 块梯田上修有灌溉、排水用的沟渠。

这里怎么就变成了一座废墟城?是战争?是瘟疫?这是西班牙征服者从未涉足的地方。从这废墟里发掘出 1000 多具遗骨,其中女性与儿童居多数,这是为什么?这里曾发生过什么事情?

属于智利、位于南太平洋的复活节岛,当地人称为

^① 本段参见张虎生著《太阳子孙的国度——秘鲁》,137 页,北京,世界知识出版社,1983。



“拉帕努伊”岛,意为“石像的故乡”;又名赫布亚岛,意为“世界的肚脐”。岛上有 600 尊以上的巨大石雕像,是用黝黑的玄武岩、凝灰岩、火山岩雕成的。经科学方法测定,这些雕像制成于公元前 1680 年。这些长耳、无腿的半身雕像高 3~6 米。最高的一尊达 9.8 米,重约 82 吨。是什么人雕的?有什么目的?用什么手段把那浅红色的石帽戴在了他们的头顶?他们为什么面向大海,在企盼着什么?你若问一个本地的土著,这些石人从哪里来,他会毫不含糊地告诉你,他们是从山上走下来的。

第六节 神奇的大自然

拉丁美洲是一块充满历史的大地,在西班牙、葡萄牙征服者到来之前,那里就有了如此灿烂多彩的文明,这是值得阿兹台克人、玛雅人、印加人、阿劳乌加人骄傲的。拉丁美洲又是一块富饶的、充满生机与活力的大地,那里的土地肥沃得令人难以置信。

据《印加王室述评》记载:1556 年,门多萨总督之子堂·加西亚·德门多萨到奇利坦赴任,途经里卡港时,有人告诉他,港口附近有一个名叫库萨帕的谷地,那里有一棵大得出奇的萝卜,在萝卜叶子的阴凉下拴着 5 匹马,人们想把萝卜拿来让他看看。堂·加西亚回答说不要拔它,他要亲眼见识见识,也好对别人现身说法。于是他在许多人的陪同下去了那里。看到的情况证明人们对他的介绍所言不谬。那个萝卜硕大无比,一个人用双臂刚刚能合围过来,而且非常鲜嫩。后来堂·加西亚把它带到下榻



处,很多人分而食之,味道也很甘美。

有一个地方名叫“薄荷谷”,那里的薄荷茎干长达两米。在伊卡谷,有一个大甜菜重达 4.3 阿罗瓦,合 49.45 公斤。在尤凯谷有 7 磅半的莴笋。伊卡谷的甜瓜长出老根,成了多年生植物,每根瓜藤都结瓜,要像对待树木一样为它剪枝。

亚马孙河流域的热带莽林被称为“全世界的肺”,至今还有的地方未被开发,不少地方仍处于原始森林的状态。据说,由于那里的植物世界具有如此强大的生命力,若要想在那里修建一条公路都极为困难。因为当人们把粗壮的树木伐倒,修好路基,铺上沥青,公路刚往前延伸不远时,回头一望,那公路的沥青路面已经被强大的树根拱开,又长出了疯狂的林木……

对于这块土地的神奇自然,加西亚·马尔克斯曾有过这样的描绘:

“当我们说到一条河时,对于一个欧洲读者来说,他顶多想到会像多瑙河(全长 2790 公里——作者注)那么宽广,而最大流量的亚马孙河,其流量是世界第 2 到第 9 大河流量的总和,全长 5590 公里。在它的河口贝伦·德尔·帕拉,人们看不到另一侧的河岸,因为河口比白令海峡还要宽广。

“当我们写‘风暴’一词时,欧洲人会想到闪电和雷鸣,但是他们很难想象我们用同一个词表达的同一现象。比如下雨,在安第斯山脉,一个名叫雅维埃·马里米艾的法国人写道:有的暴风雨历时 5 个月。他说:‘没有亲眼见过这种暴风雨的人很难想象,这种暴风雨下起来有多么猛烈。整整好几个小时,闪电好像一条倾倒着鲜血的



瀑布。天空在不断的雷鸣的震动下发抖,轰隆声在绵绵群山中回响。’这种描绘远远不算什么精彩,但足以使不大轻信的欧洲人目瞪口呆。……”^①

加西亚·马尔克斯还说过:“……拉丁美洲的日常生活告诉我们,现实中充满了奇特的事物,为此,我总是愿意举美国探险家 F.W. 厄普·德·格拉夫的例子。上世纪初,他在亚马孙河流域作了一次令人难以置信的旅行。这次旅行使他大饱眼福。他见过一条沸水滚滚的河流。鸡蛋放进去几分钟就能煮熟。此人还经过一个地方,在那里人一说话就会降下一场倾盆大雨。在阿根廷南端的里瓦达维亚海军准将城,极风把一个马戏团全部刮上天空。第二天渔民们用网打捞上来许多死狮子和长颈鹿。”^②

加西亚·马尔克斯说他最爱看的一本书是《第一次环球旅行》,作者是意大利人安东尼奥·毕加费塔。此人曾与麦哲伦一道进行环球旅行。他说在巴西曾见过一些不筑巢的鸟,这种鸟没有腿。雌鸟就把蛋下到雄鸟的背上。它们在海滩栖息,在那里孵蛋。他还说他见过肚脐眼长在背上的猪。他还见过一些大鸟。鸟喙长得像勺儿一样,但是没有舌头。他见过一种动物,头和耳朵像骡子,身子像骆驼,长着鹿角、马尾巴,叫起来如马嘶一般。他曾见过巴塔戈尼亚的巨人,巨人看到摆在面前的镜子中自己的模样时昏了过去……

^① 陈众议著《南美的辉煌》,26页,海口,海南出版社,1993。

^② 加西亚·马尔克斯著,林一安译《番石榴飘香》,47页,北京,生活·读书·新知三联书店,1983。



在哥伦比亚,加西亚·马尔克斯见过一个人,对一头耳朵里长蛆的母牛念咒语,他一念,死去的虫子就纷纷落下。那人断言,他同样可以遥控治病,只要人家给他描述一下那牲口在何处,是什么样子就行了。

加西亚·马尔克斯说,他在墨西哥待了 20 来年,但还会几小时地望着盛放着会蹦跳的豆子的坛子出神。

第七节 征服、反抗、民族大融合

500 年前哥伦布“发现新大陆”时是受到西班牙天主教国王夫妇支持的,同时也获得天主教教会的支持,因为他们要用“我主耶稣”的名义去征服那片“荒蛮”的土地,使之皈依上帝。于是,对于财富的赤裸裸的掠夺就披上了宗教的外衣。征服者是举着宝剑和十字架踏上美洲的。

一开始土著居民对外来者并无防范。一方面是由于那里民风古朴,人民生性较善良;另一方面,比如,在墨西哥的阿兹台克人中,流传着有关羽毛蛇盖特查科阿特尔将重返故乡的传说。他将以长须、白皮肤的形象再现于阿兹台克人面前,所以他们友善地接待这些神。在印加帝国,土著居民则以为是维拉科查神到来。当然,还由于土著居民各部落之间的矛盾,一些人想借助西班牙人的力量来攻击宿敌,不惜充当内应,结果是“引狼入室”。

当土著居民认识到征服者既贪婪又凶残的本性时,他们便奋起反抗。阿兹台克人把杀人强盗们紧紧包围在宫殿内,使殖民者粮尽水断,无法突围。1520 年 5 月 27



日,科尔特斯胁迫阿兹台克王蒙特祖玛劝说人民停战,但人民早已把他视为叛徒,扔石头将他砸死。6月30日,天色昏暗,风雨交加,科尔特斯费尽九牛二虎之力才得以率领残兵败将冲出重围,可是人员损失三分之二,大炮、武器丧失殆尽。这就是西班牙殖民史上闻名的“悲伤之夜”。铁诺支蒂特兰的末代国王(1520—1525年在位)夸乌特莫克(1495?—1525)于1525年5月率领阿兹台克人英勇抗击科尔特斯对国都的围攻,终因弹尽粮绝,不幸被捕。西班牙人把他捆在卧榻上焚其双足,逼他招供王国的珍宝藏在哪里。与他一道受刑的难友问他是否疼痛,他镇定地说:“我并非躺在玫瑰床上。”他坚贞不屈,终于被敌人杀害。夸乌特莫克的宝库安在,至今仍是一个谜。

在秘鲁,图帕克·阿马鲁(1544—1572)曾领导印加人民反抗西班牙殖民军。失败后被处死于库斯科。他的名字后来常常被印第安人起义领袖采用做自己的名字或组织的称号,成为争取解放和独立的象征。

经过血与火的洗礼,西班牙人与印第安人,代表着各自的文化,终于结合了。在墨西哥城中心的索卡洛广场,有一块碑,上书:

1521年8月13日,被夸乌特莫克英勇捍卫的特拉特洛尔科陷落在埃尔南·科尔特斯的手中。

这既说不上是胜利,也说不上是失败

这是一个混血的民族的痛苦诞生

她就是今天的墨西哥人。

墨西哥的历史是一个民族融合的历史,拉丁美洲其



他国家的历史又何尝不是如此呢！

与西班牙、葡萄牙的冒险家、殖民者一道，乘坐着同一艘帆船来到美洲的是天主教的僧侣。他们在征服新大陆中起着非常重要的作用。在离墨西哥普埃布拉城不远的地方有一座小城，乔卢拉，这里历来就是宗教中心，曾经有过 365 座天主教堂，但是在每一座天主教堂下面都是一座被夷平的印第安人庙宇的基础。最大的是帕纳帕金字塔，分五次建成，分属于奥尔梅克、托尔台克、奇奇梅克、特奥蒂华坎和乔卢拉五种文化。掩盖在这一切之上的是建立在废墟上的雷梅迪奥斯圣母堂。这象征着对印第安文化的扼杀。

1531 年，皈依天主教的印第安人胡安·迭戈在墨西哥城东北的特佩亚克镇的小山上“见到了显灵的瓜达卢佩圣母”，她还给他留下了一幅圣母像，那是一个黑眼睛、黑头发、棕色皮肤的印第安妇女形象。1754 年罗马教皇颁布通谕，宣布瓜达卢佩圣母为新西班牙（即墨西哥）的护国女神。以后瓜达卢佩被视为该国的民族象征。1810 年米盖尔·伊达尔戈神父就以这幅圣母像作为起义大旗的标志，宣布瓜达卢佩为独立运动的守护神。印第安人之所以信她，是把她当作了阿兹台克人信奉的托南金圣母——地母与月亮女神的化身。当然，对于印第安人来说，一个与他们一样皮肤黝黑的圣母总是更容易接受些。

传教士们又不失时机地接过印第安的文化传统，赋予新的教义，以达到他们的宗教、政治目的。一些传统的宗教舞蹈都被改造得带有天主教色彩了。这就为多种文化的融合打下了思想基础。

当然，印第安人并不甘心被别人同化。在深山老林



中,还有些部落保持着自己的语言、服装、生活方式、文化传统和风俗习惯,过着与 500 年前自己的祖先毫无二致的生活。这就是当代当权者歧视与漠视这些游离在现代文明之外的印第安人的结果。

如今秘鲁穷苦的印第安人,还保留着嚼古柯叶的习惯。因为,缺吃少穿时,只有古柯叶才能帮助他们抵御寒冷饥饿,才能坚持繁重的体力劳动。在墨西哥,印第安人每年要到山上去一次或几次,寻找一种叫做“特奥·阿卡特勒”的蘑菇,因为吃了这种蘑菇,人便会产生幻觉,可以看到五彩缤纷的美好世界。沉默的人变得更加沉默,饶舌的人会变得更加饶舌,大悲大喜,大哭大笑,来一次灵魂大清洗,忘却一年来的痛苦与烦恼。

然而,印第安人也并非那么温顺驯服。当他们跳起被改编后具有天主教性质的宗教舞蹈时,心中还惦记着光荣的祖先,景仰的是昔日的诸神;当他们祈祷上帝时,还在用神父听不懂的土著语言讥讽他们的神祇。请听这一首歌:

韦腊克鲁斯圣父

凡人生父母养的
都住在他的故里、家园。
唯独我,可怜的游子
既不在故乡又没有家园。

韦腊克鲁斯圣父
您说我是您的儿子。



而您缺少“那话儿”
拿什么生养我？

韦腊克鲁斯圣父
您说我懒惰，
可您比我还懒
站在那里就睡着。

韦腊克鲁斯圣父
您说我是您的儿子。
那么我就当是您儿子，
您给我什么遗产？

最神圣的韦腊克鲁斯圣父
我问候您，早安！
可您不理睬我，
我让猪把您拱翻！

自从 1492 年西班牙征服者登上美洲大陆以来，500 多年过去了，他们的后代，有的是欧洲人的后裔，是与来自欧洲的白人妇女结合的产儿，这种人称为克里奥约，是土生白人的意思。不少征服者与土著妇女结合，他们的后代称为梅斯蒂索，意为印欧混血人。几百年的混血，一个拉丁美洲人已经很难保证自己纯正的欧洲血统了。梅斯蒂索人应占拉美人口中很大比例。

西班牙殖民者在征服新大陆的最初年代，残酷地杀戮了大量印第安人。后来，过量的劳役又夺去了许多土



著居民的生命。殖民者还从欧洲带来一些疾病,如天花等,而本地人对这些传染病不具备任何抵抗力,这又造成土著居民的大量死亡。为了开矿,发展种植园,建造和修通道路,殖民者需要大量劳动力,于是他们从非洲贩运来大量黑人当奴隶。这是资本主义发展初期最肮脏、最残酷、最惨无人道的勾当之一。黑人们历尽千辛万苦,辗转来到新大陆,被卖到美洲各地。黑人最集中的地区在加勒比地区的岛屿和周围的国家。有的黑人与白人结合,他们的后代是穆拉托,意为黑白混血人;有的黑人与土著居民结合,他们的后代是桑博人。

黑人的进入给新大陆的文化带来一个新的文化源泉,与原有的文化很快结合起来。对此,加西亚·马尔克斯说:“……在我的出生之地,存在着许多源于非洲之根的文化形式,它们很不同于山区土著文化。在加勒比地区,非洲黑奴的丰富想象与哥伦布发现新大陆之前的土著居民的想象交融在一起了,之后,又同西班牙的安达卢西亚人的狂想和加利西亚人对鬼神的崇拜汇合起来……”

总之,印第安文化、伊比利亚半岛文化和黑非洲文化,成为拉丁美洲文化的三个源头。这三大文化的汇合,大大地影响了拉丁美洲。

这就是神奇的美洲,这就是美洲的神奇。这块广袤而神奇的土地犹如一棵充满活力的大树,而源于欧洲的超现实主义犹如优良的接穗。经过拉美作家的辛勤劳动——嫁接——之后,它长出了自己的特色,成了一棵参天大树,绿阴匝地,蔽日遮天,这就是魔幻现实主义。



第四章 阿斯图里亚斯——从超现实主义到魔幻现实主义的作家

第一节 追求真理的一生

从超现实主义过渡到魔幻现实主义的拉美小说家中,危地马拉作家米盖尔·安赫尔·阿斯图里亚斯无疑是最重要的一位了。他以他的代表作《总统先生》、《玉米人》等作品于1967年荣获诺贝尔文学奖,成为拉丁美洲小说家中获此殊荣的第一人。

米·安·阿斯图里亚斯1899年出生于危地马拉首都。父亲是一位具有自由派思想的律师。独裁者埃斯特拉达·卡夫列拉(Estrada Gabriela, 1857—1923, 当政时期为1898—1920),他的凶残足以使任何一位正直的人感到恐惧。为免遭政治迫害,阿斯图里亚斯全家搬迁到内地省城萨马拉。因此,米·安·阿斯图里亚斯的童年是在印第安人中间长大的,这是他与土著居民的第一次接触。这一段经历使他与土地和人民紧紧地结合在一起,对他的一生起着至关重要的作用。当时他的父母开了一家货栈,销售食品、糖和面粉。来来往往的印第安人连人带货都在货栈过夜。幼年的阿斯图里亚斯从他们的口中听到了很多玛雅—基切人的神话传说。他熟悉印第安人的语言和风俗习惯。1908年他回到危地马拉城,在那里上中学,毕业后开始学医,但没有读完,1917年改学法律,直到学成毕业。



1917年12月26日，危地马拉发生了一次大地震。这次地震不但毁灭了城市，而且震撼了人们的心灵，从而加速了独裁者埃斯特拉达的倒台。1920年发生了一次政变，埃斯特拉达被抓住了。若不是美英等国的干涉，他恐怕早就没命了。3年以后，这个暴君死在监狱里。



阿斯图里亚斯

作为法律系大学生的阿斯图里亚斯，从未忘记自己的社会责任，他积极参加推翻埃斯特拉达的独裁的斗争。他时刻关心印第安人的疾苦。他当年的毕业论文就是《印第安人的社会问题》。为了撰写这篇论文，他曾经深入印第安人生活的山区和农村。这是他一生中又一次接触土著居民和他们的文化的极好机会。他的论文于1923年发表。1921年，他曾代表危地马拉学生前往墨西哥，参加拉丁美洲学生代表大会。这对他来说是一次天赐良机，使他与文学结缘，因为他在那里结识了一些作家。有墨西哥的瓦斯贡塞洛、托雷斯·博德特、阿尔丰索·莱耶斯，有西班牙作家巴列·因克兰等人。1923年，危地马拉军队的势力更加强大了。阿斯图里亚斯与他的同伴们对此进行了猛烈的抨击，使军方恨之人骨。一天，他的一个同伴被打成重伤，家里人赶快给他买了一张船



票让他出走。出于政治和感情的原因,阿斯图里亚斯离开了祖国,前往欧洲,从此一去10年,“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”,这句话用来形容他当时的心境恐怕也是适合的吧。

他到了欧洲,首先来到英国,以后到了巴黎。在伦敦的博物馆里,他看到收藏品中有玛雅文化的珍品。这些文物犹如“从过去溜出来的幽灵”,尽管岁月磨去了些许光泽,但是,古老的印第安文明依然辉煌。玛雅人对宇宙、对人世的看法并没有消逝。当阿斯图里亚斯在他的祖国时,曾捕捉过玛雅文化的精髓,没想到,在异国他乡,他又与之对面相逢。1923年7月14日是法国人民攻占巴士底狱纪念日。那一天放假,他去听了一个报告,是法国人类学家乔治·雷诺教授做的。这是他一生中的一个关键时刻。从此,他师从雷诺教授,用5年时间投入对玛雅文化的研究。雷诺教授已经将几百年前用古典西班牙语记录、被称为“玛雅人的圣经”的《波波尔一乌》译成了法文。这部玛雅人的古籍,最早是由一位名叫希门尼斯的神甫翻译的。在那个时代,由于害怕受到宗教裁判所的制裁,他翻译时尽量使译文接近天主教的教义,使之与《圣经》吻合。因此,阿斯图里亚斯认为,需要一部今译本来再现这部书的风采。与他一道从事这项艰巨任务的是他的同学,墨西哥人贡萨莱斯·门多萨。这本书于1925年到1926年间译完。这段时间的学习与研究丰富了他印第安文化传统的知识,为他继续深入研究印第安文化以及以印第安文明为底蕴的文学作品打下了坚实的基础,提供了丰富的素材,对他的艺术风格起了潜移默化的作用。



阿斯图里亚斯在欧洲的生活给他带来的另一大收获,是他身临其境,亲眼目睹了超现实主义运动的发生和兴起。他接受了这一流派的影响,并且身体力行,参加进去。他在法国期间正是这一运动风起云涌之际,巴黎成为这一新流派的活动舞台和中心。阿斯图里亚斯与超现实主义的代表人物安德列·布勒东、本哈明·佩雷、特里斯当·查拉等人有直接的交往,与他们建立了友谊。同时,他与在巴黎的西班牙美洲作家一道,感受着那里的氛围,接受着超现实主义的影响。这些作家有智利诗人维森特·维多夫罗、秘鲁诗人塞萨尔·巴列霍、古巴作家阿莱霍·卡彭铁尔、委内瑞拉小说家阿尔杜罗·乌斯拉尔·彼特里……为身体力行这一新的文学流派,他们创办了《磁石》杂志。由于阿斯图里亚斯在拉丁美洲新闻协会工作,他被派往马德里。在那里,1930年,他出版了自己的第一部著作《危地马拉的传说》。

1933年他回到祖国。1937年至1938年他创办了《凉风日报》,同时从事诗歌创作。1944年独裁者霍尔赫·乌维科倒台后,他被任命为驻墨西哥文化参赞。1947年任驻阿根廷参赞。1953年被短暂的阿本斯民主政权任命为驻萨尔瓦多大使。当阿本斯政府被军事政权取代之后,他失去了危地马拉国籍和外交官身份。1955年他来到阿根廷,以后又到了巴黎,在外流亡长达10年之久。以后任驻巴黎的大使。1966年获列宁和平奖。1967年,由于出色的文学成就,“作品深深植根于拉丁美洲的文学气质和印第安的传统之中”,他荣获诺贝尔文学奖。此后,他仍然笔耕不辍。1974年他在马德里辞世。



第二节 《总统先生》

阿斯图里亚斯的文学创作生涯从《危地马拉的传说》开始。那是1923年到1928年他在巴黎师从雷诺教授研究人类学的成果。他把一些故事收集在一起。那是“历史—梦幻—诗歌”，法国诗人保罗·瓦莱里是这样评论的。他说：“通过作者回忆起来的这些故事，可以表明作者接触到了印第安民族艺术的本性特征。”

他的下一部作品就是长篇小说《总统先生》。这部作品于1932年在巴黎写成。在这本书中，作者通过危地马拉的特殊事例，对风行于整个拉丁美洲的独裁进行揭露。从那时起，这种揭露贯穿于他写的所有小说之中，直到最后一部。从这部作品中我们可以清楚地看到，他讲述的事件与危地马拉当时的独裁者埃斯特拉达·卡夫列拉之间的联系。

《总统先生》这部作品之所以重要，不仅仅因为它是作者的代表作，不仅仅因为它拥有广大的读者群，而且还因为它成为“独裁小说”的典范，为许多拉美作家带了好头。这些作家日后都写出了以“独裁”为题材的小说，如阿莱霍·卡彭铁尔的《方法的根源》(1974)、加西亚·马尔克斯的《家长的没落》(1975)、奥古斯托·罗亚·巴斯托斯的《我，至高无上者》(1974)等等，蔚为壮观。从题材上来讲，成为拉美小说的一个新的类别。

阿斯图里亚斯曾经说过：“在旅居巴黎的那些年代里，我看到许多‘世界主义’的作家描写巴黎，描写凡尔赛宫。从那时候起，我就感到写美洲才是我的特长和义务。”



感到总有一天,写美洲的事情会引起世界的兴趣。我相信,未来的作家和诗人会找到更出色、更有效,并且独具风格的方式来表现我曾经表现过的事物。我认为,对我们所有的人来说,写作不过是将某种经验传播下去。在印第安人中保留着一种对伟大的喉舌的崇拜。这伟大的喉舌就是一个部族的代言人。从某一点来说,我正是扮演了这样的角色:我们部族的代言人。”

谈到《总统先生》创作的过程,这要回顾到阿斯图里亚斯的青年时代。他当时看到的危地马拉城阴森而恐怖,像一座坟墓,一到晚上死人般的阴影就在那里穿行。在那位“考迪略”的钢铁般的压制下,无能为力的代表大会连续重选了三次,一种滑稽可笑的邪恶的非现实在传播。危地马拉开始了漫长的守灵。人们关起门来过日子,他们在叹息。很少有人公开反抗。一群公职人员、医生和律师组织的一次未遂的起义被无情地镇压下去了。人头在滚落,自杀者越来越多,灭绝行动普遍又残酷,已经株连到当事人的家庭与亲戚。丧事带有集体性质。狠狠地惩罚了那次行动的带头人。他们多半是工科学校的学生或军事学校的士官生。他们被消灭了,消灭了整整一代人。监狱里人满为患。全国都在下跪……埃斯特拉达·卡夫列拉具有一种恐怖的、几乎是超自然的力量。他这个人物有神秘的轮廓,这是基于一种迷信的、一种神圣的恐惧感。他在迷雾中操纵着一切。那是一种看不见的独裁。谁也看不见总统,只不过是种种猜测、细语或流言……危地马拉生活在世界的边缘。他们没有无线电,没有收音机,每个月两次或三次,有船来到港口,仅此而已。没有政府的许可,报纸不准入境。全国只有两种官方报



纸,他们完全处于孤独之中。

随着时间的推移,总统变成了一个神话。只有当他倒台之后人们才清楚地认识这个人。那时阿斯图里亚斯正好在起诉他的那个法庭当书记员。在监狱里他几乎每天都看见这个倒台的总统。他明白,像他们这种人,对人们有一种特别的能力,竟达到这种地步,当他被关押时人们还说:“不,这不会是埃斯特拉达·卡夫列拉,真正的埃斯特拉达·卡夫列拉已经逃跑了。关在这里的是随便一个可怜的老头儿。”换句话说,神话是不会被关押起来的。在埃斯特拉达·卡夫列拉政府后期,他身边尽是各种神汉、巫医、占卜师、被魔鬼缠身的人,他们在总统府外的空地上放肆地跳着狂欢纵欲的舞蹈……

这部作品于1922年便开始创作。当时命名为《政治乞丐》。他在巴黎时,常与朋友们聚会,讲一些关于独裁的故事。他明白,能够以这为基础,创作出一部内容广泛得多的作品。这就是后来他写成的《总统先生》,是基于那种恐怖而写成的作品。

“《总统先生》的整个气氛如同卢文·达里奥给我们描写的那种氛围一样:魔鬼卷着它带毛的尾巴在行走,无头的神甫拿着脑袋来吓唬孩子,把它盛在一个有青苔和鲜血的盘子里。魔鬼从空中飞过,好像是白色的蝙蝠,领头的是一个大大的圆脑袋,它长着亚洲人的眼睛,胡子稀疏,那是‘总统先生’的眼睛。谁要一想起巴黎的那位巫师,他的睾丸都变得冰凉……老巫婆们在跳着祈祷的哈拉贝舞^①,围绕着一头装饰华丽的、新贡戈拉风格的山

^① 哈拉贝舞,流行于中美洲的一种民间舞蹈。



羊。难道阿斯图里亚斯不是创造了一个丑陋的人物？他的魔力从充满迷信和恐怖的童年中来。”^①

关于这部作品的创作，阿斯图里亚斯回忆道：

“我和我的一些朋友——有塞萨尔·巴列霍、阿尔杜罗·乌斯拉尔·彼特里，后者是委内瑞拉小说家，我们聚在一起讲故事，讲关于我们了解的独裁的种种逸事。毫无疑问，我保留了一部分我在埃斯特拉达·卡夫列拉时期听到过的东西。我开始回忆一些事情。我大声地把这些讲出来。于是我想到，《政治乞丐》可以变得更广泛。就这样，我开始写《总统先生》，在写之前是讲出来的。”

阿斯图里亚斯说，他觉得在每一页中人们都可以听到人的喊声。叙事总是像口语般自然地涌出，突然脱口而出。“当我写作时，我在对自己讲故事，直到听着顺耳我才满意，我可以成段地背出来。”这本书，正如智利女诗人米斯特拉尔有一次说的那样，是从舌头尖上涌出来的，就像血液在血管里流淌那么自然。一想到哪里，他就喊出来，随着他的感觉和想法的节奏，慷慨激昂地喊出来，充满了常常是近乎下意识的民间语言特有的联想。脉搏的跳动是强劲而快速的，有时匆忙得近乎乱了套。然而，这不是一本容易写的书。1930年他将此书束之高阁之前，不知修改过多少回，不止一次地放下它不管了，可又一点一点地修改过19次。但是不管怎样，还是把那股新

^① 路·桑切斯著《美洲有代表性的作家》系列三，56页，马德里，格列多出版社，1976。



鲜劲和全部的本能的力量保留了大部。^①

现在让我们来看一看《总统先生》的故事梗概：

这部小说并未指明故事发生在何时何地，但从内容上看，社会背景显然是危地马拉独裁者埃斯特拉达·卡夫列拉执政时期。故事说的是：在中美洲某国，一天黑夜，在大教堂门口，乞丐“软布人”由于受到何塞·帕拉雷斯上校的嘲笑，一怒之下，将上校杀死。案发后，该国总统极为愤怒，因为帕拉雷斯是他手下一名得力的爪牙。警察立即逮捕了当时在场的乞丐。尽管众人异口同声地作证，说凶手就是“软布人”，政府当局仍不肯罢休，非要追查幕后操纵者不可，企图将杀人罪责归咎于总统的两个政敌——阿维尔·卡瓦哈尔和欧塞维奥·卡纳雷斯头上。经过严刑拷打之后，除一名乞丐外，所有见证人都推翻了原来的证词。警方立即根据伪证，审讯和枪杀了阿维尔·卡瓦哈尔。对另一名政敌欧塞维奥·卡纳雷斯，总统采取了不同的办法。他让自己的亲信卡拉·德·安赫尔设法让卡纳雷斯逃走，然后再命令士兵将卡纳雷斯击毙。这样就可以不经审判便将政敌除掉了。但是，事情的发展有了意外的变化：卡拉·德·安赫尔爱上了卡纳雷斯的独生女儿卡米拉。他真的放走了卡纳雷斯，并没有让士兵将他枪杀。阴险的总统闻讯后装出同意了卡拉·德·安赫尔与卡米拉结婚的样子，实际上已布置了圈套，惩罚安赫尔的不忠与背叛行为。他命令安赫尔出国工作。在安赫尔即将离境之时秘密将其逮捕，随后即投入死牢中。

^① 参见路·哈斯著《我们的作家》，98～99页，布宜诺斯艾利斯，南美出版社，1978。



他不仅让警察从肉体上折磨安赫尔,还派一名“犯人”告诉他,他的妻子卡米拉已经做了总统的情妇。安赫尔听罢肝胆欲碎,在绝望中停止了呼吸。

《总统先生》成功地塑造了一个拉丁美洲暴君的典型形象,逼真地再现了独裁政治制度下的社会氛围。作品没有停留在对独裁者个人罪行的谴责,而是以高度凝练的手法揭露独裁统治的政治根源和社会根源:反动的社会制度、帝国主义的侵略与干涉以及千百年流传下来的宗教意识和宿命论思想的影响。阿斯图里亚斯揭露独裁统治的目的在于唤起民众。

谈到这部小说,文学评论家金·佛朗哥认为,在“谴责小说”中,《总统先生》是一部杰作。她认为这部小说比一篇纯粹报道拉美暴政的通讯更有力,这部小说还揭露了独裁统治对人类本性的摧残。她说:

“阿斯图里亚斯的小说描绘了这样一个社会,在这个社会里,对总统的畏惧成为唯一的社会内聚力,对正常的社会价值的看法则是颠倒是非:作为恶的化身的总统受到人们的顶礼膜拜,而积德行善反而遭到惩罚。小说的一个内容是讲总统的亲信卡拉·德·安赫尔爱上了卡米拉,对卡米拉表现出忠贞不贰,而对总统的忠心却不能与之相比,因此他被判处死刑。在小说的结尾处,卡拉·德·安赫尔身陷囹圄,受尽酷刑,他的人格一步步遭到破坏,遭到毁灭。”

智利文学评论家路易斯·哈斯对《总统先生》所制造出来的氛围是这样描绘的:

“……那带有迷惑力量的鬼域的世界的哥特式的恐



惧仍在使我们迷醉,在记忆中保持警戒。我们好像在戈雅^①的那些幻景的画廊里狂跑,或是在克维多^②的梦境中奔突。开头的几页,那光怪陆离的超现实主义的语言,使我们的头脑里响起那些下层人的声音,那是些伤残的鬼怪,有怪癖的叫化子和罪犯,他们聚在上帝的门口,在教堂的阴影下涌动,是鬼魅。这些人都是地狱的见证人,在他们的眼中是饱受折磨的城市,他们在睡梦中和不眠中不停地蠕动,窃窃私语,搞阴谋诡计,折磨别人。一切都离奇古怪,以至于达到令人难以置信的地步。好像是通过巴列—因克兰^③的哈哈镜在观察似的。他的那本书^④影响了阿斯图里亚斯,使他制造了疯人院的气氛,使这部书强有力地基于这样一种感觉:它那变形的三棱镜所反射的东西并不缺乏其肮脏的现实基础,它可悲地被那些曾经到过拉丁美洲城市的贫民区的人辨认出来。这本书超越了音乐剧,超越了言情小说,完完全全是一部悲剧。在这本书中没有一处提到危地马拉,阿斯图里亚斯的这部作品中的反面人物——刽子手,完全是一个典型的形象,是整个美洲大陆的集体形象。如果人们听到他们在墓中折腾,会永远睡不着的。而阿斯图里亚斯在《总统先生》中把他们统统活埋了。如《危地马拉的传说》、《总统先生》带着可怖的哈哈大笑,矛头直指现实,并且与之斗争。那阴森的幽默风格与布鲁埃尔^⑤的相似。

① 戈雅(1746—1828),西班牙著名画家。

② 克维多(Francisco de Queredo, 1586—1645),西班牙黄金世纪诗人。

③ 巴列—因克兰(Valle Inclán, 1869? —1936),西班牙诗人、小说家。

④ 指巴列—因克兰的反独裁小说《暴君潘德拉》。

⑤ 布鲁埃尔(Luis Bunuel, 1900—),西班牙著名的超现实主义导演。



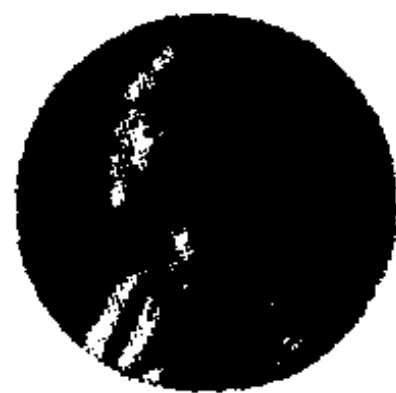
“而《总统先生》的确带有一些电影的因素,随时变得模糊,然后重新清晰。那杰出的形象在银幕上有如焰火,使观众眼花缭乱。如电影的形象一样,在表面的光彩下可以找到不合逻辑的深度,然而其本身的亮度达到闪闪发光的程度,使这些形象反而失去光明。”^①

在《总统先生》中,阿斯图里亚斯继承和发扬了土著居民文学传统的特点,表现在两个层面:一个是表面上看到的现实,即所谓历史的现实。而另一个现实,它是由梦境、幻想构成的,是以特殊方法抓住的现实,是印第安人特有的本性和想法。它源于古老的玛雅文化。这种看待现实、抓住现实的方法,带着象征的意义加入叙事之中。这种现实与第一种现实同样是真实的。阿斯图里亚斯曾经说过:“印第安叙事文学包括两个方面:梦幻与现实。与此同时,也传达另一种梦幻的、神奇的和想象中的现实,而且将二者描绘得同样细致。”

在印第安人的心目中,客观世界与印第安传说中神的世界是相通的,梦幻与现实之间没有不可逾越的鸿沟。他们用信任的眼光看待世界,给一切都涂上神秘的色彩,使他们周围变成一个半梦幻、半现实的世界。阿斯图里亚斯把印第安人的这种认识世界的方法称为“二元论”。

实际上,阿斯图里亚斯已经明确提出了魔幻现实主义的创作,肯定了梦幻与非理性意识描写的价值。因为梦幻是拉美人感知和理解生活的重要组成部分。梦幻是

^① 参见路·哈斯著《我们的作家》,87~127页,布宜诺斯艾利斯,南美出版社,1978。



独裁统治下,人们为逃避不堪忍受的现实而吞下的一剂鸦片。从古到今,秘鲁人还保留着嚼古柯叶的习惯,是为了使自己兴奋,以便抵御不堪负担的劳役;墨西哥的印第安人懂得到山间去寻找一种可以使人进入迷幻状态的菌类。

在《总统先生》中,出现了大量的有关睡梦、狂想和幻觉的描写,因为“在甜蜜的梦乡里,人人都是平等的,但是,当太阳升起,生存的斗争重新开始时,人与人之间又是多么不平等!有些人一无所有,为了养家活口,不得不终日辛劳;另一些人却养尊处优,无所事事,过着骄奢淫逸的生活……”^①

作者把现实与梦幻结合起来,描绘生活在政治恐怖之中的地狱般的危地马拉城,他把半死不活的残疾人乞丐“软布人”的梦魇写得十分精彩:

高烧的利爪似乎要撕裂他的额角。脑子里乱作一团。哈哈镜里的世界伸缩自如。大头小身,奇形怪状。梦魇里的狂风暴雨。令人目眩的逃窜,前后左右,天上地下,倾斜坠落,刚刚迈步,又在原地旋转飘起。

……嗯、嗯、嗯……

磨刀人磨尖了牙齿大笑!尖利的笑声!磨刀人的牙齿!

妈妈!

^① 节选自董燕生译《总统先生》,18~21页,昆明,云南人民出版社,1994。



醉汉大叫一声,吓得傻子浑身颤抖。

妈妈!

月亮在松软的云堆里发出洁白的光,潮湿的树叶,反射出瓷器般光滑柔和的皎洁的月光。

抬走了!

抬走了!

从教堂抬走了圣徒去埋葬!

啊,真痛快! 啊,去埋葬,啊,去埋葬,真痛快,啊!

墓地比城里更叫人痛快,比城里更清新干净! 啊,真痛快! 要去埋葬,啊,去埋葬!

.....

威各隆冬呛呛呛,哈哈,哈哈——嘻,哈哈门廊里的土耳其人,哈哈!

毕毕!

蹦蹦,蹦蹦,丁蹦蹦!

他一路上跌跌撞撞,大踏步蹦蹦跳跳,从一个火山到另一个火山,从一个星星到另一个星星,从一重天到另一重天,半醒半睡,夹在大嘴中间,有牙齿的和没牙齿的,有嘴唇的和没嘴唇的,双层嘴唇的、长毛的,两个舌头的、三个舌头的都一齐冲他喊叫:“妈妈! 妈妈! 妈!”^①

这是一个遭受毒打、被折磨得失去人性、陷入绝望的

^① 节选自董燕生译《总统先生》,18~21页,昆明,云南人民出版社,1994。



可怜人的强烈的内心独白,下意识的自我表露。

总统先生的亲信卡拉·德·安赫尔由于爱上了卡米拉而转变了立场。总统怀着强烈的复仇心理开始步步紧逼,压得他难以忍受。他只能企望用睡眠和遗忘来逃避现实。

他一上床,就觉得自己仿佛从一层薄冰上跳进了救生船。他竭力想把所发生的一切都甩开,静静地躺在床上,如同躲进一个孤岛,一个白色的孤岛,四周是一片昏暗和支离破碎又凝滞不动的回忆。他是在寻求忘却、安眠和彻底的自我解脱。别再像拆卸机器零件那样反复推理和揣摩了!让贯通情理的各个枢纽见鬼去吧!最好是进入梦乡,舍弃理智,沉湎在那种甜丝丝的混沌之中。在人们入睡的过程中,这种昏昏沉沉的感觉一点点滴进机体里,使紧闭的双眼先是看到一片深蓝,接着是一片墨绿,最后是一片漆黑。整个身体便处于抑制状态了。他是多么渴望这种境界啊!①

阿斯图里亚斯就这样生动地描写了一个想靠睡梦来摆脱困境的人对睡梦的渴望。

“软布人”的幻觉是如此地真实,犹如现实一样:

我是天堂鸟的玫瑰苹果,我是生命。我的身体一半是假,一半是真。我是玫瑰,我是苹果。我给所

① 节选自董燕生译《总统先生》,162页,昆明,云南人民出版社,1994。



有的人一只玻璃的眼睛,一只真眼睛。用我的玻璃眼睛看东西的人们能看见,是因为他们在做梦;用我的眼睛看东西的人们能看见,是因为他们确实睁大了眼睛!我是生命,我是天堂鸟的玫瑰苹果,我把一切现实的东西变成幻影,我把一切幻影变成现实!①

看!印第安人就是这样,一半生活在神话信仰之中。他们认为人生就是梦想,梦想就是人生。亦真亦假,亦梦亦幻,真假难分。表面上看印第安人对梦魇和幻觉的看法与超现实主义的看法有相似之处,然而,二者之间有实质上的区别。印第安人是将梦幻与现实混淆在一起的。他们认为前者也属于现实的一部分,而超现实主义者则是到梦幻中去逃避现实。

从作品的风格来看,《总统先生》的价值在于它与众不同的形式,出现了前所未有的形容词和口语化的词汇,运用了难以想象的漫画式的笔触,使读者感到从一个新的切面进入了一个神奇的范畴。

有人更倾向于把《总统先生》归纳在“先锋派”小说或超现实主义小说之中,因为其中几乎运用了现代派小说的一切因素,如立体主义、表现主义等的种种艺术手法。另一方面,阿斯图里亚斯不愧为一名语言大师,他创造性地使用了一些很有表现力的词汇,运用了拟声的相声符号,还运用了具有丰富的想像力的许多词汇,使《总统先生》成为语言上的一大创举。

人们普遍认为《总统先生》开始具有魔幻现实主义的

① 节选自董燕生译《总统先生》,24页,昆明,云南人民出版社,1994。



特点,是因为作者运用了下列因素:

1. 印第安人的传统观念,其中预感和预示是这种传统观念的重要组成部分。

2. 梦魇、幻想和幻觉是印第安人的现实的重要因素,与历史的现实同样真实。

3. 在作品中“死亡”这个题材十分重要,在书中扮演了主人公的角色。

由于上述种种因素,《总统先生》对拉美小说作出了多重的贡献:开创了“独裁小说”的先河;从多方面实践了超现实主义小说创作的原则;发扬了印第安文学传统,引入了神话、传说、梦魇、幻想等因素,成为“魔幻现实主义”的开山鼻祖之一;在语言的运用上进行了成功的实践。因此,《总统先生》被人们视为拉丁美洲小说的经典之作。

第三节 《玉米人》

有人称《总统先生》犹如一个圣体盒,灿烂辉煌,光彩夺目。而阿斯图里亚斯的下一部作品《玉米人》则更令人赞叹。这也是一部构思了很久才问世的作品,犹如一坛甘醇,封存许久才启开。好酒总是越陈越香。这一本书中包含更多的印第安文化传统,呈现出更多的魔幻现实主义色彩。这是阿斯图里亚斯的又一次投入,是又一部实验型的创作。作品充满了诗情画意。作者给我们展现了一个不问时间与空间的,或者说,不同的时间和空间交错在一起的魔幻世界。

《玉米人》的书名来源于危地马拉印第安人的神话传



说。根据玛雅—基切人的“圣经”——《波波尔—乌》的记载,世上最早是没有人类的。造物主先用泥巴捏了个泥人,好像《圣经》中的《创世纪》中一样,第一个人好比亚当。但是一场洪水,或是一场热带的大雨,冲毁了泥人。于是造物主用木头造了一个男人,用芦苇编了一个女人。可是那男人很死板,不懂得向造物主报恩,后来男人变成了猴子,而关于那芦苇女人,什么也没提。第三次造人的试验是用一种土生土长的原料——玉米来制造的。玉米是人的骨肉,神圣不可侵犯,它意味着真正的美洲人。

另一则关于玉米人的神话是这样的:

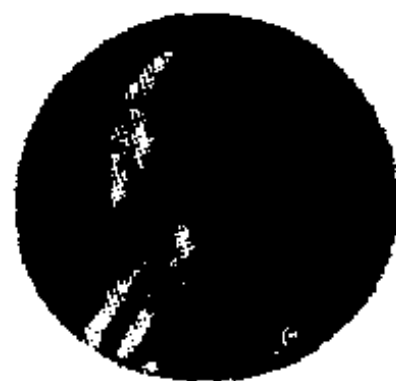
造物主用玉米做成人形以后,拿到烘炉里去烤。由于没有经验,第一次烤糊了,拿出来成了黑人。第二次由于怕再烤糊,出炉太早,拿出来成了白人。积前两次的经验,第三炉烤出来刚巧正好,黄灿灿地闪着金光,那就是印第安人。看,对于自己的黄皮肤,对于自己的种族,他们是何等自豪。

《玉米人》的故事梗概如下:

有一个印第安部落,祖祖辈辈生活在伊龙这个偏僻的地方。那里森林密布,古木参天。

一批西班牙人和土生白人闯进伊龙,毁掉 20 多万株木棉树,种植了玉米去出卖。这种行动违反了印第安人的风俗习惯,因为他们认为用玉米做买卖等于出卖自己的亲人。在酋长加斯巴尔·伊龙的率领下,印第安人誓死保卫家园和玉米。他们杀死了一些白人。其他白人躲进了山下的村子里。

政府与白人是一丘之貉,派兵支援白人。司令查洛·戈多伊上校带领着 250 名部下想一举歼灭印第安人。谁



知屡战屡败。

作者在这里,按照印第安人的传说,将酋长伊龙描绘成具有超人的智谋和神力的人物。他的参谋——萤火虫巫师又是一位具有法力的人物,能够乞天行咒,咒语非常灵验。

戈多伊上校的部队被印第安人打得七零八落,无奈,他只能设置圈套。他买通了伊龙酋长的部下托马斯·马乔洪和他的妻子瓦卡·玛努埃拉。后者在一次夜宴上,用药酒毒死了伊龙酋长。戈多伊上校乘此时机大举进攻,一举歼灭印第安部落。萤火虫巫师临死前发出咒语,诅咒敌人将来被火焚烧,断子绝孙。

巫师的咒语——灵验:托马斯·马乔洪的儿子在出外求亲时突然被一群萤火虫团团围住,萤火虫的冷光比烈火还要厉害,将他活活烧死。马乔洪失去儿子,神经失常,放火烧掉大片的玉米,烈火中他自己也被烧死。在这场大火中,白人种植者、戈多伊上校的部队和印第安人发生了一场大混战,结果都受到严重损失,马乔洪的妻子也得了报应,死无葬身之地。

6年后,邻村的一位名叫雅卡·特贡的老太太重病在床,请来巫医诊治。巫医说是老太太同村的一个叫萨卡通的人在暗地里诅咒她,如果不去制止,老太太就会丧命。于是老太太的五个儿子当即闯进萨卡通家,不问青红皂白杀死了八口人。

此案报到戈多伊上校那里。他赶忙上路,在路上遭到印第安人的伏击,死于烈火中。这两件事又在印第安人当中盛传起来,说是萤火虫巫师还在显灵,戈多伊上校遭到了报应;萨卡通家八口人所以被杀,也是由于当初毒



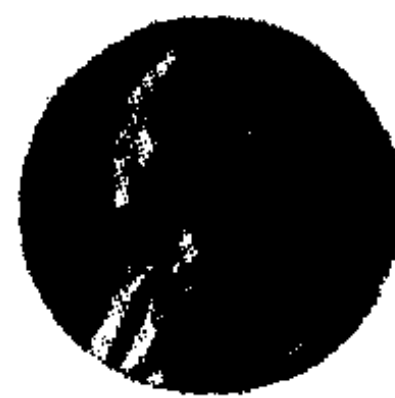
死酋长的毒药是他们的祖先配制的。

萨卡通家仅仅幸存一个女人,她叫玛丽亚·萨卡通。救她的是一位名叫戈约·伊克的瞎子。他俩结为夫妻。为了记住仇人,玛丽亚·萨卡通改名为玛丽亚·特贡。她与盲人戈约·伊克生下一个孩子之后,突然患了神经病,据说又是萤火虫巫师的咒语起了作用。她携子弃家出走。盲人戈约非常伤心,幸好有个江湖医生为他治好了瞎掉的双眼,于是他四处奔波寻找妻子。由于他长期下落不明,人们便传说:有一天,他来到一个山峰上,看到妻子,刚伸手去拉,便掉下了万丈深渊。

几年过去了,邮差尼乔的妻子也与人私奔了。尼乔也长途跋涉四处寻找妻子,最后找进一个山洞。走出洞口,别有一番天地,那里是一座海岛监狱。在监狱里尼乔遇到了戈约·伊克,原来他并不像人们传说的那样死掉了,而是由于酗酒被当局误认作走私贩关押在这里。不久,戈约的妻子和孩子也找到监狱里,尼乔将他们一家人用船载回家乡,戈约一家便在家乡重新种植玉米,繁衍后代。^①

《玉米人》深深地植根于《波波尔—乌》与《契伦·巴伦之书》的神话之中,也与来源于玛雅—基切的其他神话有关。这也许与作者本人的民族根源有关,或者说这是作者身上的民族遗产。阿斯图里亚斯把握的是不同于希腊的、罗马的神话,是玛雅—基切的神话。他的神祇实行的是一种近乎人道的逻辑行为,不像希腊罗马神话中的那

^① 参见陈光孚著《魔幻现实主义》,37~40页,广州,花城出版社,1986。



样纯属隐喻,也不像《圣经》中《旧约》里的耶和华那样独断专行。玛雅—基切人的传统观念是:世上万物都是有灵魂的,或称“万物有灵论”。他们的神祇是鲜花盛开的植物,是各种各样的动物。他们对于一切事物都保持一种双重性:现实与杜撰,存在与变形。印第安人认为,人就是一具木偶,是一个可以变幻的物体:他是一只飞过的鸟,只不过是暂时变成了人,人只不过是真正的自身的影子而已。他一心想从现实中解脱,以便和整个宇宙融为一体。他们怀念那在种族的记忆中已经消失了的天堂。鲜花盛开的大地是所有人的母亲。

印第安人对他们远古过去的怀念,具体表现在关于“纳瓦尔”的神话之中。在《玉米人》的篇章中反反复复地表现了这一点。纳瓦尔是一种保护神。每个人都有自己的一个保护神。人可能披上任何一种动物的皮囊。人一出世就与他的纳瓦尔息息相关,难分难解。比如,邮差尼乔·阿吉诺的纳瓦尔是山狼,巫师库兰德罗的纳瓦尔是梅花鹿,瞎子戈约·伊克的纳瓦尔是负鼠,加斯巴尔·伊龙的纳瓦尔是黄毛兔子。……在一个下雨天,尼乔在山上迷了路,他便将此事归咎于一些凶兆。萤火虫巫师去将他找回来。巫师是那种有特异幻觉功能的老年智者。他们这类人是传说中具有远见卓识的先人的后代,住在用幼鹿皮搭成的帐篷里,用燧石取火。他对尼乔举行秘密的仪式,使他变形,脱离人的皮囊,使他回归到普遍的河流之中。

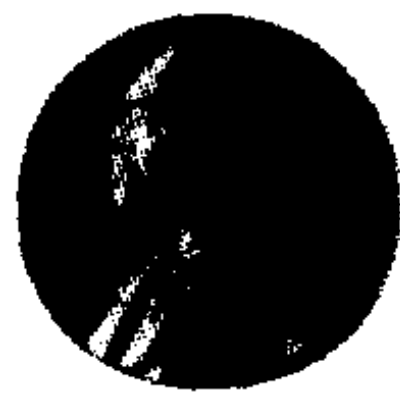
那是尼乔·阿吉诺的一次可怕而崇高的经历。他被人引到一个深洞里,急速地降落到一个地下世界,那里是他祖先的世界。在那里就会见到连做梦也没有见过的绿



色。他经历了从未经历过的旅行,来到了他们曾经有过但又失去了的天堂。他们深入到大地的内脏,同时回到了他们的本能——纳瓦尔,加入到永恒的行列之中。尼乔·阿吉诺渐渐剥去了他外在的皮囊,他的人皮、木偶的外壳。对于印第安人来说,这种梦幻的、神奇的生活与任何现实的生活一样,是真实的。尼乔在大地的深处找到了秘密通道。他目睹了创造人的过程:如古老的宗教传说中记述的那样,首先用易碎的泥土制造,然后用芦苇和木块制造,最后才用玉米制成人。尼乔·阿吉诺成了深洞“五彩堂”里的秘密与神圣的见证人。他面对了自己的过去,知晓了自己种族的历史。一个这样面对自己的纳瓦尔人,打仗时战无不胜,和女人做爱时阳刚十足。他要多少财富就会拥有多少财富。毒蛇对他敬而远之,天花见他退避三舍,死后骷髅会变成发光的顽石。

就这样,在《玉米人》中,阿斯图里亚斯深深地进入印第安人的思想和感觉之中。

印第安人的美好传说,贯穿在《玉米人》的全书中。关于玛丽亚·特贡峰的故事尤为悲壮动人。人们传说,盲人戈约·伊克来到一个山峰前,看到了妻子玛丽亚·特贡,刚伸手去拉她,就掉下万丈深渊。那座山峰后来就变成了传说中的可怕的玛丽亚·特贡峰。据传,女人吃了“蜘蛛粉”——即蜘蛛爬过的玉米粉——做的巧克力玉米粥,就会离开丈夫带着儿女出走。这些女人被称为“特贡娜”,她们的丈夫会失魂落魄地去寻找她们。当他们来到玛丽亚·特贡峰时,就会被迷惑,跌下山崖,粉身碎骨。邮差尼乔·阿吉诺也有类似的遭遇,他的妻子也变成了特贡娜。我们知道,瞎子戈约·伊克并没有在山峰那里见到妻



子玛丽亚·特贡,而是由于酗酒、走私、漏税等罪名被村警扣押,受到折磨,最后被囚禁在一个被当作监狱的海岛古堡上,过着痛苦的生活。在那里,戈约·伊克遇到了自己的儿子小戈约·伊克,从儿子那里又问出了妻子的下落,最后他们终得团圆。人们传说中丢失了邮包、变成了山狼的尼乔·阿吉诺现在和玛丽亚·特贡一起在海上航行。在这儿,人们看到的是他的本来面貌,一个可怜的穷人。他问那女人:

“您就是那大名鼎鼎的玛丽亚·特贡吗?”

她回答:

“干吗说‘大名鼎鼎’呢?”

“就是因为那块石头,那座山峰,还有那些叫‘特贡娜’的女人……”

“您也知道那块石头的故事? 那……有人说那块石头是我。可您看,石头在那边,我在这儿……”^①

“可是,与此同时,他又陪着库兰德罗——七戒梅花鹿走到玛丽亚·特贡峰。在那儿,他的面目是一只野狼。梅花鹿和野狼挺着硬毛,冲破层层浓雾,在那块巨石周围松软的土地上转来转去。……在死寂的燧石洞里,它们见到了‘无敌勇士’们。然后走出金碧辉煌的山洞,来到玛丽亚·特贡峰。一路上不停地交谈着。只有不住地说话,库兰德罗——七戒梅花鹿才不会消散在山峰的白雾当中,才不会被死神抓走。只有不住地说话,野狼——邮差才不会消失在炎热的大海中。此时此刻,他的

^① 阿斯图里亚斯著,刘习良、笋季英译《玉米人》,351页,桂林,漓江出版社,1986。



人形正在航行。如果他们不说话,库兰德罗——梅花鹿就会化作一团白雾,而野狼——邮差就会失去兽形,完全恢复人形,和玛丽亚·特贡一起在大海上航行。”^①

看!印第安人就是这样,既生活在人世的、历史的现实之中,同时又生活在幻想中,生活在神话传说中,因为这是他们现实中相辅相成不可或缺的两个组成部分。

《玉米人》是由6个单独的故事组成的。每个故事都有各自的中心人物,如酋长加斯巴尔·伊龙;马丘洪父子;库兰德罗——七戒梅花鹿;戈多伊上校;盲人戈约·伊克和妻子玛丽亚·特贡;邮差尼乔·阿吉诺。每一个故事之间又有千丝万缕的联系,交织成一个错综复杂的画图,讲述了危地马拉山区的印第安人、拉迪诺人、城市和海港的各种人的生活。

《玉米人》中的大自然里的各种因素,飞禽走兽、花草树木、河流山川,都具有各自的生命和特点,扮演着各自的角色,决不仅仅起着衬托环境的作用。在这部作品中,阿斯图里亚斯所写的人物从来不是孤立的,他们总是被大自然的巨大声音所包围,被河流、山川、森林的声音所包围。阿斯图里亚斯把大自然看得与人一样具有说服力。他抚摸着大地时为之激动,抚摸不到大地时便感到悲哀。他远离祖国时就说一定要回到危地马拉,因为远离祖国,就听不到她的声音,听不到人的声音和风景的声音,就掌握不住这些声音了。因此,倾听是阿斯图里亚斯创作《玉米人》时采取的一个基本姿态,神奇与魔幻便是

^① 阿斯图里亚斯著,刘习良、笋季英译《玉米人》,352页,桂林,漓江出版社,1986。



从这里产生的。

为了捕捉到这种声音,他曾采用“自动写作法”。他的自动写作犹如印第安人在那里进行对话。印第安人少言寡语,用词慎重、稳健。正如加斯巴尔·伊龙所说,他只讲该说的话。因为,对于印第安人来说,语言是神圣的。根据《波波尔一乌》记载,古老的书中的话语不仅具有礼仪的性质,而且其本身就构成了宗教的实质。话语是神祇们的食粮,神祇们靠进食这些话语就够了。神祇们创造玛雅人的目的之一,就是为了倾听玛雅人的颂扬,因为人的话语是神圣的东西。造物主在创造武士、祭司和学者之前,先创造了艺术家、乐师、歌手、舞蹈家和画家,因为只有他们才能愉悦神祇,减轻他们的厌烦和乏味。对于印第安人来说,话语是最根本、最神圣的事物,它不仅具有神力和魔力,而且是很神奇的。印第安人还认为,话语犹如一颗种子,它抓住了事物的精髓和内涵。从一颗种子里可以长出一棵参天大树。如果说出了某件事物的确切名字,就意味着将这件事物揭露了,剥开了它的外壳,抛弃了它的神秘性。为了避免这种情况的出现,而今在危地马拉的一些村庄,所有的男人都叫胡安,所有的女人都叫玛丽亚,谁也不知道他们每个人的真名实姓。知道一个人的名字就等于把握住了这个人。

阿斯图里亚斯深深懂得话语对于印第安人的神圣意义,因此,他在自己的小说创作中也试图学着用这种话语来发掘语言隐藏着的那一面:它的回响,它的细微差别,它的芬芳……他就是用这种语言写作了《玉米人》。这部作品充满动荡、狂躁。鬼魅在其中乱舞,骷髅在狂笑,故事情节、人物关系交待清楚没有似乎并不重要,重要的是



把这些场面和情景都一股脑端出来。于是我们看见了由一些奇奇怪怪的人组成的王国。在这个王国里,时间是循环的,过去与现在,现实与想象,都同时存在于每一个故事的主人公的意识里。礼仪、行为、表情和事件不断地重复,又毫不留情地被不规则的停顿打断。阿斯图里亚斯以他的生花妙笔描绘了危地马拉的乡村生活,那是真实的,然而又是夸张变形的、近似漫画风格的写照:印第安人的节庆、婚礼、饕餮们的野宴、酩酊大醉、舞蹈、宗教仪式、集市、守灵和殡葬。阿斯图里亚斯带着玛雅—基切人的信念、感情和语言,以他们的思维方式把一个神奇的危地马拉的现实呈现在我们面前,于是我们看到了一个由梅斯蒂索文化构成的泛神论的世界。

在《玉米人》中,阿斯图里亚斯没有讲一句印第安人的语言,但是我们感到,土著居民的心理已经深深植根于他的心中。他们的心理是直觉的、思辨的,他们对于事物的解释非常独特。也许,一个博学的人类学家可以从阿斯图里亚斯的所有作品和文章中挑出数不清的资料性的错误,但是决不能由此而贬低其价值,因为在文学艺术的问题上,直觉与科学分析相比,可能是更加稳妥的一条道路。阿斯图里亚斯谈到他的创作时说:“我听到许多,再加上点推想,剩下的就是我发明点什么。”当然,他的发明决非随心所欲。他创造的氛围总是很真实,几乎透过每一页读者都可以听到激越的、清亮的声音。

1967年,当阿斯图里亚斯荣获诺贝尔文学奖时,瑞典文学院常务秘书安德森·奥斯特林先生在授奖词中提到《玉米人》时说:

“可以说这部作品基本上是个虚构的民间故事,但又



忠实于生活。它取材于危地马拉这个热带国家的神话。当地的居民一方面同神奇绮丽而又严酷的大自然作斗争,另一方面又同无法忍受的社会畸形现象、压迫和暴政作斗争。书中描写的大量的噩梦和图腾式的幻影可能会过分刺激我们的感官,但是我们却不能不为这种离奇可怕的诗所倾倒。”

正由于阿斯图里亚斯的“文学作品充满活力,深深植根于拉丁美洲民族气质和印第安人的传统之中”,他才获得诺贝尔文学奖。

有人把阿斯图里亚斯小说创作方面的重要特点归纳为三点:

首先,是永恒的政治承诺推动着这位作家的创作。

第二,是他对印第安人的世界的重视。

第三,是他在自己所有作品中都明显地表现拉丁美洲的现实。他通过印第安人的宇宙观来看待美洲的问题。这就是后人称之为魔幻现实主义的东西。



第五章 卡彭铁尔——敢于与超现实主义分道扬镳的人

古巴作家阿莱霍·卡彭铁尔是拉丁美洲魔幻现实主义早期的另一位先驱。他对于这一流派的形成和发展所起的重大作用不容忽视,他的重要性可以与阿斯图里亚斯并驾齐驱。如果说,阿斯图里亚斯以他的《总统先生》和《玉米人》等作品为拉美小说赢得了荣誉,使之得到世界的承认,为它赢来第一份诺贝尔文学奖,那么,卡彭铁尔则是以他的小说《人间王国》为拉丁美洲魔幻现实主义小说的形象作出了最优秀的典范。特别是那篇《人间王国》的序言,它被评论家们称为“拉丁美洲魔幻现实主义宣言”;更有甚者,有人称它为“拉丁美洲当代小说的宣言”。可以说,卡彭铁尔是以一生的创作来追求写作与拉美状况之间的关系。这种关系是不同人种、不同文化在特定环境下产生的结果,是特定的政治社会诸因素所产生的结果。拉丁美洲当代作家在认识写作与美洲意识的关系时,总是以卡彭铁尔的作品当作自己定向的路标。

第一节 不平凡的一生

让我们来看一看这位作家丰富的、充满活力和创作与革新的一生。

阿莱霍·卡彭铁尔 1904 年出生于哈瓦那。他的父亲



是一名建筑师，同时是一名很有音乐素养的大提琴手。他母亲是俄国人。他祖母也是音乐家。1902 年他的父母从欧洲来到古巴定居。父母品格高尚，情调高雅，工作勤奋。父亲喜欢旅行和阅读西班牙小说，特别是加尔多斯与巴罗哈的作品。他们之所以离开欧洲，是因为对那里的陈规陋习和沉闷气氛感到厌倦。在这



阿莱霍·卡彭铁尔

种家庭环境中，卡彭铁尔从小就讲法语和俄语，在满街都讲卡斯提利亚语的孩子们中间显得格格不入。但他很快学会了这种语言。以后他一生中都可以纯熟地运用法语、俄语、西班牙语和英语。父母的培养使他懂得音乐，并且成为一个出色的钢琴家。父亲的本行是建筑学，那也是他所熟悉的范围。他不满 10 岁时就到欧洲去旅行，曾到过法国、奥地利和俄国，不久就回哈瓦那上学。他曾在哈瓦那大学学习建筑学。没有学完就借助他在音乐、文学和造形艺术方面的专长，开始为古巴的一些报刊撰文，这些报刊是《争鸣》、《古巴传令官》等等。他主要写关于音乐的理论文章和评论，同时参加一些音乐活动。他与一些学者接触，建立友谊，参加了一个名为“少数派”的组织。



当时古巴总统、独裁者马查多将军统治下的国家充满了不公正,这对年轻的卡彭铁尔触动很大。1926年,他参加了攻打马查多将军的战斗,并且在一份知识分子抗议书上签名。因此,他被捕入狱,受尽折磨。出狱后,他为《社会》、《卡尔特》、《前进》等报刊撰文。他是《前进》的创始人之一。他报道哈瓦那生活中带有民众风味的方方面面,关注并传播巴黎的文艺界新动向。同时他与作曲家阿马特奥·罗丹合作,创作了一些歌曲、歌舞剧本。他曾去墨西哥进行短期旅游,被古老的阿兹台克王国的神奇文明深深地震撼了。

当时,在古巴,他虽然有人身自由,但仍然涉嫌政治。哈瓦那的警察头头到处追踪他。为了避免再次被捕,1928年他悄悄地离开了古巴,来到巴黎。他本来是打算暂时躲避一下风头的,谁知道在欧洲竟呆了11年,直到1939年才重归故土。在巴黎期间,他从事文学创作与音乐研究,为巴黎的多家杂志撰稿。当他在古巴的狱中时,就开始写他的第一部小说《埃古—扬巴—奥》,现在继续写下去。这本书直到1933年才得以在马德里出版。这部作品的内容明显地带有民间色彩,充满象征主义和与古巴黑人宗教礼仪相关的种种神秘。

在巴黎,卡彭铁尔结识了一大批作家,如安德列·布勒东、路易·阿拉贡、特里斯当·查拉、保罗·艾吕雅、布鲁斯特、纪德、萨特、加缪等,他们都是超现实主义者。由安德列·布勒东亲自出面,请他到《超现实主义革命》杂志工作。卡彭铁尔的朋友还有著名画家巴勃罗·毕加索,音乐家埃德加·瓦雷塞。他还与当时侨居巴黎的拉丁美洲作家结下深情厚谊,他们是阿斯图里亚斯、维森特·维多夫



罗、塞萨尔·巴列霍、阿尔图罗·乌斯拉尔·彼特里。他们一道为身体力行超现实主义而创办了《磁石》杂志。正是这些拉丁美洲人,日后成为推动当代拉丁美洲文学发展的主将。

1937年,卡彭铁尔与尼古拉斯·纪廉、费力克斯·皮塔等人作为古巴的代表来到西班牙巴伦西亚,参加了世界反法西斯知识分子代表大会。卡彭铁尔还到马德里参加了第二届保卫文化代表大会。他在西班牙结识了一些有名的作家,如佩德罗·萨利那斯、拉法埃尔·阿尔维蒂。

他在欧洲,主要是在巴黎期间,还作为一家磁带工厂的协调员从事音乐录制,曾为广播电台工作,任录音室主任。

在欧洲期间,出于对故土的思念,对美洲的挚爱,为了寻求美洲真正的身份,他带着渴望翻遍了能接触到的有关美洲的一切:文件、资料、编年史,去目睹博物馆中陈列的实物。

1939年,卡彭铁尔回到古巴,在教育部广播电台工作。1944年在国立音乐学院教授音乐课。在那段时间,他参与了古巴一些重要报刊的出版,如《根源》、《古巴杂志》、《加勒比学报》、《当代》等等。1943年法国演员路易斯·儒维特来到美洲,邀请卡彭铁尔陪同他去海地旅行。在那里他目睹了这个岛国的贫困落后,以及黑人的秘术“伏都”教的影响。海地之行激发了他的灵感,他创作了魔幻现实主义早期的经典著作《人间王国》(1949年出版)。此后他在墨西哥文化经济基金的资助下,在古巴圣地亚哥进行一系列音乐研究。1946年出版的《古巴音乐》就是他的一大成就。从1945年起他移居委内瑞拉,



从事出版与广播事业。他曾与阿尔图罗·乌斯拉尔·彼特里一道办《ARS》杂志。他为加拉加斯《国家报》撰稿(1946—1958),并且在那里写了下一部小说《消失的脚步》(1953年出版)。

1959年古巴革命取得胜利,他回到古巴,与当初在《前进》杂志工作的思想进步的同伴们一起参加了或力图参加革命。与他的同伴们相比,他的政治生涯和创作道路要顺畅得多。他曾任文学、文化、外交等领域的要职。他在哈瓦那大学讲授文化史。1963年到1968年,任古巴国家出版社社长。他曾以国家文化局高级领导人的身份访问苏联、东欧各国、越南、墨西哥、智利、日内瓦,曾两次访问中国(1961、1967),对中国人民怀着友好的感情。1968年他被任命为古巴驻法国大使馆文化参赞。由于他的文学创作具有的极高价值,他曾多次荣获国际大奖,其中包括墨西哥颁发的阿尔丰索·莱耶斯奖、西班牙颁发的塞万提斯奖(1977)、法国梅迪西奖(1975)。法文版的《人间王国》被评为1954年10月最佳图书。他的《消失的脚步》,曾在法国获得最佳图书奖。

第二节 文学家卡彭铁尔

阿莱霍·卡彭铁尔被称为古巴共和派第二代作家中最杰出的代表。与他属于同一流派的作家有恩里克·拉夫拉多尔、卡洛斯·蒙特内格罗、莉迪娅·卡夫雷拉、利诺·诺瓦尔·卡尔瓦、恩里克·塞尔帕等人。卡彭铁尔在小说创作方面硕果累累,价值极高,被译成18种西方文字。



他的主要作品被译成汉语,如《人间王国》、《消失的脚步》、《启蒙世纪》、《时间之战》等等。他成为 60 年代被人称为“文学爆炸”的西班牙美洲小说的关键人物。他的文学作品之所以出众,是因为他常常以重大的历史事件作为小说的题材。他的作品讲究韵律,文字考究,具有凝练的古典美。并且,他善于把自己熟悉的音乐、建筑学、考古学方面的知识运用到作品中,使其小说表现出与众不同的风格,所以有人把这种风格称为新巴罗克主义。更重要的是,他在艺术上大胆革新,不断进取。早年,他在法国巴黎,在西班牙,参加超现实主义运动。他不但用心学习,而且努力将这一流派的主张运用到自己的文学创作之中。他在欧洲完成的《埃古—扬巴—奥》无疑会带有二三十年代拉美小说那样的时代特点和缺点,也明显地带有超现实主义特征,充满了极端的先锋派色彩,又具有最传统的现实主义。该书最大的优点是置身于拉丁美洲的环境,对于超自然的东西不带偏见。作品中有招魂术、黑人的秘术、神话、传奇等等,这些因素构成了小说的有机部分,而不再像罗慕洛·加列戈斯的《堂娜·芭芭拉》中所表现的那样,将它们视为带有蒙昧主义和反动的因素了。《埃古—扬巴—奥》轻轻地推开了通向美洲神奇世界的大门。

卡彭铁尔在欧洲的经历是他 40 年代小说创作的准备阶段,是他日后行动的热身阶段。

40 年代拉美小说进入一个极为重要的大变革时代。1924 年至 1935 年,超现实主义在法国达到顶峰。拉丁美洲作家以各种方式接触到超现实主义运动及其领导人,是他们将这一流派的种种艺术形式、表现手法传播到美



洲。热衷于超现实主义的文坛新秀们,一心想把拉美小说从地方主义、象征主义的“泥潭”中拉出来,使他们的小说具有世界意义,这就等于对上一辈作家们犯下了“弑父之罪”。

在这个过程中,一开头,超现实主义还为拉美小说提供了必要的启示,即通过“普遍性”来寻找美洲的事物,而不是相反。将面临的现实与底层的现实,即潜意识的现实联系起来;将神经中枢置于理性之上;对神秘世界的揭示,对过去做出重新估价等等。这就使 40 年代末期的拉美作家以自己的实践迈出了最初的步伐,他们写出了很有新意的作品。如阿斯图里亚斯的《总统先生》、墨西哥作家阿古斯丁·亚涅斯的《山雨欲来》(1947)等。卡彭铁尔的《人间王国》,即是属于这一时期的重要作品。

40 年代对于西班牙美洲的文化人来说,是一个十分重要的年代。像阿莱霍·卡彭铁尔这种侨居欧洲又回到美洲,或者一直呆在美国的知识分子来说,这是一个回归美洲,或者说重新估价美洲的时代。1939 年,西班牙内战中的共和派失败。卡彭铁尔从欧洲回到古巴。不久以后,随着第二次世界大战爆发,大批拉丁美洲艺术家以及欧洲的知识分子来到美洲,特别是西班牙共和派的到来,大大促进了美洲文化事业的发展。他们在美洲各大都会创建新文化团体,建立出版社,创办报刊。与此同时,拉美民族意识增强。美洲的知识分子不禁要问:国家之本是什么?拉丁美洲之本是什么?当美洲与欧洲相对分离之后,就应当把注意力集中在自身。这种文化上的自主倾向,在二三十年代就加强了,到了这时就再现得更为强烈。是历史推动美洲人剪断了与欧洲紧紧相连的脐带,



因此,可以说,40年代是寻找美洲意识的年代,是尽力挖掘历史根源的年代,是寻找西班牙美洲意识的年代。他们这种寻找的目的,是为了将美洲的文学植根于一个属于自己的、不同于欧洲的、来源是多元化的遗产之中,它是由美洲大陆新整体中所有的种族和文化聚合而成,有着极其丰富的底蕴,因此具有极其强大的生命力。

第三节 他发现了美洲神奇的现实

在欧洲侨居 11 年之久并且积极参加超现实主义运动的卡彭铁尔决不是一个盲从的人。他虽然身居异国,却一直怀念着遥远的美洲。

从 1934 年起,他就与超现实主义保持距离。他说:

“……我觉得为超现实主义效力是徒劳无益的。我不会给这个运动增添光彩。我产生反叛情绪。我感到一种要再现美洲大陆的强烈愿望,尽管还不清楚怎样去再现。这个任务的艰巨激励着我,因为我对美洲的实质不甚了了。许多年来我全力阅读能够得到的一切有关美洲的书……8 年当中,除了阅读有关美洲的材料之外我没有做别的事。我眼前的美洲犹如一团烟云。我试图了解它,因为我有一种模糊的意念:我的作品将在这里展开,将有着浓烈的美洲色彩。8 年之后,我感到形成了对这块大陆的印象。我说过,我离开了超现实主义,因为我不会为这个流派做出贡献。但是,对我来说,超现实主义却有着十分重要的意义,它教会了我观察以前我们不曾注意到的美洲现实生活的结构及其细部。由于我



们处在吉拉尔德斯、加列戈斯和何塞·埃乌斯塔西奥·里维拉等掀起的乡土文学的浪潮中，它们曾一度被遮蔽。”

然而，与超现实主义决裂，并不意味着卡彭铁尔对超现实主义运动及其首领安德列·布勒东的背叛。他从这一流派中学会了以新的角度观察问题，即获得了所谓的“可见性”。于是，他带着些许负罪感——他觉得对美洲的事物了解得太少了，他有必要去了解美洲大地，了解美洲的身份，将它表现出来。

他回到美洲，开始对美洲进行深入、细致的研究和分析。由于他曾阅读过大量的编年史、纪实和文献，并曾就地考察历史，他对美洲有了前所未有的认识，成为美洲的最早的发现者之一。

卡彭铁尔不像一般的青年作家，他们还没有领会超现实主义的技巧、神奇和战略，只是把过时好几年的货色照搬过来，只能仿造出劣质的复制品。卡彭铁尔运用超现实主义的理解能力和观察方法来对待美洲的现实。在《人间王国》那篇著名的序言中，这种思想表现得十分明确。

被文学评论家埃米尔·罗德里格斯·莫内加尔称为“整个拉丁美洲新小说的序言”的著名文章，是在《人间王国》1949年问世前一年提前刊登在加拉加斯《民族报》上的。在“序言”中，他这样写道：

“1943年底，我有幸访问了亨利·克里斯托夫王国——充满诗意的‘桑苏西宫’遗址以及历经雷电、地震仍岿然独立的拉费里埃城堡，有幸游览了仍保持着诺曼底风格的海地角——殖民时期称之为法兰西角，该城有一条一直通向波利娜·波拿巴居住过的那座石砌宫殿的街



道,街道两旁排列着极长的阳台。我感受到了海地大地所具有的那种名不虚传的神奇性,看到了中部高原红土公路上神奇的路标,听到了佩特罗和拉达祭礼的鼓声,不禁从这个刚接触到的神奇现实联想起构成近30年来某些欧洲文学特点的那种挖空心思臆造神奇的企图。这类作品从布罗塞利昂德森林、圆桌骑士、墨林魔法师、亚瑟传说这样一些老的模本中寻找神奇;从集市上的杂耍和畸形人身上挖掘神奇的意味(法国的年轻诗人对集市上的畸形人和小丑怎么就百书不厌呢?兰波在他的《语言炼金术》一书中早就摒弃了这类东西);变戏法似的把一些毫不相干的东西捏合在一起以制造神奇,如超现实主义的画展所描绘的老一套的离奇故事——雨伞和缝纫机同时出现在解剖台上,发电机生产白鼬皮勺子,蜗牛在多雨的出租汽车里爬,寡妇的骨盆上枕着狮子头等等。文学上创造的这类神奇有:萨德所著《拉胡列塔》中的国王,雅里笔下的超级男性,刘易斯笔下的僧人以及英国黑色小说所采用的令人毛骨悚然的素材——幽灵,被囚禁的教士,变狼狂,古堡门上钉着的手,等等。

“这些魔法师想要不顾一切地创造神奇,结果都成了只能照搬条条的‘官僚’。应用老一套的公式创造出来的绘画作品成了表现饴糖状的钟表、女裁缝的人体模型和崇拜生殖力的模糊纪念碑的乏味廉价品;遵循这种公式,所谓神奇就不过是解剖台上的雨伞、龙虾、缝纫机或别的东西,不过是一间阴暗房间的内部或是一片布满岩石的荒漠。乌纳穆诺说过这样的话:‘死背法则是缺乏想像力



的表现……’^①

“……忘了神奇要真正成其为神奇,只能来自现实的意外变化(奇迹),来自对现实的别具只眼的揭示和对现实中不被察觉的丰富现象的不同寻常或刻意美化的阐发,或者来自对现实的各个方面、各种程度的扩展(只有在精神的激奋达到‘极限’的程度时,才能感受现实的种种方面和程度)。要产生神奇的感觉,首先就要相信神奇。不信圣人的人自然不能靠圣人创造的奇迹来治病,不是堂吉诃德,就不会尽其所有、全身心地扎进阿马迪斯·德·高拉或白马骑士蒂兰特的世界;《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》一书中的鲁蒂略关于变成狼人的一些话之所以显得那么可信,是因为在塞万提斯生活的那个时代,人们确信存在着所谓变狼狂。书中人物坐在女巫的披巾上从托斯卡纳飞到挪威也是同样地可信。马可·波罗不否认有些大鸟能用爪子抓着大象在天上飞;马丁·路德说自己曾劈头遇见过魔鬼并朝魔鬼的脑袋扔了一个墨水瓶。收集神奇题材书籍的人爱在维克多·雨果身上做文章,而雨果确实相信幽灵的存在,因为他断定自己在盖纳西岛上生活时,曾与莱奥波迪娜的幽灵说过话。梵高对《向日葵》这幅画的信心,足以使他在画布上表现出他的感受。因此,不相信神奇而描写神奇——就像超现实派多年来所做的那样——从来就是一种文学伎俩。这种伎俩用得久了,就像某些我们的‘经过修饰’的梦呓文学和对神经错乱的赞美之词一样使人厌烦。当然不能因此

^① 摘自卡彭铁尔著,江禾译《人间王国》序言,北京,《世界文学》1985/4, 51~52页。



而赞许那些主张‘回到现实’的人(这个术语具有一种一般的政治意义),因为他们无非是用左派文学家的陈词滥调和某些存在主义文学家热衷表现的使人厌恶的东西来代替魔术家的手法。一些不是性虐待狂的诗人和艺术家偏要去歌颂性虐待狂,因为自己阳痿而去崇拜‘超级男性’;他们把幽灵当作创作题材,却又不信妖术能唤出幽灵;他们创立秘密社团、文学流派和略带哲学味儿的组织,还确定了暗号和秘密宗旨(虽然他们从未达到这些宗旨),却又没有能力创造一种有效的神秘论并抛弃那些最卑怯的积习,打出可怕的信念之牌而使自己的灵魂担风险,这样的诗人和艺术家无疑是站不住脚的。”^①

委内瑞拉文学评论家亚·马尔克斯·罗德里格斯认为,这几段引文说明了这几个问题:“卡彭铁尔认为‘神奇的现实’必须来自现实;反过来,不存在非现实的神奇、罕见和怪异。然而,要使现实中出现神奇,需要具备某些条件。具体地说,需要现实出其不意地出现在习惯的环境之外,出现在我们称之为‘正常的范围’之外。这就是说,现实要经历一个暂时的或者经常的‘突变’。突变是数不胜数的。”^②

卡彭铁尔认为突变的可能性是无穷大的。他认为“现实的出其不意的变革就是‘奇迹’,但是作为事件的所有这些变革本身的奇迹是一回事,作为文学素材的事件

① 摘自卡彭铁尔著,江禾译《人间王国》序言,北京,《世界文学》,1985/4,52~53页。

② [委]亚·马尔克斯·罗德里格斯著,徐少军译《澄清有关的阿莱霍·卡彭铁尔的两个问题》,载《拉丁美洲当代文学评论》,225~226页,桂林,漓江出版社,1988。



又是一回事。因此,神奇经常就在我们周围的现实之中,问题是一般人体会不到。这便是要在艺术范围内产生‘神奇的现实’的另一个条件:现实本身的所有这些变革都是神奇的。为了使它们变成艺术上的素材,应该要‘在一种达到极限的精神状态下被强烈地感觉到’。卡彭铁尔的这一论断向我们说明了一个双重含义。他指出的是‘神奇的现实’的主导地位,或者它的存在。只有得天独厚的心灵,才能经历‘神奇的现实’。其次,当神奇在我们周围的现实中出现时,也同样只有得天独厚的心灵才能抓住、体察这样的事实。这种事实的出现是不足为奇的。然而对于一般人来说,它的存在却是隐蔽的。它们不论在自然界出现,还是在人们的行为中出现,只有那些具有特殊品质和能够通过艺术作品感染他人的心灵才能抓住。”^①

卡彭铁尔在这篇序言中还特别强调,“神奇的现实”是普遍地存在于美洲大地上的,而不必像欧洲超现实主义者们所做的那样,要挖空心思地冥思苦想,去杜撰,以达到惊人的目的。那不过是一种文学上的花招,有如魔术大师所玩的把戏一样,那样做的结果只能编出矫揉造作、不知所云、令人生厌的东西,只会落入模式化的窠臼。因此,卡彭铁尔对超现实主义的那一套再现手法和写作技巧感到厌倦,对它产生出一种反叛的情绪。他把目光转向美洲,在那里,超现实主义者们朝思暮想的“神奇”竟然唾

^① [委]亚·马尔克斯·罗德里格斯著,徐少军译《澄清有关的阿莱霍·卡彭铁尔的两个问题》,载《拉丁美洲当代文学评论》,225~226页,桂林,漓江出版社,1988。



手可得。

“我在海地逗留期间,由于天天接触可以称为‘神奇的现实’的那种东西,所以我很清楚地感受到了以上这一点。在那块土地上生活着千千万万个渴望自由的人,他们相信麦克康达尔^①具有变形的能力。在麦克康达尔被处决的那一天,这种集体的信念居然创造出一种奇迹。我了解到被授以宗教奥义的牙买加人布克芒的奇异历史。我到过拉费里埃城堡,那是史无前例的建筑物,只有在皮拉内西所画的‘假想监狱’里出现过类似的建筑。我呼吸到了亨利·克里斯托夫造成的那种气氛,他是个极有‘魄力’的君主,超现实主义派笔下的那些酷爱想象的暴行——实际上未能施行的残暴君主,和他相比全都相形见绌。我随时都能发现‘神奇现实’,可我又想到,这种活生生地存在着的神奇现实并非海地一国独有,而是整个美洲的财富(在美洲,关于宇宙起源的认识还没有得到彻底的清理)。在那些美洲史上有名而且留下了显赫姓氏的人的生平事迹中,往往也能发现‘神奇现实’。这些人中间既有寻找长生泉或马诺阿黄金城的人,也有最早的反叛者,或者像胡安娜·德阿苏杜伊上校那样带有神话色彩的美洲独立战争中的近代英雄。1780年居然还有一些神经正常的西班牙人从安戈斯图拉城出发,去寻找什么‘黄金国’,而在法国革命进行期间——理性与上帝万岁!——西班牙圣地亚哥德孔波斯特拉人弗朗西斯科·

^① 麦克康达尔是《人间王国》中的主人公之一。



梅嫩德斯还在巴塔戈尼亚地区寻找‘恺撒的魔城’……”^①

可以说,在《人间王国》序言中,卡彭铁尔把他对超现实主义的继承与批判的观点,对于美洲的神奇与拉美作家的写作之间的关系,表现得再清楚不过了。《人间王国》这部作品本身,是卡彭铁尔把自己的观点付诸实践的极好典范。让我们来看一看这部作品。

第四节 《人间王国》

对于魔幻现实主义起着至关重要的作用,有着极其深远影响的《人间王国》(又译为《这个世界的王国》),是一部6万字的中篇小说,其题材是描写1766年至1820年间海地的黑奴起义以及它的历史嬗变、政治风云和人事更迭。全书由四部分组成。

第一部分。黑奴受尽法国白人殖民者的欺凌,在黑人麦克康达尔的率领下发动起义,奋起反抗,但不幸失败,麦克康达尔被活活烧死。第二部分。牙买加黑人布克芒率领黑奴继续斗争,但也遭到失败,布克芒牺牲。第三部分。亨利·克里斯托夫独吞胜利果实,背叛了自己的种族。他搬用欧洲的君主制,使黑奴再次陷入水深火热之中,引起一场新的暴动。第四部分。亨利·克里斯托夫被消灭,共和派的黑白混血人建立起新的政治制度,但较

^① 卡彭铁尔著,江禾译《人间王国》序言,北京,《世界文学》,1985/4,53~54页。



前相比,对黑人的欺压有过之而无不及。为把全书四个部分有机地连为一体,作者安排了黑奴蒂·诺埃尔作为上述四个时期的见证人。

故事发生的时间是 18 世纪末 19 世纪初,地点是在法国殖民统治者占领的海地。黑奴蒂·诺埃尔目睹了这个岛国半个多世纪的风云变幻。在一座庄园里,有一个来自非洲的曼丁戈黑奴麦克康达尔。一天,他的右臂被榨糖机卷了进去。他当机立断,抽刀断臂,因此致残。此后他只能从事放牧。苦大仇深的麦克康达尔能识别各种毒草,他采集起来用以毒杀凶残的庄园主。从此他走遍各地,率领被压迫的黑奴反抗庄园主。庄园主们气急败坏,疯狂反扑,终于弄明白是麦克康达尔给他们带来灾难,便到处追捕他,但总不能得逞。麦克康达尔是个神通广大、无所不能的人,他像有 72 变的孙悟空一样,能随意变成鸟兽鱼虫,保护自己,攻击敌人。圣诞节前夜,多时不见的麦克康达尔恢复人形,出其不意地来到黑奴中间。他们欣喜若狂,欢聚一堂。庄园主们卷土重来,冷不防抓住了麦克康达尔。满身伤痕的黑人英雄被五花大绑带到广场,将被施以火刑,然而:

“……到了关键的时刻,绑在麦克康达尔身上的绳子会因那个身体的隐遁而在一刹那间仍保持着人的轮廓,然后顺着木桩滑到地上。麦克康达尔则变作嗡嗡叫的蚊子,落到军队统帅的三角帽上,看着白人惊慌失措而暗自好笑。主人们哪里知道这一切,所以他们花了那么多钱搞了这一幕。不过这不会奏效,只能表明他们没有办法对付被伟大的洛阿神施过涂油礼的人。

“麦克康达尔被捆在柱子上。刽子手用钳子挟起炭



火。总督用前一夜对着镜子反复练习过的姿势抽出利剑,下令执行判决。火舌翻卷,朝独臂人身上舔去,烧灼着他的腿。这时,麦克康达尔吓人地舞起他那没被捆住的残肢(尽管只是一小截胳膊,却显得那么可怕),用嗥叫般的声音念起奇怪的咒语,身躯猛地向前一倾,捆在身上的绳子落到了地上,黑人的身体腾空而起,在一些人的头上飞过,落进奴隶们组成的黑色海洋。广场上响起同一个喊声:

“‘麦克康达尔得救了!’”^①

奴隶们欢天喜地回到各自的庄园,因为“麦克康达尔履行了诺言,永久地留在了人间王国”。此后,来自牙买加的黑人布克芒率领黑奴继续斗争。他说,属于黑人的神灵让他们报仇雪恨。黑人们又掀起反抗的怒潮。庄园主们吓得六神无主,从古巴运来猎犬,还运来毒蛇对付起义者以及支持他们的农民。布克芒领导的斗争又遭失败,他本人也牺牲了。

蒂·诺埃尔被人卖来卖去,几经辗转,此时已成了自由人。当他回到海地时,发现国家发生了惊人的变化。白人统治变成了黑人专权。厨师出身、后来是旅店老板的黑人亨利·克里斯托夫独吞了胜利果实,背叛了自己的种族。他搬用欧洲的体制,当上了皇帝,变本加厉地残害黑人同胞。为权欲所驱使,他强迫百姓服苦役,修城堡。这项工程已耗时12年之久,为此已牺牲了无数黑奴的性命。人们忍无可忍,再次起义,焚烧了宫殿、城堡、庄园、

^① 卡彭铁尔著,江禾译《人间王国》序言,北京,《世界文学》,1985/4,75页。



农舍。走投无路的亨利·克里斯托夫自杀身亡。取而代之的是黑白混血共和派建立起的新政权,黑人们仍然受压迫、被剥削。苦不堪言的村民只好背井离乡,逃到深山之中。历经沧桑的蒂·诺埃尔也曾变成鸟兽鱼虫来摆脱苦难,他行将就木。此时他明白了,人永远也不知道自己为谁辛苦,为谁等待。人是为了自己不相识的人吃苦、期待和辛劳,而这些人同样在为另外一些像他们一样不幸的人吃苦、期待和辛劳。因为人总是希望得到一种比自己所能得到的更大的幸福。人之所以伟大,恰恰在于他有改善境遇的意愿。天国里没有必要建立伟大业绩。这就是人间王国的伟大之处。因此,蒂·诺埃尔还是以人的姿态向新的统治者宣战,向那些黑白混血种达官贵人挑战。

在这部作品中,卡彭铁尔如他在序言中所说,摆脱了欧洲超现实主义的写作手法,他在追求拉丁美洲普遍存在于山川湖泊、莽林草原的“神奇的现实”。除了神奇的大自然,来源各异的、多民族的、多人种的神话传说也构成了“神奇现实”的宗教信仰的基础。他不必刻意追求,他所做的只是把这种“神奇的现实”忠实地笔录下来即可。比如,黑人总统亨利·克里斯托夫凶狠残暴,比超现实主义挖空心思杜撰出来的暴君形象更凶残。卡彭铁尔就用这种手法记述了发生在海地岛的、由真人真事构成的历史。那里的黑人有自己的秘密团体。他们信仰“伏都”教,相信人可以变形。因此,起义领袖麦克康达尔可以是人是兽,亦神亦鬼,自由飞翔,奔跑在天空、河海及大地上。对他来说,生与死的界限并不存在。他能从烈



焰中脱身升腾到天空,永远留在人间王国。难怪白人庄园主们大惊失色,以为黑奴们愚昧到不知为其领袖的故去难过,反而欣喜若狂,犹如过节一样。黑奴们深信麦克康达尔得救了,他享有不死的灵魂。

在拉丁美洲上一代小说——大地小说或土著小说中,这种种“落后现象”或宗教,往往是被当作愚昧落后的东西加以提示和批判的。但是到了卡彭铁尔这里则不同了,它们被当作构成“神奇的现实”的基本因素来描写,来再现。卡彭铁尔甚至还提出“信则灵,不信则不灵”的说法。他就是这样给我们制造了一个亦梦亦幻,亦神亦鬼,真真假假的氛围。在这样的气氛与环境中,活跃着麦克康达尔、蒂·诺埃尔、布克芒,甚至亨利·克里斯托夫等栩栩如生的人物形象,使近 200 年前的历史重现在我们面前。

卡彭铁尔以他的《人间王国》为他提出的“神奇的现实”以及基于这一理论的小说创作方法作出了最好的示范,极大地启迪了当时及以后几代拉丁美洲小说家。为此,人们将他尊为神奇的魔幻现实主义大师。

第五节 “神奇的现实”与魔幻现实主义

应当如何认识“神奇的现实”?在当时以及在日后很长的时期内,有些文学评论家坚持把“神奇的现实”与“魔幻现实”区分开来。委内瑞拉的亚历克西斯·马尔克斯·罗德里格斯 1974 年发表题为《澄清有关阿莱霍·卡彭铁尔的两个问题》的文章,其中所涉及的头一个问题就是:



“必须分清魔幻现实主义和‘神奇的现实’。”他在文章中强调：卡彭铁尔本人在题为《探索与区别》的散文集中，给“神奇的现实”下了极其明确的定义，驳斥了把卡彭铁尔的小说列入魔幻现实主义范畴的作法。该文作者支持卡彭铁尔的看法，认为在《人间王国》的序言中谈到了“神奇的现实”的定义，事实上是对“魔幻现实主义”这一标签最早的否定。

卡彭铁尔认为，“神奇的现实”必须来自现实；反过来，不存在非现实的神奇、罕见和怪异。他认为，只有“神奇的现实”的艺术家才能看到其他眼睛看不到的东西。

亚·马尔克斯·罗德里格斯认为，根据“神奇的现实”的本质和艺术结构与魔幻现实主义的本质和结构的对照，可以看到二者之间的深刻差别：魔幻现实主义也源于现实，而现实本身可以是奇妙的，也可以不是奇妙的。关键在于，不管这个现实性质如何，它能引起艺术家想像力的冲动，从而使上述现实转化为某种奇妙的东西。因此，魔幻现实主义模式内的奇妙，即神奇，就不一定必须在现实范围之内，而是来自于艺术家达到“极限”的想象。他认为，魔幻现实主义，由于表现手法的不足，还停留在原始水平之上，运用某些神话故事或民间传说，来解释某些向特别有限的原始想像力挑战的现实。面对无法解释的事实，便借助于想象，或杜撰，以代替没有找到的答案。这就是说，艺术家们有意识地将现实变为想象，以获得艺术上的效果。这样看来，魔幻现实主义的艺术家和“神奇的现实”的艺术家的作用是不相同的。他说：主要是手法上的不同。比如，加西亚·马尔克斯在他的作品里，对基于民间信仰的场面作了想象上的加工，而卡彭铁尔不是



加工一个想象的事实,而只是把实况记录下来,转达给读者。当然,卡彭铁尔所做的也是艺术加工,否则就无异于新闻报道了。评论家亚·马尔克斯·罗德里格斯强调的是:在魔幻现实主义中,魔幻在于艺术家;在“神奇的现实”中,神奇却在于现实。前者倾向于想象,后者却维持在现实的范围之内,但二者始终与超现实主义无缘。他与卡彭铁尔一致认为它们二者从未志同道合,用来加工的艺术作品的素材不同,创作手法与结构也不相同,其效果也不应相同,观众(读者)对其反应也必然不同。

卡彭铁尔与亚·马尔克斯·罗德里格斯反复强调“神奇的现实”和“神奇的现实主义”与魔幻现实主义的区别,诚然有他们充足的理由。但是,不可否认的是,卡彭铁尔的《人间王国》及其序言,对于日后的拉丁美洲魔幻现实主义作家以及其他流派的作家带来很大启迪。他们从中为自己找到理论与实践的依据,创作了许多优秀的作品。

《人间王国》一般被人们认为是早期魔幻现实主义的代表作,把它当作魔幻现实主义的雏形。一些评论家压根儿就不理会卡彭铁尔自己的看法,他们直截了当地把“神奇的现实”与“魔幻现实”看作一回事,把卡彭铁尔当成魔幻现实主义的先驱之一。不可否认,如果没有卡彭铁尔,就不会有日后如此兴旺发达的拉丁美洲魔幻现实主义流派。

另一些人,对卡彭铁尔的话还是牢记在心的,他们想出了一个两全的办法,那就是在魔幻现实主义(Realismo Mágico)的后面加上“神奇”一词,就成了“神奇的魔幻现实主义”(Realismo Mágico Maravilloso)。这样一来,他们就



稍稍感到心安理得了,既把他们的先驱、旗手和导师囊括进了魔幻现实主义的阵营,又没有公开违背大师本人的意见。然而,更多的文学评论家则反复强调,魔幻现实主义就是卡彭铁尔的“神奇的现实”,只是认识论的不同,提法不同而已。

好在魔幻现实主义从来就不像超现实主义那样,有“黑手党的党魁”,制定有严格的“教规”,有权将这个或那个作家吸收或革出“教门”。我们就不妨把魔幻现实主义的范围划得广泛一些,而不必过分强调“神奇”与“魔幻”之间并不太大且很难分开的区别。问题的关键在于,无论是“神奇”或“魔幻”,都成功地把日常生活的事物与真正现实的事物以及非现实和幻想的事物结合起来了。

不论如何,卡彭铁尔对于魔幻现实主义来说,实在是太重要了,如果舍弃了这位作家,魔幻现实主义就失去了历史,就没有自己的系统了。

第六节 《消失的脚步》、《启蒙世纪》、 《时间之战》等作品

如果说,《人间王国》的创作是卡彭铁尔从他的海地之行得到的灵感,那么他在委内瑞拉的生活则启迪了他,使他写出了一部巨著《消失的脚步》。他曾沿奥里诺科河上溯到热带莽林的深处,那里纷乱的、令人迷醉的氛围使他难以忘怀。

《消失的脚步》于1953年问世,其题材与风格不同于



《人间王国》，是一部充满激情的小说。

《消失的脚步》叙述纽约一位音乐研究者深入委内瑞拉原始森林，去寻找一套原始乐器的故事。主人公在进行人种学和土著音乐的研究过程中，爱上了一位印第安姑娘。他深感所谓“发达文明”的罪恶，以及“不开化”文明的质朴。他觉得这次旅行是在赎罪，在批判城市文明的罪孽，可以使他返璞归真，但是他又无法摆脱城市生活。这部小说带有象征意义和自传性质。当时正值古巴独裁者巴蒂斯塔当政。小说表现了作者的失望情绪。

卡彭铁尔曾借用《圣经》指出创世纪、巴别城、启示录等各个不同时代的同时并存、相互交叉的现实来说明拉丁美洲历史背景的奇特性。他说：“美洲是唯一不同时代并存的大陆，在这里，一个 20 世纪的人可能同一个压根儿不知道什么是报纸和通讯、过着中世纪生活的人握手，或者同一个其生活条件更接近 1850 年浪漫主义时代的人握手。”

《消失的脚步》正好与他的这话吻合。这也正是这部小说的奇特之处。故事情节发展的顺序正好与历史发展的顺序相反，按时间由近及远的倒溯。我们首先看到的是现代文明高度发达的一个美洲国家的都会，那里处于热火朝天的革命之中。为了博物馆收藏的需要，主人公去寻找一种原始的乐器。于是他离开喧嚣的城市，来到内地乡村。那里的风土人情、建筑风格和生活习惯仍然保留着殖民时期的原汁原味。在那里我们可以遇见不少十八九世纪生活的遗迹。然后，随着主人公的足迹，上溯到奥里诺科（或任何一条美洲的大川）的源头，来到原始森林的深处、尚处于石器时代的土著部落世界。那里的



人仍然保持着原始人的生活方式以及那份真诚和质朴，固守着美洲的神奇。令人难以置信的是，那里还有做着黄金梦的探险者，按照其高祖父辈的指点在寻找好运。也有虔诚的布道者在传教，来完成“普渡众生”的崇高使命。总而言之，主人公沿着人类各个时代逆流而上，结果，终点又成了人类文明的开端。他得到幸福、和谐与充实，他不愿再回到现代文明之中。

众所周知，在拉美当代新小说中，对于时空的挑战也构成了魔幻现实主义小说的重要特点之一。在这一方面，除了《消失的脚步》中逆历史时序的写法为我们作出了示范以外，卡彭铁尔的一些短篇小说给同辈或后辈带来很大的启迪。1958年出版的《时间之战》中收进去的一些作品，就是以时间为实验的素材写出的别出心裁、独具匠心的精品。

《回归种子》就是其中一个极好的证明。

这部作品最早于1944年发表。作品“倒戈而入”，用逆时针的时序，描绘了堂·马尔西亚的一生，从老死到出生，他回归到母亲的腹中。

“卡佩雅尼亚斯侯爵堂·马尔西亚的尸体直挺挺地躺在床上，胸前别满了勋章，前后左右点着四支蜡烛，长长的烛泪煞似老人的胡须(第二段)。”可是，“蜡烛恢复了原状，收回了泪花。修女灭掉蜡烛后带着火苗转身离去。烛芯变白了，火星消失了。客人的马车纷纷离去，淹没在黑暗之中，空荡荡的大院恢复了平静。堂·马尔西亚的脉搏开始悸动，他睁开了眼睛(第三段)。”“墙上的裂缝弥合了。……棕榈的年轮减少了。爬藤伸出了最初的角须……房子的柱头完好如新。马尔西亚风流倜傥，成天接



着夫人行乐。他不再是风烛残年、鸡皮脱落,而是愁眉舒展,下巴变得愈来愈光洁和富有弹性,浑身的肌肉恢复了青春的活力(第四段)。”就这样,主人公在人生的旅途上一点点地往回走。直到第十一段:“……洗礼收回了,味觉、嗅觉、听觉和视觉随之消失。他的双手抚摩着温柔的形态。他有感觉。宇宙在他的四面八方。他闭上眼睛,眼前是流动的液体,他回到了热乎乎的地方,湿润、漆黑、柔软、一片沉寂。它,当它感到他回归自身的时候,恢复了生命的悸动。”^①

这,就是一个垂死的人,或者一个已经死去的人如何回到他的最初状态,这就是“回归种子”的全过程。

《启蒙世纪》(1962)记述了从1789年法国资产阶级大革命爆发到1807年拿破仑入侵西班牙这20多年的变迁。其空间包括从加勒比海、拉美大陆到法国、西班牙的广阔地域,表现了法国大革命前后及拉美大陆当时的历史事件和政治风云。展示了阶级矛盾、暴力斗争以及理想破灭。

《方法的根源》(1974)是一部反独裁体小说。卡彭铁尔的贡献在于他摒弃了19世纪反独裁小说的脸谱式的夸张,有了新的突破。他用较大的篇幅渲染了拉美独裁者赖以生存的历史和现实环境。作品写得形象、生动、深刻。典型的环境为刻画典型的人物打下坚实的基础。他的这些作品都堪称拉丁美洲文学中的精品。

卡彭铁尔最大的贡献在于他制定了属于美洲自己

^① 摘自卡彭铁尔著,陈众议、赵英译《追击·时间之战》,152~167页,广州,花城出版社,1992。



的、地道的美学,即“神奇的现实”。他为拉美作家开创了一个相当坚实的文学天地,使得美洲的小说由于开始具有世界性的价值而得以跻身世界文坛。

他的理论与实践大大影响了下一代的作家——加西亚·马尔克斯、卡洛斯·富恩特斯、巴尔加斯·略萨等人。他们从卡彭铁尔那里找到了行之有效的真理。正如卡洛斯·富恩特斯所说,他是“我们当代伟大的经典作家”。



第六章 胡安·鲁尔福——创造了一个当代墨西哥神话世界

胡安·鲁尔福是魔幻现实主义进入中期的代表作家。他在拉丁美洲文学史中代表了这一重大转变时刻,对当代叙事文学有很深刻的影响。他的两部作品《烈火中的平原》和《佩德罗·帕拉莫》正是叙事文学这一概念上以及语言运用上的一大创举。他在《佩德罗·帕拉莫》中创造的鬼魂世界动人心弦。评论家朱塞佩·贝利尼称他“真正革新了墨西哥小说”。路·阿·桑切斯说他“以一本无可比拟的书令作家们震惊”。金·佛朗哥则认为他把人的孤独写活了。

第一节 孤独的胡安·鲁尔福

墨西哥作家胡安·鲁尔福于1918年出生于哈利斯科州萨尤拉的一个小村庄。出生后第三天便随父母迁居到祖父的庄园。祖父的庄园位于哈利斯科州首府瓜达拉哈拉城南不远的小镇圣卡夫列尔附近,名叫阿布尔科。那是一片干旱贫瘠的土地,加上连年战争——继1910年资产阶级革命战争爆发后,接踵而来的是军阀混战,然后便是1926年至1928年的基督教战争,这使得人民的生活每况愈下。

胡安·鲁尔福的童年是很不幸的。在那动乱的年代



里，他失去许多亲人。

1925 年他 7 岁时，父亲被人杀死，祖父因被吊打而失去拇指，不久以后母亲又去世了。他只记得亲人们一个一个地死去，家里的男子汉有好几位都在 33 岁时夭亡，与耶稣殉难时的年龄一样。胡安·鲁尔福开头是寄居在祖父家里，后来被约瑟芬派的法国修女收养，进了孤儿院。在那里他学会了读书写字。基督教战



胡安·鲁尔福

争爆发后，圣卡夫列尔教区的神甫“投笔从戎”，把大量图书寄存在他祖父家里。这样，胡安·鲁尔福便有机会博览群书。当时他还不满 10 岁。他的祖母识字不多，却能背诵不少作品。这便是他的启蒙时期。后来，姑母把他送到瓜达拉哈拉城，在一所名叫路易斯·席尔瓦的学校读了 3 年书。长辈们一心想让他学法律，这样便可以继承（他的祖父是律师）并能利用那些书籍。然而事不凑巧，由于他所报考的大学罢工，他未能如愿。

为了谋生，在不得已的情况下他当了会计。1935 年他来到墨西哥城，在国家移民局及其他政府部门工作，一干就是 10 年。工作之余他在大学旁听文学课程，因为从幼年起，他就产生了从事文学创作的愿望。

墨西哥是一座繁荣的城市，然而他举目无亲，感到孤



独和寂寞,伴随他的只有对苦难的故乡的回忆。他大量阅读并从事业余创作。这时,他又接触到大量其他国家的文学作品,主要是斯堪的那维亚半岛诸国、北美和俄国作家的作品。他喜爱的作家有美国的威廉·福克纳、海明威、多斯·帕索斯,挪威的克鲁特·汉姆生,冰岛的拉克斯内斯,爱尔兰的詹姆斯·乔伊斯,瑞典的拉格诺夫,俄国的柯罗连科和安德烈耶夫。这些作家的作品中的现实主义倾向给他留下了深刻的印象,对他未来的创作生涯产生了巨大影响。

年轻的胡安·鲁尔福开始了创作的尝试,他的目的是“解释自己”,结果竟写了一部长达三四百页的小说。他为自己的“头生子”命名为《沮丧的儿子》。虽经悉心哺育,这个“独生子终未长大成人”,只有忍痛将它扔进了废纸篓。因为,无论是在当时还是在成名之后,他都反对做作与夸张。他要用“最简洁的办法写最普通的人,不想使说话像写作,而是想让写作像说话一样”。他觉得简洁的语言才能表现对严酷生活的冷峻态度,这正是他要表现的哈利斯科农民的特征。

1939年,第二次世界大战爆发,每天都有船舰把难民运往墨西哥。当时在移民局供职的胡安·鲁尔福的工作,就是把难民安置在瓜达拉哈拉城及其周围地区,因此非常忙碌。那时正值卡德纳斯将军担任总统。这是一位有远见卓识的政治家,在政治、经济、外交、文化、教育等方面采取了许多开明的措施。这是墨西哥知识分子感到最舒畅的时期,他们思想活跃,活动频繁。四五十年代,在墨西哥创办了不少刊物。胡安·鲁尔福与他的朋友胡安·阿莱奥拉、安东尼奥·阿拉托雷也在瓜达拉哈拉办起



一份文学杂志——《面包》。他在这本杂志上发表自己的早期作品,如《生活本身并非那么严肃》(1942)、《分给我们土地了》(1945)等等。

1946年,胡安·鲁尔福离开移民局,到一家名叫古德瑞奇公司的旅游部门工作,为该公司推销汽车轮胎。这样,他有机会跑遍全国各地。他在那个岗位上又干了9年。1954年他被提升到出版部门工作。直到此时,他只写过一些短篇小说,零星地发表在报刊杂志上。这时,一些独具慧眼的评论家已经注意到文坛上这颗刚刚升起的新星。1953年他发表了短篇小说集《烈火中的平原》,其中收进他以前写好的十来篇作品,也为下一部中篇小说《佩德罗·帕拉莫》在1955年出版做好了准备。这两部作品的发表,当时就引起了评论家和读者的关注。随着时间的推移,人们愈来愈认识到这些篇章的重要,它们终于成了墨西哥和拉丁美洲小说的经典。

1962年,胡安·鲁尔福开始在墨西哥全国印第安人研究所工作。在这个位置上,他仍然关注着在他的所有作品中关心的墨西哥农民、印第安人的命运。从此他再也没有离开这个机构,直到1986年1月7日夜里,他因病在墨西哥城去世,享年67岁。他的去世使成千上万期待着他的新作问世的评论界和读者感到十分惋惜。

胡安·鲁尔福的丧事办得十分简朴,灵堂里没有摆设鲜花,只是在灵床上方挂着一枚十字架,因为他曾留下遗言:愿他的葬礼像他的一生那样简朴。然而,墨西哥城的文化界人士,还是在国家艺术宫为他举行了隆重的哀悼仪式。他的灵柩安葬在墨西哥城西郊的一座公墓里。从那里他可以遥望自己的故乡。



第二节 创作生涯

胡安·鲁尔福在 50 年代创作的两部作品:《烈火中的平原》和《佩德罗·帕拉莫》被视为墨西哥乃至拉美小说的经典。从内容上看,可以把它们归纳到以马里亚诺·阿苏埃拉的《底层的人们》(1916)为开头的墨西哥革命小说这一大类。阿苏埃拉那一批人属于第一代墨西哥小说家。他们写的小说产生在革命战争中或革命战争刚刚结束时期,主要是从正面讴歌波澜壮阔的革命。第二代墨西哥革命小说家有弗朗西斯科·罗哈斯、贡萨莱斯(1904—1951)、格里高利·洛佩斯·依、富恩特斯、何塞·雷韦埃爾塔斯(1914—1976)等人,其中最有代表性的作品是阿古斯丁·亚涅斯的《山雨欲来》(1947)。他们是在战争的急风暴雨过后来回顾这场革命的。在第二代作家的作品中,我们可以看到欧美作家的写作技巧已经影响他们了。胡安·鲁尔福被称为墨西哥革命小说的第三代作家的代表。他已经不是直接地、正面地描写革命,而是站在一定的历史高度,回顾和剖析这场革命。胡安·鲁尔福这时的作品与以前的革命小说不同之处,是失去了纪实和佐证这场革命的性质。他几乎没有正面记叙革命,而是表现了这场武装斗争留给墨西哥社会的痕迹,既深刻又痛苦。革命的旗帜已被抛弃,国家机器建立起来,理想主义失败了,社会在前进,经济在发展,但是农村生活毫无变化,一切依然如故,农民仍在痛苦中挣扎。胡安·鲁尔福的作品从反面验证革命的弊端和不彻底性。他渴望改变现实,

可是在严酷的现实面前他又无能为力,因此他的作品中笼罩着一种悲观、宿命的气氛,充满绝望和痛苦。

在他的作品中,我们最常看到的是暴力、仇恨,普遍的甚至存在于家庭内部的宿怨和复仇,愚昧和落后。由于战争造成的田园荒芜,我们在《烈火中的平原》的那些故事中可以看到,悲哀、荒凉、无望的氛围成为占主导地位的东西。胡安·鲁尔福运用的语言“贫瘠”,简洁,结构简单。他惜墨如金,留出空间,任人想象,形式非常俭朴,省略一切零部件,结果竟反而产生一种不可磨灭的效果。我们不明白,他为何常常把发生的重大事件的情节省去。比如,在《烈火中的平原》中的《清晨》中,有一个人杀了一个强奸者,到底是怎么回事,作者并没有明确交代,故事的脉络好像不甚清楚,可是当你搞清楚杀人的原因之后,你会觉得“杀人可恕,情理难容”。在《你没听到狗叫吗?》这个故事中,写了一位老爹对他当强盗的独生子又恨又爱的奇特故事。他一边使劲骂独生子,一边又把垂危的独生子紧紧地背在身上。故事的叙述是跳跃性的。《卢维那》描写的是自然景色,一座位于山巅的白色村庄,它的名字听起来像是天堂,但实际上是个炼狱,没有水,没有土,没有树木和野草,连狗也死光了。风,成年刮个不停,黄昏或清晨,有人如憧憧鬼影从街上走过……这鬼魂出没的地方与日后的小说《佩德罗·帕拉莫》中所营造的氛围是一样的。所以我们可以说,《烈火中的平原》为后一部小说打下了基础,是它的准备阶段。

《烈火中的平原》的成功,激励了胡安·鲁尔福的创作热情。他辞去旅游部门的工作,靠着洛克菲勒基金会的资助,修改整理他早已开始构思的第一部中篇小说《佩德



罗·帕拉莫》。该书于 1955 年由墨西哥经济文化基金出版社出版。胡安·鲁尔福回忆他创作该书的情况时说：

“1954 年 5 月的某一天，我买了一本学生用的练习簿，准备把我脑海里酝酿多年的一部中篇的第一章写下来。我终于找着了创作这部小说的基调和氛围。说也奇怪，真不知道当时我的灵感怎么会像泉水一样源源不断地喷发出来，仿佛鬼使神差，有人对我口授一般。于是我决定一边走一边用绿色和蓝色的小纸片把我的全部灵感统统记录下来。就这样，每天下了班，回到家里，我就用绿墨水钢笔在练习簿上整理并誉清我的小说。我总是一段一段地写，总留着一个没有写完的段落，以便第二天接续时不至于打断原来的思路 and 结构。从 5 月到 8 月，写了 4 个月。我写了 300 页的初稿，后来又接连改了 3 次，压缩了一半，去掉了不少废话和可有可无的字句和段落，总算定了稿。这篇小说我曾先后取名为《喁喁细语》和《月旁孤星》。同年 9 月，手稿送到经济文化基金出版社，才定名为《佩德罗·帕拉莫》，1955 年 3 月正式出版。”^①

第三节 《佩德罗·帕拉莫》

《佩德罗·帕拉莫》的故事情节并不复杂。主人公佩德罗是庄园主卢卡斯的儿子。他小的时候，父亲被雇工杀死，他受到很大刺激。他原先光知道傻头傻脑地追求

^① 何榕著《鲁尔福谈〈佩德罗·帕拉莫〉》，北京，《世界文学》，1986/4，316 页。



姑娘,现在变成一个地产不多,野心很大,仇恨周围一切人的家伙。他软硬兼施,巧取豪夺,渐渐地把科马拉村的土地全部据为己有。他抵赖债务,偷移地界,甚至谋财害命,无所不为。为了免去欠债,他与自己最大的债主多洛雷斯·普雷西亚多结婚,尽管他从来不曾爱过她。厌倦她以后又将她抛弃,却扣留了她的地产。多洛雷斯只好离开故里。佩德罗还抢夺一个名叫阿尔特雷特的地主的财产,与他发生争执,便派人把他吊死在家中。就这样,他成了当地一个横行霸道、心狠手毒的土豪劣绅。他周围的人,无论是雇工还是商人,无论是律师还是神父,对他无不望而生畏,敢怒而不敢言。就连震惊世界的墨西哥1910年的资产阶级民主革命的农民起义部队,也被这奸诈狡猾的恶霸地主蒙骗住。他假装投靠革命,以便保护自己,指使自己的心腹打入革命阵营,以监视起义军的行动。他唆使起义部队去抢劫周围的村落,自己反而趁机扩大了地盘。

为所欲为的佩德罗·帕拉莫也不可能做到处处顺手,事事遂心。痛苦与不幸同样要降临到他的头上。他所受到的第一个打击就是他的爱子米盖尔·帕拉莫死去。这个坏种17岁时就行凶杀人,村中半数的姑娘都被他蹂躏,但他却依仗父亲的权势逍遥法外。一次他夜游出村寻找女人时,马失前蹄,坠地身亡。从他的突然死亡中,佩德罗·帕拉莫领悟到他该偿还欠下的孽债了,于是他说:“最好早点开始,以便快些结束。”

佩德罗·帕拉莫从疯狂的复仇心理出发,一生追求无限的权力,建立以自己为中心的小小王国,在那里主宰一切。但是,当他想逾越包围着自己的可怕的孤独,追求他



从小就爱的苏珊娜，一个穷苦女人的爱情时，却遭到了失败。不可一世的佩德罗表面上的残暴专横掩盖不了他内心的痛苦，因为他的努力是徒劳的，他无法攻克那梦寐以求的堡垒。

苏珊娜·圣胡安是佩德罗少年时代的女友。想当初他们青梅竹马，两小无猜。他们一道赤裸着身子在水中游泳，在春风中放风筝。佩德罗忘不了这一切，因为苏珊娜就是他那已经失去了的可贵的、天真无邪的往昔的象征。苏珊娜是他渴望的幸福，是唯一能把他从外表的凶狠残暴和内心的空虚苦闷的矛盾中解救出来的人。但是，苏珊娜，这饱尝了人间辛酸与苦难的妇女，是不可能解救佩德罗肮脏罪恶的灵魂的。苏珊娜一生都经受着噩梦般的现实生活的折磨。小时候，因她母亲患肺病，人们都避开她一家人。母亲死时没人前来送葬。她与父亲离开了家乡。父亲又不断给她带来心灵的创伤。父亲巴托洛梅·圣胡安是个穷矿工，有一次他硬是把苏珊娜吊入深深的尸穴中，让她找金子。她只看到一具已腐臭的尸体，吓得半死……长大以后，她爱上了弗洛伦西奥。婚后很快又守了寡，只得回到父亲身边。穷愁潦倒的父亲与她发生乱伦关系。此时的苏珊娜已经接近疯狂的边缘。为了逃避大革命时期的战乱，她和父亲回到科马拉村。多年来佩德罗一直在思念着苏珊娜，派人到处打听她的下落。当得知她回村后，就派人谋杀了她的父亲。佩德罗终于得到了他梦寐以求的东西，他与苏珊娜结婚了。然而为时晚矣，苏珊娜已经疯了，不久就离开了人世。当她死去时，科马拉教堂里的钟声响个不停，周围的人不明白发生了什么事，都聚集到这里，结果使苏珊娜的丧事变成



了人们聚会的节日。面对此情此景,佩德罗气急败坏,他发誓要进行报复。他要叉起胳膊什么也不管,让科马拉村在饥饿中死去。他实现了自己的诺言,村庄荒芜了,人们背井离乡。佩德罗·帕拉莫一生追求的幸福象征苏珊娜死去了,他万念俱灰,只有等死了。他每天都蜷卧在一把陈旧的躺椅上,看人们离家外出谋生。他的死来得很突然。赶驴人阿文迪奥是他许多个私生子中的一个,贫困潦倒,妻子死了,悲痛中他喝醉了酒,想让父亲资助他安葬妻子,为此他们发生口角,酩酊大醉的阿文迪奥举起砍刀,杀死了佩德罗。

佩德罗·帕拉莫死了,科马拉村也在饥馑中消亡。

过了一段时间,佩德罗·帕拉莫的第一个妻子,被抛弃的多洛雷斯·普雷西亚多的独生子胡安·普雷西亚多照母亲的遗嘱,到科马拉村来寻找自己从未见过面的父亲。正是他的同父异母兄弟、杀死佩德罗·帕拉莫的赶驴人阿文迪奥做了他的向导,引他来到村中。但是他不知道,阿文迪奥早已死去,引导他的是一个鬼魂。

胡安·普雷西亚多本来希望看到母亲回忆中的故乡,看到精心耕种的绿野和村中快乐的人们,然而现在他看到的却是一个死去的、充满私语、回声、阴影和游荡着痛苦的亡灵的村庄。他在村里看到的都是幽灵,尽管他们仍然像生者一样地活动着,会说话,有思想,有性格。通过与他们的接触,胡安·普雷西亚多知道了村中发生的事情,也听到了关于佩德罗·帕拉莫的种种传说。在这样的环境里,他感到阴森可怖,透不过气来,最后也死在那里。村中仅有的三个活人,多尼斯和他的女人,即他的妹妹,以及老贫婆多洛特阿把他安葬。现在胡安的亡灵与科马



拉的亡灵们在一起了,他们继续以对话、独白、回忆等种种方法讲述着科马拉村以及佩德罗·帕拉莫的故事。

以上是《佩德罗·帕拉莫》这部小说的故事梗概。但是,作者并不是按照上面的顺序来叙述的,而是以胡安·普雷西亚多回到科马拉为开头,以阿文迪奥杀死佩德罗·帕拉莫结束全书的。全书可以分为两部分。第一部分是讲胡安·普雷西亚多回到科马拉村的前因后果,讲他在科马拉奇特而又可怕的经历。他那好像是对话的叙述,不时被佩德罗·帕拉莫的内心独白和他母亲多洛雷斯的回忆所打断,以跳跃的方式引出一系列的人物和事件。这样作者就打破了时间和空间的界限,因而要求读者也必须随着他的思路和视野调整自己的思路和视野。直到此时,我们还以为胡安·普雷西亚多是个活着的人。当我们读到全书的一半时,突然发现他在回答与自己同葬在一个墓穴中的老乞丐多洛特阿的问话时说:

“一开头我就已经对你说过了,我是来找佩德罗·帕拉莫的,据说他是我的父亲……”

至此,我们才恍然大悟,原来从一开始就是胡安·普雷西亚多的鬼魂在讲述着自己的经历。

从读者知道胡安·普雷西亚多已经死了以后,就开始了小说的第二部分。从情节上来说,这又是一个跳跃。这一部分主要是写佩德罗·帕拉莫的为非作歹、横行霸道以及他对苏珊娜·圣胡安的爱情悲剧,一直到他被阿文迪奥砍死。在这一部分中,尽管依然是倒叙、回忆、对话、独白互相穿插,但全书已经显示出一个比较清晰的轮廓,使人渐渐感到已经踩到了坚实的地面,而不再是一步一陷、踩在深浅莫测的泥塘了。



同样,我们也可以把这部小说视为一个环形结构,从小说结尾的阿文迪奥杀死佩德罗·帕拉莫那里与小说开头的阿文迪奥的幽灵引导胡安·普雷西亚多回科马拉村那里衔接起来,构成了一个圆环,好像从这个环的任何一点开始阅读,都可以读到一个完整的故事似的。小说的这种环形结构,使我们不禁想起另一位墨西哥人,1990年诺贝尔文学奖获得者奥克塔维奥·帕斯的长诗《太阳石》(1957)的环形结构。“《太阳石》共 584 行,结尾的 6 行不算在内,因为与开头的 6 行完全相同。实际上,全诗并未在那里结束,而是重新开始。这个数字与金星围绕太阳公转的周期完全吻合。是古代墨西哥人历法中一年的天数。在诗前引用奈瓦尔的诗句中,‘第 13 个’可能指牌中的最后一张,也可能指时钟的 13 点,总之是取‘周而复始’之意……”^①

这种环形结构是墨西哥印第安人的时间观念,一方面与他们的太阳历法有关,那墨西哥城中心广场挖掘出来的圆形太阳石代表着他们的历法,就是呈环状的。他们认为时间是“周而复始”的。另外,由于气候、地理的原因,他们也容易认为时间是个环形的结构,周而复始,不断重复。与我国,特别是与我国北方相比,那里没有什么明显的差别。比如,一棵柠檬树,上面既开着芬芳的白花,也结着钮扣大小的果实,有的较大,同时也有成熟了的黄灿灿的柠檬。对于他们来说,昨天与今天一样,明天是今天的重复。

由于墨西哥人对时间的概念是环形的,所以胡安·鲁

^① 赵振江译《帕斯作品选》,8~9 页,昆明,云南人民出版社,1993。



尔福在他的《佩德罗·帕拉莫》中就采取了这种环形结构。

这部作品中另一点最具墨西哥特色的东西,就是作者创造的鬼魂世界。墨西哥人过死人节,那是每年11月2日。他们相信生死轮回说。但轮回需要等待。基督教徒认为人活着就是受罪,死后要经过炼狱里的涤罪阶段,灵魂便可以升入天堂,在那极乐世界享受永恒的快乐。墨西哥印第安人也相信人死后,身躯虽然被埋葬,灵魂却仍在土地上游荡。他们常常来到活着的亲人身边。死神对墨西哥人来说,并不陌生,他们不怕死神,敢于面对死神,甚至嘲笑死神,给死神起了许多可笑的外号:老太婆(死神, la muerte, 属阴性名词)、秃脑壳等。帕斯说:“墨西哥人却常常谈到死亡,和死亡开玩笑,嘲弄它,与它亲昵,伴它入睡,对它表示祝贺。死亡是他们最偏爱的玩物,他们对死亡保持着最长久的爱。诚然,墨西哥人的举动表明他们与其他民族一样害怕死亡,但是他们至少不躲避死亡,也不把死亡藏匿起来。他们正视死亡,带着不耐烦、蔑视或嘲讽的神情:‘假如明天我该毙命,但愿一下子把我杀死。’”^①

墨西哥人过死人节,或曰亡灵节,是为了安慰那些仍在游荡的孤寂的鬼魂。节日前后,无论是城镇或乡间,商店、摊头摆满用砂糖或巧克力制的骷髅头出售。孩子们披着黑斗篷,带上假面具,扮成死神从街角窜出来吓唬行人,向行人讨钱或要糖果。悼念死者的亲人们来到墓地,献上鲜花,就在墓前摆上食品和烧酒,边饮边诉,与死者亲切“交谈”,通宵达旦,直到酩酊大醉。他们确信,尚未

^① 赵振江译《帕斯作品选》,235页,昆明,云南人民出版社,1993。



远去的死者的灵魂,这一天一定会回到亲人身边,而且生者也期待着自己的最后归宿——死亡。

基于这样的认识,胡安·鲁尔福创造了一个墨西哥人非常熟悉的鬼魂世界。科马拉村的鬼魂与活人一样有性格,有思想,嬉笑怒骂,栩栩如生。他创造的鬼魂世界,就是墨西哥农村现实生活的真实写照。

但丁的《神曲》写了天堂、地狱和炼狱。在那个鬼魂世界里,历代名人和当时的显赫人物都亮了相。在胡安·鲁尔福笔下的鬼魂世界里,活跃着的却是一些最普通的人:赶驴人、庄稼汉、拉皮条的老妇、包揽诉讼的刀笔吏、吃不饱肚子的神甫……就连其中最显赫的权贵佩德罗·帕拉莫,充其量也只不过是一个事必躬亲的土地主。他们是生活在墨西哥农村里的芸芸众生,因此,使人觉得这个鬼魂世界非常真实,与现实生活一模一样。与《神曲》不同之处还在于:胡安·鲁尔福并没有给人们留下任何脱离苦海的希望,连怀着一颗赤子之心的胡安·普雷西亚多也死在科马拉。科马拉的原意为“饼铛”,含有“炼狱”之意,人们在这里受煎熬,永无出头之日。佩德罗·帕拉莫的名字也是带有寓意的,佩德罗从“石头”演变而来,表明小说主人公的冷酷、坚硬、铁石心肠,帕拉莫则是“荒芜的”、“不毛之地”。

这部小说的另一特色,是其中融入了大量的源于希腊、罗马、神话、圣经故事和墨西哥土著居民的传说、传奇等因素。墨西哥民族本来就是土著居民、欧洲人、黑人世代代民族大融合的产物,人民把各种族的文化也继承下来。在《佩德罗·帕拉莫》中,我们看到胡安·普雷西亚多回归故里来寻根,让人联想到奥德修斯在外多年,回国



途中耗时十年,历尽艰险,终归故里的故事;科马拉村里充满鬼魂,但是多尼斯和他的女人,即他的妹妹,仍在做爱,就像《圣经》中最初的一对夫妻亚当和夏娃一样;充满苦难的科马拉酷热难当,使人想起天主教中所说的炼狱……等等。那个做梦都想有个孩子的女人,使人想起墨西哥民歌《约洛娜》中吟唱的那个为寻找自己独生子而不断哭泣的女人。

上述种种特点,使胡安·鲁尔福的这部作品带上了浓厚的魔幻现实主义的色彩。然而从写作手法、技巧和小说的结构等方面来看,他采用了许多“与国际接轨的写作手法”。他在写这部作品时,完全打破了时间、地点的限制,把不同时间、不同地点、发生在不同人物身上的事件都放在同一画面上来描写。从过去到现在,从现实到梦幻,从生前到死后,他随心所欲地改变摄影镜头的角度,不必向读者作任何交代,而是让读者通过反复琢磨、认真思考,去掌握作品的要领。有人说,胡安·鲁尔福的作品就像一部超现实主义的图画,而且还不是一幅一般的图画,竟是一幅由无数小石子拼成的镶嵌画。每一块小石子都是一个孤立的事件,这些孤立的事件之间又有着内在的联系。读者只有反复阅读之后,对作品内容有了全面了解,才能把每一块小石子放到应占的位置,组成一幅壮丽多彩的镶嵌画。可以说,不是靠作者,而是靠读者像拼七巧板似的通过自己的努力拼出这幅图画。

对于胡安·鲁尔福在创作《佩德罗·帕拉莫》时运用的写作手法,评论界称之为全新写作手法。其主要特点可以归纳如下:

1. 取消了原来小说中一直保留的一个叙述者“我”,



或者把这个“我”的作用限制到最小的范围。取而代之的是对话、回忆、内心独白等。用这种手段把所描述的人物、事件与读者直接联系起来。

2. 作品给读者以创造和想象的自由,让他们自己用作者提供的素材去编织自己的小说,而不是简单地接受作者“已经消化好了的食物”。

3. 在过去的小说中,总是有一个知晓一切的作者,对他所描写的一切都了如指掌,并且将一切全都毫无保留地告诉读者。现代派作家则认为,作者对现实生活不可能无所不知,因此他们在作品中往往留下一个个“空白”,好像故意让读者去补充。读者必须去想象,去“阅读”这些“空白”,因为书中的重要情节往往就隐藏在其中。如果不去“读”这些“空白”,小说就会残缺不全;如果加上读者丰富的想象,就会觉得无言之中的兴味无穷无尽,从而收到“此时无声胜有声”的效果。

4. 对同一事件从不同角度同时摄取镜头。这一点前面已经讲过不再重复。

5. 像“立体派”画家一样,在他们的画面上直接引用文献性的资料,如把商标、广告、剪报等原始材料贴在自己的画面上,而现代派小说家的原始材料,就是每个人物的独白、对话、回忆、私语等。比如,在这部小说中记录了许多鬼魂关于佩德罗·帕拉莫的对话、私语,而作者对佩德罗的直接描写却几乎没有。

6. 用暗示和回忆代替现实生活的描写。如小说中对苏珊娜的父亲与她的乱伦关系,就用了暗示的手法。第一个暗示是当父女回到家乡时,佩德罗·帕拉莫的管家说他俩的举止不像父女而像夫妻。第二个暗示是苏珊娜



在疯癫状态中,想象她的父亲化为黑猫附在自己身上。

7. 故事的线索常常被突然插入的梦幻所打断。这种例子在鲁尔福的小说中比比皆是,使人简直就说不清什么时候是现实描写,什么时候是幻景,什么时候是回忆,小说中充满了光怪陆离的神奇色彩。

8. 打破或尽量减少逻辑推理,几乎没有作者的评论和意见,全靠一个个场面描写,让客观事物和书中的人物来说话,让读者自己去思考。

9. 在情节的剪裁上,作者有时着重写一些表面上看来无关紧要的细节,而与此同时,却把一些重要情节一笔带过,或者干脆避而不谈。例如,童年的佩德罗·帕拉莫在思念苏珊娜是蹲在厕所里,连这样的细节都作了交代,可是全书的主人公的死,却没有直接描写,读者只是从他身旁女管家达米亚娜的惊呼、阿文迪奥手中带血的刀子猜出是阿文迪奥砍死了佩德罗·帕拉莫。这种“轻重不分”的描写,正是作者精心安排的。佩德罗对苏珊娜的执著爱情有抒情诗般的描绘,但是这爱情悲剧性的结局,使佩德罗心如槁木死灰,至于他何时死去,以何种方式死亡已不重要了。也许作者可能是这么想的,而作为读者,不能不想到,正是佩德罗·帕拉莫的儿子、穷苦的赶驴人阿文迪奥杀死了他那为富不仁的父亲。

10. 胡安·鲁尔福和与他一样的现代派作家,最大胆和最新奇的写作手法,是有意打乱传统的时间顺序,打乱时间上的前因后果关系,让故事情节来回跳跃,按照他们的“心理时间”来描写小说中的现实。

以上是胡安·鲁尔福写作手法上的主要特点。作者在采用这种种手法时,是经过深思熟虑的。虽然表面上



看去显得杂乱无章,但全书的内容却依然是一个紧密相联的整体。因此,有墨西哥评论家说他这部只有 156 页的小册子,给读者留下的印象犹如欣赏一幅奥罗斯科^①的大型壁画一样,艺术化、形象化地反映了墨西哥严酷的现实生活。

对于胡安·鲁尔福在《佩德罗·帕拉莫》中所运用的写作手法,评论界给予高度的赞扬,说他打破了传统,独树一帜。其实,鲁尔福的这些手法并非无源之水,无本之木,凭空臆造。应用对话作为反映客观现实的手段,早在 20 世纪初,在自然主义小说和心理小说中早就已经广泛采用了。从各个不同角度描写同一事物的方法,是直接来自超现实主义和立体派中得到的启示。

谈到这部作品的写作手法,鲁尔福回忆道:“我打破了时间和空间的局限,从各个角度、各种观点和各个层次描绘了漂泊游荡的鬼魂,希望引起读者进行种种思考……另外,我通过书中人物苏珊娜·圣胡安来表示我对于一种理想的追求。这个人物的原形是我 13 岁时认识的一位姑娘,后来我再也没见过她。”^②

《佩德罗·帕拉莫》刚问世时,销路并不好,第一版印了 2000 册。有人说看不懂,有人说不知所云。然而 40 年后的今天,在拉美各国和西方国家,已成为一本畅销书。在墨西哥出版几十次,印数一次就多达 40 万册。它被译成几十种文字,其中包括 1980 年的中文本。这本书

^① 奥罗斯科(1883—1949),墨西哥当代有名的壁画家。

^② 何榕著《鲁尔福谈〈佩德罗·帕拉莫〉》,北京,《世界文学》,1996/4, 318 页。



之所以成为世界名著,当然与“文学爆炸”的轰动效应有关,也借助拉丁美洲魔幻现实主义的潮流而兴盛;另一方面,随着时间的推移,人们越来越认识到这本书的艺术价值。这本书已经构成了一部墨西哥当代神话。因为作者巧妙地运用了天主教和墨西哥土著居民对生与死的传统观念创造了一个鬼魂世界,使它成为一部《启示录》式的作品。

第四节 成名之后的鲁尔福及《金鸡》

《佩德罗·帕拉莫》的问世在拉美文坛引起轰动。人们称胡安·鲁尔福为“拉美最优秀的小说家”、“拉丁美洲的乔伊斯”、“魔幻现实主义小说的先驱”;称赞他的作品形式新颖,内容深刻,“达到了登峰造极的地步”。《烈火中的平原》与《佩德罗·帕拉莫》问世以后,人们惊呼农村题材被胡安·鲁尔福写尽,说“他的小说悲壮动人,大胆、艺术地再现了农村现实”;说“他写出了生和死,成为一个不愿被埋葬的墨西哥的见证”。

在20世纪六七十年代,拉美“文学爆炸”轰然而起,胡安·鲁尔福的知名度大大提高。有的作家借着这股热潮大写特写,或是趁机把未成名时并不成熟的作品一股脑推出,以追求商业效益,而胡安·鲁尔福却从来不这样做。自从《佩德罗·帕拉莫》问世以来,总有人打听他的新小说何时问世,情节如何,叫什么题目。

有一次,在与委内瑞拉中央大学的学生会面时,有人问他的新作《山脉》是否已经写完了。他说:“是的,但是



已经扔进了垃圾堆,没有了。”他说:“实际上这本书从来就没有过,因为总有人问我,我就编了这么一套,还杜撰出一些书名。”

自从《烈火中的平原》与《佩德罗·帕拉莫》问世以后,很长时间之内鲁尔福就不再发表作品,直到1980年才发表了《〈金鸡〉及其他电影剧本》。

“胡安·鲁尔福的名声随着他每一本没有出版的书越来越大”,有评论家这样戏言。为什么他名声越大越不肯出书呢?他长久的沉默使我们不由自主地想起世界文坛上的另外两个怪人。一位是奥地利小说家弗兰茨·卡夫卡,另一位是法国诗人韩波(又译兰波,1854—1891)。前者是写出作品之后不愿发表,后者则是成名之后竟再也不肯写诗。

如同卡夫卡一样,胡安·鲁尔福的青少年时代是非常不幸的,父母双亡,死于非命。他从此寄人篱下,贫穷半生。他的性格与卡夫卡有惊人的相似之处:隐蔽、内向、不善辞令、近乎病态的胆怯与不安。他不喜欢接受采访。照片上见到的胡安·鲁尔福从来没有微笑过。他说:“为什么要微笑?生活本身是痛苦的,只有死神才龇牙咧嘴呢。”与卡夫卡一样,他从事写作只是出于业余爱好,不是为了发表,而是为了“解释自己”。他在一篇文章中写道:“《佩德罗·帕拉莫》和《烈火中的平原》多蒙读者错爱才走遍世界。至于我本人,对此并没有出过什么大力。我根本没想到我的作品会享受如此殊荣,因为我当初只是为给三五位好友消遣解闷才写出来的。”他的作品也是在同伴们的一再劝诱下才拿出来发表的。

法国诗人韩波曾幻想像普罗米修斯一样,窃取天火



来实现人间的太平。巴黎公社的失败,使他的理想幻灭了。他深切地感到人的局限性,认为最重要的是人的改变,从精神上,从思想上得到解放。从此他像个苦行僧那样,走上探索生活的道路。20岁上,他搁下了笔,认为艺术是件蠢事。后来人们发现他在非洲从事艰苦的体力劳动,身上的诗人气质早已荡然无存。

胡安·鲁尔福作为第三代墨西哥革命小说家,他已不是直接地、正面地描写革命,而是站在一定的历史高度回顾和剖析这场革命。他痛心地发现,几十年过去了,社会在发展,经济在增长,但是农村生活没什么变化,一切依然如故,农民仍在痛苦的深渊中挣扎。他用自己的两部作品从反面验证革命的弊端和不彻底性。他渴望改变现实,然而在残酷的现实面前,他感到自己力量的单薄,无法改变农村的现状。因此,他的作品中总是笼罩着一种悲观、宿命的气氛,充满绝望和痛苦,看到的只是冲突:人与人冲突,人与大自然冲突。他的作品反映了现实,但又找不到出路。胡安·鲁尔福为农民感到的忧虑太深重了,也许正是由于忧虑和失望,他才放下了手中沉甸甸的笔。从这点来看,他与韩波有相通之处。

他的结局却与韩波不同,他没有逃遁到远方去卖苦力,墨西哥人民给予他很大荣誉。1970年,他获墨西哥国家文学奖和哈维尔·比利亚鲁蒂亚文学奖。1976年他成为墨西哥语言科学院院士。1980年,墨西哥国家艺术研究所为他举行全国性纪念活动。同年,墨西哥国立自治大学授予他荣誉博士称号。1983年他荣获西班牙阿斯图里亚斯王子奖。1985年12月,他被任命为墨西哥国立自治大学名誉校长。他曾被提名为塞万提斯文学奖获



得者。现在墨西哥设有以他的名字命名的文学奖。

此外,他是一个优秀的摄影家。他不但用文字,而且用摄影机捕捉墨西哥的现实。

1980年出版的《金鸡》给人们一个惊喜,一位享有盛名的作家沉默多年后又有新作问世,肯定会得到广大读者的欢迎,并且将新作的每字每句视为珍宝。其实,《金鸡》是胡安·鲁尔福在1960年左右创作的,是一部电影文学剧本,已于1964年拍成电影了。令人惊叹的是,参加编剧的另外三位作家是卡洛斯·富恩特斯、加夫列尔·加西亚·马尔克斯和罗伯特·加瓦尔东。其中,卡洛斯·富恩特斯是墨西哥文坛巨擘;加西亚·马尔克斯是哥伦比亚作家,魔幻现实主义大师,1982年诺贝尔文学奖获得者。

到1980年《金鸡》出版时为止,鲁尔福的作品曾10次被搬上银幕。他还写过一些短小精悍的电影剧本,个个都很精彩。

如果我们把《金鸡》当作小说来读,就会发现它与鲁尔福以前的小说相比,有明显的区别。《金鸡》的故事很完整,脉络很清楚,读起来比较轻松,是按“客观时间”的顺序来写的,较少运用西方现代派写作手法,人物的形象很清晰,无论是外貌、服装、语言、性格……都历历在目。故事发展的舞台,无论是主人公那穷乡僻壤的家乡,那熙熙攘攘的乡镇集市或那乡间大宅的气氛与环境,都被鲁尔福描绘得实实在在。可以说,这部作品与其说是魔幻现实主义小说,还不如说是部民俗主义小说,虽然其中也不乏魔幻的成分。

《金鸡》的故事情节是这样的:

圣米格尔·德尔米拉格罗村的穷汉迪奥尼休·宾松,



由于身有残疾——一只胳膊麻痹,不能从事体力劳动,只能当一名“传呼者”,扯着嗓子报告大家村中谁家丢失了牲畜家禽,或是哪家的姑娘与人私奔等,以此换得微薄的报酬养家糊口。有时集市上举行斗鸡活动时,他报告斗鸡情况,宣布牌局、赛马等活动的进程及教堂的娱乐节目。一次,斗鸡场上一只很雄健的金色羽毛的公鸡受了伤,奄奄一息,鸡的主人不要它了,迪奥尼休向他讨来那只鸡带回家精心呵护。他有病的老母也很关心这只鸡。几天之后,金鸡活过来了,恢复了元气,成了一只漂亮善斗的公鸡。此时,迪奥尼休·宾松的母亲却断了气,好像是用她的生命换来了金鸡的生命。

身无分文的迪奥尼休用苇子和烂门板草草弄个匣子安葬母亲,受到村里人的嘲笑。他怀恨在心,决心离开家乡。与他相依为命的是那只金鸡。他走乡串镇,哪里有集市哪里就有他的身影。想不到的是,他靠着那只金鸡竟然赢了几场斗鸡。后来他与一个叫堂·罗伦索的赌徒合作,在赌场上连连得手。他有了一些钱,又从堂·罗伦索那里学会了赌牌。他的金鸡虽遭人暗算死去,他的牌运却不错,因为他已经和一个名叫贝纳尔达、绰号“阉鸡女郎”的民间女歌手结合了。据说她就是好运的化身,有她在场,迪奥尼休的牌绝对输不了。

迪奥尼休与贝纳尔达就是这样一对浪迹天涯的夫妻,是命运把他们结合在一起。他们有了一个女儿。当孩子10岁时,他们一起去看望已入暮年的堂·罗伦索。他们一起赌牌,由于贝纳尔达的神奇魔力,堂·罗伦索输得精光,最后连自己的老宅也输给迪奥尼休了。盛怒中他点破是贝纳尔达给迪奥尼休带来的好运。



发迹后的迪奥尼休曾独自回过一次家乡圣米格尔·德尔米拉格罗。他随身带着一口精美的棺材,不顾村长及神甫的反对,一定要重新安葬故去的母亲。他说:“我想至少在死后,让她享一享生前未能享受的清闲和舒适。”但是,他却找不到母亲的坟墓了,只好作罢,把那口精美棺材带在自己身边。

为了赢牌,迪奥尼休已不像以前那样尊重和体贴妻子了,他限制她的自由,总让她陪伴在自己身边。自由惯了的贝纳尔达不管不顾,有时还带着女儿出走,到集市上去卖唱,直到渐渐觉得年纪大了,体力不支,才不得不留在那老宅里,充当丈夫的福星。

迪奥尼休除了打牌赢钱,对其他事情一概不管不顾。在这样的氛围下,他们的女儿小贝纳尔达学坏了。她打情骂俏,勾引别人的男人,破坏他人的婚姻,引起邻居的极大不满。迪奥尼休还仗着他有钱,宠着女儿为所欲为。他对贝纳尔达早已失去夫妻情分,让她在厅堂的一个角落里寂寞、无聊,身体每况愈下,只能借酒浇愁,一醉方休。他只是疯狂地赌呀赌。一天夜里,贝纳尔达在酩酊大醉中已撒手人寰,而迪奥尼休仍浑然不觉。他老是输钱,但仍赌个不停,最后他把一切都输光了,只剩下那口为母亲制作的精美棺材。他发现妻子已经死去,绝望中他举枪自杀了。

一下子家破人亡的宾松一家只剩下女儿小贝纳尔达了。她好像明白了些什么,她追悔自己的过去。现在她又出现在村村镇镇的集市,用自己的歌喉谋生,走上了母亲的老路。

这部作品真实地反映了墨西哥乡下人的生活情景:



他们的悲欢与苦难以及内心深处的孤独。贯串全书的宿命论的悲观情调与他以前的两部作品是完全一致的。

迪奥尼休·宾松没钱为自己的老母送葬,使我们想起《佩德罗·帕拉莫》中的赶驴人阿文迪奥,他无钱给妻子买一口棺材。他们都是墨西哥农村中赤贫的普通劳动者。迪奥尼休·宾松与贝纳尔达的爱情故事,如佩德罗·帕拉莫追求苏珊娜的爱情一样,都是以悲剧告终。当别人管贝纳尔达叫“阉鸡女郎”时,他从来不这么叫她,而是正经八百地呼她的名字,因为他尊敬她,爱她,以自己卑微的出身认为自己永远配不上她。然而当他俩出于互相的需要终于结合后,金钱和物欲又迷住了迪奥尼休的眼睛。他限制贝纳尔达的自由,让她作为福星永远陪伴在自己身边,全然不顾她的快乐,也谈不上与她有什么夫妻情分。他只能得到贝纳尔达的身体,却得不到她的爱情。另外,迪奥尼休·宾松对女儿的宠爱和放纵使我们想起佩德罗·帕拉莫对儿子米盖尔的溺爱,最终导致这个恶少的暴死。

《金鸡》中也包含着一些奇奇怪怪的事情:迪奥尼休老母的生命好像换来了金鸡的活力,好像她附体于金鸡身上,保佑着儿子,替他带来好运和财富。这情节令我们中国读者不由得想起清代短篇小说大师蒲松龄的《聊斋志异》中的名篇《促织》。一位姓成的老百姓,为了应付官差,四处寻找促织——即蟋蟀,因为皇宫中正盛行斗蛐蛐。好不容易找到一头精品,却被小儿毁了,儿子跌落井中,奄奄一息,这时却出现了一头极品蛐蛐,给姓成的带来了起死回生的机遇,大概是成家小儿化成蛐蛐来救父亲的吧。蒲松龄的小说中也有很多妖魔鬼怪、狐仙精灵,



他的这些故事被人称为志怪小说,与拉美民间流传的这类故事倒有相通之处。

金鸡遭人暗算死去之后,又有一个保护神保佑着迪奥尼休,这就是他的妻子。鬼使神差,只要她在,他就赢牌,就拥有金钱,就拥有一切;她不在了,就一切全无。来得怎么容易,去得就怎么容易。这一切好像冥冥中有命运在安排。所以,我们可以说,《金鸡》的主人公与其说是迪奥尼休,还不如说是命运。

胡安·鲁尔福一生中作品不多,前两部小说《烈火中的平原》和《佩德罗·帕拉莫》加起来 300 多页,《金鸡》加上那些照片、附录也不过 130 页,然而,他在魔幻现实主义小说中的地位是不容忽视的,他已经把一部成熟的拉丁美洲魔幻现实主义小说呈现在世界文坛。无怪乎评论界视他为中流砥柱,《佩德罗·帕拉莫》为魔幻现实主义的里程碑。



第七章 弑神者加西亚·马尔克斯

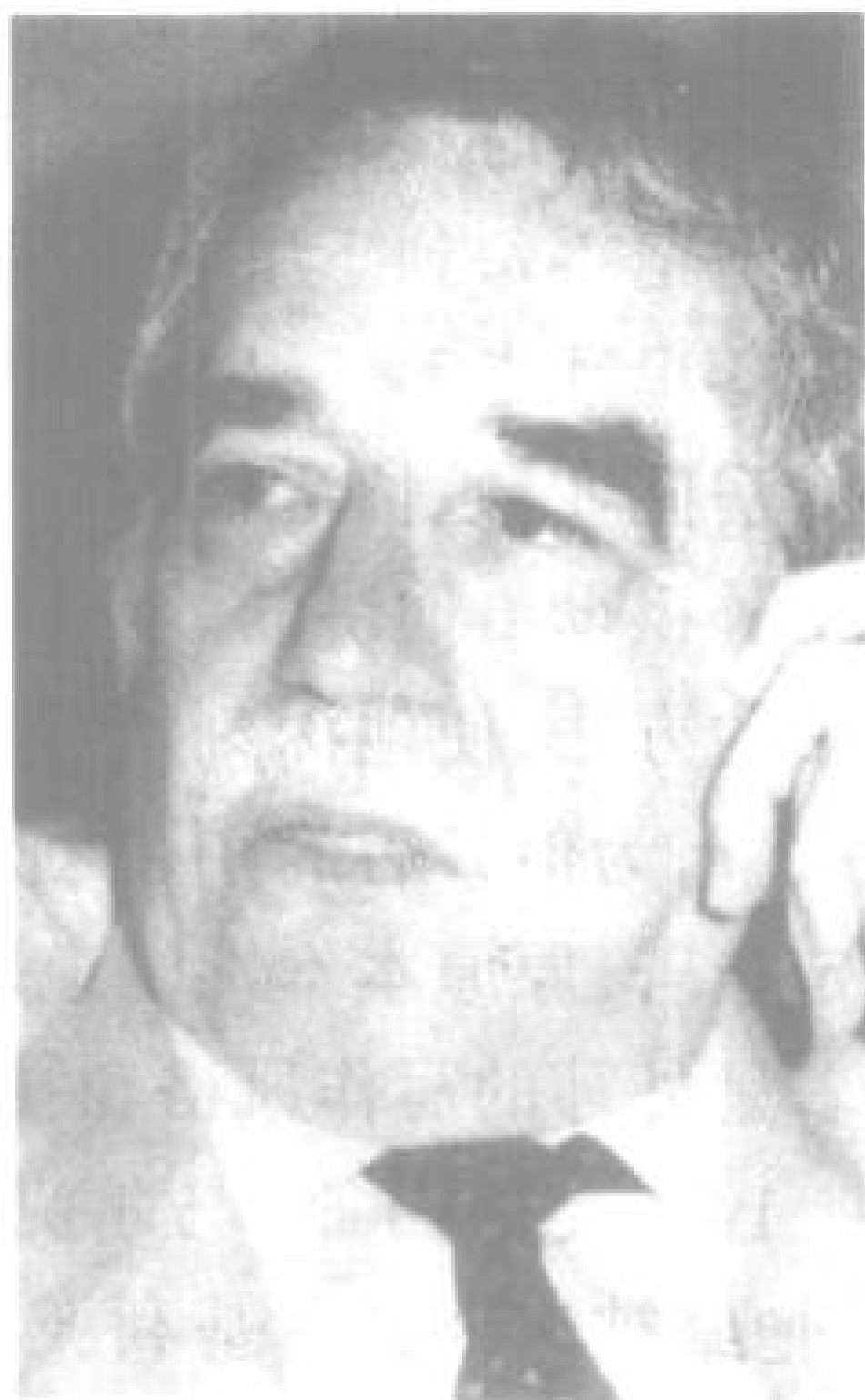
第一节 加西亚·马尔克斯生平及创作

加夫列尔·加西亚·马尔克斯,是哥伦比亚当今最负盛名的小说家、新闻记者和电影家。他于1928年3月6日出生于哥伦比亚马格达莱纳省一个名叫阿拉卡塔卡的小镇。他的父亲是邮电局的报务员兼顺势疗法医生,也曾经营过药店。总之,是个没有金钱和势力的“穷小子”。他的母亲则是镇上的一位俊俏姑娘,出身于名门世家。她的父亲是有名的尼古拉斯·马尔克斯·伊瓜兰上校,她母亲是这位上校的表妹。上校是哥伦比亚历史上有名的自由派将领拉法埃尔·乌里维的亲密战友,曾参加1900年爆发的内战。他冲锋陷阵,建功立业,荣升上校军衔。他的夫人有委内瑞拉血统,再往上考证,她的祖先是西班牙托莱多人。上校夫妇移居到阿拉卡塔卡后,使这个小镇变成一个自由、开放、繁荣的城镇。上校的军功和夫人的显贵门庭,使他们一开始难以接受一个像报务员这样的穷小子当他们如花似玉的女儿的夫婿,便定计拆散他们,把女儿送到内地亲戚家住。但报务员利用他的工作之便,把电报打到心上人的所在地。有情人终成眷属。1928年加西亚·马尔克斯诞生,他的父母为了谋生回到北方瓜希拉省的里奥阿恰,把年幼的孩子交给外公外婆抚养。后来他父母又生了6个男孩和5个女孩。

加夫列尔·加西亚·马尔克斯是12个孩子中的老大,是在外祖父母家长大的。外祖父的家在当地有钱有势,



老人家属于地方上的自由党,是个举足轻重的人物,直到1928年香蕉工人罢工后家道中落。从小在阿拉卡塔卡生活的加西亚·马尔克斯,从外祖父及周围亲友和仆役的口中听到小镇在“香蕉热”时期的辉煌、工人所受的痛苦、美帝国主义的侵略和压榨、工人人们的奋力反抗及受到的残酷镇压和血腥屠杀。哥伦比亚历史上的第一次大罢工及其波及周围的影响,就这样深深地铭刻在他的脑海之中。



加西亚·马尔克斯

在家中,外祖父给他很大的影响,日后他的小说《没有人给他写信的上校》中的那位主人公——上校,就是以他外祖父为原型的。上校的形象还多次出现在《百年孤独》及其他许多部作品之中。家中给他施加影响的另一个重要人物是加西亚·马尔克斯的外婆。这个老妇人是家里的主心骨,装了一肚子神奇鬼怪的故事。在她的心目中,人、鬼、神之间不存在着什么界限。她一有空就给孩子们讲各种鬼怪故事。家里有几个姨妈,也跟外婆一样,神神叨叨的。她们成天和几个印第安女仆在一起厮混,相信她们那一套神话和巫术,自信有未卜先知的本领,由此做些怪诞费解的事情。一天,一位姨妈没来由给自己缝起寿衣来,寿衣缝好后,果然躺在床上死去了。这



个情节后来被加西亚·马尔克斯写进《百年孤独》之中。

他童年时代生活过的那幢大房子充满了神秘和幻想。他记得每到下午6点钟,外婆就嘱咐他们不要在那大院落里乱走动了,因为她老人家给故去的亲人留出一些空房间住,她怕活着的人打扰了亡灵们的宁静。

外祖母给他讲的故事,教给了他认识拉丁美洲日常生活的方法,使他深刻地领悟拉丁美洲的神奇。她的故事,为他日后的小说创作提供了丰富的源泉。她那镇定自若,原原本本娓娓道来的讲故事的方法,也直接影响着她外孙的写作风格和技巧。

1936年加西亚·马尔克斯8岁时,父母移居到苏克雷,他则被送到巴兰基利亚市圣何塞学校去读书。离开了家人,他感到孤独和痛苦,便到同学中寻找友谊。10岁时他用诗歌歌唱友谊,表现出这方面的天赋。小学毕业后在同一城市读中学。1940年到希帕基拉去读书,在那里他接触到许多世界文学名著。1946年中学毕业,1947年进入国立波哥大大学攻读法律。他只身一人住在一家公寓里,感到首都波哥大虽然很大,对他却很陌生。他当时学法律并不是出于兴趣,而只是追求一种时髦,他没有信心当一名律师。他曾说过:“我注册的期限是5年,但是我始终没有毕业,因为那么漫长的专业学习使我感到无比厌倦……”1948年,时值哥伦比亚内战,他中途辍学。年轻的加西亚·马尔克斯目睹了国内激烈的政治斗争和流血事件,心中充满义愤,便和同学们一道参加游行。当他在波哥大无立身之地时,他就到卡塔赫纳市去了,因为父母已搬到该城。他在巴兰基利亚大学法律系注册,虽然他的兴趣仍不在此。与此同时,他开始了



记者工作,在《宇宙报》编辑部帮忙,这有利于实现他当作家的梦想,同时也从经济上获得一定帮助。从此,他便以记者为职业。在《宇宙报》工作期间,他结识了不少优秀的编辑、记者和作家。这些人也发现了加西亚·马尔克斯特有的写作才能,便对他鼓励,并寄予厚望。

他常常生活在贫困之中,当记者挣来的钱难以糊口,有时候不得不住在一间简陋的房间里。与他为邻的是妓女与嫖客。加西亚·马尔克斯并不以此而感到耻辱,倒与他们相安无事,甚至交上了朋友,这也为他日后写小说增添了生动的素材。

1950年,加西亚·马尔克斯想起他16岁时曾萌生出写一部小说的念头。那以前不久,他与母亲一道回到故乡阿拉卡塔卡,与童年的记忆相比,家乡变得又小、又穷、又破败。忽然,母亲与一位昔日的女友相互认出来,她们拥抱在一起痛哭。这个场面使加西亚·马尔克斯惊呆了。他被震撼了。他决心写一部小说,写他的家,写外公外婆那神奇的宅子,写阿拉卡塔卡镇,写外婆讲的那些鬼怪故事。他为此积累了很多素材,甚至写了小说的开头。他只恨自己写作的功力不够,不得不将此宏愿搁置起来。现在,他下决心把这本书写下去,并为这本书起名为《家》,这也许就是日后鼎鼎有名的《百年孤独》的雏形。写《家》的时候条件十分艰苦,在那陋室里他没有桌椅,只能以床板代替;为了糊口他工作到半夜,还要阅读世界级文学大师的作品。就是在这种情况下,他忙里偷闲,于1951年写完了这本书。

然而,加西亚·马尔克斯对他匆匆写完的这本书很不满意,认为那不是他想写的东西。他决不善罢甘休,便陆

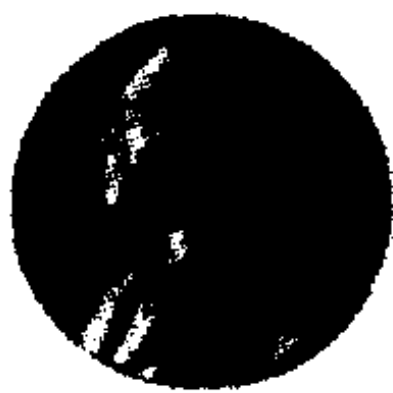


陆陆续续写了一些短篇小说,发表在《观察家报》上。如《有人弄乱这些玫瑰》、《石鸽之夜》等十来篇,于1952年结集出版。1954年他成为《观察家报》的正式记者。他写影评、按语和新闻报道。作为新闻记者,他的报道与通讯别具一格。人们已经注意到他的这类文章可以当小说来读。

虽然加西亚·马尔克斯已经成为一个小有名气的记者,但他仍然丝毫不放松他的小说创作。1955年,他的长篇小说《枯枝败叶》获波哥大作家与艺术家协会举办的文学竞赛奖。1955年他出版《格兰德大妈的葬礼》。这是一部短篇小说集。同年《伊莎贝尔在马孔多观雨时的独白》在《神话》杂志上发表。这是他在创作《枯枝败叶》时,发现这个故事可以抽出来单独成章。《枯枝败叶》于1955年在波哥大出版,是一部长篇小说。这本书是他在巴兰基利亚那“陋室”中写的,又经过了多次修改和润色才付梓。书稿开始没人接受,最后由一家简陋印刷厂印出。他是自费出书,只能硬着头皮拉着几千册书到处推销。

《枯枝败叶》一经问世就得到文学评论界的好评,认为这是哥伦比亚的一件大事,“在何塞·欧斯塔西奥·里维拉(《旋涡》的作者)之后,没人能像他这样以回溯热带生活的令人难忘的形式和他那引人入胜、生动有力的风格如此迅速地赢得广泛的声誉”。在这部作品中,加西亚·马尔克斯创造了一个充满神奇和痛苦的马孔多的世界,也就是日后的小说《百年孤独》中的那个马孔多的世界。

1955年2月8日,哥伦比亚海军卡尔达斯号驱逐舰在加勒比海遇到风暴,8名水手落水,两小时后寻找遇难



者的工作开始。经过4天的寻找一无所获,失踪的水手们被正式宣布死亡。但是一周后,水手贝拉斯科出现在哥伦比亚北部荒凉的海滩上。作为《观察家报》的新闻记者,加西亚·马尔克斯前往采访,听贝拉斯科口述他的历险记。他的报道《我的历险真相》在《观察家报》上连载,情节生动,结构紧凑,内容翔实。故事在报上连载14天,在全国引起轰动,给报社带来意想不到的效益。当时政府也为本国出了一位民族英雄而高兴。可是没过多久,情况发生了变化,因为民族英雄道出了真相:驱逐舰是用来走私的。贝拉斯科还提供了清晰的照片作证。贝拉斯科被迫离开海军。1920年,加西亚·马尔克斯在西班牙巴塞罗那出版了一本书,名叫《一个海上遇难者的故事:此人不吃不喝,在木筏上漂流了10天,被宣布为英雄,受到美女皇后的亲吻,因做广告发了大财,后却遭政府迫害,永远被人遗忘》。

与贝拉斯科相比,加西亚·马尔克斯的运气也好不到哪里去。由于他对贝拉斯科历险记的报道,他难以在国内立足,被报社派往欧洲,月薪300美元。与以前相比,他收入可观,便欣然前往。他到了罗马,在那里与影视界接触,学得不少东西。1955年底他被报社派往巴黎。那本是拉丁美洲文化人梦寐以求的文学圣地,他觉得自己非常幸运,可是不久传来消息,《观察家报》被独裁当局查封了。他一下子断了财源,在巴黎过着非常窘迫的生活。

就是在如此困难的情况下,加西亚·马尔克斯也没有放弃对文学创作的执著追求。他开始写日后发表时叫《恶时辰》的那本小说。在巴黎时他曾有幸见了海明威一面,只和他打了一声招呼。但这位美国作家对他的创作



生涯有很大影响,当然主要来自对海明威作品的阅读。

在巴黎期间,他还访问了民主德国、苏联、捷克斯洛伐克、匈牙利、波兰等社会主义国家,进行一系列的报道,对这些国家和人民怀着友好感情。他也去过英国。1957年底被聘请为委内瑞拉《瞬间》杂志的编辑,他就回到了拉丁美洲。

1957年12月底,他刚到委内瑞拉。1958年1月1日爆发了推翻独裁者佩雷斯·希门内斯的革命。作为记者,这是他的极好机遇。他目睹独裁者败阵,这为他日后写的关于这一题材的《家长的没落》带来灵感。在加拉加斯,他与一些文学团体接触,与作家、诗人、画家建立起友谊。除了新闻工作,他利用周末和节假日写了一些短篇小说。1958年3月,他终于与相恋很久的梅塞苔丝结婚。这位美丽善良的妻子,对他的创作生涯起着至关重要的作用。

1957年初,加西亚·马尔克斯的小说《没有人给他写信的上校》脱稿,1958年在《神话》杂志5—6月号上刊载,直到1961年才以单行本的形式发行。这是他第一次获得版权,虽然只有约100美元,印数仅1500册。这是一部相当出色的作品,当时却没有得到强烈的反响。

在巴黎度过3年虽然艰难但很充实的生活以后,他在纽约待了8个月。1961年他来到墨西哥,从事文学创作、电影编剧和新闻工作。此间他迷上了胡安·鲁尔福的小说。这位墨西哥作家采用的神奇怪诞的手法使他茅塞顿开,其惊喜程度不亚于当初他读到卡夫卡的《变形记》。他还有幸与胡安·鲁尔福本人以及墨西哥另一文学巨擘卡洛斯·富恩特斯一道,把鲁尔福的小说《佩德罗·帕拉



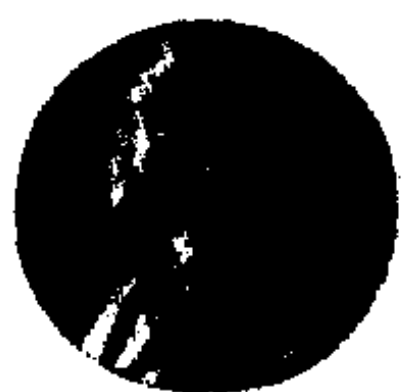
莫》改编成电影剧本搬上银幕。真不愧为大师,三个人珠联璧合,使电影保持了原作的风貌和韵味。此前,他曾把鲁尔福的《金鸡》,富恩特斯的《最明净的地区》、《阿尔特米奥·克鲁斯之死》改编成电影。

1959年古巴革命胜利,对加西亚·马尔克斯和他的朋友们来说是一件很高兴的事情,他们把这件事看作是拉丁美洲历史上最重大的事件。1960年他担任古巴拉丁美洲通讯社波哥大分社社长。他在此间整理早已开始创作的小说《恶时辰》,此书直到1962年才问世。1961年6月他回到墨西哥城。

从加西亚·马尔克斯开始创作第一部小说开始,已经过了十五六年,他发表了中篇和短篇小说20来部。但是,他最想写的那部关于他的家族,他的故乡,他的祖国乃至整个拉丁美洲百年兴衰史的小说,却一直在他的脑海里酝酿、翻腾、发酵,折磨着他,使他不得安宁。他多么想一气呵成把它写出来呀,但是他一直苦于不知道如何写,怎样开头。

突然有一天,他的思路豁然开朗,好像整部长篇小说都清晰地展现在他的面前。那是1965年的一天,当时他与妻子及两个儿子驱车前往墨西哥著名的旅游胜地、以悬崖跳水闻名于世的阿卡布尔科度假。他猛然想到:“对,我应该像我外祖母讲故事那样叙述,就从父亲带儿子去看冰块的那个下午写起。”他随即掉转车头,赶快回家,坐到桌旁开始用打字机写那本后来举世闻名的《百年孤独》。

为了这项巨大工程,他必须集中时间和精力。他卖掉几个月前刚买的小汽车,把这笔钱交给妻子,他估计够



半年花销的。接着他把自己关在书房里写书,没有想到这一关就是一年半。他对家务事一概不闻不问。妻子为支撑这个家卖掉不少东西。当书稿写完时,家里欠下了约1万美元的债务。在书脱稿前,他把一些章节寄给当时在巴黎的朋友富恩特斯读。富恩特斯立即感到欣喜万分,认为小说写得精彩极了。

1967年5月,《百年孤独》由阿根廷南美出版社出版,第一版5000册,15天内即在布宜诺斯艾利斯销售一空。几个月内又连印数版,销路依然极好。《百年孤独》在最初的三年半之内售出了近50万册。与此同时,加西亚·马尔克斯以前出版过的几本书也一版再版,销售盛况空前。欧美各国的出版商闻风而动,组织翻译和出版各个语种的《百年孤独》。几个月之内签订了近20个语种的翻译出版合同,有英、法、德、意、俄、保、波、捷、匈、罗等版本。《百年孤独》一经问世就受到广泛好评,并且连连获得不同国家的奖项。

《百年孤独》问世之际,正值拉丁美洲小说“爆炸”之时,它的出版无疑起到了推波助澜的作用,并且为之增光添彩。当代拉美文学之所以能够那么迅速地举世瞩目,《百年孤独》的作用不能低估。它那“爆炸性”的影响使拉美小说摆脱了默默无闻的状态,空前加强和提高了拉丁美洲文学在世界上的地位。

当然,《百年孤独》的问世也是加西亚·马尔克斯文学生涯的巅峰,是最为光辉灿烂的一页,为他摘取诺贝尔文学奖铺平了道路。



第二节 《百年孤独》

《百年孤独》全书约 30 万字,内容丰富,人物众多,姓名重复,情节曲折离奇,其中充满神话故事、宗教典故、民间传说、奇闻轶事。时间跨度很大,长达 100 多年,洋洋洒洒,涉及的面很广,包括了哥伦比亚历史上的许多重大事件。再加上奇特新颖的写作手法,一方面能强烈地吸引读者的兴趣,另一方面又对读者提出了挑战。然而掩卷之后,读者终可领悟作者的创作意图:通过马孔多镇布恩迪亚家族 7 代人的经历,反映和诠释了哥伦比亚乃至整个拉丁美洲的历史嬗变及社会现实。

《百年孤独》的情节大致如下:

何塞·阿卡迪奥·布恩迪亚与表妹乌苏拉青梅竹马,天长日久,情深意长。小伙子向姑娘求婚,她答应了。但害怕近亲结婚生出长猪尾巴的孩子,因为家族史上有此先例,所以从新婚之夜起她就穿上“防卫裤”,使新郎不得近身。人们好久不见乌苏拉怀孕,邻居普鲁登修取笑布恩迪亚,说他缺乏男子气。布恩迪亚气急败坏,用矛扎死了普鲁登修,与妻子结合。但是关于近亲结婚的预言像阴影一样笼罩在他们夫妻的头上,死者的冤魂时时出现在家中,闹得他们心神不宁。布恩迪亚便带着妻子以及一些年轻的追随者背井离乡,另找归宿。

他们走了很久。一天夜里布恩迪亚梦见宿营地矗立起一座热闹的城市,房屋的墙壁用镜子砌成,梦中听说此处叫马孔多。于是他们便决定在这里建起家园。乌苏拉先后生下两个正常而健康的孩子。他们放下心来,艰苦



奋斗,开创家业,建立村落,同时设法与外部世界建立联系。他们惊奇地发现,这里犹如“原罪”以前的荒蛮世界,好似一块福地,宛如神力使然。最初的马孔多是个宁静而幸福的村庄,总共只有 20 户人家,人们过着田园诗般的日子,家家沿河而居。由于这是一块新开辟的天地,许多东西叫不上名字,只好用手指头指指点点。

乌苏拉是在到马孔多之前在路上生下长子何塞·阿卡迪奥的。定居以后生下次子奥雷良诺,他是第一个诞生在马孔多的人。不久,女孩子雷蓓卡,布恩迪亚家的一个远亲,背着父母的骨殖前来投奔亲戚。乌苏拉接纳了她,将她视为己出。不久,乌苏拉生了个女儿叫阿玛兰塔。最早来到这与世隔绝的马孔多的是浪迹天涯的吉卜赛人,他们带来的新奇事物引起布恩迪亚的极大兴趣,比如冰块、磁铁、飞毯、望远镜……每一种新发现都会使他想入非非。他闭门造车,去证实早已被别人证实的道理,比如,地球是圆的;去发明不可能存在东西,比如,永动机、炼金术等。最后,这位探索真理的“普罗米修斯”发疯了,被拴在院子中央的大栗子树下了此残生。乌苏拉是个实干家,她制造鸟兽形的糖食发了财。她操持家中一切事务。她的大儿子何塞·阿卡迪奥长大了,与一个会算命的女人幽会,和她生下孩子。孩子送到祖母处,大儿子离家出走。二儿子奥雷良诺喜欢泡在父亲的实验室中。村里来了个由政府任命的村长,他带来夫人和四个女儿。奥雷良诺只爱村长才 9 岁的最小的女儿雷梅苔丝,定下婚事,单等小姑娘长大再成亲。乌苏拉为待嫁的女儿雷蓓卡及阿玛兰塔进入社会做准备:修房舍、买家具。为此,意大利调琴师来到家中。两位姑娘同时爱上了他。

阿玛兰塔以死来威胁雷蓓卡与琴师的婚姻,事情只好拖下来。与吉卜赛人一道跑遍了世界的何塞·阿卡迪奥回来了,毫不费力地征服了雷蓓卡。他俩被盛怒的乌苏拉赶出了家门,从此独立经营自己爱的小窝。阿玛兰塔也没有嫁给调琴师,最后她以织裹尸布度日,直至死神来将她带走。此时国内发生内战,作为村长的女婿,奥雷良诺了解到保守党在大选中的舞弊行为,从而站在自由党一边,领导村民起义。他一生中发动过32次起义,均以失败告终。他躲过14次暗杀,73次埋伏和1次行刑队的枪决。他身居加勒比革命军总司令要位,享有极高威望。妻子雷梅苔丝去世后他不再续弦。乌苏拉接待过17名小伙子,他们都声称自己是奥雷良诺上校的私生子。日后,除一个外,他们均遭敌人杀害。上校到了暮年心灰意懒,足不出户,用制作小金鱼来消磨时光,以这种方式来创造孤独,保持孤独,直到去世。哥哥何塞·阿卡迪奥一天在自己家中被人枪杀,血流成河,穿街过巷,到母亲家报信。乌苏拉顺着血迹前来为儿子送葬。乌苏拉的孙子与其妻生下一对双胞胎何塞·阿卡迪奥第二与奥雷良诺第二;另有一个女儿美丽出奇,人称俏姑娘雷梅苔丝,是个人见人爱的尤物,不少人为她殉情,她却浑然不觉,最后她“被床单裹着飞升到天上”去了。那对双胞胎兄弟都曾与一个神奇的女人佩特拉·科特作爱。她会给与她做爱的人的家禽和牲畜带来不可思议的生殖力,致使他发财致富。奥雷良诺第二有3个孩子,大儿子被派往欧洲一家神学院留学;女儿梅梅从小被送进修道院,回乡后与一名机械师相爱,被母亲发觉后,再次进修道院,在那里生下一私生子,被送往家中。做外婆的万般无奈,只得接



受他,给他取名叫奥雷良诺。他被幽禁在家中的作坊里,以免家丑外扬。私生子奥雷良诺与舅舅何塞·阿卡迪奥第二成天泡在一起,与曾祖父以及曾祖父的老友吉卜赛人墨尔基亚德斯以及故去的先人们的幽灵为伴,苦心钻研那位老吉卜赛人留下的一本神奇的羊皮书。书中用神秘的文字记载着马孔多的过去、今天与未来,以及布恩迪亚家族的命运。年深日久,私生子奥雷良诺也磨出了“秀才不出门,全知天下事”的本领。这时老祖宗乌苏拉已经100多岁了,她眼睛失明,早已力不从心,过多的磨难耗干了她的精力。她曾目睹长达几十年造成血流成河的内战,她失去了一个又一个亲人,又经历了灾难性的香蕉热,看到3000名罢工者被杀害,尸体被抛进大海。她还看到庞然大物——火车突然开进了马孔多。她一生中看到故土几经繁荣与衰败,每次都是她振作精神重整家园,但是到了暮年,她只觉得颓势难转,终于故去。奥雷良诺第二还有一个女儿名叫阿玛兰塔·乌苏拉。她父母罄其所有送她到欧洲。许多年后她领着丈夫加斯东万里迢迢回到马孔多,可老宅里只剩下私生子奥雷良诺了。她的到来使老宅渐渐恢复了生机。奥雷良诺偷偷地爱上了她。不习惯马孔多环境的加斯东回欧洲后再也不回来了。阿玛兰塔·乌苏拉与奥雷良诺结合了,他们是这个家族中唯一出于爱情而结合的一对。他们是姨妈与外甥的关系,因而乱伦了。这一结合产下一个“带猪尾巴”的孩子,应了羊皮书上的预言。阿玛兰塔·乌苏拉产后死去,婴儿被蚂蚁啃得面目全非,尸体正被拖向蚁穴。大彻大悟的奥雷良诺破译了羊皮书,“但是,他还没有把最后一句话看完就明白了,他从此再也不会离开这间屋子,因为



这座镜子城(或称幻影城)在奥雷良诺·巴比洛尼亚译读出全本羊皮书的时刻,将被飓风刮走,并将从人们的记忆中完全消失。这手稿上所写的事情过去不曾、将来也永远不会重复,因为命中注定要一百年处于孤独的世家决不会有出现在世上的第二次机会”。^①

可以说,马孔多的历史就是加西亚·马尔克斯的故乡阿拉卡塔卡的历史。这个濒临加勒比海的小镇,如小说描写的那样,也曾有过先辈们的创业史,经历过无休止的内战的纷扰,也经历过香蕉热、种植园工人的大罢工和大屠杀事件,铁路也通到这偏僻的地方。那里也曾有过何塞·阿卡迪奥·布恩迪亚和乌苏拉、奥雷良诺上校似的人物,他们的原型可能就是作者本人的外祖父母,或者他的哪个舅舅、姨妈,或是他的母亲。同样,小说所描写的种种要事,都是哥伦比亚历史上曾经发生过的事情,因此,马孔多的故事可以看成是哥伦比亚乃至整个拉丁美洲的历史。作者所追求的是:透过作品中一些荒诞不经的情节,反映他对拉丁美洲历史的看法。通过马孔多镇的兴衰史和对每一个人物精神的极度空虚和寂寞的描述,向人们剖析拉丁美洲贫困落后的原因,从而激发各国人民从落后中觉醒,以反抗使他们陷入“百年孤独”境地的新老殖民主义、帝国主义,走向民族独立和解放的道路。

在创作《百年孤独》之前,加西亚·马尔克斯已经发表过不少短、中、长篇小说,如《枯枝败叶》、《没有人给他写

^① 加西亚·马尔克斯著,黄锦炎、沈国正、陈泉译《百年孤独》,385~386页,上海译文出版社,1984。

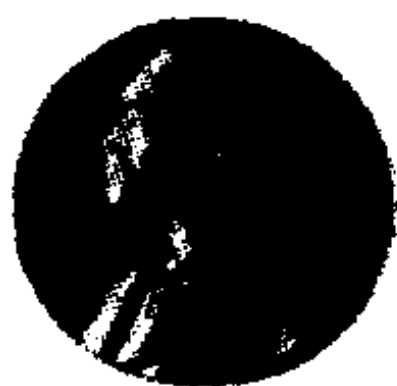


信的上校》、《恶时辰》、《格兰德大妈的葬礼》等等,这些作品从美学价值来讲有一定幅度的摇摆性。有的是在结构上刻意加工,再加上巴罗克式的语言,如《枯枝败叶》;有的则是平铺直叙的主调,言简意赅、直截了当的语言。这些作品反映出加西亚·马尔克斯曾受到福克纳、海明威、卡夫卡、博尔赫斯等老一辈作家的影响。这几部小说的创作实践,都为他创作其代表作《百年孤独》积蓄了能量。《百年孤独》吸收了前几本书中的许多人物、事件和情节,又扩充了许多新的内容。可以说,是用多种写作语言创造了一个神奇的马孔多这双重的想象世界:一方面,在马孔多这块土地上,现实是没有界限的,一切都是可能的;另一方面,马孔多又是一个没有名目的“村落”,那是一个布满尘埃的地方,一个被抛弃的地方,那里的人们在绝望中了此残生。

当年才 35 岁的加西亚·马尔克斯创造了马孔多这样的一个双重的想象世界,这表明他作为一名青年作家摆脱了当时文学创作中在美学方面的桎梏:必须遵循现实主义的固定模式。他与他同一时代的作家一道打破了传统的小说创作方法,写出了一大批高质量的小说,达到世界级的水平。

《百年孤独》是魔幻现实主义这一文学流派最重要的代表作,在此我们有必要对其魔幻成分加以说明。

首先是关于鬼魂的问题,或者说生与死的问题。在小说中,那个由于说了讽刺话而被何塞·阿卡迪奥·布恩迪亚用矛头扎死的普鲁登修·阿基拉尔的冤魂,不断地出现在布恩迪亚夫妇家园中,一直追踪着他们,迫使他们离家出走,来到马孔多重建家园才得以摆脱。直到新村中



有了第一个死者,他到了冥冥世界,给那个冤魂指路,那个冤魂才得以再次追来。他在阴间感到如此地寂寞,以至于原谅了对头,与何塞·阿卡迪奥·布恩迪亚,两个人的灵魂又成了难分难舍的好友。看,在加西亚·马尔克斯的笔下,那鬼魂世界既合情合理,又丰富多彩,引人入胜。另一个人物是与吉卜赛帮落一同来到马孔多的墨尔基亚德斯。此人好生了得,上知天文,下晓地理,既了解过去,又能预测未来。他留下的羊皮书记载着马孔多的历史,又展示了布恩迪亚家族的命运。但是读者会突然发现,他早就死在亚洲的一片海滩上,可是他又在马孔多复活了。在此他再次死去,而他那不甘寂寞的幽灵还会在那里出现,为布恩迪亚的子孙指点迷津。这是一个不受生死界限的约束,往来于天、地、冥界的神奇人物。

在现实生活中的拉丁美洲人,特别是印第安传统根深蒂固的人,对于生与死、现实与来世的看法,有自己独到的见解,就像《百年孤独》中所描写的那样。加西亚·马尔克斯之所以这样来写,是有其现实生活基础的。他从小寄养在外祖母家,外祖母的神奇故事和怪诞举止给他留下了深刻的印象。他忘不了外祖母在深宅大院里为亡故亲人的灵魂留出的两间空房,他们不敢到那里去打扰亡灵的宁静。《百年孤独》中有关阿玛兰塔的描写:她用全部时间为自己纺织精美的裹尸布,她能预测自己死亡的时间,她答应全村人,替他们给故去的亲人捎信,致使设在家里的信箱塞得满满的。对来不及写信的,她还允诺给捎带口信。这情节看来十分荒谬,然而也是来源于加西亚·马尔克斯的真实生活,就是他生活在阿拉卡塔卡时见到的一位亲戚。那老处女能预知自己的死期,她便



坐下来为自己织裹尸布,裹尸布织好了,她便静静地躺下等死,死神果然前来把她带走。

就这样,生与死、人与鬼的界限完全被打破。正如墨西哥作家帕斯所说:“在古代墨西哥人眼里,死亡和生命的对立并不像我们认为的那样绝对。生命在残废中延续。反之,死亡也并非生命的自然终结,而是无限循环的生命运动中的一个环节。生、死、再生是宇宙无止境发展过程中的不同阶段。生命的最高职能是通向死亡——它的对立和补充部分;残废也并非生命的终极;人们以死来满足生的无限欲望。死亡具有双重目的:一方面,人进入生命创造的过程(同时,作为人,偿还欠上帝的债);另一方面,供养社会生命和宇宙生命,而社会生命是由宇宙生命供给营养的。”^① 他还说:“死亡是一面镜子,反射出生命在它面前的各种徒劳的姿态。”^② 这不仅仅是墨西哥人的看法,也是哥伦比亚乃至大部分拉丁美洲印第安人的看法。

除去死人与鬼魂的世界之外,《百年孤独》中还有许多神神道道、奇奇怪怪、似是而非、是是非非现象的记载。比如,吉卜赛人带来的飞毯,可以载人在空中飞翔;当他们拖着磁铁从街上走过时,磁铁便把各家各户的铁制品如锅、盆等吸走,连门上的铰链都吱吱作响,要离开而去;当何塞·阿卡迪奥被人枪杀在家中时,那鲜血流淌成河,穿越大街小巷,来到老宅向他母亲乌苏拉报信,血流进庭

^① 《万圣节、死人节》,王军译自《孤独的迷宫》,载《帕斯作品选》,232页,昆明,云南人民出版社,1993。

^② 同上,231页。



院,穿过几个房间,为了不污染地毯,还懂得贴壁而行……;奥雷良诺第二与情人佩特拉·科特做爱时,能把极其旺盛的生育能力带给周围的牲畜和家禽,使家中的财富剧增;俏姑娘雷梅苔丝被飞起的床单裹着升上天空;马孔多村下了四年十一个月零两天的雨,村子几乎毁灭在洪水之中。

我们在小说中看到的“神奇”事物,在哥伦比亚乡村几乎就是他们的现实,只不过是夸张了一点而已;一些奇特的现象,只不过是他们虚构了一点而已。但是,这些神奇的、奇特的现象,几乎总能找到事实的根据。比如,关于俏姑娘裹着床单飞上了天,这源于加西亚·马尔克斯听到的一桩轶事:一位美丽的姑娘与她的情人私奔了,她的老祖母为了掩盖事实真相以保全面子,就编出了这么一个美妙的故事,逢人便说她的孙女飞上天去了。

加西亚·马尔克斯本来就不必挖空心思去编造、杜撰什么神奇、魔幻的东西。他曾经说过:“看上去是神奇的、虚幻的或魔幻的东西,事实上是拉丁美洲的基本特征。”“在拉丁美洲纷繁的、光怪陆离的、令唯美主义费解的神奇现实面前,拉丁美洲作家缺乏的常规武器恰恰不是幻想,而是表现这种近乎幻想的真实的勇气和技能。”所以他说:“现实是最伟大的作家,我自叹弗如。”

加西亚·马尔克斯也和阿莱霍·卡彭铁尔一样,并不承认自己是什么魔幻现实主义作家,他认为自己只不过是实录了他所见到的神奇现实而已。他在自己的作品中以最大的勇气去描写美洲神奇的现实,然而他还是难以超出那里的现实。他本来以为,生出长猪尾巴的孩子最令人难以置信。可是,当《百年孤独》广泛流传以后,有人

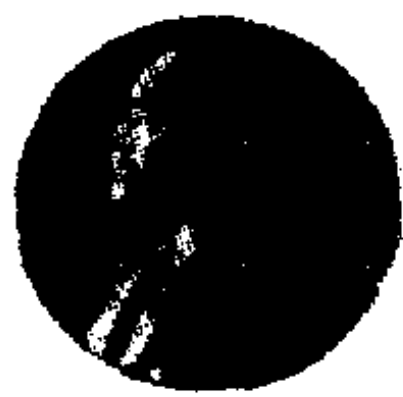


写信告诉他说,自己就长着那样的尾巴,以前他以此为耻,不敢让任何人知道,现在看来这是一件普普通通的事情。

这样看来,加西亚·马尔克斯的神奇、魔幻与幻想是以某种具体现实为依据的。这种具体的现实,可能是自然的、社会的或心理的,魔幻现实主义作家所做的,就是将这种现实上升到幻想,创造出一种带有幻想色彩或魔幻色彩的新现实。这是一种艺术化的现实,它不再受自然法则、逻辑和正常思维的约束和支配,又不完全脱离原来意义上的现实,即如文学评论家安德森·因贝特所说:“制造一种既超脱自然而又不脱离自然的气氛。”

加西亚·马尔克斯对周围的现实的态度不同于超现实主义所采取的脱离、拒绝和蔑视的态度,他采取的态度是正视、关心,并且以周围的现实作为创作的源泉。总之,在魔幻现实主义小说中,作者的根本目的是试图以魔幻的手段来表现现实,而不是把魔幻当作现实来表现。它所产生的效果就像在一个清新的早晨的阳光下用崭新的眼光在观察世界:这个世界即使不是神奇的,至少也是光怪陆离的。在魔幻现实主义小说中,事件即使是真实的,也会使人产生一种虚幻的感觉。

魔幻现实主义小说的另一重要特点,是源于本地区民族文化的神话、传说与传统的运用。哥伦比亚位于加勒比地区,是南北美洲的交接处,又濒临太平洋、大西洋,那里有印第安人、黑人、克里奥约人以及来自世界其他各地区的阿拉伯人、吉卜赛人和亚洲人。那是一个文化大融合的地方,既有希腊罗马神话的传统,又有阿拉伯《一千零一夜》的传奇故事。这里有信奉天主教的信徒,也有



相信印第安的神灵、巫师与神汉的土著居民。加西亚·马尔克斯是在各种文化融合的大摇篮里长大的,他不仅熟悉外祖母的那些鬼怪故事,又熟悉《圣经》故事和阿拉伯、印第安传说,了解来自世界各地的文化遗产。在《百年孤独》这部作品中,他把各种神话、传说运用得非常自如,出神入化。比如,我们从何塞·阿卡迪奥·布恩迪亚与乌苏拉“偷尝了禁果”,不得不离开家乡,从而失去了乐园的经历中,看到他们身上有人类的祖先亚当和夏娃的影子。他带领人们长途跋涉,犹如《圣经》中的《出征记》。马孔多下了四年十一个月零两天的热带暴雨,使我们想起《圣经》中记载的洪水时期。有人说,《百年孤独》是以《创世纪》开始,以《启示录》结束的一部拉丁美洲的《圣经》。吉卜赛人带来的飞毯载着人在马孔多上空飞翔,使我们想起阿拉伯神话。坐下来编织精美的裹尸布,以此来消磨时光的阿玛兰塔姑妈,使我们联想起《荷马史诗》中的珀涅罗帕,她是奥德修斯的忠实妻子,当丈夫出门远征时,为摆脱追求者的无聊纠缠,她白天纺织,晚上拆掉织物,耐心地等待丈夫的到来……这样的例子在《百年孤独》中多得不胜枚举。

为了更好地表现主题,加西亚·马尔克斯经过冥思苦想之后,采用了一些奇特的艺术手法和结构。比如循环往复式的叙事方法。这部作品一反传统的依时序进展的叙事程序,而是以某一将来时间为端点,从将来回到过去。小说一开头是:“多年以后,奥雷良诺·布恩迪亚上校站在行刑队前,准会想起他父亲带他去参观冰块的那个遥远的下午……”这种同时瞻前顾后的循环往复,过去、现在、将来三个时空合为一体的叙事方法,一往一返织成



的一个封闭的圆圈,构成了马孔多的孤独世界。最后,三种时间在小说的终点打住。马孔多毁灭,时间无限循环往复,终点就是起点。正如书中人物老祖母乌苏拉所说:“时间的确是周而复始的。”拉丁美洲人有儿子继承父亲姓名的习惯,布恩迪亚家族的人世代重复着同样的名字,他们过着的日子与先辈毫无二致,同样单调和孤独,就更加剧了时间周而复始的效果。

作品中另一重要的表现手法是象征和隐喻。比如,马孔多村的人突然得了健忘症,而且这种健忘症还带有传染性,很快传给了全村所有的人,人们不得不用贴标签的办法来与此顽症作斗争。这使我们想起希腊神话中的忘川。可以理解为暗喻拉丁美洲人不要忘记自己的历史。小说中有一些看上去很普通的事物,但它们却往往具有一定的象征意义。比如,黄色往往象征死亡。当族长何塞·阿卡迪奥·布恩迪亚去世时,天上普降黄色小花;墨尔基亚德斯泡在碗中的假牙长出水草开出黄花,不久得知墨尔基亚德斯早已死在异域的沙滩上。又如,蝴蝶象征着爱情。“一天晚上,梅梅正在洗澡间里,菲南达偶然踏进她卧室,房间里的蝴蝶多得使她透不过气来”。蚂蚁象征着毁灭,所以布恩迪亚家族的第七代,那个长猪尾巴的孩子,被蚂蚁咬死拖到蚁穴中。

此外,夸张、讽刺等手法在作品中也广泛运用。比如,奥雷良诺上校发动过32次起义,他有17个私生子,其中16个一夜之间被杀害。比如,一场大雨可以下四年十一个月零两天;3000名罢工者被杀害,尸体装满200节车皮等等。村里进行“民主”选举时,6名荷枪实弹的士兵在发选票前逐户收缴了猎枪、砍刀乃至厨房里的菜刀。



奥雷良诺终于搞懂了,“现在自由派和保守派的唯一区别不过是自由派5点钟去做弥撒,而保守派是8点钟去”。

就这样,作者不断地运用手中的哈哈镜、望远镜乃至显微镜,为读者描绘了一幅真真假假、虚虚实实的图画,从各个角度反映了他想表现的拉丁美洲的现实。

第三节 荣获诺贝尔文学奖

《百年孤独》的出版,在拉美文坛乃至世界文坛引起轰动效应,为业已兴起的拉美小说“文学爆炸”吹起了一股强劲的东风,使人们对拉美新小说刮目相看。这本小说也给加西亚·马尔克斯带来极大的荣誉。

1982年10月21日,瑞典皇家学院向全世界宣布将该年度的诺贝尔文学奖授予加西亚·马尔克斯。

消息传到加西亚·马尔克斯那里,他喜出望外。当时他客居墨西哥城。当电话中有人告诉他务必于月底赶到斯德哥尔摩出席诺贝尔奖授奖仪式时,他简直不敢相信那是真的。紧接着,闻讯赶来的新闻记者把他住所的大门挤得水泄不通。他这才如梦初醒,说:“真叫人高兴,我再也不是诺贝尔奖的候选人了。”

消息传开以后,他收到数不清的祝贺电报和电话。西班牙卡洛斯国王和王后、古巴总理卡斯特罗、法国总统和总理以及委内瑞拉、墨西哥、厄瓜多尔等许多拉美国家的领导人,都通过电报或公开发表谈话表达他们的喜悦和祝贺,称赞他以文学上的巨大成就为拉丁美洲赢得了荣誉。他的文学同行们,不论是拉丁美洲的、西班牙的还



是其他欧美国家的,都欢欣鼓舞,把他的成功看成是西班牙语美洲文学界的共同成就。

墨西哥作家奥克塔维奥·帕斯说:“听说诺贝尔文学奖授予了加西亚·马尔克斯,我非常高兴。这件事本身再次证明,西班牙语文学的健康状况极佳。这当然使我们大家感到欢欣鼓舞。毫无疑问,加西亚·马尔克斯如同许多拉丁美洲作家一样,获得这项奖是当之无愧的。如今授予他,是文坛上理所当然之举。”^① 然而,帕斯大概不曾料到,1990年他本人也荣获了这光荣的诺贝尔文学奖。

阿根廷作家胡利奥·科塔萨尔说:“这次诺贝尔文学奖除去突出了加西亚·马尔克斯的才华外,还起了另一个作用:把我们拉丁美洲遇到的大量问题提到了议事日程上。加西亚·马尔克斯是我们美洲的儿子。此奖对我们这些热爱本大陆、热爱加沃^② 这样一位天才作家的人来说意义十分重大……”^③

加西亚·马尔克斯获奖的喜讯传到他家乡哥伦比亚的阿拉卡塔卡时,在那里,本来就热情奔放的加勒比人就变得更加欣喜若狂,大街小巷张灯结彩,挂满了激动人心的标语口号,一架小飞机从小镇上空飞过,抛洒下半吨代表着黄蝴蝶的黄色纸片。镇里的街头广场聚满欢乐的人群,乐队的演奏震耳欲聋,经久不息。人们涌向加西亚·马尔克斯的故居,向依然住在那里的他的父母和亲属表

① 朱景冬著《马尔克斯》,266页,长春出版社,1995。

② “加沃”是对加西亚·马尔克斯的爱称。

③ 同①。



示热烈的祝贺。

加西亚·马尔克斯为哥伦比亚赢得了荣誉,政府立即为他举行庆祝活动;总统贝坦库尔也欢迎他回国,保证他的安全。这意味着他多年流亡在国外的生活可以结束了。但是,此时的加西亚·马尔克斯再也收不住脚了,他成了世界名人,到处在召唤他,需要他,他的足迹遍天涯。同时,他也失去了默默无闻时的安宁,他失去了隐私权。

加西亚·马尔克斯本人听到获诺贝尔文学奖的消息时,他最初的反应是感到出乎意料,因为大约在10年前他就对此奖抱着无所谓的态度。他甚至发表文章抨击瑞典文学院授奖不公。1971年他曾说过:“我很希望能在我以自己的辛劳换来足够的钱,让我无憾地拒绝此奖时获此殊荣。诺贝尔奖如今已变成举世瞩目的大目标。”^①1980年他曾发表两篇批评文章:《诺贝尔文学奖幽灵》和《从未变得伟大的伟人们》。他在文章中尖锐地指出,20世纪最重要的作家如托尔斯泰、普鲁斯特、康德拉、卡夫卡、伍尔芙与此奖无缘,而另一些著作无人问津的作家反倒获得此奖。他把诺贝尔文学奖称为“老人桂冠”,能否得到它,“不取决于候选人自己的权利,也不取决于上天的公正,而是取决于瑞典皇家学院院士们莫名其妙的心血来潮”。

但是,仅仅过了两年他就获得这项大奖了。他高兴极了,说“我再也不是诺贝尔文学奖候选人了”。当他接到斯德哥尔摩打来的电话后,就立即与哥伦比亚总统贝坦库尔通话,向他报告这一喜讯,说他们的祖国也有人获

^① 朱景冬著《马尔克斯》,268页,长春出版社,1995。



诺贝尔奖了。这样,他成了继博利瓦尔之后在世界上最有名望的哥伦比亚人,其威望超过任何一届总统。

这位曾扬言要拒绝诺贝尔奖的哥伦比亚人不但没有拒绝,而是兴高采烈地前往斯德哥尔摩。他不是单身前往,如 1945 年智利女诗人米斯特拉尔独自乘船前行那样,而是有整整一飞机的亲属、朋友和官员。想当年米斯特拉尔没有一身像样的礼服前往瑞典去领奖,她当时是智利驻巴西佩特罗波利斯领事。当她离开那里到里约热内卢时,驻该港口的法国大使夫人借给她一身考究的衣服,可当她到达瑞典首都时,智利使馆的官员仍然认为她的衣服不合标准。她只好订做了天鹅绒黑袍裙。时装店以此为荣,免费送给她这身衣服,首饰店也不甘落后,送给她一套古朴典雅的银饰。

1971 年,另一名智利诗人巴勃罗·聂鲁达荣获诺贝尔文学奖。他在穿着上也大伤了一番脑筋。按瑞典方面的礼节,他应当身穿黑色燕尾服、系领带或领结前去领奖。但他接到一封匿名信,写信的人说这一套礼仪具有帝国主义性质和反人民性质,而聂鲁达是全世界最具有反帝精神和最富有人民性的诗人,不应这样穿着在全世界人民面前抛头露面,否则他就会用一把修枝剪刀剪掉燕尾服的后襟或任何别的垂下来的东西。这封信弄得瑞典警方很紧张。不过后来什么事情也没有发生,因为那只是聂鲁达的一个朋友,委内瑞拉诗人米盖尔·奥特罗·席尔瓦开的一个玩笑。

现在轮到加西亚·马尔克斯去领诺贝尔文学奖了,他会穿什么样的礼服呢?他大概听说过米斯特拉尔和聂鲁达穿什么衣服去领奖的轶事,于是决心在这个问题上来



一番别出心裁。据何塞·多诺索夫人玛丽亚·碧拉尔回忆：“在斯德哥尔摩，获得桂冠的小说家宣布他不穿按领奖仪式要求的燕尾服。12月10日在音乐厅，他以胆怯人的典型的表情，穿了一件白色的‘黎吉黎吉’，与其他参加仪式的领奖者的清一色服饰形成鲜明对照，使他的形象非常突出。‘黎吉黎吉’是加勒比地区的一种典型上衣。与其说是城市的服装，还不如说是农村的，有时候一些大人物穿上这种服装以显示他们在政治上的左倾，尽管常常用闪闪发光的金钮扣来扣衬衫。这种有个怪名字的衣服，对北方冬天的温度当然不会是最合适的。毫无疑问，加沃会觉得冷，但是他成了与会者以及电视屏幕前的全世界的电视观众瞩目的中心。……在皇宫举行的宴会上，加西亚·马尔克斯攻击礼仪规则，但他穿了一件一尘不染的礼服。”^①

瑞典文学院常任秘书拉尔斯·吉伦斯坦在授奖辞中称：“拉丁美洲的文学之所以在当今的文化领域中赢得赞扬，在某些文学体裁中显示了活力，是因为古老的印第安民间文化，包括口头创作，与来自不同时代的西班牙巴罗克文化，来自现代欧洲的超现实主义及其他流派的影响，在那里混合成了醇香而提神的美酒，而马尔克斯和别的拉丁美洲作家正是从这中间汲取了素材与灵感。政治上的猛烈冲突——也表现在社会和经济上——增加了知识分子对这方面关切的程度。加西亚·马尔克斯也像其他大多数拉丁美洲的重要作家那样，在政治上坚定不移地

^① 何塞·多诺索著，段若川译《文学“爆炸”亲历记》，151～152页，昆明，云南人民出版社，1993。



站在广大民众一边,反对暴力统治和经济剥削。”^①

拉尔斯·吉伦斯坦的这几句话,很好地概括了当代拉丁美洲小说的形成原因和特点,也总结了拉丁美洲作家的共同点。加西亚·马尔克斯在他的获奖演说中,则用了较大篇幅向听众描绘新大陆的种种神奇,其中有大自然的神奇和更为令人惊诧的人的神奇。他说:“今年值得瑞典文学院注意的,正是拉美这种异乎寻常的现实,而不只是它的文学表现。这一现实不是写在纸上的,而是和我们生活在一起,它每时每刻都决定着我們每天发生的不可胜数的死亡,为我们提供一个永不干涸、充满灾难和美好事物的创作源泉。而属于这个源泉的我,这个流浪在外、怀念故乡的人,不过是被机运指定的又一个数码。这个非凡现实中的一切人,无论诗人、乞丐、音乐家、战士,还是心术不正的人,都必须尽量少地求助于想象,因为对我们来说,最大的挑战是缺乏使我们的生活变得可以自信而必需的常规财富。”^② 他认为,这就是他们忍受孤独之症结的原因。他说,面对压迫、掠夺和孤单,只能用生活来回答。

在结束长达半小时的精彩演说时,他倡议道:“……创建一个生活中的荡涤旧世界的乌托邦,那里将不再有人为别人规定一切,包括怎样去死,在那里将有实实在在的爱,将有可能创造幸福,在那里命中注定要经受百年孤独的家族终将享有,并且永远享有第二次居留在地球上

① 朱景冬著《马尔克斯》,331页,长春出版社,1995。

② 同上,335~336页。



的权利。”^①

荣获诺贝尔文学奖是加西亚·马尔克斯文学生涯中最辉煌的时刻,但是那几天热闹过后,他对记者宣布,获得诺贝尔文学奖是场灾难,因为它剥夺了他的私生活。

米尔顿曾说过:“荣耀是一个头脑聪明的人的最后一个弱点!”

第四节 评论家谈《百年孤独》

加西亚·马尔克斯的《百年孤独》一经问世,就在文坛上引起强烈反响。评论家们也做出积极反应。众所周知,拉丁美洲一些优秀作家,同时也是优秀的文学教授兼文学评论家。此外,共同的拉丁美洲意识也紧紧地把他们联结在一起,因此他们之间也存在着深情厚谊。

秘鲁作家马里奥·巴尔加斯·略萨与加西亚·马尔克斯于1967年在委内瑞拉相识。他那时就下决心为这位世界级作家立传。1971年他写的一部评传完稿,立即信心十足地把它作为毕业论文提交西班牙马德里大学。论文通过,他于这年获得文学博士学位。

论文的题目是《加西亚·马尔克斯:一个弑神者的故事》。巴尔加斯·略萨把加西亚·马尔克斯称为“拉丁美洲的弑神者”,是有深刻含义的。一方面是说这位满怀政治激情的作家,是拉丁美洲暴政的“弑神者”,因为他善长以

^① 何塞·多诺索著,段若川译《文学“爆炸”亲历记》,152页,昆明,云南人民出版社,1993。



辛辣的笔触刻画和揭露暴君的凶残毒辣、昏聩无能,揭露和抨击殖民主义和帝国主义的残酷剥削和政治、经济与军事霸权。所以,他当然称得上是拉美暴政的“弑神者”和“克星”。另一方面,他在文学创作上执著追求,大胆探索,不顶礼膜拜任何偶像。他对大师们的态度是敬重、学习、借鉴,但他更敢于超越他们。他努力使自己脱颖而出,不与大师们雷同,尽力回避他们的影响。他的原则“首先是承认,然后是击败或是摧毁”。从这一意义上讲,他是前一辈或几乎是同一辈的文学大师们的“弑神者”。从第三方面说,他不满灾难深重的拉丁美洲大陆的现实,义不容辞地承担起砸碎和废除这种现实,并承担起重建和再造一个崭新的拉丁美洲的重任。从这个意义上讲,他是个勇敢的“弑神者”^①。

在一次与加西亚·马尔克斯的对话中,巴尔加斯·略萨是这样诠释《百年孤独》的:孤独,即《百年孤独》及此前作者发表的所有作品的主要内容,乃是美洲人的特性,它代表美洲人的深度异化,代表人与人之间的彼此隔绝和美洲人经受一系列条件制约的事实。就是说,美洲人注定要与现实相离,而这种相离则使他感到失望、被人宰割和孤单。加西亚·马尔克斯承认,过去他以为孤独是人性所有的,但是现在他承认孤独是拉丁美洲人异化的产物。

也许他创作《百年孤独》的初衷就是要打破困扰着美洲的百年孤独吧!

著名阿根廷文学评论家安德森·因贝特也盛赞《百年

^① 参见林一安编《加西亚·马尔克斯研究》,14页,昆明,云南人民出版社,1993。



孤独》。他说,《百年孤独》中布恩迪亚一家的历史就是哥伦比亚的历史,也是我们整个美洲的历史。自然与超自然的东西混杂在一条叙事的长河之中。这河流湍急又流畅,我们读起来非常畅快,不仅仅是由于那犹如一朵接一朵的浪花般的故事,也是因为小说家的艺术。他一个句子接着一个句子,写得非常准确。这个地区的生活是奇异而现实的,神奇的,甚至如鬼魅一般……有时叙述会猛然跌落,但是又马上站起来,以惊人的力量在错综复杂的布恩迪亚家族之树的迷宫中前进。小说既具有“永不完结”的故事的敞开结构,也有关闭的时间的环形结构。他运用的法则是夸张,即把现实从犄角里提出来。另一点是把比喻的事物说得跟真的一样。就是夸张和比喻决定了小说的生动性。这部小说(所写的)既存在于这世间,又不存在于这世间。最令人吃惊的是小说包括在小说的内部。这里指的是《百年孤独》中一个“不大重要的人物”,他就是与吉卜赛人一起来的墨尔基亚德斯。他用梵文写的一部预言性质的书,当最后一个布恩迪亚家族的人读懂这本写在羊皮纸上的书时,马孔多就消失了。

谈到《百年孤独》,英国文学评论家金·佛朗哥断言:“加西亚·马尔克斯的《百年孤独》在世界上普及的程度与《堂吉珂德》一样,这样说是毫不夸张的。”她援引巴尔加斯·略萨的观点,说《百年孤独》是美洲的《阿马迪斯》^①,并且认为这是加西亚·马尔克斯在此之前的几部小说的汇总。她还说,阅读此书本身就是一种孤独……她认为《百年孤独》最重要的一点是打破了现实主义,重返美洲

^① 全名为《阿马迪斯·德高勒》,是最早的一部西班牙小说。



神话与神奇故事的源泉。小说的笔调具有一种传说的味道,加西亚·马尔克斯是想以讲民间故事的方法来写这本书的。她很赞赏一开头的那种写法:“多年以后,奥雷良诺·布恩迪亚上校站在行刑队前,准会想起他父亲带他去参观冰块的那个遥远的下午……”她认为这是一种“神话过去时”,因为只有讲故事的人以其神奇的办法才能这样讲。

意大利文学评论家朱塞佩·贝利尼认为:“不管加西亚·马尔克斯本人承认与否,他阅读了福克纳的小说并受到深刻影响。他也受到电影艺术很大的影响。这部作品中魔幻现实主义的气氛很浓,这是由于其中充满了神奇的东西。读者身不由己地卷入一个着魔的世界。但正是由于这种神奇的东西,才更加有力地强调了现实中的不谐调以及日常生活中的暴力。”

他在小说运用的时间方面与金·佛朗哥的意见是一致的。他说:

“小说建立了一种有利于叙述的环形时间。将神奇浓缩在一个寻常的、日常的环境之中,使之获得一种非常可信的调子。而时间的寓言依靠回忆的时间来获得。既可以追溯到马孔多的初期,也可以憧憬未来。可以反复地谈及一些事件和情景。神奇的氛围由不断重复的事件构成……骑士小说的手法在这里运用如新。把日常事物投射到异常之中时就将其放大了。运用了夸大的数字,把事物扩大;采用色彩纷呈的巴洛克主义,常常是运用在



宗教色彩的背景中……”^①

朱塞佩·贝利尼认为,加西亚·马尔克斯采用了魔幻现实主义,其目的还是为现实服务的。他说:“……《百年孤独》之中,神奇的东西不过是为了强调现实的东西的分量。想想看,小说总共有20章。有5章是讲战争的。讲马孔多繁荣的总共只有2章。有4章是讲香蕉园的悲惨历史,日渐衰落的过程。从最后的几章,第18章到第20章中,可以看到作者对美洲世界的痛苦现实所感受到的沉重。这是一个充满暴力的世界:内战、政治斗争、军事压制、私人的暴力、权势的狠毒。马孔多最终的毁灭寓意美洲由于非正义和暴力进入圣经的《启示录》的气氛之中。《百年孤独》中关于人类起源的故事就是基于这一基础之上的。根据天主教《圣经》记载,就是与原罪及负罪感的情景有关的东西。那是一个令人迷醉的神奇的世界,但它总是被暴力的矛头穿过,被现实的分量拖向深渊。”^②

文学评论家达里奥·维亚努埃瓦与何塞·马里亚·比尼亚·利斯特合著的《当代西班牙美洲文学历程》中说:

“为作者带来荣耀的《百年孤独》,好像一本既具有史诗性质又带有历史意义的故事书,也是对人类悲惨生活的一首挽歌。在这本书中现实与想象的界线消失了,融化在民间流传的神话之中。在美学上享有充分的自由。环形结构反复强调了古老的失乐园神话似的美洲氛围,

① 朱塞佩·贝利尼著《西班牙美洲文学史》,589~590页,马德里,卡斯塔利亚出版社,1985。

② 同上,591页。



夸张而诙谐,但其内部是悲剧性质的。复杂的现实堆积成的巴罗克风格,也许是他的风格中最典型的特点……略萨强调作品中客观现实与想象的现实之间的对立,这对杜撰的现实的补充成分起着决定性的作用。它既与寻常的事物又与超自然的神奇事物联系在一起。略萨认为,对人和事物的想象的现实包括四个层面:神奇的、神话传说的、奇迹的和凭空想象的。作者则借此来进行全面的揭示。他作为全知全能的叙述者,他的眼光囊括一切,他以自然而然的第三人称的叙述大大增强了可信程度。哪怕是最令人难以置信的事,他都能令人信服。他是在叙述中加入现实主义的材料和日常事物,这就提高了他的可信程度。在神奇的事物面前人们并不感到惊诧;在一些现实和日常的事物面前,人们倒显得困惑和不知所措。最终,那个看不见的、外在的叙述者竟变成了书中的一个角色,那就是在最后一页中才得知的吉卜赛人墨尔基亚德斯。于是人们知道了,看来像是真的一般的故事,不过是虚构出来的而已。”^①

西班牙文学评论家华金·马可认为:

“《百年孤独》多种惊人之处中最令人惊叹的,是他如何处理魔幻与神奇的。魔幻世界的依存,有赖于多种民间成分。它们如今实际上还存在着,主要是在农村。蛊惑、巫术和占卜构成了民间文化的一部分。它们的根源在中世纪。从宗教裁判所、18世纪的启蒙运动到新近的

^① 达里奥·维亚努埃瓦、何塞·马里亚·比尼亚·利斯特著《当代西班牙美洲文学历程》,《南方丛书》,95~296页,马德里,埃斯帕萨—卡尔佩出版社,1991。



科学实证论,它们一直受到猛烈攻击,然而却收效甚微。但是,在美洲的混血文化中,在西班牙美洲的文学中,总是把注意力转向那里,转向那里的蒙昧世界。新小说运用一种参照的方法,在这种方法中不乏神奇的世界。卡彭铁尔,阿斯图里亚斯,甚至博尔赫斯本人,他们将这神奇的世界从自己的民族传统或从阅读中提炼出来。科塔萨尔也注意到了城市生活中存在的神奇事物。然而,加西亚·马尔克斯把它明确了,并使之具有新的意义。他从开篇无几页就谈到了马孔多镇的两位智者、炼金术和种种神话。墨尔基亚德斯返老还童,这种浮士德的行为有些讽刺意味。他取出假牙,使目击者目瞪口呆。而魔幻,有时只不过是骗局……

“加西亚·马尔克斯在《百年孤独》中表明:神奇的东西与日常事物同在,那是通过一种回忆式的准确的语言进行的。这种语言可以使不可置信的东西变成活灵活现的东西,变成真实的东西,并且充满诗意。因为诗歌的功能就是可以通过诗的语言使日常事物萌发出诗意。”^①

“加西亚·马尔克斯说:‘据我看,幻想与我们生活在其中的那个世界丝毫没有关系。那完全是想象的东西,是一种谎言,其实是艺术中不太值得提倡的东西。比如,人们很恰当地将它称之为‘谎言的马甲’。不管这有多奇妙,一个人早晨起来变成了一只大甲虫,也没有人会说幻想就是弗朗茨·卡夫卡在创作上的优点。但是,毫无疑问,那是沃特·迪斯尼的最基本的手法……与字典上所说

^① 华金·马可著《西班牙美洲文学:从现代主义到如今》,316页,马德里,埃斯帕萨—卡尔佩出版社,1987。



的不一样,我认为,想象是艺术家们在他们生活的现实基础上创造一种新的现实的特殊本领。此外,我认为这是唯一有效的艺术创造。

“……在美洲和加勒比地区,艺术家们不必有太多的创造,也许他们的问题与之相反,是让人们相信他们的现实……

“……看上去是魔幻的东西,实际上是拉丁美洲现实的特征。我们每前进一步都会面对对于其他文化的读者来说似乎是神奇的事情,而对我们来说,则是每天的现实。”^①

从评论家的这些精辟分析中,我们可以更好地理解加西亚·马尔克斯在《百年孤独》中运用的种种技巧和他最擅长的魔幻现实主义手法。关于《百年孤独》的文学评论和学术论文是非常多的,这里只能选摘一些与魔幻现实主义关系较大的段落。《百年孤独》是个永远谈不完的话题。

^① 华金·马可著《西班牙美洲文学:从现代主义到如今》,317~318页,马德里,埃斯帕萨—卡尔佩出版社,1987。



第八章 “文学爆炸”后的魔幻现实主义

第一节 小说会衰败吗

1967年,加西亚·马尔克斯出版了《百年孤独》,为正在兴旺的拉丁美洲“文学爆炸”添了一把火,犹如点燃了火箭的发射器,把“文学爆炸”的热闹、繁荣推到了极致,如鲜花着锦,烈火烹油。一时间世界文坛无人不知“文学爆炸”,无人不晓《百年孤独》。甚至在前苏联的某一部流行小说中,如果描写一个刚发了财的新贵的奢华生活,就会写他那豪华轿车上放着一本看了半截的书,那书就是《百年孤独》,以此来证明这位花花公子是怎样地追求西方文明的时髦(因此,当时出现的《百年孤独》的俄文本中,删去了一些被视为不妥的段落,如夸张的性行为等)。许多作家力图挤进“文学爆炸”的行列,得过一些奖的作家庆幸自己搭上了“文学爆炸”的彩车。以前数量稀少、默默无闻的拉美文学课,在世界各地的大学成为兴盛的专业,成为硕士论文和博士论文的题目,成为专业性报刊文章涉及的对象。这类文章使报刊变得非常活跃。马孔多,这个杜撰出来的名字,由于《百年孤独》传遍世界,已成了一些药房、书店、酒吧的名字……

“千里搭长篷,没有不散的筵席”。如果说,1962年的康塞普西翁的世界知识分子代表大会上突然爆发的对古巴革命的同情和支持使拉美各国知识分子团结起来,统一起来,那么,1971年,古巴诗人帕迪亚受到政治迫害,这便为知识分子的团结和统一画了休止符。这件事



造成的幻灭感,破坏了“文学爆炸”的统一性。因此,人们一般认为,从那时候起“文学爆炸”开始从顶峰走向消亡。

1982年,加西亚·马尔克斯荣获诺贝尔文学奖,这无异于给一个复杂而麻烦的故事带来一个完美的结局,给一部杰出的作品画上一个圆满的句号。

“所有这一切,诺贝尔文学奖,中学和大学需要这本书^①,出书有利可图,很能说明近十年来那个当初有争议,并且受诅咒的‘文学爆炸’的际遇。即这个当初有争论的东西,现在被接受了;革命者被誉为圣徒;当初属于试验性的精雕细琢的东西,现在被当作一种可被大多数人接受的语言,奉为经典,溶进新一代读者和作家的血液中……至少在一段时间会是这样。有几颗璀璨的明星将会渐渐冷却,消失在天宇的黑洞里。有那么一两颗明星已经明显地表现出这种征兆了。”^②

时过境迁,“文学爆炸”已成为历史,昔日曾流亡在欧洲,常常聚在一起的作家朋友们早已各自离散,其中的几位主将已然辞世:胡利奥·柯塔萨尔、何塞·多诺索……他们的政治观点已不相同,生活境况也相差悬殊。加西亚·马尔克斯已跻身于世界级著名人物的行列,他到处飞来飞去,虽然此人有些迷信,很怕坐飞机。他对与权贵们的交往很感兴趣。有时还表现出得意洋洋,虽然在政治上还是坚持左派立场,坚定地支持卡斯特罗的古巴革命政府。巴尔加斯·略萨在秘鲁竞选总统失败后,干脆加入了

① 指何塞·多诺索著的《文学“爆炸”亲历记》。

② 何塞·多诺索著,段若川译《文学“爆炸”亲历记》,90~91页,昆明,云南人民出版社,1993。



西班牙国籍。

人们担心,也许几十年后,人们只会记得几部作品。为此掀起那么轰动的一场“爆炸”,值得吗?也许,辉煌灿烂的几代人过后会出现一个创作枯竭时期。这种忧天的杞人总是不断出现。还在 19 世纪末就有人断言小说的枯竭,现在到了 20 世纪末,又有人在为小说的末日担忧。对拉美文坛而言,在那辉煌的“爆炸”后,也有人为此担忧。但令人欣慰的是,拉丁美洲“后文学爆炸”的一代作家已经奋起,虎虎有生,因此这种担忧是多余的。如果把赌注押在某几个作家身上,如阿莱那斯、瓦克伊茨、阿西斯·桑切斯、斯卡尔梅达或伊莎贝尔·阿连德等人身上,人们可能会搞错。但是,若不是他们,就会是另一些人将在拉丁美洲文坛上崛起。因为多亏了“文学爆炸”,拉美小说已经在全世界结结实实地站稳了脚跟。其中的魔幻现实主义手法不但没有消失,反而成为许多作家创作小说时得心应手的一种工具。一些老作家对它采取“拿来主义”,一些文坛新秀也脱颖而出。其中比较突出的是智利女作家伊莎贝尔·阿连德。

第二节 伊莎贝尔·阿连德与《幽灵之家》

伊莎贝尔·阿连德,1942 年出生于秘鲁首都利马,但她的国籍是智利。其父托马斯·阿连德是萨尔瓦多·阿连德的弟弟。萨尔瓦多·阿连德是智利民主选举的总统,在 1973 年 9 月 11 日的军事政变中以身殉职。托马斯曾任驻利马的外交官。当伊莎贝尔只有 3 岁时,父亲离家出



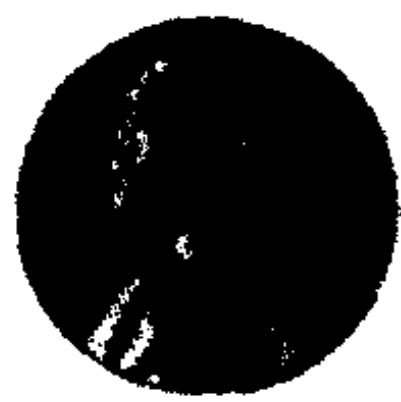
走,她和母亲回到外祖父家,在那大大的老宅里度过童年。老宅没有《幽灵之家》中特鲁埃瓦家族的那幢大,没有那样豪华的家具,也没有成群的仆役,但是在小伊莎贝尔的眼中,那房子大极了,阴森森的,有风吹过,好像有鬼怪从柜子里发出声音,有影子从镜面上滑过。她和其他孩子们在黑乎乎的地窖里,在神秘的仓库里玩,那里堆满了



伊莎贝尔·阿连德

没用的杂物,就像个潘朵拉魔盒一样。除了这些好玩儿的地方,与她为伴的就是书。她有两个没成亲的舅舅住在家里,他们的书多得数不过来。小伊莎贝尔很爱看书。才10岁时,她就会为莎士比亚的悲剧人物落泪。当同龄的别的小女孩怀抱洋娃娃时,母亲塞给她的“玩具”是一个笔记本,由她在上面随心所欲地写东西。母亲还在伊莎贝尔卧室里留出一面墙,由她乱抹乱画。

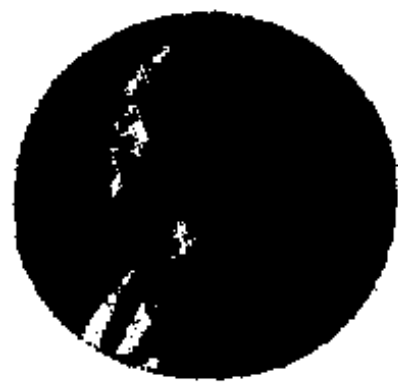
外祖父是一家之长,是个性格坚强、不屈不挠的人,他历经沧桑,活到快100岁,是个很适合写进书中的人物。外祖母也不简单,虽然她早已去世,但伊莎贝尔总觉得外祖母的幽灵一直伴随在自己身边,便把她写进那本小说中,就是书中那个名叫克拉拉的老外祖母。伊莎贝尔不必过多地杜撰和想象,只须从现实中提炼就可以了。



她觉得外祖母好像真的用意念挪动过一张三条腿的桌子。老人家喜欢帮助穷人,保护诗人。她好像把人世看得透透的,总是微笑着面对人生。

后来,伊莎贝尔的母亲再婚。继父是一名外交官,总在世界各国旅行,这使伊莎贝尔不得不长期与母亲分离。她很爱自己的母亲,她们互相写信,讲述发生的每一件事,这对她的写作是一种极好的锻炼。等她长大一些,也随父母到处旅行,以致她后来都害怕旅行了。她渴望童年时代的安定生活。当她终于回到智利时,呼吸着那里的新鲜空气,望着那白雪皑皑的山峰,就下决心在这里生活。她说:“我要留在这里生活,要死在这里,葬身在一丛素馨下面。”她怎样表达自己热爱祖国的这种激情?她从聂鲁达所写的那些诗篇中找到了种种美好的比喻。他把智利窄长的版图比作一片长长的花瓣,他歌颂那里的森林、湖泊和火山,还有散落在南极附近飘着冰山的海洋中的小岛。山谷里生长着酿酒的葡萄,山脉里蕴藏着铜矿,太平洋沿岸有渔场和美丽的沙滩。这里的人民善良而又好客,但是他们生活在贫困之中,苦难重重。饱受着地震、水灾、干旱、经济危机和政治动乱等种种天灾人祸。一个真正的智利人会热爱自己的祖国,乐意为之效力,这样的国家值得写书和作诗来将它歌颂。

她回到智利时 15 岁,是浪漫又充满幻想的时代。她很想当作家。她心中的偶像是英国女作家阿加莎·克里斯蒂(1890—1976),她是一位写侦探小说的高手。伊莎贝尔羡慕她写了那么多作品,她有时间喝咖啡,有闲情逸致在乡村别墅种玫瑰。伊莎贝尔当时还没有考虑到写作的艰难。她试着写了一些可怕的诗和恐怖的故事,当然,



仍是不断地给母亲写信。

伊莎贝尔 17 岁时当了记者,因为她认为这是帮助她接近和实现文学梦的一种方法。她的老同行们向她传授基本功。一位老记者给她一个忠告,这使她终身受益:说真话,只有真话才能打动读者的心。

1973 年 9 月 11 日,一场军事政变推翻了民主政府。皮诺切特的军事独裁把智利推向痛苦的深渊。许多人被逮捕、遭拷打、被杀害,更多的人失踪,留下寡妇与孤儿,还有不少人流亡到国外。伊莎贝尔对这些情况了解得清清楚楚,因为许多受害者就是她周围的亲友。她的姓氏自然也给她带来很大危险。是逃离智利的时候了,虽然她曾下过决心生生死死不离开祖国。她和丈夫选择了委内瑞拉作为目的地。他们带着一点点行李和孩子们。伊莎贝尔匆忙中还带了一抔黄土,到委内瑞拉后把土放在一只花盆里,在那里撒上了勿忘我草的种籽。

离开智利,她觉得自己像一棵断了根的大树,肯定会枯死的。思乡之情、愤怒与悲伤使她在很长的一段时期内处于麻痹状态。她渐渐平静下来。委内瑞拉,这绿色的热带国度敞开胸怀,宽厚又热情地接待了她和她的家人。伊莎贝尔把它看作是自己的新的祖国。在这里,她获得对现实的一个更新、更广阔的视角,于是她想把过去那些善良的幽灵寻找回来。她要写祖国的秀丽风光,她认识的那些人,故乡城市里的街道,冬天的连绵阴雨,夏天甘美的桃子……她想用写作恢复那些渐渐淡忘的东西,重建起已经失去的世界,让死人复活,把已经被夺走和流散的东西重新聚拢,永远抓住回忆,使之变成自己的东西。如能那样的话,那么谁也不会从她那里夺走了。



1981年的那个早晨,她起床后,有了一个极好的念头,于是去买来纸张,坐下来开始写一个故事。当她把第一张纸装上打字机时,她并不知道该怎么写,但是她想起了自己那位当记者的老同事的忠告:讲真话。她想起她的祖国和人民,想起美洲大陆别的国家的人民所遭受的苦难。她有责任把这一切讲出来,让真实打动读者们的心。近40年的等待,她的写作愿望实现了,同时她也把写作看成是自己的义务。

她深知拉美各国之间存在着差异,但更多的是共同的特点把各国人民联系在一起。拉美正经历着悲惨的命运。这块大陆上50%的居民是文盲,但是,作家的声音有人听,他们受人尊敬。他们是那些沉默着的受苦受难的劳苦大众的代言人,要为正义与自由而斗争。他们向蒙昧主义发出挑战。他们清楚,野蛮的死敌就是具有思想。

她就是基于这样的思想开始创作《幽灵之家》的。在她开始创作这本书时,她有雄心壮志,要以作壁画的大手笔来描绘一幅整个拉丁美洲的画图。她深知各国之间的差异,但它们之间更多的是共同与近似之处。她相信同样的命运终将把各国联系在一起,总有一天,从格兰德河到冰冷的南极,这块大陆会变成一个大大的祖国。基于这样的想法,她在写《幽灵之家》时没有把特鲁埃瓦家族的故事放在任何一个确定的国家,他家的命运可能发生在美洲的任何一个国家。他们的悲欢离合,他们的激情与痛苦,很可能是相同的。正因为这样,伊莎贝尔的书传播开来以后,她常常收到不同地方的读者来信,说他们自己或他们周围就有书中人物的类似经历。伊莎贝尔认



为,她写的好像是她自己家族的故事,也好像是别人家的故事。她记述了这家人近 100 年的生活。从最早的时候讲起,按照时间顺序一直讲到末尾。

伊莎贝尔·阿连德未曾想到,由于写作了这一本书,她的生活会发生那么大的变化。她觉得这本书墨迹未干,就好像有个精灵在保护着她。小说在西班牙受到了很大欢迎。她原来以为欧洲与拉丁美洲相距很远很远。如今她懂得,各地的人都差不多,只要大家努一把力就可以互相理解,互相接受。

当《幽灵之家》于 1982 年出版时,由于智利军政府的禁令,她的书不能在国内发行。但是,许多大胆的旅行者把书夹带在行李中,或去掉封皮,或把书拆成几部分,带到了国内。不多的几本书被人传抄,复印,甚至还有人拿这本书出租。不久以后,禁令解除了。《幽灵之家》可以在智利买到,而且被译成多种文字在世界范围流传开来。

第一部小说的成功鼓舞着伊莎贝尔·阿连德。1984 年她推出第二部小说《爱情与阴影》。1987 年创作《埃娃·卢纳》,以后有《埃娃·卢纳故事集》(1990)等短篇小说集问世。1994 年又有新作《保拉》,写的是她夭折的爱女的故事。1997 年发表新作《阿佛洛狄忒》。

《幽灵之家》被美国好莱坞拍摄成电影,它插着银幕的翅膀,走向更广阔的天地。

《幽灵之家》讲的是这样一个故事:

埃斯特万·特鲁埃瓦是个有志青年。因家道中落,中途辍学,在首都一家公证处当一名书记员,和姐姐菲鲁拉一起养活年迈多病的母亲。一天,他偶然遇见瓦列家族的俏姑娘罗莎,对她一见钟情。为了能和罗莎体面地结



婚,他抛下母亲和姐姐,只身到荒无人烟的北方开采金矿。经过两年的艰苦努力,攒下一大笔钱。就在这个时候,他接到从首都传来的噩耗:罗莎误饮毒酒,不幸身亡。埃斯特万悲痛万分,赶回首都。为罗莎送葬后,他决定到父亲遗留下的三星庄园了此残生。当他到达农村时,庄园里一片破败景象。在佩德罗·加西亚第二的协助下,埃斯特万着手重建家园。经过10年惨淡经营,三星庄园终于振兴,成为那一带的模范庄园。随着事业的发达,埃斯特万越来越专横,甚至发展到强奸妇女,他连加西亚第二的妹妹也强奸。此外,他还结识了一位妓女特兰希托·索托,赠给她一笔钱,资助她去首都谋生。后来,埃斯特万的母亲病危,他便回到首都。他遵从母亲遗言,又来到瓦列家中向罗莎的小妹妹克拉拉求婚。克拉拉已长成个19岁的大姑娘了。她从小就显示出许多不同常人的地方。她具有意念致动功能、超感官功能,善卜吉凶祸福,能与幽灵交往。埃斯特万和克拉拉结婚后,生下一个女儿,取名布兰卡。有一年夏天,埃斯特万·特鲁埃瓦全家到三星庄园避暑。布兰卡和佩德罗·加西亚第三,即佩德罗·加西亚第二的儿子相遇,他们结为密友。以后克拉拉又生下一对孪生兄弟海梅和尼古拉斯。埃斯特万的生意日渐兴旺。他以保守立场涉足政界,在家庭生活中也形成说一不二的家长制,他与克拉拉之间产生裂痕。布兰卡在和佩德罗·加西亚第三的频繁接触中渐渐萌生爱情。但埃斯特万对这年轻人的叛逆精神极为不满,坚决不许他们来往。此时发生了一场大地震,全国居民死伤无数。埃斯特万被倒塌的房屋压得骨断筋裂。幸亏老佩德罗·加西亚,即佩德罗·加西亚第二的父亲,用土法为他医治,



他才得以死里逃生。地震后,埃斯特万依然以自我为中心,性情越发暴躁。他与妻子之间裂痕日益加深。不久,老佩德罗·加西亚去世了。在送葬的人中,有个行动诡秘的神父。他鼓动雇工在大选中投社会党候选人的票,还在河边与布兰卡多次幽会。原来他就是佩德罗·加西亚第三。此事被一个名叫让·德·萨蒂尼的“法国伯爵”告发,埃斯特万一怒之下打了妻子和女儿,还找到木场,用斧头削去佩德罗·加西亚第三的三个手指头。克拉拉忍无可忍,带着女儿返回首都。布兰卡怀孕的样子越来越显著。为了遮盖家丑,埃斯特万强令布兰卡嫁给“法国伯爵”,并让他们到北方一个荒凉的省份生活。“伯爵”大搞文物走私、倒卖干尸的勾当。他还是个性变态者。布兰卡忍无可忍,逃离丈夫,赶回首都,刚进门就生下女儿阿尔芭。此时海梅已从医学系毕业,他生性喜欢扶危济贫。尼古拉斯则终日闲荡,异想天开。阿尔芭7岁时,外祖母克拉拉去世。特鲁埃瓦一家陷入一片混乱。尼古拉斯抗议父亲的专横行为,赤身露体在大街上示威,终被父亲送往国外。海梅和社会党交往密切,结识了民间进步歌手佩德罗·加西亚第三和社会党推出的总统候选人。布兰卡和昔日情人佩德罗·加西亚第三又频频幽会了。特鲁埃瓦家族面临分崩离析的危险。阿尔芭18岁上了大学,认识了激进的革命青年米格尔。她出于对米格尔的爱情,参加了学生运动。总统大选在即,社会政治斗争日趋激烈。最后社会党联合其他左派力量在大选中获胜。为了打击左翼政府,右派势力制造经济危机,引起市民对政府的不满。土改中,三星庄园的土地分给了雇农,埃斯特万带领几名打手前往庄园,企图夺回失去的土地,结果反



被雇工扣为人质。布兰卡找到当了政府部长的佩德罗·加西亚第三,经过一番交涉,救出了老父亲。右派势力未能用和平手段推翻合法政府,军人发动了军事政变。政变中总统壮烈牺牲。海梅和一些总统的追随者被军人抓住,受尽酷刑后惨遭杀害。埃斯特万·特鲁埃瓦没想到军人政变是为了自己掌权。当得知海梅被杀害之后,他才下决心托人把佩德罗·加西亚第三和布兰卡送往北欧。阿尔芭坚决反对军事政变,竭力帮助受迫害的人,还拿出家藏的武器支持米格尔,他此时已成为游击队的领导人。一天警察闯进埃斯特万的家,当着他的面抓走了阿尔芭。她在狱中受尽折磨,原来是一个名叫埃斯特万·加西亚的上校对她的公报私仇,他就是她外公的私生子。老外公四处活动,希望能救出阿尔芭,但到处碰壁。一天,米格尔突然来家中,告诉埃斯特万,名妓特兰希托·索托与军事当局保持着一种微妙关系,只有托她才能搭救阿尔芭。埃斯特万找到她,她终于答应帮忙。阿尔芭得救了,回到家里,祖孙相见,悲喜交集。阿尔芭找到外祖母克拉拉的记事簿,整理出特鲁埃瓦家族的兴衰史。埃斯特万作为当事人,表白了自己当时的内心想法。由此诞生了这部《幽灵之家》。最后,埃斯特万·特鲁埃瓦在孤独中与世长辞。^①

《幽灵之家》一经问世,就受到各国读者的广泛欢迎,成为畅销于全世界的小说,使伊莎贝尔·阿连德从一个名不见经传的记者一下子成为知名作家。首先是由于这部

^① 这段内容提要摘自刘习良著《当代世界文学名著鉴赏辞典》,1157~1159页,沈阳,辽宁人民出版社,1991。



作品所涉及的内容和它带来的社会效应。这部 30 万字的小说气度恢宏,是全景式的。作品展现了拉美的一个国家几十年间的社会现实,作者有意不提故事发生在哪国,但读者可以从作品中描绘的天文、地理、人情和发生的重大政治事件中体会到,这是以智利为背景的。情节从 20 世纪初开始,直到 1973 年那里发生军事政变为止。书中以埃斯特万·特鲁埃瓦一家的兴衰变化为中心线索,讲述了三户人家、四代人物的种种故事,表现了拉美国家各阶层人物在不同的历史时期和政治变动中的人生百态,使拉美的读者感到十分亲切,也引起其他国家读者的极大兴趣。

1973 年智利发生军事政变,阿连德总统以身殉职,这对一向追求民主与进步的拉美人民来说,是一件令人惊震的事情。小说在结尾部分写了这件事情。伊莎贝尔以饱含感情的细腻笔触,描写了一位克己奉公、充满理想主义、不惜以身殉职的民选总统。伊莎贝尔·阿连德又把自己的小说作为投枪、匕首,矛头指向帝国主义卵翼下的军事独裁,揭露军方的凶狠残暴。

在人物的刻画上,作为一位女作家,她能做到深刻,细致,避免了脸谱化。如对埃斯特万·特鲁埃瓦内心的发掘就很深刻。他年轻时是个有雄心壮志、能吃苦耐劳的人,由于对罗莎姑娘刻骨铭心的爱,他不惜在北方沙漠以惊人的毅力艰苦奋斗,创立家业。当他心爱的姑娘死于非命时,他肝胆欲裂,但他强忍悲伤,把精力投入到重建家园之中。他为此付出了很大的代价,换来了庄园的繁荣。但他的脾气也越来越大,性的压抑使他的性格也发生扭曲,他逐渐变成了地方一霸。庄园的兴起给他带来



巨大的经济实力,也必然导致他在政治上的保守,他竞选当了右翼政党的议员。然而,从旧的堡垒里会冲杀出反叛的力量,革命的因素。他的儿子海梅是个坚定的社会党人,女儿布兰卡与雇农的儿子相恋,甚至他最宠爱的外孙女也是一位理想主义者,一名游击战士的爱人。他认为一家子都和他作对,因此,他火冒三丈。他的横行霸道使得他在家中众叛亲离。但是,在他的内心深处,他并不是一个坏透了的家伙,他还是有一定的爱心和责任心的。他认为重建庄园,一方面是为了振兴家业,但也是为了那一方土地的无可告慰的农民,否则他完全可以一走了之,用从采矿中赚来的钱到城里去作贸易或过舒适闲散的生活。他竞选议员是希望有所作为。他坚决反对社会党。但是他的心目中还是赞成资产阶级政治制度和行为准则。他原来以为军事政变只是为了恢复国家秩序,但当他看到军方上台夺权后大施暴政时,他就难以接受了。特别是看到自己的儿子被杀、外孙女被关进监狱受到酷刑时,他终于清醒过来,怀着舐犊之情,将女儿、女婿送往北欧,托人情将孙女从狱中保释出来。他最后死在外孙女的怀抱之中。

伊莎贝尔·阿连德不仅成功地塑造了埃斯特万·特鲁埃瓦这个典型的一家之主、一个庄园主的形象,还特别善于描绘鲜明的妇女的形象,也许这与她的童年生活不无关系。她的父亲很早就离开了家庭,她与母亲是在外婆家长大的。她的周围尽是女人。她很懂得这些女人的特点和她们的人格魅力,所以她在书中塑造了二十几位妇女的形象,其中最主要的是祖孙三代:老外婆克拉拉、母亲布兰卡和第三代阿尔芭。她们都是十分美好、善良而



又坚强的妇女,都是理想主义者。作者用细腻的笔调,和谐的色彩,描绘了她们出色的形象,就连在给她们取名字时都融入了一份柔情:克拉拉意为“光明”,布兰卡意为“白色”,阿尔芭意为“黎明”,都是明丽而响亮的名字。她们分别代表不同历史时期的拉丁美洲妇女。虽然她们性格不同,特点各异,甚至有着自己的缺点或怪癖,但是她们都有先人后己的善良品德,有从不逆来顺受、敢做敢为的英雄胆识。所以,伊莎贝尔·阿连德在《幽灵之家》的尾声中饱含觉悟地写下了这些话:

“……我们国家有些妇女十分克己,讲求实际。她就是她们中的一员。每一个在她们生活中出现过的男人都可以和她们生个儿子。她们家里收养别人遗弃的孤儿,收留穷得叮当响的亲戚,收留任何一个需要母亲、姐妹或婶母的人。她们是很多陌生人生活的中心支柱……我觉得,我面前的这位妇女和她们是一样的。我对她说,她帮我的忙担了很大的风险。她只是笑了笑。这当儿,我恍然大悟,加西亚上校之流的日子屈指可数了,因为他们没能摧垮这些妇女的精神。”^①

这一段中提到的,是收留了从狱中逃生的阿尔芭的一位极普通的劳动妇女。这些话发自女作家心底,是对拉丁美洲广大妇女的颂歌。

从写作手法上看,在这本书中,伊莎贝尔·阿连德不拘一格,博采众长,综合运用了传统小说和新小说的多种技巧。小说是以特鲁埃瓦一家几个人用家庭纪事的办法

^① 伊·阿连德著,刘习良、笄季英译《幽灵之家》,436~437页,北京,十月文艺出版社,1991。



写的,一开头是外祖母克拉拉从当小姑娘时就开始记下的种种家庭琐事、内心独白以及家人的感情世界。后来是她的外孙女接过外祖母的传统继续往下记,甚至外祖父也加入了记事的行列,但每段记事中没有明确的交代或明显的过渡,这就要求读者从叙事者的人称与口气中去判断是谁记录下了那些事情。总的来看,还是采用了依历史的时序来描写种种事件的传统写法。

最引人注目的还是魔幻现实主义的运用。主要表现在克拉拉这个人物上。她从小就有特异功能,可以凭意念移动一张三条腿的桌子。当她高兴时可以挪动桌上的盐瓶等小物件。家里人知道她有这种本领,来客人时就对她加以防范,把她用意念挪动的东西按住,以免吓着客人。她会圆梦,未卜先知。她与家中的佣人老奶奶“沆瀣一气”,利用她的这些专长,在家里给邻居算命,换几个零花钱给老奶奶,使老人喜出望外。她很爱自己漂亮的大姐罗莎。罗莎遭难之前她已预知家中大祸临头,但她不知谁会有不幸,也不知以何种方式。罗莎死后,为查清死因,家中的私人医生解剖罗莎的尸体。克拉拉目睹了这可怕的场面,受到很大的刺激,认为大姐的死都怪自己“未卜先知”,从此她闭口不言,像个哑巴一样,直到埃斯特万向她求婚之时她才开口。她预言自己要结婚了,引得人们大吃一惊。当父母来探望她时,中途出了车祸,双双身亡。家人不敢告诉她这一噩耗,但她心灵有所感应,不但知道了真情,而且拖着怀孕的笨重身体,找到了母亲的脑袋。她与巫女三姐妹可以心灵相通,互相发出召唤。她能预知地震,用三条腿的桌子和钟摆获得幽灵或外星人的信息,用扑克牌为人算命。克拉拉生前就可以看到



鬼魂,死后还可以通过巫女三姐妹,与家里人沟通。她的灵魂还会回到亲人的身边,在最艰难的时刻保佑着儿孙的平安。

另一个女人是菲鲁拉,埃斯特万·特鲁埃瓦的姐姐。她有点心理变态,她与弟媳克拉拉的感情很深。当她去世时,她的灵魂会出现在克拉拉面前报丧。克拉拉凭收到的信息就可以找到她。

这种种魔幻的描写是基于克里奥约,即土生土长在美洲的白人的宗教、迷信,甚至对巫术笃信的基础之上的。

书中另一个具有魔幻色彩的人物是老佩德罗·加西亚。他老态龙钟,又瘦又黑,毫不起眼。可是当三星庄园蚂蚁成灾的时候,埃斯特万·特鲁埃瓦用尽各种办法,包括请来治虫专家都无济于事。这位老人走到园中,蹲下身来,口中念念有词,用一方白色手帕包起聚拢的蚂蚁,骑上马奔向远方,说是“对蚂蚁说话,告诉他们该去的地方,不要在此捣乱”。待他精疲力尽归来时,蚂蚁就已经绝迹了。除此之外,他还有不少神奇的本领。别人找水是用一根干的木杖插到地里,如果木杖发湿,下面便可以挖到水。他则凭自己一把老骨头的感觉,就知道哪里有水。他懂得利用各种草药来治多种疾病。当地震突发,房倒屋塌,砸伤了埃斯特万时,他虽然老态龙钟、双目失明,却能凭感觉和经验为东家接骨,使事后赶来的家庭私人医生为他的准确性大吃一惊。老佩德罗·加西亚的魔幻色彩,则与前面说到的几位不大相同,他的这一套非凡本领,更多的是基于土著居民的传统,印第安人的巫医,世代相传的神话之上的。



伊莎贝尔·阿连德本人也相信源于克里奥约和源于印第安两种文化的神奇与魔幻。书中写的一些事,她听说过或亲身经历过。她深信不疑,就把它们编进书中。《幽灵之家》的成功使她相信,有一位善良的神灵在暗中庇佑,从始至终。她在写作时还保持着一些奇特的习惯:布置一个优雅而安宁的环境,点上一支蜡烛,祈祷神灵保佑她才思敏捷。打字机旁放上她最钟爱的诗人聂鲁达的一本诗集,用手摸一摸,惟愿伟大的同胞给她带来灵感。笔者见过这位女作家,曾与她亲切交谈。她个子小巧玲珑,穿一身很随意的、但色彩丰富的布质衣裙,颈上戴的是印第安人制造的质朴而生动的手工项链。她看上去与其像个文质彬彬的女作家,还不如说更像一位善良的小女巫。

伊莎贝尔·阿连德的书一经问世就引起人们的注意,也许是她那特殊的姓氏和经历带来的轰动效应。但读完全书之后,读者不由自主地折服于她讲述故事的能力和高超的写作技巧。尤其是联想起 1973 年智利发生的震惊世界的可怕的军事政变,那是走向现代化、走向民主化的智利的一次大倒退,它惊醒了多少理想主义者的美梦,为多少进步人士敲响了警钟。政变者由于肆无忌惮的倒行逆施,在联合国人权大会上,连续 17 年被置于遭谴责的地位。书中就表达了当时的现实和人民的疾愤。这也是《幽灵之家》受到广泛欢迎的理由之一。

有人说,伊莎贝尔·阿连德是“穿裙子的加西亚·马尔克斯”。看样子,她本人对这种提法并不反感。她说:“据我想,加西亚·马尔克斯对此一定很生气,而我却非常高兴。因为这对我是一种荣誉。假如我是个舞蹈演员,这



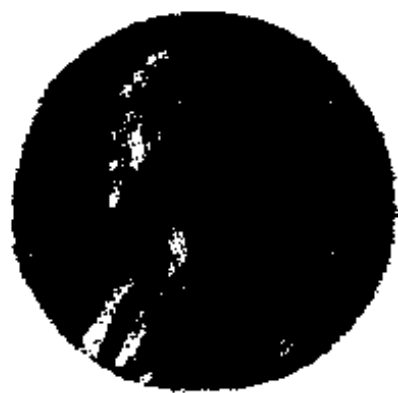
就等于有人说我跳得像巴甫洛娃^①。我会觉得这实在太妙了。对我来说,作品也是如此。我对加西亚·马尔克斯深感钦佩,我大概读过他的全部作品。然而作家并不会意识到自己受了谁的影响。很难说。有人说我是‘文学爆炸’中的唯一一位女性。甚至我的书在意大利出版的时候,封面上有一条红带子,上面写着:‘穿裙子的加西亚·马尔克斯’。还有些评论家说我是‘爆炸后文学’的开创者。我也不明白这是什么意思。对所有这些评价,我很难表示赞同这个或者那个。”^②

伊莎贝尔·阿连德承认加西亚·马尔克斯的作品,特别是《百年孤独》的重大价值,认为该作品问世后,拉美文学来了个180度大转弯,它使拉丁美洲的声音取得了牢固的地位,对她那整个一代人产生了巨大的影响。但《百年孤独》是《百年孤独》,《幽灵之家》是《幽灵之家》,她并没有去刻意模仿。她只要讲讲她自己家族的故事就足够了。

说她是“文学爆炸”中的唯一女性代表作家恐怕不准确,因为按照何塞·多诺索界定的“文学爆炸”的时期,她的兴起要比那个时期晚了十来年,若把她看作“文学后爆炸”中的一位佼佼者,倒是比较确切。书商们为了轰动效应,为她冠上“穿裙子的加西亚·马尔克斯”。仔细琢磨,他们这样做,就一下子把阿连德贬低到了一个模仿者,一位三流作家的位置。平心而论,她与拉美“文学爆炸”里

① 安娜·巴甫洛娃(1881—1931),俄国著名的芭蕾舞舞蹈家。

② 奥兰多·卡斯特利亚诺访问伊·阿连德记录《伊莎贝尔和幽灵们》,《幽灵之家》附录,444~445页,北京,十月文艺出版社,1991。



坐前几把交椅的代表作家加西亚·马尔克斯、胡·科塔萨尔、卡·富恩特斯、巴尔加斯·略萨、何塞·多诺索这些世界级作家相比,功力和水平显得略逊一筹,也只能算是一位“三流作家”。不可否认的是:她是一位优秀的小说家,她师承了老一辈作家的传统。她又是一个特别会讲故事的人,能自始至终抓住读者的注意力。况且,继《幽灵之家》以后,她又有一部优秀作品问世,终于成为一位很有影响的作家,成为“文学后爆炸”新一代作家的代表。

第三节 劳拉·埃斯基韦尔与 《恰似水于巧克力》

继智利出现了一位魔幻现实主义小说家伊莎贝尔·阿连德之后,墨西哥又出现了一位文坛新秀、女作家劳拉·埃斯基韦尔。她的处女作《恰似水于巧克力》于1989年问世,随后在西班牙(1990)、委内瑞拉(1992)以及几乎所有讲西班牙语的国家出版,很长时间内一直占据这些国家畅销书目的榜首,发行量很大。比如,1993年仅在智利就再版4次。现在印数已超过200万册。作品被译成英、法、意大利、德等文字,并被搬上银幕。影片的轰动效应更促进了小说的畅销。此前,这位女作家只写过一部电影剧本,该剧本获墨西哥电影科学艺术学院提名,参加“阿列尔奖”的竞争。《恰似水于巧克力》已由笔者译成中文,发表在1997年《世界文学》第1期。另有从英文转译的版本,由广州花城出版社推出。

劳拉·埃斯基韦尔于1950年9月30日出生在墨西



哥城。她 40 岁才写出这本书。成名以后,她那当导演的丈夫难以接受在她的光环下生活的现实,与她分手了。但她不为个人的不幸所压倒,仍在顽强地笔耕不辍,又有新作问世。

《恰似水于巧克力》是一本奇书,有人把它的轰动效应称为“巧克力现象”,认为劳拉·埃斯基韦尔开创了一个新的类别——“厨房文学”。这本书之所以受欢迎是因为书好看,故事有趣,人物个性独特。作品形式新颖奇特,具有浓厚的地方色彩,运用地道的语言,奇异的风俗,再加上神奇的魔幻手法,使人们爱不释手,非一口气读完这本 170 多页的小书不可。

书的副标题是《月刊小说——菜谱、爱情和家用处方》。这个副标题非常恰当。全书分为 12 章,每章是一个月,为每个月提供一份菜谱,从一月到十二月,小说以女主人公蒂塔剥洋葱头、准备圣诞节糕点以至被洋葱头辣出眼泪开始,向我们展现了一出神奇而美妙的爱情悲喜剧。

故事发生在墨西哥北部一个与美国毗邻的庄园,时间大概是从 20 世纪初墨西哥大革命(1910—1917)时代开始,前后写了 20 多年的事情。庄园女主人埃伦娜妈妈,丈夫早逝,有三个女儿:赫尔特鲁蒂丝、罗绍拉和蒂塔。根据乡村劣习和这个家庭的传统,最小的女儿在母亲活着的时候不得嫁人,要侍候母亲到她归天为止。蒂塔刚出生时,母亲没奶水,她被送到厨房,由老厨娘纳恰喂大。埃伦娜妈妈对蒂塔特别严厉,但蒂塔从纳恰那里得到许多温暖,还跟她学会做菜以及各种祖传的家庭



秘方。

在一次舞会上,蒂塔结识了一个英俊的小伙子佩德罗,他们一见钟情。不久以后,佩德罗由父亲陪同,前来正式向埃伦娜夫人提亲。夫人却把蒂塔留作自用,把罗绍拉嫁给佩德罗。小伙子很失望,但还是同意了这桩婚事。蒂塔悲痛欲绝,还要强打精神为姐姐做嫁衣,做婚宴的菜肴,泪水滴进菜里。婚礼上佩德罗悄悄告诉蒂塔,他娶罗绍拉只是为了能接近她。姑娘喜出望外,急忙跑去把好消息告诉纳恰,但纳恰已撒手人寰。然而,在日后的岁月里,纳恰总在冥冥中护佑着蒂塔,为她出谋划策。与此同时,婚宴在进行,宾主狼吞虎咽,但很快所有的人呕吐不止。埃伦娜夫人十分恼火,以为是蒂塔在捣鬼。

婚后佩德罗住进庄园大宅,与蒂塔朝夕相见,却无缘接近。一天,他从花园里采来大把粉红色玫瑰花。他把这象征爱情的鲜花送给蒂塔,但被埃伦娜夫人看见,他吓得赶快溜走。蒂塔紧抱着玫瑰,尖刺扎破胸口,鲜血滴下,玫瑰变成火红色。这时纳恰的幽灵出现,告诉她玫瑰加鹌鹑这道菜的做法,替蒂塔解围。这道菜大获成功,对此大家都赞不绝口。但没想到这对赫尔特鲁蒂丝产生了奇效。咽下那爱情的花瓣以后,她觉得浑身燥热,只好到浴棚去淋浴。冷水非但扑灭不了那燃烧着姑娘的爱欲之火,反而使火越烧越旺,点燃了浴棚。蒂塔吃惊地看到姐姐全身赤裸,冲出了熊熊燃烧着的浴棚,在原野上飞奔。这时只听得远方传来一阵马蹄声。来人是潘乔·维亚起义军的军官胡安。他迎着赫尔特鲁蒂丝而来,将她揽到马上。他们紧紧拥抱,在马背上尽情作爱……

不久前胡安的部队驻扎在镇上。赫尔特鲁蒂丝去赶



集时,她俏丽的身姿吸引了胡安。赫尔特鲁蒂丝也对他眉目传情。这一见钟情便引来了上面的情景。现在,姑娘和胡安私奔了。蒂塔目睹这一切,真为他们感到高兴。不久,传来消息,说赫尔特鲁蒂丝投奔起义军,成了一名随军妓女。埃伦娜妈妈大为恼火,宣布不认这个女儿。

从此,母亲对蒂塔管束得更严,防范着她与佩德罗亲近。罗绍拉怀孕了,临产前埃伦娜妈妈带着女仆倩恰去购买必需用品。佩德罗驾着马车去请布朗大夫,路上忽然发生了枪战。罗绍拉分娩时只能靠蒂塔帮忙了。蒂塔毫无经验,靠着幽灵纳恰的指点,居然接生成功。看到一个小生命降临人世,她心中充满柔情。为看望产后虚弱的罗绍拉,布朗大夫常来家中,渐渐地,他爱上了蒂塔。

由于罗绍拉缺少奶水,婴儿只好交给在厨房里干活儿的蒂塔,由她喂养。这贪馋的孩子有时等不及喂食,竟叼着小姨的奶头不放。奇迹发生了,以她的处女之身,乳房里竟然分泌出甘甜的乳汁。从此蒂塔开始哺育佩德罗的儿子罗伯特,她完全忘记了罗伯特是罗绍拉生的。这样一来,她与佩德罗的关系更加密切了。

为了罗伯特的洗礼,头天晚上家里开始准备丰盛的菜肴。佩德罗被厨房里的香气吸引来。他看见蒂塔正跪在石碾前磨杏仁。他看到的是一双火热的眼睛,两只浑圆的臂膀,还有高高耸起的胸脯。他们四目相视,一片深情。但是,这一切躲不过埃伦娜妈妈犀利的目光,她以罗绍拉体弱多病、村里时有流弹为借口,令佩德罗夫妇带着孩子到美国投奔亲戚。她自认为以自己的强悍可以对付复杂的环境。蒂塔见两个至亲至爱的人离去,感到犹如五雷轰顶。



一股革命军来到庄园。埃伦娜妈妈叫蒂塔和倩恰躲到地窖,自己则镇静地站在门口迎候。来者是一名小头目,率领着一大群小兵,他“以革命的名义”要求女庄园主支持他的“事业”。埃伦娜妈妈说,房屋外的一切可用来支持“事业”,屋里的东西则属于她自己的。小头目佩服夫人的镇静自若,制止部下莽撞行动,率部离去,后来才得知他就是几个月以前带走赫尔特鲁蒂丝的胡安。

突然有人报信,说罗伯特死了。蒂塔悲痛万分,指责母亲,说是她害死了婴儿。夫人大怒,打了蒂塔。姑娘一气之下冲到鸽子楼上不下来,夫人令人撤走梯子。人们请来布朗大夫。他劝蒂塔下楼,让她乘上他的马车,带她离开庄园。倩恰慌忙赶来,给她披上一袭大披巾,又长又大,五彩缤纷,那是蒂塔从婚事受挫的那晚上起,用多少个不眠之夜织成的。长长的披肩拖在马车后面,就像是新娘的婚纱,扬起一团团尘埃……

布朗大夫丧偶,有一幼子阿莱克斯。他早就向蒂塔表示过爱情,可蒂塔笑答,只要母亲活着,她就要侍奉母亲。布朗大夫认为这很不公平。现在看到蒂塔几乎疯了的样子,怜悯之心油然而生。他没有遵埃伦娜夫人之嘱把蒂塔送进疯人院,而是接到自己家中精心照料。在布朗大夫家祥和宁静的气氛中,蒂塔渐渐回到了现实,身体也逐渐康复。她再也不想回到庄园母亲身边。

一群土匪打劫了庄园,倩恰遭强奸,埃伦娜夫人被打成重伤。蒂塔立即奔回家中。但是,母亲仍然不肯跟她和解。她已病入膏肓,仍然暴躁乖戾,终于去世。蒂塔从她身上解下一串钥匙,打开了一个小箱子,发现一大捆爱情书简和一本日记。这些东西是母亲一场婚外恋的见



证。她婚前就与一黑白混血青年相爱,还与他养下一个私生女,那就是赫尔特鲁蒂丝。看到这一切,蒂塔哭了,她不是哀悼那个暴戾的女庄园主,而是哀悼一个经历了一场爱情悲剧的女人。那时候,她相信,布朗大夫就是她的至爱。可是当她看到佩德罗的身影时,她的信心就不那么足了。她感谢母亲,由于她的葬礼,她才有机会见到佩德罗。

罗绍拉再次分娩,生下一女孩。她很高兴,日后有女儿为自己养老送终了。蒂塔觉得这种想法实在可怕,她决心保卫这个孩子的幸福。但这次她吸取上一次的教训,不再当这个取名为埃斯佩兰萨,意为“希望”的外甥女的奶妈了,她害怕过分亲近孩子,日后一旦分离,会感到更加痛苦。

这一天,布朗大夫正式来向蒂塔求婚。佩德罗酸溜溜地前来劝阻。蒂塔大怒,斥责他毁了她的生活,现在最好让她安安静静地过日子。订婚的宴席开始,布朗向女方的代表佩德罗提出婚事,佩德罗很不情愿地允诺。布朗第二天一大早将去北方,把姑妈接来参加婚礼。就在那天晚上,佩德罗从黑暗中窜出来,夺去了蒂塔的童贞。他们终于完成了灵与肉的既欢乐又痛苦的接合。但是那一夜,埃伦娜妈妈的幽灵在庄园游荡,好像在警告这一对叛逆的情侣。

罗绍拉分娩后发胖,口臭,屁多,佩德罗跟本不愿和她在一起。不久以后,蒂塔觉得自己怀上了佩德罗的孩子。埃伦娜的幽灵又出现了,她斥责蒂塔,并诅咒她腹中的孩子。

新年伊始,蒂塔正准备1月6日东方三王节吃的果



料面包。突然奔来一队人马,原来是赫尔特鲁蒂丝,身边是她心爱的胡安,和他们一道的是革命军战士。赫尔特鲁蒂丝春风得意,回来原本是为了向母亲炫耀自己在事业与爱情上的成功。现在她已经是革命军的将军了,并且和胡安结婚了。吃过丰盛的晚餐,大家聚在院子里载歌载舞。

与姐姐相聚的日子里,蒂塔向她吐露真情,说她怀了佩德罗的孩子。姐姐认为这不算什么,也不用怕罗绍拉,他们错就错在不敢讲真话。当院子里热闹非凡时,蒂塔因妊娠反应,躺在楼上休息。酩酊大醉的佩德罗竟然对着蒂塔的窗户大唱情歌。此时母亲的幽灵又显现了,她怒骂蒂塔。但是蒂塔已不再怯懦。她高喊:“别管我,我已经受够了,我恨你!”这几句话好像是驱魔的咒语,埃伦娜夫人永远消失了。蒂塔月经来潮,她没有怀孕。埃伦娜的幽灵化成一个急速飞旋的亮点,飞到院子里,碰翻油灯,把佩德罗烧成了一支火炬。重伤的佩德罗只要蒂塔,罗绍拉一看自己成了多余的人,一气之下返身回到楼上,闭门不出。革命军要去打仗了,蒂塔与姐姐分别,依依不舍。布朗大夫回来。由于佩德罗受伤,需蒂塔照顾,婚礼延期。罗绍拉闭门一周后出来,由于绝食,身体变苗条了。她开始责备妹妹行为不检。蒂塔反诘,说是她夺走了自己的爱人。当她俩吵架时,锅里的豆子都煮不熟。只有蒂塔平心静气后为豆子唱歌时,才见豆子软烂。布朗看出蒂塔心事重重,问后才知蒂塔已不想嫁给他了。布朗说他有足够的耐心等待,她可以从他那里得到安定的生活。

于是,这桩婚事就耽搁下来。十几年以后,蒂塔才决



定成婚。结婚前夕,蒂塔仍在一边忙碌,一边想着一年前去世的罗绍拉。此时,布朗大夫的儿子已长大成人,娶了佩德罗的女儿埃斯佩兰萨,夫妇俩到美国求学去了。这一天,有从远方赶回的赫尔特鲁蒂丝,她带来儿子,一个漂亮的黑白混血青年,还有她的丈夫。舞会开始,佩德罗邀请蒂塔跳舞。佩德罗鼓起勇气问蒂塔,即使在此刻,她还肯不肯与自己结婚。蒂塔热泪盈眶地答应了。布朗见此情景,只得悄然离去。其他客人,由于吃了神奇的核桃填馅的青椒,个个欲火难耐,拉着情侣做爱去了。这里只留下了蒂塔与佩德罗。他们到了间杂物室,杂物全然不见,只见一张洁白的婚床,周围点燃 250 支蜡烛,原来是纳恰的幽灵在暗中帮忙。佩德罗与蒂塔终于结合了,他们做爱的声音惊跑了庄园的一切生灵。蒂塔与佩德罗对一切竟浑然不觉。异常强烈的激情耗尽了他们的生命。佩德罗的心猛地一跳之后,停止了跳动,他死了。蒂塔也随他奔赴冥冥世界的伊甸园。他们身上迸发出火花,使整个庄园着火,烧了一周。那袭长长的披肩覆盖整个庄园。现在一切笼罩在一层灰烬下,只留下一本蒂塔用过的食谱。埃斯佩兰萨与丈夫回到那里,重建家园,生儿育女,用那里出产的丰美物品,按蒂塔的菜谱制作佳肴,世代代流传不绝。

以上就是《恰似水于巧克力》的故事梗概。

劳拉·埃斯基韦尔在她的这部小说中呈献给读者的,是一幅绚丽多彩的墨西哥民间风俗画卷。从中我们可以看到北方庄园的真实生活:集市、婚宴、洗礼、庆典、战乱,乃至最详细的家庭生活细节:烹调、纺织、洗浴、治病、守灵、生儿育女、谈婚论嫁……小说又被人称为“厨房文



学”，因为主要的故事情节发生在厨房。主人公蒂塔在厨房里出生，长大，她对厨房的一切都很敏感，也有兴致。她师从老厨娘纳恰，跟她学到许多菜谱。许多矛盾冲突的舞台也是厨房。全书共 12 章，每章一开头都有一道菜谱，这些菜谱是切实可行的，依它们所列的各种主配料、分量以及操作方法，可以烹制出美味佳肴。

作品反映的时代，一开始正值墨西哥大革命时期（1910—1917），起义部队驻扎在镇上。但大革命只是个背景，并不是小说的主线。倒是起义军军官胡安与赫尔特鲁蒂丝的恋爱故事离奇新颖，充满激情，笼罩着一片神奇色彩。

小说的作者对作品中的几个女性角色进行了着力的描写，因此，她们的形象比较鲜明：埃伦娜妈妈精明能干、专横跋扈，她最擅长的事情是压榨、剥皮和毁灭，对小动物如此，对自己的小女儿蒂塔何尝不是如此？她认为自己既然能生出她来，也有权利杀死她。她对蒂塔掌握着生杀大权，但她不干脆利落地消灭她，而是一点儿一点儿地折磨她。她留蒂塔一条活命是为了让她服从自己，照料自己，讨好自己和尊重自己。她对蒂塔的态度是一开始就过早地把她推向这个世界，不为她分泌一滴乳汁，对蒂塔没有一点母爱。

蒂塔的生活中有两位母亲，一位是生母埃伦娜，另一位是厨娘纳恰。前者是一位坏母亲，后者是一位好母亲。坏母亲不停地迫害她，好母亲总是在庇护她。直到两位母亲去世以后，她们的幽灵仍在对蒂塔做着她们生前所做的事情。

埃伦娜妈妈的三个女儿性格不同。大女儿赫尔特鲁



蒂丝从她生父身上继承了黑人的血统,热情活泼,能歌善舞,敢做敢为。她的一举一动与她母亲的相反,她做了埃伦娜夫人永远不敢做的事情,所以她得不到母亲的原谅,母亲便象征性地杀死她,销毁她留下的一切东西,并且永远不许提起她的名字。

二女儿罗绍拉对母亲从来言听计从,决不反抗,所以能得到母亲的偏袒和宠爱。她简直是埃伦娜夫人的影子,甚至在没有奶水,不能哺育自己的独生女这一点上也和母亲一样。她是一点点被妹妹蒂塔击败的。先是被蒂塔夺去了主厨大权,然后子女被蒂塔养育,最后连丈夫也被蒂塔夺去了。她软弱无能,缺乏个性,明知佩德罗爱的是蒂塔,却装糊涂。最可怕的是她想让女儿为她养老送终,一生不得出嫁,难怪蒂塔不得不据理力争,维护孩子的利益。女作家对她这个人物毫无好感,利用一切可能的机会嘲讽和奚落她。说她做饭时米饭煮糊,肉太咸,饭后甜点烤糊了……说她又懒又馋,胖得一点体形都没有。最后,作者让她死得很不光彩,急性胃阻塞,放屁如擂鼓,连楼板都在震动,死后嘴唇青紫。“……无人前来参加她的葬礼,因为她身上臭不可闻,只有在这种场合不会缺席的一群老鹰,它们在送葬的行列上空盘旋,直到葬礼结束。那时节,它们看到不会有什么筵席了,就非常失望地让罗绍拉安息了。”看!女作家没有放弃最后一次羞辱她的机会。

劳拉·埃斯基韦尔的全部同情心都放在小女儿蒂塔身上。三姐妹中她最美丽、聪明、能干、善良。无论是身体和智力条件都大大超过两位姐姐。她在家中受压迫,被剥削,犹如一位现代的灰姑娘,没有任何权利,总是受



到排挤。但是,最后是她与她钟情的爱人佩德罗升入了十全十美的幸福的天堂。在此之前,她必须经历种种磨难,要战胜和克服许多人为的障碍:战胜霸道和虚伪的母亲,战胜姐姐罗绍拉,还要克服好人布朗大夫对她的眷恋……

小说的主要情节都是围绕着蒂塔与母亲这一对矛盾展开的。表面上看,蒂塔很弱小,她不能反抗自己的母亲,但是她非常顽强,很有耐心,是一点一点地战胜自己母亲的。到小说的后半部,她实际上已经成了庄园的女主人,不论是从身体和精神上她都战胜了埃伦娜妈妈。

小说中的男性人物则显得轮廓不甚分明,几乎完全退居次要地位。比如,埃伦娜妈妈的丈夫,他叫什么名字都不知道。赫尔特鲁蒂丝的男人胡安,则是个临阵脱逃的革命军,由于赫尔特鲁蒂丝欲火难耐,他就变得像个马戏团的小丑一样,有本事在狂奔的马上做爱。他完全成了个漫画式的人物。

佩德罗虽然一生只爱蒂塔,但他软弱无能,为了接近她,想不出别的办法,只得与罗绍拉结婚,连私奔的勇气也没有。在庄园里,他听任埃伦娜妈妈对他颐指气使,甚至任凭她教训他在这个家中应当占什么地位,该怎样讲话,怎样行事。他这一形象难以赢得读者的喜爱,即使女作家借蒂塔之口说他是怎样有教养,品行端正,富有男子气,也说服不了读者。

布朗大夫是个应当肯定的人物,在墨西哥那远离都市的偏僻地方,他可以算是一个现代文明的代表。他是美国鹰关的一名医生,但对边境另一侧的病人有求必应,救死扶伤。另一方面,他从祖母那里继承了印第安人的



血统,也继承了她的医术。祖母是熟谙草药的巫医。布朗非但不歧视祖母的这一套“巫术”,而是想用现代科学方法证明其疗效,以便使它与现代医学结合起来,为医学开创一条新路。他的思想方法先进而开放。他厌恶老夫人将蒂塔留作自用、不许出嫁的自私行为,对蒂塔由同情、怜爱到爱慕,尽心尽力帮助她。他要给她安宁与幸福,但从不强迫她,可以等她一辈子。当他看到蒂塔仍然爱着佩德罗时,便悄然离去。他对爱情的理解是深刻的。他说:

“每个人身上都有磷火,一股异常强烈的激情会把我们身上的磷火一下子点燃,产生强烈的光芒,照亮我们平时见不到的来世,于是我们眼前就会出现一条通明的地道,召唤我们重新找到那条来路,我们诞生下来时就忘记了这一条路,它会使人们重新找到被我们丢失了的神圣根源。灵魂情愿回到那条来路,而把已经失去了生命的身体抛弃。”

蒂塔记住了这些话。当她的生命在爱情的烈焰中将要消逝时,她抛弃生命去追求爱情,她感到很幸福。

这部小说自始至终贯穿着浓厚的魔幻色彩,这也是作品具有魅力的原因之一。比如,在为罗绍拉准备结婚筵席时,蒂塔的眼泪落进菜肴里,宾客吃了就会呕吐不止。比如,吃了用象征爱情的玫瑰花瓣做成的菜肴,相爱的人就会心有灵犀一点通,互相知道对方的心思,而赫尔特鲁蒂丝更会觉得欲火难耐。水,不但扑灭不了爱情之火,反而使火越烧越旺,点着浴棚。纳恰,她的幽灵频频出现,或是指导毫无经验的蒂塔为罗绍拉接生,或是为蒂塔解围,给那姑娘舍不得扔掉的爱情的玫瑰花找到用途



——教她做玫瑰鹌鹑这道菜。还教给她种种草药偏方，用来治疗种种疾病。最后，她的幽灵还为蒂塔和佩德罗布置了美妙的洞房：洁白的婚床，地上铺满洁白的鲜花，点燃 250 支蜡烛。看到一切都办妥贴了，她才悄然离去。一个多么仁慈、忠厚而又智慧的幽灵！她正是墨西哥那些有印第安血统的乡间女子的化身。她们掌握着古印第安文化留传下来的种种知识和技艺，懂得乡村生活的一切秘密：各种菜谱、偏方，从治疗蚊虫叮咬到内外疾患，跌打损伤；从编织纺线到刺绣印染，无所不能。纳恰的幽灵不会远离她生前挚爱的蒂塔，必要时庇护着她，为她排忧解难。这种描写正是基于墨西哥印第安人对生与死、活人与鬼魂、现世与来世的看法。无独有偶，格兰德河彼岸、美国鹰关的布朗大夫，他的祖母也是一位神通广大的印第安妇女，她也掌握着日常生活中的许多秘诀。

在《恰似水于巧克力》中，作者已不像原始小说那样把印第安人的那一套宗教信仰、生活习惯等看作野蛮、落后、愚昧的成分来抨击和批判，而是视为构成本民族宝贵财产的一部分来继承、发扬。正因为这样，蒂塔才将纳恰的那些菜谱、偏方记录、整理出来，使之流传。布朗大夫则试图把祖母留下的医疗手段、配药方法和比例进行分析与测试，以便从科学上进行肯定。作者对待魔幻因素的这种态度，就是魔幻现实主义的特色之一。正如卡彭铁尔所主张的那样：相信那神奇的现实。

在那神奇的氛围中，蒂塔出于对外甥的爱，以她的处女之身竟然分泌出乳汁来哺育婴儿。在那魔幻的世界，埃伦娜妈妈的幽灵不时地跳出来，仍保持着生前的性格：蛮横、暴戾、不近情理，即使死后还要维系这个家庭的所



谓声誉。当蒂塔与佩德罗终于结合时,她的幽灵就在庄园游荡,凡人看不到她的身影,只有小狗布尔戈非常惊恐,狂吠不止。当蒂塔觉得怀上佩德罗的孩子时,埃伦娜妈妈的幽灵再次出现。她诅咒蒂塔,并且诅咒蒂塔腹中的孩子。但是,如所有这类神话故事所表现的一样,凡是妖魔鬼怪,总会有与之相克的咒语。当蒂塔冲她大叫恨她时,她对女儿的权威就化为乌有。她永远地消逝了。然而,这歹毒的女人,即使在最后一刻,还会化作一个小亮点,故意撞翻油灯,泼洒灯油,把佩德罗烧成“一把火炬”,以此制造罗绍拉与蒂塔姐妹之间的不和。从这里我们可以看出,与墨西哥民间文化中所表现的死人或亡灵一致,小说中所描绘的亡灵形象活灵活现,嬉笑怒骂,皆成文章。

在印第安人的心目中,不论是动物还是植物,万物皆有灵。所以当蒂塔与罗绍拉吵起来时,鸡会发狂地奔腾扑扇,互相追逐,又啄又抓,在地上刨出一个大洞,大洞吞没鸡群和精致的尿布……锅里煮着的菜豆,由于姐妹在争执,就会生气,拒绝煮熟。直到争吵平息,蒂塔心平气和,为菜豆唱起了爱意浓浓的歌,豆子才变得又软又烂,香气扑鼻。

由于上述种种因素,我们把这部小说定位在魔幻现实主义的范畴之内。《恰似水于巧克力》是一部可读性很强的作品。劳拉·埃斯基韦尔以女性作家特有的敏感、细腻与激情,给我们描绘了墨西哥农村家庭生活,讲述了一个刻骨铭心的爱情故事,魔幻现实主义的手法为小说增添了魅力。当然,这部作品也带有一些明显的缺点。比如,作者在驾驭题材方面显得有点力不从心,只好频频借



用魔幻现实主义手法,尤其在作品结尾部分。这种手法如果用得太滥,反倒会失去其魅力。另一点不足,是作者选择了蒂塔的外甥女来做故事讲述人,由她来记述姨姥姥蒂塔的一生。其实,选一个幼稚的孩子来讲一个寓意深刻、内涵广泛的故事,这种作法本身就有些不妥,偏离了文学领域。这样做的结果,只会使小说变得平庸。尤其是有一段蒂塔独坐、仰望星空、怀念离家出走的赫尔特鲁蒂丝时,发表了一段关于天文学知识的见解。这种思索,若是出自一个幼稚的孩子之口,就会越发显得荒谬而不可思议。从这点可以表明,作者生编硬造出一个叙述者,正说明作者在题材的驾驭上有点力不从心。

作为一部畅销小说,难以脱俗,那就是创造一个两性关系的神话,来满足读者的好奇心。有尖刻的评论家说,为了炮制这部畅销小说,劳拉·埃斯基韦尔就像列菜谱一样,也列了她的一份“菜谱”:

一个美丽、聪明、敏感的女人

三个平庸之辈

一个男主人公,但早已驯服

一些看来无法克服的障碍

一位革命者

二十磅不幸

一百盎司幸福

一个大团圆结局

但这位尖刻的评论家不得不承认,这本书在墨西哥是没有先例的。作为一位女作家能写出如此畅销的小说



实属不易。他回顾在上世纪末,作为女人,当时看看小说都被视为浪费时间,更甭说写书了。然而时过境迁,在“文学爆炸”后崛起的新一代作家中,墨西哥妇女是最活跃的群体。她们十分关注妇女的命运,她们非常肯定自己的价值,而并不太注意其作品的美学价值是多是少。他认为,这些女作家的作品,与墨西哥其他文学作品相比是有明显区别的。

这位评论家的话尽管有些尖刻,尽管有点盛行于墨西哥的“大男子主义”之嫌,仔细琢磨起来,似乎也有一定的道理。然而,从总体来看,劳拉·埃斯基韦尔的这部作品为拉美文学“后爆炸”,为拉美女性文学,为魔幻现实主义带来了新的活力,增了光,添了彩,瑕不掩瑜,值得称道。

第四节 加西亚·马尔克斯与魔鬼订了条约

1982年加西亚·马尔克斯以他的《百年孤独》的巨大成功荣获诺贝尔文学奖。此举给他带来了世界性的声望和许多财富。在这种情况下,对一位作家来说,最难的事情就是继续写作,超越自己。人们断言,他无论如何也写不出超越《百年孤独》那样的作品了。然而,他还是克服了种种障碍,写出了一部又一部作品。重要的长篇小说有:《霍乱时期的爱情》(1985)、《迷宫中的将军》(1989)、《爱情及其他邪魔》(1994)、《绑架轶闻》(1997)等。他的这几部小说风格不同,各具特色。

《霍乱时期的爱情》在台湾的译本名为《爱在瘟疫蔓



延时》，这个书名听起来好像更浪漫一些。有评论家称它为“一部关于爱情的百科全书”，讲述了一个浪漫又奇特的爱情故事，其中包括作者对自己父母年轻时的爱情经历的温馨回忆，对昔日美好时光的眷恋。读这本书的时候，读者的感觉好像是在翻阅一本褪了色的发黄的老相册。19世纪末20世纪初，南美洲的种种风貌展现在我们面前。在这本书中，我们可以看出加西亚·马尔克斯在描写爱情这方面的深厚功底。可以说，这部作品中充满了浪漫情调，但是已经看不到什么魔幻现实主义色彩了。

《迷宫中的将军》是作者在创作题材和写作手法上的另一次新的尝试，另一次重大突破。可以说，这是一部历史小说，记述的是南美独立战争的领袖，被拉丁美洲人民尊为“解放者”的西蒙·博利瓦尔（1783—1830）的事迹。是在历史事件的基础上，以一个小说家的想象和杜撰，将这个历史人物塑造成一个栩栩如生的艺术形象。博利瓦尔不但是一个政治家、军事家、伟大的解放者，而且是一个有着七情六欲的凡人。他有非凡的战功和政绩，有过光荣的辉煌时刻，也有体弱多病、孤单空虚的辰光，他也需要女人的温情……总之，加西亚·马尔克斯笔下的西蒙·博利瓦尔与史学家和传记作者记述的形象是截然不同的。在这部作品中也看不到什么魔幻色彩。看来，加西亚·马尔克斯好像有意改变一下“戏路”，以显示他在写作方面的多才多艺。他也确实如此，“戏路”很广，这两部作品都获得成功，引起较大反响。1997年出版的《绑架轶闻》更倾向于表现作者新闻报道的功力，一开头就能抓住读者的注意力，并一步步地引人入胜，使人常常被故事所吸引。



1994年,一部标题醒目的小说问世,引起了当时及以后的读者的充分注意,那就是《爱情及其他邪魔》。这部作品又充满了《百年孤独》中常见的魔幻色彩,使人不得不感慨:加西亚·马尔克斯好像与魔幻现实主义这个“魔鬼”订了条约,他又驾轻就熟地回到了魔幻现实主义这条老路。

这部长篇小说讲的是200年前发生在哥伦比亚一座城市的一个奇特动人的爱情故事。

这是一部8万字的中篇小说。加西亚·马尔克斯凭着他从祖母那里继承下来的会讲故事的看家本领,一开卷就以一个奇特的情景把读者的兴趣提了起来。他说,某日,哥伦比亚某报刊编辑部获悉,有一座百年前由修道院改建成的医院要拆除,以便改成一座现代化的旅馆,就派加西亚·马尔克斯前去采访。他去时,已经拆到地下室了。那里是修道院当年的墓室,有许多主教、神父、修女埋葬在那里。挖出来的骨殖分成一堆堆,用一张张纸条标明墓主的姓名和身份,以便家人认领,去重新埋葬。在掘墓的过程中,不少墓主生前的秘密暴露出来,有的是显赫的达官,和他葬在一起的却是他的一位情妇;有的棺材打开,里头竟是空的。最令人惊叹的是一个女孩的墓,石碑上写着她的名字而没有姓氏。她是谢尔瓦·玛丽亚·德·多托斯·洛斯·安赫莱斯(意为“所有天使的女奴玛丽亚”)。她的石碑一碰就碎,从棺材里探出具有生命的长长的头发。掘墓工人去拉那头发,越拉越长,最后一量,竟长达22米11厘米。除这头发以外,棺材里就只剩下一小堆骨头了。据说,人死后头发还会继续生长,一个月长一厘米。依此推算,那么玛丽亚已经死去200多年了。



于是故事从 200 年前讲起：加勒比总督辖区有一位侯爵，他的爱情、婚姻实在不幸。初恋遭到家人反对，后来只好娶了另一位小姐。两人刚刚开始琴瑟之好，夫人又不幸遭雷击丧命。心灰意冷的侯爵到 52 岁时才不得不考虑再婚，因为一个叫贝尔那尔达的姑娘在父亲的唆使之下卖力地勾引侯爵，此时已经怀孕。她成了侯爵妻子，但并不享有侯爵夫人的名誉。她生下的不足月的女婴就是谢尔瓦·玛丽亚。孩子出生时老保姆为她许愿：出嫁之前不得剪发，于是日后她成了一名长发女。贝尔那尔达由于恨侯爵而波及女儿，自己成天去找男黑奴以发泄她那永远也满足不了的性欲。可怜的小姑娘成天生活在黑奴之中，学会了 3 种非洲语言。

谢尔瓦·玛丽亚 12 岁生日那天，在集市上被疯狗咬伤。这条狗当天还咬伤了另外几个人，他们很快都死去了。这件事在城里引起了很大的恐慌，但是贝尔那尔达不把这当回事。其实侯爵还是很疼爱女儿的，他很久以后才得知这件事，就非常焦急，到处求医问药。前三个月女儿没有发病，但后来她病得很重。侯爵心急如焚，先是找了一名犹太医生，后来听从大主教吩咐，把女儿交给上帝——送进了修道院。可是修道院里认为，姑娘肯定是邪魔附身，要为她驱魔，实际上就是一次又一次地折磨和虐待姑娘。大主教指定他的弟子卡耶达诺为她的驱魔师。

卡耶达诺是一位聪明、勤奋、博学而善良的青年神父，他非常同情玛丽亚，精心为她治疗身体和心灵的创伤。他不相信玛丽亚的病因是邪魔附体。为了证明这一点，他通宵达旦在图书馆查找资料。最后，他发现自己刻



骨铭心地爱上了玛丽亚。他吓坏了,向大主教忏悔,说自己被姑娘身上附着的邪魔魔住了。大主教罚他到麻风病院去做苦工。每天晚上他仍偷偷来到姑娘的禅房,给她背诵自己的曾祖父加尔西拉索·德拉维加的爱情诗。天长日久,通过诗歌姑娘也懂得了爱情,他们已经难舍难分了。他们本来是可以逃走的,但是,近乎迂腐的卡耶达诺总想先说服侯爵把玛丽亚接回家,然后他还俗,两人堂堂正正地结婚。修道院有人发现了这一秘密,就把玛丽亚转移到别的禅房,使卡耶达诺找不到她。她失望、绝食,在最后的一次驱魔,即折磨中,她香销玉殒,一命归天。

这个故事神奇曲折,非常吸引人。通过这部作品,加西亚·马尔克斯给我们打开了一幅 200 年前殖民时期加勒比地区的生活画卷:贵族们或是慵懒无聊,或是投机走私,他们从事黑奴买卖,用黄金按体重购买黑奴;与贵族的奢华生活形成鲜明对照的,是奴隶和土著的贫困和没有自由;基督教会竭力对殖民地区进行全面的思想统治,把土著和黑人的宗教视为异端邪说,在印第安人的庙宇的废墟上建立教堂来压邪,把他们对付不了的疾病归咎于魔鬼附体。在作者的笔下,这些主教、修道士并非生性残酷,而是在认认真真地冥思苦想,要普渡众生脱离灾难。由于他们是生活在那样的时代,事情只能发展成那样的结局。人们精神上受到很大压力,过着非常不幸的日子。总之,那是一个宗教统治的黑暗时代。

然而,即使是在这样的时代,启蒙思想的光辉已经在地平线上闪现。其代表人物就是那位被人视为邪教徒的犹太医生。他善良,博学,少有偏见。当侯爵和年轻的神父卡耶达诺遇到难题时,总是能从他那里得到理解、支持



和最实际的帮助。是他把人文主义作品和伏尔泰的思想展现在年轻的神父面前,是他支持卡耶达诺对玛丽亚的爱。卡耶达诺也是一个可爱的正面人物。一开始,他是以宗教的虔诚尽守职责,当他接触到小病人时,同情心就完全转向了她的一边,最后竟不顾一切地爱上了她。他俩的爱情十分纯洁,那是在加尔西拉索·德拉维加的诗情的浇灌下开放的花朵。当然,多年的宗教教育与修道院生活,也给他的性格和举止打下了深深的烙印,因此,当他发现自己爱上了玛丽亚时,竟吓坏了,甘愿接受惩罚。但是,最后爱情还是战胜了疑虑。虽然他与谢尔瓦·玛丽亚的爱情最终以悲剧结束,我们还是把他看成是那个黑暗时代的勇敢斗士。

在这部作品中,加西亚·马尔克斯以他那传神的妙笔,为我们描绘了一个栩栩如生的人物群。他头顶“魔幻现实主义大师”的桂冠,在这部作品中,他也运用了自己的这项专长。

于是,我们就看到一个神奇的小女孩,谢尔瓦·玛丽亚,她还不会说话就先学会了跳舞,她能同时讲3种非洲语言。她会在吃早饭以前喝鸡血,还能在人们中间滑行,人们既看不见她,也察觉不到她的存在,她就像一个无形的生灵。有的修女说,她经常张开一对透明的翅膀飞行,翅膀发出一阵阵神奇的嗡嗡声。在神奇的玛丽亚的周围也尽是一些神奇的事物:一只母鸡飞越一个个房顶,消失在大海的尽头。修道院里有6只公鸡,可叫起来像100只。还有一头猪说过话,一头山羊下了3只羊羔。玛丽亚还有一些罕见的本领:她与卡耶达诺度过良宵以后昏昏入睡,早晨女看守送食品进禅房,情急中她竟能使年轻



的神父隐身,从而没有暴露秘密;玛丽亚的腿上放着一串金色的葡萄,葡萄随吃随长……玛丽亚死后眼睛仍闪着光,皮肤像刚出生时一样,头发根儿像气泡一样,在光秃的脑袋上突突地冒,眼看着往上长。

据说,人刚死去时,头发是可能再长一点儿的。但是,在这事实的基础上,加西亚·马尔克斯把事实夸张到无限大,他让那头发无限度地长下去,长了200年,一直长到22米11厘米!这种情景,在通常的情况下被视为异常,令人难以置信。但在加西亚·马尔克斯的笔下,这些情景好像是每日都可能发生在人们身边的寻常事。因为他认为:“我们生活在这样一块大陆上,这里每日每时的现实生活都和神话交织在一起。我们诞生和生活在—一个虚幻的现实世界上……拉丁美洲的生活就是这样。即使是最平常的生活也是光怪陆离的。这是一块放浪形骸而又极富想象的土地,因孤独而耽于幻想的土地。”

既然这样,早已习惯了加西亚·马尔克斯的魔幻艺术手法的读者,对上述种种奇奇怪怪的事情的描述就绝不会大惊小怪,反倒要庆幸这位文坛宿将重又回到了魔幻现实主义的老路。

读者本来以为,加西亚·马尔克斯会以他的魔幻本领使玛丽亚和她的情人幸免于难,比翼双飞,早结连理,来个大团圆结局。但是,狠心的加西亚·马尔克斯还是让他们生离死别,最后两人都没有能再见上面,落得个悲剧下场。也许,悲剧自有其悲剧的力量吧。

加西亚·马尔克斯果真是宝刀不老,他以《爱情及其他邪魔》又让人心甘情愿、欲罢不能地跟着他在18世纪的加勒比生活中跑了一趟,让人跟着主人公又笑又哭地



走了一程。

第五节 拉美作家纷纷祭起魔幻现实主义法宝

可以说,从40年代末,魔幻现实主义就在拉丁美洲兴起。早期的代表作是阿斯图里亚斯的《总统先生》和《玉米人》以及卡彭铁尔的《人间王国》。他们被尊为魔幻现实主义的先驱。1955年,胡安·鲁尔福发表了《佩德罗·帕拉莫》,它成为魔幻现实主义成熟的代表作,鲁尔福也成为魔幻现实主义中期的代表作家,或被称为这一流派这一时期的中流砥柱。加西亚·马尔克斯的《百年孤独》,把魔幻现实主义的成功推向极致。文学“爆炸”后,伊莎贝尔·阿连德的《幽灵之家》和劳拉·埃斯基韦尔的《恰似水于巧克力》的出版,给我们传来喜讯:魔幻现实主义兴旺发达,后继有人。

此外,一些善于以别的流派的艺术手法写作的大作家,也从同行的成功中得到启发。他们把魔幻现实主义视为大家共同的财产,有权借鉴和使用,也纷纷祭起了魔幻现实主义的法宝。

比如,智利作家何塞·多诺索长于大胆革新,创作风格不断变化和发展。他最早的作品风格的基调是现实主义的,但是其中就已运用了新的写作技巧。他的代表作是1970年出版的《淫秽的夜鸟》,表现的是资产阶级上层社会的颓废和没落。他对于处在消亡过程中的资产阶级没有唱一支“天鹅之歌”,而是唱了一首“淫秽的夜鸟之歌”。在这部作品中,他采用了弗洛伊德的泛性论观点来



描写人和人之间的关系。小说的基本形式是通过对话来表现人物的内心独白。他充分利用复杂的内心独白,把小说中主要人物翁伯特——小哑巴的形象表现出来。有评论家把何塞·多诺索的这部作品归纳为典型的巴罗克主义小说,但是在他的这部小说中,也加入了魔幻现实主义成分。

作者运用了一个 18 世纪的传说。这个传说犹如一条线索贯穿了全书:有一位富裕的农夫,他有 9 个儿子和 1 个女儿。女儿年纪最小。农夫和儿子们白天下地干活,小女儿留在家里,在一位老女仆的陪伴下料理家务。原来这小女儿和女仆都是由女巫变的,她们给邻里带来极大的灾难。当父亲及哥哥们发现真情后就追杀她们,但是他们杀死的是一条黄狗,它就是那扮作女仆的巫婆。那女孩子则被父兄送进一所修道院幽禁起来。200 年以后,一个昔日很昌盛的家族,阿斯科蒂亚家族,传到了赫罗尼莫这一代,他成了这个家族最后一代的传人。他娶伊内丝为妻,而这个伊内丝就是那个女巫的化身。赫罗尼莫有钱有势,但是缺乏生殖能力,和伊内丝做爱时,必须有另一对男女同时在场做爱才能激发起情欲。他们的儿子生下来就是个畸形人,丑八怪。女巫变成的伊内丝长得像希腊、罗马神话中的女神那么美丽,可是她还有另一张冷酷的面孔,令人生畏。她到欧洲去修道,却未能修成正果,只好回来,进了那所古老的修道院。她虽然家庭富足,腰缠万贯,但是她贪婪凶残,欺压其他穷苦的修女,暴露出黄狗的本性。最后她疯了,被赶出了修道院。

在这里,何塞·多诺索是借用了一个流行于智利的民间传说。在这类传说中,女巫、狼人、蜘蛛精、蝙蝠怪……



层出不穷,而且种种精灵鬼怪往往还能变幻成活生生的人,在作品中扮演着关键的角色。

秘鲁著名作家马里奥·巴尔加斯·略萨,是“文学爆炸”的主将之一。几十年过去了,他仍然宝刀不老,创作力十分旺盛。他写出的一部部小说,总吸引着广大读者。

在人们的心目中,巴尔加斯·略萨是以结构现实主义为其艺术特色的作家。这一特色在他的作品《绿房子》、《胡利娅姨妈和作家》等作品中表现突出。

《绿房子》是一部长篇小说,概括了 20 世纪 20 年代以来整个秘鲁北部长达 40 年的社会生活。全书由 5 个故事组成:鲍妮法西娅的故事;伏屋的一生(通过伏屋与阿基里诺的对话叙述出来);安塞尔莫的一生以及绿房子的兴衰史;胡姆的反抗;四个二流子的故事。5 个故事发生在不同的地点。作者把 5 个故事以及发生的地点和时间加以小块切割,然后把割开的小块巧妙地安排在各个章节里。于是,时间和空间被分割了。这样做的结果是,读者初读时颇感费力,但渐渐会发现作者安排的匠心,最后会感到兴味无穷。几个故事会安排在不同的章节里,几个章节来回变换,给读者的感觉像是看电影一样,场景的变换像是镜头的转换,而且是镜头急剧地转换。此外,这几个不同的故事,一个套一个,由这个故事中的人物讲出另一个故事,以此类推。这种结构被作者称为“中国套盒式”结构。

《胡利娅姨妈和作家》有很大自传成分,讲的是作者年轻时的一段经历。在结构安排上,作者颇费了一番功夫。在全书 20 章的单数各章里,记述了巴尔加斯·略萨



和胡利娅的恋爱故事。为了揭露那吃人的社会,作者安排了剧作家彼德罗·卡马乔的故事。在双数的各章(除第20章外)安排了各自独立的短篇小说,故事情节与单数长篇小说无甚直接联系。巴尔加斯·略萨善于在作品的结构上做文章,这一特点表现在他的多部作品之中。

然而,结构现实主义的纯熟运用并不妨碍巴尔加斯·略萨在适当的情况下,在作品中采用一下魔幻现实主义的手法,如在他1993年推出的新作《李杜马在安第斯山》中。这部书由巴塞罗那普拉内达出版社出版,当年获普拉内达国际出版奖,奖金40万美元。发行量265000册,成为西班牙和拉美各国长时间独占鳌头的畅销书。这是巴尔加斯·略萨宣布“放弃写作”五年来发表的第一部新作,自然会引起文坛的重视。

小说写的是秘鲁安第斯山那丛山峻岭中的一个小小村庄纳克科斯。这里曾经是一个繁荣的矿区,但因年深日久,矿藏几乎被开采殆尽,便日渐萧条。又由于自然环境恶劣,且接二连三发生人员失踪,纳克科斯一带变得更加令人生畏。

李杜马是驻守在纳克科斯哨卡上的小队长,他手下只有一名列兵托马斯。李杜马一心想弄清人们失踪的原因。一种可能是“光辉道路”的极端主义分子所为,因为他们确实活跃在安第斯山地区,拦路抢劫,毁车炸桥,进行骚扰,搞“红色恐怖”,挑动群众斗群众。被他们杀害的有“帝国主义的走狗”、搞环境保护的女科学家和工程师、法国年轻的旅游者,还有许多被他们称为“社会渣滓”的村民。他们造成的恐怖和破坏是显而易见的。但是,还有些人单独地、神秘地失踪,这又怎么解释呢?李杜马向



当地人打听,特别是去询问酒店老板和老板娘。他们便神神道道地给他讲许多关于山神、精灵的神话,要不就占卜、看手相,做出种种预言和猜测。李杜马认为这一切都是迷信,根本不相信,甚至猜疑这一对夫妇是“光辉道路”的内线。因此,当地乡亲也与李杜马保持距离。后来邻近矿山遭“光辉道路”抢劫,需要李杜马前去协助办案、写报告等。他到了那里,接触到一名来自北欧的学者,他几十年以来每年都要来到安第斯山——他的第二故乡。他热爱安第斯山,懂得大山的秘密,尊重土著居民的风俗习惯,甚至敬重印第安人的神祇。他到这里来探幽访古,是为了和安第斯山对话的。面对这位学者,李杜马不由得对他刮目相看,对自己的一贯想法产生了动摇。就在回哨卡的路上,发生了山崩,李杜马竟得以死里逃生。他想,冥冥中是山神保护着他。现在,他连恐怖分子都不怕了。从此他能推心置腹地与当地人交流,得到他们的信任。从他们口中得知,失踪者大概是被当作“牺牲品”奉献给山神了。山崩毁灭了纳克科斯的矿区,人们不得不离开此地。酒店老板夫妇也要走了。李杜马也接到了调令,他满怀眷恋和惆怅离开了安第斯山。

这个故事有点像侦探小说。为了打破故事的单调和沉闷,整个作品从头至尾都穿插着一个离奇而动人的爱情故事,是李杜马的助手、列兵托马斯与一个名叫梅塞苔丝的妓女曲折的爱情经历。最后是一个令人吃惊的大团圆结局,梅塞苔丝只身来到纳克科斯寻找托马斯,苦尽甘来,他们可以回到海滨团聚了。

到那时为止,巴尔加斯·略萨已经写过 18 部小说了。在这部作品的写作上,无论是题材的驾驭,语言的掌握,



技巧的运用,无不驾轻就熟。以前运用过的各种写作手法,比如,几条线索或是平行或是穿插进展;时间、空间的交叉;现在时和过去时的交替;细致真实的描写;对话与内心独白的交织;回顾与遐想的穿梭……这一切都是他手中运用自如的工具,信手拈来,无不恰到好处。这一切手段都服从于唯一的目的——勾勒出安第斯山地区独一无二的氛围:惊心动魄的苍凉美;变幻莫测的大自然:暴雨、山洪、雷电、山崩……大自然强悍而又骄横。在它面前人显得那么渺小、软弱、无能,只能听凭扑朔迷离的命运摆布。桀骜不驯的安第斯山,着实令人敬畏,可歌可泣。作者对于人物的描写也准确、生动、深刻,栩栩如生。李杜马的执著、认真;托马斯的善良、纯情;酒店老板夫妇的狡黠、世故,每个人物都呼之欲出。就连最后出现的那个喝醉了酒的印第安人矿工,对他虽然着墨不多,却给人留下了难忘的印象:在那荒蛮的原始世界,人与兽的区别几乎被抹去了。通过对大自然和人的描写,作者向我们展示了一幕集体悲剧。

书中对秘鲁“光辉道路”的描写,令人不寒而栗。同时,对他们这种滥施淫威的行为感到非常愤怒,不由得要问:是谁给他们权利把已处在水深火热之中的生灵推向更痛苦的深渊?对那些无私无畏的环境保护主义者和人类学者则非常崇敬,他们是站在人类未来的高度上努力工作的。

谈到这部作品的魔幻色彩,我们首先可以从作者描绘的安第斯山神奇的大自然,那变幻莫测的氛围中感受到。此外,我们也能从几个人的神秘失踪中来看。有的人是被“光辉道路”处决了,因为在他们身上有那恐怖组



织留下的告白：“这是资产阶级走狗的下场。”但是有的人不见了，比如哑巴佩德罗。他出身穷苦，呆头呆脑，整天光会干活儿。“光辉道路”为什么要干掉他呢？人们只能把他的失踪归结为“被山神收走了”。

安第斯山的印第安人相信巫术。酒店老板娘阿德里亚娜兼营巫婆之职。她会看手相，能预测凶吉，算出何人将被捉去祭山神。从外地来的李杜马一开头并不相信这一切，他到山区以后，见识了许多稀奇古怪的事情，用一般的道理很难将这一切解释清楚，最后他也不由自主地相信了女巫的解释。据女巫解释，这一地区发生的一切灾难，自然的有暴雨、雷电、山洪、山崩、塌方等，人为的如贫穷、衰败、罢工、恐怖活动等等，都应视为山中的妖魔作祟。因此，印第安人要用石堆、鲜花、牲畜等去祭祀神祇。如果灾难严重，还要举行活人祭。

如果这本书写在30年代，巴尔加斯·略萨就会像那些被他称为“原始小说家”的老前辈们一样，一言以蔽之：这是迷信、愚昧与落后，并且对此加以深刻的揭露和无情的挞伐。现在看来，巴尔加斯·略萨更倾向于阿莱霍·卡彭铁尔的那种姿态：相信那神奇的现实，并把那神奇的现实如实地记录下来，而不是采取简单否定的做法。对于美洲的神奇，卡彭铁尔认为：信则灵，不信则不灵。看来，巴尔加斯·略萨也是这样。因此，在他的笔下，主人公李杜马就由一开始的不信鬼神不信邪的态度渐渐变得信神了。最后，当他躲过一次可怕的山崩后，他重新站起来，禁不住发自内心地遥谢冥冥中保护他的山神。

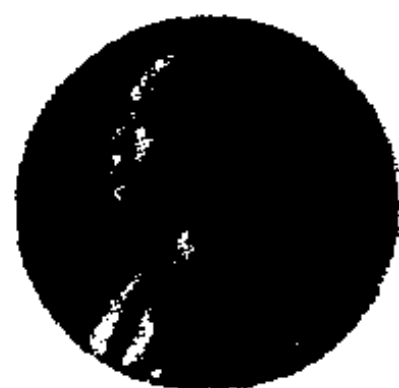
为了进一步表明自己对美洲的神奇的相信程度，巴尔加斯·略萨还安排了一个人物，丹麦籍的人类学者，一



位造诣很高的教授。他能讲一口流利的西班牙语和各种印第安语言。他研究安第斯山中部的土著语言和文化长达30余年。他写了5部专著,上百篇论文,并绘制了安第斯山中部语言学、考古学的地图。他自信他的出色工作赢得了山神的好感,这不但使他自己,而且使矿上所有的技术人员和管理人员都能在塌方中幸免于难。他认为,安第斯山的每一座山峰,不论大小,都有自己的保护神,他们各自在自己的辖区里掌握着生杀大权。这位老教授以此来解释为什么印第安人自古以来敬畏山神。因此,当他们大兴土木、修路搭桥、筑堡建庙时,都要以活人祭祀山神。他不是简单地把秘鲁古印第安人看作生性野蛮而邪恶的食人生番,而是将他们的行为置于宗教意义上诠释。

在这部作品中,丹麦学者是作为正面人物来表现的。笔者认为,这也是巴尔加斯·略萨以及他所代表的一大批当代拉美作家对美洲的神奇的姿态,对那片他们深深植根其中的大地上的古老文化的姿态。那就是热爱它,了解它,深入地研究它,以便批判地继承,而不是简单地摒弃与斥责。与“原始小说”作家的那种单纯姿态相比,这种姿态无疑是高出一筹的。

当然,当代拉美作家中,借鉴魔幻现实主义艺术手法的决不止于何塞·多诺索和巴尔加斯·略萨二人,我们在此只是以他们二人为例做一点说明而已。



第六节 《百年孤独》与《所罗门之歌》

六七十年代,拉美当代小说乘着文学“爆炸”的翅膀走向世界。1982年,加西亚·马尔克斯以《百年孤独》的成功荣获诺贝尔文学奖。对世界文坛来说,魔幻现实主义早已不再是一个陌生的怪物了,相反,它以其独特的艺术魅力赢得了评论界和读者的高度赞扬。一些拉美以外的小说家,也从魔幻现实主义的艺术手法中受到启迪,将其融合贯通于自己的创作之中。下面我们以美国作家托妮·莫里森为例,对这个问题进行阐述。

美国黑人女作家托妮·莫里森(Toni Morrison, 1931—),她的长篇小说《所罗门之歌》(1977)就是一部带有魔幻现实主义色彩的成功之作,被选为美国1977年最佳小说,1978年获美国文学研究院和全国书评会奖。她于1993年荣获诺贝尔文学奖,成为获此殊荣的第一位美国黑人作家。

人称莫里森成功地运用象征主义手法,加上黑人古老神秘的传说,使她的小说具有魔幻现实主义的浓厚色彩。《所罗门之歌》中体现了魔幻现实主义的艺术原则,即通过光怪陆离的魔幻世界来折射社会,采用象征、隐喻、变形和夸张等艺术形式,反映本民族的现实生活、社会历史、政治经济等问题。

我们都知道,拉丁美洲魔幻现实主义产生的沃土是“非洲黑奴与殖民时期以前的美洲土著居民想像力结合在一起,后来又与西班牙安达卢西亚人的奇情异想、加利西亚人对超自然的崇拜掺和在一起。这种以魔幻手法来



描绘现实的才干就来源于加勒比地区和巴西。”^①

托妮·莫里森是一位非洲裔的黑人女作家,美国这块土地也自然带有拉美“混血文化”的特征。从宏观上讲,美国没有长期被殖民、被侵略的历史,但从微观上讲,美国黑人却一直受压迫,精神上被奴役。类似的历史也激起美国黑人作家为自己的人民写作。他们吸取本民族的传统文化,融合种种艺术手法来表现人民的生活,从而与拉美魔幻现实主义创作原则和手法不谋而合。

托妮·莫里森表现人民的生活,从而与拉美魔幻现实主义创作原则和手法不谋而合。

托妮·莫里森曾在不同场合盛赞拉美小说,认为那里的小说最优秀。有人说她的《所罗门之歌》具有魔幻色彩,是她把这一特色引入美国黑人文学之中。她是美国耶鲁大学的教师,曾开设过相关的拉美文学课程,也曾著文推崇这种艺术手法,因此,这么评价她的这本书是有一定根据的。况且,她也有过类似加西亚·马尔克斯的童年。小时候,家人围坐在一起,大人讲了许多离奇古怪的故事。她就是在黑人文化的熏陶下成长的。

《所罗门之歌》所表现的神奇,具有美洲地理和文化渊源,构成了真实和幻想的现实两个层面。作品中有关于黑人会飞的描写,是基于黑人传统文化上的信仰。这种神话听起来很荒谬,实际上是显现了被白人从非洲贩运过来的黑奴的思乡之情。他们无法跳出樊笼,无可奈何,便创造了这种神话,以寄托回归故里的希望。这种神

^① 林一安编《加西亚·马尔克斯研究》,73~74页,昆明,云南人民出版社,1993。



话已经构成黑人生活中的民间传说的一部分。不管这种神话看上去有多么离奇,却普遍地存在。这是一种传统观念意义上的现实的升华,一种现实的变形。

与《百年孤独》一样,《所罗门之歌》中也运用了大胆的夸张。比如,作品中的人物老麦肯·戴德,他被白人一枪打起5尺多高。对于人的生与死的观念,莫里森接受了印第安人与黑人的传统观念。在《所罗门之歌》中,活人与死者之间的鸿沟并不存在,现在与过去之间也没有截然的界线,因此,死鬼老麦肯总是出现在派拉特面前。所罗门扔下21个孩子飞回非洲;在监狱的接待室里,派拉特姑妈突然变矮,奶娃的尿让盛开的花突然死掉,当他把指尖插进草丛中时,就可以听到大地给他的神谕……

莫里森用这些荒诞不经、滑稽可笑,甚至是扭曲的情节,为作品蒙上了一层神秘的色彩,常常使读者感到扑朔迷离。她这样做,是试图创造一个现代神话。在这一点上,与《百年孤独》中营造的神奇的马孔多世界以及在那里发生的荒诞不经、奇奇怪怪的事情有异曲同工之妙。

宗教意义的运用在《所罗门之歌》中也存在。所罗门以及其他一些人物,如哈加尔、派拉特等,他们的名字就取自《圣经》,带有一定的象征意义。《百年孤独》中也曾套用一些《圣经》故事。这种种手段都增加了作品的魔幻色彩。

与《百年孤独》一样,《所罗门之歌》也采用了首尾照应的环形结构。全书开篇是主人公奶娃诞生前,一个黑人用绸翼飞行。最后,故事以奶娃从“所罗门跳台”的一个山头跳向另一个山头的飞行结束。首尾照应,穿插许多与飞行有关的人物和情节:奶娃的曾祖父所罗门从跳



台上飞走；派拉特姑妈回到那里死去，看上去是这一家庭的三代人走完了一个圆圈；还有“七日团”的成员，每人值事一天，去报复白人，循环往复；奶娃由传统文化培养长大，走完这一历程，得到真谛，腾飞而去，返璞归真，这又是一个环形。整部小说的情节就是这样呈螺旋形向前推进发展的，有好多情节是从现在回忆过去，又从过去推测到未来。这种写法与《百年孤独》中运用的循环往复式的时间结构也有类似之处。

然而，《百年孤独》是《百年孤独》，《所罗门之歌》是《所罗门之歌》。这两部作品各自反映了不同地域历史文化背景下所形成的民族特色，表现了不同人民所面临的现实。两本书同样向我们表明，不管是加西亚·马尔克斯，还是托妮·莫里森，他们都懂得博采众长，在实行“拿来主义”的同时，都保持清醒，知道只有与自己的民族特色相结合，才能写出既是“最民族的”，也是“最世界的”佳作。另一方面，从这两部作品中，我们也看到正是由于魔幻现实主义的独特的艺术风格和深远的历史渊源，才能成为风行于拉美，乃至全世界的一种艺术流派。^①

第七节 拉美新小说在中国

随着中国改革开放的进程不断向前，被阻隔多年的西方当代文学逐渐传入我国。1985年，《百年孤独》这部

^① 本小节的撰写参照田祥彬硕士论文《南北美洲交相辉映的两朵艺术奇葩——论〈百年孤独〉与〈所罗门之歌〉的成功与魅力》。



从1979年就开始翻译了的魔幻现实主义小说终于出版。虽然相隔的时间太久了一些,但是拉美“文学爆炸”的声音总算传到了中国。此后有更多的拉美新小说被介绍到中国。我国的作家们惊喜地发现,在他们眼前又打开了一扇窗户。

作家黄秋耘说:“拉美作家的成就和他们的作品的陆续传入,使我们当代文学创作带有更深的文化性。从拉美这个遥远的大洋彼岸传来的文学信息使我们作家的心灵获得了更大程度的解放。”

作家文刃认为:“拉美小说是当今世界上公认的一流文学。较之西方文学,它更使我们产生贴近感。拉美当代小说最值得我们借鉴的恰恰是作家们处理借鉴问题的经验。借鉴从纵向来说是弥补历史线上的差距,从横向来说是借比较的眼光发现深藏的东西。”

作家李陀断言:“毫无疑问,拉美文学已经并继续将对中国文学发生重大影响。”

刘心武说:“中国文学的追求应当是建立自己独有的富有魅力的现代文学体系……就像拉美文学那样,以自己的体系,赢得了世界的公认,也影响了世界的发展,这才是对人类文学的贡献。”

在中国作家群中,对拉美新小说刮目相看是普遍的。他们的态度不局限于认可、欣赏和羡慕,而且都从拉美新小说的形成与发展中悟出了一番道理,并且想将这些经验运用到自己的创作中去。

文坛老将汪曾祺认为:“拉美魔幻现实主义对中国文学的发展所起的作用不能否认。”

对中国作家启迪最大的几个拉美新小说作家,当数



加西亚·马尔克斯、博尔赫斯、卡彭铁尔、巴尔加斯·略萨、胡安·鲁尔福等人。

郑万隆说：“没有我对博尔赫斯、加西亚·马尔克斯作品的偏爱，没有他们的影响和冲击，是绝对不会有现在的情绪和样式，或许也写不出来……我的中篇小说《地穴》就得到墨西哥作家胡安·鲁尔福的启发。”

甘铁生则说：“我很欣赏卡彭铁尔的创作观。我们知道，从崇拜超现实主义到回归拉美文化，卡彭铁尔走了一段不寻常的路程。这对于我国文学界的青年来说，也是有某种启示。**笔触涉及社会现实的本质，并不是使艺术作品打折扣的症结，其关键在于艺术形式(或表达)本身。**卡彭铁尔和马尔克斯，在这方面为我们作了很好的示范。……从中能思考很多我国面临的问题。”

这段引文中的黑体字是笔者加以突出的，因为我认为说到点子上了。

王蒙是中国作家中到过拉美的为数不多的一位。1982年他曾到墨西哥特奥蒂华坎的太阳、月亮金字塔前去感受美洲的神奇。他对拉美新小说情有独钟。他“完全相信文学观念是重要的，理论观点也是重要的，什么结构现实主义、魔幻现实主义也是重要的。”^①

王蒙在他的《关于90年代小说》一文中，谈到中国小说时说：“……有一类是艺术小说，他们追求艺术价值，在艺术上进行营造，试图在长篇小说创作中增添光彩。其中又有一部分向国际靠拢，比如向加西亚·马尔克斯学

^① 以上各段资料，均引自云南人民出版社《拉丁美洲文学丛书目录》附录二，45～46页，由刘存沛整理。



习。这位作家影响太大了,他为我们提供了土洋结合的道路。让你写最土的东西,然后让它具有洋的价值。我们一些作家对马尔克斯极佩服。当然在写到心理变态时,又受卡夫卡的影响,在写到人道主义感情时又受艾特玛托夫的影响等等。但加西亚·马尔克斯影响最大。”

莫言好比半道杀出的一匹黑马。他深情地写道:

“我在 1985 年中,写了五部中篇和十几个短篇小说。它们在思想上和艺术手法上无疑都受到了外国文学的极大影响。其中对我影响最大的两部著作是加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和福克纳的《喧哗与骚动》。

“我认为,《百年孤独》这部标志着拉美文学高峰的巨著,具有惊世骇俗的艺术力量和思想力量。它最初使我震惊的是那些颠倒时空顺序、交叉生命世界、极度渲染夸张的艺术手法,但经过认真思索之后,才发现,艺术上的东西,总是表层。《百年孤独》提供给我的,值得借鉴的,给我的视野以拓展的,是加西亚·马尔克斯的哲学思想,是他独特的认识世界、认识人类的方式。他之所以能如此潇洒地叙述,与他哲学上的深思密不可分。我认为他在用一颗悲怆的心灵,去寻找拉美迷失的温暖的精神的家园。他认为世界是一个轮回,在广阔无垠的宇宙中,人的位置十分渺小。他无疑受到了相对论的影响,他站在一个非常的高峰,充满同情地鸟瞰着纷纷攘攘的人类世界。

“.....

“去年一年,在基于上述认识的基础上,我认为我的作品中对外国文学的借鉴,既有比较高极的化境,也有属于外部摹写的不化境。



“现在我想,加西亚·马尔克斯和福克纳无疑是两座灼热的高炉,而我是冰块。因此,我对自己说,逃离这两个高炉,去开辟自己的世界!

“真正的借鉴是不留痕迹的。福克纳对邮票大的故乡小镇,他的杰弗生镇,加西亚·马尔克斯之于马孔多镇,都是立足一点,深入核心,然后获得通向世界的证件,获得聆听宇宙音乐的耳朵。一个作家如果想在作品中包罗万象,势必浮浅。地区主义在空间上是有限的,在时间上则是无限的;地方主义在时间上是有限的,在空间上则是无限的。加西亚·马尔克斯和福克纳都是地区主义,因此都生动地体现了人类灵魂家园的草创和毁灭的历史,都显示了人类社会发展的螺旋状轨道。因此,他们是大家气象,是恢宏的哲学风度的著作家,而不是浅薄的、猎奇的、通俗的小说匠。

“我想,我如果不能去创造一个,开辟一个属于我自己的地区,我就永远不能具有自己的特色。我如果无法深入进我的只能供我生长的土壤,我的根就无法发达、蓬松。我如果继续迷恋长翅膀老头,坐床单升天之类的鬼奇细节,我就死了。我想:一、树立一个属于自己的对人生的看法;二、开辟一个属于自己领域的阵地;三、建立一个属于自己的人物体系;四、形成一套属于自己的叙述风格。这些是我不死的保障。”^①

看来,莫言是读懂了《百年孤独》,读懂了加西亚·马尔克斯,读懂了拉丁美洲魔幻现实主义,读懂了拉美新小说,并懂得如何借鉴,在自己的创作中走出了新路,写出

^① 摘自北京《世界文学》1986/3,298~299页。



了成功的作品。

除上面提到的,还有不少作家并不羞于承认魔幻现实主义对自己的影响,他们力图把这种影响体现在自己的创作中。我们为他们走向世界的执著追求感到由衷的欣喜。



结束语

如同“文学爆炸”是个复杂又麻烦的故事一样,要讲清魔幻现实主义也是件复杂又麻烦的事情。在这本书快要写完的时候,好像仍有不少问题似乎没有说得太明白。比如,魔幻现实主义中的“魔幻”到底是什么意思,翻译得是否恰当?比如,大家公认的几位魔幻现实主义大师,包括卡彭铁尔、加西亚·马尔克斯、鲁尔福,他们不肯承认自己是魔幻现实主义作家;比如,卡彭铁尔坚持,自己表现的是“神奇的现实”,而不是魔幻现实主义;比如,怎样区分魔幻现实主义小说与幻想小说,等等。对这些问题,还得交待几句。

本来,文学的问题不同于自然科学问题那样,丁是丁,卯是卯,来不得半点含糊,它更倾向于仁者见仁,智者见智,在如何界定魔幻现实主义这个问题上更是如此。如前所说,这一流派既无专门的机构组织,又没有发表过任何纲领宣言,没人为它制定过任何“教规”、章程,没有固定的活动舞台和机关刊物,只是评论家们根据其相似的写作手法和艺术特点,将一些作家归纳到这一流派之中来的。这些作家有相似之处,也会有差异与不同,这是很自然的。

至于“魔幻”这个词汇,打一开头就并非专门为这一流派制造的。如乌斯拉尔·彼特里所说:“……由于没有别的术语来表达,不妨叫它魔幻现实主义。”这是1948年这位委内瑞拉作家借用的一个术语。50年过去了,人们没有找到更好的术语来代替它。多年来,作家和评论家



并不急于纠正或改进这个术语,而是努力修正它的内容,扩大它的内涵。所以,在翻译这个术语时,在找到更合适的译法之前,我们只能约定俗成地把“魔幻现实主义”这个外来词运用下去。

至于某作家承认不承认自己是某流派的,在文学评论中,向来都不是以作者的表白为准的,如果评论家在这些作家之中找到令人信服的依据,就可以自圆其说地将他们列入同一流派。

至于卡彭铁尔一再坚持的“神奇的现实”与“魔幻现实主义”之间的差别,我们则要认真对待。在此,我们要不厌其烦地再强调一下卡彭铁尔的观点。

卡彭铁尔认为,“神奇的现实”并非美洲独有的专利品,它同样也存在于中远东、阿拉伯国家、印度和中国,乃至俄罗斯和捷克。但那里的神奇不同于“美洲神奇的现实”,因为它们各自有不同的物质的、历史的和心理的来源,就是这些因素构成了美洲特有的价值观念和美洲特有的身份。他这样说并不是在否定其他地方神奇现实的存在,也并不是认为只有美洲的神奇现实才是最好的。美洲的神奇现实的特殊之处,在于它产生于世界史上最大的、最复杂的大融合。不仅仅是血液的大融合,而且是文化的大融合,代表着世界上三大人种和文化的潮流——欧洲的西班牙人、美洲的土著居民和非洲的黑人,他们在美洲实现了大融合。这三种人不论从生理上还是从文化上来看,都存在着巨大的差异,而这三种人的血缘本来也不纯粹。如西班牙人,本来就是腓尼基人、希腊人、迦太基人、罗马人、西哥特人和摩尔人入侵、统治比利牛斯半岛,并且与当地居民混血的结果。美洲土著印第安



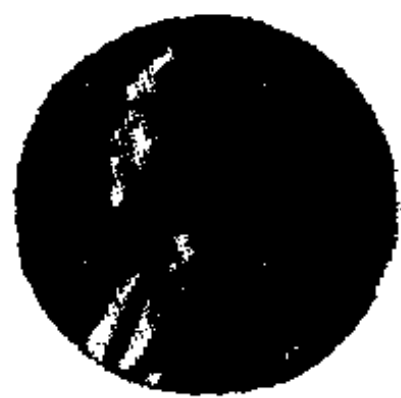
人也分成发展程度不同的群体。而来到美洲的黑人,也不是单一种族的。这三大人种的大融合特别复杂,特别有代表性,这才是最引人注目之处。

另一方面,卡彭铁尔强调的是表现“美洲的神奇”,而一直拒绝“魔幻现实主义”这个名词。他认为这二者存在着区别。他否认自己是魔幻现实主义作家,他认为自己所做的只不过是把他所接触到的“神奇现实”如实记录下来而已。他认为他提出的“神奇的现实”不仅是一个文学类别的意义,而且是一种用“神奇的现实”来说明不寻常的现实,它足以向任何丰富的想象和最高的神奇挑战。这种现实足以使一切极力营造的、人为的神奇变得徒劳,显得苍白。

他认为“神奇的现实”不仅存在于美洲的大自然中,而且存在于历史和人的行动和业绩之中。“神奇的现实”在拉丁美洲无处不在,每天都可以遇到,只要伸出手来就可以够得着。当代的历史每天把神奇呈现在人们面前。卡彭铁尔强调的“神奇的现实”,包括了自然、人和历史这三个方面,这也就是“神奇的现实”的三大源泉,也是“神奇的现实”的三维空间。

在美洲最早采纳魔幻现实主义这个名词的委内瑞拉作家乌斯拉尔·彼特里,他所说的魔幻现实主义,是一种美学创造,是一种人为的东西,其中占主导地位的是:一种诗意的猜测,或者说,是对现实的一种诗意的否定。在这里,“诗意”带有“人为创造”的含义。这就说明,魔幻现实主义有创造的、人为的、艺术家发明的成分。这种发明和创造,通过适当的手段,将现实变为神奇的东西。

魔幻的东西也是神奇的东西,但它是人为的创作,是



想象出来的。魔幻现实主义是由人从一个具体的现实出发,创造或发明出来的一种魔幻或神奇。对于这个具体的现实,是带有美学意图地将它变形。当这个具体的现实本身是神奇的、奇异的时候,就有利于适当地对它进行处理,使之变形。也就是说,如果一件事物本身就是神奇的,那么它就为“神奇的现实”的创造提供了来源。但这并不等于说,非得有神奇的现实的存在不可。艺术家可以从一个普通的、一般的现实出发,即从本身并不神奇也不奇特的现实出发,从美学的角度把它变得神奇。拉丁美洲魔幻现实主义作家就是这样再造了神奇的现实,并且把这种创造推向了极致。

不过,普遍存在于美洲的神奇现实,与人为创造出来的神奇现实还是有一定的区别。神奇现实不是作为艺术家的人的创造或发明,它是大自然本身或是人的本身的神奇现实,已经生成了,活生生、粗拉拉地存在于人们的周围,只要一伸手就够得着。魔幻现实主义是一种美学概念,是制作艺术品的一种方法,而神奇现实是一种本体论的概念,是用来说明一种特定的现实的存在方式。

作为一位艺术家,可以用各种各样的方法来进行创作,哪一种对他合适就用哪一种。就像小说家愿意用对话方式或用书信方式来写小说一样,他既可以用魔幻现实主义也可用“神奇的现实”来创作。神奇现实大量地存在于美洲,但还需要作家去捕捉它和感受它。一旦抓住了神奇现实,还须用适合于这种流派的语言和技巧来表现其独特的风格。卡彭铁尔的《人间王国》就是“神奇的现实”的极好例证。海地的亨利·克里斯托夫当年建



立起的结实城堡依然屹立,关于这个真实人物的故事,许多历史学家写过多次,但未见什么新奇之处。然而,在这部小说中,卡彭铁尔给读者一双独特的眼睛,使他们看到这故事的神奇性。

加西亚·马尔克斯的《百年孤独》中的奥雷良诺·布恩迪亚,则是一个神奇的人物。他力大无比,具有超人的本领。但他做的那些事情在日常生活中是不可能的。这是加西亚·马尔克斯从现实出发极度夸张的结果,是对现实有意的神话化和变形化的结果。

比较上述两个人物,大约可以比较出这两种创作方法的不同。

有评论家认为,在美洲,有许多神奇的现实是不发达的产物。这是美洲现实的实质,至少它们是与不发达联系在一起。一旦进入发达,这种神奇的现实将不复存在,不复产生。还有人认为,实际上最神奇的是人,人常常做出奇异的事情,只要地球上还有人类存在,就会有神奇的现实。在最发达的国家也会有神奇的现实,因为它们也有其最不发达的领域。发达与不发达共存,对照鲜明。

神奇的现实在最发达的国家也大量存在。比如,一个人靠另一个人的脏器活着,这本身就是神奇。电脑进入普通人家,试管婴儿的诞生,克隆绵羊的问世,太空船登上地球外的星球……随着科技的发达,总有一天,现在一般人看来感到吃惊的东西,也会变得见怪不怪了。

因此,现实的神奇性不过是相对而言罢了。

还有人很难区别魔幻现实主义小说和幻想小说。评论家认为,小说可分为现实主义的和幻想的两大类别。



现实主义的特点是直接或间接地反映现实,它属下可分为社会现实主义、结构现实主义、心理现实主义和魔幻现实主义等。与现实主义相对的类别就是幻想小说,虽然幻想小说最终反映或表现的仍是外部世界、社会现实和人的内心现实,但这二者之间还是有区别的。

对于一个不熟悉魔幻现实主义特点的人来说,对于一个不了解拉美历史、文化、宗教传统的人来说,确实很难将二者区分开来,因此当他一看到某部作品中有些稀奇古怪、神神道道的描写,就会很轻率地将这部作品划入魔幻现实主义的范畴。然而,事情并非那么简单。

1994年笔者在智利时,带着这个问题去拜访智利作家海梅·巴尔蒂维耶索。他曾于1962年至1963年在北京外国语学院任教,是笔者的恩师。70年代皮诺切特执政时期,他曾长期流亡在外。90年代他回到圣地亚哥。他是一位很有声望的左派作家。他从电脑里调出一篇文章,印了一份送给笔者。论文的题目是《神话在拉丁美洲文学中的意义:魔幻现实主义和幻想小说》。它为笔者指点迷津。文中说:

“早在20多年前,卡彭铁尔就为被后人称为魔幻现实主义的小说和幻想小说做了区别。后者是指某种编造,而前者是从原始居民的精神和宗教的腐殖质中‘自然地’生长出来的。作为开端,对于神奇事物的感觉是以一种信仰为基础的,信则灵,不信则不灵……

“因此,‘神奇的事物’,或曰‘神奇的现实’,是从现实中涌现出来的,是从一个事先就有的信仰出发的一种感觉世界的特殊方法,具有一种集体的性质。而‘幻想的事物’是个人幻想的结果,是理性的、科学的和城市的观点,



是一种有意的发明,以便更好地解释和揭露一个拒绝感受的现实。它与假设有关,与认识论有关,与永恒的、形而上的不稳定有关。”

看来,巴尔蒂维耶索不大在乎“神奇的现实”与魔幻现实主义的不同,而是将它们都看成与幻想的事物或幻想的现实对立的一方。基于上述观点,巴尔蒂维耶索断言:魔幻现实主义是乡村的(而不是城市的)、原始的(而不是现代的)、具有拉美特色的(而不是欧化、美化的)东西。

巴尔蒂维耶索认为:《人间王国》正式标志着魔幻现实主义的产生;胡安·鲁尔福的《佩德罗·帕拉莫》是魔幻现实主义成熟的作品,是里程碑式的巨著;《百年孤独》代表着魔幻现实主义的辉煌。他还提到伊莎贝尔·阿连德的《幽灵之家》和墨西哥的劳拉·埃斯基韦尔的《恰似水于巧克力》,认为它们是魔幻现实主义很有代表性的作品。

谈到幻想小说家,巴尔蒂维耶索认为,最典型的作家是阿根廷的博尔赫斯和比约依·卡萨莱斯(Adolfo Bioy Casares, 1914—)。他还列举了一些著名作家的典型作品来说明,比如墨西哥的卡洛斯·富恩特斯的《奥拉》,胡安·何塞·阿莱奥拉的《扳道工》、《换妻记》和阿根廷的科塔萨尔的《被占领的房子》等。他说:“魔幻的思想,先逻辑的思想,又与人们对时间的观念紧紧地联在一起,与源于各民族,包括土著居民(印第安人)、黑人以及来自世界各地的民族(阿拉伯人、希伯莱人、吉卜赛人等等)的神话融为一体。而幻想小说则不必与神话发生联系,虽然在博尔赫斯、比约依·卡萨莱斯、科塔萨尔等人的作品中也不乏希腊、罗马神话中的人物。”



此外,魔幻现实主义小说中非常普遍地运用《圣经》里的人物和情节。比如寻找故里的游子(《佩德罗·帕拉莫》中的胡安·普雷西亚多)、编织不停的“帕涅罗帕”(《百年孤独》中的阿玛兰塔)等等。

巴尔蒂维耶索认为,由于上述种种原因,产生魔幻现实主义的肥沃土壤是在加勒比海地区和周边国家以及印第安人集中的地方:墨西哥、秘鲁、哥伦比亚、危地马拉……而白人(克里奥约人)集中的国家,如智利、阿根廷、乌拉圭等国,就相对少一些。

笔者认为,海梅·巴尔蒂维耶索的话虽不多,却说到点子上了。

如今,魔幻现实主义已经在世界范围内得到了承认。它具有强大的生命力,因为它深深地植根于拉丁美洲大地,并且与国际化的艺术表现手法接轨,结果便开出了一朵风格独特的奇葩。



主要参考书目

1. 赵德明、赵振江、孙承敖编著:《拉丁美洲文学史》,北京大学出版社,1989
2. 陈光孚选编:《拉丁美洲当代文学评论》,桂林,漓江出版社,1988
3. 柳鸣九主编:《未来主义、超现实主义、魔幻现实主义》,北京,中国社会科学出版社,1987
4. 陈众议著:《魔幻现实主义大师——加西亚·马尔克斯》,郑州,黄河文艺出版社,1988
5. 陈众议著:《南美的辉煌——魔幻现实主义文学》,海口,海南出版社,1993
6. [智利]何塞·多诺索著,段若川译:《文学“爆炸”亲历记》,昆明,云南人民出版社,1993
7. [秘鲁]印加·加西拉索·德拉维加著,白凤森、杨衍永译:《印加王室述评》,北京,商务印书馆,1993
8. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, *Los Novelistas como Críticos*, México, Editorial del Norte, 1993
9. Joaquín Marco, *Literatura Hispanoamericana: del Modernismo a Nuestros Días*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987
10. Luis Harss, *Los Nuestrós*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978
11. Irlema Champi, *El Realismo Maravilloso*, Venezuela, Monte Avila Editorial C.A., 1983
12. Alejo Carpentier, Rodríguez Monegal y otros, *Historia y Ficción en la Narrativa Hispanoamericana*, Venezuela,



Monte Avila Editorial C.A., 1984

13. Alexis Márquez Rodríguez, *Ocho Vezes Alejo Carpentier*, Venezuela, Grijalbo S.A., 1992

14. Darío Villanueva y José María Vina Liste, *Trayectoria de la Novela Hispanoamericana Actual; del "Realismo Mágico" a los Años Ochenta*, Madrid, Espasa-Carpe, 1991

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]
书名 = 安第斯山上的神鹰：诺贝尔奖与魔幻现实主义
作者 = 段若川著
页数 = 2 7 5
S S 号 = 1 0 4 0 1 2 2 6
出版日期 = 2 0 0 0 年 0 4 月第 1 版

封面
书名
版权
前言
目录

第一章	拉丁美洲小说发展概况
第二章	超现实主义——魔幻现实主义的重要源头
	第一节 欧洲超现实主义的发展简史
	第二节 超现实主义在西班牙美洲
	第三节 超现实主义早期的代表作家邦巴尔和《最后的雾》
	第四节 “魔幻现实主义”一词的来源
第三章	美洲的神奇
	第一节 殖民者来到新大陆
	第二节 墨西哥印象
	第三节 印加王国
	第四节 黄金梦 青春泉
	第五节 不解之谜
	第六节 神奇的大自然
	第七节 征服、反抗、民族大融合
第四章	阿斯图里亚斯——从超现实主义到魔幻现实主义的作家
	第一节 追求真理的一生
	第二节 《总统先生》
	第三节 《玉米人》
第五章	卡彭铁尔——敢于与超现实主义分道扬镳的人
	第一节 不平凡的一生
	第二节 文学家卡彭铁尔
	第三节 他发现了美洲神奇的现实
	第四节 《人间王国》
	第五节 “神奇的现实”与魔幻现实主义
	第六节 《消失的脚步》、《启蒙世纪》、《时间之战》等作品
第六章	胡安·鲁尔福——创造了一个当代墨西哥神话世界
	第一节 孤独的胡安·鲁尔福
	第二节 创作生涯
	第三节 《佩德罗·帕拉莫》
	第四节 成名之后的鲁尔福及《金鸡》
第七章	弑神者加西亚·马尔克斯
	第一节 加西亚·马尔克斯生平及创作
	第二节 《百年孤独》
	第三节 荣获诺贝尔文学奖
	第四节 评论家谈《百年孤独》
第八章	“文学爆炸”后的魔幻现实主义
	第一节 小说会衰败吗
	第二节 伊莎贝尔·阿连德与《幽灵之家》
	第三节 劳拉·埃斯基韦尔与《恰似水于巧克力》
	第四节 加西亚·马尔克斯与魔鬼订了条约

第五节	拉美作家纷纷祭起魔幻现实主义法宝
第六节	《百年孤独》与《所罗门之歌》
第七节	拉美新小说在中国
结束语	
主要参考书目	