外国文学研究资料丛书

拉丁美洲当代文学论评

漓江出版社

拉丁美洲当代文学论评

中国社会科学院外国文学研究所
外国文学研究资料丛书编辑委员会 编

陈光孚 选编

漓江出版社

首都师范大学图书馆
21171095

·外国文学研究资料丛书·

拉丁美洲当代文学评论

陈光孚 选编

*

漓江出版社出版

（广西桂林市铁西小区）

广西新华书店发行　广西民族印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32　印张17.625　插页2　字数 408,000

1988年7月第1版　1988年7月第1次印刷

印　数：1—1,950 册

ISBN 7-5407-0315-6/I·238

定价：6.60 元

外国文学研究资料丛书

编辑说明

本丛书为大型丛书，主要编译世界各国古代、中世纪、近代和现代的重要文学资料，以供外国文学、文艺理论的研究和教学等工作参考用。选材以有代表性、有重大影响或有较高学术价值者为主，兼收正面和反面材料。分册出版，每册有一个或几个中心。一般为资料汇编，个别也选收专著。

丛书的内容包括以下各个方面：（1）马克思主义经典作家文艺思想研究资料；（2）文艺理论问题研究资料；（3）文学史上重要时期、重要流派或思潮研究资料；（4）现代、当代各国文学流派研究资料；（5）重要作家和批评家、重要作品研究资料；（6）其他。

前　言

当代拉丁美洲的繁荣并不是偶然的现象。其中汇聚着惊人的爆炸力，因此，才形成了本世纪六十年代的“文学爆炸”。从历史来看，拉丁美洲是世界各种文化的汇合点。最早有古印第安文化——至今仍是拉丁美洲魔幻现实主义作家的寻根之处。后来，西班牙殖民主义者入侵，带来了西方文化，而刚刚受过摩尔人侵袭的宗主国——西班牙，同时把阿拉伯文化带入拉丁美洲。嗣后，非洲大量的黑奴贩进美洲，又带来了非洲的黑人文化，这种文化影响尤以巴西、古巴等加勒比地区更为浓重。随着西班牙殖民主义者被逐出拉丁美洲，大批作家为了消除宗主国文化长期的影响，借鉴法国、美国和德国的文学，产生了多次的文学运动和多种的文学流派。不少知名作家长期寄居巴黎接受欧洲各种文学思潮的影响。这种状况正如瑞典皇家学院在授予哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯诺贝尔文学奖时对拉丁美洲文学所作出的一段评语说的：“他（指加西亚·马尔克斯）是生活在一个举世公认的充满创作活力的大陆上。拉丁美洲文学很早就表明，它具有其他地区文坛上少有的活力，并且已经占有受到当代文坛特别关注的地位。拉丁美洲是各种文学流派、民间传统与社会动力汇集之地，比如：丰富的民间文学、高度发达的印第安神话传说、各个时期的西班牙巴罗克艺术流派、

欧洲超现实主义及其他文艺流派的影响。所有这一切酿成了给人活力、极富营养的琼浆玉液，加西亚·马尔克斯和其他拉丁美洲作家便是从中汲取精华、产生灵感的。”

虽然受到如此众多的外来影响，拉丁美洲历代作家却从未放弃发展本民族文学的愿望。当西班牙殖民者被驱逐之后，他们便兴起一场“现代主义”诗歌运动，摈弃了西班牙的巴罗克和“夸饰主义”文风，摆脱教会的影响，寻求大自然的美。继这场诗歌运动之后，各国又根据本身的特点及条件，发展本地区或本民族的文学。阿根廷的加乌乔文学是潘巴斯草原的产物，“加乌乔”本是印第安阿劳加人的语言“古阿乔”的谐音。原意是“孤儿”、“没有母亲”。加乌乔人指的即是被城市排挤出来的劳动力，沦落到潘巴斯荒原，过着半野蛮的游牧生活的劣等公民。以加乌乔人为题材的作品具有浓郁的民族地方特色，曾是拉丁美洲文学中的一朵美丽的鲜花。

在印第安人聚集的国家，如秘鲁、玻利维亚、巴拉圭等，印第安文学在本世纪初也迅速发展。它向社会提出一个极为重要的问题——种族问题。反映印第安人生活的作品很多，其中不乏名著，象《广漠的世界》、《青铜的种族》等等，这一题材的文学对后来的拉丁美洲文学及其某些流派具有深刻的影响。

在资本主义比较发达的拉美国家本世纪初出现了“城市小说”。这种小说接受法国的自然主义影响但又带有拉丁美洲的浪漫风格。这种浪漫、夸张、直率奔放的笔调一直贯穿到当代文学中，不能不说它是拉丁美洲人民的性格反映。

拉丁美洲尚存着一些未能开发的地区，象巴西的亚马逊流域和原始森林、委内瑞拉的荒原以及智利的山区等等。反映那里的大自然面貌及风土人情显然有着粗犷、恐怖和神奇的色彩，富有拉丁美洲的地方气息。这对拉丁美洲当代文学的影响也是

巨大的。

上面，我们纵观了拉美文学的历史，可以理解它的文学爆炸的各种基因。

如果我们从横向来看，也可以找到有利于这场文学爆炸的因素。

借鉴与继承一直是拉丁美洲文学界最关注的问题之一。由于拉丁美洲的特殊历史经历，继承什么？如何继承？就成为争议。西班牙殖民军入侵之后，几乎将印第安人的文学扫荡一空，流传下来的仅有的三、四本文学著作，还是经过西班牙传教士修改和整理过的。西班牙殖民主义带进来的宗主国文化应当不应当继承？又如何继承？经过几个世纪的努力，拉丁美洲作家辩证地解决了这个问题，他们继承的主要是印第安人的文学意识、文学观念、口头文学和神话传说。同时对殖民地时期的文化也不全部否定，而是汲取其中的精华。

本世纪四十年代前后，在拉丁美洲发生了一场如何借鉴西方现代派文学的争论。争论的焦点围绕在两个问题上：该不该借鉴，如何借鉴。当时，阿根廷著名作家路易斯·博尔赫斯首当其冲，因为他受西方现代派文学的影响最深，对汲取西方写作技巧最积极。“民族主义者谴责他追求异国情调；一位共产党评论家指责他仇视劳动阶级；另一位对手则怪罪他支持出版推理小说，致使国内青年犯罪增加”①。虽然路易斯·博尔赫斯的作品过于倾向西方现代派文学，但是，从该不该借鉴这个原则问题出发，许多比较有远见的文学家还是对他表示了支持。象智利著名评论家路易斯·哈斯总结了上世纪末在拉丁美洲发生的现代主义诗歌运动之后写道：“为了返回原地，必须先去周游

① 引自《博尔赫斯，以哲学为慰籍》，南美出版社，1973，阿根廷。

世界……”。墨西哥当代著名诗人奥克塔维奥·帕斯也同意这种观点，他认为：“为了回到原地，首先要敢于走出去。只有浪子才谈得上回头。”

他们的开放态度并不是消极的、盲目的，而是积极的、明确的。

古巴文学大师阿莱霍·卡彭铁尔在文章《面临欧洲文学的美洲》中明确地指出了借鉴西方文学的宗旨：“美洲的年轻人必须深刻地认识到欧洲现代文学艺术的代表性的价值。认清这一点并不是为了进行一项令人嗤之以鼻的亦步亦趋的工作，抄袭大洋彼岸的某些范本，写出象一些人写出来的那样既无激情又无风格的小说，而是为了达到技巧上的深度，通过分析，找到建设性的、善于把我们拉美人的思想和敏感更有力地表达出来的方法……”

从横向来看，不仅有如何借鉴西方现代派的问题，还有一项重要的因素——政治背景。第二次世界大战之后，拉丁美洲兴起了民族民主运动，广大人民群众声讨帝国主义的侵略，谴责军人政权的独裁。这股潮流无疑激起了作家们的政治激情。古巴革命胜利后更是如此。这种蓬勃的政治运动必然影响到文学创作的题材：秘鲁著名作家巴尔加斯·略萨把揭露军事独裁政权作为己任，对专制独裁不断发起攻击，他的《绿房子》、《酒巴长谈》和《潘达雷昂上尉和劳军女郎》在内容上都是揭露、揶揄和谴责军政府的佳作，在艺术表现方面，把西方现代派文学与印第安文学的传统相结合并发展成为结构现实主义。加西亚·马尔克斯的《百年孤独》揭示了哥伦比亚农村的落后面貌，《家长的没落》讽刺了独裁政权的荒诞性，而在艺术手法上则汲取了西方现代派打破时空的技巧，同时以印第安传统观念为基点，成为魔幻现实主义的经典作品。凡此种种，都使我们感到

拉丁美洲作家具有把民族传统与西方现代派相结合的才能，同时又是把现实主义与超现实主义结合起来的高手。

就文学运动来说，目前这块大陆的文学的主流并不是无产阶级文学，较有影响的作家也大都不属于无产阶级，而是反映民族资产阶级愿望的小资产阶级知识分子。用拉丁美洲学者自己的话来讲，即是中等阶层的知识分子。

拉丁美洲以至美国的学者在论述这块大陆的社会经济成分时，往往把社会成员分为上等阶层、中等阶层和下等阶层。中等阶层的划分随着拉丁美洲近年来的经济发展和城市人口的集中，范围越来越广，成为目前社会上一支重要和雄厚的力量，包括中小学教师、乡村小店主、常备军军官、自由职业者、职员、技术人员、小业主、小资本家、大学教授和职业政客等。这个阶层相当于我们阶级概念中的小资产阶级的全部以至民族资产阶级的一部分。他们基本上都是知识分子，掌握知识和文化，在知识界起着骨干作用，同时在当前的文学界也是中流砥柱。在国际享有声望的当代拉美作家大多出身于这个阶层：哥伦比亚的加西亚·马尔克斯是记者；阿根廷的路易斯·博尔赫斯是图书馆馆长；墨西哥的卡洛斯·富恩特斯和胡安·鲁尔福一个任外交官，一个当过会计和编辑；危地马拉的阿斯图里亚斯曾任大学教授、记者和外交官；古巴的阿莱霍·卡彭铁尔任外交官；秘鲁的巴尔加斯·略萨当过编辑和翻译。他们对资产阶级政权都怀着反对情绪，他们的作品常常遭到当局的禁令，他们个人的人身安全全无保障，有的曾被驱逐出境，有的不得不长期流亡国外。但是，他们的创作激情从始至终都没有熄灭过。他们的正义感表现在反帝、反霸、反独裁、反压迫的各种政治斗争方面；他们的人道主义表现在对本国劳动人民和妇女以至整个拉丁美洲的弱小民族和国家的同情与支持上；他们的愿望

是争取民主、自由和繁荣进步，而他们在艺术创作上则倾向于打破国界、洲界，全方位地借鉴与吸收全人类的精华。加西亚·马尔克斯反美情绪激昂，但这并未影响他把威廉·福克纳作为自己的老师。因此，拉丁美洲这些文学家的作品很少是脱离现实的，很少是缺乏激情的，也很少是在艺术手法上墨守成规的。归结起来，即是题材的本土性、内容的正义性、风格的民族性和表现手法的现代化。

四人帮倒台之后，我国文艺界开始了一个新的纪元。对外开放的窗口立刻透进拉丁美洲当代文学耀眼的强光。作为这方面的研究人员，我们迫不及待地想把拉丁美洲当代的名著以及著名作家的创作经验介绍给我国的文艺界和读者。随着开放的步调，一本本的拉丁美洲名著象《玉米人》、《总统先生》、《佩特罗·帕拉莫》、《百年孤独》、《绿房子》、《潘达雷昂上尉与劳军女郎》、《人间王国》、《博尔赫斯小说集》等等被译成中文出版，相形之下，有关研究和评论的介绍工作似乎是落后了。于是便迫切想出版一本外国文艺理论家（主要是拉丁美洲的评论家）评论当代拉美文学的文集。在外国文学研究所《外国文学研究资料丛书》编辑部的大力支持和帮助下，得以精选和翻译了这本集子。集子中的文章大都是拉丁美洲著名评论家的作品，其中，乌拉圭的安赫尔·拉马、秘鲁的阿尔贝托·桑切斯和智利的路易斯·哈斯可算作当代拉美文学界的权威人士。安赫尔·拉马以研究拉美文学整体为主，不幸于一九八三年的一次飞机失事中去世。这里我们摘译了他的论文《拉美小说作家的十个问题》，从中我们可以从宏观和整体上了解拉美文学当代的特征。阿尔贝托·桑切斯由于对西班牙语文学研究有较大的贡献，被聘为西班牙皇家学院的院士，他所著的《拉丁美洲文学史》、《美洲比较文学史》和《拉美代表性作家》都被拉美文学界视为经典。路

易斯·哈斯是智利著名文学评论家，他的文集《我们的作家》对拉丁美洲当代的诗人和小说家分别给予系统的介绍和评论。这本书以材料翔实，观点独特而流传于欧美两洲。我们这个集子中的许多篇文章即是从桑切斯和哈斯的《拉美代表性作家》和《我们的作家》中选出的。

既然是有关当代作家的评论的译文集，我们在选择作家时便考虑到了上限问题。这里评介的作家都是在第二次世界大战之后蜚声文坛的小说家和诗人，有几位虽然在第二次世界大战之前就享有盛名，但在大战之后仍有所建树，象加夫列拉·米斯特拉尔，这位智利女诗人虽然大部分作品是在大战前发表的，可是战后她的诗风有了可喜的转变，而且获得了诺贝尔文学奖。又例如安赫尔·阿斯图里亚斯，他虽然是位老作家，但主要成功作品几乎都发表在大战之后，一九六七年获诺贝尔文学奖。拉丁美洲自二次大战之后，共有四位作家和诗人获得了诺贝尔奖。其中唯独巴勃罗·聂鲁达在我们这本集子中没有涉及，原因是对于他，我国已经出版了不少评介文章，这里由于篇幅的关系，只能割爱了。

诺贝尔奖金并不意味着全部的真理，有些作家虽未获得过这种奖，而在人们的心目中更被重视。例如本集中所评介的三位作家和诗人：首先是阿根廷的路易斯·博尔赫斯，生前欧美文学界对他获奖的呼声颇高，世界上的重要文学奖，除诺贝尔奖外，他已囊括了一切。他逝世之后，西班牙著名作家何塞·塞拉认为："博尔赫斯完全有资格获得诺贝尔文学奖，他并不比任何一位得主逊色"。委内瑞拉杰出的文学家乌斯拉尔·彼特里也指出："他是一位没有获得诺贝尔文学奖的伟大天才，瑞典学院将为此永远感到耻辱。"其次，墨西哥著名诗人奥克塔维奥·帕斯也是当今拉美诗坛的天才，他被几次列入诺贝尔决选名单

之内，一九八二年，瑞典学院为了选择加西亚·马尔克斯还是奥克塔维奥·帕斯而费尽心机。恰巧，当年西班牙决定把塞万提斯奖授予帕斯，这才给瑞典学院解了难题。最后，秘鲁的巴尔加斯·略萨也是世界文坛上的一颗明星。每隔一年便有一部长篇小说问世。每部小说无论在内容上还是在艺术手法上绝无雷同之处。在小说结构方面，他勇于创新。他的一些手法，被许多国家的作家借鉴和仿效，因此他也有结构现实主义大师的称号。但是，由于某种外界无从确知的原因，他至今仍未被诺贝尔奖评选委员会列入获奖名单之内。总之，如果用诺贝尔奖的水平来衡量，拉丁美洲不少作家并不逊色。所以象安赫尔·拉马、阿尔贝托·桑切斯和路易斯·哈斯这些拉美著名评论家并不迷信诺贝尔奖金。他们摈弃了过于看重权威奖的俗套，以自己的感受和观点，用实事求是的文风对拉美当代作家给予恰如其分的评介。这种态度和文风正是我们欣赏和提倡的。

本编原拟再选收几篇有关拉丁美洲文学流派的评介文章，只以限于篇幅，只好舍弃。但是拉美目前的几个大的流派的代表人物，例如魔幻现实主义的创始人安赫尔·阿斯图里亚斯和这个流派的代表人物加西亚·马尔克斯、胡安·鲁尔福；结构现实主义的代表人物巴尔加斯·略萨；幻想派的代表作家路易斯·博尔赫斯以及抒情诗歌的女王加夫列拉·米斯特拉尔等人都已有了专门评介的文章，我们想读者也一定会从这些文字中了解到一些流派的宗旨和特征的。

愿这本集子能帮助读者们进一步了解拉丁美洲当代文学。愿这本集子有助于国内文艺界同行们的借鉴与研究。

限于编者的水平，选题方面的偏颇、译文中的差错与遗漏、编排技术上的粗糙和疏忽都在所难免。这些还望专家、同行及读者们一一指正。

陈光孚

目　录

拉美小说作家的十个问题……〔乌拉圭〕安赫尔·拉马（1）

阿斯图里亚斯

阿斯图里亚斯的几部主要小说

……〔危地马拉〕劳尔·列瓦（58）

阿斯图里亚斯作品中的现实与非现实

……〔墨西哥〕阿赖德·弗帕（94）

卡夫列拉·米斯特拉尔

卡夫列拉·米斯特拉尔的生平和创作

……〔智利〕胡里奥·萨维德拉·英里纳(119)

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯

关于豪尔赫·路易斯·博尔赫斯

……〔秘鲁〕阿尔贝托·桑切斯(174)

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯以哲学聊以自慰

……〔智利〕路易斯·哈斯(187)

阿莱霍·卡彭铁尔

澄清有关阿莱霍·卡彭铁尔的两个问题

……〔委内瑞拉〕马尔克斯·罗德里哈斯(223)

阿莱霍·卡彭铁尔——永恒的回归

……〔智利〕路易斯·哈斯(241)

胡安·鲁尔福

胡安·鲁尔福:"对天堂的眷恋"

……〔巴拉圭〕罗德里格斯·阿尔卡拉(273)

鲁尔福与魔幻现实主义

……〔阿根廷〕莫妮卡·曼索尔(292)

卡洛斯·富恩特斯

关于卡洛斯·富恩特斯

……〔智利〕阿尔贝托·桑切斯(307)

新异端——卡洛斯·富恩特斯

……〔智利〕路易斯·哈斯(318)

胡里奥·科塔萨尔

科塔萨尔的秘密武器……〔古巴〕安东·阿鲁法特(363)

马里奥·巴尔加斯·略萨

略萨与阿格达斯——一个美洲，两种看法

……〔智利〕阿里埃尔·多弗曼(378)

论马里奥·巴尔加斯·略萨

……〔智利〕路易斯·哈斯(410)

奥克塔维奥·帕斯

奥克塔维奥·帕斯的诗歌理论

……〔墨西哥〕奥维里欧·C·富恩特(448)

吉马朗埃斯·罗萨

论若昂·吉马朗埃斯·罗萨……〔智利〕路易斯·哈斯(472)

加西亚·马尔克斯

神话与现实的完美结合……〔美国〕乔治·麦克穆拉(511)

拉美小说作家的十个问题

〔乌拉圭〕安赫尔·拉马

编者按 安赫尔·拉马（Angel Rama 1926—1983）是乌拉圭著名文学批评家和小说家。生于首都蒙得维的亚，曾任蒙得维的亚人文科学院西班牙语美洲系主任。从一九四七年开始担任《行动报》文学评论员，后兼任多种报纸和杂志的文学评论专栏作家。一九六四至一九六七年曾任美洲之家小说奖评选委员会成员。

安赫尔·拉马在拉美文学界有较高的声誉，对拉美当代文学现象有相当深入的了解和研究，他的观点具有一定的代表性和权威性。下面译载的《拉美小说作家的十个问题》研究了拉丁美洲作家的创作环境、创作风格和创作特点，从宏观上分析了拉丁美洲小说的源流关系。因九、十两节很少论及拉丁美洲作家及作品，故删略。

在存在压迫的时代可以有多少种方式来表现真理呢？为了说明这个问题，贝托尔特·布莱希特写了十条原则。顾名思义，本文的题目就是要说明这十条原则。归根结底，这十条原则是对通过或利用某个历史时代，即我们所生活的这个时代的背景（尽管这些背景是不利的），坚持进行有益活动这种作法给予了赞扬。从洛佩·德维伽① 的观点来说，与人类在创建艺术同时

---

① 洛佩·德维伽（1562—1635），西班牙作家，世界文化名人，著有各类作品多部，尤以戏剧出名，如《羊泉村》等。

也创建自己的这个活生生的时代经常是突然到来的情况（有时是剧烈的、有时是温和的）一样，这十项原则对于这个时代的写作艺术是有益的。因为我们所生活的这个具体的、独特的时代是动荡的时代，是发生根本大变革的时代，因此它造成了人们的初步觉醒——我们就处于这种阶段，或正确地说，我们经过一段令人眩目的跋涉才达到这个阶段。而这种精神状态，与人们所接受的美学创作原则，特别是小说创作规则是矛盾的。

埃德蒙·威尔逊[1]曾对他认为是顺利的创作形势作过一次极不正确的分析，至少他在结尾是这样说的："能够产生艺术作品的条件似乎不是由迫在眉睫的革命，而是由非凡的文学技巧产生的，这种技巧已由一位长期得到当局一贯支持的作家娴熟地加以运用。"（《三位思想家》）这里应提出两个观点。其一是历史观点，正如威尔逊本人在十八世纪那样，他使人想到，不仅在过渡和变革时期可以写出不朽的作品，在文化衰退时期（例如十五世纪）以后更可以创造出新风格和新形式；第二个观点是，我们的时代显然是革命即将来临或已在进行的时代，因此这个时代是"业已提供"的范围，作家必然要在这个范围中进行活动，至于这个范围是好是坏，那倒无关紧要。除此之外，没有良好的机会；作家（和人）的自由就在于在他生活的范围内对这样的机会作出创造性的回答。

如果我们看到的拉丁美洲的这个时代如同革命即将来临的时代一样，是紧迫的、公开的和矛盾的，那么我们所看到的艺术创作环境也是这样的：有些条件是过去就有的，只是具有了本时代的特点；另一些条件是在本时代的文化问题中产生的；

---

① 埃德蒙·威尔逊（1895—1972），美国文学评论家。

甚至还有一些条件与不久的将来有关。在广阔的文学创作领域选择一种体裁——小说，而不是其他体裁来进行论述，这并不意味着认为小说是唯一遇到问题的体裁。这里提出的许多看法可能也适用于诗歌或戏剧，但是由于小说具有更加独特的特点，所以在这种体裁中可能出现更多的冲突。此外，小说是与政治独立时期相对应的一种潜在标志，因此这种体裁在美洲土地上是与革命进程同时出现的——德利萨尔迪① 的《癞皮鹦鹉》写于一八一六年。

最后应该指出一点，这一点并非是完全无益的：拉丁美洲是西方传播文明现象的一部分，因此在谈到拉美小说作家的特殊问题时，我们常常指的是这种现象所包括的整个文明区域的作家，当然从局部来说，这个区域对文明现象来说有其自己的特点。本文下面所有关于拉美作家的论述，都涉及世界其他地方的作家，特别是西方的作家。还有，既然由于显而易见的原因，欧洲人处于被学习的地位，并被用于作为比较的标准。在谈到存在方式时，或者说真正需要重新发现处于附属国地位的世界上这一个地区的整个文化时，贫瘠而又单一的文化反而使作家们得到了骄傲的理由。(《论民族文学》，见弗兰茨·法农②：《地球上的受苦人》)。正是从这一点出发，成为作家的唯一真正意义就是成为拉丁美洲作家，正是这种地位的特殊价值决定其他的普遍价值，而不是相反。

---

① 费尔南德斯·德利萨尔迪（1776—1827），墨西哥作家。被认为是西班牙美洲第一位小说家，代表作《癞皮鹦鹉》。

② 弗兰茨·法农（1925—1961），出生于马提尼克的阿尔及利亚政治家和精神病学家，著有政论文多部。

一　经济基础

如果我们同意应该循序渐进地进行讨论，即首先谈谈小说作家(广而言之，所有作家)的实际生活情况，谈谈他们具体的生活窘况，那么我们首先来考察一下他们创作活动的基础——经济状况。

既然如此，我们必须指出一条广泛的原则，这条原则几乎是本大陆的文化法则，它肯定了一种情况：除去不影响整体的极个别例外情况以外，没有人靠创作活动为生；即使有人靠创作为生，一般也是那些多产作家到了晚年，以此作为维持残年生活的方式。即使这不是世界上绝无仅有的情况，拉丁美洲也是西方文明中最广泛、最严格地实行不能把写作完全当作专业的地区。

可以看到，这种在各种艺术活动中广泛存在的现象，反映了一种经济-社会不发达或半发达的状况。一个社会在迅速发展中逐步出现了明细的专业分工，但在这个过程中还没有轮到写作活动。看看过去十九世纪的情况，我们就会看到，在脑力劳动中，首先取得专业地位、并向殖民地时期教士阶层所炫耀的特权挑战的是大学毕业的自由职业者，首先是法学家，其后是医生；后来是小学教员、大学教师，最后是技术工人，他们也取得了这种可能性，也就是凭着他们对社会整体提供的服务得到报酬，从而得以献身于他们的本职工作而生活。这不仅是因为这些阶层的服务非常必要，社会很快用可观的报酬确保他们提供这种服务；而且在很多情况下是社会自愿承担牺牲（例如教育事业），为一部分知识分子出资付钱，因为社会懂得，从长远来看，他们的活动对它是有益的。换句话说，这些专业分工是

社会整体作出某种估价（就是对未来的正确看法）的结果，这种估价带来了国家利润的投资，以保证和推动这种专业分工。

十九世纪，国家明知会使创作活动每况愈下，却仍从商业观点出发，听任创作活动完全受任何其他商业活动那种典型的供求关系的摆布。因此那时，国家不仅没有对作家进行持久的支持，而且在很多情况下也没有规定特别的保护措施，例如欧洲历来对文艺家的那些保护措施。无疑，这是由于拉美各国社会的经济——社会发展的艰难进程造成的，因此或许很难泛泛地说是谁的过错。但是反过来却奇怪地出现了一系列颇有才华的作品，一些作家的成果也是值得大书特书的，不过不能推而广之地说这是十九世纪文学的普遍情况。在很多情况下，这应该是指作品而言，而不是指作家而言，因为虽然创作者的寿命很长，但他对文化的贡献却是有限的，只是在年轻时写出一、两本书后，就多年从事“生产性”活动去了。

从社会学观点来看，现代主义运动可以看作是知识分子对于普遍轻视他们的活动的作法采取的一种“后退”和“进攻”态度，但是如果没有他们国家的经济发展，特别是没有繁华大城市的建立（鲁文·达里奥① 说：“国际都市布宜诺斯艾利斯，你是世界性的城市”），他们也不可能采取这种态度。自一九二〇年起，作家确实较为能够专门从事本职工作，而且这种工作也较为能够得到适当的报酬了。这是因为这个时候，作家已被置于自由商业者的地位，就是说可以通过出卖书籍或出卖他们为某种目的（如新闻宣传和演讲）而提供的脑力服务来赚钱，而且由于中产阶级同时进入文化生活和经济生活，作家的创作

① 鲁文·达里奥（1867—1916），尼加拉瓜诗人，被认为是拉美现代主义诗歌的代表人物，对西班牙语各国文学影响颇大。

活动有了更多的读者或听众。

即使在今天，虽然他们得到了较多的报酬，受到了较大的重视，但大多数做家仍然从事非创作性的、与他们的社会地位和教育水平相适应的其他工作。例如有的作职业大学教师、中小学教员、教授，有的作政府官员、记者等。所有这些活动都已取得专业称号，作家就利用这些活动谋生，也利用这些活动写作，就是说，他们同时用两种方式为他们生活的社会作贡献。

这种双重地位对他们的写作是有影响的。首先，他们能够从事写作的时间很零碎，西班牙美洲文学给人的一个不好的印象，就是颇似“业余作者”偷偷摸摸地写出的作品，所以本大陆文学的主要特征就常常是兴致一来匆忙动笔，进行即兴写作，以致作品显得松散拖沓。这种情况即使在象萨米恩托①、马蒂②这些最伟大的作家身上也屡见不鲜。有人说，许多著名的文学作品之所以存在这种拖沓、混乱现象，是由于作者没有进行艺术浓缩造成的；而所以没有进行艺术浓缩，是由于作家实际、具体的生活条件造成的，因为就是这些条件最后变成了自然而然的创作方法，并且被非法地当成了合理的东西，从而使得对于灵感的浪漫看法得到加强，而且成为正确的观点。按照这种观点来说，何塞·埃尔南德斯③只用一个星期就写出了《马丁·菲耶罗》。

此外，作家把他们进行创作活动时这些脑力劳动条件，运

---

① 多明戈·福斯蒂诺·萨米恩托(1811—1888)，阿根廷政治家、作家。曾任总统，著有《法贡多》，又名《文明与野蛮》等。

② 何塞·马蒂（1853—1895），古巴政治家、著名诗人、作家。

③ 何塞·埃尔南德斯（1834—1886），阿根廷诗人，代表作为加乌乔史诗《马丁·菲耶罗》。

用到他们通常在社会上从事的(自由职业者、教员或政府官员)工作。他们把这种条件原原本本地用到这些工作上，好象是一种日常工作一样。他们是用业余时间，如一位乌拉圭作家所说的“不顾疲劳地加班加点”来写自己的作品。对于不完全了解这种方式的人来说，这种看法可能未免有点夸大其辞。然而这种不连贯的、紧张的、不稳定的写作方式恰恰是美州一直存在的情况。作家们就是用这种方式，依靠从日常工作中“偷时间”来写书的。如果说这对任何创作都有普遍影响，那么对小说作家的工作则特别是一种严重的障碍，因为这种工作要求连续不断、长期奋斗、酝酿构思等条件，而象诗歌、戏剧甚至政论这些体裁并不总是需要这些条件。

当然还有另外一种原因造成没有人从事专业创作，这种原因可能更加微妙，或者说是间接的：不是因为作家在从事属于脑力劳动的工作时没有时间，而是因为他们感到他们的作品是无偿的、装饰性的。作家感到他所生活的社会对他没有什么要求，作家与社会脱节，不认为社会同自己精神上的需要有密切联系，因此没有感到自己应对社会提供什么。外交官生活使十九世纪许多小说家成了名人，在那些空白年代里这种情况非常明显，如智利的阿尔维托·布莱斯特·加纳① 沉默了三十年没有写小说；墨西哥的弗朗西斯科·甘博亚从一九一二年辍笔，乌拉圭小说家爱德华多·阿塞维多·迪亚斯的情况也大致如此。外交活动曾是美洲作家们孜孜以求的一种活动，它可以提供时间和稳定等有利条件，但却适得其反地严重破坏了创作活动。这倒不是因为外交工作要求作家全力以赴，而是由于生活和价

① 阿尔维托·布莱斯特·加纳(1830—1920)智利作家，西班牙美洲现实主义小说主要代表人物之一，著有《马丁·里瓦斯》等。

值观发生变化，由于远离祖国，由于接受了一种空泛的世界主义看法。

迄今经常有人指出，小说是成年人的体裁，不仅反映已知的和经历过的几百年沧桑的十九世纪著名的现实主义小说这种特定的形式是如此，而且文艺复兴时期的古典小说和现代小说也是如此。虽然出现过少年或刚到青年的天才诗人，但在小说领域却不能这么说，因为小说要求对世界有非常完整的看法，同时要求连续创作，写出有独到见地的大部头作品。至于拉迪盖① 这位天才的小说家，人们常常认为他是例外情况。

十九世纪，拉丁美洲只有一个在小说领域功名成就、甚至是大器早成的例子，那就是小说家阿尔维托·布莱斯特·加纳。二十世纪初，有好几个类似的例子，如墨西哥的马里亚诺·阿苏埃拉②，阿根廷的曼努埃尔·加尔维斯③ 和委内瑞拉的罗慕洛·加列戈斯④ 等。本大陆文坛曾出现过大量年轻幼稚的作品。这种现象常见，其代表人物就是《阿玛莉亚》的作者，年轻的何塞·马莫尔，但继他之后并没有很多更加成熟和更有能力的创作者接班。在现今的二十世纪，将一反上述情况，有更多的人从事这种后继有人的有益事业，在这种事业中已为小说作家提供了达到成熟的机会和熟练地驾驭表现手法的可能。

但是如果重新考察一下小说作家们的实际生活和日常职

---

① 雷蒙·拉迪盖（1903—1923），法国小说家，著有《魔鬼附体》、《多尔热伯爵的舞会》。

② 马里亚诺·阿苏埃拉（1873—1952），墨西哥作家，著有《在底层的人们》等。

③ 曼努埃尔·加尔维斯（1882—1962），阿根廷小说家，著有《师范学校女教师》等。

④ 罗慕洛·加列戈斯（1884—1947），委内瑞拉政治家、作家。曾任总统，著有《唐娜芭芭拉》等。

业，我们就会看到，他们的职业一般都在社会的第三产业部门，因而他们是在劳务部门（商业、自由职业、教育）发挥作用的消费者，一般属于中等阶级。中等阶级是为那些工作提供在智力上经过培养的人员，而且加入行政管理和教育部门的阶级。他们的职业通常集中在城市，特别是大城市这些中心地区。这一点可以向我们说明几十年来拉美文学的主要方向是什么，即城市倾向得到加强，尤其在拉美各国首都更加明显。自本世纪初以来，各国首都越是畸形膨胀，社会的复杂性越是要求加强中央政府的管理工作，国内的文化手段越是集中在拥有最大多数读者的首都，小说家（广而言之，一切作家）就越是进入这种环境并在其中生活。（黑格尔早就谈到过对创作必不可少的“融合”，而L·蒙福德则论证说，城市的历史就是文化的历史。）

毫不奇怪，作家的性格、精神和物质因素必然反映在他的作品中，不仅表现在题材方面，而且也反映在叙事节奏的表现方法、对比的运用、结构是否流畅、比喻的出处以及其他抒情手段上，甚至在他所使用的语言上也会打上烙印。这种环境就象鱼缸里的水包围着鱼一样包围着作家，甚至变成作家日常的生活环境——虽然这种环境特别虚假。这往往使作家不能与整个国家、特别是农村地区进行长期的直接接触（农村地区由于众所周知的经济——社会进程，人口逐渐减少，纷纷流向城市中心），另外，它还在作家生活的城市范围内形成一个狭小的圈子。这样，作家必然要反映他成长和生活的那个复杂环境，由于他生活在一个可能是极为罕见的环境，他对世界的看法就带有从这种环境的生活经历中产生的价值观念的强烈特点。

卢卡契认为，一切作品都是由作家的各种因素汇聚的一个观点产生的，而且虽然在阅读作品时我们觉得这个观点是作品

发展的结果，但实际上它却是在创作之前就有的，而且决定着创作的方向。如果与卢卡契持同样看法，我们就会懂得，作家取得其生活经验的这个有限环境，必然对在他的艺术创作中占主导地位的、也就是对未来的看法产生巨大影响。由此可以得出这样的结论：不仅由于作家没有足够时间从事文学创作、他们不是专业作家等外部因素，而且由于在作家身上起决定作用的是对未来的看法，以及作家的不同文化素养和经历等因素，所以职业和生活环境对作家起着约束作用。

二　文化上层社会

对拉美小说作家提出的第二个问题，是同他们进入文化上层社会有关的。即使独立性最强的作家也总是在某个特定的社会阶层中活动，在文学上没有鲁滨孙，而作家最先进入的社会集团就是上层社会。巴斯蒂德① 指出，“毫无疑问，艺术家可以反对他的社会环境，可以成为革命者和桀骜不驯的人。但是在他反对培育了他的那个社会，甚至象高更② 一样逃避他乡的时候，也不能不带着他所受的教育、他所属的阶级以及某些集体的价值观念，因为这些东西已经成为他的肉体和灵魂的一部分。真正革命的唯一办法就是尼采的办法，那就是发疯。”(《艺术与社会》)在这种标志着创作家们进入社会的最早的专门团体中，应该特别指出两个范围不同的聚会圈子：一方面是志同道合者的组织、流派和类似的文人团体。在这样的圈子里，人们对于艺术形式的原则，对于某些素材的主题处理方法，对于艺术、

① 儒勒·巴斯蒂德（1800—1879），法国政治家。

② 保尔·高更（1848—1903），法国画家。幼年随家移居秘鲁，七岁回国，后长期避居大洋洲塔希提岛。

传统和评论角度（归根结底，一是美学角度，一是哲学角度）的见解有一致的看法；另一方面是范围更广的圈子，即不同流派、不同组织的知识分子整体，他们组成一个共有的大家庭，或至少在我们的文化史上是比较发达的组织。

在拉丁美洲，作为社会集团的知识分子整体对于创作活动是非常重要的，因为在整整一个世纪中，我们这个社会环境的特点是文化落后，缺少一个广泛的读者消费群，因此知识分子本身就同时成了生产者和消费者，并组成了一个闭塞的小圈子。只是进入二十世纪后，当中等阶级进入文化生活时，这种情况才开始有所缓和。因此，表明文学创作普遍的表现特征的上层社会现象，由于读者数量有限和知识分子本身具有了读者身分，在拉美大陆则表现得更加明显。这里只需回顾一下这样的事实：一八三七年，年轻的阿尔维迪① 大发怨言和责备并作出努力，企图通过他创办的“引人上钩”的刊物《时髦》产生一批并非完全由“文学沙龙”里的人构成的读者，当然他的努力没有成功。从此可以得出这样的结论：在十九世纪，拉丁美洲似乎是实行了少数人提出的法则。萨里纳斯② 曾就此进行过论述，谈到古代的情况，为这条法则辩护，因为“除了其他以外，唯一可以指望的、唯一召之即来的读者就是文人之友这批人”。

就是这位萨里纳斯（“伟大的代人受过者或文学上的少数派”）主动列举并维护上层人物发挥的多种极其有益的作用：“他们担负着媒姆、出纳员和保管员的职责，还有另外一项职责，就是把作品传播到广泛的社会范围”。但是他没有把这种分析推

---

① 胡安·巴蒂斯塔·阿尔维迪(1810—1884)，阿根廷作家、政治家。著有风俗作品、文学评论和剧本等。

② 佩德罗·萨里纳斯（1891—1951），西班牙作家，著有抒情诗、剧本、文学评论。

而广之地去说明上层人物内部的特点，而并非所有的上层人物都是一样的，也并非所有的上层人物都以同样方式进行活动，因此他们对组成上层社会的作家的影响也是不同的。不能把上层社会与“各个同代人”相提并论，因为在同代人中往往有许多互相矛盾的（或互为补充的）、人数极少的作家组织。虽然如此，但是从各个新成立的文化团体所遵循的总倾向来看，拉美文化中不同的同代人确实给我们树立了许多在社会上占主导地位的上层小社会的先例，例如：革命的商业资产阶级组成的意识形态上层社会，在政治上奉行民族主义的浪漫派沙龙的上层社会，要求发展的大学派实证主义的上层社会，奉行个人主义和无政府主义的信条-文化上的现代主义的上层社会，社会地方主义的上层社会，以及专门属于艺术界的城市先锋主义的上层社会。

还有其他一些上层社会与它们互相对立又互为补充，构成它们的对立面，虽然如此，但就是这些上层代表着主要倾向。这种情况使人想到卡尔·曼海姆① 为欧洲所描绘的那种两个文化集团的格局：“无论从其外部生活方式还是从其精神状态上说，任何集团都与当地整体联系在一起。他们感到来自邻近省份的东西是外来的、外国的……与这些集团同时活动的还有另外一个集团，这个集团由到处活动的、没有与基本社会结成一体的人组成。他们喜欢进行社会和精神联系，在这种联系中正孕育着整个欧洲文化的繁荣。”（《危机时期的人与社会》）在拉丁美洲，由“没有与本土联系在一起的”知识分子组成的、到处活动的上层社会，表现出普遍性和世界性的倾向，在行动上只能模仿最现代的欧洲潮流。一八一〇年商业资产阶级的上层社会就是这种情况，他们接受了法国百科全书派的思想，带有

① 卡尔·曼海姆（1891—1947），德国社会学家。

它那种浓厚的理性主义和普遍主义痕迹；一八九五年的现代主义上层社会也是这样，它是由于接受了浪漫派之后欧洲文学中的感觉方法、个人主义和世界主义思想而形成的。而试图描写本国现实的浪漫派上层社会，以及率先对美洲地区的现实进行社会评价的一九一〇年的本地派上层社会，则与它们针锋相对，是它们历史上的对立面。

……

拉丁美洲目前也存在着分离倾向。置身于本地和本国的上层社会，比置身于世界的上层社会更加倾向于保守（就这个词的严格意义而言）；而置身于世界的上层社会则倾向于纯粹的依样模仿，而不了解具体的现实。如不互相补充，就不会有创作活动，因为在目前这个世界上各种不同的文化思想急遽融合的时代，这种互相补充是非常必要的。年轻的小说家们极端屈从于其中一种倾向，特别是到处活动的上层人物那种世界主义倾向，这是正常的。（这些人士是在西方文化中心业已确立的威信的基础上进行活动的——关于这一点，我们在谈到方式问题时再来分析。）年纪稍长后，他们再转而恢复和保持本地传统也是正常的，因为到了那个时候，这种传统的价值就会显得更加符合自己的情况和更加真实。

在说明美洲出现叙事文学（埃切维里亚的《屠场》）的一片倒退气氛中，是浪漫派上层人物最先认识到这个问题。在二十世纪地方主义上层人物的发展和前进气氛（欧斯塔西奥·里维拉的《旋风》）中，也有人认识到这个问题。卡洛斯·富恩特斯的小说代表着拉美五十年代出现的、目前仍在活动的一代作家的态度。我认为在他的小说中，可以再次看出作家对这种上层社会各自倾向的不偏不倚的看法。

三　小说作者及其读者

一八九六年，鲁文·达里奥在他的《亵渎的散文》的前言中表明了这位作家对读者的立场，这份不言而喻的声明是众所周知的："席尔瓦诺，只要你的夜莺朋友喜欢你的和美之声，三百只鹅的叫喊也不会阻止你吹奏你那迷人的笛子。当它不想听你吹奏时，你就闭上眼睛，为你内心王国里的居民吹奏吧。"这篇文章表明这位作家极力回避他的读者。虽然不能肯定现代派小说家（拉雷塔①、雷伊莱斯②）也是这种态度，但他们也并没有反对他的这种态度。

这是把一小撮文人奉若神明，是对创作活动的一种自我解嘲，不过有一点也是显而易见的，那就是达里奥再次指出了作家们那种浪漫的教训；说到底，他们是为他们现在和将来的"知音"而写作，这就严重地压抑了艺术。在作家进行写作时，他的读者几乎是不存在的，因为这些读者的成员只是我们上面谈到的既是生产者、又是消费者（你的夜莺朋友）的那个上层社会，以及十九世纪末城市寡头阶级造成的那个新生的有闲阶级。但是那位自称更加回避读者的作家，实际是在渴望得到一批未来的、相似的、亲热的读者，同时他却搁起了当时正直读者的愤恨心理（《一无所知的人》），以便把尚不存在的有益的关系变成另一种关系，即自从波德莱尔③起那些可恶的颓废诗人

---

① 恩里克·罗德里戈斯·拉雷塔（1875—1961），阿根廷小说家，著有《唐拉米罗的光荣》等。

② 卡洛斯·雷伊莱斯（1868—1938），乌拉圭小说家，代表作《塞维利亚的魔术师》。

③ 波德莱尔（1821—1867），法国诗人。

企图建立的那种关系。

在读者对现代主义的这种极度蔑视中，必然包含着真正的读者，这是下一代作家面临的第一个问题。

那时，中等阶级越来越进入文化生活，因此作家认识到存在着一批真正的直接读者，而不是潜在的将来读者，并在这种认识的基础上进行写作。从古铁雷斯·纳赫拉① 和内尔沃② 的短篇小说，到同样是在墨西哥以阿苏埃拉的《在底层的人们》(1915)为开端的那一系列作品，都属于这种情况。不仅要适应人们在风格、题材和技巧方面的不同要求，也许还应设法在整个拉美市场上零售，设计廉价版本（这是说明作者在进行文学创作之前对读者采取的态度的一个不太明显的例子)。在同一位小说家的作品中，可能会看到这种变化的迹象，因为早已有人企图在曼努埃尔·加尔维斯身上看到这种变化。

从本世纪下半叶起，拉美出现了许多社会变化，如中等阶级上升到各自国家的领导地位，着手进行更大规模的工业化，都市化运动日益发展，以及随之出现了教育事业的发展等。约翰·约翰逊在他的著名论文《拉丁美洲的政治变化》中指出，教育事业的发展首先是在墨西哥、智利、阿根廷和乌拉圭这几个拉美国家出现的，不过在所有其余的西语国家，教育也正在扩大到所有公民。随着上述变化的出现，对于作家与读者的认识也得到了加强。读者范围的扩大造成了许多影响，但至今还没有进行探讨。当然，在文化的各个方面普遍都有影响，而且对文学创作者本人及其创作活动也有影响。鉴于我准备对这个时期进行更详细的研究，这里只能略举一例。这个例子肯定对我们讨论的题目有益：尽管可以给十九世纪西班牙美洲小说家以重

---

① 古铁雷斯·纳赫拉（1859—1895），墨西哥诗人，也写短篇小说。

② 阿马多·内尔沃（1870—1919），墨西哥诗人、小说家。

要地位，称他们为奠基人，但无可辩驳的事实是：由于数量丰富，而且在技巧的许多方面也极为出色，因此小说这种体裁只是到现在，到了二十世纪的这个时候才完全占据了应有的地位。

换句话说，真正的读者来自社会上介于二者之间的那些阶层，即中等阶层，西班牙美洲小说就是由于这些读者的活动的影响才得以出现和发展的。路易斯·阿尔维托·桑切斯① 曾对美洲提出一个错误观点（后来他自己改正了这个观点）：没有小说家的小说。现在对这个错误观点进行争论是毫无意义的，因为在美洲和美洲以外，流传最广的恰恰是一九三〇年（即提出错误观点那一年）以前写的那些作品。因此，西班牙美洲小说比其他体裁更加紧密地依附于它的读者——一批小资产阶级读者，并且紧紧地与他们数量的增加和知识水平的提高联系在一起。

话虽这样说，但必须指出，我们根本没有得到真正数量可观的读者——多到可以使作家在社会环境中进行卓有建树的活动，使作家全力以赴地从事自己的创作。虽然发生了波澜壮阔的墨西哥革命，出现了二十年代智利亚历山德里领导的声势浩大的改革运动，但在正常情况下，小说家作品每版的数量也不超过五千册。这对于拥有两亿人口的整个拉美来说，还是个“乐观的”平均数字。在墨西哥经济文化基金出版社支持下出版的著名的“大众丛书”，大胆地把每版的发行数量扩大到一万五千册。秘鲁、哥伦比亚、委内瑞拉、古巴等国组织的大众书展进行了更大数量的尝试，布宜诺斯艾利斯大学发行了几套颇受欢迎的丛书，这些活动借助了声名卓著的作家，动用了大张旗鼓的广告宣传手段。在这些活动中，有几部小说的发行和销售数

---

① 路易斯·阿尔维托·桑切斯，秘鲁当代著名文学评论家。

量达到每版五千册，有的达一万册。但没有一次活动可以证明，由于它的作用而出现了真正经常的读者，即持续不断地读书的人，由此证明买书人买的书不一定都阅读了。

总之，拉美各国的读者非常有限，只有几千人，而且实际上就是传播文化的那些阶层，即大学教授、中小学教师、某些政府官员和自由职业者。在墨西哥这样一个拥有三千五百万人口的国家里，买书的只有五千至一万五千人，这是个微不足道的数字，而且前面已经指出，他们还都是围绕文学活动而工作的教育界人士。虽然这样说似乎有些过分，但事实却是：虽然读者的社会阶层略有扩大，但大多数并没有超出传播文化的那些人，即自由职业者、教育界人士和记者。鉴于现在民众社会的社会分工发生了变化，他们发挥了原来的上层人物的作用，担负起了他们维护和传播文化的各种任务，这些读者对作家的反作用极为明显，小说作家们尽管可以毫无根据地认为这种状况普遍存在而借以欺骗自己，但这却不能改变事物的真实情况：他们仍是为自己所属的社会阶层写作，只是略有扩大而已。他们绝不是为本国的整个社会写作，更不是为整个西班牙语地区的社会写作。

没有农民读者；除了个别的智利工人干部、以及现在个别的古巴工人干部以外，实际上没有工人读者；没有中产阶级下层的读者。如果搞清这种情况，那就可以更清楚地看到他们不是为整个社会写作。所以，作家只是在中产阶级的中、上层中活动，就是说在通常是与他们同样社会出身、同样或相似的文化水平、同样或相似的经济状况的人中进行活动。正如有人所说，是在自己家里活动，只是这个家有几千个成员。

四　小说家与民族文学

小说家与亚当毫无相似之处，他不象浪漫的诗人所想象的那样，一觉醒来就给事物命名，给各种未经使用过的事物创造一个未经使用过的名字。小说家是存在于一定的文学之中的；抽象地说，他就是在这种文学中产生、成长和发育起来的，他在创作时或者拥护这种文学或者反对这种文学。因此，他既继承传统，又创造新的传统，至少在有民族文学的国家是如此。

但是，布拉沃河以南这块大陆的另一个罕见特征是：如果泛泛而论，是存在着拉丁美洲文化（或称西班牙美洲文化），它具有独特的方向和标准，与众不同的基调和手段；但若想看出有什么独立性并且真正存在着民族文学，那似乎是困难得多。这种看法可能是荒谬的，但它是在搞清下面事实之后提出的；即除了巴西这种明显的、实实在在的情况以外，除了墨西哥和布宜诺斯艾利斯的某些苗头以外，根本就不存在有明显区别的、具有自己独特的内部结构、自己的题材、自己的风格、从历史上可以辨认出来的自己独特智力活动的民族文学。

当然，各国都有本国的文学史著作，但它们的作者在开始时根本没有为自己提出他们的撰史工作赖以存在的前提，这个前提就是必须首先存在本国特性。关于这个问题，我们必须谈到以下事实：由于帝国主义、本地寡头以及殖民地时期虚伪的行政管理结构的结果，拉丁美洲在政治上处于巴尔干化① 的状态，因此已经建立起来的是不稳固的、常常是独断专行的、

① 帝国主义为推行侵略政策和殖民主义，把某一地区分裂成若干对立的小地区，使其互相牵制，以便从中渔利。

虚假的本国结构(中美洲就是例证)。这种情况使许多相似地区的自发发展遇到困难。但恰恰是这些地区的种族因素、自然情况、自发的交际方式、大众文化的传统等合在一起，形成了类似的文学创作方式。塔万廷苏约① 地区就是这样，因为那里有土著人的影响和自己独特的文化传统，那里与白人社会有共同的冲突；包括广阔的阿根廷领土、乌拉圭和南里约格朗德州的潘巴斯草原地区就是这样，因为那里已形成了对世界有独特看法和独特文学的“加乌乔人”；加勒比地区也是这样，因为由于卡彭铁尔这拉小说家的功绩，那里的大海、岛屿以及具有强烈的创造文化能力的种族混血等因素，已经汇合成一种单一的文化阶段。这些地区不仅在自然上而且在文化上也是类似地区，但是，由于政治上的巴尔干化状态，它们已变得面目全非。虽然如此，在那里仍然可以辨别出有许多它们自己的因素，这些因素如此强大，以致在拉丁美洲独立后一个半世纪四分五裂的生活中得以幸存下来，从而使这些地区仍是一个独特的整体。更有甚者，如果说一个国家与同一地区内另一国家的相似之处一直十分明显，那么这首先应归功于文学，特别是归功于更深地植根于大众源泉的体裁，即小说或诗歌。

但是，即使我们承认确实存在一个进行活动的文化地区，也很难辨认出在这个地区里有一个确实存在、而且正在正常活动的文学。我们在这里所说的“文学”，是指杰出的巴西评论家安东尼奥·坎迪多在《巴西文学的形成》（决定性时代出版社）一书中赋予它的结构主义的意思。他在书的开头就对“文学的表现”和“真正的文学”作了区分，即前者只是作品，而后者是“**由共同特性连在一起、能使人辨认出一个阶段的主要风格**

① 古印加帝国国名，首都为秘鲁库斯科。

的作品形成的体系。除了语言、题材、形象等内部特征以外，这些共同特性是某些社会性和心理性的因素，它们虽然在文学上组成一体，但总是表现出历史特点，并使文学成为整个文明的有机组成部分。这些因素主要是：有一批基本上认识到自己作用的文学创作者；有一批形成各种类型读者的接受者，没有这些人，作品就不能存在；有一种把创作者和接受者联系起来的传播媒介（通常是表现为风格的语言）。这三种因素加在一起就导致一种人与人之间的交流，即文学。文学就是在这种情况下以一种象征性体系出现的。通过这个体系，个人的喜怒哀乐就变成人与人之间的接触和表现各方面现实的因素。”

鲁文·达里奥的诗歌和埃内斯托·卡德纳尔① 编选的诗集所包括的那些作家的诗歌，组成了一个完整的、独一无二的体系，因此，我们只能肯定尼加拉瓜的抒情诗确实存在。只要指出这一点，就可以更好地估量任何美洲国家出现的五花八门的“文学的表现形式”（不是独立的民族文学）之间的差别了。在这些操同一种语言、对世界中心国家采取相似-模仿态度的落后国家中，很难找出（象尼加拉瓜）这样与众不同的地区了。

巴西的情况是个例外。它实际上是另外一块陆地，那里有自己独特的语言，葡萄牙统治长期处于软弱状态，实行了独特的种族混血和文化的混合，这些情况对于发展本国特性起了极大作用，从而创造出拉美大陆一种最有特色、最有独立性的“民族”文学。具体到小说家来说，出现了一系列作家，其中包括马查多·德阿西斯、西罗·多斯安若斯、林斯·多雷戈、若热·阿马多、克拉里塞·利斯佩克托尔、杰出的格拉齐亚里亚诺·

---

① 埃内斯托·卡德纳尔（1925— ），尼加拉瓜诗人，现任桑地诺政府文化部长。

拉莫斯，以及那位由于其语言别具一格在国外几乎不为人知的若奥·吉马拉埃斯·罗萨等。这些作家的出现证明那里有一个强大的小说流派，这是构成巴西民族文学的有力支柱之一。吉马拉埃斯·罗萨的不朽作品《广阔的腹地，曲折的小路》，结构严谨、文笔精炼，以致巴西评论界把它和乔伊斯的《尤利西斯》相媲美。在他这部最著名作品中，无论从题材还是从叙述方式上，特别是从他驾驭语言的熟练程度以及他把民间口语提高到文学语言、从而赋予它新的生命上看（当然这种看问题角度与著名的语言鉴赏家格拉齐亚里亚诺·拉莫斯的角度大不相同），我们都确实看到了对本国的深入研究。

在指出巴西的这一例外情况的同时，还应考察一下在形成独立的民族文学方面的一些苗头。在墨西哥可以看到这种苗头，因为这里的土著居民已通过间接途径接受了一种文化影响——确切说是人类学影响。对于生活在这种影响之中，通常认为自己在西班牙美洲土地上是世界主义思想的最好代言人的墨西哥人来说，这种影响可能是确实无疑的。在布宜诺斯艾利斯（不是阿根廷）也可看到这种苗头，因为这是个与众不同的地区，自本世纪以来，这里已出现了一种独具特点的文学。这种文学具有自成一类的特性，这些特征好象是在这座城市那种奇特的生活经历中产生的，而且可以把在这座城市的文学生活中出现的各种对立的、甚至敌对的叙事文学方向兼容并蓄在同一个网内。这里我们举几个例子：罗贝尔托·阿尔特① 的长篇小说；豪尔赫·路易斯·博尔赫斯的短篇小说，莱奥波尔多·马雷查尔的作品，柯塔萨尔的幻觉小说以及比尼亚斯的性的暴力小说

① 罗贝尔托·阿尔特（1900—1942）阿根廷小说家、戏剧家，著有小说《七个疯子》、《喷火器》，剧作《三万万》、《荒岛》等。

等。这些作品都以不同的方式表现了同一个精神错乱的环境。

在布宜诺斯艾利斯已经创作出大量散文作品——一种是幻想的或叫虚构的，另一种是严格的现实主义的。但这两种作品都与心理结构而不是与感性生活体验紧密相联，这两种作品都属于经常提出问题的范围，两种作品都非常关注欧洲的教益（不管它来自卡夫卡、亨利希·曼还是来自萨特）。鉴于这种情况，关于这个布宜诺斯艾利斯地区，人们会重新回想起鲁文·达里奥的话："布宜诺斯艾利斯，你是世界性的城市"。他在一八九六年说的这句名言概括了一个渴望变成完完全全的欧洲人的西班牙美洲人可能给自己树立的雄心壮志，而且，虽然其他一些城市（如西班牙语地区内的墨西哥和加拉加斯等）也沿着同样方向前进了许多，但这种雄心壮志可能依然存在。因此必须承认，这种状况是典型的美洲状况，至少是一种美洲地区的变种，即充分理解欧洲文化的美学作品，从而进行精心的再创造。鲁文·达里奥在布宜诺斯艾利斯这座世界性城市里就是这样，四十年后博尔赫斯在这座城市里写《杜撰集》时也是这样。

（请允许我在这里插入一段，以说明一种情况。）美洲大陆上有一种它发展到顶点的奇特的历史常见现象。发展到顶点这一事实是有益的，因为这个漫长幻觉的实现可以结束一项过分庞大的、可敬的但又是荒唐的（这三者兼而有之）的活动，这就是拉美这个被殖民的大陆费尽九牛二虎之力要在文学领域和文学创作上达到与宗主国并驾齐驱的水平。早在四百年以前，西班牙美洲的文化上层人士就为实现这个渴望而努力，在整个这一漫长时期他们大体上采取了同样的活动方式：他们是新奇事物的追求者，就是说对宗主国最新奇的东西广采博收，其热情甚至超过宗主国自己；他们又是"极端主义者"，因为他们发展这种新奇事物，把它当作在人文学、明显的文化真空中发展

起来的纯正方式；就是说他们又是偷偷摸摸的唯美主义者，把这种新奇东西当作他们赖以同欧洲进行秘密竞争的胜券。美洲的巴罗克派是这方面最早、最重要例子，这是从它荒谬地对丘里格拉① 圣坛的顶礼膜拜，从索尔·胡安娜② 的艺术，从那位“利马的长痣人”③ 的不可思议的《辩护》中看出的(梅嫩德斯·佩拉约对他下的定义是“落在绮丽派诗歌粪堆上的珍珠”，完全可以说这个定义是非常确切的)。这些作品不能再向外输出，因为它们构成一个整体，而宗主国是不太乐意知道殖民地文化上有什么作品的。十九世纪末是第二时期，定义上称为“现代主义”。……人们会发现，用西班牙语甚至能把他们在从雨果到魏尔伦④ 的文风中发现的诗的境界表达得具有更强烈、更极端的抒情意味。虽然如此，在这个时期，有几部美洲小说打入了西班牙文坛，《唐拉米罗的光荣》和《塞维利亚的魔术师》就是一个例子，它们说明在小说方面也在努力捡拾别人的最新奇的玩意儿，把它夸大到纯粹方式的极端，以便让它回到发源的地方。所谓第三个时期即现代时期，我认为没有人比豪尔赫·路易斯·博尔赫斯更好地表现了这个时期的特点。在这个时期，十七世纪墨西哥总督辖区的上层人物从事的那种雄心勃勃的事业终于结束了，美洲土地上严肃认真、精心创作、巧妙构思的作品成功地回到欧洲伟大的西方文化中。数年以前博尔赫斯就已不

① 丘里格拉家族是十七世纪西班牙著名建筑学家。

② 索尔·胡安娜（1651—1695），墨西哥女诗人，著有诗集《初梦》和《神圣的纳尔西索》及剧作等。

③ “利马的长痣人”是秘鲁作家胡安·德埃斯皮诺萨·梅德拉诺（1632—1688）的绰号，所著《为唐路易斯·贡戈拉辩护》是拉美第一篇重要的文学评论著作。

④ 保罗·魏尔伦（1844—1896），法国象征派诗人。

再是拉普拉塔河流域的文化指路人，他已超过依然活着的过去时期经典作家这种奇怪地位，也不再是自己国家文化的代表。因为他的国家走的是与其老师不同甚至相反的道路。就是在这个时期他重新回到了欧洲世界，激起了法、德、英等国评论界和读者的狂热感情。一个时期结束了，从这个时期确实可以衡量出拉美文学的巨大进步，也可以衡量出拉美大陆最精巧的模仿艺术。可能有人认为，这场殊死竞争（有些人比较谨慎地称之为“对话”）作为发展过程的一部分是必要的，但也应该承认，在很大程度上它的作用似乎是脱离本国传统。

上面已经指出，除了举出的个别例子外，在西班牙美洲，民族文学的概念很不稳定，这里一直用西方文学传统代替民族文学传统，同时又偷偷摸摸地拼凑成一种独立的文学（西班牙美洲文学）也来代替民族文学。指出上述情况后，如果我们回到本节开始提出的关于小说家与民族文学这个问题，那么我们必须给自己提出与本节有关的两个问题。一个是一般的问题，即关于小说家植根于独特的民族文学对他的重要性；另一个是个别的、偶然的问题，即美洲小说家所处的特殊地位（即我们前面所说的地位）对他们提出的问题。

这里我们不能在一般理论方面多费笔墨，只能具体说明几点，以便进行下面的论证。各国的民族特点经历了许多考验，特别是经受了许多谴责而得以保存下来；我们看到在一种民族特性中陆续出现过多种哲学思想，但民族特性总是继续发展并压倒了那些哲学思想。反过来说，这些民族特性与世界主义思想又保持着辩证关系，按照自己的传统改变它们，同时也通过这种行动让它们在民族文化的肌体内获得胜利、得到发展，把它们当作强壮肌体的成分，但不能代替肌体。目前世界的趋势似乎对民族主义实行了最严密的包围，这间接地使民族主义更

加强烈。小说家们已经越出文化领域，在某国民族文学的各种题材和各种方法中再次看到了人民的示威行动——这是时刻进行着的活生生的艺术课。欧洲文学中明显可见的那种高级发展，是几百年间这种逐步积累和这种内部长期对话的结果。这种对话可以使作家认清自己并在他生活的社会上取得地位，即充当发表言论的讲坛。

西班牙美洲小说家得不到本国的文化保护，有时他们可以从民间文学中弥补这种损失（这很容易使他们采取保守路线，即模仿这条静止的文学源泉中那些传统的呆板模式。但由于他们在民众的社会-文化机构中所处的历史地位，所以得到的民众支持可以削弱这种路线），他们通常企图通过加入当时的世界文化来摆脱这种状况，因为世界文化可以把必要的文化潮流传播给他们，尽管也有明显的伪造品。在森林中，无数人的脚印可以形成一条路线；既然不是脚印，而是结成一体的一系列艺术作品，那就更是如此。不过为了使这种卓有成效的结成一体工作得以完成，我们应该确认，对于一个小说家来说，真正能够有成效的对话是他与本国、本地区其他小说家进行的对话。这里所谓对话，就是通过贡献出别具一格、能够成为对话话题（因为它们属于同一流派）的新作品，以便顽强努力去对抗和摧毁旧东西。

五　小说家与语言

任何作品都是在活生生的语言源泉中写成的。语言是作家在创作中遇到的第一个、也是最复杂的问题，但语言却是西班牙美洲评论界和作家们最不重视的问题之一。有人说本大陆的作家感到，他们创作时使用的是借来的工具，常常感到它不听

使唤。事实上也确有这种情况，只是因人而异，不过在小说家中比在诗人中更为严重。

语言现象是使我们能够有效地划分出具有共性的严格文学区域的现象。我们首先根据语言现象对美洲大陆作一番剪裁，不仅除去英语国家，也除去其他拉丁语（法语、葡萄牙语）国家，从而确定出组成美洲大陆的基本核心是西班牙语美洲地区。这个地区确实有共同的起源、大体上共同的历史和许多共同的问题。尽管这些因素很重要，但是更加直接和明显地决定其相似性和共同性的东西，却不在上述任何一种因素之中，而是在于使用的语言上——而且已经证实本地区各地使用的是同一种语言。这是确定一种文学的标志，因为只有语言才能确定一个精确的界限，以便把一系列复杂的因素十分精确地包括在一起。正是由于使用共同语言，才有了西班牙语美洲文学——当然这还是一个姑且用之的概念，因为它是先于另一个决定性概念假设的，即存在着一个总的西班牙语文学，它经历了从中世纪到目前为止的发展过程。

美洲的文化人似乎有一种根深蒂固的感觉，就是他们所说的、用来表达自己思想的、乃至他们存在于其中的那种语言不是他们创造的，因此也不完全为他们所有。而一般人，特别是不识字的人中倒没有这种感觉，他们唯一的文化财产是口语。这种情况也许可以使我们重新接受何塞·贝尔加明① 在为文盲辩护时提出的一些奇谈怪论——正因为如此，它们是实在的说法。文化人知道有个西班牙、有西班牙文学，尤其知道有皇家学院，从上学时起就知道皇家学院在万不得已时规定了固定的读音规

① 何塞·贝尔加明（1897—　　），西班牙散文作家，创办《十字与横线》杂志，著有《袖子与礼服披肩》等。

则和造句规则，同时也清楚地知道他们在语言上是“杂家”。他们有自己私下里亲切的表达方式（童年、恋爱、交友时的表达方式），这种方式有时与公用的表达方式（课堂、正式交际、书面和报纸上的表达方式）大不相同。当然，任何语言都允许在亲友圈子里实行不同程度的变通，在任何语言中，交际语言与私下语言之间都有不同程度的差别。但具体到讲西班牙语的美洲文化人来说，我们却同时兼有两种语言特点，而且这两种特点并非总是和谐的。由于美洲没有重要的民间小说流派（几乎识别不出、也没有收集到什么作品的民间散文，主要是用来写风俗作品），由于这种体裁是文化人的作品，所以这个两种语言表达方式兼而有之的问题没有经过什么明显变化，便转移到了长篇小说这种体裁上。

西班牙语美洲小说体作品在语言上处于进退维谷的境地（这是小说和戏剧特有的问题，直到不久前抒情诗还没有这个问题），这些困难表现为要么用书面语言，要么用口头语言。最终，这个问题变成另一个问题：要么使用别人的学院语言，要么使用民间的乡村土语。这方面的例子很多，说不清它们严格地属于哪些时期。在现代主义时期，随着人们更加注重浮夸文风，确实有些作品中使用了一种华丽文雅的学院式语言（如《唐拉米罗的光荣》），另一些作品则使用了一种具有现代流畅节奏的语言（如奥古斯托·达尔马尔① 写的中篇小说）。三十年代先锋主义时期，在超现实主义的影响下，也确实有些作品可能试图重新使用一种精心创造的书面语言，如阿斯图里亚斯② 的

---

① 奥古斯托·达尔马尔（1880—1950），智利小说家奥古斯托·戈埃耐恩·汤姆森的笔名，作品初期为现实主义，后带有诗意色彩，著有《胡安·卢塞罗》、《德乌斯图神父的痛苦与死亡》。

② 米格尔·安赫尔、阿斯图里亚斯（1899—1974），危地马拉小说家、诗人，代表作为《玉米人》、《总统先生》。1966年获诺贝尔文学奖金。

《危地马拉传说》。这方面一个很好的例子是乌斯拉尔·彼特里① 的历史小说中精心运用的文字，后来它逐步演变成用经过再创造的优美“口语”写成的民间故事。但不能认为这种现象单独地属于哪个时期，而是一种总的趋势。有时是都使用口语（甚至民间方言），这也是一种总的趋势，当然这种趋势在上个世纪末的自然主义和本世纪的地方主义（克里奥尔主义）中最为明显。

马列亚② 是华丽文风的典型例子，这在他的长篇小说中表现为以探索心理活动和描写景物为乐事，而不善于写对话。如果说从《寂静的海湾》起是这样，那么到了晚年，他更把这种崇拜书面语言和皇家学院字典的华丽派文风夸大到了滑稽可笑的程度，这表现在《心灵之敌》这一类作品中。虽说对语言的态度是一个总的趋势，而不是专门属于某个特定的历史时期，但它却表明作家对文学——广而言之是对文化——所采取的一种立场，即尊重业已形成的价值观念，敬畏书本传统，喜爱上层人物的文化，在文学创作中喜欢明显的说教，认为风格只是作品的装饰。对所有上述现象进行批判、指出它们的不足是很容易的，所以这里想指出它们的一些有用之处，这样可能更有益处。

众所周知，在文学语言革新方面，民间提供的有创造力的东西并非总是最丰富的，华丽文风也是很丰富的。在美洲的散文中，无论是现代主义的法国文风还是先锋主义的英国文风，都在节奏、表达方式以及改变句子结构方面提供了很好的范例。它们使语言和文学源泉更加丰富，特别是它们也在一种超

---

① 乌斯拉尔·彼特里，委内瑞拉当代著名作家。

② 爱德华多·马列亚（1903—　　），阿根廷小说家，散文作家。作品特点是带有伤感情调，多心理分析和哲理思想。

国家（西班牙美洲或干脆说西班牙）的文化概念上得到发展。关于美洲各国语言的争论，在当时使人懂得了一点：正是由于历史——文化情况的不同，所以美洲并不是在重复中世纪民间拉丁文中出现的那些地方性的独立性的变化。因为有强大的联系渠道，如学校、教育工作者大会、影响广泛的出版社、报纸、电台、电影等，它们可以促进恢复联系和制定共同的规范。保持这种语言联系——可根据意愿多用或少用地方语汇——是文化领域中一种顽强的努力，其目的是为了阻止对西班牙美洲横加政治分裂所造成的有害后果，和恢复原有文化上的一致——这同时也是（历史和哲学）思想上的一致，是着眼于未来的自愿联合。

维护语言形式的世界主义倾向的最大危险是，为了找到稳固的立足点，它显然不得不开倒车，回到西班牙语源泉，因此就是陷入灾难性的仿古泥坑。过去，小说家们由于他们周围发生的改变现实（他们曾在其中生活）的巨大浪潮而处于紧急关头；在这些关头，当他们对这种剧烈的变化感到恐惧时，总是或多或少地出于在语言上仿古的愿望而顽固地再现过时的东西——这种现象是很说明问题的。具体地说，所谓“殖民主义运动”就是这种情况。这场运动于革命（指墨西哥1910年革命。——译注）最初几年（何塞·罗哈斯·加西杜尼亚斯说是1916至1926年）在墨西哥小说中取得胜利，何塞·路易斯·马丁内斯① 说它是“一场由革命的痛苦造成的向后逃跑运动”。当然他也承认，这是一场范围更广的美洲运动的一部分，“因为人们记得，就在那些年里，西班牙和阿根廷也出现了类似的运动”。

---

① 何塞·路易斯·马丁内斯（1918——），墨西哥文学评论家，著有《二十世纪的墨西哥文学，1910—1949》等。

(《二十世纪的墨西哥文学》)至于乌拉圭，可以举奥拉西奥·马尔多纳多一连串长篇小说为例，这些作品没有一点儿文学趣味，只不过是毫无意义地用一种没有人讲的、过时的书面语言再现过去的世界。佩德罗·普拉多① （阿罗内把他列入《智利文学四大家》）的《阿尔西诺》也可列入向诗的语言方向发展的那种世界主义的仿古倾向的一类。

殖民主义运动或称诗歌上的象征主义运动，是这种语言纯正癖倾向在小说上两种最常见的表现方式。后来自一九三〇年起，一种理智小说也走上了这种倾向，这种小说专门喜欢凭空杜撰。应该指出，在大部分这类作品中，小说的纯叙事过程化为乌有，作品更象是散文诗、零章碎片和情节不完整的小故事。虽然语言经过精心雕琢，但绝不可能准确地写出情节的发展过程。这里必须用豪尔赫·路易斯·博尔赫斯这位大师的例子加以说明，他从来不想写长篇小说，而只写短篇小说。他甚至说过，只写一个情节，然后就此发议论、加批注的作法更好。这可能是出于瓦莱里② 不得不写《侯爵夫人五点钟外出》时产生的那种畏惧心理。每当小说家致力于最复杂的语言创造时，小说的形式必然模糊不清，至少在二十世纪小说大发展时期确立的那种模式方面是如此。在这些时候，就是诗歌大行其道，西班牙一八二七年（也许是1826年）那一代人的例子就表明了这一点。这一代主要是诗人，贯串着加夫列尔·米罗③ 那一类精心

---

① 佩德罗·普拉多（1886—1952），智利作家、建筑学家，著有杂文、散文诗及小说《阿尔西诺》、《乡村律师》等。

② 保罗·瓦莱里（1871—1945），法国作家，著有诗集《旧诗集存》、《海滨墓园》、《幻美集》，散文《台斯特先生》等。

③ 加夫列尔·米罗（1879—1930），西班牙散文作家，小说家，著有《耶稣受难图》、《坟场樱桃》等。

雕琢的作品，与年迈的唐比奥·巴罗哈① 那种流畅的、信手而成的叙述文成为对比。在阿根廷，吉拉尔德斯② 的例子则与罗贝尔托·阿尔特的作品形成对比。

现在我们谈谈本世纪的地方主义运动是如何反对这种瑕瑜互见的情况的。地方主义运动是一场可以追溯到一九一〇年墨西哥革命、震憾美洲各国社会的激烈变革。小说家们对于这场运动没有采取回避态度，而是欢迎他们面临的现实斗争，决心改变他们平庸甚至卑贱的生活。在反对现代主义的运动中，他们完全采用了地方口语，甚至把它变成一面旗帜。他们或明或暗地承认确实存在着地方语言，并且真心实意地寻找那种独特的、与众不同的、皇家学院字典和马拉莱特③ 编的字典都没有的民间白话语言。那时出版的长篇小说总带有很长的附录，用来说明正文中用字的含义，好象拉美大陆语言上的一致性也被打破一样。有些小说，即使是说西班牙语的人读起来也确实感到头疼。

这种做法如果强调到危险地步，就暴露出它的出发点本身就是错误的。这是对整个文学的看法而[illegible]仅是对语言的看法的错误。它来源于一种对人物的看法，这种看法认为，人物是自己言谈的表现，确切说是表现他用了多少个自己的或地方性的词。广泛运用这种方法的是智利的当地派作家，我认为马里亚诺·拉托雷④ 的例子最为明显。盖坦·皮孔曾给安德烈·马尔

---

① 唐比奥·巴罗哈（1872—1956），西班牙作家。“九八年一代”著名小说家，作品约百部。手法明快，不尚雕琢。

② 里卡尔多·吉拉尔德斯（1886—1927），阿根廷作家。著有长篇小说《拉乌乔》、《堂塞贡多·松布拉》等。文风明快。

③ 奥古斯托·马拉莱特（1878—1967），波多黎各语言学家，编纂《美洲词汇字典》。

④ 马里亚诺·拉托雷（1886—1955），智利作家，克里奥尔主义创始人，著有长篇小说《苏尔苏里塔》（“Zurzulita”）及短篇小说集《兀鹰的出生地》、《海上的智利人》等。

罗① 写过一篇批评性论文，说他写的人物都说同样的语言。我记得马尔罗曾对论文加眉批予以反驳，说“人物的独立性及每个人物所说的特殊语汇是叙述小说情节的有力手段，但并非必不可少的手段。这些手段在《飘》中很明显。我认为人物不应该创造人物，而应该象任何其他艺术家一样创造一个完整的、独特的世界”；后来又说，“巴尔扎克笔下人物的语言的独立性是非常相对的。纽沁根② 那些莫明其妙的言语绝不会使人想到是人在说话。使巴尔扎克的某些作品具有真正乡土生命力的并具有莎士比亚的号召力的，正是通过常见的语汇表达他最深刻的激情”。

马尔罗自己也想摆脱已居于主导地位的地方主义流派（以让—吉奥诺③ 及其同伴为首），因此他的看法具有普遍意义。但抛开这种看法不谈，也可以明显看到，让小说中的人物满嘴说些稀奇古怪的话，并没有解决塑造人物的根本问题，反而使人物在荒唐可笑的语言中显得模糊不清，把他们变成了一些语言孤岛，而不是实实在在的人。在这种创作态度中，也许可以看出一种关于语言的理论，但这种理论是在斐迪南·冯·索绪尔④ 进行教导（《普通语言学教程》）以前提出的，目前已经过时。斐迪南·冯·索绪尔认为，语言是词汇的流畅连合，不是含义的堆砌。他的教导对关于语言这种文学创作手段的新观点有很大贡献。我认为梅洛·庞蒂⑤ 有一句话最清楚明白地概括了这

① 安德烈·马尔罗（1901—1976），法国政治家、作家，著述多部。1965年代表戴高乐总统访问我国。

② 纽沁根是法国著名作家巴尔扎克《纽沁根银行》中的人物。

③ 让—吉奥诺（1895—1970），法国小说家，作品主要描写普罗旺斯的田园生活。

④ 斐迪南·冯·索绪尔（1857—1913），瑞士语言学家，著有《普通语言学教程》等。

⑤ 梅洛·庞蒂（1908—1961），法国存在主义哲学家。

种贡献："我们从索绪尔那里学到的就是：一个单独的符号没有任何意义，每个符号表示不出什么含义，只是确定了它与其他符号之间的含意的距离。"（《符号》）

这种地方主义小说使得人物与作者之间极不协调，人物讲的是一种特殊的、莫明其妙的本地话，而作者却凌驾于人物之上，在描写、议论和叙述时讲一种纯正的学院腔。我们在这样的例子中看到，上个世纪的自然主义派作家把作者自己写的人物强化到神的地位，因为这样的作者对待人物就象私人驯养的动物一样，任意操纵它们，让它们表演各种把戏。直到现在这个时代，在语言方面，在使用自发的民间口语方面才出现一次巨大的飞跃，那就是作家深入到作品人物的语言中去。现在，作家已担负起人物的职责，从人物的角度说话（例如胡安·鲁尔福创造的某些人物和巴尔加斯·略萨写的某些段落）。福克纳的令人难忘的教导（《喧嚣与骚动》第二章）似乎在指导着这种为创造本地语言而顽强努力的工作。但小说家毕竟是高明的工匠、最好的魔术师和骗子，因此他不仅相信担任叙述的人物的特殊表现力，而且能掌握他使用地方语汇的程度，从而达到较为微妙的和谐并能与本国和世界（西班牙语世界）的读者进行交流。为此，小说家们已放弃了孤立的字是独立地创作小说的关键这个观点，而把注意力转移到修辞造句和掌握语言节奏上，而且认识到语言是一个时代的表达方法的一种可变因素，终于用较为严格的语义学标准进行写作了。（这里应提一下在语言上克服本地风格的尝试，那就是恩里克·拉夫拉多尔·鲁伊斯①的作品。作品所以有高超的表达技巧和惊人的"创义能力"，就

① 拉夫拉多尔·鲁伊斯（1902—　　），古巴小说家，著有《安特奥》、《银鲛的肉》、和《死人的面包》等。

是因为他创造了一种符合精炼的民间语言规律的文学语言。）

现在的美洲小说就处于这种变化之中。最能向我们表明这种变化的是这样一些小说家，他们已从当地语言中“走”了出来，而“进”入了西班牙语。指名道姓地说，我了解奥古斯托·罗亚·巴斯托斯① 的情况，为了找到一种相应的西班牙语来表达用瓜拉尼语② 表达的个人阅历，他曾遇到过难题。在他的短篇小说中，尤其在他的长篇小说《人之子》中，他总是用那种老套子：西班牙语和瓜拉尼语交替使用，在西班牙语行文中间或插入瓜拉尼语词句，企图使二者在叙述过程中连结起来。何塞·马利亚·阿格达斯③ 既是小说家、又是出色的民族学家，他所遇到的问题更加尖锐：“怎样描写那些村落、小镇和田野呢？用什么语言讲述那里的生活呢？用西班牙语吗？既然是用亲切的、活生生的瓜拉尼语记住，爱过和感受过它们，难道能用西班牙语吗？”这是一个难题。乌纳穆诺④ 曾遇到过并用果断的方法解决了这个难题，他采用了西班牙语，但他仍不得不把那些词句看成是适于进行词源、语义和美学分析的外来词句。他从小就学会了这些词句，但却不知道它们会使他感到陌生，因此这些词句并没有和他的生动演说连成一体（关于这一点，奥尔特加—加塞特⑤ 每向他暗示过）。

何塞·马利亚·阿格达斯讲过他是怎样开始用西班牙语写

---

① 奥古斯托·罗亚·巴斯托斯（1917—　），巴拉圭作家，作品有《黎明时的夜莺》，《绿叶丛中听惊雷》；代表作《人之子》。

② 瓜拉尼语是印第安人的一种土语，流行在玻利维亚一带。

③ 何塞·马利亚·阿格达斯（1911—1969），秘鲁作家。作品描写 印第安人生活，主要有《水》、《血的节日》、《深沉的河流》、《所有的血》。

④ 米格尔·德·乌纳穆诺（1864—1936），西班牙著名作家，著有诗歌，戏剧，小说、论文多部，影响极大。

⑤ 奥尔特加—加塞特（1883—1955），西班牙哲学家、杂文作家，著有《堂吉诃德的沉思》等。

小说的（见为《宝石和燧石》写的前言）："为了解决表达方式中这些极为特殊的问题，过去和现在都存在着普遍性这个问题，存在着地方主义毒害作品、使作品不能传播的危险。这个危险就是总把一些奇怪的东西掺进一种本身已经十分完美的手段中！但在这种情况中，主要的苦恼已不是追求普遍性，而只是写作。写作，翻译，把一种似乎是别人的语言变成一种正当的手段，把我们精神中的东西传达给一种几乎是外国的语言。这才是困难艰巨的问题。只有在紧张的熬夜时呕心沥血地工作才能达到内容和形式这种难得的统一，而只有在如此艰巨努力的过程中达到人物的完美，才能达到这种统一的普遍性。"……阿格达斯的所有技巧都是在这种奋斗和这种困难抉择中得到的。他写的《瓦尔玛古雅依》遭到失败（实际上这部作品是地方主义小说的一个例子），不得不附有词汇表，因为书中用的是西班牙语句法但许多词汇却是土语。他的成功之作是杰出的小说《水》："我深居在村庄的住处，不能那样娴熟、精确地使用西班牙语。有许多基本要素，我已感觉到它们是最好的、最正确的说法，但却没有溶化在用人所熟知的方式写出的西班牙语语句中。必须找到那些微妙的不规则的东西，以便能把西班牙语变成正确的模式和恰当的手段。犹如是一个美学上的发现，它是在梦中模糊地得到的。"这部小说独特的风格、舒缓的节奏、流畅的语言以及印第安人（阿格达斯曾同他们一起生活，从心底喜爱他们）省略音节的言谈，都丰富了西班牙语书面语言，但又没有破坏它的基本规则。这种实践是堪为楷模的，特别因为它是一位美洲小说家试图进行的最困难的实践。

但是，如果象校阅新小说（拿费尔南多·阿莱格里亚的一页稿子，卡洛斯·富恩特斯的一页稿子，阿尔瓦罗·塞佩达·萨姆迪奥的一页稿子，卡塞伊的一页稿子，比尼亚斯的一页稿

子，贝内德蒂的一页稿子）那样观察这种实践，放过偶而出现的地方词句（没有词汇表我们也能猜出它们的意思），可以看到显然有些新的东西，就是西班牙美洲有一种句法，它与西班牙的句法几乎毫无共同之处。胡安·戈伊蒂索洛① 用古巴语汇写完了他的精美之作《前进中的村庄》，不知不觉地为我们提供了一个证据。不错，是古巴语汇，但又不仅是古巴的，而是西班牙美洲的，因为对我们这些操西班牙语的大多数美洲人来说，用不着解释这些古巴语汇的意思。我确实了解古巴，但即使不了解，我从心里也感到那些语汇很相近，而且不仅是语汇，甚至连口语的结构、语言的连接等都是任何拉美国家也有的。我这里所说的并不是以天才的小说家加尔杜斯② 为标准的西班牙语口语中那种冗长方式（科塔萨尔③ 在《踢石戏》中作了一次对比的试验，严格说来不是西班牙说话方式与拉普拉塔河方式之间的对比；桑切斯·费尔洛西奥④ 或戈伊蒂索洛可能也作了这种试验，他们甚至可能在这种情况中看出，在一个国家里也有对比，例如在西班牙，无名氏作品《托尔美斯的瞎子领路人》中那种枯燥无味的表现手法，就是与塞万提斯那种高超的、巴罗克式的、经过提炼的语言相对立的），我说的是一种说话方式而不是写作方式。……

---

① 胡安·戈伊蒂索洛（1931— ），西班牙小说家，著有《天堂里的决斗》、《马戏团》、《回头浪》等。

② 贝尼托·佩雷斯·加尔杜斯（1843—1920），西班牙作家。作品多部，著名的有《唐娜裴菲达》、《格罗莉亚》、《民族轶事》等。

③ 胡利奥·科塔萨尔（1914— ），阿根廷作家，著有长篇小说《彩票》、《踢石戏》及剧作等。

④ 桑切斯·费尔洛西奥（1927— ），西班牙小说家，著有《阿尔方乌伊的技能与运气》、《哈拉马河》等。

六　文学大师

关于文学创作，有这么一种“基本”概念，这就是：作品是一个人根据自身的直接经验而发表的一系列见解或憧憬的产物，也就是说，这个人的隐私或风流逸事，皆可成为文章。“这是我亲身经历的，因此这就是真实”，这种司空见惯的说法，可能已成为试图掩盖劣等产品的自我辩白的一种标志。关于文学创作，还有那么一种“辅助”概念，即全国最有声望的作家们的作品是指导新作家进行创作，向他们进行示范的指南。我认为，如果生活经验可以讲授的话，那么早就会在所有各大学里开办这门课了。我们要尽力做到，既不要以这种“基本”概念、也不要以那种“辅助”概念来进行自我欺骗。

这里，我不准备来探讨一个令人激动的问题，这就是：为什么一个人会选择作家这个职业或被选择来当作家。对于这个问题，无论是心理分析家（如伯格勒）还是社会学家(如豪泽)都争先恐后地进行研究。让我们接受既成事实：神秘的天赋。从根本上说，这种天赋并不存在，就如同在人类意识中本不存在任何先天的东西一样。情况仅仅是，一个人初习写作，写得好，写得差，或文笔平平，都有可能；但只要勤于动笔，锲而不舍，那么积以时日，就可能变成作家。对此没有现成的诀窍可循，正如对于生活经验来说，也没有现成的诀窍可循一样。作家活着就是为了创作，他溶化在创作之中，而创作又是他自由驰骋的天地，或者用门德斯与佩拉约合著的书中的一句话来说，就是充分发挥他那即席创作的能力。这种即席创作就是生活的本身，也就是文学的本身，但是这种文学并不是在真空中产生，也并非来自于纯粹的经验。《鲁宾逊飘流记》并非是作家

笔下的一个有代表性的神话。

一个作家生活于文学艺术的洪流之中，他在洪流中成长，在洪流中沉浮。或逆流而上，或顺流而下，创作不息。与此同时，他自己也在创造着一股激流，而这股激流又把他推向前进。艺术并非空中楼阁：它源于另一种艺术。关于这个概念，马尔罗创立了他的“艺术心理学”的一部分，如果这种心理学——就其整体而言——是有研讨价值的话，那么上述概念就是一块可以在其上建造一座大厦的基石。一个作家从小就生活在一个特定的社会文化世界里，就像鱼儿生活在鱼缸里那样。同样的道理，一个作家也是在一种前人铺垫的文学环境之中成长的。不管这种环境是好是坏，至少事实就是这样。可见，刺激成才的客观条件同作家的成果之间并没有直接的联系。原因有两点：一是在两者之间插入了一个在一种特定的新的环境中生活的人物；另一点是，作家所赖以生存的历史与社会本身的变迁。我们知道，罗伯托·阿尔特以激动的心情读完了契訶夫的小说和陀思妥耶夫斯基的小说，然而一些新作品与之相比是望尘莫及的。我们知道，马里亚诺·阿苏埃拉激动地读了爱弥尔·左拉的著作。《在底层的人们》一书的创作成功与其说应归因于对这位法国人的借鉴，还不如说应归因于当时的革命事件。我们知道，曼努埃尔·罗哈斯历尽艰辛，才打下了他的文学功底。他一面苦练，一面已写出了一篇篇出色的早期作品。另外，我们还通过趣味横生的直接文字介绍，了解到何塞·桑托斯·贡萨雷斯·维拉是怎样通过自学成才当上作家的。但是，即使刺激人才形成的条件再恶劣，然而它却是客观存在；在这种既定的条件下，一个作家可以向另一个作家学习，甚至拜倒在他的脚下，直至最后把他超过去。在这里，我并不对这是否是生物学上的永恒定理感兴趣，但这肯定是一种文学上的永恒定理。

关于另一个所谓的“辅助”概念，我们要加以说明。我已说过，美洲文学创作的总过程是受一条“投机”规律所制约的。所谓“投机”，指的是模仿欧洲流派。美洲各国的民族文学史上所记载的种种奇闻轶事，在很大程度上正是由这种因素促成的。但是，我曾说过，有一个特殊的时期，即地方主义者反对现代主义的时期。现代主义是从二十世纪二十年代兴起的。在这个时期内，在同一个地区、同一个国家，父辈与子辈之间开始产生连续性，即使这种连续性是出于对立的也罢。我认为，这种家庭内部的冲突现象是十分重要的，因为我发现，正是在这个时期中，出现了未来的民族独立的萌芽，这种幼芽已不再是外国影响的附属品，虽然它是在欧洲大陆与美国发生的类似事件的同时发生的。但是，即使在这种情况下，探索民族文学及其连续性的工作建立起来了，但还是解决不了美洲疆界内的文学指导问题。我们所说的连续性，是指两代人对同一课题的两种对立意见之间的客观继承性（例如，委内瑞拉人何塞·拉斋尔·波卡特拉与他的同国人曼努埃尔·迪亚斯·罗德里格斯虽然属于两个相互对立的两代人，他们之间存在着分歧，但是拉斐尔的成功正要归功于迪亚斯的现代主义）。二十世纪三十年代以后的小说家似乎更少依赖于或者主观上想要更少依赖于他们的前人。至于谈到古巴人，只要回忆一下利诺·诺瓦斯·卡尔沃的福克纳式的“渗透”或阿莱霍·卡彭铁尔的法国超现实主义派的福克纳式的“渗透”就足够了。正是阿莱霍·卡彭铁尔比任何人更好地说明了由于引进了斯特拉文斯基的音乐作品，人们才重新发现曾经响彻哈瓦那湾的类似的旋律。但是要知道，这只是在外部的指导下，才提高了水平，摆脱了原来那种粗俗的“不体面”地位。

在当代美洲，青年小说家通常喜欢阅读瑟萨勒·帕弗塞、

米歇尔·比托尔、西利托、卡森、麦克卡勒斯或者詹姆斯·鲍德温的作品。相反，却难得有人以同样的热情来注视他们本民族著名作家的作品。为什么？当然，按社会心理学的解释，年轻一代与老一代之间的传统冲突起了作用，它的作用正在于它所能迸发出的无限创造力，这种创造力应该通过丰富与改造他们的父辈的贡献来实现。当然，青年人的势利眼是不可忽视的一个因素，此外还存在一种难于承认和尊重本国成就的陋习，这种情况尤其在年轻人中较为普遍。虽然如此，我却认为这个问题并不太严重，因为事实证明，这种情况可以随着时间的推移在其他方面得到补偿。我认为更重要、更严重的是，青年小说家所得出的一种结论，即一个属于文化高度发达国家的作家，往往具备一种更高的创作效能、创作水平。在这样的国家里，能吸收到更多的传统营养，在那里对创作的要求也更严。

就如同没有一种改造世界的哲学体系出自拉丁美洲，没有一种伟大的自然科学或社会科学的贡献产生于本大陆一样，伟大的文学创作——主要还不是指高质量的作品，而是指体系、方法、公式——也并不是出自美洲大陆。这样断言并不是为了灭自己的威风，长他人的志气，而恰恰相反，是为了激励我们自己努力急起直追。如果不去现实地进行调查，寻找差距，那么我们将只能是自欺欺人。最好的办法是考察它，找出自身的弱点。

谁要是须臾离开美洲小说的峰颠，并且试图不去看小说界的全貌，那么他很快就会碰上一些令人鄙夷的书稿，和一些非常笨拙、不近情理、以致令人难堪的作品。如果不去从伟大的创造性作品中，从匠心独运的构思中吸取灵感，而仅限于尽小说家职业上的义务（就像一个手工艺人，生产一些成品那样）的话，那么我们就会证明，在多数情况下，这并不能提高我们

的文学创作水平和创作效能。事实是，目前我们的作品中既包括伟大的文学巨著，又包括一些质量低劣的作品；但是一部达希尔·哈梅特① 的侦探小说（达希尔·哈梅特远不是什么文学巨匠），却能在比拉美小说平均水平更高的水准上满足这些要求。

这些缺陷说明了许多问题：这不仅仅是外国作家对美洲小说家所施行的催眠术，而且也是读者对外国作品所表现出来的虔诚和偏爱（当然，一些与纯粹的艺术鉴赏毫不相干的专搞文化政治的捣乱分子也在乘机推波助澜）。这也说明了，在人民之中经常使用着一种法国人称之为“货郎担”的文学。同葛兰西②一样，我认为这种文学应得到我们通常给予它的更多的重视（葛兰西批评意大利人未能在与法国人相似的规模上提供这类受欢迎的书籍。这种情况的出现不仅同社会宗教的干预有关，而且也同没有足够能力产生一批类似儒勒·韦内的资产阶级小说那样的作品有关）。

我并不认为，这种对于外国作家的小说作品表现出越来越大兴趣的态度应受到什么责难。相反，我认为危险的一点倒是，抱着狭隘的民族主义态度来对待书刊检查，搞自我封锁，结果在一种闭关自守的体系中，作家们不能充分吸取营养，他们的成长也受到影响。所有伟大的文学创作都是处于民族传统与国外影响的交汇点上，这是为千万个实例所证实了的。不仅如此，文学批评最新、最有份量的形式——比较文学，正是建立在这种已被验证了的、多次反复出现的文化相互作用现象的基础之上的。比较文学正在使这些文化奇妙地注入了新的活力。并在

---

① 达希尔·哈梅特（1894—1961），美国侦探小说作家。

② 安托尼奥·葛兰西（1891—1937），意大利文艺理论家，遗作有《知识分子和文化组织工作》（1949）和《文学与民族生活》（1950）等专著。

韦勒克的作品之中得到了令人信服的成果。从苏联专家一直到“爱磨人的儿童”伊甸勃尔都是如此。在这里我要补充一句，在智利举行的一次有关美洲文化统一的国际讨论会上，我们一些与会者还不得不非常坚定地站出来捍卫（拉丁）美洲同世界所有文化建立联系的权利，以及按本国的意愿选择哲学体系的权利，即使这些体系是“外来的”也罢，就像目前如此称呼马克思主义那样（但是别忘了，导致我们政治独立的自由主义也是“外来的”）。有了这种按自己的意愿选择哲学体系的权利，就可以在文化上对世界开放这点上避免采取一种不妥协的激进立场。

但是，我们也曾经指出，这样做也有弊病，最好是再深入研究一下这个问题。那些寻找导师的小说家们在最发达国家中的古典的，特别是现代的伟大作家中找到了自己的导师。他们在找寻中遇到了对他们最具有诱惑力的东西：文学技巧。他们所发现的不是一种题材（我们在这里所使用的说法是借用纯粹教学上的专门用语），而是一种特定的形式，这种形式赋予小说以结构、意义和价值，因为最终来说它是支撑小说的天穹，起着关键作用。显然，一部小说并非是一些情节加上穿插在情节之中的人物的相继出场，而是一个有意义的整体结构，因此它最终必然体现为创造和确立一种有意义的形式，这就使技巧很难离开内容。由此出发，在努力收集外国范文的美洲作家之间就产生了种种奇特的模仿，同时也产生了门派林立的怪现象。

拉丁美洲小说家若要采取一种成熟的态度，就必须精明地估量和区分作为特定发展水平、特定社会形态的国家所处的特定历史文化及经济社会形势的反映的各种价值观念。这些价值观念包括：自身的价值，独立的价值，以及各种技术与体系的价值。与此同时，必须以同样的精确程度来估量采纳这些技术

的可能性。应当看到，这些技术、技巧都是特定形势下的产物。我们所说的特定形势，并非指那种特殊的、独有的形势，而是指一个作家在一个特定社会环境中所遇到的那种特定局面。

再补充一句不无裨益的话：从属于思想与社会结构的那些文学形式体系（后者是在前者中产生的），有一个特定的存在时期，随着产生、哺育这种体系的基础发生变化，这种体制也就自行衰亡。存在这样一种时刻：一些僵化了的形式在产生这些形式的自身社会中得到了纠正。当然，这种情况在另一类社会中就难办多了，因为在那里这些文学形式未经消化或民族化就被简单地照搬过来。在这两种情况下，文学的指导工作就变得无用了，甚至会起反作用。没有继续走这些道路的任何现实可能性，即便在对抗或论战的形式下也行不通。现在急需的是另一种经验，这种经验不能是文学的，而应是道德的、伦理的。要为这种革命性的决裂态度进行辩护，看来大可不必。这种态度要求从严格的文学（文化）的河床中摆脱出来，正是在这种文学（文化）的河床中产生了贝内德托·克罗齐① 在一篇文章中所说的那种艺术作品。贝内德托·克罗齐（在《文化与道德生活》中）说，在这些情况下，“诗词并不产生诗词，这里没有单性生殖。这就需要某种足以使其受孕的因素介入，需要那种真实、感人、实际、道德的东西的介入。最伟大的那些诗歌批评家在这种情况下，要人们不要求助于文学药方。他们说，必须‘改造人’。如果改造了人，并使精神恢复清新，使其产生新的有效生命，这样就会出现——如果必须出现的话——一种新诗。”

在古代，有这样一种说法：“文字能杀人”，这是一种道义上的训诫，是一种及时纠偏。一个作家，他是文学的创作者，他

① 贝内德托·克罗齐（1866—1952），意大利哲学家和文学评论家。

生活在那种僵化症的危险隐伏的时期中，特别是当他热衷于模仿那些来自发达国家的最丰富、最惊人、最新颖的形式结构时，这种做法将很容易把他引向文学的窄胡同中去，特别是当这种文学已经僵化了的时候。

由此可见，外国的指导，世界范围内的指导是名正言顺的。对于文化来说是没有疆界的；一切形式体系都是有效地与产生它的一定社会形态相联系的，但是这种体系必须适应于一种文化自身的形式及环境条件（民族化）。不做到这点，就会毫无存在价值，就会是一种纯粹的、消极的模仿。艺术形式是在不同社会文化发展程度的环境之中发展而来的，而在其发展过程中往往存在某种“偏移”。一位作家必须善于在这些环境中纠正这种偏差。显然，艺术形式不是纯粹的一种内容与发展水平的艺术复合，而是在这些形式中也包括着读者大众，而作家们正是为他们而写作的。对于一种业已衰落的文风的革新已不会单纯地诞生于文化领域的内部。相反，它的再次繁衍应当是精神生活领域内诸因素作用的结果。但是这些因素——让我们不要再回到前面提到的“基本”概念的立场上去——必将永远是在同一种文化的内部起作用：即使在这种文化发展的鼎盛时期，这些因素也是变幻不定的，至少从远古的中世纪直至现今的诸多文化世纪中，情况一直如此。当然，自那时以来的有些历史环节失传了，但是没有任何人能够证明那些环节是不存在的。

七　小说——客观体裁

心理学家们说，真实的事物向我们揭示的首要东西是我们自身的存在，它是认识的源泉，是感情和思想的源泉。即使在我们的体内不存在任何东西，即在我们的意识中事先并未从外

部加诸于任何东西，但是第一次接触就是这种意识。在这种意识中，事物存在着，世界存在着并被认识着。这种首次产生的意识就是主观性（当然，我并非是从历史标准来谈这点的，而是从已经建立的现代城市文明这个已确立的范畴出发来谈论它的），也许因此人们才这样说并一再重复说：抒情诗是最具有青少年特征的表达方式，在现在这些年头里，毫无创作经验的凡夫俗子都能创作出一部不朽的诗坛佳作。

但是，一位创作者，特别是一位小说家，他的艰苦劳动并不体现于停留在生活本身之中，而是体现在去寻找一种能使他的倾向去活跃和巩固客观形式的那种方式（我在这里并不是指“新小说派”，法国式的新客观主义）：整个现代社会心理学向我们指出的这些论点是对客观性的领悟，有了这种客观性，我们就能发现一个可以兼容并蓄的世界和宇宙。这样一个客观世界并不是作家所独有的，而是作家与他人共同交往、共同生活的天地。正是在小说一类的作品之中，这种过渡变得更加明显。这种过渡并不是一件容易的事，它总是伴随着由不成熟到成熟这样的过程而产生的。当我们对那些没有被证实的可能性所作的想像、所进行的自由发挥已变成了有限的现实时，那么我们就达到了炉火纯青的地步——它标志着我们在艺术上的成熟。我们已提到的透视学的准则是属于最可接受的那些标准之列的：作品所追求的目的对作品的形成起着决定作用，但是这种目的（亦即原则）只有随着全世界的真正接近，才会实现和大大发展。

可以说，这也是诗歌的问题，或至少我是这样感觉的，因为在歌德同埃克曼进行的那些热烈的讨论中我找到了这种见解。歌德发表这些见解时已是垂暮之年，他经历了青年创作时期和创作上的成熟期，度过了漫长的创作生涯。在谈到这个问

题时他指出："当你仅仅发表了寥寥数行凭主观臆造的诗句时，还不能被称为诗人。但是，当你懂得如何占有整个世界又如何去表现这个世界时，那么你就会是个诗人。然而当你头脑里的主观性很快消失时，当你再也没有什么话可说的时候，于是你会成为一个诗兴永不衰竭、永葆青春的诗人。"（《致埃克曼》，1826年1月29日）。

上述论点也许会把我们引向对社会心理学的研究，但是这又将使我们偏离我们原有的目标——严格的文学上的探讨。有一种理论最坚决地主张主观经验可以进行简单传播，这种理论是建立在人类个体间的明显相似性的基础之上的（详见琼·斯托塞尔在《社会心理学》一书中提出的出色论证），同时也是建立在神化可感知的内心世界的基础之上的。但是，无论是通过语言的运用（语言是属于强烈社会化范畴内的东西），或是通过一切人都经历的集体知识化，这种主观经验的传播往往是一种个人主义的、乃至浪漫主义的幻想主义，这种幻想主义对于所谓的个人经验的真实性和社会性不屑一顾。对于卡夫卡的最新研究，即对他的现存作品进行的分析表明，应该恢复这种使经验客观化的方向。

一种极端相反的论点是由美国的伟大小说家托马斯·沃尔夫以精确的方式表达的："我对生活的感受是建立在深信这样一点的基础之上的：孤独不是一种罕见的、奇怪的经验，不是一种我与一小部分孤立者所共有的特性，而是一种存在于人类存在本身的不可避免的现实。"沃尔夫在这篇自白中所可能具有的全部真实的东西都不应该使我们离开对以下这一点的理解：如果你的经验是可以供大家分享的，那么当问题涉及的是"富裕社会"的其他因素时，情况也将是如此，因为沃尔夫正是在这种社会里创作了他那杰出的作品的。但是，这种倾向已经扩大

到诗歌的形式中了。在大多数场合下(《时代与河流》就是一个局部的实例),在原有意义上的那种小说现象正在自行瓦解。

小说家的客观性首先是对于他的题材的选择，或者，如果我们说得再准确一点的话，也就是指从他所迷恋的个人生活经历里所产生的腹稿以及一种其他人可能也共有的构思。这应该被理解为作家有选择题材的自由，因此没有比以下这种情况更值得卑视的了：认为一些选题清单——通常这种清单是由文学批评家献给小说家的，他们向后者保证，写了这些题目就可以真正表现社会——也许会造就天才。

随着选题清单而来的就是批评家的互相矛盾的尺子，这些尺子将选题分成各种等级和类别，并规定作品应该谈论那些东西，而那些东西又不那么有用，不那么有效,不那么有艺术性。我认为对一个小说家来说是允许他有这样想法的：即为了实现我们应该追求的那种客观真实性,为了掌握和了解现实世界(这是一位作家进行更大范围创作的先决条件),就必须利用那些所谓的重要选题的清单,特别是那些批评家们认为是重要的清单。这样随之而来的就会出现这样一种认识：人们在香蕉园里进行抢劫“就其本身而言”是一种重要题材，与此同时，一个发生在城郊的爱情故事却不能算作是什么重要题材，因为这后一种题材似乎有恢复主观性之嫌，而前一种题材则似乎保持了客观性。错误仅仅在于衡量事物的标准，这是因为，在上述两种情况下，客观性及认识现实世界这两种现象可能以同样的方式产生。雨果的《九三年》或《小拿破仑》所面对的是那种引起新闻界乃至整个社会关注的头版头条大事，在这一点上《包法利夫人》一书是不能与之相提并论的。《包法利夫人》是一位野心勃勃、有着曲折恋爱经历的可怜而又可笑的乡间女人的故事。从这个女人身上,可以看到整个社会,她渗透于这个社会之中。在这里卢

卡契就像德利亚·博尔佩已经指出的那样，在估计上犯了错误。

《包法利夫人》在这个问题上的重要性显然象巴尔扎克的《高老头》或《幻灭》那样，在于作者着手处理的是特定的历史事件、特定的人物以及特定的具体环境，但是这些事件、人物与环境均置身于一个最有影响力的巨大的政治社会实体之中，而这个政治社会实体的活动往往是报纸头版头条新闻的报导中心。但是在这些“小历史”中，即在书中叙述的故事中，却产生了客观性现象及贴切地反映世界原貌的现象。文学发展所包含的那个社会（就其发展变化及真实性而言）就是整个社会。

这就是小说家应该寻求的客观性的胜利：人物、环境无论是多么具有私人的、个别的性质，人物的活动及环境的变化都是细腻地包含在整个社会发展变化的过程之中的。这些人物、环境并不是作为单纯的特定因素、特定后果来回答客观性要求的，而是在活的对话中来回答这种要求。这种对话是一切人在他们那个时代所展开的，通过这种栩栩如生的对话就会使人感到那个时代的存在，因为它原本就是存在着的。小说的职能不是去取代社会学的论文，而是提供通过艺术表达方式将人置于世界之中的那种有意义的结构。但是，即便是把这种结构看成是历史学家的补充史料（正像许多社会学的评论过份强调的那样），那么它就像是进入一个社会的一扇扇大门那样，也不失为最好的、最深刻的历史见证，因为一些神圣的小说在处理重大题材时，正是在表现这样的社会。也许在这个意义上，读者们眼下也在大体相似的情况下写着他们自己的小说。

一本象《钨矿》这样的小说的失败不仅是由于他的作者塞萨·巴列霍① 是一位天才的诗人和平庸的小说家，而且也应归

① 塞萨·巴列霍（1892—1938），秘鲁诗人兼小说家。

因于这样一种认识：小说的客观性应该通过重要题材来表现，而这个重要题材就是美国开发公司对秘鲁矿工的待遇。可以用属于另一代的一位年轻的哥伦比亚作家加夫列尔·加西亚·马尔克斯的魔幻现实主义小说来与他的小说进行对照。这些小说是：《枯枝败叶》，《格朗德大妈的葬礼》，《恶时辰》，尤其是那本炉火纯青的杰作《没有人给上校写信》。在所有这些小说中，都向我们不断重复地、“固执”地讲述着同一个主题：在哥伦比亚一个小村子马孔多（当然，它的原名是约克纳巴道帕）中的生活，包括它那卑微的、处于幻觉中的、贫困的、深怀希望的村民们。这些村民几乎无一例外地将自己的命运同村中生活微小的变化联系在一起。没有任何大事、任何国家大事、任何革命现象。但是，却没有任何人能更好地、更客观地渗透到当代哥伦比亚的整个现实中去，没有任何人有能力更细腻地向我们提供哥伦比亚暴力的悲剧性侧面，这种暴力使全国近十年内成千上万的人丧生。人们的小市民习气、软弱、缺乏英雄气概，这一切都没能妨碍人们感受到小说的真正深度。但与此同时，这些情况却又都处于社会的中心地位上：通过这些情况的发展变化，我们看到了推动着某个时期历史的那种巨大力量的无所不在，虽然这种存在看起来是细微的、隐蔽的、相互矛盾的，甚至暧昧的。当作家在描述格朗德大妈幻影时，这一点就更为明显了，甚至到了怪诞可笑的地步，因为只有怪相的笑才能同时表现真实经历的现实以及这种现实所产生的绝望。

掌握和了解世界就是掌握和了解现实，但是首要的问题在于揭示现实。小说家是一位冒险家，是对现实的探索者：他所接受的现实是无形的，未经解释的，未经表现的；他只是遇上了它，而且是在最不显眼、最不公开的地方，常常是在最暧昧的地方找到的。找到它就等于解释了它，两者的作用是一致的，

但是它们各自的作用又必须同主观世界连结起来。要寻找必须找到的东西。当然，人们也许会记得，在拉美曾存在一种浪漫主义的忏悔文学。的确，虽然它是一支小得多的流派，但是具有更强的隐蔽性，因为它把它的意图与想法全面地掩盖了起来。浪漫主义小说是一种打开外在真实道路的小说，然而这种小说是仿照法国人与英国人为他们制造的美洲世界模式来撰写的。如果在诸多的小说里应该提一下萨米恩托的《法昆多》的话，那么很明显，要再侈谈极端主观主义就是困难的了。这种极端主观主义不懂得寻找达到客观现实的道路。

也许这种肤浅的论述应该与车尔尼雪夫斯基的反黑格尔的艺术观（详见《艺术与现实的美学关系》）的讨论结合起来，因为如果这些论点是对的话，即它们断言“人类在现实世界所发现的美正是真正的、崇高的美。”批评家只是荒谬地限于不理解这种美也是“艺术所创造的美”。一个作家要投身于（或如果他想要再次回到）他赖以成长的那个世界，那是会冒极大风险的，但是艺术的大门只有对他们才敞开着。

八　小说中的哲学

我们来回答一个经常遇到的问题：什么是属于美学创作的哲学？或一本小说是否应该有一种支持它的哲学？任何一种艺术创作都要求一种特定的哲学，尽管这种要求是隐蔽的，但是同时，就象历史表明的那样，任何哲学都使美学创作成为可能。列宁在给高尔基的那封著名的信中曾认可过这样一种可能性：甚至一种唯心主义哲学也能允许创作出一部能在一个由唯物主义哲学统治的世界内被接受的小说。在同样的意义上我们可以回顾一下两篇谈论同一性质问题的文章：恩格斯致哈克奈斯小

姐的一封谈论巴尔扎克的信及列宁有关托尔斯泰的一篇文章，因为他们两人都表明了同巴尔扎克和托尔斯泰所信奉的哲学有分歧，这种哲学是与他们作品中所达到的同现实的真正联系相矛盾的。

……

……

创作中所应用的哲学只有起到如下作用时才是有效的：引导艺术上的统一；指导文学诸要素的有机结合；在美学创作的基础上引导创作结构的和谐。我们所有人都记得卡夫卡的《变形记》："当格里高尔·萨姆沙一天早上在做了一场恶梦后醒来时，他在床上已变成了一只丑陋的大甲虫。"这就是为所有其他小说确定的规律：明显地依赖于一种哲学，而这种哲学却作为有效工具用以设计人类精神错乱的过程。接受了这个法则，小说就在其固有的艺术领地上扎下了根。

但是，无论产生一部艺术作品的哲学是什么，它还是被接受了，因为艺术的历史证明了这点，同时也证实：所有这些置于艺术领域中的哲学都是能产生作品的。应该承认，文化史也反映了某种东西：在时代的浪涛中艰难地生存下来的作品是那些能向我们揭示在特定的历史环境中的人性的作品，而这种环境同样也是"揭示"人的具体现实环境。无论是通过对一个特定世界进行真正探索的道路还是通过使用神话来象征性地进行表现，我们永远是在面对真实、揭示真实。如果正统的、天主教的、巴尔扎克的哲学是无足轻重的话，那么与此同时，这种哲学在同一种特定的历史环境中并不是罕见的。如果这个例子把我们送往已经陈腐的十八世纪的文学形式中去的话，那么我们将在现代世界中遇到这种环境下产生的同样的问题。

也许最能阻碍对这个问题的理解的词是"现实主义"，因为

它是来自十九世纪建立起来的一种特定的、精确的观念，而且因为，在更准确的意义上说（虽然奥尔巴克在《模仿》中力图阐明那项极有智谋的论证性的任务），要把这种观念从十八世纪的伟大作家的头脑里分离出来是十分困难的，这些伟大作家缔造了资产阶级小说的黄金时代。也许最好是单纯地谈一谈“现实”，对这个词应作这样理解：对于它的确认、发现、探索可以通过数千种不同方式来进行，作为一种义务，每个属于不同社会（因而也包括经济等）发展阶段的不同时代，创造出一种特定的基础“组织”，并用这种“组织”来编织对现实的表现（这就是我们应该称作是风格的东西，即形式体系）。即便在这种“组织”之内（它们从属于一定的流派、时代、运动），也应该允许作者作出最特殊的、最新颖的加工。重要的是，从私人的创造性角度、从文风和所使用的哲学的角度来看，都要达到深入到现实中去的要求（我认为，这就是人在真正的、原始的特定环境中的变异）。“深入现实”已成为艺术创作的最持久的中心与坚实的核心。

……

……

与我们有关并一直与拉美小说界有关的重要一点是，在特定环境中对真实的巨大的、“征服性”的发现。这种努力从小说一出现时（以德利萨尔迪的《癞皮鹦鹉》为标志）就开始了，也许这个时间还要更早些，这是因为，美洲小说当时通过编年史、通过对外部世界的文件分析（例如十八世纪的人文主义的丰富的作品，其中既包括资产阶级世俗的作品，又包括耶稣会教士的宗教作品）而逐渐形成发展而来的。自那时以来，美洲小说一直在属于不同时代的不同的方式上和不同形式表现体系上面对着现实，它力图向人们提供有关这种现实的完整的形象。同

样，自从资产阶级革命的初期起，小说就一直是一种战斗的工具，它已完成了一种警戒虚伪外表的任务，使社会在特定的时期内暂时得到满足，这种情况又反过来迫使小说面对一个更为真实、因此也更为有价值的形象。

……

……

何塞·安东尼奥·波尔图翁多① 几年前在一篇题为《拉美小说的主要特点》的论战性杂文中说："西班牙美洲小说传统的主要特点不是对景物的渲染，而是谈论所关心的社会问题，作品表现出来的批判的态度以及在各国历史进程中它所起的工具作用。小说在我们当中曾是揭露性文件，宣传学说的海报，向广大读者群众发出关心最严重、最紧迫的社会问题的号召，也是立即采取行动的兴奋剂（《伊比利亚美洲小说》）。如果我同波尔图翁多在小说的论战性、战斗性上是一致的话，那么我认为，他过分强调的唯一的社会倾向、自然主义小说所提出的中心问题之一（我想到的是哈维尔·德·比亚纳的《加乌乔女人》，我所想到的是布莱斯特·加纳的《马丁·里瓦斯》，我想到的是甘博亚的《圣女》）是比社会问题更突出的道德问题。与之战斗的不是一个社会的不平等，而是统治阶级所采取的道德上的虚伪性，同样也从一种社会义务的自由主义伦理观念出发。小说作为外在的社会揭露因素是后来的事。三十年代已出现了这种情况，在世界性反法西斯斗争的整个时期中处于上升时期，在反对美洲独裁的斗争中，达到了完善的程度，即便从现代来说仍有杰出的实践者（米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的三部曲），但是明显的一点是，它的表现形式已进入了不可避免的下坡路，

---

① 安东尼奥·波尔图翁多是古巴当代文学评论家，著有《古巴文学简史》等。

而为了生存下去必须在将来采用的方式则是另外的一些方式，说得更确切些，这些形式正在走下坡路，正保持在一个社会的受教育程度较低的阶层之中。与此同时，在社会上层人士中却在衰落，就像浪漫主义小说的命运那样，它的报上连载小说也衰落了。此外还要考虑到，在美洲，各国乃至同一国家内部的社会发展阶段的差异，各个古老历史时期的相互并存，从史前就已存在的某些部族社会，直至由那些带着欧洲势利眼光的养尊处优的达官贵人组成的上流社会。由此我们可以认识到，我们认为已经枯竭了的这些手段，对于一个作了广泛继承的复杂社会实体中的许多阶层来说，仍然会继续有效的，而与此同时，对于那些最开化的一些社会阶层就不再有效了。

当然，这种战斗也不总是依托在进步哲学之上的。也许那种反人民的观点并没有充分透彻地被看到。前面已提到的埃切维利亚① 的小说《屠场》中就反映了这种观点。然而现代批评家却敏锐地观察到了支配小说《堂塞昆多·松布拉》② 的创作思想中的父道主义倾向。但是，从艺术实质这个角度来看，埃切维利亚小说中的社会学意义上的真实以及它的现实主义还是得到了体现的。至于作者的观点以后会变得怎样，这将有赖于社会发展的方向，因为社会总是不断地根据现在的观念，改变着过去。况且，现在还并不能证明这种“再加工”只涉及到艺术形式，而不涉及这些形式所要阐明的意义。现在被我们尊崇为文豪的那些人，几个世纪以来一直生活在黑暗之中，那些黑暗的年代可以给我们以启示，并促使我们能更为谦恭地来看待那些

---

① 埃切维利亚(1805—1851)，阿根廷诗人和作家。其代表作短篇小说《屠场》反映了独裁统治下的党派斗争的可怕景象。

② 《堂塞昆多·松布拉》(1926)，阿根廷著名加乌乔文学作家里卡尔多·吉拉尔德斯（1886—1927）的代表作。

在不同历史时期所采取的注重实效的价值标准。最好是对照一下最近三个世纪以来的诗坛的变化（虽然它们表现出相当协调的发展），从中我们可以证明每个社会形态、每个历史时期所使用的这种衡量取舍的标准。

马尔罗曾经谈论到“世界博物馆”，在那里一切都变成无一例外的艺术形式。这种博物馆还只是一种学术上的巧妙的设计。二十世纪人们主动承担起了收集世界一切艺术遗产的重任。这个事实也是一个社会特定的艺术观念的产物。一个社会的确立往往是毫无把握的。如果不偏不倚地客观地看待一个社会的话，那么有足够的因素使人不相信它会长期存在下去，与其这样说，倒不如说我们所面对的是一种不稳定的平衡状态。从概念上说，所谓“世界博物馆”实际上相当于一个世界性图书馆。然而，不论是博物馆也罢，图书馆也罢，展品的收集是一回事，而对展品进行有价值、有生命力的选择则是另外一回事。然而，恰恰依靠这种对整体的筛选才形成了每个社会。没有什么东西可以证明，艺术可以充当绝对观念的货币，当我们这样说时，是从一个外部的、社会的范围来谈论的；然而，在创作心理学的领域中情况却可能是这样。与此同时，艺术能够作为某种东西的“代用品”而进行活动，这里指的是作为宗教及其绝对观念的“代用品”，作为没有死亡或毁灭而永远受到庇护的生命的“代用品”。纵然古往今来评论家的墨水流成了河，但是马克思还是提出了荷马与过去的艺术永生的论点（在过去的时代里，实际上在暗地里也认可个体发育及种系发生）。然而，在上面已论及的事情发生的顺序中，即便是马克思的这个论点，可能也未必能永远令人满意。这不仅是马克思主义美学的最复杂的问题之一，也是整个美学普遍地存在的最复杂的问题之一。我们看到象卢卡契和德利亚·博尔佩等如此敏锐的分析家都在这个问

题面前碰壁。他们并没有谈到真正的形式，而正是拉布里奥在真正的形式中阐明了这个问题。最接近于理解这个问题的人是马克斯·韦伯的直接与间接的门徒，因为归根结底，不论曼海因的手腕多么高明，他们必须完全使美学相对化起来，并且使艺术价值从属于一个浮动的社会上层建筑（舒坎德已经阐明了这点，他研究了文学“趣味”的各种各样的形态；埃斯卡尔庇特则与公共社会学进行了较量，他最终追随了亨尼肯）。每个特定的社会发展形态都有与自己相适应的文风及其相应的个人创作方式。也许我们正在通过另一条途径回到马克思经济基础的重要性上来。

九　小说——资产阶级的体裁(从略)

十　创作的天赋(从略)

白凤森　孙式立　译
陈光孚　校

阿斯图里亚斯

编者按 米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯(Miguel Angel Asturias 1899—1974)是危地马拉著名文学家，也是目前风行的“魔幻现实主义”流派的创始人之一。他在法国侨居期间曾接受过超现实主义的影响，回国后虽然摈弃了超现实主义，但汲取了这个流派的一些表现手法，又同印第安的思想意识与神话传说结合在一起，形成了拉丁美洲小说中的一种特殊风格。

阿斯图里亚斯也被认为是目前风行于拉美的“结构现实主义”小说的开创人之一。他于一九五八年发表的短篇小说《危地马拉周末》将故事情节与人物剪裁成七巧板的形式，前后对应，富于立体感。

阿斯图里亚斯对当代拉丁美洲小说的发展贡献殊多，影响深远。其主要作品有：《总统先生》(1946)、《玉米人》(1949)、《强风》(1950)、《绿衣主教》(1954)、《被埋葬者的眼睛》(1955)、《这样的穆拉托姑娘》(1965)和《多罗莱斯的星期五》(1972)等。

这里我们选收两篇有关阿斯图里亚斯的论文：一篇是《阿斯图里亚斯的几部主要小说》，作者劳尔·列瓦也是危地马拉人，他是专门研究阿斯图里亚斯的学者，以同胞的立场和观点介绍了阿斯图里亚斯的几篇重要作品的内容、创作意图和创作环境，是难得的资料；另一篇是墨西哥著名评论家阿赖德·弗帕著的《阿斯图里亚斯作品中的现实与非现实》。这篇文章着重从理论角度阐述作家独特的创作风格。两篇文章相辅相成，大致勾勒出作家的完整的面目。

阿斯图里亚斯的几部主要小说

〔危地马拉〕劳尔·列瓦

一九七四年六月九日，危地马拉作家米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯在马德里一家诊所里与世长辞了。下面，我们打算就这位文学家卷帙浩繁的著作中的一部分作品作一评论。阿斯图里亚斯是位有争议的、褒贬参半的文学家，这是因为他在政治活动中显得摇摆不定。

一九六七年，米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯荣获该年度的诺贝尔文学奖。得知他在文坛上当之无愧地赢得这一世界性的胜利后，当时整个西班牙语界（不仅仅是危地马拉——阿斯图里亚斯于1899年诞生于此——或拉丁美洲）一片欢腾。在此几年前，阿斯图里亚斯曾被提名为诺贝尔文学奖的候选人，（同时被提名的还有巴勃罗·聂鲁达① ——后来也获得了诺贝尔文学奖——、豪尔赫·路易斯·博尔赫斯②、阿莱霍·卡彭铁尔③以及其他西班牙语大作家）。据报道，一九六六年他曾和苏联作家肖洛霍夫一起进入最后一轮，结果肖洛霍夫仅以一票多数获胜。在诺贝尔文学奖金具有很大影响的西方世界里，把该项

---

① 巴勃罗·聂鲁达（1904—1973年），著名的智利诗人，1971年获诺贝尔奖金。

② 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（1899— ）阿根廷诗人、小说家。

③ 阿莱霍·卡彭铁尔（1904—1980年），古巴作家。

奖金授予阿斯图里亚斯是十分公平的。早在一九六五年，阿斯图里亚斯已经荣膺东方文化世界的奖金，即列宁和平奖金。因此，从地理上说，这是他在另一个文化世界里荣获文学奖。应该强调指出，东方和西方把两项最高文学奖都授给了阿斯图里亚斯。首先是社会主义世界授予阿斯图里亚斯奖金；接下来，资本主义世界又授予他奖金。这种罕见的一致，第一次无可争辩地表明《危地马拉传说》和《总统先生》的作者具有世界性的影响。

《危地马拉传说》

看起来，阿斯图里亚斯是“一九二〇年一代”（包括路易斯·卡多萨·伊·阿拉贡①和塞萨尔·布拉尼亚斯②）作家中最善于以深刻的笔触反映危地马拉民族精神和特征的作家。早在四十多年前，在法国出版的名著《危地马拉传说》（译者是弗朗西斯·德·米奥芒德尔，书前附有保罗·瓦莱里撰写的一封书信作为代序，一九三二年由巴黎“南方手册”出版社出版，该书荣获西拉—蒙塞居尔奖）中，作者已经通过其独特的、色彩浓郁的文笔充分表现出危地马拉人（因此，也是拉丁美洲人）的精神面貌和他们对世界现实的看法。

从上面提供的材料中可以看出，《危地马拉传说》的成就在于它在文明的、稳重的欧洲人眼前展示出一个沸腾的蛮荒世界、一个波谲云诡、五光十色、富有魅力的大陆。阿斯图里亚斯的充满诗情画意的引人入胜的散文饱含粗犷的原始气息和炽烈的

---

① 路易斯·卡多萨·伊·阿拉贡（1902— ），危地马拉现代主义诗人。

② 塞萨尔·布拉尼亚斯（1900—？），危地马拉先锋派诗人。

人情味；每页纸上扑面而来的是阒无人迹的荒原、栩栩呼吸的树木以及无比坚硬的矿石散发出的热气。

《危地马拉传说》是用散文写成的；但是十分奇怪，这本书可以看作是作者最富诗意的作品之一。书中的言词充满激情，具有醇厚的抒情意味。作者冲破平铺直叙和对话体的写法，用新鲜的语言创作出一篇巴罗克式的作品。

保罗·瓦莱里本人就是一位大诗人，他注意到《危地马拉传说》的独特性及其价值。在那封著名的信中，他向弗朗西斯·德·米奥芒德尔表示：

……至于这些传说，可真把我迷住了。这些故事——梦幻——诗歌比任何东西都更使我感到新奇；我是说，就我的精神状态、就我对付出乎意料的事物的能力而言，这些传说太新奇了。在这些故事——梦幻——诗歌中，各种事物——一个成份复杂的民族的各种信仰、故事和他所经历的各个时代，以及一块动荡不安的肥沃土地上的各种富饶的物产——水乳交融地结合在一起。在这块土地上，各种不同的力量开凿岩石，耕耘土地，开始了自己的生活；时至今日，这些力量仍然显示出强大的生命力和威慑力，他们要以雷霆万钧之势在两泽之间建立新的组合，提出新的生活话题。

热带的大自然、杂七杂八的花草树木、印第安人的魔法、萨拉曼卡的神学统统混杂在一起，这是一个什么样的混合体啊！这里有火山之神、僧侣、种罂粟者、出售无价之宝的商人、'成群的鹦鹉'以及'到村庄里教给村民织布和认识什么是0的魔法大师'，这一切拼成一个离奇古怪的梦。

（节录）

过了几年，到一九四六年，阿斯图里亚斯在墨西哥发表了他最著名的小说《总统先生》。至今这本书已被译成各主要现代语言。法文版的《总统先生》当时获得“法语书籍国际奖”。同意把该项奖金授予阿斯图里亚斯这部作品的评选委员会主席是龚古尔学院院士雷蒙·盖诺，在委员会成员中包括巴黎各大出版社外国作品编辑部主任：安德烈·贝先生、让·布朗扎先生、卡耶·卡利埃先生、莫里斯·纳多先生、阿尔芒·皮埃纳先生、施米特先生和托西先生。这部在写成十四年后才获出版的不可多得的作品同样具有上述特点。它描写的是一个在皮鞭下变得麻木不仁、渴望得到面包和自由的人民的生动的神话。这就是我国人民，危地马拉人民。他们被那些背叛民族属性、为阴险的美帝国主义效劳的禽兽般的惨无人道的暴政压得喘不过气来。作为小说，《总统先生》成功地再现了危地马拉人在取得短暂的十年（1944年10月—1954年6月）自由前的生活情景。不幸的是现在的情况依然如此。阿斯图里亚斯所做的工作似乎只是把他的经历以及通过对苦难深重的危地马拉各方面情况和环境的观察得来的第一手材料移入一本小说，变成一件艺术品。他能这样做，是因为他掌握着一枝如椽巨笔，能把现实和梦幻、散文和诗融为一体。

《拉丁美洲现代文化：社会和艺术家》的作者、英国女作家琼·弗朗科认为：在所谓谴责小说中，《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为有力，因为除了进行政治谴责外，这部小说还表现了独裁统治对人类本性的影响。

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，对正常的价值的看法则是非颠倒：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·安赫尔为了搭救卡米拉——一位敌对势力的将军的女儿——触犯了总统法，结果惨遭不幸。卡拉·德·安赫尔爱上了卡米拉，对卡米拉表现出忠贞不二，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。

琼·弗朗科说，在这部小说里，独裁统治对人类本性的影响这一主题，是和现代生活固有的虚伪和对个性的否定联系在一起的。和城市文明一起，人们发明了电话、大炮、炸药和火车，而这些东西反过来又成为使独裁者更能为所欲为的工具。独裁者要破坏受其统治的人们的人格，毁灭一切人类的价值以至他自己的亲朋好友，仅仅留下一个完全依附于他的亲属。在这样的社会里，人们不可能过上真正的生活，因为独裁者从其残酷无情的本性出发，势必要迫害、追捕一切象卡拉·德·安赫尔那样试图摆脱他的人，直至把他们消灭掉。

下面，让我们回忆一下阿根廷文艺评论家阿蒂利奥·霍尔赫·卡斯特尔波希是怎样评价《总统先生》的吧。卡斯特尔波希认为，这部小说充分表现了人们的堕落，恐惧心理和告密行为把他们变成畸形的人。卡斯特尔波希还认为，小说中的人物都是些怪物，他们似乎是美洲“中世纪”的产儿，被一种叫不出名字的封建奴隶制压得抬不起头来。卡斯特尔波希说，这是一

本社会小说，因为书中的核心人物就是处于危机中的整个社会。《总统先生》是一部伟大的小说，它表现出一国人民陷于绝望的境地，也表现出我们大陆许多国家的人民陷于绝望的境地。这部小说超越了地域的局限，成为一篇揭露不发达的附属国的非人生活的控诉书，一篇血淋淋的绝妙的控诉书。

《总统先生》这本小说在开头的地方使用了一连串奇妙的象声词："发光吧，鲁兹贝尔，发出你顽石的光芒！"① 这是魔鬼的咒语。这咒语是在召唤被释放出来的恶的力量、召唤在危地马拉——一个多灾多难的拉丁美洲国家——随处可见的精神和肉体的腐败现象呢，还是在驱赶这些东西？我们说不清楚。危地马拉是这部颇富魅力的小说的主角、核心和精髓。在这部小说里，最深刻的现实主义和浓郁的诗的意境结合在一起。小说使用的语言摆脱了一切羁绊，纯粹是阿斯图里亚斯这样一个曾经作为魔鬼（以总统先生为象征）的牺牲品，生活在他所描绘的地狱中，这样的人的语言。

我们说过，危地马拉是一个陷于极度痛苦和绝望之中的多灾多难的国家。在危地马拉，全体人民都失去了本来面目，失去了真正的自我本质，变成任人宰割的牺牲品或者屠杀他人的刽子手。惶恐不安和担惊受怕的心理象麻疯病一样在他们当中蔓延滋长，把他们折磨得奄奄一息。所有的人，包括乞丐在内，都对别人怀有敌意，人和人之间和衷共济的关系被一刀斩断，每个人都把旁人视若不共戴天的仇敌。总统先生好比是新的托依尔神——《波波尔——乌》② 里讲到的凶神，他牵着可怕的线，操纵着全体居民，把他们都变成傀儡。他们无依无靠，

---

① 引文见《总统先生》（外国文学出版社1980年版，黄志良、刘静言 译）第3页。

② 《波波尔——乌》是基切印第安民族古代的一部神话传说。

任人摆布，象牲口似地按照总统先生弹奏的曲调痛苦地跳来跳去。《总统先生》是一张真实的照片，在这张照片上，我们看到全国人民陷进深不可测的恐怖的火山口内。这部小说以新奇的手法基本上再现了全体危地马拉人在二十世纪头二十年所经历的政治社会状况。在暴君马努埃尔·埃斯特拉达·卡布雷拉[①]垮台后不久，作为这次浩劫的幸存者，米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯即于一九二二年着手创作这本小说；一九二五年到一九三二年期间，他在巴黎完成这部作品。之后，阿斯图里亚斯回到危地马拉。当时，危地马拉又处在另一个暴君霍尔赫·乌维科[②]的统治之下。因此，这本书在写完后十四年才得以出版。一九四六年，在墨西哥印行了第一版……。

在小说的前几页，出现了一群象佩莱莱那样的人物。他们的心灵被揉得粉碎，他们被各自的痛苦折磨得失去人性，象群幽灵似地互相耍笑。《总统先生》忠实地描绘了一个民族的非人生活，他们被人狡猾地一步步推进混乱和恐怖的深渊。迄今为止，《总统先生》在这方面仍是最精彩的一部文学作品。这群被人变成野兽的人们不自觉地眼中露出乞怜的目光。他们对另一只野兽——总统先生——感到无可名状的恐惧和畏怯。总统先生无处不在，总统先生又无处可寻。谁也不知道总统官邸在哪里，因为他同时占据多处住所；据说他“从不睡觉”，因为他总守着电话，手里攥着皮鞭……。[③] 周围的气氛令人感到憋闷，好似即将来临一场地震。大街上冷冷清清，只有两三个过往行人。其余的人都蜷缩在地下，互不来往，父亲害怕儿子，哥哥害怕

---

① 卡布雷拉是危地马拉的独裁者，于1898—1920年任危地马拉总统，对危地马拉进行了长达二十二年的独裁统治。

② 乌维科在1931年到1944年任危地马拉总统。

③ 见《总统先生》第8页。——原注

弟弟。这里盛行的是告密、撒谎、寡廉鲜耻、伪善和冷漠。中世纪又回到人间。在密不透风的四壁中，就连石头也瑟瑟发抖。这里有凶恶的宪兵、出卖灵魂的律师。还有告密者，俗称“耳朵”，只要化身为总统先生的凶神一声令下，他们甚至可以诬告自己的生身母亲。总统先生身穿黑衣黑裤、黑鞋黑帽，活象一只食人的大蝙蝠。这个卑鄙的祸国殃民的家伙把最肥美的土地拱手让给外国人。实际上，正是这些外国人使他得以保住总统宝座……。①

谁胆敢要求自由，就把谁收监入狱。牢房里污秽不堪，伸手不见五指。犯人象老鼠似地备受折磨。他们一声不吭，嗓子里又苦又涩。牢门打开时，铁合页吱吱作响，仿佛要裂开似的。囚徒们在暗影里挤成一团，又冷又饿，吓得一个劲地哭泣。狱卒竖起耳朵到处偷听，看有没有人胆敢说总统先生的坏话。囚犯们惨遭酷刑，落水狗似地混身颤抖。带女人气的警察用皮鞭抽打他们，把他们吊起来，尽情加以侮辱。便衣乘坐两匹瘦马拉的破轿车穿过沉睡的城市街道，“车前挂着两盏宛如死神眼睛的车灯”。②

微弱的喊叫声没有打破深夜的宁静，也没有惊忧市民的睡梦。“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的不平等！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。这后一类人都是总统先生的朋友，他们是拥有四、五十幢房屋的大房产主、月息高达九厘、九厘半甚至一分的高利贷者、身兼七、八个公职的达

---

① 自此段以下，作者采用征引《总统先生》一些片断的方法，夹叙夹议地介绍这本小说。

② 见《总统先生》第17页。——原注

官贵人、靠剥削为生的地主、当铺老板、惯于敲诈勒索的自由职业者、赌场和斗鸡场的业主、剥削印第安人的财主、酒厂的老板、开妓院的老鸨、酒吧间的掌柜，以及领津贴的报馆社长。”①

作者把现实和梦幻结合起来，客观地描绘了这些情况。他用词准确，很口语化，使用了大量的纯粹民间的习语和具有细微差别的字眼。他的语汇不是生编硬造的，而是老百姓平时使用的无比鲜明的语汇。他运用双关语、稀奇的形象、出人意料的譬喻，使当地语言得到新生，得到发展。危地马拉城本身被看做是一座大监狱，阴森森的狱墙把它和生活、希望远远隔开。兵营里传来傍晚六点钟的号声，这是从前处于戒备状态的部落，或者中世纪被围困的城市流传至今的习惯。几家赌场里射出来的灯光，象匕首一样，划破了黑夜。半死不活的佩莱莱躺在垃圾堆上，几只兀鹰啄食他的脑袋。佩莱莱的梦魇写得十分精采：

他在发高烧，额头上象有灼热的利爪在抓挠，思想乱成一团。整个世界象在哈哈镜里一样，改变了形状，一切都是奇形怪状，变化莫测。他不停地说着呓语，好象自己还在快步逃跑，也象在或上或下、忽左忽右地飞翔、盘旋……

“……嗯哼、哼、哼……”

几头骡子拉着一辆有轨电车，电车一下子又变成了一个女人。骡子不肯走，赶车人破口大骂，用鞭子抽打，打了还不走，便用石头砸，最后只好请乘客下车，一起又赶

① 见《总统先生》第18页。——原注

又打，骡子才继续往前走……

“……嗯哼、哼、哼……”

大傻瓜！大傻瓜！

磨刀匠磨快了牙齿，好放声大笑！磨刀匠在哈哈大笑！磨刀匠在磨快牙齿！

“妈妈！”

醉汉的喊叫声，震动着他的心。

月亮在棉絮般的云朵里忽隐忽现，放射出皎洁的光辉。明净的月光洒在湿润的树叶上，看来宛如晶莹闪亮的青瓷。

抬走了！……

抬走了！……

教堂里的圣徒们已被抬走，抬去埋葬！

啊，多么快乐呀，把他们抬去埋葬，啊，抬去埋葬，多么快乐呀！

墓地要比城市更快乐，比城市更干净！啊，多么快乐呀，抬去埋葬！

远处传来了喇叭声、鼓钹声和门廊附近土耳其人的哈哈大笑声。

把一切都踩在脚下，从一座火山跳到另一座火山，从一个星球跳到另一个星球，从这个天空跳到另一个天空，似醒非醒，似梦非梦，周围全是嘴巴，有大的，有小的…

…有牙齿的，没有牙齿的，有嘴唇的，没有嘴唇的，双嘴唇的，带胡子的，长两个舌头的，长三个舌头的，这些各色各样的嘴巴都在向他喊叫：“妈妈！妈妈！妈妈！”①

---

① 见《总统先生》第21—22页。——原注

这一节关于佩莱莱梦呓的描写，在西班牙语小说里是没有先例的。这是一个遭受毒打、被野蛮行为折磨得失去人性、陷入绝望的可怜虫强烈的内心独白、下意识的自我表露。佩莱莱是个高度概括的典型，他代表着整整一国丧失本来面目、丧失自我本质的人民。神秘莫测的黑暗势力牵动着引线把他们象可怜的傀儡似地摆布来摆布去。托依尔凶神统治着人类，统治着大自然。万物哀号，就连岩石也吓得浑身发抖。天空一片血红，电闪雷鸣。天上地下，死神发出干巴巴的尖利的呼啸，象吸墨纸一样吸去人间的悲痛。面对着这些令人眼花缭乱的场景，我们看到一切现实的东西是多么虚假，而一切虚构的东西又是多么现实。共和国的总统先生，这位祖国的功臣、伟大的自由党的领袖、青年学生的保护者……端坐在尸骨堆成的宝座上。

在现实生活中，压在人们头上的与其说是生活的重担，不如说是大片乌云似的恐惧心理。恐惧比肉体的痛苦更强烈地撕扯着人们。拉迪诺人① 瞧不起印第安人，他们忘记了自己身上就有印第安人的血液。马厩里散发出刺鼻的臭气；寒冷的夜风吹在脸上，仿佛在咬人；人们难过地打着嗝儿……。在国家元首面前，人们卑躬屈膝地等候着，正如一个暗探说的，“……你听我说，秘书先生，回头再告诉你他要跟我说些什么。”②

总统先生把他的下属称做畜生，他经常威胁说，谁敢反对他，就要谁的脑袋；谁还有点儿礼义廉耻，就要谁的脑袋。现实生活就是这样可耻。“城市上空桔红色的晚霞渐渐消失……，”③在这种污浊的气氛里，能够得势的只有总统先生的“朋友们”。虽然他们昏庸无能、缺少教养，但是他们不反对总统先生

---

① 西班牙人和拉美土著人的混血种人。
② 见《总统先生》第34页。——原注
③ 见《总统先生》第35页。——原注

的独断专行，事事都凭总统先生做主。他们没有什么学问，可是全都能说会道。自由职业者单凭一份执照就能开业，用不着做什么学问……；当医生的可以拿印第安人做试验，根本不必担心出事；有人写匿名信，有人专门忌妒别人，还有人要两面派，左右逢源，八方讨好；人人心怀畏惧，而且越想越怕，不由得索索发抖。在死寂中，心惊胆战的人们的脚步声听得格外清晰。半醒半睡的城市的街道疯了似地奔跑着。风仿佛也在太阳穴上挨了两枪，惶恐不安地颤动着。听天由命的宿命论象神秘的苦水四处漫流。善良的、温顺的人民为自己命途多舛而哭泣，为别人的不幸遭遇而淌泪。他们的精神麻木不仁，连想也没想过要起来反抗。特务们马不停蹄，紧紧跟踪着总统先生的“敌人”。无论是谁也无法逃脱，借以定罪的根据只是简单一句话：

“我可是清白无辜的！”

“你就别问有罪还是无罪了，将军。不如多想想你是否博得了主人的欢心。一个无辜的人要是得罪了政府，那还不如一个有罪的人呢！”①

阿斯图里亚斯在小说里向人们表明，在本世纪头几十年的危地马拉的政治社会现实中，告密象麻疯病一样到处滋长。任何人都逃不过告密者喷溅的毒液。这种毒液弥漫在空气里，附着在墙壁上，飘荡在大气中。谁要被认做是总统先生的“敌人”，无论他走到哪儿，总有人跟踪追击。在私人住宅里，厨娘监视着主人和女仆，而女仆又监视着主人和厨娘……。在监狱里，

① 见《总统先生》第80页。——原注

军法官对一个判处死刑的政治犯说，在行刑前，特别开恩允许他提出一个要求：

“那好，我要求的恩典是让我留个后代。”犯人立即答道。

“可以。”法官回答说，自作聪明地派来了一个妓女。犯人碰都没有碰一下这个女人，就把她打发走了。法官再来时，他对法官说：

“没有必要再让妓女生儿子了，如今世界上婊子养的已经够多的了！……”①

书中前后顺序的时间观念打破了，谁也不知道事情究竟发生在多年之前，还是几小时之前。太阳落山，河水变得清凉了。国庆节一到，响起一片对总统先生——生命财产的主宰——的歌功颂德声：

总统先生，总统先生，你的荣誉充溢天地！夫人女士们在你身上感到了上帝的神威。德高望重的神甫们为你焚香膜拜。法律学家认为你与贤者阿尔丰索媲美。来自第比利斯的可敬的外交官们洋洋得意，好象自己置身于太阳王朝的凡尔赛宫。国内外的记者们称颂这位伯里克莱斯再世。总统先生，总统先生，你的荣誉充溢天地！诗人们以为自己身在雅典，就这样自傲地向世界宣扬。一位自比菲狄亚斯的圣像雕塑家，听见大街上在向这位卓越的统治者欢呼万岁，便面带笑容，把目光转向总统。总统先生，总统先

① 见《总统先生》第91页。——原注

生，你的荣誉充溢天地！一位写送葬曲的作曲家，酒神巴科和圣葬的崇拜者，也从阳台上探出了西红柿似的面孔，想看看陵墓将在哪里。①

总统先生的追随者把他看做是守护神、善于呼风唤雨的神明、芸芸众生的父亲、祖国的大恩人、智慧善良的长者，可见这些人堕落到什么田地。其实，所有人都生活在破坏势力、异己势力和恐怖势力的重压之下，人人都感到命运难以捉摸。富尔亨西奥大叔结结巴巴地说：

“朋友，朋友，在这个古（国）家里，为（唯）一的法律就似（是）彩票。彩票会使人做（坐）板（班）房，彩票会叫你遭枪决，彩票也会让你当议员，外交官，工(共)和古（国）宗（总）统，将军，布（部）长！这里的一切都靠碰运气，勤奋学息（习）有什么用？彩票，朋友、还是买张彩票吧！”②

现实生活是如此险恶，光凭掷掷骰子，很难消除听命由天的思想。全国人民都觉得心中无底。由于胆小怕事，他们既成了自己的牺牲品，又成了杀害自己的刽子手。在《总统先生》这本内容充实的小说里，我们看到一些人被痛苦和恐惧折磨得过早地白了头发。他们心惊胆战，惶惶不可终日；他们梦魇般地忽冷忽热，不住战栗。大自然也在焦虑不安。房间里，窗户似乎是万丈深渊，繁星点点的夜空又好象是露出锋利牙齿的恶狼。③

---

① 见《总统先生》第122—123页。——原注
② 见《总统先生》第131页。——原注
③ 见《总统先生》第141页。——原注

在中心公园，放电影的银幕露出一副鬼样子，好象一个绞刑架。这部作品里的人物只要一听到总统先生这个名字，立时感到极为不安：两腿沉重，嘴里发苦，舌头麻木，由于恐惧，牙齿也在格格地发响。① 一个醉醺醺的邮差象睡着了一样，把信件撒得满街。夜间扫街的印第安清道夫的古铜色的脸上露出一口杏黄色的牙齿。被认定是总统先生的“仇敌”而锒铛入狱，被判处死刑或无期徒刑，反正是一样。无期徒刑比死刑更糟糕。在地牢里，他们吞食自己的粪便，几乎变成疯子。总统先生的亲信卡拉·德·安赫尔失宠之后，就落得这样的下场。

总统先生复仇的螺丝愈拧愈紧，没完没了。任何人都无法逃脱，都要被扼死。有些人，比如象卡拉·德·安赫尔企图用睡觉和遗忘这些好办法逃避现实。下面就是对他忐忑不安心情的客观描写：

但愿能够忘掉一切，突然入睡，连自己也不复存在。他已经没有能力进行逻辑的推理，他的思维也不能象机器零件那样任意装配拆卸。让自己的知觉也统统见鬼去吧！最好还是进入梦乡，停止思索。这种甜蜜的昏睡开初是兰色的，虽然往往又象是绿色的，最后却变成黑色；它从眼睛里渗入，逐渐扩散到全身各个部分，直到完全沉睡过去。啊，这就是愿望！人们的愿望有时能够实现，有时不能够实现。愿望就象一只金色的夜莺，我们可以用十指做成的笼子把它关在里面。睡眠能使人恢复体力，它象个不速之客，从眼睛里进来，从鼻孔里出去。这就是他的愿望，他希望能象往常那样安睡一会儿。但是，他很快意识到，这

① 见《总统先生》第164页。——原注

时安眠对他来说是件高不可攀的东西，比天花板还要高，因为他房子上空的白昼是怎么也磨灭不了的。他趴着睡，睡不着。侧身向左边睡，希望心能平静下来，不成功。侧身向右边睡，同样睡不着。许多个小时过去了，他仍然辗转反侧，无法成眠。①

卡米拉一下子坠入一个无声的世界。暗影象蝎子一样爬上墙壁。几双无形的手象海浪般地扑过来，你争我夺，要把牺牲者的碎块攫取过去。蛆虫爬得浑身发痒，肌体腐烂引起燥热。这种气氛就连铁锁也要流泪。比如象费迪娜，她连眼皮也不敢抬一抬，只觉得浑身象石板似的冰冷而沉重。妓院那盏红色电灯象野兽的布满血丝的大眼睛，把来往的行人和街上的石头都染上了一层不祥的色彩。隔墙听到别人谈话。十分荣幸能得到总统的接见。耳边听到一列震耳欲聋的火车奔驰而过。卡拉·德·安赫尔觉得，现实与梦境之间的差别竟是如此的微小。深夜，没人敢去开门。狂风呼啸，吹袭着一匹马的肋骨，发出小提琴的声音……。三姐妹在病痛中苦度光阴。谁能离开这个国家永世不再来，谁就算有运气……。城市象居民的灵魂一样，陷于一片黑暗之中。我仿佛觉得黑暗中有一只手伸过来，抓住我的脖子，要把我掐死。挨过鞭子的人，子子孙孙都不会忘掉这种奇耻大辱！在隆隆的雷声中，天上的声音在向我们叫喊：

“你们卑鄙！你们无耻！都是些罪恶的帮凶！”数以百计的人惨遭屠杀，他们的脑汁涂遍了狱墙。无辜牺牲者的

---

① 见《总统先生》第185—186页。——原注

鲜血染红了总统府的大理石。任凭你睁大双眼，哪里能找到自由？①

卡瓦哈尔觉得自己仿佛是站在死亡的秋千上，千钧一发，四周都充满了敌意。他那到了嘴边的话，象泡湿了的面包一样，又被咽了回去。他仿佛滚进了绝望的深渊，嘴里还在数着那个单身牢房里的犯人的呼喊。他想，只有用一把钢刀穿透罗达斯的五脏六腑，才能稍稍平息自己心头之恨。

干枯的树叶在薄暮中发出沙沙的声响，仿佛害怕风会把它们卷走。她跌坐在一张长凳上。这些人真是铁石心肠，冷酷无情。她那微微颤动的嘴唇里发出的呜咽声，使人听了都不禁会心如刀绞。她痛苦地抽泣着，口水沿着唇角往下流淌。那条长凳被她的泪水浸透，象块湿淋淋的磨刀石。②

每一滴泪珠里面都包含着一个太阳系。卡瓦哈尔的妻子虽然还没有穿上孝服，但已象蝙蝠似的预感到不幸的来临……。《总统先生》里的人物的现实生活就是这样令人毛骨悚然。《暴君班德拉斯》③、《埃克塞·佩利克莱斯》④、《方法的根源》⑤以及其他许多出现独裁者形象的小说都包含着神怪故事，堪与阿斯图里亚斯的令人惊心动魄的小说媲美。

---

① 见《总统先生》第270页——原注

② 见《总统先生》第293页。——原注

③ 西班牙作家巴列-因克兰（1869—1936）于1926年创作的一本小说。

④⑤ 《埃克塞·佩利克莱斯》和《方法的根源》都是当代拉丁美洲反真头小说。

这时候，他（卡拉·德·安赫尔）感到即使有一列火车从自己身上压过去，也会觉得比这要好受些。他实在厌恶自己的处境。但是，他毕竟是条受过训练的乖觉的走狗，满足于得到的一口残羹剩饭，有一种明哲保身的本能。他堆下笑脸，借以掩饰内心的忿恨。他那双乌黑的眼睛仿佛已经看见了死神，就象一个中了毒的人已经感觉到自己的脸开始在肿胀一样。①

总统先生的面孔青绿、冰冷好似玉石，他有一双浑浊的眼睛，一双瘦小的手。他用唾液污染现实生活，比麻疯病还厉害。老百姓丧失了一切希望，他们在大街上踟蹰。街道好似一条白骨汇成的河流，街上的黑影犹如横跨在这条河上的一座座桥梁。老百姓甚至连记忆都丧失了。太阳西沉，风云骤变……。安装在小棺材似的共鸣箱上的印第安木琴，奏出了悠扬的乐声。总统先生——复活的托依尔神——要求活人作祭祀。猎捕活人的首领来了。大家齐声答道："只要你能让我们继续活下去，尽管我们自己也在自相残杀，随时都会死去。"……"我的想法跟总统先生完全一样，我拥护；我的想法跟总统先生完全一样，我拥护……"

许多作家，主要是拉丁美洲作家，都曾研究过阿斯图里亚斯这本小说。他们当中有：《两个阿斯图里亚斯》的作者爱弥尔·罗德里格斯·莫内加尔，还有恩里格·安德逊·因贝特（著有《〈总统先生〉剖析》）、保尔·维德沃耶（著有《米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯和"新小说"》）、卡洛斯·纳瓦罗（撰写过论文《〈总统先生〉里表现的社会分崩离析》），等等，下面这段话摘自

① 见《总统先生》第299页。——原注

卡洛斯·纳瓦罗的评论。

《总统先生》的内在结构中包含着一系列复杂的因果关系，这些关系最后表现为混乱的社会分崩离析的过程。这里没有一星半点积极的东西。消极的东西中一部分就是我们上面指出的一环扣一环的坏事：个人的异化造成社会分裂，同时又是社会分裂的结果；社会分裂产生谎言，同时又是说谎的结果；说谎和混乱互为因果，混乱和停滞互为因果，停滞和监禁互为因果，监禁又和个人的异化互为因果；如此循环往复，构成一个恶性循环。

因此，阿斯图里亚斯并没有杜撰任何东西。他只是把一个拉丁美洲独裁政权的真实面目赤裸裸地暴露在读者面前，让读者看到它的本质。阿斯图里亚斯没有规定具体的空间和时间，也没有讲述个别的事情，他所描写的情景可以毫不牵强地用来说明任何一个暴政的本质。

《玉米人》

米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯继《总统先生》之后又写了一部作品：《玉米人》。在这部小说里，作者继续以生花妙笔描写了危地马拉人的社会现象和美学现象。阿斯图里亚斯再一次把我国的典型环境和我们民族的民间艺术表现得活灵活现、栩栩如生。照我们看，在这部作品中，作者在刻画人物、描写景色、运用口语以及我国最地道的民间传说上使用了更加清晰明朗的笔法。米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯曾经对神话进行过搜集、整理工作，他也创作过神话。他笔下的玉米人是《波波尔—乌》式的、具有永恒生命力的人物。他们活动在危地马拉土地这座

奇妙而神圣的舞台上，一个个面孔好似干瘪的偶像，每个人都有自己的喜怒哀乐。他们生活的环境永远是春光明媚。傍晚，片片火红的晚霞遥挂天边，显得生机勃勃。

这部作品的情节十分紧张。故事发生在我国的中部。那是一块无畏的土地、充满梦幻的土地，有时干旱缺水，有时气候湿润。若是把这部作品比做为一个人，他从皮肤、外表直到最深处的五脏六腑都是我们的人、危地马拉人；就连骨骼也是用我们可爱的故乡的泥土做成的。

这里有灼热的黄金、赤鹅鹕、鹦鹉以及能在纯净的空气中点燃太阳的克查尔鸟。这里气氛神秘，在淡淡的阴影中，不时可以看到一群群印第安人（他们还对《波波尔—乌》中提到的亮晶晶的风感到震惊）的眼睛在闪闪发光。眼中噙满泪水的印第安人梦游般地彳亍在这本书里。透过这本书的每篇每页，我们可以看到人间的幻术，嗅到奇怡酒醉人的芳香。奇怡酒象小河似地四下漫流，湿润着干硬的土地。这部奇特的作品的主角是人和各种动物，他们往来于古老的神话时代的幽谷和火山之间。那里的空气散发出一股马厩的潮气味儿……。

作者塑造了大量富有魅力的形象，表现出象钻石一样光芒四射的纯粹危地马拉的特色。在这诸多的形象中，植物在这块土地上占统治地位，各种花草树木为周围的环境涂上色彩，使所有的东西产生知觉：

乌云蔽空。太阳远遁。山峦呈现一片茶青色。苍穹、空气、屋宇全部笼罩在仙人掌般的暗绿色中。宣读告示的人、躲在犄角旮旯听告示的三五成群的乡民，以及擂鼓吹号、左右护卫的兵丁都仿佛失去了肉色，披上一层青西红柿般的绿装，象煞一棵棵树木……。

这种迷离恍惚的气氛其实是很真实的。而当一些印第安人(他们的脸好似枯老的树皮，时光悄悄地在他们脸上刻下了一条条皱纹)出现在羊肠小道上时，这种气氛就显得更加真切、更加具体。书中还有梅斯蒂索人①，他们时不时地暴露出损人利己的弱点和复杂的性格。他们身上涂着一层拉迪诺人的油膏……，说到底，所谓“混血”只不过是一层没有被人体吸收的，没有融进人体的油膏，一层油漆。我国人民对他们的混血过程，对他们的起源，对多年来存在于印第安血统和地中海血统间的冲突，还缺乏真正的了解。

米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的诗人气质具有巨大的魔力，能使周围的环境变化莫测，甚至使死物幻化为人形。例如，我们在书中时常可以看到，一片泥地年复一年地长出皱纹，宛如一张老汉的面孔；或者武士们点燃起熊熊烈火，大火中连带刺的灌木也在嚎啕大哭……。作者笔下的寂静好似鲜血凝结在人们的嘴巴里。人们满怀着原始的激情。这种情感不会爆发出来，是的，不会爆发出来，而是在人们体内像鲜血一样悄悄地、不停地渗流。在秘鲁作家塞萨·巴列霍、智利诗人巴勃罗·聂鲁达以及其他一些为数不多的西班牙美洲文学代表作家的作品中，我们也曾看到过这种抒情性很强的、把现实幻化为人形的魔力。他们把具体的东西和抽象的东西结为一体，把光亮和暗影连成一气，把响亮的声音和沉重的死寂融化在一起。在下面这些段落中，我们可以更具体地看到这种巫师制造出来的怪异的气氛或神圣的气氛。

古兰德罗跑到门口，两臂伸向茫茫夜空，手指直僵僵

① 白人和美洲土著的混血种人。

的，好似一根根石笛。然后，转过身来，张开双手在病人的眼睛上晃来晃去，打算用星斗的光辉恢复她的视力。精通法术的巫医默默无语，脸上露出高深莫测的神情，仿佛平空掀起一阵阵飞沙走石，引动得人们热泪横流。泪水沾上什么，什么便变得咸津津的。泪水是咸的。人从一落地起就会哭泣，也被泪水沧得咸津津的。

在西班牙美洲人充满幻觉的脑海里，死亡一直是他们不断思考的问题。对死的问题，阿斯图里亚斯在这部作品里提出了一个尖锐的饱含诗意的见解：

动物的血在化作泥土之前，先变作植物的血；所以一个刚刚死去的人才变成青绿冰冷的。

这种事只发生在死的时候。只要还有生的乐趣，人们耳边听到的就是欢声笑语，响亮的笑声使危地马拉永恒的春光更加明媚，使印第安人更感到赏心悦目……。

在危地马拉占人口大多数的印第安人遭到种族、经济和文化方面的歧视，这一点在《玉米人》里也有所反映。在这部作品的一些章节里，我们可以读到这种野蛮的现实情况。书中的主角说过一句话，完全可以概括我们的印第安兄弟在危地马拉的处境——被压迫，遭到假仁假义或充满恶意的对待。他是这样说的：

“死上个把印第安人，根本算不了一回事。”

在这部小说里，米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯做了高度

的典型概括。其中有一个人，满脸麻子，又干又瘦，脸上没有丝毫的表情，好似一堆牛粪。寥寥几笔，作者就勾画出一个具体的人，具有强烈的雕塑性，就象一位画家抓住几点有意义的细节，把这个具体的人画成一幅艺术作品。人物维妙维肖，完全是我们在脑海里想象的那个样子。

《玉米人》这部作品刻画的人物多是受到强烈的感情的折磨。在他们那种令人咋舌的处境中，死已经没什么了不起，人们把对死亡的恐惧深深埋在心底，就象恋人把果实揣在怀里，忘恩负义的女人变为无花果的花朵……。再看下面这句话："对逃亡在外的妻子的痛苦怀念"。只用几个字就展现了一篇绝望、思念、痛苦、挣扎和失眠的故事。

再看看下面这句对克里奥约人① 的心理描写："印第安人顽固不化，拉迪诺人专好吹牛。"作者全面地描写了危地马拉，他以罕见的入木三分的笔触描绘了危地马拉的现实，在这片湿润的、富饶的土地上，在这片象烂土豆皮似的土地上，一些生着黄褐色眼睛的人走来走去，在看着我们……象下面这样深刻的现实主义段落，有哪一位危地马拉作家写得出来呢？

> 尼乔觉得自己的身体渐渐离开了躺着的地方，飘飘忽忽地飞向屋外深邃的天空。他睁开迷离的睡眼，四下张望，只见视野之内尽是一片冷冰冰的世界，手臂够也够不着，手指摸也摸不到。只有两眼仿佛望见从邈远的太空传来的信息。自从妻子把他抛弃了之后，在他内心深处也出现了一个深洞，黑沉沉的令人望而生畏。每当他悲痛欲绝的时候，眼前就现出这个令人讨厌的深洞。每当痛苦的千斤重担压得他象死囚一样耷拉着脑袋的时候，眼前就现出这个

① 在拉丁美洲出生的西班牙人。

令人讨厌的深洞。"每逢这种时候，他只好眼巴巴地望着内心的黑黢黢的可怕的深洞，直到睡魔把他征服。

此外，阿斯图里亚斯在这部作品中还描写了危地马拉人对现实生活中其他各种事物的看法。比如，作者告诉我们："只有贫贱的人，才会相信老天爷。"对于神秘的语言，危地马拉人认为："说到底，人们说出来的话究竟是什么呀？就是唾沫，是唾沫变成了话。"还有，关于醉态，作者说："在醉态中汇拢着多少千奇百怪的事！"谈到老百姓当中流传的故事，书中说："故事就象河流一样，流到哪里都要加进可以加进去的东西。"在描写悲伤的目光时，作为小说家兼诗人的阿斯图里亚斯写道："他那双痛苦的眼睛木呆呆的，好似被劈成两半的椰子。"在《玉米人》这部充满激情的抒情作品中，这部散发着酒香的奇幻作品中，上面这类表达方式简直是俯拾即是。

在危地马拉西部通往克萨尔特南戈的路上，有一处神秘莫测的圣地。那是一座终年狂风呼啸、寒气逼人的山峰。几百年来，印第安人管这座山峰叫玛丽娅·特贡峰。米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯描写玛丽娅·特贡峰的那段文字真可谓花团锦簇，充满奇幻的色彩，简直就是诗。阿斯图里亚斯笔下的一个人物说过："在我脑海里想过的事情往往就是实有其事。"在我们的诗人看来，这句话是千真万确的。作为一位诗人和一个普通人，现实世界和梦幻世界在他身上和谐地统一起来。因此，他笔下的人物既是虚幻的，又是具体的。这些人物忽而露出一副"和善的面孔"，忽而变了脸，显得十分野蛮。忽而大家聚在一起，喝得酩酊大醉，高兴得手舞足蹈，忽而乐极生悲，耷拉着脸，阴沉沉的，显得满腹忧愁，极度悲伤。

在《玉米人》这本书里，到处可以看到成群的印第安人。他

们丧失了任何希望，饥肠辘辘，面有菜色。他们终日劳作，住的地方汗臭刺鼻，弥漫着一股屠宰场的邪味。印第安人沉默寡言，对什么都无所谓。见人打个招呼也像机器人似地既没有爱也没有恨。照作者看来，他们对自己的贫困处境似乎感到心满意足(?)。他们被人称做“自然人”，借以和文明人(照作者俏皮的说法，文明人应该称为“人造人”)区别开来。不！印第安人对贫困的处境并不感到心满意足！他们从来也不感到心满意足！几百年来，他们在沉重的压迫下、在难以名状的剥削下苟延残喘；因此，在人们当中产生一种假象：似乎他们对一切都无所谓。其实并不然。反抗的火焰、复仇的火焰在他们心底熊熊燃烧。他们明白，总有一天他们要站起来，重新过上人的生活，而不象今天这样当牛做马。虽然他们愚昧无知，无依无靠，但是他们已经预见到，总有一天革命不仅会在今天封闭的危地马拉爆发，而且会席卷整个有待光复的拉丁美洲。

整个《玉米人》这部作品的情节是在一种虚幻的环境中展开的，这里“现实比梦境更加虚无缥缈”。故事发生在极其典型的印第安人居住的地方。这里的居民好似被连根拔掉的树木，一个个面带孤寂的哀愁。在这本书里，危地马拉的风土人情表现得淋漓尽致，花草树木描写得迷人心魂。此外，作者也没有忘记在这块土地上横行霸道的可耻的封建统治。“只有当一人做贼，家家失窃时，大把的金钱才会落到一人手中……。”这就是长期以来在我国存在的合伙犯罪的真实写照。少数几个家族和教会、军阀、帝国主义相勾结，霸占了所有财富，而把饥饿、凄凉留给印第安人，使他们过着无依无靠的生活。

《玉米人》这部小说处处表现出这一优点。因此，我们说：米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯在其作品中大量反映了危地马拉现实生活中最深刻、最有价值的东西。过去我们这样说过，

现在我们可以再次肯定这一点。早在一九五〇年（见拙著《三位表现本质和现实的危地马拉人》），针对如何理解什么是“我们的”，笔者曾经说过这样的话：

> 幸运的是，在我们当中还有一些人注意到了做一个危地马拉人意味着什么。这些为数不多的人了解我们的历史，再现我们的现实，探索我们未来的道路。的确，这样的人为数不多，但是具有这种善于区分是非善恶、给人以启示的强大能力也确实是难能可贵的。谁具有这种能力，就能成为一个地理和人类群体的思想、种族和道德方面的代表人物。

又说：

> 我们要申明一句：这里所说的不是粗俗的、笨拙的、乡野的‘危地马拉主义’，持这种主义的人自认为是宇宙的中心。我们所说的危地马拉主义（或危地马拉性）是指人们意识到‘他是谁’，是指通过明睿的自觉的思考弄清危地马拉人民和世界其他各国人民间的相似处和不同处，从而明瞭自己在本国、本大陆以至世界上处于什么位置。

在具体谈到米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯身上体现出的危地马拉属性时，笔者曾说：

> 米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯热情地探索什么是危地马拉的固有特征，并成功地找到了这些特征。几年前，他在欧洲时，就对危地马拉这块土地以及充满活力的危地马

拉混血种人的巨大价值表示十分自豪和自觉，在那本无与伦比的《危地马拉传说》中对此做了出色的描绘。嗣后，又在那些充满神秘色彩和乡土气息的抒情诗篇和其他作品中，继续开掘玛雅文化这口永不枯竭的矿井，从中挖掘出晶莹闪亮、光彩夺目的宝石——即流传在《波波尔——乌》中的，由千年雨露滋润的古老美洲森林里面的那些梦境和诗章。

《绿色教皇》

再往后，米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯发表了两部具有强烈社会内容的小说：《强风》和《绿色教皇》，这两部作品和《被埋葬者的眼睛》组成三部曲。联合果品公司——一家势力雄厚的美国香蕉公司——在危地马拉的存在造成一系列问题。这三部小说从各个角度探讨了这些问题。在前两部小说中，《绿色教皇》比《强风》写得更加成功，因此我们更有兴趣研究《绿色教皇》。在这部小说里，作者以敏锐的目光牢牢把握住危地马拉的现实。和其他所有作品一样，在这部作品中，作者也使用了严格的口语，即目前我国人民用来表达思想的语言。危地马拉历届独裁政权不顾国家主权和民族尊严，把土地奉献给美帝国主义者，与此同时又极力破坏这种语言，妄图使它变得粗俗不堪。尽管如此，这种语言还是那样优雅还是那样丰富多采。阿斯图里亚斯在使用危地马拉民间语言时，对我们的优秀的文学传统做出了宝贵的贡献。作者以文学家的身份、从文学的高度反复使用许多民间成语和惯用语。我们认为，如果将来有人打算研究二十世纪中叶危地马拉的民间语言的话，阿斯图里亚斯这几本小说就是第一流的语言文献宝库。

《绿色教皇》的中心人物是美国人杰·马克·汤普森。作者

说，他是种植香蕉的美国佬、手里拿着支票和利刃的大老板、在别人汗水中航行的航海家。在《绿色教皇》里，作者叙述了美国公司如何一步一步地侵占了危地马拉在太平洋和大西洋沿岸的最肥美的土地。凡是拒绝廉价出售土地的农民，都遭到暴力的剥夺。房屋被毁坏；许多农民挺起腰杆，反对外国帝国主义的入侵，从而惨遭杀害。危地马拉这一带土地异常肥沃。美国科学家西尔瓦努斯·G·莫利称之为世界上最好的良田沃土（特别是位于宽阔的莫塔瓜河两岸的土地），他认为这里的土地超过久负盛名的尼罗河两岸的土地。美国人通过收买贪官污吏（可惜，这种人在危地马拉比比皆是！）和使用暴力逐渐抢占了大片土地。小说的主要人物之一金杰·肯特在和汤普森谈到武力瓜分危地马拉的土地和居民的时候，合盘托出他的意图：

“都到这时候啦，你干吗还不学学托勒密①，大讲一番天上的星宿对人间的影响，把老百姓治得服服贴贴的？人嘛，总得分一分，有的生来只配当奴隶，有的就专门享受自由。这么一来，这些生活在此回归线以南的人还有什么说的！没话可说！野蛮人！只有当奴隶的份儿！”

阿斯图里亚斯小说中的这个关键人物后来又说，对拉丁美洲国家最好还是“以现代化的成果为诱饵”制服他们。这套想法并不新鲜，这是整个剥削阶级的典型想法。下面是他的原话：

“一手交钱一手交货，这有什么新鲜的？拿钱买文明。

---

① 托勒密，古希腊天文学家，主张地心说。

你们需要进步，我们就给你们进步，换你们地里的收成。这笔交易等于是最先进的国家替最不发达的国家理财，直到最不发达的国家长大成人。化钱买进步嘛……”

上面这些话是金杰·肯特和一个危地马拉港口区司令交换意见时说的。那位司令当然认为他言之有理，并且当即表示愿为他效劳……。后来，金杰·肯特又谈了他对两个相似的词汇之间的区别的看法。这两个词汇是emporialistas和imperialistas。① 他说：

“这是两回事。对那些愿意追随我们这些文明使者的人，我们是emporialistas；对那些见了金钩也不伸嘴的人，我们就是imperialistas。”

还是这个名叫金杰·肯特的美国人说：他们在霸占别国土地前许给人家的“进步”好比是一粒仙丹妙药，能使那些理想主义者和幻想家失去爱国的敏感……。对此，汤普森回答说：

“有些人很讲究实际。他们心里明白，所谓‘进步’绝不是劣等民族所能享有的，这些民族只配替咱们干活。可是，他们还是大谈‘进步’，目的无非是不让人家看出他们在为我们的计划的实现出一把力。”

《绿色教皇》里的人物（这里指的是危地马拉人，包括印第安人和梅斯蒂索人）根本不算人，而是不会说话的树根、骨骼，

① emporialistas意为大百货公司的老板；imperialistas是帝国主义者。

毛发和汗水。危地马拉沿海地区的疟疾把他们折磨得面色青黄。他们是树根，美国人认为，“非得把他们连根拔掉不可，把他们彻底消灭掉。荒地上要种东西了，树林子很碍事，他们正好是树林的一部分”。

书中有个克里奥约土地所有者，名叫玛雅丽。一个从美国来的不速之客爱上了她。玛雅丽对这个美国人说：

“我们需要进步，可又讨厌进步。因为给我们带来‘进步’的是你们这些不三不四的人，进步只能导致悲惨的结局。你向我求婚，我绝不答应。从我的亲人嘴里夺走食物的人，我不能跟他吃一锅饭；夺去我的亲人的土地，使他们无家可归、流浪街头的人，我不能跟他在一张床上睡觉……。”

母亲打算强逼她嫁给这个外国佬，玛雅丽（她不愧为危地马拉爱国女性的典型）说，她宁死也不嫁给他。后来，她在莫塔瓜河投河自尽了。莫塔瓜河可以说也是阿斯图里亚斯这部小说中的一个人物。说到这儿，我们想提醒读者，作者在这部篇幅颇长的小说中插进一些短诗，借以打破散文的节奏，就象是沙漠中的几片绿洲。

只有我呀，奇伯·奇伯，
会唱大河的欢歌；
独木舟是我的母亲，
我出生在莫塔瓜河。

吟唱这首歌谣的是当地的一个农民。照我们看，他是全小

说中写得最成功的人物。面对现实生活中压迫者的进攻，纯朴的危地马拉人善于做出绝妙的反应。他就有这副本领。他和人民站在一起，反对把土地交给入侵危地马拉的联合果品公司。新一代的许多男男女女也都采取了同样行动。阿斯图里亚斯在这本小说里刻画了许多人物，可是没有哪一个象奇伯·奇伯那样引人入胜。也许这恰恰是小说的一个明显的缺欠。阿斯图里亚斯创造了许多主要人物，然而这些人物的面目渐渐模糊，没有成为（他们本来应该成为）激动人心的、打动人的人物，读者不能象身临其境那样看到有血有肉的人，只能看到单纯虚构的形象。

小说中仅次于奇伯·奇伯的人物是玛雅丽。这位年轻的农妇怀着满腔义愤，奋起反抗那些藐视人民的美国佬。不过，在小说一开头，大体在前一百页左右，这两个人物就死去了。这就不能不使小说大为减色。究竟为什么作者一定要把小说里这两个主要人物从情节发展中排除出去，我们实在弄不明白。玛雅丽临死前说：

> “鲜血将染红处人绞刑的大道。梅斯蒂索人的渺小的法庭将把我们交给白人去处置。等待我们的无非是监狱和皮鞭。可是，我们要挺直胸膛，在静悄悄的土地下面等待复仇日子的到来，痛饮血酒。谁喉咙里有唾沫，谁就是害怕了。我没有这种感觉。我的嘴巴是干的。我讲起话来很镇定。你，薄荷草，战斗来临时，为我们哭泣吧。”

玛雅丽具有反抗性格和牺牲精神，她是小说里一个很有意义的形象，她为我国人民树立了一个很有意义的形象，她为我国人民树立了一个榜样。在危地马拉，一代又一代自甘堕落的

人卖身投靠外国佬，把国家典押给外国，造成我们现在的经济、社会、文化的落后状态。最后，玛雅丽投河自尽，葬身在莫塔瓜河奔流不息的泪水之中。她以英雄的行动为同胞们树立了一个宁死不屈的活生生的光辉榜样。作者用优美的散文描绘了玛雅丽自尽以前的每一个场面，使用了各种象征手法、形象譬喻和诗的语言。这就是米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯风格的一个特征。在他的作品中，诗和散文往往融为一体，形成统一的节奏，统一的情调。

在这本寓意深刻的小说中，我们看到危地马拉农民拒绝把土地廉价出售给有财有势的联合果品公司。为此，他们被撵出自己的土地。下面这段是作者描写危地马拉农民迁徙的情景。写法独特，直截了当，富有诗意。

沾满泥土的脚灼热得发疼。一块块土地过去了。赤脚。望不尽的人流。这是从庄稼地里被人硬赶出来的农民的脚。土地渐渐消逝了，迁移了，从星斗上坠落下来的土坷垃逃走了。土地失去根基，再也呆不下去了。他们没有面孔。没有手臂。没有身体。只有脚、脚、脚，用脚寻觅小路，用脚爬过陡坡，用脚走过平地，逃啊，逃啊。用脚支撑着面孔、手臂、身体，逃啊，逃啊。脚、脚、只有脚，好似带脚趾的泥块，好似带脚趾的泥团。脚，只有脚，脚、脚、脚、脚……。只见他们匆匆走过去，无处容身，走啊，走啊，脚下没有弄出声响，没有扬起灰尘，走啊，走啊，走啊。房屋陷入一片浓烟烈火，树木被连根拔掉，一半淹没在水中。周围又湿又粘，尽是大黑蚁、黑蜂、云雾般的飞虫、赤鹅鹕和猿猴。

这种排比的形式、这种不厌其烦地重复同一个词汇是危地马拉人表达思维的十分常见的方式，是典型的土著居民表达思维的方式。我们记得，在《波波尔一乌》里有几段就是使用这种说话的技巧。作为中美洲作家，阿斯图里亚斯无论是在诗还是在散文中，都巧妙地使用了哥伦布以前的说话方式，使用了我们祖先玛雅-基切人的精当的语言技巧。阿斯图里亚斯的优美诗篇《特贡-乌曼》就是这方面的经典作品。

米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯说，危地马拉“自然人”反抗香蕉公司的剥夺，是因为他们认为“自己出生的土地是甜蜜的，是无价之宝；别处的土地都是苦涩的”。在阿斯图里亚斯这本小说里，出现了一些生性寡言少语的人物（这也纯粹是印第安人的遗传），但是沉默恰好是他们讲话的一种方式。作者使用了一些用拟声词组成的句子，例如 i chos, chos, mayón, con! 这是居住在危地马拉沿海地区的黑人讲的话，是真正的充满血泪的呼喊。这句话可以译为：“外国人的手在打我们！”

在《绿色教皇》里，土生土长的危地马拉人从他们的土地上被人撵走，因为一位新的上帝——美元——莅临人间，一种新的宗教——大棒——流传开来。这些事发生在我国的热带地区，发生在一个神秘莫测的时代。一切东西都遭到破坏。人们之间交流思想时，不用语言，而是通过纯粹意会的办法，就像和巫师打交道那样。“……沉默是两个神秘的东西间的交流。是不受语言歪曲的直接交流。”是啊，我国的印第安人（这些无依无靠的人占危地马拉人口的大多数）都是沉默寡言的人。他们几乎不和梅斯蒂索人说话，不和克里奥约人说话，更不和外国人说话！这是他们对自己的不公平的处境的无声抗议。他们象牛马一样毫无权利，也没有祖国，他们的祖国被人夺去，成为一个附属国……。

在《绿色教皇》——绿色教皇是冷酷无情的上帝，亦即美帝国主义(福斯特·杜勒斯有一次恬不知耻地说:“我们没有朋友，只有利益”)——里，我们看到危地马拉农民的农具被剥夺，生路被断绝，因为在我们的祖国（它是个优美的地理——人文单位，本应享有更美好的命运),当局卖身投靠外国人，法庭大不了是个垃圾堆，一个废纸垃圾堆。这些事发生在一个炽热的现实环境中。

……天气闷热，他们脸上的汗粘糊糊的，沾得满脸灰尘。海边上，空气、大地热烘烘的，宛如一团烈火。满天红霞好似把他们包围在烈焰飞腾的大火之中。远处，红艳艳的天空象朱砂，象红布，象野玫瑰，象鲜血流过婀娜多姿的香蕉林，漫延到平原、辽阔的田野，直到海边。茫茫大海上覆盖着明净如水的苍穹，闪烁着三五颗明星。

跋

上面我们简要地分析了米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的几本最重要的小说。从中可以看出，阿斯图里亚斯熟练地掌握了我们民族的语言，对我国的现实生活有着极为深刻的认识。阿斯图里亚斯一针见血地指出了危地马拉以至中美洲其他国家面临的许多最尖锐的问题，并把这些问题赤裸裸地摆在读者面前，在文学领域（这是一个很起作用的领域）里为解决这些问题贡献了一份力量。他指出，在这种现实生活中,“歪门邪道统治一切，谁要走正道总不免会遭到失败”。摆在我们这些一心要“走正道”的人面前的只有流亡、监禁或者死亡。几年前，在

霍尔赫·乌维科独裁统治时期，阿丰索·奥兰特斯曾经指出，“祖国向真正的危地马拉人仅仅提供了三样东 西：encierro，entierro或者destierro……”。① 这句话说的多么好啊！

某些研究米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯大量小说创作的学者们对他的小说提出批评。他们说，这些小说没有提出具有革命性的解决问题的办法，结局多多少少带有失败主义的情绪。对此我们不敢苟同。我们认为，他的小说对社会问题进行了揭露。有这一点，就足够了。还有些人（包括危地马拉人和外国人）对作者的政治态度，对他的摇摆和弱点提出非议。例如，有人指出，阿斯图里亚斯在一九三二年写完《总统先生》，可是没有立即出版，而是小心翼翼地隐藏了十四年。同时他又为暴虐的统治者霍尔赫·乌维科出力报效。在他主持的“空中新闻”广播节目中曾颂扬过乌维科，这样做实在太过份了。事实上，正是一九四四年十月兴起的危地马拉革命运动把阿斯图里亚斯从窒息人的独裁瘴气中拯救出来，全国人民也都是如此。此后，他被委任为外交官，这才得以放开手脚从事文学创作。这一段是他最美好、最多产的时期。经过十年 的 民 主 政府（1944—1954）以后，帝国主义破坏了我国的宪政，操纵并资助其傀儡卡斯蒂略·阿马斯② 入侵我国。米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯度过几年的流亡生活（我们所有和革命政权站在一起的作家都有这样的经历）。但是，后来他接受了卖国“政府”的委任，当了驻法外交使节。尽管他在晚年有这样的弱点，我们依然认为他是一位伟大的作家。这篇探讨阿斯图里亚斯几部主要小说

---

① 即“监禁”、“埋葬”和“流放”。

② 阿马斯，美国的走狗，于1954年 6 月18日率兵从洪都拉斯分两路侵入危地马拉，迫使进步的阿本斯政府辞职。

的评论即证明了这一点。

一九七四年写于墨西哥

刘习良　译

陈光孚　校

阿斯图里亚斯作品中的现实和非现实

〔墨西哥〕**阿赖德·弗帕**

多少现实都化为梦幻，真令人难以想象！

《小阿拉哈多》

关于米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的作品，有人说是现实主义的，有人说是超现实主义的。有人说，作者忠实地反映了严酷的客观现实；也有人说，作者逃避现实，专写一些荒诞不经的东西。有人说作者有政治倾向，有人则说作者在变魔术。看起来，他的作品中包含的现实成份和非现实成份不相上下，因此最适宜于用来探索这两种成份之间的关系，划清这两种成份之间的界限。这是两种表面上互相矛盾或互相混淆的观察或感觉的方式。研究一下两者的关系会是很有意思的事情；当我们发现非现实的东西有时比现实本身能够更生动、更有力地反映现实时，同样也会是很有意思的。

现实和非现实的对立是常见的现象，“现实主义”实际上是不存在的。但是，不同作品的确包含着不同程度的现实成份；

不同作家对现实主义具有不同的偏爱。判断一部作品需要看它以什么方式和在多大程度上反映、掩盖或歪曲现实。在米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的作品里，这两方面都表现出千差万别。他的著作包括散文作品和诗歌（这里指的是韵文）两部分。有的作品讲的是遥远的过去，有的讲的是眼前的事情。他笔下的人物，有的来自日常生活，有的纯粹是幻想的产物；有些人物具有具体的向往，另一些人物只有混乱的梦幻。殖民地时期的西班牙和天主教世界、马雅-基切人的神话世界代表过去；美国垄断集团的统治、最卑微、最受欺压的危地马拉人的生活则代表现在。还有些故事没有明确的时间，可能发生在昨天，可能发生在明天，也可能永远不会发生……。

关于阿斯图里亚斯的语言（语言是他的作品极其重要的一个方面），也可以提出同样的看法。他使用的词汇，有些来自日常用语，对话是危地马拉的俗话和惯用语；有时候他又调动一切手段——古语、极度的夸张、异乎寻常的比喻——造成繁复华丽的巴罗克风格。甚至有时根本不考虑语文的限制，搞一些单纯的文字游戏，作者奇特的言辞往往出人意料。

上面简要地谈了一些观点。根据这些观点，我想进一步谈谈米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的作品。

现实主义的诗歌和充满诗意的现实

和大多数青年作家一样，米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯早期的作品是诗歌。目前，由于阿斯图里亚斯作为小说家享有盛誉，人们很少谈论他的诗作。其实他一生中始终没有放弃诗歌的创作。姑且不谈阿斯图里亚斯的诗歌本身的价值，首先应该看到如果没有写诗的功底，他的散文也不会写得象现在这样

精彩。直到今天，阿斯图里亚斯的散文作品还在节奏、音调和韵律方面从写诗的经验中获益匪浅。

有人说，诗歌是最难接近现实的艺术形式，至少诗歌反映的现实是歪曲了的现实。此话也不尽然。米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯早期的诗作具有相当多的现实主义因素。他通过一系列人们熟悉的形象反映了青年人共同的感情；他笔下的景色保持了大自然的本来面貌；他以色彩缤纷、温柔可亲的危地马拉为背景描绘了民间节目和温情脉脉的家庭生活。从民间艺术出发到对古代神话进行深刻的再创造，阿斯图里亚斯走过一条漫长的道路。

到了一九四九年，阿斯图里亚斯才把零散的诗作汇集成册，交付出版。这部题为《云雀的鬓角》的厚厚的诗集前面有一篇阿方索·雷耶斯① 撰写的序言，题目是《诗的响箭》。阿方索·雷耶斯认为，阿斯图里亚斯是一位“真正的诗人”，说他“对诗歌进行了大胆的探索”，他的诗作“感情真挚，十分独特”。这部诗集包括阿斯图里亚斯三十年间的作品，水平参差不齐是可想而知的。但是，我们从中可以看到一个发展过程；可以看到有哪些题材在作者后来的作品中得到充分地展开，有哪些作者不熟悉的题材后来没有进一步展开；还可以看到阿斯图里亚斯特有的语言——把诗巧妙地融入散文的语言——的形成过程。

在诗集的第一首诗里，诗人感谢母亲把他抚养成人，成为

一个充满人情味的现实的人

他表示愿意回到故土（当时，年轻的阿斯图里亚斯离开家门，

---

① 阿方索·雷耶斯（1889～1959年），墨西哥作家。

开始第一次赴欧远游），但不是名利双收，携眷归来。而是作为

……一个
自食其力的人回归故里

从这里可以十分清楚地看到青年诗人的向往是很现实的。“充满人情味的现实的人”和“自食其力”这两句话表明作者主张人类友爱，追求社会正义。这种思想后来又表现在米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的小说中。然而，作者用来表达这种感情的语言还不能算是严格意义上的诗的语言。

阿斯图里亚斯在这一时期写的诗，和当时整个西班牙美洲的诗歌相差无几，还没有表现出独特的风格。他创作的一些表现家庭生活的回旋诗和叙事歌谣与智利女诗人卡夫列拉·米斯特拉尔① 的作品颇为相近，功力也不相上下。另外，通过鲁文·达里奥和现代主义，他还受到法国诗人的影响。此时，诗人开始在表现本乡本土的风俗习惯方面找到自己的创作天地（至少从表面来看是如此）。这也促使他寻求一种更有自己特点的独创的语言，这些初步形成的特点在作者后来的散文作品中得到很大的发挥，作者大量使用民间语言，表现广阔的现实生活。

在二十年代的一首诗里，作者写下这样的句子：

Lumbre de candela
y olor de canela②

① 卡夫列拉·米斯特拉尔（1889～1957年），智利女诗人，1954年荣获诺贝尔文学奖。
② “烛光、桂香”。

在描写女人的嘴唇时，某些年轻诗人常用“葡萄美酒”、“玫瑰花瓣”一类的词。而阿斯图里亚斯不落俗套，首创出所谓“鬼怪体”的诗句。

su boca de chayes
partida en dos ayes①

我认为，阿方索·雷耶斯所说的阿斯图里亚斯“对诗歌进行了大胆的探索”，不是指他的十四行诗写得清朗明快，也不是指某些诗歌音调铿锵，而是指某种新鲜的东西，特别是在对话体作品中表现出的某种新鲜的东西，阿斯图里亚斯称之为“鬼怪体”。所谓“鬼怪体”即是在作品中运用一定的戏剧形式，发挥想象力运用鬼怪形象。民间歌谣对阿斯图里亚斯的创作也有一定的影响。尤其是在他的八音节诗《傲慢之王》和其他一些诗作中，这种影响十分明显。许多和他同时代的诗人，特别是加西亚·洛尔卡② 都受过这种影响。然而，这种影响勿宁说是表面的。米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的独到之处、新鲜之处在于他灵活巧妙地把童稚的想象、荒唐的遐想和传奇的片断编织在一起，造成一种荒诞离奇的气氛。此外，他还无拘无束地使用双关语、象声词、绕口令、叠韵，使作品更为生动。

在创新中，阿斯图里亚斯还借重了民间语言，把从活人口中撷取的现实词汇和自由运用幻想结合起来。这种表现形式最明显的例子是《印第安人弹奏的木琴》。在具有浓郁的民间色彩的迭句中，经常插入一些可称为超现实的形象：

---

① 直译为：“小嘴好似玻璃碎片儿，
‘啪’地一声分为两半儿。”

② 加西亚·洛尔卡（1898～1936年），西班牙诗人、戏剧家。

满天繁星，木琴咕咕作声……

是母鸡下蛋吧，
你闹得真欢！
　　来吧，快来下蛋！

满天繁星，木琴咕咕作声……

太阳好似雄鸡，
横跨在你身上，映得你满身血红。
满天繁星，木琴咕咕作声。

下个蛋啊，
你闹得真欢！
　　来吧，快来下蛋！

是毒蛇蜕下旧皮，沙沙作响！
是瓷碗搅拌可可，丁丁冬冬！
是风吹落叶！
是细雨蒙蒙！
琴键懒洋洋地咀嚼口香糖，
骏马咬动嚼子莆莆哀鸣。
鹦鹉吵架，轻轻地叹一口气，
蛛丝沐浴着月光微微抖动。
女人怀抱婴儿匆匆走过，
留下窸窸窣窣的脚步声。

下个蛋啊，
你闹得真欢！
　　来吧，快来下蛋！

黑色的椰壳杯蒙着肠衣，苍蝇在里面潜游、飞翔……
嗡嗡哀泣。
绿衣鹦鹉吵吵嚷嚷，
丘鹬似烈焰啪啪作响。
蜂虎漫天飞舞，，
森松特鸟齐声欢唱。
啄木鸟声声鸣叫，蜂虎来回飞翔，
丘鹬啪啪作响，鹦鹉婉转歌唱。

下个蛋啊，
你闹得真欢！
　　来吧，快来下蛋！

接着，诗人列出一长串形象，烘托出新生的植物世界的光怪陆离的景色。

天摇地动，一片红光，
山丘、木棉、村落左右摇晃，
灾变把绿色的脚印，
留在狂舞的仙人掌上，
象混沌初开，
万物披上晶莹的新装；
象声音初现，

万物披上晶莹的新装。

……

诗人始写一个村庄（或一户人家），然后笔锋一转，描绘了大地的景象。接下去，反复使用son（“声响”）这个单调的词儿（在危地马拉农村节日中，村民惯用son这个声调凄凉的词儿来伴唱）。

石头在水下的声响，
小鹿在风中的声响，
杂乱的舞步的声响，
……

有时，作者反过来把庄严的抽象概念化做亲切可爱的形象，在一首十四行诗里，诗人是这样描写“祖国”的：

祖国啊，
你是雪白的蜂蜜，
甜美的桔林。

阿斯图里亚斯最著名的诗作之一是收入《云雀的鬓角》中的《特贡一乌曼》。这首诗精彩地再现了失败的印第安武士和胜利的西班牙武士交锋的情景。这是一首气势磅礴的史诗。诗人使用了造成音调铿锵的修辞手段——重复法、近似韵、谐韵、灵巧地使用相近的元音——烘托气氛，诗中响亮的音调甚至比词义本身更有分量。

特贡一乌曼，绿塔的武士，
绿色的、绿色的高塔武士，
绿色的、绿色的、绿色高塔的武士
印第安人，
不计其数的印第安人，
似十万黑蚁，列成纵队的印第安人。
万支利箭密如彤云，
千只弹弓宛若剑林，
七千小炮，千柄利刃；
群山间，似蝴蝶鼓翼，
冲下山头，蚁群般的武士们。

特贡一乌曼，绿羽的武士，
绿色的、绿色的长羽武士，
绿色的、绿色的、绿色羽毛的武士；
绿色中，格查尔鸟摆开阵势，
激战中舞动双翅；
玉米棒似暴雨从天而降，
火鸟嘴下，
玉米人遍体鳞伤，
挣扎在乱石之中，
逃不脱死神的密网。

格查尔乌曼，绿羽的武士，
绿色的、绿色的、绿色长尾的武士，
绿色的利箭发自绿塔，
绿色的花纹刺满全身。

特贡一乌曼，铜鼓的武士，
鼓声咚咚，
似晴空霹雳，
大鼓内外，
蒙着牛皮，
里里外外，
蒙着牛皮，嘣、嘣、嘣楞嘣，
嘣、嘣、嘣楞嘣、嘣、嘣、嘣楞嘣，
嘣、嘣楞嘣，嘣、嘣、嘣楞嘣，
嘣、嘣、嘣楞嘣，嘣、嘣、嘣楞嘣。
木鼓声声，
似阵阵雷鸣，
木鼓声声，
似铁豆撒进空桶
特嘭嘭、特嘭嘭，是木鼓声，
特嘭嘭、得嘭嘭，是木鼓声，
特嘭、得嘭嘭，特嘭、特嘭嘭，
特嘭嘭、特嘭嘭，特嘭嘭……

关于特贡一乌曼和佩德罗·德·阿尔瓦拉多① 的会面，诗人是这样描写的：

特贡一乌曼！

---

① 阿尔瓦拉多，十五世纪末生于西班牙的巴达霍斯。随同征服者科尔特斯征服墨西哥等地。1541年死在墨西哥。巴达霍斯原属埃斯特富马杜拉省，故诗中称他为“埃斯特富马杜拉的雀鹰。”

默不做声……

面色阴沉，好似夜空，
伫立在阴影里，伫立在黑暗中，
暗野无边无际，
面如死灰，羽毛下垂。
埃斯特雷马杜拉的雀鹰，
张牙舞爪，挥动长矛……。
眼中无泪呼唤谁？
耳边无风呼唤谁？
呼唤谁……，呼唤谁……？
特贡—乌曼！格查尔乌曼！

烈焰裹身，呼吸未断，
全城反抗，惨遭血染。
木鼓声歇，钟声震动全城，
蜂鸟振翼，揭起自由的火种，
格查尔鸟啊，揭起甜蜜的火种，
满城人扯开嗓门，
齐声高唤：加皮丹①！
不是鼓声！不是特贡！
咚咚的钟声将你呼唤：
加皮丹！

限于篇幅，笔者不打算对这首诗进行分析，更不想对米格

① “首领”。

尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的全部诗作进行分析。我只想提醒读者注意这些诗句，从中可以看出诗人多么熟悉危地马拉的景色和神话，还可以看出诗人是怎样对这些景色和神话进行艺术加工的。诗人笔下的景色光彩四溢，诗人笔下的人物也相应地达到史诗化的高度。

在长诗《春夜不眠》（西、法两种语言对照本出版于巴黎）中，阿斯图里亚斯再次描绘了印第安世界。诗人称赞马雅—基切诸神创造了艺术家，这首长诗直接受到印第安诗歌，特别是《波波尔—乌》的影响，保持了史诗的格调。

梦幻与现实

在创作第一首诗的前后，阿斯图里亚斯整理撰写了《危地马拉传说》和《小阿拉哈多》（据扉页上的说明，《小阿拉哈多》"出版于"一九六六年，即写成三十年之后）。在这两本书以及《总统先生》（初稿完成于1923年）中，读者不难看到上面列举的阿斯图里亚斯诗作的特点。后来，这些特点又体现在《玉米人》和作者后期的作品中。

很多人把遐迩闻名的小说《总统先生》称为现实主义作品。然而，小说开头的一段描写却达到了与《特贡·乌曼》相同的效果。这段话是："发光吧，鲁兹贝尔，发出你顽石的光芒！敦促人们作晚祷的钟声不停地敲着，犹如喃喃的祈祷声在耳际回荡。在这白天和黑夜交替，阴暗与光明更迭的时候，这声音听起来使人更加觉得压抑。发光吧，鲁兹贝尔，在腐朽的基础之上，发出你顽石的光芒！发光，发光……发出火光……火光，发光……发光，火光……。"由此引出一段动人心魄的描写，叙述乞丐们如何含悲忍痛地躲在天主教堂的门廊下面。

在《小阿拉哈多》第三部的叙事当中，作者穿插进一些饶有风趣的“鬼怪式”语言，构成一段段小巧的短诗。例如，“克拉罗先生是号手，克拉腊夫人是号手，一家人全是号手。他们打扮得光彩夺目，好似天上的星斗。海兰色的羽毛闪闪发光，轻盈的体态宛如柔钢。嘴巴黑，眼睛黄……”。这些简短的描写仿佛是插入长篇叙事当中的几首间奏乐。

《危地马拉传说》可以说是一部诗集。作者从一开头就倾注了全部激情，并对全书进行了精雕细刻。书中非现实的语句几乎俯拾即是。为了说明这一点，我们随便举一两个例子。“多少条河流的舌头舔过这座城市，一点点地把城市带到远方？城市慢慢地顶不住了，梦一般地变得飘飘忽忽，象远古的海市蜃楼一样消散在河水中。这就是‘镜泊市’或者叫瓜卡马约……。”再看一段：“出事了。树干险些从树根的掌中跌落出去。树根不知道手指间出了什么事。随着大地的颤动，树根紧紧缩在一起，树干象织布机似地抖动着。但愿这是一场梦……。”

米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯这第一部著作在欧洲出版后（1930年出版于马德里，1931年出版于巴黎，译者是弗朗西斯·德·米奥芒德尔），在读者中引起很大反响。对西班牙读者来说，书中某些传说讲的是他们熟悉的事情（殖民时期的情况），甚至在风格上也是重复了旧的编年史；但另外一些以印第安诗歌为兰本的传说讲的则是一个不为人知的世界、一个令人惊叹的世界。在法国，这部书引起了更大的震动。保罗·瓦莱里在那封多次被人引用的信中表达了这种惊讶的心情。他说：“杂七杂八的花草树木、印第安人的魔法、萨拉曼卡的神学统统混杂在一起”，确实把他迷住了。西班牙美洲的两种生活源泉互不干扰地体现在《危地马拉传说》这本书里。有人说，作者打算通过对家乡故土及其渊源的深刻的再认识开拓出自己的创作道

路。阿斯图里亚斯没有引径据典、卖弄学问（当然透过这本书可以看出作者进行过研究，具备这方面的知识）；他靠的是诗人的直觉，从自身找到对这一现实（对他来说，这一现实既不陌生也不疏远）的反响。

米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的童年是和父母在危地马拉内地度过的，因此他非常熟悉印第安人的生活。后来，全家迁到危地马拉城，开了一爿店铺。常有一些脚夫运粮食来，在铺子里寄售。卸完粮食脚夫们就借宿在阿斯图里亚斯家那所殖民时期的大宅院的后院里。每天晚上，阿斯图里亚斯从他们口中听到许多故事、传说和神话，知识愈来愈丰富。年轻时，阿斯图里亚斯考取法律硕士学位的论文题目就是《印第安人的社会问题》。那是在一九二二年，当时几乎还没有什么人关心这个问题。不久，阿斯图里亚斯在巴黎向乔治·雷纳德学习中美洲的宗教和神话。还和J.M.冈萨雷斯·德·门多萨一起翻译了雷纳德的法文本的《波波尔—乌》。他没有专门攻读过人种学或人类学，但是作为作家，他具备这方面的必要的修养，能把历史文献和现实经历结合起来。美洲印第安人大部分没有什么进化，所以，米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯创作的许多优秀故事不受时间的限制，可以视为现实的题材。惟其如此，他的小说往往有一种远离现实的梦幻性质。“梦”这个词一而再、再而三地出现在阿斯图里亚斯的散文作品中。这是作者及其塑造的人物一种感觉的方式。在《总统先生》里，作者用“半梦半醒”来形容乞丐的逃亡。《玉米人》里有个人物说：“不知道我是看见了，还是梦见了。”即使在最接近现实的小说《绿色教皇》中，作者也把“做梦”说成是危地马拉人固有的特点，并以之和美国人的求实的现实主义相对立。在未来的“绿色教皇”——美国香蕉公司利益的代言人——和漂亮的玛雅丽之间有这样一段对话：

“你说起话来好象是在做梦。”

“干吗要醒着呢””

“一个人总做梦，我想，算不上是聪明人吧。”

“杰，你们美国人每时每刻都睁着眼。可我们不。我们白天黑夜都在做梦……。”

接着，杰·马克·汤普森说：

“象我这样的人，是不能离开现实的。什么都得实实在在。”

最后，玛雅丽万般无奈，投河自尽，做了牺牲品。可她还是始终一贯，死也是一场梦……。

谈到《危地马拉传说》时，瓦莱里说，这部作品是“故事—梦幻—诗歌”。他还指出，这部作品有如一面“滤光镜”，也就是说，具有幻化的效果。

在阿斯图里亚斯的十部长篇小说和短篇小说集中，恰好有五部大体上可以称之为虚幻小说，即非现实小说，另外五部是现实小说或故事。这是耐人寻味的。当然，应该看到在这两类作品中，都存在着相反的成份。阿斯图里亚斯的第一部作品（《危地马拉传说》）和最后一部作品（《里达·萨尔的镜子》）之间相距大约四十年，两部作品写的都是传说，极为相似，后一部几乎可以说是前一部的续集。这也是耐人寻味的。就连这两部作品的引言部分也颇为相似。《危地马拉传说》描写“美洲中部深埋在地下的城市”，层层叠叠的古城；《里达·萨尔的镜子》描写有几百年历史的城市，远古时代创立的城市和“沉睡的风

光”。从两本书中讲的故事来看，有些取自殖民时期的编年史，散发着浓厚的宗教气息（例如，“……口诵圣辞的僧侣、以上帝名义赌咒发誓、兵戈相见的骑士和军官……”；再如，“十七世纪末到‘印度’来的西班牙人……”）；有些取自印第安神话（例如，“酋长走过时，身着黑衫的主祭人把一支蓝箭放在他的手里”；再如“制作神像、监守骷髅的‘雨神’躲避开那些白皮肤的象蛆虫一样的白人”）；还有些故事没有时间。例如，《里达·萨尔的镜子》是这部同名短篇小说集中最优美的一篇故事。讲的是一次乡间村民欢庆节日，是现在的事情，可是带有殖民时期传说的味道。不论是《危地马拉传说》还是《里达·萨尔的镜子》，所有的故事都以“莺歌燕舞、花果飘香、五彩缤纷”的国家为背景，这就是危地马拉风光。

在米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的全部作品中，随处都可看到危地马拉风光。尽管作者多次远游，长期侨居在欧洲和阿根廷，但是没有一部小说、一篇故事不是描写危地马拉的。在诗作中，阿斯图里亚斯抒发了旅途情思，歌颂、怀念异国的土地（从优美的希腊十四行诗到歌唱阿根廷的《南方是多么高亢》）。但是，他的散文作品（其中只有一本描写罗马尼亚的书，其中也穿插进几首诗）则全然是描写危地马拉的热带风光，或则景色宜人，或则酷热难挨。阿斯图里亚斯凭借着记忆，尤其是童年的记忆描绘出危地马拉风光，同时进行了虚幻化的艺术加工。

传说中提到的人物，有许多来自人们熟悉的民间故事。比如，乘姑娘们不防备剪掉她们辫子的卡德霍、搭乘画在粉墙上的小船去航海的塔吐阿纳；还有颂布雷隆（大帽子），此人生下来象只滴溜儿圆的大蘑菇，圆帽底下藏着魔鬼……。总之，在作者的回忆和想象的世界中，“孤鬼游魂、神怪妖魔”自由自在

地东游西荡。

《小阿拉哈多》也可以归入传说一类。全书包括三篇虚幻的故事，其中一篇采用自传体形式。三个故事通过以三种不同面目出现的虚构的中心人物勉强地联系在一起。小阿拉哈多是个孤儿。阿拉哈多家族的其他成员均“不知去向”，只剩下他孤身一人。在那座空荡荡的宅院里，人们日夜盼望他们归来。每天晚上，“梳着辫子、蓄着稀疏胡子”的男仆们燃起白银烛台，“絮絮叨叨的女仆们收拾好铺着羽毛垫子的宽大舒适的床铺，还把气味芬芳的木片偷偷地塞到床下……”。这户人家信奉“恶贼神”，这一点确是违拗常理，亵渎神明……。小阿拉哈多是个好奇心强的孩子，他把“乞丐湖”上打渔人讲的神奇故事当成真事。《小阿拉哈多》的特点在于它讲述的不是西班牙殖民时期的事情，也不是印第安人的事情，而是以没有指定时间的危地马拉为背景，书中现实的东西出现在非现实的环境中。谈到米格尔·安赫尔·阿斯图里亚作品中的超现实主义，应该说，《小阿拉哈多》和《这样的穆拉托姑娘》① 表现得最为突出。但是，仅仅说作者在构思时考虑到超现实主义的情趣，那是远远不够的。重要的是指出来哪些因素构成作品中的超现实主义，或者说哪些现实的片断构成非现实的乐章。

超现实主义的特点在《这样的穆拉托姑娘》中显得更加突出。这本新近出版的书颇受读者欢迎，特别是两年多以前译成法文，在法国出版，获得极大的成功。面对现实生活，当代艺术是相当走运的。当代文学的这个极其重要的流派，无论称它是超现实主义的新萌芽也好，还是荒诞文学、反小说或者“巫师回潮”派也好，总之是逃避现实的。“梦幻”（即运用心理分析

① 穆拉托系指混血种人。

的手法，或者只是简单地给现实罩上一层迷雾，把现实的轮廓变得迷离恍惚）是这一流派的极为重要的一个方面；而魔幻（另一种改变现实的手法）在非现实文学中所占的地位和梦幻大体相当。就米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯来说，有些以这种方式构思的作品更多地运用了“梦幻”手法；有些更多地运用了“魔幻”手法。这两种手法是有区别的。使用梦幻手法塑造的人物处在朦朦胧胧的梦游状态，这些人物“面目模糊不清”，对自己把握不定；使用魔幻手法塑造出来的人物则是另外一种样子。在梦幻中，人物可以消逝，“不知去向”，象阿拉哈多一家人和《玉米人》中的某些人物。在魔幻中，人物会发生根本变化，如《这样的穆拉托姑娘》中的妮妮洛赫可以变成侏儒，也可以变成巨人，尤米可以变成箭猪。在梦幻中，很难插入喜剧情节；在魔幻中则可以出现十分诙谐的场面。举例来说，《玉米人》可以说是梦幻式的作品，是描写梦境的书；《这样的穆拉托姑娘》可以说是魔幻式的作品。进一步说，和其他虚幻小说相比，《这样的穆拉托姑娘》中抒情性、欣赏性和诗情画意的描写比较少，而对流浪汉生活、人物行为和性的描写则比较多。

《这样的穆拉托姑娘》再次讲述了为了发财把灵魂卖给魔鬼这样一个古老的传说。只是在这本书里，塞列斯蒂诺·尤米出卖的是他可怜的老伴儿妮妮洛赫，魔鬼是美国玉米叶魔鬼，名叫塔索尔。穆拉托姑娘是个恶人，是她把淳朴的尤米引上堕落的歧途。可是，真正恶的象征还是金钱，金钱玷污了一切，腐蚀了一切。在这部神神鬼鬼、变化莫测的作品中，人物都是普通的老百姓，说的是简单的家常话，过的是普通的、常见的穷日子。

火鸟嘴下

这些“玉米人”和神话中的人物是多么不同啊！然而直到失败，他们仍然保持了英雄气概。印第安人的失败是个持续不断的过程，是悄悄到来的，宛如一曲悲壮的挽歌。小说第一部份集中描写为了保卫神圣的玉米，印第安人和拉迪诺（即克里奥约人或梅斯蒂索人）玉米种植农进行的斗争。拉迪诺人肆无忌惮地放火烧荒，火光冲天，“月色昏暗……”。对垒的一方是印第安部族（包括加斯帕尔·伊龙酋长和他的部下、萨卡通一家人、特贡一家人、巫医和萤火大师），另一方则是恰洛·戈多伊上校率领的兵丁以及村民。书中叙述的事件（如酋长中毒、萤火大师惨遭屠戮）经过艺术加工，和神话交融在一起。书中也有上面谈到的人物“不知去向”的情节，可是消逝的人物还可以在另外一种形式下重新出现。为了偿还父母欠下的孽债，马乔洪神秘地失踪了，后来又混身上下金光闪闪地在焚烧玉米地的烈焰中纵马驰骋。有一天，他父亲下令在肥沃的玉米地里点起大火，并仿效马乔洪的模样只身投入火海。加斯帕尔·伊龙在大河中消逝了。有人杀死身历七劫的梅花鹿，巫师也随之一命身亡，原来他们本是两位一体，到第七次放火烧荒的时候，戈多伊上校遭到报应。表面看来，他是自寻短见，其实有一双黑手、一双“黝黑的手”把他和那匹坐骑举起来，缩成如一块“糖果”一样大小。有的人东躲西藏，逃亡他乡，象玛丽娅·特贡。她那位双目失明的丈夫上天入地，到处寻她。还有些人在疯狂、醉酒或睡梦中消逝不见了。

在这本梦幻式的小说中，完全属于现实的东西是印第安人长期受苦受难的经历。他们时而表现得软弱无力，逆来顺受，时而又残酷无情。千百年来，他们沉默寡言，唯一的慰藉就是

躲入魔幻世界中去，因为只有魔幻世界才能不停地改变着不堪忍受的现实生活。

社 会 现 实

米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的第一部长篇小说 是《总统先生》，他的小说中至今最为读者熟知和推崇的也是《总统先生》。一九二三年，阿斯图里亚斯第一次离开危地马拉。在国外，他创作了一篇题为《政治乞丐》的长篇故事，准备拿去参加一次比赛，但未能及时赶到。一九二〇年，独裁者马努埃尔·埃斯特拉达·卡布雷拉① 统治了危地马拉二十二年后终于倒台。阿斯图里亚斯出生在独裁统治时期，在卡布雷拉的黑暗统治下度过了大约二十二个年头。在他童年、少年和青年时代的记忆和印象中充满了独裁者的形象及其恶劣影响，笼罩着一片阴影。作者身临其境，感受至深。对这段生活，他有切身的体会，用不着想象和推理。因此，小说中对独裁者本身的直接描写虽着墨不多，但却刻画得入木三分。小说通篇描写的是这个无处不在、无所不能的独裁者的影响和他带来的恶果，这就是人们的害怕情绪，有时是恐怖心理。全书情节围绕着随心所欲的独裁者展开。在危地马拉这样一个苦难深重的贫困国度里，他可以随时改变人们的命运。《总统先生》为独裁者勾勒了一幅逼真的画像，忠实地反映了那个时代和生活环境。这部小说不是文献记录，而是时代的见证。它不是严格意义上的历史小说，其内蕴更为深广。《总统先生》问世时，危地马拉另一个独裁者刚刚倒

① 卡布雷拉是危地马拉的独裁者，于1898～1920年任危地马拉总统，对危地马拉进行了长达22年的独裁统治。

台①。此后，在西班牙美洲又有一些独裁者登上统治者的宝座，又从宝座上跌落下来。《总统先生》至今仍有生命力。这是因为作者在反映现实生活时，不是单纯着眼于一地的风土人情，而是以其自身的痛苦经历揭露了现实生活。尽管时过境迁。美洲的独裁者换了一副面孔，小说中反映的现实生活仍不失其重要意义。值得注意的是，作者没有使用自己的话、表白自己的思想来揭露现实，而是通过人物的态度（往往是俯首贴耳、逆来顺受），通过人物的言谈话语、悲伤忧愁、贫病交加的生活以及他们受到的残酷的不公平待遇……来揭露现实。在《总统先生》中没有一个人物奋起反抗；也许正因为如此，才在读者的内心深处激起反抗的情绪。

《总统先生》使米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯成为一位“有倾向性”的作家。但是，又过了好多年作者才再一次直捷了当地触及社会题材（至于含蓄地描写社会题材，作者一直是这样做的）。这就是人们常说的“香蕉三部曲”。这里，作者描写了几乎包括几代人在内的神话传说。

阿斯图里亚斯本来打算从不同角度描写一个在美国的经济控制下难逃厄运、日益没落的国家的历史，但是作者这一雄心勃勃的目的并未完全达到。构成三部曲的小说——《强风》、《绿色教皇》和《被埋葬者的眼睛》——在质量上参差不齐，情节的描写有时流于肤浅。整个故事从两个侧面，或者说从三个侧面展开，即征服者、征服者的帮凶和受害者。透过小说的虚构，读者可以看到确凿的史料和明显的经济渗透的情况（这种情况在拉丁美洲，特别是在中美洲是屡见不鲜的）。从小说的若干人物身上，读者可以辨认出活跃在这段颇有戏剧性的历史上的真实

① 指霍尔赫·乌维科，此人于1931年～1944年任危地马拉总统。

人物。在米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的小说中，第一次出现了国际资产阶级的人物形象。同时，作者明白无误地在小说中写出了他希望证明的论点、他所维护的事业和他所反对的立场。三部曲具有过于明显的“倾向性文学”的性质，这一点有损于小说的艺术质量。米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯固然没有象瓦莱里担心的那样写出类似《侯爵夫人五时出门》那样的作品；但他却写下了成百成百的类似的词句，移入布满香蕉园的热带的危地马拉。

为了不落俗套，作者没有把人物过分明确地分成“好人”“坏人”。然而，作者往往只是从外部观察现实，照像式地捕捉生活，用新闻式的语言再现生活，没能摆脱新闻工作惯用的解说口吻。米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯并不熟悉强大的美国托拉斯的真实情况，不熟悉经理、银行家、百万富翁的生活，因此把握不住这种生活，也就不能再现这种生活。另一方面，作为代表人民的人物同样显得很刻板、过于理想化。相反，这三部小说中的几十个次要人物反而形象逼真，有些颇能打动读者。他们当中有乞丐、患病的老人、弃儿、瞎子、瘸子、驼背、傻子、流浪汉、妓女、印第安人、黑人、穆拉托人……，总之，这些人物构成了一条贫困世界典型人物的画廊。

在《被埋葬者的眼睛》中有这样一段对话：

“是亲戚吗？”孩子问阿娜丝塔西娅。

这个混血妇女答道：

“唉，啥也不是。是穷人，就算是我们一家子啦。”

她的家庭并不和睦，争吵得不可开交，但有时也透露出一些天伦之情。这些人讲起话来，直捷了当，生动活泼，表现出

流浪汉那种嬉笑怒骂、玩世不恭的特点，或是长期遭到不幸的人那种听天由命的哲学。

三本小说在一九五〇年到一九六〇年间陆续出版。其中属《强风》最为单薄，虽然其中也不乏对蔚为壮观的热带风光的描绘，达到了情景交融的效果。对“强风”，书中是这样描写的：强风抽打着香蕉园，卷走了那对同情农民事业的难能可贵的美国富翁，把他们拖死，变成殉难者。阿斯图里亚斯在描写这些事件中，采用了史诗式的语言，这恰好是他大部分诗作的格调。在三部曲中最后一部小说结尾处，有一段对罢工的描写，作者也使用了史诗式的语言。结局是美国公司屈服了，劳动者取得了胜利，虽然是一次小小的胜利。作者的结论十分乐观，惟其过于乐观，不免有些玩弄词藻：“独裁统治和水果公司一起完蛋了。盼望伸张正义的日子到来的死者可以合上眼睛了。”从那儿以后，又有许多人丧了命。如果死者只有在正义得以伸张时方能闭上眼睛，那么他们还是难以瞑目的。

危地马拉开始于一九四四年的革命运动取得了一定成果，米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯理所当然地感到欢欣鼓舞。一九五四年，在外国干涉下，民主政府被推翻，这使阿斯图里亚大为震动。他把这些真情实感都写入了以联合果品公司为题材的系列小说和在流亡中创作的故事集《危地马拉的周末》。但是，当作者企图把这些感情化为当代生活的普通人物时，这些感情却显得贫乏无力，人物变得平淡无奇。现实生活、眼前的生活在阿斯图里亚斯的作品中表现得最为苍白。他的作品中最不令人信服的恰好是他极力想要证明的和说服读者相信的东西。作者的思维和感觉本来没有什么分歧。可是，当他表现思维时，语言显得一般化，尽是陈词滥调。而当他表现感觉时，清新贴切的形象立即应召而至。因此，阿斯图里亚斯更善于在

梦幻（即歪曲了的现实）中活动，而不大善于在现实本身中活动。作为梦幻作家，阿斯图里亚斯的散文作品有时给读者一种印象，似乎作品是在恍惚状态中写出来的，表现的似乎是一系列的幻觉。在表现幻觉时，作者神志十分清醒，而在表达客观见解时，却并不如此。因此，比起明确地服从社会需要的作品来，那些不以表现社会意义为直接的、确定的目标的作品中的社会意义反而更加真实、更加深刻。

有人说，阿斯图里亚斯不断地交替使用两种不同的、甚至几乎相反的构思和写作方法。我们已经说过，这两种方法他是兼而用之。在使用第一种方法写作时，他差不多是不假思索地、随随便便地信笔由之。在使用第二种方法写作（在一定程度上这是他的意识发出的声音）时，则是深思熟虑、认真观察和权衡。幸而在他用意识（良好的意识）写出的作品中，也偷偷地（有时是明目张胆地）加入一些无意识的东西……，胡言乱语、故弄玄虚、弄神弄鬼、疯疯癫癫，这一切仿佛是必不可少的调料，使他的作品不致为政治、为善良的意愿或单纯的语法所束缚。

四十年来，阿斯图里亚斯在现实和非现实之间一直保持了一定的比例，看来今后还将如此。近来，他几次会见记者，宣布要写一本关于他的同代人（据他说，这一代人背离了青年时期的思想）的危地马拉小说，就是说，这是一本社会历史小说，在某种意义上是《总统先生》的续集。同时，作者说还要写一部以十七世纪为背景的虚幻小说。尚不知这两部小说中哪一部先同读者见面，究竟在哪一部小说中读者可以看到米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的庐山真面目。

刘玉英　译

陈光孚　校

卡夫列拉·米斯特拉尔

编者按 卡夫列拉·米斯特拉尔（Gabniela Mistial 1889—1957）是智利著名女诗人。原名为卢西拉·戈多伊·阿尔卡亚加。自幼丧父，家境贫寒，靠自学获得文化。一九一一年至一九一九年在家乡从事小学教育，后应邀到墨西哥致力于教学改革工作，在教育事业上颇有建树。

米斯特拉尔十四岁便开始写诗。一九一四年以《死的十四行诗》获圣地亚哥花节诗歌比赛第一名。她的诗风初期以个人恋爱悲剧为题材，情调哀伤、细腻，中期以妇女和儿童为题材，表现了母爱和童稚，晚期作品则人道主义色彩比较浓厚。她的抒情诗，开创了拉丁美洲“现代主义”诗歌没落之后的新一代诗风，抒情性强，感情强烈，语言朴实，对拉丁美洲当代诗歌具有深远的影响。一九四五年九月获诺贝尔文学奖金，评语是：“因为她那富于强烈感情的抒情诗歌，使她的名字成为整个拉丁美洲的理想的象征。”主要诗集有《绝望》(1922)、《柔情》(1924)、《有刺的树》(1938)、《葡萄压榨机》(1955)等。

本文作者胡里奥·萨维德拉·莫里纳 (Julio Saavedva Molina) 是智利文学评论家，专事米斯特拉尔研究的著名学者。他与米斯特拉尔曾是好朋友，所以这篇文章的资料比较可靠，也比较珍贵。

卡夫列拉·米斯特拉尔的生平和创作

致诺贝尔托·庇尼亚

〔智利〕胡里奥·萨维德拉·莫里纳

一 生 平

卡夫列拉·米斯特拉尔是杰出的教育家、诗人和记者。她在文章和演说中，颂扬了超现代派诗歌，颂扬了对美洲印第安人的重视，颂扬了职业道德，颂扬了拉美各国的团结，也颂扬了通情达理的、慈母般的、以全心全意和各种各样的游戏来实施的感化教育。五十年来，在如今时兴的现实主义问世之前，当她在教育家的行列中点燃浪漫主义火种时，这种教育在一些部门是颇受欢迎的。值得注意的是卡夫列拉并没有参与女权运动，也未将它作为争取女权来大张旗鼓地宣扬。然而她的活动是动人心弦和富于想象的，既要慷慨陈词，又要激扬文字。在这些活动中，她首先是在自己的祖国、然后是在整个美洲，如今当她荣获了一九四五年诺贝尔文学奖金时，则是在全世界都赢得了赞扬和崇敬，对此她是当之无愧的。为了将本文所述的要点置于相应的时间和空间之内，在这第一章中我将从列举她动荡不已的一生中的外部事件说起。然后谈谈唤起她的诗兴的灵感

和激情(第2、3章)；最后再就她的意识修养、创作风格和文学理想谈几点看法(第4章)。

她的真名叫卢西拉·戈多伊·阿尔卡亚加。一八八九年四月六日（一说为7日）出生在智利北部埃尔基山谷的小镇维库尼亚（诗人曾称这里为“芬芳的土地”）。一九〇一年以前，她在小镇周围肥沃的土地上，在它田野的丘陵上度过了童年。她父母均系智利人，是在美洲长大的西班牙人的后裔，可能有巴斯克血统，又和印加王族的某个侍臣有亲缘关系。巴斯克血统一说并非有案可考，不过是根据他们的姓氏所做的臆测罢了。至于他们是犹太人后裔的假设则更是缺乏基础：既无史料可考，又无传统可寻，只是凭着诗人对《圣经》的喜爱，这在天主教徒中是罕见的，凭着她对那本伟大著作的题材的模仿并随心所欲地感到自己是犹太人，好象主观意志就足以造就历史似的①。因此，她在《塔拉》（又译为《有刺的树》——译者）一书中曾说：

我生于一个被宰割的肉体
在以色列干枯的内脏里……

（见第21页）

而且她还说过：“卡夫列拉有着巴斯克的血统……”(第271页)。

① 谁也不能否认每个西班牙人都可能有曾在“半岛”上居住过的种族的血统。但要弄清是哪些种族以及他们所占的比例却是不可能的。人种学和生物学足以证明这一点。戈比诺·V·德拉普热、S·尚贝兰之流的种族主义者的解剖学和心理学的理论已没有市场了。唐阿美利科·卡斯特罗曾在智利大学指出，伊比利亚人、哥特人、摩尔人和犹太人在十三、十四世纪曾经亲密相处，当时犹太人曾上升为贵族和高级神职人员；他还阐明了1492年驱逐犹太人的情况和原因，那时并非驱逐了所有的犹太人，只是由非种族主义者驱除了种族主义者。——原注

如同其它许多西班牙美洲的知名人士一样，卡夫列拉·米斯特拉尔也是自学成名的。她没有从父亲那里——卢西拉三岁时他就弃家出走了——也没有从任何学校接受点燃智慧之光的火种，这火种是来自她刚强的性格，她对家庭的记忆和她的博览群书(请见第 4 章)。她父亲是个小学教员，能写几笔应酬诗，唯一的同父异母姐姐埃梅丽娜也是教师，比她年长许多，是她童年时期的名符其实的向导。不知是由于天赋还是出于效仿，一九〇五年她也在靠近拉塞雷纳（智利）的村庄拉贡帕尼亚的学校里当了助理小学教师。后来又在拉坎特拉附近另一所学校做同样的工作，一直到一九〇七年。那时她是个身材修长、苗条、白净的姑娘，头发浅黄、眉目清秀，就象一九三五年六月十九日的第四期《家庭》杂志第二十八页上至今还能看到的木刻形象一样。她有一双蓝色的眼睛，她的手与农民的手毫无相似之处，有人将它们比作百合花。至于说到魅力，与其说她象个下凡的仙女，不如说象一尊狮身人面的塑象。一九〇六年，正是在这个见习期中，那场感情上的轩然大波开始出现，《绝望》集的大部分诗歌讲的都是此事，其中诗人透露了她十余年的经历，充分揭示了她充满炽烈爱情的内心世界。由于在两个主人公中，一个不幸夭亡，另一个神魂颠倒，事情发生了急剧的变化(见第2章)。

后来在一九一〇年，她在速成训练班中取得了特别证书，成了正式教员。由于具有高尚的情操，她总是受到周围人们的崇敬。早在正式任教之前，她就曾经发表一些思想先进的文章和不大重要的诗歌，从而在省内的报界引起了某种轰动。

就在一九一〇年当年，她就从拉塞雷纳女子学校——她在那里作职员——转到了圣地亚哥附近的一所农村小学，第二年又转到中学，先后在特莱根女中和安托法卡斯达女中任职。在

推崇她的聪明才智的女性中，有安第斯女中的校长，那山城就座落在通往阿根廷的路上；一九一二年，这位校长将她聘请到自己的学校。她在那里作教务主任并兼授课程，那时她参加了在圣地亚哥举行的一次“花奖赛诗会”，一九一四年十二月二十二日以三首《死的十四行诗》荣获了最高奖：一朵纳杜拉尔花“和一枚出色的作为圣地亚哥市奖品的金质奖章”，就象当时所报导的那样①。然而获奖者没有去领奖。胆怯、谦虚、清高，还是古怪？唐埃尔南·迪亚斯·阿列塔说：“相传她不去剧院朗诵她的诗歌是因为不能以当之无愧的方式去做，她可能是在人群的长廊中出席了发奖仪式”。② 果然是传说胜过了历史，因为诗人自己证实她参加了庆祝活动，几天后她在一首十四行诗中讲述了“如何看到了竞赛中的女王。”

在这次诗歌比赛之前，尽管诗人已在国外和圣地亚哥的杂志上发表了成熟的诗文，却并未引起人们的注意。

……

……

……

经过十年或十二年世间罕见的极不寻常的“单相思”——只有她独自在心灵深处受着这种痴情的强烈的无法解脱的煎熬，到一九一九年，卢西拉又恢复了正常的心理状态，先后在教育界和新闻界发挥了先锋作用。已经发表的诗作和在教育方面的天赋，使她破格地从事了一段短暂的管理工作，先后在

---

① 见1914年12月23日圣地亚哥的《信使报》的第7页。1915年1月的圣地亚哥的《事件》和《西克—萨克》杂志，契兰市的《普里麦罗塞》和其它更新的杂志也都有报导。——原注

② 《绝望》集第3版序言，圣地亚哥，1926年，第12页。见《现代西班牙语世界》杂志，1937年1月，第134页，注解7。——原注

蓬塔·阿雷纳斯(1918——1920)、特穆科（1920）和圣地亚哥(1921)等城市担任了中学校长的职务。在这种情况下，她受到了政治家唐佩德罗·阿基雷·赛尔达的特殊保护，她将自己的《绝望》集献给这位先生以示谢意。我们社会的一些女性对卡夫列拉的风度、对她高尚的情操和对神智学的爱好非常神往，她们也为铺设她的前途做出了贡献，她们帮她开辟的不是偏僻的小径，而是后来她的生活所经历的荣誉和玫瑰花的康庄大道。说到这种情况，首先要提到唐娜伊内斯·埃切维里亚·德拉拉茵，她在一篇文章中对卡夫列拉进行了最为热烈的颂扬，文中受到不公正待遇的人们对此至今记忆犹新。如果我没记错，那是在一九二一年，文章刊登在圣地亚哥的《民族报》上。接踵而来的是外国的盛情美意，其登峰造极之举就是由瓦斯贡塞罗斯部长发出的墨西哥政府的邀请，请她一起去对该国的教育进行改革。她于一九二二年六月启程赴墨，这同时也是智利政府的委托。①

赴墨之前，“在一九二一年，纽约哥伦比亚大学教授唐费德里科·德奥尼斯选择了卡夫列拉·米斯特拉尔作为他在西班牙研究院的讲座题目。大部分听众是美国的西班牙语教师，这些人对德奥尼斯教授在阐明论点时所引用的诗歌的深沉绝妙的美颇为感动，并且渴望更好地了解这位作为同行的杰出女性的作品。当他们知道这些诗歌尚未作为书籍发表时，便产生了搜集整理并出版发行的想法。此事是上述研究院的茜多尼娅·C·

① 在这篇《传记》的第一稿上，我曾从唐米盖尔·穆尼萨卡的《卡夫列拉·米斯特拉尔的生活和自述》中抄了很精彩的一页（见《现代西班牙语世界》杂志，1937年1月，第11页），他的文章发表在圣地亚哥的《家庭》杂志上，(1935年7月24日，第9期)，他在文中叙述了一件事，说是发生在1925年，在蒙得为的亚对面，而卡夫列拉·米斯特拉尔告诉我，应该是1922年，在维拉克鲁斯对面。——原注

罗森堡小姐说的①。

诗人在纽约的朋友们请她将自己的作品汇编成册，于是在一九二二年《绝望》集便问世了，是在西班牙研究院出版的。诗集美不胜收，也当之无愧。在西班牙，唐曼努埃尔·德孟多利奥于一九二三年为她写了一篇热情洋溢的文章，其中写道："她在表现上的特征是具有火山爆发的激烈和巨大的概括力；她的灼热的诗句是从长期铸成的激动的内心熔炉中提炼出来的，是从经久不熄的思想烈焰中陶冶出来的。象她这样的诗人，都有着深邃坦荡的内心世界，同时受着自己创作的外在美的规律的启迪，在他们身上，一种永远动人心弦的、生活在难以名状的神秘中的激情将梦幻、思想、以及精神的和肉体的感受都溶为一体了。谁都会懂得，具有这种天赋的诗人一定有巨大的抒情力量"。②

在一般论述卡夫列拉的作品时，唐费德里科·德奥尼斯曾说过另外这些特别中肯的话："那充满激情、尽善尽美的灵魂，在一些诗作中诉尽了内心深处的绝望的痛苦之后，便用对教育儿童、拯救贫贱以及对西班牙美洲人民命运的关心填补了心灵上的创伤所留下的空白。对她来说，这一切只是诗作的基本感情的另一种表现形式；她未能如愿的做母亲的渴望，同时也是永恒的女性本能和宗教渴望"。③

一九二三年在墨西哥出版了她的《妇女读物》，包括几个作者的散文和诗歌，是由卡夫列拉·半斯特拉尔汇编的，她在其中也选入了自己的作品，有的是已经发表过的，也有一些是从未发表过的，前面有一篇指导性的序言。一九二四年，她完成

---

① 见《西班牙美洲现代女诗人》，纽约，1945年第175页。——原注
② 见《西班牙美洲现代女诗人》，纽约，1945年，第175页。——原注
③ 见《现代西班牙语世界》杂志，1937年1月，135页，注19。——原注

了在墨西哥的使命，前往美国和欧洲旅行，在马德里发表了《柔情集》，是从《绝望》集中抽出来的，也有少数是未发表过的。第二年二月她回到了祖国。

她受到了整个社会的盛大欢迎。两年前，智利大学曾授予她一个相当于硕士的学位，即西班牙语专业“国家级教师”，所以没授予她博士学位，是因为当时有关系科没有这种学衔。现在，当她回国时，政府也不甘落后，让她以最高退休金退休，以表示对她的作品的敬意。政府任命她为智利驻“各国智力合作联盟研究院”的代表，一九二六年初，她再次出国。此外，她还在欧洲担任了其它职务。任职期间，她母亲于一九二九年去世，这是使她伤感并激起她的诗兴的第二个事件，在后来的《塔拉》集中可以看到它的后果。

一九三〇年和一九三一年，她又到了美国、安底列斯群岛和中美洲，因而有机会在几所中学和大学、特别是在波多黎各大学执教。这一次，对她的崇敬简直到了狂热的地步，特别是安底列斯群岛的女权运动的成员们，因为她们现在或当时都将她看作一个象征：女人在任何方面都可以和男子并驾齐驱的活生生的证明。一些热情洋溢的人喜不自胜地写道：“我和卡夫列拉·米斯特拉尔谈过话！我握过她的手！”这如同说：我受到了上帝的宠爱！

这整个在外旅行的时代可以用她在《绝望》集上的题词来概括：“我生活中的平静时刻”，她在精神上的确是平静的，喜欢旅行的表白可以使人相信这一点：

生活的海洋，风高浪大，
从一个国家到另一个国家：
多么幸福的生活啊！

海岸离奇古怪、气候千变万化……
这是强者的生活，
他将危险探索；
生活将人铸造
用胜利者的品格……①

从一九三二年起，她是智利领事团成员。她首先被派往那不勒斯，但根本没在那里履行职责，因为当时该国实行的法律不允许。于是她到了马德里，在那里自费维持了一个名誉领事处，并度过了一段艰难时期，这是由于她在给圣地亚哥一位朋友的私人信件中所发泄的意见造成的。二十七个月之后，她被提升为驻里斯本的二等领事②。一九三八年，经巴西、乌拉圭和阿根廷回国，那时《塔拉》集已在阿根廷发行。如果说她在一九二五年回国时受到了盛大欢迎，一九三八年对她的欢迎则到了狂热崇拜的程度。所有的崇拜者都争先恐后地去吻她的手，她疲惫不堪，无论对老朋友还是对刚刚结识的豪门贵族都报之以某种不以为然的态度。如同燕子一样，她又离开了故里，这一次是去尼萨，依然是“女领事”。归国时，途经太平洋沿岸的兄弟国家和美国。纳粹掀起的狂飙使她不得不迁居巴西。一九四五年十二月她在那里获得诺贝尔奖金，这并非意外之事，因为卡夫列拉知道智利在几年前就为她提出申请了。现在她还是作为领事，到加利福尼亚的洛杉矶赴任。她在一九一三年提到的“守护天使”依然在用丝绸翅膀守护着她。

作为以四海为家的征服者后裔的智利人，作为偏僻、美丽、

---

① 见《水手》，参考书目 1 中提到的两本书中的第 1 本。——原注

② 详情见1935年11月 8 日的圣地亚哥《信使报》上题为《答西班牙人的声明》。——原注

地处文明世界边缘的山谷居民，旅行和参观大城市是使她心驰神往的、至高无上的事情。谁如果不尽力去“开眼界、见世面”，或更明确地说，如果不能去一个光辉灿烂的大城市，无论是马德里还是巴黎、伦敦或纽约，谁就不是一个完美的智利人。卡夫列拉实现了这个理想，我想她是如愿以偿了，因为正如形容不肯安静的人的一句成语所说的，她在一个地方“还没坐稳”就又离开了。她应该认为自己是十分幸福的人了，因为在半个世纪当中，她“周游了世界”，获得了崇高的荣誉，也积累了大量的财富。然而智利人是总要抱怨自己的命运、国家、生活或随便什么事情的生灵；卡夫列拉对自己有苦有乐的身世并不满意，我对此是不奇怪的。

在卡夫列拉的一生中，如果将童年除去，因为童年是幼稚的时代，还体会不出苦难、煎熬、和邪恶的滋味，这种本领是后来才获得的，她在国外生活的时间比在国内还长，如同达里奥、内尔沃等许多西班牙美洲人一样，她也是个国际性的人物。相比之下，我们美洲其它伟大的女诗人更有民族性。应该注意到，这与卡夫列拉·米斯特拉尔的语言有关。她的卡斯蒂里亚语不是智利的，不是卡斯蒂里亚的，也不是美洲的。那是各种各样的泉水所冲积的河床上的沉淀物，那些泉源包括人物、书籍、韵味、理论。那是“她本人的卡斯蒂里亚语”。她对此并非不知，因为正是她本人首先注意到了这种矛盾，在她的题为《论智利人托雷斯·里奥塞科》”的文章中谈到了此事，这是在竭力拯救自己的卡斯蒂里亚语的智利人和要将它吸收的外国环境之间的矛盾。

① 见圣地亚哥的《信使报》，1945年4月2日；并请参阅本文第4章的某些段落。

卡夫列拉曾一度主要与西班牙美洲的报纸合作。在一九三五年前主要是：圣地亚哥的《信使报》；布宜诺斯艾利斯 的《评论》；波哥大的《时代》；加拉加斯的《宇宙》；《波多黎各画报》；马德里的ABC①。现在还可以作如下补充：布宜诺斯艾利斯的《民族》；圣地亚哥的《民族》；哥斯达黎加的圣约瑟 的《美洲汇编》；波哥大的《美洲杂志》等刊物。她的文章的题材总是兴趣盎然、观察细腻、内容充实的，而且富有某种家庭情趣，因而在本大陆其它城市转载。然而在这些文章中，常常有引起风波的某种因素，对一些人有利，他们喜出望外，对另一些人不利，他们即使不象某些西班牙人在一九四六年七月所作的那样——在智利圣地亚哥《西班牙灵魂》杂志上用尽恶毒的语言大发雷霆——，也要牢骚满腹地说一声“贡戈拉派！”。至于我本人，在撰写本文初稿的十年之后，对“她的饶有兴味但未加思索的语言”更加赞赏了；不过我依然难免有些吃惊。在第四章中，我将试图根据个人的看法，指出在读者中引起不安的 因 素 在 哪里。

象所有感情丰富的人一样，卡夫列拉在交际中也是安详、冷静，甚至是落落寡合、郁郁寡欢；正如她自己所说，“在任何地方都孤单地”生活，她的写作就象“人们在孤独中自言自语”一样。可是一九三八年我曾发现她得意地与身边的崇拜者组成了一个合唱队，在一次口若悬河、滔滔不绝的谈话中，她向他们潇洒地微笑；她热情洋溢、有条不紊地讲着，中间穿插着奇闻轶事和哲学见解，有时心血来潮，还加上点尖酸 刻 薄 的 嘲讽，用那一排洁白的牙齿加重着语气，漫不经心地微笑着，明亮的眸子传递着诗的风韵。当卡夫列拉感到受了伤害、嘲弄或

---

① 《ABC》系报纸的名称。

轻蔑的时候，她也会产生仇恨并予以回击。而且这一切都特别富有人情味。

孤独寂寞的生活流露出个人主义或贵族式的倾向，当然也不防碍谦恭和利他主义的表现。许多孤独者的历史，从菩萨的门徒和上埃及的基督徒到古希腊恩萨神父所赞美的隐居的圣徒（见《圣赫罗尼莫教团史》），或者是圣伯甫主教所描绘的圣徒（《波尔特——罗亚尔的历史》），蒙泰诺在他的《杂文》中所宣扬的，卢梭在《忏悔录》中所揭示的，阿米尔在《日记》中所分析的，以及斯杜阿特·密勒、哥德、塞里尼和其它许多人在《自传》中所讲述的历史，都是众所周知的。人们根据孤独者的某些特征，就象有人说的那样，勾画了一些脸谱，其中有个共同特点，就是个人主义。是什么使这个特点与卡夫列拉对卑贱者的同情协调起来了呢？只是文学吗？我无法回答。不过我要指出的是，不谋私利地献身于写作，也就是为他人加工和传播科学或艺术，这其中就包含着一种英雄主义。

二　《绝望》：独树一帜

卡夫列拉·米斯特拉尔的文学声誉主要在于那本以《绝望》命名的诗集。她的其余诗作、报刊文章、教材课本都在其次。

一九二二年，当诗人的朋友在纽约出版她的第一本诗集的时候，共分七卷，其中五卷是诗：生活、学校、童年、痛苦、自然；另外两卷是文：散文诗和短篇小说①。《绝望》这个总题目并不适合全书，充其量不过是《痛苦》那一卷。或者更确切地

① 见《现代西班牙语世界》杂志，1937年1月号第134页注7和参考书目第4。——原注

说：各卷中的许多诗歌与全书的主题毫无关系，与确定书名毫无关系。不过在抒情诗集中，诸如此类的文不对题是司空见惯的，我们就不必多费笔墨了。相反，我们要注意的是，《绝望》是将这一束抒情诗中的最美丽的花朵连在一起的无形引线，它将灵魂深处的一切奥妙都熔在作者的情绪中了。

另外，那些抒发了卡夫列拉·米斯特拉尔的绝望心情的诗篇是她一生中一个特定时期的产物；无论在这个感情波折以前或以后，她的作品都不是在这种精神状态的压抑下孕育出来的。象一切精神震动一样，这一“影响”也有开始、高潮和结束，在这个过程中，心潮澎湃，热血沸腾，激动、感情和狂热绘出了一条很大的弧线。因此，这些诗表现的绝非闲情逸致，而是生活的一部分。所以要用教科书上讲的修辞学和诗韵学来衡量这些诗，它们的韵律是不规范的：几乎没有任何一首诗的格式无懈可击。有时语言也是不正确的；诗体有时亦不完美；有些重复损害了诗歌形式的优雅和纯净；有些强烈的色彩非常刺眼；有些重音的失调显得刺耳或者影响了韵律的和谐……因为激起作者诗兴的并不是纯洁无瑕、温柔宁静的形象，并不是彼达为缪塞的《四夜组歌》所做的木刻插图的形象，而是一个使诗人绝望的鲜血淋漓的现实的蓬头垢面、痛苦流涕的化身。

正因为如此，尽管作品形式有缺陷，尽管作为艺术大师的杰作，几乎是缺乏艺术性的，《绝望》还是赢得了人们的赞赏，他们喜欢艺术作品中的真挚情感，他们珍视宝石，哪怕它是粗糙的，因为它反映了天真无邪的热情，它凝结着毫不掩饰的痛苦，总而言之，它使纯洁真挚的感情化成了独辟蹊径的语言。使卡夫列拉·米斯特拉尔成名的诗作的最大优点恰恰在于它的独创、自然和真实性。不能苛求《绝望》具有《爽淡的散文》的

优美动听和《蓝色》[1]的五彩缤纷，也不能苛求它具有修道士路易斯的诗歌的清澈透明；因为即便具有这一切——假如说完美的形式不会给诗集造成损害，而是给它锦上添花——，它也仍是出自一个更高尚的灵魂，她要自行其是而不模仿他人，她用自己的标准表现了自己的“艺术性”。

卡夫列拉·米斯特拉尔是带着巨大痛苦的重负使自己的精神达到了登峰造极的境界的。尽管这样的看法近似荒谬，却包含着一个真理，而且并非是绝无仅有的现象：痛苦并未使精神颓唐而是使它振备。至少一些特殊的灵魂是这样，当其它人缄默不语时，她们却要大声疾呼；她们准备随时到每个街口去为自己的痛苦而大喊大叫，如果没人倾听她们的呼声，她们就对着石头喊叫；直到她们的呼号使我们每个沉默的人在心里泣不成声，使我们的泪水象一条瀑布一样，或明或暗地在我们内心世界的景色中奔流。

成千上万的抒情诗不是纯粹理智的产物，就是微弱冲动的结果。有时我们欣赏其中的雄辩或天才，这二者皆是智慧的结晶；因为我不会象爱伦·坡、弗尔莱纳或布雷孟德神甫及其追随者走得那么远，那样会使我否认单纯凭智慧或雄辩写成的诗歌的艺术水平。如果诗人的激情超过了想象力，在他们的诗歌中我们同样可以获得令人陶醉的美感，获得妙语惊人的魅力或引起我们共鸣的感情。

其它的抒情诗篇，为数较少，实质上也是多愁善感之作，因为均系感情冲动的结果，几乎都是由于巨大痛苦所致，极少出于特别欢乐的，因为欢乐的激情达不到抒情诗的深度。在这种情况下，在潜意识王国中陶冶的诗歌就象泉水一样涌流出

---

① 皆是尼加拉瓜著名现代主义诗人鲁文·达里奥的诗集。

来，看来平空而生，如同灵感所授，从智慧中只是得到一个最恰当、最符合当时情趣的形式，即诗歌巨匠精心雕琢的优美语言。

这样，痛苦就成了支撑抒情诗的主要弹簧，痛苦越是强烈，也就越是深刻；当情感加剧时，如果是发生在一个诗人的心灵深处，无论是否写成诗句，它都会象腺体一样分泌出诗歌。谈到雷奥帕迪时，一位古巴人曾表述得尽善尽美，犹如戒指套在手指上一样恰如其分，他的话很值得全文引用："痛苦，即使在心理学和社会学的范畴，也是一个异常强大的因素。在人的头脑中，巨大的痛苦比巨大的欢乐更有分量。苦难比快乐和幸福更能将人团结在一起……作为美学因素，痛苦比快乐和平静更富有表现力；诗人们在表现最凄惨、最痛苦的感情时，在表现最纷乱的激情和最剧烈的冲突时，比表现那些最快乐的舒适和最开心的喜悦更得心应手。此外，人对痛苦比对快乐也更富有感受力"①

在日耳曼语和拉丁语国家的抒情诗中，虽然上面的阐述更适用于后者，说它具有普遍意义似乎也是正确的。实际上痛苦就是缪斯，由于她的灵感，豪尔赫·曼里克写出了《谣曲》，普拉西多写出了《祈祷》，希尔瓦写出了《夜歌》，达里奥写出了《秋歌》和《恶运》，还有一些人写出了他们最后的诗篇，其中有用卡斯蒂利亚语写出最的悲惨的文字。而如果打破界限，从我们的语言转向其它的语言，我们还可以做如下补充：如同对普拉西多一样，死期的临近也使《遗言集》和《绞刑者谣曲》的作者维庸提高了身价；对爱慕的亲人的思念和渴求是曼里克和写作《阿·

① 《哈瓦那大学》杂志1935年，奥雷里奥·伯萨·马斯维达尔的文章：《雷奥帕迪》。——原注

维尔基埃»时的维克多·雨果的共同灵感；而对非人的苦难的恐惧和对人的软弱的悲观是写《湖》的拉马丁、写《命运》的维尼、写《乌鸦》的爱伦·坡、也是黄金时代的维尔莱纳和前面提到的达里奥共饮的诗泉之水；总之，失恋的痛苦是写《十四行诗集》时的莎士比亚、写《新诗》时的缪塞、也是卡尔希拉索、贝克尔和其它数以百计的大诗人的诗情之源，这还不包括写《歌集》的海涅，因为那本诗集中的讽刺揭示了明显的艺术加工。没有后顾之忧的纯粹幸福是不会使白朗宁夫人产生灵感并写出《译自葡萄牙文的十四行诗》的。

在任何这样的情况下，作者的不幸，无论简单或复杂，都是诗歌的源泉。对卡夫列拉·米斯特拉尔来说，缪斯就是她的爱情悲剧，随着这个悲剧而来的是脱离世俗和杜绝性欲的心愿；是一种身居尘世的与世隔绝；因此，为了表示对死去的恋人的爱情而心甘情愿地守节不嫁，对于一个女子气质浓郁的人来说，这无异于过一种终生失望、毫无意义、凄惨艰难的生活；她没有别的光明前景，只有用对别人的孩子的爱抚，只有用这微弱的阳光可怜地自我安慰。

从前没有任何一个男诗人或女诗人抒发过不能生育的苦恼，尽管这是最大和最常见的痛苦之一，因为它来自最强大的本能所受到的折磨，只有它比难以抑制的繁衍后代的本能还要厉害。男诗人们从未表现过这种痛苦，这是不足为奇的，因为男人的巨大痛苦从来就与此不同。令我们吃惊的是世界上有那么多妇女，她们比男人还要多，而卡夫列拉·米斯特拉尔竟是第一个凭她女性痛苦的灵感登上艺术顶峰的。这便是她的独创性。

《绝望》与其它许多诗集不同，它不是无病呻吟。恰恰相反，她的诗是深深扎根于一个亲身经受的悲剧和由它引起的激情中的。这不是幸福感受所引起的想象力的产物，而是一种神魂颠

倒的感受本身，它的表达几乎是用不着想象的：这是诗，而不是匠人的艺术。不幸的灵魂，如果在凡夫俗子身上，就会变得内向，就会在忧郁中发炎和溃烂，而在出口成章的诗人身上，就一定要外露，要将痛苦化为语言，而艺术只是这些语言的附属品。

在卡夫列拉·米斯特拉尔的作品中，很难将她的切身经历和她的想象部分加以区别(姑且说确实存在着想象的部分)，因为她本人并没有描写酿成她的绝望诗篇的爱情悲剧。她唯一的自白是在《心愿》中留下了解开她无法抑制的诗情之谜的钥匙：

> “在这一百首诗中，留下了一个淌着血的痛苦的过去；那时连诗歌都淌着血，以减轻我的痛苦。”

诗的主要题材，无论是经历的还是想象的，都是诗人心灵真正和唯一的肌体。有时心灵变得迷惘，它的弧形轨迹首先上升，直至产生悲剧性的危机；后来逐渐平息，直至一九一九年前后，米斯特拉尔才恢复了健康。那时她已经三十岁了，悲剧才接近了尾声，不时被加剧的病情打断的克制精神和对新生活的渴望，使她写下了诗集中的最后的作品。但由于《绝望》中的诗篇没有严格按照上述时间顺序，读者虽然会有所察觉，却不易体会悲剧的经过。

我不知这种先后顺序的颠倒，是不是出于作者有意迷惑读者和不好意思泄露隐情，这种隐情对诗人来说当然是神圣的；因为我也不知道作者在多大程度上参与了一九二二年她的诗集的筹备工作。不过一九二二年版序言的提法使我倾向于类似的解释。序言里说，尽管作者“不同意搜集自己的作品”，可在答复西班牙研究院时却寄去了这个集子，“其中无论已发表过还是

未发表过的作品，都是首次汇编成册”。对于粗心大意的读者来说，这样的顺序无论如何是不合适的，会使他们在阅读《绝望》时的情趣丧失一半。为了对读者进行指导并引起他们的浓厚兴趣，需要用一条线索来表明诗情和语义的关系，使内含的感情暴露无遗。这样，卡夫列拉·米斯特拉尔的作品就会获得一种新的意义；无论哪一首诗，人们对它光彩熠熠的语言的含义却能一览无余：揭示文学作品中极不寻常的诚挚激情和发现一个悲伤、优雅、罕见的心灵，也许这心灵并不温柔可亲，但它的确令人叹服并肃然起敬。这肯定与作家的气质有关，她内心的热情与外表的冷静实不相称：这是一座白雪覆盖着的火山；另外，也由于并非所有读者的心弦都能在相同的音域里颤动。

“可恶的乌鸦”在何时何地用黑色的翅膀抽打女诗人的心灵呢？象数学一样确切的回答是没有的。受害者在细节上有所保留。不过勤奋的研究者们借助于作者诗歌的帮助，已经做了相当的研究，使人足以看清那个事件的眉目了①。

事情发生在一九〇六年，在科全坡省艾尔基山谷的一个小村庄，那里是诗人们的乐土，阳光充足，鲜花盛开，热情洋溢。当时诗人十七岁，已经在发表悲伤的诗作②：抒发爱情的不幸或无缘无故的天生的忧伤，这表现了诗人的气质，正如何塞·艾巫塞维奥·卡罗以及后来的维尔莱纳所说，心灵“不知为何”在哭泣。那时她是个农民模样的年轻的《乡村女教师》：

纯洁的教师。“温柔的园丁，”

---

① 见《现代西班牙语世界杂志》，1937年1月号，第118和135页，注16，20和21。——原注

② 可阅读费格罗阿的《神圣的卡夫列拉》，第61页。见补充参考书目第10。——原注

她说，“这是将耶稣继承，
眼睛和双手要保持洁净，
用圣油的清亮给人以光明”。
贫穷的教师。她的天地脱离了尘寰，
（正象以色列痛苦的布道者一般。）
身穿褐色的衣裙，手上全无装饰，
可她的精神却无比璀灿！

她的灵魂象注满的酒杯一样，
带来了取之不尽的佳酿琼浆；
她的生命是圣父常开的天缝，
不断向人间放射光芒①。

——《乡村女教师》

正是那时，她爱上了一位青年，铁路职员 R.U.②，并得到了他的爱慕：人之常情！前途象春天晴朗的天空一样，充满了鸟语花香：

自从你和我许下了终身
世界变得更加美丽动人。
当我们靠着一棵带刺的树木，
相对无言，彼此倾心，
爱情啊，象树上的刺儿一样，
将我们穿在一起，用她的芬芳！

——《天意》

① 也有人认为这不是卡夫列拉的形象，而是她的姐姐埃梅丽娜。——原注
② 即罗梅里奥·乌雷塔(Romelio Vreta)

然而甜蜜的幸福并没有完全打消顾虑：

假如你看着我，我会变得漂亮，
就象露水珠儿滴在小草上。
我神采奕奕，来到小河旁
那高高的芦苇将认不出我的模样。

我的口形丑陋，我的嗓音不全，
我的膝盖粗糙，这都使我难堪。
如今你看着我，来到我的面前，
抚摸自己的裸体，我感到可怜。

——《羞》

从前我是乞丐，今天成了女王，
只怕你将我抛弃，终日心里发慌，
因此我面色苍白，时时在问你：
“你还和我在一起吗？啊，可别将我抛在一旁！”

——《不眠女》

但是这位热恋的姑娘有着危险的复杂和多疑的心理：她对情人感到本能的忧虑，不相信他的恭维和迷恋，这些很容易变成苦恼：

它在田垅间自由来往，它在清风中展翅飞翔，它在阳光下欢腾跳跃，它在松林里燃起火光。你能忘却那胡思乱想，却不能将它忘在一旁：你一定要听从它的主张！

它的语言铮铮作响，它的语言象莺歌燕唱，
有细声细气的乞求，也有命令象惊涛骇浪。
你不能做出狂妄和愁苦的神态，
要热情接待它的造访！

——《爱情——主人》

你曾经看见我睡在小路旁边，
脸儿是多么安静恬然。
你曾经看见我冷静的前额
怎样失去它的光颜。
现在你知道在可怕的幻觉面前，
伤心的人儿不敢睁眼：
也知道那无法言传的奇迹
以多么美妙的方式出现！

——《苦恼》

她感到又是忧虑又是惊喜，初恋时的姑娘们常常是用捉摸不定的微笑来表达这矛盾的感情。在令人陶醉的发现之后，是对失去的平静的怀念："你曾看见我睡在小路旁，脸儿是多么安静恬然……"和"躲在暗处的狂徒，你抢走了我的幸福"。从来没有人将爱的惊喜感情表现得更加完美；也从没有人将矛盾的心理表现得更加细腻，在这种矛盾的状态中，卢西拉半朦胧、半清醒地接受亲吻，并把这当作神圣而又崇高的事情：

你不要紧握我的双手，
那永别的时刻终会来临，

我在那里永久地安息，
手指上是浓厚的阴影和灰尘。

你不要再把我亲吻，
暗淡的时刻终会来临。
在那潮湿的土地上，
我将没有你要吻的双唇。

因此你不要再将我碰，
当我说用伸开的双臂、嘴唇和脖颈
献给你我全部的爱情，
那时我是在将你朦哄，
而你却自认为吻别了一切，
被骗得象个幼稚的儿童。

因为我的爱情
不仅是这疲惫僵硬的身躯——
一蹭这苦行衣就瑟瑟颤慄，
拖得我不能高高飞起。

它在于亲吻，而不是嘴唇；
它冲破喉咙，而不是心胸；
它能穿透我的躯体，
是一股翱翔的神圣之风！

——《心声》

在爱的陶醉中产生死的念头，这无疑不是自然的，而是

文学性的；但那疑惧却充分揭示了下意识的反应，至于这种疑惧来自“何物”，人们“并不知晓”，一般认为是指那暗藏着的神秘东西。然而诗人却不惜为爱情损害自己的身体，对爱情这暂时的不值一文的鬼东西赋予了崇高而又神圣的品性：“它在于亲吻，而不是嘴唇……”；最后又用一个富有诗意的伟大形象给它下了定义：一股翱翔的神圣之风；用普通的话来说，这就是繁衍后代、生儿育女的呼声，就是驾驭人和动物的大自然的意志，而人总是力图使它升华以保住自己的贞操。

在卢西拉和情人之间，最大的麻烦是另一个女人插足了，那是一个花枝招展的对手，使她的未婚夫见异思迁，和乡村姑娘疏远了。对于自惭形秽而又痴情妒忌的可怜的女教师来说，花儿凋谢了，鸟儿也停止了歌唱：

他和另外的姑娘在一起；
我看见了他们的身影。
风儿依然甜蜜，
路上一片平静。
可这双可怜的眼睛
却看见了他们的身影！

——《谣曲》

他边走边唱，
带走了我的目光，
在他的身影后面，
芳草不再是又绿又长。
这有何妨！
可我的心灵却在空中震荡。

虽无人将我伤害，
我却是眼泪汪汪！

——《重逢》

在海边
他吻了另一位姑娘；
桔黄色的月亮
跌落在波涛上。
我不能将自己的血液，
倾泻在无边的海洋！

——《谣曲》

正如人们所说，向来祸不单行，应该以表面的快乐来对待生活：

欢乐的教师。遭受创伤的可怜妇女！
她的微笑象是好心的哭泣。
在血红色破旧的凉鞋上面，
正是她神圣的瑰丽花絮！

温柔的人啊！在她丰满甜蜜的河流，
痛苦使恶虎狂饮不休
利刃打开了她宽广的胸口，
留下了爱情无限的忧愁。

——《乡村女教师》

经过一场毫无作用的解释，关系破裂了：

天啊，请闭上我的两眼，
请扼住我的双唇，
时间已是多余，
言语已然说尽。

他看着我，我看着他，
久久没有说话，
痴呆的瞳孔凝视着死神，
惨白的面庞勉强挣扎，
经过这样的时刻，还有什么剩下！

他颤抖着向我说话，
我结结巴巴，
忧伤苦闷，
糊里糊涂地回答。
我讲了他和我的命运
注定是血和泪的混杂。

从此后，我知道什么都没剩下！
什么样的脂粉都会在泪中溶化，
流下我的面颊。

——《痴情》

但是由于受辱的尊严和怒不可遏所导致的决裂并没有阻止感情，它象固执的宾客，依然如饥似渴，痛心疾首或带有威胁性：

你对别人的亲吻，
会传到我的耳边，
因为那些深邃的洞穴
会将你的话传到我的心间。

你象小偷一样去吻她，
象躲在地心里边。
当你将她的脸捧在手上，
会看到我涕泣涟涟。

上帝会叫你没有水喝，
如果水中不波动着我的形象；
会叫你彻夜不眠，
如果你不是枕在我的发辫上。

如果你走了并死在远方，
要在地下等我十年，
把手捧成瓢儿一样，
好让我的泪水流在里边。
你会觉得我痛苦的肌体，
在使你全身打颤，
直到我的尸骨化为粉末，
撒在你的脸儿上面！

——《天意》

而与此同时，村中的议论也使她的生活很痛苦。

农妇啊，可记得你对她的名字，
曾经评论得多么粗鄙，
多少次与她相遇，你都置之不理，
可对儿子的哺育，她远远胜过你！

——《乡村女教师》

但是河水毫无倒流的希望，她便将目光转向了苍天；可苍天就象维尼在诗中所描写的，沉默不语，无动于衷：既没有恩赐降临也没有奇迹显现：

此时此刻，象海水一样苦涩，
主啊，请你撑住我。
一切都使我的道路充满了黑暗
使我的呼喊惊恐不安！
爱情象火花一样在风中盛开，
在水中点燃。
它烤焦了我的嘴唇，折磨了我的灵感，
挥发了我的似水流年。

现在我孤孤单单，
追循模糊的踪迹来到你的身边，
请你不要回避，不要熄灭灯盏，
不要再沉默无言！
你不要关闭营帐，因为疲倦不断加剧，
痛苦越发增添；
正值隆冬，又逢大雪，
黑夜里到处是疯狂的鬼脸。

请看！在青春的旅途中，
我看见多少睁大的眼睛，
只有你的停留在我身上。
它们象雪花一样纯洁晶莹。

——《苦恼》

我心中充满了奇怪的不安。
你若沉默不语，我该怎么办！

——《致科里纳的圣母》

这呻吟令人不寒而慄，它是一种无以伦比的激情、优雅和真实。在这之后，哀愁似乎不可能再加深了；然而在这不幸的女子的心灵中，痛苦愈演愈烈，从她的口中又流出了《夜歌》的韵律，这是用卡斯蒂利亚语写成的最悲伤、最动人的诗篇：

身居九重天上的主啊，
你为什么将我撇在一边？
当二月红色的果瓤腐烂的时候，
你曾把它记在心间，
如今我的肋部也已经开裂，
可你却连看都不看上一眼！

你没有忘记紫黑色的葡萄，
把它交给了胭脂色的压榨机，
你将白杨树的叶子吹落，
用你在柔和空气中的呼吸。

可在死神宽阔的压榨机上，
你却不肯压榨我的身躯！

吻过我面颊的男人将我背叛，
只因为我的长袍褴褛不堪。

无限的疲劳和厌倦，
终于凝在我的眼睑：
无论是在白昼消逝，
还是在黎明亮天；
也无论天色银灰，
或者是一片靛蓝！

解开受难的凉鞋和发辫，
现在我要求长眠。
黑夜中感到茫然，
我学着你高声呼喊：
身居九重天上的主啊，
你为什么将我撇在一边！

但是任何呼唤都没有将死神招来：这需要更大胆的命令，就象另一首《夜曲》的作者所作的那样。于是痛苦就这样持续了数月或数年；终于在一九〇九年十一月的一天，为了自己的面子，R.U.朝太阳穴开了一枪，以此了结了自己的生命。死者是在卢西拉的邻村科全坡自杀的，当时他口袋里还揣着诗人的一张明信片，他在生前未能与她和解，看来是由于后者的固执：

我将爱隐藏在心中，
对我应该有同情！

——《致科里纳的圣母》

我这双可怜的手
都没有抚摩过
他可爱的双鬓！

——《平静》

在无可挽回的事件面前，在最初的惊愕之后，火山爆发了，它无所顾忌、不同凡响，冲开并撞击着平静的白雪皑皑的山坡。被打开的鲜血淋漓的头颅令人恐怖和心碎，从此诗人便把一切都看成痈肿溃烂，淌着殷红的鲜血，这样的表达成了她的常用词汇，心头的悲哀使她胡言乱语，那时她千头万绪，想入非非，她的激情带有荒唐和残忍的色彩，就象一个精神失常的人在发病一样：

人们将你放在冰冷的壁龛里，
我将你迁回纯朴明亮的大地。
他们不知道我也要在那里安息。
我们要共枕同眠梦在一起。

我让你躺在阳光明媚的大地，
象母亲照顾酣睡的婴儿那样甜蜜。
大地会变成柔软的摇篮，
好将你这个痛苦的婴儿抱在怀里。

歌唱着美妙的报复我扬长而去，
因为谁也不会将手伸进这隐蔽的墓穴，
和我来争夺你那一小撮尸骨的遗迹！

——《死的十四行诗》

精神沮丧使她的灵魂回到了原始和迷信的状态：卢西拉相信人们死后的结合，在关于命运的书中，这种结合是由星宿早就注定了的；她相信咒语是灵验的，相信她昔日许下的虔诚的心愿是会实现的，即她的爱人在拥抱那情敌之前会面色如此苍白地死去：

到那时你才会知道为什么
你的身体未到成年又不疲倦，
却要在深深的墓穴里长眠。

在阴曹地府里也有光芒耀眼，
你将明白有星宿在监察我们的姻缘，
你背叛了盟约就该命赴黄泉……

我曾对上帝说："有人把他引上死亡的途径。
他们不会引导那可爱的魂灵！
主啊，让他从魔掌里逃生，
或沉沦在你赐予人们的漫长的梦中！

年华似锦，他的生命之船停止了航行……

——《死的十四行诗》

然而，一种内疚使她不安：难道她的咒语的应验不正是自杀者在阴间受难的根源吗？于是卡夫列拉的无限温情便在《祈求》的令人难忘的字里行间自然地流泻而出：

主啊，你知道我在如何向你祈求，
为了陌生人，我的热情都象火一样，
可如今是为了心上人，
他是我清凉的甘露，可口的香糖。

他是我骨骼中的钙质，生活美好的情理，
衣裙的丝带，悦耳的欢歌笑语。
毫不相干的人我都关心，
如今为了他而祈求，你不要生气！

他残酷吗？主啊，忘掉吧，因为我爱他。
……
你很清楚，爱情是痛苦的磨练；
泪珠儿成行永不会干，
它用亲吻使苦行衣上的绳穗清爽，
绳穗下藏着陶醉的双眼。

我曾用祈求和哭泣使你的耳朵疲倦，
……
原谅他吧，你终究会将他原谅！
你的话在清风中会散发出百合花的芳香。
……

——《祈求》

主啊，请你回答：当沿着长长的湿漉漉的伤口，
灵魂脱离了肉体，
它是穿过平静的空气进入你的领地，
还是搧动疯狂的翅膀高飞远去？

——《询问》

但是她这些忧心忡忡的但丁式的想象终于被对上帝仁慈的信任驱散了：

我知道如同人永远是利爪一样；
山峦崎岖不平，瀑布从天而降。
你是洋溢着甜蜜的酒杯，
盛满了普天下百花园的芳香！

——《询问》

在这段反应强烈的时间之后，如同以往，接着而来的是沮丧哀愁的心境，充满幻觉，执迷不悟，痛不欲生；在她懊悔莫及的内心世界中，医生的老生常谈和毫无疗效的劝告无济于事："您旅行去吧。——我旅行得够多了！"跟胡安·德迪奥斯·佩萨在《卡利克》中所表现的十分近似：

我忘记了
你轻快的脚步已化成了灰烬。
又象在美好的时刻，
到小路上将你找寻。

——《徒劳的等待》

在星光闪烁的夜晚，
在刚刚诞生的黎明，
在做出牺牲的下午，
难道再也不能重逢？

啊！不管在哪里，我要与他重逢！
无论是天空平静，还是旋风翻腾，
也无论在柔和的月下，还是极度的恐怖当中。

——《重见》

我口中的一切
都是强烈的泪水的味道：
家常便饭、抒情诗，
甚至于祈祷。

自从默默地爱上了你，
我的职业就是哭泣。
除此以外别无适从，
你赋予我的职业多么艰巨。

这样胆怯的生活，
我感到羞耻！
为了忘怀我不去找你，
却无济于事！

可怜的肢体，力尽筋疲，
因为它不能到你身边安息，

只好颤抖着缩成一团，
紧靠生命那不纯的花蒂！

——《诗一首》

我是不是去了外地？
我去了大海和高山。
走我自己的路，
住我个人的店。

——《执迷》

正是在那神魂颠倒的时期，诗人游历了高山和大海，从一个城市到另一个城市，特拉伊根、安托法卡斯达、洛斯安第斯、蓬塔·阿雷纳斯、特穆科、圣地亚哥……都先后留下了她的倩影。尽管准确性在任何时候都是宝贵的，时间的先后稍有出入，在此却并不那么重要。既然人的精神状态在相同的刺激下总是大同小异，旧的刺激和新的刺激相辅相成，互为补充，我们便可以把它们看作同一事物。因此诗作的顺序并非一定是时间和诗人精神状态的先后顺序，当然也不是完全相反。因而在我们的心理探索中，并不回避揣测的自由，只要能围绕她的内心世界勾画出一个近似的形象就行了。

无论去热带还是极地，悲伤都一直伴随着旅行者，从未放过她；恰恰相反，远离了熟悉的面孔和事物，悲伤更加漫延，并引起了她对家乡的怀念，加深了惆怅的心情：

我将自己的心儿，
紧贴在船舷上，

大海啊，用浓浓的盐水，
将心儿洗净，洗净。
或者在船头给我将它打碎，
我已不愿让它呆在我的胸中。

——《海上的歌》

……

轻轻的云啊，
薄薄的绢，
请把我的灵魂
带上天。

离家远啊，
我悲伤；
离乡远啊，
我身亡！

——《唱给云的歌》

时间是伟大的医生，不过，还有距离和工作；对于搓手取暖来说，夜是漫长的，然而在火堆旁边时，身体便得到了复苏：

面对松木的蓝色火焰，
它陪伴着我远离家园，
今晚我在寻找你的脸，
绞尽了脑汁却没有找见。

当你微笑时是什么模样？
当你爱我时是什么形象？
你的眼睛还有灵魂，
它们放射出什么样的目光？

我搜索着枯肠将你寻找，
撕肝裂胆却没有找到，
我从来没有象现在这样可怜，
连记忆中的你也已经失掉！

——《谣曲》

云彩、鲜花、脸庞，
请为我画一张他的肖像，
不忠实的时间啊，
已使他变得渺茫。

——《唱给云的歌》

为了拯救自己的生命，
我曾将手臂伸给了爱人，
他在我的心灵里正在死去，
如同傍晚毫无生气的彩霞。

——《秋》

伟大的记忆力的清道夫就这样抹掉了她伤心的往事，医治了她心灵的创伤，诗人心安理得了，这时，麦哲伦地峡的冬季的“长夜”激化了她的孤独感。在时间和距离的帮助下，伤心人强健的肌体战胜了生理上的死亡，然而健康本身又引起了

新的危机：本能和理想的矛盾，动作和动机的斗争。对幸福的合情合理的追求使她不安于不公平的命运，但是高尚的情操和忠贞又阻止她到新的爱情中寻求满足。其实在危机关头，这倒是可取的良药；然而这种想法刚一露头，就被身体的反感毫不含糊地顶回去了：

死者的尸骨
会在恋人的嘴上
撒满细细的冰粉。
这些嘴便永远不能再亲吻！

——《死者的尸骨》

面临如此严酷的生活，《绝望》漫延开来：没有一只手能够支撑人的弱点，没有一颗心愿意倾听使人窒息的苦衷。至多只有一张纸，可以将沸腾的诗句流泻在上面，多么可怜的安慰！

那时，她看着自己的身躯，它已经失去了二十岁时的丰韵，它感到了活力的枯竭，它预感到被恶运打上了烙印和命中注定了长久的孤独，于是便从这个躯体中发出了长长的、尖锐的、令人不寒而慄的呻吟。她的全部身心都在抗议、愤慨、讨债，同时在申辩和祈求；被征服的卢西拉发出了绝望的呼声，喊出了她不能做母亲、不能为自己爱慕的人生一个儿子的痛苦：

儿子，儿子，儿子！在那痴情似火的日子里，
我想要个儿子，他属于我又属于你，
那时候就连我的骨头里都颤动着你的温存细语，
我的前额一天比一天更加神采奕奕。

我总说：要一个儿子！
就象春情萌动的花木将蓓蕾伸向蓝天。

他将双臂象花环一样盘在我的脖子上，
我将肥沃的生命之泉注入他的心房。

当我们满怀着爱情穿过人群，
在那里碰上一位怀孕的母亲。
我们用颤抖的嘴唇和祈求的双眼将她注视！
想要个目光温柔的儿子却使我们成了盲人！

幸福和憧憬使我夜不成眠，
欲火并没有烧到我的床边。
为了在歌声环绕中诞生的儿子，
我将手臂舒展，将胸脯平摊……

为了将他沐浴，我不觉得阳光太强；
看看自己，恨我的膝盖粗糙无光；
我神情恍惚，思绪茫茫，
自惭的泪水在脸上流淌！

——《儿子的诗》

这首《儿子的诗》很有独创性和概括性：它记载并精确地描述了卢西拉的悲剧，而且在诗歌素材方面独辟蹊径：不单纯是性欲和柔情，而是做母亲的愿望。这种不能生育的肌体的灵感又激发卡夫列拉写出了另外两首同样优美的短诗。的确，具有轻微的贡戈拉色彩的十四行诗《不生育的女子》是出色、真挚、

深情和富有教育意义的：

不能在怀抱中摇动婴儿的女人，
婴儿的香气沁入她的内心，
她的胸怀象大地一样空旷；
无限的忧伤浸透了她的灵魂。

百合使她联想到幼儿的双鬓；
钟声向她要求另一个祈祷的声音；
宝石色乳峰里的泉水也在询问
为什么他的嘴唇搅乱了自己平静的波纹。

看到她的眼睛，人们会想起锄头的耕耘；
会想到当她在儿子的眼睛上瞩目凝神，
惊喜的目光绝不会看到十月的落叶纷纷。

听到麦涛她会加倍地抖动。
一个行乞的孕妇也会羞得她满脸通红，
因为人家的乳房象一月的丰收一样欣欣向荣！

还有什么诗歌会比《孤独的婴儿》更温柔多情呢？艺术大师的精雕细刻概括了心灵的痛苦感受，她没说一句话，可哼出的催眠诗和摇篮曲却胜过了一切表白：

听到哭声我停在山坡上，
走进了路边茅舍的门廊。
婴儿甜蜜的眼光从床上投向了我，

柔情恰似美酒使我如醉如狂。

母亲迟迟未归，躬身操劳在耕地上，
孩子醒来，寻找玫瑰色的乳头哭声凄凉，
我把他紧紧地抱在自己的怀里，
一首摇篮曲油然而生嘹亮悠扬……

月亮透过敞开的窗口将我们凝望，
孩子已经入睡，歌声还在荡漾，
象是又一个光源，照得我心花怒放……

当母亲颤抖着把房门打开，
看见我脸上洋溢着幸福的光芒，
就听任婴儿在我的怀里畅游梦乡！

《母亲的诗》是这抒情漫笔的一种释义散文，是孕妇的甜蜜梦想，是母亲的真正颂歌：

他吻了我，我便成了另一个人……我的腹部是那样的高贵，就象我的心……

——《他吻了我》

为了我腹中沉睡的婴儿，我脚步轻轻。自从我有了这个奥秘，我的心儿变得虔诚。……

——《甜蜜》

我已经不在草地上游玩，怕和姑娘们一起荡秋千。我

是结了果实的枝条……

——《敏感的少妇》

……

丈夫，别将我抱紧。你让他从我的心底浮上来了，就象一朵水中的百合花。让我象一滩平静的水吧。

——《致丈夫》

母亲，告诉我你昔日的全部疼痛……

将你如今的爱的科学传授给我吧，母亲。

告诉我那新的、细腻的、比丈夫的爱抚更细腻的爱抚是什么滋味儿……

——《告诉我，母亲》

……

这一层层的图景、激情和思绪，这一个又一个刻画精神状态的深沉的心理描写，它们本身的纯真和每一个深思远虑的目的，都使这些诗歌成为独具一格的永久性的作品。

对母爱的更多的表现还是在另一个时代，即《摇篮曲》和《儿歌》中的大部分，在这些诗中，诗人表演了她自我安慰的艺术，并试图给她的《柔情》找到归宿，后来这个词便成了她的诗集的题目①。

① 后来在1923年，不仅是她的感情，就连她的理论设想也依然为母性所左右，正如《妇女必读》一书的引言中所说的那样："无论是专业人员、女工、农妇或家庭妇女，她活在世上的唯一理由就在于母性，无论是实在的母性，还是精神上的母性，也许后者只在我们无子女的女人身上存在。"——原注

在这种感情冲突的大起大落中，在这争夺着卢西拉灵魂的渴望、梦想和虚幻的时起时伏中，有时沮丧达到了极点，平日的悲伤变得更加阴郁和沉重。在这样的时刻，不幸的诗人嘲讽了自己的身体并粗暴地诅咒祖先的血统，在这样的诗句中，既有对命运的抗议也有对它的顺从，就象人们在《圣经》中常常看到的那样：

当松木的火焰在燃烧，平静安稳
看着腹部，我想象儿子是怎样的人，
我的王子将有着和我一样疲倦的口、
痛苦的心灵和战败者的声音。

有朝一日，从他灼热的报复性的口中，
也会说出我曾对父亲说过的可怕的语言：
“你可怜的肉体为什么那样充满活力，
母亲的乳房又为何饱含着乳汁香甜？”

因为我并没有闭上眼睛，
而是在冥府出神地倾听，
如果看见他走过，脸上带着我的热情，
我会搐动嘴唇，用破碎的膝盖将身体支撑。

我幸福的胸膛，我让亲人在里面沉没！
我幸福的腹腔，我让家族在里面消亡！

就象偿还对种族的欠账，
痛苦刺穿我的胸膛使它象个蜂房。

我希望天上的圣父啊
收容我这乞丐的头颅，如果我死在今天晚上。

——《儿子的诗》

……

……

从萨弗到阿古斯蒂尼，最伟大的女诗人都歌唱了热恋、幸福或不安的卧室生活，歌唱那“最惊心动魄的时刻”，然而当她们歌唱对儿子的柔情时却是平淡无奇。尤其要指出的是她们都象诸如阿纳克里翁、卡图卢斯、彼特拉克、卡蒙斯、龙萨、拜伦、维克多·雨果或胡安、迪奥斯·贝萨一样，都是充满情欲和个人主义的，但是又未能达到上述或其它许多诗人的造诣，这些人都只是讲述了爱情的不幸或神魂颠倒，或者是柔情缱绻，而不考虑“子孙后代”。这些女诗人都紧步男子的后尘，她们通过间接的灵感来表现自己，没有性别特征。卡夫列拉·米斯特拉尔则不同，她表现女性的纯真，将女性的多情善感变成了诗歌的素材。这是前人未曾发现和没有开拓的范畴；对它的发现和加工本身就是独创。

与彭斯、海涅、缪塞或贝克尔等人相比，这种独创究竟是不相上下、还是高出一筹或相形见绌呢，这是与读者个性有关的爱好问题，在此不宜作出定论。反正对于一个与卡夫列拉·米斯特拉尔禀性相同的女子来说，诗人一定会成为她的代言人和崇拜的偶像的。

三　《塔拉》：神秘莫测

《塔拉》集从封面开始，就引人入胜。何谓《塔拉》？认为它

毫无意义的看法，我不敢苟同。虽然某些文字冒险家说过，出于音韵的需要，诗中的语汇可能没有意义，但我们大家都认为标题并不是诗句，因此希望它有某种意义，而《塔拉》也确实是有意义的。

这一对音节在许多语言里，都构成单词，其意思彼此毫不相干：在神智学的母语——梵文中是“平原”；在古日耳曼语中是“语言”；与英文中的Tale有关；在冰岛语中是“数目”；在葡萄牙语中是：“木板”；在卡斯蒂里亚语中是“平坦”；等等。当卡夫列拉选用这个莫明其妙的“塔拉”时，想的是哪种语言呢？自然应该是卡斯蒂里亚语；然而“自然”并不是卡夫列拉的本性，尤其当她收集这一组诗歌时，更是如此。从诗集的内容来看，我想象她考虑的是梵文（我并非开玩笑），因为她的《塔拉》有平原的特征：空旷无垠、颓唐寂寞，苦闷忧伤。但是我们不能忘记，一九三八年卡夫列拉从巴西来到了阿根廷，在那里写了一篇题为《论智利人托雷斯·里奥塞科》的文章，其中写道：“……犹如哥亚斯的塔拉树一样粗壮”①，这似乎是巴西该地区的一种树木，对它的特点我一无所知。

是平原？还是粗壮？……正如那些“不通人情”的作家在向我们叙述各式各样、五花八门的事情时所用的许多其它词汇一样，这莫明其妙的词义也象蚌形的肥皂一样光滑，使人捉摸不到。

这本书也象另一本一样，包括几部分：母亲之死、幻觉、疯女的故事、原料、美洲、乡情、死浪、婴儿、摇篮曲、世事趣谈、乐事、两个故事、赠言，还有十页散文注释。作者在该书中也收集了几年前在报刊上陆续发表的诗歌。《塔拉》不仅在

① 见圣地亚哥1945年4月2日《信报报》。——原注

摇篮曲、故事、“乐事”、风景以及“原料”等方面与《绝望》互相衔接，而且两个集子的基调也彼此呼应：在《死的十四行诗》和其它作品中早已表现出了神秘色彩。作者本人在第二百七十三页已经提醒我们“该书有《绝望》的某些残余。”这一提醒有致歉的意思，并表明诗人认为在新的诗集中创造出新的引人入胜的特点是自己的义务。这一点说明了许多问题。

“残余”存在于某些在一九二二年的集子中并非最有意义的题材中；因为在《塔拉》中卢西拉的爱情悲剧及其动人心弦的后果的痕迹已不多见。在《绝望》集中，女性的悲剧是丰满充实的，这便将那些分散的诗篇熔为一个主要的、有力的和动人的整体。在《塔拉》集中，神秘的色调企图发挥同样的作用；然而依我看来，既没有熔为一体，也没有动人心弦。

从《绝望》到《塔拉》，有两件事情使诗人伤心，使她处于适合写诗的精神状态：一九一五年的父亲之死和一九二九年的母亲之死。然而父亲之死正值她沉溺在女性绝望的痛苦之中，在她的书中没有留下痕迹。母亲之死则不然，在《塔拉》中留下了广泛而又悲痛的回声，它在诗人一生中的分量从二百七十四页的注释中便可看出：“她将我置于漫长而又悲痛的处境……”不过这与那个应该与她白头偕老的人的死给她留下的痛苦是何等的不同啊！《塔拉》中的母亲是抽象的。没有任何一个亲密、温柔或生动感人的场面表明那些诗情是实在的；没有任何一个对亲身经历的怀念闯入到她的诗句中来。

那一切都是超俗和出世的；一般的读者体会不到自己和那些情景的联系；那些语言没有诗歌所表达和具有的激动人心的分量。究竟这种冷淡中的多大比重归于语言的隐晦，我无法断定。也许有的读者比我的理解力强，他们能发现更多的人情味，发现更浓的家庭、社会、渴望和不安的成分。

同样，在对待死亡的态度上，我也未发现诗人的真实感情；这本是人之常情，然而她的“情”是反常的。正如一位诗人所说，我们这些失去了父亲、母亲、兄弟的人，也包括失去了儿孙的人，在死亡面前，都会感受到某种痛苦的，对大多数人来说，这种痛苦是相同的。但父母之死与儿孙之死有别。造化在其运筹中也愿在这一点上使过去和未来有所不同。父母在完成使命之后，找到了归宿，在子女看来，他们的死是瓜熟蒂落。死亡是他们最后的工作；是寿终正寝；是一种平静安详的超世脱俗；是一种痛苦但又是心甘情愿的永别人世。

儿孙之死，则是一种夭折，一种难以忍受的暴卒，一种突然的打击。这种残暴正是维克多·雨果在《沉思》集，特别是在那首《致维勒吉耶》的诗中，所抒发的感情。

好了，我认为在卡夫列拉的诗中所缺少的并非后者，而是前者；在她那神秘莫测的上了七道锁的宝盒中或许也有前者，其它的读者可能对此心领神会，然而他们至今未曾将自己的感受表达出来。

的确，似乎没有哪一个评论家一丝不苟地分析过《塔拉》集中的头几篇诗作，对任何一卷也没有分析过。而一九二二年的诗集所受到的欢迎是何等的不同啊！这要么与战争有关，要么与隐晦有关。一位深思熟虑的读者，一个评论家对其不懂的东西能说什么呢？我并非唯一处在这种情况的人。尽管有作者的注释，尽管这些注释使某些诗篇带有朦胧的清晰，我还是不能会意，也不感到激动，然而在某些易懂的段落中，那些诗句也闪烁着淡雅的光采，往往具有卡夫列拉独特的韵味。例如：

……垂下了膝盖，也垂下了胸膛，
垂下的头颅，象被砍下的甘蓝一样。

——《全集》第三十一页

这样的诗句就象夜间的蓝宝石一样闪闪发光。

好了，难道诗人的意图就是这样给人描绘阴间的景象吗？就是要给人一个既无联系又无逻辑性的、萤光忽隐忽现的黑夜的形象吗？这也许是一种成功的技巧。然而在这一滩混水上并没有象《创世纪》中所描绘的那样，漂浮着等候用理性来澄清它的“圣灵”——“洛格斯”。

《塔拉》也不是我们自一九二二年以来一直期待着的带着微笑的诗集，它在很大程度上与《绝望》一样，是一本痛苦的诗作。但是悲壮和和惊奇的格调却是《塔拉》的一种创新。集中的两首颂歌为青年诗人指引了道路（第276页）。这曾是乔卡诺① 沿着强大的灵感之神的足迹跋涉而过的道路。当达里奥发出《乐观者的问候》或瓦伦希亚唱出《致波帕岩》的颂歌时，对这条道路也是并不陌生的，这样的诗可以和神圣的埃雷拉② 的《莱潘特战役之歌》相提并论，在其宏伟的气魄方面是很难超越的。

在《塔拉》集中也有一些简明有趣的诗篇，《柔情》卷中比比皆是。有朝气蓬勃的，有错综复杂的，有低沉宛转的，也有特别欢快的。但除了这些必不可少的日常事物的短暂回声之外，在《塔拉》中我没发现深刻有力的笔触。有的诗篇，刚读上几个单词，就象雄鹰的利爪一样将我们抓住，它渗入我们的神经，成为我们的主宰，它将我们震撼，使我们全身颤抖、神魂飘荡、泪流满面，读到尾声时，使我们惊叹不已并回到现实中来。在这个集子里我没发现这样的作品，没发现迷人的诗篇，没有哪

① 何塞·桑托斯·乔卡诺（1875——1914）是秘鲁的著名诗人。他反对美帝国主义，热情讴歌自己的家乡和民族。诗情浓郁，感染力强，在诗的技巧上有所创新。作品有《美洲的灵魂》等。

② 胡里奥·埃雷拉·伊·雷西格（1875－1910）是乌拉圭诗人。早期作品属浪漫主义，后来受现代派诗歌的影响，作品的形象奇特、语言晦涩夸张，在诗的韵律上有所突破。作品有《晚祷》、《山的迷惑》、《被遗弃的公园》等。

一首能与《绝望》中的名篇相比美。对我来说，《塔拉》是诗人的《第二部浮士德》；《绝望》是第一部，那是青春的诗集，是在诗泉中天真地沉浸之后的红色的闪光的诗篇，它给我们带来了真正的诗的迷人的语言。不过也许将来有一天，会有批评家精心地为我们解释《塔拉》，就象解释《第二部浮士德》那样①。可是对我来说，这是一本神秘莫测的书，没有一点能拨动我心弦的富有感染力的激情。我再三声明，是“对我来说”；因为别人是别人。

实际上在七巧板面前心醉神迷的也不乏其人。对他们来说，一首朦胧或混沌的诗会蕴含着无限的诗意，会使他们沉浸在无法言传的绝妙之中，会唤起他们的想象，激发他们的感情，而任何清晰明朗的语言都不会使他们的内心激动②。诚然，我如此设想，是为了对他们的赞赏自园其说，他们的爱好和言辞是值得我尊重的。因为我本人从未受到过神秘语言的感动，无论是马拉美、里尔克、瓦莱里的，还是什么别的同类诗人的。但是我承认他们的某些诗句象音乐一样悦耳动听，因为它们的音素符合一定的被多种和谐丰富了的旋律；然而它们从未超过使我们为之倾倒的真正的音乐大师们的旋律与和谐。空泛的词汇对语言的音乐感毫无补益，因为要听音乐，我更愿听真正的音乐，出于相反的理由，要是没有瓦格纳③的夸张倾向就更好；这就是

---

① 罗森堡小姐在《西班牙美洲现代女诗人》中195－203页的想法可能是这种解释的一个开端。——原注

② “朦胧”比清晰更使某些人入迷，这并非现在才有的事情。费利西亚诺·德希尔瓦比贡戈拉早一个世纪，按照塞万提斯在小说第一部第一章的说法，他比同一流派的任何小说家都更加使唐吉诃德头昏脑胀，他的流派当时也是“新”的，即使不是“不通人情”，因为那时这种奇妙的艺术尚未问世，至少也是没有人情味的。——原注

③ 理查德·瓦格纳（1813—1883）是德国十九世纪著名的作曲家、文学家和指挥家。他曾提出过歌剧应以神话为题材，使音乐、歌词、舞蹈等结合成有机的整体，交响乐式的发展是戏剧表现的主要手段等革新主张。

说，应该简单明了，而不要模棱两可：不能既是音乐又是诗歌，也不能既是诗歌又是音乐。二者各有千秋。

我的气质，我的感情，都要求融会贯通。糊涂使我扫兴。在这方面我有最好的伙伴：上帝就不喜欢黑暗和模糊，他创造了光明，用自己的智慧和理性使一切井井有条：Fiat Lux!（拉丁文：应该有光明!）所以在阅读特别是重读《塔拉》之前，我曾双手合什地祈求光明降临。在为数不多的时候，上天给了我这样的恩赐。在第三十八页，我真的发现了并非常赞赏这几行诗，它们好象是从《绝望》集中分蘖出来的：

我怀中曾有一颗活泼的星星，
在黄昏迷漫的时候我将它点明。
我也曾有个永无黑夜的岩洞，
在那里总是红日高升。
可是我却不会将它们保护，
也不知将它们抱紧就是对它们的爱情。
在它们的美妙中入睡，我安然平静，
在它们的甜蜜中痛饮，我自在轻松。

失去了它们，我没有挣扎叫喊，
因为在出生的地方
我不会失去永恒的魂灵。

——《神圣的记忆》

除了诗人强调的作为迭句的最后两行之外，让我们将其余部分置于《绝望》集中，放在《科里纳的圣母》的诗句旁边："我将爱情隐藏在自己的血管里……"，我们将会对它的美妙感到吃

惊。三、四两句又如何呢？我从未见过比“红日”更宏伟壮观和富有艺术魅力的接榫①。当那简明通俗的字眼投入下一句诗的时候，产生了多么大的发展啊！那岩洞不是变成了繁星密布、红日高悬的宇宙苍穹了吗？能写这样的诗歌的人，为什么要写前面说的那样的诗呢？

尔后我又发现了一首真正的好诗（全集第39—41页），真正的卢西拉依然在诗中构思：

我是一个睡在
他的宝贝旁边的女人。
他是合唱班的天使们的
一个长长的颤抖……

——《宝贝的法律》

再往下看（第85页），《空气》反映了同样的感受；这样的感受促进了以米斯特拉尔为笔名的诗人的选材，按照诗人自己的说法，有一次她曾当我的面说过：‘风能增加我的活力并 激 发我的诗兴。”《玉米》（第105页）也可读，并给人以合乎情理的美的形象，尽管民歌气味过浓。不过对我来说，书中最好的两首诗是《饮》（129页）和《我们都要当女王》（132页）。在这两首诗中，有着新鲜欢快的切身感受。然后又是隐晦，在《解体》和《忏悔》中又有所澄清，我认为这两首诗也是上品，因为它们抒发了人的某种感情。紧接着又陷入了茫然和惆怅中。但是在二百二十五页到二百五十页之间，我们遇到了一块绿洲：《乐事》、《故事》和第一篇《赠言》，它们的确给人们留下了诗的意境。我不

① 在原文中，太阳一词连接着三、四两行诗。

知在哪里读到过，和其它的诗作相比，作者喜欢第二百七十八页的《稻草儿》。她是很有道理的。这首诗的简短（11行）和儿歌色彩都无伤大雅；它的内容是严肃而深刻的：

这是个象蜡一样的小姑娘；
可又不是蜡一样的小姑娘，
而是禾草堆在打谷场。
可又不是禾草堆在打谷场，
而是葵花向太阳。
也不是葵花向太阳，
是照耀玻璃窗的一丝太阳光，
也不是一丝太阳光：
是一根稻草儿贴在我的眼珠上。

请看我真正的欢乐，
全丧失在这颗泪珠上。

我们所看到和体会到的难道不是明明白白的吗？眼上的一丝儿稻草能创造出一付情景。谁若怀疑，请读一读柏拉图的作品或至少读一读卡尔德隆：“人生全是梦……梦……”。我们丧失一切：物体(葵花)、感觉和意识（稻草）顷刻间全象肥皂泡一样消失了。

尽管这样的诗很有价值，然而对于厚厚的一本书来说，无论如何是太少了；全书的大部分篇幅都处于不幸和阴森的气氛中。诗人的这种态度似乎是取决于她的宿命论以及对命运和死亡的看法。在这一点上，卡夫列拉与达里奥、乌纳穆诺、帕斯卡尔是截然不同的，那些诗人都相信并期待着个人的来生；他们有时

也将信将疑，但无论现实生活是多么好或多么坏，他们都总是抓住不放。她与那些象圣特莱萨或圣胡安、德拉克鲁斯一样献身上帝的天主教徒也是完全不同的：那些人平静、快活、和谐，他们从心灵深处相信来世的生活，相信来世一定比今生美好。因此，他们巴不得尽早离开那泪水的深渊，以求到上帝面前去领略静修的欢乐。卡夫列拉的态度是通神论的：她相信来生，但这种信仰却不牢固；她确信死并不是生命的终点，然而却也许是“现实的我”的结束和消亡；她对此就象一个怀疑论者那样恐惧（我们且不说她相信），比如就象雷奥帕迪·德比尼一样。卡夫列拉、米斯特拉尔希望自己死后确有来生；她确信会在某个星球上或某个角落里与爱慕的人们重逢，那里能逃脱人们的监视，但知情的人却能在睡梦中到达。连篇累牍的类似呓语的表述和暗示正是由此而来的；然而对于她或她的同伴们来说，这也许正是精华之所在。

卡夫列拉自然神论的倾向和对神的态度在《塔拉》集中表现奇特，与我们在《绝望》集中所看到的迥然不同。

《塔拉》集中的诗都是极好的象征主义的诗篇。它们具有东方的色彩，与《圣经》中的某些章节相类似。因而不是每个人都能读懂，甚至连少数文人学士也读不懂；只有知情人才能领会。这一点要从两方面来说：从本质来说它是通神论的象征主义，从形式来说，它是以令人惊奇的比喻和口头谚为特色的超现代派的象征主义。这就使得这部诗集蒙上了双重的隐晦的色彩。

卡夫列拉执意要暗示心灵的潜意识状态（请注意呓语、梦境、昏睡以及诸如此类的字眼出现得是何等频繁），这就表明对她来说，宝贵的、持久的自然生命就是低等动物乃至没有知觉的植物的潜意识的生命；在这里，古代和现代的理论熔为一炉了。

应当指出，要作者创作出另一部与《绝望》集同样出色的作品即使不是不可能的，也是非常困难的。超出自己之所能，创作出另一部具有同样的独创性和表现力的新作，那将是个奇迹。卡夫列拉不愿挖掘旧矿，但依我看，她并没有找到新的矿脉。人只有一种气质，而没有双重气质。人的经历只有一次，而不会有两次。在文学家中，抒情诗人是最受局限的；一个时期，一个瞬间，就是他的力量之所在；其余则是附属品。戏剧家和小说家可以不断创新；这两种文学形式的概括性和客观性提供了这种可能。叙事作家和小说家一般也只有一部或两部最成功的作品。即使是塞万提斯，也不可能创作出另一部象《唐吉诃德》同样诙谐幽默的作品，尽管他的其它作品可以更富有人情味。因此，我们不能就《塔拉》一书对《绝望》集的作者进行指责。

赵振江　译

陈光孚　校

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯

编者按 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Joige Luis Boiges 1899—1986）是阿根廷当代最著名的作家。前期作品以诗歌为主，他是阿根廷“极端主义”诗派的代表人物和创始人之一。由于打破了“现代主义”诗歌的束缚，广泛借鉴了欧洲诗歌的精华，为拉丁美洲诗歌发展作出了贡献。中期以短篇小说为主。他的短篇小说被认为是作家必读之书，因此他也被称作“作家的作家”。其特点是短小精悍，哲理性强。作品常以幽默的笔调去证实某一位著名哲学家的观点。虽然作者本身并不是某一位哲学家的信徒，但是他以为这些哲学家圆场而感到自慰。他的创作原则用他自己的话说便是，“文学只不过是场游戏，我们只不过比儿童们玩得好一些罢了。”博尔赫斯长期在国家图书馆工作，知识渊博，小说中常常引经据典，把一些典故巧妙地安排得十分生动，不过也有卖弄学问之嫌。在客观上他无疑宣扬了唯心主义哲学的观点，但在某些篇章中对唯心主义又不吝讽谕之辞。

博尔赫斯自幼学习英语和英国文学，他的创作风格受英美影响较深，他的广大读者又都在英美，所以有人说他是世界性的作家，而拉美一些评论家则常常批评他的作品脱离了拉丁美洲现实。至今这还是个有争议的问题。

博尔赫斯的主要诗集有：《布宜诺斯艾利斯的热情》(1923)、《面前的月亮》(1925)、《圣马丁手册》(1929)、《造物主》(1960)、《影子颂》(1969)、《老虎的金黄》(1972)等。主要小说和散文集有：《世界性的丑事》(1935)、《交插小径的花园》(1941)、《阿莱夫》(1949)、《死亡与罗盘》(1951)、《布罗迪埃的报告》(1970)等。

这里我们选译了两篇有关博尔赫斯的评论：一篇是秘鲁评论家阿尔贝托·桑切斯撰写的《有关路易斯·博尔赫斯》；另一篇是智利当代评论家路

易斯·哈斯撰写的《豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，以哲学聊以自慰》。这两篇文章相辅相成，从博尔赫斯的生活、性格、家庭、创作生活等方面阐述了这位著名作家的成长过程、创作特点和存在的问题。

两篇文章的作者都颇为著名。阿尔贝托·桑切斯的论文很多，他的《拉丁美洲代表性作家》(1972)共有三套九本之多，介绍了拉丁美洲各著名作家的情况。他的《美洲比较文学史》(1974)更负盛名，将美国文学与拉丁美洲各国文学加以系统的比较，由于成绩卓著，曾被西班牙皇家学院聘为院士。

智利评论家路易斯·哈斯曾在阿根廷度过青少年时代，后在美国、危地马拉、巴黎和伦敦担任教授。目前侨居阿根廷，他对博尔赫斯深为了解，所著文章资料充实、细致、可靠，可以为我们研究博尔赫斯提供大量的参考。

关于豪尔赫·路易斯·博尔赫斯

〔秘鲁〕阿尔贝托·桑切斯

如果你问一个法国人，谁是当今拉丁美洲仍然健在的最伟大的作家的话，他可能会毫不犹豫地回答说，是豪尔赫·路易斯·博尔赫斯。一个意大利人也许不会给你同样的答复，但是，一个英国人会这样说的。豪尔赫·路易斯·博尔赫斯建立在文学逻辑和唯理观之上的声誉来源于生活。比喻在他的散文和诗篇中占有突出的地位，不过，这些比喻都是经过反复推敲写成的，而不是随手拈来的。博尔赫斯的创作是为了让别人、也让他自己从中得到乐趣。他所用的动词总是含有相互的意义；他投之予你，是为了你投之予他；他受之于你，是为了你受之于他；他想象是为了你也想象；他思索是为了你也思索。就这样，他写出富有条理、令人惊奇不已的故事情节，就连最有经验的专家也会被他迷惑住。

但是，博尔赫斯并不总是这样。也许，他的最高成就正在于此。他出身于一个富有的家庭，天生的视力衰弱和肌肉松弛，使他规避到知识的王国里去挥舞知识的宝剑。即便有人受了伤，他也会毫无察觉，仍然一味陶醉在自由自在的击剑练习之中，不知道有什么危险。

成人之前，他一直在布宜诺斯艾利斯上学。第一次世界大

战爆发前夕，他在瑞士，在卢梭和加尔文曾经居住过的城市继续上中学，与理性的接触给了他不可磨灭的影响。他象身体有缺陷的人那样早熟，因为近视而富有远见。他在一个中立国家里目睹了这场战争的悲剧。博尔赫斯也许碰到了埃内斯特·格拉俄泽① 在他的小说《我们这些十二岁的孩子们》里描述的事情：最多，也只是听听朋友惊慌失措地对他说了些什么“我们的父辈就是战争”之类的话。不过，博尔赫斯当时是在一个富饶的中立国家里，所以，他可以悠闲自得地注视战事的发展和无以计数的流亡者（其中有列宁和托洛茨基）斑驳陆离的生活以及他们的文学创作。他们的作品必然是绝望的、愤然的，这种情绪产生了以查拉②（住在日内瓦、伯尔尼和洛桑）为代表的达达主义，产生了当时在苏黎世柏利茨学院任语言教授的乔伊斯的混乱的词法，以及里尔克卡夫卡唐西尼③和切斯特顿④的幽灵小说。博尔赫斯的早期作品像出自一位语言学家之手，他的作品越来越强烈地表明他在执着地追求登上语言的顶峰。

战事结束后，博尔赫斯侨居伦敦，后来迁居到另一座中立城市马德里。在马德里，人们的痛苦心情掩盖在对语言的探索之中。

他当时的朋友大概都属于新的文学流派，尤其是极端派⑤和创造派⑥的倡导者。同时，他同智利的“魔法”诗人维森特·维多夫罗⑦ 和多变而又浅薄的拉斐尔·坎西诺·阿森斯⑧ 结为

---

① 埃内斯特·格拉俄泽（1902—1963），德国作家。
② 特里斯坦·查拉（1896—1963），罗马尼亚诗人，后入法国籍。
③ 唐西尼（1878—1957），爱尔兰作家。
④ 切斯特顿(1874—1936)，英国作家。
⑤ 极端派，1920年前后西班牙语诗歌改革运动中的一支流派。
⑥ 创造派由维多夫罗创立，主张诗要描写生物规律和机体结构。
⑦ 维森特·维多夫罗(1893—1948)，智利诗人。
⑧ 坎西诺·阿森斯(1883—1964)，西班牙作家，文学评论家，翻译家。

好友。尽管坎西诺·阿森斯及其同伙（其中有吉列尔莫·德·托雷①，赫拉尔多·迭戈②）和维多夫罗严重对立，博尔赫斯却善于避开冲突，对每一方都投其所好，取其所长。博尔赫斯的第一首诗发表在当时的一份极端派杂志《希腊》上面，题目为《大海的赞歌》。在阿根廷避难的西班牙作家福尔卡达·卡瓦内亚斯在他写的一部书中抄录了一段博尔赫斯给极端派下的定义：

> 仅仅保留了抒情诗中最基本的成份：比喻。删去了不偏不倚的句子、联结词语和无用的形容词。去掉了修饰成份，以及自我表白，说教和矫揉造作、含混不清的词句。把两个或更多的形象并为一个，以唤起人们更多的联想。极端派的诗由一连串的比喻构成，而每一个比喻都有自己的魅力，都概括了某一段生活中人所不知的见解。③

在这部著作中，卡瓦内亚斯生动地回忆了极端派诗人和他们对博尔赫斯，希龙多④，诺拉·兰赫⑤的影响。拉蒙·戈麦斯·德拉塞尔纳⑥ 也在他的《自我消亡》和《波巴》两部书中向我们提供了一些细节。事实是，博尔赫斯明快、纯净的想象力给他的西班牙同行们留下了深刻的印象。戈麦斯·德拉塞尔纳在《西方杂志》上发表的论文证实了这一点⑦，他在文章中表示了对

---

① 吉列尔英·德·托雷(1900—1971)，西班牙诗人，极端派的理论家。

② 赫拉尔多·迭戈(1896—)，西班牙诗人。

③ 引自卡瓦内亚斯著的《文学生涯》（时代的见证）一书第143页。阿根廷科学出版社1941年出版——原注。

④ 希尤多(1891—1967)，阿根廷极端派诗人。

⑤ 诺拉·兰赫(1906—)，阿根廷诗人。

⑥ 拉蒙·戈麦斯·德拉塞尔纳(1898—1963)，西班牙作家。

⑦ 见1924年《西方杂志》第4期，马德里——原注。

博尔赫斯的仰慕之情，西班牙极端派流行的时间不长。一九二一年，博尔赫斯回到阿根廷。当时，布宜诺斯艾利斯的一批作家整日聚集在凯勒咖啡馆里，听落落寡合、尖酸刻薄的马塞多尼奥·费尔南德斯①发表离奇怪诞的演讲。此时，《奥拉尔》杂志创刊。在布宜诺斯艾利斯居住或者访问的维多夫罗，希龙多，罗哈斯·巴斯②，门德斯，贝尔纳尔德斯③，娜拉·博尔赫斯④，莫里那利⑤，诺埃尔⑥，贡萨雷斯·拉努萨⑦参加了杂志社的工作。博尔赫斯曾经为《多棱镜》杂志当过短期的极端派专栏评论员，之后，他创办了《船头》杂志。这份杂志，以及博尔赫斯为之作出的努力都是值得记忆的。杂志的第一阶段是一九二二—一九二三年，此时博尔赫斯同马塞多尼奥·费尔南德斯合作。第二阶段是一九二四—一九二五年，同吉拉尔德斯合作。一九二六年，《船头》发表了《堂·塞昆多·松布拉》。这部作品表明了博尔赫斯的新倾向：新本地主义或有深远影响的阿根廷民族主义。为了不使人们对这一新的倾向产生疑问，这份聚集了博尔赫斯众多朋友的杂志改用何塞·埃尔南德斯的诗集“马丁·菲耶罗”为它的名字。

那时候，布宜诺斯艾利斯是一座名符其实的世界性城市。那里不仅聚集着不同种族的居民，而且汇集着对立的文学与社会学理论和流派。它是世界上占第四位的犹太人城市，占第三或第四位的阿拉伯人城市，还是西班牙人最大的城市之一，讲

① 马塞多尼奥·费尔南德斯(1874—1952)，阿根廷作家。
② 罗哈斯·巴斯(1896—1956)，阿根廷作家。
③ 贝尔纳尔德斯(1900—)，阿根廷诗人。
④ 娜拉·博尔赫斯(1903—)，阿根廷女诗人。
⑤ 莫里那利(1898—)，阿根廷诗人。
⑥ 诺埃尔(1885—1936)，西班牙作家。
⑦ 贡萨雷斯·拉努萨(? —1934)，阿根廷诗人，作家。

拉丁语的人口占第二位的大城市。它的新闻机构发行各种语言的报纸：西班牙语，意大利语，法语，德语，英语，意第绪语，阿拉伯语和波兰语。肉类、皮革和谷物的价格高得惊人。世界上没有任何一个国家的居民摄取的卡洛里高于阿根廷人的摄取量。文化事业以令人目眩的速度向前发展。阿根廷的作家渴望驾驭西班牙语，确切地说，他们试图改造布宜诺斯艾利斯的方言，创造出一种不同的语言。博尔赫斯于一九二八年写了一部书，自负地把书命名为《阿根廷人的语言》。布宜诺斯艾利斯同马德里在争夺美洲“知识界的子午线”的荣誉。为此，马丁·菲耶罗派的作家尝试了一种新模式的本土主义文学，他们推崇马里内蒂①，阿波利奈②，查拉和勃勒东③。结果产生了像博尔赫斯，吉尔德斯，希龙多那样的贵族式的本土主义作品。这些作品直接从坚定、敏锐的马塞多尼奥·费尔南德斯那里获得灵感，他是本土主义的“鼻祖和魔法大师。”

博尔赫斯在他的早期作品中运用了本土主义的手法。

他的第一部诗集的题目是“布宜诺斯艾利斯的激情”，于一九二三年出版。

这部诗集表明，当时，博尔赫斯在题材上受描写城郊风情的本土主义的影响，在形式上受先锋派的影响，这说明他为什么会在热衷于埃瓦里斯托·卡连戈④的同时，又热衷于坎西诺·阿森斯。这部诗集没有什么音乐节奏感。至今文坛只承认它朴实无华，才华横溢，有着比喻纵横的诗句。这些诗句与其说

① 马里内蒂(1876—1944)，意大利文艺理论家，未来派的代表作家。
② 阿波利奈尔(1880—1918)，法国诗人。超现实主义的创始人之一。
③ 勃勒东(1896—1966)，法国作家、诗人，超现实主义的创始人之一。
④ 卡连戈(1883—1912)，阿根廷诗人，写了不少描写该国首都郊区风光的诗。

来源于诗人的灵感，不如说来源于诗人的才智。

《街道》这首诗突出地反映出卡连戈和卢戈内斯①的影响：

布宜诺斯艾利斯的街道，
它们使我魂萦梦绕。
不是熙熙攘攘的通衢，
被奔波忙碌困扰，
而是恬静的近郊，
树影婆娑，夕阳西照……

博尔赫斯说，他把写诗当作“练习”，后来，在一九六一年，他完全放弃了写诗。但是，他又重新写诗并且再版诗集，这使得人们认为他先前的摒弃在很大程度上是出于任性，或者是“心血来潮”。不管怎么说，他从爱写诗开始，到最后成为诗人，这条道路是明确的。他的作品表达准确，想象从事物的表面开始，归结到事物的内部。因此，他谈到“想象之船的魅力”和“令人神往的死的尊严”(《幽室》)；在《我们必不可免的琐事》中，言词间充满了美好的记忆：“希伯来人把黄昏的降临誉为鸽子的影子。”“没有视觉的树叶徒然地睁着眼睛”和“基本的生存”是博尔赫斯的《植物园》里的词句。他的第一部诗集收了一首献给马塞多尼奥·费尔南德斯的诗，题为《圣马丁广场》。诗中塑造了一系列聪颖动人的形象，用了许多富有表现力的词句：

为了寻觅黄昏，
我徒劳地奔走在大街小巷。

① 卢戈内斯(1874—1938)，阿根廷作家。

门厅已被阴影笼罩。
带着桃花心木般柔和的光泽
黄昏滞留在广场上，
宁谧、甜美，
象灯光般柔和、施人恩惠，
象泉水般澄明透亮，
象服丧者的表情那样庄重肃穆。

博尔赫斯按照传统的修辞学规则，先后写出了七音节和十一音节的诗，如“象稚童般呆板僵硬的塑象”和“阒无声息的长凳”。博尔赫斯的早期作品就是循着这条道路，以浓重的笔墨描绘地方风情的，卢戈内斯亦是如此，他在他的《诗歌专集》中，比如《计谋》，也讴歌了地方风情。在其它作品中，博尔赫斯抒发了他那奔放而又有节制的感情：

布城如同一首诗，
我还不能用言语表达。

——《夸夸其谈》

桃花心木的家具
在优柔的织绵装璜之间
一直保持着它们的聚会。

——《空旷的客厅》

钟鸣和喧闹的灾难
破坏了寂静夜晚的高原。

——《年终》

博尔赫斯在那一时期写的两首诗《玫瑰》和《基罗加将军乘车去码头》也收在第一部诗集里。这两首诗语言洗炼，洋溢着浓郁的地方色彩。下面抄录一段：

臭名昭著
他的名字给街巷带来了荒凉，
赢得了加乌乔人的爱慕景仰，
在历史上留下了累累刀伤。

在地道的布城味儿的《郊野》中，他自述到：

我曾认为这座城市是我的过去，
它是我的未来，我的现在；
我在欧洲度过的岁月恍若梦幻；
我曾一直(并将永远)在布城。

博尔赫斯一九二一的诗作虽然到了一九五三年仍然在再版，但是，早在一九二四年，诗人就已经改变倾向了。他铲除了纯而又纯的极端派的根子，用拉弗格①式的谨慎充实作品的内容：

我远没有回到你的身边，我的祖国，但我已经
看到了你的星星。
星星在天穹深处闪烁，如今
船桅已在它们的妩媚中消失。

① 拉弗格(1860—1887)，法国诗人，出生在乌拉圭。

仿佛受惊的鸽子，它们从檐口鼓翼飞起。
从它们来自的天庭俯视，帆船象倒塔矗立
在水天之间。

虽然博尔赫斯把他的《圣马丁手册》和其它诗作置于脑后，但是，不可能把他的这些习作与他的散文割裂开来。诗歌生动地显示出博尔赫斯富有创见的想象力和比喻能力。他的这些长处在散文中发挥得尽善尽美。

博尔赫斯的第一个特点已经在诗歌中表现出来，这就是倾向于所谓的“思想的不真实性”。博尔赫斯的短篇小说和杂文首先显示出他学识渊博，热衷于探索野史秘闻。他象一位“风格多变”的记者那样，准确地讲述或编造一些鲜为人知、难以置信的事件，把地方上的小事同被大肆渲染的，希奇罕见的世界性事件掺和在一起。他让虚构的故事具有貌似严格的逻辑定理，或者所谓的科学的严格性。他用科学和理智来吸引读者，让他们接受披着漂亮的信条外衣的谎言和空想。这种虚构——演绎推理的二元论可以变为现实——梦幻的二元论。两者从来不是单独运用的，而是构成一个整体，在读者中引起混乱。有的读者就象讨论无法证实的真理一样，讨论《查询》的作者写的一句“俏皮话”。博尔赫斯的写作技巧，尤其是从《交叉小径的花园》开始采用的技巧，就是把实际上是作者想象出来的东西描绘成象是经过充分调查研究的事情。他堆砌极其准确的资料，引用一些确实出版过的书和另外一些作者杜撰出来的书，给人以严肃感。当人们发现这些都出自天才的文学家的想象，都是博尔赫斯的创造的时候，严肃感就随之消失，为之一笑。博尔赫斯的这种创作态度和方法，随着视力的逐渐衰退，以至最后双目失明而日益明显。为了抵销身体缺陷造成的后果，他在此类故事和虚构中寻求安慰。这些故事来自他那永不枯竭的知识宝库，

来自他对鬼怪故事和英雄壮举的广博研究。这些在现实生活中闻所未闻的事情，在文学作品中却经常出现，比如古典的霍夫曼和爱伦·坡，现代的唐西尼，伍尔芙①和卡夫卡等人的作品。也许博尔赫斯的最大贡献——如果可以谈论他在文学方面的贡献的话——，就在于他奇妙，独特地把世界主义，层次主义和本地主义溶为一体。马塞多尼奥·费尔南德斯也具有这一特点。这一特点对“马丁·菲耶罗”小组中某些偶而也能写出好作品的成员产生了影响，这些人中，除了马塞多尼奥之外，成就最高的首推吉拉尔德斯。之后，这一影响又波及到各类知识分子的身上，比如阿尔贝托·赫尔丘诺夫②。但是，只有在博尔赫斯身上，这些世界主义，层次主义和本地主义才既各具特色，又融汇贯通。爱德华多·马列亚试图做一番类似的壮举。但是，他缺乏博尔赫斯式的想象，数学般准确的文风和幽默感。马列亚的散文情意荡漾，内容充实，现实被蒙上虚幻的色彩，相反，博尔赫斯的虚幻则用现实作掩饰。为了了解博尔赫斯创作灵感的两重性和他善始善终、一丝不苟、数学般的严谨风格，我们摘录两段文风不同，甚至截然相反的段落，下面这一段有意用口语化的语言写成，这在博尔赫斯的作品中是少见的。

“白酒、音乐、女人、承罗森多看得起才骂的一句脏话、在人群中使我受宠若惊的拍拍肩膀，这一切叫我十分快活。同我跳舞的那个女的很随和，仿佛看透了我的心思。探戈舞任意摆布我们，使我们若即若离，如醉如痴。男人们正这样如在梦境中一般逍遥自在时，我蓦地觉得乐声更

① 弗·伍尔芙(1882—1941)，英国女作家。
② 阿尔贝托·赫尔丘诺夫(1884—1956)，阿根廷作家。

响了，原来是行近的马车上的吉他声混杂了进来。接着，风向一转，吉他声飘向他处，我的注意力又回到自己和舞伴身上，回到多姿多彩的舞蹈上。过了好长时间，门口响起盛气凌人的敲门和叫喊声。紧接而来的是一片肃静，门给猛地推开，那人进来了，模样跟他的声音一样蛮横①。”

分析这一段，可以从中找到“第一个博尔赫斯”的组成部分：本地性，布宜诺斯艾利斯的方言，字母书写上的变动（为了烘托出大众语言的色彩，某些词尾省去字母“d”），故事高亢的节拍，简洁和隐喻法。“过了好长时间，门口响起盛气凌人的敲门和叫喊声。”生动，而且为另一句蕴藏着巨大力量的句子埋下了伏笔：“那人模样跟他的声音一样蛮横。”更不用说他对探戈舞的描述是多么的凝练，多么的生动了。博尔赫斯让人看到他所看到的，或者猜测到的东西。他的散文如同呼吸运动一样自然地出现，尽管我们清楚地知道，学会呼吸是多么困难！

我们将上面这一段同“第二个博尔赫斯”的一段文字做个比较，这段文字引自“阿莱夫”：

“沙漠的夜晚总是寒气逼人，可是那天晚上却热得象团火。

我梦见德萨利亚的一条河，我没有把一条金鱼放回水中，河却来拯救我。躺在金色的沙滩和黑色的石头上，我听到它临近了；清新的空气和密集的雨点唤醒了我。我赤裸着身子跑去迎接它。夜晚即将过去；在黄色的云层下，部族里的人同我一样欢天喜地，如醉如痴地站在滂沱大雨中，宛如神灵统治着的哥利本僧人。阿戈斯呻吟着仰望天

① 此段译文引自《世界文学》1981年第6期“玫瑰角的汉子”。

空，雨水混着泪水（这是我后来才知道的）顺着脸颊往下流。

如果我们忽略了下述事实，就会怀疑这两段风格迥异的文字是否出自不同作家的手笔。这些事实是：节奏感，准确性，栩栩如生的形容词，比喻，生气勃勃的动词，直接用想象和主观代替现实和客观，字里行间弥漫着幻想和神秘的气氛，所有这些构成了他独特的综合能力和令人惊诧不已的想象力。

博尔赫斯在变，尽管不改初衷。周游世界后，他丰富了自己的头脑，又回到出发点。不要以为他从一开始就是个欧化的，或者非欧化的本土主义者。这种看法是肤浅的。他这个富家子弟，在国外度过了动荡的青年时代，他在瑞士受教育，在剑桥苦读英文，在拉丁语系国家和北欧国家旅行，这就使他有机会成为一名日耳曼文学佳作的优秀，准确的翻译家，他翻译了卡夫卡的作品，还翻译了美国的麦尔维尔①和弗·伍尔芙的作品。

博尔赫斯于一九二一年返回阿根廷的时候，首先要求确认他英文教授的头衔。他在很久以后写的一部题为《日耳曼古代文学》的书中写道：

“人们忘记了在诺曼底人的征服之前，英格兰已经产生了历史悠久，传播广泛的文学。人们不知道在冰岛，日耳曼文学已经发展到完美的程度。小说史学家们早晚得承认北欧中世纪传说的重要性。将来会有人写出关于譬喻的历史来，会证实十七世纪和二十世纪某些大量存在的东西可以在冰岛找到它们的前例。”

① 麦尔维尔(1819—1891)，美国小说家。

虽然这几行字的署名是豪尔赫·路易斯·博尔赫斯和德里亚·因赫涅罗，但是，显而易见，这是《面前的月亮》①的作者的内心思想和情感，萌发着他的虚幻能力。这些幻觉乍看起来是如此合乎逻辑，以至于某些评论家把博尔赫斯的虚幻当成了事实。安德森·因贝尔特② 把博尔赫斯清晰的思路和抒情语言说成是一种"新的狂热"，他提到几篇让人望尘莫及的短篇小说，如《特洛》，《乌格巴尔》，《奥尔比斯》，《特尔蒂乌斯》和《好记性的夫内斯》，最后，加了一个发人深思，十分正确的注："他对变幻的热衷使我们的文学批评，认识论和玄学都富有诗意。他是一位为作家写作的作家。"

最后这句话很有见地。实际上，一般的读者并不去评价博尔赫斯精采的题材和高超的表现手法，只有内行的作家，教士，才欣赏他，理解他，替他游说，宣传，为他唱赞歌，使他风靡欧美现代文学界。不过，尽管如此，抛开这点不谈，不管有没有这一点，在迄今为止的文学史上，博尔赫斯的文风是最崇高、最坚实、最深奥、最少雕琢、最重锤炼的文风。他的作品内容复杂，语言洗炼，使人难以望其项背，既不能漠然置之，又不能不表示钦佩。这种洗炼的笔触只有经典作家才会使用，而博尔赫斯就是这样一名作家。

王小方　译
陈光孚　校

① 《面前的月亮》（1925）是博尔赫斯创作的诗集。
② 安德森·因贝尔特(1910—　)，阿根廷作家，文学评论家。

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯
以哲学聊以自慰

〔智利〕**路易斯·哈斯**

这个艺术家和文学工作者属于一个独特的范畴，他在我们的文学界已成为一个传奇式人物。人们似乎怀疑过他的存在，好象随着岁月的流逝他已经消失了。他给人们留下了一个缥缈的形象：一个忘我的人，双目几乎失明，衰弱得犹如黄昏下的阴影。然而无论在生活中还是在文学事业上，他都是一个可畏的、专断的辩论家。同时，他又是一个胆怯甚至自卑的人。他是那样的温文尔雅，那样的谦逊，以至于走在街上往往被人忽视。有时候他这种一成不变的习性也会有短暂的改变。他每天穿越市中心大街前，总是在人行道边上用拐杖敲打地面，以引起人们的注意。这时过路行人就会迎上去，扶他穿过马路，但很快又把他忘掉了，就象一阵轻风扯下一页旧书。如此而已。

“我的生活中缺少生命和死亡”，这个外表敏捷、一辈子从事研究的文学家会装模作样地这样说，毫无疑问，这是他年轻时生活在北方贵族区所养成的知识分子时髦的怪癖之一。他用这种“贫困”作为他热衷于小事情的一种解释。他说：“我经历得很少，但是我懂得很多。”“我对文学感到厌烦了。”如果他这样描述自

己或者别人这样写他，那么一些人的怀疑不是没有道理的。也许他在读者的心目中是一个幽灵，正如人们有时认为莎士比亚在弗兰西斯·培根① 的心目中一样。在普遍的困惑中，他坦率地承认自己也不清楚是属于哪种类型——“是现实主义文学还是幻想主义文学。”

他叫博尔赫斯，住在布宜诺斯艾利斯。这仅仅是他的一个方面，还存在“另外一个”博尔赫斯，正象他自己所说的那样，生活在另一世界，这个世界按椭园形轨道、围绕某一个已消失的星球运转，而这个星球发出的光辉仍然照耀着无形的作品和被人遗忘的手稿。他总是愉快地沉浸在钻研学问的宁静之中，他颂扬生活琐事：面包和盐、季节、社交艺术、咖啡的味道、梦、风俗习惯、差异和忘却，这些都是他了解最深的事情。至于其它的事情，谁知道他是出于羞怯或还是因为言不尽意而永远不去涉及？崇拜他的女人很多，可他一直没有结婚。在青年时代，他曾隐约提到过一次失去的爱情。那是流露在他早期用英文写的一首诗中，在诗里作者叹息：“我呈献给你一个男人的痛苦，他曾长期观赏过孤独的月亮。”据推测，在布宜诺斯艾利斯的大街上一次轻率的告别导致了永久的分离。从那时候起，博尔赫斯在一首哀歌中伤心地承认：虽然他曾走遍许多国家，但思念始终象雾一样到处环绕着他。实际上他除了布宜诺斯艾利斯姑娘的脸庞外对其余一切都视而不见了。他的身心好象随着这种怀念日渐衰弱，而他的激情变成了创作的灵感。只有在思虑和幻想中他的痛苦才得到减轻和解脱。他喜欢地图、词源学、国际象棋、经典著作、代数学、十八世纪的活版印刷术、

① 弗兰西斯·培根(1561—1626)，英国哲学家。

沙漏、但丁、斯维登堡①、魏尔伦②、惠特曼、弗朗西斯科·德·阿西斯、叔本华、偶尔揭开宇宙秘密的巴赫的音乐、时空的神秘感以及“集中在我身上的远古的、隐蔽的河流”所组成的过去。

谈到博尔赫斯正如他本人谈及瓦莱里那样：生活在一个崇拜各种偶象的时代，偏爱正常的神秘事物、冒险活动以及思索问题带来的愉快。博尔赫斯的作品是以哲学聊以自慰的一种类型。关于赫德森（W.H.Hudeon）他曾写道：“他在生活中曾经多次开始对形而上学的研究”，但是“经常被幸福所中断。”在这些话中也许包含着他的自白和内心的渴望。也许由于他放弃了自我怜悯的表现主义才投身到对时间和永恒的研究。我们认为他精神上的抽象观念来源于他的慎重含蓄并包含着一个孤独心灵的全部痛苦，而这完全是因为他对自己的不足之处认识得太深刻了。人们都说博尔赫斯是冷静和理智的，其实更确切地说他是谨慎和开通的，同时也是非常机智和精明的。他巧妙地把自己的思想感情隐藏在作品之中，那些谈及日常生活的著作经常是不言而喻的，很少有世俗的偏见，内容涉及到人们的心理、谋算、轶事等等。他的敏感成了一个缺点，给他的作品增添了脆弱性，但也使他的作品更一目了然了。事实上，他根本不象人们认为的那样捉摸不透，在他爽朗的外表后面幽默感和人类智慧的丰富想象力是十分突出的。

无知和诽谤完全歪曲了博尔赫斯的形象。他是一个十分诙谐的人，而他的聪明使他经常得罪一些人。但他却在这种天真和自我矛盾中自得其乐。有时，在一些不合时宜的场合，他也

---

① 斯维登堡(1688—1772)，瑞典著名科学家，神秘主义者、哲学家、神学家。
② 魏尔伦(1844—1896)，法国诗人。

会随口说一些丧失原则的话，但他终究是一个足智多谋的人。大约在四、五年前因为他怕花费太大使政府蒙受损失曾鼓足勇气断然拒绝出席在布宜诺斯艾利斯举行的一个作家会议。前不久，他由于支持“怀疑主义”而加入了保守党，他自己把这一行动称之为背叛，因为他过去曾在某个场合说过“政治是一种令人憎恶的东西”。然而，在近几年中他不止一次在反对卡斯特罗的宣言上签了名。他还多次宣称反纳粹、反共产主义和反基督教。最近，他在委内瑞拉遭到冷遇，因为他在与会的一些文学界名人面前谈到了沃尔特·惠特曼，而他们所期待的是听到富有地方色彩的赞歌。然而，“土著”文学的拥护者们丝毫没能够打动他。博尔赫斯仍然认为在拉普拉塔河流域不存在印第安人。俱乐部和文学团体不分昼夜地邀请他讲演，使他经常坐着出租汽车满城转。他是一个惯于走题的讲演者，常常头一句话就离了题，谈起什么难以理解的词源学的奥妙；或是什么加乌乔人的诗歌是文学家的虚构，结果激起爱国听众的不满；或大谈足球是从英国传入的……盲目崇拜卡尔莱多斯·加尔德尔的法国人。在阿根廷，除了极少数的知识分子外，对博尔赫斯的承认是相当晚的。他是首先在法国被发现的。十年前他的作品就被译为法文并在法国大量出版。一直到他的著作在全世界广泛流传的时候，阿根廷人民才真正对他感兴趣。尽管如此，目前对他的评价仍存在争议。某些持怀疑态度的崇拜者只恭维他写的少量诗歌。民族主义者则指责他追求异国情调；共产党评论家谴责他仇视劳动阶级；另一些对手辱骂他支持出版侦探小说致使国内青年犯罪增加。事实上，除了小说和戏剧外，他对各种文学形式都感兴趣。他写过侦探故事、电影剧本、文章、杂文、引言和序言；他负责出版过选集；给经典著作注释；他翻译了不少作家的大量作品，从福克纳到纪德。总之，他的好

奇心驱使他深入到各种知识领域中去，创造了自己独特的风格。他作品中隐秘的成分使不少读者费解，但却使他感到特别满意。关于作家在阿根廷的地位问题，他说："事实似乎是不利的，但也有好处，即大多数阿根廷人对文学漠不关心。当前，这有不利的一面，因为这使作家感到孤独；但也有好的一面——没有任何人为读者写作了。在其它国家，人们都说：作家会出卖灵魂。而在阿根廷你想这样做也不可能。"博尔赫斯回忆起当他开始创作时出版量是五百册左右，一次出版的数量可以卖二、三年之久，这种情况甚至包括当时阿根廷最优秀的诗人卢戈内斯。"我想起一件使我惊讶的事情；当时我听到一个难以置信的消息，即我写的一本怪诞的、野心勃勃的书《永恒的历史》在一年内卖出了三十七册。我真想找到这三十七位读者向他们致以谢意，请求他们原谅我的拙作。"博尔赫斯这样说不仅仅是出于谦虚。实际上，这本书只拥有三十七个读者这件事不仅没有使他生气，相反使他感到高兴。因为"一个作家能感染三十七位读者，这也不是件容易的事。"也许目前他已在全世界拥有大量不知名的读者，但他还是怀念过去的年代。因为那时他能随心所欲地仅仅为了满足一个人和少数朋友们的要求而写作，这就是博尔赫斯的阳春白雪的艺术态度。这种态度代表了他那个阶层。对他们来说，文化不是一种特殊的表达方式而是一种抽象的遗产，是一种精神贵族所享受的特权。他们不承认国界，不需要在任何地方扎根，也无需寻求民众的支持。有人常常指责博尔赫斯存在欧洲主义倾向，这话也许是正确的。但是在阿根廷的生活结构中这种指责是毫无意义的。"欧洲主义"犹如阿根廷的大草原那样阿根廷化。归根结底，就象在拉美的大部分地区那样，欧洲是阿根廷精神的过去。从阿根廷这个国家创立开始，折衷主义就是阿根廷文化的不变因素。为此，博尔赫斯说

过："我认为我们的文化传统与西方文化的传统是一脉相承的，同时我们也有权利拥有这种传统。"

很少有人能象博尔赫斯那么热衷于这种传统。他把天堂想象成一个充满历史缩影的宇宙图书馆。那是他向往的地方，象他的声望那样到处伴随着他。在他的家里（位于布城中心、距圣·马丁广场不远的一所体面房子），博尔赫斯紧张工作一天、坚持不懈地学完了下午规定的英语课程之后，就坐在拥有珍贵书藉的房间里休息。这些书藉是他不可分离的伙伴。在喝茶的时候，他与母亲进行亲切的短暂的交谈。他的母亲是一个瘦削、精明的老妇人，表面看来与他的年龄差不多，老人直到前不久还陪伴他到处旅行。每天母亲为他烤面包，亲昵地称他为乔治①，经常埋怨他不知冷暖。每当夜幕降临，博尔赫斯就在客厅里同他的那些经验主义者朋友们聚会，其中包括阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯和他的夫人，西尔维亚·奥坎波，与这些老朋友共享夜晚和黎明的乐趣。博尔赫斯以他所喜爱的姿势舒服地坐在一张宽大扶手椅上，他的一条腿架在椅子的扶手上，不断地从书架上抽出书来。他的眼睛几乎无法辩认书目了，但是他可以凭本能找到想要的书，很少会拿错。他必须靠朋友们念给他听，依靠记忆打腹稿，然后再口述出来。他清楚地知道哪样东西放在何处，能够准确、沉稳地拿到手。他的书藉都象士兵一样了解他、服从他。他担任国家图书馆馆长是大有益处的。他的圣殿是一座仿文艺复兴式的装饰十分华丽的巨大建筑物，在建筑物中央，宽敞的园顶下有许多层阶梯，沿着环形走廊摆满了一排排书架。

一天下午，我们抽空到图书馆去。当时天空晴朗，浓密的

---

① 乔治是博尔赫斯母亲为他起的英国名字。

树木投下的荫影笼罩着铺着瓷砖的走廊，这条走廊一直延伸到许多扇玻璃门里。异常的寂静提醒我们已进入了“一个宁静的王国”。在这里，“时间被奇妙地分割、利用”。在大楼梯的第一个平台上，就有一股巨大的磁力把我们吸引住了，那是一种“书籍的万有引力”。它使我们联想起博尔赫斯的大量著作。他按约定的时间、象往日那样准时在一楼的一间整洁的会客室里等着我们。他穿着色彩明快的西服和背心坐在离我们较远的椭园形桌子的对面。由于他看不清楚我们，于是就象一个聋子提高嗓门说话一样，在他的坐位上紧张地向前探着身子，似乎他看不清我们便觉得自己更不引人注目，别人也看不见他。在我们目光的注视下，他显得很谦逊、顺从。他整天都有约会，用他基督教徒的耐心忍受着采访。虽然会见往往是短暂的，却非常紧凑。他坐在那里不由自主地考虑着某个现实的题目，一面低声地谈话，两只手好象要藏在袖子里那样缩着。正如他在自己的著作中那样推心置腹地与读者交谈。他能很快捕捉到对方的特点以得到他们的信任。他熟练地掌握了英语、法语和德语以便能适应来访者的语言习惯及民族特点。对于他来说，说话就等于高声地思索。他胆怯到每当说话前总要犹豫一下，先清一下嗓子。然而一旦话匣子打开了，就谁也比不上他了。他容光焕发地微笑着，两眼有些散光，但目光清澈。左眼在眼皮下灵活地转动、构思着作品的情节。实际上，交谈更使他入迷，他的构思很快会被他谈话的激情所打断这又会使他感到难过。他的嗓音和表情几乎是无意识地总是保持不变。他的生活充满了无穷的痛苦和强制的别离。他称这个阶段“极盛时期”，他用天真的说法抱怨这种生活不是属于他的，而是“另外一个博尔赫斯所经历的”。他希望事实是如此。“另一个”博尔赫斯是他不得不摆脱的一个障碍。他允许“另一个”博尔赫斯生存只是为了消

灭它，就象一种物质的存在只不过是为了由它的影子所取代一样。多少年来，博尔赫斯一直为消除“另一个”而斗争。他说形而上学和神话成为他与正在失去本质、日趋消亡的“另一个”博尔赫斯作斗争的武器。在他的关于莎士比亚的著名论述中（这实际上是一个自供状）他清晰地描述了当他谈到诗人的时候便像谈及世界上任何事物一样那么随随便便，致使他的听众们也随之进入了话题中的境界。

博尔赫斯这位文学的天才人物在创作的道路上曾经以哲学家作为自己模仿的对象、叔本华、尼采以至古罗马的一些富于哲理色彩的文学家像奥维德、斯塔提乌斯、塔西沦等都给这位阿根廷散文作者和诗人在哲学和时间与空间的运用上很有价值的启发。当然，这只是他的创作生活中最初一些年代的明显的迹象，受着叔本华的一种迷惘的，不可知的世界的影响。尚有一些熏陶则是这位老文学家中年以后发生的，西班牙的极端主义诗歌虽然在年轻时他就看到了、接触到了，之后又读了爱伦·坡、和卡夫卡的书，这使他对人类世界上的混乱、孤独和无指望的看法更为发展，以致发明了将人类世界以至宇宙当作迷宫，当作《交叉小路的花园》。①

论及博尔赫斯的文学经历，使我们不得不想到许多关于这位文学家的传记和传说，不妨我们仿照编年史或小传的手法来叙述一番他的历程：

博尔赫斯于一八九九年八月二十四日出生在一个有教养而又舒适的家庭。一位名叫丁克小姐的英藉家庭教师和一名也是英藉的老太太，在阿德罗格居民区附近的一座图书馆里，对他进行了初级教育。他回忆，那是“一个带长矛的栅栏后面的花

① 是博尔赫斯于1942年发表的小说集。

园”和“一座藏有不计其数英语书籍的图书馆”。无疑，他的英国气质是从这个时期开始的；他阅读英语先于西班牙语，并且一直是所偏爱的语言。他的稚气令人惊异，竟然宣称过不需要再学习其它语言，因为英国文学包括和总结了全部事物。他回忆，他坐在祖母的双膝上听她朗读英国儿童杂志。他最喜爱听有关动物的故事，特别是老虎的故事，也许这就是栖居在他作品里的恶梦之虎的雏形。父亲，豪尔赫·博尔赫斯是他亲密的朋友和导师，一个具有多方面才能的人：律师、语言学家、心理学家、翻译家和一本被人们遗忘的小说的作者，还是一名出众的演说家。父亲机敏而活跃的气质影响了孩子们的整个童年。某次参观动物园归来的路上，博尔赫斯和他的妹妹诺拉都陶醉在父亲对叶芒① 和史文朋② 那委婉动听的讲述之中。豪尔赫·博尔赫斯担心孩子们会在学校里得传染病，所以多年来，天才的孩子们是在家里接受教育。也许正是如此闭塞的家庭环境使博尔赫斯成为一个性格内向和随和的孩子。我们从一名为他作传的女作家写的一本令人惬意的书中获得了他童年时的形象，她说，假面具和镜子曾使他受到惊吓。他的床脚下有一面大镜子，在其众多的映象中他看见了神奇的史前动物的光谱。在他的诗歌中至少有一首是记述了那一瞬间的恐惧。这种恐惧隐藏在他的书中。他回忆，当他发现“一本书合起来字母不能拼在一起却随着夜晚的进程消失了的时候”感到诧异。他很早开始了文学写作并有一定的造诣。六岁时，他以古卡斯提亚语写了一个题名为“倒霉的老花镜”的故事。此前，他已经用英文写了一篇关于希腊神话的文章。九岁那年，他终于进了学校，

---

① 叶芒(1865—1939)，爱尔兰诗人。
② 史文明(1837—1909)，英国诗人。

上四年级，除了古典著作《熙德之歌》①，塞万提斯和加乌乔文学以外，还钻研和领悟了狄更斯，吉卜林，马克·吐温，爱伦·坡，H·G·威尔斯等人的作品以及《一千零一夜》。在他所喜爱的北欧语言中，有威廉·莫里斯② 所著《沃尔松族的西古尔德》的英文译本。不久，他埋头于约翰逊，康拉特，亨利·詹姆斯，德·昆西，切斯特顿，斯蒂文森和肖伯纳的著作之中。自一九一四年以后，他全家在一次欧洲之行中因躲避战争抵达日内瓦，在那里他取得了中学毕业证书。在日内瓦，他借助词典以自学的德语阅读了海涅的作品，又阅读了中国文学的德文译本。战后，他在剑桥大学进修了英语。当时，他已经接受了卡莱尔，王尔德，惠特曼和他所敬慕的哲学典范叔本华的影响。沉浸在《作为意志和表象的世界》③ 的博尔赫斯给他的日内瓦朋友写信所用的法文是非常精彩的，好象法文报纸上的文学专栏一样。

从一九一九年至一九二一年，是他文学生涯的开始。此间，博尔赫斯曾去过西班牙。起初在塞维利亚而后在马德里，他接近了一个青年作家小组，即时代先锋派，当时被人们称作“极端”主义派，因为在一个时期，他们汇集在名为“极端”杂志的周围。当时在法国爆发了对达达主义的热狂。这个流派的追随者遍及各地。极端主义派致力于破坏鲁文·达里奥现代主义的过度行为，成为当时在甜美韵律和外来象征主义方面已经僵化的西班牙诗歌的革新者。在其它主张中他们宣扬自由体诗原有的粗犷和隐喻的手法。但运动很快就结束了。一九二一年，当博尔赫斯到达布宜诺斯艾利斯时，虽然于同年发表了进攻性

① 《熙德之歌》是西班牙古代史诗。
② 威廉·莫里斯(1834—1896)，英国作家。
③ 《作为意志和表象的世界》为叔本华的哲学论著。

的博尔赫斯宣言，但是运动已经偃旗息鼓了。后来，博尔赫斯称此时期为“极端主义派的错误”。……回国不久，他曾赞美布宜诺斯艾利斯这座城市象一个梳着辫子的神奇姑娘，他写道：“我在北欧度过的日子是一场虚幻，我现在永远（将来也永远）呆在布宜诺斯艾利斯”。这个声明似乎有点虚假，事实上他是经历了一定的时间才做到了这一点。与此同时，他创办了名为“棱镜”的文学杂志。在这份杂志里，他几乎把当代知识分子中时髦的风格暴露无遗。在那个时期，他从父亲那里继承了与一个布宜诺斯艾利斯土著的杰出的荒诞主义哲学家马塞多尼奥·费尔南德斯的友谊，这在思想上给他打上了深刻的烙印。正如博尔赫斯所称呼的“一位天才演说家”，特别把他列入由一些毫无联系的人所组成的极不相称的名单之中，例如：毕达哥拉斯，苏格拉底，耶稣，菩萨和王尔德。马塞多尼奥·费尔南德斯这个名字至今在一部几乎被人遗忘的作品的篇章中闪烁。这是一位富有独创天才的人，也是一位抽象派的幽默作家，因写作讽刺诗歌和妙语警句而著名于世。由于他（他们一起于1922年创办了《船头》杂志）的影响，博尔赫斯沿着休谟和贝克莱的途径曾滑到了唯心主义哲学的荒谬的边缘……这位空想的说教者马塞多尼奥受到博尔赫斯的崇敬与怀念，因为他反复地讲“灵魂是永不泯灭的”，这句话久久留在博尔赫斯的记忆里。

二十年代是文学杂志丰产的年代。但因发行范围狭小，只限于撰稿人中间，所以博尔赫斯称作“秘密杂志”，这是阿根廷知识界振奋的时期。阿根廷现代文学伊始于被称为“一九二二年”的一代，他们是由出生在一九〇〇年前后的作家组成的。并且都是先锋派出版的《马丁·菲耶罗》杂志的撰稿人，象加尔博索、圭拉德斯，民间作家贝尼托·林奇，罗伯托·帕伊洛，曼努埃尔·加尔维斯，卢戈内斯等，而老一代作家开始衰落了。

一个多方面的新美学形成了，并且随着它的存在而繁荣起来。实际上，马丁·非耶罗主义是各种势力影响和不同潮流的总汇合：德国的哲学，俄罗斯小说的传统，马克思主义。它们分化为两种态度：一边是享乐主义，另一边是战斗性。经过一系列情况的变化，最后形成了两个被博尔赫斯称为温和对立的文学“流派”。人们又根据居住的地区称呼他们为“波埃多”和“佛罗里达”派。波埃多，是一个无产者的居民区——“介入作家”的摇蓝；而在豪华的佛罗里达，作家大多倾向于纯文学。但是，在这样的分歧中，往往不乏政治色彩。

鉴于时代的前景，博尔赫斯认为在波埃多和佛罗里达之间的论战是极其不现实的。当代某些显要人物，如阿尔特，马雷查尔，马丁内斯·埃斯特拉达以及博尔赫斯本人都是独立自主的，与一个或另一个派别的联系不甚密切。

博尔赫斯对这一切曾经取笑地说：“我似乎想成为一名波埃多的战士，因为我写过有关布宜诺斯艾利斯郊外的诗歌。但是人们对我说，我已经加入了佛罗里达派。而这一切都是一种幻觉……此外，我们是这一个或那一个派别的私人朋友。人们夸大了分歧，或许达到了某种粗暴的程度。但是，这种粗暴是一次竞争的组成部分”。

谁知道是否所有过去的派别都能表现出如此的谅解。但是，博尔赫斯坚持认为在时代的角落里存在着一个深刻的精神共性。此外，他断言另外一些则是“舆论界所玩弄的伎俩”，他们是为了把刀磨得更锋利一些。因为，正如他所说的那样，“布宜诺斯艾利斯的文学过去趋向法国模式，或许现在仍趋向法国文学模式。对于巴黎来说，它对艺术的政治比对艺术更感兴趣”。博尔赫斯所描绘的法国文学舞台好比一个以政治术语和兵法学做为语言武器的游击队角逐的战场。至于他本人，不轻信那些

简单的断言，无论是先锋还是后卫，右的还是左的，他仍然遵循着英国文学的习惯，虽然也存在着象亲拉斐尔主义者的派别文学，但一般地说只是“一种个体文学……应该回忆诺瓦利斯所说过的话：‘每个英国人就是一个岛屿’”。诚然，在那个时代，博尔赫斯也时常采用法国的模式。但是，尽管在二十年代的文学战线上展开了一场全面的残酷的论战，实际上博尔赫斯从来不是一个真正的卫道者和思想家。

在一九二三年，他和他的全家开始了第二次欧洲之行。在他离开的同一年，他的朋友们庆祝了他的第一部诗集《布宜诺斯艾利斯的热》的出版。在一九二五年，当他旅行归来时，发表了《面前的月亮》。接着第一部散文集《考查记》出版，并于一九二六年出版了第二部《我的希望之域》。

博尔赫斯的早期作品，特别是他的诗歌倾向于华丽和修辞，充满了对布宜诺斯艾利斯地区和北方草原风光的怀念之情，并注重反映当代人颇为关心的民族问题。对于他们来说，文学是对觉悟的不断检验和对文化进行自我分析的一种形式。正如马丁内斯·埃斯特拉达所表示的诅咒性的斥责和爱德华多·马列亚无数训诫性的吹毛求疵那样，那是一个阿根廷接受洗礼的时代。阿根廷主义过分矫饰的怪癖在博尔赫斯身上经常以响亮的爱国宣言和对去世的前辈骄傲的回忆的方式表现出来，如他的外曾祖父伊西多罗·苏亚雷斯，一个“领导秘鲁胡萨雷斯骑兵队决定胡宁之战胜利”的骑兵军官，他的祖父弗朗西斯科·博尔赫斯中校，在一次与印第安人的边界战争中“体验到了悲惨、凄凉和无益的勇敢”。以后，博尔赫斯否定了在他的文集中出现的这些“过分的夸耀和真伪不明的地方色彩”，但是他说：“为了摆脱一个错误、适宜的做法是承认它”。

他并没有白白地承认它。尽管他那时的灵感已经退化，但

仍然具有吸引力。而且诗兴未减，因为博尔赫斯的诗写出了他的隐私，它是我们理解其它著作的钥匙。

“一个会说话的人不一定是一个歌手……”博尔赫斯引用了斯蒂文森的话来为诗歌创作下了断言。他常常将作品与给他的朋友所写的信相提并论。这是对他青年时代的诗歌最好的描述，这些诗歌就象一篇思想日记那样秘密。有一些紧凑和安谧的抒情诗篇，幸福地渲泄了生活的隐私。如“年终”，“小路”，“城郊”，“耕地”，“回归”，“黎明”，“黄昏”，“辞别”是其典型的题目。有关爱情的诗歌，通常写得非常慎重。大部分诗歌是自由体。博尔赫斯说，在他幼稚无知的时代认为自由体诗比韵律诗更容易掌握。狂喜经常让位于对时间流逝的沉思，他一直强烈地感受到他不断地回想着“时间为我而存在”。他颇有诗意的表白；称呼他的诗是“闲蹓大街”者的“圣歌”，记叙了“生活的恐怖”。

至于早期的散文（作者的风格尚未形成），主要是文学性题材和通过对乔伊斯及另外一些国内外作家的讨论，涉及到的语言问题（他承认他当时不理解乔伊斯的作品）。博尔赫斯怀着对唯心主义哲学的崇敬，注释和评论他们的作品，表示对他们的钦佩，表明他对德国表现主义和当代其它一些流派不同程度的认识和关心。其风格是令人难以置信的迂腐、华丽和深刻。在富有寓意的评论中，流露出合乎时令的感叹，如“在布宜诺斯艾利斯还没有出现过一个象征，或一个令人赞美的神话，或一个伟大的人物能与马丁·菲耶罗的史诗的壮观媲美。”

他以笔和语言捍卫自己的立场。他一贯公开表示反对西班牙文学的僵化。复古主义和学术性的句法窒息了西班牙语的想象力。他告诉我们：“我认为西班牙文学，除了五、六部巨著以外是相当薄弱的文学。我们不能把它与其它伟大的文学相比拟。

但是，我们已经有了一个灿烂的开端：谣曲（罗曼采罗）占有相当的地位，我不认为西班牙民间诗歌比其它任何一种低劣。后来，我们有了路易斯·德·莱昂①；堂·吉诃德和洛卜·德·维加的十四行诗。不久，便开始了西班牙文学的衰落。尽管出现了象贡戈拉② 和克维多③ 这样的伟大作家，但是显然他们属于一个衰落的时代。过分的概念主义和夸张主义是为了适应英语的应用，这是一种自我本能。此后，在十八和十九世纪出现了一个文学复兴运动，这是一个来自美洲的复兴，当然是在一些比居住在西班牙知识更渊博的美洲的法国人的影响下得以复兴的。”

博尔赫斯开始写作的时候，美洲西班牙语的传统一直在相当狭小和局部范围内发挥影响并日趋衰落和陈腐。它象穿在人身上的一件紧身衣一样，使作者感到一种“对于我没有其它任何选择”的内在束缚感。

一九三一年，阿根廷作家维多利亚·奥坎波创办了阿根廷所有文学杂志中最显要、持续最久的刊物“南方”(这应该归功于创办人的个人运气)，博尔赫斯作为该杂志首批而经常的撰稿人之一，立即与之结成伙伴。他的任务是多种多样的，既编辑稿件又书写电影评论。此间他在一九三五年发表了《世界性丑事》，随之在一九三六年发表了《永恒的历史》，这是他在文学生涯中两部关键性的著作。

第一部，题材奇特新颖；这是一部描写在不同历史时期犯下罪恶的著名凶犯和恶棍们的整套轶事。作者依然断断续续地夸大了某些效果：冗长而互相对立的名单（这是著名的博尔赫

① 路易斯·德·莱昂(1527—1591)，西班牙神秘诗歌的代表人物。
② 路易斯·德·贡文拉(1561—1627)，西班牙夸饰主义诗歌的代表。
③ 弗朗西斯科·德·克维多(1580—1645)，西班牙著名诗人。

斯清单的胚胎)，连续性的突然分解，故意的不一致。但是，这里第一次出现了带有明显革新标记的技巧和方法。其中之一是“把一个人的一生缩减成为两、三幕”。在编写荒诞故事时，博尔赫斯系统地创造了思想上的概念，但正如他所解释的：“它们不是，也不属于心理学范畴”。实际上，它们是某种主导思想的扩展，当然这种思想全部是主观臆造的，又完全是有计划有步骤的。至于风格，正如他现在所作的评价，是巴罗克式的，因此事实上他否定了这些作品的奇特而玩世不恭的风格。他称《世界性丑事》是“一个懦夫玩弄的不负责任的权术”。“杂乱无章，什么也没有，只有事物的一层表面现象”。毫无疑问，在某种程度上(他的自我批评经常是确切的)是有道理的。尽管他具有某些道理，却仍然有所隐讳：窃取和改造他人的故事而不是创作自己的故事。

他对我们说：“我认为这种作法在青年人中是普遍的。”“青年作者有着相近的认识，认为他们的思想并不是非常令人感兴趣的，而此时就企图伪装它，伺机运用新词语、古语以及追求句法的新颖和奇特的结构；青年人趋向于狂妄（荒唐可笑）是因为胆怯和缺乏内在的自信心。”

在近于纯粹神秘化的《世界性丑事》中，实际上含有一种浓厚的廉价品的成分。简要地展现了著名恶棍们的生涯，如刺客比利·泽基德；密西西比河的奴隶主萨鲁斯·毛雷尔；卡波内暴徒的鼻祖蒙克·伊斯门；骗子无耻之徒汤姆·卡斯特罗；日本封建皇帝的典仪师胆小鬼小介之助；一个拥有上千个各式各样的假面具、患有麻疯病的染匠，而后又变为一个东方神秘派“遮面预言家”的哈金·德梅尔夫。血与暴力在博尔赫斯的抽象形式中仍然居有的优势，表明了他对放荡和受压抑灵魂的一种秘密钟爱。这两种东西在他那些把现实升华为幻想的作品中

经常出现。作为这部选集的一部分，博尔赫斯第一个新奇的故事是对郊区的一次夸张性描写，它讲述了郊区里的竞争、痛苦和复仇，取名为《玫瑰角的汉子》。此书的最新版本包含了如此隐秘的成分，好象是一部反映人类浮华的阿拉伯寓言和一个暴虐的苏丹死亡的虚幻历史。

所有这些均属于称作补偿文学的范畴，可以确定，对《永恒的历史》的描写也是如此，在那里，博尔赫斯心血来潮，从最遥远的古代至现代为主张永恒论的西方世界的不同观念撰写编年史。从柏拉图主义的原型理论开始，经过唯心主义，直到唯名论、一直追踪着被称为“形而上学唯一荣誉”的“理智悲然论”，把它描绘成一个“甚至做出一系列丑事和背信弃义的放荡不羁的男人”。……他认为“生命对于非永存或永存的事物都是极其短暂的。”中止它旋转的进程，取消它，分解它，二者取其一和不协调就是它绝望的渴求。

在一篇关于《暴徒》的附记中，博尔赫斯承认：“极端主义僵尸的幽灵继续生活在我身边……它善于用各种手法。”从实际上看来，还不如在戏剧表演和假面具舞蹈中的手法繁多。

在同卷书中还有反映周期时间和循环时间及尼采永恒循环论的散文。“现存就是全部生命的形式，”博尔赫斯引用叔本华的这句话，或许是为了恢复一种热切的期望。

在这里也象在其它书中一样，博尔赫斯自由地运用了一系列学说，利用它以便满足个人的需要。但并不是必然地根据某种需要。他告诉我们，一般地说，他的目标始终如一，即：“探索某些哲学体系的文学的可能性。也就是说，接受贝克莱，或叔本华、或布雷德利的思想，或某些基督教教义、柏拉图哲学、时间可逆性，或其它一些什么，我们将看到什么可以使它们在文学方面取得一致。”他从未象一个传教士，而是作为一个诗人

朴素地写作。“因此，有时某些人在我的故事中发现一种形而上学的体系，在那里可能存在着形而上学的体系，但它是以非常深刻的方式存在着，而且我并不是为了显示这种或那种体系作为寓言而写我的故事。此外，在我的全部故事中有一种诙谐的成份，一种幽默的成份。还有当我涉及非常严肃的事情，如生命和梦是同义语的观点时，一切都是留有余地的”。

使博尔赫斯颇感兴趣的是在某些体系中所遇到的相似性和直观性，如否定物理宇宙的唯我论或印度教，或否定个人同一性原理的大乘佛教，这些对于他来说是走向幻想和推理的出发点。

《永恒的历史》是一把打开博尔赫斯世界的总钥匙。从这部著作开始，尽管不断地演变着，但是博尔赫斯一贯的题材在时间的进程中几乎没有什么不同。一九三八年，对于他来说是决定性的一年。父亲去世了，博尔赫斯有生以来第一次谋取职业，在一个市立图书馆担任助理。在这一年的圣诞节，关键的时刻来到了。他过去视力一直很糟糕却又患了失眠症，有一天他奇怪地摔了一跤。在家中上楼梯时，头碰撞了窗户，晕倒了，在医院住了三个星期，发烧以至神志模糊。动了手术，他痊愈后写了第一部幻想小说《特隆·乌克巴尔·奥尔比斯·特蒂乌斯》。博尔赫斯说他感觉到自己到了痴狂的边缘，而《特隆·乌克巴尔》的混乱对位就是此种状态的一种概述和内在心理的全部暴露。重新的组合使他开始了一系列崭新的思维线路。

在后来的年代里，他不知疲倦地工作。他为出版一部阿根廷文集作出了贡献(1937)，而此时，他又和在一九三〇年结识的阿根廷作家比奥伊·卡萨雷斯一起编汇了一部幻想文学文选(1940)及一部阿根廷诗歌集(1941)。在一九四一年，他发表了第一部杰作，小说集《交叉小路的花园》，并且又和比奥伊·卡

萨雷斯合作，以布斯托斯·多梅的完整笔名，创作了天才的《伊西德罗·柏罗迪先生的六个问题》，他以辛辣尖刻的笔触并结合对侦探小说戏谑性的模仿而写成。这是一部有关警察的系列故事。谨小慎微的伊西德罗·帕罗迪先生是一个坐在沙发椅子上的密探，他从一所监狱的牢房里判断那些一直不可测知的或已经追查过的案件，结果遭到了敌人的阴谋暗算。在阿盖莱斯毛里那利，他结识了一位多产型记者沃森博士，这个人对其良师益友的推理成功作出了贡献。一九四四年，他创作了《杜撰集》。一九四六年，他以苏亚雷斯·林奇为笔名同比奥伊·卡萨雷斯共同努力创作了刑事学的新奇作品《两个值得怀念的幻想》，这是以一种抽象的暗语，一种作为间接证明法的风格化的俚语写成的，它含有热衷于独创无赖语言的意图。在博尔赫斯和比奥伊·卡萨雷斯之间的合作，对于探案艺术所表现的偏爱，在这一年由于创作了第一部推理故事集，得到了强化。

在博尔赫斯看来，战争时期是隐退的年代。在纷乱和普遍动荡的环境中，我们听到他在沉默中极其悲观地发出喃喃之语："几乎我的同代人都是纳粹，尽管他们否认或无视这一点"，他以此来证明"出生在一个已经确定的国家和属于这样一个民族是无法回避而又常见的事实"，也是"一个非凡的特权和一件坚实的护身符"。此时，在他写的一篇文章中怀着"没有希望、只有怀旧"的感情，提倡以阿根廷的"温和利己主义"和无政府状态，作为对抗世界国家主义扩张的灵丹妙药。

毫无疑问，在某种程度上，这是对其不幸的遭遇所表示的自我慰籍。一九四六年，他由于在一个反对庇隆的宣言上签了字，而付出了代价，失去了在图书馆的职位；他遭到了进一步的迫害，被任命为布宜诺斯艾利斯市场家禽的稽查员。他拒绝上任而在一所学校当了英语教师。在以教学谋生的同时，他继

续发表了散文《新时间论》(1947)，《阿莱夫》(1949)和一篇关于加乌乔文学研究的论文。一九五〇年，他当选为阿根廷作家协会主席，在政治危机的日子里，这是一个危险的职位。在他的讲演会上，大厅里布有特务盯梢，在公众场合时有警察在监督。他担任主席直到一九五三年。那时，他又发表了另外两部杰作：《死亡与罗盘》，(1951)和《调查新篇》(1952)。一九五五年，他和比奥伊·卡萨雷斯一起发表了一部《短篇奇异故事选》和两部描写本世纪初布宜诺斯艾利斯郊区生活中恶劣行径的电影剧本。

在庇隆下台之后，他已经完成了其全部作品中的精华部分并获得了成就。他在布宜诺斯艾利斯大学接受了荣誉证书并被授予英美文学教授的称号。在那里，他每天讲演、徘徊，并始终异想天开、漫不经心，甚至拒绝为他录音。同年，他进入了阿根廷文学院并被任命为国家图书馆馆长。一九五六年，他荣获了全国文学奖金。一九五七年，他再次和比奥伊·卡萨雷斯合作收辑了神话和荒诞的故事，编入了《幻想动物手册》。一九六〇年，这是总结性的一年，他从旧题材中精心提炼出《造物主》一文。而后，于一九六一年，也就是他和萨穆埃尔，贝克特分享国际出版者奖金的同一年，编辑了一部条理清晰又符合个人意愿的《自选集》。一九六一年，他仍然在治学道路上迈进，他在得克萨斯大学任教，因为那里曾翻译出版他的著作。当他借此机会提出申请作英文系的学生时，引起了那里的惊奇和不安。在美国巡回讲学之后，于一九六三年去欧洲继续讲学，那里的人们展开双臂期待着他的到来，特别是在巴黎，一天下午，人们在蒙马特尔大街朗诵着魏尔兰的诗歌，中断了交通。不久前，他在委内瑞拉和哥伦比亚染上了疾病，因此，近期旅行的次数日趋减少。他不再需要为揭开世界之书的另一页日夜奔波

了。

书籍是他的前提、工具，和基本出发点。在他的会见中，在他的同行中间，他表现了非凡的戏剧性就象另外一个人。他善于在一个旁注中概述其目的。博尔赫斯的引证之所以具有吸引力，很大程度在于他以巧妙的措词作为链条对书目提出暗示，从而潜入一个含糊不清，模棱两可解释的意义。“对神秘的解释总是无法与神秘本身相比”，他认为这是“现代文学中所使用的一种最行之有效的方法的基本原理。”为了使其写作达到彻底的自由，他在故事与散文之间创造了自己所特有的方式。尽管各种成分的比例在变化着，但他的倾向性却是始终如一的，正如他自己所说，是“通过美学价值评论宗教思想式哲学理论。”他挖掘这些思想而不介入这些思想，也不得出最后结论；他感兴趣的是他们各自推理的可行性。博尔赫斯的假定论成为他走上直观认识的捷径，尽管他总是以假想的方式，但却能提出最新的问题。他认为“整个文明的人类是一个神学家，为此目的不需要信仰。”在关于信念的不同论述中，他是一个不去教堂活动，却在瞬间给这些论述披上一层神圣价值外衣的传教士。其目的只是为了今后宣告那些论述为异端学说。令人敬佩的是他善于加强自己的抽象概念，这些抽象概念就是那些故事中的角色。他偏爱采用有血有肉的人物和在现实生活中所发生的事件，因为它们能使全部题材形象化，同时也是因为感觉到的现实“总是与时代不相吻合。”对于博尔赫斯来说，思索可以变成奇闻轶事，而实现的方式是捕捉那些扎根在包括人们普遍性和实质性经历之中的现象。……

“举一反三，就象传道士那样，”博尔赫斯认为这是所有永恒艺术的秘密追求，因此艺术家只能暗示事物，而不能指明它。他所说的不是即刻的意义，而是指未来的范畴。博尔赫斯认为，

艺术（好比是特朗的理想主义世界）“不是世界的一面镜子，而是世界最紧密的聚合物”。而每一次即是一种新的可能性，一种不同的参与方式，一种新的希望。正如“人们想告诉我们，或已经说过些什么，诸如音乐、幸福时刻，神话、被岁月磨损的面孔，某些黄昏时刻和某些地方，这些我们都不应该忘掉因为这些都可能启示未来，也许这就是美学。

为了使我们接近这个启示未来的“美学现象”，博尔赫斯采取了一系列的巧妙手法。其中主要的是列举清单和细目。他先编造一个作者，而后列出臆想作品的书单，其中包括某些尚未完成的作品，通过这种方式颂扬它的作者，因而这些作品是极易做出解释的，它反映了创作者全部的思维图型。他推想，建造中国长城的皇帝焚毁帝国的全部书籍，可能是为了淹没过去而重新开始和他自己并存的历史，他向我们提供几种与事实相矛盾的解释，但没有道破他倾向于哪一种解释，而是简单地把它们加以对比，使命题和反命题相对立，以便获得一个净化性的总结。正象在《永恒的历史》中那样，他为了使一种思想系统化，经常记载着它在时间上的变化，如：“一个传说的各种形式”，“一个名字的各种称呼。”这种写法惯常是采取文学评论的方式，就象关于荷马这个名字的不同译法和对《一千零一夜》的各种解释那样。

他在《帕斯卡圆锥体》一文中说“宇宙的历史也许就是一部充满隐喻的历史”，这里所说的是圆周的寓意，他把圆周作为柏拉图完美的象征，巴门尼德灵魂的象征，中世纪上帝的象征，文艺复兴时代的世界象征，最后又作为帕斯卡存在主义绝望的象征。他将文学的历史一直追溯到口语传说文化的发端，小说则追溯到譬喻的起源。博尔赫斯小说中的典型结构是《阿尔莫达西姆的亲善》，一部青年时代的作品，他个人风格的胚芽，它

概括了一部虚构作品的题材，评述了主人翁的冒险活动，字里行间都可以发现他对阿尔莫达西姆荒唐形象的执意追求，它讽谕了灵魂秘密上天的各种途径。《特朗尤克巴，奥尔比斯特蒂尤斯》和《永恒人》两篇具有极好的结构，可以说达到了完美绝伦的程度：乌托邦社会的蓝图，象月亮的盈亏一样，时隐时现地促进读者的。

他继承了在里奥拉普拉达·基洛加和卢戈内斯① 所确立的幻想主义传统，显而易见缺乏英国的传统，这个传统就象肉眼看不见的巴塔哥尼亚人一样在我们的土地上蔓延着。尽管如此，博尔赫斯的故事仍然是独具一格的。他的每部作品都冲破了模式的束缚。博尔赫斯以极其意外的形式恰当地把悬念和原理结合起来。他采用了突如其来、表面上看来令人难以相信的现象以及以警探小说为题材虚构的事实，把讥讽和抽象，哲理和诡辩，现实和伪造的事实混淆在一起。他在故事里套故事（正如在亚里士多德箴言中有关“阿贝洛埃斯”的故事所表现的喜剧和悲剧一样，又诱发出了一段对历史认识的冥想），并描绘那些讲述者。在严峻的时刻，博尔赫斯是一个无情的讽刺家，当他批评文学对手时，遵循着在“对骂艺术”中所确定的准则，它运用了谩骂的口语，如“胡说八道，假慈悲，口蜜腹剑的让步和假正经”。一个故事中的含义可以在他以前的对某篇文章的评注中发现。他对《马丁·菲耶罗》的各种“注释”就属于这种类型，还有《死亡的人》，这是描写一个北方契友的历史，那个人在里奥格兰德，多苏尔参加了一个强盗集团，这个心地险恶的人却死于集团头目的友善和疏忽之手。博尔赫斯认为“一个人从出

① 基洛加和卢戈内斯是阿根廷上世纪的著名作家，前者擅长小说，后者以诗歌著称。

生之日到死亡之时所迈出的步子”，“在时间上描绘了一幅深不可测的形象……这个形象（可能）在世界结构中有着它确定的职能。”尽管是一个无定指的形象，也是包含着无限的变化。在人们头脑观察到的活动和事物也是不断地发生变化。根据博尔赫斯自己所说，“并不……一切都脱俗于象征主义的”，确实如此，正如在一篇隐晦的故事中一样，对巴比伦争论的描述变成了关于上帝神秘意志的寓言，在那个世界里，或然论和宿命论并存的生命成为一项无休止的轮回。在博尔赫斯全部故事中普遍存在的一个基本成份是对那些导致怀疑论和神秘论的历史事物的暗喻。有些故事是对他在散文中所探索的理论的说明。例如，《秘密的奇迹》吸取了不同源泉的养分，其中就有博尔赫斯自己的“新时间论”，这是对贝克莱和叔本华唯心主义世界最大胆的冲击，它涉及休谟的感觉主义，即感觉之外不存在现实的物质世界的论点，博尔赫斯认为这些论点也有讨论的必要，进而提出了与时代相对立的观点。他全面地提出论证（一开始就使人感觉到论据是虚构的）如果不存在人类的连续性，即意识赖以生存的基本物质，就没有流动，没有因果，没有终结，因此也就没有时间。他给我们留下的只不过是一些毫无联系、空洞、绝对的概念。这样，我们在本体论加上或然论的《秘密的奇迹》中看到了一个在纳粹德国被判决的犹太人（一个非常离奇的犹太人，象博尔赫斯一样，他写作了不易记忆的伤感诗歌；他双眼失明后还在他的作品中觅寻着上帝。他撰文引证“人可以体验的次数不是无穷无尽的”，“仅仅一次又一次地重复，就足以表明时间是一种骗局”），他奇妙地受到了上帝的恩惠，获得超越时间的一年以便闭门造车，完成对一出喜剧的构思。故事完全证明了博尔赫斯具有善于把叙述结构和心理学融汇一体而成为自己风格的才能。他对从形式到背景的组合是如此的娴熟，

简直象魔术一般，尽管他采用支解故事的办法，但我们丝毫不能轻视他那隐晦手法所产生的神奇魅力。在他最杰出的作品中，看上去一切是在“装配”。譬如，在《爱德华·菲茨杰拉德之谜》中，他圆满地协调了这样一个事实，即奥马尔·卡亚姆和他的英文译者是一对二重人格，后者具有前者的思想（他在宣传轮回论），正如博尔赫斯所说，人们可以用泛神论推断“英国人可以被改造为波斯人，因为在实质上，双方不过是上帝和上帝暂时的面孔而已，”这种题材在博尔赫斯的艺术成就之一《神学者》中曾经使用过。它是关于两个博学的烦琐哲学辩论家的仇恨史，其中一个提出论证攻击异端，后来由于仇敌的告发，他的论证反被认为是邪说，离经叛道，因而被判处火刑。而他的仇敌后来也同样死于火焰之中。写此书的唯一目的在于揭示存在另外一个世界即在神圣的思维里的正统与异端，被告者与告发者无非是一个人。这里所读的异端学说，不是偶然的产物，而是柏拉图关于时间循环和万事万物重复论的变种，他多方面引证说明，每一个人也是两个人，以至全部人类活动都包含着或孕育着它的反面，或者说世界是由有限的财富所构成，一旦耗尽就必须重新创造。

博尔赫斯同期的又一个例证是《死亡与罗盘》，它在一个文牍侦探的周围编织了一团乱麻，这个侦探被一位已去世的犹太法学家所遗留的一本希伯来古抄本读物诱惑而死。这种风格同样在《交叉小路的花园》一书中有所表现，就其基本内容来说，是一部侦探小说：一个领取纳粹薪金的中国谍报员杀害了一个居住在迷宫花园里的名叫阿尔贝特的人，目的是为其主子了解将要被炸毁的城市暗号，而暗号也就是他的牺牲品的名字。但是，由于圣明天意，结果阿尔贝特死前成了一个汉学家，翻译了刽子手的一位祖先崔明的遗作。写作这个故事的目的是为了

表明作者相信“分散、集中、平行的时间是无限连续的”，其中某个时间，看来在某一件偶然活动结束之际（而实际上它只是可能的不一致或许同时发生的结局之一）把暗杀者变为牺牲品。

《特朗·尤克巴·奥尔比斯·特蒂尤斯》这个短篇小说或许是博尔赫斯创作方法的缩影。特朗“幸福世界”的特征精确地符合故事的意图和意义。我们领悟到关于特朗的材料是仅仅取自一个最慎密的渠道：一部被人遗忘的论著，一部特别版的《英美百科全书》。特朗是技术人员、伦理学家、科学家、艺术家和哲学家秘密会议的发明物，这些专家们拟定了他们的天文和天象座标，以此给予特朗以思维上的存在（是现实的外延，不是物理学的外延）。对于故事的或然性（可能性）不可缺少的事实是：特朗是一个理想主义世界，它的居民对空间一无所知；对于他们来说，现实是活动的银河或者是与世隔绝的和独立的智力活动，这一点在他们使用的某种语言中以一种含有“诗意的物品”形式得到反映。在特朗，因果关系失去功能，在那里，人们单纯的遐想受到重视。不存在真理，只有突然性。科学在这样的条件下是困难的，或者至少是无系统的，只有占据思维领域的心理学例外。给处方补加酵素和给历史加速，这是博尔赫斯的提供的有关特朗对现实世界逐渐渗透的报告。……

特朗的主要密使之一或许正是博尔赫斯本人。正如他在《创造者》中所说，这是一个光彩夺目的“具有不同教训的西尔瓦①”，“一个人企图完成描绘世界的任务”，但是在“死前不久，却发现那座所描绘的迷宫勾划出了他本人的面孔”。尽管如此，可以推测，这是一个所有人类的面孔。艺术就是一首离合诗，他在另一篇附记中说：“一面映照读者面孔的镜子也是一张社会

① 西尔瓦是西班牙语的一种诗体。

地图”。那些可见的面孔复制着超脱所有永恒面孔中的不可见的面孔。在博尔赫斯看来，个人的同一性只不过是人类属性的暂时现象。具体到普遍的记忆力，没有它每个人将把现实中不可取代的部分和他自己葬入坟墓。他对取缔艺术的个性感到抚慰而主张文学的永恒性，在这个永恒性中“个人的梦幻是所有人记忆的组成部分”。他没有忽视突出艺术所具有的普遍性，非个人的意义，而是强烈地感受到了这一点，以至在《调查外篇》中声称：“在许多年中，我认为几乎无限性的存在一个人之中。”……

博尔赫斯引证柏拉图的说法：“一切知识只不过是记忆”，博尔赫斯认为，对柏拉图和卡莱尔① 来说，世界历史是一部漫无止境的，所有人类书写的，阅读的和企图理解的神圣的书籍，作者尽在书中。世界好比是一部作品，在此人类、作者和主人公企图辨别其生存的意义，这是博尔赫斯的一个关键思想。正如在其它同样情况下一样，在他引证的“书籍之崇拜”中出现了莱昂·布洛伊这个人物，此人认为“我们是虚幻书籍的一首诗歌、一段话或一个字母，而这没有终止的书籍就是世界上唯一存在的事物：确切地说也就是世界”。在另外一个场合，博尔赫斯回忆了犹太神秘哲学思想，即“外部世界是一个人在某种时间里曾懂得而忘记的、不能破译的密码语言和文字。而在“巴比伦图书馆”里，博尔赫斯这位双眼失明的图书管理员，认为在图书馆不会有两部同样的书籍。尽管如此，可能存在着一部“循环的书”，它也许是“其它一切书籍的全部概要和缩写本”。它的作者是全体作者中最有绝对权威见解的人。

看来博尔赫斯在他的作品中时刻在接近这个绝对性见解。他在“臆想诗歌”中已经处于这个见解的边缘，这是一本他最

---

① 卡莱尔(1795--1881)，美国作家和哲学家。

宠爱的作品，在书中他声称找到了“缺少的字母，上帝从一开始就通晓的完美形式”。但是幻想很快破灭了，解开密码的语言和公式从来没有得到。这就是诗人在“又一只老虎”中的怨叹。老虎对于博尔赫斯来说是不可企及的时间的象征。有一首诗讲述在“黄昏的时刻”寻觅着另一只不在诗中的老虎，这不正是马拉美的“不在花束中的花”的回声吗?正如马拉美自己所说，世界的存在就是为了把它安放在一部书中。象他一样，博尔赫斯不知疲倦地追踪着一个空想的“语言体系”。这种题材的戏剧性表现在《上帝文学》，书中一个玛雅人① 酋长，至高无上的金字塔僧侣同一只美洲豹一起被征服者阿尔瓦拉多囚禁在一所只用铁栅栏分开的牢房里，而牢房正是在他那充满神秘符号和雕刻物品的庄园里(美洲豹，在玛雅的宇宙观里是上帝的象征物)。此书企图对时间的终结作一次推测性的神妙的揭示，它在土著的传统中得到了保证。当这种揭示象炽热的车轮一样来到时，他回忆起叔本华的万花筒，在那里历史上的人物无穷尽地变换着他们的面具和服装，尽管玻璃碎片（文章的作者们）总是原来那些。

博尔赫斯提出永恒做为固有范畴的可能性，依此类推，神学家把永恒确定为“同时的存在和对全部时间理智地占有”。也许像是处在一种高度精神集中的状态，那样常常把全部回忆与预想混淆在一起。对此观念最深思熟虑、最完美无缺的解释是“永生人”的故事，它被博尔赫斯称作“永生人的一个伦理学提纲”。博尔赫斯以斯威夫特② 式的创作才华，挖掘着人类永恒性所具有的潜在效能。他的古依贝尔是马克·弗拉米尼奥·鲁福，

---

① 玛雅人是印第安人的一种部族。

② 斯威夫特（1667—1745）英国讽刺作家。

罗马帝国军团的前军事长官，这个人在神话般的精神景观中漫游，抵达一座处在沙漠之中的永生人的荒凉的城堡。城市建造的古老、豪华、荒诞：颠倒的台阶，空荡的宫殿，不通向任何地方的走廊。在这块不毛之地的唯一居民是那些城墙外边的穴居者。正是那些永生人超脱变化无常的世俗生活而居住在一个纯粹的思想王国里，他们对自己的城市漠不关心，由于懒惰最终抛弃了这座城市。当他们发现“在一个无穷无尽的时期，全部事情都发生在一个人身上”的时候，便把世界看作四大皆空，有无名字对他们都无关紧要，对其个人命运也毫无影响。更糟的是这种意识的传染性，一点一点地感染了讲述者——主人公，即在故事里不知不觉地使用了“我们”，结果赋予了自己以永恒性，这一点在我们眼前几乎是无法觉察到的。这正是故事的精明与成功之一。当涉及这个地区之外的人的时候，马克·弗拉米尼奥·鲁福立即又变成了一个在历史上交替出现的不同类型的人物。一〇六六年，他在斯坦福特遇到了哈罗德的军队，而后在伊斯兰教历七世纪成为布拉克的一位法学家，紧接着在苏马尔干达是一位国际象棋手，在比卡内尔是一位星卜家，以此沿着世纪的进程连续不断地变换着。而且，他把这种类似的表现手法应用在他那全部的、长期的艰苦创作之中。他阅读过蒲柏① 的《伊利亚特》并体验了海员辛巴德的冒险活动。他是尤利西斯，同时又是荷马。

博尔赫斯认为，文学之所以取之不尽是有其充分而又简单的道理：它是一部书籍。由此哲理而得出的一个最终结果是这样的概念，即文学的先驱者并不仅仅预想着他们的继承人，而

① 蒲柏（1688—1744），英国古典主义诗人。文章所引用的人物辛巴德等是他著作中的人物。

且期望在继承中使他们重新获得新生。因此，霍桑的故事《韦克菲尔德》"预想到弗朗兹·卡夫卡，但他对《韦克菲尔德》这本读物做了修改和加工。负债是相互的，一个伟大的作家创造了他们的先驱者"。回首往事的幻觉能使祖先复活，如果没有幻觉，现实的祖先也就不复存在。

一个后人起到反作用的显著例证是博尔赫斯在《皮埃尔·梅纳特——吉诃德的作者》这篇小说中所塑造的荒诞的作家。后人对一部作品的解释深化了原著。皮埃尔·梅纳特也许是受到诺瓦利斯① 主张的与某一确定作家保持完全一致性的思想所鼓舞，致力于一种秘密的、费力不讨好的劳动，他重新逐字逐句地改写了《堂吉诃德》的两个片断。几年前，他只阅读过一遍《堂吉诃德》，因此对它的模糊记忆好比是"一部作品尚未完成时的不准确的形象"。若干世纪以前，塞万提斯的作品是依据他那个时代和他个人的见解直观地和自发地创作出来的，而梅纳特必须有意识地创作。塞万提斯的作品得到了确认，而他只能对它进行解说。最终的结果是与原著保持一致，但却又是异常丰富的，因为它是经过许多年辛勤劳动和广泛调查的思维果实。历史的想象，细腻的注释，没有改变文字后所留下的痕迹，而是给它增添了一些不同程度的含义。

博尔赫斯的世界之书所经过的蹊径构成了无穷无尽的迷宫。这正是博尔赫斯在"交叉小路的花园"中所创造的形象，在那里，书籍和迷宫混淆在一起。博尔赫斯的迷宫是数不胜数的。某些迷宫，象"死亡与罗盘"的隐晦意图，都是单纯地对思想、时间或人类的曲折活动的种种荒诞奇想的隐喻。另一些，象在"海星之家"中牛头怪米诺陶洛斯的杂乱的住宅，拥有十

① 诺瓦利斯（1772—1801），德国浪漫主义作家。

四（一种深奥的数字，是无限之意，因为十四可以无穷无尽地分离）个门、院子和泉水，这都是世界的明确象征。尽管可能出现以最复杂、最混乱的形式折返和偏离听规定的旅行路线，但是不可避免地都达到一个目的地，就象在“永生人”的地下迷宫一样，它出现在城堡的上面并在两个范畴之间，或在充满自相矛盾的公开线路中划出了通道。在这种自相矛盾中，前进是毫无规律的，每一个回转就是一个交叉路口，正如城堡本身一样。交叉小路的花园是一个预定性和不可知论的混合物。紧接着出现了所有迷宫中堪称美妙绝伦的特朗世界，一个虚构（一个扩大了的巴比伦图书馆的模型），它采取了把一个遭受苦难而又表示感恩的人类作为在混乱中的秩序的象征。

使虚构得以存在和永生或许就是博尔赫斯整个作品的创作意图。对于博尔赫斯来说，存在一种“实质性的单调”，无疑它具有局限性，但是，它是绝对完整性的保证。博尔赫斯总是在同一水域里撒下他的网，而他收集的每一滴水珠都反映着大海。与此同时，他的水珠还具有防腐的光彩。例如海明威的一个五光十色的酒巴或一条安静的河流，在那里摆脱了战争的灾难，它们是他们和平与明亮的岛屿、他的掩蔽所和护身符。无可置疑，在他的阿拉伯主人公，阿本卡汗身上有着他的影子。主人公隐蔽在蜿蜒丛林之中，装作逃避敌人，而实际上企图把敌人引进迷宫以便杀死他。此刻，他起用了敌人的名字。他先臆想出一个人物（这是他使用技巧的定例），而后和他等同起来。在谎言中隐藏着忏悔。在实质上，阿本卡汗可能与“剑之形”的讲述者没什么区别，他利用匿名讲述了一个在爱尔兰独立战争中充当告密人的历史，他把一切罪恶归于这个代理人，而结果正是他自己。

这种等同的突变，往往在原谅自己的时刻摧毁一个人，博

尔赫斯对此作出了各种各样的设想。二十世纪在布宜诺斯艾利斯出现了一个男人被其义子杀害的案件，就象塞萨尔被布鲁诺杀害一样，无疑（他的死只不过是一条社会新闻）是“为了重演一场戏剧”而死……

寻找个人命运的人们经受着各种未知数的体验。也许它表现了博尔赫斯书中的人物对预知性的热烈追求。博尔赫斯很久以后写道：“论据可能为数不多”，但是“其中之一就是幸运的人”。博尔赫斯把这个信条变成了法则。在《世界性丑事》中出现了博尔赫斯的实例，即汤姆·卡斯特罗的杰出才智，他很久以前就受到可怕车辆的追逐，一天终于被碾死在街头。但是，命运或达摩比博尔赫斯的实例更具有深刻的含义。这是一种自我定义的形式。正如奥托·迪特里希一样，在走向地狱的时刻，他发现“没有比选择我们的不幸的思想更有效的慰藉了”，因为“这种个人目的论向我们表明，一个秘密与奇妙的规则把我们和神明混合在一起”。奥托·迪特里希是叔本华勤奋的学生，他知道“所有对一个人发生的事情，从他出生之时起到死亡之时止，都是由他自己所预定的。因此，所有过失都是蓄意的，所有偶然都是约定的，所有屈辱都是悔罪，所有失败都是神秘的胜利，所有死亡都是自杀”。博尔赫斯说，无论每个生命如何长久和复杂，“实际上都只是一瞬间：此刻，人是永远知道他是谁”。例如，博尔赫斯唯一的女主人公埃玛·苏兹一个老处女，对于她来说，转折的时刻来临了，在她的生活中发生了一次决定性事件，由于父亲的死亡而被人们惊吓成精神错乱。实际上，那时她的生命已被冻僵在“世界上曾经出现过、并且继续无休止地出现的独有的”寒光之中。埃玛勇敢地向罪人复仇，她制定了一个计划，以自动装置所具有的严格的准确性无情地执行了这个计划。作者以极其敏锐的眼力观察她，好象埃玛是博尔

赫斯在有关象棋的诗歌中所描述的卒子一样，被一只无形之手所支配。塔德奥·伊西多罗·克鲁斯与埃玛结下亲缘，这是在另一个时间里的流放者，现在变成了为政府军服务的士兵，他追捕叛逆者马丁·菲耶罗，却找到了自己的人和他的真正时刻，那是在“一个十分重要而明亮的夜晚，终于看到他自己的面目和听到他名字的夜晚”。

在这个夜幕的门槛，他使用了诗人巴尔塔萨·格拉西亚在一首针对相似性，颇有“敌意”的诗歌中所称呼的“文学新奇性”的手法。巴尔塔萨·格拉西亚，一个否定“实质性热情”的人，领悟了据他所说可以“模拟知识”的高等语言数学。

我们感到博尔赫斯谈及虚构少于其他作者，他曾经写道“知道一个人如何说话，就是知道他是谁”。对作者而言，“发现一种语调，一种声音，一种特别的句法，就是已经揭示了一种命运”。

在岁月的长河里，他完善其创作手段直到把它变成现代文学中最灵活、最简洁和最有成效的手段之一。同时，他认为：“一切缜密的风格都会给读者招致明显的烦累，我曾经犯过这种毛病。”依据这个原则，他努力使其风格灵活精巧，直到使读者感到非常自然，于是他总是追求着优雅、本质和不拘形式的幻想。他完全排除了他那原有寓意的丰富性，阿根廷俚语的粗俗性，青年时代的陈腐的巴罗克主义，以便在自发性和准确性之间取得弹性平衡。特别是为了推广他的语言而染上了有助于实现这个目的某些习惯，例如他经常使用具有语源学意义的词汇。“完美的文章，就是没有任何一句话可以替换而免受损害”，他解释为什么避免使用一种意义相近的语言，是因为“它是全部含义中最不稳定的成分。语言的变化可以抹掉片面的含义和特征；而完美的文章是指具有精确的语言，也是最容易使读者

明瞭的”。惯用语是所有语言中最脆弱的。此外，也不存在这样的语言。他的文学模式（例如加乌乔诗歌)是诗歌的一个创举，是一个抽象化作品。但是，尽管在某一边远地区或某个居民区尚能独立存在，但是没有权力把普遍性的准则强加给科学的卡斯提亚语。在任何情况下，具有活力的态度比语言更具有说服力。博尔赫斯认为“或者形成阿根廷语是一种注定的命运”，“或者形成阿根廷语是一种纯粹的矫饰造作，一个假面具”。莎士比亚命中注定是一个英国人，以至他的剧作移植到丹麦或意大利仍然如此。博尔赫斯引用“死亡与罗盘”作为论述的例证，他的论述在声调与气质上都给人留下浓烈的阿根廷语风的印象（好象他的爱国诗歌并不是如此)，尽管所涉及的街道仍然带有法文名字以及情节也是爱伦·坡笔下的巴黎的回声。

博尔赫斯对英国风格和句法的爱好使他一直广泛地借助它们，这一点经常在他的散文结构中反映出来：特别简短而紧凑的段落，副词的形式，标点符号。他是一个讽刺、矛盾修饰法和含蓄大师，也是“谈话即刻效益”的大师，对于他来说，谈话确定了“口语属性”的实质，这就是幽默。

尽管在七十六岁时，体质衰退而且行动越来越显得虚弱，他却仍然保持了一如既往的活跃，但是从某些时候以来，勇气是越来越小了。看来，他已经付清欠下社会的帐目了，结清了他的内部帐单。或许可以说他已经在他的著作中开始获得了新生。

概括他的生涯，对于他来说并不完美，但却是不可回避的。他陪同我们到了门口，在那里停住了，以无休止的握手延长着辞别，他说：“一个人到了我这个年纪”，“会认识到他既不能把事情做的太好，也不会做的太坏”。

近期他发表的少量诗歌，在形式上越来越古典化，而且在实质上越来越因袭守旧。他说，他对真实性比对新奇性更感兴

趣。在每一段诗歌前面都写上一个概要。还是在一九五三年他写道："你糟踏年华，必将被年华所糟踏"。现在，我们看到他温和地责备着上帝，上帝一手将书籍赐给了他，而另一只手又将黑暗赐予了他所剩下的唯一的一只眼睛，这岂不是个讽刺？(正如对待他在国家图书馆的前任巴乌尔·格罗乌斯萨克一样，他也在晚年失去了视力。)同时赐予他书籍和他那"致命眼睛"的黑暗。他以恐怖和新奇的心理思考着在广阔无垠和人口稠密的无穷尽的夜晚，仍然可能有更大的不幸在等待着他。

傅东升　张　默　等译

陈光孚　校

阿莱霍·卡彭铁尔

编者按 阿莱霍·卡彭铁尔（Alejo Carpentier 1904—1980）是古巴著名文学家。父亲母亲分别是法国人和俄国人。他本人出生在哈瓦那。十七岁时进入哈瓦那大学攻读建筑，后从事新闻和文艺评论工作。由于反对独裁政权，被迫长期侨居巴黎，与法国的超现实主义作家过从甚密。他与危地马拉著名作家阿斯图里亚斯在巴黎创办《磁石》杂志，宣传超现实主义的文学主张。三十年代末，他发表与超现实主义决裂的宣言，宣称要回到拉丁美洲大陆现实中去，并认为超现实主义所追求的“神奇”在拉丁美洲大陆比比皆是，只要如实描写就能够达到“神奇”的境地。于是他将自己描绘拉美大陆神奇景象的作品称为“神奇现实”。尽管许多评论家认为他的作品属于“魔幻现实主义”，但他本人则认为与“魔幻现实主义”有着明显的区别。目前，有关“魔幻现实主义”与“神奇现实”的区别问题仍是欧美一些评论家热烈讨论的题目。

卡彭铁尔在古巴革命胜利之后，返回祖国，曾任全国文化委员会副主席，作家和艺术家协会副主席，国家出版社社长等职。最后，他自愿到法国任文化参赞。一九八〇年冬死于巴黎。

卡彭铁尔的重要作品有：《埃古·扬巴·奥》（1933）、《这个世界的王国》（1949）、《消逝的脚步》（1953）、《追踪》（1956）、《启蒙世纪》（1962）、《方法的根源》（1974）等。

这里我们选择了两篇有关卡彭铁尔小说创作的论文：《澄清有关阿莱霍·卡彭铁尔的两个问题》和《阿莱霍·卡彭铁尔——永恒的回归》。

前一篇是委内瑞拉当代著名文学评论家马尔克斯·罗德里格斯于一九七四年发表的文章。他同意卡彭铁尔的观点，认为“神奇现实”与“魔幻现实主义”是有明显的区别的。

另一篇是智利著名文学评论家路易斯·哈斯的论文。他对卡彭铁尔的创作思想和创作方法进行了一分为二的分析，有褒有贬。

澄清有关阿莱霍·卡彭铁尔的两个问题

〔委内瑞拉〕亚历克西斯·马尔克斯·罗德里格斯

——写给古巴的胡安·马里内略和加斯帕尔·加西亚·加略以及委内瑞拉的何塞·桑托斯·乌里奥托

大概因为阿莱霍·卡彭铁尔不论在文学还是在广泛的文化领域里，以及他认为有必要争论一番的问题上，都是一个实干家，因此，他经常被人曲解。连他一生中最基本的活动，诸如他那些出类拔萃的著作的某些方面，也不时地遭到不公正和不正确地评价。现在，想就其中的两个问题，发表一下我们的见解。对于其他问题，我们保留今后发言的权利。

（一）必须分清魔幻现实主义和“神奇的现实”

我们经常看到，有人把卡彭铁尔的小说列入魔幻现实主义的范畴。这种说法并不新鲜。令人吃惊的是，美洲大陆有些很有才华的评论家也在不断地重复着这种说法。尤其是在卡彭铁尔本人在题为《探索与区分》的散文集中，给“神奇的现实”下了极其明确的定义，驳斥了这一说法之后，这种说法便显得更

令人不可思议了。由于这本散文集包含了最早被评论家们贴上“魔幻现实主义”标签的《这个世界的王国》第一版前言的内容，前言涉及了“神奇的现实”的定义，于是，事实上便成了对“魔幻现实主义”这一标签最早的否定。总之，如果读了这篇前言还不足以完全理解“神奇的现实”，并把它与魔幻现实主义相区别的话，那么，再读一下《探索与区分》就应该能够理解了。尤其因为前言的内容在散文集中得到了进一步的丰富和充实。

现在，我们来看一下卡彭铁尔文章中一段定义性的文字：

……名符其实的“神奇的现实”来自现实的一种出其不意的变革（即奇迹），来自对现实的独特的表现手法，来自一种非凡的灵犀，或者说来自得天独厚地享有的，为人们所漠视的现实财富的灵犀，来自对现实的光大和升华。而所有这些现实，都是在一种达到了“极限”的激奋的精神状态下，被强烈地感觉到的。开始要想获得神奇感，必须有一种信念。谁不相信圣贤，谁就不会被圣贤的奇迹所拯救；谁不是吉诃德，谁也就不会全身心地投身到阿马迪斯·德·高拉① 或者白人蒂兰特② 的世界中去。《佩尔西莱斯和塞西斯孟达的遭遇》③ 中，鲁蒂略关于人变狼的某些话是惊人地可靠的，因为在塞万提斯时代，人们相信有人得嗜狼癖。同样，主人公在巫婆的斗篷上，从托斯卡纳到挪威的旅行也是可信的。马可·波罗就承认，某些飞禽可以抓着大象在天上飞翔。卢特罗就看见过魔鬼站在他的对面，他

① 西班牙第一部经典的骑士小说，书名即是主人公的名字。
② 用加泰隆尼亚语写的骑士小说，书名即是主人公的名字。
③ 西班牙文豪塞万提斯的小说。下文的鲁蒂略是这篇小说中的人物。

还把墨水瓶朝魔鬼的脑袋扔过去。维克多·雨果为书中神奇的内容所倾倒，便也相信幽灵的存在，还肯定自己在格尔内塞和幽灵莱奥波尔迪纳谈过话。对班·戈格① 来说，只要信奉葵花神，就可以把它的形象落到画布上。由此可见，神奇被用来使人们相信那些不可信的东西（如同超现实主义派在某几年内所做的那样），因而，它便只是一种文学上的圈套。它好象某种“矫揉造作”的梦呓文学一样，喋喋不休地赞叹疯狂，十分令人腻烦。当然，也没有必要因此而赞同回到现实之中去的主张（这是一种具有人云亦云的政治色彩的说法），他们也只是用“入伙”文人的陈词滥调，或以某些存在主义的玩世不恭来取代魔术师的那一套手法。但是，要对付这些诗人和艺术家，办法就不多了。他们赞赏虐待狂，却又不是虐待狂；他们因为自己无能，而钦佩大男子主义；他们求助于鬼魂，而又不信鬼魂能使巫婆显灵；他们煞有介事地组织秘密社团、文学派系和观点不明的哲学小组，却既不能为自己的信仰去领受一个强有力的神秘主义，也不能为此而放弃最无足轻重的习惯。

上述引文虽然较为冗长，由于十分说明问题，无疑是有必要的。

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”。这类可能的

---

① 班·戈格（1853—1890），荷兰画家。

突变是数不胜数的。卡彭铁尔无疑只是为了解释才举出了其中一些例子，他清楚地知道，“突变”的可能性是无穷大的。“现实的出其不意的变革”，“对现实的独特的表现手法”，“非凡的灵犀，或者得天独厚地享有的，为人们所漠视的现实财富的灵犀”，“对现实的光大和升华”……这些都是卡彭铁尔指出来的作为可能产生神奇的因素而可能出现的现实的突变。应该看到，在卡彭铁尔指出这个问题的时候，他还只是停留在现象上，还没有涉及艺术或者文学领域。譬如，他说“现实的出其不意的变革”就是“奇迹”。为了使“奇迹”出现，得天独厚的人必须要“相信奇迹”。但是，作为事件本身的奇迹是一回事，作为文学素材的事件又是另一回事。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’的激奋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。首先，他指的是“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。

在严格的文学和艺术的领域里，“神奇的现实”对艺术家意味着一个双重的条件。首先，意味着“得天独厚的心灵”——“极限”状态的一种方式——特别的敏感，有能力在一个普通心灵无法抓住任何特殊东西的地方体察到奇妙之处。其次，意味着

一种同样是得天独厚的补充的敏感，能够通过一种艺术的语言——在文学上和在绘画、音乐或者其它艺术表现形式上一样——创造一个神奇的现实的形象，使它同时可以被其他人（读者、观众或听众）领会。这种补充的敏感性并非是次要的。如同普通的眼睛对于某些现实视而不见，捕捉不到其中的美妙之处一样，对神奇的领会也有可能还不足以使其传达给他人。于是，“神奇的现实”的艺术家便具有双重的特殊性：在看到其它眼睛看不到的东西时，他在体察方面具有特殊性；同时还要具有能够通过艺术的语言，向其它眼睛展示奇妙的现实的特殊性。否则，其他人还是无法捕捉到“神奇的现实”。

如果我们根据我们可以称为“神奇的现实”的本质和艺术结构的东西来对照一下魔幻现实主义的本质和结构的话，我们就会知道它们之间存在着深刻的差别。和前者相同，魔幻现实主义也源出于现实。现实本身可以是奇妙的，也可以不是奇妙的；问题的实质在于，不管这个现实的性质如何，它能引起艺术家想象力的冲动，从而使上述现实转化为某种奇妙的东西。这样，魔幻现实主义模式内的奇妙，即神奇，就不一定必须在现实的范围之内，而是来自艺术家达到了“极限”的想象。在原始水平上，属于魔幻现实主义的那些表现形式，例如某些神话故事或民间传说，是用以解决理性表现手法的不足，是用来解释某些向特别有限的原始想象力挑战的现实的。面对无法解释的事实，便借助于想象，以寻求那些现实提出来的问题的答案。由此，在艺术上便产生了一种类似的结构。然而，这种结构的产生却不是因为面临无法解释的事实，也不是为了寻求一个想象的、或者杜撰的答案，以代替一个没有找到的理性的解释。更确切地说，是对这种艺术刺激的一个反应。事实上，行动可以是自觉的，也可以是不自觉的。这就是说，艺术家可以有意识地将

现实变为想象，以取得艺术上的效果。但是，这个过程可以以纯粹直觉的、潜意识的或者无意识的方式进行。

如同大家已经看到的那样，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。但这并不意味着等级上的差别，而只是手法上的不同。不能说其中的一个比另一个价值更大些。价值不在于手法，艺术作品的质量取决于别的因素。与这个差别有关，可能存在艺术作品在对象身上产生的效果上的差别。当读者看到加西亚·马尔克斯在《百年孤独》中关于升腾的情节时的反应，大概和在读到《这个世界的王国》中马康达尔被处以死刑，活活被火烧着的时候，人们看到他变成了一只飞禽振翅高飞的情节所产生的反应是不相同的。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，而只是囿于把当时记录下来的情况如实转达给读者。后一种情况当然也有艺术上的加工；不然，卡彭铁尔的故事就无异于报导或者历史故事了。然而，这是和加西亚·马尔克斯不同的加工。加西亚·马尔克斯是属于魔幻现实主义范畴的。就艺术而言，那个古巴人（指卡彭铁尔——译者）的加工是对艺术的挑战，也是对用艺术手法向读者描述客观发生的事实的必要性的挑战。加西亚·马尔克斯的加工当然也必须服从艺术上的需要，但更多地意味着向想象的挑战，向杜撰的想象力的挑战。在魔幻现实主义中，魔幻在于艺术家；而在“神奇的现实”中，神奇却在于现实。

最后，应该注意到（以免造成混乱），如大家所见，魔幻现实主义的创造性的手法不同于“神奇的现实”，同样也有利于其它运用想象作为素材的艺术手法。卡彭铁尔在我们提及的文章中指出了这一点。他是以抨击的方式提出的。不过在他的青年时代，他与法国超现实主义派中那些擅长运用这种手法的人也

过往甚密，甚至和他们有过极为亲密的友谊。他确实也说起过“最近三十年来，为寻求作为欧洲某些文学特点的‘神奇’所作的精疲力竭的努力”。接着，他说：

以魔术师般的手法取得的神奇，经常把风马牛不相及的东西凑到一起，诸如古老和骗人的故事中提到的解剖桌上偶然发现的雨伞和缝纫机，发电机生产白鼬，漏雨的出租汽车里的蜗牛，寡妇骨盆上的狮子脑袋。这些都属于超现实主义的反映。又如文学上的神奇，例如萨德① 的朱利叶的国王，雅里② 的超男子，刘易斯③ 的僧人，英国黑人小说里令人不寒而栗的多种用具，鬼魂，幽闭的神父，变狼狂，钉在城堡门上的手，等等。

出于不顾一切想制造神奇的欲望，幻术师却变成了官僚。他们通过一些众所周知的程式，把某些绘画作品搞成了单调的，诸如压扁了的钟表，女裁缝的人体模型，模糊不清的男性生殖器一类的廉价品。神奇就在雨伞，对虾或者缝纫机上，或者什么别的东西上；在解剖桌上，在阴森森的房间里，在满是石块的沙漠里。乌纳莫诺④ 说，贫乏的想象善于背诵法典。而如今却存在着想象的法典。这部法典是以作为现实最高转化形式的《马尔多罗尔之歌》⑤ 中驴被无花果吞吃的原则为基础的。诸如“受到夜鹰威胁的孩子”，或者安德烈·马松⑥ 的“马匹吞食小鸟”的说法，便是

① 萨德(1740—1814)，法国作家，以写虐待狂小说著名。
② 雅里(1873—1907)，法国作家。
③ 刘易斯(1775—1818)，英国小说家。
④ 乌纳莫诺(1864—1936)，西班牙作家。
⑤ 系法国作家洛特雷河蒙(1846—1870)的作品。
⑥ 安德烈·马松(1896—)，法国画家。

靠这部法典应运而生的。

我们已经看到，在魔幻现实主义和“神奇现实”之间有着重要的关系。它们同是来自具体的现实，它们在创造结构上的分道扬镳开始于对想象的运用。前者倾向于想象，而后者却维持在现实的范围之内。可是，这二者始终和超现实主义无缘。更确切地说，它们从未志同道合过。它们用以加工艺术作品的素材是不相同的，它们的创作手法和结构也是不相同的。总之，其效果也同样应该是不相同的。归根结蒂，读者或者观众在它们面前的反应也必然会是不相同的。

（二）关于卡彭铁尔的美洲倾向

在此，我们还要驳斥另一种说法。那就是有人无视充满于卡彭铁尔的作品、思想和行为之中的，既深且广的美洲倾向，竟然把他看作是一个欧洲型的作家。其实，这种说法也并非什么新鲜东西。他生活中的无数事实，尤其是最近十五年来的事实，应该有助于消除这方面的怀疑。但是，至今还有人继续重复和传播这种说法，甚至在一部份一般说来较为有洞察力的人中间也是如此。例如安赫尔·拉马① 就把卡彭铁尔称为“被收养的欧洲人”。他认为，在卡彭铁尔最近出版的小说《方法的根源》中，在某种技巧的运用上给人以某种欧洲的印象：“……卡彭铁尔借助归纳的方法，运用了欧洲对我们美洲的典型看法——调和倾向，即把我们各地区极为多样化的文化形式变为一个统一的混合物”。拉马的这些看法可以说是对卡彭铁尔的“严肃批

① 安赫尔·拉马(1926—1983)，乌拉圭评论家。

评”，然而，却属于那些不能接受的、不公正的批评。与此相反，路易斯·哈斯在他的文章《我们的作家》中的有些说法，又象评论，又象趣闻，我们认为是很不严肃的。在提到他和卡彭铁尔的一次假想会见时，他写道：“在一家空荡荡的旅馆的一间豪华的房间里……他说话慢慢腾腾，有时连发音也显得颇为艰难——他喜欢讲法语甚于讲他那带鼻音和喉音的法国-古巴腔的西班牙语——并不时地显得心不在焉。”凡是认识卡彭铁尔本人的人都会驳斥对卡彭铁尔在接待一个拉美来访者时，居然会有意拒绝使用西班牙语的这一假设。另一方面，把他讲的西班牙语称为“法国-古巴腔的”是极为无聊的。至于带鼻音的问题，我们倒不知哈斯先生具体指的是什么。关于喉音的问题，同样是值得研究的。对卡彭铁尔的讲话的特殊方式，人们总是根据一种假定的法国腔做了不少文章。事实是阿莱霍的舌带过长，从而决定了他特殊的讲话方式，许多人把这种方式和法语的喉音相混淆了。

阿莱霍·卡彭铁尔确实属于欧洲血统。他的父亲是法国人，母亲是俄国人。他们在本世纪初到哈瓦那。阿莱霍于一九〇四年十二月二十六日在那里出生。显然，他的家庭——他的父母亲都是有文化的大学教师——一定为他创造了良好的文化环境。因而，在家庭范围内——他的童年和青少年时代——必然会受到强烈的欧洲文化的影响。然而，他自幼直接从父母身上受到的文化影响是和他周围的文化相共存的。其中黑人文化很早就对他产生了罕有的魅力。应该提醒一下，还在来到美洲之前，他父亲就已经较好地掌握了西班牙语；也正是他父亲对卡彭铁尔进行了西班牙文学的启蒙教育，尤其是对巴罗哈的小说进行过研究。不论是卡彭铁尔的父亲，还是他自己都是巴罗哈小说的崇拜者。于是，当阿莱霍刚进入青少年时代，被短时间

(一年半)带到法国去的时候，他便已经有了对美洲的广泛认识了。这种认识在遭到法国影响抵销之前——他在巴黎朗松·德·萨伊中学学习期间——通过和法国文化的对比，他对美洲的认识反而进一步牢固了。萨尔瓦多·布埃诺① 对于美洲和欧洲的事物的这个共生现象，作了很好的分析："在家里，谈话和书籍会带来古老的欧洲文化的回响，布列塔尼文化和斯拉夫文化被卓有成效地结合起来了。在外边，在街上，在城里，在朋友之间，在接触和交谈者中间，他以殖民主义的西班牙文化和非洲移植过来的文化滋养着自己，总之，构成了本质上的古巴化。"不少传记作者和他作品的研究者都持有上述观点。其中，有必要提一下胡安·马里内略②。由于他经常与自幼或者从年青时代就结识阿莱霍的人交往，因此，他的见解兼有证明人的性质。

在上述极为重要的履历材料中，我们也可以看到卡彭铁尔美洲倾向的深刻的思想基础。这种基础既通过其散文、报刊文章、报导和其它著作表现在理论方面，也通过他的长篇小说和短篇小说表现在实践中。在他的作品中，明显地反映了他偏爱美洲事物的观点和思想。

因此，他对美洲事物的渴求，对美洲大陆的关心，他藉以看待我们人民的现实的、偏爱美洲的有色眼镜都不是什么不可理解的东西。另一方面，把激情建立在否定其它地理上、种族上和文化上的现实的文人决不会把人民当作他们的目标。对卡彭铁尔来说，恰恰相反，美洲不仅是他的思想和故事的基本内容，同样也是他藉以考虑其他现实的依据。这不能与虚假的、盲目崇拜的民族主义同日而语，但也决不是什么自卑心理。对

---

① 萨尔瓦多·布埃诺(生卒年不详)，卡彭铁尔的好友，古巴作家。

② 胡安·马里内略(1893—1977)，古巴散文家和政治家。

他来说，作为一个新的、与众不同的世界的主人，作为一个同样是新的、与众不同的文化的主人，拉美知识分子的责任感，比世界其它任何地区的知识分子的责任感要大。出于这种责任感必须力求在作为没有文化和落后产物的美洲主义的孤立状态，与为求得毫无意义的一致性而企图抹煞多民族本来面目的世界主义之间保持平衡，因此要保持这种责任感便是极为棘手和困难的了。卡彭铁尔从一开始就懂得，拉丁美洲知识分子的主要敌人之一便是没有文化。按写作年代查阅一下他的著作，我们便可以发现，他在这个方面的思维活动和思想体系所经历的过程。一九二七年九月十二日，在《海军日报》上登载了卡彭铁尔给编辑曼努埃尔·阿斯纳尔的一封信。信中他接受了编辑要求他就登载在马德里《文艺报》上的一篇文章所引起的争论发表意见。那篇文章要求把马德里作为整个西班牙语世界知识界的中心。这一提议尤其遭到了以《马丁·菲耶罗》为中心的阿根廷青年作家的强烈批驳。这场论战在整个美洲大陆反响极大。正因为如此，卡彭铁尔应邀在《海军日报》上发表自己的观点。他给曼努埃尔·阿斯纳尔的回信，如今已成为一份珍贵而根本性的文件。我们既可以从中很好地了解卡彭铁尔的思想，又可以确切地估价美洲这个不得不处于更大文化领域之中的文化单位。因此，我们认为有必要把这封信近乎全文摘引如下：

渴望“把操同一语言的知识界的产物以平等的方式集合在同一个团体里，并用同样的精神来评价大西洋此岸和彼岸的人”这句话说明文章的作者以为，类似的目的和方针会鼓舞当代西班牙语知识界。

正如利萨尔多·西阿所说，今天“美洲的唯一愿望便是美洲自己”。这并非因为对自我中心论的恐惧占据了我们极

为生气勃勃的思想，而是因为摆在我们面前的思想问题极为特殊，是与“旧大陆”的作家们所关心的问题截然不相同的。

粗略地审视一下美洲的艺术和文学便会懂得，它们是一系列极为特殊的情况的组合。美洲知识界的态度和欧洲知识界的态度是绝不会相象的。因为后者已经克服了大量的不利于自己的偏见。如果愿意的话，它可以存在于与一切人种的和历史的现实相割裂的环境之中。某些“十九世纪式”的姿态对它来说是可笑的，因为这些姿态已经没有再出现的理由。对美洲精神下一个定义——这使我们很苦恼——并不十分迫切。这样，可以有机会接受一个更为可靠的经验教训。先锋派的业绩为我们提供了明确的方向。当关于故乡的题材已经奄奄一息，濒于死亡，作品以比地方色彩更浓的技巧显示出它的民族性的时候，人们便会写出“纯粹的诗”，创造出脱离人性的艺术，谱出新古典派的乐曲来……

然而，在我们美洲，情况就迥然不同了。你只要注意观察一下便可以看到，在那些拉美新文学最为生硬的表现形式的后面，存在着一个深刻的浪漫主义的理想背景。从格兰德河到麦哲伦海峡，很难得有一位艺术家严肃地考虑创造一个纯艺术，或者脱离人性的艺术的问题。因为创造一个本地艺术的愿望压倒了其它一切意愿。对小说家来说，有许多未开垦的处女地，有从未被人塑造过的文学典型；有第一次被谱成五线谱的音乐题材（我记得迭戈·里维罗对我说过，直到一九二一年，没有人考虑过画一棵龙舌兰）。这些情况就促使了某些浪漫蒂克理想的产生——我们的艺术家不得不或多或少地相信自己作品的重要性；从他们的

知识产品中看到了一种比高尚的游戏更为重要的东西。有时，他们甚至梦想把自己的尸骨埋葬在某个安第斯的米索龙希①。这就经常使他们采取一种欧洲人全然不能设想的态度。例如，爱国诗人的形象在“旧大陆”已经没有存在的理由了。然而，我们却看到阿古斯丁·阿科斯塔② 在《收割时节》中向我们展示了这一主题。我们认为，在美洲反映这个主题完全是合情合理的。关于“革命画家”的主题，情况也大同小异。

……我认为“迫切需要建议并推崇马德里作为西班牙语美洲知识界的中心”的说法是错误的。在三十年前，这个建议也许会有成效。今天，当美洲正坦然地集中自己的创造力的时候，它越来越倾向于远离欧洲。严重的是，西班牙是更令人害怕的欧洲。因为语言的缘故，它的影响显得更咄咄逼人。

因此，如果美洲需要某个中心的话，它也必须在自己中间寻找。更何况考虑到拉美精神的表现形式是多种多样的。摆在一个墨西哥知识分子和一个阿根廷知识分子面前的问题是不同的，这如同使阿根廷知识分子不安的问题对一个西班牙知识分子未必不安一样。因而，就当前而论，取消一切中心可能会更合适些。……

您知道，我亲爱的阿斯纳尔，我是多么钦佩和热爱您！

阿莱霍·卡彭铁尔

又及：法国作家在拉美的影响使《文艺报》文章的作者十分不安。我认为，在美洲，从来没有把求助于法国文学

---

① 希腊城市名，以英勇反抗土耳其人的入侵而著称。

② 阿古斯丁·阿科斯塔(1886—？)，古巴诗人。

看得比找到解决某些职业问题的办法更重要的了。因为这才是引起一切力图解释新精神的细小含义的人的兴趣的东西。您知道，当今的法国文学——它忧虑多于实质——正在致力于解决这些问题。

这封信的基本意思是再清楚不过的了：美洲的现实和欧洲的现实之间的截然不同，必然同样造成这两个大陆知识分子之间态度上大相径庭。然而，就文学这个特殊领域而言，拉美作家有可能、也有理由在欧洲文学中寻找某些形式上的楷模。由于很明显的原因，在我们之中缺乏这种楷模。总之，对这种借鉴不用大惊小怪。当卡彭铁尔的欧洲经验允许他对问题有更确切的看法的时候，他的这些论点即将成熟起来，并会在不久的将来得到进一步的肯定。一九三一年六月，在《广告》杂志上发表了他的一篇文章《面临欧洲文学的美洲》，再一次提出了他在给曼努埃尔·阿斯纳尔的信中提到过的某些方面：

……美洲的年轻人必须深刻地认识到，欧洲现代文学艺术的代表性价值。认清这一点不是为了进行一项令人嗤之以鼻的亦步亦趋的工作，写出象许多人写出来的、既无激情又无风格的小说，抄袭大洋彼岸的某些范本；而是为了达到技巧上的改变，通过分析，找到建设性的、善于把我们拉美人的思想和敏感更有力地表现出来的方法……

熟悉典范的技巧，力图达到类似的娴熟程度，调动我们的力量，最大限度地把美洲表现出来，这些就是我们这些年的信条，因为在美洲，我们自己还不具备一种职业传统。还不具备一种职业传统。

随着时间的推移，这些想法变得越来越成熟并日臻完美了，如《探索与区分》里的某些散文简直达到了完美无缺的地步。于是，关于拉美知识分子的概念便变得很清楚了。他们作为有文化的个人，不仅要完全熟悉和掌握我们美洲大陆的一切——文化的、政治的、经济的、种族的，等等——方面，还要能了解和评价世界文化这个更广泛的领域里的现实；同时还要掌握世界文化的不同价值。当然，所有这一切既不是美洲的孤立主义，也不是徒劳无益的世界主义。在文学技巧这个特殊范围内，需要了解和掌握世界文化，因为这是利用其它文学形式——当然尤其是欧洲文学——作为表现手法，来正确处理拉美现实的需要，直至我们自己也拥有娴熟的职业传统，允许我们摆脱一切借鉴来的模式。这一点无疑把不少批评家和评论家搞糊涂了，甚至使他们把卡彭铁尔看成是用欧洲观点武装起来的拉美作家。但是，如果不是单从理论方面，而是通过文学实践来研究问题的话，我们便会看到，在后一方面，卡彭铁尔做得要比理论概念更有过之。因为在他的长篇和短篇小说中，早就放弃了一切规范的技术术语，闯出了自己的路子。从至今已经对小说艺术作出的最大和最重要的贡献这个意义上讲，把卡彭铁尔说成是西班牙语中最独到的小说家，是决不过份的。甚至，这不仅限于我们西班牙语的范围，可以说在世界各语种的范围内也是如此。这就是说，如果某个拉美小说家已经完全实施了“熟悉典范的技巧，力图达到同样娴熟的程度，调动我们的力量，以最大限度把美洲表现出来”这一口号，那便是阿莱霍·卡彭铁尔自己。

混淆方法和观点是一个不可原谅的错误。当卡彭铁尔认为有必要了解和运用欧洲的写作技巧来表现我们美洲的现实时，他才提倡某种方法。但在看待这些现实时，他是不会违背美洲

对问题的看法的。他还小心翼翼地告诫大家，对欧洲技巧的运用应该尽量避免纯粹和简单的模仿。我们之中有的人就经常这样做。这种纯粹的模仿已经变成了一种粗俗的伪造。与此相反，作为掌握职业手段，卡彭铁尔主张在不失却纯正的美洲本质的情况下，使我们文学的上空吹过一阵世界文学的清风：

> 懂得和熟悉并不等于任人主宰；了解情况决不是缴械投降。我同意那些相信没有哲学素养使我们的文学吃了大亏的人的观点。对哲学、文学、百科知识的无知在我们所有的伟大的排外主义者身上是显而易见的。他们很多人本来就无法和他们的法国、英国或者西班牙的同行就专业问题进行交谈的。由此可见，对古今外国文化的艰苦卓绝的探讨研究工作，决不意味着文化的不发达；而恰恰相反，对拉美作家来说，是增加了走向世界的可能性。谁在敲开伟大的世界文化之门中是强者，谁就能打开并进入这所大厦中去。

实际上，他所写的长篇和短篇小说都符合他自己提出的理论主张。他的第一部小说《埃古·扬巴·奥》有许多不足之处。书中，他对拉美的本土主义表示崇拜，而后来他自己又对它进行了谴责。除此之外，他的小说都清楚地反映出卡彭铁尔把美洲这个主题——把美洲当作一个现实——置于世界角度来加以衡量，也即用看待福克纳、普鲁斯特或者乔伊斯作品的主题同样的标准来衡量。卡彭铁尔是有意识这样做的，因为他写一切东西都有一个明确的目标。另一方面，如果有时我们发现他写的故事中有些混乱现象，例如，在当地人中出现了一个欧洲人的活动，也不必奇怪，更不要把我们自己搞糊涂了。在《这个世

界的王国»里，波利娜·波拿巴① 出现在海地黑人之中，完全是一个历史事实。在《消逝的脚步》中，那个在圭亚那大森林里寻宝的外国冒险份子扬内斯，是一个有血有肉的人物，是卡彭铁尔在委内瑞拉的圭亚那城认识的，小说里甚至用的还是真名，根本不是什么虚构的人物。卡彭铁尔擅长于把这些人物当作一个现实熟练地反映在作品中。当他把他们作为调和的现实置身于故事中的时候，可以从他们身上取得最好的效果。这只是我们混杂的文化的忠实反映。在上文提及的《探索与区分》这本散文集中，卡彭铁尔明确地写道："我们是数种文化的产物，我们掌握几种语言，我们自然要对不同的文化移植过程承担责任。"在这本书的另一篇文章中，在涉及他小说中波利娜·波拿巴的出现时，他讲得更为明确：

对我来说，在远离科西嘉岛的地方和波利娜·波拿巴相遇，如同是一个新发现。我看到了建立某些可能的、美洲的、历史重演的同期性的迹象。这种同期性超越时间的限制，把这个和那个，把昨天和今天联系了起来。我看到了，对那些逆太阳运行轨迹而动的人，反其道而行，把某些欧洲的真实带到我们这块幅员来，而同时又把我们的真实带到三十年前还无法理解和正确估价我们的现实的地方去。对我来说，波利娜·波拿巴是这个交流的一个领路人和向导。我首先从探索——从卡诺瓦② 的维纳斯像开始——研究诸如毕约·瓦莱纳，高罗·戴布瓦，维克多·于格③ 那些人物的散文着手。这一探索肯定鼓舞了我根据美洲文

① 波利娜·波拿巴(1780—1826)，拿破仑的妹妹。
② 卡诺瓦(1757—1822)，意大利雕塑家。
③ 毕约·瓦莱纳、高罗·戴布瓦、维克多·于格，均系法国巴黎公社社员。

化来写作《启蒙世纪》。

对卡彭铁尔最后一部小说《方法的根源》中某些风格上的细节，我们也可以作出类似的评价。这些细节曾被荒谬绝伦地解释为卡彭铁尔身上的"欧洲观点"的反映。例如，当他把美洲几个不同民族的典型词条连在一起组成一个句子的时候，人们不应该从中去寻找他——如同拉马在他的文章中指出的——运用"欧洲对我们美洲的典型看法——调和倾向，即把我们各地正极为多样化的文化形式变为一个统一的混合物"。在卡彭铁尔采用的手法中，没有任何调和主义的痕迹。事实上，这并不是什么大杂烩，而恰恰是在这个具体情况下运用类似调和的方法的结果。调和倾向当然也是美洲文化的根本，对这一点卡彭铁尔一直是很清楚的。但是，它指的不是这种情况。这里所指的风格上的特点无疑比他所追求的要有节制得多。卡彭铁尔的用意是明显的：如果独裁者是拉美的一个历史事实，他们的典型比比皆是，而各个典型又和每个民族的现实相联系，又都具有美洲不可混淆的特点。那么，为什么只把它放在某个特定的国家里呢？相反，应该不从地理角度上去确定这个暴君的位置。要想取得这种不确定的手法之一，便是采用跨民族的语言。很显然，这是一种风格上的技巧，决不是什么观点或者看法问题。总之，这种为了使主题"美洲化"的语言使用，更应该把它看作是卡彭铁尔偏爱美洲的感情和意愿的强烈表现，而决不是什么欧洲化的精神的表现。

简言之，无论从卡彭铁尔的思想理论，还是从他的长、短篇的小说实践来看，他的创作中的美洲倾向是不容怀疑的，也是不容混淆的。

一九七四年九月于加拉加斯

狄绥平　译　　陈光孚　校

阿莱霍·卡彭铁尔——永恒的回归

〔智利〕**路易斯·哈斯**

“美洲，没有小说家的小说。”这是上一代秘鲁批评家、美洲文学逍遥学派评论家路易斯·阿尔贝托·桑切斯的臭名昭著的论断。他说，在我们这块大陆，现实，永远难以理解的现实，远远超过一切的想象；它的幅员是如此辽阔，简直无法将其确切归类。与天然是主观世界的居民的诗人们——如聂鲁达，甚至象鲁文·达里奥那样不可救药的唯美主义者——不同，一个头脑清醒的小说家，如果面对如此无定形的外部世界而思想上无主见，那他充其量只能描绘出物质世界的混沌状态。环境支离破碎，且又缺乏方向感，小说家的视力不免“散光”。桑切斯的许多同代人对此都怀有同感，他们注定一辈子只能对本大陆怀着一种单相思。“要是早二十年，我也会同样这么说的，”古巴的文学大师阿莱霍·卡彭铁尔这么表示，他作为美洲文学的主要代表，具有丰富的经验。然而，时代不同了，与此相应，小说家也不同了；现在，他们拥有足够的技巧，可以将野蛮的力量和庞大的自然界变成丰富而不是窒息文学作品的驯服工具。

典型的例子是卡彭铁尔，他在表现他亲身经历的历史进程方面是个行家里手。他的作品，就其内容和精神而言，都包括了整整两代。他是我们当代小说的先驱，今天，依然是其最杰

出的代表之一。多年前，在文学界普遍感到迷茫徬徨的情况下，是他，在确定当代小说的目标上起了很大的作用，在文学热衷于恐怖描写时期，是他明智地发现了掌握分寸的意义。他赋予自己的作品一种精心安排的和谐感，从而对文学上的无个性和不平衡进行了挑战。他的言论主张，总是那么具有说服力，那么直截了当，所向无敌地越出了古巴的图界。卡彭铁尔也许是我们的第一位小说家，自觉地力图全面表现拉丁美洲的经验，超越一切地区性、民族性的暂时的差异。

就其艺术和个人来说，卡彭铁尔颇象是拉丁美洲知识份子的典型：一棵从外地移植而来，业已适应环境的植物，一个文化上的混血儿；对一个如他所说乃是在各方面都是共生和杂交的产物的社会来说，这也是一个很具特色的现象。他在一九〇四年生于哈瓦那，父亲是法国建筑师，母亲是曾在瑞士学医的俄国妇女，夫妇俩在孩子出生前两年在古巴定居。他既从父母身上，也从加勒比的巫术那儿继承了不少东西。很快，他就确定了自己的道路，並且开始一条可以称之为复古的道路。家庭的怀疑主义的气氛，反映了那个据他回忆是围着明星阿纳托尔·法朗士①团团转的时代，並带着某种田园诗式的自由主义。显然是在父亲的影响下，他首先爱上的似乎是建筑学；然而，不久，事态的发展迅速地将他推到了新闻界。对他来说，这不仅意味着打开了行动的大门，而且也使得本大陆文学界那种先天性的行为得以继续。当时，古巴正进入独裁统治的漫漫长夜；於是，那根深蒂固的斗争不可避免地蓬勃兴起。一九二四年，卡彭铁尔已是《广告》杂志的总编辑，他就从那里展开他的战斗，直至一九二七年他因在一份反对马查多的宣言上签名而被捕入狱

① 阿纳托尔·法朗士(1844—1924)，法国作家，文艺批评家。

——尝了六个月的铁窗风味。今天，每逢谈起那份宣言，他总带着自豪的口吻，因为，那份宣言从总体上讲，是古巴革命诸原则的先驱。一九二八年，他在不准离开国境的条件下获释，出狱后，他就考虑流亡欧洲。恰好他的一位朋友，法国诗人罗贝尔·德斯诺斯当时正在古巴访问。他就靠这位诗人帮忙，借用其身份证件逃亡法国。在那里，他受到了他高兴地称之为“外交礼遇”式的接待。他原想只在巴黎呆两年，等待国内的风暴稍为平静即回国。然而，谁知，他在巴黎一呆就是整整十一个春秋。

卡彭铁尔的兴趣十分广泛，从巫术到音乐史无不涉猎。他在巴黎开展了多样的活动。他同超现实主义的作家们过往甚密。他认为在西方文化中发现拉丁美洲方面，这些超现实主义作家起了决定性的作用。对原始和下意识的爱好驱使他们中的许多人到我们的大陆进行半考古性的探险考察，寻找历史的踪迹。卡彭铁尔与这些考察者远隔重洋，但在《超现实主义革命》杂志上与他们紧密合作。他很快就觉察到超现实主义运动本身与他是无关的，然而勃勒东的原则：“只有神奇的东西才是美的”——那些卡彭铁尔称之为盘踞“神奇官僚”①之位的蹩脚的现实主义作家把这句话当做为他们那些纯粹是人为的表现手法和技巧辩护的护身符——不管怎么说，这句话也打开了卡彭铁尔的眼界，使他看到故土上真正的奇异的东西；在自己的祖国，“神奇”是自然界和现实生活中最普通最平常的因素。从那以后，他便开始致力于发展一种对他来说能集中体现本大陆本质的“魔幻现实主义”。因为，他说，拉丁美洲生活从根本上讲，就是

① “神奇官僚”是卡彭铁尔在《这个世界的五四》的序言中对迷恋于幻想中的神奇的作家的一种称呼。

不连贯，就是怪诞。在拉丁美洲，一切都显得异乎寻常：崇山绵延，剑峰千仞；瀑布处处，凌虚飞下；荒原漠漠，茫无涯际；林海茫茫，幽邃深密。纷乱的城市建设深入内地，在那里激起阵阵风暴。古代的和现代的，过去的和未来的，现代技术和封建残余，史前状态和乌托邦，这一切全都交织在一起，共生并存。在我们的城市里，高耸入云的摩天大楼旁边就是印第安人的集市，到处在出售着护身符。在如此纷繁的现实中，在这么个世界里——它那使人难以忍受的存在教人眼花缭乱，神志错乱，想象混乱，——怎么能找到方向呢？

对卡彭铁尔，也许就象对所有生活在不同时代中的人一样，答案就是：听凭钟摆的摆动。他是在两个世界的中间航行：在一个世界里，钟表刚刚停止；在另一个世界里，时钟走得一天快似一天。卡彭铁尔尝到了一个落伍者奋起直追的辛苦。从他这种奋力向上的态度上，我们看到了这么个民族的形象：几个世纪来，这个民族总是先是远离和疏远故土，然后再重新迈归故土。欧洲是瞄准点。发现——用卡彭铁尔响铛铛的语言来说——启发的道路，要经过离乡背井，流落异国的痛苦。

从某种意义上讲，在巴黎的若干年，无非是为他最终回归故土作准备。卡彭铁尔在巴黎的这几年，一直在回顾着过去。他发觉，在国外的生活，虽然充实，但最多也不过是最终将把逃亡者引向漫漫长夜的没有尽头的日子，他为美洲大陆而叹息。“表现美洲世界”，使美洲那些迷途的河流汇入大海的愿望始终萦绕在他的心头。多亏了超现实主义者，他才从千年的梦中苏醒过来；是他们使他看到了美洲大陆的真实形象。那些周游美洲，尤其是游历墨西哥的人回到欧洲时带来了关于古老文明的新的消息。也许，这些人对原始东西的兴趣很快就变成某种矫揉造作的姿态，然而，在他身上却产生一种返祖的冲动。美洲乃是他的

根基。问题在于如何寻找到它。“当时，我还对美洲世界的本质不甚了了，”他说。他开始探索这个未知数。“我花了好多年时间埋头阅读凡能找到的关于美洲的书藉，从哥伦布的书信，加尔西拉索、德拉·维加①的作品，直至十八世纪作家的著作。那几年，我什么事也不干，只是一个劲儿地浏览关于美洲的书藉。美洲，当时在我心目中是个我竭力想弄明白的巨大星云，我隐约地感到我的作品将在那儿获得成就，並且将是极其深刻的美洲化的。”很快，他就发现，这仅仅是朝目标跨出第一步。美洲有点象一个禁果。正如他的作品所表明的，他确实得经过一段不短的路，才能将书上得到的知识变成实际的经验。

卡彭铁尔开始从事小说创作时，我们的小说尚处于幼年时期。无非是些比舞台布景略强些的描与，带着地方色彩，充满摩尼教的观点，语言浮夸，咬文嚼字，缺乏血肉，枯燥乏味。经常回避、或全然忽视那些本该正视的问题。《漩涡》也罢，《堂萨贡多·松布拉》也罢，如通常那样，都是出自这样知识份子的手笔，他们象左拉前不久所做的那样，无非是深入内地，观察和记录当地各个方面的生活，而这些生活的大部份，自然是冷漠的和难以接近的。这种犹如集邮者那么精细观察的结果，常常不过是一部神话或一幅风景画，外加一点所谓的“社会意识”之类的佐料，以此略为减轻些作者自感愧疚的心情。卡彭铁尔本人在其处女作《埃古-扬巴-奥》（1933年）里，正是追随了这么一个潮流。在这部作品里，他有点天真地企图从“内部”来描写古巴黑人的文化，尽管如他今天所承认的，他当时同这种文化的联系实际上是多么疏远，根本没有抓住这种文化的关键因素——泛灵论。实际上，他根本未能赋予作品以生命。这时，

① 加尔西拉索·德拉·维加(1539—1616)，秘鲁文学家。

他才悟到光凭全盘照搬民间的传说，並不足以代替感性的知识和经验。要紧紧把握某个地方的回声，只凭文字纪录是远远办不到的；有时，这类书面材料甚至会成为某种障碍。反正，印第安人的宇宙起源学既不能提供系统的知识，也不能取代实际的生活阅历。被印第安人称作“有理性的生灵”的白人兄弟，异想天开，企图总结那些他们并不懂的事物，並加以系统化。白人都是些了不起的修辞文体学家，他们甚至能将用文字纪录下来的史实改得面目全非。《波波尔乌》一书就是个例子。这部玛雅人的圣书，记录了真正的口头传说，但经过一位西班牙传教士之手，在最初译本里就被歪曲篡权。即使印第安人原稿，在征服时期，也是由一个受教会学校影响的“当地人”汇编的——可能也经过了增删。这就表明了象卡彭铁尔这样具有如此文明天性的小说家在他想回到一个无法探知的、极端封闭的世界时所可能不得不遇到的困难。在本该捕捉到动作的地方，表情却僵化了；在本想寻找表情的地方，却呆若木鸡，等待拍照似地纹丝不动。在这方面，他的所作所为与他同时代的人毫无二致。我们小说的最初的了不起的尝试之一是在祖先的遗物匣子里寻找其自身的形象。虽然自以为拥有集体的潜意识，实际上，那些调查研究仅仅是些皮毛。没有人比卡彭铁尔更清楚地理解这一切。《漩涡》、《堂萨贡多·松布拉》、《埃古-扬巴-奥》等作品在我们文化的进步发展上迈出了重要的步子，並且在各自的时代为形成一种拉丁美洲的意识而作出了贡献。然而，他们所占有的富有戏剧性的材料，大部份都是虚假的，充其量不过供他们进行构思而已；有时，虽具有符合他们那种方式的知识价值，但却缺乏感动人的魅力。把拉丁美洲描绘成一切都是神话一般，或者一切都充满惊人、非凡的自然主义的单调，这本身就是虚伪和荒谬的。拉丁美洲的历史完全是另一码事。她

同样也在其他方面发展着，尽管人们尚不确切明白是在那些方面发展。卡彭铁尔是第一个对自己提出这个问题的人之一。他几乎走遍了我们的大陆，企图将所见所闻吸收、归纳，直至占有。可能是他的努力过于有意识，也可能是他过于深思熟虑，在某种程度上反而注定了他的失败。他从来没有完全打消过那种近于病态的执着念头——拉丁美洲知识界的担心——唯恐被排斥在现实之外。然而，恰恰是竭力想克服这种担心的愿望推动了他的作品。卡彭铁尔的生涯是永不停止地努力深入到隐蔽的角落，在沙滩上寻找足迹，解读那些被遗记的碑铭和刻在树上的记号。结果是产生了一部意义深远，富有生气的作品。

卡彭铁尔是以某些常数——用他喜欢使用的术语，通过某些“背景”——即社会的、地理的、政治的、经济的、历史的这类一般的因素来确定拉丁美洲的。最近在墨西哥出版的论文集《探索与区分》里，他将美洲大陆划为几大块：山、河流、平原。他认为，“每块都是一个具有其本身独特特点的地区。比如，在安第斯山地区，印第安文化占统治地位；在加勒比地区，基本上是清一色的美洲黑人文化”。这些基本特点的总和就构成美洲大陆的形象。这个既多样又纷繁的地理形象无处不在，如果描写起来，将会使作品中的人物反而大为逊色。在这熔炉的中心，展开着为争取生存和新生的古老战斗。加列戈斯以某种图解形式描绘的永恒的冲突——文明与野蛮的斗争，使卡彭铁尔作品在描写历史和社会方面获得了多层次的复杂效果，同时也具有某种不变的典型意义。卡彭铁尔是在绝对和严格的领域里活动。他从周围的背景中直接选取题材——极小“移项”变换。他的目的是在拉丁美洲的经验中纪录既有特殊性又含一般性的东西。他说应该注意一个事物的全部因素。拉丁美洲的艺术家，为了和他担负的使命相称，应当既是个壁画大师，又是

个微型画高手，应当同时是伦理学家和行吟诗人，同时是社会学家和诗人。卡彭铁尔特别强调语言这个背景。他指出，拉丁美洲一个独特的现象是，仅仅一种语言就能带你穿过二十来个国界。我们的历史背景也同样是奇特的。只要想一想，各个不同的时代，就好象卡彭铁尔借用圣经指出的创世纪、巴别城、启示录等各个不同的时代同时并存，互相交叉这么个事实，就足以明白拉丁美洲历史背景的奇特性。他用也许略带夸张的口吻说："美洲是唯一的不同时代並存的大陆，在这里，一个二十世纪的人可以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于一八五〇年浪漫主义时代的人握手。"除此之外，我们还得补充人种这个背景：各阶级和各种族的血统混杂；以及政治、经济的背景：由于迅速的工业化而膨胀起来的农业社会的爆炸性环境；这个社会的各个生产部门完全听任间接或直接受外国利益集团控制的世界市场的摆布，随时会在一夜之间从繁荣沦为破产。

气候的影响也是个重要的因素。不仅历史的潮流，地理的环境，同时气候的条件也决定着一个地区的性质。就这个意义上来说，拉丁美洲呈现出一幅宽阔的光谱：从安第斯山澄彻明媚的阳光，到沙漠地区耀眼灼人的烈日，赤道地带迅速出现的黎明，直至南极光。卡彭铁尔竭力调动他的第六感官来捕捉我们大陆气象特点上的每一个表现。他说，"我认为拉美知识分子对世界的看法是最完全、最普遍的，他们的视野是最广阔的。对我来说，美洲大陆是本世纪最奇特的世界。我们对他的看法应该是最具普遍性的。"他认为在这个革命的时代，拉丁美洲最终已经获得了它本来的身份，从而使它在世界上显出自己的份量，拥有发言权。它那具有强烈地方色彩的现实，正在迅速地汇入世界普遍的经验。卡彭铁尔说，我们不仅仅处于一个崭新

时代的门口，而且我们已经进入了这个新的时代。我们的成熟反映在我们小说家的作品里，他们的作品象带着个人的标记一般带着本大陆的烙印。我们正在逐渐脱离派生的阶段。卡彭铁尔对我们文学的未来抱着乐观主义的态度。他认为拉丁美洲的小说家可以与全世界任何地区最优秀的小说家並驾齐驱。

至于他，尽管他在文学上具有不容置疑的成就，然而，他最重要的功绩也许在于他是新世界的超级表述者。

……

卡彭铁尔青年时代在巴黎生活的那些年月对他是大有好处的。他不仅仅与超现实主义者来往十分密切。他还涉猎了许多领域，积累了一系列将来滋养丰富他作品的知识。他当时是福尼里克出版社的社长，那是一家唱片出版公司，专门出版从惠特曼到阿拉贡的文学作品的录音。他还是《磁石》杂志的编辑主任，那份杂志是西班牙文的，但却主要刊登法国作家的作品。也许对他来说，最重要的是在音乐史方面的学习，这使得他能创作美洲题材的合唱总谱和闹剧的歌词。在同阿尔贝蒂和加西亚、洛尔卡的座谈时，他研究了音乐同步的问题，还和“电子音乐之父”埃德加·瓦恭塞一起写了一部歌剧。

卡彭铁尔不仅同音乐有不解之缘，而且对音乐具有非常特殊的敏感。作曲的原则非常突出地成为他作品的结构因素。据他本人说，《启蒙世纪》乃是某种交响乐的结构；作品中的三个主要人物分别体现了阴、阳、中三性主题。在《消逝的脚步》里，那个威风凛凛的主人公——他始终占据着作品的中心——就是个音乐家。然而，最突出地反映他的“音乐思想”的例子，无疑是他的短篇小说《追踪》，故事情节激动人心，而情节的发展完全和贝多芬的英雄交响曲的节奏相吻合。这种人为的精确计算很快就破坏了整个作品的节奏，然而，与此同时却赋予它某种

奇怪的呼吸力量。

就象卡彭铁尔典型的手法一样，《追踪》是在几个水平面上同时展开情节的。其中之一是力图成为一份社会文体，成为构成古巴社会的各个相互对照的因素的橱窗——一个黑人老保姆，一个妓女，一个贫穷的、笃信真理和上帝的剧院售票员，一个成为告密者的革命者——“幻想英雄业绩”以及急于求成的牺牲品，这些人在一个特定的形势下，进入了戏剧性的冲突。从形式上讲——或者从音乐上讲，作者说，作品是“一首奏鸣曲，拥有一个序曲，一个呈示部，三个主旋律，十八个变奏和一个尾声”。这部作品极其生动的艺术性不禁使我们联想起他的音乐才能，早在一九四五年（《追踪》发表于1956年）他应邀前往委内瑞拉建立一个电台的同时，墨西哥文化经济基金会约他撰写一部古巴音乐史。该书——《古巴的音乐，——于一九四六年出版。

欧洲，在当时对卡彭铁尔来说是忘不掉的。所以，回国並不是件轻而易举的事。对于在旧哈瓦那的幼年生活的朦胧的怀念，驱使他在一九三六年短期返回古巴，期望能在祖国定居下来。然而，由于在古巴无法立脚谋生，他不得已又一次登船出洋。一九三七年，他到了当时正陷于内战恐怖之中的西班牙。卡彭铁尔同他的同胞尼古拉斯·纪廉、秘鲁作家塞萨尔·巴列霍以及安德列斯·马拉乌克斯参加了一个作家大会。在炸弹声中，在激烈的巷战的撕杀声中，他与鲁卡克斯一起住在一家旅馆的房间里。

接着，他又在巴黎住了三年，直至最后在一九三九年，他厌恶了那种动荡的生活，回到美洲，而且是永久地回到了美洲。这次旅行，他是冒着生命危险的。处于长期不稳定中的古巴不怎么情愿地接待了他。在几年里，他靠写作和主持电台节目谋

生，这种生活虽然吸引了他，但却並未给他以很大的满足。正当他身处逆境，苦于无法摆脱之时，一九四三年——他第一部小说出版后的十年——终于来了机遇。一天，法国演员路易·儒弗特在古巴逗留，邀他陪同去海地，当时儒弗特已约定在那儿演出几场。卡彭铁尔从来就随时准备出走，所以立即接受邀请。造成这样的形势简直是天意。

在海地——他以惯有的充沛精力，走遍了整个岛国——卡彭铁尔经常参观各个博物馆和教堂，发现了亨利·克里斯托夫这个十九世纪初的黑人君主了不起的业绩。这个想入非非的独裁者建立起这个帝国，一方面是受法国王朝的启迪，另一方面又是受他两个传奇般的非洲前辈达图王和康康米札的影响——前者是蛇神的体现，后者则是芝丹戈人帝国的创始人。亨利·克里斯托夫——关于此人，直至当时，实际上还没有人认真考察过，尽管他本人已引起不止一个作家的兴趣，其中之一便是《琼斯皇帝》的作者厄热纳·奥内尔——一个理想的小说人物，因而成为卡彭铁尔第二部小说《这个世界的王国》的基础。卡彭铁尔在艺术的抽象化上从来是得心应手的。他将亨利·克里斯托夫描写成与其说是一个人，不如说是一种象征——甚至不妨说，是一种历史的存在。他的形象只是在作品的末尾才出现。与此同时，作品却考察了整整一个时代。卡彭铁尔首先是个新闻记者(编年史作家)。他的目光也许一时会盯住个人的形象，然而，他这么做的目的仅仅在于将这些个人形象置于历史的范畴内。他往往粗线条地勾勒他们的某些特征，但並不去开掘人物的本质。《这个世界的王国》是以黑奴蒂—诺埃尔的平凡形象开始的。蒂—诺埃尔，同其他赤贫的人一样，在纷杂的形势变动里——十八世纪多米尼加奴隶起义，殖民移居古巴圣地亚哥，拿破仑的妹夫勒克莱克将军建立海地政府，以及最后亨利·克

里斯托夫的傲慢无礼、令人眼花缭乱的独裁统治——不断地更换主人。现在，我们尾随着带有神秘的革命理想的独臂巫师和恐怖主义者马康达尔，或是来到蒂—诺埃尔的泛灵论的迷信的心灵中；或是来到波利娜·波拿巴金碧辉煌的府邸里——这位衣着豪华的美人在热带阳光下赤裸着身子，让她的黑奴为她按摩；或是来到目睹民众起义和骚乱的大街小巷上。返复和轮回的法则在起着作用。个人的行为，由于转化和差异，逐渐形成不变的形象。如同一条蛇卷起身子要咬住自己的尾部一般，历史循环往复永无止境。作品的风格是朴素的，简直没有个性。整个作品包括一系列不同的、但並不总是十分统一的因素，然而，那些关键性的场面——例如亨利·克里斯托夫在他的要塞里的空荡、孤寂、豪华的宫殿中，莎士比亚式的、引人入胜的丧仪——就十分突出和醒目。

《这个世界的王国》特别令人感兴趣的是卡彭铁尔对待革命这个主题的模棱两可的态度。也许不止一个读者会问：卡彭铁尔在这个问题上的立场到底如何？事实上，他看来是脚踩两只船。在卡彭铁尔的作品中，革命常常不久便告失败，然而，——就象作者不断向迷惑不解的读者指出的那样——他也指出了未来的信息。于是，在《这个世界的王国》里——以及在其他的作品、例如在《启蒙世纪》里——命运必然注定不利于个人的生命，不利于那些在事态发展中粉身碎骨，盲目地为历史发展进步作出牺牲的人的生命。这是马克思主义的决定论，抑或是宿命论？这个问题也许不可能有确定的回答。卡彭铁尔不是个意识形态的宣传者。他是脱离从实用主义观点来判断结果有效与否的立场，孤立地在看待革命这个问题的本身。他本人的哲学是进化论的，有时甚至是乐观主义的，这是人所共知的事实。然而，作为小说家，他的意识形态是从属于故事的情节发展的。在卡

彭铁尔身上，还存在着一种对人类的能力的悲观的——也许会有人说是反动的——观点。例如《追踪》就毫不讳言地承认一个人——也许是所有人——无法到达他的历史目标的高度。《这个世界的王国》表明卡彭铁尔是个冷静的善于克制的人，他始终保持着一种赋予作品客观冷静色彩的超然立场："蒂—诺埃尔如今明白了，一个人永远不会知道为谁受苦，为谁等待。一个人受苦受累，期望等待，拼命劳作，为的却是那些他永远不会知道是何许样的人；而与此同理，那些人又同样不知道是什么人为他们受苦、期望、劳作，他们同样不是幸福的。人，永远在渴望某种远远超过可能赋予他的幸福。然而，人的伟大恰恰在于期望改善现状，在于自讨苦吃。在天国里，没有什么高官显爵需要为之奋斗，因为那儿的一切都等级森严，划分得一清二楚；没有任何未知数，有的只是无穷无尽的存在；没有，也不可能有所谓的牺牲、休息和梦想。正因为如此，一个人只有在这个世界的王国里，受苦受难，饱尝辛酸，在贫穷中保持高尚，在不幸中尚能相爱，才能体现他的伟大和他最大的价值。"

无疑，在卡彭铁尔身上有着双重性：他既是斗士，又是世界性的学者，在他看来，历史的本质乃在于重复。因此，例如，革命最后总要固定僵化，然后最终引起其他革命，从而完成历史的循环。进步总是相对的，它只是在一定的历史背景下，在一段多少有限的时期内可以衡量的编年史学上的概念。在一个绝对的、脱离时间的范围内，就无所谓向前或向后的运动，有的只是从空间中某个悬点向其对跖点的无休止的摆动。典型环境存在于重力的中心。人类生活——短暂的生活里的复杂和矛盾的东西，在另一个水平上，从整体中抽象出来后，遂成为普通的态度。这种思想，从某种意义上讲，似乎是卡彭铁尔短篇小说集《时间之战》中占统治地位的思想，尽管在那里，这种思

想采取着千变万化的形式。在《类似夜晚》里，我们看到的是一位奔赴战场前夕的士兵的典型形象。这是一个在任何地方都会有的普通士兵。任何一名士兵在类似场合都可能象他那样行动：挎上背包，同朋友和亲人告别。使故事趣味盎然的是作者安排的巧妙的"转化"：在作品的第一部份中关于主人公的描写，暗示了他是个登船去参加特洛亚战争的希腊士兵，而在第二部份里，尽管人并没变，他却成了个开赴美国反对独立战争的十八世纪的法国士兵。在以后的几部份里，历史的帷幕时启时闭，然而，就典型的含义来说，他始终是同一个人。就象在《启蒙世纪》中一样，尽管作品的故事是发生在一个非常特定的时间里，然而，在小说的头八十页里——庞大的序曲——却带着普遍的含义。作者将情节安排得令读者仿佛置身于二十世纪，又仿佛置身于十八世纪。经历简化了，纯化了，使其仅仅限于一些最基本的因素。士兵几乎成了一个柏拉图式形象反射的影子。甚至，连作品的语言也显得无形、抽象。同样，在那部也许是卡彭铁尔最完美的作品《圣地亚哥之路》里——它发生在殖民征服时期——我们见到的是这么一位典型人物：在美洲发财致富的冒险家。他是个在新的土地上扎下根子、但只在美洲过了半辈子的欧洲移民，内心是分裂的，永远被新旧两个大陆撕裂着。一个现实主义的故事开端立即迅速转入寓言的王国。移居和回归这个主题，通过象征式的手法，被处理成不同的人物——实际上是同一个印第安诺——的循环往返，这些人物出自同一的模子，个个都是没有祖国，命定要在时间中永存的流浪者。在一个包括着人类发展各个时期的大陆里，过去和未来是互为背景的。卡彭铁尔的世界是轮回再生的世界。这一点，我们可以清楚地通过《返本归源》无声的感染力看到：在那个作品里，主人公在灵床上获得某种类似不朽的永生，回忆着他的一生，直

至回复到他的出生。小说从两个点回到死亡——同时也是回归到母亲的腹中。

时间上的永恒——以及个别中的一般——作为拉美历史的关键因素，在卡彭铁尔第三部长篇小说《消逝的脚步》里，达到令人惊讶的程度。编年史家躲在后面——通过以第一人称出现的主人公的日记——对生命、时间、历史进行冗长的、有时是十分吃力的探讨。书中的人物，都没有什么实际内容，只是某个普遍经历的各个方面的变种而已。在道德方面——这是在这个问题最至关重要的一点——我们才能从主人公身上认出作者来。小说的主题是：一个业已变成外国人的流亡者的归来，他与自己格格不入——因为他失去了他自身真正存在的钥匙——於是返回家园，寻找失去的一切。故事是根据一种最基本的象征主义，在一个比喻的领域里展开的：主人公沿着热带丛林中的一条宽阔的河流，随着时间的倒叙，溯流而上，直至源头。卡彭铁尔年轻时，就赋予象征以某种活力，从而使其得到拯救。在《消逝的脚步》——他那部最有人性、因而也是最成功的作品里，尽管从内心里讲，他始终倾向于形式，然而，还是为一个老的主题带来某些新的光辉。有时，他的目光几乎变得很天真幼稚，似乎他是第一次认识世界。卡彭铁尔作品中的描写段落常常失去个性，将其精神上的自传性上升到共性的神话的高度。

《消逝的脚步》是他在委内瑞拉流亡期间的作品——委内瑞拉，在他的心目中，在某种程度上，是“本大陆的概括：……那巨大的河流、一望无际的平原、那崇山峻岭、那原始林莽”——事实上，它是描述了作者本人沿奥里诺各河溯流而上，直至大草原的一次旅行；那儿，众所周知，是殖民征服者的人间天堂，是“美洲大陆最不被人了解的地区之一。”从书末的注释

中，可以认出故事发生的地点；然而，要在地图上确切指出其位置是毫无意义的。在整个故事的叙述过程中，这条河流的名字始终没有指明，可以看作是美洲大陆上任何一条河流；而故事的叙述者同样可以是任何一个沿河溯流而上，寻找人类的过去和自己的童年的人。

卡彭铁尔与他的前辈们不同，尽管他明显地表现出与自然共领圣体的决心，却无意和当地精神成为一个不可分割的整体。而且，恰恰相反。作为一个知识分子，他毫不掩饰地与之保持着一定的距离。这部小说的戏剧性，如果它有的话，恰恰在于其努力想缩短这个距离。作品除了充满异国情调，文风也显得雕琢。《消逝的脚步》的主人公是个对音乐的神奇和摹拟的来源具有独到见解的音乐家。一座与美国某所大学有联系的博物馆委托这位音乐家沿河溯流而上觅寻某些土著乐器以丰富博物馆的收藏。这位音乐家当时正为世间发生的种种难以理解、令人感到莫名苦恼的事件所困扰，於是心情不快地开始了这次旅行。一路上，他始终感到厌烦、疲倦、失望。从本质上讲——如果不提供上述背景，人们或许会推测这纯属虚构——他是个在二十世纪处于世界末日的社会上呻吟着并且无所适从的流浪者。他一杯接着一杯地借酒浇愁。我们听到他仿佛在醉梦中自语道："自小我便背井离乡；一些虚幻的观念弄得我头晕目眩，驱使我去学习一种充其量只能给最蹩脚的流行歌曲发行人提供商品的艺术；然后，我作为随军译员，一连好几个月，在一个沦为废墟的世界中颠簸，接着又重新被抛上一个大都市的街头，在那里，贫穷比任何地方都难以忍受。"这个城市的名字始终没有披露，然而通过暗示性的描写，人们完全可以猜到他指的是纽约。反正，无论如何，这个城市象征着现代文明。"呵，正因为我在那儿生活过，"主人公指出，"我才认识了那些只有在晚上

才能洗他们那件唯一的衬衣、只能穿着千疮百孔的鞋子在雪地上行走，只能拣路上的烟蒂抽，整日价为饥饿所困扰，从而使自己的聪明才智仅仅局限于一心一意填饱肚子的芸芸众生。”虽然，后来主人公的境遇确实有所改善，然而，他在大城市的生活逐渐失去了意义。生活的习惯将他拴在一个性格刚烈的妻子和一个轻浮的法国情妇身上。妻子名叫罗丝，是个成天为无休止的演出而疲于奔命的女演员，因此他俩的夫妇关系仅仅限于每个星期日进行一种可怜的交配——用卡彭铁尔常说的话，是榫接——；情妇叫蒙奇，是个崇信唯灵主义、星相学、以及某种朦朦胧胧的存在主义的女人。最后，终于到了将一切统统抛开的时刻。故事的细节都以某种多少带点印象派——以及冷静的——方式记录在叙述者的日记里。卡彭铁尔常常自由地运用这种手法，以便他可以想得更高、想得更离奇；注意整个格调的统一，而不必拘泥于时间顺序上的细微末节。舞台布景的装置有些吱嘎作响，然而，一旦布景搭成，主题倒是相当鲜明地突出来。我们看到的是向人类原始时代的混沌状态的探索旅行。也许有人会想到康拉德的《黑暗的中心》，这也不无道理。无疑，在卡彭铁尔身上有着康拉德的影响。这不仅仅反映在他作品风格的热情开朗上，而且也反映在他处心积虑、苦苦追求哥特式的象征手法上。然而，就主要方面而言，这两位作家是站在完全对立的位置上的。对康拉德来说，《黑暗的中心》是个恐怖的、野蛮的世界；然而在卡彭铁尔看来，即却是伊甸园式的乐土。

按时间由近及远的倒溯，我们首先看到的是某个处于热火朝天革命中的拉美首都；然后我们便来到内地的乡村，在那里，我们遇到不少十八、十九世纪生活的遗迹，随即，我们又进入了封建社会；最后，便来到原始林莽深处的处于石器时代的土著部落世界。这个地区，只有穿过密布岸边的灌木丛中一个微

不足道的缺口才能到达。而这条河流一到雨季便溢洪泛滥——这是很有意义的——淹没一切人类经过的足迹，清除道路上的一切标记。我们来到了河流的源头——《创世纪》中的土地。

生活在当地的人，无论是做着令人难以置信的黄金梦的淘金者；响应某个已故前辈的召唤，腋下夹着本希腊史诗《奥德赛》的希腊冒险家；还是将宗教带到荒无人迹地方来的传教士；代表着世俗势力，在泉水口建立一个城市的总督，诚然如作者指出的，他们不时被引出现实生活，与其说是活生生的人，不如说是些拟人化的象征物。对书中主人公有特殊重要性的是罗莎里奥这个形象。她是女性原则的体现，原始母体—祖国的象征，是一切生命的根本和源泉，是再生和复苏的标记。因为她是个“完完全全的、十足地道的女性”；是个在肉体深处带着生命的原始创造物。对她来说，“世界的中心即是中午时分从天空正中央射下光芒的太阳所在的地方。”对她的爱——虽然根据日历计算，回归仅仅持续六个星期，但这种爱是无可估量的——使主人公面目全非，判若两人。他沿着人类的各个时代溯流而上，结果终点又成了开端。从人类的本能讲——很遗憾，这一点往往比较不易觉察——他得到了幸福、和谐和充实。他不再愿意回到文明中去。他发觉“这里可以忘掉生活的年代；如果有人说人类不能逃离他生存的时代，这句话并不完全正确。”然而，从另一角度看，即便逃离时代，那也是脆弱和不堪一击的。他毕竟是个二十世纪的人，是另一个时代的俘虏，肩上负着那个时代的全部累赘和义务，有着对未来可资留恋的回忆。因为他是个艺术家，他的处境也就显得特别艰难；他说，艺术不属于创世纪时代，而属于启蒙时代。作为天赋良知——或者说命定有良知的知识分子，乃是人类肩负的全部历史重负的最终产物。主人公理应和他的时代保持接触，他无法与它脱离关系。“沿着

毫无先例的道路前进是无意识的举动，根本没有感觉到生活其中的美妙……新的世界应当是生活和实践，而不是解释。人们生活在其中，并非出自理智上的信服。作者仅仅是因为认为生活应该是这样而不是那样。他们宁愿要眼前这个存在，而不要世界末日时代居民们的那个存在。这种选择，书中的主人公是没有份的。”因为凡是努力想寻根究底的人，凡是受到脱胎换骨折磨的人，凡是在拥抱那些在这原始烂泥地上、在和崇山、林莽斗争中锻造自己命运的人以及可能放弃理想的人，容易被那些被他抛在身后、然而又依然在继续对他施加影响的力量所击败。因此，“在这一切中没有任何东西是属于我的；因为人类中唯一被迫与时代相脱离的人，乃是那些搞艺术的人，因为他们不仅应该超越一个真真切切的刚刚过去的昨天，而且还应创造出未来的人的圣歌和祷词，在充分了解迄今为止所做的一切的基础上，创造出新的真实事物来。”但是，主人公的个人失败——这符合该书戏剧性的要求，同时也是遵循作者的意图，避免结尾皆大欢喜的通病——暗示着那些把美洲经历的意义和实质看作天生注定的，是源自生命深处的自发行动的人所可能企及的胜利。对于这种人，丛林里的河流会象他自己的血液一般在他的血管里奔流。卡彭铁尔的情况也是如此吗？或许他的情况更是难以想象。当我们向他提出这个问题时，他笑了笑，避开话题，仅仅回答说：“我所能告诉你们的是，罗莎里奥就是我的妻子。”

在《消逝的脚步》里，就象在卡彭铁尔的大部份后期作品一样，在语言上，他有很多或者说相当多的创造。小说中堆砌着由众多精雕细琢的修饰词语构成的冗长的句子，形成大段大段滔滔不绝的独白；有时，这些段落具有令人叹绝的对位性的美，然而，更经常的是显得静止和呆板，过分咬文嚼字。卡彭铁尔

的作品里，有着某种类似对语言病态的癖好，甚至似乎可以说，某种使读者生厌的词语上的贪婪。作品里常常整页整页地显出迷人的，然而却是病态的臃肿累赘。卡彭铁尔是个描写静物的大师；通过外部事物的描写，使人联想起某个时代来。然而，有时他却不过是个被自己栽种的繁花所包围和窒息的考究的花匠。这种倾向，在他后期的几部作品里逐渐显得愈发突出。由于过于雕琢和修饰，那些作品的生命力反而愈来愈经常地被压制。句子变得僵化。几乎没有什么对话，即使有的话，也是刻板的。甚至呆滞的。无非是反映这个时代，仅此而已；只是一种标点符号。在悬崖上是很难站住脚的，更不用说去探测河底。没有罗盘和指南针，不免要迷失方向。更糟糕的是，康拉德又成了爱伦·坡。卡彭铁尔认为，爱伦·坡的文字是令人叹绝的，“是迄今为止任何时代中最令人赞叹不已的绝妙文字之一。”这个译语正好可以用来评价下此评语的人。因为，如果说爱伦·坡和卡彭铁尔两者之间有什么共同点的话，恰恰在于他们运用语言的手段。危险恰好在这里。什么地方，宽度代替了深度，人们就会得出这么的印象：语言在升华拔高，或者说是夸夸其谈。害怕深化或不善于深化，这正是即种非直叙文学的典型特点之一。而在卡彭铁尔作品里，这种特征却成了某种命定的特点。他由于缺乏内视力，视线被挡住了。内在的空虚，在某种程度上造成这种如莠草一般蔓延丛生的外部技巧。一旦缺乏有个性的手段，最终就变成千篇一律的所谓公共文学。这种文学作品的技巧仅仅在于扩大其复盖面。表现在卡彭铁尔的作品中，就是语言上的过分精雕细刻。他辩解说，这恰恰与他的创作意图和总的观点相吻合。这倒一点不假。事实上，卡彭铁尔对时代背景的兴趣，远胜于对人物的刻划。他更加强调的是潮流和倾向，而不是人物的行动。在这方面，他觉得同他认为的我们当

代文学的方向是一致的。在卡洛斯·富恩特斯的作品里有个人物这么说：在我们这个世界上，没有人，没有个性，有的只是无人称的努力之间的冲突。富恩特斯笔下这个人物是以印第安人传统的口吻在说话，在印第安人传统里，人体现着集体的精神。可是，在卡彭铁尔作品里，这个原则则用于整个现代社会。这个社会毫无生气的土地成了他确立自己美学的基础。从这里，我们可以较好地理解为什么卡彭铁尔一方面偏好典型，另一方面却又喜好散布在街头巷尾的乱烘烘的人群。他将自己的风格称为“巴罗克”，这个术语不仅用来指形式，而且还用来指某种气质。“拉丁美洲的艺术，要么是巴罗克式的，要么就不是，”他断然地宣称，以此唤起人们注意他作品中比比皆是的那种枝长叶茂的语言风格。在他看来，一些内部很少有联系的东西，例如墨西哥令人神往的殖民时期的建筑物，维拉·罗勃斯① 的音乐，以及博尔赫斯的小说，统统都是巴罗克式的。然而，这个术语更具体的是指我们文学中某种甚至扩展到显赫一时的大手笔的支脉。这并非说大手笔的作品都是巴罗克式的。然而，卡洛斯·富恩特斯、米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯、卡彭铁尔等人，在某种程度上，多多少少是如此。他们无一例外，都喜欢语言上的花枝招展和哗众取宠。似乎作品的成败在很大程度上取决于作者为自己的目的而施展的语言上的别出心裁。在富恩特斯或阿斯图里亚斯的优秀作品中，语言显得流畅、自然；而在卡彭铁尔作品中却相反，我们可以闻到一股书卷气和学究味，我们谈论起他的语言，仿佛是在谈论银行的过户转帐一般。卡彭铁尔颇有点象阿拉伯的艺术家，不能表现活生生的形象。他是用阿拉伯式的图案在表现他们的内心思想。

---

① 维拉·罗勃斯（1887—1959），巴西作曲家。

卡彭铁尔是从另一个角度来看待这个问题的。拉丁美洲的艺术家，他说，自然，不仅要在一块宽阔的画布上工作，而是想“复盖一切的表面……不让留下任何一个死角。”旧大陆的艺术家可以随意称呼一切物体，因为这些物体已成为社会的公共财富，人们可以轻而易举地辨认出来。然而，在新大陆，我们——就如亚当在伊甸园里——还处于给万物取名的阶段。我们必须为我们那些尚不被人知晓的街道、房屋、森林、湖泊、山脉提供一整套详细的名单，以便使其普遍为人所知。

卡彭铁尔具有一种高度的视觉想象力。他实际上是在绘制他的作品中的场景。每当某个段落使他感到难以下笔时，他就努力设法去想象一个画家会如何看。然后，他就按照戈雅等画家的方式去描绘它。

卡彭铁尔这样的构成主义艺术大师的激情本质上是建筑学家的激情。例如，在《追踪》里，那个在旧哈瓦那城拱廊下东躲西藏的被追踪者的苦恼，和“那个时代所使用的最后一些古典式柱子摇摇欲坠的情况相比，实在是微乎其微的。

卡彭铁尔笔下的人物是背对着读者的，或者说是模糊不清的。他们仅仅是些表达某种思想或态度的、会走路的象征物而已。由于缺乏真实可信的复杂心理，他就使问题公式化，而不是戏剧化。作品中有冲突，但从来没有对抗，尽管故事情节的曲折给人以造型艺术上的满足，然而仍不可避免地令人感到失望。卡彭铁尔瞧不起所谓的“心理小说”，这个术语对他来说，似乎是指任何包含主观兴趣胜于社会直接效果的激情作品。他的这种观点似乎有点偏激，但是不应忽略他所感兴趣的从来不是个人的经历，而是“史诗般的内容”。“我喜欢重大题材”，他说，“那是些能赋予小说中的人物和情节以丰富内容的题材。”但是，与此同时，他也承认“大场面往往最容易背叛小说家本

人。”

他最处心积虑地坚持——结果是成败参半——将抽象的概念和具体的事实协调起来的作品，就是一般认为是他的经典著作的《启蒙世纪》。在那部小说里，我们见到他比任何时候都更加坚决地要对美洲的经历进行广泛的概括。对历史人物的特殊的亲近感驱使他选择维克托·胡盖斯作为小说的中心人物。维克托·胡盖斯是有关法国革命的书籍上有据可查的人物，在历史上无疑具有重要性，然而却很少为人所知，这就足以使作者可以随心所欲地，完全“按照他的行动”，临时塑造他的个性。

写作《启蒙世纪》的念头，是作者去欧洲途中飞经瓜达卢佩岛迫降时产生的。这是部杰出的作品。尽管这部作品有种种缺点，——诸如语言上的矫揉造作，滑稽演员式的态度，以及有些段落显得呆板枯躁——然而，它却无疑是座令人印象深刻的建筑，令人难以置信地曲折迷离，一气呵成，而且涉及哲学、造型艺术、考古学、医学、神秘主义等极其不同的领域，知识之渊博，令人瞪目结舌。

《启蒙世纪》描述的是法国革命在新大陆，尤其是在西属和法属加勒比地区的直接影响。如在他其他的革命历史小说《这个世界的王国》、《追踪》里一样，卡彭铁尔在特殊和典型之间徘徊。然而，故事的总的线索是不变的：首先总是狂热的理想主义、狂热的信仰和充满幻想，然后，便迅速地过渡到繁忙的官宦生活，逐渐走向腐化堕落，并从此陷入盲目的暴力行动，最后归于失望和听天由命。革命从来如此，最终吞噬自己的儿子。但是，从长远观点看，这并不意味着一切都是消极的。维克多·胡盖斯的著名历史——罗伯斯庇尔在新大陆的实体化——证明了作者的论点。革命初期，维克多·胡盖斯是马赛城里默默无闻的商人，地中海商船上的驾驶员，他的冒险精神驱使他到加

勒比地区开了一片店铺。他进入历史舞台的转机要追溯到他在海地的店铺在一场黑奴暴乱中遭到焚毁的那个晚上。在时代的召唤下，他那朦朦胧胧的自由主义意识复苏了。整个加勒比都沸腾；胡盖斯顺风吹火——他是个到处都不乏关系的变化无常的人——开始向权力高峰青云直上。今天是共济会成员，明天却成了与他的敌人不共戴天的雅各宾党人；在个人生活上，他象斯巴达人一样严谨，在为他不断更换的主人效力时则阳奉阴违，投机取巧；他是个典型的实干家，擅长诡辩和狡辩，其作用在于将抽象的思想纳入实用的现实范畴。他高照的福星将他带到了法国，在那里投入了富歇和罗伯斯庇尔的阵营。然后，他作为法国政府的代表返回新大陆，将英国人逐出瓜达卢佩，最后得以统治加耶那。在那儿，据历史记载，他使用铁腕手段进行统治，直至一八二二年在他的庄园抑郁地离开尘世。

就是在这区区的基本事实的基础上，卡彭铁尔以整个加勒比海——并一直延伸到大洋彼岸的法国和西班牙——为绚丽的背景，描绘出一幅充满如此众多、如此纷繁的自然灾害和历史浩劫的图画，以至有时令人很难明白我们到底是在大海里溺水，还是死于一场瘟疫，抑或是在一场雅各宾式的清洗中丢掉脑袋。维克多·胡盖斯那套行之有效的实用主义手腕，使他在历经地震和雪崩后依然幸存下来。旗帜和口号变来变去，海潮时涨时落。雅各宾人胡盖斯是拥护自由、平等和废除奴隶制的。然而，他出自政治上的考虑，却容忍那些来自英国、挂着法国旗、开往荷属西印度群岛的海盗船进行贩卖奴隶的走私活动。拿破仑时代，他在自己的统治范围内还恢复了奴隶制。当代在法国执政府的保护下，在革命的所谓全盛时期，第一次受命，带着他权力的象征——断头台，返回新大陆时，革命内部一切现时的矛盾统统都集中到他的身上。

同《消逝的脚步》一样，《启蒙世纪》与其说是戏剧性的，倒毋宁说是哲理性的。维克多·胡盖斯的变迁赋予小说以严格的历史性。然而，《启蒙世纪》同样也是一个家庭变迁的编年史。那是一个古巴家庭，成员有卡洛斯、他妹妹索菲亚以及体弱多病的表弟埃斯特万。他们先是这个新时代的重大事件的旁观者，然后，才成为其中的成员。这些事件发生时，他们当时正在旧哈瓦那的深宅大院里为刚去世的父亲守孝。老父的去世，以及随之而死亡的整个生活方式，一下子将他们抛入无依无靠、家道中落的逆境，很快就受到各种威胁。随着席卷旧大陆的革命旋风的消息逐渐深入到这个与世隔绝的西班牙殖民地，他们那种贵族阶级的支柱迅速地土崩瓦解。当卡洛斯担起他作为长兄的世俗职责，主持家务时，作者的注意力落到了索菲亚和埃斯特万的身上。这是两个敏感的、好动的青年，他们怀着某种朦胧的梦想，幻想一个符合十八世纪法国哲学家自然神论原则的革命；这些哲学家的著作——在西班牙殖民地属于禁书之列——他们一直在私下里偷偷地阅读。他们迫不及待地想诉诸行动。与此同时，他们过着一种反映了那个时代普遍的迷茫和不安的紊乱的生活。他们在一个既带着《保罗和维吉妮》的影响，又颇有点科克把式的环境里——这不禁使我回忆起《调皮捣蛋的孩子们》——在布满蛛网的家具和积尘累累的画象，尤其是一幅出自一位那不勒斯的大师之手的题为《大教堂里的爆炸》的油画之间消磨时光：他们或是茫无目的地从小山丘漫步到地下室，或者乾坤颠倒，白天睡大觉，夜里在街头游荡。埃斯特万患有神经衰弱病，实际上是个残废人，他的慢性哮喘也定期发作，直把他折磨得衰弱不堪。索菲亚——卡彭铁尔说，鉴于它的词源意义、它的含义以及它的轻松味，这个名字是经过精心挑选的——扮演着姐妹、护士和母亲的角色。当维克多·胡盖斯所代

表的命运前来扣门时，他们所居住的那个闭塞的世界遭到了彻底的破坏。他的到来——在海地的燔祭之后不久——恰恰发生在他们全家居丧之际。尽管维克多·胡盖斯带着给他们亡父的介绍信，起先，他还是不爱他们的信任，遭到他们的冷遇。然后，很快，胡盖斯就成了他家的朋友，这些好冲动的主人拜倒在他的魅力之下。新世纪很快就进入了这个家庭。埃斯特万的哮喘病被一个黑人巫师奥赫——正式开业的医生——用半是幻术，半是科学的方法，奇迹般地治愈了。那个黑人巫师是维克多·胡盖斯的好友，是那个时代怪诞荒谬的象征。他一方面口中念念有词，诵念莫名其妙的咒语，一方面——非常郑重其事地——合乎科学道理地拔掉长在院子里紧挨患者卧室后墙的一些会引起过敏反应的植物。在这同时，在心中萌生起某种十字军式浪漫精神的索菲亚，却成了维克多·胡盖斯的情人，而埃斯特万对维克多·胡盖斯那预言家的形象简直佩服得五体投地。

现在，这两个表兄妹的历史与维克多·胡盖斯的历史结下了不解之缘。他俩每人都必须在作品中担负某种象征性的脚色。埃斯特万代表着——虽然不是那么一贯的——某种着了迷的老实人，同时，也代表着一种无力对付现实的动摇不定的知识分子。“这是这么一种人，他们盼望现存的结构发生变化，”作者说，“然而，有个条件，即这种变化必须以符合他们的方法发生。一旦事情不是如此，他们就会放弃……”埃斯特万怀着满腔的革命热情，跟随维克多·胡盖斯到法国，在那里，马上就被任命在靠近西班牙边境的南方地区担任个小官职。这时，他感到极度失望，因为他原以为自己应该得到更高的职务。这是因为他没有看透现实。他同一切严格的伦理学家一样，很容易大惊小怪。本应该将革命推向西班牙的道路堵塞了。革命队伍内部

存在着变节，出现了逃兵。在一次又一次的清洗中，巴黎的政府如走马灯一般，上台倒台，更迭频繁，接连不断的恐怖浪潮使法国由督政府变成了执政府。埃斯特万被那些救世主们的血腥手腕吓坏了。他发觉——然而为时已晚——他的崇高理想都已化为乌有。“我原先梦想的革命与此截然不同，”他在某次会见中——他和维克多·胡盖斯见面次数愈来愈少——精疲力竭地对维克多·胡盖斯说。对此，那个老奸巨滑的伪君子，用下面那句人所共知的话，回答了他的指责：“谁让你去相信某种并不存在的东西来着？革命不是讨论出来的，而是干出来的”。

埃斯特万的情况是典型的好心不得好报。一连串的打击教育了他。当维克多·胡盖斯一手带着自由的福音书，一手带着断头台被派往瓜达卢佩时，埃斯特万再也忍受不了，奋起与之彻底决裂。正当人头纷纷落地之时，埃斯特万心力衰竭地回到哈瓦那，痛苦地宣布：“希望之乡只存在于人的心中”。

然而，对索菲亚来说，革命才刚刚开始。埃斯特万去法国后，她出于实用主义的目的，同一个商人结了婚。那个商人那时同卡洛斯合伙一段日子后，便寿终正寝，安安稳稳地躺到灵床上去了。在这种情况下，索菲亚不顾习俗常礼，毫不犹豫地前去找她以前的情人维克多·胡盖斯。当时，维克多已经成了身居加耶那豪华府邸的一名显贵。

索菲亚受到冷淡的接待。时间使得维克多·胡盖斯提高了身价。曾经维系他俩的爱情，如今同革命本身一样，已一落千丈。索菲亚尽管对弥赛亚的信念并未泯灭，然而，她是个现实主义者。没等成为另一个被遗弃者，她便知趣地体面退出。现在到何处去呢？回哈瓦那是不可能的，因为埃斯特万在那儿已由于他的革命活动和共济会活动而被殖民当局逮捕，并被押往西班牙监禁。索菲亚认定她的去处是和表兄在一起。在马德里，

她以某种神秘的方法进行活动，终于使得埃斯特万获释出狱，并和他在一个僻静的郊区定居下来。不幸的遭遇摧垮了埃斯特万，现在他唯一的欢乐的源泉乃是他的情人索菲亚，在她的身上，他终于找到了向往已久的精神的慰藉和支柱。他发觉，他那劳而无功的革命活动，原来始终是仅仅为了寻找她——他存在的根源。

这对表兄妹从此就过着僧尼式的隐居生活。我们再一次看到了卡彭铁尔对革命所持的暧昧态度。埃斯特万的无能为力——归根结蒂，是一切人类事业的无能为力——赋予作品以哲理，可以称之为基督教的宿命论。然而，作品的真正意义，卡彭铁尔说，应该在索菲亚身上寻找，她那种对事物冷辟的评价'也许更接近马克思主义的人文主义。索菲亚懂得，"不管人们怎么自欺欺人，思想将按照自己的道路发展，直至得到运用发挥的机会。"……

《启蒙世纪》的内容十分丰富。尽管书中所描写的事件的速度令人眼花缭乱，然而，语言上的过分讲究以及绘画效果的过分应用，使得一个似乎飘浮在半空中的场面凝滞僵化了。

不过，《启蒙世纪》却以它的普遍性，更以它的恰到好处的寓意给人以深刻印象。卡彭铁尔笔下的美洲世界的基本特征——她的色彩、景色——不仅符合今天，也符合昨天的"背景"。对卡彭铁尔说来，美洲大陆不仅是个地理上的位置，而且还是一种思想方式，决定某种生活方式的价值的总和。人类所生活的基本神话是不会改变的。因此，十八、十九世纪没有人注意的革命经历，到了二十世纪却重又复苏。卡彭铁尔声称，《启蒙世纪》的初稿写于一九五六——一九五八年，这就使这一点尤其突出了。然后，他又故意强调，一九五九年他回到古巴，投入卡斯特罗的革命势力之后，对作品重又进行了修改（因此，

小说直至一九六二年才正式出版)。卡彭铁尔在书中“命名”的那些事物终于发生了。但是，从某种意义上讲，这些事物从来就是存在着的。证据是，构成美洲永恒形象的高山和大海就是从来存在着的。作者所描写的委内瑞拉沿海的某个群岛——他曾在本世纪中叶航行到过该群岛，他在书中如实地作了描述——就具有某种追溯过去的效用，使得它完全适合于《启蒙世纪》，可是书中的故事却是发生在一个半世纪前的历史。这是一个例子，表明卡彭铁尔是如何熟练地将不同的时代巧妙地揉合在一起。“这一章，我是在船桥上写就的，”他说，接着他又补充道：“我就跟动物一样，有些事情，我不是去分析它们，我完全是凭着自己的感觉在写它们，是在一种令人头晕目眩的光照启示下写成的。”但是，这番话并没有概括事情的全部。实际上，没有任何东西比卡彭铁尔的艺术更经过精心的筹划。他毫不犹豫地承认一本书在构思阶段使他付出的巨大努力。他遵守严格的时刻表，他特别愿意在黄昏时工作，因为，他说，他信不过“富有灵感的黎明”。灵感的火花不会这么简单地飞溅。“在着手写一部小说之前，我总要拟定一个总体计划，包括地方的布局，展开情节的地方的草图(我画得十分蹩脚)。我总要煞费苦心地选择我书中人物的姓名，一般总要符合某种象征意义……如果，我还不确切地知道我在这一章里该写些什么，我压根儿就没有能力动笔。”

卡彭铁尔作品的全部价值，应该联系作者所担负的古巴革命的信徒和辩护士的角色来衡量。他认为，古巴当前的现实体现了一种对整个美洲具有预言价值的祖训。据他看来，一个小说家的责任，在于帮助确立这些祖训，并为其服务。不是要成为一个鼓动家——暴力文学业已成为过去——而是要成为一个伦理学家。一度称之为“抗议”小说的作品——据卡彭铁尔说，

那是一种不真实的文学，因为它所反映的是并不曾发生的事实，也即是一种在受到控制的情况下，为支持某种论点而多多少少是随心所欲收集起来的统计表式的事实——如今已让位给一种比较独立于眼前利益得失、从而在其评价上比较客观有效的文学种类。卡彭铁尔并不停留在破坏和毁灭上。他充分意识到革命事业的复杂性以及革命要求其斗士们作出的牺牲。他对事物的评价是冷静的。一切革命的时代都要造成它自己的烈士。昨日的断头台乃是今日的高垣厚墙。残杀圣婴也许是历史的亘古不变的常理之一。《启蒙世纪》的结尾是富有教益的。埃斯特万和索菲亚突然有一天走出他们在马德里郊外的隐居地，荒唐地冲上处于骚乱中的街头，结果被人群踩死在地上。一个“启蒙”的“世纪”突然之间结束了。而这个世纪，正如卡彭铁尔指出的，也是一个愚昧的，几近于中世纪的，充满秘密社团、奴隶制、巫术以及祭鬼弥撒之类的世纪。然而，埃斯特万和索菲亚，或者他们的无名的后继者们——他们的追随者们——今天依然活在古巴，再一次站在历史的审判台前，等待着对他们作出新的判决。到底是为了正义事业而斗争，还是白白地、徒劳无益地斗争，时间将作出裁决。与此同时，法官们和犯人们，检察官们和辩护律师们将不倦地继续进行那永恒的辩论，那将永远悬而未决的辩论。

很少有人象卡彭铁尔那样相信思想的力量。在他最近的宗教剧《五九年》——关于古巴革命的三部曲的第一部里，他试图表现思想一旦和群众运动直接接触后产生的效果。根据在《美洲之家》杂志上发表的几个片断来看，我们相信那大概是项巨大的、或许是不祥的事业。在《五九年》里，没有主人公，确切地说，没有个人，有的只是群体，遮盖了整个世界的人海人潮。我们犹如坐在楼厅里，只是根据外形和色彩在勉强地辨认着他

们。飞机从哈瓦那机场起飞，载着一批批的流亡者。混乱的人群涌上市中心的街头，挥舞小彩旗，高举标语牌，传达着一个无声的信息。书中没有什么情节，只有争斗。卡彭铁尔说，他的意图是在《五九年》里塑造一个其运动如“行星系”一般的群体。糟糕的是，“例如……”之类在系统中造成一种自重，从而破坏了运行轨道。我们一定会这么自问：当人物缺少人性的灵魂去看外部矛盾时，这种外部矛盾是否还会有什么意义？答案似乎是否定的。……

卡彭铁尔是我们小说悲剧中的一个颇有说明性的例子；在我们这个日常的紧迫的生活问题继续吸引着文明者激情的大陆上，这种小说悲剧依然会有一个短暂的生命。卡彭铁尔除了文说创作之外——包括他最近的一个剧本：《学着当巫师》，这是个反映殖民时期的题材，中心人物是科尔特斯——他还在大学里授课，并作为国家出版局局长，在古巴占据一个很负责的位置。他的著作就是他的识字课本和福音书。如果人类的条件最后不可治愈，那么眼下的问题将继续存在下去，引起人们的注意。卡彭铁尔是个与他本身的历史作用很一致的人。他的双手是满满的。“古巴不是个孤立现象”，他说。它的命运实际上反映了整个大陆的命运。要是周而复始的革命循环要求卡彭铁尔付出贡献生命的代价，那末，我们的文学在历史面前将他奉献出来将不会是一次。

沈根发　节译

陈光孚　校

胡安·鲁尔福

编者按　胡安·鲁尔福（Juan Rulfo 1918—1985）是墨西哥当代著名作家，魔幻现实主义文学的代表人物之一。早丧父母，在孤儿院长大。后寄居叔父家中。一九四二年在与友人同办的杂志上发表处女作《生活本身并不那么严肃》。此后在报刊上陆续发表一些反映家乡哈利斯科州农村生活的短篇小说。一九五三年，将这些小说收集成册，定名为《平原烈火》。

鲁尔福在国家移民局工作过，后来又志愿到墨西哥土著居民研究所工作，进一步了解印第安人和混血种人的各种风俗习惯、宗教信仰和传统意识，这对他魔幻现实主义风格的形成起了较大的作用。

一九五五年，鲁尔福发表了代表作《佩德罗·帕拉莫》。由于这部作品结构新颖，打破了传统的时空界限，反映了当地印第安和混血居民的传统意识并借鉴了西方现代派的一些手法，逐步成为世界当代名著。

一九八〇年，鲁尔福发表《金鸡》。这部采用电影脚本形式写成的作品进一步反映了传统的宿命论观念，也是一部魔幻现实主义的佳作。

这里我们选译了两篇评论鲁尔福文学创作的文章：

第一篇：《胡安·鲁尔福："对天堂的眷恋"》作者是墨西哥著名文学评论家乌戈·罗德里格斯—阿尔卡拉（1917—　），他著有《巴拉圭文学史》等专著。现在美国加利福尼亚大学教授西班牙文学和拉丁美洲文学。他在这篇文章中全面论述了鲁尔福的短篇小说集《平原烈火》，对作者的风格、技巧和创作思想进行了系统的剖析。

第二篇：《鲁尔福与魔幻现实主义》，作者是阿根廷当代女评论家莫妮卡·曼索尔。她曾多次发表专著评论乌拉圭作家马里奥·贝内德蒂和古巴诗人尼古拉斯·纪廉的创作。现在墨西哥任教并从事拉美文学的研究。在这篇文章中，她从新的角度来评论魔幻现实主义作品，即从语言、对仗、象征等方面分析鲁尔福作品的魔幻现实主义性质。

胡安·鲁尔福："对天堂的眷恋"

〔墨西哥〕乌戈·罗德里格斯·阿尔卡拉

以一九一〇年十一月弗朗西斯科·I·马德罗起义而开始的墨西哥革命，于十年后，一九二〇年五月以贝努斯蒂亚诺·卡兰萨被谋杀而告终。胡安·鲁尔福于一九一八年五月十六日，即那场社会政治大地震宣告结束的前两年，出生于哈利斯科州的萨约拉城。青年时代在十七世纪就业已繁荣的村镇圣加夫别尔度过，这个村镇也和其他村镇一样，由于墨西哥革命的到来变得萧条起来。童年时期的鲁尔福在贫穷地区的一个家道日益衰落的家庭里长大。在这场宗教矛盾引起流血斗争："基督派"战争①（1926—1928年）中鲁尔福先失去父亲，六年后又失去母

① 基督派战争：在墨西哥卡列斯总统执政期间，推行了一系列中央集权措施，危害教会利益，引起与教会的矛盾。1926年矛盾白热化。被激怒的卡列斯政府进行推行向来搁置在宪法条文上的反教会教士的条文。从而引起1926年7月31日开始的传教士罢工。在政府命令下，教堂由居民组成的委员会接管。一些土生白人联合起来支持教士，特别是在哈利斯科州等地聚会的土生白人提出"基督即君主"的口号，从而这些人被称之为"基督派"。后他们进入山区，拉起一支队伍，开始焚烧政府的学校，同时实行抢劫，并有传教士充当随军牧师，与政府分庭抗礼。政府派军队镇压，但为墨西哥将军们提供了掠夺、枪杀的机会。任意杀戮富有的天主教徒，唯一的借口是他们笃信天主教，因此许多安分守已的公民亦被迫加入基督派行列。这场战争持续三年之久。

亲。后被宗教教派的一支圣何塞教团的法国修女们收养，安置在孤儿院里。这个教团在哈利斯科州创办数所学校。

仅上述这些简短的材料就足以说明这位小说家的童年与少年时代所处的逆境以及这一逆境决定了他对世道与人生所持的态度。事实上墨西哥革命与“基督派”战争的冲击对鲁尔福的幼小心灵打击甚大，因而在其文学作品中使得他对家破人亡、国力衰竭的暴力时代持否定态度。

鲁尔福是一个沉默寡言但又言不尽意，厌恶在公共场合出头露面的人，不愿回复他的崇拜者或批评者的书信。既不关注他的作品在国外的翻译情况，也不接受采访或公众活动的邀请。一九六四年一位评论家经过长途跋涉来到墨西哥城，预备向鲁尔福进行采访，因为他正在撰写一部有关这位著名作家的书籍。他对作品中人物的某些奥秘或不清楚之处需要请作者说明、解答，同时也需要原书作者的传记资料。

这位评论家在启程之前就给鲁尔福发过几封信并告知其抵达日期。当这位评论家到达座落在因苏亨德斯大街的鲁尔福寓所时，家中人告诉他说作家不在，请他晚些时候再来，届时一定会在家。这位评论家一次又一次地登门求见，但均遭到鲁尔福的谢绝。在疑难问题没有得到澄清与缺乏有关作家生平资料的情况下，这部评论集不得不在造访未成的第二年与读者见面。①

一九六五年，国立墨西哥美术学院邀请鲁尔福和其他作家谈谈自己的生平与其作品，并且朗读未发表作品中的某些片段。应邀的作家都借此良机介绍本人生平，阐述自己的美学主张，

① 见乌戈·罗德里戈斯—阿尔卡拉所著的《胡安·鲁尔福的艺术》，墨西哥，国立美术学院，1965年。——原注

并乘机宣传已完成的作品或通报在酝酿中的创作计划。在该学院组织的作家与读者见面的这种“对证”活动——人们这样称呼这种学术报告活动——之后，印刷出版了包括有三十多位作家的宝贵发言的、装帧精致的两卷集。但是令人遗憾的是鲁尔福的讲话内容根本无法复制。他谢绝作报告，仅同意录制他面对听众与另一位作家进行的对话。这次“对证”活动后，一检查录音磁带，那位作家朋友的声音十分清晰，而鲁尔福的声音犹如一串令人难懂的、混杂不清的音响。因此只得把一位蓝会记者作为会议采访而撰写的有关鲁尔福的、不连贯的记录材料收进这个集子中。① 鲁尔福的这种谨慎、沉默举止正是导致到目前为止已发表的有关这位作家生平的所有材料均缺乏准确性的原因所在。正如众所周知的那样，在他少年时期曾学习会计与法律，但兴味不大。曾谋得几种工作，正是由于这些，才得以自食其力与获得深厚的文学修养，并以此为荣。他在移民局当过十年职员。因此曾有机会在第二次世界大战中参加遣送由于战事而被搁浅在墨西哥港口的德国舰艇的船员工作。在一九四七年到一九五四年曾在“古德里奇”公司任推销员。离开该公司后在帕帕卢瓦潘河委员会工作。该委员会负责维拉克鲁斯地区的一项灌溉工程项目。建设了一个电厂，但后因工作遇到困难，不得不在一九五六年解散该委员会。因而鲁尔福只得回到首都，在一家电影制片厂担任商业电影影片的电影脚本作家。当他厌恶这项工作后便到瓜达拉哈拉城的一家电视台工作。但是在哈利斯科州首府的电视中心工作仍不能称心如意，不久就去更适合于其性情的墨西哥土著民族问题研究所工作。该所的

① 《对证—作家与读者见面》，墨西哥，华金莫尔蒂斯出版社出版，1966年，第23页。——原注

任务是出于使印第安原始村社与共和国的现代化生活一体化的需要，从精神上对这些村社进行指导，从物资上给予帮助。

在他一生经历的这个时期即在本世纪六十年代中期，鲁尔福已成为著名作家。早在一九四二年就已开始发表短篇小说。这些小说于一九五三年被收在包括十五个短篇小说在内的集子里。这个集子是以其中的篇幅最长的短篇小说：《平原烈火》命名的。两年后，一九五五年三月他的小说《佩德罗·帕拉莫》问世。

象鲁尔福这种以最少的作品获得最高的声誉的作家，在西班牙美洲当代著名作家中还是绝无仅有的。他是一位仅出版过两部篇幅不长的作品的、而近十五年来又无新作的作家。而别的作家为保持与扩大自己的声望，他们连篇累牍地发表短篇小说、长篇小说、散文、各种文章，出席众多的大会，作无数的学术报告，他们之中还有不少人加入某种组织，旨在进行自我吹捧。这些组织的成员从战略上考虑都选择美洲和欧洲的文化中心——大城市定居，运用一切宣传工具宣扬这些人或那些人的成就。而鲁尔福正象上面我指出的那样，恰恰相反，尽量逃避对他进行的各种宣传。所以在一个多产作家辈出的时代，他决定拖延那本数年前就已预告的新小说的问世。《平原烈火》、《佩德罗·帕拉莫》两部作品的出版，尽管其出版年代随着时间的流逝日益久远，但是鲁尔福的声誉却与日俱增。

这两部作品愈益广泛地赢得西班牙语的、法语的、英语的、德语的以及其他廿几种语言的读者，成为所有重要的西班牙文化研究中心的研究课题，并引起发表日益增多的评论文章，致使对这两部作品的深奥含义的理解逐步深化。

一九七〇年，即《佩德罗·帕拉莫》一书出版十五周年之际，鲁尔福在与世隔绝的环境中接受了墨西哥国家文学奖金。

一九六九年美洲之家的文学研究中心在哈瓦那出版了选自不同国家的十四篇评论文章汇编专集①。

这位作家的另一卓越的特点尚应在此说明，即他在政治上持绝对独立态度。在许多情况下，作家都从属于某些组织的。这种倾向性态度对增长其文学声望均起卓有成效的推动作用。而鲁尔福威望的提高并不是靠这种方式。他具有国际声望，他并非由于他属于某一左派或右派团体，也并非由于他进行了文学范围之外的活动。政治上相对立的各派都不能使鲁尔福为各自的派别的利益服务，尽管如此，他们都把鲁尔福奉为艺术家而加以推崇。

“我并非职业作家，只是一个业余文学爱好者……，只有当我有了兴趣时，才动笔，否则我不去写……，这也就是至今尚未完成《山脉》的原因。”② 这就是从前面提到的，应国立美术学院之邀请鲁尔福在会上作的谈话录音中所能摘抄下来的只言片语。

《山脉》是预告多次的他的另一部小说。也是他的崇拜者多年都期待着的，将由经济文化基金出版社出版的一部新作。尽管这部小说至今尚未问世，也许尚未完成，但对这部新作进行概括式的述评者不乏其人。尽管他的朋友与崇拜者以公开的或隐蔽的方式责怪他著作甚少，但鲁尔福却依然置若罔闻，镇定自若。

前面曾提及在鲁尔福的文学作品中，对历史上的这场革命和与其相关联的“基督派”战争是持否定态度的。对这一事实尚应再次强调指出：这次内战使小说家的心灵创巨痛深，产生悲

① 《关于胡安·鲁尔福的评论汇编》，哈瓦那，文学研究中心，美洲之家，1969年。——原注

② 《对证—作家与读者见面》，第24页。——原注

怆情绪。鲁尔福曾说过："有一次，当我父亲逃跑时，他们杀死了他……他们又杀害了我的叔父，另一个叔父，还有另外一个……，他们捆住祖父肥胖的手指再将他吊起来，致使他失去指头……他们都死于无辜。"①

这个孤儿从充满暴力的那个时期的社会中，从杀伤抢掠中，从报仇雪恨的残酷罪行中，认识到自己的处境，看到自己成为这场革命的牺牲品。怎么能苛求他象其他作家那样，后来会成为墨西哥革命的史诗般的追忆者、客观的评论家或墨西哥革命的热情赞颂者？凶残、暴力、道德上的麻木不仁、乱伦关系、虚伪的宗教信仰、失望、内疚、悔恨等等都成为鲁尔福作品中惯用的主题，其原因就在于此。在鲁尔福笔下的恐怖世界里，没有正义，也没有仁慈，既看不到宽恕，也找不到得救的希冀。

《平原烈火》中的第一个故事《马卡里奥》里，一个白痴是故事的主角，从中使读者想起《喧哗与骚动》的主角班吉。② 一种无休止的饥饿折磨着这个白痴。他把自己关闭在蟋蟀、甲虫、蝎子孳生的房间里，白日不敢离开住处上街，因为怕狠心的人们用锋利的石块袭击他。他的教母和厨娘费利帕经常向他谈论阴曹地府。这个厨娘还与他有着不正当的关系。这个经常感到饥饿的白痴狼吞虎咽地吞食鹰咀豆、用来喂猪的玉米，宗教不仅不能成为安抚他的工具，反而成为造成他产生恐惧心理的祸根。故事好似对居住在彼此仇视世界上的人们的恐惧、兽欲以及一切灾难与不幸的讽喻。

---

① 《对证—作家与读者见面》，第26页。——原注

② 《喧哗与骚动》系美国作家威廉·福克纳（1897—1962）的最有代表性的作品。这是一部反映美国南部地主家庭的没落与南方传统价值标准破产的作品。

在《我们得到了土地》里鲁尔福戏剧式地表现了四名墨西哥革命参加者的失望情绪。墨西哥革命的胜利使得土地改革得以实现，但他们分到的是一块干瘪的、无法耕作的不毛之地。队伍解散时收回他们的马匹与枪支。现在只好徒手行进在荒芜的原野上。这个故事没有结尾，但其含义还是很明确的：负责分配这些不毛之地的政府当局对穷苦人的命运是毫不关心的。对这帮穷鬼来说土地改革不过是一场骗局而已。

在描绘盗匪与凶杀的《教母坡》里，向读者介绍了一个受到两个打家劫舍的强盗威胁的地区。故事的主人公本身就是盗匪与杀人犯，他那若无其事的叙述与所描述的残暴场景形成鲜明对照。

第四个故事《都是因为我们穷》是以下面这句话开篇的："这里的情况越来越糟"。描写一户赤贫如洗的人家，有三个女儿，其中两个女儿已离家出走，后堕入烟花巷。只剩下小女儿塔恰留在家里。他父亲送给她一头母牛"小蛇"，这是使她摆脱出嫁难的唯一陪嫁。但后来一场大水灾竟淹没了最后的希望。

《那个人》的主题表现了全家丧命于砍刀下的唯一幸存者的复仇行径。《清晨》、《塔尔帕》这两个故事表现了前面介绍过的，鲁尔福惯于表现的乱伦关系、凶杀、虚伪的宗教信仰、惨痛的过失等主题。

短篇小说集中，最长的一篇《燃烧着的平原》充满了杀戮、暴行、焚烧、掠夺的描绘。《告诉他们别杀我》向我们讲述了毫不手软地进行报复的另一个凶杀故事。在鲁尔福作品中引起众多评论的故事之一《卢维那》也许是最能代表他对世道悲观失望观点的一篇故事。这篇故事以一个可怕的村镇为场景，那里刮的风是昏暗的。这是一篇描写万事落空的故事。卢维那的居民们对政府不抱任何希望。一天当他们听说政府的母亲是祖国，他

们笑了。这是卢维那居民们唯一的一次面露笑容。

《只剩下他一个人的晚上》的故事发生在“基督派”战争时期。这篇故事中的三个中心人物正是被下令处决的犯人。军队的一个支队将他们中间的两个人捕获绞死。而第三个人是一个被指控为对政府军进行过血腥的伏击的青年，尚未能捉拿归案。如果在限期内不能捕获，士兵们就可以把遇见的第一个人抓住并施以绞刑。他们也就是按着这道命令完成了处决三个人的任务。

在《你该记得吧》中，描述乱伦关系与凶杀。在《你没听到狗叫吗?》的这篇故事里作者向我们介绍了两个角色：一个拦路抢劫的强盗与他的父亲。这个罪犯伤势严重。他年老的父亲背着他寻找医生以便抢救这个拦路抢劫杀人犯的垂危生命，同时也是为了清洗儿子给他带来的血的耻辱。

《北方行》告诉读者，故事的主人公为生活所迫打算偷渡国境，侨居美国。当他们偷渡界河时，他的同伴被枪击毙，而他的一只膀膊也被击伤。但逃回家园时才发现妻子已被一个赶马帮拐骗，弃家潜逃，房子已被拍卖，最后落得人财两空。

最后一个故事《安纳克莱托·蒙罗纳斯》作者将虚伪的宗教信仰，乱伦关系以及凶杀等主题统统融合于一个故事中。而故事叙述者却以极有特色的讽刺语言带有黑色幽默色彩厚颜无耻地叙述着桩桩往事。

从上面简单的介绍中即可看出鲁尔福所揭示的主题本身就带有十足的悲观色彩。如果说事情不象第四个故事那样“愈来愈糟”的话，至少在这十五篇故事中所描绘的事情几乎一向都是那么糟的。

法国尖锐的评论家克洛德·古封指出，鲁尔福的大部分作品是以墨西哥革命为“社会背景”的。事实上已取得政权的墨

西哥革命未能解决的、或使之悬而未决的许多严重问题，诸如，失业问题、贫民区的生活问题确实是存在着的。①

“墨西哥革命为卢维那村镇又做了些什么呢？这座村镇居住着身患瘰疬病的老人、身着黑衫的妇女以及一年只探亲一次的、只是‘为了在他们妻子的肚子又种下一个小孩’的农民。”这位法国评论家对《北方行》也提出类似的疑问。这个故事使人们记起饥饿迫使那么多的人偷越国境到美国去。墨西哥革命为这些贫穷的苦工作了些什么呢？古封又指出，在《塔尔帕》和《安纳克莱托·蒙罗纳斯》中可以看到墨西哥革命对有害于身心健康的宗教的虚伪视若无睹、袖手旁观。而另一方面，当墨西哥革命实施土地改革时，好似又在残忍地要弄穷人，从《我们得到了土地》中可看出对取得革命胜利的墨西哥政权工作上的低效率与其厚颜无耻的作风进行了辛酸讽刺。②

而在前面曾提到过的、其主题是描述佩德罗·萨莫拉与其随从们的胡作非歹的《平原烈火》使古封产生如下看法：“曾激励过上一代小说家诸如马里亚诺·阿苏埃拉、马丁·路易斯·古斯曼、拉斐尔·穆尼奥斯等人③写出那么多作品的墨西哥革命在鲁尔福的作品里已完全失去其史诗特点，剩下的只有恐怖。”④实际上鲁尔福剖析的内战是最残酷、最血腥的阶段，甚至没有提及由于斗争的严酷而变得黯然失色或暂时被遗忘的救

---

① 《胡安·鲁尔福的艺术》，已被收进上引《关于胡安·鲁尔福的评论汇编》，第148页。——原注

② 同上，147—148页。——原注

③ 马里亚诺·阿苏埃拉（1873—1952），著有《在底层的人们》；马丁·路易斯·古斯曼（1887—1977），著有《鹰与蛇》；拉斐尔·穆尼奥斯（1899—），著有《咱们跟着潘乔·维亚》。上述作家都是以反映1910年墨西哥民主革命斗争场面与史实而著称的墨西哥小说家。

④ 《关于胡安·鲁尔福的评论汇编》，第148页。——原注

世理想。

鲁尔福也只局限于向我们介绍他很熟悉的哈利斯科州农村面貌的见闻。正象马努埃尔·杜兰所指出的那样，在故事中作家向我们描述了他生活过的周围环境，再夸大一些，也只不过是“描述了高原农民的生活。”杜兰接着说道，“尽管这是墨西哥的心脏。即便对一个贫穷农村地区的人们言谈举止、思想情感描写得再全面，那毕竟是有其局限性的。尽管书中人物的语言丰富逼真、富有色彩、……但这种语言是带有某些局限性的。鲁尔福笔下的墨西哥原则上讲是若干个可能的或者现实的墨西哥中的一个、若干个互不了解、偶然生活在一种脆弱的平衡中的阶层中的一个。维拉克鲁斯人或哈拉帕人并非都象鲁尔福所描绘的人物那样，而在州首府还有形形色色的各种各样的语言——鲁尔福对此也并没有打算研究。①

抛开杜兰指出的语言局限性不谈，这位作家惊人之处在于其艺术手法上取得的成就。从另一方面看，这种农村语言不仅仅是文盲或几乎是文盲使用的语言，此外，在很多场合下，是无知、残酷的罪犯的语言。尽管如此，在这些残酷的杀人犯或愚昧无知的农民讲述的故事中却充满诗情画意。讲述这些故事的语言不象是这位彬彬有礼的作家胡安·鲁尔福使用的语言，而是，比如说，《教母坡》中可怕的杀人犯或《平原烈火》中更为冷酷无情的那个坏蛋使用的语言。

在他笔下人物的言谈中，鲁尔福是怎样把两种水火不相容的东西：暴行与细腻的情感揉合在一起的呢？因为出自杀人犯和匪徒口中的语言本身就带有这种感情。假如说根本不存在这

① 《胡安·鲁尔福：假面具与词汇》。发表于马德里《岛》，廿五年，第284—285期，1970年7—8月。——原注

种感情的话，那么一个在逃犯从头到尾叙述的故事也就不会如此妮妮动听，扣人心弦了。

其原因可能是这样的：当作家为其短篇小说构思情节，设计书中人物，创造这些人物所生活的场景与环境时，鲁尔福将自身的诗意赋予他所塑造的每一个人物。不管野蛮的杀人犯还是残酷的纵火犯都成为有血有肉的人。

当鲁尔福把自己作为艺术家的高超技艺加在这些人物身上时，是让读者毫无察觉的，因此也就不会产生适得其反的效果。所以说作家的手法是很高明的。因为鲁尔福一方面要注意让这个或那个人物的暴行使读者一望而知，与此同时，又要使人物的粗鲁、无知令人信服。比如说他不是象田园小说中那样，粗俗人物与老爷、太太有着同样的谈吐，也不是对笔下的人物乔装打扮一番，而是让读者有一种身临其境的感觉，但其障眼法运用得如此高明，使它露不出半点马脚。

要使其粗俗人物的语言逼真、可信，则需要这些人物使用的语言朴实无华。当鲁尔福向自己提出他塑造的人物性格化的问题时，这个语言朴实问题，在他头脑中是很明确的。此外，他在句法上也尽量使语言简单、尽可能摆脱任何类似文雅的词句。使普通农民的语言在书中再现并无困难。因为鲁尔福很熟悉哈利斯科州农民的语言。其困难之处在于要用这种朴实的语言掩盖光芒四射的瑰宝，即一个伟大艺术家的直觉。最大的难处就在于如何掩饰，因为鲁尔福笔下的许多人物不只是愚昧无知的，而且从心灵结构上看，还缺乏欣赏秀丽风光或感受戏剧性环境特色所必要的感情。换言之，把一个残暴的杀人犯塑造为一个完美的艺术形象完全不同于用简洁的语言阐述一个文人学士的直觉，因而要做到这一点并非易事。

尽管这样困难，鲁尔福还是使愚昧无知的粗人的独白令人

确信无疑，正因为如此，这些具有感染力的、纯正的语言才在读者身上引起反响。我们认为鲁尔福作为语言大师、小说人物的塑造者的巨大成就就在于此。

有时候，在某个人物需要表达某些难度较大的复杂事物情况下，由于适当地使用了地方习惯用语体现了下层人物的修辞手段以及旨在减弱语言所不得不具有的文雅外观的成语，从而达到朴素无华的效果，就是因为运用了这种魔法师的高超的文学障眼法，使得乡下人的语言变得富有乡土气息。

当我们读鲁尔福的短篇小说时，立即会有一种亲临一个未开化世界的感觉。这是一个由一些对复杂的城市生活与习俗一无所知的居民生活的世界，一个听不到现代文明机械回音的世界。在鲁尔福的全部作品中，一次也未提及汽车、飞机、电话，只是在《平原烈火》中描述叛乱者暴行时，才向我们讲述过在萨约拉的火车出轨事件。

虽然这些土里土气的人物使用着朴实的农民语言，但他们在提及某些事物，叙述发生的某个事件时，他们都善于准确无误地选择最能说明问题的细节去讲。对一种画面或对某一事件的综合描述能力，这种恰到好处的选择细节能力——这正是作家具有的才能，都是鲁尔福赋予他们的。没有这一点不可能使读者产生上述犹如亲临其境的感觉。这就是使读者产生错觉与诗意之所在。因为如何选择故事的内容与叙述方法，对故事是否能具有诗的语言是具有决定性作用的。语言可以是粗俗的，句法也可以是简单的，但是场面的安排，景物的描写以及事件的叙述都要靠对艺术上有价值的东西的高度洞察力。

我们试举例说明，在《教母坡》中，一个粗俗的人物，向我们讲述他如何杀死莱米希奥·托利科。我们可以仔细地观察一下在画面上描述上的取舍：

十月的满月高照在畜栏上，使莱米希奥长长的影子落在我家房墙之上。我见他朝一棵特霍科特树走去，抄起我老是放在那里的“关戈”。然后他提着“关戈”走回来。

为了适应人物的身份，请看作家使用这段朴素文字的重要意义，为了使故事具有地方色彩与粗俗性，请注意作者启用“特霍科特”树和“关戈”这两个词汇的作用；再请看这里完全没有文绉绉的词汇与高雅的表达方式。月亮“使莱米希奥的长长影子”“落在墙上”……而不是使用一个有文化修养的人常说的“……投射在墙上”。而从另一方面看，“使……影子落在墙上”多么富有表现力。至于“特霍特科”树和“关戈”这两个词汇，对非墨西哥读者来说，肯定是陌生的。但是，正如我们上面指出的那样，它们在这里出现又是多么合适。任何一个懂得西班牙语的读者，尽管不知道“关戈”这个词的精确含意，但都能猜得出它指的是一种武器，一种锋利的家伙或可以用来斗殴的器具：棍子、刀子、大砍刀或另外一种什么家伙。因为迫在眉睫的危险气氛已吸引住读者，这是最起决定性作用的。至于词汇的确切含意已成为可有可无的了。

他从我前面走开的当儿，月光照得我别在那袋子上的针闪闪发光。不知为什么，我突然对那根缝针产生了极大的希望。这样，当莱米希奥·托利科走到我身边时，我拔下针，毫不迟疑地往他肚脐的边边儿刺了进去。一插到底，然后才放手把它留在那里。

如果换上另一个叙述者很可能这么说：立即在那根针上看

到他的救星，别无良策，只好使尽全身气力把它刺进莱米希奥的肚脐旁……。鲁尔福笔下的人物，在使用指小词方面，极其具有墨西哥人说话的特点。他只是简便地说刺进了“肚脐边边儿”①。紧接着的一个句子“一插到底”。为了加深读者对救命针深深插进体内的直观印象，作者只用几个字，言简意赅地说：“把它留在那里”，仿佛要使故事中这件突如其来的武器的介绍告一段落。

为节约篇幅，我们直接跳至另一段：

> 这时我见他神情悲伤，象是生了病。我已有好久没有见到这种伤感的神色，于是我倒怜悯起他来了。我赶紧从他肚脐中拔出针来，又从稍靠上面的地方插了进去，我认为那里可能是他心窝窝。不错，心脏就在那里。只见他象断了头的鸡，抽搐了几下，然后就一动不动了。

从对莱米希奥·托利科下毒手的杀人犯的描绘上，读者可以看到鲁尔福堪称描写逼真的语言大师。请看，当这个杀人犯向我们述说由于怜悯被害者，才拔出针，“又从稍靠上面的地方插了进去”时，作者对他的无耻、狡猾、奸诈的咀脸描绘得多么淋漓尽致。

另一方面，读者还可看到，尽管叙述者把莱米希奥·托利科譬喻为“断了头的鸡，抽搐了几下”，犹如被杀死的只是一只家禽，而不是一个人，但他的死并没有因此而失去凄楚的感觉。处于弥留之际的这个人的目光是非常悲哀的。尽管叙述者的口气与当时被描绘的气氛极不协调，但悲惨气氛还是很生动

---

① “旁边”（或边边儿，）在西班牙语中使用的是指小词。

地被表现出来，或者说其恰到好处就在于这种“不协调性”。实际上鲁尔福本人看到了这个悲哀的目光，也感到了杀人凶手的怜悯之情。凶手看到这个悲哀的目光，正是鲁尔福自己的愿望。诚然是以盗匪、杀人犯的心灵看待这种悲哀目光的，当然也是按着符合人物身份的口吻去描述的。尽管如此，读者还是从各方面受到悲惨气氛的强烈感染，首先从悲哀的目光，继而从被害者咽气前后描述，就是说，从对若干环节的复杂的描绘上：一个男人（是一个在逃犯，但也是他的同类，一个人）在某个月夜于偏僻处死于另一个男人（也是在逃犯）之手。而这个杀人凶手却以带有讽刺意味的、虚伪的恻隐之心讲述被害者的弥留之际。当从肚脐处拔出针，又向“稍靠上面”的地方刺进莱米希奥·托利科的心脏时，当这个被害者象被砍掉脑袋的鸡那样扑腾了几下，就再也不动弹时，这种弥留之际的描述宣告结束。作者把悲惨性与荒诞性揉为一体，从而加深了叙述色彩的表现力，虽然这种叙述口吻与当时的气氛不太协调，但仍完美地结合起来了。

从上段引文末尾的运用宰鸡的比喻，可以看出作家对人物的兽行揭露得多么深刻。其效果不仅来自其精确性(毋庸置疑，在读者头脑中已生动地留下直观印象)，而且还来自于它的真实性。在这里叙述往事农民运用了直接譬喻，这种直喻无疑是来自其切身经历。当把他同伴的死兽性化的同时，这个比喻也把杀人犯自己的兽性置于光天化日之下。

这种类似手法在作者的其他短篇小说中也是屡见不鲜的。下面就以《平原烈火》的某些片段为例，加以分析。

革命者们放火焚烧了居民区与庄园，摧毁了平原：

这时，正是收割玉米的时候，干燥的玉米杆被当时吹

向平原的风刮得东倒西歪。火苗奔腾在田野中，整个平原在烈火中熊熊燃烧，浓烟缭绕，带有香蒲和蜜糖的气味，因为火焰也吞没了甘蔗田。这情景看起来甚为壮观。

追述放火焚毁平原的这个人物是一个冷酷无情的罪人。以一种旁观的、冷漠的口气追述往事，极深刻地勾划出叙述的特性。如果说作家的文学意境描绘得十分成功，这应归功于作家对事物的整体及细节的准确观察。由于人物语言朴实无华，对话也不矫揉造作，所以语言显得生动逼真。但是，我们说他的作品具有诗一般的语言并不仅仅指语言的质朴，也不仅仅指他采用对话与叙述口气的特点，而是指作家在人物身上所赋予的美感。这种美感与精神上的麻木不仁相对照，更加深了其艺术效果。叙述者犹如一个诗人生动地追忆着他的所见所闻：火苗奔腾在牧场中，田野在烈火中熊熊燃烧，浓烟缭绕，带有香蒲和蜜糖气味……。

鲁尔福使他的人物具有细腻的美感的例子尚可举出很多。当这些人追述往事时，在使其听众与读者得到诗情画意的享受方面，他们都负有直接责任。事实上，甚至连白痴马卡里奥也具有这种良好的表达才能，如果我们不去计较他用词简单的话。一个白痴在其力所能及的范围内也运用了极其简单的比喻，从中可以看出形象所具有的生动比喻的强大表现力：打死蟑螂时发出象压死硬壳虫那样很大响声。

总而言之，作为叙述者、语言大师鲁尔福艺术上的重要成就就在于使他笔下这些头脑简单的未开化的野蛮人都具有一种令人信服的，高超的艺术表现能力。这就是在一般均由愚昧无知的粗人讲述的故事中具有诗情画意的感染力的原因所在。

小说《佩德罗·帕拉莫》的故事情节是在科马拉及其周围地

区展开的。当小说一开篇，就令人感到科马拉与卢维那相比，前者更让人无法忍受。科马拉的居民都是些死后尚不得安宁的幽灵。他们“住在”科马拉追忆着悲惨的往事。佩德罗·帕拉莫，一个残暴的土皇帝，半月村庄园的主人，以巧取豪夺的手段吞并霸占了周围所有土地，一直统治着这个地区。他与多罗莱斯·普雷西亚多结为配偶，只是出于霸占这个女人财产的目的，对她并无感情。而佩德罗执着地爱着的却是另一个女人苏萨娜·圣·胡安。在他们青梅竹马时期佩德罗对她就已产生情愫。但苏萨娜已远嫁到科马拉之外的一个地区，后来又守寡，出走卅年后方重返家园。佩德罗终于使她成为自己的妻子。而这时的苏萨娜已成为精神病患者，整天都生活在迷离恍惚状态之中，怀念着与前夫的爱情。苏萨娜只把自己的爱情奉献给死去的前夫，从未给过佩德罗，致使他白白地等待了三十个春秋。当苏萨娜死去的时候，所有的钟楼都敲起丧钟。科马拉地区不清楚发生什么事，误解了敲钟的意义。村民们还以为这是节日的钟声，并非丧钟。对此十分恼火的佩德罗·帕拉莫立誓从此对这一地区坐视不顾，让村子消亡。他的报仇雪恨的誓言得以实现，过去美丽富饶的科马拉变得一片荒凉。

小说开篇时，佩德罗本人业已故去，在科马拉只有原来居民的幽灵游荡，也许还有几个绝处逢生的幸存者。

一个名叫胡安·普雷西亚多的年轻人，即上面提到的多罗莱斯·普雷西亚多与已故土皇帝佩德罗之子，到科马拉来探视佩德罗·帕拉莫，这就是小说的开篇。但胡安并没有见到他盼望已久的，美丽欢乐的科马拉。对此惊诧不已，因为他生母唐娜多罗莱斯向他描绘的科马拉是个极乐世界般的仙境，为寻找胡安的可怕父亲——这个被人遗弃了的，我们也可以推想，被从天堂里驱逐出去的父亲，胡安进入这个鬼魂书行，冤鬼窃窃

私语的村庄。这是一个空气稀薄、酷热难忍的地方（如果说鲁维那是炼狱的话，那么科马拉则是地狱）。通过鬼魂的叙述，胡安才知道自己生父的桩桩往事。在这个炎热而又缺乏空气的村镇里胡安在恐怖惊吓中窒息而死。

以上就是这部作品的梗概。小说的主题是怨恨。土皇帝佩德罗·帕拉莫是“一个极大的怨恨狂”。可以说，从他在孩提时期父亲的被杀，以及当苏萨娜出走离开村镇使他失去恋人长达卅年之久，一直到他情妇被安葬之际，科马拉沸腾欢乐，凡此种种都使他怀恨在心。

那么，为不少评论家所接受的这个怨恨的主题，并不是这部作品唯一的重要主题。对作品进一步分析后尚可看到与怨恨交织在一起的另一个“眷恋”的主题。佩德罗眷恋童年生活，怀念与苏萨娜青梅竹马时期的爱情。多罗莱斯·普雷西亚多对过去天堂般的科马拉的怀念。过去的科马拉与后来胡安·普雷西亚多找到的、因惊吓窒息而死的，地狱般的科马拉判若两地。苏萨娜·圣·胡安对死去恩爱丈夫以及碧绿大海的怀念。

鲁尔福的小说引起了还将继续引起各种不同的理解与阐述。著名作家卡洛斯·富恩特斯在《佩德罗·帕拉莫》一书中看到古希腊神话的再现。富恩特斯认为鲁尔福这部小说中的人物或多或少地是忒勒玛科斯、俄底修斯、伊俄卡斯忒、欧律狄斯、俄狄浦斯、俄年甫斯等人物① 在墨西哥的化身和明显的再现。②

---

① 均系《希腊的神话和传说》中的人物。忒勒玛科斯乃是俄底修斯和珀涅罗珀的儿子，外出寻父，特洛伊战争后返回家园，帮助父亲杀死所有求婚者。俄底修斯是希腊神话中著名人物，以机智、多才、坚毅而著名。俄狄浦斯是拉伊俄斯和伊俄卡斯忒的儿子，曾杀父娶母。而俄耳甫斯是著名歌手，他能以歌声使山林岩石移动、使野兽驯服。欧律狄刻是俄耳甫斯的妻子。

② 卡洛斯·富恩特斯：《西班牙美洲新小说》，墨西哥华金莫尔蒂斯手册，1968年，16页。——原注

象《佩德罗·帕拉莫》这么一个诗情画意的、反响强烈的作品引起各种评论，而其论断又是如此不同，这是不足为奇的。

墨西哥革命和“基督派”战争在《佩德罗·帕拉莫》一书中也有所体现。这个土皇帝，为了避免自己的庄园与财物被瓜分，卓有成效地与起义者们进行了“合作”。雷德里亚神父，科马拉教区神父，若干年之后站到“基督派”一边。

但是还有另外一种更说明问题的，表现墨西哥革命的形式，也是尚未被评论界指出过的形式，即在扑朔迷离的小说中，一方面反映对天堂的眷恋，另一方面反映科马拉地区变为废墟的经过，表现了对兄弟阋墙之前的世道的怀恋。正是由于这次兄弟间的互相残杀，致使鲁尔福的祖国惨遭破坏，作者也家破人亡。

从对《平原烈火》的剖析中，可以看到作者对人生与世道，特别是对他家乡哈利斯科州的人生与世道所持的悲观态度是一贯的。小说中反映出的墨西哥革命在作者心灵上留下的创伤是完全可以被人接受的。

罗　嘉　沈石岩　译

陈光孚　校

鲁尔福与魔幻现实主义

〔阿〕莫妮卡·曼索尔

在墨西哥文学中，“革命小说”代表着一种革新，特别是题材上的革新，这一革新包括用地方口语来写民间的口头对话，创造集体角色等等。尽管许多文学因素和手法仍然是传统的，但是这一运动的作品中关于“客观”描写和“现实主义”描写的概念却在以后的墨西哥叙事文学的演变中成为一个重要的方面。

胡安·鲁尔福在文学史这一长河中代表了这一重大转变时刻，对当代叙事文学有着很深的影响。他的两部作品，《平原烈火》(1953) 和《佩德罗·帕拉莫》(1955) 正是在叙事文学这一概念上以及语言运用上的一个里程碑。

乍一看，鲁尔福的作品在题材上比较单一，讲的全是革命后墨西哥农村的生活、贫穷、非正义、幻灭等，而在这一整体中，甚至还可以看出同前期的叙事文学和革命小说在主题和情景上存在某种相似之处，其基调和态度是阴暗的，许多时候是悲观的。但是，正是在这“乍一看”的印象的背后，存在着人们所说的魔幻现实主义。

我以为，要谈论鲁尔福的作品以及存在于这些作品之中、并决定这些作品的魔幻现实主义，必须首先确定什么是“现实

主义”，什么是“魔幻现实主义”，因为在描写和分析当代拉美文学的时候，对这一极为普通的用语有着各式各样的定义和理解。为此，我们的出发点应该是对叙事这一概念下一个最简明的基本定义，把叙事文学同一切非叙事文章区别开来。所谓叙事就是一个情景的发展，这一情景先是作为一个前提提出，然后在其本身的演变中结束。换句话说，必须有一个开头、一个曲折以及一个转变后的情景，即结尾。这种发展就是所谓的故事，它是在时间和因果关系这两个轴心上产生的。然而，这两个轴心同现实生活一致到何种程度却取决于某种思想意识，取决于整个的文化价值：表现“现实”和“虚构”之间一致到何种程度，这就为文学和一般艺术作品提出了一个“可信度”的问题。正是根据不同的一致程度，我们才能进行分类，如“现实主义”、“魔幻现实主义”、“幻想文学”等等。

在一篇“现实主义”的文章中，开头是可信的，发展是合乎逻辑的，因而转变后的情景也是可信的。在一篇“魔幻现实主义”的文章中，开头是不可信的，发展是合乎逻辑的，转变后的情景同样是不可信的，但却同其开头是前后一致的。转变过程中的开头与结尾尽管都是不可信的，但由于它们在逻辑（即因果关系这一轴心）上是一致的，我们就都用“现实主义”这一术语来称呼这类文章。

胡安·鲁尔福的作品很明显地把“魔幻现实主义”用进了当代墨西哥叙事文学，这不是偶然的，也不是廉价的。这一手法显然是从属于这样一种思想，即寻求一种民族性，寻求对本民族价值的重新评价。进而言之，鲁尔福的小说和短篇小说因其开头是不可信的，所以体现了一种魔幻现实主义，这些作品给革命后的整个墨西哥农村局面加入了印第安神话传统的某些价值，譬如对时间、空间的度量，时间与空间之间的关系。对

西方意识（如生与死的二元论）而言，以上一切在许多时候都产生了不同于常规价值的意义，鲁尔福作品中的“魔幻”是由于两种一系列的文化价值的并列出现而产生的，即现实的或者说日常的，以及神话的两种。鲁尔福在评论其《佩德罗·帕拉莫》创作时说道：

> 我只是取消了议论，只限于叙述事实，为此，我就去寻找不在时、空范围内的死去的人物……是的，在《佩德罗·帕拉莫》中有一个结构，但是，这是一种由沉默、悬线、分割的场面构成的结构，因为一切都是在一个非时间的同一时间中发生的……我找到了一种尚不存在的现实主义、一个从未发生过的事实和一些从未存在过的人物。①

在这部小说中，相反的和互相矛盾的价值（如生与死，现在与回忆，时间与非时间）并列出现，这就产生了某些效果，如人物的死亡可以不只一次；时间可以行进，也可以停滞；空间可以延长，也可以紧缩，等等。从这样的前提出发，其余的行为却是合乎逻辑的，自然的；是符合“正常的”因果关系的，而叙事的转变则保持着情景开始时的局面，即“魔幻的”局面。

至此，我们仅仅把两种相反或矛盾的价值的并列出现作为魔幻现实主义的现象提了一下，而这现象又是通过题材方面表现出来的。但这种对立还可通过文章的表现形式在不同的语言层次上表现出来。鲁尔福的作品有许多语义上的魔幻现实主义

---

① 见费尔南多—贝尼特斯：《同胡安·鲁尔福的谈话》，墨西哥《一加一》杂志1980年7月第142期周六增刊第4页。——原注。

地方，只需极少几个例子就可对这位作家在语言上的运用，以及这一运用所产生的丰富的意义一目了然。首先，最突出的是专有名词的特殊选择，如《佩德罗·帕拉莫》中的“帕拉莫”（意为不毛之地——译者）、科马拉（意为光秃）。在短篇小说集《平原烈火》中，专有名词对其文章主题的意义全部或部分地，或加以预示，或寓以反义。在短篇小说《塔尔巴》中，娜达丽雅和丹尼罗（是以音位转移表现出来的①）的必然结合是与故事的大部分主题发展相对立的，也与娜达丽雅和其情夫小叔子之间的关系或丹尼罗和其兄之间的关系（这二人仅仅是一个没有名字的人物—“我”②）相对立的。在短篇小说《告诉他们别杀我》中同样也出现了“石门”庄园的主人堂罗贝·台莱洛斯（意为“地块”）、胡凡西奥（意为“年青人”）和胡斯底诺（意为“正义”）。在《你该记得吧》中，家庭各个成员的作用也由专有名词或外号表现出来，如“阿莱曼加达”（意为“卷起袖子的女人”）、“茄子”。在《都是因为我们穷》中一些专有名词，如达霞（意为“污点”），“大鼓”和“小蛇”表现了思想上的对立和“魔幻”的气氛。

在一篇现实主义的叙事文章中产生魔幻的另一种手法是某种比喻的使用和极驭，特别是隐喻以及在鲁尔福作品极有效果的直喻。在《卢维那》中对卢维那村的描写在句法上经常使用“就好像”这样的连接词来作直喻。我们只引一段就足以说明问题：

> 您就会看到大风是怎样在卢维那上空猛吹的。这风是

---

① Natalia和Tahilo两字中存在着一种音位转移。

② 原文如此——译者

暗黑色的，据说那是因为夹着火山上的灰粒的缘故。但是，它确实是一股黑风。您就会看到的。这风停留在卢维那，它抓住一切东西好像在吞咽它们一样，这风还经常把房顶掀去就好像吹去一顶草帽，只剩下没有屋顶的光秃秃的墙壁。这风好像长了指甲到处乱抓，您可以听到这风从早到晚刮个不停，它刮着院墙，把草连根拔起，还像一柄锋利的铲子一样从门槛下面插进来。有时刮得你五脏翻腾，好像骨头架子都给吹得摇晃起来。你就会看到的。①

还有，颜色也用来产生对立。有时由于颜色在叙述主题发展上并无突出之处而仅出现在表面上看来次要的方面，但是在《你没有听到狗叫声吗？》中，视觉与听觉互相补充，互相混淆。月亮的颜色由红变蓝，对于理解主题的转换是很有意义的。在《马卡利奥》中，如果不注意颜色（尤其是绿色、黑色和白色）和动物，有许多地方就不了解其意义。

最后，我想强调一下使用人称代词和时间付词、地点付词（指示词）在鲁尔福作品的魔幻现实主义创作中的重要性。譬如，在《你没有听到狗叫声吗？》和《都是因为我们穷》中，“上”与“下”对立；在《卢维那》中“这里”和“那里”有时所指相同，有时所指相反；在《你该记得吧》中，物主代词 su②有着不同的意义。

上述手法大部分都在鲁尔福的多篇作品中用来制造魔幻现实主义的气氛。对其一个短篇小说作一番详尽的分析就可以发现这些手法是如何结合在一起的，以及使用这些手法达到怎样

① 译文引自外国文学出版社《胡安·鲁尔福中短篇小说集》，下同。
② 此字同时可做“您的”、“他的”、“您们的”、“他们的”解。

的效果。现在让我们来看看《都是因为我们穷》这篇作品。

这个短篇小说的故事（即情节）开头提到墨西哥农村中一个穷苦村落的情况，在那里住着一户人家：父亲、母亲和四个孩子。其中长女和次女被逐出家门沦为妓女，三女正在成长，因此有遭到与两个姐姐同样命运的危险，故事是由最小的男孩（作品中的“我”）叙述的。故事中的焦点，或是说问题复杂的人物是那个尚留在父母身边的三女达霞（意为“污点”），父亲送给达霞一头母牛，让她消遣，为她找到一个丈夫，免遭厄运。故事的曲折的发生是由于一次大水，大水除了造成其它灾难外，还在轰鸣声中冲走了母牛，很可能也冲走了小牛犊。对于父母来说，这就意味着达霞要走两个姐姐的路。这一点，用父亲的话来解释，就是集中在一句话上：“都是因为我们穷。”而母亲则认为这是上帝的惩罚。这两种看法都是宿命论。

叙述人（即最小的儿子）也持这种态度，他以“这里的情况越来越糟”这句话作为开头来讲述故事。故事开头的描写以一些基本成分的特点，即气味、空间（上与下）和嘈声。

这三种成分中，气味比起其它两个成分提到的次数最少，但却加强了开头描写中的一个最有力的形象，这一形象在故事结尾处又一次得到了加强，这就是泛滥河流的腐烂味：“眼睁睁地看着天上落下的冰冷雨水把那刚刚收割下的黄澄澄的麦子毁掉……还闻到一股像是烧焦了东西的那种浊水的腐烂气味。”

空间是用来指明事物前进的方向和叙述人的观点的：

> 上星期我婶子哈辛达死了，星期六当我们把她下葬完毕，悲痛开始有所减轻（原文为bajarse，意为下降——译者）的时候，却又下起前所未有的大雨来……我们全家只能站在屋檐下，眼睁睁地看着天上落下的冰冷的雨水……

三天以前的黎明时分，河水开始上涨……在我出去看的时候，河岸已被淹没。河水逐渐涌上大道……这时，人们才感觉到这是这条河多年流下来时最大的一次上涨。

嘈声，作为正常现象“安静”的对立面，一直贯串在整篇文章之中。故事一开头就道出了这一成分的意义（及内含）：

> 那时我还在酣睡，滚滚洪流发出的咆哮声立刻把我惊醒，我从床上一跃而起，手中还抓着被子，我好象觉得我家的屋顶在往下塌，但后来我又睡着了，因为我听出这是河水的响声，而这水声很单调，使我终于又睡着了。早上我起来时，天空乌云密布，大概雨一直没有停过。我听到河水的咆哮声更大了，更近了……河水逐渐涌上大道，急速流进绰号叫“大鼓”的那个女人的家中，河水冲进畜栏又从门口涌出，发出噼噼啪啪的声音（请注意音响的重复很多，特别是“r”音①。）

作品从此时起，这三个成分就开始结合起来，溶合（不是混淆）在一起，就这样，虽然涨水和失牛从故事一开始就介绍了出来，但实际上的曲折，即转换的过程只是在开头这三个语义成分结合起来之后才开始。这个故事中的魔幻现实主义的第一个方面是主题曲折与语言（即语义）曲折之间缺乏一致性，于是专有名词就具有了重要性。“大鼓”的家变成了河流，泛滥无际，嘈声不已；“小蛇”（即大水冲走的母牛）这一名称一方面指出河流的形状和运动，一方面表明这牛是一个有毒的动物，

---

① 西班牙文中“r”发卷舌音，此音不断重复，能造成音响效果。

至少是不祥之物；达霞（既是故事中的施事人物，又是受事人物）是娅娜达西雅的指小词，也是外号，意为“污点”、“过错”“缺点”。看起来这些专有名词事先就指明了人物的命运。鲁尔福的这个短篇小说清楚地说明叙事的转换是通过修辞手段，而不是通过主题手段。

河流的泛滥在许多处都有描写，这些描写与叙述者的议论穿插进行。叙述者根据对父母、对三个姐姐的看法的回忆，议论着三姐达霞的命运：

故事开头（描写）之后，河流开始了转换，由液体变为固体，由水变为土：

> 下午我和三姐又去看水，水越来越浑，越来越暗，水位已经大大地高出了桥面。可能在汹涌的河水冲击它的两肋时，它才醒来，那时它也许害怕了，想回家。然而在那泥石流般的浑浊猛烈的河水中它慌乱了。

与此同时，还有一个相反方向的转换，即固体变为液体，陆地上的居民变为鱼，变为水中居民：“然后我们爬上了山岗，想听听人们在议论什么，因为下面流水声太大，只看见许多人嘴巴一张一合，象是在说什么，却又听不见声音。”

所有这些转换（河流、嘈声、气味）以及这些转换的后果（主题上的、语义上的、思想上的）是在总的转换（与空间的垂直性相平行）范围内发生的，这总的转换就是 crecer[①]。河流涨水、泛滥成灾，这是一个问题。嘈声高扬，遮掩了人们的声

① 西班牙文crecer一字可做“涨”（如水）、“长”（如长大成人）和“高”（如声音提高）解。

音，这又是个问题。达霞与其两个姐姐一样长大成人，变得放荡，这也是个问题。看起来现实的曲折都存在于crecer 这点上。河水不上涨，母牛就不会淹死，达霞也不一定会变成妓女。但是下雨了，河流泛滥了。

不过，鲁尔福并未把事情说得如此清楚，尽管总是显得很清楚。crecer好象是代表一条必然通向“恶”的道路，譬如说，大水不仅淹没了河岸，而且汹涌澎湃，带着它的嘈声和腐味，除了吞噬掉母牛“小蛇”之外，还浸坏了大麦，卷走了村中唯一一棵罗望子树并流入住宅。这是符合基督教的道德观念的，在“善”的范围内，只要不超出某种固定的界限，几乎一切都是允许的。水只要不泛滥，就是积极的东西。

“crecer”也处在同样的对立之中，鲁尔福是这样表现的：叙述者在故事中回忆了母亲对其两个大女儿命运的看法，母亲认为这是上帝对自己的惩罚，但并未能说明上帝为什么要惩罚她。可是，下面一段所包含的否定语句确实是很多的：

> 我妈妈不明白上帝为什么要如此惩罚她，给了她几个这样的女儿。而她娘家自她奶奶的时候起从来未出过坏人，大家从小就敬畏上帝，从来就附首帖耳，从未对任何人失过礼，大家都是这样的。天晓得她这两个女儿是跟谁学的坏榜样。她怎么也想不起来，她一桩桩地回忆往事，但弄不清自己究竟干了什么坏事，或者作了什么孽，而让她一个接着一个地生下了有同一恶习的女儿。她实在回忆不起来。

换句话说，假如她的女儿学妈妈的样子，就不会干“坏”事。然而，由于这是上帝的惩罚，因而也就是不可避免的。因

此她妈妈“每当想起她们，就总是哭哭啼啼的，并且说：‘愿上帝保佑她俩。’”

下面一段是直接同上一段联系在一起的，但不是用主题因素，而是用语言因素联系在一起的，这就是关于叙述者想弄清“小蛇”的儿子，小牛犊的下落的那段描写：

> 大水冲走母牛的时候给一位先生看见了，我向他打听是否看见有一头小牛犊同母牛在一道。他也说不准是否看见过，他只是告诉我，那全身泥污的母牛四脚朝天从他身旁漂过，在那儿翻了个跟头，然后就消失得无影无踪，连一根牛毛都看不见了。当时河流中漂着整棵整棵、连着树根的树木。他正忙于捞柴禾，没有注意河里漂着的是动物还是树干。因此我们也不知道那小牛犊是活着还是跟母牛一道被冲往下游，若是冲走了，愿上帝保佑它俩。

这一段突出的也是用了大量的否定语句，但最为突出的是使用了同样表明宿命论和一切都是无可挽救的那句话。而在这个情况里是小牛犊由于没有充分成长，还没有主见，就跟着它妈妈的样子学。这一点同关于达霞的妈妈和两个大女儿的描写刚好相反。但是，既然一切都是无可挽救的，在这两件事中，就都只能希望：“愿上帝保佑他俩。”

达霞作为女儿，小牛犊作为儿子，都可能有两种命运，或好运或厄运，而这两种情况是互相依存的，同时又都取决于河流。“我们唯一的希望是那头牛犊还活着，但愿它没有跟着妈妈一起过河。如果真是这样，我姐姐达霞就还有希望不致堕入烟花。妈妈也不愿发生此事。”

作为一种泛滥和超出界限，涨水这一主题贯串在整篇文章

之中，水与性的关系也是如此。堕入烟花的两个姐姐曾经允许河水流近家门。她们在河中干的事，后来一直干着，而且离家越来越近：

听爸爸说，由于我们家很穷，两个大姐姐早就堕落了，她们脾气很坏，从小就爱发牢骚，刚一长大成人就跟那些坏男人勾搭上了。这些人教唆她们干坏事，而她们也很快地学会了。深更半夜，只要他们一吹口哨，她们马上就领会其意，后来连大白天都出去鬼混。她们老是去河边打水，有时稍不留神，她们就溜到畜栏里，光着身子，每人身上抱着一个男人，在地上打滚。

河水在河床中代表生命，但河水一接近家门就变成一种危险。河流涨水同达霞的成长相结合就是双重的危险，即物质上的危险和道德上的危险。爸爸的看法是，道德的堕落是贫穷（即物质匮乏）的一种直接后果：

因此我爸爸这次为达霞感到难过，他不希望达霞由于失掉母牛而受穷，不希望她在长大成人找到一个永远爱她的称心男人结婚之前因为没有什么可以度日消遣而落得同两个姐姐同样的下场。

危险的还是留在身边的这个达霞。她象杉松那样一个劲地往上长，两只乳房也开始突起了，看来将会同她两个姐姐的乳房一个样，又尖又高，胀鼓鼓的，惹人注目。

"

作为一个故事，这个短篇小说有开头、曲折和结尾。但是我上面是试图描写一下文章中主题与语义之间的明显不同。在

《都是因为我们穷》中，整个故事（现在时态）在主题上就是一种曲折，其中没有明显的开头和结尾：开头寓于回忆（过去时态）之中，而结尾还是个悬案（将来时态）。

尽管如此，故事的叙事性由于手法完整还是在语义方面明显地表现出来了。河流泛滥和母牛冲走这一开头是清楚的。由于水的方向、嘈声、气味等语义成分改变了原有的价值，曲折也就开始了。至于结尾，在这个方面也是非常清楚的。

达霞感到她的母牛不会回来了，因为河水把它淹死了，就哭了起来。她穿着玫瑰红的衣服，站在我身旁，从山岗上眺望河流，不停地哭着，脸上淌着肮脏的泪水，好象是河水流进了她的体内。

我拥抱着她，竭力安慰她。然而她并不理会我的意思，反而哭得更厉害了。她嘴里发出象河水拍击两岸一样的哗啦哗啦的声音，使得她全身都颤抖起来。河水还在继续上涨，河边飘来的腐烂的气味直往达霞那湿润的脸颊上扑。她那两个小小的乳房上下起伏不止，仿佛突然在开始发胀，为使达霞堕落而卖力效劳。

故事曲折发展的结局是达霞最后变成河流，确切地说，变成了泛滥的河流。

通过上面引用的第一段，我们可看到一种对称关系，如“眺望河流/她脸上淌着肮脏的泪水”。如果这还不够清楚，那么由于有了一个明喻，就清楚多了，这就是“好象河水流进了她的体内”。第二段是转换的最后完成：“她并不理会我的意思”（前面还有，如“只看见许多人的嘴巴一张一合，象是在说什么，却又听不见声音”）；“她嘴里发出象河水拍击两岸一样的哗啦哗

啦的声音”（见前面母牛的名字，“小蛇”①）；“使得她全身都颤抖起来”，（例如：“我好象觉得我家的屋顶在往下塌）；“河水还在继续上涨”，（例如：“这是这条河多年来最大的一次泛滥”）；“河边飘来的腐烂的气味”，（例如：“浊水的腐烂气味”）；“直往达霞那湿润的脸颊上扑”等等。我认为语义方面的转换是无可置疑的。

我上面试图为故事、特别是为鲁尔福短篇小说中的“魔幻现实主义”下个定义。就这位作家来讲，特别是就上面分析的文章来讲，“现实主义”是指主题方面的，而“魔幻”是指语义方面的。这类故事所特有的不可信性是通过明喻、隐喻和强调在开头时表现出来的，也在结尾处，即转换后的情况处表现出来。

区别主题和语义两个方面（当然，这一区别也包括词汇、词法——句法和音位三个层次的相似性或对立性所建立起的对称关系）使得我们很容易看出文章表现出的各种不同的思想：一方面是故事中行为者（人物和叙述者）的思想，一方面是作者的思想。在《都是因为我们穷》这个短篇小说中，很容易看出主题思想有着几条线。叙述者用一种儿童的天真语言道出了“客观存在”；母亲以人民中的天主教意识解释问题并具有恐惧心理；父亲则较为实际，为日常生活、贫穷及其后果操心。母牛慌乱了，被水冲走；最后，达霞表现得同叙述者一样天真，但由于失掉母牛的悲伤而变成河流。

这几条思想线索凑在一起使人对“善”与“恶”的概念产生了怀疑，因为各种主观企冀（无知与知识）改变了对罪恶的

---

① “发出哗啦哗啦的声音”系西班牙文 arrastrarse 的意译。arrastrare有“爬行”和“被冲击”之意，与母牛“小蛇”产生联想。

衡量。但是在这些主观企冀中有一个共同的东西，这就是宿命论。“毫无办法”就是所有人物的思想。贫穷、上帝的惩罚、母牛的慌乱、河流的泛滥，都是无可挽回的，因而其下场也是不可避免的。

另一方面，作者则是用语言和修辞的手段去表现所有这些宿命论思想。但是，修辞虽与主题处于同等地位，但使读者对所发生的事加以理解以外，同时还有另外更为细致的理解，这就是作者在文章中提出了自己的对称关系和对立关系，最明显的例子就是重复“愿上帝保佑他俩”这句话建立起的对立对称关系。在某处“善”与“恶”的概念同另外一处的概念是相反的。(如儿女学父母的样子，但后果却是截然不同)；作者的这一手法使人怀疑行为者的思想的牢固性，因此提出自己的思想。

当然，在胡安·鲁尔福的每个短篇小说中都可以看到：他有着丰富的表现手法，主题和语义表面简单，却包含着丰富的意义；他纯熟地驾驭语言使之表现作者所想；他有着体验魔幻现实主义的经历。以上所述只不过是一个简单的例子而已。

孙家孟　译

陈光孚　校

卡洛斯·富恩特斯

编者按 卡洛斯·富恩特斯（Carlos Fuentes 1928—）是墨西哥当代著名作家和文学评论家。出身于墨西哥城的上层知识分子家庭。父亲是位比较有影响的外交官。幼时，他随父旅居美国，欧洲、拉丁美洲以至小亚细亚。通晓英文、法文等多种外国文字。青年时回国，进墨西哥国立自治大学学习，获法律学士学位。他一生绝大部分时间是在外交界工作，曾担任驻法大使。

一九五四年，他发表处女作——短篇小说集《戴假面具的日子》。一九五八年出版长篇小说《最明净的地区》一举成名。其他重要作品还有《善良心肠》(1959)、《阿特米奥·克鲁斯之死》(1962)和《换皮》(1967)等。

他的小说结构新颖，在艺术技巧方面不断表现出新的创造力。同时，小说的题材都是墨西哥当代和历史的重大事态。对现实，他有精辟的分析能力，也有犀利的批判的态度。他善于将西方文学的某些写作技巧揉进民族文学之中，形成墨西哥的一种新型的民族文学。

这里，我们选译了两篇有关卡洛斯·富恩特斯小说创作的文章：

第一篇《关于卡洛斯·富恩特斯》的作者是秘鲁当代著名文学评论家，西班牙皇家学院通讯院士阿尔贝托·桑切斯。文章介绍了富恩特斯的生平和创作，给读者一个概括的印象。

第二篇《新异端——卡洛斯·富恩特斯》的作者是智利著名评论家路易斯·哈斯。文章将富恩特斯的重要小说逐一加以分析和评论，有褒有贬，比较公正。

关于卡洛斯·富恩特斯

〔秘鲁〕阿尔贝托·桑切斯

卡洛斯·富恩特斯的作品特别值得重视。且不说他的作品的质量，就是作者的个性、经历和在墨西哥的影响也值得我们重视。他的父亲是位出类拔萃、成就卓著的墨西哥外交官。还是在孩提时代，他就跟随父亲在世界各地旅行，尽管受着他父亲的职业所特有的资产阶级因袭习俗的束缚。卡洛斯·富恩特斯从小就学会了雍容大度，讲究礼节（上层社会的，至少是大资产阶级的礼节）。这必然意味着他要么顺从统治集团，要么反抗统治集团。有一份材料对于好作预言的人来说是颇有价值的，它指出富恩特斯的出生日有着双重的巧合：那一天正是签署第一次世界大战停战协议的日子，那一年，阿尔瓦罗·奥夫雷贡将军① 不顾“普选，不得连选”的法律规定，竞选连任，结果遇刺身亡。卡洛斯·富恩特斯去过许多国家，并在其中的一些国家里上过学，后来，他回到祖国，进墨西哥国立自治大学学习，在那里获得了法律学士的学位。之后，他重返外交界，但为时不长。对文学的爱好使他摒弃了一切。

他雄心勃勃地从美国，欧洲，拉丁美洲和小亚细亚旅行回

① 阿尔瓦罗·奥夫雷贡（1880—1928），墨西哥著名的将军，政治家。曾出任总统。

来。通过同墨西哥新的一代作家的接触，尤其是同文学评论家埃曼努尔·卡瓦略的接触，他变得越来越关注社会问题。重回墨西哥使他激动不已。富恩特斯为许多报刊杂志撰稿，孜孜不倦地追求美学和社会学的和谐统一。旅行虽然丰富了他的情感和头脑，却使思想不能集中，占去了时间。因此，富恩特斯的初期创作是零散的，“新闻式”的。一九五四年，他为自己奠定了基础：发表了他的第一部短篇小说集：《戴假面具的日子》。这部作品是从美国和法国的新一代作家福克纳和加缪那里，并且不可避免地从胡安·鲁尔福和胡安·何塞·阿雷奥拉那里获得灵感的，后两者是墨西哥小说家，当时在国内极负盛名。富恩特斯的文风富有特色，节奏多变，句子精悍，精采的比喻在文中俯拾皆是。他写的人物属于他最了解的阶层：中上层阶级。同秘鲁优秀短篇小说家，《兀鹰》的作者胡利奥·拉蒙·里贝罗一样，富恩特斯并不喜欢这个阶层，但他还是深入到这一阶层的灵魂中去（他也是这一阶层中的一员），把它钉在一个小盒子里展示出来，就象是一位昆虫学家把属于鞘翅目的蝴蝶和幼虫钉起来一样。

快满二十六岁的时候，富恩特斯仍在孜孜不倦地研究资产阶级问题。尽管他对它持批判态度，在文学作品中甚至是反对的态度，日常的交往却与此相反。他批判并且暴露他们，读者可以选择：或是相信他的形象，或是相信他通过写的书为形象作的说明。

富恩特斯继续频繁旅行，同法国的超现实主义文人和美国的伤感主义文人来往，当外交官时培养的对语言的驾驭能力为这些交往提供了方便。

一九五八年，卡洛斯·富恩特斯年满三十岁时，发表了第一部长篇小说《最明净的地区》于墨西哥。

书的题目很美，尽管不怎么新颖。阿方索·雷耶斯经常谈到阿纳华克① 高原的明净空气。墨西哥相当一部份的文学作品可以在一定程度上描写首都晴朗的天空，阿兹台克人野蛮的习俗，塔巴斯科人和基切人的奢侈和韦腊克鲁斯人的幻想。在所有这些素材中，首都晴朗的天空当居首位。阿纳华克充满臭氧的空气造就了一位极其敏感，热衷玄学的特殊的人物和他的小说。国外的D·H·劳伦斯、A·赫胥黎、雅克·苏斯泰尔②和波菲里奥·巴尔瓦·哈科布③ 仍然是他的最好的镜子。很明显，那部作品用典型的现代小说的笔法，勾划出墨西哥社会，通过字斟句酌的对话，切中要害的论述和背景材料，表现了小说的主题。他以记者般敏锐的笔触，叙述时简明扼要，论述哲理观点时洋洋万言。卡洛斯·富恩特斯大概打算描绘一幅置于农民、工人之上的“墨西哥二十世纪”都市社会的大型壁画。只是由于运气好，他得以倾注了自己的记忆，也就是说，墨西哥社会发展的全部经历。当然，这并不是一部所谓的“社会”小说，可以说，是一定意义上的社会小说，因为它描写了一群人，而归根到底，没有一部小说不是有意或无意地涉及社会的问题。

《最明净的地区》不隐瞒，也不想隐瞒乔伊斯的影响。对于一个年方三十，尚未成熟的人来说，乔伊斯在《尤里西斯》和《都柏林人》短篇小说集中的几篇作品里所采用的内心独白，多层次的同时性和具有美学价值的俗语无疑有极大的刺激作用。一九五八年，A·赫胥黎（曾在墨西哥逗留过）主张的有条理的混乱所引起的反响就象某种无法避免的东西，还在回荡，萨特和

① Anahuac，印第安语，“水边”的意思。指墨西哥，因为墨西哥曾是湖泽。

② 雅克·苏斯泰尔（1912—　），法国政治家，人种学家，阿兹台克问题的专家。

③ 波菲里奥·巴尔瓦·哈科布（1883—1942），哥伦比亚诗人。

波伏瓦的小说，福克纳的悲惨凄切的小说，加缪的描写残暴的小说起着极大的，毫无诗意的诱惑作用。周游世界，通晓几种文字的卡洛斯·富恩特斯汲取了他们的经验，把它们当作发泄年青人郁结在心头的苦闷的渠道。他想在自己的舞台上描绘出少年时期的经历。人物应该来自墨西哥的现实，他应该在墨西哥生活，对墨西哥有所感受，向欧洲表达他的思想。这并不是什么新手法。如果分析一下当代主义① 的作品，可能会得出同样的结论。这一流派的最优秀的代表作家是独立的，又是依赖的。他们努力保持自己的面貌，并且常常能够做到这一点，但是，他们的肩上却象是扛着两根交叉的木头：一根是墨西哥，一根是欧洲，具体地说，是法国。同样的方程，如果是方程的话，我们在《最明净的地区》里也可以找到。这部小说把诗歌同现实主义，想象和杂文艺术地揉合在一起，就象是所有值得人们尊重的小说那样，按照这类小说具有的明确的不明确性，包罗了一切（如罗歇·卡约瓦② 所说）。

《最明净的地区》的成功使作者蜚声文坛。卡洛斯·富恩特斯带着几分傲气和武断，开始进行文学评论，这样做超越了他当时的能力，尽管他是个才华横溢的人。

富恩特斯第二部小说的题目是《善良心肠》，于一九六二年出版③ 岁月使作者的思想成熟了，态度明朗了，但是，他的风格和想象力却没有随之丰富起来。相反，小说《奥拉》（1964年出版）④ 却以巧妙的情节和迷人的风格脱颖而出。作品更趋向于纯小说，不那么循序渐进，摒弃了低水平的读者所偏爱的

---

① 当代主义，本世纪初墨西哥的文学流派。
② 罗歇·卡约瓦（1913— ），法国作家。
③ 原作有误。此书1959年在墨西哥出版。
④ 初版期应为1962年。

无害内容。《阿特米奥·克鲁斯之死》（1964年出版）① 是富恩特斯的第五部作品也就是说是他的第四部小说，它标志着作者创作的顶峰。之后，于一九六六年发表了小说《盲人之歌》（又译《盲人说唱集》）②，一九六七年发表了文风雅致的小说《神圣的地区》，一九六八年在布宜诺斯艾里斯发表了《换皮》③，短篇小说集《生日》④，还有剧本《独眼国王》和《所有的猫都是棕褐色的》，这两个剧本收在一九七一年发表的《原始王国》戏剧集里。

在我看来，《阿特米奥·克鲁斯之死》是富恩特斯最好的小说，它表明作者在小说创作中善于运用各种技巧。他象A·赫胥黎那样，把不同的时间掺和在一起；策略地打破时间的顺序：第一章写的是一九四一年的事，而下一章则写的是一九二四年的事。作品中回想，传说和经验之谈比比皆是。他用平淡无奇、短句式的、但是充满了抒情味的文风进行创作。对话尽管写的很少，但是，写出的对话仍然使人感到很像独白。为了观察他的人物，又能置身于人物活动的范围之外，而要置身于范围之内，甚至深入人物的内心。阿特米奥·克鲁斯在革命时期是中尉，他的冒险经历始于一九一八年，具体地说，就是革命⑤的第二阶段，即同奥夫雷贡重新组织起来的联邦军进行斗争的阶段。富恩特斯在描写令人毛骨悚然的场面时，并没有吝惜笔墨，但是，他避而不谈，任何道义的和政治的观点。阿特米

---

① 应为1962年出版。
② 应为1964年出版，是部短篇小说集。
③ 实际上于1967年在墨西哥初版。
④ 应为长篇小说，1969年出版。
⑤ 指1910年在墨西哥爆发的一场革命。

奥·克鲁斯眼里的革命既不是使马里亚诺·阿苏埃拉笔下的路易斯·塞迈提斯① 感到沮丧的，骗人的混战，也不是被皮托·佩雷斯② 嬉笑怒骂的一群肆无忌惮的流浪汉。它是人类生活中的一个事件，就和所有的事件一样，有它伟大的一面，也有它渺小的一面。阿特米奥·克鲁斯是位普通的军人，他不是伟人，也不是小人，当他受到伤害的时候，既不忧心忡忡，也不束手无策。总有人受苦受难，也总有人希望消灾避难，这虽然恼人，却绝对正常，正因为如此，也最令人痛苦。突然，小说家成了诗人。里拉和哈维尔在阿卡布尔哥③ 的插曲表现出令人意想不到的缠绵之情这个柔情绵绵的片断象是为了反衬出其它章节的狂风暴雨。最出色的一章是关于潘丘·维亚④ 率领著名的北方旅撤退的描写。已经当上上尉的阿特米奥·克鲁斯被维亚的人抓住，他钻进一条地洞逃走，但又被抓住。克鲁斯同塞加尔⑤ 的对比令人落泪。这几个场面虽然变换快得令人目不暇接，却丝丝入扣，纹丝不乱。富恩特斯在描写中所做的文字游戏，使人想起乔伊斯在塑造辛巴德水手时做的文字游戏。富恩特斯在小说里提到米盖尔、安赫尔、阿斯图里亚斯的一部小说的题目：《总统先生》。这位语义学家愉快地戏弄着“总统先生”，变换它的发音（致塞纽·普罗索唐托，致萨尼阿·普拉桑丹塔⑥ ）。我的意思是说，在这部小说里，富恩特斯试验了各种技巧，发挥了自己的特长，写出了自己的感受。为了突破某些章节中内在的浪漫主义的束缚，小说的结局写得令人作呕。一次肠手术被描绘得详尽无遗，读着它，就像是闻到了人肉腐烂的恶臭。

---

①② 都是阿苏埃拉的小说里的人物。

③ 里拉和哈维尔是小说中的人物。阿卡布尔哥是墨西哥有名的海滨城市。

④ 潘丘·维亚（1878—1923），墨西哥1910年革命时期的农民起义领袖。

⑤ 塞加尔是小说中的一位人物，和克鲁斯同时被捕。

⑥ “总统先生”在西班牙语里的发音相当于“塞纽·普莱西德特。”

《阿特米奥·克鲁斯之死》包含了一个痛苦的哲理。一位给人留下深刻印象，身经百战的军官，因患肠炎，在外科手术失败后，同普通的农民，普遍的小商贩一样悄然去世。最崇高的理想化为齑粉，成了淌着鲜血的内脏，散发着药物的可怕气味。不管卡洛斯、富恩特斯愿意与否，这部小说已经使他成为革命小说① 的作家。这一流派包括了从马里亚诺·阿苏埃拉到何塞·雷维尔特斯②，从路易斯·古斯曼到鲁文·罗梅罗③，从格雷戈里奥·洛佩斯·伊·富恩特斯④ 到拉斐尔·穆尼奥斯，从阿古斯丁·亚涅斯⑤ 到卡洛斯·富恩特斯的全部作家。

《神圣的地区》更是遵循欧洲的模式。波德莱尔，萨特，于斯曼⑥，科塔萨尔和博尔赫斯的引文足以证明这一点。富恩特斯的另一部小说《蜕皮》发展了《阿特米奥·克鲁斯之死》的技巧，从形式上讲是后者的续篇。如果我们先把主题放在一边，便更有助于评价富恩特斯在技巧上的努力，这一努力同巴尔加斯·略萨⑦ 为了更恰当地表现自己的所见所闻和想要传递的信息所做的各种尝试相一致，或者说为巴尔加斯·略萨的小说作了先导。小说在乔卢拉拉开序幕是有象征意义的，埃尔南·科尔特斯⑧ 在那里对阿兹台克人发动了极其残酷的战争，总督在方园五十公里的地方，建了三百个有着穹形的瓷砖屋顶的教堂。小

---

① 描写墨西哥1910年革命的小说流派，以马里亚诺·阿苏埃拉的小说《底层的人们》（已有中译本）为先导。

② 何塞·雷维尔特斯（1914—1976），墨西哥作家，曾是墨共党员。

③ 鲁文·罗梅罗（1890—1952），墨西哥小说家。

④ 格雷戈里奥·洛佩斯·伊·富恩特斯（1897—1966），墨西哥小说家。

⑤ 阿古斯丁·亚涅斯（1904—1980），墨西哥小说家。曾任墨教育部长。

⑥ 于斯曼（1848—1907），法国小说家。

⑦ 巴尔加斯·略萨（1930—），秘鲁小说家。他说，他曾受到富恩特斯作品的启发。

⑧ 埃尔南·科尔特斯（1485—1547），西班牙殖民者征服墨西哥的首领。

说的风格质朴无华。看得出，作者努力写出重叠并列、玲珑剔透的句子，他不是在描写，而是罗列，巧妙地把惠特曼式的诗句运用到散文中。附带说一下，富恩特斯按照由表意文字和梦幻所引起的联想（福克纳）的节拍，把简洁的句子连接起来，结果有点象M·普鲁斯特从《斯旺的一家》开始提出来的上世纪末欧洲小说的形式，同卡夫卡、加缪截然不同。请看例子：

> 但是，在它们周围，在这些尘土飞扬的马路上繁衍生息的只有穷苦的居民；脸膛黝黑的妇女们头带面纱，赤着双脚，挺着怀孕的肚子。面纱和街上的狗是一九六五年四月十一日星期日乔卢拉唯一有生命的标记。没有被拴住的狗成群结队地奔跑着，分不清是什么种，都是瘦骨嶙峋。黄色的，黑色的狗，饥肠辘辘。垂涎三尺，漫无目的地在各条马路上奔跑，互相啃着，在实际上一无所有的水沟里胡乱翻腾。这些狗的眼睛象是别的动物的眼睛，乜斜着，红黄，发炎，有病；这些狗，有的拾着一条腿，有的还少一条腿，吃力地跛行；这些昏昏欲睡的狗身上长满了跳蚤，嘴巴是白色的；这些狗在光秃秃的假桑树树杆上蹭来蹭去，腿上有大块儿的嘎巴儿，这些狗相貌丑陋，毫无目的地伴着这个穷村子缓慢的生活节奏，这片村子无疑是墨西哥世界的古老坟地。（第11页）

名词的重叠、罗列有两三个形容词做修饰，这使人想起聂鲁达和巴列霍①，尤其是聂鲁达的重叠。名词的重叠虽然令人应接不暇，但却起到了步步深入紧扣主题的作用。它虚构的埃

① 塞萨·巴列霍（1892—1938），秘鲁诗人，小说家。

尔南·科尔特斯同当前社会之间的冲突在乔卢拉这个古老文化的摇篮和坟墓里得到了解决。叙述者和伊莎贝尔是一对怪诞的情侣，他们悠闲自得地在乔卢拉参观访问，访问中穿插着对马林特辛和墨西哥工人革命组织的回忆。这段叙述与时代不符，有点儿象赫纳罗·埃斯特拉达① 以风趣优美的文笔写的那部寓意深刻的小说《喂，加利》（1926年出版）。《羽蛇》就没有犯与时代不符的错误。那些在乔卢拉闲逛的人们把邓南遮② 和特里斯唐·查拉③ 相提并论，莫名其妙地把达达派和颓废派混和在一起。他们在散步时发表的观点之一是下面这句碑文式的话：墨西哥是“一个摆脱了贫困，开始变得平庸的国家。”（第31页）

作者以散文式的描写叙述了哈维尔碰到的一件又一件的麻烦事。这使我们意识到，我们面对着一位小说家，我们虽然正在读他的小说，大量的政治和社会学术语，不得体的词藻和比喻常常使人觉得他是一位误入了小说迷宫的散文家。

在这部书中，悖论和富有寓意的比喻俯拾皆是。比如，富恩特斯断言，墨西哥是一个什么都得到了许诺，什么都没有兑现的国家，如此等等，不一而足。对革命的冷嘲热讽出现在充满诗意的洋洋万言之中，而以此为基础的小说也是许诺的比兑现的多。小说里有大量来自英语和法语的词汇以及神话典故，还有坐着大众牌汽车郊游的描写。小说中突然提到布拉格城，使人回想起《最明净的地区》的诗意。之后，作者写了一段生动的对话，让埃米尔·詹宁斯，马林·门罗，迪莉娅·加尔塞斯出

---

① 赫纳罗·埃斯特拉达（1887—1937），墨西哥诗人，作家，外交官。
② 邓南遮（1863—1938），意大利作家，不少作品颓废情调严重。
③ 特里斯唐·查拉（1896—1963），墨西哥诗人，后入法籍。达达派的倡导者。

场，最后总算又让他们退场了。所有这些，无疑是按照既是法国式，又是墨西哥式的超现实主义原则，用一堆杂乱，闪烁，形象的语言写出来的。这种超现实主义的基础是用几种文字加以描叙的乔卢拉的废墟。当叙述者参观阿兹台克的金字塔时，语言达到令人陶醉的程度。所有的东西描写得那么肯定，而又虚无飘渺，不切实际的言词也被采用了。

富恩特斯还写过剧本。他的技巧精湛，内容却没有突破。这些剧本和他的电影脚本一样，一出版就获得了成功。文学创作的冲动把他推向各条道路，不过，他从不走一条永久的道路。

谈到小说，尝试过文学批评的富恩特斯曾经评论过一本我很早以前写的书：《美洲，没有小说家的小说》（写于1929年，发表于1933年）。他更注重书的题目而不是书的内容，他断言道，这本书不符合事实，因为美洲有许多写小说的小说家。他还说，探索道路的一代作家，如里维拉①，阿苏埃拉，加列戈斯②，阿莱格里亚③ 和巴里奥斯④，已经落伍了。在这里我们要弄清楚，我的书在一九二九年指出，美洲是个有着自己的现实（自己的“小说”）的大陆，但是，它的小说家们却没有描写这个现实，而是描写异国风情和法国的现状。纵观一八八五——一九〇〇年出生的作家，他们不描写人的情感，却把注意力集中在自然的题材上，从最无庸争辨的题材着手：景色。景色是农村的，属于农业文化。由于时代的变迁和经过两次世界大战，农村城市化了，农业工业化了；景色小说也变成人文、社会小说。这个转

---

① 里维拉（1889—1928），哥伦比亚小说家，诗人。
② 加列戈斯（1884—1969），委内瑞拉小说家，曾出任总统。
③ 阿果格里亚（1909—1967），秘鲁小说家。
④ 巴里奥斯（1884—1963），智利小说家。

变或变革不是突然发生的，而是根据当时的气氛和环境逐步地，多少有点儿匆忙地筹划和进行的。因此，在我写的《西班牙美洲小说的历程和内容》一书的第二版（1969年由马德里的格莱多斯出版社出版）中，最后一章的标题和上面提到的恰好相反：《美洲，有小说家的小说》。一个时代结束了，另一个时代开始了。……

卡洛斯·富恩特斯仍然和巴尔加斯·略萨一样在寻求自我。他踌躇满志地炫耀着自己在文学上的几项标枪纪录：一个投中了阿纳华克，一个投中了一九一〇年革命，另一个从乔卢拉投向世界。下一个目标应该更明确，也许更令人回味，更引人入胜。

关于富恩特斯的剧本，它们是气壮山河的史诗。在《所有的猫都是棕褐色的》这部剧中，马林特辛的形象具有一个偶象才有的广度和深度。最令人奇怪的是，作为一个内行的剧作家，富恩特斯写了一部供人阅读，一部文学性高于舞台性的诗剧。这是一位仍在不断探索的作者所做的可喜尝试。

徐少军　译

陈光孚　校

新异端——卡洛斯·富恩特斯

〔智利〕**路易斯·哈斯**

老问题越来越严重，新问题又不断产生。在墨西哥这块风云激荡的土地上，问题接二连三，层出不穷。近年来，“宇宙种族”① 变得城市化了，城市居民的苦闷使墨西哥文学呈现出崭新的面貌。

墨西哥现代文学，同现今墨西哥许多事物一样，开始于一九一〇年革命。这场革命逆发出一股冲决一切罗网的力量，波及全国生活和文化的各个领域。正是在一九一〇年，被马克西米连皇帝② 下令封闭的国立大学开始复课；同一年，贡萨莱斯·马丁内斯下决心“扭断天鹅的脖子”③，现代主义从而奄奄待毙；同年，在艺术展览大会上，奥罗兹科④、里维拉⑤ 和西盖

---

① 指墨西哥混血种人。

② 马克西米连（1832—1867年），奥地利的哈布斯堡皇帝的幼弟，1864年4月被扶上墨西哥“王位”。1867年被胡亚雷斯处死。

③ 贡萨莱斯·马丁内斯（1871—1952年），墨西哥现代主义后期主要作家。反对为艺术而艺术，属于现代主义诗歌的改革派。现代主义诗歌的代表人物鲁文·达里奥追求“纯粹的美”，认为天鹅是美的象征。在其早期的作品中反复描写天鹅，被称为“天鹅诗人”。“扭断天鹅的脖子”是马丁内斯的诗句，即反对现代主义。

④ 奥罗兹科（1883—1949年），墨西哥著名画家。

⑤ 里维拉（1886—1957年），墨西哥著名画家。

罗斯① 崭露头角；还是在这一年，巴斯孔塞洛斯② 集合了一批热情洋溢的青年，点燃起“青年协会”③ 的火炬。在此几十年前，半死不活的马克西米连被贝尼托·胡亚雷斯④ 枪决了。胡亚雷斯提出的土改纲领本来是要砸烂自征服时期以来一直窒息着国民经济的寄生的大庄园制。但是，胡亚雷斯决定把没收来的财产拍卖出去，结果这笔财产只是转了个手。在他的继任者——祸国殃民的波菲利奥·迪亚斯⑤ ——的统治下，一个由原来的商人组成的新的特权阶级，即所谓“波菲利奥贵族阶级”，掌握了政权。这个信奉实证主义的、欧化的贵族阶级依靠裙带关系、垄断和集权手段进行统治。一九一〇年的革命虽有农民英雄参加，但实质上是一场资产阶级革命。这场革命标志着民族意识的觉醒，正如奥克塔维奥·帕斯⑥ 所说，“墨西哥一下子沉浸到自身中去”。那是一个方向不明、混乱不堪的时期。当时，墨西哥从遥远的欧洲继承下来自由主义思潮。自由主义只是给了墨西哥某种启发，而不是整套的思想体系；另外，俄国革命当时尚未发生。因此，墨西哥不得不“几乎是盲目地从自己内部、从自己本身寻找……建立新国家的根据”。“现实生活中

① 西盖罗斯（1898—1971年），墨西哥杰出的画家。

② 巴斯孔塞洛斯（1882—1959年），墨西哥作家、哲学家。1920年任国立大学校长。1921至1924年出任教育部长。

③ “青年协会”，1909年由何塞·巴斯孔塞洛斯和马丁·路易斯·古斯曼所创建，旨在建立新的墨西哥社会和新的墨西哥文化。

④ 贝尼托·胡亚雷斯（1806—1872年），墨西哥1854年革命的实际领导人物。他领导制定了1859年的改革法案。1861年6月就任墨西哥总统。同年英、法和西哥班发动对墨西哥的武装干涉。1863年法国军队进占墨西哥京城，废除了胡亚雷斯政府。外国入侵引起墨西哥人民的反抗。1867年7月，胡亚雷斯光复了墨西哥京城。1872年病逝。

⑤ 波菲奥利·迪亚斯（1825—1915年），1876—1880年和1884—1911年曾两任墨西哥总统。在长达二十多年的时间里一直统治着墨西哥，是个独裁统治者。

⑥ 奥克塔维奥·帕斯（1914— ），墨西哥当代著名诗人。

出现了爆发性事件”，墨西哥也只好顺其自然地诞生了。一种要“表现自己的意志”突然产生，一夜之间墨西哥“敢于承认自己就是墨西哥了”。为了暂且向世人表明自己是什么样子，墨西哥首先后退一步，把目光转向殖民时期或者印第安时代。于是，沉睡在封建结构下的化石复活了，墨西哥猛地扯下了“欧洲主义”的假面具，自豪地宣称自己是墨西哥主义者。但是，所谓墨西哥主义不能仅仅是恢复逝去的东西，还应该指出前途究竟如何。从某种意义上说，墨西哥主义者维护的观点恰好是“新大陆”——即欧洲人凭想象创造出来的大陆——的发现者带来的乌托邦观点（这是阿方索·雷耶斯的看法）。帕斯说：“我们的大陆，就其本质而言，不是一块自然存在的土地，而似乎是某种创造发明出来的东西。这块大陆本身，她的现实或本质都属于将来，就是说，她的历史不在于过去，而在于将来。”照这样的说法，在一九一〇年革命的催化时期，墨西哥既是现实的，又是空想的；既是自发产生的，又是经过长期孕育诞生的。墨西哥必须从自己的源头汲取力量，为自己寻觅未来的形象。

当时，在文学上，随着现代主义土崩瓦解，象牙之塔坍塌了。极力追求精神享受的现代主义作家曾经为美洲艺术的国际化努力奋斗；到了后期，他们从帕那萨斯山① 走下来，转而为土生土长的传统文学大唱赞歌，而不管传统文学的声誉是名符其实还是出于虚构。一九〇五年前后，达里奥曾经沉缅于印第安主义的幻想。虽然他说过不少言过其实的话，然而他的《献给阿根廷的歌》则是面对“北方巨人”的入侵，用独特的方式充满自豪地肯定了拉丁文学的价值。达里奥身处异国，却猜出

① 帕那萨斯山是希腊南部的一座山。传说是太阳神和众文艺女神居住的灵地。转义为诗坛。

了拉丁美洲大陆的真实情况；在拉丁美洲行将失去自我本质的时候，他肯定了拉丁美洲的自我本质。这恰好应了一句古话：旁观者清。为了返回原地，必须先去周游世界，这样做的并不只是达里奥一个人。帕斯说："为了回到原处，首先要敢于走出去。只有浪子才谈得上回头。"这确实是一句至理名言。在墨西哥，情况正是如此。象言词晦涩的现代主义作家洛佩斯·贝拉尔德① 那样的一九一〇年革命的浪子，竟然毫不犹豫地将最精彩的诗章和实践活动献给了本民族的事业。

"青年协会"的成员大声疾呼地宣传民族事业，他们个个热情洋溢，有时甚至到了发狂的地步。"一九一五年一代"随之走上战场。在他们当中，首先出现了"殖民主义运动"。这个对殖民时期的遗产顶礼膜拜的运动仅仅昙花一现，随即消失。随后，出现了著名的"当代派"和"尖锐派"。他们千万百计地企图把革命的内容同先锋派的手法以及形式上的创新结合起来。此外，一九二一年巴斯孔塞洛斯被任命为国立大学校长，墨西哥的教育事业开始全面复兴。在巴斯孔塞洛斯的支持下，诗人和学者，象托雷斯·博德特②、卡洛斯·佩利塞尔③，潜心于探索墨西哥灵魂的阴暗面，这项工作有时颇为令人不快。这些人的观察力并不高明，他们所能看到的往往是一片无依无靠和道德败坏的景象。在二十年代和三十年代，娴于辞令的"孤独派诗人"（象何塞·戈罗斯蒂萨④、哈维尔·比利亚乌鲁蒂亚⑤）痛感革命理想的破灭，其感受之深超过了任何人。他们对这次

---

① 洛佩斯·贝拉尔德（1888—1921）年，墨西哥诗人、散文家。诗作《可爱的祖国》（1921年）是为祖国独立一百周年而写的颂诗。

② 博德特（1902—），墨西哥诗人。

③ 佩利塞尔（1899—1977年），墨西哥著名诗人。

④ 戈罗斯蒂萨（1901—1973年），墨西哥现代派诗人。

⑤ 比利亚乌鲁蒂亚（1903—1950年），墨西哥诗人、戏剧家。

失败（失败中其实包蕴着永恒的希望）感到痛苦。后来，这种感情又在阿里·查姆塞罗和奥克塔维奥·帕斯的作品中表现出来。这种幻灭的情绪也渗透在认真地记述一九一〇年革命的作家的作品当中。马里亚诺·阿苏埃拉在《底层的人们》中记录了战争中的屠杀事件。马丁·路易斯·古斯曼满怀深情地为他的朋友和战友潘齐·比利亚① 做传，并在《鹰与蛇》中记述下整个革命的英雄业迹。《鹰与蛇》是兼有小说和通讯特点的巨幅画卷。阿苏埃拉和古斯曼都是马德罗主义者，他们拥护上台不久即惨遭毒手的墨西哥第一任革命总统马德罗② 。他们的作品大都写于烽火连天的年代，不可能对事变提出客观的看法，也不可能做出中肯的评价。从三十年代开始，社会动乱已成为过去，阿古斯丁·亚涅斯③ 的几本小说相继问世。亚涅斯是哈里斯科人，酷爱古代神话，他把儿时的回忆编织成斑驳的壁毯，展现出哈利斯科省的凄凉景色。亚涅斯文笔丰富多彩，然而他把《旋律与对位》④ 和《曼哈顿中转站》⑤ 这样一些来自遥远的外国的东西视为楷模，贸然试用了一系列新奇大胆的文学技巧，结果反而遭到失败。自从“天真状态结束”之后，以马克思主义为指针的“抗议文学”也许算得上是最犀利的文学了，比如何塞·雷武埃尔塔斯⑥ 的《丧服》。何塞·雷武埃尔塔斯是一位目光敏锐

---

① 潘齐·比利亚（1877—1923年），原是一名债务奴隶。1910年革命中，在墨西哥北部地区领导农民为争取土地和大农庄主进行了不妥协的斗争。

② 马德罗（1873—1913年），资产阶级自由派。1910年与迪亚斯竞选总统，提出进步的纲领。迪亚斯被迫辞职后，马德罗于1911年11月就任墨西哥总统。1913年2月，马德罗的军队参谋长维托利亚诺·乌埃尔塔发动政变，推翻了马德罗，并将他下到狱中，暗中刺死。

③ 阿古斯丁·亚涅斯（1904—1980年），墨西哥小说家。

④ 《旋律和对位》是英国小说家赫胥黎（1894—1963年）的代表作，出版于1928年。

⑤ 《曼哈顿中转站》是美国小说家多斯·帕索斯的作品，出版于1925年。

⑥ 何塞·雷武埃尔塔斯（1914—1976年），墨西哥著名的现实主义小说家。

的心理大师。四十年代前后，他把笔触转向城市生活，为城市小说奠定了基础。

到本世纪中叶，墨西哥仍在过去和未来之间进行权衡，试图为自己下一个确切的定义。革命的英雄业绩引起的头晕目眩时期结束了，继之而来的是重新评价革命的时期。帕斯把老问题重新提了出来。他写道："墨西哥的历史就是一个寻找自己家世、寻找自己起源的人的历史。"帕斯笔下的墨西哥人反对别人给他贴上任何标签。"墨西哥人曾先后效仿过法国人、西班牙人、'波丘人'①，但是他们不愿意成为印第安人或西班牙人，也不愿做他们的后裔。对此，他们一一加以拒绝。"我们承认存在着"自生自长的"典型的梅斯蒂索人，然而奇怪的是"墨西哥人又不愿肯定自己是美斯蒂索人，而宁肯做抽象的'人'。这样一来，墨西哥人就成为没有祖先的人了。"帕斯告诫说，带有神秘色彩的人种混合曾经滋养了革命后的年代，然而最终却使墨西哥人觉得自己是一群"孤儿"。帕斯最后说："一九一〇年革命的爆发具有拯救国民的意义，但对这次革命并未能从全世界的角度考察其全部价值。我国缺乏传统，而我们又要求得到世界的承认；这个矛盾即使墨西哥的知识界也未能解决得了。"当时，墨西哥思想界一心只想澄清什么是"墨西哥人"的本质。于是，所有的人都急速地投入对本体论的研究和进行文化心理分析。思索有时会导致自我陶醉，例如乌兰加的《剖析墨西哥人的本质》就是这样一篇文章。在这篇作品中，他直言不讳地声称："任何一种哲学如果拒绝以探索墨西哥为中心议题，在我们这里至多不过是学术温室里的漂亮花朵。"作为诗人，帕斯显得更开通一些，看的也更远一些。他经常不断地讲到墨西哥人的孤

---

① 即美籍墨西哥人。

独感和孤立感。但是，在“孤独的迷宫”里，他却找到了互相沟通的办法。他认为，墨西哥主义不是一个口号，而是休戚与共、分挑重担的共同生活。看起来，这种认识最符合六十年代墨西哥的实际情况。也许现在墨西哥人对自己民族的连续性有了更强的信念；阿方索·雷耶斯曾预言，墨西哥人可能会感到，把墨西哥人民结为一体的不仅仅是共同的遗产或共同的利益，而且也是最深刻的精神上的共同性，这种共同性产生于“对同一个天然目标经常怀有的感情”。墨西哥人大概已经开始领悟到，其真正的自我本质即是其个性。换句话说，二十世纪的墨西哥人也就是全人类的同时代人。

如果说有那么一个人在经历、气质和教养方面具备理想的条件，足以担当起这样一个角色的话，这个人就是卡洛斯·富恩特斯。年轻的富恩特斯喜爱世界各国的事物，是个世界主义者，也是我国文坛的骄子。一九二八年，他出生在墨西哥城。他父亲是一位有三十多年资历的职业外交官，曾先后在智利的圣地亚哥、里约热内卢、布宜诺斯艾利斯、蒙得维的亚、基多和华盛顿任职，现任墨西哥驻罗马大使。因此，富恩特斯在美洲大陆这些国家的首都度过了不平凡的童年和少年时代的大部分时光。富恩特斯的祖先是德国人和加那利人①，也都周游过世界。从父系来说，他的曾祖父原籍是达姆施塔特②，是拉萨尔派的社会党人。在俾士麦统治时期流亡国外，于一八七五年乘船抵达墨西哥，在韦腊克鲁斯③种植咖啡。他的儿子是银行家，一九一〇年革命时被迫迁居首都。从母系来说，据富恩特斯的

---

① 加那利群岛是西班牙领土，位于大西洋上。

② 达姆施塔特是德国的城市。

③ 韦腊克鲁斯是墨西哥南部海港城市，濒临墨西哥湾。

回忆，他有一个在马萨特兰港① 经商的外祖父。外祖母是督学。富恩特斯谈到自己家世时，高兴地说："我是地地道道的小资产阶级出身。"

毫无疑问，这种出身使富恩特斯吃过一些苦头，也带来很多益处。他在美洲大陆最好的学校里受过悉心的培养，这里不能不提到智利的格兰赫学校。四岁时，富恩特斯在华盛顿开始学习英语。他的法语不大好。一九五〇年他乘船前往欧洲，准备到日内瓦学习国际法。在茫茫大海上，他借助字典攻读巴尔扎克的《驴皮记》。从那时起，他才通过阅读，一点一点地学会法文。当时，富恩特斯和他父亲一样，已经进入外交界。在日内瓦那年，他是墨西哥驻国际劳工组织代表团成员，又是墨西哥使馆文化专员。回国后，曾在大学里担任过许多"行政职务"。后来被任命为外交部文化关系司司长。一九五五年，富恩特斯取得律师资格，当时他已投身于文学事业。他是声誉卓著的《墨西哥文学杂志》的创始人之一。这家杂志的出版方针一直反映了他的观点，即"教育是创作的俗名"，"一种文化只有成为世界文化，才能是有益的民族文化"。

在美洲这样的大陆上，文学活动忠实地反映经济状况。从前几年开始，富恩特斯以双倍的精力工作，完全靠笔墨为生。这是个可喜的讯号，表明现代墨西哥的情况还是满不错的。他的作品包括各种文学形式，从短篇小说、长篇小说到论文——有些文章是直接用英文写的，供在美国发表——以及电影剧本。富恩特斯主要靠电影创作谋生。他同埃比·曼合作把《桑切斯的儿子们》改编为电影；同布努埃尔一起将卡彭铁尔的《追踪》搬上银幕。最近，富恩特斯又和包括著名的插图画家何塞·路易斯·

---

① 马萨特兰是墨西哥西部海港，濒临太平洋。

奎瓦斯在内的一小批打冲锋的青年艺术家一起对“实验性电影”进行了尝试。“实验性电影”在墨西哥是新兴运动。在技术上，它拥有一批技术人员。“实验性电影”的参加者反对电影制作者工会在商业方面的明目张胆的专横行为。富恩特斯把自己的短篇小说一个个地改编为电影脚本。他的手法灵活多变，形式丰富多样，从而在墨西哥和国外赢得了日益广泛的声誉。富恩特斯是我国最受欢迎的创作态度严肃的小说家之一。他的作品被译成十三种文字。在政治上，他和左派站在一起，是梅勒① 的朋友，也是素有“真正的美国声音”之称的赖特·米尔斯的崇拜者。出于对他们的好感，富恩特斯曾不只一次到过美国。但是，他只是一位自由思想家，而不是某种特定理论的代言人。他说不上是一位民族主义者。他经常外出旅行，不时变换国籍。他狡黠地笑了笑，说最后他还是回到了墨西哥，不过只是为了在墨西哥可以安安静静地工作。这句话会使为数不多的爱国狂们大吃一惊。“不管怎么说，这里生活便宜，气候宜人，没人打扰。在墨西哥要想隐居起来，是十分容易的。”

脱离社会的漩涡，放弃政治上的追求，摆脱文学界的应酬：这就是富恩特斯需要的东西，他也都得到了。富恩特斯住在郊外宁静的圣安赫尔·伊恩住宅区的一所树木葱郁的古老宅院里。这所房子和“爱米丽·勃朗特② 在一部小说中描绘的房子一模一样”。在圣安赫尔·伊恩住宅区里，殖民时期建筑艺术的爱好者在杂草野藤中竖起围墙，四周装饰上木柱、门板、铁栅栏以及从坍塌的建筑或拉古尼亚市场和古玩店里弄来的古旧玩意儿。住宅区阳光充足，古老的东西和现代的东西、华贵的建筑

---

① 梅勒(1923—)，美国犹太血统作家。

② 爱米丽·勃朗特(1818～1848年)，英国女作家，《呼啸山庄》的作者。

和宽大的棚屋相映成趣。一条条死胡同和蜿蜒的街道相连。芬芳馥郁的花园里有游泳池和瓷砖墁地的庭院。来自市中心的汽车沿着高速公路急驶而来，然后消失在这片小鸟婉转歌唱、金银花攀附树木的静悄悄的地方。中午，印第安工人在路边的帐蓬下生火做饭，一家人团聚在一起，背朝大街，蹲在地上准备吃饭。大街上，最新式的敞蓬汽车时来时往，发出轻微的声响。

富恩特斯的家坐落在一个拐角处。这里凉风习习，令人心旷神怡。主人在大门口迎接我们。他身穿兰衬衫，干净笔挺的白裤子，脚上穿着一双网球鞋。主人十分健谈，随随便便，满口地道的墨西哥腔。说起话来机智敏捷，一下子就能把人抓住。时而哈哈大笑，时而吵吵嚷嚷，随后又恢复常态，陷入沉思。一双眼睛总是那么炯炯有神。有时他谦虚地批评自己几句，象小孩子一样脸涨得通红。他的情绪忽高忽低，变化很快。富恩特斯留着掩口胡须，颧骨高高的，额头宽大，一副小生气派(顺带说一句，他的妻子丽达·玛塞罗是墨西哥电影界有名的美人)。可是，他的眼睛弥补了这一缺陷。他的眼睛里总是闪烁着紧张不安的神情，似乎内心不停地在活动。他真象是每天都和麦克风、摄像机打交道的人，大大方方地对我们说："想问什么就问吧。我可是个话匣子。"我们尾随在他后面，穿过一座幽暗的庭院。从庭院望过去，可以隐隐约约地看到一座花园，里面有秋千、花坛。顺着坡度很陡的螺旋式楼梯，我们快步走到一间宽敞的房间。一个封建时代的大壁炉十分惹人注目，四周是高大的书架，直抵光滑的天花板。墙壁上镶嵌着一块块木板，上面悬挂着毕加索的作品和抽象派的绘画。墙角上摆着青石面具、带座的塑像和铁铸的雕像。在房间深处一块凹进去的地方，迎窗放着一张宽大的写字台，纸张堆积如山。在屋子中央正对壁炉摆着一张喝咖啡用的小桌子，上面堆放着一摞一摞当天出版

的杂志和美国作家梅勒、弗兰纳里和奥康诺① 的新作。小桌周围有沙发和高背软椅子。我们一边寒暄着，一边在豪华的沙发上坐下来，每人面前摆了一杯咖啡。富恩特斯兴致很高。他坐在地板上，伸直双腿，过一会儿又把腿盘起来，把胳膊肘儿撑在膝盖上，一支接一支地抽香烟。

在他看来，凡是进行创作构思的人总爱疑心自己得了什么大病，老是高烧不退。“我是用胃神经写作的，结果得了十二指肠溃疡和慢性结肠炎。”自从患病以来，富恩特斯就象一个自知药石无救的病人一样总在想：地狱是通向天堂的必经之路。在不久前举行的一次关于梅勒的报告会上，他说：“恰恰是由于凭直觉感到这一点，我这才写小说。”据他自己说，与会者听到这句话惊得目瞪口呆，仿佛观看一场公开的脱衣舞似的。“我就是为了这个才活着的。对我来说，生活就是写作。富裕也好贫困也好，爱也好恨也好，意志坚强也好灰心丧气也好，反正我都要写。”他援引梅勒（梅勒也是个狂人，写过许多干犯众怒的作品）的话说：“写就要写那些活生生的东西，像爱情、暴力、性爱、吸毒、堕落、家庭、工作、失败等等。但是特别要写那些与他人无关、只和作者有关的事情。”这里指的是什么，那就无需说明了。反正富恩特斯的用意是很深沉的。

“从小时候起，我就开始写作。我写的一些东西，例如十二、三岁时写的东西，曾经在智利发表过。有些短篇小说发表在《智利国立学院学报》上，有的发表在格兰赫学校（当时我在那里念书）出版的杂志上，等等。”一九五四年，墨西哥作家胡安·何塞·阿雷奥拉为青年作家创立了一家出版社，起名为“当代人出版社”。这时，富恩特斯的写作夙愿才算得到社会的承认。富

① 奥康诺(1925—1964年)，美国南方作家。

恩特斯说："那时候，我们这些满腔热忱的人都发疯似地为这家出版社撰写稿件。"

结果，富恩特斯出版了第一部短篇小说集《戴假面具的日子》。这本书写得很快。"我利用不断积累起来的、保留在记忆中的一系列题材。为了使这本书赶上一九五四年的图书博览会，我坐下来整整写了一个月。"目前，这本书已经绝版。富恩特斯把《戴假面具的日子》这本书基本上看作是他小说创作的"摇篮"。在这本书里，他第一次对不朽的古代墨西哥神话表现出尊崇的心情，这些神话对现代生活依然有影响。富恩特斯说，集子里的小说"取材于残存下来的古代墨西哥的生活，例如巫术等等"。富恩特斯如此热衷于这样一个在墨西哥随处可见的题材，也许有一定的必然性。因为在墨西哥，"过去的事情一直是很有分量的。尽管西班牙征服者取得了胜利，但是由于政治和历史的原因，只有墨西哥才把胜利的荣誉赋予失败者。在墨西哥耸立着夸乌特莫克① 的塑像，而在利马只有皮萨罗② 的塑像，在圣地亚哥只有巴尔迪维亚③ 的塑像。在墨西哥，失败者受到人们的赞扬，这是为什么呢？因为在墨西哥，人们认为一个人是不是英雄，只能盖棺论定。英雄只有死了，才能被称作英雄。如果弗朗西斯科·马德罗先生、埃米利亚诺·萨帕塔④ 先生或是潘乔·比利亚先生活到今天，侵吞公款、牟求私利，那么他们就不是英雄了。是不是这样呢？他们是英雄，因为他们牺牲了生命。在墨西哥，只有牺牲才算得到最后的拯救……人们之

---

① 夸乌特莫克是阿兹台克最后一代"国王"。1522年，为西班牙征服者科尔特斯杀害。

② 皮萨罗(1475—1541年)，西班牙人，秘鲁的征服者。

③ 巴尔迪维亚(1510？—1554年)，西班牙人，智利的征服者。

④ 萨帕塔(1877—1919年)，1910年革命时期杰出的农民领袖。在墨西哥南方领导农民进行反对反动地主的斗争。

所以怀旧，很明显是因为他们遭到过失败。墨西哥这个国家失去了自己的语言、失去了自己的风俗习惯、失去了权力、失去了所有的东西，沦为一个奴隶国家。墨西哥人讲的西班牙语完全是一种奴隶式的语言，一种转弯抹角的西班牙语。还不止于此。在一个典型的新资本主义国家里，例如美国或法国，不用任何革命的漂亮话就能治国安邦。在墨西哥，这一点是办不到的，因为财富还不够充足。只有存在大量财富可供分配的时候，才可以把漂亮话抛在一边。在墨西哥，政府需要用许多神话为自己辩解。大家知道，领导一九一〇年革命取得胜利的是墨西哥资产阶级政府。墨西哥资产阶级要给自己涂上一层神话色彩。就是说，领导阶级，即革命制度党或共和国总统，就等于全民族、等于一九一〇年革命、等于历史、等于荣誉、等于阿兹台克人①、等于一切。因此，他们需要发展一种带神话色彩的漂亮话，这种漂亮话以政权为支柱，故而在墨西哥颇具影响”。

作者在《戴假面具的日子》里企图用文学形式表现神话题材。富恩特斯说：“这本书中最精彩的那篇短篇小说还可以看到，它收集在《墨西哥短篇小说集》中。篇名是《查科·莫尔》，描写的是阿兹台克诸神中的雨神。虽然出现了现代文明，雨神的威力似乎并没有减弱。从一九五二年发生的一件事情上可以清楚地看到这一点。当时有人把一尊雨神像装上火轮运往欧洲，参加墨西哥艺术展览。行至公海，雨神招来了阵阵暴风骤雨，后来又给整个欧洲大陆带来滂沱大雨。

“这种事是很有名的。举例来说，西班牙有些山谷常年不雨，那里的农民通过邮局给查伊约特宫寄去几个贝塞塔，嘱咐把钱放在查科·莫尔的肚子里。过了五十年，山谷里居然常年有雨

① 阿兹台克人是墨西哥古代的印第安土著居民。

了。查科·莫尔塑像在前所未有的狂风暴雨中度过英吉利海峡……。我那篇小说就是受到这件事的启发写出来的。小说写的是一个低级职员的故事。他在拉古尼亚市场上买到一尊查科·莫尔的塑像，把塑像放在地下室里。地下室神秘地被水淹了。查科·莫尔全身长满青苔，身体渐渐有了肉体的弹性。这时候，查科·莫尔出现在主人的寝室里，并且完全控制了他。后来，雨神稍一疏忽，主人逃出家门，死在阿卡普尔科① 。他的朋友把尸体送回来。走进家门，正准备把尸体停放好，突然看见一个陌生的绿莹莹的印第安人。只见他身着睡衣，十分神气，脸上涂脂抹粉，混身上下香喷喷的……。最后，主人被送到拉古尼亚市场，放在原来雨神呆过的地方。”

富恩特斯说，他的许多笔记和在《戴假面具的日子》里表述的零碎的想法，后来都更加完整地写进了《最明净的地区》。

《最明净的地区》（1959年）——这个题目引用洪堡② 发现墨西哥高原盆地时说过的一句话，带有讽刺意味——是富恩特斯的成名作，是一部超级小说。拿富恩特斯的话来说，是“一座城市的传记”，是“对墨西哥现状的概括”。小说超脱于现实之上，又紧紧地扎根于现实之中。富恩特斯对既富裕又贫困、既荒诞又平庸的墨西哥的生活和价值进行了深刻的剖析。在墨西哥，“没有悲剧，一切都是屈辱。”这本书对五十年代初的墨西哥——一个放置在天平上的墨西哥，一个寻找自己的定义和自我本质的墨西哥——的形势做了全面的估价和概括。富恩特斯用医生的眼光描绘了墨西哥城形形色色的社会情况，刻画了中产阶级的上层、新兴的实业界、旧的封建贵族的遗老遗少直到一

① 阿卡普尔科是墨西哥西部沿海城市。

② 洪堡(1769—1859年)，德国博物学家和旅行家。十九世纪初曾到过墨西哥。

直受压迫的无产阶级，特别着重刻画了新冒出来的阶级、暴发户、向上爬的人和机会主义者。小说描述的是一个被抽掉脊梁骨的墨西哥。墨西哥在革命的狂热中诞生，而革新运动一旦制度化，过去的反抗者变成银行家和工厂主以后，它很快就背叛了自己的事业。当然并非是过去的一切改革都毁于一旦，也不是出现了什么倒退。但是的确存在着复辟的倾向。小说的主要情节发生在一九五一年，不过故事起源于一九一〇年革命时期。从那时起，小说的主人公经历了上升或下降的过程。这部小说是记述腐败堕落和自私自利的辛辣的历史。作者采用电影手法，在开头几章描绘了一副寻欢作乐、纸醉金迷的大场面。人物形象忽匆匆地一闪而过，似乎镜头还没有对好焦距。接着，摄影机把镜头集中在几个代表现代墨西哥的典型人物身上，一系列人物形象清晰地呈现在读者眼前。

在一个人人遭到排挤的社会里，每个人都极力抓住某些东西。由于缺少共同信奉的哲学、全民族一致追求的目标和团结互助的精神，弱肉强食的现象出现了，讲求实利的小人牺牲谨小慎微的君子。这就是富恩特斯描绘的图画。作者看到了社会动荡不安，缺乏一定之规，被激烈的利害冲突搞得四分五裂，濒于毁灭的绝境。这是一个尚未定型的社会，今天还在受奴役的人，明天就能一步登天，享受一些特权。一种生活境遇和其他各种生活境遇交替出现，兴旺和破产相互伴随。富恩特斯说：在墨西哥“时代转瞬即逝”。所谓进步不过是一颗拖着长尾巴的亮晶晶的彗星。奉承话里暗藏着怨恨；彬彬有礼的表面文章下保持着老一套的部落时代的习气。富恩特斯用尖刻的讽刺手法，把墨西哥生活中因循守旧的落后现象和现代人对高效率的追求摆在一起，形成鲜明的对比。在作者笔下，各种生活态度都有自己的代表人物。有主张开倒车的社会渣滓，象伊克斯卡·西

恩富戈斯；有投机分子，象靠出卖灵魂填满腰包的工会律师利布拉多·伊瓦拉和播弄是非的罗伯托·雷古莱斯。后两个人物是暴发资产阶级——他们力求创造自己的价值，赢得各种权利和踩在别人头上的特权——的代言人。此外，还有社会制度的受害者，象惨遭毒手的没落的老工团主义者；被剥削制度和失业抛到社会边缘的妓女和帮工；手无寸铁的摇荡的瞎眼女人，她和一个好色的百万富翁姘居，成了这个满怀占有欲的吝啬的老色鬼的玩物。在墨西哥占据统治地位的是消费集团，支配他们的是各种公认的权力标志：社会地位、政治影响以及包括住宅、游艇、汽车和人在内的物质财富。

在社会发展中，既是正面又是反面势力的主要代表人物是银行家费德里科·罗夫莱斯。此人也是个暴发户，出身于贫苦的佃农家庭。他意识到，一个人单凭意志是成不了什么气候的。于是，就玩弄各种狡诈、欺骗的手法步步高升。他的行动在某种意义上反映了现代墨西哥讲求实际、注重功利的精神。罗夫莱斯是新建国家的建筑师，他颇以此引为自豪。追求成功是他的精神支柱。为了巩固其金融王国，罗夫莱斯买下了一位漂亮的太太：诺尔玛·拉腊戈蒂。和丈夫一样，诺尔玛也是个野心勃勃的人。她举止轻浮，却能装出一副谈吐高雅的样子。她狂热地“追逐名利”。人们指责她赶浪头，是个暴发户。听到这些抨击，她只是一笑置之。她说：她今天有了这样的社会地位是因为天资过人，有强烈的“生活欲望”。其实，为了从小商人的女儿变成“国家精华”，诺尔玛简直忘了“羞耻”二字。的确，她也算得上飞黄腾达了。有些人很明确自己在追求什么，时机一到就孤注一掷。这种人迟早要受到命运的惩罚。这一点诺尔玛心中有数。她嫁给银行家罗夫莱斯，丈夫的声望是她的保护伞，就连她那些闹得满城风雨的风流韵事也得到庇护。成功固然带

来风险，同时也为人脸上增光。为了达到个人目的，诺尔玛利用罗夫莱斯，罗夫莱斯也利用诺尔玛。罗夫莱斯把手放在胸前，洋洋得意地说："我们的两只手都是不干不净的。"事实正是如此。他说："要是没有我，要是没有费德里科·罗夫莱斯这伙人搞了三十年的建设，那就啥也没有了。要是没有我们，我是说，没有这个小小的权利集团，一切都将在老百姓的传统的懒散中化为乌有。"罗夫莱斯恬不知耻地声称他是既得利益集团的代言人。对他来说，重要的是获得成功。事情办成了，无疑对他十分有利，可以证明他那一套道理。"这里只有一条真理：不使国家繁荣昌盛，我们只能死于饥饿。道路只有一条，要么穷，要么富。想富，就必须加快迈向资本主义的步伐，什么都要服从这个。"这个处方看来有些简单，然而在严峻的现实中还是颇见成效的。

当然，并非人人都赞同罗夫莱斯的观点，事实远非如此。反对者当中，有些人出于好心，但大多数人是心怀忌妒，胡搅蛮缠。可惜，没有任何人能拿出一套办法来。萨玛科纳就是典型的例子。萨玛科纳是个摇摆不定、崇尚空谈、性情古板的知识分子。正如罗夫莱斯所说，萨玛科纳整天谈论墨西哥的"偏离中心现象"，他的光阴都在"高谈阔论"中打发掉了。据萨玛科纳说，墨西哥是个偏离中心——他是在本来的会义上使用这个词的——的国家。乌兰加曾经解释过这个词，他说：墨西哥在顺序排列的世界万物中是个例外，它从世界、也从自身中异化出来，落到任何"理性模式"之外。按照萨玛科纳的论点，由于墨西哥机械地仿效外国文化和外国风俗习惯，已经失去了自我本质。"我们总想追求与我们毫不相干的时髦样式，总想穿上不合体的衣服……。"墨西哥好比是个垃圾堆，从世界各地拥来的东西全都堆在这里。"墨西哥和欧洲是格格不入的，墨西哥

的生活和信仰在本质上跟欧洲完全相反，但却命中注定要接受欧洲的全面渗透，使用欧洲的语言，接受欧洲的生活方式和信仰。”迄今为止墨西哥找到的唯一可行的办法就是闭关自守，或者叫“背向世界”。因为欧洲的影响只是一种破坏性因素，不能给墨西哥增添什么。为了寻求失去的纯洁性，墨西哥执着地探索自身的起源；然而它又把起源和独特性混为一谈。错误恰恰在这里。墨西哥是混血人种组成的国家，这种带根本性的混合不仅表现在人种上，而且表现在精神上。因此，“其独特性就是不纯，就是混杂”。如果墨西哥要给自己下个定义，就不应该向后看，而应该向前看。原因是“与其说我们生来就具有独特性，不如说我们将会获得独特性……。起源也好，独特性也好，都有待于我们去创造。而所谓进步即是找到一种平衡，在我们是什么、我们只能是什么和在不损害我们本来面目的前提下可能成为什么之间找到一种平衡”。然而，萨玛科纳却认为墨西哥前途暗淡。他用诗人的夸张口吻说，比起欧洲集中营的暴行来，墨西哥现实生活中的苦难更加深重，也更加荒唐。“遭到轰炸和在集中营受罪的人们……可以吸取经验教训，使这种事不再发生，对自己的行动做出说明，也对刽子手的行径做出解释……。他们在达豪① 和布亨瓦尔特② 的骇人听闻的经历向人们突出地强调了一条真理：要为自由和人类尊严不受侵犯而斗争。”但是，“对于痛苦的墨西哥来说，就连这类可以说明一些道理的东西也找不到。怎样解释印第安社会遭到破坏呢？怎样解释我们被美国击败呢？怎样解释伊达尔戈③ 和马德罗惨遭杀害呢？又怎样

① 达豪是德国南部的城市。第二次世界大战期间，德国曾在此设立过集中营。
② 布亨瓦尔特是第二次世界大战期间的德国集中营。
③ 伊达尔戈(1753—1811年)，墨西哥独立运动领导人，被称为“墨西哥独立之父”。

解释饥饿、干旱、灾荒、凶杀和暴力呢？难道说这些都是为了什么伟大的理想，人们可以忍受下来吗？难道说这一切都可以用追求某种目标来加以解释吗？”最后，萨玛科纳希图用救世主的思想劝诫人们完成拯救墨西哥的神圣使命。他主张在社会上实行某种基督教人道主义，即每个人都要象耶稣基督那样代他人承担起痛苦和过错，自愿牺牲，为大家赎罪。他把墨西哥比作死而复生，承受刑罚的拉撒路①。萨玛科纳把这些想法胡乱地写在笔记本上，别人也许永远不会看到这本笔记。这种作法表明，在一个非人化的社会中，萨玛科纳采取了孤芳自赏的消极个人主义立场。

萨玛科纳的对立面是伊克斯卡·西恩富戈斯。西恩富戈斯是个带有神话色彩的鲜明的人物形象。他代表的是哥伦布发现美洲前的墨西哥。这个人物玩弄各种法术，下死劲地反对变革。他的“高深莫测的神秘的法力”是“亘古未有的”。伊克斯卡的阴影无所不在，几乎笼罩着书中每一幕场景。他既是“无所不见的眼睛”，又是推动情节发展的动力。伊克斯卡代表着每个人物的心底的声音。他可以随意出入任何地方，不管是“堂皇的官场、富家的门庭，还是豪门大户”。他自称是“某个银行家的智囊”，又说自己是个“花花公子，或者只是个毒品贩子”。我们说不准他是谁，可是知道他在替谁说话。任何事情都逃不过他那双眼睛，他能洞察人们的心灵，猜透人们的隐私，能看穿任何人。他敦促人们“深入到自己的内心深处”找出自己的庐山真面目。他的战斗呼声是：“你就是你，周围的环境全部属于你。”他是四处游荡的幽灵，是加速书中各色人物走向毁灭的神明。

---

① 拉撒路病逝安葬后，耶稣使其复活。后在法国马赛传教，被当地人杀死。见《新约·约翰福音》。

他认为，自从人们把初生的墨西哥、尚未割断脐带的墨西哥、代表“原始意志”的墨西哥忘诸脑后起，墨西哥的厄运就无可挽回了。萨玛科纳关于个人责任的说教是毫无意义的；要想实现这种主张，“必须有人肯普救众生、代人受过，等等”；而“在成堆的白骨、青石和积怨中”，这种人格是根本不存在的。在墨西哥只有“空气、鲜血、太阳和芸芸众生……，而没有人”。伊克斯卡眼里的世界是一个人人服从传统、人人服从集体、非人化的世界。富恩特斯说，“你就是你”这句话一直在受他（指伊克斯卡）蒙骗的人们的耳际回响着；其实这句话不过是“精神骗局”。他们听到的就是自己的心声，而这种念头不免要把他们引向灾难。“墨西哥老是保持一个样子，不会进化”，因此逝去的英雄和以往的历史（实际上历史“仍然充斥在现实生活中，仍在改变着一切”）必然要拉它倒退回去。所谓现代的墨西哥只是一座海市蜃楼、一副纯粹的假面具和堂皇的门面，隐藏在里面的是一个四分五裂、不讲人道的国家，在这样的国家里，“你和我从来没有一起跪下来领取同一份供品，而是你争我夺、互相撕扯，直到每个人孤独地告别人间”。和伊克斯卡一起玩弄巫术的特奥杜拉寡妇说，“我们正在走近大河的分界”。水流开始逆河而上，将要席卷一切。“天亮的时候，我们呆的地方将变成沙漠，除了我们的肉体和灵魂外将一无所有。”小说的情节就是这样发展的，天灾人祸接踵而至，每个人物都陷于破产或离开人世。例如，伊克斯卡经过千变万化，最后消失在一条无名街道的飘渺的大气中，消散在“广阔的不知名的”城市中。这预示着最后灾祸的来临，假面具一一揭去，每个人都赤裸裸地露出“原始的、唯一的真面目”。

竭尽全力探索墨西哥的“真面目”是《最明净的地区》一书的主题。书中人物表述的不同观点只是围绕这一主题进行争辩

的各种对立面。小说的情节在相互对立的甲方和乙方之间展开，重点放在双方的争论上，而不在于戏剧性的情节上。作者把“人物之间象征性的赌博”放在最突出的位置。在回顾这本小说时，富恩特斯说：“这一点写得太直露了。”《最明净的地区》的缺点是论战过多，甚至有些啰里啰嗦。作者在书中表露了“墨西哥主义者”的强烈的担心，观点相当陈旧。

富恩特斯本人也有这种看法。当然，他也指出，应该从产生这部小说的历史背景来看这个问题。当时墨西哥处在重要的十字路口，“不仅对我本人，而且对整个墨西哥文学界来说”，都是一个十分特殊的时期。

富恩特斯说，革命前，在波菲利奥·迪亚斯时期，墨西哥文坛上存在过“荒唐地模仿”外国文艺形式的倾向，“完全抹杀了墨西哥的历史”。一九一〇年革命纠正了这种偏差。接着爆发了一场认识自己的民众运动，……一九一〇年革命使人们看到本民族的文化韵味浓厚，有声有色，形式多样。这些特点似乎在绘画——壁画——领域里表现的最为突出。在卡洛斯·查维斯[1]和雷武埃尔塔斯[2]的音乐里也很突出。在小说领域同样如此，例如阿苏埃拉和古斯曼等人的作品。认识自己的阶段一过去，必然进入再认识阶段，就是说要剔除在前一阶段中广为流传然而已经僵死的东西。为此就要进行选择。这个选择阶段、这个带象征意义的合理还原阶段，就是五十年代由奥克塔维奥·帕斯、海培里昂·德·瑟阿、波蒂利亚、比约罗等人围绕着“墨西哥的”开展的一场运动。所谓“墨西哥的”本身只是一个抽象的概念，因为并不存在什么“墨西哥的”，存在的只是“墨西

① 卡洛斯·查维斯(1899—)，墨西哥作曲家。
② 希尔维斯特雷·雷武埃尔塔斯(1899—1940年)，墨西哥作曲家。

哥人”。这就是第二阶段。一方面，整个革命文艺总在重复着老一套的东西，陷于僵化，显得滑稽可笑。西盖罗斯和里维拉的模仿者最后搞出了一套“流行艺术”，不折不扣的一九一〇年革命的“流行艺术”。另一方面，探讨“墨西哥的”运动流于空谈，完全停留在一般化，而不去研究墨西哥人的活生生的特点。战线拉得太长。“我认为，当时在墨西哥流行着一种理论上的绝对主义。用一九六五年的眼光来看，这种理论相当陈腐；但是在五十年代这本小说问世的时候，这种理论还是颇为时兴的。当时，在意识形态领域存在着截然不同的观点。一种在政治上以拉萨罗·卡德纳斯① 政府为代表，这个政府可能成为人民的政府，可能成为以民众参政为基础、在政府各种活动中以马克思主义为指导思想的墨西哥式的社会主义制度。另一种是米格尔·阿莱曼② 的政治观点，代表一九四六年的反革命派，信奉汉密尔顿主义，即主张首先把财富积聚在上层、集中在上层，然后再向下分散。当时，在政治上和经济上，只有这么两种选择。”

从一定意义来说，《最明净的地区》是当时各种互相矛盾的意见的论坛。不过只是展开一场论战，而不是最后作结论。萨玛科纳就是个典型，他犹犹豫豫，又悲天悯人，这种态度既发人深思，又引人讪笑。

富恩特斯说：狡猾的萨玛科纳是许多墨西哥知识分子的“复影”或“叠印”。“因为在研究‘墨西哥的’运动中，可以看到这种救世的态度……。我认为《最明净的地区》在很大程度上有意

① 卡德纳斯(1895—1970)，1934年当选为墨西哥总统。卡德纳斯政府是左翼的资产阶级政府，实行较为激进的资产阶级改革纲领。卡德纳斯政府在1940年届满。

② 米格尔·阿莱曼在1946—1952年任墨西哥总统。他所领导的政府为资产阶级和美国资本家的势力所控制。

地(当然并非说我同意这种观点)反映出当时人们的一种愿望，即把什么是'墨西哥的'确定下来、总结出来、提炼出来；这部小说反映了人们对墨西哥民族、对墨西哥的土地和历史的极其强烈的关心。同时，我还希望这部小说能成为一部评论一九一〇年革命的小说。墨西哥革命究竟如何，当时已经有条件作出评判；而在此之前，那些和潘乔·比利亚一起度过戎马生涯的记实小说家们不可能做到这一点。"所以，《最明净的地区》——这部小说在墨西哥文学史上掀开新的一章——被称为"另一部谈论墨西哥革命的小说"。这部小说对一九一〇年革命作了清理、小结和初步概括。富恩特斯说："只有时过境迁，才能写出这部小说。夏多布里昂并没有写出关于法国革命的小说，而在四五十年后巴尔扎克和司汤达才写得出来。"

在《最明净的地区》中，对事实的记述和壁画式的描写交织在一起，有时显得不大谐调。作者过多使用了"蒙太奇"手法，很多地方上下脱节。这种技巧用得太多、太滥。这是一部照像式的小说，作者手法明快，技巧娴熟。对人物的刻画采用了粗线条的笔法，小说更象一幅招贴画。论辩部分比较牵强，情节发展比较杂乱。讲话冗长，独白没完没了，人物老是在进行自我分析，一而再、再而三地板起面孔询问：他们是谁？到哪儿去？什么是墨西哥？等等，等等。书中有许多含有讽刺意味的故事情节。但是，作者玩了一些噱头，让人物插科打诨，有的地方写法呆板（譬如人物中了邪似地吸烟，把烟屁股丢得到处都是）。这样一来，讽刺意味反而显不出来了。人物和人物之间冲突不是通过行动来表现，而是单纯依靠对话。作者的确刻画了一些令人着迷的形象，只是失之不够真实，例如伊克斯卡·西恩富戈斯。书中描写的社会动乱似乎也并非必不可免，因而失去真实性。不过，说到底，这部小说基本上还是立得住的。

作者文笔犀利、遒劲，曲折有致。书中有关费德里科·罗夫莱斯生活场面的一些描写确实令人难以忘怀。在所有人物中，作者对此人化费的笔墨最少，而刻画得最为准确。再如，罗夫莱斯的妻子诺尔玛。这是一个盛气凌人的任性女子。作者写她傲慢地向社会和各种繁文缛礼挑战、毫无羞耻地投身到最后热恋，简直到了出神入化的地步。还有一个类似的场面是写伊克斯卡·西恩富戈斯的死亡和变形。富恩特斯不但文笔优美，而且熟悉民间语言。他用洒脱诙谐的笔调再现了街头巷尾的生活情景。作者敢于进行露骨的描写，在《最明净的地区》里不乏大段优美文辞。譬如有一段对妓女生殖器官的精彩描绘，节奏明快，颇有文彩，堪与梅尔维尔① 对白鲸的白色的赞颂相媲美。

富恩特斯对美国小说的某些新奇古怪的技巧能够运用自如，得以创作出这样一部通体和谐园浑的小说。这一点确是令人叹为观止。在《最明净的地区》中，一眼可以看出大量外来影响，尤其是多斯·帕索斯② 的影响，譬如他的“无所不见的眼睛”、“闪回”的手法、剪报的技巧、风格和时间的对位以及运用民间语言。

富恩特斯承认《最明净的地区》有受到外来影响的一面。但他认为这是不可避免的；从拉丁美洲小说家的观点来看也是完全合理的。也许是拉美小说家在文化上有自卑感吧，他们在借鉴外国文学时显得毫无顾忌。说来也很奇怪，这种对外来事物的狂热崇拜恰好是因为墨西哥处于与世隔绝的状态。凡属“自成中心”的文学往往不直接模仿别人；用他们那种语言写出来的东西也就等于用其他语言写出来了。这种观念使其文学具有普遍

---

① 梅尔维尔(1819—1891年)，美国小说家、诗人。其最重要的作品《白鲸》出版于1851年。作者以白鲸的白色象征天真无邪和恐怖。

② 多斯·帕索斯(1896～1970年)，美国小说家。

意义。而“不能自成中心”的文学则往往步人后尘。我国的文学作品只是在最近才大量地被译成其他语言，才获得普遍意义。正因为如此我们的作家还很少意识到他们对一般文化所负有的责任。他们只考虑对本国的传统文化有所贡献，而没有想到对世界文化有所贡献。只想拿进来，没想到拿出去；不大想搞什么创新，只想表明别人做到的他们也能做到而已。在富恩特斯身上可以明显地看到这种创作态度的痕迹。最近，在为纽约一家报纸撰写的文章中，富恩特斯写道：“逝去的时光象黑天使似地依然翱翔在拉美生活各个领域的上空。”他强调指出，拉丁美洲正在经历一个“狂热急切的发展过程”，必须跳跃式地赶过欧洲和美国稳步度过的几个阶段。匆忙赶路的人只好踏着旅伴的脚印前进。所以，在《最明净的地区》中我们可以看到桑切斯的后裔听命于乔伊斯门徒的摆布。可以毫不夸大地说，这部作品使用了——有些地方只是模仿了——一九二〇年到一九四〇年间美国文学高潮时期的大部分文学表现形式，甚至可以把这部作品称为模拟之作。

多斯·帕索斯、福克纳以及D·H·劳伦斯是富恩特斯特别提到的三位作家。他解释说：“我曾经作过时间的游戏，对这三位作家观察时间的方式很感兴趣。我除了把每位作家的第一本书视为楷模外，还大量阅读了多斯·帕索斯的作品，希望从中找到一种方法，以便在墨西哥小说中也写出僵死的时间。在多斯·帕索斯的作品中一切都是过去。即使他用现在时描写一件事情，我们也知道这是过去的事。在福克纳的作品中一切又总是在进行当中，就连遥远的过去也是现在。在D·H·劳伦斯的作品中，口吻都是预言式的，一切都是即将发生。他总是抓住将来，使用大量的将来时。我非常自觉地接受以下这三方面的影响，在《最明净的地区》中，有意把三种时间叠盖起来，组织起

来，使之互相对立，又互相混杂。”

富恩特斯认为，多斯·帕索斯对整个拉丁美洲文学——我们还可以补充一句，对整个无产阶级文学，包括其题材和技巧给予了特殊的影响。富恩特斯说：“在我看来，这中间的道理是显而易见的。拉丁美洲文化至少落后四、五十年，文学形式的传入也很迟缓。拉丁美洲本身具有落后性，经常处于后进状态。目前，我们终于找到了非常适于表现拉丁美洲生活本身的文学形式，就是约翰·多斯·帕索斯四十年前采用的文学形式。”

虽说《最明净的地区》是一部模拟之作，然而由于作者的天赋，这本小说仍有独到之处。富恩特斯承认书中有些失误，甚至是“严重的”失误。说到底，这本书还是有自己的特色的。富恩特斯说：“小说描写的是一座缺乏统一性、充满强烈对比和对照的城市。”这一题材决定了其风格的多样性。“经过认真的思考，我自然而然地找到了适于表现这一题材的形式，从而完成了这本壁画式的小说。”

富恩特斯的第二部小说是《善良心肠》（1959）。这部小说无论在格调上还是在手法上都与《最明净的地区》截然不同。这部小说揭开了新的一页，被人们认作是未来大厦的基石。与《最明净的地区》相反，，《善良心肠》这本小说结构严谨，文字洗练，描写细腻，独具匠心。故事发生在殖民中心瓜那华托①，而不是在墨西哥城。富恩特斯将这个地方描写成地方保守主义的缩影。独立运动发祥于此，而当地的贵族——包括凶恶残暴的守旧派、在墨西哥最受人推崇的耶稣会大学的创始人、目空一切的西班牙陈规陋习的卫道士——却自诩为“共和国的精神顶峰”。其实他们不过是假仁假义和蒙昧主义的化身。

---

① 瓜那华托是墨西哥中部城市，位于墨西哥城西北。

《善良心肠》的主角、青年海梅·塞瓦约斯是当地贵族的后裔，出生在一个煊赫的富商家庭。在关键的青年时代，他开始正视社会现实，开始追求性爱。我们大家都很熟悉加西亚·洛尔卡① 着力开掘的西班牙的古老题材，即把宗教热忱描写为性本能的沉澱或升华。家庭的虚伪和人间不平使海梅的身体倍受摧残，心灵遭到巨大创伤。他奋起反抗，原来的信仰进入全面危机。海梅抛弃了宗教仪式中的假慈悲，而从自身中寻找基督教义的真谛。和《最明净的地区》中的萨玛科纳一样，他深深感到自己命中注定只能偷偷地吃苦受罪，承受人类一切过失和罪孽的重担。在他年轻的苦闷的心灵深处，感到只有参加社会行动，才能肯定个人的价值。

海梅从对童年的一件往事的清晰的回忆中第一次隐隐约约地看到拯救自身的道路。有一回，他把一个逃犯隐藏在自家的客仓里，(这个情节使人想起狄更斯的同类作品)。此人打算组织合作社，结果受到官方追缉。从逃犯满脸正气上，海梅看到英雄主义和献身精神。最后，海梅未能帮助他逃脱被捕入狱的厄运，为此一直感到内疚。海梅的朋友罗伦索是美斯蒂索人，是个热血青年。他在墨西哥首都当了一名律师，一心一意地为工人的事业服务。通过和罗伦索的促膝谈心，海梅的怀疑情绪日益增长。此外，海梅对母亲阿黛莉娜的悲惨遭遇也颇为震惊和愤懑。阿黛莉娜出身微贱，塞瓦约斯一家人瞧不起她。海梅出生不久，她被逐出家门，沦为娼妓。对此海梅的父亲罗多尔福负有责任。罗多尔福为人懦弱，实际上也是社会环境的牺牲品。罪魁祸首是海梅的姑妈阿松森（性情忧郁的女教徒）和姑父霍尔赫·巴尔卡塞尔(正统的道学先生)。海梅在姑父家长大成人，

① 加西亚·洛尔卡(1898～1936年)，西班牙诗人、戏剧家。

对长辈的装腔作势和虚文浮礼感到十分压抑。

牺牲者的苦难遭遇终于促使海梅起而抗争，可是“背起十字架”又谈何容易。白发苍苍的巴尔卡塞尔成天端着架子，摆出一副道貌岸然的样子，无时无刻不在窥伺着海梅的行动。这个恶霸式的人物用道德说教和骇人的惩罚压制着全家人。灰心丧志的阿松森也对海梅进行迫害。她是孤独的化身。这种孤独的人生来不敢讲真话，害怕惹恼别人，一辈子默不作声地受折磨。她丈夫身患不育之症，她没有生过孩子，因此疯狂地要控制养子海梅，要占有他。罗多尔福是唯一能够保护海梅的人，但他不过是巴尔卡塞尔家的穷亲戚，一个毫无用处的可怜虫。他奴颜婢膝地在巴尔卡塞尔夫妻老店的柜台后面充当一名卖呢绒的小伙计。无论罗多尔福还是巴尔卡塞尔和阿松森都是被压扁了的人物。为了保持所谓“善良心肠”，他们都成为社会的畸形儿。

海梅拚死拚活地抵挡环境的压力，然而却被逼得步步后退。光有认清问题的愿望是远远不够的。临到考验的关键时刻，海梅失败了。情节是这样：有一次，全家正在吃饭，罗多尔福强撑起身体，以出人意料的勇气提高声音说了一句为自己赎罪的话。他对家人说：“我们本来可以成为什么人，现在我们又成了什么人，这……是多么不同啊！”回答这句震撼人心的话语的是一片难堪的沉默。一下子牌摊开了。在这个紧要关头，罗多尔福征服了海梅的心。他等着海梅有所表示。好机会来了，海梅却一语不发，宁肯错过时机，让一切都恢复正常。过了不久，罗多尔福撒手而去。他一直期待着儿子讲一句谅解的话，但海梅没有答理他。巴尔卡塞尔家的忏悔神父对海梅说：“你爸爸不是要多活一会儿，他是想听你说几句爱他的话。听不到这样的话，他死不瞑目啊。可你什么也没说，连个象征性的表情也没

有。你让他在痛苦和绝望中离开人间。你真是个胆小鬼……。”海梅低下了头。他心里明白，自己太软弱了，根本谈不上进行什么斗争。不久，他被迫离开了罗伦索——他最忠实的朋友，也是全家一直反对的人。最后，经过这次失败，海梅陷入绝望的境地。他躲进阁楼，“把沉甸甸的脑袋抵住绿色的板墙，暗暗祷告，只求自己成为和大家一样的人。他祈求的是另一个上帝，一个与他青年时代信仰的上帝完全不同的新上帝。祈求上帝把他从对爱的狂热追求中、从傲慢中、从牺牲和罪过中解救出来”。他曾经对罗伦索表白说：“我没有胆量。我不想象现在这样，可我办不到。我没能成为一个好人。我不能孤零零地一个人去承受失败的重担，我受不了。我得找个依靠，能依靠的也就是姑父、姑母。我只能照他们的安排去生活，只能象先辈那样生活，只能听天由命。”富恩斯特说，海梅的自暴自弃和屈膝投降“是诚实的行为。甚至可以说是他在整部小说中唯一一个诚实的行为。只有这一次，海梅对自己采取了老老实实的态度。只有这一次，他承认了真理”。

富恩特斯的《善良心肠》有哪些成就呢？作者提出了一种道德精神，并通过精心安排的戏剧性情节和故事的必然结局细致入微地展现了这种精神。小说文笔优美，干净利落，只有个别地方失之雕琢。富恩特斯说：这本书很简洁，用笔俭省，“我是有意这样做的，费了很大力气。理由嘛，十分明显。读者读完《新人》四部曲（《善良心肠》是第一部），就能明白这一点。我得为四部曲的主题和风格打下这样一个基础。在描写瓜那华托时，我采用了典型的十九世纪的风格，即佩雷斯·加尔多斯① 和巴尔扎克式的风格。下一步我打算离开瓜那华托，把人物带进墨

---

① 佩雷斯加尔多斯（1843～1920年），西班牙著名的现实主义小说家。

西哥城，同时在小说的节奏上来个变化，在风格上也来个变化。就是说，在后三部曲中摒弃上面这种风格。作为基础的这种风格在整个小说中只是起到一种多多少少带有讽刺意味的作用”。为了突出《善良心肠》这个基调，作者采用了含而不露、恬静博雅的格调。这种格调对小说的感情色彩固然有所限制，但却使小说能独立成篇。富恩特斯惯常涉及的主题，用他自己的话来说，就是“个人对发展中的社会应负的责任”。为了阐明这一古老的主题——特别是个人愿望与宗族、家族利益之间的冲突——，最理想的格调也是就是接近于绝对差异和绝对客观的格调。

然而，在《善良心肠》这部小说里，富恩特斯恰恰没有保持住这种格调。作者所谓的“纯客观”只是表面现象。实际上，富恩斯特在该书的每一页里都有意地讲一讲海梅没有明白说出的观点。这既破坏了情节的完整性，又令读者感到厌烦，读了这本书，我们有一种感觉，似乎海梅的结局早已命定，他不但不想抗争，而且显得心甘情愿。这种写法好比是赌钱的时候事先在纸牌上做了记号。其实，富恩斯特本人对他打算证明的观点是笃信不疑的。他急于证明这种观点，几乎要自己站出来向读者说教了。对人物的刻画流于一般，作者的爱憎失之绝对化；结尾太简单，毫不出人意料；作品的倾向性也过于直露。作者重犯了《最明净的地区》的毛病，虽然没有喋喋不休的讲话，问题的解决还是靠人物对话。说到底，《善良心肠》是一本喻世小说，是用具有一定寓意的故事和道理劝戒世人的小说。小说的结尾是最大的败笔。看来作者似乎贪图省事。海梅屈膝投降并不符合生活的真实，只是一种说教，仅仅具有某种象征意义。作者通过人物之口把本来应该留给读者领会的东西表露无遗。富恩特斯笑了笑，说：“写得真糟糕。”他打算在下一版弥补这一

缺欠。

尽管如此，《善良心肠》还是赢得了读者的好评，这要归功于小说人物形象的力量。随着情节的展开，人物形象逐渐印入读者的脑海。我们先来看看作者对彻夜失眠的阿松森起床后的一段描写。她站在镜子跟前，端详着干瘪的胸部和凹陷的肚皮，傲然地直了直腰，把睡衣纽扣一直扣到脖子底下。然后神气十足地走出房间，开始了一天的生活。关于道貌岸然的巴尔卡塞尔在妓院里喝得醉醺醺，被人当场抓住那段描写也很精彩。再看看作者对海梅的两段描写。一段是在教堂里。海梅跪在地上，在胸前画了个十字，撩起基督像衣服的下摆，看了看基督的身体，狂吻着“钉在十字架上交叉的双脚”，希冀神灵给予启示，让他永远成为超群出众的人。另一段写海梅成了隐士以后。只见他面色死灰，身穿粗呢衣服，用带刺的树枝抽打自己，直打得浑身上下疼痛难忍。猛地精神一振，象虐待狂发作似地奔上街头，看见一只猫跑过来，立刻用块石头砸过去。

富恩特斯的第三部小说《阿尔特米奥·克鲁斯之死》（1962年）是一部雄心勃勃的小说，反映了更加广阔的生活领域。这部小说是富恩特斯一九六〇年侨居古巴时期开始创作的，很可能是着眼于古巴革命。作者对古巴革命抱有强烈的同情。这并不等于说《阿尔特米奥·克鲁斯之死》是一部政治小说，作者也不想使它成为一部政治小说。《阿尔特米奥·克鲁斯之死》也不是一部论战性小说。但是，小说的确反映了——有的地方十分明确地反映了——新一代“最富倾向性的”作家的社会政治哲学。和《最明净的地区》一样，这部小说也是全景式的。只是小说描写的是思想全景。作者把摄像机的镜头转向人物的内心世界，对准主角的心灵，让主角躺在灵床上回顾自己的一生经历，从广义来说也是回顾墨西哥的现代历史。

阿尔特米奥在人世间度过几十个春秋，影响遍及全国。他的历史也就是墨西哥革命的历史。阿尔特米奥和墨西哥革命共生共长，共兴共衰。革命初期，在那些急风暴雨、奋不顾身的日子里，他率领起义队伍南征北战。亲眼看到革命象大河似地漫延开来，到了河滩地逐渐衰落，以至消逝。和《最明净的地区》里的罗夫莱斯一样，阿尔特米奥在韶华时期也曾经历过恋爱生活，赤胆忠心，勇敢无畏。后来他把这些抛在脑后，换取了一份空虚的物质财富，自己也变得寡廉鲜耻，心灰意懒。阿尔特米奥失去的正是墨西哥失去的东西。作者在书中使用了贴切的平行和对应手法。阿尔特米奥青年时代的爱情生活（每当回忆起这段生活，他就受到精神的折磨）和革命蒸蒸日上时期相吻合。为了追求舒适安逸的生活，阿尔特米奥和一个他并不喜欢的女人结了婚；这件事和革命一旦制度化就停滞不前是一致的。到了中年，阿尔特米奥有了一位知疼着热的情人，他本来可以重新振作精神，可是他退出了战斗。此后，他的儿子罗伦索投身于峰火连天的西班牙内战。革命理想再一次在阿尔特米奥的心头引起短暂的激荡。这和卡德纳斯担任墨西哥总统的时期相吻合。但是，这最后一丝幻想很快破灭了。罗伦索战死在西班牙，阿尔特米奥也垮下去了。是生活本身把他引到这步田地。待到风烛残年，阿尔特米奥只能吞咽自己亲手栽种的苦果。他继续积累财富，继续毒害自己，在毒害周围的人。他等待着死神的降临，墨西哥的历史也将就此结束它的一章。

《阿尔特米奥·克鲁斯之死》形象地描绘了道德的解体，这本小说曾经风靡一时。小说情节紧凑、集中，很有吸引力。这是一部精心之作。富恩特斯以浓墨酣笔刻画了中心人物的复杂性格，人质个性鲜明，栩栩如生，而不流于漫画化。阿尔特米

奥是墨西哥“考迪罗”① 的典型。作者说：“我们一般爱把人物分为白脸和黑脸。在墨西哥，这种人物很容易归入黑脸一类。但是，我的意图——尤其是在创作这部小说时逐渐形成的意图——是不要写成这个样子。阿尔特米奥·克鲁斯是英雄，又是反英雄。”

作为小说家，富恩特斯在《阿尔特米奥·克鲁斯之死》这部作品中显得更加成熟。这表现在他善于细腻地展开情节，准确地塑造人物。在冒险生涯中，阿尔特米奥逐渐发生变化。当然他不能摆脱生活经历的限制。在此前提下，他的性格不断深化。最后他不行了，但读者对他的认识比开始的时候更清楚了，阿尔特米奥作为一个人的形象更加完整了。他有理智，明白事理……。阿尔特米奥不是自然主义文学中拿刀动杖，到处横冲直撞的丘八。他的性格是多方面的。他残酷无情，又和蔼可亲；狡猾奸诈，又天真无邪；卑鄙无耻，又令人敬佩，生性固执、寡言少语，又令人可怜。他匆匆度过一生，在临终前向世人清偿孽债时又变得那么善于思考。他设下骗局，心里又惴惴不安。阿尔特米奥是个真实的形象，因此他的经历是可信的，能够引起读者的共鸣。此外，和《最明净的地区》中的胡思乱想、胆大妄为的诺尔玛一样，他活着是因为他喜爱生活，生活使他得到解脱，生活又给他带来困难。阿尔特米奥是罪恶舞台上的罪犯，当他终于成为悲剧的主角时，才变得通达人情。

《阿尔特米奥·克鲁斯之死》重现了值得怀念的革命运动的场面，作者文笔刚健犀利，颇有文彩。小说富有节奏感，戏剧性强，大大超过了他前一部作品。小说内容丰富，又不失之冗长。从写作技巧来说，有些只是单纯的修饰润色，或许没给读者留下

---

① 考迪罗原文为“首领”，后引申为拉丁美洲各国的独裁者或党魁。

深刻的印象。和《最明净的地区》一样，富恩特斯还是喜欢玩弄时间游戏。为了把不同的时间交叉在一起，作者使用了内心独白（用现在时）、闪回（用倒叙时态）和不大常见的“将来化”（姑且用这么个词吧）。所谓“将来化”是用来表示人物心灵的声音，主人公在内心中用“你”来称呼自己，这种用法在语法上很勉强，同时使情节进展拖沓，这些写作方法在《最明净的地区》里虽然造成某些不连贯，但还显得自然；而在《阿尔特米奥·克鲁斯之死》中却相当呆板。小说中最能显露富恩特斯的才华的还是“直接”叙述部分。最精彩的场面全是使用白描手法，其他部分显得有点做作。贪图方便是写作的大敌。《阿尔特米奥·克鲁斯之死》有很多篇幅内容丰富，用意精微，可惜斧凿痕迹太深，显得矫揉造作。

对一九六二年发表的短篇小说《奥拉》可以从另一角度提出批评。这篇神秘小说并不怎么神秘，主题是探讨人的自我本质。当然，故事总是发生在一座蛛网密布的古旧宅院里。这里住着一位奇怪的老妇人和她的替身，一个名叫奥拉的姑娘。老妇人可以随意变化成奥拉，重温年轻时的美梦。这里寄居着一个年轻的读书人，为老妇人工作。他爱上了迷人的奥拉（当时奥拉姑娘正在盼着她那位身为游侠的情郎归来），结果掉进圈套。不久，年轻人发现这个女人原来是个巫婆，这才醒悟过来，心里十分懊恼。

《奥拉》的主题来自朱尔·米什莱① 的一句话。这句话是“男人打猎、战斗；女人胡思乱想，想入非非，弄神弄鬼……”。《奥拉》只是表现了这一文学命题中的“恐怖主义”思想。年老色衰的奥拉虽然施尽魔法，却根本迷惑不了读者。这篇小说的毛病出在

---

① 朱尔·米什莱（1798～1874年），法国史学家。

结构上。要想取得水落石出的效果，首先必须制造出扑朔迷离的气氛。可是，从一开头读者就看穿了小说的全部用意。故事分两层展开，第二层从属于第一层。作者追求情节的离奇曲折，把《奥拉》写成一篇鬼的故事。这种写法既无悬念又缺幻想，恰恰是作者失败之处。就连富恩斯特的写作风格在《奥拉》里也大为减色，显得轻浮，甚至庸俗。书中的安排也过分巧合。但是，富恩特斯对《奥拉》特别偏爱，最近在意大利把《奥拉》搬上银幕。正如上面指出的，作者这样做是因为《奥拉》集中全部炮火向人的自我本质这一主题发起正面攻击。人的自我本质是富恩特斯在其全部作品中始终关注的问题，也是墨西哥人特别关注的问题。在《阿尔特米奥·克鲁斯之死》中，作者精心安排了这个主题。在《最明净的地区》中，把它提到全国人民关心的高度。在《奥拉》里则把这个问题和盘托出。作者在叙述中运用了心理学，力图打破读者的自我本质，使读者和作品的主要人物合为一体。《奥拉》使用的是第二人称，既是演员又是观众，既是主人公又是读者，其自我本质是含糊不清的，尽管这篇作品远离“社会”现实，但仍然反映了对人的本质的一种看法，或者说曲折地反映了这种看法。富恩特斯说，说来说去，“每篇小说背后都站着一个精灵”。站在《奥拉》背后的精灵就是那个“具有神秘的认识能力的女人，她无所不知，无所不晓，洞察天地间一切事物”。和她在肉体上的接触是了解世界奥秘的一种永远有效的方法。

在《盲人说唱集》(1964年)里，作者为我们提出了另一种达到“神秘的认识”王国的方法。《盲人说唱集》是本短篇小说集，收有富恩特斯几篇最优秀的作品。在拉丁美洲精通严格的短篇小说创作规律的作家屈指可数，富恩特斯就是其中一个。是不是因为他对美国文学（在美国文学中短篇小说十分兴旺）有特殊的爱好呢？富恩特斯兴致勃勃地说：“我非常喜欢这种文学形

式。我喜爱短篇小说结构，这种结构很园浑，很完整。”此外，短篇小说是表现思想火花的理想的形式，富恩特斯对此很有兴趣。短篇小说是机智灵巧的艺术形式。富恩特斯对这种形式能够运用自如，超过任何人，仿佛这种艺术形式是是他首创似的。

选集的书名来自一种古老的信仰。据说，盲人能掐会算，能“看穿”人们心底的隐私，发现人们暗中犯下的罪行。人们历来把古代盲诗人和代天传言的瞽目先生奉若神明。在西班牙，自古以来就有一些街头卖唱的盲人。他们在集市上演唱悲剧故事。卖唱者请人把故事情节画在几块木板上，装在框架里。再找一个小孩儿帮忙，用根小木棍儿指点木板上的图画。这类故事大都是鲜血淋淋、荒诞不经、阴森可怖。

《眉人说唱集》讽刺了弄虚作假、装腔作势、举止轻浮、崇尚时髦以及墨西哥、社会上种种矫揉造作的怪现象。在这本书里，富恩特斯为读者打开了我国文学中一幅色彩斑驳的大画卷。先辈的骸骨四处游荡，器皿蒙上一层铜绿，肮脏的衣服在太阳下暴晒。我们先来看看《两个埃莱娜》里的那位对绘画感到厌烦的“艺术大师”埃莱娜。看完《尤勒和基姆》这部电影，埃莱娜自称是解放的女人，是“三人家庭”的信徒。她以为这样一来，生活的空缺可以完全得到“补足”。万万没有料到她丈夫已经捷足先登，没等她搞成“三角关系”，就跟她母亲鬼混上了。《纯洁的心灵》讲的是兄妹乱伦的故事。胡安·路易斯兄妹暗中勾结，策划了一场神秘的精神谋杀案，使克拉拉怀孕流产以至自杀，从而暴露了大男子主义的丑恶。《捉海蛇》对詹姆斯擅长描写的处女受骗的题材翻了个新花样。一个面容憔悴的老处女在墨西哥开了一家礼品商店，攒下几个钱。有一次，她战战兢兢地搭乘一艘英国客轮外出度假，在船上受到一个神态

潇洒的美男子的勾引。对方装扮成美国首善之城费城的富家子弟，实际上是个搞同性恋的骗子。在《玩偶皇后》中，叙述者不忘旧情，寻找分手多年的童年女友。他没有找到这位姑娘，只在一幢大门紧闭的房子里看到了姑娘的塑像。原来，姑娘的父母都是亡灵崇拜者，他们看到姑娘身体瘫痪，就把她藏起来，照她过去的漂亮面容塑了一尊蜡像，供奉在屋子里。《古老的道德》描写了一个天真无邪的小孩儿被腐蚀的故事。阿尔贝托和祖父住在一起。祖父是个老色鬼，和女管家经常动手动脚，动不动就辱骂大街上过往的神父。阿尔贝托的几位姨妈征得司法当局的许可，把他送到一个环境稍好一些的地方去。可是，收养孩子的那户人家比他祖父家里更糟糕。没过多久，孩子就被糟踏了。《生活的代价》讲的是一个出租汽车司机在小巷里被人刺死的故事。《他要碰运气》描写了一位时髦的画家。他常和文人雅士们一起欢聚，而在情场上却显得十分无能或缺乏兴致。作者引用雷蒙·拉狄盖的一句名言（在新版里，作者在卷首引用了《真爱诗集》① 中的一段话）点明本书的主旨，规定本书的情节。我们可以得出这样的结论：墨西哥又古老又年轻。在墨西哥朝现代化迈进中已经露出了衰败的迹象。在日常生活中依然看得见旧的生活方式的触角，墨西哥还被束缚在过去的生活中。新的墨西哥在离奇古怪的环境中得到繁荣。她没有挣脱旧日的枷锁，又开始了危险的生涯。

富恩特斯说，自从《最明净的地区》发表以来，时代发生了变化。从前那种非此即彼的选择，如今已经不那么单纯了。

“究竟是怎么回事呢？世界本身改变了前进的速度，许多意

---

① 《真爱诗集》是西班牙诗人胡安·鲁伊斯（1283?～1350年?）留下的唯一一本诗集，是西班牙十四世纪诗歌的珍品。书中引用的诗句是：和受苦受难的人一起，和盲人、穷汉、懦夫一起，我们只能两手空空。”

识形态的分歧愈来愈模糊。新资本主义现象全面涌现出来，东方的国家形态和西方的资本主义形态愈来愈融为一体。墨西哥的执政者当中有一批十分机敏、十分精明的人物，他们敏锐地感觉到在墨西哥开始出现的新资本主义动向。墨西哥这个国家正处在惠特曼称之为‘起飞’的阶段。墨西哥政府，特别是现任迪亚斯·奥尔达斯政府开始把一系列新资本主义的理论和实践运用到墨西哥生活中来。这样，国家的前景完全改变了。在文化方面，出现了反对沙文主义、反对过分关心‘墨西哥的’这样一股强大的潮流。具体的情况是，经过上述几个阶段，社会精华、知识界、青年人和学生们对墨西哥的问题已经非常清楚了，他们再也不会站在镜子前面问一声：墨西哥人是什么意思？以何塞·路易斯·奎瓦斯为首的（姑且这么说吧）文艺运动的全体成员、新作家和新电影工作者们普遍认为‘什么是墨西哥人’是个不言自明的问题。问题在于‘什么是人’对不对？因此，他们正在创作的文艺作品反映了这个新的‘人’的概念，反映这个新提出的模糊不清的问题。”

新文艺还反映出墨西哥文艺家日益孤立的处境。富恩特斯说，产生这种现象的原因，“我以为是相当清楚的。从传统来看，自独立之日起在拉丁美洲就出现了萨米恩托指出的明确的分界线，萨米恩托甚至给他的一部著作安上这样一个标题，《文明与野蛮》。很明显，作为拉丁美洲半封建社会的杰出的知识分子，萨米恩托坚定不移地站在文明一边，反对野蛮。当时，做出这种抉择是轻而易举的，是毫不犹豫的。那就是说和受到法国革命和美国宪法的启发提出伟大的救国方案的启蒙人物站在一起，反对一切西班牙遗留下来的颇为强大的封建残余……。我认为，今天之所以产生了象巴尔加斯·略萨、科塔萨尔以及我本人这样的作家，在很大程度上是因为这种抉择已经不是那么轻而易

举了。换句话说，由于下列事实的出现拉丁美洲已经建立起现代化社会，这就是美国资本主义进入拉丁美洲，出现了买办阶级，创建了服务行业、加工工业、消费品工业、电视业以及各种演出活动，等等。有了这些，拉丁美洲各大城市就出现了现代社会。这样，人们要选择的已不再是拥护文明，反对野蛮，因为文明已经摆在面前。拿过去来说，作家是为数不多的社会精华的一部分，他们可以从左翼一直议论到寡头集团的右翼，尽管遭到右翼人物的冷眼，作家总还可以采取行动，施加更大的影响。如今，作家一下子进入到小资产阶级的行列。从前，史诗般的抉择产生过史诗式的文学作品，象《堂娜芭芭拉》①、《旋涡》②、《堂塞贡多·松勃拉》。现今的文学却有点变成了苦闷文学、朦胧文学、批判文学。作家从传统的位子上被赶下来，不得不去创作一些个人色彩更加浓厚的作品，更加精雕细刻、表现孤独感的作品。这种情况首先出现在墨西哥。我认为这是因为墨西哥发生过革命，作为社会精华的知识界是在迪亚斯独裁统治时期进行过反独裁斗争的一个方面。在墨西哥产生过扎根于群众之中的文艺，有些作品很符合群众心理，很有建树，很有开拓。但是，最后这种文艺衰落了，陷入沙文主义，从而遭到毁灭的命运。这件事使作家、艺术家不能再成为社会精华的一部分，把他们降低到小资产阶级和正在墨西哥形成的中产阶级的水平。中产阶级的文艺家，尤其是拉丁美洲的文艺家究竟面临什么问题，我们大家都很清楚。拉丁美洲文艺家非常怀念那些作为社会精华的文艺家，希望多多少少回到那个黄金时

---

① 《堂娜芭芭拉》是委内瑞拉著名作家加列戈斯（1884～1969年）的代表作。这部长篇小说发表于1929年。

② 《旋涡》是哥伦比亚小说家何塞·欧斯塔西奥·里韦拉（1889～1928年）创作的唯一一部长篇小说，发表于1924年。

代。是不是这样啊?”

拉丁美洲文艺家的怀旧感是很有名的。毫无疑问，其中部分原因是由于他们感觉到在今天的社会里他们的权力渐渐被剥夺，影响面日益缩小，他们成为不合时宜的人，遭受排挤的人。过去，作为社会精华一部分的作家在某种意义上似乎是车轮的中轴。富恩特斯写道，在那些长期处在独裁统治和无政府状态相互交替的国家里，“没有民主的通讯工具，没有自由的报刊，没有负责任的议会和独立的工会”；“因此，一个小说家必须既是立法者又是报导员，既是革命者又是思想家”。他们是民族的良心，身负评判和估价的责任以及保持“社会言论和文学想象之间关系的连续性”的责任。作家好象是不管部部长。在和我们谈话时，富恩特斯进一步说：“那时候，作家扮演了救世主的角色，把手伸给受压迫的印第安人和被剥削的农民。这就是整个拉丁美洲文学的根基。当时，拉美文学是抗议文学。通过这种文学，作家起到拉美从未存在过的公共通讯机关的作用。”

现在的情况不同了。作家被网罗在一个阶级的范围内，而作家又必须持续不断地否定这个阶级的价值。作家的作品产生于他们对这个阶级的不满和反抗。这是一种尴尬的处境，当然也有好处。”因为很明显，“富恩特斯说，“这种小说表现了作者对各种僵化的社会关系所持的反对和反抗态度，表现了生活借作者之手提出的反对和反抗。也就是说，没有异化，作者就不可能存在。异化使小说得以诞生。因此，我认为，作家置身于中产阶级之中、和中产阶级一同战斗又进行反对中产阶级的战斗，这是十分自然的事。我认为，只有这样才能创作出优秀的小说。我这样讲可能有点儿大言不惭吧。”他补充说：“将来是否会出现一个没有异化的美好的社会呢，对此我丝毫不抱幻想。我们从苏联的社会里可以清楚地看到这一点。社会主义国家形态同样

创造出异化现象，新制度的异化现象。小说家又一次掀起反对使瘫痪状态凝固化的社会运动。小说家就是这么难以捉摸：面对一种被奉若神明的封闭性文艺，小说家奋起反抗现存的秩序；一旦小说家拥护的秩序胜利了，他们又要批评自己曾经维护过的秩序。我以为，对社会主义制度来说情况也是如此。所以，象科塔萨尔或者巴尔加斯·略萨这些小说家的作品是很重要的。在他们的小说中，拉丁美洲左派作家特有的天真和幻想消逝不见了。举例来说，在《城市与狗》① 这样的小说里，作者显然是用悲剧的眼光观察世界。这种看法与小说中表现出的正义感是互相抵触的，但又互相贯通。换句话说，对待正义，巴尔加斯·略萨没有停留在加列戈斯可能抱有的天真看法上。他是另一种观点，他对正义的看法更复杂、更具体，这就是'悲剧的眼光'。在巴尔加斯·略萨身上，这种'悲剧的眼光'表现得淋漓尽致。略萨从不指望用笔杆子、甚或用枪杆子进行战斗就会产生乌托邦的变化。这根本是不可能的。即使在十全十美的社会里，儿童还会继续夭折……。"

从消费社会的灯红酒绿的生活中，富恩特斯悲观地看到了日益严重的丧失人性和精神破产的危险。他说，知识分子总有可能制订自己的道德法典，培养在闲暇时间里通过教育获得的敏感。然而，"这种可能性是虚假的。是毫无意义的。"对现代文艺家来说，光会利用闲空儿在花园里种花种草已经不行了。他们不过是走上街头、混在人群中的不知名的人物而已。

戈罗斯蒂萨把他的同胞们称做是"得不到反响的自言自语的孤岛"。他的同时代作家比利亚乌鲁蒂亚痛苦地召唤着四下里"无边无际的寂静"，声音好似"无声的电报，得不到任何回答"。

---

① 《城市与狗》是巴尔加斯·略萨的主要作品之一，发表于1963年。

墨西哥城市小说家，象何塞·雷武埃尔塔斯、深受欢迎的路易斯·斯波塔① 和富恩特斯本人孜孜不倦地反复描写这个主题。这个主题使费尔南多·贝尼特斯② 的小说黯然失色，而在年轻作家的作品中却大放光彩。这些年轻作家中有诗人马科·安东尼奥·蒙特斯·德·奥卡③ 等，有小说家维森特·雷尼洛④、塞尔希奥·加林多⑤、托马斯·莫哈罗⑥ 和费尔南多·德尔·帕索⑦ 等。

最近，富恩特斯创作了一部题为《换皮》的小说，今年将在墨西哥、意大利和美国同时出版发行。在小说中，作者把墨西哥中部的古镇乔路拉的现代生活和该镇在科尔特斯⑧ 时期的生活巧妙地编织在一起。他说，这又是一个“个人与世界冲突的故事”，特别是描写了两种感情的冲突：一种是“个人感情、古老感情和怀旧感情（基于这种感情，我们对自己的生活感到心安理得）”；另一种是“对此持否定态度的激情”。在书中随处可以看到这种鸿沟。

在《善良心肠》这部系列小说的第二部《加拉黛娅》（《加拉黛娅》即将出版，但作者最近宣布他已经放弃了把《善良心肠》写成系列小说的想法）中，这种鸿沟更加深广。作者完全根据加拉黛娅的神话，塑造了一个身受皮格马利翁⑨ 或斯文加利斯一

---

① 路易斯·斯波塔（1925— ），墨西哥当代小说家。
② 贝尼特斯（1921— ），墨西哥记者、作家。
③ 奥卡（1932— ），墨西哥诗人。
④ 雷尼洛（1933— ），墨西哥作家，工程师，记者。
⑤ 加林多（1926— ），墨西哥作家，墨西哥语言学院院士。
⑥ 莫哈罗（1932— ），墨西哥小说家。
⑦ 帕索（1935— ），墨西哥作家、诗人。画家。
⑧ 科尔特斯（1485—1547），西班牙人，墨西哥的征服者。
⑨ 皮格马利翁是塞浦路斯王，善雕刻。一次他雕刻了一个名叫加拉黛娅的少女像，并且爱上了她。爱神给加拉黛娅注入生命，皮格马利翁和加拉黛娅结为夫妻。

类人物之害的姑娘的形象。这些人非但不培养教育她，反而把她引上毁灭的道路。富恩特斯告诉我们："这是一部充满个人色彩的小说。加拉黛娅是个墨西哥姑娘，我写她在墨西哥城艰难的成长过程。这部作品和《善良心肠》提出的问题毫不相干。这里写的是一个孤独的人，她的内心生活。在她身上，腐化堕落和无辜差不多是同义语。只有自甘堕落、放荡不羁才能生活下去。"

着重刻画人物主观世界的不只是富恩特斯。总的来说，墨西哥年轻的小说家较少受到前辈小说家的影响，而更多地接受了佩利塞尔、戈罗斯蒂萨和奥克塔维奥·帕斯这些内省诗人的影响。富恩特斯说，年轻的小说家本能地倾向于"描写个人，创作描写内心生活的小说。我认为，上述倾向在过去一定会形成一种流派、一个主题一致、具有明显风格的运动。然而，由于目前墨西哥的生活变得错综复杂、模棱两可，总的趋势是出现一系列具有每个作家明显的个人色彩的表现形式。如果要在作家身上贴标签的话，那只能是他们个人的标签或主义。"文坛的格调主要是表现个人的感情，这和过去是截然不同的。

尽管富恩特斯和他的朋友之间保持着狂热的"黑手党"式的亲密无间的关系，但他从来没有和任何一个可以具体地称做文学运动的派别发生过联系。他和《墨西哥文学杂志》继续保持联系，而这家杂志没有向任何人承担义务。富恩特斯说，自一九五六年创刊以来，这家杂志在文学方面一直主张"墨西哥文学不搞地方主义、风花雪月，不搞沙文主义、闭关自守"。在政治方面，"它主张不搞任何意识形态的先验主义，而是关心第三世界，主张以独立的观点来评判美国和苏联"。

但是，不偏不倚并不是漠不关心的同义语。富恩特斯反对当前流行的所谓小说危机或小说衰落的说法，他认为自己的作

品和美国战后小说家斯蒂伦、梅勒和贝娄① 的作品是息息相通的。富恩特斯说，他和梅勒的处境相同。“我们都被网罗在我们所反对的中产阶级圈子之中，在很多问题上我们采取了存在主义甚至虚无主义的态度。如果说我和梅勒有什么共同之处的话，那就是我们都确认在新资本主义国家里又在形成某种左倾无政府主义潮流。这一事实在文学上有所反映，并塑造出一系列人物。”他以《换皮》为例，说在这本小说里，“叙述者是一个年近四十、未老先衰的虚无主义者、一个花花公子、一个无缘无故的造反者”。梅勒说要“无限制地扩大可能的领域”，富恩特斯对文艺抱有同样的先知的观点。他说：“无论作家生活在什么社会里，他都应该以新异端的姿态站出来，鼓动人们去追求自由，只有这样我们才能更加接近于达到自由。”

至于是否可能落入边缘主义呢？富恩特斯对此并不担心。他说：“我们应该向自己提出一个问题：在我们这些国家里新资本主义特有的经济和社会多样化现象在不断发展，小说家会不会越来越被抛到社会边缘？但是，小说家总还应该抱着济世救人的态度。”正如富恩特斯所说，“在永无尽头的世界上，总会有些事情只能通过虚构的艺术来叙述和描写”。

王　平　郝少敏　李春梅　译
刘习良　校

---

① 贝娄（1915—　），美国作家。

胡利奥·科塔萨尔

编者按 胡利奥·科塔萨尔（Julio Cortázar 1914—1984）是阿根廷当代著名小说家。父亲是外交官，生在布鲁塞尔，兼有阿根廷和比利时的双重国籍。第一次世界大战爆发后，他随父亲回到阿根廷，不满足于当一名中学语文教师，不久便返回巴黎担任国际组织的译员。在此期间，他与法国的一些作家有了联系，第二次世界大战爆发，他被法西斯驱逐回到阿根廷，大战刚一结束，他便又回到欧洲。长期居住巴黎，任联合国科教文组织官员。一九八四年冬，因患血癌逝世。

科塔萨尔的文学创作起步较晚，一九五一年，也就是说在三十七岁时才发表第一部短篇小说集《兽笼》。但此后颇为多产，陆续发表了十几部小说。重要的有：短篇小说集《游戏的结局》（1956）、《秘密武器》（1959）、《一切火都是火》（1966）、《仪式》（1969）、《故事集》（1970）；长篇小说《彩票》（1960）、《跳石戏》（1963）等。

科塔萨尔的小说大多属于幻想文学，在某些方面与老作家路易斯·博尔赫斯有相同之处，但在取材、寓意和语言使用方面又有明显的区别。这里我们选择的文章《科塔萨尔的秘密武器》，就是从科塔萨尔的几篇重要作品的内容和风格方面分析作家的独创精神和美学观念。

文章作者安东·阿鲁法特是古巴著名的小说家和文学评论家。发表过论文《文学批评的作用》、《当代戏剧述评》等。曾任古巴《美洲之家》杂志编辑部主任，后因政治问题被撤职。

科塔萨尔的秘密武器

〔古巴〕安东·阿鲁法特

在《提灯笼的人》的一章里，斯蒂文森① 引述了一位修道士的故事。这位修道士进入一座森林并听到一只鸟在啼鸣。当他返回修道院时，发现他已成为一个大家都不认识的陌生人了。原来他离开修道院已经五十年，只有一位从当时活下来的老修道士还认识他。斯蒂文森认为不是只在树林里才有这种会施魔法的鸟，“一切生活，如果不是单调机械毫无情感的话，那它都是由两条线交织而成：寻找那只魔鸟并聆听它啼啼”。

关于那座森林的想象使我记起了帕韦泽② 的观点，他认为现实就是人们在文学作品中描绘的一座森林。我想到了时间，想到感觉的混乱，想到现实中用之不尽、取之不竭的资源和生活中的财富。艺术提出了解决办法，探索着那些深刻的规律，秩序。福斯特③ 揭示道，一部小说里面不仅有时间、人物、逻辑等，还有某种包含所有这些因素，包罗万象的东西。他把这

① 罗伯特·路易斯·鲍尔弗·斯蒂文森，英国作家，著有《宝 岛》、《化身博士》等。

② 切萨雷·帕韦泽（1908～1950），意大利作家，著有诗集《令人厌倦的劳动》、小说《同志》等。

③ 爱德华·摩根·福斯特（1879～1970），英国小说家、散文家，主要作品为五部小说及一本演说集。

种东西比做一缕光线，在作品的某些地方它与诸因素休戚相关，不断地揭示它们的问题；而在另外一些地方则对诸因素或置之不理或一扫而过，犹如它们都不存在似的。

胡利奥·科塔萨尔在他的作品中就承担了着手向我们显示这一缕光线的任务。在他的故事里，现实既非简单无奇也不寻常一般。他的作品妙在有人们意料不到的东西，有独到的见解。科塔萨尔在发表于《美洲之家》杂志论述短篇小说的文章中指出，他写的故事几乎都“反对虚假的现实主义，这种虚假的现实主义象十八世纪哲学和科学领域中的乐观主义者所认为的那样，即在有统一规律、原则和区划清楚的地理概念的世界上，一切事物都是可以加以描写，予以解释的。就我的情况而言、对另外一种更为神秘、更难以捉摸的规律的怀疑和阿尔弗雷德·雅里① 卓有成效的发现(对雅里说来，真正的研究不是针对规律而是针对那些不符合规律的东西)，已经成为我在一切都过于单纯的现实主义之外，个人在文学领域进行探索的某种指导原则”。

在科塔萨尔发表的第一部书《兽笼》中，日常琐事、住在祖居的兄妹、乘坐公共汽车的妇女，都逐渐变成某种不同寻常的事物，因为作者把它们置于另一种境界加以阐述、充实丰富和提高。科塔萨尔向我们显示了来自真实事物的非真实的东西。换言之，他向我们展示了另外一种境界，在这种境界里现实与幻境浑然一体。《被占领的房子》、《公共汽车》和《天堂之门》开头写的是平凡和司空见惯的日常生活。但是突然之间，(例如在《被占领的房子》里）事态急转直下，发展到另外一种境界染上了一种奇异的色彩。然而它并不是含有超自然事物或先验性的那类文学。科萨塔尔是一位幻想小说作家（从某种意义来说我

① 阿尔费雷德·雅里（1873～1907)，法国作家，著有喜剧《乌布王》。

们应当这样称呼他），但在他的作品中却没有出现魔怪。他的故事会引起我们对自身以及周围的事物进行探索研究。例如，《被占领的房子》中的兄妹发现，他们居住的那所保留着对其曾祖辈、祖父、父母以及他们自己童年的回忆的宽敞和古老的房屋，被人神秘地占领了。一天，主人公走近“半开着的橡木门”，听到不知是饭厅还是藏书室里有什么响声。“声音隐隐约约地传来，显得很低沉，就好象椅子翻倒在地毯上的声音，又好象是压低嗓门的窃窃私语”。这所房子被这些数不胜数的回忆、被过去、被我们本身的生活在其周围造成的具有吸附能力的虚无缥缈的形象所占领。兄妹俩从一间房子跑到另外一间，最后躲到门厅里。一个个房门在他们身后自动关上，他们失去了在被占领的房间里所有的东西。兄妹两人立即决定出走、离去时哥哥把房子的钥匙扔进下水道。所有那些虚无缥缈的形象破坏了原有的踏踏实实的生活。兄妹俩被治服了，他们受到监视，寸步难行。把钥匙扔进下水道并离家而去的举动犹如一种解放。

作者在这些短篇小说当中如何运用他本人的经历和生活，我无从得知。但是，故事的节奏给人一种紧迫和必然的感觉。讲完了恶梦，它也就结束了。那个光怪陆离、荒诞不经的世界，通过描述变成某种井井有条而且互相关联的东西，变成某种可以理解的东西。科塔萨尔给我一种印象，仿佛他试图要逃避这个世界——他对这个世界作了淋漓尽致而又恰如其分的描绘，但又对它十分憎恶。有时，如在《头痛病》一篇中，故事一开头就提出一些异常的事态，然后却突然结束，好象只有在那当口嘎然而止他个人才能获得解救似的。

这种叙述方法使我想起了费利斯维托·埃尔南德斯① 的短

① 费利斯维托·埃尔南德斯（1902～1963），乌拉老作家，著有《丢失的马》、短篇小说集《谁也不点灯》等。

篇小说，科塔萨尔同他有许多相似之处。埃尔南德斯的小说在结构上还不如《兽笼》里的短篇小说严瑾，它们大多是突然收尾，宛如烈火骤然熄灭。这使埃尔南德斯的故事同科塔萨尔的短篇小说一样具有某种魅力，某种随心所欲的吸引力。《头痛病》一文以一种令人头昏目眩的方式突然结束，最后几段使人感到毛骨悚然，节奏也快得令人胆战心惊。科塔萨尔的风格在这儿篇作品中达到了一个高峰，其后只有《秘密武器》（1959）一书中的《魔鬼的涎水》和《跟踪者》才有所超越，而这两篇故事都带有一点作者那种癖好的烙印。

在长篇小说《彩票》（1960）的最后一页，胡利奥·科塔萨尔以嘲弄的口吻表白说，这种事情是“所有那些不按严格计划进行写作的人”都会遇到的。

故事的叙述，对科塔萨尔来讲这是至为重要的。迄今为止，他的短篇小说结构都很简单。他的语汇极为丰富，足以表达复杂细腻的思想和感情。叙述起来一泻千里，步步深入，引人入胜。《兽笼》一书中故事的结局均无惊人的情节，有的只是远近景的变换，另辟蹊径，以及各种各样的镜头和解说的搭配而已。

与此相反，在他的两部优秀的长篇小说《踢石戏》（1963）和《彩票》中，科塔萨尔开始在形式方面对小说的技巧进行了探索（不应忽略，在形式方面的这些成就也包含着知识方面的成就）。而在他的短篇小说里，作者被自己的题目所吸引，情不自禁地要把故事讲述下去。

《天堂之门》是科塔萨尔的最感人的短篇小说之一。我觉得它好象一篇研究爱情的论文。他用嘲讽和无动于衷的语调描写的人物，使我想起了《跟踪者》里的那位爵士音乐的批评家。两个人物都有些残忍，还有点愚蠢（《跟踪者》中布鲁诺的性格还

更残暴)。读这篇故事时我情不自禁地设想，非常需要那种被爱的对象没有泯灭的爱情。爱情需要一种奇特的永世不灭、一种可靠的保障来反对死神——即在我们自己当中四面敞开的天堂之门，也是当故事的主人公毛罗在酒巴间从两对正在跳舞的男女身旁发现了他那已经死去的妻子的时候，所看到的正在开启的天堂之门。毛罗到处寻找她，幻想着她，缅怀他们俩在一起的那些时刻，重新塑造着她的形象。天堂之门是敞开的。作为一种礼仪，毛罗再访了妻子生前跳过舞的地方，而且认为也许能在那里再见到已经故去的妻子（我们当然对此持怀疑态度)。但是转瞬间，天堂之门又重新关闭了。“他在门的这一边，那可怜的人儿是在门的那一边，而且他也无法相信我们大家人所共知的东西。我看到他站起身来，拖着醉汉的步子在舞池中寻找有些象塞莉娜的女人。我静静地坐在那里，悠闲自得地抽着雪茄，看着他在走来荡去。我知道他在浪费时间。他渴望能找到他那亡故的妻子，但是他将在这烟雾弥漫和人群熙攘的地方累得精疲力竭，却无法找到那天堂之门。”

在胡利奥·科塔萨尔的第二本书《游戏的结局》(1956)中，儿童再次成为他写作的题材。他的短篇小说《兽笼》就是写的儿童故事，而且还用《兽笼》作为他的第一部短篇小说集的书名。《兽笼》和《毒药》两篇故事的成功都并非出于偶然。这两个短篇都反映了孩子们同动物——蚂蚁、兔子、老虎——的“交往”关系，他们的好奇心理。这种“交往”在《美西螈》中更为深入密切，作者最后竟然也变成一条这样的小虫子。于是，作者就大彻和大悟。世界是“一个可怕的大鱼缸”。故事用一种妙不可言的方式提出了与世隔绝、孤独寂寞和语言无能为力的问题。变成一条美西螈的作者观察着世界，看到陌生的人类走近过来，他们把脸贴在鱼缸的玻璃壁上审视着他。然而他们也许并不知

道还存在着一种大相径庭的生命，存在着另外一种无动于衷的审视方式。

科塔萨尔在这本书里采用了两种迥然不同的风格。例如，他写《游戏的结局》、《被占领的房子》、《天堂之门》和《美西螈》等，语言粗犷豪放，信心十足，有时出人意料地抒情一番。在《独角仙》和《动机》中的语言则是另外一种风格：娓娓而谈或断断续续、带有浓厚的布港人的韵味，几乎象是内心的自白。这种风格使我想起了豪尔赫·路易斯·博尔赫斯在《玫瑰色街角的汉子》中表现出的风格。有人已经指出了博尔赫斯的影响。《兽笼》和《游戏的结局》中的一些段落（如“总有一天我们会在这里死去，而那些游手好闲又毫不相干的堂兄弟们就会霸占这所房子”），就表现出了这种影响。尽管如此，我却认为这种影响是表面的。科塔萨尔想象的方式、想象的方法与博尔赫斯是有所不同的，是有矛盾的。博尔赫斯，至少是成名后的博尔赫斯，喜欢玩弄一些玄奥的抽象东西，一些典型性的东西。他身上有一种根深蒂固的怀疑论，他本人也曾多次——如在《另一些宗教法庭》的跋中——表明了这一点。科塔萨尔有时出现一些博尔赫斯所不能允许的语言上的疏忽。科塔萨尔的作品数量更多，更为豪放，但却不是那么尽善尽美。博尔赫斯以其文化修养进行文学创作，科塔萨尔则凭个人经历写作，他的作品显得更富于战斗性，也更富有活力。归根结蒂，正如科塔萨尔在最近一次与人会晤时指出的那样，他从博尔赫斯那里学到了严谨准确。对于我们这种喜欢卖弄华丽词藻、华而不实的形容词、甚至蠢话连篇的文学来说，向博尔赫斯学习是非常必要的，科塔萨尔则适时而正确地证实了这一点。

作为儿童题材的故事，《游戏的结局》一文是具有一定的质量和观察深度的。三个小女孩向着飞驰而过的火车做游戏，这

种充满感染力、充满带有嘲讽意味的感染力的游戏给人留下了难以忘怀的印象。这篇故事短小精悍，但是，环绕着故事的现实却比其情节提供的事物要广泛得多，那里汇聚了孩子们的种种幻想、生活中的琐碎小事、危险困境和疑虑惊惧。

《该死的门》是一篇令人毛骨悚然的故事。它属于波德莱尔在评论爱伦·坡时所谓的“恐怖”文学。这个短篇的叙述方式有点漫不经心的味道，对情节不太重视，对此我很欣赏。我想起了斯蒂文森的一句话：“事物越是不正常，我们则越是需要象对正常事物那样对待它”。

《游戏的结局》一书的某些故事向我们展现出一位不同的科塔萨尔。在《独角仙》中作者叙述一位不走运的患病拳击家的忧郁而混乱的故事，他使人记起了海明威的那些惨遭失败的斗牛士和卡森·麦克勒斯① 的《赛狮》和《动机》、《毒药》中、那种虚幻的气氛消失不见了。这几个短篇表明科塔萨尔的演变——虚幻（这个词是回避不了的）境界逐渐消失，越来越强调现实景物。如果说这几篇故事的风格与《秘密武器》一书的故事具有的饱满和气魄关系不大，然而其故事情节和作者进行观察的角度却是紧密相连的。

与前几本书相比，《秘密武器》一书的故事篇幅要长一些，节奏较为徐缓，叙述更加详细。另外，气氛不那么神秘，结构则更为紧凑，更加深思熟虑。《跟踪者》就是一个很好的例子。只是《妈妈的来信》仍然沿袭了《兽笼》一书故事里那种着魔入迷、幻觉丛生和疯癫痴呆的气氛。在《良好的服务》这篇杰出的故事里，叙述中出现的含糊不清并非由于现实情况或选择的素材所造成，原因盖出于讲述故事的那位可怜巴巴的老太婆的笨

① 卡森克·麦勒斯（1917—1967），美国的南方作家。

扭和天真。事情是一清二楚的，而弗朗西内特夫人没有把它们弄明白。

在《跟踪者》里，一位黑人爵士音乐乐师的生活（现实生活中是查利·帕克①）成为检验艺术家创作良心的试金石。读这篇故事时，我想起了阿尔托② 或梵高③。故事是借正在为那位乐师写传记的一位爵士音乐的批评家之口讲述的。讲故事的这位先生是个略有野心、性格乖癖或者说持有许多偏见的家伙。他已经成家，有妻子和儿女，还有一所舒适宁静的住宅。但是，这个心胸狭隘的人却对那位演奏萨克斯管的黑人艺术家的地位怀有一种巨大的好奇心理（一种暗暗的钦佩）。这种钦佩一度使他那舒适的生活处于危险境地。科塔萨尔在结尾时对故事做了过多的解释，这使人有点画蛇添足之感。

有些形象是令人难以忘怀的：德德埃的红色服装象一摊鲜血似地堆放在旅馆的客房中间，萨克斯管演奏家裹着一条毛毯哆哆嗦嗦地坐在一张破扶手椅里。黑人乐师在同他的传记作者进行最后一次谈话。这位艺术家挣扎着，力图弄清他的身份所具有的神秘因素。看来就要发生什么事情，门就要打开，最后，真相就要大白了。故事讲到这扣人心弦的追踪，使人不禁想要把门踢开。“把门打个稀巴烂，向门射精，整整一天朝着这扇门屙屎撒尿”。

科塔萨尔在写了四本短篇小说集之后，于一九六〇年发表了他的第一部长篇小说《彩票》。我想象，正如科塔萨尔本人在该书的封底按语里所写的那样，对那些“支持所喜爱的作家，并认为希望甚至几乎是命令作家沿着老路一成不变地走下去而

① 查利·帕克（1920～1955），美国爵士音乐作曲家，著名的萨克斯管演奏家。
② 安托南·阿尔托（1896～1948），法国诗人，著有《艺术与死亡》等。
③ 维森特·梵高（1853～1890），荷兰画家。

不要搞什么出人意料的新花样就是他们的支持”的读者们来说，这部长篇小说使他们大吃一惊。对作家而言，人们一般都要求其特点风格能够持续连贯、整齐划一而且明了易懂，要求他始终保持老样子，而“他自己的老样子”在很大程度上却是我们赋予他的。人们曾称科塔萨尔为“幻想小说作家”，而且好象这就概括了他的一切，并且永远不变。因此，当他突如其来地发表了一部象《彩票》这样的长篇小说后，人们似乎不知道应当把他归之为哪一类作家，也不知应当如何评价是好。他已经不是写《兽笼》或《游戏的结局》、更不是写《真正的和虚伪的历史》(这本书诙谐幽默、才华横溢、趣味盎然)的科塔萨尔了，而是另外一位现实主义的、正常的科塔萨尔。这是怎么回事呢？

问题在于对作家风格特点的区别划分做得不够确切。我认为把作家区分为“幻想派”或“现实主义派”已经意义不大。几年以来，这种区分办法一直表明效果不佳。看来，这两种类别都是一种更为复杂、更为令人惊奇的现实的组成部分。在现代文学艺术中，现实的东西与虚幻的东西不是分离的，也并不矛盾对立，而几乎总是出现在同一部作品之中，交织融合在一起。

《彩票》对阿根廷社会、因而也对人与人之间的关系做了铁面无私的剖析，在这部作品中，科塔萨尔扩大了他对现实的视界，纳入了一些他以前的作品从未涉及的题目和内容，如性的问题。小说以日常生活开篇，对布宜诺斯艾利斯港的情况做了一般性的描写。小说中的人物聚集在布宜诺斯艾利斯市的一家咖啡馆里，他们都是买彩票中了奖，要从布港乘《马尔科姆号》游船做一次旅游。在《彩票》一书中，作者从不同层次一带而过地介绍了阿根廷社会的各个阶层，使小说成为一部激动人心的读物。故事的情节一环扣一环，生活的发展互相交织穿插、矛

盾对抗，有启示说明，又有纷纭繁杂，纠缠不清。开始时大家都彼此感到无所谓。这种无所谓的气氛笼罩着所有的人物。

随着故事的展开，各种关系逐步深化，小说开头的那种地方色彩也消失不见了。《马尔科姆号》成了一座浮动监狱，船上的人都被限制在船头而不能到船尾去。他们在船头娱乐、喝酒、聊天、游泳、男女做爱，笨拙地或巧妙地探索人生的真谛，寻找自己的归宿，寻找能给他们以启示的某种东西。临近结尾时，小说的情节给了他们这样一个机会，对此，在些人接受了，有些人甚至还不明白是怎么回事情。囚禁生活迫使他们不得不作出决策——进行反抗。有些人，如绰号为“绒毛”的获得了荣誉，而象卢西奥或者佩尔希奥等另一些人，则由于胆小懦弱或夸夸其谈、光说不干而遭到伤害。然而梅德拉诺之死却毫无价值。他的死在一个不合理的社会中只是默默无闻罢了。人们对表面现象、社会秩序和治安问题已经习以为常，而那些下定决心进行反抗的人虽然不在此列，然而他们的反抗在巨大的布宜诺斯艾利斯市、在阿根廷人无动于衷的态度面前也就烟消云散了。

作者在描写人物之间的关系、性方面的发现、尚未定型的少年人的天地、阿根廷（或拉美）人的男子汉大丈夫气概以及自欺欺人的自我辩解等所表现出的尖刻辛辣和机智敏锐是令人钦佩的。

科塔萨尔的短篇小说没有触及性的问题，但是在这部长篇著作中，作者带着可能是他第一次表现出来的嘲弄情绪和幽默感写了性的问题。科塔萨尔采取了一种远焦距的手法，这在象《兽笼》和《游戏的结局》的短篇里是不可能的。这种远焦距的手法使他可以用幽默的笔调揭示各种各样的前景和出人意料的对比——比如在宁静欢乐的气氛中发生了激烈的感情冲突。他的

嘲讽也触及到文明和赶时髦的癖好，这在《踢石戏》中把不真实的东西奉若神明时达到了登峰造极的地步。

读者如果曾经读过有关大海的小说，那他将在《彩票》一书中发现在康拉德① 和斯蒂文森的作品里拥有的那种魅力和迷人景象。大海展现在读者眼前，全部活动都集中在一艘船上，在甲板上度过的夜晚，人们谈论着星座的位置、潮汐运动和海上航行……（我情不自禁地想起了爱·伦·坡的《阿图罗·戈登·皮姆探险记》。）

读过《彩票》之后，我们可以在《游戏的结局》中的一些故事（如《动机》和《独角仙》）里找到“绒毛”及其家庭和作者在那部长篇小说中使用的语言风格② 的先例。这些短篇与《彩票》相辅相成，相映成辉。从这里，我们能够找到某些人感到茫然不解的“两个科塔萨尔”之间的一个新的相通之处。

科塔萨尔在一九五一年发表他的第一个短篇小说集时已经年逾三十七岁，颇有点大器晚成。我不知道那些年来他都做了些什么工作，他成熟的过程的确是迟缓的，但是一旦开始成熟，他就表现得越来越沉着自信，才华横溢，而且坚韧不拔。

《彩票》出版三年之后，科塔萨尔发表了他的第二部长篇小说《踢石戏》，这是迄今为止他全部作品中最伟大最重要的一部著作。在拉丁美洲小说创作的历史上，《踢石戏》也是一部罕见的作品。一位朋友曾热情洋溢地对我说，对拉美而言，《踢石戏》犹如欧洲的《尤利西斯》。但是，这种比拟只不过是拉美人一种隐晦形式的妄自菲薄而已。科塔萨尔不是詹姆斯·乔伊斯在

---

① 约瑟夫·康拉德（1857～1942），英国波兰裔小说家，著有一些以海洋为背景的小说，如《“水仙号”上的黑家伙》等。

② 这里指用vos代替tú（你），这是阿根廷、乌拉圭、巴拉圭等国内部分地区民间语言的用法。

拉丁美洲的代表，乔伊斯也不是一家在世界各地都没有分号的银行。《踢石戏》这部书拥有自己的价值，它是一部富有诗意的成熟之作，是对拉美现实生活和文化具有最深刻的见解的作品之一。这是一部道道地地拉丁美洲的作品，也是属于全世界的。（我使用这些形容词都是用其原本的含意，因为在一些虚伪的捧场和同情的赞扬中它们给滥用得面目皆非了。）

在《踢石戏》里，我们再次读到在科塔萨尔的文学作品中曾经出现过的全部主题。在这部小说里，作者把在他的前一部作品中表现出来的丰富阅历、真切的心声以及虚幻成分与现实成分（这些语汇是无法避免的）的统一，融会贯通于一体，在一个定了型的境界里表现得蔚为壮观。在《彩票》里有许多心理方面的分析，其艺术表现如同介绍和解释一个心理活动的发展过程。在《踢石戏》里，心理方面的剖析，惯常的人物塑造，都是支离破碎、混沌不清的，但它们却一跃而成为一部超脱了具体人物而独立生存的伟大创作。《彩票》同科塔萨尔以前所写的短篇小说一样，以其本身的全部技巧和价值同时成为创作《踢石戏》的准备与演习，因为正是由于那本书科塔萨尔才得以利用阿根廷作为其人间悲喜剧的象征性的舞台。因为《踢石戏》正是这样：它是一部描写拉美生活的真情实况、虚伪的礼仪形式和文化价值观崩溃的作品，是把悲戚痛苦与幽默诙谐融会一体的令人忍俊不禁却又荒诞不经的悲喜剧巨著。作者在创作《踢石戏》时，怀有一种痛快淋漓的心情。嘲讽中带有苦楚，而其真挚坦率之情更是西班牙美洲文学所罕见。它是“不真实”的小说。这种不真实表现在使用了各种风格的文学创作手法：小偷流氓的黑话，恶语咒骂，冷冰冰的分析，还有对文明礼仪的讥讽嘲笑。《伯丝·特雷帕特》一章使用了音乐风格和真正创造性的手法，这一章也许是整个小说的象征。这是一幅痛苦凄楚的漫画，

然而整个一部《踢石戏》就是一幅漫画，一个丑八怪。

一种冷漠严酷的情绪笼罩着小说的主人公奥利维拉。他的思想活动总是一些心血来潮的联想，无数各式各样的设想和解释。奥利维拉想象摆脱恶梦那样摆脱掉这段历史。他思索着可能发生的事，也默想着空间和时间会崩溃毁灭；他糊里糊涂，茫然不知所措，但同时又审慎明智。已经形成的一切法则规矩都被相对化了——衡量《踢石戏》这部小说必须基于这一角度。空间和时间相对化了，现实因素和潜在因素相对化了，人格、性、生与死都相对化了。《踢石戏》的整个结构都建立在一种美学的相对主义的基础上。相对性适用于该书中的一切关系。然而，这部小说却含有绝对的诗意。

在《踢石戏》中，《跟踪者》的主题曾多次出现。科塔萨尔再次试图掌握艺术创作的奥秘，从而领略其内在的含意，得到启示。在《踢石戏》中我们遇到这种时刻：看来事态的发展要说明些什么，但是一切都嘎然而止，引而不发。这就是兰波① 所谓的“时机”。

在这里，我们可以再次引用斯蒂文森的那段话：“一切生活，如果不是单调机械毫无情感的话，那它都是由两条线交织而成：寻找那只魔鸟并聆听它啼啼”。

杨衍永　译

陈光孚　校

① 阿尔蒂尔·兰波（1854～1891），法国诗人，著有长诗《醉舟》、《母音字母》等。

马里奥·巴尔加斯·略萨

编者按 马里奥·巴尔加斯·略萨（Mario Vargas Llosa 1936—），是秘鲁当今最著名的小说家。生于阿雷基帕市。少年时曾在一所半军事学校——莱昂西奥·普拉多学校求学，对军队中的黑暗深恶痛绝。他的一些著名小说如《城市与狗》（1963）和《潘达雷昂上尉与劳军女郎》（1973）即是揭露军队内幕的作品。一九五七年，他毕业于圣马科斯大学语言文学系，一九五九年到法国深造。一九六三年发表成名作《城市与狗》之后，几乎每隔三、四年便发表一部长篇小说、计有：《绿房子》（1965）、《大教堂酒馆中的谈话》（1970）、《潘达雷昂上尉与劳军女郎》（1973）、《胡莉娅姨妈与作家》（1977）、《世界末日之战》（1981）、《玛依达的故事》（1985）等。

由于巴尔加斯·略萨认为文学即是“对社会现实不妥协的武器，是预言旧世界行将灭亡，新世界即将诞生的先声”。他的作品时代气息非常浓郁，揭露性较强，故西方文学界称之为秘鲁的德莱塞。

巴尔加斯·略萨认为创新即是文学的生命。他的作品结构新颖，立体感极强，有结构现实主义大师之称。

何塞·玛丽亚·阿格达斯（Jose′ Maria Arguedas 1911—1969）是秘鲁当代著名作家。青少年时期是在印第安人当中度过的，对印第安人的生活和遭遇非常了解和同情。因此，他的作品大都以印第安人生活为题材。重要作品有《水》（1935）、《血的节日》（1941）、《深沉的河流》（1958），《所有的血》（1964）、《山上的狐狸和山下的狐狸》（1971）等。这最后一部小说是遗作，内容与结构都比较混乱，表现了作者在自杀身亡前对秘鲁社会的变化以及如何去用文学反映秘鲁现实不知所措的彷徨心情。

智利著名文学评论家阿里埃尔·多弗曼（1932—）正是抓住了阿格达斯和略萨这两位作家的创作风格，加以比较，说明秘鲁文学乃至拉美文学

从彷徨走向繁荣的过程。材料充实，立论严谨，《略萨与阿格达斯》这篇论文对了解拉美小说的进步过程有着重要的参考价值。

智利的另一位著名评论家路易斯·哈斯的《论马里奥·巴尔加斯·略萨》全面介绍了这前一位作家的生平、创作和问题，也是一篇内容翔实，评价客观的文章。

略萨与阿格达斯——一个美洲，两种看法

〔智利〕阿里埃尔·多弗曼

马里奥·巴尔加斯·略萨的《城市与狗》与何塞·玛丽亚·阿格达斯的《深沉的河流》的相似，是一目了然的。两部小说的情节都是发生在一所寄宿学校里，一个是军事寄宿学校，一个是教会寄宿学校，也就是说，是两所由秘鲁和拉丁美洲最传统的机构，即剑与十字架——是它们实现了对新大陆的征服，并且几个世纪来继续有效地维持着大陆的社会和经济秩序直至今日——的成员领导的教育中心。小说的冲突，在某种意义上，恰恰源自于下述事实：正是教会和军队，这两个目光向后，死抱过去，权令智昏，并且被虚假的现实感蒙住眼睛的机构承担着教育青年人，为未来培养人才的责任。这些青少年，是一个患有退化的幼稚症的美洲朕兆，揭示了一个基本的两重性，即人们对现实的看法以及他们所生活的现实之间的矛盾。因此，一方面，这些青年对那些为教育以及维持这种教育的不合理世界提供根据的宗教的、爱国的、社会的神话，从来没有怀疑，他们一心一意、积极地生活在那些歪曲事实的幻想里，用他们的教育者所具有的宗教和军人的眼光去看待现实；另一方面，他们所经历的却是另一个迥然不同的现实，一个与神圣的基督和

英雄的军人反其道而行之的现实。在两部小说中，主人公的目的依然是要完成他们长辈的理想，没有觉察到这种理想——神圣或默武，仁慈或勇敢无畏——早已变了质。作品里不存在对制度或神话的象样的反叛；只有那种存在于当局和青年们之间间接的斗争，总算得以使读者嘲笑这种处境。

还有更多的相似点：在这两部作品中，这种寄宿学校都是秘鲁各种代表人物的汇合点，它就像是这个国家各地区、各社会阶层一个具有象征意义的缩影；他们之间所出现的联合、斗争和休战实际上都是以比喻的方式影射所有美洲国家所面临的在地域、经济、文化方面的问题。

在这两部作品里，孩子们都生活在一种极度放任和自暴自弃的境遇中，带着当今被社会遗弃的人们所具有的一切特征：受苦受难，犯罪作恶、赎罪、对罪恶根源的内省、人与人之间的互相仇视和不相交往，尤其是内心的孤独，具体表现在阿格达斯作品中清一色地使用单数第一人称，这种孤独也表现在略萨所描写的无自卫能力的、个人生活圈子的互相隔绝中。此外，必然还有那种在这些孩子中间盛行的暴力行为。争吵殴斗都具有动物般野蛮的特点，并且描写时多用从动物世界中采撷来的比喻。在性行为方面也是如此。在《城市与狗》里，性关系，往往不是与妓女就是与动物：一只母羊驼和一条母狗。在《深沉的河流》里，那些青年人，则夜复一夜，强奸一个可怜的疯女人，继之而来的深深内疚又不时毒化着他们的生活。在两部小说中，面对着这种不加掩饰的性的陷井，都出现一个不现实的、升华了的、几乎是田园诗式的女性形象，一个足以将他们引出地狱的救世主——修女。

这就是两部作品的相似点，它们明显地表现出两个作家对祖国处境的同样的忧虑。然而，更重要的是差异，因为这些差

异反映两种截然相反的看待世界的方式，两种现时就美洲文化前途展开争论的宇宙观，两个在一场关于我们大陆本质的谈话中的对话者。

现在，我们举例说明这两位作者对“家庭”的看法。

在《城市与狗》里，每个人的内心孤独、人与人之间的缺乏交往、他们在日常生活中的堕落由于家庭的解体而显得异常突出。这必然会导致在一个敌视的社会里（“美洲豹”、“奴隶”、“诗人”和特雷莎的孤立），为了求得生存，这些人，有的得依靠自己的粗野，象“美洲豹”，有的则要依靠自己的狡诈，如阿尔贝托。甚至连青年们象同一个笼子里的有共同利害关系的野兽，为互相保护而组织起来的，类似某种家庭的替代物的社团（“他们就象是我的家庭，正因为如此，现在就越发使我感到恶心”，“美洲豹”在书尾这么说。）也彻底失败了。唯一想组织个真正家庭的人是甘博亚中尉，他的女儿是在世界正在崩溃时来到人世间的。所以，他也是甘博亚意识到自己深深堕落的启蒙，叙述报告新一代诞生的电报到来的那段文字是以卡洛斯·海曼·贝利的诗“……每个家庭里，毁灭总是占着统治地位”而开始，以“美洲豹”发现自己众叛亲离，明白伙伴们为何背叛以及甘博亚何以到中年而感到失望——用他的话说：“波涛拍击岸边，便立即死亡”而告结束的。波浪无法持久和凝固，这个构成《城市与狗》的叙述方式的思想，在《幼兽》一书中又重新再现。在《幼兽》里，彼楚拉不能生育，不能组织家庭，不能有孩子，是书中的主人公们无能为力——无法战胜遗忘和死亡，无法停留在某个固定的时间和空间，以免不可救药地变得平庸和衰老——的回声。他以断断续续的叙述方式道出了这种家庭毁灭的前因和后果。

这个主题在《绿房子》里又得到了进一步的展开。在《绿房

子»里，就像在«奥德赛»里一样，主题是寻找一个基础，寻找一个围绕其建立一个家庭核心的女性轴心，犹如在冲击人物的时间漩涡中寻找一个固定的小岛。但是，无论是领航员涅维斯，还是富西亚，也无论是安塞尔莫，还是利图马，统统都失败了。在每一个平行的故事里，总是男人一出门，便失去了妻子；妻子跟了别人，然后又被人遗弃。意图是在于找到某个可以建起一个抵御毁灭性的时间的避风港，一个抵挡流水般逝去的年华和蹒跚到来的死亡的庇护所。小说的中心，把所有的故事贯穿起来的人物是利图马和他的“野妞儿”，这个女人，不仅不等着他的丈夫，守候门户，抚养儿子，拒绝求爱者，却甘心投入他们的怀抱，偷情堕胎，毁了家庭，当了妓女。甚至连«绿房子»里的次要人物的生活，如神父加西亚，或霍文·阿历杭德罗，或那些修女，或琼加，也都突出了那个世界中所盛行的性的阉割和孤立，面对令人窒息的那种懈怠和不安定的生活，他们不能使眼前的时间停滞不前——因为故事是浮悬、融化在过去和将来这两个真实而不可企及的范畴之间的。在略萨的笔下，人总是企图牢牢地抓住某物或某人，以图保证自身的存在——犹如流沙梦想成为岩石一般。小说的叙述方式和结构是这些支离破碎的生活在美学上的实体化。这是个处于危机中的世界—在那个世界里，人只对自身的生活有把握；人与人的关系是唯一可以拯救和引导人的东西，失去了它，就意味着拆除联系人和现实世界最后桥梁：人最终就变成悔罪者，或失败者，只配倾听过去遗下的虚幻的声音；在那个世界里，他只能嘲讽地眼睁睁看着——就象从早已无人倾听的收音机里一再重复放出的唱片声——自己过去梦想的命运，如今在梦中散发出垃圾的臭味。最好还是别梦想，巴尔加斯·略萨喃喃地说，尽管他知道：至少在幻想的失败里，会蕴育着深刻的人类复苏；悔悟将允许走

向死亡中的自我认识。

阿格达斯却相反，他暗示人恰恰应该梦想，因为通过魔幻，通过新奇的、独特的想象，通过将人同宇宙万物融为一体的诗一般的行动，可以跳出这个“日益广阔、日益深沉的、听不到任何喧嚣人世的呼吸的苦难深渊。”在《深沉的河流》中，在《世界之爱》以及其他故事中，在《第七个》的小印第安人身上以及在《所有的血》里莱堂的学校生活上，都出现孩子被遗弃、家庭遭破坏、父亲离家远走的题材。阿格达斯由于其个人的亲身经历，这种恶梦般的情节在他所有的作品中一再重现，在埃内斯托面前的是一个消灭鸟类和灭绝印第安人的残忍的广阔世界，是一声吩咐就可以消灭一个土著仆人的“老头”，是利耶拉斯、院长神父、军队以及瘟疫——一切恶势力的象征。小孩子终于还是挫败了死神的一切阴谋，因为对阿格达斯来说，家庭存在在每一个人身上，同自然这个大家庭以及同其他人休戚相关的联系从来不会消失。一座令人心绪宁静的山脉，一只为人引路的小鸟，一条撵走瘟疫的河流，往昔夜间的某一次握手都是如此。书中被遗弃的主角的兄弟是不计其数的；其他的人，尤其是土著居民；也同样受到将他们遗弃的那个社会的剥削。在阿格达斯的作品中，这个大家庭远比将人类投入无依无靠境遇的破坏力量强大有力得多。与“老头”——小孩的祖先，他家庭的一部分——相对的是根，是歌颂科斯各墙的眼泪和将一切变为金子的玛丽安·安哥拉钟楼。和寄宿学校相对的，是对父亲的回忆：“因为，当我们走在一起时，世界就在我们的掌握之中，他的欢乐、他的忧郁转而成为我的欢乐、我的忧郁。”在打架前，他祈告山神：“印第安人只有在十分危急的情况下才祈求卡尔瓦拉苏保佑。只要一念诵他的名字，对死神的恐惧就会荡然无存。”阿格达斯的全部作品就是黑暗与光明之间的斗争。人类就处于

这两种势力中间：将是深深的河流打败魔鬼（这是阿格达斯常用的话），人类是属于宇宙的休戚相关的结构的一部份（“你的血难道就不是水?”）因此，他永远也不会被遗弃。在最困难的时刻，埃内斯托去参观一座桥和一条河，它们“廓清了我的心灵，使它充满生气和英雄主义的梦想。一切唉声叹气的形象、一切疑问、一切恶劣记忆……统统从我的脑海中一扫而光，于是，我获得新生，恢复理智，回到村里：我迈着坚定的步伐走上令人望而生畏的山坡。我在心里同堂马依瓦、堂德梅特里奥、布马伊里、堂彼德罗·科克奇，这些曾经养育了我，把我的心灵造就得同他们一样的远方朋友们交谈。”这种与他人的联系——他是通过在肉体上和精神上将他们联系起来的自然界实现的——使得他的孤独有了意义：“在随后的许多日子里，我想到孤独，完全与世隔绝。仿佛就像一条大河：横越大地，穿透岩石，静静地、不住地在山间、在丛林流淌，在一大群凌空飞翔啼啭的禽鸟的陪伴下，流入大海。”

我如此详细地谈论《深沉的河流》（这同样的救世看法可以在阿格达斯任何其他一部作品中见到，）是由于我觉得有必要强调他和巴尔加斯·略萨的差别；略萨是从另一个角度，从美洲城市这个角度来写作品。如果说，象纳尔逊·奥索里奥指出的，巴尔加斯·略萨的伦理观在很大程度上是来自他的美学观点，因此，如果把现实世界当作是他的世界，那便是危险的，如果这一点是确实的，那末同样确实的是他笔下的人物表现出某些“恒量”，某个十分确定的世界观的写照：把人看作永恒的失败者，无力把握自己的世界，只能溺死在不可避免的宿命里。同样毫无疑问的是，从土著人内心，从美洲自然界的心脏来写作的阿格达斯，主张人类有可能战胜命运，克服邪恶的天意，控制那个似乎在制约着他的东西。在《城市与狗》里，同短篇小

说《指挥官们》里一样，表现的是一群被囚禁在某个制度里的生灵；显然，这个军事学校就是现实本身这个铁一般的结构的翻版。在《绿房子》里，这个思想更带有普遍意义；整个美洲本质上犹如一座时间和死亡监狱，一座对两手空空，失望而归的旅行者来说，是逃脱不掉的监狱。这座反省院的铁栅是用语言筑成的，而人就仿佛是一个永远处于过去时态的动词，人类成了没有躯体的声音、不断被同时的和未来的鬼影所光顾的外表。人类的想象力、语言的魅力，在阿格达斯作品中表达和挖掘了音乐的光辉，而在巴尔加斯的作品里，却被用来构筑最终将人类捆住手脚，引入死亡的语言的幻境。同样，大自然是阿格达斯的苍穹，而在巴尔加斯·略萨的作品中几乎杳无踪影，尽管《绿房子》的一半故事情节发生在丛林，发生在那犹如一座绿房子，一座绿城市，一座街道纵横、房屋林立的绿色迷宫般的丛林里。土著人的天真单纯，他们的黄金时代全部毁在了琼加的妓院里。

对阿格达斯而言，现实同样散发出某种监狱的气味（“我们没有地方可去，墙壁、地面、门窗、衣服、现时显得如此空廓、低垂，如金色光线构成的坚固的天花板一样的天空；这一切都仿佛被污染了，糟蹋了或者激怒了。没有任何思想，任何回忆会导致此时此刻将我和世界隔绝的如此致命的孤立。”）然而，面对这种现实，无论在《深沉的河流》还是在短篇小说，例如叙述小说家身受铁窗风味的《第七个》里，阿格达斯都以印第安土著世界、信念、爱情、魔力、大自然来抗衡。在《所有的血》里，作者已不是描写那些由于与监狱外的自然界和人有着感情和想象上的联系从而虽身陷囹圄，却依然怀着某种希望的人们；而是描写那些在监狱外进行反抗，用他们的造反行动摧毁世上一切监狱的英雄，那些将把被关押者解放出来，并把深深的河流

潺潺淌流的美好理想变成社会现实的英雄们。《所有的血》之前是阿格达斯斗争的第一阶段，在这个阶段里，斗争仅仅是个人的，内心的，只是人为了摆脱在这个世界上所遇到的卑劣行为，采用直感的方法战胜诱惑、下流、瘟疫而进行的战斗。这是一种基督教的思想，陀思妥耶夫斯基式的思想，部份的是存在主义的思想；整个世界的解放寄于在寻找自身灵魂的得救上。为一个美好世界而进行的社会战争只会使得生灵变得复杂、分裂和痛苦，只有内心的污染才能解释何以邪恶会在世界上占统治地位；每个人都在为他人赎罪。另一方面，这种思想使得阿格达斯接近那些他曾打算超越的、同时代的美洲伙伴。

然而，阿格达斯年复一年地与自身的不幸进行斗争后，最终他并没有屈服于邪恶、和每个人自身内心的束缚，而且相反，他及时地回过头来寻觅他所爱的人们，寻觅曾经帮助过他，为他树立榜样而使他得以自救的印第安人：他应该投身于人民的集体斗争以求得自身的解放。当我们最后见到埃内斯托时，他正逃脱瘟疫，深信“是那些佃户们用他们的诅咒和歌声消灭了热病，”深信“河流将把热病撵到原始大森林，撵到死亡的王国去。”现在，是阿格达斯自己回来了——他也必定要回来的——，充实、健康，而且焕然一新，从社会的角度，同那些他曾在以前的小说中，在内心里击败的势力进行面对面斗争。为了驱除死神，仅仅在共享的孤寂中战胜它是远远不够的，应该狠狠摧毁那种如果不铲除便会蔓延传染上整个世界的社会势力。然而，那种在很大程度上是基督教式的内心斗争，在《所有的血》里依然时有所见，尤其是在堂勃鲁诺这个人物形象上，他的赎罪与其说是社会的，毋宁说是个人的：与其说是拯救一个阶级，毋宁说是救一个个人。这一点，也许得归因于阿格达斯在那种认为一切罪恶源自于降临尘世上的人本身，是人所固有的基督教、神秘主义

观点以及认为罪恶是社会异化的产物的马克思主义观点两者之间动摇不定；而且，可以设想他将永远如此动摇下去。我不认为小说家自己清楚地看到这种处境。当然也没有必要非看清楚不可。

《所有的血》以前的长篇小说和短篇小说描写的是在一个邪恶的、不公正的社会里开始其人生道路的青少年。这些青少年是以第一人称出现的，他们怀着一种美好的、朦朦胧胧的、对一切生命充满震颤的柔情，并且怀着不被毁掉的决心——不现实的意愿。然而，在《所有的血》里，——以第三人称叙述，仿佛为了摒弃一切主观的和以我为主的观念——那些奋起反抗的力量已不再仅仅依靠神奇的感情或印第安人巨大的尊严，而且还具有长期的斗争战略，以及对战争，对一场将围绕秘鲁一座矿山而展开的荷马史诗式的战争在理性上和感情上的准备。我们可以看到，这场斗争具有史诗的特点，就是说，《所有的血》在不失为一部名符其实的小说的同时，在许多意义上来说，接近于叙事史诗这种文学种类。我们不妨看看下述一些非常具体的方面；关于死亡和女人的观点，巨人般英雄人物的塑造，将地理空间和勇士们描写得十全十美，虚幻、富有传奇性的愿望，那种使斗争显得史无前例而又后无来者的气氛，以及叙事史诗某些典型的手段的运用，表现在主人公们所使用的语言之上、以及作者简单明了的叙述方法上。如果我们能证明这一切，那末《所有的血》这部被评论家撇在一旁的作品，无疑将成为西班牙美洲文学中最重要的作品之一，尽管它毫无疑问也有明显的缺点。随着我们深入分析这种向史诗传统接近的倾向，我们就会逐渐发现他与巴尔加斯·略萨——对于我们这个大陆同样重要的另一种信息的使者——之间的区别。

为了理解阿格达斯的这种天才的独创性，应该对他一贯秉

承并无疑已经超越叙事文学的传统，即以往的印第安主义小说——美洲的反映社会剥削的小说所采用的一种形式——作一番简略的和比较性的回顾。我们这种想法是基于下述的作品：《瓦西蓬戈》（伊卡萨）、《印第安人》（洛佩斯·依·富恩特斯）、《魔鬼的金属》（奥古斯都·塞斯佩德斯）、《青铜的种族》（阿尔西德斯·阿格达斯）、《银和青铜》（菲尔南多·恰维斯）、《钨矿》（巴列霍）、洛佩斯·阿尔布哈尔的短篇小说、《火的洪流》（奥斯加·塞鲁托）、《高原》（拉乌尔·波特尔霍·戈萨尔维斯），以及几部反映并非印第安人受剥削的小说（法利亚斯、加列戈斯、隆波依、里瓦斯、……）但是，我们特别注意的是那部标志着秘鲁文学里程碑的《广漠的世界》；《深沉的河流》与它保持着一种奇怪的、逆向的联系。

在所有这些小说里，主要的兴趣在于表现压抑感。在这些遭蹂躏、受践踏、被挫败、被撕裂的生灵里，在这些单纯、受骗、对自己生活的世界毫无知觉的印第安人身上，突出的是他们的消极被动，默默地忍受无穷的苦难、对事态的发展完全缺乏任何的控制。这种观点不仅仅要归因于那些仍然主宰着一切而且依然残存的历史传统，同样也要归因于文学上存在的自然主义的宿命论的影响：人类就象是受着外部天命（环境、历史条件）以及内部天命（种族、基因）打击的生灵。（荒谬的是，这种观点竟同那种将人置于一个同样不能理解、不能把握的世界中的当代小说里反映的观点有着亲缘关系。对巴尔加斯·略萨来说，他的认识原则也许正在这两者的交界处。）

在这些社会小说中所表现的世界是静止的，几乎是永恒的，没有运动或变化的。如果说，在作品的结尾，印第安人终于奋起造反，那也只是一种盲目的、本能的、徒劳的冲动：为了他们仅剩的土堡垒不致被剥夺所作的最后的绝望的尝试。那是

一种为了求得生存而作的自动的、几近乎巴甫洛夫式的反应，一种由那些并非因为具有自身解放的计划，而是因为走投无路才铤而走险的人们所作的反应：一切道路都已封死，一切选择都已考虑过，如今，才违背自己的意愿，愤怒地、无可奈何地（因为他们知道自己将毫无结果地死去）决定进行斗争。支配着他们的是绝望：不止一次，印第安人表现出满足于区区的财产、只要人家让他们安安稳稳地生活，就打算后退；要不是由于酋长们和外国势力一而再、再而三的行动，原本不会有什么冲突。冲突之所以爆发，完全是被日益厉害的横行霸道挑起的。穷人的失败是缺乏思想和军事准备，浑浑噩噩的自然结果。这类小说戏剧性的冲突自然是微乎其微的。然而，阿格达斯的小说却相反，他一方面谴责压迫，为此感到义愤填膺，另一方面从一开始便表现反抗，他不是把反抗当作由于难以忍受的恶行而产生的机械的后果，而是把其当作土著人为了建立新的社会和人类秩序——在印第安人神话式的生命里，存在着这种秩序的未来根源——所进行的坚决的进攻。那不是一种生物性的反应——象谁踢它就咬谁的狗一样，而是一种原发性的，军事和政治上原发性的行动。阿格达斯的小说不是表现印第安人为得出必须反抗这个结论所经历的过程，而是表现这个反抗的本身。西罗·阿莱格里亚、赫苏斯·拉腊、伊卡萨和其他人作品结束的地方，却是何塞·玛丽亚·阿格达斯作品中造反开始的地方。那是不可避免的、必不可少的，非干不可的造反。在这个斗争中没有盲目性，也没有偶然性。莱堂·维尔卡是人民的象征，普罗米修斯式的形象，完全知道该干些什么。他既不幼稚，也不受别人欺骗。他权衡了一切：他不仅能读书，还能看到人们的心灵和他们的意图。他的斗争是长期的，他自身的死亡也列在其计划之中。他知道世界可以支配一切。他具有先知

一般的天赋、以及近乎超自然的知识，就象一个半神半人的生灵，一个在我们眼前形成的神话。他发动攻击，是他认为时机合适，并非由于地主或外国公司的挑起。他一个一个击败了自己的敌手。

阿格达斯在所有以前的作品中就逐渐为他笔下的印第安人培养了英雄主义，他不仅表现了人如何在内心里消灭邪恶，而且在《深沉的河流》里对印第安人的勇敢也有所描述，例如：堂·菲利佩的态度以及其他一些章节。（“一种斗争的愿望以及由斗争而产生的欢乐——那怕这种斗争是反对整个世界——使得我们在街头奔走”，“但是，这种斗争不使你感到压抑，而拖着你，就象拖着你去寻找某个与之搏斗的人，某个坏蛋”，“但是，同样也可能去和一群美洲神鹰、一群狮子或一群魔鬼斗争。”）在《血的节日》、在无数的短篇小说里，提出印第安人在道德上（精神上）高于他们剥削者，远比他们聪慧、有力和美。他逐渐建立起一种在以往一切传统中所没有的印第安人的尊严感。因为，那些作者，即使再爱土著人，他们毕竟是从外部，从远处用旅游者欣尝异国情调和奇怪风尚的那种浮光掠影般的目光来看待土著人。他们提出的解决办法一般都是要印第安人文明化，也就是说，印第安人应把自己的道德精神提到白人的高度；唯有这样，唯有彻底地与压迫者的社会融为一体，才能抵抗这个社会。这就颇有点象是一条和平的、改良主义的道路。然而，阿格达斯根据亚里斯多德关于史诗的原则，认为这些人远比读者优秀，远比他们卓越，他们行将进行的斗争远比读者的日常进行的斗争重要。野蛮人比文明人更加具有人性，更加重要。因为，读者是消极的，他们专门接受故事叙述者塞给他们的形象，而史诗英雄是积极主动的；他们将改变世界。

当然，以前的小说家在记录印第安人的生活以及提出暴力

作为最终的、彻底的解决办法时，为阿格达斯的创作打下了基础。在叙述美洲的解放业迹之前——这是《所有的血》的主题——必须使印第安人明白真相，既摒弃那种夏多勃里昂式的浪漫主义所特有的虚伪的感伤主义和粉饰太平的观点，也否定那种认为印第安人是野蛮的、愚昧的、粗野的、不可救药的封建观念。尽管拥有克里奥约主义者① 们从当地带回来的图片资料以及各种表面的材料，阿格达斯还是开始走一条通向神话的道路，创造一种新的神话——这次是一种真正的而不是虚假的神话，一种尾随着新的人类的现代的传说。阿格达斯从以前小说所达到的结果出发，叙述这种反抗决心可能带来的种种复杂的后果；他这样做时，是考虑到当今社会上种种错综复杂的可能态度，并且根据西班牙美洲新小说的倾向，通过个性来表现它们。阿格达斯以此复兴了美洲这个英雄主义尚大有可为的大陆以及整个人类一个本质的方面。印第安人，不仅仅由于他们过去和未来争取社会解放的斗争，以及他们野蛮的原始性，而且也由于他们的文化状态已成熟得足以创造出关于这些主题的伟大作品；也许这正是巴罗克式的史诗传统的继续。也许这就是那些在马丁和马里亚特吉著作中预言过的，在古巴业已实现的，在其他社会小说中隐约出现但尚未成为事实的英雄业迹。

在巴尔加斯·略萨的作品里，没有可以控制的力量，人无法把握自己的世界。没有周密的计划，更谈不上战略，有的只是模糊的、纷乱的计划，打算航行的方向；人就象受到重创的虫子用触角摸索着地面。人没有雄心壮志：只想在一个充满危险的世界里苟且偷生，逃避在任何人那儿可能遇到的暴力。在

① 克里奥约指在拉丁美洲的土生白人。克里奥约主义是维护土生白人利益的信条。

这些最终被摧毁，大多数瘫痪和被打倒的人物身上令人震惊的是，他们离开控制这个不断束缚着他们生活的蜘蛛网竟有如此远。他们既无法保住自己的妻子，也无法同自己的朋友一起斗争。他们离开控制世界本身有多远呵！一切可能产生的决心都被这个天地里所主宰的法律窒息，此外，现实的军事结构表现在这么个事实上：其他一些人，如《绿房子》里的胡利奥·雷亚特吉，《城市与狗》里的上尉操纵着这个世界，无形中决定着这些人物的生活。另外，任何一个未来的行动都是由全部以往的行动组成。因此，波尼法西亚最后沦落妓院之前，就得被拐骗、就得避开同雷亚特吉同行，就得让土著妇女逃出修道院，就得被驱逐，和拉莉塔一道出走；为此，拉莉塔就得同阿德里安（即涅维斯）同居……于是，《绿房子》里平行不悖的各个故事互相制约，组成了一个空前未有的庞大的时间的监狱。故事的叙述办法与主题是完全一致的，抱怨它虚假，雕琢是错误的。

相反，阿格达斯叙述的是一种基于下述信念的集体的社会命运：人可以改变世界；他是在叙述一种希望，叙述秘鲁和美洲的未来。他作品中的主人公们都具有史诗英雄的主要特征：勃勃雄心。他们都了解自己的力量：能推倒大山，对付据说生活在矿里的夜间出没的恶魔，勇于向军队、向无敌、邪恶的外国势力，向地主以及向一个拥有现代技术、触角遍及全世界，还有议会、法官、地方当局、教会撑腰的国际财团挑战。面对这一切的是魁伟、高大、甚至神话式的形象：莱堂·维尔卡和他的盟友堂勃鲁诺。这场令人激动的挑战向我们指出，这场斗争对阿格达斯和读者来说，具有那些曾经感动其他英雄史诗作者的历史的或想象的事件所有的深远的意义：争夺矿山象征着为美洲的解放而斗争，它具有诸如罗马的建立、十字军占领耶路撒冷、西班牙帝国和葡萄牙帝国的建立等历史事件同样的时

代意义。据C·S·刘易斯认为，他称之为亚史诗或书面史诗（以区别于荷马史诗或口头史诗）的一个根本特征是史诗中叙述的时代是唯一的，不可重复的、具有典型的意义。我们可以看到，尽管阿格达斯的作品是小说，而不是史诗，然而却竭力创造一个不可重复出现的、唯一的史诗般的世界。最根本的是他所叙述的事件——植根于他那土著思想的美洲的解放同其他史诗所描写的事件具有同样深远的意义。

在阿格达斯那个世界里，英雄主义是可能存在的，因为在那里，行动是有意义的，并且拥有一个衡量勇敢的等级，一个围绕其转动的明确的价值论的轴心。对巴尔加斯·略萨来说，他作品本身是对这种意义的寻求，而这种意义，如果它在某个部份存在的话，则是奔波——发展——久觅不遇。对阿格达斯来说，意义都是早已存在的，而且以一种明确的战斗的方向决定着行动。死亡，在《所有的血》里是历史的一种复活，因为它具有一种汇合所有失败的短暂时刻的伟大意义。死亡是斗争中的又一障碍，一个最顽固的障碍，然而，它不象在略萨作品里是事物的骸骨的本身，在略萨的作品里，他笔下的人物被那唯一的、永恒的、日复一日的死亡所蛀蚀，他们事先就被打败，因为只有死亡才是他们最后的出路，仅此而已，没有别的。在一种介于循环往返和螺旋盘绕的旅行中，实现着T·S·艾略特的预言："我的结束就在我的开端。"每一个平行和同时的故事都是对所有其他系列的自由和意义的否定。结果就象是一座由柱子、地面、房间组成的幻境中的楼房，（一座绿房子，一座现代城市，一座内部的迷宫）各因素之间不是互相支持，而是互相排斥、互相拆台。死亡才是这个相当确切和不可避免的混沌世界的唯一共同的名称。

对阿格达斯来说，死亡是渺小的，就象莱堂·维尔卡所说

的，小小的死神——生活才是无所不能的。步枪无法使太阳失去光辉。在略萨作品里，生活的意义在于运动，纯粹在于时间的痉挛式的流动。一部小说，一般来说在结尾里，叙述人物在行动以后的结果。然而，在《绿房子》里却谈不上"以后"，充其量不过谈到未来旅途的开端，向出发点——任何生灵都必须面对其行动及过去的意义的时刻——的重返。它向我们揭示的是人物的唯一命运：逃出时间的牢笼，重新跌入死亡的牢狱、或者永远堕入漠然或平庸的冰块（在最后几章里，时间几乎已经消失）。

这一点，同样可以向我们解释两者在小说结构和语言方面的不同立场。阿格达斯在某种意义上讲是传统的；而略萨明白自己的出路却在于寻找连自己也根本不知道是否存在的东西：也就是说，是在寻找某种朦胧的意义。为此，在他笔端就涌出一个自治的世界，在那个世界里，一切规律仅仅服从于那个刚产生的新的美学世界。在略萨作品里，流亡比斗争来得重要；既然与渊源格格不入，既然已经失去渊源，甚至不知其是否存在，重要的就是在语言方面作出直觉感到和领会到的创造性行动。作品本身就成了朝着自我，朝着只有在自我扩张过程中才存在的世界纷乱的旅行。如果说，在略萨作品中有斗争的话，那也是那种旅行的一个组成部份，就像一具驱动故事结构的马达。

相反，对阿格达斯来说，战争要求明确的，不可置疑的范畴：需要有一个凡事情和事件均围绕其旋转，凡情节、人物和空间均不离其左右的轴心。小说的叙事手法也同样要求清晰、明确、准确、利落，简直其本身就仿佛是又一个史诗般的人物。我们正是应该从这儿来理解阿格达斯与那些为创立一种新的小说而进行试验的同时代作家之间的显著区别。对阿格达斯来说，破

坏现世界明显合理的运转会使得史诗的统一性成为不可能。

在略萨的世界里，无力成为英雄这个事实是与整个当代文学的问题密切有关的。成为一个史诗般人物（应理解为亚里士多德式的，而不是斯泰格尔式的）意味着成为自己历史的主角，在历史的演变中，不光是个舞台，而且要超越自己的环境。当今欧美小说的人物，往往是一个牺牲品，一个置身于群众中的旁观者，只是在自己的意识中，而很少在行动中寻找尊严，面对一个如此复杂的、令人目瞪口呆的世界，却企图在不可避免的自我毁灭中划出一道自我的痕迹，自命清高地生活，在自己异化生活面前退缩逃跑，躲进他那自我的无遮掩的混乱的角落里，琢磨自己在使其动弹不得的全部相互关系中的位置，同自己模糊不清的过去对话，在自卫中保持人性，这就是所能做的一切。在拉丁美洲再加上这么一点：求生存的需要。

在《城市与狗》里，所有的人都想成为英雄，然而谁也成功不了，他们无法忍受那死一般的军事传统，更不用说在那个寄宿学校里。那不是个史诗的世界；小说尚未开始，他们就已经被击败在地。让我们来看看这些人所面临的可能的出路：

1）甘博亚的态度：他对旧的军人价值的信念破灭之后，既不能独善其身，又无力进行将同样是毫无意义的彻底的反叛，只能后退。他因为生活在现实之外，所以就失败。他的生活是按照自己提出的原则进行的："秩序和纪律构成社会基础……那是一种人类集体生活所必不可少的工具。只有当现实生活纳入法律的轨道，秩序和纪律才是可能的"。

2）阿尔贝托的态度：装出英雄样子，然而别人一恫吓，便拔脚就逃。最后终于忘了"奴隶"，忘了"特雷莎"，忘了"诗歌"。

3）"美洲豹"的态度：他认为世界就象一片莽莽丛林，因

此，他就象一头野兽，一头高贵的野兽一样行事；既然人类都是动物，他就竭力要成为一头强有力的动物，不受他人的践踏，以暴力还击暴力，在一个绝望的、异化的世界中接受背叛这个事实。他是一种自然的力量。阿尔贝托有一次曾这么想："他的笑声会使耗子害怕"。他的态度虽然勇敢，然而却不是英雄式的；他是依仗低下的动物本能来拯救自己受蹂躏的人性："我叫'美洲豹'，小心，别对我说狗！"他是生活在一个"人面兽类的世界里"，有一次，阿尔贝托在叙述他臆想的梦境时曾这么说。然而在那个世界里最糟糕的还是软弱，因为人变成了毫无自卫能力的牺牲品。苟且偷生成了座右铭。

对史诗的英雄来说，比生存更为重要的是荣誉，是至高无上的人的尊严。对略萨来说，没有荣誉，有的只是男子气概，"美洲豹"不厌其烦地宣称："我教会他们成为男子汉。"最可怕的是同样在故事集《指挥官们》中表现出来的告密或变节：那就好象是反对同类的罪行，犹如一只狼向狮子密告狼窝在何处。别人都是些想把我们变成狗，变成目标的敌人。只有我们这个圈子里的才不是敌人，而是同盟者，近乎手足相连的同盟者。略萨念念不忘的是他在自己作品中一而再、再而三重复的那种儿们义气。对核心（《幼兽》中的"我们"，《绿房子》里的"不可征服者"，《城市与狗》里的"圈子"）的忠诚，使得在一个野兽出没的荒野上存在着某种人性。那是对付敌人勒索的庇护所，秘密协定。对于"美洲豹"来说，扪心自问杀死"奴隶"的对错与否是没有意义的："奴隶"已经先后两次触犯了他们那一伙的原则，几乎是海明威式的存在的法典。"美洲豹"自认为是在向社会宣战，在他眼里，"奴隶"就是战犯，因为他背叛了他的一个战友，把他出卖给了敌人。变节要以死来偿还，这是一个动物面对变节同类的反应，是自卫。在略萨看来，荣誉就是保

持防卫的联系，就是对与之并肩斗争的动物的忠诚。然而，恰恰是驱使利图马向神学院挑战的那种男子气概，最后使他将波尼法西亚引向了卖淫。也正是“美洲豹”的男子气概最终造成他同伴们对他的唾弃，因为他根本不去告发一个象阿尔贝托这样的告密变节者。只有当他忘掉自己的男子气概，当他在一家银行里接受一个职位，当他同瘦子依盖拉斯分道扬镳之后，只有在那时，他才赢得特雷莎。家庭和荣誉是相互排斥的。这一点，在《幼兽》一书中尤为明显。在那里，古埃里尔对海、对汽车比赛表现出的男子汉气魄同他那些“开始发福，开始长出白发，隆起肚子，身子发软，戴上眼睛看书，酒足饭饱之后打打呃，感到在皮肤上泛出些许小皱纹……”的同伙们建立家庭的结局形成鲜明对照。古埃里尔不会有孩子，而他们却有孩子。性的阉割，远离作为起稳定作用的家庭中心的女人，这是使人蔑视死亡的根源。但是，这同样也意味着消失，意味着停止生存。略萨笔下的人物深深地被性的阉割和男子气概所攫住而不可摆脱。

在阿格达斯作品里，相反，生与死是有意义的。荣誉使生存与死亡的意义更深远，因为，出于荣誉感，人类可以建立一个比较美好的世界。堂勃鲁诺的儿子的出生能给他以继续战斗的力量。

从这里，我们可以理解这两个秘鲁作家对女人的态度。对略萨来说，女人只有在一个分裂的世界里——她自己也是分裂的——对男人才是存在的。两位作家紧抓住人与人之间的关系不放，无视同行们的反对，爱情的需要遂成为略萨描写的那个世界的支柱之一。行动是以女性这根轴心为中心而展开的。他的两部力作的有节奏的结构就是由此而生的。

在阿格达斯作品里，行动的本质不是女人，而是战争。她

们之间很相似，模模糊糊，浑浑沌沌，在《所有的血》中无非是推迟或提前事态的发展，就象阿米达在塔索的作品中，只是推动成延宕英雄业绩而已。堂勃鲁诺毫不犹豫地丢下了他所遇到的女人；对他来说，斗争更至关重要，尽管他获得了略萨笔下的人物所盼望已久的东西：一个女人，一个家庭，他人的尊重，一个孩子。……

因此，女人占有的是从属的地位，如《埃内依达》中的狄多，《伊利亚特》中的安德洛玛刻，当然，我们不去涉及那些描写礼仪式的爱情的作品礼爱情上的诸如波依阿多，阿里斯多或者斯宾塞的骑士小说。

甚至，在美洲社会小说里屡见不鲜的印第安女人被强奸的问题(《青铜的种族》、《银和青铜》、《道路的尽头》)在促使勃鲁诺获得史诗意识方面也起着一定的作用，使他将它置于同一个同样应该在秘鲁山区打倒的内部恶魔斗争的地位。这样，伦理道德上的晓喻警世同社会斗争汇成了一体。另一方面，在阿格达斯作品里，男女之间的爱情是非常复杂的，因为性的问题一方面有其邪恶的含义，另一方面，也有其反对禁欲主义的作用。

另外，阿格达斯对女人的这种态度又和下述事情有关：为了能使他的世界接近于一个史诗的世界，作者就必须摒弃日常的、平庸的、软弱的、禁锢的现实，从而得以建立一个超出实际的、逼真的现实生活所具有的种种限制的美学世界。以往反映剥削的小说，用波吐翁多的话来说，是“起诉书、是宣传牌、唤起读者注意那些严重的、现存的、与己有关的问题，以此激励人们立即采取行动。”然而，一项英雄业绩不能光凭一纸文件、一张照片或一篇用人物装饰起来的散文，也不能光凭一种自然主义的—天性论的—寓意性的—本土主义办法（卡彭铁尔之语），而是应该将其拔到英雄主义的高度，应该跳出那种罗列琐

碎，就事记事，扼杀英雄业绩的种种限制，应该创造出巨人来。而客观、真实、科学、可观察性，这是以往社会小说的原则：揭穿神话，揭示人们可装作没有看见的真相。这是一种新的现实主义尝试。尽管阿格达斯也继续揭示出新的真实的现实，然而他更感兴趣的是表现一种新型的、独一无二的实体的萌芽，这个实体的精华不在于同客观现实完全吻合，而在于具有创造一个新的神话、体现现实应有的本来面目，体现历史深刻的，迄今尚未被空气认识的意义的新神话的能力。因此，他要使用多少世纪来已在全世界被忘却的史诗这个范畴。一个完完全全象《所有的血》里所叙述的情节，过去没有发生过，将来也不会发生，但是却有可能包含在整个拉丁美洲的事态的全部结构中：被压迫者应该通过革命斗争获得解放。

然而，以前社会小说里叙述的情节却是确确实实发生过的，它们只是一再忠实地一再重视现实，但又并不是深刻的记录。几乎所有的作者都用确切的日期、以及表明自己的作品是真实不伪的记实材料来为其作品提供证明。阿格达斯不是照抄现实、不是复制现实，尽管他并不因此而不根据记实材料进行创作，然而，其意义不在于为读者提供背景知识，而在于从美学上感动读者：这是想象力的一个至高无上的行动——创造另一个世界。他在作品里反映某种新的东西，某种代表整个秘鲁社会进程的东西，然而，它之所以有代表性，并非因为作者如实地摄取这个进程，而是在于他进行了选择、浓缩和集中。史诗要求将日常的、平凡的事物升华到神话，要求摒弃新闻报导，要求超越也许连餐桌或落叶都会具有的那种内在性。秘鲁所有的血，即各种利益、各种个人、各个阶级都集中在一点上：在那儿撕杀搏斗。那个地方代表着，并集中着所有在日常生活中或许不会相遇，然而在美洲历史午台上应该并且正在相遇，正在搏斗

的力量。似乎不可能在同一个地方集中着如此众多类型的人：矿工、牧民、共产党人、基督教民主党人、自由党人、印第安奴隶、半奴隶印第安人、村社里的自由印第安人、城里的印第安人、印第安野心家、破落的地主、暴发的地主、民族主义的资本家，外国资本家、中层阶级不同阶层的代表人物、形形色色的议员，等等，不一而足。每个人都带着非常鲜明、完全的个性（这是阿格达斯作品中一个当代的、小说的特点）。这么集中似乎是不可能的，然而，只是不可能，而并非不真实。这个汇集这么多努力的地方是想象的，而不是实有的：这是个唯一的、独特的、神话的空间。他不是要摧毁以前对印第安人所作的不真实的描述，而在于创造一个新的，基于印第安人解放的神话，读者读后的结果，就象阿马基斯·德·加多拉战役的目瞪口呆的目击者一样，深深地被吸引，不由得惊讶、赞叹、拍手叫绝。对史诗的惊叹不已的感情重新复苏了。

在以前土著主义小说，包括阿斯图里亚斯的小说里，作品是通过添加一个个场景来编织情节的，而每一个场景都扩大了故事的空间，旨在尽可能全面反映一切贫困状态和剥削形式，表现一切发生此类现象的地区。必须使压迫充满整个宇宙空间。因此，在《广漠的世界》(广阔而陌生的世界)里，在鲁米村社被占领之后，作品描写了村民们如何因之背井离乡，四处逃散，逃亡者们在所到之处都发现同样存在的不平等和不合理。那是一系列基本结构相似，只是发生的空间和地理位置不同的剥削场景的堆砌而已（矿工、城市工人、橡胶工人、农工、半奴隶雇农等)。基本目的是通过增加各种大同小异的故事、轶闻的手法，使得一个国家的题材挖掘到无以复加的地步。世界是广阔的，因为它囊括所有的空间；世界又是陌的的，因为到处存在着异化现象。阿格达斯在《深沉的河流》、《第七个》、《所有的

血»里同这种迭床架层式铺阵扩散的手法相反，而是将以前小说里在国家各个角落里摄取的各种人物只集中在一个点上。在阿格达斯作品里，空间与其是地理上的概念，毋宁说是人的、个人的概念。他需要时时面对他的主人公，因为那是场史诗般的战争。他通过类似塔索所进行的那种荷马式的伟业实现了这一点。

这个矿山远不止是个单纯的、只有某种特定剥削方式的地方，它是个脱离具体地点、传奇式的集中地，在那里集中着各式各样的剥削方式，是个用统一的混合方法创造出的一个地方，在秘鲁的地图上找不到，然而，在阿格达斯想象中的地图上却是存在的。他遵循的先例也许是格莱戈里奥·洛佩斯·伊·富恩特斯的《不动的朝圣者》，尽管在那部墨西哥小说里并不存在史诗般的战争。

于是，我们看到的是一场在同样具有代表性的地方展开的，富有代表性的、象征性的、理想的战斗。不仅仅作品中的人物因此而比我们优秀，在他们身上显示出我们最伟大的抱负和最崇高的品质，而且空间也优于我们的空间，集中了平时分散在一个国家或一个大陆上的地理空间。它就好比是特洛亚：一个人身上的超自然力可以有用武之地的地方，一个几乎脱离时空概念的地方。然而，这个过程，从另一个角度来看，又相似于加西亚·马尔克斯创造马孔多这个虚构镇子的过程，或者美国作家约翰·巴思创作《牧羊童》的过程，但是也许更相似于富恩特斯在《最明净的地区》一书中对墨西哥所作的描绘。当他竭力远离现实，寻求一种想象的绝对，摒弃一切图解时，阿格达斯也就加入了当代西班牙美洲小说的超现实主义流派，在其中占据了一个他一贯拒绝的位置。在秘鲁文学史上，一般只谈到阿格达斯的克里奥约主义的抒情性，但是，他在既不退回到

过去，又不逃避现在的情况下恢复了我们时代的传奇。魔幻神奇支配着他那世界的结构本身。这种非现实主义，此外，还表现人物的塑造上，这种人物体现了一种几乎是超自然的斗争性，以及战胜灾难，自身决定那企图剥削他们的世界和史诗般力量。在这些人物身上剔除了一切可能使其显得无能与渺小的东西。每一方对自己的信心以及渴望胜利和主宰的需要使得一场日益升级和剧烈的冲突变得不可避免。

这些人物讲起话来带着某种庄重感、某种久远的、热情的不开化，令我们不由得回忆起那些荷马式、维吉尔式、或埃尔西亚式英雄的洪亮的声音。他们不咬文嚼字，但语言的寓意明晰，富于说服力。那种语言的特有的句法结构使我们和这些人物的距离愈发显得遥远。在克里奥约小说里，是热衷于使语言地方化，追求语言上的异乡情调，而在阿格达斯作品中则是致力于使读者远离一个就其内容与情节来说都是遥远的，史诗般的世界。

另外，阿格达斯从非基督教的（荷马和维吉尔）和基督教的（文艺复兴——巴罗克的史诗）叙事诗的创作方法那儿借鉴了魔力的使用：这里，在紧要关头出现的关键人物是美洲的神奇的大自然，它是人类在为主宰世界而进行的斗争中的盟友。河流、高山、空气、飞禽、土地本身的介入等于以前英雄诗体中神祇的干预。这里，确实，又是自然的、有独创性的人类反叛的形式。那种通过土著语言的魔力以及他们成熟的幼稚而沟通的宏观与微观世界的和谐一致，使得小说处于远离可见的、或日常的现实之外。

另外，预言和先知的出现也将人和超自然力联系起来，然而，采用的是一种魔幻的方式，而不是神的方式；因为使得人得以理解被未来严严实实保存起来的真正现实的是想象力本

身，这种真正的现实只有诗一般的行动，只有土著人先知般的直觉才能揭示。

对手们，即剥削者也显得几乎不可战胜。伊卡萨及其他作家以一种悲喜剧的嘲讽目光来看待压迫者，竭力取笑他们在社会现实中无法击败的东西。冷嘲热讽，正如人们在阅读斯威夫特的作品时所理解的，从本质上讲；是无能为力的产物。阿格达斯舍弃对人物脸谱式或漫画式描绘。对手越是厉害，那末印第安英雄们的胜利将越显得伟大。作品的格调越是严肃，那么事实就越显得意义深远。印第安人是要去击败他们的压迫者，没有理由把他们当作出气筒来嘲笑。

史诗的另一个特点是有众多的次要人物作陪衬，他们唯一的作用就是为斗争的双方设置重重障碍，从而愈发突出其威力。无论在荷马的史诗里，还是在西班牙的骑士小说里，都可以见到一种将史诗般的勇敢多次反复描写的过程。A杀死B，C杀死A，C的勇敢就等于A加B的勇敢。如果以后加拉奥尔又杀死了C，那么他的勇敢就相当于A加B加C。A或B或C的存在仅仅是为了证明加拉奥尔的勇敢，而加拉奥尔的使命就是要死在英雄之手中。赫克托尔在与阿喀琉斯相遇之前必须杀死许多人。印第安人在与帝国主义面对面斗争前必须先打败许多的地主、资本家、叛徒等。那种将勇敢数量化的史诗法则同样在《所有的血》里起着作用。

但是在这背后，对读者来说却有个根本的改变。以前的社会小说是一种揭露人民受苦受难的客观的、死的文件，他的意义在于用骇人听闻的事实来刺激读者，看看这一切能否因此改变他们的态度，使其为印第安人而斗争。那是所谓“揭露丑闻”的作品，然而，他的目的，按左拉在《实验小说》一书中所说，是在于真正地表现现实社会。

这类小说里的世界总是以主人公的贫困开始，而千篇一律地同样以贫困而结束，它要求读者在了解这些情况并为之震惊之后，通过政治的或立法的行动去改变这个世界，并设想读者的现实生活中将来如果得以实现这种改变，恰恰是因为小说描写了这些无力通过自身的力量摆脱剥削，需要帮助的人们。在这里可以看到，在小说人物的虚构世界和读者的现实世界之间也没有任何的差别。

阿格达斯完全改变了这种图解法，因为他看到世界并没有，今后也不会由于对读者作了无数的求援呼号而改变。因此，他不关心小说在读者中产生何等政治效果。读者如果愿意，可以加入到印第安人业已开始，阿格达斯在小说世界里把它当作一种发展、一种起义、一种辩证逻辑加以表现的解放运动中去。如果读者不愿意和印第安人一起战斗，他愿意去。印第安人不是无依无靠的生灵。而是比读者更强大有力的人，他们将进行自己的革命而不需要任何类似施舍的帮助。阿格达斯是在叙述这一史诗斗争，他并不乞求任何人的人道主义感情。一个对死神毫不畏惧，能预见未来，能和飞禽讲话，能打败国际财团的传奇英雄，不需要读者的怜悯，他自己完全可以自立，他就是自己的未来。以前的小说总是注意在公众里鼓励某种政治态度，它表现的是一种静止的状态，设想如果在印第安人的真实世界里将实现改革，那将是读者的功绩。阿格达斯则认为，读者的现实世界里如果发生变化，那将是由于印第安人的史诗般的存在的缘故，他将这种变化注入了他的文学世界，然而那不是静止的，而是革命的发展，进步的运动。

野蛮世界优于文明世界：野蛮就是想象力，而文明则是读者的安乐椅。是小说的人物将解放读者，因为阿格达斯所叙述的故事是深刻现实的史诗。……

此外，还得加上另外一个史诗特点。史诗，根据鲍拉在他的《从维吉尔到密尔顿》一书中所说，诞生于道德改良的年代，目的在于建立社会典型、以及对当时的令人困惑的现实抗争的方式，在传奇中探究摸索，以便在那儿找到必要的方向。维吉尔、塔索、密尔顿、卡蒙斯、埃尔西亚，无一不是在关键时刻写作的，在他们全部作品中，如在阿格达斯作品中一样，无一不流露出深深的忧郁感。当然，今天没有篇幅来谈及这种史诗的矫饰风格，然而，重要的是应该指出：阿格达斯也创造了一个二元的英雄典型：莱堂·维尔卡和堂勃鲁诺，他们指出了应该遵循的解放道路。小说家认为他拥有真理，唯一的、普遍的、最终的、支持一切可能的历史英雄业绩的看法。那是史诗作者的普遍的信念，认为他们的读者会相信一切，他们有充分的信心。

在略萨作品里，相反，尤其在《绿房子》里，没有一个永恒真理，有的只是偶然的真理，变幻无常的前景。他那世界的基本法则是相对性，读者与作者之间的不信任达到这种程度，以至在两部小说里，用同一个手法，欺骗读者：只是到了小说的末尾，才知道利图马和军曹（波尼法西亚和“野妞儿”）是同一个人，特雷莎的佚名情人原来就是“美洲豹”。

人从来不可能知道他所生活的世界的全部面目；现在，是瞬息即逝的，是无数以前的、同时的、将来的偶然因素的产物。任何的瞬间都是一个偶然，然而一旦发生，又都成为绝对的必然。作品中的人物被一种业已过去化的未来的废墟所支配，被嘲弄，被包含着各种不同观点的非实体化的语言所支配，被同时的时间所支配，一个个就象是被他们所身受的、然而又与之格格不入的事件不断冲击的实体。人对略萨来说不是个仅仅一次失足的悲剧性生灵；而是被一个由一连串不可觉察的错误所

组成的神秘的齿轮所紧紧攫住的生灵，动辄会在莫名其妙的、致命的、不可救药的决定中自我毁灭。自我成了这么一个世界中唯一重要或唯一确实的东西，在这个世界中，真实的东西似乎就是语言本身，就是在事件中出现的、浑然成为一体的问题与回答、肯定与否定，以及各种声音。“我们”不过是我们的过去的一个注脚，不过是让未来的、老迈的我们和曾经是少年的我们互相握手和互相憎恨的桥梁。

那错综复杂的因果循环决定了书本一打开就存在“将来”，而“过去”只不过是对一个回声、对一个未来的刺激，对一个穿越时空、从彼岸返回的问题的回答。命运从一开始就始终和过去共存，难分难解：阿德里安坐牢，波尼法西亚卖淫，安塞尔莫死去，神父加西亚光棍一条。

形式上的不完整连贯表现在叙事结构上：时间上，既没有动词的词尾差别，空间上，也不顾副词的位置变化：所有的词汇需要自行安排，自己赋于本身意义。读者本身成了个问号，成了镜子之间的幻景，成了无形地存在在他的儿孙们身上的毯子的编织者。《绿房子》里的每个词——是的，每个词——都是全书的全部孤独的缩影。

生活是一系列的片断，每个片断都是静止不动的和可以重复的，从语言上讲，是通过将人们联系起来的回忆语言一再重复的。人可以观察自己的过去，却不能改变自己的过去。即使想改变，也压根儿不知道从何下手。打遥远的时代起，从盘根错节、并行不博的历史起，就在酝酿着他的失败。这是一种周而复始的现实，他的轨迹乃是一系列的循环的螺旋形，首尾、始末乃是同一体。

阿格达斯相信进步，崇尚有意义的行动。他的作品中的史诗成份正是基于对历史行动的需要上。

对略萨来说，无所谓进步可言，幻想是徒劳的，它可以打发时间，但是一个人命运是注定的。正如阿格达斯使他的现实扩大和复杂一般，略萨同样创造一个前景，然而那是真正人类地理学——人在时间上而不是在空间上的地理学的前景。也许这么说并不贸然：当代小说开创了一种新的结构：按时间，而不是按个性、或空间、或行动分层。

但是，对略萨来说，时间不仅仅是人类必不可免的东西，也是徒劳和希望，渴望改变和摆脱剥削的愿望和赖以生存的形式。时间的存在是个证据，证明为生存，为继续存在而进行的斗争依然在进行着。死意味着这种苦难的结束，同样意味着这种希望的破灭。时间是座监牢，然而是人们有朝一日可以粉碎它，从而到达另一个世界(科塔萨尔指出这是人类存在的目的，而阿格达斯把它看作一个可以在未来想象的社会）的幻想和希望，当作他那人类的构成形式而构筑起来的。如果说，普鲁斯特寻求的是过去的时间，失去的时间，那么巴尔加斯·略萨在苦难的发展中寻求和找到的，则是现在的时间。

这是美洲的两面：监牢和从监牢里解放出来，这是两个想象的极端，从这两个极端引出使人们生活和寻找其人性的矛盾冲突。美洲既不是略萨笔下的世界，也不是阿格达斯笔下的世界。而是一场由这两种观点进行的综合的对话。它们相互需要，相互拼命地呼唤。这是两种相互渗透和互为补充的现实，是我们所在的世界的普遍人类的看法。

巴尔加斯·略萨粉碎神话，打破常规，粉碎现成条件；阿格达斯则建立神话，两者都拒绝图解，推动想象，他们注视我们生活的令人毛骨悚然的现实，并且承受事物从镜子里反射出来的侧光。

为了理解这两个作家的含义，应该首先将他们和塞万提斯、

和堂吉诃德、德拉·曼却作了比较。这种尺度不是随心所欲的。

在《所有的血》里没有风车，有的是实实在在的巨人，因为剥削者是巨大的，有着半神的威力。在他们面前的不是堂吉诃德，而是以莱堂·维尔卡为代表的、受到其他人帮助的印第安人民。印第安人的斗争，从长远看，是一定会胜利的。尊严，并不象那个天才的贵族的光荣，存在于欲将英雄的理想强加给一个并不相信他们的社会的努力和尝试上，也不在于能否想象一个又盲又丑的世界。印第安人是一个邪恶企图主宰一切的社会里的英雄。堂吉诃德失败了，在他的失败中蕴育着从文艺复兴直至今日的现代世界的根本的矛盾冲突，即人类无法对付一个自己建立的——无论是实在或虚构的——世界。然而，《所有的血》里的集体英雄拥有切实的、实际的、足以改变世界的能力。而堂吉诃德，充其量只能改变想象的次序，只能梦想和死去。

结果是，小说《堂吉诃德》，诚然如奥尔特加在他的《思索》一书中所指出的标志着史诗的终结，和一种新的文学种类——小说的诞生。我们并不是说《所有的血》是小说的终结和一种新的史诗的诞生，这不仅因为阿格达斯并没有象塞万提斯那样在创立一种新的文学种类，也因为这位秘鲁作家写的本身就是小说，其形式虽然接近于西方的史诗传统，然而无论从哪方面看，都是本地地道道的小说。不过，这一点可以表明，开始在向史诗返回，未来将证明这一点。这部小说以及阿格达斯作品的演变勾勒出一种趋向：由于拉丁美洲民族解放运动的兴起，似乎有很大的可能性在美学上取得切实的成就。

但是，我们应该看到，阿格达斯是这个世界唯一的一批从史诗的角度，从英雄的想象的角度对小说中的日常世界进行抨击的作家之一。当前，自乔伊斯以来，某种创造一种反小说，

一种新形式的小说的趋向已经日趋明显。我们不妨注意《踢石戏》、《白铁鼓》、塞缪尔·贝克特的小说以及法国新小说，威廉·《粗茶淡饭》、自然还有《绿房子》。在这些作品中，打击并不来自巴勒斯的史诗，而是来自被梦想的、个人的、内心的想象这种腐蚀酸溶蚀的日常世界。

总之，阿格达斯和所有当代的倾向背道而驰：他使世界的现实固定下来。斗争，不象略萨那儿，是现实中同一时间内发生的斗争，是暂时的、个人之争，各个互相排斥的范畴之争，而是在一个客观上对所有生活其中的人都一视同仁的世界里，夺取权力的斗争。当代世界小说或者以彻底怀疑世界本身而开始，或以同样的怀疑而结束。阿格达斯对这个世界不存怀疑。无论是国际公司还是以自己的想象当作战斗同盟军的印第安人都没有怀疑。双方为控制这个现实的世界而展开了斗争。也许，多少年之后，当阿格达斯的集体英雄统治了世界，并且实际控制了自己的社会和自然命运，也许到了那个时候，如今在苦恼着略萨的怀疑才会提出来，也许有朝一日他会问道：这个我为之而斗争的世界是真的吗？它存在吗？而我本人，难道也存在吗？什么是现实呢？我怎么收回我的过去呢？

但是，眼下，这些问题在阿格达斯的史诗世界中是不存在的，尽管他偶然也会象走私一般，偷偷地将它们引进来。这些人是巨人。在自己的事务里，他们会找到这些问题的答案，在自己的实践中，他们的疑问会得到解决。从本质上表明个人的和集体的自觉活动是如何转变着世界的现实和历史——不管是真实的还是想象的——的英雄世界，不可能同时对这个世界的有效性提出疑问。他是将它作为必不可少的东西加以肯定和提出，并且将它视作一场斗争的舞台。巴尔加斯·略萨问道：我生活在什么世界？现实是如何的？我怎么才能不死？我如何才能体

面尊严地生存？阿格达斯问道：我的人民如何才能象《深沉的河流》和其他短篇小说里的人物从他们内心业已露头的邪恶和诱惑中解放出来一样，从剥削者手里解放出来？对巴尔加斯·略萨来说，现实始终处于怀疑之中；而对阿格达斯来说，压迫和解放就证明现实的存在。在阿格达斯看来，文学的根本破坏是政治的和社会的，就其深刻意义上讲，就是解放。然而，对略萨来说，破坏是文学的，个人的，是粉碎现有的绝对的社会。他们两人是在不同的壕堑里，同停滞，同死亡进行斗争。在两者身上，我们都看到一种将当代秘鲁以及美洲世界纳入运动和发展的尝试。

美洲是相当巨大的，大得足够容纳这两者。

我们，美洲的读者，在这两个世界里生活、梦想和徬徨，因为，在令人战栗的生活中，我们用这两种观点看到了如今人们正在受着折磨，并且由于这两种观点的深刻性，我们也看到了涉及整个人类的那些问题。

沈根发　译

陈光孚　校

论马里奥·巴尔加斯·略萨

〔智利〕 **路易斯·哈斯**

一九六六年，我们的小说在日趋完善的道路上继续前进。目的是攀登高峰，至今山顶尚未出现。但是，干劲越来越足。巴尔加斯·略萨就是明证。仅在四年前，当他刚满二十六岁的时候，就以他的两部著作（一本短篇小说集和一部长篇小说）而明显地超出同辈青年作家之上。他之所以出类拔萃，除才华外，还有勤奋。他的灵感如泉涌，仿佛生下来就是一团火，又如手中握有魔棍。他充满了力量和信心，处于真正的创作高潮中。他成名很早，那是依靠诚实的劳作而赢得的，所以受之无愧。这在他的第二部长篇小说中也足以可见，在这部作品中，巴尔加斯·略萨的才能得到了充分的发挥。它可以称做是优美的交响诗，作者在各个方面进行了探索和试验，为拉丁美洲小说树立了新的范例。

秘鲁文学起源很早，但发展较慢。加尔西拉索·德·拉·维加（印加）用优美的西班牙语撰写的《王家述评》，虽然收集了古老的土著传说，但是征服运动对这些传说进行了扫荡，已使之趋于泯灭。加上几个世纪的殖民统治，这些古老传说几乎被彻底埋葬，直到独立运动爆发，它们才被重新发掘。其时，里卡多·帕尔马，荒漠文坛上的孤独人物，用他那宫廷式的文

笔对土著传说只是稍加夸赞而已。帕尔马开始的这段插曲，由于他的去世即告结束。随后便是长达数十年的社会政治动乱，秘鲁的文化一直处于停步不前的状况。象通常那样，首先振翅起飞的总是诗人。这时，塞萨尔·巴列霍出现了，他是又一位孤零零的名作家，但他如同古代诗人一样，感情似火，热烈而奔放。小说结出第一颗果实是在三十年代，以何塞·马利亚·阿格达斯的作品为起点。在我们的文坛上，阿格达斯的情况是极为罕见的、几乎是独一无二的，他受的教育十分特殊，是在土著人中间长大的。西罗·阿莱格里亚是位风俗派作家，他的作品情趣稍逊，但描写细腻。所有这些，就一定程度而言，已经属于过去的事。以巴尔加斯·略萨为开端，秘鲁小说出现了崭新的前景。在没有脱离秘鲁现实生活的前提下，秘鲁小说已经能够提出具有世界意义的问题。

如同我们文库中的许多瑰宝那样总有难以解释之处，巴尔加斯·略萨这个谨慎寡言的人仿佛从默默无闻中脱颖而出。在一个经济和其他等等因素把文学压迫到可有可无的状态、压迫成假日里令人称道的消遣玩艺儿的国度里，巴尔加斯·略萨却能执著地踏上自己真正爱好的道路。他把非凡的感受力同正直的品格以及专业才能结合在一起。到目前为止，他的学问渊博、但不够精深。他的视野不很开阔，但是基础坚实。他的描绘能力虽然属于图解式，有时甚至简单化，却是准确的，具有萌发的力量。他坚信决定论，反对描写幻觉，但是他自己否认而又难以抑制的激情、冲动和内心活动，却使他的故事题材变得紧凑动人。他善于运用对话与情节，又有着工笔画家和观察家的眼力。他在现代小说的文苑里遨游，灵活而又不落俗套地选取种种经过巧妙均衡的文学技巧。总而言之，他是一位伟大的组织者、一位天生的建筑师——善于准确无误、有条理而连贯地

编造情节和制造紧张气氛。

巴尔加斯·略萨于一九三六年生在阿雷基帕市。他一直记得那颇为动荡的童年：第一个精神创伤是父母分居，几乎在他出生不久，母亲带他迁居到科查潘帕，在外祖父母家长大。他说，他是个娇生惯养因而任性的孩子，总要把自己的意志象法律似地强加给别人。但是，这种情形并没有持续很长时间。就在他刚满十岁的时候，这段田园牧歌式的生活突然中断了。母亲带他返回秘鲁，起初住在皮乌拉（1945年），后来父母重归于好，便迁至利马生活（1946年）。皮乌拉，这个在巴尔加斯·略萨的记忆中已经变成一种外乡贫困生活的象征，那时是高原上、沙漠中的资产阶级领地。巴尔加斯·略萨跳出皮乌拉的沙丘，又落进了利马的泥潭。他在牧师的手中度过三、四年（在教会学校读书），从而推迟了那致命的一击。但是，打击终于降临：一九五〇年，可能家里发现了他对文学的爱好，便决定送他进莱昂西奥·普拉多学校去做寄宿生，这是一所介于教养院和军事学校之间的混合教育机关。

巴尔加斯·略萨说，在莱昂西奥·普拉多学校度过的两年可能给他的一生都打下了烙印。毫无疑问，这两年给他灌输了一种可称之为达尔文主义的人生观。莱昂西奥·普拉多学校便是他第一部长篇小说《城市与狗》的主题（发表于1962年）。书名本身就可以清楚地说明问题。它使我们置身于一个狗咬狗的世界。这个世界的关键部分就是暴力。弱肉强食。只有强者，或者能适应环境者才能生存。作者描绘出一幅灵肉腐烂的凄惨画面。他的笔锋针针见血，绝不手下留情。这座学校不仅以其环境和地形而且用真实姓名出现在小说中。作者对学校的描绘是相当逼真的（有人则认为是诽谤性的），因而引起官方的震怒。当《城市与狗》在秘鲁出版普及本时，官方恣意造谣中伤，并且

在莱昂西奥·普拉多学校举行集会，将一千册《城市与狗》当场焚毁，两名将军登台演说，痛斥作者大逆不道，指控作者是秘鲁的叛贼、是共产党分子。

闹剧式的丑化与广告式的宣传双管齐下地落到巴尔加斯·略萨一人身上。他为人朴实、平和，总是面带笑容（忧郁的微笑），性格内向、胆怯。他对意外的成名总是感到惊讶。《城市与狗》给他带来了前所未闻的成功。初稿一度写得很长（竟达一千五百页之多），从来没有想到能够出版。他说，“我曾经心里想，看来得由自己掏钱出版了，这种情况在秘鲁经常发生。”“写这本书，我用去了三年的时间。当时我估计，就算走运，也需要五年才能攒够出版这本书的钱。”有人曾经建议他把书稿送到西班牙去。由于担心审查机关的检查，他拿不定主意。“另外，我当时几乎确信，这部小说完全会失败的，所以决定先搁置几年，以后再重新写过……”但是，他终于邮寄给巴塞罗那的赛依斯——巴拉尔出版社了。八个月过去了，音信全无。突然，有一天他收到一封热情的电报。从这时起，命运之神向他露出了笑容。赞誉之声如雪片般地飞来。一九六三年，《城市与狗》被推选为佛明托文学奖（Premio Formentor）的决赛候选作品。这部小说在西班牙荣获两项重要的文学奖。“简明文库”文学奖的一位评奖委员道出这样一句溢美之词：“《城市与狗》是近三十年来西班牙语文学中的最佳之作。”出版商们以同样的热情争相出版这部小说。目前，它已被译成几乎世界各主要语种。

巴尔加斯·略萨毕业于利马的圣马尔克斯大学哲学与文学系。一九五九年，在马德里大学取得博士学位。他的文学生涯是从一九五二年第二次返回皮乌拉期间创作剧本《逃跑》开始的。当时他刚刚从莱昂西奥·普拉多的桎梏下解脱出来，正在

读中学的最后一年，同时通过在一家报社工作，开始了自食其力的独立生活。皮乌拉这时已经不是他第一次来这里时的地狱般的形象，而是恰恰相反；他甚至觉得那是他一生中最幸福的阶段之一。早在利马时，他对戏剧已发生兴趣，主要是受了途经秘鲁，做大陆巡回演出的第五流阿根廷剧团的启迪，于是，他在一九五一年写出了后来在皮乌拉上演的剧本。该剧取材於神话传说，演出结果大获成功，成为皮乌拉地方上的一桩大事。巴尔加斯·略萨说，从文学价值上讲，这个剧本是不值一提的，但是它在那样一个特殊的环境里（市镇庆祝活动的主要节目）便取得了成功，同时还因为剧本作者来自大城市而具有一定的威信。

一九五八年，巴尔加斯·略萨发表了短篇小说集《首领们》。这个集子里的大部分作品是描写利马和皮乌拉的街道生活，其中为生存竞争而展开的斗争十分残酷激烈，说明这种斗争绝非军事学校里所独有。主人公是些执拗、冒失、草率从事的青少年，他们按照打架斗殴的本领过着等级森严的生活。他们结成邦伙，时常由于不可调和的冲突与对立而互相火并。对于他们来说，每次行动都是一场战斗的考验，每个姿态就是一次挑衅，要求做出回击、对抗和报复。力气、狡诈和把意志强加于人的本事是表现男子气概的唯一方法。这些强制性、孩子气和不可避免的斗殴是外部表现；几乎不是专指某人而言。没有表现这群人的个性和个人动机。这种霸权欲完全是在与环境的摩擦中形成的。结尾总是一种粗暴与本能的大男子主义的道德观，当然由于他们所处环境即是如此，所以这种观念倒也与他们身份相配。至于《首领们》的文采，巴尔加斯·略萨承认精华甚少。这些短篇小说平铺直叙而本身乏味，只能说是作者世界观的预告与缩影，他本人认为是些初试之作。

巴尔加斯·略萨深受法国文学的影响（他说是“中毒至深”）。他还在中学时期便开始攻读十九世纪那些伟大作家。他曾经是大仲马和雨果的忠实而“狂热”的读者。但他最为赞叹的还是福楼拜。他在利马的法国同盟会学习过一段时间。在大学里，他已经可以准确无误地阅读法文书籍了。如果说那个时期他觉得遥远的欧洲似乎是难以到达的，那么对于欧洲文学则是日益热衷起来。他仔细研读了萨特的著作，尤其是散文集《境遇》，这对他产生了深刻的影响。在他的短篇小说与萨特的小说之中，有着某种可称为“腺细胞相似”的东西。多年来他就梦想着去法国旅行。一九五八年，他终于如愿以偿，那是他参加了法兰西杂志在利马举办的一次征文比赛获奖的结果：在极为有利的条件下做巴黎之行。该杂志社陪他游览巴黎，并安排他在一家豪华的饭店下榻，同时请一位“美女比赛”的冠军住在他的隔壁房间。一九五九年，他自费重到巴黎（此次情况大不相同了）；以后除去间或回利马探亲以及一九六五年做为美洲之家的评奖委员在古巴呆过一、两个星期之外，到一九六六年初为止，他在法国一共生活了七年。

初到巴黎的日子犹如恶梦。那时他已经结婚，可是既没有钱也没有工作。他住在一家旅店的阁楼上，终日为谋求职业而四处奔走。最后总算在贝尔利兹学校找到一个工资菲薄的教员职位。报酬少得可怜，工作量大得没完没了。后来他从贝尔利兹学校转到法新社西班牙语部工作，同时偶而去法国广播电视台兼职；这时他的境况才较为舒适些，因为工作不多，报酬优厚，主要是协助广播电视台对拉丁美洲的播音节目。

随着时间的流逝，巴黎逐渐失去了新鲜感与迷人之处，巴尔加斯·略萨越发急于找到返回秘鲁的方法。但是回去后怎样谋生呢？同报社和电台打交道的想法，对他没有吸引力。虽然

从根本上来说巴尔加斯·略萨并不是某个政党的成员，但他的指导思想是马克思主义的。他说："除去社会的不公正，我最厌恶教条主义。"他还说，在秘鲁有六百万人（占全部人口的百分之五十）不参加选举，"政治"是一种讽刺。尽管如此，这样一种可能性使他感到苦恼：屈从于少数人的利益，违心地在一家报社或电台工作。对于他来说，重要的是能够写作；为此目的，暂居巴黎还是完全合适的，虽然象任何侨居国外的人一样，语言问题总是在纠缠着他。他说，他整天担心失去讲西班牙语的机会。但是具体到他的情况，这种危险远没有达到迫在眉睫的程度。他读书和工作都用西班牙语，他说，在某种方式上，侨居国外、身处一个语言陌生的社会里的感觉，反而会加强、会"热衷"于同祖国语言的联系。这个时期，同他住在一起的是他的第二个妻子巴蒂丽娅，一位美丽的秘鲁女人。她是一九六五年出国的，前来同他住在一处位于荒郊的高层建筑上，房子面对一条高速公路，看上去似乎随时会有飓风将他们卷走。也许直到彼时他们才敢于打点行装、准备起锚，心情愉快地返回秘鲁居住一段时间。

我们第一次见到巴尔加斯·略萨的时候，是一九六五年初，他当时闭门独居，住在卢森堡宫和都合农咖啡馆附近的两居室的单身公寓里。那个地方每到夜晚便有颓废派和外交使团的常客光顾。我们走进一道巨大的铁门，穿过瓷砖铺地的院落，小心翼翼地踏上漆黑的楼道，一直爬到第三层，黑暗方才消散；当房门被叫开时，阳光才又一次露面。这时主人在门楣处出现了。从房间里走出一些客人。一个作家难得有私生活，因为总会有人前来打搅，尽管他本人极力销声匿迹，也难以做到闭门独处。我们的一只脚已经迈进了门坎，他只好笑容满面地接待我们。他不喜欢谈自己，但是我们在一张破床上落座不久便畅

谈起来。我们的四周是超负荷的书架，一堆堆像册，横七竖八的桌椅，窗边是摆满纸片的工作台，此外还有秘鲁的纪念品：在一面墙壁上挂着精心嵌入镜框的一缕褪色的毛线，那是古印第安人的遗物；另一面墙上，挂着铜金合制的宗教仪式上用的假面具。巴尔加斯·略萨讲起话来，有时声音很高带些嘶哑，常常说些题外的话，还不时神秘而悄悄地降低了嗓门，仿佛邻室有人在睡觉一样。随着黄昏的到来，太阳的余晖在渐渐地减弱。

巴尔加斯·略萨是主张作品要尽美尽善的，作品问世前他总要反复推敲，总要仔细斟酌作品的各个方面；从第一个灵感的火花开始直到作品出版，他总是不轻易定稿。他经常用放大镜审阅和修改校样，甚至在付印前的最后时刻里，他的写字台上还堆满了批注、清样和手稿。为了同出版社讨论他们要删掉的七、八行文字，《城市与狗》搁置了几乎有一年零三个月之久。他的第二部长篇小说《绿房子》，也同第一部一样，直到付印前，他还在没完没了地推敲。他不断地修改、增添，这部书稿几乎长达一千页之多。《城市与狗》真可谓改头换面，甚至连题目也做了变动。这部作品一度起名为《说谎的人们》，夸大了影射的意思而显得偏离主题，不如《城市与狗》来的确切。“狗”指的是军事学校一年级的学生。这是高年级学生对低年级的蔑称。巴尔加斯·略萨说，这个细节是意味深长的，因为它表明“学生们自己认为这座学校有如一座苦行寺庙、一个锻练男子气概的地方。为了有男子气概，就必须经受几个阶段的磨练。为了取得士官生的头衔，也就是说为了从狗变成人，就必须做出牺牲以及忍受侮辱和暴力。”

这座学校既是地点又是环境（少年时代的环境），它是一座巨大的试验场，每个人都衡量一下自己是否有男子气概；如果

可能，都要磨练自己的筋骨。《城市与狗》从根本上说是一种教育小说，一部描写人生起点的小说。全书讲的是少年生活，或者按照巴尔加斯·略萨的说法，“是学生和老师们以主观专断、甚至发疯的方式设想出来的成长为男子汉的生活。”

莱昂西奥·普拉多学校所遵循的军事制度，以其独裁式的纪律（该校由职业军人负责）造出一种紧张气氛；由于学校是座熔炉，它把来自社会各阶层的孩子（借助奖学金读书的工人之子和为医治某种陋习而被送来寄宿的富家子弟）爆炸性地混杂在一起，从而加剧了这一紧张气氛。立刻就开始冲突起来，新陈代谢的变化也开始了。第一次冲突之后，所有的人都缩成了最小公分母，全都处于细菌式的环境里，成为一种黏性的球体，时而做出纯粹的布朗运动。① 我们从他们的外形勉强能够认出主要角色的身影。阿尔贝托，富家子弟之一，瘦削可爱，有同情心，但是资产阶级的虚伪性浸透其骨髓。“美洲豹”是工人之子，小集团的首领，喜欢打架，惯于恃强凌弱，他是黑社会里野蛮法律的代表人物。站在学生的对立面、同时又助长了学生犯罪的是该校的领导，如：加里多上尉，冷酷又阴险，是这个制度的典型角色；瓦里纳中尉，一个懒惰的小官僚；甘博亚中尉，人虽正直，但也不自觉地成为这套齿轮装置的俘虏。这个悲剧的焦点是士官生阿拉纳，由于他生性胆怯，大家都叫他“奴隶”。巴尔加斯·略萨说：“他为人懦弱、孤僻、不好争斗。这些弱点使他成为种种社会弊端的攻击对象，并且突出了他的天性，或曰扭曲了这一天性。因为从本质上讲，这种天性是正常的，对吗？一个人讨厌暴力是正常的。但是，这种正常

① 微粒悬浮在液体中时，由于周围分子的碰撞，不断地作不规则的运动，微粒越小，运动速度越大。发现人：英国植物学家布朗。

的天性却在他身上变成了弱点。我认为，具体到‘奴隶’身上，同学们对他施加的暴力与侮辱，纯粹是他们抵御别人的一种行动。在那个世界里，表现男子气概的最佳方式就是压倒别人。这就要找牺牲品。从这个意义来说，‘奴隶’就成了别人的试金石。”

这群感情激越的少年在密谋一次行动。卡瓦，最严肃而负责任的士官生之一（也是少数渴望走士官道路的人），却奉小团体之命去偷盗考卷。这一犯法行为不久被发觉了，矛盾便从此展开。外出休假一律被取消了，全校学生都留校待命。为这一惩罚而最吃苦的人是“奴隶”，因为他在城里有个女朋友。对他来说，这是一次濒于争吵的危机。卡瓦当做罪犯很快被揪出，并且被开除时，大家便怀疑有人去告密，此人可能是“奴隶”。指挥小集团的恶魔“美洲豹”决定报复，他在一次军事演习时对准“奴隶”头部开了一枪。人人都在怀疑这一令人惊愕的事件。有人在进行调查。它牵涉到学校的名誉。谁也不曾看见“美洲豹”扣动枪机，但是人们都知道，特别是阿尔贝托，他是深知“美洲豹”那种变态心理的，所以肯定“美洲豹”是杀人凶手。他在校长那里揭发了此事，但是毫无用处。这个死亡事件被解释成偶然事故，案情就此被封锁起来。全校上下这时都动员起来平息种种传闻。阿尔贝托是唯一能够要求伸张正义的。但是，他在学校当局的威胁与讹诈面前让步了，他们拿出他写的一些近乎淫秽的作文，声言要让他在父母面前出丑。甘博亚中尉冒着丢掉军衔的危险支持阿尔贝托的起诉，但是随后也放弃了初衷。甘博亚中尉的例子特别令人感动。他是个诚实、正直、公道的人，原来可以晋升……可他听取了“美洲豹”厚颜无耻的坦白。他该怎么办才好呢？牺牲个人利益交出罪犯吗？还是保持沉默？在关键时刻，他屈服了。如同阿尔贝托一样，

他也没有能够经住这一重大考验。

巴尔加斯·略萨说:“甘博亚中尉一直到那个时候都还没有来得及怀疑身边的制度。结果他付出很高代价。到那时为止他全然无知的制度的真面貌逐渐暴露出来。他一向盲目相信的制度，可能并非象他所以为的那样先天就是合理的。它也许恰恰建立在谎言的基础上。于是他便面临着决择。他极力保持忠诚不渝、始终如一。于是，便出现了可怕的矛盾。正是为了忠诚于这个制度，他必须出卖良心、牺牲自己。他没有反抗，顺从了校方的命令。”

作者并没有审判甘博亚，他仅仅提出几种选择，并且使之运转，然后记录下先后发生的事情。这是一只善于描绘的手，是通过人物和环境加以说明的无所不在的意识。它仿佛通过渗透的方法把读者带进那暴力与恐怖的气氛中。那个世界有自己的法律。学生们自己建立的制度远比官方机构还要严密和复杂。那是一座备受屈辱的炼狱，每个人都是最邪恶的本能的俘虏：虐待狂以及种种性变态（手淫、兽奸和同性恋)。甚至有这样一个不花钱的虐待狂，那就是博阿。他是“美洲豹”的同伙之一。博阿与母狗玛尔巴贝阿达有着性关系，他千方百计地折磨它，甚至扭断了母狗的一条腿。对他来说，残忍似乎就是表示亲热的方式。作者解释说:“他是个最野性的人。”“他内心感情的种种表现完全是出于本能的作用。在他身上占主导地位的就是这种东西，也是他同外界与他人联系的最牢固的纽带。”

巴尔加斯·略萨说:“暴力在那个世界里也是一种不可避免的东西。”总而言之，在那里一切都暴露无遗。但是，按照巴尔加斯·略萨的看法，那无论如何不是青少年特有的品格，而是一种流行病，人类社会的常见现象，在那个社会里尤其如此，那里的社会等级之森严已达到绝无和平过渡的可能。学校外面

的斗争则采取了更为隐蔽和曲折的形式，但是以同样尖锐的程度向前发展着。

“从广义上说，我认为社会生活本身强加给人们一系列的经常性考验与斗争。按照社会的文化程度和所处环境的发展水平，这些考验与斗争时而是公开的、时而是隐蔽的。在不发达的国家，公开的形式常常是外部的和表面化的，绝无对话、讨论、商议之可能……。我认为在我们这样的国家里，暴力是人与人之间各种关系的基础。它无时无刻不存在于每个人的生活之中。一个人必须克服种种障碍才能在社会上站稳脚根。要获得个人的天地，就必须压倒别人。这是一片没有任何出路的热带丛林。从根本上来说，这是因为秘鲁这个国家的社会结构是完全建立在非正义的基础上，这非正义性反映在生活的各个方面。依照社会等级，暴力表现为一种原始和外部的方式，比如在一座军事性的学校就是如此，在那里这是有章可循、有法可依的(如鼓吹大男子主义、大丈夫气概是人类一种美德)；或者表现为间接的方式，十分阴险而又十分虚伪的方式，比如资产阶级上层社会的家庭里就是如此，他们给人的印象似乎不赞成暴力，但究其实质，也是以暴力为条件的。”

对于巴尔加斯·略萨来说，这种暴力不仅是人类生活的先决性因素，而且是决定性因素。他本人的经历告诉了他这一点。他说：“我认为只有运用起个人经历的经验才能写作。而我的生活道路就十分特殊，有一系列暴力事件在上面留下印记。我曾经是个非常任性的孩子，可以说娇惯得象个小姑娘。因此，当我母亲在我五岁时就把我送进学校时（地点在科查潘帕），我已经被惯得极不象样。这样就造成一个很大问题。同学们比我大得多。水平参差不齐。后来我回到秘鲁，进五年级学习时，这个问题就来了。我当时是个十岁的孩子，我的同学们十三、四

岁，已经是个小大人儿了。那真是可怕的一年。我开始踏进了成人的天地。”随后便是莱昂西奥·普拉多学校。“是我父亲把我送进那里的。”巴尔加斯·略萨的父亲，一位在合众社工作的记者，长期以来在巴尔加斯·略萨的生活里是个下落不明的人。

“我到很晚才认识他。我一直以为他已经去世了。等到我发现他还活着的时候，我们之间已经绝无沟通感情的可能。在我们共同生活的那些年代里，两个人相处得很不好。他的为人处事是很特别的。他对我怀有某种程度的不信任，我对他也一样。我们俩几乎形同路人。他为我的娇生惯养而叹息，并且说我既任性又懦弱。他认为莱昂西奥·普拉多可以把我变成男子汉。这对于我来说，实在是恐怖至极的事，它使我发现了生活的另一侧面，发现了从未了解过的现实。莱昂西奥·普拉多用可怕的方式在我心上打下了印记。我在家里的时候，从来没有人动过我一根汗毛。可是学校里的军人对我们经常拳打脚踢。他们之间也互相殴斗。那里讲究的是暴力和狡猾。我想这在我心目中确立了一个永远无法摆脱的形象……。《城市与狗》就是那个时期、那种环境、那样的精神状态的见证。自从我进莱昂西奥·普拉多，就开始打算写一点那里的生活。至于搞写作的想法，那很早以前就有了。这也是我们父子之间不和的原因之一。我记得在皮乌拉时就开始写东西了。那时我外祖父母和我的舅舅们非常赏识我这一点，他们认为这是一种天赋。可是等我父亲发现我这种爱好时，他却吓了一跳。他认为这很严重。利马的资产阶级家庭一向认为，当个作家或艺术家只不过是搞同性恋或者当贱货的借口。而可悲的是，他们往往是有道理的。因此我这种才能的确定和发展是秘密进行的。当时我对莱昂西奥·普拉多的反抗是通过文学来加以表现的。那时候文学对于我来说，就成为一件十分重要的事。当然也是处于秘密状态，因

为在学校里也必须回避这种事。”

秘密地搞创作在某种程度上也给巴尔加斯·略萨带来了好处。这迫使他早早地养成内向的性格。当然这也给他带来一些不利，使他变得孤僻。“这样就完全切断了我同我原来生活的世界的联系。我对那个世界没有半点好感，甚至可以说，我极度蔑视它，极度厌恶它，因为秘鲁的资产阶级是个最坏不过的阶级，是个糟糕透顶的阶级，它充满偏见，既不文明可又十分伪善。但是一句话，对于一个孩子来说，中断了同这个阶级的来往而又没有投身到别的什么阶级中去，便会感到孤独和烦恼。”在这无依无靠的状态中，“文学对于我来说是一种排遣，一种生活的开脱，从而补偿生活给我带来的一切悲伤和不快。”同时也能够追忆那过去的生活，也是填补空虚、重架断桥的方式，并且可以“在世界上为我开创基地，恢复我自己的地位。”“我认为文学一向就是如此。总是要通过这种孤独的感受去接近文学。写作是一种自卫、自救、重返被排除（或以为被排除）的社会的方式，或者说是重返被排除于自己熟悉的天地的方式。”

巴尔加斯·略萨指出，他的矛盾之处在于，越是通过文学来力图重返社会现实（即通过非现实来重返现实），他越是感到孤独寂寞。“在写作的过程中，这种寂寞感会日益增加，同时也就更感到写作的需要。文学爱好仿佛人们肠胃里的绦虫，它是靠着寂寞感吸取营养、维持生命、强壮身体的，而且需求得越来越多，实际上又永远无法摆脱。但正是这种文学修炼才使作家得以生存。”

按照这种看法，《城市与狗》是在探索一条渠道，是力图返回母腹，在不断地孕育中再现那逝去的现实。巴尔加斯·略萨为了缩短乃至取消作品与现实之间的距离而竭尽全力地拼搏。他所运用的技巧都是为着这个目的。这些技巧是吸引人的手段。

交叉倒叙、内心独白、镜头变换等等，都几乎是强制性地要读者吸足书中人物所散发的脓臭。这些吸引读者的手法并非件件管用。常常有一、两招是过于卖弄。比如，巴尔加斯·略萨有个总要引起读者好奇的坏习惯，他故意藏起一些基本素材，结果反而弄得读者头脑混乱。《城市与狗》中有一系列的辅助情节，它把我们带进某个人物（结果是“美洲豹”）的思绪中，可是直到全书的结尾我们还不知道该人的身份。为了使结尾的交待格外动人，作者力图简炼，但结果反而使读者看不明白，从而失去兴趣。这是因为巴尔加斯·略萨毫无道理地把我们引入迷途，并且不提供任何路标，最后我们便觉得上当受骗了。除去这种无缘无故的作法，作品中还有一个紧张气氛的问题。某些描写校外活动的场景虽属必要（为回忆背景和渲染社会环境），但同校内的场景相比却显得苍白无力。巴尔加斯·略萨说，初稿上校外场景的数量是很多的。为了精练，作者删去一些，结果出现了不均衡的现象。这个问题在尾声部分也存在，作者力图束起每个绳头，结果散成碎条。非但没有紧张气氛，反而出现令人费解的地方。由于打乱了事情发展的正常顺序，便常常使人感到突如其来。所有这些小小的做作之处（看来这往往是因为人物没有深刻的行动理由所致），使人感到不快与茫然。但是这些手法是有目的的。《城市与狗》是一部静脉血管式的小说。该书的效果完全取决于读者的吸收能力和对现实生活的感受能力。内容决定形式。比如有这样一个人物（博阿）的设计，在很大程度上是为了给我们提供在感受上通向现实生活的入门。博阿好似一只无处不在的眼睛，又象一架天线式的仪器，将生活中的所见所闻一一详尽地记录下来。他通过形象和快速的感觉去思维，又通过内脏去感受。

巴尔加斯·略萨说：“为了揭开这所学校的真面目，就需要

叙述一系列不堪入目的故事和可怕的场面，但是很难原原本本地说明白而不落入恐怖气氛、恐怖场面或者是色情的描写，也就是说很难不落入纯技巧的虚假描写。平铺直叙是难说清楚这所学校的嘴脸。我在小说的第一稿上曾经试图通过对话和纯粹的描述加以解决。比如集体手淫的场面，母鸡的故事，企图鸡奸一个少年的故事。由于描写过分，结果显得不真实；暴力部分也显得没有根据。丝毫没有生气。于是我想唯一的方法是通过中间人、通过第三者加以说明，而且这样一返工，暴力程度也会有所减弱。经过一系列的试验，我发现使暴力场面减弱而又不失去其明确的性质，就要安排一个流动的意识，但它又必须是一个不太聪明的意识，免得它在阐述暴力时不致僵化。这样就产生了博阿这个人物。博阿自始至终都是个工具，作者用他来表现这所学校灭绝人性的程度以及恐怖的气氛。这种气氛已经接近具体化和人格化。鉴于博阿同母狗有性关系，这就显得相当地丑恶与幼稚。但是这必须通过一种混乱的方式加以表述，因此使用了混乱的内心独白。这从外部是绝对看不到的，它是一种流体、一种细胞质。”

博阿给读者揭示的场景也是不成形的和流质式的，但是它象飓风一样有着吸引力。在这里语言起着非常重要的作用。他一面领会现实一面回忆现实，因而变得热情奔放。他一面揭露暴力一面又歌颂它。这是一首催眠曲，一部将读者卷入回声、卷入水流而往往又带有污言秽语的消沉乐章。

“这就是现实主义提出的问题之一。我不认为文学上的现实主义永远是对现实生活的直接说明。文学总要对现实生活加以变换。作家对所截取的生活总要加以改造、加以修整，总要以十分特殊的方式加以清理，为的是转到文学作品时不致僵化、不致中途夭折。”巴尔加斯·略萨说，他一度曾是色情文学

的忠实读者（与赞赏者）。但是后来“热情大减。因为这种作品的主要情节恰恰犯了不真实这个毛病。这并不是因为里面叙述的事情和故事与现实不符，而是因为没有进行足够的文学加工。这种作品总是与现实生活之间有着很大距离，因而使素材僵化了。在所有那些与官方检查、社会舆论谴责相对抗的题材、故事或者事实中，他们自身就产生一种令读者拒绝与怀疑的抗体。因为滑入表现主义的巨大危险性就在眼前，所以我认为这样很容易扼杀掉作品的生命力。因此《城市与狗》中最不堪入目的场面，也就是进行文学加工最多的场面，也就是变动最大的场面。由于不用下流话就无法使这些少年开口，我便在一些特定的场合给这些坏话赋予纯属语音式的含义。所有这些可能使读者产生反感的近乎于‘粪便’式的语言，都迫使我以极大的力气赋予它们新的含义。我当时希望行文所到之处，能够使那些坏话具有必然性，使读者非但不反感，反而焦急地盼望着这些坏话能够说出来。比如母鸡的故事就是如此。”

这个故事可以相当清楚地说明巴尔加斯·略萨的创作的方法。这个故事有普遍性和代表性，而并不特殊。为增加份量并且不孤立于主题之外，巴尔加斯·略萨把这个故事同那个鸡奸少年的场面有意地穿插描写。这样的（或穿插）描写就使两个故事都增色不少。按照作者的说法，它们就好象两根连通管。他说，其目的在于有意制造“含糊不清，也就是说，把不同时间和地点发生的两个或多个故事联结在一个叙述单位里，以便使每个故事中的精华互相传播、互相丰富。”如果所述的暴力事件有僵化的趋势，那就必须打破僵化，担负这项工作的就是语言。语言的速度“要变得令人头晕目眩，从而抓住读者、使读者沉浸于情节中，并且要达到这样一种程度：到结尾时非但不需加以评判、而且完全顺其情节的安排，这样反而感到自己也

是故事的组成部分。我认为这是每个愿做现实主义者的作家的责任：利用一切手段，给作品以活力，使现实生活不致僵化。”

的确，在《城市与狗》中，现实生活与读者之间的距离到了最小的程度。巴尔加斯·略萨坚持要使读者完全沉浸在作品中。他说：“我认为正因为如此小说才是最高级的文学品种，因为它可以把读者引进作品的灵魂中去。作者的责任就是使读者乐而忘返。我所钦佩和一再重读的小说家们从来不是要我们站在远处去欣赏他们，而是吸引我们、使我们着迷、把我们请进‘他’那个新天地、到最后才使我们发现那些作者们。现实生活是杂乱无章的。但是它一进入小说中便有了章法。小说的结构越是严谨，它所揭示的天地也就更容易理解。”

巴尔加斯·略萨总是追求完美的理解，他对自己笔下的场面和环境反复加工，直到感觉一切可用的形式都已用上为止。当然这就存在着加工过火的危险，并且会给自己制造障碍。有时令人厌倦，由于要求读者高度注意，因而使人难以忍受。这套方法的另一个弊病是不够简练。循环重复太多：一系列的交叉、倒叙和评论混杂在一起，总是十分紧张（中间没有调节），最后问题仍然没有解决。

他是这样辩护的：“我认为每种技巧和方法都首先取决于小说的素材。最佳小说必定是素材全部用完的小说，必定是那些从许多角度而不是单一角度反映现实的小说。摄取现实生活的角度是无限的。当然小说不可能把各个角度都介绍出来。但是，作品表现的生活层面越多，那么它也就必定越伟大越广博。我认为，《战争与和平》的伟大之处恰恰就在于此。或者有些骑士小说的伟大之处也是如此（在骑士小说的黄金时代里）。骑士小说出色地描绘了那个时代。它包括了现实生活中的神话传说、宗教信

仰、历史、社会、思想意识等等方面。近年来，小说有某种没落衰退的趋势。现代小说总是试图通过单一渠道看世界，总是从单一层面反映现实。相反地我则主张全面体小说，即努力把现实生活的各个层面、各种表现形式容纳于作品中。包罗总体是绝不可能的。但是反映得层面越多，现实生活的视野也就越发开阔，小说也就会更加完美。”

做为文学技巧的多种角度看世界，是巴尔加斯·略萨使用的福克纳手法，他毫无避讳地承认这位大师的影响。但是，巴尔加斯·略萨指出，这种影响仅仅是方法上的。福克纳的写法是主观的、激动的，而巴尔加斯·略萨在这方面则完全不同。各种感情虽然是基本的，但对他来说却是外部装饰品。他不赞成细腻的心理描写和作者的主观性。他说：“福克纳的问题在于，他的主要兴趣从来不是外部现实，而总是内心世界。他的根本问题总是在考虑意识，或曰灵魂，即在上帝面前和来世之前悔罪与自责的感情，也就是反映内心世界。而我所感兴趣的现实生活则是外部世界。因此，我十分钦佩第一位现代文学大作家福楼拜，是他发明了描写外部世界的最佳工具。在《情感教育》中，我们看到那生动、独立与庄严的现实生活写进了小说，从而使我们发现了‘另外一种’现实，即外部世界。此外，我还十分钦佩作者面对素材的独立精神，这在前辈小说家中是没有过的。”

但是，福楼拜并非巴尔加斯·略萨创作的唯一钥匙。他的作品里还有对环境的自然主义描写，还有那个诱使人类堕落、吞食人类的地球怪兽。巴尔加斯·略萨的作品就是如此：人物的个性消失在沉重的气氛里。可以说没有人物，只有特定环境中表现出来的意识状态。它们的感应力是共同性的。人物即使是默默无闻的，也显得十分累赘。除去勉强可以察觉的动作，

人物不留下任何痕迹。这种人物不出场和不可见的作法很容易令人怀疑作者是否患有眼疾。另外，省略之处也是故意安排的。巴尔加斯·略萨说："我坚信小说的基本点就是描写行动。成功的小说就是通过一系列举止动作描写出人物个性、社会问题，甚至纯粹的物质生活。小说家的思想、问题、道德和哲学应该产生于某个趣闻和故事，也就是说产生于情节，如同汗珠出自皮肤一样。他们的思想、问题、道德和哲学应该具有同动作基本一致的性质。"也许问题就在于如何把全部思想、把一切可能潜在的含义填塞进这动作核心中，以便放射出各种各样的光和热。因此这种自然主义的观点，这种运行在相当初步水平的观点、几乎纯粹是诊断性的观点，便可能成为真正的障碍。比如，就可能排除任何哲理性的轰动。的确，对于巴尔加斯·略萨来说，实际上不存在任何自发的社会运动，或者象他说的那样，如果存在，"也没有必要去探索。"他所感兴趣的现实生活是通过感官可以立即发现的。对于他来说，"文学终归是、也只能是：通过语言这个实体来反映或重建另一个实体；我们可以这样说，文学的最终用途只能是给人们提供了解现实的可能性，否则就会永远也不能了解这种现实。"巴尔加斯·略萨说："文学的最高使命恰恰在于它要表现环境，表现日常生活，从而使人们认识自身。我认为文学是认识现实的极好工具。这个工具区别于科学技术，它本身就是一种独立的现实。"

如果说巴尔加斯·略萨所力主的现实主义完全否认内心世界，他说，这是因为"现实世界的特点之一就是如此，小说则要努力反映它。在《绿房子》里，我曾努力寻求一种可以表现这一特点的技巧，并且我还完全取消了单个的人物，而努力介绍集体形象，也就是说介绍属于不同现实生活、并做为这种生活的表现形式的集团。这是因为我不相信有什么绝对卓越的个性。

我相信的是，几乎在任何人身上都有差不多相似的活动能力，这种能力是根据人们所处的不同境遇而表现出来的。我最感兴趣的就是揭示这种活动能力。人们的活动能力，或者反应能力大体上是相似的。不同之处更多地来自外部世界，来自各种因素造成的先决条件：地理、历史、童年和少年时的经历。因此我对人们的行动感兴趣；这是人们面对特定环境所做出的回答。我认为人的特性绝不会来自内心固有的某样东西，而是来自一系列外部和内部诸种条件和因素的联合，但这些条件和因素是人类所共有的。”

巴尔加斯·略萨所主张的外因决定论与萨特的环境论是一致的，但有细微差别：萨特的论点很难应用在戏剧上。在某个确定了外延的范围里，当人物共处于不断变换的形势下，怎样才能使人物有深度、有份量呢？对于巴尔加斯·略萨来说，解决问题的办法在于：“人们的行动要变成小说素材，就必需具有特殊性。否则的话，便不成其为文学。文学的伟大之处也恰恰表现在这里，表现在极其琐碎的日常行动可以具有特殊性。因此，我说文学是唯一用生动的方式捕捉世界的工具。”

巴尔加斯·略萨是骑士小说（或曰雏性小说）的英勇卫士，他经常举骑士小说为例，用以论证上述观点。他是怎么接近这种一向被人贬斥的小说呢？他回忆说：“那是在大学一年级的事。我记得那是从一堂西班牙文学课开始的。给我们讲课的教授说到骑士小说时只用了三言两语，就把这种小说给处理了，他说，骑士文学粗俗、恶劣、平庸、胡言乱语。我那时出于反叛心理和好奇心，便开始读起国立图书馆的骑士小说来。我很走运，我碰到的第一部骑士小说正好是这种小说的最佳之作：一个巴伦西亚人在十五世纪用卡塔卢尼亚语写的作品，他的名字叫做胡安·玛尔托里。他一生只写了一部书，名叫《迪兰德·布兰

科»。这真是一部绝妙的小说，可谓大部头。这本书很长，写的面也很宽，在时间和空间上都写了一大串分支。与其它骑士小说的不同之处在于，在场面广大的同时，也比较注意结构的严谨。它不是那种肤浅的小说，如《阿玛迪斯·德·高乌拉》，或者《郎斯洛》，甚至我非常喜爱的克雷蒂安·德·特洛阿的小说。但是，这些作品十分图解化，很象罗马的绘画，纯粹是描写外表的东西。《迪兰德·布兰科》中已经出现了无所不知的作者。我认为伟大的小说总是有这种倾向的。因此我不同意马克思主义对小说的解释，根据这种解释，小说是工业资产阶级诞生后的产物。而当胡安·玛尔托里写《迪兰德·布兰科》的时候，资产阶级在社会上还不能代表什么力量呢。可是骑士小说当时已经有一个十分流行的模式。这是因为伟大的作品都会走向这一趋势：努力反映自己的时代。《迪兰德·布兰科》所揭示的纯属那个时代的神话范围：鹰头狮身怪兽，梅尔林，仙女莫尔加娜，圆桌会议上的骑士，中世纪的幽灵。小说中也有历史事实：对希腊的远征便完全符合史实，卡塔卢尼亚人和阿拉贡人对希腊的远征是在罗海尔·德·拉·芙洛尔指挥下进行的。此外，战斗场面、衣着服饰、使用的兵器、决斗的程序等细节也完全是写实的。人物有深度。另外，叙述得十分巧妙。书中还有一系列十分奇怪的心理描写。比如，有一次，迪兰德·布兰科发现公主卡尔门西娅在同她的贴身丫鬟阿莫尔在玩女扮男妆的游戏，这种游戏在当时也许十分常见，但是，出于偏见在文学作品中并没有记载。公主与丫鬟之间的这种性爱游戏是很奇怪的。迪兰德·布兰科从一扇小窗户看到了这个场面，这使他既嫉妒又恼火，于是便砍掉一个黑人园丁的脑袋借以发泄。对此，作者象叙述一桩自然而平常的事，丝毫不加批判。胡安·玛尔托里并不认为这违反常情。但是，问题摆在那里。取批判态度的是

后来的塞万提斯。他采用了冷嘲热讽的口气，他把骑士题材颠倒过来加以讽刺，我认为到后来这就造成了骑士小说的衰落。”

一般地说，冷嘲、热讽、挖苦和幽默是巴尔加斯·略萨忌讳的手法。他说：“我一向对文学中的幽默手法是完全无动于衷的。”幽默的手法会造成隔阂。“它使作品僵化、冻死。当表示反叛的时候，幽默才有意义，如塞利纳① 式的傲慢与刻薄的幽默。讽刺可以成为一种缓冲形式。但总的来说，幽默是不真实的。现实与幽默是背逆的。在我这一生中，幽默的作家既不能使我信服，也不能使我发生兴趣。职业性的幽默常常使我生气。我认为幽默是现实生活中的配料，但是它必须由一定的结构加以说明，而不应该故意安排。”巴尔加斯·略萨认为幽默手法是太简单了，而且矫揉做作，转弯抹角，因此是“讨好读者”的方法。

但是，巴尔加斯·略萨之所以排斥幽默手法，也许是因为这种手法带有选择性、虚伪性和主观性：所有这些特点都是与客观主义的史诗倾向格格不入的。这种手法是一种难以计算的异体，因此在固定的座标图上便没有它的地位。按照巴尔加斯·略萨的看法，人与生存、环境的关系是根据为数不多的几条初级与普遍的行为准则来加以确定的。不可捉摸和难以稳定的手法就是违反准则，就要排斥在外。事先就要确定和说明构成感情公式的诸种因素，因为这一公式决定着角色的命运，这些角色如果说不是完全没有自卫能力的，那么也几乎个个是盲人，除少数例外，他们人人都要投身于事先决定的道路。巴尔加斯·略萨主张的动荡的表层是指可以透入骨髓的表皮溃脓，但是这种溃脓只在皮肤表面流动。巴尔加斯·略萨的“活动的意识”

① 塞利纳（1894—1961），法国小说家。

是可以感觉到的气流。这种外部的动作没有内心活动做为支柱。

小说艺术的客观主义与其局限集中表现在人物众多的《绿房子》里。这部作品加上科塔萨尔的《踢石戏》和吉马良斯·罗莎的《广阔的腹地，曲折的小路》，成为拉丁美洲文学中最完美的三、四部小说。《绿房子》的结构设想是庞大的，它感情充沛，文笔优美，雄浑有力，每页中表现的想象力有如高山瀑布。一个庞大的血液循环系统通过遍布全书的无数毛细血管维持着作品的生命。书中的情节与事件仿佛间歇性的岩浆喷射，形成一股难以阻挡的巨流。开卷不久，读者即被催眠迷惑，若是稍不留意，就会被巨流的旋涡卷去。如果不是篇辐浩繁，真可以不释手地一气读完，因为尽管语言十分拖沓，情节安排上却处处有悬念。场景重叠，不同的时间和地点互相交叉——“连通器”发挥了最大效能，回音先于呼声，意识活动几乎还未加辨认，便象叹气一样四下散去。每翻动一页都可能迷失方向，需要做出巨大的努力，才能抓住这部作品的每条线索。在读过书中四、五个互相交叉的、泛滥着令人头晕目眩的意识流故事之后，读者便会提出：巴尔加斯·略萨以如此娴熟的技巧所刻划的“集体个性”是否能够得到充分的说明？假如一个人毫无形象可言，那么别人怎能认出他呢？如果他的面部特征是一般化的，那么他的行动又怎么能有特殊意义呢？在《绿房子》里（感情范围没有变化），感情冲突多于人物冲突。人物的心理活动，几乎难以区分，它好比一团抽象的火苗，它之所以多次跳跃，仅仅是为了随后不留痕迹地烟消灰散。小说没有在人物身上生根，人物则总是从属于虚构的故事或事件。

但是，《绿房子》以它那狂热的激情，使人们的心灵感到陶醉。这本书的主要目的就在于此。“我一向在积累生活中使我感

受最深的事件。”巴尔加斯·略萨说道，他把写作看成“把极为不同的经历、把任何令人头晕目眩的事件融合在一起。他压低声音，几乎耳语般而又激动地说，这种对生活的积累，最早可以追溯到皮乌拉时期。”

“我记得在上小学五年级的时候，皮乌拉有座妓院，它的历史给我留下很深印象。那是一座绿房子（一间茅屋），座落在城郊河对岸的沙漠里。这对于我们这些小孩子来说却很有些迷惑力。当然，我是从来没到那里去过的。但是它在我脑海里刻下了极深的印象。等到我读中学五年级时，也就是说六年之后我重返皮乌拉的时候，那座妓院还在。那时我已经是个能逛妓院的小伙子了，也曾去过那座妓院。那里的气氛很怪，因为那座妓院很特别，是那种城市不发达型的妓院。它只有一个很大的房间，妓女都呆在里面，还有一支三人小乐队，由一个弹竖琴的老盲人，一个绰号叫‘小青年’的吉他手，一个貌似摔跤手的卡车司机（负责敲锣打鼓）组成（卡车司机名叫博拉斯）。对我来说，这几个人物都有几分神秘色彩，我在小说里都保留了他们的真名真姓。那时嫖客们到那里找女人，然后双双到外面的沙地上、在星光下寻欢作乐。那种情形使我终生难忘。那是一段重要的插曲……

“另外，在皮乌拉，我还记得一件事，就是有个名叫曼卡切里亚的贫民区，由于那里的人生活方式不同而显得有些与世隔绝。那是个奇迹的王国。我把它同大仲马小说里的奇迹王国联系起来。曼卡切里亚区的人当时最为自豪的是，警察巡逻队从来没有进去过。我们常常到那个区的奇恰酒铺里同乔洛姑娘跳舞。此外，这个曼卡切里亚的世界还有着十分奇怪的政治色彩：人人都是法西斯党革命同盟的盟员。秘鲁的独裁者桑切斯·塞罗出生在那里，这对那个区的人来说是个骄傲，所以个个都

是革命同盟的死硬分子。这是有关皮乌拉的又一件记忆犹新的事。”

构成《绿房子》这本书的第三个切身经历是作者于一九五八年的原始林之行，那是在两次旅欧之间进行的，是十分偶然的机会造成的。

“在那之前，我从来没有进过原始森林。当时有个墨西哥人种学者来到秘鲁。正在原始林中开展工作的夏季语言协会，组织了去上马拉尼翁的阿古鲁纳斯部落的旅行。协会邀请我陪同前往。在那里我有了新发现。我发现了秘鲁的石器时期。我看到了完全独立于秘鲁之外的原始部落和白人探险家构成的另一世界，那里有自己的法律，自己的生活节奏；那是一个由大家建立并且公认的不寻常的暴力世界。我在那里听到一些故事，其中有个人物立刻吸引了我：一个名叫杜西亚的日本人，后来成为《绿房子》里面三个主人公之一。我改换了他的姓名，按上一个‘富西亚’，我本想保留他的姓名，但不知不觉就给换掉了……。这真是一个令人难以置信的人。有人早在很多年以前，至少在三十年前就见过他；他来自伊基多斯，沿马拉尼翁河上溯，前往阿古鲁纳斯部落。他很象是为躲避什么才跑来的。他一路上划着船。这样各个村落逐渐发现了他（我们在前往阿古鲁纳斯的途中，在各个村庄里一点点收集到他的材料，因为这时他已经是个传奇性的人物了），人们警告他说：‘伙计，你别在这儿捣乱，不然会把你吃掉……’。这个时期，部落土著还是与白人和外国人为敌的。可是杜西亚却一直钻到圣地亚哥河上游瓦比萨部落居住的地方，而且变成封建主一类的人物。部落人不仅没有杀他，反而让他在一座岛上安家，就居住在瓦比萨人中间。他还拉起一支小小的军队，其中似乎还有若干不知从何而来、身份不明的白人。这支私人武装的主体是阿古鲁纳斯人和瓦比萨

人。接着，他带着这支人马干起一种买卖来：周期性地轮流去阿古鲁纳斯、瓦比萨、穆拉托和卡巴纳古阿各个部落里打家劫舍。那个时候，橡胶商人委托印第安人采集橡胶，他们前来收购。杜西亚带着手持长短枪的部下以及身佩弓弩的土著洗劫各处村庄，把全部抢来的橡胶运往岛上，然后通过第三者卖给农业开发银行。可是除去抢夺橡胶之外，他还拐骗少女。他自己妻妾成群。我认识这样一个姑娘，她一度是他的爱妾之一。遗憾的是，这姑娘不会讲西班牙语，只能说阿古鲁纳语。她通过翻译给我讲述了她们是怎样在岛上生活的。这样，我们才了解到杜西亚这家伙的暴行。他带着部下一开进部落，就穿上印第安人的服装，也象印第安人那样喝得酩酊大醉；他的土话能够说得象当地人一样，他还会跳舞，他让土人组织舞会，然后跳个通宵。他对女人那股残暴劲，简直没法说。

“但是，杜西亚的故事是同胡穆的故事联系在一起的。因为这个地区的文明人几乎象印第安人一样的野蛮，那些卑鄙的资本家说到底也是一些穷鬼，也常常死于饥饿，也是很不幸的。那非人的、野兽般的暴力，仅仅因为一些微不足道的蝇头小利，就使人们变得毫无人格。在圣玛丽亚·德·涅瓦镇，一个印第安人（胡穆）被绞死在树上。他已经被吊了两、三天了。被捕后，有人用滚热的鸡蛋烫他的腋窝。被捕前，有一群橡胶商人在波尔哈的一连驻军的保护下开进了胡穆住的乌拉古萨村，他们烧毁了村庄，就当着他的面强奸妇女。他们之所以这样干是因为胡穆打算成立一个出售橡胶的合作社。原来胡穆他们的橡胶卖给橡胶商时价钱太低，而卖到城里则价钱还算公道。对于橡胶商人来说，有的时候几乎是白送，不仅如此，印第安人还不得不交付商人强行规定的款项。鉴于这种情况，胡穆便想到把当地的橡胶统一收购起来，每年运往较大的市镇，在那里直

接出售。这样一来当然就会堵死橡胶商的发财之路了。所以他们百般折磨他，企图杀一儆百。圣玛丽亚·德·涅瓦镇还是个传教中心！传教士们也参与了对胡穆的严刑拷打。这些传教士是西班牙的修女和神父，从个人的角度说，他们很有些自我牺牲的精神。他们深入到那样荒凉的地区，一住就是二十年，蚊蝇叮咬，疾病袭击，最后一个个变得野蛮之极。由于他们与世隔绝，在那样野蛮的环境包围中，不知不觉便染上了恶习……

“在前往圣玛丽·德·涅瓦镇的旅行中，另外一件给我留下深刻印象的事就是那里的教会学校是怎样开办的。修女们为了让那些野人受教育办起一所学校。可是野人不把子女送去。修女们非常着急，便想出这样一个绝招：每年在开课前，请警察来帮忙。两名修女带着警察乘船向部落进发，搜捕学龄女童。他们一到村里，就四处捕捉小姑娘。这简直令人难以置信。但是更为悲惨的事还在等着她们。因为这些少女一进修道院以后，修女们教她们读书写字，讲西班牙语，教她们穿衣打扮。这样，姑娘们在里面度过二、三年之后要离开的时候，悲剧就开始了。怎么处理她们呢？送回部落吗？已经不行了。因为在这几年里，除去识字，姑娘们还学会了厌恶她们以前的生活状况。按照学校的教育，崇拜毒蛇那是魔鬼的异教行为。这样她们的父母也就成了魔鬼和野人。修女们一下子就切断了少女们与外界的联系，可是她们又拿不出新法子来代替姑娘们的过去生活，因为她们不能将这些少女永远留在教会里。于是便把这些姑娘送给军官、士兵、边防军，以及路过那里的橡胶商和工程师，给他们带走当女仆。这些军警又把其中一些姑娘转送给住在利马的朋友。结果，这种出自良好动机并且带有英勇牺牲色彩的开化土著的工作，实质上变成了完全出乎意料之外的事：变相的买卖妇女。

“所有是非混成一团的这些事，把我深深地震动了。这些材料我全部带回欧洲。当我写完《城市与狗》的时候，便把这些事情一下子抖搂出来。于是所有这些材料便渐渐融合成一个故事、一个整体。整个故事发生在两个地方：圣玛丽亚·德·涅瓦镇和皮乌拉镇。它们是故事的两个中心。”

实际上，故事是三角形的，三个基点分别为：皮乌拉镇，圣玛丽亚·德·涅瓦，伊基托斯市府。

这个三角形不断地转动、变换着基点；在向我们袭来的台风眼里，展开了关于创建绿房子的半神话式的画面。

一天，有个名叫安塞尔莫的神秘异乡人，穿过荒原，骑着骡子来到皮乌拉。这是个粗俗、说话干脆、皮肤晒黑的青年。没有人知道他是什么人、更不知道他想做什么。但是显然他有着不可告人的企图。实际上，他是个云游歌手，一位俄耳甫斯式的人物①，职业竖琴师，他那绝妙的弹奏能够激动任何人的心弦。他先在梅尔乔·埃斯皮诺萨家里住过一段时间，他经常光顾酒巴间，由于和蔼可亲、慷慨大方，很快便结交了一些朋友。他年轻好问，打探一切情况，不久便掌握了镇上居民的家史和隐情。于是根据他了解到的情报，开始在沙丘建起一座妓院。他预感到这桩买卖定会成功，后来证明果然不错。但是丑闻不断发生，抗议之声不绝于耳。加西亚神父站在布道坛上愤怒地咆哮。但是绿房子仿佛雕像上的男性生殖器，全然麻木不仁，任人攻击与谩骂。在这些章节里，故事是直线的、是有分寸的；文字是平缓的，几乎是平淡的；密度小，波度长，音调高，变调少。

当绿房子的事业发展到高峰时，可怜的小姑娘安东尼娅来

① 俄耳甫斯：希腊神话中的诗人和歌手。

到镇上，这时暴力事件与各种冲突便开始了。人们发现这孩子的地方是在一片荒沙上，当时她已半死不活，兀鹫啄食了她的眼睛和舌头，浑身象一堆烂肉。来到镇上以后，她成了吉祥之物，由于残废和不幸，人人都十分同情她、宠爱她。一个好心肠的洗衣妇胡安娜·包拉收养了她。安东尼娅好象一个无声的影子，似乎命中注定她要默默地走上残废人的末路。但是，一天，她忽然失踪了。各种谣言纷传：莫非被杀了？被糟蹋了？过了一段时间，当人们知道是安塞尔莫拐走了安东尼娅时，感到十分震惊。原来这位琴师早就爱上了这位凋谢的欧律狄刻①，他把姑娘安置在妓院里面的一个秘密房间里，对她时而温存、时而粗暴。到此为止，这个神话式的安塞尔莫仅仅是个主显节中的人物，而此后便突然获得了精神上的生命，虽则并未放弃那无形体的状态。这时，笔锋忽然一转，镜头靠近人物的结局。巴尔加斯·略萨说，他是想把安塞尔莫形体化，因此十分细致地处理过这些场景。虽然如此，这仍然是书中最弱的一个人物，写得不很坚实。他象弹簧一样，跳起便落下；又象灯芯，燃着便熄灭。这令人痛苦的气氛是通过一段涓涓溪流般的文字表现出来的，随后便烟消云散了。安东尼娅胆怯而温顺。安塞尔莫的内心一直感到不安：自责、性爱冲动以及对那个永远无法占有和了解的沉默姑娘的绝望迷恋，这些感情总是变换不定地交织在一起。作者使我们置身于骚乱之中，特别是他那语言力量象暴风雨般地拖拉着我们前进。当这段文字雨过天晴之后，人物便趋于干瘪了。后来温顺的安东尼娅怀孕了，尽管彼得罗·塞巴约大夫采取了紧急措施，她在产后便死去，这时悲剧达到了高潮。神父向全镇大声疾呼——这一场面写得松散无力完全

① 欧律狄刻：俄耳甫斯的妻子。

可以预料，居民会义愤填膺，冲向沙丘，烧毁绿房子。这时，文字再次趋向客观、平缓，安塞尔莫成了自己的影子，他同小乐队流落街头。小乐队包括会谱写伤感叙事曲的霍文·阿历杭德罗和敲钹打鼓的博拉斯。他们三人在城里游荡，常常停留在曼卡切里亚区的茅屋里弹奏忧伤的民间舞曲，这时妓院便成了传说、被遗忘在脑后。时间一年年地过去了，绿房子留下的只有招牌，它重新被装点在镇中心的一家妓院上，以纪念从前的业迹。堂安塞尔莫已成废人，他受雇于琼卡、新妓院的女主人，同小乐队一道为嫖客们开心。琼卡是个妖艳的女人，她总是怀着内疚的心情向安塞尔莫吐露自己的心声，因为她就是安东尼娅的遗腹女。

比这个皮乌拉传说更为有趣，虽然粗糙，但实际上却相当常见（总的来说动人之处不多）的是巨人富西亚的故事。此人是天生的魔鬼，他总是在密林深处游荡，大黄蜂在草丛里的嗡嗡声、野鸟的振翅声、湍急的流水声仿佛都是来自介于幻想与恶梦之间飘荡的阴间回声。富西亚是现象学家的创造物，与其说是人，不如说是幻影，他有雷霆万钧之力、他也是狂风助燃的烈焰，而且永不熄灭。凡他所到之处，熠熠生辉，而且总是影象走在前头；他离去之后，他的幽灵依然在火堆上跳跃。关于富西亚故事中的伤感色彩，巴尔加斯·略萨说，他在叙述时几乎完全停留在本能和印象的水平上，没有打算做深入的心理描写。富西亚在身外的意识流里逐渐分泌自身的形体。他的代谢活动从未在地上进行过。他是一个冒险家，在巴西有过长期的犯罪史，越过秘鲁边界线之后，途经马纳奥斯；到达伊基托斯时已经分文不名。伊基托斯当时是橡胶商人的总部，于是富西亚在这里开始了生活中的新一页。他在途中，曾经收留过另一个为社会所抛弃的人：阿基利诺，农村里的运水人；这时便成了富

西亚的挚友和心腹。他们二人沿着森林里的河水溯流而上，向印第安人出售杂货。一种原始而神秘的友情将二人连结在一起，这种友情是一种光辉感人的精神。天真的阿基利诺和嗜血成性的富西亚，从本质上说，是两个流浪在阴森而凶残的世界上的普通人。

富西亚一旦有利可图时是个嗅觉灵敏的老人，他在伊基托斯受雇于胡利奥·雷阿德基，此人是在战争中同军队一起经营橡胶生意而发财的土豪。橡胶是战略物资，他便把货箱伪装成烟草。当他们的秘密交易终于被发觉时，雷阿德基在混乱中凭藉上下的交往落得平安无事，而富西亚几乎以坐牢为代价替他人受过。当他再也无法忍受潜逃之后被追踪的生活时，便带着女友拉莉塔乘船跑到上游印第安人居住的地方去了。他在那里做为雷阿德基的代理人、阿基利诺的合伙人，结交了一些朋友，为的是利用他们确立自己在岛上的统治地位。瓦比萨族的一些人也支持他。阿基利诺经常往返于大河上下，负责运货和供应生活用品。一些白人逃犯（一个名叫潘达查的白痴和一个从军队里开小差出来的阿德连·涅维斯）也支持他管理印第安部族。这些人同富西亚一样，也都是些影象、是环境力量的化身。富西亚的野蛮与暴力，并未全部刻画出来。这野蛮与暴力是依照富西亚无法驾驭的内在规律而自行发生发展的。这野蛮与暴力是内部的冲动，一旦时机成熟，便立即爆发，如同迪兰德·布兰科愤怒起来一刀砍掉黑人园丁的头颅一样。随着岁月的流逝，富西亚将他的魔爪伸展到整个地区，而仍感到不满足，终于有一天照耀他的那颗福星陨落了。他象变色龙那样多变，也象它们一样备受折磨。他长了一身的脓疮，后来转成硬痂和肿块；他染上的是黑痘疮，全身一点点地溃烂。这种病腐蚀双腿直至腹沟股。他的生殖器也烂掉，当然就失去了性功能。他

的妻妾如鸟兽散。拉莉塔立刻摆脱了他那魔鬼般的控制（他的抚爱对她已毫无用处），同涅瓦斯双双逃到圣玛丽亚镇。涅瓦斯希望从此埋葬那可怕的往事，在镇上安家落户，从事导游和领航员的工作。富西亚的末日来临了。他形容枯槁，由老阿基利诺送到上游一个麻风病患者居住的岛上去等待死亡。

在富西亚统治的全盛时期，书中又插入胡穆斗争的故事。胡穆的斗争是在两位教师的推动下展开的，目的在于反对村民的死敌——橡胶商人。当胡穆被捕并备受酷刑时，胡利奥·雷阿德基即将结束他对圣玛丽亚镇的执政时期。这一惩罚似乎是要教训胡穆，但结果却促使他与富西亚的力量秘密联合起来。不过仍然行不通。他在岛上，生活在敌视他的瓦比萨人中间，对于他的失败，瓦比萨人虽说并非喜形于色，至少不是冷漠的，他在书中越缩越小，最后从我们的视线内消失了。与此同时，小说又展开了新的一章，即：我们怀疑是胡穆的女儿（尽管他本人否认）被拉进圣达·玛丽亚修道院，她在那里接受修女的教育，使用了波尼法西亚这个基督徒的名字。

又过了数年之后，就在富西亚走向衰落的时候，波尼法西亚经受过基督教的美德训化已经是个很规矩的小姐了，并且长大成人。看上去她似乎已完全被驯服了，但实际上她仍然是个地道的野姑娘。当本书开始的那精彩一幕：修女们象幽灵似地外出搜捕印第安小姑娘，为的是每年给修道院的学校输送若干名学生；就在一天夜里，波尼法西亚打开修道院的门，把姑娘们给放跑了。为了惩罚她，修道院将她驱逐出院。涅维斯这时开始退出他那动荡的生活，拉莉塔也已人老珠黄，长了满脸的肉疖，他们二人收留了波尼法西亚，有意安排让她结识了当地驻军的一名军曹利图马，这位大兵非常爱她，最后同她结了婚。这一幕刚好发生在政府军对富西亚衰落的王国的最后扫荡中。

他们在荒岛上发现了处于濒临死亡的残废的潘多查，由于他的供认，导致了涅维斯的被捕入狱。拉莉塔带着一群子女过活，包括她和富西亚生的儿子以及同涅维斯生的几个孩子，最后她又同另一个大兵贝萨多生下几个。

利图马，这个巴尔加斯·略萨笔下的神秘人物，(如同“美洲豹”一样也有两张面孔，他们都是随着环境的变化而发生激烈变化的)，他在原始森林服完兵役之后，带着波尼法西亚来到皮乌拉。在这座城镇里，他摇身一变（简直令人难以置信），竟然成为“不可征服的人”之一：一群横行在曼卡切里亚区的无赖。这时读者不免感到有些失望（紧张气氛陡然松弛）。利图马和他那些偷鸡摸狗的弟兄们——“猴子”兄弟，何塞·雷昂，何塞菲诺·罗哈斯（一个拉皮条的家伙）——到处无事生非，他这些弟兄们常常拿他的印第安老婆开心，并且极力勾引她下水。利图马在皮乌拉的形象写得有些冗长，以至于很难使人把他同圣达·玛丽亚镇上那个军曹的形象谐调起来。这并不是说两个形象互相抵触，但也不能说二者有什么共同之处。巴尔加斯·略萨说，他的企图是要表现一个人物的各个矛盾的侧面。但是，如果要表现这些矛盾的侧面，就必须让矛盾交锋；这个人物的形象就必须在某个时候、以某种方式互相有所反映。可是这很难在一个没有重心、写得十分表面化的人物身上办到。利图马更象一个地点，而不象人物。实际上，利图马在皮乌拉很象其他几个“不可征服的人”，而不象那个在圣达玛丽亚那个两张面孔的军曹。他们亲密无间、形影相随，几乎难以区分。

波尼法西亚的个性写得丰满但模棱两可，她命中注定要过地位卑贱的生活，有时她要一人支撑起一台戏，作者又在戏中摊出许多牌，所以她演得并不总是那么好。利图马有个宿敌，是个名叫塞米纳里奥的庄园主，他们二人争吵过多次，最后发生了俄

国式轮盘赌事件。塞米纳里奥对着自己的脑袋开了一枪。他的死归罪于利图马身上，结果被逮捕。在他坐牢期间，波尼法西亚落入何塞菲诺掌中，并且转眼之间被送进新建的绿房子。过了若干时间以后，利图马出狱返回皮乌拉，这时他的黄金时代已过，故事情节至此收场。一个有些多余的尾声（叙事部分未达到预期效果）填补了故事情节中的空白，但未加添任何有价值的情况，只写出躺在灵床上的安塞尔莫的尸体。

《绿房子》仿佛象条巨型挖泥船，它清除路上遇到的一切障碍，它同时向四面八方开掘、挖沟、撒网、有时同尾随而来的海蛇纠缠在一起。坚实、丰富、起伏有致的文字将各种意识流混合在一起。原始林贯串全书的始终，它仿佛在大口大口地吸气，将万物吞食下去。写作技巧令人眼花缭乱。大量的场景打破时间界线。其中一个典型手法就是回顾往事的谈话，比如：富西亚和阿基利诺之间的谈话就是如此，他们一面溯流而上，一面不知不觉地拉开了直接追忆往事的帷幕。随着情节的发展，这种方法越用越熟练，比如："不可征服者"的插曲（有些地方不必要地加进来一些复杂情况），便十分出色有效。这种手法使人产生要不断回顾开头、联系主线和跨越时间限制的感觉。《绿房子》中没有直线前进，只有围绕主干的螺旋式上升。这些圆圈互相碰撞、反弹，好象彩虹放出的光波。《绿房子》中，人在不同的心理阶段只是一个加速粒子、一道闪光、一个飘浮在水面随后隐没在热带浓雾中的幽灵。

《绿房子》虽然写得热情洋溢、充满了原动力，却没有实行它的全部诺言，这是因为它有时浪费时间，把精力过多地用在收益甚微的地方。它债台高筑，以致于落到无力偿还的地步。随着情节的发展，作品的密度不是加大而是减少，因为支撑开头几章的悬念，如象《城市与狗》中那样，是建立在略去基本情

节的基础上，使得读者处于悬念之中，但是往往用得并不得法。围绕着情节，作者安排了一个谜，总是十分费解；人物的身份总是难以确定；周围的环境总是含糊不清；人物行动的原因总是不如行动的后果来得清楚。到了作品的中间部分，悬念开始明确的时候，提供情况的问题刚一解决，在阐明问题的水平上也就进展缓慢了。随后便继续加入意外的插曲，补充性的情节以及协调性的叙述，但是全书几乎已将秘密合盘托出。结果便出现了这种情形：读者在开卷时的极强烈的好奇心无法得到满足。当然，《绿房子》首先是个好故事，叙述也还生动，这已是不容易的了。但是，它很可以给人以更多的东西。就作品本身而言，讲故事是一个目的。这还不够。因为我们直觉地感到，故事的背后还有故事，还有一个更深刻、更有趣、更有意义的故事被忘记了。因为巴尔加斯·略萨的视线停留在事物可见的表层，他所观察到的行为并没有揭示出应该揭示的全部问题。有些方面被作者忽略了，他的眼睛所寻找的只限于表象。毛病很可能出在巴尔加斯·略萨的“集体身份论”上，他这种心理透视法模糊了他后来的视线。结果便自相矛盾了。为了把注意力集中到客观现实上，巴尔加斯·略萨显然在避免主观性。但是，就在他努力深入到客体里时（客体是不能进入的），他只是产生一种主观的责任感，而且没有意识到就接受下来。对人物的身份做传导式的处理很容易造成事前就已简化，结果在任何时候人物只是个表面形体。比如在《绿房子》中常常发生此种情形，所谓“连通器”本应成为背景，人物的行动在其中应变得有意义，但结果相反，“连通器”好象一扇活动的旋转大门，它只管让读者从那里进去还从那里出来。

虽然如此，也许正是这扇旋转门本身的力量，才确定了巴尔加斯·略萨做为小说家的命运。如果说门上的玻璃并没有成

为作者表达生活经历的背景，那么门轴却确定了活动范围。从今以后，这个活动范围所包含的内容，按照巴尔加斯·略萨的断言，更多的取决于他的视野，而不是艺术技巧。

写作《绿房子》用去的四年时间，只是大海中的一滴水。巴尔加斯·略萨目前在继续构思不久前开始的另一部小说，开卷比较困难，眼下他准备在伦敦完稿。“这是一个有关保镖的故事。”他屏住呼吸、故作神秘的样子说道，“这个保镖长得身强力壮，他靠卖力气生活，为几个政客效力。我过去认识这样一个保镖，他曾经负责保卫秘鲁一个政治首领。这家伙给我留下很深的印象。他当过拳击运动员。他的生活完全不合乎逻辑。他与现实生活的接触纯粹出于本能。我想创作一部小说，把秘鲁的政治环境稍加描写一下。但它不是政治小说，不过人物都是取材于秘鲁的政界。我在寻找一个工具、一个通向政界的向导，因为秘鲁的政界是个特殊的世界。我想这位保镖恰恰是我所需要的向导。”

这部小说现在还是一个不成形的原生质、一团形状模糊的材料，一个即将点燃发动机的火花，汽缸即将点燃。在那遥远的地方，在地平线上，在指南针指示的方向，“那全面体小说、不可能写成的小说”在等待着巴尔加斯·略萨。他说，这种小说既是令人难以置信的，又是描写心理的；既是现实主义的，又是神话传说的，它将包罗现实生活中可以想象的一切表现形式。巴尔加斯·略萨说道：“伟大的小说就是那些在某种程度上接近于不可能写成文学作品的作品。”在他努力追求接近现实生活的道路上，在他实践努力表现生活全貌的诺言中，如果有一天终于写出伟大的拉丁美洲小说时，那是并不奇怪的。

赵德明　译

陈光孚　校

奥克塔维奥·帕斯

编者按 奥克塔维奥·帕斯（Octavio Paz 1914— ）是墨西哥当代著名诗人。青年时创作的诗歌大多反映个人的情感。西班牙内战爆发后，他奔赴西班牙反法西斯前线，参加了反法西斯作家联盟，残酷的现实使他的诗风迅速转变。《在法西斯炸弹之下》（1937）这本诗集记录了诗人革命的激情。回国之后，继续摸索诗歌的创作道路，创办了《车间》（1938）等刊物，墨西哥著名的车间派诗歌即由此而得名。

一九四五年之后，他转入外交界，历任驻法国、印度、日本和瑞士的外交官。在巴黎期间积极参加了超现实主义运动，致力于将超现实主义与浪漫主义结合的尝试。

一九七一年回到墨西哥后，他运用各种题材和技巧从事创作，既有抒情诗，又有哲理诗，既追述古印第安人的文化，又对现实加以揭露和批判。

他的主要诗集有《语言下的自由》（又译《口头上的自由》1949）、《鹰还是太阳》（1951）、《一支乐曲的种子》（1954）、《东山坡》（1969）等。

帕斯不仅从事诗歌创作，也进行诗歌理论的研究，他的理论在墨西哥以至对拉丁美洲诗歌界都有影响。论著有《弓与琴》（1956）、《榆树上的梨》（1957）和《朝向田野的门》（1966）等。

这里选译的《奥克塔维奥·帕斯的诗歌理论》原刊墨西哥《美洲手册》一九七二年第三期。作者是墨西哥当代著名评论家奥维迪欧·C·富恩特。文中从各种角度阐述了帕斯的诗歌理论。材料翔实，某些观点虽尚待探讨，但不失为有用的参考资料。

奥克塔维奥·帕斯的诗歌理论

〔墨西哥〕 **奥维迪欧·C·富恩特**

一系列众所周知的历史动荡构成了帕斯生活经历的背景。其中突出的有第一次世界大战(帕斯生于1914年)、墨西哥革命、一九三六年爆发的西班牙内战(帕斯曾积极参加)①、第二次世界大战，最后还有墨西哥在其中发挥着重要作用的“第三世界”的出现。

这些事件本身就表明了奥克塔维奥·帕斯的政治思想品格，这也是与他同时代的作家们的共同特点。在文学家和知识分子当中，帕斯属于热衷于政治的一代，满怀激情而又屡遭失败的一代，但又是“生的乐趣”没有被愤怒完全摧毁的一代。帕斯的一代，以赤诚的叛逆精神，极力维护正义和美的双重传统，在直接的社会活动和孤独者的绝望之间维系着不稳定的平衡。

奥克塔维奥·帕斯是在政治活动和寂寞孤独这两个极端或两种对立的立场之间徘徊的，他的诗歌中这种显而易见的起伏

---

① “在西班牙内战期间，我发现了‘另一种人’和另一种孤独：它既不是闭塞的，也不是机械的，对重大事情是坦率的……当时我想——现在我还在想——在那些人身上孕育着一种‘新人’……他们给我留下了不可磨灭的印象。谁看到了希望，就不会忘掉它。”见《孤独的迷宫》墨西哥，第7版(1969年)，第25页。——原注。

摇摆可以从他所属的那一代作家得到说明。对他来说，这是不能折中调和或无动于衷的原则问题。帕斯认为诗人个人的孤独是有前提的，那就是使他将这种孤独演变成另一种运动。依他之见，诗人的首要义务就是将自己既作为个人又作为社会的组成部分来对待；诗人只有完成了这项使命，才能成为人民的喉舌。沿着这条道路，帕斯成了墨西哥全国的代表（他超过了代表“卑贱的外省人”的心声和形象的拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德）；而且通过人对于民族性的充分感受，帕斯也表达了现代人的处境①。

在这种普遍意义的指引下，奥克塔维奥·帕斯一直在寻求将更多的人和更多的人民联系在一起的途径。正是出于这个理由，帕斯反对“刺激派”和“现代人派”这两种运动，认为它们脱离并沉溺于特殊化的文学世界中。虽然他对前者的革命功绩表示敬佩，但却不能不指出它缺乏广泛的共鸣。因此他坚持要把诸如“纯粹的诗歌”和“社会的诗歌”这样两种在前人看来是水火不容的倾向结合起来②。

毫无疑问，帕斯的努力已经得到了报偿，今天他在墨西哥和世界诗坛上都占有重要的一席。作为新倾向的开山鼻祖，帕斯现在成了经典作家。胡里奥·科塔萨尔将他置于西班牙美洲最杰出的作家之中，将他与豪尔赫·路易斯·博尔赫斯、何塞·雷萨马·利马哈称为三大巨匠。卡洛斯·富恩特斯写道：“目前，帕斯不仅是墨西哥最伟大的作家，作为一位具有世界水平的作家，他也是当之无愧的。”③路密尔·西沃尼亦持相同的见

---

① 见《奥克塔维奥·帕斯诗歌中的自由和情爱》，曼努埃尔·杜兰，1962年《南方》杂志第276期，72～77页。——原注

② 拉蒙·希劳：《奥克塔维奥·帕斯的诗》，见《美洲手册》1957年，7—8月号第298页。——原注

③ 卡洛斯·富恩特斯：《奥克塔维奥·帕斯的文化，对社会主义世界的征服，墨西哥的文化》，见《永久》第284期（墨西哥1967.7.26）2—5页。——原注

解，他说："奥克塔维奥·帕斯肯定不仅是墨西哥当代最著名的诗人，从他对诗歌概念的全部理解看来，他已经以自己的极大努力，或许是极大的光彩，对真正的世界文学的未来做出了贡献。"①

为了论证路密尔·西沃尼的看法，本文将对奥克塔维奥·帕斯诗歌理论的某些倾面进行一下剖析。

一　诗歌概念

在马德里的《岛屿》②杂志上发表的一次谈话中，奥克塔维奥·帕斯谈到了他的诗歌所受的文学影响。他谈到了超现实主义，特别是法国诗人勃勒东和佩雷特的超现实主义，他说："超现实主义使我意识到了欧洲诗歌传统的统一性。同时向我揭示了一种诗歌的规范和一种对人以及对语言的看法。"这些话可以作为我们阐述奥克塔维奥·帕斯的诗歌观念的起点。

1　对世界的新发现。　帕斯诗歌的根本创新寓于对现实的修正之中。我们的诗人是从核元素所控制的当今世界的全部现实出发的。帕斯曾说，原子弹没有摧毁世界，然而却摧毁了世界在我们心目中的形象。现代诗歌的作用就是要填补这个使一切产生裂变的技术和缺乏将我们联结起来的形象之间的空白；非如此，便不能在对新现实的类似的探索中重建联系。诗歌的目的就是要获得一条联结的纽带。这个过程就是探索：漫

---

① 路密尔·西沃尼：《与奥克塔维奥·帕斯在罗马》，见《永久》第216期(1966.4.6)第2页。——原注。

② 马丽亚·恩贝塔：《奥克塔维奥·帕斯：诗歌与玄学》，见《岛》（马德里）第260—261期(1968)，12—14页。——原注

长而又丰富多采的探索，也是在社会的基本现实，如性爱、宗教、历史以及由其它的现实所创造出来的现实即语言本身面前创造诗歌意境的探索。

对世间事物进行探索的态度构成了帕斯诗歌题材的主流：即人对于将自身和整个生活熔铸在一起的强烈愿望。对于帕斯来说，诗歌是对人生真谛的探索的一部分；它是生活的一种职能和感受，与其他充满活力的感受特别是在情感和肉体范围内的感受一样。在向同辈人介绍这种思想时，帕斯说：

> 与其说诗歌是感情的抒发，不如说是一种富有生命力的活动。我们并不热衷于讲述个人的事情，象亲自从事什么使我们名扬后世的事情那样……对我们来说，(诗歌) 是一种行动。或者说，诗歌是一种对精神的陶冶……只有作为感受，也就是说，只有作为我们的生活经历，大家才对诗歌发生兴趣。①

奥克塔维奥·帕斯怀着一种纯粹的奥尔特加②生机论者的感情，认为诗歌也是大自然的一种表现形式和机能。

诗人对世界赋予感情的工具就是语言。因此，帕斯尽一切努力，使语言成为他的诗歌的轴心：

> 为了对抗寂静和喧闹，我创造语言，这就是自由——它每天都在将自己也在将我创造③。

---

① 引自马科斯·欧伯：《墨西哥诗歌》1950—1960，墨西哥，1960年出版，第17页。——原注

② 奥尔特加·伊·加塞特(1883—1955)，西班牙哲学家和文学家。

③ 《语言下的自由》，墨西哥，1968年，第2版，第10页。——原注

帕斯的诗歌概念是一种辩证和想象的不停演变，它在一种双重发现中活动，即诗人发现世界和世界发现诗人。帕斯认为，获得这种发现的最重要的渠道，是最敏感的知觉。视觉使一个充满形象和实物的崭新世界实在地、或者说具体地展现在我们眼前。视觉和触觉一样，使形体变得具体和庞大："一种辉煌的感觉在我们的眼前增长。"

2 **激情**。 对世界的发现是客观的素材，它赋予诗歌以史诗的气魄。为了创造出完美的诗歌，必须将沸腾的激情和对世事的探索结合起来。诸如此类的观点将奥克塔维奥·帕斯置于那一组现代诗人的行列中，诺瓦里斯、布莱克、兰波和"在纽约的诗人"加西亚·罗尔卡就是这一代诗人的代表。

在那里，界限终止了，道路模糊了。在那里，寂寞开始了。我缓缓地行进并使夜空布满了繁星、话语和在黎明升起的地方等候我的大自然的喘息声。我创造黄昏、夜晚、旭日，旭日从石床上升起并用清澈的目光环视曾经痛苦地梦见的世界……我创造那个朋友，他也创造我，他是我的同性；我也创造女人，她是我们异性……为了对抗寂寞和喧闹，我创造语言，这就是自由——它每天都在将自己也在将我创造。①

我认为《语言下的自由》的序言是帕斯抒情美学的一个光辉论断，上述文字就是从这篇序言引来的。这位抒情诗人是充分地从语言的含义上来领会词汇的，将它作为事物的活生生的象

① 《语言下的自由》，墨西哥，1968年，第2版，第9—10页。——原注

征。从语义学的范畴来说，语言的根本特点就在于创新。诗人是发明家，发明多于创造。

从兰波开始，驾驭现代诗歌的基本概念就是这样的：洞察一切和明察秋毫的诗人发明——即发现——被现实隐藏在概念后面的东西。因此诗歌的真正王国是个内心的王国，幻觉的王国。奥克塔维奥·帕斯对我们说，由于这种叛逆态度及其对抗实证主义科学的战斗精神，超现实主义曾经是象征主义和浪漫主义的汇合点：

> 超现实主义曾是法国的象征主义与德国和英国的浪漫主义的汇合点。现代派诗歌的传统走了一个拐角：威廉·布莱克，诺瓦里斯和波德莱尔。波德莱尔的流派延伸并演变到现代派诗歌的三位创始人的作品里，他们是兰波、洛特雷亚蒙和马拉美。通过阿波利奈尔，超现实主义吸收了这种传统并将它加以更广泛和更彻底的运用。①

奥克塔维奥·帕斯与抒情诗人中的出类拔萃之辈有着渊源关系。不谋而合的默契将他们联在一起，这就是对诗人发现的

---

① 见马丽亚·恩贝塔：《帕斯：诗歌与玄学》，第14页："在另外的场合，帕斯对他本人及与他同辈的作家的文学渊源和所受的影响曾做过如下的分析：'我对于象诺瓦里斯·布莱克或者兰波那样的诗人作如此描述的兴趣就是从这里产生的。'在下一段中又写道：'然而我们对超现实主义的语言以及它关于无意识写作的理论并不感兴趣；对我们富有吸引力的是它关于某些价值的论断，当时我们认为——现在我们仍然认为——其中最难得的是：想象、爱情和自由，这些是能使世界变得神圣并使它真的变为'新世界'的唯一的力量。在那种精神状态下，我们的眼睛转向了几位受超现实主义影响的讲我们的语言的诗人，这是极其自然的，而且这些诗人出色地、无与伦比地代表了这些倾向，他们是：塞尔努达、何雷克桑德雷、聂鲁达、拉莱何、普拉多斯、罗尔卡、何尔托拉基雷、何尔贝蒂。'见前面所引马科斯·欧伯的文章，第17—18页"。——原注

梦幻世界的信心。对所有他们这些人来说，诗人在本质上就是善于想象的人，就是先知先觉的人。

3　改造和革命的动力。　从它富有生命力的感受和激情看来，诗歌也是一种能够改造人和世界的力量。对奥克塔维奥·帕斯来说，这是现代诗歌的标志，一个革命的、解放的标志：

> 当历史在睡时，它说着梦话：在熟睡的人民的前额，诗歌是一个血的星座。当历史醒来时，形象活跃起来，诗歌便油然而生：诗歌开始行动。
>
> “世界”，帕斯接着说：“将按着诗歌的意义——自由和团结——来整顿自己，野蛮的技术、新领主们——警察和‘群众的心理专家’——所主宰的封闭的王国必将垮台。”①

诗歌就是冲突和突破。奥克塔维奥·帕斯宣称，诗人不会墨守成规，而是要通过对于千奇百怪和结构复杂的社会、语言和人的检验和评论，使自己对诗歌的认识不断地更新。

a　关于政治的批评

“在当今的世界上，作家的处境是困难的；在社会主义国家和西方国家都是如此，那是一种离经叛道的、批评的声音。”②奥克塔维奥·帕斯对他的论断进行了历史的分析。对政治的批评可以追溯到十八世纪，当时的诗人以富有现代色彩的感情，

---

① 马丽亚·恩贝塔：《奥克塔维奥·帕斯：诗歌与玄学》见《岛》（马德里）第260—261期（1968）第17页——原注

② 马丽亚·恩贝塔：《奥克塔维奥·帕斯：诗歌与玄学》，见《岛》（马德里）第16页——原注

对神学和玄学进行了抨击，并站在“乌托邦”一边。从那时起，批评就成了诗歌的创造性的工具。在政治上，它为诗歌评论和表达的自由服务。帕斯揭露了自从第一次世界大战结束以来各国普遍存在的加强集权和扩大对艺术及个性进行干预的倾向，原因是在任何制度下“艺术家的真理在当代总具有破坏性”。由于“诗歌语言和社会的语言格格不入……诗人从来不说社会的真理，不说社会能够接受和吸收的真理。社会总是排斥它的诗人。只有在事后才为他们树碑立传。”

b　关于玄学的批评

光回答社会的要求是不足以实现诗歌的含义的。只有符合玄学批评和语言批评的双重要求才能创造出艺术作品。

在历史上当代人首次将与西方传统格格不入的精神领域联系起来。帕斯将“自我”这个概念在今天遭到的彻底改变作为范例，它是我们西方文明，亚里士多德和基督教文明的基本支柱之一。人们的意识曾经给神下了定义，依此类推，也给人下了定义。可是帕斯却拒绝这样的推论，而且——他自己想——许多其他当代诗人也和他持相同见解。帕斯对作为人的上帝是不感兴趣的。这并不是说他的立场是无神论的。这是另外一种立场。在他看来，诗歌的玄学的叛逆性永远应该归结到同一点：“自我”幻想的破灭。个体——神或人的——不存在了，西方本体论的存在与不存在、肯定与否定之间的对立就瓦解了。可以说，帕斯的玄学的叛逆性是一种回归：回归到异国的天地里去，那里占统治地位的是自发的理性的思想，或者是东方思想的重新发现，特别是佛教和禅宗的思想，这种思想的主要考虑恰恰就是关于否定。

如果没有人，也就没有人的目的论。在存在的绝对虚无中，就不会有任何象乌纳穆诺那样的中世纪天主教徒的天真的得救思想或个人的永恒。

> 我不愿得救，更不愿穿着鞋子得救。我不相信得救也不相信永生。我不相信'自我'，尽管它象一个千真万确的魔影一样纠缠着我，而且我无法摆脱它。

对于乌纳穆诺——为了他“完美的我”得到拯救而苦斗的战士:“穿着鞋子”得救——的明确论述告诉我们奥克塔维奥·帕斯有意地背离西班牙语世界关于生存的传统的玄学观念已经达到了何等地步。另外，帕斯坚持为了那个“自我”——附着在他身上并控制着他的魔影——而受苦的顽固思想使我们窥见了他痛心疾首的挣扎——同样也是乌纳穆诺和西班牙式的——，诗人企图以在普鲁斯特的具有腐蚀性的作品里的陶醉来摆脱它，普鲁斯特是帕斯喜爱的作家之一。我认为帕斯的一大部分诗歌都是这位法国作家的理论的回声，帕斯本人这样概括了这些理论:“人都是一种永远不能实现的愿望的牺牲品，因此我们是生活在幽灵中间。我们自己就是幽灵，是不由自主的记忆的玩物。”对奥克塔维奥·帕斯来说，在人类的非现实性面前，只有他们的幽灵是现实。

c 关于语言艺术的批评

在二十世纪，一切语言的创造都是批判，而一切批判都是创造。我们发现语言不仅是一种手段；语言将我们合成，同时也将我们分解。

帕斯的这些话证实了他对语言的深刻的激进主义倾向，这种倾向是从十九世纪的马拉美开始的，这位法国诗人的诗作《骰子一掷……》被看作这种态度的最准确的模式。现代文学不仅是交流的一种专门形式，而且是对交流本身的一种批评。遵循这个方向，现代文学表现出了隐晦诗的特点，有时人们将它与贡哥拉派的巴罗克诗人的特点相提并论，然而两者恰恰具有截然不同的特征。贡哥拉派的隐晦在于诗风绮丽典雅、难在结构和词藻上。现代诗的隐晦则在于它的批评精神：这是一种凌驾在语言本意之上的疑难。贡哥拉的巴罗克使人眼花缭乱，现代诗的巴罗克则使人头晕目眩：这是一种对于“眼睛所看不到的事物”的研究；对人的隐蔽或秘密部分的研究。这是现实的“背面”。

当代西班牙美洲最优秀的诗歌可以证实帕斯的见解。何塞·戈罗斯蒂萨在《无目的之死》中已经以直接了当的方式提出语言问题，在这部作品中，语言不是作为人的组成部分，而是人成了语言的组成部分，即语言的一种本质。后来，墨西哥更年青的诗人——象鲁尔福、萨伊内斯和蒙特斯·奥卡——继续沿着这条对语言和人生进行批评的路线发展。其他西班牙美洲国家的诗人同样值得一提，豪尔赫·路易斯·博尔赫斯的名字就是他们的旗帜。

二　诗歌技巧

奥克塔维奥·帕斯的诗歌不能算作“知识分子”的诗歌。然而它却浸透着一系列的孤独、共鸣、自由和性爱等思想，这是在我们前面所阐明的意义上作为感受而发挥作用的基本思想。这些思想构成了帕斯诗歌的出发点和归宿，是帕斯的艺术

创造构思的核心。为了将这些思想联系起来，诗人在诗歌技巧方面有着高超的艺术。

1　在叙述结构上，帕斯一般采用我们完全可以称之为“电影摄影术”的技巧。这种技巧在于将一个个形象艺术地穿插起来，这样，当一个逐步发展的过程结束时，便给人以动的感觉。为了取得这样的效果，帕斯将各种手段结合起来：明喻和隐喻的交替；比喻和形象的循环；骑行的运用以及标点的省略等。这些手段不仅能在诗歌中创造激情，而且能使从象征到写实的转化在不知不觉之中产生。

2　在诗歌的各种表现形式——形象、衬托、比喻和象征——中，象征在帕斯的诗歌中占主导地位，而这种手段的经常运用获得了一切艺术创造所必不可少的实质性的“诗歌的和谐”。象征主要以形象为基础；然而这种形象是那样的自然贴切，就其真实性而言，它的意义更多地是寓于自身，而不在它对其它事物的比拟，因此它达到了更高的表现水平，这种表现的功能就是想象的直观感受。

这种形象即象征是奥克塔维奥·帕斯诗歌中最出色也是最常见的表现手法。从他的早期诗作——直言不讳的诗歌，其社会意义用直接的、实在的语言表达出来，如《不许通过！》——以后，帕斯就使他的诗歌向人与人之间冲突的普遍因素深化。这正是他的《语言下的自由》的特殊意义所在，这部诗集是他的诗作的总结和最成熟的表现。

下面我将节选《在大路上》的一段作为范例，我认为这首诗在象征技巧的运用上堪称楷模。为说明本文，节选诗句如下：

我想将他们阻拦，
阻拦住一位姑娘，
抓住她的耳朵，种在两棵栗树的中央；
用夏天的雨露将她浇灌；
看着她深深地扎根，象在黑夜里用双手
　　抓住另一双手一样；
看着她抽芽、生长，树冠在枝干间昂首歌唱；
手臂里抱着一个婴儿，一个宝贝、一个水缸，
　　还有那使人永生的面包的篮筐；
看着她开出白色的花朵，又有红色的小花
　　装点在翅膀上，
花儿犹如白雪，
从栗树上落下，象微笑，又象彩绸飘扬；
抚摸她那苔藓一样的皮肤，浸透汁液，晶莹闪光，
　　柔和得胜过海滩上优雅的塑象；
远方的树木和她攀谈，
眼前的树木与她无言相望；
用清风一样的摸不到的臂膀拥抱她，
不象大海将岛屿包围，却象大海将岛屿埋葬；
我愿在她的树冠上休息，象乌云突然在天
空停泊，
　　那里没有波涛，骤然昏黑，硕大的雨点从天而降①。

在纯粹比喻的后面，这首诗从头至尾都贯穿着这位女子的

---

① 见《语言下的自由》第105—107页。

——原注

全面异化。女子的象征——在帕斯的诗歌中，这是最基本的因素① ——在上述诗句中是按照一个等式来发展的（即女子＝树），并在一个很长的隐喻中展开（女人的活力＝树的活力）。这就是说，在总体上，帕斯将一位女子与一个自然物——在此就是那棵树——等同起来了，然后便对等式进行加工，使等式一方的每个词都能适应另一方的特征，按着对方相应的品格来润色这些词藻。如果我们将上述诗句中最基本的名词和动词分成两组，将会很容易地看出哪些成分是相互对应的：

女人		树	
名词	动词	名词	动词
耳	唱	栗树	种植
手	说	雨水	浇灌
臂	抱	根	扎根
皮		枝	生长
语言		树冠	抽芽
臂		叶	
		苔藓	
		汁液	

在这些词藻的搭配中，女人具有了植物的品格："苔藓一样的皮肤"；"浸透汁液"；栗树也有了女人的品格："和她攀谈"。

同时人们会看到诗人"我"是如何介入诗中的，他同样变成了一个自然的人，与栗树的女性特征相反，他具是男性的特征："(我愿)用夏天的雨露将她浇灌"，"用清风一样……的臂膀

① 见安·马丽，瑞木莱·兰博：《奥克塔维奥·帕斯诗歌中的女性》，《伊斯巴尼亚》1968年51期259—264页。——原注

拥抱她”，“不象大海将岛屿包围……”，“我愿在她的树冠上休息”。

诗人选用了最适合使诗意展开的形式：骑行；用原形动词做为一长串诗句的开头；运用标点符号确定诗的韵律，按照内容确定诗句的排列组合。

《在大路上》这首诗属于隐晦诗的范畴，隐晦是帕斯这类诗的突出的问题。我认为，我们评论的诗句有三重意思：首先，诗人的意中人是一位年轻的女子。这就向我们表明，诗人在追求那位处在异化中的女子，因此他所表达的是未来的愿望，是理想化的事情。在帕斯的诗中，妇女本身总是象征着他现在能做的或从前已做过的事情；这位年轻的女子象征着他梦寐以求的境界的可能性：可望而不可及的理想的清新。第二，在诗中诗人自己是以多情、亲切和乐观的形象出现的。通过女人和栗树这两个象征性的工具，他的行动——是用原形动词表达的：阻拦、抓住、浇灌、看见、抚摩、攀谈、沉默、拥抱、围绕、休息——将使诗人的全部愿望得以实现。这将在性爱和理想的双重意义上给诗人以肉体、心灵和精神上的满足：用夏天的雨露浇灌她；看见她扎根……生长……并抱着一个婴儿。这些诗句都表现了体力的充沛以及精神的饱满。最后，诗人表明了自己的理想——人类繁衍后代的愿望——，这是通过具体的实质性的事物来表现的：一个婴儿，一个宝贝，一个水罐，一个使人永生的面包筐。不难看出，婴儿象征人类的爱情理想的实现，因为他是人在爱情上充分发挥和圆满完成的结果，宝贝也完全是憧憬中的理想的象征，而水和面包则具体地代表了养分，这样他才能福寿绵长。

三　想象，创造性的威力

按照奥克塔维奥·帕斯的见解，象征的效果，乃至象征的存在，都取决于想象力的解放。一九三一年前后，一些超现实主义的诗人——阿拉贡、聂鲁达、艾拉茵·胡埃塔、阿尔贝蒂——按照其共产主义组织的指示进行写作，他们的宣传口号式的作品开创了一个“从命文学的时代”，从而使诗歌经历了一场危机。奥克塔维奥·帕斯没有陷入这场危机，他依然忠于自己的革命而不从命的路线。他没有被诸如无意识地写作等超现实主义的技巧所特别吸引，而是将兴趣集中在超现实主义的理论基础上，比如想象的魔力，这使得我们将他的作品看作是“玄学上的隐晦”，从而使抗议更加深化。

奥克塔维奥·帕斯认为，诗存在于两个极点上。一边是典型的王国或者叫做诗歌的社会性；另一边就是想象力，它将宇宙、历史、社会和人类在诗歌中协调起来。第一个极点带有失望的色彩；第二个极点则是希望：

> 新世界的圣经将是诗人的语言。①

出于对想象的魔力的信心，帕斯也象济慈、布莱克、或兰波一样②，在被梦幻和朦胧所吸引的超现实主义流派中施展才华。这些诗人将诗歌灵感的理论作为武器来抨击绝对论的观念，并将想象变为创造力所赋予的职能，变为一种“通过形象揭示

---

① 帕斯，《弓与琴》墨西哥，1956年，第233页。——原注

② 雅克斯·马里坦：《诗歌和艺术中的创造性的直观》1961、第144页。——原注。

一切物体的根本联系，揭示一切物质和精神在敏锐的心理和隐蔽深刻的协调中的活动的巨大作用”的自觉的职能①

我并不认为，奥克塔维奥·帕斯为我们提供了一个对想象的神奇威力的清晰易懂的说明。尽管如此，我们在这里仍然采纳了他的某些结论，做一些带有根本性的阐述。对帕斯来说，想象在关键时刻的首要作用就是对现实的各个截面进行开拓：世界、上帝、“他物”。

1　对世界的看法　帕斯继承了浪漫主义所开创的艺术传统、拒绝机械论者的世界观——持这种观点的人认为“世界是由一连串毫不相干的因果关系构成的”② ——并根据上述超现实主义规定的宗旨，以一元论或多元论的统一来代替它。帕斯的思想与埃斯特·卡谢尔、波德莱尔和黑格尔的理论是吻合的，他用这些理论使自己对世界的一元论的解释得到了完善(或许更加复杂!)

2　对上帝的看法　想象使我们发现了一个当然是不具体的上帝，然而他与人的意识保持着直接的和积极的关系。奥克塔维奥·帕斯将上帝描绘成一种“富有感情和精神的现实、我们能用理论观察它，用感觉抚摩它，用想象揭示它。”③ 这个对上帝下的定义是很高明的，其高明之处就在于它是神的各种因素的渺茫的组合；在这个定义中我们看到的是各种水火不相容的传统的有神论和无神论观点的混杂：希腊人的长生不老者，

---

① 马塞尔·雷蒙：《从波德莱尔到超现实主义》巴黎，1952，第293页。——原注。

② 帕斯《榆树上的梨》，墨西哥，1965、188页。——原注

③ 帕斯：《弓和琴》第253页。——原注

菩萨的涅槃，化为十字架的基督，圣弗朗西斯科·德·阿希斯对生灵的仁爱……

3 他物 “他物”即非我的概念，是想象力对人的意识的上述两种揭示的结果。“他物”这个词似乎是奥克塔维奥·帕斯从安东尼奥·马查多那里借用的，后者在《伪装的歌集》中表述了“人的基本异性”的概念。马查多和帕斯，这两位诗人想必都读过十九世纪德国美学理论的著作。

按照奥克塔维奥·帕斯的观点，我们是通过知觉感到“他物”的。因此，帕斯不承认任何凌驾在感官之上的神秘的感受，这种感受的基本因素就是对事物的“惊讶、恐惧、眩晕或烦躁。”① 当“他物”以一种奇异的力量出现时，我们对它的感知便导致了恐惧。对这种奇异力量的内在秘密，我们只有朦朦胧胧的感觉。这种感觉就是诗歌的激情，就是灵感，就是使想象力迸发出来的魔力所赖以存在的机能。灵感使两种主要的特性或职能得到发展。首先是使个人的意识和“他物”得到协调：

> 诗的语言是我们先天本性的自然流露，因为人由于它而变成了“他人”，这样人既是这个又是那个，既是他又是非他。②

当灵感超越了“自身”而揭示“我”的时候，便发挥了第二种作用，即在一个连续过程中同时变成了潜在性和现实性。“他物”是一种持续变化的状态，不能将它看成停滞的状态和绝

---

① 帕斯：《榆树上的梨》194页。——原注

② 帕斯：《弓与琴》175页。——原注

对的统一。"他物"被一种辩证法所驾驭，其特性就在于它从本质上就是矛盾的；帕斯将它称之为"人的不停的崩溃和创造。"①

奥克塔维奥·帕斯的理论肯定真正的"我"是在一系列相反相成的境界中表现出来的，在这些境界中，事实与愿望、行动与威力、静止与运动、理性与非理性是同时并存的。所有这些过程都是在一个超意识的王国中进行的，在这个王国中，由于在意识和潜意识、积极和消极之间尚未建立任何界限，所以意志可以自由行动。

诗歌——从那朦胧的世界中产生的创造——在本质上就是还原本来的状态，返回我们的本性所失去的天堂。在诗歌即灵感的创造活动中，诗人"恢复了他在我与非我分裂之前的……本性。"②

四　诗歌是情爱的升华

因为诗歌使人恢复美好的天性，具有使人升华的作用，所以奥克塔维奥·帕斯以超乎寻常的热情坚持这一观点。

1　在传统的超生学说中，升华是爱情的结果。在帕斯的理论中肯定了这一点，对他来说爱情是我们认识"他物"的渠道，这是未来完全和谐的起点：

如果两个人互相亲吻，世界就会变样，
愿望变成了现实，思想放出了光芒，

① 帕斯：《弓与琴》175页。——原注
② 同上，176页。——原注

在奴隶的脊背上生出了翅膀，
世界变得实在，酒是酒，水是水，
面包又发出了清香，
爱就是战斗，就是将门户开放，
它不再是穿着囚服的幻影
被没有脸庞的生人
永远套在镣铐上；
如果两个人相亲相爱，
世界就会变样。①

在评论这些诗句时，曼努埃尔·杜兰写道："通过它(情爱)，我们看到了所恋之人的彻底的'异化'，我们服从她、接受她，同时又拒绝她，想走得更远。"

在奥克塔维奥·帕斯的美学中，情爱就是人对爱情辩证法的毫无保留的服从。如果将它和西班牙文学传统中占统治地位的感情比较一下，我们将看到帕斯的情爱是一种不同的感情，甚至是相反的感情，因为在我们的文学中，情爱是作为口头的感情的快乐出现的——在《矫健的安达露西亚姑娘》中——，有时又是作为美和丑的享受出现的，比如《茵克兰峡谷》中的情况。帕斯的情爱是精神上的，是形而上学的：身体只是符号，是询问我们的符号。

这样理解，情爱就是自由想象力的一种固有的自然特性，而且按照我们上述的评论，它就变成了诗歌的最新手段。这个学说说明了当题材是两性关系以及它所创造的可能性的时候，帕斯作品中存在的诗歌、诗歌理论和诗歌题材之间的一致和平

① 帕斯：《太阳石历》，见《语言下的自由》248页。——原注。

等关系：

爱情毫无顾忌：
“让我做你的妓女”，
这是艾罗伊莎的原话，
然而他遵从法律，
和她结成了夫妻，
后来人们却阉割了他——
作为对他的奖励；
还不如去犯罪，
做殉情的恋人，
象两面相爱的明镜一样的乱伦的兄妹，
还不如吞吃那有毒的果实，
在草地上私通，
疯狂的纵情，
变态的交媾，
巨毒的青藤，
痰迹代替了石竹花
沾污了衣领，
与其转动车轮摧残生命的结晶，
倒不如死于乱石，被抛在广场正中……
……
当两个恋人依偎着躺在草地上，
世界就会变样。①

① 帕斯：《太阳石历》，见《语言下的自由》，第248页。——原注

一旦诗歌和情爱之间的等同关系作为想象力的自然手段确定下来，就不可避免地会导致一切诗歌在本质上都必定言情的结论。这是一个只有在弗洛伊德的科学世界中才能成立的结论，因为对他来说，性是艺术创造的起因。

2　对奥克塔维奥·帕斯的诗歌理论的几个基本思想的表述可以阐明三个结论，我认为这些结论对于评价我们的诗人的作品是至关重要的。

a　奥克塔维奥·帕斯的诗歌从本质上来说，是情的颂歌：

情之声就是人之声，
因为人不过是人之情。①

奥克塔维奥·帕斯将人理解为情的呐喊，这种情存在于想象和潜意识的王国里，它为恢复完全的意识而呼号。这正是人们从《打破了的罐子》中所联想到的现实，如：

黎明挂满了果实，
白昼和黑夜和谐地交织在一起，
象平静的小溪潺潺流去，
白昼和黑夜长时间地互相抚摩，
象一对相亲相爱的情侣，
季节和人们就象同一条无穷无尽的河流，
在岁月的拱门下面
流向那万物之源的中心，
流过起点，也流过终极。②

---

① 帕斯：《弓与琴》第177页。——原注
② 帕斯：《破罐子》，见《语言下的自由》236页。——原注

b “万物之源的中心”在“他物”之中，由于情的急切，人开辟了使他从孤独的牢笼逃向自由的道路。逃离是通过他人、其他的人体即“他物”的侵入而产生的：

人忍受寂寞和空虚。
怎样安抚这辘辘饥肠？
如何沉默不语、填补空虚？
怎样逃离我的形象？
只能向我的同类扩展，
只有他的血液能给我注入对来生的信仰。①

c 最后，情是用经过加工的语言来表现的，是用歌唱的语言来表现的：这就是诗。帕斯对语言赋予了“神圣”的、爱恋的职能。诗歌确立了一种爱的规范，因为它是通过交流达到和谐的工具。交流本身就是调和与妥协：

默契终会实现，
敌对的双方会破镜重圆，
意识和反映水乳交融
又成为神话的源泉：
人，这充满形象的树啊，
花朵、果实、作为都是语言。②

上面引用的最后两句诗明明白白地写出了升华过程中的周

① 帕斯：《俘虏》，见《语言下的自由》109页。——原注
② 帕斯：《废墟中的歌》，见《语言下的自由》213页。——原注

而复始的运动。诗句中的人和“充满形象的树”是一致的，形象和语言又是一致的——不过这语言必须是用生命说出来的：花朵——→果实——→作为。信口开河——盲目、机械地说出来的语言并不能给人以生命；只有那种有意识地进行爱的交流的语言才会如此：只有那才是“人”。三个逐步升级的名词的顺序（请注意原诗中三个关系付句之间的逗号的省略）突出了获得新生的人的快乐的奇迹：花朵＝果实＝作为。

综上所述，我们可以肯定，奥克塔维奥·帕斯的诗歌信念可以用两句话来概括：诗的语言是爱情的流露。诗是情爱的转化。

赵振江　译

吉马朗埃斯·罗萨

编者按 吉马朗埃斯·罗萨（Guimarães Rosa 1908—1967）是巴西当代著名作家。生于米纳斯吉拉斯州的科迪斯堡，此地与圣保罗和里约热内卢等大城市毗邻，又是通往内地（巴西人称之为“腹地”）的必经之路，故此，罗萨的作品兼有城市与农村的题材与风格。

罗萨出身于大庄园主家庭，早期学医，在军队中服过役，同时也在农村行过医。在偏僻的农村与贫困的居民生活在一起，使他收集了后来文学创作的大量宝贵的素材。

一九三四年，罗萨经过考试，进入外交界。先后出任驻德国、哥伦比亚和法国的外交官，并担任过驻联合国教科文组织的代表。回国后，任外交部办公厅主任，同时坚持文学创作。他的处女作诗集《岩浆》(1936) 曾获巴西文学院一等奖。短篇小说集《萨加拉纳》(1946)、成名之作《广阔的腹地，条条小路》(1956)、短篇小说集《舞蹈团》和《初期的历史》等都是巴西脍炙人口的作品。

这里选译的智利著名文学批评家路易斯·哈斯的论文《论若昂·吉马朗埃斯·罗萨》，全面评述了罗萨的生平和创作，对几篇重要的作品做了细致的分析，有助于我们进一步了解和研究这位巴西作家和他的作品。

论若昂·吉马朗埃斯·罗萨

〔智利〕**路易斯·哈斯**

平原、草地、高原、腹地；地区不同，地形不同，人也各异。一提起腹地，人们就会想到占一个国家三分之一领土面积、拥有几个世纪地质史的茫茫高原。腹地的中心在戈亚斯州。这片辽阔的高原西起马托格罗索州，东止巴伊亚州；向南包括米纳斯吉拉斯州大部，北至马腊尼昂及巴拉两州。到了巴拉州，灌木丛生的荒野消失了，代之而来的是郁郁葱葱的热带莽林；接着，地势不断向亚马孙河谷方向倾斜，并渐渐出现原始森林。

腹地地势复杂：高山、河谷、峰巅、深涧、沼泽、荒原，无奇不有。这里有藏匿于三叠纪形成的岩石构造中深不可测的岩洞，有从隐蔽的源头流出的蜿蜒曲折的地下河，也有只生长灌木和仙人掌的荒漠。腹地景象万千：幅员广大，轮廓缥缈，常给人以神魂颠倒、眼花缭乱之感。处处是它的中心，周长又为无限长。它的居民是个慓悍的、过着半游牧生活的民族。他们象候鸟一样，随着季节的变化四处迁徙。为他们指引方向的是心中的指南，帮他们认路的是屈指可数的原始路标：一个城镇，一个村落，或是荒原上的一片绿洲。每向前走一段路，便可看到一片耕地，那是庄园。沿着平缓的山坡走去可能是牲畜

饮水的地方；密林深处小溪流过的地方可能是一条小路；高大的岩石，参天的棕榈。这个复杂多变的地区便是吉马朗埃斯·罗萨的故乡，他的手笔仍然留着家乡风光的印迹。

土地是辽阔的，人的性格是豪放的。吉马朗埃斯·罗萨出生于米纳斯吉拉斯州。米纳斯吉拉斯州和圣保罗及里约热内卢等大城市毗邻，同时又和通往内地的橱窗坎波斯相距甚近——腹地便从这里开始——这就使它同时具有内向和外向的双重特点。这种巧妙的结合曾哺育过许多伟大的人物。巴西第一个伟大的小说家马查多·德阿西斯是米纳斯吉拉斯州人。他在艰苦的岁月里呕心沥血，写出了一部部满含悲怆和激情的作品，他的这些作品是用“嘲讽的笔和忧伤的墨写成的”。米纳斯吉拉斯州人深知禁闭的痛苦。这一点正是近代米纳斯吉拉斯州文学中占主导地位的题材，如擅长描写城市生活寂寥的科内略·佩纳，以写幻想和奇想著称的卡洛斯·德罗蒙德·德·安德拉德。但是，还另有一类深深扎根于这片土地上的米纳斯吉拉斯州人。这种人虽然看上去思维迟钝，表情宁静，走起路来不慌不忙，少言寡语，性格内向，但他们是一些对生活充满了爱的人。他们的这种谨慎属于骑士冲向无际的原野、远走高飞前的谨慎。他们属于那种不在同一条河里洗第二次澡的人，属于那种在狂风中驰骋、披着星星睡觉、在茫茫暗夜中睁着一只眼注视着时代脉搏的人。

吉马朗埃斯·罗萨于一九〇八年生于腹地边缘讲德语的科迪斯堡，父母是尊贵的牧场主，但祖辈属索瓦族。吉马朗埃斯是个地名，原来叫维马朗埃斯，在哥特人入侵之前几百年的时间里一直是葡萄牙北方索瓦王国的都会。巴西的早期居民中有许多来自葡萄牙的北部地区。这些移民十分勇敢，他们的后裔也十分慓悍。维马朗埃斯人及来自其它地方的移民象野草一样

在巴西生活下来。在其后裔中，有巴西早期的本土主义小说家贝尔纳多·吉马朗埃斯，有著名的神秘主义诗人、最早翻译海涅作品的翻译家阿尔丰苏斯·吉马朗埃斯。也有去内地探险的探险家。他们把边远地区可供放牧的土地据为己有，这些土地有的一直作为绿草如茵的牧场存在下来，有的则被开拓成了繁荣的庄园。在这种荒芜地区停泊一向是和扬帆万里的反作用力达成的一种妥协。生活从来就不是风平浪静的。探险家随时都会失去内心的平静。吉马朗埃斯·罗萨正是这种二重性的体现。他说他有点象野蛮人，他长期漂泊四方也证明了这一点；但无论走到哪里，他心目中总记着腹地。他回忆说，他在庄园里度过了放荡不羁的童年。在那里，温顺的牛群随处徜徉，蹄声在丛山峻岭间回荡。人们的思想犹如微风一般，飞向无边无际的远方，但在这看不见远景的空间里，人们的目光不是在观望形象，而是在吞吸形象。在腹地，历史是朦胧的，传统是悠久的，来往是直接的。在腹地，人们不是在无谓地追根溯源，而是要和周围的各种力量进行直接的生死攸关的较量，如同一个人在培养自己的意识一般。在每个人的脸上，随着他的日益成长，渐渐出现了一种反叛的表情，甚至会出现一种居高临下，照亮他人的表情。“我是个怪人。”吉马朗埃斯说。他可以连续几个小时一动不动地坐在一张椅子上，沉湎于诗兴大发之前的灵感之中。随后，他脸上露出迷离恍惚的神情，陷入内心平静的水中。正是在这里，那些已经学会把腹地的力量变作自己的思想和心声的人找到了自己的形象。

早在吉马朗埃斯之前，已有一些著名的作家到过腹地。如阿丰索·阿里诺斯。他在一八九八年发表的游记《贝洛腹地》中，描写了这个非凡的地方。另一位更杰出的作家是出生于巴伊亚州的探险家兼记者欧克里德斯·达库尼亚。达库尼亚曾亲

随政府军参加了对当时举世闻名的具有传奇色彩的起义领袖劝世者安东尼奥的讨伐。他根据讨伐中收集到的资料，发表了激动人心的长篇回忆录《腹地》（1902年）。达库尼亚是个热心改革的人，他用诗一般的语言栩栩如生地记述了这一战事，以生动、活泼、精雕细刻的风格真实地再现了这场社会危机，在巴西文学上影响极大。从某种意义来讲，吉马朗埃斯·罗萨正是继承了由达库尼亚开创的这一工作，但他是从另一角度出发的，关于这一点就连达库尼亚本人可能也不会怀疑的。吉马朗埃斯不仅形成了一种流派，而且捍卫了整个一国的文学。他处在许多潮流的汇合处：他同达库尼亚一样是个人道主义者，但也许还有更为重要的一点：他是个劝世者式的巫士和盗匪。他在达库尼亚划破表皮的地方取血。他拥有非凡的力量。他的语言充满激情，这是他精心锤炼的结果。他在这一方面继承了许多革新派的传统。革新派曾以各种方式与在巴西小说——它虽具有广泛的题材，但始终拒绝采用新的表现形式——中占统治地位的直描法的可悲专制进行了斗争，但这些斗争收效甚微。在这些叛逆者中，有圣保罗革命三部曲《囚徒》（1922年）的作者奥斯瓦尔德·德·安德拉德及他杰出的同名人《马库奈玛》（1928年出版）的作者马里奥·德·安德拉德。马里奥·德·安德拉德是诗人、小说家、作曲家兼音乐家。《马库奈玛》是一首充满想象的散文诗。书中运用民间传说的手法塑造了一个不平凡的“没有性格的英雄”。由《马库奈玛》开辟，日后又为吉马朗埃斯全部遵循的这条道路最终完全成了以运用时间迷宫和语言艺术为特点的当代文学的主要方向。他今天按照自己的方式用葡萄牙语写的正是当年乔伊斯和普鲁斯特写的，他就他们各个时期的各个方面进行了探索。他和笃信炼金术的歌德和神秘主义者的陀思妥耶夫斯基一样，都曾对生活充满了忧虑。这并不是说他在

效仿他人。用他的一句话来说，“他就是他，而且完全是他”。他和本大陆其他作家的区别不在文学倾向上，而在涉猎的范围上。他是个长于写哲理小说的作家，不仅是个多产的作家，而且善于思考问题，是我们唯一全面的小说家。

吉马朗埃斯·罗萨开了巴西文学的新局面。十七世纪，巴西文坛上开始出现神秘主义倾向，学术上的血亲杂交产生了一向被视作巴西文学鼻祖的讽刺诗人格雷戈里奥·德·马托斯。他的力作是未印行出版的《情诗》。从那时到现在，巴西文学走过了漫长的道路。综观这几个世纪的情况，从象卡斯特罗·阿尔维斯——称雄于浪漫主义高潮时期维克多·雨果式的社会活动家——这样表面看来完全是不可能的传播者，到高蹈派诗人和继高蹈派诗人之后的象征主义诗人及其目前的继承者，人们可以找到这条暗藏的脉络——和其它地方一样，巴西文化中同样存在着一种无性生殖形式。最活跃的象征主义诗人之一是格拉萨·阿拉尼亚。就其本质而言，他应当是个拉丁语系的文学家，但他以小说《伽南》（1902年）参加了当时有关造就民族意识问题的辩论。《伽南》是部标新立异的作品。随着对本国现实的逐渐认识，巴西渐渐摆脱了对欧洲的思恋。大约也就在《伽南》问世前后，城市小说出现了。利马·巴雷托出版了自传体的讽刺小品（讽刺诗）。常被称作巴西的J·格林的传统心理小说家卢西奥·卡尔多索近年来采用这种文体越来越成功。奥克塔维奥·德·法利亚几年前就计划写一组十七部前后相接的小说，其中被他称之谓《资产者的悲剧》就是以里约热内卢为背景的。在这方面，虽然有了很大进步，而且进步是坚实的，但截至目前为止，还不能说是壮观的。

另一种更为强大的流派——它常常和上述第一种流派相对立——来自原始的编年史家。他们擅长写富有浪漫主义色彩的

史诗和文艺小品，并首次把当地的语言用于文艺评论。属于这一流派的作家包括本世纪初风靡一时的现实主义作家和自然主义作家，以及继承了这一传统的本土文学作家。二、三十年代，本土文学作家占据了文艺舞台，而且事实上从那时起他们就一直垄断着文艺舞台。巴西当代的本土文学来源于全国的各个角落，如著名作家埃里科·维里西莫的作品就来自南里约格朗德州。但它的大本营依然是《枯竭的生命》一书的诞生地贫瘠的东北地区。贫瘠的东北地区是著名的"甘蔗季"的舞台。这个舞台吸引了象若热·德·利马那样杰出的诗人，象格拉西利亚诺·拉莫斯那样的小说巨匠，象多产作家若热·亚马多那样的社会鼓动家。巴西最有洞察力的散文家希尔维托·弗雷伊雷以东北地区种植园中古老的生活和社会习俗为题材，写出了一部内容真实、笔调细腻的作品，从而有力地推动了后来日益发展的无产阶级事业，有时甚至简直成了党的政纲。盛行于东北地区的这类小说其重要意义是无可否认的，它首次深刻地暴露了存在于巴西现实社会中的贫穷现象；然而，它那传统的写作手法——很难说这些手法是属于同一类型的——已经陈旧，所以此类小说从一开始就显得有点过时。比如，亚马多的作品虽然妙趣横生，通俗易懂，虽然也有充满诗意令人心醉神迷的时刻，但思想狭隘——常常可以看出（党中央）委员会的印迹——感情单调，从而显得大为逊色。此类作品带有所有"集体"创作的弊端，有时甚至到了登峰造极的程度：一部小说有时竟象五个文字水平不同的人合作写成的。吉马朗埃斯完全是另一个水平的作家。对他来说，"本土"一词并不意味着是一种界限。他笔下的腹地是他的祖国的灵魂，如同契可夫笔下的草原是俄国的灵魂一般。

他是个神秘主义者，一半是基督徒，一半是道教徒和佛教

徒。他对生活持虔诚态度，对这个世界上的所有生灵无限尊重，对知识如饥似渴。作为艺术家，他对现实的认识主要凭藉自己的直觉，但这并不排除他所受过的最严格的教育。正是由于受过此种教育，他才得以直接地把握现实的本质。此外，他十分熟悉本国的情况，这一点也反映在他的作品的各个方面。他所以这样熟悉是他长期观察研究的结果。他在一定程度上是个鸟类学家、昆虫学家、人类学家、考古学家及炼金术士；他会象巫士一样连连祈祷，也会拉丁文变格，还会解化学方程。他是个向导，是个地形学家，同时又是个巨大学派的探索者。在他看来，神奇的事物是需要认真观察的。

吉马朗埃斯·罗萨是中途进入文坛的。一九三〇年，这位二十二岁的腹地青年迫不急待地开始了自己漫长的学习生涯。在追求学问的道路上，第一站是贝洛奥里藏特——在附近也可算得上一座大城市了——并就在这里深深爱上了自然科学。后来，当他的学习已走向正轨时，他进入大学攻读医学。在大学，他和浮士德一样，在长颈玻璃瓶和护符间追逐鬼火。可能就在这里，他探知到了点金石的奥秘。点金石是一种用途广泛的晶体。吉马朗埃斯·罗萨并未把自己的全部时间化在实验室里。正当他还是个医学大学生时，当地爆发了以自由为旗帜的革命。于是，他放下了显微镜，拿起了手术刀。时值G·巴尔加斯活动初期，拿起武器的米纳斯吉拉斯州人面临着各种风险，所以他们常常是今天斗志昂扬，明天悲观失望。吉马朗埃斯·罗萨志愿参加了革命队伍，并作为军医，一直战斗到一九三二年。一九三二年，他改弦易辙，加入合法派的行列。他所以这样做也许有他的暗自打算，因为这样他可以在这场斗争中要么脚踏两只船，要么一只都不踏。无论怎么说，当一九三三年战争结束时，他成了胜利者，挂上尉衔。与此同时，他还时断时续地在

西米纳斯州的一个乡村行医。那时，当地只有土路，没有铁路，那是个偏僻的村庄。他在那里样样都学了一点。他是村上唯一的医生，唯一的兽医，唯一一位懂得植物学和遗传学的人。为了给病人医病，他常常要骑马在边远的地方一连走好几天。作为人和动植物疾病的医治者，他常常站在生物学家的角度看待生活。从那时起，他就是个熟知大自然奥秘的专家。他在周游世界的过程中寻觅这些奥秘的踪迹。

他一向喜欢四处漂泊的生活。一九三四年，他通过一系列考试，实现了自己的宿愿：放弃医学，迁居里约热内卢，进入外交界。他漫长的外交生涯由此开始。战争初期，即从一九三八至一九四二年间，他出任驻汉堡领事。一九四二至一九四四年间，在驻哥伦比亚使馆任职；一九四六年在巴黎，一九四八年再次来到哥伦比亚，同年又返回巴黎，在驻法使馆担任一秘和参赞，直至一九五一年卸职。后来又出任驻联合国科教文组织的代表。在联合国科教文组织任职期满后，回国担任了最高的外交职务之一——外交部办公厅主任，直至一九五三年。从那时起，他一直担任高级大使级公使——他在自己的履历表中这样自豪地说——住在里约热内卢的伊塔马拉蒂宫，再未离开巴西。他主管边界划定局的工作，这就使他有更多的机会前往内地，与自己故乡的山水有更多的接触。他是个事实上的世界公民，但正如他自己所说，从他开始写作时起，由于对美丽祖国的怀念，他只有在自己国家才能组织自己的思路。

他于百忙中在外交部他的办公室里接见了我们。整个办公室给人以简朴、庄严的感觉，牢固的橡木门敞开着，现出盛气凌人的样子。他走起路来昂首阔步，双目炯炯有神，俨然是位巴西的权威学者，是位多才多艺的人，是位可以在人世随心所欲却又自持自制的人。

他在见到我们时，态度是从容的，笑容中露出几分嘲讽的神情。他衣冠楚楚，俨然一身高级官员打扮，体态高大，略显肥胖。带有小黄色斑点的领带上打着活结，更使他显得神采奕奕。他在看我们时总是询问似地半闭着眼。他的眼睛已经近视，也许是出于虚荣——对此我们是不会责备他的——起初他并没有带眼镜，一条牛角镜腿露在衣袋外面。他不慌不忙地把我们引到一间挂满帐幔的屋子里。屋里摆着一张写字台，一个书柜，这两件家具都很朴素。此刻，他高兴地将眼镜架在鼻梁上，坐到一把深深的靠背椅上。窗上透进的阳光落在他那灰色的头发上。

这个吉马朗埃斯·罗萨简直是个谜。表情严肃到罕见的程度，与此同时，又总象在含糊地嘲弄自己。我们当时想，他准是个胆怯、靦觍、缺乏自信的人。他把厚厚的卷宗、剪报、历年出版的文章、有真知灼见的五、六种文字的评论集拿给我们看，所有从房子另一端的书柜里拿出来的这些东西都是十分感人的。看来，这间屋里藏着他一生的业绩。这个“怪人”是位热爱大自然和动物的山僧，是位逃避文学生活、不愿与任何人磋商的隐士。他的办公室里有他所需要的一切：他的手稿、他订阅的各种地理刊物及各类参考书。当他不在外交部办公时——由于身体原因，他近来的公务日渐减少——就蛰居家中。

从体形和性格上讲，一眼就可看出他继承了他的祖先日耳曼人的特点。他为人谨慎。他的颈背扁平，有一双绿色的眼睛，在我们面前总是一付得意的神色。复杂多变的德语是他讲得最流利的语言，这也许是由于他生来就喜欢的缘故。

他不仅会讲德语，而且还会讲英语、法语，他的西班牙语讲得不怎么好，葡萄牙语也刚刚在学步。他是个杰出的语言学家、语文学家、词源学家、语义学家；他除了阅读葡萄牙语、

德语、法语及英语这些基本语言的书籍外，还可阅读意大利语、瑞典语、塞尔维亚—克罗地亚语及俄语书籍。他学过或翻阅过大部分世界上其它主要语言的语法和句法，甚至还学过匈牙利语、马来语、波斯语、汉语、日语、印地语等语言中的绕口令。他说得对，对其它语言结构的了解有助于本国语言的运用：挖掘潜伏的可能，启示新的形式。人们讲话时他总是洗耳恭听。吉马朗埃斯·罗萨是位擅长通过语言塑造人物的作家，从他塑造的人物的语言中可以推断出籍贯和职业。

吉马朗埃斯·罗萨的每部作品都是长期深思熟虑的产物。到一定时候，感情酝酿成熟了，趣语妙言有了，他便坐到写字台旁，感情奔放地挥笔疾书。第一稿总是冗长的，粗糙的。他的目的在于先“占地盘儿”，然后再绘制详尽的地图。他认为重要的在于抓住作品总的倾向，总的布局；而且更为重要的是在星云中先找到他所称的一颗“抽象的幼芽”，一种谐振，一种基本的共鸣，然后再根据这一基本的共鸣去安排作品的情节、气氛及人物的演变及心理状态。这颗涉及全局的幼芽是决定其它一切的，决定着作品的规模和范围。吉马朗埃斯·罗萨随着波涛的起伏沉浮。他说，在他的作品里，总有一种偶然巧合的成分。他甚至设法利用自己的错误和疏忽。一旦第一稿写成，他便开始勾画轮廓。他用两个指头在打字机上打出一份清样，涂掉多余部分，并强迫自己接受必要的删节。这种删节对他来说一向是痛苦的，他甚至不忍把任何东西扔到垃圾堆里去，而是把删下来的东西收集在一个笔记本里，以备日后使用或彻底埋藏。“即使我能活一百岁”，他说，“也来不及把我脑袋里装的所有故事写出来。”事实是吉马朗埃斯走到哪里，哪里就会有无数故事。事实上，他在自己接触的所有事物中都能找到故事。他是位拥有古典风格的小说家，他从人们的脸上、行动上、从最

坏的东西及事件中，总之，他到处都能看到生活及其意义。他无休止地整理素材，甚至出版之后的每次再版，他都要修改、加工。至于成果，他的要求是无止境的，而这一点是可以理解的。他是经过了多年的奋斗、有时是艰苦的奋斗才取得今天这个地位的。

可能今天已没有人怀疑他的地位了。但事情并非一直如此。他经历过艰苦的岁月，虽然他的第一部作品——这是一部题为《岩浆》的诗集——在一九三六年巴西文学院组织的诗歌比赛中荣获一等奖，甚至迫使评委会宣布二等奖空缺，因为他们认为没有和《岩浆》匹比的作品。但根据作者本人的意见，《岩浆》从来没有全部发表过。战争爆发了。战争结束后他已对年轻时写的这些诗篇不再感兴趣了，零散地发表在杂志上的少数几篇现在已成了奇珍异品。十年之后，他发表了他的另一部写于一九三八年的作品《萨加拉纳》。战火再次燃起，当时吉马朗埃斯·罗萨正在旅途之中，《萨加拉纳》只好听任命运的摆布。这部作品所经历的道路是奇特的。吉马朗埃斯把它装在一个密封的信袋里作为一部无名氏作品参加了另一次文学比赛。这件事使文学界大哗，著名出版商何塞·奥林皮奥只好在一家报纸上登了一条启事，询问这位持审慎态度的神秘作者的身份。书终于在一九四六年出版了，并在一周之内销售一空。一位伟大的巴西小说家诞生了。这倒并不是因为比赛中的裁决是一致的，而是正好相反。这位刚刚闯入文苑的作家不可避免地遇到了所有既得利益者的挑战。他们胡说这部作品故弄玄虚，晦涩难懂。事实是作品大大超越了当时巴西文学的水准，以致受到多年的埋没和忽视。但现在它已成为巴西苍穹上的一颗巨星，无论是诗人还是小说家，只要一听到它的盛名，都会觉得自叹不如。《萨加拉纳》已经成为一部经典著作。一九五六年，吉马朗埃斯·罗

萨几乎同时发表了两部杰作：《舞蹈团》及深受读者欢迎的《广阔的腹地：条条小路》。一九六二年，他的最后一部短篇小说集《初期的历史》问世，作品以其象征写作手法及完全新颖的风格再次震撼了文坛。

吉马朗埃斯从一开始就是个描写内地风光的大师。在这里，广度即深度。他那表面看去漫不经心的目光不断获得重大发现。他能巧妙地运用自己的学识。他是个很有魄力的作家，拥有同时触及心身的力量。这个力固定在一个极上，给他以压力和影响。“向流水学习”，这是佛经上的一句话，吉马朗埃斯曾在某个地方引用了这句话，而且引得恰到好处。他让河水象大海一样在无形的河床里流动，而且常常能及到河床底部。

描绘腹地，勾勒腹地的心灵座标，揭示腹地的内在联系，这便是他的创作宗旨。他曾骑着马、乘着吉普车或伴随马帮走遍了这片辽阔的高原。他爬过山，涉过水，狩猎过山猫，和牧人一起牧过牛、绊过马，天黑时便席地而卧，露宿荒野。他把所见所闻记录下来作为素材，但他总置身于无形的事物的边缘，总睁着一只眼睛窥视着更远的地方。他看到的是事物的外貌，但他真正感兴趣的是事物的内含。他要从非永恒的事物中找到永恒的事物。“我是不看报纸的。”他告诉我们。这话也许有点言过其实，但至少反映了一种态度。这表明他几乎不注意日常的事件。“我不主张赶时髦，我赞成永恒的事物。”他的作品就是这样：在最简单的轶事中也总有一道通向迷雾的门。如他所说，正是在这时我们才能发现参加过各种筵宴、尝过人间各种苦果饱经苍桑又百折不挠、甚至在需要的情况下能和魔鬼达成妥协的人物——浮士德式的人物，而且这样做完全是为了最后进入充满安宁和智慧的天国。

吉马朗埃斯·罗萨能透过部分看到全体，在他看来，发现

和发明是同一码事，因为他在自己身上挖掘出来的素材和他人身上的素材属于同一性质，这种性质对所有人来说是基本的，共同的。“我随时随地都在收集遇到的好材料”。他精心积累素材，因为这是其它一切的支柱。就这种意义上讲，他继承了欧克里德斯·达库尼亚的优秀传统，总希望献出一点好的、积极的、建设性的东西，以便使世人更好地了解自己祖国的物质和精神面貌。例如，他为了写《广阔的腹地》一书，曾进行了长期的调查研究，翻阅了各种有关的文献和档案，和德、法两国的游客及探险家进行了交谈，尔后又亲临各地，收集了数以吨计的资料，这样才算完成了初稿的准备工作。据他说，根据这些资料足可以写一部有关巴西的专著。他的工作象科学家，又象诗人。《广阔的腹地》一书资料具体、详尽，完全象一部科学论著。吉马朗埃斯·罗萨说，如果他把事实冷静地理一下，篇幅完全可以比现在这样大十倍，而且质量更高。他了解有关巴西的全部真情实况。为什么要写得这样详细呢？毋容置疑，部分是为了防止有人打黑枪：有人在不厌其烦地指责他歪曲现实。他向他们挑战，要他们拿出证据。他们想在自己国土上毁掉他的声誉是困难的。但所以要求地点确切实质是个结构问题。他知道，在优秀短篇小说中，不引人注目的东西常常是关键性的，它们常使作者误入歧途，因此需要十分注意。那些不起眼的东西常是建设的基础和工具。行动、事件、表情、姿态是一套掩饰真实情节的东西。神秘的东西、潜意识的东西、复杂的东西、高深莫测的东西才是真实情节的暗流。中心是那个“抽象的幼芽”，那个引起燃烧的火星。

吉马朗埃斯·罗萨认为，小说家的任务不仅仅在于描摹，而在于揭示、发现。小说家应该写那些不被人注意的东西，要在运动中抓住这些东西，并揭示它们的本来面目。用斯大林的

一句话来说——吉马朗埃斯·罗萨把这句话作为自己的座右铭——小说家应当是“人类灵魂的工程师”。小说家不象思想家，思想家是制造舆论的，而小说家则应象善于深深打动人类心灵、激起人们感情狂澜的幻想家。几乎所有的人都长期处于毫无思想准备的状况，对周围的某些事物并不注意。吉马朗埃斯·罗萨则不同。他回忆说，在他和牧人们一起露宿荒原的那些夜晚，他要他们注意那些终日接触却孰视无睹的东西及那些虽然了解却视而不见的东西。他为他们揭开了新的视野，开扩了他们的眼界；他把他们那些知其然但不知其所以然的事物讲解给他们听。唤醒人们沉睡的感情、使人体的感觉更加敏锐，帮助人们欣尝人间的奇迹，这便是象吉马朗埃斯·罗萨这样一个小说家的终身事业。他赞美大自然的目的在于改变大自然。

维吉尔的诗风飘过腹地。在腹地，命名意即创作。每种经历都是一种先兆，每个有生命的物体在善于察觉它的人的眼里都有自身的含义。博物界——矿物界及动植物界——都在企图摆脱人类的控制，并为此在暗中相互联系。谁能解释这种力量谁就能掌握这种力量，并用这种力量说明自己的观点，仿佛这种力量属于他似的。潜伏于宇宙的这种力量将通过他得到表现。

在吉马朗埃斯·罗萨的作品中，“特写镜头”并不抛弃四周的美景，而是把美景放得更大。对一个微不足道的东西的观察可以揭去罩在日常事物上的纱幕，并放射出地震波。因此，在他的作品里，每个行为都是至关重要的，它促使人们去思考更本质、更关键的东西。外表只不过是个出发点，是处于真正中心周围的旋涡，人们可能在此立足，也可能在此沉没。腹地的情况也是如此。它那非凡的反响，它那万物有灵的状况，它那众说不一，模棱两可的情景业已成为包罗万象的神秘和广漠的象征。然而，它本身也是一件物体。

没有一个作家能象吉马朗埃斯·罗萨那样深刻地洞察腹地居民——腹地人的心理。他笔下的腹地居民栩栩如生，但又象神话人物一般。他了解腹地人心理的阴阳脉络，了解它的光明面和阴暗面。他笔下的人物都是些普通人，都是些为生活所迫徘徊于黑暗和光明间的候鸟。腹地是个充满极端的地方，在这里有“人类苦难的深渊”，也有爱情和幸福的山巅。战乱、友谊、仇恨、畏惧和胆量——图腾制处于极盛时期决定生死的异教舞蹈——是腹地永恒的因素。腹地人性格粗犷、自卑自贱，永远是个被猎获的猎人。生活是危险的，虚幻的。今天建成的东西明天就可能消失。任何东西随时都有覆灭的危险。每走一步都可能是个陷阱，这种陷阱同样存在于人们的感情和行为之中。熟悉的事物背后隐蔽着陌生的、致命的事物。

吉马朗埃斯·罗萨在生动地再现这种原始状况时，继承了古人叙事的方法，即道白及迂回手法和故事主线并重。警句和平叙交替使用的手法。思维随着句子的节奏自然地上下起伏，左右飘荡；轶事趣闻及自发产生的见解随着思维的起伏尽收笔下，无需矫揉造作的“技巧”。他这样写出来的东西未免浮饰太多，但没有无用的东西。吉马朗埃斯·罗萨有时把自己的小说称作摇曲，有时又称作诗歌。虽说他使用的诗节是变化不定的，但他的每一行诗都是充满生机的。他的语言是感人肺腑的，是才智和方言的结合，里面充满意想不到的短语、倒装句、谚语、感叹词、字斟句酌的问话、谐音词、同义叠用、附加语、重韵、古词、拉丁词、印第安方言词、生造的词语、双关语、谜语、令人难以置信的省略及婉转的说法，堪称一部韵味隽永的民间语言集锦。《萨加拉纳》这一书名的发明就是明显的一例。“萨加拉纳”一词由冰岛语“萨加”和当地方言中的后缀“拉纳”结合而成，意即“相似的”或“假的”。在他的作品里，表音文字。

指大名词以及指小名词屡见不鲜；他常在词尾加上古怪的咝咝声，或利用其它手段增强词语的内在力量或隐喻能力。然而，正是因为他在运用语言上的灵活多变——这是葡语的骄傲——他才受到了多方面的责难。他确实在运用某些地区的方言词时做了一些毫无根据的、不可思议的变动，为此有人指责他歪曲语言。但他清楚地知道自己这样做是合法的。和世界其它地方一样，巴西农村保留了一些在文明地区再也听不到的过时的词语。吉马朗埃斯精心地把这些词语记录下来。例如，在《广阔的腹地》一书中，许多章节充满了只有那些边远地区的居民才懂的方言词。评论家只有翻阅古时候的字典才能知道它的来源，许多词语来源于十五世纪。但这对吉马朗埃斯·罗萨毫无妨碍。尽管故事的外表是畸形的，但故事的内容和主题却通过这畸形的外表大放光彩，并和句子及段落外表宁静的光彩汇合在一起。例如，他喜欢在句首用S这个给人以“流畅”感觉的字母，《萨加拉纳》就是以S这个字母开头的。

《萨加拉纳》收入九个短篇，其中几篇语言幽默、诙谐，但每一篇都有点幻想小说的味道，风格典雅，朴实无华，常常流露着作者特有的那种嘲讽的口吻，有力地证明了“文如其人”这句话的正确。如果说吉马朗埃斯的这几个短篇——常停留在趣闻轶事上——还尚未达到完全成熟的程度，那么至少说明他本人已经成熟，已是一个才华横溢、识识渊博、初露锋芒的人。他博学多才，没有任何人间事物他不感兴趣。自我陶醉、司空见惯的贫困，他全都放在眼里。他知道，生活中没有孤立的微不足道的时刻，任何一个行为都是全局性的，都会涉及他人；苦中可能有乐，好与坏之间从来没有绝对的界限。冤家可能救命，情人可能杀身，脸上的笑容可能意味着心中的屠刀。所有这一切我们都可以从树上一只小鸟的啁啾、一个虫豸的鸣叫或

滚入小溪的卵石击水声中学到。这些效果一向是通过最简单的手段取得的。他的语言优美而又直率，拥有触及事物本质的力量。吉马朗埃斯·罗萨甚至在描写动物上创造了奇迹。他塑造的勇敢的小花驴就是一例。小花驴到了暮年，“沉默寡言，唯命是从”；它作为一个无性的、毫无感情的混合体最后悲叹道，它“精疲力竭，与世无争”，它怠惰地跳进“深深的池塘中，发出低沉的呻吟”，我们仿佛听到了唱片上发出的悦耳的声音。小花驴也曾度过幸福的年华，也曾几易其主，几易其名，甚至有一次竟被人偷去在臀部印了个心脏图案。然而，过去的荣耀对它毫无补益。它现在已老朽无用，犹若秃鹰盘旋下的一堆腐肉。但它并不自暴自弃。在它那多结的额下有一门古老的完整的科学，而且它会有机会证明这一点。一天，天色微明，庄园里热闹非凡。该是把牲口赶到集市上去的时候了。但天在下雨，需要过河，而且过河时还得有点经验才能过去；于是，它被牵来领着过河。这样一来，它便成了战胜急流的英雄。正如作者所说，这是个微不足道的故事，但它还是很有意义的；也许，正是这种无名的力量猝然“决定了这个人和驴的命运，使他们一起跌跌撞撞地走上了显赫的道路”。

小花驴不是唯一神秘地上升到显赫地位的一个动物。萦绕在空间的生活火花甚至可能闯入一对疲惫不堪的公牛的昏花的眼里。有一对公牛，它们终日辛劳，干活时现出闷闷不乐，无精打彩的样子，步履缓慢而又艰难。它们颈上套着牛轭，一面挣扎着拉着车，一面沉湎于朦胧的回忆之中，也许它们在回忆那再也见不到的绿色的草原吧。它们来到广阔的原野上，遇到一群野牛，顿时唤起它们返祖的急切心情。它们又象刚才那样困顿不堪、忧心重重、昏昏沉沉地向前赶路了。但沉睡的幕布终于在未被人们觉察的情况下揭开了。一直在车座上打盹的车

夫猝然被掀下车来，四个车轮从他身上碾过，顿时把他压得脑浆崩流。

一种无辜的野蛮，一种既象天堂又似地狱的气氛笼罩着腹地。在这里，人们毫无目的地在黑暗中徘徊，安全的地方是没有的。每种植物都企图在荆棘丛生的荒野里生根，找到一个藏身之处，为自己辟出一片地盘。但每种植物——即使是最普通的植物的经历都表明，身边就是墓穴、陷阱或暗沟。无论你到什么地方，随时都有跌入万丈深渊的可能。一个根本不信鬼神的人来到这里也含疑神疑鬼，却步三分。一位自负青年的遭遇就是一例。他不相信腹地有什么神秘，便异想天开地跑到森林里去游逛，结果双目失明，成了瞎子。他的损失不仅是身体上的。他去过的森林还是个精神上的迷宫。他一头跌到悬崖下，完全变成了另一个人。他为了摆脱精神上的羁绊，只好重新认识巫术和占卜的意义。腹地是部旷世药典。药典中的每剂药里都有毒物。这剂药究竟是良药还是毒药要视成分而定。一个谨慎的人，如果他想避免不幸，他就应该学会尊重事物的魔力，这样他才可能占有用其它方式不可能占有的东西。这便是吉马朗埃斯·罗萨总结出来的教训，因为真理不是不可分割的，也不是永恒不变的，而是一种暂时的悬浮状态，一碰到护符就会爆炸，产生毁灭性的力量。

在腹地，人们不期而遇，又不期而散。一个人可以有妻室儿女和一点财产，在时间和空间上占有一席之地，有大量可资借鉴的个人经历，但这种聚合及持续性是一幢海市蜃楼，纯属日渐扩展着的宇宙功能的巧合。在这个日渐扩展的宇宙里，常常是水泡刚刚形成就破裂了。一道闪电能把一棵叶茂根深的大树劈为两半。图里维奥·托多的经历就是这样。他在若干年里身居险境，不让恶魔胡作非为。但有一天，妻子突然私奔，他

的生活从此一蹶不振。图里维奥原来生活在玻璃房里，现在灾难突然闯入家中。他去找骗走自己妻子的卡西诺·戈麦斯算账，但命运不佳，子弹没有击中卡西诺，却打死了卡西诺的孪生兄长。现在，他由原告变成了被告。在图里维奥和卡西诺面前，生活突然变成一条无止境的“痛苦的路”。在这条路上，一个人只能失去一切，甚至可能失去自己从未有过的东西。他们在数周数月之内跑遍了腹地，无时不在准备扑向对方；有时两人竟在两条平行的路上行走，可谁也不知道对方在何处，险些在十字路口上相遇；有时，两人又站在远处相互叫骂，直至最后卡西诺心脏病突发，一命呜呼。图里维奥松了口气，朝家中返去。但回头路走起来并不容易。虽然图里维奥是决斗双方剩下来的唯一一方，但这场决斗仍在继续。他在路上遇到了一位陌生人，一位复仇的天使。这位天使实现了卡西诺临终前迫使他在病榻前许下的诺言，这一循环式的案件最后才算草草收场。他杀人并非出于自愿，他可以用许多理由——同时也用吉马朗埃斯惯用的幽默、动人的诺言及讥讽的口吻——证明是命运迫使他杀人的。

在《回头浪夫》这篇流浪汉体的传记——吉马朗埃斯善于写这种体裁——里，拉利诺·萨拉塞尔的命运虽然不怎么悲惨，但同样深不可测。拉利诺是个天真烂漫的青年，犹如一朵由光合作用形成、又在阳光灿烂、晴空万里的大地上绽开的天芥菜。他和一群人一起修筑公路，但一心向往遥远的神话般的首都里约热内卢及里约热内卢那些如花似玉的女子。一天，他离家前往首都。他这次进城并非万事如意，但他运筹自如，所以总能化险为夷。拉利诺轻率冒失，他象浪头上的泡沫一样在海水中飘荡。他在城中浪荡了几个月后回到自己家乡。归来后发现自己的妻子已和一个西班牙侨民姘居。拉利诺在扮演着小丑的角

色。他仍怀着旧日的情焰每天去看望自己的妻子，正如有个人说过，一个人出于对艺术的爱可以不顾其它一切。他加在火上的是另一种煤。选举即将结束，市长在拉选要时出资将他收买下来，把他拉入政界。拉利诺这个挡箭牌是不可战胜的。喜欢嬉闹的拉利诺竟成了宫庭中的小丑。时代的车轮在滚滚向前，但车上的人总是呼啸而过。

《萨加拉纳》中最有趣的故事之一——作者仿佛是要通过这个故事介绍自己不平凡的经历——是“我的家庭”。它像是一部交响诗，具有德国浪漫派亨利希·曼或海塞的风格，而且较之毫不逊色。一位年轻医生要到乡下去探望自己的舅父，沿路的景物使他回想起许多家乡的往事。当地有个怪癖的小学教师，名叫桑塔纳，是个棋迷。桑塔纳骑车来车站接他时身边带着棋盘，为的是要把几个月或几年前中断的一局棋下完，这是两人一度共同占领、现在又要重新去开拓的旧的思维阵地的象征。棋下完了，他们才骑马赶路。夜幕降临，医生高兴地再次见到了自己的故乡。他停下来，观赏着姹紫嫣红的鲜花，品味着浸人心脾的芳香，倾听着各种悦耳的声响。他仔细观察着每一根树枝，每一片树叶，每一朵鲜花；他发现，物体的外形和色调、甚至连描述这些物体的难解的科学术语也都是美的，有着深刻含义的，遍地是美景。故事情节以沉醉的步伐在黄昏和暗夜中慢慢推进，犹如洗礼前的圣餐仪式。他们在庄园里找到了侈谈政治的舅父埃米略及埃米略漂亮的女儿玛丽亚·伊尔玛。伊尔玛是草原上的一朵鲜花，医生一见钟情。风骚得象条变色龙似的伊尔玛差不多已经拒绝了他的爱情，可他并不介意。他在拿自己的感情开玩笑。他对伊尔玛的爱是他喜爱家乡的一草一木这种喜悦心情的一部分。但当他去和一位忧郁的朋友本多·波尔费略——一位有夫之妇的奸夫去钓鱼时，他的这种喜悦心情

被驱散了。正当他们在兴冲冲地撒网、拉网时，那位受到嘲弄的大夫从荆棘丛中跳了出来，破口大骂。这人暴跳如雷，简直象条出水的蛟龙。倾刻，本多·波尔费略的尸体便飘浮在水塘的水面上。水塘的水犹如玛丽亚·伊尔玛的一双眼睛，又浊又深。

在阅读《萨加拉纳》一书时，必须具有开阔的视野。有形的事物表现的是无形的事物，是人们年龄及情绪的外在反映。一个村庄的荒芜，表面看是由于疟疾流行所致，实则是其内部变化及听凭命运摆布的结果。一个人的命运也是如此。《奥古斯托·马特拉加的机遇》一书中主人公的命运就是一例。奥古斯托是另一位开始走运后来倒霉的好心人。

他触犯了教规，政治上失意，最后只落得一贫如洗、债台高垒、妻子和别人私通，女儿成了不在同一张床上过两夜的娼妇。看来，无情的命运处处和他作对。但当斧子掉到头上时，要紧的不是外出血，而是内出血。为了报复命运对他的不公，奥古斯托找到了神的意志。是上帝的呼唤使他走上了圣洁的道路。他结束了四处飘荡的流浪汉生活，最后在一个边远的村落定居下来。一位神父劝他去做工，劝他悔罪，因为日后还要生活下去，美好的日子还会回来。"每个人都有自己的机遇"，神父告诉他，"你也会有时来运转的时候的"。正在奥古斯托半信半疑之际，他再次发迹了，但未重新获得幸福。准有什么地方仍然不顺当。他恳求上帝还他权力，他跪拜、斋戒，戒了酒，戒了烟，断绝了和女人的来往。但这一切都无济于事。要找到光明的道路是困难的，他的机遇还未到来。但那样的时刻一定会到来的。正当奥古斯托快要绝望时，村上突然来了几个土匪。这帮土匪是出名的甲贡索人，匪首便是大名鼎鼎的歹徒若奥济诺本本。奥古斯托预感到命运将把他和若奥济诺本本联系在一起，

于是便来帮助若奥济诺本本。在若奥济诺本本请他入伙时——这是魔鬼在地狱里向他呼唤——他险些答应。但仿佛有什么东西阻止了他。他很快发现这是一条绊索。土匪们离去后，他又重新向南走去。他披星戴月向前赶路，只有鸟雀在前面为他指路。他在一个偏僻的村落里再次遇到了若奥济诺本本。土匪们要洗劫这个村落。其时，启示之光使奥古斯托站到了土匪们的对立面。他意识到自己即将成为上帝的使徒。为了拯救这个村落，他杀死了朋友若奥济诺本本，完成了自己的天命，被村上的百姓誉为圣者。

图里维奥·拉利诺及奥古斯托都是些普通人，经历十分平常，但意义却很深刻。这是因为作者不仅赋于了他们感觉能力，而且赋于了他们超人的智慧和丰富的感情。吉马朗埃斯·罗萨的本领之一就是善于把原始能变成心理动力能。他向人们表明，塑造平凡的人物可以产生非凡的影响。这样的人物不一定要比别的人更平凡，但须是有血有肉的人。此外，他还揭穿了文学集体主义的辨护士们——他们认为内在的人是不可能拥有社会心理的——的谎言。在吉马朗埃斯·罗萨的作品里，每个人物都既具有共性，又具有个性。作者笔下的人物是有鼻子有眼、有表情。有苦衷、有自己的生活态度、甚至有不愿向人明言的人生哲学的人，但并不因为这一点他就不代表他所处的时代，他的社会地位、他所属的阶级及他的立场。他只有通过自己的个性才能代表他人。《舞蹈团》一书就是明证。《舞蹈团》是一部长篇巨著。收入七部中短篇小说，其中有的结构比较松散，有的比较紧凑，但每一部都具有情节生动、文笔流畅的特点。吉马朗埃斯·罗萨拥有赐福于他所描写的一切事物的非凡天赋。人物活动的舞台仍然是腹地及其周围地区，这些地区象河流注入大海一样，最后也都是通往腹地的。视角和透视法是可以变化

的，因为视角（眼光）是各种各样的。“圆心自然是固定的，但如果圆周也是固定的，那就只会有一个大圆。”这位作家在题词里引用了普洛蒂诺的这句话。正因为如此，他才写出了这部既有深度又有广度的作品。作品的主人公也是当地的芸芸众生，其中大部分是牧人、小地主和一些稀奇古怪的人物：离群索居的隐士、巫士、衣衫褴褛的文人学士、流浪汉及民间歌手，他们象烟云一样匆匆越过人生的舞台。在赐于他们的短暂的时间里，他们是独一无二的，独断专行的。在这个短暂的时间里，有时很少有什么事情发生，但有时又会什么事情都发生，因为腹地这个小天地是一只斟满酒的酒杯，一个人在喝光杯中的酒时，自己也就算完了。

“世界是辽阔的。”吉马朗埃斯·罗萨在《舞蹈团》一书中多次这样说。它已成为家喻户晓、人人皆知的口头语，也是一个不可缺少的话题。它回荡在丛山峻岭间，象惊雷一般，可能是“一种威胁”，也可能是“一首赞歌”，可能在瀑布上空爆炸，也可能在参天的棕榈树上空轰鸣。在这里，棕榈树巨冠相错，傲然挺立，犹若图腾一般；它“威严，肃穆……好似一座教堂”；“它使人们想到上帝”，又使人们联想起高原上“万物争鸣，共度太平”的时代。在那棕榈树林立的土地上，“连梦中也充满危险，布满深渊”，黑暗中每移动一步，都令人不寒而慄，都会有一种不祥的预感，因为“在黑暗中改变生活进程的事情随时都会发生”。

索罗皮塔当年是个好脚伕，现在和美丽活泼的妻子多加拉尔达在家过着幸福美满的生活。但不幸从天而降，信任中发出怀疑的信号。索罗皮塔的各种欲望已完全得到满足，此刻生活在公海一个充满光明和宁静的岛上。他的故事就从他由安德雷基塞回家的路上开始。安德雷基塞是个小镇，距他家约有一天的

路程。他是去安德雷基塞买东西去的。他骑在马上，兴致勃勃地观赏着如画似锦的山川。他带回许多礼物来。他已把广播里“每周一剧”的故事情节背诵下来，准备讲给左邻右舍听，再由他们传给乡里。他给多拉尔达带来了香皂、药品及做窗帘用的绸子。他每次进城总要给她带回几个项链坠儿或别的小玩意儿来。无论送给多拉尔达多好的礼物都不过份。索罗比塔在她身上找到了安宁和满足。几年前，他还是个在逃犯，身背猎枪，在高原上四处流浪，打架、斗殴，无所不为。但现在的他已不是往日的他了。他现在安分守已，在邻村开了个小杂货店，靠杂货店的收入度日。杂货店生意不大，但也足够他支付各种费用，生活还是很舒适的。他对眼下的生活是满意的，但又有点思恋过去。他一面催马前行，一面沉浸在清溪般逝去的往事的回忆中。当他回想起家中的一桩隐情时，竟感觉到一种病态的快乐。多拉尔达有一段不光彩的历史。索罗比塔是在妓院里和她结识的。每逢想起此事，他心里就十分难过，但他又乐意去想。这场戏的准备工作已经就绪。正如索罗比塔自己供认，他和别人不同，他乐起来要乐个痛快，苦也苦得厉害。他和自己昔日的酒肉朋友、土匪达尔贝尔托相遇时的情景恰好证明了这一点。两人相遇，他倏地感到一筹莫展。他早已洗心革面，不和往日的狐朋狗友厮混，五年来未见过达尔贝尔托。出于礼貌，他只得将这位旧友请至家中吃饭，但他一直担心的是达尔贝尔托在其流浪生涯中遇上过多拉尔达，此刻会认出她来。醋意开始咬嚼着他的心灵，而且简直是一种内在的地震。在返往庄园的路上，索罗比塔和达尔贝尔托一面叙旧，一面渐渐打开紧锁的心灵的大门。起初，两人还谈得兴致勃勃，但后来谈起往日的淫荡之事时，他很快就心乱如麻了。在达尔贝尔托一帮人中，有个大个子黑人，索罗比塔怀疑达尔贝尔托就是那个大个子黑

人。多拉尔达当年拉到自己床上睡觉去的黑人不止一个。她在这一行当中干得相当出色，颇负盛名。索罗比塔沉浸在想象中，好似看到了昔日达尔贝尔托奸污多拉尔达的情景。他的想象和达尔贝尔托正在给他讲述的事情不谋而合。达尔贝尔托说，他在一所妓院里结识了一位姑娘，并想娶姑娘为妻。他要索罗比塔替他拿个主意。这是否是一种暗示呢？“索罗比塔心中罩上了不祥的阴云……，预感到将要发生一场不愉快的事情。”他当时瞠目结舌，无言以对。回到家中，他又显得心不在焉，慌恐不安，动不动就火冒三丈。他为了折磨自己，强留达尔贝尔托在家过夜。他不安地窥视着达尔贝尔托的一举一动，同时又密切地注视着多拉尔达的动静。只要妻子瞅一眼达尔贝尔托，他都觉得其中必有蹊跷。他请他们一起饮酒，企图让他们酒后吐露真言。但一切平安无事，他心里十分失望。他坐立不安，茫然无措，直至达尔贝尔托最后退出。这时，他逼着多拉尔达脱去身上的衣服，赤条条站在他面前，严加责问，并玩味着妻子受辱的心境。夫妻俩就这样折腾到半夜。索罗比塔随时都有发作的危险。也就在这时，一种对纯洁的热望，一种对妻子——他的欢乐、幸福及生命的源泉——纯真的爱情突然使他清醒过来。翌日清晨，无辜的达尔贝尔托要告辞了，他心中十分欢喜。但临分手时，他还是和手无寸铁的达尔贝尔托干了一架，并把达尔贝尔托打翻在地。风云变幻的新的一天就这样开始了。索罗比塔松了口气。他的生活是紧张的。他在发作之后，又渐渐恢复了平静，并且随着生活秩序的恢复，他又象往日那样，心中重新涌上宁静充实的感觉。

《山上捎来的口信》中匆匆而过的彼德罗·奥罗西奥的命运似乎更加悲惨。彼德罗是又一个心胸开阔、异想天开的巨人，也是那种不成功便成仁的硬汉。他是个寻花觅柳的好色之徒，

情敌不少。无论他走到哪里，哪里就有冤家暗中跟踪。但是他要玩火。他现在在平原上充当向导。这一次，有几位文人要去腹地，他负责把他们送到自己的故乡坎波斯去。旅客中有一位先生名叫阿尔基斯特，是专门来采集本地矿物及动植物标本的外国博物学家。还有一位是黄头发神父辛弗热，充任翻译。胡胡卡·德·阿苏德是附近的一位地主。另一位是胡胡卡的长工，名叫伊沃。波德罗抢走了伊沃心爱的妻子，所以伊沃便对波德罗怀恨在心。这面蛛网就由这样一些很普通的材料织成。这是一次长途旅行，对彼德罗来说，因为要回故乡，要重返自己当年冒险的地方，所以也是一次忆旧的旅行。他心中充满骄傲，有一种东道主的感觉。他自认为是这里的国王。这里茂密的森林、幽绿的草原、陡峭的山崖、巍峨的山峦、无底的深涧、数不尽的峡道及江河全是属於他的。然而，危险显然是存在的。他们向前走着，远方的草鹭峰一直在他们眼前。草鹭峰傲然矗立山巅，犹若一种冷漠的先兆，“孤寂的，灰蒙蒙的，呈三角形，好象一座金字塔”。科尔古奥是个精神失常的山僧，象只蜻蜓似地住在蝙蝠成群的山洞里。草鹭峰发出呼喊，这是天意，是对彼德罗的暗中警告，这警告是通过科尔古奥之口转达的。口信虽然残缺不全。前言不搭后语，但还是给这次旅行罩上一层阴影。彼德罗受到了从山洞中袭来的寒气的冲击。大地在颤抖，古老的山岩在晃动，四周幽灵般的遗物象患日射病的鬼怪在眼前飘荡。是科尔古奥的弟弟卡特拉斯——一个疯子似的发明家——和当地一个患甲状腺肿预言世界末日已经到来的怪人救了彼德罗的命。感谢上帝，他们总算平安地回到了原来所在的村庄。这时，彼德罗离开旅伴，独自去庆贺这件喜事。他这样做是合乎情理的。那天是星期六。他在村上有个女友，是个好姑娘，出身正派人家，父亲是个脚伕。彼德罗正打算在那几天和姑娘成

婚。与此同时，他的眼睛注视着四周。上帝是至高无上的，人是多配偶的。村上四处熙熙攘攘，热闹异常，吉他奏出悠扬的旋律，街道上笼罩着节日的气氛。那歌声将扎根于人们心中，并将通过游人和瞎子的歌喉传遍四方。彼德罗兴高采烈、喜气洋洋。然而，请当心！“收税人”就站在这条街的对面，在那里打着自己的如意算盘。“收税人”已两鬓斑白，性格怪诞，自以为是个富翁，终日计算着自己的收入，并将一个个庞大的数字用粉笔写在墙上。彼德罗，你要当心！伊沃热情洋溢地朝他走来，友好地拍拍他的肩膀，请他去喝一杯，要和他修好。他们来到市郊的一个贫民窟，在这里发生了转机。几杯酒下肚，彼德罗只觉得头昏眼花，神滞目呆。他落入圈套了。伊沃的一帮人正等在那里，要结果他的性命。他们一涌而上，将彼德罗团团围在中央。彼德罗处在生死未卜的危急关头。但就在此时，他拼命用肩一扛，一步冲出了重围。他头顶繁星，身披雾霭，越过丛山峻岭，返回自己家乡。四周一片喁喁低语，在这种时刻，一个人会想到从未经历过的事情，会从危险和痛苦的梦幻中醒悟过来。

一个英雄就这样找到了自己的铭文，整个大自然为他感到欣慰。深受读者欢迎的《爱的故事》主题有所不同。曼努埃尔热同样是个甲状腺肿患者。庄园主住在外地，他在为庄园主经管庄园。他在位于一个山坡上的母亲墓旁修起了一座小小的教堂。为此，他要举行隆重的洗礼仪式，附近的居民也要来庆贺。曼努埃尔热是有钱有势的费德里科·弗雷伊雷的大管家，这个头衔是他用血汗换来的。人们尊敬他就象尊敬当地的酋长一般。他从前当过牧人，也曾拼死拼活地干过活，但挣来的钱全都挥霍一空。他的这份家业是从无到有、白手起家的。他现在无须在任何人面前卑躬屈膝。小教堂是他的最高成就，是他在人生

道路上达到的顶峰。他心里高兴，要来一个惊人的举动，要不惜钱财好好庆祝一番。他所以这样做也许是觉得自己年迈力衰，已快走到人生道路的尽头。他已预感到死神即将落到他的头上。做为万全之策，他把私生子阿德尔索和被他视为掌上明珠的阿德尔索的妻子莉奥尼西娅叫来和自己住在一起。他的生活将由他们照料，财产也将由他们管理。他希望膝下儿孙满堂，安度幸福的晚年。不幸的阿德尔索是个无用之辈，饱食终日，无所事事。但更糟糕的事还在后头。庆祝仪式正在举行，宾客纷至沓来。在场的有修士彼特罗尔多——一位脸色红润的神父；有走运的食客若奥·乌鲁基姆；有按照惯例请来的当地名流；甚至有出于仁慈被庄园请来的两个流浪人：老卡朱洛及其情侣胡安娜·莎维莉——一个满身跳蚤、喜欢饶舌的老太婆。胡安娜会讲故事是出了名的。她开讲了，而且很快便讲得眉飞色舞。她还会唱歌，唱起来象金丝雀。晚会开得十分成功，从夜里直开到次日上午，又从上午持续到下午。时间一小时一小时地过去，曼努埃尔热此刻身上渗出一身冷汗。人每逢欢乐之时，生活中那些不快和烦恼之事准会涌上心头。当他想到阿德尔索这条懒虫。这个不孝之子时心里十分难过。他突然觉得身心异常疲乏，死亡的洪流象藤蔓一样在他的血管中流动。悲愁代替了欢乐。曼努埃尔热的身子失去了平衡。他再也支持不住了……。“太阳落山，天色渐晚，我什么也看不见了”。但就在这时，年迈的卡朱洛——谁都不认为他是什么能人——坐下来讲了个十分生动的故事，从而大大改变了众人的心境。在“世界形成的初期”，我们穿过一个小孔进入神话王国。“人类为了得到灵魂，首先需要和动物搏斗”。这是一首由“雀鸟、树木、土地和江河”共同组成的“普通的诗篇”，同时也是生活本身。

《布里蒂》讲的是发生在腹地布里蒂·本庄园的一个爱情故

事。故事中的人物有俭朴严厉的老牌骑士伊奥·利奥多罗；有大女儿马利亚·贝胡，她心地善良，尚未出嫁；有小女儿格罗莉娅，她生得十分俏丽，正值青春妙龄，憧憬着幸福的爱情；儿子伊西奥和蒂基娜住在河对岸。由于蒂基娜有一段令人怀疑的经历，利奥多罗不准她住到家里来。拉莉娜原本是他的儿媳，浪荡的儿子伊尔维诺抛弃了她，于是他便把她从城里接来，置于自己强有力的保护之下。

《布里蒂》这个故事讲的是一个庄园主的家庭生活，讲的是四季往复及随之而来的苦难。故事仍然发生在这片高原上，发生在一个沼泽附近的棕榈树下。棕榈树高大挺拔，犹若一座高塔。它是幅图腾象，在人们心目中是个光怪陆离的幻影。

腹地的生活是艰苦的，但只要辛勤劳动，报酬还是有的。布里蒂·本庄园位于灌木丛中的一片空地上，介于几条急流之间。即使外部世界风云变幻，这里的一切依然是平静的，纯洁的，善良的，至少可以说起初是这样的。但和往常一样，毛病出在地下。第一个失足的是拉莉娜。她已在家多日，但并非完全出于自愿。是太上皇伊奥·利奥多罗把她接到庄园里来，让她住下来，让她等待伊尔维诺回心转意，归来找她。但伊尔维诺迟迟不归，这种等待变得荒唐可笑了。拉莉娜已失去对伊尔维诺的爱，能否再见到伊尔维诺对她来说已经无所谓了。她请来几个流浪的巫士施术驱邪，但都无济于事。拉莉娜在扮演着一个虚假的角色。虽然她心中产生了私逃的念头，但她却没有逃走的胆量。多年鳏居的伊奥·利奥多罗——乡下到处有他的情妇——对她有一种奇特的魅力。拉莉娜生活中不能永远没有男人。沉闷的空气笼罩着全家。水渐渐变得混浊了。每晚，当家人都已入睡时，拉莉娜和利奥多罗依然呆在客厅里。他们长嘘短叹，卿卿我我，谈论着这无法成为现实的爱情。格罗莉娅

也在等待，她在等着曼努埃尔。曼努埃尔是个年轻兽医，终年坐着吉普车在乡下为牲畜预防接种。曼努埃尔在梦中见到了格罗莉娅。在梦里，布里蒂·本庄园成了世界的中心，成了路人的栖身之所。他把自己的恋人留在那里，其结果也就把自己的影子留在了那里。他的影子只在家里呆过一阵，随后便消失了。曼努埃尔，你离家太久了！也就在这时，格罗莉娅和附近的一个庄园主——一位“家里的朋友”——打得火热。庄园主名叫瓜尔维托·加斯帕尔，是个好色之徒，妻子已经神经失常。等待格罗莉娅的也不是天堂……。神秘的赫弗·塞基尔是将她全家埋没的流沙的象征。塞基尔长年提心吊胆地住在庄园边上一所产置不用的磨坊里。暗夜就从这里开始。塞基尔和老卡米洛一样，是被潮水冲向大海的流浪汉。多少年来，他睡觉时总睁着双眼，偏执地担心会遇上一个冤家对头，同时静听着腹地不祥的鼾声。他象个夜游症患者一样，在梦魇中游荡。梦魇是个无头神，它把黑暗中一切令人敬畏的事物变得捉摸不定。作者把乌鸦的嚎叫、树枝的摇动、鱼儿的摇鳍摆尾、沼泽中传出的声响、虫豸的鸣叫、流串抢劫犯的低语，统称为“白昼无法容纳的一切”，全是那茫茫暗夜的组成部分。用这些词藻来描写《舞蹈团》从总体上来说是很合适的，因为在《舞蹈团》里，每个人物的眼睛都在黑暗中闪光。这些形象在这个世界上是无法看见的，因为它们属于另一个世界。在另一个世界里，一条在一夜之间突然干涸、在空间留下奇特沉默的小溪会成为一件玄奥的事件，它会使醒着的人丧魂落魄，会使在寂寞的天地间酣睡的人惊醒过来。狗在吠，马在嘶，心脏停止了跳动，随之而来是焦急的等待。

这种忐忑不安的情绪始终贯串《广阔的腹地，条条小路》全书。就目前看，这是吉马朗埃斯·罗萨的力作，是一部普通但

意义深远的腹地英雄史诗，同时也是被他称之为丰富多采、规模空前的巴西小说的精神“约书”。

至此，奇迹终于出现了：旋涡的外围变成了旋涡的中心。“广阔的腹地”不仅象征着地球，而且象征着宇宙。它包罗万象，同时又是个统一的整体。它包括指南针所指的一切地方，甚至把读者也囊括在内。吉马朗埃斯·罗萨也是如此，他在书中运用了一切可用的手段。从情节构思到心理描写，从幻想到感情抒发，皆而有之。至于社会意义，书中也有揭示。社会意义和故事情节熔为一体，和别的方面也微妙地结合在一起。深度并不影响广度。《广阔的腹地》涉及的领域甚广，甚至有松散的倾向。但全书总围绕着一个可靠的轴心：主人公利奥瓦尔多。利奥瓦尔多绰号塔塔拉纳，又名荧火虫。他昔日是个叛逆的暴民，现在和吉马朗埃斯·罗萨笔下的许多其他人物一样，是个有家有业的庄园主。他向一伙无名氏听众讲述了本世纪初自己在几个头目的指挥下，随义军南征北战的戎马生涯。利奥瓦尔多的一生是个有血有肉的常人的一生。

利奥瓦尔多在前面开道，我们在后面行船。这是吉马朗埃斯·罗萨特有的写作手法。《广阔的腹地》可能根据他的一次巧遇写成。这种在大街上的不期而遇不仅常使他喜出望外，而且常使他有意外的发现。有一次，他在里约热内卢乘出租汽车，放出了开车的司机是他的同乡，这位同乡过去曾是牧人。他们很快交上了朋友。“我请他喝了几杯酒，还为他耽搁的时间付了钱”，吉马朗埃斯在书中说，“我们坐着聊了一夜”。两人不仅相互以礼相待，而且还十分亲热。吉马朗埃斯·罗萨让他的主人公自述身世，自己全神贯注，挥毫疾书。《广阔的腹地》中的那伙听众可能也象他这样。他在叙事方法上虽有面铺得太广、故事情节不太连贯的倾向，开始给人以凌乱的感觉，但后来线条

渐渐清晰，直至最后走向正轨。这样，最初的散乱——不划分章节——最终发展成感情的洪流。这股洪流在忏悔式的独白和滑稽、荒诞、热闹、离奇的流浪汉生涯间奔腾。他在写作手法上拥有中世纪谣曲的特点，也有吉诃德式的讽刺。但象通向母体的脐带一样，贯穿全书的那条折磨人的自我分析的主线采用的是德国和俄国小说的传统手法。其结构是个圆。穿越时空的旅行在开始的地方结束，起点即终点；终止于现时的心理；这种心理不断发展，日渐深入，我们的兴趣也愈来愈大。

甲贡索人情况复杂，他们之中有逃犯，也有异教徒；有雇佣兵，也有为生活所逼、误入歧途的庄稼人；有理想主义者，但多数是些象日本的武士或意大利的雇佣兵那样自命不凡的死硬分子。他们性情粗暴，放荡不羁，唯我独尊；他们对朋友忠心耿耿，反敌人冷酷无情；他们为形形色色的政治家及地方上的地头蛇卖命。他们的生活手段包括抢劫、拐骗及破坏。他们相互争夺，相互惨杀，同时也掳掠当地居民。他们有时也会成为一支文明力量，如果他们的头目是位有远见卓识的人的话。他们的生活具有利奥瓦尔多那样的二重性：一方面，他们希望干一番轰轰烈烈的事业，创建丰功伟绩；另一方面他们又不由自主地去干那种野蛮、罪恶及鼠窃狗偷的勾当。在他们身上体现了一个原始的正在形成的社会的基本矛盾。在《广阔的腹地》这本书中有勇敢善战、半神话般的军事首领，如德高望重的老将塞·贝维洛、热卡·拉米罗及梅德伊罗·巴斯，也有象赫尔莫根内斯那样口是心非、奸诈狡猾的叛徒。

甲贡索人日夜奔走在腹地上，睏了便席地而卧，爱神和死神也随时随地会降临他们头上。利奥瓦尔多的一生即是如此。他出于对神秘的迪亚多林的爱慕加入了甲贡索人的行列。迪亚多林，不只是个具体的人，而是人类逃避命运主宰的象征。迪

亚多林隐瞒了自己的真正身份，女扮男装。利奥瓦尔多不识真情，和她结为莫逆之交。迪亚多林的情况很象西班牙古老传说中那个身穿铠甲、为父报仇、大战摩尔人的姑娘。她现在正是要找杀死父亲的凶手赫尔莫根内斯算账。她为父报仇的决心始终如一。在利奥瓦尔多眼里，迪亚多林是个有抱负、有志气的人。然而，迪亚多林这个人物体现的不只这一点。利奥瓦尔多虽然多年和她朝夕相处、形影相伴，但从未怀疑过她的性别；这一事实表明，她那不可捉摸的性格并没有表现在她的日常言行中。如果说雌雄同体的迪亚多林是事物的一种异常现象，那么这只是生活中两性同形的一种反映，是一切人类活动所具有的二重性的反映。她和她的宿故——坏蛋赫尔莫根内斯——看上去象两个对立的极点，但很可能是同一事物的两个方面。

《广阔的腹地：条条小路》正是按照这一格局布置的。利奥瓦尔多已经退伍，并且成了家。他已不再参加任何争斗，只在家里清点。将问题和盘托出的时刻已经到来。剖析由此开始。

在利奥瓦尔多生活中，仍有许多事情是混乱的，无法捉摸的。一种神秘的力量有时仿佛在帮助他，有时又仿佛在和他作对，但无论何时总在极力躲避着他。见鬼！生活原来如此！这只手给你的东西会由另一只手夺去。一个人从来不知道自己所处的地位。利奥瓦尔多一直是个坚定的甲贡索人。他保卫的是自己的权益，而且光明磊落！他也曾多次滑到深渊的边缘，但他怎能以这样和那样的方式脱离险境。在他看来，这不只是因为他命好。确实有什么东西在暗中帮助他。多棘手的问题呀！可他能找到解决办法。他大概已和魔鬼达成默契。他回忆说，他曾多次在尘土飞扬的原野上看见魔鬼在旋风中飘荡。有一次，他和魔鬼达成妥协，并且结为友好。那是一次奇遇。在一个天上看不见一颗星星的漆黑的夜晚，我们看见撒旦先热烈地拥抱

了他，随后变成了一座燃烧着的教堂。此后，利奥瓦尔多身上便留下了腹地的残余力量——这和着魔没有什么两样——成了一个不可战胜的人。他象高举火炬的巨人，飞黄腾达，青云直上，直至成为当地一帮的头目之一。但突然有一天，也不知为什么，他偃旗息鼓，解甲归田了。从那时起，在他眼里，一切都是不可理解的了。

利奥瓦尔多说，世界是个疯人院，一切都毫无意义；而一个人，即使他绞尽脑汁、煞费苦心也无法理解他的行为的真实理由。生活就意味着胡闹，可有什么办法呢！事情发生得太快，人们跟不上呀。谁企图在这场游戏中抓住魔鬼的尾巴，谁就只能把手失去。回首往事，现在看来过去的一切都是虚假的。“人生如梦，如此而已”。也许，人类是从地狱里出来的生灵，所以只好加入撒旦一伙乌合之众的行列。然而，人类的行为又好象有点随心所欲。是谁把杂乱无章的事物搅在一起的呢？利奥瓦尔多认为，当一个人在善与恶之间摇摆时，表面看来是外部条件在起作用，但实际上是内心矛盾的反映。一个随波逐流的人是本人性格的俘虏。利奥瓦尔多根据各种迹象，最后懂得了一条道理：他和魔鬼达成默契正是他企图和内心各种相互矛盾的力量达成妥协所做的尝试。

腹地——人们生活的地方，勇夫的故乡——就这样进入寓言王国。那些走遍腹地寻找价值的人，如果他们能按照命运安排的路线前进，那他们就能如愿以偿。利奥瓦尔多是这样的一个，也是主要的一个。从前，他一直在无的放矢，希望或迟或早能击中目标。看上去他在信步行走，但实际上总有一只无形的手在为他指引方向，这只手就是他自己的手。沿路的驿站——条条小路及小路旁的棕榈林——是他内心的路标。他在每一个路标——一种新出现的迹象上都能找到自己的形象，找到自

己的正身。他在为自己选择道路，也在让别人为自己选择道路。这一切他现在全都明白了。“每个人都有自己的路可走，只是在一般情况下自己找不到罢了……但无论如何路就在那里……路总是有的。否则，生活就成了个大杂烩。在我们看来，在一定的时刻正确的行为只有一个。虽然有时看不见，但它是存在的。其余的一切……都是虚假的”。正因为有这种感觉，利奥瓦尔多才摆脱了关于上帝和魔鬼的传统观念，得出了一条有关生活的结论：“我自己的不幸是我自己造成的”。魔鬼是微不足道的，只有人才是主要的，这便是利奥瓦尔多的结论。只有在一个不完美的社会里，人类才能把自己的意志强加给这个社会，才能使这个社会拥有自身的烙印。人类在编纂自己的道德经时就意味着在掌握自己的命运了。

《广阔的腹地》很象《犹太教法典》，是一部错综复杂、略显凌乱的巨著。十全十美的事物是不存在的。这部作品中的某些缺点是严重的。例如，作品采用听众出场的俗套，这种手法开始时也许是必不可少的，但到后来实际上是可以弃而不用的。利奥瓦尔多很会讲故事。他不需要有形的听众。但是，陷阱就在这里。利奥瓦尔多会为自己的故事所感动。他非常善于即兴创作。问题在于文章开头步子迈得太大，叙事过程中跳跃太大，结果常使读者摸不着头绪，读不下去。采用循环结构常常造成阻塞。虽然情节也在发展，引起感情冲动的地方也有，但许多篇幅似乎处于停滞状态。细节描写太多——这是本书的优点之一——从长远来看会适得其反，常使读者产生厌倦情绪。另一个问题是迪亚多林这个人物。迪亚多林不同于其他人物，不同于书中那些形象逼真的人物——也许不包括那些没有个性的女人，这些女人多为文艺作品中司空见惯的人物——从来没有完全具体化过。作者也确实没打算把她具体化。她虽是个神话或

古谣曲中的太空人物，而且写得十分成功，但当她和心理小说的残酷现实发生矛盾时，幻想破灭了。构思不完整，脉络不清楚，也使作品受到了损害。例如，利奥瓦尔多和迪亚多林相处多年，竟会一直不知道迪亚多林的性别，即使作为寓言故事也是不能完全令人信服的。这个矛盾没有得到解决。此外，作品结尾给人厌烦的感觉。最后二百页篇幅不短，但内容愈来愈平淡，直至最后草草收尾。从利奥瓦尔多解甲归田直至他讲这个故事前后若干年，但作者只用了两三段便写完了。

然而，漏水的地方只会对主流有轻微影响，作品中实质性的东西依然完好无损。静中有动。作者的地位不会因此而降低。外表所以发光是因为内部是亮的，作者所以永垂不朽是因为他反映了另一个世界。读者在阅读这部作品时，整个思维会随着情节的发展而变化，如果说有时眼睛会疲劳，那么思维会继续下去。而这是主要的一点。利奥瓦尔多不只是一个人，而是一种抽象理论的化身。有一次，甲贡索人在住地开庭审讯——在这种审讯中每个人的意见都是一种判决，众人议论纷纷，这种议论最后变成了响彻几个世纪的巨雷。草原上有一群背上长着肉瘤的牛，昏昏欲睡，闷闷不乐，它们的苦难反映了人间的苦难。受苦受难的人们想自杀，但又希望永生。

吉马朗埃斯·罗萨所说的“抽象的幼芽”也许正是每个人生死相交的十字路口。在这个“幼芽”里两种冲动皆而有之，两者平行并存，形成一种脆弱的平衡。两者象一个人用以支撑身体的双条腿——一条腿在今世，另一条腿在来世——一起成长，一起苦度。

《初期的历史》情节引人入胜，光彩夺目。腹地在光彩中燃烧，但燃烧最烈的不是它的躯体，而是它的幻影。《初期的历史》纯属精华。“抽象的幼芽”完全暴露在光天化日之下。小说

故事短小，精练。故事采用的是潜意识的语言，是低八度，只有最灵敏的听觉才能捕捉到这轻微的声音。但视觉比听觉快，比听觉更能抓住本质。我们在门槛上止步，抬起一只脚，准备一跃而入。吉马朗埃斯·罗萨来去都走在我们前面。他告诉我们，他在一九五八年害过一场大病，险些送了性命，《初期的历史》是在这场病后写成的。他说，他患的是血液循环方面的病，与“血液代谢”有关，是血液突然停止了流动。他又说，他在这场病后变了，态度变了。“我说不准是怎么回事。仅仅是一种感觉，一种新的感觉……”。他是个到过阴间边缘，归来后又双目注视着对岸的人。

《第三条河岸》是一部故事集中一个故事的题目，也是全书的书名。其中几个故事很象语言流畅的寓言……。一个不识生身父母的孩子在充满印象派色彩的潮流中倒退，想寻找自己失去的正身……一位名叫索若科的长者失去了长辈，也失去了后辈。故事根据作者儿时发生的一件小事写成。一位满脸胡子拉茬、衣衫褴褛的屠夫来到车站送别要去收容所的神经失常的女儿。故事中索若科的情况十分凄惨。他不但在送别自己的女儿，而且在送别自己的母亲。在这悲伤的时刻，三人精神反常，全都穿着节日的盛装。载着母女俩的火车开动了。她们挤在拥挤不堪的车厢里唱起歌来。悲切的歌声象传染病一样传开去，村民们全都不由自主地随着唱了起来，响亮的歌声在大气中回荡。

每人都有一本辛酸的历史，令人忧虑的不一致下面掩盖着一种奇特的一致。因为第三条河岸——是疯狂？是死亡？——正是人类向往的去处。在那里，溺死者在呼吸，失去生气的人情绪激昂，失散的人重新团聚，活人和死人言归于好。只需撕破面纱或一失足便可到达那里。这样，一位慈父会在某一天突

然抛弃了亲友，划着一条小船扬长而去，最后成了河上的流浪汉。他弃家出走完全是由于一时的心血来潮。这种人是不往后看的，因而也没有任何东西能阻止他。在这个充满苦难、人们相依为命的世界上，和亲人永别也许要比终生带着苦难的枷锁生活更容易些。多少年来，他在河上漂泊，完全被世人忘记了。他过着囚犯般穷苦的生活，白天沿路乞讨，夜里靠一堆篝火取暖。光阴荏苒，妻子已经去世，女儿已经出嫁，现在只有儿子哭他。儿子渐渐长大成人，现在也老了。父亲仍在倾听过去的呼唤，可儿子继承父志，也在静听。如有可能，他将取代父亲在船上的位置。但他已失去一次机会。父亲或曰父亲的幽灵突然出现在一个河湾里，举着双臂向他招呼，要他到对岸去。可他见此情景，毛发倒竖，大吃一惊，最后溜走了。但后来他不无感慨地说，他当时不应该退后，而应该上船去，并且提出等他死后能让他在河中顺流而下。

《初期的历史》是吉马朗埃斯·罗萨的成名之作。此后，他以丰富的想象力为前导，在创作上一直一帆风顺。他现在在写一系列的短文，至少每月两篇。他的这些作品刊登在一家发行量很大的医学杂志上，这家杂志不仅畅销农村，甚至在那些很少见到报刊的地区发行量也很可观。这种办法对他很有好处。他说，他现在是名利双收。此外，这也是对他的一种约束。他写的故事必须简短，过程不可叙述太多，每篇最多两页，所以必须字斟句酌。“能有所约束总是好的。它可以使一个人保持清醒的头脑，并迫使他去寻找新的手法。”他也需要“许多维生素”，他象一个能穿过针眼、并学会了在针头上算账的人那样潇洒地对我们说。

段玉然　译
陈光孚　校

加西亚·马尔克斯

编者按　加夫列尔·加西亚·马尔克斯（1928—　）是我国读者已经熟悉的哥伦比亚小说家，他出生在哥伦比亚的农村城镇阿拉卡塔卡，自幼酷爱文学，七岁便开始阅读《一千零一夜》，同时从外祖母那里听到许多印第安人的神话传说，这对他后来的文学创作具有深刻的影响。十二岁时，迁居到首都波哥大，先在教会学校读书，后入波哥大大学攻读法律。在大学参加了自由党。一九四八年，保守党与自由党展开全国性内战，互相残杀，马尔克斯只好中途辍学。不久进入报界，任《观察家报》驻欧洲记者。从此，马尔克斯从事新闻工作兼搞文学创作。

马尔克斯的文学创作一方面受到乔伊斯和福克纳等欧美现代派作家的影响；另一方面他又从拉美古印第安神话传说中寻找灵感。因此，他的作品具有象征性、夸张性、荒诞性和神奇性。但内容又紧紧扣住了哥伦比亚的现实生活并成功地塑造了不少典型人物。因此，他被认为是当代拉美“魔幻现实主义”流派的代表作家。他的代表作《百年孤独》（1967）问世，引起拉丁美洲“一场文学地震”。他的其他重要作品有：《落叶》（1955）、《恶时辰》（1961）、《没有人给他写信的上校》（1961）、《格兰德大妈的葬礼》（1962）、《一桩事先张扬的凶杀案》（1981）、《家长的没落》（1975）、《霍乱时期的爱情》（1986）等

《神话与现实的完美结合》评介了加西亚·马尔克斯的《百年孤独》。作者系美国文学评论家乔·麦克穆拉，现任科罗拉多州立大学西班牙语及拉丁美洲文学教授。本文摘自他于一九七八年在波哥大出版的专著《加西亚·马尔克斯》。它详尽地分析了《百年孤独》的内容及写作技巧，从中我们可以看到一位不同于拉美评论家的美国人对《百年孤独》的见地。这是一篇有材料、有观点、成为一家之言的好文章。

神话与现实的完美结合

〔美〕乔治·麦克穆拉

《百年孤独》代表着加西亚·马尔克斯迄今为止文学创作的高峰。这部悲喜剧式的杰作能取得举世闻名的成就，至少部分地要归功于它富有魅力、易于为广大读者理解和接受的情节。小说叙述了马孔多这个虚构的村镇的全部历史，从它被何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚与妻子乌尔苏拉建立开始，直到一百多年后被一场毁灭性的飓风所摧毁为止。由于他们二人是表兄妹结合，便担心会生出长猪尾巴的儿子，因为在布恩迪亚的家族史上有过先例：姨妈乌尔苏拉和舅舅何塞·奥卡迪奥曾有过一个长尾巴的孩子。在加西亚·马尔克斯虚构的这个世界中，这种近亲结婚的事情类似于“原罪”，布恩迪亚家族连续七代人都担心这一孩子长尾巴的惩罚。这种威胁最后终于应验在布恩迪亚家族仅存的两个人——好学的奥雷利亚诺·巴比罗尼亚与他的姨妈阿玛兰达·乌尔苏拉的私情上。书名所指的孤独，是作为主旋律和中心思想出现的，目的在于强调人物那不理智的固执脾气，并强调在艰苦的环境中，人们为了爱情或者进行有意义的交往而受到限制的能力。

跟何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚结婚之后，乌尔苏拉害怕怀上一个魔鬼似的孩子，就使用一条贞节带，以防止同丈夫发生

性关系，直到有一天一位叫普鲁德西奥·阿基拉尔的人在争吵中辱骂了布恩迪亚，他轻蔑地影射他们夫妻一直没有同房。年轻气盛的布恩迪亚为维护自己的尊严，动手打死了阿基拉尔，并强迫乌尔苏拉履行作妻子的义务。但是没过多久，阿基拉尔的幽灵开始折磨布恩迪亚夫妇。他们决定逃离这个往事历历在目的地方，同朋友们一起，穿过一片广阔的荒野，开始长途跋涉。两年多以后，布恩迪亚已精疲力尽，完全迷失了方向。一天夜里，他梦见一座城市，那里面用镜子装饰房屋的墙壁，醒来便说服了他的同伴们，在他们那天夜里露宿的地方兴建马孔多镇。

最初，马孔多是一处世外桃园，它的居民过着田园诗歌般的幸福生活。他们和外界的唯一联系是同一伙吉卜赛人的接触。这些吉卜赛人常常拿出一些极其神奇的器具，比如魔毯以及引力强大到足以牵动铁锅的磁铁。但是出乎意外的是文明与进步却在这个居民点里以有组织的宗教、政治思想和科学发明的形式迈开了双脚。不久后，马孔多被卷进一系列的残酷内战之中。紧接着美国一家公司在当地政府的配合下，开发这个地区：种植香蕉。这个村镇一夜之间发生了巨大变化，迁来一些傲慢的美国佬，他们的住宅远离当地居民和来自国内其它地区的移民的茅草房。当愤怒的工人们为抗议工资低下和恶劣的工作条件而宣布罢工时，政府以讨论工人们提出的谈判条件为借口，在火车站前的广场上召开大会。但是，突然，广场所有的出口都被全副武装的士兵封锁了，于是发生了一场死亡三千多人的大屠杀。几乎是紧接着这次屠杀之后，一场持续将近五年的大雨结束了马孔多的经济繁荣，留下了一个废墟般的村镇。随着继之而来的萧条和许多居民的外迁，现在大自然彻底毁灭马孔多，只是个时间问题了。

布恩迪亚家族成员身上的孤独感是与自我中心主义直接相联系的，是与朝内向发展而不是朝外向发展相联系的。其所以产生内向，部分原因是缺乏外界的交往，另外还表现出近亲结婚这一主题紧紧缠住了每一代人，并且反映在几个故事中。尽管在这本结构严谨的小说中没有一个明确的主角，可在所有的人物当中，乌尔苏拉·布恩迪亚要算是一个比较能够起这种作用的人物。乌尔苏拉是一个非常讲究实际、而又精力充沛的女人，是整个家族的台柱。她活了很大年纪（在一百一十五岁至一百二十五岁之间），经历了大部分事件。与她那惊人的稳定性相对照，她那性格乖戾的丈夫何塞·奥卡迪奥却常常耽于幻想，最后终于变成疯子。其他一些令人难忘的人物有：梅尔基亚德斯，一个死而复生、住在布恩迪亚家里神秘的吉卜赛老人；皮拉尔·特尔内拉，何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚的两个私生子的母亲；布恩迪亚夫妇的儿子——何塞·奥卡迪奥，典型的拉丁美洲男性；奥雷利亚诺·布恩迪亚上校，长期内战中的革命军指挥官；他们的妹妹——阿玛兰达，一个苦恼的老处女；一个养女莱贝卡，最后与何塞·奥卡迪奥结了婚；一个非常漂亮的外孙女莱梅蒂奥丝·拉贝亚；她的两个双胞胎兄弟何塞·奥卡迪奥二世（目睹大屠杀后而变得神经失常）和奥雷利亚诺二世；费尔南达，奥雷利亚诺二世的娇妻；他们的女儿梅梅和阿玛兰达·乌尔苏拉，以及奥雷利亚诺·巴比罗尼亚，这个家族中在那场飓风灾难后唯一侥存的男性。

粗读《百年孤独》会得出这样一个初步印象，觉得它是一部传统结构的艺术作品，某种程度上可以说不符合目前实验派和先锋派文学的时代。实际上加西亚·马尔克斯运用了古老的讲故事的基本方法，依靠想象、幻觉和那些意外的冒险，来捕捉更完整的现实生活，这比仅仅依靠模拟和读者可接受的现实主

义小说所描绘的现实更完美。《百年孤独》努力描写人类生活的整体；也就是说，他要讲述一部复杂的历史（从伊甸园到启示录），一部作为人类缩影的家族、村庄和世界的历史；在这部历史中有许多奇迹，如乘坐飞毯升天的人，或者起死回生的人，从而打破主观和客观事物的空间界限；并且由于插入纯粹悲剧的气氛与幽默嘲讽的口气，从而加强了一个虚构世界的整体形象，同样作者还使用了安排巧妙的美学、技巧与结构的手段。

在历史方面，《百年孤独》对破坏拉丁美洲绝大部分地区的那些社会、经济和政治灾难，从十九世纪初反对西班牙统治的独立运动开始，做了高度的概括。但是更使人可以感觉到的是这些情况与哥伦比亚的现实极其相似，其中最明显的是地理名称的偶合和有关内战与香蕉种植园鼎盛时期的轶事。这本小说由于完全没有日期，有时甚至随意打乱时间顺序，因此时间界限不很清楚。这样，尽管许多事件指出故事可能开始于十九世纪上半叶，结束于二十世纪的二十年代，可是书中向我们讲述乌尔苏拉的曾祖母为之感到恐怖的费兰西斯·德拉克对哥伦比亚的里约阿卡港的进攻，这件事应当是发生在十六世纪末，或者说是在乌尔苏拉出生的二百多年以前。

关于内战的章节非常准确地反映了历史事实。奥雷利亚诺·布恩迪亚在担任革命首领以前，通过保守派州长阿波利纳尔·莫斯克特获悉他已被牵连进去。为了追求讽刺效果，莫斯克特那番话尽管有些夸张，却尽可能地表达出自由党与保守党之间的基本分歧，以及十九世纪末一个保守派首领的坚强信念：

“自由派分子都是共济会员，劣种人。他们热衷于绞死神父；实行世俗婚礼和离婚；主张私生子和合法子女有同等的权利；用联邦制分裂国家，从而削弱最高当局的权力。保守派则相反，他们直接从上帝那里接受权力。他们卫护社会的安定和

家庭道德；他们是基督信仰的卫士；主张建立权威；他们决不允许国家被肢解成许多个自治区域。”

由于一次欺骗性的选举，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校起兵反对保守派，尽管在二十年中间他做为革命首领没有打赢任何一次重大战役，却很快成了国内一位传奇式的人物。他的军事生涯可分为三个阶段，到最后，当他签署了内尔兰迪亚协定时，他被迫承认自由派事业宣告失败。

哥伦比亚的历史表明，在一八八四年到一九〇二年间，保守派与自由派发动了三次内战。这同奥雷利亚诺·布恩迪亚上校的军事生涯的三个阶段相似。最后一次内战就是那著名的“千日战争”，这次战争以达成内尔兰迪亚和维斯贡辛两个协定而告结束。这个时期的民族英雄之一就是自由派将军拉法埃尔·乌利维，加西亚·马尔克斯的外祖父曾是他的部下。外祖父的戎马生涯，在许多方面通过奥雷利亚诺·布恩迪亚再现出来。正如小说中所表现的那样，乌里维将军，由于几次选举中出现的违法现象，而宣布起义；经过数年的战斗，他代表战败的自由派签定内尔兰迪亚协定。与奥雷利亚诺·布恩迪亚上校不同的是，他死于隐退后的孤独生活，而乌里维将军直到一九一四年被暗杀为止，一直在哥伦比亚的政治生活中发挥着重要作用。

加西亚·马尔克斯笔下的香蕉热及其灾难性的后果，也是建立在史实的基础上，这指的是：二十世纪初，美国联合果品公司来到哥伦比亚，在作者的故乡阿拉卡塔卡（马孔多）于第一次世界大战期间，曾有过神话般的繁荣岁月，书中所描写的那场大屠杀，是一九二八年发生在西耶纳加——一座位于阿拉卡塔卡北部的城市里。历史上的那场屠杀与小说中的屠杀的另一相似之处，是在两种屠杀中政府都实行了严厉的镇压。这样

在小说中那些事实就作为历史被记载下来，而那场悲剧则按照神话般的想象而插入书中。

加西亚·马尔克斯多次说过，《百年孤独》是他从青少年时期就开始写的小说，但是由于总是无法抓住处理主题的方法，而在二十年的时间里不能完稿。他曾经断言，一旦他摆脱了严格的时间顺序，他那些最困难的问题便可得以解决。的确，在他这部杰作中，马孔多的建立、发展、经济繁荣、衰落和毁灭这条历史主线充满着由轮回返复和不断改变时间顺序的标准模式组成的神话气氛，这些时间模式确定了非常统一的内部结构，为题材的开拓和风格的发挥提供了极其广阔的背景。这些神话中的非理性成分也是用来扩大日常客观现实的狭窄范围，从而赋予这些人物的经验以普遍的意义。

《百年孤独》由二十个不分页数的章节组成，这些章节可以分成这样三部分：

第一部分：第1—2章

第 3 章（过渡）

第二部分：第4—15章

第16章（过渡）

第三部分：第17—20章

第一章和第二章讲述了布恩迪亚家族的创始；他们近亲结婚造成的“原罪”以及波鲁德恩修·阿基拉尔的被杀；随着马孔多的建立，意味着回归到纯粹的黄金时代；在吉卜赛老人梅尔基亚德斯的帮助下，何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚对科学奇迹产生了兴趣；外界的商人和木匠来到马孔多，为其物质进步奠定了基础。

在第三章中有关失眠症的流行，是小说中最引人入胜而又很难被人理解的一章。莱贝卡神秘地来到后不久，她便开始露

出那种怪病的迹象，这种病不仅阻止人睡眠，而且更糟的是使人失去记忆力。有些人只好用讲荒唐的故事来度过夜晚，比如阉鸡的故事就是如此。

“在一场无止境的游戏中，讲故事的人问人们是否愿意听他讲阉公鸡的故事，当人们回答说愿意时，讲述人却说他并不曾要求他们说愿意，而是是否愿意听他讲阉公鸡的故事。而当人们回答说不愿意时，讲故事的人却说他并不曾要求他们说不愿意，而是是否愿意听他讲阉公鸡的故事。可当人们都不说话时，讲故事的人却说他并不曾要求他们不说话，而是是否愿意听他讲阉公鸡的故事（……），就这样接连不断地，恶性循环下去（……）”

为了不忘记物品的名称和使用法，奥雷利亚诺·布恩迪亚想出贴标签的办法，而何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚则坚持首先保存所有已取得的知识，他制造了一台机动的、形状象词典似的精巧的记忆机。当他刚刚完成近一万四千个程序时，梅尔基亚德斯带着治这种病的秘方回到马孔多。记忆力的丧失，保存人类知识的努力和梅尔基亚德斯的神药，用隐喻的方法表现出马孔多在一种史前时期古代公社式的条件下，在宇宙周期更新规律的不断推动中，发展到具有以下特点的社会：脱离对自然界的依赖，意识到过去历史的存在，接受不可改变的时间观念。

小说的第四章到十五章非常明显地停留在哥伦比亚的史实上，停留在内战和香蕉热时期的轶事上。这些章节还描写了在马孔多，由于科学的发展，经济的繁荣，以及政客的腐败无能和人类的堕落，所引起的种种巨变。在第十六章，一场持续了四年十一个月零二天的降雨几乎毁灭了这个村镇，它连根拔出了种植园里最后一些根茎，除去最早那批住户之外，赶走了镇

上的全部居民。这场大雨使人想起圣经上讲的那些洪水，它不仅使马孔多摆脱了那些美帝国主义者，而且还通过根除衰退的唯物主义和单纯的复活，达到精神上的净化，并通过爱与相互理解而得到新生。比如：在这场雨灾后，大富翁奥雷利亚诺二世失去了他的财产，他对情妇佩特拉·科特斯的性爱变成了诚挚的爱情。在这个时期，他以一本英国百科全书中的历史人物的图片为题，给女儿和孙女编造虚幻的故事，让她们高兴。小说中最使人难忘的一个故事是他差不多有两天的时间忍受着妻子费尔南达为家中缺吃而发出的怨言，最后终于失去耐心，一次又一次地打碎他手边的玻璃盘、瓷器、波希米亚的玻璃制品、花瓶、图画和镜子。他毁坏这些文明的象征物，然后披上一块油布出去找吃的。奥雷利亚诺死后，过着贫困生活的佩特拉·科特斯照常每天给费尔南达送饭。

《百年孤独》的最后四章描写了马孔多的毁灭与消失，尽管为了恢复昔日的力量和活力作了种种努力，也还是无济于事。这种悲剧性的结尾似乎是由于经济萧条，非理性的唯我主义，以及困扰布恩迪亚家族几代人的原罪式的污点等一系列因素造成的。尽管如此，象小说中复杂结构所反映的时间上的混乱也构成这个村镇最终命运的决定性因素之一，同时也是小说的主题思想之一。

在表达书中当代人的印象时（这个人是通过外部形象逐渐明朗起来的），上述提到的那种循环性或神秘的时间概念，为残酷的历史现实在时间方面提供了出路。这方面，最明显的证明就是布恩迪亚家族成员的名字和性格的多次重复。何塞·奥卡迪奥的后代都爱感情冲动而有进取心；奥雷利亚诺的后代都头脑清醒而不善交际。情节中的周期性节奏随着牵涉到乱伦的大量事件而加快，最明显的地方是搀入了何塞·奥卡迪奥同一个

母亲式的人物皮拉尔、特尔内拉的关系；搀入了阿玛兰达同侄子奥雷利亚诺·何塞的关系，后者从战场上回来决定跟姨妈结婚；搀入了皮拉尔·特尔内拉和她儿子奥卡迪奥的描写；搀入了阿玛兰达同她那三等兵的坏侄子何塞·奥卡迪奥的关系，后者被淹死在澡盆里时还在“想着阿玛兰达”。这些插曲不仅有助于保持动人的力量，预示着启示录式的结局，同时也使那原罪的神话自始至终保持着活力。

另外一种回避按时间顺序叙述而采用神话式的方法，是按照循环往复式的叙事法，从而产生螺旋式浮动的效果。这样的例子很多，其中之一是第一章中的第一句。“多年之后，面对着行刑队，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校将会想起那久远的一天下午，他父亲带他去见识了冰块”。这样一个对未来事件的影射(奥雷利亚诺·布恩迪亚面对着行刑队的枪口）同突然转向一件过去发生的事（冰块的发现）相接，而冰块的故事到了这一章的末尾则变成了气候的故事。

许多人物扮演着既是神话又是历史的角色；最重要的人物是乌尔苏拉，梅尔基亚德斯，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校和何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚。乌尔苏拉这位母系社会的典型代表，极力巩固家族的团结，排除乱伦带来的咀咒，预防不公正的事情发生。她在一个日益受到动乱威胁的世界里追求安定团结，这从她对时间概念的循环认识上也表现得十分突出。因此当她发现她的后代身上反复出现非理性的行为时，她一再声称时间只是在兜圈子，她并没有相应地露出绝望，而只是幻想着有一个永恒不变的现状。她本身的行动也强调了这种永生的论据，比如她多次修整布恩迪亚家族的房子：第一次是为了让阿玛兰达和莱贝卡可以接待朋友，第二次是在内战结束时，最后一次是雨灾停止之后。尽管如此，由于她年事已高，每一次努力的

效果却越来越差。她去世时是礼拜五圣日，年龄在一百一十五岁至一百三十二岁之间。围绕着她的死发生了一系列预示着马孔多将要大难临头的怪事，但同时这些怪事也给她英勇的一生赋予了神话般的意义。这些怪事有：橙黄色的闪光飞碟划过天空；在炎热的中午鸟儿成群地钻进带铁丝的窗户，死在屋子里；在复活节的一个星期日里，一位百岁的神父声称他见过一个魔鬼，他还引证说，这个魔鬼就是那位传说中的犹太游民。

但是，乌尔苏拉在很大程度还是属于历史范畴内的人物。小说一开始，她离开马孔多去寻找她的游子何塞·奥卡迪奥。在寻子的路上她找到了通向文明的道路。随后带着新的移民回到马孔多，这些移民的技术经验对村镇的物质进步做出了巨大的贡献。她对赚钱的事嗅觉很灵，很快开办起一个兴旺的糖果厂。而她的丈夫则整天埋头于他的工作间里，沉湎在他那不切实际的设计里。她对其它文化和不同习俗的开放态度表现在她对异邦人的殷勤款待，以及希望她的玄孙女梅梅接受那些美国佬的邀请。

随着时光的流逝，乌尔苏拉开始感觉到“现实生活一天天从她手中溜走”，并且渐渐意识到“不断地浪费时间”是她最大的敌人。尽管她有着惊人的生存欲望，可年老失明给她带来的失望使她越来越明白她的生存已经没有意义。她的处境在那场雨灾中达到了荒唐的顶点，身体上的衰老和精神上的萎靡，使她成了顽皮的曾孙女阿玛兰达·乌尔苏拉和她玄孙奥雷利亚诺·巴比罗尼亚的玩具。他们给她描眉画脸，给她穿上滑稽可笑的服装，把她关在贮藏室里，险些被老鼠吃掉。那场雨灾后，她曾短暂而勇敢地努力了一番，想恢复家中的秩序，但是很快就同现时生活失去了交往，又开始过着昔日的生活，最后终于病死，成了她与之对抗一生的不可逆转的时间的牺牲品。

另一位神话色彩与人情味十足的混合人物是吉卜赛人梅尔基亚德斯。小说一开始时他的形象是“在波斯糙皮病的幸存者，马来西亚群岛坏血病的幸存者，亚历山大港麻风病的幸存者，马达加斯加腺鼠疫的幸存者，西西里地震的幸存者，以及在麦哲伦海峡一次遇难中的幸存者。”他还是一个面带愁容的怪人，有着似乎能看到另一世界上的事情的亚洲人的目光。他的服装只是一顶帽沿象乌鸦翅膀似的黑帽以及一件“放了几个世纪长着绿毛的”丝绒背心。他知识渊博而具有神秘色彩，可又为象老年疾病和经济纠纷这类世俗问题所苦恼。他从来不笑。因为坏血病使他脱掉了牙齿。

梅尔基亚德斯再次出现在马孔多时，奇迹般地变得年轻了，因为他镶上了假牙。几年后他离开了人世，可他受不了那种死亡的孤独之苦，又死而复生，和布恩迪亚家人住在一起，住在一间专门为他建造的房间里。在那里，他在羊皮纸上用一种陌生的语言编写着令人费解的手稿，安度余生。他第三次死后，灵魂回来同布恩迪亚家族的成员谈话，他们力图解读他的著作。多少年里他的房间原封未动，保持着现状不变的魔幻色彩，保护着它的居民不受灾难的伤害。结果他那部手稿和这部小说竟然是同一回事。梅尔基亚德斯的出现不仅是作为讲故事的人，而且也是作为神奇般的无所不晓的典型。同样他还起到一种历史作用，因为正是他把何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚带进科学奇境，并且鼓励他通过知识寻求进步的方法。最后一点，人们将会记得的是梅尔基亚德斯治愈了那场流行的失眠症，这场流行病使马孔多同大自然保持一定距离，使它不没入历史的长河中。

尽管奥雷利亚诺·布恩迪亚在小说中是最有历史根据的形象，偶尔还暴露出这个二十世纪荒唐人物的某些特征，可有时他仍然带有神话的色彩。传说他在母腹中就会哭，出生时睁着眼

睛，三岁就预言一个汤盆要翻倒，要滑到地上摔碎。他的洞察力使他能预知父亲的死。尽管他在内战以前并不关心政治，可他还是参加了自由派的起义，公开反对保守派的政治腐败。他为正义而进行的斗争变成了传奇故事，这是他领导三十二次武装起义的结果，是十四次有人要伤害他的生命而未成功的结果，是他逃脱了七十三次伏击和一次枪决的结果。他在加勒比海地区的长途跋涉意味着一次含有隐喻的旅行，意味着他的内心世界转向失望和孤独，比如他对自由派思想的逐渐放弃，又如他将自己置身于白粉圈中以躲过突如其来的暗害的这种不明智做法，以及他那专横霸道的行为，等等，均可为证。战争快结束时，他承认自己只是为权力而战，承认自己所做的一切就象“一头在荣誉的垃圾堆里打滚的猪一样”。他一度还得出这样厚颜无耻的结论，即自由派与保守派之间唯一的分歧不过是“前者去做五点钟的弥撒，而后者去做八点钟的弥撒。”

如同现代文学中的荒谬人物一样，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校清醒地意识到主观意图与现实生活之间的巨大距离。但是与荒谬的英雄不同，他最终放弃了斗争，隐退到他的工作间里，去制作小金鱼换取金币，然后再用这些金币去制作鱼。这种毫无成效的生活习惯令人想起加缪笔下的荒谬人物西西佛的生活常规，加缪是把他做为荒谬英雄的缩影而写成神话人物的。不过在奥雷利亚诺·布恩迪亚上校与西西佛之间有一个重要的差别！上校在不幸的孤独和失败中了却余生，而西西佛却生活得愉快而有意义，他与众神较量，把一块巨石沿着上坡推去，并且一而再、再而三，直至永远。

上校作为历史人物的地位，由于有这样一个事实而得到充分肯定，即在所有的布恩迪亚家族成员中，只有他看不见梅尔基亚德斯那间没有时间概念的神话空间，他几乎连房间里多年

的积尘与脏物也见不到。在他临终的那天，他精神错乱的状态是用象征手法表现出来的。当时他睡在吊床上，梦见自己走进一座白色墙壁的空房子里。在这同一天下午，他听见一支马戏团的队伍从家门前经过，从门里还看见一个身穿金线服装的妇女坐在一头大象的头上；看见一头悲伤的单峰驼，以及打扮成荷兰女郎的狗熊，它一只爪子握着大勺子，另一只爪握着煎锅，踏着音乐的节拍行进。等到马戏团的队伍过去，他仍然眺望着空旷街道上荒寂的景象："一些好奇的人还带着困惑的神情向下俯视"。

奥雷利亚诺·布恩迪亚上校在院子里的栗树下象个小鸡似地双臂抱头，一面小便，十分钟后便死去了。他的尸体直到第二天由于兀鹫的盘旋才被人们发现。这与乌尔苏拉不同，乌尔苏拉神奇般的死是对她的丰功伟绩的表彰，而上校的死却完全是孤独的，用马戏团的游街和吃腐肉的兀鹫来作他死的陪衬。只是又过了两代人，到了布恩迪亚家族中最后一个幸存者才发现，上校在内战中的英雄业绩被马孔多的人们遗忘了。

在勾画这位活泼好动、精力旺盛的马孔多族长的形象时，加西亚·马尔克斯既提到历史事实也提到神话传说，从而反映出人类动荡地位的基本面貌，同时也预先设计好小说的结尾。何塞·奥卡迪奥在建立马孔多前夕所作的关于一座闹市的墙壁是用镜子镶嵌的梦，不仅反映了神话是如何创造出来的，而且还意味作者憧憬着人类无限的潜力。由梅尔基亚德斯开创的炼金术和星卜术，使人想到中世纪浮士德与靡菲斯特之间尽人皆知的关系。梅尔基亚德斯对失眠症的医治（何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚是第一个接受这种药水的）使马孔多回到时代的潮流中来，而摄影术的发明则鼓舞怀疑论者企图利用照像机去显示上帝的存在。不久他又沉醉于绘制一个机器舞蹈人的草图，这是

在隐喻一个十八世纪自然神论者十分有理性的宇宙观。他后来同普鲁顿修·阿基拉尔（他害怕第二次死亡）的幽灵的几次谈话，扩大了他感受现实的范围，标志着他已进入代表二十世纪世界观的时空概念的荒诞迷宫。何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚为他所处环境的混乱而越来越失望，他声称："时间这架机器坏了"，他由于神经错乱而倒下了。后来人们把他捆在院子里一棵高大的栗树上，他在那儿待了许多年，口里说着拉丁语，处于"一种完全天真的状态"。在他临终时刻，觉得自己象是迷失在"一个象是镜子陈列馆式的迷宫里。"他的葬仪准备工作被一场淹没了马孔多街道的黄花雨所打断。埋葬后不久，他的幽灵出现在院子里，为的是跟家里人说话。

如同他的妻子乌尔苏拉一样，何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚死后仍然散发出他那充沛的精力和生活习惯，表现了他毕生为探索宇宙的奥秘而在孤军奋斗。他作为典型人物的出现，显示他的行动是有广泛意义的。他那神话性的活动范围是通过他那普罗米修斯式的命运加以体现的，比如被捆在栗树上（普罗米修斯由于触犯了众神的法规而被锁在石头上）；是通过那场宣告他死亡的神奇的花雨体现的；是通过他的幽灵回家让后代人把他这个创始人永远保留在记忆中加以体现的。此外，他的人生观的发展变化还反映青年时期的梦想与死前迷宫般的认识上，也就是说，年轻时他渴望建立一个光彩夺目的乌托邦社会，而在死前则有着当代人关于世界的非理性的看法，即：理性的光芒照出了人类地位的荒谬。

尽管有那场大雨的净化作用（这场雨结束了种植香蕉的繁荣期），死神却抓住了布恩迪亚家族几乎所有成员的生命，只有两名幸存者除外，以及马孔多的逐渐衰败，就在茂密的植物与大量的昆虫侵入到阿玛兰达·乌尔苏拉和奥雷利亚诺·巴比罗尼

亚发生乱伦关系的房间时，皮拉尔·特尔内拉用隐喻的手法描写了布恩迪亚的家族史，以及这部小说的时间结构，说它象“一个永不停止的、多次重复的齿轮，一个不停地旋转的永恒轮子，它不会由于中轴的磨损而停止。”这架时间机械的旋转齿轮似乎象征着循环性的重复、主线和直线发展的历史，这部历史的巨大重量减缓了神话传说的节奏，并把这个虚构的世界带进一种热能平衡的状态。

皮拉尔·特尔内拉的注意力直到发生以下事件方才转向现实生活：乌尔苏拉由于大出血而死，她的儿子被蚂蚁吞食，奥雷利亚诺·巴比罗尼亚发现自己的命运已写进梅尔基亚德斯的手稿，便躲进这位吉卜赛老人的住房，从此不再离开。他在那间长满史前植物、布满潮气与水洼、飞着发光的蚊虫而除掉了任何活人居住的痕迹的房间里，发现了那些羊皮纸手稿仍然保存完好，最后终于能够象熟读当地语言那样阅读那些神秘文字(梵文)。于是他动手破译这部全整的布恩迪亚家族史，他被那从佛兰西斯·德拉克进攻里奥阿查开始的一系列历史事件所吸引，他极力要弄明白，奥雷利亚诺·布恩迪亚和他姨妈阿玛兰达·乌尔苏拉能够在错综复杂的血缘迷宫中的相互关系，并且找出可能会断绝这一家族的“神话般的动物”来。但是他很快就注意到，梅尔基亚德斯不是按常规、直线的时间顺序讲述那些事件的过程，而是将这些事件高度压缩，以致于它们同时存在于单一的时间里。就在他紧张工作的时候，一股充满往事回声的热风传入耳中，并且逐渐加大到“具有圣经上说的那种飓风”的强力。几分钟后，正当他在解读他生命的终结时刻，“如同正在照着镜子交谈”的时刻，他意识到自己的末日已来临：

“因为他已预见到那座镜子城（或曰海市蜃楼）将被这场飓风夷为平地，”并且在奥雷利亚诺·巴比罗尼亚破译那些羊皮

手稿时，那座镜子城将被人们遗忘；手稿中所写的一切从此永远不会再发生，因为“这些被命运判定要经受百年孤独的家族再也没有第二次重返大地的机会了”。

这部小说的最后三页对了解全书的总体意义是很重要的。梅尔基亚德斯作为讲故事人，可能就是加西亚·马尔克斯的灵感女神。古老的印欧语系的梵文代表着当时的通用语，因此，也是一种记载人类经验的合适工具。布恩迪亚家族完整的历史就象是这座迷宫的解说，但是，与何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚不同，他与现实的对抗使他成了疯子，而奥雷利亚诺·巴比罗尼亚却在这迷宫中找到了自己不知道的出身和命运。何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚与奥雷利亚诺·巴比罗尼亚在探索道路方面的一个重要区别即是：前者以他完全混乱的时间和空间概念深入到现实生活的迷宫中去，而后者却是破译一个经过艺术加工和虚构的现实模型，从而揭示那些人为的复杂现象，也许这就是人类用以抵制混乱和虚无的最佳手段。

于是人们不禁要问，为什么梅尔基亚德斯构造的无可指摘的世界必须要毁灭？何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚所作的镜子城的梦包含着一种错误的自信，以为人类能够自我完善，从而忽略人类本身还以原罪的形式在心中埋着罪恶的种子。另外，艺术如同客观事物在镜中的反映物，它不是事物的本身，而纯属幻觉，纯属理想化的现实的再创造。这正象梅尔基亚德斯把一个世纪的日常经验集中到超越了时间和空间之外、神奇的一瞬间那样所生动表明的。这种艺术上的完美隐喻顷刻之间被历史的可怕飓风一扫而光，并且带有讽刺意味的是，连这艺术的城堡也无法抵抗二十世纪人类的破坏力。

尽管如此，马孔多的悲惨结局也许并非通过哲学的推断，而是通过艺术的感染力才能解释清楚。加西亚·马尔克思多次

说过，他宁愿作个魔术家也不愿当作家。这种爱好可以使人在《百年孤独》中看到一个构思巧妙、然后从内部用魔术手法加以摧毁的虚构世界，似乎这个世界的真正创造者是看不见的，或者不存在的。同样明显的是：这个包罗万象、又完全封闭的世界，也把读者包括进去，读者发现自己越来越被它那日益缩小的世界所网罗，读者也准备被这一世界的燔祭所席卷。书中的确有这样的明证：奥雷利亚诺·巴比罗尼亚代表着梅尔基亚德斯的翻版，或者说是加西亚·马尔克斯的理想读者。这种作者与读者之间的关系在十八章开始就有所暗示，那一章告诉我们，奥雷利亚诺·巴比罗尼亚是一位中世纪式的学者，他同梅尔基亚德斯一样，虽然过着隐士般的生活，却广泛了解马孔多以外的世界。后来在他同梅尔基亚德斯的谈话中，梅尔基亚德斯告诉他，要解读那些羊皮手稿必需弄到一部梵文语法，这位吉卜赛老人随后便宣布了他的最后死期。紧接着，他的房间便在炎热的空气、四起的灰尘、以及涌进住宅的昆虫中坍塌了。奥雷利亚诺·巴比罗尼亚在几次走出家门去镇上的书店时，开始对马孔多发生了兴趣，并且同某些居民建立友谊，同时开始观察村镇的快速衰败。这个孩子的可怕命运使他重新埋头在那些手稿中，因为梅尔基亚德斯在手稿中的题词为他提供了一把了解稿中内容的钥匙："这个家族的第一个人被捆在一棵树上，最后一个人被蚂蚁吃掉。"于是，奥雷利亚诺·巴比罗尼亚赶忙钻进梅尔基亚德斯的房间，关闭了门窗，埋头在布恩迪亚的家史中，完全忘记了外部世界的存在。那场充满昔日声音的飓风隐喻地挟带着正在被译出的宏亮话语。而当他读到最后一页时所看到的"那个会说话的镜子，"则意味着他同那个镜中非常相似的人梅尔基亚德斯已经完全成为一体。于是在那个闭塞的空间里，作者与读者之间的思想交流变成那虚构世界的组成部分。

现实与幻想的巧妙结合是加西亚·马尔克斯的又一手法。通过这一手法，使人感到在这个完全虚构的世界里，任何事情都是可能的，一切都象是真实的。他讲述他的一个姨妈的轶事就是了解他小说技巧的一把钥匙，看来只要说明某个怪现象时，他总要去请教这位姨妈。给加西亚·马尔克斯印象最深的是他这位姨妈使人接受她那些荒唐答案的说服力。他记得有一天，一个孩子拿着一个奇形怪状的鸡蛋去找她，问她为什么这个鸡蛋是这样的。那位姨妈仔细地查看一番之后回答说："你想知道这个鸡蛋为什么有这个疙瘩吗？因为这是一个蜥蜴蛋。你们在院子里点上一堆火。"孩子们点燃了火堆，把那个怪蛋投进火堆，似乎这是世界上最自然不过的事情。加西亚·马尔克斯说："这件'很自然不过的事'却给了我写《百年孤独》的启发。在《百年孤独》中讲述了许多十分离奇的事，这些事全都象姨妈让在院子里烧怪蛋一样的稀奇古怪，我一直也不知道那究竟是个什么东西。"

小说中的许多故事都显示出作者为把小说世界中的真实与幻想成分结合在一起，驾驭语言的熟练能力，以及善于抓住故事焦点的能力。比如他对何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚于乌尔苏拉的长子何塞·奥卡迪奥的神秘之死的处理就是一例。一天何塞·奥卡迪奥打猎回到他与妻子莱贝卡共住的家中。他在院子里拴好猎狗，把一串死兔子放到厨房，以便家里人腌制，然后走进卧室去换衣服。过了一会儿，一声枪响道出了他的死，接下去便是这样的怪事：

"一股鲜血从门底下流出来，穿过客厅，流到街上，又继续沿着高低不平的人行道流去，流下台阶，爬上河边的街道，笔直地流过那条土耳其人住的街道，然后向右拐过一个街角，又向左拐过另一个街角，一直转向布恩迪亚家的住宅，从关闭

着的门下流过去；为了不弄脏地毯，它贴着墙边穿过客厅，又穿过另一个房间，拐了一个大弯躲开饭桌，沿着摆满秋海棠的走廊前进，悄悄地从正在给奥雷利亚诺·何塞上算数课的阿玛兰达坐的椅子下穿过，钻进谷仓，然后流进厨房，出现在正在打开三十六个鸡蛋准备做面包的乌尔苏拉面前。'圣母玛丽亚！'乌尔苏拉惊叫起来。"

同样值得注意的是紧接着乌尔苏拉的发现：那股血流竟然来自死者的右耳朵，而且没有找到任何武器，身上也没有伤口。何塞·奥卡迪奥的死完全是荒谬的，但是由于细腻准确的文笔，朴素的语言，以及伴随这一事件的许多日常生活中的细节描写，便使人觉得可信。

这种反衬的效果通过何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚带着两个孩子去看马戏时发现冰的描写而获得成功。他先是向吉卜赛人打听梅尔基亚德斯，当获悉他的老朋友在新加坡死于黄热病、并且被埋葬在爪哇海底时，他难过极了。孩子们却执意要父亲带他们到附近据说是所罗门王住过的帐篷。去看所谓'门费斯学者的新奇物"。他们买了三张票走进帐篷，里面有个吉卜赛巨人，鼻子上带着一个铜环，脚踝上带着铁锁链，为他们打开一个装着"新奇物"的海盗用的保险箱。

"箱内只有一块很大的透明体，里面有无数个小洞，从小洞中反射出五颜六色的晨光。何塞·奥卡迪奥、布恩迪亚感到迷惑不解，他知道孩子们在等着他解释，便大着胆子嘟哝一声：

'这是世界上最大的金刚石。'

'不，那是冰。'吉卜赛人纠正说。"

何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚又多付了些钱，然后"把手放在冰上，这样坚持了几分钟。与此同时，由于触到那神奇的东

西而感到惊喜交集，心脏似乎胀大了许多……此时此刻，他已被这件怪物弄得如醉如痴，早把葬身鱼腹的梅尔基亚德斯的尸体忘到九霄云外。他又付了五个雷阿尔，仍旧把手放在那冰块上，然后好象在圣经面前作证似地说：

“这是当代最伟大的发明。”

在这一节里，一件普通的东西（冰）被罩上了一圈神奇的光环。作者运用了富于想象、充满激情的语言，以及通过大量富有异国情调的细节构成了描写何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚在那件神秘物面前紧张情绪的舞台。加西亚·马尔克斯对于何塞·奥卡迪奥之死和何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚发现冰的处理，都显示了他这样一种创作方法：使虚幻的事物象是真实的，使真实的又象是虚幻的，从而消除了客观现实与主观现实之间的障碍，并且创造出一个完全虚构的世界。乌尔苏拉这个角色，以她讲求实际的态度，在第一个故事中就她儿子令人难以置信的死做出一种尘世与平庸的现实主义解释，如同在第二个故事中她那耽于幻想的丈夫把冰说成是神奇的东西一样。可以得出唯一的结论是：现实是相对的，可以回避的，有时甚至是矛盾的；现实的确实性取决于观察现实者的双眼，或曰取决于提出现实的特殊角度。

有些读者觉得《百年孤独》是悲惨的和压抑的，因为书中的人物由于恶劣的自然环境而注定要失败、孤独和绝望。小说中的确有一连串令人忧仿的时刻，从而逐渐展现出一个混乱而破碎的世界，在这个世界里孤独与痛苦似乎是独一无二的。但是这种凄惨的生活画面由于经常安排幻想与幽默而变得富有生气起来。这些幻想和幽默的混合物中既有哄堂大笑和荒谬的夸张，也有巧妙的讽刺挖苦。这样把二者明显的区别自然地消除之后，便造成更加广阔、更加具有悲喜剧双重性质的现实生

活。

马孔多在许多年里都把虚幻的东西作为生活中的组成部分加以接受，丝毫不表示怀疑或惊诧，甚至在下面这样一些引人注目的现象面前也是如此：装有莱贝卡父母骨骼的口袋里“经常发出咯咯的声音”，直到最后被埋掉方才停止；又如梅尔基亚德斯的起死回生，因为他忍受不了孤独；再如神父尼卡诺尔·雷伊纳为了证明上帝存在而做的实验，他饮过一杯热巧克力后，身体能够离开地面十厘米；以及奥雷利亚诺二世那个奇怪的家畜繁殖法，即只要他的情妇佩特拉·科特丝光临养殖场，便可加速繁殖。但是，火车、电灯、电影、留声机和电话等形式的新技术的到来，在镇民当中却引起一片惊恐，人们再也不能准确说出“现实的界限究竟在什么地方”。同样火车好象是“一间拉着一个村镇的厨房”；“电影的出现则是前所未闻的笑话”，因为一个演员在一部影片中死去，而在另一部影片中又变个角色出现了；留声机却象一台使孩子们开心的机械玩具；电话因为有个摇把，只能说是留声机的简单翻版。

也许最有趣的虚幻事例要算是漂亮的雷梅迪奥丝的升天，这是一件可以与圣母升天相比的怪事。那姑娘神奇的魅力不仅包括面容和身材，而且还有她那使人神魂颠倒的“呼气”，或者说是可以使异性如醉如痴甚至丧命的气流。她的美貌至少造成四个男人的死亡或毁灭，其中之一很象神话故事中的王子，“骑在一匹备着金马镫和天鹅绒马鞍的骏马上”。

雷梅迪奥丝在升天以前很有几分淘气，仿佛她不是这个世界的人；她的生活习惯说明她天真的气质；她无拘无束，完全傲视一切常规。她自己理发，二十岁了还裸体在家里出出进进。要是不注意看着她，她还用一根小棍蘸着自己的粪便在墙上乱画小动物。一天，她正在果园折叠费尔南达的床单，突然一阵大

风把她连同弄乱的白布一起卷上天空。尽管局外人都怀疑“这个升天故事”是为掩盖某种淫秽的行为而杜撰出来的，可大多数人都接受这种奇迹，并且为她烧香祈祷。但是费尔南达却无法忘记她损失的细麻布床单，因此不断地祷告，希望床单能够回来。

加西亚·马尔克斯的幽默相当程度是建立在夸张和过分畸变的手法上，他往往运用一种高水平的喜剧色彩，因而被认为是荒诞派作家之一。他就是这样通过否定理性和逻辑，去探索人类生存的另一个侧面，其目的在于揭示人类的愿望与现实之间的不均衡性。大量运用拉伯雷式的讽刺手法以及可笑的夸张包括在下面这样一些突出的例子里：奥雷利亚诺·布恩迪亚对只有九岁还在尿床的小姑娘雷梅迪奥丝·莫斯科特的求爱，他们订婚时，小姑娘还没有进入青春期；对何塞·奥卡迪奥这个人物强烈的性欲的戏谑，他那神话般、独一无二的男性力量使他成为当地妓女摸彩游戏的奖品；在布恩迪亚家，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校的十七个儿子出现在布恩迪亚家的住宅里，每个儿子都是不同的妻子所生，又都带着同样的“孤独的目光”，因而无庸怀疑他们同这一家族的血统联系；孪生兄弟奥雷利亚诺二世和奥卡迪奥二世之间惊人的相似之处，这不仅在童年就是，当了“醉鬼”之后也是如此，最后竟然被互相埋错了坟墓；那些美国佬呼风唤雨的神威；奥雷利亚诺二世和他的强大对手之间的那场长达三天的神话般的大嚼比赛，获胜者是受过良好教育的号称“大象”的音乐学校迷人的女校长，她吞下五十个橘子的果汁，八公升咖啡，三十个生鸡蛋，两头猪，一串香蕉和四箱香槟酒；再有一百四十五岁的皮拉尔·特尔内拉的死和她奇特的埋葬方式，坐在一把摇椅上，埋在她们妓院舞厅的地下，妓院到处装饰着热带的飞禽和活鳄鱼。

奥雷利亚诺二世的妻子，来自内地山区美丽而高傲的费尔南达是许多奇闻轶事的中心人物，这些奇闻轶事有些是荒谬的，有些接近于黑色幽默和荒诞派的边缘。她出生在一座遥远而凄凉的城市里，“城内石铺的巷道在阴森的夜里还不时地发出殖民总督华丽的马车声”，她的父母使她相信她的家族曾是非常富有的，她的曾祖母可能还当过女王。实际上，费尔南达结束修道院的学习后，为了维持家里的经济开支，曾被迫去做花圈。最初她是作为选美比赛的冠军被保守派政府出于复杂的政治动机派到马孔多的。在她动身去故乡之后不久，多情的奥雷利亚诺二世来到这群山环绕的内地，“寻找这地球上最漂亮的女人”。他的仙女童话式的旅行结果是费尔南达接受了他的求爱，带着几箱遗产和刻有家族徽章的金制小便盆来到马孔多。按照她的精神导师的安排，一年三百六十五天，除了四十二天外，都是“禁欲”日。结婚两个星期后，当奥雷利亚诺终于进入卧室时，发现妻子穿着一件长达脚面的睡衣，长长的袖子，小腹上方扎着一个“漂亮的大圆铜环”。

费尔南达经常给孩子们描绘她祖父唐·费尔南多的肖像，在他们的头脑中树立起一个慈悲的、传奇式人物的形象。每年圣诞节，她家里都要给她寄来一大盒老家的纪念品，孩子们总是热切地期待着这盒礼物。十二月的一天，给尊敬的唐娜·费尔南达夫人寄来一个巨大的铅皮箱。奥雷利亚诺二世费了好大劲才弄开封条，他当着性急的孩子们的面打开箱盖，发现是唐费尔南多的尸体，“身穿黑色服装，胸前带着十字架，皮肤由于腐蚀菌的吞食而爆裂开来。”

许多年后，费尔南达患了子宫病，可是她这个人太正经了，不敢去看医生，便与一些不露面的医生长期保持通信，这些医生偶尔给她做一次心灵感应术。这样每到商定好的时间，她

就躺在自己的房间里，头朝北，于是便觉得面部被蒙上了一块“在冰中”浸过的手帕。几个小时后，当她醒来时，发现“身上粗粗缝起来的刀口”，呈弧形，从腹股沟开始，一直延伸到胸骨。

另一个运用夸张的手法来产生幽默的例子是发生在费尔南达的女儿梅梅身上。一天梅梅突然从寄宿学校带回八十六名女同学和四名修女，要在家里过一周的假期。她的到来给全家造成混乱；其中一个问题就是到了夜里厕所非常拥挤。费尔南达为了缓和这一紧张局势购买了七十二个便盆，但是她的计划还是失败了，因为客人们早上要排着长队刷便盆。这场混乱几乎变成恐怖，因为一名修女走进厨房问阿玛兰达在汤里加些什么佐料，阿玛兰达粗鲁地回答说“放砒霜”。

阿玛兰达的死象她哥哥何塞·奥卡迪奥一样，构成另一件以十分认真的态度讲述的荒诞故事。四年前在她还活着的时候，死神穿着蓝色的女人服装前来拜访她，告诉她应该在四月六日开始着手做寿衣，并且说，就在她做完寿衣的那个黄昏她便去世。阿玛兰达长期的缝制寿衣使人想起珀涅罗珀为摆脱她的追求者们和忠贞于尤利西斯所采用的策略，但不同于她的神话对歌，阿玛兰达培植的是孤独，而不是爱情。一天早上八点钟，她在“这件任何一个女人都永远做不完的精美的针线活”上结束了最后一针，并预告说她黄昏时将去世。人们找来一位木匠丈量了棺木的尺寸。下午，阿玛兰达洗过澡，穿好寿衣，梳好辫子，躺在那里等待死神的到来。与此同时，她表示愿意为给亡灵写信的人们充当信使，这立刻招来雪片似的信件，她将这些信件收在一个铜盒里，准备放入棺中一同下葬。在临终的时刻，她拒绝神父在精神上的帮助，倒是愿意显示一下她的贞洁：“请任何人都不要抱幻想……阿玛兰达·布恩迪亚如同来

到这个世界那样地离开了。”这句话的讽刺性同她的名字相联系更增加了份量，恰恰使人想起在她漫长的一生中最缺少的情感（爱情）。

有不少这样的情形，在严肃的叙述中，往往插入非理智的成份和怪诞的东西，从而产生喜剧性的效果或讽刺性的对照。比如：布恩迪亚家族故事的开始就加入乌尔苏拉曾祖母的一件事情：由于弗兰希勒·德拉克对雷奥阿查港的进攻，这位曾祖母吓得神经错乱，竟然跌坐在燃烧的炉灶上。从此以后，她只能侧身，靠在坐垫上，“行走的姿势上也有些怪模怪样，所以再也不到大庭广众前走路。”同样地，一次过节时，在布恩迪亚家的现代舞会上，由于皮拉尔·特内拉与一个提到奥卡迪奥（皮拉尔的儿子）的臀部象女人的妇女发生争吵，舞会便在抓咬撕扯头发中结束了。

内战之后，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校是那样热衷于制做小金鱼，甚至对政治消息也失去了兴趣；同样地，改革日历的例子也是如此，为了任何一个总统都能执政一百年面对日历进行改革；再有自由派的部长们为了签订和约而跪在一个来自罗马的红衣主教面前的照片；或者象一个西班牙舞蹈团的主要女演员被蒙面的袭击者绑架，这个女演员前个星期天在总统的夏宫里跳过裸体舞。在奥雷利亚诺·布恩迪亚上校解甲归田的日子里，他的十七个儿子突然光临，为的是同亲人一起呆三天。此外还有象打破一半餐具的事；让美丽的雷梅迪奥丝穿着男人的裤子玩爬杆取物的游戏；以及在大厅中放开一头涂抹了黄汕的猪，费尔南达为此病倒在床上。当费尔南达从一位修女口中得知她的私生孙子还活着时，她为中世纪绞死传递坏消息的信使的习惯被废除而感到万分遗憾。到小说的结尾，当奥雷利亚诺·布恩迪亚在这个香蕉村镇的废墟上闲荡时，听见一阵电话

铃声。他摘下话筒，告诉一位讲英语的心急如焚的女人，罢工已经结束，美国佬们都走了，和平终于来到马孔多。

在对美帝国主义的描写上，罢工的故事是最有社会抗议文学的味道了。但是，由于在这样重要的事件上插入了幽默与虚幻的成份，虽然在某种程度上减弱了对外国剥削不言而喻的谴责，可实际上却提高了这部小说的美学价值，使它远远超过客观现实主义所能取得令人愉快的效果。作者还戏弄性地模仿历史故事，取笑官方的谎言，把这些谎言夸张到荒唐的地步。香蕉工人们不满意，因为付给他们的不是钱，而是代金券，只能用它购买公司代销店里的弗吉尼亚州火腿。如果工人得了疟疾、淋病或者便秘，公司就给他们一些古铜色的药丸，孩子们收集这种包装纸做彩票游戏。工人们抱怨的另一件事是在贫民区里不安装下水道，每天运送脏水，在圣诞节期间由公司派人运去脏水桶，还当众表演怎样使用得时间长一些。

当罢工者提出他们的条件时，布罗翁先生和公司的高级职员突然离开了马孔多。然后为了转移工人的视线，掩盖问题的真相，公司的律师们出示布罗翁先生的死亡证明书，“表示”他在芝加哥被一辆救火车撞死。后来工人们把他们的起诉提交一家高级法院，那也只不过是让一些“法学魔术师”告诉他们：“要求无效”。似乎这个香蕉公司现在没有，过去没有，将来也不会有工人似的。因为他们全都是临时合同工，因此根据法院的庄严判决，“不存在工人”。

由于某此因素，那场屠杀算不上是很残忍的，但却是活生生的。隐喻的语言使那悲惨的场面富有诗意，产生了超现实主义理想的丰富想象力：

“……于是恐怖摆动了一下龙尾……掀起一股巨大的旋风，它逐渐向圆心缩小，因为它的四周渐渐被削成圆圈，仿佛那由

子弹制成的无情折刀在剥一个洋葱头，”由于劳伦斯·加维拉上校的凭空出现，虚幻和真实同这个人物的出现混淆在一起。劳伦斯上校是这次罢工的领导人之一，他本来是墨西哥小说家卡尔洛斯·雷恩特斯的小说《阿尔特米奥·克鲁斯之死》中的一个人物。此外，有些事件作者并不马上讲出来，而是把它们储存在一个曾经目击这次大屠杀的孩子的脑海里，让他在多年之后用回忆的方式一一叙述出来。最后，当奥卡迪奥二世受伤后在一列二百节车箱运载尸体的火车上恢复知觉后，跳下火车，寻路回到马孔多，在那里人们却向他肯定说什么也没发生过，这时作品产生了浓重的魔幻气氛。如同奥卡迪奥二世的命运所表明的那样，整个事件很快被包上了一种神话色彩。由于他心里一直被那可怕的经历所缠绕，加上担心自己是那次罢工的领导人之一而遭逮捕，他便躲进气氛宁静、忘却时间的梅尔基亚德斯的房间里。没过多久，一伙士兵来搜查这所房子。但是，当为首的军官从门口窥探奥卡迪奥二世呆的那个房间时（后者以为自己一定会被捕），看到的只是陈年未动的垃圾。尽管奥卡迪奥二世有时失去理智，并且从不离开梅尔基亚德斯的房间，可他还是把那次罢工的情况转告给奥雷利亚诺·巴比罗尼亚，后者便发现了一个与教科书中的看法截然不同的事实。

《百年孤独》里充满了讽刺，这种成份不仅为这部艺术作品提供了一种细微而明显的幽默感和喜剧的气息，而且还在并列对立成份，平衡对立成份，制造情节的紧张气氛时，使结构基础增添了光彩。另外，用讽刺的眼光看待现实往往意味着艺术家面对着动乱不定的世界只能做出这样的回答。这种例子不胜枚举。由于无法到达海边，何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚便在沙漠中建起马孔多镇。后来，当他去寻找“文明”时，找到的却是大海。乌尔苏拉离开马孔多去寻找跟着吉卜赛人逃走的儿

子，无意中发现了她丈夫从前寻找的道路。她拒绝人家给她照相，因为她“不愿意留给子孙后代们取笑”，但是在她临终的时刻还是成为难以想象的最粗野的嘲笑对象。马孔多的人民在尼卡诺尔·莱伊纳神父来为莱贝卡和佩耶特罗·克雷斯皮主持婚礼之前，一直不知道那个原罪，这时才发现需要在这里播下“上帝的种子”。几年后，在栗树下，神父用拉丁语跟何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚谈话，力图在他那混乱的头脑中树立起那种信仰。奥雷利亚诺·布恩迪亚上校不明白人们怎么会为了抽象的思想去进行一场战争，甚至连他自己也被卷进那些事件，使他变成一个象他的最坏的政敌那样又残忍又暴虐的人。他一度只是为了解放自己而战斗，为“取得一场比胜利更为困难的失败而战斗”。签署内尔兰迪亚条约那天，马孔多的人嘲笑他，但是，当他企图自杀而未遂时，一夜之间又恢复了他过去的声望，因为他已变成革命的先烈。

在这场内战的最后几天，布恩迪亚家来了三位不速之客，留下一尊巨人的圣·约瑟的石膏像；乌尔苏拉把它放在一个角落里，等它的主人来取。数年后，当马孔多由于香蕉热而变得繁荣时，奥雷利亚诺二世开始过起花天酒地生活以逃避现实时，乌尔苏拉又祈求上帝再次使他们变得贫穷而有道德。但是，她的祈求却适得其反，这时那尊石膏像意外地被打破，从里面滚出四百镑金币来。乌尔苏拉感到非常伤心，因为她曾为这尊圣像彻夜不眠，跪在它面前守夜，却不曾注意里面藏有什么东西。她赶紧把这批钱埋在一个秘密的地方，这个地方长期无人知道，直到最后一代何塞·奥卡迪奥才发现它，把这所住宅变成一处颓废的乐园。

这种用讽刺的方法把对立的东西并置起来的方法是使这部小说的行文具有生气勃勃的特色的原因。比如，关于美丽的雷

梅迪奥丝那种奇而有趣的升天故事，以它能够包含的宗教内容，作出下面这样一个肯定性的结论，即：如果几代奥雷利亚诺的野蛮毁灭不能代替对恐怖的赞美，那么在很长一段时间里都不会谈论别的事情。于是作者开始讲述一系列残暴的鲁行，其中同在一天夜里奥雷利亚诺·布恩迪亚上校十七个儿子中有六个被杀害而达到顶点。

除了上述这些风格和结构上的特点之外，《百年孤独》中还有大量丰富的象征性形象，平行的结构，以及使作品具有诗意、充满生机和文字和谐的诗歌技巧。作品一开始就暗示了这虚构世界的某些重要成份，从它的起源开始（“世界是那么新鲜，以至于许多东西还没有名字”），它的发展潜力（“马孔多本来是一个有二十座茅草土房的小村庄，房子建在一条河边，河水清澈见底，河床上巨大的白色卵石好象史前时期的恐龙蛋一样”），到它的悲剧和象征成份。（“许多年后，面对着执法队的枪口，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校可能想起那很久以前父亲带他去认识冰的那个下午”。）

在指明从进步的乌托邦思想到失败、失望、死亡和毁灭的主题思想的同时，那块冰就必然成为最主要的旋律之一。何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚一发现这块冰，便与他梦中的镜子城联系起来，并决定用这种绝妙的材料建造房屋。后来，梅尔基亚德斯读了一本十六世纪星占学家诺斯特拉达姆斯的预言书，告诉他马孔多将变成一座房子是闪亮的玻璃大城市，何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚却坚持说那座城市将是用冰建造的。但是，后来当这位老族长在一间类似迷宫式的房间中面临死亡时，他那些乌托邦的梦想全都破灭了，这是对他最初对马孔多的看法的讽刺。

当有事业心的奥雷利亚诺·特里斯特（奥雷利亚诺·布恩迪亚上校十七个私生子之一）为了扩大他同邻村的运冰贸易，

而把火车开到马孔多的时候，这冰显然是作为进步的工具出现的。但是火车也带来了美帝国主义，随之而来的是也种下了这个村镇毁灭的萌芽。当“镜子城”（或曰海市蜃楼）的毁灭使人联想冰块存在短暂的特点时，这就暗示了与作品结尾相联系的那种思想，也就是象征着何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚的梦想。

与情节发展相平行，并且加强了主题思想的另一主旋律，便是马孔多附近的那个迷人地区，那片原始的神话般的森林，关于它，何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚是在步行去寻找“文明”时，第一次说起的。在这块“乐园”中游荡了一周之后，他和他的部下突然遇见一艘巨大的西班牙帆船，上面装饰着百合花，散发出一种“孤独和忘却”的气味。许多年后，流传说美国佬正在那里种植香蕉，而当费尔南达把她的女儿梅梅送到内地一个修道院时，火车从那艘“西班牙大帆船烧焦的龙骨”旁经过，旁边是美国佬的备有空调的洁白漂亮的住宅和工人们破烂不堪的房屋。后来，阿玛兰达·乌尔苏拉的丈夫加斯敦在那里修建起一条飞机跑道，想在马孔多开展航空邮政。作品关于那个地区的最后叙述中，告诉我们也许巴特里西亚·布罗翁会对他在阿拉巴玛的孙子们谈起这个从前的香蕉村镇，如今已是“一片杂草丛生的荒原”。

具有抒情体小说特点的《百年孤独》还有一个重要方面，就是它为加强美感而借助诗歌形象。这些形象常常同人物互相交叉，揭示出他们的主要特点，更加牢固地扎根于读者心中。比如用来捆绑何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚的那棵高大的栗树，便反映出这位族长的高大形象和气魄。从皮拉尔·特尔内拉身上散发出的气味指出在她衰老的躯体里还燃烧着性欲。佩特罗·克雷斯皮自杀后，阿玛兰达投到火里的黑纱绷带象征着她的贞洁和清贫的生活。奥雷利亚诺·布恩迪亚上校的孤独通过

腋下的疮疼和一直忍受到临死前的疖子而得到加强。围绕着毛利西奥·巴比罗尼亚的黄色蝴蝶群意味着他身上有对梅梅的吸引力，但是对费尔南达来说，则意味着晦气，预示着同梅梅相爱的悲惨结局。

加西亚·马尔克斯的性感风格和他笔下性欲形象的异常力量构成这部小说强烈生命力的附加源泉。他经常把具体的与抽象的事混合在一起，从而增加了读者心理紧张的程度和激动感情的力量，他在读者心中产生一种朦胧感，并且扩大了读者感受的范围。这样的例子很多，比如奥雷利亚诺·布恩迪亚从童年就在他内心里隐藏着对皮拉尔·特尔内拉的情欲。那场雨使食欲不振的奥雷利亚诺二世感得轻松平静。为了减轻由于佩特罗·克雷斯皮的死而产生的绝望，雷贝卡吃土块，觉得“嘴里粗糙不平，而心里却平静下来”。为了试图打破那“孤独的硬壳”，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校曾经连续几个小时地搔痒。梅梅在遇到“光亮的空间之”前，曾感到自己“在一个危险的泥沼里挣扎。”奥雷利亚诺·何塞在跟他姨妈阿玛兰达睡的床上感到她那只没有黑纱绷带的手“象一个没有视力的软体动物一样在他惶惑的海藻中探寻着”。奥雷利亚诺二世在寻找费尔南达的同时，迷失在“幻想的迷宫”中。梅尔基亚德斯用他宏亮的嗓门讲话，他照亮了那些幻想世界中的最黑暗的地区。何塞·奥卡迪奥·布恩迪亚发现了一条只能通向过去的路。

戏剧性的夸张和戏剧性的语意双关通过系统地使用不连贯或互相矛盾的话语表达出来。梅梅得到她父亲奥雷利亚诺二世“天真的同谋式”的保护。当何塞·奥卡迪奥夜里溜进皮拉尔·特尔内拉的卧室时，屋门的合页发出“一声悲伤而清晰的呻吟”。当顺从了何塞·奥卡迪奥的抚爱时，雷贝卡沉醉在那种“难以忍受的疼痛而又不可思议的快感”中。何塞·奥卡迪奥

在跟一个吉卜赛姑娘性交时，处于一种“温柔而淫荡的倾盆大雨中。”性欲的热度发展到惊人的程度，以致产生喜剧性的效果，比如象下面这样一些话：“妓女尼戈罗曼塔突然发现，那男人（奥雷利亚诺·布恩迪亚）惊人的力量弄得她五脏六腑都象地震般地颤动了”；“一阵少有的激动使她的重心活动停止下来”“……忽然一阵旋风般的力量拦腰把她抱起，脱下她的浴衣”。“何塞·奥卡迪奥再也无法抵抗她腰部的凉气”。

但是这种夸张并不都是喜剧成份，如象下面这段描写军队在进驻马孔多镇压罢工的情景：

“来了三个团的人，他们踏着鼓点行进，大地都震动了。他们那急促的呼吸就象一条多头龙把有毒的嗝气喷吐到中午清朗的天空里。一个个矮小，粗壮而又墩实；他们象马那样出汗，身上散发出被太阳晒痛的皮肉味。他们有着高寒地带人们的寡言少语的冷漠神情。尽管队伍过了有一个多小时才走完，却使人以为那是几排人在兜圈子，因为他们个个长得一样，都是一母所生，人人都以同样蠢笨的样子承受着背包和军用水壶的重量，他们对扛着刺刀出鞘的步枪都不好意思，都对盲目服从感到烦恼，都有自尊心。”

在上面这一段文字里，有大量强烈对比的现象和感官印象。用地震和多头龙来比喻这支队伍，便给人以一股神奇的力量的初步印象。但是矮小的身材和野兽的性格则是尘世生活的自然主义描写，由于相同的外表和幻想“团团旋转”的结果，这些描写便具有荒谬与梦呓的性质，最后他们身体与心理不舒适的并列描写（“背包和军用水壶的重量，肩扛上刺刀的步枪的羞怯”），以及道德观念的怪论（“盲目服从与自尊心”），贯穿了叙述罢工过程的始终，造成一种扣人心弦、起伏协调又令人难以捉摸的效果。

如同许多当代作家一样，加西亚·马尔克斯揭示出对往事怀念的情感，那些往事是埋葬在荒凉贫瘠的文明下面，这种文明已经处在一种不可避免的衰落状态。在上帝已经离去的天地里，人类已失去善良的品格，这就是人类远离自然、中断了与他人密切联系的原因。结果正是这种宇宙孤独感反映到这部小说的人物身上，同时也是小说的主旋律和主题思想。尽管加西亚·马尔克斯描写了折磨人种生存的非理性、不公正、堕落和暴力的无止境力量，但同时他又以补充激情、吟唱、幻觉和夸张幽默等手段，慰藉和取悦读者，他往往上升到在当代文学中极为罕见的重声部创作法的高度。象他这样能把生物的描写与欢快的笑声倾注入故事中的同类作家是少数的。在人物的主观意图和人物所面临的不幸的现实之间是不成比例的，从而说明要完全展开斗争也是成效甚微的，还说明在人物的生活中占据中心地位、荒唐轻率到令人激怒的言行是有理由存在的。

时间构成主题思想的第二位，即由理性思维产生的恐惧与孤独，以及借助神话和循环更新的普遍公式而部分缩小的中心故事。但是往事的沉重压力阻碍着情节的发展，它把小说引向了悲剧性的结局。于是明确地对现代社会中的种种阻力及其骗人的机构提出控诉，就是通过这些机构使许多人受害的。看来解决这个问题的唯一方式似乎在于爱情、协调和互相商量，如同表现在乌尔苏拉、奥雷利亚诺二世和佩特拉·科特斯等人物身上那样。

《百年孤独》概括了人类现实的各个层面，包括历史的和神话的，悲剧的和幽默的，合乎逻辑的和虚幻的。作品的结构形状是由同心圆组成的螺旋形，它代表一个家族、一个村镇、一个国家、一个大陆，甚至整个人类。但是小说中的神话基础给这一形状的设计增加了力量，因为它突出了艺术性，给日常生活经

历赋予了普遍性的意义。如果把这部小说当作一部带有暗示历史的家族编年史或一部比喻人类的历险记来读，它将可能使所有那些为《一千零一夜》而激动、读过塞万提斯和拉伯雷的作品、以及深入到福克纳虚构的约克纳巴达法伯爵领地的人们，回忆起自己的生活经历。加西亚·马尔克斯为了扩大作品真实性的界限并且恢复情节在小说艺术中的中心地位，他将新旧文学创作手法结合在一起。这是一部结构紧密，情节紧张和讽刺性强的完美之作。此外也不可忽视这部作品语言上的巨大魅力，它以象征性的色彩和动人心弦的圣像绘画法激励着读者的想象力。

加西亚·马尔克斯曾明确表示他这部杰作完全缺乏严肃性，他只打算讲述一部家族史，这个家族总是在担心乱伦的后果，并极力避免生出带猪尾巴的孩子。奥雷利亚诺·巴比罗尼亚在小说最后几页表示过类似的态度，当时他发现文学是为了嘲笑人而发明的最佳玩具。尽管如此，《百年孤独》将给许多读者留下深刻印象，这不仅因为它是人类处于可怕现实地位的深刻注解，而且也是对灾难有着不可摆脱的预感。总而言之，它是一个举世无双的寓言作家的不朽的力作，他对一个逐渐崩溃的世界的阴暗看法，既被他的幽默感又被杰出的艺术性掩盖着。

韩水军　译

赵德明　校

[General Information]
书名=拉丁美洲当代文学论评
作者=中国社会科学院外国文学研究所　　外国文学研究资料丛书编辑委员会
页数=544
SS号=10123284
出版日期=1988年07月第1版

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
拉美小说作家的十个问题＆［乌拉圭］安赫尔·拉马
阿斯图里亚斯
　　阿斯图里亚斯的几部主要小说＆［危地马拉］劳尔·列瓦
　　阿斯图里亚斯作品中的现实与非现实＆［墨西哥］阿赖德·弗帕
卡夫列拉·术斯特拉尔
　　卡夫列拉·米斯特拉尔的生平和创作＆［智利］胡里奥·萨维德拉·英里纳
豪尔赫·路易斯·博尔赫斯
　　关于豪尔赫·路易斯·博尔赫斯＆［秘鲁］阿尔贝托·桑切斯
　　豪尔赫·路易斯·博尔赫斯以哲学聊以自慰＆［智利］路易斯·哈斯
阿莱霍·卡彭铁尔
　　澄清有关阿莱霍·卡彭铁尔的两个问题＆［委内瑞拉］马尔克斯·罗德里哈斯
　　阿莱霍·卡彭铁尔——永恒的回归＆［智利］路易斯·哈斯
胡安·鲁尔福
　　胡安·鲁尔福：“对天堂的眷恋”＆［巴拉圭］罗德里格斯·阿尔卡拉
　　鲁尔福与魔幻现实主义＆［阿根廷］莫妮卡·曼索尔
卡洛斯·富恩特斯
　　关于卡洛斯·富恩特斯＆［智利］阿尔贝托·桑切斯
　　新异端——卡洛斯·富恩特斯＆［智利］路易斯·哈斯
胡里奥·科塔萨尔
　　科塔萨尔的秘密武器＆［古巴］安东·阿鲁法特
马里奥·巴尔加斯·略萨
　　略萨与阿格达斯——一个美洲，两种看法＆［智利］阿里埃尔·多弗曼
　　论马里奥·巴尔加斯·略萨＆［智利］路易斯·哈斯
奥克塔维奥·帕斯
　　奥克塔维奥·帕斯的诗歌理论＆［墨西哥］奥维里欧·C·富恩特
吉马朗埃斯·罗萨
　　论若昂·吉马朗埃斯·罗萨＆［智利］路易斯·哈斯
加西亚·马尔克斯
　　神话与现实的完美结合＆［美国］乔治·麦克穆拉
附录页