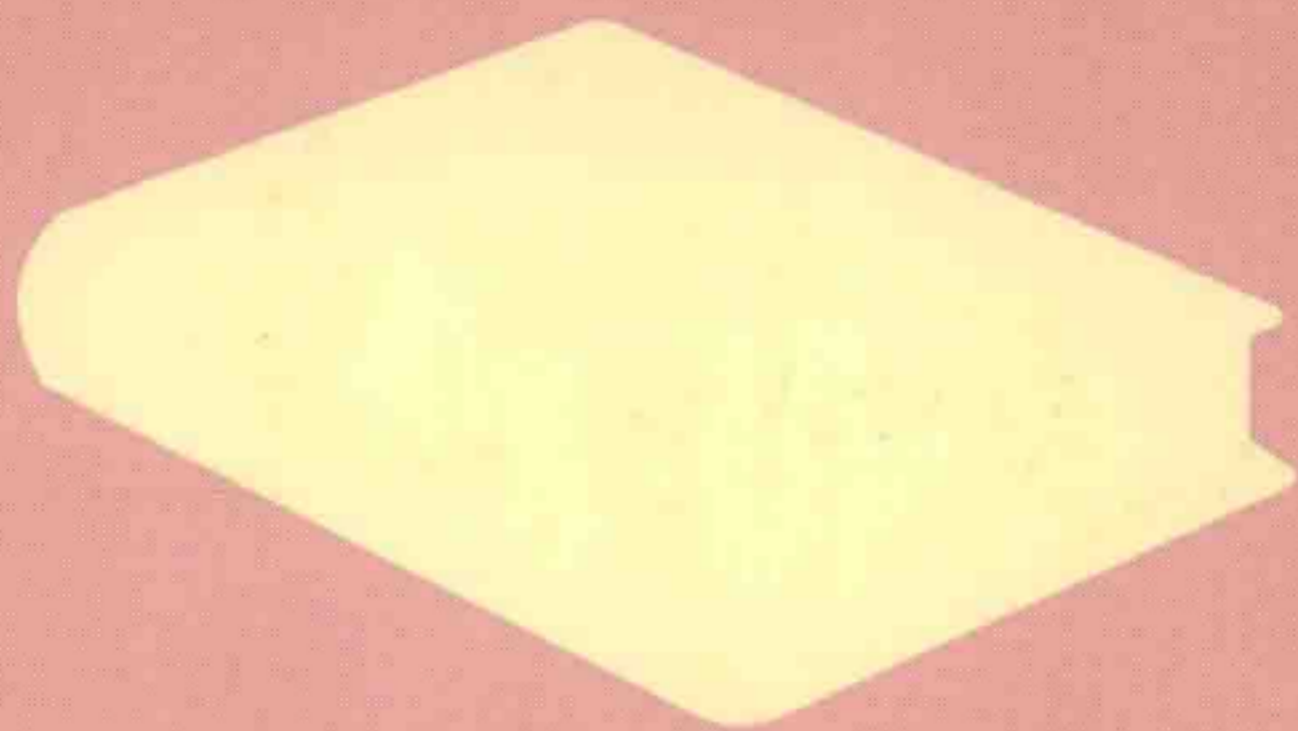


上河·文化生活译丛*主编 陶东风 副主编 郑以然



How
to
Read
Literature

文学阅读指南

(英)特里·伊格尔顿 著 范浩 译

TERRY EAGLETON

《文学阅读指南》超越了“精彩”、“非凡”，以及所有书评者惯用的形容词。它还——我斗胆说一句——好玩，让人捧腹大笑的好玩。自然，特里·伊格尔顿的新作总归是不该错过的，只要开卷，必有大益。毕竟，这个人是最伟大的批评家和教育者之一，在推断、剖析句子，甚或单词的含义方面具有福尔摩斯般的造诣。但是，《文学阅读指南》最为出色的地方是伊格尔顿本人的幽默与俏皮，是字里行间那种随意亲和的态度。这不仅仅是一本供人研究的书，也是可以放在床头、好好享受的书。

——迈克·德达（《悦读经典》作者）

这不仅是一本有趣的书，也是一本重要的书。伊格尔顿从尼采处借用，称之为“慢读”的人类活动，似乎处在极为危险的境地。他在这本书里带领我们回到最基本的问题，进行了犀利的分析，考察了智慧阅读的诸多要点。我喜欢他轻快活泼的风格，既浅近又具体；但是，他从未因此牺牲细腻和微妙。这本书适用于所有人，而不仅仅是初学者。不过，在课堂里尤其管用。

——杰伊·帕里尼（《诗歌有什么了不起》作者）

上架建议：文学理论

ISBN 978-7-5649-1787-7



9 787564 917876 >

定价：32.00元

上河·文化生活译丛*主编 陶东风 副主

文学阅读指南

(英)特里·伊格尔顿 著 范浩 译

 河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

文学阅读指南 / (英) 伊格尔顿著 ; 范浩译 . — 郑州 : 河南大学出版社 , 2015.5
ISBN 978-7-5649-1787-6

I . ①文… II . ①伊… ②范… III . ①文学欣赏—指南 IV . ① I06.62

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 300703 号

Terry Eagleton

How to Read Literature

Copyright © 2013 Yale University

Simplified Chinese translation copyright © 2014 by HNUP

Published by arrangement through Bardon—Chinese Media Agency

All rights reserved

河南省版权局著作权合同登记号 : 图字 16-2014-201

文学阅读指南

著 者 (英) 特里·伊格尔顿

译 者 范 浩

责任编辑 王 慧 谭 笑

封面设计 周伟伟

出 版 河南大学出版社

地址 : 郑州市郑东新区商务外环中华大厦2401号 邮编 : 450046

电话 : 0371-86059701 (营销部) 网址 : www.hupress.com

制 作 北京大观世纪文化传媒有限公司

印 刷 河南省瑞光印务股份有限公司

版 次 2015年5月第1版 印 次 2015年5月第1次印刷

开 本 889mm × 1194mm 1/32 印 张 8.25

字 数 168千字 定 价 32.00元

版权所有，侵权必究

(本书如有印装质量问题，请与河南大学出版社营销部联系调换)

文学阅读指南

北京上河卓远文化传播有限公司 出品

前 言

文学分析这个行当，就像穿着木鞋跳舞，快要跳不动了。代代相传、被尼采称为“慢读”的传统，已经迹近湮没。本书企图借助对文学形式和技巧的细察，在驰援的队伍里凑个数。这是一本入门指南，不过，我希望文学研究的从业者，还有平时喜欢翻翻诗歌、戏剧、小说的人，也能有所收获。书中讨论了以下的问题：叙事、情节、人物、语言、小说的本质、解读的问题、读者的角色，以及作品价值的判断。同时，考虑到部分读者的需要，对个体作家和文学流派，例如古典主义、浪漫主义、现代主义以及现实主义，也提出了一些想法。

我想，我最广为人知的头衔大约是文学理论家和政治批评家，所以有些读者可能会奇怪，这两个题目在这本书里怎么不见了。答案：如果人对作品的语言没有一定的敏感度，那么既提不出政治问题，也提不出理论问题。我在本书中考虑的是为读者和学生提供

几样入行的工具，没有这些，后面就很难往下走。希望这个过程能够证明一件事情——分析可以是快乐的，并由此帮助摧毁一个神话——分析是享受的敌人。

特·伊

目录

1	前言
1	第一章 开头
54	第二章 人物
92	第三章 叙事
133	第四章 解读
197	第五章 价值
241	译后记
245	重要译名对照表

第一章 开头

试想有一帮学生围着课桌讨论艾米莉·勃朗特的小说《呼啸山庄》，你在旁边听着。他们的谈话可能是这样的：

A：我看不出凯瑟琳和希斯克厉夫的恋爱有什么了不起。就是一对小屁孩，天天为小事拌嘴。

B：嗯，其实，这根本就不算恋爱好吗？说是神秘主义的自我结合还差不多。这种关系用日常语言都表达不了。

C：怎么表达不了？希斯克厉夫不是神秘主义者，根本就是野人。这哥们儿也不是什么拜伦式的英雄；他就是心狠手辣。

B：好吧，可这是谁造成的呢？还不是山庄那帮人。他小时候不是挺好的么。后来他们觉得他配不上凯瑟琳，才把他逼得那么没人性。可至少他不像埃德加·林惇那么娘啊。

C：当然了，林惇是有点没骨气，可他对凯瑟琳多好啊，

比希斯克厉夫强多了。

这个讨论有什么问题呢？有些想法颇有见地。大家至少都读到了第五页。没人把希斯克厉夫当成是堪萨斯的某座小镇。问题在于，如果不知道《呼啸山庄》的人听到这个讨论，根本就听不出这是一本小说。没准他会以为这些学生是在八卦一个古怪的朋友。也许凯瑟琳是商学院的学生，埃德加·林惇是文学院院长，而希斯克厉夫则是一个变态的门卫。小说塑造人物的技巧没有被提及。小说本身对这些人物的态度也没有人问到。它对他们的态度是一成不变，还是暧昧不明？小说里使用的意象、象征，还有叙事结构呢？它们是加强、还是削弱了我们对人物的感觉？

自然，谈话深入下去，还是能听出他们讨论的是小说。有时候，听专业批评者谈论诗歌和小说，也很难判断他们到底在讲作品还是在讲人生。这算不得什么弥天大罪。可是，现在这种情况不是偶然，而是常态。学文学的人最经常犯的错误，就是直奔“说什么”，而不管“是怎么说的”。这样的阅读方式其实是将作品的“文学性”——也就是诗歌戏剧小说之为诗歌戏剧小说，而非内布拉斯加土壤侵蚀报告的特质——弃置一旁。文学作品既有报道性，也有修辞性。它需要读者高度警觉的阅读，警觉于它的口吻、气氛、速度、体裁、句法、语法、肌理、节奏、叙事结构、标点、多义性——乃至一切可归为“形式”的东西。自然，内布拉斯加州土壤侵蚀报告也可以用“文学”方式去读——对语言的用法多加注意也

就是了，可有些搞文学理论的，居然有本事把它运作成文学作品，幸而还不至捧为《李尔王》第二。

我们所说的“文学性”，一定程度上就是指用怎么说来衡量说什么。文学，就是与内容与表述内容之语言密不可分的作品。语言，不仅仅是表达现实和经验的工具，它也参与塑造现实和经验。比如有块路牌，上面写着“道路施工：今后23年拉姆斯博顿支路禁止通行”。这里的语言仅仅是工具，可以用各种方式重新表述。有创意的政府部门甚至可以把它编成韵文。如果不确定施工年限，还可以用“此路封闭”与“端看天意”押韵。另一方面，“发霉的百合远不如野草芳香”（Lillies that fester smell far worse than weeds）^[1]就很难转述，除非把整个句子弄得面目全非。而这正是诗歌之为诗歌的原因之一。

我们提倡用作品的形式来判断作品的内容，意思并不是说这两者永远都是桴鼓相应的。譬如，描写一只田鼠的生平，可以使用弥尔顿体的无韵诗；表达对自由的向往，也可以挑选最严谨、最缚手缚脚的格律。这种情况下，形式和内容会形成有趣的龃龉。乔治·奥威尔在《动物农场》里，就是把错综复杂的俄国革命史置于看似简单的寓言之中。遇到这种案例，评论者需要讨论的就是形式和内容之间的张力了。两者相互抵触的部分也许正是作品的

[1] 出自莎士比亚十四行诗第94首。引自屠岸译《莎士比亚十四行诗一百首》（中国对外翻译出版公司，1992年）。

意义所在。

我们刚刚偷听到的讨论中，那几个学生对《呼啸山庄》有完全相反的观点。这牵涉到一系列问题，严格地说，它们属于文学理论、而不是文学批评的范畴。解读文本需要考虑哪些因素？解读方法有没有对错之分？是否可以证明一种解读比另一种解读更恰当？有没有哪本小说存在着一种从来没有人提出的“真实”解读，还是这种情况根本就不可能发生？会不会学生 A 和学生 B 关于希斯克厉夫的看法都是正确的，虽然他们的观点截然相反？

也许那些学生也在为这些问题苦思冥想，但是今天的大多数学生却不会这样。对他们来说，阅读是个轻省活儿。他们不知道说出“希斯克厉夫”这个名字本身就会引出打不完的官司。毕竟，在某种意义上，希斯克厉夫并不存在，所以像讨论活人那样讨论他，本身就很奇怪。可是偏偏有些搞文学理论的，认为文学人物是真实的。有一个相信进取号星际飞船真的有隔热盾。另外一个认为歇洛克·福尔摩斯是血肉之躯。还有一个则声称狄更斯笔下的匹克威克先生确有其人，不过只有他的仆人萨姆·维勒能见到他的真身，我们是看不见的。这些人并不是神经错乱，只是哲学家。

这些学生忽略了一点：他们争论的问题和小说的结构之间是存在关联的。《呼啸山庄》是在用多重视角讲故事。没有“画外音”引导读者的反应，也没有哪个叙述者可以全心信赖。相反，我们听到的是一个接一个的叙述，有些可能比较可靠，有些则不那么可

靠，它们层层叠叠，环环相扣，很像中国的套盒。小说把分段叙述彼此交织，但并不告诉我们如何看待这些叙述中呈现的人物和事件，也不急于告诉我们，希斯克厉夫是英雄还是魔鬼，丁耐莉是精明还是愚蠢，凯瑟琳·恩萧是悲剧女主角还是被惯坏的小丫头。这些都使读者难以做出确定的判断，加之书中的年表乱作一团，就更难理出头绪了。

我们不妨把这种“复合视觉”（complex seeing）——描述多重叙事角度的术语——和艾米莉·勃朗特的姐姐夏洛蒂的小说做个比较。夏洛蒂的《简·爱》是单一的叙事视角，这个视角就是女主人公本人，这实际上是要读者听简的话，她说什么就是什么。书里没有任何人物有权发布和她的版本有重大出入的叙述。作为读者，我们也许会怀疑她的说法不见得就毫无自私自利的嫌疑，也不见得总是秉承与人为善的宗旨。可是小说似乎并没有认识到这一点。

相反，在《呼啸山庄》中，人物的叙述都是片面、带有偏见的，这一特点是天然涵容于小说的结构之中的。读者从一开始就被提示，小说的主要叙述者洛克伍德并非绝顶颖悟之人。有时他对身边渐次展开的惊悚事件，只能勉强摸到一点头绪。丁耐莉则是一个偏心的叙述者，对希斯克厉夫满腹怨气，所以她的说法也不能全部相信。书里发生的事情，从呼啸山庄的角度讲是一回事，从隔壁的画眉田庄讲是另一回事。这两种看法虽然彼此相左，但都不无道理。也许希斯克厉夫既是狂暴的施虐狂，又是被虐待的弃儿。凯瑟琳既是长不大的孩子，又是一个有人生追求的成年女人。小说并没

有要读者站队。相反，它任由我们持有这些相互抵触的事实。这并不是说非得在二者之间寻求什么明达的中庸之道。中庸之道在悲剧里是出名的供应紧缺。

所以，不把小说与现实相混淆是很重要的，而那些围桌讨论的学生差点就犯了这个错误。普洛斯彼罗，莎士比亚的《暴风雨》中的主人公，在剧终时特地出场，提醒观众切勿蹈此覆辙。可是，他的意思，似乎是在说把艺术与真实世界相混会削弱艺术的魔力：

现在我已把我的魔法尽行抛弃，
剩余微弱力量都属于我自己；
横在我面前的分明有两条道路，
不是终身被符箓把我在此幽锢，
便是凭藉你们的力量重返故郭。
既然我现今已把我的旧权重握，
饶恕了迫害我的仇人，请再不要
以符咒将我禁闭在这寂寞的荒岛！
至于解脱我灵魂的桎梏，
全赖诸位看官出手相助。^[1]

[1] 《暴风雨》，第五幕收场诗。引自朱生豪译《莎士比亚全集》（人民文学出版社，1994年）。本书中所引莎剧，除特别说明，均引自这一版本。此处为配合上下文，最后三句略有更动。朱译原文为：“把我永远锢闭在这寂寞的荒岛！求你们解脱了我灵魂上的系锁，赖着你们善意殷勤的鼓掌相助。”

这里普洛斯彼罗是在要观众鼓掌。“全赖诸位看官出手相助”有一层意思就是这个。观众一旦鼓掌，就说明他们承认自己是在看戏。如果他们认识不到这一点，那么他们就和舞台上的人物一样，永远被禁锢在戏剧营造的幻象之中。演员不能下场，观众也不能回家。所以，普洛斯彼罗才会说他有可能被“符咒”禁锢在仙岛上，所谓符咒，指的就是观众对之前享受的幻象不肯放手。相反，他们必须用双手鼓掌，他才可以得到解脱，因为他是被观众的想象紧紧绑缚着，无法行动。通过这个仪式，观众实际上承认了这只是一出戏；这个承认是至关重要的，只有这样，戏剧才可能真正发挥作用。除非观众鼓掌，离开剧院，回到真实世界，才可能将剧中宣示的东西加以运用。要实现魔法，就必须打破符咒。事实上，当时的人们相信噪音可以解除魔咒，所以普洛斯彼罗对观众的吁请也含有这层意思。

* * *

做文学批评需要学习不少东西，其中之一是相关的技巧。和很多行当——比如潜水、吹长号——一样，文学批评在实践中要比在理论中容易上手。它的所有技巧都牵涉到对语言的密切关注。至少，不能像看菜谱或是洗衣单那样草草了事。这一章里，我将为大家提供一些文学分析练习，文本是几部知名作品的开头，既有小说，也有戏剧和诗歌。

关于开头我先说一句。文学作品的结尾都是定型的，这么说的意思是，人物一旦消失就永远消失。譬如，类似“普洛斯彼罗有没有回到自己的公国”这样的问题是没有意义的，因为剧本的最后一行已经把他了结了。文学作品的开头在一定意义上也是定型的。可这不是绝对的。几乎所有开头所用的字眼都已经被前人用过无数次了，尽管它们之间的组合不尽相同。而我们之所以能够掌握这些开头的含义，完全是因为我们在阅读时借助了一定的文化参照系。此外，还需要借助一些观念，例如什么是文学、什么是开头等等。从这个意义上说，文学作品的开头永远不会真正定型。所有的阅读都需要功底。哪怕仅仅是读懂文本，也需要做很多准备。其中之一就是对之前的文学作品有所了解。每个作品都会回溯到其他作品，尽管有时是不自觉的。另一方面，开头又仿佛是从寂静中迸发的，因为它凭空启动了一个之前并不存在的虚幻世界。也许，浪漫派的艺术家们说得不错，文学是最接近创世的人类行为。不同的是，世界我们只能认了，而凯瑟琳·库克森^[1]的小说却可以随时丢弃。

我们先来看看 20 世纪最富盛名的小说之一，E.M. 福斯特的《印度之行》的开头：

除去马拉巴岩洞——它远在二十英里之外——昌德拉普尔

[1] 凯瑟琳·库克森（1906—1998），英国著名畅销书女作家，多部小说被改编为电影，但在学术界口碑不佳。

是一座乏善可陈的城市。此处的恒河与其说是奔涌，倒不如说是流经。城市慢吞吞地沿河伸出去几英里，几乎看不出它与岸边随意弃置的垃圾有什么分别。河滩上没有沐浴的阶梯，因为这一段恒河凑巧算不得圣河；事实上，根本就没有河滩，本地的市集将宽广多变的河景尽数闭锁在视野之外。这里的街道鄙俗，庙宇也没有看头，难得有几座像样的宅子，不是藏在花园，就是躲在陋巷，那里的肮脏足以让所有人都望而却步，只有受邀的客人才会枉驾一顾……^[1]

Except for the Marabar Caves—and they are twenty miles off—the city of Chandrapore presents nothing extraordinary. Edged rather than washed by the river Ganges, it trails for a couple of miles along the bank, scarcely distinguishable from the rubbish it deposits so freely. There are no bathing-steps on the river front, as the Ganges happens not to be holy here; indeed there is no river front, and bazaars shut out the wide and shifting panorama of the stream. The streets are mean, the temples ineffective, and though a few fine houses exist they are hidden away in gardens or down alleys whose filth deters all but the invited guest...

[1] 本书中引自小说戏剧诗歌等的译文除专门说明，均为本人所译。此处的地名译法参考了杨自俭所译的《印度之行》（译林出版社，2001年）。

和很多小说的开场一样，这一段颇有精心结撰的感觉：作者清清嗓子，郑重其事地把场子布好。作家，无论男女，在第一章的开头通常是最乖的。他会出尽百宝，努力吸引善变的读者，甚至勉力拔除所有阅读中的障碍。话虽如此，他也会提醒自己，不能不顾分寸，特别是像福斯特这样有教养、一向以含蓄节制为贵的英国中产阶级男士。也许，这可以解释他为什么在开头用了一个轻描淡写的限定性词组（“除去马拉巴岩洞”），而没有按响一连串的文字高音喇叭。这个开头是悄然从侧翼潜入主题，而不是昂首阔步，直入公堂。假如改为“昌德拉普尔是一座乏善可陈的城市，除去马拉巴岩洞，可它远在二十英里以外”（The city of Chandrapore presents nothing extraordinary, except for the Marabar Caves, and they are twenty miles off）就未免太粗鄙了，会破坏这句话原有的平静，那种不动声色的优雅。这个段落显示了圆熟的技巧，但相当节制，拒绝摆出咄咄逼人的架势。这里看不到任何雕琢的企图，也没有所谓的浮艳（即过于华丽的）辞藻。作者的心思全都在“题目”上，无暇放纵自己。

小说开头的两个从句把句子的主语（“昌德拉普尔”）向后推了两次，这会使读者的期望稍稍加速，直至最终抵达这个词组。可是，期待被挑起，正是为了被扑灭——我们被告知这座城市没有任何出奇之处。更准确地说，我们被告知的是一个古怪的事实：这座城市没有任何出奇之处，除了岩洞，可岩洞却又不在城市。我们还被告知，河滩没有沐浴的阶梯，可这里却根本没有河滩。

第一句的四个词组节奏分明、对仗工整，几乎可以成诗。事实上，可以把它们当作是三音步诗行，即每行有三个重读音节的诗体。^[1]

Except for the Marabar Caves

And they are twenty miles off

The city of Chandrapore

Presents nothing extraordinary

同样整齐的对仗在下文的“与其说是奔涌，倒不如说是流经”（*edged rather than washed*）这一词组中也出现了，但未免显得过于挑剔了。作者显然明察秋毫，但同时也冷静地保持着距离。按照英国人的传统，他拒绝激动，也拒绝显示过度的兴趣（这个城市“乏善可陈”）。“陈”（*present*）这个词很关键。它使昌德拉普尔听上去像是一个秀场，而不是居家的地方。对谁“乏善可陈”呢？自然是游客。这段话的口吻——世故、养尊处优、略带傲慢，就像一本势利的导游手册。兜了半天圈子，想说而没敢说的意思无非是，这座城市其实就是一个垃圾场。

口吻很重要，它能提示人物的态度，这一点在小说里讲得很明

[1] 此处的韵律在中译中无法表现。几个词组的意思分别为：除去马拉巴岩洞；它们在二十英里以外；昌德拉普尔；乏善可陈。

白。莫尔太太是一位刚刚到达印度的英国女人，还不知道英国人在那里的文化习惯，和儿子罗尼讲起自己在神庙里碰到的年轻印度医生。满脑子帝国主义思想的罗尼一开始并没意识到她说的是“当地人”，可等他明白过来，立刻感到不快和怀疑，心想：“她是怎么搞的，讲起印度人也是这个口气，让人听都听不出来？”

这一段的口吻还有不少值得注意的地方。譬如，“happens not to be holy here”（意即“凑巧算不得圣河”）这个词组里一口气押了三个头韵^[1]，虽然琅琅上口，未免有些过头。这是在讽刺印度教的信仰，视角来自一个世故多疑的局外人。这组头韵显示了一种“机巧”，以及把玩文字的适度愉悦，使叙述者和这个贫困的城市拉开了距离。“这里的街道鄙俗，庙宇也没有看头，难得有几座像样的宅子……”（The streets are mean, the temples ineffective, and though a few fine houses exist...）这几句也达到了同样的效果，但它们的句法有点刻意求工，太急于制造“文学”效果。

到此刻为止，这段文字都和这个破败的印度城市保持着距离，虽有优越感，倒还不至于令人生厌。但是，用“没看头”（ineffective）这个词来描述庙宇，却似乎刻意把底牌揭穿了。虽然它被句法低调地隐匿在从句里，给读者的感觉却仿佛是脸上轻轻挨了一掌。这个说法意味着庙宇不是供当地居民祈祷，而是供

[1] 头韵是英文中的音韵修辞手法，意即词组或句子中单词的首字母相同。happens not to be holy here 中一连用了3个h开头的单词。此处中译无法体现。

旁观者取乐。“没看头”是指对于抱着观景目的的游客而言，它没有任何用处。这个形容词使庙宇听上去就像瘪掉的车胎或是损坏的收音机。这一意图是如此明显，以至于读者会怀疑——也许这太君子了，这个词到底是否含有反讽的意味。叙述者是在嘲弄自己的傲慢么？

很显然，叙述者——并不见得和真实的 E.M. 福斯特本人重合——对于印度颇为了解。他并不是刚刚从船上下来。比方说，他知道恒河有时是神圣的，有时则并非如此。也许他在暗暗将昌德拉普尔和次大陆的其他城市进行比较。这段引文里有种倦怠的调子，仿佛叙述者对这个国家已经见惯不怪了。也许它的目的是打破那种认为印度神秘、富有异国情调的浪漫观点。对于西方读者来说，书名《印度之行》引发的很可能正是这样的期待，而小说从一开始就蓄意动摇了这种期待。这种写法也许是不动声色地拿某些读者寻开心，他们所期待的内容可比垃圾和污垢要神秘那么一点点。

说到污垢，为什么那些肮脏的陋巷让所有人都望而却步，除了受邀的客人呢？想必是因为受邀的客人和随性的游客不同，没有其他选择。这颇有一些好笑：被迫在泥泞里寻路的偏偏是那些享有特权、有幸被请入豪宅的人。声言这些客人不因垃圾而止步，表面上看是在赞扬他们的勇敢和魄力，其实他们只不过是碍于一般的礼貌，也许还惦记着一顿丰盛的美食，不得不如此罢了。

如果叙述者的淡然是因为他见得太多，如这一段的口吻所显示的那样，那么，很有意思，这里并列着两种相反的情绪——熟稔的

了解和傲慢的超脱。也许，叙述者觉得他在印度的一般经历印证了他对这个城市的厌恶。如果他是新近从英国来到这里，就不会是这样的情况。他对于昌德拉普尔的观察角度是全景式，而不是特写式的，这标识了他和这座城市的距离。此外，还可以看出，吸引他注意的是建筑，而不是居民。

对于今天的许多读者来说，这段引自1924年——当时印度仍然处于英国的殖民统治之下——出版的小说中的文字想必是太傲慢，太令人反感了。因此，他们也许会惊讶，福斯特本人其实是一位活跃的反帝国主义批评者。事实上，他是当年最著名的自由主义思想家之一，在那个年代，自由主义比今天还要不得势。整体而言，这本小说对帝国主义统治所持的是一种暧昧态度，但是其中的很多内容绝对会令帝国的狂热拥趸不快。福斯特曾在埃及的亚历山大港为红十字会工作了三年，并在那里和一位贫穷的火车司机发生了性关系，这位司机后来被英国殖民政府无理囚禁。他公开谴责英国在埃及的统治，痛恨温斯顿·邱吉尔，厌弃一切民族主义形式，公开支持伊斯兰世界。所有这些都说明，作家和他/她的作品之间的关系比我们想象的要更为复杂。这个问题我们稍后还会讨论。至于这个段落的叙述者，也许表达了福斯特的观点，也许部分表达了他的观点，也许根本没有表达他的观点。我们对此无法确知。反正这并不那么重要。

这一段里有一处很重要的反讽，不过，只有往下读才能发现。小说在开头给出了一条免责声明，并且立刻获得了验证：昌德拉普

尔是一座乏善可陈的城市，除去马拉巴岩洞。可见，马拉巴岩洞实在是不同凡响；但告知我们这个事实的却是一个可以随手丢弃的从句，这个结构削弱了岩洞的重要性。句子的重心是“昌德拉普尔是一座乏善可陈的城市”，而不是“除去马拉巴岩洞”。岩洞比城市更吸引人，但是句法暗示的却似乎是相反的事实。这几句有效地挑起了读者的好奇，而这却正是为了挫灭它。岩洞刚被提及，就被弃置一边，这只会增加人们对它的兴趣。这正是这一段的典型风格：节制、迂回。如果它对这个景点的兴奋表现得过于浅露，那就不对头了。相反，它是用一种曲折而负面的方式来暗示它的重要性。

这一含混——岩洞到底是平淡，还是出奇？——是《印度之行》的核心。这个核心在小说一开头即以隐蔽的方式被点穿——这种手法具有反讽，甚至是戏谑的意味，因为读者此时不可能知晓其中的奥秘。文学作品常常“知道”一些读者或是不知道、或是暂时不知道、或是永远也不可能知道的事情。没人知道亨利·詹姆斯的小说《鸽翼》（*The Wings of the Dove*）结尾处米莉·西奥尔在给莫顿·丹歇尔的那封信里到底写了什么，因为秘密揭开之前它就被另外一个人物烧掉了。不妨说，就连亨利·詹姆斯本人也不知道其中的内容。莎士比亚在剧中让麦克白提醒班珂参加他举办的盛宴，班珂也答应了，在这一刻，剧本知道班珂的确会出席，但却是以鬼魂的身份，因为届时他已经被麦克白派人刺杀了，可观众却被蒙在鼓里。莎士比亚在这里拿读者开了个小玩笑。

某种意义上，马拉巴岩洞正像小说开头的文字暗示的一样重

要。它是核心情节的发生地。不过，这一情节也可以看作非情节。很难确定在岩洞里究竟有没有发生事情。小说中对此有几种不同的看法。从字面意思看，岩洞是中空的，因此说马拉巴岩洞占据了小说的中心就等于说小说的核心是空的，不实的。和福斯特时代的许多现代派作品一样，这部小说也在玩弄玄虚。它的中心可以说是不存在的。即令这个中心当真揭示了某种真理，似乎也是飘忽不定的。因此，小说的第一句话可以作为全书的缩影。它一面强调岩洞的重要性，一面又通过句法结构将其贬低，而这种贬低恰恰又起到了抬高的作用。通过这一手法，小说的开头预示了岩洞在下文的含混作用。

* * *

现在，我们不妨暂时从小说转向戏剧。《麦克白》的第一场是这样的：

女巫甲：何时姊妹再相逢？

雷轰、电闪，还是雨蒙蒙？

女巫乙：等这纷扰有了结果，

等那战事分出输赢。

女巫丙：那便在日落之前。

女巫甲：何处相逢？

女巫乙：在荒原。

女巫丙：一同去见麦克白。

女巫甲：我来了，灰猫怪。

女巫乙：蟾蜍精叫我了。

女巫丙：来也。

三女巫：（合）美即丑恶丑即美，

翱翔毒雾妖云里。^[1]

1st Witch: When shall we three meet again?

In thunder, lightning, or in rain?

2st Witch: When the hurly-burly's done,

When the battle's lost and won.

3st Witch: That will be ere the set of sun.

1st Witch: Where the place?

2st Witch: Upon the heath.

3st Witch: There to meet with Macbeth.

1st Witch: I come, Graymalkin!

2st Witch: Paddock calls.

3st Witch: Anon!

ALL: Fair is foul, and foul is fair:

Hover through the fog and filthy air.

这十三行中一共提出了三个问题，其中有两个是在开头。也就

[1] 此处译文为了配合下文解说，糅合了朱生豪与梁实秋的译本，并进行了调整。前者为人民文学出版社1994年版，后者为中国广播电视出版社《莎士比亚全集》之《马克白》1995年版。

是说，这出戏是以质询的方式开场的。事实上，《麦克白》全剧都充斥着问题，有时一个问题是通过另一个问题得到回应的，这有助于营造犹疑、焦虑，以及偏执的怀疑气氛。提问是为了获得肯定的答复，而这出戏里偏偏没有多少可以确定的事情，尤其是牵涉到女巫的时候。这几位老妇人都是长胡子的，因此就连她们的性别都很难判断。她们说是三个人，可却总是一起行动，这种对三位一体^[1]的恐怖戏仿使读者无法确定她们的人数。同样，“雷轰、电闪，还是雨蒙蒙？”（In thunder, lightning, or in rain?）中也包含着三件事物，但正如批评家弗兰克·科莫德所指出的，这句话很奇怪地将三种天象对立起来（这几个词是用逗号隔开的），而事实上它们通常是同时出现在暴风雨中的。所以，计数也成了问题。

提问寻求的是确定的回答和清晰的分别，可女巫们却将所有确定的事实混淆在一起。她们故意歪曲定义，将对立的两极并列。因此，才有了“美即丑恶丑即美”（fair is foul, and foul is fair）。再拿“纷扰”（hurly-burly）这个词来说，它的意思是指所有混乱嘈杂的行动。“纷”听起来和“扰”差不多，可其实并不一样，所以这个说法里差异和同一并存。这也适用于女巫们非神圣的三位一体。“等那战事分出输赢”（When the battle's lost and won）也是一样。它的本义是“一支军队败了，另一支胜了”，可隐含的意思也许是，说到战事，赢就是输。屠戮几千名敌军将士有什么胜利可言呢？

[1] 基督教中认为圣父、圣子、圣灵合成一神。

输赢是对立的，可是用“和”（and）把它们连缀起来（术语称为“系词”），就把两者放到了同一层面，使它们听起来像是相同的事物；所以，这里差异和同一再次被混淆。仿佛我们的脑中强行灌输了一个矛盾：一个事物既可以是它本身，也可以是别的东西。最终，对于麦克白来说，这代表了人生的存在，看起来是重要的、实在的，其实只是虚妄。它是“一个愚人所讲的故事，充满着喧哗和骚动，却找不到一点意义”^[1]。什么都是无，他是在说，什么也都是有。莎剧的核心主题之一即“无”与“有”，后者距离前者只有一线之隔。这样大张旗鼓“无”事生非^[2]的作品在世界文学史上也是罕见的。

女巫们在后文中摇身一变，成为能够预知未来的先知。也许这一点在开头就已经明了——女巫乙宣称她们将在战事结束之后再行聚首。不过，也许这算不上未卜先知；没准她们早已约定要在那时见面，女巫甲只是需要同伴提醒一下。女巫丙断言战事会在日落前结束，可这同样不见得需要什么预知能力。战争通常总是在日落前结束。和看不见的敌人作战没有多大意义。人们期待这奇怪的三姐妹（three weird sisters）——这是麦克白后来对她们的称呼——能够预测战果，可她们并没有这样做。“分出输赢”几乎适用于所有的战役。也许，她们是在耍花招，故意说着活动话，这样才能两

[1] 《麦克白》第五幕，第五场。

[2] 这里作者引用莎士比亚的喜剧《无事生非》（*Much Ado about Nothing*）玩了一个文字游戏。

头都占着。所以，这到底算不算预言，不清楚。就像麦克白后来付出代价才发现的那样，女巫们对于未来的预测其实是靠不住的。她们的预言有很多似是而非、模棱两可的地方，就连算不算预言都很难说。含混固然可以丰富文本的含义，但它也可能造成致命的后果——文学专业的学生都理解前者，而《麦克白》的主人公即将体验后者。

下面说说《圣经》。它的第一句话是：“起初，上帝创造天地。”^[1] (In the beginning, God created the heavens and the earth.) 这个雄浑庄严的开头，是世界上最有名的文本的开场，简洁而富有权威。“起初”这个词指的自然是世界的初始。不过从语法角度说，也可以理解为上帝的初始。也就是说，创造世界是上帝做的头一件事。这是神圣日程表上的第一项，之后才轮到其他事务，譬如为英国人安排糟糕透顶的气候，还有，出于灾难性的疏忽，误使迈克尔·杰克逊混入人间。不过，鉴于根据定义上帝是没有起始的，这种可能性也就不存在了。我们讨论的是宇宙的起源，而不是上帝他老人家的世系。可既然这句话是文本的第一句话，读者难免会朝这上面想。《圣经》的开头是关于开头。作品和世界在这一瞬间仿佛合二为一了。

《创世记》(Genesis)的叙述者使用“起初”(In the beginning)这个词，因为它就和“从前”(once upon a time)一样，是世代相

[1] 《圣经》译文除特别说明，均引自和合本，但将“神”替换为“上帝”。

传的开场白。粗略地说，“从前”是童话的开头，而“起初”则是创世神话的开头。世界文化中有许多这样的神话，《圣经》第一章即是其中之一。许多文学作品都被放置在过去，但是很难上溯到比《创世记》更早的年代。再早，就掉下去了。“从前”这个词摆出的文字手势把一个故事从现在推到了某个缥缈的传说中的国度，以至于它仿佛不再属于人类历史。它刻意避免将故事置于确定的时间和地点，从而使之笼罩在一种恒久普适的气氛之中。假如我们被告知小红帽在伯克利拿了个硕士学位，或是大灰狼曾被关在曼谷的一所监狱里，恐怕大家对故事的兴趣就会大打折扣了。“从前”就是告诉读者不要提某些问题，譬如：这是真的么？发生在哪里？是在爆米花出现之前，还是之后？

与此类似，刻板的“起初”这一词组也在告诫我们不要询问故事发生的时间，因为在它的许多含义中，有一层就是“在时间的起点”，而要为时间的起点划定一个时间是很困难的。很难想象宇宙是在某个星期三下午三点十七分被创造出来的。同样，有时候人们会说，他们死去的时刻，就是永恒的起点，这个说法也很奇怪。永恒无法开始。也许人可以从时间迁移至永恒，但是这并不是永恒中的事件。永恒是没有事件的。

不过，这句精妙的开头有个问题。它告诉我们：起初是上帝创造了宇宙。可是，他不这样，还能怎样呢？总不能从中间开始吧？说某件东西是一开始就被创造出来的，就等于说它始于起点。这是同义反复。因此，《圣经》开头的三个单词若是砍掉，对意思不会

有多大影响。也许执笔人当时想象的是时间始于某一节点，而当它开始的时候，上帝就创造了宇宙。但是，我们今天已经知道，没有宇宙就不会有时间。时间和宇宙是一道问世的。

《创世记》认为，上帝的创世行动是将秩序从混沌中救拔出来。世界的初始是黑暗和虚空，而上帝将形与神赋予万物。从这个意义上说，《圣经》颠倒了通常的叙事次序。有许多故事是以秩序开端，而后却以某种方式被扰乱。没有混乱和变故，这些故事就难以为继。如果达西先生不出现，简·奥斯汀的《傲慢与偏见》中的伊丽莎白·班纳特也许会终身不嫁。如果奥利弗·退思特^[1]没有多要那口粥，大概永远也不会碰到费根；而哈姆莱特如果一门心思在威登堡求学，结局估计也不至于那么悲摧。

《圣经》中还有另一个开场，文辞之美不下于《创世记》的首句。这就是《约翰福音》的开头：“太初有言，言与上帝同在，言就是上帝。”^[2] (In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.) “太初有言”指的是三位一体中的第二位，可是因它出现在这段文字的开头，又是关于文字，自然会使得读者思考太初的含义。它是对最初的语言的言说。和《创世记》中的第一句一样，文本和它所谈论的对象在这一瞬间似乎形成了彼此

[1] 英国小说家狄更斯《雾都孤儿》中的主人公，在贫民习艺所要求分到更多的粥，遭到责骂。费根是伦敦的贼头。

[2] 此处译文引自冯象翻译《新约》（牛津大学出版社，2010年），但是为配合上下文，稍做调整。冯译原文为：“太初有言，那言与上帝同在，上帝就是那言。”

映射的关系。另外，注意句法的戏剧性效果。这句话的术语称谓是“并列结构”（parataxis），即作者把若干从句平行排列，而不指出它们之间如何形成并列或从属关系。（这种手法在许多准海明威风格的美国小说中很常见：“他路过里克的酒吧，去了广场，看见几个在狂欢之后逗留在那里的人，觉得昨晚威士忌的酸涩仍然在他嘴里，挥之不去。”）使用“并列结构”有一定风险，它把整句中的几个分句硬生生地垛在一起，会使行文平板，语调单一。而《约翰福音》却并不显得刻板，因为它采用了讲故事的形式，这样读者就会急于知道下文。

和所有好故事一样，这句话在末尾为读者准备了一个意外。我们先是得知，太初有言，然后，它和上帝同在，然后——非常出人意料，它就是上帝。这句话给读者造成的迷惑，类似“弗莱德和他的叔叔在一起，弗莱德就是他的叔叔”。言怎么可能既和上帝同在，同时又是上帝本人呢？就像《麦克白》中女巫的预言，这句话是糅合了差异和同一的悖论。太初即是悖论，无法理解，语言无力言说——也就是说，这里的“言”是超越普通人类语汇的。这个意外通过句法结构得到了加强。“In the beginning was the Word”（太初有言）以及“and the Word was with God”（言与上帝同在）是相等的长度（都是六个单词），也是相同的韵律结构；因此，读者期待的是一个类似的词组与之对仗——譬如，“and the Word shone forth in truth”（言辉耀真理）。可是，我们读到的却是一句没头没脑的“言就是上帝”。仿佛它刻意牺牲了对称的韵律，来展现这个惊人

的结论。前面两个连贯的词组已合力营造出一种生硬、平板、断然的宣言感，听起来不容辩驳。从句法学的角度来看，这个结尾削弱了效果，我们期待的华丽收束落空了。然而，从语义学的角度而言（语义学是研究含义的），这个结尾却是一记令人叹为观止的重拳。

英语文学中最著名的开头之一是：“凡是有钱的单身汉，总想娶位太太，这是一条举世公认的真理。”^[1]（It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.）这是简·奥斯汀的《傲慢与偏见》中的第一句话，通常被认为是反讽手法的典范，但这里的反讽并不那么彰明较著。它来自于字面意思（所有人都认为有钱人需要娶妻）和真实含义（这个臆断多半来自于想钓金龟婿的未婚女人）之间的抵触。这么一颠倒，就见出句中加诸有钱单身汉的愿望，实际是恨嫁的女人自说自话。

有钱人需要娶妻被作为举世公认的真理——听上去就和几何定理一样无可争辩。它几乎是被作为自然规律呈现的。如果这当真是自然规律，那么这些未婚的女人如此踊跃地自荐枕席，就没有什么可指摘了。世道就是如此。她们只不过是顺应这些富有的单身汉的需求而已。这样，奥斯汀相当技巧地把未婚女子和她们强势的母亲

[1] 此处译文引自王科一所译的《傲慢与偏见》（上海译文出版社，2006年）。为配合上下文，对译文进行了调整。王译原文为：“凡是有钱的单身汉，总想娶位太太，这已经成了一条举世公认的真理。”

从贪婪和势利的罪名中解脱了。她的文字给这一不光彩的动机披上了一层庄严的面纱。可是，这句话同时也让读者看到了这一遮饰企图，这才是反讽所在。作者其实是在暗示，人们只要能将卑劣的欲望合理化，将其纳入事物的自然规律，就会觉得比较心安理得。眼见这种行径发生，是颇有些滑稽的。这句话的语言符合奥斯汀的典型风格：抽象、节奏优美，但稍稍有些干涩，需要一点温和的讽刺给它注入生气。“acknowledged”（公认）后面的逗号表明，这不是现代英语；现代的句子这里不需要停顿。

奥斯汀的讽刺有时相当尖酸刻薄，她的道德判断也是如此。很少有作家会声称自己书里的某个人物还是不要出生的好，而奥斯汀在《劝导》里就是这样说的。刻薄至此，也算是到头了。相形之下，《傲慢与偏见》开篇的讽刺相当温柔敦厚，很像乔叟的《坎特伯雷故事集》开头的风格：

当阳春四月天将它的甘霖浸淫
三月干旱里的花木根株，渗沁
万树千花每一丝脉络于潮润中
触发了生机，使枝头叶碧而花红；
当熏风也将它那阵甜蜜的嘘息
已经拂过了每一处林丘和原野
催醒枝丫上纤纤的柔条和嫩叶
新兴的丽日刚驰过白羊宫半座宫阙

小鸟们白天里啾啾清歌，
夜间在睡梦中通宵睁开了眼睛
(造化便这般撩拨着它们的心旌):
这时节人们渴望到远方去朝圣……^[1]

Whan that April with his showres soote
The droughte of March hath perced to the roote,
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flowr;
Whan Zephyrus eek with his sweete breeth
Inspired hath in every holt and heath
Ten tendre croppes, and the yonge sonne
Hath in the Ram his halve cours yronne,
And smale fowles maken melodye
That sleepen al the night with open ye—
So priketh hem Nature in hir corages—
Thanne longen folk to goon on pilgramages...

春天使万物复苏，男人和女人也感到血气萌动，他们踏上朝圣

[1] 译文引自孙大雨《英诗选译集》中《康透哀垒故事诗集·序诗》(上海外语教育出版社, 1999年)。

之旅一定程度上即是受此感召。自然的循环和人类精神之间存在一种隐秘的关联。可是人们之所以选择春天朝圣，也是因为这时的天气比较好。若是换了严冬，他们就未见得有兴致长途跋涉到坎特伯雷了。因此，乔叟在他伟大诗篇的开头，一面在礼敬人性，另一面却是讽刺地揭示其真相。人类朝圣是因为他们道德薄弱，证据之一就是他们不愿意选择冰天雪地的季节上路。

《傲慢与偏见》的开头已然成为传奇，不过，美国文学中也有一个同样久负盛名的开场：“叫我以实玛利吧。”(Call me Ishmael.) (有人说，只要加上一个逗号，这句话就穿越到现代了：“Call me, Ishmael.”^[1]) 这个精炼的开头来自赫尔曼·麦尔维尔的《白鲸》。要说它代表了全书的风格，那倒没有，因为这本小说是以华丽的词藻和诘屈聱牙的文风著称的。这句话也含有温和的反讽意味，因为书里只有一个人管叙述者叫以实玛利。不过，他为什么要让读者这么做呢？是因为他就叫这个名字，还是因为名字的象征意义？《圣经》中的以实玛利是亚伯拉罕和埃及女仆夏甲的儿子，是一个被驱逐、四处漂泊的流浪者。也许，以此作为这个饱经风霜的行者的化名是很合适的。或者，就是叙述者想隐瞒他的真实姓名。如果是这样，那会是什么原因呢？难道他表面的率直（开口就要我们用他的名，而不是姓，称呼他，假如这是他的真名的话）是在掩盖什么秘密？

[1] 亦即“给我打电话吧，以实玛利。”英文中的 call 有“用……称呼某人”和“给某人打电话”两种意思。

名叫玛丽亚的人一般不会说“叫我玛丽亚吧”。他们会说“我叫玛丽亚”。凡是说“叫我某某”通常是要人用绰号称呼自己，好比“我的真名是阿尔杰农·迪格比—斯图亚特，不过你可以叫我路路”。这通常是为了别人方便。如果告诉人家“我的真名是多利丝，不过你可以叫我昆廷·克拉伦斯·埃斯特哈奇三世”就不大像话了。可是，“以实玛利”听上去并不太像绰号。所以，我们只能假定，这要么是叙述者的真名，要么是他选择的化名，用以代表被放逐、流浪的身份。如果真是这样的话，那么他就是在向读者隐瞒自己的真名，而这一隐瞒恰恰发生在他看起来最为推心置腹的时刻。“以实玛利”这个名字并未像“多利斯”那样在西方世界泛滥成灾，似乎也证实了这一点。

“叫我以实玛利吧”是在跟读者说话。和所有类似说法一样，这句话把虚构的游戏拆穿了。只要承认有读者存在，就等于承认这是一本小说。现实主义小说一般不愿意这样做。它们通常会企图伪装自己根本不是小说，而是真实的人生报道。承认读者的存在，就有可能破坏小说的现实气氛。《白鲸》能不能算正格的现实主义小说是另外一个问题，但是书里确有一些现实主义段落，足以使这个开场白展示出与全书相异的风格。一个小说家如果写下“亲爱的读者，怜悯一下这个愚蠢莽撞的乡村大夫吧”，就等于侧面招认实际上并没有什么乡村大夫，莽撞也好，不莽撞也罢——等于承认这段文字是空中楼阁，而不是乡村生活的断章。这样一来，读者就不见得那么容易怜悯这个愚蠢的大夫了，而要是知道或假定他是真实存

在的，那就不同了。（顺便说一句，有些文学理论家认为读者不可能真正地怜悯、敬佩、恐惧或是厌恶虚构的人物；他们只能“虚构地”体验这些情绪。脸色惨白、相互搂得紧紧的、观看恐怖片的人是虚构地、而不是真实地害怕。不过，这也是另外一个问题。）

“以实玛利”听起来更像是文学作品中的名字，而不是真人的名字——这个事实也有助于证明我们是在阅读虚构的故事。另一方面，这个名字之所以听起来不像真的，是因为它原本就不是叙述者的真名，而是化名。也许他的真名是弗莱德·沃姆，所以他选择了一个奇名作为补偿。如果他不叫以实玛利，读者可能会好奇他的真名究竟是什么。不过，假如我们没有被告知他的真名，那他就没有真名。反正作者不会故意瞒着不说。不存在的东西是无从瞒起的。作为一个人物，以实玛利的全部人生只存在于书页的墨迹之中。假如有人说，他额头上有个伤疤，而小说中没有提到——这种说法是没有道理的。如果小说没提，那就是没有。小说也许可以告诉我们某个人物用化名掩盖了真名；可是，即便知道了这个真名也是一样，它和化名都是虚构的。查尔斯·狄更斯的最后一部小说《艾德温·德鲁德之谜》（*The Mystery of Edwin Drood*）中有个人物，很显然是乔装改扮的，而且，很可能就是之前在书中出现过的人。可是，由于狄更斯在写完这部小说之前就去世了，我们永远也不可能知道这个乔装者的真容了。有人假扮虽然没错，但他的身份已经无法指实了。

* * *

现在，我们来看看诗歌——以六首名诗的开篇为例。第一例是济慈《秋颂》(To Autumn) 中的第一句：“雾气洋溢、果实圆熟的秋”^[1] (Season of mists and mellow fruitfulness)。这句话的惊人之处在于声音肌理之丰盛华美。经过诗人的悉心安排，它有如交响乐的和弦，充满了窸窣的 s 和呢喃的 m。每个词都柔润甜美，几乎没有铿锵或尖利的辅音。“fruitfulness” 中的 f 看起来是例外，不过它被同时发出的 r 音柔化了。处处皆是对仗和微妙的变化，众声交并，有如繁复精美的挂毯。“mist” 中的 m 呼应着“mellow” 中的 m，“of” 中的 f 呼应着“fruitfulness” 中的 f，“mists” 中的两个 s 在“fruitfulness” 中被重复，而“season” 中的 e，“mists” 中的 i，以及“mellow” 中的 e 彼此交织，组成了错综复杂、同异互见的图案。

这句话的密度也相当惹眼。它设法最大限度地填塞音节，而不至显得甜腻。这种诉诸感官的华丽铺陈意在使人忆起秋季的圆熟，以至于语言成了它所表达的内容的一部分。整句话都被意义所充塞，因此，本诗余下的部分会继续以这种方式谈论秋天也就无足为怪了：

让苹果压弯农家苔绿的果树，

[1] 此句译文引自查良铮译本《济慈诗选》(人民文学出版社，1959年)。

教每只水果都打心子里熟透；
教葫芦变大；榛子的外壳胀鼓鼓
包着甜果仁；使迟到的花儿这时候
开放，不断地开放，把蜜蜂牵住，
让蜜蜂以为暖和的光景要长驻；
看夏季已从黏稠的蜂巢里溢出。^[1]

To bend with apples the mossed cottage-trees,
And fill all fruit with ripeness to the core;
To swell the gourd, and plump the hazel shells
With a sweet kernel; to set budding more,
And still more, later flowers for the bees,
Until they think warm days will never cease,
For Summer has o'er-brimmed their clammy cells.

也许，诗人是在谈论自己描摹“秋”这一人物的行为，尽管他可能完全意识不到这一点。这首诗并未显得黏腻或过度热烈，不过它是预备冒这个风险的。和秋天一样，它停留在一个圆熟随时可能过头，以至于令人窒息的节点上（拿秋天来说，这种过头指的是生长；而拿诗歌来说，则是语言）。但是，由于某种内在的克制，它

[1] 此段译文引自屠岸译本《济慈诗选》（时代文艺出版社，2012年）。

收住了身段，并未过火。

之后的一位英国作家菲利普·拉金也在他的诗歌《树》(The Trees)中写到了植物的生长：

树们正在长叶
就像是有话要说……

The trees are coming into leaf
Like something almost being said...

对于通常低调的拉金来说，这个意象相当直白大胆。它将抽芽的树叶比作将要出口、犹未出口的话语。但是，从某种意义上看，这个意象又是自我消解的。当树叶布满枝头的时候，这个说法就不适用了。总不能说树们之前在耳语，现在转为呐喊吧。我们也许可以将一棵努力抽芽吐叶的树想象成一个正要开口讲话的人，但是不太可能将一棵绿叶成荫的树比拟为一个明确的观点。所以，这个比喻虽然现在是恰当的，但当整个过程完结之后，就不是这样了。这句话的惊人之处在于，它通过一棵树枝叶交缠的图景，为读者呈现了语言无形的根系。仿佛我们讲话的幕后过程全部被透视、定形，并以可视的方式投射出来。

拉金另一首更有名的诗《降灵节婚礼》(The Whitsun Weddings)是这样开始的：

那个降灵节，我走得晚，
直到一个
晴朗的星期六下午一点二十分，
我那空了四分之三火车才开动。^[1]

That Whitsun, I was late getting away:
Not till about
One-twenty on the sunlit Saturday
Did my three-quarters-empty train pull out...

第一句是五步抑扬格的诗行，但诗人刻意将其处理得平淡、随意、口语化。假如没有上下文，不小心撞上这一句，谁都不会猜到这是诗歌。不过，仿佛是意识到这一点似的，下一句立刻拨乱反正。“Not till about”（直到一个）是半句话，而读者期待的是一个完整的抑扬格。这是诗人对韵律意外而巧妙的调度，意在告诉我们：“没错，这的确是诗歌，虽然你刚才也许并不这么认为。”这一行里还有其他线索在表达同样的意思么？韵脚。它与刻意为之的平实语言形成了鲜明对照，并将之规整为一定的形式。这首诗毕竟是艺术创作，虽然它极力企图掩盖这一事实。矜持的英国中产阶级男

[1] 此处译文引自王佐良译本《菲利浦·拉金：诗八首》（载《外国文学》1987年第1期）。为配合上下文，进行了改译。王译原文为：直到一个晴朗的 / 星期六下午一点二十分 / 我那大半空着的火车才开动。

人不会像轻薄的巴黎唯美主义者那样炫耀才艺，正如他不会向人夸耀自己的账户余额或是性能力。

批评家总是在作品中寻觅含混。艾米莉·狄金森有首诗的开头就是一个著名的例子：“我的生命结束前已结束过两次”^[1] (My life closed twice before it's close)。这里，狄金森用的是“it's”——我们今天会认为这是不入流的用法——而不是“its”，可她的标点一向是古怪的。这还不算，“upon”也拼成了“opon”。发现大作家也和我们一样容易犯错误，永远是种安慰。叶芝当年在都柏林申请教职被拒，就是因为他在申请书里把“教授”这个词拼错了。

时态有时会玩出一些奇怪的花样。狄金森这行诗的意思想必是“我死之前，会有两次经历，其悲伤痛苦的程度足以与死亡相比”。可是，她怎么知道只有两次呢？毕竟她还没死嘛。这句话的动词（“closed”）用的是过去时，因为这两个伤痛的瞬间已经发生了；可造成的效果却仿佛是诗人的死亡也发生了。如果改成“我的生命结束之前，它将结束两次”就太啰嗦了，尽管这行诗的实际意思很可能是这样。这样一来，就会造成一种奇怪的现象，仿佛狄金森是从坟墓里跟我们说话。假如她知道她的人生里只有两次象征意义上的死亡，那她要么是死了，要么是在弥留。只有死人才不会再有新的事情发生。他们已经超脱于事件了。可写作和死亡是不兼容的。所以，狄金森不可能死，尽管她写出的感觉是这样。

[1] 此句译文引自江枫译本《狄金森诗选》（湖南人民出版社，1984年）。

美国文学中另一个令人惊艳的开篇是罗伯特·洛威尔（Robert Lowell）的诗歌《楠塔基特的贵格会墓地》（The Quaker Graveyard in Nantucket）绝妙的开头：

马塔科特附近一片咸腥的浅滩，
大海的浪花仍在凶暴地迸溅而夜
已经闯进了我们的北大西洋舰队，
此时那溺毙的水手紧抓着拖网。火光
在他蓬乱的头和大理石般的脚上闪现，
他用大腿盘缠、跨越的肌肉
扭住那张网……^[1]

A brackish reach of shoal off Madaket
The sea was still breaking violently and night
Had steamed into our North Atlantic Fleet,
When the drowned sailor clutched the drag-net. Light
Flashed from his matted head and marble feet,
He grappled at the net

[1] 译文引自戴瑛译《楠塔基特的贵格会墓地》（《诗歌月刊》2009年第11期）。为配合上下文，对原译做了调整。原译为：“马达基特附近的一片咸腥浅水域——/大海的浪花仍在凶暴地迸溅而夜/已经闯进了我们的北大西洋舰队，/此时那溺毙的水手紧抓着拖网。火光/在他蓬乱的头和大理石般的脚上闪现，/他用大腿盘缠、跨越的肌肉/扭住那张网……”

With the coiled, hurdling muscles of his thighs...

第一行出奇地拗口。那些生硬的元音和刺耳的辅音读在嘴里，很像是咀嚼牛排。“马塔科特”（Madaket）这一地名与粗砺刚劲的语言是绝配。这种语言反映了它所描摹的恶劣自然环境。如果没有“still”扰乱格律，“The sea was still breaking violently and night”（大海的浪花仍在凶暴地迸溅而夜）会是一个相当规则的五步抑扬格。可这首诗原本就不想追求平顺或对称效果。这从句法就可以看出：

大海的浪花仍在凶暴地迸溅而夜
已经闯进了我们的北大西洋舰队，
此时那溺毙的水手紧抓着拖网。火光
在他蓬乱的头和大理石般的脚上闪现……

The sea was still breaking violently and night
Had steamed into our North Atlantic Fleet,
When the drowned sailor clutched the drag-net. Light
Flashed from his matted head and marble feet...

海里和诗里同时出现了猛烈的摇撼。第三行以大胆的手势结束了一个句子，在仅能容下一个单词的情况下，开始了另一个诗行。我说“仅能容下一个单词”，是因为根据格律要求，这句话只

能再容纳一个单音节的词。也就是说，在空间告急的情况下，洛威尔别出心裁地用一个单词开辟了新的诗行。于是，我们在“拖网”（drag-net）之后遇到一个句号，代表短暂而彻底的停顿；然后是“火光”（Light）；这样又得停顿一小下，把这个词暂时悬在半空，而此时读者刚好抵达这一行的结尾，跨越到下一句开头。句法和格律在这里相互映衬，产生了令人难忘的戏剧性效果。

读者也许还会注意“夜 / 已经闯进了我们的北大西洋舰队”（night/Had steamed into our North Atlantic Fleet）这一行中有趣的倒装。更常见的说法是舰队驶入黑夜；而在这里，黑夜却仿佛是舰船，而且很可能引起相撞。（莎士比亚的戏剧中也有类似用法——比如，《尤里乌斯·恺撒》中就有一句“他怯懦的嘴唇从血色上飞去”^[1]，不过说实在的，这个意象太绕，也太造作，并不令人信服。）“大腿盘缠、跨越的肌肉”（coiled, hurdling muscles）中的“hurdling”（跨越）指的应该是“像跨栏运动员那样的”^[2]。不过，这个词组也可以用来形容这首诗紧凑、厚重、筋肉纠结的语言。

文学作品的开头并不总与表象一致。譬如约翰·弥尔顿的《黎西达斯》（Lycidas）大气磅礴的开头。这首诗是悼念他溺水的亡友、诗人爱德华·金的。金就是诗中的黎西达斯。

[1] 原文为“His coward lips did from their colour fly”，出自《尤里乌斯·恺撒》第一幕，第二场。

[2] 这个词的英文原意是“跨栏比赛”。

再一次，你月桂树啊，再一次，
你褐色的桃金娘，长青的藤叶啊，
我来强摘你们生涩的果实，
不得已我伸出这僵硬、粗鲁的手指，
碾碎你们尚不丰美的叶子。
哀痛的时节，痛苦的重压，
迫使我前来扰乱你的年华；
黎西达斯死了，死于峥嵘岁月，他，
年青的黎西达斯，从未离开过本家。
谁能不为黎西达斯哀声歌唱？
他自己也善于吟咏，气韵高昂。
他漂浮在那水上的灵床，灼热的风将他来回
卷荡，不该没人为他哀哭，
动听的泪珠，也该为他流淌。^[1]

Yet once more, O ye laurels, and once more,
Ye myrtles brown, with ivy never sere,

[1] 引自朱维之译《弥尔顿抒情诗选》（上海译文出版社，1993年）。为配合上下文，对原译进行了改动。原译为：“我再一次来，月桂树啊，/棕色的番石榴和常青藤的绿叶啊，/在成熟之前，来强摘你们的果子，/我不得已伸出我这粗鲁的手指，/来震落你们这些嫩黄的叶子。/因为亲友的惨遇，痛苦的重压，/迫使我前来扰乱你正茂的年华；/黎西达斯死了，死于峥嵘岁月，他/年青的黎西达斯，从未离开过本家。/谁能不为黎西达斯哀声歌唱？/他自己也善于吟咏，气韵高昂。/他以波涛为灵床，漂浮在水上，/不该没人为他哀哭，他在寒风中翻腾/该有一些动听的泪珠儿为他滚滚。”

I come to pluck your berries harsh and crude,
And with forced fingers rude,
Shatter your leaves before the mellowing year.
Bitter constraint, and sad occasion dear,
Compels me to disturb your season due;
For Lycidas is dead, dead ere his prime,
Young Lycidas, and hath not left his peer:
Who would not sing for Lycidas? He knew
Himself to sing, and build the lofty rhyme.
He must not float upon his wat'ry bier
Unwept, and welter to the parching wind,
Without the meed of some melodious tear.

“黎西达斯”的名字有如丧钟一般，沉痛地在诗行中回荡。事实上，这段开头中充满了回声与重复——“再一次……再一次”，“死了，死于峥嵘岁月”，“谁能不为黎西达斯哀声歌唱？/他自己也善于吟咏，气韵高昂”，从而营造出一种仪式，或者说仪制感。这对于本诗来说是很合宜的，毕竟，它更多带有公开表演的性质，而非发自内心、哀哀欲绝的挽歌。弥尔顿和金不见得有多深的交情，要说他因金的早逝如何悲痛，也没有任何根据。再者，金是保王党，而弥尔顿却不屈不挠地为处决查理一世开脱。溺水身亡的金生前正在接受训练，准备担任神职，而《黎西达斯》却在后半部分

对教会展开了猛烈的抨击，这在当时是需要承担很大风险的。无疑，正是由于这个原因，弥尔顿在署名时才使用了缩写。

其实，这些悲哀的诗行中除了沉郁，还潜藏着某种厌倦勉强的调子。当弥尔顿说他不得不在月桂和桃金娘——诗人的象征——成熟之前采摘它们的果实的时候，他的意思是，为了写这首挽诗，他被迫中止了将自己锤炼为伟大诗人的精神准备。所以，采摘这些果实的手指是“僵硬的”（forced），而不是灵活的。因为同样的原因，它们也是“粗鲁的”（rude），因为写作技巧尚不娴熟。实际上，做出这一表示的诗行手法沉稳、深具法度，恰恰证明这是言过其实的说法。这非但不是粗陋之文，而是老到之作。弥尔顿感受到的责任是如此沉重，以至于令人觉得他提笔时肩负了双重压力：又是“痛苦的重压”（bitter constraint），又是“迫使”（compel）。“哀痛的时节”（sad occasion dear）指的自然是金的死亡，但是读者也会疑惑这是否也是弥尔顿在抱怨自己被迫中止闭关玄思，来哀悼同道。如果是这样，那么他就是将牢骚升华为叹惋了。

金的早夭和这首诗的早产是对应的，这一对应关系通过“生涩的果实”（berries harsh and crude）这个意象得到表征。弥尔顿不得不用尚未成熟的材料来表达哀悼。在此，他仿佛是将自己作为诗人的生涩之感投射于月桂树和桃金娘上。如果不是不得已，也许他根本就不会动笔写下这首杰作。这是责任使然，而不是自然生发的感情所致。这样看来，“谁能不为黎西达斯哀声歌唱？”（Who would not sing for Lycidas?）就实在有些言不由衷了。首先，弥尔

顿本人就不见得赞同这个说法。其次，像金这样一位并不如何出众的诗人，难道基督教世界就真的无法找到一位可以与之媲美的同行？假如是这样，约翰·弥尔顿往哪里摆？类似这样的说法，其实不过是寻常的溢美之词罢了，并不是要读者把它当作披肝沥胆的真话。“他漂浮在那水上的灵床，灼热的风将他来回 / 卷荡，不该没人为他哀哭。”（He must not float upon his wat'ry bier/Unwept, and welter to the parching wind）乍听起来是很温存的（这行诗一口气用了至少四个 w 音节，但并未让人觉得堆砌），但其中隐含的意思却冷峻得多：既然金的死亡总归要有人哀悼，那就由我弥尔顿来罢。

“水上的灵床”（watery bier）这个意象极其有力。许多论者已经指出，它描绘的是一个人被波浪到处抛掷，但却死于干渴的可怕景象（“灼热的风”）。“动听的泪珠”（melodious tear）是很大胆的比喻，因为眼泪是无声的，既不会尖啸，也不会鸣啭。这是在为黎西达斯哭泣，并写下挽诗，可也是在给他供水。最后一层意思多少有点古怪，因为通常对于溺死的人而言，最不缺的就是水。“应得的”（meed）^[1] 这里是指悼念，可它也有奖赏的意思，这样的话，就是说金的死亡通过这首挽诗得到了补偿——这实在有些不伦不类。估计诗人在这里用的是第一个意思。

弥尔顿这首诗到底是否直抒胸臆，其实是无关紧要的。诗人，

[1] 为了照应上下文，这个词没有译出来，变通处理为“该为他……”

既便是处于最为平和的心境，也能写出真挚的悼辞，正如他在完全无涉风月的情绪下，也能作出情诗。弥尔顿的诗行很动人，尽管诗人自己并未被打动。至少，他并未被金的早夭所打动。有理由怀疑，真正令他困扰的是自己也可能遭受同样的命运，亦即在成为他渴望成为的伟大诗人之前就被夺去生命。金的早夭，以及弥尔顿作为诗人的所谓早熟都提示了这一令人惊恐的可能。弥尔顿最终也会被“采摘”，说不定也是在风华正茂的年纪，就像他此时采摘果实，哀悼早早离世的同行。采摘果实，在某种意义上就是扼杀果实（即便这是艺术创作），乃至生命。

弥尔顿写下《黎西达斯》，就像我们参加一个并不怎么亲厚的同事的葬礼。这并不是虚伪。相反，无中生有地作悲痛状才是虚伪。参加泛泛之交的葬礼，只须具备与仪式相应的感情。与此类似，弥尔顿在本诗中表达的感情与其写作手法也是密切相关的。它表现的并不是隐藏在文字背后的悲痛。后浪漫主义时代的人们倾向于认为感情和习俗是两码事。表达真情，就意味着抛开种种虚伪的社会礼俗，直抒胸臆。但是，弥尔顿，还有很多非西方文化，多半不会持这种观点。

简·奥斯汀应该也不会。对她，还有新古典主义作家来说，真情需要通过恰当的公共形式表达，而这种形式是由社会习俗所规定的。说“习俗”（convention）——这个词的本义是“聚合”，就等于说，我如何表达感情并不取决于我。我的情绪并非我的私有财产——这种说法在一个较为个性化的社会可能是不成立的，而在弥

尔顿和奥斯汀的世界却并非如此。相反，那里的情况也许是，个人的情感行为是从集体文化中习得的。叙利亚人表达哀伤的方式和苏格兰人是不同的。习俗和礼仪都是根深蒂固的东西。对于奥斯汀来说，礼仪的含义并不仅仅是使用刀叉食用香蕉，而是以敏感、尊重的态度对待他人。文明也不仅仅意味着不向盛有雪利酒的滗酒器里吐唾沫，还意味着不粗鲁、不傲慢、不自私、不自大。

习俗并不见得会扼杀感情。但它有可能对某种情绪做出判断：或是过于激烈，或是过于寡淡。莎士比亚的《哈姆莱特》开头，叔侄二人争执的焦点就是习俗与感情到底是一致，还是相悖。哈姆莱特秉承个人主义观点，认为感情（例如悲痛）应该摆脱社会习俗，而克劳迪斯则认为感情与形式是密不可分的。奥斯汀的《理智与情感》中埃莉诺与玛丽安·达什伍德姐妹俩的差异也有部分源出于此。诗歌能够很好地证明，感情与形式未必就是水火不容的关系。形式既可以强化感情，也可以抑制感情。《黎西达斯》表达的并不是弥尔顿对于金之死亡的遗憾，而是他自己的感慨。它属于那种合乎礼俗、应时应景的悼亡诗。这里并没有什么虚情假意的地方，就好比手上的事情再着急，再顾不得你早上好与不好，还是会跟你道声“早上好”一样。

* * *

塞缪尔·贝克特的《等待戈多》也许是 20 世纪最著名的戏剧。

它的开场只有光秃秃的一句话：“毫无办法。”^[1] (Nothing to be done.) 这句话是爱斯特拉冈讲的。他在这单调冗长、无可排解的苦闷中的唯一伴侣是弗拉基米尔。20世纪最有名的一位弗拉基米尔，是弗拉基米尔·列宁。他曾经写过一篇革命文章，题目是《怎么办?》(What is to be Done?)。也许这不过是巧合，可是贝克特的作品几乎没有一处不是经过仔细推敲的。如果这个指涉是有意为之的话，那么这句台词派给爱斯特拉冈，而非弗拉基米尔，就是为了避免过于直白。也就是说，存在着一种可能：这部被普遍认为弃绝历史和政治、借以描绘永恒人类境况的戏剧居然开篇就对最重大的现代政治事件之一，布尔什维克革命，进行了含蓄的影射。

说起来倒也没什么好奇怪的，因为贝克特绝非不问政治的人。他曾在二战中勇敢地为法国抵抗组织作战，并因此得到了法国政府的嘉奖。他还曾经和同样坚忍的妻子一道，极为惊险地从盖世太保的追捕中逃生。他的作品有一个方面并不那么具有普适性，即幽默感：从庄严崇高突降至庸俗可笑的修辞法 (bathos)^[2]、一本正经的迂腐腔调、尖酸刻薄的诙谐、阴郁的讽刺锋芒，还有种种超现实的幻想，无一不具有鲜明的爱尔兰特质。有一次，一个巴黎记者问他是否是英国人，这位出生于都柏林的剧作家答道：“恰恰相反。”

另外一部爱尔兰特质占据重要地位的作品是弗兰·奥布莱恩

[1] 本剧译文引自施咸荣译《等待戈多》(人民文学出版社, 2002年)。

[2] 也译为“突降法”。

(Flann O'Brien) 的杰作《第三个警察》(*The Third Policeman*)。它的开头令人毛骨悚然：

不是人人都知道我是怎么把菲利普·马萨斯这老东西干掉的——喏，就用铲子一家伙把他下巴敲掉；不过，还是先说说我和约翰·迪夫尼的交情吧，因为，是他先拿自行车的气筒照着老马的脖子狠狠招呼了一下，才把他放倒的——那气筒是他特地用一根空心的铁棍做的。迪夫尼身板结实，待人和气，但他太懒，总是游手好闲的。这买卖从一起头就全是他的主意。是他让我把铲子拿来的。办事儿的时候我是听他使唤。后来问起来，也全是他的话。

我来到这世上好些年了。从前我爸爸手里有不少地，我妈是开酒馆的……

Not everybody knows how I killed old Phillip Mathers, smashing his jaw in with my spade; but first it is better to speak of my friendship with John Divney because it was he who first knocked old Mathers down by giving him a great blow in the neck with a special bicycle-pump which he manufactured himself out of a hollow iron bar. Divney was a strong civil man but he was lazy and idle-minded. He was personally responsible for the whole idea in the first place. It was he who told me to bring my spade.

He was the one who gave the orders on the occasion and also the explanations when they were called for.

I was born a long time ago. My father was a strong farmer and my mother owned a public house...

假如你觉得这英文读起来别扭，也许是因为奥布莱恩的背景：他的爱尔兰语很地道，有些作品也是用爱尔兰语写的。所以，他并不完全是用母语写作，尽管他的英语口语至少和温斯顿·邱吉尔不相上下。爱尔兰英语，也即在爱尔兰使用的英语，有时候会与标准英语有些出入，这为营造特殊的文学效果提供了丰厚的土壤。譬如，“马萨斯”（Mathers）这个名字在爱尔兰的发音是“马哈斯”（Ma-hers），因为“th”的读音规则在英格兰和爱尔兰是不同的。“我来到这世上好些年了”（I was born a long time ago）是一个不寻常的表述，意即“我已经上了年纪”（I am old），不过比原来的说法要高明得多。“强壮的农夫”（strong farmer）在爱尔兰语中的意思并不是体格强健，而是拥有大量土地。

这一段与《印度之行》开头的差别，无论怎么想象都不过分。福斯特的语言精细文雅，而奥布莱恩的行文则朴实无华。后者具有一种粗糙的质感，它所呈现的人物也是如此。第一句话就是一个例子：枝枝蔓蔓的，跨越了好几行。其中虽然包含了几层意思，但总共只有两个标点，这么一来，叙述者给人的感觉就是他的思维是乱七八糟的，想到什么，嘴里就嘟囔什么。我说“乱七八糟”，是因

为“迪夫尼身板结实，待人和气，但他太懒，总是游手好闲”这种句子放在这里很奇怪，因为它和主题无关。迪夫尼是不是懒惰、游手好闲其实对当下的事情没什么影响。事实上，这一段为他勾勒的形象相当活跃，也颇具条理。所以，也许这是叙述者在刻意贬低他。顺便说一句，我们之所以假定叙述者是男人，既是因为男人比女人更可能犯谋杀罪，也是因为女人就算杀人，也不太可能用铲子把受害人的下巴敲掉；还有，叙述者和迪夫尼听起来像是两个长年狼狈为奸的男性搭档。再有，就是男性作家通常喜欢使用男性叙述者。不过，这些很可能只是武断的猜测。

这种看似质朴的风格需要相当高超的技巧。奥布莱恩的行文表面看虽然不事雕琢，其实整段话都是经过精心设计的，以便最大限度地制造戏剧冲击力。比如，开头的忏悔（“不是人人都知道我是怎么把菲利普·马萨斯这老东西干掉的”）是通过否定来加强效果的。（正巧，这本小说的重要主题之一即是“否定”，因此第一个字就是“不”相当切题。）如果改成“我把菲利普·马萨斯这老东西干掉了”，就失去了现在那种漫不经心的惊悚效果。小说之所以具有这种效果，在一定程度上是因为它告诉读者，叙述者杀了马萨斯，而他的注意力却似乎是在别的事情上（不是人人都知道这件事）。这是对读者敏感心灵的当头重击，但同时又不那么直接。叙述者刚刚做出他的重量级声明，句子就突地调转了方向（“不过，还是先说说我和约翰·迪夫尼的交情吧”）。这个手法很巧妙，进一步加强了声明的力度。读者还在目瞪口呆，而叙述者却已经没事人

似的换了个话题，仿佛完全没有意识到他刚刚坦白的事情有多么吓人。顺带说一句，“不是人人都知道我是怎么把菲利普·马萨斯这老东西干掉的”这个说法有点古怪。“不是人人”的意思是相当多的人知道，也就是说，这起谋杀在一定程度上已经是公开的秘密了。

叙述者之后的任务就是在为自己开脱：刚刚承认是他把马萨斯的下巴敲掉，就忙着把责任推给迪夫尼。根据他的说法，是迪夫尼第一个下手的，“这买卖从一起头就全是他的主意”。仿佛叙述者——小说一直没提他的名字——是希望读者只要从“是他让我把铲子拿来的”读到“后来问起来，也全是他的话”，就会忘记他已经承认自己是凶手了。这个180度的大转弯，还有“是他让我把铲子拿来的”中包含的微弱自辩企图，都颇有点黑色喜剧的味道。若是陪审团听到这种话，估计是不会宽大处理的。“后来问起来，也全是他的话”这句话很含糊，也很有意思。问起来，问什么？是叙述者在问为什么要杀马萨斯（难道他还会不知道？），还是在问怎么动手？还是，万一事情败露了，该怎么解释？

荒诞是爱尔兰文学中常见的模式。这段直来直去的文字里就有不少荒诞的成分。就算要杀人，挑件什么稀奇古怪的家伙不行，非得用自行车气筒？（这部小说对自行车可谓走火入魔。）还得用空心的铁棍现做。再有，迪夫尼是怎么想起来要做气筒的呢？自行车在当时的爱尔兰是常用的交通工具，按说那儿应该不缺气筒。叙述者该不会是说，迪夫尼特地把铁棍改成气筒，就是为了给马萨斯那

一下吧？当然，这种荒唐的可能性也不能完全排除。干吗不直接用铁棍呢？迪夫尼很可能之前就已经把气筒做好了，不过我们还是想知道为什么。叙述者干吗不干脆用铲子把受害人打倒，然后再补上致命的一击？干吗非得让迪夫尼动手，然后才是他？会不会迪夫尼根本就是无辜的，这个漏洞百出的气筒故事是编出来嫁祸给他的？最后这种可能倒是可以排除，因为小说里后来写了，迪夫尼的确是拿气筒把马萨斯砸倒了。（老人被砸倒的时候，叙述者听到他“小声说了句什么，就像是拉家常似的”，听起来很像是“我不爱吃芹菜”，或是“我把杯子忘在后厨了”。）

《第三个警察》的开篇已经相当精彩了，但是，很难想象会有哪部小说的开头比安东尼·伯吉斯的《尘世权力》（*Earthly Powers*）更加扣人心弦：“那是我81岁生日的下午，我和变童还在床上，阿里就来通报，说是大主教来看我了。”（It was the afternoon of my eighty-first birthday, and I was in bed with my catamite when Ali announced that the archbishop had come to see me.）（“变童”即少年男宠。）这部小说仅用一句话的篇幅，就铺陈了一个令人不齿，却又妙趣横生的场景：一个81岁的老头子和一个男孩子同床共枕；此人有相当权势地位，蓄养着仆人（估计阿里是这个身份），就连大主教也亲自登门拜访。他还具备一定的文化造诣——“变童”这个词是不太会在福克斯电视台出现的。眼前的场景并不令他难堪——这也许在一定程度上显示了英国人特有的淡定。这句话的高明之处在于，它以随意、凝练的方式将上述信息一并呈现给读者，

但文字却一点都不显得拥塞。鉴于阿里是个外国名字，我们也许可以推测故事发生在一个富有异国情调的地方。这符合西方人对于东方的刻板印象。他们认为，东方的变童资源要比利兹和长岛的丰富。也许叙述者是某个使用不正当手法利用当地便利条件的殖民官员。

不过，读到后来很快就可发现，此人是一个著名作家。事实上，他的原型是被称为“英国最伟大的同性恋者之一”的作家W. 萨默塞特·毛姆。《尘世权力》的开头是对毛姆写作风格的恶意戏仿——尽管，如一位论者所说，这一戏仿比毛姆笔下的所有作品都要高明。摹本超越了母本，就像“维也纳”（Vienna）比它的原名“维恩”（Wien）更具诗意。也就是说，小说的第一句话是由一位小说家写的，它为整个故事提供了线索。叙述者企图冒险炮制出一个纯以轰动效应压倒所有作品的开场。因此，这个开头在一定意义上是在隐秘地谈论自己。

不过，有趣的是，这个开头并不仅仅是为了追求文学效果而编造出来的（当然，所有这些都是安东尼·伯吉斯编造的）。它期待读者将其作为真实的场景。也就是说，这位写小说的叙述者，自己过的也是声色犬马的日子，这种生活一般人只有在小说里才能读到。这个时候，小说和现实之间的复杂关系开始令读者头晕目眩了。这位叙述者是写小说的，可他表现得就像小说里的人物——实际情况也恰恰如此。但是，尽管他是一个虚构的角色，他的原型却是真实的。不过，对于许多观察家来说，那位被用作原型的作家

(毛姆)本身就有点不真实。听到此处,读者可能已经要晕倒在床上了,管他有变童,还是没有变童。

这是一句粗俗滑稽的开场白,几乎每个单词都在蓄意撩拨读者。与此相反,乔治·奥威尔《1984》的开篇,只有一个单词是抱着这个目的:

四月间,天气寒冷晴朗,钟敲了十三下。温斯顿·史密斯为了要躲寒风,紧缩着脖子,很快地溜进了胜利大厦的玻璃门,不过动作不够迅速,没有能够防止一阵沙土跟着他刮进了门。^[1]

It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen. Winston Smith, his chin nuzzled into his breast in an effort to escape the vile wind, slipped quickly through the glass doors of Victory Mansions, though not quickly enough to prevent a swirl of gritty dust from entering along with him.

这句话将“十三”这个词小心翼翼地插入一段平淡的描写之中,从而暗示出这一场景是设置在某个陌生的文明,或是未来。有些事情是一样的(四月依旧是四月,寒风也依旧凛冽),可有些事情却不同了:一定程度上,这句话的效果就源自这种熟稔与陌生的

[1] 译文引自董乐山译《1984》(上海译文出版社,2003年)。

对照。大多数翻开这本小说的读者都已经知道，它是设置在未来的，尽管是作者的未来，而不是我们的未来。不过，这些不按常规报时的钟多少有点 voulu——这是一个法文词，意即“存心的”，通常用来形容过于刻意或做作的效果。也许这个细节是有些过分雕琢了。“这是科幻小说”的调门未免太响了。

这是一部反托邦小说（反托邦即乌托邦的反面），讲的是一个无所不能的国家，上至历史，下至公民的思想，无一不受它的操纵。毫无疑问，胜利大厦的称号也源出于此。可是，这一段的第二句话却为这个阴郁的场景注入了一点微弱的希望。温斯顿·史密斯进入大厦的时候，一阵沙土跟着他混进了大门；尽管小说似乎从这一举动中发现了不详的预兆（它是用“vile”^[1]形容这风的），读者却很可能认为这阵沙土并不那么险恶。尘土和沙砾是无序和偶然性的象征。它们代表着没有韵律、不合理性的东西，无法被纳入整体或有意的设计。这样一来，我们可以把它们当作小说描绘的集权国家的反面。同样，风也可以被看成反抗人类管制的力量。它随心所欲，忽而向东，忽而向西，不受韵律和理性的制约。这样看起来，小说中的国家至少还没能做到驾驭自然，为己所用，而集权国家对于任何它无法纳入秩序和概念的东西都是心存疑虑的。也许这说明了国家无法彻底驱除偶然，正如胜利大厦无法彻底将尘埃拒之门外。

有些读者无疑会觉得这样的解读太过想入非非。的确可能如

[1] 这个词在英文中有“肮脏”、“邪恶”的意思。

此。奥威尔不大可能将尘土作为正面象征，也许他连这个念头都没转过。可是，我们后面会谈到，读者不要总是驯顺地屈从于自己所认为的作者意图。话虽如此，上述解读不能成立也许还有其他原因。我们可能会发现，风在这部小说中永远是邪恶的意象。另一方面，也许它并非如此。这样的话，富有怀疑精神的读者就需要运用其他理由证明这种解读的荒谬了，而他所得出的结论正是文学批评需要讨论的内容。

在以上这些简短的练习中，我试图展示了几种文学批评的策略——这一策略是极为丰富的。我们既可以分析一段文字的声音肌理，也可以集中讨论重要的含混，还可以观察语法和句法是怎样结合起来的。既可以检视一段文字对其呈现的事物或观点的情感态度，也可以着重研究关键的悖论、前后不一致以及自相矛盾的地方。有时候，追究言外之意相当重要。判断一段文字的口吻及它的走向——是变换了，还是在游移——同样会有收获。准确定义一段文字的性质也会有所助益。它可能是忧郁的、随意的、迂回的、口语化的、唐突的、倦怠的、油滑的、夸张的、反讽的、简练的、朴实的、粗暴的、肉感的、有力的，等等。所有这些策略都有一个共同点，即对语言的高度敏感。即便是感叹号，都值得专门点评。以上这些，被人们称为文学批评的“微观”方面。但是，还有“宏观”的问题，譬如人物、情节、主题、叙事之类。这是我们下面将要讨论的内容。

第二章 人物

文学作品的“文学性”很容易被忽视，最常见的方式之一是将其中的人物看成真实的。当然，在某种意义上，这几乎是无法避免的。当我们使用“横行霸道”、“脾气暴躁”、“自欺欺人”这样的词汇来形容李尔王的时候，俨然就将他和某个现代新闻业大亨画上了等号。不过，前者和后者的区别在于，前者只是书页上的墨迹，而后者，很遗憾，并非如此。大亨在我们结识他之前有自己的人生轨迹，而文学作品中的人物是没有的。哈姆莱特在幕布拉开前并不是大学生，尽管剧本是这么告诉我们的。他根本什么也不是。海达·高布乐（Hedda Gabler）^[1]在出场之前完全是子虚乌有，她的事情我们全都是从剧本中获知的。易卜生告诉我们多少，我们就知道多少。没有任何其他的信息来源。

[1] 挪威剧作家易卜生同名戏剧的主人公。

希斯克厉夫从呼啸山庄神秘失踪的那段时间去干了些什么，小说没有提。有一种说法是他回到了利物浦，也就是他小时候最初被发现的地方^[1]，通过买卖奴隶发了家，可是，要说他在雷丁开了一家女士美发沙龙也无不可。真正确切的说法是，他的去处不在地图上。他去的是一个无法指认的地方，真实人生中找不到——就连印第安纳州的盖瑞市^[2]也不例外，可小说里却是有的。我们也可以问希斯克厉夫嘴里有几颗牙齿，唯一可能的答案就是无法确定。说他有牙齿应该没错，可小说并未将其数量告诉读者。有一篇著名的评论，题目是：“麦克白夫人一共有过几个孩子？”从剧本判断，她至少生过一个孩子，可剧本没提有没有别的。也就是说，麦克白夫人有孩子，但数目不详。这要是去申请儿童福利，倒是便当。

文学人物是没有前史的。据说，一位导演在排练哈罗德·品特的戏剧时，曾要求他提供一些人物出场之前的生活细节。品特的回答是：“你他妈管好自己的事就行了。”爱玛·伍德豪斯，简·奥斯汀的《爱玛》中的女主人公，只有当小说被阅读的时候才是存在的。一旦这本书没有人读了（这不太可能，小说实在精彩，何况世上还有几十亿的英语读者），她也就化为乌有了。爱玛在《爱玛》结尾已经不复存在了。她活在文本，而不是富丽的乡间大宅里，而所谓文本，就是它与读者达成的协议。书即便没人读，仍旧是一个

[1] 希斯克厉夫是弃儿，呼啸山庄的老主人出于善心把他捡回了家。

[2] 美国城市，是摇滚明星迈克尔·杰克逊的家乡。作者此处是拿杰克逊打趣。

实体，而文本却并非如此。文本是意义的集合体，既不像蛇，也不像沙发，是没有独立生命的。

有些维多利亚时代小说喜欢在结尾爱怜地窥探人物的未来，想象他们白发苍苍、含饴弄孙的场景。它们舍不得对人物放手，就像家长有时舍不得对孩子放手。其实，爱怜地窥探人物的未来只是文学手法而已。文学人物和被判终身监禁的连环杀手一样没有未来。莎士比亚在《暴风雨》临近尾声之前，用一段优美的文字表达了这个意思——这段话的另一部分我们前面已经读过了：

高兴起来吧，我儿；我们的狂欢已经终止了。我们的这一些演员们，我曾经告诉过你，原是一群精灵；他们都已化成淡烟而消散了。如同这虚无缥缈的幻景一样，入云的楼阁、瑰伟的宫殿、庄严的庙堂，甚至地球自身，以及地球上所有的一切，都将同样消散，就像这一场幻景，连一点烟云的影子都不曾留下。构成我们的料子也就是那梦幻的料子；我们的短暂的一生，前后都环绕在酣睡之中。^[1]

这出戏即将结束的时候，所有的人物和事件都化为乌有，因为这全是虚构的，它们没有其他地方可去。就连剧作家本人也即将从伦敦的舞台消失，回到故乡斯特拉福德。有趣的是，这段话并未将

[1] 《暴风雨》第四幕，第一场。

虚幻的舞台与实实在在、有血有肉的真实人生进行对照。相反，它是用水月镜花的戏剧人物来比拟真实的人生转瞬即逝、想入非非的特质。人类也是用幻想的料子构成的，而不仅仅是爱丽儿和凯列班这些出自莎士比亚想象的造物。说穿了，地球上那些入云的楼阁、瑰伟的宫殿也不过只是舞台布景而已。

剧场能够给人真知灼见，但这见地是关于人生之虚幻的。它能使我们警醒于人生如梦、稍纵即逝的本质，以及祸福不定、诸行无常的道理。人既知必死，才会生出谦卑之心。这是很珍贵的收获，因为我们的道德困境很大程度是自己造成的，人人都不自觉地以为自己会长生不死。其实，谁都无法逃脱《暴风雨》结局预言的命运。这没有什么可吃惊的。如果人人都能接受自己的人生如同普洛斯彼罗和米兰达的一样短暂易逝，那么，我们都能从中受益。至少，不至于抱着现在这样剑拔弩张的人生态度，可以更多地享受自己的生活，更少地伤害别人。也许这正是普洛斯彼罗要读者保持乐天的缘故（虽然这段在上下文里有点奇怪）。诸行无常并非毫无可取之处。爱情和教皇新堡葡萄酒^[1]固然不能长久，战争和暴君也是一样。

“Character”这个单词，除了“文学作品中的人物”，还有“记号”、“字母”和“象征”的意思。它源自古希腊语中一种能盖出清晰印纹的印模工具。后来，它又转义为个人的特殊印记，有点儿像签名。也就是说，当时这个词和今天的身份证差不多，是一个描述

[1] 法国南部所产的著名红酒，因其产地得名。

某个男人或女人特点的记号、肖像，或是说法。后来，经过一段时间的演变，它又被用来直接指代具有某种特点的男人或女人。曾一度代表个人的记号就这样成了个人本身。独特的印纹一跃而为独特的人。因此，“character”这个单词代表了修辞学中所说的“举隅法”^[1] (synecdoche) 中以局部代表整体的例子。

这一从“个人的特殊印记”到“个人”的演变不仅仅具有学术意义，还与整个社会历史密切相关。一言以蔽之，它与现代社会个人主义的兴起是一脉相承的。现在，人人都是由特质所定义的，或是签名，或是独一无二的个性。汤姆·索亚之为汤姆·索亚，就是因为那些他所独有，而非与哈克·费恩共有的特点。^[2] 麦克白夫人之为麦克白夫人，是因为她凶悍的野心和惊人的意志力，而不是因为她会受苦、大笑、伤心、打喷嚏。这些是她和人类这一物种中的其他人共享的，不是她本人的特质。说得极端一点儿，基于这种观念产生的男男女女拥有的品质、所做的事情，有很多，或者说大多，并不代表真正的他们。因为这些不是他们所独有的；既然个性被认为是独一无二、不可类比的，那么这些就不能算是他们个性的一部分。

今天，“character”这个词代表个人的精神和道德品质，正如安德鲁王子在讲话中声称的，他在福克兰群岛战争中受到枪击“相

[1] 亦译为提喻法。这种修辞法内涵丰富，既包括以局部代表整体，也包括整体代表局部、一般代表特殊、特殊代表一般等语言现象。例如，用诸葛亮来指代聪明智慧的人、牛顿指代科学家即属此种修辞法。

[2] 美国作家马克·吐温创造的两个顽皮男孩。他们分别为他们分别写了一部小说：《汤姆·索亚历险记》和《哈克贝利·费恩历险记》。

当地锤炼品格”。^[1]也许他的品格需要多受一些锤炼。当然，这个词也用来指代小说、戏剧、电影中的角色。不过，我们仍用它来描述真实的人，比如，“在梵蒂冈宫殿窗口呕吐的那几个都是何方人物啊？”它也被用于指代怪人或奇人，比如，“上帝啊，先生，他可真是个人物！”有趣的是，这个词多用于形容男人，同时，也反映了英国人对于怪癖的偏好。他们向来佩服脾气古怪、特立独行的人。而这些奇人的可喜之处在于，他们除了我行我素，压根就没有其他做派。肩上驮着个把鼯鼠、头上套着几只棕色纸袋的主儿在英国都被当作“人物”，也就是说，这种反常举动是被优容的。这个词里头含有宽容精神。一旦成了人物，就不会被人强行放到保护罩里监管了。

就像狄更斯小说中写到的那样，这些怪癖里头既有相当可亲的，也有极为凶险的。还有一些是悬在两者之间的状态，令人发笑之余也不免心惊。这些人似乎只能从自己的角度看待世界，无法接纳别人的观点。这种道德斜视症一方面可笑，另一方面也很可怕。特立独行和刚愎自用之间只有一线之隔。自我封闭太久，很容易造成精神不正常。所谓“人物”，多少有些疯疯癫癫的地方，就像塞缪尔·约翰逊^[2]一样。奇人距离怪人只有一步之遥。

[1] 1982年英国与阿根廷为争夺福克兰群岛主权而进行的战争，又称马岛战争。英国女王伊丽莎白二世的次子安德鲁王子以飞行员身份参战。

[2] Samuel Johnson，英国18世纪著名作家、诗人、评论家，曾独立编纂《英语大辞典》，以性格怪癖著称。

没有常态，也就没有怪癖。奇人皆以不同流俗为傲，可是在一定意义上，他们的怪癖只有依赖于“俗人”方可成立。所谓怪癖，是相对于正常行为而言的。这仍可从狄更斯的小说中得到佐证。狄更斯的人物多分为常态和怪癖两极。每个小耐儿身后必定有个奎尔普——前者是《老古玩店》中完美得令人厌倦的圣女，后者是同名小说中凶神恶煞的侏儒，点着的香烟放在嘴里嚼得津津有味，还吓唬妻子说要把她咬死。每个尼古拉斯·尼克尔贝身边，也必定跟着一个沃克福德斯·奎尔斯：前者是千人一面的正人君子，后者是个独眼的流氓教师，以欺压学生为乐，不教他们写字，反倒逼他们擦窗户。^[1]

问题在于，正常的人物占有美德，而怪异的人物垄断活力。要是能和费根喝啤酒，没人会和奥利弗·退思特喝橙汁。^[2]君子总不及无赖有趣。自从维多利亚时代的中产阶级将“正常”定义为节俭、审慎、耐心、贞洁、顺从、自律、勤勉，动听的调子就此都归了邪魔外道。难怪大家都奔着反常去了。也正是由于这个原因，吸血鬼和哥特风格的恐怖故事，以及有悖常理、长期被边缘化的元素才会在后现代大行其道，成为这个时代的正统，取代了节俭和贞洁从前的地位。《失乐园》的读者没有几个会喜欢弥尔顿笔下那个说起话来活像个颟顥公务员的上帝，愤激叛逆的撒旦反倒更能博得大

[1] 狄更斯《尼古拉斯·尼克尔贝》中的人物。

[2] 狄更斯的小说《雾都孤儿》中的人物。费根是老奸巨滑的贼头，而奥利弗是心地纯善的小男孩。

家的欢心。事实上，我们几乎可以确定英国历史上美德讨嫌、恶行讨喜的逆转始于何时。17世纪中期，哲学家托马斯·霍布斯在书中歌颂的是勇敢、名誉、高尚、荣光之类英雄主义或贵族品质；而约翰·洛克在17世纪末期已经转而称扬中产阶级勤奋、俭朴、清醒、节制的价值观了。

即便如此，我们仍不能断言狄更斯笔下的怪人完全逾越了常规。要说他们藐视通常的行为准则，那自然是有的。但他们是如此一成不变，对怪癖所抱的执念是如此不可动摇，以至于他们自己也成了某种规范。怪癖使怪人成为囚徒，正如习俗使常人成为囚徒。这样，在我们身处的社会里，大家都成了自己的标尺。人人各行其是，无论这意味着咬啮自己的妻子，还是在口袋里叮叮当地摆弄零钱。可是，这绝非一般人所想象的真正自由。共同的标准几乎已经崩塌殆尽，真正的沟通也因此中止。人们改用自创的词汇和晦涩的暗语讲话。他们彼此之间与其说是相互关联，还不如说是随意碰撞。所有这些都在于劳伦斯·斯特恩写于18世纪的反小说杰作《项狄传》(*Tristram Shandy*)中得到了极其滑稽的预演。该书集合了一帮疯疯癫癫的人物，强迫症、偏执狂，还有情感能力缺失者一应俱全，不过这仅仅是它成为英国文学史上最伟大的喜剧作品的原因之一。

有些小说和戏剧对于好人缺乏魅力这一事实并非毫无知觉。简·奥斯汀的《曼斯菲尔德庄园》里的女主人公范妮·普赖斯就是一个为人本分、举止无可挑剔的女孩子，但一点都不乏味——很多读者都这样觉得。她只是顺从、听话得令人反感。但是，如果有谁

不知趣，想拿这个说事，你会发现，小说已经把话头驳回来了：一个年轻的未婚女子落到那种弱肉强食的社会里，既无财产，又无权势，就连知冷着热的父母也没有，不这样还能怎样呢？范妮的被动本身不就隐含着对那个社会制度的谴责么？她毕竟不比爱玛·伍德豪斯，有钱有势、又有魅力，可以随心所欲地行事。有地位的人即便闯点小祸也无所谓，可是穷人、无助的人就得各自当心了。与其背负更大的罪名，还不如被人骂作软骨头呢。范妮有疲沓的地方，可这并不是她的错。也不是作者的错：奥斯汀完全有能力把活力四射的年轻女子写好。

夏洛蒂·勃朗特笔下的简·爱差不多给人同样的感觉。自以为是、爱说教，还多少有点受虐狂，算不得最讨人喜爱的女主角，一般人大概不会愿意和她坐在一辆出租车里。正如一位论者对塞缪尔·理查森笔下的帕梅拉的看法：问题不在于她的心机，而在于她并没意识到自己的心机。可是，要在那种压抑的环境里做到坦诚乐观恐怕很难。只要周围有罗切斯特这种抱着重婚想法的人，或是圣约翰·里弗斯这种一心把你拖到非洲，让你提前告别人世的宗教狂，像简这种身无分文的孤女，还是不要放松道德警惕为好。洒脱也要洒脱得起。

这话也适用于塞缪尔·理查森的克拉丽莎。她是英国文学中最伟大的女性角色之一，但在批评家手里受到的蹂躏几乎无人能及。就因为拒绝和浪荡成性的公子哥儿上床，反遭对方强奸，她就被各种标签贴了个遍：假正经、古板、病态、自恋、矫揉做作、受虐

狂、虚伪、自欺欺人，还有（这是一位女性论者的观点）“招蜂引蝶，适足诱发暴力”。克拉丽莎这个人，的确有时心口不一，爱端架子，自欺欺人的毛病也不是一点没有。但她的行为只不过是到了一个粗暴的男权社会里捍卫自己的贞洁而已。所以，要说她不像莎士比亚的薇奥拉和萨克雷的蓓基·夏泼^[1]，是那种大家乐意一道去喝喝小酒的女人，话是不错，但她为什么会是这个样子，小说里已经写得很明白了。

在一个放荡的社会里，天真难免会显得滑稽。18世纪小说家亨利·菲尔丁对他笔下那些善良的好人——譬如约瑟夫·安德鲁斯^[2]，还有《帕梅拉》中帕森·亚当斯这样的人物——是很偏爱的，但他也乐于给他们照照哈哈镜。天真的人原本就轻信幼稚，是讽刺喜剧的好材料。好人总归是容易上当的。不吃亏的美德，还能算是美德？轻信过了头，虽说令人起敬，但也着实荒唐。菲尔丁一方面利用好人来揭露周围的流氓恶棍，另一方面也在温和调侃他们不通世务的天真。假如不是仰仗着情节的庇护，这些好人恐怕等不到第一章结束就尸骨无存了。

* * *

[1] 前者是《第十二夜》里的人物，后者是《名利场》中的人物。两人都是性格活泼，讨人喜欢的年轻女子。

[2] 菲尔丁同名小说《约瑟夫·安德鲁斯》中的主人公。该小说原意是讽刺理查森的小说《帕梅拉》(Pamela)，所以部分人物有重叠。

我在上文中将有怪癖的人物称为“类型”(types),似乎有些自相矛盾。(顺便说一句,“type”这个词和“character”一样,也有印文的意思。)类型化地看待个人,就是将他们归为若干类型,而不是看作独一无二的个体。但是,把怪人们归为一类,是完全讲得通的。这倒还不仅仅是数量的关系。说来也怪,形容怪人的词汇——譬如“怪癖”、“怪异”、“稀奇”——其实都是通称(generic term),也就是说,它们是对某一种类的称谓,就像“立誓不婚者”或“英勇”这样的词一样,并不局限于个体。而且怪癖还可以进一步细分。可见,即便是怪人也不是不可分类的。怪人们自有相通的地方,在这一点上他们和攀岩爱好者,还有右翼共和党人并无区别。

我们倾向于认为个体都是独特的。可是,假如这个说法适用于所有人的话,那么大家就有了同一个特点,即独特性。这样,个性就成了共性。人人都有个性,也就意味着人人都没有个性。真正确切的说法是:所谓个性,其实只限于一定程度。没有哪种个性是一人独有的。很遗憾,无论多么一触即跳、睚眦必报、逞凶斗狠的人也能找到同道。因为,从本质上说,人和人之间的差别并不是那么大,这是一个令后现代主义者很不甘心的事实。我们有很大的相似性,因为大家都是人。所以不但人们讨论人性时使用的词汇是相同的,就连催生个体化的社会进程都是同一的。

诚然,不同的人组合这些品质的方式是不同的,这样才有独立的个体。但这些品质本身却是通用的。譬如,声称只有我才会嫉妒得发狂,就像不顾别人的叫法,硬把口袋里的钱币命名为一毛钱一

样不讲理。乔叟和蒲柏准会同意这种说法，王尔德和金斯堡就未必了。^[1]文学批评家也许认为个人是独一无二的，社会学家则有不同见解。假如大多数人都无法预测的话，搞社会学的就要失业了。他们和信奉斯大林主义的人一样，对于个体没有任何兴趣。相反，他们所研究的是人类共有的行为模式。按照社会学的理论，超市出口的队伍永远保持在某一长度，因为人们都不愿意在给杂货付款这种相对琐碎、无聊的事情上花费过多时间。要是有谁排队是为好玩，那简直太古怪了，合该被好心人举报到社会服务机构。

假如试图捕捉某一个体的“本质”，亦即他之为他的特点，最后总归还得使用通称。不管是日常谈话，还是文学作品，都是这样。有时大家会认为文学作品首先得落到具体、实在的细节，可这有个悖论。作家为了刻画某一事物难以表述的本质，尽可以无休止地叠加词组或是堆砌形容词。但是，他用来描述某个人物或是情境的话语越多，其本质就越可能被笼统说法，或语言本身，所掩盖。下面这个例子来自古斯塔夫·福楼拜的《包法利夫人》。其中有一段关于查尔斯·包法利帽子的著名描写：

这是一种混合式帽子，兼有熊皮帽、骑兵盔、圆筒帽、水獭鸭舌帽和睡帽的成分，总而言之，是一种不三不四的寒伦东

[1] 亚历山大·蒲柏 (Alexander Pope) 是英国 18 世纪诗人；奥斯卡·王尔德 (Oscar Wilde) 是英国 19 世纪诗人、剧作家、小说家；艾伦·金斯堡 (Allen Ginsberg) 是美国当代诗人。

西，它那不声不响的丑样子，活像一张表情莫名其妙的傻子的脸。帽子外貌像鸡蛋，里面用鲸鱼骨支开了，帽口有三道粗圆滚边；往上是交错的菱形丝绒和兔子皮，一条红带子在中间隔开；再往上，是口袋似的帽筒，和硬纸板剪成的多角形的帽顶；帽顶蒙着一幅图案复杂的彩绣，上面垂下一条过分细的长绳，末端系着一个金线结成十字形花纹的坠子。崭新的帽子，帽檐闪闪发光。^[1]

铺陈到这个地步，凶猛。正如批评家们所说，查尔斯的帽子到底什么样子，已经无法想象了。将所有细节叠加起来合为一体，反倒令人无所适从。这种帽子只有文学里才有。它完全是由语言编结而成的，无法想象谁会把它戴到街上去。福楼拜的描写太斤斤于细枝末节，反而达不到目的。作家写得越细致，提供的信息就越多。但是，他提供的信息越多，造成歧义的空间就越大。最终的效果不是生动具体，而是含糊不清。

从这个意义上来说，写作是个吃力不讨好的把戏。上面引的福楼拜小说段落就俏皮地证明了这一点：令我们迷惑的并不是科学，而是象征。这是在拿读者取乐。这个道理既适用于帽子，也适用于人物。通常认为，刻画最成功的人物是最丰满、最个性化的人物，至少在现实主义文学中是这样。可是，如果他们不具备某些类型化

[1] 李健吾译《包法利夫人》（人民文学出版社，2012年）。

的特点、或是读者熟知的性格，那就不会被人理解。100% 出自原创的人物会从语言的网眼里漏掉，因为谁都不知道该怎么评价。不过，归属于类型并不见得就是脸谱化。也不等于认可亚里士多德的说法是对的——他认为把女人写成聪明的是不合适的。“脸谱化的角色”（stereotype）^[1]把男人和女人简化为笼统的几大类，但“类型”（type）却保留了他们的个性，只是将这—个性置于更广义的语境。爱说风凉话的人不妨把这理解为爱尔兰人都喜欢酗酒闹事，但是各有各的闹法。

文学，尤其诗歌，的确能令读者感觉到自己所阅读的是极度个性化的内容，但这靠的是技巧。完全个性化的描写是不可能的，假如你指的是它不属于任何类别。因为，我们只能用语言来描述事物，而语言的本质就是笼统。如果不是这样，那么每看到一个橡皮做的鸭子或是食用大黄，我们就都得换个说法了。就连“这个”、“这里”、“现在”，还有“绝无仅有”这样的词汇都是笼统的。我长的眉毛、我生的闷气并没有专用的说法。一旦使用“章鱼”这个词，就意味着这只章鱼和其他的章鱼是相似的。事实上，每一事物都必定有和其他事物类似的方面。中国的长城和心痛的概念是相似的——两者都不能给香蕉剥皮。

其实，这种观点——文学作品讨论的是具体的、当下的，而不

[1] 指文学作品中经常出现的类型人物，如纯情少女、守财奴、硬汉等。这个词似尚无统一的中文译法。现有的翻译包括“定型角色”、“定型人物”等。

是抽象的、一般的内容——出现得相当晚，很大程度始自浪漫主义作家。直到 18 世纪，塞缪尔·约翰逊仍然认为过于具体的写法是不入流的。对他来说，一般性描写才有意思。这种看法对今天的某些人而言，大概就像声称三角学比性更加令人亢奋一样古怪。可见，浪漫主义热烈推崇的个性化描写已经潜移默化地改变了我们的观念。

因此，没有什么东西是真正独特的。不过，这只对后浪漫主义者才成其为问题。但丁、乔叟、蒲柏，还有菲尔丁这些作家根本不会这样看待个体。对他们来说，个性并不是共性的反面。相反，他们认为人类共有的品质原本就是个性的一部分。事实上，“individual”（个体）这个词的原意是“indivisible”（不可分割）。也就是说，个体不能独立于大背景存在。个体之所以能够成为个体，正是因为它降生于人类社会。也许，也是由于这个原因，“singular”（独特）的意项中才会包含“古怪”。对于古人来说，怪物就是有乖于一般存在的生灵。

现存最古老的文学批评著作之一、亚里士多德的《诗学》主要讨论的是悲剧，但他根本没有把人物作为重点。相反，他的观点可以归结为：悲剧没有人物也没关系。塞缪尔·贝克特在这方面走得更远。他在剧本《呼吸》（*Breath*）中，一口气把情节、人物、故事、对话、布景，甚至基本的时间跨度^[1]，都取消了。对于亚里士

[1] 该剧全长仅 25 秒。

多德来说，最重要的元素是情节或剧情进展（dramatic action）。个体人物担任的不过是“辅助”角色。他们的存在不是为了自己，而是为了剧情进展，而剧情进展，根据亚里士多德的看法，属于公共事务。古希腊语中“戏剧”一词直译为“做成的事情”。人物也许会为戏剧进展增色，但最重要的是剧情。如果在观看悲剧的时候忽略这一点，就好比将一场足球比赛仅仅看成个体球员的表演，或者是他们展现“个性”的舞台。固然，当今某些球员的做派的确给人这样的错觉，但我们不该被他们牵着鼻子走。

这并不是说亚里士多德认为人物无足轻重。相反，他认为人物具有极其重要的作用。这一点在他的《尼各马科伦理学》（*Nicomachean Ethics*）中写得很清楚。这部书通篇都是在讨论道德价值、人物的品格、好人和坏人的区别等问题。不过，亚里士多德对于人物的看法和现代观点的确存在区别。在这里，他同样认为剧情至上。从道德角度而言，最重要的是人物的行动，亦即他们到底是否在公共领域发挥了自己的创造力。好人不能自顾自。美德不是织个袜子、吃个胡萝卜那么简单。与现代思想家相比，古人不太接受个体可以独善其身。哈姆莱特这样的人物准会让他们难以理解，马塞尔·普鲁斯特^[1]和亨利·詹姆斯^[2]的作品就更不必说了。自然，今天的人也经常被普鲁斯特和詹姆斯弄得大惑不解，但原因和从前

[1] 20世纪法国最伟大的小说家之一，代表作《追忆似水年华》被认为是意识流小说的开山之作。

[2] 19世纪美国最伟大的小说家之一，善写幽微朦胧的内心世界。

却是大不一样了。

这并不意味着古代作家把人物看作僵尸。只是他们对意识、情感、心理和我们有不同的看法。亚里士多德这样的思想家怎么可能不了解人类的内心世界呢？只不过他们不像浪漫主义和现代主义作家，喜欢从这里入手罢了。他们倾向于把个体的内心生活置于剧情、家族、历史以及公共疆域的大视野之内。人之所以有内心生活，是因为我们隶属于某个语言，某种文化。我们虽然可以掩饰自己的想法和感情，但这是习得的社会技能。婴儿是无法掩饰任何东西的。亚里士多德还提出，人的公共行为对于他的内心世界是有积极影响的。行善能助人心善。荷马和维吉尔写作的起点是人是实际、社会性、被代表的生物，而后从这个角度讨论人类意识。埃斯库罗斯和索福克勒斯也是如此。这种看待人性方式的消逝与人们社会意识的枯竭是密切相关的。现在通行的对于文学人物的观念大半来自于活跃的个人主义社会秩序。这是很晚才出现的历史趋势。而刻画人性的方式绝非仅止于此。

对于亚里士多德而言，人物只是繁复的艺术设计中的一环，不能悍然将其从背景中割离，就像从前有些批评家，研究的题目都是“奥菲利亚的童年”，还有“伊阿古能否胜任亚利桑那州州长的职务”。即便是真实的人，也无一不存在于某种大背景之中。我们对于彼此的看法，也建立在这种或那种背景之上。人永远不可能脱离情境。不确定自己处于何种情境也是情境，称为疑惑。假如当真和所有情境绝缘，那便是死亡了。固然有些人死后引发的戏剧情景要

比生前丰富得多，但这些情景都发生在别人、而不是自己身上。相对而言，真实人生中的的人是可以独立于环境存在的，因为他们不仅仅是语言的造物，而约瑟夫·K，还有巴斯妇人却做不到这一点。^[1]真实的人可以在环境和自身之间注入日光，甚至可以改变环境，可是蟑螂和文学人物却只能认命。巴斯妇人不可能从《坎特伯雷故事集》中迁居到《喧哗与骚动》，但我们却可以随时告别英格兰的桑德兰，搬到美利坚的萨克拉曼多。

因为人不仅仅是环境的附属品，他们就会以为自己有自主权 (autonomous) ——这个词的字面意思就是“自行制定法律”，并且独立于他人和社会。基于这种观点，他们就成为自己行为的源头，可以完全彻底地对自己的举动负责，不必依赖任何人。这种做法就像莎士比亚对科利奥兰纳斯的描述：“就像我是我自己的创造者，不知道还有什么亲族一样。”^[2]美国之所以有这么多人被判处死刑，就是因为大家相信个人应对自己的行为承担全部责任。

对于大多数古代和中世纪的思想家来说，这种观点是不足取的。估计莎士比亚也不会赞成。就拿他笔下的奥赛罗来说吧。当然，奥赛罗是一个戏剧人物，可问题在于，他的行为以及他对自己的看法也是这样。他满嘴都是豪言壮语，举手投足间也尽是夸张的自我炫耀，颇有戏剧从业者的派头。刚开场不久，他就以铿锵的言

[1] K 为卡夫卡小说《城堡》中的人物，巴斯妇人为乔叟《坎特伯雷故事集》中的人物。

[2] 《科利奥兰纳斯》第五幕，第三场。

辞中止了一场打斗：“收起你们明晃晃的剑，它们沾了露水会生锈的”（Keep up your bright swords, for the dew will rust them）^[1]。这句台词华丽得耀眼，就像是由一位扮演演员的演员说出的——没准是奥赛罗在候场时精心排练过的。这句话有可能是暗指耶稣在克西马尼园要门徒收刀入鞘的训诫^[2]，如果真是这样，那就更有权威的意味了。也就是说，奥赛罗不仅仅是第一流的演员；甚至还具有神恩庇佑的三位一体中第二位人物的风范。可他这个演员，打个比方，是旧式的。对他来说，登台不过是炫示自己夸张人格的机会，至于别人怎样是不大过问的。团队精神可不是他的长项。他完全活在自我构建的形象之中。在这一点上，他和欧内斯特·海明威^[3]倒是颇为相似，虽然他们之间除了都是以自杀方式结束生命，并没有多少共同点。奥赛罗是一个地地道道没有背景的人：作为摩尔人，亦即阿拉伯人和北非的柏柏尔人杂交的后裔，他在客居的威尼斯实际上是没有身份的。

这位威尼斯的摩尔人是一个光芒万丈的文学形象，但是假如我们不假思索地接受他对于自己的评价，那就误入歧途了。这位英雄具有戏剧性人格。他说话的时候，似乎非常明白自己朗诵的是莎士比亚的素体无韵诗：

[1] 《奥赛罗》第一幕，第二场。

[2] 耶稣受难前对门徒的教导：“收刀入鞘吧。凡动刀的，必死在刀下。”详见《马太福音》。

[3] 20世纪美国著名小说家，文风简练刚劲，以本人和笔下的硬汉形象知名。

决不，伊阿古。正像黑海的寒涛滚滚奔流，奔进马尔马拉海，直冲达达尼尔海峡，永远不会后退一样，我的风驰电掣的流血的思想，在复仇的目的没有充分达到以前，也决不会踟蹰回顾，化为绕指的柔情……

Never, Iago. Like to the Pontic sea,
Whose icy current and compulsive course
Ne'er feels retiring ebb, but keeps due on
To the Propontic and the Hellespont;
Even so my bloody thoughts, with violent pace,
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,
Till that a capable and wide revenge
Swallow them up...

和大多数悲剧英雄一样，奥赛罗在剧本结尾死掉了，但他决意高调辞世：

请你们把这些话记下，再补充一句说：在阿勒坡地方，曾经有一个裹着头巾的敌意的土耳其人殴打一个威尼斯人，诽谤我们的国家，那时候我就一把抓住这受割礼的狗子的咽喉，就这样把他杀了。（以剑自刎）

Set you down this:

And say besides that in Aleppo once,

Where a malignant and a turban'd Turk

Beat a Venetian and traduc'd the state,

I took by th' throat the circumcised dog,

And smote him—thus. **(He stabs himself)**^[1]

正如有位论者所打趣的，这是一个演员的神来之笔（*coup de théâtre*）。这个人居然有本事把自刎变成自夸的本钱。都到死亡关头了，还在美化自己。

如果将奥赛罗置于全剧的背景之中，将他在剧本中呈现的形象与主题、情节、气氛、意象等联系起来进行评判，得出的结论很可能和他本人的看法大不相同。也许我们会发现，此人并不像之前显示的那么堂堂正正、有担当。这样看待文学人物，可以使你不至于将他们与和你同住一栋公寓的人等同起来。哈姆莱特不仅是一个忧郁的年轻王子；他也是剧本表达思想的渠道，代表了某种看待、感受事物的方式——他的意义远远大于他本身。他是颖悟与执念的复合体，而不单单是一个不幸摊上阴险继父的大学生。同时，我们也需要注意观察作者创造人物的技巧。具体到某个人物，他是仅仅作为类型或象征被呈现的，还是有细致的心理分析？作者对他进行

[1] 以上两段引文分别出自《奥赛罗》第三幕，第三场和第五幕，第二场。

内心描写，还是用其他人物的视角烘托？他给读者的印象是一致的，还是自相矛盾的？固定的，还是不断发展的？轮廓是分明的，还是模糊的？是完整多面的形象，还是被简化为情节的附庸？是通过行为和人际关系中的表现被明确定义，还是在抽象的意识中隐约闪现？是能够被人感知的鲜活存在，还是仅仅被当作文字游戏？是令读者一目了然，还是高深莫测？

杰出的欧洲现实主义小说——上至司汤达、巴尔扎克，下至托尔斯泰、托马斯·曼——的成就之一即是展现人物与环境之间错综复杂的关系。这些小说中的人物都被困在一张休戚与共的大网之中，动弹不得。他们是社会和历史的产物——它们的威力远比个人强大，同时深受时势的影响——对此他们仅有片段认知。这并不意味着他们任凭这些势力摆布。相反，他们在决定自己命运的过程中发挥了积极作用。但是，现实毕竟不可能由若干身处华丽孤岛的伟大人物凭空杜撰。根据乔治·艾略特的说法，没有任何个体可以脱离广阔公共生活的影响。现实主义小说倾向于通过历史、社区、亲缘关系，以及体制来把握个体人生。自我是在这些框架中被呈现的。正如塑造一部文学作品的不仅仅是作者，创作一个现实主义人物也牵涉到很多因素。在这一点上，现实主义和现代主义小说是不同的。后者呈现给读者的常常是一个独立、不牵扯任何人的意识。譬如贝克特的《马龙之死》(*Malone Dies*)和伍尔芙的《达洛卫夫人》(*Mrs Dalloway*)。

现实主义传统中的人物通常是复杂、可信、丰满的个体。有不

少比隔壁的邻居真实。还有一些比隔壁的邻居可爱。而且还都不是一点点。假如没有这批塑造完满的人物——其中有些已然成为神话和传奇，世界文学将会贫瘠许多。尽管如此，我们仍然需要明白，现实主义关于人物的观念只是选项之一。有许多文学作品并不急于告诉读者主人公早饭吃了什么，或者他的司机穿的袜子是什么颜色。《新约》中的耶稣勉强可以算是人物，但该书对探测他的内心世界并无兴趣。心理剖析和这部作品的宗旨无关。它并不想成为人物传记，连主人公的形貌都没有描述。假如《福音书》的作者去上文学创作课，他们也许会发现自己的分数低得可怜。

此外，还有一些作品对人物内心活动不太重视。譬如《以赛亚书》、但丁的《神曲》、中世纪的神迹剧^[1]、乔纳森·斯威夫特的《格列佛游记》、丹尼尔·笛福的《摩尔·弗兰德斯》、贝尔托·布莱希特的《三便士歌剧》，以及许多其他文学名著。20世纪英国最优秀的作家之一伊夫林·沃曾经说过：“我并不认为写作是人物调查。我把它当作遣词造句的练习，并且沉迷其中。纯粹的心理活动没什么意思。吸引我的是戏剧性场景、谈话，还有事件。”他的意思，亚里士多德应该是懂的，可斯科特·菲茨杰拉德^[2]恐怕就会有点迷惑了。

现代派作家寻求的是塑造人物的新模式，使之适应后维多利亚

[1] mystery plays: 又译为神秘剧和圣史剧，多为描述耶稣生平的宗教剧。

[2] 20世纪美国著名小说家，善于刻画人物的心理，代表作为《了不起的盖茨比》。

时代。关于人之为人的感受，弗兰茨·卡夫卡和乔治·艾略特^[1]的看法一定有不少出入，更不必提《奥义书》或是《但以理书》的无名作者了。^[2]艾略特认为人物是“一个渐次揭晓的过程”，而伍尔芙和贝克特却根本不会这样认为。对他们来说，人性并不具备如此的一致性和延续性。典型的现实主义人物通常是相当稳固圆融的，更接近于爱米·杜丽和大卫·科波菲尔^[3]，而不是乔伊斯笔下的斯蒂芬·戴德拉斯^[4]或 T. S. 艾略特诗中的老人^[5]。也就是说，在它所反映的时代里，人物的身份并不像今天这样问题重重。当时的人们仍然认为自己是决定自己命运的使者。他们能够敏锐地感知自己和他人的行止。个人和集体的历史虽然跌宕起伏，但却大致指向演进，而这一演进大多是欢喜收场，而不是灾难结局。

而现代主义却使“身份”的概念全面陷入危机。在乔伊斯的《尤利西斯》中，两位主人公斯蒂芬·戴德拉斯和利奥波德·布卢姆终日在都柏林游荡，貌似掌握着一定的人生自主权，其实这是作者拿他们取乐。读者明白他们的行为大半取决于小说的荷马式次要情节（Homeric subplot），他们自己却蒙在鼓里，不知人生已被秘密定案。因为他们虽是小说的当事人，却不是读者。他们

[1] 19世纪英国著名女小说家，以细致入微的人物和场景描写见长。

[2] 前者是印度教的经典，最早大约出现于公元前10世纪；后者是《圣经》的《旧约全书》中的一部分。

[3] 两者分别为狄更斯小说《小杜丽》和《大卫·科波菲尔》中的主人公。

[4] 这一人物在乔伊斯早期的《一个青年艺术家的画像》和晚期的《尤利西斯》中都出现过。

[5] 艾略特的诗歌《老人》（Gerontion）中的人物。

和荷马式次要情节的关系，就好像是自我之于潜意识。之后我们会谈到，现代主义动摇了传统的叙事概念：在它所处的世界里，已经很难对事件给出一个各方接纳、前后一致、面面俱到的叙述了。譬如，在《尤利西斯》中几乎没有发生什么。至少，就和《印度之行》的马拉巴岩洞一样，很难判断事情到底是发生了，还是没有发生。有位评论家对《等待戈多》曾经做过一句很有名的点评：“什么也没有发生”在这出戏里被重复了两次，先是第一幕，后是第二幕。

因此，现代派作家实际是在质疑陈腐的人物概念。有一些人的做法是极力挖掘人物的复杂心理，直至使传统意义上的人物分崩离析。一旦认识到人类意识的深奥幽微，就难以再将其局限于沃尔特·司各特^[1]的罗布·罗伊或是罗伯特·史蒂文森^[2]的吉姆·霍金斯这样黑白分明的疆域之内。相反，意识会悄然越过边界，慢慢地渗入四周，以及他人的自我。弗吉尼亚·伍尔芙的作品尤其如此。和安东尼·特罗洛普或者托马斯·哈代不同^[3]，她笔下人物的身份是一种悬而未决、难以索解的状态。后现代主义者往往认为，这种状态值得大加称颂，其实并不尽然。不确定的身份可能导致难以弥合的缺失和焦虑。身份太少或太多，都会使人丧失行动力。

[1] 英国19世纪历史小说家，作品多演绎英雄美人的传奇事迹。罗布·罗伊为其同名小说的主人公，是苏格兰民族英雄，侠盗罗宾汉式的人物。

[2] 英国19世纪探险小说家。吉姆·霍金斯为其代表作《金银岛》中的智勇兼备的少年英雄。

[3] 两者均为英国19世纪现实主义小说大家。

既然自我与不断变化的经验绑缚在一起，那它就不会像班扬的埃弗里曼^[1]或是莎士比亚的科利奥兰纳斯那样前后一致、经久不变了。不但故事讲得不再那么圆满，信仰和欲望也不见得能和从前一样，严丝合缝地对到一起了。塑造这些人物的作品也存在同样的问题。从亚里士多德开始直到今天，批评家们往往抱有一种预设：文学作品应该是天衣无缝的，象征没有一处偏题，发式也没有丝毫走样。可是，为什么非要把这一点奉为圭臬呢？矛盾与不协调不也同样可取么？说不定，正如伍尔芙有时疑心的那样，自我只是偶发的感官刺激与认知的集合体，而内核却空空如也。乔伊斯笔下的利奥波德·布卢姆就具有这样的现代主义观念：他只对零散的感官刺激产生反应，但缺乏延续性。虽然他是一个塑造得极为丰满、细致到纤毫毕现的人物，但作者的意图之一是借此夸大并嘲弄现实主义或自然主义的人物概念。如果说乔治·艾略特呈现的是人物如何吃早餐，那么乔伊斯则更进一步——他呈现的是人物如何上马桶。布卢姆是这个叛逆的爱尔兰人特意写出来敲打顽固的英国现实主义者的。奥斯卡·王尔德，另一个唯恐天下不乱的爱尔兰人，索性以侮辱英国人为业。根据他的说法，真理是“人最近的心情”。对他而言，真正的自由既意味着不受稳固的自我身份限制，也意味着不受限制地和英国贵族的公子们上床。

[1] 班扬为英国17世纪小说家，借用小说的形式讲述凡人悟道的宗教寓言。他的《天路历程》的主人公名叫基督徒。埃弗里曼（Everyman）意即“人人”，为15世纪英国道德剧中象征人性的主人公，现已成为通用英语词汇。

现代主义作品肢解传统人物观念的另一种方法，是试图在最深刻的层次上揭示塑造自我的因素。D. H. 劳伦斯宣称，他既不关心人物，也不在乎个性，因为他所探究的自我远比人自知的自我要深邃得多。弗洛伊德的学说既已问世，身份的传统观念必然遭到挑战。根据这种理论，可感知的人生仅仅是自我的冰山一角。劳伦斯探索的自我处于通行的观念、情感、个性、道德观念，以及日常人际关系的反面，属于某种黑暗、原始、不以个人意志为转移的疆域。这是一个现实主义作家根本无法涉足的世界。劳伦斯所说的自我是无法驾驭的。它自有一套神秘的逻辑和运行的轨道。我们对于真正的自己全然是陌生的。既然人无法掌控自我，那也就不能把自己的身份强加给别人。这种视角包含着整套伦理学和政治学观点。

T. S. 艾略特同样不屑讨论表层意识，对个体的性格也基本漠不关心。他关注的是塑造个体的神话和传统。他的作品试图揭示的正是这些深层影响，而这些影响是由某种集体无意识决定的，绝非个体思想所能涵盖。所有人都通过集体无意识共享同样的神话和精神智慧，而这些是超越时间的。因此，一首诗可以被感知意义并没有那么重要。正是由于这个原因，T. S. 艾略特才不在意读者如何解读他的作品。他最关心的是它对他们的本能、神经系统，以及无意识造成的影响。从这个意义上说，大家把艾略特当作令人却步的智能型作者，是把话说反了。虽然他的诗歌充斥着晦涩的象征和深奥的典故，但“智能型”这个帽子怎么也不该扣到他的头上。他的

作品是用文字、意象和瞬间感受建构的，而不是思想。事实上，他认为诗人根本无法在诗歌里思考。

由于这种反智主义倾向，艾略特曾声称他的理想读者应该是没有受过教育的人。根据他自己的说法，虽然他不懂意大利语，可读起但丁的原文却是不亦乐乎。也就是说，因为你是个傻瓜，也许会认为自己完全不知道《荒原》和《四个四重奏》^[1]讲了些什么，但在潜意识层面，你早已心领神会了。这是因为，不考虑其他因素，那些有幸居住在欧洲的人，不管知不知道，都隶属于一个叫作“欧洲心灵”（European Mind）的东西。另一方面，即便是一个印尼的渔夫，多半也能读懂《荒原》，因为他对它所借用的诸多精神原型有直觉认识。要是能看英文，当然会有些帮助，但这不是第一位的。《荒原》居然不用读就能懂，这对广大文学专业的学生来说可真是福音。也许广义相对论也是这样。没准我们内心深处都是核物理学家。

巴尔扎克和霍桑们奉行的人物观念之所以在现代行不通，还有一个原因。这是一个大众文化和商业化当道的时代，人类的面容和身份似乎越来越模糊。我们可以轻易地区分奥赛罗和伊阿古，但对贝克特的弗拉季米尔和爱斯特拉冈就无能为力了。《荒原》中的人物，正如艾略特本人所说，没有什么差别。上文提到的利奥波德·布卢姆是极度个性化的，但他同时也是一个没有个性的无名氏。他的

[1] 两者均为艾略特的诗歌，以内容晦涩、典故众多著称。

想法和感情，几乎可以安在任何人身上。他的头脑平庸得出奇。弗吉尼亚·伍尔芙小说里的人物也通常是不分彼此的，情绪和感受就像无名的感应，从一个个体穿越到另一个个体。已经很难确认某一特定体验的主人了。乔伊斯的《芬尼根守灵夜》中勉强算是有些人物，但他们就和梦中人一样，不停地融合、分离、溶解，再次结合，彼此秘密地交换无数碎裂的自我和临时的身份。不妨说，许多现代主义作品中真正的主人公不是这个或者那个人物，而是语言。

* * *

现在我们可以比较细致地看看具体的文学人物了。托马斯·哈代在《无名的裘德》中创造的苏·柏瑞和（Sue Bridehead）是维多利亚文学中最别开生面的女性角色之一。但是，小说给粗心的读者设了个圈套，仿佛是刻意诱导他把苏定性为一个有悖常情、卖弄风骚，且水性杨花的女人。不少人都乖乖地上钩了。有一位论者曾经声色俱厉地写道：

归根结底，找不到多少可以为她辩解的话。第一个恋人因她早死，然后她为了享受被爱的刺激，俘虏了裘德，之后又带着很不纯粹的动机及相当古怪的冷漠态度与费乐生结婚，其间对裘德采取了极为冷酷的态度。婚后她拒绝和丈夫睡觉，抛下他去找裘德，害得他暂时丢了小学的教职，结果到了裘德那

里，她还是拒绝同床。然后，出于对阿拉贝拉的嫉妒心，她先是同意和裘德结婚，然后又改变了主意，最后又回到费乐生身边，把裘德抛下等死……问题在于，我们为何会感到苏不单单是一个有乖常理、工于心计、动不动就噘嘴作态的荡妇；因为，无可否认，这在一定程度上是对她的准确描述。

这段文字是我四十多年前为新威塞克斯版《无名的裘德》作序时写下的，当时想必觉得其中的结论无可否认，今天看来却实在有失偏颇。苏并没有动不动就噘嘴作态。她在全书中只噘过一次嘴，而且也不是作态。她也不像“工于心计”这个说法暗示的，是什么阴谋家。第一位恋人的早死是否是她造成的，完全不清楚。根据男方的说法，是苏使他心碎，但这个罪名是很荒唐的。没有多少人当真因为这个症候去世，如果本人已然重病在身就更不好说了——而苏的第一个恋人正是这种情况。对裘德她并没有“采取极为冷酷的态度”。费乐生被迫离职，也不是她的错。总之，这段话通篇都是不实之辞。假如苏还活着，完全可以以诽谤人格罪起诉作者。不过，她从D. H. 劳伦斯那里榨取的赔偿金会更加丰厚。劳伦斯在《托马斯·哈代研究》中给她的头衔是：“近于男人”，依附“男性原则”的“老巫婆”，“几乎不能算是女人”。他还颇为奇怪地指责她“不能人事”。也就是说，苏其实是个男人，但这个男人又不能算是男人。要说性别混乱，恐怕莫过于此了。

不过（为当年的我说句公道话），我提出的对苏的解读只是一

种可能。说她有嫉妒、任性、反复无常的一面并没有错。但这些都够不上砍头的罪名。一旦明白苏对性关系的恐惧，她的很多行为就不难理解了。这倒并不是因为她是那种守礼谨严的维多利亚女子，而是因为完全相反的原因。苏是一个有见识的年轻女子，对婚姻和性的看法相当前卫，对宗教信仰也抱着怀疑的态度。具有讽刺意味的是，正是因为具备进步观念，她才会对性采取警惕的态度。因为她将婚姻和性看成剥夺女性独立的陷阱，而小说也完全支持这一看法。“这究竟该怪女人，”[裘德]说道，“还是该怪人为的制度，它硬把正常性冲动变成万恶的家庭陷阱和铰链，谁想越雷池一步，就把他拴紧，勒住，别想动弹？”^[1]（真实生活中的人会不会这样讲话是另一个问题。）她企图否认对裘德的爱，为双方都招致了灾难性的后果，但这并不是因为她狠心，而是因为她意识到这种爱在当时的社会环境下必定会受到压迫。两性关系的内核就是征服。正如哈代在《远离尘嚣》中所写：“女人很难用语言表达感情，因为语言是男人造出来，供男人表达感情的。”

苏发觉很难对裘德做出承诺，不是因为她轻佻，而是因为她珍视自由。小说告诉我们，她在成长过程中基本是个假小子；这种亦男亦女，也即无性别特征的状况，使她处于传统的两性关系之外，因此她不懂得男人对她的感情是带有性欲的。因此，她可能无意识地伤害他们。她只想和他们做朋友。可是，维多利亚时代后期的两

[1] 本章中《无名的裘德》人名及译文均引自洗凡译《无名的裘德》（译林出版社，1998年）。

性社会状况已经把男女结为朋友的可能性完全摧毁了，这一点在小说中有极其精准的反映。苏之所以有某些明显有乖常理的表现，是因为她的性观念虽然先进，但却不可避免地停留在理论层面。当时妇女解放运动仍处于早期阶段，她的信念很容易被社会压力摧垮。因此，在因举止不当被大学开除，且引发了偌大的风波之后，她被吓坏了，试图以婚姻挽回名誉，可她嫁的又是多少有些令人反感的费乐生，悲剧收场也就是意料之中的事了。

小说从头至尾，苏对自己的评价都低得可怜。实际上，她是一个令人钦佩的女人，远远超出她自己的想象。小说特意让读者看到苏的真实面貌和她的自我厌憎之间的矛盾。当裘德和苏的养子把他们的两个亲生孩子吊死，随后自杀的时候（这一情节完全不具备现实主义意义上的可信度，小说也任其如此，没有做出任何努力），苏对自己的负面评价被推到了病态的极致。“我恨不能拿针扎我的全身，”她喊道，“让我的坏水都流出来！”她在罪恶感和自我厌憎的折磨下，抛弃了裘德，回到了费乐生的身边，让裘德落得个孤苦伶仃、悲惨死去的结局。我在那篇序言里提到了这一事实，但是并没有指出苏离开伴侣的原因是完全可以理解的。一个一直饱受世人恶意责难的女人以如此离奇的方式失去自己的孩子，很容易把孩子的死看作是上天对她放荡不羁生活的惩罚，并最终皈依正统的道德规范。其次，苏的性解放仍然处于萌芽状态，很不确定。这是一项正在进行的事业，而不是已经稳操胜券的立场。苏是孤军奋战，既得不到社会的支持，还得对抗一大堆偏见和恶意。在这种情况下，

怎么可能有其他结果呢？

小说的悲剧在于，苏和裘德企图建立某种志同道合的关系，而最终却被父权社会摧毁。即便是像他们那样深挚坚定的爱情，也被体制挤压得变了形。有一位论者这样评论本书：“血迹斑斑的两性关系。”这部小说以非凡的勇气谈论了两性关系的不可能，而不仅仅是其中的陷阱和幻梦。但是，它拒绝接受这对恋人的失败在一定程度上是命定的。这无关自然、命运，或是狠心的上帝，而是时机尚不成熟，历史还没有准备好。裘德以工人身份进入牛津大学的尝试屡遭失败也是由于同样的原因。不是命中注定，而是时机未到，这一点他自己后来也承认了。在他死后不久，牛津成立了一所专为劳动群众设立的学院，今天还在。无论如何，小说以冷静的现实主义风格指出，它的主人公不值得花费精力闯进那个名叫牛津大学的愚昧之地。在哈代眼中，裘德的工作——即修补将他关在门外的学院的院墙，比门里讲授的大部分知识都有用。

批评家们之所以容易把苏当成一个冷淡而又神经质的人，原因之一是大多数时候我们是通过他人的视角来看她的。小说对她的内心世界展现不多。很多时候她只是衬托裘德的经历，而不是独立的人物。如果说她的行为令读者难以理解却又欲罢不能，部分因为她的形象是经过男主人公的需求、欲望、错觉过滤的。正如一位论者所说，她被打造为裘德悲剧的工具，而非她本人悲剧的主角。因此，裘德去世之后，她再未露面也就不足为怪了。从这个意义上说，小说是女主人公被边缘化的共谋者。但它对这一人物的呈现的

确是人木三分。

* * *

《无名的裘德》鼓励读者对苏·柏瑞和采取同情态度，但它同时也想让他们明白她不是一下子就能看清楚的。书里没有哪个人能够真正占有苏，读者也是一样。小说虽然要我们体谅她，但并没让大家忽略她身上说不通的地方。书里有些人物将那些令人困惑的举动解释为女性特有的神秘，就连裘德有时候也是这样看。不过，大体而言，作者拒绝采用这种俯视的观点。苏的“神秘”多半是因为，当时的社会制度将两性关系当作了压迫工具，使之纷乱纠结、矛盾丛生。

有不少现实主义小说鼓励读者与人物建立认同。为此，读者需要体会成为另一个人的感受，即便他们并不愿意处在这个人的位置。通过调动想象力，再现他人的经历，现实主义小说使我们的同情心变得更为博大，也更为深切。从这个意义上讲，这是一种无须说教的道德教化。这里的道德指的是形式，而不仅仅是内容。乔治·艾略特是个特别喜欢说教的作家，对现代阅读口味而言尤其如此。但她就是这样看待小说这一形式的。“要说我对写作的效用有什么热烈的企盼，”她曾在的一封信中写道，“那就是我的读者能够更好地想象并感受别人——那些人除掉也是血肉凡胎，也在胼手胝足，也会误入歧途，和他们毫无相似之处——的喜怒哀乐。”对艾

略特来说，创造性想象是自我中心的反面。它使我们得以进入他人的内心世界，而不是与世隔绝，封闭在个人的空间里。从这个角度说，艺术创作近乎伦理学。如果大家当真能用别人的视角看待世界，那我们对他们的行为模式及动机就会有更加充分的了解，不至于再以隔岸观火的态度去指责他们。理解就是原谅。

这一善意的构想有许多长处，但也有不少问题。首先，并非所有的文学作品都鼓励读者与人物建立认同。其次，理解的方式并非只有共情（empathy）一种。其实，从字面意思讲，它甚至都不能算是理解。如果我“变成了”你，我就失掉了理解你的能力。人都不在了，谁来理解呢？再说，难道要我们和吸血鬼德古拉，还有《曼斯菲尔德庄园》里的诺里斯太太这种老厌物共情？（不排除有少数巴不得变身吸血鬼的奇葩，但大多数人还是想做俄底修斯^[1]或是伊丽莎白·班纳特的。）无论如何，如果我“变成了”赫克托尔^[2]或是霍默·辛普森^[3]，那么只有在他们理解自己的情况下，我才能理解他们，而霍默显然不符合这个条件。D. H. 劳伦斯在《美国文学研究》一书中对共情做出了极其刻薄的评价。他写道：“一旦沃尔特^[4]发现了什么，他就会等不及地和它成为一体。假如他知道爱斯基摩人是坐小划子的，那么好了，小划子里会马上变出一个瘦瘦小

[1] 古希腊神话中的人物，也是荷马史诗《奥德赛》中的主人公，以机智著称。

[2] 古希腊神话中的人物，也是荷马史诗《伊利亚特》中英勇高贵的特洛伊王子。

[3] 美国动画片《辛普森一家》中的人物，性格简单粗暴。

[4] 即沃尔特·惠特曼。

小、皮肤黄黄的沃尔特，油腻腻地坐在那里。”

索福克勒斯并未鼓励我们与俄狄浦斯共情。剧本虽然指望读者怜悯在劫难逃的主人公，但是“想象别人的感受”（同情）和“感受别人的感受”（共情）是不同的。假如我们发挥想象力，和俄狄浦斯融为一体了，那还怎么评判他呢？毕竟，这是文学评论很重要的方面。评判就意味着和客体保持一定的距离。这个距离可以容纳同情，却容不下共情。古希腊的文学艺术并不要求我们体验长矛穿膛而过的感受，或是肚子里怀着妖胎的滋味。相反，它将人物和事件一一陈列出来，等待我们的评判。亨利·菲尔丁这样的新古典主义作家也是如此。他们期待读者以好笑、讽刺、同情的眼光观察汤姆·琼斯，而不是和他上床。他的床伴已经够多了。

在希特勒当权的年代写作的马克思主义戏剧家贝尔托·布莱希特认为，与舞台上的人物共情有可能使我们的思考能力变得迟钝，而这恰恰是当权者非常欢迎的，因为共情将感情置于理智的判断之上。此外，布莱希特作为马克思主义者，认为社会生存是由矛盾构成的，而这些矛盾处于人类身份的核心。因此，展现人的真相就意味着展现他们的反复无常和自我分裂。对于布莱希特而言，那种认为人性一以贯之的观点纯粹是幻象，它压制了自我内部的冲突，而这些冲突很可能成为社会变革的动力。他有个短篇，其中有位科尔纳先生，离开家乡多年后回来，邻居们高高兴兴地告诉他，他一点都没变。“科尔纳先生，”布莱希特写道，“脸色变白了。”司各特或巴尔扎克的人物后面隐含着一种政治观点；布莱希特的人物后面则

是另一种观点。他是历史上唯一一个还没有申请加入，就被丹麦共产党排除在外的人。

有想象力的同情心仅仅只是看待人物的一种方式。此外，它还有一些更大的缺陷。几乎所有地球人都认为“创造性想象”（creative imagination）是个不折不扣的褒义词，就像“我们明天要去马拉喀什”和“再喝一罐健力士”一样积极向上。可想象力绝非百分之百的正能量。连环杀人也需要相当程度的想象力。想象力既可以催生欢乐，也可以催生各种黑暗、病态的场景。所有已知的致命武器都是想象力的产物。想象力被认为是人类智能中最高贵的部分，但它和空想之间的距离小得可怕，而空想在人类智能中的排位是倒数的。

这些姑且不论，试图体会你的感受并不见得能提高我的道德水准。施虐狂会很乐于了解受害人的感受。有些人探究你的感受，是因为他们可以更有效地利用你。纳粹屠杀犹太人，并不是因为他们无法理解对方的感受。他们根本不在意对方是什么感受。我无法体验分娩的疼痛，但这并不意味着我对身受其苦的人漠不关心。道德其实和感受没有多少关系。看着有人被轰掉半个脑袋，是不是觉得恶心不要紧，肯帮忙就好。相反，假如你看到有人掉到窰井里，一面对他同情得要命，一面偷偷地从小道开溜，省得出力救人，那就不要指望人家给你颁什么人道奖了。

文学有时候被当作是一种“间接”（vicarious）体验方式。我不可能知道做一只臭鼬是什么感觉，但是阅读一篇引人入胜、以臭

鼬为中心的短篇小说却可以帮助我克服这方面的障碍。但是，了解做臭鼬的感觉本身并无特殊意义。为想象而想象是不值得的。假如我花费大半天的时间想象做一只吸尘器的感觉，并不能证明我的创造力有多么出众。吸尘器根本不会有什么感觉。此外，想象的产物不见得总比真实高明。如果有谁像某些浪漫派的作家一样，认为想象优于真实，那就说明他对日常现实抱着一种古怪的否定态度，觉得不存在的事物永远比存在的事物美妙。这要是指唐纳德·特朗普^[1]倒也罢了，可换成纳尔逊·曼德拉就不对头了。

毫无疑问，通过阅读文学作品，我们可以有效地拓展自己的经历。但它也抵消了某些缺陷，而这些缺陷本可以被切实纠正的。譬如，有钱有闲的人可以去巴基斯坦和阿富汗交界的山区探险，而地球上的大多数人却既没有这个条件，也不愿为了免费旅游加入基地组织。于是，只好退而求其次，读读游记算了。如果财富能够得到更为平等的分配，那么就会有更多人涉足那一地区，只要不怕被打死就行。待在原地阅读孤星旅行指南有个好处，没人会请你吃枪子。19世纪的劳动人民有时也会被鼓励读读小说：虽然他们在现实中既不能骑马猎狐，也不能与子爵联姻，小说中却可以体验。今天，我们为阅读诗歌和小说找到了更好的理由。

[1] 美国地产大亨，行事高调，常被人揶揄为庸俗的暴发户。

第三章 叙事

有些小说的叙述者被称为“全知全能”，意即他们对要讲的故事了如指掌，且一般不会受到读者质疑。假如某部小说在开头让“体态丰满而有风度的勃克·穆利根从楼梯口出现。他手里托着一钵肥皂沫，上面交叉放了一面镜子和一把剃胡刀”^[1]，那么读者无论怎么大喊大叫——“哪有这回事？”“你怎么知道？”“别胡说八道了！”——都不管用。只要扉页上印着“小说”的字样，就意味着这些问题统统无效。读者应该臣服于叙述者的权威。如果他告诉我们穆利根手里托着一钵肥皂沫，那我们就得乖乖地帮他成全这个幻象，就像大人成全一两岁孩子的幻象：只要他开心，哪怕要当国际货币基金组织的主席都得依从。

[1] 这句话是詹姆斯·乔伊斯的小说《尤利西斯》的开头。译文引自萧乾、文洁若的合译本（译林出版社，2001年）。

臣服于叙事者的权威并没有太大风险，因为用不着付出什么代价。我们并不需要相信当真有个名叫勃克·穆利根的人，手里端着肥皂沫。假装相信就可以了。只要看到“小说”这两个字，或知道文本是虚构的，读者就会明白作者并不是想愚弄他们，让他们相信这是真事。他写下这句话并不是为了发布什么有关真实世界的提案。据说18世纪有位主教读完《格列佛游记》，把书丢进了火里，并且义愤填膺地宣称：他一个字都不相信。显然，他之前认为故事是真的，后来才疑心是编的。故事么，自然是编的。主教之所以把小说扔掉，因为他觉得那是小说。

这句有关穆利根的话并不是要愚弄读者，但却有个古怪的地方：它既不是真的，也不是假的。只有有关现实的论断才能用“真假”来描述，而这句话却并不属于这个范畴。它只是看起来像罢了，徒有形式而无内容。所以，我们不该相信它，但是，另一方面，我们也不该嚷嚷“别扯了！”或是“都是什么瞎编乱造的！”。因为这样的说法是在暗示作者是要对真实世界发表什么言论，而实际情况显然并不是这样。同样，“早上好”听起来像是个真实的命题（“今天早上很好”），但其实只是表达一个愿望（“我希望你早上好”）。因此这个话就和“省省吧！”、“你在盯着谁看呢？”，还有“你这个脚踩两头船的小人，真让人恶心！”这些说法一样，既不能说是真的，也不能说是假的。世上并没有拉斯柯尔尼科夫这么

一个杀了人的俄国学生^[1]，也没有一个名叫威利·洛曼的潦倒推销员^[2]。不过，文学作品这么写也不能说是假的，因为它并没有声称这是真人真事。

读者对全知全能的叙述者是只闻其声，不见其人的。他们相当于作品的头脑，只不过既无姓名，也没有身份。尽管如此，读者仍不能想当然地把他们的思想情感和真实的作者画上等号。这样的例子我们之前在 E. M. 福斯特的《印度之行》中已经见到了。那部小说开头的几句话是由一个全知叙述者讲的，但其中包含的态度可能是作家本人的，也可能不是。昌德拉普尔镇是不存在的，因此福斯特不可能对它有什么意见。也许他对整个印度是有看法的，但这一段既可能是对这些看法的反思，也可能仅仅是为了文学效果。绝大多数情况下，作家和作品之间的关系没有那么简单。肖恩·奥凯西在剧本《犁与星》(*The Plough and the Stars*) 中大肆嘲弄一个叫作科维的人物，这个人喋喋不休地引用马克思主义术语，坚持认为工人斗争比民族解放重要。而奥凯西本人正是一位马克思主义者，科维所宣扬的正是他所信仰的。乔伊斯在《一位青年艺术家的画像》结尾，让主人公发表了一大篇旁征博引的美学议论。可以肯定，其中有些观点乔伊斯是不会同意的，但小说里并没有这样说。

有时候，读者并不十分清楚到底是谁在叙事。比如索尔·贝娄

[1] 俄罗斯作家陀斯妥耶夫斯基《罪与罚》中的男主人公。

[2] 美国剧作家阿瑟·米勒的剧本《推销员之死》中的主人公。

的小说《雨王汉德森》里的一段文字：

光线是从我头顶上一个狭窄的洞口射下来的。这束光线原来是黄色的，可是落在石头上就变成了灰色。洞口安了两根尖铁，即便是小孩子也爬不进来。我向四周审视了一下，发现在花岗岩上开出了一条小小通道，向下通往另一条楼梯，也是石头砌成的。这道楼梯较狭窄，一直通到下面很深的地方，而且我很快就发现阶石断裂了，裂缝里长出了草，露出了泥。“国王，”我大声叫道，“国王，嗨，你在下面吗，陛下？”可是下面毫无动静，只有一阵阵暖气冲进来，吹动着蜘蛛网。“这家伙急急忙忙干什么呀？”我心里想……^[1]

按说这些话该是小说的主人公汉德森讲的。但他是个粗豪的美国人，嚷嚷两句“国王，嗨”或是“这家伙急急忙忙干什么呀？”很正常，但不大可能文绉绉地描述黄色的光落在石头上怎么变成了灰色。“我向四周审视了一下，发现在花岗岩上开出了一条小小通道……”这种有章法的文字，他应该也写不出来。这段叙事把汉德森和作者的老到声音嫁接到一起了。如果小说的语言视界不能超越其中主要人物的意识，那格局未免太狭窄了，但它也需要让读者听

[1] 译文引自《索尔·贝娄全集》第三卷《雨王汉德森》（河北教育出版社，2002年），译者为王敏渚。

到属于人物的话语风格。

我在上面说过，只要是故事里有的，就没有全知型叙述者不知道的，但这条定律也有例外。譬如，他可能假装无知。在一本叫作《闸边足迹》(*Footsteps at the Lock*)的二流侦探小说中，有个人物点了一根不值钱的香烟。作者相当势利，装作不知道是什么牌子。虽然我用了“装作”这个词，但这并不意味着作者是在装糊涂。如果他没有告诉读者香烟的牌子，那就说明它没有牌子。只能说我们在这本小说里遇上了一件稀罕的物件：没有牌子的香烟（假如是手卷烟，问题就复杂了，这里不讨论）。文学里容许这种香烟存在，就像它容许单有笑容没有身体的猫^[1]、会说阿尔巴尼亚语的鸵鸟，或是一个既在英国的伯明翰喝威士忌、又在美国的伯明翰做脑部手术的人存在。现实生活可没有这么丰富多彩。就像奥斯卡·王尔德说的，在艺术这个地界，事物的正面和反面可能都是成立的。这比日常生活经济。让人想起塞缪尔·贝克特的长篇小说《莫洛伊》(*Molloy*)的结尾：“正是子夜时分。雨水敲打着窗户。不是子夜。没有下雨。”

除了全知叙述者，还有不可靠叙述者 (*unreliable narrator*)。几乎可以肯定，在亨利·詹姆斯的《碧庐冤孽》(*The Turn of the Screw*)^[2]中担任叙述者的家庭教师是个精神失常的人。詹姆斯在

[1] 指《爱丽丝漫游奇境记》里的柴郡猫，喜欢咧嘴微笑，用魔力隐身后笑容仍飘浮在半空。

[2] 又译为《螺丝在拧紧》。

这本小说里故意和读者捉迷藏，一面给予他们充足的证据，印证家庭教师的说法，另一面又狡猾地留下大量的线索，暗示她的话不可信。我们前面已经提到，《呼啸山庄》中丁耐莉的叙述并不是完全可靠的。简·爱讲的故事，则混合了骄傲、怨恨、嫉妒、焦虑、挑衅和利己心。约瑟夫·康拉德小说中某些叙述者的理解力着实有限。他们对自己所讲的故事相当困惑，只能断断续续明白个大概。康拉德的《在西方的目光下》（*Under Western Eyes*）、福特·麦多克斯·福特的《好兵》（*The Good Soldier*），以及托马斯·曼的《浮士德博士》（*Doctor Faustus*）中的叙述者都属于这样的情况。他们对于故事的理解只怕还不如读者。我们能看到他们看不到的东西，甚至还能解释为什么。

众所周知，乔纳森·斯威夫特的《格列佛游记》中的主角是一位极不可靠的叙述者。此人游历广泛，但似乎从未得到任何教益，因此作为叙述者，他既愚蠢，又不可靠。所有愚蠢的叙述者都是不可靠的，但不可靠的叙述者并非个个愚蠢。小说的讽刺锋芒是通过格列佛集中体现的，但作者使用了一击二鸣的手法，使他也成为讽刺的对象。他太急于趋奉游历中邂逅的那些古怪的生民了。譬如，到了小人国，他简直等不及地要以他们的标准为标准。有一次，有人指控他与一个仅有几英寸高的女小人交媾，虽然他极力否认，但在自辩时连这一罪名明显的荒谬之处都提不出。侏儒们赐他一个封号，他也洋洋自得。一句话，格列佛就是个笨伯。

斯威夫特是英格兰和爱尔兰混血，因此对这两个国家都没有

归属感。不过，解决这一矛盾有个办法，那就是比英格兰人还要英格兰——后来的奥斯卡·王尔德就是这样做的。这种策略在格列佛的顺服举动中也有所反映。小说临近结尾，他在慧骃国(Houyhnhnms)^[1]住了一段时间之后，就学着那里的马民，踏着小碎步疾走，嘴里还发出嘶鸣。很少有叙述者会这么入戏。不过，另外一些时候，他又与所在地的风俗非常隔膜，就和那些傻乎乎的英国人一样，被自大蒙住了眼睛，完全意识不到自己的文化偏见。他永远只有两种模式：要么完全没有进入状况，要么一头扎进去。斯威夫特一面用这个叙述者来揭露他人的残酷与腐败，一面用他自己口中讲出的故事嘲弄他。

假如故事是由某个特定人物从自己的立场讲述的，那就不大容易超越这个视角。一部采用青蛙视角的作品很可能把自己困在青蛙的世界里。要跳出这个意识层面很难。虽然没有几个叙述者是青蛙，但有不少是孩子。这种叙事法自有它的魅力——就像《麦田里的守望者》里的少年叙事者，很多人都喜欢，但它也有一些缺点。从孩子的眼中看世界，会使它呈现出成人不熟悉的面貌。也许和华兹华斯所认为的一样，孩子能够赋予事物一种特殊的清新和直观。但是，他们的观看方式天然受到限制。（这条规则有个显著的特例：亨利·詹姆斯的《梅西知道什么》中的梅西·法兰奇。这个小女孩几乎和作者一样全知全能。）狄更斯的大

[1] 即由马统治的国家。译名引自张健译《格列佛游记》（人民文学出版社，2011年）。

卫·科波菲尔告诉我们，他小时候只能看到碎片，却看不到整体。具有讽刺意味的是，这也是狄更斯观察世界的方式。孩子对现实的看法也许很生动，但却是支离破碎的，狄更斯本人的视角也常常如此。因此他频频在小说中用孩子的眼睛来看世界，实在是再合适没有了。

儿童叙述者的有限视角决定了他们有时无法对自己的经历做出全面判断。这既可能导致一些或喜或忧的情境，也意味着奥利弗·退思特这样的人物对于令他饱受磨难的体制毫无了解。他想要的不过是眼前有人帮忙，这是人之常情，大家都能理解。但是，如果完全不了解体制是如何运行，又该如何改变它，那么还会有更多的孩子眼巴巴地望着班布尔先生^[1]的大肚子讨粥喝。在这部早期作品里，狄更斯似乎还不太明白，这里的问题不仅仅是人心的残忍或是原始欲望的驱动，而是整个社会的冷酷逻辑。他到晚期才悟到这一点。后面我们讲到《远大前程》的时候还会细说。

有些叙述者完全不可靠，根本就是骗子。阿加莎·克里斯蒂的侦探小说《阿克罗德谋杀案》(*The Murder of Roger Ackroyd*)中的叙述者其实就是凶手，但是讲述者身份赋予的权威使我们放松了警惕。侦探小说中的凶手通常不暴露身份，但多半是被情节、而不是叙事行为隐蔽。弗兰·奥布莱恩的《第三个警察》快到结尾，读者才得知，在全书大部分章节中，叙述者其实已经死了。这一发现的

[1] 《雾都孤儿》中脑满肠肥的董事，以虐待孤儿为乐。

惊悚效果和威廉·戈尔丁的《品彻·马丁》(*Pincher Martin*)差不多：我们到最后才得知马丁，故事的讲述人，在第一页就已溺水身亡了。

安德鲁·马维尔的短诗《致我羞怯的情人》(*To His Coy Mistress*)^[1]的说话人是一个明显被死亡的恐惧所纠缠的男人，因此，

[1] 以下是本诗的前半部分译文(陈黎)：

如果我们的世界够大，时间够多，
小姐，这样的羞怯就算不上罪过。
我们会坐下来，想想该上哪边
去散步，度过我们漫漫的爱情天。
你会在印度的恒河河畔
寻得红宝石；我则咕隆抱怨，
傍着洪泊湾的潮汐。我会在
诺亚洪水前十年就将你爱，
你如果高兴，可以一直说不要，
直到犹太人改信别的宗教。
我植物般的爱情会不断生长，
比帝国还要辽阔，还要缓慢；
我会用一百年的时间赞美
你的眼睛，凝视你的娥眉；
花两百年爱慕你的每个乳房，
三万年才赞赏完其它的地方；
每个部位至少花上一个世代，
在最后一世代才把你的心秀出来。
因为，小姐，你值得这样的礼遇，
我也不愿用更低的格调爱你。
可是在我背后我总听见
时间带翼的马车急急追赶；
而横陈在我们眼前的
却是无垠永恒的荒漠。
你的美绝不会再现芳踪，
你大理石墓穴里，我的歌声
也不会回荡：那时蛆虫将品(转下页)

他催促恋人摆脱少女的羞怯，在两人葬身坟墓之前与他交欢。严格说来，他不能算是不可靠叙述者，但不论恋人还是读者，对他留个心眼肯定没错。他是真的在为人生和爱情的短暂而苦恼，还是仅仅为了和这个女人上床？这是否是人类有史以来男人为了打炮做出的最知性的努力？讲话人是当真在思考死亡这个命题，还是巧言令色地想要说服恋人，及早溺于肉欲，趁着有肉可欲？诗里并没有明白告诉读者，哪个选项是正确的。相反，它容许所有的可能性在相互矛盾的张力下共存，既戏谑，又急迫。也许叙述者自己也不知道这些话是不是真心的。

评论界对玛丽亚·埃杰窝斯的小说《剥削世家》(*Castle Rackrent*)^[2]中的叙述者泰弟·阔克是否可靠有不少争论。泰弟是爱尔兰贵族来克伦脱家的仆人。从种种表面迹象判断，此人是个忠诚的老家奴。他在书里讲述历任酗酒成性的黑心主子的故事，忠爱之心溢于言表。从头至尾他对主人的恶行都极其包容，类似葛脱爵士将自己的妻子在卧室里一关就是七年这种可喜的小毛病也在其内。因此，读者可以把小说理解为讽刺文学：仆人受到欺瞒，沦为主人的共谋者，而这一共谋关系是有利于主人，而非仆人的。从这个意

(接上页) 你那珍藏已久的贞操，
你的矜持会化成灰尘，
我的情欲会变成灰烬：
坟墓是个隐密的好地方，
但没人会在那里拥抱，我想。

[2] 本书所有译名均引自杨必译《剥削世家》，选自《杨必译文集》(下卷)(译林出版社，1994年)。

义上说，小说是一个关于忠心错付的寓言。

不过还存在其他可能。我们也可以把泰弟看成是密谋反叛的爱尔兰农民阶级的代表，他们惯于用谦恭的外表掩盖造反的意图。也许泰弟在秘密为推翻地主的行动出力，借此实现盖尔人让平民收回土地的梦想。小说里有些线索暗示了这些活动的存在。泰弟几次因为疏忽或失察犯的错误——其结果都对他有利——很可能并不是无心之过。到了故事结尾，他儿子杰生掌握了来克伦脱家全部产业，没准就是在老头子的暗中纵容下才得手的。如果是这样，那么泰弟欺瞒的就不仅仅是他的主人，而是读者了。事实上，他从未跟读者讲过半句心里话。也就是说，他属于典型的阳奉阴违的爱尔兰农民，白天对地主毕恭毕敬，晚上却偷偷溜出去对他的牲口下黑手。不过，换个角度解读，你会发现泰弟欺瞒的不是读者，而是自己。他行事的方式是典型的自欺欺人：自以为对主家忠诚，背地里却在不自觉地拆他们的台。正是因为他的叙述极力粉饰来克伦脱家的劣迹，反倒使其显得越发丑恶。所以，对泰弟的真实意图有好几种可能的解释，而小说并没有告诉读者该如何选择。

使用第三人称的全知叙事相当于某种元语言，也就是说，它无法在叙事框架内成为批评或评论的对象，至少在现实主义小说中是这样。因为它是故事本身的声音，读者无法质疑。只有当叙事自行停下脚步进行反思的时候，质疑才可能发生。乔治·艾略特在《亚当·比德》中的做法是一个很有名的例子。她把故事暂时搁置起来，插入了一整章内容，详细地探讨了几个有关现实主义的问题、人物

的性质、如何用小说的形式呈现社会底层的生活，等等。这就好比是小说在对小说进行反思。在所谓的书信体小说中，不存在这样的元语言或作者的画外音，因为小说是由人物彼此之间的通信构成的。大多数戏剧也是如此，读者听到的是人物的讲话，而不是剧本的声音。本·琼生不可能插嘴告诉我们他对福尔蓬奈^[1]的看法，而萨克雷却可以在《名利场》中主动发言，点明小说中最可爱的人物之一是个脑残^[2]。

戏剧的这一特点使人很难判断它对某一观点是赞成，还是反对。譬如，莎士比亚的《威尼斯商人》中鲍西亚有一段关于慈悲的著名台词：

慈悲不是出于勉强，它是像甘霖一样从天上降下尘世；它不但给幸福于受施的人，也同样给幸福于施与的人；它有超乎一切的无上威力，比皇冠更足以显出一个帝王的高贵。^[3]

很难不被如此雄辩的言辞说服。可是，鲍西亚的动机远不像听起来那么正大光明。她讲这番话完全是为了把自己人——威尼斯的基督徒安东尼奥，从夏洛克——可恨的犹太人——的魔爪里解救出来。这座城邦的基督徒对这位受到鄙弃的外路人的态度向来谈不上

[1] 琼生的喜剧《福尔蓬奈》（又名《狐狸》）中的主人公。

[2] 萨克雷所著的长篇小说。此处指的应是艾米莉亚，两位女主角之一。

[3] 《威尼斯商人》第四幕，第一场。

慈悲，之后夏洛克输掉官司，他们还会变本加厉地惩罚他。不过，这会儿他们还是借着鲍西亚这位自封的女发言人之口，乞求夏洛克放过安东尼奥，不要计较他一向对待犹太人的激烈态度。他们要人家慈悲，却不预备给人家正义。夏洛克手里的文件是具有法律效力的，写明 he 可以从安东尼奥身上割下一磅肉；这个协议虽然野蛮，但按照法律，这磅肉的确是属于他的，何况安东尼奥本人也是同意的，甚至还说，这在当时的情况下是合乎情理的。

如果说夏洛克死抱着法条不放是犯了太过拘泥的错误，那么鲍西亚用以取胜的诡计也是一样：她指出合约允许割肉，但未允许流血。这实在是太吹毛求疵了，真正的法庭绝不会容许这种把戏。法律的执行必须建立在共识的基础上，而不是别有用心地从鸡蛋里挑骨头。不管怎么说，虽然慈悲不能勉强（意即“被强制”），但正义却必须强制。譬如，量刑必须与罪行相当。慈悲确是美德，但不该以嘲弄正义为代价。有理由怀疑，鲍西亚的台词虽然精妙，但这一事件的意义不止于此。可由于没有画外音引导，读者只能自行得出结论。

《哈姆莱特》中波洛涅斯对儿子雷欧提斯的告诫也存在类似的问题。这段告诫的结尾经常被人引用：“尤其要紧的，你必须对你自己忠实；正像有了白昼才有黑夜一样，对自己忠实，才不会对别人欺诈。”^[1] 这个建议真的明智么？假如有人生来就爱骗人，也要

[1] 《哈姆莱特》第一幕，第三场。

对自己忠实么？我们无从知晓莎士比亚对这番训诫的态度。有些读者可能觉得它听起来像格言，颇具权威。另一方面，波洛涅斯这个人经常发表一些自作聪明的言论，到底有多大价值很难说。也许剧本只是拿他打趣，反正它经常如此。也许是波洛涅斯在这一刻罕见地摆脱了平常的自命不凡，吐露了某一道德真谛。还有一种可能，就是莎士比亚写到此处，并未停笔省察这个说法是不是有道理，或是虽然有道理，是不是行得通。说不定他压根没想到天性善于使诈的人这一反例。我们要敢于指出莎士比亚的纰漏。譬如，他的喜剧并未逗得大家满地打滚。没听说有几个观众在演《第十二夜》的时候因为笑得抽筋被抬出剧场。

* * *

全知型叙述者并非不可质疑。读者有权怀疑他们有自己的偏见和盲点。拿叙事和人物之间的关系来说，小说有可能将某个人物过度理想化，就像它可能过度倚赖某个角度展开情节。虚构性质的作品会揭示它们对于所描述的人物及事件的看法，有时是显性的，有时是隐性的，而读者对此会提出疑问。有一位眼光很毒的批评家曾经指出格雷厄姆·格林的《问题的核心》(*The Heart of the Matter*)中的主人公斯科比，既不像书里暗示的那么好，也不像书里暗示的那么坏。所以，即便读者只有小说提供的说法，也不必把它奉为真理。假如它告诉我们女主人公的眼睛里有绿色的斑点，自然没有多

少置辩的余地。但如果它同时声称，她是卢克丽霞·博尔吉亚^[1]之后心肠最狠毒的女人，那我们就得参照她在小说里表现出来的形象掂量一下了。小说也许会认为人物脑筋迟钝、心地善良，或是极端卑鄙无耻，但它完全可能出错，并且在不自觉的情况下，向读者提供反面的证据。

D. H. 劳伦斯的《儿子与情人》就是一个例子。小说中虽然暗含着对主人公保罗·莫雷尔批评，但大多数情况下采用的仍然是他的视角。叙事和主角之间存在一种秘密的共谋。事实上，有时候小说对他的评价似乎要高于读者。既然世界是保罗眼中的世界，他的情人米莉安分到的台词就很少了。她对保罗的看法读者原是很感兴趣的，但小说对此却只字不提。用牌桌上的话来比方，叙事是被做了手脚的。正如米莉安直率指出的那样，小说的基本结构就带有偏见。同样的情况也出现在劳伦斯的《查特莱夫人的情人》里。它拒绝把麦克风交给冷血的克利福德·查特莱，几乎通篇是从外部对他进行描写。我们不妨对照一下托尔斯泰在《安娜·卡列尼娜》中的做法：他对索然无味的卡列宁进行了细腻的处理。即便是劳伦斯本人，也在《恋爱中的女人》中对杰拉德·克雷奇采用了完全不同的态度。杰拉德所代表的正是作者深恶痛绝的，然而这个人物却被刻画得十分生动。小说从内部对他进行了描写，尽管他的内心世界并不丰富。而克利福德·查特莱却被简化为一个脸谱式人物，这样

[1] 教皇亚历山大六世的私生女，出身于意大利博尔吉亚家族，欧洲文化中的传奇“坏女人”。

就可以轻而易举地把他打发掉。此外，他还被设定为残疾——对于坐轮椅的人，劳伦斯的态度一向并不怎么令人佩服。

乔治·艾略特在《亚当·比德》中对赫蒂·索蕾尔的内心世界稍稍做了一些展示。赫蒂是一个年轻女工，被好色的当地乡绅诱奸后生下一个私生子。她亲手将孩子杀死，因此被判绞刑，最后被人搭救。这一高度戏剧化的情节主要是从外部呈现的，仿佛赫蒂的内心世界过于浅陋，不值得探讨似的。她更多被作为同情的对象，而不是有血有肉的悲剧人物。“索蕾尔”这个姓氏似乎象征着“悲痛”^[1]，可它也是一种马的名字，这可算不得什么像样的指涉。小说最后把赫蒂用流放的方式打发了，为主人公亚当清除了障碍：这样他就可以娶一个思想高尚的妻子，不必和这个头脑空空的挤奶女工为伍了。这种一面倒的处理在艾略特的最后一部小说《米德尔马契》中是看不到的。书中的叙述者就像公共辩论里不偏不倚的主持人，确保每个人物都有发言的机会。甚至就连死板的卡索本也被呈现为一个有感情、会被痛苦折磨的凡人。这部小说里没有麦霸。

艾略特对卡索本的处理和《无名的裘德》的情况很相似。《无名的裘德》鼓励读者对持重迂腐的费乐生抱有一定程度的厌恶。上文已经说过，思想自由的苏·柏瑞和与他结婚感觉十分苦闷，因此才会求他让自己离开。可是，正当读者期待这位道貌岸然的公民拒绝她的时候，他却出人意料地同意了她的请求，尽管他很看重别人

[1] 在英文中，索蕾尔 (Sorrel) 与悲痛 (sorrow) 读音相近。

的看法，并且为失去所爱的女人大为沮丧。这一无私的举动使他失去了教师的职位。这是小说抵制传统的方式之一：它拒绝将这个缺少魅力的人物妖魔化。相反，它容许他对于妻子的不快乐做出慷慨大度的回应。换了劳伦斯，多半不会把这个人物写得如此高尚，至于他的内心世界，恐怕就更是吝于展现了。

从这个意义上说，哈代笔下的人物会让读者吃惊，而奥斯汀和狄更斯的则不会。哈代的人物有可能突然从窗户跳出去，与一个自己生理上厌恶的人结婚，爬到树上一动不动坐上老半天，脱下内衣解救困在悬崖上的人，心血来潮在集市上把自己的老婆卖了，或在没有任何明显理由的情况下，和别人展开一场极为精彩的斗剑。裘德醉醺醺地在牛津的一家小酒馆背诵《尼西亚信经》——这种事情在我们身边的鸡尾酒吧里是不太见得到的。不过，哈代的小说对这些缺乏现实感的情节并不显得如何尴尬，甚至连注意都不曾注意。它们安然地让不同风格的故事——现实和非现实的——贴颞交颊地共居于书封之内，而不是把它们强行扭结为一种模式。

哈代在《德伯家的苔丝》中对苔丝的处理与乔治·艾略特对赫蒂·索蕾尔的写法形成了鲜明的对照。哈代显然爱上了自己的女主人公——就像塞缪尔·理查森爱上了克拉丽莎，决意为这个饱受摧残的姑娘讨回公道。从这个意义上说，这部小说的叙事是对苔丝进行爱的补偿，以此弥补书中某些人物对她的无耻利用。它试图将她呈现为一个完整的女人，而不是像安玑·克莱那样一味地美化她，或是像亚雷·德伯那样将她作为肉欲的对象。

这种努力用心良苦，但并非没有问题。小说的确试图从内心刻画苔丝，但它同时将她变成了自己含情凝视的对象，在读者心中也激起了类似的反映。正如批评家们所说，小说发现自己很难对女主人公的形象进行集中呈现。它努力想让这个人物清晰可见，可在此过程中却身不由己地在不同的声音或视角间切换。苔丝的女性特征中有某种东西拒斥被呈现。在几处重要的转折点，例如被亚雷诱惑的时刻，她的内心世界是闭锁的。她是在抵制（潜在为男性的）叙述者霸占她的企图。关于她的说法交织在一起，相互抵触，甚至自相矛盾，并未形成一个统一的整体。小说试图描述她的性格，但结果却使读者失去了定见。全书中充斥着大量采摘、劈刺以及穿透的意象，仿佛是在暗示叙述者对女主人公怀有色情幻想，企图完全占有她。可她的形象到了最后仍然是散漫的。

有些小说通篇都对主题表现出明显的成见。譬如，狄更斯的《艰难时世》对焦煤镇——位于英国北部的工业城，故事的背景即设置于此——的描写就非常片面，尽是浮光掠影的印象，仿佛是来自英国南部的某位观察家从火车上匆匆一瞥之后记下的。主人公史蒂芬·布莱克普是一位谦恭顺从、道德谨饬的工人。小说以赞赏的笔触写到他的一次罢工中拒绝向工会低头，可真实情况是史蒂芬几乎没有任何政治觉悟。他和其他工人保持距离是出于个人原因，而不是政治原因。他在孤独中死去，给人的印象是他为了反抗偏执的工会英勇地结束了自己的生命。其实，他的死完全没有政治含义。

小说将工人运动描述为一场夸夸其谈、宗派林立的运动，且具

有潜在的暴力倾向。这样一来，它就将一股少见的、敢于公然反抗维多利亚时代英国社会不公的力量抹煞了，而这种不公恰恰是小说愤怒批判的。小说中的罢工是以真实事件为蓝本的。狄更斯在新闻报道里对罢工采取了相当体谅的态度，远比他在小说中的描写温和。事实上，他认为参与的工人们表现了自我克制，并对此进行了赞扬。此外，《艰难时世》还对功利主义进行了极其尖刻的讽刺，而这一理论对那个时代英国发生的若干重大社会变革起到了直接的推动作用。功利主义的创始人杰里米·边沁^[1]反对将同性恋行为定为犯罪，这在当时是极其开明的想法。功利主义哲学绝对不像小说里刻画的那样粗浅，仅仅是对事实的盲目崇拜。狄更斯几位最好的朋友都是功利主义者，他应该不会不知道他在小说中的描写歪曲了真相。

有些小说对主题并不表态，即使读者期待它这样做。伊夫林·沃的讽刺小说《衰落与瓦解》^[2] (*Decline and Fall*) 就属于这种情况。小说呈现的是英国上流社会的滑稽众生相，主人公保罗·潘尼费瑟被作为观察的焦点。由于他仅仅是这个世界的入口，作者并没有为其设置丰满的性格。他只不过是小说中心的一个空白，就像他的名字“潘尼费瑟”^[3]暗示的那样无足轻重。此人对自己的经历似乎完全没有评估的能力。小说中有一段绝妙的黑色喜剧：保罗代

[1] 边沁 (1748—1832) 是英国著名的哲学家、经济学家、法理学家及社会改革家。

[2] 本书译名均引自高继海译本 (上海译文出版社, 2013 年)。

[3] 潘尼费瑟 (Pennyfeather) 由英文的“一分钱”和“羽毛”两个单词组合而成。

人受过，以召妓和逼良为娼的罪名被判了七年劳役拘禁。可对这一极其荒唐的判决，他连哼都没哼一声。

保罗的颓废也是他身处的肤浅的上流社会的特征。这一方面暴露了那个世界的缺陷，另一方面也阻止了保罗对其进行批判。主人公没脑子原是小说中的笑料之一，但这也使他无法质疑同一阶级的密友们的所作所为。小说对人物采取严格的中立态度，而这种超然反而增加了滑稽效果。这就相当于文学版本的冷面幽默：最骇人听闻、荒诞不经的事件偏偏出之以漫不经心的态度。此外，中立的口吻对于沃这样对上层社会抱有强烈同情的作家，也很相宜。

沃的喜剧之所以能够奏效，部分是因为他抽空了人物的内心世界。当然，也可能他的人物原本就没有什么内心世界，谈不上抽空。这种写法有助于展现他们的道德浮浅，因此对他们是不利的。不过，从另一方面看，又是有利的：假如他们当真像表面这样空洞，那那些不像话的行为就不能归咎于他们了。吊诡之处在于，这些成天游手好闲的寄生虫最可批评之处——个性贫乏，毫无生气——恰恰是最能令他们免受批评的。

小说的叙事有时候会作弊。乔治·奥威尔的《动物农场》讲述了一群动物从人类手上夺取了农场，试图自行管理，结果导致了灾难性的后果。这意在影射苏联成立早期社会主义民主的垮台，但实际情况是，动物不具备管理农场的的能力。假如你长的是蹄子，而不是手，开支票、给供应商打电话什么的都会很不方便。当然了，动物们的实验失败并不是由于这个原因，但这在无形中会影响读者的

反应。所以，故事从一开始走的就不是正路。它设定的条件就是为了证明主题。此外，这个寓言还可以引申出另一层含义（无疑，这恰恰与其左倾作者的意图相左），即劳动人民太愚蠢，没有能力管理自己的事务。小说的题目同样具有双重含义。“动物”和“农场”本是浑然天成的组合，而这里却并非如此。

威廉·戈尔丁的《蝇王》也耍了类似的花招。它表现的是一帮流落荒岛的小男孩如何堕入野蛮状态。小说有若干题旨，其中之一是证明文明之脆弱。就像约瑟夫·康拉德的《黑暗之心》所说的，我们内心都是野蛮人——这种论调可以有效地使社会进步的希望尽数化为泡影。小男孩也只不过徒然披着张人皮罢了。可是，用儿童来证明这种观点也未免太偷懒了。不管怎么说，他们只是半社会化的人，还不具备管理社区这样复杂的行为能力。事实上，故事里有几个孩子比奥威尔小说里的猪强不了多少。难怪他们试图在小岛上建立的社会秩序会如此迅速地解体。也就是说，《蝇王》给自己规定的任务太轻松了。它设立的情境比其他情境要讨巧。也许戈尔丁的想法没有错，男人和女人的确是腐化堕落的生物；但你总不能因为一群受到惊吓的小学生没有发展出类似联合国的组织就宣布这一论点成立。

有时候，叙事所呈现的和它讲述的内容是有出入的。弥尔顿的《失乐园》中有一个恰如其分的例子，可以证明这一点：根据诗里的描述，当亚当决定和夏娃同吃那个致命的苹果，从而分享她的命运的时候，他是出于对伴侣的挚爱才这样做的：

不，不，自然的链条锁着我；
你是我的肉中肉、骨中骨，
无论祸福，我都不能和你分离。

也就是说，亚当因为忠于夏娃，才甘冒生命危险。可是当他开始吃苹果的时候，诗句的口吻却发生了剧变：

他毫不迟疑地吃了，
违反自己的理智，
溺爱地被女性的魅力所胜。^[1]

“溺爱地被女性的魅力所胜” (Fondly overcome with female charm) 完全颠覆了上文刚刚提到的亚当的动机 (“溺爱”这里指的是“愚蠢”)。它将他英勇的自我牺牲降格为美色的诱惑。就在亚当拿起禁果，准备与恋人同命的时刻，这首诗出人意料地抛弃了之前的所有同情，改用一种极其严厉的审判式口吻，坚称亚当是在自由的状态下做出这一举动的，并未欺骗自己，对其毁灭性后果也有充分认识。也就是说，神学家弥尔顿压倒了人文主义者弥尔顿，教义战胜了情节。

[1] 《失乐园》第九部“夏娃受引诱食禁果”。以上两处译文均引自朱维之译《失乐园》(吉林出版集团有限公司, 2007年)。

在丹尼尔·笛福的小说中，读者看到和听到的内容也会发生类似的冲突。笛福对日常的物质世界有种深深的迷恋。我们可以从他的作品中发现纯粹的叙事——这里压倒一切的问题是：“后来怎么样了？”事件不能说不重要，但这完全取决于它能否导致其他事件。这些躁动的故事只是自顾自地向前冲刺，谈不上什么整体构思。笛福的小说既没有合乎逻辑的结论，也没有自然而然的收束。叙事是为了累积而累积，就像资本家为了利润而利润，给人的感觉是小说对于叙事具有一种无法餍足的欲望。在那个世界里，停顿就是停滞，落脚是为了再度启程——笛福的叙事就是如此，他的人物也是如此。《鲁滨逊漂流记》的主人公刚从荒岛还家，就迫不及待地踏上新的旅程，积聚新的历险，并向读者保证，将会与他们分享。摩尔·弗兰德斯之类的人物更是马不停蹄，丈夫换个没完，小罪犯个没了，以至于他们仿佛没有固定的身份，完全是依靠小聪明、小运气、小感觉（对摩尔·弗兰德斯尤其如此）生存。

笛福显然对现实主义手法情有独钟。就像詹姆斯·乔伊斯对自己的评价，他的脑子就像个杂货店老板。事实上，英国小说腾飞的起点正是日常生活开始变得无限有趣的时候。之前的文学体裁——悲剧、史诗、挽诗、田园诗、骑士传奇——并不是这样。它们描写的是神祇、出身高贵的人物，记述的是非凡的事件，对妓女、扒手之流没有多大兴趣。让摩尔·弗兰德斯这样的破鞋担任叙述者就像让一头长颈鹿承担这个任务一样不可想象。笛福是个不顺从英国国教的新教徒，对他来说，享受日常生活并从中得到

乐趣，在道德上是不可接受的，尽管他的小说正是这样做的。物质世界应该指向精神世界，物质本身不应作为目的。作者必须从真实的事件中寻觅道德或是宗教意义。因此，笛福就像小报记者一样，宣称他报道这些惊悚的事件（盗窃、重婚、欺诈、通奸等等）纯粹是为了让读者获得道德教益。实际上，明显不是这么回事。他的故事和道德教训根本就对不到一起。小说企图引导读者相信人类历史是由上帝的意志决定的，可这种说法实在是太没道理了。历史不过是偶然因素的集合，被人类贪婪的私利推动，并非由道德规划塑造。美德是给有条件的人准备的。小说里宣扬的和它表现的完全是两码事。

D. H. 劳伦斯在《托马斯·哈代研究》中写道，他反对那些“把拇指浸到锅里”的作家。他的意思是，小说是多重力量的平衡，除去其他因素，自有有一个神秘、不受他人控制的生命，作者不该打破这个微妙的平衡，强行实现自己的意图。劳伦斯认为，托尔斯泰就犯了这个错误：他不可饶恕地把自己的伟大造物安娜·卡列尼娜杀害了。这个“犹大式”作家，劳伦斯声称，是被他的女主人公丰满充沛的生命力吓住了，因此怯懦地把她推到一列火车下面，就此结果了她。在劳伦斯看来，凡是任由主人公沉沦的作家都“对人生犯下了罪行”。因此他认为悲剧就是一种逃避。事实上，在主要的现代主义作家中，只有劳伦斯对悲剧抱有反感。他的小说中无法实现自我的人物并不是悲剧人物。他们只是被如椽大笔扫到一边，以免妨碍他人实现自我。

劳伦斯对托尔斯泰和悲剧的看法也许有误，但他所说的作家为了实现小说的意图常常操纵叙事，倒是没错。多萝西亚·布鲁克，《米德尔马契》的女主人公，刚被困在一个无爱的婚姻里动弹不得，小说就出手干预，用一场致命的心脏病把那个迂腐的糟老头子解决了。换句话说，天意的现代形态，称为小说。《简·爱》急于把女主人公嫁给罗切斯特，可他已经结婚了；于是乎它就把他的疯太太送上熊熊燃烧的屋顶，一把推下来摔死了。假如人物自己不愿犯谋杀罪，叙事总会及时为他们出头。叙事就像雇佣杀手，随时准备把人物不敢干的黑活干掉。大卫·科波菲尔那个幼稚、头脑简单的小妻子朵拉显然不是他的佳偶，所以，不用问，她根本活不到小说结尾。她的命运已经注定了，就像侦探小说开头那种趾高气扬，对其他人物呼来喝去的生意人，注定肚皮上会挨一刀。

小说扭转乾坤的方式还包括安排一笔及时的遗产、一位忽然抵达的金龟婿，或是一个失散多年、极为富有的亲戚。这类现实主义文学的任务就是惩恶扬善。它们必须纠正现实因疏忽犯下的错误。有些时候，譬如在亨利·菲尔丁的小说里，这种纠正是通过反讽，即申明它的虚假性质实现的。小说可能狡猾地暗示，在真实人生里，主人公很可能被送上绞刑架；但鉴于这是小说，少不得给他匹配一位娇妻，外加一笔可观的不动产。如果这些东西是他自己钻头觅缝得来的，那就会降低读者对他美德的认可。好人是不可以为自己谋利的。所以，就须情节出马替他张罗。菲尔丁让汤姆·琼斯得到了幸福，但同时警告读者，这种大团圆的结局在现实生活中是很

少见的。他在小说中写道，有一条颇有见地的道德教义告诉人们，好人在这个世界会得到好报——这条教义，他补充说，只有一个毛病，那就是它不是真的。

同样，道德败坏的黑心种子在小说结局一般都会倒大霉：不但阴谋一一被挫败，就连钱财也会尽数被人从毛茸茸的爪子里抢走。至于他们本人，不是锒铛入狱，就是被迫和丑八怪结婚。穷人满载而归，而富人则两手空空。可故事会审慎地暗示读者，在真实的人生中，坏人很可能当上大法官或是内阁大臣。莎士比亚的部分喜剧有类似的反讽意味，警悟人们现实中多半不会是这样的结局。《仲夏夜之梦》^[1]最后让“对的”有情人结为眷属，但在此之前，剧本已经对性魅力问题上所谓的“对错”观念提出了质疑。它证明了人可能对任何人产生情欲——情欲具有狂乱的特点，这对规整的情节是一种威胁。仙后竟然和一头驴子堕入情网，虽然这对王室成员来说，并不是什么破天荒的事情。《暴风雨》中，普洛斯彼罗必须放弃魔法才能和敌人和解。夏洛蒂·勃朗特的《维莱特》则为读者提供了两种结局：一悲一喜。“喏，不是非要大团圆不可么，给你。”它仿佛是在跟读者嘟囔，“不过，可别以为这就是真实。”

亨利·詹姆斯是不怕把结局写成悲剧的。他在《小说的艺术》中讽刺地讲起我们在现实主义小说的末页中经常见到的现象：“总

[1] 两个年轻男子遭仙童捉弄，眼上被滴了爱液，双双忘记了原先的恋人。真相大白后才各归其位。

之最后就是分配，奖品、年金、丈夫、妻子、孩子、百万财产、附加的段落，以至愉快的评语均在此列。”这样的结局旨在安慰人，而在许多现代主义小说中，结局恰恰是为了使人不安。维多利亚时代的人们坚定地认为，小说的功能之一是鼓舞读者的精神。沮丧会消弱人的道德意志，甚至带来政治危险。意气消沉的国民会对政府产生怨念。这在一定程度上可以解释维多利亚时代的小说为何大都拖着一个光明的尾巴。即便是最最接近悲剧的《呼啸山庄》，也勉强给自己拼凑了一个乐观的结论。这种大团圆式的结局实质上是空想，而空想，按照弗洛伊德的说法，是“对不圆满现实的改写”。众所周知，真实世界里的利益分配是有缺陷的。好女人偏偏摊上恶丈夫，坑蒙拐骗的银行家偏偏逍遥法外，可爱的小婴儿偏偏托生在白人至上主义者家里。所以，赏罚分明的正义结局自然会受到欢迎。也许小说是少数能够达成这种正义的地方。想想真够悲哀的。

约瑟夫·康拉德在《文学与人生札记》(*Notes on Life and Letters*)里一篇论亨利·詹姆斯的文章中提到，传统的小说结尾均以“奖惩、至爱、财富、断腿或猝死为解决之法”。“这些方法，”他接着写道，“都是合理的，因其满足了人对终结的渴望。我们内心渴求终结，胜于渴求现世温饱。观察一下人们的闲暇时光即可发现，芸芸众生真心所愿者大抵唯有安定。”^[1]正是这种对于终局的

[1] 此书译名引自金筑云等译《文学与人生札记》(中国文学出版社, 2000年), 译文也做了参考。

渴望、这种不断叫嚷“最后怎么样啦？”的热情，才使读者急不可耐地把故事读下去。大家之所以对惊险、推理、悬疑，还有哥特式的恐怖故事如痴如醉，这也是原因之一。康拉德写下这段文字后不久，西格蒙德·弗洛伊德就将人们对于终结的渴望命名为“死亡冲动”（death drive）。

不过，读者一方面希望满足好奇，另一方面亦不无警惕。假如圆满的终结来得太快，就会破坏悬疑的乐趣。我们既渴望得到确证，也期盼它会延迟；既需要获得满足，也享受未知的焦虑。假如小说把后事和盘托出，也就没有故事了。正是因为后事缺席，叙事才得以延续。可这时读者又闹着要它复位，就像要找回走失的小狗，或是失去的乐园一般。康拉德《黑暗之心》的叙述者在故事的结尾遇到了克尔兹的未婚妻。为了安慰这个离丧的女子，他编了一套假话。小说对待她的态度，就像对待那些渴望大团圆的传统读者。至于康拉德本人，不但认为结局很少快乐，就连对确定结局的有无也抱着怀疑态度。

* * *

我们在上文已经说过，故事之所以能够发生是因为某种原始秩序受到扰乱。乐园里钻进一条蛇；城里来了个陌生人；唐吉珂德上路远征；拉夫雷斯迷上克拉丽莎；汤姆·琼斯被赶出主人的乡间大宅；吉姆爷纵身跳出致命的一跃；约瑟夫·K 因为无名的罪状被逮

捕。在许多现实主义小说中，结尾的意义就在于恢复起始的秩序，也许使之更丰富。原罪始于冲突与混沌，但它最终会得到救赎。和人类的始祖从伊甸园被逐一样，这是一个 *felix culpa*，即“幸运的过失”，否则的话就没有下文了。相应地，读者也会从中得到安慰和鼓励。他们确信现实存在一套隐形的逻辑，而小说的任务就是耐心地使之显现。我们都隶属于一个庞大的情节，并且，好就好在是它是皆大欢喜的结局。

也许把叙事当作一种策略更便于理解。和所有策略一样，它也需要动用某些资源，使用某些技巧，以便完成具体的目标。很多现实主义小说其实就相当于解决问题的手段。它们自行制造问题，然后再设法解决。要是生活里有谁这么做，大家可能会建议他去看心理医生，但我们对现实主义小说的期待正是如此。不过，为了保持故事的悬念，困难千万不可解决得太顺当了。爱玛·伍德豪斯注定要倒在奈特利先生怀里，但不能是第二段。此外，文学作品往往刚解决一个问题，就又抛出另一个问题，同样需要循序渐进地处理。一般而言，现代主义和后现代主义作品对解决问题不怎么上心。它们的目的主要是彻底暴露问题，因此不大会出现投机取巧的诈骗犯被倒吊在灯柱上，或是美满姻缘扎堆这种结局。从这一点看来，他们倒是比现实主义文学现实。

在经典的现实主义文学中，世界就像故事一般井井有条。相反，许多现代主义小说是没有秩序的，除了作者自行创建的秩序。既然秩序是生造的，小说的开头和结尾自然也是一样。既没有受命

于天的起始，也没有水到渠成的收束。这么一来，中段也就没有什么逻辑可言了。你看中的结尾说不定可以用在我的开头。何时开始、何处叫停都悉听尊便。这个世界没有固定的起止点。起、止由你，而不是世界决定。不过，无论从哪里开始，有一点可以肯定：此前已经发生过很多事情。同理，无论在哪里叫停，此后依然会有很多事情发生。

有些现代主义作品因此对整套叙事概念产生了怀疑。叙事意味着世界是有条理的，所有的事情都按因果关系顺序进行。这一概念——有时，并不总是如此——和人们对于文明的发展、理性的力量以及人类不断进步的信念是紧密相关的。如果说这一古典叙事模式是在第一次世界大战的战场上彻底瓦解的，恐怕不能算是信口开河，因为这场战事实在未能令人对人类理性滋生多少信心。一批最伟大的现代主义作品正是写于这个年代：从《尤利西斯》到《荒原》，从叶芝的《库尔的野天鹅》到劳伦斯的《恋爱中的女人》。对现代主义者来说，现实不是以整齐划一的方式演进的。事件 A 可能导致事件 B，但也会导致事件 C、D、E，以及其他无数种可能。结果本身就是无数因素共同作用的产物。谁来决定哪个才是最关键的一环呢？现实主义认为世界是渐次展开的，而现代主义则往往将世界看作一个文本。这里所说的“文本”类似“纺织品”，即用许多丝线交错编成的织物。根据这种观点，现实与其说是合乎逻辑的进展，倒不如说是错综纠结的网络，每个部分之间都有千丝万缕的联系。这样的网络没有中心，就算有，也无处落脚，因为无法指

实起点和终点。既无事件 A，也无事件 Z。事件既可以无限期地后推，也可以无休止地前进。《约翰福音》宣称，字（the word）是万物之始^[1]；可是字之为字，完全是因为它和其他字之间的关联。因此，假如第一个字可以被称为字，那么在它之外，应该至少已经有了另外一个字。这就意味着，没有所谓的第一个字。假如当真有语言诞生这回事，那么，按照人类学家克劳德·列维-斯特劳斯的说法，它准是“大举”问世。

叙事的概念就这样陷入了危机。对于现代主义而言，即便能够探知某一事件的起点，也并不见得就能揭示其真相。如果有谁想当然地抱有这种想法，那就属于所谓的“起源谬误”（genetic fallacy）^[2]。没有统一的大叙事，只有一堆小叙事，各家的说法可能都提供一部分真相。谁都可以就事实最不足道的方面发表意见，而这些意见并不见得能彼此相容。我们无法判断哪个细节到最后会发挥关键作用，就像生物学家难以判断哪种低端生物会最终能够化茧成蝶。想想几十亿年前那些黏黏糊糊、自生自灭的软体动物，谁会料到里面居然能冒出个汤姆·克鲁斯？故事企图用设计规范这个网状世界，不但没有达到目的，反而使它变得简单、贫乏。叙述就是歪曲。甚至不妨说，写作就是歪曲，因为它是在时间维度上展开

[1] 原译为“太初有言”，为配合上下文，改为现译。关于这一句的详细解说，请参见第一章。

[2] 意即根据事物的源头而非现状对它进行判断。也译为发生论谬误、发生学谬误、起始性错误等。

的过程，这和叙事很相似。因此，只有能够意识到这一歪曲本质，并在叙述中将其纳入考虑的作品才是真实可信的文学。

这并不是说叙事非得讲反话，而是在描述事件的时候，务必时刻牢记自己的局限，并设法将未知的部分融进已知的部分。故事本身的局限也应该写到故事里。康拉德的某些叙述者，还有福特·麦多克斯·福特的《好兵》中的说书人之所以主动承认自己的盲点，一定程度上就是由于这个原因。似乎只有当人们坦承命定的无知时，才是最接近真相的时刻。叙事必须以某种方式提示读者，除了它提供的版本，故事还有有很多种可能。如果不想伪装权威，那就必须把自己的武断之处指示明白。塞缪尔·贝克特有时候会在开头搞一个特别荒诞的情节，可还没等铺开，他就把话头掐断，再放一个同样荒唐的故事进来。

现代的叙事，换句话说，已经丧失了从前的必然性。过去的诗人会叙述某个氏族的神话起源或歌颂它的武功，而现在，故事成了赘疣。它没有现实基础，必须自力更生：既不像氏族和国家，有起源，有历史，也不像《创世记》的作者和写《神曲》的但丁，有经典可以参照，它只能自己充当自己的权威。固然，这给了作者更多施展的空间，但这种自由是负面的。我们身处的世界，一方面，没有任何不能讲的事情，另一方面，也没有任何事情非讲不可。

有时候，叙事的视野受到严格限制，但它们对此似乎并不自知。伊丽莎白·盖斯凯尔的长篇小说《玛丽·巴顿》就是一个例子。男主人公约翰·巴顿是一个维多利亚时代曼彻斯特的工人，因为生

活困顿成了一个政治斗士。自从这一变化发生之后，这个人物就从小说的视野中消失了，至少，是从它可以把握的视域消失了。读者可以感觉到他潜伏在边缘，但已看不到他的正脸了。小说甚至无法确定他到底是哪一派的激进分子：宪章主义、共产主义，还是其他。既然连作者都不了解，别人就更知道了。也就是说，巴顿进入了一个未知的世界，而他所置身的故事囿于保守的政治观点，根本无法跟从他的脚步。耐人寻味的是，盖斯凯尔原先准备用约翰·巴顿作为书名，后来改变了主意，用了他女儿玛丽的名字——她的名声没有老爹那么不堪。

因此，现代主义问世以后，即便是最简单的故事也很难使用平实的方式讲述了。拿约瑟夫·康拉德来说，他从前是个海员，出了名的会编故事，什么天方夜谭都谄得出来。《黑暗之心》除了其他特点，还是一部扣人心弦的侦探小说。可当故事展开之后，它的边界却渐渐地开始模糊、瓦解，乃至崩塌。虽然叙事风格具体而微，但全书始终笼罩在一种神秘气氛中，无论细节多么绘声绘色，都无法将之驱散。主人公马洛似乎哪里也去不了，什么也做不成。当他在非洲中部顺流直上的时候，也在不断深入自己的内心，进入某种属于神话和无意识的、超越时间的国度。因此他的旅行与其说是向前，不如说是向内。同时，他逐渐远离文明，靠近所谓的蛮荒的过程，也是一次远古之旅。进入非洲腹地，也就意味着重拾人类的“原始”起源。所以，叙事是同时向前后两个方向推进的。所谓的进步完全是虚幻。历史中找不到希望。历史，改用乔伊斯笔下

的斯蒂芬·戴德拉斯的一句话，是现代主义试图摆脱的噩梦。如果说康拉德的叙事有问题，部分是因为19世纪的人们对于进步的信念——从野蛮到文明是不断上升的过程——遭遇了灭顶之灾。

因此，马洛四处寻找的那个丧尽天良的克尔茨，最初到非洲的时候居然是作为“怜悯、科学和进步的使者，鬼知道还有什么”（照理说，后半句的“鬼”前面应该加上the^[1]，但英语不是康拉德的母语，他的文字有时候会让我们记起这一点），也就没什么好奇怪了。殖民官员克尔茨带着进步和启蒙的观念来到非洲，后来却堕落为一个行为极其恶劣、许多举动“不可告人”的人。他的初衷是启蒙未开化的比属刚果原住民，现在却想把他们全部消灭。所以，不但故事的形式是从进步到原始，内容也是如此。

无论历史还是叙事，似乎都已无法将读者带到确定的终点。乔伊斯的利奥波德·布卢姆先是起床，然后开始在都柏林四处闲逛，然后回家。线性的历史观让位于循环的历史观。故事永远都在设法网罗真相，但真相偏偏是飘忽不定的。叙事意味着为虚空赋形，这就和犁海耕洋一般毫无意义。《黑暗之心》中的马洛的确是在黑暗中讲述自己的故事。当他夜里蹲在轮船甲板上的时候，其实并不确定有没有听众。上文已经说过，他最后讲的是假话。真相，乔治·艾略特和托马斯·哈代坚信，归根结底是可以被讲述的，而康

[1] 原文为“devil knows”，直译为“魔鬼知道”。按照语法规则，“魔鬼”前应该加定冠词the。

拉德和伍尔芙却没有这样的信念。对他们来说，真相在可呈现的范畴之外。也许看得到，但是说不出。也许克尔茨瞥见了它的一角并为之震怖，但这一瞬间无法被强行塞入死板的叙事框架。所有离奇的故事都有一颗黑暗之心。

也许，马洛之所以能够长篇大论地讲故事正是因为他没有，而且永远不会获知真相。假如一部作品能对人类的终极状态做总结陈词，它也就没什么可说的了，唯有渐渐归于沉默。它会因为所呈现的真相而消亡。“实际情况难道不是这样么？我们的生命太短暂了，来不及把话说完，”马洛问道，“所以总是结结巴巴，就连这唯一、永恒的目的都无法达到。”^[1]叙事之所以能够向前推进，恰恰是因为它根本无法达到终极目标。（现代主义）小说追寻的真理超越了语言的极限；但它仍然拒绝放弃，正是这一抗拒才保住了叙事的香火。越是站在原地，就越不可能接近真相。马洛在《黑暗之心》里说他到达了“航海家们能到达的最远的地方，也是我一生经历的顶峰”。唯一的问题是，假如人当真到了这一不可企及的尽头，是否有勇气像克尔茨那样越过边际，一窥深渊？他的旅程超越了语言，也超越了叙事，所接触的现实令人发指的程度，远非语言和叙事所能描摹；书中将其作为一种恐怖的胜利进行呈现。但他确曾毫不畏

[1] 这段文字来自《吉姆爷》，而非《黑暗之心》。参照了梁遇春译《吉姆爷》（人民文学出版社，1958年）的译文。梁译原文为：“我们的生命太短了，所以来不及把话说完，我们总是那么口吃，使我们这个唯一的、永久的主意没有达到，我们难道不是这样吗？”

缩地直视美杜莎^[1]的头颅，这怕是要比都市中产阶级的美德更加令人佩服。现代主义文学中经常出现这样无畏却又危险的状况。

至少，这是马洛对克尔茨的看法，尽管他几乎从没露过面。但马洛也可能过于美化他了。康拉德本人未必是这样的想法。他其他的一些作品，譬如《吉姆爷》和《诺斯特罗摩》，也怯于平铺直叙地讲故事。相反，里面的说法往往回环往复，从半中间开始，同时铺开好几条线，从一个叙述者跳到另一个叙述者，或是从不同的角度讲述同一事件。这样一来，读者只能斜签着身子进入小说，不停地变换角度，时间上也得忽而向前，忽而向后，而可供倚赖的说法不过是有人讲起、有人传说、再被有人的有人记下来的故事。

这种情况让人想起英国最伟大的喜剧杰作之一，18世纪作家劳伦斯·斯特恩的《绅士特里斯舛·项狄的生平与见解》（以下简称《项狄传》）。刻意搅乱叙事并非现代主义的专利。斯特恩的小说实际上是一部关于叙事之不可能的叙事作品——至少对现实主义而言是这样。它认为严格意义上的现实主义是无法企及的。没有任何文章可以做到纯粹的秉笔直书。一切所谓的现实主义都是带有某种角度、经过编辑的现实。即便是小到指甲上的一块污迹，也无法进行“全面”描述，更不必说是人生了。现实主义小说的意图是反映存在的本来面目，包括各种枝枝蔓蔓的细节；但是，它也必须从这些杂乱无章的事件中理出头绪。这两个目的实际是不兼容的。任何叙

[1] 希腊神话中的蛇发女妖，任何直视她的人都将变为石块。

事都必定牵涉到遴选、修改、弃置，因此也就不可能向读者提供原汁原味的真相。如果它硬要这样做，那就没完没了了。上一件事牵扯到下一件事，下一件事再牵扯到下下件事，一旦跑开野马，就收不住了。《项狄传》正是这样的写法。

斯特恩认为（至少，他假装认为），遴选和弃置素材是对读者的欺骗。布局就是作伪。所以，小说的叙述者特里斯舛恨不得把他从出生到成长经历的所有琐屑的事情都告诉我们。这种态度看似是为读者着想，其实很快就让叙事卡了壳，看客傻了眼，让人不能不怀疑这种所谓的关心其实是恶搞。正因为特里斯舛事无巨细，从他母亲受孕开始，什么都要说到，才把文本堆成一个庞然大物，搞得读者也晕头转向。整个写法都是在和自己过不去。要不了多久，读者就会开始怀疑，不但主人公脑子有毛病，自己也快被逼疯了。

表面上，现实主义呈现的是一个不修边幅、时而可惊、时而可喜的世界，其实完全不是这么回事。假如在一部现实主义小说或是自然主义戏剧里电话铃响了，几乎可以肯定是情节的安排，而不是打错了。现实主义作品选取的人物、事件和情境都是能够帮助它建立道德世界的。但是，为了掩盖这种刻意的痕迹，保持现实的氛围，它通常会向读者提供许多信笔拈来的细节。譬如，它也许会告诉我们，一个短暂出场的脑科大夫长着两只毛茸茸的大手，其实改成光滑纤秀的双手对故事也不会有什么损失。这类细节完全没有道理可讲，只不过是营造了真实感罢了。现实主义小说也许会让女主人公叫一辆紫红色的出租车，而在先锋小说里，没准车身在第一

页还是紫红的，第二页就会变成无色，第三页司机出场了，不过是杏仁蛋白软糖做的。这么一来，它也就把现实主义的西洋镜拆穿了。现实主义小说在读者身后变的把戏给挪到了前台。实际上，这就是《项狄传》的意图。小说这一体裁刚在英国出现，就被暗地解构了。

特里斯舛的目的是为自己作传。可是，既然要对读者诚实无欺，那就什么都不能落下，结果，故事到了最后还是在童年打转。厚厚的前两卷结束了，传主居然还没把自己写出娘胎。接下来的九卷，我们甚至连他的长相都搞不清。他讲述自己的生平，得一刻不停地从一个时间段跑到另一个时间段，为了澄清某个问题，还得急匆匆地掉头回去，要不然，就是一个话头没讲完，已经开始另一个了。用他的话来说，他讲故事“既是想到哪里，讲到哪里，也是按照次序来的——这二者是并行不悖的”。同时，他还必须对读者脑中的时间段保持时刻警醒，根据情况让我们加速或减速。严格地说，主人公的人生在他写作的时候应该是停滞的，否则他就永远赶不上自己的步伐了。内容越写越多，因为他的人生越积越多。为了彻底，必须把写自传这个举动也写到自传里去。

就在特里斯舛忙忙碌碌写个不停的时候，小说渐渐地在他笔下解体。叙事陷入僵局，细部难以立脚，人物一连几章都被扔在门口，细节泛滥成灾，前言和献辞彼此颠倒，就连作者本人也扬言迫于卷帙浩繁要归于沉寂。叙事本就是荒唐之举，企图把毫无次序可言的现实以循序渐进的方式呈现出来。语言也是这样。言说一件

事，就必定意味着排除另一件事，即便是《芬尼根守灵夜》也不例外。特里斯舛赖以厘清身份的唯一工具——文字——起到的作用恰恰是遮饰。

有时候人们对叙事的理解过于狭隘。从历史角度而言，它的起源十分古老。讲故事这门艺术几乎和人类同龄。有人说我们的说话、思考、相爱、梦想和行动都是发生在叙事之中的。这种说法有一定道理，因为我们都是时间的产物。但并非所有人都以这样的方式体会人生。有些人将人生看成一个有头有尾的故事，有些人则未必。不同的文化也是如此。不妨想想那个老笑话，“我的人生里有一些了不起的人物，可情节我却不大明白。”还有那个把人生比作旅行的老掉牙的比喻，里面隐含着一种目的性和延续性，但未必人人觉得有道理。大家到底想去什么地方呢？没有目标的人生不见得就没有意义，就像艺术作品一样。生儿育女，还有穿着吓人的粉红紧身衣，这样的事情又有什么意义呢？《项狄传》、《黑暗之心》、《尤利西斯》，还有《达洛卫夫人》这样的小说可以把我们从桎梏中解放出来，不再把人生看成是目标驱动的、按照逻辑展开的，以及严格遵从首尾一致原则的。这样一来，它们可以帮助我们更好地享受人生。

* * *

最后，情节和叙事到底应该怎么区分呢？有一种办法是参看阿

加莎·克里斯蒂^[1]的作品。她的犯罪悬疑小说几乎全都是情节。叙事的其他方面——布景、对话、气氛、象征、描写、反思、深度的人物刻画等等——被毫不留情地尽数剥离，剩下的只有干巴巴的故事。她的小说和多萝西·塞耶斯、P. D. 詹姆斯、鲁丝·连德以及伊安·兰金^[2]这些人都不一样——后者的情节被埋藏在更为丰富的叙事语境之中。

因此，情节是叙事的一部分，但不能涵盖全部。我们所说的情节，一般来说是指故事中的关键部分。它代表了人物、时间以及情境相结合的方式。情节是叙事的逻辑或内在驱动力。按照亚里斯多德在《诗学》中的看法，它象征了“事件的组合，或是故事中完成的事情”。当别人问起某个故事的内容，我们向他们提供的通常就是情节概述。《音乐之声》^[3]的情节包括冯·特拉普一家逃脱纳粹追捕，但却不包括朱莉·安德鲁斯在山顶上婉转高歌，或是她的前牙稍微有些突出这一事实。班珂被谋杀属于情节，而麦克白的独白“明天，明天，再一个明天……”^[4]却不是。

许多叙事是没有情节的，譬如《等待戈多》、《三十天的是九月》^[5]，或是乔伊斯的《一个青年艺术家的画像》。还有一些叙事

[1] 英国侦探小说女王（1890—1976），作品以情节曲折、推理严谨著称。

[2] 以上均为著名侦探小说家。

[3] 美国20世纪60年代著名电影，描写见习修女玛丽亚和奥地利贵族冯·特拉普上校一家因音乐结缘的故事。朱莉·安德鲁斯是女主人公的扮演者，并不是书中人物。

[4] 《麦克白》中最出名的独白之一，出自第五幕第五场。

[5] 英国童谣，帮助儿童记诵每个月份的天数。

的情节有无在两可之间，也就是说，我们无法确定是否有重要的事情发生。卡夫卡的小说中有时会出现这样的情况。亨利·詹姆斯偶尔也会如此。妄想狂患者和信奉阴谋论的论者往往能在没有情节的地方看出情节。他们“过度解读”散碎的细节和事件，并从中发掘出潜伏甚深、用心险恶的叙事。奥赛罗对苔丝狄蒙娜的手绢做的就是这样的事情，将其误解为妻子不贞的证据。米兰·昆德拉的《笑忘书》（*The Book of Laughter and Forgetting*）里也有类似的情形。作者在一个东欧的共产党国家生活了数年。由于这种政权对国民一直采取严密的监视，对最不起眼的异见也时刻保持高度警惕，他们可以算是妄想狂患者。对于妄想狂患者来说，没有任何事情会无缘无故地发生，其中必定包含着某种重大意义。在昆德拉的小说中，有个人在共产党控制的布拉格市中心呕吐，另一个人慢慢地踱过来，站在那里低头朝他看看。“我完全明白你的意思，”他同情地嘀咕道。

第四章 解读

当我们把一篇文字称为“文学”的时候有若干种含义，其中之一是它不囿于特定的背景。当然，所有的文学作品都是由具体的情境生发出来的：简·奥斯汀的小说取自18世纪和19世纪早期的英国乡绅生活，而弥尔顿的《失乐园》则以英国内战和战后的历史为背景。但是，尽管如此，它们的意义却超越了语境的限制。不妨想想一首诗和一本台灯装配手册的区别。后者只有在某种特定的、实际的情况下才用得上。除非饥不择食，大家一般不会捧着一本手册反思生命的神秘或是人性的软弱。相反，脱离原始语境的诗歌却可能仍是有意义的，并且这一意义会随着时空的迁移发生变化。它就像个婴儿，一旦出世，就和作者脱离关系了。所有的文学作品，从降生那一刻起，都是孤儿。就像子女成人以后，父母不再控制他们的生活，诗人也无法左右自己的作品会被放到什么样的情景下，做出怎样的解读。

从这个角度说，所谓的文学作品跟路标和公交车票是不同的。文学具有极佳的“便携性”，可以随意迁移使用，而车票则不行，除非是那种铁了心要占公交公司便宜的人。文学作品不那么依赖于原初的背景。相反，它们从本质上说是开放的，因此才会引发各式各样的解读。人们之所以在意文学作品的语言，而对车票上的文字却不怎么上心，这也是原因之一。对读者来说，文学语言的首要功能不是实用性。相反，我们会假定它天然带有某种价值。

而日常语言却不是这样。假如有谁惊慌失措地大喊“有人落水了！”(Man overboard!)，这里面并没有什么歧义。正常情况下，大家不会把这当成什么有趣的文字游戏。若是在船上听到这样的叫喊，估计你既不会琢磨“over”和“board”两个单词元音的细微变化和呼应，也不会注意到这句话的重音是落在首尾两个音节上的，更别说停下来推敲里头的微言大义了。没人会以为“人”指的是整个人类，这个词组意在影射我们灾难性的堕落。^[1]假如落水的是你的死对头，那倒有可能，因为你知道，等你慢条斯理地分析完毕，对方已经葬身鱼腹了。否则的话，谁都不会绞尽脑汁地琢磨这句话的含义。语境已经把意思指实了。即便这句话是喊着玩的，也不能改变这一点。要是不在海上，自然不见得是这个意思，可周围只要有汽笛轰轰作响，那就无可置辩了。

[1] 落水(fall)一词在英文中有多重含义：既可指摔倒，也可指落水。若将首字母f大写，则特指亚当和夏娃的堕落——即因偷吃智慧树上的果子而失去上帝庇佑，被逐出伊甸园。

在大多数现实场景中，我们对于意义并无多少选择的余地。意义基本是由场景决定的。至少，它将意义局限在少数几个可控的选项之内。假如在百货商店的门上看到出口标记，我会知道，它在这个语境里的意思是“假如你想离开，这是出口”，而不是“现在就给我离开！”。否则的话，商店里就没人了。这个标记是描述性的，而不是指令性的。而写在我的阿司匹林药瓶上的说明“每日三次，一次一片”是针对我的，而不是和我同住一栋公寓的两百名住户。司机打灯的时候，意思可能是“当心！”，也可能是“快走啊！”。这种模棱两可的说法虽然看似有致命的危险，但引起的交通事故却没有想象的多，因为在特定语境下，它的意思一般是很明白的。

但是，诗歌或小说的问题是，它们并不是现实语境的一部分。当然，我们从“诗歌”、“小说”、“史诗”、“喜剧”以及诸如此类的题名中大致可以判断应该期待什么，就好像文学作品被包装、宣传、营销、评论的方式会对我们的反应有决定性的影响一样。但是，除了这些宏观标识，这些作品在开篇向我们提供的背景少得可怜。相反，它的语境是随着故事的推进逐步建立起来的。我们必须根据作品的说法自行摸索出一个背景，并以此衡量作品的说法。事实上，这一解读的框架在阅读过程中是不断被更新的，大多数时候是不自觉的。当我们读到莎士比亚的诗句“再会，你太贵重了，我没法保有你”（“Farewell! Thou art too dear for my possessing”）^[1]，

[1] 莎士比亚十四行诗中的第87首。译文引自屠岸编译《莎士比亚十四行诗一百首》（中国对外翻译出版公司，1992年）。

就会在心里揣摩，“啊，他多半是在跟恋人讲话，看起来两个人是要分手。太贵重了，没法保有，对吧？说不定她把他的钱用得也太狠了。”但是，除了字面本身，我们并没有其他获知信息的渠道，不像“着火了！”这句话，本身就能引申出一个语境，帮助我们理解它的意思。（譬如，喊着火的那个人的头发可能已经冒烟了。）这就使得确定文学作品的含义相当困难。

假如文学作品仅仅是记述历史，那么我们只要复原历史场景，也许就可以确定它们的意义了。但情况显然不是这样。文学和原始背景的关系是相当松散的。《白鲸》不是研究美国捕鲸业的社会学论文，只是以此为背景建构一个想象的世界，它的意义并不局限于此。这倒不见得意味着小说已经脱离了历史背景，具有普世的魅力。很可能某些文化从中得不到多少收获。没准在遥远的未来，还会有人觉得这部书完全不可理解，甚至味同嚼蜡。他们也许认为被一头巨大的白鲸咬掉一条腿是非常无趣的事情，不堪作为小说的素材。会不会有一天，我们的文明就连贺拉斯的颂歌或是蒙田的散文也认为枯燥乏味，不知所云了？也许，这个未来已经来临了，至少在一定程度上是这样。

我们无从知晓麦尔维尔的作品是否能够跨越时空，激发人们的兴趣，因为我们还没有到达历史的终点，尽管某些政治领导人极力想要促成此事；也没有征求过丁卡人或是图阿雷格人^[1]的意见。但

[1] 前者为居住在尼罗河上游的黑人，以畜牧业为生；后者为撒哈拉沙漠地区的游牧民族。

是可以确定,《白鲸》之所以被称为小说,有一点是因为它想要对广义的“道德”问题发言。我说的道德,指的并不是伦理准则或宗教教义,而是与人类的感情、行为以及思想有关的问题。《白鲸》试图向读者讲述的是内疚、罪恶、欲望、精神错乱,而不仅仅是鲸油和鱼叉,也不仅仅是19世纪美国的状况。

而这正是“小说”的义项之一。小说最主要的含义并不是虚构。杜鲁门·卡波特的《冷血》、诺曼·梅勒的《刽子手之歌》,还有弗兰克·麦考特的《安吉拉的灰烬》都是作为真实的事件呈现给读者的,但这一真实经过翻译,变成了富于想象的故事。虽然小说中写的可能全是实在的信息——我们甚至可以根据维吉尔的《农事诗》经营农场,不过能维持多久就不好说了,但所谓的文学文本最重要的意图并不是提供事实。相反,它邀请读者“想象”事实,即用事实建构一个想象的世界。也就是说,一部作品可能既是真实的,又是想象的,既是实在的,又是虚构的。在狄更斯的《双城记》虚构的世界里,从伦敦到巴黎必须穿越海峡。事实也是如此,但小说仿佛将它“虚化”了。在小说的语境之中,最重要的不是事实的真假,而是它在作品想象的逻辑中发挥的作用。忠于事实和忠于人生之间是有区别的。我们说《哈姆莱特》中含有很多真相,并不是指历史上当真有一个或是真疯,或是假疯,或是一半真疯、一半假疯且对待女友态度极其恶劣的丹麦王子。

小说有可能会告诉读者达拉斯和圣彼得堡不在一个国家,或者圆形开口是螺旋饰上的中心凸饰。它们也可能不厌其烦地提到一些

大家都耳熟能详的事实，譬如泄液线是具有吸收功能的药线，使用时从皮下穿过，末端垂挂于体外，以便促进引流或是对抗刺激剂。但是，这样的作品之所以算是小说，是因为它们提供这些信息，不像医学教科书或实用手册那样，仅仅为了事实而事实，而是为了帮助读者建立某种观看的方式。为了达到这个目的，小说被赋予了篡改事实的权利。与其说它们像天气预报，还不如说像政客的演说。当小说歪曲现实的时候，读者会认为这是出于艺术考虑。假如一个作家老是把“Buckingham”，即白金汉宫中的B写成F，大家会认为她是在表达某种政治观点，而不是不识字。^[1]就算哪本书里有一群生活在12世纪的人物老是为了史密斯乐队^[2]争吵不休，我们也不会给作者安上不可饶恕的无知罪名。也许作家的历史学养欠佳，认为12世纪的时候就有了史密斯乐队；也许他认为摩瑞西^[3]是个不世出的天才，足以跨越时空。但当这种情形出现在小说之中的时候，我们一般会往好处想，认为歪曲是刻意的。这对诗人和小说家是非常便当的。文学，就像一个被谄媚的廷臣所包围的专制君主，永远不会出错。

表面看起来，现实主义小说呈现的人物和事件是有独立生命的。其实大家都知道，这不过是幻觉，小说中的世界是随着叙事的展开一步一步被构建的。有些理论家之所以认为文学作品只和自己

[1] Fucking 是英语中的脏话。

[2] 20世纪80年代活跃在英国的摇滚乐队。

[3] 史密斯乐队的主唱之一。

发生指涉关系，这也是原因之一。历史上从来就没有什么亚哈船长或是乔·克里斯莫斯^[1]。即便在阿姆斯特丹的某个公屋里发现一个登记在册的海洛因吸食者，名叫哈利·波特，也无法改变我们阅读小说的体验。就算真的有个叫作歇洛克·福尔摩斯的侦探，柯南道尔描述的所有事件都在他身上发生过，就连细节都一模一样，只是作者不知道，那也不能说小说里写的就是他。虚构仍然是虚构。

和非文学作品相比，文学作品往往要含混一些。虚构性就是造成含混的一个因素。正是因为文学作品没有现实的背景，读者缺少判断的依据，话语、事件和人物才得以不同的解读打开了方便之门。不过，也可能是作家自觉不自觉地要把故事往含混里写，以便丰富作品的内涵。其中有一种是涉及性爱的双关语。莎士比亚有一首十四行诗的开篇是这样的：“我的爱人起誓，说她浑身是忠实，/我真相信她，尽管我知道她撒谎。”(When my love swears that she is made of truth, I do believe her, though I know she lies.)除了字面意思，这句诗还可能在说，“我的爱人起誓，说她真的是个处女 (maid, of truth)，我真相信她，尽管我知道她和别人发生过关系 (lie)。”^[2]理查森的《克拉丽莎》告诉读者，好色的拉夫雷斯喜欢写信，“就寝的时候手里总是捏着一支笔”(has always a pen in his fingers when he retires)。作者不可能听不出这句话的弦外之音。狄更斯的《尼

[1] 前者是麦尔维尔《白鲸》中的人物，后者是福克纳《八月之光》中的人物。

[2] 英文中的 made 和 maid(处女；少女)是同音异义字，true 既是“忠实”，也是“当真”。Lie 既有“撒谎”的意思，也有“躺下来睡觉”的意思。

古拉斯·尼克尔贝》^[1]中也有同样的情形。书里有一段是娴静的玛丽·格雷厄姆坐在她心爱的汤姆·贫招身边，看着他在乡间的教堂里演奏管风琴：“她的手一碰他的风琴，从这个光辉灿烂的新纪元起，就连那个风琴，他一生最快乐的时刻的老伴侣，他本来认为绝没有飞升之望的，也好像是被封为神，开始了新的生命。”（She touched his organ, and from that happy epoch even it, the old companion of his happiest hours, incapable as he had thought it of elevation, began a new and deified existence.）^[2]只有特别好心或天真的人才会以为这里的含混是无心的。^[3]简·爱以含蓄的满意态度说起罗切斯特先生的手如何灵活圆润——这话也许并不像表面那样无邪，不过，讲话人未见得意识到这一点。而亨利·詹姆斯的小说就不同了：范妮·艾辛汉姆（Fanny Assingham）这个名字显然是有来头的。^[4]

* * *

文学作品中有一部分，相对而言，是抵制解读的。文明越来越趋向复杂、碎片化，人类的经历也是如此，相应地，反映它的文学

[1] 这里作者犯了错误：下文提到的两个人物来自狄更斯的小说《马丁·翟述伟》（*Martin Chuzzlewit*），而不是《尼古拉斯·尼克尔贝》。

[2] 此处译文引自叶维之译《马丁·翟述伟》（上海译文出版社，1998年）。

[3] 在英文中，organ这个词既有“风琴”的意思，也可隐指“生殖器官”。但是，作者此处的解释似有偏颇。在小说中，玛丽所爱的另有其人，并非汤姆·贫招。

[4] 艾辛汉姆（Assingham）中的ass在英文中有“臀部”的意思。

工具——即语言，也是一样。亨利·詹姆斯晚期的小说风格极其晦涩，以至于有人说他眼高手低，自不量力。有位论者勇气可嘉，写了一篇洋洋洒洒的长文，专门讨论《奉使记》(*The Ambassadors*) 中的第一段到底在说些什么。下面的引文选自《鸽翼》。在詹姆斯晚期的作品里，这绝对算不上最难啃的骨头：

此外，她指责她的朋友，看起来完全不是因为对方对花销没有概念，而是因为她无法想象匮乏的恐惧、樽节的窘迫，也不明白依附他人生活的感受，或者，至少可以说，她没有这种习惯。这样的时刻——当整条维格摩大街都开始奔忙，这面容苍白的女孩子面对着这些奔忙的人们，通常根本分不出彼此，而此刻却作为个体，有人情味的英国人，出门走亲戚，也许从本质上来说，还十分特别——这样的时刻，会令凯特加倍意识到，她的同伴拥有自由，是多么幸福的一件事。^[1]

It was not moreover by any means with not having the imagination of expenditure that she appeared to charge her friend, but with not having the imagination of terror, of thrift, the

[1] 此书尚无中译本。本段翻译力图复制英文原句的语序和含混效果，但还是不如意，部分因为中文对于短句摞短句的包容度要大于英文。国外的一般读者谈起《鸽翼》，常常哀叫需要翻译。译者曾就此段的意思就正于美国宾夕法尼亚大学英语系专门讲授詹姆斯小说的彼得·康教授，他也半开玩笑说只有87%的把握。

imagination or in any degree the habit of a conscious dependence on others. Such moments, when all Wigmore Street, for instance, seemed to rustle about and the pale girl herself to be facing the different rustlers, usually so indiscriminated, as individual Britons too, Britons personal, parties to a relation and perhaps even intrinsically remarkable—such moments in especial determined for Kate a perception of the high happiness of her companion's liberty.

和丹·布朗^[1]的东西太不一样了。和很多现代主义作品一样，詹姆斯的文字拒斥入口即化的风格。它对即时消费的文化提出挑战，逼迫读者努力破译文本的秘密，仿佛读者和作者一道变成了小说的创作人：读者被卷进盘根错节的句法，极力想把作者的意图理清。詹姆斯认为必须把句法搞得像蜘蛛网一般复杂，才能抓住每一点细微的经验，每一簇意识的火花。

现代主义作品之所以晦涩，令人难以索解，有一部分就是因为这种纤毫入微的特质。马塞尔·普鲁斯特的语言通常是清晰明了的，但即便是他，也会写出长达半页纸的句子，其中充斥着迷宫般的巷道和弯弯绕绕的句法，为了把意思表达充分，不放过任何一个曲折的语法弯道和险径。《尤利西斯》的最后一句话没有标点，跨越的

[1] 美国畅销书作家。代表作包括《达·芬奇密码》和《数字城堡》。

不是半页、而是六十多页的篇幅，并且满篇污言秽语。仿佛现代生活的复杂与艰涩已经开始渗透到语言的外部形式之中，而不仅仅局限于内容。

这与现实主义小说的风格形成了鲜明的对照。在很多现实主义作品中，语言被做了最大限度的透明化处理，稍事抵挡就将意义拱手交出，从而使读者感到它呈现的是现实的原貌。我们不妨把上引的詹姆斯小说与丹尼尔·笛福的《摩尔·弗兰德斯》中的典型段落对照一下：

我差不多躺了整整五个星期，虽然过了三星期后我的热度就退了，但是又反复好几次；医生有两三回声明他们技穷无方，只好让我的体力去和病魔决斗，不过他们会给点壮心剂来帮我恢复体力。五个星期之后我渐渐好些，但是仍然软弱无力，形容憔悴，现在神气很忧急，复原得又那么慢，所以医生担心我会转到肺癆病去……^[1]

It was near five weeks that I kept my bed, and tho' the violence of my feaver abated in three weeks, yet it several times return'd; and the physicians said two or three times, they could do no more for me, but that they must leave Nature and the distemper

[1] 译文引自梁遇春译《摩尔·弗兰德斯》（吉林出版集团有限责任公司，2012年）。

to fight it out; only strengthening the first with cordials to maintain the struggle: After the end of five weeks I grew better, but was so weak, so alter'd, so melancholy, and recover'd so slowly, that the physicians apprehended I should go into a consumption...

这样的语言没有任何厚度和肌理。它完全是被当作工具使用的，看不出使用者对这一媒介本身的敬意。笛福的文字是明显的消耗品，绝不引人关注。而詹姆斯的风格则在刻意提点读者：作品中发生的事件在语言中也有所体现。疾风暴雨的分手、惨痛的决裂只不过是纸上的墨迹。有的时候，文字会谦卑地泯灭自己的声音，就像在笛福的小说里，因为语言不引人注目，给人的感觉是它在直陈其事，仿佛完全去除了雕琢的痕迹和传统的束缚。其实，这不过是幻觉。笛福的段落并不比詹姆斯的“更贴近现实”。根本不存在“更贴近现实”的语言。语言和现实之间的关系不是空间性的。并且，笛福的文字是遵从传统的，且亦步亦趋的程度和，比方说，弥尔顿的《黎西达斯》，并无二致。只不过我们对这种传统太熟悉了，才会视而不见。

既然说到现实主义了，有个重要的问题正好提一下。当我们用“现实主义”这个词来描述某个作品的时候，并不是指它绝对比非现实主义的作品接近现实，而是指它符合某一个时期、某一个地方的人对于现实的理解。想象一下，假如我们偶然读到一篇文字，来自某个古老的文明，似乎对人的胫骨长度抱有古怪的热情。我们很

可能得出结论，这是一个莫名其妙的前卫幻想。等读到这个文明的历史，才发现胫骨的长度决定了人在社会等级中的地位。胫骨长的人被放逐到沙漠，以粪便为食，而膝盖和脚踝之间的距离越短，则越有可能被选为国王。这样的话，我们就不得不把这个文本的类别改为现实主义。

假如半人马阿尔法星球的来客拿到一部完整的人类历史，其中记载了所有的战争、饥荒、种族灭绝和大屠杀，可能会认为这是一个匪夷所思的超现实文本。人类历史中的确有很多事情令人无法置信。把诺贝尔和平奖授予一个非法轰炸柬埔寨的政客只是其中一例而已。按照心理分析的说法，相比清醒的生活，梦和幻想更能揭示人的真相。但是，如果将梦和幻想用小说的形式呈现出来，我们多半不会将其称为现实主义作品。不管怎么说，真正的现实主义作品都是极少数。许多所谓的现实主义文本中含有一些完全不符合现实的特征。在康拉德的《黑暗之心》里，我们被告知一个女人“面色凄惨而凶蛮，似乎有着狂野的悲哀和无言的伤痛，还有因为犹豫不决带来的恐惧”^[1] (had a tragic and fierce aspect of wild sorrow and of dumb pain mingled with the fear of some struggling, half-shaped resolve)。这种不真实的面部表情只可能存在于语言之中。即便是最有才能的演员也很难同时表现凄惨、凶蛮、狂野、悲哀、伤痛、

[1] 为了配合上下文，对孙礼中的译文做了改动。孙译原文为“似乎有着无限的悲哀和无言的伤痛，还有因为犹豫不觉带来的恐惧，使她面色凄惨。”

恐惧和犹豫不决。要是当真能把这些全演出来，给个奥斯卡奖都嫌太菲薄了。

如果说乔伊斯的《芬尼根守灵夜》拒斥解读，部分是因为它是用好几种语言写成的。据说乔伊斯的同胞 J. M. 辛格^[1]是唯一可以同时用英语和爱尔兰语写作的人。《守灵夜》和乔伊斯所有的作品一样，揭示了一种对文字力量的深刻信任，但这并不是现代主义的总体趋向。现代主义对文字虽然放任自流，但这并不是因为它对其有什么坚定的信念。更具代表性的态度，如 T. S. 艾略特和塞缪尔·贝克特，是怀疑。语言真的能够抓住转瞬即逝的人类经验，让我们有缘一窥至高的真理么？如果是这样，那就必须使之厚重、错位，或是更为复杂精细，更加引经据典；有些现代主义作品之所以难懂，就是由于这个原因。日常状态的语言已经变得陈旧隔膜，只有使用暴力才能使之灵活地反映我们的体验。正是从这个时期开始，我们才继承了一大堆虚浮的陈词滥调，反映的无一不是20世纪对语言的态度：“沟通中断了”、“语言太苍白了”、“沉默比言辞更雄辩”、“如果能说，我会说的”。在现代电影里，还不止是在法国，以上台词是由两个躺在床上、用穿透灵魂的目光彼此对视的人说的，中间时不时还夹杂着大段、长得令人无法容忍的沉默。

[1] 爱尔兰剧作家，也是爱尔兰文艺复兴运动代表人物。

* * *

现在，我们可以来看看我在本书开头提到的一些有关解读的问题了。下面是一个很有名的文学文本：

黑绵羊，巴巴叫^[1]，
问你羊毛有没有？
有有有，好先生，
我有整整三袋毛。

男主人，送一袋
女主人，送一袋
最后一袋要送给
巷子里的小男孩。

Baa baa black sheep,
Have you any wool?
Yes, sir, yes, sir,
Three bags full.

[1] 英文中羊的叫声读如“巴巴”。为了照顾上下文，直译为“巴巴”。

One for the master
And one for the dame,
And one for the little boy
Who lives down the lane.

显然，这算不得有史以来最精妙的文学作品。论起对人类状况的探讨，比这深刻的文章有的是。尽管如此，这首歌谣还是提出了几个很有意思的问题。首先，第一句话是谁说的？是全知型的叙述者，还是一个和绵羊对话的人物？还有，他为什么要说“黑绵羊巴巴叫，问你羊毛有没有”，而不是，比如说，“抱歉，黑绵羊先生（女士），问你羊毛有没有？”这个问题是单纯的学理性讨论么？讲话人为什么想要知道绵羊有多少毛？纯粹是出于无聊的好奇心，还是有什么利己的动机？

一个合理的猜测是讲话者是想给自己要点羊毛。可如果是这样的话，他和羊毛主人打招呼的方式（“黑绵羊巴巴”）实在古怪。也许“巴巴”是绵羊的名字，讲话人只是客气地称呼它一下。也许他跟绵羊客气是为了从对方身上占些便宜。可能“黑绵羊巴巴”的结构就和“黑绵羊亨利”或是“黑绵羊艾米莉”差不多（这头绵羊的性别是不确定的）。可是这显然说不通。用“巴巴”做羊的名字很奇怪。与其说像名字，不如说像它发出的声音。（这里可能会有翻译的问题。日本或是韩国的绵羊肯定不会说“巴巴”。也许女王陛下的绵羊更有腔调，“巴尔巴尔”地叫也说不定。）

讲话人会不会是在当面模仿绵羊，借着称呼它的机会怪腔怪调地学它的叫声，就像大家说“老牛哞哞哞”或是“小狗汪汪汪”一样？如果是这样，那真是笨得可以。连傻瓜都知道，学人说话，还想跟人要东西是不靠谱的。这样看起来，说话人不仅没有礼貌，而且极其愚蠢，居然不明白当面羞辱绵羊对自己没有半点好处。此人显然是个绵羊歧视者，对我们的羊类邻人抱有一种令人作呕的优越感。也许他受了某种低俗成见的误导，认为绵羊很弱智，不会在意这样的作弄。

如果是这样，他显然打错了主意。他的意思人家不是没听懂。“是的，”绵羊答道，“我的确有些羊毛——整整三袋呢。一袋给男主人，一袋给女主人，还有一袋要给住在巷子里的小男孩。就是没有你的份——你这个没有礼貌的混蛋。”自然，最后一句话只是暗示。如果明讲，就把绵羊精心做出的友好姿态破坏了。对于讲话人的问题，它不但立刻作答，而且毫不敷衍，但内容却根本不是对方想听到的。事实上，它的策略是故意将问题误解为无心的，拒绝对讲话人隐含的意思（“你能给我一些羊毛么？”）做出回应。就好比你在街上问别人，“你有时间么？”对方答道“当然”，然后自顾自走了。他回答了你的问题，但是并没有正确领会你的意图。

从这个意义上说，这首诗说明了人类表述中很重要的一个方面：推断和暗示。询问客人“你想喝咖啡么？”，表明你愿意给她倒一杯咖啡。假如有人问了你这个问题，但咖啡并没有出现，你

就会明白，这纯粹是学理性讨论，相当于“16世纪的威尔士有多少裁缝？”或者“最近怎么样？”。“最近怎么样”并不是要你一五一十地复述最近的病史。

在这首诗的另外一个版本中，最后一句是“没有羊毛要送给 / 巷子里的小男孩”（But none for the little boy who lives down the lane）。（对文化差异感兴趣的读者会发现，这首歌谣有不同的唱法。英国和美国的版本稍微有些出入。）说不定讲话人就是巷子里的小男孩，这句话是绕着弯子的讽刺，告诉他羊毛没他的份。而且这里的拒绝是双料的，因为绵羊是在刻意刁难，它刚刚告诉我们有三袋羊毛，这样的话，原则上应该有小男孩一份。也许它知道讲话人的名字，但为了报复他拿“巴巴”取笑自己，故意冷淡他，不提名字。也许讲话人并不是那个小男孩。如果是这样的话，绵羊提起他就有点古怪了，这个信息也显得多余。说不定绵羊只是想向咄咄逼人的问话人展示一下自己的权力：羊毛给与不给全随它高兴。这可能是它在开头的贬抑之后抬高身份的策略。很显然，这首诗是关于权力之争。

除了完全不着调之外，以上的分析还有什么问题？显而易见，它只讨论了内容，却没有讨论形式。应该注意这首歌谣的简约精干：它的文字完全拒绝任何形式的铺张或过度。除了三个单词，所有的词都是单音节的。通篇没有意象，追求的是一种现实主义的透明化风格：内容和语言都是如此。格律紧凑——甚至比韵式还要

紧凑。全诗仅有一个半韵或侧韵（“dame”和“lane”^[1]）。每行诗只有两个重读音节（尽管也可以用其他方式标注），这样一来，就限制了讲话者的自由。相反，如果是像“Shall I compare thee to a summer's day?”（我可否把你比作夏日的一天？）^[2]这样的五步抑扬格，则可以灵活地用各种方式诵读。演员可以在合理范围内选择重音，也可以任意选取节奏、音高、音量乃至语调。这行诗五个重读音节（*Shall I compare thee to a summer's day?*）为即兴朗诵者提供了自由发挥的坚实基础。不过，要是按照我标注的重音朗诵，观众恐怕是不会起立鼓掌的。

然而，《黑绵羊巴巴叫》的格律却决定了它只能用比较固定的方式朗读。它没有给说话人留下表现“个性”的空间。这两种情况的区别，有点像是固定的舞蹈姿势之于夜总会的随便摇摆。由于歌谣的音节过于规律、也过于明确，听起来更像单调的圣歌，或是仪式上念诵的内容，而不像是说话。尽管如此，还是可以用音调来表达上文简述的解读。不妨用讥讽的拟声词开始（“巴巴”），然后用唐突傲慢的语气说出“问你羊毛有没有”，绵羊的台词则可以采用极度做作的礼貌口吻，暗含着挑衅的调子。

这首诗的效果有一部分来自形式和内容之间的对照。它的形式简单自然——儿歌样式，语言被简化为几个符号。这种澄澈似乎暗

[1] 两者的意思分别为“女主人”和“巷子”。

[2] 莎士比亚十四行诗中的第18首。

示读者，在诗中的世界里，一切都很单纯，什么都在明面上。可是，正如我们刚刚看到的，内容并未对此提出什么有力的佐证。透明的外表下掩盖了各种冲突、矛盾、操纵，还有误会。这些人物虽然不见得是从亨利·詹姆斯晚期的小说走出来的，但他们的对话充满了含混和影射。文本下掩藏着一个错综复杂、关于权力、恶意、征服以及假作谦卑的潜文本。没有几部作品具有如此深邃的政治含义。《黑绵羊巴巴叫》使马克思的《资本论》看起来就像《玛丽·波平斯》^[1]一般幼稚。

这个说法有人同意吗？估计不会。我提供的解读太荒唐了，完全可以忽略不计。除掉匪夷所思的成分，它还忽略了一个问题：体裁。童谣是一种特殊的体裁或文学样式，和所有的体裁一样，有自己的规则和传统。其中之一就是它不具备什么深刻的含义。假如像阅读歌德的《浮士德》或是里尔克的《致俄耳甫斯的十四行诗》那样就错了。它们是程式化的歌谣，不是对人类生存状况的探讨。童谣就是人们耳熟能详的歌曲，加上幻想的成分，再来点儿文字游戏。有时候，里面会出现一大堆意象，但都是相当随意的，从叙事的角度说，没有太多的连贯性。里头的情节也是前言不搭后语（想想《马非特小姐》、《唱一首六便士的歌》、《鹅，鹅，呆头鹅》），断断续续的，颇像是时光中佚失的长篇叙事的片段。“稀奇、稀

[1] 《玛丽·波平斯》(Mary Poppins) 是一部有奇幻色彩的儿童读物，描写一个有魔法的保姆如何使一个感情疏远的家庭变得亲近。又译为《欢乐满人间》。

奇、真稀奇，猫咪要学小提琴” (Hey Diddle Diddle, the Cat and the Fiddle) 是 T. S. 艾略特写的一首儿歌，通篇都是令人费解的意象，根本无法构成一个连贯的整体。用读《荒凉山庄》和《玛尔菲公爵夫人》^[1] 的劲头去读这些歌谣，就像用保罗·麦卡特尼^[2] 衡量莫扎特一样荒谬。它们只是类型而已。这类诗歌里面还充斥着各种谜语和不知所云的典故。譬如，《矮呀么矮胖子》(Humpty Dumpty)^[3] 认为有必要提到国王的全部马匹都无法将打碎的蛋壳复原，尽管根据历史记载，没有哪匹马具备这种才艺。

不过，这仍然不能决定是否可以按照我提出的方式解读这首童谣。请注意，这和童谣本来的意图是两个问题。我们几乎可以肯定，它的意图不是这样。但是，即便如此，读者仍然可以以作品显然没有预见、或是无法预见的方式对它进行解读。说不定就有某些古怪的人，夜以继日地研读台灯装配手册，认为其中对插头、电线的描写诗意盎然。没准这些手册还会引起离婚。但不管是谁写的，恐怕都未能预料到这种用途。这样一来，问题就变成：为什么《黑绵羊巴巴叫》不可能是我说的那个意思？这种解读为什么不对路，如果真是不对路的话？

当然，这里无法借助作者的意图，因为我们根本不知道作者是谁。就算知道，也未见得一定能解决这个问题。作者对作品的解

[1] 前者为狄更斯的小说，后者为 17 世纪英国作家约翰·韦伯斯特的戏剧。

[2] 披头士乐队成员和主要创作人之一。

[3] 诗歌主人公为英国传说中的蛋形矮胖子，在童谣和儿童文学中经常出现。

说有时候听起来比我刚刚对《黑绵羊巴巴叫》的说法还要荒谬。譬如，T. S. 艾略特有一次讲到《荒原》，说它仅仅是一篇押韵的牢骚。这个说法的唯一问题在于，显然不是这么回事。托马斯·哈代经常声称对于自己小说中写到的有争议的问题毫无看法。有人曾经向罗伯特·勃朗宁询问他比较晦涩的一首诗是什么意思，据说他的回答是：“写诗的时候，上帝和罗伯特·勃朗宁知道。现在，只有上帝知道了。”假如西尔维娅·普拉斯向读者坦白，说她的诗讲的是收集古董钟表，我们多半会认为她说的不对。也有一些作家自认为写的是极为严肃的话题，但实际上却可笑得要命。本书结尾将讨论其中的一位作者。另外一个例子是《圣经》中的《约拿书》。它多半并不想追求滑稽，但却在无意中造成了极为精彩的喜剧效果。

作家们有可能早就忘了自己的本来意图。再说，文学作品也不是只有一种含义。它们能够衍生出各种各样的含义，有一些随着历史的变化会发生相应的改变，此外，并非所有意义都来自作家有意的规划。我在第一章中对文本提出的很多看法无疑会令作者大为吃惊。弗兰·奥布莱恩很可能并未意识到《第三个警察》的开篇可以被理解为对约翰·迪夫尼愚蠢的暗示：此人辛辛苦苦把铁棍改装成打气筒，只是为了用它谋杀马萨斯老头。要是 E. M. 福斯特得知《印度之行》开头的四个词组都基本有三个重读音节，想必会感到惊讶。而罗伯特·洛威尔，多半无法对《楠塔基特的贵格会墓地》中句法和韵律的相互任格做出细致的分析。叶芝在《1916年复活节》中写到的“恐怖的美” (terrible beauty)，指的既可能是他深爱

的茅德·冈^[1]，也可能是都柏林的武装起义，不过，估计他对此并未留意。

认为作者是解开作品意义的钥匙这种观点背后隐藏着一种特定的文学观念，即将文学看作自我表达的形式。这种说法在某些创作型写作课上颇有市场。根据这一理论，文学作品是作者对本人经历的真诚表达，他希望借此和别人分享。这种观点出现得很晚，多半是从浪漫主义时期开始的。荷马、但丁，还有乔叟听到，准会吃惊。蒲柏也许会感到不可理解，埃兹拉·庞德和 T. S. 艾略特则会不屑一顾。《伊利亚特》的作者^[2]似乎并没有打算和我们分享什么个人经历。

我们可以轻而易举地举出若干条理由，证明把文学看作自我表达这个观点是存在漏洞的。其中之一是，它很容易让读者把作者和作品挂钩。据我们所知，莎士比亚从来没有被困魔岛的经历，但是即便如此，《暴风雨》读起来仍然相当真切。就算他当真有过以椰子为食、手造木筏的经验，也不见得会让这部作品更出色。小说家劳伦斯·达雷尔在埃及的亚历山大住过一段时间，但是《亚历山大四重奏》(*Alexandria Quartet*) 的部分读者反倒觉得他要是没有这段经历会更好。莎士比亚在十四行诗中写到他的恋人，但也许他其实根本就没有恋人。自然，有没有恋人对他来说是不同的，但对我

[1] 爱尔兰女演员，叶芝终生爱慕的对象，是他许多诗歌的灵感来源。

[2] 指荷马。

们来说却无所谓。

不该盲目崇拜个人经历。有时候，人们会鼓励有想法的作者以个人经历为题材，可是这还用说吗？人只能写自己意识领域之内的事情，而意识之于经历是无足轻重的。索福克勒斯在《俄狄浦斯王》中显然借鉴了自己的经历，但他显然不太可能是一个瞎眼、被流放、犯下乱伦罪的弑父者。就算你不是老饕，一样可以体验贪吃的经历。既可以试图了解饕餮的意思，也可以和别人进行讨论，还可以阅读那种贪吃者被过量的猪肉馅饼胀破肚皮的故事。禁欲者描写两性关系也可以很细腻，不见得一定比结过三次婚的酒色之徒差。

除去写作经历，作家很可能并没有任何真实经历。也许他记述的极度痛苦完全是虚构的。也许他既没有一只叫作约翰·亨利·纽曼的乌龟，也不曾在丹吉尔的小巷里迷茫、悲痛地徘徊。也说不定他虽然的确每隔三天就要在丹吉尔全城悲痛欲绝、踉踉跄跄地走上一圈，但是写出的东西却完全没有说服力，以至于读者怀疑他根本就没有这个经历。试图窥探诗歌背后的奥秘，确认诗人所写的是否为真实感受是没有多大意义的，除非，他在狂热地向秘书示爱，而你刚好是他的妻子。最好不要把诗中描述的经历理解为某种藏在“背后”、仅仅由诗人发为语言的东西。“你，嫁给静寂的、童贞的新娘”（Thou still unravished bride of quietness）^[1]的“背后”有什么

[1] 济慈的《希腊古瓮颂》。译文引自王敖的译本。

经历可言呢？把诗句重复一遍，不就是经历么？诗歌中的语言本身就是现实，而不是表达另一个现实的工具。唯一重要的经历就是诗歌所提供的经历。与之相关的所有感情和思想都是与文字捆绑在一起的，而不是独立的。好诗往往会被坏演员糟践：他们总是把自己的感受强行注入诗里，然后再夸张地表达出来，却意识不到，在一定意义上，语言本身就包含了感受。

但是，身为作者，真诚总该有吧？巧了，在文学批评中，真诚这个概念偏偏没有太大的意义。即便在真实的人生中，有时候也是这样。我们为匈奴王阿提拉辩护，并不是基于他行为的真诚。说简·奥斯汀是真诚地刻画令人厌憎的柯林斯先生，或亚历山大·蒲柏是真诚地写下“笨伯趋之若鹜，而天使避之不及”（For fools rush in where angels fear to tread），能够说明什么问题呢？我们可以将作品描述为空泛或真切、夸夸其谈或感人至深、矫揉做作或是充满厌恶，但是这和用这些词汇形容作者是不同的。作者可能力求真诚，但是写出的东西听起来很虚假。如果使用的词汇本身就很荒诞，或是完全没有意义，那就不可能做到披肝沥胆的真诚。我不可能嘴上说“我爱你，就像爱在等腰三角形的腋下用鼻尖旋转的玉米片”，同时心里充满激情。这句话根本没有意义可言，有没有激情是另一码事。这么说话的人，合该被送到医院，而不是婚姻登记处。

塞缪尔·贝克特是真心把人性写得如此灰暗么？这是他的自我表达么？难道真实生活中的贝克特就不可能是一个乐观、天真烂漫的人，一心期盼早日出现人间天堂？事实上，我们知道他不是这

样。真实的贝克特在某些方面是个相当孤僻的人，尽管他喜欢喝酒，开玩笑，偶尔和意气相投的朋友小聚。但是，这并不排除他常常能让朋友们笑得捂着肚子在地上打滚，哀叫着要他住口。没准他还相信人类注定会有一个辉煌完满的未来。也许他的作品只是一个试验，看看有了核武器之后的世界会变成什么样子。也许对他而言，在写作中权且采用这种态度是最有效的方法。就像莎士比亚可以创造生动的虚无主义者（比如，伊阿古，还有《一报还一报》中精神变态的巴那丁），但他本人却不必信仰虚无主义。至少，就我们所知是这样。

怀疑作者能否全盘掌控意义并不意味着我们可以任意解读作品。假如把《黑绵羊巴巴叫》理解为对苏联早期电气化的描写，就很难发现它和文本之间的关联。这样就产生了一个逻辑问题，为什么这个解释适用于这部作品？用它来解释任何其他作品似乎也无不可。说不定斯大林还认为《失乐园》是在影射苏联早期电气化呢。同样，如果人家问“你多大啦？”，回答“紫褐色、不停扇动的大耳朵”不仅古怪，而且根本算不上是回答，因为两者之间完全没有关系。而声称叶芝诗中“恐怖的美”一词指代的对象中包括茅德·冈，或是弗吉尼亚·伍尔芙笔下的灯塔象征1857年的印度兵变，并不是信口开河。我们之所以能够在“恐怖的美”中读出茅德·冈的影子，是因为我们大致了解她对于叶芝的意义、她在他心目中引发的种种含混且具有象征意义的回响，还有他在其他诗作中对她的描写。做文学批评一定要能自圆其说。

说回上面的问题：为什么我对《黑绵羊巴巴叫》的解读可能是不正确的。假如有人大喝一声，“显然不是这个意思嘛！”该怎么回答呢？一种办法是指出我已经证明就是这个意思。喏，我不单逐字逐句地对歌谣进行了分析，提出了若干论据，还证明了这些论据是前后呼应的。凭什么认为“巴巴”就一定不是叙述者在嘲讽地模仿绵羊叫呢？有什么证据？谁说他对羊毛没有企图？

另一方面，又有什么能够证明他有企图呢？的确，诗里没有指出叙述者的粗鲁和傲慢，也没有点明绵羊是在巧妙地回敬他。但是文学文本经常是通过暗示表达意思的。事实上，世界上所有的话语都依赖于暗示——暗示的可能性太多了，永远无法穷尽。“倒垃圾”指的通常是自己的垃圾。没有什么线索提示你要花费重金、千里迢迢地跑到好莱坞去替杰克·尼科尔森倒垃圾，尽管这句话并没有排除这一可能性。《碧庐冤孽》没说叙述者脑子有问题，但这是一个合乎情理的推断。格雷厄姆·格林在《布莱顿硬糖》里也没有告诉读者，那位黑心的主人公平基是在朝地狱的路上走，但是如果不是这样，小说很多地方就说不通了。我们假定李尔王有两条腿、两个肺、一个肝，可是剧本并没提到这一点。问题在于，在某种特定的情境下，什么才能算作合理推论？这需要判断力，不能简化为条条杠杠。必须能讲出道理。

我已经承认，我对《黑绵羊巴巴叫》的解读几乎肯定不符合它无名作者的意图。同样，今天的孩子唱起这首歌谣，也不会这样想。我想说的只是，用这种方法解读诗歌，可以做到不忽略重要的

文本证据，或在逻辑上产生明显的矛盾，或在文本中读出完全解释不通的含义。假如下决心最大限度尊重歌谣的原意，那就不能把“巴巴”当作摩托车发动的声音，因为这首歌谣的历史比摩托车早多了。要是解读完全依赖于巷子里的小男孩是叙述者这一事实，那么，它很可能受到严重的冲击，假如我们忽然发现，在童谣的传统中，“巷子里的小男孩”指代的是说话者——好比“人子”这个词在《新约》里除掉其他义项，还是阿拉姆语指代自己的方式。^[1]这样的话，绵羊要么把羊毛留给自己，要么——根据另一个版本，不留给自己。可是并没有这样的传统。

所以，并不是说有充分的文本证据推翻这个解读，而是没有充分的证据证明它。因此它才会显得如此古怪、牵强。不是不可能，而是缺乏说服力。在很大程度上，解读取决于口吻，但是由于不可能听到作品中的口吻，常常会产生歧义。改换口吻很可能表明意义发生了改变。这一解读对文本的挖掘超过了合理的限度，但并未超越逻辑的限度。

说我对这首诗的解释没有说服力，是指它不符合人们对事物的习惯性看法，而这一点是不能轻易忽略的。如果对日常生活中约定俗成的想法置之不理，那是智识上的傲慢。日常想法之中往往含有很多智慧。不过，这并不意味着常识总是可以信赖的。20世纪60

[1] 属闪米特语族，犹太人文献及早期基督教文学多以此语写成。

年代阿拉巴马^[1]的常识是抵制种族平等的。要说这个解读古怪，有人还曾严肃地指出《鹅，鹅，呆头鹅》(Goosey Goosey Gander)讲的是17世纪英国内战期间克伦威尔的军队袭击拒不皈依英国国教的天主教贵族宅邸的事情呢^[2]。“鹅”指的是踢着正步^[3]闯进天主教贵族妇女卧室的士兵，而不肯念祈祷词、被人扔下楼梯的老人指的则是拒绝遵从新教祈祷仪式的天主教牧师。这种解释很可能是真实的。可是，从表面看起来，和我对《黑绵羊巴巴叫》的解读一样令人难以置信。

还有一点需要注意。《鹅，鹅，呆头鹅》也许原本是关于17世纪英国的宗教冲突，但是孩子们今天在学校操场唱起这首歌谣，却不会这样想。对他们来说，它讲的就是一个人，上楼走到妻子的卧室里。这是否意味着他们的解释就不能接受呢？完全不是这样。只能说，他们对歌谣的理解和它几个世纪之前可能存在的意义是不同的。许多文学作品都有类似的情况。作品的原意——前提是我们知晓原意，不见得一定高于衍生出来的意义。或许我们对过去作品的理解在有些方面比当时的人还要高明。譬如，现代的心理分析理论也许会使我们对威廉·布莱克的《经验之歌》获得更透彻的认识，

[1] 美国种族主义最猖獗的地区之一。

[2] 歌谣原文：Goosey, goosey, gander/ Whither shall I wander?/Upstairs and downstairs/And in my lady's chamber./There I met an old man/Who would not say his prayers;/I took him by the left leg/And threw him down the stairs。意为：鹅啊，鹅啊，呆头鹅，/我要去哪儿逛游，/遛遛达达上楼，遛遛达达下楼/走进太太的卧房/碰见一个老头儿/死活不肯祈祷/抓住他的左腿/扔下楼梯到头儿。

[3] 在英文中，“正步走”(goose-stepping)直译为“踏着鹅的步子”。

当时的知识毕竟有限。经历了 20 世纪的专制统治，我们对莎士比亚的《尤里乌斯·恺撒》的理解可能会更为丰富。纳粹对犹太人的大屠杀发生之后，《威尼斯商人》中的夏洛克形象肯定会与之前不同。而在 19 世纪受到冷遇的理查森的《克拉丽莎》，到了今天反而变得新鲜，重新具有了“可读性”，则应部分归功于现代的女权运动。在一定意义上，我们对于过去的了解是超越过去的，因为我们知道它的未来。亲历历史不等于理解历史。不过，话虽如此，还是有很多我们不了解的历史知识。也许我们永远不会确知《哈姆莱特》初次上演的时候，那些蜂拥而至的观众到底是怎么看待复仇伦理的，当然，前提是他们对此有自己的看法。

想象一下，假如童谣这一体裁的传统要求读者必须时刻从文本中追索隐晦的含义，那就接近喀巴拉教派^[1]解读《圣经》的做法了。我们需要假定文本中含有无穷无尽的妙义等待发掘，或是研究。这样一来，童谣的意义可能就在于它容许读者进行主观解释，和罗夏墨迹测验^[2]差不多。甚或，它是鼓励我们做出自己的解读，只要合乎逻辑，且有文本佐证就行。

如果是这样，那我对《黑绵羊巴巴叫》的解读无疑就可以被采纳了。自然，一眼看上去，它不算特别有道理。正确性也没达到爬屋上梁、掷地有声的程度。但是，根据上文的解读原则，不能排除

[1] 犹太教的神秘主义体系，用冥想等方法读经。

[2] 心理测试的一种方法，需要测试者运用自由联想。

这个可能性。再说，虽然这种解释现在站不住脚，将来可不敢说。搞不好它会成为一条极为灵验的预言。假如真是这样——我对此有相当的自信，那么，将来孩子们在学校操场上唱起这个歌谣的时候，都会自动想起粗鲁的叙述者和狡猾的绵羊。这么一来，我的历史地位就稳固了。

在犹太教古老的米德拉西，也即读经传统中，有时允许人们对《圣经》做出天马行空的新解。米德拉西（midrash）的意思是寻觅或调查，而神圣的经文被认为是妙义无穷的，每读一遍都能令解读者产生不同的感受。《托拉》，也即犹太教圣经，被看作是未完成的作品，每一代注经者都必须努力使之臻于完善。但是，没有人有一锤定音的权威。并且，只要某篇经文不能承载时代的需要和重大关切，人们就会认为它已经失去了生命力。必须将其放入当时的语境，才能使之复活。假如你不能将经文运用到实际中，那就说明你没有真正理解它的意思。

不过，我对《黑绵羊巴巴叫》的解读倒不属于这种情况。我还不至于绕这么大弯子，把米德拉西的传统搬出来证明自己没错。我的解读也没有受到多少时代需要和重大关切的影响，尽管在一般意义上，所有阅读行为都逃不开这一影响。可以说，它还是忠于原文的，并未在解读中对文本做出什么明目张胆的暴力行径。换句话说，没有米德拉西那么大胆或激进：既没有指出黑绵羊影射的是U2乐队的主唱波诺，也没有提出三袋羊毛指代的是新凯恩斯主义不能应用于现代匈牙利经济的三个理由。

我们之所以能够容忍如此异想天开的解释，是因为在文学领域，这样做并没有多大风险。《黑绵羊巴巴叫》的叙述者是不是专横粗鲁，既不会让人丧命，也不会有人丢掉饭碗，除非我在上课的时候讲到这种分析方法，被学生汇报到系主任那里，指责我误人子弟、言不及义。可是，假如是一份法律文件，过于随意的解释则很可能害人丢掉工作、自由，甚至是生命。我们有时需要自由阐释的空间，有时则相反——这都取决于具体的阅读范畴。如果是路标和医生的处方，必须严格遵守字面意思，不能含糊其辞；若是换成玩笑或现代诗歌，就得追求有趣和含混了。在有些场合，必须不惜一切代价将意义确定下来，而在另外一些场合，则可以任其驰骋。有些文学理论家声称，只要某种解读令读者有所收获，能够激发他们思考，就应予采纳。而另外一些理论家则坚称解读必须和作品相关，这样方能让读者对作品获得准确的认识。

最好不要把文学作品看作固定的文本，而是能够源源不断衍生各种意义的母体。与其说它持有意义，不如说它产生意义。但是，前面已经说过，这并不意味着任何解释都行得通。在某种情况下，“Shall I compare thee to a Summer's Day？”（我可否把你比作夏日的一天？）的意思也许是“肩胛骨下面一点点，再帮我挠挠好么？”。没准在亚马逊河谷某个部落的语言中，莎士比亚诗句的发音就和要人在肩胛骨下面抓痒的说法完全一样。或者，说不定将来会有什么大难，把英语搞得面目全非，只要人家低声说“我可否把你比作夏日的一天？”，我们就立刻动手帮他们挠背。不过，对于

今天的读者来说，这句诗的意思并不是这样。

之所以会出现这样的情况，其中一个原因是：意义是公共的。和土地的所有权不同，意义不可能只属于我一个人。它不是私有财产。我不能擅自决定将“诠释现象学”解释为“梅丽尔·斯特里普”^[1]。意义隶属于语言，而语言是从人们对世界共同的理解之中提炼出来的，并不是自由浮动的。相反，它与我们作用于现实的方式，与社会价值、传统、固有观念、体制乃至物质状况都紧密相联。归根结底，人的话语方式是由他们的行为所决定的。如果你想对某一种语言做出根本性改变，那就必须促使所有相关的事物也发生一定变化。所谓意义相对固定，指的并不是它包含在固定的表达之中。如果是这样，那翻译就没有存在的可能了。相对而言，意义之所以能够被确定，是因为它不仅关乎语言。它象征了特定时空下人类之间的契约，代表了共同的行为、感受和思维方式。即便他们在这些问题上存在冲突，也必须具备一定的共识，否则也就不能将其行为称作冲突了。我们无法就索菲亚是否比卡罗莱娜火辣的问题进行争辩，假如你认为它们是地理名词，而我认为她们是电影明星。

由此可见，文学作品不可能只对我一个人具有某种意义。虽然我也许能够看到别人看不到的东西，但从原则上说，我所看到的必须是可以和别人分享的，这样方可称为“意义”。事实上，我只有

[1] 美国女演员。

使用与别人共享的语言，才能创制自己的意义。也许“黑绵羊”这个词让我不由自主地想到休·格兰特^[1]。只要有人说出这个词，我的脑海中就会立刻浮现休·格兰特的形象。然而，这却不能成为这个词的意义，只是一个私人的、无端的联想而已。意义虽不像城市公共停车场那么客观，但也不是全然主观。文学作品也是一样，这一点上文已经讲过了。它们是交易，而不是客观事物。没有读者，就没有文学。

此外，读者赋予诗歌或小说意义的能力是由他/她所处的历史状况所决定的。某时某地的读者理解到哪个层面，作品的意义才能达到哪个层面。对当时的读者而言，《克拉丽莎》是无法在女权主义理论方面提供什么新视角的，但对我们却不一样。读者会将各种（常常是无意识的）信念和假设带到文本之中。其中包括对作品意义的粗略理解，以及他们对此的态度。读者从文本中获得的启发是由他们原有的观念和期待所决定的，但是，这一启发也可能彻底更新这些观念和期待。事实上，对某些评论家而言，这才是文学艺术的独到之处。抱着不可知论态度进入某一首诗的人，出来的时候没准已经是耶和华见证人^[2]了。

有关《黑绵羊巴巴叫》的解读，没有哪一种是绝对正确的。这

[1] 英国男演员。

[2] 基督教中的分支，其信徒坚信《圣经》中记载的一切都是真实的。

一点也适用于所有文学作品。尽管如此，总归有些说法比较合乎情理，有些则较为牵强。凡是有说服力的解读，一定是有文本证据的，尽管证据本身也需要解读。反对的声音总是免不了的：“这叫什么证据！”“你凭什么说《麦克白》里的女巫是邪恶的？”通常而言，文本证据可以以不同的方式建构，它们之间可能彼此抵触。很难做出终极判断。不过，也无此必要。具体到某一部作品，有没有可能存在一种前无古人、后无来者，却又极有说服力的解读？可能啊。说不定有些作品正在等待被人做出全新的解释，等待尚未出生的读者将它们的潜力充分发掘出来。也许只有未来才能让我们更坚实地把握过去。

* * *

假如读者不时刻做出假设，文本就无法运转。譬如，伊夫林·沃的短篇小说《勒弗戴先生的短暂外出》(Mr. Loveday's Little Outing)中平淡而隽永的开头：“‘你不会觉得你爸爸有多大变化，’莫平夫人道。说话间，汽车已开进了郡立精神病院的大门。”和所有的语言一样，这句话给了读者好几个空格，要是想把意思弄懂，就必须把它们填上，自觉也好，不自觉也罢。从这个意义上说，小说里的句子就和科学假说差不多：我们必须用不同的方式验证，直到找到说得通的解释。现在，我们可以假设莫平夫人所说的爸爸是她丈夫（尽管还没有证据）；莫平夫人是到一家精神病院里看望

他；她带着一个或几个孩子。也许我们还可以假设她的丈夫是精神病院里的病人，这样一来，“你不会觉得你爸爸有多大变化”就显得滑稽了。它既可能是令人安心的意思，“别担心，他还是老样子，和进去之前一样正常。”也可能完全相反，“他还是那么疯疯癫癫的，和人家把他带走那会儿一样。”正是这种含混，还有干巴巴的语气，制造了喜剧效果。莫平夫人对自己孩子对待父亲态度的预测（“你不会觉得”）又使这句话带上了命令的口吻。也许有爵位的人都是这个做派。

没准莫平夫人的丈夫根本不是病人。他也许是护士、精神科医生，或是园丁。不过，从“夫人”这个头衔判断，这种可能性比较小。既然莫平夫人是贵族，那她的丈夫多半就是莫平勋爵——高贵的老爷通常是不会去当精神科医生的，更不必说护士和园丁了。另外，一般人对英国贵族阶级的印象是他们多少有点神经，这样就更有理由怀疑莫平勋爵是治疗的接受者，而不是主持人。此外，他的孩子或孩子们似乎已有相当一段时间没有见过他了。既是长得足以让人发生变化，那就更不太可能是园丁或医生了。“说话间，汽车已开进了郡立精神病院的大门”的语法结构暗示了莫平夫人并不是自己开车——上流人士不屑于做这种低贱的差事。她可能是坐在司机旁边的位子上。

读者固然会带着预设进入作品，作品中也会暗含某种对读者的态度。有一位批评家曾经形容斯威夫特对读者“亲近但不友好”。《项狄传》虽主动邀请读者参与创作，但多少带着一点善意的施虐

快感，因为读者在此过程中，必须绞尽脑汁才能搞清文本的意思。有时候作品可能拽着读者不放，就像对待亲狎的老友，也可能采取一种正式，甚至是相当冷淡的态度。它可能和读者达成默契，将他假定为一个悠闲自在的饱学之士，和作品抱持同样的文明价值。或者，它可能主动地干扰、误导读者，混淆他们的视听，把习见的信仰予以陌生化处理，或是打破人们的正统观念。还有些作品故意背对观众，自说自话，仿佛很不情愿暴露自己的想法，别人只是偶然听到罢了。

* * *

在一定程度上，所有知识都依赖于抽象过程。具体到文学批评，这意味着读者必须能够和作品拉开距离，全面地对它进行判断。做到这一点很难，这部分是因为文学作品是在时间维度上展开的，很难铺开来做整体观察。此外，还需要找到一个办法，能够确保我们在不切断与实体作品联系的情况下和它拉开距离。整体把握作品的方法之一是研究它的主题，亦即我们在作品中发现的重大问题的呈现模式。下文对查尔斯·狄更斯的长篇小说《远大前程》的分析，除了其他方面，还将对其主题进行讨论。

最乏味的文学批评就是复述情节。有些学生自以为是在写评论，其实多数时候不过是在讲故事，偶尔加进一点个人看法。话虽如此，有时复述小说中的故事是不可避免的。下面就对狄更斯这

部小说的情节略做说明^[1]。主人公匹普的童年是在英格兰东南部荒凉的沼泽中度过的，与姐姐乔大嫂、姐夫乔·葛吉瑞生活在一起。乔·葛吉瑞是一个心地善良、孩子一般天真的铁匠。乔大嫂养育匹普的方式相当粗暴，对待丈夫也好不了多少，乔在她手上吃尽了苦头。匹普的父母已经亡故，有一天他去到教堂的墓地，在父母的坟头被一个名叫阿伯尔·马格韦契的罪犯截住了——此人是从附近一艘关押犯人的船上逃出来的。他要匹普给他弄一把锉子，好把脚上的镣铐磨断，还要吃的和喝的。匹普从家里把东西偷来给了他，但马格韦契还是被捕了，并被送到澳大利亚的英国犯人流放地终身监禁。

这个时候，匹普被当地一位富有而古怪的贵妇郝薇香小姐叫到家里，陪她美丽高傲的养女艾丝黛拉玩耍。郝薇香小姐的宅邸名叫沙堤斯庄屋，已经日渐衰败。从前，她的情人在婚礼当天逃婚，就此毁了她的一生。因此，沙堤斯庄屋的所有钟表都停在那个致命的时刻，而她本人，则像一具骷髅或一尊诡异的蜡像那样，端坐在婚宴留下的、已然腐烂生虫的残余之中，身上还披着那袭褴褛的婚纱。她收养艾丝黛拉只有一个目的，就是教她伤男人的心，以此报复自己所受的打击。匹普爱上了艾丝黛拉，但却不知道郝薇香小姐把他找来只是为了让艾丝黛拉练手。

在沙堤斯庄屋见了世面以后，匹普对铁匠铺的低贱生活日益不

[1] 以下译名及译文均引自王科一译《远大前程》（上海译文出版社，1998年）。

满；其时他已被乔正式收为学徒。他希望成为绅士，并以此获得艾丝黛拉的垂青，因为她对他的粗俗生活极为鄙视。同时，乔大嫂遭到歹毒的奥利克——他是乔雇佣的工人——袭击，缠绵病榻，丧失了语言能力，最后死去了。乔后来娶了毕蒂，一位性情可亲的年轻女教师，不大会像以前那样被吆来喝去了。

从伦敦来了一位名叫贾格斯的律师。他告诉匹普，有一位不透露姓名的赞助人给了他一笔财产，要他到伦敦去过上等人的生活。匹普以为是郝薇香小姐在栽培他，使他配得上艾丝黛拉，于是，就离开家乡去了伦敦，在不苟言笑的贾格斯的监护下，过上了安逸但并非十分如意的日子。他变得装腔作势、嫌贫爱富，完全看不起之前的生活，对乔的态度也极其傲慢。乔虽然伤心，却毫无怨言。早在过穷日子的时候，匹普仿佛就已预见到他将成为绅士，因此讲的是一口标准英语，而不是当地土话。（奥利弗·退思特也是一样。虽然在贫民习艺所里长大，但他说起话来却像个注册会计师。维多利亚时代的小说似乎有种共同的趋势，男女主人公讲话，h是不能丢掉的^[1]，元音也必得发得字正腔圆。《雾都孤儿》中的机灵鬼^[2]之所以讲一口伦敦土话，和他偷人手绢儿不无关系。）

这个时候，马格韦契出人意料地重新出现了。他从澳大利亚逃到伦敦，告诉匹普自己就是那个秘密赞助人。他在国外发了财，为

[1] 口音被看作是社会阶层的象征之一。伦敦下层社会的人在念首字母为h的单词时，常将其省略。

[2] 《雾都孤儿》中一个小扒手的绰号。

了报答匹普当年对他的帮助，出力将他栽培成绅士。匹普听到这个消息大惊失色，对这位新近发现的恩人除了厌恶，几乎没有其他感觉。由于马格韦契是非法逃离的，受到警方追捕，匹普筹划着将他秘密送出国。可是，马格韦契却再次被捕。他被判死刑，但在行刑前即已去世。这时匹普对他的态度已经大为改观，同时他还发现，马格韦契就是艾丝黛拉的生父，虽然他本人并不知道。在老人弥留之际，匹普告诉他，他有个女儿，自己——匹普——非常爱她。于是，老犯人得以安宁地死去。

这时匹普对之前的势利和野心深感羞愧。他失去了所有财产，在一家规模很小的公司里做办事员，后来成为合伙人。他生了一场大病，与乔和毕蒂欢喜重逢。乔像对待小娃娃那样悉心照料他，直至他恢复健康。之后，他再次邂逅了艾丝黛拉。她也几乎丧失了全部财产。郝薇香小姐死于家里的一场大火，死前对自己蓄意伤害匹普的行为表达了忏悔之意。艾丝黛拉和匹普一样，历经苦难之后也变得悔悟谦卑了。小说似乎暗示她有可能和匹普结合，不过狄更斯原先设想的结尾要凄惨得多。

以上就是情节的骨架，靠了若干惊人的巧合和极不可能的设计才得以发生。我们从中能发现什么模式呢？首先，故事里有相当数量的替身父母。乔大嫂是匹普的姐姐，但行为却像他母亲，而她丈夫乔·葛吉瑞虽然占据的是匹普父亲的位置，但实际却是他最要好的朋友和象征意义上的兄长。不过，后来的情况变得更为复杂：匹普将乔视为精神上的父亲。从这个意义上说，葛吉瑞这家人是对传

统家庭的可怖戏仿。乔大嫂对于匹普既是姐姐，又是母亲，而对于乔既是妻子，又是母亲。乔对匹普则既是哥哥，又是父亲。这让人想起汤姆·里尔（Tom Lehrer）^[1] 那首关于俄狄浦斯^[2] 的讽刺歌曲：“他爱他妈妈，没人比得上 / 父女为兄妹，父子成兄弟。”在小说接近尾声的部分，匹普像照料孩子一样照料马格韦契，他的精神之父。这样一来，按照一位批评家的说法，他就成了他父亲的父亲。并且，两人之间就像乔和匹普一样，存在某种同病相怜的手足之情，因为他们的童年都饱受虐待。如果主人公注定要获得救赎，那么罪犯或不负责任的家长就必须得到原谅，好比李尔王之于考狄利娅。同样，倔强的孩子也得接受宽解，就像匹普之于乔和毕蒂。

在狄更斯早期的小说里，家庭通常以其温馨和爱成为冷酷的公共世界中的避难所。这部小说中贾格斯的办事员，善心的文米克的家就是这样的所在。然而，此时将家庭变成避难处已经十分艰难，以至于文米克的家宅四周居然设有一道护城河，只能通过吊桥进入。这位英国人的家简直就是一座城堡。公共和家庭的领地被截然分开。只有这样，才能保护后者不受前者的粗暴侵犯。在文米克的家庭堡垒内，他和那位滑稽至极的老父之间有着深厚的亲情。相形之下，匹普的家可说是极端不正常，还多少带有乱伦的嫌疑。铁匠铺里存在的两性和家庭纷争相当严重，沙堤斯庄屋也是一样。“铁

[1] 美国流行乐手。

[2] 古希腊神话中杀父娶母的人物，在不知情的情况下与母亲生下了两个孩子。

匠铺”（forge）这个词指的是铁匠的作坊，但它也带有欺骗、欺诈的意思，这既让人想起沙堤斯大宅，也呼应了匹普的伪绅士身份。在郝薇香小姐病态的世界里，爱与性是和暴力、残酷、权力、幻想及欺骗联系在一起的。这部小说中的爱绝不仅仅是仇恨和征服的反面。相反，与之是亲密纠结的关系。

匹普童年的家和铁匠铺的位置是挨在一起的，也就是说，和文米克的袖珍城堡不同，这里的工作范畴和家庭领地是有交集的。从负面的角度看，公共世界的暴力和压迫性会渗入私人领域。乔的铁匠活需要不停地捶打，乔大嫂对待匹普的方式也是这样。事实上，乔告诉匹普，他自己的父亲也是铁匠，但却不喜欢这个行当，“打起我来，那一股蛮劲儿只有他打铁时才用得着，可惜他就没有使出来打铁。”匹普用“不公正”（unjust）这个词来形容乔大嫂对他的痛打，从而将家庭中的暴力与公共领域中的法律与刑罚联系起来。铁匠铺离不开铁，奥利克就是用一块铁将乔大嫂打倒的。

然而，这种工作与家庭、私人与公共领域之间的亲密也有值得珍视的地方。不管是好是坏，总之，在葛吉瑞家这两个世界只有咫尺之遥。乔作为铁匠的长处与他作为朋友和代父的美德是有关联的。晚期的狄更斯看重的是有一技之长的人，而不是靠股票和分红为生的人。手艺活是实实在在的，而纸上的财富却是剥削他人的劳动果实。马格韦契的财产是辛苦挣来的，而郝薇香小姐的财产却并非如此。也就是说，铁匠铺是真实的，而那个财富和特权的世界中却包含着某种易碎、虚假的成分。匹普从乡下去到时髦的伦敦，其

实是从现实走入幻梦。最终，为了得到救赎，他将不得不将逆转这一旅程。

郝薇香小姐是她收养的艾丝黛拉的替身母亲，而马格韦契则是匹普的替身父亲。“我就是你的第二个父亲，你就是我的儿子——比我的亲生儿子还要亲。”既然马格韦契也是艾丝黛拉的生父，这里又出现了温和的乱伦暗示。从象征意义上说，艾丝黛拉和匹普是姐弟关系。事实上，马格韦契以为女儿死了，才会“收养”匹普作为补偿。就连匹普的远亲潘波趣先生，那个胁肩谄笑的老骗子，也对他装出一副慈父的面目。匹普的守护人还包括他的监护人贾格斯。善良的文米克也给了他一些父亲般的关爱，而他的朋友赫伯特·朴凯特则教给他绅士的举止。

这里有些替身父/母是坏的，有些是好的。乔大嫂和郝薇香小姐属于前者，而乔、贾格斯和文米克属于后者。马格韦契虽然也是好的，但他的情况比较复杂。不过，全书中真正的好家长是极少的。郝薇香小姐是邪恶的神仙教母（她甚至还有一根代表魔棒的拐杖），而马格韦契则是帮人实现愿望的善良仙子。但是，按照童话的传统，人的愿望往往不是按照期待的方式实现的。匹普的情况就是这样。琼浆玉液可能瞬间化为灰烬。繁华的美梦也可能变成惊悚的噩梦。

那么，到底应该怎样看待这些替身父母、不成熟的成年人、邪恶的继母，以及有乱伦之嫌的兄弟姐妹呢？《远大前程》的主题很多，其中之一是所谓的起源问题。人究竟是从哪里来的？我们真正

的生命源头是什么？弗洛伊德认为，这个问题是由孩子提出的。孩子可能幻想他们完全不是通过父母，而是自己生出来的。说不定我们都是自行从两腿之间呱呱坠地的，这样就可以摆脱生命依赖于他人的尴尬境地了。也说不定我们就和上帝一样，是永生不灭的。孩子之所以很难接受生命起源这个概念，有一部分是因为既然有生，那就可能有死。人在长大成人之后，必须学着接受一个事实：无论自以为多么自由、多么独立，我们的生命都来自他人。人的位置是由一段他基本无力控制、也几乎全不了解的历史所决定的。这份遗产是与他的血液、血管、骨头、器官紧密交织在一起的。我们的社会状况也与此密不可分。既然生命不是独立的，那么相应地，人的自由和自主也依赖于—长串其他个体和事件，而它们是如此地盘根错节，恐怕永远都无法彻底解开。所以，虽然有情节，但却很难知晓我们在其中扮演的角色。自我的本原并不是自我。我们必须学着接纳这个难局。

孩子还可能梦想自己的家不是真正的家。也许他有更为高贵的家世，被仙子掉了包才会与现在的家人为伍。弗洛伊德把这种心理称为“家世传奇综合征”（family romance syndrome）。匹普显然有这个症候。沙堤斯庄屋代表他希望跻身的家庭。这里的讽刺意味极其鲜明，因为沙堤斯大宅是一个腐烂、恶毒、充满空洞幻想的壳子。里面只住着两个孤苦伶仃的女人：一个很可能是疯子，另一个则丧失了情感能力，而且她们之间并无血缘关系。匹普居然会偏向这个病态的梦境，而不是铁匠铺的生活，说明他的认识是错误的。

匹普的错误是他误读了小说的情节。他以为他是某个情节——郝薇香小姐情节——中的人物，事实上他却属于另一个，即马格韦契情节。判断我们在叙事中的归属从来就不是一件容易的事。主人公对于身份起源——谁是他真正的“创造者”——的判断出现了重大失误。他以为他是郝薇香小姐的造物，其实却是一个罪犯一手培植的。起源是相当令人费解的问题，就像马格韦契之于匹普，是一个“可怕的谜题”。但这个谜却不仅仅牵涉到个人。人类文明来自哪里？我们共同生活的起源又是什么？

在这部小说中，问题的答案是毫无疑义的。文明的起源是肮脏的，来自于罪恶、暴力、劳作、痛苦、不义、凄惨以及压迫。匹普的恩主是罪犯这一事实就揭示了 this 深刻的真相。文明的世界缘于粗砺的源头。“我苦吃苦用，”马格韦契告诉匹普，“为的是让你过得顺心。”匹普的财产是从苦役和非法的勾当取得的。因此，他在伦敦的安逸生活带有挥之不去的“牢狱和罪恶的痕迹”。郝薇香小姐的财富，就和匹普在伦敦进入的那个富足世界一样，也是依靠着剥削，从他人的苦难中得来的。那个世界对这一事实毫无了解，或者即便了解，也漠不关心，正如匹普并不了解他的身份实际是马格韦契这个处于社会底层的人物奠定的。即便是艾丝黛拉身上，也可发现犯罪的因子，因为她是马格韦契和一个杀人嫌犯失散多年的女儿。小说中描写的文明一旦意识到自己真实的基础，恐怕是很难延续的。

小说提出的这种看法激进得惊人。事实上，远比狄更斯本人激

进，和他真实的政治观点相去甚远。他是一个改良主义者，而不是革命者。从这个意义上说，《远大前程》和狄更斯其他晚期小说一样，都证明了我们之前提到的一个观点，即作家的真实看法并不见得与他/她的作品一致。正如 D. H. 劳伦斯所说，“信任故事，但是永远不要信任讲故事的人。”小说同情的显然是处于社会底层的罪犯，而不是疯狂追捧狄更斯的时髦世界。沙堤斯庄屋揭示了那个世界堂皇表面下的黑暗：郝薇香小姐贪婪、虚伪的亲属就像秃鹫一样等着她咽气，以便攫取她的财产。

当士兵在沼地追捕马格韦契的时候，乔，小说中的道德试金石，希望他能逃脱。匹普到伦敦最先看到的景象之一就是可怜的犯人在新门监狱被鞭打，或被处以绞刑。后来，马格韦契被押解到法庭接受宣判，小说将水牢船上的罪犯，“有的怒目而视，有的魂飞魄散，有的呜咽啜泣，有的捂住了脸”，与“挂着大表链、佩着花束的司法长官们，衙门里各色摆样儿的官人、妖怪^[1]、法警、庭丁……”进行了对照。这部作品通篇都在明显地暗示，传统社会看似道貌岸然，其实残酷与腐败程度与窃贼、凶手的世界是一模一样的。

小说还暗示了孩子与罪犯存在着平行关系。对于正统世界，他们都是一脚门里，一脚门外，都没有什么特权，属于被狠狠压迫的对象。他们都没受过多少教育，习惯了被人吆来喝去。维多利亚时代的儿童享受的自由比死刑犯多不了多少。匹普小时候永远处在被

[1] 此处王科一译文为“衙门里各色摆样的官儿，害民的官儿们”，参照原文改译。

关、被打、被骂的状态。那些满脑子福音派教义的成人认为小孩子们和魔鬼的后人差不多，所以对待他们从来不惧使用粗暴的手段。小说里有一处明确地将孩子比作活该被判绞刑的罪犯，这点出了匹普和马格韦契之间的秘密关联。还有一处将孩子与罪行联系在一起。贾格斯不是什么大慈大悲的自由党，可即便是他也愤怒地告诉匹普，自己亲眼看见孩子们“坐牢的坐牢，挨鞭子的挨鞭子，流放的流放，无人过问的无人过问，流落街头的流落街头，纷纷准备好上绞架的条件，到长大了就给绞死”。

贾格斯是一个令人敬畏的律师，差不多与伦敦每个吃过牢饭的主儿都有交情，在小说中充当的角色是底层社会和上层社会之间的桥梁。他的办公室里展示了几座狰狞可怖的头像，都是被判绞刑的罪犯。由于他在一定程度上依靠他人的死亡谋生，也属于小说中的活死人之列。其中还包括马格韦契——作为囚犯，他生不如死；郝薇香小姐，永远冻结在恋人背叛的那一刻；乔大嫂，自从头部被奥利克狠狠砸过以后，就一直徘徊在生死之间。她的死暗示了匹普不仅仅是罪犯的同谋；他对谋杀也间接负有责任。是他帮马格韦契偷了磨断脚镣的锉子，而奥利克袭击乔大嫂的凶器正是那副被丢弃的脚镣。也就是说，小说的主人公被弑母的阴影所笼罩。

* * *

《远大前程》的开头铺设了一幅绝妙的荒凉场景。匹普独自一

人来到单调、阴郁、寒风刺骨的沼地上，在教堂墓地的墓碑中游荡，岸边停着一艘水牢船，不远处还有一座绞刑架。死亡、罪恶，以及人类的苦难都交汇于这个精心设计的场景之中。这个时候，马格韦契忽然从天而降，带着最原始的创痛出现在匹普面前。这孩子被吓得魂飞魄散，定睛一看，眼前是一个异形异状的人，并且，和很多神话中的类似人物一样，是个瘸子：

好一个可怕的人！穿一身灰色粗布衣服，腿上拴一副大铁镣。头上也不戴一顶帽子，只裹着一块破布，一双鞋子破烂不堪。他刚在水里泡过，满头满脸都是烂泥，闷得他透不过气来；两条腿给乱石堆子绊得一瘸一拐，给碎石片儿划出一条条创痕，给荨麻戳得疼痛难挨，给荆棘扯得皮开肉绽；走起来高一脚低一脚，一边走一边抖，又瞪眼又咆哮。他赶过来，一手抓住我的下巴，一口牙齿捉对儿厮打。

这个可怕的幽灵身上带有某种动物、或是非人类的特征。但是，这种非人性却来自纯粹的人——一个被剥去所有文明羁绊的人，向匹普的人性发出最本真的呼唤。当这个孩子回应这一召唤的时候，无形中仿佛与所有被放逐、被剥夺的人签订了一份精神契约。同时，他也和罪恶结成了某种秘密的关系。事实上，我们不难把这个令人难忘的场景解读为《圣经》中提到的人类的堕落，尽管从字面上看，匹普本人并没有失足，只是被他狂暴的同伴头朝下脚

朝上倒吊起来罢了。之后的情节里，他的世界的确是被马格韦契闹得天翻地覆。不过，这是他第一次接触罪恶和苦难，从这个意义上说，这段情节近似原罪。所有这类的场景都包含负疚感——生恐在犯下可怕罪行的时候被逮个正着；匹普很快就会体会到这种感觉，害怕因为从家里偷东西受到惩罚。在帮助马格韦契的时候，他失去了原有的天真状态，尽管他的行为是出于善意。他将自己置于法律之外，以后无论怎么努力，都回不去了。

小说对受压迫的人虽然饱含同情，但却拒绝美化马格韦契。事实上，根据作品中的描述，马格韦契的行为很可能招致严厉的批评。毕竟，他是匹普大部分烦恼的来源，在人家不知情的情况下赠予一大笔财产，使他与铁匠铺的生活产生隔阂。可以说，这种慷慨简直莫名其妙。无论匹普当时怎么欢天喜地，他并没有主动要求成为绅士。这件事马格韦契也没有和他商量。他一方面是为了匹普好，另一方面也是为了自己得到满足。他甚至骄傲地说，匹普是“他的人”。小说在这里对弗兰肯斯坦以及他造出的怪物进行了不动声色的指涉。马格韦契是个囚徒，无法掌控自己的人生，而他最终却将心爱的匹普置于同样的境地。与此相似，艾丝黛拉也是郝薇香小姐的傀儡。最后，她极其愤怒地斥责了她的创造者；匹普在马格韦契刚刚回到伦敦的时候，对他采取了同样的态度。贸然将财富与一个几乎完全陌生的人分享，之后退到一边，欣赏这一行为的成果，是很不负责任的。这还不仅仅是忽略财富可能带来的不幸，还是对他的精神养子行使某种权力。郝薇香小姐和艾丝黛拉也完全符

合这种情况。这部作品中很多人际关系的背后都隐藏着权力。

《远大前程》中包含了好几种文学模式。有现实主义，也有奇幻文学。本地的百货商场里是不太会碰到郝薇香小姐这样的人物的，不过马格韦契倒是勉强可以在里头当个保安。书里设置的众多巧合也一点都没有真实的意味。小说还借鉴了一种被称为教育成长小说（Bildungsroman）的文学类别，即讲述主人公的教育或是精神历程的故事。此外，还包含了浓重的寓言、传奇、神话和童话的成分。不过，这部小说和狄更斯早期的作品不大一样。前面已经说过，长篇小说有时候会用童话的手法造成大团圆的结局，从现实主义的角度看完全是说不通的。譬如，《简·爱》撮合男女主人公的方式就是让简在千里之外听到她受难的主人从风中发出的呼唤。早期的狄更斯对于这种把戏也是驾轻就熟。但是，《远大前程》却看破了童话。它发现那位好心的仙女，郝薇香小姐，其实是个邪恶的巫婆，并且，美梦是污浊的，财富是不正当的，雄心也是完全没有根基的。阿伯尔·马格韦契是个法力高强的巫师，能将一个贫穷的男孩子点化成王子，但是为此付出的代价却高得令人无法承受。传奇变质了。正如“郝薇香”（Havisham）这个名字所提示的，富贵尽是虚幻^[1]。占有的欲望是空洞的。

话虽如此，小说并不排斥时不时地对情节刻意地做出安排。匹普最终并没有回到铁匠铺。他仍然过着绅士的生活，不过依靠的

[1] 此处作者使用了拆字法：Havisham 可拆为 have（有）is（是）sham（虚假）。

是自己的勤奋。一言以蔽之，他的结局和他原先向往的中产阶级生活差不多，不过错误的价值观被正确的取代了。说到刻意安排，郝薇香小姐可怖的死亡有多重意义，但其中之一是小说在对她进行报复，因为她无情地利用了主人公。匹普与马格韦契和解了；但马格韦契之后不久就死了，这样就方便地确保匹普不至于终生和他绑在一起。和一个大老粗坦诚相见是一回事，可要让他在家里的客房一住就是二十年，那就是另一回事了。

教育成长小说首先是讲述进步的故事，而匹普的经历却是倒退。借用 T. S. 艾略特在《四个四重奏》中的说法，他必须回到起点，才能真正地了解它。已有论者指出他的名字是回文，即顺读和倒读都一样的词^[1]；匹普只有回到出发的地点，才能真正地前进。要获得真正的独立，就必须承认令人厌憎的源头，因为它是生命的渊源。人只有接纳历史不是自己创造的，才能获得自由。回头正视过去，才有可能摸索着继续前行。如果你强行压制过去，它只会加倍地让你摔跤，就像马格韦契毫无预兆地出现在匹普的伦敦住所一般。

这部小说的开头类似结尾（教堂墓地里匹普父母的坟墓），而结尾却是新的开头——受到人生洗礼的匹普和艾丝黛拉一同开始新的生活。而沙堤斯庄屋的叙事则是中断的。那里的时间已经停滞，郝薇香小姐在腐烂生霉的房间里没有任何目的地来回转圈。此外，

[1] 匹普的英文是 Pip。

我们从叙事中可以看出，虽然使用的是第一人称写作，但它为叙事者勾勒的却是一幅道德败坏的肖像。匹普的人格力量使他，以及读者都看到，他变成了一个多么面目可憎的小暴发户。当然，也是这种力量帮助他走了出来。

小说里有一些重要的意象模式，加强了主题。其中之一是铁的意象，以若干不同的形式出现：马格韦契的铁镣，后来被奥利克用来袭击乔大嫂；匹普从乔那里偷出的锉子，后来又出现了一次；拴着巨大铁锚的水牢船，仿佛“和囚犯们一样被锁住”；乔大嫂的结婚戒指，在她动手打匹普的时候划破了他的脸；等等。从象征意义上说，马格韦契给匹普套上了锁链，尽管是真金白银做的。匹普被契约“拴在”铁匠铺做学徒，而他对这个行当毫无感觉，除了轻蔑。由此可见，小说中的铁象征着暴力和拘禁，但是它也含有某种坚实、简单的意味，和徒有其表的沙堤斯庄屋以及伦敦上流社会形成了对照。它既象征了铁匠铺和罪犯世界的真实，也象征了它们的粗砺和不适。

故事里还贯串着一组食物的意象，也同样具有含混性。和铁一样，食物与权力和暴力联系在一起。马格韦契恐吓要把小匹普吞到肚子里；匹普为犯人偷的馅饼让他既害怕又愧疚；潘波趣先生讲述了一个古怪的故事，匹普在里头化身为一头被割断喉咙的猪猡；郝薇香小姐那些贪婪的亲戚，按照她的说法，把她当作大快朵颐的对象。但是食物和饮料也象征着友谊和同盟，匹普好心为饥肠辘辘的马格韦契带去的吃食就是这样。狄更斯这个人，要说有什么能让他

心跳过速的事情，莫过于煎锅里滋滋作响的培根发出的香味了。

从上文提供的描述中，没人能够猜到这本小说有多么滑稽。乔·葛吉瑞是狄更斯塑造的最杰出的喜剧人物之一。小说一方面用了大量篇幅善意地拿他打趣，另一方面也把他当作全书的道德标杆。不过，他的铁匠铺孤悬在乡间，也许说明了美德只有脱离了腐化的社会影响才可能发扬光大。文米克的家庭堡垒也是这样的情况。书中还有不少幽默之处。狄更斯能把令人极为郁闷的现实也写得有趣，这也许说明，他认为对抗苦难的方法之一就是喜剧。在他晚期的作品中，善良是极为罕见的品质；但是，尽管小说中的世界冷心冷面，但它描述这一世界的方式却相当慈悲。其中充满了温柔的同情、丰富的想象力、与人为善的幽默，还有亲和的态度。这意味着狄更斯的道德观与写作本身存在着不可分割的联系。

《远大前程》对于作品中虚构的世界——乔的，抑或是郝薇香小姐的——哪个更为真实是毫不犹疑的。而《雾都孤儿》却徘徊于两个世界之间，无法确定：是费根和他手下那批偷鸡摸狗的小混混所代表的罪犯亚文化，还是最终拯救奥利弗的中产阶级圈子？费根的地下世界是否只是一个插曲，令你在富有的亲戚怀抱中醒来时感到庆幸，这只是一场噩梦？或者，他肮脏的巢穴和布朗劳先生的客厅比起来，反而更为实在？费根的生活方式能给人带来某种无法无天的快乐，而布朗劳先生的都市生活却不是这样。费根虽然只能算是一个替身父亲，但他的香肠做得极好，这在狄更斯的眼中，是极大的优良品质。他和那帮手脚不干净的门徒虽然涉嫌抢劫和暴

力——无疑，除此之外，还包括一些无法启齿的罪恶；但他们也代表了某种非正常的、类似家庭的结构（这个家里所有的女性成员都是妓女），且比葛吉瑞家要热闹、欢快得多。

事实上，这部小说表面上对这批混混的反感与他们在描写中被呈现的形象并不完全一致。费根也许是个流氓，但他和狄更斯一样，称得上是专业表演者，且拥有一批热心观众。机灵鬼被带到法庭上的时候，嘲弄地说，“这儿可不是讲理的地界。”几乎可以肯定，小说是赞同这个判断的。可是无论如何，他还是被压制了。不管怎么样，布朗劳和他的家人是真正地富有同情心，能够关爱他人，而费根和比尔·塞克斯则显然不是这样。奥利弗的未来在布朗劳们那里，而不在小偷的厨房里。中产阶级社会并没有被简单化处理。它的成员并不是个个单薄。布朗劳们的文明价值中包含扶助弱者和无依无靠的人。这并不仅仅是一个不在桌布上擤鼻子的问题。

我们已经看到，匹普从热病中醒来，与慈爱的乔重聚。奥利弗也经历了类似的变化：大病一场后发现自己置身于布朗劳优雅的公寓，暂时脱离了费根的魔爪。两位主人公都从一个世界转移到另一个世界，但方向是不同的。奥利弗是从低等的阶层被骤然提升到文明社会，而匹普则是从文明社会回到了低等阶层。这两种不同的指向反映了作品对于哪个生活圈子更为真实做出的不同解答。不过，从某种意义上说，《远大前程》汇集了两个世界的长处。匹普是不会待在铁匠铺里的。他会继续过体面的生活，即便

不及从前富足。他的轨迹是离开铁匠铺，回来，再次出发。这并不是一个赤贫者一夜暴富，之后又沦为赤贫的故事，而是一个赤贫到小康的故事。

不用说，作品中还有很多问题我没有涉及。所有的解读都是片面、暂时的。没有谁能一锤定音。不过，也许值得指出上文的简要分析试图达到什么样的目的。它从叙事中抽身，审视了若干反复出现的观点和主题，关注了一些平行、对照和相互关联的部分。它试图不是孤立地看待人物，而是将其作为小说中模式的一部分，与主题、情节、意象及象征放在一起综合考虑。对于如何运用语言营造氛围和情感环境也做了简要讨论。此外，还关注了叙事的形式和结构，而不仅仅是故事。我的分析考察了小说对于人物的态度，涉及了文本中用到的几种不同的文学模式（现实主义、寓言、奇幻、传奇等），对于某些矛盾和含混的地方也进行了探讨。

我还对作品的道德观提出了一些问题，不过，读者永远可以质疑这种观点的可靠程度。文明真的是发端于罪恶和苦难么？这种看法是否过于偏激？这类问题是完全合理的。读者不见得一定要遵从文学作品提出的看法。我们完全可以抱怨《远大前程》对中产阶级的判断过于武断、对法律的看法失之严苛，仿佛它仅仅是暴力和压迫的工具，也可以抱怨小说过度关注死亡和暴力，对乔的描写也未免有些滥情。小说中除了毕蒂，没有任何一个正面的女性形象这一事实也值得思考。

* * *

匹普和奥利弗都是无父无母的孩子。因此，他们都隶属于那个享有盛名的孤儿、半孤儿、养子、换儿^[1]、私生子、疑似换儿以及抑郁继子的世系。从汤姆·琼斯到哈利·波特，英国文学盛产这类人物。孤儿何以对作家具有如此不可抵挡的魔力，有好几个原因。首先，由于一无所有、往往还受到鄙视，他们必须独自打拼，这会引起读者的同情和赞赏。我们同情他们的孤独和焦虑，敬重他们为自我提升做出的努力。孤儿们可能感到无助、或是受到不公正的待遇，这样就可以上升为对社会的批评。狄更斯的晚期小说给人的感觉是，由于社会放弃了对公民的责任，大家都成了孤儿。社会就是假父。所有的男人和女人都必须为一个不负责任的父亲承担责任。

此外，小说，还不仅仅是维多利亚小说，向来为通过个人奋斗白手成家的人物而着迷。这是对美国梦的排演。事实上，这些人的奋斗历程反而会因为没有任何父母更变得更加顺畅。既没有历史的包袱，也没有复杂的亲情牵绊，他们可以独自前行。在 D. H. 劳伦斯的《儿子与情人》中，保罗·莫雷尔可以说是亲手结束了他的妈妈。小说的结尾是他独自上路，开始独立的人生。上文已经提到，现实主义小说倾向于以和解的形式结束，而在典型的现代主义小说中，最后人物往往是孤独、幻灭地离开，虽然问题没有得到解决，但他

[1] 欧洲民间传说中被仙女掉包的孩子，有时候是精灵或妖怪的后裔，有时候是凡人的婴儿。

们却摆脱了对社会或家庭的义务。

孤儿都不是常态人物，既属于、又不属于收养他们的家庭。他们和周围的环境之间的关系是不规则的。孤儿是多余人、是累赘、是家庭扑克里前后不靠的那张小丑^[1]。这一断裂恰恰是推动叙事前进的动力。因此，孤儿在故事里是很管用的招数。维多利亚时代的读者都知道到了结尾，他们必定苦尽甘来，但是对于小说怎么把故事编圆，人物会经历哪些有趣的冒险，还是颇为好奇的。也就是说，人们既害怕，又放心，这种含混状态是很可贵的。恐怖片就是运用恐怖元素使观众惊恐，但是由于知道是假的，大家也就不会提心吊胆了。

当今，英国文学里最得宠的孤儿是哈利·波特。哈利小时候和可憎的德斯利一家生活在一起。他的经历和童年的匹普相差不远，和住在里德府的简·爱也颇为相似。不过，在哈利身上，弗洛伊德的家世传奇综合征得到了应验。他的家庭果真要比德斯利们高贵得多。事实上，他在《哈利·波特与魔法石》中初次进入霍格华兹魔法学校的时候就已发现，自己已经是名人了。他的家族是巫师世家，不仅比德斯利一家高贵——这一点不难，而且比所有的麻瓜（不会巫术的凡人）都要优越。他的父母不仅仅是法力高强的巫师，而且名声卓著，广受尊敬。这部小说实际是《远大前程》的反面翻版：幻想成真了。与匹普不同，哈利不需要特殊身份。他已然具备特殊

[1] 国外扑克中的王牌通常是小丑的形象。

身份。事实上，小说中多处强烈暗示他的救世主特征，这种尊荣即便是一心想往上爬的匹普都不曾有过幻想。正如贾格斯赶来通知匹普他行大运的消息，毛发蓬乱的巨人海格也忽然现身，向哈利讲述了他的真实家世和身份，带他进入为他铺设好的特权未来。不过，哈利是一个谦卑的孩子，没有什么野心，比自大的匹普要可爱得多。他的好运是别人放在托盘里送给他的，自己不需要付出任何努力。

哈利有个糟糕的替身父亲，即粗暴的德斯利先生，但是后来他得到了补偿，找到了一大群优秀的替身父亲：从智慧的老邓布利多到海格到小天狼星。德斯利家是他真正的家，但根本不能算家，令他找到归属感的是他的幻想之家，即霍格华兹学校。因此，哈利·波特系列小说一方面将幻想与现实做了区分，另一方面也对这种区分提出了质疑。邓布利多告诉哈利，仅仅因为事情发生在头脑中，并不意味着它就不真实。小说将幻想与日常现实糅合在一起，而它本身则飘浮在现实主义和非现实主义之间。书中刻画了一个现实的世界，里面会发生各种匪夷所思的事情。读者需要比照自己的现实，才能欣赏魔法的力量对它造成的改变。由于本书的绝大多数读者是儿童，其中多数人既没有地位，也没有权力，看到和自己相仿的孩子被赋予如此巨大的权力想必是非常过瘾的事情。所以，将现实与非现实混同是小说极为重要的手法，尽管以这样的方式将日常与奇幻元素并置会导致相当不协调的状况。这种不协调在全书中几乎俯拾皆是：人物施展法术时穿的是蓝色牛仔衣。飞天扫帚落地的时候会掀起尘土和卵石。食死徒和穆丽姑婆比肩而立。虚幻的生

灵从真实的大门里进进出出。有一处哈利用魔棒清洗一块弄脏的手帕，以使用它擦拭烤箱。干吗不直接用魔棒清扫烤箱呢？

假如魔法能解决人间的一切问题，也就没有叙事可言了。上文提到，要启动故事，人物必须或是遇到灾难，或是获知某种真相，或是经历命运的突变。在哈利·波特系列小说中，搅局的冲突不能设置在魔法与现实世界之间，因为魔法会轻而易举地取胜，这样历险也就无从谈起了。因此，它必须来自魔法世界的内部，来自好巫师与坏巫师之间的争斗。魔法是双刃的，既可以行善，也可以作恶。只有这样，情节方能获得推动。但这也意味着善与恶并非像外表那样截然对立。相反，它们有可能出自同一源头。《哈利·波特与死亡圣器》(*Harry Potter and the Deathly Hallows*) 中的“圣器”(Hallows) 一词的原意是“使神圣”，因此当它与“死亡”(deathly) 这个形容词如此切近地绑缚在一起的时候，令人感到不安。它使我们想起“神圣”(sacred) 这个词的本义既是被保佑，也是被诅咒。上文已经提到，小说一面将幻想与现实对照，另一面也令读者看到两者的错综交混。与此类似，它既强调光明与黑暗力量之间绝对的冲突——代表人物是无私的哈利与邪恶的伏地魔——同时也不断对这一对立提出质疑。

这一点从很多方面都可以看出。首先，充当好父亲的人物，如邓布利多，很可能到后来显露出恶意的一面。和《远大前程》中的马格韦契一样，邓布利多在秘密筹划拯救哈利；但是，就像马格韦契对匹普的安排一样，他的行为有时会令人怀疑他是否完全出于善

意。结果证明，他的确属于天使的阵营，但是是有缺陷的。这就使简单化的善恶对立显得复杂。西弗勒斯·斯内普的暧昧立场也是同样的情况。此外，伏地魔不仅仅是哈利的敌人，也是他的精神之父和魔性自我。他们两人之间的争斗令人想起《星球大战》中的天行者卢克与达斯·维达之间的关系，并且两个恶人的姓名首字母都是V。

自然，伏地魔并不是哈利的生父，而达斯·维达却是卢克真正的父亲；但哈利的体内埋藏着伏地魔很重要的一部分，就像所有人都携带着父母的基因。因此，哈利在极力摧毁黑暗魔王的同时，也在与自己交战。真正的敌人永远来自内心。他对这个暴君心怀憎恨，但却被迫与他结成亲密的关系，这种状况令他挣扎不已。“我恨他能钻进我的心里，”他恨恨地说，“但是我要利用这一点。”在某种意义上说，哈利与伏地魔是同一的。和无数传奇中的对手一样，他们是彼此的镜像。但是，哈利却能利用进入恶人头脑的机会，击败对方。

伏地魔象征的是一个极其残忍、暴虐成性的父亲形象，而哈利的亲生父母则象征生命的源泉和慈爱。伏地魔代表的父亲是威严的律法或超我（superego）。按照弗洛伊德的理论，这是自我内部的力量，而不是外部的权威；父性形象的黑暗是与受到创伤与阉割^[1]的恐惧联系在一起的。假如哈利的额头上带着的肉体伤疤通过某种心灵热线将他与伏地魔联系在一起，那么，也可以说我们大家都携

[1] 心理学中认为儿童有一种幻想丧失生殖器的焦虑感，称为阉割情结。

带着同样的心理伤疤。因为伏地魔希望占有哈利，哈利成为光明与黑暗的战场。事实上，这个故事离悲剧只有一线之隔。与很多救赎性的人物一样，为了使他人获得重生，哈利必须死去。如果他不死，伏地魔也就不可能消失。但是儿童文学的传统是大团圆，免得孩子们带着难以愈合的心灵创伤，浑身颤抖地上床睡觉。因此，小说动用了种种神奇的手法，使哈利逃脱了这一厄运。全书的最后一句话和所有喜剧结尾的潜台词一样：“一切都好”（All is well）。

除了这些，文学批评者还能从这部小说中发现什么呢？其中之一是政治寓意：抱着法西斯精英主义态度的巫师仇视带有麻瓜血统的同类，因此，他们与较为开明的巫师发生了冲突。这提出了很多重要的问题。如何成为没有优越感的“他者”？怎样区分少数派和精英？能否做到独立于大众——就像巫师之于麻瓜，同时又与他们保持某种同盟关系？这里还牵涉到一个没有明白写出的问题：巫师与麻瓜实际影射的是儿童与成人的关系。儿童代表了一种尴尬状态，类似成人，但又和他们不一样。和霍格华兹的居民一样，他们居住在自己的世界里，但是这个世界和成人的领域是有交集的。假如认可他们的价值，那么就必须承认他们与成人之间的区别，但是这种承认必须适可而止，不能把孩子升级为罪恶的“他者”。部分维多利亚时代的福音派人士就犯了这样的错误，认为孩子是顽固不化、无法获得灵魂再生的。一些现代的恐怖片也持有这种观点。孩子的“他者性”会令人想到外星人和恶灵，譬如《E. T.》和《驱魔师》（*The Exorcist*）。今天把孩子当作可怖的形象，就好比过去把

他们当作罪孽的代表。弗洛伊德把陌生而熟悉的东西称为“怪异”(uncanny)。但是，如果认为孩子们但凡逮到机会就会到处喷洒五颜六色的呕吐物是错误观点的话，那么将他们看成是袖珍成人也同样不正确，尽管人们在所谓的“童年”被发现之前^[1]正是这样想的。(英国文学中的儿童始自布莱克和华兹华斯。)同样，不同族裔之间的差别也应该得到承认，但是不应该发展为对“他者”的恋物癖，遮蔽他们之间巨大的相似性。

这部小说中主要人物姓名的音节数目也值得一提。在英国，上层社会的名字与劳动阶级相比要长一些，男女皆然。丰盛的音节象征了其他方面的富足。一个叫作菲奥娜·福提斯科—阿尔布斯诺特—斯密斯的人不大会降生在利物浦的陋巷，而乔·多伊尔却很有可能。在小说的三个主角当中，赫迈厄妮·格兰奇^[2](Hermione Granger)的名字是最高贵的：“赫迈厄妮”(Hermione)在英国中上层圈子里是个很常见的名字，有不下于六个音节(有些美国人把这个名字读错了，只读出三个音节)，而“格兰奇”则令人联想起乡间大宅(grange^[3])。哈利·波特(Harry Potter)是典型的中产阶级主人公，他的名字是对仗工整的四音节，既不铺张，也不寒酸，而出自平民阶层的罗恩·韦斯利(Ron Weasley)的名字则只有可怜

[1] 儿童从19世纪开始才在文学、心理学等领域成为被独立研究、讨论的对象。

[2] 各种中译本一般将这个多音节的名字简译为“赫敏”，此处为与上下文相符，还原原音。

[3] 这个词在英文中有“庄园”的意思。

巴巴的三个音节。他的姓令人联想起“weasel”（黄鼠狼），即鬼鬼祟祟、惯于欺骗的人。黄鼠狼不是什么威风凛凛的野兽，相当适合罗恩这样的底层人物。

此外，不妨注意一下，伏地魔（Voldemort）的名字是以V开头的，而英文中大量以V开头的词都带有负面意义，如：villain（坏人），vice（邪恶），vulture（秃鹫），vandal（野蛮破坏），venomous（分泌毒液的），vicious（刻毒的），venal（贪脏的），vain（虚荣的），vapid（乏味的），vituperative（辱骂的），vacuous（空虚的），voracious（贪婪的），vampire（吸血鬼），virulent（剧毒的），vixen（悍妇），voyeur（窥淫癖），vomit（呕吐），venture capitalist（冒险资本家），vertigo（眩晕），vex（使苦恼），vulgar（下流的），vile（卑鄙的），viper（毒如蛇蝎的人），virago（泼妇），violent（暴力的），verkrampste（极右种族主义分子），vindictive（怀恨的），vermin（害虫），vengeful（图谋报复的）^[1]，vigilante（结伙动用私刑者）以及 Van Morrison（凡·莫里森）——最后一条是对狂热捍卫以传统方式演绎爱尔兰音乐的乐迷而言。V字手势带有侮辱意味，象征着阉割。“伏地魔”在法语中的意思是“死中求生”，但是也会令人联想起“vole”（田鼠），另一个上不得台面的动物。也许，这个名字还有“vault”（坟墓）和“mould”（支配；成形）的意思。^[2]

[1] 此处原文中又出现了一次 voyeur（窥淫癖），从略。

[2] 以上提到的三个词在英文中与“伏地魔”谐音。

有一些文学批评家认为，《哈利·波特》是不值得讨论的。在他们看来，它们根本不配被称为文学。下面我们就谈谈文学作品的好坏问题。

第五章 价值

决定一部文学作品优劣或平庸的标准是什么？几个世纪以来，人们对这个问题提出了很多答案。思想深刻、忠实于生活、形式统一、复杂的道德情境、文字新颖、富于想象力的场景等都曾在这个或那个时期被作为伟大文学作品的标志，自然，也有那么一两个不那么靠谱的指标，譬如，将某一民族不屈不挠的精神化为语言，或是将炼钢工人塑造为史诗般的英雄，提高了钢材产量。

对于某些批评家来说，原创性是至关重要的。一部作品与传统、习俗决裂的程度越深，越能搞出新鲜名堂，他们对它的评价就越高。浪漫派的诗人和哲学家中颇有一些是持有这种观点的。不过，只要稍做思考，即可发现这种看法的可疑。新的东西不见得可贵。化学武器是近年才问世的，但是并没有多少人因此对它赞赏有加。传统也不见得一定就是固步自封、死水一潭。它不像现代的银

行经理披上锁子甲，搬演黑斯廷斯战役^[1]那么简单。有一些值得尊敬的传统，譬如英国为妇女争取选举权的运动，还有美国的民权运动。传统既可以是开创性的，也可以是落后的。同样，习俗也未必总是僵硬做作。“习俗”（convention）这个词的本义不过是“集聚到一起”，如果没有这种聚合，那就不会有社会生活，更不会有艺术作品。我们都是按照传统的方式相爱。假如喷洒香水、烛光晚餐在某种文化中是绑架的前奏，那大家求爱的时候根本就没必要劳这个神。

18世纪的作家，譬如蒲柏、菲尔丁以及塞缪尔·约翰逊，对于标新立异是抱着怀疑态度的。他们认为这是赶时髦，甚至是不正常的行为。创造性想象与想入非非只有一线之隔。再说，从严格意义上来说，真正的创新是不可能的。再也不会会有什么全新的道德真理问世了。假如上帝没有从一开始就把那几条简简单单的、但却是获得救赎所必需的道理告诉大家，那也未免太不厚道了。要是他忘记告诫古亚述人通奸是罪恶，之后却因此把他们打包发配到地狱，那就是不可饶恕的玩忽职守。在蒲柏和约翰逊这样的新古典主义者眼中，几个世纪以来经过无数人验证的道理要比新鲜出炉的观念有分量。两眼发直的天才在凌晨两点钟梦到的东西无论怎么也敌不过人类共同的智慧。不管在哪里，人性都是相似的，也就是说，荷马和

[1] 1066年盎格鲁-撒克逊国王哈罗德与诺曼底公爵威廉一世率军展开的决战，是英国历史上最著名的战役之一。

索福克勒斯所描画的图像上不可能出现什么天才的飞跃。

科学可能会发展，但是艺术则不会。相似比不同更加值得关注，共性也比个性更为重要。艺术的任务就是为大家已知的事物提供生动的意象。大多数情况下，现在只不过是过去的重演。正是因为它忠实于过去，才获得了存在的理由。过去和现在的成分相差无几，而未来与之前相比，也只不过是多了些微妙的变奏而已。大家对于变化普遍采取的是怀疑态度。它代表的更多是倒退，而不是进步。虽然无常不可避免，但这恰恰说明了人性的堕落。伊甸园里是没有任何变化的。

新古典主义对于世界的这一认知和当下观念的差别，恐怕要用光年来计算了——这在一定程度上是因为浪漫主义在中间插了一杠子。对于浪漫派来说，人是富有创造力的生物，具有改造世界的无穷能力。因此，现实不是静止的，而是运动的，在大多数情况下，变化令人欢欣、而非恐惧。人类是历史的创造者，通过自己的努力可以推动无限的进步。要跨入这个美丽的新世界，只须挣脱身上的束缚即可。创造性想象力是一种能够按照人们最深刻的欲望改变世界的精神能量。它既能引发政治革命，也能引发诗人的灵感。浪漫派对于个体天才给予了前所未有的关注。人不再被认为是软弱、有缺陷的生物，不再不停地徘徊在犯错的边缘，或是时时需要被强硬的政府责打。相反，他们的根系无限舒展。他们生存的本质是自由，天性是向往和奋斗，而真正的家则是永恒。也就是说，我们应该对于人类的可能性怀有坚定的信任。激情和爱意在大多数情况下

是友善的。和冷酷的理性不同，它们将我们与大自然以及彼此联结在一起，因此，应该尽情使之生发，而不该受到人为的限制。只有容许这一自由的社会才是真正公平的，也只有容许这一自由的艺术作品才是最优秀的。最受人珍视的作品是那些敢于超越传统和习俗的。它们不是驯顺地模仿过去，而是创造出丰富珍奇的新鲜内容。

每件艺术作品都是奇迹般的新造物。它是上帝创造世界的回声或重复。和全能的上帝一样，艺术家也是从虚空中召唤作品。灵感的源泉是想象力，而想象力是关于可能，而不是实在。它可以凭空生出从来没有存在过的东西，譬如具有催眠法力的古舟子，或是一心做出哲学论断的碎陶片。尽管如此，艺术家仍然永远无法与上帝抗衡，因为就造物而言，他老人家不但拔了头筹，而且拿出的成品难以超越。诗人也许可以模拟创世的神迹，但他是在受限的状况和时间内进行创作。并且，这套理论与创作的实际情况相互抵触。没有任何一部作品是无中生有的。柯勒律治没有发明古舟子，济慈也没有梦见希腊古瓮。^[1]和其他艺术家一样，浪漫派作家借助的材料并非他们手创。从这个意义上说，与其说他们像小型神祇，还不如说像砌砖工人。

浪漫派求新的欲望被现代派所继承。现代主义艺术品抵制的是一个一切都被标准化、程式化、提前编制的世界。它希望超越这个

[1] 柯勒律治写过长诗《古舟子咏》；济慈写过《希腊古瓮颂》。

定制的二手文明，使人们用全新的眼光去看待世界——扰乱，而非强化日常认知。它企图借助怪异和具象化，抵制被降格为诸多商品中的一个。但是，如果一件艺术品当真是全新的话，我们就完全无法对它进行辨识了，就像真正的外星人并不是侏儒，也没长着很多手脚，而是无形无影地坐在我们腿上。可辨认的艺术作品，必须与已被分类为艺术的事物有某种关联，哪怕它将所属的品类搞得面目全非。即便是有革新意义的艺术品，也是依靠被革新的风格定义的。

无论如何，再有新意的文学作品，姑且不论其他，也是由之前无数文本的碎片堆砌而成。文学的媒介是语言，而我们使用的每个单词，经过数亿次的使用，早已陈旧、锈蚀、变得贫薄且面目模糊了。从某种意义上来说，如果有人大叫“我独一无二的、珍贵的、可爱到无法形容的宝贝”，几乎可以肯定是在引用别人的说法。就算这句话没有人说过——这很不可能，它使用的材料都是大家耳熟能详的。从这个角度说，类似蒲柏或约翰逊这样保守的新古典主义者比他们看起来聪明。实际上，并不存在什么纯粹的创新，这只是某些 20 世纪的前卫艺术家一厢情愿的想法。论起创新的力度，没有几部作品能超越乔伊斯的《芬尼根守灵夜》。的确，初看很难判断它是用什么语言写就的，更不必说理解其中的含义了。实际上，它用的尽是熟词，真正的新意在于这些词汇怪异的组合方式。从这个意义来说，这部小说不过是将所有文学作品一直在做的事情做得更为夸张而已。

这并不是排除创新的可能性。如果说人类的事件不会有绝对的中断，那么也不会有绝对的延续。没错，我们一直都在重复使用各种标记，但是，正如诺姆·乔姆斯基所提醒的那样，我们同时也在不停地生产之前从未听过或是说过的句子。从这个角度说，浪漫主义者和现代主义者是对的。语言是惊人的创造力的产物，是迄今为止人类造出的最辉煌的工艺品。它在这方面甚至超越了梅尔·吉布森^[1]的电影。至于新的真理，也在不停地被发现。其中之一称为“科学”，它在新古典主义时期还处于萌芽阶段。但是，艺术既可以继承，也可以创新。作家可以开创新的文学形式，就像亨利·菲尔丁自以为在小说、或是贝尔托·布莱希特自以为在戏剧领域所做的那样。和人类历史中大多数事物一样，这些形式都有先行者。但他们也可能真正开辟新的天地。像 T. S. 艾略特的《荒原》这样的作品，文学史上几乎从来没有出现过。

到了后现代主义时期，这种对于创新的追求渐渐衰落了。后现代理论对原创性的给分不高。它早已把创新这回事远远甩在后面了。在后现代主义者拥抱的世界里，一切事物都是翻新、重译、戏仿或派生的版本。这并不意味着所有的东西都是复制品。因为，这种说法等于在暗示，某处藏匿着一份原件，而实际并不是这样。相反，我们持有的是没有原件的仿品。从一开始就是模仿。可以确定，就算当真遇到什么貌似原件的东西，最终也会证明是摹本、仿

[1] 美国著名演员、导演、制片人，代表作为《勇敢的心》、《爱国者》、《男人百分百》等。

品或是照猫画虎的东西。不过，这没有什么可沮丧的，因为既然没有真品，也就没有赝品。从逻辑上来说，总不可能什么都是假的。签名是独一无二的个人印记，但它之所以被当作真的，是因为它与其他签名看起来差不多。也就是说，真实的签名，必须是仿品。历史发展到今天这个街头智慧和愤世嫉俗当道的阶段，所有的事情都被做遍了；但是，还可以从头再来一次，这一重复行为就构成了新意。把《堂·吉珂德》逐字逐句地抄写一遍就是地道的创新。一切现象，包括艺术品，都是由其他现象编织而成，因此，既没有绝对新鲜的内容，也没有一模一样的东西。盗用乔伊斯的说法，后现代主义是一个“一成不变却又变化无穷”（neverchanging everchanging）的文化，就像晚期资本主义：一刻也不停滞，但永远不会变得面目全非。

假如只有别开生面的文学才算是好文学，那我们就不得不否认很多作品的价值了，从古代的田园诗到中世纪的神迹剧，从十四行诗到民谣。还有一种类似的说法：最好的作品就是以无可比拟的真实性和直观性再现周围世界的作品。按照这种理论，合格的只有现实主义文学。其他作品，从《奥德赛》到哥特小说，从表现主义戏剧到科幻小说，统统都得打入另册。但是，将“逼真”作为衡量文学价值的手段，实在是滑天下之大稽。莎士比亚的考狄莉亚、弥尔顿的撒旦，以及狄更斯的费根之所以如此令人着迷，恰恰是因为我们在沃尔玛见不到这样的人。文学忠于生活本身并没有什么价值，就像照着开瓶器，画出一个一模一样的实物，没有什么了不起。也

许我们对相似性的喜好源于对神话或是魔法的追念——这两者都十分看重相似和契合。对于浪漫派和现代派而言，艺术的目的不是模仿生活，而是改变生活。

不管怎么说，到底何为“现实主义”，本身就存在争议。我们通常认为现实主义人物复杂、扎实、丰满，随着时间的推移还会发展变化，就像莎士比亚的李尔王或是乔治·艾略特的玛吉·杜里弗。可是，狄更斯有一些人物之所以“现实”，恰恰是因为相反的原因。他们都是古怪、扁平的漫画人物，远远谈不上丰满。这些男女一概都被简化了，只余下怪诞的性情，或是惹眼的体貌特征。不过，如一位论者所指出的，这正是我们在忙碌的大街或是拥挤的街角观察别人的方式。这是典型的都市视角，属于城市的街道，而不是乡村的绿地，仿佛这些人突然从人群中跳脱出来，匆匆给我们留下一个鲜明的印象，而后就消失在茫茫人海之中了。

在狄更斯的小说世界里，这增加了人物的神秘度。他笔下很多人物都显得高深莫测，周身笼罩着神秘的气息，仿佛内心是不可捉摸的。也许他们根本就没有什么内心，只是徒有其表而已。有时候，他们甚至不像活人，而是家具。也许他们真正的自我是闭锁在外表之下的，旁观者无从发现。这种刻画人物的手段再次反映了城市生活的特征。大都市里的人都是无名氏，各人都关在自己的天地里，彼此之间的了解和交往极少。人际接触都是稍纵即逝、零零散散的。大家看别人都觉得神秘。可以说，狄更斯以这样的方式呈现都市男女，其实反倒比全面描写要更加写实。

写实的文学作品不一定是现实主义的。某些作品中呈现的世界有可能看起来很熟悉，但使用的手法却很浅薄，也没有说服力。肉麻的言情小说和三流的侦探故事都属于这个类型。也有一些作品虽不写实，却是现实主义的：其中的世界虽与我们的世界并不相似，但却能够揭示日常生活中重要的道理。《格列佛游记》就是一个例子。《哈姆莱特》并不是写实作品，因为一般的年轻人，既不可能在痛斥母亲的时候满口韵文，也不可能一剑刺穿未来岳父的胸膛。但是，这部作品从更精微的意义上说，却是现实主义的。忠于生活并不等于亦步亦趋地忠于日常表象。它也可能意味着拆解表象。

所有重要的文学作品是否都具有永恒且普适的魅力？不必说，这是几个世纪以来衡量价值的重要标准。只有能够跨越时空，使所有人都有所收获的诗歌和小说才能称其为伟大。这些作品描写的是人类生存中永恒的、不可磨灭的特质——欢喜、痛苦、忧伤、死亡，以及两性的激情，而是不局限于某地的偶发事件。正是由于这个原因，我们今天仍然能够欣赏索福克勒斯的《安提戈涅》和乔叟的《坎特伯雷故事集》，尽管当时的文化和今天相去甚远。按照这种观点，伟大的小说可能描写性爱中的嫉妒（譬如普鲁斯特的《追忆似水年华》），但却不可能述说俄亥俄污水系统的崩溃。

这种说法也许有些道理，但同时也会引发一些疑问。虽然《安提戈涅》和《俄狄浦斯王》的确历千年而不朽，但是，我们今天赏爱的《安提戈涅》和当年的古希腊人所赞许的是同一部作品么？我们认为至关重要的和他们的想法一致么？如果不是这样，或者，无

法确定是否这样，那么，大家在宣称某部作品经受数百年考验之前，就该犹豫一下了。假如真的能够探知某部作品对于时人的意义，说不定我们对它就不会有那么高的评价，也不会从中获得那么多乐趣了。伊丽莎白和詹姆士一世时期的观众对于莎士比亚戏剧的理解和我们一样么？无疑，肯定存在一些重大的交集。但是，需要记住，那个时代的莎剧观众所信仰的价值和我们有极大的不同。所有人在解读文学作品的时候都是戴着有色眼镜的，都受到读者本人的文化价值及预设的影响，再无心也是这样。我们的曾孙对于索尔·贝娄或华莱士·史蒂文斯的看法会和我们相同么？

有些批评家认为，文学经典不见得是价值恒定不变的作品，而是能够随着时间推移不断催生新的意义。也就是说，它是慢热的，逐步集聚不同的解读。就像一个老去的摇滚明星，能够针对新的观众做出调整。尽管如此，还是不能想当然地以为经典就会万古长青。它们和商业机构差不多，说不定什么时候就关门大吉了，然后过一阵重新开张。根据历史环境的变化，文学作品很有可能时而得势，时而失宠。有些18世纪的批评家对于莎士比亚和多恩的看法远不如我们热衷。其中有相当一部分人压根就不把戏剧当文学，就连坏文学都够不上。他们对于那个低俗、一副暴发户嘴脸、被人们称为“长篇小说”的杂交品种，多半也抱着同样的态度。塞缪尔·约翰逊对于弥尔顿的《黎西达斯》——我们在第一章中讨论过这首诗的开头——是这样评价的：“用词不文，韵脚不稳，节拍亦无可观……此诗无一句着实，亦无一处新意，是故既无本真，亦欠

工巧。形式近于田园诗，简易粗俗，因此令人作呕。”而约翰逊在当时被公认为出类拔萃的批评家。

历史条件的改变有可能使某些作品受到冷落。纳粹分子是不会珍视犹太作品的。布道文曾经是重要的文学体裁，但是随着人们认知的全盘改变，说教性的文字已不再受到重视。其实，没有任何理由认为旨在传授教益的文学就一定冗长乏味，而现代读者往往会这样想。现代人对于“教诲”式的文学大都反感，可《神曲》恰恰属于这个类别。教诲不一定就是教条。没准我们自己深信不疑的东西在别人看来反倒迂腐得要命。小说和诗歌中的主题也许在当时是极其紧迫的危机，可在今天并没有什么惊天动地之处。丁尼生的《缅怀》（*In Memoriam*）为进化论而烦恼，但今天的大多数人却不会这样。有一些问题已经不成其为问题了，即便它们并没有被彻底解决。另一方面，几乎被人忘却的作品也可能因为历史的发展而获得新生。在西方文明遭遇危机——这一危机的顶峰是第一次世界大战——的时候，玄学派^[1]的诗人和詹姆士一世时期的剧作家忽然重获青睐，因为他们的时代也经历了巨大的社会动荡。同样，随着现代女权主义的兴起，以受迫害的女性为主角的哥特小说跃升为焦点，不再是供小众把玩的读物了。

讨论人类生存中永恒的特质，譬如死亡、痛苦或是两性关系，并不见得一定能为作品赢得重要的地位。有可能出现这样的情况：

[1] 17世纪的英国诗歌流派，以奇思妙喻著称，代表诗人为约翰·多恩。

某作品讨论的虽是这些主题，但方式却浅薄至极。再说，这些永恒的人性在不同的文化中往往是以不同面目出现的。圣·奥古斯丁或是诺里奇的朱利安（Julian of Norwich）^[1]所理解的死亡，一定和我们这个信奉不可知论的时代不同。所有人都会经历悲痛和哀悼，但是由于具体文化形态的差异，文学作品表现这些感情的方式有可能完全无法使我们产生真正的兴趣。这且不论，为什么伟大的文学作品就不能关乎俄亥俄污水系统的崩溃呢？尽管它算不得什么人类生存状况中的永恒特质，可谁能肯定它将来不会发展成大家普遍感兴趣的题材？毕竟，这种失败导致的感情——愤怒、惊慌、愧疚、悔恨、对于污染的焦虑，还有废弃物的恐惧等等——在许多文明中都有嘛。

事实上，“所有伟大的文学作品讨论的都是普适性、而非地域性问题”这个说法的问题在于，几乎没有哪种人类情感是受到地域限制的。自然，人们在某些情况下表现出的感情可以被描述为“地域性”。现代的西方男子对于“荣誉”不像中世纪的骑士那么在意。同样，他们的行为也不太会受到骑士制度的影响。现代的西方女人假如和她丈夫的堂兄弟或表兄弟结婚，不会觉得自己被玷污，而在奉行部落制的社会里，情况很可能就不是这样了。不过，在大多数情况下，激情和一般感情是可以跨越文化疆域的。原因之一是情感

[1] 前者为古罗马帝国时期的神学家、思想家；后者为14世纪著名的基督教女隐修者，生平少为人知，但留下了大量著作。

与人的身体密不可分，而所有人都有身体——这是人类最本质的共同之处。

但是，我们所关心的并不仅仅是人类的相同点。他人和我们之间的不同一样引人入胜。捍卫普适性的人有时恰恰看不到这一点。我们之所以阅读旅行文学，通常并不是为了告诉自己，原来汤加和美拉尼西亚群岛上的人对于内幕交易也是同样的想法。喜爱冰岛萨迦^[1]的人没有几个会认为这些作品对于欧盟的农业政策有多大影响。如果我们只对反映自己兴趣的文学作品有感觉，那么阅读行为就成了自恋的方式。翻阅拉伯雷或是阿里斯托芬的作品，既是为了更深刻地理解自己，也是为了更彻底地跳出自己。到处看见自己的人是无趣的人。

文学作品在多大程度上能够超越当时的历史，这要看具体的情况。假如它诞生在一个风起云涌的时代，大家都在经历翻天覆地的变化，那么它就很有可能携带着一股生气，使身处完全不同时代的读者也受到感染。文艺复兴和浪漫主义时期就是显著的例子。作品之所以能够超越自己的时代，既可能是由于时代的特点，也可能是由于它们隶属于那一时代的方式。莎士比亚、弥尔顿、布莱克和叶芝的时空在他们的作品中响彻，以至于几百年后的今天，这个声音仍然回荡在世界的各个角落。

[1] 萨迦 (saga)，北欧文学（如挪威、冰岛等国）中的一种体裁，多为叙述中世纪历史和人物的传说。

没有真正永恒的文学。他们都是具体历史条件的产物。将某些作品称为永恒不过是在告诉大家，它们的寿命要比身份证或是购物清单长得多。不过，即便如此，它们也不会长生不死。只有到了最后审判日，我们才能得知到底是维吉尔，还是歌德，撑到了时间的尽头，还有，究竟 J. K. 罗琳有没有险胜塞万提斯。这里头还牵涉到空间传播的问题。假如伟大的文学作品是普适的，那么按理说，司汤达或波德莱尔对于丁卡人或是达科他人^[1]的意义应该和西方人——至少是某些西方人——是一样的。并且，丁卡人也可以和曼彻斯特人一样欣赏简·奥斯汀。但是要做到这一点，他必须先掌握英语、学习西方小说的有关知识，还要对奥斯汀小说的历史背景有所了解。理解一门语言，就是理解一种生活方式。

对于一个一心探索因纽特人诗歌宝库的英语读者也是这样。在两种情况下，读者都得超越自己的文化环境，才能享受其他文明的艺术。这并不是什么高不可攀的事情。这件事情其实人人都在做。只不过，理解另一种文化艺术，要比理解那里的数学家提出的理论来得复杂。要掌握一门语言，就必须掌握语言之外的东西。奥斯汀不可能仅仅因为大家，即英国人、丁卡人、因纽特人，都具备人性，就会对其他文明自动产生意义。即便有共同的人性，也不足以让所有人都从《傲慢与偏见》中得到乐趣。

不过，把某一部文学作品定位为伟大到底意味着什么？几乎人

[1] 居住在美国北部和加拿大南部的印第安人。

人都会给但丁的《神曲》贴上这个标签，但这种判断恐怕更多是碍于名份，而非发自内心，就像我们看见一个人很有吸引力，但并未被其吸引一样。但丁对于世界的观念，对于绝大多数现代读者来说，已经十分生疏，因此他们不可能从他的作品中获得多少愉悦或启示。虽然人们仍会承认他是一位了不起的诗人，但这不是感性的判断，就像他们对待霍普金斯（Hopkins）或是哈特·克莱恩（Hart Crane）^[1]那样。经典著作和读者脱节的时间再久，人们还是会脱帽致敬的。可是，假如《神曲》已经没有办法令任何人感动，继续将其称为伟大的诗作恐怕就有些勉强了。

即便是你认为没有什么价值的文学作品，也可能给人乐趣。机场的书店里有不少充满打斗场面的小说，人们虽然读得不亦乐乎，但不会认为这是杰作。没准有些文学教授，夜里还打着手电，躲在被子里如饥似渴地阅读小熊鲁珀（Rupert Bear）^[2]的历险记呢。享受不等于佩服。某本书可能是你享受而不佩服的，也可能是你佩服却不享受的。约翰逊博士对于弥尔顿的《失乐园》评价很高，但是读者分明可以感到，如果要他披荆斩棘地重读一遍，恐怕他就不大情愿了。

享受比评价要来得主观。你喜欢桃子还是梨子是个人口味的问题，但是，要判断陀思妥耶夫斯基的写作技巧是否优于约翰·格里

[1] 前者为英国 19 世纪诗人，对 20 世纪诗歌影响巨大；后者为美国当代诗人，又译哈特·克兰。

[2] 出版于 1920 年的英国经典儿童漫画的主角，一头名叫鲁珀的小熊。

森姆 (John Grisham)^[1] 恐怕就没有这么简单了。和约翰·格里森姆相比，陀思妥耶夫斯基是更为优秀的作家，正如泰格·伍兹 (Tiger Woods)^[2] 和嘎嘎小姐 (Lady Gaga)^[3] 相比，是更为优秀的高尔夫球手一样。只要对高尔夫球和小说有足够了解，都会同意这个判断。这就相当于，譬如，某个牌子的麦芽威士忌是世界一流水准，假如有人连这一点都看不出，那么可以说他根本就不懂得麦芽威士忌的好坏。对麦芽的了解本身就包含了做出这种判断的能力。

这是否意味着文学判断是客观的呢？不是“奥林匹斯山比伍迪·艾伦^[4]高”这种意义的客观。假如文学判断的客观是这种意义的，那么就不会出现争议了，而事实上，单单为了决定伊丽莎白·毕肖普 (Elizabeth Bishop) 和约翰·贝里曼 (John Berryman) 谁的诗更好，就很有可能和人吵到半夜三更仍然无法定案。现实的情况是，主观和客观之间并不是那么泾渭分明的。意义不是主观的，也就是说，我不能自说自话地认为烟盒上印的“吸烟可能致命”是告诉大家，“尼古丁有助儿童生长，请将这些香烟与你家的宝宝分享”。“吸烟可能致命”的意思是约定俗成的。也许它在宇宙中的某种语言里，代表的是一首包含几个声部、通常不带伴奏、用繁复的对位法编曲的歌。

[1] 美国当代畅销小说家，擅长法律题材的惊悚小说，代表作包括《杀戮时刻》、《塘鹅暗杀令》等。

[2] 美国高尔夫球手，长年世界排名第一，被认为是历史上最伟大的高尔夫球手之一。

[3] 美国当代女艺人，以大胆前卫、特立独行的造型著称。

[4] 美国当代导演。

这就是说，判断高尔夫球技或小说的优劣是有标准的，而判断桃子和菠萝味道的高下则没有标准。而这些标准是公共的，不仅仅关系到个人的喜好。你只有参与某些社会实践，方能学会如何运用这些标准。在文学领域，这些社会实践被称为“文学批评”。其中为争议和异议容留了很大空间。标准只是帮助人们做出价值判断的向导。它不会替你做出判断，好比你按照规则下象棋，并不等于一定会赢得比赛。下象棋不仅要遵守规则，而且要创造性地运用规则；这一点规则本身不会教给你，需要结合知识、悟性，还有经验。了解什么是好小说可能会帮你判断契诃夫和杰基·柯林斯(Jackie Colins)^[1]之间的高下，却不见得能让你辨别契诃夫和屠格涅夫的差异。

不同的文化对于艺术作品的优劣可能有不同的标准。假如你作为外来的观众在某个喜马拉雅山的小镇观礼，你可以说典礼乏味或精彩、激烈或僵硬，但却不能说其中的安排是好还是不好。做出这一判断，必须了解这种特定仪式的优劣标准。文学作品也是一样。不同的文学模式很可能适用不同的标准。适用于优秀田园诗的元素是不适用于高明的科幻小说的。

复杂深刻的内容很容易被当作文学价值的决定因素之一。然而，复杂本身并不具备价值。复杂的作品也不能自动获得不朽的地位。人类腿部的肌肉相当复杂，但是恐怕小腿受伤的人反倒希望不

[1] 美国当代畅销小说家。

是这样。托尔金的《指环王》中的情节很复杂，可这不足以令那些不喜欢学究式空想或中世纪奇思的人们对这部作品产生好感。某些抒情诗和民谣的长处不是复杂，而是臻于极致的简单。李尔王的哀号“永不，永不，永不，永不，永不”（Never, never, never, never, never）^[1]算不得复杂，而这正是它的力量所在。

“凡是好的文学作品都很深刻”这个说法也不成立。描写表面的艺术有可能非常高妙，譬如本·琼生的戏剧、奥斯卡·王尔德的上流社会戏剧或是伊夫林·沃的讽刺小说。（我们得注意避免一种偏见，即喜剧永远不及悲剧深刻。既有深刻的喜剧，也有平庸的悲剧。乔伊斯的《尤利西斯》就是极深刻的喜剧作品，这并不是说它有多么滑稽，尽管它的确很滑稽。）“表面”不见得肤浅。在有些文学模式中，复杂反而是不合宜的。《失乐园》中并没有多少深刻或精细的心理描写，罗伯特·彭斯^[2]的抒情诗也是一样。布莱克的《老虎》（Tyger）诗虽然复杂深刻，但并不是心理学意义上的。

上文已经提到，有很多批评家坚持认为，好的艺术应该是连贯的。只有最和谐统一的作品才是最优秀的作品。它通过极其简约精当的手法，使每个细节在整体架构中都能发挥作用。这种说法有

[1] 《李尔王》（第五幕，第三场）。李尔发现挚爱的小女儿死去的时候哀叫：“不，不，没有命了！为什么一条狗、一匹马、一只耗子，都有它们的生命，你却没有一丝呼吸？你是永不回来的了，永不，永不，永不，永不，永不！请你替我解开这个钮扣；谢谢你，先生。你看见吗？瞧着她，瞧，她的嘴唇，瞧那边，瞧那边！”

[2] 19世纪苏格兰诗人，诗风明白晓畅，代表作为《我的爱人是一朵红红的玫瑰》。

个问题：《小波波》(Little Bo Peep)^[1]很连贯，但也很平庸。再说，很多优秀的后现代或先锋作品都是去中心、不拘一格的，各部分都很松散，无法工整地组合为一个整体。这并没有削弱它们的价值。我在前面已经提到，和谐或连贯不一定就是好事。未来主义、达达主义，还有超现实主义的很多伟大作品都是刻意追求不协调的。碎片可能比整体更有意思。

也许，令文学作品独一无二的特质是情节和叙事。亚里士多德认为，扎实而巧妙的情节是至关重要的，至少在一种特定的文学模式（悲剧）中是这样。可是，从20世纪最伟大的戏剧、最杰出的小说和最高明的诗歌中各择其一——《等待戈多》、《尤利西斯》和《荒原》——即可发现，其中并未发生多少事件。假如扎实的情节和叙事是决定文学地位的关键指标，那么弗吉尼亚·伍尔芙在排行榜上的位次就会低得可怜。今天，我们已经不像亚里士多德那样，把情节放在至高无上的地位了。事实上，就连有没有情节和叙事都不一定。除了小孩子，大家已经不像祖先那么着迷于故事了。此外，我们还认识到，即便是不起眼的材料也能写出扣人心弦的作品。

那么，该怎么看待语言的质量呢？是否所有伟大的文学作品运用语言的方式都是多姿多彩、令人耳目一新的？自然，文学的美

[1] 英语儿歌，描述一个小女孩丢了一只小羊。

德之一就是恢复了人类语言的丰富性，并且在此过程中激活了部分被压抑的人性。文学语言中有很很大一部分是极其丰沛华美的。这对我们的日常语言是无言的批评。它的雄辩对于这个基本使语言沦为粗劣工具的文明无异是一种指责。它可以充分暴露所谓的名言警句、手机短信、商业黑话、小报体散文、政治套话、官僚八股等话语方式的贫瘠。哈姆莱特临终的话是“请你暂时牺牲一下天堂上的幸福，留在这一个冷酷的人间，替我传述我的故事吧……此外仅余沉默而已”（Absent thee from felicity awhile,/And in this harsh world draw thy breath in pain,/ To tell my story...the rest is silence），而史蒂夫·乔布斯临终的话则是“噢，哇，噢，哇，噢，哇”（Oh wow, oh wow, oh wow）。有些人可能会觉得这是一种堕落。文学是借助语言传递它所感知的经历，而不仅仅把它作为实用的工具。它能够使我们注意到习以为常的媒介丰美的一面。诗歌不仅是关于某一体验的意义，也是关于这一意义的体验。

尽管如此，并非所有叫作文学的东西在语言方面都会选择豪华的风格。有些作品使用语言的方式并不起眼。很多现实主义和自然主义作品的语言相当平实朴素。菲利普·拉金或是威廉·卡洛斯·威廉斯的诗歌中的比喻算不得华美。乔治·奥威尔的散文也难称绮丽。欧内斯特·海明威的辞藻就更没有什么耀眼之处了。18世纪崇尚的是简洁清晰、精准实用的文风。文学作品固然应该写好，其他的文字，包括备忘录和菜单，也是一样。受到认可的作品未必一定要写成《虹》（*The Rainbow*）或是《罗密欧与朱丽叶》（*Romeo and*

Juliet)^[1]。

那么，到底什么才是判断好坏的标准呢？我们已经在上文看到，有些常见的预设经不起细致的考问。那么，也许可以通过分析若干作品的片段，考察一下它们的水准，借此帮助解答这个问题。

* * *

不妨从约翰·厄普代克的小说《兔子安息》(*Rabbit at Rest*)中的一句话开始：“一个闪闪发光的模特儿，瘦得跟铁轨似的，小酒窝，方下巴，活像《蒂凡尼早餐》时期的奥黛丽·赫本^[2]，只不过个子要高一些，从车里走出来，狡黠地微笑着，头戴一顶椭圆的赛车手头盔，身上的长裙看上去仿佛是用闪闪发亮的光束缝制而成的。”^[3] (A shimmery model, skinny as a rail, dimpled and square-jawed like a taller Audrey Hepburn from the *Breakfast at Tiffany* days, steps out of the car, smiling slyly and wearing a racing driver's egg-

[1] 前者为 D. H. 劳伦斯的长篇小说，后者为莎士比亚戏剧，二者均以比喻繁复、辞藻华丽著称。

[2] 美国著名女演员。拍摄于 1961 年的《蒂凡尼早餐》为其代表作之一。她在剧中盘发黑裙的造型成为经典。

[3] 译文引自袁凤珠、王约西译《兔子安息》(重庆出版社, 1993 年)。为配合上下文, 对原译做了修改和调整。袁、王原译为: “一个影影绰绰的模特儿下了车。她干瘦如柴, 面带酒窝, 方下巴, 像个儿高了些的奥德瑞·海普伯恩, 此人演过《蒂弗尼家的早餐》。她下车时狡黠地笑着, 头上那顶赛车手蛋形头盔和她的化妆方式, 看上去完全像一根闪烁的绳子。”

helmet with her gown made up it seems of ropes of shimmering light.) 这句话中除去一处不经意的同义反复（闪闪发光/闪闪发亮，shimmery/shimmering），笔法堪称老到。但老到得未免过了头。就算打个对折，也显得太乖觉、太刻意了。每个单词似乎都经过精心挑选、打磨，方才工整地与其他单词组合到一起，最后还要抹上一道亮漆，使之光润。每根头发都一丝不苟。整个句子工巧太过，斧凿的痕迹也太明显。用力过猛，完全没有自然的味道。给人的感觉只是雕琢，因为每个词都被精打细算地派上了用场，没有一个散乱的线头，也没有一处不合规矩的地方。最终的效果虽然精细，但没有生气。让人不由自主想起“圆滑”这个词。这个段落虽然意在提供详尽的描写，但是由于语言层面太闹腾——左一个形容词，右一个从句——使读者无法集中体味被描述的事物。语言将人们的敬慕与注意力吸引到了自身的技巧上。也许它特别希望我们佩服它调度众多从句的本领：虽然它们都环绕着主动词“step”（走出来），但完全没有丧失平衡。

厄普代克的小说中类似的例子很多。同一部小说里还有一段关于一个女人的描写：

勃鲁的身体比从前宽了，但并不显胖，不像那些宾夕法尼亚人，动不动就一身板油。她的骨头仿佛被看不见的撬棒稍稍撬开了一点，楔入了新的钙质，皮肉也被轻柔地拉伸开来，胸部也因此显得丰满了。她的脸庞从前和朱迪一样窄，而今有时

看上去倒像个扁平的面具。她的个子一直很高，这些年下来，渐渐成了一个麻木的妻子和母亲，长长的直发剪短了，乱蓬蓬地梳向两翼，有点像人面狮身的斯芬克斯。^[1]

Pru has broadened without growing heavy in that suety Pennsylvania way. As if invisible pry bars have slightly spread her bones and new calcium been wedged in and the flesh gently stretched to fit, she now presents more front. Her face, once narrow like Judy's, at moments looks like a flattened mask. Always tall, she has in the years of becoming a hardened wife and matron allowed her long straight hair to be cut and teased out into bushy wings a little like the hairdo of the Sphinx.

“斯芬克斯”这一笔很有想象力。不过，这个段落再次偷偷提醒读者注意，它对勃鲁的描写是多么高明。这是在拼命地显示“文笔”。“那些宾夕法尼亚人，动不动就一身板油”（in that suety Pennsylvania way）这一说法显得太无所不知了，撬棒的意象虽然惊人，却失之于雕琢。事实上，用“雕琢”形容这种文风是很合适

[1] 为配合上下文，对原译进行了改动。原文为：“勃鲁身体宽了些，但不像那些多脂肪的宾夕法尼亚胖子。她的骨头像是被看不见的撬棒稍稍撬开过并放入了新的钙质，皮肤也渐渐伸展开以适应这一变化，她的胸部也更隆出了。她的脸曾像朱迪的一样窄长，而今有时看上去却像个扁平的面具。她个子很高。在这些年里，她渐渐成了一个麻木的妻子和母亲。她把长发梳向两旁，乱蓬蓬地有点像人面狮身斯芬克斯的发型。”

的。在人物身上堆砌如此绵密的细节，很可能会淹没本体。这段话给人的印象是在描述一件物品，而不是一个人。它将一个活生生的女人凝固成了一幅静物画。

把厄普代克的文字和伊夫林·沃的短篇小说《战术演习》(Tactical Exercise) 中的片段对照一下：

他们是在一个狂风大作的四月下午到的，坐的是火车，舒服不到哪里去。一辆出租车载着他们离开车站，开了八英里，穿越了好些康沃尔的深巷，路过了不少花岗岩别墅和古旧、业已废弃的锡厂。等到了镇上——宅子的邮政地址就是这里，先出了镇，又顺着一条小路下去，两边先是高高的堤岸，而后眼前忽然出现了一大片开阔的牧场，就在悬崖边上，高高的云朵迅速地移动着，海鸟在头上盘旋，脚下的草皮被簌簌颤动的野花点缀得生机勃勃，空气里有盐的味道，大西洋的嘶吼撞在下面的岩石上，跌得粉碎，不远处靛蓝雪白的浪头交相翻滚，尽头就是宁静的弧形地平线。就是这里。

They arrived on a gusty April afternoon after a train journey of normal discomfort. A taxi drove them eight miles from the station, through deep Cornish lanes, past granite cottages and disused, archaic tin-workings. They reached the village which gave the house its postal address, passed through it and out along a track

which suddenly emerged from its high banks into open grazing land on the cliff's edge, high, swift clouds and sea-birds wheeling overhead, the turf at their feet alive with fluttering wild flowers, salt in the air, below them the roar of the Atlantic breaking on the rocks, a middle-distance of indigo and white tumbled waters and beyond it the serene arc of the horizon. Here was the house.

这个段落不属于先声夺人的类型。它没有厄普代克的文字里那种刻意的雕塑感，自然胜出一筹。沃的文字纯粹、利落、简约，风格节制而内敛，仿佛对于自己展现的技巧一无所知，事实上，它牵引着整个单句，从“等到了镇上”（They reached the village）一路行至“宁静的弧形地平线”（the serene arc of the horizon），跨越了如此之多的从句，却丝毫没有露出苦心经营的迹象。这种舒展的感觉既是句法的，也是风景的，和斩截的尾句“就是这里”（Here was the house）相映成趣，而这句话不仅意味着故事的中止，也意味着上述叙事法的中止。“坐的是火车，舒服不到哪里去”（a train journey of normal discomfort）带有微妙的讥讽之意。“古旧”（archaic）这一形容词也许有些言过其实，但这些句子的韵律之协调着实令人佩服。整个段落都带有一种安静、高效的感觉。寥寥几笔，此处的风景就跃然纸上，无须堆砌过多细节。

沃的文字有一种直来直往、棱角分明的现实主义味道，和厄普代克的东西放在一起，对比很强烈。同样，它和下文所引的威廉·福

克纳的《押沙龙，押沙龙！》(*Absalom, Absalom!*)中的片段也颇可对看：

穿着那件套在浴袍外纽扣没对准的大衣他显得个头很大与没有样子，就像一只皮毛蓬乱的熊，他瞪视着昆丁（这个南方人，他的血流得很快这样才能凉下来，也更顺畅以适应，没准是，气候的剧烈变化，没准仅仅是流得更挨近表皮一些）昆丁耸起肩膀坐在他的椅子上，两只手插进口袋仿佛是想用胳膊搂住自己好暖和起来，在灯光底下显得有点衰弱甚至是苍白憔悴，玫瑰色的灯光此刻一点不给人以温暖、舒适的感觉，他们两人的呼吸在冰冷的房间里都成了淡淡白气，房间里此刻不是只有他们两人而是有四个人，呼气的两人如今不是两个个体而像是各自都成了一对双胞胎，年轻人的心和血（施里夫当时十九岁，比昆丁小几个月。他看上去就是十九岁的样子；他是那样一种人，他们的确实年龄你永远也看不准因为他们看上去就是这个年龄这就让你告诉自己，他或是她不可能是那样的因为他或她看去跟那个年龄太一致了反倒不可能利用自己的外表：因此你怎么也不敢死心塌地地相信他或她正是他们声称的那个年龄，要就是出于万般无奈他们只好承认的年龄，要就是那年龄是别人告诉他的）……^[1]

[1] 译文引自李文俊译《押沙龙！押沙龙！》（上海译文出版社，2000年）。

In the overcoat buttoned awry over the bathrobe he looked huge and shapeless like a dishevelled bear as he stared at Quentin (the Southerner, whose blood ran quick to cool, more supple to compensate for violent changes of temperature perhaps, perhaps merely nearer the surface) who sat hunched in his chair, his hands thrust into his pockets as if he were trying to hug himself warm between his arms, looking somehow fragile and even wan in the lamplight, the rosy glow which now had nothing of warmth, coziness, in it, while both their breathing vaporised faintly in the cold room where there was now not two of them but four, the two who breathed not individuals now yet something both more and less than twins, the heart and blood of youth. Shreve was nineteen, a few months younger than Quentin. He looked exactly nineteen; he was one of those people whose correct age you never know because they look exactly that and so you tell yourself that he or she cannot possibly be that because he or she looks too exactly that not to take advantage of the appearance: so you never believe implicitly that he or she is either that age which they claim or that which in sheer desperation they agree to or which someone else reports them to be.

这种风格的文字深受某些美国创作型写作课程的青睐，貌似毫

无雕饰，其实基本全是假象。别看它对常规和传统一副漫不经心的样子，实际和彼特拉克体十四行诗^[1]一样精雕细刻。它力图显得自然，但却带有一种做作的小家子气。它太专注于那种自然的派头了。实质上是用笨重不堪的描写（“where there was now not two of them”^[2]）冒充未经修饰的真实经历。最后几句企图营造一种令人目眩的繁复感，而实际上只是咬文嚼字的小聪明而已。这个段落既不懂得技巧，也不懂得节制。它牺牲了优雅、简洁和韵律，成就的只不过是（就像有人对于历史的形容）他妈的一件接一件的流水账。就算打个对折，也嫌太罗嗦了。这位作者属于那种拼了老命才能让他闭嘴的写家。世上有看起来刚好 19 岁的人么？

描写可以做到既“文学”，又有效果。以下的段落引自弗拉基米尔·纳博科夫的《洛丽塔》（*Lolita*）中私家侦探开车追踪主人公的片段，就能说明这一点：

我后边的司机有副鼓胀的肩膀，留着特拉普式的八字胡，好似一具被当作样品陈列的人偶，他的敞篷车得以移动，仿佛全仗着一道隐形的银色丝绳，无声无息地拴在我们的老爷车上。比起他那部华美光洁的机器，我们的车要羸弱许多，因此我根本就没有超车的打算。O lente currite noctis equi! 噢，慢慢地跑吧，噩梦！我们爬上长长的坡道，又朝坡下滚去，一面留

[1] 意大利文艺复兴时期的诗人彼特拉克创立的十四行诗体例。

[2] 意为“现在不是两个人”，但是句法比一般句子要绕得多。

心路边的限速标志，让过慢悠悠的孩童，一面用横扫千军的架势把黄色盾牌上曲折蜿蜒的黑色纹路一一重新描过。不管怎么开，朝哪儿开，两车之间那道中魔的间隙始终完满、精确、海市蜃楼般在陆路的魔毯上向前滚动。^[1]

The driver behind me, with his stuffed shoulders and Trappish moustache, looked like a display dummy, and his convertible seemed to move only because an invisible rope of silent silk connected it with our own shabby vehicle. We were many times weaker than his splendid, lacquered machine, so that I did not even attempt to outspeed him. *O lente currite noctis equi!* O softly run, nightmares! We climbed long grades and rolled downhill again, and heeded speed limits, and spared slow children and reproduced in sweeping terms the black wiggles of curves on their yellow shields, and no matter how and where we drove, the enchanted interspace slid on intact, mathematical, mirage-like, the viatic counter-part of a magic carpet.

[1] 译文引自于晓丹译《洛丽塔》（译林出版社，2000年）。为了配合上下文，对原译做了更改。原译为：“我后边的司机有副宽厚的肩膀，特拉普式的八字胡，看上去象是作陈列样品的人像模型，他的敞篷车移动着，好象全靠一根无形的银丝绳连在我们的老破车上。我们的机器常常不如他那漆得辉煌的机械强壮，因此，我也根本不想在速度上取胜。夜间的马儿啊，你慢慢地跑，噢，轻轻地跑吧，恶梦！我们爬上长长的坡，又朝坡下滚去，留心路边的时速限，让过慢悠悠的孩子，又象扫荡一般在黄色公路上重划一条黑线。不管我们怎样开或朝哪儿开，那段着了魔的空隙都丝毫未见改变，几何学中的一条边线，那片如茵绿草的相傍路线。”

初看上去，这似乎和厄普代克的东西没有太大的差别。同样是刻意营造文学效果，对于细节也同样抱着吹毛求疵的态度。纳博科夫和厄普代克一样，对于文字的韵律是十分讲究的。区别之一是，纳博科夫的态度中含有戏谑，仿佛这个段落对于自己的过度文雅觉得颇为好笑。隐约可以感到，叙事者汉勃特·汉勃特在拿自己开心。这个荒唐的名字（汉勃特·汉勃特）本身就是个笑话。“用横扫千军的架势把黄色盾牌上曲折蜿蜒的黑色纹路一一重新描过”中也含有戏谑的味道，它的意思是按照黄色路牌上弯弯曲曲的指示在蜿蜒的公路上行驶，但是阵势要比路牌上的大。汉勃特故意将奥维德的“noctis equi”（夜里的马儿）译为“nightmare”（梦魇），很有创意，其中隐含着微妙的文字游戏。^[1]

这个段落中，在美国高速公路上开车的日常行为是通过一种娇柔高贵的语言（“隐形的银色丝绳，无声无息”、“华美光洁的机器”）呈现的，二者之间的脱节含有喜剧色彩。这是一种过分讲究的文风，也即造作的优雅，或过分的精细；但这一段的效果却并未受到损害，部分是因为它相当好笑，部分是因为它对暗含的反讽的自觉，还有一部分则是因为，这实际是说话人对自身境况的辛辣补偿。他的处境多少有些可悲：人到中年，和一个十几岁的小姑娘同车而行，而这唯一的情欲对象还是被挟持的。高速公路成了“中魔

[1] “O lente currite noctis equi”是拉丁文，出自古罗马诗人奥维德的《爱经》，意即“慢慢地跑吧，夜里的马儿”，原意是让拉动时间马车的奔马放慢速度，使情人夜晚相聚的时间更长。英文中的梦魇（nightmare）可拆解为夜晚（night）和母马（mare）两个单词。

的间隙……陆路的魔毯” (enchanted interspace...the viatic counterpart of a magic carpet) (“viatic” 源自拉丁文的“道路”)。注意，“counterpart” 中的 c 和 p 音在“carpet” 中被重复。这种矫揉造作的风格及稍嫌陈腐的文学语言的真正主人是汉勃特·汉勃特，文雅、老派的小说叙述者。对洛丽塔的情欲使他卷入了美国文化的日常图景，而语言标志了他与这一图景之间富有讽刺意味的距离。他完全明了自己呈现的形象是多么可怜、可耻、不合时宜：一个堂堂欧洲学者，却在布满汉堡包的小店和廉价汽车旅馆的荒漠之中游荡。他和环境之间的张力也反映在小说的文字里。

无论怎么堂堂，汉勃特最终还是向情敌奎尔梯开了枪，将其杀死。这个场面实在太精彩了，值得大段引用：

我的第二颗子弹打中了他的胁部，他从椅子上腾空而起，越升越高，越升越高，像又老又疯、头发灰白的尼金斯基，像黄石公园的忠老泉^[1]，像我从前做过的那些噩梦，最后，抵达了惊人的高度，至少看上去是这样——在他撕裂空气的时候，身体一直随着那深沉饱满的黑色音乐而颤动——他的头，伴着一声长号向后可后一甩，一只手压着额头，另一只手攥住腋窝，仿佛遭了蜂蜇，而后，双脚的后跟稳稳着地，随即，跟没事人一

[1] 美国黄石公园定时喷发的老喷泉，被游客爱称为“忠老泉” (Old Faithful)。

样，急急朝大厅奔去……^[1]

而后，他开始往宽阔的楼梯上走，神态忽然变得庄严了，还有些阴郁^[2]。我没有跟他上楼，而是换了个位置，飞快地接连开了三四枪，枪枪命中；我每次打中，每次对他做了，做了这件可怕的事情^[3]，他的脸都扭成一副滑稽荒唐的样子，好像是在夸张疼痛；他慢下脚步，眼睛转了几转便半闭上，发出了一声女气十足的“呵！”只要一粒子弹打中他，他就剧烈抖动，好像我在挠他痒痒；每一次被我缓慢、笨拙、不由分说^[4]的子弹打中，他就用假惺惺^[5]的英国口音压低嗓音说——同时骇人地扭动着、颤抖着、傻笑着，尽管如此，仍用一种奇怪的超然，甚至温和的口吻说道：“呵，疼呵，先生，够了！呵，钻心的疼，我亲爱的朋友，我恳求你，停手吧！呵——很疼，非常疼，真的……”^[6]

[1] 原译为“我的第二颗子弹打中了他的肋部，他从椅子上抬起身，越抬越高，活象又老又病、头发灰白的尼金斯基，象老费斯弗尔，象我过去的一些恶梦。他把身子抬到非常的高度，至少看上去是这样，撞破了空气——那空气里仍颤动着那宏大、沉重的音乐回声——一声嚎叫，他的脑袋向后仰去，手压向额头，另一只手抓住腋窝，仿佛遭了大黄蜂的蜇咬，他很快站住，又恢复成一个正常的穿晨衣之人，急匆匆奔进大厅”。

[2] 原译为“突然间，他开始走上宽阔的楼梯，神态严峻而痛苦”。

[3] 原译为“我换了方位，不再追他上楼，而是一连串射出三、四发子弹，速发速中，而每一次射中，每一次那可怕的东西射中他……”

[4] 原译为“瞎乎乎”。

[5] 原译为“假冒”。

[6] 原文中将“I pray you, desist”翻译为“求求你，住手吧”。为配合上下文，更改为“我恳求你，停手吧！”

My next bullet caught him somewhere in the side, and he rose from his chair higher and higher, like old, gray, mad Nijinski, like Old Faithful, some old nightmare of mine, to a phenomenal altitude, or so it seemed—as he rent the air—still shaking with the rich black music—head thrown back in a howl, hand pressed to his brow, and with his other hand clutching his armpit as if stung by a hornet, down he came on his heels and, again a normal robed man, scurried out into the hall...

Suddenly dignified, and somewhat morose, he started to walk up the broad stairs, and, shifting my position, but not actually following him up the steps, I fired three or four times in quick succession, wounding him at every blaze; and every time I did it to him, that horrible thing to him, his face would twitch in an absurd clownish manner, as if he were exaggerating the pain; he slowed down, rolled his eyes half closing them and made a feminine 'ah!' and he shivered every time a bullet hit him as if I were tickling him, and every time I got him with those slow, clumsy, blind bullets of mine, he would say under his breath, with a phoney British accent—all the while dreadfully twitching, shivering, smirking, but withal talking in a curiously detached and even amiable manner: 'Ah, that hurts, sir, enough! Ah, that hurts atrociously, my dear fellow. I pray you, desist, Ah, very painful, very painful indeed ...'

这可不是 OK 畜栏枪战^[1]。相反，它是英语文学中关于暗杀最古怪，也最令人困扰的描写之一。古怪之处在于，枪击的受害者对于枪击居然采用了一种荒谬的、装腔作势的态度，仿佛他是在为观众演出，正如小说所做的那样。就在血溅楼梯的当口，奎尔梯居然还能拿腔作势地装出一口英国口音。正像纳博科夫在上一个段落中以诙谐的讽刺态度将描写的对象与描写本身拉开距离一样，此处的奎尔梯虽然被叙述者的子弹打得血肉横飞，仍然拒不放弃讥笑的口吻和文雅的用词（“我恳求你，停手吧”）。在这两种情况下，现实和呈现现实的方式都是脱节的。

这一段中，叙述者就像受害者一样，与这一血腥事件完全脱了钩。驱使他犯下谋杀罪的愤怒与绝望，与他描述这一罪行时所使用的平板抽象的语言（“抵达了惊人的高度”）构成了惊人的对照。就在他接连不断将子弹射入对手要害的时候，居然还忍不住掉书袋，引用一位著名的俄罗斯舞蹈演员（“又老又疯、头发灰白的尼金斯基”）。奎尔梯被枪击的冲力甩到半空的动作被机智地比喻为芭蕾中优雅的腾跃，正如这段描写将一场卑劣的杀戮提升为最高级别的艺术。“还有些阴郁”这一笔是相当漂亮、且具有喜剧色彩的低调陈述，仿佛奎尔梯在浑身被铅弹射穿时的感觉仅仅是有点垂头丧气。“好像我在挠他痒痒”是另一处绝妙的低调陈述。也许这个段落最令人称奇的地方在于，作者的第一语言并不是英语。

[1] 美国西部历史上发生在亚利桑那州墓碑镇的著名枪战，被称为牛仔传奇之一。

纳博科夫的作品具有纯粹的“文学性”，但既不显得凌乱，也没有幽闭恐怖症的症状。美国作家卡罗尔·希尔兹（Carol Shields）也能写出同样的“文学性”文字，但风格更为克制。以下段落引自她的长篇小说《爱情共和国》（*The Republic of Love*），女主人公费伊·麦克劳德是一位研究美人鱼的女性主义学者：

几年前一个叫作莫里斯·克罗格的男人送给费伊一座因纽特雕像，美人鱼造型，胖乎乎、乐呵呵的，侧卧的身躯被粗壮的肘部托举着。它是用高度抛光的皂石做的，极短的鱼尾向上卷曲着，而后傲慢地一摆……

说起美人鱼的尾巴，可谓千姿百态。它可能距离腰际很高，从胯部游动出来，也可能从腿部开始，呈双股岔开。上面或是带着银色的鳞片，或是布满了状似液体脂肪团的波纹。美人鱼的尾巴，有些只是个意思，有些却硕大蜿蜒，令人想起龙尾、蛇尾，或是剧烈抽搐的阳具。这些尾巴都饱满、健壮、不可穿透，为整个身体注入了充沛的能量。美人鱼的身体也是坚硬、柔韧，不可摧毁的，而人类的身体却像蛋白酥皮那样脆弱。

A few years ago a man called Morris Kroger gave Fay a small Inuit carving, a mermaid figure, fattish and cheerful, lying on her side propped up by her own thick muscled elbow. It is made of highly polished gray soapstone, and its rather stunted tail curls

upward in an insolent flick...

In the matter of mermaid tails there is enormous variation. Tails may start well above the waist, flow out of the hips, or extend in a double set from the legs themselves. They're silvery with scales or dimpled with what looks like a watery form of cellulite. A mermaid's tail can be perfunctory or hugely long and coiled, suggesting a dragon's tail, or a serpent's, or a ferociously writhing penis. These tails are packed, muscular, impenetrable, and give powerful thrust to the whole of the body. Mermaid bodies are hard, rubbery, and indestructible, whereas human bodies are as easily shattered as meringues.

这是绝佳的文学描写，但并不过分炫示文采。它既诗意，又家常，这部分是因为意象的构思十分巧妙，而口吻却相当轻松随意。“上面或是带着银色的鳞片，或是布满了状似液体脂肪团的波纹”这句话涉笔成趣，不仅仅是“波纹”（dimpled^[1]）这个词的用法，脂肪团的意象也很别致。美人鱼的身上居然会有脂肪团，这种俏皮的说法一家伙就把这些神秘的生灵拉到了我们这些凡夫俗子的档次。“胖乎乎、乐呵呵”也有同样轻快的去魅效果。但是，这句关于脂肪团的句子完全可能出现在日常对话中（注意“*They're*”

[1] 这个词在英文里还有“酒窝”的意思。

的口语化用法^[1]），尽管对话发生的场合多半是在大学高年级的公共休息室，而不是保龄球场。

“极短的鱼尾向上卷曲着，而后傲慢地一摆”，这个写法有一种简约之美，每个单词都各尽其用。“傲慢”尤其令人惊喜。也许美人鱼是在竖尾巴骂人；据说人类是竖中指。使用“傲慢”这个词，也可能是因为我们期待它会长一些，丰满一些，而它却轻易地使这一期待落空了。将某些美人鱼的尾巴比作剧烈抽搐的阳具听起来颇为傲慢无礼——小说居然用男子的性器官来比喻女子的身体。“饱满”、“健壮”、“坚硬”，还有“注入了充沛的能量”使用了同样的手法，但是“不可穿透”却令人意外。它向读者呈现了一个悖论：不可插入，却具有插入功能的性器官。美人鱼是女性，却长着阳具般的尾巴，可正是由于它们的尾巴状似阴茎，它们就不可能成为性插入的对象了。小说中后来将她们描写为无性征的形象：“并无可供外物出入的女性通道。”（这个词组中使用的分析性语言表示费伊在撰写关于美人鱼的学术论文。这种语言可能在书面中出现，口语中则不太可能。）因为美人鱼有“坚硬、柔韧，不可摧毁的”身体，她们象征了强悍的女人形象。也许，我们可以这样认为，美人鱼和某些激进的女性主义者之间的区别在于，前者是不能被插入，而后者则是不愿被插入。可是女人也是人，而人类的身体是“像蛋白酥皮那样脆弱”的，也就是说，女人既坚强又脆弱。“蛋白酥皮”这

[1] 正式的说法是 They are。

一比喻也是非常富有想象力的。肉体正像蛋白酥皮，又甜又脆，用手捏捏就碎了。人类虽然珍贵，但和没用的东西一样脆弱易折。费伊本人也是既坚韧又柔弱。

* * *

我们不妨暂时放下散文，看看诗歌。以下是阿尔杰农·查尔斯·斯温伯恩^[1] (Algernon Charles Swinburne) 的诗剧《阿特兰忒在卡吕冬》(*Atalanta in Calydon*) 中的选段：

溪流暴涨漫过灯心草的花苞，
绵绵青草牵扯住行人的步子，
年轻岁月微暗而新鲜的火苗，
把叶子烧灼成花，把花烧灼成果实；
那果实和枝叶如黄金亦如火焰，
那牧歌萦绕在里拉琴弦
那萨提尔蹄状脚跟踩碎了
栗树下的栗子。^[2]

[1] 又译为史文朋。英国维多利亚时代诗人，其诗以音韵美著称。

[2] 译文转引自张定浩译《我：六次非演讲》（译林出版社，2013年）。

The full streams feed on flower of rushes,
Ripe grasses trammel a travelling foot,
The faint fresh flame of the young year flushes
From leaf to flower and flower to fruit;
And fruit and leaf are as gold and fire,
And the oat is heard above the lyre,
And the hoofed heel of a satyr crushes
The chestnut-husk at the chestnut-root.

这段韵文具有某种令人窒息的美，但这种美来自于什么都看不清楚。这些诗行实际是将视觉上的模糊转化为文字。一切都过于甜美，过于抒情，也过于腻味了。什么都看不清，是因为什么都为了音韵被无情舍弃了。诗中充斥着重复和头韵，这种荒谬的做法在“The faint fresh flame of the young year flushes”（年轻岁月微暗而新鲜的火苗）这一句中达到了顶峰。这一描写的存在，大半是为了营造铿锵华丽的音乐肌理。每个词组都露骨地诗意着。“Ripe grasses trammel a travelling foot”（绵绵青草牵扯住行人的步子）是个花哨的说法，它的意思不过是走路的时候脚被草绊住了。通篇的语气都太热闹，用词也太单调。这些诗行虽被华丽的光泽笼罩着，但除去这层光环，它是没有根基的。读者感到，只要有一阵现实的小风吹过，这个娇弱的作品就会被掀翻在地。

斯温伯恩的诗虽然感情奔放，语言却是十分抽象的。他用的都

是“叶子”、“花”、“果实”、“火焰”这样的一般性名词。没有任何特写镜头。把他的诗和艾米·洛威尔的《风标向南》(The Weather-Cock Points South) 中的选段对照一下：

白色的花，
用蜡，用玉，用纯色玛瑙做成的花；
表面结冰的花，
投下猩红的暗影。
世上的园圃，能找到这样的花么？
群星涌起，穿过淡紫的叶
只为看你。
低低的月为你镀上银色的光。

White flower,
Flower of wax, of jade, of unstreaked agate;
Flower with surfaces of ice,
With shadows faintly crimson.
Where in all the garden is there such a flower?
The stars crowd through the lilac leaves
To look at you.
The low moon brightens you with silver.

诗人的目光始终集中在描写的对象上。虽然这些诗行中回荡着惊叹与赞赏，但是感情却被精准的描写收住了。诗里只有一句稍稍放纵了幻想（“群星涌起，穿过淡紫的叶 / 只为看你”），其余部分都将想象让位于真实。“低低的月为你镀上银色的光”这一句听上去仿佛是月亮在礼敬花朵，不过，这既是幻想，也是事实。斯温伯恩的诗里充满了重复的韵律，各个词组里的音节也太拥挤，令人昏昏欲睡，而在洛威尔的诗中，韵律却紧凑而内敛。她的语言也是克制、简练的。尽管她深深地被花的美所打动，但并没有丧失冷静。斯温伯恩的诗行手忙脚乱、跌跌撞撞，而洛威尔的每个词组都是经过仔细权衡的。

我们不妨以一个地位无可争议的诗人作为结束。事实上，他作品的价值可谓举世公认。甚至可以这么说，他是不大可能从人们的记忆中磨灭的。他是选集的常客，地位和兰波^[1]、普希金这样的不朽者一样不可动摇，他的名声也从未像某些同行那样，遭遇高低起伏的变化。我指的是19世纪苏格兰诗人威廉·麦戈纳格尔（William McGonagall），他被公认为有史以来最糟糕的作家之一。以下是他的诗歌《银色泰河上的铁路桥》（Railway Bridge of the Silvery Tay）中的片段：

银色泰河上美丽，崭新的铁路桥啊，

[1] 19世纪的法国诗人，以简练奥秘的风格著称。

你那坚实的砖质桥墩和扶壁是如此雄壮，
那一十三根横梁，在我眼中，
足以将所有狂风和暴雨抵挡。

每当我凝望着你，我的心就充满欢笑，
因为你啊，是当今最伟大的铁路桥，
几里之外就可看见你的英姿，
无论从泰河的南北抑或东西……

银色泰河上美丽、崭新的铁路桥啊，
你那美丽的侧屏，沿着铁路铺挡，
大风天它是一重可靠的屏障，
保证火车车厢，不会随风摆动……

Beautiful new railway bridge of the silvery Tay,
With your strong brick piers and buttresses in so grand array,
And your thirteen central girders, which seem to my eye
Strong enough all windy storms to defy.

And as I gaze at thee my heart feels gay,
Because thou art the greatest railway bridge of the present day;
And can be seen from miles away,

From north, south, east, or west of the Tay...

Beautiful new railway bridge of the silvery Tay,

With your beautiful side screens along your railway;

Which would be a great protection on a windy day,

So as the railway carriage won't be blown away...

世上平庸的诗人比比皆是，但要取得麦戈纳格尔这般骄人的成就，着实需要那么一点惊天地泣鬼神的功力。糟到过目难忘的地步——蒙恩跻身此列的只有极少数人。难得的是他始终如一，一直坚守着最不堪的标准，从来不曾游移。真的，他完全可以骄傲地宣称，他写下的诗没有一句不出众，也没有一句不出彩。有人会问，这种人是不是明知自己不堪，还这么写？这个问题是没有意义的。就像电视达人秀里那些没有多少实力的选手，糟就糟在不知自己有多糟。

可是，困扰我们的问题并没有消失。假定在遥远的未来，有那么一个社区，人们仍然使用英语，但它的音韵和习惯，经过某种翻天覆地的历史变化，已经和今天大不相同。那么，到了那个时候，也许“几里之外就可看见你的英姿”（And can be seen from miles away）听上去就没有那么糟糕了，“Tay”（泰河），“railway”（铁路），“day”（日子），“away”（摆荡）这样的韵脚也不显得单调了；说不定，就连“你那坚实的砖质桥墩和扶壁是如此雄壮”（With

your strong brick piers and buttresses in so grand array) 这种味同嚼蜡、韵律拙劣的句子，也会变得悦耳了呢。既然就连塞缪尔·约翰逊都不能赏识莎士比亚戏剧中最富创意的比喻，那么，有朝一日，麦戈纳格尔被捧为大诗人这样的可能性恐怕也不能完全抹煞吧？

译后记

刚刚拿到这本书的时候，一翻就翻到从小耳熟能详的句子，什么工人阶级，社会压迫，又什么变革的，就搁下了。不过，隔了几天，又翻了几页，发现老头儿慷慨地拿出两页半的篇幅，讨论一般文学史家不屑一顾的《哈利·波特》，作为资深哈迷，顿时缴了械。再翻翻，发现精彩的段落还真是不少，且是口角俏皮，倚老卖老口无遮拦那种。于是，几个月里，每天就跟拉磨的驴子一样，到点儿就自己蒙上眼睛上了磨。

平心而论，这本书算不得划时代的巨著，点评也不是处处令人心折，我甚至怀疑，伊老爷子用金线标注的作品中颇有一些“功夫在诗外”。譬如，最后一章中大加推崇的《爱情共和国》，还有洛威尔的《风标向南》，实在看不出有何精妙。说是“趣味无争辩”——这话有时候能让人闭嘴，有时则未必。不过，案头摆摆、枕边翻翻，是难得的。

也许最可贵的一点是，在文学批评言必称理论的当下，这位因理论成名的大鳄做的是相反的事情：带领初学者游回原点，领略文学之为文学的特质。正如他在一次访谈中所说，他之所以要写这本书，是因为担心“他所知道的和讲授的那种文学批评”，包括他“非常看重的语言敏感性”已经死掉了，结果是，“人们对诗歌的背景非常熟悉，但根本不知道如何谈论诗歌”。

这本书，最难译的不是语言。伊格尔顿的文字以往比较艰涩，但这本走的还真是亲民路线。明明可以一个长句、若干从句搞定的，也不厌其烦地掰成几句。一个意思，唇焦舌敝地说了又说，想不懂都难。难点在于文中引用的小说、诗歌、戏剧原文的翻译。虽然大部分都能找到现成的译本，但是要与书中的解说对上，原封不动是不成的。比如，译本为了表达顺畅，改变了原有的语序，可书中的分析强调的正是原文语序的高明。再比如，原文比较简约，但是译本由于种种原因，采用了较为繁复的风格。当然，也不排除有个别误译或漏译的地方。曾经考虑过量体裁衣，全数重译，可是，这样做，一是工程太大，二是风格容易趋同，显不出多样性。所以，变通一下，借用现有的中文译本，同时扣住书中的解说，进行或多或少的调整，同时在脚注里给出原译和版本信息。这样做，固然解决了部分问题，但是感觉上仿佛是把别家的孩子抱来，在精致的小脸上放肆地东涂涂，西抹抹，有时连本来面目都看不出了。在此，对遭此荼毒的译者们致歉兼致谢。凡是没有注明译本来源的，均为本人所译。

关于英汉对照：一般来说，我不太喜欢在中文里掺杂英文的做法，但是，这本书里提到的作家、作品及提法中有一些尚无约定俗成的中译，附上英文原文，可以方便感兴趣的读者自行查阅。

希望读者能像作者希望的那样，发现——或重新找到——慢读的乐趣。

重要译名对照表

埃斯库罗斯 Aeschylus

玛丽亚·埃杰窝斯 Edgeworth, Maria

《剥削世家》 *Castle Rackrent*

乔治·艾略特 Eliot, George

《米德尔马契》 *Middlemarch*

《亚当·比德》 *Adam Bede*

T. S. 艾略特 Eliot, T.S.

《荒原》 *The Waste Land*

弗兰·奥布莱恩 O'Brien, Flann

《第三个警察》 *The Third Policeman*

肖恩·奥凯西 O'Casey, Sean

《犁与星》 *The Plough and the Stars*

简·奥斯汀 Austen, Jane

《爱玛》 *Emma*

《傲慢与偏见》 *Pride and Prejudice*

《理智与情感》 *Sense and Sensibility*

《曼斯菲尔德庄园》 *Mansfield Park*

《劝导》 *Persuasion*

乔治·奥威尔 Orwell, George

《动物农场》 *Animal Farm*

《1984》 *1984*

奥诺雷·德·巴尔扎克 Balzac, Honoré de

悲剧 *tragedy*

塞缪尔·贝克特 Beckett, Samuel

《等待戈多》 *Waiting for Godot*

《呼吸》 *Breath*

《马龙之死》 *Malone Dies*

《莫洛伊》 *Molloy*

索尔·贝娄 Bellow, Saul

《雨王汉德森》 *Henderson the Rain King*

杰里米·边沁 Bentham, Jeremy

并列结构 *parataxis*

安东尼·伯吉斯 Burgess, Anthony

《尘世权力》 *Earthly Powers*

罗伯特·勃朗宁 Browning, Robert

艾米莉·勃朗特 Brontë, Emily

《呼啸山庄》 *Wuthering Heights*

夏洛蒂·勃朗特 Brontë, Charlotte

《简·爱》 *Jane Eyre*

《维莱特》 *Villette*

不可靠叙述者 *unreliable narrators*

贝尔托·布莱希特 Brecht, Bertolt

《三便士歌剧》 *The Threepenny Opera*

威廉·布莱克 Blake, William

《老虎》 ‘The Tyger’

长句 *long sentences*

长篇小说 *novel*

《创世记》 *Genesis*

创新 *innovation*

劳伦斯·达雷尔 Durrell, Lawrence

《亚历山大四重奏》 *Alexandria Quartet*

阿利吉耶里·但丁 Dante, Alighieri

《神曲》 *Divine Comedy*

查尔斯·狄更斯 Dickens, Charles

《艾德温·德鲁德之谜》 *The Mystery of Edwin Drood*

《大卫·科波菲尔》 *David Copperfield*

《艰难时世》 *Hard Times*

《尼古拉斯·尼克尔贝》 *Nicholas Nickleby*

《双城记》 *A Tale of Two Cities*

《雾都孤儿》 *Oliver Twist*

《远大前程》 *Great Expectations*

艾米莉·狄金森 Dickinson, Emily

《我的生命结束前已结束过两次》 'My life closed twice before it's close'

丹尼尔·笛福 Defoe, Daniel

《鲁滨逊漂流记》 *Robinson Crusoe*

《摩尔·弗兰德斯》 *Moll Flanders*

阿尔弗莱德·丁尼生爵士 Tennyson, Alfred, Lord

《缅怀》 *In Memoriam*

多重含义 multiple meanings

约翰·多恩 Donne, John

约翰·厄普代克 Updike, John

《兔子安息》 *Rabbit at Rest*

反讽 irony

反托邦小说 dystopian novels

亨利·菲尔丁 Fielding, Henry

《汤姆·琼斯》 *Tom Jones*

《约瑟夫·安德鲁斯》 *Joseph Andrews*

西格蒙德·弗洛伊德 Freud, Sigmund

威廉·福克纳 Faulkner, William

《押沙龙，押沙龙！》 *Absalom, Absalom!*

古斯塔夫·福楼拜 Flaubert, Gustave

《包法利夫人》 *Madame Bovary*

E.M. 福斯特 Forster, E.M.

《印度之行》 *A Passage to India*

福特·麦多克斯·福特 Ford, Ford Madox

《好兵》 *The Good Soldier*

伊丽莎白·盖斯凯尔 Gaskell, Elizabeth

《玛丽·巴顿》 *Mary Barton*

威廉·戈尔丁 Golding, William

《品彻·马丁》 *Pincher Martin*

《蝇王》 *Lord of the Flies*

约翰·格里森姆 Grisham, John

格雷厄姆·格林 Greene, Graham

《布莱顿硬糖》 *Brighton Rock*

《问题的核心》 *The Heart of the Matter*

个人 / 个人主义 individuals/individualism

共情 empathy

托马斯·哈代 Hardy, Thomas

《德伯家的苔丝》 *Tess of the D'Urbervilles*

《无名的裘德》 *Jude the Obscure*

欧内斯特·海明威 Hemingway, Ernest 62,

《黑绵羊巴巴叫》 'Baa baa black sheep'

含混 ambiguity

荷马 Homer

后现代主义 postmodernism

托马斯·霍布斯 Hobbes, Thomas

极权主义 totalitarianism

约翰·济慈：《秋颂》 Keats, John, 'To Autumn'

价值 value

教育成长小说 Bildungsroman

节奏；格律 rhythm

解读；阐释 interpretation

艾伦·金斯堡 Ginsberg, Allen

爱德华·金 King, Edward

举隅法 synecdoche

句法 Syntax

剧本 plays

杜鲁门·卡波特 Capote, Truman

《冷血》 *In Cold Blood*

弗兰茨·卡夫卡 Kafka, Franz

开头 beginnings

约瑟夫·康拉德 Conrad, Joseph

《黑暗之心》 *Heart of Darkness*

《在西方的目光下》 *Under Western Eyes*

阿瑟·柯南道尔 Conan Doyle, Arthur

阿加莎·克里斯蒂 Christie, Agatha

《阿克罗德谋杀案》 *The Murder of Roger Ackroyd*

刻板形象；脸谱化人物 stereotypes

口吻 tone

米兰·昆德拉 Kundera, Milan

《笑忘书》 *The Book of Laughter and Forgetting*

菲利普·拉金 Larkin, Philip

《降灵节婚礼》 'The Whitsun Weddings'

《树》 'The Trees'

浪漫主义 Romanticism

D.H. 劳伦斯 Lawrence, D.H.

《查特莱夫人的情人》 *Lady Chatterley's Lover*

《儿子与情人》 *Sons and Lovers*

《恋爱中的女人》 *Women in Love*

塞缪尔·理查森 Richardson, Samuel

《克拉丽莎》 *Clarissa*

《帕梅拉》 *Pamela*

克劳德·列维-斯特劳斯 Lévi-Strauss, Claude

J. K. 罗琳 Rowling, J.K.

《哈利·波特》系列小说 *Harry Potter novels*

约翰·洛克 Locke, John

艾米·洛威尔 Lowell, Amy

《风标向南》 ‘The Weather-Cock Points South’

罗伯特·洛威尔 Lowell, Robert

《楠塔基特的贵格会墓地》 ‘The Quaker Graveyard in Nantucket’

安德鲁·马维尔 Marvell, Andrew

《致我羞怯的情人》 ‘To His Coy Mistress’

赫尔曼·麦尔维尔 Melville, Herman

《白鲸》 *Moby-Dick*

威廉·麦戈纳格尔 McGonagall, William

《银色泰河上的铁路桥》 ‘Railway Bridge of the Silvery Tay’

弗兰克·麦考特 McCourt, Frank

《安吉拉的灰烬》 *Angela's Ashes*

托马斯·曼 Mann, Thomas

《浮士德博士》 *Doctor Faustus*

W. 萨默塞特·毛姆 Maugham, W. Somerset

诺曼·梅勒 Mailer, Norman

《刽子手之歌》 *The Executioner's Song*

美德 virtue

约翰·弥尔顿 Milton, John

《黎西达斯》 *Lycidas*

《失乐园》 *Paradise Lost*

弗拉基米尔·纳博科夫 Nabokov, Vladimir

《洛丽塔》 *Lolita*

罗伯特·彭斯 Burns, Robert
哈罗德·品特 Pinter, Harold
亚历山大·蒲柏 Pope, Alexander
西尔维娅·普拉斯 Plath, Sylvia
马塞尔·普鲁斯特 Proust, Marcel

起源谬误 genetic fallacy

诺姆·乔姆斯基 Chomsky, Noam

杰弗里·乔叟 Chaucer, Geoffrey

《坎特伯雷故事集》 *Canterbury Tales*

詹姆斯·乔伊斯 Joyce, James

《芬尼根守灵夜》 *Finnegans Wake*

《一位青年艺术家的画像》 *A Portrait of the Artist as a Young Man*

《尤利西斯》 *Ulysses*

情节 plot

本·琼生 Jonson, Ben

全知全能型叙述者 omniscient narrators

人物 character

威廉·莎士比亚 Shakespeare, William

《奥赛罗》 *Othello*

《暴风雨》 *The Tempest*

《哈姆莱特》 *Hamlet*

《科利奥兰纳斯》 *Coriolanus*

《李尔王》 *King Lear*

《麦克白》 *Macbeth*

十四行诗 *sonnets*

《威尼斯商人》 *The Merchant of Venice*

《尤里乌斯·恺撒》 *Julius Caesar*

《仲夏夜之梦》 *A Midsummer Night's Dream*

上帝 God

社会阶层 social class

《圣经》 Bible

诗歌 poetry

书信体小说 epistolary novels

双关语 double entendres

司汤达 Stendhal

劳伦斯·斯特恩 Sterne, Laurence

《项狄传》 *Tristram Shandy*

乔纳森·斯威夫特 Swift, Jonathan

《格列佛游记》 *Gulliver's Travels*

阿尔杰农·查尔斯·斯温伯恩 Swinburne, Algernon Charles

《阿特兰忒在卡吕冬》 *Atalanta in Calydon*

索福克勒斯 Sophocles

《安提戈涅》 *Antigone*

《俄狄浦斯王》 *Oedipus the King*

头韵 alliteration

J. R. R. 托尔金 Tolkien, J.R.R.

《指环王》 *Lord of the Rings*

列夫·托尔斯泰 Tolstoy, Leo

《安娜·卡列尼娜》 *Anna Karenina* 9

费奥多尔·陀思妥耶夫斯基 Dostoevsky, Fyodor

奥斯卡·王尔德 Wilde, Oscar

威廉·卡洛斯·威廉斯 Williams, William Carlos

维吉尔 Virgil

《农事诗》 *Georgics*

文学批评 literary criticism

伊夫林·沃 Waugh, Evelyn

《勒弗戴先生的短暂外出》 'Mr Loveday's Little Outing'

《衰落与瓦解》 *Decline and Fall*

《战术演习》 'Tactical Exercise'

五步抑扬格 iambic pentameter

弗吉尼亚·伍尔芙 Woolf, Virginia

《达洛卫夫人》 *Mrs Dalloway*

卡罗尔·希尔兹 Shields, Carol

《爱情共和国》 *The Republic of Love*

戏仿 parody

戏剧 drama

戏剧 theatre

现代主义 modernism

心理学 psychology

J.M. 辛格 Synge, J.M.

新古典主义 neo-classicism

形式 form

性 sex

叙事 narrative

亚里士多德 Aristotle

《尼各马科伦理学》 *Nicomachean Ethics*

《诗学》 *Poetics*

W. B. 叶芝 Yeats, W. B.

《1916年复活节》 'Easter 1916'

亨利克·易卜生 Ibsen, Henrik

《海达·高布乐》 *Hedda Gabler*

意象 imagery

《音乐之声》(电影) *Sound of Music* (film)

幽默 humour

语言 language

《约翰福音》 St John's Gospel

塞缪尔·约翰逊 Johnson, Samuel

约拿 Jonah

韵律 metre

亨利·詹姆斯 James, Henry

《碧庐冤孽》（《螺丝在拧紧》） *The Turn of the Screw*

《奉使记》 *The Ambassadors*

《鸽翼》 *The Wings of the Dove*

《梅西知道什么》 *What Maisie Knew*

《小说的艺术》 ‘The Art of Fiction’

侦探小说 detective fiction