

现代小说写作技巧

——实用文艺批评集

〔英〕乔纳森·雷班著
戈木译

陕西人民出版社

现代小说写作技巧

——实用文艺批评集

〔英〕乔纳森·雷班 著
戈 木 译

陕西人民出版社

现代小说写作技巧

——实用文艺批评集

〔英〕乔纳森·雷班著

戈

木译

陕西人民出版社出版

（西安北大街131号）

陕西省新华书店发行 陕西省印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 6.375 插页 5 字数 145,000

1984年10月第1版 1984年10月第1次印刷

印数 1—12,000

统一书号：10094·498 定价：~~0.90~~元

0.65

序 言

一、小说与六十年代

新近出版的三本书突出了有关现代小说最一般的讨论中常涉及的一个课题。1961年，美国人类学家 奥斯卡·刘易士^①发表了《圣赤兹的儿童》，这本书是根据墨西哥城一家人自述身世的录音剪辑而成的。刘易士隐去那家人的姓名，把谈话从西班牙语译成英语，又删去自己的提问和插话。除此之外，他又重新安排、整理了素材，使得全书结构统一，叙述连贯。《圣赤兹的儿童》之所以读起来“象本小说”，其原因就在于，作者运用了写小说的一切技巧，再创造了书中所描绘的那个世界。1966年，小说家杜鲁门·凯波特^②发表了“非虚构性小说”《凶杀》，回报了读者对他的盛赞。在这本书中，他剖析了一宗真实的凶杀案，但却以小说家可能调动的全部艺术手段，创造了人物的对话，并深入地揣摩了他们的心理活动。小说家威廉·曼彻斯特^③曾为周末电视节目写过家史记实系列片《达拉斯》^④，1967年，他在英国

电视台曾就他的小说《总统之死》回答了许多问题。当有人问他，书中的情节为什么写得那样“过分”详细时，他回答说，他企图赋予他的作品以“小说的真实感”。

近年来，小说的创作方法与历史学和社会学著作的写作技巧能互有影响，以致于在某些情况下，人们仿佛很难分辨出这两种体裁的不同了。他们对这种情况做了各种不同的解释。一种简单化的说法是，社会学“扼杀”了小说。假若有人要走另一极端，也可以争辩说，是社会学与人类学把小说从社会描写中“解放”出来，就象照相机把绘画从图解中“解放”出来一样。这些评述者宣称，小说现在已失去其传统的社会涵义而向寓言、传奇及象征派文学诸方面发展。但如果我们以上述那些臆说来考查一下当代英、美小说的现状，立即就会看出，它们当中没有一条是站得住脚的。也许，小说家们还有待于跟上文艺理论家们的步伐，但是，这类过于简单化的论断确是在无的放矢。

或许，我们从社会科学家的角度能更全面地探讨这一问题：比如，他们从小说里发现了哪些他们的学科里所不具备的东西呢？曼彻斯特找到了一种特殊的“真实性”；奥斯卡·刘易士则发现了控制与选择的技巧。换言之，他们是把表现的形式及手法，而不是主题，看作小说的要素。刘易士写《圣赤兹的儿童》这本书是受惠于美国小说的传统写法。但值得注意的是，他受益最多的作家并非社会现实主义者西奥多·德莱塞^⑤或弗兰克·诺里斯^⑥（这两位作家也描写城市贫民的生活），而是精于选择和运用观点的大师们。在其结构巧妙的叙述里，他就仿照了马克·吐温运用方言土语叙述的技巧和亨利·詹姆斯^⑦关于“始终切题”的理论。

艾丽斯·默多克^⑧在研究萨特^⑨时曾说过，小说家“有—— 2 —— 不受理性主义束缚的神圣权力”。小说的特点就在于，它提

供了一种安排某种经历的形式，而这种形式又不强求那种经历的各部分在逻辑上必然要前后一致。人们发现，小说里必不可少的东西是事件发生的偶然性，同时，它也能容纳以艺术标准，而不是以事出有因的标准，来衡量的一切东西。

《总统之死》这本书里尽是些无关紧要的细节描写和对若干事件的印象所做的评论，与肯尼迪总统谋杀案没有任何逻辑上的联系。曼彻斯特把这些细节描写视为小说内在的特征和小说所特有的“真实性”的组成部分。

奥斯卡·刘易士在《圣赤兹的儿童》一书的序言里进一步论述了这种情况：

“在本卷里，我运用了一种新的技巧，即通过每个家庭成员叙述自己身世的办法，使读者能较深入地了解成千上万个家庭的情况。采用这种方法，可以使读者对书中的每一人物，进而对整个家庭及所有墨西哥下层人民生活的各方面，能有一个渐增的，多面的、全景的了解。在叙述同一件事情时，家庭成员各自所引用的材料的真实可靠性也能起到一种内在的验证作用；因此，也部分地弥补了个人自传中所存在的那种主观论断的不足。同时，这种方法也展示了每一个家庭成员在追忆这些事件时在看法上的差异。”

人类学的传统作法是，倾全力于分析和解释某些特定的材料，而刘易士却采用了有选择余地的启发式，让读者从对每个人物的“渐增的，多面的、全景的了解”中得出自己的结论。他对叙述中许多互相矛盾的地方未加任何解释性的评语。假如我们非常仔细地阅读了这些叙述，就一定会看出其中的差异。亨利·詹姆士曾大声疾呼：“要戏剧化！要戏

剧化！”刘易士极成功地使他的材料戏剧化了。他抛弃了人类学著作中那种纯理性的阐述，而以圣赤兹一家人绘声绘色的自述来说明问题。这并不是说刘易士没能将他想要叙述的情节安排好，而是说他把这些情节“小说化了”，而不是“科学化”了。他在概括地评价自己的实际成就时写道（虽然他的说法并没有完全反映出真实情况）：

“我希望，这种方法能为读者保存住人类学者在直接从事其学科研究时所体验到的那种情感上的满足和领悟，而这在其充满刻板术语的专著中是难以言传的。”

这种小说与其他学科间相互补充而得益的作法，对重新给小说所特有的范围下定义是大有裨益的。有时，小说家们似乎不恰当地染指他人的领域，一个明显的例子就是三十年代兴衰过的“无产者小说”。显然，二十世纪出版过许多空洞乏味的小说，它们充其量不过是以小说形式写出的政治评论或社会学中因袭陈规的历史教科书。我认为，近年来，人们愈来愈意识到可以把小说当作一种真正的表现形式，并且深信，描写的技巧使小说家比理性分析者具有无与伦比的有利条件。本书所援引的例子就证实了这种对小说的体裁和结构日益感兴趣的倾向。有些引文还表现出小说能够描写“偶然”经历的魅力。这种社会学与小说之间的对抗，更迫切地向人们提出了如下的问题：“小说家到底能做哪些其他评论家所做不到的事情呢？”我想，本书所选的例证可能会对此做出某些回答。

在这本书中，我们还将探讨小说家利用了哪些新式宣传工具，来充实自己的表现技巧这一问题。录音机使我们能更准确地听到人们的谈话。为了确切地模仿口语的腔调，小说

家们力求使小说中的对话和叙述达到比较准确的程度。同样地，他们有时也把电影和电视导演所使用的视觉艺术运用到文学作品中去，其结果颇为成功。

电视使小说的结构发生了较为全面的变化。马歇尔·麦克路汉曾略为夸张的说过：电视正在把整个世界变成一个“全球村”，因而也缩小了阶级间的分野和民族间的界限。这一断语在某种程度上倒也被证明是言之成理的。在十九世纪，英国许多作家的一个通病就是，没能走出同一阶层人的小圈子，或没有超越某一区域的局限。特罗洛普^⑩笔下的那些骇人听闻的、漫画式的工人形象在当时是具有代表性的，但我相信，没有一位当代作家仅靠特罗洛普那么一点微不足道的社会知识就能轻取成功。现在，作家、他们笔下的人物以及读者之间相互更加了解了，因为，他们观看着相同的电视节目和广告宣传，评论着同一个经常抛头露面的人物。电视迅速地扩大了人们在文化上的共同基础，而这种基础正是小说家赖以生存的土壤。简·奥斯汀^⑪曾劝诫人们“就呆在巴斯^⑫”，然而，当今的巴斯同约克或兰开夏在文化上的联系已无异于它同布里斯托的联系了。电视和通俗报纸一道，极大地影响了人们的风俗习惯。其结果，可供小说家选择的题材范围是前所未有的宽广。倘若一百年后仍有人阅读现在出版的小说，那么，他们所需要的广博的注解比我们现在为蒲伯^⑬的《群愚史诗》所加的还要多。况且，蒲伯的读者只以英国的文化中心伦敦为主，他们都是鉴赏力较高和学识渊博的文人；而当代小说所涉及的内容却吸引着千千万万个读者，他们是从小小的电视荧屏上学到这些知识的。

当代小说家在社会经历方面也比他们的前辈广博多了。雷蒙德·威廉士^⑭在《漫长的革命》一书中即显示出这一特点。读者只需浏览一下附在书后的参考书目，就可以确信作

者这些研究成果的价值了。当代英国作家中，除一人毕业于现代中学，几乎半数曾就读于私立中学，半数出自文科中学。他们当中有的曾在牛津、剑桥深造过，有的是从地方大学毕业的，有的则根本没有上过大学。与此相应的是，各小说家所拥有的读者也大抵以其受教育的程度和业余爱好的领域而定。近年来，现代小说已被列入大、中学的课程里。中学六年级的学生已开始阅读威廉·戈尔丁^⑤的小说；而大学生则在美国文学的课程里就可以接触到索尔·贝娄的作品。

由于新书能以廉价版大量发行，书商们又采用了一整套大规模的推销办法，小说的读者与日俱增。本世纪三、四十年代兴起的“平装书革命”，适应了早在一个世纪前就伴随着铁路的出现而迅速发展起来的廉价书籍生产业。在艾伦·莱恩斯爵士的指导下，“企鹅丛书”与约翰·莱曼负责的“企鹅新作选”一起，普及了当代许多重要作家的作品。现在，任何一本受到好评的小说在头版发行后，二、三年内就以平装本出售了。

最近，政府通过艺术协会掌握着当代文艺创作的发展。1966年，政府给少数几位正从事创作的作家以经济上的资助。但这些人的名字一经公布，立即引起一场旷日持久的轩然大波：有人抱怨说资助的数额还不够慷慨；有人指责政府把钱滥发给不合适的人；还有人批评资助金额过大、而受益面又太窄，诸如此类，不一而足。这些争论继续在《泰晤士报文艺副刊》的通讯栏或社论里出现，但人们却忽视了这样一个重要的事实：政府现在已确认小说创作是一项值得予以资助的职业。1967年，政府在预算方案中对作家版税上的某些特许就显示了这一点。

二、实用文艺批评和小说

显而易见，本书的主旨是探讨近代长、短篇小说的多样性和灵活性。但与此同时，笔者也试图提出一种对小说创作技巧的评论方法。这种方法就是已颇有影响的实用文艺批评。在《实用诗歌评论》和《现代诗歌》这两本书里，C·B·考科斯和A·E·戴桑已概括地叙述了这一技巧的起源、历史和应用情况。由他们主编的《评论季刊》也为我们提供了对个别作品的典型评论。实用文艺批评作为一种学术训练正在推动许多学者对复杂的诗歌和小说的写作技巧进行探讨。

然而，如果我们对任何作品都采用这种精确的，咬文嚼字的分析法，势必会碰到选择和摒除的问题：小说和诗歌的许多片段一经断章取义就很难加以分析。所以，我们应取谨慎态度，切莫将这种选择当作一种评介作品价值的方法。其原因在于，甲段可能简明扼要，适于作精细的分析，但这并不等于说，甲段就一定比只有在小说或诗歌的总体里才显得贴切的乙段“写得好”。我们选择小说的片段就比挑选诗歌的段落更容易碰到这类困难。我在为此书挑选小说片段时就不得不忍痛割爱，虽然整本小说很能说明我想要表达的某某观点，但我却很难从书中抽出一千字左右的段落来作为例证。因此，我们采用这种方法时就存在着一个真正的危险，这就是，把现代小说分为截然不同的两大类型：一种是因适于截断成章，孤立地进行分析而被本书选为例证的小说；另一种则是本书未作具体探讨，而读者只有在阅读数页之后才能渐渐领略其内在含义的小说。这一存疑应引起批评家们的

注意：当我们运用实用批评的方法来分析一部小说时，应意识到这种方法对我们的帮助是有限的。总之，这是一种描写批评法，而不是评价批评法。假如所讨论的片段本身结构严谨、脱离上下文亦可自成一体，我们用实用批评法可能会阐明其要旨。但我觉得，我们不应超出这种范围。

读者在阅读抒情诗和小说时常常会有所侧重。在讨论一首诗时，实用批评法可以含蓄地指出，读者应把全诗的所有成分同时记在心里，然后才能看出其各部分之间的互相影响。由于一首诗自然而然地分成诸如行、节及阕这样一些简单的单位，所以，实用批评学家也就几乎能把注意力全部放在这些方面。一般说来，除非一首诗相当长，读者很少会在开始和结束阅读的时间间隔上感到困难，也很少会因为心里摒除了叙述中的每一事件而搞不清叙述本身的前后次序。

一部小说也很容易被分成段落，以及章、节等较长的单位。读者的兴趣通常不是靠迭出的比喻和韵律铿锵的叠字复句来维持，而是依赖条理清楚的叙述。一部文字精练、叙述得体的佳作，好就好在其一致的格调贯穿始终，而不在其形象鲜明或偶尔的句法变化。文艺批评中的一个实际问题是，人们总想找到一个最好的方法来解释一部作品，例如，解释下面从威廉·福克纳的小说《村庄》里摘录的一段文字：

他爬起来就跑。母牛离得很近。他看见了火光——在他和母牛叫着的地方之间，升腾起一股烟雾，下面闪动着一道柔和的玫瑰色的光。他随着自己的脚每次同地面接触，猛然发出一声声刺耳的尖叫，他一只脚还未立稳，就又急急地抽了回去，接着又立即惊奇地转向刚才一时间被忘却了的另外那只脚。他就这样毫无进展地，象跳舞一样在原地跳呀，跳呀。这时，他又听到那匹马向他冲来；

于是发出一声尖叫。他的喊叫和马的嘶鸣汇成一个声音，充满了惊恐，狂暴和绝望。他一头冲进火堆，穿过烟雾，蓦地，天空再现，太阳重光，撒在身后的火焰，象褴褛的衣衫一样旋卷。

首先，这一段文字里所运用的比喻（“象跳舞一样”，“象褴褛的衣衫一样”）出人意外地不引人注目。作者似乎不是为了强调所比的事物，而是为了把整个句子打断，使各动作之间稍有停顿，使读者的注意力主要放在流畅的文字上，放在母牛和男孩的各个动作发生的前后次序上。福克纳没有让读者把注意力过久的停在一个对象上。即使是为了让读者能有一个短暂的停顿，他也加进一个描绘性的比喻，而这一明喻也不足以把读者从描写动作这一重点上引开。显然，福克纳的这种手法，只有在比抒情诗容量大的小说里才能奏效。如果人们只把评论的重点放在这本书的一个词、一个比喻或一行文字上，那么，就会歪曲书中那种急速而不稳定的格调。

这一段的另一个难点是，福克纳在《村庄》的这一章里，全是按照男孩自己的观点来描述他的思维和情感的。所以，我们只有逐渐了解到这个男孩的全部经历，并以此来分析这一章中的任何一节，才能充分理解这里所描写的一切。比如，我们应该知道，他是一个白痴，这样，才能搞清楚他在与母牛的那场激烈冲突中所表现出的无知的原因。

读者在阅读小说时，只研究其中某一小段的文字是不行的，因为他对全书的欣赏，大部分是来自这一段以外的章节，来自对书中人物的评价、对情节发展和紧张场面的兴趣。如果我们要寻找一套用以描绘小说语言特征的词汇，那么，这些词汇就要适应小说结构长而脉络清楚的特点，也要适应从属于主题和叙述的小说语言的特点。因为小说这种体裁完全

不同于诗：前者总是促使读者急于知道“下文如何”，而后者则结构短小精悍，语言隽永凝练，需要读者精细地玩味。

三、现代小说写作技巧

我所说的现代小说，是指1945年以后英、美一些已形成个人独特风格的作家所发表的作品，这是为了论述起来方便一些而下的定义。当然，许多作家的创作生涯是超越了地理和历史界限的。至于人们把布赖恩·摩尔和克里斯托弗·伊舍伍德划归为“英国”还是“美国”作家，这只是个人的见解而已，笔者在这里就不做这种区分了。

本书分为三大部分，每一部分又包括五个具体的题目。这三大部分扼要地说明了小说评论中的一些主要方法。它们分别论及了叙述、人物及有关文体、语言方面的要点。各章则分别提出一些具体的问题，如：小说家怎样构思人物的对话，怎样在小说里表达作家本人所持的观点，等等。每一章就象一块“三明治”，其中包括从新近发表的长篇小说或短篇小说里摘录下来的段落，前后各附一段评论。在每一章里，我先简要地介绍一下题目，笼统地提出一些意见，然后根据这一题目来分析所引用的那个段落。

这里，我想就介绍部分再多说几句。由于所选的段落本身足已说明问题，因而，笔者所加的分析仅是为帮助读者进一步研读这段文字而已。我尽可能概括地论述每一问题，并指出不同时期的作家在处理同一问题时所采用的一些手法。与此同时，我也提出一些建议和评论中出现的某些问题，以使读者进而探讨和弄清这些问题。小说写作技巧的每一方面

都是一项重要的研究课题，只用三、四页的篇幅来论述显然是不够的。假如读者能从自己的阅历中得到进一步的补充，那是再好不过了。本书介绍部分的目的在于，促使读者不断地探索并提出问题。

本书并非权威性的指南，而只是本原始资料集，读者可以此为基础，进而涉猎各种各样的作品，研究各种文艺批评的观点。每章所选的段落也不是文摘，而只是开胃酒。本书最后附有一个比一般的书籍较为详尽的书目，这是因为，我自己的简述和说明都试图引导读者进一步阅读书单中所开列的书籍。读者也可以从许多论述详尽的文章、书籍中查到有关小说写作技巧方面的类似问题；最近出版的小说数量繁多，题材广泛，而我在本书中所列举的作品只是极其有限的一部分而已。

注释：

①奥斯卡·刘易士 (Osscar Lewis, 1914—1970)，美国人类学者。他还著有《五个家庭》、《拉维达》、《人类学随笔》等书。

②杜鲁门·凯波特 (Truman Capote, 1924—)，美国作家。他的成名之作是《不同的声音，不同的房间》。其他作品有《草竖琴》、《夜树》、《给变色龙听的音乐》等。1959年获得“美国文学艺术院奖学金”，1964年始成为该院院士。

③威廉·曼彻斯特 (William Manchester)，当代美国著名小说家，历史学家。他的主要著述有：《光荣与梦想：美国史，1932—1972》、《危险的城》及《永别了，黑暗》等。

④达拉斯为美国得克萨斯州东北部的一座石油城。系列片描写了靠石油发迹的尤因家族史。

⑤西奥多·德莱塞 (Theodore Dreiser, 1871—1945)，二十世纪美国著名的批判现实主义小说家，著有《嘉莉妹妹》、《天才》、《美国悲剧》、《欲望三部曲》等书。

⑥弗兰克·诺里斯 (Frank Norris, 1870—1902), 美国小说家, 著有《螳鱼》、《地窖》等书。

⑦亨利·詹姆士 (Henry James, 1843—1916), 出生在美国的著名英国小说家。其主要作品有《仕女图》、《黛丝·密勒》、《鸽翼》、《使节》等, 被誉为“小说艺术的巨匠”。

⑧爱丽斯·默多克 (Iris Murdoch, 1919—), 当代英国著名小说家, 哲学家。她的主要作品有《在网下》、《沙堡》、《一个被砍掉的头》、《黑王子》、《海, 海》及《修女和战士》。她在1978年获得布克奖。1981年, 被英国出版社选为二十位在世的英国优秀作家之列。其早期作品颇受萨特的存在主义的影响, 在写作方法上则基本上属于后现代主义。

⑨让-保尔·萨特 (Jean-Paul Sartre, 1905—1980), 法国存在主义哲学家, 剧作家和小说家。他的主要作品有《恶心》、《苍蝇》、《肮脏之手》、《魔鬼和上帝》、《禁闭》等, 曾获1964年诺贝尔文学奖, 但他拒绝领奖。

⑩安东尼·特罗洛普 (Anthony Trollope, 1815—1882), 十九世纪英国著名的现实主义作家, 作品有《养老院院长》, 六部一组的《巴赛特郡》及《巴里赛》等。

⑪简·奥斯汀 (Jane Austen, 1775—1817), 英国著名女作家, 著有《傲慢与偏见》、《理智与感伤》、《爱玛》等书。

⑫巴斯位于英格兰西南部, 曾经是英国许多著名作家的休息之处。约克, 兰开夏及布里斯托均为英国城市名。

⑬亚历山大·蒲伯 (Alexander Pope, 1688—1744), 十八世纪英国重要诗人, 以写“英雄排偶体”诗见长。他一生中的主要作品有《论批评》、《夺发记》及《群愚史诗》等。

⑭雷蒙德·威廉士 (Raymond Williams), 英国历史学家, 文艺批评家。著有《文化与社会, 1780—1950》。

⑮威廉·戈尔丁 (William Golding, 1911—), 当代英国著名小说家, 著有《蝇之王》、《继承人》、《塔尖》、《金字塔》及《蝎神》等。1980年他因新作《航海典礼》而荣获布克奖。1981年被英国出版社宣布为二十名英国在世的优秀作家之一。

目 录

序言

叙

述

- 1.叙述：难题与传统 • 1 •
- 2.叙述：观点 • 13 •
- 3.叙述：戏剧化的意识活动 • 26 •
- 4.叙述：时间 • 40 •
- 5.叙述：起因与偶然性 • 53 •

人

物

- 6.人物与对话 • 67 •
- 7.人物与社会习俗 • 78 •
- 8.人物与象征主义 • 91 •
- 9.人物与景物 • 103 •
- 10.人物与旧形式 • 114 •

文体与语言

- 11.论小说的语言 • 127 •
- 12.小说语言的语域 • 138 •
- 13.小说的句法 • 153 •
- 14.小说语言中的比喻 • 164 •
- 15.小说语言中的讽刺 • 176 •

叙述：难题与传统

我们在读小说时总是设想故事的情节是完整的。叙述者和读者也时时回到前面所讲过的事件中去，把它同后面发生的事情联系在一起。童话中经常使用的公式简单地把故事情节概括为“从前……从那以后，他们过着非常美满幸福的生活”，这样就使故事本身自成一体：情节层次分明，语言简练贴切，读起来耐人寻味。当然，叙述体小说不能象童话那么直截了当。常给孩子们讲童话故事的人都知道，在讲的过程中，最重要的就是要把故事中的对话改为直接引语，给孩子们造成一种故事就发生在当时，而不是遥远的过去的错觉。从事古代史研究的学者为了使自己所描绘的事件在发展到高潮时显得更生动、更直接，常常使用现在时态。为了使读者有身临其境之感，作家在小说中也采用这种传统的手法

来渲染出事情就发生在此时此刻的气氛。他们用形象化的语言和对话把故事绘声绘色地讲给读者，似乎在读者与故事的情节之间丝毫没有时间上的隔阂。故事中的某些成分在任何情况下都是必不可少的，因为它们能把过去和现在有机地连在一起。即使故事中的情节暂告一段落，但城镇、建筑物和人物仍长久地留存着。埃米莉·勃朗蒂^①在《呼啸山庄》的开头就使读者注意到了这一点：

不用经过任何穿堂过道，我们径直进了这家的起坐间：他们颇有见地，索性把这里叫作“屋子”。一般所谓屋子是把厨房和大厅都包括在内的；但是我认为在呼啸山庄里，厨房是被迫撤退到另一个角落里去了；至少我辨别出在顶里面有喋喋的说话声和厨房用具的磕碰声。*

这所房子的存在是极其重要的，它起到了把小说中不同时间内发生的事件联系起来的作用。呼啸山庄“仍在那里”，这就把读者从现在带到了凯塞和希斯科利夫所处的那种遥远的动荡岁月中去了。同样地，弗·司各特·菲兹杰拉德^②在《夜色温柔》一书的结尾处告诉读者，据说，主人公迪克·戴维克至今仍在纽约州的某个小镇行医治病。作者用现在时态把读者与小说中的人物联系在一起了。假如我们不知不觉地脱离了叙述中所描绘的事件，那么，这些起连续作用的成分就会把这种区分弄得模糊不清。所以，大多数叙述体小说都交替使用几种时态：一些事件发生在过去，而另一些事件又牵涉到现在，这样，故事中各事件之间的变幻关系就把读

者吸引住了，使他们时而卷入，时而分离。当然，作家在运用时态方面一般是不受任何束缚的，为了使叙述产生特殊效果，许多人甚至不惜走这样或那样的极端。在本章后面所附的一段小说里，读者会看到使用现在时态叙述的例子。也许有人会将这个例子与约翰·巴思^③在《烟草经纪人》里所用的技巧相比较，那本书因使用古体语言及“过去历史”时态而有效地把读者与小说隔离开了。

作家在叙述故事时宜用什么时态，应根据他所涉及的事情和创作意图而定：作者想使他的读者与小说中的人物和事件接近到何种程度？这又必然与谁在讲述这个故事有关。有时，一位第三者把作者和读者带入情节；有时，第三者自己叙述本人过去的经历；有时，作者几乎是在撰写自传，书中的“我”与读者所熟知的作者本人极其相似。有人认为，用第一人称叙述肯定会比用第三人称叙述读起来更“亲切一些”，更易使读者“进入情节”。我觉得，这种看法是不值一驳的。我根据自己的经验常常发现，即使我有时能较详尽地描绘出某一本书里的中心人物，但却很难记住那本书到底是以第一人称还是以第三人称写的。截至目前，还没有人整理出一套既有效又简易的方法，来区别运用不同人称所产生的艺术效果等问题，虽然有些文艺批评家试图研究出这样一种办法^④。毫无疑问，对一位小说家来说，重要的问题是在特别注意继承传统方法的同时，也应根据不同的场合选择使用不同的人称。

在小说《白鲸》中，读者即可信服地看到这种不落俗套的叙述。在书中，麦尔维尔^⑤是以第一人称开始的，他借用四处漂白的水手伊舍米尔之口，把故事讲了出来。但随着情节的发展，伊舍米尔似乎经常销声匿迹，因为他不可能亲身参与麦尔维尔所描绘的许多事件。在小说的结尾，“佩阔

德”号被白鲸莫比·迪克掀翻，除伊舍米尔一人奇迹般地幸存下来，其他船员全都葬身海底了。所以，麦尔维尔在《白鲸》卷首的引言中写道：“只有我幸免于死，得以向你们讲述这个故事”。很明显，假如伊舍米尔没有死里逃生，并把这个故事讲出来，这本小说也就不复存在了。然而，伊舍米尔的脱险又安排得那么令人难以置信，这虽然是一个必要的手法，但却用得如此拙劣。麦尔维尔需要一个活见证来充当故事中一系列事件的当事人。在这里，伊舍米尔起着如同我在前面所提及的现在时态一样的某种桥梁作用，沟通了读者和书中人物之间的联系，因而，在某种程度上，起到了相当令人信服连续作用。用第一人称来叙述的手法当然是有用的，特别是在故事里的事件发生在遥远的过去而其可能性又微乎其微的情况下。在这种情况下，作者就会感到有必要虚构出一个亲眼看到这一切的目击者。埃伦·迪安叙述了《呼啸山庄》里的大部分情节。埃德加·爱伦·坡^②在《厄舍古屋的坍塌》中也使用了第一人称的叙述方法。这种手法不仅给这两个故事增加了亲切感，也成了把读者和稀奇古怪的情节联系起来的一个有效环节。

正如在上述的场合中使用第一人称可以帮助读者直接进入情节一样，在一篇以第一人称叙述为主的故事中，断断续续地插进第三人称，则会产生一种分离的效果。在《赫尔索格》一书中，索尔·贝娄时而称赫尔索格为“我”，时而又改作“他”。这些变换在小说里确实是与各种感情上的活动相一致的。这里，贝娄似乎是在极力强调读者与主人公之间的不稳定的关系，他有时让读者与情节分离，有时又把读者带进情节。

但是，比较起来，这种有意识地用“人称”做为叙述手段的作家是不多的。大多数以第一或第三人称写的叙述体小

说都经不起仔细地研读和推敲，也看不出作者使用某一人称的意图。人称经常是可以换用的，但只有当作者有意识地巧用这一传统手法时，它才能引起读者的注意。近来，有许多作家明显地以实验性的态度用传统的手法来写叙述体小说（如我在本节中所要选的那一段）。他们在写作的时候，采用的是读者早已习惯了的讲故事的技巧。

乔 治

选自克里斯托弗·伊舍伍德⑦的《单身汉》

乔治是一位年近花甲的英国人，在洛杉矶的桑·汤马斯州立学院执教。他孑然一身，住在市郊一个杂乱的房间里。曾与他同室的挚友吉姆不久前刚去世。下面所选的是本书的前三页，乔治刚刚睡醒，开始了书中所描绘的一天的生活。

醒来后的头一件事就是念叨**我是和现在**。它已经醒了，但仍在床上躺了片刻，呆呆地望着天花板，然后又把注意力凝聚在自己身上，直到认出**我**，进而推出**我是，我现在是**。紧接着就是**这里，这里**至少消极地使它解除了疑虑；因为，今天早晨，**这里**正是它希冀找到自己的地方；也就是人们说的**在家里**。

然而，这**现在**并不仅仅是现在。**现在**也是一种冷酷的提示；是比昨天迟的一整天、比去年晚的一年。每一个现在都标着日期，都使过去许许多多的现在消逝了，一直——迟早都会——可能会——不，不是可能——而是相当肯定：它会来的。

恐惧撕扭着它那麻木的神经。在那儿的某处，死寂中静候着一阵令人恶心的畏缩。

但与此同时，大脑皮层那个冷酷的纪律实施者，已经掌握了中枢神经，正在不断地逐一检验着身体的各个部分；伸伸腿，弓弓腰，十指紧紧地攥着，又松开。现在，它终于通过整个脑内通讯系统发布了今天的第一个总命令：起床。

那躯体顺从地从床上把自己欠了起来——患有关节炎的大拇指和左膝盖的阵痛使它有些畏缩，处于痉挛状态的幽门又使它感到轻度的恶心。它赤着身子，拖着两条腿走进卫生间，它把膀胱排空之后，过了一下秤；尽管在体育馆里折腾过一番，它仍然是150多磅！然后，它朝镜子走过去。

在镜子里，它看到的并不是那种身处困境的表情。在过去的五十八年中，这就是它给自己做的事情，这就是它千方百计要卷入的混乱状态；镜中的它，目光呆滞、苦涩，鼻头粗糙，嘴角仿佛是因为自身的酸臭味而难看地向下咧着，双颊的肌肉松弛下垂，满布细小褶皱的脖子上突起了一个喉结。它那凄楚的表情看起来就象游泳或赛跑运动员，虽已疲惫不堪，但又不能就此停下来。我们眼前的这个动物会不停地奋争，奋争，直到疲顿地倒下。这并不是因为它英勇无比，而是除此之外，别无选择。

它就这样长久地，直愣愣地看着镜中的形象。它在自己的脸上看到了无数的面孔——婴儿时的、孩提时的、年轻时的、壮年时的——这些面庞一动不动，历历在目，犹如重叠的地质层中保存着的化石，并且，象化石一样僵硬。它们传递给这位虽生犹死的动物的信息是：瞧瞧我们呵，我们已长眠九泉之下了，还有什么可畏惧的呢？

它怅然答道：可那种变化是逐渐的、顺利的啊。**我害怕突然的改变。**

它望着望着，张开了嘴唇，开始用嘴呼吸，直到大脑皮层不耐烦地催促它去漱洗、修面、梳头。它应该遮盖住那赤

裸的躯体，因为要到外面去，要步入有其他人类的尘世就必须穿衣服；这样人们才能认出它来。它的所作所为必须为他们认可才行。

它顺从地洗脸，刮胡子，梳理头发；因为它要对其他人负责。它甚至为自己能在他们之中有一席之地而高兴起来。它知道别人对它的期望是什么。

它知道自己的名字。它叫乔治。

穿好了衣服之后：它变成了他；差不多已经变成乔治了，虽然还不是人们所要求和准备承认的那位完整的乔治。如果那些在清晨这会儿给他打电话的人知道这个正同他们通话的四分之三人是个什么样子，他们一定会大惑不解，甚至会大吃一惊的。但是，当然罗，他们不会惊诧的——因为它几乎可以一点不差地模仿他们所熟悉的乔治的声音。甚至夏洛蒂也听不出什么异常。只有那么两、三次，她觉出对方有些古怪，于是，就怯生生地问：“乔——你没出什么事吧？”

他穿过前面那间称作书斋的屋子，走下楼梯。楼梯又窄又陡，顺着屋角拐了个弯。你可以把胳膊肘儿搭在两边的扶手上，还得把头垂得低低的——即使你同乔治一般高，也不过是五呎六而已。这是一幢设计得很紧凑的小房子。他经常感到这种狭小的空间起着一种保护作用；简直连让人觉得孤独的余地都没有。

不过——

想想这两个人吧，日复一日、年复一年地在这狭小的空间里共同生活着，他们肩碰肩地挤在一起，共用一个小小的电炉烧饭，勉强地挤着通过狭窄的楼梯，一同对着卫生间里的那面小镜子刮胡子，他们经常互相碰撞、推搡或击打，有时无意，有时成心；有时戏谑，有时寻衅；有时尴尬，有时焦躁；有时勃然大怒，有时又温情脉脉。想想吧，他们在各处

都留下了多么令人难以忘怀的无形踪迹啊！厨房的门做得也太窄了，俩人都平托着装满食物的盘子急匆匆地走出走进，免不了要互相磕磕碰碰。正是在这里，几乎每天早晨，只要乔治一走到楼梯底部，就会突然发觉自己正站在一个骤然断裂、凸凹不平的峭崖边，仿佛一场土崩将眼前的道路吞没了。正是在这里，他每每短暂驻足，伤感一番，好象头一次得知：吉姆死了。死了。

在等待这阵内心的痛苦平定之际，他直挺挺地，默默地站着，至多不过在嗓子眼里发出野兽般的，短促的哼声，然后就走进厨房。这种在清晨发作的痛楚很难从感情上平抚。痛定思痛，他才稍稍感到一些宽慰，就象刚刚摆脱了痛苦的痉挛一般。

分 析

《单身汉》大致可以归入“第三人称、现在时态”叙述体这种类型。但伊舍伍德在运用这种叙述体时并没有使读者觉察出，这种类型的叙述特别适合他所讲述的故事。实际上，作者在这本小说里运用了三种不同的时态和四种不同的人称，这种时态和人称的转换反映出叙述人在情绪上的起伏。

但书中的主要变化仍是人称上的转变。开始，乔治纯粹是只有着生物机能的动物——“它”。伊舍伍德（1928年曾短暂地在医学院读过书）用不偏不倚的态度记录下它睡醒的情形。它的一切感觉都被视为神经中枢的反应：迷走神经，大脑皮层和幽门象动物学上描绘的某种生命一样抽搐着。

在第十二段中，当乔治洗脸、修面、穿衣服时，他变成了“四分之三人”，作者交替地称其为“它”和“他”。但

在下面一段里，这种模棱两可的身分又被闯入的第二人称所代替：

你可以把胳膊肘儿搭在两边的扶手上，还得把头垂得低低的——即使你同乔治一般高，也不过是五呎六而已。

正象刚开始时我们同乔治之间被这种不偏不倚的描写所阻隔一样，现在，作者则力图使我们与乔治等同起来。我们同乔治都是人。那么，第二人称代词的运用就进一步把作者、主人公与读者紧密地联系起来了。

接着，伊舍伍德继续直截了当地告诉读者，以便把另一个第三者带入情节：

想想这两个人吧，日复一日、年复一年地在这狭小的空间里共同生活着，他们肩碰肩地挤在一起，共用一个小小的电炉烧饭……

这种手法使乔治与吉姆在此时此刻短暂地呆在一起了。这里，伊舍伍德先给读者再现出乔治与吉姆在一起的怡然生活，然后向读者描绘出乔治再次意识到吉姆已不在人间的事实，以及他在孤寂中的极度悲痛。“他们”已不复存在了，只留下孤单的“他”。

粗略地看，人们会以为伊舍伍德对时态的运用比人称更一致些。虽然书中的一切事情都似乎发生在现在，但在这段里，所描述的不同情节之间还有着若干重要的区别。例如第一段：

醒来后的头一件事就是念叨我是和现在。它已经醒了， — 9 —

但仍在床上躺了片刻，呆呆地望着天花板，然后又把注意力凝聚在自己身上，直到认出**我**……

在《单身汉》里，大部分情节都是习惯性的、重复性的动作；乔治起床、驱车上班、喝咖啡、等等——早在吉姆未死之前，他就一直这么生活着。因而，这种公式化的日常生活就使过去的事情能残存到现在，就象已逝去的岁月仍残留在乔治的脸上一样：

它就这样长久地，直愣愣地看着镜中的形象。它在自己的脸上看到了无数的面孔——婴儿时的、孩提时的、年轻时的、壮年时的——这些面庞一动不动，历历在目，犹如重迭的地质层中保存着的化石，并且，象化石一样僵硬。

在我们所选的这段文字里，动作大致是以“现在习惯”时态为准归纳出来的，而过去时态的影响则同此后的情节一样深刻。伊舍伍德运用现在时态所产生的自相矛盾的效果之一就是，容易使情节“超然于时间之外”，并赋予这些情节以神话般的特征。他似乎在告诉读者，这些活动在任何时候、对任何人都是平常的。这是由于在许多地方没有具体的细节描写的缘故：伊舍伍德以独特的方式向读者表明，这些日常的动作每时每刻都在发生着，读者自然会立即补充上细节的。从上下文中，读者很容易产生一种错觉，似乎觉得吉姆仍然活着，而这间斗室里仍旧住着两个人，因为在第十五段里，作者是用现在时态来描绘那些实际上只能发生在过去的事件。这种描绘也颇含讥讽的意味：吉姆虽然死了，但这种公式化的生活却仍然进行着。

时间：现在与过去所共同的习惯性动作，与当时有关的、正在发生着的动作，以及发生在过去，而对现在却产生一种短暂的错觉的动作。乔治那种沉湎于往事的矛盾心理正是用这种时态准确地表达出来了。

这里，我想谈一谈人们对采用现在时态来叙述的总的看法。如果一个故事发生在过去，而叙述者又需要书中的某些人物出场的话，他可以随时把他们请出来。因为叙述者知道故事情节发展的结果，所以，他就能从情节的发展中择其突出的几点，然后在情节发展中着力地勾画出各种各样的人物来。但是，在现在时态的叙述中，叙述者必须做到似乎与书中的人物一样，对将要发生的事件一无所知。他既不能压缩，亦不能选择素材，必须紧紧地循着主要人物的每一个动作，丝毫都不能放过。倘若作者在书中始终如一地运用现在时态，那么，他必然会干预书中人物的某些隐私。所以，在这一选段中，我们就跟着乔治走进盥洗室。他一时一刻都不能“离开舞台”。

作者运用这种迫使双方彼此熟悉起来的手法，很容易使读者与乔治在若干方面等同起来：由于我们紧紧地尾随着他，所以同他的间隔实际上就极其微小了。在这方面，《单身汉》表达了两种相互矛盾着的意图，一方面，时态的运用使读者同主人公之间的关系密切起来；另一方面，第三人称的运用又使读者与主人公之间有一层隔膜。在本章所选的段落里，这种意义不甚明了的人称转换就是全书的特征。在这本书的开头及结尾，我们可以看到，乔治被称作“它”，而在情节的发展中，他在第三人称与伊舍伍德和读者的代理人——第一人称——之间交替地转换着。因而，我们要对此作出评价是很困难的。当我们自己就可能是乔治的时候，我们还敢对那个衰退中的、生物学上的东西作出任何评价吗？

注释

①埃米莉·勃朗蒂 (Emily Brontë, 1818—1848), 英国著名女作家。

②弗·司各特·菲兹杰拉德 (Scott Fitzgerald, 1896—1940), 二十世纪美国最著名的小说家之一。他的名著《了不起的盖茨比》使他蜚声文坛。

③约翰·巴思 (John Barth, 1930—), 美国小说家, 以模仿滑稽作品见长。他的主要作品有《浮动歌剧院》、《末路》、《怪物》等。

④法国现代小说家米歇尔·布特 (Michel Butor) 曾在《新左翼评论》(No. 34, 1965, 11—12) 上饶有风趣地评论了小说中“人称”之重要性。布特的这个理论是很引人注目的, 但正如韦恩·布斯在其《小说的修辞》一书中所评论的, 这种理论在实际上似乎无助于阅读与欣赏小说。——原注

⑤赫尔曼·麦尔维尔 (Herman Melville, 1819—1891), 美国浪漫主义小说的最重要的代表。除了代表作《白鲸》(《莫比·狄克》) 外, 他还著有《马尔迪》、《莱德伯恩》、《比利·巴德》等书。

⑥艾德加·爱伦·坡 (Edgar Allan Poe, 1809—1849), 美国著名小说家、诗人。他的著名短篇小说有《厄舍古屋的坍塌》、《黑猫》、《一桶酒的故事》、《告密的心》等。

⑦克里斯托弗·伊舍伍德 (Christopher Isherwood, 1904—), 美国作家、教授。他的主要作品有《全体共谋者》、《纪念碑》、《再见了, 柏林》、《河边相会》等。

叙述：观点

小说按其定义就是论述各种各样人物之间的相互影响。在现实生活中，人们常会看到这种现象，一件事情涉及到多少人，显然就会有多少种解释。这是因为，每个人都根据自己在此事中所起的不同作用来渲染、表述实际情况。而局外人总是倾向于从最值得同情的人物的角度来估量这一冲突。例如，我们观看《哈姆雷特》时大抵都心照不宣地赞同哈姆雷特的观点。但假如我们站在波洛纽斯或格特鲁德的一边，那这出剧就得采用截然不同的演法了。珀西·卢鲍克^①在《小说写作技巧》一书中就把这一点看作极其重要的写作手法。他写道：“我认为，在整个复杂的小说写作技巧中，观点起着决定性的作用——所谓观点即叙述者与他所讲的故事之间的关系。”

在许多故事里，叙述者处在超然于各人物的地位，他无所不知，无所不在。但人们不应过分轻易地接受“全知的叙述者”的观点。人们总认为亨利·费尔丁^②、简·奥斯汀等作家擅长于用“全知”的口吻来叙述故事，事实上他们极少这样做。他们通常只勾勒出人物的外表，描写出任何一位公正、敏感的旁观者都能看到的東西。虽然我们可以偶尔窃听到书中人物的交谈，或突然发现一位为故事中的其他人物所不齿的人物，但我们绝少看透其动机和情感中“隐匿的一面”。

事实上，“全知的叙述者”在小说中经常是位令人厌倦的向导。他总想隐瞒住情节发展的明显的结局，总把每个人物的一切都盘托出，一泻无余。其结果，这些人物被写得索然寡味，他们的动机很容易被人一眼识破。所以，那些所谓的“全知的叙述者”大抵只是些称职的间谍而已。在费尔丁和奥斯汀的小说里，人们就应架上电线、安好麦克风或者隐蔽的摄像机，让小说家坐在控制室里监视他们的一切活动。

我的真名实姓在纽盖特和老贝利^③一查就查到了。

丹尼尔·笛福^④在《摩尔·佛兰德斯》的开头是这样写的。笛福采用虚构的传记体来写这部小说，他完全沉浸在主要人物的内心世界里，通过摩尔的眼睛，让读者看到了一切。这种技巧显然也存在着严重的局限性：如果摩尔没有在场，或其他人没有把事情告诉她，书中的许多事情就不可能发生。这样一来，作者只得让他的主要人物忙忙碌碌，以维持住读者的浓厚兴趣。同时，他也不得不让回忆者设想出许多被歪曲的次要人物的形象。然而，当小说家坚持用一种观

点时，他完全能取得某种与真实生活中的情况一模一样的效果。但他的小说也有着相同的局限性，即把自己的意志强加给某一具体人物。作为读者，我们不得不附丽于这一人物，不仅通过他的眼睛来观察世界，在同样的半愚昧状态下生活，而且还深受因目光短浅，孤陋寡闻而带来的苦处。

观点始终如一的写法也是变化多端的。叙述者可能是书中的一个 人物，他在书中总是置身于事件之外，其主要作用是观察。即使他出现在情节里，也只是一个次要人物。约瑟夫·康拉德^⑤在《黑暗的中心》里所描写的马洛，以及弗·司·菲茨杰拉德在《了不起的盖茨比》中所刻画的尼克·卡拉韦都是这种“旁观者”。他们在故事的情节中仅仅是读者的代理人，而让故事从内部自行披露出来。读者所看到的都是经过他们的意识过滤后的事件，但由于叙述者自己超拔于情节之上，所以，他们的叙述至少听起来相当的真实可信。

有时，一本书中同时出现数个叙述者，而所叙述的故事就象中国式的盒子一样，大的套小的。埃米莉·勃朗蒂在《呼啸山庄》里即运用了这一技巧。在书中，女管家爱伦·迪安把发生在呼啸山庄的故事告诉洛克伍德，而后者又把故事转述给读者。但我们对这类叙述者同对“有局限性的叙述者”的态度一样，我们不禁要发问：他们值得信赖吗？他们是否有意歪曲这个故事？他们在这个情节中扮演的是什么角色，而这又如何影响他们对各事件的见解？

在最近出版的小说里，这种有局限性的观点占着支配的地位。我曾偶尔见过一本有关小说创作的函授课本，作者宣称，如果小说家在作品里改变观点，那将是不可饶恕的错误，是一种失着；这种前后矛盾的观点会使读者对所叙述的一切都失去兴趣。但人们不难看出，这种愚蠢、武断的结论是如何得出来的。如果说现代小说有一个压倒一切的共同主

题，那么，这就是反映个人内在的感觉和与之迥然不同的外部世界之间的冲突。只写这一种主题，始终如一地用一种观点是可能的——即敏感的、通常是备受苦难的主人公的观点。当代英、美小说已深刻地触及到大量隐蔽的主观世界。你若随意计算一下1920年以来所发表的小说，就会发现，作家们已过于频繁地运用第一人称和由一个人物叙述故事这种形式了。

早在1927年，E·M·福斯特^⑥就在《小说面面观》一书中抱怨过那种把局限性观点纲领化的主张。他对我们的问题提出了深入独到的见解：

小说家在必要时可以转换叙事观点，狄更斯和托尔斯泰就有过这种时候。的确，这是一种可以发展或收敛认识的能力（观点的变换只是一个征兆），也是一种时断时续地获取知识的权利，——我认为，小说这种体裁的最大优点之一就是观点的转换，我们对生活的理解也有着类似的情况。有时我们会比其他人更迟钝一些；我们只能偶尔探测到他人的心理活动，但不可能永远如此，因为不断的探测会使我们感到厌倦；而正是这种间断最终丰富了我们的经验。许多作家，尤其是英国作家，就对他们书中的人物持这种态度：时而严加看管，时而放任自流。我认为，他们在这方面是无可厚议的。

福斯特把这种改换观点的技巧称作“跳跃”。他在自己的若干小说里最好地显示了这种跳跃式叙述的力量和灵活性。同时，他也把全知观点与局限性观点这两者有机地结合起来了。他逐一地刻画书中的人物，有时怜悯反面人物，有时同情英雄人物，有时则充分体谅到当时当地的总的社会趋

势。他对书中人物及事件的态度变幻莫测，读者很难看出他持哪种固定的观点。凡读过《霍渥兹韦》的读者都知道作者是怎样表达出那种微妙的道义上的同情的。小说果真是以表面上乐观的气氛结尾的吗？福斯特对海伦·斯科莱杰和伦纳德·巴斯特到底持什么态度？在这些问题上，人们仍是众说纷纭，莫衷一是。在这种跳跃式的叙述体小说里，读者需要自己判断书中的人物。这种形式正中那些爱用反语的作家们的下怀。他们主张，让书中人物个性上的差别来说明一切问题。同时，这也要求读者遵照亨利·詹姆士为有抱负的小说家所提出的建议去办：“力图成为一个对任何事物都感兴趣的人。”

罗丝·洛雷默与克拉丽莎·克兰

选自安吉斯·威尔逊①的《盎格鲁·萨克逊之态度》

罗丝·洛雷默吃力地挎着几个沉甸甸的购物篮，在铺着大理石及镶嵌砖的角厅里大步走着，她瞟了一眼掠过明镜的身影，心里美滋滋的。她一贯主张，女学者首先应是女人，绝不应忽视女性对流行服饰的需求。为了显示自己有学识而不修边幅，这未免有点太古怪了，洛雷默博士对这种古怪举动是深恶痛绝的。战后，她几乎全身心地投入自己的学术研究，而无暇顾及衣着服饰，但她的母亲总是唠唠叨叨地说什么，人只要有件上好的皮外套，即使是旧的，干什么事都出不了差错；而她自己则已用鲜明耀眼的色彩把我们英国死气沉沉的冬季变得活跃起来——这是妇女为消除阴郁气氛所做出的贡献。她记得，二十年前，谁要是在十二月还在草帽上插几朵花，那就太不合时宜了，但如今，有关风尚的标准也似乎太不严格了。于是，洛雷默博士总是喜欢假花，特别是

假玫瑰花。

在角厅的入口处，到处都扎着假花。硕大的硬纸做的火鸡和鹅分站两旁，中间悬挂着用雪白和粉红的缎玫瑰组成的贺词：“祝圣诞节快乐”，这不禁使人想起沃尔特·迪斯尼^⑧的动画片中俗不可耐的形象。当这一造型旋转时，火鸡变成圣诞节布丁，而鹅则变为肉馅饼，上面都巧妙地安了两条腿，而且还笑嘻嘻的。然后是由真正的雏菊拼成的贺词：

“祝你在新的一年里万事如意”。洛雷默博士思忖着圣诞节的意义，颇觉有趣，异教的信条多么有趣呵；教会中真正的长者们对他们在那儿的胜利已毫不加掩饰了。内心深处的低音迫使她改变所用的时态——它说：“毫不。”在两天的时间里，她想，各处新入教会的人——在北欧、甚至在更遥远的一些地方——又要向他们虔诚的教民施展那套古老而富有魔力的咒语，以使他们恢复健康，起死回生了。在英格兰，他们的大主教——金·费希尔——将居首位，她想起这个名字的意义，不禁莞尔一笑。那么古老的奥秘对那么多人隐藏了那么长的时间，而她对此却是一目了然。她定了定神，以驱逐那些声音。知识常常把人引入各种奇异的梦境之中。当然，这都是很久很久以前的事了。然而，早期的基督教传教士们为了收买异教徒皈依基督教，竟不惜在主的诞辰仪式上弄虚作假，其代价可谓高矣。

她费劲地将两条肥胖的腿塞到一张小桌子下面，然后以清教徒式的惊恐看着开列着精美昂贵的饕餮的菜单。她想，在她通常点的“普通”里昂小吃或廉价菜中选择一种就简单多了。她对这种凭感觉而又不甚惬意的选择长叹一声。不管怎么说，克拉丽莎·克兰看来象是一位杰出的小说家，毋庸置疑，小说家们总是那么豪华奢侈地过日子。若是在数年前，她简直难以想象，她怎么能在年度讲演会上把一位小说

家当作客人来介绍，但克兰小姐的那封信听起来又那么有趣；如果协会一定要坚持其严格的限制，那她一定得寻找其他的途径把真实情况讲出来。

克拉丽莎·克兰此时正在宽敞的大理石砌成的茶室里东张西望，脸上略显不悦，突然，她认出了那位博学的女主人，顿时，又忐忑不安起来。在所有那些来参加日间招待会和观看童话剧的百无聊赖的人们中，就她显得与众不同。原先，她以为对方一定很邈邈，在这种研讨学问的场合，肯定会穿上一套旧的绿色粗花呢衣服，但出人意料的是，对方竟是一位十足的、看着就让人生厌的“怪人”。洛雷默博士长得五大三粗，她那身衣服则更古怪了——那件皮外套旧得不能再旧，好几处竟毫不掩饰地用几个大别针连起来，那张宽大而阴沉的脸茫然地微笑着，在一堆乱蓬蓬的、乌黑的卷发和散乱的发夹上，斜扣着一顶小圆帽，帽子是由粉红色的假玫瑰花编织成的。克拉丽莎以作家那敏锐的眼光审度着，忧心忡忡地想，这个可怜虫的心神不知被引到哪个古怪的王国里去了；但她到底是位世故而又机智的女人，于是，大声说：

“哎哟，洛雷默博士，真是太感谢您了！”

“不用谢，亲爱的，我非常荣幸能对您有所帮助。克利欧难得有机会援助其他的缪斯^①呵，您说是吗？”奇怪的是，洛雷默博士身材高大，而声音却细弱极了，就象一位小姑娘在宴会上怯声怯气地吟咏一般。同克拉丽莎·克兰那老练而抑制的女低音相比，她的声音就更显得稚气了：“我的确希望能帮助您，”罗丝说，“因为，您的小说读起来非常、非常有趣。”她想起自己早先读过的那些小说——《福尔赛世家》、《庞贝的末日》、还有一本叫《美丽的萨布鲁》的书，当然，还有那些在童年读过的许多其他的书籍了。她只记得，那些书读起来简直味同嚼蜡。

“谢谢您，”克拉丽莎回答说，“我相信您一定会助我一臂之力的。带我去参加那个极其重要的年会，然后嘛，我想了解一下……”

罗丝·洛雷默截断她的话，“哦，亲爱的，咱们最好先来点什么吃的吧，”她说，同时，略带羞赧地从菜单的上方向克拉丽莎斜了一眼。她通常不称别人为“亲爱的”，也从不斜眼看人，但这次却莫名其妙地以这种态度来对待这位不寻常的、时髦的女作家。这举止只能使人想起妓女的蹁脚表演，和那毫不捧场的客人。“您是否来一客冰淇淋，亲爱的？”她问道，突然，她想起这不合时令的寒冷天气，又补充道，“或者，哦，好象有什锦小吃。”接着，便来回地看起那张开列得长长的菜单。

“唉，不必了，就喝点茶吧，”克拉丽莎说，她怕伤了那位可怜虫的自尊心，连忙加上句：“再吃点烤面包片，那就很好了。”

“烤面包片，”罗丝重复了一句，“面包上抹点什么，亲爱的？”

“哦，黄油就行，”克拉丽莎极怕扯到沙丁鱼。

“这上面怎么没有烤面包片和黄油？”罗丝叹道，实际上，她正盘算着在沙丁鱼一项中选个什么菜，“噢，啧啧，找到了。在这下面写着，黄油面包，”她喋喋不休地解释着。

“当然罗，本人是毫无权利去考虑写历史小说的，”克拉丽莎侃侃地谈起来，她的眼光极力避开在洛雷默博士的嘴唇上渐渐增起的那一圈闪闪发亮的黄油。“然而，不知怎么回事，我总觉得，在这种时刻，历史上可为我们今天借鉴的事情太多了。”事实上，文艺批评家们坚决地抨击了她在最近出版的一本小说里对现代生活所做的描绘。“然后，就

是长达数世纪的极端黑暗，罗马人离开时，真正的亚瑟王降生时，都曾闪烁过那么一线曙光，在我们的知识中，那短暂的闪光产生出种种古怪的朦胧的形象，首先，我强烈地感觉到这些历史与我们之间的关系、以及历史的现实性，如果我这样说不错的话。那光辉灿烂的罗马——不列颠的世界呵，苔草的幽灵们，然后，恐怖的黑暗又袭来了。”

当罗丝不为其带有成见的低音所纠缠时，倒是个非常实际的学者，她倾听着对方大谈黑暗与曙光之类的话，但不知所云。她心满意足地尽量多吃些抹了黄油的烤面包片，吃罢，从口袋里摸出一盒五叶地锦牌香烟，抽出一支点燃了衔在嘴里，向克拉丽莎的方向喷出一团烟，好象在用烟熏一窝马蜂似的。“亲爱的，恐怕您在波茨赫姆的讲演里找不到多少这类的话题，”她温文尔雅地说，“那是篇有关贸易的讲演。”

分 析

罗丝·洛雷默和克拉丽莎·克兰分别代表两种截然不同的社会阶层：女学者和时髦女人。她们之间有着不可打破的隔膜。威尔逊恰如其分地将她们之间的会晤安排在里昂角厅，这样的描写是颇具匠心的，因为，她们俩在这个现代社会的熔炉里都感到不舒服。威尔逊的这些描写旨在产生一种由两位妇女的会面所引起的使人为难的感觉。他灵活地运用了叙述技巧中的一切长处。用E·M·福斯特的话来说，他是用“一张一弛”的手法描写人物的。在这段文字里，读者注意到了三种观点：罗丝的观点，克拉丽莎的观点及某位谨慎而感觉灵敏的旁观者的观点——即威尔逊本人及读者偶尔听到短暂的晤谈之后的看法。

作者对这两个人物的认识可谓“入木三分”：这就是说，作家完全了解人物在想些什么，她们的感觉如何。请看威尔逊在此处是怎样描写洛雷默博士的吧：他在头一句话里就表现出观点上的有趣的转变。

罗丝·洛雷默吃力地挎着几个沉甸甸的购物篮，在铺着大理石及镶嵌砖的角厅里大步走着，她瞟了一眼掠过明镜的身影，心里美滋滋的。

头半句是从远距离来描写罗丝的。她决不可能想象她自己“大步走着”。所以，这显然是一位旁观者的口吻（当然，也可能出自克拉丽莎·克兰之口）。当罗丝走到镜前，威尔逊则笔锋一转，从人物的内心来描写她自己对各种事物的看法。在前三段里，虽然威尔逊偶然中断了叙述，加上几句从外部勾画罗丝的话，但其观点大抵都是罗丝自己的。威尔逊暂时接受了她的观点，借用她的词汇和口吻说话。罗丝有些傲慢，轻狂，这种态度通过她的措词反映出来了。作者还运用一连串这样的短语来逐步加强效果：“她一贯主张……对这种古怪举动是深恶痛绝的……而她自己则已用鲜明耀眼的色彩把我们英国死气沉沉的冬季变得活跃起来……总是喜欢假花。”这样，就使人感觉到了罗丝那奔放的热情以及武断的作风，或一种隐晦的偏执倾向。

当威尔逊描述克拉丽莎时，他也为她选用了反映其特点的词汇，以明显地区别于罗丝·洛雷默的用词。克拉丽莎“略显不悦……在这种研讨学问的场合……作家那敏锐的眼光……是位世故而又机智的女人”。这都是为了强调，她在罗丝的无礼面前有意识地自我克制着。同时，她的话语里也流露出某种程度的幼稚而浪漫的倾向：她“忧心忡忡地想

着，这个可怜虫的心神不知被引到哪个古怪的王国里去了”。她的敏感也退化到了近乎滑稽而古板的地步：她“极怕扯到沙丁鱼”。

克拉丽莎的“害怕”（“极怕”、“忧心忡忡”、“惊恐”，是她的词汇里几个关键的词）使她与罗丝有了共同点，因为罗丝拿起菜谱，对于不甚惬意的“凭感觉点菜的做法”感到“惊恐”。威尔逊的跳跃式剖述法之所以产生了这么滑稽的效果，其原因就在于：读者从人物的内心了解了她们，感觉到了双方都在惊惶，同时，他们也意识到，她们俩彼此根本不知道对方在想着什么。

这段节选描写了一个带有戏剧性的误会，读者所看到的只是其微妙的、有代表性的剖面而已。例如，在第二段中，读者同罗丝一起共享含有人类学意味的圣诞节庆祝活动中的喜悦。玩笑开得巧妙极了，连罗丝走过茶室也报以会心的一笑。但在第四段里，当读者通过克拉丽莎·克兰的眼睛来观察罗丝时，他们又得接受对她的另一番描绘，其中包括对她那“茫然地微笑着的”阴沉面庞的描绘。而且，他们又得立即对克拉丽莎表示同情，因为，实际上是她判断错了：罗丝的微笑远不是她所想象的那么“茫然”。

在摘录的结尾处，当克拉丽莎向罗丝侈谈“黑暗与曙光的问题”时，她不仅缺乏读者的那种有利条件，也不知道罗丝对花哨俗气的圣诞装饰的反映。克拉丽莎在评述时说“历史上可为我们今天借鉴的事情太多了”，接着她便大肆发挥，又含含糊糊地、狂热地谈起欧洲中世纪。对罗丝来说，历史的确可作为借鉴——就象束束假花和硬纸火鸡及鹅所表示的异教的某些残存一样——所以，她的迷惑不解是无可非议的。读者面对着时髦的、感情外露的克拉丽莎·克兰和学识渊博、富于幽默感的罗丝·洛雷默，便会出人意料地，在许

多场合下同情长得五大三粗的洛雷默博士。

但在这段摘录中，安古斯·威尔逊不仅仅是引导读者从一个人物的内心跳进另一个人物的内心，他在中间部分还加了这么独特的一段：

奇怪的是，洛雷默博士身材高大，而声音却细弱极了，就象一位小姑娘在宴会上怯声怯气地吟咏一般。同克拉丽莎·克兰那老练而抑制的女低音相比，她的声音就更显得稚气了。

这两个句子把读者同两位人物之间的距离拉远了。这种效果就如同小说家突然把读者移到茶室另一端的高处：此时的观点是超拔于任何人物的，作者在为自己，为读者发议论。这种断断续续的超然态度使读者了解到，书中的人物在基本上是悲哀的，对于局外人来说，在交际场合中偶然发现这种悲观的情绪确是一件滑稽的事，但对书中人物来说，这却是件羞辱的事情。然而，这种发自人物内心的叙述并没有完全使读者丧失对洛雷默博士或克兰小姐的同情。

安古斯·威尔逊反复地强调，现代小说必须重新获得十九世纪杰出的小说中所表现出的博雅的内容和多样的形式。在写作技巧方面，威尔逊在当代作家中几乎是独树一帜的。他谙练于多种传统的写作手法。他对叙述体小说的总的看法，以及主张在小说中转换观点、运用颇具讽刺意味的对比等见解，同他对小说写作技巧的观点是完全一致的，用威尔逊自己的话说就是：

小说家同其他艺术家们一样，他的陈述是其想象力的结晶；他亦同任何一位象征派诗人或印象派画家一样旨在掌握生活中“本质的东西”，然后，统统把它们传

达出来。但是，小说家不同于他人的是，他选择了所有的艺术形式中最困难的一项，这种形式在其发展的过程中自然地形成了自己独有的程式。

注释：

①珀西·卢鲍克 (Percy Lubbock, 1879—1965)，历史学家及传记作家。他在1921年发表的《小说写作技巧》中分析了许多世界名著。

②亨利·菲尔丁 (Henry Fielding, 1707—1754)，杰出的英国现实主义小说家，著有《约瑟·安德鲁传》、《汤姆·琼斯》、《阿米莉亚》等书。他在小说理论方面颇有创见，将其称为“散文体的滑稽史诗”，从而确立了这一体裁在文学中的地位。

③纽盖特是伦敦的一所中世纪沿袭下来的著名的监狱。老贝利为伦敦的主要法院。

④丹尼尔·笛福 (Daniel Defoe, 1690—1731)，英国著名小说家。除了成名作《鲁滨逊漂流记》外，还著有《辛格顿船长》、《杰克上校》、《伦敦大疫记》等书。

⑤约瑟夫·康拉德 (Joseph Conrad, 1857—1924)，英国著名小说家。他的主要作品有《吉姆爷》，《“白水仙”号上的黑家伙》及《黑暗的中心》等。

⑥E·M·福斯特 (E·M·Forster, 1879—1970)，英国著名小说家，著有《印度之行》、《最长的旅程》、《霍渥兹韦》、《我所信仰的》等书。

⑦安吉斯·威尔逊 (Angus Wilson, 1913—)，英国当代著名小说家，评论家，被某些人誉为“当代的狄更斯”，主要作品有《乱了套》、《铁杉及其后果》、《艾略特太太的中年》、《动物园的老人》、《不可思议》及《焚烧世界》等。

⑧沃尔特·迪斯尼 (Walt Disney, 1901—66)，美国动画片制片人，曾在洛杉矶附近建造的游乐场内放映奇妙幻境般的电影。

⑨克利欧为希腊神话中主管历史、史诗的女神。罗丝·洛雷默自己也是位历史学者。

叙述：戏剧化的意识活动

本章打算单独而较详尽地探讨一下个人叙述体的小说。

1885年，马克·吐温^①在美国发表了他的名著《哈克贝利·费恩历险记》；1922年，詹姆士·乔伊斯^②的《尤利西斯》在巴黎和伦敦同时出版，这两本书的发表被视为现代小说史上划时代的里程碑。书中，作者运用戏剧化的语言表达出主要人物的意识活动。他所用的词汇和句法都反映出他的感觉、思维和语言内在的发展过程。这种用“方言土语”及“意识流”叙述的写作技巧能动地运用了语言：它们既捕捉住了正在形成着的语言，也力求以独特的方式表现出主人公隐藏在内心深处的意识活动及他个人的身世。美国人类学家阿舍雷·蒙达哥(Ashley Montagu)曾这样说过：“现实构成了语言的基础，因为，正是那些反映在语言里的社会风

俗构成了我们的社会生活。”马克·吐温和乔伊斯也正是通过哈克贝利·费恩和布罗姆之口探索着密苏里州和都柏林特有的现实。

我知道没有问题了。再不会有人来追我。我把带来的东西从划子上拿出来，在密密的树林里收拾了一个挺舒服的地方住下。我拿毯子做了个帐篷似的玩意儿，把东西都放在底下，不让雨给淋湿了。我捉到一条鲶鱼，拿我那把锯子把它破开。在太阳快落山的时候，我就生起了篝火，把晚饭做来吃了。后来我又撒下钓绳去，弄些鱼来第二天做早饭吃。

天黑了，我就坐在篝火旁抽烟，觉得心满意足；可是过了一会儿就有点闷得慌，所以我就去坐在岸边上听水流哗啦哗啦地冲过去，还数着星星和漂下来的木头和木排，然后就睡觉；你在闷起来的时候，没有比这更好的消磨时间的办法了；你决不会老是那么闷，过一会儿就痛快了。*

哈克贝利·费恩喋喋不休地述说着。马克·吐温的整本书都好象是由哈克贝利本人叙述出来的。这里，逻辑上的推断对这种叙述体的逼真感极其重要：作者只有在哈克贝利所掌握的语法和词汇的有限范围内才能反映出他的内在感觉，才能合情合理地分析某一事件。在第一段里，读者可以看到哈克贝利是怎样记录下他的所作所为的：事情是一件接着一件叙述的，就象在逐条开列货单一样。反映出哈克贝利这一特点的句法结构是由“和”、“然后”等词连接起来的简单句。他从不把成年人所具有的条理性附加在自己所做的事情里，也极少硬向读者解释这些事情的前因后果，他只把发生

* 译文选自张友松、张振先译的《哈克贝利·费恩历险记》。

在《哈克贝利·费恩历险记》中的事情如实地、客观地记录下来，而不是靠理性去歪曲它们、去为它们辩解。因为哈克贝利的意识里丝毫没有对世事的预想，所以，他的叙述非常明显地表达出他那天真无邪的禀性。当他表述自己的感受时，他也同样地带着这种孩童的单纯。他只表示出自己的反应，而不加以任何解释：可是过了一会儿我就有点闷得慌。读者明白他指的是什么，因而自会把余下的细节补充上去的。而在传统的叙述体小说里，作家们就会深究哈克贝利感到寂寞的原因，并会详尽地加以说明。但马克·吐温始终用哈克贝利自己的方言土语来叙述故事，而且还准确无误地刻画出主人公敏感的特质。

马克·吐温是在语言刚刚形成之际捕捉住它的，而乔伊斯则是在语言形成前的几秒钟之间抓住了流过主人公意识中的只言片语。下面是毛茛·布罗姆在《尤利西斯》结尾的内心独白中的头几行：

是的因为他从未做过那种事情躺在床上叫人给他端来早餐还要有两三个鸡蛋寄寓阿姆斯特旅馆时他惯于佯装患病不起床用有气无力的声音说着话竭力博得那位年迈的干瘦得象柴禾棍似的理欧丹夫人的青睐他认为在这个女人身上他应该有很大一份油水可得而她从来不给我们留下一个子儿一切为了弥撒为了她自己为了她的灵魂这个最大的吝啬鬼花上四便士买酒精竟然都不舍得絮絮叨叨地告诉我她的这样病那样病没完没了地闲扯无聊政治地震世界的末日什么都聊让我们开开心吧首先上帝帮了这个世界的忙如果所有的女人都附和她的看法讨厌游泳衣和领口开得很低的衣服……

页之多，中间没有用一个标点符号。因为思维活动本身并不受语法规则的支配：它可以轻易地从一个意念跳跃到另一个意念，无数的意象会突然中断，为许多新的意象所取代。作者从布罗姆先生卧床进餐转向理欧丹夫人的怪吝，然后又一点点地推进到毛莱·布罗姆的整个经历。这些经历都保留在她的记忆深处，一经某一字眼或意象的激发就会立即闪过脑际。这里，无论是形式逻辑，还是传统的时间概念，在布罗姆夫人的心中都不起作用。在她的意识活动中，过去和现在的许多事情并不是系统地，按照任何因果关系出现的，而是随着自由联想交错迭出。如果我们认为传统的叙述体小说是按时间顺序来构思故事情节，那末，这种“意识流”叙事体小说则是打破了时间顺序来进行构思的。在毛莱·布罗姆的内心独白中，惟一不断起作用的因素就是她本人自始至终的存在。而这段叙述即是她的意识活动的模式。

马克·吐温和乔伊斯的写作手法至今仍对当代作家有着极大的影响。在美国，用方言土语叙述故事已成为一个主要的文学传统。本世纪二十年代，舍伍德·安德森^③、厄内斯特·海明威及林·拉德纳^④都把运用美国中西部语言中的词汇和口语音调的抑扬变化作为他们创作小说的手段。在拉德纳的小说里，故事的叙述者往往目不识丁。他们说的话不规范，但却生动流畅；而写东西则用的是一种生硬刻板的格式与颇为时髦的口头语相混合的文体，其间还不乏拼错的单词。

星期三 四月十二日

我年方十六是“佳景”高尔夫球俱乐部的球童但只是临时的因为我巴望不久会在哪儿弄到一个助理职业球员的事干干因为如果不是看起来年轻些我的球艺满可以使我成为一名

职业的。我的伙计乔·毕因也说我还没有具备职业队员那股横劲但他预料有朝一日我会成的。乔很机灵，是个吹牛大王。

拉德纳笔下的蹩脚运动员和垒球队员表现了以真正的方言土语叙述故事的重要特征。因为叙述者所说的话必须与他所在的地方，和所处的时代的人们说的“标准语言”截然不同。所以，这位叙述者肯定是个儿童或未曾受过教育的人。实际上，用方言土语叙述故事是传达未开化的意识活动的一种工具，这种意识的天真纯朴闪现出某种智慧之光。杰·台·赛林格^⑤的《麦田守望者》即证实了目前这种用方言土语叙述的倾向。书中的主人公是十六岁的霍登·克尔菲尔德，他惊恐地发现自己正被强行拽入成年人的生活圈子：在他看来，所有的成年人都是“骗子”，因而，他执拗地拒绝接受成年人所具有的理智和举止。他的理由是，这些东西也会不知不觉地把他变成一个“骗子”。在英国当代的“操土腔的天真无邪者”当中，还有斯坦·巴斯托^⑥的《一种爱》和艾伦·西利托^⑦的《长跑运动员的寂寞》两本书中的少年叙述者。

乔伊斯的“意识流”写作技巧的影响虽不及马克·吐温的方言土语叙述体那么直接，但却比后者深刻得多。乔伊斯已把“意识流”写作技巧运用到了无与伦比的地步，因而，许多当代作家在运用这一技巧时，一般都改换了形式。美国小说家威廉·福克纳^⑧的《喧嚣与愤怒》（1929）就是受惠于乔伊斯的写作技巧。这本书开始的四分之一都是一个白痴的内心独白，他能追忆起全部的往事，但却没有与之相应的时间概念。同福克纳一样，几乎没有一位小说家在描写人物

流”已成为在文学中表现思维活动的一种传统写作手法了。当书中的人物思维时，人们从中总能看到毛莱·布罗姆的影响。

赫尔索格乘火车去玛莎的葡萄园

选自索尔·贝娄^⑨的《赫尔索格》

摩西·赫尔索格是位47岁的政治哲学教授。他的第二次婚姻刚刚破裂，只剩下一处无主的乡间宅第、几位朋友和两位情妇。在小说里，他一直活动着：不是反复思考着一件又一件事情，就是在想象中给仍活在人间，或早已长眠九泉之下的人写信。下面这一段描写的是他前往探访朋友途中，乘坐的火车刚刚开出纽约火车总站的情形。

……赫尔索格突然停下来。餐车侍者摇响了吃午饭的铃，但赫尔索格无暇就餐。他正准备写另一封信。

亲爱的毕茨科夫斯基教授，承蒙您在华沙对我的盛情款待，不胜感激。由于我身体欠佳，您对我们的会晤一定感到不甚满意。我坐在他的公寓房间里，用《卢社论坛报》叠着纸帽、纸船，而他却想方设法寻找话题和我交谈。教授——他体格健壮，穿着一套沙色的花呢猎服：下身是灯笼裤，上身是诺福克茄克衫——一定十分惊讶。我确信他的心性十分善良。他的脸庞略胖，但很匀称；蓝色的眼睛和蔼可亲，神情沉静刚毅。我不停地叠着纸帽——我当时一定是想着孩子们。毕茨科夫斯基夫人探过身来，殷勤地问我要不要在茶几放点果酱。古老的家具擦得锃亮，有种已消失的中欧时期的古风——但现在的时风也在消失，或许比其他时代的风气消逝得更快。万望宽恕。我有幸拜读了您的《美国占领西德》

一文。不少事实令人颇感不快。但杜鲁门总统和麦克劳伊先生^⑩从未就此事咨询过我。必须承认，我迄今尚未仔细研究过德国问题，虽然我理应仔细地研究一番。我认为，那里没有一届政府是讲真话的。此外，该文甚至没有提及东德问题。

我在汉堡四处游逛，逛到了红灯区。就是说，有人告诉我应该光顾一下那里。一些妓女身著黑饰边的内衣裤，脚蹬德军长统靴，用马鞭在窗玻璃上敲着向人们打招呼。面色绯红的淫荡女人叫唤着，咧嘴笑着。寒冷乏味的一天呵。

亲爱的先生，赫尔索格写道，您对鲍沃利街头的流浪汉们真够耐心的，他们经常进入您的教堂，醉得不省人事，在教堂靠背椅上屙屎，向墓碑上摔瓶子，凡此种种，不一而足。既然您从教堂的门口就可观望到华尔街，那我建议，您应着手编个小册子，阐述一下鲍沃利大街*对华尔街的意义。市区里那些破旧不堪的下等人集聚区也是一个鲜明的例子，因而，也有必要描绘一番。提醒他们不要忘记，现在既有富人也有穷人**。因为有了穷人，富人才能从骄奢淫逸中获取额外的收益和红利。不，我也不相信有钱人目前正处在方兴未艾的时候。如果他想解脱自己，那好，住贫民窟的厄运在等着他呢。如果说在美国有所谓高尚的贫穷，就是说穷得有骨气，那么，这就是一种破坏力量，也必定是丑恶的。所以，那些流浪者们是在为华尔街工作着——充当着大名鼎鼎

*纽约的一条大街（The Bowery），街上开设着许多廉价饭店，为乞丐、流浪者聚集之地。

**穷人和富人（Lazarus and Dives），典出基督教《圣经》。

的华尔街忏悔者的角色。可那位比斯雷牧师从何处领取薪俸呢？

我们在这方面考虑得太少了。

他另外写道，马歇尔·菲尔德公司信用贷款部，我不再负责清付马德琳·赫尔索格的债务，因为我们从三月十日起已中断夫妻关系。鉴于这种情况，务请不要再将分居后女方购物的帐单汇寄给我——上次那笔欠款——四百多美元，使我手头十分拮据。诚然，我本应早些致函通知——所谓信用贷款神经中枢——有这样一个玩意儿吗？你在何处能找到它？——但我一时不知所措了。

亲爱的霍伊尔教授，我真不理解那种金孔原理到底是怎么回事。至于那些较重的金属——铁、镍——怎样被深埋于地下的问题，我倒觉得自己领会了一些。但浓缩轻金属是怎么回事？除此之外，在您解释小行星的形成这一问题时（包括我们这个充满灾难的地球），您谈到了把沉淀物状的集块岩凝结起来的各种粘性材料的问题……

车声隆隆。森林和牧场在窗外闪过，被抛在后面，铁路侧线的钢轨上锈迹斑斑的，电线降下去，又升起来，右方的长岛海峡里，一泓天蓝色的水比先前的颜色更深了。接着，又闪过一辆辆明晃晃的上下班的车辆，一堆堆废弃的汽车，一座座外形古老、嵌着狭窄而简朴的窗户的新英格兰磨坊；村庄，修道院，拖船在波浪滔滔的水面上行驶着；接着又出现一片片人造松林，覆盖在地上的针叶呈现出一片给人以生机的棕红色。赫尔索格凝思着，他承认，自己对天地万物的想象是肤浅的，这颗新星倏忽出现，万物应运而生，物体由无形的磁辐相互吸引着，沿着轨道运行。天文学家们把这种理论说得神乎其神，好象各种气体是在烧瓶里发生剧变的。

那末，再过几十亿年，几十亿光年，这个如同孩子般而又不那么单纯的生物，头戴草帽，胸膛内跳动着一颗心脏，半纯洁半邪恶，他会尽力构想出一幅有关他自己的、不可靠的宏伟图景。

亲爱的巴夫先生^①，他又开始写起来，我有幸在《观察家》上读到您的大作，当时很想参加你们发起的运动。我一向力图过一种高尚而有益的积极生活，但我却不知从何开始。一个人不能成为乌托邦，这只能使你更难发现自己的责任所在。规劝那些大土地占有者给穷困的农民让出一些土地，然而……这些皮肤黝黑的人，赤着脚在印度的大地上跋涉着。想象中，赫尔索格似乎看到了他们发亮的眸子和那内在的心灵之光。你必须从人人皆知的非正义的行为着手，而不是以侈谈宏观的历史前景为起点。最近，我看了《帕特·潘查利》，想必您知道这部影片，因为该片描绘了印度农村的情况。有两个镜头使我深感震动——一位骨瘦如柴，满脸皱纹的老妪吞下用手舀起的玉米粥，然后躺在杂草丛中等待死神的召唤；一位少女毙命于骤雨之中。赫尔索格几乎是第五大街影院里唯一的观众，当歇斯底里般的哀乐奏起的时候，他同影片中孩子的母亲一起潸然泪下。某位乐师吹起当地的一种铜号，时而模仿各种啜泣声，时而又发出令人毛骨悚然的声音。纽约和偏远的印度一样，淅淅沥沥地下着雨。他的心阵阵绞痛。他也有女儿，他的母亲也是位穷苦的妇女。他自己曾在面袋做的单子上睡过觉。做被单最好用塞丽索塔牌的面粉袋。

他的心中产生一个模糊的念头，想把路迪维莱的房地产都捐献给巴夫运动。但巴夫将如何处置这份资产呢？把印度人送往波克夏？这对他们太不公平了。不管怎样，他们还得付房屋抵押借款。既然是馈赠，那就应把这份地产变作人们

称之为“无条件继承的”才对，为此，我还要筹八千元，但税务署绝不会因此而减我的税。因为捐赠给外国的款项不能成为减税的理由。巴夫将给他办件好事，因为他当时买下这幢房子是最大的失策。那时，他正陶醉在幸福之中，于是就买下了它，这房产实际上是一片废墟，但那里有很多事情可做：闲暇时，他可以给那几棵苍老的大树整整枝，也可以修一下那精心设计的花园。那块地方已荒芜多年了，只有猎鸭人和恋人们经常出入；赫尔索格贴出地内禁猎的布告后，那些恋人和猎人还开了他一个玩笑呢。有人半夜潜入他的屋内，把一条用过的月经带扣在桌上的一个碟子里，而桌子收藏着他的一叠叠研究浪漫主义的札记。当地人就是这样对待他的。绿茵茵的草地和沐浴在阳光下的松树从车窗闪过，他的脸上掠过一丝自我解嘲的神情。假如我接受了这种挑战，我可就是摩西^{***}了，一个路迪维莱的白胡子犹太老人，在凉衣绳下用老式卷盘割草机割着草。吃着土拨鼠。

分 析

《赫尔索格》这本书是各种概念、记忆、推测和感觉拼凑起来的混合物，主人公在书中始终沉浸在这种杂乱无章的内心活动中，贝娄在他的作品里把方言土语叙述法同“意识流”写作技巧溶为一体，所不同的是，贝娄所描写的主人公是位知识分子（虽然是位古怪而潦倒的知识分子），而叙述中的戏剧化的意识活动是一位有学识的人的心理活动，这在美国小说中倒是别开生面的。赫尔索格思想和感觉极为混乱，而贝娄却清楚地叙述了主人公思路的每一次变换和转折。

^{***}摩西（Moses）基督教《圣经》中传说的率领希伯来人摆脱埃及人奴役的领袖，犹太教的教义、法典多出自其手。

如果我们把这一段文章分析一下，即可明显地看出它的错综复杂。主人公先是在想象中给一位德国学者写信探讨政治问题，继而追忆起在教授家作客的情景，接着又倒回去讨论东、西德分裂的政治问题，然后又跳跃到赫尔索格对汉堡妓院的回忆片断，再跳到下等人集聚的贫民区（另一封信），又谈起资本的使用问题，致函一家商店的会计部，声明吊销前妻开在他名下的帐号。从“神经中枢”这个字眼，赫尔索格又联想到天文学和致弗雷德·霍伊尔的信。在思索宇宙起源问题的瞬息间，赫尔索格突然意识到此时窗外掠过的景色。接着又想到自己在时空中的地位和职责，这一念头又促使他给一位印度慈善家去信。紧接着，他回想起一部有关印度贫困化情景的电影。他想起自己睡在印度面袋做的床单上，又思量着将他在乡间的住宅捐献给巴夫运动。这使他想起了有关法律、税制及不动产的问题，接着赫尔索格又想象他在恬静的乡间安居，成了不开化的乡下人了。

这里，作者只用了二千字左右的篇幅，但却描写出许多不同层次的事情，赫尔索格的思维活动同毛莱·布罗姆一样，瞬息即逝，各形象之间的联接也十分松散。在赫尔索格的内心，交织着对如烟往事的回忆，对茫然未来的预卜和对冷酷现实的忧虑。作者不时突然扯到题外：当赫尔索格坐在车内浮想联翩时，作者用寥寥几笔给我们描写一下车外隐约闪现的景物，然后又突然把我们带入主人公无时序的，杂乱无章的意识活动里。在赫尔索格的思维活动中，一个意念引发另一个意念，这种联想来回跳跃，主人公也随着自己的想象联想开去。

赫尔索格使用的混杂的方言土语是与其混乱的思路相关联的，他一人至少扮演了四个“角色”：平民，知识分子，道德说教者和事务主义者。赫尔索格的每一角色都有着自己

特有的行话。所以，每当他转换了思路，也就相应地改用另一种语言。请注意下面这段文字里的转变：

如果说在美国有所谓高尚的贫穷，就是说穷得有骨气，那么，这就是一种破坏力量，也必定是丑恶的。所以，那些流浪者们是在为华尔街工作着，充当着大名鼎鼎的华尔街忏悔者的角色。可那位比斯雷牧师从何处领取薪俸呢？

我们在这方面考虑得太少。

他另外写到，马歇尔·菲尔德公司信用贷款部，我不再负责清付马德琳·赫尔索格的债务，因为我们从三月十日起已中断夫妻关系。

这里，易懂的口语体说教一下又变成拘泥于格式的商函。贝娄非常谙练于捕捉主人公怀旧时及与学者争论时所用的确切语气：在整本书中，贝娄不断地变换手法，以使赫尔索格使用的各种口气与其纷繁的联想相一致。有些时候，赫尔索格会突如其来地用传统的方言土语叙述，那么流畅易懂，俚语迭出（我不停地叠着纸帽——我当时一定是在想着孩子们。毕茨科夫斯基夫人探过身来，殷勤地问我要不要在茶里放点果酱）。有时，赫尔索格说话的口吻又酷似一位《旧约全书》中的先知或是一位迂腐的老学究。贝娄在运用代词方面也很自由，在叙述中交错地运用第一与第三人称，这样就使小说的语言更多样化了。但读者始终意识到，赫尔索格在无休止的、杂乱的内心独白中说着。

索尔·贝娄自己曾这样评论过《赫尔索格》这本书：

至少可以这样说，这本书的目的在于告诉读者：有这样一个人，他过着美国知识分子的生活，但发现这种

生活远远不能令人满意。他追求上流社会的美国人所时兴的生活方式，从中寻求幸福。然而，这种幸福却把他抛进与世隔绝的孤独之中，给他带来的只是羞愧和耻辱。他，正是他自己，缺乏同他人进行有益交往的常识。

在这本小说里，没有什么时间和逻辑上的顺序，语言上也是前后不一。赫尔索格是个具有复杂性格的人，因而，他的性格中的多面性不可能合而为一。他的才智、感情和感性认识互相冲突，而其悲剧则在于，他失去了控制，迷失了方向。贝娄对一位美国知识分子生活的观察正是他对个人精神的巨大崩溃的观察。作为一位作家，他成功地把这种个人的精神崩溃变成他的文学体裁里的核心部分。

注释：

①马克·吐温(Mark Twain, 1835—1910)，美国著名的现实主义小说家，擅长用口语体写作。

②詹姆斯·乔伊斯(James Joyce, 1882—1941)，著名英国小说家。他的名著《尤利西斯》被称为描写现代爱尔兰社会“解体”的史诗。这本书表现了一个有典型代表性的小市民在将近十九个小时中的心理活动，由此开创了完整的意识流小说的写作技巧。

③舍伍德·安德森(Sherwood Anderson, 1876—1941)，著名美国短篇小说家，其代表作有《俄亥俄州温斯堡镇》和《鸡蛋的胜利》。他善于描写小城镇居民的孤寂和天真无邪的孩童与成人世界接触后的幻灭感。

④林·拉德纳(Ring Lardner, 1885—1933)，以写体育题材及幽默讽刺的文笔而著称的美国作家。他极擅长于写口语体的小说。

⑤杰·台·赛林格(J·D·Salinger, 1919—)，美国当代著名小说家，以其长篇小说《麦田守望者》而蜚声文坛。该书描写了一位少年的变态心理，讥讽了成年人的虚伪和欺骗性。

⑥斯坦·巴斯托 (Stan Barstow)，当代英国所谓“工人阶级小说家”之一，以描写英国下层工人及他们的“愤怒”、“异议”等社会现象为主。他的发迹之作《一种爱》描写了工人出身的维克怎样屈从地同社会地位比他优越的恋人英格丽德结了婚。维克说一口约克郡方言。

⑦艾伦·西利托 (Alan Sillitoe, 1928—)，英国五十年代崛起的“愤怒的青年”这一流派的工人作家。在其中篇小说《长跑运动员的寂寞》里，主人公史密斯因为父亲早逝及经济上的窘困而被迫同他人一起行窃。在他被捕入教养院后，虚伪的院长许愿让他练长跑，在比赛中为教养院争光。史密斯恨透了周围这虚伪的一切，他决心让院长等人的希望落空，因而故意把夺得锦标的机会让给他人。

⑧威廉·福克纳 (William Faulkner, 1897—1962)，二十世纪美国南方文学的杰出代表，1949年曾获诺贝尔文学奖。他的著名长篇小说还有《八月之光》(1932)和《押沙龙·押沙龙》(1936)等。

⑨索尔·贝娄 (Saul Bellow, 1915—)，当代美国著名作家，1976年获得诺贝尔文学奖。他的名作《赫尔索格》真实地再现了美国六十年代政治动乱给知识分子造成的精神上的压力和痛苦。主人公赫尔索格在充满危机的现实生活中茫然失措，深深地陷入“自我本质的危机”之中。最后，他则逃遁到恬静的自然环境中去寻找精神上的安宁。

⑩麦克劳伊 (John Jay McCloy, 1895—)，美国著名律师，因成功地处理1917年新泽西州布莱克·汤姆军火库爆炸案，将责任归咎于美国政府而闻名。二次世界大战期间曾出任美国助理国防部长职。

⑪巴夫 (Vinoba Bhave, 1895—)，著名的印度宗教领袖，为五十年代初兴起的“布丹运动”(Bhoodan Movement, 即所谓“土地赠与运动”)的发起者。巴夫曾为印度政治宗教领袖甘地的追随者，主张土地改革。他曾跋涉千里，号召富人捐地，然后重新分给无地农民。1969年，他已征得四百万英亩的土地。

叙述：时 间

大凡叙述体小说都有某种时间安排。E.M.福斯特在他的《小说面面观》中即以时钟来记算每篇小说：有些作家将时钟拨快了，有些把时钟调慢了，还有些则把指针倒回或拨前了，但是，没有一个人能全然不顾时间顺序。同时，在某种特殊意义上说，小说家也应对历史负责任：因为他要把所发生的故事安排在一个特定的时间范围内。所以，小说场面中的每一个细节，对话中的每一个片断，以及书中人物的每一个行动，都必须合乎故事发生的时代背景。这里，我们有必要区别一下在这一题目之下的两个相关联的方面，因为，每部小说既是“按时序组织起来的一连串事件”，又是“历史的一个片断”。我们可以分别把这两个功能称作“微观叙述”和“宏观叙述”——即在小说里的时间安排和小说的结

构与历史远景间的关系。

在时间安排上，小说家通常有三项基本的选择。首先，他可以按照亚里士多德^①的“时间一致”的原则来叙述，这样，小说里的事件在前后顺序上同阅读时的顺序大致一样。克里斯托弗·伊舍伍德的《单身汉》和詹姆士·乔伊斯的《尤利西斯》描写的都是主人公在一天之中的经历，这就使“阅读时间”和“行动时间”近乎一致了。其次，小说家可以缩短或概述时间，在故事的开端和结局之间略去若干年月。但以上两种手法都会因第三种选择而发生变化，因为，无论故事起初是怎么构思的，叙述总是象万花筒似地把各种时间牵连在一起。最简单的叙述很可能是将各种感觉、回忆和推测的过程混为一体。请看下列的句子：

他坐在出租汽车里，上周的失败记忆犹新；今天的会晤至少不会比那次坏吧。

讲故事的要则之一就是能同时天南海北，无所不知地讲，不但精通历史，通晓当今，还能洞察未来可能发生的事情。在其叙述中，所有已知的及预期的时间都集中在即刻发生的事件上了。在这个过程中，“小说家的时钟”同时报出不同的时间。

一些规范的小说种类有着与众不同的时间安排。“历史小说”，或“记事体小说”（特罗洛普的《巴塞特郡》，高尔斯华绥^②的《福尔赛世家》，安东尼·鲍威尔^③的《时代的音乐》系列小说）记述了若干年之中的变迁和许多人物饱经沧桑的一生。“轶事”（许多短篇小说可归入此类）则是描写一个有启发性的事件，这个事件很可能只发生了那么几分钟。“日记体小说”（果戈里^④的《狂人日记》，萨特的小

说《恶心》)是一个人物在某段时间里对每天发生的事情所作的评论。“目击者提供证据体小说”(威廉·福克纳的《当我弥留之际》，朱利安·米切尔的《假想玩物》)则是许多人物从各自的角度来叙述同一事件，读者不断地被引回到故事的开端，每次都是从不同人物的观点来判断同一事件。

叙述者安排故事的方法之一是，他可以调配各事件所占的时间比例。一个重要的事件可以写得比它实际发生的过程长一些，而漫长的历史用一段文字就可以概括出来。这种发展速度的灵活性正是小说家写作的主要手段之一：他可以用情节发展的速度来表明每一事件的相对重要性。《对观福音书》^⑤即在不同的叙述速度方面为我们提供了明显的例证：当圣马太、圣马可及圣路加描述同一件事情时，他们通常在叙述的时间上大相径庭。例如，圣马太和圣马可是这样不同地叙述耶稣基督用圣灵治愈一位小孩时的情形的：

马 可 福 音

IX

V.25—27

耶稣看见众人都跑上来，就斥责那些污鬼，说，你这聋哑的鬼，我吩咐你从他里头出来，再不要进去。那鬼喊叫，使孩子大大的抽了一阵疯，就出来了。孩子好象死了一般，以致众人多半说，他是死了。但耶稣拉着他的手，扶他起来，他就起来了。*

马 太 福 音

XVII

V.18

耶稣斥责那鬼，鬼就出来。从此孩子就痊愈了。

以上的例子表明，叙述的速度主要是由所谈的细节有多少而定。但句法亦起着重要的作用。由“于是”或“然后”等词连接起来的简单句就比复合句更容易给人一种快速的感觉。在《圣经》的《马可福音》中，经常出现的一个词是“马上”，这就使读者联想到，马可所描述的事件是一个紧接着一个发生的。

但是，无论是句子结构，还是其他什么方式都必须以“宏观叙述”为准绳，小说正是以历史的真实性和可能性为基础的。有句格言说，文学即是论述“人类无穷尽的疑难问题”的，这话只说对了一半，至少对小说来说只对了一半。因为小说涉及到广阔的社会，而社会中的技术和风俗不断地起着变化，所以，个人的感觉也起着变化。正如马克思说过的，“不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。”小说人物的观念和举止都应应以历史为依据，而小说比任何其他的文艺形式更能反映出人物、时间、地点这三者之间互相依存的关系。美国文艺批评家莱昂内尔·特里林（Lionel Trilling）曾描写过一种文化中“内含嘈杂声”的情形：这种嘈杂声为小说家提供了精选的领域。

按照最低的标准，我们要求小说必须再演出“真正的”

现实生活。在小说的场面里，绝不允许根本不能想见的事情发生在这特定的时间和地点里。詹姆士·乔伊斯就极其关注记实的每一细节，为此，他竟收集、贮存了大量的戏剧说明书、废票存根和其它杂七杂八的东西，他把这些都当作写作时必不可少的素材。在他创作《尤利西斯》的时候，他曾写信给他的姑母，请她帮他查清都柏林一幢别致的寓所从大街到前门的台阶的确切数字。当然，乔伊斯的这种一丝不苟的作风多出自他个人的癖好，并非是艺术创作之必要，但这毕竟说明了小说创作应基于事实这一内在的性质。小说中的语言、社会风俗、建筑式样等等，都应同书中反映的“事实”的地点和时间相一致。在一本现代小说里，假若一位退役的空军军官用战时术语说话，这是完全合乎情理的。假如他的十多岁的儿子也踱着方步，呼叫着“一切正常！”读者总会觉得有些古怪。不同的一代人总显示出文风上的重大变化，所以，小说家必须耳聪目明，时刻留意到逐渐过时的和正在新生的文风上的变化。

但是，历史不光是为小说提供记实的场面；它也经常为叙述体小说这种形式提供模式。小说的最大特点就是不但叙述个人的生活，也时常把这种个人的生活变成全社会的历史事件中的一部分。狄更斯^⑥的《双城记》就描写了法国大革命的冲击如何影响到普通市民的生活；约翰·斯坦贝克^⑦在《愤怒的葡萄》里描写的乔德一家正是成千上万个俄克拉荷马州穷人的代表。在三十年代的大萧条时，他们颠沛流离，迁徙到当时稍富庶些的加利福尼亚州。在《红与绿》一书中，爱丽斯·默多克则写了1916年爱尔兰复活节起义后一个英国——爱尔兰混血的家庭四分五裂的悲剧。在所有这些小说里，叙述中的时序都安排得恰如其分，既符合历史的要求，又照顾到个人的、内在的时间表。

空袭之后

选自布赖恩·穆尔的《冰淇淋皇帝》

小说的场面是1940—41年的贝尔法斯特。17岁的盖文·柏克血气方刚，同父亲发生了争执。他的父亲是位因循守旧的职业律师和希特勒的同情者。大战爆发后，盖文不顾父亲的阻挠，毅然投笔从戎，加入了空袭急救队。在小说的高潮部分，盖文奋力参加了德军对贝尔法斯特第一次空袭后的救护工作。他投身于残酷的战争之中，这标志着他骤然成熟起来。在小说的结尾处，盖文回到了市郊那所弹痕累累的家。

1 屋里冷极了。月光从餐厅那破烂不堪的窗口泻进来，洒在餐桌上，桌面上满是碎玻璃渣和尘埃。他又折回漆黑一团的走廊，因为忘记了进厨房还须往下走一级台阶，他在那儿绊了一下。月光也照亮了厨房，他透过破碎的窗户向空寂的后院望去，感到有些疑惑，这条大街的其它房屋里还有人吗？难道人都跑光了吗？隔壁的牙科大夫汉密尔顿先生是个坚定的邱吉尔派人物，他倒是不大可能逃遁的。但四周仍空落落的，寂然无声，好似鬼魂出没的地方。他转过身，从小厨里摸出几支蜡烛，然后小心翼翼地划着最后的一根火柴。

2 他将蜡烛的另一端熔化了，向餐桌上滴了几滴，然后把蜡烛固定住。习习的冷风从窗口吹进来，烛焰不住地抖动着。他又燃起两支蜡，然后走出厨房，顺着楼梯往上走。在通向早餐室楼梯的拐弯处，一幅用镜框装起来的画着巴台农神庙^①的版画面朝下落在地上，镜框的玻璃全碎了，这是他父亲最喜爱的一幅画。滚烫的蜡熔滴在他的手指上。他想起曾读过的一些书中所描绘的情景：一个孤寂的小男

孩，手举着一支蜡烛，在一间闹鬼的寓所拾阶而上。这所住宅虽没闹过鬼，但确实很危险。警报器还未拉响，但哈哈勋爵^⑩已讲演起来了。在欧洲大陆某处的上空，轰炸机群在云层上轰鸣着，它们是来进行屠杀的。

3 早餐室的窗户完整无损。鸟笼已不知去向。他们家在越过中立国国境的那次逃难中也不曾忘记带着那只金丝雀呵。他想起父亲——就是七个月前的事——就坐在那儿，在那只鸟笼下面，父亲睁着那双仁慈而又不仁慈的困倦的蓝眼睛说，盖文是个愚不可及的孩子，只配在这个成年人的世界谋取一个小小的职位。这时，小鸟喳喳地鸣啭起来，为父亲的这一结论捧场。盖文转身走了。

4 他走上第二段楼梯。楼梯的地毯上落满了尘土，他举目向天花板望去，灰泥上有一条长长的，锯齿状的裂缝。他在楼梯平台处稍停片刻，然后跨进起居室的门。他顺手从屋里的高脚柜上拿起一只银色的洗礼用的大杯子，那是阿格尼丝姨母送给欧文的。他将一支蜡固定在杯子上，又把杯子放在靠近窗口的一张谢顿式^⑪的桌子上。这时，从下面街道里传来一声呼哨。一个声音嚷着：“嗨，喂。把灯灭掉。”

5 他从破碎的窗格望出去，一个民防队员正站在街道的中间，他是位身材矮胖的老人，昨晚还帮他救护过人呢。“你在这儿干什么？”那位民防队员呼唤道，“这所房子已不能住了。”

6 不能住了。“可我住在这儿呀，”他向下面喊道。

7 “住不成罗，你别想住在这儿了。房子不安全。把灯熄掉，赶紧出来吧。”

8 他放下灯火管制期间的特制窗帘，谛听着民防队员的脚步渐走渐远了。惨淡的烛光摇曳不定，照得屋子半明半暗，使屋内满是阴影。这房屋已经不能住了。

—46— 9 他走向壁炉，高高地举起一支蜡烛，在一面圆镜里，

他看到自己的模样，又脏又怪，歪戴带一顶钢盔。在这周围全是镜子的世界里，他曾表演过，重演过，他曾留下过自己的记号，为此，别人也在他身上留过痕迹。他曾光着膝盖，帮着磨薄了那块旧的土耳其地毯，那儿也是他孩提时期无数次玩搏斗游戏的战场。从那架留声机里，他听过自己的第一张唱片。在母亲的写字台的对面，画里那只凶猛的牡鹿依然从黑魆魆的林间空地朝这边凝视着。那张画的旁边原是一帧镶在框架里的拉斐尔的版画，此时，它已落到父亲的书橱背后去了。从他小时候起，这间挂有镜子的房屋就一直没有变动过，现在，它终于变了。这间房子已不能住了。

10 不能住了，可这寓所是属于他的。他可以随意在任何一张床上睡觉；他可以打开厨房里的食橱，取出父亲的葡萄酒喝。然而，站在忽闪颤动的烛光中，他对这所房子害怕起来。它已经死了，它那充满活力的一切都逃走了。死者那污垢的面庞苍白无血，嘴唇上血迹斑斑，在临终前的痉挛中大便失控，他们坐在母亲的沙发里、椅子上，在烛影中移动着，在楼梯平台上躺着，四肢交错地乱堆在一起。他哆嗦起来：他不停地发起抖来。

11 这当儿，走廊上突然传来一阵脚步声。他决不能惊慌地喊叫：肯定是那位民防队员，返回来看看他是否已经遵命离开了。但这脚步声不象是民防队员的。它落地时沉重而奇怪：象是死人的脚步声。它上来了，愈响愈近了。

他那擎着蜡烛的手瑟瑟地发起抖来，他只得把蜡烛放下去。他转身面对着起居室的门，又倏地冲到壁炉前，从一套煤钳中抽出一把铜火钳，以防这位不速之客。由于惊惶，他感到口干舌燥，但他还是转过身子，面对着门口。

12 他的父亲穿了件笨重的花呢外套，脖子上围着羊毛围巾，头上没戴帽子。他在门口稍站了一会儿，然后走向前

来。“盖文，”父亲的双臂紧紧地抱住了他。他把手搭在父亲的肩膀上，感到父亲的双肩在颤抖。他们拥抱着站了一会儿，然后都意识到，应该坐下来。于是他们并排坐在落满尘埃的沙发上。

13 “那么，你还好？”父亲问道。

14 “还好，爸爸。”

15 “我先跑到医院去了，”父亲说。“谁也不知道你的情况。我又找到空袭急救站，也没人知道。我朝车子走去时碰到一位小伙子。他说你一整天都在埋死人。是这样吗，儿子？”

16 “给他们装棺材。”

17 “哎呀，天那，”父亲叹道。

18 “您去都柏林了，那儿怎么样？”

19 “还好。他们都同你阿格尼丝姨母呆在一起。你看到街那头的丹姆普斯特小姐家的房屋了吗？”

20 “看到了，爸爸，您为什么跑回来了？”

21 “为什么？”父亲悻然地说，“我为你着急呀，就为这事。”

22 在闪闪的烛光中，他看到父亲抽抽搭搭地哭起来。他从未见父亲哭泣过。父亲知道这房屋已不能住了吗？他晓不晓得一切都变了，一切都不会是原来的样子了？他的内心传来一个新的、冷漠的成年人的声音：“他不知道。”他的父亲现在变成小孩了；父亲的世界已经逝去。他看着那架无线电收音机，想起父亲当初竖起耳朵收听英国遭遇种种困境的消息，并为其它遥远的地方所发生的灾难感到高兴的情景。忘却那一切吧，那成年人的声音又响起来了。他留意到这个声音，他注意到了它，就象他从未注意过他的那些安琪儿的童声一样。黛黑的安琪儿，雪白的安琪儿；她们永远地消逝了。他的父亲在哭泣。那个声音会告诉他如何办的。

从现在起，他会懂得这些事情的。

23 他的父亲似乎领悟到了这一变化。他将那蓬乱的、花白的头靠在盖文的肩上，不住地点着头，嚤嚤啜泣着、絮絮地述说着。“哦，盖文，”父亲悲怆地说，“我是个傻瓜呵。多么傻呵。”

24 那个新的声音劝他保持缄默。他一把攥住父亲的手。

分 析

这段叙述主要是由决定盖文和他父亲命运的历史事件所构成。穆尔在这里介绍了许多真实的历史人物、政治运动和态度：温斯顿·邱吉尔、哈哈勋爵、防空措施、德军对北爱尔兰的进攻及北爱尔兰人在政治上的分化等等。这些事实都为小说提供了内容，也为“宏观叙述”定了进度。作者为我们展现了一个两种世界相抵触的历史时期——秩序井然、举止文雅的和平时期和大施暴虐的战争时期。盖文和他的父亲分别代表了这两个不同的世界。当德国人的轰炸机飞临贝尔法斯特的时候，盖文变成了一个成熟的男子，而他的父亲却失去了往日的自信，在某种意义上说，他不再是一个成熟的人了：“他的父亲现在变成小孩了；父亲的世界已经逝去。”小说正是通过父与子的私情反映出了1941年6月间发生的许多重大事件，旧的时代在消亡，新的时代开始了。盖文属于一代“新人”，他能从容不迫地对付这突如其来的暴戾，在舒适的战前社会崩溃之际镇定自若。第一次空袭开始时，盖文和一个朋友站在屋顶上，象欢迎新时代的前驱一般迎着轰炸机：

“炸掉市政厅。”

“炸女王大学。”

“还有哈兰德和沃尔夫的商店。”

“把桔色大厅炸掉呵。”

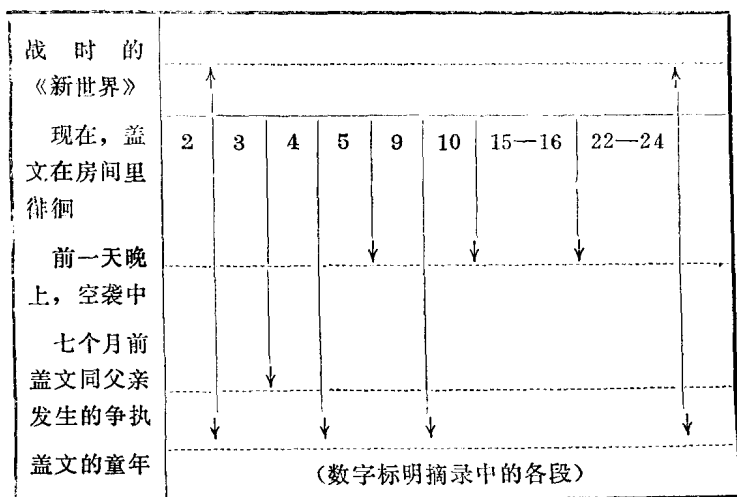
“还有教堂和教长。”

“天啊，多么壮观呵。”

在某种程度上，《冰淇淋皇帝》象是一本记实体小说：它是基于第二次世界大战对贝尔法斯特两代人所产生的影响而写成的，它的结构严谨，细节翔实。盖文和他的父亲是具有代表性的人物：他们道出了那个时期共生的两种情绪。父亲同孩子的对话也是属于那个时期的，就象家庭内部出现某种危机时他们之间的对话一样。

历史感控制了小说的全貌，同时，追忆和推测也支配着叙述中的错综复杂的时间安排。当盖文走进已被炸毁的家时，摘录的这段文字只描写了他一生中的数分钟。书中的叙述详尽、沉滞、速度缓慢。盖文几乎留意到了一切，所以，这段文字所需的“阅读时间”比事情“发生的时间”要长一些。但在这段摘录里，作者不仅描述了发生在那数分钟之内的事，也描写了盖文对过去的追忆和对将来的期望。这所住宅勾起盖文的许多联想和回忆，穆尔利用盖文所看见的每一件家什来引起他的回忆、联想。楼梯、鸟笼、施洗礼的大杯子及镜子都勾起他对一生中不同时期的回想，同时，日趋明朗的战争前景又占据了他的心。盖文思绪万千，从当前的景象一直追忆到过去四个不同时期——他的童年、成年后与父亲发生的口角、头一天晚上在那令人毛骨悚然的事件中把一具具残缺不全的尸体装进棺材时的情景，以及战时的新世界。他只是在从房子的这头走到另一头时，纷乱的心绪才平定下来。这种叙述的纵断面图即显示出时间上的转换，也展

现出一个有趣的对称结构：盖文对过去的回忆和对未来的希望是那样均等。



这个图表把书中的时间安排稍微简化了，因为，盖文的思路并不象图表所显示的那样不连贯，也不总是那么经络分明，但它还是表明了盖文的想象力和他联想起过去大约四个时期的往事的范围。

时间安排或微观叙述从总的历史概述或宏观叙述中获得条理性和重要性。盖文的思想活动正是以1941年为界线来划分的。轰炸贝尔发斯特的史实决定了书中每一人物的意识。人物、形势和回忆都是以一个历史标准来检验，即：他(它)们是属于和平时期还是战争时期？在那本书中，穆尔探讨了盖文在战后如何变得敏感和成熟了，也刻画了以盖文父母亲为代表的，那种过着舒适生活的中产者，即自命不凡的战前一代人的没落。

注 释

①亚里士多德 (Aristotle, 公元前384—322), 古希腊哲学家。

②约翰·高尔斯华绥 (John Galsworthy, 1867—1933), 英国近代著名的现实主义作家。成名作是《福尔赛世家》三部曲, 还著有《现代喜剧》三部曲及《银盒》、《斗争》等书。

③安东尼·鲍威尔 (Anthony Powell, 1905—), 英国当代著名小说家。发轫之作是《午后人》(1931年), 尔后, 又陆续发表了丛书《时代的音乐》等。

④尼·华·果戈里 (Gogol, 1809—1852), 俄国杰出的批判现实主义作家; 著名作品有《涅瓦大街》、《外套》、《钦差大臣》及《死魂灵》。

⑤指马太、马可及路加三福音书。

⑥狄更斯 (Charles Dickens, 1812—1870), 英国批判现实主义作家。

⑦约翰·斯坦贝克 (John Steinbeck, 1902—1968), 当代美国著名小说家, 曾获得1962年诺贝尔文学奖。主要著作除《愤怒的葡萄》外, 还有《相持》, 《人鼠之间》, 《珍珠》, 《烈焰》, 《伊甸园以东》及《晦气的冬天》等。

⑧布赖恩·穆尔 (Brian Moore, 1921—) 英裔美国小说家, 他的小说主要描写了忧郁的、潦倒的人们能伪善地、自我欺骗地生活。其主要著作有《金格·科菲的运气》, 《天主教徒们》, 《来自地狱边的回答》, 《一时之爱》等。

⑨祭祀雅典娜女神的神庙, 在古希腊雅典。

⑩哈哈勋爵 (Lord Haw—Haw, 1906—1946) 指英国纳粹主义鼓吹者威廉·乔依斯, 战后被英国政府以叛国罪处以绞刑。

⑪汤姆士·谢雷顿 (T. Sheraton, 1751—1806), 英国著名的家具商, 他所做的家具轻巧, 雅致。

叙述：起因与偶然性

在《寒风孤谍》一书的第一章里，约翰·莱卡里^①叙述了主人公利马斯在女友处消磨了一夜，回到自己家的情景。那一章是这样结尾的：

他走出她的寓所，转向杳无人迹的大街，向公园走去。此时大雾蒙蒙，在马路的前方——不远处，二十码或二十码多一点——隐隐约约可以看见一个身着雨衣的矮胖男子的身影，正倚着公园的围栏站着，在浮动的雾霭中，那人只显出侧面的轮廓。利马斯走近时，雾气似乎越发浓了，团团地围住了那个倚栏而立的身影。等雾气消散些时，那人已毫无踪影了。

因为这是一部有关间谍的小说，所以，我们一看就知道，那位孤寂的人影在某种程度上与利马斯有关：不然，他是不会站在那儿的。然而，读者只需稍加思考就会注意到，传统的惊险小说是怎样引导读者对事件的起因以及与之相关的事情做出各种荒谬绝伦的揣测的。每一条线索都值得考虑：在伯蒙德西有人被枪杀了；某人赴宴迟到了；哥本哈根一位科学家把酸溅到自己的笔记本上了；梅费尔一所公寓被盗窃了。假若读者找到了故事的线索，那么，这一神秘事件中的每一件看来似乎是偶然的事和物都与案情有关。侦探或间谍小说这种形式把必要的，起联系作用的线索逐渐地展开。但为了使叙述顺利地继续进行下去，我们就应相信某些事件有着超越一般的逻辑。我们在阅读侦探小说时都会同意杰克·盖尔伯的《联系》一剧里一个人物的话，他说：“我觉得，全局是合情合理的，……假如不是这样，那我们就没有必要都登上舞台了。”

但是，全局是不是一定要合情合理呢？在让·保尔·萨特的小说《恶心》(La Nausée)里，主人公罗康坦有力地反驳说：

关键问题是偶然性。确切地说，存在并不意味着必然。存在只意味着在那儿；存在的事物出现了，就让它去和其它事物发生联系吧，要推论出它的来龙去脉是永远不可能的。我相信，有些人理解了这点，只是他们企图虚构出一种必然的和事出有因的事物来掩盖这种偶然性。但是，没有任何一种必然的事物可以说明其存在：偶然并非幻想，也不是可以驱散的现象，而是绝对的，因而就是毫无道理的。一切都是毫无道理的，这花园，这城市，以及我自己，都是如此。

为，前者的世界为必然的（即使是难以理解的）逻辑所束缚，而后者的世界则是由许多毫不相干的偶然事件拼凑起来的。在传统的叙述体小说中，作者总是用一条符合逻辑发展的线索把许多事件连缀起来。在情节简单的故事里，吸引读者兴趣的是下面发生了什么事情。一般说来，读者总是希望叙述者能使情节的发展保持在某种符合逻辑的范围之内。假如作者光靠引用某些与故事情节风马牛不相及的材料来发展情节，读者则会感到上当受骗了。侦探小说的一个基本规律就是，故事一开始就埋下解决疑案的伏笔。读者也许没有注意到这一重要的线索——但线索必然在某处存在着。这种旨趣不仅限于写侦探小说。亨利·詹姆士要求小说家应该运用一种“始终切题”的技巧，即不要把与小说的逻辑发展毫不相干的东西硬塞进去。福特·马道克斯·福特^②也宣称：

“小说首先要传达出一种不可避免的感觉：小说里所发生的事情必须被视为唯一可能发生的事情。”

但无论是詹姆士，还是福特都从未真正遇到过作为一种小说的形式，而又合乎自然规律的“偶然性”。格雷厄姆·豪夫（Graham Hough）最近在一本名为《论批评》的书中提出一个极其明显的，但却经常被忽略了论点：“小说这种体裁比任何其他的文学种类更含有纯属偶然的意外事件。”接着，豪夫援引了阿·勒·史蒂文森^③的一封信：

问题是，怎样才能摆脱和避免小说中使人迷惑的细节描写。“罗兰走近那幢房子；它装有百叶窗和一扇绿色的门；最上面的一级台阶上放了一把刮刀。”让罗兰和那把刮刀见鬼去吧。

那个“始终切题”的教义在此处陷入了小说中必要的细

节描写的罗网。那扇门、百叶窗、刮刀及最上面的一级台阶都是“偶然的”：它们在罗兰造访那幢房子这件事情中并不起什么前因后果的作用。正如爱丽丝·默多克所提及的，小说家“有不受理性主义约束的神圣自由，……他永远是……一位叙述者，而不是一位注释者。”当小说描写人事纠纷时，它总是含蓄地指出其偶然性的，而不是必然性的地方。因而，有关切题的那些问题在意义上是极不明确的：对于叙述体小说而言，“切题”即包括必然和偶然二者。

有些作家把偶然性这一手法当作他们小说结构的基础。斯特恩^④在《特利斯川·项狄》一书里就嘲弄了他那个时代的小说中错综复杂的情节。作者在该书中以一连串杂乱无章的，不可能的巧合来展开故事情节，并常常离开主题，用许多篇幅来详述那些微不足道的人物的生平。斯特恩象在讲述一个冗长、杂乱的滑稽故事一样，运用逻辑推理和悬念等技巧来一步步地证实这一故事，但其书中所描写的毕竟只是些与主题毫不相干的、纯系偶然的事件。

以流浪汉的冒险事迹为题材的传奇小说（如费尔丁的《汤姆·琼斯》）都是以偶然事件为主而写成的，书中的主人公（他们在传统的描写中都是流浪者，虽然“流浪汉”这个含贬意的词在用法上已不那么准确了）总是历经各种风险。作者在叙述时不是靠任何符合逻辑的情节，而是靠主人公的出场和自始至终的存在来安排、发展故事的。不管事件的起因是什么，只要是主人公干的，就可以成为故事的一个组成部分。虽然有关“以叙述事件为主的小说”和“以刻画人物为主的小说”这种传统的界限有导致简单化的危险，但这一区分在某些方面仍是有用的。“以叙述事件为主的小说”在传统上是以起伏跌宕的情节为主，而“以刻画人物为主的小说”则和主人公的奇遇相关联。

当代的小说家，特别是那些深受存在主义影响的小说家们（存在主义认为，偶然性是人类存在这一概念之中心——以罗康坦为例），也采用项狄小说^⑤及传奇小说的形式来描写偶然的无缘无故的事情。在《无名者》一书中，塞缪尔·贝凯特^⑥描写了一位神志恍惚的孤弱笨伯，他的思维随着逐渐消失的视野而飘忽不定。在爱丽斯·默多克的《网下》一书中，随心所欲的主人公杰克·多梅到处游荡，经历了许许多多古怪的冒险，而作家对每一次冒险都要加上一笔：纯属幸运，主人公才得以脱险。约翰·巴思（本章的例子选自其《末路》一书）的《烟草经纪人》是一部较成熟的项狄式小说。这是一部模仿十八世纪小说风格的、充满传奇色彩的滑稽作品。在那本书中，情节的发展时时离开主题而反复的变化，作者以淫猥下流而又滑稽可笑的基调，描述了一个又一个十分荒谬的偶然事件。

诊 断 室

选自约翰·巴思的《末路》

雅各布·霍内尔在巴得摩尔的宾夕法尼亚火车站偶然碰到一位黑人医生。从那天早晨起（1951年3月17日），那位医生就在雅各布的生活中处处引导着他。小说是以他们之间定期的一次会见开始的。

在某种意义上说，我是雅各布·霍内尔。

正是由于医生的劝告，我才干上教书这一行；有一阵我在马里兰州立维科米科师范学院任语法课教师。

医生根据原订的疗程已为我治疗到某种程度了（时值1953年6月）。一次，我从巴得摩尔驱车去“再动员农场”做每季一次的体格检查，农场那时离维科米科不太远，医生

对我说，“雅各布·霍内尔呀，你不能再这么无所事事了。你得干点儿什么事呀。”

“我也不总是闲着没事呀，”我反驳道，“我干着各种各样的工作。”

我们坐在农场住宅的“诊断室”里：在宾夕法尼亚，有所大房屋里也设有一个与此完全相同的机构。这间房子不大不小，犹如公寓的起居室一般，就是天花板稍高些。墙壁刷成白色，窗户上遮着一层白色的软百叶帘，经常是关着的，光线从天花板上一个固定的球形装置上投射进来。屋中央面对面地摆了两把形状相同的白色直背木椅，除此之外，房子里没有别的家具。两把椅子摆得十分近，医生和病人的膝盖几乎碰到一块儿了。

在这间“诊断室”里，人不可能感到自在。医生就坐在对面，腿微微地伸开，手放在膝盖上，略微向你欠着身子。你不能没精打采地坐着，不然，你们俩的膝盖就碰在一起了。你既不能按男性的方式，也不能照女性的方式把腿翘起来；按男性的方式即是将左踝放在右膝上，这样，左脚的鞋就会蹭到医生的左裤脚及膝盖上，还可能弄脏他的白裤子；照女性的方式则是把左膝弯曲地放在右膝之上，但这样一来，足尖又会触到他的左裤脚和小腿。当然罗，侧身坐简直不可想象，你如象医生那样分开双膝，就使人明显地感到你在模仿医生的姿态，好象你自己没有个性似的。那么，你的姿势（这种姿势从表面上看是经过选择的，因为，没有人命令你那样坐，但你既然没有其他选择了，那么，这种姿势也是在极有限度的范围内所作的选择。）就象这样：你僵硬地坐在白色的木椅上，脊背和大腿的弯度正好同椅子的弯度一样，保持两腿并拢，这样，大腿和小腿又同椅子的另一个弯度相同。

怎么放胳膊又成了另一个难题，这自有其有趣的地方，在某方面说，这比腿的姿势更复杂一些，但却不太重要，因为你无论怎样放，它们都不会同医生发生肉体上的接触。你可以随心所欲地放（你当然不能模仿医生，把胳膊支在膝盖上）。通常，我总是不断地挪动手臂，交替轮换着姿势，在这边搁一会儿，又在那边支撑一会儿。交臂、叉腰、或自由摆动；双手抓住椅边或大腿，或双手在后面交叉紧抱着后脑勺，或搁在膝上——这（以及它们不同的弯度和各种姿势的变换）对胳膊和手说来都是十分舒适的位置，假如我不断地变换姿势，这也并不能表明我的尴尬心情，在头五六次会见中，我就没有这种感觉，众所周知，当人们面临许多称心如意的选择时，任何一种选择如与其它的选择相比，都难以让人长时间地满意，虽然这种选择同任何一个选择比起来并非下策。

此时此刻（当我在自己的寝室里写下这些话的时候，正是1955年10月4日，礼拜二晚上七点五十五分），对我来说，你认为最后那一句话是个隐喻吧，是概括了本人经历的一句话——确切地讲，是一个相当复杂的并列句中第二个独立句的表性状的复合谓语的后面成分。你看，我真是个语法教师吧。

假如你在“诊断室”里感到轻松愉快，那反而有些不合时宜了，因为，无论怎么说，你到这儿来不是为了解闷，而是来看病的。如果你真的那么愉快，你就会从容不迫地考虑医生的话，就象一个人让衣冠楚楚的侍者把早餐端到自己的床前，然后对食品吹毛求疵，挑肥拣瘦，只吃合自己胃口的东西那样。显然，在“诊断室”里处于这种精神状态是不合适的，因为正是你把自己置于医生的控制之下；你的愿望应服从他的希望，而不是相反；他对你的劝告你只能盲从，而不

容置疑或查询，置疑是不礼貌的；查询则毫无意义。

“这样不行啊，”医生说，他指我目下急需现金才找活干，到时找到什么工作就干什么工作。说，“不能再这么混下去了。”

他象往常那样踌躇了片刻，审视着我，粉红色的舌头将嘴里叼着的雪茄从一边推向另一边，然后又卷了回来。

“你现在应干件有意义的工作呀。一种职业，懂吗？行业。毕生的事业。”

“是的，先生。”

“你今年三十岁了吧？”

“是的，先生。”

“你获得过什么学位吧。历史？文学？经济学？”

“文科和理科。”

“那什么都包括了。”

“没一个是主修的，先生。”

“文科和理科！真有趣，这究竟是什么学？呵，既不属文科，又不是理科？你学过哲学吗？”

“学过。”

“心理学？”

“学过。”

“政治学？”

“学过。”

“且慢，那么，动物学呢？”

“学过。”

“啊，那么，学过历史比较语言学吗？罗曼语言学？还有，学过人类文化学吗？”

“后来学过，先生，在研究院学的。您记得吧，我，

“呸！”医生清了清嗓子，象是要朝那个研究院唾一口似的，“那么，你在那个研究院学过撬锁吗？私通？造帆？盘问？”

“没有，先生。”

“难道这些不属于文科和理科吗？”

“先生，我读的是有关英语的硕士学位。”

“该死的！英语的什么？航海？殖民政策？习惯法？”

“是英国文学，先生。但我没学完。我通过了口试，但是，我没写完论文。”

“雅各布·霍内尔，你是个傻瓜呀。”

我的双腿仍象先前那样放在正前方，但我将双手从脑后挪了下来（总之，这种姿势在许多场合下被视为太随便了），形成这样一个姿态，左手抓着西服上衣的左翻领，右手则放在靠近右大腿的中段部分，掌心向上，手指微曲。

停了半晌，医生才问道：“那么，你不愿在维科米科这所小小的师范学院谋职的原因是什么呢？”

我即刻滔滔不绝地列举了大量不在那儿求职的原因，顷刻间，医生以相对数量的理由驳斥了我，我们俩就这样你一言、我一言地辩论起来，于是，在我的求职问题上谁也说服不了谁，就象拔河比赛中双方势均力敌时那件标示物老固定在一处上一样。这在某种意义上说又是本人生活经历的概括，如果这同上述几段所谈的事不尽相同，那也没多大关系；这次会见后不久我就开始领悟到（当这个疗程到了神话阶段时），这同样的生活也适合于许多种轶事——并行不悖的、同一中心的、彼此聚集在一起的，或其它别的什么。

好吧。

“我没有什么理由可说了，先生，”我说。

“那好，这事就这样定了。你立即就申请秋季这一学期 —61—

的工作。你想教什么？肖像学？自动力学？”

“我想教英国文学。”

“不行。必须严格点儿，否则这就成了消遣，而不是职业疗法了。必须有一套法则。你说你教不了平面几何？”

“哦，假使我——”我做个猜测的手势，将抓着翻领的左手略微向外移动了一下，同时伸直了食指，但却没有松开翻领——伴着这一手势，眉毛也飞快地（但又迅速地落了下去）向上挑了挑，嘴也迅速地撇了一下，而头向这边那边轻轻地摇了摇。

“废话！你当然教不了。告诉他们你会教语法。英语语法。”

“但你知道，医生，”我冒昧地说，“语法中还分描述性和规范性两种。我是说，您提到的只是一套固定的规则。”

“那么，你教规范性语法吧。”

“好吧，先生。”

“一点描述都不要。没有选择的余地。教授规则。教真正的语法吧。”

分 析

这一段冗长而乏味的情节把雅各布·霍内尔描绘成一个偶然事件的受害者，而医生在其中起着原因和必然的作用。他们之间的对话简直如同一系列富于哲理的实例一样，但巴思令人信服地把这一偶然性的原则溶进了描写性的叙述之中。所以，这段摘录既详述了原因和偶然性之间的冲突，也提供了有关这种冲突的例证。

并使其变为某种形式的暗喻。雅各布与医生的相遇完全是偶然的，但从那时起，他凡事就不需要自己作主了。他毫无主见，对这个黑人医生言听计从（可是，这是一个该遭制裁的庸医），盲目地遵照他的医嘱办事。他既无选择，又无期望（有一次，雅各布在梦中给气象台打电话询问天气，得到的回答却是明天没有天气）。读者或许能猜测到，雅各布最后陷入难以自拔的境地，婚姻破裂了，他自己的职业和女友的性命都给毁掉了。在小说的结尾，读者会看到他们受着那位庸医的迷惑，而且，又被他可能确有职责和抉择的念头所困扰。

“在某种意义上说，我是雅各布·霍内尔。”

——在某种意义上，这是因为雅各布只具备医生所赋予他的那些性格。他是雅各布·霍内尔还是医生指示的体现者？这位庸医体现了必然性和因果律，而雅各布也正需要这些东西来解释、指导他自己的生存。那间“诊断室”则体现了庸医本人的品质：连室内的家具也严格地起着某种作用，摆得使患者毫无选择姿势的余地：

那么，你的姿势（这种姿势从表面上看是经过选择的，因为，没有人命令你那样坐，但你既然没有其他选择了，那么，这种姿势也是在极有限的范围内所作的选择。）就象这样……

当医生对雅各布在学院所学的科目严加盘问的时候，他似乎在讯问中也列举了许多具有偶然性的东西，迫使对方做出抉择。他的每句话都是可疑的，都要涉及到新的范畴和选

择的领域：

“先生，我读的是有关英语的硕士学位。”

“该死的！英语的什么？航海？殖民政策？习惯法？”

然而，在一个充满无数的组合和可能性的偶然环境中，唯一正当的选择就是持否定的观点：“那么，你不愿在维科米科这所小小的师范学院谋职的原因是什么呢？”甚至在双方都同意让雅各布当语法教师后，医生又出人意外地提出另一个选择，让雅各布教“描述性语法还是规范性语法。”结果，还是因果关系的代言人医生决定了这件事。“一点描述都不要。没有选择的余地。教授规则。教真正的语法吧。”

巴思这本小说的独到之处在于，他的偶然性是通过雅各布的叙述表现出来的。读者会看到，在医生与雅各布的会见中，总是逻辑和原因完全取胜。同时，读者也有一种漫无目的的感觉以及离题的揣测。看来，使罗·路·史蒂文森大伤脑筋的“小说中使人迷惑的细节描写”在《末路》一书中却有那么一席之地：

我做个猜测的手势，将抓着翻领的左手略微向外移动了一下，同时伸直了食指，但却没有松开翻领——伴着这一手势，眉毛也飞快地（但又迅速地落了下去）向上挑了挑，嘴也迅速地撇了一下，而头向这边那边轻轻地摇了摇。

小说里充斥了这类具体的描写——名字、日期、地方、可能的选择及与情节发展毫无内在联系的意念。虽然雅各布完全按照庸医的指教行事，但当他的行动不受限制时，他从未忽略过自己所能办到的那些事情。读者可能觉得书中有几

处（如雅各布久久地为一个姿势而费神，或场面里某些微不足道的细节描写）似乎没有什么令人吃惊的“故事情节”。虽然故事的发展总是由雅各布的反常心理所产生的怪癖来支配的，但是，书中还是有情节的。作者有时把某一事件描绘得很细腻，有时又着墨不多，一笔带过。巴思成功地把他在理论上对偶然性这一问题的偏见体现在详尽的语言描写与叙述上了。假如说，福特·马道克斯·福特的故事给人一种“不可避免的感觉”，那么，《末路》里的故事则传达出一种纯系偶然的感觉。

注释：

①约翰·莱卡里（John Le Carre, 1931—），当代英国著名小说家，其作品还有《呼唤死者》、《德国的一个小镇》及《白铁工、裁缝、士兵及间谍》等。

②福特·马道克斯·福特（Ford Madox Ford, 1873—1939），英国作家，一生著述逾六十部，其中包括小说、诗歌及游记等。他的成名作为《好士兵》等。

③罗·路·史蒂文森（R.L.Stevenson, 1850—1894），十九世纪末英国浪漫主义的代表作家，一生中写下大量的小说、诗歌等，其代表作有《宝岛》、《诱拐》、《卡特林娜》及《化身博士》等。

④劳伦斯·斯特恩（Lawrence Sterne, 1713—1768），英国著名的小说家。他的主要作品有《特利斯川·项狄》、《感情的旅行》等。他主张，在叙述体小说中，事件无需遵守严格的顺序，也不必具有连续性。他认为，小说结构的基础是情感性的，而不是逻辑性的。

⑤项狄小说是指带有《特利斯川·项狄》（Tristram Shandy）一书中的事物所具有的那种特征的小说。作者曾评价自己的书为“非宗教的、荒唐的、使人赏心悦目的项狄小说，读后精神为之一爽。”

⑥塞缪尔·贝凯特（Samuel Beckett, 1906—），英裔法国

荒诞派剧作家、小说家。他的作品有长篇小说三部曲《莫洛依》、《马洛纳正在死去》和《无名的人》、《等待戈多》、《结局》、《最后一盘磁带》等。1969年他获得诺贝尔文学奖金。

人物与对话

在小说里，我们对各种人的第一个反应，往往是根据他们的谈吐来决定的，这同我们在实际生活中所遇到的情况一样。在等候汽车的行列中，在超级市场里，我们常常会无意中听到人们的谈话，即使没看见说话者的模样，我们也能清楚地辨别出说话者来自何方，受过什么样的教育、大概的年龄，等等。牛津口音或伦敦腔调不仅能使我们联想到说话者属于某一特定的阶级，而且还能暗示出说话者具有某种特殊的性格。人们之间一发生冲突往往会吵起来，所以口角也常是不同的说话方式，不同的用词，不同的地方口音和代表阶级特征的音调的集中表现。这种种差别始终为小说家提供着丰富的素材。

目前流行着这样一种说法：由于缺乏等级森严的社会习

俗，小说正在衰败。这些批评家说，由于我们逐渐脱离贵族社会里的等级制度，因此，也就失掉了联系社会集团所共有的语言、风俗和举止的源泉。当然，在十九世纪，小说家的处境要好多了：在那个时代，社会等级界线分明，大多数作家习惯于安坐在休息室内，仰慕着庄园府邸，赞赏着层层阶梯上的大厦。安东尼·特罗洛普在其《桑内医生》一书中之所以能得心应手地把暴发户斯凯彻德夫人描绘得淋漓尽致，正是因为作者使她刚进门就大声嚷着：“哦，诉讼！”旋即又让她操起滑稽的“伊是啥人”式的无产者语言之故^①。

二十世纪的小说家在刻画人物时，就不能那么简单地概括中产阶级和工人阶级之间的冲突了。因为，我们这个时代是以社会及地理上的流动为特征的，这种流动使得大群的人组成许多新的不定型的民族和职业。但是，这种流动也产生了许多错综复杂的、特异的习俗和语言。技术界、体育界、学术界、工商企业界，特定年龄的人都以各自待人接物的准则和特有的行话组成新的社交圈子。当代作家不得不在人物的教育程度、生活、出生地点及社会抱负等方面极准确地“描述”他们。仅写“职业：绅士”已不够了。然而，当代作家可以充分利用各种各样的、带有地方色彩的话，从而使自己适应当代小说专门化的需求。在高尔夫球俱乐部，在咖啡馆，在实验室里，他们可以倾听到正在不断变化着的、新鲜的语言。

作家有了这么丰富的素材，就必须决定怎样使书中的人物讲话，必须考虑让这些对话在书中起什么作用。在德·赫·劳伦斯^②的《恋爱中的妇女》一书中，伯金这样说：

沿着堕落的陡坡滑下去——神秘的，举世皆有的堕落。纯粹的堕落是要经历许多阶段的；这是经年累月的过程。即是

在死后，我们仍在不断的退化中长久地，不断地活着。

显而易见，劳伦斯的这段话是伯金的思想，而不是他说出的话。这段话的节奏和词汇富有诗意，别具一格。试想，如果某人在与人交谈中这样说话，那就显得太做作、太不恰当了。在这里，劳伦斯是想取得某种歌剧式的效果，在这种效果中，人物言过其实地表露出他们的情感和思想。当然录音机式的准确会使伯金这个人物更加可信，但这样以来，作者原先想要表达的那种效果就被破坏了。

因为我们口上说的并不是心里想的。我们说话时常常是转弯抹角地稍加暗示，然后就开始绕圈子。我们常常用语言来掩饰内心的真实想法，以此蒙骗人。海明威^③意识到了这一点，他在自己的一些简单明了的短篇小说里就极准确地捕捉住了人们在对话中躲躲闪闪的情景。在他的《白象般的小山》一文中，有一男一女正在火车站等车。女的正要去做流产手术。他们谁都没直接提及“流产”这个词：他们只提到它，读者是逐渐地臆测到这一切的。

“如果我做了它，你就会高兴，一切就会照旧，你就会爱我，对吗？”

“我现在爱着你。你知道我爱你。”

“我知道。但如果我做了它，我说这一切就象白象，那么，它又变好了，这样你会喜欢它吗？”

“我会喜欢它的。我现在就爱着它，但是却不能去想它。你知道我一着急会是什么样子。”

作者对这段对话未加任何解释，这样，读者就得自己作出反应，就得象亲临其境似地去倾听、判断。读者可能会觉

查出那位男子过多地重复了“爱”字；当他侈谈“我会爱它的。我现在就爱着它”时，他吐露了真情；事实上，他并不爱那位姑娘；他最后说出来的“你知道我一着急会是什么样子”那句话，即显示出不该有的对自己的怜悯。在这场对话中，有一个人物在撒谎，但这要靠读者自己去发现到底是哪一个了。

所以，作家就得在两种类型的对话之间选择：是直接传达出复杂的心理，还是运用极其准确的语言。传统的写法是注重准确性而忽视复杂的心理，这种手法仍极大地影响着当代的英、美作家。在美国，从马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》到杰·台·赛林格的《麦田守望者》，作家们采用的都是同实际说话时所用的词汇和调子一模一样的叙事方式。在英国，诸如哈罗德·平特^④和恩·福·辛普森^⑤等剧作家的创作表明，他们可以用现代英语口语作为戏剧语言。

然而，光图准确并不足以写出精彩的对话：在许多索然无味的电视剧脚本中，人物的对话就同从街头巷尾录到的谈话毫无二致。当然，我们都期望人物的话说得真实可信，但同时，我们也希望，他们的话能传达出他们自己说不出来的事情，不管这话说得多么支支吾吾，转弯抹角都行。换句话说就是，读者要求作家把对话作为一种手段，而不是目的。

两餐的情景

叙述者尼尔·克鲁哥曼出身于一个贫困的犹太家庭，是位青年的图书管理员。他同姨母住在纽约市效纽渥尔克的一条陋巷里。他爱上了一位名叫布伦达·帕蒂姆金的大学生，她出身于一个富裕的中产阶级的犹太家庭。第一个情节描写了尼尔在姨母家吃饭的情景：第二个情节则描写了尼尔同帕蒂姆金一家就餐的情形。这两段在小说中相隔十一页。

与格拉迪丝姨母一道吃饭

姨母招呼了我一声，于是我就硬着心肠去吃饭了。

她把那台呼呼作响的黑色风扇调到最高速度，才勉强强地吹动了吊着厨房电灯的那根软线。

“你想喝点什么汽水？我这儿有姜汁汽酒，淡矿泉水、黑山莓汁，还有瓶奶油汽水也可以打开。”

“什么都不要，谢谢。”

“要喝水吗？”

“我吃饭时什么都不喝。格拉迪丝姨母，我每天都得告诉你，我吃饭时不喝水，都一年了，还——”

“马克斯光吃肝泥就能喝一大箱呢。他整天辛辛苦苦地干活。如果你也能象他那样累死累活地干，你也就能喝了。”

她站在火炉旁，满满地盛了一盘热气腾腾的肉汁炖土豆、豌豆和胡萝卜，放在我面前，热气直往我脸上扑。然后，她又切了两片黑面包，放到我的桌边。

我又了一块土豆，把它分成两半，然后吃掉了，格拉迪丝姨母就坐在我的对面，看着我吃。“如果你不要面包，”她说，“我就不切它了，切开会干的。”

“我要面包，”我说。

“你不喜欢果仁面包，是吗？”

我把一片面包撕成两半吃了。

“肉的味道怎么样？”她问道。

“可以。不错。”

“你光吃土豆和面包呀，把肉剩下了，我只好倒掉。”

突然，她从椅子上跳起来。“盐！”她回到饭桌时，把一瓶盐砰地扔在我面前——她家从不用胡椒粉：她听盖伦·德雷克说过，人体吸收不了胡椒，一想到她做的东西吃进嘴里后先在肠胃里痛痛快快地兜一圈又排了出去，格拉迪丝姨母就惴惴不安。

“你先把豌豆挑光？你要是告诉我，我就不会买胡萝卜了。”

“我爱吃胡萝卜，”我说，“我爱吃。”为了证实这一点，我一下子把一半胡萝卜都塞进嘴里，另一半全洒到裤子上去了。

“猪，”她嚷道。

与帕蒂姆金一家进餐

餐桌上没谈几句话；人们吃得很多，即从容不迫，又津津有味。因而，与其指出席间传递食物时湮没的句子，在咯咯的大口咀嚼声中吞下的字眼，以及在盛菜斟酒、狼吞虎咽之间捉住又瞬即忘掉的句法，还不如一次记下全部的交谈呢。

我对朗说：哈丽特什么时候来的电话？

朗：五点。

朱丽：五点已经过了

朗：他们那儿的五点。

朱丽：为什么在密尔瓦基⑦时间比咱们这儿早？假如你

—12— 整天乘飞机来回跑，肯定会长生不老的。

布伦达：是这样，亲爱的。

帕夫人：你为什么尽给孩子瞎讲？她求学就是为了这个吗？

布伦达：我不知道她为什么上学。

帕先生〈慈爱地〉：女大学生。

朗：卡洛达哪儿去了？卡洛达！

帕夫人：卡洛达，多给罗纳德点。

卡洛达〈高声地〉：多给点什么？

朗：每样都多给点。

帕先生：还有我。

帕夫人：人家会在高尔夫球场上把你当球滚的。

帕先生〈撩起衬衫，拍着黝黑的大肚子〉：你说些什么呀？看哪个吗？

朗（猛然扯出他的短袖圆领紧身汗衫）：瞧这个。

布伦达（对我）：来亮一下你的肚子，好吗？

我（又象个教堂唱诗班的男童一样）：不。

帕夫人：这才是好样的，尼尔。

我：是的。谢谢您。

卡洛达（象不唤自来的幽灵一般从我肩上探过头）你，要不要多来点？

我：不。

帕先生：他吃饭象只鸟。

朱丽：有些鸟吃得可多哩。

布伦达：哪些？

帕夫人：咱们别在吃饭时谈动物，好不好？布伦达，你为什么怂恿她呀？

朗：卡洛达呢？我今晚还想玩呢。

帕先生：别忘了用带子把手腕缠上。

帕夫人：你住在哪儿，比尔？

布伦达：尼尔。

帕夫人：我说的不是“尼尔”吗？

朱丽：你刚才说“你住在哪儿，比尔？”

帕夫人：我一定在想别的什么事了。

朗：我不喜欢缠带子。缠上那玩意儿还能打个鬼球？

朱丽：别骂骂咧咧的好不好。

帕夫人：对。

帕先生：曼特勒现在打多少了？

朱丽：3比28。

朗：3比25。

朱丽：8！

朗：5，笨蛋样！第二盘他是三胜一负。

朱丽：4盘全胜。

朗：判错了，迈诺索应该得那一分。

朱丽：我认为不该得。

布伦达（对着我）：明白吗？

帕夫人：明白什么？

布伦达：我跟比尔说话呢。

朱丽：尼尔。

帕先生：住口，吃饭吧。

帕夫人：少说点儿，姑娘。

朱丽：我什么都没说呀。

布伦达：她在跟我说话，亲爱的。

帕先生：她呀她的，怎么回事？你就这样称呼你妈妈吗？

今天的甜点心是什么呀？

这时，电话铃响了，虽然我们都在等候甜点心，但晚餐似乎已正式结束了，朗突然奔回自己的房间去了，朱丽高喊着

“哈丽特”，而帕蒂姆金先生忍了半晌，最后还是响亮地打了个饱嗝，他为此花去的心思要比应酬我所花的心思还多。此时，帕蒂姆金夫人正吩咐卡洛达再也别把盛牛奶的银器与放肉的银器混在一起了，卡洛达一边听着，一边吃着桃子；布伦达在桌下挠着我的小腿。我吃饱了。

分 析

这里主要有三种声音；叙述者尼尔·克鲁哥曼的，格拉迪丝姨母的和帕蒂姆金一家人的。读者看到的是三种截然不同的说话方式，即：一个受过教育的纽约人的，一个贫寒的犹太移民的和一个殷实的人家的，仅从技巧方面看，罗斯准确地记录下了真正的对话。尼尔可笑地将书面语和口语混在一起，格拉迪丝姨母说起话来把依地语^⑥和英语搅混在一起（“你光吃土豆和面包呀，把肉剩下了，我只好倒掉”），而帕蒂姆金一家人的对话则机智、俏皮，作者把这些都淋漓尽致地写了下来。他的意图不是别的，正是比较这些不同的对话。

现在，我们来看看尼尔·克鲁哥曼在这两次谈话中所扮演的角色。他是个沉默寡言的人。当他以叙述者的身分说话时，即机灵，又无懈可击。罗斯着力描写了格拉迪丝姨母和帕蒂姆金一家人，而让尼尔游离于这两个场面之外，不加任何评论。这两个场面极其相似：读者可能会觉得，即然人们坐下就餐，那么，他们的言谈举止必定以同样的方式进行着。然而，罗斯却描写出了各种传统的餐桌上的规矩。这样，当两个场面迥然不同时，读者都会推断出，作者是力图刻画分别由格拉迪丝姨母及帕蒂姆金一家所代表的两种不同的生活。

在第一个情节中，格拉迪丝姨母光絮叨食品和家庭经济。而在第二个情节中，很少有人提及食品，谈话的内容大多是家庭成员之间充满机敏的俏皮话和体育新闻。偶尔，尼尔和布伦达之间轻率地亲昵一下。读者立即会判断出这两类人的社会背景：一家人因经济拮据而极其重视好的食品，而另一家人则无此顾虑。在受教育及爱好方面，尼尔介乎这两个阶级之间：格拉迪丝姨母没完没了地唠叨和帕蒂姆金一家人的鲁莽傲慢都使他感到困窘。

那么，罗斯是引导读者来评价这些人物，还是象海明威那段对话一样让读者自己去猜测？让我们看看这两段对话的结构吧：第一个情节叙述得翔实：第二个则对白简明。当尼尔和格拉迪斯姨母一块儿吃饭时，作者的描写热情、逼真。读者可以强烈地感到他的姨母的存在，可以感到她带着十足的个人偏见和习气。在某种程度上，读者亦能明显地感到，尼尔了解他的姨母，但他却不了解帕蒂姆金一家人。当姨母大声嚷着“盐！”时，尼尔能解释出“她家从不用胡椒粉：她听盖伦·德雷克说过，人体吸收不了胡椒……”甚至当尼尔表示对格拉迪丝的不满时，他的抱怨也由于反话而得以冲淡。比如，当他说“于是我就硬着心肠去吃饭了”时，读者可以感到，这两者之间的关系已达到亲密无间的程度。

第二段摘录以戏剧脚本的形式写出，不容尼尔作任何的解释。那些对话极为平庸，读者感到自己置身于陌生的一家人之中，他们彼此开着玩笑，而读者却不知所云，没人想到让尼尔过得自如些：他们全家人在说话时都是自鸣得意、自我陶醉的。罗斯没有向读者作进一步解释，其目的在于强调他们在社会生活中的互不相容的特征。最后当然是读者自

已在格拉迪丝姨母和帕蒂姆金一家之间决定取舍了，但罗斯已经非常巧妙地迫使读者来表态了。

注释：

①原文分别为 ‘Oh Laws !’ 及 ‘Oo is’ e ?’

②德·赫·劳伦斯 (D·H·Lawrence, 1885—1930), 英国著名小说家、诗人。他的长篇名著有《虹》、《恋爱中的妇女》、《儿子与情人》及《恰特莱夫人的情夫》等。劳伦斯擅长心理描写，在其他的小说写作技巧方面也有创新。

③厄内斯特·海明威 (Ernest Hemingway, 1898—1961), 二十世纪美国著名的小说家之一，主要作品有《太阳照样升起》、《永别了、武器》、《丧钟为谁而鸣》、《老人与海》等，1954年获得诺贝尔文学奖。

④哈罗德·平特 (Harold Pinter, 1930—), 英国六十年代最重要的剧作家，以写所谓“威胁性的喜剧”为主，主要作品有《房间》、《生日喜宴》、《看管人》、《荣归》等。

⑤恩·福·辛普森 (N·H·Simpson), 英国剧作家。

⑥菲力普·罗斯 (Philip Roth, 1933—), 美国作家，以写中产阶级的美籍犹太人为主，著有《波特诺的抱怨》、《释放》及短篇小说集《别了·哥伦布》等。1960年，他因写《别了，哥伦布》而获得“全美图书奖”。

⑦美国威斯康辛州密西根湖西岸的一座城市。

⑧一种为犹太人使用的国际语。

人物与社会习俗

当人类学家谈及“文化”时，他赋予这个词的涵义往往比其日常使用中的意思更开阔，更广泛。克莱德·克鲁克霍姆^①在《文化研究》一文中这样说过：“文化，是指一个民族所特有的生活方式，指他们整个‘生活的格局’。”由于这一定义包括了“习俗”这个意义更不明确的文学概念，所以，它对文艺批评家说来是很有用处的。在讨论小说创作中运用社会习俗这一手法时，我将涉及一切有关小说中所描绘的社会特征，尽管这些特征是琐细的，转眼即逝的。

法国电影导演让·卢克·戈达德^②曾撰文说，他“酷爱分析所谓的现代生活，就象生物学家一样爱解剖这种生活，很想看看表皮下面隐藏着什么东西”。那么，在什么表皮之下呢？戈达德进而解释了他对广告、报纸、电视及城市生活中

各种事物的迷恋：“我什么都想采访——体育、政治、甚至食品杂货店。”正是在这个“甚至食品杂货店”中，戈达德表明了他对社会习俗细致入微的了解，这是他的影片的一大特色。这也是小说写作技巧的主要特色之一。一个社会的文化风格总是反映在由该社会所产生的那些倏尔即逝的事情上。我们都受着文化的支配，也从属于我们这个社会的区域性的及临时性的习俗。在这个复杂而重时尚的社会中，服饰的式样，谈话及生活的方式都不断地起着变化，因而，小说家从中可以汲取到无穷无尽的新东西。

社会习俗使小说家得以把对个人的描写与对社会的描绘结合起来。一个人物怎样看待道德问题，这可能纯属个人的事情。但是，他梳头的方式、阅读什么样的报纸、屋里摆设有怎样的家具，甚至他追求女友的方式等等，都同属于一个共同的文化，取决于这个社会的性质及其在地理上、历史上和政治上的位置。倘若一个人物以个人的身分来表现自己，那么他必须首先超越他所从属的文化。相反地，有些小说中的人物又太受“文化的约束”，以致完全丧失了自己的个性。读者可能记得，在简·奥斯汀的《理智与感伤》一书中，玛丽安尼花了一早晨的时间欣喜地诘问英俊的威洛夫巴先生，事后，她的姐姐埃莉诺·达舍伍德对她说：

我觉得，你总算有这么一个早晨干的十分漂亮。你弄清了威洛夫巴先生对几乎所有重大问题的看法。你知道了他对考柏和司各特是怎么想的，摸清了他对他们的美所作的评价，也证实了他对波普的钦佩是恰如其分的。但，如果你这么一反常态地把话都谈完了，你同他的朋友关系怎能长久地维持下去呢？

当玛丽安尼忧心忡忡地回答说，自己太“坦率和真诚了，而我当时应该有所保留”时，读者可以意识到，她对自己行动的评价与行动本身之间的差距相当悬殊。因为，她并未从威洛夫巴先生那里探得重要的消息：她仅仅了解到双方有着共同的社会习俗。在十九世纪初叶，这两个人奚落波普，却很喜欢考柏和司各特。他们在趣味和观点方面，并未表现出惊人的一致：他们仅仅道出了那个时代的传统的社会偏见而已。（这里附带提一下，假若在二十世纪六十年代，有人要把这一评价颠倒过来，这恰恰又表露出我们这个时代中因袭的偏见）重要的问题是，只有当人物感到自己已达到个性发展的顶峰，才能表现出他们受当代文化控制的深度。

这种社会习俗的存在使小说家得以把人物放在特定的社会背景之中加以具体而形象的描绘，他们不必对人物本身多费笔墨，只需通过玛丽安尼去描写威洛夫巴先生就够了。在《欧洲人》这本书中，亨利·詹姆士一开始只用了寥寥数笔，就描绘出一对老于世故的男女的风度，他们正下榻于波士顿一家最豪花的旅馆。这时候，读者对人物的了解，只限于他们所处的社会中流行的礼节。詹姆士甚至没有马上把这一对男女的名字告诉读者：因为他们只是某个阶级，某种文化的一般代表。这里是亨利介绍那位女士的一段，读者稍后才知道，她的名字叫尤金妮亚，是门斯特男爵的夫人：

那位女士擦过他的身边；她那镶有道道花边的裙子非常宽大。她从未看他一眼，只是在经过梳妆台上方的那面镜子时，才偶尔瞥上一眼。在那儿，她才稍作停顿，束一束腰，或抬手——那是一双非常丰满而娇嫩的手——半抚摩、半顺

理地弄一弄那条条发辫。

这种对当时社会风尚的细腻描写，勾勒出一位十九世纪中叶有闲阶级女子的形象：身上穿着宽大而多褶的裙子，腰上束着鲸骨紧身褙，头上披着编成辫子的秀发。连尤金妮亚的体态也受到那个时期的社会习俗的影响。詹姆士形容她的手是“丰满而娇嫩的”。在维多利亚时代，人们最喜爱的是白皙、圆胖的小手，指节处有着一个个小窝。所以，尤金妮亚的时髦形象正合詹姆士的要求。通过她和他哥哥的形象，读者看到的是十九世纪七十年代的世界文化。她活生生地体现了那个时代的文化；那时的理想中的美、那时的服饰，那时的语言及等级观念。

当代英国小说家在探讨我们这个时代的社会习俗时，大致具有这样一个特点，他们都侧重描写职业行规和行为风尚这种细小的习俗。金斯莱·艾米斯^③的《幸运儿吉姆》和马尔科姆·布拉德伯里^④的《吃人是错的》都以其丰满的喜剧形式，揭示了红专大学^⑤里派性斗争和知识界的矫饰做作的现象。在《一个社会的肖像》一书中，罗伊·富勒^⑥分析、研究了一个房屋互协会^⑦及其办公人员的工作态度。约翰·鲍温在其《笔会》一书中，描写了一个经办广告的公司，细致地描绘了撰稿人和会计师的行话、服饰和态度。玛格丽特·德拉布尔^⑧的《盖雷克年》一书则以尖刻的笔触，描写了一个剧团中演员们的行帮习气。

在美国，杰·台·赛林格在其小说中记录了青少年、大学生和富有的中产阶级公子哥儿们的习气。在《麦田守望者》、《费兰尼和佐伊》、《举起栋梁、木匠、西摩：一种介绍》等小说中，赛林格精确地反映出那个时代的风尚，分毫不差地描绘出那时人们说话的神态，阅读习惯以及手势。他

在自己的作品里再现了现代大学校园和寝室里的生活。

当前，在分析社会习俗方面最勤奋和最有成效的作家恐怕要算玛丽·麦卡瑟^②了。她以犀利而贬抑的文笔刻画了那些貌似高雅、略带激进的知识分子和自由职业者的形象。她的笔调诙谐幽默，分析鞭辟入里。本章中的范例摘自她的名著《群像》，该书犹如一次光辉的外科手术：麦卡瑟小姐以临床的精确性为当代文化切开了一个断面。

莉比·麦考斯兰的肖像

选自玛丽·麦卡瑟的《群像》

《群像》一书描写了一九三三年毕业于瓦萨学院的八位妇女，本书描述的是刚刚毕业的莉比·麦考斯兰等待跻身于纽约文坛的情形。

莉比·麦考斯兰在格林威治村租了一套漂亮的公寓。她在匹兹菲尔德的家给她寄钱付房租。毕业前夕，一位出版商曾答应给她工作做，但至今这事还没有完全落实下来。同她晤谈的那位男子是这家公司的合股人，他领着她在各办公室转了一圈，给了她几本该公司出版的书籍，然后又把她引见给编辑勒罗伊，此时，他正在自己的房间里吸着烟斗。他是位壮实的年青人，蓄着黑髭，长着浓眉，在合股人面前满口允诺，但那位先生刚一离开，他非但没马上给她安排办公桌（莉比早已在编辑室内窥探到一处安适的地方），反而让她一周后再来一趟。然后，他又说为了考察她的业务能力，要给她一些原稿带回家去校阅，以为试用。校阅一份稿子，再写一份梗概并附上自己的意见，便可挣五元钱，他认为，她一周应校阅三份稿子，这同干半天工作一样——而且还要好

些。“如果我们雇你在这里办公，”他说，“你的周薪只有二十五元。你还得自付车费和午餐费。”当他问莉比愿不愿干这份差事时，她装出愿意干的样子；因为她想，如果他认为自己求职心切，就会多给她些稿子校阅的。

不管怎么说，他也无权决定此事。她的背景足以使她在出版界谋得一席之地：她能顺利的阅读法语和意大利语；她当《瓦萨》文艺杂志的主编时，改稿、校对、排版，什么都干过；主修过短篇小说和诗歌的写作课；打字也熟练——总之干这一行她样样精通。但是考虑到有对手竞争，她在给勒罗伊先生写报告时格外地下了一番功夫，她在一种天蓝色的打字纸（这种纸匹兹菲尔德的一家工厂还在生产）上以每空两行的间距把稿子打出来，然后加上蓝色的硬封皮，用钉书机钉好。在瓦萨学院那会儿，她“递交”的作文总是不同一般。她总是为每周的作业加上封面、封底，然后附上标有版面页数的扉页——这是她的独创，同她在自己的藏书印记上所做的一样。她的字迹清楚娟秀，爱写希腊语式的e及花哨的大字母。基切尔小姐在英语105号刊物上立即注意到了她，称她为“那位能写一手秀美的意大利字体的富有艺术感的小姐”。基切尔小姐是位以诚待人的人，她常把莉比的手笔称为“畅如流水”，并把它印在一年级新生的楷模上。莉比读一年级时，她就应邀参加了文艺杂志编辑的工作。莉比以记叙文见长。在那年的年鉴上，她的照片下印着加露^⑩的诗句：这位满怀希冀的美人确曾创造过。

她的大姨妈在菲埃索有所别墅，莉比在孩提时代曾在那儿呆过一年，并在佛罗伦萨最中意的女校上过学，以后又数次在那里消暑——确切地说是两次；莉比易于言过其实。她说意大利语时上气不接下气，还带着时髦的多斯加尼^⑪口音。她渴望在国外大学的低年级上学，很想就读于波隆那^⑫，

大学，原因是她曾读过一本迷人的书，叫做《法律小姐》。书中描写了文艺复兴时期一位有学识的女士，她曾是波隆那的法学博士，后被马拉台丝·特斯家族^⑬的一个成员强奸并杀害。（在第一学年，莉比还曾作为代言人同美以美会教徒为书报审查的事进行过辩论。）但她担心，自己如果离校一年，就会丢掉觊觎已久的“王冠”，当时，她指望着被选为学生会的主席。

莉比经常打篮球（中锋），在班上那些没趣的人中拥有一大批追随者；她是“意大利语会”的会长，还当过二年级的班主任。她也积极参加社区教堂活动。学生会主席竞选的结果表明，她被“北塔”那一伙人的强大火力压倒了。这些人爱玩曲棍球，喜欢在球场上招人耳目，常组织个瓦萨啦啦队什么的。他们夺走了高年级的一切职位，在一年级末尾，他们曾建议她入伙，但她觉得拉凯那帮人都是些赶时髦的家伙，到时候肯定不会为她拉选票。

莉比的命运似乎总是这样（迄今为止），起先总给人以强烈的印象，然后就无缘无故地被人家冷淡了。——“他们躲我，有时候我不得不到处去找。”在她自己的一伙中也发生过类似的事情。莉比很喜欢《人性的枷锁》，凯瑟林·曼斯菲尔德^⑭、埃德娜·米莱^⑮和埃莉诺·伟列^⑯的作品，也喜欢弗吉尼亚·伍尔夫^⑰所写的大部分小说，但她找不到任何人同自己一起探讨所读过的这些书籍，因为拉凯说她太多愁善感了。奇怪的是，她在小组之外非常受欢迎，但在小组内部却是最不受欢迎的人。比如，她把不露锋芒的海伦娜安排在文艺杂志的编委会；不久，海伦娜就改弦易辙，无动于衷地站到了主张出“实验派文学”的少数派那边了。她甚至还同莉比的主要敌手诺伦·施米特拉普一起签署了“致编辑的公开信”，宣称这份校刊不再代表瓦萨的文风，而是承袭了一个

“病态的”文学小集团的文风。在系领导的规劝下，莉比只好随波逐流，同意出一期“实验主义作品专刊”；那上面刊登了一首纯系愚弄之作的诗，是由一位伶俐的一年级学生写来戏弄现代派诗歌的。结果形势一下子又对莉比有利了。然而，就在下一期的刊物上，有人揭发说，莉比为之奔走呼号的一篇小说是逐字逐句地从《竖琴师》杂志上抄袭下来的。结果，系主任同《竖琴师》杂志社就此事进行了磋商，为了那位姑娘的前程，这事也就秘而不宣了，莉比把这事当作绝密消息向某人透露过，但那人（可能是凯）把她给出卖了，对立的一伙人立即将这消息广为传播。他们揶揄道，慷慨地被一篇戏弄之作所欺骗固然不对，但是，出版一篇从陈腐的二流刊物上毫不费力地剽窃来的故事则更加恶劣。莉比对这话的后半句的字义不甚理解；因为她的最大奢望之一就是能在《竖琴师》上发表一篇故事或一首诗歌。嗨，你瞧！姑娘们，小心你们头上的帽子！一年之后，也就是在去冬，她的夙愿终于实现了。

现在，她在纽约已近两年了，起先在都铎区和两位来自匹兹菲尔特的姑娘同住，现在就独自住在这套拾掇得整整齐齐的公寓里了。她亟于有所建树，父母也巴望她早日功成名就，同意她操此生涯；哥哥终于在一家工厂找到了工作，姐姐也嫁给一个叫哈克奈斯的人，所以，莉比能自由自在地飞翔了。

勒罗伊先生一下子就给她一大堆需要校阅的稿子，她不得不去马克克罗斯商店买只女用公文包，吃力地把手稿提来提去——公文包是用黑色小牛皮制成的，非常令人喜爱。“你肯定会成功的，莉比！”那些同住在都铎区公寓里的伙伴们看见她摇摇晃晃地拎着包进来，都惊诧得屏住了呼吸。为了把匹利恩山堆叠在奥沙山上^⑮，她还从《星期六文学评论》和《先驱论坛报书丛》两处揽了些撰写书评的美差。同室的

人简直妒心如炽，因为她们只能到凯瑟林吉布斯秘书学校去上课而已。全家人都为她高兴；这也就是为什么他们允许她租了一套房子。莉比的哥哥从纽约回家后向总部汇报说，她显然已全身心地投入文学创作事业了。父亲把她的第一张支票影印下来，镶入镜框，然后挂在她的书桌上方，上面还插了一枝从父母亲的花园里采摘的月桂树枝，以向人们显示她已获得了桂冠。

分 析

莉比的形象几乎完全是根据她的文化背景塑造出来的。她是一个模式化的人物；以昂贵的学费求学，浪漫地把文学当作自己的兼职。她依从俗例，雄心勃勃地亟于适应社会环境。整段摘录充满瓦萨“33班”的风气；莉比代表了她们的共同特征和作风的一面。虽然她只是这一群人中的“酷爱文艺”的成员，但作者在描写她个人的特征的过程中，仍然表现出她那一群人的标准和情趣。

构成这一肖像描写的基础——正如支撑着整本小说的基础一样——主要是这群人物在经济地位上的分类。瓦萨的学费之昂贵，是很少有人能负担得起的，所以，金钱的魅力使所有的姑娘都非常重视职业和仪态。读者注意到：莉比的父母资助她在格林威治村租了一套“漂亮的公寓”（格林威治村是纽约那些有意识地在生活上豪放不羁的艺术家们的高等住宅区）。她的姨妈在意大利拥有一所别墅，她自己则总去欧洲度假——实际上，她对去外国度假已习以为常了。为了参加学生会主席的竞选，她竟放弃去国外读大学一年级的机会。她所用的打字纸、皮包，她愿意接受父母亲在职业上的赞助，这些都证明她属于一个经济上的特权阶级。作者以非

常巧妙的笔触描写了她为影印的支票冠以月桂树枝的古怪习俗：成功和金钱难分难解地结合在一起了。然而，莉比并不需要钱。对她来说，钱只是一种象征而已。

说得更具体些，麦卡瑟小姐是把莉比放在极有限的社会领域中来刻画的。在叙述中，她的父母亲、哥哥和姐姐都占有重要的地位；显然，莉比是一个紧紧抱成一团的家庭中的一员，在这个以父母亲为“总部”的家庭里，经商的父亲指挥着一切。此外，莉比“积极参加社区教堂活动”，并参加班级球类比赛和校内的竞选活动。她十分出色地遵守着工业中上层阶级的准则：忠于父母亲和他们所规定的标准，遵循学院的传统及愿意接受书籍出版商办事处的新规定。所以，莉比是适应社会习俗的楷模，是她那个阶级完美无缺的产物。

也许，有人认为她在文学趣味方面会有所违迂，但她仍不失为传统的忠实追随者。她阅读过所有自己“喜爱的”，具有高级趣味的书：她“很喜欢《人性的枷锁》和凯塞林·曼斯菲尔德、埃德娜·朱莱和埃莉诺·伟列的作品、也喜欢弗吉尼亚·伍尔夫所写的大部分小说”，她阅读时涉猎广泛，不加选择：莉比读过“弗吉尼亚·伍尔夫所写的大部分小说”即显示出这一点——甚至她的敏感性的界限也是平庸无奇的。然而，麦卡瑟小姐在处理《竖琴师》杂志事件时却运用了模棱两可的手法。莉比是一位典型的，有中产阶级趣味的人，她非常崇拜这份雅趣盎然的杂志。而班上其他同学则老爱嘲弄它。到底是他们的奚落有错，还是莉比的尊重不对，在麦卡瑟小姐的笔下，这仍是一个搞不清的问题。显然，《星期六文学评论》和《先驱论坛报书丛》的声望是没有什么问题的。

书中叙述的语气是仿效那一群人的学生腔的。另一成员海伦娜·戴维森经常为《女校友杂志》报道班级的情况，她那轻率花哨的文体成为麦卡瑟小姐这本书的基调。作者使用了二十世纪三十年代的时髦语言，运用了当时流行在闲谈专栏里的，但现已消失的俚语和句法，不加选择地加上她所喜爱的形容词，如，“漂亮的”、“时髦的”、“令人喜爱的”等，莉比操着“时髦的多斯加尼口音”。她的修辞手段带着滑稽的、卖弄学问的味道：“班上那些没趣的人……嗨、你瞧、姑娘们、小心你们头上的帽子……把匹利恩山堆叠在奥沙山上……莉比的哥哥向总部汇报说……”，许多句法结构也显示出独特的风格和自我意识：“以后又无数次在那里消暑……学期开始后……起先总给人以强烈的印象……”这段摘录的语言旨在使读者产生一种费劲的非正式感及真诚的一致感。不管书中所发生的一切显得多么别扭，都必须用这些人的行话说出来。在这种情形下，语言只是表达个人习俗的一种形式：它使这一群人能任意用一套个人的符号互通款曲。她们特别喜欢使用的那些形容词和语句正是她们的习俗的一部分：她们在自己所描绘的任何一件事情上都加上时髦的标记。

约翰·格罗斯（John Gross）在《新政治家》杂志上撰文评述《群像》时说：“玛丽·麦卡瑟在其新作中企图羞辱一群在1933年毕业于瓦萨学院的娘姑们。”他的评论是很公道的，但它也提出了运用社会习俗来刻画人物这一重要问题。在麦卡瑟小姐描写人物的读书范围、阶级习俗、用膳习惯和语言之前，她应确信读者具有某种程度的文化修养。她似乎在说，你会看到这些态度是多么浅薄、做作。因为她的读者大多数都属于她的书中所刻画的那类人，这样，她就处在一种进退维谷的境地：她一方面得奉承知识分子的势利

行为，另一方面，又得抨击这种恶行。她使读者同自己一起，带着一种不应有的同感来观察书中的人物是如何愚弄她们自己的。与此同时，读者不得不承认，作者以极其精确的笔触把我们现代生活的一个主要方面再现出来了。作为一个以写社会习俗见长的小说家，麦卡瑟小姐熟练地把握了我们这个时代占支配地位的那个社会阶层的脉搏，但这也提出一个次要的问题：人们是否能指责说，她这样做是诓骗人呢？

注释：

① 克莱德·克鲁克霍姆 (Clyde Kluckhohn, 1905—1960)，美国著名人类学者，著有《人之鉴》等书。

② 让-卢克·戈达德 (Jean-Luc Godard, 1930—)，法国著名电影导演兼电影剧作家。他主张在电影的风格、内容及故事情节上采取放任自流的态度。他所导演的名片有《屏息》、《周末》等。

③ 金斯来·艾米斯 (Kingsley Amis, 1922年—)，当代英国所谓“愤怒的青年”这一流派的小说家，其成名作为《幸运儿吉姆》。他的其他作品还有，《我敌人的敌人》、《反死亡之同盟》、《绿色人》、《姑娘，20》及《河畔别墅凶杀案》等。

④ 马尔科姆·布拉德伯里 (Malcolm Bradbury, 1932年—)，当代英国小说家，著有《吃人是错的》及《西进》等书。

⑤ 英国地方设立的较新的大学，为牛津等老牌大学之对。

⑥ 罗伊·富勒 (Roy Fuller, 1912年—)，英国诗人、小说家。

⑦ 房屋互助协会为英国民间组织，负责从会员中筹款及贷款给需要造屋、买屋的会员等事务。

⑧ 玛格丽特·德拉布尔 (Margaret Drabble, 1939年—)，英国当代著名女作家，著有《磨石》、《针眼》、《金色的耶路撒冷》、《冰川时代》等。1981年被英国出版社选为英国当代二十位优秀作家之一。

⑨ 玛丽·麦卡瑟 (Mary McCarthy, 1912—)，当代英国著名女作家。她的其他作品还有《投以金眼》、《美国之鸟》等。

⑩托马斯·加露 (Thomas Carew, 1595—1645), 英国诗人。
书中所引用的诗行出自其《少女的碑文》, 整句话为:

这位满怀希冀的美人确曾创造过
衰竭状态中的新生活。

⑪多斯加尼在意大利中部。

⑫波隆那为意大利北部一城市。

⑬马拉台丝·特斯家族从13世纪到十六世纪曾统治意大利东北部的里米尼。

⑭凯瑟林·曼斯菲尔德 (Katherine Mansfield, 1888—1923), 英国作家, 她的作品有《幸福》、《园会》等。

⑮埃德娜·米莱 (Edna Millay, 1882—1950), 英国著名女诗人。

⑯埃莉诺·伟利 (Elinor Wylie, 1885—1928), 英国女诗人及小说家。

⑰弗吉尼亚·伍尔夫 (Virginia Woolf, 1882—1941), 英国著名女作家, 著有《蛙虫之死》、《夜晚和白昼》、《论现代小说》、《三个畿尼》、《到灯塔去》、《波浪》、《作家日记》、《经年累月》等书。

⑱匹利恩是希腊东北部一山名, 为希腊神话中半人半马怪物的巢穴。奥沙是位于希腊东北部的一座山。在希腊神话中, 孪生的巨人欧特斯和爱菲欧台斯为了攀上天际, 搬来奥沙山放在奥林匹斯山上, 又将匹利恩山放在奥沙山上。这一典故在此处指莉比急于猎取功名。

人物与象征主义

作者可以用对话和社会习俗这些手段，把人物置于一定的社会及文化背景之下，他也能运用象征主义的手法来充实小说的情节。象征主义能使小说家把人物的有限的小天地与社会这个大千世界联结起来，使读者能将书中所描写的事件与神话中或历史上类似的事件加以对比。因为故事中的某些情节能说明人们举止的一般规律，所以，个别人物与其象征性的对应人物放在一起就会获得新的意义。

象征主义的体系通常以人所共知的观念及信仰为基础。在西方文学中，最常见的象征主义体系基本上有三类：基督教、古典神话及浪漫主义。几乎任何一本以象征手法写成的主要的英语小说都来源于这三类当中的一种。

当然，在小说发展史中，基督教的道德观是根深蒂固

的，但直到最近，小说家们才以《圣经》为虚构故事的来源，塑造出一些与《圣经》中的人物和事件极其相似的故事。在威廉·福克纳的《八月之光》一书中，主人公的名字乔·基督摩斯就采用了耶稣基督的名字的首字母和姓。乔是一位孤儿，由于他是个“黑白混血儿”，所以在他居住的美国南部的一个州里，既为白人也为黑人所鄙视和惧怕。他无家可归，也没有固定的职业，他渴望得到爱情，但却处处受到冷遇。福克纳描述了乔在同事当中所遭受的种种凌虐。在情节发展的高潮，乔在牧师的家里被一名歇斯底里的法西斯暴徒枪杀了。《八月之光》的成就很大一部分来自其深刻的象征主义的类比：福克纳使读者把主人公看作是屡受挫折，惨遭杀戮的耶稣的形象，而耶稣正是被这充满了暴力和偏见，又无法躲避的世界钉死在十字架上的。类似这种从基督教神话故事中挖掘材料的例子，在当今的小说里比比皆是。穆丽尔·斯帕克^①在她的《佩克哈姆绅士的民谣》一书中所刻画的多加尔·道格拉斯这一人物，正是机智、可爱、超然的现代撒旦的形象。在威廉·戈尔丁的《自由降临》一书中，画家塞迈·蒙乔伊再现了下凡来探索知识的亚当^②的形象。值得注意的是，斯帕克小姐和戈尔丁先生都曾宣称皈依了基督教，而运用基督教象征主义的手法必然含蓄地涉及到自己的道德观。基督教象征主义本身要求人们“承担道德上的义务”，而从古典神话及浪漫主义衍生出来的象征主义则在“道德上持中立态度”：作家在运用后两种象征主义时，不一定非要直接对人物的举止作出道德上的评价。

在詹姆士·乔伊斯的《尤利西斯》一书中，读者可隐约地看到荷马^③的巨著《奥德赛》的影子。在作者所描写的长达九百三十页的一天里，主人公利奥波尔德·布卢姆在都柏林无论游荡到哪儿，尤利西斯的幽灵总是尾随着他。当布卢姆

四处徘徊，与现代的女妖塞壬、内斯特、独眼巨人及诺西科^④等邂逅在街头时，尤利西斯不断地对他加以评论。约翰·厄普代克^⑤在长篇小说《半人半马》中所运用的古典象征主义却不怎么令人满意，但此书还值得一阅，起码它表明，象征主义的写作技巧有时会被运用得多么不恰当。厄普代克在书中运用了许多别出心裁的、晦涩难懂的类比：读起来与其说是看小说，还不如说是在破译电码。从主人公（一位校长）的脚被飞矢射伤时起，作者即开始无休止地为读者引出一系列古典的隐喻。在现代小说中，古典象征主义的东西相对说来还是比较少的，其原因可能是，没有多少读者能理解书中迭出的古罗马、古希腊神话中的典故。

浪漫主义以大自然替代了神话中的人物，以寓意深长的自然界为背景来衬托人物的形象。在这类小说里，太阳、月亮、荒野都对人类的生活作出生动的评议，这样，读者所看到的是以囊括一切的大自然为背景的人物。例如，在埃米莉·勃朗蒂的《呼啸山庄》里，作者就以山庄四周那凄凉的荒野频频地提醒读者注意到威胁这一家庭存亡的混乱。希斯克里夫^⑥这个名字的本身就是荒野特征的综合，他可被称为混乱的化身，是冷酷地毁灭了这一家的执行人。在整本书中，他的形象是与凶恶、神秘联系在一起的。书中的其他人物都以和他的关系如何来划分：林顿家使人感到厌恶和过于开化，希斯克里夫与他们毫无共同之处；而凯塞琳虽然爱希斯克里夫，但她也清楚地意识到他的身上有着一股神秘的力量，在某种程度上与她的自身相仿。小说中还有许多可与希斯克里夫类比的象征。在麦尔维尔的《白鲸》中，那条白鲸象征着大自然的冷漠无情。它装出美丽动人的样子，但又具有一种神秘莫测的、能摧毁一切的力量。船长阿哈布完全被莫比·迪克所蛊惑，而通过船长，这条白鲸又掌握住了书中其他人

物的命运。人与这种力量相比就成了微不足道的了。因此，麦尔维尔的自然象征主义把书中的人物置于非常渺小的境地。

这即是小说家运用象征手法刻画人物的三个主要来源。但当代作家处于一种特殊的地位；他起码略知心理学中的某些设想，因而也极大地影响了我们对象征主义的重要性的看法。卡尔·容格^⑦系统地提出了“原型神话”这一观念。他认为，某些基本概念（如，由自然界的人与物所体现的出生、成长、转生、无限等）在历史上早已牢固地在人们的头脑中扎了根。用容格自己的话说，四季的循环、植物生命的周而复始、大海的运动都无意识地反映了人类的冲动。与此相应的是，那些伟大的神话故事可被诠释为集体的、超理性的冲动表现。例如，基督教的复活说与其它宗教的轮回说是一致的，基督教宗教仪式与先于基督教的民间庆丰收的典礼也极其相似。目前，似乎没有一种伦理方法堪称为有绝对的价值，在这种情况下，容格的理论可能会使象征主义的创作方法恢复些元气。据说，所有的信仰都与人们互相依存这一根本的需要有关。对小说家来说，这意味着，不管他所援引的神话多么有名无实，书中的情节都能引起读者在感情上的共鸣，这要比解释和公然宣称的自己的信仰深刻得多。有人可能会补充说，这样一来，有些作家就会认为，他们应该塑造出象莫比·迪克一样的、故意让读者不可捉摸的象征主义形象了。然而，值得庆幸的是，象这样的作家在当今毕竟只是少数。

玫 瑰 园

选自爱丽斯·默多克的《沙堡》^⑧

职的校长迪莫特家共进晚餐。画家瑞恩·卡特正住在迪莫特的家，她受学校的委托为他画像。这段情节开始时，南和摩尔正准备告辞回家。

“我看咱们该回家了吧”，南过了片刻说，两眼望着摩尔。

“嗯，是该走啦，”摩尔回答道，但毫无告辞之意。

南毅然地站起来。迪莫特也没挽留她。于是，宾主开始彬彬有礼地慢慢向门口走去。

“我让汉苔给你们剪几枝玫瑰，”迪莫特说，“可是真扫兴，我看她准把这事给忘了。汉苔！”他隔着楼梯的扶手大声叫唤着，“把给摩尔夫人的玫瑰花拿来！”

摩尔的心动了。他知道这玫瑰花实际上是送给他的，因为数天前，他曾对玫瑰园赞赏不已。

汉德福斯小姐从厨房走出来，蒙了绿色粗呢的门在她的身后啪嗒一声关住了。“我今天没去花园，”她说。

“咳，现在去吧，”迪莫特恼怒地说。今晚他厌烦透了。

“您知道，我在黑处是什么都看不见，”汉德福斯小姐说，她知道迪莫特也只不过说说而已。“而且，现在已经下露水了。”

此时，南也开腔了：“请别麻烦了。花是美极了，可现在千万别麻烦了。”摩尔心里清楚，她对玫瑰一点也不感兴趣。南向来认为花卉是一种肮脏的，不卫生的东西。尽管如此，她对能强调一下这是汉苔的错还是相当高兴的。

“我去吧！”卡特小姐突然说，“我在黑处什么都能看见。我知道玫瑰花在哪儿。让我为摩尔夫人剪几枝吧，”她走下宽宽的楼梯，来到他们面前。

“好极了！”迪莫特说，“汉苔，把客厅抽屉里的那把大剪刀给她。摩尔，你跟她一道儿去吧，看她是不是真的认得路。我陪着你的夫人。不过，请千万别在那儿呆得过久。”

卡特小姐接过剪刀，一闪身就出了前门。摩尔跟着她，随手关上门。外面凉飕飕的，一片漆黑，什么都看不见。但他不用看也知道通向大花园院墙那扇木门的小径。他听见那扇门在前头响了一声，顿时，他的手也触到了冰凉的门，一推，门就开了。他踏上了寂静的、沾满露珠的草地。耳畔传来远处的车辆声，车的前灯射出断断续续的光束，但他的四周黑洞洞的，寂然无声。他眨了眨眼睛，看到前方那个小巧的身影急速的穿过草坪。

“卡特小姐！”摩尔轻轻地叫了一声，“等等我呀，我也来了，”乍从灯火辉煌的房间走出来，花园里显得分外奇特，树木蓊郁，露珠和满天的星遥相辉映。他感到有点惊恐。

卡特小姐停下来，等着他。也可能由于没有东西与她相比，她似乎不那么小巧了。他看见她的明眸在黑暗中闪烁着。“从这儿走，”她说。

摩尔跌跌撞撞地跟着她走。“真的，您真能在黑处看清路，”他说，“我要是也能这样就好了。”他们穿过拱廊下的紫杉树篱，走进内花园。

他们默默地穿过草坪。奇怪的是，摩尔竟感到喘不过气来。卡特小姐走起来步履轻盈，踏在地上一点儿声音都没有。摩尔也想走得轻快些，但他可以感觉到，听得到脚下那密密的、湿漉漉的草发出扑哧扑哧的响声。潮湿的泥土散发出一阵馥郁的芳香。黑糊糊的花卉包围着他们，把外界的一切声音都淹没了。摩尔几乎什么都看不见，但他继续跟着前面那位姑娘的身影走着。他仍对突然改变的环境感到茫然。

他们走到通向第三个花园的台阶了。卡特小姐象小鸟一样蹦上台阶，然后，转过身等着他，他瞥见黑黢黢的冬青树衬托出她那裸露着的灰白的双臂。摩尔加快了脚步，他用脚探着最下面的几级台阶。他绊了一下，差一点摔倒。

“这儿，从这边走，”她在上边朝他喊着，“这边走。”花园里分外幽静，她说话的声音也变得十分柔和了。接着，她又从台阶上走下来，他意识到，她伸出了手。摩尔握住她的手，让她领着自己拾阶而上。她的手攥得紧紧的。他们穿过黑黢黢的冬青丛，然后彼此松开了手。摩尔为一阵强烈的悸动摇撼着，仿佛心中有什么东西失落了，沉沦了。惊悸之中，他感到心慌意乱。这时，明月从云层中钻出来，顷刻间，夜空就流动起来了。

现在他们来到玫瑰园了。从这里起，迪莫特的宅园越来越窄，尽头是一条种着桑树的蹊径。摩尔从未在夜晚观赏过花园。这会儿，它看起来那么不同，那条小径好象没有尽头似的。刹那间，摩尔产生一种奇异的幻觉，好象房子就坐落在那个方向，在那条小路的尽头：迪莫特的房子，要不，就是它的幻景，那里发生的每一件事都是不同的。

“Quelle merveille!”*卡特小姐喃喃地说，她快步穿过草地，然后停下来仰望着溶溶的月色。过了一会儿，她跑起来，伸开双臂抱住小径上第一棵桑树的树干。她头顶上的树杈象小溪似的哗哗地响了起来。

摩尔咳了一声。小姐的欢愉使他略感羞窘。“您知道，我们不能呆得太久，”他说。

“对、对，”卡特小姐说着，就松开抱着树干的手，“咱们现在就快快剪上几枝吧。”她在花坛之间来回地跑

*〔法语〕多美啊！

着，剪下几枝蓓蕾初开的玫瑰。剪刀的喀嚓声中，一枝枝带梗的玫瑰落在草坪上。月光下，淡色的玫瑰显得更白，而深色的则更浓了，宛若殷红的血。摩尔想也摘朵玫瑰，但由于手中没有工具，他的手被刺痛了，花也给弄坏了。

“让我来吧，”卡特小姐说着，就走过来把那朵挂在梗上的玫瑰花剪了下来，“好啦，这些肯定够了。”

现在摩尔急于回去。他好象看见南和迪莫特在大厅里等得不耐烦的神情。此外，他还想把一些事再仔细地考虑一番。下石阶时，他急匆匆走在前面，这时，他的眼睛已经适应黑暗了。他悉悉索索地穿过草坪，来到紫杉树篱前。他在这儿等了她一会儿，又为她打开了那扇铁门。门在他们的身后砰地关上了，这时他们可以看到灯光通明的窗户了，汉德福斯小姐已放下窗帘准备就寝了。他们穿过木门，不一会儿，就在大厅那明亮的灯光下不住地眨眼和揉眼睛了。卡特小姐将一抱玫瑰搂在怀里。

“怎么去了这么长时间，”南说，“迷路了？”

“没有，”摩尔道，“外面太黑。”

“给你玫瑰，”卡特小姐一边说，一边把挂在布罩衫上的玫瑰摘下来。

“拿张报纸把花包起来怎么样？”

“喏，把这张晚报拿去吧，”迪莫特连忙说，顺手把桌上的报纸拿起来，“我还没看呢，让它见鬼去吧，反正今天已经过去了。”

分 析

这段摘录的重点不在于刻画人物，而在描写玫瑰园和笼罩着花园的黑暗。所以，在本段中，人物都根据各自与玫瑰

花的特殊关系行动着。作者在头几段里就为我们勾画了一个彬彬有礼的庸俗的社会。当客人吃罢晚饭，鱼贯地走出时，爱丽斯·默多克抓住了他们拘于世俗，言过其实以及本质上枯燥无味的特征。汉德福斯小姐在黑处什么都看不见；南认为玫瑰花是“肮脏的，不卫生的东西”；迪莫特指使他的女管家去花园，只是“说说而已”。只要一描写室内的情景，默多克小姐就把气氛渲染得令人窒息和斯斯文文。只有瑞恩·卡特一人与众不同：当她说“我在黑处什么都能看见”时，她立即显示出自己是与众不同的。作为一个画家，无论是从词句的本义说，还是从抽象的意义上看，卡特都颇具洞察力，而其他人物都不具备这一点。

叙述大多是从摩尔的角度出发的。显然，他已习惯于那种斯文的，缺乏幻想的生活。但与此同时，他又不象南和汉德福斯小姐那么固执己见。当他同瑞恩一起走进花园时，虽然有些笨拙，但还甘当小学生，乐意去领略一下玫瑰园的神秘。这段节选的格调前后一致，其重点在于摩尔与瑞恩之间的反复对比。

摩尔在黑暗中什么都看不见；他走起路来笨手笨脚，跌跌撞撞，声音很大；他想摘朵玫瑰花，不但挨了刺，还把花给糟蹋了。而生活在幻想中的瑞恩则走起来“象只小鸟”，“踏在地上一点儿声音都没有”。她剪起玫瑰花又快又准。漆黑一团的花园似乎就是她天然的活动场所。在那里，她才感到自由自在，这在那所恪守上流社会习俗的房屋内是见不到的。

过了一会儿，她跑了起来，伸开双臂抱住小径上第一棵桑树的树干，她头顶上的树杈象小溪似的哗哗地响了起来。摩尔咳了一声。小姐的欢愉使他略感羞窘。

摩尔具有双重性格。他能赞叹花园的奇异和绚丽，但他呆在那儿又感到忐忑不安。当他随手关上花园的门，走进屋内，面对着南无聊的发问和迪莫特那份没读过的晚报时，他大有如释重负之感。

无论是从整本小说的前后关系上看，还是从玫瑰园这段故事的本身看，这一事件都是摩尔这个人物性格发展的一个重要的转折点。读者将这段摘录粗略地读一遍就会意识到，这所房屋代表了狭窄的上流社会的习俗，而玫瑰花园则体现了深沉、自由的生活所特有的那种神秘的遐想。如果我们仔细分析一下这段文字，就会发现在这种独具匠心的结构之下所包含的象征性的寓意。这种寓意与全书紧密相联。

在文学作品中，把玫瑰园作为富有魅力的地方是有例可援的。最明显的一个例子就是刘易士·卡罗尔^⑤的《艾丽丝漫游奇境记》。摩尔在陌生的环境中举止文雅，但有些神志恍惚，这一点同艾丽丝毫无两样。在小径的尽头现出迪莫特的房屋的幻想那一段里，作者所运用的镜中形象的手法，好象是在模仿小说《艾丽丝镜中奇遇记》。

在这段文字中，那些植物和色彩也都有着古老的象征性的涵义。在中世纪及浪漫主义的文学中，玫瑰花常给人以美丽、短暂和数量多的联想。紫杉是常种于坟墓周围的树木，有死亡及茫茫无边的含义。冬青及桑树都象征着丰产；冬青在寒冬也是绿茸茸的，而桑树则是春天率先开花的树。书中常出现的颜色是玫瑰的红色与白色，以及夜晚的黑色。当摩尔头一次惊诧之际，月亮恰恰从云层后面露了出来，这种描写在此处是很恰当的（这同柯勒律治^⑥在《老水手》里用当空的皓月点出高潮的手法一样）。在这里，明月这一象征着想象的女神，照耀着迷人的花园。

跑过草坪时充满生气的样子；月亮从云层中显露出来，“夜空就流动起来了”。

瑞恩抱住桑树时，“她头顶上的树杈象小溪似的哗哗地响了起来”。与花园里生机勃勃的生活相联系的是一种充满活力的自由感，这与迪莫特的屋里那套死板的礼节形成一种含蓄的对比。

所有这些手法都意在织出一块别具风格的象征主义的锦帷，摩尔的存在只在其中起到一种调剂的作用。摩尔就同艾丽丝一样，对花园及它所代表的一切都是陌生的。他是一个地地道道的现代人，对自己及自己的价值并不清楚。他乐意让瑞恩领着走，他感到尴尬，他逃出花园后如释重负。这些都使他成为现代小说中常见的人物，即一个困惑的、非英雄的主人公。

但是，这段摘录所提出的主要问题并没有立即得到解答。默多克小姐把重点放在象征主义的描写上，是否会使书中的人物黯然无光？他们是真实可信的人，还是象征主义的工具？更重要的是：书中的人物应有自己的生活，而不应受小说家写作技巧的束缚，但这一点要做到什么程度才算合适呢？玫瑰花园这段摘录说明了当代作家所面临的一个十分重要的问题：作家对自己书中的人物能把握到何种程度？

注释：

①穆丽尔·斯帕克（Muriel Spark, 1918—），当代著名的苏格兰小说家，著有《鲁宾逊》、《琼·布罗迪小姐的盛年》、《收入微薄的姑娘》、《曼德鲍姆大门》以及《哲学博士》等书。

②亚当是基督教《圣经》中的“人类的始祖”。

③荷马为公元前九至八世纪杰出的希腊盲诗人，著有史诗《伊利亚特》和《奥德赛》。

④塞壬是希腊神话故事中南人半马的海妖，常以美妙歌声诱惑海员，使航船触礁覆没。内斯特为特洛伊战争时希腊的贤明老将。独眼巨人是希腊神之一。内西科是非埃锡安斯国国王奥尔锡斯诺的女儿。

⑤约翰·厄普代克 (John updike, 1932—)，当代美国著名作家，曾获“全美图书奖”，著有《在农庄》、《夫妻》和《浪子回头》等书。他在长、短篇小说的写作技巧上多有试验，他的长篇小说《半人半马》(1963)即运用了希腊神话中南人半马的怪物的形象。

⑥希斯克里夫 (Heathcliff)，英语里的heath意为“石南丛生的荒地”，而cliff是“峭壁”等的意思。

⑦卡尔·容格 (Carl Jung, 1875—1961)，著名的瑞士心理学家，分析心理学理论的创始人，著有《无意识的心理》、《心理学与炼丹术》、《心理学与宗教》、《西方与东方》等书。

⑧《沙堡》(英文名为The Sandcastle)这一书名本身即象征着小说的主人公摩尔婚姻破裂而又遇人不淑的经历，进而说明他没有能力改变自己的生活。

⑨刘易士·卡罗尔 (Lewis Carroll, 1832—1898)，英国作家、数学家，著有《艾丽丝漫游奇境记》、《艾丽丝镜中奇遇记》，等书。

⑩萨缪尔·泰勒·柯勒律治 (Samuel Taylor coleridge, 1772—1854)，英国著名的浪漫主义诗人。在他的著名歌谣《老水手》中，他以造型艺术的精确性描写了大海的平静安宁和暴风骤作。同时，又将真实的东西和幻想的东西，平凡的细节和富有诗意的象征交织在一起。

人物与景物

在前几章里，我们谈到小说家如何利用对话、社会习俗及象征主义手法描写人物的问题。在本章里，笔者打算探讨电影制片者称之为“场景”的问题。在电影艺术里，“场景”通常是指与表现人物动作相适应的外景。劳伦斯·基琴（Laurence Kitchin）最近曾就美国西部电影作过一次广播讲话，他这样评论了约翰·福特^①的名片《篷车队》：

那么，它的优点何在呢？首先是它那精采的符合剧情的外景。那怪石嶙峋的界石山谷以其巍峨的形象和深沉的轮廓为摄影提供了最佳的外景，而且，它也的确代表了地理变更中的远古时代。这一场面与饱经沧桑的人类形成一种对比，也与人类紧密地结合成共同开拓广袤的西部地区的“客

观的陪衬物”，这点已无需细表了。

这种人物和环境在视觉上的相互作用是电影文学中必不可少的艺术手段，也是小说创作中一个显著的特点。尽管二十世纪电影艺术的发展更使小说家们注意到了这一技巧，但从根本上说，成功的环境描写并不是现代才有的创作技巧。艾德加·爱伦·坡在其著名的恐怖小说《厄舍古屋的坍塌》的开头，就为我们描述了那间古屋的外形：

我注视着眼前的情景——寂然的古屋，以及寥落的庭院——惨淡的秃墙——空荡荡的、眼睛似的窗户——几枝丛生的芦苇——几根白色的枯树干——我感到异常得抑郁……

从现代的角度来评论，我们不妨将坡的这一艺术效果称为“电影方式”，而且可以相当准确地预见到，阿尔弗雷德·希契科克会怎样处置那些枯槁的白树干和丛生的芦苇。《厄舍古屋的坍塌》这篇故事一开始，那种带着惨淡气氛的场面就支配着人物，而具有视觉效果的环境所产生的伤感情调决定了人物在这个家庭衰败过程中的一切活动。作为人，他们深受环境的影响：他们没有道德感，也毫无选择：他们只有屈从于无法避免的衰败的命运。

在《大卫·科波菲尔》一书中，狄更斯在一定程度上也运用了这一技巧，来描写斯提福兹的船遇险后，大卫在海滩上看见他的尸体时的情景：

但是他把我领到海边。就在他和我——两个孩子——寻找贝壳的地方——昨夜吹来的那条旧船的一些比较轻的碎片——被风吹散的地方——就在他所伤害的家庭的残迹中间——我

看见他头枕胳膊躺在那里，正如我时常见他躺在学校里的样子。*

这里，环境描写虽然不是起着决定作用的因素，但是，狄更斯却运用这一技巧再次肯定了他对斯提福兹的评述。废墟、船只的残骸及灾祸后的死寂都表现出狄更斯对死者的哀悼。但这段文字所产生的视觉效果却超过了一般的想象。狄更斯早在电影艺术发明之前就掌握了这一技巧。他把暴风雨袭击后的海滩与孩提时代大卫在此拾海贝的情景联结起来，把斯提福兹的尸体同他当学童时酣睡的情景联系在一起。因为这种转换场景所内含的逻辑并不属于叙述体小说中的那种处理方法，相反地，它来自所见物之间的联系：那种相似物的呼应自然地把过去和现在贯穿起来，用狄更斯自己的话说，就是把童年的安宁与悲剧性的死寂联系起来了。奇怪的是，那段选自一本十九世纪小说的文字只稍加修改，就变成电影剧本了：

1.暴风雨后，大卫和渔夫走向海滩的镜头。

溶入

2.大卫和埃米莉在同一海滩拾贝壳。

3.船只残骸和帕格梯的房子。

切换

4.斯提福兹的尸体。

溶入

5.斯提福兹童年睡觉的情景。

这段文字之所以那么容易就被改写成电影脚本的形式，其有趣之处就在于，它早就运用了现代文学创作中的这种最

* 摘引自董秋斯译的《大卫·科波菲尔》。

常见的手法。在本世纪二十年代，最盛行的小说形式是，用视觉上“溶入”的手法把许多短的情节联接起来。约翰·多斯·帕索斯在其《美利坚合众国》一书里熟练地运用了不断切换镜头的手法，描绘了一大批人物、景物和事件。他最多只用一段话来写一件事或一个人物。小说的连贯性大抵是靠地点的一致来维系的：纽约城始终俯视着形形色色的居民。显然，什么都得依靠视觉形象来表现的无声电影，为小说家开辟了广阔的新领域。他可以仿效电影艺术这一技巧，避开冗长的描写和离题万里的演绎。他和他的读者不仅要学会思索书中的人物，还要学会看着人物和他们的行动。

1926年，有声电影诞生后，好莱坞逐渐招募了大批的作家为其创作。在那一时期，一大批美国小说家以写电影剧本来谋生：西奥多·德莱塞、威廉·福克纳、司各特·菲兹杰拉德、纳撒尼尔·韦斯特^②及许多其他作家都为大电影公司写作。所以，在作家和电影业之间不可避免地形成一种错综复杂的关系。作家从电影制作中学到许多的技巧，然后又把这些新技巧运用到小说创作中去。在第一部有声片《爵士歌手》中，阿尔·乔尔森唱出了具有历史意义的“听见我同你说话了吗？”在这之后的二十五年中，所谓“好莱坞小说”发展起来了。许多作家都在其小说里运用了好莱坞电影中的视觉技巧来为好莱坞写小说。在许多小说（如，卡尔·范·维克坦的《设圈套的男孩》、司各特·菲兹杰拉德的《最后一个大亨》、巴德·舒尔伯格^③的《摆脱了幻想的人》和《傻瓜为何跑？》以及诺曼·梅勒^④的《鹿苑》等）中，某些好莱坞的摄影技巧用到了好莱坞自己的题材上了。在好莱坞小说中，最佳的当推纳撒尼尔·韦斯特的《蝗虫的日子》了。这是一本将主题和写作技巧融为一体的佳作。韦斯特的

短镜头，以及许多复杂的切换和溶入溶出的手法，把全书结成一个整体。韦斯特运用了好莱坞的场景（其中有令人难以置信的庞杂的建筑风格；有仿造的中国式宝塔，陪衬着都铎王朝的村舍；有精心制作的电影布景，配备有大批穿着各个时代的服饰的群众演员；以及能产生视觉效果的喧哗和奢侈气氛等等），有效地探索了人物那可怜而又矫揉造作的生活。

1939年（《蝗虫的日子》发表之年）以后，观众对好莱坞的需要有所减退。虽然还有一些作家受雇于电影业（在英国，罗伯特·博尔特^⑤、比尔·诺顿和哈罗德·平特的写作生涯即证明，电影业还能吸引相当有才华的作家），但随着时间的推移，以电影业为题材来写作已不那么重要了。然而，作家们吸收了电影文学剧本的写作技巧；写场面和运用视觉上的逻辑已成为当代文学创作中的特色。本章的摘录选自英国作家佩内洛普·莫提默^⑥的一本小说，她编写过纪录影片，也是位职业的电影批评家。

塔 内 情 景

选自佩内洛普·莫提默的《食南瓜者》

珍克·阿米塔基夫人第四次结婚，嫁给了一位寻花问柳成性的广播节目撰稿者。全书中，纵然周围有孩子和若干油嘴滑舌的朋友，但她仍强烈地感到自己的孤寂。在她发现丈夫同一名女演员姘居后，他们之间的婚姻就濒临破裂。她唯一无可否认的积极行动是让人在其乡间宅旁筑起一座高塔。在最后一章里，她独自来到塔内，对自己的前景作了一番新的考虑和设想。

我走向那座塔。在一间砖和玻璃造的密室里，我静坐着，凝视着十呎开外的窗外天墙。空无一物，也阒无人迹。 —107—

四周的幽谷里弥漫着浓雾，连绵的细雨使周围的世界更加迷茫了。鸟儿啁啾着，隐没在浓雾之中：有时鸟儿象焚毁的纸片一样，从窗前飘然而过，双翅伸展着，似睡非睡地飞着，越飞越高，渐渐远去。

我似乎孑然一身地生活在这世界上。我的韶华终于流逝了。我放弃了它，虚度了它，把它送还到来的地方，以充实他人的生活。因为，对一个人来说：如果逝去的年华长于未来的岁月，那就会变成一种沉重的负担。我发现了，或者说我创造了，一种介于失去的过去和令人担忧的未来之间的时辰：这漫无止境的时辰象移动着的楼梯影子一样在我的脚下逝去，每一级楼梯都不断的重现，然后并入另一级楼梯，这是与世隔绝的人在昨天和明天之间，在两个幻觉之间的循环。昨日永不完结，明朝更无至期。黑暗和光明周而复始。粗实的木柴在壁炉里焚烧成灰，难道这意味着时间的推移吗？我不相信这高耸的塔就象直立于迷漫的大海中的灯塔，那是难于接近现实。甚至鸟儿也是匆匆飞过，好象这里没有树木，没有大地可供栖息似的。

我结婚已二十四年，占了一生大半时间。初婚生下的孩子都已长大成人，他们皱着眉头，在我的破旧手提包里摸着找零钱花；他们的衣裳开始旧了，好几个恐怕早已度过了热恋的阶段。我发现这一切令人费解，就象我发现很难抓住模糊的念头，也象我永远难以相信别人生活中的现实一样。我自己的孩子就可以进而证明这一点，直到前不久我还爱着他们，为他们操着心。在这些孩子中，有的正在成长，有的比以前消瘦了或长胖了，除非患病，他们双脚的尺码、两臂的长度、手腕和踝节的粗细永远都不起什么变化。不管我自己

睡梦里。我站在火炉旁，搅着平底锅里的食物；我俯身从地上拾起落下的东西；我转来转去地拾掇床铺；我急冲冲地奔向花园，一边嚷着“下雨啦！”一边伸手去够衣夹，把它们往手里一塞，浑身上下湿漉漉地跑进屋里。我晃着体温计，用汤匙给孩子喂药；我低下头，脸被热气熏得发红，在澡盆里使劲地搓着他们膝盖骨上那块滑动而硬梆梆的皮肉，擦掉那上面的污垢。我怒视、吓唬着他们，然后就被礼拜一那简直难以忍受的辛劳拖得萎靡不振，继而疲惫不堪，垮了下去。所有这些，还有许多的事，都留在孩子们的记忆之中了。虽然我自己有一阶段也知道我所做的这一切，但我已认不出自己了。我的孩子经常听我讲童年的事情，而且记得很清楚，尽管他们觉得索然无味；正如我在前面想过的，我甚至对这些决定了我一生的、历历在目的旧日印象也生疏了。我童年的印象已消失了。

但在小山上，在高塔里，没有孩子打扰我，或来调整时间上的紊乱。天异常得亮，薄雾散出的光比太阳更令人眩目。我已把话筒从电话机上取了下来：它象尚未形成的胎儿一样躺在桌面上，软线盘绕成了密密的圈。砾石路上看不见邮差、送牛奶的人、面包师或杂货商的踪影。不管怎么说，他们的脚步声、驾驶着汽车缓缓地在小道上爬坡的声音都压得很低，所以，等他们按了门铃，我才知道他们已经来了。但没有人会在这会儿打扰我的。我没定购牛奶、面包、玉米片、面粉、菜油、可可粉、猫食、什锦肉冻、饼干、熏猪肉、蜂蜜、蛋糕、色拉油、糖、茶叶、无核葡萄干、辣酱、番茄沙司、果冻、调味酱、肥皂、去垢剂、盐、鞋油、干酪、香肠、大米焙粉、代黄油、桔子汽水、黑葡萄糖浆、汤、豆类及鲑鱼罐头、消过毒的或速溶的咖啡。经常来打扫卫生的妇女此时也在家里，安坐在炉旁，照料着她们自己的家，她们来拾掇房屋时常穿着合身的外套，足登长统靴，结

婚戒指嵌在光滑、圆胖的手上，那双手就象裹上冰糖的水果一样。只有野猫知道我在这儿。它们躺在楼上，在各自的床上伸开四肢，肚子鼓鼓的，爪子交叉地放着，好象非常疲惫一样。

我不时向炉里添上根木柴，想尽量使自己舒服些。塔里热烘烘的，各处不时发出细小的响声：管道里突然咣地响了一声，木器吱吱嘎嘎地叫着，木柴在炉里燃烧时发出缓慢的嘶嘶声。我又倚窗坐下来。一个横遭终身监禁的人永远都不会有孩子了。虽然他有能力、健壮、需要性爱，但他只能临窗眺望，却阻止不住岁月的流逝。他的躯体是一间空空如也的房屋，最后倒塌的是四周的墙壁。我独自呆着。我们互相用冷漠而熟悉的眼光目不转睛地盯着：如烟的往事及其结局，铁的现实和企图改变现实的梦……

我把所有的门都插上，然后就攀上塔内最高的一间房屋。屋里全安装着玻璃，但乌云环绕着它，连地板都看不见。我打开一扇窗户，向下望去，看见的只是一层雾霭。我想，只有一死才是自己最妥善的归宿。但我忍受不住那种疼痛，很可能，我会在砾石路上摔得血肉模糊，哀号着。我原先勇敢极了，而现在，连刺伤手指也觉得惨不忍睹了。我关上窗户，走下楼梯。夜幕徐徐地降下来。我不知道杰克是否在晚间上山，这样我就看不到他了。如果在白昼，他的脚步声就会消失在空濛的雾气之中。

分 析

在这一段摘录里，作者主要是为了向读者揭示阿米塔基夫人那微妙、复杂、忍辱负重的内心世界。然而，她情绪上的每一次波动，态度上的每一次变化，都因作者所描绘的有形的什物和环境而变得更加明显了。在这里，人物和景物有

在第一段里，作者对塔的描绘乍看起来象是没有什么意义。但读者悉心地研读后就会发现，作者在描写环境的每一个细节时都揭示出阿米塔基夫人在心境上的变化。读者会感到，塔的高度及其俯视俗世的姿态、纯粹由砖和玻璃构成的围墙、雨雾霏微中的昏暗景象及无处栖息的飞鸟等，都有力地衬托出人的寂寞。莫提默夫人的这段叙述，一开始就使读者有身临其境之感；她没有泛泛地描写人物的“心境”，而是为读者勾画出一个真实的地点。她干脆把飞鸟描绘成“象焚毁的纸片”，这更消除了读者对塔的真实性所持的怀疑态度。这种场面的描绘是恰当的——实际上，这是一种电影艺术中的环境，而不是象征性的或比喻性的景色。

读者一旦抓到了这种看得见、摸得着的孤独感，他们自然而然地就会领悟到更抽象一些的含义了。阿米塔基夫人不仅是在时间上，而且在空间上也与世隔绝了：她忘却了自己的过去。在第二段中，叙述者以推测的口气向读者表明了高塔的存在。“这高耸的塔就象直立于迷漫的大海中的灯塔，那么难以接近现实。”这一句话非常巧妙地把两种不同的笔调，抽象的玄思和文字上的描绘融合在一起了。

在第三段中，孤寂的主题不仅仅包括时空，而且涉及到了人本身。阿米塔基夫人把自己禁锢在高塔中。起先，她只是与“别人生活中的现实”隔绝起来，但继而就怀疑起自己生活中的现实了。莫提默夫人让女主人公作母亲时辛劳的情景一幕幕地掠过她的脑际，温暖舒适的家庭生活与眼前的阴郁而凄凉的情景形成对比。在穹苍、暮霭和飞鸟的环境中，高塔孤零零地矗立着。当阿米塔基夫人的自叙转入内心独白后，这种隽语就更显得意味深长了。电话筒从挂钩上取了下来——这是与世隔绝的一种象征——象躺着胎儿；婴儿，这是使她眷恋的天伦之乐和她正在寻觅的与之相一致的东西。 —111—

在第三段中，阿米塔基夫人还历数了许多她不希望来访的人和定购的东西，再次骤然地把读者带回到她有形的、实际的孤寂之中。在整段中，莫提默夫人描写了两个极端：过去和现在，现实的和抽象的形象；乐融融的家庭生活和主人公所陷入的可怕的孤寂。她在这两者之间游移恍惚。

在第五段里，塔从阿米塔基夫人陷入困境的地点或“客观的相依物”变成了一种代表她自己的隐喻：

一个横遭终身监禁的人永远都不会有孩子了。虽然他有能力、健壮、需要性爱，但他只能临窗眺望，却阻止不住岁月的流逝。他的躯体是一间空空如也的房屋，最后倒塌的是四周的墙壁。我独自呆着。我们互相用冷漠而熟悉的眼光目不转睛地盯着……

作者在这段文字中所描绘的主要形象是容易使人产生误解的外壳：诸如“塔”、“躯体”、“房屋”等字的叠出使它们之间几乎可以换用了。它们都是可以容纳人的外壳，人可被粉身碎骨，但房屋、塔和躯体却能幸存下来。莫提默夫人笔下的女主人公是一位潦倒的妇女，等待着他人的拯救。那座傲然高耸的塔和身居塔内、被生活压垮了的阿米塔基夫人形成了不相协调的对比。塔象是一座纪念碑，代表了阿米塔基夫人平生的愿望，也体现了一种孤傲的独立精神。

在分析这一段节选时，我仅就人物和景物之间的相互影响简括地谈了一下。那么，作者如何利用从塔这个景物中所引出的教益来刻画主要人物呢？在这个景物之中，莫提默夫人是否有效地把现实的和抽象的因素联系在一起了？在这一段摘录中，高塔这一景物起到多少种作用？你觉得把这一景

注释:

①约翰·福特 (John Ford, 1895—1973), 著名的美国电影导演。他一生导演过近二百部片子。经他导演的有《愤怒的葡萄》、《寂寞的人》以及著名西部片《骑兵》等。

②纳撒尼尔·韦斯特 (Nathanael West, 1903—1940), 美国小说家, 著有《心中寂寞的小姐》、《冷漠的百万》等。

③巴德·舒尔伯格 (Budd Schulberg, 1914—), 美国作家。他的小说《傻瓜为何跑?》描写了一位冷酷无情的电影业大亨如何发家的过程。

④诺曼·梅勒 (Norman Mailer, 1923—), 当代美国著名作家。他的作品有《裸者与死者》、《北非海岸》、《鹿苑》、《美国之梦》、《夜之军》及《我们为什么赖在越南》等。1968年他获得普利策文学奖金。

⑤罗伯特·博尔特 (Robert Bolt), 英国作家, 以其历史剧《饱经沧桑的人》而著名。

⑥佩内洛普·莫提默 (Penelope Mortimer), 当代英国女作家。其作品有《消夏的别墅》、《光明的牢狱》、《爱和蜥蜴》及《家》等。

⑦《食南瓜者》已由克杰·克莱顿根据哈罗德·平特改编的剧本拍成了电影。——原注。

人物与旧形式

雷蒙德·威廉士说过，小说有许多种类，所以，与其说它是某种文学体裁，不如说它代表了整个的文学。小说的特点就是不断地创新：一种形式的小说往往只流传二十五至五十年，然后就销声匿迹了，与此同时，新的形式就产生了，而这种新形式的寿命也是有限的。在小说的发展史中，有过许许多多这类短命的小说形式，比如，十八世纪盛行的是传奇小说和爱情故事，而维多利亚时期流行的却是冒险故事及道德说教故事——这些都是与其所处的时代相适应的。人们总是或迟或早地过分使用它们，然后就把它当作无用的文学形式搁置起来。但是，每一时期的作家又总是重新捡起这些已经过时的东西，把它们作为讽刺挖苦的手段。

之间的关系即是一个明显的例子。斯威夫特借用了当时的流行小说的叙述模式，在早已陈旧的公式范围内写作：一位有理性的英国绅士远涉重洋，到过许多国家，遇到无数的人，目睹了各种风俗。但是，斯威夫特破坏了这种小说原有的模式。在这本讽刺小说的最后一部分，作者使格列佛蒙受了耻辱，使他暴露出，他的理性已使自己陷入一个无法解脱的困境。作者把这种已枯竭的传统形式改变成为富有生气的新形式；斯威夫特重新采用、解释了这种形式，从而破坏了它的原意。他让读者把格列佛的实际表现与原有模式中的人物所应有的举止加以对照。按照人们所读过的其它游记体小说的写法，他们会设想，格列佛最终一定会非常惬意地回到英国，因为，他明白，那些未开化的异国与文明的伦敦相比，简直有天壤之别。但实际上，其结果恰恰与此相反；格列佛发现伦敦使他感到厌恶，他渴望重新回到胡乙姆^②那个原始的马厩中去。

在我们这个时代，索尔·贝娄在《奥吉·马琪历险记》^③一书中也运用了类似的技巧。他采用“传奇”小说的形式来描写二十世纪美国社会中一位英雄的兴衰。传奇小说这一形式盛行于十八世纪：一位豪放不羁的英雄在出生入死，历尽艰险后赢得了名誉、财宝和爱情。这是正在兴起的中产阶级社会的产物。在这种社会里，只要人天资聪慧，就能飞黄腾达，发财致富。莫尔·弗兰德斯和汤姆·琼斯之类的人物表达了那个时代人们的许多愿望。他们自由放荡、空有抱负、闯荡社会、挥金如土，这些都迎合了读者的心理。有时，这些人物的举止也很粗鄙，象无赖一样，但他们善于随机应变的本事还是受到人们的器重和羡慕的。然而，索尔·贝娄笔下的传奇故事则与此大不相同。在表面上，奥吉·马琪似乎也具备这类人物应有的特点：自由自在，雄心勃勃，

肆无忌惮。但贝娄却没有让他的主人公马琪凌驾于社会之上，而让社会腐蚀了他。狡狴、富有的人剥削他，美貌的女人玩弄他，然后又抛弃了他。最后，马琪一贫如洗，娶了一位心地善良，但却其貌不扬的妓女。

近年来，威廉·戈尔丁的《蝇之王》恐怕是运用这一写作技巧的最著名的一例了。他借用了R·M·鲍兰蒂尼^④所写的《珊瑚岛》一书的形式。该书发表于1854年，先于戈尔丁的《蝇之王》整整一百年。鲍兰蒂尼在他的书中把一群彬彬有礼的英国学童放在一个荒岛上，然后，他向读者表明，这群孩子凭借自己的勇气、开拓精神和聪明才智创造出了一个模范的社会——一个位于太平洋中心的小英国。他的书形象地表现了有道德的大英帝国主义；它赞美了那个确信人的天性是善良的这一理论的时代。戈尔丁把一批相同的人物——一群受过良好教育的预备学校的男生——放到原子时代的一个荒岛上。读者一打开《蝇之王》这本书，就会以为这是一个似曾读过的故事，因为戈尔丁不仅借用了该书的背景，而且采用了相同的艺术手法。各章的标题，如“假面具和长头发”、“着眼于死”、“猎者的呼声”等，使人感到这或许是一个健康的野外生活的写照，也使人感到这是十九世纪冒险故事中所用的笔调。然而，读者在第一章里就会感到不对头。有些孩子因吃了荒岛上的野果而腹泻——这样的细节描写在鲍兰蒂尼那种雅趣盎然的小说中是决不会出现的。其他一些孩子则恶狠狠地欺侮一个戴着眼镜、患气喘病的胖孩子。原先那种纯朴而美好的情景一下子倒退到自相残杀的野蛮时代。这些孩子远不如一帮从事冒险事业的年轻的殖民主义分子，他们都蜕变为一群毫无道德观念的幼兽了。

戈尔丁这部小说的真正魅力在于，它在读者颇感兴趣的——116——小说形式与令人失望的内容之间保持了微妙的平衡。《珊瑚

岛》的作者虚构他的小说时，似乎并不是为了使读者觉得荒谬可笑。鲍兰蒂尼使不少人确信，文明的人类具有内在的善。戈尔丁在探讨他的那些见解时是慎重的。他仔细地验证了这些见解，然后为读者引出一个颇有道理、然而又使人痛苦的结论，从而否定了鲍兰蒂尼的那一论点。当然，纯粹讥讽的作品很容易同它所抨击的观点一样轻率。采用小说旧形式的危险之一就是，小说家很容易借此发泄私怨和散布荒诞无稽的观念。

为比较起见，让我们简略地谈一下纳撒尼尔·韦斯特的《冷漠的百万》这本书。这是作者模仿十九世纪美国教士霍雷肖·阿杰^⑤的“劝善故事”而写成的中篇小说。阿杰在其《破衣烂衫的迪克》及《衣衫褴褛的汤姆》之类的廉价小说里，提出了一个靠自己由穷变富的幼稚信念。他的主人公多出身卑贱，靠自己的纯洁和修养一举成名。阿杰的这些书是为那些容易轻信人言的读者们写的；他把美国发家、成名的道德标准用最赤裸裸的语言加以归纳，并贴上自己独特的、神圣的基督教标签。纳撒尼尔·韦斯特改变了阿杰那些发家、成名的故事发生的环境。他在书中探讨了美国大萧条时期一位严守道德标准的年青人的命运。在韦斯特的笔下，这位年青人由于嫖妓、行凶、盗窃、强奸而陷入黑社会的泥潭，最后成为以大卫·克罗克帽为其会徽的法西斯运动的中坚。由于这种对照太牵强，所以韦斯特的这本书也就降为贻笑大方的浅薄之作了。韦斯特之所以没有成功，是因为他选择了这样一种样式来模仿。阿杰的故事本身就是肤浅之作，毫无争论或解析的价值。结果，韦斯特象唐·吉珂德一样，骑马持矛向风车冲刺，使本来已非常荒谬的样式更加可笑了。作家们要有效地使用小说的旧形式，就应持慎重的态度，应有所节制。因为，作者一定要使读者意识到在自己的真义和旧形式

的涵义之间所存在的那种张力。

做 媒

选自伯纳德·马拉默德^⑥的《魔桶》（小说其余部分的梗概附在本段摘录之后。）

不久以前，纽约城的居民区住着一个名叫利奥·芬克的学生，他的住房又小又简陋，但里面却堆满了书。他在耶舍瓦大学主修犹太法学，已熬过六个寒暑，六月份就要担任拉比*了。他的一位熟人劝他说，如果他结了婚，那就更会取得教徒的信任。可结婚的事，目前连个影儿都没有，他苦苦地想了两天，然后请来媒人宾尼·萨齐曼，芬克在《先锋日报》上见过他刊登的两行广告。

一天晚上，那位媒人出现在芬克居住的灰石公寓里，他摸黑走上四楼的过道，手里紧紧地抓着束着皮带的黑色公事包，那皮包因使用多年已磨损了。萨齐曼干这一行已有多年，他身材瘦小，神态严肃，戴着一顶旧帽子，穿了件过短过紧的外套。他喜欢吃鱼，嘴里散发出一阵阵的鱼腥味，他的牙齿不太全，态度和藹，奇特地带着悲哀的眼神，样子并不使人感到不快。他说话的声音、翕动的嘴唇、一撮胡须及瘦骨嶙峋的手指都富有生气，但他稍一安静，那双温柔的蓝眼睛便流露出深沉的悲愁。虽然利奥在这种场合有些紧张，但看到这位先生的神情，他稍稍地松了一口气。

他当即就对萨齐曼说明了请他来的用意，并说，他的家住在克利夫兰，父母结婚较晚，除了双亲，他在这个世界上再没

有亲人了。六年来，他潜心研究学问，所以，不难理解，他无暇出入社交场所，去陪伴妙龄女郎玩了。因此，他认为与其去瞎摸乱闯——那多难为情——不如请一位有经验的人来咨询一下。他顺便谈到媒人这一差使是古已有之，而且很高尚，受到犹太人的交口称赞，因为它既做了必须做的事，又不使人扫兴。况且，他的父母亲也是在媒人的撮合下结成良缘的。他们之间的婚姻如果不是在金钱上互为得益的话——因为他俩也谈不上有什么家产——至少，从他们彼此忠贞不渝这点看，倒是非常美满的。萨齐曼听到这番话又窘又惊讶，感到有些歉疚。然而，不一会儿，他又对自己的工作感到由衷的喜悦了，这种激情已消逝多年了，他对芬克的见解非常满意。

于是，这两位开始谈起生意来了。利奥把萨齐曼引到屋里唯一有光亮的地方，一张倚窗的桌子旁，窗下是万盏灯火的城市。他坐在媒人的旁边，面对着他，极力想忍住喉咙的刺痒。萨齐曼迫不及待地打开公事包，从一小捆薄薄的、经常翻检的卡片上取下一根早已拉松的橡皮筋。当他啪嗒啪嗒地翻弄卡片时，那种姿势和响声在肉体上刺痛了利奥，他装着什么都没看见，一个劲儿地望着窗外。虽说现在仍是二月，但残冬已快过去，多年来，他还是头一次留意到这些变化。这当儿，他看见一轮明月在兽群状的云团中穿行着，当皓月穿过一只硕大的母鸡时，简直象刚生下的鸡蛋，他半张着嘴，看得出了神。萨齐曼装出正浏览卡片的模样，但他却不时透过刚戴上的眼镜，偷看着年青人那气宇轩昂的面孔，满意地端详着他那学者般的严肃的高鼻梁，那显示出学问渊博、精深的褐色眼睛，那苦行者所特有的、敏感的嘴唇和那深陷的、黝黑的双颊。他盯着一架一架的书籍，轻松地满意地舒了一口气。

利奥把目光落在卡片上，数了数摊在萨齐曼掌心的六张卡片。

“就这么点儿？”他失望地问。

“你可能不相信，我办公室里的卡片多的是，”萨齐曼回答，“每个抽屉都塞得满满的，我只好把它们都装在一个桶里。可是，并不是每个姑娘都配得上新拉比吧？”

听了这话，利奥的脸红了，非常懊悔自己在填写履历时向萨齐曼讲的东西太多了。他原想，最好让媒人了解一下他的严格标准和要求，但现在看来，此举真是大可不必。

他支支吾吾地探问道：“你是否存有顾客的照片？”

“首先嘛，是家庭、嫁妆的数量，还有女方有何允诺”萨齐曼一边回答，一边把绷得紧紧的衣服解开，就势靠在椅背上，“然后嘛，才是照片，拉比。”

“叫我芬克先生吧，我还不是拉比呢。”

萨齐曼说好的，于是，把他称为博士，但当利奥不留神听的时候，他就又改成拉比了。萨齐曼用手推了推牛角框眼镜，从容地清了清喉咙，用巴结的口气念着最上面的那张卡片：

“索菲·P，二十四岁。孀居一年。膝下犹虚。学历：中学毕业，大学二年。其父允诺出八千元。经营着极好的批发业。有房地产。母系家庭多为教员，也有一位演员。在第二街颇有名望。”

利奥吃惊地抬起头。“你是说个寡妇？”

“寡妇不一定就不好呀，拉比。她跟丈夫可能只过了四个月，小伙子一身的病，她嫁给他真是一个大错。”

“我从未考虑过娶一位寡妇。”

“这是因为你毫无经验。寡妇，特别是象这么年轻健康——120——的姑娘，你娶了真是再好不过了。她会终生感激你的。请相

信我，若是我在找新娘，就会娶个寡妇的。”

利奥沉思了片刻，摇摇头。

萨齐曼耸起双肩，做了一个几乎难以察觉的失望姿势。他把卡片放在木桌上，又开始读另一张：

“莉莉·H，中学教员。正式职业，非代课教师。有存款及一辆新道奇牌汽车。曾在巴黎居住一年。其父是著名的牙科医生，已开业三十五年。本人想找学有专长的男子。非常美国化的家庭。千载难逢之良机。”

“我认得她，”萨齐曼说，“我希望你能见见这位姑娘。她是个宝贝儿，非常聪明。你可以整天价同她谈书呀，剧呀，她无所不晓，对时事也了解。”

“我想你还没提到她的年龄吧？”

“她的年龄？”萨齐曼扬了扬眉毛，“她现年三十二岁。”

利奥顿了顿，说：“恐怕年龄大了些。”

萨齐曼哑然失笑了：“那么，拉比，你多大岁数了？”

“二十七。”

“那你告诉我，二十七与三十二之间有多大的区别？我的妻子就大我七岁。我遭什么罪了呢？——没有呀。如果罗斯柴尔德^①的千金和你成婚，你会嫌她年龄大而辞了这门亲事？”

“会的，”利奥冷冰冰地说。

（梗概：萨齐曼安排利奥与莉莉·H见了一面，原来，她已快四十岁了，而且因为听了萨齐曼对这个“神秘莫测、才华横溢的拉比”的描绘而神魂颠倒。利奥十分厌恶，就断了此念，几个月后。他发现萨齐曼在他的房间里留下一小包照片。结果，他一眼就看中一张快照上的姑娘，并苦苦哀求不——121——

大情愿从中牵线的萨齐曼安排一次会面。原来她是萨齐曼的女儿，一个妓女。利奥手里握着一束鲜花，向她奔去，这时候，“萨齐曼正靠在拐角的墙上，哼着对死者的祷文”。)

分 析

单是这篇故事的名字就足以引起读者的各种猜测：当代的作家很少有机会使用“魔”这个字眼儿了。如果说这一书名已向读者暗示了书里的内容的话，那么，书中的第一句话就完全证明了这一预感。读者会留意到，马拉默德的“不久以前……”同神话故事中的公式“从前……”是何其相似。当读者看到场面的描写时，这种相似感就更加强烈了。每当孤寂的少年男子四处寻找一个妻子，一位聪颖而年迈的恩人就会亲自来为他做媒。用写神话的语言说，这里只缺一位美貌的公主，否则这种描述便天衣无缝了。至于利奥怎样与此格格不入，读者从故事的梗概里即可看出端倪了。

马拉默德非常巧妙地运用了神话故事的形式，结果，这种形式所应有的寓意同故事中的实际内容形成一种非常难堪的对照。我们暂且把《魔桶》里的这两个因素称作“理想”和“现实”：才子佳人式的主题是解决利奥婚姻问题的最理想的办法，但是，纽约市的经济公寓、莉莉·H和妓女则向读者展示了冷酷的现实生活。在整篇小说中，马拉默德都巧妙地保持着形式和内容的统一，并在这两者之间保持着一种持久的、富有成效的张力。

马拉默德主要是通过语言描写来概述旧神话故事式的情节。让我们看一看他是如何在第二段里介绍皮宾·萨齐曼的吧。“一天晚上，那位媒人出现在……”虽然作者在小说

一动词仍暗示出某种超自然的现象。当马拉默德进一步形容这位媒人时，他采用了讲故事的人所用的那种刻板的、具有特殊风格的口吻。

他说话的声音、翕动的嘴唇、一撮胡须及瘦骨嶙峋的手指都富有生气，但他稍一安静，那双温柔的蓝眼睛便流露出深沉的悲愁。

这种用虚拟语气讲述的方法正是传统的口头文学形式，而不是笔述的形式。马拉默德对萨齐曼的详尽描绘更加深了读者对这种风格的印象：作者用寥寥几笔，就勾勒出这位媒人的形象，使他几乎象一个漫画中的人物一样。

稍后些，当叙述的语气刚刚有了些现实生活的气氛时，马拉默德又出人意外地加进一段与全篇小说的基调格格不入的文字：

虽说现在仍是二月，但残冬已快过去。多年来，他还是头一次留意到这些变化。这当儿，他看见一轮明月在兽群状的云团中穿行着，当皓月穿过一只硕大的母鸡时，简直象刚生下的鸡蛋。

作者奇妙地运用了超现实主义的比喻，把云彩比作兽群。从而，又把描写混浊的现实变成描绘神话故事中的幻境了。这里，马拉默德向读者展示了某种文字手段的变换，这种写法取得了极大的成功：作者象变戏法似地使读者不断地往返于这一虚一实的描写之间，使他们对任何一种描述都若明若暗。

作者采用神话故事的旧形式来写《魔桶》，但却严格地 —123—

奉行着现实主义的原则来阐述其中的内容。小说一开始就描写了利奥出于一个非常庸俗的动机而请来萨齐曼的情景：

“如果他结了婚，那就更会取得教徒的信任。”利奥的这种实用主义的动机与孤寂的王子那种富于浪漫色彩的处境是大不相同的。而且，在某种程度上说，这篇故事简直象是一宗买卖。在萨齐曼与利奥的长谈中，马拉默德极准确地模仿了商人和顾客谈生意的口吻。金钱和家庭联系是重要的话题，萨齐曼谈的不是爱情，而是钞票和物质。

“索菲·R，二十四岁。孀居一年。膝下犹虚。学历：中学毕业，大学二年。其父允诺出八千元。经营着极好的批发业。有房地产。

这里，马拉默德的严格的现实主义手法取得了成功，也使作品具有一定的深度，因为，他是把这种现实放在传统的浪漫主义的环境之中来着力描写的。

作者在《魔桶》这篇故事中所运用的两个主要的手法是主题紧密联系在一起的。这种共生而又相斥的结亲方式既富有浪漫色彩，又出于无可奈何。在故事中，利奥起先是从实用主义的目的出发去接受别人为他安排的婚事，后来他自己却(不幸地?)坠入情网。利奥的这一举动更成功地体现了运用神话故事这一形式的效果。读者可能会觉得，这样的处理会使公主的形象黯然失色，但是，主人公却是真心地爱着这位妓女。马拉默德极巧妙地在形式与内容之间保持着平衡，虽然《魔桶》这篇故事在平衡之中还有许多模棱两可的地方。

注释:

①乔纳桑·斯威夫特 (Jonathan Swift, 1667—1745), 英国著名小说家, 著有《书籍之战》、《温和的建议》、《格列佛游记》等。

②胡乙姆 (Houyhnhmns) 是《格列佛游记》中生活在一种宗法式的公社中的智马。它们虽然过着原始生活, 但却没有染上文明所带来的恶习。

③《奥吉·马琪历险记》(The Adventures of Augie March) 被称为“当代美国文学描写自我意识和个人自由的典型作品”。

④R·M·鲍兰蒂尼 (R·M·Ballantyne, 1825—1894), 英国儿童文学作家, 著有《珊瑚岛》、《年青的皮货商》等。

⑤霍雷肖·阿杰 (Horatio Alger, 1834—1896), 美国作家。

⑥伯纳德·马拉默德 (Bernard Malamud, 1914—), 俄裔美国作家。主要作品有《白痴》、《新生活》、《毒品贩子》、《头号傻瓜》、《店员》、《修理》。他因短篇小说集《魔桶》而荣获1959年美国最佳图书奖。1966年又获得普利策文学奖。

⑦罗斯柴尔德 (Meyer Anselm Rothchild, 1743—1812), 犹太籍银行家。

论小说的语言

人们只要一谈起小说的语言，就必然会卷入当前在语言学家、美学家和文艺批评家之间所展开的激烈的辩论中去。我们在说明小说的修辞特点时所使用的术语，在很大程度上是有限的，含混不清的。目前，我们衡量小说“修辞”特点的标准往往受到个人意见和党派偏见的影响。你充其量也只能指出几个不明确的差别，然后就建议那些有兴趣进一步探讨这个问题的读者至少浏览一下戴维·洛奇^①的《小说的语言》、罗杰·福勒^②的《风格与语言论文集》及伊恩·瓦特^③的《诠释：“使节”的第一段》。

在探讨这一问题时，人们首先会对功能主义的代表人物埃兹拉·庞德^④的一个谬见提出质疑。他曾在《阅读基础知识》中率直地宣称：“人们是为欣赏题材而阅读小说的。” —127—

他继而提出，小说是“反映生活的”，所以，小说语言具有纯粹的参考作用：一般人在阅读小说时主要是读它的情节和对人物内心的剖析，并不侧重其独特的遣词造句。这是一种极不现实的观点，这就意味着，人们在某种程度上可以把小说的“题材”和作家赖以“表现”这一题材的语言分割开来。但是，人们在阅读象詹姆士的《仕女图》那样的作品时，根本不可能把主人公伊莎贝尔·阿瑟的身世同作者独具匠心的表达方式分割开来。读者所了解的伊莎贝尔是詹姆士虚构出来的，而他刻画她的性格的手法则是她性格中的重要组成部分。我们可以争辩说，书中的某个句子听起来令人难以置信，但是，我们不可能证实它不真实。小说按其定义就是创造它所要描绘的人或物，而不允许人们把原题材同反映在小说中的不完全的描述相对照。

但是，只要我们同意，不能仅从实用的角度来孤立地看待小说语言（如“这本小说的语言是否有效地反映了这一经历？”），我们就会看到，小说语言同某一本小说的内部结构及形形色色的外部环境有着复杂的关系。假设我们从一部小说中抽出一页，里面包括人物的对话，事实的叙述和景物的描写，在这短短的一页中，作者就得运用几种截然不同的语言。对话中所使用的语言可能是模仿某类人物说话的特点，例如，它可能是方言，或用某些传统的符号标出人物在说话时的口吃，或加进一些毫无意义的音节，以表示人们在真正的对话中所发出的多余之声（如，“噉”，“嗯”，“唔哼”）。很清楚，这类语言必须经过检验以证明它是真实可信的。叙述事实的语言则完全是另一种类型的语言。当然，这种语言和出于同一目的，但用在小说其它地方的语言是相似的；很可能它与同时代的、有着共同文化的其他小说家——128——所运用的叙述语言类同。而描绘性的语言则更加灵活，并带

有作家个人所特有的“风格”。所以，如果我们要谈“小说语言”，就必须认识到，小说里包括一些或许多类型的语言，对每一种语言都需要用不同的标准来衡量，但同时，它们又同小说的整体结构相关联。例如，如果我们要在假设的那页文字中写人物对话，我们就得提到它对非文学性语言的模仿作用，同时，也要涉及到它在这本小说的内部结构中的地位（如，为什么此处要写这段对话？这一对话在整个叙述中起什么作用？）。读者还应考虑到这本小说所反映出来的总的文学传统与其他体裁或学派之间的关系。比如，我们在探讨杰·台·赛林格的《麦田守望者》中的某个片段时，就应指出：这本小说师承了马克·吐温和美国其他用方言土语写作的作家，在主题及小说结构方面都有其独特之处，它的语言则取自本世纪五十年代纽约中学生的口语。

读者还应特别注意到，“小说语言”在结构上灵活多变，与叙述中的情节发展是相一致的。由于一部小说包括了多种类型的语言，所以，它们在整体中有相对的作用，同时也具有某种共性。它们是靠小说的整个结构而彼此联系的；离开了整体，各种类型的语言就成了大杂烩。因而，当人们谈及“小说语言”，就必须记住，这个词的含义不仅包括小说中各种类型的语言模式，而且也包括起着支配作用的小说的整体结构。亨利·罗斯的小说《称之为睡眠》就是一个出色的范例。这本小说描写了本世纪初一个波兰籍男孩是怎样开始他在美国的生活的。大卫·施厄尔是在纽约长大的，他逐渐脱离温暖、安逸的家庭生活，而卷入纽约街头的暴行之中；他丧失了天真无邪，失去了对人类的信赖和希望，从一个聪敏的孩子变成凶狠残忍的街头流浪儿。小说中的语言恰好反映出主人公逐渐堕落的过程，开始，叙述的语言优美而流畅。但是，当大卫忘记了自己祖宗的语言，与街头的歹徒为

—129—

伍时，小说的语言就逐渐变得颠三倒四了。小说的后几章则完全是由没有条理的只言片语所构成，一半是诗，一半是胡言乱语。所以，我们只有从语言同主人公蜕化的关系之中才能辩明《称之为睡眠》中的任何一段话的内涵。某段摘录也可能揭示出大卫精神崩溃的主要阶段，但是，没有一段文字能单独地代表小说语言在结构上的变化。当然，这种能把结构和语言如此简单而直接地联系起来的小说是为数不多的；但是，不管这种关系看起来多么隐晦，这一原则却适用于所有的小说。

在分析小说语言时，我们总会遇到某些直接与其有关的问题。比如，某一类型的语言或某一部分的文字在小说的整个结构中起什么作用？这种语言是小说中特有的，还是对某种非文学性语言的模仿？读者是否能从文章中鉴别出，这是作家个人的艺术风格，还是传统的修辞手法？有些作家是否倾向于从语言学的角度来运用语言，以期引起读者对小说的注意？（例如，运用异常的结构或重复某一艺术手段。）总的说来，英国的文艺批评家们对此类具体问题兴趣不大。甚至那些自称对小说语言颇感兴趣的批评家们也常常显示出他们缺乏小说创作技巧方面的常识和语汇；他们在最应作精确分析的地方往往采取了浅尝辄止的态度。显然，这正是语言学可能会为文艺批评提供有价值的、意义确切的术语的一个领域。将来，这一领域或许会受到当代法国文艺批评的影响。罗兰·巴塞斯，罗曼·雅各布森及克劳德·利维-斯特劳斯已经表明他们能够把语言学和文艺评论结合起来。

三本新小说的头一段

一

选自基思·沃特豪斯⑤的《说谎的彼利》

我躺在床上，又一次抛开现实，回到仙筵⑥中去了。按理说，分列式应从总统街开始，但是，要把这一股脑儿搬到市中心广场却容易极了。我的伙计们在市政厅的台阶上占着最佳的座位，在那儿，没有一面旗帜象我们“仙筵联盟”这面破烂的蓝星旗那么自豪地飘着，这是我们奔赴沙场时高举的大旗。各联队一个接一个地通过，当他们——皇家禁卫军，伞兵团，皇家约克郡步兵团——走过后，人群倏地鸦雀无声了，他们向仙筵义勇骑兵团骄傲的幸存者脱帽致意。我们投入战斗确实是晚了一些，有些人对此非难过我们；但是在两千名开赴前线的志士中，如今只剩下七个人能听到这些指责了。当我们从战场上撤下来的时候，我们一颠一跛地走着，褴褛的军服上仍沾着泥巴，但我们的带褶短裙⑦骄傲地摆动着。乐队奏起了《电影进行曲》。战争纪念碑上装点着蓝色的罂粟花，这种奇异之葩只有在仙筵上才有。

二

选自约翰·巴思的《烟草经纪人》

在十七世纪末的那些年月里，人们在伦敦咖啡馆的常客——一帮纨绔子弟和傻瓜——中会发现一位高高的、瘦骨嶙峋的闲人，名叫埃比尼泽·库克，他既志大才疏，又力有未逮，他同那些据说正执教于牛津和剑桥的愚友们，都觉得消

闲似地玩弄英语的声韵比较尽脑汁地研究英语的含义更有趣味。因此，他不致力于研究学问，却学会了吟咏之技，他搜索枯肠，抠出一联联赶时髦的对偶句，里面尽是空泛的主神和朱庇特^⑧，发出节奏失调的朗朗声，并充斥着夸张到了极点的比喻。

三

选自安古斯·威尔逊的《铁杉及其后果》

在伯纳德·桑兹凯旋的那天，他收到许许多多的信息，但只有一件使他格外满意，那就是财政部终于确认了官方对他在财政上的支持。他回顾了那漫长的反对当局的斗争和取得胜利的过程，以及他所借助的各种文学界的力量——报刊发行者、编辑、文艺批评家、文化委员会、读者大众——他有点惊诧地发现，他几乎已把最终的飞黄腾达看作理所当然的了。当然，为取得最初的胜利，他所付出的最大代价就是自我约束和克制。对一位自负的老文人来说，这可是相当一帆风顺了；他满意地想，甚至对一个肆无忌惮的人来说也是如此，但他即刻提醒自己不要冒装模作样的危险——穿着灯笼裤，留着络腮胡，自鸣得意，玩世不恭——要记住自己在英国社会中争得的地位。如果他强迫读者和批评家尊重他、倾听他一个劲儿地盘问他们最喜欢的“真情”，他也绝不能让他们感到，他们在迁就一个朝廷弄臣。他们应该继续服用他给的那剂苦药，而且不用说甜言蜜语，也得吞下去。他满意地想着自己久经考验的实力和自立的精神，那张布满皱纹的大面庞下的某块骨骼一动，便作出了决断；那双乌黑的大眼睛一反往常那冷嘲的神情，显得那么安详。即令他偶尔怀

分 析

把几段摘录象这样并列起来分析，我们就会清楚地看出小说语言中那些令人困惑的差异。一般说来，小说很少因袭语言上的陈规，而各个作品在构思、语气和结构上也是不尽相同的，所以，我们对此不能一概而论。英国的历次诗歌运动逐渐形式了一整套诗歌的语汇，而英国的小说在传统上则从来没有产生过什么“小说语言”。我们甚至没有类似法语口语中那种已废弃的过去时态，这种时态的叙述表明某一动作肯定就发生在过去。有些在艺术上独辟蹊径的作者形成了个人的创作风格（如乔伊斯在《芬内根们的苏醒》一书中就运用了多种语言^⑥），但大多数英国作家都是掇拾人言，新意不多——他们的语言多取自其他类型的文艺作品、自己的社会和专业环境、非文学性的文献，并有着各种历史和地区背景——他们总是把各类语言重新加工，然后写进自己的作品中。本章所选的三个例子均属第二种情况：即，作者模仿或重复了取自小说以外的语言。

第一段引文选自基思·沃特豪斯的《说谎的彼利》，是由一连串蓄意安排的陈腐题材所组成的。这位少年的白日梦做到平淡无奇，无非是一种世俗的逃避现实的空想——他用新闻短片、廉价的战争故事和模仿邱吉尔演说中的陈词滥调拼凑起了这段幻想。沃特豪斯这本小说的情节发展是由这套低劣的修辞手段构成的：均衡的对话、陈腐的隐喻（“人群中倏地鸦雀无声了”）、正规的辞令（“装点着”，“最佳”“奇异之葩”）、以及缓慢、重复的节奏。把这一切堆砌在一起，不由使人想起冠冕堂皇的英语评论中所用的老掉牙的文体。这种干巴巴的语言正体现了男孩的性格特点。比利·费希尔的遐想在他的陈词滥调中深刻地表现出来了：这

种可怜的学舌表明了他那种俗气而偏狭的生活环境；甚至连他在想象中因受托而得到的权力也是低劣的，浮夸的，而且出奇地背时。他也因为语言贫乏而毁了前途。《说谎的彼利》一书从头至尾都说明，由于他因袭了那种老生常谈的东西，他终于变得无能为力，再也无法摆脱家乡那令人窒息的环境了。

约翰·巴思的《烟草经纪人》是他精心模仿十八世纪仿史诗体而写成的小说，他借用当时的修辞手法，再现出那个时代的情景。书中的某些词汇（“纨绔子弟”）^⑩和短语（“空泛”、“朗朗声”、“执教于”、“玩弄”）^⑪可追溯到1680——1750年那一时期的英语。巴思的句子结构仿效古体的矫揉造作，整段文字里对句迭出：“既志大才疏，又力有未逮”，“消闲似地玩弄英语的声韵比较尽脑汁地研究英语的含义更有趣味”，“不致力于研究学问，却学会了吟咏之技……”在这段文字中，作者不仅任意采用庄重的修辞手段，而且频频地使用带有头韵的句子（“纨绔子弟和傻瓜”，“愚友们”，“一联联……的对偶句”，“主神和朱庇特”，“充斥了夸张到了极点的比喻”）^⑫。其中，最后一例是结构与含义相呼应的荒唐而夸张的典型。

巴思的语言精采地描绘出离我们那么渺茫的社会及形式，这使叙述中所影射的当代问题更具有讽刺的意味。作者努力探求这种创作方法的脱离现实性，从而使小说的语言同主题更相吻合。在《烟草经纪人》这本书中，作者的叙述与幽默的乐观主义、闹剧式的描写和那位逍遥自在的喜剧人物，都那么奇怪地协调，但每一方面的特点又不那么明确，每一位人物在漫无目的的狂乱活动中都毫无变化。现在，几乎没有哪种情感会产生象十八世纪的资产阶级同二十世纪的存

—134— 在主义者之间那么深刻的隔阂了；巴思则把这两者捏合在一

起，使小说的语言同主题之间形成鲜明的对照。

第三段选自安吉斯·威尔逊的《铁杉及其后果》，虽然它在某些方面与沃特豪斯和巴思的小说相同，但却是三段中最复杂的一段。它同第一、二段引文的相似之处是，它也常有模仿滑稽作品的痕迹，但由于威尔逊对其效果只是轻描淡写，一笔带过，所以，他的语言颇为晦涩：读者仅能从隐晦的意思中感到一种难以捉摸的冷嘲热讽。作者叙述的语调很象《泰晤士报》上所刊登的讣告：他对知名人士所做的种种业绩概括得很得体，在遣词造句上则力图使平凡的现实和炫耀的神话之间保持一段距离。主人公伯纳德·桑兹在他“凯旋的那天”收到的不是信件，而是“信息”；作者用对语和温文尔雅的比喻，流畅地勾画出桑兹官运亨通，身处“最终的飞黄腾达”的情形。书里偶尔出现的某些陈词滥调（“自负的老文人”，“一帆风顺”，“服用……苦药”）正是统治阶级共用的俚语，不禁使人想起上流社会中的职责、尊严和在官场上尔虞我诈的情景。小说中的文风和所反映的情趣略显单调，既带有无懈可击的风雅，又确实一锤定音，无法更改。这些描绘只须略加修改，再加上个人的特色，就可用以形容任何一位老朽政客的死亡。小说的结构使语言更加辛辣和具有倾向性：威尔逊借用了伯纳德·桑兹的观点，所以，这些话大抵是桑兹的自我评论——他就是为自己撰写讣告的作者。这种讽刺的手法迫使读者既要评价人物，也要注重语言。对桑兹说来，公众的捧场和他自我反省时所用的词溶成一体，而叙述中的悲哀情调更表露出他那十足的傲慢劲头。

这三个例子都表现了观察小说语言的一种方法，说明小说的语言在叙述中含有两层意思：第一，字面上所表述的问题；第二，小说家所借用的某一类语言的社会及文化背景。小说的特点之一就是，它按照语言的社会效果而选材：作者

可以放手地探讨他所熟悉的任何一种写作或者说话的方式，并强调和利用其社会含义。在某种意义上说，几乎没有哪本小说不“涉及”语言问题；在有些小说中，作家有意识地运用写作手法中潜意识的联想，而在其它的一些小说中，他又可能同比利·菲希尔一样，为他所运用的语言中未被认可的习俗所束缚。从某种程度上说，所有的语言都同俚语或陈词滥调所起的作用一样：除去所讲述的事实，它们往往也反映出说话人的心绪、一定的历史时期和社会背景。从语言学的角度来分析小说的主要价值在于：人们可以把语言中那些固有的特性与在不同的叙述文中所反映出来的特殊变化结合起来。

注释：

①戴维·洛奇 (David Lodge) 在他的《小说的语言：英国小说批评及语言分析论文集》(1966年伦敦版) 中详尽地探讨了小说的文体等问题。

②由罗杰·福勒 (Roger Fowler) 所主编的《风格及语言论文集》(1966年伦敦版) 主要谈的是，如何从语言学的角度来分析文艺作品，并为本书第十一、十二及十三章提供了主要的背景性材料。

③伊恩·瓦特 (Ian Watt) 的《诠释：“使节”的第一段》发表在1960年7月的《文艺批评论文集》第五卷第三册250—274页上，文章详尽地论述了小说在语言风格上的细微差别。

④埃兹拉·庞德 (Ezra Pound, 1885—1972)，美国诗人，文艺批评家。

⑤基思·沃特豪斯 (Keith Waterhouse, 1929—)，当代英国小说家，电影、电视剧本作家。作品有《乐土》、《说谎的彼利》和《贾布》等。

⑥仙筵 (ambrosia) 为希腊神话中神的食物，凡人吃后能长生

⑦英国苏格兰兵团士兵通常穿格子呢做的短裙。

⑧主神和朱庇特 (Joves and Jupiters) 本是同义, 为罗马神话中的神。

⑨在《芬内根们的苏醒》一书中, 乔依斯为了达到用梦幻一般的语言写出梦幻文学的目的, 竟运用了十八种不同的语言。

⑩原文为 “fops”。

⑪原文分别为: “afroth”, “alang”, “educating” 和 “game with”。

⑫原文分别为: “fops and fools”, “friends-in-folly”, “quires of couplets”, “Joves and Jupiters”, “String-taut with similes stretched to the snapping-point”。其主要词的首音都是一样的, 故称头韵。

小说语言的语域

我们所处的场合决定了我们该用什么样的语言，而在任何特定的时刻，我们所运用的词汇和句法又主要取决于四个因素：谈话的对象，谈话的内容，书面还是口头，用什么样的方式来表达——是写信、做广告、讲演，还是别的什么。语言学家把语言中这些因情况而异的各部分称作“语域”^①。一种语域只适用于有限的场合：假使我正在讨论会上发言，这样说就可能比较得体：“唉，咱们赶紧把语域这事了结了吧，也好一块儿去弄杯咖啡喝喝。”但假如我在写书，语气上就应该正规一些，象上面那样说话，就显得不太合适了，就在语域上造成混乱。某些人由于在普通的场合采用了非常正式的语域，结果，谈吐便显得那么矫揉造作，对此，读者并不陌生。例如，在狄更斯的笔下，密考柏先生来到大卫·

科波菲尔的新居时，他这样说道：

我亲爱的科波菲尔，这是豪华的。这种生活方式使我想到了自己独身生活时期，想到密考柏太太还没有被请到海门的祭坛前订约的时期。*

小说家与密考柏先生不同，他可以自由选择任何一种语域而不显得别扭。他可以借用任何情境下所使用的语言（不管这种语言多么一本正经或多么随便），并把它作为小说创作的手段。但是，当语言的语域运用到小说中以后，它就微微地改变了自己的性质。因为在一种新的文学体裁中，读者总是非常注意语言的质量，这种语域就比它在日常使用时更加引人注目。这就如同把一件失物——一节弯曲变形的枝桠，或一辆自行车——放在艺术馆里一样；在这种反常的情况下，人们就会重新估价这种语言或这件物品了。在约翰·鲍温的《笔会》一书中有这样一段情节：某广告公司的职员正举行会议，计划搞一次推销某种新产品的运动。作者是这样介绍这一场面的：

P·A·的办公室内。市场管理和推销股未到会。

作者用姓名的首字母称呼一个人，而用他们在公司所担负的职务称呼另外两个人，这种用法完全是广告语言的传统语域。但读者若在小说中看到这种表达法，就会特别予以注意的。在那本小说中，鲍温探讨了这个商业机构是如何把其工作人员都变成只知按照惯例处理公务的人。而作者使用商

* 摘引自董秋斯译的《大卫·科波菲尔》。

业用语，意在极大地贬低这些人物的人格。“市场管理和推销股”之类的字眼，在平常的使用中意思非常有限，但是，它们在文学中含义广泛，其中大多数属于忌讳的话。正如上面的例子所显示的，小说的内容很可能改变任何一种语言的语域。

许多作家在小说中从头至尾只采用一种语域。盛行于十八世纪的书信体小说就是用书信的语域写成的。例如，塞缪尔·理查逊^②在《克拉瑞萨》一书中就借用了对话式的长信中所独有的遣词造句法：

豪小姐致克拉瑞萨·哈洛危小姐

四月二十七日晚星期四

来函敬悉，是刚给我送来的。很幸运，希克曼先生已帮我想出一个办法。这样，通信就方便多了，我就可以每天给你写信了。有位可靠的交易员（他的名字叫西蒙·柯林斯），我托他捎这封信，另附上别两封：他常在礼拜一、三、五进城，可以从威尔逊先生处带回你留下的信件。

作为一种散文体，豪小姐的这种写法似乎有些不自然。但信中所使用的俗套（“来函敬悉”，“另附上”）以及匆促的、带有括号的句法却使人觉得它是真实的：理查逊的写作艺术大体上可以说：他善于模仿人物的语气和文风，甚至当他们陷入混乱、举止粗俗时，他也能逼真地把他们描绘出来。

当代美国作家詹姆士·珀戴^③在短篇小说《布道》中运用了布道式的语域。他部分地模仿了十八世纪新英格兰的牧师乔纳森·爱德华兹的著名布道词“愤怒的上帝手中之罪人”。

—140— 在珀戴的笔下，这些话都出自上帝之口：

普天之下，我乃唯一存在之物，然而，你却拒不接受这点，为什么？——好吧，让我来告诉你其中的缘由。因为，你是没有更好的事情可做，也不能做更好的人，你占着那把特殊的椅子，但又毫无进展。自从身处这种境地以后，你便一无是处。当然，你试图改善自己的处境，或改善与你有关的事情，但是，你每次总把事情搞得更糟，比你降生时更糟，比你呱呱堕地时更糟，甚至，比你进入这伟大的露天剧场之前更糟。

要知道珀戴多么准确地模仿了布道的语域，我们在这里不妨把他的话说同乔纳森·爱德华兹的原文对照一下：

一根细线吊着你，愤怒的神火在周围燃烧，随时都会烧焦、烤断这根线；你对耶稣基督不感兴趣，也抓不到什么东西来挽救你，没有什么东西能使你避开愤怒的天火。你没有东西，没有任何做过的事情，没有你会做的事情，可以使上帝对你有一分钟的饶恕。

我觉得，如果将这两段合在一起，读者很难看出珀戴是写到哪里停笔，而爱德华兹又是从哪儿接上的。

小说家也可以交替地运用两种或多种语域，并利用它们之间的不协调而取得讽刺的效果。十八世纪那些用滑稽史诗的笔法从事创作的作家就经常运用这种手法，不断把庄严的英雄文体转为口语体。亨利·费尔丁在他的《大伟人江奈生·魏尔德传》一书中就把运用语域作为小说结构的基本原则。他经常写出一对对的词，一个是庄严体的，一个是口语体的，两者的结合便形成类似下面的一些句子：“或，象粗人所说的那样……”，“用粗俗的话说……”。庄严的词——141—

汇通常是含糊其词的委婉语，而所谓“粗鄙”的字眼却道出了真情。所以，读者会看到下面这种荒诞的句子：“因为这些人头戴不同的原则，即，帽子，所以他们之间经常发生不和，”下面的句子则更加巧妙：

当海曼这孩子手擎着点燃了火炬，把另一个男孩柯比德撵出大门时，用通俗的话说就是，当魏尔德先生对贞洁的利蒂希娅狂热的激情（或者说欲望）减退之时……

在这里，作者用了三种不同的语域：矫揉造作的引经据典、彬彬有礼的委婉的“激情”（费尔丁讥讽地称之为“通俗的话”）以及赤裸裸的实际的“欲望”。费尔丁用迂回的方法表达出平易的事实。他从一个语域转向另一个语域，而每一个语域都比前一个更加通俗。

小说家的职责之一就是，要如实地记录下他那个时代所流行的语域。我们对过去的社会习俗的了解，多来自那个时期的小说所保存下来的语言。现在，我们仍期待着某位作家能如实地记录下反映在诸如当代的广告和政治文章中的语域，就象科林·麦克英内斯（Colin MacInnes）在《黑桃城》一书中所用语言一样。在那本书中，作者运用了本世纪五十年代伦敦下层社会所使用的语言。本章的例子选自弗拉基米尔·纳博克夫^④的《苍白的火》。书中，他卓有成效地运用了博雅评论所用的语域，以学术性的语汇贬低文艺批评，收到了既庄严又滑稽的艺术效果。

《苍白的火》（节选）

在《苍白的火》一书中，虚构的美国诗人约翰·夏德写了一首自传体的诗，题为《苍白的火》。来自东欧的流亡学者查理·西·金鲍特为这首诗加了约八千字的“评论”。我们从注解中得知，金鲍特原来是被废黜的赞比拉的国王。新赞比拉共产党雇了一名叫格雷德斯的枪手，企图杀害金鲍特。然而，格雷德斯只杀死了夏德。夏德罹难后，金鲍特发表了他的诗《苍白的火》，并为该诗作了大量的注解。

《苍白的火》一诗的节选：

正如我们从梦中得知一般

590 欲同亲爱的亡魂晤谈实在难！

他们漠视我们的胆怯、脆弱和羞赧——

他们不尽相同，这一可怕的观念。

而那倒毙在远方沙场上的校友

决不会惊诧于我们跨进他的门槛，

他悲喜交集地，

指着地窖中的污水几滩。

然而，当清晨来临

我们被某些身著军服的獬狔和政治庸人

引导着走向高墙之际

600 谁又能给我们一些教益？

我们想着只有自己知道的事件——

韵文的王国，演算的印地；

倾听着远处的鸡啼，看出

粗糙的灰墙上罕见的蕨草一株；

尽管我们那高贵的手被束缚着，

我们仍在奚落那些劣等货，

尽情地嘲弄那些低能者，

开心地向他们脸上啐唾沫。

没人能帮助这位流放犯，
610 那个在旅馆中奄奄一息的老汉，
风扇在这酷热的草原之夜呼呼地转，
彩色的光从外面直泻到他的床前，
犹如从远古伸来的黑手把美玉奉献；
死神正在向他召唤。
他感到窒息，开始用两种语言祈求，
痰液从肺里涌到了咽喉。

金鲍特的评论（节选）

596行：指着地窖中的污水几滩。

我们都知道，噩梦中，类似冥河和忘川^⑤的水流经常令人担忧地渗过有细孔的铅管。在这一行之后，草稿中原有一个冒失的开端——我希望读者会感觉到，当我一发现这一变更就感到一股凉气侵袭着我那长而柔软的脊梁骨：

难道，死掉的刽子手会抱着
曾被自己凌辱过的受害者？
难道，这可怜的人儿会有灵魂？
死亡一定是圣殿或塔那格拉的灰尘？

塔那格拉（Tanagra）的最后一个音节和灰尘（dust）的前三个字母正好是凶手的名字，我们的诗人那光华四射的灵魂将与凶手的萨加（鬼魂）相遇。“太偶然了！”缺乏想象力的读者会这样叫起来。但是，让他象我一样试试看，象这种字母的巧合有多少可能性。“列宁格勒曾经是彼得格勒？”“一位自命不凡的人认出了（rad为已废的词，是read的过去式）我们？”^⑥

—144— 这一变更是那么令人惊奇，由于我治学严谨，尊重科

学，才没把这一行加在这里，而从其它地方删掉四行（例如，从627到630这些不甚简练的几行），以保持原诗之长度。

夏德于七月十四日，星期二写下这几行诗句。格雷德斯那天干了些什么？啥都没干。结合而成的命运使他吃起老本了。我们最后一次见到他是在七月十日傍晚，当时，他刚从莱克斯回到日内瓦的旅馆，我们在那儿跟他分的手。

在以后的四天里，格雷德斯一筹莫展地呆在日内瓦。令人哭笑不得的是，这些活动家们经常不得不忍受漫长的无所事事的日子，什么都不能干，因为他们缺乏冒险精神所需要的智能。同许多文化程度不高的人一样，格雷德斯也如饥似渴地阅读各种报纸、小册子、偶尔得到的传单以及各种沾着滴鼻药水或夹着消化药片的外国文学作品的原著；这概括地说明了他对文化知识的好奇心。因为他的视力不太好，又不能得心应手地获得当地的消息，所以，他不得不在人行道旁的咖啡馆里逗留，或呆在临时过夜的地方，以便从那里听到一些消息。

从黄昏时分的平栏杆旁，从眼底的万盏灯火和湖泊中，从远处朦胧的高山渐渐染上金黄色的奇景中，从淡墨色的天穹所掩映的黑乎乎的枫树轮廓中，从寂静、悲凉、被禁止的海边所跃动的暗红和翠绿的水波上，那些机警的懒人们、那些人类的君主们、那些怪癖的智囊们，能得到多少幸福，能汲取多少欢乐和狂喜般的悲痛！啊，我亲爱的鲍斯考柏尔！多么甜蜜而又可怕的记忆，那种耻辱、那种光荣、那种令人发狂的暗示和那颗没有一个党员能够得到的明星。

星期三清晨，仍杳无音信，格雷德斯给总部挂了电话，说他觉得再这样等候就太不明智了，他将呆在尼斯的拉朱里旅馆。

597行——608行：想着只有自己知道的事件……

在读者看来，这段应同前一段注解中所提到的非凡的变更更联系起来，因为，一周之后，塔那格拉的灰尘和“我们那高贵的手”成为生死与共的挚友了。

假如我们的查理一世没有逃跑，他可能会被处死的；假如他在从皇宫去里波森山洞的途中遭到拘捕，那肯定也会被处死的；但他在潜逃时几乎没有意识到天数那粗壮的手跟着他；那天晚上，当他悄悄地在潮湿的、蕨草丛生的曼代威尔山的山坡上潜行时，（见第149行之注解），他才意识到这只手在搜寻自己（就象严厉的老牧羊人检查女儿是否贞洁一样）。第二天，在更可怕的一个高坡上，在耸入蓝天、岌岌可危的山顶上，那些山地人才领悟到这位幽灵似的同行是谁。那天晚上，我们的国王精疲力竭，多少次他想躺在地上休息一阵，待到天亮赶路，这样，无论要冒多大的危险，总可以少受些折磨吧。（然而，我在此处想到的却是另外一位查理，一位身高六呎、颇长而黝黑的人。）但这都是肉体上的，而非神经上的折磨，不过，我倒是确知，倘若他们抓住了我们的国王，要判他死罪，要枪决他，他肯定会象第606——608行所描绘的那样：他会傲然挺立、神态自若，他会：

奚落那些劣等货，

尽情地嘲弄那些低能者

开心地向他们脸上啐唾沫。

请允许我用下面这句与达尔文唱反调的警句来结束这一条重要的注释吧：

杀人者永远比被杀者低下。

603行：倾听着远处的鸡啼

读者可能会联想到埃德尔·福特最近发表的一首诗中的

每当雄鸡啼叫，就驱散了清晨时场院上的红霞
场院（在赞比拉语中称为muwan）为谷仓旁的一片空地。

609——614行：没人能帮助……

在草稿中原诗与此不同：

609没人能帮助这位流放犯，

在美国这炎热的夜晚

他溘然长逝在这个客栈：

透过窗格，一束束彩色的光线

摸到他的床边，——象带着珍宝的古代术士

生命在迅速地消失。

这段文字极其巧妙地形容了“客栈”，那间设有瓷砖浴室的小木屋，我正在那里整理笔记。起先，我被收音机所发出的一阵恶魔似的杂音搅得心神不安，我想，那大约是路那边的公共游乐场里传出的声音——后来，才知道那是一群宿营者那边发出的噪音——我正打算转移个地方，不料他们先离开了。现在安静多了，只剩下那烦人的微风吹拂着枯萎的白杨树，发出哗哗的响声，西达又成为被遗弃的空城了，再没有消暑的傻瓜或间谍注视我了，连那位穿蓝工装裤，站在溪流的一块岩石上的矮个子渔民此时也不见踪影了，或许，这是再好不过了。

615行：两种语言

英语和赞比拉语、英语和俄语、英语和拉脱维亚语、英语和爱沙尼亚语、英语和立陶宛语、英语和俄语、英语和乌克兰语、英语和波兰语、英语和捷克语、英语和俄语、英语和匈牙利语、英语和罗马尼亚语、英语和阿尔巴尼亚语、英语和保加利亚语、英语和塞尔维亚——克罗地亚语、英语和俄语、美国语和欧洲语。

分 析

在1950—1957年之间（《苍白的火》发表于1962年），纳博克夫翻译并注释了普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》。该诗洋洋四大卷，只有第一卷的一部分是普希金的原诗。显然，作为普希金专家的纳博克夫在《苍白的火》一书中，用同样的方式编辑并注解了这本诗集。在《叶甫盖尼·奥涅金》的前言中，他评述道：“在这本书中，读者可以看到对原文、词汇、作者生平以及风土人情诸方面的评述。”当纳博克夫以脱离史诗范围的方式注解自己的仿作《苍白的火》时，他对作者的生平或风土人情等方面的评述毫无束缚了。

正如本书的摘录所表明的那样，全书无非是一部拖沓、因袭、摹拟学者手笔的作品，是作者字斟句酌的精心之作。作者在这里不仅运用了各种语域，而且反映出学术著作中所使用的语域和诗歌风格间的细微差别。读者所看到的第一种语域是美国诗歌中特别规范的一种类型。《苍白的火》一书所用的语气，颇象罗伯特·弗罗斯特^⑦那种对话体及部分富有哲理性的诗，也很象弗罗斯特的模仿者的诗。节中的语言索然寡味，有些甚至还是陈词滥调，作者单调而又准确地捕捉住了口语中的转调：

他们不尽相同，这一可怕的概念。

而那倒毙在远方沙场上的校友

决不会惊诧于我们跨进他们的门槛，

这里，约翰·夏德是一位别具一格的诗人，带着乡间学者煞有介事的神态向读者显示自己不成熟的学问。同时，作者也喜欢在诗中用“模糊的恐吓”这种技巧。他用最不具

体、最一般化的语言来暗示那种暴虐，使读者想到任何一件他们所知道的暴力事件。对W·H·奥顿®的诗歌 稍有研究的人会立即认出这段诗的出处：

……从外面直泻到他病榻前，
犹如从远古伸来的黑手把美玉奉献；
死神正在向他召唤。
他感到窒息，开始用两种语言祈求，
痰液从肺里涌到了咽喉。

至于最后一行中的“痰液”那到底是什么东西，读者可以任意猜测，但它却维妙维肖地模仿出人们在当代的和传统诗歌中常见的那种强求读者共鸣（用不自然的，半科学的术语）的语气。

在对诗的注释中，查理·金鲍特发挥了博学的解释者应有的毫不受约束的特长。他的评论与诗并不太相关。金鲍特把对“原文的注解”当成使读者了解情况的自传，并由此引出对他的祖国赞比拉的历史和地理的描述。当然，这首诗谈的不是赞比拉，但金鲍特认为它应该论及那个国家。当注释离题愈来愈远时，读者看到的是金鲍特复杂的流亡生活，他与夏德的关系，他如何劝说夏德写一首有关“赞比拉”的诗以及刺客格雷德斯对他的追踪等。

注释中包括了多种语域——对原文所做的评论，带有哲理性的评论，侦探故事——但都是仿照纳博克夫评论普希金的诗歌的语气。他“真正”的文笔是令人吃惊的，是极不规范的，里面充斥着对往事的眷恋和沉思。《苍白的火》所仿效的正是这种模式。为对照起见，我在下面选了一段他对《叶甫盖尼·奥涅金》的注解：

13/散步gulyal: Gulyalt不仅有“溜达”、“闲逛”的意思，而且有“行乐”的含意。从1817年6月普希金毕业于皇村学校到1820年5月初期间，他在彼得格勒过着浪荡的生活（1817年和1819年夏，曾两次去他母亲在普斯科夫省米哈依洛夫斯克的乡间住宅）。见注释1 卷四12。

只要读者掌握了纳博克夫如何注释原文的奥秘，就会立即明白他为《苍白的火》所加的注解同其学者文风是完全一致的。他在充满学术词汇的规范化的表达方式中，夹杂着许多诙谐的离题话和历史评论。“草稿”、“变更”和“我们的诗人”等词频繁出现。此外，作者还对语言学方面的特点有所论述，“一位自命不凡的人认出了（rad为已废的词，是read过去式）我们？”“场院（在赞比拉语中称为muwan，为谷仓旁的一片空地）”。

纳博克夫能在一个句子中表达出某种语域所应有的语气。例如，在第一个注解的最后一段中，作者极准确地运用了恐怖小说中的精练的句子。给总部挂电话的格雷德斯象是米基·斯波伦在他的书中用费力的、克制的语言所描绘的人物。稍后，当金鲍特描述他逃离赞比拉的情形时，又以规范的史诗般的描绘手法写道：

我们的国王精疲力竭，多少次他想躺在地上休息一阵，待到天亮再赶路。这样，无论要冒多大的危险，总可以少受些折磨吧。

纳博克夫为什么要玩弄这些高雅的文字游戏呢？《苍白的火》仅是一本技巧精湛的开玩笑的书吗？这些问题很难回答（最初对此书所作的大多数评论都提到了这些问题），但

是，读者暂且可以得到这样一个回答，在《苍白的火》中，金鲍特写道：“人生即是对深奥——未写完的诗歌的评论。备用注释。”当然，这两行诗中的“人生”是指查理·金鲍特的一生了。读者是通过各种各样的片断了解到这种生活的。因为小说中所使用的语域在变化，所以，我们也就把金鲍特看作学者、英雄、一个稀奇古怪的阴谋的受害者、空想哲学家和孤独的流亡者。他的“一生”是混乱的、麻烦的，同那些学究式的注解一样。纳博科夫以这种不寻常的小说形式赋予滑稽而悲哀的金鲍特以动人的真实性。

注释：

①语域 (register) 是与某一特定的社会环境或论述的题材相关的语言形式，如污秽的俚语、法律语言及草率、低劣的新闻语域等等。

②塞缪尔·理查逊 (Samuel Richardson, 1689——1761)，英国小说家，作品有《帕美拉或贞洁得报》、《克拉瑞萨》及《查理士·格兰狄生爵士的历史》等。

③詹姆士·珀戴 (James Purdy, 1923——)，当代美国作家，作品有《黑色》、《马尔科姆》、《侄子》等。

④弗拉基米尔·纳博科夫 (Vladimir Nabokov, 1899——)，美籍苏联作家，作品有《玛丽》、《绝望》、《黑暗中的笑》、《观看丑角》、《礼物》、《艾达》等。

⑤希腊神话中外绕地狱的冥河。据说如果谁饮用了忘川的水，就会忘却过去的一切。

⑥原文为 “Leningrad used to be Petrograd, “A prigrad us”。因Petrograd与Priagrads音相近，故作者舍近体词read而取已废古词rad。

⑦罗伯特·弗洛斯特 (Robert Frost, 1875——1963)，当代 —151—

美国最著名的诗人之一。他的名诗集有《男儿的志向》、《波士顿以北》、《山间》及《绣线菊》等。

⑧W·H·奥顿(W·H·Auden, 1907——1973), 从三十年代起就享有盛名的英国诗人, 著有《演说家》、《死亡之舞》、《阿基里斯的盾》及《给教子的信》等诗集

小说的句法

任何言辞的句法结构都是它所表达的“内容”中不可缺少的一个组成部分。请看下面这段故事的开头是怎样安排句子的：

从前有一位公主。这位公主与父亲和母亲同住在一座城堡里。她的父亲和母亲是这个国家的国王和王后。有一天，国王骑马带着公主出去，他们翻过一座又一座山，然后来到了一座大城市……

这段文字里的句法是并列的：各独立句之间由“和”或者“然后”等词连接，这样，故事就象串在一根线上的念珠一样。作者的意图很明显，他是通过一系列难以领会的片断 —153—

把故事的内容传达给读者；这种方法所产生的效果在某种程度上又为各句中反复出现的一些片语抵消，使所叙述的轶事更加协调和具有连续性。但是，语言所表达的各种概念在句法上并没有什么逻辑上的从属关系；作者让我们把这些句子都看作互不相干的陈述。在上面所举的例子里，作者用并列句的原因很明显：这是一篇用于讲述的故事，所以需要简单的句法，以便使儿童们能跟上故事情节的发展。但是，简单的句法也能起到深奥微妙的作用，例如，《旧约全书》的“创世纪”中有这么一句话：

上帝说，要有光：于是，就有了光。

这种并列的、无因果关系的句法，表达出创世的神秘。上帝的命令与即刻出现的光之间的关系令人费解：这种奇迹的产生丝毫不依赖于内在逻辑。

为对照起见，让我们来看看A·J·艾耶^①的《知识问题》一书中的一段文字：

有人错误地认为，知道就是头脑处于不会犯错误的状态，这可能是受了另一种观点的影响，这种观点认为，人们所了解的独一无二的事情，其本身在某些方面就应是可靠的。这些人的论据是，既然某个人已经了解到某件事是真实可靠的，那么，他就不可能是错的。当我们将知道与相信作比较时，就会注意到，如果我们说“我知道，但也许我是错的”。这句话本身是不合逻辑的。其不合逻辑之处在于：“我知道”已作了担保，而“但也许我是错的”又收回了这种担保。

艾耶这段文字的句法，同它表达的论点一样逻辑严密。在每一句话里，主句的周围都附有若干从句和词组。这段文字的结构是使役形式，以“那么”为首的结果从句用的稍多了些。艾耶与神话故事的叙述者不同，他的主要兴趣在于解释，而不是讲述和描绘。他所用的句法表达了一组复杂的观点之间错综的关系，而我所引用的第一段摘录中的句法却表达了一连串事件之间的时间关系。

我们最好把作家所运用的句法看作一种了解其思想变化的方法，它不仅表明了这种变化的过程是什么，而且显示了他如何使读者领悟到这种过程。一旦读者能识别某一篇作品的总的句法上的构思，看出作家爱用某些独特的语法现象或异常的句法结构的意图，那么，就达到能说出创作中各种要素之间的内在关系的境界了。请看下面从厄内斯特·海明威的短篇小说《大双心河》中摘录的一段文字：

尼克把那个小瓶靠在松枝旁，里面装满了活蹦乱跳的蚱蜢。迅速地，他把荞麦面和水搅拌在一起，加以调匀，舀一碗面粉，掺一碗水。他往壶里放了一把咖啡，然后又从罐头里舀出一块黄油，让劈劈啪啪的油顺着滚烫的长柄煎锅滑下去。他均匀地把荞麦面糊倒进油烟升腾的煎锅。面糊象火山熔岩那样向四下散开，黄油立即吱吱地响起来。在锅沿处，荞麦饼渐渐地成形了，不一会儿，变成了褐色，然后就变得松脆了。

作者用并列句的结构描写了一连串具体的行动。每一个句子都是孤立的，谈的是独立的事情；作者让我们对这一系列互不相干的事情有所反应。作者不断地重复某些主要的事物和修饰语，以保持一种节奏（“荞麦”，“煎锅”，“油 —155—

烟升腾”，“均匀地”，“劈劈啪啪”等）。请注意海明威运用某些副词的位置（“迅速地，他……搅拌起来”，“均匀地把荞麦面糊倒进”）；他还把副词当形容词用（“让劈劈啪啪的油滑下去”）。这种句法上的细微的偏差使副词的重要性突出了；作者在此强调了以动作为主的这种基调。这种简洁的句法正反映出海明威文笔凝练、用词准确的风格，也生动地体现了这篇小说以动作和物品为中心的特点。作者没有安排或解释书中所勾画的世界，因为它是由许多随便的、孤立的现象所组成，这些现象自成一体，彼此之间很少有什么因果关系。请将海明威这段简单明了、断断续续的情景描写和奥斯汀的《爱玛》中的一段文字相比较。这里，爱玛竭力想原谅奈特雷先生对弗兰克·邱吉尔心怀芥蒂这件事：

只因为那位年轻人看起来好象与自己的气质不同，就引起他的厌恶。她原来觉得他心胸宽广，但那种看法与他目前的表现是多么不相称；尽管他总是把自己看得十全十美，她以前也为这事说过他几句，但是却不曾想到，这会他对别人的优点持这种不公正的态度。

爱玛的心被这件事搅乱了，而作者所用的句法正反映出了她内心的烦乱。她一方面急于保留对奈特雷先生的尊敬，另一方面又想否定他对弗兰克·邱吉尔先生的判断。爱玛对这种处境的反映是犹豫不决的。她刚对奈特雷作出批评，又马上予以更正，由于她颇感迷惘，思路和表达也就不那么直截了当了。那个冗长的句子包含两个主句，四个从句以及两个从属的短语。从表面的结构上看，此段似乎与前面所引的

《知识问题》中的一段相同，但是，艾耶的从属句法是由一个真正错综复杂的观点所支配，而爱玛的思路仅仅在表面上

具有逻辑性。其思路象烟幕一样，使人对那种合理的思索产生一种错觉，即：推论和证明的过程比试图解释这种处境更重要。爱玛几乎想尽一切办法为其处于矛盾中的忠心找到一种不合逻辑的开脱。两个主句反映了她头脑中的主要想法：奈特雷先生的看法与爱玛对他的印象不一致，爱玛惊诧地发现他竟没有她预料的那么好。由此，读者可能会合情合理地推断出，这段描写与爱玛对另一人物的性格的错误判断有关。但是，故事的发展却不是这样，爱玛不顾一切地寻找根据，以证明她原先的估计是正确的，她争辩说，奈特雷先生对弗兰克·邱吉尔的厌恶与她所想象的奈特雷先生的“真正”性格并不一致。这是出于个人的虚荣心的需要。爱玛尽力使自己的偏见具体化：从句中所使用的语气是经过深思熟虑的，不带偏见的评价，爱玛回避了正面的回答，而采用了足以掩饰自己真正目的的、复杂的、特别的表达方式。段落中的大多数从句口气浮夸迂回，文字累赘。同时，这种有条有理的句法既含糊，又接连而来，使人能一目了然。爱玛发现，自己原来是位极容易得到满足的人。

有时，作者以反复使用某一句法结构作为小说风格的特征。下面的引文选自威廉·福克纳的《村庄》，其艺术效果在于，句子的结构从一个分词滑向一个分词，从而给人一种不停地运动着的印象：

接着，运货车会一辆辆地出现，在路旁一字长蛇阵似地停下来，幼小的孩子们蹲在车里，妇女们坐在车内的薄木椅子 and 床上，抱着婴儿，并且不时地喂一喂奶，男人和大一点的孩子们站在荒废的、长满忍冬草的铁栅栏前，望着阿姆斯特德在昔日花园的斜坡上用铁锹一下一下地掘土。

从巴黎起飞

选自玛格丽特·德拉布尔的《金色的耶路撒冷》

克莱拉是伦敦大学的研究生，来自约克郡诺坦的乡间。她迷上了来自汉普斯特的丹哈姆一家，那是个殷实的书香人家。结果，她爱上了婚后琴瑟不和的加百列·丹哈姆。克莱拉同他在巴黎游览了一周后，那天早晨匆匆地整理了一下手提包，准备只身搭班机回英国。（“金色的耶路撒冷”，——“那儿有什么社会幸福？”——这是指丹哈姆一家所处的社会环境，一个前景无限而又深奥微妙的社会。）

她徒步走到茵瓦利德航空站。所花的时间没有她原先想象的那么长，还不到七点钟，她就到了。她正要买上奥利的汽车票，突然想起看看飞机票。结果发现，不知什么原因，机票是在波盖订购的，于是，她就买了一张去波盖的汽车票。一切都似乎很简单，似乎太简单了。她感到奇怪，为什么以前总把旅行看作是件大事，总觉得会发生什么灾祸似的。她有一种奇怪的清爽而轻松的感觉：简直是飘飘然了。她的那些曾使自己恐慌、踌躇的行为，现在似乎已化为乌有了，在道德继承问题上所持的怀疑态度也消失了：她早把差点儿乘车去奥利的
事忘了，这本会使人烦恼不已，让人想起自己的差错，对自己的行为产生怨恨，但它却无声无息地消失了，渐渐地烟消云散了。她上了车，平静而茫然地坐在那里：夜晚已经过去，没什么太重要的事了，所有的一切都在晨曦中变得依稀可辨了。

当汽车向北驶过巴黎、进入令人讨厌的郊区时，她觉得——158——自己好象要得病似的，在某种意义上说，那个晚上至少没白

过，但当她想到恶心会越来越厉害时，却发现自己根本不在乎，即使她在整个旅途中病倒了，她也根本不在乎。这对她来说都一样。她凝视着窗外，看着一条条肮脏的街道，一幢幢破旧的房屋，一片片的墓地和向四面伸展的，未竣工的立体交叉桥。她想，她不在乎回到英国后将会遇到什么，也不在乎将来会发生什么事。这种不在乎的态度并不使她感到痛苦；她感到自由自在，四肢松弛，头脑中茫茫然一片空白，也没有什么需求，这一切表明她是自由自在的，她正呆在某一空旷的远古地带，那里，绝望和希望似乎象单词一样可以互换，那里，她似乎相当镇静地和自己的命运相依而坐。

汽车到达波盖后，她下了车，就径直走进最近的一间女盥洗室，对着脸盆呕吐起来。她对此连想都没想。然后，她洗了洗脸和手，冲了冲脸盆，又对着镜子瞧瞧自己，心想，她看起来还不太狼狈；衬衫已穿了二十四个小时，好象有点儿脏，但并不太脏，不比清白的时候更脏，脏到让人能看出来的程度。她不象是通宵未睡的样子；在那么早的时刻，她看上去并不比别人差。她涂了点口红，顿觉自己容光焕发多了；她平时打扮要花好几个钟头，而现在，她稍稍化了一下妆，比起平时也毫不逊色。所有这一切行动都使她感到困扰，也使她感到慰藉；真的没什么区别，反正都一样，奥利、波盖，涂口红、不涂口红，睡觉、不睡觉，没一件似乎是要紧的。她想，即使加百利来，也无所谓。她慢慢地走出盥洗室，来到售票处取机票，一位小姐告诉她，她得付七法郎的使用机场设施费。她往手提包里看了看，发现那张票面为十法郎的纸币只剩下六法郎五十分了；汽车费花了她三法郎五十分。于是，她看着柜台后面那位身穿制服的姑娘，说她再也没有钱了，她付不起。她说这些话时，不知道是由于这类问题对她来说太没意思，因而才这么满不在乎，还

是因为这是她一生中最有趣的事。柜台后面的那位姑娘说她必须付钱，克莱拉又说她付不了，同时把那六法郎五十分递了过去，然后又在上衣的口袋里找起来，她找到一枚十分的硬币，接着又找到一枚，然后，她打开手提包，往包里看了看，又找到五分。她把硬币递了过去，两眼盯着那位身着制服的姑娘，问道：“要是欠你二十五分，我就上不了飞机了吗？”她说话时，总带着那么一种若无其事的特殊的语气，一种比昨天欢宴作乐时还奇怪的味道。她满意地发现，自己的生活已发生了小小的变化，而多年来自己所继承的东西：节俭、忧虑、预见，都那么不中用，可什么灾祸也没有。那位姑娘只是建议克莱拉在手提包里再仔细找找，这时，站在另一张桌旁的妇女俯过身来，递给克莱拉二十五分，说：“Je vous en prie, Je vous en prie”，*克莱拉接过钱，客气地笑了笑，竟忘了感谢人家。她拿到登机卡，然后，在一个贴有塑料面的椅子上坐下来，身无分文地等着上飞机。在等候的时候，她想，她现在所干的可能就是多年来自己一直想干的事：她已与世隔绝了，现在，她可以到处漂泊了，象一朵离根的花儿，或许是一颗花籽，一颗飘在空中的花籽，四处游荡，而不再害怕落在土地上了。

她飞到伦敦，就象天天如此似的，因为囊空如洗，什么也干不成了，她走下飞机，领取了自己的行李，然后走向汽车，似乎她生来就是为了这些事。她想起加百利，觉得她对他的感情似乎已变成一种渺茫而阴暗的怀旧了；展望前景，未来的生活中没有他。她象做梦一样走进汽车，又从格劳赛劳特路乘地铁到劳斯博瑞公园，再从公园乘汽车到阿赤韦。

她到家时，发现等待她的是她从前的老师海尼斯小姐寄来的一张印有埃菲尔铁塔的明信片和一封多丽丝姨母写来的信，还有一封来自诺坦的电报，让她立即返回诺坦，因为她母亲已住院，病情危急。

分 析

《金色的耶路撒冷》一书看来象是某种家庭轶事，全书都是“她对他说……他回答说……然后她又……”一类的写法。句子结构基本上是并列的，整个故事的情节就象口述一样，直截了当，简明易懂：

柜台后面的那位姑娘说她必须付钱，克莱拉又说她付不了，同时把那六法郎五十分递了过去，然后又在上衣的口袋里找了起来，她找到一枚十分的硬币，接着又找到一枚，然后她打开手提包，往包里看了看，又找到五分。

为了强调叙述中的并列句，德拉布尔小姐避免用从句，而且反复用插入语和补语，她修饰某一主句时（这是她经常的手法），只在主句后面加一个新的词：

衬衫已穿了二十四小时了，好象有点儿脏，但并不太脏，不比清白的时候更脏，脏到让人家看出来的程度。

她的叙述似乎满不在意，也不连贯；甚至一个重要的、传统的“文学上的”比喻也与谈话式的轻松气氛相适应：“现在她可以到处漂泊了，象一朵离根的花儿；或许是一颗花籽……。”这一技巧使我们不仅听到德拉布尔小姐“说话声”中的语气，而且注意到她表述思想时的方式。作者以其精心 —161—

安排的，从表面上看很通俗的语言，使读者注意到故事的情节发展。所以，这种匆促的、断断续续的、口语式的轶事变成一种有意识的文学创作的手法。

当小说的结构以主从复合句为主要特点的（如节选的第二段），它记录了克莱拉的内心活动，而不是反映外在的行动。克莱拉大部分时间在从事机械性的活动，但当她思考时，作者就用了句法复杂的主从句：

……她想，她不在乎回到英国后将会遇到什么，也不在乎将来会发生什么事。……

所以，在这段节选中，作者运用了两种截然不同的句法结构：以描写即刻的动作和感觉的并列句为主，偶尔插入几句反映克莱拉意识活动的主从句。我觉得，这并非是一种偶然的和无足轻重的语言现象。

克莱拉在第三段中道出了贯穿整段节选的主题思想：

所有这一切行动都使她感到困扰，也使她感到慰藉；真的没有什么区别，反正都一样，奥利、波盖，涂口红，不涂口红、睡觉、不睡觉，没一件似乎是要紧的。

所有这一切行动对她都一样，文中所叙述的各种事情之间的联系是随随便便的，而不是前因与后果丝丝相扣的。事情只按顺序发生：它们之间并没有什么特别的联系。“她感到奇怪，为什么以前总把旅行看作是件大事，总觉得会发生什么灾祸似的。”克莱拉的内心世界并不受逻辑的约束，甚至不受理性，意向的控制：它基本上是充满偶然性的，是处于一种“平静而茫然”的状态。在那里，一切事情都是按胡

乱的、无法预言的顺序一个接一个地发生。反过来说，这是一个没有惊惶的世界。机场收税事件（明显地表现了她在情绪上的受挫）也同节选的其他情节一样是客观如实地描写的。在这本书中，唯一可靠的是时间；至少，时间是无情地流逝着。与此同时，克莱拉是自由自在的，在一个没有任何意义、目标和意图的世界中漂泊着。

小说的句法同克莱拉的‘自由自在’一样，在结构上是松散的，而其叙述也同她一样毫无条理地进行着，作者把严格的逻辑关系强加在她那些以不连贯为特征的经历上。她的生活中全是“以及”和“然后”，而不是“因为”和“所以”。在这种简单的句法中，作者写出了事实和行动，展现了克莱拉获得自由后的心情，无需解释或评价，亦无需加以限制。所有的行动都被描写得刻板划一。节选的最后一段则使克莱拉的新处境更加戏剧化了：

……她到家时，发现等待她的是她从前的老师海尼斯小姐寄来的一张印有埃菲尔铁塔的明信片 and 一封多丽丝姨母写来的信，还有一封来自诺坦的电报，让她立即返回诺坦，因为她母亲已住院，病情危急。

作者用同样的语气把几件事相提并论，这就使某些事情失去了特有的价值。那份通知她母亲患了癌症的电报与印有埃菲尔铁塔的明信片在重要性上则不相上下了。

①A·J·艾耶(A·J·Ayer, 1910—)，英国哲学家，著有《语言、真理和逻辑》、《哲学论文集》等。

小说语言中的比喻

小说里的比喻通常不如诗歌中的比喻那么明显。诗歌往往写得比小说短，因而，阅读起来所费的时间也比较短。在许多诗歌中，首先引起读者注意的是比喻，而在大多数小说中，比喻——如果有的话——则仅起一种暗示的作用，读者偶尔才会意识到这一点。他们对故事情节和人物描写很感兴趣，因而，也就忽略了书中所用的几个比喻。一般说来，读者只把它们当作解说性的修饰手段，并不予以注意。他们觉得，这种手法对叙述事件和塑造人物确有帮助，但一合上书也就忘记了。所以，文艺批评家应记住，小说家笔下的比喻大多出于偶然。一部小说中出现的某个比喻——无论它多么引人注目——通常只是一种偶然的比较而已。如果我们对此

但这种情况也有例外。当小说家希望用比喻吸引读者，使读者觉得这些比喻是叙述中不可缺少的一部分时，他可以采取两种主要的手法：首先，反复运用一种比喻，通过这种反复，使读者不断地想起它的存在；其次，他可以用整段的篇幅将比喻同想要说明的事物详加比拟。在这两种情况下，小说家都能使他所用的比喻具有不同寻常的，夸张的分量。我在本章中所论及的比喻是，小说家有意识地强调他所比拟的东西。许多人探讨小说中的比喻时，往往会走入歧途，这是因为他们从寥寥无几的直喻中竟能引出偌大的结论。如果一位作家描写某个人物的腰象榆树的枝桠那样向后弯去，我们倒不必介意。但是，如果他所运用的这一形象化的描写长达数段，或重复了二十多次，我们恐怕就得认真研究一下了。

有些作家经常在小说里运用比喻，他们是想借此把书中人物的举止同外部世界的某些特性加以比拟。亨利·詹姆士的《仕女图》就是运用比喻手法的精心之作。他在书中描写了一位矜持而又具有独立思想的美国姑娘（伊莎贝尔·阿切尔）如何皈依宗教，后来她的幻想又怎样破灭的情形。在这本书的开头，詹姆士用大量的篇幅把伊莎贝尔比喻为花园：

按她自己的想象，她的性格具有某种花园的特征，使人不禁联想到在微风吹拂中沙沙作响的、散发着馥郁香气的枝桠，联想起婆娑的花影和伸展开去的树丛。顿时，她觉得自己的那种内省毕竟是户外的一种想象而已。如果一个人从内心的深处周游归来，携带了一裙兜的玫瑰，那么，这种周游倒是无害的。但别人经常提醒她说，除了她那纯洁的灵魂中的花园，这个世界上还有许多其他的花园，此外，也有许多地方根本就没有花园——在那里，只有一片黑暗、邪恶而广

表的荒原，上面密密层层地植满了丑恶和苦难。

詹姆士在书中经常提到这一比喻。花圃在那本小说中始终是一个重要的景物，而伊莎贝尔的形象又总是和花圃中一切最佳的东西联系在一起——一位娇生惯养、清雅婀娜的女子。但当她与两名老于世故、心怀叵测、慕财而来的求爱者结识以后，就变得毫无主见、不知所措了。与此相应的是，詹姆士愈来愈多地描写这一比喻的反面和“黑暗、邪恶而广袤的荒原”等情景。在上面所引的那段文字后的二百五十页左右，伊莎贝尔正要同那位卑鄙的蹩脚艺术家结婚时，詹姆士是这样描写她那犹豫不定的心情的：

这位女士的态度变得令人不可思议了。笔者只能把自己目睹的情况写出来，而并不希望把它描写得那么逼真。正如我说过的，她的想象中断了：这种想象不能逾越最后一片模模糊糊的空旷地带——那漆黑一团、变幻无常的广漠地带，看起来不可捉摸，甚至有些变幻莫测，就象在冬天的晨光熹微中眺望高沼地一样。尽管如此，她还得穿过这一地带。

读者在阅读这部小说时，可能对此类用语的反响并不很大，但是，詹姆士却是始终如一地将这两者加以比较，用自然的衰变过程来刻画伊莎贝尔的心境：正如无人照料的花圃会荒芜一样，她正在精神混乱的边缘踌躇着。当然，詹姆士的含义并不象我所说的这样明晰，亦不是那么难以捉摸。这些比喻均匀得体地穿插在整部小说中，使读者自然而然地对此加以比较。我们初次浏览这本书时，可能不会留意到这些；但是久而久之，这些比喻就会微妙地闯入眼帘，暗示出

许多作家常在自己的作品中把大自然当作一种有意义的动力，在这类作品中，他们多用比喻的手法把人物同自然环境联系起来。在托马斯·哈代^①和D·H·劳伦斯的小说中，以大自然为比喻是他们写作的一种主要手法。这种写法不断地迫使读者悉心地观察人物，好象他们是蓬勃生长的东西，象深深地植根于土壤里一样扎根在社会生活之中。在哈代的《守林人》一书中，读者会看到这样一段著名的文字，格雷斯·梅尔伯里嫁给了委琐的埃德里德·菲茨皮尔博士，婚后生活很不和睦，她又回到“守林人”贾尔斯·温特鲍思的身边：

他简直象秋天的兄弟一样，周身散发出沁人心脾的气息，那张面孔让太阳晒成了麦子的颜色，一双眸子蓝得象矢车菊，袖口和护胫上染着鲜果的斑点。他的双手粘糊糊的，那是一层甜津津的苹果汁，帽子上落着几颗萍果籽，浑身上下都散发出这一季节的苹果汁的香气，那种使每一个在果园中生长的人都为之陶醉的气息。她的心情顿时象卸去了累累果实的枝桠一样，摆脱了悲哀，变得豁然开朗了。她陡然感到一种回到了纯朴的大自然怀抱的狂喜。

詹姆士将伊莎贝尔比喻为花圃的手法是隐约而含蓄的，而哈代却完完全全把贾尔斯比作大自然。在他的比喻中，贾尔斯变成了自然，果园中的一切都体现在人的身上了。所以，这种比喻没有用来说明贾尔斯本人，而是把他转化了。

然而，无论是“说明型”的还是“转化型”的比喻，都不一定非要取自自然环境。现代小说中经常出现的一个主题是人类隶属于机器。这种比喻已逐渐变为老生常谈了。当它盛行之际，小说家通常是以降低调门的方式来处理的：他们用

含蓄的，而不是赤裸裸的方式把人类比作机械。在《蝗虫的日子》这本小说中，纳撒尼尔·韦斯特就刻画了洛杉矶那些墨守陈规的居民们的形象。这些人终日沉迷于电影，以至都丧失了个性和真正的情感。在作家的笔下，他们都是这怪诞的、人工的世界的产物，清白无辜的人都蜕变为成批生产的畸形怪物。下面是韦斯特对一位来自亚利桑那州的牛仔的描写，他在这部西部片中扮演了配角：

他长着一张大扁脸，伶俐些的孩子用直尺和圆规或许就能画出来。他的下巴颏儿圆极了，一双相隔很远的眼睛也是圆圆的，他那张薄薄的嘴巴同端正、垂直的鼻子正好成一个直角。从头发边缘一直到脖子都呈现出同样黑里透红的肤色，就象一张经过专家之手完成了的机械制图似的。

这是一部充满诅咒、令人怜悯的片子。但韦斯特没有直截写出人物的个性，而是让机械制图这一比喻本身去说明问题。牛仔厄尔利·舒普同《蝗虫的日子》中的其他人物一样，成了一个生动的典型，一个仅仅存在着的平面式人物。

在我所引用的这些例子中，比喻是这些小说家们从事写作的一个极其重要的手法。这种技巧使他们得以说明或改变所描写的人物，把不同范畴的事物联系起来，把人和事联系起来，也使各种比喻对小说的情节发展起到某种画龙点睛的作用。然而，我们在评述这一技巧时应持审慎的态度：比喻的方式很多，也比较难用。因此，批评家们要谨慎，千万不要掉以轻心，或对它们断章取义地滥加评论。

霍 华 斯

选自戴维·斯托里的②《飞进凯姆丹》

小说的叙述者玛格丽特·索普是约克郡一位煤矿工人的女儿。她只身离开北方的一个乡间小镇，来到伦敦，同已婚的中学教员霍华斯姘居。霍华斯提出与原配离婚，然后同玛格丽特结婚。但玛格丽特的行动深深地刺伤了家里人的心，结果，她自己也变得犹豫不决，对霍华斯的旦旦信誓拿不定主意了。在下面这段节选中，玛格丽特和霍华斯正在凯姆丹的一个家具齐备的公寓里。

我有个习惯，就是当我躺在床上，霍华斯在屋里来回走动时，我总是把头在褥单里扭转过来，倒着看他。他的面孔象一件器械，那样呆板、可笑、没有人性。他的眼睛闭合时无声无息，嘴巴翕动时象一把夹钳，这些举动使他更象一个玩物了。我随时能把他变成一台机器，这使我特别开心，这一奇怪的想法，把他身上属于人的一切特性都降低为玩偶或布娃娃才有的各种机械运动了。

终于，这台机器不再使我感兴趣了。首先，当我这样看他而他又毫无觉察时，真实的比例感会被一个庞然大物所取代，他的头颅如同一座山，侧面的大隙缝则是经历过难以名状的生活后的相貌。它们仍起着他所不知道的作用，它们的机械装置那么粗糙，那么庞大，简直令人难以相信：它在屋里是一个无人敢于挑战、无人知晓的怪物，有着冷酷的、难以满足的胃口。

脑袋一转竟会产生这样的印象，这使我烦恼不安。有一次，他瞥见我这样看他，便哈哈大笑起来：那可怕的机械似的笑声，那咧得大大的嘴巴，那象齿轮一样的牙齿以及象快门那样眨巴着的眼睛，使我不禁颤抖起来。两个鼻孔张大 —169—

了，轻微地颤动着，面颊上绉起向后堆集的厚厚的褶皱，他使劲地笑，把脸憋得通红。笑声变成一种振动的、机械的呜咽声；象巨大的机器的凸缘在沉重的负荷下发出的刺耳的响声。

这种把霍华斯和巨大的机械装置联系在一起的念头使我烦恼不已：霍华斯是什么？当我扭过头来再凝视着他那熟悉的面容，他的样子更令人难以捉摸了。霍华斯在哪些方面同这架奇怪的机器相似呢？何处是他的尽头？他那非人的机械的五官又是从何处开始呢？他的肉体使我沮丧极了。他那男性的魁梧身材似乎是无边无缘的，我知道，没有什么东西能使我感到自己在真正的霍华斯心目中有一定的地位，能成为他个性的一部分，这个性象一个分离的卵子一样隐藏在他的体内。霍华斯到底在哪儿？他为什么永远不能表明他与自己身上存在的机械性之间的界限呢？

自从我父亲来过以后，他似乎就利用这种不明不白的关系保护着自己，我们之间的感情更强烈、更炽热了。然而，当我感到他好象竭力想使自己不成为我的累赘时，就感到他不是同我生活在一起，这时，我们之间往往出现现象现在的隔阂。我父亲曾夸大了包围着霍华斯的混乱和对抗的墙壁；但是，他无论是在学校，还是在家里，都遭到别人公开的怨恨和辱骂。有一次，我们去公园散步，他指着一群迎面走来的小孩，笑嘻嘻地说他曾经教过他们。孩子们与我们擦肩而过时向他微笑了一下，他也乐呵呵地大声招呼着。可是，他们刚走过去，我就听见他们用非常肮脏下流的话骂他，我吃惊极了。我瞅了他一眼，他的脸板得平平的，但却是刷白的。我差一点昏倒在地，为他哭天抹泪了。但他却无动于衷，只在眼里流露出疲倦的神情。打那儿以后，我们再也

或许，他想承担起一切保护我和他自己的责任。离婚案的失败，我父亲的来访，甚止福赛特的到来，都攻破了他的保护墙。他需要考虑前景，考虑自己的生活，眼界的突然开阔使他更迫切地需要考虑这些事情了。当我看到他日益忧郁，目光中流露出烦恼和疲倦时，便感到他愈来愈把自己藏掖到那机械屏障的后面去了，好象在切望悄悄地把自己融进城市这架庞大的机器中去。

我就此事问了他，说我开始感到自己变成他抛弃在身后的什物了，他立即对我亲昵起来，表示不相信会有这种事情。他走过来，紧紧地把我搂在怀里，用身体接触的方式向我表示决不会有这种事。

“我怎么能离开你呢？”他说，并对这种不可能的事情付诸一笑。

“因为我是能让你单独生活的工具。现在你达到了目的，就想把这个工具甩掉了”。

“这完全是一派胡言，”他用当教师的热切腔调说，“我什么时候有过半点要背弃你的意思？我决不会干这种事。记得吗，倒是你自己前些天离开了我。是你把自己逼成这个样子的。”他说得那么有把握，又显出自尊心深受伤害的样子，所以，我不得不克制自己的感情。

后来，我问他：“你敢肯定她会再次提出请求……她能再次请求离婚吗？”

可他的自信早已无影无踪了。

“她会让你等多久呢？”我坚持要他答。“我不知道。”他那不悦的脸色表明，他感到自己不能再对她的控制漠然置之了。

几天以后，他说：“我从未想到自己会对她这样唯命是从……我一直在想——我应该去找她，使她意识到应该改变 —171—

主意。我敢肯定，只要和她谈谈就能……

“得多长时间？你打算离开多久？”

“可能得一天，或者两天吧，”看到我没生气，他又鼓起勇气说：“你让我处理这事吗？去跟她讲明白……你愿意跟我一块儿去吗？”

“我这一辈子都不想见到她。如果你去，就快去快回好了。”

周末，他去了，好象他早已在等待这一机会似的。我不知道他为什么要去。除了规劝她之外，似乎还有别的什么事。

我去金十字车站送他上车，与父亲在此分别时的情景记忆犹新：我们俩都怕分开，都对我们预见不到的将来感到不安。火车离站后，就令人厌恶地消失在高大的隧道里了，刹那间，我觉得再也见不到他了。走出站台时，我禁不住啜泣起来，突然发了一阵歇斯底里，我走到栅栏处才镇静下来。他会想尽办法在当天晚上赶回来的，我知道他会这样做的。白天，我尽量在城里闲荡，消磨时间，我非常害怕独自一人呆在那间空屋里。

分 析

节选开始是一个简单的情景：玛格丽特从床上望着霍瓦斯，把他看颠倒了。后面情节中的一切都源自这一比喻。斯托里写作的特色是，向读者展示一幅高度凝炼的视觉杰作。他早先在斯莱特美术学校学过绘画，所以，他把画家对人们举止的敏锐观察运用到小说中，并加以发挥。他所运用的比喻不断地变化着；他先详尽地把一切都描述一番，然后从中推演出一些结论。小说渐渐地读者的心目中描绘出一个小小天地，在那里，霍瓦斯，玛格丽特和这个城市并存在一种互

相制约的、意味深长的关系之中。

书中，读者只知道霍华斯的姓，作者以拘谨的格调使玛格丽特及读者同霍瓦斯保持一定的距离。即使在他们彼此温存的时刻，玛格丽特对霍华斯的態度也是躊躇的、惧怕的。当她把他看作“一件器械，那么呆板、可笑，没有人性”时，这个比喻立即显得那么恰当。读者在某种程度上也一直这样看待霍瓦斯。虽然这个比喻在开始好象只是某种形象化的玩笑，但它很快就同霍瓦斯融为一体，把他变成一个“无人知晓的怪物，有着冷酷的、难以满足的胃口”。斯托里故意把这种机械式的形象广义化了；读者所看到的霍瓦斯并不是某种类型的机器，而是一种无型的、所有机械装置的化身。他有着照相机的“快门”、齿轮、凸缘和隙缝等等。这种描述并非首尾一致，因为霍瓦斯不得不以某种异样的、莫名其妙的机械怪物的形象出现。玛格丽特逐步形成一个人人惊悚的模糊的形象，然后又骤然用一个新的比喻代替了对机械的描绘：

他那男性的魁梧身材似乎是无边无缘的。我知道，没有什么东西能使我感觉到自己在真正的霍瓦斯心目中有一定的地位，能成为他个性的一部分，这种个性象一个分离的卵子一样隐藏在他的体内。

把这一比喻安排在这里是非常贴切的：斯托里正是通过“体内的卵子”这一比喻，使霍瓦斯刻板的外表同他巧妙地把自已掩饰起来的本性形成强烈的对比——玛格丽特对他的内心世界也只是浮光掠影似地知道一点儿，并肯定不下来。在作者的笔下，隐蔽的现实及表面上的装腔作势之间的对照，是与自然的和机械的比喻相对应的。前四段是使读者了解霍

华斯那令人迷惑不解的举止的关键。在第五段里，斯托里描写了人物之间的冲突，使整个争端更加戏剧化了。当玛格丽特听到小孩在背后用下流的语言咒骂霍华斯时，她“差一点昏倒在地，为他哭天抹泪了。”但是，他却冷淡地板着脸孔，使玛格丽特不敢做出任何反应：他在自己的周围筑起了保护性的机械挡板，甚至连玛格丽特也不能打扰他那隐蔽着的感情。霍华斯这种机械式的特性还具有感染性：在它的影响下，玛格丽特的举止也不太符合人性和合乎自然规律了。正如她在后面所提及：“我开始感到自己变成他抛弃在身后的什物了。”而霍华斯的回答则是“亲昵起来，表示他不相信。”他具有自相矛盾的才能，能从机械的铁石心肠一下子变成本能的亲昵。

在第六段中，斯托里进一步引申了这一比喻。玛格丽特说：

我感到他愈来愈把自己藏掖到那机械屏障的后面去了，好象在切望悄悄地把自己融进城市这架庞大的机器中去。

这种把霍华斯的外表同大城市的性质明显地联系起来的手法是重要的。它是二十世纪文学中的一个主题，即把大城市描写成一种使人类失去人性的力量，一种没有理性的机械装置的工具。霍华斯以及他那受到伤害的自尊心和乏味的骄矜是不是城市生活的必然产物呢？如果他希望“悄悄地把自己融进”这带有机械性的城市中去，这难道不是一种自我毁灭和对人类情感的否定吗？然而，正是这些问题构成了霍华斯这一形象的基础。斯托里似乎在节选的最后一段里进一步阐明了这些问题。

他俩分手时各自所流露出的悲痛感情。但是，这一场景却深受前面迭次出现的比喻的影响。当霍华斯乘坐的火车将他带进“高大的隧道里”时，人们不禁感到，他起码暂时融进了他所向往的那种环境中去了。火车站的站台及站里的栅栏都使人想起霍华斯那孤立的机械式的外表。

我认为有必要在这里声明一下，我在本章所涉及的这些比喻，在小说中是屡见不鲜的。《飞进凯姆丹》一书的中心，即是出自本能的感情表达和机械的僵化之间的冲突。顺便提一句，戴维·斯托里的其它作品也是以写这种冲突为主的。同本节选所描绘的场面一样，斯托里经常用比喻概括地叙述出他的精神世界中的主要原则。

注释：

①托马斯·哈代(Thomas Hardy, 1840—1928)，英国批判现实主义作家，著有《还乡》、《卡斯特桥市长》、《德伯家的苔丝》、《无名的裘德》等，其作品中最有意义的是他称之为“性格和环境”几部长篇小说。

②戴维·斯托里(David Storey, 1933—)，当代英国作家兼电视导演，作品有《体育生涯》、《红岩石》、《典礼》等。

小说语言中的讽刺

亨利·瓦特森·福勒^①在他的《现代英语用法辞典》中，为我们探讨讽刺这一问题提供了一个可靠的基本定义：

讽刺是用言词表达的一种形式。它同时面对两种听众：一种人听而不解其意，另一种人则能听出弦外之音，不仅领会其言外之意，也意识到局外人的不理解。

你要真正从讥讽之中获得满足，就必须置身于那些听而知其意的极少数人之中。讽刺基本上属于语言的排他性用法，说话者和听话者之间以一种局外人不了解内幕的方式传达着意思。但同时，局外人自认为他也领会了其中的涵义，
—176— 因为，这种含有讥讽意味的话用“公开”的方式把事情说得

合情合理。正如A·E·戴森(A·E·Dyson)在《古怪的结构》一书中说的：“讽刺产生于极端不同的心理。”因为在讽刺中，“公开的”含义和“隐蔽的反话”必须用得适中，简单的挖苦话不算讽刺，因为说话者的意思是一听就明白。在审讯匹克威克^②时，警官布兹福兹问萨姆·韦勒看到了什么，萨姆回答说：

是的，我是长了一双眼睛……可它们只不过是肉眼呀。假如它们是一架独特的、能放大两百万倍的、带有特大功率的气体显微镜，那么，我呀，或许还能看透那段楼梯和松木板做的门；可您知道，它们毕竟是肉眼，所以本人的视觉极为有限。

萨姆的回答是一种反唇相讥，而不是讽刺。因为，警官绝不可能认为萨姆的眼睛是由一架放大两百万倍的气体显微镜所构成的。所以，他的话里没有所谓“公开”和“隐蔽”的意思之分。让我们把这段话同托马斯·洛弗·皮科克^③在《埃尔芬的不幸》中所写的一段充满矛盾的话比较一下：

塔利辛渐渐地长大了，格威斯诺向他传授了当时所有的知识。当然，同我们这个时代的知识相比，那些东西简直是微不足道。那时，政治经济学正处于酝酿阶段，靠借债付息的途径来发家致富的好处还不为人们所熟知；安全省事的货币则被认为是对令人无法比拟的智慧的糟蹋：一个人只须在一片纸上签上自己的姓名，就成了货币，而为了这张纸币，其他人居然愿意把财产交给他，而他又随时准备去兑换另一片用同样安全省事的方法产生的纸。

不言而喻，把经济建立在信贷和纸币制度上的想法本身并不可笑，这仅是一个人所共知的事情。但是，皮科克却以非常巧妙的、简练的文笔使它变得可笑了。在他平淡地谈论这些程序中的“好处”和“智慧”时，赞美的话变得酸溜溜的。但我们不能就此认为，皮科克想使读者接受他的现代经济学是荒谬绝伦的这种“隐蔽的反话”。不然，那就如同把这种经济看作是一种大恩大德一样荒唐可笑了。相反地，皮科克似乎是把信贷经济当作能引起争议的问题，而不是当作历史的必然产物提出来的。甚至当读者揣度到作者的讥讽意味，他的真正见解仍是秘而不宣的。而当读者刚刚领略到作者的意图，这种讥讽又引出第二层的冷嘲之意，读者稍不留意就会深深地陷入作者所设下的圈套之中。

皮科克的讽刺主要体现在独特的议题上，而他露骨的描写使这一点更为突出。有时候，讥讽多由说话者的语气、腔调表示出来。在英国文学中，最有造诣的讽刺大师当推斯威夫特了。他的写作特点就是文笔温和而得体，所以，读者往往是在不知不觉之中接受了他的那些充满义愤的观点的。下面是他就反对废除基督教一事所作的辩词：

首先，鄙人很想知道，那些聪慧过人、专爱寻欢作乐的绅士们在多大程度上学会了嘟囔抱怨。他们看见那么多邈邈迢迢的牧师挡住了去路，就认为是褻渎了他们的眼睛，因而被噎得说不出话来。但是，与此同时，为了实践和不断完善他们的天资，为了不使他们互相滥发脾气或引咎自责，便向这些伟大的智者们不断提供嘲弄和轻蔑的对象，对此，这些聪明的基督教改革运动的领袖们从未想到，那该有多大的好处，是多大的福气啊！特别值得一提的是，他们能做到这一切，但

斯威夫特的事业是正义的，而那种平稳的语气正是出自一位虔诚而有理智的人之口。但他所提出的理由却是可笑的。——不是吗？从表面上看，这段文字说的都是赤裸裸的事实：伟大的智者竭尽全力炫耀自己，他可以在唯命是从的人的身上滥施淫威而毫无顾忌。甚至那些牧师们也被讥讽为“邈邈遥遥的”：这话听起来令人不快，但又言之成理。斯威夫特以极其轻蔑的口吻，讥讽了那些独断专行的改革运动的领袖，这些人为了获得最终值得一夸的结果而无所不用其极。他引导读者去嘲笑自己的修辞手段和推论的全过程。斯威夫特同皮科克一样使自己的讽刺具有双关的意义，他迫使读者接受了这种权威性的反论。

还有一种讽刺的手法是，读者初读起来以为是一种简单的夸张。伊夫林·沃^④在其未来主义的政治讽刺作品《废墟中的爱》的开头写道：“尽管那些政客们在上届大选中频频许诺，但他们并没有把社会风气改变过来。”小说继而用同样文雅而诙谐的语调，嘲笑了福利国家会合理地根据人道的原则来治理社会的幻想：

安死术^⑤并不是1945年保健法中的条款，这是托利党^⑥为了从老年人和神经不健全者那里拉选票而采取的一项措施。比万——艾登联合政府^⑦推行了这一法案，立即受到国民的欢迎。教师协会正再三要求将这一法案应用于残废的儿童。外国人则蜂拥而至，趁机大沾其光，这样一来，移民局不得不把那些持单程票的人拒之门外。

同乔治·奥威尔^⑧的《1984年》及奥尔德斯·赫胥黎^⑨的《美好的新世界》一样，《废墟中的爱》看起来象是一本幻想小说，但读者在某几点上却会产生疑窦，觉得它并非象

初读时那么离奇。因为在这个仁慈的国度里，每一个公民都享有无痛苦处决、自由恋爱和随意休息等权利。它象一面准确无误的明镜，反映出现代人文主义的种种理想。虽然小说写的是将来，但影射的却是现今。赫胥黎、奥威尔和沃在他们的讽刺作品中都把幻想当作针砭时弊的一种手段，读者会恍然大悟：原来，这些作家所描绘的恶梦正是我们的当今世界呵。

当然，讽刺作家多是狡猾的：不管他们用的是平淡无奇的还是有说服力的笔法，读者都不必信从，过分相信是很危险的。斯威夫特和简·奥斯汀这类伟大的讽刺作家的作品，至今仍保持着原作的风格，没有人能随心所欲地滥加诠释。他们的语气始终是模棱两可的，这就迫使读者不仅要领会其中的“双关语”，而且要领悟到某一论点的实质。所以，衡量一个讽刺作家是否成功，最可靠的方法就是看他是否使读者气馁或困惑了。

无产者居住区

选自乔治·奥威尔的《1984年》

在本节中，温斯顿·史密斯漫步走进伦敦的无产者居住区，此时的无产者是以老大哥及其核心党为首的等级社会中的从属阶级。

“如果说有什么希望的话”他在日记中这样写道，“这希望则寄托在无产者的身上。”这些话，这些神秘的真谛和明显的谬论不断闪现在他的脑际。他在昏暗的灰褐色的贫民窟徘徊着，这个区在原潘克雷斯车站的东北处。他踏上一条大鹅卵石铺筑的马路，两旁排满了小小的两层楼房，破旧的门洞直通人行道，不禁使人想到老鼠洞。鹅卵石的路面坑坑洼

洼的，积满了污水。人多得令人吃惊：从黑糊糊的门洞出出进进，从伸向两旁的无数条狭窄的小巷里蜂拥出来——唇上笨拙地涂着口红的妙龄女子，以及尾随着她们的小伙子们，那些体态臃肿，走起路来摇摇摆摆的妇女，使人能预见到那些姑娘十年后的情景，佝偻的老人抱着八字脚蹒跚着，一群衣衫褴褛、赤着足的孩子围着臭水坑玩耍，在母亲的厉声呵斥下，他们又向四下逃散。这条街的窗户约有四分之一被打破了，是用木板挡上的。大多数人都没注意温斯顿；只有几个人用警觉的目光好奇地盯着他。两个高大的女人正在一家门口说着话，红砖色的前臂在围兜前交叉而抱。温斯顿走近时，听见她们断断续续的谈话声。

“对呀，我对她说，‘那好极了，’我说：‘你呀，如果处在我这个地位，会跟我一样干的。说起别人来倒容易，’我说，‘可你还没碰到过我所碰到的问题呢。’”

“对，”另一位说，“就是这样。事情就是这样。”

刺耳的声音倏地停止了。他走过去的时候，那两个女人默默地、不客气地打量着他。但这并不一定是敌意；只不过是出于谨慎，一种瞬息间的麻木不仁罢了，就象看着某种陌生的动物走过一样。身著蓝色工装裤的党棍们很少出现在这种街道里。当然，你最好不要出入此地，除非你来这儿办公事。如果你恰好碰上巡逻队，他们会叫住你：“同志，我能看看你的证件吗？你在这儿干什么？你什么时候离开工作岗位的？你通常是走这条道回家吗？”——诸如此类的问题问个没完没了。这并不是说有什么规定，不许人沿着平时不常走的路回家；而是说，如果管思想的警察听到这些话，会立即注意到你的。

蓦地，整条街骚动起来。报警的叫喊声从四面八方传来。人们象兔子一样飞也似地钻进门里。一位年轻妇女一个

箭步从离温斯顿不远的门里跳了出来，一把抓住正在臭水坑前玩耍的孩子，用围裙抽打着他，霍地又跳了回去，这一切都发生在一刹那间。这时，从下边一条小巷冒出一位身着手风琴箱式的、多褶黑衣服的男子，他朝温斯顿跑过来，激动地指着天空。

“汽锅！”他高声嚷着，“当心，你呐！要在头上爆炸了！快趴下！”

由于某种原因，这些无产者把飞弹称作“汽锅”。温斯顿旋即俯卧下去。当无产者向你发出这类警告时，他们几乎总是准确无误的。据推测，火箭的速度比光速还快，但这些无产者似乎具备某种直觉，居然能在几秒钟之前就预知火箭的到来。温斯顿双手紧紧地抱住头。飞弹的轰鸣使人行道猛烈地震动起来；一种轻轻的物体嗒嗒地散落在他的脊背上。他站起来才发现，自己原来是被从附近窗户上震落的碎玻璃给盖住了。

他继续往前走。飞弹将街道二百米内的房屋全摧毁了。一大股黑烟向空中升去，浓烟下是一团灰泥的尘雾，一些人早已团团围住了坍塌的房屋。前边的人行道上有一小堆灰泥，中间有一条殷红的线纹。他站起身细看，原来是一只从腕部被截断的手臂。除了残肢血淋淋的，整只手都是灰白色，象一具石膏模型似的。

他一脚将残肢踢进街沟，为了避开人群，他向右拐进一条小街。三、四分钟后，他走出了被飞弹摧毁的地区，在每一条街里，那种人群涌来涌去的可怜生活依然如故，好象什么事都未发生过。快八点了，无产者时常出入的酒馆里（他们称之为“小酒店”）仍是顾客满座。积满污垢的店门不停地开开关关，随着每一次的摆动，都飘出一股股尿的臊味、

锯木味和酸啤酒味。在房子正面凸出的角落里，三个男子紧

紧地站在一起，中间的人举着一份叠起的报纸，其他两人隔着他的肩膀阅读着。温斯顿几乎早就能从人们全身的每一线条了解到他们的内心了，此时，他可以看出，这三个人对报纸中的每一行都那么专注地看着。显然，他们正在读一则重要的消息。他离他们还有几步远的时候，他们突然散开了，其中两个人激烈地争吵着，不一会儿，他们似乎就要动手打起来了。

“你难道就不能好好地听我说说？我可以肯定，这十四个月里根本就没有以七字结尾的奖券中彩。”

“不对，有过！”

“没有，你别回嘴！我手头有很多这两年的中奖数字。我象闹钟一样按时把它们记在一张纸上了。我给你说，没有七字结尾的数字——”

“不对，有个带七的数字中彩了！我几乎可以告诉你确切的数字。结尾是四，喔，是七！在二月份——二月份的第二周。”

“你姥姥的二月份吧！我白纸黑字写下来的。告诉你，没有——”

“唉呀，算了吧！”第三个人发话了。

他们是在谈抽彩的事。温斯顿走出三十米外以后又回头看了看。他们仍争执不下，而且显得那么慷慨激昂。象这样的中彩，每周都有大量的奖金，因此是无产者特别关注的大事。对数以万计的无产者说来，这虽然算不上是他们活着的唯一目的，但或许是他们生活中最重要的事情。这是他们的乐趣、愚蠢、止痛剂和精神刺激。只要涉及到抽彩得奖，就是目不识丁的人似乎也能自如地应付复杂的计算，显示出令人惊愕的记忆力。有一大帮人就是靠卖测奖法、预测结果和吉利护身符为生的。温斯顿同经营抽彩发奖的事毫不相干，那是

由富裕部管理的,但他晓得(当然,党内的每一个人都晓得),那奖赏大多是假设的。他们只发很少一部分钱,因为那些获得大奖的人根本就不存在,在大洋洲各地之间互不联系的情况下,这事并不难办到。

但是,如果说有什么希望的话,这希望则寄托在无产者的身上,对此你必须坚信不移。你把它写在纸上,听起来还颇有道理:只有当你望着人行道上熙来攘往的人群时,才会意识到,这已成为一种信仰了。

分 析

奥韦尔的讥讽来自小说的书名《1984年》。读书写于1946年—1948年,发表于1949年。这本书象哈哈镜一样,反映的并不是遥遥无期的和理论上的将来,而是第二次世界大战刚刚结束的政治和社会生活。在这部表面上看来属于未来主义的讽刺作品中,作者着力描写的却是战争中的物质匮乏、艾德礼^①政府所采取的紧缩计划和战时宣传所煽动起的爱国沙文主义的情绪。奥威尔对英国工党政府的政策所导致的腐败和官僚主义的倾向失望极了。他不再相信空想的种种计划,而宣扬一种以个人尊严和自由为基础的、重实效的无政府主义的观点。《1984年》是对1948年英国状况的痛苦的描写。

小说是从温斯顿·史密斯的角度来叙述的。他代表正派的、持自由主义观点的普通人,对党所奉行的玩世不恭的政策感到震惊和痛恨。人们在阅读此书时,很可能会同意温斯顿在那种境况下所作的反应,但同时又感到,那种境况是不可信的。奥威尔首先让读者同温斯顿的观点一致起来,使他们相信该书所描述的是一场噩梦。这样,他就设下一个圈

—184—套,等到了后面,再猛地合上机关。本段节选是奥威尔运用

讽刺手法的最好的一个例证，他先引起读者的同情心，然后，又渐渐地揭示出读者的见识是多么浅薄，竟把感情寄托在一个不该寄托的对象的身上。

这段文字的结构简单得如图表一样。作者表达了传统的社会主义教义及主张人民大众拥有权力和前途的政见，并在现实中对此加以检验。最后，又把这些教义和政见降为虚伪的、难以实行的骗人的鬼话。节选的最后一段是对整段文字的诠释：

但是，如果说有什么希望的话，这希望则寄托在无产者的身上。对此你必须坚信不移。你把它写在纸上，听起来还颇有道理；只有当你望着人行道上熙来攘往的人群时，才会意识到，这已成为一种信仰了。

温斯顿在与无产者短暂、部分地接触后所产生的感想，正是读者所熟知的激进派的陈词滥调，是他们爱以高谈阔论来排斥马克思主义理论的一贯做法。但奥威尔引导读者来考虑的是温斯顿得出这一圆滑的结论的过程。温斯顿的语言暴露出了他的真意，奥威尔正是利用这一颇具嘲讽意味的反论，透过合理的表面来力探温斯顿的论点。

让我们先看看作者是如何描写无产者的吧！在整个的节选中，最突出的一点就是运用动物的比喻：人都变成了原始的群居的物种。他们“蜂拥”而来；住的房屋象“老鼠洞”；跑起来象“兔子”。温斯顿对他们的态度就象是一位动物学家在观察寄生虫的生活习性一样，在情感上是超然的，在实际关系中是排他的。当他企图确定自己与无产者之间的关系时，不是用阶级的措词，而是用生物学的术语来表示的：“一种瞬息间的麻木不仁，就象看到某种陌生的动物走过一样。” —185—

无产者的语言和习惯与他那么不同，简直成了一种单独的、低人一等的举止。所以，温斯顿经常显示出他对他们的习惯一无所知。他们“由于某种原因”把飞弹叫作“汽锅”，而在旁观者看来，他们的反应是莫名其妙的：

据推测，火箭的速度比光速还快，但这些无产者似乎具备某种直觉，居然能在几秒钟之前就预知火箭的到来。

当温斯顿听他们的交谈时，他只是偶尔听到一些毫无意义的只言片语，一些既无内容又不连贯的声音。当温斯顿一脚将断臂踢进沟里，节选的前半部分进入不同一般的高潮——这是对无产者的个性丧失殆尽的最概括的描述。到此为止，读者可能早已忽略了这段文字的嘲讽含义了：温斯顿的那些反应是可信的，能引起人们的反感。这件事之所以使人感到震惊，并不是因为它的发生，而是因为温斯顿对此太不关注了。作者用了大量的篇幅来描写温斯顿对无产者的社会习惯过于敏感的反应，而对无意义的战祸及恐怖的、象征性的事实却轻描淡写地一笑带过。从此处开始，奥韦尔的嘲讽变得公开而直率了：读者对温斯顿的观点也就感到不快和怀疑了。因为当他谈到酒馆和彩票时，读者看到的正是自己熟悉的、具有当代特色的场景——小酒店和为足球赛下赌注。在写作手法上，这一节同前面引述的托马斯·洛弗·皮科克所写的那段文字极其相似。奥韦尔的写法在此处有着双重作用：读者会发现，这种残暴的、梦幻一般的地方原来正是我们这个世界，因而，他们就会根据这一新的启示来重新估价温斯顿的态度。等读到讥讽意味很明显的那段时，他们立即会看到，温斯顿原来是被别人愚弄了。很显然，他与无产者

等级制的恶果罢了。

因为温斯顿带有根深蒂固的偏见，而他想要反叛的党却怂恿了这种偏见，所以，他对无产者居住区的观察是不可靠，他对无产者持否定态度是基于他的无知。在党内形成的严峻的等级制面前，他不敢越雷池一步。他所受的教育和所处环境都使他把无产者视为讨厌的兽类。他无法改变自己的本能，而且成了以歪曲真相为能事的宣传机构的俘虏。

在这段充满讥讽的小说中，读者看到的是一个明显的矛盾。在温斯顿的眼里，那些无产者是与他不相容的，他们的习惯使他深感厌恶。但是，这种疏远的感觉本身又是荒谬的。因为，这正是温斯顿及其同伙决意要抨击的失去人性的生活的征兆。虽然这种隔阂是用生物学的术语表示的，但它仍是社会等级和文化的产物。

奥韦尔生前一直面临着这种矛盾。在《通往维干码头的路》及《伦敦巴黎周游记》这两本书中，他真实地记录了自己力图深入工人阶级生活的情况。他的社会主义理论基本上是实用的，是因特定的环境和特定的人而定的。然而，他从未抛弃他那冷漠的态度，甚至当他穷困潦倒时，也保持着昔日伊顿公学的遗风。或许，正因为他亲身经历过多次经济拮据的困境，他才能在《1984年》这本书中，怀着极其悲痛的同情心，再现出英国社会生活中阶级差别的可悲现象。

奥韦尔讽刺作品的力量正在于：从根本上说，它是似在非在的。这段文字的叙述娓娓动听，很能劝使读者去接受温斯顿的诚实而坦率的解释。然而，文字中的事实却展示出温斯顿的偏见。奥韦尔的这种讽刺手法所产生的双重观点迫使读者去适应那些残酷的、冷漠的以及自相矛盾的话。

注释:

①H·W·福勒 (Henry Watson Fowler, 1858—1933), 英国词典编辑者。

②出自狄更斯的小说《匹克威克外传》。

③托马斯·洛弗·皮科克 (Thomas Love Peacock, 1785—1866), 英国诗人, 小说家。著有《梦魇中的教堂》等书。在小说《少女玛丽安》及《埃尔芬的不幸》中, 他以情节简单的传奇体小说形式, 掩盖了他的讥讽的目的。

④伊夫林·沃 (Evelyn Waugh, 1903—1966), 英国现代讽刺作家, 作品有《衰落与瓦解》、《一撮粪土》、《荣誉之创》三部曲等。

⑤为结束不治之症患者的生命而施行的无痛苦致死术。

⑥即英国保守党。

⑦比万—艾登联合政府 (Bevan—Eden Coalition) 于1945至1951年间执政。

⑧乔治·奥威尔 (George Orwell, 1903—1950), 英国著名小说家, 小品文作家。他的名作是《兽园》和《1984年》, 其它作品有《缅甸行》、《牧师之女》等。

⑨奥尔德斯·赫胥黎 (Aldous Huxley, 1894—1964), 英国著名小说家, 著有《滑稽的环舞》、《针锋相对》、《加沙的盲人》等。《美好的新世界》是他讥讽人类的名著。

⑩艾德礼 (C.R. Attlee, 1883—1967), 英国政治家。

25.6