

DONALD BARTHELINE

Sixt<sup>Y</sup> Stories

巴 塞 尔 姆 的

60 个 故 事

[美] 唐纳德·巴塞尔姆 著

陈东飚 译

SIXTY STORIES

巴塞尔姆的  
60个故事

[美] 唐纳德·巴塞尔姆 著  
陈东飚 译

DONALD BARTHELME

图书在版编目(CIP)数据

巴塞尔姆的60个故事 / (美) 巴塞尔姆著 ; 陈东飚  
译. -- 海口 : 南海出版公司, 2015.8

ISBN 978-7-5442-7806-5

I. ①巴… II. ①巴… ②陈… III. ①短篇小说—小  
说集—美国—现代 IV. ①I712.45

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第109059号

著作权合同登记号 图字: 30-2015-010

SIXTY STORIES

Copyright © 1981, 1982, Donald Barthelme

All rights reserved.

**巴塞尔姆的 60 个故事**

[美] 唐纳德·巴塞尔姆 著

陈东飚 译

出 版 南海出版公司 (0898)66568511  
海口市海秀中路51号星华大厦五楼 邮编 570206  
发 行 新经典发行有限公司  
电话(010)68423599 邮箱 editor@readinglife.com  
经 销 新华书店

责任编辑 黄宁群

特邀编辑 李佳婕 杨宇声

装帧设计 韩 笑

内文制作 周文彬

印 刷 北京天宇万达印刷有限公司  
开 本 880毫米×1230毫米 1/32  
印 张 16.25  
字 数 267千  
版 次 2015年8月第1版  
印 次 2015年8月第1次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5442-7806-5  
定 价 58.00元

版权所有，未经书面许可，不得转载、复制、翻印，违者必究。

## 序

当这本书最初于 1981 年出版的时候唐纳德·巴塞尔姆还在世，他亲自签下了它谦逊、不绕弯的书名。我一直诧异为什么，因为起标题本是他的妙技之一。他曾将最初发表这些故事的书命名为《悲伤》《伟大的日子》《回来吧，卡里加利博士》或《不可言说的练习，不自然的行为》，而那些单篇故事的标题几乎都要举起一根食指挠到你的胳肢窝了：《我买了一个小城市》《我们的工作和我们为什么要把它》《落下的狗》《看见月亮吗？》即使单个词语的标题——《巴拉圭》《边缘》《咏叹调》——也都兀立（用巴塞尔姆打出自己招牌的词语之一来讲）而充满怪异。那为什么要定为“60 个故事”呢？也许他对想出可以拱悬于这样一片多样风景之上的任何一个书名绝望了，尽管那在以前从来不曾阻碍过他。又抑或，就像《我买了一个小城市》的叙述者一样，他“不想太异想天开”。他或许已经算到六十是一个圆满的好数字——玩一个很在乎圆满好数字的游戏蛮像是他做的事——于是就拣了某样朴实无华又还算悦耳的东西来配它。六十个文本？六十种虚构？并非不可容忍，但不太好念。

但“故事”（story）这个词则不同。显然巴塞尔姆对于故事的观念颠覆了仍然是标准的契诃夫式样版：不起眼人物的不起眼行为达成一个不起眼的启示。他在 1964 年一篇惹是生非的论文中把这些篇章恶毒地形容为“被构筑成捕鼠机一般，来在结尾提供一个通常与天真遭受亵渎有关

的微小洞见”。卡夫卡的寓言、S.J.佩雷尔曼<sup>①</sup>的拼贴作品、塞缪尔·贝克特的独白、拉菲尔·萨巴蒂尼虚张声势的荒诞、童话、电影、漫画书——这一切对于他有关何为一个故事的感觉所做出的贡献，像《都柏林人》或《在我们的时代里》<sup>②</sup>的精构巧思一样大。在后来的岁月里，他得以对传统或新传统的虚构给予更多的赞誉：他欣赏厄普代克和契佛，安·比蒂和雷蒙德·卡佛。但他自己的作品则仍旧飞离任何似乎展开双臂做出令人窒息的欢迎的品类——包括所谓的“元虚构（metafiction）”，评论家们极其频繁地将他归入的品类。他对此提出异议，并指出他只在罕见的场合——如在《白雪公主》小说中间的问卷里——明确地挑起过对他的虚构的虚构性本身的争议。然而，尤其是在像《我父亲哭泣的景象》和《呆子》这样对19世纪讲故事方式的模仿之作里，他玩味常规的叙述似乎只是为了其中的怪趣，而不是为了我们会目瞪口呆地落入一种悬疑的惶惑这种可能性。对于巴塞尔姆来说，情节和人物并非虚构的 *raison d' etre*<sup>③</sup>，而是美好而老旧的修辞方式，再要一次大概会很好玩。不止一次他把自己的篇章描述为“乱炖（slumgullions）”：又一个打着巴塞尔姆招牌的词，不仅仅是悦耳和养眼，更是精确得要死。他的故事丰富、密集，是将这个那个和别的一锅烩的味道，为各种难解难分的愉悦和营养目的而进行的烹调。

不过，一旦他已经发现并完善了我们所认为的巴塞尔姆故事——比方说《印第安人起义》，将旧西部、20世纪60年代的城市异化、《威尼斯之死》，以及天知道是什么乱炖于一炉——他就变得太不安分而难以继续炮制这产品了。如《我买了一个小城市》的叙述者所言：“我想，多好的一座小城市啊，它很适合我。它很适合我所以我着手去改变它。”他继而构想了全对话的故事（《早晨》）、准论文的故事（《论天使》）、准寓言（《教堂之城》）、准戏仿（《我怎样写我的歌》）或准传奇（《皇帝》），

---

① S.J.佩雷尔曼（1904—1979），美国讽刺作家。——译注（以下所有脚注，除有标明之外，均为译者所加）。

② 美国作家厄内斯特·海明威（1899—1961）的短篇小说集。

③ 法语：“存在理由”。

挪用大块大块“被发现的”材料的故事（《巴拉圭》）、换个口味回复到老派叙事的故事（《毕晓普》），故事中的故事（《呆子》），似乎纯粹是自由即兴形式的故事（《咏叹调》）。它们很适合他。只有一个问题：作为一个博览群书到极致的人，巴塞尔姆深知所有这些形式都早已被演绎到死了。这是它们令我们着迷的魅力的一部分：知道他知道我们知道他知道这一点。但是一个像巴塞尔姆那样雄心勃勃的作家不可能久留在这些过时模式里的任何一个之中。那么然后呢？

巴塞尔姆原本可以愉快地呆在高度现代主义者中间：与乔伊斯和伍尔夫、艾略特和庞德在先锋中肩并肩迈进，刻意求新。踢开那些玩够的范式，将线性叙事扭转成为一个莫比乌斯带，他的歌唱的出没地与主要区域成为对他的意识的意识的意识，切碎波德莱尔、瓦格纳、詹姆士一世时期的戏剧，以及当代流行歌曲，将碎片对着他的废墟垒起，用孔子和约翰·亚当斯之中切下的大块文本建造荷马/但丁式的史诗。从《荒原》到杜尚的现成品——继而经过《裸体午餐》和《闪电宗师驾乘钢轮历险记》<sup>①</sup>——20世纪特有的艺术过程是（名词随你挑）拼贴、挪用、装配、杂糅，或采样。（这里有一段出自巴塞尔姆的《天才》的问答，在这本书的姐妹篇“40个故事”里：“问：你认为当今天才的最重要工具是什么？答：橡胶黏合剂。”）这一剪贴、重组的求新之法，当然，暗示其中并无新意，尽管现代主义者们并没有大张旗鼓地宣扬这一点。它的要命之处是，到了巴塞尔姆出道的时候，甚至连求新也变成旧的了。置身于他所取样的作品之中的——跟《哈姆雷特》、维特根斯坦的《逻辑哲学论》和穆迪·沃特斯<sup>②</sup>的《小小男子汉》一起——是《荒原》本身。

对于巴塞尔姆来说，在后现代主义已经做过了一切之后再做什么的问题不单纯是智力野心家的棘手难事；它也是一场私人的竞争。他的父亲是一位正宗的现代建筑师，一个密斯·凡·德尔·罗赫<sup>③</sup>、弗兰克·劳

---

① 美国嘻哈乐录音艺术家闪电宗师于1981年发行的单曲。

② 穆迪·沃特斯（1913—1983），美国音乐家。

③ 密斯·凡·德尔·罗赫（1886—1969），德裔美国建筑师。

埃德·赖特<sup>①</sup>和勒·柯布西耶的崇拜者。“我们被包围在现代主义之内，”巴塞尔姆在1981年与J.D.奥哈拉的访谈中说，“我们以前住的那所房子，出自他的设计，是现代的，家具是现代的，图片是现代的，书籍是现代的。”由于这所房子位于得克萨斯州的休斯敦，巴塞尔姆也是在能量十足的颠覆性美国文化资料的包围中长大的，对此像庞德和艾略特这样的侨民现代派在原则上赞同——想想庞德作为美国怪人老埃兹的自白吧——而出于本能敬而远之。他向奥哈拉讲述听收音机时听到鲍勃·威尔斯<sup>②</sup>和他的得克萨斯花花公子的事，他的音乐是一种乡村乐、爵士、蓝调、墨西哥乐和平·克罗斯比流行乐的激昂拼贴。在城里的黑人爵士乐俱乐部，他听到厄斯金·霍金斯和莱昂内尔·汉普顿这样的来访音乐家通过即兴处理基础结构将流行歌曲重塑成为新鲜的、本地现代主义的作品。“你会听到这些家伙里有人捡起《现在谁难过？》这样的疲惫老调然后用它来做最不可思议的事情，让它变得美丽，真真确确地将它翻新，”他回忆说，“趣味和戏剧性在于对分量相当轻的材料的形式操作之中。而他们都是英雄般的人物，你知道，非常浪漫。”他或许亲眼目睹过像在他的故事《爵士乐之王》里爆发的那一场这样锋利如割的比试，其中主号手霍奇·莫奇（他本人是旧国王“香辣麦克拉美摩尔”的继任者）试图打败一个年轻的竞争者。

就这样巴塞尔姆的家庭和他的社群，以及他的阅读和他的写作，给了他一个影响的焦虑<sup>③</sup>的有益而尖锐的案例——而他似乎最为担心的影响是关于现代主义本身的。“记住，”他告诉奥哈拉，“我很早就接触到了一场近乎宗教的圣战，建筑中的现代主义运动，其结果，尽可能善意地说，有负所望。”他总是对年轻的作家先是尊崇，继而推翻其祖先的方式很有兴趣，这时常是通过哈罗德·布鲁姆所说的“强力误读”的程序进行的：

---

① 弗兰克·劳埃德·赖特（1867—1959），美国建筑师、作家。

② 鲍勃·威尔斯（1905—1975），美国西部摇摆舞音乐家、歌曲作者。下文的“得克萨斯花花公子”是他组建的乐队。

③ 美国文学批评家哈罗德·布鲁姆（1930—）所著文学批评理论著作《影响的焦虑：诗歌理论》中提出的概念。

用布鲁姆的例证之一来讲，布莱克<sup>①</sup>将弥尔顿解读为一个撒旦般预言性的梦想者，或是蓄意将权威性的文学片段置入错误的上下文这种高度现代主义的实践，其威胁性与它们受崇敬的程度相等。巴塞尔姆，像布鲁姆一样，几乎不可能错过那种恋母弑父的弦外之音：他最好的小说，归根结底，是《亡父》，其标题人物——一段会说话的雕像躯体，让我们想起李尔王、托尔斯泰、耶和华、布莱克的诺伯达蒂<sup>②</sup>——被拖进自己的坟墓，一路不停地抗议和演讲。然而巴塞尔姆，像他喜欢提醒我们的那样，是“一个心怀二意的人”。恰恰是这个称号的露骨呈现出他对于这样一个过于熟悉的范式的困惑，没有哪个旧式的现代主义者会这样矫情地直言不讳。

文学史家将巴塞尔姆称为后现代主义者，他没有像拒绝被称为元虚构家（metafictionist）那么强烈地拒绝这个名号。“评论家们……一直在寻找一个可以描述现代主义的伟大时期之后的虚构的术语。”他在 1980 年一次与拉里·麦卡弗里的访谈中说道——“‘后现代主义’、‘元虚构’、‘超虚构’、‘超级虚构。’最后两个是可怕的；我猜‘后现代主义’算是最不丑、最具描述性的。”但在 1987 年的论文，写于他去世前两年的《不知道》中，他说他对于这个术语“有怀疑”而且“不完全清楚这辆车上应该有谁应该没谁”。由于这个词既可指称按理来说比现代更怪异的作品（比《芬尼根守灵夜》更怪异？）又可指保守得多的作品（雷蒙德·卡佛的故事、菲利普·约翰逊的建筑），“后现代主义”作为一个年代标记是有用的，就像“18 世纪”一样，而作为一种特定审美的特性则并无价值，像“巴洛克”一样。那么，最明智的可能是仅仅将巴塞尔姆视为又一个这样的作家，他出现在老一辈作家已经做了他但愿是他自己做的事之后——如但丁出现在维吉尔之后而维吉尔又出现在荷马之后——并经历过一段艰难时光，如作家们始终有过的那样，来弄清楚怎样才能调和他对自己前辈的崇敬与他要成就某种属于自己的东西的野心。

---

① 威廉·布莱克（1757—1827），英国画家、诗人，著有史诗《弥尔顿：诗二卷》。

② 诺伯达蒂，布莱克同名短诗中所指的无声、抽象神与父的形象。

巴塞尔姆专有的亡父是贝克特——他也有一个自己的亡父。“我被贝克特征服了，就像贝克特被乔伊斯征服了一样，”他在 1975 年对访谈者查尔斯·鲁阿斯和朱迪思·谢尔曼说，“顺便说一下，我要明确的一点是我并不打算让自己成为贝克特先生的接任者或继承人，在任何意义上。我只是告诉你们他对我来说是一个问题，因为他的风格的巨大引力。我当然不是受到贝克特的极大影响，因而希望保持一臂之遥的唯一作家……在这条路上还有其他的狮子……只不过贝克特对我来说是最大的问题。”在这里或那里，巴塞尔姆常听任自己以这一种或那一种贝克特式的样态写作：《梦幻曲》中冷酷的逗号拼接独白（参见《无可命名者》<sup>①</sup>），《飞跃》一类的后期作品中杂耍轮流抢白式的戏谑（参见《等待戈多》），或《杜米埃》和《一场金雨》中漫画式的掉书袋（参见《墨菲》<sup>②</sup>）。更为彻底地贝克特式的是巴塞尔姆对盲目飞行的强迫症，以趋近作为一个勘探区域的不可知地带，以及他对心灵中的立体主义噪音的感觉。“令人困惑的信号，信号的杂乱，带给你逼真感，”他告诉 J. D. 奥哈拉，“就像你在参加一个葬礼的时候注意到，与你的意愿相悖，它办得很糟。”（这，顺便说一句，几乎精确地抓住了贝克特的语调和节奏——除了贝克特大概会用正式的“一个人”句式结构而非口语化的“你”。）

像贝克特一样，巴塞尔姆使用他精心培育的品位和广泛的博学来强调它们终极的无用性。“知道这部电影不错，那部糟透了，并且聪明地谈论其不同？”他的叙述者在《派对》的结尾提问。“不可思议的优雅！一点不好！”像贝克特，他是这世上事物的一个细致入微的观察者和沉迷成瘾的编目者，知道它们从不提供确定或保证。

一波波红皮人……集结到路障之前，它们都是我们用橱窗假人、丝绸、精心设计的岗位描述……我分析了一下离我最近的街垒的组成并发现了两

---

① 贝克特的长篇小说。

② 贝克特的长篇小说。

个烟灰缸，陶瓷制，一个是深褐色，一个是深褐色带一抹橙色在唇部……一个红色枕头和一个蓝色枕头；一个草编废纸篓……一支南斯拉夫雕花长笛，木制，黑褐色；和其他物品。我断定我什么都不知道了。

——《印第安人起义》

像贝克特一样，他心有神明却并不虔信。

——我们不过是可怜的堕落无用之辈我们的尾羽腺都不在良好状态但我们为了上帝之善的恩典将会——

——你觉得神要我们卑躬屈膝得这么过分吗？

——我不认为他在乎一丁点。但这是很传统的。

——《飞跃》

而像贝克特一样——或像莎士比亚一样，对这个问题而言——他并不太担心黑暗和滑稽之间的区别。

然而巴塞尔姆绝不会写下一行像《残局》<sup>①</sup>中内尔所说的话：“没有什么比不快乐更好玩的了，我向你保证。”他既是一个更阳光的也是一个更世俗的精灵。“世界正在等待日出。”他的叙述者在《睡魔》中说道。（既不是叙述者自己的话也不是巴塞尔姆的，当然了，他是在引用流行老歌。）虽然我们很可能要等待到永远——事实上，这难道不是规则第一条么？它的未能到达并没有今日出少一分真实。巴塞尔姆对荒诞有一种活跃的感觉，但对惩罚性的荒凉则无感；即使一切都是虚幻，他也并不以这样的小事来反对世界与肉体。“对世界的诅咒，”他在《白雪公主》中写道，“不是对世界的充分回应。”无论是作为作家还是公民，巴塞尔姆都珍视政治上得体的行为，像那个叙述者，在《睡魔》之中，为某个曾因鸡奸并扼死了一个小男孩而被捕的黑人小子寻求帮助的努力。“现在虽然我承

---

① 贝克特的独幕剧。

认谈论施暴的程度是最小的听上去有点麻木不仁，我还是要告诉你这绝对是非同小可的事，在那个时间和地点，强迫警察让孩子上发布会。这是一个成就，算得上吧。”那“算得上吧”以贝克特式的叹息削弱了“成就”；然而，成就依然还在。同样地，尽管肉体的欢愉和人间的联系可能是难得遇见更不可能保持的，巴塞尔姆似乎从来不曾因它们的缺席而感到被出卖了，也从不怀疑它们的绝对价值。在《僵尸》里，在一个“坏僵尸”手上麻木到死的终极症状是“从一个美丽的胸脯边走过却毫不留意”。那么巴塞尔姆是不是比贝克特更聪明，更人性化？还是仅仅在黑暗中吹着口哨，望而却步于他所知的一切的最终含义？

贝克特的怀疑论甚至延伸到了语言本身——恰恰是那语言，也就是，他以之表达他对语言的怀疑的语言。“你会做得更好，至少不会更坏，”他的莫洛伊<sup>①</sup>告诉我们，“要涂抹文本而不是将边缘弄黑，填满词语的洞孔直到一切都空白而扁平而这整个可怕的行当看起来就是它的本来面目，无意义，无言语，无结果的苦痛。”巴塞尔姆无意跟随老人到达这样的极端；涉及语言的时候，他是一个信徒——甚至一个拥护者。“词语在组合上的灵活性，”他在《不知道》中写道，“意义的指数生成，一旦它们被允许一起上床的时候，会让作家震惊自己，让艺术成为可能，揭示存在有多少部分我们迄今尚未邂逅。”他做出反贝克特式的论断，说艺术，以其“想象另类现实”的能力，是“根本上改良性的”，说“艺术家的努力，始终以及到处，都是实现一个新的认知模式”——以及作家的特定任务是“令一种被摆弄过度的语言恢复新鲜”。难道这一对风格而不是问题的强调没有把巴塞尔姆置于文学边缘的疯狂表叔们——费尔班克<sup>②</sup>、爱德华·李尔<sup>③</sup>、约翰·李黎<sup>④</sup>中间——而不是跟其令人敬畏的亡父在一起吗？它难道没有显示出巴塞尔姆在道德的诚挚方面是有缺

---

① 贝克特同名小说中的人物。

② 朗诺德·费尔班克（1886—1926），英国小说家。

③ 爱德华·李尔（1812—1888），英国画家、作家、诗人，以其“文学谬语”（Literary Nonsense）著名。本书中有一篇即为《爱德华·李尔之死》。

④ 约翰·李黎（约1553/1554—1606），英国作家、诗人、戏剧家、政治家。

陷的吗？当奥哈拉在这一点上逼问他时，巴塞尔姆已准备好了回答。“我相信我的每一句话都随着道德颤抖不已，因为每一句都尝试介入有问题的事物之中，”他说，“着重点从什么到如何的转变依我看是福楼拜以来的艺术之中主要的驱动力，而且它不仅仅是形式主义，它全然不是浅表的，它是一个达到真理的尝试，而且是非常严苛的一个。”

由于一个作家能够发明一种新的词汇不啻于一个画家能够发明一种新的色谱，巴塞尔姆让语言恢复新鲜的计划——“净化部落的方言”是庞德对此的讲法——引导他从晦暗而被忽视的过去，从通俗的当下也从技术、哲学，甚至军事的超现实专用词汇中淘拣单词、短语、声调以及措辞的模态。“将来自生活各个领域的点点滴滴互相混合以制造此前并不存在的某物是一场奇怪地有望成功的努力，”他在一篇有关自己的故事《巴拉圭》的短文中写道，“‘展现出一种远远超出标准的捕获率的电解果冻被用于将动物固定到位’这个句子让我很开心——也许超出了它的价值。但世界上是有像电解果冻这样的一种东西的；‘捕获率’来源于音效技术的行话；而动物本身则是一份真实与杜撰事物的沙拉。”他对坏的写作有一只很好的耳朵。“我对……以一种特定的方式显得拙劣的句子很有兴趣……”他在 1970 年一次与杰罗姆·克林科维茨的访谈中说道。在《我怎样写我的歌》这样的作品里，他将丑怪的东西——被动语态、选得不对的词、笨重的节奏、平庸的思想——提升成为了诗意，办法仅仅是用一个框架框住它。“另一种几乎是每个人的心头最爱的歌曲类型，”他的虚构词曲作者比尔·B. 怀特告诉我们，“是有一个信息，某种人们可以随身携带并思考的想法的歌曲。很多这种类型的歌曲每天都被写下并大受欢迎。”他甚至为他在《资本主义的兴起》中的这句话所实现的奥威尔式“扩音器般的语调”而自豪：“工人在文化上的发展的不充分，作为一个统治技巧，在晚期资本主义下到处可见。”为什么？部分是，正如他对奥哈拉解释的，因为它的“金属般的嗡嗡响”用一种沉闷的反真实削弱了它的主张的真实：对此永远都不会有所动作。但也有一部分是因为，像现代主义者早已经知道的那样，丑陋自有其怪异的美，如果你抓住它，观看它的话。

在他对语言的狎戏之中，在他的博学和他对艺术的救赎力量潜藏的诚挚情感里，巴塞尔姆听起来不那么像贝克特而更像纳博科夫，那另一座现代主义晚期的人之高峰。纳博科夫，很明显，是更好的语言学家，但巴塞尔姆的阅读至少同样广泛而心态更加开放：不是为了强化一套官样的偏见而是为了炸毁他曾有过的不多一些。（很难想象纳博科夫会研究墨西哥的征服，对邪恶的符咒记笔记或听浑水。）巴塞尔姆对他的关注是值得注意的，也许是可疑的，不充分的。（在他 1964 年的论文《乔伊斯之后》，他用单一句话就打发走了纳博科夫连同——由于某种原因——亨利·格林<sup>①</sup>；这已经是《洛丽塔》之后将近十年了。）如果贝克特是巴塞尔姆的亡父，纳博科夫可能是他黑暗的叔父克劳迪厄斯<sup>②</sup>：令人不适地与他相似，但却在精神上截然相反。像纳博科夫一样，巴塞尔姆可以聪明而又充满典故到晦涩的地步，但他从来没对他的读者要过冷冰冰的恶作剧也从不想法子——如纳博科夫所做的那样——误导他们。就像《睡魔》的叙述者说到他任性、抑郁、性感的女友那样，距离不是巴塞尔姆的东西——“无论如何都不是。”在他无所不知的璀璨表面之下跳动着一颗善良的心。他似乎希望你能对他的笑话心领神会，分享他的概念和语言飞跃中的快乐机敏，他汗牛充栋的记忆的丰盛，而不是坐在廉价座位上怀着愤懑的崇敬凝望着他。在论文和访谈里，他用尽可能少的神秘化解释了他是如何组合他的作品的——鉴于写作的过程本质上是神秘的——和我们可以如何欣赏它们。阅读巴塞尔姆的大部分快感来自他让你感到受欢迎的样子，即使他是将你顶到了娱乐的一个令人眩晕的高水准上。

我将巴塞尔姆与贝克特和纳博科夫比较，暗示了我认为他，同样，是一个爵士乐之王。他在一场斗曲中真的坚持得下来么，在用那些猫咪定节拍，而乔伊斯与伍尔夫坐在后面听哪个音符错了的时候？谁知道？他去世了不到十五年；再过五十年我们对他成就了什么或许会看得更清楚一点。当然他已经成为正典：他在那里，在每一本文选里也在每个书店的架上，紧跟在约翰·巴思后面。但很多未被阅读和无法阅读的人也都将成为正典。

---

① 亨利·格林（1905—1973），英国小说家。

② 莎士比亚戏剧《哈姆雷特》中的人物。

与哈罗德·布罗德奇、唐·德里约、约翰·加德纳或科马克·麦卡锡这样的同辈不一样，他不做高级严肃的事情。这很奇怪，因为他喜欢阅读的同代人是像托马斯·伯恩哈德、马克斯·弗里施、威廉·加斯、沃克·珀西、加西亚·马尔克斯、彼得·汉德克这样的人——其中有一些严肃得过头了点。他拥有任何作家能够得自天赐的政治、社会学、文学、哲学和精神的各种焦虑，但阅读他却从来没有像是一种责任的感觉。这大概不是个好兆头，如果你对爵士乐之王志在必得的话，尽管它或许能让你不会绝版。他向J.D.奥哈拉供认的缺点亦如是——“我提供不了足够的情感”——如果真是那样的话。他从不煽情，但这是一件不同的事情了。任何足够世故而从一开始就跟定巴塞尔姆的读者必定能感觉到他如此拼命地用他的所有谐趣来逃避的那份悲伤，并感受那份喜悦，当最后一行——见《报告》，见《爱德华·李尔之死》，见《梦幻曲》——击中主旨之时。

巴塞尔姆是一个蕴含精髓的二十世纪作家，以雅努<sup>①</sup>的面目既眼观过去又瞩望未来，更用第三只眼内省自身。然而他也是一个异数。在他之前没有谁读起来真的很像他：贝克特或纳博科夫都不像，海明威这样的极简主义的现实主义者也不像，卡夫卡和博尔赫斯这样的寓言家也不像，佩雷尔曼和费尔班克这样的戏仿家和拼贴者也不像。他也没有成为任何人专属的亡父。时不时地，乔治·桑德斯、马克·雷奈尔或吉姆·谢弗德会写点什么让我们想起他来。（比较桑德斯的《牧歌》，其中假的穴居人被困在一个未来派的主题公园，与巴塞尔姆的《游戏》，其中人物被囚禁在一个导弹发射井的控制室里。）有几个甚至更新晋的家伙似乎已经阅读过他了——或是已经阅读过阅读过他的人了。戴夫·埃格斯的《一件口吃天才的伤心作品》抢先自嘲的标题听起来就像巴塞尔姆；乔纳森·萨弗兰·弗尔的《一切都被点亮》开头巧妙破碎的英语也如是。但倘若曾经有过一个巴塞尔姆学派，就像有一个卡弗学派那样，它几乎什么痕迹也没留下。他太过博学，太过智慧敏捷，而又太多心眼了。（“心怀二意

---

① 罗马神话中的开端与过渡之神，有两张或四张脸。

的人”那情况数目算少了——在这本书中要除以三十。)一个有抱负的巴塞尔姆模仿者首先要选择模仿哪一个巴塞尔姆。

在《不知道》中，巴塞尔姆写道，艺术是“对心理活动的真实供述”。这些故事是他深入语言和思维、知觉和记忆的众多无地图世界的探险报告，在着手开展时并无先期预想他会告诉我们什么以及报告可以如何阅读——他必须要先去到那里。并非 W 对 Y 做 X 导致 Z 的故事，而是在一个巨大的、多样的、嘈杂的意识之中发生什么的故事，每个故事都从它的创造者对于这一篇本身要求什么的直觉中获得它的独一无二之形。每一篇都在用自己的声音唱着自己的调子。于是：“60 个故事”。就是那个人之所言。这根本不是一个谦逊的书名。

大卫·盖茨

回来吧，卡里加利博士，1964年

