

Geoff Dyer

杰夫·戴尔 | 作品

# 寻找 马洛里

The Search

[英] 杰夫·戴尔 / 著  
叶芽 / 译

# 寻找马洛里

[英]

杰夫·戴尔

叶芽  
译

著

## 中译本序：极乐生活指南

孔亚雷

生活本身就是极乐。它不可能是别的,因为生活就是爱,生活的全部形式和力量都在于爱,产生于爱。

——费希特,《极乐生活指南》,1806

我有一个习惯(我本来想说坏习惯,但习惯,从本质上说,跟欲望一样,是超越善恶的):在写一篇文章之前,要无所事事地晃荡一段时间——时间的长短与文章的重要性成正比。我在各个房间走来走去。我给自己弄各种喝的。我整理书架。我听音乐。我上网。我到院子查看花草的生长情况。我出门散步。我担心下雨(因为没带伞),又担心不下雨(因为院子里的植物需要雨水)。诸如此类——这是第一阶段。第二阶段,我终于让自己坐下来,虽然不是书桌前,而是在沙发上,我面前摆着两叠书,一叠是与要写的文章直接相关的,另一叠则是我凭本能从书架上胡乱抽出来的。然后我开始翻翻这本,翻翻那本,做点零星的、毫无系统的笔记,在可能会引用的句子下面画杠

(同时继续不断站起来去给自己弄各种喝的)。最后,当这种福楼拜所说的“腌渍状态”达到极限,也就是说,当我再也无法忍受了,我才会坐到一直开着——一直处于一种自欺欺人的虚假备战状态——的电脑前,这样我便进入了晃荡期的第三阶段:我不知道怎么给文章开头。因为它如此重要。重要到我几乎不敢,不忍心,甚至不舍得给它开头。因为我知道一旦写出开头,我就不可能写出**更好的**开头。总之,我是那么地渴望写出开头,以至于几乎不可能写出开头。

这篇文章也一样。不,应该说更加。因为我意识到,自己这种拖延写作的习惯,这种焦虑和折磨,这种充满黑色幽默的欲望悖论,完全是“杰夫·戴尔式”的。所以这很自然:当我写(将要写)杰夫·戴尔的时候,我就变得更加**杰夫·戴尔**。也就是说,虽然我们对这种状态并不陌生——不管那是写文章,谈恋爱,还是找一家好餐厅——但正如所有优秀的作家一样,是杰夫·戴尔将它——将这种后现代焦虑,提炼成了一道定理,那就是:**我是那么地渴望……以至于不可能……**

我是那么地渴望睡着,以至于不可能睡着。我是那么地渴望真爱,以至于不可能得到真爱。我是那么地渴望写好这篇文章,以至于不可能写好这篇文章(所以如果写不好请谅解)。

这道“杰夫·戴尔定理”,在他的代表作之一,《一怒之下:与 D.H.劳伦斯搏斗》中,得到了最绝妙的体现。

“多年前我就决心将来要写一本关于 D.H.劳伦斯的书,向这位让我想成为作家的作家致敬。”杰夫·戴尔在《一怒之下》

的开头写道。每个作家都有一个让他(或她)想成为作家的作家,一个父亲式的作家。他们之间常常会有一种类似血缘关系的亲近、继承和延续。跟劳伦斯一样,杰夫·戴尔也出身英国蓝领阶层家庭(生于1958年,父亲是钣金工,母亲是餐厅服务员),他们甚至在长相上也很相近(“我们都是那种窄肩膀、骨瘦如柴的男人,劳伦斯和我。”);跟劳伦斯一样,大学毕业后(牛津大学英语文学系),杰夫·戴尔没有如父母所期望的那样跻身“安稳而受尊敬的”中产阶级,而是成了一名四海为家、以笔为生的自由作家;跟劳伦斯一样,无论是在文学上还是地理上,他都竭力远离英格兰的严肃和阴霾,在为美国“现代图书馆版”《儿子与情人》所写的前言中,他这样总结劳伦斯:“……经过一系列的波折,他最终觉得自己‘不属于任何阶层’;经过多年的游荡,在任何地方都觉得自己像个陌生人,他最终觉得‘在任何地方……都很自在’。”显然,这段话同样可以用来形容杰夫·戴尔自己。

事实上,这段话也可以作为对《一怒之下》奇异文体的一种解读。这部关于D.H.劳伦斯的非学术著作,既像传记又不是传记,既像小说又不是小说,既像游记又不是游记,既像回忆录又不是回忆录,它的这种“四不像”文体,最终让人觉得它“不属于任何文体”;而这也许是因为,经过多年的文学游荡,杰夫·戴尔发觉自己对任何一种特定文体都感到陌生、不自在,以至于他最终创造出了一种“对任何文体都很自在”的新文体——一种融合,或者说超越了所有特定文体的后现代文体,一种反文体的文体。

所以,虽然书中的“我”一再声称要写一部“研究劳伦斯的严肃学术著作”,但最终却写成了一部既不严肃也不学术,而且让人从头笑到尾的幽默喜剧。它仍然是关于劳伦斯的,不过更准确地说,是关于“想写一部关于劳伦斯的书却没有写成的书”,或者,用“杰夫·戴尔定理”来表述,是关于“他是那么地渴望写一本关于劳伦斯的书,以至于不可能写出一本关于劳伦斯的书”。作者——不无自嘲地——在扉页上选用的两条题记生动地说明了全书的写作手法与结构(以及书名来源),一条摘自 D.H.劳伦斯 1914 年 9 月 5 日的书信:“一怒之下,我开始写哈代的书。恐怕这书除了哈代将无所不谈——一本怪书——倒也不坏。”另一条则是福楼拜对雨果《悲惨世界》的一句评价:“无关紧要的细节说明没完没了,对主题不可缺少的东西却丝毫没有。”

**悲惨世界。**跟所有效果强劲——也就是让我们不自觉地不断笑出声——的伟大喜剧文学一样,《一怒之下》也把我们带入了一个多灾多难、充满荒诞色彩的“悲惨世界”;但与《匹克威克外传》或《好兵帅克》不同,《一怒之下》中的主人公所遭受到的磨难品种极其单一,那就是作者“我”的极度写作焦虑:

虽然我决定要写本关于劳伦斯的书,但同时也决定要写本小说……最初,我迫切地想要同时写这两本书,但这两股欲望互相拉扯,到最后哪本我都不想写了。……最终,我能做的就是两个文档——空文档——之间犹疑不定,一个文档叫 C:\DHL(劳伦斯的全名缩写),另一个叫

C:\NOVEL(小说),在被它们像打乒乓一样来回纠结了一个半小时后,我不得不合上电脑,因为我知道,最糟的就是像这样把自己拖垮。最好的做法就是什么都不做,平静地坐着,当然,不可能平静;相反,我感到彻骨的悲凉,因为我意识到自己什么都写不出,不管是劳伦斯还是小说。

但为什么?为什么一个人的焦虑会如此好笑,如此吸引人?答案是:《猫和老鼠》。汤姆猫就是“我”,而老鼠杰瑞就是那本“关于劳伦斯的书”。虽然花样百出没完没了,但主题只有一个:猫千方百计地想制服老鼠,但怎么都无法得逞(并受尽折磨)——“我”千方百计地想写出那本关于劳伦斯的书,但怎么都写不出(并受尽折磨)。继在写劳伦斯和写小说之间纠缠不休之后(他最终决定放弃小说),他又遇上了一个新问题:他不知该在哪儿写劳伦斯,因为他可以选择住任何地方——所以他无法选择住任何地方。他先是在巴黎(太贵)。然后去了罗马(太热)。然后又去了希腊(太美)。总之,没有任何地方适合写作(希腊部分是全书的高潮之一,他不仅——再次——一个字没写,还遭遇了一场车祸,而你可能会笑得连书都拿不稳)。于是他决定转而展开一场文学朝圣。可当他和女友劳拉费尽周折来到意大利西西里劳伦斯住过的喷泉别墅时,“我能与以前读到的文学朝圣者产生一种共鸣,我绝对能理解当时他们的感受,那也是我此刻的感受:你看了又看,结果发现所谓的朝圣感其实并不存在。”因此,这本书最终成了一部充满失败的流水账,一部焦虑日记,而它的魅力则源于所有叙事艺术的本

质：关于他人的痛苦。跟《猫和老鼠》一样，它满足了我们的虐待狂倾向（施虐兼受虐），它让我们觉得大笑、欣慰，甚至鼓舞，就像纪德说陀思妥耶夫斯基日记中反复出现的各种痛苦和折磨——贫穷、疾病、写作障碍——让他觉得激励，因为“尽管如此，他还是写出了作品”。

同样，尽管如此，他还是写出了这本关于劳伦斯的书。不仅如此，杰夫·戴尔还用他那自由自在的新文体，用如香料般遍洒在文本中的对劳伦斯作品的摘录、描述和评论，为我们勾勒出了一个独特的 D.H.劳伦斯。我们从中得到的不是一个伟大作家干瘪的木乃伊，而是他留给这个世界的一种感觉，一种精神——一阵裹挟着劳伦斯灵魂的风，正如作者在朝圣之旅的尽头，在新墨西哥劳伦斯去世的小屋的游廊上，看到一只摇椅和一把扫帚时发出的感慨：

不管它们是不是从劳伦斯时代就一直在那儿——几乎可以肯定不是——那只椅子和扫帚比我们见过的任何劳伦斯遗物都更能体现他的精神：它们仍然有用，它们存在的目的超越了生存下去的简单需要。

在《一怒之下》的结尾，主人公再次剖析了自己为什么对写一本关于劳伦斯的书如此感兴趣，原因是“为了让自己对此完全不再感兴趣”。然后他接着说，“一个人开始写某本书是因为对某个主题感兴趣；一个人写完这本书是为了对这个主题不再感兴趣；书本身便是这种转化的一个记录。”这是杰夫·戴尔

定理的一个变体：他对某个主题是如此感兴趣，以至于最终——在就这个主题写了一本书之后——变得对它毫无兴趣。

这句话可以说是对杰夫·戴尔写作生涯的完美总结。今年五十五岁的他出版过两部随笔集、四部小说，以及六部无法归类——“不属于任何文体”——的作品。他的小说给他带来的声誉非常有限（这点我们稍后再谈）。他的文学影响力主要建立在那六本——用劳伦斯的话说——怪书上。它们按时间顺序分别是：《然而，很美》（关于爵士乐）、《索姆河失踪战士纪念碑》（关于一战）、《一怒之下》（关于 D.H. 劳伦斯）、《懒人瑜伽》（关于旅行）、《此刻》（关于摄影），以及最新的《索娜》（关于塔可夫斯基的电影《潜行者》）。如果说这些看上去毫无联系的主题有什么共同点，那就是它们都曾让杰夫·戴尔“如此感兴趣”，以至于要专门为它们写本书，以便彻底耗尽自己对它们的兴趣——然后转向另一个兴趣。

这也许正是为什么他至今都没有写出一流小说的原因。因为他对写小说——对纯粹的虚构——从未“如此感兴趣”。写小说对他来说更像是出于一种责任，而不是兴趣。在杰夫·戴尔的写作中，“兴趣”是个核心的关键词。他最好的作品都源于兴趣，源于热爱，源于对愉悦、对快乐——对极乐——顽强而孜孜不倦的渴求。他回忆说，当他刚大学毕业时，“以为当作家就意味着写小说，要不你就是个评论家，评论作家写的小说。”然后他发现了罗兰·巴尔特、本雅明、尼采、雷蒙德·威廉姆斯和约翰·伯格，于是意识到“还有另一种当作家的方式”，他用威廉·哈兹里特的话来形容这种方式：“无所事事地闲逛，

读书,欣赏画作,看戏,聆听,思考,写让自己感到最愉悦的东西。”“还有什么生活比这更好吗?”他感叹道,“这种生活最关键的一点就是闲逛,在学院派的门外闲逛——不想进去——不被专业研究的条条框框捆死。”上面的六本“怪书”显然就是这种“闲逛”的产物。虽然它们的主题都相当专业,都谈不上新鲜(而且已经被多次出色地阐释过),但还是让我们耳目一新:那些漫游般的视角,恣意生长的闲笔,令人惊艳的描绘……如果说学院派的学术专著像宏伟规整的皇家园林,那么杰夫·戴尔就是一座无拘无束、杂乱无章的秘密花园,里面充满了神秘、惊喜,以及生机勃勃的野趣与活力。

这六部作品中,主题性最不强的是《懒人瑜伽》。虽然它获得过“2004 年度 W.H.史密斯最佳旅行书籍奖”,但我们还是无法把它当成一部真正的游记。它更像是一部“自传、游记、短篇小说”的混合体。书中的十一个故事发生在除了英国之外的世界各地(新奥尔良、柬埔寨、泰国、巴黎、罗马、迈阿密、阿姆斯特丹、利比亚……),都用第一人称叙述。用**故事**来形容它们是合适的,因为你很难分辨它们到底是真是假。一方面,它很像一部活页夹式的、以地点为线索的自传,用坦率、自嘲、毫不自得的口吻告诉我们(罗兰·巴尔特曾在一篇文章中问,“我们该如何毫不自在地谈论自己?”这本书是个很好的回答):杰夫·戴尔是个自由作家——不过大部分时候都陷于写作瓶颈中;他喜爱电影、音乐和羊角面包,但他最爱的还是闲散和大麻;他热衷,并多少也有点擅长泡妞,等等。而另一方面,不知为什么,这些故事又散发出唯独短篇小说才会有那种画面感、

悬念感,那种微妙的共鸣与回味(尤其是那篇《臭麻》,几乎就是一篇美妙的短篇小说),以至于让人怀疑这一切都是某种精巧的虚构。与此同时,你也不得不承认,它丝毫无愧于那项“最佳旅行书籍奖”。既不像奈保尔那样充满政治性,也不像保罗·索鲁那样机警睿智,杰夫·戴尔的做法是让自己成为自己所写的地方,或者说,让那个地方成为杰夫·戴尔,通过与那个地方融为一体,他准确而极富直觉性地捕捉到了那里的本质——那里最本质的情绪,因为那也是他自己的情绪:在新奥尔良,那是密西西比河的疲倦与失落;在泰国,那是热带海洋的情欲修行;巴黎是海市蜃楼般的虚幻;迈阿密弥漫着超现实的荒诞;而在罗马,他自己也“渐渐成了废墟”。

苏珊·桑塔格说,“优秀的作家要么是丈夫,要么是情人。”杰夫·戴尔显然是后者——《懒人瑜伽》就是最好的证明。它迷人、性感、富于诱惑力,它具有作为情人最根本的特征:把欲望摆在道德的前面。它让我们觉得(并相信),跟真实而纯粹的欲望相比,道德显得虚幻、虚伪,甚至荒谬。在杰夫·戴尔笔下,欲望不仅纯粹,而且纯洁,因为它已经不再是我们熟悉的那种被道德污染的欲望,而是一种极乐,一种由此产生的狂喜和宁静。这种极乐主要有两种表现途径。一种是像《一怒之下》中那样,表现为追求极乐过程中的极度焦虑、疲倦和绝望,具体说就是琳琅满目的写作障碍;另一种则是对极乐状态本身的描写,具体表现为《懒人瑜伽》中那绵延不绝的性和各种致幻剂(大麻、LSD、迷幻蘑菇……)。对于前一种,他使用的笔法常常略带夸张(一种冷静的、充满黑色幽默的夸张),而对后一种他却轻描

淡写，不动声色：当他谈论性和致幻剂时，口气就像在谈论意大利皮鞋或者动物园的海豹。比如“我们接吻，各自握着一只精细的酒杯，放在对方的背后。接完吻后我们不知道做什么，就又接了些吻”。而当阿姆斯特丹的一家咖啡馆不让他们嗑药，把他们撵出去时，其中一个人抱怨说“这就跟因为喝啤酒而被酒吧赶出来一样”。在泰国小岛的沙滩上，他看见一个穿红色比基尼的美女——她叫凯特，他们后来上了床——在海中游泳时被水母蜇得满身伤痕，第二天他对她说：

“(昨天)我看见你从水里出来，有两个特别强烈的反应。”

“是什么？”

“我会告诉你，但如果可以的话，我想不按顺序告诉你。”

“可以。”

“一个反应是：想到是你而不是我被蜇了，我大大地松了口气。”

“另一个呢？”

“你穿着红色的比基尼，性感极了。”

如果说《一怒之下》让人想笑，那么《懒人瑜伽》则让人想做别的事。它的鲜活和流畅，它所营造的气氛和舒适感——就像一个放着冷爵士，有柔软沙发，光线恰到好处的小咖啡馆——会让你有种温柔而暧昧的愉悦，会激起你生理上的渴

望。你会想放下书发会儿呆,想喝杯冰镇啤酒,想找个人接吻,想也来点大麻。但它们要么太容易做到(以至于懒得去做),要么太难做到(所以也懒得去做),最终你发现你唯一能做的就是:去读更多的杰夫·戴尔。

这也许可以部分地解释为什么《杰夫在威尼斯,死亡在瓦拉纳西》会成为杰夫·戴尔迄今最有名的小说。在某种程度上,它很像是《懒人瑜伽》的拉长版。它由两个看上去没有太大联系的中篇构成,第一篇用第三人称——一个小小的伎俩,使其更具小说感——叙述了一个叫杰夫瑞·阿特曼的自由撰稿人在采访威尼斯双年展时的完美艳遇,第二篇中,同为自由撰稿人的“我”前去印度瓦拉纳西采访,最终却决定永远羁留在肮脏而神圣的恒河之滨。它具有《懒人瑜伽》的全部优点,但却更令人震撼,这既是因为其中对性和迷幻药的描写更加勇敢而详尽,也是因为它散发出一股混杂着厌倦与悲悯的哲学意味,一种对“杰夫·戴尔定理”的禅宗式解答。

这种禅宗式解答,也曾以一种完全不同的方式,出现在他的第二部小说《寻找马洛里》中(《杰》是第四部)。跟其他三部小说相比(另外两部是《记忆的颜色》和《巴黎迷幻》,分别回忆了他以嬉皮士兼见习作家身份在伦敦和巴黎度过的青年时代),《寻找马洛里》是最不自传性的,最像小说的——可能也是最好的。

“这场搜寻开始于沃克与蕾切尔的相遇。”这是小说的第一句。一开始,《寻找马洛里》看上去仿佛是部十分正常——正

常得几乎有点乏味——的硬汉派黑色侦探小说。落落寡合的中年男子沃克在一次派对上认识了神秘女子蕾切尔，后者请求他帮助寻找自己失踪的丈夫马洛里。他答应了，因为无聊，因为蕾切尔那“不确定性”的美，因为这是侦探小说。从马洛里信用卡账单上的租车公司，到其下榻酒店的电话记录，到查明那个电话号码的拥有者是住在默里迪恩的马洛里姐姐，至此一切正常——也就是说，仍然乏味。但就他在开车前往默里迪恩的路上，天气突变，“一道闪电划破夜空。接着是一阵长久的寂静，久得仿佛寂静本身就是一种等待，然后雷声大作”，而当他迷路后下车走向一家小镇餐厅，“雨声听起来就像肥肉在油锅里炸”。这场大雷雨是条分界线。而迷路既是事实又是隐喻。当雨过天晴，我们已经进入了另一个世界。在默里迪恩，沃克发现除了一张蕾切尔寄来的模糊不清的照片，一切线索都中断了，他甚至考虑要求助于塔罗牌或通灵师：

尽管这些想法荒诞至极，但这标志了一个转折点——转机的开始——在他对马洛里的寻找过程中。从这一刻开始，这场搜寻的性质发生了微妙的变化，他将越来越少地依赖外在的线索，而更多地依靠自己对在相似的环境下马洛里会做些什么的直觉。

这的确是个转折点，也是一个对读者的暗示，它好像在说：所以，你看，这其实**不是**侦探小说。一切都似乎没变，一切似乎又都变了。就像进入一个逼真的梦境，一切都跟现实一模一样，

但偶尔随意掠过的超现实场景却因此更加令人惊颤：在一个酒吧，电视上正在转播的球赛比分是 540 比 665。随着搜寻的继续，线索的来源变得越来越不可思议（它甚至会“像风中的种子”一样直接落入他脑海），同时，以一种理所当然——因而也是不知不觉——的方式，类似的超现实场景越来越多，直到最终彻底取代了现实。他来到一座像整幢建筑物的城市，那里“没有马路或街道，但走廊和过道充当了街道，巨大的舞池成了停车场，无数的房间代替了一栋栋房子”。在一座叫“独立”的冻结之城，世界像庞贝古城一样被凝固在瞬间，一幅“静止的繁忙景象”，走在这群活雕像之间，他发现“像这样冻住之后，每个姿势都近乎完美，那是人们普通一天的生活片段——无论多么微不足道——都值得像对待伟大的艺术品一样看待……每个细微的生活瞬间都被揭示出来”。在到处荡漾着风铃声的新月城，一切都如此似曾相识，以至于他“重复以前做过的动作”，走进一栋老木头房子，他看见花园里有个头发花白的男人，他有着跟自己一样的习惯动作：“用拇指和食指拽自己的右耳”，而在书桌上有张明信片，“明信片的背面是他自己的笔迹，写着图片中城市的名字：艾姆利亚。”于是，艾姆利亚，“那是个广场城市，四周是红色的塔楼和看不到尽头的拱廊。……这儿没有距离和方向感，只有城市的全景，深黄色的墙壁，赭色的街道。整个城市从任何一个方向看都是一样的——拱廊，广场，塔楼和长长的影子——但每看一眼感觉都不一样，有股陌生感。”这显然正是基里科那幅著名油画《抵达之谜》所描绘的城市，画中浓郁的神秘和超现实主义气氛与这

部小说极为契合。随后,他走到同样散发出强烈基里科感的海边(“一把白色的拐杖靠在墙边。一尊雕塑遥望着大海。”),看见海岸边有本书:

书页在风中翻动着——可是那儿并没有风。所有东西都是静止的,只有书页在翻动,像是有风吹过。他走近那本书,听到书页翻动的声音;这本书就像活的一样,仿佛是个什么生物,它的呼吸只够维持这样轻微的动作。

在此,这场梦境式寻找达到了顶点(又一部《抵达之谜》,但比奈保尔的更贴切)。这本“像活的一样”的书,不禁让人想起博尔赫斯的嵌套式迷宫,我们不禁觉得,这本书就是这本书,这本《寻找马洛里》。的确如此。因为书的“每一页上,虽然被海水溅得斑斑点点,都写着他经过的那些城市名,按照他走访的顺序。艾姆利亚是这本书上倒数第二个名字,最后一个城市……名叫涅米西斯”。

梦境开始像海潮般渐渐退去。在旅程的终点,沃克所拥有的唯一正常线索,那张马洛里照片,发挥了作用。在一个前卫导演正在制作的新型电影中(一部“城市蒙太奇”,由“这个城里的居民或游客所拍摄的照片、快照和录像组成”),他发现了马洛里的踪迹,但似乎有越来越多的证据表明,马洛里其实一直远在天边近在眼前,甚至有可能——就是沃克本人。

只是有可能。与很多借用侦探小说外壳的后现代小说一样,它给出的答案是开放的、不确定的、似是而非的,散发出抽

## 目 录

|      |     |
|------|-----|
| 第一章  | 1   |
| 第二章  | 22  |
| 第三章  | 36  |
| 第四章  | 43  |
| 第五章  | 50  |
| 第六章  | 59  |
| 第七章  | 66  |
| 第八章  | 74  |
| 第九章  | 81  |
| 第十章  | 90  |
| 第十一章 | 98  |
| 第十二章 | 104 |
| 第十三章 | 109 |
| 第十四章 | 115 |
| 第十五章 | 120 |
| 第十六章 | 124 |
| 第十七章 | 136 |
| 第十八章 | 145 |