

《20世紀魔筆》叢書 ③

對着世界說

●獲諾貝爾獎小說名篇暨作家掠影

亦默編著

時代文藝出版社



I14
64
2

《20世紀魔筆》叢書 ③

對着世界說

● 獲諾貝爾獎小說名篇暨作家掠影

亦默編著

時代文藝出版社



(吉)新登字 05 号

对着世界说 DEI ZHE SHI JIE SUO 亦默 编著

责任编辑:崔卓力

封面设计:章桂征

时代文艺出版社出版 850×1168毫米32开本 16.375印张 2插页
(长春市斯大林大街副136号) 370000字

长春市第二印刷厂印刷 1993年2月第1版 1993年2月第1次印刷

吉林省新华书店发行 印数:7300册 定价:8.90元

序言：

小说的现在与未来

1

当电视机走入了每一个家庭，许多人手上拿着袖珍电视机

时，小说还会有未来吗？

以不变应万变，那是愿望或空想。小说要有未来，就必须改变自己的存在形式。小说要有与其他文学形式相抗衡的自在，要有与电视争夺观众的独特价值。

20 世纪小说的历程就是一个小说变化的历程，真是千峰竞秀、万壑争流。

我们熟悉 19 世纪之前的故事，却陌生于 20 世纪许多新的小说形式。但我们必须熟悉新的小说形式，否则，落伍的将是我们。

在八十八位诺贝尔文学奖得主中，有四十多人是以小说获奖。

一穷千里目，身在鹳雀楼。

如果能梳理、概览获诺贝尔文学奖小说家们的小说，我想那将会有助于我们把脉 20 世纪小说的嬗变、发展趋向。

面对浩如烟海的获奖小说，我们从何入手？四十多位文坛巨擘，谁不著作等身，贡献出数种长篇巨制？选些经典，管窥入门，然后再从容细读，也许不失为一种方法，一种途径。

于是，有了《对着世界说》。

我赞同美国学者伊恩·里德的看法：“短篇小说也许是现代文学中阅读最广泛的种类，它既出现在各种各样的期刊杂志上，也出现在书本里。”

我也赞同伊恩·里德的另一见解：“短篇小说以其简洁来打动我们，长篇小说则不能。”这是说，短篇小说比起长篇小说来有其难处，也有其长处。

我欣赏鲁迅先生的话：“看外国的短篇小说，几乎全是东欧及北欧的作品，也看日本作品。”

鲁迅先生 1936 年辞世，自 1930 年美国小说家辛克莱·刘

易斯问鼎诺贝尔文学奖后，美国小说家赛珍珠、福克纳、海明威、辛格、贝娄接连叩开斯德哥尔摩大门。自六十年代拉美文学爆炸声起，阿斯图里亚斯、马尔克斯的小说更是倍受诺贝尔文学委员会的青睐。如果鲁迅先生长寿今日，他也会提倡看北美、拉丁美洲的短篇小说。

出于短篇小说的独特价值和编选考虑，《对着世界说》评介的将是欧、亚、美三大洲获奖小说家的著名短篇小说。

2

一切有历史根据的论述才是有力的。

从历史的角度该怎样给短篇小说下定义呢？

从日常生活意义来界说：人们都会无意识地把小说等同于故事，或者要求小说有故事性。

美国一家杂志征文最佳最短小说时，下面一则也许是所有短篇中最短的短篇小说夺魁：

“一个女人坐在她破旧的房子里，紧闭着房门。她知道自己
是全世界最孤独的人，一切都已不复存在。

门铃响了。”

从亚里士多德的《诗论》开始到近代小说美学原则都承认这是一个优秀的短篇：因为它有完整的情节：开头（一个女人坐在破旧的房子里），中间（紧闭着房门），结尾（门铃响了）。因为它有悬念：一切都不复存在了，还能是谁来按门铃呢？有人物、有情节、有悬念的虚构故事模式长时间的成了短篇小说包括长篇小说的模式。

短篇小说的前身是寓言、童话或民间故事。

寓言以事件的形式直接传达着寓意和启示，特别是关于人

生的启示。

童话往往是口头叙述的简朴的故事，它也传达着道理，但它是通过奇特的事件来阐述道理。

无论是寓言、童话或民间故事，相比在历史上逐渐成长起来的短篇小说，人物远不如短篇小说描写充分。

但短篇小说却一直继承着寓言、童话、故事崇真蔑假、扬善贬恶、激美击丑传达道理的功能。

这也许是在以往时代，真、善、美与假、丑、恶的界限很好划分吧！

可以相对总结一下：在以往时代，短篇小说是一种有完整情节、有悬念、人物描写充分、传达生活道理的故事，它的文学形式是讲叙。

3

历史进入了 20 世纪。

生活复杂，道理再也不了然分明，现代短篇小说无论在内容还是形式上都发生了巨大的变化。

人们不再希望听别人布道：生活中的道理决不是那么简单和唯一。于是，我们发现 20 世纪短篇小说的说教味少了、淡了，从讲叙变成了展示。像生活本身复杂一样，20 世纪特别是获诺贝尔文学奖作家们的小说主题再也不象以往那样简单，而是复杂缠绕了。

福克纳说：他的小说至少要读四遍。

马尔克斯说：他的小说是开放的，要加进读者自己的理解。

第二次世界大战之后，获奖作家的作品特别突出地探寻着人的命运，特别突出地展示了人类的精神困惑和精神危机，特

别突出地展示了人与人的疏离和陌生，特别突出地展示了人类面临的困境和对人类前途的担忧。

为什么会如此呢？

人是宇宙中迄今为止所发现的唯一具有自我意识、具有理性能力的生物。人类的历史可以说是征服对象的历史，从一定意义上说。

农业社会，人类征服了土地。

工业社会，人类征服了机器。

于是土地、机器乃至自然都成为人的客体，人类把自己提升到主体地位。

20 世纪是历史上人类的理性、人类的能力、人类的主体地位发挥得最充分的世纪。

这是人类历史上最辉煌的一个世纪。在这个世纪中，人类的生产力超过了人类以往历史生产力的总和。

这是一个开拓和创造的世纪。自由电子激光器、电子计算机、人造卫星、航天飞机、宇宙空间站……20 世纪的每一天都诞生着伟大的发明。

但，20 世纪也是一个需要人反思和校正的世纪。两次世界大战给人类带来了空前的灾难；核武器已成为高悬人类头上的达摩克利斯剑；环境污染生态破坏使地球百孔千疮；南北国家的贫富差距越拉越大；外在的空间在缩短，人心的间隔在扩大。

所有这一切，都是人自身造成的。

进入 20 世纪，人类理性、人类能力的施用给人类带来了负效应；人与人之间的关系，主体间性问题突出了；每一个人对于自己说是主体，对于他人说，又是客体，这种一身而两任的复杂性带来了人的命运的复杂性。你不能象征服土地、机器那样征服他人，即使你暂时征服了他人，你也不会成为真正的主

068122

人，真正的主体。20世纪人类实践活动的负效应，也告诫人们不能再像农业社会、像近代征服土地、机器那样征服自然，自然对于人类来说也不只是被动的客体。

20世纪的人类需要反思，反思人与自然的关系，反思人与人的关系；20世纪的人类比以往任何时候都更需要相互理解、相互合作，我们同在一条船上。

但现实却不尽人意。

获奖小说家们没有编织梦幻：他们的作品恰恰展示了20世纪人与自然关系的困境，20世纪人与人的疏离和陌生，20世纪人类自身的精神困惑和迷惘。

初读起来，我们也许倍感沉重，但这就是我们这个时代现实的一面：战争给人的伤害、命运对人的捉弄，权倾朝野的孤独、了无真情的做作，毫无价值的虚饰，无可奈何的熬着……。

撕裂人生给我们看，不是为了悲观。获奖作家们并不悲观，他们是在反省，是希望在正视现实的前提下，人能活得更好！

不要把“更好”理解为成功和辉煌。“更好”是人的勇气、真情、尊严和风度。正是这些赋予了人生的意义。

福克纳说得真好：“我拒绝人类的末日，因为人类有尊严。”

海明威说得真好：“人可以被消灭，但不能被打败。”

在撕裂人生给我们看的同时，获奖作家的小说内含着对人的肯定，内含着对人类相互理解的祈盼，内含着对于人类明天的祝福。

这一切在具体短篇中又表现为荒诞感、悲剧意识、人性内在冲突，表现为对人文主义和科学主义融合的呼唤。

这也许是获奖作家小说体现的时代文化意识。从这种文化意识高度有助于我们理解每一短篇的细节。因为任何成功的作品都是写出来的内容与没有写出来的背景的统一。

现代小说的使命不再是作者以自明态度居高讲述，而是一种对复杂生活的展示；不再是一种有把握地对事实的总结，而是一种对存在意义的问询。

这必然引起小说意义的革命。这种小说意义的革命表现在故事已不再居于小说的支配地位，文学作品的成功与影响关键不在于作品表层的情节故事，而在于作品所承载的意义层次和意义深度。这一点在获诺贝尔文学奖作家的创作中表现得非常明显。

南斯拉夫小说家《德里纳河的桥》描绘了波斯尼亚民族反奥斯曼土耳其侵略的400年历史，借历史事件歌颂了波斯尼亚民族英勇的反侵略精神。这是一层故事题旨，在这一题旨背后，安德里奇说他要探讨新月文化与基督教文化的冲突。卡内蒂的《迷惘》表面上是揭示汉学家基恩与女仆息莱泽的矛盾冲突，展示西方社会中人与人之间的危机和仇视，而更深的意义诚如卡内蒂自己所说，他要探寻人性中支配、凌辱别人欲望的深层根源。奥尼尔的《榆树下的欲望》、《毛猿》，贝克特的《等待戈多》、《我们美好的日子》都不只是在安排情节、讲述故事，而是在问询“人生的终极意义”和“人的最后归宿”。

人们曾说1976年诺贝尔文学奖得主、美国小说家索尔·贝娄的作品“在一定意义上是写时代社论”。看来，这一评价不仅适用于贝娄，也适用于众多获奖作家。而所谓“时代社论”就是含蕴在文学中又超越文学题旨的时代文化意识。

长篇巨制如斯，就是本书所选的短篇也概莫例外：每次阅读海明威的《一个干净明亮的地方》、福克纳的《纪念艾米莉的

一朵玫瑰花》、马尔克斯的《格兰德大妈的丧礼》、伯尔的《在桥边》、黑塞的《内与外》，你都能体会到文字以外的深意，而且常读常新。

随着生活的繁复和存在价值的迷惘，小说的叙述视角也在发生巨大的变化。

传统小说多是采取第三人称全知观察视角来叙述故事。这种叙述视点隐含着—个前提：仿佛作者对故事的始终、人物的命运无所不知。这种第三人称的全知视角，仿佛是广角镜头，能最大容量地把众多人物和事件摄入镜头。但这种全知观察叙述视角也有它致命的弱点。在20世纪读者文化层次普遍提高的现实面前，再以全知上帝的姿态喋喋不休的讲述一切，容易失去作品的真实感和亲切感，容易拉大作者与读者的间距。

于是，在第三人称叙述视角中，又细致地划分出非全知或有限全知视角。这是说，叙述者并不是了解作品中所有的人和所有的事，叙述者只是同作品中的某些人物、某些事件保持联系。这种有限全知的视角的价值在于它帮助读者把自己的目光聚焦在特定的人物和事件上。

如果说第三人称叙述视角有易于拓展小说空间，能容纳众多人物、复杂事件、广阔内容的话，第一人称叙述视点则具有真实感和亲切感的价值。所以，在历史上又形成了第一人称叙述视点。笛福的《鲁宾逊漂流记》、歌德的《少年维特之烦恼》都是历史上以第一人称叙述见长的力作。

获诺贝尔文学奖作家中有许多人都是运用第一人称叙述视角的圣手。但他们以第一人称叙述的一个突出特点：不再是侧重叙述情节故事，而是侧重于揭示人物的心理世界，侧重于揭示人物复杂变态的深层心理世界。如萨特的《墙》、加缪的《叛逆者》、辛格的《傻瓜吉姆佩尔》都深刻入微地揭示了主人公的

心理冲突、人性搏斗，揭示人的心灵在物欲横流、虚假肆虐的社会现实面前所受到的伤害和荼毒。

小说叙述视角的革命还表现在一部作品、一个短篇的视角变换上。

在 19 世纪之前，无论是第三人称的全知叙述视角还是第一人称参予视角，在一部小说中特别是在一个短篇中都是一贯到底。进入 20 世纪之后，作家们开始在一部小说甚或一个短篇中运用多视角或转换视角，来取得艺术效果。

为什么在一部小说甚或一个短篇中要运用多视角和转换视角呢？这是因为读者希望对同一个人物、对同一事件能有不同的观察角度、不同的叙述语调，在评衡各种观察、体味各种叙述后，读者自己要主动地作出评价，而不再把某一视角迷信为权威视角。

20 世纪人的问题突出了，人的精神问题突出了，自然在小说形式上就产生了意识流创作。

从普鲁斯特的《追忆似水年华》、乔伊斯的《尤利西斯》到福克纳的《喧嚣与骚动》、海明威的《乞力马扎罗的雪》，这些小说不象传统的情节小说，初看起来，它们已没有什么事件、冲突，主要篇幅都是内心活动的记录、是情绪、印象、瞬间感受、非逻辑的内心独白、自由联想乃至梦境的记录。

这些没有重大事件、反常冲突的心理意识记录为什么能领小说创作风流？能产生世界性声誉呢？

因为这些意识流小说记录的深层心理是真实存在的，这种深层心理以特定方式反映着社会生活的本质。

进入 20 世纪，人类蒙受了两次世界大战，环境污染、生态破坏、技术异化、人与人之间的疏离，个人精神生活的单面和乏味，这一切都压在了人的心灵之上。在一些人眼里的物质福

地的西方世界成为了作家笔下的“精神荒原”。正是在这样的背景下，意识流小说应运而生。意识流小说是对现代世界中人们所承受的精神压力的揭露和人性扭曲的展示。如果说十九世纪的巴尔扎克是以犀利的笔触无情地批判了当时社会的物质关系、经济关系、政治关系，那么 20 世纪的伟大作家们则以手术刀剖开了现代世界在人类心灵上酿造的痼疾，如果巴尔扎克是对当时社会物质关系进行批判的大师，那么福克纳、黑塞则是对现代社会精神关系批判的中坚。意识流也好、内向化也好，并不是对现实的回避，而是从心理层面，从深层心理层面对现实的深刻折射。

纳吉布·马哈福兹的《一杯茶》通篇是床上人的意识幻觉记录。但小说的含量却是巨大的、现实感极强的。通过记录床上人幻觉的形式，小说几乎写出了 20 世纪人生诸相、历史要事：泳装女郎、越南战争、古巴多子女母亲、古兰经和威士忌、美苏的空间竞争、待业求职、私生女、民乐与西洋乐、斗殴与警察、黑人问题、癌症和医药、公司的裙带风……光怪陆离、应有尽有，把整个世界万态如走马灯式地展示出来，床上人在这不断加速变换的走马灯面前又怎能不迷惑、不无所适从，面对生活中的种种疑惑，床上人只能是回答：“可能”、“介乎两者之间”、“是和不是”、“大概、也许”、“既有益也有害”、“最佳办法是折中”……。

罗伯——格里耶曾说 20 世纪是“不稳定、浮动、捉摸不定的，它有许多含义难以掌握，要描写这样一种现实，不能再用巴尔扎克时代的那种方法，而要从各个角度，用辩证的方法去写，把那现实的那种飘浮不定、难以捉摸的处境表现出来。”《一杯茶》不正是以幻觉形式多角度地把 20 世纪的变幻莫测传达的淋漓尽致，把在这世界面前人的无所适从传达的唯妙唯肖

吗？

除了小说意义层次的拓展、小说叙述观点的变化、心理意识流的产生之外，20 世纪小说的情节观也在变革。

德国批评家古斯塔夫·费赖塔格曾形象地以一个倒放的变形“V”字来描述小说的标准情节：

C

B

A

D

在这里，A 是开端，B 是冲突的引起，BC 是复杂化、冲突的发展，C 是高潮、或情节的转折，CD 代表结束，或冲突的解决。

倒“V”字形标准情节观具有两大特点：第一是要求小说有统一完整的情节，即有开端、发展、高潮、结束。第二是要求小说有情节冲突、有情节悬念。这种倒“V”字形结构还表现出传统小说的情节观是“单线”的或曰“主线”的，情节比较明显。

而 20 世纪的许多小说创作恰恰突破着这种传统的情节观。许多小说没有完整的情节，没有深刻的冲突，结构更为繁复纠缠。

海明威的《桥边老人》、伯尔的《在桥边》都谈不上有什么情节悬念；安德里奇的《劈材》、戈迪默的《别无选择》都呈现为时空倒错、变幻，故事的跳跃与回旋；塞拉的《矮个消瘦者》、《老调调》表现出交叉结构、心理时间结构；川端康成的《石榴》、《竹叶舟》更没有什么惊人情节，漫不经心地情、景描写中传达出小说的意蕴。

“时空倒错”、“情节淡化”、“结构多样”正是对传统倒“V”形情节观的反叛。

在这里我决不是说传统小说技巧就乏善可陈，小说意义拓展、叙述视角变化、心理意识创作、情节观变革就尽善尽美。我只是说小说在变化、在运动之中，我们过去熟悉的小说正在蜕变之中，许多新东西我们则不熟悉了。但我们必须学会熟悉新东西，只有如此，我们才能生成为 20 世纪读者。

5

文学是一种语言艺术。

文学语言要有文学性。这是一种常识。但“文学语言的文学性”是一个历史范畴，要不断随历史的发展给“文学性”注入新的内容。

历史上曾很有文学性的语言，在今天看来可能如风干僵尸一样太没吸引力。

我们是站在 20 世纪与 21 世纪交替的至高点上来谈文学语言的文学性；我们是以具有 20 世纪文化修养的读者为参考系来谈文学性。

有了这样一个坐标才好谈问题。否则，如以 18 世纪、19 世纪的水平，以不谙 20 世纪文化的读者水平来评衡文学性，会把缺乏文学性的作品视为艺术珍品、将艺术精华贬为不通。

随着历史的发展、文化的进步，我认为文学语言的文学性追求有三个层次。

第一个层次是一般语言学追求。这种追求是一种达意的追求。准确、鲜明、生动是其具体要求。在殖民地半殖民地的中国，人民大众没有多少文化。能把话说通写通就是文学。在解放区和建国后涌现出一大批边扫盲边学文化的作家在实现这一层次追求上确下了许多苦功，也卓有成效。从本质上说，这种

追求突出的是语言的指代、传达功能。

第二个层次是一般文学语言学追求。这种追求是对文学性的追求。但它追求的是传统的修辞完善和风格完善。形象性、情感性、具有艺术感染力是其具体要求。“诗要用形象思维”，“文学要有情感色彩”，均属此范畴。这种追求也有个性，但这种个性是登高线上位置不同的个性。像攀登一座不断升高的山峰，峰巅是艺术的至点。人们都在同一条路上向着同一至点冲刺，区别在于人们攀援的高度各异。

第三层次是文学语言语体的追求。这种追求体现着文学本位的价值。在这种追求中，语言本身就是一种有意味的形式。实现了这种追求的文学家就是一位语体家。在语体家那里，语言已经成为他把握世界、理解世界的一种特有方式。一种语言方式就是一种存在方式。语言走出了形而下的界线，跃上了形而上的体悟。这种追求所体现的个性，不是修辞学的个性，而是语体的个性。文学不再是一座高峰，而是群峦耸翠。文学大师们也不是向唯一的至高点攀援，而是各自在营建亿万方的山峰。

我们所讨论的诺贝尔文学奖小说家们就是实现了第三层次语言追求的文体大师。谁能否认海明威、马尔克斯、川端康成、塞拉是我们时代的语体大师呢？他们语言的风格、个性不仅体现在作品中的人物语言要符合其身份和性格，而更主要的是体现在他们的叙述中。他们的叙述就是一种文体。

冯亦代先生所言甚是：

“海明威是个文体家，他的行文非常简洁、质朴，他排除了一切用以渲染故事中人物情绪与行动的华丽词藻。他要读者直接从人物的语调里把握人物的情绪和必须的行动，他不愿以作者的身份对故事中人物横加限制或渲染，或在文字上浓得化不

开，从而影响读者；他要求读者从他的白描手法里，直接去体味或推想故事中人物的形象和感受。这就给予他的作品以一种独特的具有艺术魅力的风格。他在行文中对于使用形容词句可以说是最吝啬了，他把全力集中于人物的对话，从对话中透出人物的情绪与行动的变幻、气氛的浓淡。评论家认为他的散文一扫十九世纪小说家那种冗长繁琐的文风，开创了一个新天地。”

叶渭渠先生对川端的评论亦为至语：

川端的笔犹如点染画派的笔，漫不经意地点点滴滴就勾染出了日本的风、花、雪、月、习俗人情。读《雪国》使你置身其间，览《古都》使你与书中人物一起经过古都的春、夏、秋、冬。而这情、景具有无穷的魅力。

我之所以强调语言学有三个层次追求，是希望读者朋友能从更深层次去体味获奖小说家这些语体大师的语言成就。

人存在，语言存在，小说就不会灭亡。这种不会灭亡的小说只能在变动中求得永恒。

获诺贝尔文学奖小说家们的短篇小说无论在思想上或艺术上都具有世纪性价值，耐得住我们反复阅读，会使你在常读常新中受思之启迪、情之激动、美之熏陶，生成人性，长大为人。

这权作此序的两点结论。