

某年 某月 某先生

东君——著



五 现
面 代
孔 性

郁达夫小说奖获得者

气息冲淡、意境高远，独具东方美学

某年某月某先生，跟着他，释放孤独并爱上寂寞

南方出版传媒
花城出版社

五 现
面 代
孔 性

某年 某月 某先生

东君——著

南方出版传媒
花城出版社
中国·广州

图书在版编目 (C I P) 数据

某年某月某先生 / 东君著. — 广州 : 花城出版社,
2016. 5

(现代性五面孔)

ISBN 978-7-5360-7851-2

I. ①某… II. ①东… III. ①短篇小说—小说集—中
国—当代 IV. ①I247.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第013268号

出 版 人: 詹秀敏

特约编辑: 张 鸿

责任编辑: 黎 萍

技术编辑: 薛伟民 凌春梅

封面设计:  棱角视觉
ANGULAR VISION

封面插画: Dola Sun

-
- | | |
|------|--|
| 书 名 | 某年某月某先生
MOU NIAN MOU YUE MOU XIAN SHENG |
| 出版发行 | 花城出版社
(广州市环市东路水荫路11号) |
| 经 销 | 全国新华书店 |
| 印 刷 | 广东新华印刷有限公司
(广东省佛山市南海区盐步河东中心路23号) |
| 开 本 | 880毫米×1230毫米 32开 |
| 印 张 | 8.75 1插页 |
| 字 数 | 189,000字 |
| 版 次 | 2016年5月第1版 2016年5月第1次印刷 |
| 定 价 | 29.80元 |
-

如发现印装质量问题, 请直接与印刷厂联系调换。

购书热线: 020-37604658 37602954

花城出版社网站: <http://www.fcph.com.cn>

短篇小说的能量

—— 东君

(自序)

就我所知，写过长篇小说之前没写过几个短篇小说的作家，几乎很少。但写过短篇小说之后再也没有写过长篇小说的作家却为数不少。在他们看来，短篇小说也许能更充分地表明自己的诗学立场。契诃夫、芥川龙之介、鲁迅、博尔赫斯、卡佛、汪曾祺等作家，一辈子都没有写过长篇小说，却以短篇小说名世。也有一些大作家，尽管花了大力气写了长篇，但留下的，还是几个短篇。于是我们就有理由带着顶礼膜拜的口吻说，在短篇小说领域，短即是长，少即是多，留白即文字。

鲁迅为什么不写作长篇小说，颇费猜测。有人认为他惜字如金，无法大手大脚地挥洒文字；有人认为他没有大的思想体系（鲁迅本人也

曾十分谦逊地表示自己没有写长篇的“伟大的才能”）；还有人认为他老人家“长期作战在与反动文人斗争的第一线”，什么事看不惯就以文章为投枪匕首，以至徒夺文力，无暇他顾。而我一度认为，写作长篇小说不只是脑力活，还是一桩体力活——正如那些优秀的足球运动员所言，踢一场九十多分钟的足球不只是体力活，还是一桩脑力活——鲁迅先生块头小，晚年又多病，自然无法承受长篇小说写作所带来的体能消耗。这意味着，写长篇不仅需要一种内在的能量，还需要一种外在的能量。所谓外在的能量，就涉及到作家的体质问题了。芥川龙之介在三十五岁时，就因为不堪忍受神经衰弱所引发的幻觉症和身心疲乏，最终服药自尽，卡佛五十岁时就死于肺癌，鲁迅五十六岁时就死于肺结核，而博尔赫斯五十六岁后双目渐渐失明……从这一点来看，作家的体质在某种程度上可以决定作品的体量。

卡佛终其一生，只写短篇小说与诗。他喜欢的作家，也多属短篇圣手，譬如契诃夫、奥康纳、海明威等。卡佛只写短篇，不写长篇的创作企图就十分明确：因为他要写那种坐下来就可以一气呵成的东西，他一直担心有人会随时会抽走自己屁股底下的凳子。当然，这只是一个略带心酸的幽默说法。卡佛找到一张安稳的椅子之后又怎样？他照样没有产生那种写作长篇的野心，而是一如既往地醉心于短篇，把这门手艺活干得无可挑剔。卡佛一辈子写了五十六个短篇，在村上春树看来，至少有六个会被后人奉为经典。这六个小说加起来，也达不到一个长篇小说的长度。但它的美学质量，岂是以文本体量来计？

相比之下，博尔赫斯算是收入稳定、生活优裕的，但他也

给自己只写短篇小说找到了一个不能称其为理由的理由：他声称自己是一个极其懒散的人。另一方面，他对长篇小说写作也抱有偏见，认为“长篇小说往往是纯粹的堆积”。事实上，博尔赫斯很早就发现自己更适合写短篇，其原因是能从中更好地找到一种“美学的统一”。的确，通过短篇小说，博尔赫斯找到了一种独特的叙述形态。我们若是细细寻绎，就会发现他的小说里面盘着一条蛇，首尾衔接，构成了一个把有限时空推向无限时空的小宇宙。那个小宇宙，才是博尔赫斯独有的。作为一名出色的文体家，博氏既没有逸出固有的范式，也无意于写出鸿篇巨制。

二

长篇小说与短篇小说作为一种文体，没有孰优孰劣之别，作家不过是通过各自擅长的文体完成一次自我确认。一个作家倾向于短篇小说创作，并非出于犯懒，正如写长篇并不意味着一个作家有多勤奋。长和短，拿捏得好，都是一门技艺。有此一说：写长篇小说之前必须经过短篇小说的训练。事实上，从短篇到长篇，没有一个文体意义上的循序渐进的过程。你让一名打三个回合的拳击手打满十二个回合，他一时间会无法适应。因为十二个回合的拳击比赛对节奏的控制、呼吸的调整、速度与力量的要求，都是不一样的。因此，擅长打三个回合的优秀拳手完全有理由不参加十二个回合的比赛；进一步说，他即便具备打十二个回合的能力，也会因为个人倾向，拒绝从自己独擅胜场的拳台转移到另一个规则不同的拳台。“扬长避短”，或“避长就短”是否真的就是一个作家在写作过程中的

权宜之计，这里姑且存而不论。

尽管有些长篇小说是由一系列风格一致的短篇小说连缀而成，但长篇小说绝不是短篇小说的延伸，反过来说，后者亦非前者的浓缩。我常常听一些作家朋友说，他们写长篇小说的时候，有些素材用不上，变成竹头木梗，弃之可惜，因此就写进短篇小说里面。但写作短篇小说的过程中也会出现这样一种状况：写着，写着，思绪便如抽丝般越抽越长，于是就有了以此为框架延展成长篇小说的可能性。

优秀的作家，能把自己最夺目的那一部分才华放进短篇小说里面，而短篇小说的能量也由此得到最大程度的释放。把短篇小说玩熟了之后，也有的小说家试图从中找到一个切口，更进一步拓展自己的经验领域。受契诃夫的启发，卡佛在晚期作品里就曾尝试着，让自己的小说可以突破原有的写作经验的约束，尽可能把小说的篇幅抻长一点。小说篇幅的长短往往与作家内心的尺度有关。很多作家在写作之前就隐约知道，这部作品的篇幅到底抻拉多长才会让自己最舒服。在既定的篇幅里面，文字所营造的氛围可以罩住全篇。长了，有时难免会罩不住。

就我阅读所及，芥川龙之介写过的最长的一篇小说是《水虎》，鲁迅最长的一篇小说是《阿Q正传》，汪曾祺的是《大淚纪事》，而博尔赫斯最长的一篇小说恐怕没超过一万字。短篇小说作家把小说写长，把气息拉长，很有可能是为写作长篇小说热身吧。但遗憾的是，他们往往在热身之后并没有打算投身长跑运动。

在长篇小说与短篇小说之间，还有一种我们称之为“中篇小说”的文体。中篇抻长一点，就是“小长篇”，短篇抻长

一点就是“小中篇”。这种称法尽管在业内早已叫开了，但我至今对中篇与短篇的中间地带仍然存有模糊的认识。早些年，我所写的短篇小说的篇幅在一万五千字左右。我甚至怀疑自己是否存在某种程度强迫症。事实上，我在写作过程中无须刻意深求，写完了，一个短篇通常能掌控在自己认定的某个尺度之内，不多也不少。我与几位小说界的同道有过交流，他们尽管对小说篇幅没有一定之规，但总体来看，有些人的短篇小说以五千至一万字居多，有些人则以一万至一万五千字居多，短篇小说在两万字左右的，似乎不多见。如果说，毕达哥拉斯的观点“数在物之先”是不刊之论，那么大至天体，小至一个短篇小说，都无一例外地受到数的支配。后来，我曾试着改变一下路数，写了几个两万字左右的小说，如《风月谈》《苏静安教授晚年谈话录》《苏教授的腰》等，原本是准备当作中篇小说来发表，但编辑还是将它们归入短篇小说名下。《在肉上》的字数统计是二万五千余字，算得上中篇了，但翻译成韩文之后，韩国一家出版社把它当作短篇选进《中韩杰作短篇选》。这些年，我写了一些貌似短篇的中篇小说或貌似中篇的短篇小说。相对而言，我创作短篇小说的数量要多于中篇，有意无意间就形成了一种自律，哪些是可以写的，哪些是不可以写的，怎样的长度是可以把握的，怎样的长度是不可把握的，似乎也能了然于胸。也就是说，一种潜意识里就有的形式尺度在无形中影响了我的写作。近两年，我的短篇小说越写越短，篇幅从一万五千字左右减至万字以内，带来的结果是，布局的疏密、句式的长短、造境的虚实、节奏的快慢等，都有了些微变化。由此我意识到，改变写作路数，不妨从篇幅的长短上着手。

清人郑板桥画论中一段关于画竹的经验之谈，也许可以帮助我们阐明小说创作中“多”与“少”的辩证关系。他说，他刚开始画竹时，能少而不能多。渐渐地，手熟了，竹竿、竹叶可以在顷刻间画成密密一片。但问题来了，画多了，又不能少。少，是为了获取更多，操作起来不是一件容易的事。及至后来，他下了很多笨功夫，才慢慢悟得减枝减叶的笔法。短篇小说由丰而俭的写作过程也是如此。至少我个人感觉是如此。尽管我们说，文体本身的艺术难度与文本长度没有成正比，但有时候，把短篇小说往“短”里写，并且从“短”里求“长”，其艺术难度一点都不亚于写一个中篇。

我去年所写的短篇小说《谈谈这些年我们都干了些什么》《在一条河流般孤寂的大街上》都在万字以内，《夜宴杂谈》《长生》也就万余字。但我发现，我写一篇万字小说跟写一篇二万字以上的小说所耗费的精力与时间并没有相差太多。同样地，如果有一天，我把小说写进五千字以内，大约不比写一个万字小说更省时省力。

三

从契诃夫、鲁迅、博尔赫斯等短篇名手的文风来看，他们都有一个特点，那就是：简洁。读他们的小说，我们能够感觉到他们是一个好木匠。他们知道哪些木头可用，哪些不可用；有些木头再好，如不适用，宁可舍弃；有些木头此时用不上，也不着急，放上一阵子或许还可以派上用场。他们还知道怎样节省木料，用最少的木料干最漂亮的活，该雕花的地方，就精雕细琢，该因陋就简的地方，就不事雕琢。在用词上，他们总是做到恰到好处。

好处。除了简洁，他们能保持一贯的准确。准确，是主体意识明晰的一种表现。因为有了这种准确性，我们在情节与情节之间、句子与句子之间、词语与词语之间，仿佛能听到榫头与卯眼之间发出的咔的一声。卡佛曾多次引用庞德的一个观点，认为“准确”是小说家唯一的道德标准。如果说，奥康纳能准确地抓住一种给小说带来某种决定性变化的“天惠时刻”，那么，卡佛也总能在“眼角瞥见”的那一瞬间，故作轻松地抓住某种稍纵即逝的东西。眼明手快，这是卡佛的厉害之处。

上述一些作家，之所以把短篇小说写得那么简洁、准确，很大程度上跟他们在本质上是一位诗人有关。他们当中有些人尽管不以诗名，但至少也写过诗。我倾向于认为，写过诗的作家与未曾写过诗的作家有着明显的不同。进言之，写过诗的作家，更注重意蕴空间的拓展、语言的锤炼。至少，他们可以借助诗歌清除小说语言中芜杂的成分。说短篇小说写得像一首诗，是就其文本内部的精神性而言。一部隽永的短篇小说与一首美妙的短诗，尽管有着不同的表述方式，但二者给我们所带来的享受却是一样的。中国作家中，像鲁迅、师陀、废名、汪曾祺的小说，仰承旧诗或新诗的美学荫护，一出手就呈现出不同凡响的文学质地。鲁迅研究过西方现代派诗歌，诗人张枣解读《野草》时认为鲁迅是第一个在新诗中确立现代主体的诗人，因此，他的小说里就有一种诗意现代性；废名也算得上现代派诗人中的代表人物，读他的短篇小说能读出唐人绝句的气味来。国外擅长写短篇的作家中，卡佛在未出小说集之前出过好几部诗集，博尔赫斯本身就是一个了不起的诗人，芥川龙之介写过俳句（之后出道的小说家川端康成甚至认为松尾芭蕉的

俳句在某种意义上代表了“日本的心灵”）。

短篇小说与诗更接近。这是我一贯的看法。也许是写作习惯使然，我每每动笔写小说之前都要读几首诗，直到我读到一首诗恰好与我小说中某种需要表达的东西对应上了，我就会感觉自己像在黑暗的房间突然摸索到开关，啪的一下，眼前被照亮了。写作《谈谈这些年我们都干了些什么》这个短篇期间，我一直在阅读两本书，一本是南海出版公司于二〇〇一年出版的《特朗斯特罗姆诗歌全集》，另一本是四川人民出版社于二〇一二年出版的《特朗斯特罗姆诗歌全集》。译者是同一个人，但相隔十多年，他把自己早期的译作做了精细的修改，而我为了体味其中的妙处，整整花了一个多月时间根据新版把旧版逐字逐句地改过来。从比较阅读中，我意外地找到了一条离那个小说的主题最为接近的路径。为此我还特地在小说的题记中抄录了特朗斯特罗姆的一句诗，借以表达自己的一种想法。之前，我在另一个短篇《苏静安教授晚年谈话录》的题记中抄录叶芝的一首诗作，也是出于同样的理由。那阵子，我阅读了好几个版本的叶芝诗集，而且尤其倾向于他晚年的诗作，我不清楚自己要从中寻找什么，但叶芝的诗的确给我的小说提供了一个隐喻、一种气息。写完之后，我原本想移用叶芝的《为什么老人就不能发疯》作为小说的题目，但后来觉得这太“卡佛”了，也就一仍其旧。有意思的是，我的短篇小说《夜宴杂谈》，不曾提到李商隐，也不曾化用李商隐的诗句，但两位作家朋友读完它之后，竟然都不约而同地念出了李商隐《无题》中的一句诗：隔座送钩春酒暖，分曹射覆蜡灯红。与上述这种创作方式恰成对照的是，我也常常在诗歌创作中掺入小说

的叙事成分。这意味着，文学创作本身就是一个互相递受的过程：我们既可以把抒情文学的元素揉入小说里面，也可以把叙事文学的元素揉入诗歌里面，从而构成一个由外在空间与内在空间层层相叠的堡垒。打开小说这个堡垒的累积层，我们或许就会发现，诗歌正是深藏其中的内核。

四

写作长篇小说，从谋篇布局来看，当然需要一种结构能力，但这种能力更有赖于一股既能向内收缩又能往外舒展的长气，章节之间，一吐一纳，一切均以合于自然为度。文字长了，那口气若是没跟得上，终究给人一种英雄气短的感觉。而短篇小说，是小说中的小说，外在结构固然要简单得多，但内在的经营却更讲究。长篇小说中所碰到的因为着力于局部而导致整体感丧失的技术性难题，在短篇小说中大概不会碰到。通常情况下，短篇小说是根据一个或两个视点人物展开叙述，尽量舍弃一些复杂因素。因此，短篇小说总是在有限的时间与空间里，尽量采用精微、内敛的叙述方式。有些短篇小说读完之后，从外在结构上看，让人感觉它有一个封闭的文本空间；但从深层结构上看，它已经从某个微小的切口打开了另一个可能性空间。

写作短篇《夜宴杂谈》之初，我就提醒自己：杂谈不能游离主题，必须找到一条情节主线贯穿始终。因此，写下第一段时，我就决定把人与事全部锁定在特定的时间与空间里。小说中的赴宴者一一落座之后，我的叙述意图就顺着某个向度牢牢地控制着他们，不让任何一个擅自离开筵席。一桌人里面，

没有谁是主角，真正的主角一直没有出场，他是由每个人近乎散碎的谈话一点点拼凑而成的，这时候，叙事者就是一个有闻必录的记录者。因为要保持客观视角，叙事者露脸的机会并不多，但他每次露脸都意味着故事的主线会从可能失序的格局中浮现，而那个不在现场却被席间一众屡屡提及的人随着叙述的推进，其形象变得越来越清晰。于是，叙事者可以退居其次，让主角以另一种方式“登场”，围绕他的谈话构成了小说中的核心部分，使之前作为铺垫的种种杂谈汇入其中，与整体的叙述指向有了吻合。当他们的谈话接近尾声之际，我就在小说中安排了一场大雨，让每个人在一种略带忧伤的氛围中离开，至此，小说戛然而止，即通常所谓的开放结尾。开端凝于一点，是张，结尾释于一点，是弛。在一张一弛之间，我始终小心翼翼地维护着小说的自足性空间。在短篇小说中设置一个封闭的空间，可能会进入叙述的死胡同，但有时，突然会有一道灵光从缝隙间照进来，打开另一个天地。

由此我想到之前读过的一些西方现代小说。初时我觉得这些作品在写法上极为自由，可以无视结构和章法。后来读多了才发现，我看到的只是表象。真正的小说，叙述方式越自由，越需要一种严谨的结构加以控制。一个明显的例子是，意识流小说大行其道的时候，不乏一些作家引入古典戏剧“三一律”的结构原则，普鲁斯特、乔伊斯、伍尔夫等作家就是在与传统的对接中瓦解传统的叙述方式，把情期限定于一时一地，在相对恒定的空间完成对时间递嬗的技术性处理：于是，时空腾挪，起止自在，人随机而变，事随境而迁，但我们再回过头来看，它始终保持着一种“流动与恒定”的状态。乔伊斯的《尤

利西斯》写的是广告推销员布鲁姆一昼夜之内（客观时间）在都柏林的一段漫长而隐晦的心路历程（心理时间）；普鲁斯特的《追忆逝水年华》则以近二百页的篇幅描述一场三小时的聚会：从他们的小说里面多多少少可以让人感受到“三一律”的流风余韵。从外在结构来看，《尤利西斯》被一个来自《荷马史诗》的框架支撑着，而《追忆逝水年华》的结构就仿佛一座大教堂的圆拱（我甚至以为这与普鲁斯特喜欢罗斯金的建筑学散文、无意间受其影响有关）。这种大开大合不离法度的结构运用于长篇小说，显然需要非同寻常的才智。相对来说，采用封闭的结构更适用于短篇小说，其叙事空间与时间愈受限制，表现力也就愈强。

拉美作家科塔萨尔在谈论短篇小说时把一种封闭形式称为“球体状”。当故事情节本身在球体内衍生时，一种球体感就出来了。科塔萨尔接着说：“球体感应该在写作短篇小说之始即以某种形式存在，仿佛讲述者受其形式的牵引而在球体内活动，并使球体的张力达到极端，从而使球体的形式臻于完美。”我不知道“球体感”这个名词起源于何时，它起初可能来源于科学领域，后来被各个领域广泛引用，并且赋予另外一种隐喻色彩。说实话，我初读科塔萨尔的文章对这种附体于小说的所谓“球体感”理论还是不甚了然，“球”是传过来了，“感”却没有入心。问题就在于如何“体”之。西方的文学理论，有时候需要一种本土的对应物转接一下。那么，另一个延伸出来的问题就是，我要找的对应物是什么？直到我看到太极拳领域有人提出“球体感”的说法，也就由此及彼引发了深入探究的兴趣。有一阵子，我专注于太极拳这种弧线运动时，似

乎也能够隐约感受到“球体感”是怎么一回事了（太极拳的转动轨迹是非圆弧的，它无形、多变，但有一种滚动的力量从暗中膨胀开来。书上说，这就是充溢周身的“球体感”）。就小说而言，我所理解的“球体感”就是这样的：它是一种外在形式的闭合（能量聚集）与内在精神的敞开（能量释放）。

五

有一种短篇小说可以让人站着一口气读完；有一种短篇小说非要我们坐下来慢慢读（必要的话，可以斜躺着，采取卧读的姿势，以便让身心进入一种放松的状态）；还有一种短篇小说，当我们坐着阅读时，突然会产生一种站起来的冲动——很多年前，我阅读海明威的几部重要短篇小说时就有过这样一种阅读体验。

我至今仍然记得，当我读罢海明威的《杀人者》，突然感觉这篇小说仿佛释放出一种巨大的能量。我一下子像是被这股能量激荡起来。整整一天，我就没有再读别的小说了。第二天，我想读一点别的什么，但我还是情不自禁地读起那篇《杀人者》，因为我觉得这篇小说中有一种悄然释放的能量正在吸引我。

那个拳击手究竟跑到哪里去了？跑到博尔赫斯的《等待》里去了。我把《杀人者》读了一遍之后又去读《等待》。《杀人者》里面一种类似于量子信息的东西就源源不断地出现了。《杀人者》中的重量级拳击手奥利·安德烈森和《等待》中的维拉里为什么要静静地等待着一颗子弹的来临？海明威和博尔赫斯都没有直接说明，但在一些细节中却透露了一些信息：从《杀人者》

两个伙计的对话中我们可以大略知道那个安德烈森很可能“在芝加哥搅上了什么事”，而且据说是“出卖了什么人”；而在《等待》中，作者什么都没有说明，只是提到了一本书——但丁的《神曲》，还提到了书中的一个并不光彩的人物乌戈利诺，如果不读《神曲·地狱篇》我们也许并不知道这个中世纪意大利比萨伯爵曾经在一场战争中出卖过自己人。也就是说，这两篇小说讲述的都是一个人因为出卖了别人而遭到追杀的故事。我原本以为，只有我发现了《杀人者》与《等待》之间那种似乎源于经验同化所呈现的相似特点。后来我才注意到，马原在一次文学课中谈论奥康纳的短篇小说时，也顺带提到过这两篇小说。遗憾的是他只是一句带过，没有再做深谈。

在《杀人者》的结尾部分，尼克找到了那个正和衣躺在床上的重量级拳击手安德烈森，向他报告，有两个人要致他于死地。但安德烈森的反应出乎他的意料。作者在多处描述了一个相同的细节：

“奥利·安德烈森望着墙壁，什么也不说。”

“‘我不想知道他们是啥个样子，’奥利·安德烈森说，他望着墙壁，‘谢谢你来告诉我这番情况。’”

“奥利·安德烈森翻过身去，面对着墙壁。”

“他望着墙壁。‘现在没有什么法子了。’”

“尼克出动去了。他关门时，看到奥利·安德烈森和衣躺在床上，面对着墙壁。”

在博尔赫斯的《等待》里面，我们也可以看到类似的细节——当仇人终于找上门来，博尔赫斯这样写道：“他做了个手势，让他们稍候，然后朝墙壁翻过身，仿佛想重新入睡。”

博尔赫斯对这个翻身的动作发出了一连串疑问，而海明威却没有片言只语解释安德烈森为何总是面对墙壁。

我父亲曾给我讲述过一个真实的故事：多年前，他去看望一位卧病在床的老拳师，很奇怪，老人家听到外头有人来了，也不管是谁，就转过身去，面朝墙壁。我父亲与他家人聊天时，那位老拳师一直背对大家，偶或应答一声。出来后，病人家属向我父亲解释说，老人家这一阵子情绪波动很大，懒言少气，谁都不愿意见。只要有人来看望，他就采取背对的睡姿。我父亲后来对同行者说，老人家恐怕时日不多了。事实证明，我父亲的判断是没错的，没过几天，老拳师就撒手西归了。父亲说，老拳师面对的，不是墙壁，而是死亡。

因此，在我看来，那位重量级拳击手奥利·安德烈森和维拉里所面对的，不也正是死亡？

是的，死亡的阴影一直潜伏在冰冷的文字间。《杀人者》里面收起的那支“锯掉了枪筒的霰弹枪”，终于在《等待》中发出了声音。但博尔赫斯没有动用血腥的词汇描述这个场景，他只是淡然地写道：枪声抹掉了他。

尽管两部小说看起来就像一枚硬币的两个面，但我们不能就此妄下论断认为：《杀人者》可以归入博尔赫斯名下，而《等待》也可以视为海明威的作品。不是这样的。它们之间除了叙述风格不一样，结构也截然不同。就像《一篇有关死者的博物学论著》从开头部分看更像是出自博尔赫斯的手笔，但我们只要耐着性子读上一部分，海明威的浓烈气息就出来了。而《玫瑰色街角的汉子》虽然有着海明威式的硬汉风格，但它仍然是以博尔赫斯的方式呈现。把《杀人者》与《等待》放在一