



现代主义之后：写实与实验

陆建德 主编



● 英国小说研究 ●

现代主义之后：写实与实验

1945 —

陆建德 主编

中国社会科学出版社



(京) 新登字 030 号

图书在版编目 (CIP) 数据

现代主义之后：写实与实验/陆建德主编：—北京：中国社会科学出版社，1997.10

(英国小说研究；4)

ISBN 7-5004-2144-3

I. 现… II. 陆… III. 小说-文学研究-英国-1945~
IV. I561.074

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 17752 号

中国社会科学出版社出版发行

(北京鼓楼西大街甲 158 号)

冶金工业出版社印刷厂印刷 新华书店经销

1997 年 10 月第 1 版 1997 年 10 月第 1 次印刷

开本：850×1168 毫米 1/32 印张：14.375 插页：2

字数：366 千字 印数：1—2000 册

定价：28.00 元

《英国小说研究》项目
编委会成员

朱 虹 文美惠
黄 梅 陆建德

本卷主编 陆建德

内 容 简 介

本书为四卷本《英国小说研究》的第四卷，研究对象为二战后的英国小说，所论及的作家中：有的致力于推进现代主义实验浪潮，有的希望与 19 世纪现实主义传统和 20 世纪非现代派写作接轨。

本卷收论文 27 篇，分别就二战后英国的重要作家进行论述研究，试图以论文汇编的形式来呈现二战后英国小说的概况。

二战后英国小说回顾

(代序)

陆建德

弗吉尼亚·吴尔夫曾把英国爱德华时代和乔治时代的作家分成两大阵营，说“在1910年12月左右人的性格变了”。^①这断言使人们误以为当时一批同声相应的新人试图以一种全新的姿态来开拓艺术世界。其实，吴尔夫在嘲讽班奈特、高尔斯华绥和威尔斯的同时还流露出一种非常矛盾的心情，她留恋英国文学史上“昔日的和谐”，并在一个头重脚轻的时代确认了19世纪英国小说的伟大传统。是她要向在当时名声地位急骤下降的乔治·爱略特献上“月桂和玫瑰”。^②假如吴尔夫擅长描写心理学的幽暗角落，并能从“多人的角度再现意识”，^③她还是悉心揣摩了爱略特的作品并有所得益。吴尔夫低估了文学的延续性，因此她对爱德华时代的概述和对新时代的预言显得十分粗率。对历史之流不能“抽刀断水”（卞之琳先生语），武断的时代分期往往使人误读文学作品。文学史上没有地理学上的海岸线和分水岭，历史的变化缓慢而不易察觉，它延绵不断，没有接合处和固定的形体。因此文学史上的分期、分界线需要时时修订，如能统统去掉或许更好。^④

① 《班奈特先生和勃朗太太》，朱虹译，见《现代西方文论选》，伍蠡甫、林驷华编（上海，1983），第107页。

② 见吴尔夫《普通读者》中《乔治·爱略特》一文。

③ 奥尔巴赫：《模仿论：西方文学中现实的再现》，英文版（普林斯顿，1968），第536页。

④ 见克·斯·刘易斯《论时代的分期》一文，文美惠译，载于葛林等译《20世纪文学评论》下册（上海，1993），第138—161页。

有鉴于此,笔者在为本卷论文集取名《现代主义之后》时稍稍犹豫。评论家西里尔·康纳利在提到本世纪二三十年代的英国文学时称,有的作家说的是正宗的现代主义“官话”,多数作家只是讲自己的“方言”。^①操“官话”者寥寥可数,而用“方言”的未见得墨守成规(如名气不大但影响不小的雷纳德·弗班克)。但“现代主义”这已造成很多混乱的名字已普遍被人接受,我们不妨沿用,再说它还使4卷本的《英国小说研究》具有一定的连贯性。要从英国小说创作来说,第二次世界大战的结束没有带来任何根本的转变,活跃于所谓“现代主义”浪潮下的英国小说家如约·波·普里斯特利、伊丽莎白·波温、莱·波·哈特利、爱维·康普顿-伯内特、伊夫林·沃、吉恩·瑞斯、亨利·格林、^②安东尼·坡威尔和格雷厄姆·格林等笔力仍健,他们在年轻的时候就不想高攀“现代主义”,二战后依然我行我素。在那一代作家里,萨缪尔·贝克特称得上是一位能说“官话”的现代主义者。^③早在20年代他就得到乔伊斯的亲炙,感染了文字革命的热情以及好发宣言的习气。进入50年代后,贝克特在英国的同辈仍在想当然地描绘英国社会的人情世态,他则在巴黎推出荒谬世界里的无可名状之人,暴得大名,而那种实验性的消解意识、自我和写作的手法逐渐凝固为他特有的风格。要是说50年代的英国小说有什么特色的话,那就是对晚期乔伊斯和贝克特式的实验的抵制。^④不过话说回来,文学史上萧规曹随的例子少而又少。所谓的“文必秦汉”是针对绮丽颓靡的文风而言,复古者其实有革新之意。18世纪的小说家如笛福、斯威夫特、理查逊、菲尔丁、斯特恩和斯摩莱特各具特色,而奥斯丁、狄更斯、爱略特、

① 康纳利,《应许之敌》,1938,企鹅版(哈蒙兹渥斯,1961),第67页。

② 这7位作家在黄梅编的《英国小说研究:1914—1945》中有专文论述。

③ 安东尼·克罗宁在最近出版的贝克特传记(伦敦,1996)里称贝克特是“最后一位现代主义者”,也有论者把贝克特誉为“后现代主义”的先驱。“现代”、“后现代”这些概念的混乱由此可见。

④ 详见鲁宾·拉比诺维茨《英国小说中对实验的抵制:1950—1960》(纽约,1967)。

詹姆斯、康拉德、劳伦斯和吴尔夫等人莫不是承先启后、继往开来，给英国小说注入新的血液。这类作家的创新缘起于自然而然形成的内外的压力，而不是出自尚新的迷信。相比之下，本世纪上半叶的一些标新立异、开宗立派的壮举人为的痕迹较重，有人不顾语言的社会性和文学上的得体，故意破坏文法和句法，故意表现猥亵和卑琐，以致有种种理由对班奈特们表示不满的吴尔夫也对这种顽童式发泄捣蛋的实验和游戏深感不安。50年代的英国作家似乎缺乏一鸣惊人的欲望，他们显得不紧不慢，不想借助“嚎叫”（借用美国诗人金斯堡诗名）来向世界费劲儿地证明自己够得上新潮而且还活着。他们在诗歌上师承哈代，在小说上则希望与19世纪的现实主义传统和20世纪的非现代派写作接轨。

于是作家们淡忘了词语革命和惊世骇俗的写作。他们回避宏大与崇高，也不要求读者把他们的小说当作稀世之作来景仰赞叹。他们把目光投向日常生活、社会风俗和个人在历史中的遭际。深得诗人菲利浦·拉金赏识的女作家巴巴拉·皮姆长于在平常中见新奇，她在小说《非凡的妇女》（1952）中借一位人物之口说：“我奇怪她为什么在去教堂戴什么帽子这类小事上花费这么多精力，但是我又告诉自己，对我们的大部分人而言，生活毕竟就是那样子——小小的不快而不是壮烈的悲剧；淡淡的无用的渴望而不是历史和小说中激昂的谴责和跌宕起伏的恋爱。”^①皮姆在耳目之内的无名小事上显露出历练老成的功力，“20世纪的简·奥斯丁”之誉确实受之无愧。50年代另一类小说也有小中见大的特点，不过它们的语体口气和所反映的生活态度与皮姆的作品相去很远，小说中的主人公常常是“邋遢的年轻人，怀疑一切装腔作势。他在酒店消磨时日，在情场上半心半意，总和房东太太、上司和家庭有点麻烦。他毫无英雄气概，只是绝不让人把他当作冒牌货。他是个喜剧人物，

① 比较李贽在《复耿侗老书》中所说：“世人厌平常而喜新奇，不知言天下之至新奇，莫过于平常也。”

身上透出几分悲凉。”^① 这些作者代表了当时英国文坛上一股新兴的势力,有人也许是过于简单地把他们统称为“愤怒的青年”。他们在创作上大都采用平铺直叙的手法,无意间津出奇制胜的招数。“幸运的吉姆”(金斯利·艾米斯同名小说)式的人物使老派小说家毛姆大失所望。这些出身寒微、靠政府奖学金上大学的粗汉没有在客厅和高雅的社交场合啜饮香槟和威士忌的嗜好,倒喜欢在酒店里一口气喝上6杯啤酒。但是在他们的散漫笨拙背后另有一种潇洒,或许他们只是二三十年代小说中那些落拓不羁的富家子弟的变种?但是“愤怒”并没导致一致的行为模式:查尔斯·勒姆莱(约翰·韦恩《每况愈下》)拒绝进取,而乔·兰普顿(约翰·布莱恩《往上爬》)则为出人头地不择手段。与“愤怒的青年”大致同时脱颖而出的是一些工人或工人家庭出身的作家,这大概应该归功于战后改善了普通百姓生活的福利制度。以往的英国作家偶尔垂青劳动者是想用他们(如织工马南和看林人梅勒斯)来表现自己的思想,艾伦·西利托、大卫·斯托利和斯坦·巴思托等人则不然,他们对社会底层的生活有切身体会,描写起劳工阶层的小人物来传神逼真。他们和五六十年代很多英国小说家一样,不想以现代主义风格高自标置,但求在作品中留下带有个人印记的社会生活场景的写照。

公开声明反对实验、要从现实生活吸取养料的小说家中不乏庸才。到了60年代,往昔的反叛者又成为反叛的对象。像多丽丝·莱辛的《金色笔记》(1962)那样出色的小说表明,得益于精神病研究的新颖实验手法和社会情怀可以并行不悖。但是某些矫激的主张余烬再发,吴尔夫所说的乔治时代土崩瓦解的声音又在呼喇喇作响。文学史上的演变似乎不是后浪推前浪而又层层相接的自然运动,它成了社会的需要;平静在寻求新鲜感和刺激的年代意味着

^① 见威廉·范·奥考纳《新大学才子和现代主义的终结》(卡本戴尔,伊利诺州,1963),第135页。

乏味，风云要靠自己来制造和激荡。世俗化的社会对类似上帝一般的存在总要投去怀疑乃至厌恶的一瞥，全知全能的叙述者激起了民主社会里平等主义者的愤怒。（中国历史上勾栏瓦市里的说书人的全知视角并不象征某种意识形态所赋予的特权，而把故事娓娓道来的村夫俗子、白叟黄童更与上帝沾不上边。）与传统决裂的呼声时时可闻。年轻小说家大卫·考特神色庄重地宣告现实主义已油尽灯灭，新时代应有新灯塔来照亮前程。假如现实主义写作的前提是某种程度上对社会和历史的共识，^①那么在激进主义和个人主义流行的年代，共识就和天疾天罚一样可怕。并不是社会已经彻底分裂，以致人们没有交流理解的可能，而是拒绝沟通、标榜独特的立场在文化和审美意义上享有某种值得向往的特权。有的理论家（如《编造者》和《叙述的性质》等书作者罗伯特·修尔斯）则偏爱自恋的文学，即不涉外物、只关注其自身语言手段的文学。与此同时，法国新小说南风北渐，罗伯-格里耶、娜塔莉·萨洛特和米歇尔·布托尔的一些旷古绝伦的见解也使有的英国小说家感奋。在《法国中尉的女人》第十三章起首，作者约翰·福尔斯的声音突然冒出，他提到了罗伯-格里耶和罗兰·巴尔特的大名。不过对舶来的学说福尔斯不是依样画葫芦。为了这部有意凸显其虚构性的作品，福尔斯仔细研究了维多利亚时期的英国社会状况和风俗人情，小说这一文学类型并不妨碍他广泛使用史料。《法国中尉的女人》成功地颠覆了一些关于维多利亚时期的俗套因袭的见解，也许在此意义上它是对当时英国社会生活中某些侧面的较为真实的写照。同时，福尔斯还乐于在为时人所轻的19世纪英国小说里发掘可资借鉴的技巧，例如他从萨克雷的小说《螺夫勒威尔》里叙事的“我”的多重性受到启发。^②

① 参看伊丽莎白·厄玛思《英国小说中的现实主义和共识》（普林斯顿，1983）。

② 见马尔科姆·布拉德布雷编《今日小说：当代作家论现代小说》（格拉斯哥，1977），第142—143页。

福尔斯创新而不弃旧，他的小说今天已取得了经典的地位。但是在六七十年代以实验手法著称的作家里，布·斯·约翰生（1933—1973）最为醒目。本文集中没有约翰生的专论，不妨以他为契机重提纪实与虚构等几个至今乃不失其意义的话题。

和福尔斯相比，约翰生对欧陆新学新潮的关心不甚明显，但是他要与19世纪传统彻底决裂的姿态和新小说派造反的立场则是异路而同归。在他们眼里，历史上多转折点和90度的急转弯，各个时期沟壑分明，而他们生在辞旧迎新的时节，有幸站在旧时代的断崖上向未来纵身跳去。约翰生出口不凡：19世纪的小说叙述方式已经随第一次世界大战的爆发而告终，故事情节尽可由电视剧去关照，依恋已死的小说模式者不是昏昧保守就是有悖常情。约翰生推崇乔伊斯和贝克特，有意模仿这两位现代主义者的“官话”。他的第一部小说《旅行的人们》（1963）充分显示出作者驾驭不同文体的惊人才能，然而他那戏仿的、拼盘杂凑式的写作和不着边际的幽默更令人联想到约翰生曾在大学英文系里主修的18世纪的英国小说，例如劳伦斯·斯特恩的《特利斯川·项狄传》。在那部使得不少20世纪实验派小说家倾倒的奇书里，斯特恩颠倒或模糊时序，堆砌无用文字，并列下流的滑稽和学究式的考证。约翰生还像斯特恩那样擅长利用印刷术上的技巧来达到表现的目的，书页的视觉效果力图映衬书中的文字内容。^①在《项狄传》第一卷里，约里克的眼睛闭合后再也张不开了，他被葬在教堂墓地，这时书中出现一张黑页。《旅行的人们》中一位人物心脏病发作，约翰生也用黑页来营造昏天黑地的实感。在他第二部小说《阿尔贝特·安吉罗》（1964）的第149页上有一孔，原来是用来表征刺死克里斯托弗·马洛的那一刀。《不幸的人》（1969）共有27个部分，全书置于书盒之中，读者只知其始末，其余各部分没有先后之分，可以任意阅读。约翰生似乎厌恶人为的安排：为什么要把人的秩序感强加于混沌无形的世

^① 60年代的英国有人（如伊安·汉密尔顿·芬莱）提倡形体诗，约翰生在小说排印上的实验恐怕出于同一时尚。

界？他用种种实验手法为使作品更接近难以言说的真实。在《你要写回忆录是不是还太早了一点？》（伦敦，1973）一书的序言里约翰生说：

生活不讲故事。生活是混乱的，流动不居的，任意的，它留下无数未经整理的头绪。作家只有通过严格细致的选择才能从生活里提炼出一个故事来，这必然意味着伪造。讲故事就是说谎。……我不想在我自己的小说里说谎。我以为文学和其他写作的差别就在于它教人们以某种忠实于生活的东西：你怎么能用虚构的手法来传达真实呢？这在逻辑上不通，因为真实(truth)和虚构(fiction)这两个词是对立的。

约翰生想写“忠实于生活”的小说(novel)，而不是经过作家选择和提炼的虚构。他身上有一种清教徒式的对谎言的憎恨，于是想把直接的经验原封不动地再现于书页之间，而那黑页和孔洞才有生活的原汁原味。对小说虚构性的几近病态的自觉需要不时地重复来维持亢奋。在《阿尔贝特·安吉罗》里，作者正在描写主人公的心理活动，他突然笔锋一转：“哦，让这撒谎见鬼去吧！”他要写什么？他要写的是写作。只见约翰生写出一段颇得贝克特晚期风格况味的文字：

我试图说些什么不是讲一个故事讲故事是说谎我要讲关于我的真实我的经验的真实关于我忠于现实关于坐在这里写作。^①

① “关于坐在这里写作”：五六十年代很多实验小说都可以说是关于写作的写作，如贝克特的《三部曲》。“反文化”运动代表之一亚历山大·特罗西在小说《该隐书》（1960）中称该书有关一位在撰写《该隐书》的男子；萨洛特的《黄金果》（1963）则是涉及一部叫《黄金果》的小说。关于写作的写作也可以理解为元小说，或琳达·赫钦逊所说的“自恋式叙述”（见同名著作，纽约1984年版）。在元历史学（即历史哲学）已不受西方史学家宠爱的时候，元小说的出现颇为有趣。有的作家以种种手法探骊索隐，试图揭示叙事小说的贯穿古今的逻辑和规律，用心可嘉而收效甚微。

假如罗伯特·修尔斯提倡以“虚构性”为标榜的非现实主义创作，^①约翰生在诅咒“撒谎”时暴露出一种难以理喻的对名实脱节的世界的恐慌。社会的语言永远无法替代个人鲜活的感受，概念总不像实物那样具体。难道自由必须是一只翱翔于蓝天的苍鹰（在《项狄传》第九卷第四章，自由是一条蛔虫般的曲线）、恐惧必须是猫爪子下的老鼠？约翰生为追求他个人的真实不顾一切，变得和堂吉诃德一样可敬可爱。这位骑士拒绝常人社会化的眼睛，把理发师的铜盆当作魔法师的头盔，把风车当作巨人，把牛群当作宿敌，共同的社会生活的经验及其结晶——文字语言本身——成了发现个人真实的障碍。浪漫派陌生化的原则最终导致对语言表指功能的彻底怀疑和否定。

约翰生和其他一些实验派作家苦口婆心地提醒读者切切不可把故事当真，他们强调虚构性或“撒谎”的时候是不是在对并不存在的敌人挥舞堂吉诃德式的长矛？我们实在不知道哪位作家曾经说过“我写的就是不折不扣的现实”这类狂言。穆瑞尔·斯帕克在与文评家弗兰克·克莫德的对话中说过，如果因为她在作品里写到某人穿过马路而把那事当真，那就荒唐了，她的叙述不可能在法庭里算数。她写的一切无非是一堆谎话，但这些谎话既然是以小说的形式出现，她就不是撒谎者。再说，世上还有隐喻的真理、道德的真理和类比的真理，小说正是对诸种真理的富有想象的扩充。^②当然也有一些人把小说故事当“真”，比如人们在伦敦贝克街上某处标明那曾是福尔摩斯的寓所或在九江的长江边上

① N. H. 里夫在《关于“虚构性”的思考》一文里论证了叙述中的虚构性有其助长我们通过语言表述现实感的一面。见布拉德伯雷和帕尔默编《当代英国小说》（纽约，1980），第113—130页。

② 见《今日小说》第133—134页，在我国的明清小说评论里有“事属理真”之说。从读者反应和现象学批评的角度来看，读者阅读小说时是有参与意识的旁观者，阅读的经验不仅和读者的社会经验衔接，而且还有助于读者形成新的欲望、意识和价值观。参看沃夫冈·伊塞尔《隐含的读者》（巴尔的摩，1974），第11章。

建一个浔阳楼并称那就是宋江题反诗的地方，但人们是通过这些手段来纪念一位出色的作家或者用推销术上的“卖点”来追求商业利益。近十数年来，不少研究者指出，19世纪作家在写小说时当然知道自己在从事艺术创作，他们意识到故事是虚构的，但是故事里包含着他们对生活现实的想象，凭空捏造出他们所谓幼稚的文学观实在是肆意贬低前人的蠢行。

我们不妨从约翰生所熟悉的18世纪英国小说中的一例来看他把“真实”和“虚构”截然对立是否有助于加深人们对小说的理解。斯威夫特在《格列佛游记》的初版（1726）上假托理查·辛浦生之名称格列佛是他的知心老友，他所记述的忠实可靠：“在瑞赘夫他的邻人中间流行着这样一句话：要是有人要证实一件什么事情，总是说那件事千真万确，像是格列佛先生说的一样。”在该书第四卷第十二章，作者又以格列佛的名义一表他不诳语欺人的决心：

我着重叙述的是事实，并不十分讲究文采修饰。……我宁愿使用最简单朴素的文笔把平凡的事实叙述出来，因为我写这本书主要是向你报导而不是供你消遣。……我衷心希望能制定这样一条法律，那就是：每一位旅行家必须先向大法官宣誓，担保他要发表的东西都是绝对真实的，然后才可以得到许可出版他的游记。这样广大的读者才不会像平常一样受人欺侮，因为现在有些作家为了使自己的作品受到大众的欢迎，常常胡诌乱扯，撒天大的谎来蒙混不经心的读者。……我为自己订立了一条终生恪守的信条：“我一定要忠实于事实”。^①

当时的英国读者是不是相信这些文字的字面意义？他们或者意识

① 《格列佛游记》，张健译（北京，1962），第265—266页。

到斯威夫特可能在戏仿以“事实”欺世的作家，或者对斯威夫特这般信口开河不加追究，断不会把一部海客谈瀛洲式的游记当作纯粹纪实的作品以至想照作者提供的地图去寻找利立浦特、布罗卜丁奈格、飞岛和慧骃国那些奇怪的地方。当代小说理论家不管多么自以为是也不敢嘲笑斯威夫特对“事实”的看法。这段佯言“忠实于事实”的文字妙就妙在作者并不希望他的读者把它们信以为真。反之，读者只有接受小说的叙事框架纯属虚构这一前提，才能更好地领会斯威夫特在若即若离的轻描淡写和荒诞不经的嘻笑怒骂中对时政和人性力透纸背的讽刺。^①

《格列佛游记》的叙事手法恍惚迷离，虚实相间。斯威夫特诙谐地夸口他在如实报导，我们只是姑妄听之；有的作家称自己的小说是随意捏合的空中楼阁，我们也是姑妄听之。曹雪芹说《红楼梦》隐真事而存假语，故事的“朝代年纪、地舆邦国却反失落无考”，但是没人会否定这一事实：《红楼梦》脱胎于雍正乾隆年间的中国社会生活，书中颇多对当时社会状况和人情世故的百科全书式的记载。不过当索隐派穷尽其学问论证大观园和书中人物都有实指时，他们不免误解了小说的性质。俞平伯先生曾指出，读《红楼梦》若一味钻牛角尖，难免求深反感。宝玉不必实有其人，大观园不必实有其地，不然我们将化灵活为板滞，变委婉以质直。“夫小说非他，虚构是也。虚构原不必排斥实在，如所谓‘亲睹亲闻’者是。但这些素材已被统一于作者意图之下而化实为虚。故以虚为主而实从之；以实为宾，而虚运之。此种分寸，必须掌握。”^②约翰生眼里的虚（构）和（真）实冰炭不相容，正是缺少“此种分寸”。

从当代英国小说创作来看，约翰生式的焦虑和反抗并未取得

① 在非小说类的作品里有类似的情况。笛福的《铲除分离教徒的捷径》和斯威夫特的《一个温和的建议》通篇都是反语，合格的读者当然不会把作者的用辞等同于他们的真意。

② 《俞平伯论红楼梦》（上海，1988），第1144页。

主流的地位，但约翰生和其他几位实验作家对英国文学理论界的影响却是比较持久的，这大概也得力于当代法国文论的冲击。英吉利海峡南北的激进派都藐视 19 世纪的叙述传统。新小说派要清算巴尔扎克式的小说所代表的“谎言的世界”（萨洛特语），而罗兰·巴尔特又在《S/Z》一书中把小说简单地分为“可读”与“可写”两类，第一类是可以大批量生产供人消费的现实主义作品，第二类作品则是各种话语的自由嬉戏，读者可以充分加入意义生产的过程。巴尔特贬“可读”小说而褒“可写”文本，他的偏好成了为数可观的欧美论者的评判标准。现实主义小说其实比巴尔特所想象的具有更大的包容性，而文本的意义也不仅仅在于它拆开后就是一堆不成片断的文字。作家通过表现形式不一的模仿原则干预社会，而语言、作者、读者和现实之间始终存在着活泼生动的对话。^①

巴爾特的理論到英國后助長了某些左翼批評家簡單化的風氣。凱瑟琳·貝爾塞在發行量很大的《批評實踐》（倫敦，1980）一書里，仰仗巴爾特和阿尔都塞的權威，把“可读”的作品和現實主義手法與工業資本主義直接掛鉤，並稱這類作品和手法把讀者當作不必思考的被动消費者。貝爾塞和約翰生一樣，把“可读”與“可寫”、“虛構”和“真實”當作兩個互不相干的範疇。她未曾想到，除非是讀那些千篇一律、可用計算機按照固定程式寫就的愛情故事，閱讀很多所謂“可读”的現實主義作品絕不是消極的行為，即使是有頭有尾的歷史著作和傳記，讀者也要處處留神。在我們的閱讀實踐中，這類“可读”、“可寫”、“虛構”和“真實”的概念大而无當，毫無助益。當代英國小說家、戲劇家朱利安·米切爾關於自傳的精辟見解是有启发意義的。他說如果我們要了解自傳作家的品行如何，那麼“他呈現‘現實’的方式比那些‘事實’本身更說明他的人格”。米切爾寫道：

① 參看克·普蘭德伽思特《模仿的秩序》（劍橋，1985）。

我们读自传就和读小说一样，都是在想象中进入他人的生活，探索世界和我们。我们轻易相信自传的真实性的幻象，这是自传有别于小说之处。但这真实性只是幻象而已，我们应该像怀疑小说家那样怀疑自传作家——因为他的记忆和常人的一样，也会失误，因为我们能看到所谓的事实在我们眼皮底下如何为了美学的效果被组织起来、经过选择、渲染和修饰。……“可靠性”无非是一个使我们暂时不加疑问的一个把戏。自传实际上和小说一样，是一种玩弄幻象与现实的艺术形式。^①

有过认真阅读自传经历的读者大概会有同感。有的作者在区区四五百字的自传里也会在措词与“呈现‘事实’的方式”上煞费苦心，诚如德曼所言，自传可以是一种“涂拭”。假使自传在不同程度上受到作者意图的干扰（用俞平伯的话来说即是那些历史素材“统一于作者意图而化实为虚”），传记的客观性又如何？那位自称要用华盛顿的老骨头来赚钱的威姆斯牧师的《华盛顿传》正是一个“玩弄幻象与现实”的拙劣而雄辩的例证。即使在本末悉记的《约翰逊传》里，鲍斯韦尔也会巧妙地塞入他本人的政治观。难怪，在二战后的英国文坛，有人打通传记和小说这两种文类，彼得·艾克罗伊德的《奥斯卡·王尔德最后的日子》（1983）和《霍克斯摩尔》（1985）就是两个例子。

读传记、自传要有警觉的眼光，读史籍也是同样。近几十年来在西方史学界“什么是历史”的问题不绝于耳。历史女神克里奥不是缪斯九女神之一吗？（中国小说起于稗官野史，实与先秦史传和神话同源。）有的史实作为史实传世，有的史实却湮没无闻，

^① 原载1968年3月15日《新政治家》杂志，转引自伯纳德·伯根齐《小说的状况》，第2版（伦敦，1979），第208页。