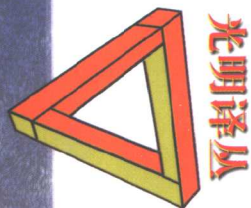


[美] R. 费德曼 著
涂卫群 译



致相关者



2.4

光明日报出版社



致相关者



中国美术学院美术考级教材

致 相 关 者

美]雷蒙·费德曼 著

涂卫群 译

光明日报出版社

图书在版编目(CIP)数据

致相关者/(美)费德曼(Federman, R.)著;涂卫群译.--北京:光明日报出版社,2000.1

ISBN 7-80145-222-4

I. 致… II. ①费…②涂… III. 长篇小说-美国-现代 IV. I712.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 73362 号

责任编辑:罗亚旗/封面设计:张爽

致相关者

[美]雷蒙·费德曼 著

涂卫群 译

☆

光明日报出版社出版发行

(北京永安路 106 号)

邮政编码:100050

电话:63184197

新华书店北京发行所经销

北京通州运河印刷厂印刷

※

850×1168 1/32 印张 5.625 字数 100 千字

2000 年 1 月第 1 版 2000 年 1 月第 1 次印刷

印数:1-10000 册 ISBN 7-80145-222-4/I·40

定价:10.00 元

讲故事的不可能性、强制性与如何讲故事 ——雷蒙·费德曼的《致相关者》及其它

在我们的时代以小说创作为事业的小说家往往面临着某种绝境。费德曼的绝境首先来自文学本身,本自他的阅读,尤其是对贝克特的阅读。费德曼在出版他的第一部小说之前,曾出版了他的博士论文《走向混沌之旅——萨缪尔·贝克特的早期小说》(1965),那时贝克特还未获得诺贝尔文学奖。他一直视贝克特为 20 世纪最伟大的小说家之一。无疑在费德曼与贝克特的创作之间存在着密切的关系。在一篇题为《费德曼肖像》的文章中,维尔奇·埃沃曼指出:“也许贝克特应出现在所有费德曼的肖像中,正像他出现在所有费德曼的作品中。……贝克特—费德曼之间的关联似乎是因果性的而非影响性的。……哪怕萨缪尔·贝克特不曾存在,费德曼可能还会是位作家;然而不会是他现在的样子”。^①

同贝克特一样,费德曼是位双语作家。然而与贝克特相反——他是由英语进入法语,费德曼由法语进入英语。如果说贝克特进入法语这种更为严谨同时也更为明晰的语言以为自己套上枷锁,以在慢的节奏中感受语言的本质,观照语言无中生有地制造故事的过程,那么费德曼进入英语这种相对散漫与自由的语言,也许是在找寻一种解放。即使在贝克特与费德曼之间

真的存在埃沃曼所说的因果关系，二者的创作却有着巨大的差别，他们的作品给读者的感受是完全不同、甚至是相反的。贝克特似乎为受痛苦而写作并把读者带入某种绝境，费德曼为走出绝境而写作，他的作品使人解除窒息。

费德曼从贝克特那里继承来的——贝克特的最为重要的命题，也许首先便是关于表达者（讲故事人）所面临的绝境和与之相伴的表达（讲故事）的强制性：“没有任何可表达的，没有任何可用以表达的，没有任何可由之表达的，没有表达的力量，没有表达的愿望，与之相伴的是，表达的强制性。”^②不过，贝克特并不追问这一切的原由，他不过把讲故事的不可能性与强制性作为他的创作的出发点和主题。在他的作品中，他把这一带有某种抽象、先验特色的命题转化为一种生存状态加以反复观照。他的作品中的许多人物都处于瘫痪与死亡之中。这种“瘫痪”状态——精神上与肉体上的，似乎是先天性的。仿佛从出生贝克特的人物就已苍老得忘记了自己的年龄。他们所做的便是在不可能中延续并屈从于自己的困境或成就死亡。如《等待戈多》中的迪迪与戈戈，他们的生存状态便是等待，他们陷于等待之中无以自拔，尽管对于等待的原因与对象他们并不十分清楚。短篇小说《镇静剂》中的叙述者，虽然难以起步与行走，他还是迈着僵硬的小步出发了。

然而在费德曼那里，这一绝境有了具体的含义。一方面，它是由文学史造成的。费德曼在《致相关者》中托叙述者之口指出：“我们在文学的漫长旅途上走了这么远，以至于所有的故事都在用同样沙哑的嗓子向我们低语着同样古老的东西。因此我们必须去挖掘，以探测出那生糙的文字和基本的声音的埋藏地，以期由此使那伟大的无声终能得以破译。”在此，他在宣布传统的讲故事的方法已不再有效之后，紧接着又似乎对他自己的追

求与贝克特的成就加以说明。“生糙的文字”与“基本的声音”也许在他看来正是贝克特所达到的。无疑他要做的,是弃绝传统并继续贝克特的道路。另一方面,费德曼有他自己的绝境,这与他所拥有的故事本身的独特性有关。二战中,出生于法国的费德曼失去了父母及姐妹,成为整个家庭惟一的幸存者。

作为小说家,他终生难以摆脱的,无疑就是这独一无二的故事:亲人们的缺席(absence)和自己的幸存(survival)。

缺席与幸存,不可分的生活的两个方面。

关于缺席我们能提出什么问题?我们应怎样去触及那不在场的?

缺席是人生活中一种十分真实的状态。在每个人的一生中不但要或早或晚承受许多自己所爱的人们没有预先通知的永恒的缺席,为了避免眼前的痛苦,我们的精神驰骋于冥界去与那些心爱的死者相会,从而对现实而言我们处于一种不在场的状态中。然而在费德曼的作品中,缺席有着更为本质更为复杂的特性。

可以说他的小说都是关涉到缺席并以缺席为形式的,我们不妨称之为缺席的小说。《致相关者》也不例外。

一部缺席的小说无疑会引起许多疑虑与追问。它显然不会是一部令人安心的作品。因为,思考总是一件沉重的、使人焦虑的活动。这要由每个人自己来选择——《拿起它或丢下它》——*Take it or Leave it* (1976) 费德曼另一部小说的题目。

然而作者更为关心的,是幸存。于是他常常放弃泪水而选择纵声大笑。他更为感兴趣的,不是在泪水中追问缺席的意义或无意义——泪水与追问会导致窒息、失语、死亡,而是在笑声中讲他的故事——笑与讲故事包含着费德曼的幸存的全部秘密。的确,阅读费德曼的任何一部小说,我们经常能够听到他的

各种笑声——这是一种奇妙、古怪，然而又是真实的感觉：为找到了一个绝妙的词而发出的得意的笑、为自己所设计的某一个滑稽场面发出的会心的笑、当然还可以听到他的充满爱意的微笑以及愤怒而充满嘲讽的冷笑……同样，阅读他的作品，我们也会不自觉地发出各种各样的笑：轻松的笑、感性的笑、含泪的笑……对于费德曼来说，笑是生活的必需，而写作正是他创造笑的场所。在一次对他的采访中，他现场发挥地编了一段雷（费德曼）与萨姆（贝克特）的对话：

雷〔吸着一支高卢牌香烟〕萨姆，你知道，如果我不是以笑来写作，如果在我的写作中没有笑，我可能从窗子跳出去，或者我的脑子会炸开，或者我干脆不再写作。

萨姆〔也在吸着一支高卢〕亲爱的雷蒙，写比笑更容易，因为笑本质上是哲学的。

雷〔吞食着一只新鲜的牡蛎〕别让我发笑。

萨姆〔挖掘着他的肥鹅肝酱〕谁在笑，无论如何，我的笑只是对笑的嘲笑。

雷〔从他的胡椒牛排上抬起头〕你醉了吗？

萨姆〔搅动着他的咖啡〕……〔沉默〕

雷〔噉着他的一满勺焦糖奶油〕你睡着了吗？

萨姆〔用火柴点他嘴里的高卢〕我有过醒着的时候吗？

雷〔向萨姆要根火柴点他的高卢〕萨姆，几点了？

萨姆〔耸耸肩〕你问我时间，你肯定找错人了。

雷〔拿出他的笔记本〕什么时候我们再见？

萨姆〔带着惊异的表情〕昨天怎么样。^③

缺席与幸存。与贝克特不同，费德曼有他终生难以摆脱的

故事。这注定他的作品有一个中心，一个先定的一切的起点。这注定他的小说中将以“我”作为主人公。尽管作者在其创作中更为关心的是幸存而非缺席，然而缺席却深深影响了他的创作。他负载着一个不能用通常的方式来讲的故事。他的生活经历本身就是一个难以启齿的故事。难以启齿，因为它不可理解——人何以能对其同类如此残暴？这一事件究竟是人性还是历史造成的？人类历史是命定的还是偶然的？难以启齿，因为一个完整而合乎逻辑的故事会使那难以理解的暴行成为可以理解的有含义的事件。这是作为幸存者的他所不能接受的。是的，他无法用传统的现实主义和情节剧的方式来讲自己的故事。难以启齿，因为不幸与痛苦使我们变容、难堪、伤神、哑口无言……然而在一个充满苦难的世纪，我们只能通过认识苦难来认识人本身。认识人生命的脆弱、人对恶的欲望与能力。

然而一个作家对另一个作家的欣赏不会是偶然的。或者他在别人身上看到了自己而引起共鸣，或者他在别人身上看到他自己所缺少并急需的东西而引起羡慕。经常这两种情感交织在一起。而往往从一个作家所欣赏的作家身上我们可以得到理解这个作家本身的钥匙。费德曼欣赏贝克特无疑有着十分内在的原因。并非贝克特造就或影响了费德曼，而是费德曼选择了贝克特作为他创作的对话者。也许正是费德曼所体验的生活本身的绝境使他走向文学，走向贝克特。一方面贝克特所迷恋的先验的绝境引起他的共鸣，虽然他自己的绝境远为实在；另一方面贝克特那与绝境相伴的写作的强制性为他提供了走出绝境的道路——尽管贝克特本人在自己的绝境中越陷越深。也许他们两人同样成功：贝克特成功地使他的人物达到了他所追求的知与欲的零点，而费德曼则通过写作使他的绝境成为他一生的机会。

《致相关者》(1990)便是其中的一例。在此他再次讲述了这

个他已讲过多遍的如何讲述一个拒绝被讲述出来的故事的故事。在这部小说中他托一人物之口说道：“我们这些着迷于文字的白痴无法太长久地龟缩在自我中，因为如果那样，我们就得放弃写作，而那则意味着完全的黑暗”。写作成为一种必需，而非生活的点缀或作家的文字游戏。写作是与黑暗和死亡展开的不懈的斗争。写作是日复一日的《出埃及记》。从而写作的强制性有了具体的含义。仅从这一意义上看，费德曼的创作意识远比贝克特的乐观。

与此同时，费德曼深味文字的力量与艺术的永恒价值。在一篇题为《大屠杀的残片与设计》的文章中，他这样写道：“当历史学家合上了他们的书，当统计学家不再计数，回忆录作者与见证人不再记得，这时，诗人、小说家、艺术家来到了并环顾战火过后留下的惨遭蹂躏的风景——那些灰烬。他仔细检查那些残片以寻找一个设计。因为如果大屠杀的本质、意义与无意义要想在我们肮脏的历史中流传下去，那只能通过艺术作品。”^④

涉及到艺术作品，不可避免地人们要谈论形式问题。到了20世纪形式与意义似乎成为两个近乎互不相干的问题。艺术家们关心的是形式，而意义则更多地属于某些哲学家、宗教学家、信徒、伦理学家等所关注的问题。更多的人则把这一问题悬置起来，不予考虑。然而形式的问题总是与意义的问题分不开的。对形式的刻意追求在某种意义上揭示了追求意义的不可能性。也许正是因为意义这一与善恶相关的令人痛苦的问题无法解决，人们转向了形式。转向对文字本身的关注。转向语言的节奏。转向构成生命的原始力量——性。仿佛人的大脑与心灵已无法承受对意义与善恶的追问。然而问题也许远非这么简单。

就费德曼而言，他无法为大屠杀、为亲人的缺席找到解释与

意义。缺席,是不可理解、难以言说的。然而它却永远留在了幸存者的记忆中。它一方面拒绝被遗忘,另一方面又拒绝被讲述。面对这一难题,费德曼选择了小说艺术。他试图找到属于缺席的形式与设计。为了避免命名那无以命名的,为了避免填补那无以填补的,作者围绕着空白、灰烬、残片、缺席兜圈子。在某种意义上说,作品成为对缺席的模拟。它以缺席为形式。作品中充满了空缺、耽搁、取缔……因此作品的形式本身就负载着它的意义,或更确切地说,意义的缺席。也许这也是他的作品吸引人的原因之一。它如同一道深渊,既令人畏惧,又吸引人靠近它。

然而故事的力量不可否认。这力量也许在于它那由微不足道的细节构成的世界,一个可以代代相传的形象生动的世界。这世界令人难以忘怀,因此故事必得讲下去,尽管讲故事的手段越来越少。尽管费德曼知道,哭与笑到了会结束在同一个地方,而他的故事也会流于平庸和重复,他还是不停地在讲他从不曾讲完的那个故事。我们可以把《致相关者》看成其中的一个残片。

小说正如其标题所显示的——《致相关者》,由一系列标有日期月份而无年代的信件构成。信件与信件之间,有时相隔一两星期,有时相隔一个月。故事由第一人称来叙述,写信的人,也即这第一人称叙述者是个小说家,他正着手写一部小说,关于萨拉(农场工人)与其表哥(雕塑家)——两位二战的幸存者在分别了三十五年之后将首次在萨拉移居的国家重聚的故事。而这些信件是写给另一位作家的。由于这一基本设计,小说产生了多层结构与残片效果。

从整体上看,小说讲述的是整部小说的构思、营造或被拆除、撤消的过程。在这一大的框架中,作为小说家的叙述者给他的收信人讲述他的构思及写作进程,如他打算如何开头、如何塑

造两个主要人物、如何最终选择《致相关者》这一标题等等；讲述他对写作本身的体验与思考，此外，他也向他讲述他的写作环境，他的日常生活与家庭生活，比如他上大学的女儿对他的故事的可能性的推测，他的宠物狗萨姆（与贝克特同名）和宠物猫迪迪（与《等待戈多》中的一位人物同名）的遭遇；他不断邀请收信人介入他的写作，提出建议与批评……从而写作本身与它的创造物故事成为构成整个小说的交织在一起的两个主旋律。

与此同时，萨拉和她那位雕塑家表哥的故事也断断续续地得以展开。两位出生在法国巴黎的表兄妹在战争中分别失去了自己的全部亲人，然而他们两人却由于他们母亲的选择以及其它因素而各自幸存下来——萨拉得到一位年轻而美丽的妓女的庇护，她表哥则逃到南方。战争结束后他们从各自的藏身之处回到巴黎却发现自己的家人全部失踪了。接下去的三年中，他们相依为命，住在一间坍塌的大楼的地下室中并试图给对方讲述自己如何幸存下来的故事，然而他们难以把故事讲到底……三年后他们各奔东西，表哥去了西面，在那充满机会的国度艰苦奋斗成为著名雕塑家；萨拉去了东面，到那希望之乡建起一个新的国家，使不毛的沙漠长出了粮食与鲜花。在他们分别三十五年之后重逢之际他们将向对方询问故事的后半部分……

无疑故事本身是吸引人的，然而更为有意味的是讲故事的方式。作品中充满对称、互补、同构、重复、空白等准几何关系。小说一开场，叙述者就在考虑故事的几何形状以及它的地理布局。他把萨拉与她表哥分别安排在两个机场。表哥在前往萨拉战后移居的国家的途中，他的飞机滞留于两人出生的城市的机场，而这机场处于他们各自移居的国度的中间。他们有着各不相同的幸存的故事，他们的故事之间有着互补的关系。由于两人期待着重逢，由于表哥的飞机晚点，这给予他们时间回想他们

各自的幸存以及战后他们在一起度过的三年时间。叙述者充分利用他作为故事导演的自由,轮番进入两个主要人物的脑海,以从不同角度展现同一场景或事件。在萨拉与其表哥的故事中,现在与过去、东面与西面所发生的时而分头展开,时而交织在一起;时而由叙述者,时而由人物自己来讲述;想象的与真实的也不再有明显的界限……比如萨拉逃脱大围捕的经历分别由叙述者、她表哥和她本人断断续续地讲述出来。就他们同故事的关系而言,如果说作为小说家的叙述者主要是一位处于写作现场的所有一切的发明创造者,而表哥既回忆也创造,那么萨拉基本上是回忆的。不同的角度、不同的叙述方式使故事产生了某种立体声效果。从两位主要人物各自的幸存与他们以后的生存方式来看,存在着某种同构关系。萨拉由于在士兵前来抓人时不在家——被母亲派去买面包而得以幸免于难。此后她独自一流落街头,直到那位美丽迷人的妓女收留了她。她的幸存的最初瞬间发生在一个敞开的空间,这似乎预示着她的事业也将在一片开阔地展开——她最终成为一位建国者。相反,萨拉的表哥在围捕的那一天却在自家门外的壁橱里度过了一整天——当士兵一大早来到他们楼里抓人时,他母亲将他一把推入壁橱。他在这封闭的空间守到深夜。

壁橱,这一封闭的空间经常出现在费德曼的作品中。这是一切开始的地方。萨拉的表哥在此体验到了什么?对他而言,这是一个安全而黑暗的空间,虽然闷热而满是尘土,仍不失为一个临时庇护所。他在那里体验到恐惧、困惑,但也有一种游戏感。他在里面发现了一堆报纸、一盒方糖以及他父亲的一件外套。在外套的衣兜里,他找到一把钥匙、一个别针、一个铅笔头、一枚钱币和一些烟草。他一直保留着那把钥匙、那枚钱币和那个铅笔头。他在那里排泄,为了不弄湿自己的腿,他小心翼翼地

挪开自己的生殖器。当夜深人静之后他把自己的排泄物送到屋顶上……穿戴着他父亲的大衣和帽子,如同小丑一般他走出大楼。所有这一切构成了一个双重时刻。笑与哭、生与死、悲剧因素与喜剧因素在此交会。壁橱,既是坟墓又是庇护所与再生之地。而萨拉的表哥在此所经历的无疑已预示了他作为一位孤独的艺术家的未来。他所体验的恐惧与困惑是他将来通过艺术创作所要战胜的反面的内心情感,而游戏感则与费德曼所理解的艺术的本质有关。他在他父亲衣袋里找到的那几样他一直保留着的微小物品——钥匙、钱币和铅笔头则可看成他未来生活的征兆或原型:钥匙无疑是用来开启某扇神秘之门的工具,而钱币与铅笔头则与他的艺术生涯及他所追求的名誉不无关系。如果说那含在嘴里的糖块唤起了他对温馨的生活的向往,对他的生殖器的触摸有可能预示了性在他未来创作中独特地位。性,作为一种带有暴力色彩的、非思辨非情感的维系生命的原始力量。也许费德曼以壁橱这一封闭的空间来象征写作的场所——一个他永远走不出的然而又努力走出的世界。《壁橱中的人语声》——*The Voice in the Closet* (1979),是他的另一部复杂而多义的重要作品。在那部作品中,一个在战争中由于被遗弃在壁橱里而逃脱劫难的男孩,不满于他的故事的叙述者对他的故事的耽搁与无能为力而准备自己用第一人称来讲自己的故事。他抱怨讲故事人剥夺他的生活。在此这个第一人称的我与作为讲故事人的他处于对立之中。仿佛这是一个永远捕捉不到的绝对的人物——甚至作家本人也对他无能为力。他用不同人称反复讲那个男孩的故事。在他的另一部小说《加倍或空无》——*Double or Nothing* (1971)中,曾出现了一个打算把自己关闭在房间里,用一年的时间来写作另一个人的故事的人物。也许写作对于费德曼来说,是一种使人生加倍的手段。他曾不只一次引用贝克特

的话：“有时我混淆我自己和我的影子，有时则不然”。费德曼用过很多名字，这种对影子及使自我加倍的需要究竟意味着什么？它是否意味着在真实的自我中隐藏着某种可怕的、使人难以直面的东西，从而作家不断地通过写作逃离它、延误它的来临，让它处于永远的缺席之中？然而这种逃避似乎又会造成一种负罪感，所以才会有《壁橱中的人语声》，那壁橱中的真实的自我首次登场来抗议众多替代性的自我。另外这种倾向与他作为双语作家是否有关？在两种语言中，是否有一个是另一个的影子？当一种语言开始说话时，另一种语言是否在对它进行倾听、观照或批判、否定？语言的多元化是否会助长精神的流浪？它是否与自我分裂有着因果关系？小说家那众多的自我是否对应于他所使用的不同的语言？而自我之间的差异是否能用不同语言之间的差异来衡量？这些问题也许只有当我们对费德曼、贝克特等20世纪双语作家的创作有了全面而深入的研究之后才能找到答案。

共同的不幸的过去造就了一位艺术家和一位农场工人。两种不同的事业，对于人类的幸存，同样必不可少。然而这还不充分。费德曼还在小说中安排了第三个人物——作为小说家的叙述者。仿佛幸存的故事需要多种声音来讲述。仅有艺术家和创业者还不够，还需要小说家。只有文字是弥漫性的，无所不在的。

小说中的叙述者与其人物——萨拉的雕塑家表哥之间的关系十分有趣。他们如同一对同胞兄弟。他们有很多相似之处，并且小说家的那位与雕塑家的女儿同龄的女儿称他父亲的人物正是以他自己为模特的。更重要的是，他们面对类似的与创作有关的问题，也即如何对待自己手中的媒介，如何赋予缺席以形式等。正如本文前面提到的，费德曼是一位注定要说“我”的作

家,然而那种似乎是在逃离自我的倾向使他把同一个故事分配给许多不同的人物。他的小说很少以第一人称叙述者作为故事的主人公。尽管在他的人物与人物之间普遍存在着相关与互补关系。

费德曼的小说使我们领略重复的力量。重复造就了叙述的节奏,并使这节奏在我们的耳畔反复回响,以造成一种回旋曲的效果,直到它深入我们的内心。然而这又是一种有变化的重复,它与小说的结构、叙述方式以及人物安排紧密相关。可以说,它是一种精心设计的结果。

在此我们有必要进一步审视一下作为小说家的费德曼与文学史的关系。一部伟大的文学作品,往往是在与文学史直接或间接、有意或无意的对话中产生的。在这样的作品中,我们总能发现本文间的相互作用。费德曼称之为 **playgiarism**(挪用游戏)以区别于 **plagiarism**(剽窃)。关于挪用游戏,费德曼有过很多精彩论述。比如在一次谈话中,他这样说道:“我无法解释挪用游戏是如何进行的——你玩或不玩。你天生是个玩家或者不是。就这么简单。挪用游戏的法则无法确定,这是个禁忌,就像乱伦,它不能合法化。历代伟大的挪用游戏玩家,荷马、莎士比亚、拉伯雷、狄德罗、韩波、普鲁斯特、贝克特,还有费德曼从未声称自己曾做过挪用游戏之外的事情。低水平作家否认他们在做挪用游戏,因为他们混淆了剽窃与挪用游戏。不是一回事。二者之间的差别十分巨大。但还没人能说出是什么。它无法用重量与大小来衡量。剽窃是悲哀的。它喊叫、哀鸣。它总在道歉。挪用游戏则相反,它总在大笑。它边做边取笑它所做的”。下面让我们简单看看他是怎样在这部小说中做挪用游戏的。雨果的影子尤其体现在三个人物身上:妓女约塞特——她的名字令人想起柯塞特——《悲惨世界》中妓女芳汀的女儿的名字,是她救

下萨拉并把她托付给一位乡下老太太，她的做法也与芳汀类似。然而《悲惨世界》中富有而潇洒的马利尤斯把自己的名字借给了萨拉在乡下养的猪。最后他被乡民宰杀成为盘中餐。何等的嘲讽！狄德罗的本文则体现在小说对他《定命论者雅克》中的两个精彩片段的玩味。一方面，这一挪用有着同通常意义上的引用一样的辅助说明的作用。另一方面，挪用在此是一种耽搁或离题，而耽搁与离题正是作者所常用的讲故事的手段。这使得挪用成为一种内在于本文的成分——它获得了游戏的功能。然而本文间的作用要靠我们自己与文学对话的能力去体味。

尽管它那种种挪用游戏，作品不断同传统进行决裂。它拒绝现实主义，因为在费德曼看来，现实主义接受既成事实——接受对肮脏的过去的翻新与替代。它拒绝情节剧，那催人泪下的迎合寻找流泪的快感的人们的作品。然而最为根本的，是作家叙述者的引入。它使写作本身进入了作品。写作作为一种清醒的意识，不断摧毁那使叙事趋于完整、确定、连续的意向。这些由传统虚设的幻象——人的某种脆弱意志的投射。正是在拒绝各种妥协之中，产生了这样一部独特的作品。

它的语言自然、平淡，近乎口语。没有任何多余的文人炫技性的词语。它似乎以无风格为自己的风格。费德曼无疑是位出色的讲故事人。他的行文里有着把死亡抛在身后的人所拥有的清醒、坦然与从容不迫。他的作品中没有任何顾影自怜。它不教人如何生活，而教人如何走出绝望与死亡的深渊。受益于他所十分熟悉的拉伯雷、狄德罗、拉克罗、莫泊桑等人开辟的法国式的讲故事的传统，他善于捕捉看似无意义的细节，这使他的小说中的一个个场面自然而富有戏剧性，三言两语便使人物栩栩如生。费德曼的作品中没有完整的故事，有的只是一个在变化中重复的场面。然而这种残片与未完成的效果正是作