

永在：故事

故事的永在决定了小说这种形式的不可避免。

人类生活从一开始，只要它是动态的，就总会有事情发生。我们可以将“事情”定义为：顺时序发生的一个又一个事件，它既指在人类社会内部发生的事件，也指人类所看到的在自然界发生的事件，还指自然界与人类社会交会时所发生的事件。我们在这里之所以使用“事情”这个概念而没有直接使用“故事”这个概念——如通常所说的“生活中天天发生着故事”——是因为我们认为故事已经进入创作状态，它所呈现的不再是客观事实。事情是指原初的事件。因此，我们可以将“事情”换成另一概念：本事。

本事与故事虽然不同，但本事成故事，只需一瞬。一个人被一辆车所撞，亡于路上，你当时在场，是一个目击者——你亲眼看到了这一事件的发生。但当你一转身离开这个现场，然后去对他人复述这一事件时，你实际上已是在讲一个故事。因为，你只是在凭一种记忆、一种印象在呈现这一事件，而你的记忆与印象是根本无法做到与本事完全重叠的——你已不自

觉地在对本事做一种强调或者一种弱化的处理。甚至可以说，你即使在场，像时下电视台的记者进行现场实况报道，你也不可能复述本事——本事是不可复述的。你面对现场，你是一个目击者，你一转将身去，你就是一个说故事的人。对那场车祸，你的所谓复述，已经是一次创作，而受述者再转过面去面对又一个受述者时，肯定无疑，会是又一次创作——二度创作。他丢掉了许多你给予的信息，而又根据他自己当时的心理、心情与想象给这场叫做“车祸”的事件增添了许多信息。他绝不会去想着这场车祸实际上是什么样子，而只会想着这场车祸应该是什么样子。本来那场车祸并不十分地惨烈，但他在讲述时出于效果的需要，会将它讲得惨烈——十分惨烈。而受述者的不同，还可能使同一个讲述者将这同一个车祸讲述成各种样子。如果受述者是一个柔弱的少女，我们假定这是一个中年的男性讲述者，他会因为少女流露出的恐惧神情而获得快意，于是把这场车祸讲得更加血肉模糊；如果受述者是一个听觉失灵的老者，这个讲述者可能懒得理会这个老者，但出于对这个爱打听事的老者的尊敬，他就会用极简略的语言，很勉强地向这个老者讲述这场车祸；如果受述者是一个很小的孩子，这个有责任感的讲述者想到自己不宜向这么大一点的孩子讲述过于残忍的场面，就会将一场车祸几乎讲述成一件小小的碰撞事件，其毫不严重的程度犹如那个孩子曾经骑着童车撞倒了一张无足轻重的凳子。有一千个讲述者，就会有一千种车祸，而有一千个受述者，就会又增加一千种车祸。然后是第二轮讲述活动中的受述者变成讲述者去进行第三轮的讲述活动……这种

无止境的讲述，到了后来，可能完全失真，把本事所给予的信息丢失殆尽。这个漫漫的传流过程，其情形犹如我们在电视中看到的那种用动作语言单线进行对一个事物或一个事件的“描述”的游戏一样，等信息转传到最后一个人那里，完全可能变成了与那个本来的事物或事件风马牛不相及的事物或事件。

对本事的“篡改”，也许是有意的，也许是无意的，但不管是有意还是无意的，“篡改”是必然的。其原因除了在上面指出的而外，还有种种。比如个人经验的不自觉带入。当那个第一讲述者讲述那场车祸时，他感觉到的车祸，因为他个人经验的不同，实际上与同样也是目击者的他人相比，是大不一样的。当他向人复述这一事件时，个人经验会更多地带入。在后来的传流中，会有多种多样的个人经验带入。通过这些个人经验的不断带入，那场车祸就会被一次又一次地篡改着。再比如语言对本事的变异。语言实际上并不能呈现实存。它是人类在未能找到更好的呈现手段之前的无奈选择。它的所谓呈现必然是一次“篡改”。当那个目击者开始用语言呈现那场车祸时——即便是他完全排斥了个人经验，仅使用语言来呈现这一方式本身，就注定了这种呈现只能是一次由本事往故事的过渡。他说：“那个被车撞了的人，穿了一身黑衣服，像一只被压扁了的乌鸦趴在地上。”这个有修饰的句子是不能还原为事实的。即使没有修饰的最间接的句子也无法呈现原状——要充分地呈现无穷复杂的原状，似乎又必须修饰，而修饰的结果，又只能使他更像一个故事——这是使用语言的我们无法摆脱的悖论。再比如天生的创作欲望。这一欲望与生俱来，是造物主

所设的各种欲望中的一种。其实，我们任何一个人的任何一种对事实的陈述，都不可能是一种纯粹的陈述。我们内心存有我们无法抵御的创作欲望，我们一定会在——即使自己理智地命令自己要客观一些——陈述时，想方设法使这种欲望得到不同程度的释放。“那个人被车撞得飞出去六七米远”、“那个人一动不动地趴在地上”、“那个人趴在地上并无痛苦的样子，倒像是很安静地睡着了”……这些句子都留下了一个讲述者的创作欲望得以泄露的痕迹……从这种种原因来看，本事变成故事，简直是不可避免的。

有运动就有事件，而有事件就有故事。故事先于文字而产生。不仅创作故事是一种先天性的欲望，听故事也是一种先天性的欲望——一种强烈的欲望。“故事在远古时代就已经出现，可以追溯到新石器时代，以至旧石器时代。从当时尼安得塔尔人的头骨形状，便可判断他已听讲故事了。”（爱·摩·福斯特《小说面面观》）当一个小孩勉强能够从最简单的语言来听取一个最简单的故事时，我们就已经看到了这个欲望。故事成了大人给予他的礼物。一个出远门的父亲会对他的三岁小儿子说：“在家听妈妈的话，回来爸爸给你讲故事。”它也可能被反过来成为制服这个孩子的武器：“你再闹！再闹不给你讲故事。”故事使这个不肯入睡的小家伙安静入睡，故事使这个小家伙放弃了种种无理要求。对于这个孩子讲，没有什么再比故事管用的。因为人有听故事的欲望，后来就有了专门的听说故事的场所和专业的说故事的人。我们从中国古代的那尊有名的雕像“说书俑”的那副神采飞扬的样子，看出的却是那些在听书

的人的入迷神情。《一千零一夜》中，机智勇敢的山鲁佐德正是利用故事的魅力，从暴君的屠刀下救下了一个又一个无辜的少女。听故事的欲望，鼓舞了说故事的人，使他们总在考虑，如何更好地去说故事。说故事人之间开始了无形的竞争——这样故事离小说也就越来越近了。

有故事必有小说。我们既可以说故事与小说有本质的不同，也可以说故事与小说只有一步之遥。我们根本无法断定小说的历史究竟是从什么时候开始的，其原因也正在于最初从故事到小说的演变、它们两者之间的区别是十分模糊的，小说只是到了很迟的后来，才有了自己的模式。

真正意义上的小说与故事在修辞方式上确实有很大的不同。故事的修辞意识甚至是没有的——大多数情况之下，是一种无意识的修辞。即使修辞，也是一种民间艺人的修辞。小说的修辞则有意识的，甚至可以说，小说就是一种修辞。小说家通过修辞，改变了故事，并实现了各种后来确立起来的美学原则。小说家的创作快感往往就在修辞上，通过遣词造句，他看到了他愿意看到的景观正一点一点地呈现出来，他所期望的美学趣味正一点一点地在字里行间流露出来。这种修辞是文人的修辞——也许这一点，是小说与故事的最要紧的区别——小说的叙述者与故事的讲述者是两种身份完全不同的人。尽管有些小说家企图抹煞“文人”的叙述形象，而企图采用“民间艺人”的形象，但只要他写出的东西能够被我们称之为小说，那么他的那种看似非文人的修辞在实质上却还是文人的修辞。

小说与故事在结构方式上的不同也是显而易见的。越是后

来的小说，就越不同。小说讲究结构的灵活性，并把这种灵活性看成是一种艺术性。故事虽然也存在结构的设置，但这种设置往往是无意识的。有些故事，有着艺术性很强的结构，但它却是无意中创造的。（这种无意中创造的结构被许多小说家采用了。有些民间故事，在结构上是非常奇妙的。古典小说——尤其是古典短篇小说，从民间故事那里直接借用结构方式，已是无须证明的事实。契诃夫的《变色龙》、欧·亨利的《麦琪的礼物》，若退去文字的覆盖，呈现出来的底部结构则是民间故事的结构。只是到了现代小说，才结束了对民间故事结构的借用，因为现代小说不屑与民间故事为伍。）与结构问题密切相关，甚至可以说是结构的最重要的因素，那就是时间。小说与故事在处理时间方面的不同，也许是最根本的不同。从某种意义上讲，小说家的实践，就是关于如何处理时间的实践。时间问题的处理，在小说这里比故事那里花样多多了。也正是对时间的特别的看似随心所欲却是处心积虑的处理，使小说与故事最终区别开来了。

但，我们即使一眼就看出了小说与故事的区别，我们还是无法回避一个事实：故事是小说的前身；小说无法彻底摆脱故事；小说必须依赖故事。故事是“小说这种非常复杂肌体中的最高要素”。尽管福斯特从内心希望小说的“最高要素不是故事，而是别的什么东西……是悦耳的旋律，或是对真理的领悟”，但实际上小说根本做不到，小说还得老老实实地将故事作为自己的“基本盘”。现代派小说对故事的深恶痛绝与坚决唾弃，无非是对故事的更大胆的切割与肢解。而它一旦真的让

人完全看不到故事时，也就不会再被人看成是小说了。

小说离不开故事，而只要有故事，就一定要有小说。小说是那些杰出的叙事家在对故事有了深刻领悟之后的大胆而奇特的改写。故事随时都可能被一个强有力的叙事家演变成小说。故事与小说的这种关系是无法解除的，是一种生死之恋。小说虽然在后来的演变中逐步有了自己的一套做法，甚至有了较完善的理论，但由于它本就是故事的演进，因此，故事总要包含于其中。现代派在发现摆脱故事实属徒劳之举之后，反而出现了回归故事的倾向。小说又有了新的风气：不再去贬低故事以及故事性，而较有高度地重新解释故事与故事性的意义：为什么不说不精彩的故事会同样创造很高的美学价值呢？

讲故事，探听消息，是人的本能。公元 315 年，雅典人就在街头纷纷打听：“有什么新闻？”公元 700 年就有人称：“手头有好消息，好比脚下踏着群山，令人心旷神怡。”

小说：书写经验的优越文体

小说的兴起，是因为人们对小说这种文体的写实能力的误解——人们相信，只有小说才能“逼真地”呈现现实——“就像读法庭记录一样逼真”（兰姆，见艾恩·瓦特《小说的兴起》）。其实，小说的写实能力是很让人生疑的。但它确实给我们造成了一种印象，仿佛它具有无与伦比的模仿和复印现实的能力，人们的现实主义倾向几乎是与生俱来的。呈现现实或者说使现实得以被记录的念头一直纠缠着人们。这就注定了小说在日后会处于文学史的显赫位置。

相对于其它文体而言，小说确实是一种最具写实能力的文体。头戴桂冠、安坐王座的诗歌，就写实能力而言，其实最不中用。虚飘的想象、浪漫的抒情以及对旋律和节奏的癖好，这一切，尽管可以把人们导入天路神阶和令人心醉神迷的审美境界，然而，它却无法产生最淋漓尽致的现实感。当然，诗歌也程度不同地创造了真实感。但这种真实感并不在历史画面方面，也不在现实场景方面，而是在情感或感觉方面——诗歌抒发了当时的情感或者是体现了当时的感觉。而现实远非只有情

感与感觉。单纯的情感与感觉也很难组成历史与现实——历史与现实有着精神与物质交织在一起而组成的一个又一个生动的画面与场景。一种文字的书写活动，如果不能去具体描绘这些画面与场景，那么，这就很难使人们能够相信它是“真实的”。诗歌实际上更多地是在审美意义上而不是在认识意义上被文学史所高看的。我们有理由相信任何种类的诗在面对《战争与和平》的巨大战争场面与家族生活场面以及极其细小的人物动作与某种物质的极其细小的特征时，都是无能为力的。诗似乎也不应该这样被要求——诗一旦被要求去写实，那就等于是将它推下悬崖。它的长处大概也正在于它的短处——不能够充分写实的短处。诗倒应该接受自己的局限，正是这种局限，才使它成为不可替代的高贵文体。我们不可指望诗去凝视伍尔芙所凝视的墙上的斑点，也不可指望诗像巴尔扎克那样喋喋不休地描绘伏尔盖公寓内内外外的样子（散发着臭气的水道、斑斑驳驳的墙壁……）。中国当代诗歌就曾为“写实”而付出了惨重的代价。

对于这个问题的论证是有很难度的。因为事情十分复杂，对“写实”的定义也各个不同：什么叫“写实”？《战争与和平》就是“写实”吗？鲁迅写出肥皂在人体上擦动时发出“咯吱咯吱”声就一定“写实”吗？反过来说，诗人们写夜莺，写天狗，写天堂与地狱就不是“写实”吗？现代主义哲学向现代主义文学理论所提供的理论依据，似乎是与传统的看法相悖的：越写实，就越远离真实；真实的程度倒依赖于抽象的程度。就抽象程度而言，诗歌当然要比小说胜出一筹。这么一

说，诗反而比小说更切近现实了。

这里，我们可以不必要去深入探索这个问题。因为，这样的思考，已经进入几近玄学的层面。我们仅从直观上来看——直观是清楚的：在写实这一点上，诗无法与小说相比。一个人一生中，曾与三个女子有过恋情，每一次恋情，都大约有七八年时间，在这七八年间，他们有过花前月下的浪漫故事，但也有着数不清的鸡毛蒜皮的琐碎小事。小说可以——自以为可以——将这一切写出，而诗歌不能——诗歌甚至就不能把这个人的平庸经历当做自己的素材来处理。若写，也只能是在很抽象的层面来写——写一种从表面上看起来与这个人的经历毫不相干的体会或感觉——这些体会与感觉又必定是充分诗性化的。我们根本不可能见到第一个女子——第一个女子是一个文弱的女子，身体矮小，脸色苍白，眼中总是藏着淡淡的忧伤；也不可能见到第二个女子——第二个女子是一个充满活力的，像装了发条一样一刻也不能宁静的女子，她的鼻孔微微翘起，流露着一股稚气；当然也不可能见到第三个女子——第三个女子暮气沉沉，整日心事重重，对一切都已兴趣索然，唯一的嗜好就是揽镜自照，然后陷入对青春已逝的伤感——她的黑发中已经有了白发。至于那个男人与这三个女子的具体的生活场景，我们更不可能指望这首诗来呈现了。诗实际上使我们无法了解这个男人与这三个女人的生活。所以我们宁愿说：诗写了我们的感觉，而小说写了我们的经验。诗是对经验的提炼，而不在经验本身。而小说则呈现经验本身，将提炼——即将对经验的感受留给读者。这就好比是：小说呈现一幢住宅，而诗歌

却只有对这幢住宅的感叹而并无住宅。

戏剧因为它的限制，在写实这一点上，与小说相比，也是望尘莫及。舞台空间的限制与不能直接书写内心等特点，都决定了它难以灵活自如地找到各个角度去充分地呈现现实。又因为它的大众性（戏剧不是为某一个人创作的），它就不能过于依赖个人的经验。戏剧无法成为私人色彩浓厚的文体——它实际是最不能介入私人生活的文体，在这一点上，诗歌都远胜于它。

下这样一个结论大概没有多大的疑问：小说是最能满足人们将生活与艺术紧密结合之愿望的书写文体。

个人经验在未有小说这一文学形式之前，大量被岁月的风尘淹没了。诗歌只让我们看到了情绪化的个人——应当这么说：只让我们看到了个人的情绪，而没有让我们看到个人。而以传记形式出现的对个人的陈述，实际上只能记载一些没有血肉的个人经历。这种类似于简历的传记，使我们根本无从了解传主的丰富的日常生活以及他的复杂的心路历程。可以说，传记录取的恰恰是个人经验中并不重要的东西，而省略掉的恰恰又是个人经验中最重要的东西。安·莫洛亚在谈到传记与小说时，用他一个小说家的方式谈到了传记无用：“一个幽灵从我们面前逃之夭夭，这个幽灵偏偏正是有关人物的真实状况，害得我们一起追了五个小时。我们不免寻思，传记作者究竟能不能追上这个幽灵呢？据我们看来，传记作者恐怕追不上。每当我们以为手已经放到幽灵透明的肩上时，这幽灵就化为两个幻影，从小路上落荒而逃，各奔东西了。”传记之所以无法抓住

这个幽灵，是因为它有许多局限性。其明显的一点就是它无法进入内心生活。它只能写人物的外在动作，而无权写人的内心动作——一写，就跌入虚假，而不写这个人物的内心动作又必定难以真实——这是传记面临的两难困境。“正由于不可能对内心生活与表面生活进行综合，传记作者与小说家比较起来就失去了优势。”安·莫洛亚分析道，传记与小说相比，在视点上也有局限。传记作者只能有一个视点，即他本人能够目击的视点。一句话，他必须写他看到的和别人也确实看到的。他不能超出目击者的身份。而小说作者的视点却可以有两个。他打了一个比方：“在一场进攻中，有个士兵躲在弹坑里，这时他原可以前进，但稍稍延迟了片刻，等炮火封锁解除后才赶上战友们……如果这个行为日后被他的传记作者知道了，他就会作为缺乏勇气的人进入历史……但对我们这个士兵本人来说，他实际上可能满怀勇敢的希望。他并不是胆小鬼，他想前进，但他的身体不允许他前进，几乎迫使他留在原地。这种情况，小说家就可能了解……他可以把两个方面都表现出来。”只有小说家才能听到这个士兵的内心语言，因而，也只有小说家才能公正地写出这个士兵。历代的传记，又往往受一种统一的道德标准的要求，加之相当大一部分的撰写是在官方的组织下进行的，因此这些传记所记无非是一些功名功德上的事。当然也有一些今天看来非常个人化的传记。但这种传记毕竟凤毛麟角。

大量传记，并未用文字的形式向我们记载下一个活生生的人。如果，小说与诗歌同时兴旺发达，早就有像托尔斯泰的《战争与和平》、曹雪芹的《红楼梦》、夏洛蒂·勃朗特的

《简·爱》那样的小说，我们从先人们那里所承继下来的财富将会扩大多少倍呢？那些个人经验还能帮助我们去更加贴切地认识历史。由于个人经验的记载严重缺乏，实际上我们现在所面对的由史学家、文章典籍以及传记所呈现的历史，是一个与真正历史相去甚远的历史。我们从根本上已再也无法去面对昔日的生活了。因为有曹雪芹的《红楼梦》，我们会对那段历史有着超越认识以往历史的深度和实感。《源氏物语》的存在，使得后人对那段日本历史有着更生动、更形象的把握。文学界的使命当然不应定位在反映历史上。但文学因为留下了具体的情状，从而在客观上起到了使我们“可感”历史的作用。个人经验对于后人的生活与人生的启示，也是弥足珍贵的。

人类发现个人经验的白白流失，已在很晚的时候了。造成这一状况的原因，是因为很久以前忌讳个人经验的公开呢？还是因为没有找到书写个人经验的最佳形式？当人们回头看到数千年的光阴之中竟很少看到先人们的生活实状和一些十分个人化的人生故事时，这数千年的光阴就变得空洞起来。或许是人类社会开始重视个人经验并渐渐有了书写个人经验的风气，或许是人们终于找到了一种能够呈现个人经验的形式——小说，从此小说不可抑制地发达了起来。人们发现它在书写个人经验方面，是无可取代的文体。小说弥补了历史学家的必然性的失误。“它可以记录潜在于历史学家的不以个人为主的编年史之下的人类经验（华莱士·马丁《当代叙事学》），而这些经验可以帮助说明历史。

历史的真实书写依赖于集体经验的书写，而集体经验的书

写依赖于个人经验的书写——没有个人的经验，也就无所谓集体的经验——集体经验是个人经验的综合。从这个意义上讲，小说的兴起，才使得我们有可能真正地去书写历史。历史学家的历史不一定有小说家的历史那么可靠。莫洛亚在分析《战争与和平》时说：“没有任何文献会允许他描绘这位皇帝（指拿破仑）伸出又小又胖的手或者向沙皇瞥了一眼……”（安·莫洛亚《传记与小说》）

由于只有小说才是最优越的书写个人经验的文体，因此，在人们看来，它比任何一种文体都更加使人感到朴素与亲切。阅读小说是一种平等的交流。个人经验的吐露，使小说与读者之间的距离几乎消失，阅读变成了一种倾听。而诗歌与读者之间的距离是永远的。戏剧也无法改变观众与它的距离。由于小说是这样一种文体，因此，它相对于诗歌和戏剧而言，必然会成为一种最广泛的最经常的被阅读的文体。它在时间与空间上的占有，都要远远超出诗歌。一个旅行者在旅途中读一部平实有趣的小说是自然的，而读一部抒情诗集则显得过于高雅了，而读一部戏剧，则显得荒诞了——因为剧本实际上不是供人阅读的，剧本只有依赖于舞台与演员，才可能发出光彩。

小说建立一个宏大的读者群。阅读大众属于小说。

小说家：准造物者

小说来自于巫术与神话，虚构是它胎中带来的本性。在漫长的时间中，面对那个泥于现实匍匐而行、宁愿平庸无趣也不肯作幻想的世界，它对自己的身份一直非常暧昧。迫于现实，它一边本性难移，一边竭力向人们声明它是真实的、它之所说无一句谎言。然而，当它形同瘟疫蔓延开来并形成不可遏制之势时，它换了面孔，索性承认了“说谎者”的身份，并日益理直气壮。

在小说发展史上，我们竟然无数次地听到了小说家们对这种身份的勇敢确定。

戴·赫·劳伦斯反复说：“艺术家是个说谎的该死家伙，但是他的艺术，如果确是艺术，会把那个时代的真相告诉你。这才是要紧的事。什么永恒真理，去它的吧。……早先的美国艺术家是些不可救药的说谎的家伙。可他们是艺术家。……艺术语言有一点奇怪：它百般支吾，闪烁其词，我的意思就是说，它拼命撒谎。”

普鲁斯特居然宣称，在整本书中，“没有一件事不是虚构的”。

最富有个性的表述是由纳博科夫来完成的：“一个孩子从

尼安德特峡谷里跑出来大叫‘狼来了’，而背后果然跟一只大灰狼——这不成其为文学；孩子大叫‘狼来了’而背后并没有狼——这才是文学。那个可怜的小家伙因为撒谎次数太多，最后真的被狼吃掉了纯属偶然，而重要的是下面这一点：在丛生的野草中的狼和夸张的故事中的狼之间有一个五光十色的过滤片，一副棱镜，这就文学的艺术手段。……我们也可以这样说：艺术的魔力在于孩子有意捏造出来的那只狼身上，也就是他对狼的幻觉；于是他的恶作剧就构成了一篇成功的故事。他终于被狼吃了，从此，坐在篝火旁边讲这个故事，就带上了一层警世危言的色彩。但那个孩子是小魔法师，是发明家。”

小说的叙事也就是那个从峡谷里跑出来的放羊孩子的叙事。“撒谎”被冠冕堂皇地看成了小说的本性。这对早期的小说观来说，自然是一次革命性的颠覆。而这种颠覆发生也就发生了，一切倒变得正常起来了。仿佛从前就是这样来看待小说的，全然忘了“真实”的巨钳在小说家眼前晃动的往日时光。“道听途说”的形象消失于历史的烟雾之中，代之而起的却是受人尊敬的高雅形象，小说创作成了令人企羡的职业。人们在谈起托尔斯泰与鲁迅之时，犹如走到了令人仰视的大山脚下。

对小说虚构性的论证，随之逐渐展开。通过长期经营，它使人们忽然发现原来虚构竟有如此巨大的价值。随着小说理论的健全与丰满，它的价值越来越被人们深刻地认识和认可——

弥补现实。现实远不尽如人意，现实甚至千疮百孔，造物主的设计一开始就是很有问题的。对于那么多的缺憾，我们一直未能找到很好的消除之道、弥补之法。而小说的出现，却使

我们看到一线亮光。与哲学和诗都不一样，小说的拿手好戏就是描绘“实状”。这个实状完全可能是虚拟的。但它所形成的纸上世界，却是我们在精神上能够完全融入的。我们至少在流连于这个世界的那一段时间中会忘却真实世界的缺憾。从某种意义上讲，小说当初生成，就是带了这种弥补现实的天任的。岁月漫漫，它一直在孜孜不倦地做着这种弥补的工作。这也成了它存在的理由。

阴助逃避。现实的不完善，使我们感到无可奈何。于是，我们开始了想象——想象一个完善的世界，以聊以自慰。小说于夜幕之下带领我们背弃现实，而逃避到它所构造的世界之中。小说成了焦灼心灵的港湾和荒漠中的绿洲。自有小说以来，我们数不清有多少灵魂曾在它所构造的世界里而倾诉苦闷，而动情哭泣。一位美国女士在看完托尔斯泰的《战争与和平》之后说她愿意再活一百次。想象在这里确实具有逃避的性质。逃避在很多年之前是被贬意地看待的——尤其是要被所谓的“现实主义”指责的。而现在有人声明：“‘逃避’这个词现在常常带着一股轻蔑和怜悯的色彩被妄加使用，则是我们不能接受的。……是没有任何根据的……这样使用‘逃避’这个词语的批评家们犯了一个选择上的错误。”“逃避”一词忽然被重新理解了。它“不带一星半点的轻蔑和非难，一尘不染”，它甚至还被看成了一种“英雄行为”：“当一个人明白自己蒙冤受屈被投进监狱时，他会尝试越狱逃跑，为什么要去蔑视他呢？为什么要因为他对看守和牢狱的大墙之外浮想连翩、说些快乐的话而对他横加责备呢？任何一个有良心的人不是都会认