

“说吧，记忆”

——纪念加西亚·马尔克斯逝世十周年

范晔

1967年，哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯四十岁。他中学时代的诗人梦已经被证明只是梦想。他此前的几本小说都只在小圈子里有些名气，处女作《枯枝败叶》在哥伦比亚只卖掉了八百本。

他曾经是放弃法律专业，一心搞文学被父亲骂得狗血喷头的大学生。曾经是二十八岁因写出采访报道《海上遇难者的故事》而成名的新闻记者。

他在波哥大见到过因政治领袖被保守派在街头刺杀而引发的“暴乱”。

他在前苏联见到过斯大林时代的遗体，发现后者有一双“女人的手”，据说从此萌发了日后写作《族长的秋天》的第一束火花。

他在意大利学过电影，在墨西哥写过电影剧本。

他在巴黎第一次见到下雪，虽然房租已经拖欠了一年只能靠卖旧报纸糊口，他还是兴奋地又跑又跳像个孩子。

无论何时何地，他说自己一直记得，他是阿拉卡塔卡这个热带小镇上报务员的儿子。

1967年，加西亚·马尔克斯还不知道刚刚完成的这本小说《百年孤独》即将改变他的后半生（据说他此后出席派对，都需要举着“禁止谈论《百年孤独》”的牌子），也将改变全世界无数读者的人生。

他在墨西哥城的阁楼上写了一年半，妻子梅赛德斯也苦苦支撑家用坚持了一年半。如果从最初的构思算起，这本书他已经写了二十多年。但马尔克斯夫妇到了邮局要给出出版社寄稿件时才发现，他们已经付不起邮资。于是当掉了家里所剩最值钱的电器——榨汁机，先寄出了半部书稿。

没想到阿根廷的南美出版社出人意料地迅速回复并寄来一笔预付稿费，恳请作家尽快把小说的上半部寄过去——原来在邮局一番手忙脚乱中，寄走的是小说的后半部分。

多年以后，准确地说是在2007年，在哥伦比亚卡塔赫纳举行的国际西班牙语大会上，面对为他祝寿的一位国王（西班牙国王），六位总统（哥伦比亚总统及四位前总统，外加美国前总统比尔·克林顿），上千观众，他把上面的故事讲了一遍。

回望加西亚·马尔克斯的生平轨迹，会发现他的人生经历与他的虚构世界彼此关联重合，很难全然分割。这位诺贝尔文学奖得主出生于哥伦比亚北方的阿

拉卡塔卡，即《百年孤独》中马孔多的原型。如今的马孔多已经与美国作家威廉·福克纳笔下的约克纳帕塔法、墨西哥作家鲁尔福笔下的卡马拉、乌拉圭作家奥内蒂笔下的圣塔玛丽亚一样，经一代代读者的解读与想象生成世界文学版图中的精神飞地。

加西亚·马尔克斯人生里的最初八年即在阿拉卡塔卡小镇外祖父家中度过，这段经历对他此后的人生与创作意义非常。无论是曾在十九世纪哥伦比亚内战中为自由派而战的外祖父尼古拉斯·马尔克斯·梅希亚上校，还是擅长风轻云淡地讲鬼故事的外祖母特兰齐丽娜·伊瓜兰·科特斯，都在他的作品中留下了或隐或现的身影。据说作家历经多年才找到讲述《百年孤独》的基调，当他偶然读到卡夫卡《变形记》的开头：“一天早晨，格里高尔·萨姆沙从不安的睡梦中醒来，发现自己躺在床上变成了一只巨大的甲虫”，顿如醍醐灌顶，这不就是小时候外祖母讲故事的方式？也正是老马尔克斯上校，当年牵着小加博的手去见识那神奇的冰块。据说风靡全球半个多世纪的《百年孤独》就来自于这个场景：一位老人领着一个小男孩去看冰块。

小说中描写香蕉公司工人罢工，聚集在火车站广场要求改善工作条件和待遇，政府的军队包围了广场，驱赶不成竟悍然开枪。书中人物何塞·阿尔卡蒂奥醒来时发现自己置身于驶向大海的深夜列车上，装香蕉的货架上整整齐齐地码着一排排罢工工人的尸体。当他死里逃生回到家乡，却发现别人都对这件事完全没有印象，从没发生过什么罢工，军队更没开过枪，马孔多过去、现在、将来都是幸福快乐的地方。他从此躲进家中斗室，一心钻研老吉普赛人梅尔基亚德斯留下的神秘羊皮卷，并将破译羊皮卷的使命和铭记大屠杀的真相都托付给家族的第六代，日后的猪尾巴婴儿儿之父，奥雷里亚诺·巴比伦。何塞·阿尔卡蒂奥一头扑在羊皮卷上猝死之前，留下最后遗言：“你要永远记住那是三千多人，都被扔进了海里”。

以上情节取材于1928年发生在离作家故乡不远处的历史事件——美国联合果品公司工人罢工及大屠杀。关于殉难者人数众说纷纭，且出入颇大。加西亚·马尔克斯在查询官方历史卷宗时，查到的死难数字是七人。外国记者的报告

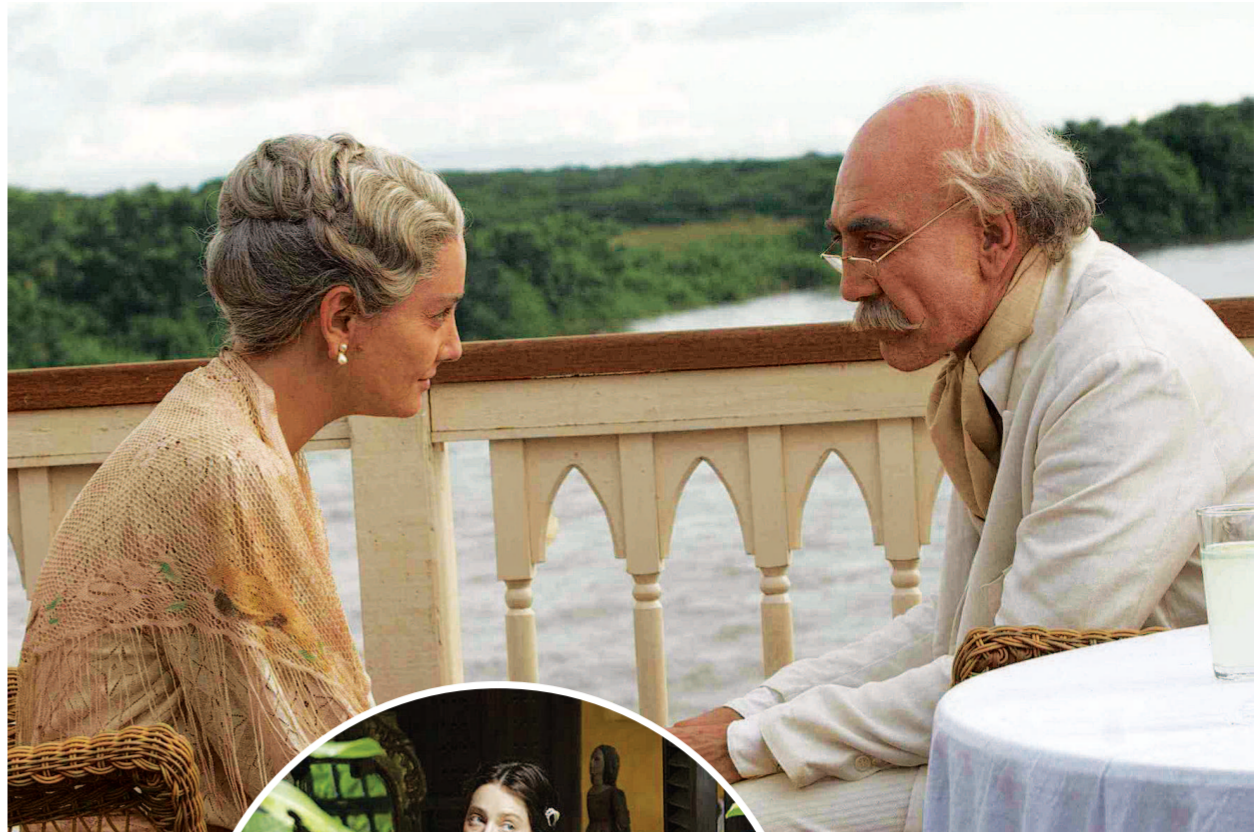
说是数百人，当时的工会领袖给出的版本则高达数千人。而在哥伦比亚某新版中学教科书里，谈到这段历史的时候采信的是三千人，并用脚注注明——源自加西亚·马尔克斯的小说《百年孤独》。

这又是一个小说“侵入”现实的互动案例，历史与虚构之间的边界变得模糊和可疑。根据学者晚近的研究，在1928年12月6日凌晨的火车站大屠杀后，军队在各地进行的逮捕和枪杀行动持续了足足三个月——由此看来三千人可能还是保守的数字。两百节车厢的火车满载尸体驶向大海——虽然细节上是虚构，当时不可能有两百节车厢的火车，——但这一意象的确令无数读者难以忘怀，构成了对官方正史的挑衅和颠覆。

从藏宝箱中的冰块到两百节的火车，唯有文学能救赎记忆，就像马尔克斯回忆录的书名——《活着为了讲述》：生活不是我们活过的日子，而是我们记住的日子，被讲述的日子。

十三年前翻译《百年孤独》的时候，我并没有想到，这本书也会改变我的生命，不断生成我的讲述和记忆。我没有想到，有朝一日自己会被邀请参加波哥大国际书展，那一届的主宾国却是一个幻想国度——马孔多；我没想到那一次在麦德林做完讲座，讲座的名字是“番石榴飘香与红高粱之味”，一位热情的女士请我品尝她做的甜点，因为她家的甜品店就叫做“番石榴飘香”；我没想到在巴塞罗那几经周折终于找到马尔克斯二十世纪七十年代的故居，恰巧遇上了现在的房主，还问我有没有兴趣把那套公寓买下来，我没敢回话，心里偷偷算了算：“如果一个人睡在梦中穿越天堂，别人给了他一朵花作为他到过那里的证明，而他醒来时发现那花在他手中……那么，会怎么样呢？”这枚印着马尔克斯头像的纪念章就是我的柯勒律治之花，提醒我即使时过境迁，记忆日渐脆弱如泛黄的纸张，但生命的一些经历并非虚幻。

十年前出发去阿拉卡塔卡的那个清



根据马尔克斯小说《霍乱时期的爱情》改编的同名电影剧照

晨，我们在加西亚·马尔克斯当年常常光顾的咖啡馆吃早饭。我啃着加勒比风格的鸡蛋饼——“这也是加博爱吃的”，喝着味道略嫌稀薄的咖啡——“就像加西亚·马尔克斯写的诗”。“呵呵，这可不是我说的，”我的哥伦比亚朋友补充道，“是帕斯说的，掺水的诗。”他指的是另一位诺贝尔奖得主，墨西哥诗人帕斯。

加西亚·马尔克斯一直是诗歌爱好者，特别是西班牙黄金世纪的诗歌。未来的小说家年轻时曾一度打算改写加西亚·德拉·维加的全部十四行诗，虽未遂愿，但多年以后成功地把这位文艺复兴诗人的诗行融入小说《爱情和其他魔鬼》的关键情节。短篇小说《超越爱情的永恒之死》显然是戏仿巴洛克诗人克维多的商籁体名作《超越死亡的永恒之爱》。据哥伦比亚作家博尔达·科夫回忆，有一次加博曾经兴致勃勃地考验他，

随意背上几行诗让他说出作者。

——“这是洛佩·德维加。”

——“这是克维多，这是加尔西拉索。”

（忽然间加博故意插进一首自己早年的诗作。）

——“这个吗，这是一个叫做加西亚·马尔克斯的二流诗人。”

然后两人一起大笑。

多年以后他还告诉友人，在洛杉矶的医院做全身扫描的三个小时里，自己实在闲得无聊，便在脑子里把黄金世纪的诗歌过了一遍。那显然是在失忆症的阴影尚未降临的日子里。总觉得难以想象，或者不忍想象，失去记忆对加西亚·马尔克斯这样的作家意味着什么：“记忆是我的原材料和工具。”

相对于肉体的死亡，他似乎更惧怕遗忘，这另一种形式的死亡。他曾经不

止一次对最亲密的友人提到失忆的话题。2002年出版回忆录第一卷，他半开玩笑似的跟家人说，失忆好像有家族遗传，所以要赶在忘光之前把后几卷写出来。

2007年3月作家回到卡塔赫纳，另一座对他意义重大的城市，半个多世纪前他在这里最终放弃了大学法律专业，也是在这里完成了《枯枝败叶》的初稿，这一回这个城市要庆祝他的八十岁生日以及《百年孤独》的四十岁生日。但就在盛典前夜，在《百年孤独》中发明失眠（忆）症的小说家对朋友说：我真害怕有一天像我妈妈一样失去记忆。当年的见证者这样描述那时的情景：

“说罢，他的眼神投向窗外城市的星空，正是在这座城市里他学会了如何漫游于文学世界，飞翔在‘连飞得最高的记忆之鸟都无法企及的高空空间’。”

有人说这里的“记忆之鸟”是在向西班牙大诗人希梅内斯致敬。那么“高空空间”就是诗歌的空间，文学的空间。我们在纪念加西亚·马尔克斯逝世十周年的时候，也没忘记今年也是卡夫卡年（1924—2024），而《百年孤独》的作者把卡夫卡称为“新山鲁德”，认为二者的区别仅在于山鲁德德生活在一切皆有可能的世界，而卡夫卡置身于一切都失落的世界。其实加博自己何尝不是当代的山鲁德？就像《一千零一夜》中的少女一样，来自马孔多的故事大王也用自己的讲述战胜了死亡和遗忘。

（作者为北京大学西葡意语系副教授，《百年孤独》中文版译者）

“伍尔夫式的”现代小说：一种不可能的艺术

肖一之

英语世界有一项给艺术家的殊荣：风格强烈的艺术家的名字会变成形容词进入通用语言。尤其是对作家而言，把名字变成形容词可以说是对他们拓宽语言边界的明确认可。

“推动着英语的光亮在黑暗里照得更远一点”（E.M. 福斯特语）的弗吉尼亚·伍尔夫自然也不例外，“Woolfian”，伍尔夫式的，是这位20世纪最伟大的作家之一改变了英国文学和英语写作的明证。

风格就是节奏

伍尔夫的文字闪耀着强烈的个人风格。少有情节起伏的意识流叙事，绵密编织的长句，密集暗伏的引用和譬喻让每次阅读她的作品都成了挑战。阅读伍尔夫的紧张和困难并不亚于她自己描述的阅读T.S. 艾略特诗篇的体验。视线从一行文字转到下一行文字的读者“就像一行杂技演员一样危险地从一个横杠上飞扑到下一个横杠上”。

阅读不再是慵懒的享受，而是头脑紧绷的思想杂技，是“疯狂地在半空里旋转”。然而等待读者终于凿穿了文字的障壁之后，在高度风格化表达的背后等待读者的又是什么呢？善于反思的伍尔夫当然清楚，单纯地修辞炫技只能修筑唯美主义者的镜宫，璀璨的镜面四面八方位层叠反射出的是极致的美同时也是极致的空虚。风格和内容必须合而为一。

风格对伍尔夫而言从来远不止遣词造句，复杂形式背后传达的应该是深邃的真相。在1926年写给好友薇塔·萨克维尔的信里，伍尔夫是如此思考风格问题的：

“风格是件非常难的事；它就是节奏。一旦你抓住了它，你就不会用错字。但是呢，我在这坐了半个早上，脑子里挤满了想法，挤满了画面，等等，结果就是没法撬动它分毫，因为没找到正确的节奏。这就是个非常深刻的问题了，节奏是什么这个问题，它比文字本身要深多了。一个所见的场面，一种情绪都会创造出一种头脑中的波浪，早在它能造出适合表达

它的文字之前；而在写作中（我现是在如此相信的），我们必须重新这一切，让一切运转起来（它明显和文字没什么关系），它跳出或陷入脑海，它会在你脑海里滚动，它会造出适合表达它的文字。”

换言之，风格远远大于构成它的文字，由文字所拼装而成的不只是所见的场面所感的情绪，还有这些场面和情绪在头脑中引发的思想波浪，是人如何感知外界的刺激如何为其赋形的过程，风格化的文字本身只是这一过程的产物。

换用《到灯塔去》里的画家莉丽·布鲁斯特的话说，伍尔夫的文字力图捕捉的是“神经的颤动本身，是还没有被固定成型的事物本身”。

而这还没有定型的事物到底是什么呢？它可能是转瞬即逝的纤细情感和幽微的念头。伍尔夫清楚自己头脑的活跃与多变，“在一天的时间里，成千上万个念头从你的脑海里奔流而过；成千上万个情调相逢，相撞，然后在令人震惊的混乱中消失。”

与我们呈现给世界的界线分明的外表不同，意识的流动是暧昧多变的，它跳脱无理同时却又可能无所不包。就像达洛维夫人体会过的那样，从要自己去买花这个简单的念头开始，青春往事，对伦敦生活的爱，对战争结束的庆幸，还有对晚宴的期待都将混为一体在脑海中奔流，而她能告诉自己朋友的只有简单的一句“我喜欢在伦敦漫步”。

或者又像伍尔夫在《雅各布的房间》里所言，“每个人的过去都像一本他自己记熟的书页一样锁闭在他心中；而他的朋友们能读到的只有书的标题”。

我们如何表现自己以及我们如何从表面的蛛丝马迹去认识他人的内心，这都是天然会吸引小说家的问题，而伍尔夫的写作想要传达的不仅是自我建构和认识他人的结果，还有这个过程和其中的艰辛。小说人物像精灵一样挑逗着小说家们去追逐呈现他们，但是“很少有人能抓住这个幽灵；大多数人只能满足于抓住她衣褶的一角或者一缕头发”。



2022年，上海译文出版社启动了伍尔夫文集系列出版计划，至今已出版了《海浪》（弗勒希）《到灯塔去》等

小说要传达生活

但伍尔夫的意识流从来不是简单地窥视人物的内心。把她和詹姆斯·乔伊斯稍作比较就能看出，伍尔夫并不沉湎于下潜到意识的最深处，把人物内心的每寸思绪都暴露在天空之下。人内心的复杂多变与难于认识的确是她的基础认知，但伍尔夫更想追求的是如此难以说清的个体是如何超越内心的混沌，是如何表达自己并建立联系的。

所以她少有乔伊斯般长篇累牍地锁定在一个人物内心的时候。伍尔夫更习惯的是在多人物内心活动之间跳跃，充分利用自由间接引语赋予作者的灵活性，在人物内心和世界之间寻找连接点。有的时候，哪怕是两个互相鄙夷的人也有意外的关联，就像《到灯塔去》的莉丽·布鲁斯特和詹姆斯·坦斯利一样：“他们说的都是些什么该死的废话，查尔斯·坦斯利想，边想边把他的汤勺正好放在盘子的正中，这个盘子被他刮得如此的干净，就好像，莉丽想（他坐在她对面背对着窗正正好在她视野的正中），他打定了主意保证自己一定要吃饱”。一个可以观察到的简单动作，把汤勺放到盘子里，串联了两个实际上并不准备交流的人物，成为从一个人内心转

移到另一个的契机。

《达洛维夫人》里时不时敲响的大本钟的钟声，《到灯塔去》里燃起的烛光，还有《海浪》里的人物多声部合奏，都是伍尔夫从个人内心出发进入集体意识的尝试，她从来没有放弃过一边展现个体内心的多变，一边尝试如何把不同的个体捏合成一个集体。

伍尔夫选择描绘集体的意识流或许与她赋予现代小说的严肃任务有关系，当小说离开个人内心的幽暗试图展示集体的内在时，它要勾勒的就是时代的心灵图景，或者用伍尔夫的话，小说要传达“生活”。

说到底，出生于1882年的伍尔夫骨子里还是个严肃的维多利亚人。就像她1921年在日记里坦白的那样，“清教徒的祖父们”给她留下的遗产之一就是她“有一架自动的内在价值天平”，这架天平决定了她要把时间花在有意义的事情上。于是作为她人生态业的小说自然是严肃的艺术，而非玩弄文字的消遣。

或许这也是她为什么要在《现代小说》（本内特先生和布朗夫人）以及《小说中的人物》等文章里和以阿诺德·本内特为代表的上一代小说家一次次决裂的原因。在她眼里，耽于描写事物表象的上一代“物质主义”小说家根本就没有理解现代生活真正的形态，他们的工具对描写现代生活也是全然无用

的。时代变迁的鸿沟横亘在两代小说家之间。

当伍尔夫语出惊人地说“大约在1910年12月，人类性格发生了变化”时，她所指的并不仅仅是1910年罗杰·弗莱组织的印象派艺术展所代表的现代派的艺术视角，还有人类境遇在现代的巨变。

一面是新的科学技术对生活的改造，一面是波谲云诡的20世纪初的政治动荡，新的现代生活抛弃了19世纪的稳定，陷入了永恒的变动中，现代人唯一的锚点似乎只存在于内心之中，而这一个锚点也是他必须深藏不可轻易外露的。描摹现代的不确定性和隐匿其中的人类内心成了小说家必须面对的不可能任务。

因此，当伍尔夫说“生活不是一串对称排列的马车灯；生活是种闪亮的光晕，一种半透明的封套，从意识的开头一直包裹着我们直到最后”时，她想要强调的是小说家必须力图用文字重构生活氤氲四散的光，“传达这种多变的，未知的，不受限制的精神，不论它表现出何种变异和复杂性，同时也要尽可能少地混入异质的和外来之物”。

诗化小说的愿望

伍尔夫给小说的责任无异于要重新发明英国小说。传统上以生动的人物形象为核心，以幽默滑稽为基本文体风格的英国小说实在没留给伍尔夫太多发挥的空间，于是她从普鲁斯特，从俄国小说中寻找新的可能。她很清楚，自己的写作已经跃入了小说创作的未知领域，每进一步都只能靠自己的摸索。“我将要为我书发明一个新名字来代替‘诗’。弗吉尼亚·伍尔夫著的一本新的。但是什么呢？哀歌？”

变得艰难的不光是小说，伍尔夫也清楚小说家的工具——文字——本身就是陷阱重重的。1940年她给BBC广播录制了一场讲座，这场题为《技艺》的讲座通篇讲的却都是文字技艺的不可能。文字是“一切事物中最狂野，最自由，最

不负责，也是最没法教育的”。小说家的工作无异于用本身就或隐或现的网去捕获游移不定的生活，用看似精巧纤细的小说笔触去勾勒生活最坚固的基本形态。

换言之，伍尔夫式现代小说是一种不可能的艺术，正如《到灯塔去》里莉丽·布鲁斯特的艺术理想一般，这类小说“表面上应该是美丽又闪亮的，羽毛般精致，转瞬即逝，一种颜色浸润融化到另一种颜色里，就像蝴蝶翅膀上的绚丽色彩一样；但是在深处，整片织物必须是用铁螺栓牢牢固定的”。

当然，伍尔夫式的小说肯定不是现代小说唯一的道路。同为布卢姆斯伯里团体一员的小说家E.M. 福斯特就和伍尔夫争辩了一辈子小说到底要写什么。但作为伍尔夫最看重的批评者，福斯特也一语道破了伍尔夫小说的核心，那就是伍尔夫是一位“想要写一种尽可能像小说的东西的诗人”。当伍尔夫试图打破小说对事实细节的痴迷，让小说从更高更远的地方凝视现代生活时，她其实是在把旧时代诗歌的功能嫁接到小说身上，在勾勒一种尚不存在的诗化小说。

如伍尔夫自己所言，“这种还未命名的小说种类将会是在远离生活的高度写就，因为如此才能获得看清生活重要特点的更广大的视野；你将是用散文文体写成，因为散文，如果你把它从如此多小说家强加在它身上的役畜般的劳作中解放出来，他们让它驮着巨量的细节，海量的事实——如此解放之后的散文将会证明它能够从地面上高飞而起，不是一飞冲天，而是回环盘旋地上升，同时还能和人物在日常生活中的乐趣和古怪紧密相连。”

诗化小说自然是伍尔夫对现代小说不可能性的再次阐发，这种用有限逼近无限，用沉重的肉身试图扇动双翼起飞的不可可能的艺术同时也是让我们对伍尔夫保持痴迷的重要原因，它传达的是每一个现代人在变动的生活中追寻意义的艰难人生旅途。

（作者为文学博士、上海外国语大学英学院讲师）