

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

探索的路上



探索的路上

威廉·福克纳

——“作家的唯一责任是对他艺术的责任”

威廉·福克纳 1897 年生于密西西比州的新亚尔巴尼，他父亲当时在作家曾祖父所修建的一条铁路上当列车员。不久全家迁至 35 英里外的牛津，年轻的福克纳虽然嗜读如命，却没有能够修足学分从中学毕业。1918 年他报名参加加拿大空军当见习飞行员，后来入密西西比大学作旁听生一年，又到大学车站担任邮政所长。因在上班时看书而被解雇。

他在舍伍德·安德逊的鼓励下写了《士兵的军饷》（1926）。第一部有广泛读者的小说是《避难所》（1931），这是一部耸人听闻的小说，他自己说是为了挣钱而写的，因为前几部小说《蚊子》（1927）、《沙多里斯》（1929）、《喧嚣和骚动》（1925）、《我弥留之际》（1930）的版税都无法维持一家生活。

以后连续出版的小说如《八月之光》（1932）、《庇龙》（1935）、押沙龙，押沙龙》（1936）、《不可征服的》（1938）、《野棕榈》（1939）、《小村》（1940）、《去吧，摩西》（1941）后来被称为约克纳帕塌法家史。战后主要作品有《坟墓的闯入者》（1948）《寓言》（1954）和《小镇》（1957）。他的《短篇小说集》和《寓言》分别于 1951 年和 1955 年获全国图书奖。1949 年福克纳获诺贝尔文学奖。

这次访问是 1956 年初在纽约进行的。

记者：福克纳先生，你刚才说你不喜欢记者的访问。

福克纳：我不喜欢记者访问的原因是，我常常对个人问题反应强烈。如果是有关工作的问题，我是愿意答复的。但如果有关我个人，我可能答复，也可能不答复，即使我答复，明天再提这个问题，我的答复可能不一样。

记者：请你谈谈自己作为作家的想法。

福克纳：如果没有我的存在，照样会有别人写，我，海明威，陀斯妥也夫斯基，都是如此。证据是，有三个人都说莎士比亚剧本的作者。但是，重要的是《哈姆莱待》和《仲夏夜之梦》，而不是谁写的，反正有人写就是了。艺术家并不重要。他所创造的东西才是重要的，因为再没有什么新鲜的话要说了。莎士比亚、巴尔扎克、荷马都写了同样的东西，要是他们多活一千年，两千年，出版商就不需要别的作家了。

记者：但是即使看来没有什么更多的话要说了，作家的个人特点恐怕也很重要吧？

福克纳：对他自己来说很重要。别人应该关心作品而不是关心个人特点。

记者：你的同辈呢？

福克纳：我们都没有能够实现我们完美的梦想。因此，我是以我们没有能够做到不可能的事来作为基础衡量我们的。我认为，如果我能够把我的作品重写一遍，我相信我能够写得好一些，这是一个艺术家的最健康的状况。因此他不断工作，一试再试，每一次他都相信，这一次他能够做到了。当然，他没有，就是因为这一点，我说这情况是健康的。一旦他做到了，一旦他的作品符合他的理想，梦想，那就没有别的事可以做了，除了割喉管，从完美的顶峰跳下去自杀。我是个失败的诗人，也许小说家一开始都想写诗，后来

发现写不好，才尝试短篇小说，这是仅次于诗的要求最苛的艺术形式。在这失败以后，只有在这时，他才开始写长篇小说。

记者：要做一个好作家，有什么公式可以效法吗？

福克纳：百分之九十九的才能……百分之九十九的刻苦……百分之九十九的工作。对于自己的东西，绝不能有满意的时候。总是有改进的余地。总是要追求自己能力所及更高的目标。不要仅仅满足于比你的同辈或前辈好一些。要写得比你自已好一些。艺术家是恶魔驱使的生物。他不知恶魔为什么选中了他，他往往是因为太忙，无暇去思考这个问题。为了要把工作做好，他不惜从别人那里，从任何人那里盗劫，借用，恳求、偷窃，在这一点上来说，他是不讲道德的。

记者：你是说作家应当完全不择手段吗？

福克纳：作家的唯一责任是对他的艺术的责任。如果他是个好作家，他就完全不择手段。他有一个梦想，使他痛苦不堪，他必须去之而后快，在此之前，他是没有太平的。为了要把书写好，一切都是正当的：荣誉、自尊、体面、安全、幸福。如果一个作家必须抢劫他的母亲，他也会毫不犹豫。

记者：那么，在艺术家的创作活动中，缺乏安全、幸福、荣誉有没有可能成为重要因素？

福克纳：不。这些只对他的平安和满足有重要性，而艺术同平安和满足无关。

记者：那末作家的最好环境是什么？

福克纳：艺术同环境也无关。它不在乎在什么地方。如果你是说我，有人给我最好的差使是当一家妓院老板。我认为这是艺术家工作的最好环境。这使他有充分的经济自由；他不怕饥饿，不必再担心生活；他头上有房顶，除了记些简单的账以外没有别的事要做，再就是一个月到警察局去付一次钱。早上那地方很安静，这是一天最好的工作时间。晚上有足够的社交生活，要是他参加的话，可以解除他的无聊；这个工作还使他在社会上有一定地位；他没有什么事情要做，因为管账的是老鸨。房子里住的都是女性，看见他很尊敬，叫他“先生”。附近贩私酒的也叫他“先生”。他对警察直呼名字不必道姓。

因此艺术家需要的唯一环境是只要他不花太高代价可以得到太平、安静和快活的地方。环境不对，只有使他血压升高，他因为碰钉子或生气要浪费不少时间。我自己的经验是，我这一行需要的工具是纸、烟、食物和一点威士忌。

记者：你是指波旁酒？

福克纳：不，作家不需要经济自由。他需要的只是纸和笔。我从来不知道得了金钱的免费馈赠后写出来什么好作品的。好作家从来不向基金会申请补助。他写别的也忙不过来呢。要是他不是第一流的，他会说什么没有时间或经济自由来欺骗自己。小偷，贩私酒的，马夫，都能创作出好艺术来。人们其实是不愿意去尝试一下他们究竟能够承受多少的艰难和贫穷。

他们不愿弄清楚自己是多么坚忍。没有东西可以摧毁好作家。唯一能改变他的是死亡。好作家没有功夫去考虑成名或发财。成名是女性的，像个女人，你如果在她面前屈膝，她就压倒你。因此对待她的办法是给她看你的手背。这样也许是她爬在地上了。

记者：为电影业工作，妨碍你自己的写作吗？

福克纳：没有东西能妨碍第一流的作家写作。要不是第一流的作家，什么也帮不了他的忙。如果他不是第一流作家，这个问题不适用，因为他已经把灵魂卖掉去换游泳池了。

记者：为电影写作，作家要作妥协吗？

福克纳：总是要的，因为电影的性质是协作，任何协作都是妥协，因为这个词的意思就是这个——有取有给。

记者：你最喜欢与哪一个演员合作？

福克纳：汉弗莱·鲍嘉是与我合作最好的一个。他和我在《有和没有》、《长眠不醒》中合作过。

记者：你想不想再拍一部电影？

福克纳：想的，我想改编乔治·奥威尔的《1984》。我对它的结局有个设想。这会证明我一直在反复的主题：人类是打不垮的，因为他有要求自由的意志。

记者：你为电影写作怎么取得最佳效果？

福克纳：我认为自己写的最好电影剧本，是演员和剧作者在摄影机转动之前把剧本丢掉，而在实际排练中即兴创作场景的电影。要不是我对电影出于真诚的感情而认真对待，或者自己觉得能够认真对待的话，我是不会作尝试的。但是如今我已明白我成了优秀的电影剧本作家，因此电影工作已没有我自己使用的媒介的那种紧迫感。

记者：你能不能谈一谈你在好莱坞工作的已成为传奇一样的经验？

福克纳：我刚刚结束在米高梅公司的合同，就要回家的时候，与我合作的导演说，“如果你仍想在这里工作，请你随时告诉我，我可以同公司提出订个新合同。”我谢了谢他就回家了。六个月后我打电报给我的导演朋友表示我想再去工作。不久我就接到我在好莱坞的代理人的一封信，其中附有我的第一个星期工资的支票。我没有想到，因为我以为他们会先接到公司的正式通知，或者合同。我以为也许合同给耽搁了，下次邮件中会寄来的。结果却是，一个星期后，我又接到我代理人的一封信，附有第二个星期的工资的支票。那是1932年11月开始的，一直到1933年5月。然后我接到公司的一份电报：“密西西比州牛津·威廉·福克纳。你在哪里？米高梅公司。”

我当即发了一份电报：“加利福尼亚州克尔佛城米高梅公司。威廉·福克纳。”

年轻的报务员小姐说，“福克纳先生，电文呢？”我说，“就是这个。”她说，“按规定没有电文我不能发，你得说些什么。”我于是看了她的样张，选了一条——我忘记是哪一条了——反正是一条现成的节日祝贺。我发了出去。接着是公司来了长途电话，要我搭第一班飞机到新奥尔良去，向导演布朗宁报到。我可以在牛津搭火车，八小时之后到达新奥尔良。但是我服从公司的命令，到孟菲斯去，那里偶尔有一架飞机飞新奥尔良。那班飞机是在三天之后。

我在下午六时左右到布朗宁先生的旅馆向他报到。他正在开酒会，他叫我去好好睡一宵，第二天一早开始工作。我问他是什么故事。他说，“哦，是的。你到几号几号房间去。那是写分镜头剧本的。他会告诉你什么故事。”

我按他指示到那房间。写分镜头剧本的独自坐在那里。我作了自我介绍，问他故事内容。他说，“你写了对白以后我再让你看故事。”我回到布朗宁房间里，把情况告诉他。“你回去，”他说“告诉那个叫什么什么名字的——”

—算了，你回去好好睡一宵，我们明天一早可以开始工作。”

第二天早上我们乘了租来的一艘漂亮游艇，全都齐了，就缺写分镜头剧本的，驾驶到格兰德岛，大约有一百英里远，片子就在那里拍，到那里正赶上吃中饭时间，剩下的时间足够开一百英里快艇，在天黑之前赶回新奥尔良。

这样持续了三个星期。有时我为故事担心，但是布朗宁总是说，“别担心，好好睡一宵，明天一早可以开始工作。”

有一天傍晚回来后，我刚走开房间，电话铃响了。这是布朗宁打来的。他要我马上到他房间去。我去了。他给我看一封电报，上面说，“解雇福克纳。米高梅公司。”“别担心”，布朗宁说，“我马上打电话给某某人，不但要他恢复你的工作，而且向你书面道歉。”这时门外有人敲门，进来的服务员又送来一份电报，上面说：“解雇布朗宁。米高梅公司。”于是我就回了家。我想布朗宁大概也到别的什么地方去了。我可以想象，写分镜头剧本的仍坐在什么地方的旅馆房间里，手里紧紧地抓着一张每周工资支票。那部电影他们一直没有拍定。但是他们硬是蓄了一个捕虾村子——其实是铺在水面木桩上的一长条木板平台，上面有顶棚，像个码头似的。这样的东西，公司可以每个花四、五十元钱买它几十个的。可是他们自己蓄了一个假的，那就是只是单面有墙，因此你开门踏出去，就掉进海里去了。他们蓄的时候，开始头一天有个当地的卡琼人渔民，划一条一碰就翻的独木舟来，整天坐在舟里顶着烈日，看这些奇怪的白人造这条奇怪的假平台。第二天，他带了一家人划独木舟前来观看，奶着孩子的妻子，其他的孩子，还有他的岳母，都顶着烈日坐了一整天，看着这愚蠢的不可理解的活动。我在两三年后又到新奥尔良去，听说卡琼人仍旧老远到那个捕虾的假平台去看一看许多白人匆忙地赶来蓄起来又扔在那里的东西。

记者：你说作家为电影工作必须作出妥协。那么他的写作呢？他对读者有什么义务吗？

福克纳：他的义务是尽量把工作做好；在这以后他不论还有什么义务剩下他可以爱怎么消磨就怎么消磨。我本人经常是忙得没有功夫去操心读者。我没有功夫去操心谁在读我的作品。我不在乎一般人对我或任何别的作家的作品的意见。我自己定的标准是我该达到的标准，这就是我的作品使我有读了《圣安东尼的诱惑》或《圣经旧约》时那样的感受。这两部书使我感到好过。观赏鸟也使我感到好过。如果我可以化身为别的，我愿意变成一只秃鹰。没有人恨它，羡慕它，需要它，或者喂它食。他永远不受打扰，或陷入危险，它什么都能吃。

记者：要达到您这个标准，靠什么技巧呢？

福克纳：作家假如要追求技巧，那还是干脆去做外科医生、去做泥水匠吧。要写出作品来，没有什么刻板的办法，没有捷径可走。年轻作家要是依据一套理论去搞创作，那他就是傻瓜。应该自己去钻，从自己的错误中去吸取教益。人只有从错误中才能学到东西。在优秀的艺术家看来，能够给他以指点的高明人，世界上是没有的。他对老作家尽管钦佩得五体投地，可还是一心想要胜过老作家。

记者：这么说您认为技巧是无用的喽？

福克纳：决非此意。有时候技巧也会异军突起，在作家还未及措手之际，就完全控制了作家的构思。这种就是所谓“神品妙构”，作家只消把砖头一块块整整齐齐的砌起来，就是一部完美的作品了，因为作家还未着笔，他整

部作品从头至尾每一字每一句，可能早已都成竹在胸了。我那部《我弥留之际》就是这样的情形。那可也不是容易写的。认认真真的作品从来就不是容易写的。不过材料既已齐备，那多少可以省一点事。那时我一天干十二小时的力气活儿，下班以后才能写作，只写了六个星期左右就写好了。我只是设想有那么一些人物，遭受了最平常、最普通的自然灾害，就是洪水和大火，我让这些人物的发展完全由着一个出自本性的单纯的动机去支配。不过还有另一种情况，就是技巧并不来干预。从另一种意义上来说，写这种作品倒是比较容易。因为我写的书里总有那么一个节骨眼儿，写到这里书中的人物会自己起来，不由我作主，而把故事结束了——比方说，写到二百七十五页左右结束。假如我写到二百七十四页就戛然而止那又如何呢，这我就不得而知了。客观评价自己的作品，是一个艺术家应具的品质，当然他还应当老老实实，拿出勇气，不能欺骗自己。迄今为止我的作品还没有一部是够得上我自己定下的标准的，所以我要评价自己的作品，就应当把最使我心烦、最使我苦恼的一部拿出来作为依据，这就好比做娘的固然疼爱当上了牧师的儿子，可是她更心疼的，却是做了盗贼、或成了杀人犯的儿子。

记者：是哪一部作品呢？

福克纳：《喧嚣与骚动》。我先后写了五遍，总想把这个故事说个清楚，把我心底里的构思摆脱掉，要不摆脱掉的话我的苦恼就不会有个完。这场悲剧的主人公，凯蒂母女俩，是两个迷途彷徨的妇女。迪尔西是我自己最喜爱的人物之一，因为她勇敢、大胆、豪爽、温厚、诚实。她比我自己可要勇敢得多，诚实得多，也豪爽得多。

记者：《喧嚣与骚动》是怎么开始写的呢？

福克纳：开始，只是我脑海里有个画面。当时我并不懂得这个画面是有些象征意味的。画面上是梨树枝叶中一个小姑娘的裤子，屁股上尽是泥，小姑娘是爬在树上，在从窗子里偷看她奶奶的丧礼，把看到的情形讲给树下的几个弟弟听。我先交代明白他们是些什么人，在那里做些什么事，小姑娘的裤子又是怎么会沾上泥的，等到把这些交代清楚，我一看，一个短篇可绝对容不下那么许多内容，要写非写成一部书不可。后来我又意识到弄脏的裤子倒很有象征意味，于是便把那个人物形象改成一个没爹没娘的小姑娘，因为家里从来没有人疼爱她、体贴她、同情她，她就攀着水落管往下爬，逃出了她唯一的栖息之所。

我先从一个白痴孩子的角度来讲这个故事，因为我觉得这个故事由一个只知其然，而不能知其所以然的人说出来，可以更加动人。可是写完以后，我觉得我还是没有把故事讲清楚。我于是又写了一遍，从另外一个兄弟的角度来讲，讲的还是同一个故事。还是不能满意，我就再写第三遍，从第三个兄弟的角度来写。还是不理想。我就把这三部分串在一起，还有什么欠缺之处就索性用我自己的口吻来加以补充。然而总还觉得不够完美。一直到书出版了十五年以后，我还把这个故事最后写了一遍，作为附录附在另一本书的后边，这样才算了却一件心事，不再搁在心上。我对这本书最有感情。总是撒不开、忘不了，尽管用足了功夫写，总是写不好。我真想重新再来写一遍，不过恐怕也还是写不好。

记者：您塑造班吉这个人物时，心里怀着什么样的感情呢？

福克纳：塑造班吉这个人物时，我只能对人类感到悲哀，感到可怜。对班吉那是谈不上有什么感情的，因为这个人本身并没有感情。对于这个人

物本身我只有一个想法，就是有些担心，不知我把他塑造得是否可信。他不过是个作开场白的演员，好比依丽莎白时代戏剧里的掘墓人一样。他完成了任务就下场了。班吉谈不上好也谈不上歹，因为他根本就不懂得好歹。

记者：班吉能有爱的感受吗？

福克纳：班吉的理智不健全，他连自私都不懂。他是一头动物。他不是感受不到温情与爱意，不过就是感受到了也讲不出名堂来。他发觉凯蒂变了样以后，正是因为温情与爱意受到了威胁，所以才咆哮如雷。他失去了凯蒂，可是因为他是个白痴，所以连凯蒂已经失踪他都没能理会。他只知道出了什么问题，只落得剩下一片空虚，使他感到伤心。他要设法填补这片空虚。他除了凯蒂丢弃的一只拖鞋以外什么也没有。这只拖鞋就寄托着他的温情与爱意，当然这几个字他是说不上来的，他只知道这说不出的东西已经没有了。他之所以弄得肮里肮脏，一是因为他脑子不管用，二是因为他觉得肮脏也无所谓。他分不出好歹，也辨不出肮脏和干净。这只拖鞋给了他安慰，其实他已经记不得拖鞋本来是谁的，也记不得自己因何而伤心了。这时假如凯蒂重新出现的话，他恐怕也认不得她了。

记者：把水仙花给班吉，有没有什么特殊的意思？

福克纳：把水仙花给班吉，无非是为了要转移他的注意。那年四月五日手边正好有这么一朵水仙花，就是如此而已。其中并没有什么含意。

记者：把小说写成寓言的形式，就像您把《寓言》写成基督教寓言那样，是不是在艺术处理上有什么好处呢？

福克纳：这个好处，正犹之乎木匠要造方形的房子而把墙角造成了长方形一样。《寓言》的故事，要写成寓言就只能写成基督教寓言，正好比要造长方形的房子就只能把墙角造成方形而把一边的墙壁放长一样。

记者：这意思是不是说，艺术家完全可以把基督教也当作一件工具来使用，就像木匠借一把榔头那么稀松平常？

福克纳：我们所说的这个木匠，他可并不缺少一把榔头。谁不信奉基督教呢——不过对这个词儿的涵义，不知我们是不是可以统一一下认识。这是每个人的个人行为准则，全靠这一套准则，人的为人行事才得以比较高尚些，不然的话，假如只知一味顺着本性，本性想要怎么就怎么，那就糟糕了。不管这挂着什么标志——十字架也好，新月也好，什么样的标志都好——人们一见那个标志就会想起自己在人类内部应守的本份。据此而编出来的各种寓言，就是供人们衡量自己、从而知道自己为人高下的尺度。这不比课本，课本能教人数学，这却不能教人为善。但是可以教人看清自己，可以给人提供一个忍苦受难、甘自牺牲的无比崇高的榜样，给人指出光明的前途，让人在本人的能力与抱负的范围之内自己形成一套道德准则、道德标准。作家历来总是利用——而且势必永远会利用——阐发道德观念的寓言，原因就在于寓言自有其独到之处——譬如《莫比·狄克》中的三个人，代表三种道德观念：或不闻不问，或知而并不在意，或知而深以为虑。《寓言》里也有三个人物，代表三种道德观念：年轻的犹太空军少尉说，“太可怕了。我决不答应，哪怕得掉脑袋我也不答应。”年迈的法国军需司令说，“太可怕了，我们就含着眼泪忍受吧。”那个英国营部传令兵则说，“太可怕了，这种事我不能看着不管。”

记者：《野棕榈》中两个互不相关的主题，写在一部书里，是不是有什么象征的意义？那究竟是如某些评论家所说，作为一种美学上的对位法呢，

还是完全出于偶然？

福克纳：不，不。那只是一个故事——夏洛蒂·列登迈耶和哈利·威尔伯恩的故事，他们为爱情牺牲了一切，后来却把爱情失去了。我是直到动手写了以后，才明白它可能会变成两个互不相连的故事。我写完了《野棕榈》目前的第一节这一部分，突然感觉到像是少了点什么，感觉到作品需要加强气势，需要采用一点像音乐中的对位法之类，来加以提高。因此我就转而去写那个“老人”的故事，写着写着，《野棕榈》的调子又高起来了。等“老人”的小说写到目前的第一节结束，我就停下笔来，把《野棕榈》的故事再接着写下去，一直写到它劲头松下来为止。这时我就再写一节它的对立面，重新把小说推向高潮。这一节写的是一个人虽然获得了爱情，却一味想要逃避，整卷就是写他逃避，为了逃避甚至甘愿重新入狱，因为他觉得还是在监狱里安全。它们成了两个故事不过是由于偶然——也说不定是必然的吧。其实故事就是关于夏洛蒂和威尔伯恩的故事。

记者：您的作品有多少是以个人经历为素材的呢？

福克纳：我说不上。没有计算过。因为“多少”这并不重要。做一个作家需要三个条件：经验、观察、想象。有了其中两项，有时只要有了其中一项，就可以弥补另外一两项的不足。对我来说，往往一个想法、一个回忆、脑海里的一个画面，就是一部小说的萌芽。写小说就无非是围绕这个特定场面设计情节，或解释何故而致如此，或叙述其造成的后果如何。作家就是要尽量以感人的手法，在可信的动人场面里创造出可信的人物来。作家对自己所熟悉的环境，显然也势必会加以利用。依我看，人表达思想感情的手段，以音乐为最便，因为从人类的经历和历史来看，音乐的出现最早。可是我的所长则是文字，所以我就一定要噜噜嗦嗦的用文字来设法表达纯音乐简单明了就能表达清楚的意思。也就是说，尽管音乐可以表现得更明白、更简洁，可是我却宁可使用文字。我觉得，看比听强，无声胜于有声，用文字创造的形象就是无声的。文中惊雷、文中仙乐，都只能在无声中领会。

记者：有人说，他们看不懂您的作品，看了两三遍还是不懂。您说，他们该怎么看好呢？

福克纳：看四遍。

记者：您刚才说，经验、观察、想象三者对作家来说十分重要。您看，灵感是不是也应该算一条呢？

福克纳：对灵感之道我一窍不通，因为我根本就不懂灵感是怎么回事——我听说过，可就是没见过。

记者：有人认为您作品中太喜欢写暴力。

福克纳：那就等于说木匠太喜欢用鋸头。其实暴力也不过等于是木匠手里的一件家伙。光凭一件家伙，木匠做不成活儿，作家也写不出作品来。

记者：能不能请您说一说，您是怎么当上作家的？

福克纳：当初我住在新奥尔良，常常为了要挣点儿钱，什么活儿都得干。我认识了休伍德·安德生。下午我们常常一起在城里兜圈，找人聊天。到黄昏时再碰头，一起喝上几杯，他谈我听。上午我不去找他。他要工作，不见客。我们每天这样，乐此不疲。我心想，假如作家的生活就是如此，当个作家倒也配我的口味。于是我就动手写我的第一本书。我立刻感到写作确是个乐趣。我跟安德生先生一连三个星期没有见面，自己居然会浑然不觉。他终于找上我的门来了——这还是他第一次来找我。他说：“怎么回事啊？生我

的气啦？”我就告诉他，我在写一本书。他说了声“我的老天爷”，转身就走。后来我的书写完了——那就是《士兵的报酬》——一天走到街上，我遇见了安德生太太。她问我书写得如何，我说已经完稿。她说：“休伍德说，他愿意同你做个交易。假如你不把稿子塞给他看，那他就叫给他出书的出版社接受你的稿子。”我说：“一言为定。”就这样，我成了一个作家。

记者：您说那时您“常常为了要挣点儿钱”而干活，干的是哪一些活儿呢？

福克纳：有什么活儿干什么活儿。我什么活儿都能干一点——当船老大，粉刷房子，驾驶飞机，什么都行。我也不需要很多钱，因为那时在新奥尔良生活费用不大，我只要能弄上个地方睡，混上口饭吃，烟酒不缺，也就满可以了。干上两三天，就能混上个把月，这样的活儿还是不少的。论性格，我是个浪子懒汉。我不是拼命要钱的人，所以不愿意为钱而干活。依我看，世界上有那么多活儿要干，实在很不像话。说来也真是悲哀，人只有干活这一桩，可以一天干上八小时，日复一日的干。人不能一天吃八小时、喝八小时、男恩女爱八小时——唯有干活倒可以一天干八小时。正是由于这个缘故，所以人才弄得自己这样苦恼万分，也弄得别人都这样苦恼万分。

记者：您一定很感激休伍德·安德生吧，可是作为一个作家来看，您对他的评价如何？

福克纳：他可以说是我这一代美国作家的生父，代表了美国文学的传统，我们的子子孙孙将永远继承这个传统。他始终没有得到他应有的评价。德莱塞是他的兄长，马克·吐温则是他俩的父亲。

记者：那个时期的欧洲作家如何呢？

福克纳：我那个时代有两位大作家，就是曼__和乔伊斯。看乔伊斯的《尤利西斯》，应当像识字不多的浸礼会传教士看《旧约》一样；要心怀一片至诚。

记者：您引用《圣经》，怎么会这样熟悉？

福克纳：我的太公__默里，是一个温厚而和善的人，至少在我们小孩子看来是这样。就是说，他虽是个苏格兰人，却并不摆出一副道貌岸然的样子，也从不声色俱厉；他不过有他的一套道德原则，坚决不可动摇。他有一条原则就是，每天早上大家坐下来吃早饭时，在座的从小孩子起直到每一个成年人，都得准备好一节《圣经》的经文，要背得烂熟，马上就能脱口而出。谁要是讲不出来，就不许吃早饭，可以让你到外边去赶紧啃一段，好歹要背熟了才能回来（当时有一个没出嫁的姨妈专司其职，好比班长一般，她带着犯人一起退下，总会把犯人狠狠的数说一顿，不过挨过以后，回头过关也就不愁了）。

背诵的经文可一定得有根有据、正确无误。起初我们年纪还小，只要有一节经文获得通过，就可以天天早上来这一节；后来年纪稍稍大了一点，迟早就会有那么一个早上（此时你这一节经文已经可以倒背如流，你就有口无心的匆匆念完，因为你早已等了好大一会儿了，火腿、牛排、炸子鸡、麦片、甘薯、花色热面包等等早已摆满在你面前了）你会突然发觉太公的一双眼睛盯在你的身上——他的眼睛是湛蓝湛蓝的，目光很温厚很和善，即便在此刻也并不严厉，然而却是一副寸步不让的神气；于是到第二天早上，你自然就换上一节新的经文了。可以这么说吧，到那时你也发现自己的童年时代已经过了；你已经不是个小孩子了，已经开始懂得人世间的的事了。

记者：您看同时代人的作品吗？

福克纳：不看。我看的都是我年轻时看后爱上的书，我就像拜望老朋友一样，经常要看看这些书：《旧约》、狄更斯、康拉德__、塞万提斯（他的《堂吉诃德》我年年要看，就像有些人读《圣经》一样）、福楼拜、巴尔扎克（他完整的创造了一个自己的世界，二十部巨著全都脉络相通）、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、莎士比亚。我偶尔还看看麦尔维尔的作品。诗人中有马洛__、坎贝恩__、琼生__、赫里克__、堂恩__、济慈、雪莱。我至今还看郝斯曼__的著作。这些书我常看，所以也不一定都从头看起，一直看到底。我就抽一个片断看看，或者看看某一个人物的描写，就像遇到老朋友，就谈上几分钟一样。

记者：弗洛伊德呢？

福克纳：我住在新奥尔良的时候，大家谈弗洛伊德谈得正热闹，不过我却始终没有看过他的书。他的书莎士比亚也没有看过。我看麦尔维尔恐怕也未必看过，莫比·狄克是肯定没有看过__。

记者：您看侦探小说吗？

福克纳：西默农__的作品我看，因为他的作品往往使我想起契诃夫。

记者：您最喜爱的人物有哪些呢？

福克纳：我最喜爱的人物有莎拉·甘普__——那是个残忍无情的女人，还是个酒鬼，见风使舵，极不可靠，她的性格简直没有好的一面，不过那至少也是一种性格——还有哈里斯太太__、福斯塔夫__、哈尔亲王__、堂吉诃德、当然还有桑乔（11）。麦克白夫人（12）这个角色使我一直很佩服。还有“线团儿”（13）、奥菲利亚（14）、茂丘西奥__——他和甘普太太一样，都是同生活搏斗的，他们不想讨谁的欢心，也决不哭鼻子。当然还有哈克·芬，以及吉姆__。我对汤姆·莎耶__一向不怎么喜欢——那简直是位道学先生。我倒喜欢萨特·洛文古德，那是乔治·哈里斯__写一八四一年、五年前后田纳西州山地生活的一部书中的人物。这个人，他对自己不存幻想，遇事就尽力而为；他有时胆小怕事，自己知道，也不以为羞；他命不好，也不怨天，不尤人。

记者：能不能请谈一谈，您看小说的前途如何？

福克纳：根据我的想法，只要还有人看小说，总还会有人写小说，反过来也是一样的道理。当然也不能排除一种可能，就是画报和连环漫画也许有一天会弄得人的阅读能力都退化了。说实在的，文学已经快要倒退到原始人洞穴里画图记事的时代了。

记者：您以为评论家的作用如何？

福克纳：艺术家可没有时间听评论家的意见。想当作家的人才看评论文章，想好好写些作品的人可实在没有时间去拜读。评论家其实也无非是想写句“吉劳埃到此一游”__而已。他所起的作用决不是为了艺术家。艺术家可要高出评论家一筹，因为艺术家写出来的作品可以感动评论家，而评论家写出来的文章感动得了别人，可就是感动不了艺术家。

记者：所以您就觉得没必要同别人讨论您的作品了？

福克纳：毫无必要。我要写书，实在太忙。我写出来的东西总要自己中意才行，既然自己中意了，那也就无需再议论了。假如自己并不中意，议论也无补于事，补救之道只有一条，那就是继续加工。我不是文坛名士，只是个作家。说些文坛上的行话，我可不以为是乐事。

记者：评论家认为在您的小说里血缘关系占有主导地位。

福克纳：这也是一种意见嘛。我已经说过，评论家的大作我是从不拜读的。要不是为了推动小说情节的发展需要借重血缘关系，我不相信一个想要写好人物的作家对血缘关系的兴趣会超过他对鼻子模样儿的兴趣。假如作家把全副心思都放在他应当注意的问题上，也就是放在真理上、人情上，他就不会还有多少时间去注意其他问题，例如鼻子模样儿或血缘关系之类的现象或想法，因为照我看，现象也罢，想法也罢，这些都和真理很少关系。

记者：评论家还有个想法，认为您笔下的人物对善恶的抉择从来不是有意识的。

福克纳：现实生活对善恶可不感兴趣。堂吉诃德是经常辨别善恶的，不过他辨别善恶之时，也即是在想入非非之中。也就是说，发了神经病。他只有在忙于和人周旋、无暇分清善恶之时，才回到了现实世界里。不过人们只生活在现实生活中，人们的时间也得都用于生活。生活就是不停的活动；活动，就要涉及推动人们活动的动力——那就是抱负、权势、享乐。一个人如果要用时间来讲究一下道德的话，这时间就势必得从他的活动中硬是抽出来。其实是善是恶，他迟早总得作出抉择，因为他第二天要问心无愧过下去的话，他的良心就非要他作出抉择不可。他要上天给他想入非非的权利，就不能不接受这倒霉的良心。

记者：您能不能再讲一讲，您所说的活动对艺术家有什么关系？

福克纳：艺术家的宗旨，无非是要用艺术手段把活动——也即是生活——抓住，使之固定不动，而到一百年以后有陌生人来看时，照样又会活动——既然是生活，就会活动。人活百岁终有一死，要永生只有留下不朽的东西——永远会活动，那就是不朽了。这是艺术家留下名声的办法，不然他总有一天会被世人遗忘，从此永远湮没无闻。

记者：马尔科姆·考利说过，您笔下的人物都有一种对命运逆来顺受的味道。

福克纳：这是他的意见。依我看，我写出来的人物有的是这样，有的却也不然，别人笔下的人物又何尝不是如此。我看《八月之光》里的莱娜·格鲁夫就是和自己的命运极力搏斗的。其实，她的男人是不是卢卡斯·伯奇，对她的命运关系也不大。她的命运无非就是嫁个丈夫、生儿育女，这一点她心里也明白，所以她不要别人帮忙，就走出家庭，去和自己的命运周旋。她凡事都有自己的主张。拜伦·本奇没法可想，最后不顾一切的就强奸她，她抗拒时所说的那句话是何等的镇定、何等的清醒，她说：“你不害臊吗？小娃娃都要给你弄醒了。”她始终没有一点惊骇、恐怖、慌乱。她甚至都没有想到，她并不需要谁的怜悯。譬如，她最后说了那两句话：“我才出门一个月，怎么一下子就到了田纳西。哎呀呀，走得好快啊。”

《我弥留之际》一书中的本特伦一家，也是和自己的命运极力搏斗的。做父亲的死了妻子，自然要续娶，所以又讨了个老婆。他突然一下子不仅换了个家庭厨娘，而且还寻来了一架留声机，让他们休息的时候索性乐个痛快。怀了孕的女儿想打胎，一次没有成功，并不泄气，还想打第二次，即使一次次打下去全都失败，那也没什么，大不了再添一个娃娃罢了。

记者：考利先生还说，您笔下的人物，凡是在二十岁至四十岁之间的，写得总不大惹人喜爱。

福克纳：二十岁至四十岁之间的人本来就并不惹人喜爱。小孩子有股干

劲，却不懂事。等到懂事，劲头已经没有了——已经过了四十岁了。在二十岁至四十岁这段期间，干事的劲头格外大，也格外具有危险性，可是人却还没有开始懂事。由于环境和种种压力的缘故，这股干劲被推入了罪恶的渠道，因此虽已身强力壮，却尚无道德观念。世界人民的痛苦，就是由二十岁至四十岁之间的人造成的。譬如，在我家乡一带挑起种族间紧张关系的人们——米拉姆们和布赖恩特们（就是谋害爱麦特·铁尔的凶手__），以及为了报复而抓住一个白人妇女加以强奸的黑人暴徒们——还有那些希特勒们、拿破仑们、列宁们，这些人都是人类受苦遭难的标志，他们全都在二十岁至四十岁之间。

记者：在爱麦特·铁尔被杀害时，您对报界发表过一个声明。您还有什么话需要在这里补充吗？

福克纳：没有了。我只想再重复一下我说过的话：如果我们美国人将来还想存在下去，那就只能这样：我们愿意，而且也坚决主张，我们要首先做个美国人，我们要作为一个统一而完整的阵线出现在世界上，不管是白皮肤的美国人，还是黑皮肤的美国人，哪怕就是紫皮肤的、青皮肤的、绿皮肤的，也全都一样。在我家乡密西西比，两个成年白人对一个饱受折磨的黑人小孩犯下了这样一件令人可悲可叹的罪过，这恐怕就是为了要向我们表示，我们有一个配不配存在下去的问题。因为，假如说我们美国的文化已经病入膏肓，到了对孩子都要杀害的地步）（不管此中有什么理由，也不管孩子是什么肤色），那我们根本就不配存在下去，而且恐怕也不会存在下去。

记者：在您写《士兵的报酬》和《沙多里斯》之间的那段时间，请问您是怎么个情形——我是说，您是怎么会开始写“约克纳帕塌法世系”的？

福克纳：我写了《士兵的报酬》一书，觉得写作是个乐趣。可是后来我又感到，不仅每一部书得有个构思布局，一位艺术家的全部作品也得有个整体规划。我写《士兵的报酬》和《蚊群》这两部书，是为写作而写作的，因为觉得写作是个乐趣。打从写《沙多里斯》开始，我发现我家乡的那块邮票般小小的地方倒也值得一写，只怕我一辈子也写它不完，我只要化实为虚，就可以放手充分发挥我那点小小的才华。这块地虽然打开的是别人的财源，我自己至少可以创造一个自己的天地吧。我可以像上帝一样，把这些人调来遣去，不受空间的限制，也不受时间的限制。我抛开时间的限制，随意调度书中的人物，结果非常成功，至少在我看来效果极好。我觉得这就证明了我的理论，即时间乃是一种流动状态，除在个人身上有短暂的体现外，再无其它形式的存在。所谓“本来”，其实是没的——只有“眼前”。如果真有所谓“本来”的话，那也就没有什么伤心、没有什么悲哀了。我总感到，我所创造的那个天地在整个宇宙中等于是一块拱顶石，拱顶石虽小，万一抽掉，整个宇宙就要垮下。将来我的最后一本书，就是约克纳帕塌法县的末日记、宝鉴录。写完了这本书，我就折断铅笔，从此歇手了。

（董乐山、蔡慧译）

欧内斯特·海明威

——“我总是试图根据冰山的原理去写作”

海明威：你看不看赛马？

记 者：有时候看。

海明威：那你去读一读《赛马的形式》……那里面，你看得
到真正的小说的艺术。

——一九五四年五月在马德里一家咖啡馆里的谈话

欧内斯特·海明威是在卧室里写作的，他的住宅在哈瓦那郊区弗兰西斯科·德·保拉，在住宅西南角有一座方塔，那是他特为自己准备的一间工作室，可是他仍喜欢在卧室里写作，只有写“人物性格”需要时才爬上塔室去。

卧室在底层，同住宅的主要房间相连。这两间房子之间用一本很厚的书把门撑开，那本书写的是“世界飞机引擎”。卧室很大，阳光充沛，窗户朝东朝南，白天阳光照在白色的墙上、黄色的砖瓦地板上。

卧室分隔成两小间，当中是一对齐胸的书架，与两边墙壁成直角。一小间里放着一张又大又矮的雙人床，床脚整整齐齐排着特大号的拖鞋与运动鞋，床头两边两只小桌子上都是书，堆得高高的。另外一间有一只平面的大写字台，一边一张椅子，桌上整整齐齐地摆着稿纸文件和纪念品。房间最远的一端靠着一只橱柜，柜子顶上铺了一张豹皮。其它墙边都是排着白色的书架，书多得滑到地板上，堆在书架上面旧报纸、斗牛期刊和橡皮带捆着的一束束信件中间。

这些塞得满满的书架有一只靠东窗，离床三英尺光景，海明威把这只书架最上面一格当作“写字台”，这一格留的空间不大，只一英尺见方，一边是书，另一边是一堆纸张手稿、小册子，上面用报纸盖着。书架上恰恰留出一块地方放一架打字机，打字机下面铺着一块看书用的木板，上有五、六支铅笔，一块铜矿石，那是风从东窗吹进来时镇纸用的。

海明威从一开始就养成站着写作的习惯。他脚穿一双特大的运动鞋，踩在一张旧羚羊皮上，对着打字机和齐胸高的木板。

海明威开始写一部作品时，总是先用铅笔在读书板上写，用的是葱皮打字纸。他在打字机左边的带夹子的板上放了一叠白纸，不时从金属夹子下面抽纸，夹上写道：“花钱买的”。他把纸斜放在板上，左胳膊靠在板上，用手稳住纸，随着年岁的增长他写的字越来越大，越来越显得孩子气，不大用标点符号，也很少大写，常常用一个×代替句点。一张纸写满了，便翻过来夹在打字机右边另一块夹纸板上。

只有写得又快又好的时候，或者至少对他来说写起来方便，例如写对话的时候，海明威才抽掉读书板，使用打字机。

他每天记上工作进程——“免得懵自己”——写在纸板箱做的图表上，图表钉在墙上，就在瞪羚羊的鼻子底下。表上标明每天所写的字数：450, 575, 462, 1250 到 512 不等，字数较多的日子是因为海明威增加了工作量，这样他第二天到海湾去打鱼不致问心有愧。

海明威是遵循习惯的人，他不使用另一隔间里非常合用的写字台。这张桌子虽然用起来宽敞，但也有杂七杂八的东西：一叠叠信件，百老汇夜总会

卖的那种玩具狮子，装满各种动物牙齿的粗麻布口袋，子弹壳，一只鞋拔、狮子、犀牛、两只斑马和一头疣猪的木刻——这些东西干干净净排在桌上，当然还有书。你记得房间里的书，堆在书桌上的、床头桌上的、乱七八糟塞在书架上的，包括小说、历史书、诗集、戏剧集和散文集。从书名一眼就能看出书的内容是多种多样的。在他站在“书桌”旁、对着他膝盖的那架书架上就有维吉尼亚·吴尔夫的《普通读者》、班·A·威廉姆斯的《分裂的家庭》、《同路人作品选》、查尔斯·A·皮尔德的《共和国》、泰尔的《拿破仑侵俄》、一个署名贝吉·伍德写的《瞧你多年轻》、阿尔登·布鲁克的《莎士比亚与染匠》、鲍德温的《非洲狩猎》、托·斯·艾略特的《诗集》，还有两本写葛斯特将军 在小大角河战役中败北的书。

这间房子初初一看虽然乱，但再一看你会发现主人大致上是整洁的，他只是舍不得扔掉东西，尤其是叫他动情的东西。有一只书架顶上放着古怪的纪念品：一只带孔木珠做的长颈鹿，一只小铁乌龟，一辆机动车头、两辆吉普车和一艘威尼斯运河船的小模型，一只背后插着钥匙的玩具熊，一只手拿一副铙钹的猴子，一把小型吉他，一架美国海军双翼机（掉了一只轮子）小模型歪放在一块圆草垫上——这堆零星杂物的质量不高，如同小男孩塞在橱子后面鞋盒里的玩意儿。这些纪念品显然有其价值，正如海明威保存在卧房里的三只牛角，不是因为它们大，而是他在丛林中猎获这些东西时转危为安。海明威说：“我见了这些东西心里高兴。”

海明威心里可能迷信这类事，但他不愿意谈，觉得不管这些东西有什么价值，一谈就漏了气了。他对于写作也持同样的态度。在这次访问过程中，他多次强调：关于写作技巧问题不宜过分追究。“有一部分虽然写得结实，但你一谈就坏事了，另一部分写得单薄，你一谈，结构就散了，你什么都没有了。”

结果，海明威虽然很健谈，富于幽默感，对于他有兴趣的问题所知甚多，但关于创作，他发现很难谈。倒不是因为他对这个问题没有想法，而是他强烈地感到这些想法不应该说出来，你要问他这些问题，他觉得这是“搞鬼”（他最爱用这个词），他几乎要发脾气。在这次访问中，他只愿在读书板上写下答语。有些回答语气尖刻，是因为他强烈地感到写作是一种独自进行的私人职业，作品没有最后完成之前没有必要找什么证人。

海明威对艺术如此忠诚，好像与大家心目中他那种任性、活泼、四海为家的个性不大一致。不过，问题在于海明威一方面显然享受生活的乐趣，另一方面他对自己做的每一件事情都同样抱有献身精神，态度基本上严肃认真，不喜欢粗漏马虎、欺人、半生不熟的做法。

他对艺术的献身精神最明显表现在这间黄瓦顶的卧室里——清早起床后，精神高度集中，站在他那块读书板前，只在变换站立的重心时两脚才挪动一下，写得顺利时浑身出汗，高兴得像个小男孩；一时传不了神，他就焦虑痛苦。他真是自我制定的纪律的奴隶，到了中午前后他才拿起一根带节的拐杖，走出家门去游泳池，他每天游半英里。

记者：在实际写作过程中，你喜欢早晨的时间？

海明威：很喜欢。

记者：你能不能谈谈这个过程？你什么时候工作？有没有一张严格的时间表？

海明威：我在写书或写故事的时候，我早晨天一亮就动笔。没有人打扰

你，早晨凉爽，有时候冷，你开始工作一写就暖和了。你读一遍你写好了的部分，因为你总是在你知道往下写什么的时候停笔，你现在往下写就是了。你写到自己还有活力、知道下面怎样写的时候停笔，想办法熬过一个晚上，第二天再去碰它。比方说，你早晨六点开始写，可以写到中午，或者不到中午就不写了。你停笔的时候，好像是空了，可同时你没有空，你是满的，这种感受好比你同你所爱的人搞过性爱之后一样。什么事也不会让你不高兴，什么毛病也不会出，什么事也不要紧，只等第二天早晨你再动笔。难就难在你要熬到第二天早晨。

记者：你离开打字机的时候，你能不去思考你关于写作的种种打算吗？

海明威：当然能。不过，要做到这一点得有训练。这种习惯，我已经练成了。不练不成。

记者：你重读前一天已经写好的部分时进不进行修改？还是等以后整部作品写完之后再修改？

海明威：我每天总是把停笔之前的稿子修改一遍。全文完成之后，自然再改一遍。别人替你打了字之后，你又有机会改正和重写，因为打字稿看得清楚。最后一次改稿是看校样的时候。你得感谢有这么多次不同的修改机会。

记者：你修改的程度能多大呢？

海明威：这就看情况了。《永别了，武器》的结尾，就是最后一页，我改写了三十九次才算满意。

记者：这里有什么技巧问题没有？你感到为难的是什么呢？

海明威：寻找准确的字眼儿。

记者：你重读的时候是不是激起你的“活力”？

海明威：重读的时候正是你得往下写的时候，因为你知道你能在那儿激起活力来。活力总是有的。

记者：但是，有没有根本没有一点灵感的时候？

海明威：当然有这种时候。但是，你只要在知道下面将发生什么的时候停笔，你就能往下写。只要你能开个头，问题就不大了。活力自会来的。

记者：桑顿·怀尔德谈到一些记忆法，可以使作家继续他每天的工作。他说你有一回告诉他，你削尖了二十支铅笔。

海明威：我不记得我一口气用过二十支铅笔。一天用七支二号铅笔就不错了。

记者：你发现最理想的写作地方是哪儿？从你在那里写的作品数量看，安姆波斯·孟多斯旅馆一定是一个理想的地方。周围的环境对写作没有多少影响吧？

海明威：哈瓦那的安娜波斯·孟多斯旅馆是非常好的地方。这所农庄也是一个极好的地方，或者说以前是极好的地方。不过，我到哪儿都工作得很好。我是说我不论在什么环境下都能很好地工作。电话和有人来访是破坏写作的事情。

记者：要写得好是不是必须情绪稳定？你跟我说过，你只有在恋爱的时候才写得好。你可以再发挥一下吗？

海明威：好一个问题。不过，我不妨试试得个满分。只要别人不来打扰，随你一个人写去，你在任何时候都能写作。或者，你狠一狠心便能做到。可是，你恋爱的时候肯定写得最好。如果你也是这样，我就不再发挥了。

记者：经济保障呢？对写好作品有害吗？

海明威：如果钱来得太早，而你爱创作又爱享受生活，那么，要抵制这种诱惑可是需要很强的个性。创作一旦成了你的大毛病，给了你最大的愉快，只有死了才能了结。那时候经济有了保障就帮了大忙，免得你担忧。担忧会破坏创作能力。身体坏同忧虑成比例，它产生忧虑，袭击你的潜意识，破坏你的储备。

记者：你记得起你想当作家的确切时刻吗？

海明威：不，我一直想当作家。

记者：菲利普·扬在评论你的书里提出，你在一九一八年中了迫击炮弹片、受了重伤，这场震惊对你当作家起了很大的影响。我记得你在马德里简单地提起过他的论著，认为没多大道理，你还说，你认为艺术家的才能不是后天获得的特征，根据门德尔的意思是先天固有的。

海明威：那年在马德里我的脑子显然不算正常。唯一可提的一点是我只是简单地提到扬先生那本书和他关于外伤的文学理论。也许两次脑震荡和那年头盖骨骨折弄得我说话不负责任。我现在还记得当时告诉过你，我相信想象可能是种族经验遗传的结果。在得了脑震荡之后愉快、有趣的谈话中，这种说法听来是不错的，不过我以为问题多少正在那里。这个问题等我下一次外伤使我脑子清楚之后再说，现在就谈到这里。你同意吗？我感谢你删去我可能涉及到的亲属的名字。谈话的乐趣在探究，但是许多东西以及一切不负责任的说法都不该写下来。一写下来，你就得负责。你说的时候也许是看看你信不信。关于你提那个问题，创伤的影响是十分不同的。没有引起骨折的轻伤不要紧，有时候还给你信心。影响到骨头，破坏神经的创伤对于作家是不利的，对于任何人都是不利的。

记者：对于想当作家的人来说，你认为最好的智力训练是什么？

海明威：我说，他应该走出去上吊，因为他发现要写得好真是难上加难。然后，他应该毫不留情大量删节，在他的余生中尽力写好。至少他可以从上吊的故事写起。

记者：你对于进入学术界的人有什么想法？大量作家到大学去教书，你是不是认为他们牺牲了文学事业，作了妥协？

海明威：这要看你所谓的妥协是什么意思。是受了污损的妇女的用语吗？还是政治家的让步？还是你愿意多付点钱给你的食品店老板或裁缝，可是想晚点付？是这种意义的妥协吗？既能写作又能教书的作家应该两件事都能做到。许多有才能的作家证明他们能做到。我知道我做不到。不过我认为，教书生涯会中止与外界接触的经验，这就可能限制你对世界的了解。然而，了解越多，作家的责任越大，写起来也越难。想写出具有永恒价值的作品是一件全任性的工作，虽然实际写起来一天只有几个小时。作家好比一口井。有多少种井，就有多少种作家。关键是井里的水要好，最好是汲出的水有定量，不要一下子抽光，再等它渗满。我看我是离题了，不过这个问题没意思。

记者：你说年轻作家做做新闻工作好不好？你在《堪萨斯市星报》受到的训练对创作有没有帮助？

海明威：在《星报》工作的时候，你不得不练习去写简单的陈述句。这对任何人都有用。做报馆工作对年轻作家没有坏处，如果及时跳出，还有好处。这是最无聊的老生常谈，我感到抱歉。但是，你既然问别人陈旧的问题，也容易得到陈旧的回答。

记者：你在《大西洋两岸评论》上写道：写新闻报道的唯一好处是收入

多。你说，“你写报道，是毁了你有价值的东西，你这是为了赚大钱。”你觉得写这类东西是自我毁灭吗？

海明威：我不记得我这么写过。但是，这话听起来是够愚蠢、够粗暴的了，好像我是为了避免当场说谎才发表这一通明智的谈话似的。我当然并不认为写这类东西是自我毁灭，不过，写新闻报道过了一定的程度对于一位严肃的作家来说可能是一种日常自我毁灭。

记者：你觉得同其他作家相处中促进智力有没有价值？

海明威：当然有价值。

记者：二十年代你在巴黎同其他作家、艺术家相处时你有没有“群体感？”

海明威：没有。当时没有群体感。我们相互尊重。我尊重许多画家，有的跟我同岁，有的比我大——格里斯__、毕加索、白拉克__、莫奈__，他当时还活着。我尊重一些作家——乔伊斯、依兹拉和斯泰因好的一面__……

记者：你在写作的时候，感没感觉到自己受正在阅读的书籍的影响？

海明威：自从乔伊斯写《尤里西斯》之后，没有感觉到这种影响。他的影响也不是直接的。可是那个时候，我们了解的那些字不许用，我们不得不为了一个单字而斗争，他作品的影响在于他把一切都变了，我们有可能摆脱限制。

记者：你能从作家身上学到关于写作的东西吗？例如，你昨天对我说，乔伊斯不能容忍谈写作。

海明威：你同本行的人在一起，通常谈论其他作家的作品。自己写了什么，谈得越少，这些作家就越好。乔伊斯是一位非常大的作家，他在写什么，他只跟愚笨的人作些解释。他所尊重的那些作家读了他的作品就能知道他在干什么。

记者：你最近好像避免同作家们在一起。为什么？

海明威：这个问题复杂些。你创作越深入，你越会孤独。你的好朋友、老朋友多数去世了，其他的迁走了。你不常见得着他们，但是你在写，等于同他们有来往，好像过去你们一起呆在咖啡馆里一样。你们之间互通信件，这些信写得滑稽，高兴起来写得猥亵、不负责任，这同交谈差不多。但是你更加孤独，因为你必须工作，而且能工作的时间越来越少了，如果浪费时间，你会觉得你犯了不可饶恕的罪过。

记者：有些人，你的同时代人，对作品的影响怎么样？葛屈露德·斯泰因有没有影响？还有依兹拉·庞德、麦克斯·潘金斯__怎么样？

海明威：对不起，我不善于做尸体解剖。对付这些事情，有文学界和非文学界的验尸官。斯泰因小姐关于她对我的影响，写得相当长而且相当不精确。她有必要这么做，因为她从一部名叫《太阳照常升起》的书里学到了写对话。我很喜欢她，而且认为她学到了如何写对话是件好事。在我看来，尽量向每个人学习，不管是活人还是死人，这并不新鲜，但是对她影响这么强烈，我是没有想到的。她在其它方面已经写得很好了。依兹拉对于自己真正了解的课题是非常精通的。这类谈话，你听了感到厌烦吗？在这个私下谈话中去揭三十五年前的隐私，我很讨厌。这同你说出事情的全貌是不同的。那还有点价值。这里，说简单点为好：我感谢斯泰因，我从她那里学到了字与字之间的抽象联系，看我多喜欢她；我重申我对依兹拉作为大诗人和好朋友的忠诚；我非常关心麦克斯·潘金斯，我一直无法相信他是死了。我写的东

西，潘金斯从来没叫我改过，除了去掉一些当时不能发表的字眼。去掉的地方留下空白，知道这些字眼的人明白空白的地方该是哪些字。对于我来说，他不是个编辑。他是一位明智的朋友，极好的同伴。我喜欢他那种戴帽子的方式和嘴唇抽动那种奇怪的样子。

记者：你说谁是你的文学前辈——你学到的东西最多的那些人？

海明威：马克·吐温、福楼拜、司汤达、巴哈__、屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、契诃夫、安德鲁·马韦尔__、约翰·多恩、莫泊桑、吉卜林的好作品、梭罗、马利埃特船长__、莎士比亚、莫扎特、吉瓦多__、但丁、维吉尔、丁都莱多__、希罗尼默斯·包士__、布鲁盖尔__、帕提尼__、戈雅、乔陶__、塞尚、梵高、高更__、圣·胡安·德·拉·克鲁兹（11）、贡戈拉（12）——全想起来要花一天的时间。这样一来，好像我是要卖弄我所不具备的学问，而不是真的想回忆一切对我的生活和创作发生过影响的人。这倒不是一个陈腐的问题。这个问题非常好，是个严肃的问题，必须凭良心回答。我把画家放在里面，或者说开始这么做，是因为我从画家身上学习写作与从作家身上学习写作同样多。你要问这是怎么学的？那要另找一天时间同你解释。我认为，一个作家从作曲家身上，从和声学与对应法上学到东西是比较明显的。

记者：你玩过乐器吗？

海明威：玩过大提琴。我母亲让我学了一整年音乐和对应法。她以为我有能力学音乐，哪知我一点才能也没有。我们在室内组织小乐队——有人来拉小提琴，我姐姐拉中音小提琴，母亲弹钢琴。我呢，大提琴，反正拉得世界上没有比我更糟的了。当然，那一年我还出去干别的事。

记者：你列的那些作家重不重读？比如，吐温。

海明威：读吐温的作品，你得隔两、三年。你记得很清楚。我每年读点莎士比亚，常常是《李尔王》。你读了心里高兴。

记者：这么说来，读书是一种经常性的消遣和乐趣了。

海明威：我总是在读书，有多少读多少。我给自己定量，所以总是有所储备。

记者：你读不读别人的手稿？

海明威：读别人手稿会惹麻烦，除非你同作者个人很熟。几年以前，我被人指控为剽窃，有一个人说我从他一部未发表的电影剧本中抄袭了《丧钟为谁而鸣》。他在某次好莱坞聚会上宣读这个剧本。他说至少有一个名叫“欧尼”的家伙在场，听了他的朗读，这就够了，他起诉要求一百万美元的赔偿。他还控诉电影《西北部骑警队》和《捕青鱼的孩子》的制片人，也剽窃了他那部没有发表的剧本。我们上了法庭，当然我们胜诉了。结果那个人没有偿付能力。

记者：我们还是回到你开列的那张名单上去，谈谈一位画家，比如——希罗尼默斯·包士，怎么样？他作品里那种梦魇般的象征好像同你自己的作品相去很远。

海明威：我有过梦魇，所以了解别人的梦魇。但是你不一定把它们写下来。凡是省略掉你所了解的东西，它们在作品中依然存在，它们的特质会显示起来。如果一个作家省略掉的是他所不了解的东西，它们在作品中就会像漏洞一样显示出来。

记者：这是不是说，你熟悉了你开的名单上那些人的作品之后，你就能

灌满你刚才说的那口“井”？还是说，它们会有意识地帮助你提高写作技巧？

海明威：它们是我们学习去看、去听、去想、去感受或不去感觉以及去写的一个部分。你的“活力”就在那口井里。谁也不知道它是由什么形成的，你自己更不知道。你只知道你是有“活力”呢，还是得等它恢复。

记者：你承不承认你的小说中存在象征主义？

海明威：我想是存在的，因为批评家们不断地找到了象征。对不起，我不喜欢谈象征，也不喜欢别人问。写了书、写了故事，又不被别人要求去解释，真是够难的。这也抢了解释者的工作。如果有五个、六个或者更多的好批评家不断的在解释，我为什么要去干扰他们呢？读我写的书是为了读时的愉快。至于你从中发现了什么，那是你读的时候的理解。

记者：在这个方面继续问一个问题：有一位顾问编辑发现《太阳照常升起》中，在斗牛场登场人物和小说人物性格之间，他感觉到有一点相似。他指出这本书头一句话说罗伯特·柯恩是一个拳击手；后来，在开铁栏时你描写那头公牛用它两只角又挑又戳，活像一个拳击手。那斗公牛见了一头阉牛便被它吸引住，平息下来，无巧不巧，罗伯特·柯恩听从杰克的话，而杰克是阉割过的，正像一头阉牛。迈克一再挑逗柯恩，那位编辑便把迈克看成斗牛士。编辑的论点这样开展下去，但是他不知道你是不是有意用斗争仪式的悲剧性结构来框架小说。

海明威：从这些话听来，那位顾问编辑好像有点钻牛角尖。谁说过杰克是“阉割过的，正像一头阉牛”？他是在很不相通的情况下受的伤，他的睾丸是完好的，没有受到损伤。因此，作为一个男子的正常感觉，他都具备，可是就是无法过性生活。他重要的一点在于：他伤在肉体，而不在心理，所以他不是阉割。

记者：这些追究技巧的问题确是叫人恼火。

海明威：明智的问题既不叫你愉快，也不叫你恼火。不过，我仍然认为作家谈论自己如何写作是非常不好的事情。他写作是为了读者用眼睛看，作者去解释或者论说都是不必要的。你可以肯定，多读几遍比初读一遍所得到的东西要多得多，这一点做到之后，叫作者去解释或者叫他在他的作品更艰难的国土上去当导游，就不是作者的事情了。

记者：同这一点有关，我记得你也曾经告诫过，说作家谈论自己正在写作过程中的作品是危险的，可以说会“谈没了”。我之所以问这个问题，是因为有许多作家——我想起吐温、王尔德、瑟伯、史蒂文斯——都先把他们写的东西请听众检验，然后修改润色。**海明威：**我不相信吐温拿《哈克贝利·芬》给听众“检验”过。如果他这么做，说不定他们让删掉好的东西，加进坏的东西。了解王尔德的人说他讲得比写得好。史蒂文斯也是讲得比写得好。他不论写作还是说话，有时候叫人难以相信，我听说他年纪大了之后许多故事都变了。如果瑟伯谈得跟他写得一样好，他准是一个最了不起、最不叫人生厌的说故事人。我所认识的人中，谈自己行业谈得最好的是斗牛士胡安·贝尔蒙特，他的谈话最令人愉快，也最邪恶。

记者：你能不能说一说，你经过多少精心的努力才形成你特殊的风格？

海明威：那是长久以来一个令人生厌的问题，如果你花上两天的时间回答这个问题，你就会觉得不好意思，弄得无法写作了。我可以这样说，业余爱好者所谓的风格就是不可避免的别扭，那来自你首次尝试去做前人没有做过的事情。新的名著几乎没有一部与以前的名著相同。一开始，人们只见到别扭。

后来不大看得出来了。当它们显得那么别扭的时候，人们以为这别扭就是风格，于是许多人去模仿。这是令人遗憾的。

记者：你有一次在信中告诉我，在简陋的环境中能写成各种不同的小说，这种环境对作家是有益的。你能用这一点说明《杀人者》——你说过，这篇小说、《十个印第安人》和《今天是星期五》是在一天之内写成的——或许还有你头一部长篇小说《太阳照常升起》吗？

海明威：我想一想。《太阳照常升起》，我是在我生日那一天，七月二十一日动笔的。我妻子哈德莱和我一早去买看斗牛的票，那是七月二十四日开始的盛会。和我年龄相同的人个个写过一部小说，可我写一段还觉得挺困难。所以我在生日那一天开始写，整个节日都在写，早上在床上写，到马德里又写。那里没有节日盛会，我们订了一间有桌子的房间，我就舒舒服服地伏在桌子上写，旅馆拐角在阿尔凡瑞兹街上有一处喝啤酒的地方，那地方凉快，我也去那儿写。最后热得写不下去，我们就到汉达依去。在那片又大又长的美丽的沙滩上，有一家便宜的小旅馆，我在那儿写得很好，后来又去巴黎去，在圣母院路一一三号一家锯木厂的楼上公寓里写完初稿。从动笔那一天开始，一共写了六个星期。我把初稿拿给小说家纳桑·艾奇看，他那时说话口音很重，他说，“海姆，你说你写了一部小说是什么意思？哈，一部小说。海姆，你是在坐旅游车吧。”我听了纳桑的话并不太灰心，改写了这部小说，保留伏拉尔勃的什伦斯村陶柏旅馆的旅途那部分（关于旅行钓鱼和潘普洛纳那部分）。

你提到一天之内写的几篇小说，那是五月十六日，在马德里圣·依西德路斗牛场写的。当时外面正下着雪。头一篇我写的是《杀人者》，这篇小说我以前写过但失败了。午餐以后，我上床暖和身子，写了《今天是星期五》。那时候，我活力旺盛，我想我都快疯了，我还有六篇小说要写。因此，我穿上衣服，走到佛尔诺斯那家老斗牛士咖啡馆去喝咖啡，接着回来写《十个印第安人》。这使得我很不好受，我喝了点白兰地就睡了。我忘了吃饭，有一个侍者给送来了一点鳕鱼、一小块牛排、炸土豆，还有一瓶巴耳德佩尼亚斯酒。

开膳宿公寓的女主人总担心我吃不饱，所以派侍者来。我记得我当时正坐在床上边吃边喝巴耳德佩尼亚斯酒。那位侍者说他还要拿一瓶酒来。他说女主人问我是不是要写一整夜。我说，不是，我想休息一下。侍者问，你为什么不再写一篇。我说我只想写一篇。他说，胡说，你能写六篇。我说我明天试一试。他说你今天晚上就写。你知道这老太婆干什么给你送吃的来？

我说，我累啦。胡说，他说（他没用“胡说”这个词）。你写三篇蹩脚小说就累啦。你翻译一篇我听听。

你由我去吧，我说。你不走我怎么写呢？所以我坐了起来喝巴耳德佩尼亚斯酒，心想我头一篇小说如果写得如我期望的那么好，我该是多么了不起的作家。

记者：你写短篇小说的时候脑子里构思完整到什么程度？主题、情节或者人物在写的过程中变不变化？

海明威：有时候你知道故事是什么样的。有时候你边写边虚构，不知道最后写成什么样子。一切事物都在运动过程中变化。运动的变化产生故事。有时候，动得这么慢它好像不在动了。但总是有变化、有运动的。

记者：写长篇小说是不是也如此？还是你先有一个总的计划，然后严格

遵守？

海明威：《丧钟为谁而鸣》是我每天思考的一个问题。我大体上知道下面要发生什么事情。但每天写的时候我虚构出小说中所发生的事情。

记者：《非洲的青山》、《有的和没有的》和《过河入林》是不是都是从短篇小说发展成长篇小说的？如果是的，那么这两种体裁非常相似，作家不必完全改变写法就能从一种体裁过渡到另一种体裁，是这样吗？

海明威：不，不是这样。《非洲的青山》不是一部小说，写这部书的意图是想出一部极为真实的著作，看看如果真实地表现一个国土和一个月的活动，能不能与一部虚构的作品相比。我完成《非洲的青山》之后又写了《乞力马扎罗的雪》和《弗兰西斯·麦考伯短暂的幸福生活》这两个短篇。这些故事是我根据那次长时间游猎得到的知识和经验虚构出来的，那次游猎中有一个月的经历，我想把它写成忠实的记实，那便是《非洲的青山》。《有的和没有的》和《过河入林》这两部小说开始时都是作为短篇写的。

记者：你觉得从一种创作计划转变为另一种创作计划是容易的吗？还是你坚持去完成你所开始的写作计划？

海明威：我中断严肃的工作来回答这些问题，这件事说明我多么愚蠢，应该受到严厉的惩罚。我会受到惩罚的。你别担心。

记者：你想到自己是和别的作家在比高低吗？

海明威：从来没有想过。我过去是想超过一些我认为确有价值的死去的作家。现在，长期以来我只想尽我的努力写好。有时候我运气好，写得超过我能达到的水平。

记者：你认为作家年龄大了以后写作能力会不会衰退？你在《非洲的青山》中提到，美国作家到了一定的年龄就会变成赫巴德老妈妈了__。

海明威：那个情况我不了解。明白自己要干什么的人只要他们头脑好使就能坚持干下去。在你提到的那本书里，如果你查看一下，你就知道，我是同一个没有幽默感的奥地利人在吹嘘美国文学，我当时要做别的事，他非要我谈。我把当时谈话的内容忠实地记了下来。不是想发表不朽的声明。有相当一部分的看法是不错的。

记者：我们还没有讨论过人物性格。你作品中的人物性格是不是毫无例外都取自现实生活？

海明威：当然不是。有的取自现实生活。多数是根据对人的知识和了解的经验之中虚构出来的。

记者：你能不能谈一谈把现实生活中的人物变成虚构人物这个过程呢？

海明威：如果我说明我有时是怎么变的，那么这就可以给诽谤罪律师当手册了。

记者：你是不是也象 E·M·福斯特__一样，把“平面”人物与“立体”人物区别开来？

海明威：如果你是去描写一个人，那就是平面的，好比一张照片，在我看来这就是失败。如果你根据你所了解的经验去塑造，那他该是立体的了。

记者：你塑造的人物性格中，回想起来感到特别喜爱的是谁？

海明威：这名单开起来就太长了。

记者：那么，你重读你自己作品的时候，并不感觉到要作些修改吗？

海明威：有时候我感到难写下去的时候，我读读自己的作品让自己高兴高兴，于是我想到写作总是困难的，有时候几乎是办不到的。

记者：你怎么给你的人物取名字？

海明威：尽我力量取好。

记者：你在写故事的过程中，书名就想好了吗？

海明威：不是的。我写完一篇故事或者一本书之后开列一大串篇名或者书名——有时候多到一百个。然后开始划掉，有时划得一个也不剩。

记者：你有的篇名取自小说原文，例如《白象似的山峰》，也是这样情况吗？

海明威：是的。题名是后来想的。我在普鲁尼尔遇见一位姑娘，我是在吃中饭之前到那儿吃牡蛎去的。我知道她已经打过一次胎。我走了过去，同她聊天，不是聊打胎这件事，但是在回去的路上我想到这篇故事，连午餐都没有吃，花了一个下午时间把它赶了出来。

记者：这么说，你不在写作的时候，也经常观察，搜求可能有用的东西。

海明威：那当然。作家不去观察，就完蛋了。但是他不必有意识地去观察，也不必去考虑将来如何使用。也许开始的时候是这种情况。但到了后来，他观察到的东西进入了他所知、所见的大仓库。你知道这一点也许有用：我总是试图根据冰山的原理去写作。冰山露出水面的每一部分，八分之七是藏在水面之下的。你删去你所了解的任何东西，这只会加厚你的冰山。那是不露出水面的部分。如果作家所略去的是他不了解的东西，那么他的小说就会出现漏洞。

《老人与海》本来可以长达一千多页，把村里每个人都写进去，包括他们如何谋生、怎么出生、受教育、生孩子等等。其他作家这么写了，写得很出色很好。在写作中，你受制于他人已经取得的、令人满意的成就。所以我想学着另辟途径。第一，我试图把一切不必要向读者传达的东西删去，这样他或她读了什么之后，就会成为他或她的经验的一部分，好像确实发生过似的。这件事做起来很难，我一直十分努力在做。

反正，姑且不谈怎么做到的，我这一次运气好得令人难以相信，能够完全把经验传达出来，并且使它成为没有人传达过的经验。运气好就好在我有一个好老头儿和一个好孩子，近年来作家们已经忘记还有这种事情。还有，大海也同人一样值得写。这是我运气好。我见过马林鱼的配偶，了解那个情况。所以我没有写。就在那一片水面上我看见过五十多头抹香鲸的鲸群，有一次我又住了一头鲸鱼，这头鲸鱼几乎有六十英尺长，却让它逃走了。所以，我也没有写进小说里去。渔村里我所了解的一切，我都略去不写。但我所了解的东西正是冰山在水面以下的部分。

记者：阿契巴尔德·麦克里什 说起过，有一种向读者传达经验的方法，他说是你过去在《堪萨斯市星报》写棒球赛时形成的。这很简单，就用你保存在内心的细节去传达经验，使读者意识到只有在下意识才有所感觉的东西，这样便能达到点明整体的效果……

海明威：这个奇闻不可靠。我从来没有给堪萨斯《星报》写过关于棒球赛的报道。阿契要回忆的是我一九二 年前后在芝加哥怎样努力学习，怎样探求使人产生情绪而又不被人注意的东西，例如一位棒球外野手扔掉手套而不回头看一看手套落在哪里的那副样子，一位拳击手的平底运动鞋在场上发出吱吱扎扎的声音，杰克·勃拉克本 刚从监狱出来时发灰的肤色等等，我像画家一样加以素描。你见过勃拉克本那种奇怪的脸色，剃刀刮破的老伤疤，

对不了解他历史的人说谎话的方式。这些事情使你激动，写故事是以后的事。

记者：不是亲自了解的情形，你描写过没有？

海明威：那是一个奇怪的问题。所谓亲自了解，你是指性欲方面的了解？如果指的是那个，回答是肯定的。一个优秀作家是不会去描写的。他进行创造，或者根据他亲身了解和非亲身了解的经验进行虚构，有时候他似乎具备无法解释的知识，这可能来自已经忘却的种族或家庭的经验。谁去教会信鸽那样飞的？一头斗牛的勇气从何而来？一条猎狗的嗅觉又从何而来？我那次在马德里谈话时头脑靠不住，现在我这是对那次谈话内容的阐述，或者说是压缩。

记者：你觉得对一种经验应该超脱到什么程度才能用小说形式去表现？比如说，你在非洲遇到的飞机碰撞事件？

海明威：这要看什么经验了。有一部分经验，你从一开始就抱完全超脱的态度。另一部分经验就非常复杂。作家应当隔多久才能去表现，我想这没有什么规定。这要看他个人适应调整到什么程度，要看他或她的复原能力。对于一位训练有素的作家来说，飞机着火、碰撞当然是一次宝贵的经验。他很快学到一些重要的东西。至于对他有没有用，决定于他能不能生存下来。生存，荣誉的生存，那个过时而又万分重要的词儿，对于作家来说始终又是又困难又重要。活不下来的人常常更为人喜爱，因为人们看不见他们进行长期的、沉闷的、无情的、既不宽恕别人也不求别人宽恕的拼搏，他们这样做是因为他们以为他们在死以前应该完成某项任务。那些死得（或离去）较早、较安逸的人们有一切理由惹人喜爱，是因为他们能为人们所理解，富于人性。失败和伪装巧妙的胆怯更富于人性，更为人所爱。

记者：我能不能问一下：你认为作家关心他时代的社会政治问题应该限于什么程度？

海明威：人人都有自己的良心，良心起作用该到什么程度，不应当有什么规定。对于一位关心政治的作家，你可以确定的一点是：如果他的作品要经久，你在读他作品的时候得把其中的政治部分跳过去。许多所谓参予政治的作家们经常改变他们的政治观点。这对于他们，对于他们的政治——文学评论，很富于刺激性。有时候他们甚至不得不改写他们的政治观点……而且是匆匆忙忙地改写。也许作为一种追求快乐的形式，这也值得尊重吧。

记者：依兹拉·庞德对种族隔离主义者卡斯帕发生了影响，这是不是也影响了你，你还认为那位诗人应该从圣·伊丽莎白医院释放出来吗？

海明威：不。没有一点影响。我认为依兹拉应该释放，应该允许他在意大利写诗，条件是他保证今后不再参预任何政治。我能看到卡斯帕尽快入狱就很高兴。大诗人未必当女生向导，未必当童子军教练，也不一定对青年发生极好的影响。举几个例子，魏尔伦、兰波、雪莱、拜伦、波德莱尔、普鲁斯特、纪德等人，不该禁闭起来，只是因为害怕他们的思想、举止或者道德方面为当地的卡斯帕所模仿。我相信十年之后这一段文字要加一个注解才能说明卡斯帕是什么人。

记者：你能说你的作品里没有说教的意向吗？

海明威：说教是一个误用的词，而且用糟了。《午后之死》是一本有教益的书。

记者：听说一个作家在他通篇作品中只贯穿一个或两个思想。你说你的作品反映一种或两种思想吗？

海明威：这是谁说的。这话太简单了。说这话的人自己可能只有一种或两种思想。

记者：好，也许这样说更好一些：格拉姆·格林¹说过，一书架小说由一种占统治地位的感情所支配，形成一种统一的系列。我相信，你自己也说过，伟大的创作出自对于不正义的感觉。一位小说家就是这样——被某种紧迫的感觉所支配，你认为这是重要的吗？

海明威：格林先生发表声明的才能，我并不具备。在我看来，不可能对一书架小说、一群鹁鸟或者对一群鹅作一个概括。不过，我还是想概括一下。一个对正义与非正义没有感觉的作家还不如为特殊学生去编学校年鉴，可以多赚点钱。再概括一条。你看，一目了然的事情是不那么难概括的。一位优秀的作家最主要的才能在于他是一位天生的、不怕震惊的检察谎言的人。这是作家的雷达，一切大作家都具备。

记者：最后，我问一个根本性的问题，那就是：你作为一位创作家，你认为你创作的艺术有什么作用？为什么要表现事实而不写事实本身？

海明威：为什么为那种事费脑筋？你根据已经发生过的事情，根据现存的事情，根据你知道和你不可能知道的一切事情，你根据这一切进行虚构，你创造出来的东西就不是表现，而是一种崭新的东西，它比实际存在的真实的东西更为真实，你把它写活了，如果写得好，它就够不朽。这就是为什么你要写作，而不是因为你所意识到的别的原因。可是，一切没有人意识到的原因又怎么样呢？

（董衡巽 译）

约翰·斯坦贝克

——“完成一本书，就不再关心它了”

论动笔

通常，你为了发表而提笔写作时——当然，我指的是任何人——就会僵硬，跟别人在给你照相时一模一样。克服这种情形的最简单办法是写给某个人，像我那样。写它像写给某人的一封信。这样可以排除向一大批陌生听众致辞时的莫名其妙；你会发现，那也将给予你一种自由感，不必局促不安。

（录自 1956 年 4 月 13 日致小帕斯卡尔·科维西的信）

面对四百页空白稿纸，这吓人的厚厚一迭，都得填满。让我向你提供我的这方面经验。我知道没有人真正想要蒙受他人经验的恩惠，这也许正是人们提供经验如此慷慨的原因。但以下几项是我为避免陷入困境而不得不采取的。

一、抛弃你总是要完成它的想法。忘掉这四百页，一天就写它一页，这样有好处。到了完成之日，你会惊讶不已的。

二、放开手写，尽快地写，把所有的东西倾泻在纸上。在没有倾泻完之前，决不要修订或改写。中途改写往往会成为不继续写下去的借口。那样也妨碍流畅和韵律，因为它们只能来自于素材的无意识联系。

三、忘掉你的泛泛的听众。首先，无名的陌生听众会吓坏你；其次，不像在剧场里，他们并不存在。在写作时，你的听众是一个读者，仅仅一个。我发觉，挑选一个人——你认识的一个人或你想象中的一个人，为他而写，有时是管用的。

四、如果一个场面或一个片断你写不好，可你还认为需要它，那就绕过它，继续写下去。等你全部写完后，你能回过头来看它。那时你或许会发现，它制造麻烦的原因是它的位置不属于那儿。

五、警惕过分偏爱某个场面。那样常常会造成比例失当。

六、如果你运用对话，那你就边写边说。只有这样，对话才能有声有色。

（录自 1962 年 2 月致罗伯特·沃尔斯坦的信）

论灵感

我从两则有趣的小道消息得知你写作出现故障。天啊！我对这种感觉深有体会。我以为它决不会再来了——可它还是来——哪天早上，它又来了。

大约一年前，鲍勃·安德森[剧作家]为这同样的问题求助于我。我劝他写诗——不为了卖——甚至不为了看——写了就扔。因为诗是写作的数学，音乐的近亲。它也是最佳疗法，因为有时突然出现故障。

嘿，他做了。他做了六个月。我收到他三封喜悦的来信，说那办法真的有效。正是诗——无论什么样的，只是不为读者而写。这是个了不起的、有价值的秘诀。

我只能提供给你这个，如果你的干枯状态持续太久，使你万分苦恼的话。

不定哪天你就会摆有经验。文词为了争先涌出，正在互相打架。

（录自 1960 年 2 月 19 日致罗伯特·沃尔斯坦的信）

论短篇小说

我在斯丹福听你的短篇小说写作课，哪怕这已是一千年前的事情，我依然记忆犹新。当时我有着明亮的眼睛，丰富的想象，准备从你那里摄取写作优秀短篇小说，甚至伟大的短篇小说的秘诀。

你很快打消了我的这个幻想。你说，写一篇优秀短篇小说的唯一途径是写一篇优秀短篇小说。只有写出来之后，才能拆开看看它是怎么写的。你告诉我们，短篇小说是最难的体裁，证据就是世界上伟大的短篇小说不可多得。

你提供给我们的基本规则是简单的，令人绝望的。一篇成功的短篇小说必须由作家传达某种东西给读者，它提供的力量是测量它的优秀程度的标尺。你说，除此之外，别无规则。短篇小说可以写任何东西，可以使用任何方法和技巧——只要它有效。

作为这一规则的分则，你认为作家似乎有必要知道自己想要说什么，也就是自己正在谈什么。作为一种练习，我们必须尝试将一篇短篇小说的内容缩写成一句话，因为只有在这之后，我们才能知道它还可以扩充成三千、六千或一万字。

这就是咒语，秘诀，再没有别的。你就这样把我们推上凄凉孤寂的作家之路。我们肯定已经交上一些最蹩脚的短篇小说。如果我企望你发现我才华横溢，你给我的评分立刻使我幻灭。而如果我感到你的批评不公正，那么此后多年中，编辑们的判断总是支持你，而不是我。

这似乎不公平。由于你的培养，我能读懂一篇出色的短篇小说，甚至能知道它是如何写的。可是我自己为什么写不出呢？是的，我写不出，或许因为没有哪两篇短篇小说敢于雷同。多年来我写了大量短篇小说，但除了动笔写和碰运气外，我仍然不知道怎样把握它。

如果短篇小说写作中有一种魔术，我相信是有的，那也没有人能将它浓缩成一个秘诀，由这个人传授给那个人。这个秘诀似乎唯独存在于作家痛苦的冲动中，他想将某种他感到重要的东西传达给读者。如果作家有这种冲动，他有时，但不是经常，会找到写作的门路。

一篇短篇小说写出之后，对它进行判断并不太难。但经过了这么多年，动手写一篇短篇小说还是吓得我要命。就此而言，我想说，不感到恐慌的作家是幸福的，他不知道这种媒介物的可望而不可即的威仪。

我不知道你是否还记得你给予我的最后一次忠告。那是在富人发迹的、疯狂的二十年代，我准备跨入那个世界，当一个作家。

你说：“它需要经历漫长的时间，而你身无分文。如果你能去欧洲，或许更好些。”

我问：“为什么？”

“因为在欧洲，贫穷是不幸，而在美国，贫穷是羞耻。我怀疑你能否经受得住贫穷的羞耻。”

此后不久，萧条降临。那时人人都贫穷，也就无所谓羞耻。这样，我再也无法知道我能否经受得住贫穷的羞耻。但是，你说的那一点肯定是正确的，

伊迪丝。它需要漫长的时间——十分漫长的时间。它还在继续进行之中，而且从不轻松自如。你告诉我它不会。

（录自 1962 年 3 月 8 日致伊迪丝·米里里斯的信）

论文物

很难打开一个人，瞧瞧里面。甚至有一种不愿窥探隐私的高尚感。但作家和侦探不能允许隐私为所欲为。在这部书（《伊甸园之东》）里，我已经打开许多人，其中一些人还会生一点气。但我不能不这样。现在，我想不出有什么工作像一部长篇小说需要那样持久的精神集中。

有时在我的视觉中，人的个性是一座散发腐臭的丛林，充满妖魔鬼怪，阴森森的。我似乎进入一个危险地带，有点像科尼岛的那些隧道，冷不防有“东西”跳出来尖声怪叫。我经常受到责备，说我描写变态人物。

如果我有时把书中的人物干晾在那儿等我，那可能是跟他们开了大玩笑。如果他们威吓我，随他们的便，我已经完全控制他们。在我拿起笔之前，他们不能动弹。他们已经冻成冰，翘着一条腿站着，带着我昨天停笔时他们脸上的同样微笑。

论意图

写作技巧或写作艺术是笨拙地寻找不可言喻的象征。在极端的孤独中，作家试图解释不可解释的东西。有时，如果他十分幸运，适逢良机，他的努力会略有进展——决不会大有进展。如果一位作家足够聪明，明白这是一件办不成的事，那他就根本不是一位作家。优秀的作家永远做着不可能的事。有另一种人，缩小视野，削弱思想，就像降低步枪射击的目标。然而，放弃不可能的事，便是放弃写作。不管是幸运还是不幸，我还不曾这样。我始终如一，盲目地努力着，筋疲力竭，气喘吁吁。我总是期望略有进展。这种冲动顽固不化。

写作说到底是一件傻事。描绘一幅生活画面，这事本身就有点荒谬。这还不算，为了描绘那幅画面，作者必须脱离生活一段时间。第三，作者必须扭曲自己的生活方式，以便在某种意义上模仿他人的生活常规。而经过了这一切胡闹，结果完全可能是最苍白的反映。哦！这真是一件蠢事。大山耗尽气力，痛苦呻吟，折腾出来最小的啮鼠动物。最傻的是，为了这样做，作家必须相信他的所作所为是世界上头等重要的大事。他必须保持这种幻觉，即使明知虚妄不实。如果他不这样，这工作简直毫无别的价值。

这还是序曲，接着是恐惧和犹豫紧紧缠住他。于是，在做这件傻事时，他肯定觉得自己疯了，因为他是如此孤独。如果他做的事是值得做的，为什么没有更多的人做？诸如此类的疑惑。但这似乎是件绝无出息的事，让人看来肯定十分好笑。聪明的人尽可能按照一种水准生活——努力成为好人，成不了也不必烦恼，坚持舒适、安定之类的观点，摒弃与之相反的观点。他们享尽天年，寿终正寝，没有任何失败的剧烈痛苦。因为他们没有尝试，也就没有失败。这些人远比因胡闹而粉身碎骨的傻子聪明。

当前写作中的时髦是让每个人失败和毁灭。而我不相信所有的人都遭到

毁灭。我能说出一打没有遭到毁灭的人名，他们是世界赖以生存的人物。这符合精神，正如符合战斗——败者被遗忘，只有胜者进入人种。今天的作家，甚至我也这样，有一种赞美精神毁灭的倾向，而精神也确实常常遭到毁灭。但是，事实明摆着，有时并不如此。我想我现在能花点时间说说这个问题。南方神经病地带，僵化的作家们，会对此投以冷嘲热讽。但我相信伟大的人物，柏拉图，老子，佛陀，基督，保罗，以及伟大的希伯来先知，他们不是因为否定或否认而受到纪念。不是说一定要受到纪念，而是我能看到写作中有一种目的，并非是单纯地凭兴趣。作家的职责是提高、扩展和鼓励。如果写下的言词对我们发展中的人类和文化有所贡献，那就是：伟大的作品已经成为可依靠的支柱。可商量的母亲、识别过失的智慧、克服软弱的力量和消除怯懦的勇气。我不知道任何否定的或绝望的想法怎么能自命为文学。确实，我们软弱、有病、丑陋和争吵不休。但如果那是我们的全部，我们早在千年以前就已从地球上消失。一些变成化石的颞骨残余，一些石灰石地层中的牙齿，可能成为我们人类遗留在地球上的唯一标志。

这太糟糕了，对此我们没有更多的幽默。毕竟它只是一本书，世界并不由它创造或毁灭。但它变得与它的重要性不相称地重要。我猜想这是必要的。屎蛔螂肯定相信滚动粪蛋的必要性，而高尔夫球手不善此道，他觉得打高尔夫球是世界上最重要的事。这样，我必须相信这本书是一件百年不遇的大事，我必须一本正经地对待它。不能不如此。故事必须继续发展，发展，发展，发展。就像一台已经开动的机器，轰隆隆响个不停，直到完工。

一旦完成一本书，我就不再关心它了。由此获得的金钱或名誉，在我的感觉中，与这本书无关。当我写完最后一个字时，这本书对我说来，已经完全死了。我有点儿悲伤，然后我继续写一本活的新书。排在书架上的我的那些书，在我看来，像涂了防腐剂的死尸。它们既不是活的，也不是我的。我不为它们悲伤，因为我已经忘却它们，真正意义上的忘却。

论写作技艺

现在我最好还是开始今天的写作。它充满陌生和神秘的东西。这些东西会深深刺进无意识，就像我很久以前写的那些实验短篇小说。那些短篇小说也是为这本书作准备，我正在运用我从所有其他创作中学到的经验。

我常常想，这可能是我的最后一本书。我的真正意思并不是这样，因为我将一直写到死。但我想要写这本书，仿佛它是我的最后一本书。也许我相信每本书都应该那样去写。

我希望我能勒紧我手中的所有缰绳，同时使这本书健全完美，几乎像偶然的产物。这将是一件难事，但必须去做。我也须循循诱导，进入故事，这样，读者在被抓住之前，不知道书中将要发生什么事情。这便是采取散漫的，甚至近乎轻率的笔调的原因。正像一个人设下捕捉狐狸的陷阱，却装聋作哑，仿佛根本不知道乡里有狐狸或陷阱。

我分身为三人。我知道他们看上去像什么。一个人思索，另一个人批评，第三个人联系。这常常变成一场战斗，但由此而完成一周的创作。这在我的脑子里以对话方式进行。这是一种奇特的经验。在这种情形下，它可能是一种精神分裂症状。但作为一种创作技巧，我根本不认为它有什么坏处。

我确实似乎感到创造欲冲向一个出口，正像精子从男人体内各处聚集起

来，竭力通向精囊。我希望涌出某种美丽的和真正的东西——但我知道这个（同时，性交依然进行）。即使我知道从这本书里不会涌出什么东西，我仍然要写它。似乎在我看来，不同的机体必定以各自的方式，通过声音或姿态象征创造的喜悦——鲜花开放。如果是这样，人们也必定有他们各自的方式——有些人发笑，有些人建设，有些人毁灭，是的，有些人甚至创造性地毁灭自己。对此无法作出解释。我的喜悦有两个出口：一是对女人的不可思议地诱人的肉体 and 温柔的爱，二是——通常是两者——纸张和铅笔或钢笔。想一想纸、笔和扭动的词汇是什么，那是有趣的。它们不是别的，而是喜悦的扳机——美的呼喊——创作的幸福的笑声。词汇常常甚至不能与感情对应，除非有时处在激烈状态。因此，一个充满爆发性喜悦的人可以强劲地描绘某种令人悲伤的画面——美的死亡或一座可爱的城镇的毁灭。唯有这种效力证明他的感情多么伟大和优美。

我的创作没有凝成一体。它像厨房地板上的一只生蛋，难以对付。它使我发狂。我现在真的想要尝试一下，而我怕尝试的力量会取走创作的全部生命。我不知道这种瘟病来自何方，但我知道它不是新的。

我们在自身的黑暗中工作，做了很多，却很少真正知道在做什么。我认为我比大多数作家更知道自己在做什么，但仍然不是很多。

我猜想我害怕写完这本书，因为我害怕我自己也随之完了。

突然，我感到一种莫名其妙的孤独。我猜想我是害怕。这常常发生在本书即将完成的时候——害怕没有完成创作初衷。这像呼吸一样自然。

它在短期内就要完成，然后它不再是我的了。别人将接收它，占有它。它将离我而去，仿佛我从不是它的一部分。我害怕这个时刻，因为决不可能拉它回来。正如向乘坐公共汽车离去的某人招呼再见，由于发动机的轰鸣，没人能听见。

论出版

虽然我有时感到我手中握着火，用火光照亮一页文稿——但我从未摆脱过笨拙、无知和自恨无能的重负。

一部作品像一个人——聪明和愚笨，勇敢和怯懦，漂亮和丑陋。为了每一种神思妙想，就会有一页文稿像一条湿淋淋的、生疥癣的杂种狗；为了每一趟翻筋斗飞行，就会有一次翅膀的抖动，提示你：太靠近太阳，蜂蜡固定不住羽翼。

咳——然后这部作品写成了。它再也没有长处了。作家想要大声呼喊——“拿回来！让我重新写过，或者最好——让我烧掉它。别让它那样出去受冷遇。”

你比谁都明白，帕特，作品并不从作家直接到达读者那里。它首先到达雄狮们那里——编辑、出版商、批评家、营业部。它听凭他们踢它、砍它、抠它。而它的狠心肠父亲是它的代理人。

编辑 这部作品不平衡。读者希望一样东西，而你给他另一样东西。你实际写了两部作品，将它们搅和在一起。读者会看不懂的。

作家 不，先生。那是配合在一起。我写了一个家庭，而用另一个家庭的故事作为——哦，作为对位，作为休止，作为步调和色彩的对照。

编辑 读者不会看懂的。你所谓的对位只能放慢这部作品的节奏。

作家 必须放慢节奏——要不，节奏一快，你怎么能看懂呢？

编辑 你已经打断作品，去讨论天晓得的什么。

作家 是的，我是这样做了。我不知道为什么。只是我想要这样。也许是我的不对。

营业部 这部书太厚了。成本涨了。我们不得不定价五元。人们不肯破费五元。他们不会买它的。

作家 我上一本书是薄的。你那时说人们不会买一本薄薄的书。

校对 年代充满漏洞。语法不像是英语的。某某页上，你写一个人在《世界年鉴》上查轮船速度。那里面没有的。我核实过。你把中国新年搞错了。人物性格不连贯。你把莉莎·汉密尔顿描绘成这种样子，而她的行为却是另一种样子。

编辑 你把卡西写得太坏。读者不可能相信她。你把萨姆·汉密尔顿写得再好。读者不可能相信他。没有一个爱尔兰人会那样说话的。

作家 我的祖父就是那样说话的。

编辑 谁会相信呢？

第二位编辑 没有一个孩子会那样说话的。

作家（发脾气，借以掩藏自己的绝望）该死的！这是我的作品。我想要孩子怎么说就怎么说。我的作品是写善与恶。看来这个主题已经获得实现。你们究竟想不想出版？

编辑们 让我们看看能不能改好它。那不会太费事。难道你不希望它成为好作品吗？例如，这个结尾，读者不会看懂的。

作家 你们懂吗？

编辑 懂，但是读者不会看懂的。

校对 天哪，你这个分词用得不清楚。翻到某某页。

你瞧，帕特。你捧来一盒光辉的礼物，而抱回一堆臭垃圾。这次会见中出现了一个新人物。他被叫做读者。

他这样愚蠢，压根儿不能信任他。

他这样聪明，能挑出你的最细微的差错。

他不会买薄的书。

他不会买厚的书。

他部分是白痴，部分是天才，部分是妖魔。

他究竟能不能阅读，似乎还是个问题。

哎呀，老天在上，帕特！他完全像我，一点儿也不陌生。他会从这本书里获得他能带给他的东西。脑子迟钝的会获得愚笨，才智横溢的会从我的书中发现连我都不知道有的东西。

正像他像我，我希望我的书也充分像他，这样他会感到它有趣、亲切和美妙，好像是他的朋友。

（录自 1952 年致帕斯卡尔·科维西的信）

论批评家

今天早上，我看《星期六评论》，读到一些新书评论，不是关于我的，

引起通常的恐惧感。一个人竟会成为评论家，或者进一步，成为批评家，这些奇怪的鲫鱼，以愉快的代理身份依赖别人的创作生活，以沉闷枯燥的言辞训导他们的恩主。我不是说作家不该受训，但我希望这些自封的批评家无论在肉体上或精神上，都不要如此相像，几乎是由一个模子浇出来的。

我常常首先让我的狗试验我的材料。你知道，那只安琪儿，它蹲在那里谛听，我便感到它理解一切。而那只查利，我常常感到它正在等待机会插嘴。几年前，我的那只红猎狗咀嚼我的《人鼠之间》手稿，当时我说这只狗肯定曾经是一位优秀的批评家。

时间是唯一不怀野心的批评家。

给批评家一寸，他就会写一出戏。

论荣誉

我认为有许多东西应该写，但我作为一个小说家不能或不应该写那个。一个人可能会荒谬地沉醉于我的伟大的同时代人，我指的是福克纳和海明威，他们具有自身的不朽性。那几乎好像他们过去是在为墓志铭而奋斗。

另一样我不能写而你能写的东西是关于诺贝尔奖。不管它怎样令人垂涎，获得它会吓坏我。但我不能说这话，因为我没有获得它。但似乎在我看来，那些获得者此后没有写出一部优秀的或有气魄的作品。这倒有点儿像辞退了他们。我不知道这是否因为他们的工作已经告终，或者因为他们力图不辜负这份奖金，失去了他们的胆略或别的什么。但它可能是一个需要克服的难关，而他们大多数做不到。或许它使他们受到尊敬，而一个作家不敢成为受尊敬的人。任何荣誉学衔或奖章都是如此。一个人的作品质量随着他的荣誉数量而下降。可能是出于这种恐惧心理，我拒绝了那些学院不断宣布授予我的法学博士学位。也可能是这个原因，我从不接近科学院，即使我已当选。也可能是这个原因，我放弃了普立策奖。

（录自 1956 年致小帕斯卡尔·科维西的信）

论海明威

我最初得知欧内斯特·海明威的死讯，是接到《伦敦每日邮报》的一个电话，要我对此事发表评论。只是我们私下说说，尽管大家也许已经预料会发生这类事情，我仍然感到震惊。他只有一个主题——只有一个。一个人抗击叫做命运的世界力量，凭勇气对付它们。每个人肯定有权除掉自己的生命。但是，你不会在海明威的主人公身上发现这种可能性。令人痛心的是，我想，较之厌恶自杀，他可能更厌恶事故。他是一个酷爱虚荣的人。擦枪走火的事违背他的虚荣心。猎枪射中自己的脑袋，除非存心要这么干，否则是不太可能的。走火这类死亡多数是在枪支掉落时发生的，伤口通常在腹部。有经验的人在擦枪时，枪里不会装着弹药。事实上，猎人家里从来没有装着弹药的猎枪。我的壁炉架上放有猎枪，但子弹都竖在下面的搁板上。当猎枪拿回

来，你要擦时，必须先卸掉子弹再擦。他蔑视蠢货。只有蠢货会弄出事故。另一方面，从我读到的东西来看，他这一两年来个性发生变化。

他去年夏天在西班牙以及《生活》上的有关报道确实表明他的举止不同往常。或许，诚如保罗·德·克鲁依弗告诉我的那样，他一连多次发病。这可以说明这种变化。但是，撇开这一切，他在写作方面具有最深刻的影响——比我能想到的任何人都深刻。他没有一丁点儿幽默。那是一个奇特的生命。他总是在试图证明什么。人只是对自己没有把握的东西才试图去加以证明。他是批评家们的宠儿，因为他从不改变风格、主题或故事。他既不在思想方面，也不在感情方面进行实验。有点儿像卡巴 ，他创造了一个他本人的理想形象，然后努力照它那样生活。对于他的死，我是悲痛的。我跟他从来都不熟，只见过不多几面；他对我一向是热情友好的，尽管我听说他在私底下出言不逊，贬低我的成果。但是，当时他不把其他活着的作家看作同辈，而是看作敌手。他确实向往流芳百世，仿佛他对这一点没有把握似的。毋庸置疑，他是会流芳百世的。

有一件事我深感兴趣。好些年来，他谈到他正在写一本大部头，后来又谈到他写了几部书，存放着留待将来发表。我决不相信真有这些书，如果真有，将会叫人大吃一惊。一个作家的最大冲动是要让人读他的作品。当然，我的想法也许是错的，而他也许是个例外。对《伦敦每日快报》，我有两行诗，是一个比我们两个都强的作家写的。他们今天早上来电话时，伊莱恩会口授给海底电报的。这两行诗是——

总而言之，他是一个人，

我再也看不到像他这样的人了。

因为他被称做“爸爸”——这两行诗加倍地适用。

（录自 1961 年 7 月致帕斯卡尔·科维西的信）

（董宝生译）

埃斯金·卡德威尔

——“我小说写的以观察到的人生为基础”

埃斯金·卡德威尔穿着他说容易使我辨认的黑袜子到亚利桑那州斯各茨台尔的一家汽车旅馆来见我们。他身高六英尺，骨骼宽大，当初在宾夕法尼亚州的威尔克斯—巴尔曾经是职业橄榄球运动员。他的头发早年曾为他获得“红毛”的外号，如今已一片雪白。他的淡蓝色眼珠炯炯有神。在驾车前往他在一座沙漠山脚下的西班牙式单层住宅的路上，他每逢交通灯、拐弯和地方特点都一一指出，以便我们回来时不致迷路。

我们在卡德威尔先生的铺有红地毯的书房里访问他的第一个下午，时间正好恰恰是两个小时。“我信奉规律，”他说，“你们说你们要访问二个小时。”卡德威尔书房里有一书架收集很齐全的辞典（他喜欢用“老版”韦伯斯特大学辞典）和关于英语语言著作。我们没有看到书架上有他自己写的书。

埃斯金·卡德威尔的书已译成近40种语言，销了8千万册，他是20世纪拥有最多的读者的文坛人物之一。单是他的一本小说《上帝的一小块土地》就销了一千四百万册以上。他的作品已摄成三部电影，编成三部舞台剧。《烟草路》在百老汇上演了七年来，创了美国戏剧史的记录。卡德威尔不仅多产，而且是个多面手，作品共有60部，其中有长篇小说，短篇小说集，自传，旅行记，儿童读物，摄影文集（例如最近再版的《似曾相识》）等。

除了《烟草路》（1932）和《上帝的一小块土地》（1933）以外，卡德威尔的最著名小说有《工匠》（1935）、《七月的麻烦》（1940）、《悲剧性的场地》（1944），这些作品都是描写本世纪初南方贫困农村的。《佐治亚小子》（1943）则是另外一种体裁，用短篇小说系列写一个小镇家庭，其中唐吉诃德式父亲的古怪行为，为这个家庭带来不少生气。这部小说从许多方面来说都是他的最优秀作品，也许还可以说是美国文学的杰作。他的最近作品是自传《一年的生活》。

埃斯金·卡德威尔1902年（或1903年，生期没有确切记录）生于佐治亚州的科维他果。早年随父母在南部各州到处迁徙，曾上过埃斯金学院、弗吉尼亚大学、宾夕法尼亚大学，但都没有得到学位。他做过各种工作，曾在《亚特兰大日报》当过一学期的记者，后于1926年搬到缅因州弗农山的一处农舍老屋，勤奋写作达7年之久。从1939年到1955年曾结三次婚，有四个儿女。1957年起与目前的妻子结婚，后者是个有成就的画家，曾为他的好几部作品画插图。

记者：卡德威尔先生。当初是什么原因使你想当作家的？

卡德威尔（以下简称卡）：我当初并不是以作家开始的，我当初是个听故事的。在本世纪初的一、二十年里，读书和写作都不是普遍的事。口头讲故事当时是小说的基础。你在小铺子里，在酒店里，在饮冰室，在木材场，在不论什么凡是有人聚在一起而无事可做的地方听别人讲就学到一些东西。你想听到一些异乎寻常的事情；讲故事的人知道怎么讲能将一件小事，一件牵强附会的事，说成特别有趣。可以是一只公鸡在夜里或早上某个时候的啼叫。这是一种神秘的事。许多南方作家是从听人讲故事学会写小说的艺术的。我就是这样。这使我明白即使是一件最简单的事也可以成为一个故事。

记者：你怎么把这种简单的事变成一篇小说呢？

卡：可以说，你是得了一种热病，不论是思想上还是感情上，使你飘飘然沉迷其间。你得保持这个劲头来写小说。到你写完时，你的劲头，你的激情，也就耗尽了。你什么都给挤干了。

记者：这种激情是一闪而来的吗？

卡：不。一闪而来的东西，你得怀疑。如果你依赖梦，你就上当了。在你写故事时，你得紧跟你的思想。

记者：但是你的思想总有开头的地方。

卡：当然，你要有个想法来开始，否则你不会在打字机面前坐下来。不论是什么想法，这是你要据以工作的坚实的东西。你不能坐着等灵感，因为灵感可能永远不会来。

记者：你从哪里得到第一个想法？

卡：你看到一辆轿车往那里开，你不知道它开到哪儿去。于是你设想有一所学校，一个教员。那末，教员是谁呢？她的外貌怎么样？她的生活有趣吗？于是你想起了你以前遇到的几位教员。这样就不断引伸下去。

记者：你提到想起以前认识的教员。这个经验重要吗？

卡：是的。经验和想象相结合。你得用你的想象力来创造一些比生活更好的东西，因为生活是单调无味的。

记者：你的情节就是来自这种创造吗？

卡：不。我对情节没有兴趣。我只有兴趣于人物的性格刻画和他们的行为。我知道可以买一本《小说七种基本情节》这种小册子。情节只对疑案小说有用，因为作家从一开始就想好如何结尾。我从来不知道写到最后会是怎样结尾的。我只知道第一句话，第一行字，第一页。作品要是听我的指挥就完蛋了。会有迹象以某种方式表示结尾就快出现了。

记者：你的长篇小说都是这样吗？

卡：不论长短篇，都是一系列事件和一系列自己发展成长的人物。我并不编造地毯。我让人物自己说或做下一步会发生的事。

记者：那么是你的人物在控制你？

卡：完全是这样。这些人物都是新出现的，因此他们是无可预测的。你瞧，就像一个孩子需要从襁褓时期成长为成人一样，人物得发展成长。你看到某种图象，可能是对他的外表的深入洞察，但是如果你忠于自己的写作的話，就得由他来告诉你，下一步他的行动是什么，他为什么这样做。如果你让人物这样发展，那么你就一点一点地有了一个可信的，甚至使读者不会忘怀的人物。

记者：但是你一定得对你的人物有影响。

卡：我对他们没有影响。我只是个观察家，在旁做记录。故事总是人物自己说的。对于有些人物说的话和做的事，我常常并不以为然，甚至感到难为情，比如他们的不敬神或者他们的不道德。但是我对它无法控制。

记者：但是你至少了解他们的动机？

卡：我绝不是个先知。我常常不知怎么解释我的人物的欲望和动机。你得自己从他们身上去找解释。他们是他们自己创造的。

记者：你对自己的人物中有什么特别喜爱的吗？

卡：没有，因为我不知道他们之中有哪一个能在这个意义上得到喜爱。他们有些是应该受到谴责的。

记者：你的作品中有哪些是你最满意的？

卡：要是非要指明的话，非小说是《寻找比斯科》，短篇小说是《佐治亚小子》，长篇是《上帝的一小块土地》。我认为这三部是可以接受的。

记者：在《上帝的一小块土地》中，蒂·蒂·瓦尔顿坚持在自己的土地上挖金子是他有信心还是愚蠢？

卡：这是天性使然。这些人都有怪念头。有人可能毫无理由地想养花白猪。这样做会毁掉他的家庭生活，因为猪圈就在屋后带来恶臭。他的老婆同他闹离婚，如此等等。不论瓦尔顿是从梦中得到怪念头的，还是父亲把这怪念头栽在他心中的，反正他认为他的地里埋有黄金。在北卡罗来纳州，有个叫达隆纳加的地方，他们开采黄金，铸造金币。也许他是受到这个的影响。反正，他心中有这个念头：他的地下有黄金矿藏，他只需挖就行了，总有一天会挖到的。没有什么事情能阻拦他。

记者：蒂·蒂·瓦尔顿对《上帝的一小块土地》的操纵是表明他的伪善吗？

卡：我想应该怪作家不好；我不会怪蒂·蒂的。这是一种提供多样性，提供变化，让这个故事中有些事情发生的文学上的运动。

记者：你愿承认自己的作品中有象征吗？

卡：不，一点也不。我不知道怎样把象征注射进去，但是如果我发现有它，我也许会嫌恶的。我认为在英语课程和剧作课程中寻找象征的全部目的是要在学生中间引起思索。最后关键是思考。甚至一般的学生都可以找到象征，因为你既无法证明也无法反驳。

记者：在你的短篇“种植季节”中，如果菲德勒不是象征，那么他是谁呢？他是什么呢？你愿告诉我们吗？

卡：不。

记者：这重要吗？

卡：在这个意义上是重要的：它使我喜欢那样写。我知道菲德勒是谁，至少我认为我是知道的。我不能绝对肯定，因为它可以向两个方向发展。我甚至连这两个方向是什么也不想告诉你。这样就会露了底。不过，最后来说，我想这并不重要。真正重要的是揣测。

记者：你举了自己满意的几本书。其他作家钦佩的是哪些？

卡：我读的不多，因此不知道。

记者：你以为我们会相信你这话？

卡：我并不想装假。我以前常常读西尔斯和罗布克公司的货品目录，它每年出版一次。但我很早就知道，你不做读者，就做作者。我决定做作者。

记者：因此你不受别的作家的影响？

卡：影响是非常空洞的东西。我尽量在各方面避免它。我不想受任何人的影响。如果我受莎士比亚或爱伦·坡的影响——这是举例来说——那我就成了次于他们的第二流了。模仿产生的东西总是比创作差。在我看来，独创是唯一重要的。

记者：你对多年来模仿你的许多人是怎样想的，比如詹姆斯·瑟伯在《贝特曼国家》中所讽刺的那些人？

卡：讽刺是个十分正当的领域。我想大家都能容易接受讽刺，不会感到被冒犯。但是我认为模仿是一种非常低级的写作。海明威对小说写作有很大影响，一般来说都是好的，但他也有成千上百个模仿者，我不相信他们之中有任何人不论从能力或从实践来说能够写得他那样好。

记者：像海明威一样，你早期也在报馆工作。这经验有助于教你写作吗？

卡：是的。这是真正很好的训练，因为它逼着我每天写一些，不管我想写不想写。因此，甚至写死人讣告消息也有助于写小说。

记者：为报纸写稿是一种实践训练的。除此之外，你有没有受到过正规的写作课程，比如在你上过的一些大学里？

卡：我在大学上的最有收获的课程是在弗吉尼亚大学上的研究生作文课。主持这个课程的是个叫艾奇逊·亨区的家伙。我当时只是一年级学生，或二年级学生，但我马上选了这课。生命太短促了，不能等到四年以后。亨区让我们想写什么就写什么——诗，短篇小说，非小说——然后大家一起来评论。亨区并不把我的作品逐句逐段分析。他什么都不碰，这使我很满意。到课程结束时，他对我说，“我听说你并没有资格选这课程，但我观察你以后感到满意。祝你好运。”

记者：这是不是当今大学里这么吃香的创造性写作课的早期雏型？

卡：不是。当时不叫创造性写作课，当时叫英语作文课。他们创造了创造性写作课的名词时我已离开了。我认为没有创造性写作这回事。不论写的是什么题材，如果不是好的写作，就不是创造性的。

记者：这是不是说你并不区别小说和非小说？

卡：对。问题不是你写什么，而是如何写。你的作品以事实或以想象为基础其实并不重要。这两方面的不论哪一方面你都可以成为好作家。或者两方面都成好作家。使用语言就是写作，最后重要的是你使用语言使用得多么好。非小说从文学意义上来说可以写得像小说一样动人。

记者：你说亨区的课程是作文课。你在大学里还上过什么文学课吗？

卡：我选过一门英国文学课，但中途放弃了，因为教授一直在讲些亨利·詹姆斯那样成就的人，不是我的理解能力所及。我也选过“华兹华斯研究”这门研究生课程。我记得只上半个学期的课，这时教务长把我叫了去说，“我收到开华兹华斯课的教授的一个问题，他想知道你是怎么混到他的班上去的。”原来我曾对那教授说，我不喜欢华兹华斯，也不喜欢他的诗，因此他向教务长提了意见。反正，这就是我在大学里选英国文学课的经验。我想，问题是我当时的兴趣不在华兹华斯或詹姆斯上，而是在构思一篇从来没有人写过的小说，而我自己就想写这篇小说。

记者：你的大学课程除了英国文学课以外还有什么课程对你写作的成熟有帮助吗？

卡：有。社会学和经济学。因为这两门是人生的基础，所以我选读了。但是对于这两门学科，我并没有你可以称为思想水平上的兴趣。它们只不过是出发点而已。

记者：出发点？

卡：我想了解人生是怎么一回事，为什么是那样，以便我可以写人生。但是我在小说中写的更多的以我观察到的实际人生为基础，而不是以理论为基础。例如，我对经济学的了解其实是从我在威尔克斯——巴尔一家廉价商店地下室中打工时学来的，是从我在华盛顿每天早上三点钟送牛奶时学来的。我观察这些事情知道了人们经受的苦难。

记者：但是有些读者认为你的作品对南方表现了一种歪曲的而不是现实的观点。例如，他们说你在《烟草路》中夸张了吉特·莱斯特一家的困境。

卡：许多南方人对这些人的故事和状态不表示同情。因为他们没有看到

过极端的贫困，即使看到过也不注意。有人说这是存在的时，他们就马上否认。不过，这是他们的权利。我在左治亚跟我父母一起生活时，瑞恩斯镇外有三、四家人几乎过一阵子就大清早前来，他们坐在我们家的廊前，乞讨吃的东西。从老奶奶到怀中的婴孩，他们整个上午坐在那里，当家的伸着手，嘴里还哼哼唧唧。因此这些事情是存在的。有人说不存在，我就要上火。

记者：编辑呢？他们有没有叫你作一些删改？

卡：我从来没有遇到出版商或编辑说“这得删掉。”相反，他们从来不改我写的东西。在我写作初期，斯克里勃纳书局编辑马克斯·潘金斯就鼓励我要对写作保持忠实的态度。从此以后我从来不要别人来叫我删改。也没有人叫我这样做。

记者：没有人来打扰你，你觉得自己是不是异常幸运？

卡：是的，但是在潘金斯告诉了我以后，我认为自己是配得上的。因此不感到脸红。我确信自己能对付。我从来没有怀疑过自己能写要写的东西，按自己的想法来写。

记者：这样说没有人指导过你的写作？

卡：不过，我不想称自己不犯错误。当我妻子弗吉尼亚开始当我编辑助手时，我得逼着她挑错，找出哪个字哪句话可能有毛病。因为我在《新美国文库》的出版商维多·威布拉特告诫她不要改动我写的东西。因此我得教育她对我的作品抱挑剔的态度，如今她对我很严格。

记者：你写作时需要与外界断绝来往吗？

卡：我喜欢一人独处。以前在纽约你能非常廉价地租一房间，我有好几本书是在租来的房间中写出来的，因为没有任何干扰。我可以放一台打字机在床上，坐在对面椅子中，整天整宵地这么写作。

记者：你在早上是不是需要克服惰性才能写作？

卡：不，换了我，是不会这么说的。我有时可能有不知干什么好的感觉。我有时可能为此担心。但是我还是能坐下来。你瞧，这首先是我要做的事，因此我有把它做完的要求。我想，要做作家，才华只是一个条件。你还得有发挥才华的欲望。

记者：你有没有长期思路枯竭的时候？

卡：没有。你总是能够写一些什么的。你写打油诗，写情书，做些使你恢复写作习惯的事，把那种欲望重新引起来。

记者：你一边写一边修改得多吗？

卡：我的废纸篓总是全市最大的，一天完了就塞得满满的。我写了三四行，感到不满意，就送进废纸篓。我在很小的时候就发现人生没有完美或者接近完美那么一回事。因此我不断地把写好的丢掉，想改得好一些。

记者：那么你一天工作进行得好时能产生多少？

卡：哦，也许一天结束时，有两三页值得保留。你知道，这就不少了，三页就不少了。为了这值得保留的三页我可能写上四、五十页。整天坐在打字机前什么也没有写好也不是罕见的。但是如果你站了起来，你就肯定什么也没有了。

记者：你在这样写完了第一稿以后还有许多修改要作吗？

卡：一般来说，是的。但写《上帝的一小块土地》时我随写随丢在地板上，一直到写完才捡起来，放在一起就成了书。没有修改。但一般来说我写完一本书后，要连续重写，多到十几次，因为我总是不满意。

记者：在后来修改稿中你增添多吗？

卡：不多。我有时标进一两句描写房子或什么的话，但修改不宜过多。你可能脂肪过多，该瘦的地方却肥了。你得知道什么时候该收。

记者：你的书出版后你还读不读？

卡：不读。我只是打开书来看看字体怎么样。我写完就完了。

记者：你的哪一本书最难写？

卡：你年轻的时候，什么都容易，你写的都了不起。每个青年作家都这么感觉。你不会回过头来看，不会有自我批评。你没有判断力。但你一边长大，你的书就一本比一本难写，因为你对自己的东西越来越采取批评的态度。你到了这一地步；你知道有什么地方不对头，但是你又无法改进它。因此我可以按这个意义来说，最后的两三本书大概是最困难的。老作家是最有困难的。

记者：你认为自己的写作这些年来有什么变化吗？

卡：有的。你的态度和你的风格随着你的年龄增长有了逐渐的转变。不管是不是有了改进，至少有了变化。否则你是一辈子用同样方式写作。那也就是在写哈代兄弟丛书_或者什么的。但是如果每一部作品都是一个独立的整体，那必然会有激流和变化。

记者：回顾你的生涯，你是否是根据可分的阶段来看的？

卡：我想是这样。第一阶段当然是学习写作，在二十年代花了八、九年时间。接着的阶段中我能够靠写作贴补生活，在好莱坞等地。在这期间，我既有要求，机会，又有材料，因此没有放松。从 1975 年到现在是我最低产的阶段。你可以说我是从过度生活中过来休生养息。如今我已恢复正常，至少我这样希望。

记者：在这长期生涯中，你说你花了头十年学习写作。这一期间你有作品出版吗？

卡：你学习写作的唯一办法是通过写作；不过，是的，你在写什么东西时，你当然希望写的东西能够出版。我开始写作的时候，有些小杂志愿意发表我写的一部分东西，这就给了我继续写作的动力。它们不付钱，由于我当时在缅因州自己种东西养活自己，如果必需的话，我是愿意这样多年下去，一直到有了转机为止。我的第一篇小说是发表在巴黎出版的小杂志《过渡》上。

记者：我们看到你在缅因州花了一年学写诗。

卡：我认为每一个作家都得经过写诗的阶段。这几乎是必经的阶段。我认为，运气好的人能够克服它而开始改写小说。

记者：你当时完全放弃写诗了？

卡：哦，是的，我学到了教训。使我有勇气忘掉写诗的是个叫路易斯·恩特迈耶_的家伙。我很钦佩他，因此写了几首诗给他。他写信给我说，每个青年都有权写诗，但越早放弃写诗，就越好成为一个人。我接受了他的忠告。

记者：他治好了你的病？

卡：是的。许多年后，恩特迈耶在编一套儿童读物，他要我写一本书给他。他说，“我知道你已不写诗了，所以我想也许你能写个优秀的儿童故事。”

记者：你为他写了一本？

卡：我写了一本。《我们家的鹿》。

记者：你的诗有发表过没有，不论是在他给你的劝告之前或之后？

卡：没有。

记者：除了写诗以外，你的见习阶段还产生了你的第一部较长的短篇《私生子和可怜的傻瓜》。你如今怎样来看待这些早期中篇作品？

卡：那是试验性的，初步的，业余的东西，但是我认为在短篇和长篇之间必须有个过渡阶段。这些作品基本上都是想象的——企图找到怎样现实地表现想象的念头的方法。我很赞成我当时的成果，但是现在不这样做了。你得经过这个阶段，就像你必须经过写诗阶段然后不再写诗一样。

记者：你刚才提到在见习阶段以后有一个时期你能靠写作挣钱贴补生活，你这话是什么意思？可以解释一下吗？

卡：我断断续续在好莱坞取高薪，并且从百老汇演出《烟草路》中提成，这部戏演了七、八年。

记者：杰克·克尔克兰把《烟草路》搬上舞台，你的评价如何？

卡：我要说，从戏剧效果来说，克尔克兰的改编是真实可信的。我是说他必须操纵故事以便创造舞台效果。我对第一个演吉特·莱斯特的演员亨利·赫尔很钦佩，因为他演得很认真。但我反对在赫尔以后演莱斯特的演员，不论是在百老汇还是在巡回剧团，因为他们演戏主要是为了博观众笑声。克尔克兰也不喜欢，但是演出老板对叫座很高兴，而他的权威几乎是绝对的。

记者：《烟草路》的电影怎么样？你喜欢吗？

卡：不特别喜欢，不喜欢。电影有好的男演员，好的女演员，好的写剧本的，而且由约翰·福特导演。它有一切有利条件。但是来了制片人达里尔·柴努克，他要大团圆结局。结果片中人都唱着民歌上穷人收容所了。

记者：柴努克的干预使你感到意外吗？

卡：其实并不。电影都是按摄影棚公式摄制的。我的代理人告诉我，我的小说《克劳黛尔·英格里希》拍得很糟，我最好别去看。因此我没有看。

记者：《上帝的一小块土地》影片呢？它是不是令你比较满意一些？

卡：是的，因为它是独立制片的，不受摄影厂的控制。当然，我除了偶而充当顾问以外，没有怎么干预。但是独立制片的自由使我感到十分有兴趣。至少没有人下令加个大团圆的结尾。

记者：你刚才说你对《上帝的一小块土地》的制片人充当顾问。你对小说改为电影或舞台剧有没有比这更直接的参与？

卡：当时《工匠》在百老汇好几个星期演出成绩不好。我便去了，想改一下剧本。我没有成功，整个演出后来停止了。我从来没有觉得自己有资格当戏剧家，因为我没有训练。

记者：那么说你从来没有想写个完全的剧本？

卡：唉，我在生活中的一个不幸是我为百老汇写过一部音乐剧，写的是关于墨西哥的政客。演员即歌手演墨西哥总统。但是这在国务院惹了许多麻烦。那里有人认为，我们如果演出墨西哥总统唱着歌，绕着土坯房子追逐姑娘，可能引起外交冲突。因此这戏从来没有演出。反正我也并不认为这是部很好的音乐剧。

记者：你有没有剧名？

卡：有的，叫《墨克西卡顿的强人》。剧本保存在达特茅斯学院的档案室里，也许有一天会复活。

记者：你在好莱坞参加工作的影片中有什么特别有意思的？

卡：没有什么。我在那里的早期作品是一系列短篇，名叫《犯罪并不划

算》。后来我写《出使莫斯科》，这是一部宣传片，要我写剧本是因为我在苏联的战时经历。但我不喜欢宣传角度。写了一些初稿后我就辞了。

记者：你刚才说，你写作时需要安静环境，你在摄影厂环境中工作有没有困难？

卡：有的。比如，以前在好莱坞时，你除非能向秘书口授故事，否则不能算是个作家。而我从来没有能够向谁进行口授。因此我得晚上回家去写，没有人能看见。我常常得偷偷地写。

记者：你的好莱坞经验对你写小说有帮助吗？

卡：一点也没有。这完全是浪费时间。你不可能一边写小说，一边同时在摄影厂工作。除了为人捉刀，五、六年内我没有干什么工作。但我需要钱，你留在那里时间越长，他们付你钱越多。

记者：你后来怎么脱身的？

卡：攒够了钱。1950年我脱身出来，以后再也没有回去过。

记者：在好莱坞呆了几年后你再回去写小说，你高兴吗？

卡：很高兴。在那种停产的阶段以后，我在接着的有25年时间内拼命赶上去，写我一直没有机会写的东西。从1950年到1975年我写的长篇、短篇、非小说类作品大概比任何别的阶段都要多。

记者：你喜欢写短篇还是长篇？

卡：在我来说，短篇小说的写作是写作的真髓。我认为一个作家在写长篇之前总是先要写短篇。这样你有较好的控制能力，因为短篇集中在一个较小的地方。你也有较好的幅度，因为短篇长短不拘，短到一页，长到50页。你捏塑它能比长篇更容易。长篇是件花费精力的大工程。你在这里改一下，就会影响到50页外别的地方。

记者：可是在50年代你的短篇似乎少了。

卡：不过，你总是喜欢写短篇胜过写长篇的。你一旦确定了短篇形式，你就离不开了。因此我写了150篇才不写。当然150篇也许只占写的一半。另外一半我丢进了废纸篓。

记者：我们读到你有两部小说《假的》和《秋山》没有出版。你还有别的没有出版的原稿吗？

卡：没有，它们都丢进了废纸篓。你提到的这两部是我唯一能记得写了而没有出版的。它们不够好，不值得出版。

记者：你说你的最丰产阶段在1975年结束，这是什么原因造成的？

卡：过去五年可说是我的休假期，因为我花了很多时间旅行，欧洲一年去两次。我还有两年动了两次肺癌手术。我吸烟几乎送了命。

记者：你的新书《一年的生活》花了一年半写成。你能不能谈谈你写那本书的每日日程？

卡：为了那本书，我有了每天写两次的习惯。每天早上六点钟我就开灯坐在这里，一直工作到10点、11点。然后从下午4点到7点我又工作。

记者：别的书有别的时间安排吗？

卡：有的。我有各种各样的时间安排。多年前在缅因州的时候，我双日写作，单日在户外干活。冬季来临时，我白天铲雪睡觉，晚上通宵写作。早期另外一个习惯是出去旅行一次写一个短篇。我从波士顿搭公共汽车到克里夫兰，半途下车过夜写作，这样一个星期就可完成一个短篇。后来有一阵子我搭波士顿到纽约的夜航船。水流的节奏也许帮助了我的句子结构，至少我

自己是这样想的。这都是早期的写作方法，时间安排，以后略有不同。

记者：你有没有同时进行几项写作计划？

卡：不，一次一项。我总是坚持 6 个月，8 个月，9 个月，不论多长时间。

记者：你积极从事写作已达 60 年。是什么东西激励你长期的献身？

卡：有些人有自己哼哼歌曲的嗜好。我想写作也是这样。我写作是因为这使我感到好过。

记者：你对评论家的意见担心吗？

卡：一点也不。评论家都是自大狂。他说，“哦，就是审判官”。他往往把作家的一部作品批评得体无完肤，毁了他的作品。当然，这方面也有一些好人，但是我对评论家没有什么信任。评论家是多余的商品。

记者：你有没有喜欢为之写作的特定的读者？

卡：从这个意义来说，我可以说是为大街上的普通人写作的，也就是中庸之人。如果我对他们有吸引力，我就很高兴。例如，几星期以前，我的妻子和我在纽约参加了美国文学艺术院的年会。你知道这是高级知识分子的精英的集会。参加的都是了不起的大智大贤。我正好在和马尔康姆·考里__说话，这时有个服务员端着一盘下酒菜过来。他是个年轻小伙子，也许是纽约大学学生，做服务员打工。反正，他说，“请吃一点……再同我握一握手。这里你是我唯一要握手的人。”因此我与他握了手，又拿了一点下酒菜。

记者：最近，你的作为作家的流行程度在美国这里略有下降，而在国外却不衰，你认为这是什么原因？

卡：小说在美国几乎天天在变。我们的文明仍是一个非常流动多变的文明，而在较老国家，除了政治以外没有很大变化。在美国，小说反映当前的生活作风，经济情况，战争等很多东西。美国读者的兴趣随时间而转移。特别是在这里，写作非得是当代的。但是我不知道什么地方什么作家能自称作品是不朽的。

记者：听来你并不关心取得持久的流行声望？

卡：我从来不对流行声望有兴趣，因为流行并无多大意义。要流行，就得被利用。

记者：今天出版商在利用的是哪些书？

卡：他们大力出版他们称之为厚书的作品，一本书有 700 页到 1000 页厚。最近几年美国的小说家受到这种写畅销书的压力很大，给挤到一边去了。在讲故事这个意义上没有什么想象力可言。畅销书本身不过就是一个公式而已。

记者：你计划继续写小说吗？

卡：我已到了对小说写作太挑剔的地步。目前小说界有这么多的垃圾，我很难为情。例如詹姆斯·密契纳的《百年镇》里写进那么多的知识性东西，我并无兴趣。目前在垃圾小说和百科全书式小说之间我还看不到有什么别的。因此我还是再等一等。我认为写小说已到这样的阶段：在这两个极端之间会有新的东西出现的。但究竟是什么，我不知道。

记者：会不会是新闻体小说如杜鲁门·卡波蒂的《冷酷残杀》和诺曼·梅勒的《刽子手之歌》？

卡：我认为这是一种非常短命的模式。我认为这是企图找出小说下一阶段的形式。当然，卡波蒂的书是这种书中的第一部；接着是梅勒的。我浏览

了一下《刽子手之歌》，我觉得其中一些部分同故事完全无关。例如报纸摘录不过是剪报的汇总。它们同梅勒的写作毫无关系。我认为这并没有什么前途。

记者：你认为讲故事本身又会重新回来？

卡：它必须回来。这是不可避免的，因为讲故事是写小说的整个基础。新念头就是由此而发生的。

记者：马克·吐温是美国最伟大的讲故事者之一。几年前你在接受访问时曾说过你没有读过他的任何作品。

卡：我至今还没有。这是我期望的事。关于他，我听到太多了。

记者：你有一次曾说你欣赏休伍德·安德生的短篇。

卡：是的。那时候长篇很多，短篇很少。他使我感到兴趣的是他的短篇。我喜欢他的简洁。我喜欢他描写人物的方法。他们风格质朴。没有多余的形容词，不必要的段落。

记者：常常有人把你同福克纳相比。对此你认为如何？

卡：我不知道，因为我一点也不了解福克纳的写作。我读过他的一本书《弥留之际》，我认为这是一部很好的写作练习。但是我所以读它只是为了弄清楚他在干什么，我不知道他在这以前或以后在干什么。我碰到过福克纳两次，一次在法国，一次在纽约，但我同他不熟。我能认得的同他谈话的唯一话题是一只懂本国语言的人用外国语同人谈话的困难。

记者：你在写作时有什么迷信吗？

卡：我的房间里有一块红地毯。我不论搬到哪儿住，我都带着这块地毯。我把他保持得很好。我们现在就坐在这上面。为什么在这里？因为这是我生活的一部分。早期我生活在寒冷和地板开裂的房间里。因此我一有钱就买了这块红地毯。当时并决定以后到那里就把它带到哪里。

记者：还有你的黑色短袜？你在电话里说我们可以根据黑袜子认出你，我们注意到你每天穿黑袜子。

卡：星期天我穿白袜子。运动员穿的厚厚的白袜子。你应该到星期天再来看我。

（董乐山译）

艾萨克·巴什维斯·辛格

——“我是一个回到黑暗时代去的作家”

艾萨克·巴什维斯·辛格，一九〇四年七月十四日生于波兰拉兹明，是犹太教士的儿子。幼时全家迁居华沙，他在那里受到了传统的犹太教教育。他的父母为了加强四个子女的宗教信仰，自幼就对他们讲了不少犹太民族的民间故事和传说，辛格听得非常入迷，但是他还是走了他哥哥 I.J. 辛格所开头的道路，做了一个作家。辛格在一九三五年到纽约市去找他哥哥之前，曾在一家意第绪语杂志当校对，在一些波兰刊物上发表过小说，翻译和书评。

一到美国，他就经常向《犹太前进日报》投稿，除了写短篇小说和长篇连载以外，也写评论和文章，他的译成英语的第一部作品《莫斯卡特一家》于一九五〇年出版，在国际上引起轰动。一九五七年又出版了一本小说集《傻瓜金贝尔及其他》，其中有一些经索尔·贝娄译成英语发表在《巴黎评论》上。辛格的其他作品有《卢布林的魔术师》（一九六〇），《奴隶》（一九六二），《庄园》（一九六七），《敌人们，一个爱情的故事》（一九七二），《莎夏》（一九七八）。另外在一九六六年出版了一部波兰童年生活回忆录《在我父亲的庭院里》。

辛格几乎什么重要的文学奖金都得到了。他得过两次全国图书奖，一次是一九七〇年奖给他的儿童文学《一天的欢悦》，第二次是一九七六年奖给他的小说《羽毛冠及其他》。他是全国文学艺术研究会和美国艺术科学院的会员。他于一九七八年获诺贝尔文学奖。

辛格于一九四三年成为美国公民。他于一九四〇年与阿尔玛·海曼结婚，住在纽约的上西城。他与前妻所生的儿子在以色列当中学教员。

辛格和他的第二个妻子住在上百老汇一所宽敞的、阳光充足的五间公寓里。除了满墙的书和一台大电视机以外，屋子里的装饰是那种三十年代在布鲁克林和布朗克斯小康家庭里流行的模仿维多利亚式的家具。

辛格在起居室里一张堆满书稿的小书桌前工作。他每天写作，但没有固定时间，中间穿插着记者和客人的来访和电话。他的名字仍列在曼哈顿电话簿中，几乎每天都有不相识的人打电话来说，他们读了他的某一部作品，觉得要同他谈谈才痛快。直到最近为止，凡是打电话来的人，他都请来吃中饭，或者至少喝咖啡。

辛格在横格笔记本上用意第绪语写长短篇小说，不用缩记。他写的大部分作品仍先在《犹太前进日报》上发表，那是在纽约市出版的美国一家最大的意第绪语日报。找合适的人把他的小说译成英语一直是个麻烦的问题。他总是坚持要与翻译者非常紧密地合作，一起反复推敲每一个句子。

辛格一贯穿着深色衣服，白色衬衫，系深色领带。他的声音很高，但是悦耳，从来不提高嗓门。他身材中等，瘦削，面色苍白，有些病态。多年来他严格素食。

辛格给你的第一个印象是，他是个弱不禁风的人，稍走几步路体力就不支。实际上他每天要走五、六十个街口，路上总是从一只棕色纸口袋中取些吃的喂食鸽子。他喜欢鸟类，家中有两只长尾鹦鹉在屋子里飞翔，没有关在笼子里。

记者：许多作家在开始写作时总是用其他作家当模特儿。

辛格：要是这么说的话，我的模特儿是我的哥哥 I.J. 辛格，他写过《阿斯坎那齐兄弟》。我找不到一个比我哥哥更好的模特儿了。我看到他同我父母斗争，我看到他怎样开始写作，他怎样慢慢地得到了发展，开始发表作品。因此，很自然地，他成了一种影响力量。不仅如此，在后来我开始发表作品时，我的哥哥对我说了一些写作规则，我把它们看成是神圣的。这并不是说这些规则一次也违反不得，但是记住它们是有好处的。他的一条规则是，事实是从来不会陈旧过时的，而看法却总是会陈旧过时。一个作家如果太热心于解释，分析心理，那么他刚一一开始就已经不合时宜了。你不可想象荷马根据古代希腊的哲学，或者根据他那时代的心理学，解释他笔下英雄人物的行为。要是这样的话，就没有人爱读荷马了！幸运的是，荷马给我们的只是形象和事实，就是为了这个缘故，《伊里亚特》和《奥德赛》我们至今读来犹感新鲜。我想一切写作都是如此。一个作家一旦开始要从心理学的角度解释主人翁的动机，他就已经失败了。这并不是说我反对心理小说。有些大师的心理小说写得很好。但是我认为一个作家，特别是一个年轻的作家，模仿他们并没有什么好处。举陀思妥耶夫斯基为例。不知你是不是可以称他是心理小说派的作家；我就不敢这么叫他。他经常离题，他想用他自己的方式来解释事物，但是即使在他身上，他的根本力量在于提供事实。

记者：您对心理分析和写作的关系有什么看法？许多作家经过心理分析，觉得这有助于他们不仅了解自己也有助于了解他们要写的人物。

辛格：如果一位作家在医生那里接受心理分析，那是他的事。但是如果他把心理分析写到作品里去，那就太糟糕了。最好的例子是那个写《对位》的。叫什么名字来着？

记者：阿尔杜斯·赫胥黎。

辛格：阿尔杜斯·赫胥黎。他想根据弗洛伊德的心理分析写一本小说。我认为他失败得很惨。这部小说如今已十分陈旧过时，在学校是不能再选读了。因此，我认为一个作家一旦坐下来开始作心理分析，他就把自己的作品毁了。

记者：你曾经告诉过我，你读到的第一部小说是《福尔摩斯探案》。

辛格：是的，我是在十一、二岁时读这些东西的，当时我觉得十分精采，以致到了今天，我不敢重读福尔摩斯，生怕会感到失望。

记者：你是否认为柯南·道尔对你有什么影响？

辛格：这个嘛，我并不认为福尔摩斯故事对我有什么真正的影响。但是我要说的一点是——从幼时起我就喜欢故事里有紧张的东西。我喜欢故事应该是个故事。应该有个开头，有个结局，应该有一种最后会发生什么事情的感觉。我至今恪守这个规则。我觉得讲故事在我们这个时代已经成了一种被遗忘的艺术。但是我自己则尽力设法不要患上这种健忘症。我认为故事仍旧是个故事，读者听了要知道结果。要是读者从一开始就什么都已知道，即使描写精彩，我认为这个故事不是一个故事。

记者：你对诺贝尔文学奖给了 S.Y. 阿格农和奈莉·莎克斯有什么看法？

辛格：关于奈莉·莎克斯，我一无了解，不过我认识阿格农。从我开始阅读开始。我认为他是个好作家。我不会叫他天才，但是今天他哪儿有这么多天才呢？他是个老派的实在的作家，这一派通过翻译，失掉了不少东西。但是就希伯来语而言，他的风格就是好。他的每一部作品都与法典、圣经和经注有关。他写的东西都有好几个层次，特别在那些会希伯来语的人读来是

如此。在译文中，这一切层次都失踪了，留下的只有纯写作，不过，这纯写作也很好。

记者：评奖委员会说，他们把诺贝尔奖给了两个反映以色列呼声的犹太作家。这不由得使我想，不知你怎么给犹太作家下定义，与一个正好生为犹太人的作家相对而言。

辛格：在我看来只有意第绪语作家，希伯来语作家，英语作家，西班牙语作家。什么犹太作家，天主教作家，这种提法在我看来有些牵强。但是，如果你逼着我承认，有犹太作家这么一回事儿，我就要这么说：他得是一个真正浸透犹太性质的人，会希伯来语、意第绪语、法典、经注、哈西迪和卡伯拉神秘哲学等等。而且，如果他还写犹太人和犹太人的生活，那末，也许我们可以称他是个犹太作家，不管他用什么语言写作。当然，我们也可以只叫他是个作家。

记者：您用意第绪语写作，这种语言今天已很少有人能阅读了。您的作品已译成五十八种语言，但是您说，您的读者大多数人得通过译本不管是英译本或法译本，来读您的作品，为此您感到不安。很少作家能通过意第绪语阅读您的作品。您是否觉得通过翻译丢掉了许多东西？

辛格：我的意第绪语读者不如我希望的那样多，这件事使我不快。一种语言不走上坡路而走下坡路，这就不妙。我真希望意第绪语能像意第绪语派所说的那样繁荣发展。但是就翻译而言，当然每个作家在译文中都丢失了一些东西，特别是诗人和幽默作家。还有，作品与民间故事紧密结合的作家也是损失最重的。至于我自己，我认为是损失很重的。不过最近我也参与自己作品的翻译，了解了问题的所在，我就想法不致于损失太多。问题是，很难在另一种语言中找到一个完全对等的习语。不过话又说回来，我们都是通过译文读到文学的。大多数人只是通过译文读圣经，读荷马，读一切经典著作。翻译对作家固然造成损害，但不能杀死他，如果这位作家真正是个好作家，他在译文中也能表现出来，我在自己身上就看到了这一点。另外，从某种意义上来说，翻译也帮助了我。因为我在校订译文和同译者一起工作时得一遍又一遍地重读自己的作品，我在这么做时发现了自己写作上的一切缺陷。翻译帮助我避免了要是我用意第绪语写作和出版，没有因为要翻译而不得不再读一遍，就无法避免的缺陷。

记者：据说，您因为觉得没有读者而完全停止写作五年，有这回事吗？

辛格：我刚到美国来时的确停止了写作好几年。我不知道这是否是由于我觉得没有读者。读者有不少。从一个国家移民到另外一个国家，可以说是经历一种危机。我当时觉得我的语言是丢失了。我的一些形象不再存在。东西——我看到成千上万的东西，在波兰没有意第绪语的名称。以地铁为例——我们在波兰没有地铁。我们没有意第绪的名字来叫它。我忽然要对付地铁、快车、慢车这样的名称，我的感觉是，我丧失了我的语言，也丧失了我对周围事物的感觉。后来当然还有谋生和适应新环境的问题……所有这些因素加起来，我有几年没有写作。

记者：您认为意第绪语有没有什么前途？您是不是认为它不久就会完全成为一种死的语言？

辛格：它不会成为一种死的语言，因为意第绪语和五、六百年犹太人历史有关……重要的犹太人历史有关。我曾经说过一个笑话，我为意第绪语感到特别放心，那就是，我们如今世界人口只有三十五亿，一百年以后，极可

能到一千亿，届时人人都需要一个写博士论文的题目。你可以想象对于这些寻找题目的学生来说，意第绪语是多么有用。他们会把凡是与意第绪语有关的一切都提出来，加以分析，然后撰写论文，撰写大学论文那样的文章。因此，我认为它不会被遗忘。以阿拉米语这样的语言为例。犹太人不用阿拉米语已有二千年了，但这语言仍在那里，它已成了希伯来语的一部分。阿拉米语如今仍用在证件和离婚文件上。犹太人从来不会忘记任何东西，特别是一种像意第绪语那样创造过这么多东西和起过这么大的作用的语言。

记者：我们一想到当代用意第绪语写作的作家，我们就马上想到了您。但是再要提出其他名字来就很困难了。有没有别的用意第绪语写作的作家，您很看重？

辛格：有一个作家我很看重。真的，他是个伟大的作家。他是个诗人。他名叫艾伦·蔡特林。此人是我的朋友，但我并不是因为他是我的朋友才推崇他。他真的是个伟大的诗人。我认为他的写作同托马斯·哈代的诗一样有价值，而我对托马斯·哈代评价很高。别的嘛……有一些别的意第绪语作家……有几个很有名，如萧莱姆·阿希。还有大卫·伯格利逊。还有一个很有力量的散文作家叫A.M.福克斯，他确是个有力的作家，但他总是写同一个主题。他千遍万遍只有一个故事要说。不过我要说，在意第绪语写作中有一种东西十分有力量，但是又十分老式——因为现代意第绪语作家不写关于真正犹太的事物，不过他却是启蒙的产物。他是在这样的思想下受教育长大的：我们必须摆脱犹太性，必须具有世界性。由于他这么努力要具有世界性，他反而变得十分地方性了。这就是悲剧。不是全部意第绪语的写作是如此，但很大一部分是如此。谢天谢地，我开始写作时避免了这个不幸。尽管我一直受到挫折。他们对我说，你为什么写各种鬼怪和精灵。你为什么写犹太人的处境，犹太复国主义，社会主义，工会，裁缝必须增加工资，如此等等。但我内心之中有什么力量使我拒绝这么做。他们对我说，我已过时了。我老是回到早已消失了的那些代人物中去。说我几乎是个反动派。但年轻作家有时很顽固。我拒绝走他们的道路。我后来很庆幸我有勇气不照他们要我做的样子去做。这种写作已陈旧不堪，这不再是一个用意第绪语译者的问题，而是我们其实没有什么可以翻译的了。

记者：您说“这种写作”，您是指写工会和……

辛格：写工会，写移民，写进步，写反犹主义。这种新闻式的写作想创造一个他们说的美好世界。使世界美好一些，使犹太人的处境好一些。这种写作在二十年代很流行，我可以说，意第绪作家实际上从来没有摆脱出来过。

记者：难道您不相信一个美好的世界？

辛格：我相信一个美好的世界，但是我认为为了要实现一个美好的世界，不是小说作家坐下来写一部小说就能够做到。美好的世界要由许多人来实现，政治家，社会学家。我不知道由谁来创造，或者会不会有一个美好的世界。有一点我是敢说的，那就是小说家是做不到的。

记者：在您的许多作品里，魔鬼是主要角色。

辛格：自然，我用魔鬼、精灵是当作文学上的象征。确实是这样，我把它们当作象征是因为我对它们有一种感觉。如果我对它们没有感觉，我就不会用它们。我今天仍有这样的思想：我们被各种各样的力量包围着，我是在这种思想下教养大的，我今天仍抱有这样的思想。并不是我要想抱有这样的

思想，而是这样的思想抱住我。如果你在晚上熄了灯，让我留在一个黑屋子里，我就害怕。就像我还是七、八岁时一样。我曾经同许多理性主义者谈过，他们说这是完全没有道理的，但我问他们同意不同意在一个冬天的晚上在一间屋子里同死尸一起睡一宵，他们就都打寒颤。害怕神怪的东西是人人都有的。由于我们都害怕神怪的东西，我们就没有理由不去利用它。因为，如果你害怕某一东西，你害怕本身就意味着你承认它的存在。不存在的东西我们是不会害怕的。

记者：您是唯一犹太作家写魔鬼的。就是希伯来语文学中避免魔鬼的主题。

辛格：不错，意第绪语和希伯来语文学都受启蒙的影响。从某种意义上说，它们都是现代文学。作家们所受到的教育使他们认为沉浸在中世纪太久了，既然现代文学必须是理性的合乎逻辑的，他们就应该处理现实的世界。在他们看来，从我一开始写作起，我就是个最反动的作家，一个回到黑暗时代去的作家。但是，我刚才说过，年轻作家有时是很顽固的。在你看来是黑暗的东西在我看来是现实的。为此他们都谴责我。可是今天，由于这种写作有了一定程度的成功，他们开始妥协了。因为你知道这个世界是怎么回事：什么事情如果行得通那就行得通。事实上，我当初并不期望有人会对我的那种写作感兴趣。我自己感兴趣，那就够了。

记者：您既然对宗教仪式和迷信这么有兴趣，您自己有没有呢——特别是关于您的作品和工作习惯？

辛格：不错，我相信奇迹，或者不如说，相信天佑。但是我是在除了写作以外的生活的每一个领域里相信奇迹。经验告诉我，在写作上是没有奇迹的。唯一产生优秀作品的是艰苦工作。揣只兔子脚在你兜里是写不出一个好故事的。

记者：您怎么开始写一篇故事？您是像记者一样一直在观察吗？您记不记笔记？

辛格：我从来不出去找故事。我记笔记，但从来不像记者那样。我的故事都是以自己到我生活中来而不需出去寻找的东西为根据的。我记的唯一一笔记是启发我写一篇故事的那个念头的笔记。但是那必须是一个有高潮的故事。我不是一个写生活一个侧面的作家。这样的一个念头一产生，我就记在我总带在身边的小笔记本上。最后那故事要求把它写下来，我就写了下来。

记者：除了写长短篇小说以外，您也多年从事新闻工作。您如今仍在为《前进》当记者。

辛格：是的，我是个记者。每星期我写二三篇新闻文章。意第绪语的新闻工作与其他语言的特别是英语的新闻工作不同。在美国，一个记者不是只与事实打交道，就是政治评论员。在意第绪语报纸里，即使是日报，实际上也是一份每日出版的杂志。我可以在《前进》上写关于人生有无意义的文章，或者写你不该自杀的文章，或者写什么东西里都有精灵鬼怪的文章。我们的读者已习惯于从无线电，电视或英语晚报上获得新闻。他在早上买报，要的不是新闻，而是要读文章。因此，如果说我是新闻工作者的话，我并不是为像《纽约时报》那样报纸工作的那种新闻工作者。

记者：您是不是认为，为《纽约时报》那样的报纸当新闻工作者，是日后要写长短篇小说的人一个很好的锻炼？

辛格：我认为一个人，特别是一个作家，所得到的任何消息，对他都是

有好处的。我认为做新闻记者对作家不会有坏处。

记者：你认识的作家吗？

辛格：很少，因为在这里美国我找不到地方可以见他们。我住在波兰的时候，我常常在作家俱乐部盘桓。我每天都在那里。但在美国没有那样的地方。我几乎不认识任何别的作家。偶尔在一次酒会上碰到几个作家，我很喜欢他们，他们都是很好的人，但是不知怎的，从来没有超过这样表面相逢的程度。我对此很感遗憾。我很愿意同更多的作家交朋友。

记者：许多当代作家都与大学有关系。您是不是认为教书是一边写作一边谋生的办法？

辛格：我认为对作家来说新闻工作比教书是个更有好处的职业，特别是如果他教的是文学。由于教文学，作家就习惯于成天分析文学了。有人，一个批评家，对我说过：“我什么也不能写，因为我一提笔写第一行，我就写成了一篇论文。我已经在批评我自己的作品了。”

一个作家兼为批评家，对他自己是不利的。当然他偶尔写一篇书评或者甚至一篇关于文学批评的文章，这都不要紧。但是如果这样的分析成天作下去，成为每天的面包，那么有朝一日就会成为他写作的一部分；一个作家一半是作家一半是批评家很不好。他就会把他的主人公当作写论文的材料，不是讲故事。

记者：您能不能向我谈谈您工作的方式。您是不是每天工作，一星期工作七天？

辛格：我每天早上起来，总想坐下来写作。大多数日子里我总写一些。但是有时来了电话，有时我要为《前进》写一篇文章。偶尔我要写一篇书评，我还接受采访，总而言之，工作常常被打断。不过我还是想法继续写作。我不用逃开。有些作家说，他们只能到一个遥远的岛上去才能写作。他们为了不受打扰，甚至愿意到月亮上去写作。我却认为打扰是生活的一部分，有时，被打扰也有好处，因为你中断了写作，你停笔的时候，你忙着别的事情的时候，你的角度就改变了，你的眼界就开阔了。至于我自己，我就说的只是，我从来没有安安静静地写作过，像有些作家说的那样。但不管我有什么要说，我总是不断在说着，也不管有多大的打扰。

记者：您认为写作在哪一方面最困难？

辛格：故事结构。我认为这最困难。怎样构成一个故事使它有趣味。最容易则是实际写作。一旦结构定了，写作本身——描写和对话——就顺流而下了。

记者：大多数西方文学的主人公是超人，普罗米修斯式的人物。意第绪文学，犹太文学的主人公似乎是小人物。他是个总是在挣扎着的可怜的然而自尊的人。您自己的小人物的典型例子是傻瓜舍贝尔。在许多意第绪文学里主人公往往是小人物。对此，您作何解释？

辛格：其实，意第绪语作家都没有受过英雄人物思想的教育。我是说，在犹太人隔离区里很少英雄人物——很少武士，侯爵，决斗等等。在我个人而言，我并不认为我是按意第绪语作家的“小人物”传统写作的，因为他们的小人物实际上是受害者——一个受反犹主义、经济境况等等之害者。我的人物，虽然不是在世界上起了不起作用那种意义上的大人物，仍不是小人物，因为他们按照自己特有的方式，是有性格的人，是有思想的人，是吃大苦的人。不错，傻瓜舍贝尔是个小人物，但是他不是萧洛姆·阿莱契姆笔下的特

维那样的小人物。特维是个没有想望、没有成见的小人物。他只求有个生计而已。如果特维求到了一个生计，他就不会被迫离乡。要是他能将女儿嫁出去，他就很快活了。但在我身上，我的人物大部分不会满足于几个卢布，或者满足于可以生活在俄国或任何其他地方。他们的悲剧不一样。舍贝尔不是个小人物。他是个傻瓜，但不是小人物。小人物传统是我在写作中避免的东西。

记者：如果说，你的大部分作品写的都是一个没有权力，没有土地，没有国家，没有政治组织，甚至没有职业的选择的民族，然而他们在道德上仍极有感应，仍有热烈的信仰，事实上您是不是暗示，犹太人受到限制和歧视未始不是好事？

辛格：我想没有疑问，权力是个很大的诱惑，掌握权力的人迟早要陷于不义。犹太民族二千年来没有掌握任何权力是件幸事。他们掌握的仅有一点点权力，他们也像掌握权力的任何人一样，都曾加以滥用。但是幸运的是我们几乎二千年来完全没有权力，因此，我们的罪过决不会像对别人掌握生死大权的人那么大。不过我这么说并不是要说教。我从来不认识有很多权力的人。除了我描写波兰人的时候，或者偶尔描写一个有钱人的时候，有钱人的权力是他的钱。但即使这样，这些人也并不是有钱到可以有很大的权力。

记者：从您的作品里我没法不有这样的感觉：您对知识，或甚至智慧的作用有严重的怀疑。

辛格：这个嘛，在某种程度上是对的。意第绪语文学都是建筑在启蒙的思想基础上的。启蒙不论到什么程度都不会带来拯救。我从来不相信社会主义或任何主义能拯救人类，创造他们所谓的“新人”。我与作家们讨论过多次。我年轻的时候，我开始写作的时候，人们真的相信一旦生产资料归政府所有，“新人”就会诞生。我却认为这完全是胡说八道，不管谁拥有铁路或工厂，人仍旧是人。这样看，也许是我聪明，也许是我愚蠢，也许是我抱怀疑态度。

记者：您认为有什么东西可以拯救人类的吗？

辛格：什么也救不了我们。我们会有所进步，但是我们仍继续受苦，永远不会有尽头。我们总是会不断制造新的痛苦。认为人类必将得到拯救，完全是宗教的思想，甚至宗教领袖也没有表示过，我们在这个地球上会得到拯救。他们相信灵魂会到另外一个世界中得到拯救，如果我们在这里规规矩矩，我们的灵魂就有希望到天堂上去。在这个地球上创建天堂的思想不是犹太教的思想，肯定也不是基督教的思想，而完全是希腊的思想，或异教的思想。就像犹太人所说的一样，用猪尾巴做不了丝钱包。你无法把生命拿过来就能把它变成极乐的海洋。我从来不相信这个，凡是别人谈起一个美好的世界，我一方面承认可以把情况改善一些，我希望我们都能消灭战争，但是我认为仍旧有足够的疾病，足够的悲剧，使得人类仍或多或少地同以往一样要继续受苦。在我看来，悲观派就是现实派。

我觉得，尽管我们受了这么多的苦，尽管生活永远不会带来我们要它带来的天堂，但仍有什么东西值得我们生活。人类所得到的最大礼物是自由选择。不错，我们在利用自由选择时是受到限制的。但是我们能得到的这一点自由就是很大的礼物，价值之大，使得我们觉得为了它是值得活下去的。我从一个意义上来说是宿命论者，但我也知道，我们今天有这样的成就，在很大程度上是由于自由的意志，而不是像马克思主义者所说的那样是由于

情况改变了。

记者：许多读者认为您是个说故事的高手。也有人认为您在写作中除了讲故事以外还有更有意义的目的。

辛格：我认为把一个故事写好是讲故事的人的责任。要尽他的能力把故事讲好。我所谓好就是把结构写好，描写写好，在形式与内容之间要有平衡，如此等等。但这并不是一切。在每篇故事里，我都想说些什么，而我要说的话，多少都是与我的思想有关的，即这个世界和这种生活并不是一切，还有灵魂，还有上帝，也许还有来世。我总是回到这些宗教思想上来，虽然我从教条意义上来说不是虔诚的。我并不遵守有组织宗教的一切规则。但是基本宗教思想同我很接近，我常常在思索这些思想。我认为我比别的意第绪作家更是犹太作家，因为我比他们大多数更相信犹太教思想。他们大多数都相信进步。进步成了他们的偶像。他们相信，人会进步到这样程度，犹太人会得到公平对待，他们能够同化，与基督教徒打成一片，得到好差使，也许有一天还可以当总统。在我看来这些希望都是很渺小，很陈旧，很卑微的。我觉得我们真正的希望在于灵魂，而不是肉体。从这一点来说，我认为自己是个宗教作家。

记者：有些时评家，特别是马歇尔·麦克鲁汉认为文学按照我们几百年来来的样子是一种时代错误，它已趋向没落。他们认为读小说不久将是过去的事了，因为电子娱乐，无线电、电视、电影、唱片、磁带，以及其他尚待发明的通讯工具。您认为这是这样的吗？

辛格：如果我们的作家不再是好作家，这便会是对的。但是如果我们的作家有能力讲故事，就总会有读者。我认为人性不会改变到这样的程度以致大家对想象的作品不再感到兴趣了。当然，真正的事实总是引人感到兴趣的。今天非小说起了很大的作用……听听发生了什么事情的故事。如果人类到了月球，记者会告诉我们，电影会告诉我们，那里发生了什么事，这比小说作家能够拿出来的东西要有趣得多。但是仍有好小说作家的地位。没有机器，没有任何报道，电影能够做托尔斯泰或者陀思妥耶夫斯基或者果戈里做的事。不错，我们的时代里，诗受到了很大打击。但不是因为电视或其他东西，而是因为诗本身退步了。如果我们有许多蹩脚小说，蹩脚小说家们还互相模仿，那么他们写的东西就不会令人感到兴趣，被人理解。自然，这会扼杀小说，至少有一个时候。但是我认为文学，好的文学，没有什么可以惧怕技术的。恰巧相反。技术越多，对于人类的脑子不用电子的帮助能够产生些什么也就越有人发生兴趣。

（董乐山译）

丽琳·海尔曼

——“有必要学会不怕面对失败”

丽琳·海尔曼 1906 年生于新奥尔良的一个商人家庭，曾到纽约大学和哥伦比亚大学学习，1932 年回纽约定居，开始创作剧本。主要作品有《小狐狸》、《守望莱茵河》、《秋天的花园》、《阁楼上的玩具》等，晚年写的三部回忆录《一个不成熟的女人》、《旧画翻新》、《邪恶的日子》生动感人，获得高度评价。海尔曼 1984 年去世。以下海尔曼简称海。

记者：您在创作剧本前还写过别的作品吗？

海：写过，一些短篇小说，几首诗。其中两三篇小说曾经在早已绝版的《巴黎彗星》杂志上发表过，当时阿瑟·柯勃在该杂志任职。我和阿瑟结了婚住在巴黎。让我想一想，大概在 1928 至 1929 年之间。这些小说多是女性故事。几年前我重读了一遍；发现男人们念了倒胃口，而女人也知道话说到此就没有戏了。你懂得它的含义。

记者：达许·海默特鼓励您写剧本吗？

海：不。他讨厌剧院。他一直想要我写长篇小说。我在创作《儿童的时刻》一剧前，曾和刘易斯·克朗堡格合写过剧本，名为《亲爱的皇后》。剧情讲一些皇亲国戚，很想摆资产阶级的谱。可是他们不断露出中产阶级的窘相。后来达许指出该剧不会成功的，因为刘易斯只欣赏他的台词，而你也只能对自己的对白发笑。

记者：您对自己的剧本最喜爱哪一出？

海：我不喜欢这种想法。反正最后一出戏总是最好的戏。你总相信创作是逐年提高的。可是你知道事情并不常是那样。我很少重读自己的剧本。偶然重读几次，却高兴地发现笔下所写的竟比我记忆中的情况要好些，而我认为不错的部份却又使我大吃一惊。总之，我看《秋天的花园》，也许可说是我得意之作；如果这便是你所指的“喜爱”的意思。

记者：有人在巴黎观摩西蒙·铎格诺雷改编的《小狐狸》首场演出，见到您不断离开座位，在走廊里踱步。

海：上演我的剧本时多数令我坐立不安。可是那次首演所见到的情景真使我大为震惊。我喜欢《小狐狸》，但我已看腻了。我想很少有作家欣赏自己最出名的作品，尤其是很久以前写的作品。

记者：什么因素推动您去续写《小狐狸》中的主题和人物？此剧上演后七年，您又为它写了《松林深处》。

海：我原来计划把《小狐狸》写成三部曲。《小狐狸》女主角瑞吉娜当时约为 38 岁，那是 1900 年的事。我打算再次写她 1920 或 1925 年在欧洲的故事。她的女儿亚莱珊德拉这时可能已成为老处女式的社会活动家了，既失望又义愤填膺。

记者：《小狐狸》第三幕有一段台词是全剧的重点。

台词说，有人吞下土地吃尽土地上的人。就像圣经里说的蝗虫一样。可是也有人站在一边看他们吃。“有时，我觉得站在一边看是不对的。”剧终时亚莱珊德拉决定不当一个袖手旁观的人。她要离开自己的母亲走出家庭。

海：对，我立意让她出走。可是大大出乎我的意外，这段剧终的台词却被人理解为亚莱珊德拉忠于家族的宣誓。我从来没有这个意思。她确实有足

够的勇气出来，但她永远不会有娘家人的狠心或强劲。这便是我的原意。或者说，我在事后做出这样的决定。

记者：您的剧本中出现一些工于心计的势利人物——如欺诈贪婪的胡巴德家族。您熟悉不少这一类的人吧？

海：很多人以为这些角色就是我娘家的人。

记者：您有可能续写第三部戏吗？

海：我对《小狐狸》中的人物已感到腻烦。

记者：马克·勃利斯坦根据《小狐狸》改变的歌剧《瑞吉娜》，充分突出瑞吉娜的邪恶面。

海：马克和我原是亲密的好友，但我们从未合作过。我和歌剧毫不相干。我们从来没有这样看待过瑞吉娜。作者没有权利把剧中的人物判为好人或坏人。这种语言不能用来对待你所创作的人物。只有旁人会这样看待他们。

记者：您在《儿童的时刻》说明中写道，此剧是谈善与恶的。

海：善良与邪恶不同于好人坏人，对吗？《儿童的时刻》——其效果使我十分满意，这是一种锻炼。我本来不懂得怎样写剧本，而我正在教育自己。我选择了，或者说达许·海默特替我选了一桩真实案件，其理由是我若按真有其事的根据来写作比什么都好，我有了事实作基础。我那时才26岁，自然不愿意写自身的故事。那出戏的根据是威廉·拉夫海所著的法律书中一件案子。我当然把它彻底改写了。那件诉讼案发生在十九世纪的爱丁堡，叙述两位老处女教师合办一家中等私立学校。有个印度小女孩由她的祖母送她上这所学校。她指控两位女教师在搞同性恋，从此使这两个可怜的中年教师不断诉诸法律，时胜时败，直到再也没钱打官司，学校也开不成了。

记者：按理说，一出戏的来由总是先从您的抽象思维开始，您是否先从某一概念着手下笔的？

海：不是，我从来不这样做。我常说我的戏先有剧中人物才有其他。我惯于这样说，因为我相信这样下笔才能产生最好的作品。现在我认识到，写剧本要剧中人和思想两者构成佳作。

记者：在您创造人物之前，他们是不是已出现在眼前？

海：我认为人物不可能按照你的想像而出现的。人物多半不会随我的意志行事。譬如我打算动笔写你这个人，大概写到第十页我就写不下去了。我看剧本不可能从单单一个人物写起，你只能从许多人的某一部份开始。舞台剧和人的内心矛盾有密切关系，加上一些反面因素。对于创作过程我实在不太清楚，我也不想去谈它。

记者：至于戏剧之像艺术那样能打动人心，以及把其写成一出好戏的绝技，其间有什么神秘的东西吗？

海：当然有。这正是神秘之所在，因为理论只能对某些人起作用，对其他人就失却效力。至少对我来说，这是件很难办到的事，去谈创作理论。

记者：但是一出戏的情节在您落笔之前总该有个清晰的构思。

海：并不一直如此。我是随着年深日久才清新起来的。海默特真有远见，他主张初学剧本写作必须找到扎实的基础结构来落笔。这会使思路的轮子更易滚动。我开始学习剧作期间，曾经在动笔之前先拟出二至三页大纲。后来我就不再这样做了。

记者：您认为您写的这种类型剧本——结构完整，敢冒风险为某一宗旨进行情节戏的创作——能经得起市场竞争吗？

海：我不知道什么戏能经得起，什么戏经不起。我和所有的人一样，希望我能经得住。可是经得起与否是和戏的完整与否不相干的，也和所谓“情节戏”等字样风马牛不相及。我既不喜欢贴标签也不爱加上什么“主义”。这些名堂只适合按本年度流行的时装来裁短或放长自身衣裙的人们。写剧本只能按你的创作行事，你所生活的时代和你所看到的世界。至于这种或那种形式对作者都同样的美好。写作方法千百种，只要对你合适，哪一种都不坏；重要的是作者好不好。只要你在写作过程中能突破一项新类型，它既能广阔思路又能给你更多的创作自由，这样的路子就是对头了，但也并不全然如此，有时甚至收获不大。采取哪种形式都行，只要你自己行——

记者：您对自己剧中的演员人选需要过问吗？

海：需要。

记者：你觉得他们常能称职吗？

海：有时合适，有时不行。《赣第德》以及《我的父母和我》很糟糕，当然我们也有责任。你很难预料人选不当之对一出戏的损害。《未来的日子》也很糟。整个演出就是一团糟，加上我又把它先搞糟了。这是一出彻底失败又可怕的戏。我的意思是，大幕拉开不到十分钟灾祸就临头了。这真是一场难堪的大失败。赫斯特先生掀起一些小风波，他的一伙十人在第一幕中段时就站起来退席。我在后台过道里呕吐起来，我真的恶心。我不得不赶回家去换一身干净衣服。我喝醉了酒。

记者：你所改编的几部欧洲剧本使您称心吗？

海：有些颇为欣赏，也有不称心的。我就不太喜欢阿努依尔的《云雀》。可是直到我改编了快一半的时候，才发现自己并不喜欢这个剧本。我倾心于《蒙兹雷》一剧。看来，我对改编工作并不顺利。改编《赣第德》除了带来痛苦之外一无所得。说来话长。情况不同，我单独工作的时候，对《赣第德》干得十分利索。我不善于和人合作。那次合编简直是场大风暴，但是一个人单干却很痛快。

记者：《赣第德》若按票房价值算是失败的，可是它又是一出很成功的戏。演出记录说明它颇得人心。

海：它成了一出歌颂道德剧。这样的效果我感到很高兴。

记者：您认为《我的父母和我》也是一出歌颂剧吗？

海：此剧上演时正值报业罢工，这是个致命打击。不错，我估计这可以说是出歌颂剧。出人意料的是，居然受到爵士乐家们的称颂。最后一周演出时，观众几乎全是爵士乐家之群。史汤·盖兹亲自来看过这戏而且很喜欢它，他大概在朋友中传开了关于它的消息。我希望此剧能重上舞台，因为我很喜欢这出戏。外百老汇的舞台，一开始我就想把它搬上外百老汇演出。

× × ×

记者：您的剧本具备一种特殊气质——从紧张气氛逐步上升到暴力。《未来的日子》和《守望莱茵河》直接在舞台上展开凶杀。其中是否有可能，由于您和达许·海默特并和他的作品有联系，或者间接受到了诸如此类的影响。

海：我不认为这样，我不认为如此。达许和我想法不同，而且是两个截然不同的作家。他常常反对我在作品中使用暴力。他总觉得我太爱通过技巧来露一手，事情是怎样干成的。我想他是正确的。但是他并不替剧院写作，我才是剧作家。

记者：您创作过不少电影脚本吧？

海：让我想一想。最先我写过一本叫做《黑暗天使》的电影脚本。我改编过《绝境》。我也改编过《小狐狸》。眼前我正在写一部叫做《追逐》的电影剧本。

记者：您从来没有担忧过好莱坞对严肃作家将成为一种绝境吗？

海：从来没有想过。如果有这种想法，我也不至于写电影脚本了。我最初进入好莱坞的时候，听到过作家们闲言这是卖娼行为。可是除非你存心为娼，你决不会出卖自己的。

记者：那天晚上我们静听彼得·西格演唱他的民谣，您似乎充满怀旧之感。

海：我能再次见到一个具有信念的人，实在感动。

记者：我们是不是对他们不再捧场？

海：不常见到。西格的纯真无邪和甜蜜的歌声，他那艰辛的工作和深切的信念，我觉得很有感触。他使我回忆起十分不同的时代和人物。世上总有无数的小丑，无数头脑简单的傻子，无数赶时髦的人，他们随波逐流，人云亦云和听人摆布；可是也有出众的人物，具有一定信仰的人，而且甘心情愿为信仰而生活。罗斯福给你一种感觉，人之应当关心政府，关心一些改善你自己和他人福利的事情。尽管产生过多少愚蠢的事，三十年代始终是个好时光，而我经常为之惋惜追念。许多与我同龄的人嘲弄那些年代，含着无限辛酸。少数人痛恨当时所说所干的许多蠢事——但是很多人的责难是出于把信念看作过时的东西，而人到中年又不免疑惧丛生。

记者：人们还在重提您在国会非美活动调查委员会上所作的宣誓吗？“我不能按照今年流行的款式来裁剪我的良心。”

海：对。

记者：这一条使您犯了蔑视国会的罪状？

海：不对；我从来没有犯蔑视国会罪。那天终审时他们没敢提出蔑视罪。我的辩护律师，约瑟夫·劳，感到非常自傲和庆幸。他生怕我一旦依第五条修正案的规定放弃我的自卫权而受到损害。

记者：您采取的立场是，您将告诉调查委员会所要知道一切关于您的事情，但是不准备因而把重重麻烦带给无辜的人们，不问他们曾经受骗上过当。

海：我们送上一封信（附后——译注），写明我将出席为自己作证，只要对方不提出有关他人的问题。但是调查委员会并不对此感兴趣。我认为他们很明白，我是无罪的，可他们却对旁人感兴趣。在那些日子里，人们普遍谈论别人的事情，而且尽量谈得有声有色。这批自称为友好证人者经常把别人的过去吹得天花乱坠加强色彩。若非如此，人们就会感到你不够意思。我认为自己采取的立场很得体——我现在依旧是这个看法。

记者：当年在戏剧圈子里是否有种习惯，每逢本人要把一位老相识通报给调查委员会之前，先打个电话告知这位朋友？这就算是公平合理，对得起人了？

海：是这样。他们在朋友之间到处打电话。有几个实例不妨一举，那些形将受迫害的人们有时真个允许对方这样去干。他们很明白，这些友人之所以出卖别人的动机——无非为了钱，或是损害别人的事业。哦，是的，那时到处打电话的人不在少数。这似乎比出席作证更恶劣，对吗？——出卖别人与被出卖者之间竟成了平等关系。加利福尼亚州有个人被取消影剧工作，因为他一度参加过共产党。过不久他破了产，这位史密斯先生遭受岳母的厌弃

——谁处身这种境遇都会感到厌烦的——他说有办法搞到一小块空地。于是他动手盖一所两开间的小屋，他向一位最亲密的朋友借用一套工具，那是他大学时代的同室老同学琼斯先生。史密斯大概干了七、八个月建房工作后就快完成了，琼斯忽然出面要收回他的工具，因为调查委员会传讯他于第二天出席检举史密斯，他觉得既然要检举史密斯而又让他占用自己的工具，似乎不合伦理。我不知道那所小屋最后究竟盖成了没有。他们是一批小丑。

记者：很少人察觉，丽琳·海尔曼曾经是达许·海默特的侦探小说《瘦汉》中尼克·却尔斯的妻子诺拉的模式。在小说中这对夫妻婚姻美满，电影则由威廉·鲍威尔和梅娜·洛埃扮演吧？

海：是的。

记者：这件事使您高兴吗？

海：确实高兴。

记者：梅娜进入剧中角色，成了一位贤妻。

海：没错。我喜欢这样。可是诺拉常是一位笨头笨脑的夫人。她来回奔忙害得尼克不断陷入困境。

记者：这是写你们俩的事？

海：啊，海默特和我有过一段美好的共同时光。极大部份是好的，并非全部。我们彼此很快活。

× × ×

记者：哪些戏比较容易写？

海：《秋园》比别的戏容易些。

记者：在剧终时，那位退休的将军格雷吉斯作了一次带点儿“哲学意味”的演讲，这在您的剧本中是很少见的。

海：达许写的演讲词。我把讲稿修改了又修改，依旧不成稿。一天晚上他说，“你去睡吧，让我来试一下。”达许的名字在这次采访中不断出现，对吗？

记者：“想想那重大决定性的时刻，你一生中的转折点，你算计着很久的那一天准备突然扫清往日的许多错误，完成了你永远做不完的工作，你的思路之清新为前所未有的，你获得了从来没有过的财富，这一切是不会一下子就来到的。你在等待的日子里就为此锻炼了自己——要不然，你早已让这一切从你身边流逝，而你却把自己一点一滴消尽耗竭。”

海：对，其中的基本思想是他的。达许对主题着了迷。我认为，我是相信这篇讲词的……我知道我对它深信无疑……达许对讲词所下的功夫远远在我之上，他的逝世可以作为明证。他并没有为自己的死亡作过任何准备，但是他为一生的病痛采取了措施，而且能够默默忍受——我想，由于他抱定这一信念——他才显示出巨大无比的勇气。

记者：一位作家在别人口中听到自己的台词会有什么样的感受？即使由最佳演员来念它？

海：有时候听了很高兴，因为念出来的台词充满了以前未曾想到的意味，更广泛的含义。但是有时候恰恰相反。没有一定的规律。我也不用多说，舞台上的言词是不同于生活里的语言的，就连写在纸上的文字对白也不能尽然相同。

记者：您在创作台词时听得到对白的声音吗？

海：我看是听得到的。不管怎么说，我先念给自己听。一般说，在排练

脚本的头几天中我很知道，在哪些地方会使演员们念词踌躇结巴，哪些地方可以改正而哪些是难以克服的。

记者：您和一些要求改动台词的演员们有过争论吗？

海：不太多。我对第一个剧本采取坚决不让步的态度，从而就得了执着顽固的名声。

记者：其理由是否因为您经常为读剧本而写作，不一定要搬上舞台？

海：这只是一部份理由。但是我很早以前就学会了剧院的习俗，不问好坏既然写了下来，最好坚持不变动，在编写《赣第德》时，别人说服我去改写我所不相信的东西，那时我还斗不过人家。这并非说别人一定是错的，只是要我照他们的意思改，我办不到。年岁大了，我看我逐渐趋向随和的态度。

记者：您不介意吗，如果您的剧本只供阅读而不上演？

海：我不喜欢这样。写剧本就得上演。我是两者兼要。

记者：在改编海明威的著名对话，最精彩的部份一经演员逐字逐句的念白，就会变成滑稽的模拟文。

海：没错，那就太显眼，太显眼了。所以我说有必要听一听演员念台词。写舞台戏剧是一种完完全全不同的形式。然而，你若要写出一出好戏，又希望别人会读你的剧本，那么问题就在于一定要把这两种形式调和在一起。等剧本要印刷出版时有些词句往往需要重写。我会这样做的——在我笔头勤快时——为的是发表剧本。其次略作改动的例如颠倒动词或标点符号之类。在剧院脚本上我是着重加上标点的。

记者：您觉得在某些剧本中，您强调政治寓意甚于人物和情节发展吗？

海：我对政治寓言从来不感兴趣，因此要我承认自己写过这样的东西很难想像。正如其他所有的剧作家那样，我只发挥我自己以及我所生活的时代。最接近政治的剧本是《寒风料峭》（或译《搜索的风》），也许正为这点我便不再欣赏这剧本了。但当时的打算不过是写一些有教养和出身门第的人们，居心并不坏却无意中助纣为虐出卖了世界。

记者：可能这是你写过的唯一一出更关心时局危机而甚于剧中人物的戏？

海：是的。可是当时落笔写戏时我却没有意识到。我有过一种强烈的感觉，有些人把我们牵入危险境地——驱使我们参加战争；如果法西斯主义能早些被识穿，这场战祸是可以避免的。

记者：您在战争年代中都做了些什么？

海：1944年苏联邀请我参加一次文化交流活动。可能是为了他们在莫斯科上演《守望莱茵河》与《小狐狸》。

记者：演出得怎么样？

海：《小狐狸》演得好极了。《守望莱茵河》却演得很差。我本来的想法恰恰与此相反。我同赛尔盖·爱森斯坦一起观看《守望莱茵河》的排练。每当我面露不悦或发出啧啧声，他就说，“别管它，别管它。这是一出好戏。不用去管他们在台上干什么。他们不会叫戏砸锅的。”我和爱森斯坦经常见面，我非常喜欢他。

记者：您什么时候发现，替电影界写作已无法为您谋生？

海：1948年我偶然听到黑名单的事。我和惠勒打算改编《嘉莉妹妹》。有人，我想是巴拉本先生告诉惠勒，说我不能受雇。那是二、三年以前的事，那张无明文规定，非正式而又咄咄逼人的黑名单一直在生效。

记者：是否有人提出：如果您愿意签署什么文件您就可以清洗自己？或是你能做出相应的悔悟行动？

海：后来有人提。最初的黑名单出来以后不久，我正接到哥伦比亚影片公司的聘请合同，——这个合同是我一直想取得的——自编自导兼任制片人的三合一聘书。而且可以赚大笔大笔的钱。可是合同到达之时正赶上好莱坞第一流制片人举行那次著名的电影巨头会议。他们聚会以对付那批抨击他人是共产党员的人。并设法缓和局势。所有电影合同都增添一项条款。我记不清它的法律用语，只知道这是一个圈套。我没有签合同。

记者：您对产生这些事情有什么看法？

海：我对事情的发生一点没有思想准备。像麦卡锡这样的反共事件竟会在美国发生。很少人进行斗争，很少人出来说话。我想我对这种局面感到惊讶尤甚于对麦卡锡本人。

记者：你指的戏剧圈子还是电影界？

海：全是，包括文学作家和自由民主人士。至今想起来依旧痛楚，还是那样大惑不解。最近有人要求我签名有关波兰作家的抗议书。我签上名——我觉得那份抗议书写得很好——我立刻出去投邮。但是我明白过来，提抗议的那些人中居然没有一个替我们发出过抗议，我于是把它撕了。

记者：您想到过这种事情将会产生什么后果？

海：我原以为麦卡锡不至于这样快就完蛋的。我想整个时期将越变越糟，而且风传得更为长久。要知道，我非常担心达许。他是个有病的人，我很怕一旦他回到监狱里，病情就要恶化——很长时期以来，我一直害怕他会重新坐牢而得不到良好医疗，而且孤苦零丁而——但是他似乎并不太在乎坐牢，也许他装着没事的样子。他很喜欢把监狱比作大学。他谈到进监狱好像别人谈上学似的。他一度使我非常生气……

记者：《马尔他之鹰》从美国新闻处书架上除名了，那时洛埃·柯恩和戴维·辛尼大有不可一世之势。达许·海默特被麦卡锡委员会传讯去问话。

海：是的。这一切出现在电视荧屏上，我都瞧见了。他们传讯达许，达许是位英俊男子，一位出众的英俊汉，在荧屏上显得很自在。有一个参议员，我想是麦卡锡对他说，“海默特先生，要是你处在我们的地位，你会准许你的书放在美国新闻处图书室里吗？”可是达许却回答说，“如果我处身你参议员的地位，我不会准许任何图书馆这样做的。”针锋相对的答复。麦卡锡哈哈大笑。别人都不笑，唯独麦卡锡一人笑了。达许有一种特别激怒人的耸肩膀习惯。多少年来，我一直说，“请你别耸肩膀。”我不明白为什么要对此恼火，但我不能自禁。他愤然向委员会耸着双肩。他总得给个答复，于是不断耸肩。他答话结束后，到了飞机场便给我打来电话，“嗨，你看了感到怎样？我不断耸肩为的是你。”

记者：这一阶段——及其对人民的影响——在您看来是否可以当作主题来写？

海：我至今还不知道该怎样处理它。说实在的，这是个小丑横行的时期。其中充满了小丑们没命的胡言乱语，又作揖打拱表示歉意，胡诌一些罪状来道歉。另外一种丑角，自由民主人士，则远避三舍。恶劣的丑角表演最难下笔。没几个人的表演够得上戏剧水平，即使作为喜剧的笑料都不够。

记者：您随后到英国去拍电影！

海：我曾想对英国人解释，情况并非如他们所想象的糟糕。事实不是这

样。他们言过其实，因为他们并非总是喜欢我们的。我们这里大谈法西斯主义以及多少多少人进了监狱。我只碰见过李却特·克劳斯曼一次，他不知道我跟海默特相熟。海默特入狱，克劳斯曼却说是多么丢人的事。“你们这批人都在干什么，竟不为这位君子伸手相助？在此地决不致于出现这种情况，我们可是要大发抗议的。”我回答他我已经伸手相助了。

记者：您想到过要在海外谋生，和其他美国人一样？

海：我一度动过念头想留在英国，可是我不能这样做。我喜欢自己的国家，这也是我的归属之地。不管怎么说，我也不太愿意当流亡者。但是我曾经劝说过达许离国出走，为了救他一命。他身患肺气肿。他在第一次世界大战中染上肺结核，第二次世界大战又害他得了肺气肿。他从来没有去过欧洲。我建议他出国养病，他听了哈哈大笑。他对外国人抱着一种地方性的厌恶，对俄国的官僚主义感到可笑轻蔑。他无法理解我们为什么要到欧洲去四处逛游，他认为这是浪费时间。

记者：他在国外受到爱戴，他也嘲笑吗？

海：不。他喜欢人们的爱戴，可是总觉得兴趣不大。我告诉他，安德烈·纪德钦佩他，他说了一句无法下笔的笑话。

记者：我们大胆一些吧。

海：好吧。他说，“我希望这位同性恋者别把我挂在他的嘴上。”

记者：他喜欢什么样的人赞赏他的作品？

海：和极大多数的作家一样，他要优秀作家的赞赏。他开始时也是个通俗作家，你知道他拥有广泛的读者群——他替一家通俗侦探小说杂志《黑面具》写过很多东西。但是我相信达许从一开始就是个自持很严肃的作家。

记者：他给您的工作很大帮助。您也帮助他工作吗？

海：没有，没有。

记者：他在写小说时也拿给您看吗？

海：看了《瘦汉》和一些短篇故事，以及一部生前未及完成的长篇小说。其他的长篇小说都是在我认识他之前创作的。

记者：但是对您的著作，他是和您一起下过很大功夫的。

海：哦，没错，他对我是严格挑剔的。这一条却又不让我随便使用。在创作《小狐狸》时我遇到很多难题。后来我自以为获得解答了，便想要达许读一遍。这时已是清晨五点。我写完第六稿后十分满意，我把手稿放在他的门边附上一张字条，“我盼望这一稿能满足你的要求。”待我起了床，稿件已放回在我的房门外面，也附上一张字条，“工作做得不错，只不过你若能删去那些满口自由的黑种人闲聊就好了。”

记者：他指的是黑人仆役们的闲聊？

海：是的。他再没有别的赞赏了，事情就是这样。

记者：这样，您就知道自己写对了？

海：不对，我又把它重写一遍。凡是请他帮助的人他总是很慷慨的。他感到你是在老老实实地写作。谁要是受不了他那种严厉的言辞，终将被他轻蔑地一耸肩膀而不了了之，他是个献身于创作的人。倔强而慷慨。

记者：他一向比较顺利吗？

海：哦，不是那样。最初他还能糊口，但是通俗杂志的稿酬不多。他未真正为人所赏识，直到1930年，我即将与他会面时他才出了名。这之前他已经创作了很多年。

记者：他阅读勤快吗？

海：大量读书。他受正规教育很少。他十三岁便辍学去工作。但他是我所知道的读书最广泛的人，他什么都念，无所不读。各种科学书籍，农业读物，甚至关于捕捉水龟和如何打活结的书，小说等等——关于视网膜这一项，他几乎念了一年资料。我却对视网膜听腻了。有一段时间不是谈有毒植物或冰岛及北欧英雄传略便是讲如何去除湖水鲑鱼的土腥味。最后我作出一条规定，再也不听他谈视网膜，系活结，或是垒球足球之类的话题。

记者：您认为自己和剧院舞台及“戏剧界人士”的关系很密切吗？

海：开头的日子里我没有把自己看作外人，但是我远远离开他们。我很怕和别人竞争。我觉得自己越远离他们越能获得更好的机会。因此，我认识的戏剧界人士并不太多。

记者：有一位对这两个圈子都熟识的人士说过这样的话，总的看来作家要比戏剧圈子的人们更能自我陶醉，既难应付又爱相互竞争。

海：很难说究竟哪一方面更严重些。但是剧院的人们一般对金钱慷慨些，而且多半心地善良。这也许来自旧日演戏班子的江湖义气——大家一起生活，同甘共苦的传统。作家都是些有趣的人物，但是往往卑鄙小气。相互竞争激烈，谁也不肯让谁一步。海明威便是对别的作家不肯宽宏大量的人。大多数作家都是如此。作家可以一时变成臭名远扬的，对吗？

记者：剧作家所理解的危险处境是不同于小说家所懂得危机的性质的吧？

海：对。因为剧院所遭遇的失败来得更快。有必要学会不怕面对失败。剧院中的失败更带戏剧性，而且比任何种写作方式更令人难堪。演出一场戏费用浩大，使你负疚愈深。上演《赣第德》是我有生以来第一件大事，我想我是心事重重的。这对我很不利。

记者：伊利莎白·哈德威克在《纽约书评周刊》上写到林肯中心保留剧目的情况时说，当时戏剧的弊病是全盘职业化，而远离文学了。

海：是的，她说的话当然不错。替剧院创作和从事别种写作之间应当不存在什么区别。只不过，作者必须熟悉舞台戏剧。理解它。出版一部小说或发表诗篇，作家不需要懂得印刷字体或整个出版界情况。但是搞一出戏，不管剧作家多么想望摆脱演出，他也得熟悉剧院的事。许多剧作家都想远离舞台，包括肖伯纳和契诃夫在内，但是到头来他们还是牵涉了进去。契诃夫曾经写过不少指导性的信件和愤怒的字条。一出戏不能只写在纸上就完事。戏剧问世必须与演员、导演、场景设计家和灯光人员等等同甘共苦。

记者：您认为当前依旧有许多有才华的作家在进行创作吗？

海：是的。但总比不上我很年轻的时期，二十年代。在我之前的那一代人真是出众的才华横溢。可是，你知道，现在各处也有有才能的作家。也许不是很了不起的才子，反正那样的伟人怎能常见呢？有了这么些能人就算是件好事。而当前出现某种卖弄花招的征象。他们不太合我的口味，这倒无关紧要。开些无聊的玩笑也是某种信念的形式问题，通过反话来表达一个人的信念而已。

记者：上一代实打实的专业性作家，如雷·拉特纳，达许·海默特，或是陶乐赛·派克等对现在人说是过时了。年轻的作家们爱摆出一付颇有学识教养和艺术家的严肃姿态。

海：一个作家的意图和他所能达到的成就是两回事。那种想赚钱或是需

要出名以及成为伟大人物的意图，都左右不了其最终结果。只能看其所得的成果而定。当前流行的信念是，最佳作品乃出自吸毒鬼的梦幻。你只要能自吹自擂渲染一番，就能搞出一些东拼西凑的货色来。太感情用事了。

记者：感伤还是浪漫主义？

海：浪漫主义和感伤都有。我所惊讶的例如热内__作品中的大量感伤主义，可是人们只感到浪漫主义而无视他的感伤。我所指的是那种用感伤的眼光来看待生活，性的关系，爱情，你的生活方式或者思想方法。有意思的是，他们所谓“出路”不是基于某种观点或其坚不可摧性，而只是滥用一些强硬的语言和粗暴的动作来掩饰浪漫主义的本质。一瞬间的暴力，不过是浪漫主义的一种想法。也即是一种反资产阶级的陈旧观念。

记者：菲立普·拉甫__曾经说过，故作惊人者是僵死的旧主张。你已无法以此来诽谤资产阶级。他们也许为保护财主拼命作申辩；至于道德纪律方面。他们则大事纵容任何和所有的虚无主义恐怖主义思想。

海：对，确实如此。他们已经跟上形势。正如使用“性革命”等字句的真正含意，我想——指的也是资产阶级性革命而已。我同意菲立普：“故作惊人”以吓倒人。现在只不过是做一下吐舌头的姿势而已，对吗？伸舌头或其他器官一样无足轻重。

记者：您在欧洲观赏了不少当代剧院的演出。这些戏剧和美国的相比如何？

海：英国剧院有才华的青年男女比我们这里的多，但我不敢肯定他们是否是出类拔萃的才子。热内和尤涅斯库__都是很有意思的人。但在舞台上他们并不为我所好。在世界舞台上，贝克特__可能是仅有的第一流才子。但是他应该逐步放宽幅度，规模层次都太狭隘。我们对俄国剧院知道得不多。看起来，它还未产生优秀的剧作家。反正我逗留在那里的期间看不到明显的迹象。但是苏联的舞台演出，导演和演员演技经常都很出色。然而这是没有多大出路的。使用第一流才华去充任导演、演员和舞台场景设计者——那是个已到尽头的剧院了，舞台上看起来热热闹闹，可是整个戏不会有什么突破的成就。你必须培养出一批优秀的新作家。

记者：如果使贝克特荒诞派重新复苏，怎么样？

海：贝克特是最近四、五十年来最有真才实学的能人。可是，评论界却对贝克特施展了一系列胡言乱语的抨击。而贝克特自己也发出了大量的无聊废话。我想他是故作此态。他本来是一位抛头露面的编剧人，在戏剧界要扮演一位名符其实的编剧家就必须有一套理论。这倒无关紧要。《伽利略》原是部多么出色的舞台剧。作家们七嘴八舌议论太多。

记者：您下一步准备做些什么？

海：我准备编辑达许的一部小说集。我曾经作过思想斗争，因为他不愿意出版选集。他根本不想重印他的短篇小说。但是我决定把他所不愿意干的事丢之脑后。总有一天，连第二次出版专利权也将到期。那么这些故事就将归之公有。我实在不了解他为什么不愿意再出版他的小说——也许由于他已病入膏肓没有心思再考虑这些事。这项工作十分艰难。我已开始写序言，感到要写这样一位性格复杂的人下笔不易，而我甚至觉得对他的理解太少了。我无法肯定最后是否能胜任此项工作，但我将努力为之。我不理解他的意图。很可能当你病得太重时，你什么也不去思考了。他经历了一段艰难困苦的时光。

约翰·菲利浦斯 执笔
安妮·霍兰德

(冯亦代、郑之岱译自《巴黎评论》作家访问记第三集)

附录

尊敬的约翰·S·伍德
主席
国会非美活动委员会

敬爱的伍德先生：

如您所知，您的委员会已票传我于1952年5月21日出庭作证。

我极愿回答所有关于我一己的询问。我没有什么要隐瞒您的委员会的，而且在我的一生中，我也没有什么可以感到羞愧的。我的法律顾问建议根据宪法修正案第五条规定，为了免于自陷法网我有自卫权拒绝回答有关我的政见，政治活动与政治团体的任何问题。我并不要求这一特权。我准备并愿意在我们的政府代表前作证有关我一己的意见，一己的行动，而不顾任何可以遇到的危险及后果。

但是我的法律顾问提出，我如果向委员会回答有关我自己的问题，我必须回答有关其他人的问题，如果我拒绝这样做，我可以因蔑视罪而被起诉。我的法律顾问告诉我如果我回答有关一己的问题，我将会放弃修正案第五条所给予的权利，而且将依法被迫回答有关他人的问题。这对于一个普通老百姓是很难理解的。但是我只能理解一条原则：我不愿，在眼前或将来，把麻烦带给别人，这些人过去与我联系中并未触犯过任何背叛或颠覆……的言论及行动。

若以此伤害与我相识多年的无辜人士，来换取我一己的安然无事，对我来说，这是不人道，不高尚，而且是不光彩的。我不会也不能按照今年流行的款式来裁剪我的良心，即使我很久以前就已得到一个结论，我不是一个搞政治的人，在任何一个政治组织里决不会安然自处……

我准备放弃不犯自陷法网的特权，而向您回答您所愿知道的一切，关于我对政治的意见或行动，只要您的委员会不要求我举报他人的姓名。如果委员会不愿给我这一保证，我只有在听证时被迫使用宪法修正案第五条来作抗辩。

盼予作复是禱

忠实于您的，
丽琳·海爾曼
1952, 5, 19

(冯亦代译)

弗拉迪米尔·纳博科夫

——“我对自己被排除在外感到有些惋惜”

弗拉迪米尔·纳博科夫同妻子维拉住在瑞士蒙特勒城的蒙特勒宫饭店。蒙特勒城位于日内瓦湖畔，是上个世纪俄国贵族最喜欢去的疗养胜地。纳博科夫夫妇住在一套相连的房间里。像他们在美国的那些住宅或公寓一样，这套房间似乎是在用作逃亡时的暂且栖身之地。其中一间是为他们的儿子德米特里的来访准备的，还有一间是杂物室，存放着许多东西——土耳其语和日语版的《洛丽塔》及其它种类的图书，运动器械和一面美国国旗。

纳博科夫起得很早，然后开始工作。他在索引卡片上写作，逐步誊抄，扩充，重新组织直至成书。在蒙特勒温暖的季节里，他喜欢日光浴并在饭店附近的一个花园游泳池里游泳。68岁的纳博科夫显得笨重，迟缓，很有威势。他很容易高兴或生气。但前者居多。他的妻子是一个非常忠实的合作者，密切注视着一切，替他写信，照料他的业务，当她感到纳博科夫讲了错误的时候甚至还会打断他。维拉异常漂亮、整洁，有一双沉静的眼睛。纳博科夫夫妇依然经常外出旅行去捕捉蝴蝶，但他们走的路程有限，因为他们不喜欢坐飞机。

本采访人事先给纳博科夫寄去了一些问题。到达蒙特勒宫饭店时，采访人发现有一封信在等他——这些问题已经被组织成了一次采访记。其中的几个问答是后来在1967年夏秋季号的《巴黎评论》登载这篇访问记之前加上去的。根据纳博科夫的愿望，所有的回答都是按照他的书面回答刊出的。他声称他需要写出他的回答，因为他的英语不大熟练。他总是开这种严肃喜剧式的玩笑。他说一口惹人注意的剑桥口音的英语，仅偶尔带很少一点儿俄语口音。事实上，说英语对他来讲一点不成问题，然而他的话被人错引倒是一种威胁。毫无疑问，纳博科夫认为历史的阴谋给他造成了惨重的损失——他失去了祖国，而且使他直到中年才开始用那并非当初梦想的语言开始了他毕生的事业。他不断推托自己英语掌握得不好，这显然是与纳博科夫特有的那种令人悲伤的玩笑有关：他讲的是那种意思，但又不是那种意思；他对他的损失感到伤心，但是如果有人批评他的文体，他会很恼怒；他把自己装扮成一个可怜的，孤独的外国人，其实他就跟“亚利桑那州的四月”一样，可以说是一个“地道”的美国人。

纳博科夫现在正在写作一本探索时代的神秘性及复杂性的长篇小说。一谈起这本书，他便露出只有一个既高兴又茫然的年青诗人在急着要去工作时才能表现出来的那种声音和神情。

记者：早上好，请允许我向您提出四十几个问题。

纳博科夫：早上好，您开始吧。

记者：您深感亨伯特同洛丽塔的关系是不道德的，但在好莱坞和纽约，四十岁左右的男子同比洛丽塔岁数稍大一点的女孩子有这种关系是常见的。他们的结合仅会引起人们几句轻轻的议论，而不会是什么公愤。——

纳博科夫：深感亨伯特同洛丽塔的关系不道德的不是我，而是亨伯特自己。他关心这点，而我不。我丝毫不在乎美国或其它什么地方的公共道德，况且那些有关四十岁左右的男子同十几岁或二十岁出头的女孩子结婚的事情同洛丽塔没有任何关系。亨伯特喜欢“小姑娘”——这不单单是指“年青的

姑娘”。漂亮的小姑娘是指孩子式的姑娘而不是小明星式“性感的年青女人”。当亨伯特遇到洛丽塔时，洛丽塔是十二岁而不是十八岁。您也许记得，到她十四岁时，亨伯特就称洛丽塔是他的“衰老的情妇”了。

记者：一个批评家（普瑞斯琼斯）在谈到您时曾经讲过“他的感觉同其他任何人的都不一样”。您明白这句话的意思吗？或许这句话的意思是您比其他人的更了解自己的感觉？或者这是指您能在更高的层次上发现自己？或仅仅是您的经历是独特的？

纳博科夫：我不记得那篇文章。但是如果一个批评家作出这样的论述，那就一定意味着这位批评家在作出结论之前，至少研究了三个国家的几百万人的感觉。如果是这样，我确实是一个稀有动物了。但另一方面是，如果他仅仅研究了他家里或他的俱乐部的几个人之后就作出这样的结论，他的这一论点就不好认真地讨论了。

记者：另外一个批评家曾经写道，您笔下的“生活是静止的，它们可能因无法摆脱的情感而变得紧张，但却不像日常现实中的生活那样四分五裂”。您同意吗？您对事物的见解是否具有一种静态的成份呢？

纳博科夫：谁的“现实”？哪里的“日常”？让我来说，“日常现实”这一概念才是完全静态的，因为它预先假定了一个永远可供观察，基本客观并且众所周知的环境，我怀疑那个论“日常现实”的专家是你编造出来的。两者都不存在。

记者：确有此人（说出他的名字）。还有一位批评家曾讲您将您书中的人物“降格”成“一出宇宙闹剧的小人物”。我不同意。亨伯特虽滑稽可笑，但同时他身上仍旧保留了在一个被宠坏了的艺术家身上所能发现的那种感人而固执的特性。

纳博科夫：我愿意换种不同的说法。亨伯特·亨伯特是一个虚伪，残暴的卑鄙之徒，他竭力想摆出一副“动人的”面孔。这个标签，从其真正的，催人泪下的意义上来说，只能适用于我那个可怜的小姑娘__。此外，我怎能将我自己创造的人物“降格”到微不足道或其它类似的地位呢？一个人能使一个传记人物“降格”，但却不能使一个不存在的人“降格”。

记者：E·M·福斯特__说，有时他的小说中的主要人物能掌握并支配他的小说的进程。您有过这样的问题吗？或许您总能完全控制自己的小说吧？

纳博科夫：我对福斯特先生的作品的了解仅限于一本小说，而且是一本我不喜欢的小说。不管怎样，关于控制不住小说人物的怪念头并不是他第一个发明的，这种说法已经老掉牙了。尽管当作家笔下的人物不愿受作家的指使而要竭力逃离作家要他们去的印度或其它什么地方旅行时，作家当然会同情他们。我的人物是划船的奴隶。

记者：普林斯顿的克拉伦斯·布朗曾指出您的作品之间有惊人的相似之处。他称您“重复到家了”，并说您用多种不同的方法述说着实质上相同的事。他说命运是“纳博科夫的缪斯”。您是否意识到您在“重复您自己”，或者，换句话说，您力争使您所有的书成为一个自觉的整体？

纳博科夫：我想我没有见到过克拉伦斯·布朗的文章，但也许他有些道理。模仿别人的作家们看上去似乎多才多艺，因为他们仿效了许多过去和现在的作家。有独创性的艺术家可以模仿的只有他自己。

记者：从一般意义来讲，或特别是针对您自己的著作来讲，您认为文学批评说到底是有意义的吗？它有过什么指导作用吗？

纳博科夫：批评的目的是就批评家看过或没有看过的一本书发表一些看法。它提供给读者，包括书的作者，一些有关批评家的智力或诚实或这两方面都在内的情况，在这个意义上，批评是有指导作用的。

记者：编辑的作用呢？他们有谁提出过文学方面的建议吗？

纳博科夫：说到“编辑”，我猜想您是指校稿人吧。在我认识的这些人中确有一些明察秋毫，既有耐心又会见机行事的精细的家伙。这些人会同我讨论一个分号，似乎它关系到荣誉。确实，它经常同艺术有关。但我也碰到过几个妄尊自大，以长辈自居的蛮子，他们总是试图“提些建议”，对此，我总是大声回敬一句：“毋须删改，仍用原文！”

记者：您是一位常常潜近您的猎物的蝴蝶收集者吗？如果是这样，您的笑声不会惊吓它们吗？

纳博科夫：恰恰相反，这会诱使它们进入一种麻木的安全感状态，如同一只昆虫把自己装扮成一片枯叶时的感觉。虽然我对评论我的东西的文章毫无兴趣，我却碰巧记得一个年轻女士的一篇文章。这位女士试图在我的小说中寻找昆虫的象征。如果她真懂一些鳞翅目昆虫学的话，这篇文章也许还有趣，可她却透露出完全的无知，她所使用的术语的混乱只能说明这篇文章是粗糙而荒唐的。

记者：您怎样解释您同所谓的白俄难民的疏远呢？

纳博科夫：嗯，从历史上看我自己也是个“白俄”。像我的家庭一样在布尔什维克统治初期为反对这一暴政而离开俄国的一切俄国人，在广义上，不论是过去还是现在都是白俄。但是，如同布尔什维克集团政变前的整个国家一样，这些难民已分裂成各式各样的社会团体或政治派别。我既不和“黑色百人团”__白俄混同，也不和所谓的“布尔什维克公民派”，即“粉红色分子”混同。不过从另一方面来说，我在那些拥护君主立宪制的知识分子以及社会革命党人的知识分子中都有朋友。我父亲是个老派的自由主义者，如果别人这样称我，我也不会介意。

记者：您现在对那些在您离开俄国以前就从事写作的诗人勃洛克__和曼杰利什塔姆__以及其他作家怎么看？

纳博科夫：我在童年时代读过他们的作品，这是半个多世纪以前的事了。从那时起，我对勃洛克的抒情诗一直抱有极大的热情。但他的长诗却没有生命力，那篇著名的《十二个》则糟糕透顶。它故意采用一种假的“原始”语调，结尾又附上一个有进步倾向的耶稣基督做装饰。至于曼杰利什塔姆的作品我同样也能背诵，但他没能激发起我太高的热情。今天，经过一个悲惨命运的转折之后，他的诗歌倒显得比实际的伟大程度更伟大了。我偶然注意到文学教授们仍将他们两个诗人分成不同的流派，我认为仅有一个流派，那就是天才的流派。

记者：我知道您的作品在苏联一直拥有读者，但也受到了攻击。如果您的著作在苏联出版，您会有何感受？

纳博科夫：噢，我不反对他们这样做。事实上维克多出版社正在再版我的1935年俄文原著《斩首的邀请》。一个纽约出版商（费德拉）正在印刷我的《洛丽塔》的俄译本。我敢肯定，苏维埃政府将会高兴地正式承认一本看起来是预言了希特勒政权的小说和一本严厉地谴责美国的汽车旅店制度的小说。

记者：您接触过苏联公民吗？他们是哪类人？

纳博科夫：我同他们没有任何接触，尽管出于好奇心，我在三十年代初或二十年代末的确曾与一位从布尔什维克俄国来的代表会面。这家伙竭力要把流亡在外的作家及艺术家劝回国去。他有个复姓，叫列别捷夫什么的，曾写过一本题为《巧克力》的中篇小说。我想我也许可以同他开玩笑。我问他是否允许我自由写作，如果我不喜欢俄国是否还可以离开。他说我将会喜欢得无暇再去梦想出国的事，还说我完全可以自由自在地在苏维埃俄国允许作家涉及的众多题目中挑选任何一个，如农庄啦，工厂啦，法基斯坦森林啦——噢，还真有许多迷人的题目呐！我跟他说农庄之类的题目使我厌烦。那位可怜的诱导者很快就把我放弃了。在作曲家普罗科菲耶夫那里，他运气不错。

记者：您认为您是一个美国人吗？

纳博科夫：是的，我就像“亚利桑那州的四月”一样，是个地地道道的美国人。西部地区的植物、动物及空气是联结我同亚洲及北极地区的俄国的纽带。当然，俄罗斯的语言与风土对我影响之大使我无法在感情上和思想上完全溶合到像美国的地方文学、印第安舞蹈及南瓜馅饼之类的事物中去。但是，当我在欧洲边境出示我的绿皮美国护照时，我的心里的确会漾起一股令人轻松愉快的自豪感的暖流。对美国事务的无情批评会使我感到愤慨和苦恼。在国内政治方面，我是个激烈的反种族隔离主义者。在对外政策上，我绝对站在政府一边。当我产生疑问时，我总是遵循一个简单的作法，即选择使赤色分子或苏维埃人感到不快的方式去行动。

记者：有没有一个您认为您是其中一部分的团体？

纳博科夫：认真说来没有。我可以在心里集中相当一大批我喜欢的人，但如果他们在现实生活中集合在一个真实的岛上，他们就会形成一个极不相同、很不和谐的群体。要不然，我可以这样讲，同那些读过我的著作的美国知识分子相处我感到相当自在。

记者：对于大学环境可作为作家的写作环境，您是怎么看的？您能特别讲一讲在康奈尔大学教书给您带来的收益或损害吗？

纳博科夫：一个一流的大学图书馆加上一个舒适的校园的确是作家的最佳写作环境。当然还会碰到教育年轻人的问题。我记得有一回在假期里，有个学生把一台晶体管收音机带进了阅览室，这不是发生在康奈尔大学的事。那个学生竭力为自己辩解：第一，他听的是“古典”音乐；第二，他放的声音“很低”；第三，“夏天在那儿看书的人不多”。我当时在场，是那里的全部读者。

记者：您能讲一讲您同当代文学团体，同埃德蒙·威尔逊、玛丽·麦卡锡及您杂志的编辑和出版商等人的关系吗？

纳博科夫：我唯一一次同其他作家合作是在 25 年前和埃德蒙·威尔逊一起为《新共和》杂志翻译普希金的《莫扎特与萨列瑞》。现在回想起这事真是荒唐，因为他去年竟不自量地对我对《叶甫盖尼·奥涅金》的理解提出质疑，结果是大大出了自己的洋相。玛丽·麦卡锡最近在同一杂志《新共和》上则对我很好，尽管我确实认为她给《微暗的火》里的金波特的水果布丁上过多地加上了她自己的颜色。我在此不愿谈及我同杰罗迪阿斯的关系，不过我已经在《长青》杂志上对他那篇收入奥林匹亚选集的可鄙的文章作出了答复。另一方面，我同我所有的出版商都相处得极好，同《纽约人》杂志的凯瑟琳·怀特和比尔·马克斯韦尔的关系非常密切，即使是最傲慢的作家也不

能不为这种关系产生一股感激和欣喜之情。

记者：可以讲讲您的工作习惯吗？您是否按预定方案写作？写作时是否从一部分跳到另一部分，或是从头一直写到尾。

纳博科夫：小说的构架先于小说，然后就在这张填字谜图表上任选一个空白填充。我把这些零散的东西写在索引卡片上，直到小说最后完成。我的日程表是灵活的，但我对写作用具则相当苛求，要有优质板纸做的条格卡片及削好的、不太硬的、带橡皮头的铅笔。

记者：关于世界您是否有一幅您希望它发展成什么样子的特殊图画？过去在您看来就是现在，这一点甚至表现在您描述“将来”的小说中，如《从左边佩戴的勋带》。您是一位“怀旧主义者”吗？您喜欢生活在什么时代？

纳博科夫：我愿生活在将来有无声飞机、优雅空中飞车及无云的银白色天空的时代，那时，在地下则有一个带软垫的宇宙公路网，在这个公路网里，卡车像莫洛克一样被取缔。至于过去，我会不介意从不同的宇宙时间的角落里找回一些失落的使人感到舒适的东西，如宽松的裤子，又长又深的澡盆。

记者：您知道，您没有必要回答我提出的所有金波特式的问题。

纳博科夫：您要开始跳过那些难题了，不行，我们继续谈吧。

记者：除了写小说，您最喜欢，或您最愿意干什么？

纳博科夫：噢，当然是捕蝴蝶，并对它们进行研究。同在显微镜下发现蝴蝶身上的新器官或在伊朗、秘鲁的山坡上发现一种尚未被描述过的新种类所带来的狂喜相比，艺术灵感带来的喜悦和奖赏就什么也算不上了。如果苏联没有发生革命的话，我会完全献身于研究飞蛾与蝴蝶的昆虫学，而根本不会写什么小说，这不是什么不可能的事。

记者：在当代文学作品中，高雅欲最显著的特征是什么？这种高雅欲对您有诱惑力吗？您是否曾被诱惑过呢？

纳博科夫：“高雅欲”，或最好称之为“高雅迷”，有许多内涵。如果您认为可以问某人是否曾被其诱惑过，那我显然没有在我那本关于果戈理的小册子中把这个词解释清楚。迂腐的劣等作品，粗俗的陈词滥调，绝对的低级趣味，模仿的模仿，假冒才学的深度以及粗俗的，低能的不诚实的伪文学——这些都是明显的例证。这样，如果我们想约束住当代作品中的高雅迷，那么我们就得在这些东西里去找它：弗洛伊德式的象征主义，老掉牙的神话，社会评论，人文主义的训诫，政治讽喻，对阶级或种族的过分关心以及众所周知的新闻概念。“高雅迷”惯用这样的概念，如“美国并不比俄国好到哪儿去”，或“德国的罪恶我们都有份儿”。高雅迷之花开遍于“真理的契机”、“领袖人物超凡的魅力”、“存在主义的”（严肃加以运用的）、“对话”（用于国家之间的政治会谈）、“词汇”（用于某个拙劣的画家）等这样的短语或词汇之中。一口气列出奥斯威辛，广岛，越南，是煽动性的高雅迷。参加某个选择会员极为严格的俱乐部（这个俱乐部炫耀某一位犹太人的姓名——富翁的名字）是附庸风雅的高雅迷。雇佣书评往往都是高雅迷，但它有时也潜藏在某些高级知识分子的论文中。高雅迷称“空洞先生”为大诗人，称“唬人先生”为大作家。艺术展览会一直是最适于高雅迷滋生地之一。那是由那些手持破坏分子的工具的所谓雕塑家制造的，他们在那儿制造了不锈钢的曲轴白痴，禅宗立体照片，聚苯乙烯材料制成的臭鸟，公厕里“发现的”东西，炮弹，罐装的球。我们在那儿欣赏一些所谓的抽象派艺术家的实验室

的墙面装饰图形，弗洛伊德的超现实主义，露水般模糊不清的一堆污迹，罗尔沙赫__的墨迹——所有这一切就其本质来说都同半个世纪前那些学究气的“九月的黎明”及“佛罗伦萨卖花郎”是一样的陈词滥调。当然这张表很长，在这里每个人都会有自己的 *bête noire*__。我最讨厌的东西是那种航空广告：一个谄媚的少妇服侍一对青年男女吃快餐——女的欣喜若狂地盯着炸面包片加黄瓜而男的则以热切的眼神爱慕地望着女服务员。当然，还有《死于威尼斯》__，您知道这个范围了吧。

记者：在当代作家中有您特别欣赏、他的每部作品您必读的作家吗？

纳博科夫：有几个这样的作家，但我不想说出他们的名字。不说出名字谁也伤害不了。

记者：有您不喜欢而又不得不看其作品的作家吗？

纳博科夫：没有。许多为人所认可的作家对我来说根本不存在。他们的名字被刻在空洞洞的坟墓之上，他们的书是木乃伊，就我的阅读口味来说，他们根本不存在。布莱希特、福克纳、加缪，还有许多其他的人对我来说绝无任何意义，而且，当我看到批评家和作家朋友们把查泰莱夫人的爱的描写或庞德先生的那些全都是装模作样的造作的胡言乱语乏味地看成是“伟大的文学作品”之后，我不得不去努力排除对一场要弄昏我的头脑这样一个阴谋的疑心。我注意到庞德在一些家庭里已取代了施韦第博士的位置。

记者：作为博尔赫斯与乔伊斯的崇拜者，您似乎像他们一样喜欢用一些小计谋、双关语以及难题戏弄读者。您认为读者与作家之间应该有一种什么样的关系？

纳博科夫：我想不起来博尔赫斯的作品中有什么双关语，当然，我仅读过他的作品的译本而已。不论怎样，他那些精美的短篇以及小型的弥诺陶洛斯__与乔伊斯宏大的布局毫无共同之处。我也没在那本最明了的小说《尤利西斯》中发现任何难题。另一方面，我讨厌《为芬尼根守灵》，在这部小说中，癌变般的花哨词汇组织的增长也不能挽救这一民间传说的过分浅薄以及简单的、过分简单的寓言。

记者：您从乔伊斯那里学到了些什么？

纳博科夫：什么也没学到。

记者：噢，还是谈谈吧。

纳博科夫：詹姆斯·乔伊斯不曾以任何方式对我产生过任何影响。我最初短暂地接触到《尤利西斯》是1920年左右在剑桥大学的时候。当时，有位朋友彼得·莫洛佐夫斯基从巴黎带回一本《尤利西斯》。他在我的住处上上下下跳着顿足爵士舞时偶尔给我念了一两段莫莉的猥亵独白，这是这本书写得最差的一章，当然，这话也就是在你我之间说说而已。但在过了仅仅十五年之后，在我已经成了一名有地位的作家而不愿学或不学什么的时候，我看了《尤利西斯》并且非常喜欢它。我对《为芬尼根守灵》像对所有一切用方言写成的地方文学作品一样持无所谓的态度——即使它是天才的方言。

记者：您是否在写一本论述詹姆斯·乔伊斯的书？

纳博科夫：是，但那不仅仅是论述他一个人。我的计划是发表数篇长短约二十页的论文，论述几部作品——《尤利西斯》、《包法利夫人》、卡夫卡的《变形记》、《堂·吉珂德》等等——这些都以我在康奈尔和哈佛的授课材料为基础。我高兴地记得在纪念堂里，面对六百位学生，我撕毁了《堂·吉珂德》这本残酷、粗俗的书，这使我的一些比较保守的同事感到吃惊和窘迫。

记者：其它影响呢？如普希金？

纳博科夫：有那么一些，但不比托尔斯泰或屠格涅夫他们那样受普希金艺术的精华及纯洁的影响更大。

记者：果戈理呢？

纳博科夫：我特别注意不向他学任何东西。作为师长，他既可疑又危险。他最糟的时候，如关于乌克兰的那些玩意儿里所表现出来的，他是一位一钱不值的作家，而他在发挥最好的时候又是无可比拟，无法模仿的。

记者：还有其他人吗？

纳博科夫：赫·乔·威尔斯这位伟大的艺术家是我童年时代最喜欢的作家。《亲密的朋友》，《安·维罗尼卡》，《时间机器》，《盲人国》这些故事比本涅特、康拉德或者说实际上比任何一位与他同时代的作家所写的东西都要好得多。当然可以完全不理睬他的社会思想，但他那浪漫与幻想纯属上乘。有天晚上在我们圣彼得堡的房子里举行的晚宴上曾有过这样一个可怕的时辰：威尔斯作品的译者齐娜依达·万吉洛夫把头一摇，告诉威尔斯说：“您知道吗，在您的作品中我最喜欢《失败的星球》__。”我父亲赶紧说：“她是指火星人被打败的那场战争。”

记者：您从康奈尔大学的学生那学到过什么吗？这次任教经历仅是为挣钱吗？教书是否也教给了您有价值的东西呢？

纳博科夫：我的教学方法阻碍了我与学生的真正接触，他们充其量是在考试时还给我一点我自己的想法而已。我的每一份讲义都是课前经过认真仔细，充满爱心地书写并打印出来的，课上我慢慢地将它读一遍，有时停下来重写一个句子，有时重复一个段落——这是一种促进记忆的方式，但这却极少能使那些做笔记的手腕的节奏产生任何变化。我对听我讲课的一些速记专家表示欢迎，并希望他们能将贮存起来的信息传给他们那些不太幸运的同学。我曾试着在学院广播站里用录音重现我在讲桌前的形象，但这仅是徒劳。另一方面，我在讲课中听到从教室的这个或那个地方传来对讲课中的这点或那点表示赞许的欢笑声时感到由衷的高兴。我得到的最好的奖赏是以前那些学生在过了十年或十五年后给我来信说，他们现在明白了我当时要他们想象爱玛·包法利被译错的发式，或者萨姆沙__家的格局，或者《安娜·卡列尼娜》中的两个同性恋者时，是要他们知道什么，我不知道我是否曾从教学中学到过什么，但我知道，通过为我的学生分析十几部小说之后，我积累了大量极其珍贵的令人兴奋的信息。正像您恰好知道的那样，我的工资收入并非十分可观。

记者：关于您夫人为您提供的合作，您有什么要说的吗？

纳博科夫：在二十年代初，她是我的第一部小说创作的建议者与鉴定者。我把我所有的故事或小说至少给她读两遍。经过打字，删改校样，校读好几种语言的翻译后，她就又把我的作品全都重读了一遍。1950年有一天在纽约州的伊萨卡，我在写作《洛丽塔》头几章时遇到了种种技巧性的麻烦，产生了各种疑虑，正准备把它们投进花园里的烧纸炉，这时候，是她阻止了我，要我先别放弃，再好好想想。

记者：您怎样对待您的作品的译本？

纳博科夫：在我妻子和我掌握的，或可以阅读的语言中，如英语、俄语、法语以及在一定程度上德语和意大利语，我们的程序是严格校对每一个句子。至于日语或土耳其语版本，我则设法不去想每一页都可能布满的灾难性

的错误。

记者：您对将来创作有何计划？

纳博科夫：我正在写另一部小说，但关于这部书我不想多谈。另一项计划已经酝酿了一段时间了，我想把我为库勃里克写的《洛丽塔》剧本全文发表。虽然电影改写本从中采用的材料刚够证实我这个电影脚本作者的合法身份，但这部影片只是我想象中的那部奇妙电影的模糊而又短暂的一瞥，它是在我在洛杉矶的一个别墅中工作的六个月的时间内一幕一幕想象并写下的。我并不想影射库勃里克的电影平庸。电影本身是一流的，但却与我写的不同。电影往往会通过它那可以使事物扭曲的镜片使小说变得畸形并粗略，给这部小说带来一股高雅迷的味道。我认为库勃里克在他的改写本中避免了这种错误，但我永远也弄不懂他为什么没有按照我的指示与愿望行事。这非常令人遗憾；但我至少应该让人们读到我的《洛丽塔》剧本的原作。

记者：如果让您选择一本，只选择一本使您留名后世的书，那将是哪一本呢？

纳博科夫：我正写一本或不如说正在梦想着要写这么一本书。实际上，使我留名后世的书是《洛丽塔》与我论述《叶甫盖尼·奥涅金》的作品。

记者：作为作家，您是否感到您有什么明显的或隐秘的缺陷吗？

纳博科夫：缺乏自然的词汇。承认这一点令人很奇怪，但这却是真的。在我所掌握的两种工具中，一种——我的母语——我已经再也不能使用了。这不仅是因为我缺少俄语读者，而且还因为以俄语为媒介的语言探险所能带来的兴奋自从我在1940年转向用英语写作之后已经渐渐消失了。英语，这个我一直拥有的第二种工具却是个生硬人为的东西，用它来描述日落或昆虫可能还行，但一旦我需要在货栈与商店之间找到一条最近的途径时，就无法掩藏句式的贫乏与地道的英语词藻的欠缺。一辆破旧的罗尔斯·罗伊斯汽车并不总是比一辆普普通通的吉普车好。

记者：您对当代作家带有竞争性的排列顺序是如何看的？

纳博科夫：是的，我已经注意到了。在这一方面，我们的专业书评家堪称是名符其实的造书者。谁上来，谁下去，去年的名人如今在哪儿。这一切都挺有趣。我对自己被排除在外感到有些惋惜。谁也不能断定我究竟算中年美国作家，还是一位老年俄国作家——或者是一个没有年龄的国际怪物。

记者：您生涯中最大的遗憾是什么？

纳博科夫：是我没有早点到美国来。我希望我曾在三十年代的纽约生活。如果我的俄语小说那时就被翻译过来，它们会给那些热情的苏联拥护者一次冲击和教训。

记者：您眼下的名望是否给您带来了很大的不便？

纳博科夫：有名的是《洛丽塔》，不是我。我是一个无名的，双料无名的，有着一个无法让人读出的姓名的小说家。

（张平译）

约翰·契佛

——“我认为很少文学作品是不朽的”
“作家最痛苦的莫大于不能再写作”

约翰·契佛于1912年5月27日生于马萨诸塞州的昆西。他从十岁起就开始写作，在南布兰特里上塞耶学校，没有毕业就被开除了。他以此为题材，写了他的第一篇短篇小说《除名》，卖给了《新共和》的主编马尔科姆·考莱。

在三十年代，契佛的短篇小说发表在一些杂志上，但是他很快地成了《纽约人》的主要撰稿人。他的第一部短篇小说集《有些人的生活方式》于1943年出版，当时他正在军中。战后他在伯纳德学院教授高级写作课，又为电视连续剧《与父亲在一起的生活》写剧本。1951年他得到古根汉姆奖金的资助，可以倾全力从事写作。他的第2部短篇小说集《大型无线电及其他》于1953年出版。1956年他获全国艺术文学研究会奖，有可能到意大利去游历，为小说的写作提供了新的背景。契佛的第一部长篇《瓦伯萧纪事》（1957）获全国图书奖，续集《瓦伯萧丑闻》（1964）获霍威尔小说奖章。

接着他出版了一系列的长篇小说，其中有许多都是以美国生活的孤独和不满为焦点。这些作品包括《子弹公园》（1969）《苹果世界》（1973），《猎鹰训练人》（1977），以及最近出版的《契佛小说集》，后者得1979年普利策奖和全国书评家联合会奖。

契佛是全国艺术文学研究会会员和美国艺术科学院院士，与玛丽·温特及兹结婚已快四十年，有三个已成年的儿女，其中有一个是小说家苏姗·契佛。

第一次同约翰·契佛见面是在1969年春天，正好在他的小说《子弹公园》出版后不久。一般来说，一有新作出版，契佛就离开乡下。但是这一次他没有离开，因此东海岸的许多访问者就纷纷到纽约州的奥西宁去。这位讲故事的大师给他们提供了过一天乡间生活的乐趣，可是关于他的书或写作艺术，却谈得很少。

契佛素以难以访问著称。他不注意书评。他的书或小说出版以后，他从来不再读一遍。因此对于其中细微，往往就记不清楚。他不喜欢谈论他的作品（特别是对着“那个机器谈”），因为他不想再看过去，而想看一看未来。

为了这次访问，契佛穿了一件褪色的蓝衬衫和一条卡其裤。他全身给你一种轻松随便的感觉，就好像我们已是老朋友一样。契佛家住在一所1799年筑的老房子里，因此不免要上下内外参观一下。然后我们在二楼的一间阳光充足的书房里坐下来，谈他不喜欢窗帘，他想制止奥西宁附近在修筑的公路，在意大利的旅行，一个正在打草稿阶段的故事（故事讲的是一个人在裸体演出的剧院里丢了汽车钥匙），好莱坞，花园园丁和烧饭厨子，鸡尾酒会，三十年代的格林尼治村，电视接收，一些名字也叫约翰的其他作家（特别是约翰·厄普代克，后者是他的朋友）。

虽然契佛谈到自己时并没有什么拘束，但话题一转到他的作品，他就顾左右而言他了。谈了这么久了，你不累吗？想不想喝一杯？午饭可能得了，我下楼去看一看。到树林里去散散步，然后去游泳怎么样？还是想开车到城里去看看我的办公室？你玩十五子棋吗？你看电视看得多吗？

在几次访问中，我们做的大部分事情确是吃饭、喝酒、散步、游泳、玩十五子棋，或者看电视。契佛并没有请我去与他一起用链锯伐木，据说这是他的嗜好。最后一次录音的那一天，我们整整一个下午就在看纽约大都会队在棒球世界联赛中赢巴尔的摩黄鹂队。比赛结束时，在希亚体育场，球迷们挖块草地留作纪念。他连声称赞“真精采”指的既是大都会队，也是球迷。

后来我们在林中散步，绕了一圈回到屋子里去时，契佛就说，“你去收拾行李吧，我马上开车送你去车站……。”话还没有说完，他就脱了衣服，扑的跳进水塘里去了，光着身子游泳，无疑是为了逃脱一次洽谈。

记者：我最近读到一位小说家谈到写小说的自由：“如果你要忠于现实，就以说谎开始。”你是怎样看的？

契佛：胡说八道。首先，“真话”和“现实”这样的辞汇是毫无意义的。除非放在可以理解的范围里。并没有不可改变的真话。至于说谎，我认为说假话本来是写小说的一个关键因素。听人说故事的乐趣，有一部分就是你有机会上当或受骗。纳博科夫是此中老手。说谎是一种表现我们对人生最深刻感情的手法。

记者：你能举一个例子说明荒诞不经的谎话能充分说明生活吗？

契佛：完全能够。婚姻神圣的誓言。

记者：那么逼真与真实呢？

契佛：依我看，逼真是一种技巧，你用来向读者保证，他所读到的事情确有其事。要是他真的相信他是站在一张地毯上，你就可以把地毯从他的脚底下抽掉了。当然，逼真也是谎话。我对逼真的要求一直是现实的可能性，我正是这样生活的。这张桌子似乎是真实的，这只水果篮是我祖母的，但是随时会有一个疯女人走进门来。

记者：你写完以后同自己的作品分手时有什么感想？

契佛：我在写完一本书以后往往有一种病态的疲乏感。我的第一部长篇《瓦伯萧纪事》写完时，我非常高兴。我们去了欧洲，因此我没有看到评论，不知道马克斯威尔·蓄斯马的不加赞许，几乎有十年之久。《瓦伯萧丑闻》就十分不同。我从来没有喜欢过这本书，写完时心境十分不好。我想把它烧了。我半夜醒来，会听到海明威的声音，但很明显这是他的声音——说“这还只是开头，更大的痛苦还在后面。”这时我就爬起，坐在浴缸边上，连续抽烟，直到凌晨三、四点钟。有一次我还向窗外的黑暗势力起誓，我以后决不再想写得比欧文·华莱士更好。《子弹公园》写完后情况没有这么坏，我在其中如愿地实现了我原来的计划：角色三个，文章简洁可诵，还有一个把钟爱的孩子从火中救出的场面。原稿到处受到热情欢迎，但是本杰明·德莫特一在《时报》说了不利的話，人人都捡起弹子回家了。我因滑雪失事摔坏了左腿，手头拮据，只好让我最年幼的孩子去领了工作许可证。这完全是我在新闻界运气不佳，而我又过高地估计了我的能力。不过，不论舆论如何，你写完一本书，总有不符你想象的事，我不敢说这是想象的错乱。但是写完一本书，如果这书是你写的，而且你也十分认真，那么这总是一件心理震荡的事。

记者：这种心理震荡要多久才平息？有没有治疗的办法？

契佛：我不知你说的治疗办法指的是什么。为了减轻震荡，我的办法是赌钱，喝得酩酊大醉，到埃及去，到田里割草，同女人睡觉。跳到冰冷的池水里去。

记者：角色会不会有了自己的立意？会不会这么不听话，使你不得不放弃他们？

契佛：有人说，角色会脱离作家的控制，开始吸毒，做换性手术，做总统，这只有说明作家是个笨蛋，对自己的艺术一窍不通，或者无法掌握。这是很荒谬的。当然，想象力的合适运用依靠复杂丰富的记忆力，这才使任何活生生的东西博大精深——意外的转折，对光明与黑暗的反应等等。但是如果作家毫无办法地跟在他所创造的人物后面团团转，那是令人瞧不起的。

记者：小说家也必须是个批评家吗？

契佛：我没有什么批评方面的辞汇，也很少批评的本领，因此我总想躲避访问者，这大概是原因之一。我对文学的批评性掌握多半停留在实际水平上。我应用自己所喜欢的东西，这就范围很广。卡瓦尔康蒂、但丁、弗罗斯特，什么人都有。我的藏书杂乱无章；我把有用的都撕了下来。我认为作家没有责任要把文学看成是一件延续性的事情。我认为很少文学作品是不朽的。我的一生之中就知道有不少书很有用，但后来就没有什么用处了，时间也许很短。

记者：你是怎么“利用”这些书的……它们是怎样失掉“用处”的？

契佛：我所谓的“利用”一本书是指发现自己处在我们最亲切，最敏锐的交流手段的接收一端时产生的兴奋情绪。不过这种耽溺有时是稍过即逝的。

记者：姑且假定你没有批评的辞汇，但是，你没有受过长期的正规教育，你怎么解释你相当广博的学识从何而来呢？

契佛：我不是个饱学之士。我并不后悔没有受过专业训练，但是我的确羡慕我的同事的学识。当然，我也不是个无知的人。这可以用这个事实来解释：我生长在有文化传统的新英格兰的末端。我的家庭中，人人不是在绘画，就是在写作、唱歌，特别是阅读，这在本世纪初是新英格兰相当普遍和公认的交流手段。我母亲自称读过《米德尔马区》十三遍；我想没有这么多。这得花一辈子的时间。

记者：《瓦伯萧纪事》中不是有人做到了吗？

契佛：是的，是昂诺拉……还是什么人，我记不得了，说读了十三遍。我母亲常常把这书忘记在花园里，结果被雨淋湿了。这些事情大部分都写在小说中了；这是真实的。

记者：读那本书几乎觉得是在偷听你们家的事。

契佛：《纪事》到我母亲死后才出版，这是一个考虑。有个姨妈（在书中没有出现）说，“要不是我知道他人格分裂，我永远不会再理他。”

记者：你的朋友或亲属是不是常常觉得自己出现在你的书中？

契佛：只是（我想大家都这么感觉）在一种败坏名誉的意义上。如果你放进一个带助听器的人，他们就会认为你是在写他们……其实这个人物可能是从另外一个国家来的，担当的是完全另外一种角色。如果你放进一个人物是软弱的，或者笨拙的，反正是不完美的，他们会马上同自己联系起来。大家总是容易找自己的缺点，而不是找优点，特别是读小说的人。我不知道他们怎么把自己联系上的。有一次在一个社交场合有个妇女走过大客厅来对我说，“你为什么把我写成那篇小说？”我心里揣摩到底是哪一篇小说。后来想起来，大概在十篇小说之前，我写过一篇小说提到有个红眼睛的人。那天她大概发现自己的眼睛布满血丝，就认为我是在写她。

记者：他们感到气愤，认为你没有权利干预他们生活？

契佛：要是他们了解写作的创造方面，那就好了。我不喜欢看别人觉得受委屈，其实谁也没有这个意思。当然有些年轻作家喜欢讲别人坏话，有些老作家也是这样。讲别人坏话是个很大的力量源泉，但这不是虚构小说的纯洁源泉，而只是一个孩子的讲别人坏话的习惯。这种东西是大学一年级生的主题。这不是我的力量源泉。

记者：你是不是认为顾影自怜是小说的一个必要品质？

契佛：这是个很有趣的问题。所谓顾影自怜，我们指的是病态的自怜自爱，怨懑的少女，复仇女神的愤怒，剩余的永恒像一株长茎的植物。谁要这些？我们有时也爱自己，就此而已，没有再多的了。我想大部分人都这样。

记者：自大狂呢？

契佛：我认为作家总是极其以自我为中心的。好作家常常在干其他许多事情时也很能干，但是写作更能满足他的自我。我的好朋友叶甫图申科的自我，我敢说能在二十米以外击碎一块水晶。但是我知道有一位很坏的投资银行家比他更厉害。

记者：你是不是觉得，你内心中的想象屏幕，也就是你投射角色的方法，是受到电影的影响的？

契佛：我这一代作家和同电影同步生长的人，对于这两种极其不同的表现手段，已经十分老练精通，他们知道什么最合适电影镜头，什么最合适作家。我们知道怎样躲开群众场面，躲开阴森的大门，躲开美人脸上鱼尾纹的特写。这些手法的不同之处，我认为是大家所十分清楚的，因此，没有一部好电影是从一部好小说改编成的。要是有一个能理解我的导演，我是很愿意写一个创作的电影剧本的。多年以前，雷纳·克莱尔要把我的几篇小说拍成电影，但经理处一听说此事，就把钱都抽走了。

记者：你对到好莱坞工作的看法如何？

契佛：南加州总使你觉得有夏天夜晚的气味……这对我来说就意味着扬帆的结束，游戏的结束，不过不光是为了这一些。它就是不会我的经历，我很在乎树木……在乎树木的乡土性。如果你到了一个地方，那里的树木都是移植的，没有历史，我会感到不自在的。

我当初去好莱坞是为了去挣钱。就是这么简单。那里的人都很友好，吃的也不错，但是我在哪里从来没有快活过，也许这是因为我到那里去只是为了去领一张支票。对于十几个在那里工作的导演，尽管有十分棘手的财源问题而仍能拍出杰出的独特的影片，我是十分钦佩的。但是我自己对好莱坞的主要感情是自杀。这并不是我对好莱坞的不满，而是我在那里有自杀心理。例如，我不喜欢超级公路。另外，游泳池的水也太热了。……华氏 85 度。我最后一次在那里是一月底，铺子里出售给狗戴的犹太便帽——我的上帝！我去吃晚饭，屋子那一头有个女人站不稳，跌在地上。她的丈夫向他喊叫：“我告诉你带上拐棍，你不听！”这当台词绝妙之至！

记者：另外一个圈子呢？——学术界？它向这么多的重要作品提供了这么过度的分门别类和帖上标签的必要性。

契佛：广大的学术界就像其他各界一样靠制造能赚到进账的产品生存。因此我们才有了评论小说的论文，但是这些论文基本上来自另一行业，对于写小说的人或者喜欢读小说的人并无帮助。这整个行业是个附属性的行业，就像从废烟中提炼有用化学物质。我有告诉过你关于《壁垒》杂志上对《子

弹公园》的评论吗？它说我离开了圣波尔托夫学院，因而错过了成为伟大作家的良机。要是我像福克纳一样留在牛津大学，我也许会像福克纳一样伟大。但我离开了那里，犯了错误，当然，这个错误是根本不存在的。真是奇怪，有人居然叫我回到一个完全是虚构的地方去。

记者：我想他们指的是昆西吧？

契佛：是的，昆西不是虚构的地方。但是我读到那篇文章还是感到很悲哀。我明白他们要说的是什么意思。这就像叫你回到你花了十四年生活在其中的一棵树里去。

记者：你认为或者希望哪些人读你的作品？

契佛：各种各样讨人喜欢和头脑聪明的人阅读我的作品，对此写了有思想的信给我。我不知道他们是谁，但是他们都很精采，似乎生活不受广告、新闻和古怪的学术界的偏见的影 响。你想想那些有独立生命的书。像《现在让我们赞扬名人吧》、《火山口下》、《雨王汉德森》、《洪堡的礼物》那样精采的作品却受到混乱和沮丧的对待，但是成千上万的人却去买了精装本。我工作的房间有一扇窗正对着一片树林，我很喜欢想象这些热心，可爱、神秘的读者都在那里。

记者：你不是认为当代写作越来越专门化，越来越自传化了？

契佛：可能是这样。自传和信件也许比小说更有兴趣，但是我仍坚持写小说。小说是一种敏锐的交流手段，各种各样的人可以从 中得出你从信件和日记中所不能得出的反应。

记者：你幼时就开始写作的吗？

契佛：我常常讲故事。我上的是一个叫做撒耶兰的宽容的学校。我爱讲故事，如果大家都做完了算术——这是个很小的学校，大约只有十八、九个学生——老师就允许我讲个故事。我讲的是连续故事。这是我精明的地方，因为我知道，如果我在一节课里讲不完，大家都会在下一节课里要求我把故事讲完。

记者：你当时几岁？

契佛：说到年纪，我常常谎报。不过当时我大概是八、九岁吧。

记者：那样的年龄你能想出一个故事讲一个小时？

契佛：是的，我当时能够，现在也能够？

记者：想到的先是什么？情节？

契佛：我不是靠情节构想故事，我是靠直觉，担心，梦想，概念。人物和事件同时在我心中出现。情节意味着叙述和许多废话。这是一种有意的尝试，要牺牲道德信念来维系读者的兴趣，当然，谁也不愿令人厌倦，……你需要悬念的成分。但好的叙述是一种基本的结构，就像一只肾脏。

记者：你一直是当作家的，还是曾经做过别的工作？

契佛：我曾经开过送报车。我很喜欢这项工作，尤其是在棒球世界联赛期间，昆西的报纸刊载胜负记录表和完全的报道。当时大家都没有无线电，也没有电视机，这倒不是说镇上都点蜡烛，但是大家都等消息，而我是送好消息的人，这使我感到很得意。我还在军队里呆过四年。我十七岁那一年把第一篇小说《被开除》卖给了《新共和》。《纽约人》在我 22 岁的时候开始采用我的稿件，多年来就是《纽约人》养活我的。这种关系十分愉快。我一年投寄 12 篇到 14 篇的小说。开始的时候，我住在赫德逊街一间破烂的贫民窟房间里，窗户是打破的。后来我在米高梅电影公司供职，同保尔·戈德一

起写电影故事。还有吉姆·法勒尔。我们要把一部已出版的小说浓缩成3页，5页或12页的故事梗概，大概可得5元钱。你自己打字。唉，还有打字带。

记者：那时候给《纽约人》写小说的经验如何？谁是小说编辑？

契佛：伍尔考特·吉伯斯当过很短期间的小说编辑。接着是格斯·洛布拉诺。我跟他很熟；他是我钓鱼伙伴。当然，还有哈罗德·罗斯，他很难相处，但我喜欢他。他在每一份原稿上提出许许多多问题——这一点大家都已谈到过——大约是每篇小说提36个问题。作者往往认为这是荒谬的，侵犯风格，但是罗斯才不管哩。他喜欢露一手，让作者清醒清醒。有时他很精采。比如在《庞大的无线电》中他作了两个改动。在宴会以后，洗澡间的地板上发现一颗钻石。那人就说，“把它卖了，咱们也好赚几元钱用用。”罗斯把“几元钱”（dollars）改成了“几只洋”（bucks）这改得绝妙。精采。接着我写的是“无线电轻轻地响了”，罗斯用铅笔再加上一个“轻轻地”，成了“无线电轻轻地，轻轻地响了。”他是绝对正确的。但是其他29条意见却是像这样的，“这个故事已进展了24个小时，谁也没有吃什么东西。小说里没有提到吃饭。”这种意见的典型例子是秀莉·杰克逊的“彩票”，写的是石头砸死人的陋习。他不喜欢这小说；他开始闹别扭起来。他说佛蒙特州没有一个市镇有那样的不快。他没完没了地跟你泡着。这并不奇怪。罗斯常常把我吓得灵魂出窍。我去吃中饭。我不知道罗斯也跟着来了。我的背紧靠着椅子坐着。我真的吓坏了。他不仅搔痒痒，而且还挖鼻子，衣冠不整，裤子和衬衫之间常常露出一条缝来见得到内衣。他常常从椅子上跳起来向我说话。这种关系既是创造性的，又是破坏性的，使我学习到很多，我想念他。

记者：那时你遇到不少作家，是不是？

契佛：这对我很重要，因为我是在一个小市镇长大的。我对于自己能否成为一个作家一直心存狐疑，后来我遇到两个对我一生很重要的人，一个是加斯东·拉歇，一个是E·E·卡明斯我敬爱卡明斯，怀念卡明斯。他模仿从第比利斯到明斯克的烧木头的机车声音像极了。他可以听到三里以外一根针掉在泥土上的声音。你记得卡明斯死的故事吗？那是在九月间，很热，卡明斯在新罕布什尔州他家中的后院砍劈柴。他当时已是66，或者67岁左右。他的妻子玛丽昂从窗子里俯身出来问他，“卡明斯，这时候砍劈柴你不觉得热吗？”他说，“我马上就不劈了，不过我要把斧子磨一磨再放起来，亲爱的。”这就是他最后说的话。

记者：拉歇呢？

契佛：关于他，我不知说什么好。我认为他是个杰出的艺术家，我发现他是个知足的人。他常常到大都会博物馆去——他并没有作品陈列在那里——拥抱他喜爱的塑像。

记者：卡明斯对你做作家提过什么忠告吗？

契佛：卡明斯从来不倚老卖老，但是他的倾斜的脑袋，他的烟囱灌风般的声音，他对老实人的尊重，还有他对玛丽昂的深沉的爱，都是有益的。

记者：你写过诗吗？

契佛：没有。我觉得这完全是另外一门学科……另外一种语言，另外一个大陆，不同于小说。有时，短篇小说比我们读到的许多诗更加有严格训练。但这两门学科就像射击和游泳一样不同。

记者：有没有杂志要你为他们写新闻？

契佛：《星期六晚邮》请我采访过索菲亚·罗兰。__我采访了。我得吻

她。我也有过别的邀请，但都没有这次好。

记者：你是否认为小说家有一种写新闻的倾向，像诺曼·梅勒那样？

契佛：我不喜欢你的问题。小说毕竟是有头一流的报道。要是你不能写一个等于是街头殴斗或示威的事实报道的故事，你就不能写小说。你还是放弃的好。在许多情况下，小说没有成功的竞争。近来小说领域里尽是一些写什么一个孩子在养鸡农场长大成人时的心理或者一个妓女暴露卖淫行业内幕的故事。《纽约时报》的新书广告从来没有像现在这么充斥垃圾。但是，关于小说的“死亡”或“衰落”的话还是不那么常用了，就像别的一样。

记者：你是不是有在小说写作中作试验的冲动？

契佛：写小说本身是试验；它不试验，就不是写小说了。你写了一句话以后心中老是觉得以前从来没有人这么写过这句话，或者，这句话的实质从来没有人感受过，否则你就不会写了。每一句话都是一次创新。

记者：你认为自己属于美国文学的哪个具体传统吗？

契佛：不。说句老实话，我想不起有哪一位美国作家可以列为哪个传统。你当然不能把厄普代克、梅勒、埃立逊或斯蒂隆__归为哪个传统。作家的个性从来没有像在美国那样强烈。

记者：那么，你认为自己是个现实主义作家吗？

契佛：在谈这种定义之前我们必先要对我们要说的概念取得一致看法。记录性小说，如德莱塞、左拉、多斯·帕索斯__的作品——即使我不喜欢——可以列为现实主义的。吉姆·法勒尔__是另一位记录性小说家；斯各特·菲茨杰拉德__也可以说，但这么说贬低了他的能力……那就是要使人对一个具体世界是什么样有一个大体的了解。

记者：你认为菲茨杰拉德自己意识到在作记录吗？

契佛：我写过一篇关于菲茨杰拉德的文章，我读过有关他的全部传记和评论，每部作品读完时我都泪如雨下，像孩子一样痛哭，这是这么悲哀的一个故事。对他的评价都谈到他对 29 年大崩溃、过度繁荣、衣著、音乐的描写，由于这样，他的作品被描写成极富时代性……是一种古装戏似的。这就大大贬低了菲茨杰拉德的最优秀的成就。你在读他作品时总是知道这是什么时代，你在什么地方，哪个乡下。没有哪一个作家有这样真实指明故事场景的发生地点的。但是我认为这不是捏造历史，这是他的活生生意识。所有伟人都是一丝不苟地忠于他们的时代的。

记者：你认为你的作品也有同样的时代性吗？

契佛：哦，我并不认为我的作品将来有人会读。我关心的不是这种事情。我可能明天就被人遗忘了；我一点也不难过。

记者：但是你的许多小说都是无法限以时代的；它们可以在任何时候在任何地方发生。

契佛：这当然就是我当初的打算。你可以指明时代的哪几篇可能是最糟糕的。防空洞的故事（“准将和高尔夫球寡妇”）写的是某个层次的基本恐惧，防空洞把故事放在一个特定的时间，只不过是隐喻……反正我是这样打算的。

记者：这是篇悲哀的故事。

契佛：大家都一直这么说我的小说，“唉，真悲哀。”我的代理人坎迪达·唐纳迪奥读了一篇我的新小说后打电话给我，“唉，写得真漂亮，这么悲哀。”我说，“好吧，我就是个悲哀的人。”关于“准将和高尔夫球寡妇”，

悲哀的事是，在故事末尾，那个女人站在那里看防空洞，后来被一个侍女送走了。你知道吗？《纽约人》想把这一段删去。他们认为没有我写的那个结束，那篇小说更有力量。我去看校样时发现缺了一页。我问结局到哪里去了。有个姑娘说，“萧恩先生觉得这样好一些。”我心中生了闷气，就坐火气回家，喝了不少杜松子酒，后打电话给一位编辑。我当时嗓门很高，骂了粗话。他正在招待伊莉莎白·鲍恩和尤多拉·威尔蒂。他不断地问我是不是能换个地方接我的电话。反正，我第二天早晨回到纽约。他们全部重排了那一期杂志——诗歌、简讯、漫画——把那一段补了进去。

记者：据说那是《纽约人》的典型做法——“删去最后一段，结局就是典型的《纽约人》结局。”你对一个好编辑的定义是什么？

契佛：我对一个好编辑的定义是一个我认为是讨人喜欢的人，他签大额支票给我，赞美我的作品，我的体格美，我的性能力，他能控制出版商和银行。

记者：谈一谈写小说的开头，怎么样？你的开头都开始得很快。这很突出。

契佛：这个嘛，你要是想打动读者的心，你不会以说什么你头痛，不消化，或在海滩上得了风疹块开始。原因之一是，杂志上广告比二、三十年代以前多了许多。在杂志上发表作品需要同紧身裤广告，旅游广告，裸体照片，漫画，甚至诗歌竞争。这种竞争几乎使你没有希望发表作品。有一个开头我心里老是想着的。有个人在意大利作访问学者一年回来，他在海关打开了箱子，他们发现里面放的不是他的衣服和纪念品，而是一个意大利海员被肢解了的尸体，手脚俱全，只缺头颅。另一个我常常想到的开头一句是“我头一次抢劫铁芙妮珠宝店那天下着雨。”当然，你可以那样开始一篇小说，但那不是你写小说该采用的办法。你受到这样的诱惑，因为大家普遍失去了严肃感，不仅在读者群众中间，而且在我们的一切生活中间。也许还有耐心，甚至还有集中思考的能力。在电视刚开始进入我们生活的时候，没有谁的发表的文章是不能在商业广告中朗读的。但是小说的耐久力强，能够历经这一切而存在下来。我不喜欢这样开头的小说：“我正要开枪打死自己”或者“我正要开枪打死你。”或者皮蓝德娄式的东西：“我正要开枪打你或你正要开枪打我，或我们正要开枪打某个人，或我们自己”。或者色情的东西：“他开始脱裤子，但是拉链咬住了，……他就找到一罐三合一油……”等等。

记者：可以肯定，你的小说节奏快，一直在向前发展。

契佛：美学的第一项原则不是兴趣就是悬念。你要是令人乏味是无法同人交流的。

记者：威廉·戈尔丁写过，小说家有两种。一种是让意义随角色或情景发展而发展，一种是有了想法，然后找个故事来表现。他自己是属于第二种。他认为狄更斯是第一种。你认为自己属于哪一种？

契佛：我不知道戈尔丁在说些什么。考克多说过，写作是一种没有得到了解的记忆力量。我同意这个看法。雷蒙·钱德勒把它说成是下意识的直接线索，你真正喜爱的作品在你打开读时给你以身历其境的感觉。这是一种创造，几乎像是记忆的一个角落。你从来没有到过的地方，从来没有见到过或听到过的事情，却是那么确有其事，使你有身历其境的感觉。记者：不过你肯定应用了许多神话虚构的共振……比如《圣经》和希腊神话。

契佛：这是因为我是马萨诸塞州南部长大的，那里的人认为神话是我们

都应该掌握的科目。这是我受的教育的一部分。最容易解释世界的方法是通过神话。这样的论文很多。虽然肤浅，但是这样论文可以通过。

记者：你是怎么工作的？你是马上把想法写下来。还是绕着走一阵子，让这些想法孵化成熟。

契佛：两种方法我都采用。我喜欢的是完全没有关联的事情合在一起。比如，我坐在饭馆里读一封家里来的信，告诉我有个邻居太太带头参加裸体表演。我一边读，一边可以听到一个英国女人在叱骂她的孩子。“妈妈数到三你再不停下来我就……”空中的一片落叶使我想起冬天即将来临和我妻子已离开我到了罗马。这就是我的故事。我也同样十分欣赏“再见兄弟”和“乡下丈夫”的结局。海明威和纳博科夫也喜欢这两个结局。我把什么都放在那里；一只戴帽子的猫，从海水里上岸的裸体女人，口中咬着鞋子的狗，一个身穿金盔甲骑在大象上爬山的国王。

记者：还有雨中打乒乓球？

契佛：我记不得是哪一篇小说了。

记者：你有时在雨中打乒乓球。

契佛：我大概打过。

记者：这些事情你攒起来吗？

契佛：这不是攒的问题。这是一种电能问题。这当然也是表现个人经验问题。

记者：你认为小说应该给人以教训吗？

契佛：不。小说是用来照明、爆炸、更新的。我认为，除了出色以外，小说还有什么连贯的道德哲学。感觉的尖锐和速度一直使我觉得极其重要。人们从小说中寻觅教训是因为在小说与哲学之间一直存在着混乱。

记者：你怎么知道一篇小说是对头的？是一开始就感觉得到的，还是你一边写一边采批判的态度？

契佛：我认为写小说时有一定的感觉。例如，我最近的一篇小说就不对头。我得把结局重写一遍。这是一个我认为是使它符合想象的问题。有形态、比例问题，你也知道有时候有什么地方出了差错。

记者：靠直觉？

契佛：要是有人像我那样写得这么久了，就可以说这是直觉。有一句话写错了，就是不对头。

记者：你有一次告诉我，你对人物起名字感到有兴趣。

契佛：我认为这很重要。我写过一篇小说，讲的是人们有许多名字，都是抽象的，极少联想：配尔，维德、哈麦、纳尔斯等……

记者：哈麦的房子出现在“游泳者”中。

契佛：是的，这个故事不错。很难写。

记者：这样的小说你写起来需要多长时间？

契佛：三天，三星期，三个月。我很少读自己的作品。我认为这是特别令人作呕的顾影自怜。就像把你的讲话录音重放一遍。就像回头看一下你跑过的地方。因此我常常用游泳者的形象，跑步的，跳高的形象。目的是做完这件事接着做第二件事。我也觉得，虽然不像以前那么强烈，如果我回头一看就会死去。我常常想到撒切尔·佩奇和他的警告：你很可能看到有什么东西追上来了。

记者：你写完感到特别好过的小说有没有？

契佛：有，大约有十五个绝对的精采！我喜爱它们，我也喜爱其中所有的人——建筑，房子，我呆过的地方。这是一种绝妙的感觉。大多数小说是在三天内写出来的，大约 35 页。我喜爱他们，但我不能再读它们，其中有许多小说我如再读一遍就会不喜欢了。

记者：最近你直率地谈到发生了作家的才尽，你以前从来没有发生过。你如今感觉如何？

契佛：任何痛苦的记忆都是深埋的。作家最痛苦的莫大于不能再写作。

记者：对一个作家来说，停笔四年是够长的。

契佛：一般都需要这么久。这种生活有一定的单调性，我可以很容易加以改变。

记者：为什么？

契佛：因为我认为这并不是写作的应有功能。如果可能的话，应该是拔高人物。给他们风险，给他们神圣，而不是降低他们。

记者：你认为你在《子弹公园》里把他们缩得太小了吗？

契佛：不，我不认为。但我认为是这样了解的。我认为哈麦和纳尔斯被认为是社会的牺牲品，而这并不是我的本意。我认为我的本意写得很清楚。但是如果你不能传达，那不是别人的过错。不论纳尔斯或哈麦都不是作为精神病隐喻或社会隐喻的，他们是两个各有自己风险的人。我认为在这些方面这本书遭到了误解。但是我又从不读书评，因此我不了解情况。

记者：你怎么判断写完作品时自己感到满意的呢？

契佛：我一生之中从来没有写完一部作品使自己感到绝对的最终的满意的。

记者：你在写一行字时，不觉得自己在倾注全力在写作吗？

契佛：哦，是的，是的。我作为作家讲话时我是用我自己的声音讲话的——就像我的指纹一样独一无二——而且我冒了极大的风险，不是显得深刻就是显得愚蠢。

记者：你坐在打字机前有没有自己像个神或者一挥手就变出一场戏法的感觉？

契佛：没有，我从来没有感到像个神。不是这样一种感觉：你完全有用的感觉。我们都有控制的力量，这是我们生命的一部分：我们在爱情中，在我们喜爱的工作中都有这种控制的力量。这是一种狂喜的感觉，就是这么简单。这感觉是“这就是我有用的地方，我可以一直做到底。”这总是使你感到伟大。总而言之，你使自己的生活有了意义。

记者：你是在写作中间还是以后有这种感觉的。不是说，工作毕竟是工作吗？

契佛：我的生活中很少无聊的时候，我写小说时我真的，……真是感到十分好过。这是我能做的事情，我在做的时候喜欢做。我可以感到这很好过。我会对我妻子玛丽和孩子们说，“好吧，我动手了，别来打扰我。三天以内我就完工了。”

（董乐山译）

伯纳德·马拉默德

——“我为自己和文学而写作”

伯纳德·马拉默德 1914 年生于纽约市布碌仑一个小杂货店主的家庭，他曾两度获得全国图书奖，一次得普利策小说奖，担任过国际笔会主席。他的主要作品有写棒球运动员的《天生之才》，沙皇俄国的反犹太主义的《修理》，犹太移民小店员的《店员》，艺术家生活的《费德尔曼的画》，中年作家的外遇生活的《杜宾的双重生活》等，都各有特色。

记者：你什么时候开始要想写作的？

马拉默德（以后简称马）：很早。我总是把家庭作业改写成小故事。老师叫我们写一篇关于罗杰·威廉斯或美洲殖民地生活的作文，我就把我的写成一个冒险故事。后来，我开始去看电影，看了以后就常常把故事详尽的，可能很乏味的写出来，我不久就发现自己是一个讲故事的能手。从此以后，我一直是个讲故事的。

记者：你当初崇拜哪些作家？

马：在我的童年时代就是廉价小说的作者，也就是写弗兰克·梅里威尔、尼克·卡特、野牛皮尔的故事的人。我常常等在文具店的门口等他们每隔一星期摆出新书来。读得津津有味！我几乎到了大学才开始读正经的东西。

记者：那时你已开始认为自己是个作家了？

马：是的。我想写，但又不知道写出来结果怎么样。那是在大萧条期间，我知道一出校门后需要找个工。因此我就修了教书的课程“教育”——我真恨这个名词！我也想学法律，但没有结果。

记者：在你生活的早期有没有什么东西，比如奖金，出版书，一句鼓励的话，使你觉得你有当作家的前途？

马：这个嘛，有一件事是有帮助的，那是在高中三年级的时候得了《学术杂志》作文奖。我得了一块奖牌，作文的题目叫“柜台后面的生活”，显然我已经进了店铺，进了“店员”中的世界。我从小就断断续续在我父亲的店铺中干过活。

记者：在早年的写作中，你有没有感到特别的困难？

马：在开首，我对于小说的全面效应，对于它所能做到的特殊事情，并没有什么意识，因此我的早期小说偏向于情节过得去的东西，很多依靠对话。这并不是说，你一开始就看到了扩大的图景——就像有人写过的，重要的事情是，看到在一篇小说里可能有比你已经做到的更多的东西，告诉自己这是什么，并且追求这东西。在我的作品中，有一种逐渐达到更广泛效应的运动，例如《杜宾的双重生活》中就包含了我以前在小说中从来没有做到的东西。

记者：《天生之才》中的棒球素材是从哪里来的？

马：棒球是我最初就知道的运动。在我住的地方，一到夏季，每天晚上，就有人在街角的糖果店里等刊出最新棒球比赛结果的晚报。那是在大家有收音机之前。我小的时候并不怎么玩棒球，但我到埃伯兹运动场和杨基运动场去，看见比·路思·达齐·凡斯，欣赏布碌道奇队比赛。

记者：《天生之才》的评论家中有许多人似乎无法对付一本有两个层次的小说，这一定使你很沮丧。

马：是这样，但是你得学会会有选择地看评论文章。你把那些根本不懂你的意图的文章撇开。要是根本不了解，你有什么办法？你就转而求教于那些能够了解一本书在形式、用意、创造方面的价值的人。时间往往起了作用，今天《天生之才》已在许多大学的美国文学课程中被采用作了教材。当然，我很高兴。

记者：这么许多作家如今在教写作。这对他们是不是不好？

马：我不这么认为。我对一个年轻作家的劝告是，不论什么谋生手段，只要能谋生就行，不要完全依靠写作。这样，他可以完全自由选择题材，他也不必担心写出来的书没有销路。我的意思是说，他得继续写作，接着写第二部作品。因此，如果教书能赚钱维持自由，就让他教书，只要他能教。

记者：创作课对学生的效果如何？

马：我到英国去时，人们说，“唉，你们美国人，你以为自己能教写作吗？”我的回答是不能，你不能教写作，不过你能教有才华的人；你能够加速他们的过程，指出你自己走过的道路。你能够帮助年轻作家，他们常常不知道自己在干什么？帮助他们了解他们作品的不是，还有他们应走的方向，有些人应该完全脱离写作。不过我不赞成过多地强调为本科先开创作课，他们需要基本教育，他们实际上还没有成熟。给本科生开创作课只需弄清楚学生是否应该继续学写作。我是不主张走捷径的——钻到你的小房间里，坐在桌前，放弃人间的许多欢乐，十分认真地坚持写作，完成必须完成的工作重负。

记者：这种独处是必要的吗？为什么你的人物中有这么多的人有一种没有活够的感觉？

马：对任何作家来说，独处都是一种重要的戏剧成分，它必然会影响到它的人物。为了要写作，你能作出很大的努力，脱离人世的各种生活。你得作出选择，扑在桌上写书，天气这么好，别人都到海边去了，而你不觉遗憾。

记者：这种生活不是人人都合适的？

马：许多人从事写作不是因为他们有才气，而是因为他们有苦闷。他们以为一旦成了名作家他们的痛苦的负担就能一夜之间消失。对这些人，没有才气我就建议不再继续写作。

记者：你有没有写不出来的时候？

马：没有。不过我想写这个问题。不能够找到从事某种生涯的途径，怎样解决那个使你无法完成工作的神秘原因，有很大的戏剧性。例如，菲德尔曼没有找到我们通常称为自我的身份，一直到《菲德尔曼的画》最后一句，他放弃了绘画而吹玻璃。我认识的一个律师改行鞣皮，一个股票经纪人改行做陶器。每个人都有一种欲望，要发挥自己身上埋在深处的创造才能，但他们往往缺乏勇气，有时他们没有足够的才气贯彻实行。这好像是神秘在摸他们的脸，只有鼓足勇气采取大胆行动他们才能够对神秘有个基本的洞察。

记者：一部小说的胚芽是怎样朝你发生的？

马：没有固定方式。胚芽是独立的，它们高兴怎么发生就怎么发生。

记者：你是一部作品完了就写下一部作品，还是在两部作品之间稍作休息？

马：我一般歇一阵子。一般来说，在写两部长篇之间，我写一些短篇。这是喘息的好时候。

记者：你在写一部作品时，每天作息时间有变化吗？

马：没有多大变化；我工作更加卖力。

记者：你写书是从头到底，还是分段写？

马：从头到底，又从底到头。我是天生喜欢修改的。

记者：你的作品在写作中给人看吗？

马：读给朋友听听。有时我送一章到杂志去，看排印出来是什么样子，我也在读书会上宣读，想听一听在别人的耳中听到的是是什么样子。

记者：你知道自己的读者是何等样的人吗？你写作时有没有具体的对象？

马：我是为自己写作的，为我最尊重的书籍和作家写作的。我为文学写作，因为文学感动我，我要成为文学的一部分。

记者：是不是有人错误地认为你的小说是自传性的？

马：哦，是的。在《新生活》后我常常接到信问我是不是在某某地方教过书，因为那里的教员中有一对夫妇完全像吉利夫妇。他们仿佛是从书中走出来的一样！琳·吉利如今到哪儿去了，她是谁？别问我。甚至了解情况的评论家也犯这个错误。《杜宾的双重生活》问世后，一个英国评论家写信给我说，你写这本书对你个人来说一定很痛苦。一本书如果谁写的话，有许多原因，招供却不是其中的一个原因。在《杜宾的双重生活》中你是找不到我的自传的，尽管我把手指——不是手比较深地蘸入了自传的奶油。

记者：你刚才说过，《杜宾的双重生活》是你对大型作品新作的尝试。

马：从广度来说，这是我所能提供的东西的比较充分的应用。例如，我以前在作品中从来没有这么充分地应用过我对大自然的爱。在这里我能够使我对大自然的爱成为内心戏剧的一部分，也是神秘感的一部分。我也要在人物上花更大的功夫，使得生活比我以前写的更加复杂。我还要写进更多的诗意，更多我内心的东西。我读过的有些小说，作品并没有真心显露他还有什么别的东西；他陷入了萨缪尔·贝克特的模式，永远唱一个调子。

记者：有人说，一个作家的头 20 年是他的想象力的资本。你是不是这样？

马：想象力资本有两个时期，头 20 年和你的余生。头 20 年给了你童年世界。在我身上环绕着我的父母在他们店铺中的生活。《店员》的丰富内容说明了我在那个世界中浸沉有多深。《杜宾的双重生活》的丰富内容一部分来自我自己还知道一些什么别的。我意识到我从来没有探究过婚姻问题，因此我认为最好一试。目前，我在写一部篇幅不长的小说，一个寓言，其中有上帝存在。

记者：你相当多产。

马：不过，我不是乔哀斯·卡洛尔·奥茨。

记者：你的小说写完后，你知道其中人物的遭遇吗？基蒂和杜宾有没有把他们的儿子从苏联弄出来？

马：我不知道。他们的女儿嫁给了一个南欧犹太人，同她父亲合作写书。你可以从书店杜宾的各种传记中看到。小说就是这样——你把这么多的事情都发动起来了，因为你用的是语言，而语言有涟漪的作用。每个人都有自己的生活模式，因此他读小说时用自己与人略为不同的方式。例如，《店员》有时被认为是由四季所开始的神话性戏剧，而《天生之才》则是谷神的神话。

记者：你是不是觉得那太牵强附会了？

马：不，虽然，如果说我在当初写作时心中已有这样的构思，这是假话。

我说的意思是：你瞧读者还发现了什么。这好比在黑暗的地窖里走，抓到的东西竟是一束鲜花。

记者：你觉得小说的前途如何？

马：长远来说，前途很好。小说常常陷入困难，但大家对于想象力，才华，语言天才还是有感应的。他们天生知道生活是怎么回事，而小说告诉你的最终也是这个。你从想象世界中了解了真实世界。

（董乐山译）

阿瑟·密勒

——“写个好剧本是件了不起的事”

阿瑟·密勒于1915年10月17日生于纽约市。在密歇根大学上一年级时，他在春假里写了他的第一个剧本《天亮时的荣誉》。据他回忆，“这个剧夺得了好几个奖，使我有信心可以从此向前走。”他在1938年毕业以前一年写两个剧本。

他毕业后回到纽约，为广播电台工作到1944年，这一年他出版了第一本书《情况正常》（军队生活印象记），第一次在百老汇上演了他的剧本《运气全给他占了的人》。剧本上演了四天。1945年他的小说《焦点》成了畅销书，但接着就因他的剧本《都是我的儿子》的成功而相形逊色。该剧夺得1947年纽约剧评界奖，引起了名导演伊利亚·卡的注意，后来为他导演《推销员之死》，该剧得1949年剧评界奖和普利策戏剧奖。

接着是一连串的成功剧本：《严峻的考验》（1953）、《桥上的景色》（1955）、《堕落以后》（1963）、《维希的事件》（1964）。1961年他把自己的一篇小说《不合时宜的人》（1960）改编成电影，由其第二任妻子玛丽莲·梦露主演。1967年又出版短篇小说集《我不再需要你了》。在1966—67年密勒任国际笔会主席。1953年密勒来华导演《推销员之死》，后又写剧本《美国钟》等，但并不成功。

记者：在读了你的短篇小说以后，特别是“预言”和“我不再需要你了”，它们不仅有你的戏剧力量，而且有地方的描写，也即是前景的描写，在剧本中难以达到的思想的接近，因此我要问：舞台是不是对你来说更加逼人？

密勒：我只是极偶然在短篇小说中感到我能驾驭什么，就像我在为舞台写作时那样。那时我就处在视野的终极，你不能再抬高我了。一切都是必然的，一直到最后一个逗号。在短篇小说里，或者任何种类的散文，我仍不能逃避一定的随意性的感觉。发现错误比舞台上更经常，人们更加宽容。这也许是我的错觉。但还有一件事，我自己在我思想中的作用问题。在我看来，写个好剧本是件了不起的事，但在我写短篇小说时我觉得好像在对自己说，我写短篇小说只是因为我目前不在写剧本。这里有负疚感。自然，我喜欢写短篇小说；这种形式有一定的严格性。我想我是把那些需要作出艰苦努力的东西留着写剧本。容易一些的写短篇小说。

记者：你可以谈谈写作生涯是如何开始的吗？

密勒：我第一个剧本是1935年在密歇根写的。用了春假六天时间。我当时很年轻，敢做这样的事，动笔和结束在一周之内。我当时只看过两个剧本，因此我不知道一幕戏要写多长，不过住在对面的一个家伙在大学剧院管服装，他告诉我“大约四十分钟吧。”我已写了大量材料，于是买了一只闹钟。这都是闹着玩的，不必认真看待……我这么对自己说。结果是，每幕都比这长些，但是从一开始起，我就有了时间观念，剧本也从一开始起就有了自己的形式。

写剧本总是要求最高的。我总觉得戏剧是最令人兴奋的和要求最严的文学形式。我开始写的时候，我总觉得自己是处在埃斯库罗斯所开始的已经历经二千五百年的写剧本的主流里。与其他艺术相比，戏剧很少杰作，你虽年仅十九，也能全部超过它们。今天，我认为剧作家并不关心历史，我觉得他

们认为历史没有关系。

记者：这仅仅是年轻剧作家的感觉吗？

密勒：我认为我有机会与之谈话的年轻剧作家，不是对过去无知，就是认为旧形式太正经了，或者说太凝聚了。我可能不对，但我看不出戏剧的整个悲剧孤线对他们有任何影响。

记者：你年轻的时候最崇拜哪些剧作家？

密勒：首先是希腊剧作家，因为他们的精采形式，对称性。一半的时候，我连故事也不能复述，因为神话人物我完全不了解。我当时没有基础真正了解这些剧本的意义，但建筑结构是清楚的。你看一下过去的建筑，尽管你不知它的用途，但它有一定的现代性。它有自己的特殊的吸力。那种形式一直没有离开过我，我想它就是烙下的印子了。

记者：你当时对悲剧特别有兴趣？

密勒：当时我认为这是唯一的形式。其余的不是企图模仿，就是逃避。但悲剧是基本支柱。

记者：《推销员之死》开演时，你对《纽约时报》记者说，当我们看到一个角色，他愿意为了获得一件东西——他的个人尊严感——在必要时牺牲生命，这时我们的心中就唤起了悲剧的感情。你认为你的剧本是现代悲剧吗？

密勒：关于这一点，我已几次改变了想法。我认为对任何当代作品与古典悲剧作任何直接的或间接的比较都是不可能的，因为有宗教和力量的问题，这是被视为当然的，是任何古典悲剧的首先考虑。就像一次宗教仪式，他们供奉终于牺牲达到了目标。为了要实现群体的基本法律，从而证明自己的存在是正当的，而且能感到安全，群体必须牺牲一个他们既崇爱又蔑视的人。

记者：《在堕落以后》中，玛基虽然被“牺牲”了，但中心人物昆丁却生存下来。你认为他是悲剧性的，还是有些潜在的悲剧性？

密勒：我无法回答，因为，老实说，我无法在我的脑子里把悲剧同死亡分开。在有些人的脑子里，我知道没有理由把它们放在一起。我不能分开它——为了一个理由，那就是，杜撰一句话：没有任何东西像死亡那样。你知道，死亡的景象在人们脑海里的影响是没有别的东西可以代替的。我认为，无此不足以读悲剧。因为，如果我们看了两、三个小时的那个人的死亡没有发生，如果他只是走开了，不论他受到了多大的伤害，不论他受了多大的苦——

记者：你在开始写剧本之前看过的两个剧本是什么？

密勒：我十二岁的时候，有一个下午我母亲带我去剧院。当时我们住在哈莱姆，在哈莱姆有两三个剧院一直在开演，许多妇女在午场演出时进来看一段或者全部演出。我只记得在船舱里有一些人。舞台在摇晃——他们当真摇晃着舞台——船上有个野蛮人手里有颗定时炸弹。他们都在找那个野蛮人：戏很刺激。另一个剧本是一部关于吸毒的道德剧。显然，当时纽约都在议论中国人和吸毒问题。中国人绑架了美丽的、金发碧眼的姑娘，她们则在道德上迷失了方向；她们是喝酒同男人鬼混的轻浮女子。她们必然落到唐人街的地下室里，由于吸鸦片或什么毒品而失去贞操。这就是我看过的两部杰作。当然，我开始写作时也读了一些别的。我读了莎士比亚和易卜生，读了一些，但是不多。我从来没有把写剧本同我们的剧院联系起来，甚至从一开始就没有。

记者：你的第一个剧本对《都是我的儿子》，或《推销员之死》有什么影响吗？

密勒：有的。这剧本写在 1935 年拥有一个企业的父亲，这企业的工人罢工了，儿子因父亲的利益和自己的正义感的冲突而苦恼。但结果成了一场近乎喜剧的东西。在我人生的那个阶段，我有些超然。我不是克利福德·奥德茨：他是迎头上的。

记者：你的许多剧本都以父子关系为题。你本人同父亲关系很亲密吗？

密勒：是的。我如今仍是这样，不过我认为，实际上，我的剧本并不直接影响我同他的关系。这在我的剧本中是一种原始的东西。这是说，父亲实际上是这样一个形象，他把权力和某种道德规范结合在一起，而那道德规范他不是自己已经打破了，就是屈服了。他的形象是个巨大的阴影……我并不期望我自己的父亲是这样，而是他的地位。我之所以能够写这关系是因为这对我有一种神话性质。要是我想到我是在写我自己父亲，我就决计不会写的。我父亲实际上是个比威利·洛曼更加现实得多的人，作为一个人物，更加成功。他决计不会自杀。威利的蓝本是个我知之甚少的人，一个推销员；多年之后我才认识到，在二十年之内我一共只见到过他四小时。显然，他给了我基本性的印象。我想到的他是个无声的人，他一共同我讲了不到二百句话。我当时还是孩子。后来，我有另外的接触，那个人的幻想总是超过他的实际能力。我总是意识到有些人的那种痛苦，他内心里有一种强烈的愿望，从来离不开他，他永远不能排除掉。这个愿望老是盘桓在他心头，有时使他高兴，或者使他自杀，但从来离不开他。任何悲剧性的英雄都有心头念念不忘的东西的，不论是李尔王，还是哈姆莱特，还是希腊戏剧里的女人。

记者：你认为年轻的剧作家创造了英雄了吗？

密勒：我告诉你，也许我是在一条不同的波长上工作，我认为他们不再注意人物了，不再注意搜集关于人物的事实了。现在都是从公式化的观点看一切经验。这些剧作家不肯让他们的人物离开他们预先构思好的世界是多么可怕的公式一步。这很像以前的罢工剧本。当时的公式是，开始用一种资产阶级的意识形态写剧本，但后来卷进了某个与劳工运动有关系的经验领域，不是实际罢工，就是更广范围的资本主义崩溃，最后用对这崩溃提出某种新的见解来结束剧本。开始时没有领悟，结束时有了某种领悟。你在开头五分钟里就可以预料到这个结果。这些剧本很少能够再演出了，因为现在它们显得很荒谬了。多年来我发现所谓荒诞派戏剧也是这样情况。一切可以预料。

记者：换句话说，在这一预先构思好的世界观中没有你刚才说的悲剧观念？

密勒：绝对没有。悲剧英雄应该通过他的牺牲而参与事情的发展过程。我一直认为，这是一种宗教性质的东西。他把强烈的光线投到了存在的发展过程，不是通过打破存在的最根本法则，就是以自己的生命为代价证明一个道德世界。（前者为俄狄浦斯打破禁忌，从而证明禁忌的存在。）这就是胜利。我们需要他，作为人类的先锋。我们需要他的犯罪。这种犯罪是起文明作用的犯罪。而现在的观点是，宇宙是不可安抚的。除了有人比别人可以更加自由地制造犯罪以外，犯罪没有证明什么。而这些人常常比别人更加正直。没有儿童所要求的那种交流。你至多可以说这是聪明的。

记者：那么这是有意识的——

密勒：这是有意识的，但这不会让任何道德宇宙进入自己中来。另外一

点被忽略的是作者与权力的关系。我总是认为，任何故事背后总有谁应该拥有权力的问题。在《推销员之死》中你两个观点。它们说明，如果我们都采取威利的世界观，或者我们采取另一种的世界观，结果会怎样。而且要认真地采取，几乎像政治事实一样。我真的自己在反复辩论，世界应该按什么方式管理；我说的也是心理上的和精神上的。例如，一般与这种问题没有关系的剧本是田纳西·威廉斯的《热铁皮屋顶上的猫》。它使我清楚地看到，父亲有多大权力，后果就会有多大。他是一大批土地和许多农庄的名副其实的主人。他想永恒地保持这权力，他要世代相传，因为他快要死了。而儿子对正义和人际关系有着比父亲更好的认识。父亲更加坚强，更加市侩气，更加粗暴；若说感情的优美，儿子是有的，父亲则没有。我看这剧时心里就想，这一定很精采，因为有细腻感情的人将要得到权力，他有了权力会干什么呢？但剧本没有写到这里，它给引到个人神经病问题上去了。因此到了一个死胡同。说到悲剧，希腊人会把这个主意处理得很精采。他们会把这权力交给儿子，让他面对这感情细腻的人必须进行统治时遇到的令人伤脑筋的冲突。这样你就能说明权力是多大的悲剧。

记者：这就是你要在《在维希的事件》中要说明的东西。

密勒：这正是我要做到的。但是我觉得今天的舞台不愿考虑权力，而权力总是悲剧的核心。我用威廉斯的剧本作为例子因为他的问题是有时象征性的——《猫》剧终于接触到人际关系的虚伪。它是最精确的拟人化，但它回避了该剧本似乎要提出的问题，即社会关系的虚伪。我仍认为一个剧本对我们的社会安排提出问题，甚至造成威胁时，那就是它真正深刻地和危险地震动我们的时候，也就是你必须成为了不起的时候；仅仅好是不够的。

记者：你认为如今人们一般都是这样想的，而且有这么多的死亡的委婉词，因此他们不能正视悲剧？

密勒：我不知道是不是有一种——我现在说的是一切阶级的人——你可以称为软化，还是真正不能面对困难的决定，错误的可怕后果。我这么说只是因为《推销员之死》最近重新演出时，我在一些反应中察觉到这剧本简直太威胁人了。四十年代它初次演出的时候也许也有许多人觉得这样。也许我听他们的反应不如听别的人那么多——也许这回我自己的反应有关系。看悲剧你得有一定的信心。如果你自己快要死了。你就不会去看那戏。我一直认为，美国人几乎天生的有一种原发的没落恐惧，失去社会地位恐惧——你领了驾驶执照以后就有了这种恐惧，如果不是更早的话。

记者：欧洲人呢？

密勒：去年九月该剧又在巴黎上演，十年以前也上演过，但效果不大。据我了解，演出成绩不好。但如今他们突然发现了这个剧本。我觉得他们的反应是相当美国式的反应。也许这与……这与富有的负疚感一起来的。如果俄国人也有这种体会，那就有意思了！

记者：《推销员之死》在俄国演出过，是不？

密勒：是的，演出过多次。

记者：你最近在俄国时，你对俄国戏剧观众有没有形成什么看法？

密勒：首先，他们很天真。他们不会无聊得要死。他们不是来躲雨的，没有事情好做。他们到剧院来是抱着目的的。他们要看能够改变他们生活的东西。当然，绝大部分时间，百分之九十的时间里，并没有那样的东西。这与我们去剧院的目的不同。

记者：他们自己的剧本呢？

密勒：我认为他们的演出不错，演员很精采，但是剧本本身没有探索性，基本上是自然主义的东西，甚至不是现实主义的。他们极力反对荒诞戏剧，因为他们认为这是把社会分化为不正常的个人，不再有任何相互的义务，我认为他们的担心有一些道理。当然，这种事情是应该做的，哪怕是为了可以反驳。我知道我在学校的时候我在许多方面都受到德国表现主义的感动，然而我也认为其中有一些不正常的东西。那是人类的终结，里面不再有人了。真正德国的东西特别是这样，出现的是世界的末日，人成了他的阶级职能的声音，就是这样。布莱希特有很多这样的成分，但他是个诗人，因此不受这种成分的奴役。我应用了一些这种成分到《推销员之死》里。例如，我有意不让本有什么性格，因为对威利来说，他没有性格——这是说在心理上，表现主义的，因为许多回忆都带着一个简单的标签回来：有人是对你的威胁，或者是给你的希望。

记者：为什么怀特海德的林肯中心保留节目剧院失败了？

密勒：这是一个值得作社会学研究的现象。我写《堕落之后》到三分之二的时候，怀特海德来看我说，“听说你在写剧本。我们可以用它来开始林肯中心保留节目剧院的演出吗？”我说可以吧。我还准备经济上受一定的损失。谁知戏还没有演就出现了使我完全没有意料到的敌意。我想这不是针对任何一个具体的人的。凡是要提高自己艺术水平的演员，没有别的地方比常设的保留节目剧院更合适的了。你可以在那里演各种角色，得到在百老汇一辈子也得不到的机会。但是那些演员似乎不赞成。我真不懂。我可以理解商业演出人的敌意，他们毕竟认为自己受到了威胁。但是各种各样的职业人士竟把这看成是一种侮辱。我只能得出一个结论：演员受到了威胁。过去他可以一边在条件极差的百老汇混，一边说，“我是个伟大的演员，但是不受赏识。”但是在他的心里他可以这么想，“我总有一天成名，我就到好莱坞去赚钱。”但在保留节目剧院，他签了几年合同便不能这么做。因此要放弃这种马上成名的念头。他不想面对一个这样威胁他的机会。这不禁使我奇怪，艺术家中间竟有这样深刻的异化，以致任何要想有组织地干出一些不是以商业为基础的、有人赞助的事，自动地会使人们出来反对。我认为这是很有意思的一个方面。我也对一批年轻剧作家说过话。要是我的话，我便会敲门，要求他们读我的剧本，但集团剧院__还存在的时候，我曾这么做过，而没有成功。当时每个剧作家都在敲门，要求实验性的艺术剧院做他们认为他们应该做的事。我们可以这样，因为它属于我们大家，我们认为集团剧院是个公共事业。但在这里都不是。大家都认为林肯剧院是导演的产业，是密勒，怀特海德·卡赞的还有一两个别人的产业。当然，造成它失败的还有，要做成一件事需要几年功夫。这是劳伦斯·奥立佛__说的。但是他也表示，他从自己的英国保留节目剧院得到的，从一开始就是鼓励。人们不赞成这件事，他们说这是荒唐的，但艺界基本上是赞成的。

记者：演员们自己呢？李·斯特拉斯堡对他们发生了影响吗？

密勒：真的，我认为斯特拉斯堡是个病症。他是个伟大力量，但（显然是我独家的意见）是对戏剧没有好处的力量。他使演员成了秘密的人，使演戏成为秘密，而演戏是人类最有交流作用的艺术，我是说这是演员应该做的事。但我不会把保留节目剧院的失败归咎于他，因那里的人根本不是演员讲习班的人；因此他没有责任。但是“方法”__在空中流传：演员们要保护自

己，不受庸俗市侩气的观众的影响。我的剧本里有个女演员的台词我听不懂，我们那时借用的那个小剧院音响设备很好，我就对她说，“我听不懂你，”我一再说“我听不懂你”。她终于火了，对我说，她在表演真实，她不会讨好观众。这使我想起了瓦尔特·汉普登的话，因为我们在排演《严峻考验》时有些演员也有类似问题，他说他们拉大提琴的方法和指法都很娴熟，但是琴上没有弦。问题是，演员现在是通过他的角色在完成他私人的命运，根本没有想到要把剧本的意义传达给观众。在演员讲习所，尽管有人否认，他们告诉演员，剧本实际上是他感情的框架；我听说过演员变动我剧本中对话的次序，而且对我说，对话只不过是音乐的歌词——演员是观众看到的主要力量，剧作家是他的奴仆。他们还告诉演员，剧本分析，剧本节奏，语言组织，都一点也不重要。这就是他们在教的“方法”，当然要是你从头深究的话，这是一种变态。但总存在着这个倾向。契诃夫本人就说过，斯坦尼斯拉夫斯基歪曲了《海鸥》。

记者：“方法”演技在电影中怎么样？

密勒：但是，奇怪的是，在电影里，“方法”效果较好。因为摄影机可以一直推到演员的鼻孔，从他身上挤出一个传达信息的姿态；一个脸色，一纹笑容，等等，而在舞台上是一点也看不出的。舞台毕竟是口头的媒介。要使人看到，你的动作必须很大。换句话说，你必须不自然。你必须说，我要深入到观众中去，这是我的任务。在电影里，你不是这么做的；事实上，这样做就是很拙劣的演技，是过火的演技。电影用于含蓄的演技是很好的手段。

记者：你认为电影对于把这种含蓄的演技带到剧院起过作用吗？

密勒：这可以说是对契诃夫式剧本和斯坦尼斯拉夫斯基演技的歪曲。契诃夫做的只是要消灭演员的过火表演，办法是把他们写到剧本里去：他写的是内心生活。而斯坦尼斯拉夫斯基的导演也是内心的：他第一个企图使每个动作都有内在的动机，而不是模仿一个行动；演戏应该是如此。要是你消除了演员在社会群体中的重要因素，只成为舞台上的一个精神病学的角色，他在思考深刻的思想而又不让别人知道这思想是什么，这就是一种歪曲的变态。

记者：你认为电影的受欢迎对写剧本有什么影响吗？

密勒：有的。剧本的形式被电影改变了。我认为有些技巧，如从一个地方跳到一个地方，虽然莎士比亚剧本里早就有了，但是我们不是通过莎士比亚，而是通过电影才有的，这是一种电报式的，梦幻构成的看生活的方式。

记者：电影剧本作家在电影中有多大重要性？

密勒：你一定会发现很难记住你看到的一些伟大影片中的对白。电影之所以具有国际性，这是其理由。你不需要听清楚一部意大利影片或一部法国影片中的对白的语调。我们是在看电影，因此媒介不是耳朵或言语，而是眼睛。戏剧的导演给死死地钉在言语上。他可以作一点不同的解释，但有限度：一句话你只能把它作两、三种的屈折变化，但一个形象你可以在银幕上作无穷的屈折变化。你可以让一个角色跌到画面外面去；你可以没有看到他的脸就拍它。两个人在说话，说话的一个可以不必显露在银幕上，因此看重点在对说的话的反应而不是说的话本身。

记者：电视作为戏剧的媒介又如何呢？

密勒：我认为没有任何东西可以与戏剧相比。一个活人的出现，仅仅这一点就比他的影像要有力量。但电视仍然是个了不起的媒介。问题是看电视

的观众总是分开的。我的感觉是，人们在看什么，反应不一样，也许比他们独自坐在客厅里的反应更深刻。但是这并不是一个不能逾越的障碍。简单来说，要有一部好电影难，要有一部好小说难，要有一首好诗难，而要有一部好电视剧则根本不可能，因为除了本身具有的困难以外，还有这个媒介是受大企业控制的问题。在这里，《推销员之死》经过 17 年才上电视。在世界上其他国家都已至少上过一次电视了，但它对企业是采批判态度，内容是悲观的。

记者：很久以前，你常写广播剧。你有没有从这一经历学到什么技巧？

密勒：我学到不少。在广播剧里，你只有 28 分半的时间说完一个故事，因此你得集中注意于言语，因为你什么都看不见。实际上，你是在一间黑房间里表演。这使你越来越认识到一句好的台词有多大的力量，一个合适的词可以省却你整整一页。我总是感到很遗憾，广播没有能继续发展下去，使得当代诗歌运动能有机会利用它，因为这是诗人的天生媒介。它纯粹用声音，纯粹用言语。言语和寂静；真是好媒介。甚至如今我也常常想要再写一部广播剧，交给他们广播。英国人仍在演出广播剧，非常好的广播剧。

记者：你以前也常常写诗剧，是不是？

密勒：是啊，我写了不少。

记者：你今后会再写吗？

密勒：可能。我常常用诗体写对白，然后再改。《推销员之死》有很大部分原来是写成诗体的，《严峻考验》全部写成诗体，但后来改了。我是害怕演员对这种材料所采取的态度会破坏它的生命力。我不要他们站在那里发表演说。你瞧，我们没有诗体的传统，美国演员一看到印成诗句的东西，就马上两脚分开，一前一后，或者嘴里喃喃有词。你就什么也听不清。

记者：你的几个剧本中你现在觉得哪一部最亲近？

密勒：我不知道是不是对哪一部比别的更亲近。我想在有些方面，《严峻的考验》可以算。我花了不少精力在里面。里面有许多层次我知道而别人是不知道的。

记者：比《堕落之后》更加如此？

密勒：是的，因为《堕落之后》虽然着重在心理方面，但是作为技巧来说，不怎么发展。你瞧，在《严峻的考验》中我完全被我写的那个时代所解放了，那是三百多年以前。这是一个不同的时代，不同的语言。我写得很顺手，比我写别的剧本更顺手。我知道了过去的作家为什么几乎经常在写历史题材。写历史剧可以星期一写完一个剧本，星期三再开始写另外一个，这样不断写下去。因为故事都已为他准备好了。花时间的是创造故事。需要一年时间。写历史剧不需创造故事，除了语言和性格刻画。当然，还有压缩历史的麻烦问题，重新安排人物关系，有的是虚构的，有的相隔一百年，但是基本上，故事是现成的，你省了一年时间。

记者：写历史人物一定很有诱惑力，因为他的时代是信仰的时代。

密勒：是的。由于现代心理学和精神病学以及文化水平比以前高，使得我们对自己的识别能力比我知道的几乎任何时候都差。我从来没有像现在这么感觉到人们喜欢结帮——比如，流行时装——好像世界末日已经到了。有时一个星期或一个月内事情就马上变了。就像《时尚》杂志中的女人服装。大家想成为那个喜欢创造新少数派的广大少数派的一员。但大家又极其害怕孤独。

记者：我们对心理学的研究对这有无影响？

密勒：这只是帮助人们对自己的处理作合理化的解释，而不是跳出去，冲破它。换句话说——你大概已听到上百次了——“可是，我就是这种类型的人，这种类型的人做的只是我在做的事而已。”

记者：你认为，要向获得个人成功的压力现在比以往更加支配美国人的生活？

密勒：我想这比我写《推销员之死》时更加厉害了。今天比那时更加接近于疯狂。现在看起来这根本没有前途。

记者：你能说《堕落之后》中的那个姑娘是这种追求的象征吗？

密勒：是的，她被她所做的事消耗了，结果不是解脱，而是成了监牢。她终于被囚禁起来。她不能突破出来。换句话说，成功不但没有带来选择自由，反而成了一种生活方式。我到过的国家里，遇见人一起坐下来时，没有人会问我，“你是干什么的？”而作为美国人，我常常问自己这个问题，发现还是不知道的好。至少暂时！就坐在那里，看看我是怎样看待这个我不知道他的职业和他是否成功的人的。我们几乎一天到晚无时无刻不在估量一个人的地位。

记者：你是否想再写美国式的成功？

密勒：可能。可是你瞧，作为一件事情的本身，成功是自我讽刺的，可以说是自我阐明的。因此很难写它。因为被这种气质吞噬的人会点头同意你的话“你被这个吞噬了。”要把他们拉出来，为他们找到另外一个行得通的前景，因此是极其困难的。

记者：在你的短篇小说《预言》中，主人公说现在是个人关系至上的时代，我们的生活中没有更大的目的。这也是你的观点吗？

密勒：不过，那篇小说是五十年代写的，我认为在过去四、五年里，人民极其政治化了。不是古观念的政治化，而是这个意思：对社会的命运，对正义，对种族问题等等感到关心，不再做笨拙或愚蠢的事了。这现在又成了美学题材。在五十年代这么提是不行的。说明你不是个真正的艺术家。这种偏见似乎不存在了。黑人打破了它，谢谢上帝！但是这曾经是个个人关系的时代——如今却被很好地综合起来了。这就是说，你越是接近年轻人的不管什么政治行动，他们越是要求这个行动要忠于人性，不允许装模作样、自吹自捧剥夺运动的诚实性。他们最忌讳的是故作姿态，故作没有作用的，或者是为自己服务的，或者仅仅是出于良心的姿态。五十年代这种专心致志于个人关系的风气，现在似乎已经同政治觉悟携起手来了，这真是棒极了。

记者：你有没有认为政治是侵犯你的私生活？

密勒：不，我总是从政治中获得不少灵感，从这种或那种民族斗争中获得灵感。你是生活在这个世界上，尽管偶而投一二次票。这决定你为人的品格。我经过麦卡锡时代，当时可以看到，作为政治形势的直接、明显结果，人们的品格发生了变化。要是那个时代继续下去，我们美国人的品格就会完全不同了——实际上我们确有一些不同了。麦卡锡已死了十年，只有到现在，有势力的参议员才敢说，学些中文，同中国人谈谈，也许有好处。这花了十年时间，甚至一般认为很有勇气的人现在才敢说这种话。这种恐惧心理压着我们，确实扭曲了美国人的头脑。这种恐惧心理是我们现在还没有完全摆脱偏执妄想狂的一部分。我的好上帝，还有人在为之捐躯；你只需看一看我们在太平洋干什么。

记者：但是戏剧界的大部分人这些年里与公共生活没有关系。

密勒：是的，这是因为我们失去了荷马、埃斯库罗斯、欧里庇得斯应付世界的技巧。还有莎士比亚。崇拜希腊戏剧的人居然没有认识到伟大的作品是正视社会、正视社会的幻觉和信仰的人的作品，真是令人惊异。这些作品是社会文件，不是微不足道的私人谈话。我们就是习惯于这种想法，这不过是“一个故事”，一个为了自己而存在的神话。

记者：你认为如今社会戏剧会卷土重来吗？

密勒：我认为会的，如果剧院要生存的话。你瞧莫里哀。你只能把他看成是个社会剧作家，否则就不存在。他是个社会批评家。深深地关心他周围发生的事。

记者：莫里哀使用的严格形式会再出现吗？

密勒：我认为你不可能完全重复旧的形式，因为它们集中表现一定的时间。例如，我不可能再写一部像《推销员之死》那样的剧本了。说真的，我的随便哪个剧本我都不能再写了。它们每个不同，分隔的时间有时达两年，因为每个时间都要求不同的词汇和材料不同的组织。但是，你若是说严格形式，我是主张戏剧要有严格形式的。否则你就只有轶事的堆砌，而不是剧本。在我看来，我们是处于一个轶事的时代，不过这个时代马上就会过去的。观众已习惯于避开有组织的高潮，或者因为这是老一套，或者是因为它侵犯了我们都敬重的混乱。但是我认为一有一个崭新的剧本，这一切都会改变，这种新型的剧本会以一个深刻的严密组织的高潮再一次震动舞台，把观众从席中惊起。这只能来自严格形式：只有经过两小时剧情发展的积累才能得到这个高潮。突然提高嗓门喊叫是得不到的。

记者：你对自己的发展有什么想法吗？尤其是形式和主题？

密勒：我在不断尝试。有时前进有时后退。我希望前进多于后退。这就是说，我在写第一个成功的剧本之前，我写了大约十四、五个多幕剧本，三十个广播剧。大多数是非现实主义的剧本。它们是形而上学的剧本，或者是象征主义的剧本。有几部是诗体，有一部写蒙特祖马的是历史悲剧，一半诗体，形式是伊丽莎白式的。接着我开始出名，实际上是靠一部我唯一想用完全现实主义的易卜生式形式写的剧本——《都是我的儿子》。一个作家的运气就是这样！别的剧本，如《推销员之死》是表现主义和现实主义的混合，还有《桥上的景色》也是一种现实主义（虽然支离破碎），都是我的作品中比较典型的。《堕落之后》实际上是在中间，比任何别的剧本更像我的大部分作品——除了表露在外的东西比别的剧本更现实。这实际上是一种印象主义的作品。我想把许多小东西扔给观众而创造一个整体。

记者：《堕落之后》哪一次演出你认为最能表现它？

密勒：我看到有一两次演出实在不错。那是在意大利一个叫齐菲勒里导演的。他了解这是一部反映某一个人眼中的世界的剧本。在整个剧本中，存在着这个人的意识越来越强，到最后观众对正在发生的事情的意识也扩大了。其他几次我看到的演出都是采取了最糟糕意义上的那种现实主义手法。这就是说，他们没有让主要角色发展这种扩大意识。他在第十页上的反应不同于第一页，但是这需要有头脑的演员才看出这个演变。感觉是不够的。作为导演，齐菲勒里对此有一种绝对有机的观点。这个剧本写的就是一个人竭力要获得一个观点。

记者：纽约的演出是不是使你感到，据说是以玛丽莲·梦露为模特儿的

女子不合比例，同昆丁完全脱离的？

密勒：是的，虽然我没有预见到。在意大利的演出中，没有发生这样的事；总是社会比例的。我想可能是齐菲勒里导演时，公众的震惊已经平息，你就可以专心观看昆丁的发展了。

记者：你认为纽约的演出呢？

密勒：纽约的演出发生了我从来没有想到会发生的事。大家从来没有把它看成是个剧本。从我报上读到的来看，我不知道这究竟是什么，不论是好还是坏，只知道别人认为应该是什么。

记者：因为他们的反应都是好像这不过是你个人生活的一部分？

密勒：是的。

记者：你认为当代美国批评家倾向于把戏剧看作是文学而不是戏剧？

密勒：是的，多年来写戏剧批评的是记者。而记者大部分对戏剧的美学理论并无研究，除了最基础的以外。而在另外一个角落，同报纸批评家没有关系的教授们却从所谓学术观点来评价戏剧——悲剧的严格标准，如此等等。而记者们有的常常是对一场好戏的简单、原始的爱好的。你可以从中看出那种水平的头脑是不是真正对戏剧有兴趣。他们的报导有一定的天真性。他们可以毁掉一部细腻感情为他们所不理解的剧本。但基本上你放进去什么，他们作什么反应。他们知道什么时候应该笑，该哭——至少是一种天生的反应——该蹬脚，他们爱戏剧。从那以后，记者出身的批评家基本上为学院批评家或那一派的毕业生所代替。老实说，三分之二的时间内我不知道他们对剧本的真正看法。他们似乎觉得剧院是对文学的侵犯。剧院作为剧院也就是人们去体会某种新经验的地方，似乎引起他们反感。

记者：你认为这些批评家对剧作家有影响吗？

密勒：什么都能影响剧作家。不受影响的剧作家是永远不会有什么用处的。他是艺术的石蕊试纸。他必须这样，因为如果他不按与观众同一波长工作，就没有人知道他在说些什么。他是一种精神学的新闻记者，即使在他伟大的时候。因此，对他来说，全面气氛在这一艺术中也许比任何其他艺术更加重要。

记者：有个批评家说，一部真正的当代剧本的成功，使得田纳西·威廉斯和他的风格过时了。

密勒：荒谬之极！正如田纳西的成功不会使他的前辈过时一样。戏剧中有一些生物学的规律不能违反。剧院要成功，必须以观众为基础。观众越多越好。这是剧院规律。希腊时代观众有一万四千人一起坐下来看戏。一万四千人！没有人能告诉我这些人都是《纽约时报书评》的读者！甚至莎士比亚在他的时代也被大学里的人抨击。我想是为了同一原因——因为他的对象是那些欣赏情节剧、低级喜剧、暴力场面、污秽言语、流血场面的人。有许多流血，凶杀，而且动机不良。

记者：你对尤金·奥尼尔怎样看？

密勒：我开始写作的时候，奥尼尔对我影响不大。在三十年代，还有四十年代的大部分时间里，你会说他已是个过气人物，他已不是一支力量了。

《送冰人来了》和《长途跋涉入深夜》几年前这么受人欢迎，但如在写作时演出就不会这么成功。这是舞台的精神学的新闻学的另一个例子。很大程度上取决于剧本在什么时候演出。因此写剧本这一行业是一种宿命的行业。你可能万事如意，但如果你没有这种时机观念，你可能一事无成。奥尼尔有一

点我总是敬佩的，那就是他坚持他的观点。即使在他歪曲材料，几乎毁掉他的作品的时候，这一切的后面，也是一个专心致志的人的形象，这个人不论是好是病就是他自己。我认为这其中并没有什么东西可以让一个年轻人从中学习技巧的。因此也许这就是我为什么没有兴趣的原因。他有的一个优点并不是技巧上的优点，我叫它是“不断敲打”；他把什么东西总是一再重复到你叫道“我知道这个，我已听到过九十三种不同的说法了”，甚至超过这种程度，但使你突然发现，你给吸引了过去，这件事你自以为是了解的，他的反复敲鼓却把你带过了天际，而有了新认识。他不在乎重复。这是他感觉迟钝的地方。他是个感觉十分迟钝的作家。一点也不精细。他是舞台上的德莱塞。他用粗铅笔写作。他的优点是他坚持他自己的高潮，而不是你要放在哪里的高潮。他的缺点是，他的这么多剧本都被歪曲到你已不再知道该在什么层次上接受他们。他的人物不是象征性的；他的对白肯定不是诗体的；他的散文不是写实的——他是一个一点也不现实的类似斯特林堡式作家。但是他也有精采之作。最后一个剧本是真正一部杰作。但是，给你一个时机观念的例子：《送冰人来了》开演正好与《都是我的儿子》同年。这是个有趣的社会学现象。那是战后不久的1947年。对于世界秩序的重建，人人仍抱一定的希望。美国没有出现萧条。麦卡锡主义还没有开始。当时有一种……你几乎可以说是一种善意的气氛，如果这样一种名词可以用在二十世纪的话。结果出现了这样一个剧本，其中的世界真是充满了各种各样的灾难。写的是一条死胡同，一个绝境。当时这与人们的经验不一致。它证明的是他们后来的经验，隔不了多久，就非常合时宜了。我们进了他先进去的绝境！但在开演时，没有人要想看《送冰人来了》。没有人大批地去看。即使删减以后演出也需四、五小时。演出糟糕透了。没有人看出这戏是写什么。大家就叫他是一个有病老家伙的作品，这个老家伙“居然还能拼写，真了不起！”开演后不久我就去看了，观众席里大约只有三十个人。我估计闭幕时已有十几个人走了。这显然是一部在台上演糟了的伟大作品。在我看来显然是这样。在看过这戏的相当数量的导演看来也是如此。当然不是他们全部。不是每个导演都知道演出与剧本的区别。我自己也不是每次都能知道，不过《送冰人来了》是我能知道这区别的一个戏。至于批评家，我想今天活着的人中，除了哈罗德·克莱曼，恐怕没有人会知道演出与剧本的区别了。哈罗德能够，但不是每一次，不过次数不少，因为他也导演过不少戏。

记者：这个选择时机问题是不是也影响《堕落之后》的反响？

密勒：你瞧，《堕落之后》要是主人公被杀或自杀了，情况就完全不同了。我们就会生意兴隆了。我当时就知道。我已经说过，没有什么东西能够比得上死亡。但是，我不愿意这样。在我看来具有讽刺意义的是，我居然在那样一些人中听到了愤慨的喊声，他们在玛丽莲·梦露生前曾经无情地剥削过她（足可按劳工雇用法起诉），或恶意嘲笑过她，或不愿认真对待她的抱负。因此，对于他们的诚实性是不可能轻信的。

记者：他们是要你放过他们。

密勒：对，对极了。

记者：而且他们不要昆丁妥协。

密勒：我想根特·格拉斯最近说过，艺术是不妥协的，而生活尽是妥协。把它们合在一起简直不可能，而这正是我要想的。我想要它尽量像生活，同生活一样痛苦，这样我们要得到的解脱就不存在：我不让观众得到解脱。

当然，所有这些坚决的现实主义者都因为他们的反应而背叛了他们的根本的浪漫主义。

记者：你认为，如果你写诗，会把这威胁消除吗？

密勒：是的，我想会的。但我不想消除。消除了就会欺骗人们，而这是我所不愿的。我知道怎么能让它们跟着我走，这是一个在剧院获得成功的作家的第一个本能。我是说，你如果写了两三个剧本，你就知道按哪个按钮。如果你要获得轻易成功，只要你有了一个故事，这么做就没有问题。人们是十分原始的——他们只希望结局皆大欢喜。毕竟，有个快活结局的《李尔王》在英国已演了一个半世纪。我曾经写了一个广播剧，写的就是伪造莎士比亚剧本的那个孩子威廉·爱尔兰，他把《李尔王》改成符合中产阶级的人生观。他们，包括马隆除外的一切人，都认为这是真正的莎士比亚，但马隆是第一个优秀批评家。爱尔兰是个伪造能手。他改动了好几个其他剧本，但这个他是真的改写的。他当时才十七岁。他们演出了——十分成功——鲍斯威尔认为这是他看到的最好的戏。别人也是这样，只有马隆例外。他根据文体特点认定这不可能出于莎士比亚之手。这就是我刚才说的剧作家的石蕊试纸：你瞧，爱尔兰相当正确地看准了当时人们要从《李尔王》中得到什么，他就给了他们。他把这部戏言情化，去掉了任何引起反感的话。

记者：结局是全家大团圆？

密勒：是的，有点像犹太戏。家庭剧。

记者：意大利演出《堕落之后》时用了个集中营背景，你为什么要用它？

密勒：我总觉得集中营虽然是集权主义国家的东西，但也是当代生活的合乎逻辑的结果。如果你抱怨有人在街上遭到枪杀，人们没有交流，没有社会责任，每天暴力不断，习以为常，人们感情越来越没有人性，那末有组织社会的最后发展结果便是集中营。非洲没有集中营，因而那里的人同西方文明的基本发展没有关系。集中营发生在欧洲心脏，发生在一个比其他国家，如法国，不那么反犹的国家里。德莱夫斯事件没有发生在德国。在这个剧本里，问题是，人们中间什么东西是不可摧毁的？集中营是人类相隔及其最后后果的最终表现。这是有组织的丢弃……《堕落之后》的主要主题之一。甚至在《推销员之死》里，逼得威利发疯的是他要想同权力世界建立联系；他企图表示，要是你按一定方式行事，你会落在有权力的位置上。这就是你的联系；那样生活就不再危险了，你免除了被丢弃的危险。

记者：《严峻的考验》的创作经过是怎样？

密勒：我最早是在密歇根的时候开始想到的。我读了许多当时萨莱姆捉巫案的材料。后来麦卡锡时代来临后，我记起了这些故事，开始时我常常把这些故事告诉别人。但我没有想到后来会发展到这样程度。我常常说，麦卡锡有些话我记起来实际上是捉巫者在萨莱姆说的话。于是我回过头去，不是想写剧本，而是重温我的记忆，因为这情况越来越怪诞。例如，他手中握着卡片说，“我手里有某某人的名字”。这其实是十七世纪迫害者对不愿意的或给弄糊涂了的证人所施的惯技，也是对教堂里的还不是十分相信某个人可能有罪的听众所施的惯技。他不会说，“我手中有一份名单，”而是说，“我们掌握了所有有罪的人的名字。但公布的时候还没有到。”其实他什么也没有——他只要镇上的人相信他看到了一切，人人都逃不了他的眼睛。这是把罪归到众人头上的手法，许多人因为有罪而承认了，也有人会来向他说些无

中生有的东西，或者是他们以为自己做过的事情，或者认为是他们心中隐藏
的邪恶。例如我在我剧本中写了一个老头子来报告说，他妻子读有些书的时
候，他就不能做祷告。他以为迫害者会知道原由，他们能够看穿他所看不穿
的东西。结果当然他倒了霉，因为他们迫害了他的妻子。许多次，天真单纯
的证词造成有人被绞死。这完全是因为他们原来说：“我们掌握了一切情况。”

记者：究竟是《严峻的考验》这个剧本本身，还是你在《民族》杂志上
写的文章——“一个起码的建议”，使得非美活动委员会盯上了你？

密勒：我发表了不少声明，签了许多请愿书。我参加了许多团体，在此
以前的十五年内就在上面签了名。但是我认为，如果我不同玛丽莲结婚，他
们是不会来找我麻烦的。要是他们有意，早就会召我去了。事实上，极有
权威性的人告诉我，当时的委员会主席弗兰西斯·瓦尔特说，如果玛丽莲愿
意与他一起拍张照，握一握手，他就会下令取消这整个事情。就是那末简
单。玛丽莲可以使他们马上在报纸头版露面。他们露面已有好几年了，但
这个问题这时已不新鲜了。他们只能出现在报纸里页或未页了，而现在他
们可以再在头版露面。这些人会把听证会安排在某一天报纸合适的时候。
换句话说，如果哪一星期宇航员上天，他们就不开听证会，他们要等到宇
航员回来，一切平息以后。

记者：委员会的听证会上发生了什么？

密勒：我拒绝提供或者证实一个作家的名字，这人是不是在八年或者十
年以前我参加共产党的一次作家会议时见到过的，因此被控蔑视法庭。我
的法律辩护不是根据任何宪法修正案而是根据这个论点：国会不能随便拉
个人来问他对国会心中在想的事情，他们必须证明，这个证人可能握有同
当时在讨论的某项立法有关的情况。于是委员会假装对有关护照的立法有
兴趣。我在两年前曾被拒绝发给护照。因此我正合他们的意。一年以后，
审讯一周结束时判我有罪。但上诉法院一年后又加以驳回。过了不久，
委员会中讯我的首席律师被揭发领取一个种族主义组织的津贴，只好退
隐。这件事浪费了大量时间、金钱和愤怒，但我却没有受什么罪，真的，
要是同别人相比的话，他们被逐出了他们的职业，以后再也没有回去，
即使回去的话，也是上了八年十年的黑名单。我不在电视界或电影界，
因此我仍可以工作。

记者：从那以后，你的政治见解有了很大改变没有？

密勒：如今我当然不会去提倡严密组织的计划经济。我认为这有它的
优点，但是我非常害怕给人的太多的权力。我不再那么信任人了。我以
前曾经认为，人们如果有正确的主意，他们就可以让事物按此行动。如
今，这是一场制止可怕事情发生的经常斗争。在三十年代，我不可想象
一个社会主义政府竟是会真正反犹的。这就是不可能发生，因为他们一
开始就明确表示反对反犹的，反对种族主义的，反对这种不人道的；
因此我被吸引了过去。这种不人道被归诸希特勒，被归诸盲目的资本
主义。如今，我对这些事情已经比较讲究实际了，我先要知道我反对谁，
支持谁，他是怎么样一个人。

记者：你认为你在其中成长的犹太传统对你有没有影响？

密勒：我从来没有这么想，但我如今是这么想：我虽然没有接受一种
意识形态，但是我的确吸收了一定的观点。那就是，世界上有悲剧，但
是世界必须继续下去：此即是彼的条件。犹太人不能太浸沉于悲痛之
中，因为这种感情会压倒他们。因此，在大多数犹太著作中总有这样的
警告，“别向深渊走得太近，因为你可能跌进去。”我想这就是那种心
理的一部分，也是我的

一部分。可以说我对生命的延续有了一种精神的投资。我不能写一部完全虚无主义的作品。

记者：你愿意谈一谈你正在写作的东西吗？

密勒：我最好不谈。我手头开始了五项事情——短篇小说，电影剧本；等等。我正在编辑我的短篇小说。但是我对自己说，我在干什么呀！我应该写剧本。我心中有个日历。你瞧，戏剧季节在9月份开始，我总是在夏季写剧本的。几乎总是——不过《桥上景色》是在冬季写的。因此，老实说，我不能谈。我有些有趣的开头，但它们的结尾我都没有看到。总是这样的：“我计划了几个星期，几个月，突然开始写对白，开始时与原定计划有关，但后来却岔到我根本没有想到过的东西上去了。我想，我这是自找麻烦。你的心中在酝酿一个剧本，你等着，一直到它一一显过你的眼前。我已比这走得更远一些，但目前就让它到此为止。

（董乐山译）

索尔·贝娄

——“我心目中没有理想的读者”

索尔·贝娄 1915 年 6 月 10 日生于加拿大魁北克省的拉欣，九岁时举家迁至芝加哥，他是在那里渡过青少年时代的。他入了芝加哥大学后发现“浓厚的学术气氛，文化气氛压得我透不过气来；我觉得智慧和无限，而我却极其渺小。”1935 年他转学到西北大学，1937 年以优异成绩毕业于人类学和社会学系。他到威斯康星大学攻读硕士学位，但在第一学年的圣诞节假期结了婚，就此离校：“我幼稚无知之举是，决心要做个作家。”

他的头两部小说，《悬挂起来的人》（1944）和《受害者》（1947）赢得了人数不多但热心的读者群。《奥奇·马区历险记》出版后声誉雀起，得 1954 年全国图书奖。接着出版了一系列的极为成功的小说：《抓住这日子》（1956），《雨王汉德森》（1959），《赫索格》（1964）使他又获全国图书奖，《萨姆勒先生的行星》（1970），《洪堡的礼物》（1975）等。贝娄的作品和论文散见《纽约人》、《新共和》、《邂逅》、《新领袖》等文学刊物，还曾写过多幕剧《最后分析》（1964 年演出于纽约）和三个独幕剧《身体不适》（1966 年秋演出）。

1976 年，索尔·贝娄得诺贝尔文学奖。

记者：有些评论家认为，你的作品属于美国自然主义传统，可能是因为你说过的关于德莱塞的一些话。我不知道你是否认为自己属于哪一种文学传统？

贝娄：我认为十九世纪现实主义的发展仍是现代文学上的一件大事。德莱塞当然是个现实主义作家，他有天才的成分。他粗糙，繁琐，在有些方面，是个拙劣的思想家。但是，许多同时代的作家不屑一顾的那种感情他却非常丰富，那就是每个人都会直觉地认为是原始的那种感情。德莱塞比二十世纪任何美国作家都能公开接触这种原始的感情。他的感情没有能够找到一个更加发展的文学形式，使许多人感到不自在。不错，他的艺术可能是“自然的”。他有时用大量的字句，近似的辞汇来表达他的理解。他经常犯错误，但是一般方向是朝向真理的方向。结果是，我们被他的人物所感动，其方式是没有中间媒介的，就像被生活所感动的那样，于是我们说他的小说只不过是人生边上撕下来的，因此不能算是小说。但是我们还不能避免读他的小说。他虽然不是很细腻精巧，还是表达了我们常常在巴尔扎克或莎士比亚作品中看到的那种感情的深度。

记者：那末这种现实主义是一种特殊的感情，而不是一种技巧？

贝娄：现实主义专门写表面看来是没有中间媒介的经历。使得德莱塞激动的就是这样一种想法：你可以把没有中间媒介的感情带到小说中来。他天真地接受了这种想法，而没有费什么功夫去掌握一种艺术。我们看不到这点是因为他从他的时代流行的风尚中，甚至从流行杂志中借用来作了许多熟见的“艺术”姿态，但实际上他是个自然派，是个原始派。我对他的简单朴实十分敬佩，我认为这比被赞誉的美国小说的高级艺术的东西，有价值得多。

记者：你是否能给我一个例子说明你的意思？

贝娄：在像《珍妮姑娘》那样的一部小说中，珍妮听任莱斯特·凯恩去过他的习俗生活，而她自己却带着私生女儿过着隐姓埋名的生活，这种体谅，

还有他的理解的深度和她的同情与真实的深度，使我印象很深。她不是个感情脆弱的人物，她有一种天然的自尊心。

记者：最近的美国小说有没有遵循这个方向？

贝娄：在他的继承者中间有些人认为粗糙和真实是相伴而行的。但是粗糙不一定意味着有一颗真诚的心。大多数“德莱塞派”没有才能。另外一方面，贬低德莱塞的人，坚持小说的“高级艺术”标准的人不懂这个道理。

记者：除了德莱塞，你觉得还有哪几位美国作家使你特别有兴趣？

贝娄：我喜欢海明威，福克纳，菲茨杰拉德。我认为海明威作为一个艺术家，是形成了一种有生活作风，有些怀恋的老先生仍旧抱住不放。我并不认为海明威是个伟大的小说家。我更喜欢菲茨杰拉德的小说，但我常常觉得他不能分辨天真无邪和在社会上向上爬的区别。我想的是《了不起的盖茨比》。

记者：如果我们越出美国文学的范围，你刚才说，你抱着很大兴趣读了十九世纪俄国作家。他们有什么特别的东西吸引你？

贝娄：俄国人有一种直接的天赋的吸引力——请恕我用这句马克斯·韦伯式的话。他们的传统习俗允许他们可以自由表达他们对自然和人的感情。而我们对感情却因袭了一种比较有限制性的禁锢的态度。我们得绕过清教徒式的禁欲的限制。我们缺乏俄国人的开放。我们的道路更窄。

记者：你还对其他哪些作家感兴趣？

贝娄：我对乔伊斯有特殊兴趣；我对劳伦斯有特殊兴趣。有些诗人我一读再读。我不知道在我的理论分类中他们的地位在什么地方，我只知道我对他们有兴趣。叶芝就是这样一位诗人。哈特·克兰恩是另外一位。还有哈代和瓦尔特·德·拉·马尔。我不知道他们有什么共同的东西——也许根本没有。我只知道我一再被他们所吸引。

记者：有人说，劳伦斯和乔伊斯你无法同时喜欢，你必须在其中选择一个。你没有这样感觉？

贝娄：没有。因为我真的并没有十分认真看待劳伦斯的性理论。我认真对待的是他的艺术，不是他的学说。但是他本人一再告诫我们不要信任艺术家。他说要信任作品本身。因此我不喜欢写《带羽毛的毒蛇》的劳伦斯，而极为钦佩写《失去的姑娘》的劳伦斯。

记者：劳伦斯是不是也享有你认为德莱塞有吸引力的那种特殊感情？

贝娄：是的，对经历有一定的开放态度。还有愿意信任自己的本能，自由地听任它——这是劳伦斯所具有的。

记者：你在访问之前提到，你不愿谈你早期的作品，你觉得你如今是一个与以前不同的人。我不知道你要说的是否就是这一些，还是可以谈谈你是怎么转变的。

贝娄：我认为我在家写这些早期作品时，我是胆怯的。我仍旧感到向世人（一半是指新教白人世界）宣布我是个作家，是个艺术家，未免有些胆大妄为，令人难以置信。我得跑好上个垒，表现我的才能，尊重正式的规定要求。总之，我不敢放手去写。

记者：你什么时候发现有了重要变化？

贝娄：在我开始写《奥奇·马区历险记》的时候。我摆脱了许多这种约束。我摆脱掉太多了，走得太远了，但是我感到了发现所带来的兴奋。我刚刚增加了我的自由，像获得解放的平民一样，我马上滥用了自由。

记者：在《奥奇·马区历险记》中，你摆脱了多少约束？

贝娄：我头两部书都完成得不错。第一部写得很快，但很费力。第二部我花了功夫，要想写得字正句确。在写《受害者》时，我接受了福楼拜的一个标准。你放心，不是个坏标准，但是最后却使我感到有压抑，因为我生活的环境和我在芝加哥作为移民之子的成长经历，使我感到压抑。我不能用头两部书中形成的手段来表达我亲身熟知的许多事情。这两部书虽然有用，并没有使我得到我能感到运用自如的形式。作家应该能够用可以解放他的思想和他的精力的形式来自如地，自然地，畅快地表达自己。他为什么要拘泥繁文缛节？效法别人的感情？力求一切“正确无误”？我为什么要勉强自己像一个英国人那样或《纽约人》撰稿人那样写作？我很快就看到我不是走上层正统的料。我应该补充一句，对于像一个处在我的地位的青年来说，也是有社会禁忌的。我有充分理由感到担心，我会被当作外国人，外来者而瞧不起。我在大学里学文学时，就有人向我表示，作为一个犹太人，而且是俄罗斯犹太人的儿子，对盎格鲁—撒克逊传统，对英语辞汇我大概永远不会有正确的感觉。我甚至在大学里的时候就认识到把这看法告诉我的人不一定是没有偏见的朋友。不过他们仍对我产生了影响。这是我必须摆脱的东西。我努力摆脱了，因为我必须这样做。

记者：这些社会禁忌今天仍像你写《悬挂的人》的时候那样强烈有力吗？

贝娄：我想我真幸运是在中西部长大的，这种影响在那里不那么强烈有力。要是我在东部长大，在长春藤名牌大学上学，我可能受到更加严重的损害。美国的清教和新教的影响在伊利诺州不如马萨诸塞州那样有力。不过，对于这些事情，我现在不那么在乎了。

记者：在你写《奥奇·马区历险记》与《赫索格》之间你的写作中有没有发生别的变化？你刚才提到写《奥奇·马区历险记》时有一种极大的自由感，但我了解，《赫索格》是一本非常难写的书。

贝娄：是的。为了要写《赫索格》和《雨王》我得驯服和控制我在写《奥奇·马区历险记》时形成的风格。我想这两部书都反映了这种风格变化。我真不知道怎样说明这一点。我不想操心去找一个精确的说明，但这同这样一种心态有关！愿意把我们很少了解的一种来源中得到的印象记录下来。我想我们大家的心中都有一个原始的提示者或者评论员，他们从早年开始就在给我们出主意，告诉我们真实世界是怎么一回事。我的心中就有这样一个评论员。我得为他准备场地。从这个来源传来单词，短语，音节，有时仅仅声音，我就得加以理解，有时是整个段落，标点。E·M·福斯特说，“在我见到我说些什么之前我怎么知道我在想什么？”他指的也许是自己的提示者。我们心中都有这个观察工具，至少在儿童时代。一看到某人的脸，他的皮鞋，光线的色彩，女人的嘴，或者她的耳朵，我们就接收到了一个辞，一个短语，有时什么也没有，只是从那个原始的评论员那里来的一个没有意义的音节。

记者：因此，你的写作中的这个变化——

贝娄：——是企图接近一些这个原始评论员。

记者：你怎么接近他，为他准备道路？

贝娄：我说评论员是原始的，我并不是指他是粗糙的；上帝知道，他常常是极其讲究的。但不到时候他不说话。如果你为他准备的场地的下面有太多的困难，他什么话也不会说。我一定太容易上当受骗了，因为有时候我要准备一个适当的场地很有困难。因此写最后两部小说时我有这么多的麻烦。

我直接求助于我的提示者。但是他得等待适当时机——那就是说，真实的，必要的时机。如果在准备工作中有什么多余或者内藏的虚假，他是能意识到的。我得停下来。我常常得重新开始，从第一句话开始。我已不记得把《赫索格》写了几遍了。但是最后我还是找到了可以接受的场地。

记者：这些准备工作包括你对作品开始具有一些大致的概念？

贝娄：不过，我不知道这是怎么做到的。我先让它去一阵子。我设法避免常见的那种紧张和歪曲的表现。很长一个时期以来，也许可以说十九世纪中叶以来，作家们并不满足于把自己仅仅视为作家。他们也有了一种理论的框框。他们常常是自己的理论家，作为艺术家而开辟了自己的场地，为自己的作品提供了一个注释。他们发现有必要采取一个立场，不仅仅写小说而已。我昨天晚上在床上读了司汤达的论文集。其中有一篇使我很有兴趣，打动了我的心。司汤达说，在路易十四时代的作家是何等幸运，因为他们不需要别人对他们认真对待。他们的默默无闻是很宝贵的。高乃依死了好几天宫廷中才有人想起此事。据司汤达说，要是在十九世纪，就会有人来作公开的悼词，高乃依的葬仪也会在各报报道。不受到太重视有许多好处。有些作家对自己过分重视了。他们接受“有文化公众”的思想。对艺术家过于重视的现象是存在的。有些作家和音乐家了解这一点。斯特拉文斯基说过，作曲家应该像鞋匠一样干他这一行。莫扎特和海顿接受人家约请作曲。在十九世纪，艺术家高傲地等待灵感。你一旦抬高自己到文化界行列，你就自找了许多麻烦。

现代社会还有一个小毛病——人们按照报纸、电视、百老汇、沙第餐馆、闲话或名人崇拜所创造的形象来生活的毛病。甚至小丑、拳击手、电影明星也染上了这毛病。我避免这些“形象”。我渴望得到——倒不是默默无闻，我还有不少虚荣心，不能做到这一点——而是安宁平静，不受干扰。

记者：这样说来，《赫索格》引起的热烈反响一定影响了你的生活。这本书过去和现在仍很畅销，你是怎么想的？

贝娄：我很不同意这样的流行看法：你只有违背了重要原则或者出卖了灵魂，才写得出一本畅销书。我知道有教养的人士相信这种看法。虽然我并不怎么重视这种人士的意见，但是我还是检查了我的良心。我想弄清楚我不是在无意中做了错事。但我还没有发现罪过在哪里。我的确认为像《赫索格》这样的书，销路才八千，应该是本默默无闻的书，却引起了这样的注意，这是因为它打动了许多人的无意识的同情心。我从收到的读者来信中知道，这本书描写了一种普遍的困境。《赫索格》吸引犹太读者，吸引离过婚的人，吸引自言自语的人，吸引大学毕业生、平装书读者、自修者、还想活一阵子的人，等等。

记者：你是不是觉得，文学评论界有意在捧名流？我指的是最近福克纳和海明威的去世被认为造成了美国文坛的真空，我们知道这种看法是令人反感的。

贝娄：我可不知道该不该说有什么真空。也许是个鸽子笼小空。我同意需要填补这些小孔，因为出现空缺时大家很不安心。而且传播界也需要材料，文学界的记者需要在文学中造成第一流比赛的气氛，作家们并不想填补这些空缺，而是评论家需要万神殿中的神像。但是有很多人一定以为作家们都在竞争神龛。作家为什么要像网球运动员那样分等级，分种子呢？像赛马一样分强弱呢？小说家要是有这样的墓志铭那成什么话：“他历次比赛获胜”！

记者：你在写作时想到读者到什么程度？你写作时有没有心目中的理想

读者？

贝娄：我心中想的是能理解我的另外一个人。这是我的依靠。并不是完全的理解，那就笛卡尔式了，而是大致理解，那是犹太式的。而且是同情心的相通，那是合乎人性的。但是我心目中没有理想的读者。我就这么说吧。我似乎有着一种脾气古怪的人的盲目自我理解的倾向，他不能设想他的古怪脾气人们并不清楚理解。

记者：因此在修辞方面并没有很多的考虑？

贝娄：这些事情确是很难刻意追求的。我们必须了解，小说家能够修一所摩天楼来藏一只死耗子。但摩天楼并不是为了藏死耗子而修蓄的。

记者：有人说，当代小说把人类看成是受害者。你把这个名词当作早期一部作品的书名。但是在你的小说中似乎有非常强力的倾向，反对把人类简单地看成是宿命的或者是不足道的。关于当代小说的这种看法，你认为有没有道理？

贝娄：哦，我认为现实主义文学从一开始起就是受害者文学。把普通个人——现实主义文学关心的就是普通个人——同外部世界对立，当然，外部世界最后把他征服。十九世纪人们对宿命论，对人类在大自然中的地位，对社会中生产力的力量，对这一切的信仰，必不可免地使得现实主义小说的主人公不是一个英雄，而是最后被压倒的受苦者。因此，我再写一部关于普通人的现实主义小说，并叫它为《受害者》，并不是十分创新的事。我想我只是独立地发现现代现实主义的实质而已。换句话说，我无意中碰到了它。严肃的现实主义也把普通人同伟大的贵族人物作对比。他被命运所压倒，就像伟大人物在莎士比亚或索福克勒斯的剧本中一样。但是这个对比是文学传统所固有的，总是损害他。到最后，传统的力量把现实主义变成嘲弄式的模仿和讽刺——利奥波德·布卢姆。

记者：你自己是不是已从平民的悲剧转到了对受苦者的处理有了更多的喜剧成分？虽然关心和困难基本上仍是严肃的，但《雨王汉德森》、《赫索格》，甚至《抓紧这日子》中的喜剧成分似乎比《悬挂的人》或《受害者》中更突出。

贝娄：是的，因为我已非常厌倦诉苦的郑重其事，对诉苦已完全失去了耐心。在诉苦和喜剧之间作一选择，我选择了后者，因为喜剧更富有精力。更聪慧，更有男子气概。这实在是我不喜欢自己早期作品的原因之一。我觉得他们太多牢骚，有时太好争论。《赫索格》把诉苦作了喜剧化的利用。

记者：你说你不得不在诉苦和喜剧之间作选择，这是不是说，这是唯一的选择——你只能在这两者之间任择其一？

贝娄：我不想作将来的预言。我可能又被喜剧吸引过去，也可能不会。但现代文学在二十年代到五十年代之间是被一种挽歌的调子所支配的，爱略特在《荒原》中的气氛，乔伊斯在《艺术家年轻时的画像》中的气氛。细腻的感情吸收了这种悲哀，吸收了这种把艺术家当作当代与黄金时代的唯一联系的看法，他被迫看着泰晤士河垃圾泛滥，现代文明的每个方面都蹂躏他（艺术家兼贵族）的感情。这种情况超过了应有的限度。它落到了荒廖的程度，关于这一点，我想我们已经看够了。

记者：我不知道你能否就环境在你的作品中有何等重要性说几句话。我的理解是，对现实主义传统来说，动作发生的环境极为重要。你把你的小说放在芝加哥，纽约，远至非洲。这些小说背景有多大重要性？

贝娄：你向我提出了一个我认为谁也没有答案的问题。人们用现实主义的手法写作，但同时他们又要创造一种比较合宜的环境，使包围的气氛使得行为产生意义，能够显示生活的魅力。没有这些，文学还剩下什么？狄更斯的伦敦是阴暗的，但也是舒服的。然而现实主义总是要想消灭这些素质。这就是说，如果你要做到绝对现实主义，你就把艺术空间本身带到了危险的境地。在狄更斯的作品里，浓雾的后面没有空白。不论什么时候，环境都是人性的环境。你明白我的意思吗？

记者：我不敢说完全明白。

贝娄：现实主义的倾向是要对事物的人性意义提出质疑。你越是现实主义，你就越威胁你自己艺术的立足点。现实主义总是既接受又拒绝普通生活的环境。它接受了描写普通生活的任务，又想要以某种非常方式来完成这任务。就像福楼拜所做的那样。题材可能是普通的，低级的，堕落的；这一切要由艺术来赎救。我确实看到了这些我所表现的芝加哥环境。表现的方式是环境自己提供的。我只是加工而已。

记者：那末《雨王汉德森》的读者说非洲并不是像你描写的那样，你听了并不特别在意？有一种现实主义者使得作家必须先当地去呆上几年然后才敢把他的人物放到那里去。对于这种现实主义者，我想你是不会放在心上的？

贝娄：也许你应该说“事实主义者”而不是“现实主义者”。多年以前，我曾随已故赫斯科维茨教授读非洲人种学。后来他责备我写了《雨王汉德森》那样的一本书。他说，这个题材太严肃了，不能开这样玩笑。我觉得我的玩笑也是相当严肃的。直写主义，事实主义会把想象力统统窒息掉。

记者：你曾经把美国最近小说分为你所说的“干净”和“污秽”两类。我想前者往往比较保守，轻易乐观，后者总是采否定态度，是叛逆的，是反偶像的。你认为这仍然是今天美国小说的大致情况吗？

贝娄：我觉得这两种选择都是初步的，可怜的，尽管我知道向别的小说家鼓吹任何一条道路都是没有用的，但是我仍要说，离开这两个极端。这两个极端都是没有用处的，孩子气的。怪不得我们社会中真正有力量的人，不论是政治家还是科学家，都看不起作家和诗人。他们之所以看不起，是因为他们在现代文学中看不到有任何迹象表明有什么人在考虑什么有意义的问题。激进派作家的激进主义今天成了什么啦？大多数是因袭波希米主义，感情平民主义，D·H·劳伦斯和水，或者是萨特仿制品。对美国作家来说，激进主义是个荣誉问题，为了他们的尊严，他们必须做个激进分子。他们把说一声“不”看成是自己的职能，一种高尚的职能，不仅要咬那喂他们饭吃的手，而是要咬那向他们伸出的任何别的手。（我必须补充一句，他们吃的东西丰盛到了可笑的程度。）但是，他们的激进主义是永远不满足的。我们迫切需要的是一种真正的激进主义，对权威提出真正挑战的激进主义。但是采取激进主义的态度是很容易的，也是落入俗套的。激进主义的文学批评需要知识，而不是姿态，不是口号，不是高调。有人在电视上恶作剧，用这种不伤大雅的方式保持自己艺术家的尊严，这样的人只不过逗一逗电视台和观众而已。真正的激进主义需要做家庭作业——思考。另一方面，关于“干净派”没有很多的话要说。他们似乎已经消退了。

记者：你取材的背景基本上是现代城市，是不是？除了由于你自己的城市出身以外，还有别的原因吗？

贝娄：我不知道我怎么能够把我的生活知识同城市分离开来。它已渗入我的骨髓，就像钟表工厂用镭涂表面的女工一样。

记者：你提到现代生活的分心性。这在城市中是不是最严重？

贝娄：一个人要作出的判断的数量决定于观察者的接受能力，要是你十分有接受能力，你就有许多意见可以提出——“你对此看法如何，对彼看法如何，对越南看法如何，对城市规划看法如何，对民主看法如何，对柏拉图看法如何，对一个‘群众社会’里的识字率看法如何？”有时奇怪，在现代社会的情况下有没有足够的宁静的环境可供当代华兹华斯回忆沉思？我觉得，在混乱中间能够求得平静，艺术是有些关系的。我认为在分心的状态中抓住注意力，艺术是有些关系的。

记者：我记得你曾经说过，正是小说必须特别来处理这种混乱，因此，对诗歌或者音乐合适的一些形式，小说家是无法采用的。

贝娄：我对此已没有这么把握了。我现在觉得小说家可以采用类似的特殊条件。只是他不能做到像诗人那样的纯，或手段的经济。他得经过非常泥泞和吵闹的地方然后才能达到纯的结论。他更加容易受到生活细节的支配。

记者：你认为，今天小说家需要面对的那种分心，有没有什么特殊的地方？是有更多的细节呢，还是这些细节的品质与昔日不同？

贝娄：现代思想混乱的杰作是乔伊斯的《尤利西斯》。在那里，头脑没有能力抗拒经验。各式各样的经验及其快乐和恐怖，像海洋经过一块海绵一样，经过布卢姆的头脑。海绵没有能力抗拒，不论水带来什么，它都要接受。它也注意到经过的一切微生物。我的意见就是这个。这一切，精神要承受多少？在什么细节上，精神必须以它的人性的浮游生物来接受这汪洋大海？有时候看来似乎头脑的力量被经验的数量所抵销掉了。但是，当然，这是假定乔伊斯在《尤利西斯》中假定的被动性程度。比较坚强的。比较有目的的头脑能够要求秩序，强化秩序，进行选择，丢弃不顾，但仍有在具体细节的支配下分崩离析的威胁。浮士德式的艺术家是不愿向大堆细节投降的。

记者：有些人认为，你的主人公在寻找一个问题的答案，这个问题可以这么提：好人今天怎么能生活下去呢？我不知道，你是否觉得，在你的小说中有这样一个单一的重复出现的问题？

贝娄：我并不认为我描绘了任何真正的好人；我不论哪一部小说里的人物没有一个是完全可敬佩的。现实主义对我的约束太大，因此不能写成那样。我很愿意描绘好人。我很想知道他们是谁，是干什么的，他们的情况怎样。我描绘的人常常是希望有这种品质的人，但又没有能力在一定的规模上实现这种品质。我在我自己的身上批评了这一点。我认为这是一种局限性。

记者：对不起，这局限性究竟是什么？

贝娄：那是指我没有发觉这些品质，或者我没有在人物的行动中表现这些品质。赫索格非常希望具有有效的美德。但这是那本书中的喜剧来源。我想我是太关心另外一个问题了，我没有把它当作一个有现成的答案的问题。我却把它看成是一种研究，同人性特点或品质有关，不需辩解。这样做是很奇怪的，有些东西是不应该有“辩解”的。但是我们周围有许多怀疑的、叛逆的，或者仅仅是神经质的作家，他们在这个宇宙里生活了二、三十年以后，谴责或摒弃生活，因为生活没有能够符合他们作为有识之士的标准。我觉得，他们对生活不可能有足够的了解，可以有信心地拒绝。生活是太神秘。因此他们用认识的手指关节扣神秘的门时，门开了，神秘的力量喷射进他们

的眼睛，这是很自然的事。我认为，《赫索格》在很大程度上可以用这样暗含的假定来解释：存在，同我们的任何判断没有关系，有它的价值，存在是充分值得的。但是这里很有可能，要继续庸俗地过他的生物的生活的愿望背叛了赫索格。他要生活下去？那又怎么样！造他的泥土都有这种共同的欲望。简单的生存欲望。难道一个人为了这一点就值得称赞？

记者：这是否有助于解释赫索格的头脑在小说中为自己设置的许多困难似乎没有得到知识分子式的解决？

贝娄：这本书并不是像有些人说的那样是反知识分子的。它只是指出，要求得能够满足现代要求的综合是可笑的不可能的。这就是说，要充分意识到所有重大问题，以及对历史、科学和哲学的必要知识。因此赫索格引用了威尔逊总统的副总统托马斯·马歇尔的话说，我国需要的是五分钱一支的好雪茄。这话由赫索格来说则可以改成：我国需要的是五分钱一份的综合。

记者：你有没有发现许多当代的作家企图达成这种综合，或者坚持认为有意义的小说必须提供这种综合？

贝娄：我不知道有太多的美国小说家，不论年轻的还是年老的，为这些问题在伤脑筋。欧洲作家则是这样。我不知道他们在自己选择的场地上是否能够得到满意的结果。反正，他们写的好小说不多。不过这把我们引到了某种非常广阔的领域了。

记者：《赫索格》中的思想有没有其他重要的作用要起？“反知识分子”的指责似乎来自这样一些人，他们并不认为在促使赫索格采取行动和决定时，或者在帮助他达到最后结局时，思想是必不可少的。

贝娄：首先，我想应该对思想在美国文学中所起的作用的不同说几句话。欧洲文学——我现在说的是大陆——的知识分子化的含义与我们的不同。一部法国小说或者德国小说的知识分子主人公很可能是个哲学上的知识分子，意识形态上的知识分子。而我们这里，知识分子——或者说受过教育的公众——知道，在我们的自由民主制度下，思想是在一种完全不同的传统的范围内发生作用的。界线划的不是那么清楚。我们并不期望思想会在比如道德领域里，或者在政治领域里产生结果，就像法国人那样。在美国做知识分子有时意味着在一种让你思索的私生活中，但思索的时候有一种令人屈辱的意识，即思想能够达到的结果是何等的少。因此，要求在一部美国小说中在思想方面采取戏剧性的决断，等于是要求很少有任何先例的事情。我的小说写的是由于私人操心的事与知识分子的兴趣这种美国式的结合而产生的屈辱感。此书的大多数读者似乎完全忽略了这一点。幸而还是有些读者注意到了。但是在一定程度上，《赫索格》是要把某一发展进程在令人眩目的光线下求得一个结束。许多人认为，“私生活”是一种病痛。在某种意义上，这是一种真实的病痛；它把你从共同生活中切割开来。对我来说，《赫索格》的有意义的主题是一个人被囚禁在一种可耻的无能的私生活里。他因此感到屈辱；他带有喜剧性地与之斗争，他最后认识到，他原来认为是自己的知识分子“特权”的东西，其实却是另一种形式的束缚。看不到这一点的人就看不到这部书的意义。因此，说赫索格的行为不是出于思想的动因，是完全不对的。任何 Bildungsroman——这里借用这个德国术语，《赫索格》是一部 Bildungsroman——都在迈出第一步的时候就结束了。那是第一个真正的一步。任何人，只要为了这第一步而排除了自己的多余的思想，都是做了一种有意义的事。当人们抱怨说小说里缺乏思想时，他们很可能是指他们找不

到熟见的思想，时髦的思想。“规范”以外他们不认识的思想。因此，如果他们指的是萨特式的思想，或者加缪式思想，他们是对的：《赫索格》中很少这种思想。也许他们指的是，一个为理智和生活而奋斗的人的思想是不宜于划框框的。

记者：赫索格摈弃了某些这种时髦的思想，是不是——就是那种萨特式或加缪式思想？

贝娄：我想他先把它们放在自己的生活观念上来加以考验，对照自己的对明确性的急切需要来加以考验。对他来说，这些思想不是游戏。尽管他在思考这些思想时可能发笑，但是他的生存取决于它们。如果他选择按典型的赫索格方式同萨特辩论，他也许会从萨特的命题开始：犹太人存在只是由于反犹主义，犹太人必须在真实的和非真实的存在之间作一选择，真实的存在永远不可能从这种决定它的反犹主义脱离开来。赫索格可能记得，对萨特来说，犹太人存在是因为遭到憎恨，不是因为犹太人有历史，不是因为他有自己的起源——而只是因为他被极端的邪恶注定、创造出犹太特性。萨特为那些准备作出真实的选择的犹太人提出了一个补救办法：他向他们发生邀请来做法国人。如果当代欧洲哲学的这位伟大王子提出这样的思想让赫索格来接受（或者反驳），那么谁能责备他对如此恭敬地称为思想的东西，他对当代精神食粮采取怀疑主义的态度呢？赫索格常常以否定方式对待思想。为了生存，他需要摈弃一大堆没有意义的废话。我刚才说我们必须做出许许多多判断，也许就是这个意思。单是区别许许多多命题的必要性，很可能耗尽我们的精力。我们如果要过生物或人的生活的话，就必须摈弃大量的思想。有时似乎我们一星期七天都在受审，要回答问题，清楚地交待自己。那么我们在什么时候才生活呢？如果有必要没完没了地作出判断，我们怎么生活呢？

记者：赫索格的摈弃某些思想，已为大家所认识，但是——

贝娄：——他为什么摈弃并不清楚。赫索格对思想的怀疑是十分深的。尽管常常指责犹太人是“无粮的”理性主义者，像赫索格那样的一个人很明白，习惯、风俗、倾向、气质、传统，以及认识实际的人世的事实的能力，同思想一样有份量。

记者：你也谈到以思想为基础的小说的缺点。你指的是按照一个哲学概念构思小说吗？

贝娄：不，我对此并不反对，我也不反对小说以哲学概念为基础或者任何其他行得通的东西为基础。但是我们且来看一下本世纪的占支配地位的一个思想，为许多现代艺术家所接受的思想——人类已经达到了终点。这种终点的假定，我们可以在乔伊斯、西林尼、托马斯·曼那样的作家身上找到。在《浮士德博士》中，政治与艺术一起毁灭了文明。这是一个发现在二十世纪最伟大的一些小说家身上的思想。这个思想有多好？可怕的事情发生了，但是这种启示录式的解释对吗？终点并没有真正终结。文明仍在这里。预言没有证实。小说家把对历史的解释当作艺术创造的基础——说“最后的话”——是不正确的。小说家最好应该信任自己的生活意识。别那么野心勃勃。更可能说出真理。

记者：在你的小说中，主人公常常竭力要想避免被别人的思想或现实感所吞噬。有时你似乎把全部当代抉择放在他面前，比如在《奥奇·马区历险记》中或《赫索格》中。

贝娄：这一切问题的确是很复杂。当然，这些作品同自由选择有些关系。

我并不认为它们把这个问题提得很成功——条件还不够广泛。我觉得我轻易地放过了自己。我似乎在我的书中问道，人们怎么能够抗拒这个庞大社会的控制而又不致于变成一个虚无主义者，避免空洞的反叛的荒谬性？我问过，有没有其他比较温厚的抗拒和自由选择形式？我假定，像大多数美国人一样，我不自觉地赞成这个问题的比较令人鼓舞的或者向善的一面。我这并不是说，我应该更加“悲观”一些，因为我发现“悲观主义”在大多数形式下都和“乐观主义”一样空洞。但是我不得不承认，我没有把这些问题探讨到应有的深度。我不能责备自己不是一个严格的道学派；我总是能够利用这个借口；我毕竟不过是个写小说的作家。但是我不满足于我至今为止的成就，除了在喜剧形式方面。不过，还可以补充这一句——我们的法国朋友毫不例外地看到这种问题以及所以真理问题的答案都是极其困难的，同我们不合的，有敌意的。但是，也许，真理不总是那么有惩罚性。我在我的作品中曾经尝试要表现这一点。也许在生活一边是有真理的。我很愿意承认，我们由于是习惯成自然的撒谎者和自欺者，因此有充分理由害怕真理，但是我还准备停止希望。也许有一些真理是我们在宇宙中的朋友。

（董乐山译）

库特·冯纳格特

——“我的一生是个退避者的一生”

库特·冯纳格特 1922 年生于印第安纳州印第安纳波利斯。他出身于一个建筑师的家庭，他的父亲因为大萧条而事业没有成功，希望他做个科学家，他因此去了康奈尔大学攻读化学。但他本人对科学没有兴趣，在校大部分时间里是在为《康奈尔每日太阳报》寄稿，每星期三篇，都是幽默小品，后来又担任该报编辑主任。这为他日后写黑色幽默小说打下了基础。上三年级的时候，美国参加第二次世界大战，他很高兴应征入伍，因为有机会离开学校不必再读化学。他到欧洲去服役，后被德军俘虏，作为战俘在德累斯顿一地下肉库做劳工。战后获释，复员回国，改入芝加哥大学，读了三年的人类学。毕业后应聘通用电气公司，为该公司科学实验室做公共关系工作。1950 年辞去职务，开始专业写作。

冯纳格特的第一部长篇小说《自动钢琴》（1952）就是以通用电气公司科技人员的生活为题材的，讽刺自动化给人的关系带来的影响。及后他写了几部有寓意的科幻小说，因此一度被认为是个科幻小说家而不受重视。到了 60 年代，冯纳格特的作品不论内容或形式都有了根本的变化，形成了黑色幽默的风格，如《夜妈妈》（1961）、《翻蹦子》（1963）、《上帝保佑你，罗斯沃特先生》（1965）等。他的最有影响的一部作品是《五号屠宰场》（1969），以作者本人在德国当俘虏期间所在地德累斯顿遭美国空军大轰炸为背景，讽喻战争的荒谬和人类社会的混乱，是一部融科学幻想与黑色幽默于一炉的有超现实主义色彩的小说。及后发表的几部作品《早餐冠军》（1973）、《老囚犯》（1979）和《神枪手狄克》（1982）都是针对美国社会中存在的问题进行冷嘲热讽的，尤其是《老囚犯》从一个侧面写了美国近代史中从萨柯和樊才蒂事件到水门事件这一期间美国自由主义知识分子的心态，极尽其揶揄之能事。但是正如一位批评家所说的一样，冯纳格特所以采用黑色幽默手法，是因为他在笑中找到了暂时缓和存在的痛苦的止痛药。他本人表示不管同意与否他很欣赏这一评语，这也许也可以作为对整个黑色幽默的评语。

布朗大学教授罗伯特·萧尔斯访问库特·冯纳格特是在一九六六年十月。当时正当冯纳格特写作生涯发生了第一个重大转折的时刻：他一边在爱荷华大学作家讲习班授课，一边正在从事《五号屠宰场》的创作。因此这篇访问记不但是他作为艺术家的坦率的表白，而且也是他日趋成熟的创作思想的反映。冯纳格特还对贴在他身上的所谓科幻小说家和黑色幽默家的标签谈了他的看法。

萧尔斯（以下简称萧）：库特，首先，我对你怎么会从事写作这件事感到好奇。你是一开始就想当作家的吗？

冯纳格特（以下简称冯）：不，不过我认为这是我唯一的出路。我在通用电气公司有个很不惬意的工作，因此我觉得这是一条出路。

萧：通用电气公司有令人惬意的工作吗？

冯：那当然有的。比如通用电气公司总裁就是个令人很惬意的工作，还有董事会的董事长。

萧：不过其余的工作就多少不大令人惬意了。

冯：我在那里升迁的机会很少，我当时正在向《柯里尔》杂志和《星期

六晚邮》杂志卖稿，因此很高兴离开公司，不必为了向上爬而走一条艰苦奋斗的道路。

萧：那么你不是什么创作学校或训练班培养出来的。

冯：我当时不知道有这种学校。我上的中学是一个鼓励创作的很好学校，那就是印第安那波利斯的肖特里奇中学。

萧：你是在印第安那波利斯长大的。

冯：是的。

萧：你在中学毕业以后到……（我不愿说通用汽车公司，但是……）之间的情况呢？

冯：都一样，没有差别。

萧：我把这些公司都弄混了。

冯：父亲主张我做科学家。我父亲自己是个建筑师，但他对文学艺术感到心灰意冷，因为十年大萧条中没有挣到什么钱。因此他叫我去做化学家，因为用的是他的钱，我就去了康奈尔大学学化学。在我三年级的时候，谢天谢地，战争来了，我很高兴离开学校去当步兵。我的一生实际上是个退避者的一生。我一生中不断地退避，退避，退避。

萧：恐怕有不少人的一生都是这个方式，幸运的是我们今天在这里访问你。你当初是想做化学工程师。你认为这对你作品中似乎始终对科技有兴趣有没有关系？

冯：这个嘛，对我比较熟悉科技有一点儿关系，当时我虽然觉得不幸，但却有机会学到了一些物理、化学、数学的知识，认识了一些在那些领域里事业成功的各种人，因此我能够相当熟练地拿他们来开玩笑。战后我去上芝加哥大学，读了三年人类学，然后到通用电气公司工作，当一个公共关系人员，由于我的这些在科学方面的经历，他们让我给那里的研究实验室当宣传人员，那是个很好的工业研究实验室。

萧：原来如此。

冯：因此我看到这些人工作，同他们搞得很熟，参加他们的派对等等，这样就开始在我的第一本书里伤害他们的感情，那本书是……

萧：《自动钢琴》。

冯：不错。

萧：是啊，我对《自动钢琴》一直感到奇怪。具体地说，使我感到有兴趣的一件事是技术人员们在北树林中什么地方举行的那个夏季联欢会。我不知道此事有没有实际根据？

冯：有的，有实际根据的。那里有个地方叫协会岛的，是归（让我想，叫什么来着）所有。在电气工业初期，这个工业的制造商有一个协会，他们都是友善的竞争者，他们一年一度到这岛上来讨论同行业务，这就成了一种像童子军那样的联欢活动。那些竞争者相当长时期以来不知道的是，他们的老板都是通用电气公司。

萧：哈哈……

冯：不论竞争结果如何，通用电气公司总是赢的。

萧：好极了。

冯：但是这后来成了通用电气公司一个给职工打气的活动，有前途的年轻人给送到那里去过一个星期，玩高尔夫球，还有射箭比赛，棒球比赛，游泳比赛，喝不完的不要钱的酒，等等。

萧：这么说，《自动钢琴》里的古怪的事情实际上是很写实的？

冯：《自动钢琴》刚出版的时候，读者并不多，除了在纽约州的辛那克泰迪。书出版以后那地方就关闭了。

萧：真的？

冯：它已不再存在了。

萧：我告诉你，去年夏天我读到的消息，你也许会有兴趣。我当时正在同一个到西海岸去的人谈话，他刚刚在加利福尼亚州北部参加过一次会，使我想起了《自动钢琴》里的那件事。显然，那里有个大组织，请了各种专业的后起之秀，还有老年人，什么海陆军将领，企业家，什么人都有，他们在那里经历的事似乎很像《自动钢琴》里所描写的。

冯：是啊，工作是愉快的。这是一件很愉快的事儿，一个星期左右使人很满足……

萧：有的长一些，有的要过一段时间……

冯：是的。大多数丈夫参加这种活动回来不告诉自己的太太那里的事，因为，你知道，这种事情是那么无聊。

萧：是啊。并不是因为有什么不对的地方。

冯：不是，绝对不是。这种活动很干净。

萧：是啊，童子军气氛很浓。

冯：我想，要是我暗示说，有派对女郎接来参加等等，这本书也许会销得多一些，但没有那么一回事儿。

萧：是啊，你可能不是写实派，但我想，你有你的标准。

冯：是的。

萧：这就使我提出第二个问题。我很有兴趣的是，你怎么写起你开始写的，现在仍在写的那种小说来的。这同科幻小说有点相近，但是一般来说在某些方面比正统的科幻小说更加想入非非。你怎么会写起那种东西来的？

冯：我想这是因为我很崇拜H·G·威尔斯和马克·吐温等人，因此把线给接错了。我在康奈尔学化学的时候，实际上大部分时间是在为《康奈尔每日太阳报》写稿，这事你是知道的。我后来成了该报的编辑主任，我一个星期写三篇文章，作为大学幽默那种材料来说，这些文章都有些胆大妄为地大发议论。我后来继续发议论。这是很惬意的事情，因此我写文章总是得有个借题发挥的因头。

萧：当时《太阳报》像现在那样是份商业性报纸吗？

冯：是的，它一直是独立于大学的。这是一家单独的公司办的。在我那时候，编辑主任，总编辑，广告部主任到了年底都可以得到一点分红，我那时候大约是一千元钱，世界大战把我的分红给毁了。《太阳报》后来因人手短缺而慢慢地办得没有起色了。

萧：不过，五十年代我回到康奈尔去时，它可办得正欢，大概又可以分红了，我想。

冯：是啊，你知道是多少吗？

萧：我一点也没有数。

冯：是啊，现在大概是三、四千元钱了。

萧：我想是吧，不过也许不如当时一千元值钱。

冯：是啊。

萧：但是我认为这说明了自由企业。报纸要办得好，因为要分红。

冯：是啊。不过常常有这样的事，康奈尔一位教授要求把编辑解雇，因为他写一篇……

萧：胆大妄为的东西？

冯：胆大妄为的东西。但是他会发现《太阳报》同学校没有关系，他要求解雇的那个人实际上是另一家公司的行政首脑。

萧：这真是一件好事，我想应当在别的地方推广。……常常贴在你的作品上的有一个标签就是所谓黑色幽默，凡是如今在写作的人，几乎人人都适用。我不知道，像你自己这样，有没有人反对这个标签，或者，你或多或少接受了它，把它作为你在做的事情的一种说明。

冯：我觉得这很玄乎。这好像是一种推销用的标签。好象有人拿了一只玻璃罩，把几只蟋蟀扣在里面，然后把这些蟋蟀叫一个名字，这就是布鲁斯·杰·弗里德曼……

萧：我就是从他的书里第一次看到这个名称的。

冯：是的，叫“黑色幽默”，同特里·索岑，巴思在一起，还有谁来着？

萧：唔，西林尼，我想。那本书里甚至还有阿尔比·唐里佛。

冯：是啊，至于弗里德曼——可以说——弗里德曼作为一个很年轻的人，倒成了所有黑色幽默作家的老祖宗了，因为他主编了一本叫《黑色幽默》的书。

萧：我知道。前不久我在什么地方查了他一下。他才三十四岁，我想或者三十二岁。他很年轻。

冯：不过任何东西只要使人们对书有兴趣，对作家都是有好处的。因此，如果大家都在谈论书，我是没有什么好抱怨的，如果他们要谈论黑色幽默，把这当作最新的玩意儿，那也好。

萧：只要这不会只是一种风气……，在一二年内又改变，那些老蟋蟀得给扫掉，又捉进新蟋蟀来。

冯：说实话，我们在这里应该请来的专家是大卫·海曼。我认为他是，怎么说呢，唯一的常驻幽默专家，是不是？

萧：他如今在写一本关于欧洲文学中丑角的书，这一定很有趣，我想，在他写完的时候。

冯：是啊，但是作为一个专家，他对黑色幽默感到不以为然，因为他觉得这是一件不断发展的事，可以追溯到我也不知道多少年以前。如今他可能又推回去六、七百年。

萧：我想也许可以追溯到亚里斯多芬，他似乎有不少你也有的那种直觉。

冯：是啊。

萧：但是他从来没有为通用纺织公司或者通用电气公司，或者不论什么公司工作过。

冯：我嘛，我是在十四岁的时候读亚里斯多芬的。我很喜欢。当然是按十四岁孩子那样读的，因为有人告诉我他很下流。的确如此。不但下流，而且伟大。

萧：不错。关于亚里斯多芬，精采的是，他很令人发笑，至今仍令人发笑。他的笑话仍有效。这些笑话可能是下流笑话，有一些，但它们是笑话，而当今一些下流文学却一点不令人发笑。

冯：不。一点也不好笑……你一边读，一边嘴角就往下垂。里面没有像

亚里斯多芬那样的安插巧妙的噱头。

萧：说起亚里斯多芬，使我想起了今天下午看到的这件东西……《新共和》上那篇很长的，实在很长的关于你的作品的论文，论文作者在其中对你大加赞扬之后，终于说了一些不满，说你不够辛辣……不够一个讽刺作家。我不知道你自己怎么想。你是想写讽刺作品而失败了吗？

冯：不过，这话是他说的，关于这一点，他是个比我更好的裁判。你知道，一个外人，像我妻子，对于我做的事，是个比我更好的裁判，这个人，叫布里安的，在《新共和》中认为我应该更愤慨一些，他作为一个例子提出，说我是战俘，见到过德累斯顿被炸。这是欧洲历史上头等人为的灾难。这是欧洲历史上最大的屠杀。他认为我应该对此感到愤怒，这种愤怒应该表现出来。你提到亚里斯多芬。他肯定不是个愤怒的讽刺作家。

萧：不，他不是，我认为这就是大家喜欢他的缘故。不过，说起真正的愤怒的讽刺作家，我想你就会想起斯威夫特，不过，斯威夫特为他的愤怒付出的代价是他的发疯。

冯：是的。

萧：我认为这在某种意义上损害了作品的质量。它提供了辛辣，但它也使你在斯威夫特面前感到要退缩，觉得事情并不是那么坏。你知道，事情是很糟糕，但不至于那末糟糕。

冯：是的，我发现安勃罗斯·彼尔是另外一个例子，由于愤怒过分而竟仇恨人类了。

萧：我认为马克·吐温最后也是这样。

冯：他在年老的时候确是这样。我觉得诺曼·梅勒可怕地也是这样。当然，他从来不想令人发笑，或者说，他确是要想令人发笑，但是常常是，这种实际上几乎是盖世太保式的对人类的仇恨表露了出来。

萧：说得对。

冯：这种凶狠之状，我想读者有理由退缩。

萧：我想，《新共和》的评论作者并不真的想喜欢马克·吐温的后期作品而不喜欢我们大多数普通读者和不普通读者所欣赏的早期作品。

冯：至于后期作品，其中有《索姆菲尔德船长天堂之行》和……

萧：对，还有《蠢货威尔逊》，我想是相当晚期的。

冯：是啊，这有点儿……实际上他到最后比较接近边疆，我觉得这样。这是一种边疆的十分原始的幽默，当他年老的时候，而不是年轻的时候。

萧：我想他身在边疆的时候眼看着哈特福，他一回到哈特福，又掉过身去往回看。

冯：是啊，有谁说过这话吗？

萧：我不知道。如今他们这么说了。

冯：哦，是啊，我想起这件事了，他开始写那本关于礼仪的小书，我想这是……其中一篇文章是关于葬仪上的行为举止，最后一句话是：“不要带狗去。”

萧：哈哈哈哈……

冯：哈哈哈哈……

萧：这真很有趣，这一点儿不是愤怒。

冯：这是尖刻，我觉得。“尖刻”是不是个恰当的字眼？

萧：是啊，我想黑色幽默就是我们……

冯：这是相当黑色的。

萧：……绕回到要谈的话题。但也是幽默的。我觉得如果“黑色幽默”这个词儿有什么意义的话，它指的应该是同……讽刺有一点儿不同的东西。

冯：目前有些黑色幽默叫我不安的是，作者似乎认为人类拉屎撒尿，过性生活是件可耻的事……取笑人类的这种肉体的机能。

萧：我认为斯威夫特也有这种强烈的倾向。

冯：是啊……不过这不是个开始的好地方。对此，我们是没有什么办法的。

萧：对。对。我想，除了发闷气以外。斯威夫特就发了不少闷气。有些作家似乎觉得很好玩，因为人类居然有那么多的排泄器官，而并不因此感到不自在。我认为拉伯雷就是那种作家，也许亚里斯多芬也会觉得好玩，因为我们既有高尚的理想，同时又有那么多的排泄器官。

冯：是啊，还有我们大部分的钱都用来处置不雅观的废物。

萧：对。对。是。

冯：还有体臭。不，有拉伯雷和亚里斯多芬很不错，这是两个心里想着同样乌托邦的人。每个都有个乌托邦。

萧：对。

冯：当然，斯威夫特希望由马来接管。

萧：哈哈……

冯：而克拉伦斯·戴则要汽车来接管。

萧：这我可没有想到。

冯：没错。克拉伦斯·戴写了一篇叫《我们这个连体世界》的东西。

萧：我听说过这个题目。我知道他，当然，是作为《与父亲一起生活》的……

冯：是啊。克拉伦斯·戴，附带地说一句，是，我想瑟伯说起过他，瑟伯说起幽默的悲剧根源，我想瑟伯在什么地方说过，一个喜剧演员是从一个伤心的家庭出身的，而一个幽默作家则是从一个悲剧的家庭出身的，克拉伦斯·戴的父亲显然是个非常暴躁的人，把克拉伦斯吓得要死，这就产生了这部关于一点不好笑的童年的令人发笑的喜剧。

萧：因此，这部剧本不是家庭生活的反映，不是直接的反映，而是一种自卫，针对……

冯：对的。

萧：……实际的家庭。我的天，让我再问你一个问题。我们刚才说你对科学有兴趣是因为你早期在这方面的训练。科幻小说作为文学体裁比起黑色幽默来怎么样？我想这两种名称你都有——科幻小说作家和黑色幽默作家。你是个科幻作家吗？

冯：我去年在《纽约时报》写过这个问题，最后还是反对，因为我认为这在名誉方面使我损失不少钱……因为大多数人认为科幻小说作家同连环画作家是可以互换的，实际情况也是如此。

萧：他们常常如此，但是有些很令人奇怪的事……

冯：哦，是的，有一些非常好，非常好的作品，而且所有作家都要学科学，因为这是他们环境中很有趣的一部分。我们写作班的有些学生有个情况教我很担心，他们一点也不懂机械，不懂科学方法，等等。为了要正确地反映我们的时代，合理地对他们的时代作出反应，他们应该了解他们环境中的

那一部分。

萧：你现在说的有点像 C·P·斯诺论两种文化。你同意他吗？

冯：C·P·斯诺和我在两种文化问题上都有些自满，因为，你瞧，我们都有两种文化。

萧：你知道一些科学，你又写一些文学。

冯：是啊，是啊。

萧：我想，H·G·威尔斯可以说是你和 C·P·斯诺的爷爷。我想斯诺大概很崇拜威尔斯，很早就开始读他的书了。

冯：我想每一个英国人都这样，我想，威尔斯在英国仍很受到推崇。他写的小说非常好，我记得好像他开始时也是个化学师，时间很短，后来放弃了……附带提一下，H·L·门肯也是如此。他开始是当化学师的。

萧：这我就知道了，他真的走到了另外一个极端，是不是？我最近读了一些威尔斯的东西，几篇早期的短篇小说，刊载在，说来你也不信，竟是在《黄皮书》上。

冯：是吗？

萧：你以为《黄皮书》是充满“团体精神”和奥德莱·比亚兹莱插图的，但威尔斯也在那里发表了一篇科学小说，是关于几个理科学生的，他真有写作才能，甚至写一篇那样随便的东西也一样。

冯：是的。他而且也是个很不错的预言家，有预言家给我们作预言是件好事，要是有政治家肯听他们的话那就好了。

萧：哈哈……

冯：哈哈……

萧：那末，如果政治家和预言家都肯听对方的话，你就不写《猫的摇篮》了，是不是？

冯：不。我如今在主持一个讨论班。我也不知道该是什么讨论班，因为我们每星期都讨论一个新问题，我要讨论的一个题目是，政治家读的是什么书，这样一切未来的作家都能够做到不会有什么重要的人物会注意他们。

萧：这会是一件好事，因为在我看来不少作家——目前不少美国作家——都在想办法接近政治，而作家本来是不能或者不应该这么做的。我想梅勒想这么做了……马克·哈里斯似乎在绕着政治团团转，你读过他的那本关于尼克松的书吗？

冯：没有。

萧：书名叫《指明那个戴手套的孩子》，其中大部分是关于暗杀尼克松的幻想曲。一个作家这样做，是很奇怪的。这使我想起，不少给叫做黑色幽默作家的人似乎主要是些幻想家，想象一些他们所害怕的或喜欢的事情，把他们想象的东西写下来算数。在我看来，特里·索岑似乎常常是种纯粹主观愿望的作家，或者说是个实现恐惧的作家。

冯：是啊，我想也许是实现愿望的作家。当然罗，《糖果》是人家付钱要他写成一部色情作品的。

萧：我总是想起《神奇的基督教徒》。你读过吗？

冯：读过，没有读过。我想我只读了《老爷》杂志上刊登的一部分。

萧：那是接的另外一部分，一个非常有钱的人想尽方法叫人丢丑——而这些人往往是罪有应得。这也不是讽刺，这不是你写的那种发笑的事。这是一种写文章出气。

冯：在这同一期的《新共和》里还有一篇考夫曼评论弗里德曼作品的文章。考夫曼在那里说的就是你刚才说的话。即弗里德曼利用他的创作作为驱走他的恐惧，驱走他读者的恐惧的东西。弗里德曼刚刚出版了一本短篇小说集，共有十篇，其中一篇就是那个“布拉柴维尔少年”。你看到了那一篇吗？

萧：没有。

冯：可是，这很难解释，但是弗里德曼却叫你发笑，而大部分黑色幽默作家却做不到。

萧：他确是那样——《一个母亲的心》——有它特有的令人害怕的地方，却是一部非常令人发笑的作品，虽然其中的母亲有点儿太伟大的，不像是真的，但在她身上也有许多其他母亲的成分。我觉得许多作家都相当令人发笑，但是他们常常被当作讽刺作家，仿佛他们要想改造世界，而其实他们一点也不是想那样做，只不过是想要从本来可能是很糟糕的事情里找出一种可笑的成分而已。

冯：是的。这么做有一个报酬——使人发笑——我一直是想这么做的，觉得我必须……不管我写什么东西都要使人发笑，否则就是失败，我觉得一部分原因是因为我在家中是个最小的孩子。

萧：原来如此！

冯：而且我想这对正宗的喜剧演员来说一般都是正确的，那就是他们是个大家庭里的最小的孩子，或者是最小的孩子中间的一个，这是引起大人注意的一个最好方式。你不会因此受到惩罚。

萧：你不是成了一个傻瓜就是丑角。

冯：是的。

萧：或者别的。

冯：而且你变得更熟练了。

萧：当然。

冯：这是件可以做得非常好的事。

萧：我想傻瓜一半是天生的，一半是人为的。

冯：是的。

萧：而且你可以练习，我觉得这是件非常好，非常实际的事——笑——我自己对讽刺改造人，使他们从善，或者改造世界没有什么信心。笑并不想这么做。我想，它不过是在眼前发生一些好作用而已。

冯：是啊，我有点担心，为什么写书，为什么我们教学生写书，而总统和参议员们却并不读书，将军们也不读书。这是大学里的经验，使我觉得，有个非常充分的理由，使你必须在他们做将军和总统等等之前，你把他们捉住，用人道、人性毒害他们的思想，不管你怎么想毒害他们的思想，你的目的无非是要鼓励他们建设一个好一些的世界。

萧：我很高兴你用了“毒害他们的思想”这句话，因为我这个夏季花了一部分时间一再阅读你的一些作品，然后写一篇自己的论文。我一边读，一边想，一边写这篇论文。我逐渐认识到，你的那种写作的一个真正的贡献很像A·E·豪斯曼，他可以算是诗歌方面的黑色幽默作家，他在一首叫做《特伦斯，这是一件蠢事》里说的。他引用古代国王米思里达斯为例，这个国王以毒攻毒，每次服用少量毒剂来解毒。

冯：唔——唔。

萧：最后真的成了。我觉得黑色幽默可以说是包得很好的少量毒剂，而

喜剧则使它能够吞得下去，帮助我们经受这世界上的可怕事物。

冯：要是这能做到当然很好。去年春天《哈泼斯》杂志有一篇很友善地评论我的两本书的文章。是一个叫理查德·希克尔的人写的，他写文章时不认识我，不骗你，我由此认识了他。他说的一件事是，我在笑中找到了暂时缓和存在的痛苦的止痛药。这可能不对。我希望如此。这是很好的一句话。

萧：我没有读过希克尔的文章，不过我对你的作品也有同样的印象。事实上，我已经想到这存在主义问题，还有加缪和《西西弗斯的神话》等等这些问题。我觉得法国人老是叫你忍受忍受，但是他们的作品中从来没有什么东西使你好忍受一些。

冯：不，不。我是在想大萧条。这是喜剧演员最得意的时候……电台喜剧演员。而在我国历史上却是最糟糕的时候，我想比第一次或第二次世界大战更难忍受。

萧：在国内战线上，我可以想象。

冯：是的。大萧条确是使人丧失信心。而喜剧演员们——每天有一个，至少，像弗雷德·亚伦、杰克·班尼等等——你每天服一小剂幽默，大家都围在收音机旁得到一点儿鼓励，一点儿宽慰。

萧：我自己也是一九二九年生的，我还记得等星期天晚上早些来到可以听班尼和亚伦的广播。

冯：是啊，是啊，后来还有亨利·摩根。

萧：这真是一个愉快的夜晚。帮你熬过一个星期。

冯：我还收到摩根的一封信。我并不认识他，不过我们有个短短时期互通信，我告诉他我记得他的一个笑话，那大概是在一九三六年，摩根的笑话是，“你记得去年得了五百万元遗产的那只猫吗？它死了。又把钱留给了另外一只猫。”

萧：哈哈……

冯：哈哈……这听了很有用。能够帮助大家又熬过三天大萧条。

萧：是啊，太好了，太好了。这是取材于真人真事的——有人把钱留给了猫——而又推进了……

冯：是啊。如果说电视不能——反正他们没有提供什么很多的笑料。在广播流行的日子里，噱头都是很珍视的，第二天，以后几天还记得说给别人听。

萧：我还记得费伯·麦吉和莫丽的笑话。这大概是同一年代的，是一种真正大萧条笑话。费伯想他要是按照那家汤罐头公司的广告去做，就可以赚钱了。那家公司说你要是不喜欢喝他们公司的汤，可以加倍的退货还洋。于是他买了好多箱那家公司的汤罐头。但是他是个老实人，他想在退货之前得尝一尝。不过他没有加热——他还没有那么老实——就开了一罐尝尝。我还很清楚记得那个当儿。莫丽在旁边看看他，半晌不出声，他尝了一口以后终于说，“唉，味道真不错。”

冯：是啊，另外一种表演大萧条或悲剧的方法就是直率地表演，为了它的美，为了在悲剧中发现它的美，维林·卡西尔在他的许多短篇中肯定是这么做的。

萧：像《父亲》这一篇。

冯：是的，他并不是取笑它，他是按它本来面目去看它，处理得当，结果就很精采。维林就是这样。但是多数幽默作家不敢这么做。读维林关于大

萧条的小说的结果是……你通过一声呻吟得到了精神的发泄。我想你真的是得呻吟的，我在读《父亲》时就呻吟了，这跟笑一样都是一种发泄。

萧：也许在这些事件上肌肉掌握着最后的答复。

冯：是啊。

萧：你的作品中有一部作品似乎与别的几部都有点不同，也许是最喜爱的一部，那就是《母亲夜》。这部作品似乎比别的都黑暗一些，不那么好笑，但绝对谈不上是讽刺。你是不是觉得这一部跟别的不一样？

冯：是的，我想是的，对我个人来说这部作品更加操心。它有个人的意义，那是因为战争和我的德国背景，以及诸如此类的原因。

萧：我同在《新共和》上写那篇文章的人一样，都对你在《母亲夜》精装本版的前言感到兴趣，你说你是在德累斯顿被炸期间一直在当战俘挨过的。我同意那个人的看法，这是一本很有力的作品。你是不是打算在文学上应用你自己的经验，还是保留下来……

冯：是的，我现在正在写我的经验。这是我很长一个时期以来一直在做的事，一想起来就很难受。你知道，这些庞大的集中营里尽是尸首，接着整个城市尽是尸首，你认为一个城市尽是尸首对不对？

萧：是啊。接着是埋葬的数学问题。

冯：是啊，我想这是你该做的事。

萧：还有……有好多好多不同的方法——凝固汽油弹，燃烧弹，瓦斯室——在这样情况下你是无法区分好人与坏人的，只能不清红皂白了。

冯：由于看到了那个城市的遭劫，同时又知道德国所犯下的滔天罪行，我能够想到做的唯一事情就是做那件办不到的事，那就是做个反战主义者，我觉得，在看到了这一切以后，我有义务，你知道，觉得这是我唯一可能得出的结论，我们无论如何不能再打仗了。

萧：我觉得你越是研究一下这些战争，你就越不赞成……

冯：不过，第二次世界大战还是好的。那是……

萧：那是希特勒干的最坏的事，使得战争又成为一件体面的事。

冯：是啊。

萧：做一个真正的坏蛋。

冯：是啊，结果我们成了真正的好人，着手重建欧洲。这使我们十分自满，容易犯致命的错误，因为我们是在做好事。

萧：是的，我想一点点小美德有时是很危险的。

冯：我想是的。

萧：时间差不多了。谢谢你来谈话，库特。

冯：谢谢你，鲍伯。

(董乐山译)

诺曼·梅勒

——“我不工作时就会浪费掉我的能力”

记者：你写作需要什么特殊的环境吗？

梅勒：我喜欢在视野开阔的房间里写作，不喜欢抬头就看见花园。我喜欢看海，看船，只要能举目远眺的景物都喜欢。说也奇怪，我从来不在山里写作。

记者：你写作时需要同外界隔绝吗？

梅勒：我也说不清，反正我喜欢一个人关在屋子里。

记者：你什么时候想当作家的？

梅勒：很难说具体时间，不过我小的时候就写过不少东西。

记者：那时你几岁？

梅勒：7岁。

记者：那时写的是小说吗？

梅勒：嗯，是部科幻小说，写的是地球上的人乘火箭船飞到火星上的故事。男主角的名字听起来像布克·罗杰斯，他的助手叫霍尔博士。

记者：叫什么博士？

梅勒：霍尔博士。我把沃尔念成了霍尔。在布鲁克林，人们把妓女念成那个音。他的原型是布克罗杰斯中的胡尔博士。小说写了两本笔记本加半页纸。你知道，笔记本的尺寸是7×10，蓝色的封面很柔软。那时买只花10美分，每本大约有100页，我正反都写。我写的字句一般用联字符隔开使之显得突出。我喜欢用联字符。如果“这个”一词落在一行的结尾，我常常把它写成“这一个”，“他们”就写成“他—们”。写出这本书之后，我有好一阵子没动笔，也不给中学的文学刊物投稿。我有些朋友，他们写的短篇小说比我在中学英语课所写的习作好得多，再说我也没有创作欲望。上大学时，我又重操旧业，从布鲁克林的男子中学一下子跳到哈佛大学是我没想到的。上大学后，我第一次开始读一些严肃的小说。

记者：你在《为我自己做广告》里说到读《斯塔茨·罗尼甘》__使你想成为一名作家。

梅勒：是的。这是我经历过的收获最大的一个文学体验，因为斯塔茨的情况和我相似。虽然我在布鲁克林（而不是芝加哥）长大，我的周围平淡无奇的气氛和芝加哥却有惊人的相似。在此以前我从未体验到我的生活，或我周围人的生活的价值。或者说，我压根没觉到他们可以充当小说里的人物。我从未想过。就在这时，我突然发觉作家可以以自己的生活为题材进行创作。

记者：你是什么时候觉得正式开始写作生涯的？

梅勒：在哈佛大学重新开始写作时。那时写得不好，一直写短篇，写得平平。如果班上有50名学生，我大约在前10名。我的老师说我的写作水平尚好，但我不认为他们觉得我有天赋。到了大学二年级，我的水平开始上升，并上了哈佛的《鼓吹者》杂志，使我增强了信心。那时，我在英语甲—1课上，着实还写了几篇像样的短篇，其中的一篇在当年的《小说》杂志的征文比赛中获奖。值得一提的是，是我的导师罗伯特·G·戴维思推荐了我的作品。那时他确信我要获奖。

记者：是那篇写爱尔·格鲁特的小说吗？

梅勒：是的。这篇小说是在 1941 年我大学二年级刚上完的初夏获奖的。我得知这一消息后，信心大增。立刻坐下来写了一部小说。结果写砸了。写了两个月。小说的名字叫《没有百分比》，写得很糟，但我再也没对自己是否已开始了写作生涯表示疑问。

记者：你生活中的早期影响是什么？你认为小时候读过的哪些作品对你至关重要？

梅勒：《业余绅士》和《宽敞的公路》是两部伟大的作品，《船长的血》写得也不错。我想我把法诺尔的作品都谈了，大约有 20 本吧。沙巴帝尼的作品也一览无余。

记者：后来重读过这些作品吗？

梅勒：没有。现在我并不真正知道这些作品的价值。在我看，没有一部其它作品或电影比得上《船长的血》。你还记得爱诺尔·弗林扮演的船长吗？几年前，一家杂志问我在我的生涯中哪 10 本书起过最重要的作用。我列举的前三本是《船长的血》，《资本论》和《业余绅士》。

记者：你认为《资本论》适合儿童阅读吗？

梅勒：不，多年之后我才读它，但还是有那么点儿细微的影响。

记者：人们常说，男作家大都怀念自己的童年。实际生活中，大多数作家都从童年的经历中吸取不少素材。但你的作品中却没有半点童年的影子。

梅勒：写童年是很难的。我从未感到我对童年有什么新的理解，其它作家大概也不会有。我认为大多数作家对童年的描写仅仅是为小说的逻辑需要而写。童年是变化无常的。

记者：你觉得吐温，或海明威怎么样？他们描写童年是十分成功的。

梅勒：我必须承认他们创造了我的童年的某些心理现实。比方说，我曾要想和汤姆·索耶一样。

记者：不想当一个哈克·芬？

梅勒：哈克·芬对我的魅力早已过去了，我也不知道为什么。吐温的汤姆·索耶是我永远喜欢的。我记得上大学时当我发现《哈克贝雷·芬》是一部古典小说时我简直惊讶不已。当然罗，这两本书我已 30 年没读了。

记者：请你谈谈你的写作方式。

梅勒：写每本书的方式不一样。我的《裸者和死者》是在打字机上写成的。我过去常常一星期写作四天：星期一、二、四和五。

记者：每天的写作时间固定吗？

梅勒：非常固定。我一般每天早上 8 点或 8 点半起床，10 点开始动笔，一直写到 12 点半，吃午饭，下午 2 点半或 3 点开始工作两个小时。下午我一般要喝一听啤酒提提精神。总的来说，一天写 5 个小时，平均一天写 7 页打字纸，一星期 28 页。初稿脱稿一般要 7 个月；第二稿——名符其实的半草稿——需要 4 个月。排长那部分开始写很顺利，但第一稿中的上尉和将军写得并不精彩。如果照此发表出去，这本书撑死也只能算一部够味儿的战争小说。第二稿写得不错。卡明斯和赫思是第二稿加上去的。一读就可以看出风格略有变化。卡明斯和赫思这部分的写作风格已趋向成熟，虽不像前几部分有力度，但却显得更文通字顺。你可以发现我后来的作品中常常采用我描写卡明斯和赫思时用的手法。

记者：你在以后的作品中追求的是什么写作方式？

梅勒：写《巴巴里海滨》时我遇到了麻烦。我写完《裸者与死者》以后

在巴黎呆了半年，只写了 50 页。当时这本书的名字叫《吉尼维夫人》。这本书的创作受到萨利·鲍尔斯在伊舍伍德中的《柏林故事》的影响。《吉尼维夫人》没写下去，只到 50 页就搁浅了。当时我的小说才思已枯竭。我索性将它束之高阁，着手写另一部小说，并作了些案头工作。之后又到印地安那去做了些调查研究。

记者：研究什么？

梅勒：研究写一部劳工方面的小说。我同埃文斯维尔的工会有关系，所以我在印地安那呆了几天，然后去了牙买加和弗蒙特动笔写，以前作了 4 到 6 个星期的准备工作，刚开始写得很快，两个星期后由于天气冷只好搁笔。最后这本书又流产了，我对工会根本不了解。绝望中，我又重新捡起《吉尼维夫人》。发现这本书还是有东西可写的。一直写到 1949 年春，然后搬到好莱坞去消夏。在好莱坞写了一半。《巴巴里海滨》是部典型的好莱坞小说。我觉得这本书反映了好莱坞给我的神秘印象。不用说，初稿是三稿中最杂乱无章的一稿。简直有点失去理智了，在好莱坞前几个月写的几章最为赘口难懂，写到今天不知道明天。每天一醒就带着一种文学恐惧坐在打字机前，不知道什么时候这个好奇而令人怀疑的灵感才能消失。其实，灵感永远没有消失。每天只能写 3 页就写不下去了。多么艰难的 3 页！但我毕竟熬过来了。第一稿出来以后，我不太满意。就第一稿而论，简直是非常糟糕的。一个夏天过后，我又在普林斯顿重写，还是一天 3 页。修改稿我认为比第一稿好多了。写《巴巴里海滨》时我真的觉得是为自己而创作，而不是受制于它人，为了写作而写作。它于这部小说的好坏无关，而是我不能有意识地控制它。如果我没听说过“下意识”这一词的话，我会创造这一概念来解释这一现象的。第一次我强烈地感觉到我已被一种“下意识”所支配。

记者：请你谈谈《鹿园》。

梅勒：说到《鹿园》，我还谈不上有什么创作方式。这是个痛苦。这是我 3 部小说中难度最大的一部。第一和第二稿只写了这本由 8 部分组成的小说的第一部分。我想当时我打算用这个气势磅礴的方法为楔子开始动笔。显然，我是无法坐下来安心写一部精采的好莱坞小说。我得酝酿一个宏伟的计划。我写《鹿园》是从写《研究瑜伽的人》开始的。这是我 8 部小说的前言。写得很顺利，几个星期就完成了。然后再开始写《鹿园》，我已忘了我真正用的是什么方法；我想写作方法有所变化。在修改《巴巴里海滨》时用的是普通写法。一旦发现在打字机上写不下去时，就改用手写。等写到《鹿园》我已一直用手写了。上午用手写打草稿，下午用打字机打清样，每天平均写 4 到 5 页，一周写 3 天，一周也就写 15 页。但我发觉写这本书是难以忍受的，因为每天写下来都使我陷入极度的沮丧之中。后来说明，这也大大影响了我的身体。我的肝都快吐出来了。

记者：不是喝酒的原因吗？

梅勒：不是，那时，我的酒量并不大。你瞧，肝不就像汽车上的蓄电池吗，我的蓄电池已快用干了。我写作时是如此不安，如此恐惧、如此不悦，如此阴沉，如此不满，因此……

记者：对什么不满？

梅勒：对什么都不满。我的工作，我的生活，我自己。《鹿园》的初稿一塌糊涂。有几处精采的章节，但出现得太慢，花了好几年的时间。它眼下还在显现。我是说我今天甚至可以安坐下来，重写《鹿园》。当然，结果这

本书继续朝着与我的智力截然相反的方向发展。它具有小说的标准、趣味和态度。我不知不觉地在写一本与我对世界的理解毫不相容的小说。

记者：请再说一遍，好吗？

梅勒：嗯，我终究是个社会主义者，总的来说，我认为有人物，有纲领的文学作品，如托尔斯泰的作品，应当有伟大的主题并使其得到发展。这就好像托尔斯泰坐下来本想写《安娜·卡列尼娜》结果写成了《罪与愆》。这显然对他来说是不堪忍受的。如果事实是这样，他自然就不会喜欢《罪与愆》。我的情况就是如此，只不过层次低点罢了。”

记者：你小说的素材是怎么来的？

梅勒：不知不觉地来的。形象点说，我原先想造间小木屋，结果造出来的是座木建的摩天大厦。

记者：你怎么想起要写《裸者与死者》的？

梅勒：我想就一次远征写一个短篇。在整个战争过程中我都不断地思考这次远征。我在出国前就蒙发了这一念头。也许是受我读过的几本战争小说的启发。比如说，约翰·赫赛__的《走进山谷》和哈利·布朗__的《走在太阳下》。还有一些我已记不清。读了这些小说，我产生了写一部远征题材的小说的念头。我开始勾划书中的人物。我整个在国外期间有一半精力花在了这部小说上。我甚至参加了战时的侦察小分队的活动。侦察可是要远征的。艺术在不断地背叛生活。不管怎么样，我开始写《裸者与死者》时我想有必要在书中人物开始远征前在第一章就让读者同他们相识。为此我花了6个月的时间写了前500页。我记得当初我对“远征”如此之长大感不悦。

记者：你记笔记，读书笔记，日记或写情节简介吗？你的准备材料是什么？

梅勒：写每本书时情况不一样。写《裸者与死者》时，我满满记了一本笔记，并给每个人物也都记了一宗档案。虽然许多细节没有写进去，但我增加了对每个人物的了解，从而使我感到舒坦。确实，我甚至画出图表以显示哪个人物同其它人物还没有接触。《裸者与死者》表面上像是一口气写成的，但实际上写得很机械。我在哈佛学过工程学，我想这是一本青年工程师的书。结构很严密，但联接处没有华丽的装饰物，只是当场进行了焊接。写作计划也很简单。我为小分队设计了一些预先行动，为了使读者尽早同他们相识，但这一开头，正如前述，洋洋洒洒写了整个书的三分之二。远征本身也很简单，但我下笔以前确实对此动了番脑筋。

记者：《裸者与死者》中的军事行动写得较为详实，你也很高兴。对此人们已作出评论。

梅勒：同詹姆斯·琼斯__这样的人比，我在写具体描写军事行动方面还是门外汉。但当时我确实喜欢那些细节。我甚至也喜欢上了侦察小分队。至少我没有因丛林里的腐烂和病毒而生病或发生阿的平__中毒。我是小分队中的少数几个能看懂地图的人。我是我知道的唯一一个注重看地图的士兵。每一战役过后我们往往要上课。我们回到驻地——稻田边上支起的几个帐篷——他们就教我们如何看地图和指南针，要不然就第八次教我们机关枪的术语。有一天，我已很厌倦了，思想便开起了小差，教员指着地球某一部分说：“梅勒，这些是什么坐标？”如果我稍加思考，我就不会回答这个问题。在这个小分队，聪明过人是不好的。但我不加思索。教员是在我不知所措的时候让我回答的。我抬起头来说：“横坐标 320.017，纵坐标 146.814。”听着，

每个人的嘴都闭上了。在步兵识地图史上还没有人如此迅速地回答出问题。无论如何，这部分的军营生活还是挺有意思。我想这与《上校的血》和《业余绅士》有关。

记者：你写《巴巴里海滨》时作了多少计划？

梅勒：没有。刚才说了，《巴巴里海滨》是慢慢地自然形成的，是一句一句写成的。写了今天的不知道明天的。

记者：你在讲创作《巴巴里海滨》时没提到同政治的关系。当时你从军是不是你计划的一部分？

梅勒：我想在这本书的写作中是偶然的插曲。刚开始写时，我只把它当作同路人，用在很大程度上是一种托洛茨基主义的变种的政治态度完成了它。书稿充分地反映了这些意识形态的变化。写到最后一稿时，这本书除了书名以外与第一稿毫无共同之处。

记者：吉恩·马拉奎斯（这本书是献给他的）同这本书有关吗？

梅勒：有。他对我有着重大的影响。他是我唯一知道能把十分顽固的思想和十分细微的感觉结合起来的人。他的血管里浸透了一种可怕文化。既然他对俄国革命有着深刻的理解（他在这方面的造诣如同美国人对他们家族的了解），我花了一年时间（1917—1937）研究苏联历史，其程度胜过关心自己的生活。我怀疑如果我不结识马拉奎斯，我大概也不会重写《巴巴里海滨》，自然也不会创造出麦雷德这个人物来。马拉奎斯表面上同麦雷德毫无相同之处。马拉奎斯根本不是什么共产主义者。他是以反斯大林起家的。但在我首次见到他时，他就具有纯老牌布尔什维克的素质。我们知道如果他生在苏联，或是列宁时代的人，他会被处决的。这样，他的性格——通过我的浅意识的矛盾主题过滤出来的性格——在《巴巴里海滨》中无处不见。

记者：你能再详细谈谈你说的“浅意识的矛盾主题”好吗？它与你刚才说的在写《巴巴里海滨》时感觉到的下意识有关吗？

梅勒：《巴巴里海滨》是建立在我头脑里的分界线上的。刚才说了，我的有感心智迷上苏联革命。但我的浅意识对其它事情更感兴趣，如凶杀、自杀、狂欢、精神变态等所有我在《广告》里论及到的。既然有感和无感主题之间的鸿沟如此宽阔，且是任何文学形式所不能弥合的，急于在此间架桥沟通的迫切心情造成了书中的特别温室气氛。我的浅意识感到某种恐惧，而知觉感到的是另一种恐惧。《巴巴里海滨》处于其中。因此书中的中心是超自然的。当然，从那时起，这个问题一直困惑着我及此后的作品。但《巴巴里海滨》的作品是在毫无计划的情况下写作的。

记者：《鹿园》呢？

梅勒：《鹿园》则不同，我有个创作计划，我知道这本书将写一个非常不幸福的爱情。问题是要写到“外遇”上来，我有点迫不及待地想写这部分，尤其是因为开头几部分特别难写。在小说里引好莱坞上勾特别不容易。直到写到最后一稿才符合我当初设计的场景。就现在看，这个场景也是书中最精彩的部分。实际上，我认为《鹿园》的前50页是我所有小说中写得最好的，当然也是最难写的，和花时间最长的。

记者：你迷信你的写作方法吗？

梅勒：我根本不把它们当成迷信。我认为不宜讨论现在的工作，因为它会从根本上破坏人的创造力。它会造成紧张情绪。

记者：就技巧而论，你受益最多的是哪个作家？

梅勒：E·M·福斯特，我想。我想他算不上我最羡慕的小说家，但我从他那里学了很多。你记得第4章中的“最长的远征”吧。打开书你会读到“吉拉德那天死了，他是在一场足球赛中被打死的。”这非同寻常。吉拉德从书的一开始就是个重要人物，但既然他猝死了，其它每个人物的性格都开始起了变化。这启发了我，人的性格比我想的还要变化无常，更富有戏剧性，令人吃惊和不固定。我坚定这么个信念：当你写小说时，要树造一个像一尊雕塑一样的人物，可以随便摆动。这个角色转眼可变成新现实主义画家笔下的画作。比方说，我最近看到一幅，画的是一个女孩斜躺在一张油漆的床上。画布上，在她的旁边还画有一台电视机，一台真的电视机。一打开电视机，你就会发现这个女孩和画都变了。福斯特在他的小说里就给读者这样的感觉。我在《巴巴里海滨》里就大量用了这个概念。等到我写《鹿园》时，虽用了这个概念，但用得与在《巴巴里海滨》时完全不一样。我想这个概念在专注的程度上同“亚力山大四重奏”是一致的。当你通过不同人的眼睛去讲述同样的故事时，你写的不仅是不同的小说而且是不同的现实。我想我今天可以坐下来以查尔斯、弗兰西施、埃特尔的眼光写《鹿园》。如果我改变一下人名和地点，谁也不会知道这本新书同《鹿园》有什么关系。读了福斯特的作品后，我悟到用第三人称写小说对我来说在许多年内是不可能的事。

记者：福斯特从未用第一人称写过小说。

梅勒：我知道他没有，但奇怪的是福斯特在人物性格问题上给了我巨大的震动以致我都不会用第三人称写作了。毕竟，福斯特对世界的认识是成熟的，而我却未能达到他的水平。我想，我当时就感到似乎我永远也不能用第三人称写作了，除非我形成有条理的，成熟的人生观。我不知道能否做到这一点。

记者：你知道萨克雷曾说过小说家无所不知。他同如上帝，因为他能用第三人称写作。

梅勒：只要上帝能理解他的世界，他就能用第三人称写作。但如果这个世界变得自相矛盾或使他无法理解，那么上帝就会更关心他自己的本性。要么是这样，要么就从别的上帝那里求得帮助。

记者：你抄袭过别人的作品吗？

梅勒：你知道，我，怎么说呢，我很自信，从未想过要剽窃别人的东西。但我曾受过别人的影响。他们是：法雷尔，多斯·帕索、斯坦贝克（以时间为序），海明威，后来有菲茨杰拉德和汤姆斯·沃尔夫。

记者：说到剽窃，莎士比亚也剽窃。他从不杜撰情节。

梅勒：你说得很对。我的情节都是基本的。我所取得的成就显然不取决于我的情节技巧。总的来说，我甚至都没有情节。实际是，我的人物参与到某个事件中去，然后才滋生了一点附于描述的情节。我从不为袭用别人的情节而烦恼，因为我的小说根本不是根据情节而构思的。

记者：与情节有关，在《裸者与死者》里用黄蜂窝来挫败登山者的念头是什么时候产生的？

梅勒：书还没有写我就产生了这个想法。实际上，我在侦察排时的一次野心最大的远征行动中就发生过这样的事。上级命令我们30人侦察到并消灭100个潜入我们后方的日本海军。我们一直没有发现目标，可却在借助于小径爬山时被困住了，其中有一人一脚踢在黄蜂窝上。有一半人拼命往山上跑，机枪班直往山谷里滚。那天我们都失踪了。我们只好悄悄地回到我的露营地。

记者：除了现实中发生的以外，你觉得这是不是成功的一招？这似乎使有些人困惑。

梅勒：我想我还会用这个方法的。战争是不相称的。黄蜂窝对我来说是最完美的不相称，我们愿意献出我们的生命，但不愿被黄蜂叮咬。

记者：请你谈谈散文风格与小说的关系好吗？

梅勒：只有当一个人对自己满意时，他才能形成真正好的风格。风格即性格。一个好的风格不可能来源于一个坏的，无拘无束的性格。一个人可能很恶毒，但我相信人的基本本质虽然是恶毒的，但同时也具有良好的性格。说它良好是因为教养得好。他们可能具有灵活、温顺、适应性强的性格，对他们自己的善与恶非常具有原则性。一个恶棍也有自己的处事原则——他可以对自己的劣行忠贞不二，做到这一点是不容易的。我认为好的风格就是要表述出自己的贪心，缺陷和希望。然后我才认为人必须使自己在体魄上健美。那些体态优美的作家要比邋邋遢遢的作家更能写出好作品来。这是我的感觉。我不知道是否要去证明它。

记者：你能描述一下你自己的风格吗？我问这个问题是因为一些文学评论家指出了你风格中的弱点。比如说，戴安娜·特里林不就批评过你的风格平淡吗？

梅勒：我想风格的平淡是因为我本人就很平淡。要克服这个平淡就必须迫使我往另一个方向发展。阿尔弗莱德·卡津对我的写作方法说得很有趣：“梅勒喜欢他的风格就像一个意大利男高音喜欢自己的声带一样。”

记者：你是否曾经为了练笔，提高写作水平而创作，就像运动员训练一样？

梅勒：没有，我想这不是个好的方法。这样做同做健身操毫无二致。如果不涉及到某种最低限度的危险和责任的话，任何操练都不会增进健康，相反会耗掉体力。

记者：你在写小说时，是否有什么特别的形式问题使你感到麻烦，比如如何连接两部分的描述，或把人物从一地调遣到另一地，等等。

梅勒：你是说诸如让人物从房间里出来这样的问题？形式问题同人的诚实成反比。只有在现场情况出了虚假时，你才把人物从房间里调出来。

记者：你在写作小说前，或在写作小说过程中是否作些研究或读些书？

梅勒：偶尔，我会就某个问题翻翻资料，但每次这么做时我都不高兴，也不相信这样写出来的作品。我感到一个人的无知也是创作的一部分。我不知怎样表达才确切。比如说，我是犹太人，如果我要写犹太人，而我对犹太文化知识尤其欠缺，实际也是如此，我不敢说这不是刻划出一个现代美国犹太人的有利条件。因为他对犹太文化的了解特别零散，那么他的性格构成方式更基于我的无知基础上而不是基于一个犹太人自己的文化素养上。所以从某种有限的程度上讲，一个人的无知有助于佐证小说的有效性。

记者：你是否写过你从未经历过或一无所知的人和物？

梅勒：我不知道。我想想……对了，《巴巴里海滨》是我小说中虚构最多的一部。但我确实曾短期住在供寄宿的房子里写《裸者与死者》。我住在里面当然不像洛维特住在里面一样。我从未遇上联邦调查局的特工——至少我在写《巴巴里海滨》时没觉得遇到过。自从那以后，我遇到过许多特工。他们无需向我作自我介绍。我也从未撞见过老牌布尔什维克。令人啼笑皆非的是，在《巴巴里海滨》里写到联邦调查局特工和老牌布尔什维克时，唯一

最难的问题就是我的常识告诉我这些特工和这些不现实的主人翁不可能一下子全集中到这间房子里来。然而，几年以后我在布鲁克林尽头的福尔顿大街上的一家照相馆工作。这是我这些年来一直在这儿拍照的照相馆。这是一幢精致的老式建筑，正在被拆掉建一座形同克林纳克斯餐巾纸盒子状的20层大厦。不管怎么样，在我的楼下是鲁道夫·阿贝尔上校。他在过去的8—10年中是苏联在美国最重要的间谍。我想我们曾多次同乘一个电梯。他的房间就在我的楼下，我常常被这一事实所怔住。它使我得出这样的结论：经历和想象之间没有界限可言。谁知道我们会遥感式的，浅意识地检起哪些幻想。

记者：你笔下的人物有多少真实的成份？

梅勒：我想有一半脱离现实中的人物。到目前为止，我还不喜欢写同我接近的人，因为写起来很难。他们个人的实际往往影响作家想要创作的人物实际。他们在你的想象中不会生灵活现，相反在你的现实生活中他们像演员一样有血有肉。所以在你工作时他们才显得真实，但你不会把他们的真实揉合到你的书中去。比方说，把你的妻子写进小说并不明智，至少不是你现在的妻子。在实际中，我喜欢找一个我几乎不了解的人为模特儿。霍林斯沃茨来自于我在巴黎遇到的一个年轻的美国人。他邀请我到咖啡店里去喝一杯咖啡并问了许多无味的问题。《裸者与死者》当时刚出版，我想这本书给他印象不错。然而，这人有阴险的一面。我在此一两个星期前曾在巴黎大学见过他，那天下午我只同他见了不到一个小时，但他却留在了我的记忆里成了《巴里海滨》中的霍林斯沃茨。

记者：你是怎样给你的人物起名字的？

梅勒：我尽量让名字自己冒出来，因为我发觉我笔下人物的名字在书里都可以找到根，我尽量避免草率或者廉价的象征手法。尽管我内心不愿意，在《鹿园》里还是用了不少这种手法。比如爱泰尔的发音就同英语的“眼睛会说话”一样。

记者：不是“我会说话？”

梅勒：“眼睛会说话。”但只在书写了一半的时候我觉察到这个问题了，信不信由你。《鹿园》的原先名字叫《偶像》。这本准备写导演查尔斯·弗兰西施和制片人赫曼·泰皮斯，潜在的主题是那些希望崇尚艺术的艺术家和那些通过追求以攫取权力的艺术庇护人，即章鱼之间的斗争。

记者：你同样也叫他“爱戴尔”。

梅勒：在《研究瑜伽的人》中他叫弗兰克·爱戴尔。显然，我8部小说里都用了些所谓的障眼法。

记者：你是怎样把一个现实生活中的人变成小说中的人的？

梅勒：我把模特放在与他现实生活无关的场景里，很快模特就消失了。他的个人现实不复存在。比方说，我可能会使一个我只知一二的职业足球运动员成为一个电影名星。在变更他的地位时，一切与足球有关的事立刻消失。奇怪的是，所剩的是他性格中“可利用”的部分。但这个过程在早期还有点趣味，但后来就远远不如让角色从模特脱离，以让其自己发展的创造性工作来得激动人心了。当角色变得和作者的性格一样复杂时才会出现这种精致的激动人心的情景。因为到时他们就不是角色了。而成了活生生的人，这是我想划分的一个区别。一个人物是你一下子能全部抓住的，你可以对他有个清楚的了解，活生生的人不一样，他的性格是不断变化的，就像福斯特书的人物一样。在《鹿园》里露露·梅伊斯就是个活生生的人而不是角色。如果你

仔细地研究她，你就会发现她在不同的场合中是不同的人，那怕是细微的差别。我不知道当初这样写是巧合还是有目的的，但我有一点可以肯定，我执意不想把她固定下来，她的可塑性是她的特点。

记者：马里昂·法耶是个角色还是——

梅勒：不，他不是角色而是活生生的人。《鹿园》里除了像赫曼·泰皮斯这样不重要的人物外，其它都是活生生的人。

记者：某个具体人物是否会戴上不同的面具在你的小说里重复出现吗？

梅勒：从一定程度上来说是这样。实际上，创造一个新人物要比在原先的人物上折腾来得容易，不，我想更多的是某个主题常在我的小说里重复出现，但我不仅仅是简单的重复。

记者：马里昂·法伊是怎么出现的？

梅勒：这本书需要一些第一稿里没有的东西，某个邪恶的天才。人们在书的内涵上感觉到某种黑暗的压力。但尽管我这样说，我知道这不符合我的写作体验。我这样说破坏了我的创作经验。我肯定真实地描述小说创作的经验是不可能的，也许根本就不是什么经验。

记者：什么是经验呢？

梅勒：经验更像一种关系，比方说——一种夫妻之间的持久的关系。你不可能视这种关系为一种体验，因为它可能包括几种缠绕在一起的经验，或许其中包括大体类似的许多体验，或许只有两种根本相对抗的体验。通过所有这些就是我所说的人物出现。常常这些人物并不出现。这时作家的感觉就是两种相悖的体验在心中相争从而得出一个平淡无味的和解。一个本来应当是光辉的人物变得暗淡无彩。即使一个人物证明是第一流的，有可能你在他身上可能写两遍，甚至三遍。

记者：你谈到人物出现，我想知道人物是从你身上出现还是从你的构思中出现？

梅勒：他们也从书中出现。在写作过程中小说本身也具有生命，有它的法则，它在一段时间内会像一个活人一样出现在你的面前。一个人拥有一个可爱的动物时会感到自己是个主人。我常常为自己的小说创作感到惭愧，并不是小说写得不好，是因为我不好。几乎好像小说不属于我似的，它好像成了我所哺养的孩子。我知道我的小说的潜在美。往往我在完成一部小说时发现我所发觉的美，而读者却感觉不到。我没能成功地把美展现出来。说来奇怪，这就好像我毁了这部小说，对它没有尽到责任。

记者：你说你的小说里是否有什么秘密或者什么隐而不见的模式？

梅勒：我最好还是让别人判断去。我要是回答得不好，也达不到目的。如果回答得太好，评论家们又会泄气。我想没有什么比作家准确无误地评判自己的作品还要使评论家们沮丧的事了。但有一点我要提一下，就是我常为上帝的生存方式而困惑。他是人们必不可少的上帝还是现实生活中存在的上帝，他是全能的上帝还是像世人一样有成功或失败呢？我想这个主题随着创作的发展会变得越来越明显。

记者：这个困惑是什么时候开始的？

梅勒：是我在写《鹿园》最后一稿时慢慢不知不觉地出现的。在我吸大麻的那些年里它作为一个主题不断在发展。

记者：你多次提高存在的观点，是你读了什么作品还是什么个人使你产生这一观点的呢？

梅勒：首先是体验。吸了大麻以后人的状况总是虚无缥缈的，他可以感到每一瞬间的重要性和它的变化。他这时尤其感到自己的存在并觉察到虚无的巨大机器——高传真收音机的声音，毫无意义的干扰的空虚。他便意识到我们之间的战争，我们心中的虚无是如何侵犯别人的生存的，我们的生活又是如何被别人的虚无所侵犯的。我不是在说人们存在之间的暴力行为实在的冲突。那仍属戏剧之列，但存在与虚无之战是 20 世纪潜在的病患。空虚对生存的杀伤力比战争更强。

记者：你不是因为是为了一个文学体验才追求存在主义的吧？

梅勒：不是。那时我基本上没有读过萨特的著作，黑格尔的书更没有沾过边。打那以后，我读了一点，不得不钦羨他们的可怕力量。但我怀疑他们对存在主义的被掩埋的大陆并不比中世纪的制图员距一张有用的世界地图近。作为永恒的恫赫显示在我们心理地图上的新大陆还有待于发现。

记者：你觉得你已写的或正在写的作品怎么样？它们和你作为小说家的工作来比处于什么样的地位？

梅勒：你说是散文？

记者：是的，新闻，散文。

梅勒：嗯，你知道，有一段时间我特别希望加入文学界，我想受到人们尊重卡瑟琳·安妮·波特那样的敬重。

记者：你觉得她受到了什么样的敬重？

梅勒：像红衣主教那样的敬重——弱者在红衣主教经过时要下跪。

记者：你是说作为一位大师被敬重？

梅勒：是的，作为一位大师。在辩论文中人们会用她的名字：“卡瑟琳·安妮·波特是不会那么做的。”但到目前为止，我对技巧持有怀疑。我想在小说里有一种比技巧更重要的自然神秘。作家毕竟试图抓住现实，那并非轻而易举。我想技巧无非就是一系列的车站。我把技巧想成脖子上挂着一小瓶白兰地的圣·伯纳德狗。不管你遇到什么麻烦，作为小说家，能解救你的就是要具有足够技巧。当然这绝对不能使一个好小说家成为一个伟大的小说家。罗伯特·佩恩·沃伦要不是有点雕虫小技把他从《所有国王的人》中解脱出来，他会写部大作。如果佩恩·沃伦对伊丽沙白时期的小说毫无知晓，他内心的真正伊丽沙白文学会出现的。我是说，他会写出一部巨著来的。结果，现在呢，他的技巧太多了以致——

记者：以致把技巧用成了一个摆脱困境的出路。

梅勒：对。他的技巧变成了进进出出的门的撞击声，冲突、悲剧、急中生智和痛苦。但他确实是在寻找解决问题的出路。

记者：什么是出路？

梅勒：面对可能带来越来越多烦恼的现实，以致呈现出一幅越来越深的深渊的图景的一种恐怖感。技巧妨碍作家面对那堕落和责任的无穷尽扩展的现实。

记者：从什么意义上讲堕落。

梅勒：恐惧，比方说，恐惧再次降生时会变成一个不那么高贵或更加下贱的人。我想这种恐惧使我们大为消沉。因为我们得想方设法逃避——如，技巧。确实，我认为这种对技巧的崇拜可以为能力在平庸到有才华的作家中间开创一种文学，但我认为这对有抱负和有机会成为大作家的人来说是致命的。我知道如果我去作这种尝试——唯一途径就是用一种特殊的方法保持原

形。

记者：你能进一步解释一下吗？

梅勒：很难讲清楚。比如说，哈利·格雷伯曾经是注意保持原形的士兵。他是个地地道道的士兵，就像有的人希望成为一个地地道道的作家一样。他总是做一些作为士兵来说是必要的事情。现在，有些事做得一点不合情理，说不合情理是以想获奖的经理的角度说的。比如说，他在打仗前总要去妓院，找两个妓女，将他们同时带到一张床上。这样做使他感到自己像一个野兽。不要问我为什么。也许他捡了两个最便宜的妓女，并将士兵中的所有的微小、令人作恶的丑恶全部吸收到自己身上来。格雷伯被认为是他那时代最肮脏的士兵。他没有那么大的力量，但他可以把其它士兵拉下水然后再惩罚他们。他的坏主意比谁都多。这是他一直延用的训练方法之一。这个方法他一直用到他因心脏病死在手术台上。他死时较年轻，不到38岁。医生给他开刀，天，他走了，时已无可挽救。我说这些无非是说他的训练方式就是自己的生活方式。其中的要点是保持原形。如果他喝酒，请注意，问题是既要喝酒又要保持原形。我说得不太确切。

记者：什么不确切？

梅勒：他不仅仅用喝酒来放松自己。而且，他心中有一种难以忍受的紧张，所以他必须喝酒。但从专业的角度来推理，他感到如果他不得不喝酒，他还不如借酒消愁。就像一个演员利用发生在他身上的一切一样，作为一个士兵，格雷伯利用了发生在自己身上的一切。他喝酒时，他会注意到自己身体的运动。喝酒的一个最重要的原因就是饮者能感觉到自己大脑和身体的运动。

记者：你是怎么保持原形的？

梅勒：在谈这个以前我还想谈谈技巧问题。它仅仅是一揽子程序、计谋、学问、形式、体操和象征性的上层建筑——一句话，方法论。它是你从别人那里学到的总和。既然伟大的作家们共同具有生存的幻想，你往往可以借用他们的方法。方法和幻想有着姻缘关系。不，人们从好作家和有眼光的中等作家那里才能学到技巧。技巧是你能从你的作品中一次提取出来的东西，而保持原形则不是一码事。比如说，你可以写新闻，写新闻作品与你原先的风格完全不同但它可练就出你的风格……换言之，你写不同形式的作品可以成为一个更好的作家。否则你就不会向前发展。前几年出了一本书，写的是普林斯顿男人的社会学研究，我忘了叫什么名字。其中有个人说他不管在什么情况下，什么情绪中都要过性生活。我对此感兴趣不是因为我也想过这种性生活，而是因为我似乎觉得我的写作就是如此。无论什么心情，我都要构思我的作品。我在一整套情绪的范畴里耕耘，从使人感到一种触电般醒觉感的醉汉的酣畅的、清晰的、颠狂的印象一直到最清醒的消沉的境界——在那种境界中我几乎无法落笔。我写完时，我觉得我是用整个心声在写的。如果你保持这种特殊的原形，技巧就会自己形成。技巧最终是微小的。但如果你一刻不断地为自己是在成长还是在衰退而烦恼，不管你的正直是在软化还是在强化，那么，在那场缓慢的战争中，那场你所进行的缓慢的向日益萎缩的才华开展的斗争中，你作为作家保持了原形，并保持了你的意识。你在变老时，你就会产生一种能使你写出任何东西的意识，而且会写得很好。也就是说，只要保持你的意识一致，不要放松堕入围绕在随处可见的世人周围的那种松松垮垮的思维方式。一旦你借用了别的作家思维方式，你需要技巧来支撑住。

但是如果你写的是你的意识的写照，那么即使是新闻也会兴味盎然的。当然，人们不会终身从事新闻事业，我不想为新闻作为一项主要的事业正名而被抓住（写新闻无疑没有写小说带劲，）但我想最好把新闻看成是对自己保持原形的能力的体验，而不是把它看成是对你的文学艺术的背叛。圣堂是为女人设的。

记者：圣堂是为女人设的？

梅勒：对，是为女人设的。

记者：福克纳曾说过一个一流作家是什么也不会伤害他的写作的。

梅勒：福克纳说过的蠢话比美国的任何一个作家都多。我记不起福克纳曾说过任何一句有意思的话。

记者：他曾经叫亨利·詹姆斯为一个“慈祥的老妇。”

梅勒：他身上有南方人的平庸和狭窄，他的许多言论正反映了这一点。他是伟大的作家，但从他说的大部分话来看，他一点儿也没意思。

记者：那么，什么可以毁掉一个一流作家呢？

梅勒：痛饮，纵欲、个人生活的挫折，内耗，失意，及过多的社会承认，不被赏识，绝望。几乎这中间的任何一件事都会损害第一流的才智。最糟要算懦弱。人老的时候就意识到自己的怯懦，曾经给人带来愉悦的勇气随着变得越来越谨小慎微和责任的加重而锐减。最后还有处事淡漠。当你不再关注是否会成为一个大作家时，你知道你在下坡路上滑得很远了。

记者：你是不是就是这种情况？

梅勒：让别人说吧。我不知道我已选择这样做。作家最难决定的是他是否已江郎才尽还是不断劳作处以一种休闲的状态。我想我在写《裸者与死者》之前就准备耗尽才力了。

记者：你在写作时头脑里想的是哪些读者？

梅勒：我想是那些除了他们内心生活的力度和清澈以外没有传统束缚以衡量他们的经验的读者。我善于为这些读者写作。

记者：你觉得对他们有责任吗？

梅勒：是的。我有这种意识，我想是会对他们有用的。我得挖掘这个意识，充分发挥它。把它传播出去，使读者的水平有所提高。我是说……一个人不希望自己的后代把自己的错误，让他们犯些更好的错误，难得的错误。

记者：你将来有什么打算？

梅勒：我想写一部长篇，此外我还没有作过别的打算。过些时候，我想无所牵挂地花一年时间做些有趣的工作——报道世界杯棒球赛，报道战争。现在还不能做到这一步。我有个感觉我得控制自己，我的才能及其所带来的成功和失败。我得去发现自己是否具备写大型小说的能力。

记者：你在什么方面损坏了你的才能？

梅勒：所有的潜力。我都把它们燃尽了，花光了，浪费了。我想谁都是这样。问题是我是否损坏了比我应该得到的还要多。

记者：你曾说过你希望不断地变得具有毁灭性、危险性，更加强大。你并觉得这句话是你作为作家对自己作用的阐述。我想问你这么认为吗？

梅勒：我可能要去掉“毁灭性”这一词。用这词会令人不悦。它意指为了毁灭而热爱毁灭。其实，我很喜欢秩序。

记者：你喜欢写作吗？这样说是否与你的经历不符合？

梅勒：不，不，不。你让我想起了基恩·马拉奎斯曾说过的话。他每次

写作都是个折磨。他曾抱怨他在写一部小说时的一种不可言状的痛楚。我问他：“你为什么要写？你可以做许多别的事，为什么要去操这份心？”我当时真是这么想的，因为他写作时的痛苦是我知道别人没有体验过的。他惊讶地抬起头并说：“哦，这是人们唯一可以找到真理的途径。我发现真理的时候是我在写作的时候。”我觉得他说得很对。我想在写作的那刻人们知道这是真的。作家也许写得再好也不会彻底让别人知道自己的内心。但是 you 一旦用笔去发现了真理，你就会爱上它。这个过程本身就是人生为数不多的快事之一。

记者：你不工作时有什么感觉？

梅勒：急躁，易怒。就会遇到麻烦。可以说我不工作时就会完全浪费掉我的能力。

记者：那么写作时呢？

梅勒：那就可以觉到你在影响你的时间意识，从而间接地影响你身后的历史时间。当然，你需要耐心。感情需要很长时间才能变成行动，有时永远不能。因此我暴发出想参加竞选纽约市长的念头。我想采取行动而不愿动用感情。人到中年，我可以得出这么个结论：我会成为一名好作家而不会是个实干家。太不好了。当然，当一名作家并非小事。人们可对《时代》周刊发难，也可能向宫殿和监狱袭击。人们甚至可以多次击中世界通讯线上的孔。有时我想人类的思想正在共产主义者之间，资本家之间，艺术家之间展开一场大型的游击战。赌注下得很大。这场战争中，我们会毁掉人生最好的秘密，还是要解放一类新人？想起来就令人陶醉。好戏还在后面，只待我们中间出现勇者和智者去唱。

（徐以和译）

菲利普·罗思

——“作家顶多只能改变读者阅读习惯”

菲利普·罗思于1933年3月19日生于新泽西州纽瓦克，入布克奈尔大学，毕业后到芝加哥攻读硕士学位，后在该校1956年至1958年教了两年书。他于1959年出版的第一本书《再会，哥伦布》收有一中篇和五短篇，得该年全国图书奖。后来陆续出版的其他作品有：《放手》（1962），《她还没有变坏的时候》（1967），《波特诺伊的病诉》（1969），《咱们这一帮》（1971），《胸脯》（1972），《伟大的美国小说》（1973），《我的作为人的生活》（1974），《读自己的作品及其他》（1975论文和访问集，1985年补充再版），《欲望教授》（1977），朱克门三部曲《鬼作家》、《解放了的朱克门》，《解剖课》于1985年以《朱克门合集》为题合成一集出版，并收中篇尾声《布拉格狂宴》。他曾在爱荷华大学教书，在普林斯顿大学作住校作家，1966年到1978年任宾夕法尼亚大学英语副教授。记者：你是怎样开始动笔写一本新书的？

罗思：开始动笔写一本新书不是一件愉快的事。我对于人物和他所处的困境完全没有把握，处于困境中的人物就成了我开始动笔的对象。不知道你的题材固然已经很糟糕了，可比这更糟糕的是不知道如何处理它，因为归根结蒂这就是一切。我把几次开头打字打出来，都不忍卒读，与其说是想摆脱我前一部作品的窠臼，不如说是无意的模仿。我需要有一股力量直捣作品的中心，一种把什么都吸引到这中心的磁力——这就是我在写一部新作品的头几个月里所寻求的东西。我常常需要写一百页甚至更多页才能写出一段有活力的段落。这时我就对自己说，好吧，这就是你的开头，从这里开始写吧；这是整本书开头的第一段。然后我把头六个月的草稿复看一遍，用红笔把有些生意和活力的一个段落，一个句子，有时只是一个短语划出来，打在一张纸上。一般不超过一张纸，不过要是运气好，这就是第一页的开头。我寻找的是生意和活力，以求决定全书的调子。在这么艰难的开头以后，接着几个月就可以随心所欲地玩了，但玩了以后来的是危机，使你不喜欢你的材料，讨厌你的书。

记者：你开始动笔一部书以前，心目中已有多少概念了？

罗思：最重要的部分还一点也没有概念。我指的不是解决问题的方法，而是指问题本身。你在开始动笔的时候寻找有什么东西会抵触你。你寻找麻烦。在开始动笔的时候，所以产生没有把握的感觉有时不是因为写起来有困难，而是因为不够困难。下笔流畅也可以是没有那么好写的迹象；下笔流畅实际上可以成为要我们停笔的信号，而在暗中一句一句地摸索却是说服我继续写下去的力量。

记者：你一定要从开始写下去吗？你有没有从结局写起？

罗思：说实在的我就是从结局写起的。我写的第一页在一年以后很可能就成了第200页——如果它还在的话。

记者：那些作废的几百页后来怎么样了？你有把它们保存起来吗？

罗思：我一般不想再看了。

记者：你一天的写作有固定的时候吗？

罗思：我整天工作，从上午写到下午，几乎每天如此。要是我能这样坐

在那里两、三年，一本书就出来了。

记者：别的作家是不是工作时间也这么长？

罗思：我不问别的作家的工作习惯。我并不关心。乔哀斯·卡洛尔·奥茨不知曾经在哪里说过，作家互相打听什么时候开始工作，什么时候结束，吃中饭化掉多少时间，实际上是想弄清楚“他是否像我一样拼死拼活？”我不需要找到这个问题的解答。

记者：你的写作受不受到你阅读的影响？

罗思：我在写作时一直是阅读不断的，一般是在晚上，这是保持线路畅通的办法。这是一方面放下手头工作休息一会儿，同时又考虑一下自己的写作方针的办法。这很有帮助，因为这为写作热情添加燃料。

记者：你有没有把正在写作中的作品给别人看？

罗思：最好是让我的错误自己成熟爆发出来。我在写作时是尽量从反的方面来考虑的，明知道还没有写完一半，就听赞美的话是没有意义的。在我实在是已经到了头之前确信已经写完之前，我是不让别人看的。

记者：你在写作时心目中是不是有个崇拜劳恩的读者。

罗思：没有。我有时心目中倒有个反劳恩的读者。我想，“他一定会讨厌这么写！”这很可能就是我所需要的鼓励。

记者：你刚才说在一部小说的最后写作阶段是一场“危机”，使你讨厌你的题材，讨厌整个作品。这种危机是每部书的写作时都出现的吗？

罗思：都出现的。接连几个月看着原稿说，“这不对——但错在哪里？”我问自己，“如果这部书是个梦，它梦的是什么？”不过我在这么问的时候，我也在竭力相信我在写的事情，忘记这不过是写作，对自己说，“这是已经发生的事，”哪怕是没有发生过。其目的是，你要设想你的创造是个可以理解为梦境的现实。目的是把血和肉变成文学的人物，又把文学的人物变成有血有肉。

记者：关于这种危机，你能再说一些吗？

罗思：在《鬼作家》中，危机——许多危机之一的危机——必然与朱克门、爱美·贝丽特和安妮·弗兰克有关。不难看出，爱美·贝丽特作为安妮·弗兰克是朱克门自己的创造。只有多次改写以后我才决定她不仅是他的创造，而且也可能是自己的创造，一个在朱克门的创造中创造了自己的女人。怎样丰富他的幻想而又不致弄糊涂，怎样同时保持含混和清楚——这就是整整一个夏季和秋季在写作中遇到的问题。在《解放了的朱克门》中，危机则是由于没有能够看到朱克门的父亲不应该在小说一开始就已经死了。我后来才认识到，死亡应该发生于小说的末尾，作为渎神的作品成为畅销书的结果。但是一开始我就把这件事提到了前面，摸索了好几个月，什么都看不清。我自己知道，我要把小说离开阿尔文·佩普勒，我想朝一个方向发展，然后来个奇峰突起，但是我不能放弃我初稿的原来开头，一直到终于看到，这部小说一个劲儿地写刺杀、死亡威胁、葬礼、殡仪馆最终必然引向朱克门父亲的死亡，而不是从这里引开去。你把事件安排得不当，可能使你一筹莫展，而把它重新安排一下，又可能使你可以直奔终点。在《解剖课》中我的发现是，朱克门乘车去芝加哥读医科时，我发现他应该一开始就做个道德小说家。在道德的两极必须有意识地走极端，他每一次从梦幻中寻求逃避的自我改造都使另一个梦幻的意义遭到破坏，意图遭到嘲笑。如果他仅仅是由于道德热情而去去做医生，或者只是做个色情小说作家，发泄精神错乱的愤怒，那他就不

会是我的人物。他有两个主要态度：他的自我克制的态度和他的去他妈的态度。你如果要一个犹太坏孩子，你得到的就是这个。朱克门使我感到有兴趣的东西是，每个人都是分裂的，但谁都没有像他这样公开。每个人都是充满了裂缝，但是我们看到的往往是他们竭力要掩盖分裂的地方。大多数人都拼命想医治他们的伤口，不断地这么努力。有时把掩盖当作了医治（或者视而不见，当作没有伤口）。但是这两个态度，朱克门都没法做到，因此到三部曲结束时，他自己也明白了这一点。决定他的生活和工作的是裂缝的线条，而这是一点也不脉络清楚的。我很有兴趣追踪这些线条。

记者：菲利普·劳恩和纳桑·朱克门有什么关系？

罗思：纳桑·朱克门是一个角色。这完全是扮演的艺术，是不是？这是写小说的基本功。朱克门是一个作家，他要做一个扮演色情小说作家的医生。我是一个作家，写的是一部表现一个想要做一个扮演色情小说作家的医生的作家的小说——为了加强扮演，他又假装自己是个著名的文学评论家。造假传记，假历史，从我生活的实际戏剧中捏造出一种半想象的存在，这就是我的生活。这项工作肯定有一定的乐趣，这就行了。以伪装出现。扮演一个角色。伪装并不是真实自己的人物。总而言之，就是装假。狡猾的伪装表演。就像一个腹语术表演家。他说话时声音好像是身外另一个人那里发出来的。但是，要是他不在你的视线之内，你在他的艺术中就得不到乐趣了。他的艺术既是在场又是缺席所构成的。他既是自己，又是别人，一旦幕落，他谁也不是。作为作家，为了要扮演一个角色，你不一定非完全放弃你的传记不可。不放弃，反而可能更使人感兴趣。你歪曲你的传记，丑化它，模仿它，折磨它，颠覆它，利用它——这一切都是为了要使你的传记具有刺激你笔下的生活的广度。有许许多多人都在这这么做，并不一定是出于写文学作品的原因。他们是真心实意地这么做的。在他们的真正面目的背后，居然隐藏着谎言，这是令人惊异的。你不妨想一想通奸的艺术：普通的丈夫和妻子假若在舞台上会由于怯场而不知所措，但家庭这个剧场里，只有被蒙骗的配偶当观众，他们在极大的压力和不利的环境下，却能若无其事地装作无辜和忠实的样子来，其做戏的本领可以说是到了家。这样杰出的表演，最细微的细节都是用天才构思出来的，演技极其自然，一丝不苟，无瑕可击，却完全出诸于名副其实的业余演员之手。人们成功地假装是“他们自己”。你也明白，假装可以具有极其微妙的方式。小说家的本职就是假装，为什么他非得比一个住在邻居的殷实、枯燥的会计师欺骗妻小的伎俩、为人更加可靠呢？杰克·本尼__曾经假装是个吝啬鬼，记得吗？他指名道姓地说自己很吝啬小气。这么做，刺激了他滑稽的想象力。他要是也像别人那样慷慨捐款给慈善事业，或者请朋友上馆子吃饭，也许不那么好笑了。塞利纳__假装是个麻木不仁甚至不负责任的医生，实际上他似乎工作很努力，对病人很负责。不过那没有什么意思。

记者：不过那是有意思的。做个好医生是有意思的。

罗思：对威廉·卡洛斯·威廉斯__来说也许如此，对西林尼来说就不是了。在新泽西州的鲁瑟福做个忠诚的丈夫、明理的父亲、热心的家庭医生，对西林尼或者对你来说，似乎都是可以敬重的，对我来说也是如此，但是他的写作的活力来自他的亡命徒一面的粗俗语气和戏剧化（这有相当大的成分），因此他所创造出来的写了不少伟大小说的西林尼，在某些方面就像是杰克·本尼毫无忌惮地把自己创造成为一个吝啬鬼一样。你若是不了解一个

作家就是一个表演他的杰作的演员，你就太天真了。尤其是在他戴了第一人称单数的面具以后。作为第二自我，这也许是最好的面具了。有些人（不少人）假装比自己实际情况更可爱，有些人假装不如自己实际情况那么可爱。这无关宏旨。文学不是道德美竞赛。它的力量来自扮演能够成功所依靠的权威和厚颜。它所造成的相信效果才是重要的。关于作家的不是“为什么他的表现这么糟糕？”而是“他戴了这个面具有什么好处？”热奈作为本人所表现的热奈，我并不钦佩，正如我并不钦佩贝克特所扮演的令人厌恶的莫洛埃一样。我钦佩热奈，是因为他写了使我不忘记那个热奈是谁的作品。里蓓加·韦斯特在写奥古斯丁时说，他的《忏悔录》主观真实性太强而失去了客观真实性。我想在热奈和西林尼的第一人称小说里都是这样，就像科莱特小说中一样，如《桎梏》和《流浪汉》。把自己作为一个角色。用自己的名字，缩短读者与叙述的距离，以自己来现身说法，藉以加强这部小说是真实的这种错觉，这一切都可追溯到杰克·本尼。不过，毋须我补充一句，这很难说是一件没有私心的事。对我来说，写作并不是一件自然而然不断在做的事，像鱼儿游泳，鸟儿飞翔那样。这是在一定的挑逗下，一种具体的压力下才做的事。这是一种通过精心的扮演把个人的紧迫感转化为公开行为的转变（行为一词在这里有行为和演戏两重含义）。要渗透对你的道德观念格格不入的存在素质，可能是一件十分吃力的精神运动，对作家和读者一样吃力。结果会使你感到自己像个吞剑的，而不是腹语术家或扮演者。为了要达到你确实达不到的境界，你有时过分地使用了自己。扮演者是不能像普通人那样根据本能来决定什么该让人看到，什么不让别人看到的。

记者：如果作者只是个扮演者，那么自传呢？例如，在朱克门三部曲的后两部中很重要的父母的死同你自己父母的死之间有什么关系？

罗思：你为什么不问我父母的死同我 1962 年小说《放手》中的萌芽事件加比·瓦拉赫的母亲的死的关系，或者我在 1955 年的《芝加哥评论》上发表的第一篇小说《下雪那一天》中作为核心的父亲的死和葬仪？或者《欲望教授》中作为转折点的卡茨基尔一家旅馆老板娘的死？父母之死所带来的可怕打击是我早在自己父母死去以前就已开始写的东西。小说家对于他们没有遇到的事情常常像对他们自己遇到的事情一样有兴趣。我刚才说的是，天真的人可能认为是赤裸裸的自传的东西，其实是模拟的自传、假想的自传或者是大大夸大的自传。我们知道有这样的人，他们自己到警察局里去，供认他们没有犯过的罪行。这种假供对作家也有引诱力。小说家老是对别人的遭遇发生兴趣，就像世界上到处见到的说谎者和犯罪者一样。会假装别人所遭遇到的戏剧性的或者可怕的或者精采的事情实际上是他自己遇到的。朱克门母亲之死的具体细节和道德环境同我自己母亲的死并无关系。我的一个最好朋友的母亲之死，才是《解剖课》中母亲之死的细节来源，因为我的朋友关于他母亲病痛的叙述我听了以后久久不能忘怀。在迈阿密海滩向朱克门表示丧母的同情的打扫卫生的黑妇，是以我在费城的老朋友的管家为模特的，我已有十年没有见到她了，她对我家里的人，只对我有好感。我则对她说话的怪腔怪调感到入迷，一到适当的时候，我就用上了这腔调。但是她口里说的话是我创造的。奥莉维亚，佛罗里达这个 83 岁的打扫卫生的黑人妇女，是我的创造。

你知道，传记的令人感到兴趣的问题，而且也是至关重要的问题，并不是作家该写他所遇到的事情，而是怎么写，正确了解这一点，能大大帮助我

们了解他为什么写。还有一个更有兴趣的问题是，他为什么要写没有发生过的事和他怎么写，他怎么把假设的或想像的东西写到记忆所启发和控制的东西里去，记忆怎么触发了全面的幻想。同时，我认为，要知道《解放了的朱克门》高潮中父亲的死有无自传含义，最好去问我自己的父亲，他住在新泽西州伊莉沙白。我可以把他的电话号码告诉你。

记者：那么你自己的心理分析经验同用心理分析作为文学手法有什么关系？

罗思：如果我没有接受过心理分析的经验，我的《波特诺埃的病诉》就不会写成这个样子，《我作为一个男人的生活》和《胸脯》也是如此。我也不会是现在的我。心理分析的经验对于作为作家的我，也许比作为病人的我更有用些，尽管两者的区别也许是虚假的。这个经验是我和成千上万的病人所共有的，在这个私人领域中很强烈地把作家同他的一代，他的阶级，他的时代联结起来的的东西，对他来说是极其重要的，只要他在事后能够超脱出来在写作的病房里对这经验进行客观的想像性的考察。你必须能够成为你的医生的医生，即使写的只是病人的经历，后者就是《我作为一个男人的生活》中的一个题材，尽管是一部分题材。为什么病人的经历使我感到有兴趣——甚至在《放手》中，那是我自己接受心理分析前四、五年——是因为有这么许多同时代的有识之士接受了自己也是病人的观点，心理疾病、治疗和康复的观点。你是在问我关于艺术与生活的关系吧？这关系就是接受心理分析历时 800 小时左右同大声朗读《波特诺埃的病诉》需时 8 小时左右的关系。生活长而艺术短。

记者：你能谈一谈你的婚姻吗？

罗思：此事已经发生很久了，我的记忆力已靠不住了。这个问题由于《我作为一个男人的生活》而更趋复杂，这部小说在许多地方同我令人讨厌的处境中的原始材料大相径庭，如今过了 25 年，我已无法区别 1974 年的创造和 1959 年的事实了。你不妨去问《裸者与死者》的作者__，他在菲律宾的经历。我只能告诉你，那是我当步兵的经验，还有《我作为一个男人的生活》是我没有能够获得杰出服役十字章以后好几年才写的战争小说。

记者：你在回顾往事时感到痛苦吗？

罗思：我回顾往事，觉得那些年月是十分令人想往的年月，就像 50 岁的人在回想年轻的冒险时常常感到的那样，他们为了这种冒险，在很长时间以前付出了十年生命的代价。我当时比我现在要冒险进取得多，有些人甚至说被我吓倒了，但是尽管如此，我还是一个轻易打击的目标，只要你能找到一个很大的靶心。

记者：那在哪儿呢？

罗思：哦，那一般可以在自认为文学新秀的人身上可以找到。我的理想主义。我的浪漫主义。我的把生活大写化的热情。我希望遇到一些困难危险的事情。我希望有段困难时期。结果我得到了。我是在一个安全的、相对幸福的小地方出身的，我在三十年代、四十年代的纽瓦克生活环境只不过是个犹太高级居民区，与抱负和干劲一起，我还吸收了我的一代美国犹太儿童的恐惧和憎恶。我在 20 岁出头时，竭力想证明我是不怕这一切的。要想证明这一点，这想法本身没有错，尽管事后我有三、四年几乎不能动笔。从 1962 年到 1967 年是我成为作家以后没有出版书的最长一段时间。赡养费和没完没了的法庭费耗尽了我靠教书和写作挣的每一个铜板，我还不到 30 岁，就欠了

我的朋友兼编辑乔伊·福克斯好几千元钱。这笔贷款是为了付我接受心理分析的钱，我需要作心理分析，主要为了防止我因为付不出赡养费和法庭费用而出去杀人，这完全是由于两年没有生养子女的婚姻而造成的开支。那些年里我常常想到一个场面是一列火车给扳到错误的轨道上去了。我20岁出头的时候，就像火车一样，直往前直冲，按班按点，只停大站，最后目的地十分明白，突然，我开到了一条错误的轨道上，冲进了荒野。我就问自己：“你怎么才能把火车扳回到正确的轨道上去呢？”你没有办法做到。这些年来，我不断地意外发现，半夜里我发现自己开进了错误的车站。

记者：那么你没有回到原来轨道对你来说也是一件重要的事。

罗思：约翰·贝里曼²说过，对一个作家来说，凡是没有把他杀死的考验都是好事。即使确实把他杀死，也不能证明他说的话是错的。

记者：你对女权主义的看法如何，特别是女权主义者对你的攻击？

罗思：那是怎么一回事？

记者：攻击的大旨是，女性人物受到的处理不公，例如《她还没有变坏的时候》中的露西·纳尔逊，你对她的处理是有敌意的。

罗思：可别把这提高到叫它是“女权主义的”攻击。读后这样理解很愚蠢。露西·纳尔逊是个成长中的少女，她要过像样的生活，我把她写得比她周围的世界要好。她所遇到的和反对她的男人是使许多女人深深讨厌的典型。她是一个消极无援的母亲的保护者，母亲的软弱使她着急。她所反对的某些方面美国中产阶级生活，在她所出现的小说出版后几年里，正好是新兴的战斗的女权运动要当作敌人的一些方面。因此她的反对言论甚至可以认为是超前女权主义言论。《她还没有变坏的时候》写的是露西要把自己从一个不负责任的父亲在女儿心中造成的可怕失望中解脱出来。它写的是她对那样的父亲的厌恨，她对他无法做到的一种父亲的祈求。要是说，在酒鬼、懦夫、罪犯的女儿们的心中不存在这样强烈的失落感、蔑视感和羞耻感，那完全是胡说八道，特别是，如果这出诸于女权主义者的攻击的话。还有露西嫁的是个无能的妈妈宠儿，她恨他的无能和职业上的无知，世界上难道没有对配偶的怨恨这回事吗？要是这样，对所有靠办离婚宰你发财的律师来说都成了新闻，更不用说托马斯·哈代和古斯塔夫·福楼拜了。还有，露西的父亲是个酒鬼，是个锒铛入狱的小偷，你就能说这是以“敌意”方式处理他吗？还有露西的丈夫是个娇惯的大少爷，那个要毁掉露西的叔叔是个粗野的禽兽，你能说这都是“敌意”方式的处理？要知道这是一部写受到伤害的女儿的小说，她不止有充分的理由对她生命中出现的男人感到愤怒。如果说她受到了“敌意”的处理，那么认识到年轻妇女可能受到伤害，也可能因此感到愤怒，就成了敌意行为。我敢打赌，甚至有些受伤害和感到愤怒的妇女本人就是女权主义者。你知道，性，已不再是件神秘的事了，神秘的事现在是厌恨和愤怒。犯禁忌的是作长篇议论。奇怪的是，在陀思妥耶夫斯基死后一百年（弗洛伊德死后五十年），情况竟是如此，但是没有人愿意被人同这种东西联在一起。那是在世风日下以前的日子里人们对口淫的看法。“我？从来没有听说过！令人恶心。”但是看一下他们称为“敌意”的感情有多么强烈，真的是有敌意吗？《她还没有变坏的时候》没有为女权事业服务，这一点倒是确实的。这个年轻妇女的愤怒的表达方式不是有力的一声“起来”，动员全民采取行动。小说里只是考察了这种愤怒的性质，还有伤害的深度，还有这种愤怒的后果。我不愿成为这么说的一个人，但是这幅画像不是没有意义的。我说“意

义”并不是指热情的书评家所说的“同情”。我是说你看到真正的愤怒所带来的痛苦。

记者：要是我对你说，凡是小说里的妇女几乎都是在那里或者妨碍，或者帮助，或者安慰男角色。为男人烧饭，提供安慰的女人是正常的，令人安心的，另一种女人则是危险的疯子，她们起妨碍作用。她们成了帮助或者妨碍男角色的手段。这可能被视为对女人的有局限的看法。

罗思：让我们正视这个问题，有些女人是正常的，正好也知道怎样烧饭。但有些疯女人也知道。我们先撇开烧饭不谈。可以写一本像《奥勃洛莫夫》那样的伟大小说，其中的主人公不断有女人来喂他丰盛的美餐，不过我没有写。如果你的“正常的”“令人安心的”“提供安慰的”女人可以应用到什么人的话，这些形容词可以应用到《欲望教授》里的克莱娅·奥文顿，男主角克普希在婚变若干年之后曾同她有过的温情的关系。要是你从克莱娅·奥文顿的角度写一本关于这个关系的小说，我不反对。我会很想知道她是怎么看待这个关系的。因此，你为什么还要对我从大卫·克普希的角度写这部小说采取有些挑剔不满的腔调呢？

记者：从大卫·克普希的角度写这部小说并没有什么不对。但对有些读者可能引起困难的是，克莱娅，还有小说里的其他女人，究竟是在那里帮助他，还是妨碍他。

罗思：除了他对他与这个年轻女人一起的生活的感受以外，我不想再同你谈什么。我的小说的成败不在克莱娅·奥文顿是否是正常的和令人安心的，而在于我是否能把这种素质描写出来，有一个具有这种素质以及其他许多美德的人作为伴侣会有什么感受，以及为什么一个人必须有一个伴侣。克普希的前妻不请自来时，她也很妒忌，她对自己的家庭出身有一种悲哀感。她在那里不是作为帮助克普希的“手段”的。她帮助他——他也帮助她。他们是在热恋之中。她在小说中出现是因为克普希在不幸福地同一个他无法对付的难弄的容易激动的女人结婚以后爱上了一个头脑正常的、情绪镇静的令人宽慰的女人。这不是经常会发生的事吗？比你更加教条化的人可能会对我说，恋爱状态，特别是热恋状态并不是男女建立长久关系的基础。但是，还是有人，甚至有知识有经验的人会这么做，不仅以前这么做了，将来也会继续这么做，我并不想写为了人类的利益，应该怎么做，或者假装他们是这么做的，而是想写他们实际上是怎么做的。并不依照绝对正确的理论家的纲领。克普希的处境的矛盾在于，他找到了他可以与之共同生活的镇静的令人宽慰的女人，一个有许多品质的女人，但又发现他对她的欲望反常地消失了，他认识到除非能制止这种热情的不自觉消退，他就会自绝于他一生中最美满的东西。这不也是经常发生的事吗？据我所知，这种欲望消退的事一直是经常发生的，对有关的人极其痛苦。你瞧，欲望消失并不是我创造的，我也没有创造情欲的诱惑，我也没有创造头脑正常的伴侣或者疯子。如果我笔下的男人对女人没有正确的感情，或者没有对女人一般常见的感情，或者没有到1995年男人才不妨有的对女人的感情，那我很抱歉，但是我坚持这样的看法：我所描绘的一个男人如果是克普希、波特诺埃或者胸脯可能会有有的感觉，是有一点真实性的。

记者：你为什么没有在别的书里再度使用波特诺埃的性格，比如像你使用克普希或朱克门那样？

罗思：不过我确实是在另一本书里又用了波特诺埃。《我们这一帮》和《伟

大的美国小说》都是另一部书里的波特诺埃。对我来说，波特诺埃不是一个角色，他是一次爆炸，在《波特诺埃的病诉》以后我还没有炸完。我在它出版后写的第一篇东西是在特德·索洛泰洛夫编的《美国评论》上发表的长篇故事叫《在空中》。不久前约翰·厄普代克在这里，我们俩一起吃晚饭的时候他说，“你怎么没有重印那篇小说？”我说，“这篇东西太恶心了。”约翰听了大笑，他说“它确实令人恶心，这是篇令人恶心的小说。”我说，“我写的时候真不知是怎样想的。”这在一定程度上是确实的——我不想知道。我的思想就是不想知道。但是我也知道。我在军火库里又找到一只火药包，我想“把引线点着，看会发生什么结果。”我更多的是要把自己炸掉。这种现象，凡是修文学评论课的学生都知道是作家改变风格。我要炸掉许多老友谊和老禁忌，不论是文学上的还是个人关系上的。我想这也许就是有这么多的犹太人因《波特诺埃的病诉》而生气的的原因。这不是说他们从来没有听说过孩子手淫，或者家庭纠纷。而是如果他们连我这样的人也控制不了，那么就真的有问题了，因为我有着体面的关系和体面的证件，我的目标严肃。毕竟，我不是阿比·霍夫曼或莱尼·布鲁斯__，我是个大学教员，在《评论》杂志__上发表过文章。但是在当时，我似乎觉得，仅次于严肃的事情就是千万不要太严肃。就像朱克门提醒阿配尔的，“严肃可能像别的任何事情一样愚蠢。”

记者：在写《波特诺埃的病诉》时你是不是在找个因由来斗一场？

罗思：早在那以前我不找就有了斗一场的因由。有些人把《再见吧，哥伦布》看成是我的《我的奋斗》，出版后就揪住我不放。不像亚力山大·波特诺埃，我的无产阶级道德教育并不是来自家中，而是在我离开家中开始出版第一批短篇小说以后。我幼年的家庭环境更接近朱克门的，而不是波特诺埃的。它有它的限制，但没有那种我在那些要我闭嘴的官方犹太人身上遇到的吹毛求疵的小气和充满羞耻的排外。波特诺埃家庭的道德气氛，从其压制方面来说，在很大程度上是由于官方犹太社会内部对我们初登文坛不断刮噪的反应。这种刮噪反而提高了我初登文坛的意义。

记者：你谈到了《波特诺埃的病诉》引起的反对。那么赞誉呢？它的巨大成功对你有什么影响？

罗思：这来势太大，太猛，我无法应付，所以我就溜了。出版后几星期，我在港口局总站登上了长途汽车去萨拉托加温泉，在作家的写作中心耶杜闭门不出，躲了三个月，这正是朱克门在出版了《卡诺夫斯基》以后应该做的，可是他却留着不走，那个傻子，结果你瞧他遇到了什么。要是在耶杜他会更惬意，而不会遇到阿尔文·配普勒。不过把他留在曼哈顿，却使《解放了的朱克门》更好玩了，而我不在曼哈顿，却使我的日子更好过了。

记者：你不喜欢纽约？

罗思：我从1962年起一直到出版《波特诺埃的病诉》后才搬到乡间去，那些年的生活我是不会同任何东西交换的。从某种意义上来说，纽约给了我《波特诺埃的病诉》。我在爱荷华市和普林斯顿生活和教书的时候，我从来没有感到有像60年代住在纽约那么自由，可以在纸上和在朋友之间尽兴作滑稽表演。我同纽约朋友渡过好几个胡闹狂欢的晚上，我在接受心理分析时也十分坦率，毫不害羞，在肯尼迪遇刺后的几年里，这个城市本身有一种戏剧性的舞台式的气氛，这一切都启发我要尝试一种新的声调，第四种声调，比《再会吧，哥伦布》，或者《放手》，或者《她还没有变坏的时候》的声调不那

么书卷气的声调。反对越南战争也是如此。在一本书的背后，总是有什么东西，在读者看来是没有什么关系的，是看不见的，但是却帮助释放了作者的最初冲动。我想的是酝酿中的愤怒和反叛，我在周围看到的愤怒反抗和歇斯底里反对的活生生例子。

记者：你觉得你是 60 年代发生的一切的一部分吗？

罗思：我感受到了周围生活的力量。我相信我自己感受到了某一个地方——这次是纽约——的完全意识，这是童年以来的第一次。我还像别人一样，从我国多年来的公共生活和越南所发生的事情中，在道德上，政治上，文化上受到了一次令人震惊的教育。

记者：但是你在 1960 年在《评论》上发表一篇著名论文“写美国小说”，其中说美国的知识分子或者有识之士觉得他们仿佛生活在一个外国，一个他们不参与社会生活的外国。

罗思：不过，1960 年和 1968 年是有区别的。（发表在《评论》上又是有区别的。）在美国感到异化。对美国的乐趣和关心的事像陌生人一样，这是像我那样的年轻人在 50 年代看到的自己的处境。我认为这是一种完全高尚的姿态，是我们的文学抱负和现代主义的热情所形成的，是第二代移民和战后传播媒介垃圾第一次大爆炸发生冲突而产生的高傲感所形成的。我们一点也不知道我们不屑一顾的庸俗无知 20 年后却像加缪的瘟疫一样蔓延全国。任何写未来派小说的讽刺作家在艾森豪威尔时代想到里根当总统，都会被指责是在开粗野的、可鄙的、不成熟的、反美的玩笑，而事实上，作为预言哨兵，在奥威尔失败的地方，他却成功了。他会看到，英语世界所出现的怪现象并不是令人窒息的东方极权主义噩梦的延伸，而是西方传播媒介的愚蠢和不讲道义的商业作风所演出的滑稽戏的扩散。也就是美国市侩主义的猖獗。不是屏幕上的老大哥在监视我们，而是我们在监视一个极其有权的世界领袖，他有和蔼可亲的肥皂剧式奶奶的灵魂，以社会公德为念的好莱坞高级住宅区凯迪拉克汽车经销商的价值观，琼·艾立逊__歌舞剧中高中女生的历史背景和智力。

记者：你后来在 70 年代怎样了？那时我国发生的事情仍对你这样的人起很大的作用吗？

罗思：我得想一想我当时在写什么书才能想起我当时的情况——尽管当时的主要情况就是我在写的那本书。尼克松上了台，73 年又下了台，就在尼克松上台和下台之间，我因为我写《我作为一个男人的生活》弄得焦头烂额。也可以说我从 1964 年起就在断断续续地写这部小说。莫琳从一个怀孕的穷黑妇那里买尿作化验，想使塔诺皮尔相信自己使她受了孕，我一直要想为这肮脏的场面找个背景。我先是想把它写在《她还没有变坏的时候》里，但是对于住在自由市的露西和洛埃来说，这是完全不合适的。后来我又想写在《波特诺埃的病诉》里，但这件事太恶毒，不宜用于那样的喜剧。接着我写了一箱一箱的原稿，最后成书的是《我作为一个男人的生活》。这是因为我终于认识到我的解决办法就在我不能解决的问题里面：我不能找到可以适用于这件肮脏事的背景，而不是这事本事，这种无能才是这部小说的核心。水门事件闹得不可开交时我没有在写作，可是每天从早上九点到下午五点，我对尼克松或越南都考虑不多。我是在想解决这本书的问题。当时看来我永远解决不了，就停下来，开始写《我们这帮人》；后来我又试了一下，仍然写不下去，我就开始写棒球的书：棒球的书写完了以后，我又开始写《胸脯》。这

就好像我从一条隧道里开出一条路来，最后通到我写不下去的书。每本书都是一次爆炸，为下一本书开始。你写的反正全是一本书。夜里你做六个梦。但是它们是六个梦吗？第一个梦引起第二个梦，没有充分做完梦就结束了。接着是第二个梦，改正了第一个梦，这是另外一个梦，解梦的梦，或者是反证它，或者是要把这第一个梦做得对头。你可以整宵这样试验下去。

记者：在《波特诺埃》以后，离开了纽约以后，你搬到了乡下。乡间生活怎样？显然你把它用作了《鬼作家》的材料。

罗思：E·I·洛诺夫 35 年乡间寓公生活的滋味，要是我自己没有尝到过，我也许永远不会想写一个隐居的作家的。我的脚下需要牢固的立足点来展开我的想象。但是乡间生活除了使我对洛诺夫的生活有些感受以外，在题材方面并没有给我什么启发。也许永远也不会，我应该趁早离开。只是我正好喜欢住在那里，我不能什么选择都符合我的工作需要。

记者：英国呢，你不是每年都去那里吗？英国有没有可能成为你写小说的材料？

罗思：过 20 年再来问我。艾萨克·辛格就是花了大概这么长的时间，把他身心中的波兰成分排除掉，引进足够的美国成分，然后一步一步地从一个作家的观点来观察和描绘上百老汇的小饭馆。要是你不了解一个国家的幻想生活，你是很难写一部关于这个国家的小说的，因为仅仅描写它环境是不够的，不管是人性的环境或其他的环境。看到这个国家做梦做出声来——在戏院里，在选举中，在法克兰群岛危机期间，有些小事情渗透了出来，但是我仍一点也不了解究竟有些什么事情对这里的人民有什么意义。我很难了解这里的人民究竟是些什么人，即使他们告诉我，我甚至不知道究竟这是因为他们是些什么人还是因为我自己。我不知道谁在扮演什么角色，我看到的究竟是真的事情还是捏造，我也看不出两者重叠的地方。我的观察由于我说英语而受到蒙蔽。因此，即使我不懂他们在说什么的时候，我还以为自己是听懂了的。最糟糕的是，这里的東西我都不憎厌。没有文化隔阂是一件幸事，不必听到自己的声音采取立场和态度，或者做完全错误的重述！这真是幸事，但对写作来说却不是好事。这里没有事情叫我入魔着迷，一个作家只有入魔着迷才能帮助他看到要看到的東西。一个作家需要自己的毒药。而解药常常是一部书。如果我要住在那里，如果我由于某种原因不准再回美国，如果我的地位和个人利益突然与英国发生了永久性的关系，那么，原来令人着恼和有意义的东西可能开始进入焦距，在 2005 年或 2010 年，我就一点点不再写纽瓦克，而敢把一篇小说的背景放在肯星顿公园路一家酒店的桌子边。一篇关于一个上了年纪的流亡在外的作家的故事，这一次他读的不是《犹太前进日报》而是《先驱论坛报》。

记者：在最近的三部小说里，就是朱克门三部曲里，反复出现了同犹太性格和犹太舆论的斗争。你为什么认为这些小说过去像现在一样成功？现在的情况怎样了？

罗思：在七十年代初期，我开始定期访问捷克斯洛伐克。我每年春天到布拉格去，在政治压制方面上一上突击课。在压制方面我过去只知道一些比较温和和隐蔽的形式，例如性心理压制，或者社会约束。除了反犹历史所造成的后果以致犹太人自己对自己和互相之间的压制外，我个人没有什么反犹压制的经验。你记得，波特诺埃认为自己只不过是这样一个身体力行的犹太人。总而言之，我十分熟悉了在极权主义的布拉格与自由自在的纽约过作家

生活的不同，在略加犹豫之后我决定把焦点集中在我最了解的世界中艺术生活的无法预见的后果。我认识到亨利·詹姆斯、托马斯·曼、詹姆斯·乔伊斯已经写了许多关于艺术家生活的精彩的著名的长短篇小说，但据我所知还没有一部关于在美国从事艺术会出现的喜剧。托马斯·沃尔夫处理这个题材时，他是有些颂扬的。朱克门同犹太性格和犹太舆论的斗争是放在他作为一个美国作家的喜剧性生涯的背景中来处理的，他被逐于家庭，见外于他的崇拜者，最后同他自己的神经末梢也发生了冲突。我的小说中的犹太素质并不在于它们的题材。谈论犹太性格，一点也引不起我的兴趣。这是一种使得《解剖课》具有犹太性格的感情：神经质、容易激动、喜欢争辩、装腔作势、愤激、固执、容易动火、做作——尤其是唠叨不休地说个没完。说个没完，又喜欢大声嚷嚷。你知道犹太人会继续如此下去。一本书不是因为它说些什么而使它有犹太性，而是它说个没完，不肯闭嘴，不给你安宁。不放松。太接近。“你听着——我只说了一半！”我知道我把朱克门的下巴打断的后果。对一个犹太人来说，把下巴打断是个可怕的悲剧。正是为了避免出现这种悲剧，我们许多人去教书，而不是去拳击。

记者：米尔顿·阿配尔是个思想高尚的好犹太人，他在朱克门的早年时代是朱克门的精神导师，但是在《解剖课》里为什么成了拳击练习的靶袋，朱克门要撕破他神圣面貌的对象呢？

罗思：如果我不是我自己，如果由别人来做罗思，写他的书，我很可能成为他的米尔顿·阿配尔。

记者：朱克门对米尔顿·阿配尔的愤怒是不是你自己身上的负疚感的表示？

罗思：负疚感？一点也不是。事实上，在初稿中，朱克门和他的女朋友迪安娜在他们关于阿配尔的争论中正好采取了相反的立场。她出于年轻没有经验，对朱克门说，“你为什么听他摆布，你为什么不反抗？”朱克门年纪较大，对她说，“别胡闹，亲爱的，你消消气，他并不重要。”这是自传性的实际场面，没有生命力。我得把愤怒倾入到小说人物中去，即使我自己在这问题上的愤怒早已经消退。我若忠于生活，实际上是逃避矛盾。因为我把他们的立场颠倒过来，让那个20岁的女大学生叫朱克门成长起来，而让朱克门发脾气。这就好玩多了。我若是把朱克门写成我自己这样讲道理，我就写不好了。

记者：因此你的主人公必须有一肚子气，或者遇到麻烦，或者心怀不满，牢骚满腹？

罗思：我的主人公必须处于变动的状态，或者与环境格格不入。“我不是实际的我，我成了不是我自己的我。”反复诵念的祷文大体是这样开始的。

记者：你在写作时，你有时从第三人称改到第一人称，你自己在多大程度上是有意识的？

罗思：这不是有意识或无意识的问题，这种改变是自发的。

记者：不过用第三人称写作与第一人称相比你有什么感觉？

罗思：你调整焦距后用显微镜观看有什么感觉？一切取决于你要把物体带到你的肉眼多近。反过来也如此。一切取决于你要放大什么，放大到多少倍。

记者：但是你把朱克门放在第三人称，你是不是在某些方面解放了自己？

罗思：我可以讲一些朱克门自己不好用同样方式讲自己的话。用第一人称，讽刺就没有力量了，喜剧也是如此；我可以掺进严肃的调子，而如果来自他，可能有些刺耳。在一篇叙述中，从一个人称改到另一个人称，在一定程度上决定了读者的道德观点。这好像是我们在日常生活中都想做的，用不定代名词“你”讲我们自己。用“你”，使你的观察放在与讲该代名词的自己较为松散的关系中。要知道，有时候你让他自己讲话更有力，有时候你自己说他更有力；有时候侧面叙述更有力，有时候不是。《鬼作家》是用第一人称叙述的，也许因为所描述的世界基本上是朱克门在他身外发现的世界，这是一部关于一个年轻探索者的书。他年纪越大，创伤越深，他也就更加内向，而我就必须更加使他向外表达出来。他在《解剖课》中所抱的唯我论态度最好在一定的距离以外来看。

记者：你在写作时是不是指导自己有意在对话与叙述上作出区别？

罗思：我不“指导”自己。我听从最有生命力的可能性的支配。在对话与叙述之间不一定要保持平衡。什么有生命力，你就采用什么。2000页的叙述中只有六行对话，对某个作家也许最合适不过，而对另一个作家也许最好办法是2000页对话中只有六行叙述。

记者：你有没有把大篇大篇的对话改写成叙述，或者反过来。

罗思：我在《鬼作家》的安妮·弗兰克一段这么做了。要把这一段写好，我当时有些困难。我开始用第三人称，结果是在膜拜材料。我在讲安妮·弗兰克的劫后余生故事时用了一种极其崇敬的调子。我当时不知道我该怎么写，因此我就采取了写一个圣徒的传记时一般采取的方法。这个调子用在圣徒传上很恰当。结果是，安妮·弗兰克在我的故事里没有新的意义，我写的都是一些陈词滥调，取材于现成的老一套的感情。甚至好演员在排练新戏开始时也常常会这样，摆脱不了老一套的表现方式，一方面很想找到独创的手法，但又放弃不了陈词滥调。现在回顾起来，我的困难也许有些怪，因为我实际上屈服于朱克门在竭力反对的东西——官方认可的最能为人所接受的传说。我告诉你，凡是后来有过意见，认为我在《鬼作家》中亵渎了安妮·弗兰克名声的人，要是我用了那些陈词滥调，没有人会眨巴一下眼睛的。那样就皆大欢喜，说不定我还会得奖状。可是我自己却不能因此给自己发奖。讲犹太故事的难处——该怎么讲才好？用什么调子？对谁讲？为了什么目的？该不该讲？——后来成为《鬼作家》的主题。但在它变成主题之前，它显然必须成为一场考验。至少在我身上，这样的事情常常发生：在写作的早期，还拿摸不定的阶段，产生一部书的道德生命的斗争，天真地表现于这部书的本身上了。这就是考验，在我把它整段取出，用第一人称改写——安妮·弗兰克的故事由爱美·贝丽特来说——受害者用《时代的前进》新闻片腔调讲她自己的困境，不是她自己。她在《日记》中没有这样做，在生活中为什么要这样做？我不希望这一节看上去像第一人称叙述，但是我知道，让它经过第一人称的筛子，我很有可能摆脱掉这种可怕的腔调，当然这腔调不是她的，而是我的。我做到了这一点。由于爱美·贝丽特，我把激情的调子，做作的情绪，装腔作势的陈词滥调都清除掉了。而是比较直接了当地把这一节用第三人称重写，在这以后我就能够继续写下去——是写，而不是颂扬，唱赞歌。

记者：作为一个作家，你影响了环境，文化，对此，你是怎样想的？

罗思：一点也没有。要是我像刚入大学时计划的那样后来当了律师，我看不出这会对文化有什么关系。

记者：你这么说是怨恨，还是高兴？

罗思：都不是。这是生活的事实。在一个要求充分表达自由的极其商业化的社会里，文化就是肚子。最近，第一个因“对全国的贡献”而得到国会特别金奖章的美国作家是路易斯·拉莫。这奖章是在白宫由总统颁给他的。世界上这样的作家能够得到政府最高奖励的国家是苏联。不过在极权国家，所有文化都是政权裁定的，幸运的是，我们在美国是生活在里根的共和国里，而不是柏拉图的共和国里，除了他们愚蠢的奖章以外，文化几乎遭到完全的忽视。不过这是好事。只要在最上层的人授奖给路易斯·拉莫而顾不到别的，那么就万事上上大吉。我第一次在捷克斯洛伐克时，我忽然想到，我生活和工作的社会里，作为一个作家，你干什么都行，没有什么事情有了不起的关系，而对我在布拉格遇见的作家来说，干什么都不行，什么都关系重大。这并不是说我要同他们交换处境。我并不羡慕他们遭到迫害，和他们因此而提高的社会重要性。我甚至不羡慕他们看来似乎更加宝贵和严肃的主题。在西方，把东方视为极其严肃的东西浅薄琐碎化本身是个题材，需要相当的想象才能把它写成扣人心弦的小说。要写一部并不是用修词上的提示或主题的一本正经来表示其严肃的严肃小说，是值得花力气干的事情。要恰如其分地表现一种精神上的困境，而这困境又不是很明显地令人惊骇或可恶得不堪忍受，并不能引起普遍的同情，或者发生在历史大舞台上，或者其规模可以同20世纪苦难相比——对于那些在干什么都行，没有什么事情有了不起关系的地方写作的人来说，这就要求很多了。我最近在英国电视台听到评论家乔治·斯丹纳谴责西方当代文学完全没有价值，没有质量，并称人类灵魂的伟大文件，也就是杰作，只有在被像捷克斯洛伐克那样的政权摧毁了的灵魂中产生。我当时心中就纳闷，为什么我在捷克斯洛伐克遇到的作家都厌憎那个政权，热烈地盼望它在地球表面消失。难道他们不明白，这政权是他们成为伟大的希望？有时，的确有一两个作家有足够坚强的力量能够像奇迹一样幸存下来，把这制度当作他们的题材，把他们经受的迫害变成造诣极高的艺术。但是大多数被困在极权主义国家的作家，却被那个制度毁了。那个制度并不产生杰作；它产生冠状动脉硬化、溃疡、哮喘，它产生酒徒，它产生抑郁病患者，它产生怨愤、绝望、神经错乱。那里的作家智力扭曲，精神崩溃，肉体有病，文化倦怠。他们常常被封上了口。他们之中最优秀的作家有十分之九永远不会由于他们的制度而产生最好的作品。得到那个制度的营养的是党的御用文人。这样一个制度维持了两三代人的时间，对一批作家进行了20, 30, 40年的不断吹打，思想就必然入魔，语言就陈旧不堪，读者就慢慢饿死，一种有创新性、多样性、生命力的民族文学（这同只有一个流行腔调完全不同）就几乎不可能存在。一国的文学如果不幸在地下孤立太久的话，就不可避免地是有地方狭隘性的，落后的，甚至是幼稚的，尽管产生这文学的黑暗经验十分丰富。相比之下，我们的作品没有被剥夺掉真实性，因为作为作家我们没有被极权主义政府所践踏。除了乔治·斯丹纳以外，我不知有任何西方作家从铁幕后面回来后认为自己没有价值，因为不需要同这样不堪忍受的文化环境作斗争。一方面是路易斯·拉莫和我们的文学自由和繁荣的民族文学，另一方面是索尔仁尼琴和文化沙漠和镇压，如果要在两者之间作一选择，我宁可选择拉莫。

记者：但是你作为作家在美国不感到没有权力吗？

罗思：写小说不是通往权力的道路。我不相信，在我们的社会里，小说

能够在少数作家以外对什么人造成严重的变化，只有作家自己的小说是受到别的小说家的小说的严重影响的。我看不到这样的事情发生在普通读者身上，我也不期望这样的事情会发生。

记者：那么小说发生什么影响呢？

罗思：对普通读者？小说给读者一些阅读的东西。作家顶多只能改变读者阅读习惯。我认为这是唯一现实的可能。而且我也认为这已很够了。读小说是一种独特的深刻的乐趣，一种扣人心弦的神秘的活动，同性一样，不需要任何道德上和政治上的理由。

记者：那末难道没有事后效果吗？

罗思：你刚才问，我是否认为我的小说在文化方面引起了什么变化，那末回答是没有。当然，曾经有过一些传阅，但大家一向是喜欢传阅的，对他们来说，这是他们的生活方式。但这并没有任何意义。如果你问我是否想要以我的小说来在文化方面造成什么变化，那回答仍是否定的。我要想做到的就是读者们在读我的书的时候被我迷住而已，如果能够做到，是以与其他作家不同的方式迷住他们。然后让他们回到一个别人都在努力要改变、说服、引诱和控制他们的世界上去。最好的读者都是在摆脱了这一切杂音来读小说的，在自己的心中唤起本来受到一切非小说因素的束缚的觉悟意识。这是每一个读书着迷的孩子都能马上了解的，尽管读书的重要性并不是个孩子气的想法。

记者：最后一个问题。你怎样形容你自己？同你的那些在生动的改造中的主人公相比，你认为自己像什么？

罗思：我像是一个要想生动地把自己嬗变成不是自己，嬗变成在生动嬗变中的主人公。我很像是一个整天在写作的人。

(董乐山译)后 记

很早就有心想编一本美国作家谈创作的书，作为中国作家的借鉴和中国读者对美国作家的理解之助。因为经常遇到一些中国作家或读者表示对美国作品的理解，甚至误解，而这又不是三言两语所能说清楚的，也不是介绍几篇评论文章所能答复的。最好的答复莫过于作家本人。因为若要加深对美国作家的理解，他们的创作态度，创作方法，创作意图究竟是怎样，他们对外界的评论究竟是怎么看的，与其读评论家的评论，不如听作家们夫子自道。还有谁比作家本人对自己的作品更加了解呢？

在这方面美国的一些文艺刊物做了不少工作，其中最突出的是《巴黎评论》和《星期六评论》两家。本书所收集的十四篇美国作家谈他们的创作的答记者问，基本上选自这两家美国主要的文艺刊物。《巴黎评论》是份文学季刊，最初由旅法美国作家在巴黎创办，第二次世界大战后移至纽约出版，至今已出百期以上，几乎每期都辟有“小说的艺术”专栏，刊载一、二位世界著名作家谈创作的访问记，及后又收集出版，至今已有五册。至于《星期六评论》的历史更加悠久，顾名思义是个周刊（想当初中国的“礼拜六派”的刊物《礼拜六》说不定也受《星期六评论》刊名的启发），中间曾因亏损而停刊一个时期，复刊后质量依旧。这两家是美国当今最著名的文学刊物。

我不想在这里再赘述美国作家的创作问题或他们的作品的评价问题，因为有心读者从这些美国作家的答问中可以看得很清楚。我只想说明一下当

初选材的标准，当然一是视每个作家在美国文学界的地位和影响，二是他们的作品在中国已有一定数量的翻译和出版，但是这两条又受最后一条的制约：材料的来源。有些重要的作家由于一时找不到适当的材料，也只好暂付阙如了。

这里大部分答记者问是我译的，其中有一些是选用中国刊物上已译载的材料，因此体例不一，希望读者原谅。在整个编辑过程中承蒙冯亦代、董衡巽、朱世达等同志的指点和支持，谨此表示感谢。

记于不问春夏秋冬楼

编后记

——走进译人的视界

这个世纪以来，国人字汇构筑、语言表述和文学建设的进步，中间一份功劳，应当归属涉自译事之人。

回望百年译业演进，林纾严复举创劳绩，固不致因时移世易而泯没，但鲁迅知堂一辈启智奋力，在文化方面的引领功效，无论在过去时代，还是于今日社会，则更是恒久不变。自然，这与其人渊博学识、深邃思想和广阔视阈不无关系。

由译而文，著译并重，是五四以及往后新文化译人孜孜以求的传统。因此，他们与囿于文字译的亦步亦趋者有了分别，他们对整个文化的建树也有着独特贡献。

在文化昌明，民智发达的国度，不管其社会嬗变至何种境地，都不该缺少思想与译与文相谐的译人。

事实上，有思想的翻译者，于今仍然大有人在。而欲靠近他们的所思所想，惟一的路径，便是进入他们的视界，共同享受融合文化的熏陶。这也正是我发愿编辑译人视界丛书的旨趣所在。

我相信，翻译者思想的爱读者会有很多，这也给了我编辑文丛更多的自信。

感谢所有予文丛以关心爱护的朋友，特别是古道热肠的众议兄，是他促成了大宁兄和他的出版同道与我的合作，相携为这一辑文丛的问世而付出努力。

赵武平
一九九六年十二月二日 北京

