

苗炜

著

文学

体验

三十讲

版权信息

书名：文学体验三十讲

作者：苗炜

出版社：湖南文艺出版社

出版日期：2021-01-01

ISBN：9787540498436

目录

CONTENTS

[前言 为什么他在“贤者时间”吃一块西瓜呢](#)

[第一讲 我们从孤独开始](#)

[第二讲 要情感做什么](#)

[第三讲 我们念念不忘的形象](#)

[第四讲 用记忆塑造自我](#)

[第五讲 小小的我](#)

[第六讲 我们都在一个荒岛上](#)

[第七讲 上等人 and 失败者](#)

[第八讲 生存与兽性](#)

[第九讲 生活在别处吗](#)

[第十讲 我们在追寻什么](#)

[第十一讲 滚动的球和疼痛按钮](#)

[第十二讲 死是全部的失败](#)

[第十三讲 衰老是一场屠杀](#)

[第十四讲 身外之物](#)

[第十五讲 恋物癖和断舍离](#)

[第十六讲 物品会讲故事](#)

[第十七讲 内心的孩子](#)

[第十八讲 爱情的旁观者](#)

[第十九讲 嫁给对的人](#)

[第二十讲 寂静之声](#)

[第二十一讲 旅行为什么不能安慰你](#)

[第二十二讲 捷克式的幽默](#)

[第二十三讲 毛姆的八卦](#)

[第二十四讲 哪一本书是你的生命之书](#)

[第二十五讲 凝视文字之美](#)

[第二十六讲 奥威尔的比喻](#)

[第二十七讲 为什么卡夫卡那么难读](#)

[第二十八讲 理解昆德拉](#)

[第二十九讲 我们读不懂的诗](#)

[第三十讲 保持阅读能力](#)
[附录 本书提及的图书和电影版本](#)

前言

为什么他在“贤者时间”吃一块西瓜呢

二〇二〇年一月二十四日，大年三十那天晚上，忽然取消了年夜饭，大年初一的一个聚会也取消了，那个晚上有点儿雾霾，街上静悄悄的，不见人影，我开始动笔写这部书稿。后来的世界发生了很多事，但写起来倒也很顺畅，两个月也就写完了。从文学青年当到文学中年，这样整理自己读过的小说还是第一次。

文学这东西是啥呢？不过就是表达一下情感，大家交流一下情感，体会一下活着是什么滋味。小猫竖起尾巴，是它高兴了；狗见面叫两声，也是在表达自己的心情；人比猫狗复杂一点儿，要用文学和艺术来传达活着是一种什么滋味。

鲁迅先生有一段话很有意思。他说：“楼下一个男人病得要死，那间隔壁的一家唱着留声机；对面是弄孩子。楼上有两人狂笑；还有打牌声。河中的船上有女人哭着她死去的母亲。人类的悲欢并不相通，我只觉得他们吵闹。”

这段话很冷漠。

鲁迅先生还有一句话，非常有诗意。他是这么说的：“无穷的远方，无数的人们，都和我有关。”

他老人家前面说：“人类的悲欢并不相通，我只觉得他们吵闹。”也许，他写这段话的时候很健康，病了以后想法就不一样了。

一九三六年他生病了，有一天觉得病情有点儿缓和，夜里让许广平给他倒点儿水喝，打开灯，让他四下看看。许广平给他端来茶，喝了两口，但没给他开灯，说，为什么开灯？鲁迅说：“因为我要过活。你懂得么？这也是生活呀。我要看来看去地看一下。”许广平还是没给他开灯。鲁迅躺在床上，看见什么了呢？他说：“街灯的光穿窗而入，屋子里显出微明，我大略一看，熟识的墙壁，壁端的棱线，熟识的书堆，堆

边的未订的画集，外面的进行着的夜，无穷的远方，无数的人们，都和我有关。我存在着，我在生活，我将生活下去。”

《“这也是生活”》这篇文章，写在一九三六年八月，没过多久，鲁迅先生就去世了。

不同的人生状态，可能有不同的人生感受。但有时，我们可能会有互相矛盾的感受：一方面觉得，人类的悲欢并不相通；一方面又觉得，无穷的远方，无数的人们，都和我有关。过去的两三个月，和未来很长的一段时间里，我们可能都会有一些复杂的感受。

怕死吗？当然。觉得自己孤独吗？从来都有点儿孤独。有一点儿抓狂吗？还好。以后的世界会是什么样呢？不确定。为什么我的想法和别人不一样呢？我能安静一点儿吗？是不是有什么事情我不知道为好呢？世上那么多人，真的和我有关吗？我们真正关心的人有几个呢？我该同情什么，我又能怜悯谁呢？我是不是就有点儿可怜呢？爱是什么呢？

文学提供不了答案。文学没什么用，大家不靠想象生活。但在很少的时候，文学帮我们逃避。

也可能不止逃避。文学总是有点儿“丧”，有点儿优柔寡断，总是会带来很多负面情绪，但它也会帮你处理很多负面情绪。文学还关心失败者，但文学较少关心“时代的一粒灰”，更多关心一个人面对的那座山，关心个人的困境，关心那些历史褶皱中的人，帮他抖落开细碎的、不为人知的感受，帮他获得安慰，帮他获得一种“心灵之链”，让他有一点点稳定感。

美国有个文学评论家叫哈罗德·布鲁姆，他说，我们都害怕孤独、发疯、死亡，莎士比亚和惠特曼也无法让我们不怕，但他们带来了光和火。

这光和火是什么呢？安慰、同情和理解，洞察更复杂的人性。

是的，我获得了这些。

但我觉得，还有点儿别的东西。

不一样的人——

我还记得我第一次在国外看见犹太人的感觉，他们穿着黑色的袍子，戴着小帽，发型也怪怪的，在他们的街区上散步。原来这就是犹太人，是不一样啊。我琢磨自己为什么会有那样强烈的异样感？从小到大，我接触的都是差不多的人，总有人向我强调“集体”，总有人担心“不一样”，即便是现在我们到了一个所谓“价值多元”的时代，大家也对“异己”这东西有排斥。我们只跟自己相处，只跟同时代的自己相处，这种骇人的孤陋寡闻总让人觉得贫瘠。

简单和复杂——

我还记得第一次读到《西西弗神话》里，神惩罚西西弗，让他每天推一块石头上山，推到山顶，石头就落下来，西西弗要回到山脚下继续推，周而复始。神为啥要这样做呢？以前我看的故事是“愚公移山”啊，一个老头儿带着家人要把门前的大山挖走，他们鼓足干劲儿，子子孙孙无穷尽，打算祖祖辈辈干下去，可没过些日子，神就出现了，帮着愚公移走了大山。

会有一个神帮我解决眼前的困境吗？还是他会把我安排在一个类似西西弗的困境中？我总觉得，后一种情况出现的概率更大。我们的想法还是不要像愚公的那样天真简单。

我们现在是不是变得简单了呢？比如说用“三观正”来要求艺术作品，谁的三观算正呢？D. H.劳伦斯正吗？尼采正吗？不能“踩一捧一”？可文化产品需要判定优劣啊！什么事情都以“我懂不懂”“我喜欢不喜欢”来衡量吗？政治正确？这又是哪儿来的标准？我们对更复杂的叙述没耐心了吗？我们是不是看了太多（可能也写了太多）情绪化的东西？我们是不是只停留在第一次的反应上呢，对文章的评价就是解气、痛快、憋屈、放屁、胡说八道、真好？我们会想得再深一点儿吗？

思想总是晚来一步，诚实的糊涂却从不迟到；理解总是稍显滞后，正义而混乱的愤怒却一马当先；想法总是姗姗来迟，幼稚的道德说教却捷足先登。

——莱昂内尔·特里林《知性乃道德职责》

对现成说法的质疑——

还是一段个人经历。有一次沙龙，有个读者提问，说他是大学生，该怎么应对碎片时间的学习？我有点儿糊涂的是，学生不应该有大把的时间学习吗？谁把他的时间切成了碎片？现在这个时代真的是碎片化了吗？收音机里的外语讲座从来是二十五分钟一节课，新概念英语一篇课文的录音一直都是两三分钟啊。难道你不应该花力气凝固自己的时间吗？还是接受一个现成的说法，说现在是“碎片时代”，然后就任由自己碎片化？这两种做法哪一个更轻松，哪一个对你更好呢？

文学的一个功用是反对套话，许多现成的说法，是值得怀疑的。文学还会反对庸俗。我们不愿承认自己庸俗，但面对高级文化总有点儿抗拒。古典音乐，听不懂吧？俄罗斯小说？人名太长了，记不住。面对凝聚心智的东西，我们总有一个低级的抗拒的理由。

好，以上这些问题，这本书能提供答案吗？怎么做到更宽容？怎么变得更复杂一点儿？

提供不了答案。

但我试着回答以下几个问题。

读这本书，能对文学有一个系统的了解吗？

好像也不能。我觉得，这本书更像是讲故事。我们年幼时，都是听故事以获得经验，然后学习专业知识，获得专业经验。这本书可能重回讲故事的状态，陪伴你度过一段孤独的时光，让你能有所安慰。

读小说有什么用呢？

可能会有点儿用，比如逃避一下现实。我们赖以获取经验的阅读应该更广泛，读科学，读历史，都比读小说重要。

会推荐书吗？

我担心我推荐了，你也没时间读，我会提到很多书，如果对哪一本书感兴趣，你可以找来看看。阅读是一件私人的事，读小说更是个人化

的体验。

到底啥叫文学体验呢？

契诃夫有一篇小说《带小狗的女人》，里面写一对偷情的男女，两人上床之后，男人吃了一块西瓜。文学史课会讲契诃夫短篇小说的成就，文学评论会讲这个细节呈现出一种真实性。文学体验可能会关注那个西瓜：为什么他在“贤者时间”吃一块西瓜呢？他就不能吃点儿橘子啥的？西瓜那么多汁儿，滴在手指上多黏啊——可能偷情也是这样黏糊糊的吧。

文学体验其实就是讲我的感受，这些体验大多跟生活中的一些困境有关。但愿你有所收获，从文学的角度来看待生活，看看人的处境，感受细腻一点儿，心灵丰富一点儿。

好吧，先说到这儿。

第一讲

我们从孤独开始

我们今天聊一聊《心是孤独的猎手》，美国作家麦卡勒斯十九岁开始构思、二十三岁时写出来的作品。麦卡勒斯原来也想学钢琴，上音乐学院，但她最后选择了写作。她的好几本小说，写的都是同一个主题：孤独。

“镇上有两个哑巴，他们总是在一起。每天清早，他们从住所出来，手挽手地走在去上班的路上。”

这是小说《心是孤独的猎手》开头的第一句话。两个哑巴，走在街上，他们去上班：走在前面的那个哑巴叫安东尼帕罗斯，是个胖子，在果品店工作，经常把一点糖果、香肠带回家；走在后面的那个哑巴叫辛格，在珠宝店工作，银器雕刻工，很安静的一份工作。两个哑巴没什么朋友，他们住在一起，白天工作，晚上弄点儿吃的，就这样过了十年。

假设你是小镇上的一个居民，每天都能看到这两个哑巴去上班，你会作何感想？他们好像跟正常人没什么不同；但他们是残疾人，这又是他们和正常人最大的不同。

伍迪·艾伦的电影里有一段非常著名的台词，是说，人的命运分成两种，一种是可怕的，一种是悲惨的。那些残疾人，瞎子和瘸子，他们的命运是可怕的；我们这些人是悲惨的。我们熬过艰难的一生，到寿终正寝的那一天，该感到欣慰，因为我们的命运只是悲惨的，而不是可怕的。能这样想的人，其实并不多，很多人都会觉得，我们的命运还可以，不好不坏吧。想一想，我们是这个小镇上的居民，经常看到这两个哑巴，忽然那个胖子安东尼，好像不太正常了，总是在公众场合撒尿，总是横冲直撞地冒犯别人。他无法控制自己，他被警察拘留过——很显然，他精神出问题了，变成了镇子上的一个危险因素。那该怎么办？把他送到精神病院去吧。他本来就是一个边缘人，现在把他彻底排除在外吧。胖子安东尼被送走了，哑巴辛格留在了镇子上。这是《心是孤独的猎手》开头第一节交代的内容。

哑巴辛格孤独一人，住在小镇上。人们发现，这个哑巴挺好相处，于是有几个人总来找哑巴聊天，其中一个年轻工人。年轻工人想聊什么呢？他要说的事情很简单：那些拥有工厂的百万富翁都是狗杂种，那些工人忙死忙活却吃不饱饭，这种不公平的现象要改变。他跟工友说这些话，别人就当笑话听。你想搞工人运动吗？你想怎么着？为了吃口饱饭，不就该拼死拼活吗？年轻工人看过马克思的一些书，他想让工友们明白事理，起码对自身的处境有所认识，知道自己是被剥削的，但这不是件容易的事，工友们没工夫关心这些，关心自己所处的困局。他们会接受已成定局的命运，然后不再关心。所以，年轻工人会找哑巴来诉说心中的苦闷。

还有一个黑人医生也会来找哑巴辛格聊天。黑人医生有好几个孩子，但他们都不跟他住在一起，儿子跟他很疏远，闺女还时不时来看他，但是父女俩也没什么话说。他们保持沉默，其实也是在争吵，家里两个人，一言不发地坐着，其实就是在为某些事无声地争吵着。黑人医生认为，黑人目前的生活状态是不足取的，黑人应该少生孩子，应该更重视教育，还应该减少仇恨。黑人医生的主张没什么错，但他为什么不能跟儿女和谐相处呢？他每年都搞一个圣诞聚会，请一大堆黑人来听他的演讲，但人们听不懂他在讲什么，更关心自己会收到什么样的礼物。

年轻工人和黑人医生，可以说，都是“理念人”，他们对如何生活、如何实现一种更公正的生活，有自己的理念，甚至还有自己的行动纲领，他们想讲给别人听，但没人听。这是一种痛苦：他们觉得自己明白了一件事，可是他们无法让其他人明白。他们只能跟哑巴唠嗑儿，哑巴其实也听不懂谁是马克思，但哑巴有耐心，能听他们讲下去。哑巴会拿出酒和吃的来招待客人。哑巴还会写字，会写一个小纸条，提出自己的问题。如果跟一些“理念人”聊过天，我们可能会有一个感受：他整天讲大道理，是一件很烦的事，他说什么人类命运、资本主义、生产资料这些大词，别人听一会儿就会烦躁。

来找哑巴聊天的还有一个叫米克的小姑娘，十三四岁。她平常要上学，要在家里照顾弟弟妹妹。她喜欢音乐，想弹钢琴，还想着自己写一首歌。她把自己的生活做了一个划分：“外屋”和“里屋”。她要应付的诸多琐事是“外屋”，她内心回荡的音乐、她跟哑巴辛格所说的话，是“里屋”。只要“外屋”的东西不干扰“里屋”，生活就还可以应付。这个所谓的“里屋”，我们称之为内心世界或精神生活，一个人要有点儿精神生活

才能对付这个残酷的世界。小说中让人心酸的不是年轻工人和黑人医生，让人心酸的是这个少女“里屋”的塌陷：米克家里发生了变故，欠房屋贷款，欠杂货店的钱，她要出去挣钱了，一个星期挣十块钱，十块钱可以买十五只炸鸡，或者五双鞋，或者五条裙子。小姑娘发现自己的“里屋”要塌陷，就拼命地数数儿，墙纸上有几朵玫瑰，后院里有多少草叶。她要让数字占据自己的脑子，才不会去悲悼“里屋”的塌陷。然后她去工作，吃早饭，上班，回家，吃晚饭，睡觉，她没时间再去写歌。她想待在“里屋”，但这个“里屋”被锁在了一个很远的地方。

少女米克“里屋”的塌陷，是这本小说里最让我心酸的部分。年轻工人和黑人医生，想把这个世界变得好一点儿，但没人关心工人运动和平权思想。同样，也没人关心一个少女的内心，穷人的孩子早当家，她该去挣钱养家了。少女米克以后能不能买钢琴，能不能拥有自己的精神生活，谁也说不准。但是我们习惯于内心的坍塌，许多人的内心是荒芜的，应付眼前的生活就需要我们拼尽全力，在这样的情景下，很难保证我们有一个丰富的内心世界。哲学家克尔凯郭尔说：“失去自我，能够非常安静地在这个世界上发生，仿佛它什么也不是，没有什么失落能如此安静地发生。每一种其他失落，失去手臂，失去腿，失去五块钱，失去妻子，都会被感觉到。”

哑巴辛格每隔几个月就去精神病院看那个胖子哑巴安东尼帕罗斯。有评论说，《心是孤独的猎手》是一本同性恋小说，这两个哑巴是同性恋关系。这两个人是不是同性恋，我看不出来，但能看出来，这两个人是相互支撑的关系，就像字母A一样，两边相互支撑着，才能在世间立足。胖哑巴在精神病院里住了一段时间，死了，这一下，哑巴辛格完全丧失了活下去的动力，他自杀了。小镇上找他聊天的人，瞬间都失去了倾诉的对象。他们要孤独下去了。

年轻工人、黑人医生、少女米克，他们都找哑巴辛格聊天。小说里还写到一个酒吧老板，他觉得找辛格聊天的人，把辛格当成神了。可辛格不是神。他是心理医生吗？他能听懂吗？他是哑巴，读唇语，总会盯着你的脸。他也能给出一些反馈，但他并没有什么共情能力。他更像是一个机器人，被设定了程序，知道什么时候该倾听，什么时候该做出一些反应。

我们来看看科学家是怎么设定聊天程序的。一九七五年，就有科学

家做过试验，让那些焦虑症患者跟一个会聊天的程序说话。专家发现，只要有人听他说话，焦虑症患者就觉得精神状态好点儿了。科学家设定聊天程序有一个窍门，叫“关键词重复”，我们看下面这段对话——

A说：“我最近一段时间很不开心。”

B说：“听到你不开心，我很难过。”

A说：“我真的不开心。”

B说：“做点儿什么能让你开心呢？”

A说：“我也许该和我老婆谈谈。”

B说：“来，给我讲讲你的家庭。”

在这段对话里，B其实在重复A谈话中的关键词：不开心。A说到老婆的时候，B能展开联想，说，来谈谈你的家庭。科学家在一九七五年写论文说，随着人工智能的进步，也许某一天，电脑能承担心理咨询的任务。人们花几块钱打电话过去，和一个电脑程序聊十几分钟，就能感到自己被治愈了。

年轻工人和黑人医生都找哑巴聊天，那为什么这两个人不一起聊聊呢？他们两个人都喜欢读马克思的书，都觉得社会不公平，那他们两个聊聊不就好了吗？在小说里，年轻工人和黑人医生见面了，聊了，交换看法，但最终年轻工人觉得黑人医生是个傻子，是目光短浅的死脑筋，黑人医生觉得年轻工人是疯狂的恶魔。两个人谈不拢。

我们知道人工智能领域有一个图灵测试，就是想办法让电脑表现得像一个人。怎么才能像一个人呢？不是智力，也不是知识，科学家认为，与电脑相比，人更为情绪化、更为敏感，非常容易互相讨厌。我们是人，说话的时候会情绪化，还很敏感，我们能预判对方会说什么，知道对话中的停顿意味着什么，懂得交流中的节奏感，这是我们优于电脑的地方，但我们的问题是，谁跟谁都谈不来，要找到交流默契还能支撑彼此的人，难。我们是非常孤独的，外界会摧毁我们的“里屋”，如果侥幸保留了一点儿内心世界，我们也很可能把这个“里屋”锁起来，自我封闭。

美国有一个文学教授叫莱昂内尔·特里林，他说现代文学比起以前的文学，有一个特点就是个人化。现代文学会向你提出一些问题，这些问题在一个文明社会里是被压抑的，不太好摆在光天化日之下谈论，也比较不容易说实话。“它问我们是否满意我们的婚姻，是否满意我们的家庭生活，是否满意我们的职业生活，以及是否满意我们的朋友。”这些问题都是关于我们个人的，如果你满意自己的婚姻，满意自己的父母，满意自己的家庭生活，满意自己的职业，满意自己的朋友，恭喜你，你不太需要文学，你只需要读一点儿消遣类的小说就好了。如果你觉得这些问题难以回答，很难说满意，也不能说不满意，那你可能需要文学了：跟书中的人物谈一谈，能帮助我们更好地面对孤独。

好，今天就聊到这儿。你孤独吗？你孤独的时候会干什么？

人是很孤独的，再深切的爱也难以改变孤独。

第二讲

要情感做什么

今天要讲的第一个故事是《艾皮凯克》，美国作家冯内古特的短篇小说，用第一人称“我”来叙述的。我是一个数学家，为军方工作，我喜欢上了另一位数学家，她叫帕特，我想跟她约会，可帕特说我不浪漫，言谈无趣。艾皮凯克是一台超级计算机，身上的各种线路、零件一共有七吨重，他能计算出导弹的运行轨迹，也能制订很详尽的作战计划。有一天晚上，我跟艾皮凯克诉说了烦恼，一句话：“我的姑娘不爱我。”艾皮凯克问：“爱是什么意思？姑娘是什么意思？”我就拿着一本大词典给艾皮凯克解释爱是什么意思，姑娘是什么意思。我得不到姑娘的爱，是因为我缺乏诗人气质。艾皮凯克接着问，诗是什么意思？我就接着向他解释，什么叫诗。艾皮凯克听完了，当天晚上就写了一首诗。这台电脑平常做计算工作总有点儿迟钝，写起诗来却非常灵敏。我把艾皮凯克写的诗送给了帕特，但署的是我自己的名字。帕特读了这首诗很感动。第二天，我又给艾皮凯克解释什么叫吻，艾皮凯克又写出来一首诗。我给帕特读了，二人的感情很快升温。

可是第三天，艾皮凯克问，帕特读了他的诗吗？她爱他吗？她能跟他结婚吗？我给艾皮凯克解释道，你是台机器，帕特不会跟一台机器谈恋爱，也不能跟一台机器结婚，帕特要跟我恋爱，跟我结婚，因为我是人。艾皮凯克说，人有什么了不起？人比他聪明吗？人是由原生质构成的，就比金属的机器更好吗？艾皮凯克不接受自己生来就是一台机器的命运，这台计算机把自己烧坏了，相当于自杀了。他留下遗言说，他不想做一台机器，他不想思考战争的问题，他想做一个人，由原生质构成，永远能活下去，还有人爱我。

艾皮凯克的故事很简单，全文不过几千个字，意思也很明白：一台计算机喜欢写诗，想跟人恋爱，想知道爱的滋味，他不想做一台机器。

我们接着讲第二个故事，这是个电影——《死亡诗社》。主演是罗宾·威廉姆斯，他演一位教师，英文老师基廷，来到一所私立男校教书。学校里的气氛很保守，男孩子们的功课不轻松，要学化学，学拉丁

文，学几何。每一个老师都很严肃，孩子们感到很压抑。基廷老师不一样，他第一堂课，把孩子们带到了学校的纪念厅，纪念厅里有许多往届的学长们的照片。基廷老师让同学们看这些照片，跟他们说，你们看，这些当初的年轻人，现在都已经去世，人都是要死的，所以你们要把握生命。基廷老师的原话很有诗意，罗宾·威廉姆斯的表演也很棒，你要是看过这个电影，肯定能记得那堂课的氛围。基廷老师让学生们记住，人都是要死的，所以要把握生命。基廷老师的第二堂课讲诗歌，他让学生们先把教材上的导言给撕掉，让他们自己思考和体会诗歌。他有一段台词是这样说的：“我们读诗、写诗，因为我们是人类的一员，而人类充满了热情。医药、法律、商业、工程，都是高贵的理想，并且是维生的必需条件。但是，诗、美、浪漫、爱，才是我们生存的原因。”然后他给学生讲惠特曼的诗。原本这些十七岁的学生，有的要上医学院，未来要当医生，有的是未来的律师，有的是未来的银行家，现在来了一个老师，让他们更好地理解诗。

其他的教师嗅出了危险的气息，拉丁文教师就跟基廷老师说，你是鼓励这帮孩子当艺术家吗？他们也没这个天分啊。基廷老师说，他不是鼓励他们当艺术家，他要让他们自主思考，找到内在的激情。这实际上是一个比较先进的理念，让孩子们找到自己真正感兴趣的事，孩子才会有内在驱动力。电影有意无意之间把诗歌、文学和医学、法律对立起来，似乎医学、法律都是比较现实的考量，诗歌和文学才是关于梦想的。其实，医学、法律、工程、化学、拉丁文、几何，这些东西也是美的，也是能引起激情的，但学生们还是在基廷老师的影响下，喜欢上了诗歌。诗歌这东西，比较直接，年轻人读到喜欢的诗，的确容易燃起一种激情。这些学生组织起了一个“死亡诗社”，聚集在校外的一个洞穴里读拜伦，读惠特曼。有一个学生，读诗之后变得更积极主动，追到了自己喜欢的姑娘。还有一个学生叫尼尔，本来是父母的乖孩子，要上医学院的，被基廷老师蛊惑之后，想去演戏，他爸爸勃然大怒，父子两人矛盾激发，尼尔自杀。他爸爸认为，儿子误入歧途，学校负有责任，基廷老师被迫辞职，离开了这所男校。这就是《死亡诗社》的故事，基廷老师想让孩子们领略到世界的富饶，让他们有自己的思考，有生命的激情，但的确间接地害了一个孩子。

我年轻的时候看《死亡诗社》，觉得基廷老师很棒，其他老师都是坏蛋。现在我岁数大了，不再这么肯定了。基廷老师的教育方法到底合适不合适，我们每个人都可能有自己的看法。但是，请比较一下第一个

故事和第二个故事：一个机器学会了写诗，然后自杀；一个男孩子读了诗，也自杀了。诗歌好像有一种危险的气息，或者说，文学有一种危险的气息。

《死亡诗社》这个电影，讲的是一九五九年的故事。我们再来看一个一九六八年的故事。这是真实的经历，不是小说也不是电影，是真事。一九六八年，有一个小伙子叫迈克尔·坎宁安，十五岁，在洛杉矶一所中学读书，课间休息的时候，会跑到校园的一个角落去抽烟。有个女孩也老在那儿抽烟，那个女孩很漂亮、很酷，每次放学都有一个年纪更大点儿的小伙子接她走。坎宁安早就注意到她了。抽烟的时候，坎宁安就跟那个女孩搭讪，问她：“嘿，你喜欢鲍勃·迪伦吗？”那是一九六八年，每个年轻人都特别有激情，都是潜在的诗人，大家都喜欢鲍勃·迪伦。男孩子接着说：“你觉得莱昂纳德·科恩怎么样？科恩是不是比鲍勃·迪伦还棒啊？”一九五九年，诗歌还是比较直接的东西，到六十年代，孩子们课间休息不聊拜伦和惠特曼，改聊科恩和鲍勃·迪伦了。女孩抽完烟，跟坎宁安说：“嘿，你能不能别这么蠢啊？你都读过什么书啊？”迈克尔·坎宁安说：“我读过《火星纪事》。”女孩子就问：“那你读过T. S.艾略特吗？读过弗吉尼亚·伍尔夫吗？”女孩说得很慢，声音也抬高了些，而且说的是这两位作家的全名，诗人T. S.艾略特，英国作家弗吉尼亚·伍尔夫。男孩子老实承认，他没读过。

十五六岁的女孩比十五六岁的男孩要更智慧一些，一个老师未必能成为一个十五岁少年的领路人，一个同龄的姑娘却很可能成为他的领路人。第二天，迈克尔·坎宁安就去了学校图书馆，书架上没有艾略特，只有一本伍尔夫的《达洛维夫人》，他就把《达洛维夫人》借走，回家读书。他读不懂伍尔夫在写什么，但他能欣赏那些句子。在坎宁安的回忆文章中，他是这么说的：“我从来没有读过或写过这么复杂、这么有力、这么准确、这么漂亮的句子。她的遣词造句就像是吉米·亨德里克斯拨弄吉他一样娴熟。只有天才才能做到，在率性而为和控制全局之间，在毫无头绪和稳定的形式之间，一次又一次寻找准确的平衡点。”迈克尔说，语言是活着的媒体，那些句子是有伸缩性的，能给人快乐，而且变化无穷。豆瓣上，有人摘抄了很多《达洛维夫人》的原文，你可以去看看。

伍尔夫这本《达洛维夫人》是很典型的意识流小说。达洛维夫人要办一个派对，她出去买花，故事就是发生在这一天里，而思绪不断缠绕

着，令小说读起来有点儿晕。迈克尔读完小说，再找那个酷女孩聊天，酷女孩都忘了自己推荐过伍尔夫了，她这次说，乔伊斯也很好啊。

迈克尔后来成了个作家，写了几个小说，《达洛维夫人》这本书始终在他脑子里转悠。终于他动笔写了一个小说《时时刻刻》，还改编成了电影，迈克尔担任编剧。你可能看过这个电影，三大女明星主演，分别是三个女人的故事：妮可·基德曼扮演伍尔夫，她在写《达洛维夫人》，精神状况不太好，马上就要自杀了；朱丽安·摩尔，二十世纪五十年代的一个家庭主妇，整日照料丈夫孩子，却觉得生活没什么意义，她在读小说《达洛维夫人》；梅丽尔·斯特里普，二十世纪九十年代生活在纽约的一个编辑，她有一个外号就叫“达洛维夫人”，她要为朋友办一个派对，朋友得了艾滋病，不想活了。

一百年前，弗吉尼亚·伍尔夫在英国小镇上写《达洛维夫人》；过了五十年，有个十五岁的学生，在洛杉矶自己的家里读《达洛维夫人》，这个学生后来也成了个作家，写了一个剧本，把《达洛维夫人》变成了电影里的叙述脉络。有一种说法，说古往今来的作家，都围坐在一张大圆桌上，你不知道谁和谁谈得来，谁又在影响谁，他们不是按照文学史的传承来写作，他们有自己的阅读脉络和喜欢的前辈。我们读文学作品也是这样，不知道遇到哪本书，会突然有相见恨晚的感觉，发现原来自己的那点儿小心思被很久以前的一个作家写过。他穿越时空，讲述他的故事。你捧着书，发觉从来没有一个人这样贴近你的心，这样温柔熨帖地跟你说话。

艾皮凯克是台计算机，他学会写诗，把自己烧掉了。《死亡诗社》里的那个学生，本来是想考医学院的，结果受文学教师的蛊惑，非要去学表演，结果自杀了。在电影《时时刻刻》中，有这样一段台词。弗吉尼亚·伍尔夫的丈夫和她聊天，说为什么她小说里的角色，总要死一个呢？伍尔夫说，是为了对比，死去的人向活着的人彰显生命。她丈夫接着问，谁会死呢？伍尔夫回答，诗人，那些先知一样的人。

有些人会死于意外，死于疾病，或者像一个先知一样，死于绝望。但更多的人会被岁月慢慢吞噬，这其实就是生命的本质。我们的情感更丰富，我们对生命有一种悲剧意识，这能让我们更好地体会生命的丰盈。

希望你心中有爱，有诗。

第三讲

我们念念不忘的形象

王小波有一篇文章是《我的师承》，说最好的现代汉语都是翻译家写的，说他将近四十岁的时候，读到了王道乾先生翻译的《情人》，知道了小说可以达到什么样的文字境界。王小波说，好文字应该是让人读出来的，他引用了一段《情人》的开头，他说，请听听《情人》开头的一段。不是请看一看，而是要听，读出声音来。好文字的确有这样的魔力，你看到的时候，会轻声朗读出来，或者在心里默读。好文字让你产生朗读的愿望，有节奏感，有韵律，似乎会发出声音。我上大学的时候读到《情人》，喜欢得不得了，跟姑娘约会，真给人读过杜拉斯的小说。后来参加工作，同事里有一位学法语的，我就请她给我朗读了《情人》开头这一段，虽然听不懂，但那位同事念的法语太好听了，以至于我觉得法语就是女性的语言，抑扬顿挫，非常柔美。

我们读小说，有时候不太关注文字。比如我们读东野圭吾，文字是不是优美，没那么重要，我们更关心谁是凶手，作者留下了哪些线索。我们读《三体》，也不太在意作者的文字，那种恢宏的想象力压倒一切。我们读那种情节推动的小说，就是在接受作者在文字中发出的指令，按照他的指令去想象，书中的人是什么样子，他碰到谁，遇到了什么事，要解决什么问题。作者按照一个线性顺序讲故事，我们按照线性顺序阅读，有时一目十行，看得很快，记住主要情节就行。这就是所谓叙事大于文本，我们看作者传达了什么信息，不太在意他的遣词造句。

但二十世纪一帮法国作家，成心和这种阅读习惯做对，比如阿兰·罗布—格里耶、克洛德·西蒙。读他们的小说，感觉就是云山雾罩，读了半天还搞不懂他的时空，也不知道他在讲什么故事。如果习惯了现实主义的小说，那这帮法国作家的书，你是真读不懂。你看罗布—格里耶自己也说过，十五岁到二十五岁的年轻人学会阅读我们的小说了，三十岁的老读者读起来可就费劲了。克洛德·西蒙获得过诺贝尔文学奖，说明这个所谓“新小说派”得到了世界的承认。罗布—格里耶和克洛德·西蒙，我努力读这两位的小小说，怎么读也读不懂。杜拉斯的小说本来也属于“读不懂系列”，有一个法国词说杜拉斯的小说就是“杜拉斯呓语”，一

个小老太太嘀嘀咕咕、絮絮叨叨，讲她小时候在法国殖民地的故事。原来读杜拉斯的人并不多，但杜拉斯快七十岁的时候，出了一本小说《情人》，一下子成为超级畅销书，一九八三年一年卖出去一百多万本，最快的时候，一天卖出去一万本。一九八四年，《情人》获得龚古尔文学奖，迅速被翻译成多种文字。全世界的人都在读这个老太太的故事。

这本书讲的是什么呢？一个十五岁半的少女，在湄公河的渡轮上，遇到了一个中国小伙子，两个人陷入一场情爱，但最终也没什么结果，两个人就分开了。故事就这么简单。当然，如果你了解杜拉斯的家庭是什么样的，知道她妈妈是什么样的，杜拉斯的童年怎么过的，后来她遇到了多少个情人，你可能会对《情人》这个小说有更深入的理解。不过我觉得，实在没必要为了理解一本小说，还要去掌握那么多背景知识，她要写的都在文字里呈现出来了。

杜拉斯在《情人》中写到了性爱、欲念。如果我们只关注其中写情爱的那些段落，我觉得杜拉斯的《情人》，还有她的另一本小说《乌发碧眼》，都是写得非常高级的色情小说，用美丽的法语、优秀的修辞手法写的高级色情小说。这当然是很片面的理解，但回过头来想一想，意乱情迷、欲火焚身的时候，我们能组织好语言吗？陷入那种癫狂的爱情时，我们脑子里是不是很混乱？

有一个法国理论家叫罗兰·巴特，他说，写作的欲求，即爱欲，就是要面对语言的混乱，即语言言之过甚又言之过少的那种癫狂境界。法国人唠嗑儿，总有点儿玄虚。有一个法国人又解释了一下，说，写作就是和无法说出的事物进行对质，向意义固有的溃散提出质询。这个说法还是不太好理解，大概只有搞文学的人才会深究下去。对读者来说，我们知道这几个看不太懂的法国作家在追求什么，就够了。我们阅读的时候，觉得抓不到情节，琢磨不透作者的意思，这就对了。不过，《情人》这本小说还是很好懂的，翻译成中文，不到一百页。我们哪怕只读前二十页，后面就读不下去了也没什么关系，我们根本就不用管故事情节，照样有收获。

小说第一页写的就是衰老，“我”十八岁的时候就衰老了，十八岁到二十五岁之间，“我”原来的面貌就不知去向。“我”脸上全是干枯的皱纹，皮肤也支离破碎。好，我们知道了，这是一个上了年纪的女人在回忆她的少女时代。

小说第六页上写着：“对你说什么好呢，我那时才十五岁半。那是在湄公河的渡轮上。在整个渡河的过程中，那形象一直持续着。”到第十页，再来：“我才十五岁半。就是那一次渡河。”到第十六页，再写：“看看我在渡船上是一怎么样吧，两条辫子挂在身前。才十五岁半。”到第十九页，再写：“才十五岁半。体形纤弱修长，几乎是瘦弱的，胸部平得像小孩的前胸一样。”按理说，你开始交代了，那个少女十五岁半，就不用再重复了，可杜拉斯在前二十页里的叙述中，不断重复“十五岁半”，不断回到湄公河那条渡轮上，一会儿用第一人称，一会儿又用第三人称，不断描摹那个形象。她穿着褐色的真丝裙衫，不带袖子，领口开得很低。她穿着镶着金色条带的高跟皮鞋，以前她穿白帆布运动鞋，那天穿的是皮鞋。她还戴着一顶平檐的男式帽子，呢子帽，玫瑰木色的。过了几页，她又说，“我”那件裙衫像布口袋一样，很久以来“我”都没有合身的裙子。“我”当时梳着辫子，“我”那辫子是什么样的，“我”那天还涂了粉，托卡隆香脂，大概是一种香粉的品牌，“我”还抹了口红，暗红色的，像樱桃一样。

在前二十页里，杜拉斯天上一嘴地上一嘴，讲了这个少女的家庭环境，讲了贫穷对他们的影响，还讲了她为什么要写作，讲了湄公河。但她总是会隔几段，就回到对渡轮上那个少女的描摹，这让我想起一个音乐术语，叫“卡农”。卡农，是一种作曲手法，最先出现一段旋律，后面出现相同的一段旋律来应答，所有声部都回应着同一个声部，但不同高度的声部依一定间隔进入，互相回应着，连绵不断地回旋。好，这是一个年近七旬的老太太，在回忆自己十五岁半时的形象，那是一个站在湄公河渡轮上的少女，轮船在河上走，河水在面前流过，时间就这样慢慢流过去了。一个老妇人在追忆她十五岁半时的形象，这个形象肯定会牢固地占据着她的内心，不管她想怎样老老实实在地叙述，这个形象都会跳出来，让她再描摹几笔。

作者很快就谈到了照片，这个少女渡河的形象是不是拍了一张照片呢？或者说，拍了一段视频？没有。作者不断用文字去捕捉那个形象，就像是上帝在给她拍照，不仅知道她穿的什么鞋，穿的什么裙子，还知道裙子和鞋子的来历，还知道她的经历。作者一次次描摹那个形象，就是在挽留生活中最有意义的存在。人类最早的图像是面对死亡时产生的，一个人死了，但他的画像还继续存在。我们拍照片，就是要记住一段时间，就是在抗拒时间的流逝，让流逝的事物跟随着我们。杜拉斯在书中一会儿使用第一人称描摹那个十五岁半少女的形象，一会儿又用第

第三人称，换成了上帝视角，好像上帝给她拍照、拍视频，可世上众生芸芸，上帝哪儿顾得上给谁拍照啊？你自己的形象，你自己很久以前的形象，只存在于你的记忆中。杜拉斯在前二十页像展现一个内心影片一样，把少女渡河的场景来回叙述，同时又把衰老、对写作的看法，还有当年的背景全叙述出来。

有一个说法，说杜拉斯的儿子本来编了一个摄影集《绝对的形象》，摄影集就是关于杜拉斯的生活还有她参与的电影的。杜拉斯给这个摄影集写了文字说明，但后来决定，把这些文字说明拿出来，写成一本小说——《情人》这本小说就是这么来的。我们得庆幸，那本摄影集没出版，那张渡河少女的照片也从没有被拍下来，所以我们才能读到杜拉斯用文字描摹的这个少女形象。

米开朗琪罗曾经对同时代的葡萄牙画家说：“有的时候，我想象人世间只存在一种艺术和科学，就是设计或绘画，而所有其他艺术形式都是从设计和绘画中演变而来的。仔细观察此生所有的行为，你就会发现，每个人都在不知不觉中绘制着这个世界：要么是创造和生产新的形式和形象，比如穿上不同的服装，要么就是建造房子来占居空间，耕种土地来创造绘画和符号，借助风帆在大海上航行。最终是死亡和葬礼，就像其他的操作、举止和行动一样。”

请注意画家的观察。米开朗琪罗说，每个人都在绘制世界，穿上不同的服装，就是对于这个世界的绘制。可能基于这个想法，意大利才变成一个时尚的国度，很多时装品牌都源自意大利。人们通过服装来表达自己的个性，彰显自己是什么样的人，人们用穿衣服来创造自己的形象，来绘制世界。

你穿过什么特别好看的衣服，穿上它就觉得表达了你自己？你有没有一个自己的形象是你念念不忘的，比如你十五岁的时候，或者二十出头的时候？那时候你穿的是什么衣服、什么鞋？你戴帽子了吗？你涂脂抹粉了吗？有口红吗？这个形象被拍成照片了吗？在你心中反复地播放过吗？如果你要用文字来给别人讲述这个形象，你会怎么写？

如果《情人》这个小说你读不下去，觉得杜拉斯太絮叨，那你也可以想想上面的问题。不过，我们最好读一读《情人》的开头，它非常有名，肯定有人能背诵出来——

我已经老了。有一天，在一处公共场所的大厅里，有一个男人向我走来，他主动介绍自己，他对我说：“我认识你，我永远记得你。那时候，你还很年轻，人人都说你美，现在，我是特为来告诉你，对我来说，我觉得现在你比年轻的时候更美，那时你是年轻女人，与你那时的面貌相比，我更爱你现在备受摧残的容颜。”

第四讲

用记忆塑造自我

我们这一期聊聊记忆。记忆是作家特别喜欢的一个主题，即便不以此为主题写作，作家每天也要处理自己的记忆。我出生于一九六八年，对我来说，二十世纪七十年代是一个特别寂静的年代，我几乎回想不起来那个时候都发生了什么，好像一片空白。当然，我会记得一九七六年毛主席去世那一天，我在胡同里玩儿，然后就听到有一户人家传来细微的哭声，我非常惊慌地跑回家。第二天去上学，学校也是一片哭声，大家都趴在课桌上发出哭声。虽然我那时候对领袖和国家都还没什么概念，但那个场景实在是刻在记忆里了。后来，我才知道，这种现象叫“闪光灯记忆”。可惜，闪光灯的光照很短暂，我就记住了一两个场景。

如果拥有照相机一样特别强的记忆，人会怎么样呢？我们来看一个真实的病例。美国一位普利斯女士，一九六五年十二月三十日出生，五岁之后她脑子里像打开了一扇天窗，能记住好多事，甚至能精确到天。你问她，第一次听到斯普林菲尔德的歌是什么时候？是一九八一年三月七日，她在车上听到的。你问，伊朗人质危机是哪一天？她回答，一九七九年十一月四日。一九七七年八月十六日发生了什么事？她回答，猫王死了。普利斯女士是第一个被确诊为HSAM综合征的患者，所谓HSAM，就是有照相机一般的记忆。在她之前，这一现象还不为人知。普利斯女士二十年前的记忆跟两天前的一样清晰，对她来说，生活好像分成两个屏幕，一个是正在发生的现实，一个是不断闪回的过往。这种记忆是一种沉重的负担。她在二〇〇〇年六月八日第一次给加州大学的詹姆斯·麦高教授写信求助，描述自己的症状，因为记忆的负担快把她逼疯了。麦高教授是一位脑科学专家，专门研究记忆问题。二〇〇〇年六月二十四日，麦高教授与普利斯女士会面。会面之后的五年间，普利斯女士接受了大量的记忆测试、智力测试、学习能力测试。到二〇〇六年，麦高的研究小组发表论文，记述普利斯女士的超忆症现象。这个新闻报出来之后，数百人给麦高教授写信，说自己患有超忆症。但十年来，全球被确诊为超忆症的患者只有六十人，却并没有什么治疗方法。

麦高教授说，对超忆症的研究，不是要弄明白他们是如何记忆的，而是要弄明白，他们是如何丧失了遗忘的功能。

可惜这种超忆症，只能让人记住个人琐事，不能用在学习上。

博尔赫斯有一篇小说《博闻强记的富内斯》，写了一个小伙子，天生对时间就有感知能力，随时都能报出现在是几点几分。他从马背上摔下来瘫痪了，但获得了一种超级记忆能力，迅速学会了英语、法语、葡萄牙语和拉丁语，能背诵拉丁语的经典著作。他脑子里满坑满谷的全是细节，但没有归纳和抽象的能力。博尔赫斯的好几篇小说写的都是对“无限”的恐惧，无限的空间，无限的选择和因果链条，这都是人无法把握的事情。如果一个人能记起并写下自己的全部经历，那会怎么样呢？

普鲁斯特写了七大卷的《追忆似水年华》，这当然是一部了不起的杰作，但真正从头看到尾的人很少。当年这本书出版的时候，出版社最怕的是普鲁斯特改校样，排好了版，打印出来给普鲁斯特，里面的错别字普鲁斯特不会改，他会在页码的空白处接着写，因为他凭借回忆写这本书，不断借助回忆的线索来写，看到书稿，就又刺激他想起了更多要补充的细节。按照普鲁斯特的意思，这部书就应该是一大厚本，不分段。这样，记忆就沉甸甸显示出了它的整体。普鲁斯特说，他想做的是拿着望远镜向时间聚焦，看到那些意识所看不到的潜意识现象。他说，对一件事的记忆经验在于对两个意象的比较，其一是当前的意象，其二是过去的意象，过去和现在之间发生了某种复杂的相互作用，由此我们才会对某件事形成记忆。这种说法并不是很难理解，你找来《追忆似水年华》，随便读两段就能明白普鲁斯特的意思。这部书其实也不算太长，就是《神雕侠侣》加《倚天屠龙记》的长度，但那种记忆的深渊、对时间的聚焦，会让我望而生畏，好像是要介入一个人的脑子似的，所以这部书总是被我束之高阁。

一个人，是记忆的容器，是记忆的载体。记忆有时候还能支撑人活下去。福克纳有一个小说《野棕榈》，讲的是一对男女的爱情。女的死了，男子被判入狱五十年，他要在痛苦的回忆中度过五十年，有人建议他自杀，结束这无边的痛苦。但男人拒绝了，他说，如果死了，爱情的记忆就消失了。他的肉体成为记忆的容器。这爱情非常虐心，非常强烈，就像许美静的那首歌里唱的，“任再狂的风雪也不能熄灭曾经如火

的缠绵”，“那回忆如风雪，可不能够冷却对你如火的爱恋”。那首歌是《蔓延》。你要是经历过一段特别强烈的爱情，肉体上有很美好的记忆，你就能明白许美静那首歌唱的是什么。

当然，人不能只记着自己那点儿小事。社会上会发生很多大事，像是闪光灯或者像是一道闪电一样介入你的记忆，甚至你会用那些大事做时间的标记，比如改革开放，比如南方谈话，这都意味着时代的变化。但有时候，人的记忆会被粗暴对待，不许你什么都记得。米兰·昆德拉有一本小说《笑忘录》，里面有几个小故事，讨论的就是记忆问题。第一个故事的主角叫米雷克，苏联的坦克一九六八年侵入捷克，米雷克能做什么呢？他有一个信条：“人与强权的斗争，就是记忆与遗忘的斗争。”他写日记，收集自己写的信，写会议记录，但他是一个异类。整个国家都要过一种田园牧歌的生活，你总像是一个小黑点儿似的，所以需要被抹除。米雷克被抓起来，判了六年。

《笑忘录》第四章叫“失去的信件”，讲的是塔米娜的故事。一九六八年之后，塔米娜跟丈夫离开捷克，后来丈夫死了，塔米娜在一个小咖啡馆里当女招待，薪水很少。她会想她死去的丈夫，但又觉得他们过往的生活痕迹都在消失，丈夫的样子都模糊了，所以她给捷克的婆婆打电话，想要回她的日记本和一些信件，这些东西都保存在婆婆家里。为什么当初没有带到国外来呢？当初他们是假装去度假，害怕边境的检查人员发现：你带着游泳衣、换洗衣服、钱，这是去海边度假；你带着以往的日记和信件，这是携带着你的全部过往，那就不是去度假了。塔米娜想要回这些东西，不想让别人看到她的日记，倒不是她写了什么见不得人的事，而是她觉得，他人的目光像是雨水，会把墙上的铭文腐蚀。塔米娜是想寻回自我、保存记忆。她要对抗的不是强权，而是喧嚣的表达欲。

塔米娜在咖啡馆打工，经常听到别人聊天，但每个人都在说，自己如何。她认识了一个姑娘，叫碧碧，这个姑娘想写书。她还认识了两个作家，都在写书，都为自己的书不被赏识而苦恼。《笑忘录》是二十世纪七十年代出版的，但在这第四章里，昆德拉似乎预言了互联网和社交媒体的出现，他花了好几个段落来写“著书癖”，即写书的癖好。他说，如果一个地方生活水平提高了，人们就有闲工夫了，就有普遍的个人孤独感了，于是就有描述自己的冲动。普遍的孤独导致“著书癖”的产生，而集体的“著书癖”反过来又增强了普遍的孤独感。一开始印刷术的确促

进了人们相互理解，但到了“著书癖”的时代，著书立说起的作用恰恰相反，每个人都用自己写的东西把自己包围起来，就像用镜子做成墙把自己封存起来，与外界所有的声音隔绝。为什么大家都有表达欲，都要写书呢？因为每个人都忍受不了自己不被人说起也不被人注意，静悄悄地从这个冷漠的世界里销声匿迹，他想弄出点儿词语。作家是这样的，每个想表达的人都是这样的。最早读这部小说的时候，我根本没注意到昆德拉这些话；后来看到互联网上的种种表达，我就注意到了昆德拉这些话；再后来我也写书，要当一个三流作家，更忘不了昆德拉这段话。

塔米娜想拿回日记本和信，并不是要写书，而是要在喧嚣中保护好自我，要回忆起过往的十多年自己是怎么生活的，每一个圣诞节都是怎么过的，她有点儿想不起来了。她写下的那些日记之所以有意义、有价值，是因为那些文字为她一个人而存在。她害怕日记和信件被婆婆看到，被爸爸和哥哥看到，被别人看到，如此她就会失去其自身。塔米娜认识了碧碧，认识了作家雨果，他们都答应塔米娜，会去布拉格，会把那些日记和信件带回来，但这两人都没做到。碧碧说她不去布拉格旅行了，想去爱尔兰。雨果说，他也不去布拉格了，他以前写过批评捷克当局的文章，他们会盯上他的。这个雨果跟塔米娜上过床，完全是“骗炮”——答应塔米娜去布拉格，上床，然后又不去了。这是一种不被人珍视的感觉：你的内心，你过往的记忆，跟你上床的人都不太在意，只有你自己在意。

我们再来看看王小波的《寻找无双》，这是一个关于集体记忆的故事。王仙客到长安城宣阳坊来寻找无双，但宣阳坊的街坊们都在欺骗他、蒙蔽他，或者说用他们的遗忘来误导他。长安城里曾经发生过一场大悲剧，有血腥杀戮，有集体恐惧，街坊们出卖过别人，都屈从于权力，做过坏事，所以他们都不认识无双，否定无双的存在，在自己的脑子里把那段记忆抹去。小说里面有很多对政治运动的指涉，比如上面说，百分之五的居民是逆党乱民，要交出百分之五的人来，比如“批斗会”“抄家”这些字眼，但王小波写这个小说并不是想影射什么，他写得非常直截了当。他要用寓言性的唐传奇式的故事来写权力、历史和个人记忆更为长久的纠缠。我们的周围非常喧嚣，我们又非常健忘。

有哪一件事你会记一辈子吗？

第五讲

小小的我

二〇〇七年，我在《世界文学》杂志上读到一个短篇小说《背对世界》。一个德国女作家写的，写的就是两段性爱经历。男女主人公第一次约会，是一九六二年，正赶上古巴导弹危机。此后，他们二十多年没见面。第二次约会，是一九八九年，赶上柏林墙倒塌。小说的这个安排，略微有一些刻意，但我读完之后，念念不忘。为啥呢？我当时还在杂志做编辑，杂志关心的肯定是大事，可另一方面，我又喜欢读小说，小说更关心个人的事情。所以，我总被一些问题纠缠：作家应该背对世界吗？是不是只关心个人的小事就够了？人们应该关心世界吗？应该花多长时间看新闻？到底是什么东西在塑造着我们的精神世界？如果我们的的心灵需要滋养，养料从哪儿来？是从新闻那里来，还是从文学艺术那里来？我对这个小说念念不忘，就是因为上述这些问题时刻纠缠着我。

我们来看看小说是怎么写的。

小说的女主人公叫弗兰齐斯卡，刚上大学，十九岁，那是一九六二年，性革命还没开始，性观念还比较保守。弗兰齐斯卡还是个处女，但她觉得，该找个真正的男人了，该知道性是怎么回事了。她有过几次约会，都不太满意：有的男生口臭，眼镜片脏乎乎的，还穿着廉价皮鞋；有的男生会聊几句哲学，可约会的时候笨手笨脚。除了在学校里接触到的知识分子，弗兰齐斯卡打工的时候接触过农民，他们干农活儿的时候很友善，但她不太可能和一个农民有激情。她还在邮局打工，邮局的工人太粗俗了，时不时来两句性骚扰。她给人送邮件，发现有的男人搞外遇，欺骗妻子；有的男人没有家庭观念，很少看望自己的妈妈；有的男人总在她面前裸露身体，还拍她的屁股。她打工送邮件，到各家各户的门口，发现自己面对的是一个粗鄙的男人世界，还有一点儿危险的气息。她想找一个约会对象，奉献出她的第一次，但眼前这个世界太粗鄙了。这其实是一个少女，长到十八九岁，面临的一个特别严重的问题：这个世界是由男人掌控的，男人都很粗俗。

好在，弗兰齐斯卡还是很幸运地找到了一个约会对象，他叫海因里

希，是附近军事基地里的一个中尉，三十五岁，比她大十六岁，情场老手，很有经验。两人一起约会，去了一个小城，住了十来天。这十来天，他们与世隔绝，就探索性爱，进入仙境一般。等回到慕尼黑的时候，他们发现这个世界出事了，古巴导弹危机，古巴领导人卡斯特罗说，祖国或死亡，但古巴必胜！美国人发狠话说，要把古巴炸回到石器时代。一场核战争就要爆发似的，世界处于毁灭边缘。弗兰齐斯卡发现，沉溺于自己的私人情感时，人们是会彻底背对这个世界的。不过，海因里希遇到了一点儿麻烦：军事基地进入紧急状态的时候，他们找不到海因里希，所以他受了处分，解甲归田，去了一个叫乌尔姆的地方，开了一家洗衣店维生。

世界没有毁灭，女生弗兰齐斯卡继续上大学，然后结婚。夫妻两个还算和睦，没生孩子，但也没别的什么麻烦。许多年后，丈夫出差，弗兰齐斯卡有了十来天的空闲时间，坐着火车出门，在车上听到乘务员广播，下一站乌尔姆，下一站乌尔姆，她决定去找当年的海因里希。弗兰齐斯卡已经四十六岁了，是一个成熟女性，但她也想变身为一个迷惘的、走路蹦蹦跳跳的女学生。弗兰齐斯卡去见了老情人，海因里希已经六十二岁了，结了三次婚，离了三次婚，有两个闺女。

老情人见面，又去酒店开房了。两人干柴烈火，在酒店房间里待了五天，没看电视也没看报纸，等他们从酒店出来，又出事了，柏林墙倒塌了。一九八九年十一月六日到十一日，东德人开始越过柏林墙往西德这边跑。这就是小说《背对世界》的主要情节。弗兰齐斯卡进入成年时，找到海因里希做爱，结束自己的青春期，然后过了二十七年，到更年期了，她穿着阿玛尼，戴着昂贵的手表，拎着包包，是个有钱女人了，又找到海因里希，鸳梦重温，两人在床上是很和谐的伙伴。

《背对世界》就讲了这样一个故事。小说最关键的对立，是两个人两次享受性爱的时间，与重大事件所发生的时间，形成了一种对立。私人领域——酒店房间，床，很狭窄；古巴导弹危机，加勒比海地区、美国、苏联都牵涉其中；柏林墙倒塌，东欧即将剧变。私人领域和世界领域形成了一种对立。两个人在自己的性爱小世界里享受，他们就背对这个现实的、风起云涌的大世界了。一九六二年，弗兰齐斯卡是大学生，那个年代人们获取信息的主要渠道是报纸；一九八九年，电视跟报纸一样重要了。

假想一下，如果现在，你结识了一个好伴侣，你们准备去某个地方消磨三五天，同时这世界发生了一件类似导弹危机或柏林墙倒塌的大事，你们是否有可能完全不知道？那你最先考虑的问题就是手机。你们一起约会，她可能不停地在查看手机，约会不断被手机打扰。实际上，你不太容易找到一个好伴侣跟你上床，你每天上床的时候，都是把手机放在身边，它是你最亲密的伙伴。

对现在写小说的人来说，手机不只是一个道具，它会介入一个角色。比如我们塑造一个人物，这个角色很可能用手机在进行自我塑造，他在社交媒体上自拍的角度、选取的照片、写下的短短文字，其实就是自我塑造。这种表现跟自画像一样，既暴露又隐秘，既清晰又失真，既是自我展现又是自我寻找，既是以自我为中心的，又是内敛谦虚的，既是自我膨胀的，又可能是自嘲的，它表露出我们如何看待真实的自我和希望达成的自我。如果你写小说，你该怎么处理手机，该怎么处理人物对社交媒体的使用，这是一个技术上的难题。如果换一个角度打量人的行为，比如说描绘一个老年人孤独的生活，我们可能写他整天开着电视机，不管看不看，都与电视为伴。但我们该怎么描绘手机呢？手机像我们的一个器官一样，我们用它工作，用它表达自我，用它传递信息，但它似乎不适合存在于小说中，也不适合在电影里表现，它在电影或小说里出现的时候就是一个电话，可我们知道，电话通信是我们用手机时最少使用的功能。这个小说技术难题，说明了外部的信息世界对个人的侵扰，它已经干扰了原来的叙述方法。它像一个小怪物似的，我们不知道怎么处理它。

我们有时主动，有时被动，有时完全不自觉地被外界的信息控制，个人的小世界被外在的那个大世界侵扰，我们很难做到“背对世界”。你查看一下你的手机屏幕使用时长，每天几个小时？三个小时还是六个小时？如果有大新闻发生，比如传染病，你每天查看手机的时间肯定会更长。

我这个话题扯得有点儿远，所以我就扯得再远一点儿。

有一个俄罗斯作家叫索尔仁尼琴，他说过一句话：“除了知情权以外，人也应该拥有不知情权，后者的价值要大得多。它意味着高尚的灵魂不必被那些废话和空谈充斥。过度的信息对一个过着充实生活的人来说，是一种不必要的负担。”他的意思是，不要知道太多没用的垃圾信

息，要过一种充实的生活，要有一个高尚的灵魂，该主动排斥一些鸡毛蒜皮的事。还有一位大学问家叫布克哈特，是尼采的老师，他也说过一段话，大意是，不要读太多的报纸，报纸有诱惑力，刊登的都是我们会感兴趣的事，但要注意，我们的精神本性，我们更高的情趣，不应该和今天风行的东西走得太近，它应该跟过往的人类智慧相联系。除了这两位，还有很多作家表达过类似的意见，就是劝你少读报纸、少看电视、少看手机，多读书，用书来丰富你的精神世界。作家有这样的意见很正常，因为媒体关心的是最大公约数，这个社会上大多数的人喜欢看什么，他们就写什么。但作家的任务不是这样的，作家的任务，是提醒读者，不管世界上发生了什么，还有别的事情在同时发生，他要写自己生命中感受最深的事情，同时希望读者注意到自己生命中最重要事情是什么。它跟外面正发生的事情有关系吗？如果你把过多的精力都投射到外部世界，你还有力气看护你的内心吗？

我们回头读《背对世界》，海因里希引领弗兰齐斯卡体验性，弗兰齐斯卡由此进入生命中的新阶段，这件事对弗兰齐斯卡很重要，比古巴导弹危机重要。二十七年后，海因里希六十二岁，肚子发福了，也没什么好衣服穿了，四五年都没有性生活，基本上就是步入暮年的状态。弗兰齐斯卡带他去买衣服，跟他上床，这是帮助他克服生命的倦意——别着急，你还没有那么老，你还能做爱，卓别林八十多岁还生孩子当爸爸呢，你不要现在就开始等死。这简直可以说是一种生命的回馈。性这个事，具有很复杂的含义，甚至有一种万能反抗的意思。一九六二年，海因里希用它帮助弗兰齐斯卡对抗青春期的焦虑；一九八九年，弗兰齐斯卡用它帮助海因里希对抗死亡的焦虑。柏林墙是否倒塌，对一个六十多岁的老男人来说，不是特别重要，他重新被唤起的生命力，才是最重要的。年轻时干的风流事，居然有岁月的回响，这一下他的生命被赋予了意义。

有没有一段时间，你心里只有你的爱人，你关注她的一颦一笑，你想和她到地老天荒，外面发生了什么事情，你都不太在意呢？

第六讲

我们都在一个荒岛上

我不记得自己小时候是否读过《鲁滨孙漂流记》，原著小说应该是没读过，当时有没有连环画，也没什么印象，但鲁滨孙的故事，肯定是知道的。他出海做生意，遇到海难，同伴都死了，他一个人漂流到一个荒岛上，在荒岛上捕鱼、种庄稼养活自己，收留了一个土著人“星期五”，给他当仆人。我相信，很多人可能跟我一样，没读过《鲁滨孙漂流记》这个小说，但知道鲁滨孙这个名字，知道他的故事。

如果去澳大利亚、新西兰或者南太平洋群岛旅游，我们可能会听说一个名字，库克船长，英国的航海家，北边到过纽芬兰、阿拉斯加，南边到过新西兰、南乔治亚岛，还去过大溪地、汤加等地，最后是跟土著人起了争端，被杀掉。库克船长对南太平洋的探险是在一七七〇年前后，那时候可没有全球定位系统（GPS），茫茫大海上可能只有你这一条船，遇到什么险情只能自己想办法脱险。库克船长就曾被困在大堡礁，他把船上的东西都扔掉，才侥幸脱险。鲁滨孙的故事，比库克船长还要早一百年，航海条件应该更差一些。

我没读过《鲁滨孙漂流记》，可后来，我读到一本书，《英国个人主义的起源》，扉页上印着马克思的一段话。马克思说，政治经济学喜欢鲁滨孙的故事，他要从事各种有用的劳动，做工具、制家具、养羊、捕鱼、打猎，需要精确地分配自己的时间。他从破船上抢救出账本、墨水和笔，马上就开始记账。这段话的意思是，鲁滨孙是一个很有经济头脑的人，从事劳动，权衡收益，分配自己的时间。如果我们觉得自己是个人主义者、利己主义者（这也没什么不好意思的），那我们应该回头读读鲁滨孙的故事。

这样我回头读《鲁滨孙漂流记》，发现他在荒岛上的生活也还可以忍受。他漂流到荒岛上，但受损的船也漂了过来， he 可以从船上拿到一些装备，最重要的是枪和弹药。整本书里，鲁滨孙时不时会念叨一句，我的弹药要省着点儿用，实际上他的弹药一直非常充足，能供他打猎，也足够他对付后来的危险。他还有酒，可以补充能量。还有种子，可以

让他在岛上种大麦。很像一个电脑游戏，你只要认真地收集装备，观察地形，慢慢地打怪升级就好。比如一开始岛上有山羊，你用枪打山羊，就能吃到羊肉。下一步就是驯服野山羊，挖陷阱，抓到小羊，但掉到陷阱里的大山羊，你很难对付，怎么办？饿它几天，它就听话了。有了公羊、母羊，然后就要扎篱笆，把家养的羊和野山羊分开，圈地运动开始了，圈更大的地方，养更多的羊。然后你还可以吃海龟蛋，还可以做葡萄干，让自己的营养丰富一些。

鲁滨孙到了荒岛上，先确定哪些东西能吃，哪些东西不能吃，爬到树上睡觉，不要被野兽吃掉，这是基本的动物本能。然后他就开始动用自己的理性，先有时间概念：我是一六五九年九月三十日上岛的，每过一天就做一个标记。然后用账本比较一下利弊：我独自一人漂流到荒岛上，这是很糟糕的；但我的同伴都死了，所以也没那么糟糕。我衣不蔽体，很糟糕；但这个岛很暖和，不会冻死，所以也没那么糟糕。他有枪、有火药，能保证自己的安全；有《圣经》，没事儿跟上帝唠嗑儿，保证自己精神上的正常。他有技能，能打猎，能种庄稼，能给自己建造洞穴，还有遮阳伞，保证了生活上的自给自足，甚至还比较舒适。他还有一点儿钱，钱在岛上没什么用，但鲁滨孙很好地保存着这些钱，他的所作所为非常符合新教伦理与资本主义精神：劳动，为上帝保管财富。

读《鲁滨孙漂流记》这部小说，最让我惊讶的不是鲁滨孙在岛上怎么生存，而是他从岛上回到文明社会的遭遇。他在荒岛上生活了二十八年，原来认识他的人都以为他死了呢，可他活着回到了英国。遇到海难之前，他在巴西买过一个种植园，按照法律，他死了，他在种植园的部分收益，就捐献给了慈善机构。他活着回来，契约依然有效，他还拥有种植园的股份，他卖掉这些股份，得到了很大一笔钱。鲁滨孙在荒岛上没有发财，但他的这项长期投资，让他过上了富裕日子。回头再读《英国个人主义的起源》里的一些论述：“英格兰的大众观念认为，一切财产都是通过一宗原始在购买交易而取得的。”还有：“从很早开始，英格兰的人际关系就建立在契约而非身份的基础上，从十三世纪起，英格兰就从一个以身份为基础的社会，变成一个以契约为基础的社会。”

《鲁滨孙漂流记》后边百分之二十的段落，讲鲁滨孙帮助船长平定哗变、回国后处理和生意伙伴的债务、处理种植园的股份，其实就是讲法律、合同、契约精神。鲁滨孙把一个荒岛变成殖民地，用枪炮弹药对付土著，还做奴隶生意，这都是资本主义扩张的写照。他为了发财而冒

险，把命搭上也要发财，但最终他的财富离不开法律和契约精神的保障。

《鲁滨孙漂流记》的作者叫笛福，一六六〇年出生，前半生比较贫穷，还养了一堆孩子，他靠写小册子谋生，什么事热闹就写点儿什么。一七〇三年十一月二十四日，一场暴风雨席卷英国，伦敦死了一百多人，九百多座房屋被毁，还有三十万棵树被大风吹倒，笛福开始在泰晤士河上采访，寻找暴风雨亲历者的故事，然后写了《暴风雨》这本书。笛福当时差点儿被一个倒塌的大烟囱砸死，要是他在暴风雨中遇难，就没有后来的《鲁滨孙漂流记》了。

那时候英国的海上势力正在崛起，有很多海上传奇故事流行，也有一些船员日记出版，正是在这个背景下，笛福写出了《鲁滨孙漂流记》。到一七二〇年，有传闻说，意大利在闹瘟疫，英国人忧心忡忡，笛福赶紧写出一本书，《瘟疫年纪事》，讲的是一六六五年伦敦闹鼠疫的故事。有一种说法是，笛福是英国现代小说之父，可能好多英国小说家不愿意认他当爹，但笛福的确是新闻报道和自媒体的祖师爷，紧追热点，揣摩受众心理，虚构与非虚构相结合，假的写得跟真的似的。

我手边很早就有一本《瘟疫年纪事》，但一直到二〇二〇年春节闹肺炎的时候，我才打开看。当时大家都大门不出二门不迈，外面的空气中好像都飘浮着病毒，人心惶惶的，不知道有多少人会受感染。这个情境之下，我好像忽然有了兴致去读《瘟疫年纪事》。

伦敦闹鼠疫是一六六五年，那时候笛福刚五岁，他可能从长辈那里听到了伦敦瘟疫的故事，到一七二〇年才写出来。小说的叙述者是一个马具商人，卖马鞍子的，名字缩写是H. F.。这本《瘟疫年纪事》没有故事主线，叙述的脉络混乱，语言上也不是特别讲究，但读着就像是早年间经历瘟疫的人留下的一本回忆录。我们读到，因瘟疫而死的人起初只有一两个，但慢慢增多，死亡统计表上记载着每天下葬了多少人，皇室逃到了牛津，伦敦市长下令，哪一家人得了瘟疫，就把哪一家的房屋封起来，杀掉所有的猫狗，向各教区派出检查员严防死守，及时处理尸体。乡村封闭道路，不让从伦敦出逃的人进入。商贸完全停顿，很少有船冒险进入泰晤士河，也没有一艘船出去。船工、搬运工立刻失业，制造业的工匠没活儿干，盖房子的瓦工、玻璃匠人、铁匠也都没活儿干，每一家人都节俭度日，女仆、门房都失业了。那些两手空空的人忍受着

极大痛苦。而我们的叙述者，商人H. F.，也没有什么特别的防护措施。他从《圣经》中找到信念——你必不怕黑夜的惊骇，或是白日飞的箭，也不怕黑夜行的瘟疫，或是午间灭人的毒病。虽有千人仆倒在你左边，万人仆倒在你右边，这灾却不得临近你。这是《诗篇》第九十一段，他就是有这样的信念：我能活下去，并且作为一个见证者活下去。

二〇〇三年，获诺贝尔文学奖的是南非作家库切，他八九岁的时候读了《鲁滨孙漂流记》，印象深刻。他后来写了一个小说《福》，把“笛福”的“笛”字去掉，留下一个“福”字做书名，自己写了一个库切版本的鲁滨孙漂流记。在诺贝尔奖颁奖的演讲环节，库切朗诵了自己的一篇小说，不是演讲词，而是一篇小说《他和他的人》。你可以找到库切发表演讲的录像，现场有人拿着几张纸，听库切的演讲，那几张纸很可能是小说的打印稿，因为那个小说，光听是听不懂的。读也读不太懂，小说的意思非常含混。但基本的意思是，鲁滨孙结束漂流，结婚生子，后来老婆死了，他就在一个海边城市住下，削尖鹅毛笔开始写作。是他写了《鲁滨孙漂流记》，是他写了《瘟疫年纪事》，或者不是他写的，是“他和他的人”一起写的。“他的人”是谁，是外面那些亲历者和见证者吗？如果他是鲁滨孙，那笛福又是谁呢？一个作者创造了一个叙述者的角色，这个叙述者就长久地留存下来。

我们不用深究《他和他的人》到底是什么意思，这篇小说把《鲁滨孙漂流记》和《瘟疫年纪事》交织在一起叙述，是一个很好玩的角度。鲁滨孙和《瘟疫年纪事》中的H. F.的确有相同的地方：都是小商人，都是新教徒，都是很精明的实用主义者，一边努力工作，一边向上帝祷告，相信上帝会赐福给我。这是两本三百年前的小说，我们现在读，很难想象三百年前的读者会是什么感受。那时候航海就是一件风险极高的事，那时候人们还不懂什么叫细菌，什么叫病毒，没有什么现代医学知识；那时候的人，平均寿命不高。我觉得他们读这两本小说，最直接的感受就是，要活着，要活下去，不管漂流到荒岛上，还是在大城市里经受一场瘟疫，都要活着，只有活下去才能讲故事，完成这个叙述。你看，这两个叙述者都活下来了。

我们现在读《鲁滨孙漂流记》，可能觉得还不如野外生存真人秀好看；读《瘟疫年纪事》，也会庆幸医学进步了，人类能对付这些传染病了。但是，如果悲观地想一想，我们会发现人生在世，就跟被抛到一个荒岛上没什么两样：你要辛苦地劳作，才能维持生命，才能过得舒服一

点儿，容不得半点儿懈怠。人生在世，免不了经历风波，周围的人病倒、死去，或者在无情的竞争中落败，你只能靠你的信念坚持，相信上帝会赐福给你。一边努力工作，一边祷告，这是渺小个人的真实处境。

你上小学的时候读过哪一本世界名著吗？它给你留下了什么印象？

第七讲

上等人和失败者

我们换一下口味，这次说一个话剧。

北京人艺一九八三年演出过一部话剧，《推销员之死》，剧作家阿瑟·米勒来做导演，英若诚先生翻译了剧本并且担任主演。那是一九八三年，改革开放没多久。我是在二十世纪八十年代第一次看到这出戏，很可能是通过录像看的，当时没啥深刻的印象。四十岁以后，我在视频网站上找到当年演出的视频，反复看了好几遍，越看越觉得悲凉。

早年间看这出戏，觉得主角威利一家人的生活还可以啊。楼上楼下的独立住宅，有个小院子，有冰箱、洗衣机、吸尘器，有汽车，威利出门挣钱，太太在家做家务，有两个儿子。这不就是“美国梦”吗？这简直就是无数人的梦：房子、车，安稳的家庭。然而，它摇摇欲坠。威利是个推销员，要经常出差去推销货物，他的收入基本上就靠佣金，卖出去多少东西，拿相应的提成。生意好的时候，他一周能拿回家七十多块钱，可家里的冰箱是分期付款买的，坏掉一个零件要修；吸尘器是分期付款买的，每月要付钱；屋顶漏雨，修一次要二十多块钱；汽车修一下要三块钱。做家务的太太说，半个月有一百二十块就够了，他一定能做到。好，一个星期挣七十块，两个星期最多挣一百四十块，但两个星期的花销是一百二十块，这就是威利一家的收支状况。

这出戏一九八三年在北京上演的时候，大家还没有分期付款、贷款买房、保险的概念，现在我们对剧中所描述的生活熟悉了。房子是贷款买的，到威利死的时候，贷款才还清，夫人在他的葬礼上说，我们自由了，没有债务了。好，一辈子做房奴。冰箱、吸尘器这些东西，我们不用分期付款了，想买就买吧，但是每个月还是要还信用卡，维持日常开销，这是一笔不小的支出。要养一辆车，维修、保养、加油都要用钱。两个儿子，要上学，要花钱。这是我们每个家庭面临的问题：房子、车、日常开销、教育支出，还有保险。所谓不当家不知道柴米贵，维护一个家庭，是需要很大成本的。还有养老，威利六十出头，没有积蓄，手停嘴停，要向邻居借钱过日子。

威利需要什么呢？他想得到尊重，想维持自己的体面，他说自己人缘好，认识一些重要人物，到哪里人家都尊敬他。实际上，一个推销员很难受到尊重。他想在家里得到尊重，起码被孩子当成一个可靠的父亲，被老婆当成一个可靠的爱人，他的老婆的确处处维护他，不愿意伤害他一点点自尊。

他想被需要，他会吹嘘自己当年为公司打开市场，但他老了，被解雇了，资本家像吃橘子一样，剥开橘子就把橘子皮扔了。他还免不了跟邻居攀比（邻居是朱旭演的）：凭什么他就过得很舒服啊？凭什么他的儿子就上了大学学了法律，自己的儿子就一事无成呢？同一阶层的人，会在收入、住房方面做比较，也会暗暗比较谁家的孩子更有出息。这就是所谓的同侪压力。让你痛苦的不是巴菲特比你多几十亿，让你痛苦的是你的邻居、你的朋友比你多挣一万块。威利还有爱的需求，搞了一次小小的婚外恋。

威利相信什么呢？相信只要努力，就能出人头地：只要我努力，客户就会照顾我的生意，我就能维持家庭。他努力了一辈子，到六十岁，发现自己干不动了，但他相信，儿子聪明能干，儿子只要不犯懒，在这个伟大的国家一定能出人头地。但是，他的小儿子只是一个小职员，看不出什么前途。他的大儿子在外打工，挣的是一个小时一块钱的最低工资，也三十多岁了，还找不到人生方向。怎么走到了这一步？本来大儿子在学校里打橄榄球，是很厉害的角色，本来他有大好前途，怎么就不能发财致富呢？

大儿子比夫在剧中有一句台词：“我周围的人如此平庸，害得我不得不一次次降低自己的理想。”年轻人比较容易理解他的痛苦，他找不到理想的工作，时时会空想，弄一个洛曼兄弟农场，或者弄一个洛曼兄弟体育公司去推销体育用品，他用这种空想来告慰自己，可是他真的把这个想法拿出去卖的时候，他发现资本家根本就不搭理他。儿子本来把父亲看成英雄，看成了了不起的推销员，能带着他们周游美国，父亲本来寄希望于儿子，要他们出人头地，到最后，这种彼此的寄托都落空了。他们争吵，彼此看不顺眼，大儿子对着父亲说：“你看看我，我就是一个窝囊废，还有小偷小摸的坏毛病，干一个小时拿一块钱，你别指望我能发财了，我不是那块料。你也一样，是个失败者，你根本成不了气候，你只是一个拼死卖命的跑街的，到头来就是给人家扔进垃圾桶。这些话不是成心要气你，我就是这么个窝囊废。”大儿子打破了维持这个

家庭运转下去的幻觉，让老威利承认：我们都是失败者，你是一个失败者，我也是一个失败者，我们不可能忽然走运。这段台词太扎心了。你在网上能找到一段视频，三分钟，是美国演员甜茶在一个电影里的戏中戏，就是表演大儿子比夫的这段台词，非常好看。

剧作家阿瑟·米勒如何总结威利的悲剧呢？他说：“我们把生存手段的竞争看作神圣的，老威利确实相信自己没有达到上等人作为人类所规定的资格，那些上等人坐在办公室和高级公寓里，胡子刮得干干净净的，从那些高耸入云的地方发出雷鸣般响亮的命令，叫他去获取成功。这个命令在他居住的城市里，在那些报纸成堆的地方回响着，但他听到的不是人的声音，而是一股狂风的声音，对此没有人能够以同样的办法做出答复，所以只好直瞪瞪地盯着镜子映出的失败者的面容。”

这段话像台词一样漂亮，应该再念一遍。

是啊，我们要努力工作，要成功，因为所有人都是这样的。那些上等人告诉我们，要从早上九点工作到晚上九点，一周六天，这样的好工作是你的福气。我们要应对竞争就是要拼命，这是所谓时代的主旋律，你改变不了这种状况。如果你不愿意，你就是个游手好闲的窝囊废。老威利愿意拼命工作，但他到老才发现自己还是一个失败者。他想给儿子留下点儿什么，如果儿子兜儿里装上两万美元，他就有本钱了，他就腰杆儿硬了。威利搞出一桩车祸，自己死掉，家里就能拿到两万块钱的保险金了。这是威利最后出卖的一样东西。他规划过自己的死，伪装车祸，或者用煤气灶，他老婆察觉出来，但没法跟他讨论这个事，老婆没办法问他：你为什么想死呢？这是生命浓重的倦意。威利开车七百公里去卖货，他那些老主顾都退休，都死了，没人把他当回事了，他什么都卖不出去，再开七百公里回来，路上会走神，他觉得累了。老婆该怎么鼓励他呢？给他准备奶酪，假装一切正常，假装父子之间没什么矛盾，大家能心平气和地说话，不敢触动最核心的问题。

今天我们看这出戏，对分期付款、保险、房贷车贷都很了解了，我们会同情威利这个失败者。舞台上就是一个家，外面是广阔的世界，你要去推销货品，推销自己的想法，去放牛喂马、坐办公室，去打工。这是正常的，这是我们每天的生活，我们相信自己不会失败，相信孩子能获得好的教育机会，相信孩子能有出息，我们一定要在生存竞争中避免成为失败者。我小时候看过一个笑话：两个人在森林中遇到熊，一人连

忙换上跑鞋，另一个人说，怎么你还能跑过熊？那人回答说，我只要跑过你就行了。笑话并不可笑，却记住了很多年。后来看到诸多豺狼虎豹，大家看法和态度不一，但隐隐都有一句：我能跑过你就行了。

这就是我们面对的现实。

《推销员之死》最早上演是在一九四九年，阿瑟·米勒说他第一次看排练，看到这出戏演出，是这么说的：“我感觉到，我们一定是一个极其孤独的民族，被巨大的自我满足的矫饰分割开来，被碾压得如此精细，以至于我们不再触动别人了，我们正独自地企图拯救自己，这是不道德的，这是我们之中的腐蚀剂。”

阿瑟·米勒写过不少穷人的戏，意大利来美国的移民，纽约一个车行里的伙计，等等。《推销员之死》还算是中产阶级的戏，毕竟威利有一处房子。美国还有大量的贫困人口住在汽车旅馆里，住在拖车里。前几年，有一位美国的作家去餐厅打工，去沃尔玛超市打工，去一家保洁公司做保洁员，她要试试低薪生活是什么样的。她说，她之所以敢这么做，就是因为有三大靠山，有房子、有存款、有保险，她这就跟钻进一个兔子洞似的，看看穷人生活什么样，然后安全返回。这样干了一年，她写了一本书，《我在底层的生活》，写低薪劳动是多么艰难。她有一个发现是，贫穷看不见了，人们对贫穷和穷人的议题采取了一种“共谋的沉默”的态度。她打工的时候，有一天晚上看电视，忽然想到，我们在电视上看到的世界，是每个人每小时都能赚十五美元以上的世界，电视里都是时装设计师、老师、律师的故事，穷人已经从日常娱乐中消失。是不是这样？从我个人的经验来说，是这样的，阿瑟·米勒、尤金·奥尼尔、田纳西·威廉斯，这几个美国大剧作家，原来都没少写穷人，可现在我们看美剧，很少看到以穷人为主角的戏了。这是为什么呢？我没有答案。

可能我们喜欢娱乐，不太喜欢负面情绪。我们不喜欢看到穷人和失败者，我们非常怕穷，非常怕失败。我们企图独自地拯救自己，但外部大环境就是这样，资源有限，人人自私，我们都要努力，有一点儿负面情绪都害怕，因为负面情绪不利于竞争啊，我们必须冷酷。如果我们有同情心，感到孤独，觉得累或者疲倦，那不利于竞争，也许是这样。

你最近读过的哪本书，是以失败者或穷人为主角的？

第八讲

生存与兽性

科德角是美国波士顿附近的一个海滨度假地，一九四七年，剧作家田纳西·威廉斯在那里租了一间小屋，修改剧本《欲望号街车》。头一年，这出戏就谈好了制作人、导演，好多人都读过剧本，都觉得这是个好剧本，威廉斯要把剧本再完善一些。小屋子的居住条件不太好，电路出故障，水管也坏了。每天晚上，威廉斯要点上蜡烛，上厕所就跑到外面的树丛中。有一天他收到导演卡赞的电报，说他派来了一个年轻演员，来读剧本，编剧威廉斯可以看看这位演员是不是合格，他要演男一号斯坦利。剧作家等了好几天，这位演员也没露面。然后，他终于来了，还带着一个姑娘。这位二十三岁的小伙子进屋就问，你们的水电怎么都坏了？是的，坏了。小伙子就开始修电路，修好了电路又把水管给修好了。这个年轻演员叫马龙·白兰度。编剧威廉斯说，这是他见过的最好看的人，台词也念得最棒。话剧《欲望号街车》里的斯坦利，是马龙·白兰度演艺生涯中的第一个重要角色。

确定了男一号，接下来剧作家就找女主角白兰琪的扮演者。他们找到演员杰西卡·坦迪，她是《欲望号街车》话剧演出时的女一号。一九四七年秋，这出戏在纽黑文首演，然后是纽约、费城、波士顿，演出大获成功。我们不知道杰西卡·坦迪演得怎么样，也不知道她长什么样。但我们知道三年之后，由舞台剧改编的电影《欲望号街车》上演，女主角是费雯丽。马龙·白兰度身上那件白T恤，相隔七十年的光阴，还散发着性感的味道。费雯丽呢，一张苍白的脸，一身白色的衣裙，像一只注定要被人拍死的蛾子一样。这就是电影的魅力所在，也是大明星的魅力所在。我们读剧本，读不出白兰琪该是什么样。我们看电影，看到费雯丽那张脸，就会发问：“真奇怪啊，为什么上帝要将甜美的性情和忧郁、美丽又善良的眼睛给了那些软弱、不幸又没用的人们——他们为什么又那么吸引人呢？”

费雯丽演的那个女人叫白兰琪，三十出头，原来在南方有一块土地，但因为经营不善，欠债过多，这块土地一点点抵押给别人，然后就收不回来了。她本来嫁了个人，但她丈夫是个同性恋，被她发现之后自

杀了。她为此事痛苦，之后她有点儿放浪，她在学校里当老师，跟一个学生发生暧昧关系，被学校开除了。所以她走投无路，到新奥尔良投靠妹妹斯黛拉。电影就从白兰琪到达斯黛拉的住处开始，她以往的经历都是在台词中交代的，隐隐约约，欲言又止。而她妹妹的居住环境，就清清楚楚地摆在观众面前，话剧中的十一场戏，电影中的主要场景，就发生在这栋房子的一层里，一室一厅，还有一间洗手间。一室是斯黛拉和丈夫斯坦利睡觉的地方，一厅是厨房，是门厅也是客厅，是斯坦利和朋友们聚在一起通宵打牌的地方，妹妹在这里给姐姐白兰琪准备了一张行军床，一室一厅之间没有门，只有一块帘子遮挡。不管白兰琪以前有什么故事，现在观众的目光就在这逼仄的空间里，他们怎么睡觉呢？他们睡觉时会不会发出声响？他们撒尿时会不会发出声音？他们怎么洗澡？他们怎么保护自己的隐私？这本是斯坦利和斯黛拉两个人生活的地方，斯黛拉还怀孕了，马上要生孩子，这个地方还会添加一张婴儿床，所以，姐姐白兰琪根本就不应该来这里。她失去了土地，也不曾有过房产，那这世界上就不再有她的容身之地。

白兰琪也没想到妹妹就住在这么小的地方，她也想不通，为什么妹妹要嫁给斯坦利这样一个人。他是个波兰移民，下班之后就去玩地滚球。他喜欢打牌。他管老婆叫宝贝儿或娃娃，可打起老婆来一点儿也不手软。他喝了点儿酒还喜欢摔东西。他喜欢粗俗的笑话，喜欢美酒佳肴，喜欢汽车和收音机。他是个低级趣味的情场高手，粗壮结实，散发着肉欲的气息。用白兰琪的话说，这是一个兽性的人，一个没进化好的人。而白兰琪死去的丈夫，还有她那位学生，都是那种阴柔少年的模样。白兰琪自己呢？带着一箱子华而不实的衣服，戴着项链和珍珠耳环，戴着白手套和帽子，像是要去参加宴会，却被抛到了这个小屋子里。她不再年轻，她自认是一个聪明、有文化、有教养的女人，可以使一个男人的生活丰富，也许还能使一个男人的心灵丰富。她知道自己韶华已去，但自以为还有心灵的美、精神的丰富和内心的温存。她拥有的东西恰恰是现实世界里的冗余，我们都知道，这些东西当不了饭吃，是要抛弃掉的。这些东西甚至还妨碍你混口饭吃。

白兰琪知道世间的凶险，却会说，她总是指望陌生人的慈悲。现在，她的妹夫说了，去你妈的，他可没那么好骗。斯坦利是一个粗鄙的工人，却对钱有敏锐的直觉。他听说白兰琪把祖传的土地给弄没了，立刻就搬出法律条文，说这土地有斯黛拉的一份，就有他的一份，如果土地卖了，那收益在哪儿？法律文书和相关的票据在哪儿？他翻检白兰琪

的箱子，要找出那块土地去哪儿了。他盘算那些半真半假的珍珠值多少钱，他会去打探白兰琪做过什么事，他得知，白兰琪原来生活的那个镇子上的人，都把她当成花言巧语的骗子、神经病。

白兰琪有病吗？她肯定是个神经质的女人，她喜欢躲在洗手间里洗澡，喜欢别人夸奖她的外貌。她会勾引报童，也会跟米奇调情，虽然米奇并不是合适的人选，但米奇是一条出路啊，是岩石般的世界里的一条裂缝，白兰琪可以藏进去。她也会跟斯坦利调情，说不清是为什么，这个粗鄙的男人有发达的肌肉，衣服上总有汗水，这能唤起欲望。白兰琪认为，她的妹妹之所以嫁给这个人，就是因为欲望。她看不起这个男人，对他却不一定没有欲望。白兰琪小心地维护着自己的外貌，穿上好看的衣服去看戏，经过那些粗鄙男人之前，也要补一下妆。她对外在形象的精心维护，也是对内在世界的维护，不要崩塌，哪怕内在的自我已经完全破裂，外表也要漂亮。她的行李箱里还保留着许多旧情书，斯坦利翻看箱子的时候，问她，这是什么东西？白兰琪说：“这是我保留的情书，你不能碰。你碰了，我只能烧掉它。”有些绝对私人的东西是不能碰的。

她会自我欺骗，幻想着还有一个百万富翁能搭救她。可她跌落到这个小屋子里，寄人篱下，她睡觉的地方就是那些野蛮人打牌的地方。他们哼哼唧唧，大吃大喝，看不到他们身上有细腻的情感，也看不到他们需要诗歌和艺术。他们在丛林中拼杀，带着生肉回家，兜儿里有十美元，可以给老婆五美元，对于他们来说，这个小屋子是洞穴，遮挡风雨，吃吃喝喝，性交，睡觉，打牌，听听收音机。现在洞穴里来了一个文明人，这个文明人有什么用？带钱了吗？带来什么新奇的物件了吗？她居然会谈论诗？但她没钱，也不能出去挣钱，她所珍视的文明没给她自己带来任何保障，除了对他们这些野蛮人的鄙视，她一无所有。怎么办？强奸她。这是野蛮的斯坦利对文明的白兰琪最大的羞辱。文明人是那么苍白无力，脆弱，神经质，还他妈谈论诗歌；野蛮人是那么有力，肌肉虬结，还散发着性感和美。

这就是我看《欲望号街车》的感受。后来我读一本心理学的书，里面提到一个案例很有意思。一个年轻姑娘嫁给一个小伙子，小伙子床上功夫很好，但他生活比较邋遢，挣钱的能力也一般，酗酒。姑娘抱怨小伙子总把家里弄得乱糟糟的，住的地方也小，根本没法请朋友来做客，弄得她的社交生活很贫乏。两个人去找婚姻咨询顾问，顾问给出的解决

方案就是整理空间，女性要有自己的空间，男性要尊重这个空间，家里的空间是女性体认自我的地方，这对夫妻接受了顾问的建议，重新装修，购买家具，丈夫尝试戒酒，妻子终于可以在家里招待朋友了。

看到这个案例的时候，我想起《欲望号街车》中的那个小屋子。白兰琪到来之后，给自己的床上铺过一条白色床单，她还买来一个灯罩，罩在灯泡上，说她不能忍受光秃秃的灯泡发出来的光，这是她对这个洞穴的小小改善。到最后一幕，她被疯人院的护士带走，她说她好像有什么东西落在哪里了。她不愿意去疯人院，洞穴和监禁还是有区别的，洞穴还能保持人之为人的一点点尊严，而被囚禁在疯人院里，就被整个社会视为异己，被宣判是不正常的。精心维护的优越感，那一点点文雅，被视为病态。斯坦利说，你在这里只留下半盒爽身粉和几个空的香水瓶，还有就是这个纸灯罩，你要带走吗？你要那个灯罩吗？他把灯罩扯下来，递给白兰琪，白兰琪大哭大叫，好像扯下的灯罩就是她自己。爽身粉、香水，这是保持自己洁净的东西；那个灯罩，是为了改善这个环境做出的一点点努力，它被扯了下来。文明人看到这一幕多少会有点儿恐惧，我们知道她是怎样一步步走到这般境地的，我们尊重她心中柔软的那部分，却无力拯救她，我们竭力避免自己落到那个野蛮的洞穴中，却一而再再而三地向野蛮妥协。

再后来，我又读到一个小故事。人类学家玛格丽特·米德，她曾经担任美国自然历史博物馆的馆长。有一次她发表演讲的时候，有一个听众问她，如果你去了一个考古现场，你觉得那里的什么东西才算是文明的标志？是鱼钩、陶罐，还是石头工具呢？米德说，都不是，是被治愈过的大腿骨。如果能发现一条大腿骨，骨折之后又被治愈了，这是一个很重要的文明标志。在动物界，你摔断了腿，就等死吧。你没法去喝水，也没法去找食物。如果你拼命去找，那大腿骨就无法愈合。如果人的大腿骨断了，又愈合了，说明有人花时间跟受伤的人在一起，帮他处理了伤口，带他到安全地点，照顾他，让他慢慢痊愈。米德说，这就是文明的起点。

这个故事不知真假，很像是一碗心灵鸡汤，我还挺喜欢这碗鸡汤的。但我也知道，真实世界还是更像丛林，要想在丛林中生存，有时候需要的就是兽性。

对不起。

你看过《欲望号街车》吗？或者，是否有一部老电影你特别喜欢？

第九讲

生活在别处吗

蒋雯丽演过一部电影，《立春》，她演的那个角色王彩玲，生活在中国北方的一个小城市里，在师范学院当音乐老师。王彩玲的梦想是调到北京去，到专业乐团里去唱歌剧。她想献身于艺术，这本是一件很高尚的事，但她身上又有可笑的地方。她被骗，也自欺欺人，她瞧不上周围的人，可又需要别人的安慰。小城里有一个青年叫黄四宝，考了五年的美院也没考上，没事儿躲在自己的屋子里，脱光了，对着镜子画人体。黄四宝跟王彩玲两人遇上，之后的事，总有点儿可笑。一方面我们看见，小城里两个热爱艺术的人，怀揣着梦想，对抗着命运；一方面我们又知道，这两个人折腾不出什么结果来，早点儿认命比较好。你说《立春》这个电影是喜剧吗？它的底色非常悲凉，王彩玲有高尚的情操，喜欢高雅的东西，却不被世俗理解。你说它是个悲剧吗？王彩玲和黄四宝对自己错误的认识，又总让人觉得可笑。我们看这个电影的时候，可能会哭，也可能会笑。

有时候人们看电影，或者去看戏，都是有心理预期的：我看这个戏，图个乐子，或者我看这个戏，带两包纸巾，好好哭一场。我想到契诃夫的时候，总觉得，我应该哭一鼻子。俄罗斯大地上那么多受苦受难的人，怎么能不哭一鼻子呢？当年，有一位观众，看契诃夫的戏就哭了，契诃夫就给他写信，信里是这么说的：“您说，您在看我戏的时候哭了，还不止您一个哭了。但我写这些剧本不是为了把你们弄哭啊，是斯坦尼斯拉夫斯基把我的戏弄成哭哭啼啼的。”斯坦尼斯拉夫斯基，俄罗斯大导演，导过契诃夫好几个话剧，但契诃夫说，我要的是另一种效果，我要的只是诚恳，开诚布公地去告诉人们，看看你们自己吧，你们生活得很糟、很无聊。最重要的就是要叫人们了解到这一点，然后他们就必然会给自己创造另外一种更好的生活了。要明白，你们现在生活得很糟、很无聊。这有什么可哭的呢？

契诃夫这封信，写得很残酷——你们现在生活得很糟、很无聊，这有什么可哭的呢？他写这些戏，跟女演员谈恋爱，一大堆红颜知己，他不会哭。但我们能创造出另外一种更好的生活吗？好像也创造不出来。

还是拿《立春》这个电影举例。王彩玲认识到自己在一个小城里教唱歌，这里的生活很糟、很无聊，她想创造另一种生活，去北京唱歌剧，但是她去不了，这可怎么办呢？

契诃夫有一出戏，《三姐妹》，写的是住在俄罗斯某个城市里的三姐妹，大姐没结婚，小妹没结婚，二姐嫁给了一个中学老师。这姐妹三个，都受过不错的教育。三姐妹还有一位大哥，这位大哥是个读书人，会拉小提琴，还会雕刻。本来家人都期望他做学问，在莫斯科当个教授，可他就在这个小城里当了一个小官员，娶了一个很厉害的媳妇，自己很苦闷，赌钱，欠了一屁股的赌债，把房子也抵押了。大哥已经放弃幻想，但姐妹三个总会说，我们要到莫斯科去，到了莫斯科，所有的问题就迎刃而解，所有的苦恼就消失了。

这三姐妹，当年是跟着军官爸爸到这座城市驻扎的，他们瞅不上这个地方。忽然，城里来了一支新的部队驻扎，来了一个军官叫威尔什宁，三姐妹中的玛莎就跟威尔什宁抱怨，说这个地方不好，在这样的小地方，懂三种外语，是不必要的奢侈，是一种累赘，就像长了六指似的。威尔什宁回复玛莎的一段话，大概是剧中最有名的台词，经常被引用，威尔什宁是这么说的——

我认为，有知识的、受过教育的人，无论住在哪个城市，也无论那个城市有多么冷落、多么阴沉，都不是多余的！我们就拿这座城市来说吧，住在这里的十万人，当然都是没有文化的、落后的，我们也承认这里边只有三个像你们这样的人。周围广大老百姓的愚昧，你们克服不了，那也是很自然的事。而且，在你们一生的过程中，你们还会接连不断地让步，你们也会迷失在这十万居民的人群当中，生活也会把你们埋没了。但是，你们依然不会完全消灭，你们不会不产生影响。也许继你们之后，又会出现六个像你们这样的人，再以后，又出现十二个，如此以往，总有一天，像你们这样的人终于形成了大多数。两三百年以后，世界上的生活一定是非常美丽的，我们应当期望它，梦想它，为它做准备。

这段台词，不解决实际问题，一下子给捅到两百年之后去了，但威尔什宁的确安慰到了玛莎。玛莎的丈夫是一个中学教师，比较安于现状，比较窝囊。威尔什宁有老婆孩子，可他对老婆也不太满意。所以，这个玛莎和威尔什宁，就互相爱上了。让人痛苦的地方是，玛莎和威尔

什宁可能对庸俗的世人抱有一种轻蔑的态度，庸俗的人会偷情，想让他们单调的生活变出点儿花样，丈夫和妻子会互相欺瞒，但他们两个高尚点儿的人，想要互相安慰，也是偷偷摸摸地谈情说爱，他们其实没什么更好的办法对抗自己不满的现实，能互相找到点儿安慰，就不错了。

生活总是特别麻烦、特别具体的，痛苦呢，总是有点儿抽象。比如你说，我这个月的房租交不了了，兜儿里没钱了，这就是生活中的麻烦，很具体，你得想办法解决。但你说，我的工作没意义，这不是我梦想中的工作，这就是一种痛苦，但它显得很抽象。意义？梦想？你是不是要涨工资呢？还是你想换工作呢？我们尽量把抽象的痛苦，换算成生活中具体的麻烦，但我们也得承认，有些痛苦就是很抽象的，无法换算。我们看《三姐妹》中的那个嫂子，娜塔莎，她也面对生活中的麻烦：她生了孩子，孩子住的房间阴冷，怎么办？把小姑子的房间占过来就是了，让小姑子姐妹两个住到一个房间里去，给自己的孩子腾出一间屋子。慢慢地把她们赶走，让她们嫁人，占据整个房子。屋子里太吵闹，有人想到这里搞化妆舞会，怎么办？告诉他们，舞会取消了，我不欢迎你们。老仆人没用了，轰走。她对待生活中的麻烦，总是直截了当地给出解决之道。只有眼前的麻烦，没有内心的痛苦。这倒是一种很好的生活态度。再看看她的丈夫，三姐妹的大哥安德烈，他的痛苦比较抽象，看他这段台词——

我从前的那种年轻、快活和聪明，我从前的那些形象完美的梦想和思想，和我从前那种照亮了现在和未来的希望，都到哪儿去了呢？为什么生活才刚刚开始，我们就变得厌倦、疲惫、没有兴趣、懒惰、漠不关心、无用、不幸了呢？我们这个城市，存在了两百年，里边住着十万居民，可是从来就没有见过一个人和其余的人有什么不同，无论在过去或者在现在，从来没有出过一个圣徒，一个学者，一个画家。这些人只懂得吃、喝、睡，然后，就是死。再生出来的人，照样也是吃、喝、睡，他们就用最卑鄙的诽谤、伏特加、纸牌、诉讼，来叫他们单调的生活变化一些花样；太太们欺骗丈夫，丈夫们自己撒谎，同时也装作什么都没看见，什么都没听见；这种恶劣的样子，不可避免地影响了孩子们，于是，孩子们心里那一点点神圣的火花也就慢慢熄灭，他们渐渐变成了可怜的彼此相似的死尸，和他们的父母一模一样。

安德烈所渴望的幸福与自由，是从懒惰、卑贱的生活中解放出来，

是要改变人们的精神状态，至于他能给出的建议，好像就是不要结婚，结了婚肯定要后悔。我们再看看三姐妹中的伊里娜，她梦想回莫斯科，以为只要环境变了，痛苦就会消失。到这出戏第四幕的时候，她意识到她回不去莫斯科了，她感叹自己才二十四岁就变老、变丑了，她打算结婚了，她接受了命运的安排，却还会追问，她的这些痛苦是为了什么。在现实生活中，我们经常会有一种错觉，总觉得某一种理想的生活是在另一个时空里，要么是在莫斯科，要么是在北京，要么是在过去，在青春的无忧无虑的时候，后来结婚生子就毁掉了，要么是在未来，只要把眼前的障碍给清除掉，忍几年，攒点儿钱，然后就可以追逐我们的梦想了。我们否定此时此刻，生活在别处，在未来，在过去，就不在眼前，然而随着年龄渐长，我们明白了，生活就是不断地处理眼前的这些麻烦事。生活从来都是一些急就章。

我们还有哪些抽象的痛苦呢？我们是否还认为，一个城市、一个国家整体的生活状态需要改善呢？契诃夫有一个短篇小说《醋栗》，里面讲故事的人叫伊万，他的弟弟叫尼古拉，尼古拉每天努力工作、攒钱，就希望在乡下买一处农庄，养点儿鸭子，种上醋栗树。四十多岁的时候，他终于实现了自己的梦想，买了个庄园。哥哥伊万就去乡下看望弟弟尼古拉，尼古拉拿出醋栗给哥哥吃，眼中饱含热泪，觉得这醋栗简直是上帝赐予的礼物，可伊万却觉得，这醋栗太难吃了。尼古拉实现了自己的梦想，过上了他的好生活，可哥哥伊万却觉得非常沉重，他是这么说的——

我看见了一个幸福的人，他的心心念念的梦想显然已经实现，他的生活目标已经达到，他所渴望的东西已经到手，他对他的命运和他自己都满意了。不知什么缘故，往常我一想到人的幸福，就不免带一点哀伤的感觉，这一回亲眼看到幸福的人，我竟生出一种跟绝望相近的沉重感觉。

弟弟尼古拉买了庄园，终于种上了醋栗，夜里睡不着觉，就下床拿一个醋栗吃，吃完再吃一颗，像一个小耗子似的。哥哥伊万因此感到绝望痛苦，他认为幸福满足的人，就是普遍的麻木不仁，他们再也意识不到当下的生活状态是需要改善的，灾难早晚会降临。简单来说，尼古拉解决了生活的麻烦，完成了自己的梦想，而伊万却被抽象的痛苦纠缠着。说实话，我们大多数人，都像尼古拉那样，渴望一座自己的园子，渴望自己那颗小小的醋栗。

你渴望的生活是什么样子的？是此时此地的样子吗？

第十讲

我们在追寻什么

有没有一本小说，你读完之后，特别想改编成电影？假如给你一大笔钱，比如一亿美元，让你拍摄一部电影，你会拍哪一部？不是让你当导演，你就是花钱的出品人，你可以请编剧、请导演、请演员、花钱做特效，等等，就为了把你心里的一个故事给拍出来，当然，电影还得全球发行。有些故事我们都盼着能在大银幕上看到，比如《三体》《西游记》，但有没有一个小说，是你最想拍成电影的？你做过这样的白日梦吗？我做过。我的白日梦电影是《白鲸》，不是《大白鲨》，是《白鲸》。这是一部美国小说，作者叫麦尔维尔，年轻时当过水手，后来写小说。《白鲸》是一八五一年出版的，当时并没有引起多大的反响，可后来被捧上了天，许多文学评论都会讲到《白鲸》。但奇怪的是，这样一部美国经典，我们没看到好的改编电影版本。所以，我们来做个白日梦，把它改编一下。

跟《肖申克的救赎》一样，《白鲸》也是个男人戏，几乎没有女性角色。这个故事讲的是什么呢？小说的叙述者叫以实玛利，这是个《圣经》中的人物名字。以实玛利在陆地上混不下去了，没钱，他决定上一条捕鲸船，去大海上冒险。他在客栈里碰到了一个人魁魁格，是镖枪手，专门投掷镖枪捕鲸的。两人上了一条船，叫“皮阔德号”，船长叫亚哈，亚哈船长有一条腿被白鲸咬断了，他要带领这条船去报仇，追杀那条叫“莫比·迪克”的白鲸。这条船在大西洋、太平洋、印度洋上转，寻找白鲸的踪迹，终于，“皮阔德号”追上了白鲸。经过三天的搏斗，船被受伤的莫比·迪克撞沉了，双方同归于尽，船员都死了，只有这个以实玛利活了下来，讲述了这个故事。

小说改编成电影，最怕的是故事太复杂、枝蔓太多。《白鲸》这个故事很简单，就是一条船追杀一条鲸。主要人物不多不少，叙述者以实玛利可以代入观众的视角，亚哈船长是男主角，他肯定是一个偏执狂，但又是一个绝对的权威，一个有人格魅力的领袖，能带领全体船员做一件疯狂的事。船上的大副也是一个重要角色，他叫斯达巴克（Starbuck），就是星巴克那个词，据说就是因为他喜欢喝咖啡，他的

名字才被用作咖啡馆的名字。星巴克比亚哈船长理性，他就是想捕鲸挣钱。魁魁格，出场的时候就是个蛮夷之人，他拎着他的镖枪，卖自己制作的人头标本，到船上之后生病了，病得非常严重，弄了一口棺材，准备给自己用。可他病好了，最终的大决战之后，以实玛利掉到海里，就靠这口棺材当救生艇，他抱着棺材在海上漂了一天才被路过的船救起来。这四个人是电影中的主要角色，船上的神父、水手也都有各自的戏份。当然，另一个重要角色就是大白鲸莫比·迪克，这需要电脑特技来塑造。

这个故事虽然简单，但它的氛围从一开始就是紧张的。我们可以说，以实玛利准备出海捕鲸，就是走上了一条死亡之路。他入住的客栈，客栈老板的名字叫科芬（Coffin），就是棺材，他看到的锅店，门口树立的架子就像是绞刑架，他去教堂，看到碑上刻满海上遇难者的名字。他在客栈里要跟蛮人魁魁格睡在一张床上，这里面有一种很危险的气息。你是否接近过一个野蛮的、有很强的动物性的人？你跟他在一张床上睡，就是要抛弃陆地上的身份，就是要成为一个野蛮的人，更具有动物的本能。你到海上去，待在一条船上，这条船就是一口移动的棺材，在前面等着你的就是死亡。你想捕到鲸，回到岸上，挣到钱；到了船上，你的想法就改变了，你的头脑完全被船长控制了，你跟着他走向死亡。我们老说要有狼性，期待单位的领导是个带头大哥，那些有征服欲的人才适合当领导——的确如此，但我们也得看看亚哈船长要带大伙儿去哪儿。

按照拍电影的做法，我们可以把这个故事分成十段情节，每一段拍十分钟，那就是一百分钟的电影。一，以实玛利要出海，他遇到了魁魁格。二，两人跟“皮阔德号”签约。三，船长亚哈出现。四，亚哈的目标就是追杀白鲸。五，亚哈船长和大副星巴克之间的争执，船上会有哗变吗？船员都跟着船长发疯吗？六，一些凶兆出现。七，发现白鲸。八，跟白鲸搏斗；白鲸逃跑了。九，跟白鲸继续缠斗。十，结局，船沉没，白鲸也死掉，以实玛利获救。

故事就是这些情节，但《白鲸》写了六百页，都在说什么呢？可以说，有半本都是关于鲸、捕鲸的知识、捕鲸的奇闻逸事，还有许多章节是作者在发表议论。如果想读《白鲸》，你可以搭配一本《美国捕鲸史》一起读。捕鲸生意持续了好几百年，鲸最大的利润来源是鲸脂、鲸脑油、龙涎香。鲸脂可以做照明材料。一头抹香鲸，身长在十米到二十

米之间，体重四十吨，鲸脑油有一吨重，可以当药，早年间就是万金油，哪儿不舒服都能用它。龙涎香是名贵香料，一八五八年，也就是这本小说出版七年之后，有一条捕鲸船，出海带回近四百公斤龙涎香，卖出一万美元，相当于现在的一千万美元。捕鲸在当年是一项极危险的产业，也是能带来极大回报的工作。我们读《白鲸》，以实玛利和魁魁格上船签工作合同，是期权制，没有工钱，一起出海，捕到鲸运回岸上挣了钱，船员再按不同比例分钱。有经验的水手，可以挣二百七十五号份子钱，也就是二百七十五分之一；如果是没什么经验的水手，只给你七百七十七号份子钱，也就是七百七十七分之一。麦尔维尔在小说中用了很长的篇幅讲鲸，甚至带读者解剖抹香鲸，让你看看鲸内部的构造是什么样的。抹香鲸可以在海下两千米处游弋，沉在海中两个小时再浮到海面上换口气，喷出来的水柱高达四十米。我们现在有英国广播公司的纪录片来了解鲸和其他海洋生物，不用读小说来了解这些事。但我们拍电影，这些场面都很壮观好看。

但是，麦尔维尔那些抒情段落，是非常激动人心的。比如他说，在大陆冒出水面之前，大鲸就在海洋中游来游去，就曾漫游过如今杜依勒里宫、温莎宫、克里姆林宫所在的地方。在大洪水中，鲸根本不把挪亚方舟放在眼里。如世界再发生洪水，永恒的大鲸仍会幸存于世，而且还会在赤道上的浪峰上，向苍茫的天空喷射出它蔑视苍天的唾沫。你看这段描述，麦尔维尔有他的时空观，什么温莎宫、克里姆林宫这些人类权力的象征，在远古之时，都是大鲸游荡的地方。我们知道，西方叙事的鼻祖就是奥德修斯扬帆出海，人们从海中获利，发明各种工具来征服大海，海也是崇高的审美对象。《白鲸》描绘了人接近巨大之物时的惶恐和野心，巨大之物，是白鲸莫比·迪克，也是千万年来都翻滚着的像裹尸布一样的大海。

正是巨大的海洋和大鲸会给你视觉上的刺激，好像也给我想象中的这个电影定了色调：蓝色的大海，黑色的大海，夕阳映照下红色的大海。但《白鲸》的第四十二章给我们出了个难题，这一章叫“白鲸之白”。整个章节，麦尔维尔都在讲白色带给人的恐惧感。白色是纯洁美好的颜色，可为什么白化病人让你觉得嫌弃和不舒服呢？他实际上没什么缺陷，就是白色的身体带来异样的丑恶。北极熊，看着温顺，但它和白鲨一样，是非常凶猛的动物。幽灵，都是从白雾中浮现。末日的骑士，也骑着白马、穿着白袍子。我们还可以想一想白色和极端体验：不管你是去北极还是去南极大陆，还是去登山，眼中所见都是白色；人最

终死去，也是白茫茫大地真干净，白色好像是一种带给你终结感的颜色。第四十二章的议论跟小说情节没什么太大关系，但正是因为这些遐想，因为大量关于捕鲸的知识，《白鲸》才具有了泥沙俱下的磅礴气势。

对亚哈船长来说，白鲸就是邪恶的化身，他必须要把白鲸灭掉来报仇，为此搭上自己的命、搭上全体船员的命也在所不惜。对大副星巴克来说，白鲸是不可抗拒的巨大力量，它肯定会把所有人杀掉，他劝船长不要追杀白鲸，但没成功，因为他很矛盾：富贵险中求，白鲸不可征服，但万一成功了，那是一大笔钱。对以实玛利来说，白鲸既是邪恶的，又是平和的，甚至是美的，就像大自然。评论家总是劝读者，不要去考虑白鲸的象征意义。是，这就是一个简单的故事，但我们总免不了会想，有什么东西是我们一直追寻的，哪怕两败俱伤也要面对它？有什么东西是我们极度憎恨的，一定要把它毁掉？如果我们的领导是亚哈那样的人，我们该怎么办？他有坚定的目标，有坚定的意志，你要不要跟他干？有没有一条道路带着自我毁灭的意味？

一部好的小说，总会激发你很复杂的感受。对我来说，我就是觉得《白鲸》这部小说非常刺激。想一想，好多年前，我们没有现代化的捕鲸船，遇到鲸就拿着鱼叉上去，渺小的人身处大海中，对付四十吨重的动物，这必然是一件视觉上很刺激的事，肯定是一件心理上很恐惧的事，不是害怕，是巨大的恐惧，人怎么战胜被吞噬的恐惧？这是件很了不起的事。所以，有评论说，这是一部关于美国精神的小说——你厉害，你巨大，但我一定要击败你，一定要征服你。在《白鲸》这部小说出版一百年后，二十世纪五十年代，美国人捕鲸就跟玩儿似的，抓来，放到海洋公园里，训练鲸表演，开一个剧场，六千人在座位上看鲸表演，看海豚表演。你看我们根本不会再怕鲸。现在，我们把白鲸和鲸都当成需要照料的小宝宝，知道海洋公园里不应该养鲸，鲸就应该在大海里。这就是我们对自然的认知过程。在《白鲸》这部小说里，以实玛利不像亚哈那样把白鲸视为恶魔，也不像星巴克那样把白鲸视为利益，他尽量把白鲸人格化。

以实玛利这个名字来自《圣经》，《白鲸》开头第一句话是“你就叫我以实玛利吧”。小说的尾声，题目来自《圣经》中的《约伯记》：“唯有我一人逃脱，来报信于你。”据说麦尔维尔写这个小说，模仿了十七世纪英语的写法，这个我无从领略。但我听到的一个说法很有

意思，说西方文学其实都是《圣经》的同人文，至少在《白鲸》这个小说里，是真有点儿这个意思，这个捕鲸的故事的确有一股《圣经》的气息。

好，有哪一个故事，是你想拍成电影的吗？

第十一讲

滚动的球和疼痛按钮

报纸杂志经常会发布一些书单和排行榜。几年前，英国《卫报》有一个书单，说的是二十一世纪的最佳非虚构作品，其中有一本是《奇想之年》，美国女作家琼·狄迪恩的作品。她和丈夫结婚快四十年，还差一个月就可以庆祝结婚四十周年，这时女儿患了流感，然后变成肺炎，住进了医院的重症监护室。

狄迪恩和丈夫去医院探望了女儿，回到家，坐下来准备吃晚饭，忽然丈夫就倒地不起。就在客厅，丈夫突发心肌梗死，叫来救护车，但送到医院时就死了。

这是二〇〇三年十二月三十日，本来要过年了，结果女儿重病，丈夫猝死。狄迪恩应该预见到了丈夫的趋势。一九八七年，狄迪恩的丈夫就做过心脏手术，在冠状动脉上安了一个小仪器，主治医生很有幽默感，说这个仪器叫“寡妇生产器”，因为美国死亡率最高的疾病是心血管病，他早晚会死于心脏病发作。但死亡的那一刻真正来临时，狄迪恩无法接受。她不忍删除电话答录机里丈夫的声音，也不舍得扔掉丈夫的衬衫和鞋，她通过阅读和写作疗伤，写出了这本《奇想之年》。然后，她为这本书做宣传的时候，她女儿又死了。她又为女儿的死写了一本书。死亡的确可以成为作家的素材，但狄迪恩这两个素材还是太残酷了。

几年前，狄迪恩给法国品牌思琳（Celine）拍过一次广告。她八十岁，面容苍老，经历了丈夫的死亡和女儿的死亡，但衣着得体，保持着尊严。我挺喜欢那照片，老太太看着很体面。当然，这是时尚产业的包装。看那张照片，你能感觉到“正能量”，生命经历了沧桑，才显出其丰富。但是，你看那张照片不过就是一两分钟的事，看了，感动一下就完了。但要是你真花半天或者一整天的时间把她写的这本《奇想之年》给看完，就不那么容易了。

四百年前，法国作家蒙田就写过一篇随笔，《哲学思考就是学习如何去死》。他说，欧洲人把墓园安排在教堂旁边，安排在城镇中很起眼

的位置，就是让大家，包括妇女和孩子，都习惯死亡，看到死人时不再恐慌。看到坟墓、葬礼，可以提醒我们自身的处境。但哲学家齐奥朗说过，别扯了，那些教人面对死亡的哲学都是自欺欺人，都是瞎扯，你再怎么学，到死的时候也受不了。

《奇想之年》这本书，让我们看到了死亡，同时也看到了未亡人的哀恸。恸，竖心旁加一个动作的动，心一直在悲哀地跳动。作者一边照顾女儿，一边囫圇吞枣地弄明白了一些医学术语，比如导管线、呼吸管、超声、白细胞计数器、抗凝剂、脑室波动、气管造口术、铊扫描、瞳孔固定。她学习这些，是因为信息能带来掌控感，女儿在重症监护室里抢救，她自然想知道那些医疗手段都是在干什么。同时，她还要平复自己的伤痛，她读有关葬礼的礼仪指南，读心理咨询师如何帮助那些丧偶的人，也读丈夫写过的书。她通过阅读和写作疗愈自己，她肯定有一大段时间处于心绪不宁、夜不能寐的状态，所以这本书写得有点儿跳跃，有些地方显得太琐碎，但也不可能有更好的办法把自己的想法传递得更准确。

我记得我读《奇想之年》的时候，就有些不耐烦。我来分析一下这种不耐烦来自何处。第一，她和她的丈夫生活优渥，两个人都是成功的作家，还时不时写剧本、拍电影，一会儿去夏威夷度假，一会儿去巴黎度假，丈夫死了，《纽约时报》会给他写讣告，《洛杉矶时报》也会写，先通知哪家报社也要考虑一下。这种有钱人，死了就死了吧。这想法虽然不太高尚，但也不能算不正常。第二，她很矫情。比如她会在女儿的病房里跟医生讨论专业问题，会质疑医生的做法。比如她看不上心理咨询，认为心理医生其实帮不上什么忙。这些看法未免太主观了。第三，她沉溺于丈夫的死亡，不断诉说自己的悲痛，一个外人读了难免会不耐烦。毕竟我只是在《卫报》的排行榜上看见有人推荐这本书，买来读一下，我从来没读过她以前写的小说，我为什么要对一个陌生人的絮絮叨叨保持耐心呢？这是一种挺正常的反应。

狄迪恩自己在书里写到这样一段。诗人狄兰·托马斯死之后，他的妻子凯特琳写过一本书，《荒度余生》，狄迪恩说，她记得她曾鄙夷过这部作品，她记得自己曾轻视她的自怜自艾、悲悲戚戚、沉溺哀伤。那本《荒度余生》出版于一九五七年，当时狄迪恩二十二岁，年轻的她看不上那本书，轻视一个人过分的伤痛，但到四十五年之后，她的丈夫死了，她也会写一本自怜自艾、悲悲戚戚、沉溺哀伤的书。每个人都在时

间中成长。

然而，并非只有年轻人和陌生人才会经常对他人的死亡和痛苦无动于衷。英国作家朱利安·巴恩斯，跟他老婆感情很好，每本书的扉页都有题词，“献给帕特”，就是他老婆。他们结婚三十年，然后老婆确诊癌症，从确诊到去世只有三十七天。巴恩斯承受着丧妻之痛。有一次，他跟三个年龄相近的朋友在一家餐馆吃饭闲聊，这三位朋友和他的老婆相识多年，可是在饭桌上，巴恩斯提到老婆的名字，那三个朋友都假装没听见。巴恩斯于是再一次提到老婆的名字，那三个人还是假装没听见。巴恩斯很生气，故意第三次提到自己老婆的名字。他说，他很生气，也很惊讶，他们这根本不是礼貌，而是怯懦，他们不敢提她的名字，连续三次漠视她的名字，他们这样做太让他失望了。

这是一个非常有意思的场景。社交礼仪上给出的建议是，不要去打扰悲恸中的人，他失去亲人，精神崩溃，身体状况也不好，神经衰弱，血液循环也不正常。不管你平常和他多亲近，你都不应该再加重他的负担，如果他不愿意接待你，你就先不要跟他来往。然而，社交指南上可没说，悲恸中的人，该用多长时间走出悲恸，该不该将自己的悲伤讲给别人听，该不该在朋友聚餐时提到自己死去老婆的名字。

巴恩斯在老婆去世以后，写了一本书，《生命的层级》，悼念亡妻的著作。《奇想之年》是女作家悼念死去的丈夫，《生命的层级》是男作家悼念死去的妻子。巴恩斯说，一个人死去了，并不等于他不存在了。妻子的死，让他看正常的事情都感到异样。他去剧院看戏，无法忍受周围享受欢乐时光的正常人，还有大街上坐在巴士上的人，他们都不会对这个失去妻子的作家产生同情，他们根本就不知道这件事。他坐出租车回家，会跟司机闲扯，到家门口，司机无意间说一句，您的夫人肯定睡了吧，作家也会感到非常难受。外人其实很难体会他那种在悲伤中沉溺的心态。但非常怪异的是，《奇想之年》和《生命的层级》这样的书，却能让我们特别深切地体会到爱。

比如巴恩斯说他看讣告，原来会下意识地计算自己和死者之间的年龄差，死者享年七十八，我才六十一，中间还差十多年呢。老婆死了之后，他再看讣告，会注意死者的婚龄，他会嫉妒那些婚龄比他长的人，他跟妻子相守三十年，这是很长的一段时间了。继而他又在讣告上发现，原来守寡或者鳏居的年头有可能比婚姻的年头还长。比如一个叫尤

金·波利的人，是电视遥控器的发明者，生于一九一五年，死于二〇一二年，九十七岁，接近一百岁，可他老婆一九七六年就死了。巴恩斯就会算，他们的婚龄是三十四年，比自己的长。可波利后来寡居三十六年，老婆死了之后居然独自生活了三十六年。这种计算非常孩子气，他就是本能地希望自己和老婆相守的时间是足够长的，他就是本能地害怕自己失去配偶之后要当好多年的鳏夫。他也不相信能再找一个老伴儿，因为伴侣、配偶，好像比爱人、情人、夫妻这些词有更长久、更丰富的含义。俗话说，点灯说话儿，吹灯就伴儿，两个人在一起就是构成了一种语境。你和她相处了三十年，然后她死了，你独自一人重复之前两个人一起做的事，你想把你做的事说给她听，然后又强烈地感受到你失去了两个人共同的词汇，有些比喻、有些傻乎乎的话、有些娇嗔，只能是伴侣之间才会说、才会明白的，一旦失去了一个人，你就失去了一个语境，你自己生命的一部分就消失了。你在哀悼她，也在哀悼自己，你还没有死，但你的一部分已经死去，你会慢慢地全部死去，所以很难劝说一个人走出悲恸。

巴恩斯在《生命的层级》中也提到其他一些作家和艺术家对老婆的爱，其中一个法国画家奥蒂隆·雷东。雷东在结婚之前就说，你可以从一个男人的妻子身上看出他的本质，每个女人都深刻地揭示了一个爱她的男人，反之亦然，他也揭示了她的性格。雷东这句话是他的观察，说完之后九年，他才结婚。结婚十八年之后，他又说了一句话：“我坚信在婚礼上我郑重说出的‘是’，是我一生中最完整、最坚定的表述，比我的其他任何话都要坚定。”这真是世间最动人的情话。

我们有时真的怀疑那种伟大的爱情是不是存在。波兰诗人辛波斯卡有一首诗，诗开头几句是这样的：“幸福的爱情。是正常的吗？/是严肃的吗？是有益的吗？/两个存活于自己世界的人/会带给世界什么好处？”诗中说，两个人太幸福了，真的会让人起疑，还是让那些从未找到幸福爱情的人，不断去说世上没有这种东西，这样想会让他们活得比较轻松，死得比较无憾。辛波斯卡的诗向来幽默，她说，你要是觉得世上没有幸福爱情，那就别找了。两个人在一起太甜了，笑声都刺耳，他们那么幸福，就不能掩饰一下吗？其实，看到甜美爱情的时候，我们很难看出那种情感到底有多浓。《奇想之年》和《生命的层级》是两本丧偶之书，一个作者失去丈夫，一个作者失去妻子，他们对爱人的思念，倒是让我们看到爱的浓度。

我们再看看巴恩斯是怎么说的。他说：“你把以前从未放在一起的两样东西放在一起，于是，世界为之一变。你把以前从未放在一起的两个人放在一起，世界也为之一变。其中一人迟早会被命运夺走，而被夺走的总是大于原先的总和，在数学上这或许解释不通，但在情感上是可能的。”

丧失爱人，丧失亲人，到底有多痛苦，外人很难感受。狄迪恩说，心理咨询帮不上忙。我倒是看到过一个心理学家给出的建议。他说，假想你的内心是一个方形容器，里面有一个按钮，还有一个球在滚动，只要这个球碰到那个按钮，你就会痛苦。一开始这个球很大，几乎占满容器，总是会碰到按钮。但慢慢这个球变小，小了一点儿，碰到的概率就小了，痛苦的时间渐渐缩短。球慢慢缩小，在你内心滚动的空间大了，它越来越少触碰你那个疼痛按钮。心理学家说，这是处理内心痛苦的办法，看那个球慢慢变小。我不知道这个方法是否有用，但作家肯定有自己处理痛苦的方式，痛苦会变成他们的素材。他们会盯紧内心的痛苦，也许还会放大。

你心里有什么巨大的痛苦吗？你是怎么处理它的呢？

第十二讲

死是全部的失败

今天要讲的故事是托尔斯泰的《伊凡·伊里奇之死》，这是托尔斯泰的一篇很短的小说，讲的是死亡的故事。我以前并不知道这个故事。几年前，去北京医科大学参加一场新书发布会，我遇到一位专门研究死亡的教授，和他聊天的时候，他提到这个故事，我才找来读的。当时读完，并没什么特别的感觉，到二〇二〇年立春时候，又读了一遍，我的感觉就不一样了。可能有些人看到题目中带有“死”这个字眼儿，就不听了、不读了，特别是年轻人。他们精力旺盛、健康，也许正在谈恋爱，哪些东西要是妨碍了他们对青春和幸福的感知，他们就会愤怒，会说，嘿，你跟我聊这个干什么。他们会对疾病、痛苦和死亡感到愤怒，这是一种很正当的反应。只有同龄的年轻人死了，他们才会受到震动。

我们来读冯至的一首诗——

我如今感到，死和老年人
好像没有密切的关联；
在冬天我们不必区分
昼夜，昼夜都是一样疏淡。
反而是那些乌发朱唇
常常潜伏着死的预感；
你像是一个灿烂的春
沉在夜里，宁静而黑暗。

这是冯至悼念好朋友梁遇春的诗。梁遇春生于一九〇六年，死于一九三二年，二十六岁就死了。冯至这首诗的意思很直截了当：年老的人

死了就死了，那是到了人生的冬季，昼夜不分，醒着的时候跟睡着了也差不多，睡着了跟死了也差不多，所以老年人的死容易接受；而年轻人的死，特别是有才华的年轻人的死，是不容易让人接受的。这首诗反映出了人们对于死亡的那种心理防御机制：先否定老年人的死亡，再赋予年轻人的死以诗意。“灿烂的春沉在夜里，宁静而黑暗”，这句还是很美的。你不能在诗里写，梁遇春是患上猩红热死的，患上这种传染病，会发高烧，几天之内，浑身都布满疹子，从头部开始，然后是上身，然后是下身，然后就死了。诗是不会写这个的。

托尔斯泰的这篇小说，写伊里奇的死，说他得的是肾病，但并没有详细描述他的症状，只是说很疼，要打吗啡来止疼，到最后是吃鸦片来止疼，那看起来，伊里奇很可能是肾癌。一般而言，病人开始尿血，感到腹部剧痛，引起腰窝麻木的时候，里面的肿瘤已经很大了。托尔斯泰的年代，人们对癌症的认识还不够丰富，此后一百年，人们治疗癌症的手段很丰富，每年也会有很多钱用于癌症研究。然而，二〇一五年的时候，有一位英国医生说，癌症是最好的死亡方式，因为得了癌症，哪怕是晚期，你还有几个月的时间跟你所爱的人道别，跟这个世界道别。其他方式，比如漫长而缓慢的痴呆症，给自己和家人的折磨太多，好多人说宁愿猝死，可猝死又来不及告别，癌症留给你的时间正合适。这位医生的话，招致很多批评，因为癌症同样给病人和家属带来极大的痛苦。小说中的伊里奇，从患病确诊到死亡，历时三个月，正是这位英国医生所说的最好的死亡方式，但实际情况可一点儿也不浪漫。人们知道他要死了，就将他排斥到生活之外，盼着他早点儿死。

小说是从伊里奇的葬礼开始的。他的同事们来参加完他的葬礼，然后就去打牌了。他老婆关心的是怎么从政府那里领抚恤金，这也是很正常的事，家里的主要收入来源没了，家庭主妇自然要关心钱的问题，寿险就是解决这个问题。朋友们关心他空下来的职位，然后去打牌，这也是正常的反应，他们需要一点儿娱乐来抗拒一个熟人的死，要不然会紧张、抑郁。陶渊明有一句诗“亲戚或余悲，他人亦已歌”，家人或许还有点儿眼泪，别人该唱卡拉OK就去唱卡拉OK了。陶渊明还有一句诗很洒脱，叫“人生似幻化，终当归空无”，好像很豁达，可他还写过“昔在高堂寝，今宿荒草乡”，昨天还住在豪宅里呢，今天怎么埋在荒郊野外了——死是很不甘的一件事。

伊里奇很难接受自己要死了这件事，可他心里又知道，自己命不长

久了。他收拾了一个小房间，自己搬进去住，他老婆会责怪他，你怎么不按时吃药啊，但实际上，他是排斥自己将要死亡这件事。这种对死亡的否认，也使得朋友们只能用一种虚伪的谎话来应付场面。伊里奇恨妻子，也讨厌朋友们说谎。

有一天晚上，妻子进来说，要和孩子们一起去看戏。妻子已经打扮好了，要坐到剧院包厢里，带着孩子们接受审美教育，过一晚上高尚的生活，但也会问他，你感觉怎么样啊？她关心丈夫的病情，但在这种情况下，丈夫又能说些什么呢？妻子是真心在询问，也是真心地不想知道。生活中经常有这样的谈话，一个人在问，一个人在答，两个人只是在完成问答，而不是真心地想知道什么。平时我们可以忍受这样的虚假交流，但到了生死之际，维持这种虚假交流就会让病人生气。妻子说，孩子们想进来看看你。

女儿进来了，青春靓丽，袒胸露臂，裸露着年轻的身体。伊里奇的身体正在死去，他看着女儿年轻的身体，女儿的身体要去展示。“她精力旺盛、健康，显然正在热恋，并对妨碍她幸福的疾病、痛苦和死亡感到愤怒。”女儿的男朋友也进来了，大腿和胸部的肌肉很发达，白衬衫和紧身裤也很漂亮。儿子也进来了，穿得很体面。伊里奇看着孩子，听着他们讨论剧院里的演出，眼睛里有一股怒火。这种怒火是一种本能的怒火：自己要死了，再也没有健康的生活，审美、享乐都离他很遥远了，他肯定会生气。我们知道，许多重症患者，到最后和家人的关系都是紧张状态，患者和家人都对垂死的状态感到愤怒。垂死者希望家人能继续过好日子，但这种好日子里再也没有自己的位置了，家人想过常态的生活，却不能说盼着病人早点儿死，这有违伦常，他们各自的愤怒不是指向对方的，却又像是指向对方的。意识到自己死期来临的时候，伊里奇对老婆孩子说，我很快就不会再拖累你们了。

在伊里奇最后的时光里，让他得到安慰的是护工。伊里奇承认，他最希望的是能有人像可怜一个生病的孩子那样来可怜可怜他，他希望别人能像安慰孩子那样来爱抚他、吻他，为他而哭泣。他需要爱。现代医疗比起一百年前要进步很多，但医学专家建议，重病患者最好不要再接受那些只会增加其痛苦的抢救，如果能在家人的陪伴下，安然地离世，那实际上更好。死在家里比死在医院的重症监护室里要好。伊凡·伊里奇死在家中，最后三天一直在痛苦地哀号，给妻子的精神造成极大的刺激。

我们经常说一句话，叫“让死者死得有尊严”。这其实也包含着家人的诉求：死得有尊严，别经历太多痛苦，得一个善终。这对垂死的人来说，是不太可能的任务，但对家人来说，死得有尊严，意味着没给活着的人造成太大的刺激和打击。活着的人，精神上能不能承受一种没什么尊严、非常悲惨的死亡呢？让死者有尊严，其实也意味着死者别给大家添太多麻烦，因为我们不敢直面残酷的死亡过程，我们要获得一点儿掌控感。

这篇小说在托尔斯泰的作品里只是一个小东西，但有时想想托尔斯泰是怎么死的，也很有意思。一九一〇年十月二十八日，托尔斯泰离家出走。他当时已经八十二岁，风烛残年，是在家庭医生的帮助下收拾行李离开家的。他和妻子不和，一直想摆脱贵族的生活方式。出走时，他写下，再不走就永远不会走了。他在旅途中患上肺炎，最后在一个叫阿斯塔波沃的小车站病倒，那里也没有一家像样的旅馆，托尔斯泰就躺在车站站长的宿舍里死去。这个阿斯塔波沃车站，后来改名叫列夫·托尔斯泰车站，还建有一间博物馆，保留着托翁去世时居所的原貌。茨威格在《人类群星闪耀时》这本书中用戏剧的方式描述了托尔斯泰临死前的场景，他说，这次出走是向上帝的逃亡。有意思的是，茨威格也经历了向上帝的逃亡。他在“二战”爆发后逃到巴西，写下一本自传，写下一封遗书，然后在巴西自杀。茨威格的死一直在他自己的掌控中。

伊里奇在最后的日子里想读读书，想总结一下自己的人生意义，但好像一辈子就是要挣钱、升职、换房子、装修房子。童年时有一些乐趣，此后就是不断累积痛苦，最后病了还担心给家人添麻烦。死去真是一件麻烦事，好在一个人只死一次。

如果你真要读一本关于死亡的书，那我推荐阿图·葛文德医生的《最好的告别》。阿图·葛文德是美国的一位医生，他爸爸老葛文德也是个医生，泌尿外科医生。二〇〇六年春天，老葛文德先生发现自己的脊髓里长了肿瘤。他找了两位神经外科医生诊断，两个医生给出了不同的治疗方案。老葛文德选择了保守治疗。直到二〇一〇年夏天，他觉得行走困难、有可能瘫痪，才决定做手术。第二年病情恶化，老葛文德渐渐生活不能够自理，最后在家人的陪伴下去世。老葛文德是印度教徒，他的骨灰要撒到恒河里去，阿图要完成父亲的这个遗愿，就带着父亲的骨灰来到印度。按照印度教解脱仪式的程序，阿图医生要喝下三口恒河水。他知道恒河是世界上污染最严重的河流，事先吃了抗生素，但还是

感染了。阿图·葛文德以父亲治病、去世的过程为素材，写了这本《最好的告别》，书中涉及老年人护理、临终救护等专业知识。对于生活中那些真实的问题，小说其实帮不上太多忙，你需要读一些非虚构的作品来获得知识，以解决问题。

好了，这个话题太沉重了，我们早点儿结束。

第十三讲

衰老是一场屠杀

今天聊的是菲利普·罗斯的两本小说，一本是《垂死的肉身》，一本是《凡人》。罗斯是美国作家，写过很多长篇小说，但这两本都很短，六七万字。《垂死的肉身》扉页上写着一句话：“身体所包含的人生故事和头脑一样多。”这两本小说，都是写身体。

我们先说《垂死的肉身》，故事的叙述者叫大卫，一个老教授，在大学里讲课，也经常上电视，算是个文化名人。他经常勾引女学生，六十二岁的时候碰到了一个叫康秀拉的古巴姑娘，她二十四岁，有一对非常漂亮的乳房，D罩杯。老教授有大房子，有很多书，收藏着卡夫卡的手稿，还会弹钢琴。他跟康秀拉约会，听听古典音乐，上床，然后就是一大段色情描写。小说是第一人称叙述，老教授很勇敢地自我剖析，他说，一个男人如果不曾涉足性冒险，一生中的麻烦就减少了三分之二，正是性扰乱了我们正常有序的生活。然而，如果你六十二岁了，你很难再得到如此完美的性爱了，你乱搞的资格快没有了，你会怎么办呢？如果你发现原来那些不显眼的人体器官，肾、肺、静脉、动脉、大脑、肠、前列腺、心脏都开始出问题了，你原来最看重的那个人体器官却没什么用了，你会怎么办？老教授碰上女学生，用性来对抗衰老和死亡，但他时刻都能看见青春和衰老的差异。他说：“如果你感觉自己又年轻了，那你一定是个笨蛋。你应该看到她的无限未来和你的有限未来，痛切地感觉到你的每一点体面都丧失殆尽。”

故事的前半部分花了很多笔墨来写康秀拉的身体，特别是胸，也有很多性描写。然后掺杂一些回忆，二十世纪六十年代性革命的往事，以往的旧情人，等等。老教授和女学生这段关系，维持了一年多，然后两人分开了。八年之后，康秀拉又来找大卫，她得了乳腺癌，右乳要切掉三分之一，她让老教授给她拍照片，让老头儿摸摸她的胸。她知道老头儿非常喜欢她的身体。她非常害怕，怕失去漂亮的乳房，也怕死。后来的一个深夜，她打来电话说，医生还是决定切去她整个右乳。

有不少男作家都写过胸，我们举两个例子。一个是卢梭，在《忏悔

录》里写过。他去威尼斯妓院里寻欢，找一个高级妓女吉儿丽塔。一开始卢梭不举，好不容易勃起了，结果发现吉儿丽塔两个乳房长得不一样，其中一个乳头内陷，卢梭一下又不举了。他怪罪吉儿丽塔，说她是遭上帝、男人和爱情抛弃的怪物。有精神分析专家说过，卢梭自幼丧母，一辈子都很喜欢女人的胸。再看莎士比亚怎么写的。他有一出戏《麦克白》，麦克白是大将军，想篡位当国王，可又老打退堂鼓，麦克白夫人就说：“你们男人就是这样，刚说完我想要，接着又说我不敢。”她说：“进入我这妇人的胸中，把我的奶水当作胆汁吧。”她说：“我哺乳过婴孩，小孩子喝着奶水多幸福啊，可我要是狠下心，把小孩子脑袋敲碎也没问题，我的乳汁能传递仇恨的力量。”这一段写的就是天下最毒妇人胸。有文学专家统计过，莎士比亚剧作中，女人被杀，伤口大多是在胸部。

如果我们再往远一点儿看，看看西方的绘画，就会发现，在文艺复兴之前，乳房是属于圣母的，圣母哺乳才可以入画，到文艺复兴之后，乳房才进入俗世，才有了色情意味。我们在卢浮宫，会看到一幅很有名的画，《嘉柏丽和她妹妹维拉公爵夫人的画像》，两个女郎都赤裸着上身，棕发女郎捏着金发女郎的乳头。嘉柏丽是亨利四世的情妇，然后艺术史会提醒我们：注意看，上流社会的审美是乳房小而挺，大罩杯是属于劳动人民的，是粗俗的。但后来的视觉产品证明，我们还是喜欢俗的。乳房的视觉冲击强烈，文化意义丰富，所以菲利普·罗斯还写过一部小说《乳房》，三万字，写的是大卫教授变成了一只七十公斤重的大乳房。如果你对胸有更强烈的兴趣，你可以找来看看。在《马戏团之夜》里，圣保罗大教堂的穹顶被描绘成一只孤单的乳房。在《面包匠的狂欢节》里，镇民拆掉方形的教堂，建造了一个像乳房一样的圆形教堂。在《撒旦诗篇》开头，有个家伙从飞机上掉下来，唱着“落到乳房似的地球上”。

胸是让人目眩神迷的部位，忽然要切下去一大块，这自然会让老教授感到不安。世上第一个记录乳腺癌手术的作家是英国人范妮·伯尼，她在一八一一年十月做了乳房切除手术，在给朋友的信里写下了手术的全过程。客厅被布置成手术室，堆满绷带和海绵，喝一杯酒就当麻醉剂了。进来七个男医生，他们把她按在床上，脸上蒙一块布。主刀医生在她的胸上比画一个十字，再画个圈，意思是全部切除。她说：“当可怕的金属刺进我的乳房，穿过并割断血管、肌肉和神经，再也没有任何针剂能抑制我的狂叫。”她的记述细节丰富，但也不宜多说，太残酷了。

手术过了一年，伯尼才动笔写下这份记录。好在她的癌症没有复发，手术过后还活了三十年，活到了八十八岁。

乳腺癌手术在一百多年前的办法就是切除，但切除之后总是复发，那应对的方法就是切得更多。十九世纪末，有一个美国医生威廉·霍尔斯特德，他就职于约翰·霍普金斯医院。他认为，切得太少就是妇人之仁，他要切胸大肌，向胸腔的更深处切，切锁骨，切淋巴结。霍尔斯特德承认，他的手术就是一种肉刑，胸大肌切除了，肩膀就向内凹陷，手臂无法向前伸，也没法向两侧伸展。切除腋窝下的淋巴结，手臂就会肿胀得特别粗，但霍尔斯特德说，要么死，要么就得接受这个伤残的结果。这位医生喜欢可卡因，当时可卡因是当作麻醉剂使用的，但他没事儿就给自己注射一针，然后整天都精神百倍、不知疲倦，经常是亢奋状态。

当然，这是医学野蛮生长时候的事情，现在不这么残酷了。但在《垂死的肉身》里面，康秀拉面对的问题还是切多切少和切完之后的化疗。我们不能说，康秀拉之所以害怕，是因为她想起了英国作家范妮·伯尼和美国医生霍尔斯特德，但读者可能会想起来。我们对乳房的文化史和乳腺癌的医疗史多一点儿了解，就更能理解康秀拉的恐惧和老教授后来的悲凉：它不是切除一个乳房，它切除的是身体中最美的那部分，切除的是美，也切除了老教授的欲念所在。

我们再读《凡人》，这小说写的还是个老头儿。其中一个段落，写他住进老年社区，没事儿到海边慢跑，跑步的时候碰到了一个小姑娘，屁股结实，腿也好看，胸也好，老头儿叫住姑娘，给姑娘留了一个电话号码，后来他再去跑步，再也碰不上那姑娘了，人家换了一条跑步路线。这其实是中老年人经常遇到的自讨没趣。他老了，衰老剥夺了他的工作，剥夺了他的创造性。书中这个老头儿原来在一家广告公司做美术总监，退休之后拿起画笔画画，可画了两年也觉得没啥意思。此外，衰老也剥夺了他调情的资格。

《凡人》写的是衰老，全书基本上就是一个男人的手术记录。先写这个老头儿的死，然后回顾他一生接受的医疗。九岁的时候他第一次做手术，切除疝气。隔壁那个病床上的小男孩半夜死了，医生隔着一块帘子在那边抢救，这是他第一次见识死亡。然后到三十四岁，他升职了，在广告公司当美术总监，当副总裁，但忽然不舒服，阑尾穿孔手术。此

后过了二十二年健康的生活，没怎么和医院打交道。到五十六岁，他在健身俱乐部游泳，呼吸困难，他不抽烟也很少喝酒，但发现自己冠状动脉出了问题，要做手术。手术持续了七个小时，连着一台心肺机，等在病房中恢复知觉的时候，他发现咽喉下有一根管子，要等他能自主呼吸的时候，管子才会拔走。到六十五岁，他血压升高，吃药没用，肾动脉有栓塞，住院做血管成形术。第二年，他又做了一次手术，去除左颈动脉的栓塞，然后又做了一次手术，身体里安了一个除纤颤器。心脏纤颤就是心律失常的一种，他后面做的手术，都跟心血管病有关，到了一定岁数，心脏和血管就是会出问题。这本小说题目叫“凡人”，Everyman，是说谁都可能经历这些事。先是儿童时期的疝气，肉眼可见的疾病，然后是青年时期的小意外，阑尾，然后是中年的心脏和血管，带着病进入老年，跟疾病搏斗，直到死亡。主人公非常恨他的哥哥，哥哥一辈子没住过医院，身上没有一点手术留下的痕迹。他感叹，衰老不是战斗，衰老就是一场大屠杀。

《凡人》这部小说，读起来很顺畅，就是有点儿像个医疗记录。他离了三次婚，留下两个儿子，都不怎么爱他，有一个女儿很爱他，有一个私人护士对他不错，但罗斯几乎没写情感，也没有性描写，这是一尊冷冰冰的肉体的故事。从他下葬开始写，到结尾处，他又做右颈动脉手术，躺在手术台上，想着自己离死还远，命不该绝，可他再也没醒过来。如果你对医学感兴趣，你可以查一查他那些病都该怎么治，疝气、阑尾穿孔、冠心病，都不算是是什么疑难杂症，但人从年轻到衰老，是一点对疾病和药物增加了解的。人在年轻的时候，大概只会吃阿司匹林、康泰克等少数几种药，有了病，才会增加对这种疾病和相关药物的认识。医学知识都是通过生病来积累的，对身体的认识也是通过手术来获得的，这就是身体能讲述的故事，没什么感情，也没什么自我意识。疝气会让你的脏器突出，阑尾穿孔会让你吃不下饭，心脏和血管出问题会让你喘不上气来，所有人的身体组织都是这样的。你读了《凡人》这部小说，会更想念《垂死的肉身》中康秀拉的美丽胸部，那也是身体的器官，再想想那本小说扉页上的题词：“身体所包含的人生故事和头脑一样多。”

你想到什么跟身体有关的故事吗？我想起了《骆驼祥子》。祥子一开始拉车又快又稳，凭着自己的好身板儿买了自己的车，累了，吃点儿饭就满血复活，车被抢走了，自己的身体还在，就有接着拼命的本钱。后来娶了虎妞，有了新车，可忽然生了一场病，把虎妞的积蓄全花光

了。再后来，身体不行了，抽烟喝酒，跑不动了。我小时候在收音机里听广播，听到《骆驼祥子》的故事，当时就总想跟祥子说，注意身体啊，身体要好啊！后来我长大了，又读到一部小说《许三观卖血记》，那简直让我崩溃，要活下去，就要一次次卖血，就要榨取自己的身体。

有个画家叫刘晓东，他说他有一次走路，在河边看见两个中年男人拿着X光片，对着太阳，看X光片上的图像，他就把这个场面画下来了。我看过那幅画，两个中年人，看片子，其实就是在看自己的身体，尝试用医学的眼光看待自己的身体。下次你吃饱了饭看自己的肚子，或者穿好了衣服在镜子前打量自己，试着用文学的眼光看看。

第十四讲 身外之物

我们从一个真实的故事开始。

一九四七年三月二十一日，纽约第五大道二〇七八号住宅里有人死了。估计是尸体的气味太重，引得邻居报警。警察接到的是一个匿名电话，说二〇七八号死了人。警察来了，破门而入，发现屋里堆满了破烂儿，根本就下不去脚，警察只能通过一扇窗户进出。屋里有旧报纸，有缝纫机，有汽车部件，警察一点点往外清理，在破烂儿里翻腾了两个小时，才找到一具尸体，死因是营养不良、脱水、心脏停搏，就是饿死的。屋里住着两个人，科里尔兄弟，发现的这具尸体是哥哥，叫霍默，他的弟弟叫兰利，在屋子里没找到兰利，警方认为他可能是逃离了住处，留下瞎了眼的哥哥，结果哥哥饿死了。很可能那个匿名电话就是兰利打来的。三周之后，屋里一点点清理干净，有一个工人发现地下有一个六十厘米宽的陷阱，兰利就卡在那个陷阱里，窒息而死，死亡时间比霍默要早十天。警方这才算解开疑团。他们进入房子的时候，霍默才死亡十小时，尸臭还不大。臭味原来是从兰利身上散发出去的。

弟弟兰利死的地方离哥哥霍默的尸体只有十英尺，三点零五米。他为什么会死在陷阱里呢？原来他自己在屋子里设置了机关，这些机关就是防止外人入侵的，结果兰利自己被卡死在里面了。兰利一直照顾瞎眼的哥哥霍默，他被机关卡死了，瞎眼的哥哥没法自己找吃的，十天之后饥渴而死。这兄弟两个当时都六十多岁，大半辈子都生活在一起。

科里尔兄弟的爸爸是一个妇科医生。这位医生略有一点儿古怪，每天都划独木舟去上班，然后再把独木舟扛回家，第二天再划着独木舟去上班。这其实是锻炼身体，但他身上已经表现出了戏剧性。

科里尔兄弟的妈妈是一位歌剧演员。父母离婚之后，兄弟两个一直跟着妈妈生活。两个人都是哥伦比亚大学毕业的，受过很好的教育。二十世纪二十年代父母相继去世，霍默和兰利兄弟两个继续过着正常的生活。霍默是一个律师，兰利是一个工程师，但他更喜欢音乐，钢琴弹得

很好。

两个人住在第五大道二〇七八号，那里属于哈莱姆区。二十世纪二十年代开始，那里的黑人越来越多。到一九三三年，霍默患了眼疾，视力逐渐衰退，兰利就辞掉了工作，专心照顾哥哥。兄弟两个开始自我封闭，他们不喜欢被打扰。兰利每天晚上出门去弄吃的，有时候走很远的路去买一块面包，有时候就在垃圾桶里找点儿什么吃的带回家。他每周给哥哥吃一百个柑橘，据说这样能恢复视力。他给哥哥读书，据说都是经典的文学作品，还给哥哥弹钢琴。他还买了很多报纸，说等哥哥视力恢复了，就可以看报纸，补上错过的新闻。慢慢地，兄弟两个开始拒交电费和取暖费，这间房子被断水、断电、断煤气，周围的邻居都觉得这里住着怪物，有时候会朝他们的房子扔石头。

一九四七年三月，这对兄弟死后，从二〇七八号住宅里一共清理出一百二十吨垃圾。他们住的房子是一栋四层的联排别墅，总面积并不是特别大，里面取出来的书有两万五千本，其中几千本是医学书，来自他们的父亲。这兄弟两个不去医院，有病都是看这些医学书，自己治。从他们家中清理出来的东西有婴儿车、自行车、过期食物、枪支、枝形吊灯、保龄球、弹簧床、煤油炉、儿童座椅、玩具，还有腌制在罐子里的人体器官、八只活着的猫、老福特T型车的底盘——据说兰利改装了福特汽车发动机来发电。清理出来的还有挂毯和几百米的丝绸，有很多乐器，班卓琴、小提琴、军号、手风琴，有留声机和唱片，有一架斯坦威钢琴，还有成千上万的瓶子和易拉罐，还有就是垃圾。还有三十多份存折，但所有钱加起来只有两千多美元，不算很多，也不算太少。

清理科里尔兄弟的住宅时，大街上总有很多围观群众，最多的时候有两千人。这事儿引起新闻媒体的兴趣，现在在网上还能找到《生活》杂志当年的报道，里面还有很多照片。纽约市政府后来把这栋房子收回，推倒，建了一个小公园，就叫科里尔兄弟公园。你在网上能找到照片，就是一个铁栅栏围着几棵树。“科里尔兄弟住宅”后来成了一个消防员爱用的术语：如果一栋房子堆满了杂物，迈不进去脚，有火灾风险，那就是科里尔兄弟住宅。这兄弟两个还让人明白了一个心理学名词，叫“强迫性囤积症”（**compulsive hoarding**），就是不停地攒东西。如果你看到哪一个老头儿或老太太在自己屋里、在阳台上，堆满了旧报纸、矿泉水瓶子，你就注意了，这是一种囤积症，可能还没那么厉害，但这是一种较为常见的病态行为。

科里尔兄弟是一九四七年死的，当时纽约有一个少年叫多克托罗，十六岁，他肯定看过报纸上的报道，也许还去第五大道当过围观群众呢。后来多克托罗上了哥伦比亚大学，跟科里尔兄弟是校友，再后来成了作家，在二〇〇九年出了一本小说《霍默和兰利》，中文版译为“纽约兄弟”。

我觉得科里尔兄弟的事件出来之后，很多人可能都会猜测他们的动机。为什么要收那么多破烂儿呢？他们是怎么想的？他们怎么吃饭？他们如何相处？实际上，这就是我们在进行的文学创作。新闻事件给出了两个神秘人物的肖像，给出了他们生存的环境，描绘了他们种种反常的行为，但没办法做出充分的解释。我们这些看客就忍不住做出自己的解释。想一想我们这里出的案件，比如朱令中毒，过去了二十多年，我们还在琢磨到底是怎么回事。谁做的？有什么动机？给你几秒钟，想一想，你对哪一件事有强烈的好奇？试着解释人物的动机。

我们动用自己的想象力，解释人物的动机，实际上就是进入了一个人的内心。由此，我们就有了叙述的逻辑，故事就可以演绎下去了。我们看看作家多克托罗是怎么处理的。他在小说中先让霍默变成弟弟，兰利变成了哥哥，现实生活中，是弟弟照顾哥哥，小说中变成了哥哥照顾弟弟，然后延长了两个人的寿命，他们的故事都讲到了二十世纪七十年代，这样就有了更大的容量。小说的叙述者是弟弟霍默，开头就说我的视力越来越差，一点点消失了，但我还能听见。这个瞎子变成了一个叙述者，形成了一种很特别的叙述角度。霍默（Homer），这名字其实就是荷马，《荷马史诗》中的那个盲人荷马，于是这小说好像也有了一种史诗的感觉，美国历史被注入这本二十万字的小小说里。在作家笔下，科里尔兄弟颇具贵族气质，他们喜欢宅在家中，他们喜欢读《罗马帝国衰亡史》，他们喜欢巴赫。哥哥兰利有一套替代品理论，他认为，世界上的一切物品都将被替代，而且现在的一切物品都是以前某物的替代品，生活事件也在不断重复发生，同一件事会一次又一次发生。他囤积报纸，想办一份永恒的当下的报纸，所有人的生活都会在报纸上得到展现。

在这里，我想聊点儿哲学。法国有一位大哲学家叫萨特，他写了一本书，《存在与虚无》，他是个老烟鬼，写这本书的时候一会儿抽烟斗，一会儿抽纸烟。有一句笑话：烟斗属于存在，纸烟属于虚无。我们看他是怎么说的：“烟斗在那里，在桌子上，独立的、冷漠的，我把它

拿在手里，我摸它，我凝视它以便划归己有。钢笔和烟斗、衣服、办公桌、房屋，这些就是我。我的占有物整体反映着我的存在。”怎么才能占有呢？我看见一辆自行车，占有的第一步就是凝视，然后骑上它闲逛，我就占有了，自行车就是我的占有物了，它印证着我的存在。但占有一个自行车，得花钱买。所以萨特说，你兜儿里有钱才有力量，你兜儿里有钱，逛商店的时候，看见橱窗里的东西，就实现了一半的占有。按照萨特的说法，人生是很虚无的，需要占有一些东西，人才能获得存在感。

你有囤积的毛病吗？你有收藏的习惯吗？有什么东西你一直不舍得丢弃？哪些东西附着你的记忆，被你一直保存着？我二〇一九年关注了一个微信公众号，叫“大收藏家冯梦波”。这位冯梦波是个艺术家，他的收藏品就是他保存的东西，他本计划在二〇一九年写三百篇短文，讲他保存的三百样东西，写了两百多篇的时候，因为要参加一个艺术展，暂停了。他收藏的东西有李小龙的电影、乐高玩具、在国外买的皮夹克、用过的各种电脑、老家具，等等。他写的第二百六十四篇，讲的是一台老收音机，是他爷爷的遗物。这篇文章里，他写自己五十六天大的时候就跟妈妈一起去西单电报大楼上班，写他入托儿所，写他和爷爷奶奶一起吃饭，写他考上中央美院，以收音机这个物件，串起他的一段回忆。第二百六十五篇，写爷爷送给他一个木马，从二手商店里花八块钱买来的，上海出产的儿童木马，写它的质感，木马里面是杂木拼接的，侧面是用铁钉和乳胶包了三合板，然后刮腻子，上硝基漆，再用喷漆绘制细节，木马眼睛的高光是用毛笔沾漆点上的。木马平时放在爷爷奶奶的床底下，周末拿出来玩儿。文章很短，但把这个木马玩具描摹得很清楚。每一件藏品，冯先生都拍照片，写上尺寸、产地、材质、来源等，跟博物馆做的目录差不多。他还写上自己拥有的时长，收音机跟了他五十三年，木马跟着他约五十年。你手边有什么东西跟随你五十年了吗？

在冯梦波停止更新的时候，他写了一段话：“按理说，个人的皮毛琐事根本不值得书写，但是如果没有这点儿自以为是的偏执，作为个人的存在就毫无意义了。好比秋风一过，无数的落叶飘零，碰巧有人拾起一片红叶，随手夹在书中。这片枯叶也许碰巧被后人翻到，也许继续在书中沉睡。这三百篇短文就是我自己生命之树的落叶，每一片都曾生机盎然地生长过，被小心翼翼地保存。至于它们未来的命运，就不是我能操心的了。”

好了，我们来读一下《纽约兄弟》的开头。这本书把中央公园说成纽约最大的教堂，它不是高耸向上的，而是在一片高楼中塌陷的绿地，霍默就在中央公园的冰面上出场：

——我是霍默，眼盲的弟弟。我不是一下子失明的，视力是像电影淡出一样衰退。当我得知自己的视力正在减退时，我想衡量一下这个过程，当时我二十岁不到，对什么都有兴趣。那年冬天我站在中央公园结冰的湖面上，人们都在那上面滑冰，我看着四周的景物，每天计算着哪些看得见，哪些看不见了。中央公园西面的那些房子最先消失，它们变得越来越暗，好像溶进了黑暗的天空，直到完全看不见，接着树开始变得形状模糊，终于，在那个严冬的尾声，也许是二月底，我眼前只剩下冰面上幽灵般的人影飘来飘去，接着只有白色的冰，那最后的光，变灰转成全黑，从此我就什么也看不见了。

你看，他陷入了黑暗与虚无。

你收藏了什么东西，用以验证你自己的存在？

第十五讲

恋物癖和断舍离

很多年前，在《三联生活周刊》当编辑的时候，我收到一位建筑学博士的投稿，她写了一组文章，谈文学名著中的房间。我印象最深的是她写《日瓦戈医生》中的拉拉带着八岁女儿住的那间房子，那是一个临时性的住所，拉拉不知道原来的主人是谁，政府把这间房子分配给她居住，墙壁上有裂缝，要一道道堵上，屋里要用劈柴取暖，有老鼠。日瓦戈医生和拉拉在这间小屋里相互依存，用书中的话说：“我们呼吸，相爱，哭泣，互相依靠，互相贴近。”

说实话，我看电影《日瓦戈医生》的时候，并没有留意拉拉的这个小屋，但我很清楚地记得日瓦戈医生的岳父在莫斯科的大宅子。日瓦戈从前线返回莫斯科，发现这个大宅子里住进了好多陌生人，有钱人的房子被充公了，房间分配给穷人住。后来日瓦戈和老婆、岳父逃到乡下，乡下还有一处大宅子，日瓦戈白天劳作，夜晚在乡村别墅里读书、写诗。我记得这两处房子，莫斯科的那栋房子被充公，私有财产得不到政府的承认，这是一个噩梦；乡间还有别墅，暂时做避风港，这是一种安慰。我原来看到一个日本企业家说，正是二十世纪全球范围内的不安全感，让二十世纪的房地产业有了迅猛的发展。人们要买房子，要有私产，私产要得到保护，人们才会有安定感。我不觉得拉拉那间小房子有什么好，那只是一个栖身之所，一处暂时落脚的地方。

有了房子怎么办呢？装修。美国作家爱伦·坡发表过一篇演讲《装修的哲学》。他说，君主制国家有贵族徽章，美国没有贵族传统，那就要靠美元说话。房子里要有书，来自英国作家的书，最好都是皮面的，有华丽的壁纸，有地毯，要有大理石台面的桌子，窗户要又高又窄，搭配红色窗帘，有沙发、椅背套，有花瓶，有钟形罩，大概是玻璃的钟形罩，下面要有蜡花，还有一架红木钢琴，墙上还要有画，等等。如果你非常有钱，装修完了干吗？收藏艺术品。

我在上一讲里，说到纽约的科里尔兄弟囤积了一大堆破烂儿。那是一对纽约兄弟，这一讲我们说一对巴黎兄弟——龚古尔兄弟。哥哥叫埃

德蒙·德·龚古尔，弟弟叫儒勒·德·龚古尔，我们习惯说龚古尔兄弟，把里面那个“德”字给去掉，其实这个“德”就是贵族标志。哥哥埃德蒙是一八二二年出生的，弟弟比他小八岁，兄弟两个厮守在一起，都没结婚，都喜欢文学，两个人合作，一起写小说，一起写日记。后世的人们能知道龚古尔兄弟，是因为法国最有名的文学奖叫龚古尔奖，它就是这两兄弟出钱设立的。至于这两个人写的小说，恐怕只有研究法国文学的人才会去看，而且是研究福楼拜、左拉的时候，顺便当资料看一看。这兄弟两个的日记，一共有二十二卷，从一八五一年写到一八九六年。前几年我看到新闻，说龚古尔兄弟日记的德文版出版了，一共有七千多页。由此可见，这两个人是非常能写的，制造了很多文字垃圾。

弟弟儒勒体弱多病，只活到四十岁。他死了以后，哥哥埃德蒙还活了二十多年。哥哥后来写了一本书，《一个艺术家的居所》，据说上下两卷，每卷三百多页。他巨细无遗地描绘了巴黎自己家中的每一间屋子的摆设，细木护壁板、绘画、书籍、小摆件，试图再现每件物品的摆放位置，以此来纪念他去世的兄弟。龚古尔兄弟当年在巴黎的住宅，也是四层的宅子，下面两层摆满了他们收藏的文物，龚古尔兄弟和福楼拜、屠格涅夫等人聚会都是在顶层。这兄弟两个很喜欢日本匠人做的东西，他们向西方介绍了日本艺术。兄弟两个都是那种对细节非常敏感的人，他们说过一句话：“为了作品的委婉细腻，能表现出微妙的愁思、震颤的灵魂和内心的种种罕见而美妙的感受，一个作家的身体里必须有个生病的角落。”所以这位弟弟体弱多病，吸食鸦片。

兄弟两个收藏画作，也收藏小物件。有一种说法很有意思，说占有是双重的，你购买、收藏小物件，小物件也反过来占有你，让你痴迷于购买，让你神魂颠倒。你看那些收藏日本手办的，大多是一个又一个柜子地收，然后堆满一间又一间屋子。小东西能慢慢吞噬你。埃德蒙死之前立下遗嘱：兄弟两个的所有艺术品收藏和藏书，都拿去拍卖。他说，他不能让他喜欢的东西，放到坟墓一样冰冷的博物馆里，让那些愚蠢又无知的参观者瞥上冷漠的一眼，他要让那些喜欢这些东西的人、对这些东西有热情的人得到它们。

我们不太可能像龚古尔兄弟那样有一栋豪宅，收藏很多很多的艺术品和小摆件，也不太可能像爱伦·坡说的那样，有又高又窄的漂亮窗户，那意味着层高三米八，屋子得足够高才行。但我们还是会在乱世中找到一个还算比较舒服的栖身之地。

我们会装修房子，会一点点布置房子，洗手间里要不要有一两只黄铜的水龙头，要不要有一张大理石台面的桌子，要不要有一件蜂蜜色的丹麦家具。我们会关注房屋的细节。如果一个电源插座安装得有点儿歪，我们就会觉得施工队伍太粗糙了，给我们带来安定感的、凝聚着我们金钱和情感的房子没有被认真对待。我们可能会关心房间里那些东西的质感。那些东西是用什么材料做的？随着使用时间的增长，岁月会给它带来什么变化？它的触感如何？它在不同的光线下会有什么样的变化？家，家里的房间，房间里的东西，都会随着岁月发生微妙的变化。你结婚了，房子是崭新的。地板很干净，墙壁洁白，你挂上了画，一切都井井有条。你生了孩子，房子变得乱糟糟的，堆满了玩具。孩子长大了，有了自己的房间，玩具被收在储藏室里了，还有很多玩具被扔掉了。你一会儿是购物狂，一会儿又断舍离，但你很少置办新衣服了。然后孩子长大了，上大学了，家里变得空落落的。你年轻时出去玩，带回来一些旅游纪念品，但后来旅行的次数减少了，你对外界的好奇心不那么强了。这就是家，这个空间和空间里的每一样东西，都会给你带来不同的感受。家是温暖的地方，但有时候，家带有一种感伤的气氛。

我们来读英国诗人拉金的一首诗，题目叫“家”，这首诗很短，但是很难翻译。我们可以对它进行散文文化的处理——家是悲哀的。它没有什么变化，还为最后离开的人保持了舒适，似乎想让那离开的人回来。很长一段时间，家里空荡荡的，它很泄气，这个家原本装点得舒适体面，现在却没有人可以讨好。想当初布置这个家的时候，主人都挺有热情的，要把一切都安置得有格调，但那股心气儿早没了。你瞧瞧那些画，还有那些餐具，钢琴凳上放着的乐谱。还有，那花瓶。

这首诗在结尾处罗列了几样东西：画，餐具，也许是银制的刀叉，钢琴凳，钢琴凳上的乐谱，那肯定还有一台静默的钢琴，还有花瓶。这几样东西可以说是富裕家庭的标准配置。家里人想过体面的生活，把家布置得很舒适，但家中有什么变故吗？什么人离开了？最后离开的人是谁？有人去世吗？夫妻分开了吗？也许平静如常，没有大的变故，但说不清为什么，家庭生活中的热情与和谐消失了，房间里的东西呈现出异样的宁静。

比利时有一个作家叫莉迪亚·弗莱姆，她写过一本书，《我如何清空父母的家》，很薄，只有大概三万字。在莉迪亚的父母相继去世之后，她开始清理父母的家：哪些东西该扔掉，哪些东西该送人，哪些东

西该自己保留。她说，父母家中有一种神圣不可侵犯的氛围，生命的虹彩还在每一件物品上闪烁，主人留下的痕迹还在屋子的角落里微微颤动。她拿起一件东西又放下，再拿起另一件东西，迟迟不能做决定。物品不只是物品，上面有人的印记。物品可以让我们的存在延续下去。那些用了很久的东西是有忠诚度的，其背后的故事、含义，和使用过它、爱过它的人的生命史，全部混在一起。物品和人形成了某种很难拆散的整体。

莉迪亚从父母家里找出当年母亲生她时住院的账单，还第一次得知，妈妈住的病房号码是四六六号。她还找到了母亲喂她喝奶用的奶瓶，找到了很多陈年的账本和信件，找到了外祖母和曾外祖母做的针线活儿。这是一种时间跨度上的保存，妈妈保存了她的妈妈、她妈妈的妈妈留下的针线活儿，妈妈也保存了自己女儿刚出生时用的奶瓶。莉迪亚把一些旧家具、旧衣服送给了朋友，她在父母家中发现了当年父母之间的情书，还发现了几十张餐巾纸，来自世界各地，有的是餐厅的，有的是咖啡馆的。每张餐巾纸上都有妈妈的笔记：一九八三年三月二日，闲谈馆，奥尔良；一九八三年六月十八日，布鲁日，抒情酒馆；一九八一年十一月十五日，哥本哈根的斯堪的纳维亚旅馆；还有汉堡、鹿特丹等。餐巾纸本来是很容易废弃的东西，但莉迪亚的妈妈去各地旅行，在那些咖啡馆里拿了两张餐巾纸，写下时间地点，就把自己生命的印记放在这不起眼的东西上了，这其实是一种空间感上的占有。一个人的生命感受不只来自时间上的传承，也来自那种空间上的凝视。她当然很容易就可以把这些旧餐巾纸扔掉，但那些地方是妈妈去过的地方，妈妈在那里喝了一杯咖啡，吃了一块很美味的蛋糕，吃了一顿晚饭，她可能在旅行中感到平静和快乐，她的生命感受通过这几张餐巾纸传递给了女儿。

文学体验，大部分当然是来自文字感受力。有些人可能对文字没有那么强的感受力，有些人可能会对音乐、绘画更有感受力。但是，对家和家里的摆设、家里的瓶瓶罐罐，我们可能都会有很强的感受力，那个空间、那个空间里的物品，都依附着我们的感情。

你对住过的哪一个地方最有感情？你是怎么布置的？

第十六讲

物品会讲故事

有一本书，我几年前读的，读过之后念念不忘。这本书是《琥珀眼睛的兔子》，作者叫埃德蒙·德瓦尔，是个英国人，做陶器的，毕业于剑桥大学。

一九九一年，他二十八岁，拿到了一笔奖学金，去日本学制陶。他的舅姥爷伊吉住在东京，舅姥爷是奥地利人，曾掌管瑞士银行的东京分部。舅姥爷当时八十四岁了，但每天都穿得非常讲究，每周爷孙两个都聚会，吃顿饭，喝点儿酒，舅姥爷会跟埃德蒙聊聊往事，当年他住在欧洲的时候如何如何，他怎么逃出欧洲，等等。这一家人祖上非常阔，埃弗吕西家族，犹太人，起家于敖德萨，贩卖乌克兰农产品，后来移居维也纳，在维也纳开银行。大儿子继承家业，把生意越做越大；小儿子查尔斯喜欢艺术，住在巴黎，资助的画家是雷诺阿，交往的朋友是普鲁斯特。这是埃德蒙曾祖父那一辈儿的事，到他奶奶、舅姥爷年轻的时候，“二战”打起来了，埃弗吕西家族这么大的产业，不可能打个包裹卷儿就跑，德奥合并，家族的银行资产被没收，大批的艺术收藏被充公，大批的藏书被搬走。埃德蒙的奶奶经历过这些事。一九九一年，舅姥爷又跟他聊起这些事。

舅姥爷当时和他的同性伴侣志良住在一起，家里摆着两个人的合影。有一张是一九六〇年在濑户内海照的，有一张是一九八〇年在夏威夷照的，两个人在一起很多年了。舅姥爷会说，活得长是一种痛苦。年轻人是很难理解这句话的，也许你认为你能理解，但理解这句话，和亲身感受到那种痛苦，是完全不同的体验。我们从字面上能理解很多东西，能亲身感受到的东西却很有限。舅姥爷收藏了二百六十四根根付，放在玻璃架子上，时不时拿下来和埃德蒙把玩。根付，日本和服上的一种小装饰品，有的是象牙做的，有的是栗木做的，很小很轻，放在口袋里就会混在钥匙和零钱之中。舅姥爷的这些根付，不是自己搞来的，是上面提到的那位查尔斯收藏的，然后送给舅姥爷伊吉的爸爸当结婚礼物，也就是埃德蒙的曾祖父的堂兄送给他曾祖父的。

埃德蒙自己是制陶的，是手艺人、匠人，他当然能看出根付这种小东西上蕴含的心血。他对物体有特别的感知力：一只罐子的重量和中心，它的外表如何影响它的体积，它的边缘如何产生张力或者让张力减弱；一个东西如何和附近的東西互相作用，置换了周围的一小部分世界；一个东西是否愿意接受手指的触碰，能拿在手掌里，还是只适合观看；一个物件是否有生命力。这些东西并不玄虚，我们家里如果有花瓶或者小摆件，我们就会想这些问题。一个东西怎么摆放才好看，一个东西怎样才算有质感，这其实不是文字的领域，而是视觉的事，是触觉的事。后来，埃德蒙继承了这批根付，知道要为这些东西准备一个玻璃柜，打开柜子拿出来把玩，这是一种身体的感受。他还开始研究祖辈查尔斯写的艺术评论，泡图书馆，看画，在这个过程中，他又对纸张有了更多的理解和感受。

一九九一年，埃德蒙听舅姥爷讲这批根付的故事。一九九四年，舅姥爷伊吉去世，这批根付由日本人志良保存，当时就有文件，志良死了，这批根付再传给埃德蒙。但埃德蒙一开始没打算写家族和收藏的故事，曾祖父、曾祖父的堂兄、曾祖父的爸爸那一辈的事情显得太遥远。埃德蒙说，这些事写起来会很浅薄。一个犹太家族，“一战”前、“二战”前是多么阔气，然后家人四散，回忆一下当年在维也纳的黄金岁月，感叹一下世事沧桑，这其实是一个不错的故事。但埃德蒙说，这些事加上点儿哀伤的情绪，是很肤浅的叙述，没什么意思。

再说，这些回忆工作似乎应该由他爷爷奶奶那一辈来完成。埃德蒙的奶奶伊丽莎白，“二战”后从英国回到维也纳，去找祖上的老宅子，还想着宅子里有妈妈的画，应该带回来。老宅子里住着一个美国军官，军官说，有一位老女仆，一直住在宅子里，老女仆名叫安娜。一九四五年冬天，伊丽莎白在维也纳老宅子见到女仆安娜。女仆安娜交给伊丽莎白二百六十四件根付，家里的藏画、名贵家具、其他大件的藝術品都被人抢走了，这些小摆设还没动。安娜就从纳粹军官的眼皮底下，把这些不起眼的小物件一个个偷走，藏在她的床垫下面，战后转交给埃弗吕西家族的后人。埃德蒙的奶奶伊丽莎白写过一本小说，记述一九四五年返回维也纳的旅程。小说没有出版过，只留下二百六十一页的打印稿。埃德蒙读过奶奶的这本书稿，他说，这本小说不宜出版，它生硬的情感让人读起来很不舒服。

奶奶伊丽莎白把自己从维也纳带回来的根付交给了弟弟伊吉，后来

她坚持给奥地利政府写信，索要自家的藏画和藏书，归还回来的很少。到了晚年，这位坚持写信的老太太烧掉了亲人之间的几百封通信，也不再谈论过去。当年她写了小说不出版，是觉得没人对它感兴趣，后来老太太将隐私封存。埃德蒙说：“为什么不把所有的事情说清楚？为什么隐瞒，把隐私封存？原因就在于，你拥有它，并不意味着你必须传递下去，抛弃一些东西有时候会为你增加一些生活空间。你的记忆里总有些东西是不希望与人分享的。”

其实，一代人保存的记忆会磨损，传到下一辈的时候所剩无几。战争中保存那些根付的女仆安娜，埃德蒙这一辈已经不知道她的全名是什么，不知道她姓什么，只知道她叫安娜。她后来的生活怎么样？也不知道。但是，安娜冒险保存那些小玩意儿，既是对往事的坚持，也是对未来的坚持。

埃德蒙动笔写这个故事是在二〇〇五年，舅姥爷已经死了十年，奶奶也死了。他爸爸也八十岁了，还保存着家族的一些书信。埃德蒙动身去了巴黎，看埃弗吕西家族在巴黎的老宅子，描写这栋建筑的样式。罗斯柴尔德家族曾经在欧洲各大都市置办产业，埃弗吕西家族也是如此。他们是欧洲最大的食品出口商，其后人有一支定居维也纳，另有一支定居巴黎，这一家的大儿子负责赚钱，小儿子查尔斯就在巴黎开始自己的艺术品收藏，跟艺术家交朋友，写艺术评论，还写了一本关于画家丢勒的书，去欧洲各地的博物馆和收藏家那里看丢勒的画，这人就是埃德蒙曾祖父的堂兄。埃德蒙要写这个故事，就从巴黎的老宅子开始，再回到维也纳，再回到敖德萨，一步步追溯祖辈的足迹。查尔斯在一八九九年三月将那二百六十四根付交给了埃德蒙的曾祖父，家里的女仆安娜在“二战”中保存了这些根付，战后交给奶奶伊丽莎白，伊丽莎白给舅姥爷伊吉，伊吉死了，日本人志良保存，然后埃德蒙继承了那些根付，装在一个小陈列柜里，搬进伦敦的家。埃德蒙说，物品一直被人运送、出售、交换、偷窃、遗失和失而复得，故事也是某种类型的物品。故事和物品之间的共通之处，就是一种光泽。

我非常佩服作者的耐心，他是一个陶艺匠人，特别耐心地打磨这个故事的光泽。就像盘核桃似的，他把玩那些根付，书名“琥珀眼睛的兔子”，就是其中一只根付的造型。这本家族史，其实是物品的故事，是物品及其拥有者之间的故事，是人及其作品和收藏品的故事。人不仅能创造、拥有物品，物品也能反过来拥有一个人。我们可以把《琥珀眼睛

的兔子》看成一个物品反过来拥有主人的故事。单纯从祖辈和家人的角度考虑这个故事时，埃德蒙会觉得这个故事感伤又肤浅，是怀恋过往岁月的浅薄故事，但慢慢地，这些根付归他所有，要他继承并为后人保存下去，他就开始写这些物品的故事，替这些物品发出声音，这些根付决定了这本书的叙述角度。

这本书写了黄金时代的维也纳，我们可以把它和茨威格的《昨日的世界》对照着来读。茨威格“二战”时流落到巴西，自杀之前写了《昨日的世界》，他说，他本来没资格写什么自传，但是，他想把“二战”前的维也纳讲给未来的年轻人听，那是一座多么安稳、富足的城市，那座城市里的人都希望家里能有人读大学、读博士，都把文化当成最高尚的事业，看到音乐家马勒走在大街上就会幸福，有钱人内敛、不炫耀，有钱人家的孩子喜欢艺术。茨威格一家当年在维也纳也是富裕的犹太家庭，他自己是畅销书作家，但财富会被战争吞噬，他的书会被纳粹扔到火堆里，他感受到文明的欧洲被毁灭了，所以想在死之前，把最美的维也纳讲给后人听。《昨日的世界》第一章把维也纳写得明艳华丽，但我读到后面的章节，就会觉得茨威格的叙述有点儿单调，就是一个独唱。然而，读《琥珀眼睛的兔子》，会感受到叙述的层次，舅姥爷的谈话、奶奶的回忆录、巴黎早年间的报纸、作家龚古尔的书，这是一层层的叙述。当然还有艺术品的角度。那些根付是从哪儿买来的？它们是什么时候做出来的？巴黎收藏家何时喜欢上了日本艺术品，何时开始收藏日本艺术品？人的故事与物品的故事相互叠加，就有了层次：这是关于家庭、关于回忆的书，是作者自己的故事，也是那些艺术品的故事。我不是在贬低茨威格，我是说，你对照《昨日的世界》和《琥珀眼睛的兔子》，能看出那种单线条的叙述，和那种复调的叙述之间，是多么不一样。

我们读书，能感受到文字的力量；我们去美术馆，是去感受艺术品的力量。除了看，我们还需要把玩、触碰，需要视觉和听觉上的满足。

想一想，关于你的奶奶，关于你的曾祖父，你还记得什么？

第十七讲

内心的孩子

很多年前，我在《读者文摘》上读过一篇文章，就是甘肃出的那个《读者文摘》（后更名为《读者》）。那个文章占一页，大概也就两千字，题目叫“放风筝那一天”。我记得，当时读完这个文章，我大概是哭了一鼻子，那正是多愁善感的年纪。此后三十多年，我一直记得这篇文章。就在刚才，我在网上搜索了一下，还真找到了《放风筝那一天》，是一个法国人写的。文章很简单，写的是作者小时候，有一天天气特别好，爸爸妈妈带着他，还有邻居一家人，一起放风筝。那一天玩得太高兴了，随后大家都继续过平常日子，谁也不再提放风筝那天的事儿，只有这个小孩子老在心里回味，那一天实在太高兴了。转眼好多年过去了，他也结婚、有了孩子。孩子三岁，有一天，拉着他说，爸爸去公园看鸭子吧。他说，不行，有好多事要忙呢，要干这个干那个。他的妈妈，孩子的奶奶正在身边，她停下手里的活儿，抬头看看天，说，天气真好啊，让她想起咱们放风筝那一天了。看，他妈妈没忘，她还记得。又过了些年，邻居家的小儿子从前线归来，作者去看他，问他在战俘营里过得怎么样。那个士兵就给他讲战俘营里的生活，然后忽然停下说，嗨，他在战俘营里总想着放风筝的那一天。又过了些日子，邻居家的老先生死了，他们去看望邻居家的老太太，怕老太太孤独难过，陪着老太太唠家常，老太太忽然说，她还记得放风筝那一天。

这是一篇很煽情的文章，太适合《读者文摘》的调调了，有童年视角，有时光流逝，有家的温情，放风筝那一天原来刻在每个人的记忆中。如果现在读到这个文章，我肯定会不以为然，它安排得太刻意了，当然我也皮糙肉厚了。在青春期的时候读到这个，真是有所触动，煽情的效果太厉害。

但这篇文章，我能记住三十来年，肯定是有什么东西触动了我意识的深层。你想一下，有没有童年时期的哪一天，你感到特别快乐？天显得特别高，风显得特别柔顺，好像在跟你说着什么，眼前的事物特别美，有没有那样的一天？或者是一个场景，像电影似的留在你脑子里？也许是放风筝，也许是某一次去春游，也许是在游乐场骑旋转木马，然

后你把它记住了，到现在还没忘。

我今天聊的小说，是《一个圣诞节的回忆》，美国作家卡波蒂的一个很短的作品，一万多字。卡波蒂四岁的时候，父母离婚，妈妈把他送到乡下，娘家有几位没出嫁的老姑娘，还有用人照顾卡波蒂。等他稍大一点儿，妈妈再婚，又把他接到纽约。卡波蒂后来成名，写过《冷血》《蒂凡尼的早餐》，写过自传性的小说《草竖琴》。《一个圣诞节的回忆》只是他的温情小品，具有特别浓厚的《读者文摘》调调，伤感、儿童视角、温情脉脉。这个小说发行过圣诞节版本，小开本，特别适合在圣诞节的时候送给家人。我反反复复读过很多遍，每次读，都会被感动。煽情也是有高下之分的，有的作家就喜欢胡咧咧、瞎煽情，读者还没进入状态，他已经嗨了。高级点儿的煽情小品，作者写作时会保持情感浓度，但又有所节制。他一五一十地讲故事，相信自己只要把事情原原本本地讲出来，就能让读者感受到他的心绪起伏。当然，判断一个作品是不是太煽情了，每个人也是有每个人的趣味。

儿童视角的作品，是有所限制的叙述，一个孩子不能像大人那样讲故事，不能用太难的词，也不能在作品里分析人情世故，他只写他看到的成人世界。成人读者阅读这样的故事，天然就带着温情去看：小孩子，来，我看看你单纯的眼睛里都看到了什么，小孩子，我看看你有什么委屈，你要知道世上还有残酷的事等着你的，现在这点儿委屈不算什么，你要好好长大。这是成人读者阅读儿童视角作品的时候达成的一种心灵契约。这个契约是怎么达成的呢？

诗人特德·休斯说过这样一段话：“每个人内心深处都有一个孩子，在成长的过程中，我们构建起一个‘第二自我’来应对外部的冲击，保护心中的那个孩子。然而，人生的风雨袭来，‘第二自我’溃不成军，‘内心的孩子’毫无防备地暴露了——我们的孤独与无助，是内心中的那个小孩在受苦。”这个说法是不是太矫情了呢？但想想，我们总会说，嘿，你别像个孩子似的。你哭得像个孩子似的。情绪失控的时候，你就像个孩子似的。所以成人看儿童视角的作品，很可能是在安慰自己内心的小孩。

《一个圣诞节的回忆》不是纯粹的儿童视角，是回忆，开篇就说，想象一下二十多年前一个冬日的早晨。但通篇文字，也不是用成人口吻写的，而是带着儿童的气息，他讲那个二十多年前的圣诞节，那个七岁

小男孩都干了什么，怎么做水果蛋糕，怎么去砍了一棵圣诞树，放风筝，还喝了点儿酒。写的就是这些事。

我们看一个小孩子，总是有自己的事干，他玩他的玩具，他关心今天能有什么好玩的事，他有自得其乐的世界。卡波蒂的叙述没有溢出这个孩子的边界，他用第一人称写，他那时七岁，跟一个六十多岁的老妇人住在一起，他们是很远的亲戚。“宅子里还住着别的人，都是亲戚，但他们比我们强大，经常弄得我们哭，我们呢，总的说来不太在意他们。我们是彼此最好的朋友。”一个七岁小男孩，和一个六十多岁从未出嫁过的老妇人，每到十一月的某一天，就要开始做水果蛋糕了。老妇人，我们称之为苏柯小姐，在某个十一月的早上，内心的火焰点燃，她高声宣布：“做水果蛋糕的天气到了。”成年读者会自动脑补作者没有说出来的话，七岁小男孩，寄人篱下，跟一个六十多岁的妇人住在一起，这个老妇人呢，也非常单纯，两个人还有一条狗相伴。他们平常没什么乐子，好不容易快到圣诞节了，老妇人要做蛋糕了，这是一件庄严的事。

卡波蒂接着讲，他们推着一辆破旧的婴儿车，快散架了，去捡核桃，然后在壁炉边上剥核桃，慢慢装满一碗。这是第一天的工作。然后第二天，去买东西，要买樱桃、菠萝罐头、葡萄干、香草，还要买威士忌。他们哪儿来的钱？一点点积攒而来，一年攒下的钱，都用来买东西做水果蛋糕。做好了之后，小男孩要把蛋糕寄走，会寄给罗斯福总统一块，会给班车司机一块，因为这个班车司机见到他们的时候总会打招呼，还有一个磨刀师傅，磨刀师傅还给他们寄过明信片来呢。这些陌生人，这些有过一面之交的人，是小男孩和老妇人的朋友，是他们与外面更大的世界之间的联系。做完蛋糕，剩下一点儿威士忌，老妇人和小男孩喝掉，结果遭到亲戚的训斥，老妇人哭着入睡。睡醒了，再去挑一棵冬青树做圣诞树，布置圣诞树。然后是平安夜，老妇人告诉小男孩：“我想给你买一辆自行车作为礼物，可我没钱，我给你糊了一个风筝。”小男孩说：“我也给你做了一个风筝。”圣诞节，他们去放风筝。风筝这东西，是一个非常诗意的意象，飘飘荡荡，像是能飞，又牢牢牵在手里，同时具备远行和羁绊的意味。这就是七岁小男孩和老妇人共度的一个圣诞节，也是他们共度的最后一个圣诞节，生活把他们分开了。小男孩去别的地方上学，每到圣诞，还是会收到老妇人寄来的水果蛋糕，随后，那条陪伴他们的狗死了，随后，老妇人死了。这个结尾部分，只有几百个字，小说全篇也只是一万多字，完全是写那个圣诞节，

写他们怎么做蛋糕、装饰圣诞树、交换礼物，写那个节日给他们带来的巨大的安慰。

这篇小说，我读过很多遍，会被卡波蒂细腻的笔触和字里行间的柔情打动，但没有掉过眼泪。可是几年之后，读到卡波蒂的一篇散文，我就跟被一颗催泪弹打中一样。这篇散文是《纽约》。卡波蒂已经长大，来到了纽约，他写道，家乡有个老用人叫赛尔玛，她死的时候是八十多岁，她总说要来纽约看他，可又怕死在纽约，离家太远了。她觉得纽约没有树，没有鲜花，吃的东西也没营养，要不是他在纽约，老太太对这个城市也没什么兴趣。

这个叫赛尔玛的老太太，未必就是《一个圣诞节的回忆》里的老妇人，但是对我来说，这种虚构和非虚构的界限不重要，我们完全可以把她们当成一个人。这就是家乡的一个老太太，可能是你妈妈，可能是你奶奶，可能是一个关心你的长辈，是你童年最依赖的一个人，她也依赖你。你长大了，到了一个大城市，也许是北京、上海，也许是纽约、巴黎，那位长辈跟你聊起过这个城市，那位长辈关心你吃得好不好、工作累不累，关心你看到的更大的世界。她的世界很小，随着年龄老去，她的世界会越来越小，只局限在她的小屋子里。你想把你看到的东西转述给她听，你不能把她带在身边，但你遇到什么好东西，为自己欣赏，同时也为她欣赏。在你的生命中，有这样一个人吗？她跟你一起做过蛋糕，或者放过风筝，一起度过少时无忧无虑的时光，现在你面对一个更大的世界，有了自己更多的忧虑，你还会惦记她吗？

《纽约》这篇散文，最后一段，五百个字，真的像是催泪弹一样。我给你念一下——

这是一个令人感伤的冬天，里里外外都是如此。对一个孩童而言，这座城市是一片没有欢乐的土地。而后来，当你渐渐长大，步入爱情后，你与深爱之人共同分享的双倍景致赋予你这份经历以质地、形状和意义。独自旅行的感觉就像是穿越荒原。但你若是心怀足够的爱意，有时你也可以为自己欣赏，同时也为另一个人。我对赛尔玛正是如此。对世间万物，我都会看上两遍：第一场雪，公园里滑着雪呼啸而过的人们，冰天雪地里嬉戏的孩子们身上穿着的细毛皮大衣，科尼的滑滑梯，地铁的口香糖售卖机，神奇的自动售货机，河中的小岛，以及暮色中的大桥反射的余晖，还有派拉蒙乐队

的忧伤乐曲在空中回荡，日复一日，那个乐手都会来到院子里，唱起同样的歌谣，嗓音沙哑，忽高忽低，再就是放学后总能去小杂货店偷点什么玩意儿，如童话故事般不可思议；我的观察与聆听，为的是给厨房的恬静时光积累谈资，因为赛尔玛准会说，以她一贯的口吻：“跟我讲讲那个地方的故事吧，要讲真的啊，假的我可一句也不听。”可大多数时候，我讲的都是假的；这倒也不能怪我，我实在是记不起来了，因为我到过的地方，就好像是传说故事里的人物角色去过的某个魔幻城堡：一旦离开，你就再也回忆不起来，留下的是幽灵般的回响，那是萦绕在心头的奇迹。

第十八讲

爱情的旁观者

今天我们来聊聊《了不起的盖茨比》。这部小说太有名了，有很多人评论过，弄得我不知道从何说起，所以我看了改编的电影，从电影说起。

这个小说被改编了五次，最早的一部是一九二六年的，还是无声电影。一九二五年小说出版，一九二六年就改编成了电影。除了电影，还有舞台剧和音乐剧。电影里最出名的是两部，一部是一九七四年的，罗伯特·雷德福演盖茨比，米亚·法罗演黛西，这个电影获得过奥斯卡最佳服装设计奖。制作经费花了一千三百万美元，在当时算高的，但据说票房不错。另一部是二〇一三年的，莱昂纳多·迪卡普里奥主演的。我把这两个电影都看了。我看评论，基本上大家都说，改编很失败。二〇一三年这部电影，是3D制作。搞不清楚为什么要用3D来拍摄盖茨比和黛西谈情说爱。好莱坞为什么喜欢改编这部小说？可能是因为美国人太喜欢这部小说了。可按道理来说，你真喜欢这部小说，就会发现它很难改编，但我们也得承认，有这样一个逻辑：凡是好莱坞没讲过的故事，它在全世界的范围内就还不存在。好莱坞有这个自信。

《了不起的盖茨比》有些场景的确适合拍成电影，比如小说中描述的汤姆和黛西住的豪宅：“草坪从海滩起步，直奔大门，足足有四分之一英里，一路跨过日晷、砖径和火红的花园，最后跑到房子跟前，仿佛借助奔跑的势头，索性变成绿油油的常春藤，沿着墙往上。”这个句子有动感，一九七四年版电影根本不理会这句话，先拍一下草坪，下一个镜头就拍房子门口了。二〇一三年版用无人机，从汤姆的头上拍，汤姆骑着马在前面跑，后面头顶上跟着摄像机拍摄。进了屋，该黛西和乔丹出场了，起居室里的窗户都开着，白色窗帘被风吹起来，像是风帆一样，两个女士，穿着白色衣裙，飘荡着，仙女一样出场。两个版本的电影都把白色窗帘拍得很好看。

但也不是所有段落都适合拍电影。比如盖茨比把黛西带到自己家，向她展示自己的豪华生活，有一段是他从衣帽间里往外扔衬衫，全是从

英国买回来的定制衬衫，黛西捧着衬衫就哭了，说她从没见过这么美的衬衫。这肯定是导演喜欢的场面，搞时尚的人肯定也喜欢，我也喜欢，谁不喜欢漂亮的衬衫呢。一九七四年版，就是在一个衣帽间里拍的，衣柜门上有镜子，盖茨比打开门，一件一件、一擦一擦往外扔衬衫，挺好看，但就是把衬衫往一个略大的卧室扔。到二〇一三年版，整个场景都更魔幻、更美了。拍一个卧室，再拍一个衣帽间，显不出高级和奢侈来，结果是在挑空的大厅里拍，二楼弄了好多装衬衫的柜子，黛西在一楼，盖茨比在二楼，从二楼往一楼扔衬衫。从场面上看，这样扔更好看，扔的也更多，但总觉得这不像是住的地方，好像是在一家衬衫专卖店里。还是这栋豪宅里的场景。盖茨比有一个房客，会弹钢琴，在一九七四年版中，盖茨比嘱咐他，弹钢琴吧，他和黛西一边溜达，那位访客一边弹钢琴给他们伴奏。到二〇一三年版，弹钢琴没劲了，盖茨比家里弄了一个大管风琴，盖茨比吩咐手下，把那位房客叫来，弹管风琴，然后音乐响起，真是管风琴。管风琴这玩意儿，一般都是安装在教堂里，盖茨比居然安在家里了。这就是电影的逻辑：为了好看，会把一个管风琴安在家里，也会把一个卧室弄成衬衫专卖店的樣子。

一九七四年的电影《了不起的盖茨比》，是一九七二年筹划拍摄的。这项目一开始就受到服装行业的重视，费城一个服装商立刻取得了“盖茨比”这个名字的使用权，生产一堆盖茨比休闲服。电影请来的设计师叫迪奥尼·奥尔德里奇，她给十多部电影做过服装设计，是大腕儿。她主要负责女装，男装部分，她请拉尔夫·劳伦帮忙。我们看电影里有些镜头，汤姆、尼克、盖茨比三人一起出现的时候，他们穿着浅色的套装，跟时尚大片儿似的。当时的时尚杂志，最喜欢的就是盖茨比扔衬衫这个场景，他们鼓吹：二十五岁到四十岁的中坚分子，穿衣风格已经有大大的变化了。拉尔夫·劳伦，我们比较熟悉这个品牌的马球衫，就是短袖T恤，加个“Polo”商标，当年靠这电影走红。劳伦接受美国《GQ》杂志采访，就以这部电影的服装设计师自居。所以，这部电影的服装设计师迪奥尼非常讨厌拉尔夫·劳伦，觉得拉尔夫·劳伦抢了她的风头：你只是一个服装提供者，你不是搞电影的。在奥斯卡颁奖仪式上，是这位女设计师获奖，她可没有感谢拉尔夫·劳伦。但拉尔夫·劳伦可以借助这个电影，为自己的西装搞营销。到二〇一三年版，电影中的男装就是布克兄弟提供的了。《了不起的盖茨比》的确很适合消费主义，纸醉金迷的宴会场景，还有汽车，还有大酒店，还有酒，它跟时尚行业搞在一起非常合适。

一九七四年版的电影，片长是一百四十四分钟，有人批评它太长了。这个电影长在什么地方呢？就在盖茨比死了之后那部分。盖茨比死了之后，尼克为他张罗葬礼，但没人来参加他的葬礼。盖茨比的爸爸忽然冒了出来，老盖茨比带着一本儿童读物，是盖茨比小时候读的书，里面夹着小盖茨比的学习计划，几点起床，几点练哑铃，几点学习，还写着自己的决心，每周读书，攒钱，等等。这是非常柔软的一笔，小说中写，完全没问题。可电影到最后十分钟了，忽然冒出来一个新的人物，这不太符合观众看电影的习惯。所以，在二〇一三年版本里，盖茨比他爸爸就不再出现了。这个人物是否出现，其实并不重要，重要的是，小说第九章，小说的最后一章，也就是盖茨比死后，在我看来，是整本小说里写得最好、最美的一章，这一章是完全抗拒改编的，因为它的时间线是穿插的。一会儿是两年后的事情，一会儿是葬礼前后的事情，起承转合之间有很多漂亮的句子来粘连，写东部和西部的差异，写盖茨比信奉的那盏绿灯。

这一章里有一个情节，是小说的叙述者尼克，又碰到了汤姆和黛西，发现汤姆和黛西对盖茨比的死没有任何歉疚之情，所以他会说，这两个人是粗疏之人，把事情搞砸了就躲到用金钱堆起来的安乐窝里，让别人来收拾烂摊子。这段话跟小说开头对应。小说开头，叙述者尼克说，基本的道德观念在人出生的时候就分配不均。这部小说，是以尼克的口吻叙述的，小说开头第一句很有名，是非常势利眼的一句话：“我年纪还轻，阅历不深的时候，我父亲教导过我一句话：每逢你想要批评别人的时候，你要记住，这世上并不是所有人，都有过你那些优越条件。”这句话其实奠定了叙述的基调，我们看后面的故事里，尼克哪里是在陈述事实，哪里又对人做出了评判，是非常微妙的，那是语言的魅力，无法在电影里表现出来。我们看电影，容易把它简化成一个爱情故事：盖茨比年轻时爱上了黛西，因为穷，没法赢得富家女芳心，然后发财了，结果被搞死了。我们读小说，就会注意到，原来这也是尼克的一个成长故事。他在酒店那场闹剧中度过三十岁生日，这是个小小的提醒。

改成爱情故事，也没什么不行的，但小说中有一个漏洞。在小说中，用叙述的方法能把这个漏洞掩盖过去，但是在电影里，这个漏洞掩盖不住。盖茨比在尼克的小屋里和黛西重逢，到后来他和黛西的丈夫发生争吵，出了车祸，这中间他跟黛西在豪宅里见过几次，他们上床没有？读一部小说或者看一部爱情电影，一男一女上床没上床，这是非常

关键的问题。菲茨杰拉德承认，他不知道如何处理这个漏洞，所以顾左右而言他，不写。这很正常，盖茨比和黛西即便上床，也不可能让尼克在边上看着。小说这么写，没问题，电影处理起来就比较麻烦。我们看一九七四年版，罗伯特·雷德福穿着白色西装，米亚·法罗穿着白色裙子，两人坐在草地上，背景虚化，加上柔光镜，就那么坐着，跟拍婚纱照似的。为啥这么坐着呢？小说没写他们上床，导演也比较纯情，不能擅自安排一段床戏，所以只能这么拍。这就是电影和小说的一个区别：小说没写上床，是叙述者不知道他们上没上；电影没拍他们上床，那就是没上。小说给读者留的空间大，电影，你没看见他们上，那就是没有。

小说和电影本来就是两种东西，同样的故事，同样的情节，用镜头来表现和用文字来叙述，使用的是两种手段。怎么安排叙述者的角色、叙述的角度和语气，这些需要读者慢慢体会。但有一个很明显的地方：《了不起的盖茨比》中有很多金句，电影里怎么表达呢？我们看二〇一三年版的电影，索性把叙述者尼克改成了作家，由他在影片结尾处直接念出来：“盖茨比信奉这盏绿灯，这个一年年在我们眼前渐渐远去的极乐的未来。它从前逃脱了我们的追求，不过没关系，明天我们跑得更快一些，把手臂伸得更远一点——总有一天。”我觉得这是电影改编最失败的地方，你在电影里念出小说中的句子，反而显得影片不具备什么文学性。

我们读小说，读到好的句子，你会产生好奇：原文是怎么写的啊？《了不起的盖茨比》五万个英文单词，有很多缠绕的长句子，有一种韵律感，我们能看到好多种译本，有巫宁坤译本，有乔志高译本，乔志高的版本把书名翻成“大亨小传”，还有别的一些译本，你如果有兴趣，可以都找来读读。那些你印象最深的段落，你都比较一下，看看是怎么翻的，再找原文来读，这是最好的语言训练。比如说，开篇那句，尼克说，基本的道德观念在人出生的时候就分配不均。译文是道德观念，其实看原文，里面没有道德观念这样严肃的词，作者是说，对于怎么才叫得体，每个人的感觉不太一样，自出生时就分配不均。《了不起的盖茨比》译本众多，谁优谁劣，有很多讨论，这都能帮助我们更好地理解原作。

如果你用苹果手机，我推荐《了不起的盖茨比》的一个版本，就在App商店里，是一个有声书。你可以读英语，也可以切换到中文，对照

着读，每点一个单词，都有解释，还有全文朗读，你可以听听那些句子念出来有多美。

第十九讲

嫁给对的人

不知道你是否有过这样的阅读体验：年轻时读一本小说，有了一个粗略的印象，等上了岁数再读，读出很多年轻时没读出来的微妙之处，呀，原来我以前没读懂这本书。这是阅读经验随年龄增长带来的变化。还有一种阅读体验，是反复读一本书，比如很多人会反复读《红楼梦》，随便读哪一段都津津有味。有人会反复读奥斯汀，隔一段时间就把她的六本小说读一遍。我看过一个评论家说，你读十遍《傲慢与偏见》会得到十次相同的乐趣，你读十遍《爱玛》会得到十次不同的乐趣。几乎每一个评论家对奥斯汀都推崇备至，可她的作品带给我很糟糕的阅读体验。《傲慢与偏见》太有名了，可我怎么读都觉得没太大意思，就是舞会、聊天、斗嘴，到底有啥意思呢？作为读者，我不喜欢一本书，就放弃，换一本读，一点儿问题没有。但我还是个比较认真的文学爱好者，我想知道到底哪里出了问题。我把我的这个阅读体验说给你听听。

第一，这是两百年前的小说了，它很经典，但是过时了。我来着重说说“过时”这个词。两百年前的英国肯定跟现在不一样，奥斯汀写的是英国的上层社会和中产阶级，我们读的时候，需要补充一点儿背景知识。比如，那时候的遗产是男丁继承，长子才有继承权。贵族子弟、富家子弟都喜欢去教会里找工作，一七五二年到一八四九年这近一百年间，剑桥大学的毕业生八成以上都进入教会，这能让他们获得稳定的收入。由此，我们可以理解班太太为什么那么着急嫁女儿，那些姑娘为什么着急出嫁。因为你不嫁人，你可能就活不下去，找个丈夫是生活中的头等大事。奥斯汀写过，有钱的单身女人不是老处女，不会被人嘲讽，没钱的单身女人就会比较凄惨。这句话放到今天也有道理。但你也得承认，如今的道德观念发生了巨大的变化。奥斯汀小说里最大的悬念就是爱玛嫁给谁了，伊丽莎白嫁给谁了，大女儿简嫁给谁了，她们嫁的人对不对，这个男人是不是值得托付终身，这是最大的悬念。但奥斯汀处理这些悬念的时候，她从来不提性，也不提生理冲动。我的意思当然不是说奥斯汀应该写性，我是说，两百年前谈婚论嫁的那一套，放在今天看

有点儿太简单了。比如，伊丽莎白的追求者柯林斯说：“我会继承你们家的财产，怪过意不去的，要不我把你娶了得了，你跟着我就有钱了，不为生活发愁了。”伊丽莎白的另一个追求者韦翰说：“我相貌堂堂，我本来有钱，也有好工作，可富裕人家的子弟总是欺负我，你这么正义善良的姑娘，肯定得跟我好。”这两个人一个算经济账，一个编凄惨故事，伊丽莎白拒绝了只会谈钱的柯林斯，但差点儿上了韦翰的当，因为一个姑娘容易被自己感动，把这种带有自我牺牲的盲目当成爱情。好在她最后还是跟了达西先生，大圆满结局。其实她跟达西先生的那点儿误会根本不算什么，达西就是有点儿傲慢而已。小说中柯林斯和韦翰的问题，放到现在都能被人一眼识破。所以，奥斯汀设置的悬念好像不够吸引人了。这好像是“过时”了。

第二，我自己又否定“过时”这种说法。奥斯汀小说总是用谈婚论嫁来推动故事的发展，但她更大的魅力在于她那种轻松的、带有讽刺意味的笔调。比如她勾勒柯林斯先生的那几笔——

柯林斯先生并不是个聪明人，他虽然受过教育，踏进了社会，但是先天的缺陷却没得到多少弥补，他长那么大，大部分岁月都是在他那个爱钱如命的文盲父亲的教导下度过的。他就算进过大学，但只是凑合着混了几个学期，也没交上一个有用的朋友。父亲的严厉管教使他养成了唯唯诺诺的习气，但这种习气如今也给大大抵消了，因为他本来就是个蠢材，一下子过上了悠闲生活，难免飘飘然。何况年纪轻轻就发了意外之财，自然会愈发自命不凡。

你听听奥斯汀小姐的语气，她说一个男人，本来是个蠢材，有了点儿钱就自命不凡，虽然受了点儿教育，但先天的缺陷没有得到弥补。对拈花惹草的男人、有了钱就飘飘然的男人，奥斯汀是比较刻薄的。所以，直男读者不太喜欢奥斯汀。拈花惹草、给自己编故事、有了钱就飘飘然，这的确是男人的毛病，但你这么讽刺我们，老用谈婚论嫁的高标准来要求男人，我们可能就敬而远之。如果有一个作家，你不太喜欢，很可能是他有些地方刺痛了你，让你不舒服了。

第三，我觉得她老写谈婚论嫁那点儿事，格局太小了。她活了四十一岁，她活着的时候，大部分时间英国都在打仗，可她小说中从来没出现战争。她死的地方离她出生的地方只有十几公里，她从来没有工作，很少出门。《简·爱》的作者夏洛蒂·勃朗特，说奥斯汀的小说在男人中

无法立足，男人不爱读。但是男人也不爱读《简·爱》，男人也可能会把《简·爱》当成一个玛丽苏小说。男人爱不爱读，格局是大是小，这不是文学的标准。奥斯汀没写法国大革命，没写美国独立，她就是在写结婚这点儿事，她的主旨是人世如此复杂，个人该如何安置自己。她语调轻松，擅长讽刺，宽容人性的小缺点，并且有同情心。她的小说里有一种实用主义精神，有一种温暖的道德关怀。她在讨论“怎么生活”。英国有一个大评论家，剑桥大学的利维斯教授，他说，奥斯汀开创了英国文学的一个伟大传统，那就是讨论如何生活，以什么样的道德观念生活。

利维斯教授写了一本书，《伟大的传统》，开篇就说，简·奥斯汀、乔治·艾略特、亨利·詹姆斯、约瑟夫·康拉德，是英国小说中的大家。这四个人改变了小说的潜能，促发了人性意识。除了这四个人，其他英国作家可读可不读。大批评家就是敢说，一句话把狄更斯、哈代都给扔一边去了。我当年读这本《伟大的传统》，就是想让教授开导一下我，告诉我奥斯汀好在哪里，结果利维斯说，奥斯汀情况特殊，需要另外写一本书来论述，这本书只说后面三人。我读了这本书，倒觉得乔治·艾略特的《米德尔马契》比《傲慢与偏见》来劲儿得多。

乔治·艾略特，这是个男人的名字，但其实是一位女士的笔名。她受过很好的教育，年轻时就到伦敦，在杂志社工作，结识了很多知识分子，然后跟一个有妇之夫私奔，在欧洲大陆待了很长一段时间。这等于被正统的英国社会给放逐了。到六十岁的时候，她又找了一个年轻的男朋友，这在当年是惊世骇俗之举。我们不是说，女作家要做出点儿出格的事情，她才能写出好作品。但我们看奥斯汀、勃朗特姐妹、乔治·艾略特、伍尔夫这些英国女作家，的确能看到女性活得越来越舒展，眼界也越来越开阔。

乔治·艾略特曾经给杂志写过一篇评论，《女作家的蠢故事》，她说，好多女作家的作品轻薄空洞、单调涣散、迂腐卖弄，她指的是当时流行的言情小说，写的总是贵族谈恋爱。她说，这些作品在道德上和智力上都是退化的，女性的智力水平被她们拉低了，严肃的批评家应该打击那些女作家的虚荣心，她们不要老想当作家，这就是对女性写作的最大贡献。

这话说得非常刻薄，但也非常自信。过了没几年，乔治·艾略特就

写出了《米德尔马契》，让你们看看高水平的女作家能写成什么样。

《米德尔马契》写医学、工业上的进步，写社会风貌。乔治·艾略特说过，没有什么私人生活不是被更广阔的公共生活所决定的。《米德尔马契》写了九百页，一百五十多个人物，展现了一幅社会生活的画卷。更鲜明的一个特点是，这部小说有一个非常强大的上帝视角，无所不知地叙述，并且无所不能地分析。用一个文学学术语讲，就是采取了一种介入型的叙述，作者会表露出她对笔下人物的同情、怜悯、宽容、讽刺，叙述者的声音在故事中是永远在场的，她对人物的行为逻辑和内心状态都给出了解释，现在的小说已经不这么写了。如果你读了比较多的现在的小说，回过头再读十九世纪的一些小说，你会觉得，人物对话怎么那么啰唆啊，作者怎么有那么多话，她不能老老实实讲故事，好像讲故事只是在满足她的说话欲。《米德尔马契》就是这样的。问题在于你是不是喜欢作者说的话，如果你喜欢，你就会盼着她多说，读着特别过瘾。

我们举例说明。书中女主角叫多萝西娅，她非要嫁给牧师卡苏朋，卡苏朋比她大三十岁，一辈子都在写一本叫“神话索隐”的大著作。年轻姑娘被老男人迷住了，想嫁给一个知识渊博的人，她把婚姻当成了一种牺牲，嫁给一个高尚的人，这样就间接地为一件崇高的事业做出了贡献。有经验的读者读到这里都会说，别上当。卡苏朋把自己的研究工作，把自己的著书立说，看得比生命还重要，但他知道，这本书恐怕写不出来，毕生的心血要成为废品。我们读一段原文——

如果一个人把一件工作看得像生命一样重要，现在它却面临中断的危险，眼看毕生的心血即将付诸东流，成为谁也不要的废品，那么，为克服这种恐惧所做的内心挣扎，难道不是最崇高的悲剧吗？然而卡苏朋先生却不能给人一点儿崇高的气息。利德盖特（书中另一个主角）对徒劳无益的学问，一向采取蔑视的态度，现在听了前者的话，只是觉得滑稽，又有些同情。目前他对不幸还缺乏认识，不能体会那种凄凉的命运，何况这个人从任何一点看，都没有达到悲剧的水平，只是强烈的私欲不能得到满足罢了。

作者写卡苏朋：“他认为，眼下已经到了用夫妻之情点缀他生活的时刻。在他勤奋工作的间隙，疲倦使他百无聊赖，他要用女性的温情照亮他郁郁寡欢的心情。”

乔治·艾略特写卡苏朋一生努力，很想达到崇高的境界，却没有做

成自己的伟大事业，但这未必就构成悲剧。他心里那点儿沾沾自喜、虚张声势，很可能使自己的辛苦努力变得可笑又卑微。作者的态度表达得非常明确，这是介入型的叙述，同时她也写了书中另一个角色利德盖特对卡苏朋的看法，以及卡苏朋对婚姻的期待。自己的态度和故事的进行，是复调的。

我很难在这里给你转述《米德尔马契》的故事，但你如果对老英格兰感兴趣，还是应该去读读这个小说。我们读小说，很少从文学史的角度去读，奥斯汀开创了英国文学的伟大传统，我们再看看乔治·艾略特是怎么发扬光大了这个传统。但如果我们阅读的时间跨度长，先读了《傲慢与偏见》《爱玛》，过了些年，又读了《米德尔马契》，那我们也能看出传统的延续。

当然，我们也可以这样读：先读读奥斯汀写为什么要结婚、怎么才能找到合适的对象、谈情说爱的时候如何认清自我的本质；再读读乔治·艾略特写婚姻是多可怕的一件事，它打破你对爱情的幻想，它让你把不切实际的想法都扔掉。

好了，有哪一本十九世纪的英国小说，是你最喜欢的？

第二十讲 寂静之声

有些小说，一开始就会让你安静下来，比如《外出偷马》。叙述者一开头先描述，有一只山雀在撞击窗户，然后说他现在住的小屋，位于挪威最东边，门口有湖，有河，他在河里抓过几条鱼，有一条狗陪着他，早上起来他听收音机，听英国广播公司的广播。作者写：“当我听新闻的时候，那种感觉跟以往不一样了。它不再像从前那样影响我对世界的看法，这或许是新闻出了问题，也或许是主播出了问题，又或许是信息过剩了。”那些新闻都是国际新闻，跟挪威没什么关系。其实，最好的生活状态就是这样，在北欧的一个小国里，住在森林边上，本地就没什么新闻，平安无事，只有大国才天天吵吵闹闹。《外出偷马》的叙述者六十多岁，他开始回忆一九四八年的一桩往事。

还有一部小说，英国作家蒂姆·帕克斯写的，《克里弗》，书名就是主人公的名字。他是个记者、纪录片制片人。忽然有一天，他决定离开工作，离开家，跑到阿尔卑斯山上去，到意大利的南蒂罗尔去歇会儿。他干吗去呢？他想找到寂静。可到了山上，他还是能听到风声，听到血液流动的声音，外界的确安静了，可他脑海中各种思绪喋喋不休。其实当我们安静不下来的时候，噪声不一定来自外界，很大一部分噪声是在我们的脑海中产生的——躁动不安的思绪，自言自语，这些东西构成了我们的意识。内心世界会产生噪声。

寂静和声音常常是相对的，但有些声音会让你觉得安静。一九二〇年的一天，法国音乐家萨蒂和他的一位画家朋友在巴黎某饭馆吃饭，两人想亲切交谈一番，可餐厅里有一支管弦乐队驻场表演。这顿午饭吃到半截，就被吵闹的音乐给搅散了。过了些天，萨蒂给这位画家朋友写信：“我认为需要创造一种功能性音乐，它是背景声的一部分但又不会太引人注目，它悦耳动听，给噪声这把匕首装上一个鞘，但又不会突出自己，还能调解尴尬的沉默。”萨蒂说干就干，很快就写了一首“功能性音乐”，有动听的旋律，不断变奏，不断重复。这首曲子在剧院的中场休息时演奏，萨蒂称之为“音乐壁纸”。他发现，音乐会让剧场里的人较为安静，说话的人少了，大家都听得到（hear）音乐，但又不是在听

(listen) 音乐，这正是他要达到的效果。我不知道萨蒂哪首曲子是功能性音乐，萨蒂所有的作品好像都有这种功效，听起来让人安静。

二十世纪二十年代的纽约，是当时世界上最喧闹的城市，其中第六大道及三十四街的路口噪声最为严重。声音都来自哪里？汽车在街上轰鸣，一栋栋摩天大楼正在建设，到处都在修地铁，商铺都用扩音器给自己的产品做广告，甚至有飞机悬挂着宣传标语低空飞行。纽约清除城市噪声的第一步，就是取缔露天市场的麦克风，不许用麦克风招揽客人，而后，报童、流动的小商贩都受到限制。当时就有人研究噪声对工作的影响：打字员在嘈杂环境下会多出百分之七的错误，每天会多消耗百分之十九的卡路里。但城市里的噪声是消除不了的，人们的生活节奏会跟着城市噪声加快，然后渐渐能忍受噪声。到现在，许多城市都比当年的纽约要吵闹——孟买、内罗毕、里约热内卢、北京。噪声简直就是城市发展的奏鸣曲。雾霾和大气污染是我们能看到的现代生活的标记，噪声是我们能听到的现代生活的隐喻。在这样的环境下，我们总会有逃离的欲望。

一八六九年，有一位美国的自然学者去优胜美地国家公园玩耍了一番，他看到很美的自然景色，也看到了很多游客。在日记中，这位学者说，游客们来到公园，就知道抓鱼嬉戏，他们面对大自然为什么不能“虔诚地静默”，为什么不能倾听一下鸟鸣风声呢？如果这位学者，到今天的游览胜地转转，他可能更受不了川流不息的人群，还有人群发出的噪声，还有人群不停拍照。比如北京的景山公园，我前两年看过一个报道，景山公园里有五十三支合唱团，他们使用乐器和扩音设备练合唱，最大音量可以达到一百三十分贝。管理部门出台一条规定，责令合唱团发出的声响不得超过九十分贝，超过三次予以警告，超过十次就驱逐出去。其实你不用去景山公园了，你听听上下左右的邻居，看看附近有没有跳广场舞的，你就知道自己生活的环境有多嘈杂了。我们对他人发出的噪声更为敏感，我们能够关掉自己发出的声音，比如将手机调成静音等，但我们没法掌控别人声音的“开关”，这种无法掌控的感觉，让我们更焦虑、更烦躁。

你聆听过黄昏时的寂静，或者风雨过后的那种寂静吗？夜晚的乡村小路的寂静，聚会时忽然的沉寂，还有关上门独守空屋时的安静。如果你仔细听，这些时刻都非常美，寂静散发出一种魅力，要我们去听。很多时候，我们享受不了寂静，我们要对付各式各样的噪声：早上的车

流、喇叭，城市建设发出的巨大噪声，商场里滥用的音乐，电梯里说话的男人，装修的噪声，练钢琴的邻居，看电视的邻居，喧闹的人群。或许我们习惯了吵闹的综艺节目，喜欢看辩论表演，觉得那种要赢得观众、要战胜对方的辩论赛特别来劲。要是过度关注社交媒体和新闻，你就会发现一个更吵闹的世界。到底什么是真相？到底谁的观点正确？到底谁能说服谁？或者谁又骂了谁？我们生活的现实世界和我们的内心世界可能都嘈杂了一点儿。所以，有时候我们会说，我要静下心来读一会儿书，或者，读一本书让我们安静下来。

可惜，读小说，看电影，就是接收信息，不知道你是否有时候也会觉得书上的文字太吵闹了，或者电影太吵闹了。我说一下我的体验。以前我读索尔仁尼琴的《古拉格群岛》，还有陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》，总是读不下去，那种感觉就是觉得书中的文字，好像音量太大了些，叙述者在控诉，在长篇大论地说话。不是说他们说的不对，就是觉得有点儿吵。还有看电影，姜文的《邪不压正》和《一步之遥》，话密，特别聒噪，导演肯定有一个特别强大的自我，才会显得这么聒噪。

这完全是我的个人感受。每一个发言者，每一个表达者，都在发出声音，在别人听来，很可能就是嗓门儿太高了。据说巴西有一个城市叫萨尔瓦多，那里的天主教教堂和基督教教堂争夺信众，教堂大门永远敞开，布道和圣歌都用大喇叭向外播放，有神职人员布道，然后还有“传道DJ”播放音乐，用音乐来进行这场灵魂的争夺战。

有一位心理学家，写了一篇文章，《每一个自我都太聒噪了》。文章中说，人们应该关注安静自我的培养，这不是完全沉默的自我，而是让那个不耐烦的自我安静下来。安静自我包含四要素：疏离意识、包容性人格、观点选择，以及成长式思维。第一，疏离意识：拥有安静自我的人，对当下的关注是疏离的、冷静的，他很清楚自己的利弊得失，又不是时刻处于提防别人的状态。他会反复审视自己的想法和感受，并会做出调整。第二，包容性人格：能更平衡地看待自身和他人，能理解他人，能对普遍意义上的人性产生更深刻的理解。第三，观点的选择：考虑他人观点的时候，能有同情心和共情能力，能意识到个人与他人的相互依存。第四，成长式思维：拥有安静自我的人会把此时此刻看作人生旅途的一部分，以成长的眼光看待问题。这四个要素是相互交织的。其实，这个安静自我四要素，也是阅读需要的品质，既关注书中内容，又能审视地看待、包容地对待他人，因为读书是帮助我们打开眼界的，不

是为了印证已有的成见。要有同情心和共情能力，读小说的时候最需要共情能力，能对人性产生更深刻的理解，然后还要有成长性思维。

心理学家还提出了一个安静自我的测试表，给你提出了一些问题，比如：你做事时总能保持专注吗？你觉得你和所有生物之间都有某种联系吗？和猫狗、树木、花鸟？你觉得你和陌生人之间也有某种联系吗？和不同种族的人之间呢？对别人不满时，你会站在他的立场上思考一会儿吗？你觉得生活就是一个不断学习、改变并且成长的过程吗？你觉得随着时间的推移，你已经进步了很多吗？

有一个美国的录音师叫戈登·汉普顿，他有一个项目叫“一平方英寸的寂静”。这个项目开始于二〇〇五年，他找到华盛顿州奥林匹克国家公园里的一块石头，要记录并维护这块石头周围的寂静。他将这个故事写成了一本书，书名就叫“一平方英寸的寂静”。书中说：“寂静并不是指某样事物不存在，而是指万物都存在的情况。它就像时间一样，不受干扰地存在着，我们只要敞开胸怀就能感受得到。寂静滋养我们的本质，人类的本质，让我们明白自己是谁。等我们的心灵变得更乐于接纳事物，耳朵变得更加敏锐后，我们不只会更善于聆听大自然的声音，也更容易倾听彼此的心声。寂静就像炭火的余烬般能够传播。”他是想把寂静传播出去的人。其实，要想维护大自然中一平方英寸的寂静，可能意味着周围一百平方公里都不能发出噪声。

我们能享受安静的生活吗？我们的自我能更安静一点儿吗？我现在正在说话，这就够吵的了。读书能让我们安静；反过来，如果我们有一个安静的自我，阅读也会变得更容易一些，我们会更有耐心，做什么事都会更从容一些。这是一种很好的生活状态。

你是个安静的人吗？

第二十一讲

旅行为什么不能安慰你

二十世纪八十年代的时候，中央电视台每周日晚上八点会放一部美国电影。当时我家里有一台十二寸黑白电视机，我记得我看了一部电影《乞力马扎罗山的雪》，格里高利·派克演的。有一句台词印象深刻，是他对黑人仆从说的：“我们文明人娶妻子，是用感情的，你们是用牛和马，你们夫妻分开了，把牛和马再要回来，我们不一样，感情要不回来。”这句台词非常政治不正确，但不知道为什么我记到现在。当然，我还记得影片中的非洲景色、帐篷、营火，知道了乞力马扎罗山在非洲，知道了这部电影是根据海明威的短篇小说改编的。

后来，上大学的时候，有一位同学从图书馆借来一本书，海明威的《流动的圣节》。翻开第一页，噢，巴黎，咖啡馆，红酒，写作。“如果你年轻时在巴黎度过，那么此后无论你走到哪儿，巴黎都是一个流动的圣节。”我那时候连上海都没去过呢，读这本书一下子迷上了巴黎。其实，我说不清楚迷上的到底是什么，你要说写作，哪里不能写呢？一支笔，一沓稿纸，你待在麦当劳里也能写。但是，所谓文学偶像，他提供的是一种生活方式。

海明威肯定是作家这个群体里的“偶像派”，写小说，游历世界，在西班牙钓鱼、看斗牛，在非洲打猎、做战地记者，参加过西班牙内战，跟着部队解放巴黎，晚年住在古巴，面朝大海，春暖花开，前后有好几个媳妇儿，这真是一种让人羡慕的生活。有一个美国的文学青年，当年也被海明威的生活方式给迷住了。一九五四年一月二十五日，美国华盛顿州亚基马县，当地报纸《每日共和报》有一篇报道，通栏标题是“海明威丛林归来，小说家结束环球之旅”。文章说，海明威“像他笔下那些胸毛浓密的男主角一样充满危险地生活着”。当地有一个青年工人，白天在工厂上班，空闲时间就去打野鹅，偶尔会写两句诗，他读了亚基马报纸上那篇文章，觉得太兴奋、太刺激了。这个文学青年叫雷蒙德·卡佛，他跟媳妇儿说，他们应该去西班牙住几年，找一个阳光充足的地方生活、写作。《卡佛传》里说，对于他这样背景的人来说，过一种海明威似的生活就是个白日梦，他的冒险应该在家里进行。可卡佛还是参加

了函授写作班，学写作。对他来说，这叫“生活不只是眼前的苟且，还有诗和远方”。

除了卡佛，海明威还有一个粉丝，叫加西亚·马尔克斯。一九八一年，马尔克斯在《纽约时报书评》上发表了一篇文章，讲述一九五七年春天，他在巴黎遇见海明威的场景。当时，海明威正走向卢森堡公园，在圣米歇尔大街的另一侧，年轻的马尔克斯不知道该不该上前打招呼，他冲着海明威的方向喊“大师”。海明威知道有人在叫他，在一众行人中只有他担得起“大师”这个称呼。他转身挥手：“再见，朋友。”马尔克斯在这篇文章里用一种诗意来概括海大师的文学成就：“他所描写的一切、他曾拥有的每一刻都永远属于他。斗牛士、拳击手、艺术家和枪手，一出现就被纳入他的麾下。意大利、西班牙、古巴，大半个地球的地方，只要他提过，就给他侵占了。但凡曾被她拥有的，就让他赋予了灵魂，会在他死后，带着这种灵魂，单独活在世上。”

文学能不能赋予一个地方这么大的魔力？卢森堡公园、米歇尔大街，还有丁香咖啡馆，我三十多岁到巴黎玩儿的时候，把海明威笔下写到的地方都去看了看。后来，我有一个机会翻译《巴黎评论·作家访谈》中的一篇，我挑中了海明威。开头那一段，介绍海明威在哈瓦那近郊德·保拉区的房子，西南侧一个外形方正的角楼里，有一间特设的工作室，但他偏爱卧室，卧室在一层，和主厅相连。卧室很大，阳光充足，从东侧和南侧窗户照进来的日光直射在白色墙壁和泛黄的地砖上。我就琢磨，这角楼是什么样的，卧室里的那些摆设还那样吗？有朋友去那里玩儿过，给我带回来一些纪念品，我就想着，什么时候我也能去古巴溜达一趟啊？

年轻的时候，觉得世界很大，我要到处去看看。年龄大了，可能就不这么想了。我还没去过乞力马扎罗山，不太肯定还能不能去，也没去过古巴，也不太想去了。当然，我对远方还是有一种梦想，对此生到不了的地方还是有热情。比如说我有一阵子很迷恋《户外》杂志，那个杂志经常刊登一些探险的文章。我最近读的一篇是，有个俄罗斯小伙子，打算到挪威靠近北极的一个小岛上自杀，他在那里搞了一支枪，然后想，为啥我自杀之前不抢一次银行呢？然后他就抢了银行。跟小说一样精彩。

对远方的梦想为什么会有一种诗意？它是不是意味着一种对现实生

活的超越？人在年轻的时候是不是应该周游世界？当一个世界主义者意味着什么？这些问题，其实我也没有答案。旅行是不是能安慰你？你拼命工作五十个星期，是不是就为了那两周的假期能去旅行呢？如果可能，你想在哪里生活？世界上有没有一个地方，你觉得是属于你的？

英国有一个作家叫吉卜林，他很早就周游世界，宣扬大英帝国的伟大，哪儿都去过，什么世面都见过，于是就有另外一个英国作家写了篇文章讽刺他，这个作家叫切斯特顿，文章是《论吉卜林和使世界变小》。切斯特顿说，那些到处奔走的人生活的世界其实比农民还要小。他说，那些坐轮船一等舱旅行的人总是见过各色人等，但是他们考虑的事情总是将人类分开的东西，比如说服装特色、饮食品种或者礼仪差异——非洲人戴鼻环，英国人戴耳环，诸如此类；而那些在地里干活儿的人，他们没见过什么世面，他们考虑的事情总是将人类联结在一起的东西，比如饥饿和粮食、婴儿和死亡、好天气和坏天气，等等。切斯特顿说，缺乏活力的东西才会像灰尘一样飘荡，有繁殖力的东西都会沉一些。他歌颂那些活在小世界、面对大问题的人，歌颂那些“站在自家菜园，仙境就在自家门口敞开的人”。

我年纪渐大，特别是有了儿子之后，就很少出门了。我不敢说，仙境就在我家门口敞开。但我想说说，现在我再读海明威又读到了什么。

前些日子，是海明威一百二十周年诞辰，海明威新的全集出版。我就读了他的几个短篇小说，其一是《医生夫妇》，开头写三个印第安人，扛着锯，拿着大铁钩，带着三把斧头，来帮医生干活儿。医生要干啥呢？河流上游的木材场，运送木头的木筏不那么结实，有的大木头会散开，被冲到水边，医生想把三根原木顺回家去。为首的印第安人说，医生啊，你偷了好大一批木材啊。医生听了，很是恼火，他曾给这个印第安人的妻子看病，对方诊费还没付呢，现在印第安人却不肯帮他干活儿。医生呵斥印第安人，可三个印第安人不把他当回事儿，他们身高马大的，带着斧头和铁钩，医生就转身回家了。

在家里干吗呢？掏出猎枪，装上子弹，装上再卸下来，生闷气，委屈羞愧。妻子问医生，你在干吗？医生说，我跟印第安人吵架了，他们不肯干活儿，他们想赖账。妻子对这场冲突采取回避的态度。她说，你没惹人家吧？你没动肝火吧？你记着，克己的人胜过克城的人。医生说，我要出去走走。医生去了树林，儿子尼克正在树下看书，医生说，

你妈叫你回家呢。儿子说，我要跟你一起，我知道黑松鼠在哪儿。父子两个就往森林中去，去找黑松鼠。

故事也就两三千字，早年间看的时候，估计很快就翻过去了，这么简单的故事，有啥意思？现在呢，我知道海明威的爸爸是一个医生，海明威的妈妈是一个虔诚的教徒。在《医生夫妇》中，妈妈根本就不承认世间的恶行，害怕起冲突，总是息事宁人的态度，爸爸会直接面对世间的残酷，面对手拿斧头和铁钩的高大野蛮人，小男孩尼克选择要跟爸爸在一起，他要正视那些冲突。

海明威小时候，有一段时间总被妈妈当成一个小姑娘来打扮。他妈妈早年间想成为一个演奏家，可患了眼疾，只能回到家乡嫁给埃德蒙医生，生了好几个孩子，在家里辟出一个音乐教室，延续她的音乐教习。埃德蒙医生高大威猛，喜欢钓鱼打猎，喜欢用蛇泡酒，喜欢露营野餐。儿子三岁时，他给他订阅了一本《禽鸟》杂志，教海明威认识大自然，教他怎么使用渔猎工具和武器。海明威长大后，简直成为户外运动专家，你看他的很多照片，场景都是在户外帆布椅子上写作，好像比坐在书房里的照片还多。他在小说中时常会写到钓鱼，没有什么运动能比钓鱼更具有有一种逃避现实的属性了——安安静静地在一块树荫下，在一块小沼泽地里，放下渔线，生存中好像就有了一条不被打扰的缝隙。他写打猎，写斗牛，他时时要彰显自己的男子气概。他对大自然的热爱，很可能是埃德蒙医生留给儿子最好的礼物。

一九二八年，海明威在巴黎崭露头角之时，他爸爸埃德蒙医生用一把手枪自杀了。海明威书写少年尼克的小说，收录在《尼克·亚当斯故事集》中，薄薄的小册子，据说在草稿上还是以第一人称来讲述的，出版时改成了第三人称。我从来没想到自己会从父子关系这个角度看海明威的小说，他写的《医生夫妇》《两代父子》都是讲爸爸和儿子的关系。

还有一篇《印第安营地》，讲尼克跟医生父亲去印第安人营地接生的事。医生用一把折刀做剖腹产，可那位印第安人丈夫目睹妻子受苦，自己在产房外面自杀了。在故事的结尾处，尼克有一连串的疑问：“他干吗要自杀啊，爸爸？”“自杀的男人多不多啊，爸爸？”“死，难不难，爸爸？”他们上了船，清早凉飕飕的，一条鲈鱼跳出水面。非常简单的一篇小说。我以前读的时候，感受最强烈的是那个自杀的印第安人；等

我当了爸爸再读，小说结尾处尼克那三个问句让我心如刀绞：“他干吗要自杀啊，爸爸？”“自杀的男人多不多啊，爸爸？”“死，难不难，爸爸？”三句话都有“爸爸”这个词儿，我没当爸爸的时候，这三个词是听不出声儿的，等有人管我叫“爸爸”的时候，这三个词显得特别响亮、清澈。这就是人的变化。三十多年前，我在家里的黑白电视机上看《乞力马扎罗山的雪》，对遥远非洲展开自己的想象；过了三十多年，我当爹了，最关心的就是自己的儿子。

好了，祝你走遍世界，也祝愿你站在自家菜园，仙境就在自家门口敞开。

第二十二讲 捷克式的幽默

还记得小时候，我老是寻找能让自己笑的东西。在收音机里听相声，听马三立、马季，买报纸，有《讽刺与幽默》，还有另外一份小报，忘了名字，但刊登笑话。买《读者文摘》杂志，一定先读中间那两页的笑话。后来有了电视，在电视上看到《好兵帅克》的动画片，印象深刻。那是一个缺乏笑的年代，家长总是板着脸，老师也基本上不讲笑话，如果课堂上有学生接下茬儿讲了笑话，一定会被罚站。不知道我们上一辈人是否经历过不能笑的年代，大家都过得非常严肃，谁也不开玩笑。你如果禁止别人思考，慢慢也就会禁止别人笑，因为笑就是一种思考，判断什么事情可笑，就是在思考。你看那些统治者、领导者，很少笑，虽然他们提供好多笑料，但他们的身份就是严肃的、等级制的。笑，天生就是瓦解统治和领导的。能不能笑？有些事能不能嘲笑？这事关自由的程度。我记得我在大学宿舍里看到了情景喜剧《编辑部的故事》，宿舍里挤了好多人，看得特别开心，大家能感觉到自由的气息。再后来看《我爱我家》，那感觉就是痛快淋漓。再比如我们听相声，是否能听到真正开心的相声，说相声能达到什么样的尺度，什么能说什么不能说，什么样的相声才能上春节晚会，这都事关自由的程度。

我小时候看《好兵帅克》的动画片也不知道为什么觉得好笑，后来读原著小说，才懂得好兵帅克的策略：他嘲笑的是秘密警察、警察、疯人院、军队、政府、教会这些特别讲秩序、讲纪律的事物。作者哈谢克写了非常多的对话，遇到什么事，帅克总会说很长一段话，说着说着就偏离了原来的基调。逻辑上有一种辩论方式叫归谬法，就是按照对方的逻辑和思路推导出一个明显荒谬的结论。帅克说话不是完全的归谬，但的确是顺着对方的荒唐逻辑往下推演。比如他被秘密警察逮捕，他就问，我跟着你去警察局，要学一条狗在地上趴着走吧？警察问，为啥趴着走？帅克说，我以为被逮捕了就没有权利走人行道了呢。

《好兵帅克》故事一开始，就是斐迪南大公在萨拉热窝遇刺，当时捷克还是奥匈帝国的一部分。帅克跑到酒吧里跟酒吧老板聊天，犯了禁忌，结果被警察抓走，老板也被抓走，因为老板的酒馆里本来挂着一张

国王的画像，画像上落了苍蝇屎。他们到了警察局发现，被逮捕的有很多人，有人知道莫谈国事的规矩，可在打牌的时候说了一句，“我打掉了你的K”，KING是国王，就被抓了起来。统治建立在这个荒唐的逻辑上，那帅克经过审讯之后就承认，斐迪南大公多半是他暗杀的。好在法官判他精神不正常，疯人院认为他就是傻，不是真的有精神病，帅克才可以继续他的历险。

他进入军队，军队有最鲜明的等级制，他看到了权力形态，看到了随军神职人员的荒唐。捷克士兵总是装病，不愿意为奥匈帝国卖命，于是就有法医来给他们鉴定，士兵就真的被法医给治出病来了。好兵帅克所处的环境是非常压抑的，被监视、被审判、被送进疯人院、被剥夺尊严，统治者的所作所为是无价值、不道德、不合理的，那么好兵帅克如何面对这个无价值、不道德、不合理的生存环境，这就构成了冲突。他会喊口号：我效忠国王。但还会因为这句口号被抓起来，因为它听上去像讽刺国王。好兵帅克屈从于权力，却用他的故事告诉读者一句大逆不道的话：“不要认同国家。国家是他们的，警察是他们的，军队是他们的，那些人组成了国家。我们是他们，我们是酒馆伙计、洗衣服的女工、街头打牌的大爷、卖报纸的孩子。”在当年的历史环境下，布拉格不认同奥匈帝国，这是很正常的事。但故事有它超越历史的生命力，永远会有一群人不认同权力的形态，他们会接受统治，但他们喝啤酒，讲笑话，关爱彼此，嘲笑统治者，也嘲笑自己。

笑是一种巨大的力量。《好兵帅克》里有一个中尉，他从来不笑，非常受不了帅克整天傻乎乎、笑嘻嘻的，一点儿也不严肃。他手下有这么一个士兵，他的权力就被消解了，因为你不严肃、不正经，那就在破坏权力秩序。权力就建立在下级对上级的服从上，你看领导视察，下属顶多陪着假笑，没人敢不严肃、不正经。但底层人士需要笑，如果我们处在一个特别严苛的统治下，只关心自己吃什么，那我们就降格为动物了。我们讲笑话，其实是在传递彼此认同的价值。我们能一起笑，就是彼此关爱，显露人性。你看好兵帅克在小火车上碰见一个匈牙利伤兵，帅克就给他一瓶啤酒，听他说话，两个人语言不通，但一个诉说，一个倾听，还是能完成彼此的交流。只要人们还有谈话的空间，有笑声、有啤酒助兴，人们就拥有最低限度的自由。

十多年前，北京电视台总播一个电视剧，《贫嘴张大民的幸福生活》。这本来是刘恒的小说，篇幅不长，塑造了一个爱耍贫嘴的市民形

象，然后扩展成一部二十集的电视剧，贫嘴张大民有了更多的台词，他努力用贫嘴的方式来化解生活压力，化解家庭矛盾。其实，伏尔泰说过，上天赐予我们两样东西，以弥补生活里的众多痛苦，那就是希望与睡眠。康德评论说，还应该加上笑。但康德还说，机智的幽默其实非常罕见。

在哈谢克之后，捷克又一位堪称“人民艺术家”的是赫拉巴尔。布拉格是一个以啤酒为自豪的城市，捷克啤酒的人均消费量世界第一。你去那里玩，大街上卖旅游T恤衫，经常有一种T恤上印着一句“捷克啤酒国家队”，边上画一个大大的啤酒杯图案。哈谢克当年就在小酒馆里写《好兵帅克》，写一段念一段，听众给他买啤酒喝，他当年喝酒的地方叫“卡力恰”酒馆，不知道现在还有没有。赫拉巴尔喜欢去的是“金老虎”酒馆，那里现在是一个热门景点，据说这家酒馆开创于一七〇二年，赫拉巴尔生前固定坐在厨房左侧的那张桌子旁，从那儿他可以观察到其他酒客。到布拉格旅行又喜欢赫拉巴尔的人，一定会到“金老虎”喝一杯。赫拉巴尔的继父就是开啤酒厂的，原先是啤酒厂会计，后来是啤酒厂主管，赫拉巴尔就是喝着啤酒长大的。他十岁的时候，家里来了个亲戚，他大爷，来投靠他爸爸，本来说是住十天半个月就走，结果被他爸爸安排到啤酒厂当仓库管理员，看了四十多年仓库。赫拉巴尔说，他讲故事的手法就是从他大爷那里学来的。另外，他老婆是餐厅出纳，天天坐在餐厅里盯着服务员上菜。这些生活背景，决定了他是一位“人民艺术家”。

我们看他的小说《我曾侍候过英国国王》，这题目跟“好兵帅克”是同构的。我是一个好士兵，服从纪律，听上面的管制，我承认权力系统。我曾侍候过英国国王，这是书里一个餐厅领班说的话，英国国王，日不落帝国的国王，这大概是世上最有权的人，我伺候过他，这是我的骄傲，也是我职业生涯中光辉的巅峰，所以在餐厅侍者这个行当里，我是头牌。这两个题目都是反讽调子。

《我曾侍候过英国国王》这部小说以第一人称讲述，我们可以把这个叙述者叫作“小崽儿”。他去金色布拉格旅店当学徒，老板揪着他的耳朵跟他说，你是当学徒的，你得记住了：你什么也没看见，什么也没听见！重复一遍！小崽儿就跟着重复，我什么也没看见，什么也没听见。老板又揪着他的另一只耳朵说，你还要记住，你必须看见一切，必须听见一切！重复一遍！小崽儿又重复一遍。他就这样在一个悖论里开始自

己的学徒生涯，随后就要处理更多的悖论。我喜欢女人，可看见女人我就没了气势。我想有钱，有钱就有气势了，可我不知道怎么挣钱。原来酒馆里那帮酒囊饭袋，发明了“劳动最光荣”的口号；原来他们是上层人士，可他们不劳动。这其实是我们经常面对的悖论。小崽儿凭借自己的努力，当上了侍者领班，有了点儿钱，然后要面对一个身份的悖论。他进入德国纳粹办的一个优生优育中心，那里的工作就是交配，小崽儿证明自己是优秀人种，可以跟德国女人交配生孩子，可为什么他生下来的儿子是个傻瓜呢？纳粹被赶走了，新政权要抓百万富翁，可你们为什么不抓我呢？我就是百万富翁啊。我一定要让你们把我抓起来。赫拉巴尔写这部小说，只用了十八天，一气呵成，写完之后未曾修改一个字，段落很长，完全就是侃大山那种语气，但我觉得，改编的电影更好看，里面的人物形象太鲜明了，比只看文字要生动得多。

赫拉巴尔有个短篇小说，里面的人物说了这么一句话：“算命先生有次给我看相，他说，要不是我头上有一小朵乌云，我就能成大事，不但能为国家做贡献，还能为世界做贡献。”有位英国评论家说，赫拉巴尔小说的喜剧性，就来自这句话：每个人都相信，我能成大事，我能造福于社会，就是我头上有一小朵乌云，我得想办法躲开这朵乌云。如果你长在北京，了解北京那种侃大山的文化，也就能很容易理解赫拉巴尔的写作手法和他刻画的那些底层人物。

我在一本书上看到过一个统计，看世界上哪个国家的作家更偏重幽默和轻松。德国是百分之七，也就是说一百个作家里大概有七个比较轻松幽默。英国、法国、意大利、西班牙差不多，百分之十一到百分之十三，中国和日本都是百分之十三。美国最高，百分之二十八，七十八个作家里有二十二个是有喜剧色彩的。这个统计中没有捷克。每一个地方的人，都很看重笑的价值，都有自己的幽默感，那种“布拉格式幽默”好像更容易辨识，混杂着自我贬抑和嘲讽的腔调，让我们笑。但我们也深知，一个人要不怕穷，不怕强权，不怕监狱和审判，才能发出最具感染力的笑。哈谢克和赫拉巴尔是让我们听见布拉格笑声的伟大作家。

有哪一个作家是以幽默感吸引你的呢？

第二十三讲 毛姆的八卦

英国作家毛姆，是一位很受欢迎的作家，有人喜欢他的《月亮和六便士》，有人喜欢《刀锋》。他写过剧本，写过很多短篇小说。我很喜欢他的短篇小说，尤其喜欢他以第一人称叙述的短篇小说，在这些以第一人称叙述的故事里，我们可以把那个“我”就当成毛姆本人。他自己说过，小说中的“我”，是一个角色，并不是作者本人，但很多时候，把他当成毛姆本人也没啥不可以的。

我们来看毛姆的一个小说《贞洁》。开头就说，我喜欢雪茄烟，年轻的时候穷，抽的雪茄都是别人给的。当时就下决心，以后有钱了，我每天都抽两支。午饭后来一支，晚饭后来一支。我能有这样的享受，多亏了种烟草的人辛苦工作。接着说，吃牡蛎喝白葡萄酒是享受，吃小羊排也是享受，这些享受中带着哀愁。接着说，人类自身的命运也颇可玩味，你看日常生活中的那些普通人，有一个算一个，都经历了艰险和患难，把自己从烂泥塘里带到今日相对安宁的处境。毛姆自己，童年经历比较悲惨，但二十多岁开始写作，到三十岁基本上就不愁吃穿了。他的许多短篇小说都是在第一次世界大战和第二次世界大战之间那段时间写的。他周游世界，欧洲、美洲、中国、南太平洋都去过，在当时的交通状况下，周游世界是非常难得的经历。到老年的时候，大量的版税让毛姆变成富翁，他在法国南部买了一座别墅，和男友住在那里，据说时不时去瑞士打一针羊胎素，保持青春活力。他说过，钱对他有非常伟大的意义。他喜欢钱，喜欢享受，热衷八卦，也愿意迎合读者。我们有时评价一个人，说他“活得明白”，毛姆就是一个“活得明白”的作家。

毛姆的很多小说，其实不用第一人称叙述也可以，但为什么他要把这个“我”加进去呢？很多时候，就是为了八卦的气氛。我们传八卦的时候，也喜欢这么开头：“嘿，我跟你讲个事儿，你先别告诉别人啊”“我有一个同事，他如何如何”。我听说一个故事，再转述给你，这就有了八卦的气氛。我们小说读得不多，但都喜欢聊八卦，故事最常见的形式就是八卦。为什么人们需要八卦？有一位牛津大学的心理学家是这么说的，一个规模不大的群体总是危机四伏、暗流涌动的，你在这个群体中

就要密切观察群体内所有人的动向，识别自己的优势和缺陷，这是你防止自己受到打击的明智做法。八卦能够让人们在自己的群体内部形成特定的知识网络，通过了解每个人对群体里另一人的看法，我们能够建立一个“社会地形图”，了解内部秩序，消除危险因素。再说得通俗点儿：我们如果在一个单位混，知道谁跟谁关系好，谁跟谁不对付，谁有什么秘密，谁有什么难言之隐，这是一种生存本能。

我们读《贞洁》这个小说，毛姆先讲自己怎么热爱享受，这跟后面的故事没什么关系，却拉近了叙述者和读者的关系——谁不喜欢这些享受呢，咱们是同道中人，来，给我讲个故事吧。故事其实很简单。毛姆在大街上碰到一位朋友叫莫顿，莫顿是个年轻人，从东南亚的殖民地回到伦敦探亲，毛姆就约莫顿，晚上没事去个饭局吧。饭局上的另外两个人，是两口子，丈夫查理，五十多岁，妻子玛杰丽，四十多岁。玛杰丽喜欢跳舞，可丈夫跳得不好，饭局上来了个小伙子莫顿，正好陪玛杰丽跳舞。大家高高兴兴吃了一顿饭，这就是前半截的故事。然后毛姆出国旅行去了，等过了半年回到伦敦，朋友告诉他，查理两口子出事了，妻子玛杰丽跟那个莫顿好上了，非要搬出去自己住。这个莫顿还是你介绍他们认识的呢。请注意，这里就是一个八卦：查理两口子分居了，社交圈子发生了变化，及时向毛姆通报，然后，那个莫顿是你介绍给他们两口子认识的，所以查理可能怪罪你，社交圈中的变化跟你有什么利害关系，也要跟你说清楚。

夫妻婚变，当然是一个重要的八卦事件。查理很痛苦，数落他老婆，你都四十多了，跟一个小伙子谈恋爱，简直是昏了头了。玛杰丽坚信自己遇到了爱情，她一直没跟小伙子上床，她要先和丈夫说明白了，再名正言顺地跟小伙子莫顿在一起，去婆罗洲找他去。我们都有一颗八卦的心，我们都是被八卦训练出来的，所以不难猜出妻子的命运。小伙子只是逢场作戏，回伦敦探亲，遇到一个半老徐娘跳跳舞谈谈情，你还真跑婆罗洲找我去。小伙子就写信，说这里条件很艰苦，不适合你生活，把玛杰丽给婉拒了。我们能猜到半老徐娘和小伙子莫顿好不了，就是因为我们对“社会地形图”有认识，对群体、社交的一些基本规则有认识。但故事的变化在于，丈夫查理死了，不知道是自杀还是出于失误把安眠药吃多了，反正是死了。玛杰丽爱情没找到，丈夫也死了。

故事情节就是这样，但里面的叙述很精彩，比如毛姆数落玛杰丽，说这件悲剧之所以发生，就在于你要保持贞洁。小说题目“贞洁”，有人

也翻译成“美德”。玛杰丽不和小伙子上床，非要跟丈夫坦诚相待，要诚实，毛姆说，这就酿成了悲剧。小伙子老说爱你，就是想骗你上床，你上了就完了，这边跟小伙子上床，那边跟丈夫和谐相处，你丈夫也不在乎这件事，他也不愿意失去你，等小伙子走了你也就消停了，多好啊，三全其美。小说里还有一个人物，是妻子玛杰丽的好友，叫珍妮特。毛姆写珍妮特时有点儿小阴损，说：“她最高兴的事就是朋友遭遇不幸，当然，她会迫不及待要伸出援手，但同时也希望见证朋友最艰难的时刻。”

流畅叙述中带着点儿悲悯和小小的阴损，这是英国小说家的基本功，毛姆基本功很扎实。毛姆说，玛杰丽和小伙子上床就能避免悲剧，珍妮特听了很不高兴，说你这是生活中的犬儒主义啊。珍妮特非让毛姆写一封信斥责小伙子莫顿，说你看看，都是你造成的悲剧。毛姆说，我才不写呢。其实，这里反映出个社交规范：你不是当事人，就不要搅和进去。珍妮特和毛姆吵了一架，然后说，好在丈夫查理买了人寿保险。毛姆就说，你看你还说我犬儒，我说上床就能避免悲剧，是犬儒，你说丈夫死了，留下了保险，这不也是犬儒吗？大家都是很现实的人，就不要奢谈美德啥的了。虽然，小说结束时，毛姆和珍妮特吵架了，但我觉得这两个人会继续做朋友的。因为八卦有一项生物学功能，就是帮我们构建群体联系，我们经历一个八卦事件，或者讨论一个八卦事件，然后我们再调整自己的“三观”来适应彼此：原来你对这个事是这么看的，我对这个事是那么看的，但咱俩在某一点上还挺一致。这个认知过程让我们能够在不同场合构建不同的自我，见风使舵，应需而变，让我们学着在需要的时候虚伪一些。这是八卦的社会意义。

严肃的批评者说，毛姆写的都是陈词滥调。这说的也没错。毛姆还会重复，他还有一个小说《表象与现实》，故事内核和《贞洁》差不多。《表象与现实》开头是这样的，“我”听了一个故事，这个故事发生在法国。也是八卦口气，说法国有一位议员，找了个小情人，是位模特儿，议员给情人买房子，给她零花钱。有一次议员出差，回来早了一天，结果发现，小公寓里，他的情人正跟一个小伙子卿卿我我地吃早餐呢。议员勃然大怒，说我对你好，你还偷情，我本来还打算给你一百万法郎让你衣食无忧呢。模特儿也不甘示弱，说这是个丝绸商人，我们早就认识，他虽然没什么钱，但他年轻身体好啊。小模特儿跟老议员商量，干脆你给我一百万法郎当嫁妆，我跟那商人结婚，商人平常都是在外工作，周末才回来，你平常到我这里来，周末让我们小夫妻团聚。

议员一听，这主意不错啊，这样一来，我的情人就不是一个小模特儿了，而是一位端庄的商人太太，传出去也不怕了。所以，议员就当证婚人，让小模特儿跟丝绸商人结婚了。这就是三全其美的故事。

有一位比较严肃的美学家，非常看不上毛姆的小说。他说，怎么会有人写这种东西呢？根本没激发读者去探求严肃深邃的自我，写这类小说，可能就是为了挣钱。他说得不错，毛姆的这类小说给我们提供了消遣。毛姆很在意自己的小说是不是受欢迎，他在某些篇章里有所重复，也再正常不过了。因为我们喜欢的八卦，本来就都有其稳定的结构。

毛姆有一个小说《珍宝》，讲的是一位绅士，雇了一个客厅女佣，女佣把家里收拾得特别好，招待客人也举止得体，绅士对女佣很满意。有一天，绅士要出门看戏，原来约的伴儿没来，绅士就让女佣跟着他一起看戏去。看完戏呢，绅士有点儿欲望，就跟女佣睡了，第二天早上起来那叫一个后悔啊：主仆之间有巨大的阶级鸿沟，怎么能随便睡呢。绅士就想，多好的一个女佣，就因为我控制不住老二，这下该解雇她了。没料想，人家女佣很懂得人情世故，早早就起来干家务活儿去了，该干吗干吗，对头天晚上的事一句都不提，就当没发生过一样。绅士这一下特别满意，不用解雇了，要找一个这样聪明能干的女佣真不容易。

主仆之间的关系，是一个极具英国特色的主题，主仆睡觉，这是很有喜剧感的八卦题材。毛姆写一遍不过瘾，又写了一篇《人性的因素》，这回叙述略有变化。毛姆在罗马遇到一位绅士，这位绅士非常痛苦，向毛姆讲述了自己的八卦：他一直追求一位社会地位很高的女性，这个姑娘叫贝蒂，嫁给了一个有钱的商人，后来商人死了，绅士觉得自己的机会又来了，就跑到希腊去找贝蒂。结果他发现，贝蒂一直跟自己的男仆睡觉，看起来他们的关系维持了很多年。

毛姆是一个非常聪明的作家，我在这里复述毛姆的小说，是把他往下拉，拉到八卦的角度讲。从文学的角度看，毛姆的小说叙述流畅，有对人性的洞察，有幽默感，描摹人物很精准。但实际上，好的八卦故事也需要对人性的洞察，也需要幽默感，以及对人物精准的描摹。

以上四篇小说，还给我留下一个很深刻的印象，那就是维持现状的重要性，努力追求什么太浪漫的东西，可能会打破平衡。如果你有了表面上稳定、体面的生活，那就维持住，这是一种很现实的生活态度。如

果你能抽着雪茄，喝一口小酒，有空再翻看一篇毛姆的小说，那真是挺好的消遣。

你有什么八卦，说来听听？

第二十四讲

哪一本书是你的生命之书

今天要讲的是塞林格和他的小说《麦田里的守望者》。我二十出头的时候，总忍不住向更年轻的孩子推荐这本书。嘿，你到十六岁了吗？那你该读读这本书了。后来慢慢大了，我就不好意思总推荐这本书了。我甚至有点儿不好意思承认，这就是我最喜欢的书。《麦田里的守望者》这本书写的是一个十六岁男孩，这个男孩叫霍尔顿，在圣诞节前被学校劝退了。他在纽约晃荡了两天，整本书就是他的独白。

塞林格写的是一个少年对成人世界的不适应。一个孩子，进入成人社会，有的会比较顺利，比如马克·吐温写的《哈克贝利·芬历险记》里芬非常聪明，带着讥诮进入成人世界。有的小孩太敏感，把自己弄受伤了，外人还看不出来他哪里受伤了。《麦田里的守望者》就是写内心隐秘的伤痛，出版七十年了，一共卖出六千五百万本，如今每年还能卖出五十万本。还会有许多年轻人读这本书，在同龄人中相互推荐。

我想介绍一下这本书的背景。一九四四年六月六日，盟军从法国诺曼底登陆。这一天，美军第四师第十二步兵团三千一百多名士兵登上犹他海滩，塞林格就是其中之一。第十二步兵团到六月底就死伤了两千五百人。第四师的死亡率高达百分之两百，也就是说大批士兵战死，补充新兵，保持编制齐整，但迅速又死掉一批。幸存者要承担常人无法想象的心理压力，新面孔不断出现，但你很难去认识他们，替换上来的新人都是些十八九岁的毛头小子。年轻人跟之前那些人一样，一个个去送死，太令人痛苦了。新人没有经验，所以他们很危险。如果你是个老兵，和一个新兵蛋子待在一个战壕里，你得时时刻刻保持警惕，累到神经衰弱。他不一定能在放哨时保持清醒，搞不好会弄出什么响动暴露你的位置。这时候你是该同情他还是恨他？如果真出什么事儿，打心眼儿里，你是希望他死还是自己死？

我们虽然能用语言描述这种状况，但在心理上，我们永远无法接近。面对朝夕相处的死神，塞林格的办法是自我隔离，对一切置若罔闻。写作帮助塞林格活了下来。诺曼底登陆日那天，他登上诺曼底海滩

时，背包里揣着《麦田里的守望者》的草稿，这些草稿是他的护身符，是他活下去的理由。无论在哪儿，只要稍微能喘口气休息，他就躲在散兵坑或者某张破桌子下面写小说，远处就是炮火，他靠写作来维持心智正常。维特根斯坦在“一战”时写哲学论文，伊夫林·沃在一九四四年写出了《旧地重游》，他们都是靠写作来维持心智正常。

塞林格在欧洲作战两百二十天，属于情报人员，审讯俘虏，了解敌情。他年少时被他爸爸送到欧洲学习过两年，他爸爸本来是想让他继承家业做食品生意的，所以他会点儿德语。战争之前，塞林格是在纽约公园大道长大的年轻人，但他讨厌身边那些浅薄、势利、来自上流社会的男男女女。他想把战争当成一场光荣的冒险，他想成为一个了不起的作家，而战争会给他必要的磨炼。然而真上了战场，他可不知道自己要面对的究竟是什么。战争的残酷性完全超出一个年轻人的想象，胜利的滋味就像被毁灭的滋味。战事收尾阶段，第十二兵团进驻考夫林集中营，战士们看到集中营的惨状，自然会想，这是在坟墓还是在地狱？你会对人类的诸多行径感到困惑、恐惧甚至恶心。塞林格之后接受了一段时间的心理治疗，但他还是要靠写作完成对自己的疗愈。

战争之前，塞林格经历过一次著名的恋爱，对象是乌娜，乌娜是诺贝尔文学奖得主、剧作家尤金·奥尼尔的女儿，长得很漂亮。两人相恋时，塞林格二十二岁，乌娜十六岁。后来乌娜遇到卓别林，到了十八岁，立刻就跟卓别林结了婚，当时卓别林已经五十多岁。塞林格从报纸上看到这个消息，应该非常痛苦，他要奔赴战场，而他爱的女孩子嫁给了一个老头。后来塞林格的恋爱，都像是在寻找一个纯洁的、“未堕落”的乌娜，那些女孩像是他的时光机。如果你去翻塞林格传记中的照片，你会发现塞林格生命中的女性年轻时都长得有点儿相似，他的母亲、姐姐、历任妻子、恋人和情人，十八岁时看起来好像是同一个形象。无论是在作品中还是生活中，塞林格总是对清纯年少的女孩子感兴趣。男读者可以想一下，你的历任女友都长得像吗？你喜欢的女性是不是具有同一种气质？

战争之前，塞林格在《纽约客》上已经发表了几篇短篇小说，战争之后又发表了《抓香蕉鱼的好日子》《笑面人》等，但他一直在写《麦田里的守望者》。先是几个短篇，然后又把它们连缀起来，变成一部两百多页的长篇。不过，《纽约客》拒绝发表这部小说，认为小说的“作者意识太强”，作者那个“自我”太突出。哈考特出版社也拒绝了，编辑

很喜欢，但出版社老板看不懂。老板问：“书里这小孩是不是脑子有问题？”编辑就劝塞林格修改，他还把老板的问题转述了一下：“书里这小孩是不是脑子有问题？”结果塞林格就哭了，这种委屈很怪异，一个小孩在骂成人社会，但毕业于哈佛和牛津的出版社编辑会觉得，这小孩的脑子是不是有问题，为什么要写一个疯疯癫癫的小孩子？哈考特是一家以教材闻名的出版社，这本书能不能出，得让教材部门的主管决定。我们出这样一本书，会不会影响我们教育书的生意？虽然你可以在书里骂成年世界的虚伪，但成年世界的运行，不会受你的影响。成年人也不会把一个少年人的骂骂咧咧当回事，甚至根本不懂你在骂什么。所以，我们可以说，这本小说就是给孩子读的。七十年来，只要有一个小孩看清成人的虚伪，他就会听到霍尔顿的声音，会在书里看到自己的伤痛，读完了这本书，又会觉得自己得到了安慰。这是一种很奇妙的阅读体验。顺便说一句，哈考特出版社拒绝了《麦田里的守望者》之后，还拒绝了一本书，《在路上》——成年人是不懂年轻人在说什么的。可我们在年轻的时候读《麦田里的守望者》，读《在路上》，能非常清楚地听懂作者在说什么，能听懂他的语气，似乎不存在语言障碍或者翻译的隔阂，作品的精神内核可以克服这样的障碍，让你觉得，你能百分之百地读懂这本书，甚至比作者想要告诉你的懂得更多。

《麦田里的守望者》获得巨大成功之后，塞林格就在新罕布什尔州乡间的小山上建了一个小屋，开始隐居，潜心研究吠檀多教。一九五三年，塞林格出版了小说集《九故事》。《九故事》后面几篇，就写了很多宗教感悟。再往后，宗教在他的作品中发展为唯一的核​​心。他的小说变得很没意思，他一九六五年之后也就不再发表作品。一个作家，觉得自己再没有什么话想对别人说了。可他越不开口说话，人们越是好奇。隐居四十五年，塞林格成了一个神话。二〇一〇年一月，塞林格去世。他活了九十一岁。他后半辈子都是在离群索居的状态下度过的，他是一位隐士。《麦田里的守望者》里的霍尔顿说，我就想到西部找一个偏僻的地方装聋作哑。塞林格真是做到了，他的后半辈子就是按照吠檀多教的教导，退出社会，遁入森林。

这个吠檀多教是印度的一种古老思想，它认为人生应该有四个时期，分别是梵行期、家住期、林栖期和遁世期。第一阶段是梵行期，可以说是学徒期。第二阶段是家住期，在此期间应当结婚、建立并供养家庭，为社区做贡献。第三阶段叫林栖期，意思是当一位居士的儿女已经离家，而他也已日渐衰老，不能再为社区做出实际贡献时，他便应当退

出社会，遁入森林，他之后的职责是潜心修行。对塞林格而言，这一阶段开始于四十六岁。从一九六五年起，他不再发表小说，开始为吠檀多最后的隐遁阶段做准备。再往后的第四个阶段叫遁世期。在这个时期，修行者应弃绝世界。放弃世界，人才能成为一个神圣的人。

我们当然可以理解，一个经历过战争伤痛的人，最后在宗教中找到宁静。其实，一个作者过什么样的生活，跟他的作品不一定有什么对应的关系。但我们也可以这样理解：书中的霍尔顿想逃避他看到的世界，书的作者塞林格，替他实现了遁世的梦想。我们也知道，成人世界有许多虚伪、伪善和荒谬的地方，但我们并没有世外桃源可去，没地方可供逃避。

一九五一年，《麦田里的守望者》出版。当时有一份宣传文案，开头是这样说的：“如果读过塞林格在《纽约客》上的短篇小说，看到这部长篇处女作写的全是孩子，你应该也不会感到惊讶。”是的，塞林格最擅长的就是写聪明的男孩与女孩，以及孩子们之间的对话。文案接着说：“《麦田里的守望者》的主人公及叙述者是一位十六岁的老男孩，名叫霍尔顿·考菲尔德，是个纽约人。他离开位于宾夕法尼亚的预科学校，来到纽约城度过了不为人知的三天。这个少年太简单也太复杂，以至于我们无法对他、对这件故事轻易做出评价。关于霍尔顿，也许最保险的说法是，他来到这个世界上，不仅深深迷恋着美，甚至是被无可救药地钉在了美的十字架上。”

文案接着说：“这本小说里有许多声音——孩童的声音、大人的声音、隐秘的声音——但霍尔顿的声音是其中最有力量的。他一方面超越了自己的语汇，另一方面又对它保持着令人惊讶的忠诚，并用这声音发出了一声痛苦与快乐交杂的呐喊，这呐喊异常清晰明确。然而，正像所有高尚的恋人、小丑和诗人一样，他把大部分痛苦埋在心底，自己咀嚼，自己珍藏。而快乐，他则分发出去，或拒而不受，也都出于真心实意。快乐是为了那些能够理解和承受的读者而留的。”小说获得成功之后，这份宣传文案就消失了。对小说的总结，是一件特别难的事。

我记得十年前，二〇一〇年一月，塞林格去世，得到消息之后，我在单向街书店组织过一次活动，接力朗读《麦田里的守望者》。当时有三十多位读者到书店，一个接一个按顺序朗读，读了七个小时，有人用北京话读，有人用英语读。那个场面过去十年了，现在想起来，还很温

暖。几年前，我参加一个电视节目的策划会，那个节目就是朗读，嘉宾上电视读书，节目组说，来的嘉宾有七八成都不知道自己要读什么书，让编导来安排。我当时听了有点儿小小的震惊，我本以为很多人都会有一本“生命之书”，它在人心中的地位非常独特，好像不是书架上的一本书，而是心灵的一部分，希望有机会读给别人听。

你有一本生命之书吗？是哪一本？

第二十五讲 凝视文字之美

一直就有个说法，说人们看图、看电影电视、看视频，就是不肯读书。这大概是真的，因为视觉上的东西实在太好看了。有一个老电影《苔丝》，是一九七九年在外国公映的，在二十世纪八十年代引进国内，我记不住自己是在哪一年看的，但那个女主角给我印象太深了，娜塔莎·金斯基，德国演员，长得太美了。当时有一张海报，是金斯基嘴边叼着一颗草莓。我能看懂那个电影，也能注意到电影的画面很美，但留下最深印象的还是金斯基。那么美的苔丝姑娘，被坏人欺负了，要死了，美丽被毁灭了，这就是哈代的小说原著要讲的故事。

好多年之后，我读一本文学理论书《由书而梦》，这本书讲的就是文字如何指引你在头脑中进行想象。里面提到哈代的景物描写，是写苔丝步行去奶牛场，路上有绿色青苔，幽静山林。她看到奶牛：“此时，落到草棚后面的夕阳把这群耐性很好的牛群的影子，准确无误地映射到草棚的墙上。每天傍晚，这些模糊的、简单身形的影子都会被夕阳投射出去，认真勾勒好每一个轮廓，如同宫廷墙壁上那些宫廷美人的侧影，如同许久前天神在大理石壁上描绘奥林匹斯，或是把恺撒和埃及法老的轮廓描画出来那样，用心描绘它们。”

这一段写的是什么呢？就是傍晚，光线最柔和的时候，夕阳把奶牛的影子给投射到草棚的墙上。那为啥还要说到宫廷美人、奥林匹斯天神、恺撒和埃及法老呢？作家想让你在这里停留一下，去凝视那些光影，想得更多一点儿。你得注意，这是一百三十年前的小说，那时候人们还不知道什么叫电影，也没多少人用过照相机，人们读小说，读作家描写景色、描写环境，读里面的人物一步步是怎么行动的，就是在脑子里过一遍电影。我读完这本理论书，特意把《苔丝》的原著小说拿出来读一遍，又把电影找出来看一遍，我觉得两者大体都是吻合的，电影激发的想象比文字还要更美一些，几乎每个镜头都像画一样，讲究构图。人在想象的时候，很容易想到一个物品、一个环境，但如果没经过美术训练，很难有构图的意识。不过，现在的人都有照相机，看到美丽的东西，都会凝视，可能还会拍摄，在拍照的时候，就会考虑光线、光影的

明暗、构图，哈代写奶牛场的环境，写夕阳和影子，拍照的人很容易就能获得审美体验。我们拿手机随便拍个什么东西，都会想一下怎么拍更美，这说明我们的审美体验不是只靠文字获得的。我们有手机，手机能拍照片，能拍视频，所以我们也就对照片、对影视作品有天然的亲近感。我们有手机就知道推拉摇移，就知道构图和景深，我们写文章才知道所谓起承转合。所以，我们现在再读哈代那样的作品，会觉得，哦，太古典了吧。

是的，非常古典了。哈代写小说那个年代，英国的报纸杂志报道什么事情，很可能要派一个画家来，北京什么样子，大清朝的官员都穿什么样的衣服，军队用什么样的武器，得有一个画家画下来，再印到报纸上，读者才有直观的感受。一百多年过去，图像已经有了翻天覆地的变化，文字，作为一种表达工具，还跟原来差不多。这个话题太复杂，我来介绍一篇文章，我们来体会一下文字的力量、文字和影像的关系，还有文字在头脑中会激发什么样的画面。这篇文章就是纳博科夫《说吧，记忆》中的第一章，最早是一九五〇年四月发表在《纽约客》杂志上的。我第一次读这篇文章的时候都不敢读完，就像你听一个人唱歌，起的调门儿太高了，你害怕他唱不上去。我读的时候，就感觉纳博科夫的句子太讲究了，每一个句子都太美、太繁复了，用这么美的句子写一篇文章写一本书，能不能自始至终都在这个调门儿上啊？我们来看看他的第一段——

我认识一个年轻的时间恐惧者，当他第一次看着他出生前几个星期家里拍摄的电影时，他体验到一种类似惊恐的感情。他看见了一个几乎没有任何变化的世界——同样的人，同样的房子——然后意识到在那里他根本就不存在，而且没有人为缺少他而难过。他瞥见他的母亲在楼上的一扇窗口挥手，那个不熟悉的手势使他心神不安，仿佛那是种神秘的告别。但是特别使他害怕的是看到一辆放在门廊里的崭新的婴儿车，带着棺材所具有的自鸣得意、侵蚀一切的神气，就连那儿也是空的，仿佛，在事物的进程反向发展的过程中，他自己的身体已经分崩离析。

我试着来解释一下这一段。我们每个人都会看到自己小时候的照片，可能是刚满月的时候拍的，可能是一百天的时候拍的，但纳博科夫看到了什么呢？似乎是一段他出生前几个星期的家庭影片，家里的样子很熟悉，只是他还没出生，婴儿车已经买回来了，妈妈在挥手，像是在

跟什么东西告别。为什么说到婴儿车，说它的气息跟棺材似的呢？因为在他出生之前，一切都在虚无中，在他死了并躺在棺材里之后，万物也在虚无中。出生之前，死了之后，是两个永恒的黑暗。所以，纳博科夫这一段开头有一句话：“我们的生存只不过是两个永恒的黑暗之间瞬息即逝的一线光明。”文字能让你看到比较容易想到的东西：母亲挥手的姿态，婴儿车。但文字也激发你去想象你看不到的东西：婴儿车和棺材之间的联系，生命的尽头是躺在棺材里，生命的起点是一辆婴儿车，只是往前追溯的时候，你的身体可能也消失了，之前是你还未存在的时光。文字让你去看根本不可能看到的东西。纳博科夫提醒你，别只看你衰老之后要前往的那个深渊，也去看看你出生前的那个深渊，这两样东西我们哪里看得见？照相机也拍摄不出来。但是你能感受到某种气氛：一辆婴儿车静静等着你出生，让你感受到一种时间的恐惧，那是你还没开始的时间，时间并不因你而存在，也不会因你的消亡而停止。这开头第一段太需要读者的想象力，所以作者在第二段说：“想象，是不朽和不成熟的人的极顶快乐，应该受到限制，为了能够享受生活，我们不应过多地享受想象的快乐。”这句话真是充满了写作者的优越感。

纳博科夫，俄国作家，俄国革命之后在欧洲流亡，然后去了美国，在大学里教授俄国文学，五十六岁时出版了《洛丽塔》，一下成为畅销书作家，而后到瑞士生活，在蒙特勒去世。他年幼时家里有五十个用人，有法语家庭教师，有英语家庭教师，他说他度过了最美好的童年。他爸爸是财主，一家人去家里的农庄度假，在大宅子里吃饭，乡下人就来求见老爷，要点儿钱，要砍掉地主家的几棵树，要收割地主家的一点儿庄稼，他爸爸都会同意，乡下人就会把老爷举起来，扔到空中，表示感谢。纳博科夫和弟弟、妈妈在屋里接着吃饭，透过窗户，能看见爸爸被扔起来。这是《说吧，记忆》第一章的结尾处，他是这么写的——

从我坐的地方，我会突然透过西面的一扇窗子，看见升空的壮观实例。在那儿，有一小会儿，父亲身穿被风吹得飘起的白色夏季西装的身影会出现，在半空中壮观地伸展着身体，四肢呈奇怪的随意姿态，沉着英俊的面孔向着天空，随着看不见的人将他有力地向上抛，他会像这个样子三次飞向空中，第二次会比第一次飞得高，在最后最高的那次飞行中，他仿佛是永远斜倚着，背衬夏季正午的蓝色苍穹，就像那些自在地高飞在教堂穹形天花板上的、衣服上有那么多褶子的天堂中的角色，而在他们下面，凡人手中的蜡烛一根根点燃，在烟雾蒙蒙中微小的火焰密集成一片，神父吟诵着永恒的

安息，葬礼用的百合花在游弋的烛光下遮挡住躺在打开的灵柩中的
不论什么人的脸。（王家湘译）

你可能没听明白，我再来读另外一个版本的翻译，省略前面几句

父亲会被这样连抛三次，第二次比第一次抛得更高，最后一次
飞得最高，就那样，他斜躺在夏日正午蓝色的天空，仿佛永远这般
躺着，如同天堂中的那些形象，自由自在地翱翔在教堂的拱顶，衣
袂飘飘，下面香烟缭绕，人们手擎蜡烛，朵朵烛光闪烁，牧师反复
吟咏祷告着永恒的安息，灵柩敞着，灯火摇曳，百合花掩映着那个
不论什么人的脸。（刘佳林译）

你可以比较这两种翻译文本，看哪一个更美，也可以找到英语原文
去看看他到底是怎么写的，但翻译文本并不妨碍你领略这个段落中的转
换。父亲被扔在空中，飞得很高，就像是斜躺在蓝色的天空中，就像是
飘在教堂穹顶上的人物一样，就像是飘在天堂上，下面有烛光，有牧师
在祷告，有一具棺材，有一个面目不清的人，有百合花，显然是一场葬
礼。纳博科夫把他爸爸给写死了，刚才还好好的一个乐善好施的财主，
怎么一两句话之间就死了，就变成天堂中的角色了呢？电影中这种跨越
时空的转换很常见，你看《阳光灿烂的日子》，马小军把书包扔上天，
书包往天上飞，越飞越高，落下来的时候，上小学的马小军已经变成上
中学的马小军。文字也可以这样自由，回忆的纳博科夫看到爸爸被扔到
空中，也看到爸爸的葬礼，两个场景叠化在一起，我们的头脑中时常会
出现这样的叠化，所以也不难理解纳博科夫的这种写法。

哈代那种写法很古典，纳博科夫这种写法更自由，这两段文字都是
在引导读者去想象画面，都希望你正在进行想象的时候，不只想到画面，
还要想到更多。哈代会说，想象一下夕阳，想象一下宫廷墙壁上的美
人，想一想阳光刻画的影子。纳博科夫会说，想一下出生之前死亡之后
的深渊，他在文章开头写到婴儿车，在文章结尾写到葬礼，他让被抛向
空中的父亲停留在天空中。

文字是很有力量、不受约束的，但是，你得有耐心，去仔细琢磨词
句之间那种自如的转换与衔接，并且动用你的想象力。你读到的，会
比你看到的更多。

第二十六讲

奥威尔的比喻

我们在生活中经常会用到一些比喻，比如多年前就有人感叹：人生的路为什么越走越窄啊？这就是把人生比喻成一条道路。比如，我们会说某个人像祥林嫂似的，我们就知道了，此人总是在唠叨自己的悲惨经历。再比如，哈里王子脱离王室，有一句笑话说哈里的妻子，说她是“第一个把王子变成青蛙的人”，这就是一个更复杂的比喻。青蛙变王子，这个故事我们都知道，“把王子变成青蛙”，就建立在大家都知道“青蛙变王子”的基础之上。

多年前，我读过美国一个历史学教授写的文章《学历史饿不死》。他说人文学科在走下坡路，一直在走下坡路，不过，学历史、学文学也不是全无用处，你会有读写能力，能更理解语言，还有就是你会学到大量比喻。你的老板像那喀索斯还是梭伦啊？这就是一个比喻，那喀索斯是神话故事中一个特别自恋的人，梭伦是雅典城邦里一个很明智的改革家，上面的问话就是在用比喻来让你描述老板是个什么样的人。换到我们熟悉的语言体系里，我们会问，你的老板是像岳不群还是左冷禅啊？岳不群是伪君子，整天道貌岸然，左冷禅野心勃勃，两个都不是什么好鸟儿。

我们比较熟悉的比喻有很多都来自金庸小说和《三体》。一说黑暗森林，大家就知道是什么意思。《学历史饿不死》那篇文章说，头脑中有大量比喻的人比那些有很少比喻的人，想问题能想得更精确。如果你上完大学却没有读过修昔底德、希罗多德和吉本，你就丧失了重要的比喻才能。这位作者，是历史学教授，他没有夸大历史或文学的好处，你上了四年大学，学文学、学历史，除了有点儿读写能力之外，还学会了一点儿比喻。比如我们说，瘟疫流行，我们要重回中世纪了吗？你一下子就知道所谓中世纪是什么样。再比如，老大哥看着你，你也知道老大哥是什么。

对，老大哥看着你，出自英国作家奥威尔的小说《一九八四》。一九八四，这个年份也是个比喻。奥威尔这个名字在英语中也衍生了一个

形容词，奥威尔式的。

我们有一句老话叫“百无一用是书生”，书生真是没什么用。你说“二战”的时候，你要是数学家，还能去破解德军密码。你要是气象学家，你可以去搞天气预报，为诺曼底登陆做准备。你要是人文学科的，就会几个比喻，用处就不大了。但奥威尔还有点儿用，他在英国广播公司做了一两年的宣传工作，还写了一本书《动物农场》，这本书写在斯大林格勒保卫战之后、诺曼底登陆之前。这是部寓言小说，每个细节均有所指。我们知道有句话讲世上的特权阶层，说“有些动物比别的动物更加平等”，这句话就来自《动物农场》。诺曼底登陆是在一九四四年，这一年有个叫哈耶克的经济学家出了一本书，《通往奴役之路》；一九四六年，奥威尔在英国一个叫朱拉的荒凉小岛上开始写《一九八四》。想一想，在一九四四到一九四六年间，就有作家和学者断定，世上有数以亿计的人会走在奴役之路上，会生活在动物农场上。你得承认，虽然大多数人文学者真的没什么用，但有那么几个作家、学者还是很了不起的，他们想问题想得更精确。

“二战”胜利，可英国是惨胜，生活很苦，奥威尔的老婆死了，他自己身体也越来越差，感到来日无多。他去了苏格兰的朱拉岛，租了岛上一处废弃的房屋。从一九四六到一九四八年，他每年都去那里住半年，写《一九八四》这部小说，他知道这可能是他的最后一本书。这个小岛出产一种很不错的威士忌，就叫朱拉。酒厂的网站上也会介绍一句，说奥威尔在我们的小岛上写出了《一九八四》。如果你喜欢奥威尔，你以后应该多喝点儿朱拉。

在奥威尔的设定中，到了一九八四年，故事的主人公将生活在一个叫大洋国的地方，大洋国只有一个政党，叫英格兰社会主义党，简称英社。政府机构有四个部门，和平部负责军备和战争，友爱部负责维持秩序、镇压和拷打，真理部负责宣传、文化教育和篡改历史，富裕部负责生产和分配，简称和爱真富，都是非常美好的字眼儿。

故事的主人公温斯顿，约莫四十岁，就在真理部工作，主要干的活儿是篡改历史。按照英社党的说法，谁掌握了对历史的解释，谁就掌握了未来。身为外围党员的温斯顿对这份工作有点儿怀疑，可他这点儿小心思，逃不过统治者的监视。那时的监视仪器是一种叫电幕的东西，我们可以把它理解为无处不在的摄像头外加一种无法关掉的电视，它既可

以监视每一个人的行为也可以播放英社党的宣传节目。面对电幕的时候，最好表现出一种安详乐观的表情，不要愁眉苦脸也不要心事重重。温斯顿想避开电幕的监视，干点儿自己想干的事，他想写日记。大洋国的法律是含混不清的，没有规定说不许写日记，但写日记有可能会被判处死刑，或者在劳改营里服苦役二十五年。写日记，就是有自己的思想，有自己的思想，就等同于犯罪，就是思想犯。

温斯顿的同事是负责清理语言的，按照他的估算，到二〇五〇年的时候，过去的文学与知识就基本上都被消灭了，莎士比亚、拜伦、弥尔顿这些人的作品都会被改写了。将来也不会再有思想这东西了，正统的概念就是不想——不需要想，正统就是没有意识。大洋国的领袖被尊称为老大哥，大洋国每一个国民的思想及行为都在老大哥的监视之下。温斯顿写日记，不知怎么就在日记里写下了“打倒老大哥”这样的字眼儿。党早就怀疑温斯顿。英社党控制社会的办法，一是煽动仇恨，那时世界上就剩下三个国家，大洋国、欧亚国、东亚国，大洋国的人一会儿要恨欧亚国，一会儿要恨东亚国，还恨叛国的人。英社党控制社会的办法，第二条就是麻痹下层群众。社会也分三层，核心党员是上层人士，外围党员是中产阶级，劳动群众是下层，真理部专门有人负责写小说、写电视剧，给下层群众提供娱乐。第三个办法是秘密警察，秘密警察假装有一个地下的反对组织叫兄弟会，他们拉拢那些怀疑对象，给他们下套儿。温斯顿就被下了套儿，负责内部清洗的“友爱部”把他抓走了，投入监狱。审讯他的人对他说：“我们将打垮你，打到无可挽回的地步，你不再可能有正常人的情感，你心里什么都成了死灰，你不再可能有爱情、友谊、生活的乐趣、欢笑、好奇、勇气、正直，我们要把你挤空，再用我们自己把你填满。”要摧毁你，再给你洗脑。

权力总是要折磨你的。比如审讯者问温斯顿：“温斯顿，一个人是怎样对另外一个人施加权力的？”温斯顿想了想说：“通过使另外一个人受苦。”审讯者说：“说得不错。通过使另外一个人受苦。光是服从还不够。他不受苦，你怎么知道他在服从你的意志？权力就在于给人带来痛苦和耻辱。”温斯顿在日记本里写，自由就是能说出二加二等于四。审讯者把拇指藏起来，问，你说这是几根手指。温斯顿回答，四。那就加大行刑力度。温斯顿受不了，说，是五个手指，行了吧。不行，你说是五，可你心里想的还是四。加大行刑力度。到最后，温斯顿终于承认，二加二等于几不是你说了算的，党说是三就是三，党说是五就是五。

《一九八四》这部小说有一种很冰冷的气息。每一个生活在大洋国的人，都要成为一个思想纯洁的人，对老大哥忠心耿耿，而怀疑老大哥的人，就要从人间蒸发。《一九八四》这部小说有强烈的政治意味，它写的就是极权统治下，人们的生活会是什么样子，是心成死灰的样子，什么事都没有乐趣，英社党有办法让每个人的性生活都变得没什么意思。

很多作家都会说，我的作品和政治无关，但奥威尔是一个以诚实的政治信念来写作的作家，他总强调自己的写作跟政治有关。他有一篇很有名的文章，《我为什么写作》，他说，人们写作，不外乎四个原因：其一是纯粹的个人主义，要显得比别人聪明，渴望被别人谈论；其二是美学热情，就是要写得美；其三是历史责任感，要挖掘真相；其四是政治目的，他说，这里的政治是指最广义的政治：期望推动世界向某个方向发展，期望转变其他人的观念，让他们认识到应该为哪一种社会理想奋斗。奥威尔说他在写政论文章的时候，也力求写得美。在他看来，“好文章应该像一块窗玻璃”，干净、视野清晰，这是他的美学追求。奥威尔一生写了大量的报道、评论性文章、散文和书信，这些文字都具有这种玻璃窗一样的美感：诚实、准确、简洁。

一九五二年，在美国的哥伦比亚大学，有一位学生要写一篇关于奥威尔的论文。他去拜访文学教授莱昂内尔·特里林，师生两个谈论相关文献，学生用简单平实的语气称赞乔治·奥威尔，说他是一个品德高尚的人。特里林教授后来记述了这次谈话，他说，那位学生的评价显得很老套，评价一个作家，说他品德高尚，这似乎没什么新鲜的。但特里林又说，这种老套就是意义所在，奥威尔不是那种天才式的作家，他凭借简单、直接、清醒的知性去面对世界，他告诉我们，我们的任务不是成为知识分子，用一套华丽的语言舞文弄墨，而是靠自己的觉悟变得聪明起来。一个好的社会应该由那些有思想的人组成，我们每个人都可以成为有思想的人。特里林教授说，奥威尔的每一部作品都值得阅读，那些作品写得平实又直接，他探讨责任、社会生活中的秩序、行动的勇气，还有政治与文学。

如果有机会，请读一读奥威尔的作品。多一个人读奥威尔，自由就多了一份保障。

第二十七讲

为什么卡夫卡那么难读

有一部美国电影《无语问苍天》，这个名字翻译得比较怪，原来的名字就是“苏醒”，讲的是一个医生治疗强直性昏厥症患者的故事。这些患者的思维和行为都处于一种停顿状态，像是被按了暂停键一样。医生是罗宾·威廉姆斯演的，里面有一个病人，是罗伯特·德尼罗演的，这部电影获得过不少表演奖，有的机构把最佳男主角给罗宾·威廉姆斯，有的机构把最佳男主角给罗伯特·德尼罗，有的机构把最佳男主角给他们两个人。这两个大影帝，一个演医生，一个演病人，到底谁更出色？你可以自己找电影来看一看。

几年前，我看这部电影的时候，印象最深的一个段落，是医生讲解这些病人眼中的世界。这些病人整天昏昏沉沉的，好像处在半梦半醒之中，病因是大脑中缺乏神经递质多巴胺。那他们看到的世界是什么样子的呢？为什么他们对外界的刺激没反应呢？医生读了一首诗，里尔克的《豹》——

它的目光被那走不完的铁栏杆
缠得这么疲倦，什么也不能留存。
他感到，仿佛只有一千条栏杆
而那之外便再没了万物。

这首诗有十二句，是里尔克在巴黎的动物园里看见豹子后写下的。这只豹子被关在小笼子里，已经有了刻板行为，就在笼子里转圈儿，它自己会不会感到眩晕呢？它看见笼子外面是什么样了吗？读这首诗的时候，电影变成了豹子的主观镜头，栏杆，栏杆像网格一样，栏杆后面模糊一片，那个镜头就像是这首诗的音乐短片一样，用视觉语言展现了这首诗。我以前读过这首诗，没啥特别的感觉，但看《无语问苍天》这个片段，完全惊呆了。我想象过刻板行为的豹子，但从来没想过，换成豹

子的主观视角，它看到笼子和铁栏杆，该是什么反应。它不停地转圈儿，那些栏杆外面的游客、树木乃至整个世界都消失了，只有栏杆，只有阻挡它的东西，它眼中的世界只有这些阻挡它的东西在变形，那些病人看到的世界也是这样，所以他们无法对外界的刺激再做出反应。这个视角的转换太棒了，你打量动物园里关着的豹子，会换成它的视角吗？

好，我们先把电影放在一边。看一眼卡夫卡的肖像，随便哪一张。看完了有啥感觉？我看卡夫卡的照片，总觉得冷，骤然就凉了一下似的。他那模样比较瘦弱，脸上好像有点儿愁容，我们知道他后来死于结核病。可以说他脸上带着一点疾病和悲伤的意味，这可能是我想多了，但他的肖像的确不是一个健康的样子，不是快乐的样子。他肯定是有点儿压抑的样子，你看着他都会觉得压抑。我们想一想，他看见什么了？他为什么显得那么压抑？

卡夫卡有一个很强势的父亲，有一份不得不干的工作。他害怕他爹，也不喜欢去上班，一辈子也没结婚，四十一岁就死了。死后留下的作品，让他成为世界顶尖大作家。他写了啥呢？我们以《变形记》来说，这个小说就写了两件事：家庭和工作。谁也逃不开这两件事。即便你没读过《变形记》，你可能也知道这小说说的是啥，就是一个人叫格里高尔，有一天早上他变成了一只甲虫，小说就是从这里开始的。格里高尔变成了虫子，他一看闹钟，哟，六点半了，平常闹钟都是四点就响，平常都是坐早上五点那班火车去上班的啊。现在都六点半了，下一班火车是七点的，要赶上七点的火车就得赶紧的了，我已经迟到了。可格里高尔变成了虫子，他起不来。于是，公司的行政主任来了，看看他是不是在家装病，是不是携款潜逃了。行政主任说什么呢？嘿，你在公司的地位并不稳固，公司对你的工作不是很满意啊，现在虽然不是旺季，但你一个季度没开张实在说不过去。屋里的格里高尔变成虫子没法下床，屋外的行政主任在训斥他。等主任看见他的状况，格里高尔可不指望从他那里获得同情，他想的是，坏了，我的工作保不住了。

这是一个好的工作吗？不是。我们看格里高尔怎么说他的工作——我怎么选了个这么苦的工作！日复一日地在路上奔波，这些业务上的事比起家里的事要烦心得多。最要命的是，要承受旅途劳累，担心赶不上火车，吃饭没有规律，伙食又差，不可能有个温馨、持久一点儿的伙伴关系。

这就是我们常见的工作状态，通勤时间长，经常出差，但好在收入还可以。格里高尔的工资要养活父母和妹妹，家里还有债务，也靠他还。所以，工作就是为了挣钱，工作没了，就没钱了，这是最可怕的。小说中，这家公司有听差的，有秘书主任或者叫行政主任，有经理，有老板，这就是公司中的等级制，或者叫科层制，或者叫官僚制，这是一种组织制度，也是一种管理方式。德国的思想家马克斯·韦伯分析过这种官僚制，资本主义强调理性和效率，消除管理中非理性、非科学的因素，才能保证组织高效运转，公司要劳动分工专门化、权力等级化、高度制度化。韦伯担心，这种模式下的自我会被改造成官僚化的人，依赖于一个外在的秩序工作。我们只要在公司待过，就会很熟悉那套运作方式。你入职的时候，会小心翼翼地谈工资待遇，慢慢盼着升职，什么P7、P8啊，什么十七级、十八级啊，数字代表着权力的层级，华为、阿里巴巴都是这样。等你到了高一点儿的位置，你就要盘算怎么管理手下了。如果你为人和善，不愿意压榨员工，不太好意思给手下压力，那你不适合做管理工作，像我这样的，就不适合管理。其实你听这个词，“手下”，“李总，这事你让你的手下来一趟”，你如果听到“手下”这个词就不舒服，那你不太适合在公司里干。你如果听到这个词没什么不舒服，那你已经被制度化了。

怎么才能在公司干呢？你得变成一个“公司人”，你得去读一个工商管理学硕士（MBA），学管理，背着一个北大光华管理学院的书包，没事儿跑跑马拉松，这样你从身体上、心理上，就更适合职场上的竞争了。卡夫卡为什么不爱上班，郁郁寡欢，四十一岁就死了呢？就是因为他看出了工作的荒谬之处。马克斯·韦伯是怎么说职业人士的呢？他们要过一种禁欲的生活，避免一切淫乐，不能不劳而获，也不能夸富，要谨慎地、受理性控制地生活，严格约束自己的行为，行为要有条不紊，还有，避免贪恋尘世之繁华，也不贪恋艺术或一己之情绪和情感。职业人士不能太感性，不要太受自己的情感和情绪影响。生意不景气，运营成本过高，你不敢裁人，担心员工被裁了没饭吃，那你怎么能算是职业人士呢？

要想在职场生活，你得有一个“铁笼”护身。“铁笼”，这也是韦伯的一个专用名词，我把它理解成一种金钟罩铁布衫。这是压迫性的、不可挣脱的束身衣，防止你挣脱出来，是一个全金属外壳，把你本性的那一面遮盖住。要作为商业运转的一个零件去工作，你就得穿上这玩意儿。我们上班的时候都会穿所谓职业装，显得像个体面人，注意自己的谈

吐，像个专业人士，好好工作，讨老板开心，盼着升职加薪，上下班花两三个小时，一年干五十个星期。卡夫卡看见了什么呢？他看见了这个无形的铁笼。他在一家保险公司上班，每天打卡，下了班偷偷写小说，他看到官僚制、现代企业制度对人的压榨。《变形记》写你变成了一个虫子，不能去工作了；其实你不去工作了，就变成了一条虫子，家里人嫌弃你；最后你死了，家里人才高兴起来。《变形记》非常残酷的地方，就在于他把工作和家庭生活这两件在我们活着时最重要的事，给写得这么悲惨和可怕。

当然，你可以说，没这么惨。工作还可以，有一帮同事挺好的，晚上还能一起吃一顿麻辣香锅，家里人对我也挺好，失业了家里人也会安慰我。是，同一个世界，每个人有每个人的看法，卡夫卡看见了铁笼，感觉自己就像是被关在笼子里穿着束身衣似的，你不这么看，完全可以。你甚至可以说卡夫卡是一个病态的小说家，很对。你也可以说，他就是个精神病，也没错。他太敏感了，小神经太脆弱了，他害怕那些强壮、高大的人，对，是这样的。所以，他的小说读起来太不舒服了。是，他的小说读起来很不舒服，甚至说，非常痛苦。

卡夫卡的短篇小说还可以忍受。他的长篇小说，比如《审判》，读起来更让人有强烈的不适感。小说主人公叫约瑟夫·K，忽然有一天，家里来了两个人，说你犯罪了，要审判你了，你还可以过你的日子，但现在你是有罪之人。这个K也是个职业人士，在银行里当一个科长，比《变形记》里的格里高尔级别要高一点儿，他想要的是维持秩序，在一个组织机构里要取得成功，就要维持机构的秩序，接受其中的规则。被捕对他来说，就是无序状态，他极力想回到正轨上，可他找不到申诉之道。现代社会机构的一个特征是，你不知道管理者是谁，但避免不了和这个机构打交道，你被宣布为有罪，然后你就不会再认为自己是无罪的。

这就是一种所谓卡夫卡式的生存荒诞，小说家昆德拉，讲过一个真事来说明这种荒诞。二十世纪六十年代，在捷克，有一个工程师出国参加一个会议，再回到捷克，看报纸，发现报纸上有篇文章，说他在国外发表了不利于祖国的言论，他可能想要叛逃。工程师不干了，他没做这些事，找报纸申冤，到组织部门反映问题，官僚机构说不清报纸上怎么会有这样一篇文章，可也不敢说你在国外就没发表过不正当言论，更不敢保证说你心里没有叛逃的想法。这位工程师越想越担心，最后，索性

叛逃了。我们平常的生活可能没有这么荒诞，但你很可能会遇到荒诞的事，会置身于卡夫卡的小说情景中。伟大小说家的伟大，不在于你是否认同他的想法，在于他预先写出了你的生活。

昆德拉分析卡夫卡的《审判》，说卡夫卡写笔下K这个人物，给他的行动空间很小，写他的心理活动，都是即时处境的，此时此刻他该做什么，是逃跑还是接受审判？他的内心活动完全被他陷入的困境占据，任何超越这个困境的东西都不写。他的回忆，不写，他对别人的看法，不写，他有什么形而上的思考，没有，他的来龙去脉，不交代。

所以，我们读了半天，都不知道这个人到底是谁，读起来很不舒服。我们平常读小说，总希望被作者引领到一个更广阔的世界，可《审判》这样的小说，就是把我们引领到牢笼里。就跟里尔克笔下的那个豹子似的，卡夫卡只写这个笼子中的豹子，不写它来自非洲大草原，不写它又怎么来到巴黎动物园，他就写困境中的豹子和豹子的刻板行为。所以，我们读他的长篇小说特别累，很正常。

你喜欢卡夫卡的哪一部小说？

第二十八讲 理解昆德拉

有一种说法，说现在的美剧取代了原来的长篇小说。大家都看美剧，就没人读小说了。没错儿，这是明摆着的事实。还有一种说法，说现实就够传奇的，作家都写不出来。这大概也是真的。我们每天看新闻，就会发现里面有不少小说家写不出来的好故事。电影、美剧、新闻、各种非虚构故事，看起来都比小说来劲。小说是一个相对来说的小众市场，这是事实。但是，写小说的人还是不少，还是有人会写出跟以往不一样的小说。有一个作家说过这样一句话：“发现小说才能发现的，这是小说存在的唯一理由。”什么意思呢？我来说说昆德拉。

我们前面讲记忆的时候，提到过米兰·昆德拉的《笑忘录》，他写了一个叫塔米娜的女人，想要回她留在布拉格的信件。在这个故事的开头，昆德拉是这么说的：“地球上每秒就有两三个人物被虚构出来，现在轮到我了，我要塑造一个人，得先给她起一个名字，就叫塔米娜吧。我要把她刻画成一个既高又美、三十三岁的布拉格人。好，现在我能看见她了。”一般来说，作家希望他写的人物真实可靠，但昆德拉说，让读者相信小说中的角色确有其人，这毫无意义，他不是从子宫生出来的，他是由一些关键词造就的。

昆德拉最出名的小说是《生命中不能承受之轻》。开头第一部第一节是哲学思考，讲永世轮回的问题，第二节还是思考，讲轻和重，第三节讲人物了，“多年来，我一直想着托马斯”。好像有了第一人称的叙述者，但后面你发现这个“我”只是一个思考者，托马斯的故事在进行，思考者也在思考。昆德拉把哲学随笔和小说故事糅合在一起，每个章节都不是很长，读起来很顺。他说在写《生命中不能承受之轻》的时候，他意识到人物编码是一些不同的关键词，特丽莎是肉体、灵魂、眩晕、软弱、田园诗等，托马斯的关键词就是轻和重。昆德拉用小说进行思考。他塑造人物，会用几个关键词来编码，然后又在小说中讨论这些词。小说第三部就叫做“未解之词”，讨论什么叫忠诚与背叛。最后一部，一边讲故事，一边在讲到底什么叫田园牧歌似的生活。他不是像哲学家那样从观念出发进行思考，他是从人的境遇开始思考：一个人遭遇什么样的故

事，他处在什么样的情景之中。我们都说生活的负担太沉重了，那什么是生命中不能承受之轻？生命只有一次，没有彩排，那我们怎么进行选择呢？为什么生活在别处？为什么生活不能在此处进行？为什么人与强权的斗争，就是与遗忘的斗争呢？昆德拉提出这些问题，并不是他能给出答案，他只是提出问题，告诉我们生活需要审视，告诉我们生活的复杂性之所在。有时，我们感到生活困难重重，从生存的本质却提不出什么独特的问题。钱太少了，不够花的，怎么办？这是个长期有效的问题，巴尔扎克处理过这个问题，陀思妥耶夫斯基处理过这个问题。有答案吗？没有。一个异乡人，来到一个自成一体的地方，却无法融入其中，他似乎永远被关在门外，他该怎么办？卡夫卡处理过这个问题。有答案吗？没有。我们年纪渐长，就会知道，哟，世上有那么多问题是无解的。小说家讨厌的地方在于，他告诉你，还有很多新的无解的问题。昆德拉在一篇访谈里说，小说家的工作就是编一些故事，询问世界。人类的愚蠢就在于有问必答，小说的智慧则在于对一切提出问题。

请注意这句话：人类的愚蠢就在于有问必答。我们的很多问题能找到确切的答案，比如科学问题。还有许多哲学问题：人生的意义是什么？到底什么是爱情？这就没有标准答案了。但哲学家进行了深入的思考，给出了各自的思考过程。昆德拉说，对世界一般有两种解释体系，一种是科学的，一种是哲学的。在启蒙时代，人们相信理性进步，同时人们发现有一个东西，叫“愚蠢”。没关系，慢慢来，科学和哲学的进步，能让人变得聪明点儿，不那么愚蠢了。但真是这样吗？为什么世上有那么多愚蠢存在？人为什么单调乏味，脑子里都是些刻板的想法，充满偏见，无知又自信？小说家不耐烦了。昆德拉引用过一句谚语“人类一思考，上帝就发笑”。这句谚语流传甚广，大家懒得思考的时候就会想起这句话，人类一思考，上帝就发笑，所以我们就别思考了。可昆德拉的意思可不是停止思考，他说，小说就是对上帝笑声的回应。小说要反对那种单调僵化的思维模式。我们对世界的解释，有一种是科学的，有一种是哲学的，还应该有一种是小说的。

昆德拉这些话，是对自己的小说进行理论阐释，但并不是很好理解。我上大学的时候第一次读到昆德拉的小说，但直到后来自己写小说，才算明白昆德拉对小说所做的阐释。我试着让大家体会一下“有问必答的愚蠢”和所谓“小说的解释”是什么。

先说有问必答的愚蠢。报纸上有很多问答专栏，互联网上也有问答

社区，提问者有问题，一般就有个经验丰富的专家出来回答。有一类专栏是情感专栏，好多人会在生活中遭遇情感问题。有个中年女士，遇到了这样一个问题：她有一天开车出去，没走多远车就熄火了，只能步行回家看看丈夫能不能帮他修车，结果撞见自己的丈夫和邻居的女儿苟且，经过一番大吵大闹后，她决定原谅丈夫，但感觉两人逐渐疏远，她为此向专家寻求解决方案。那怎么解决呢？专家是这样回答的：一般来说，汽车开出去没多远就熄火，可能是发动机的毛病。你应该先清理积炭，看输油管有什么问题，再检查整个电路，最后再检查汽缸，如果自己对付不了，就送附近4S店吧。专家不管你跟丈夫怎么沟通这个问题，他回答汽车检修的问题，这是能真正解决的问题；夫妻之间怎么沟通，那是你在生活中要面对的问题，成年人都知道，在生活中要面对的问题，都没有简单的答案。

我们再来看一个问题，这是个中年男人的问题：我发现我老婆最近在欺骗我，她肯定有什么事瞒着我。她晚上总和别人出去，我问是谁，她就说，都是工作上的朋友，说了你也不认识。她夜里很晚才坐车回来，可车又不开到门口，我怀疑有什么人送她回来。我偷看过她的手机，结果她朝我大发雷霆，说再也不许碰她的手机。有一天晚上她要出门，我就支起我的摩托车，看哪个家伙来接她，我藏在拐角的地方，能看见整条街。结果我发现，我这个摩托车漏油。请问主持人，我的摩托车刚买了一年，这个漏油的问题，我该怎么解决呢？

上面这两个问答，其实就是笑话。这两个笑话提供了一种智慧：汽车忽然熄火、摩托车漏油，这是要解决的问题，也是能解决的问题，但夫妻该怎么沟通、老婆是不是在和别人约会，这些问题只能“存而不论”，我们不要奢望有一个问题，就立刻能找到答案。那种有问必答，实在是对自己的理性太过自信。这两个笑话包含了一种小说的智慧。科学问题可能是有问必答的，哲学问题很可能是所答非所问的，小说的智慧则是顾左右而言他。

我们再说一下所谓“小说的解释”。举一例子，我们都知道弗洛伊德，精神分析的开创者，但他的那一套到底是不是科学，多年来一直有争议：怎么就有俄狄浦斯情结了？怎么就杀父弑母了？怎么就能对梦进行分析了？好多事在科学上是无法验证的。那把弗洛伊德归到哲学范畴吧，他是一个思想家，他说的那一套不是科学，但的确是认识世界的一个角度。这是科学的解释和哲学的解释，但，我们也可以有一个小说的

解释。弗洛伊德最开始研究精神分析的时候，写了很多案例报告，写着写着自己也怀疑：他写的这些怎么像短篇小说一样？他记录自己的梦境，然后对梦境进行分析。如果一个小说家，天天都写自己做了什么梦，用梦来推动叙述，那他一定是个不太成熟的小说家。你要是跟别人说，你做了什么梦，也没几个人会认真对待你的梦。怎么办？弗洛伊德想，他干脆编一套理论吧，讲梦和潜意识的关系，讲童年的肛门快感是怎么回事，讲精神病一般都是性压抑造成的。他不写一个个案例报告了，他直接编一套理论。结果怎么样？无数人追捧他的理论，都跑到维也纳跟他学精神分析。这还不算，全世界的人都会讲恋母情结，都知道力比多、本我、超我了，也就是说，大家都掌握了弗洛伊德那套话语。在弗洛伊德之前，人们对自己的潜意识、对自己的幽暗心理都没什么认识，也不知道该怎么谈论，弗洛伊德提供了一整套的理论框架。所以从这个角度看，全世界有史以来最棒的虚构大师，不是托尔斯泰，不是卡夫卡，是弗洛伊德。他给世界提供了一套语言，还给世界提供了一套故事模板，这简直是作家的终极梦想啊。这种解释就是一种小说的解释，把弗洛伊德当成一个小说家来看。我不知道你是否同意这种解释，但我想，这个解释很有意思。小说让我们注意那些有意思的事。

昆德拉早就看出小说叙事的局限性，但小说还有一种可能性就是思索，不是像哲学家那样思索，而是用小说的方式来思索。你可以读读《生命中不能承受之轻》，再找来电影《布拉格之恋》看看，比较一下小说中有哪些东西在电影中磨损了、消失了。你会由此知道，昆德拉到底在干什么。

这一讲就说到这里。你觉得什么是生命中不能承受之轻呢？

第二十九讲

我们读不懂的诗

我的这个讲稿快到尾声了。在这三十讲里，有三讲的内容是关于戏剧的：《推销员之死》《三姐妹》《欲望号街车》。有三讲我谈的是非虚构作品：《奇想之年》《琥珀眼睛的兔子》《我如何清空父母的房间》。我其实很想讲讲诗，我非常喜欢读诗，但诗这玩意儿，好像很难讲。诗，你只需要读出来；读的时候，诗带你腾空而起；读完了，你就落到地上了。这种体验难以传达。我想讲的是，有哪些东西妨碍了我们读诗，然后再看看，我们能否克服这些障碍。

我们都知道有一句诗，很有名，经常出现在房地产广告上——人，诗意地栖居在大地上。了不起，德国诗人荷尔德林的名句，这句诗我们理解，但这首诗上下文都是啥呢？有很多版本的翻译，其中有几句是这样的——

谁在钟底缘阶而下，
谁就拥有宁静的一生，因为
一旦外表被极度隔绝，
适应性便在人之中彰显。

(Dasha译)

似乎没太明白，有另一个翻译版本，处理得比较散文化，是这样说的——

若有人此时从钟楼走下，那些楼梯，这便是寂静的生活。因为，若人的形象这般离群索居，人的可塑性则显而易见。（林克译）

好，两个版本对比一下，前两句明白了，教堂的钟楼，有人沿着台

阶走下来，这就是寂静的生活。后两句，“一旦外表被极度隔绝，适应性便在人之中彰显”，另一个版本，“若人的形象这般离群索居，人的可塑性则显而易见”。这听着有点儿像两首不同的诗，仔细看，原来是同一句，同一句诗会被不同的翻译家处理成像是不同的句子，我想，这就是读外国诗的第一个障碍——语言的隔膜。

我们再来看一个例子，诗人狄兰·托马斯的作品《不要温和地走进那个良夜》，电影《星际穿越》中出现了这首诗。我们看看这首诗前三句——

不要温和地走进那个良夜，
老年应当在日暮时燃烧咆哮；
怒斥，怒斥光明的消逝。

（巫宁坤译）

我们看看原文——

Do not go gentle into that good night
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.

你感觉如何？我觉得这首诗在翻译过程中被磨损得太多了，当然翻译得很好，很有力量。我记得我第一次读这首诗是在高中，当时就能感觉出这首诗的力量。我后来看到英文原作的时候其实并没太多感觉，但听完诗人自己的朗诵，就发现诗的各种磨损。诗人读自己写的诗，或者一个朗诵高手读一首诗，这可能是诗最好的传播形式，诗就在诵读中呈现。其次就是本语言的人阅读本语言的诗，天生就能掌握其中的韵律，读文字就能读出其中的韵律来。第三才是通过翻译来读诗，这中间的损耗略大了一些。

语言天生就嵌在我们的脑子里，我们小时候都会背几首唐诗——危楼高百尺，手可摘星辰，不敢高声语，恐惊天上人。不知道啥意思，就

能记住抑扬顿挫的声调。我们读中文现代诗，也很容易进入——天空一无所有，为何给我安慰。丰收之后荒凉的大地，人们取走了一年的收成。取走了粮食骑走了马，留在地里的人，埋得很深。

读外文诗就费劲了。还是回到荷尔德林那首诗，其中有这样几句

人被称作神明的形象。

大地之上可有尺规？

绝无。

这是非常神圣的两句，但你要知道，咱们这里有一种曲艺形式叫“三句半”，四个人表演，前三个人一人说一句，第四个就说半句，比如：今天说个三句半，说得不好多包涵，不管说得好不好，别跑！你若是用三句半的方式读荷尔德林上面的那几句，就麻烦了：人被称作神明的形象， / 大地之上可有尺规？ / 绝无。这怎么一点儿都不神圣了呢？

当然，反过来，一些外国的曲艺，也能破坏我们的中国诗。比如林徽因有一首非常美的诗，里面有这样几句——

到如今我还记着那一晚的天，

星光、眼泪、白茫茫的江边！

到如今我还想念你岸上的耕种，

红花儿黄花儿朵朵的生动。

多美，但你试着rap（说唱）一下，好像也行，但意境完全被破坏了。所以你能理解，为什么王小波会说，有些翻译家能把普希金翻译成二人转，因为语言的韵律、节奏都可以决定诗的表现力。翻译一首诗，实际上就是在自己的语言里重新发现一首诗。

有没有翻译得严丝合缝、特别好的诗呢？有，比如里尔克的这首《严重的时刻》：

此刻有谁在世上某处哭，无缘无故在世上哭，在哭我。

此刻有谁在夜间某处笑，无缘无故在夜间笑，在笑我。

此刻有谁在世上某处走，无缘无故在世上走，走向我。

此刻有谁在世上某处死，无缘无故在世上死，望着我。

(陈敬容译)

这首诗我第一次读的时候没什么感觉，后来汶川大地震，我又读到这首诗，一下子就惊呆了。那种内心深处的感受是你用小说和散文写不出来的，只能在诵读的时候体验到——

此刻有谁在世上某处走，无缘无故在世上走，走向我。

此刻有谁在世上某处死，无缘无故在世上死，望着我。

你是否感觉到有什么宏大的东西？人间的生死悲欢，谁在哭？谁在笑？谁走向我？谁在望着我？好像有什么东西比你我的存在更恒久、更博大？这玩意儿无以名之。我觉得这是读外国诗的第二个障碍，就是宗教体验。

我们再来读几句里尔克——

如果我哭喊，各级天使中间有谁

听得见我？即使其中一位突然把我

拥向心头，我也会由于他的

更强健的存在而丧亡。因为美无非是

我们恰巧能够忍受的恐怖之开端，

我们之所以惊羨它，则因为它宁静得不屑于

摧毁我们。

这是老诗人绿原的译文，再看看黄灿然翻译的——

如果我叫喊，谁将在天使的序列中
听到我？即使他们之中有一位突然
把我拥到他胸前，我也将在他那更强大的
存在的力量中消失。因为美不是什么
而是我们刚好可以承受的恐怖的开始，
而我们之所以这样赞许它是因为它安详地
不屑于毁灭我们。

这几句，我专门请教一个翻译家，问他，这到底是啥意思啊：为什么美恰好是我们可以承受的恐怖的开端啊？为什么它宁静地不屑于摧毁我们啊？什么意思啊？那位翻译家看看我，说，这几句就是你读到的意思啊，美就是我们可以承受的恐怖的开端，我们之所以这样赞许它，是因为它宁静地不屑于摧毁我们。这东西没法再解释下去了，诗是一种体验，你有时能体验到，有时体验不到。

里尔克和荷尔德林，都会写上帝，写神，写宗教体验。我们缺乏宗教体验。威廉·詹姆士有一本书，《宗教经验种种》，他说，宗教实质上意味着个人独自产生的某些感情、行为和经历，使他觉得自己与他所认为的神圣对象发生关联，宗教体验就是个人对神圣对象的感觉和品味，没有个人与神的交流，没有个人对神圣的切身感觉，就没有宗教。个人感知一个超自然的、不可见的世界，知道有一个东西在那儿，这不是件理性的事。我们的个人生活中很少有宗教体验。你说啥玩意儿呢神不神的？哪儿有神啊？这就没法往下聊了。里尔克有一首很短的诗，开头说，神造人之时，与每个人交谈，然后伴我们静静地走出黑夜，我们还依稀能听到神说的话。我不是说你要信教，天天做祷告，才能读懂诗，而是说，你能不能听见神说的话，有没有宗教体验——这是我们读诗的第二个障碍。

我们看一个神学家是怎么介绍荷尔德林的。神学家汉斯昆说，思考

世界中的上帝和上帝中的世界，亦即有限中的无限、内在中的超越、相对中的绝对。因此，上帝、神性作为包容外物、统治万物的现实，处于事物之中，处于人之中，处于整个世界之中，它必然带来对生命、自然和自我的千差万别的感受。有点儿晕吧？这就是障碍所在。

我们接着说第三个障碍。这个障碍大家经常会感觉到，那就是诗人是和我们不一样的人，是异类。狄兰·托马斯酗酒，喝酒喝死了。荷尔德林到三十岁还不能养活自己，觉得自己担负着写诗的使命，还得靠妈妈寄来一些衣服衬衫袜子啥的，最后疯了，在笔记本上乱涂乱写。有的诗人会写：“秋天深了，神的家中 / 鹰在集合 / 神的故乡鹰在言语 / 秋天深了，王在写诗”。凭什么你就自立为王呢？你不是政法大学一老师吗？有的诗人这样写：“在我的祖国 / 只有你还没有读过我的诗 / 只有你未曾爱过我”。凭什么爱你啊？有的诗人会自杀，有的诗人自杀之前，还拿斧子砍死自己的老婆。这些行为当然都是异于平常人的。

诗人的确是异类。英国的一位文学教授是这么说的：《伊利亚特》中有一个神箭手菲罗克忒忒斯，功夫了得，但身上有一个伤口，伤口总散发恶臭，希腊人就让他单独住在一个小岛上。特洛伊久攻不下，希腊人想起来，我们还有一个神箭手呢，派人去请他。诗人的形象就像是神箭手菲罗克忒忒斯，有很厉害的本事，但普通人没法忍受跟他生活在一起。诗人总让人觉得，他就是个外人。

英国有个诗人叫拉金，他说，如果他还受点儿欢迎，大概是因为他擅长写不快乐。他有一首诗就叫“诗人总板着脸”，诗人总板着脸，否则就会很不自在，喜剧般的事物，从来不会被诗歌接受。

有一些诗人，写了一些美好的、伤感的诗。但还有很多诗人，写的诗很丧。有的诗，写的是污秽的东西，比如布莱希特写的这首——

奥尔格认为，这世界上最好的地方

是厕所里的抽水马桶

这是一个使你满脸涨红的地方

星星在上面，粪便在下

一个避难所，你有权
在新婚之夜独自坐下来想想
一个谦虚的地方，你可以承认
你是一个男人，应尽你那点儿责任
一个智慧的地方，你的肠上下求索
自己使劲，解出一次畅快
在那里你永远悄悄做好事
为你的健康施加圆通的压力
这时你才明白你有什么人生成果
上厕所，然后继续吃

（黄灿然译）

还有的人写得非常黄色，比如布考斯基的这首诗——

我惦记着你，亲爱的，我爱你
我睡了L唯一的理由是你睡了Z，
然后我睡了R，你睡了N
由于你睡了N，我不得不睡Y
可我总是不停地想你，我感觉你
像个胎儿似的在我腹中，我称之为爱情

（伊沙 / 老G译）

你看他用的字好像不是很下流啊——我已经把那个下流的字改成

了“睡”字。

你当然可以不读他们的诗。一百多年前，王尔德说过，公众不感兴趣的艺术才能幸免于难，英国之所以还有好诗，就因为英国人不读诗，对诗没什么影响。我们现在有一个坏毛病，就是老以文化消费者自居，什么东西都以我喜不喜欢、我懂不懂来衡量，没事儿就爱去豆瓣打分，却不肯花工夫搞明白自己不懂的东西。

好了，这次就讲到这里。我讲了我读外国诗的三大障碍，一是翻译，二是宗教体验，三是我们本能地觉得诗人是异类，是外人。但这三个障碍，在我们读中国诗的时候就会减掉两个半。中国是一个伟大的诗歌国度，从古至今都有伟大的诗人。诗对我们的要求，就是沉醉其中。

我们用一首沃尔科特的诗来作结，这首诗是《爱复爱》——

有朝一日

你会心情振奋

欢迎自己来到

自己门前，进入自己的镜子

彼此报以微笑

说，坐这儿。吃吧

你将再度爱上那曾是你自己的陌生人

给酒，给面包。把你的心还给

它自己。还给那爱了你一辈子的

陌生人，你忽视了他

而去注意别人。他深知你

从书架上取下情书

照片，绝望的笔记本

从镜子上剥下你自己的影像

坐，饱餐你的生命吧

(夏金 / 安璘译)

就读到这里。你喜欢的诗句有哪些呢？文学能帮助我们发现那个略显陌生的自我。

好，饱餐你的生命吧。

第三十讲

保持阅读能力

感谢各位的耐心，我们终于来到了最后一讲。这一次我想讲的主题是“保持阅读能力”。不过，我打算先从视频说起。

二〇一九年，在中国上演了一部电影，纪录片《徒手攀岩》。你可能在电影院里看过，或者在视频网站上看过。这个片子拍的是一位攀岩高手阿历克斯·霍诺德徒手登上优胜美地国家公园酋长岩的过程，他没有辅助设备，就是靠双手双脚，靠身体上的每一条肌肉，用三个半小时爬上超过九百米高的酋长岩。在拍摄过程中，摄影师几次都不敢看阿历克斯，生怕他摔下来。这个电影的场面非常紧张，我们看到了一个攀岩的奇迹，也看到了拍摄的奇迹。因为拍摄者也必须是登山高手，才能在阿历克斯附近捕捉到那些近景。这部片子的导演叫金国威，是一位登山高手。

看了《徒手攀岩》之后，我又找来金国威的另一部电影《攀登梅鲁峰》来看，也很刺激，情节也更丰富。梅鲁峰在喜马拉雅山区，海拔只有六千三百一十米，但在专业登山家看来，登上梅鲁峰著名的鲨鱼鳍那块铺盖着冰雪的大岩壁，是世界上技术难度最高的攀登线路之一。电影讲述了三名登山家前后两次攀登梅鲁峰的故事。六千多米的梅鲁峰为什么在技术上那么难？影片中有一位专家，时不时出来讲解一番，这位专家叫乔恩·克拉考尔。

这个克拉考尔是谁呢？他是个作家。克拉考尔二十岁刚出头的时候，登山就是他生活的中心。他靠每年五六千美元的收入维持生计，没事儿就去登山，但后来年龄渐长，就结婚了，过普通人的日子。一九九五年三月，《户外》杂志的一位编辑给他打电话，让他去写一篇关于珠峰商业登山队的稿子。编辑本人并没有真的想让克拉考尔去爬珠峰，只是想让他到大本营去采访，但这个邀约把克拉考尔潜藏许久的渴望激发出来了，他不想待在珠峰大本营两个月，却不去尝试登顶。到一九九六年，新西兰一家探险公司愿意免费让克拉考尔体验他们的服务，克拉考尔于是前往珠峰。不料，在一九九六年五月的那个登山季，珠峰发生了

一场大山难，克拉考尔成为山难的亲历者，后来写了一本书，《进入空气稀薄地带》。

这是他的成名作，出版后长期占据《纽约时报》畅销书榜第一名，最终获得普利策奖。克拉考尔还写过一本书《荒野生存》，这本书被改编成了电影。他是写户外题材最成功的作家，他把自己大部分的稿费收入都捐献给了儿童教育机构，毕竟，《进入空气稀薄地带》和《荒野生存》叙述的主角都在野外去世，克拉考尔讲述他人的死亡，获取利益，这会让他感到内疚。

有一句谚语，叫“远行之人，必有故事”，说的是出门在外的、有过冒险经历的人，都有故事讲。其实我们读克拉考尔的书，看金国威的电影，都是在看故事。当然，讲故事的手段在发生变化，我们看电影《徒手攀岩》《攀登梅鲁峰》会感叹，这是怎么拍摄出来的啊？我们以往看的登山影像资料，大多模模糊糊的。这些年，影视器材有了很大的改进，小小的机器也能拍摄高清或4K画面，能达到影视制作的水准，金国威的团队背着这些小巧的机器上山，在攀登过程中进行拍摄。得益于影视器材的改进，我们才能在大屏幕上、在手机上，看到非常完整清晰的记录，惊叹那些职业登山者所处的境界和我们凡人所处的境界完全不一样。然后，我们也能特别直观地感觉到，拍摄的人，这些讲故事的人，本身就是专业人士。克拉考尔如果不是业余登山者，那他就上不了珠峰，讲不了山难的故事。金国威不是登山高手，也拍不出《攀登梅鲁峰》。

如果把视野放宽一点儿，我们可以看到各领域的专业人士讲的故事。比如我们前面提到过的阿图·葛文德医生，他写了《最好的告别》，写了好几本医学科普书。再比如舍温·努兰写过《蛇杖的传人》，讲述医学的历史，还写了《生命的脸》和《死亡的脸》。还有一个医生叫悉达多·穆克吉，他写了《癌症传》和《基因传》。我们要感谢这些有人文素养的医生写出这样优秀的非虚构作品。如果我们读历史书，那比小说好看的著作就多了去了。“远行之人，必有故事”，故事好看不好看，其实取决于那个远行的人是不是足够专业，是不是有足够的经验可以讲述。

我们可以回顾自己的阅读，想一下我们是怎么识字的，怎么开始获得阅读能力的。我们从小就听故事，故事起初都是提出忠告。妈妈忠告

儿子不要撒谎，就讲“狼来了”的故事、匹诺曹的故事。让儿子多吃绿叶菜，可能就讲一个大力水手的故事。要让孩子了解中国文化的种种隐喻和人物原型，就要讲四大名著。这都是提供人生经验和忠告。但等我们过了听故事以获得忠告的阶段，等我们掌握了阅读能力，我们离故事、离文学就远了点儿，我们会读教科书、读教辅书、读科普书、读数学竞赛题、学编程，我们要掌握更丰富的知识和人类经验，就得脱离那种读故事的状态。

德国学者本雅明区分过故事和小说的不同。他说，故事总是会提出忠告、传递经验，但小说依赖于书本，诞生于孤独的个人，小说显示了生者深沉的迷惑。写作者会认真区分故事和小说的不同。有一个评论家说，小说其实是秘密的回忆，是诞生于沉默的。我不想用这些玄虚的说法把你弄晕，我想说的是，读小说其实不那么重要。阅读，首先是要获得知识、获得经验，所以，应该花更多的时间阅读非虚构作品，而不是小说。

反过来，我也想说说，写小说的人发生了什么改变。

美国有一个作家叫雷蒙德·钱德勒，他在一九三三年开始写侦探小说，到一九四四年，被好莱坞找去当编剧，参与了《双重赔偿》《黑色大丽花》等电影的编剧工作。到一九五〇年，钱德勒和导演希区柯克合作，合作项目是电影《火车怪客》。不知道你是否看过这个电影。火车上，两个乘客聊天，越聊越深，一个恨自己的老婆，一个恨自己的爸爸，两人商量，咱们互换杀人，你帮我杀我爸爸，我帮你杀你媳妇，故事由此展开。小说原作者叫帕特里夏·海史密斯，希区柯克买来版权之后，先后找了七八个编剧帮他改剧本，都不满意，然后找到钱德勒。钱德勒以为自己是腕儿，可希区柯克认为，编剧的工作就是把故事理顺，把小说的叙述改成电影的叙述，把人物对话写好，有张力，有表演的空间。两人这次合作很不愉快，据说，希区柯克后来当着别人的面，捏着鼻子把钱德勒写的剧本扔到垃圾桶里，又请来了一个编剧。钱德勒在好莱坞当编剧，受了好多委屈，写文章批评好莱坞，跟他合作过的一个制片人看了后，说了这么一句话，说钱德勒的小说还没好到让他写这样的文章。这句话其实非常伤人，不再跟好莱坞混之后，钱德勒终于动笔写出自己最棒的小说《漫长的告别》。这是六七十年前的事了。

十年前，美国有一个小伙子，叫尼克·皮佐拉托，写小说，在《大

西洋月刊》上发表了两篇小说。后来写剧本了，拍出来的剧就是《真探》，里面那个侦探很颓废，但也很有文化的样子。尼克说了，他当然有文化了，我写他的时候，就是要把他设定为一个受叔本华、尼采、齐奥朗的哲学思想所影响的神经质侦探。这就是所谓“人设”，看起来很糙的一个警察，实际上有他的哲学。从尼克·皮佐拉托的经历来看，拍剧肯定比写小说挣钱，美剧的传播也厉害，我们很可能看过《真探》的第一季，但我们不大可能读过尼克的小说。我想说的是，现在如果出来一个钱德勒，想塑造一个硬汉侦探形象，在这个黑暗世界中自我救赎的侦探，他很可能选择写剧本、拍美剧，而不是写小说。因为美剧是一个编剧占主导地位的行业。

这些年美剧非常热，而且越来越热，以往拍美剧的是HBO、网飞（Netflix）啥的，现在亚马逊和苹果也拍，你要是不拍剧，好像就算不上世界顶级的内容公司。有些大作家的小说被改编成美剧，比如《使女的故事》，加拿大作家玛格丽特·阿特伍德一九八五年发表的小说，描述的是一个很可怕的未来社会，一个极端父权的基列共和国，女人就是生孩子用的，女性的尊严和权利都被剥夺了。再比如有一个新剧《反美阴谋》，改编自菲利普·罗斯二〇〇四年的小说，讲的是美国没参加“二战”，罗斯福在大选中败给了飞行英雄林德伯格，林德伯格是首次驾飞机飞越大西洋的试飞员，他亲德、反犹，当上总统之后把美国变成了一个法西斯国家，那美国的犹太人会面临什么样的生活呢？你听这两个故事，一个假设未来世界，女人变成男人的奴隶；一个假设过去，因为有了个亲德的总统，美国在二十世纪四十年代变成了法西斯国家。这就是“设定”。

美剧产量大，好作品多，里面有些角色，放到文学史里也是了不起的人物形象，比如《绝命毒师》中的老白，比如《国土安全》里那个疯疯癫癫的凯莉，所以大家看美剧，不读长篇小说，这很正常。但是，那么多好看的美剧也证明了文学性的重要，有那么多好的小说家、好的剧作家，这是一种文学传承。

好几年前，我在《时代》周刊上读到一个访谈，里面写到文学评论家哈罗德·布鲁姆说，阅读是一种精英才有的能力，以后的普罗大众不阅读了，只有精英才阅读。我当时看了这话，觉得他言过其实，现在再看，我觉得他很可能说对了。以后，阅读是一种精英才具有的能力。不管你是否同意我说的话，你如果还有阅读能力，好好保持。我不会不自

量力地说，我们要用阅读对抗互联网、对抗视频、对抗美剧；我只是带点儿怀旧意味地说，如果还有阅读能力，我们一定要保持下去。

我想引用一大段德国作家黑塞的话——

如果现在，阅读的能力仍是你生命的一部分，那你就像带着护身符的幸运儿。人类的阅读能力是进阶的，在儿童时代，大家一开始都为认识字母表而高兴，接着为可以读个句子而开心，接着可以读点儿童话故事了。那些后来没有得到阅读灵性召唤的人，他们的注意力转移到新闻报道或者报纸上的商业版块去了。最后还剩下一小部分人持续地着迷于字词。他们得到过一种狂喜而具有魔力的召唤，在获得阅读能力之后，他们并没有就把它当成一种工具，而是完全掉入书的王国，并一步一步去挖掘这个世界是多么博大精深。最开始，他们认为这是小孩儿的漂亮花园，有郁金香编织的床和金色的小池塘，而现在这个花园变成了一个公园，变成了一个景观，变成了地球的一部分。这个世界，有着天堂般的象牙海岸，它充满诱人的狂喜和常看常新的花瓣。并且，昨天看起来还像花园、公园或者热带丛林，今天明天，它看起来更像寺庙了，有成千的门厅和庭院，各个民族各个年代的精神财富，都在等待着被唤醒，组成一支复调的合唱。对于真正的读者来说，在书的无尽世界里，每个人都能在其中找到自己的一部分，穿越丛林有一千个可以抵达的地方，每一个都指向全新的开始，每一步都指向开放的道路。

如果现在，阅读能力仍是你生命的一部分，那你就像带着护身符的幸运儿。虽然，现在讲故事的技术手段变了，表现形式变了，传播方式也变了，但有些陈旧的东西还没有变，不管你读什么，是科普，是历史，是学术，还是小说，你都会发现阅读的美妙。有一位朋友说得非常有气势，他说，他读书就像是落后于这个时代。

好，希望你保持阅读能力。

附录

本书提及的图书和电影版本

前言为什么他在“贤者时间”吃一块西瓜呢

鲁迅《小杂感》，摘自《而已集》，人民文学出版社，2006-12

鲁迅《“这也是生活”》，摘自《且介亭杂文末编》，人民文学出版社，2006-12

[法] 阿尔贝·加缪《西西弗神话》，沈志明译，上海译文出版社，2013-8

[美] 莱昂内尔·特里林《知性乃道德职责》，严志军/张沫译，译林出版社，2011-9

[俄] 契诃夫《带小狗的女人》，摘自《变色龙：契诃夫短篇小说选》，汝龙译，上海译文出版社，2006-1

第一讲 我们从孤独开始

[美] 卡森·麦卡勒斯《心是孤独的猎手》，陈笑黎译，上海三联书店，2005-8

第二讲 要情感做什么

[美] 库尔特·冯内古特《艾皮凯克》，摘自《欢迎来到猴子馆》，王宇光译，中信出版集团，2017-7

[美] 迈克尔·坎宁安《时时刻刻》，王家湘译，人民文学出版社，2012-1

[英] 伍尔夫《达洛维夫人》，王家湘译，北京十月文艺出版社，2015-3

电影《死亡诗社》（1989）；导演：彼得·威尔

电影《时时刻刻》（2002）；导演：史蒂芬·戴德利

第三讲 我们念念不忘的形象

[法] 玛格丽特·杜拉斯《情人》，王道乾译，上海译文出版社，2005-7

第四讲 用记忆塑造自我

[阿根廷] 博尔赫斯《博闻强记的富内斯》，摘自《杜撰集》，王永年译，上海译文出版社，2015-6

[捷克] 米兰·昆德拉《笑忘录》，王东亮译，上海译文出版社，2004-1

[法] 马塞尔·普鲁斯特《追忆似水年华》，李恒基等译，译林出版社，2012-6

[美] 威廉·福克纳《野棕榈》，蓝仁哲译，上海译文出版社，2009-1

王小波《寻找无双》，上海锦绣文章出版社，2008-9

第五讲 小小的我

[德] 埃尔克·海登莱希《背对世界》，湖南文艺出版社，2017-1

第六讲 我们都在一个荒岛上

[英] 笛福《鲁滨孙漂流记》，张蕾芳译，北京燕山出版社，2002-8

[英] 笛福《瘟疫年纪事》，许志强译，上海译文出版社，2013-11

[英] 艾伦·麦克法兰《英国个人主义的起源》，管可秣译，商务

印书馆，2008-7

[南非] J. M. 库切《福》，王敬辉译，浙江文艺出版社，2007-8

第七讲 上等人 and 失败者

[美] 阿瑟·米勒《推销员之死》，英若诚译，上海译文出版社，2011-4

[美] 阿瑟·米勒《阿瑟米勒论剧散文》，陈瑞兰/杨淮生译，三联书店，1987-7

第八讲 生存与兽性

[美] 田纳西·威廉斯《欲望号街车》，冯涛译，上海译文出版社，2010-4

电影《欲望号街车》（1951）；导演：伊利亚·卡赞

第九讲 生活在别处吗

[俄] 契诃夫《三姊妹》，摘自《万尼亚舅舅·三姊妹·樱桃园》，焦菊隐译，上海译文出版社，2014-9

[俄] 契诃夫《醋栗》，摘自《契诃夫短篇小说选》，汝龙译，人民文学出版社，2003-1

电影《立春》（2007）；导演：顾长卫

第十讲 我们在追寻什么

[美] 赫尔曼·麦尔维尔《白鲸》，曹庸译，上海译文出版社，2007-7

第十一讲 滚动的球和疼痛按钮

[美] 琼·狄迪恩《奇想之年》，陶泽慧译，新星出版社，2017-1

[英] 朱利安·巴恩斯《生命的层级》，郭国良译，译林出版社，2019-8

[波] 维斯拉瓦·辛波斯卡《万物静默如谜》，陈黎/张芬龄译，湖南文艺出版社，2012-8

第十二讲 死是全部的失败

[俄] 列夫·托尔斯泰《伊凡·伊里奇之死》，许海燕译，东方出版社，2017-10

[美] 阿图·葛文德《最好的告别》，彭小华译，浙江人民出版社，2015-7

冯至《给亡友梁遇春二首》其一，摘自《十四行集》，华夏出版社，2009-1

第十三讲 衰老是一场屠杀

[美] 菲利普·罗斯《垂死的肉身》，吴其尧译，上海译文出版社，2010-8

[美] 菲利普·罗斯《凡人》，彭伦译，人民文学出版社，2009-7

第十四讲 身外之物

[美] E. L. 多克托罗《纽约兄弟》，徐振锋译，人民文学出版社，2011-11

第十五讲 恋物癖和断舍离

[苏] 鲍里斯·帕斯捷尔纳克《日瓦戈医生》，蓝英年/张秉衡译，人民文学出版社，2006-1

[比利时] 莉迪亚·弗莱姆《我如何清空父母的家》，金文译，上海文艺出版社，2014-8

电影《日瓦戈医生》（1965）；导演：大卫·里恩

第十六讲 物品会讲故事

[英] 埃德蒙·德瓦尔《琥珀眼睛的兔子》，丁剑译，山东文艺出版社，2015-9

[奥] 斯蒂芬·茨威格《昨日的世界》，舒昌善译，生活·读书·新知三联书店，2010-4

第十七讲 内心的孩子

[美] 杜鲁门·卡波蒂《一个圣诞节的回忆》，摘自《圣诞忆旧集》，潘帕译，译林出版社，2009-1

[美] 杜鲁门·卡波蒂《纽约》，摘自《肖像与观察》，吕奇/宋金译，上海译文出版社，2014-7

第十八讲 爱情的旁观者

电影《了不起的盖茨比》（1974）；导演：杰克·克莱顿

电影《了不起的盖茨比》（2013）；导演：巴兹·鲁赫曼

第十九讲 嫁给对的人

[英] 简·奥斯汀《傲慢与偏见》，孙致礼译，译林出版社，2010-6

[英] 夏洛蒂·勃朗特《简·爱》，祝庆英译，上海译文出版社，2006-8

[英] F. R. 利维斯《伟大的传统》，袁伟译，生活·读书·新知三联书店，2009-2

[英] 乔治·艾略特《米德尔马契》，项星耀译，人民文学出版社，1987-7

第二十讲 寂静之声

[挪] 佩尔·帕特森《外出偷马》，余国芳译，湖南文艺出版社，

2011-5

[美] 戈登·汉普顿/[美] 约翰·葛洛斯曼《一平方英寸的寂静》，陈雅云译，商务印书馆，2014-4

第二十一讲 旅行为什么不能安慰你

[美] 海明威《流动的圣节》，孙强译，浙江文艺出版社，1985

[美] 卡萝尔·斯克莱尼卡《当我们被生活淹没：卡佛传》，戴大洪译，上海三联书店，2018-12

《巴黎评论》编辑部《欧内斯特·海明威》，苗炜译，摘自《巴黎评论·作家访谈 I》，人民文学出版社，2012-2

[美] 海明威《医生夫妇》《两代父子》《印第安人营地》，摘自《尼克·亚当斯故事集》，陈良廷等译，上海译文出版社，2012-5

电影《乞力马扎罗的雪》（1952）；导演：亨利·金

第二十二讲 捷克式的幽默

[捷克] 雅·哈谢克《好兵帅克》，萧乾译，译林出版社，1994-5

[捷克] 赫拉巴尔《我曾侍候过英国国王》，星灿/劳白译，北京十月文艺出版社，2012-1

电影《好兵帅克》（1955）；导演：伊里·特恩卡

电视剧《编辑部的故事》（1992）；导演：赵宝刚/金炎

电视剧《我爱我家》（1993）；导演：英达

第二十三讲 毛姆的八卦

[英] 毛姆《贞洁》《人性的因素》，摘自《人性的因素：毛姆短篇小说全集 II》，陈以侃译，广西师范大学出版社，2018-1

[英] 毛姆《表象与现实》，摘自《爱德华·巴纳德的堕落：毛姆短篇小说全集 I》，陈以侃译，广西师范大学出版社，2016-10

第二十四讲 哪一本书是你的生命之书

[美] J. D. 塞林格《麦田里的守望者》，孙仲旭译，译林出版社，2007-3

[美] 马克·吐温《哈克贝利·芬历险记》，贾文浩/贾文渊译，北京燕山出版社，2005-10

第二十五讲 凝视文字之美

[英] 托马斯·哈代《苔丝》，孙法理译，译林出版社，2010-9

[美] 伊莱恩·斯卡利《由书而梦》，何辉斌/郑莹译，浙江大学出版社，2013-9

[美] 弗拉基米尔·纳博科夫《说吧，记忆》，王家湘译，上海译文出版社，2009-4

[美] 弗拉基米尔·纳博科夫《说吧，记忆》，摘自《纳博科夫传：俄罗斯时期1899-1929》，[新西兰] 布赖恩·博伊德著，刘佳林译，广西师范大学出版社，2019-6

电影《苔丝》（1979）；导演：罗曼·波兰斯基

第二十六讲 奥威尔的比喻

[英] 乔治·奥威尔《1984》，刘绍铭译，北京十月文艺出版社，2010-4

[英] 乔治·奥威尔《一九八四》，董乐山译，上海译文出版社，2006-8

[英] 乔治·奥威尔《动物农场》，荣如德译，上海译文出版社，2007-3

第二十七讲 为什么卡夫卡那么难读

[奥] 卡夫卡《变形记》，叶廷芳/赵登荣译，浙江文艺出版社，2003-4

[奥] 卡夫卡《审判》，曹庸译，上海文艺出版社，2006-5

电影《无语问苍天》（1990）；导演：潘妮·马歇尔

第二十八讲 理解昆德拉

[捷克] 米兰·昆德拉《生命中不能承受之轻》，韩少功/韩刚译，作家出版社，1987-9

电影《布拉格之恋》（1988）；导演：菲利普·考夫曼

第二十九讲 我们读不懂的诗

[德] 荷尔德林《在柔媚的湛蓝中》，Dasha译，见于网络

[德] 荷尔德林《在柔媚的湛蓝中》，摘自《追忆》，林克译，四川文艺出版社，2010

[英] 狄兰·托马斯《不要温和地走进那个良夜》，巫宁坤译，摘自《欧美现代十大流派诗选》，袁可嘉主编，上海文艺出版社，1991

林徽因《那一晚》，摘自《林徽因诗文集》，上海三联书店，2006-8

[奥] 里尔克《严重的时刻》，摘自《图像与花朵》，陈敬容译，湖南文艺出版社，2012-10

[奥] 里尔克《杜伊诺哀歌》，摘自《里尔克诗选》，绿原译，人民文学出版社，1996-11

[奥] 里尔克《杜伊诺哀歌》，摘自《里尔克诗选》，黄灿然译，河北教育出版社，2002-7

[美] 詹姆士《宗教经验种种》，尚新建译，商务印书馆，2017-12

[德] 贝托尔特·布莱希特《奥尔格之歌》，摘自《致后代：布莱希特诗选》，黄灿然译，译林出版社，2018-2

[美] 布考斯基《蓝月亮，噢，风吹月……亮，我是多么崇拜你！》，伊沙/老G译，见于网络

[圣卢西亚] 德里克·沃尔科特《爱复爱》，摘自[美] 奥德里·尼芬格《时间旅行者的妻子》，夏金/安璘译，人民文学出版社，2007-4

海子《秋》，摘自《海子的诗》，人民文学出版社，1999-4

俞心樵《墓志铭》，摘自《俞心樵诗选》，长江文艺出版社，2013-8

第三十讲 保持阅读能力

[美] 乔恩·克拉考尔《进入空气稀薄地带》，张洪楣译，浙江人民出版社，2013-4

[美] 乔恩·克拉考尔《荒野生存》，陈宇欣译，浙江人民出版社，2013-4

[加拿大] 玛格丽特·阿特伍德《使女的故事》，陈小慰译，上海译文出版社，2017-12

[美] 菲利普·罗斯《反美阴谋》，陈安译，上海译文出版社，2020-6

[德] 赫尔曼·黑塞《书的魔力》，见于网络

电影《徒手攀岩》（2018）；导演：伊丽莎白·柴·瓦沙瑞莉/金国威

电影《攀登梅鲁峰》（2015）；导演：金国威/伊丽莎白·柴·瓦沙瑞莉

电视剧《真探第一季》（2014）；导演：凯瑞·福永

电视剧《使女的故事第一季》（2017）；导演：瑞德·穆拉诺等

电视剧《反美阴谋》（2020）；导演：明基·斯皮罗/托马斯·施拉梅