

论见证文学的真实性

陶东风

内容提要 传统见证观认为，见证文学必须坚持纪实原则，拒绝虚构。但在后现代主义、后结构主义的影响下，这样的见证文学观正在遭到质疑，从而导致对见证文学之真实性的重新理解。首先，真实与虚构、亲历记忆与非亲历记忆的相互缠绕、混合，是西方自传书写中后现代转向的一个关键表征，并且具有心理学上的依据。其次，见证文学见证的是一个一个的个体在极权主义极端环境下具体的、活生生的人性。这意味着见证文学不可避免地要进入人物内心，其真实性诉求不能排斥个人化的主观心理真实。最后，文学见证作为词语的世界，不可避免地要通过叙述技巧使材料生成为作品，必须具备相当成熟的写作技巧。

关键词 见证文学；纪实；真实性；虚构

关于文学与犹太人大屠杀的关系，有很多充满张力乃至相互矛盾的表述。有人说，虚构性的文学不能见证大屠杀，因为见证必须坚守纪实性这个最高标准，拒绝虚构；但也有人认为，任何书写都离不开虚构，虚构性文学甚至能更好地见证“作为大屠杀的历史”^[1]。即使一些非常著名的见证文学作家本人在这个问题上的看法也是五花八门，大相径庭。比如，美国作家、大屠杀幸存者、诺贝尔和平奖获得者埃利·维赛尔断言：“与奥斯维辛有关的小说不是小说——或者也并不与奥斯维辛有关。”^[2]他称自己的《夜》不是小说，而是“自传历史”（autobiographical history）^[3]。而另一个与维赛尔同样著名的匈牙利作家、大屠杀幸存者、诺贝尔文学奖获得者凯尔泰斯·伊姆雷则认为，所有对奥斯维辛的见证都是“小说”，即使最聪明的自传也不例外。他的代表作《无命运的人生》以作者的集中营经历为原型，被普遍视作见证文学的杰作，但小说主人公“久尔考”毕竟是一个虚构人物。希利斯·米勒精细地分析了这部诺贝尔文学奖获奖作品如何使用了大量的小说技巧，包括后现代的小说技巧（特别是反讽），同时指出，凯尔泰斯说所有对奥斯维辛的见证都是小说，意思并非为大屠杀的否认者辩护，而是强调“任何有关大屠杀的叙事，

都经过了选择和整理”^[4]。更有甚者，美国作家亚特·斯皮格曼（又译“史毕格曼”）的漫画书《鼠族》，用寓言这一文类书写父辈的大屠杀记忆，这些记忆乃由其父亲讲述而非作者亲历，且其中的受难者都是以老鼠形象出现的（加害者则是以猫的形象出现）^[5]。这类作品属于见证文学吗？

这里核心的问题是：作为一种虚构文类，文学/小说能否真实地见证大屠杀？如何理解见证文学的真实性？见证与虚构是否水火不容？是否必须远离诸如比喻、象征、寓言等文学技巧？如果回答是肯定的，那么见证书写还能叫“文学”吗？

一 难分难解的纪实与虚构

阿多诺认为，用文学表现大屠杀，不但非常可疑，甚至不道德。他的名言“奥斯维辛之后写诗是野蛮的”所引发的论争延续至今^[6]。有人坚持认为，真正意义上的奥斯维辛见证必须真实地、不加修饰地源自集中营幸存者的亲历，就像罗德·郎兹曼长达八小时的纪录片《浩劫》中那些幸存者^[7]。

严格要求见证文学的真实性，并将这种真实性等同于纪实性、非虚构性，这样的观点在中西方均

甚为流行。比如，美国华裔学者徐贲称埃利·维赛尔为“目击报道员”，欣赏其代表作《夜》那种“平铺直叙”“不做解释”的书写风格^[8]。当然他也承认，见证文学中的记忆是被重新建构的，从本质上说不可能完全纪实，尽管如此，他仍倾向于认为应该尽可能避免虚构以及其他文学表现技巧。在评价国内作家行村哲的《孤独的咒语》这部自传体小说时，徐贲批评其过多使用了文学性技巧，认为不如让经验粗糙地、不加修饰地呈现出来^[9]。照这样理解，见证文学不是严格意义上的“文学”，更加准确的说法应该是“见证书写”。

汉语学界另一位较早关注见证文学的学者李金佳所持观点与徐贲相似。在给克洛德·穆沙《谁，在我呼喊时：二十世纪的见证文学》写的“译序”中，李金佳将见证文学定义为“一种特殊的自传文学”。它指的是“那些亲身遭遇过浩劫性历史事件的人，作为幸存者，以自己的经历为内核，写出的日记、回忆录、报告文学、自传体小说、诗歌等作品”^[10]。李金佳不仅把见证文学的内容界定为幸存者亲历的浩劫性历史灾难（特别是极权主义制造的人道主义灾难），同时把见证文学归入“特殊的自传文学”，显然意在强调其纪实性或非虚构性（值得注意的是他把诗歌也包含在自传文学的范畴内，导致了其观点的内在紧张）。

徐贲和李金佳都是在研究、吸收西方学界关于大屠杀见证的相关研究基础上归纳出见证文学的特征的，因此，这样的看法也反映了西方学术界的惯常理解。意大利作家、大屠杀幸存者普里默·莱维郑重声明，他的《这是不是个人》中“没有任何事实是虚构臆造的”^[11]。在回答“为什么你只讨论德国集中营，而不谈及苏联集中营”这个问题时，莱维说，“我更愿意充当一位证人，而不是法官”，而作为一位证人，“我只能见证我亲身经历和目睹的事情”。他特别强调：“我的书不是历史书籍。在撰写这些书籍时，我严格地将自己限制于只报道我亲身经历的事情，而摒除我之后从书籍或报纸上读到的故事。”^[12]换言之，历史学家可以而且必须大量使用非亲历的材料，而见证文学作家不能。除了不写苏联，他也没有写集中营的毒气室和焚尸炉，因为他没有亲历过这些。

但是，由于受到后结构主义的影响，当代西方像德里达、阿甘本、希利斯·米勒（J.Hillis Miller）、哈特曼（Geoffrey H.Hartman）、费尔曼（Shoshana Felman）等“后”理论家，对见证、见证文学的理解发生了一个重要变化：他们不再坚持见证书写的非虚构性，以及虚构与非虚构的严格界限，而将加缪的寓言小说《鼠疫》、斯皮格曼的漫画书《鼠族》、保罗·策兰的诗歌等，也纳入了见证文学的范畴。他们的一个基本理论支点是：所有书写都是叙事，都不可能避免虚构，甚至语言本身就是比喻，严格意义上的非虚构不存在^[13]，任何回忆录、采访、口述史，都不可能根除叙述和虚构。在某种意义上，他们完全悬置了虚构和非虚构的差别这个问题。

米勒在《共同体的焚毁：奥斯维辛前后的小说》中明言：“本书重点探讨以下问题，即文学创作能否为大屠杀作证。”^[14]他的结论是：文学能。“我确信幸存者对集中营经历的任何叙述，从最忠实的自传到虚构色彩最浓的转换创作，都经过略显独断的主观选择，他们组合细节，形成故事。这样的‘组合’并不照搬细节本身。尽管事实仍为事实，但任何叙事行为都是对事实的建构。”^[15]

在后结构主义的语境中，这样的观点并不鲜见。比如黛博拉·盖斯认为，将奥斯维辛置于比喻之外，也就是将其整体置于语言之外，因为语言皆比喻：“当时的受害者在比喻中知晓、理解和应对奥斯维辛；作家在比喻中组织、表达和阐释奥斯维辛；现在后辈学者和诗人在比喻中铭记、评论奥斯维辛并赋予其历史意义。”^[16]米勒在引用这段话后评论道：“与‘比喻’一词相比，我更愿意用‘词语误用’的说法。大屠杀抵制再现，但也许最好的再现方式是‘词语误用’，即用其他领域的词形容那种本身抵制再现的事情。”^[17]所谓大屠杀“抵制”再现，是指大屠杀这种极端经验无法用记述性（constative）语言加以言说，于是关于大屠杀的书写就只能是借助比喻或用其他词语进行。

悖谬的是：面对不可再现之事，后结构主义者并不否定见证的可能和必要。于是就有了阿甘本似非而是的说法：“幸存者见证不可见证之事。”^[18]这些言论并非主张应该彻底放弃对大屠杀的书写，

也不是将大屠杀书写必然带有的叙述、虚构、修辞的维度等同于故意捏造、歪曲乃至否定大屠杀的事实。他们的真实意思是：大屠杀的书写没办法绕过比喻、象征等文学手法，也不能绝对杜绝虚构。

在见证作品中，纪实内容和虚构内容确实常常纠缠难分。穆沙指出沙拉莫夫《科雷马故事》中的“我”不是同一个人，有时是作者本人，有时是一个虚构人物，有时又是两者的混合。另外，类似的甚至相同的情节，在不同的篇章中常有迭现的情况，有时则干脆张冠李戴安到了别的地方或别人头上^[19]。塞姆·德累斯顿为我们提供了一个这方面的例子。党卫军军官库尔特·弗兰茨养了一只军犬叫“男子汉”，专门训练它去咬集中营的犹太人，特别是其生殖器。库尔特·弗兰茨是在贝乌热茨和特雷布林集中营干这件事的。但是在史华兹-巴特的小说《正义的终结》中，这个情节被安置到了奥斯维辛集中营。德累斯顿就此指出：军犬咬人的事不是发生在奥斯维辛，就此而言该小说里所写之事可能不真实，但那并不意味着并非确有其事，只不过一个集中营的事实被搬到了另一个集中营。这样的“迁移”是小说家的自由^[20]。

其实，真实与虚构的相互缠绕混合可以被视作西方整个自传书写中后现代转向的一个关键表征。依据张欣的分析，在后现代主义影响下，自传书写中的虚构愈演愈烈，虚构与真实之间不再有严格的界限，并创造了“生命书写”“自小说”“自传虚构”“自虚构”等指涉纪实和虚构之间模糊地带的概念。张欣还特别分析了当代美国华裔女作家自传书写中真实与虚构混合的情况。美国华裔作家的自传书写一方面大量征引实证材料，另一方面又大量使用了虚构方法，从而将经验事实与虚构手法艺术地融合在一起。比如汤亭亭的《女勇士》等作品明确标明其为“回忆录”“非虚构”，同时又大量糅合进了梦境、鬼魂、神话、幻觉等，其所叙之事大大超出主人公的经历。更有甚者，《女勇士》一书的归类，也是在“自传类”“小说类”之间变来变去。在一些版本中它就被标为“文学”而非“自传”。汤亭亭坦陈自己写的“不是历史，也不是社会学材料，而是普鲁斯特式的记忆，它本来就是在虚构和非虚构之间穿越”^[21]。

纪实和虚构的混合有其心理学依据。见证文学几乎全部属于创伤记忆书写，而创伤记忆的特点正好是虚构和真实难以区分（其他记忆当然也存在这种现象，但是创伤记忆这方面的特征尤其突出）。有一个戏剧性的例子是：1995年在德国出版的一部叫《碎片》（又译“片段”）的回忆录，讲述了一个犹太孩子在犹太人圈禁区和纳粹集中营的经历，通过记忆碎片的方式呈现了一幕幕清晰感人的场景和画面。作者本杰明·维克米斯基自称这是一部自传回忆录，写的是自己的亲历。此书一经出版就广受好评，被认为是幸存者见证文学的又一杰作，被译为几十种文字，还获得了“犹太书籍国家大奖”。孰料后来有人揭露维克米斯基伪造了自己的生平，他不但从来没有集中营的经历，而且根本就不是犹太人。这件事闹得沸沸扬扬，诸多媒体发表大量文章批评维克米斯基，甚至斥之为“记忆窃贼”，出版社也纷纷收回此书。1999年4月，维克米斯基的代理人聘请瑞士历史学家米契勒对此事件进行调查。2000年，米契勒的《维克米斯基事件：生平真实研究》一书出版，公布了调查结果。该书披露了维克米斯基是瑞士人，1941年出生，原名布鲁诺·格罗斯让，从小父亲离世，被母亲遗弃，养父母也多次变换，其心灵受到极大创伤，养成孤僻乖戾的性格。调查还证实维克米斯基在1979年接受过一段“恢复记忆”的治疗，而这些被“恢复”的记忆中大量掺杂了作者从阅读犹太人大屠杀资料中获得的内容^[22]。这些内容本身是真实的，但被移置于他的“自传”中就变成了“虚构”。调查的结论是：“维克米斯基写作《片段》，运用了自己童年经历中的感情创伤，但却用犹太人大屠杀的事件细节来代替自己的真实生活细节。维克米斯基沉浸在大屠杀历史中有30年之久，加上他也许本来就已经记不清自己幼年时期究竟有过怎样的实际经历，这种记忆发生的心理置换便以《片段》的形式叙述出来。”^[23]这个例子戏剧性地证明：当一个人回溯自己的童年记忆，特别是创伤记忆时，亲历的内容和非亲历的内容、纪实与虚构经常会发生叠加、融合。“维克米斯基看来并不是存心在编一个假故事来欺世盗名。他的写作完全可能出于一种真实的心理需要，甚至他自己也以为这个虚构的故事说的就

是他真实的自我。”^[24]

一个作家可以栩栩如生地描写听说过或从其他材料中获知的、确实曾经发生但又非他亲历的事情。这种非亲历的记忆被兰兹伯格（Alison Landsberg）称之为“假肢记忆”（prosthetic memory）。“假肢记忆是指那些并非严格源于人们的生活经历的记忆。”^[25]尽管这种记忆不是亲历的、“自然的”、“本真的”，而是通过一个人接触的关于过去的图像和叙事生成的，但依然真切、具体、生动并和自己的亲历记忆难分彼此。

二 从主观真实、有条件的客观性到超现实

历史具有多重面向，特别是对群体性重大事件（如战争、革命、群众运动等），历史教科书常常只能提供一种非个人化的总体面貌，难以呈现多面细节及其对每个人的独特影响，而文学所见证的是个人化的历史，尤其是一个个的个体在极权主义极端环境下的具体的、活生生的人性。这就使得它的作用变得无可替代。卡内蒂在分析1927年7月15日维也纳发生的一场工人游行时注意到：“群体性历史事件的参与者越多，就越需要有个人的眼光来观察，个人的声音来讲述，才能得到理解和记忆。”^[26]某些“事实”，比如辛德勒等历史人物的“品性”，只能通过虚构来展现，这意味着作者必须进入人物的内心（品性不是客观事实），其真实性诉求不能排斥个人化的主观心理真实，仅仅靠纯客观记录是没办法传达的。这也是见证文学与历史书写的差异。正如克劳德·穆沙指出的：

群体性历史事件的见证者，并不能像某些历史学家设想的那样，可以还原为一个绝对客观、真空状态的证人。不能苛求他像机器一样单纯地记录事件，然后再把它“如实地”陈述出来。他是一个人，曾经生活在历史事件之中，这个简单的原因使那些极力剔除见证者主观介入的企图，都是徒劳无益的。我们更应该分析他在历史事件中，到底占据怎样的一个主观，这个主观，对他又有何种必然性和意义。记忆，情感，身体的悸动，精神世界的波澜：

历史事件在个人身上留下的所有痕迹，都是值得我们关注和思索的。在这一点上，作家通常比历史学家做得好。^[27]

穆沙以苏联著名作家沙拉莫夫的见证文学作品《科雷马故事》为例对此进行了分析。他承认，见证文学属于自传文学范畴，其真实性的一个重要保证，就是“作者不允许自己拥有小说家那样的自由，不允许他的‘我’进一步跳入其他人物的‘内部’，把他们各自的主观世界一一呈现出来”^[28]。但他同时指出，沙拉莫夫《科雷马故事》中的某些片段直接进入了劳改犯的精神世界。他甚至在《雪利白兰地》（《科雷马故事》中的一篇）中写到他从未谋面的苏联诗人曼德尔斯塔姆临死时的感觉和心理活动，而这样的感觉和心理，当然是“当事者（曼德尔斯塔姆，引按）无法告知任何人的”^[29]。

有时候，心理的、主观的真实甚至确实违反了客观事实。耶鲁大学大屠杀见证录像资料中心曾经对奥斯维辛集中营一位年近七旬的女性幸存者进行访谈。在回忆奥斯维辛集中营暴动时，她情绪激动地说：暴动那天晚上“四个烟囱窜出火焰，火光冲天”。在之后不久的一个学术研讨会上，有一位历史学家指出：该妇人所说“四个烟囱”不符合历史事实。诸多史料证明当时着火的烟囱只有一个。他由此断言该证人的记忆不准确，没有见证价值。

耶鲁大学教授、心理治疗师多丽·劳布（Dori Laub）也参加了这个会议。她不同意这位历史学家的观点。她的理由是：“这位妇人见证的不是爆炸烟囱的数量，而是某种更根本、更关键的事实：一个不可想象的事件的发生。”^[30]爆炸的烟囱是一个还是四个并不重要，重要的是爆炸（起义）发生了：在极权主义统治的世界，这简直是不可思议的，但它确实发生了。这个事实给犯人带来了强烈的情感震撼：纳粹无往不胜的神话破灭了。这位妇人见证的就是这个框架的破灭——一个比数量真实更为重要的历史真理。对劳布这位精神分析学者而言，在人的内心、人的精神世界发生的变化至少和外部的、自然的世界里的变化一样，也是真实的。这个女子之所以发生这种认知“错误”（把一个烟囱看成四个），恰恰是因为起义这件事对她的震撼太过强烈。即使是今天看来错误

的感知，也是当时发生的真实感知，也具有资料价值。那些纠缠于后来考证的“客观”事实——而不是当事人/亲历者当时看到的事实——的历史学家是拙劣的访谈者，“他们太坚信自己的知识了，所以他们总是促使被访谈的见证人去证实人们反正已经知道的东西。他们不让见证人作史实不确切的陈述，因而就轻率地放弃了那些错误感知对理解历史事件（例如当事人当时为何采取这样或那样的态度）也具有的价值”^[31]。

另一个例子来自作家海纳·米勒。1945年5月7日，米勒就是否要写一部自传接受了采访。他对采访者说：“真正的回忆是要表述工作的。这样就有可能产生完全不同的东西，也许是考据学上站不住脚的，但是却会产生真正的回忆那样的东西。”^[32]换言之，真正的回忆不见得经得起考据学的检验。他举例说，他在《没有战役的战争》中写到1953年6月17日在东柏林的盘口见到斯特凡·赫尔姆林抽着烟斗从地铁站出来，但赫尔姆林却证实自己当时在布达佩斯而不在柏林。米勒就此评论道：“也许他是真的。……我无从解释这一点。但是这是一个也许由不同的其他音像、回忆和事实组合起来的回忆。这个回忆对我来说是真实的，比赫尔姆林当时在布达佩斯还要真实。”^[33]对米勒来说，回忆不是碎片化的文献记录，而是连缀成一个整体的、相互关联的完整叙事。回忆的真实性也许真是产生于事实的变形中，因为这种变形记录了当时当事人的感受和气氛。氛围的、感受的真实当然不能简单地代替“考据学的真实”，但它同样具有无可争辩的真实性和证据性，需要用心才能体会^[34]。

更多情况下，不同类型的真实会混合在一起，无法截然区分。以大屠杀见证文学研究享誉世界的荷兰文学批评家塞姆·德累斯顿，对见证书写中的真实性与可靠性等问题进行了深入反思。在谈及集中营犯人留下的记录、日记之真实性时写道：“谁想断定或敢断定，在这些幸存的文献里，客观的报告止于何处，愤怒、绝望和拼死反抗的情绪渗进记叙的文字里了呢？”^[35]他认为在大多数情况下，客观的报告和主观的情绪是紧紧纠缠的，将其分开是不合理的。错综复杂、浑然一体正是这些记录的

特征。德累斯顿的结论是：“真相可以被认为是人脑叠加在现实上的产物。”“写作的时候，作者似乎每一步都有所选择，都引进了特定的视角；没有任何事实是没有经过作者解释的，没有任何真相或现实是没有经过作者变通的。”^[36]

即使是日记这种被视作最真实的当时写的文字，其客观性也受制于一定的条件。德累斯顿援引一位日记作者的话说：“不存在客观性的问题，不可能那样客观。客观性是一个时间问题、历史问题、观点问题。这本日记不可能有那样的客观性。”^[37]所谓“不存在客观性”，是说不存在无条件的客观性，客观性是特定条件（时间、历史、观点）限制下的客观性。由于书写日记的那个时刻各种认识条件、信息来源的限制，日记的真实性只能是作者当时条件下感受到的那种真实性。说看见四个烟囱爆炸的那位女性幸存者的感受之真实性，只能结合当时各种制约条件（包括其情绪的极度激动、集中营环境的极度混乱等）方能得到合理理解。

因其不可思议、空前绝后且超出人类的认知和想象能力，集中营和大屠杀的残酷现实不但仿佛不那么真实，简直就像超现实！正如著名作家莫里亚克在给维赛尔《夜》写的“前言”中所言，“谁能想到世界上竟然有这种事情！把羊羔从母亲怀中夺走，这种暴行大大超出了我们的想象。我确信就是在那天，我头一次意识到人世间居然有这么诡秘的邪恶”^[38]。集中营把最疯狂的屠杀行为体制化、程序化、“规范化”，还伴随出工、收工时的例行奏乐，不免令人联想到邪恶而怪诞的仪式——党卫军是其邪恶的导演，而犹太人则是其可悲的木偶演员。在普里默·莱维的笔下经常可以看到“化妆舞会”“登台演出”这类戏剧术语，一切似乎都按照原先设定的剧本、角色、演员和固定模式在准确上演。这使得刚刚进入集中营的犹太人受害者，也包括集中营外的人们，乃至今天我们这些读者，在面对集中营的时候不能不觉得“那不是真实的”，“难以忍受的现实仿佛是一台戏，人被迫参与演出时，个人的感觉是：他自己仿佛不是真实的。这台戏是荒诞的巅峰”^[39]。这是一种必须拒之千里却又不肯不去体验的超现实。这又一次让我们回到审美化

的主题。如果说审美化意味着陌生化、超常规，意味着不同于平常的观察方式，而不是粉饰现实、媚俗，那么，要描述集中营的超现实，又怎么能完全拒绝审美化呢？“只有文学艺术才能准确呈现集中营”这句话是否也可以从这个角度理解呢？

三 使情成体：从经验到作品

普里默·莱维在《这是不是个人》的“作者前言”中郑重承诺，“书中没有任何事实是虚构臆造的”^[40]，但这部见证文学杰作的作者对自己的回溯性反思和书写行为有清晰的自觉意识。在这部作品的《被淹没与被拯救的》这部分，作者写道：

这就是我们谈到的和我们将要谈的集中营的虽生犹死的生活。在我们当今的世界里，被压在底层的很多人都以这种艰苦的方式生活过，但每个人经历的时间相对较短。因此，人们也许会问：是否值得保留对这种特殊的人生遭遇的某些记忆，这样做是否合适。

对于这个问题，我们觉得回答应该是肯定的。我们深信，任何人的经历都是有意义的，都是值得分析的，而且我们深信，可以从我们所讲述的这个特殊世界里探讨出人生的基本价值，尽管不总是正面的。^[41]

这段话很清楚地告诉我们：该书的写作时间不同于所写事件的时间。对集中营生活的思考和书写发生在事件之后而非事件发生之时。正如穆沙说的，见证文学文本中的“那些遭受极权主义暴力的人的‘现时’，我们其实是无法真正进入的；我们所能进入的只是诗本身”^[42]。过去那个“现时”已经永远消逝，我们所看到的是文本建构的“过去现实”，是“诗本身”（技巧高超的作者能够把两者呈现为仿佛没有差别）。在维赛尔的《夜》中，就有不少只能发生于叙述时间的对集中营经验的反思和评论，特别是作者埃利·维赛尔在写到自己当年（那时他15岁）在集中营如何置病危的父亲于不顾甚至希望其早死的那种内疚和自责，就不可能出现在事件发生的当时。

见证文学作为文学，其打动人力量不仅来自证据的客观性、权威性，更来自其语言的艺术魅力

（这也是它和历史的区别），是作者通过自己富有魅力的语言传达的活生生的经验，而不是它列举的无可辩驳的数据或物证。我们在博物馆，在奥斯维辛遗址，可以看到犹太人受难者留下的堆积如山的物证。这些物证无不给我们深刻的震撼。但《夜》《无命运的人生》《这是不是个人》《古拉格群岛》《科雷马故事》给予我们的震撼与这些实物毕竟不同。这是一种语言的力量、叙述的力量而不是实物的力量、统计数据的力量。这是通过语言传达的一个人在极端环境中的极端经验，这种非常个人化的经验只能通过语言才能得到生动表达。请看维赛尔名作《夜》的片段：

在车厢里，只要有人扔进一块面包，立刻就是一场战斗。人们相互争夺、踩踏、殴打，野兽的本性全部展示无余，眼珠子里闪烁着动物的仇恨。他们爆发出一一种异乎寻常的精力，龇牙咧嘴，张牙舞爪。

……我看见不远处，一个老人用四肢在地上爬行，他刚从暴徒们的相互撕咬中挣脱出来，一只手捂住胸口。一开始，我以为他的胸口挨了一拳，但很快明白过来，他的衬衫下藏着一块面包。他闪电般取出面包，塞进嘴里。他眼睛发亮，枯槁的脸上闪出一丝鬼魅般的微笑，一个影子扑倒在他身旁，又奋力扑在他身上。老人被打得目瞪口呆，使劲喊道：“麦尔，我的小麦尔！不认识我了？你要杀死你爹吗？我给你留了……一份面包……给你留了……”

他坍倒在地上，拳头里紧握着一小块面包。他想抬起拳头，把面包塞进嘴里，但那人扑在他身上。老人嘀咕了几句，呻吟了几声，死了。谁都不顾他的死活，儿子在他身上搜寻，抓住面包屑狼吞虎咽。他还没吃多少，就被另外两个人看见，那两个人向他扑来，其他人随即蜂拥而至。当众人散去后，我身边躺着两具尸体：父亲和儿子。^[43]

上述书写给我们的震撼是文字带来的，它把极端饥饿环境下人的动物化惊心动魄地表现了出来。这种经验一旦变成文字，就获得了自己的独立性，其艺术魅力甚至不依赖其素材的准确性。即使像《碎片》这样的作品，如果撇开其作者伪造了自

己的亲历者身份这一点，我们同样会被这本书的文字感动，因为“他的书写得情真意切，不只是他自己彻底投入，读者也跟着他彻底投入，将故事信以为真”^[44]。说到底，《碎片》之所以在西方引起轰动并获得大奖，离不开其语言的魅力。这种文字给你的震撼甚至不依赖于它是不是属于亲历者的自传（当然，这并不意味着维克米斯基的欺骗行为不值得谴责。这是两个不同的问题）。

在此基础上，我们或许可以更好地理解沙拉莫夫的“作品性”概念。穆沙写到，沙拉莫夫经常批评那些见证苏联集中营的人“懒惰”，“他们以为‘见证者’的身份足以供他们自我维护（即仅凭自己得天独厚的经历维护自己的作家身份——引接），从未想过要使他们的见证达到‘作品’的高度。对沙拉莫夫来说，这个高度是必须的，因为只有这样它才能与他们所经历的事件相配”^[45]。这是一个非常深刻的观点。见证文学和其他类型的文学一样，不是现象/材料——不管多么独特和珍稀——的直录，而是艺术的创造，不可避免且应该通过包括叙述在内的文学技巧使材料/经验生成为作品。见证文学的产生有两个必要因素或条件：一是作为见证对象的浩劫事件的发生以及见证者对之的经历；另一个是经历浩劫而又能通过文学方式书写、见证浩劫的人。其中后一个条件——浩劫的书写，除了执着于创伤记忆之外，还必须具备相当成熟的写作技巧，能把自己的浩劫经验诉诸笔端、形诸文字，使其变成一种存活于作品的文学经验。在这个转化过程中文学技巧的操作不可避免。“这本书是用鲜血写成的”这句话本质上只是一个比喻，因为我们在见证文学中看到的不是鲜血本身，而是关于它们的描写。德累斯顿对此高度重视，认为明白了这一点，才说明我们已经“踏上了文学之路”。他提醒我们注意文本和材料之间的不同：“文学与非文学的区别不在于事实引起的恐惧，恐惧不是真实的东西唤起的，而是由写作手法唤起的。用作书写材料的鲜血是一回事，‘鲜血’和‘精神’这样的字眼无疑是另一回事，因为那些字眼可以用铅笔和纸张书写。”^[46]读者可以看到的只是文字世界，只能通过文字世界去想象客观世界，想象作品与现实的关系。一部作品和另一部作品的区别，“不

以其提供的现实为基础，而是以其写作手法为基础”^[47]，这一点也同样适用于见证文学。如同许多人已经指出的，幸存者在集中营的遭遇具有很大的相似性，但是我们看到的各种以集中营经验为基础的文学作品各有风格，原因就在于它们的区别也是以其写作手法或风格的差异为基础的。

不同风格的作家都希望其作品能提供现实感并具有真实性。区分在于，有些作家认为，只有照相式地或记录员一样再现现实，才能达到真实的目的；另一些作家则坦陈，写作所产生的是一个语词的世界，即使“照相式的再现”也是如此。两者的区别其实只在于有些文本公开明确承认使用了技法，而其他文本可能是不露声色地加以使用。显然，只要是写作，技法就不可能完全缺席。经过了艺术技巧过滤的现实当然是不完全的，却是现实进入文学的唯一的、必经的途径。就连最简单的、只作为事实证据的报告，也是由具体的人写的，作为一个文本，它总是要受到写作行为的限制。由此得出的结论必然是：“一切有关事件情景的文本和言论都以各自的方式表现一个‘虚构’的、显然不完全的现实。”^[48]这个意义上的“虚构”是写作行为的固有属性，任何被写入了文学的现实都难免“虚构”。

四 “具身化”知识

“当一个人想要以理论之名统一世界的时候，唯一的办法就是把这个世界弄得像理论一样不复形骸、目盲耳聋。”^[49]这是加缪在《自由的证人》中提出的对“理论”的指控：理论使世界变得抽象，不再具备生动、鲜活、具体的形态，蜕化为“意识形态”“法则”的附庸。被这种“理论”主导的历史，失去了想象和见证大屠杀的能力。与之相反，文学见证是一种与历史知识、抽象化理念不同的“具身化的历史见证”（historical eyewitnessing in the flesh）。通过它，通过一个个不可化约的生命的毁灭故事，见证文学戳穿了被意识形态美化的杀戮和暴力的虚假性（比如“优化人种”，消灭人类机体中的“害虫”“细菌”，等等）。加缪还写到艺术家的职责是做“自由的证人”（freedom's witness），

因为“他不是见证（大写的）法则，而是见证身体”（testifies not to Law, but to the body）^[50]。

心理学家恩德尔·图尔温对情节记忆与语义记忆的区分可以增进我们对具身化知识的认识。情节记忆“被赋予了具体的事件和空间，指向个人经历的事件、地点或东西”^[51]，如普鲁斯特《追忆似水年华》中写到的马德莱娜点心，陆游《沈园》组诗写到的斜阳、画角、垂柳等^[52]。语义记忆则不具备这样的时空具体性和经验鲜活性，它是一种抽象知识。许多人都记得拿破仑战败于滑铁卢，但不知道具体的细节和场景，这就是抽象知识。在日常生活中，情节记忆常常不持久，因为它会随着时间、环境等，特别是亲历者的过世而烟消云散（在这个意义上情节记忆类似口头交往记忆），文学艺术的功能则是通过语言符号将之保留下来，使之成为符号化的文化记忆但又不失去其具身性。

大卫·马尼尔和威廉·赫斯特在《集体记忆的知识分类学》一文中将“情节记忆”这个概念加以扩展，认为集体记忆也可以分为集体情节记忆与集体语义记忆。许多集体记忆涉及的，都是作为记忆共同体成员的个人以往所经历的事件。这种记忆同样具有具身性（比如共同观看一场比赛，共同参加某次聚会等）。关于这种经历的记忆不仅会被分享，而且会增进他们作为一群朋友的认同。文章认为，“具身化的知识能对人们的生活施加有力的影响”^[53]。

文化记忆理论的创始人和主要阐释者阿莱达·阿斯曼划分了见证的四种类型，并指出在当下语境中大屠杀幸存者从战后初期的历史见证者和法庭证人角色，逐渐地转变成道德意义上的见证人以及大屠杀历史真相的化身，因为他们以身体在场的方式参与了大屠杀的历史灾难，他们的身体直接遭受的种种酷刑、暴力和痛苦折磨是“无法与别人交换的个人体验”，进而也是“不可取代、不可改变的个人经历”^[54]。正是幸存者与大屠杀具体历史事件之间这种“身体上的同在性”，成为幸存者参与历史事件的具体物质印记。他们的大屠杀书写就是这种具身化的创伤经验表达，它与档案文献中孤零零、冷冰冰的统计数字，与宏大但又抽象的历史结论之间存在着本质区别。文学表现的真实，归根

结底是一个人所见、所感的真实，不是纯客观地记录的各种数据。在有些情况下，合乎客观数据的真实不见得是一个人所感到的真实。同样，大屠杀幸存者对大屠杀的具身化记忆从科学、客观的标准看很可能在细节上不准确。

加拿大作家扬·马特尔的神奇作品《标本师的魔幻戏剧》讲一个叫亨利的作家要写一部突破纪实手法的大屠杀小说，把事实、虚构、魔幻等混为一体，结果遭到书商、历史学家等的一致责难。书商提醒他：这本书出版后到了书店，书店应该把它摆在哪里——小说区还是非小说区？亨利回答：“最好两边都有。”^[55]历史学家则一再责问他：你这本书到底“讲的是什么？”言下之意是：到底是真实事件还是虚构故事？在历史学家的一再逼问之下，亨利就小说与非小说发表了一通看法。他认为，“小说和非小说之间的界限并没有那么泾渭分明。小说也许不是真实发生的，却是真真切切的”，这是一种“情感上、心理上的真切”，光靠事实不能获得这种真切^[56]。真切犹如逼真，并非细节上的严丝合缝，而是生命精神的闪烁发光。事实需要意义和情感的灌注，这样才能从真实上升到真切，从而变成“故事”。故事就是饱含意义和情感的事实。

就历史和故事的关系看，故事是历史的救生衣，“如果历史没有变成故事，大家就会以为它已经消亡了”^[57]。落实到大屠杀书写，马特尔的见解更加精彩：“如果把大屠杀当做一棵树的话，其历史的根须茂密深长，虚构的果实却幼小薄弱，寥寥无几。但种子是存在于果实中的！人们采摘的也是果实。要是没有果实的话，这棵树将被遗忘。”^[58]这段充满哲思的话告诉我们：种树是为了收获果实，果实中蕴含种子，只有果实丰硕了才能为子孙后代留下源源不断的种子。

[1] 后一种观念请参见 Shoshana Felman & Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*, New York: Routledge Chapman and Hall, Inc., 1992, 第4章。

[2][4][14][15][16][17][18] 希利斯·米勒：《共同体的焚毁：奥斯维辛前后的小说》，陈旭译，第215页，第227页，第88—89页，第227页，第186页，第186—187页，第215页，南京大学出版社2019年版。

- [3] Graham B. Walker, Jr. "Transfiguration", In Rosemary Horowitz (ed), *Elie Wiesel and the Art of Storytelling*, Jefferson, NC: Mcfarland & Company, 2006, p.156.
- [5] 亚特·史毕格曼:《鼠族》, 宋瑛堂译, 城邦文化事业股份有限公司 2020 年版。
- [6] 关于这个问题的讨论请参见陶东风《奥斯维辛之后的诗》,《文艺研究》2020 年第 12 期。
- [7] 克罗德·朗兹曼 (Claude Lanzmann, 1925—2018), 法国纪录片导演、编剧、作家、哲学家, 1987 年, 其导演的纪录片《浩劫》获第 40 届英国电影和电视艺术学院奖弗拉哈迪纪录片奖最佳导演。
- [8] 徐贲:《人以什么理由来记忆》, 第 214 页, 吉林出版集团有限责任公司 2008 年版。
- [9] 徐贲:《孤独的写作和“文革记忆”叙述: 从行村哲的〈孤独的咒语〉谈起》,《文化研究》第 11 辑, 陶东风、周宪主编。
- [10][19][26][27][28][29][42][45] 克洛德·穆沙:《谁, 在我呼喊时: 二十世纪的见证文学》, 李金佳译, “译序”第 1 页, 第 92 页, 第 94 页, 第 93—94 页, 第 18 页, 第 18 页, 第 52 页, 第 49 页, 华东师范大学出版社 2015 年版。
- [11][40][41] 普里默·莱维:《这是不是个人》, 沈萼梅译, “作者前言”第 2 页, 第 2 页, 第 89 页, 人民文学出版社 2016 年版。
- [12] 普里默·莱维:《再度觉醒》, 杨晨光译, 第 237 页, 外语教学与研究出版社 2016 年版。
- [13] 参见马丁·麦克奎兰《导读德曼》, 孔悦才译, 重庆大学出版社 2015 年版。
- [20][35][36][37][39][46][47][48] 塞姆·德累斯顿:《迫害, 灭绝与文学》, 何道宽译, 第 32 页, 第 23 页, 第 31 页, 第 28 页, 第 117 页, 第 37 页, 第 36 页, 第 52 页, 花城出版社 2012 年版。
- [21] 张欣:《多声之“我”——当代华裔美国作家自我回忆录研究》, 第 53 页, 暨南大学比较文学与世界文学博士学位论文。张欣指出, 20 世纪初英国的“新传记”流派倡导传记形式的多元化, 将小说技巧和戏剧艺术广泛应用于传记书写, 其奠基人之一弗吉尼亚·沃尔夫的《奥兰多》被称为薇塔的传记, 其中有大量薇塔的照片和其他真实的细节, 但是《奥兰多》的传主活了近 400 年, 期间还经历了性别的转换。这些显然都是虚构的, 目的在于以“幻觉之我”消解稳定单一的自我。参见第 55—66 页。
- [22][23][24][44] 徐贲:《“记忆窃贼”与见证叙事的公共意义》,《人以什么理由来记忆》, 第 243—248 页, 第 247 页, 第 247 页, 第 247 页。
- [25] Alison Landsberg: *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004, p.25.
- [30] Shoshana Felman & Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*, p.59.
- [31] 詹姆斯·E. 扬:《在历史和回忆之间——论将回忆之声重新纳入历史叙述》,《社会记忆: 历史、回忆、传承》, 哈拉尔德·韦尔策等编, 季斌等译, 第 29 页, 北京大学出版社 2007 年版。
- [32][33][34] 转引自阿莱达·阿斯曼《回忆空间》, 潘璐译, 第 316 页, 第 316—317 页, 第 317 页, 北京大学出版社 2016 年版。重点标记均为引者所加。
- [38][43] 埃利·维赛尔:《夜》, 王晓秦译, “前言”第 2 页, 第 143—144 页, 吉林文史出版社 2006 年版。
- [49][50] 转引自 Shoshana Felman & Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*, p.108, p.108.
- [51][53]《文化记忆研究指南》, 阿斯特莉特等编, 李恭忠等译, 第 316 页, 第 320 页, 南京大学出版社 2021 年版。
- [52] 其一:“城上斜阳画角哀, 沈园非复旧池台, 伤心桥下春波绿, 曾是惊鸿照影来。”其二:“梦断香消四十年, 沈园柳老不吹绵。此身行作稽山土, 犹吊遗踪一泫然。”
- [54] 房春光:《见证的文学, 文学的见证——纳粹大屠杀幸存者文学在施害者研究中的意义》,《外国文学评论》2018 年第 3 期。
- [55][56][57][58] 扬·马特儿《标本师的魔幻剧本》, 郭国良等译, 第 12 页, 第 12 页, 第 15 页, 第 15 页, 译林出版社 2018 年版。

[作者单位: 广州大学人文学院]
责任编辑: 何兰芳