

## “爆炸文学”中的魔幻现实主义

当中国文人正在战争和运动的漩涡中艰难挣扎的时候，拉丁美洲文学轰然“炸”开了。它以磅礴的气势、令人眼花缭乱的姿态，使所有文学爱好者为之慨叹：一个经济相对落后的地区，一夜之间将其文学推向了世界，这不能不说是一种奇迹。

是的，这的确是一种奇迹。四十年代以后，由于特殊的文化历史原因和不断变化拓展更新的西方文学艺术的影响，由于拉丁美洲社会的畸形发展：各种传统形态和方法在这里根深蒂固、长存不衰而新思潮、新观念又纷至沓来、层出不穷，由于这块处于不同文明的交叉路口的处女地对几乎所有事物都兼收并蓄、来者不拒……拉丁美洲小说终于在无声无息中崛起。

于是，丑小鸭变作天鹅，灰姑娘成了公主；昔日离乡背井，衣衫褴褛，满脑子皆是乔伊斯、福克纳的浪子，转眼间已然西装革履，风度翩翩：头戴博士帽，脚踩奔驰车；一手挽着欧洲美女的纤腰，另一手高举威士忌酒杯，却言必称拉—丁—美—洲……

于是，拉丁美洲小说佳作纷呈，气象万千，阳春白雪和下里巴人各得其宜，象牙之塔和人生舞台并行不悖；兴观群怨应有尽有，空灵飘逸亦无不可，俨然是个赤橙黄绿青蓝紫杂然的七彩世界。

毫无疑问，拉丁美洲文学“爆炸”的主要标志是小说的崛起。这是因为曾几何时，拉美还是“一部没有小说家的小说”（秘鲁作家阿尔贝托·桑切斯语），以至于到了三十年代，南美还流传着这样的奇闻：诗人是缪斯的宠儿，他们外出旅行时可以免费乘车；小说家则不然，因为他们是缪斯的弃儿，没有钱就寸步难行（据智利作家路易斯·哈斯）。故事属实与否已无从查考，事实是拉美小说起步很晚；但正所谓“一张白纸能画最新最美的图画”，拉美小说不仅迅速崛起，而且以巨大的创作活力和创新精神推动了二十世纪世界文学的澎湃潮流。

四十年代初，阿根廷作家阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯面对拉美风俗主义小说的“不可逆转”以及欧美情节小说的“已然衰微”和心理小说的“悄然兴起”，创作了划时代的《莫雷尔的发明》（1940）。此作用“幻象性描写”，将现实与幻想浑然“杂烩”了。然而，小说出版后并未激起多少涟漪，原因固然是多方面的，但主要却是因为它的大量“幻象性描写”消解了现实与幻想的界线，使情节太“玄乎”，形象太含混、太多义、太不合人们的思维模式与阅读定势。唯有他的同胞豪尔赫·路易斯·博尔赫斯慧眼独具，他写了一篇热情洋溢的序言，盛赞《莫雷尔的发明》。他说，《莫雷尔的发明》巧妙地熔情节小说、心理小说、幻想小说和方兴未艾的科幻小说于一炉，“幸运地超越了丹特·加布里埃尔·罗塞蒂用令人难忘的诗句吟诵的：

我曾经到过此地，  
却不知何时、何如，  
我只知门外有草地  
有馨香  
有叹息  
有阳光普照的海岸……

给我们的大陆、我们的语言文学带来了希望。”

翌年，阿根廷作家马塞多尼奥·费尔南德斯的《一部开始的小说》、埃德华多·马耶阿的《一切绿色终将枯萎》和博尔赫斯的《交叉小径的花园》及乌拉圭作家胡安·卡洛斯·奥内蒂的《无主的土地》等作品，以奇妙的想象、崭新的手法或独特的心理描写，打破了拉美小说中风俗主义一统天下的局面。是年，除却秘鲁作家西罗·阿莱格里亚的《广漠的世界》，其余几部有影响的作品如厄瓜多尔作家迪埃斯·埃塞科的《无时的人们》和墨西哥作家何塞·雷布埃尔塔斯的《水墙》等，在形式或题材上均颇有新意。

此后，拉丁美洲小说开始了它的多元化发展道路。在幻想小说方面，博尔赫斯接二连三地发表了《杜撰集》（1944）、《阿莱夫》（1949）和《死亡与罗盘》（1951）等短篇小说集，一步步走向他幻想的终极归宿：玄虚。同时，比奥伊·卡萨雷斯出版了《逃亡计划》（1945）、《英雄之梦》（1954）、《奇闻》（1956）等中、长篇小说。此外，另一位阿根廷作家胡利奥·科塔萨尔的前期作品《动物寓言》（1951）和《游戏的结局》（1956），以及墨西哥作家胡安·何塞·阿雷奥拉的短篇小说集《臆想种种》（1949）和《寓言集》（1952）等也是颇具特色、脍炙人口的幻想小说。

这时，拉丁美洲小说明显内倾。阿根廷作家埃内斯托·萨瓦托的《地洞》（1948）、埃德华多·马耶阿的《灵魂的敌人》（1950）和《塔》（1951）、卡洛斯·马桑蒂的《替物》（1954）、佩蒂特·德·姆拉特的《伸向死亡的阳台》（1943）、马丁内斯·埃斯特拉达的《玛尔塔·里盖尔梅》（1956）、智利作家玛尔塔·布鲁内特的《梦之根》（1949）、哥斯达黎加作家约兰达·奥雷阿姆诺的《潜逃之路》（1949）、哥伦比亚作家埃德华多·卡巴耶罗·卡尔德隆的《背后的基督》（1952）、墨西哥作家何塞菲娜·维森斯的《空洞的书》（1958）等都是当时较有影响的心理小说。

此外，通过拉丁美洲印第安人或黑人或混血农民的集体无意识，表现拉丁美洲社会落后与神奇的作品大量涌现（后来这些作品被统称为魔幻现实主义），并且在50年代取代了风俗主义的土著主义小说，成为拉丁美洲小说走向世界的第一个独创性流派。它们主要包括古巴作家阿莱霍·卡彭铁尔的《这个世界的王国》（1949）和《消逝的脚步》（1953）、危地马拉作家米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的《玉米人》（1949）、墨西哥作家胡安·鲁尔福的《彼得罗·巴拉莫》（1955）、秘鲁作家何塞·马利亚·阿格达斯的《深沉的河流》（1958）、墨西哥作家卡洛斯·富恩特斯的《戴假面具的日子》（1954）和巴西作家吉马朗埃斯·罗萨的《舞蹈团》（1956）等等。

与此同时，形式创新成为时尚。在日后被称为结构现实主义小说的作品中，米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的《总统先生》（1946）、阿莱霍·卡彭铁尔的《追击》（1956）、卡洛斯·富恩特斯的《最明净的地区》（1958）和阿根廷作家曼努埃尔·姆希卡·拉伊内斯的《家》（1954）及莱奥波尔多·马雷查尔的《亚当·布宜诺斯艾利斯》（1948）堪称杰作。

诚然，拉丁美洲小说的写实传统并没有消失。它拓宽了题材，表现形式也由平铺直叙趋于变幻曲折。在这些作品中，种族、民族和阶级矛盾，社会、家庭和个人生活都有精彩的表现。其中影响较大的有反帝、反殖主题的作品如阿斯图里亚斯的《香蕉三部曲》（1950—1960），反映印第安土著生活的作品如墨西哥作家罗萨里奥·卡斯特亚诺斯的《土著巴龙—伽南》（1957），

表现劳资矛盾的作品如何塞·雷布埃尔塔斯的《人祭》(1943),表现妇女问题的作品如阿根廷作家贝阿特丽斯·吉多的《天使之家》(1954),反映青少年问题的作品如阿根廷作家罗杰尔·普拉的《鲁宾逊们》(1946)、曼努埃尔·加尔维斯的《贼子》(1951),描写工人生活的作品如墨西哥作家奥古斯托·塞斯佩德斯的《魔鬼的金属》(1946)、哥伦比亚作家奥索里奥·利萨拉索的《地下的人们》(1944),再现农村生活的作品如智利作家埃德华·巴里奥斯的《魔鬼先生》(1948)、墨西哥作家马多里西奥·马格达莱诺的《大地》(1949)和巴西作家亚马多的《土地三部曲》(1943—1946)等,以及表现现代人自我失落、人性异化、道德沦丧的作品如卡洛斯·奥内蒂的《短暂的生命》(1950)、阿根廷作家戴维·维尼亚斯的《无情岁月》(1956)、墨西哥作家塞尔西奥·费尔南德斯的《失去的标记》(1958),等等,等等。

六、七十年代,拉美小说全面“炸开”:创作题材进一步拓宽,内容进一步深化,形式创新成为自然。

老博尔赫斯不遗余力,创作了《布罗迪的报告》(1970)、《沙之书》(1975)等,以他拿手的幻想和哲理编织新的人生——艺术迷宫;“魔术师”比奥伊·卡萨雷斯推出了新的游戏《猪战》(1969)和《女人的英雄》(1979),使他熟稔的幻想手法愈来愈空灵飘逸;阿斯图里亚斯和卡彭铁尔则比以前更加“介入”:前者发表了带血的《混血女人》(1963)、《马拉德龙》(1969)和《多洛雷斯的周五》(1972),反美情绪有加无已;后者出版了历史小说《启蒙世纪》(1962)和反独裁小说《方法的根源》(1974),暴露之势益猛;埃内斯托·萨瓦托继续向内心世界掘进,写出了长篇巨著《英雄和坟墓》(1962)、《屠夫阿巴顿》(1973);科塔萨尔以《掷钱游戏》(1963)开创了崭新的小说形态:形象结构;富恩特斯以《阿尔特米奥·克鲁斯之死》(1962)和《我们的土地》(1975)展示了他的非凡的现实穿透力和圆熟的心理描写技艺;哥伦比亚作家加夫列尔·加西亚·马尔克斯以登峰造极的魔幻现实主义手法创作了惊世骇俗的《百年孤独》(1967)和《家长的没落》(1975);秘鲁作家马里奥·巴尔加斯·略萨以炉火纯青的结构形式再现了南美热带丛林的神奇:《城市与狗》(1960)、《绿房子》(1965)、《酒吧长谈》(1970)、《劳军女郎》(1973)和《胡利娅姨妈与作家》(1977);擅长思索的奥内蒂以《造船厂》(1961)、《收尸人》(1964)和《障碍》(1973)洞察南美社会,表现出无与伦比的深沉与含混;熟谙民情的吉马朗埃斯·罗萨以《故事初集》(1962)和《图塔梅亚》(1967)重构腹地神话,横扫了巴西风俗主义的“残骸”;亚马多以不变应万变,在《老船长》(1961)、《夜间牧场》(1964)、《弗洛尔太太和她的良个丈夫》(1966)中继续保持其写实主义优势;委内瑞拉作家乌斯拉尔·彼特里的《一张地图》(1962)、《戴假面具的季节》(1964)和《独裁者的葬礼》(1976)再次展示了他的形而上学和他表现历史题材的娴熟技艺;阿格达斯的《所有的血》(1964)和《山上山下的狐狸》(1971)等以作者一贯的悲壮和深沉叙述人生命运的无谓坎坷;智利作家何塞·多诺索在《周末轶事》(1966)和《污秽的夜鸟》(1970)中依然徘徊在入世和出世之间;乌拉圭作家马里奥·贝内特蒂的《情断》(1960)和《感谢火》(1964)揭去了“南美巴黎”蒙得维的亚的面纱,对之进行了多角度的观照;阿根廷作家曼努埃尔·普伊格在《红红的小嘴巴》(1969)、《蜘蛛女之吻》(1976)、《天使的阴阜》(1979)中现身说法,大胆涉足同性恋问题;阿根廷作家罗多尔福·沃尔什的《谁杀死了罗森多》

(1969)和墨西哥作家拉法埃尔·贝内特的《蒙古阴谋》(1969)开创了拉丁美洲的新侦探小说。

同时,女权主义小说在拉美兴起。女作家埃莱娜·加罗的《忆前途》(1966)、埃莱娜·波妮娅多伏斯卡的《直到我不再见你》(1969)、西尔维娜·布丽奇的《资产者》(1964)等等,展示了拉丁美洲的另一半世界。

此外,古巴作家莱萨马·利马的《天堂》(1966)、加夫列拉·因方特的《三只悲虎》(1965)、塞维罗·萨尔图伊的《表情》(1963)和《眼睛蛇》(1972)等,向世界炫示了具有加勒比风采的新巴洛克主义。它远承十七世纪西班牙作家,近受超现实主义影响,浓墨重彩、细致入微地表现了加勒比地区的不拘一格的自然形态(光怪陆离的热带雨林和妙不可言的原始景物,连同其一切变形与共生)和扑朔迷离的现实状态:它的结构与本原、历史与文化、黑人与印第安人……

墨西哥作家古斯塔沃·萨因斯、何塞·阿古斯丁·维森特·莱涅罗却返朴归真,把写实主义推向了极端。《加萨波》(1965)、《侧面》(1966)、《Q学》(1965)等“波段小说”,以“摇滚青年”为对象,主张文学与现实趋同,追求“纯客观形式”,广泛采用“照相术”、“录音术”和“传真术”,把现实场景“原封不动地移植到小说中来”。

……

初露头角的姑且不论,六、七十年代饮誉世界的拉美小说家至少还应包括阿根廷的马尔塔·林奇(《红色地毯》1962)、曼努埃尔·佩伊罗(《行动与灰烬》1963、《反戈一击》1966),波多黎各的何塞·路易斯·贡萨莱斯(《走廊》1972),巴西的埃里科·维里西莫(《大使先生》)1968),古巴的雷伊纳尔多·阿雷纳斯(《迷幻世界》1969)、利桑德罗·奥特罗(《状态》1963)、巴勃罗·阿尔曼多·费尔南德斯(《告别孩子》1968),哥伦比亚的埃杜阿尔多·卡巴亚诺·卡尔德隆(《曼努埃尔·帕丘》1962)、《好野人》1966),埃克托尔·桑切斯(《圈套》1969),乌拉圭的拉洛斯·马丁内斯·莫雷诺(《剩余时间》1960、《高墙》1963)、费里斯佩尔多·埃尔南德斯(《记忆的土地》1967),厄瓜多尔的阿尔西诺·拉米雷斯·埃斯特拉达(《证据》)1967)、德梅俄里奥·阿吉莱拉·马尔塔(《将军绑架案》)1973),墨西哥的塞尔西奥·加林多(《龙套》1964、《结》1970)、埃米利奥·帕切科(《你将客死他乡》1967、《你将有去无回》)1973)、加西亚·蓬塞(《邀请》1972)、路易斯·思波塔(《愤怒的时候》1960、《盒子》)1967)、萨尔瓦多·埃利松多(《法拉比乌》1965)、费尔南多·德尔帕索(《何塞·特里戈》1966、《墨西哥的帕里努罗》1977)、豪尔赫·伊巴尔古恩戈伊蒂亚(《八月雷电》1965),尼加拉瓜的塞尔西奥·拉米雷斯(《辉煌时代》1970、《你怕流血吗》1975)、利桑德罗·查维斯·阿尔法马(《给我土地》1969),秘鲁的奥斯瓦尔多·雷伊诺索(《十月无奇迹》1965)和埃德蒙多·德罗斯里奥斯(《真正的游戏》1968),巴拉圭的罗阿·巴斯托斯(《人子》1959、《我,至高无上者》1974),委内瑞拉的奥特罗·西尔瓦(《欲泣无泪》1970)及阿德里亚诺·贡萨莱斯·莱昂(《便携式国家》1968)等等。

他们表现了可表现的几乎一切内容,尝试了可尝试的几乎一切形式:从初民的神话传说到扑克牌小说,从动物寓言到自娱性游戏,从语言的净化、诗化到“淫化”或解构,从时间的滞留、平行到时序的逆转、时空的错乱,

从万能的叙述者到“无能”的叙述者，从平铺直叙、有始有终到形式的“非形式化”，或“开放式结构”、“复合式结构”、“组合式结构”、“套盒式结构”及“形象结构”、“心理结构”、“音乐结构”、“耗散结构”等等。

面对这繁荣昌盛，这百态千姿，人们不约而同地冠之以“爆炸”——“boom”这般响亮的字眼儿。

我们知道，在西方，“boom”常被用来比喻商品热。它使某些商品风靡一时，成为难以抗拒的诱惑。此类现象为当今消费社会所司空见惯。近半个世纪以来，随着拉美资本主义的畸形发展，一些国家出现了“经济奇迹”，“钱多得花不完”。转眼间，到处是洋洋大观的现代化都市、美奂美轮的摩天大楼。城市与农村拉开距离，综合国力和消费水平比例失调。当时，在圣保罗、墨西哥城、加拉加斯、布宜诺斯艾利斯等地先后出现了住房热、汽车热、电器热等等。至于拉丁美洲小说何以“热”起来，则与文学商品化不无关系。消费社会，一切都以消费为杠杆，作为精神商品的文学当然不能例外。本世纪中，拉美出版业兴旺发达，图书广告在几乎所有大众传播媒介均占有一席之地。出版商多如牛毛，且都富得滴油。然而，文学商品化客观上推动了拉丁美洲小说的发展。巴尔加斯·略萨说过：“出版商在拉美小说爆炸中牟取暴利，但也扩大了拉美小说的影响。”六十年代，拉美小说打入超级市场，销量倍增，印数惊人。以科塔萨尔的《掷钱游戏》和加西亚·马尔克斯的《百年孤独》为例，前者在1968年一年之间就由南美出版社一家再版三次；后者则十年之内（1967—1976）在阿根廷一国行印四十六次之多，且不说西班牙和拉丁美洲其他国家。不仅如此，文学商品化使许多作家走上了职业化创作道路。

同时，拉丁美洲作家身价倍增。令他们至今引以自豪、颇多感慨的是：拉丁美洲终于有了一字千金的小说家！不是吗？富恩特斯、科塔萨尔、加西亚·马尔克斯都曾以数千美元的高价，为西方刊物题词。

无疑，拉丁美洲小说的“爆炸”与西方读者的推崇是分不开的。富恩特斯、科塔萨尔都曾表示：西方读者的青睐大大激发了他们的创作热情。自智利女诗人加夫列拉·米斯特拉尔获得诺贝尔文学奖的四十年代起，拉丁美洲文学这个后起之秀引起了西方读者的普遍关注。许多作品一问世即被译成多种文字，在欧洲、北美和全世界广为流传。迄今为止，被译成英、法、德、俄、意等主要欧洲文字的拉丁美洲小说早已不知其数。象《总统先生》、《彼得罗·帕拉莫》、《城市与狗》、《阿莱夫》、《绿房子》、《百年孤独》、《启蒙世纪》、《家长的没落》等以几十种文字在全世界流行的作品亦非个别。随之而来的是各种奖金和荣誉。不时有拉美小说在欧洲成为“最畅销书”或被闻名遐迩的西方导演搬上银幕。许多拉美作家被牛津、剑桥、哈佛等著名高等学府授予名誉博士学位。丑小鸭变成了白天鹅，灰姑娘摇身一变，登上了大雅之堂。巴尔加斯·略萨当上了国际笔会主席，米斯特拉尔、阿斯图里亚斯、聂鲁达、加西亚·马尔克斯、奥克塔维奥·帕斯、德里克·沃尔科特等接二连三地摘取了诺贝尔文学奖桂冠。欧美作家盛赞拉美小说。《百年孤独》被誉为“二十世纪的《堂吉珂德》”；《掷钱游戏》被奉若神品，仅法国就有好几个《掷钱游戏》研究会和兴趣小组。

相形之下，西方文学就逊色得多。这或许印证了法国智者蒙塔涅的预言：“新大陆辉煌升腾之日，旧世界黑暗沉沦之时。”拉丁美洲文学，尤其是小

说的繁荣与同时期欧洲文坛的萧条恰成对照。难怪巴尔加斯·略萨声称：当欧洲有普鲁斯特和乔伊斯时，他们自给有余。但如今欧洲只有罗伯—葛里耶和萨洛特，他们怎能不改变态度，去关注更有趣、更生动、更迷人的外部世界？“列位不妨找找，当今欧洲文坛有几位堪称大师？寥若晨星。又有哪部作品可与《启蒙世纪》或《百年孤独》媲美？没有。因为欧洲文学正经历着可怕衰老和危机……”拉丁美洲当代文学在林林总总、浩如烟海的世界文坛如此光彩夺目，连让—保尔·萨特也发出过类似慨叹：“执当今世界文学之牛耳者，乃拉丁美洲作家。”能不谓之神奇乎？

真可谓青出于蓝而胜于蓝。步欧洲作家后尘达数百年之久的拉美作家居然赶上和超过了他们的老师。世界文学的中心第一次移到了南美大陆。世人再不能对他们视而不见。多少人通过他们绚丽多彩的传神妙笔，领略了南美热带丛林那令人触目惊心、魂销神迷的奇风异俗和社会现实，从而对拉丁美洲文学更加“趋之若鹜”（英国评论家约翰·布拉什伍德语）。

诚然，拉美文学的崛起首先受惠于欧洲文学。自三十年代博尔赫斯翻译卡夫卡的作品到六十年代《尤利西斯》的全译本在拉美发行，古往今来西方文学乃至许多东方文学的名家名作被一股脑儿地翻译介绍到拉丁美洲，造就了一大批集创作、翻译与评论于一身的学者作家。此外，二十世纪中叶崛起的拉丁美洲新一代作家大都直接经受了欧美文化的熏陶和当时欧洲文坛涌动的形形色色思潮、流派的冲击、洗礼。其所以如此的原因是拉丁美洲同欧洲、美国之间的难以割舍的历史文化渊源和政治经济关系，当然还有拉丁美洲国家各式各样的专制制度。

嘲弄历史者，终究要被历史嘲弄。拉丁美洲独裁者的命运无不印证了这一规律。早在十九世纪初叶，代表封建大地主阶级的“考迪罗”政权就曾使大批拉丁美洲作家流亡欧洲。譬如，开拉美浪漫主义先河的埃斯特万·埃切维里亚和拉美反独裁小说鼻祖萨尔米恩托都体验过流亡生活。他们先后远涉重洋，到达法国和英国，受到欧洲浪漫主义运动的熏陶。不久，他们“浪子回头”，把浪漫主义精神带到了拉丁美洲，对拉丁美洲文学乃至社会发展产生了深远的影响。二十世纪，从“考迪罗”脱胎而来的“猩猩派”独裁统治继续蔓延滋长，使无数志士仁人背井离乡、亡命海外。像卡彭铁尔、阿斯图里亚斯、加西亚·马尔克斯、巴尔加斯·略萨、何塞·多诺索、卡洛斯·奥内蒂、罗亚·巴斯托斯、科塔萨尔等当代拉丁美洲小说家年轻时都曾流亡欧洲、美国，受到欧美文学的直接影响，但此后他们不仅义勇之气依然，而且比以往更擅文章，益发成了拉美人民反对专制制度的中坚力量。

不言而喻，拉美当代作家成功的秘诀是博采众家、取其所长，也即我国“五·四”作家所取法的拿来主义；是正确处理民族性与世界性、继承与扬弃、借鉴与创新的关系。一如青年鲁迅，加西亚·马尔克斯摹仿过。诚如他多次声明的那样，他摹仿过卡夫卡、海明威、乔伊斯和福克纳，然而却以登峰造极的魔幻现实主义手法闻名于世；科塔萨尔说爱伦·坡给了他想象的尺度，伍尔夫给了解打开心灵奥秘的钥匙，然而他的作品却被欧美作家誉为“感觉和意识的百科全书”；博尔赫斯深受欧美幻想小说的影响，但却后来者居上，成了当代世界文坛冠绝一时的幻想小说大师；富恩特斯和巴尔加斯·略萨也曾受惠于欧美作家，但最终都以炉火纯青的结构现实主义手法和南美风骨享誉全球……

总之，拉丁美洲当代作家无不是站在同时代外国作家的肩膀上跻身于世

界文坛的。他们虽然大都在欧洲参加过各种文学团体，但却具有一个共同的信念：他们的作品将表现拉美现实，将有浓厚的番石榴芳香和斑斓的美洲色彩。这种信念导致了影响深远的“寻根”运动。它始发于四十年代，是拉丁美洲作家在借鉴外来文化过程中产生的一种独立姿态。从广义上说，“寻根”运动意在发扬光大博利瓦尔的美洲大同思想；从狭义上说，它重新发现了美洲印第安文化。

西班牙征服美洲之前，印第安人在辽阔的美洲大地创造了灿烂的玉米文化和丰富的神话传说。西班牙殖民者入侵时，这笔宝贵的遗产被毁灭殆尽。无文字记载的历史逐渐被岁月的风尘所淹没，有文字记载的也难逃一劫，故而幸存下来的多已残缺不全，难以卒读。我们目前所能见到的古印第安文学如诗歌、戏剧、神话传说等等，几乎都是四十年代开始发掘、整理并翻译成西班牙语的。不消说，魔幻现实主义的产生当首先归功于“寻根”运动，而非通常认为的土著主义小说。换言之，魔幻现实主义也即拉丁美洲的“寻根文学”。

当然，文化离不开经济。前面说过，本世纪中叶是拉丁美洲经济飞速发展时期（尽管这种发展有时是不平衡的，甚至是病态的）。许多国家通过外资、合资等各种渠道，开发自然资源，扩大对外贸易，振兴民族经济。拿墨西哥来说，三十年代后经济政策一直比较开放、稳定，国民经济迅速、持续发展。1940到1950年，其国内生产总值以年平均6·7%的速度增长；1950至1960年又继续以年平均6·2%的增长率稳步上升。六十年代，经济发展较快的阿根廷、巴西、委内瑞拉的国内生产总值的年增长率也都在6%以上。七十年代初，这几个国家的国民收入（人均）达到了千余美元，有的国家如阿根廷和墨西哥，竟超过了二千，被国际经济组织誉为“中等发达国家”。经济发展为社会文化事业奠定了基础。几十年来，拉丁美洲国家的文化教育事业迅速发展。五十年代以来，仅墨西哥就兴建了三十余所新大学，其中三分之二以上是公立的。

据1970年统计，墨西哥城拥有日报二百余种，周报九百余种，其他各种刊物一千七百余种。而最南边的布宜诺斯艾利斯则已然是一座“名副其实的世界性城市”（阿尔贝托·桑切斯语）。它不仅对所有人种，而且对所有宗教信仰、哲学思想和文学观念都敞开大门，来者不拒。它发行的刊物不但种类繁多，而且采用不同语言，其中常见的有西班牙语、意大利语、德语、英语、法语、阿拉伯语、意第语、俄语等等。文化教育事业的发展提高了全民文化素质，扩大了知识分子队伍，为拉丁美洲文学的发展创造了良好的环境。

拉丁美洲小说崛起的另一个客观因素是古巴革命的胜利。古巴革命的成功鼓舞了一大批进步作家并为之提供了一个安全、可靠的后方。六十年代，拉美文坛最活跃、最有生气的作家如加西亚·马尔克斯、巴尔加斯·略萨、科塔萨尔、富恩特斯、贝内特蒂、萨瓦托等，在古巴周围结成了无形的统一战线。

与此同时，拉丁美洲破天荒第一次形成了一支专业化理论队伍，使拉丁美洲文学这艘“双桅船”能够急起直追，扬帆远航。这支队伍主要来自创作界，同时熟谙西方文论，具有开阔的视野、精良的武器。举凡阿尔贝托·桑切斯、路易斯·哈斯、费尔南多·阿莱格里亚（智利）、诺埃·吉特里克（阿根廷）、阿道夫·普里埃托（阿根廷）、安德森·因贝特（阿根廷）、胡利奥·奥尔特加（秘鲁）、安东尼奥·埃迪多（巴西）、何塞·路易斯·马丁

内斯（墨西哥）、拉蒙·西拉乌（墨西哥）、路易斯·莱阿尔（墨西哥）、安赫尔·拉马（乌拉圭）、费尔南德斯·雷塔马尔（古巴）、安赫尔·弗洛雷斯（哥斯达黎加）等，都是深孚众望，素质极佳的拉丁美洲作家兼评论家。此外，拉丁美洲文坛健康、善意的批评与自我批评之风日盛。富恩特斯的《西班牙语美洲新小说》（1969）对卡彭铁尔、博尔赫斯、科塔萨尔、加西亚·马尔克斯、巴尔加斯·略萨等拉丁美洲同行都有恰如其分的评价。洋洋洒洒的《加夫列尔·加西亚·马尔克斯：弑神者的历史》（1971）是巴尔加斯·略萨的博士论文。加西亚·马尔克斯的《和巴尔加斯·略萨侃拉美文学》（1967）纵横参插，有褒有贬精彩之至。卡彭铁尔的《一个巴洛克作家的简单忏悔》（1964），是拉丁美洲作家自我解剖的杰作。何塞·多诺索的《我与文学“爆炸”》（1972）则真实地再现了1962年康塞雷西翁大会之后拉丁美洲作家团结奋斗、赶超世界的奕奕风采。此外，萨瓦托、科塔萨尔、博尔赫斯等，也都有类似的作品问世。从古巴式的马克思主义到美国式的形式主义，不同思潮、不同流派、不同方法，在拉美文论中均有一席之地。西、葡文学首次形成了健康善意、建设性多样化的批评风格。人们尽可以不赞同博尔赫斯的虚无主义，但却并不怀疑他的过人的才华；反之，博尔赫斯也没有因为自己被幻想作家定于一尊而无视或否定拉丁美洲的写实主义传统和其他作家的创作自由。

西葡文化从塞万提斯、贡戈拉或卡蒙斯到毕加索、达里或帕斯，产生过许多伟大的作家、艺术家，但却从未孕育出一个世界级的大哲学家、文论家。这是一个明摆着的事实，是西葡文化和德、英、法文化的不同之处。这并不是说西葡文化劣于德、英、法文化。不是的，它只能说明西葡文化较之这几种文化缺乏思辩传统。从马克思主义的经济基础与上层建筑的关系说看，这是因为思辩较之文学艺术创作，同政治、法律、道德、宗教等其他上层建筑的关系更为密切，因而也更受经济基础的制约。所以，一个政治经济和科学技术相对落后的国家或地区很难产生一流的哲学家、文论家，却能创作出一流的文学艺术作品。西班牙、葡萄牙虽曾称雄世界，但那是在文艺复兴之前，所以它们都曾有过辉煌的神学和博大精深的宫廷礼仪。如此差异，使西葡文学和其他欧洲文学，尤其是德、英、法文学形成了截然不同的发展态势：西葡文学常常先有作品后有主义，而德、英、法语文学则常常相反。人文主义、古典主义、浪漫主义、自然主义及形形色色的现代主义都是明证。西葡文学即使是先有主义，那主义也常常是外来的。

二十世纪，随着科学技术的突飞猛进和电子信息时代的来临，向经济相对落后的国家和地区提供了许多“跳跃式发展”的可能性。这时，西葡文学，尤其是拉美文学的创新机制迅速形成。拉美文坛左右逢源，充满活力。

可见，拉丁美洲当代小说也不是无本之木、无源之水。

……

综上所述，“爆炸”原指拉丁美洲文学，尤其是拉丁美洲小说的突然崛起及其在世界范围产生的轰动效应，其形象性、生动性自不待言。然而，“爆炸”毕竟过于宽泛，难以说明现象本身的内涵外延、来龙去脉。于是就有人“分别部居”，归类命名；名目通行既久，也便约定俗成了。

目前拉丁美洲小说常用的魔幻现实主义、结构现实主义、心理现实主义、社会现实主义及幻想派等名称、术语大都定型于七十年代，但产生时间、渊源由来和衍变过程却各不相同。一般认为，魔幻现实主义一词最初见诸德国

艺术批评家弗兰兹·罗的《后表现主义·魔幻现实主义·当前欧洲绘画的若干问题》（1925）。此外，意大利未来主义作家马西莫·邦腾佩利也曾偶用魔幻现实主义以作极具反叛意识的未来主义的代名词。诚然，无论是弗兰兹·罗还是邦腾佩利的“魔幻现实主义”，与拉美小说的魔幻现实主义并无实质性、源流性瓜葛。未来主义和拉丁美洲魔幻现实主义的区别显而易见，毋庸赘述；而弗拉兹·罗赋予二十年代欧洲绘画艺术的“魔幻现实主义”，也分明别有所指，与拉丁美洲小说的魔幻现实主义相去甚远。用他本人的话说，“魔幻现实主义并无特殊含义”：

“鉴于‘后表现主义’从字面上看（对于表现主义）只是一种时间上的承续关系而不含任何本质界定意义，所以在作品完稿许久之，我加上了这个令人瞩目的名词。我想，它终究要比狭隘的‘理想主义’或‘现实主义’或‘新古典主义’之类说明问题。‘超现实主义’是个好词儿，但如今它已俨然他属了。对我而言，‘魔幻’不同于‘神秘’，这就是说，神奇者既非外来之物，亦非客观存在，它隐藏、搏动于事物背后。”

除此之外，弗兰兹·罗没有对“魔幻现实主义”作更多的阐释，因此，“魔幻现实主义”对于他，不外乎后表现主义的一个“令人瞩目”的别名。

第一个运用这一术语的拉丁美洲作家是乌斯拉尔·彼特里。他在论述四十年代委内瑞拉文学时说：“……占主导地位的是把人看作现实状态和生活细节的神奇之所在并使他具有永恒的魅力。它意味着对现实的诗化或否定。由于缺乏别的名词，姑且称之为魔幻现实主义。”足见魔幻现实主义一词在拉丁美洲的出现与弗兰兹·罗和邦腾佩利无干。即使乌斯拉尔·彼特里知道弗兰兹·罗和邦腾佩利已偶用在先，一个“姑且称之”也早把他们的源流关系一笔勾销了，何况三者所指风马牛不相及。

和今天所说的魔幻现实主义有关的概念，产生于1954年在纽约召开的全美文学教授协会年会。期间，哥斯达黎加旅美学者安赫尔·弗洛雷斯教授作了题为《西班牙语美洲小说中的魔幻现实主义》的发言，认为一般取法的用时代或题材或别的空泛的名词界定拉美当代小说是一种缺乏想像力的表现，因而迫切要求用魔幻现实主义命名富于幻想色彩和现代意识的新人新作。翌年，美国《西班牙语文学》杂志全文刊登了弗洛雷斯教授的文章。从此，魔幻现实主义一词在拉丁美洲流行起来。

弗洛雷斯之所以迫不及待地起用魔幻现实主义这一术语，无非是想对当时已然“炸”开的拉美小说进行分门别类。他果敢地选择博尔赫斯做“魔幻现实主义”大师，博氏和比奥伊·卡萨雷斯夫妇的《幻想文学》（1940）做“魔幻现实主义”宣言，并为之配备了响当当的鼻祖——卡夫卡（理由之一是博尔赫斯翻译了卡夫卡的作品）。然而他罗列的“魔幻现实主义”作家中居然没有卡彭铁尔和阿斯图里亚斯。而他们二人恰恰是后来普遍认为的魔幻现实主义鼻祖。这是弗洛雷斯不经意的遗漏？非也。其时，阿斯图里亚斯和卡彭铁尔都已成名，前者发表了两部长篇小说和一部短篇小说集：《总统先生》（1946）、《玉米人》（1949）和《危地马拉的传说》（1930）；后者发表了三部长篇小说：《埃古·杨巴·奥》（1933）、《这个世界的王国》（1949）和《消逝的脚步》（1953）。

弗洛雷斯教授的初衷固然单纯，但他涉及的却是整个拉丁美洲新小说的分类问题，关键论点不能自圆其说，术语的诠释、作家作品的划分都有失之偏颇之嫌。为了填补漏洞，弗洛雷斯和他的美国同仁达勒·卡特不遗余力。在《魔幻现实主义文选》（1970）一书中，卡特说：“魔幻现实主义不主故常，因此给它下定义是件颇费脑筋的事情，失当和偏颇都在所难免……比如，对弗洛雷斯的界定至少还可作以下补充：一·顾名思义，该流派强调现实与幻想的融合；二·该流派旨在幻化现实，使现实变形；三·该流派无视时空界限；四·该流派不属于大众文学，而是阳春白雪。”达勒·卡特的四点，基本上也是以博尔赫斯和比奥伊·卡萨雷斯夫妇的《幻想文学》为依据的，所以他和弗洛雷斯的“魔幻现实主义”根本就是一般意义上的幻想小说。

然而弗洛雷斯“歪打正着”。在他挖空心思地兜售他的“魔幻现实主义”的同时，真正的魔幻现实主义已悄然崛起。《这个世界的王国》、《消逝的脚步》、《玉米人》、《彼得罗·帕拉莫》、《深沉的河流》、《最明净的地区》、《故事初集》、《一张地图》、《百年孤独》等先后出版并产生轰动效应。这些作品表现出了与博氏幻想小说截然不同的价值取向和审美品格，具有极强的现实穿透力和干预精神。这些作品使一批拉美作家在题材和形式上形成了某种群体化倾向，在人数和影响上显示了博尔赫斯等幻想作家难以等量齐观、分庭抗礼的优势与实力。

这个群体也即智利作家、评论家费尔南多·阿莱格里亚所最先提出的魔幻现实主义作家群。他们包括卡彭铁尔、阿斯图里亚斯、鲁尔福、富恩特斯、阿格达斯和加西亚·马尔克斯等等。费尔南多·阿莱格里亚从卡彭铁尔和阿斯图里亚斯切入，给弗洛雷斯教授的“魔幻现实主义”来了个一百八十度的转弯。

二十年代初，流亡巴黎的卡彭铁尔和阿斯图里亚斯与勃勒东过从甚密，还创办了第一份西班牙语超现实主义杂志《磁石》。他们尝试“自动写作法”，探索梦的奥秘，参与超现实主义革命。但是，美洲的神奇、他们身上沉重的美洲包袱和他们试图表现美洲世界的强烈愿望，使他们最终摒弃超现实主义，开了魔幻现实主义的先河。

卡彭铁尔宣称：“我觉得为超现实主义效力是徒劳的。我不会给这个运动增添光彩。我产生了反叛情绪。我感到有一种要表现美洲大陆的强烈愿望，尽管还不清楚怎样去表现。这个任务的艰巨性激励着我。我除了阅读所能得到的一切关于美洲的材料之外没有做任何事。我眼前的美洲犹如一团云烟，我渴望了解它，因为我有一种信念：我的作品将以它为题材，将有浓郁的美洲色彩”。

1943年，卡彭铁尔离开法国，赴海地考察，“不禁从重新接触的神奇现实联想起构成近三十年来某些欧洲文艺作品的那种挖空心思臆造神奇的企图。那些作品在布罗塞利昂德森林、圆桌奇士、墨林魔法师、亚瑟传这样一些古老的模式里寻找神奇；从集市杂耍和畸形儿身上挖掘神奇……；或者玩把戏似地拼凑互不相关的事物以制造神奇……”

……然而神奇是现实突变的产物，是对现实的特殊表现，是对现实状态的非凡的、别出心裁的阐释和夸大。这种神奇的发现令人兴奋至极。不过，这种神奇的产生首先需要一种信仰。无神论者是不能用神的奇迹治病的，不是堂吉诃德也不会全心全意地进入《阿马迪斯·德·高拉》或《蒂兰特·埃尔布兰科》的世界。在海地逗留期间，由于天天接触堪称神奇的现实，所以

他深有感触。在这块土地上生活着成千上万渴望自由的人们，他们相信德行能产生奇迹。在黑人领袖马康达尔被处以极刑的那一天，信仰果然产生了奇迹：人们相信马康达尔变了形，于是乎死里逃生，逢凶化吉，令法国殖民者无可奈何。奇迹还导致了一整套神话和由此派生的各种颂歌。这些颂歌至今保存在人们的记忆中，有的则已成为伏都教仪式中不可缺少的一部分。“这是因为美洲的神话之源远未枯竭：它的原始与落后、历史与文化、结构与本原、黑人与印第安人，恰似缤纷的浮士德世界，给人以各种启示”（卡彭铁尔语）。

阿斯图里亚斯与卡彭铁尔不谋而合，不约而同。因为，在反叛和回归中，阿斯图里亚斯发现了美洲现实的第三范畴：魔幻现实。他说：“简而言之，魔幻现实是这样的：一个印第安人或混血儿，居住在偏僻的山村，叙述他如何看见一朵彩云或一块巨石变成一个人或一个巨人……所有这些都外是村人常有的幻觉，谁听了都觉得荒唐可笑、不能相信。但是，一旦生活在他们中间，你就会意识到这些故事的份量。在那里，尤其是在宗教迷信盛行的地方，譬如印第安部落，人们对周围事物的幻觉印象能逐渐转化为现实。当然那不是看得见摸得着的现实，但它是存在的，是某种信仰的产物……又如，一个女人在取水时掉进深渊，或者一个骑手坠马而死，或者任何别的故事，都可能染上魔幻色彩，因为对印第安人或混血儿来说，事情就不再是女人掉进深渊了，而是深渊带走了女人，它要把她变成蛇、温泉或者任何一件他们相信的东西；骑手也不会因为多喝了几杯才坠马摔死的，而是某块磕破他脑袋的石头在向他召唤，或者某条置他于死地的河流在向他召唤……”

同时，超现实主义对他们产生的影响又是无可否定的、至为重要的。它使他们发现了美洲神奇现实（也即魔幻现实）之所在。卡彭铁尔说：“对我而言，超现实主义有着十分重要的意义。它启发我观察以前从未注意的美洲生活的结构与细节……帮助我发现了神奇的现实。”阿斯图里亚斯说：“超现实主义是一种反作用……它最终使我们回到了自身：美洲的印第安文化。谁叫它是一个耽于潜意识的弗洛伊德主义流派呢？我们的潜意识被深深埋藏在西方文明的阴影之下，因此一旦我们潜入内心的底层，就会发现潺潺不息的印第安血液。”

总而言之，卡彭铁尔和阿斯图里亚斯激流勇退，从欧洲回到美洲，为的就是这一方神奇（魔幻）现实。

阿莱格里亚正是通过卡彭铁尔和阿斯图里亚斯的现身说法，使原本几近矛盾的魔幻现实主义（既是现实主义，如何又曰魔幻？）变得合情合理，无可挑剔。

此后，魔幻现实主义便自然而然地和美洲的土著文化联系在一起了。

但是，围绕魔幻现实主义的争论远未结束。首先，有人执意将魔幻现实主义和卡彭铁尔的“神奇现实主义”区别开来，认为前者的根是印第安文化，后者的源却是黑人文化。其次是有关作家如加西亚·马尔克斯对魔幻现实主义这个标签很不以为然。加西亚·马尔克斯声称“现实是最伟大的作家”，他本人则是一名忠于现实的“记者”。他一再强调，“在拉丁美洲五彩缤纷、光怪陆离、令唯美主义者费解的神奇现实面前，我等缺乏的常规武器恰恰不是幻想，而是表现这种近乎幻想的真实的勇气和技能”。为此，他反复例证拉丁美洲的神奇。他说在他祖国哥伦比亚的加勒比海岸遇到过这么个离奇的场面：“有人在为一头母牛祈祷，以医治它所患的寄生虫病”。还有令他终

生难忘的外祖母一家：在他童年的感觉知觉中，外祖母家充满了幽灵和鬼魂。他常听到外祖母同鬼魂交谈。当他问她为什么这样做时，她总是不动声色地回答说，她之所以这样做是因为不这样做死去的人就会感到孤独难熬。为了表示对鬼魂的应有的尊重和理解，外祖母还特地预备了两间空房，供他们歇脚。每当夜幕降临，外祖母便再不许人到那儿去。她嘱咐年幼的加西亚·马尔克斯早早上床安歇，以免不期然碰上闲散的幽灵、游荡的鬼魂。无独有偶，加西亚·马尔克斯的一位姨妈既不是行将就木，亦非病入膏肓，可有一天突然感到了死亡，于是就关起门来织寿衣。当加西亚·马尔克斯问她干吗这样时，她微笑着说：“为了死亡。”虽然加西亚·马尔克斯当时还不谙世事，难以理解，但这件事本身却给他留下了不可磨灭的印象。惊世之作《百年孤独》中的许多细节便源于此。同时，为解释《家长的没落》那“玄之又玄”的描写，加西亚·马尔克斯又常常列举为消灭政敌而下令杀死所有黑狗的暴君杜瓦列尔（因为那政敌说他宁肯变成一条黑狗也不愿听任摆布），和为防止猩红热蔓延而活埋三万农民的独裁者马丁尼斯等等。

再次是有人不甘落后，又相继发明了“结构现实主义”、“心理现实主义”、“社会现实主义”和“幻想派”等等。名目繁多，以示“不相杂厕”；纷纷扰扰，可谓旷日持久。

诚然，相当一部分作家和评论家依然故我，对由弗洛雷斯教授挑起的这场没完没了的论战熟视无睹。其所以如此，也许是因为魔幻现实主义等拉美当代小说流派不同寻常：它们既无刊物、宣言，又无领袖、团体，但却各在某一时期形成了相当数量具有相似的审美品质或取向、相近的表现形式或内容的作家作品。这些作家作品所体现的倾向虽难上升为传统意义上的流派，却分明具有二十世纪中后期文学流派的显著特点：既各具主导倾向，又你中有我，我中有你，错综复杂，纷坛多变。事实上，这也是时至今日有关魔幻现实主义等拉美当代小说流派的商榷、甄别仍在继续的根本原因。

## 魔幻现实主义与神奇现实

如果说二十世纪是神话复归的世纪，那么拉丁美洲的魔幻现实主义就是这一复归的毋庸置疑的高潮。前面说过，虽然魔幻现实主义不是传统意义上的文学流派，但却不乏鲜明的群体化倾向。这个群体包括古巴作家阿莱霍·卡彭铁尔、危地马拉作家米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯、墨西哥作家胡安·鲁尔福和卡洛斯·富恩特斯、秘鲁作家何塞·马里亚·阿格达斯、委内瑞拉作家阿尔图罗·乌斯拉尔·彼特里、巴西作家吉马朗埃斯·罗萨、哥伦比亚作家加夫列尔·加西亚·马尔克斯和智利女作家伊莎贝尔·阿连德等等。他们不谋而合、殊途同归，出色地表现了拉丁美洲的魔幻（神奇）现实。

不消说，魔幻现实主义既非超现实主义的必然赓续和变体，也不是现实主义的简单演承和拓展，但又同二者有着割舍不断的联系。且不说开魔幻现实主义先河的阿斯图里亚斯和卡彭铁尔如何双双脱胎于超现实主义（尽管当时他们都还是无名之辈因而未被勃勃东列入“绝对超现实主义”诸君名单，尽管后来他们退出了这个欧洲文学运动并对它产生了反叛情绪），魔幻现实主义所表现的不正是超现实主义所孜孜以求的神奇吗？诚然，魔幻现实主义的神奇最终又不同于超现实主义的神奇。就象勃勃东所说的那样，拉丁美洲是“天生的超现实主义乐土”。在那里，神奇是俯拾即是家常便饭，无须乎煞费苦心地寻思玄想。

那么，什么是魔幻现实主义的神奇呢？这个问题历来是争论的焦点，稍不慎就会进入误区。

无论是卡彭铁尔还是加西亚·马尔克斯（甚至还有勃勃东），都认为神奇是拉丁美洲现实的基本特征。尤其是加西亚·马尔克斯，固然一直不屑于魔幻现实主义这种说法，但却一再强调拉丁美洲现实的神奇。他说：“我们的现实向文学提出了一个十分严肃的问题，那就是语言的贫乏。当我们谈起河流时，欧洲的读者也许会联想到多瑙河的涟漪，但却很难想像出亚马孙的波澜壮阔：从帕拉的巴伦极目望去，巨浪翻滚，烟波浩淼，水天相连，无边无际。在我们写‘暴风雨’的时候，欧洲人想见的至多是闪电雷鸣……然而，在安第斯山脉，暴风雨是一种世界末日。正如一个名叫雅维埃·马理米埃的法国人所说的那样，‘没有亲眼见过这种暴风雨的人，怎么也不会对雷霆万钧之势形成概念。连续不断的闪电一道紧接着一道，犹如血红色的瀑布；隆隆的雷鸣在深山里久久回荡，直震得地动天摇’。这般描述远远称不上精彩，但它足以使最不轻信的欧洲人不寒而栗。”

他认为有必要创造一套新的话语系统以适应拉丁美洲的现实生活。他说，本世纪初有位名叫厄普·德·格拉夫的荷兰探险家在亚马孙河流域见过一条沸腾的大河，鸡蛋放进去几分钟就能煮熟。此人还到过地方，在那儿不能大声说话，否则就会引起一场倾盆大雨。凡此种种，不胜枚举。然而真正神奇的并非拉丁美洲的自然现象，而是那里的人。

他说：“仅墨西哥这一个国家，就得用浩繁的卷帙来叙述它那令人难以置信的现实。尽管我已经在那里生活了近二十年，但他还时常会几小时、几小时地望着盛放跳蹦蹦豆的坛子出神。善于推理的好心人向我解释说，豆子之所以会跳舞是因为巫师在里面放了一条活虫。

“……在加勒比地区，这类令人目瞪口呆的现象更是达到了登峰造极的地步。加勒比北起美国南邻巴西，地域辽阔，人种纷杂。……在这个世界文

明的交叉路口，形成了一种无拘无束的自由、无法无天的生活。在这里，人人可以为所欲为。一夜之间，强盗变成了国王，逃犯变成了将军，妓女变成了总督；反之亦然。

“我生长在加勒比，熟悉这里的每一个国家，每一个岛屿。也许正因为这样，我才如此力不从心、自叹弗如，总感到无论怎么搜肠刮肚、苦思冥想，也写不出半点儿比现实更令人惊奇的东西。因此，我力所能及的只是用诗的螯足有意无意地移植现实而已。在我拼写的每一部作品中，每一处描述都有事实依据，每一句话都有案可稽。

“我在《百年孤独》中写了使布恩蒂亚一家祖祖辈辈忐忑不安的猪尾巴遗传症，便是这种移植的明证之一。我本来可以写任何一件事情，但我想来一点儿别出心裁，于是写了个猪尾儿。我以为害怕生出个猪尾儿之类，是最不可能有偶合的。不料，小说刚开始为人所知，在美洲各地就有一些男人和妇女坦白承认自己也长有类似的多余物。在巴兰基利亚，一位青年向报界透露：他不但有一根与生俱来的猪尾巴，而且连经历也颇似我的人物。他说他一直瞒着别人，总觉得那是件十分丢脸的事情，直到读了《百年孤独》后才得以将秘密披露出来。他向报界所作的说明简直令人喷饭。他说道，‘读了小说之后，我才知这是件很自然的事情’。

“诚然，在我的作家生涯中最困难的创作经历莫过于构思《家长的没落》。几乎整整十年，我耗尽心血收集有关拉丁美洲独裁者的资料，唯一的愿望是使自己的作品尽可能少与现实相似、偶合。结果，我的想法最一次步步落空：胡安·维森特·戈麦斯洞察一切的本领比真正的未卜先知还要胜过一筹。安东尼奥·洛佩斯·德桑塔纳劳民伤财，为安葬自己的一条断腿，举行了旷世隆重的葬礼。洛佩·德·阿吉雷将他的一只断臂扔到河里，让国民为它举哀。断臂顺流而下，所到之处，都有官兵迎送。人们无不胆战心惊，生怕它还会挥舞屠刀。安纳斯塔西奥·索摩查·加西亚在家里喂养猛兽，每个铁笼都分作两格，一格关猛兽，另一格关政敌……”

他还说，在拉丁美洲，尤其是加勒比地区，最令人叹为观止的建筑常常不是别的而是监狱。“1902年5月8日，位于马提尼克岛上的倍雷火山突然爆发，在短短的几分钟内将圣皮埃尔港夷为平地。熔岩烧死并埋没了该地的全体三万居民，唯独一人幸免于难，此人叫吕德热·西尔瓦里斯，是个囚犯，被监禁在坚不可摧的牢房里……”

为此，加西亚·马尔克斯声称“现实是最伟大的作家”，“我们的任务，也许可以说是如何努力以谦卑的态度和尽可能完美的方法去贴近现实”。

然而，拉丁美洲的神奇是有历史原因的。

拉丁美洲之所以神奇（魔幻）首先是由于它的“新”。“新大陆”被发现的本身便充满了神奇色彩：它是哥伦布判断失误的结果，具有历史偶然性。哥伦布相信，一直向西航行，遇到顺风，几天之内即可抵达西潘古或中国。然而，为保险起见，他又尽量将距离估计得比“实际”遥远，认为日本和里斯本的最大航距为三千海里。这便是“导向人类历史上最大发现之一”的建设性错误。他的航程当然不是几天，而是数月逾年。因此，他是在粮断水尽、骑虎难下、完全绝望的情况下到达美洲——他心目中的印度的。

当哥伦布看到印第安人吸土烟抽大麻的时候好不惊奇，以为是什么宗教仪式，但因找不到贴切的表述方式，便想当然地对西班牙人说：“印度人整天叨着燃烧的草叶木棒烟熏火燎。”尔后，在纷至沓来的殖民者眼里，美洲

成了名副其实的新大陆，一切都是那么扑朔迷离、难以名状。他们只能用手指指点点，或张冠李戴、牵强附会，拿毫不相干的事物比附一番。当他们在“新西班牙”即今墨西哥境内连续发现数条大河时，便想到了多瑙河与尼罗河，竟毫不犹豫地以“格兰得”（意曰大河）、“拉尔戈”（意为长江）等分别命名。殊不知真正的大河、长江还大有其在。于是乎巴西境内的亚马孙河便理所当然地成了巴伦的海。

与此同时，新大陆又因其“新”而给幻想提供了纵横驰骋、无所羁绊的广阔天地。真真假假，虚虚实实，无奇不有，无所不能。且不说女妖之类的玄想，亦不论龙蛇之类的传说，西班牙殖民者和形形色色的冒险家就有过多少令人惊叹的故事，做了多少异想天开的美梦。其中，“黄金国”的传说是最具代表性的，它对新大陆乃至全世界都产生了极其深远的影响。为了寻找这个令人神往“国度”，贡萨雷斯·西梅内斯·德·盖萨达率兵征服了哥伦比亚并对它进行了旷日持久的疯狂劫掠；弗朗西斯科·德·奥雷亚纳发现了亚马孙河的源头并自上而下，进行了同样疯狂的漂流探险。后来，有人在卡塔赫纳出售的鸡胗里发现了大量金粒，又在旧金山和中南美发现了特大金矿，于是“黄金国”的神话再次不胫而走，风靡西班牙、葡萄牙和整个世界，令亿万人废寝忘食、如痴如狂。

和“黄金国”的传说一脉相承的“瓜乌特莫克宝藏”也一直使旧世界梦牵魂绕，欲忘不能。据说，印加帝国为了向阿兹台克国王瓜乌特莫克（1502—1525）赎回被捕的阿塔瓦尔帕王，派出了数十个驮队，共11000余头满载着金银珠宝的大羊驼，但它们从未抵达墨西哥山谷。

正是这种幻想与现实的交织、重叠，使“黄金国”的传说继续搅扰人心。直到上世纪末，还有人远涉重洋，来美洲探险寻宝，以至负责巴拿马地峡铁道工程的德国工程师不乏讽刺地说，只要铁轨不用当地的稀有金属铁而改用金子铸造，这项工程可望提前完成。还有令更多英雄豪杰、凡夫俗子梦寐以求的“永葆青春泉”。传说此泉水不仅能驱邪治病、延年益寿，而且能解忧消愁、返老还童。为了寻找这口仙泉，西班牙殖民者阿尔瓦罗·努涅斯·卡贝萨·德·巴卡率部由墨西哥南下，在中南美辗转十余年，损兵折将不计其数。在一次神秘的探险中，远征队伍断了炊，发生了人吃人的可怕事件，原来的六百多人一下死了大半，最后只有五人侥幸生还。

旧梦未圆，新梦又生。令人费解的是至今仍有人相信“黄金国”的存在。

诚然，美洲本是一块古老神奇的土地，千百万印第安人在这里繁衍生息。他们以自己勤劳和智慧创造了光辉灿烂的土著文化。早在公元前2500年，美洲就已产生了奥尔梅卡前古典时期文化。公元前1000年左右，发展了农业，开始种植玉米、土豆等作物。公元前700至1000年，中南美洲的玛雅文化、萨波特克文化、托尔特克文化、米斯特克文化和南部美洲的印加文化出现第一个鼎盛期，无论在天文还是建筑，数学还是农业等诸多方面，较之同时期欧洲大陆都毫不逊色。到了公元十五世纪，也即哥伦布发现新大陆之际，阿兹台克建成了规模旷世的特诺奇蒂特兰城（即今墨西哥城前身）。它不仅拥有十五万居民（超过了当时欧洲最大的都市伦敦），而且具有可与马德里大教堂相媲美的蔚为大观的太阳神大庙等金字塔建筑群。

此外，与世隔绝使印第安文化传统、宗教信仰和风俗习惯与旧世界大相径庭。因而，对于旧世界说来，美洲文化充满了神奇色彩。反之，对印第安人而言，欧洲文化更有其不可思议之处。他们的帆船、骑兵、火枪、盔甲等

等，无不使印第安人望而生畏、不知所措。譬如西班牙骑兵，所到之处，不是被奉若神明，便是被当作妖魔。因为在印第安人看来，他们“可分可合”（指骑手与座骑），法力无边。

当然，真正神奇的还是印欧两种截然不同的文化的并存与混合。其代价是高昂的；印第安文化遭到了严重破坏，留下的只是许许多多残缺不全的记忆、难以卒读的碑铭和数不胜数的谜中之谜，如金字塔之谜、太阳门之谜、大沙鸟之谜等等以及由此产生的神奇传说和冒险种种。所以，早在十六世纪，一个神奇、疯狂、种族混杂的拉丁美洲已见端倪。

摆脱西、葡殖民统治而获得独立也没有使拉丁美洲脱离癫狂状态。一方面，走马灯似地“轮回”的战争和此消彼长、纷至沓来的封建寡头把拉丁美洲弄得乌烟瘴气；另一方面，一个文盲充斥的小国居然产生了开创西班牙语诗风的一代唯美主义大师卢文·达里奥；一个遍地乞丐的岛国竟然养育了令同时代所有正直文人崇敬的伟大思想家何塞·马蒂（他的人生观、艺术观将和他的名字一起载入世册）。而今，在这方土地上，现代和远古、科学和迷信、电子和神话、摩天大楼和史前状态交织在一起：一边是两千万人口的中央都市，一边是赤身露体的各色土著；一边是电视机，一边是护身符。

请不要以为这是地区主义的邪念。不是的。诚如前面所说，拉丁美洲现实发展到这步田地，有其鲜明的历史文化原因。加西亚·马尔克斯也曾声称拉丁美洲“受各方面的影响……是由全世界的渣滓汇集而成的”。当然这是激愤之词。

在许多人（包括国内学者）看来，这些（或者还有神鬼巫术）乃是拉丁美洲现实的神奇所在，是魔幻现实主义的表现对象。其实不然。因为综观魔幻现实主义作品，有关作家所浓墨重彩表现的显然大都不是这类浅显的自然现实现象。

当然，魔幻现实主义更不是弗洛雷斯教授所说的幻想小说，也不是所谓的“幻想加现实”的折衷文学。魔幻现实主义表现真实，这一点没有问题，就像一位访问过拉丁美洲的美国女作家所说的那样，“看上去神奇、虚幻，事实上却是拉丁美洲现实的基本特征”。

真固然是美的关键，但却并不等于美。黑格尔说过：“从一方面看，美与真是一回事。这就是说，美本身必须是真的”；但是“从另一方面看，说得更严格一点，真与美却是有分别的”。这是因为艺术的美具有两重性，“既是自然的，又是超然的”。它不是罗列现象、对自然进行琐碎浅显的描写，而是去粗存精，对现实进行本质的、审美的把握和反映，既揭示现实的关系又具有细节的真实，也就是所谓的艺术源于生活又高于生活。正因为如此，写真实的美学原则才具有鲜明的历史具体性和超越性。

那么，魔幻现实主义的神奇的真实究竟是什么？

它是拉丁美洲的文化特性，是现实状态所蕴含潜藏的神话一原型和社会内容，如拉丁美洲的原始与落后、愚昧与畸形。

## 早期魔幻现实主义

魔幻现实主义最早可以追溯到三十年代。它起始于拉丁美洲作家对美洲本原中的两支血脉——印第安文化和黑人文化的再发现、再审视。

危地马拉作家米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯的《危地马拉的传说》（1930）堪称魔幻现实主义的开山之作。

阿斯图里亚斯无疑是拉丁美洲作家中最先关注拉丁美洲文化特性和民族精神的一位。他生长在印第安人集居的危地马拉，童年是在印第安村社度过的，会玛雅—基切语先于西班牙语。后来他回到了城里，但依然与印第安人过从甚密。他的学士论文便是《印第安人的社会问题》。那是1922年初的事情。此后，阿斯图里亚斯赴法国深造并求教于著名人类学家乔治·雷纳德教授，不久就在雷纳德教授的指导下翻译了玛雅—基切神话《波波尔·乌》。

《危地马拉的传说》是阿斯图里亚斯的处女作。初出茅庐的阿斯图里亚斯一鸣惊人，向文明、安逸的欧洲人展示了一个沸腾的蛮荒世界，一种云诡波谲、五光十色的原始生活。小说集出版后不久即由法国作家弗朗西斯·德·米奥芒德尔译成法文并获1932年西拉—蒙塞居尔奖。法国诗人保罗·瓦莱里在序言中说：“……传说把我迷住了。它们如梦如诗，令人爱不释手。我是说，就我的精神状态和我应付新鲜事物的能力而言，已很少有什么令我击节感叹的了，但是《传说》打动了。在这些如梦如诗的传说中，一个古老民族的各种信仰、各种历史经历和现实环境水乳交融。在这块美丽富饶的土地上，勤劳的人们刀耕火种，开始了自己的生活；时至今日，他们仍显示出强大的生命力和威慑力。因为他们正以惊人的坚韧和毅力，在两泽之间建立新的组合，创造新的神话。……热带自然纷纭多变，神秘莫测；印第安巫术和西班牙神学交叉混杂，这是一个什么样的混沌世界啊！”

《传说》的开篇之作是写火山的。它以玛雅—基切对不可战胜的自然现象的神话想象为契机，写它的形成、爆发、死亡……

岸边，两座高山对峙着。一座叫卡布拉坎，它那巨大的臂膀环抱着群山峻岭、荒滩原野，托举着城池庙宇、农庄村社；吐一口火焰，大地就会燃烧。大地燃烧了……另一座叫胡拉坎，是云雾之山。它从东方飞来，张开大嘴，吐一口烟雾，铺天盖地，笼罩了燃烧殆尽的卡布拉坎。天，黑沉沉的，失去了阳光；成群的小鸟离开巢穴，哀鸣着四处逃窜、躲藏……

《火山的传说》是一篇散文体小说，富有玛雅—基切神话的韵味。在玛雅—基切神话中，火山是山神显圣的结果，火山爆发是神对人类罪恶的惩罚。作者把《火山的传说》写成两山之争，显然是为了揭示两种文化（印第安文化和西方文化）的矛盾冲突。印第安文化经历了产生、发展、兴盛、衰落，最后虽死犹存，一如寿终正寝的卡布拉坎，被西方文化（胡拉坎）的云雾所湮没。

《传说》的另一篇力作《库库尔坎》同样取材于玛雅—基切神话，但又并不拘泥于神话。在古老的玛雅神话中，库库尔坎（也即羽蛇）是主神空气之神（或宇宙之神）。她用瑰丽多彩的蜂鸟羽毛作装饰，早晨呈红色，中午呈金色，晚上呈黑色；她秉性谦逊慈和，所以深受人们的爱戴。但后来她衰老了。这时，一个叫瓜卡马约（意曰鸚鵡）的骗子乘虚而入。他高视阔步，横行霸道，千方百计地诋毁和抹煞库库尔坎，喋喋不休地夸耀自己是救世主，是照亮世界万物的太阳。然而，无论怎样，信奉库库尔坎的人们依然信奉库

库尔坎。他们祭祀她，怀念她，呼唤她，传唱着由此派生的不朽颂歌。

总之，揭示两个种族、两种文化交锋和并存以及由此产生的美洲现实生活的复杂的精神内容，是《传说》的主旋律。由于阿斯图里亚斯的这个作品从头到尾都是表现深层问题的，富于象征性、寓言性和神话色彩，同当时拉丁美洲文坛流行的反映印第安人疾苦的土著主义小说形成了强烈的反差。

《危地马拉的传说》出版后不久，阿斯图里亚斯便着手他的第一部长篇小说《总统先生》并很快完成了初稿。但是由于政治的原因，这部不可多得的作品十数年之后才得以面世。1946年，《总统先生》在墨西哥发表后，立刻引起轰动。小说赋予人们熟悉的反独裁主题以奇妙的神话意境，从一开始就把读者引入了梦魇般的氛围：

“发光吧，鲁兹贝尔，发出你顽石的光芒！敦促晚祷的钟不停地敲着，嗡嗡的回声在空中飘荡。在这白天与黑夜交替、光明与阴暗更迭的时候，这钟声令人倍感压抑。发光吧，鲁兹贝尔，在腐朽的过去的基础上，发出你顽石的光芒！发光，发光……发出火光……火光，发光……火光……”

就这样，教堂的钟声拉开了作品的序幕，芸芸众生在它的回声中进入梦魇。总统先生是梦魇的中心，是主宰这个黑暗世界的托依尔（玛雅—基切神话中的魔鬼）。用阿斯图里亚斯本人的话来说，“总统先生是神，是超人（不论我们情愿与否）。他代替了原始社会部落酋长的职能，具有神力，甚至和神一样，凡胎肉眼是看不见的”；“在他背后支撑着他的是则是一种古老的崇拜”。总统先生洞察一切，无所不知，无所不能，连街道的石头都怕听见他的名字。生活在这个世界的各色人等，无论将军士兵、富翁乞丐，一个个恶梦缠身：“他（佩莱莱）从一座火山逃到另一座火山，从一个星球逃到另一个星球，从一个天空逃到另一个天空，似醒非醒，似梦非梦，周围尽是嘴巴，有大有小，有牙没牙……都在拼命地向他呼救：‘妈妈！妈妈！妈妈！’。”

神话、幻觉、梦境和现实水乳交融，难分难解。譬如在作品《第三十七章》总统召见安赫尔将军一节里，安赫尔将军面如土色，心中忐忑不安。他静静地聆听着，未知等待他的是福是祸。这时，“窗外传来了阵阵鼓声，咚咚咚，咚咚咚……四个祭司出现在庭院的四角……篝火燃起来了，鼓声震天动地”。紧接着，一队印第安人踩着鼓点祈求托依尔神的宽恕。“托依尔神飘然降临，他要年富力强的活人……轰隆隆，轰隆隆！土著部落会把优秀的武士来祭祀……轰隆隆，轰隆隆……”最后，安赫尔将军果真像远古部落的武士那样，成了总统先生的牺牲品。

在阿斯图里亚斯看来，独裁者的世界也即神的世界。时至今日，在拉丁美洲，尤其是在危地马拉这么一个贫穷落后、文盲充斥的中美洲小国，主宰万物、阐释一切的不是别的而依然是神话。酋长、总统、神明在人们，尤其是在印第安人眼里是一回事。这就是拉丁美洲的原始与落后，也是拉丁美洲专制统治赖以生存的重要原因，具有深刻的文化内涵，决定了《总统先生》的与众不同。

与此同时，古巴作家阿莱霍卡·彭铁尔从加勒比黑人文化切入，创作了《埃古·扬巴·奥》（1933）。

卡彭铁尔生长在黑人集居的加勒比岛国，这是他籍以了解南美社会、历

史和文化的本钱。早在四十年代，他就对拉丁美洲作了区域划分。他把最南端的阿根廷、乌拉圭等国称作欧洲文化区，把中南部美洲和墨西哥称作印第安文化区，把加勒比地区和巴西称作黑人文化区，认为三者的最大区别在于“南边的相对理性”，“中部的相对神奇”，“加勒比的神奇加巴洛克主义”。

《埃古·扬巴·奥》（古巴黑人语言，意为“神啊，拯救我们吧”），是拉丁美洲作家表现美洲黑人文化的第一部文学作品。小说叙述姆拉托（黑白混血儿）梅内希尔多·埃古的一生。从情节的角度看，此作充其量是一杯清茶；但是，由于人物周围聚集着一个庞大的黑人群体，不知不觉中，作品被涂上了一层魔幻色彩，令人耳目一新。

小说第一部分《童年》由十一节组成，写梅内希尔多的童年时代，展示了黑人文化对主人公的最初影响：

刚满3岁，梅内希尔多被爬进厨房的“硬足蟹”（蜥蜴）咬了一口。照料了四代人的家庭医生老贝鲁阿赶紧在茅屋里撒一把贝壳，然后用亲手调制的粘乎乎、臭熏熏的药膏在他肚皮上胡乱涂抹一番，末了坐在孩子的床头上向着“公正的法官”（神主）喃喃祷告：“……前面有一群狮子，后面有一群狮子；前面的是雄狮，后面的是母狮……噢，……有眼睛，看不见我；有爪子，抓不到我；有牙齿，吃不动我……噢，噢

第二部分是主人公的少年时代，写他如何从一个少不更事的“族外人”变成一个笃信宗教的“族内人”。第三部分叙述他为了部族的利益，不惜以身试法。结果当然不妙：他不但身陷囹圄，受尽折磨，而且最终死于非命。与此同时，黑人无视当局的规定，在化装成魔鬼、秃子、摩尔人和光屁股荡妇的“先行者”的引导下，敲响了鲁古米、贡戈和阿拉拉，跳起了贡比亚和长蛇舞……”

妈咪，妈咪，也也也；  
蛇要吃我，蛇要吃我。妈咪，妈咪，也也也；  
蛇要吃我，蛇要吃我……  
快跑，快跑，这是我们的自由。

……

在《一个巴洛克作家的简单忏悔》（1964）中，卡彭铁尔对《埃古·扬巴·奥》一书的创作思想进行了概括，他说：“当时我和我的同辈‘发现’了古巴文化的重要根脉：黑人……于是我写了这部小说，它的人物具有相当的真实性和真实性。坦白地说，我生长在古巴农村，从小和黑人农民在一起。久而久之，我对他们赖以生存的宗教仪式产生了浓厚的兴趣。我参加过无数次宗教仪式。它们后来成了小说的‘素材’……我发现作品中最深刻、最真实、最具世界意义的，都不是我从书本里学来的，也不是我在以后二十年潜心研究中得出的。譬如黑人的泛灵论、黑人与自然的神秘关系以及我孩时以惊人的模仿力学会的黑人祭司的种种程式化表演。从此往后，我愈来愈怀疑当时流行的那些东西会是真正的美洲文学。”

“Une vision locale et ruraliste” un pays sans signification... ”意思是对一个国家而言，局部的和地区主义的观点并不能说明什么。

1949年对于拉丁美洲魔幻现实主义小说至关重要。卡彭铁尔的《这个世界的王国》、阿斯图里亚斯的《玉米人》和委内瑞拉作家乌斯拉尔·彼特里的《三十人及其影子》的同时出版，标志着魔幻现实主义（虽然当时还不用这个名称）已鸣锣开张。

《这个世界的王国》由四部分组成。

第一部分写海地黑人蒂·诺埃尔的内心世界，动因之一是十八世纪末黑人领袖马康达尔发动的反对法国殖民统治的武装起义。蒂·诺埃尔是个老于世故的黑奴，是“海地民族意识”的象征。马康达尔的故事实际上只是蒂·诺埃尔迂回曲折的意识流长河中的一个旋涡，一段插曲。马康达尔立志将法国人赶出海地去，于是乎到处打家劫舍，焚烧庄园，带领黑奴造白人主子的反，最后甚至明火执仗地发动武装起义，以向殖民当局公开宣战。可是起义遭到了镇压，马康达尔本人沦为俘虏并被活活烧死。诚然，火与剑最终未能使黑人屈服，相反更激发了他们的种族仇、民族恨。

第二部分写海地黑人的第二次武装起义。这次起义是有另一位黑人领袖布克曼发动的。成千上万不堪虐待的黑奴，用复仇的钢刀和长矛，击败了强大的法国军队。殖民政府土崩瓦解。胜利的黑人尽情享受翻身的自由，肆无忌惮地发泄阶级种族的双重仇恨。然而好景不长，法国殖民者的增援部队带着拿破仑的胞妹波利娜·波拿巴和大批警犬在古巴的圣地亚哥登陆并很快收复了失地，重建了殖民政府。

第三部分写亨利·克里斯托夫的王国。布克曼牺牲后，蒂·诺埃尔随其白人主子梅西先生来到圣多明各。不久，姗姗来迟的法国大革命的福音终于传到了加勒比海，奴隶制被废除了，梅西在孤独和贫困中死去。蒂·诺埃尔开始了自由自在的生活。他兴高采烈地从圣多明各回到海地，沉浸在狂欢之中。

正当人们踌躇满志、憧憬美好未来的时候，前黑人领袖亨利·克里斯托夫大权在握，不可一世，成了独夫民贼。白色恐怖再次笼罩岛国。

第四部分写蒂·诺埃尔的觉醒。亨利·克里斯托夫仿效法国人，在岛国大兴土木还为自己加了冕。他的劳民伤财、倒行逆施遭到了黑人同胞的强烈反对。最后，在全国人民的一片声讨声中，亨利·克里斯托夫在他的“凡尔赛宫”自戕。

亨利·克里斯托夫的王国垮台后，自命不凡的姆拉托们（黑白混血儿）控制了局面。他们比以往任何一届政府更懂得怎样盘剥黑人。蒂·诺埃尔在苦难的渊数中愈陷愈深。最后，他终于忍无可忍，抛弃了一贯奉行的明哲保身的处世之道，毅然决然地投身于为同胞争取解放自由的革命洪流。

小说虽然主要以人物内心独白的形式铺展开来，但所述内容仍具有鲜明的历史真实性。

众所周知，自1697年西班牙和法国缔结里斯维克条约——将海地岛的西半部划归法国起，大批黑人被廉价卖到这里，充当奴隶。1757年，海的黑人发动了第一次武装起义。1790年，黑人第二次武装起义，要求执行法国国民议会的决定，一视同仁地给数以万计的海地黑人以平等自由。1791年8月中旬，黑人举行第三次武装起义，对法国殖民者实施种族报复。同年九月，海地黑人第四次大规模武装起义，揭开了拉丁美洲独立革命的序幕。1794至1799年，起义军由西向东挺进，先后击溃了岛上的法国、英国和西班牙军队。1801年，起义军召开会议，制订宪法，宣告奴隶解放、海地独立。1803年，

法国宣布放弃海地。海地颁布《独立宣言》，成为拉丁美洲第一个独立国家。翌年，海地政府成立，戴沙林独揽大权，自立为王。戴遇刺后，亨利·克里斯托夫重蹈覆辙……

可见小说依于史实，又不拘泥于史实，对历史细节作了重要取舍：写了1757年的马康达尔起义和1791年的布克曼起义，放弃了1790年的黑人暴动和世纪末的反西抗英战争；写了亨利·克里斯托夫，放弃了戴沙林。

这些取舍貌似偶然，其实乃作家匠心所在。因为他刻意依傍的并非海地历史。历史对于他只不过时一种必不可少的背景。他所要到达的是依存于历史但从某种意义上说又超乎历史的加勒比神奇。

诚如卡彭铁尔在《序言》中所说的那样，“神奇是现实突变的产物，是对现实的特殊表现，是对现实状态的非凡的、别出心裁的阐释和夸大。这种神奇的发现令人兴奋之极。不过这种神奇的产生首先需要一种信仰”。也就是说，“神奇”的不是客观现实（历史）而是某种信仰，是信仰对现实的突变、表现、阐释或夸大。

在《这个世界的王国》中，海地现实（或者史实）毫无神奇可言，神奇的是黑人文化，是信仰。

马康达尔是个关键人物，在作品中着墨较多。他不仅是海地黑人领袖和两次武装起义的发动者，而且武艺高强、身怀绝技。为此，法国殖民者一直把他视作眼中钉、肉中刺。为了逃避敌人的追捕，马康达尔不得不常常隐姓埋名，远走他乡。这是作品的一个层面，是客观的，或基本客观的。作品的另一个层面是黑人同胞对他的非凡的、别出心裁的阐释和夸张，是信仰的产物。黑人同胞相信，马康达尔之所以成为他们的领袖是因为他不同凡响：他会变形，能长出翅膀飞翔；他不食人间烟火，却富于人间真情。即使是在马康达尔被处以火刑、化为灰烬之后，海地黑人仍坚信他天长地久、永生不灭。他们既不悲伤也不胆怯，因为他们“看见”马康达尔挣脱枷锁，在烈火中自由地飞翔、升腾，然后神不知鬼不觉地回到这个世界，消失在黑人之中。“当天下午，黑人们兴高采烈地返回各自的庄园。马康达尔的诺言再一次兑现，他重新回到了这个世界的王国。”

诚然，在这个问题上，白人的看法是截然不同的：

马康达尔牺牲那会儿，莱诺尔曼·德·梅西先生正戴着睡帽，同他的夫人，一位虔诚的天主教徒谈论黑人的麻木不仁并从此推论出关于种族优劣的哲学观点，准备旁征博引，作一次雄辩的拉丁文演说。

不少评论只注意到马康达尔的变形，并以此认为卡彭铁尔的神奇是一种艺术虚构，是对卡夫卡的摹仿。殊不知神奇者不在变形，而在信仰。通观小说演进脉络，无论是马康达尔的变形还是升天、复活，都是信仰的产物、偶像崇拜的产物，用今天神话原型批评的话语说是黑人集体无意识的宣达。梅西先生从理性主义者的角度看马康达尔的死亡，怎能不认为黑人“麻木不仁”？而黑人之所以“兴高采烈”却因为他们“看到了”马康达尔的“复活”。这两种世界观的对立愈明显、反差愈强烈，就愈显出黑人文化的“魔幻”和玄妙。

海地黑人笃信伏都教，他们的认知方式之一的神话具有明显的原始宗教

色彩。故而与其说卡彭铁尔（马康达尔）的变形术和卡夫卡衣钵相传，不如说它和塞万提斯（堂吉诃德）的“障眼法”一脉相承。堂吉诃德读骑士小说入了迷，得了骑士疯魔症，一看见草原上旋转的风车，就以为是罪恶的巨人在向他挑战，不能不横枪跃马、冲过去拼个高低。在一旁观看的桑丘对主人的行为煞是费解。他明明看到主人攻打的不是巨人而是风车。显然，堂吉诃德的“巨人”只是风车在他头脑中的反映，但它差点儿要了他的命。不消说，卡彭铁尔摆在读者面前的同样是“风车——巨人”两种现实：历史—客观现实和人物—主观现实。

客观现实之为客观现实（巴尔加斯·略萨称之为“真正的现实”），是因为它是不以人们的意志为转移的客观存在；而主观现实则是前者在主体的折光反映，它既可能是逼真的，也可能是失真的和扭曲的。《这个世界的王国》是一支由现实和意识（信仰）谱写的交响曲，一开始就借黑人蒂·诺埃尔奇妙的内心独白对现实进行了“别出心裁的阐释”：

在非洲，国王是武士、猎人、法官和祭司。他的宝贵精液让成千上万善男信女孕育他强盛家族的英勇气子。然而，在法国，在西班牙，国王只知道发号施令，由别人去替他打仗卖命，自己则无能解决争端，还要忍受修道士的责备。至于精力，他们只能生育一两个懦弱无能的王子……可是在那里，在伟大的那里，王子们个个结实得像铁塔，像豹子……

蒂·诺埃尔的思维是神奇的，因为它是反常的。

同样，黑奴索里曼对波利娜雕像的异乎寻常的感觉神奇得足以让最麻木、最不轻信的读者怦然心动：

索里曼摇摇晃晃地走过去，惊讶感使他如梦初醒。他认得那张脸，那个人。他不禁浮想连翩。突然，他贪婪地、全神贯注地抚摸了她，掂了掂那对丰满匀称的乳房……然后曲动腰干儿，顺着她的腿肌、筋根给她做全身按摩。冷不防，大理石的阴冷刺疼了他的脉腕，他惊叫一声，本能地把身子缩了回来。血在他身上打滚……在淡黄色灯光的辉映下，这尊雕像变成了波利娜·波拿巴的尸体，一具刚刚僵硬的美丽的尸体，也许还来得及使她苏醒。

这里没有“栩栩如生”、“维妙维肖”之类的词汇，只有一个黑人的神奇感觉，它使波利娜·波拿巴的雕像变成了“一具刚刚僵硬”、也许还来得及“苏醒”的“尸体”。

人们对客观事物的理解或多或少带有主观色彩。这种主观色彩的形成决定于人们的生活生产方式和经济文化水平等诸多因素。在卡彭铁尔看来，海地黑人的感觉知觉和充满原始宗教色彩的伏都教思想（基本上是泛灵论的）固然不可避免地表现了海地黑人的原始与落后，但它们必竟是事实，是美洲文化的重要组成部分，反映了殖民地时期海地社会的畸形与失调。

和《这个世界的王国》一样，阿斯图里亚斯的《玉米人》也由四部分构成。

第一部分开宗明义写道：土地在流泪，在悲鸣，在控诉玉米种植主的侵

犯。酋长加斯帕尔·伊隆率领玛雅人英勇抗击玉米种植主的扩张。侵略者明抢不成，又施暗计。他们收买混血儿曼努埃拉，逼迫她丈夫加害加斯帕尔·伊隆。

第二部分写老酋长蒙难后玛雅部落的悲惨遭遇：抵抗失败，土地被玉米种植主糟蹋得面目全非。玛雅人忍无可忍，对加斯帕尔的敌人施行报复。

第三、四部分是作品的主体，由“苔贡传说”、“尼乔传说”等组成。

玉米人即玛雅人。“神用玉米创造了人类”——玛雅神话《波波尔·乌》如是说。玛雅人同玉米、土地、森林的关系非同寻常。这是由初级农业社会的特殊的生产生活方式造成的，是人与大自然的关系的反映。

在玛雅人看来，土地是有生命的，当它失去森林、庄稼的时候，它会哭泣，会流泪：

——加斯帕尔·伊隆任人夺走土地的梦想；——加斯帕尔·伊隆任人划破土地的眼皮；——加斯帕尔·伊隆任人焚烧土地的睫毛……

玉米种植主的滥砍滥伐、大面积开垦播种，不仅扰乱了玛雅人的平静生活，而且破坏了生态环境：使土地失去了“梦想”和“睫毛”、“眼皮”和“骨骼”。“没有先辈的骨骼，土地就贫瘠无力。”于是，玛雅人施展魔法，对敌人实行种族报复。他们集合了部落的术士，念起了古老的咒语。

敌人陷入重围：第一重围由成千上万的猫头鹰组成，第二重围由铺天盖地的萤火虫组成，第三重围由利如剑、密如林的玉米秆组成……敌人死的死，伤的伤，无一幸免。真可谓天网恢恢，疏而不漏。

然而这是幻想，是神话。俄国作家高尔基说过，神话的基本意思是古代劳动者为了减轻劳动强度，防御两脚的和四脚的敌人，抵抗自然力的压迫所采取的“语言的力量，即用‘诅咒’和‘咒语’的手段来影响自发的害人的自然现象”。也就是说，现实是玛雅人反抗失败，土地被夺，森林被毁，却又回天乏力，不得不躲进深山，潜入内心，在幻想中编织新的神话：神奇的复仇及此后的“苔贡传说”、“尼乔传说”等等。

## 苔贡传说

苔贡本是盲人伊克之妻。有一天，苔贡突然失踪，从此音讯杳无。可怜伊克四处寻找，历尽千辛万苦，后来终于在卖酒郎的帮助下找到了她。喜悦使他神奇地复明。然而在他眼前的唯有草木山峦。原来，他的妻子早已“脱胎换骨”，变成了高不可攀的苔贡山。绝望的伊克借酒浇愁，喝得酩酊大醉，最后和卖酒郎一起被控“贩酒害人”，锒铛入狱。

此后不久，玛雅青年伊拉里编了个爱情故事，大伙儿听了都说这个故事是实际存在的，就像苔贡和伊克一样。伊拉里感到莫明其妙，但转而一想，只当是人们无知，不懂得区别故事与实际。然而，当他第一次翻越苔贡山时，奇迹出现了。他突然发现这山果然不陌生，山上的动物也纷纷向他点头致意，仿佛神话一般。他终于恍然大悟：在这个世界的王国里，现实与幻想、人类与自然相互依存，不分彼此。

## 尼乔传说

尼乔是玛雅人重返森林后的第一位信使，肩负着消除孤独、打破封闭的神圣使命。然而当他带着部落的希望和嘱托离开森林的时候，一群野狗围住了他，仿佛对他说，“别走啊，别走！”。他有生以来第一次感到奇迹的真正含义，顿时进退两难，不知所措。进过一番彷徨犹豫，他终于撕毁了信件，变成了野狗（他的属相），回归了自然。

玛雅人管属相叫纳瓦（nahuatl），它是命中注定的，就像我国古人用以代表十二地支而拿来记人出生年份的十二生肖，常常是他（她）生平遇到的第一种动物。

毫无疑问，苔贡失踪象征着玛雅人丧失了赖以生存的土地，她变成高不可攀的山脉象征着玛雅人对可望而不可及的古老土地的流连和渴望。此外，伊克和卖酒郎的被捕象征着玛雅人被完成排斥在现代经济生活之外，而尼乔的消失与变形则分明意味着玛雅人的孤独以及他们与现代社会的格格不入。

凡此种种，无不充满了原始神话的艺术魅力。

与《这个世界的王国》和《玉米人》同时发表的《三十个人及其影子》是乌斯拉尔·彼特里的一本短篇小说集。集中的大部分作品都由印第安神话传说点化而成。譬如《鹿》的故事，发生在偏僻的印第安村庄，叙述一个叫贝尼塔的印第安妇女的不幸早逝。小说用冷静的笔调，展示了委内瑞拉印第安人原始与无奈。贝尼塔突然腹痛难熬，生命垂危。她丈夫达米安和众乡亲心急如焚却束手无策。这时，村里的老人推论说，贝尼塔的病与“十二角鹿”的出现有关。因为，在古老的苏尼神话中，鹿神司牺牲，所以鹿的出现是不祥之兆。小说结束时，贝尼塔在众人的祷告声中死去，“十二角鹿”被绝望的达米安击毙。总而言之，早期魔幻现实主义作品多直接表现印第安人或黑人的神话传说及其赖以生存的社会现实和历史文化环境，反映了一代拉丁美洲作家对美洲黑人和印第安土著文化的浓厚兴趣以及他们对美洲历史文化本原的深刻反思。

## 中期魔幻现实主义

五、六十年代是魔幻现实主义的鼎盛时期。墨西哥作家胡安·鲁尔福、卡洛斯·富恩特斯，秘鲁作家马里亚·阿格达斯，巴西作家吉马朗埃斯·罗萨，哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯等纷纷加入魔幻现实主义作家的行列，为魔幻现实主义注入了新鲜血液。

在卡洛斯·富恩特斯笔下，古印第安神话仍具有强大的生命力。他的《戴假面具的日子》(1954)或借古喻今或发思古之幽情甚至厚古薄今地“谈玄”，使人不能不慑服于印第安诸神的魔力。

“戴假面具的日子”指阿兹台克王国的最末五日，源自墨西哥现代诗人何塞·胡安·塔夫拉达的《内圆的偶像》：

石的日历，  
年月日谱写的无声赞歌；  
古老的神话，  
永恒的幽灵……

花的岁月中可怕的征兆，  
苍白的夜色，  
空洞的骷髅……

终于是最后的日子——  
“内蒙特米”：戴假面具的日子。

《戴假面具的日子》收有六篇短篇小说，其中《恰克·莫尔》是最具代表性的一篇。小说写一个叫菲里佩尔的墨西哥公子哥儿因突然家道中落，沦为贫民，一时无所依托而颓废堕落的故事。然而就在他茫然失措、走投无路之际，恰克显圣了。恰克是古印第安神话中的风雨之神，他使菲里佩尔返本还源，皈依祖宗。菲里佩尔从此易名恰克·莫尔，成为雨神的化身。

小说乍看荒诞不经，但却是《戴假面具的日子》中最具“事实依据”的一篇。据说，在1952年也就是富恩特斯写作《恰克·莫尔》的前夕，恰克的一尊雕像随墨西哥古代艺术珍品运往欧洲展出，结果所到之处无不大雨倾盆，狂风呼啸；就连那些数十年来滴雨未下的干旱地区也暴雨成灾，水多为患。当雨神在西班牙展出时，慕名而至的人们在他身上放满了钞票，从而使许多远在千里之外的地区风调雨顺，五谷丰登……在理性主义者看来，这些统统是无稽之谈，抑或村人哗众取宠的夸张，充其量不过是现实的巧合。但是，在美洲，在印第安人和许多混血儿看来，这些久旱逢雨或暴风骤雨都和恰克有直接关系，是雨神魔力未减的实例显证。

在富恩特斯后来的作品中，神话的色彩有所减弱，但美洲古代文化和现代墨西哥人的血统混杂仍是他小说创作的主要着眼点和“兴奋剂”。这一点在他的长篇小说《最明净的地区》(1958)中表现的十分清楚。

《最明净的地区》是表现三千年墨西哥的一幅不可多得的历史画卷，从内容到形式均非三言两语可以概括。在这部复杂甚至于有点儿冗长的作品里，只有一个人物是贯乎始终的，他就是半人半神的伊斯卡·西恩富戈斯。

他身在现代墨西哥但记忆却留在了历史；古代印第安美洲。所以有人说他是“应当用金笔大写”的墨西哥人，一个无处不在的混血儿：伊斯卡（印第安人名）十西恩富戈斯（西班牙人名）。

在小说前半部分，西恩富戈斯是个普普通通的混血儿，但随着画面的展开，他庸庸碌碌貌似平凡的背后，便逐步闪现出一颗极其丰富的内心。它是墨西哥混血文化的缩影，古代美洲和现实世界在这里矛盾地并存、戏剧性地汇合。他时而从现时跳到过去，时而从过去跳回现时；既不能完全摆脱过去，又不能完全摆脱现时。这不可避免地使他成为令人同情的悲喜剧人物。

正如著名诗人奥克塔维奥·帕斯所说的那样，“西恩富戈斯是古印第安美洲的幸存者，一个真正的墨西哥人”。

和富恩特斯一样，阿格达斯的早期作品富有神话色彩，但在发表于1958年的代表作《深沉的河流》中，对混血文化的思考占了主导地位。阿格达斯是典型的印欧混血儿，生长在两个种族、两种文化的交叉路口：秘鲁农村；耳濡目染，对拉丁美洲的混血文化有深切了解。《深沉的河流》写一混血少年的心理活动，具有鲜明的自传色彩：埃内斯托的父亲是白人，母亲是印第安人。埃内斯托出生后不久，母亲离开了人世，父亲又弃他而去；他是在印第安养母的照拂下长大的，从小受印第安文化的熏陶，“满脑子尽是古老的传说”和“那些关于山峦、巨石、河流、湖泊的故事”。当父亲强迫他离开印第安人到省城接受教育时，他才十四岁，印第安人的血液象“深沉的河流”在埃内斯托身上湍流、涌动，“仿佛就要将身上的另一半血液排出血管”。他被带到了一所戒备森严的教会学校。教士们殚精竭虑，向他灌输西方文化，可他一心向往的却是被称为“异端邪说”的印第安神话世界：万能的蛇神、善良的河妖，等等，等等。作品结束时，埃内斯托已经具有明显的双重人格，两种文化分别统治着他的社会生活和内心世界。这是痛苦的合并、矛盾的结局，无数人为此付出了代价。其中作者的自杀就与此不无关系。

和阿格达斯一样，巴西作家吉马朗埃斯·罗萨一半是基督徒，一半是印第安人，甚至还是个神秘主义者和佛教徒，颇有些仙风道骨。用路易斯·哈斯的话说，他是个直觉主义者，相信古老的万有灵论；同时又是个性理主义者，受过正统的西方教育；他是个学者，但“也会像巫师那样连连祈祷”。

没有第二个作家能像吉马朗埃斯那样了解巴西腹地居民的文化混杂性。他笔下的腹地居民仿佛徘徊在光明与黑暗之间的候鸟，同时处于图腾制极盛时期的印第安文化和现代基督教文化的氛围之中。无论在《舞蹈团》（1956）还是在《广阔的腹地：条条小路》（1963）中，都存在着两种或多种时空的交叉重叠。就人物而言，芸芸众生中有印第安牧民、基督教神父、故弄玄虚的巫师、离群索居的隐士、能歌善舞的黑人、衣衫褴褛的文人、浪迹天涯的歌手……于是印第安方言俚语和异教徒歌谣比比皆是，拉丁文术语和《圣经》故事随处可见。也许，除了足球和狂欢节，再也没有什么比吉马朗埃斯·罗萨的小说更神奇、更能表现巴西文化了。

在五十年代的魔幻现实主义作品中，胡安·鲁尔福的《彼得罗·巴拉莫》（1955）堪称经典，它对墨西哥混血文化的表现达到了炉火纯青的地步。故事是这样的：胡安·普雷西亚诺遵照母亲的遗嘱到一个叫科马拉的地方寻找其父彼得罗·巴拉莫。他像但丁似的被带到了地狱之门。在那里，几乎所有男性都是彼得罗的儿子或仇人，几乎所有女人都与彼得罗或彼得罗的儿子有染。老姑娘多罗脱阿是位维吉尔式的人物，和胡安母亲生前交好，并在彼得

罗娶他母亲时替她熬过了花烛之夜。当时彼得罗并不爱他母亲，而是看中了她家的财产，所以婚后不久，他就抛弃她另找新欢了。彼得罗坑蒙拐骗，从一个身无分文的穷小子变成了科马拉首屈一指的大财主。于是他变本加厉，为所欲为。1910年墨西哥革命暴发后，彼得罗俨然以革命者自居，派亲信到处招摇撞骗。他儿子米格尔也是个专横跋扈、好色贪懒之徒。有一天，米格尔不慎坠马身亡，村里的神父拒绝为他祷告，原因是他强奸了不少良家妇女，包括神父的侄女。彼得罗便威逼利诱，软硬兼施，强迫手头拮据、家境匮乏的“上帝的使者”在上帝面前求情。彼得罗一生得意，唯独一件事令他耿耿于怀、寝食不安，那就是他对苏萨娜的相思。他俩青梅竹马，在一起度过了肥皂泡似的童年。后来长大了，遂逐渐疏远。但是彼得罗对她的爱从来没有改变。最后，当恶贯满盈的彼得罗向她求婚并强行与她成亲时，她却装疯卖傻，千方百计拒绝他的爱情和欲望。苏萨娜死后，彼得罗众叛亲离，孑然一身，完全失去了生活的兴趣，结果被他的一个胡作非为的私生子送上了西天。

小说的开头平淡无奇，但情节很快展开，你会发现自己已经不知不觉进入了“魔幻境界”。胡安因母亲之嘱，千里迢迢到科马拉寻找父亲。途中，他遇到了一个叫阿文迪奥的年轻人，打听的结果是“彼得罗已经死了好多年了”。来到科马拉后，有个叫爱杜薇海斯老人对他说，阿文迪奥也是彼得罗的儿子，而且已经死了好多年了。胡安将信将疑，继续打听父亲的消息。不久，胡安又听说爱杜薇海斯也已经死了好多年了，是鬼。最后，胡安找到了母亲生前好友多罗脱阿。这时胡安也已经去世了，和多罗脱阿埋在一起。于是，作品的原逻辑和原时序消失了，接下来是胡安—多罗脱阿的墓中长谈和各色幽灵游魂的低声细语。原来，这一切都发生在过去，科马拉早已不复存在。现在的科马拉满目疮痍，万户萧疏，遍地荒坟，幽灵出没。

多么荒诞离奇！然而，在成千上万的墨西哥农民看来，鬼魂是实实在在地存在着的。胡安·鲁尔福选择他们做人物，从而使作品打破了常规，消除了议论，改变了时序、空间的含义……但这并不意味着它是一部幻想志怪小说。因为作品所表现的最终是实实在在的墨西哥人，只不过他们的魔幻意识被绝对地形象化了。

胡安是个异邦亡灵。小说开篇第一句说：“我到科马拉来，是因为有人告诉我，说父亲在这里。他是个名叫彼得罗·巴拉莫的人。这还是我母亲对我说的呢。我答应她，待她百年之后，我立即来看他。”作者之所以选择胡安为主要叙述者，是因为他带来了母亲的回忆：一个蜂蜜味儿的、面包香的、充满生机的科马拉，它与胡安亲睹的完全衰落的、凄凉不堪的、死气沉沉的科马拉适成强烈的对照。母亲说，“过了洛斯科里莫脱斯港，就是一片美景：绿色的平原点缀着成熟了的玉米的金黄。从那里就可以看到科马拉。夜色把土地照得泛出银白”。在她的记忆中，科马拉是世上最美丽、最幸福的村子。“绿油油的平原，微风吹动麦秆，掀起层层麦浪。黄昏，雨丝蒙蒙，村庄沉浸在面包散发的蜂蜜芳香之中……”“每天清晨，牛车一来，村庄就颤动起来。牛车来自四面八方，装着硝石、玉米和青草。车轮发出吱吱咯咯的声音，把人们从睡梦中叫醒。家家户户打开炉灶，新烤的面包发出了香味。这时，也可能会突然下起雨来，可能是春天来了……”但是胡安见到的是一个炼狱般的科马拉：除了断垣残壁和杂草丛生的坟墓，就是不绝于耳的低声细语，“一种窃窃私语，犹如某人经过时对我咿咿唔唔地议论着什么，又象是虫子

在我耳边嘤嘤嗡嗡地叫个不停”。

总之，胡安的回忆勾勒出了科马拉的一头一尾，而多罗脱阿的记忆则只是她眼里的彼得罗·巴拉莫。作品的核心内容是游离聚散于二者之间的“窃窃私语”：众灵的记忆。

我听见了喃喃的声音。（胡安）

这声音是从远处传来的……这是男人的声音。问题是这些死了太久的人一受到潮气的侵袭就要翻身，就会醒来。（多罗脱阿）

……

我想念你，苏萨娜。也想念那绿色的山丘。在那刮风的季节，我们一起放风筝玩耍。山脚下传来喧哗的人声，这时我们在山上，俯视一切。突然，风把麻绳拽走了。“帮我一下，苏萨娜。”于是两只柔软的手握住了我的双手。“再把绳子松一松。”……（根据内容推测，我们知道他是彼得罗·巴拉莫）

我等你已经等了30年了，苏萨娜。我希望为你得到一切……我希望取得所有的东西，这样，除了爱情，我们就别无他求了……（彼得罗·巴拉莫）

由于小说选择了时间和空间之外的鬼魂，叙述角度的转换、叙述者的变化便不再需要过门儿，也“不再是件令人头痛的事情”（鲁尔福语）。而从内容的角度看，阴魂亡灵强化了战后墨西哥农村万户萧疏鬼唱歌的悲凉气氛，同时深层次地揭示了墨西哥文化的印欧混杂、多元发展：一边是现代都市，一边是原始村寨；一边是基督教，一边是死人国……

死人国又称“米特兰”（mitlan），与天庭相对应，但又不同于基督教文化的地狱。它没有黑暗，没有痛苦，是一种永久的“回归”、永久的存在，因此它并不可怕。然而，从人间到“米特兰”有一段漫长的路程，为使死者不至挨饿，必须用大量食品陪葬、祭祀。这种信仰（或者说是传统）一直由阿兹台克王国延续至今。正如奥克塔维奥·帕斯所说的那样，“墨西哥人并不给生死划绝对界线。生命在死亡中延续……”

这与我们先人“生寄也，死归也”的观念如出一辙。

类似的作品还很多，像巴拉圭的罗亚·巴斯托斯、多米尼加的胡安·包什等都对拉美土著或混血文化有出色表现。

与此同时，卡彭铁尔和阿斯图里亚斯依然在这片神奇土地上辛勤耕耘。

卡彭铁尔继续钩沉索隐，寻古探旧，从加勒比（黑人文化）来到了南美洲（印第安土著文化），创作了《消逝的脚步》（1953）。《消逝的脚步》不再有太多的神话，人物对印欧两种文化的思考趋于深广。小说写一个厌倦西方文明的欧洲白人在南美印第安部落的探险旅行。主人公是位音乐家，与他同行的是他的情妇，一个自命不凡的星相学家和朦朦胧胧的存在主义者。他们从某发达国家出发，途径拉丁美洲某国首都（在那里目睹了一场惊心动魄的农民革命）后，进入原始森林。这是作品前两章叙述的内容。

作品后两章，即第三、四章分别以玛雅神话《契伦·巴伦之书》和《波波尔·乌》为题词，通过人物独白、对白或潜对白切入主题；一方面，西方社会的高度商品化正在将艺术引入歧途；另一方面，土著文化数千年如一日，依然是那么原始落后：“印第安人远离当今世界的狂热，满足于自己的茅屋、

陶壶、板凳、吊床和吉他，相信万有灵论，拥有丰富的神话传说和图腾崇拜仪式。”

这是两种极端，都令人痛心，尽管人物（也许还有作者本人）的抉择是厚古薄今的。

时间由近而远，随着主人公的足迹倒溯，最后到达源头：一方类似于《创始记》的土地。美洲印第安文化在此赓续、升华。在主人公眼里，它是人类远古文化的代表，具有“混沌的美”。生活在那里的人们，无论是刀耕火种，还是擂鼓狂舞，都使我们想起祖先的淳朴与欢乐。正因为如此，常有读者拿《消逝的脚步》与康拉德的《黑暗的中心》相提并论。然而，在康拉德看来，“黑暗的中心”是令人恐惧的野蛮世界，急需脱胎换骨；而卡彭铁尔分明是把“消逝的脚步”——远古的生活“当作伊甸园来描写”的（路易斯·哈斯语）。

阿斯图里亚斯在暴露社会黑暗（如鲠在喉，不吐不快）的同时，仍不遗余力，表现美洲的神奇。在《这样的混血姑娘》（1963）中，他重写了《扁桃树师傅的传说》这一古者的把灵魂卖给魔鬼的故事。魔鬼变成了美国人塔索尔，魔鬼的同伙是位爱财如命的混血姑娘，她引诱可怜的土著老人尤米出卖老伴尼尼罗赫。在这部作品中，除却魔鬼及其帮凶，人物多处于浑浑噩噩的蒙昧（或懵懵懂懂的梦游）状态。在另一部以二十世纪为背景的作品《阿拉哈多》（1966）中，主人公是个笃信鬼神的孤儿，许多人见了，都说他是“巫师投胎”。然而，《里达·莎尔的镜子》（1967）又回到了“危地马拉的传说”：既有戴羽毛的印第安酋长，也有17世纪西班牙传教士；两种文化在这里交叉融合成了今天这样一个疯狂、畸形、矛盾百出的拉丁美洲。

综上所述，五十年代以后魔幻现实主义作品的显著特点是对拉丁美洲文化混杂性的总体把握，因此深层次的、全面的历史文化描写取代了单纯的神话表现。它是魔幻现实主义代表作、拉丁美洲小说的划时代巨制《百年孤独》（1967）赖以产生的重要基础。

《百年孤独》无疑是魔幻现实主义的集大成之作。它的作者加夫列尔·加西亚·马尔克斯的笔触从故乡——位于加勒比海岸的哥伦比亚热带小镇阿拉卡塔卡伸出，对拉丁美洲乃至整个人类文化历史进行了全方位的扫描；既反映了拉丁美洲的百年兴衰，同时也是对整个人类文明的象征表现和高度概括，可谓覆煮千容，包罗万象。

秘鲁著名作家巴尔加斯·略萨早在七十年代就以其敏锐的艺术直觉体察到了《百年孤独》的非凡的艺术概括力，认为它象征性地勾勒出了迄今为止人类历史的主要轨迹，从原始社会、奴隶社会、封建社会到资本主义和垄断资本主义社会。

在原始社会时期，随着氏族的解体，男子在一夫一妻制的家庭中占了统治地位。部落或公社内部实行族外婚，禁止同一血缘亲族集团内部通婚；实行生产资料公有制，共同劳动，平均分配，没有剥削，也没有阶级。所以这个时期又叫原始共产主义社会。原始部落经常进行大规模的迁徙，迁徙的原因很多，其中最常见的有战争和自然灾害等等，总之，是为了寻找更适合于生存的自然条件。如中国古代的周人迁徙（至周原），古希腊人迁徙（至巴尔干半岛），古代美洲的玛雅人、阿兹台克人等都有过大规模的部族迁徙。

《百年孤独》的马孔多诞生之前，何·阿·布恩蒂亚家和表妹乌苏拉家

居住的地方，“几百年来两族的人都是杂配的”，因为他们生怕两族的血缘关系会使两族联姻丢脸地生出有尾巴的后代。但是，何·阿·布恩蒂亚和表妹乌苏拉因为比爱情更牢固的关系：“共同的良心责备”，打破了两族（其实是同族）不得通婚的约定俗成的禁忌，带着二十来户人家迁移到荒无人烟的马孔多。“何·阿·布恩蒂亚好象一个年轻的族长，经常告诉大家如何播种，如何教养子女，如何饲养家禽；他跟大伙儿一起劳动，为全村造福……”总之他是村里最有权威和事业心的人，“他指挥建筑的房屋，每家的主人到河边取水都同样方便；他合理设计的街道，每座住房白天最热的时候都得到同样的阳光。建村之后没几年，马孔多已经变成一个最整洁的村子，这是跟全村三百多个居民过去生活的其他一切村庄都不同的。它是一个真正幸福的村子……”体现了共同劳动、平均分配的原则。

“山中一日，世上千年”。马孔多创建后不久，神通广大、四海为家的吉普赛人来到这里，驱散了马孔多的沉寂。他们带来了人类的“最新发明”，推动了马孔多社会生产力的发展。何·阿·布恩蒂亚对吉普赛人的金属产生了特别浓厚的兴趣。这种兴趣渐渐发展到狂热的地步。他对家人说：“即使你不害怕上帝，你也会害怕金属。”

人类历史上，正是因为生产力的不断发展，特别是随着金属工具的使用，出现了剩余产品，出现了生产个体化和私有制，劳动产品由公有转变为私有。随着私有制的产生和扩展，使人剥削人成为可能，社会便因之分裂为奴隶主阶级、奴隶阶级和自由民。手工业作坊和商品交换也应运而生。

“这时，马孔多事业兴旺，布恩蒂亚家中一片忙碌，孩子们的照顾就降到次要地位。负责照拂他们的是古阿吉洛部族的一个印第安女人，她是和弟弟一块儿来到马孔多的……姐弟俩都是驯良、勤劳的人……”村庄很快变成了一个热闹的市镇，开设了手工业作坊，修建了永久性商道。新来的居民仍十分尊敬何·阿·布恩蒂亚，“甚至请他划分土地，没有征得他的同意，就不放下一块基石，也不砌上一道墙垣”。马孔多出现了三个不同的社会阶层：以布恩蒂亚家族为代表的“奴隶主”贵族阶层，这个阶层主要由参加马孔多初建的家庭组成；以阿拉伯人、吉普赛人等新迁来的居民为主要成分的“自由民”阶层，这些“自由民”大都属于小手工业者、小店主或艺人；以及处于社会最低层的“奴隶”阶层，属这个阶层的多为土著印第安人，因为他们在马孔多所扮演的基本上是奴仆的角色。

岁月不居，光阴荏苒。何·阿·布恩蒂亚的两个儿子相继长大成人；乌苏拉家大业大，不断翻修住宅；马孔多兴旺发达，美名远扬。其时，“朝廷”派来了第一位镇长，教会派来了第一为神父。他们一见到马孔多居民无所顾忌的样子就感到惊慌，“因为这里的人们虽然安居乐业，却生活在罪孽之中：他们仅仅服从自然规律，不给孩子们洗礼，不承认宗教节日”。为使马孔多人相信上帝的存在，尼康诺神父煞费了一番苦心：“协助尼康诺神父做弥撒的一个孩子，端来一杯浓稠、冒气的巧克力茶。神父一下子就把整杯饮料喝光了。然后，他从长袍袖子里掏出一块手帕，擦干嘴唇，往前伸出双手，闭上眼睛，接着就在地上升高了六英寸。证据是十分令人信服的。”马孔多于是有了一座教堂。

与此同时，小镇的阶级关系发生了深刻的变化。以地主占有土地、残酷剥削农民为基础的社会制度：封建主义从“奴隶制社会”脱胎而出。何·阿·布恩蒂亚的长子何·阿卡蒂奥占有了周围最好的耕地。那些没有遭到他略夺的

农民（因为他不需要他们的土地），就被迫向他交纳税款”。

地主阶级就这样巧取豪夺、重利盘剥，依靠封建土地所有制和地租形式，占有农民的剩余劳动。

然后便是自由党和保守党之间的旷日持久的战争。自由党人“出于人道主义精神”，立志革命，为此，他们在何·阿·布恩蒂亚的次子奥雷良诺上校的领导下，发动了三十二次武装起义；保守党人则“直接从上帝那儿接受权力”，为了维护社会稳定、公共道德和宗教信仰，“当仁不让”。这场泣鬼神、惊天地的战争俨然是对充满戏剧性变化的英国资产阶级革命尤其是法国大革命的艺术夸张。

紧接着是兴建工厂和铺设铁路。马孔多居民被许多奇妙的发明弄得眼花缭乱，简直来不及表示惊讶。火车、汽车、轮船，电灯、电话、电影及洪水般涌来的各色人等，使马孔多人成天处于极度兴奋。不久，跨国公司及随之而来的法国艺妓、巴比伦舞女和西印度黑人等“枯枝败叶”席卷了马孔多。

马孔多发生了如此巨大的变化，所有老资格居民都蓦然觉得同生于斯、长于斯的镇子格格不入了。外国人整天介花天酒地，钱多得花不了；红灯区一天天扩大，世界一天天缩小，仿佛上帝有意试验马孔多人惊愕的限度。终于，马孔多爆炸了。马孔多人罢工罢市，向外国老子举起了拳头。结果当然可以想见：独裁政府毫不手软，对马孔多人实行了惨绝人寰的血腥镇压，数千名手无寸铁的工人、农民倒在血泊之中。这是资本主义和垄断资本主义时代触目惊心的社会现实。

同时，数百年来美洲的风雨沧桑在这里再现。

马孔多四面是一望无际的沼泽，再向外便是辽阔的海域。何·阿·布恩蒂亚初到马孔多时，这里“还是新开辟的，许多东西都叫不出名字，不得不用手指指点点”。何·阿·布恩蒂亚总以为这里布满了金子，他买了一块磁铁，异想天开地指望用它吸出地下的黄金白银。他拿着磁铁，念着吉普赛人的咒语，“勘测了周围整个地区的一寸寸土地，甚至每一条河床”。

时过境迁，花西班牙古币里亚尔的马孔多居民成了这块土地的主人。他们“收养”土生土长的印第安人，款待远道而来的吉普赛人，欢迎温文尔雅的意大利人，容纳精明强干的阿拉伯人……马孔多居民不断增多，法兰西艺妓、巴比伦女郎和成批舶来的西印度黑人以及腰缠万贯的香蕉大亨、衣衫褴褛的无业游民等纷至沓来的不速之客，使马孔多成为真正多种族聚集、混杂的五彩缤纷的“世外桃源”。

拉丁美洲疯狂的历史在这里再现。

旷日持久的内战，永无休止的党派争端，帝国主义的残酷掠夺，专制统治的白色恐怖勾勒出了二十多个国家的百年兴衰。

哥伦比亚疯狂的历史在这里再现。

狂暴的飓风、骄灼的阳光，“自由党”和“保守党”、“香蕉热”和美国佬，大罢工和大屠杀，以及根深蒂固的孤独、落后等等，象一排排无情的巨浪，击打着加勒比海岸上这个以哥伦布的名字命名的国度。

当然，《百年孤独》也不容置疑地是写阿拉卡塔卡的，蕴含着加西亚·马尔克斯童年的印象、少年的回忆、成年的思索。加西亚·马尔克斯说过，“我记得，我们住在阿拉卡塔卡时，我年纪还小，外祖父常带我去马戏团看单峰骆驼。一天，他对我说，我还没有见过冰呢（听人说，冰是马戏团的一件怪物）。于是他带我去香蕉公司的储藏室，让人打开一个冻鲜鱼的冰柜，并

叫我把手伸进去。《百年孤独》全书就始于这个细节”。

马孔多何其清晰地展示了阿拉卡塔卡的历史变迁和文化混杂：它的印第安人和黑人，西班牙人和意大利人，阿拉伯人和吉普赛人，勤劳的华人和“撅屁股当街拉屎的印度难民”以及混七杂八、弄不清自己的血液是红是白的各色混血儿。无论你来自东方还是西方是白人还是黑人，都有在这里闻到本民族的气息，找到本民族的影子。

然而，顾名思义，《百年孤独》终究又是写孤独的。

孤独，作为一种现象、一种心境、一种表现对象，在浩如烟海的文学史上算不得稀奇，尤其是在“上帝死亡”、“理性泯灭”的二十世纪，它几乎成了无处不在的泛世界性题材。但是，把它当作一个民族、一个国家甚而一片包括二十多个国家的广袤土地的历史和现实来表述，恐怕就不再是常事了。而《百年孤独》展示在我们面前的正是这后一种历史性、普遍性孤独。

大家知道，《百年孤独》有一位“相信一切寓言”的叙述者。他是马孔多人的化身、魔幻的化身。他不同于全知全能的传统叙述者，因为他只有在叙述“寓言”（也即神奇或者魔幻）时才有声有色，有板有眼，反之则全然无能为力了。据说，这个叙述者是以作者的外祖母为蓝本的。外祖母擅长圆梦，镇里的人有什么神奇的见闻或突兀的梦境，都愿请她解释。她还是远近闻名的“故事大王”，讲起印第安神话或者别的稀奇古怪的传说来不动声色而且一概都用现在时，仿佛事情正在发生，人物就在眼前。

在叙述者眼里，马孔多是何·阿·布恩蒂亚夫妇慑于“猪尾儿”的传说，背井离乡、历尽千辛万苦创建的一个与世隔绝的村庄。马孔多诞生之前，布恩蒂亚和乌苏拉的婚事一再遭到双方父母的反对。但最后年轻人的冲动战胜了老年人的理智，表兄妹不顾一切地结合了。可是，传说的阴影笼罩着他们。因为可怕的传说得到过应验：乌苏拉的婶婶和叔叔也是表兄妹，俩人无视预言的忠告结婚后，生下一个儿子。这个儿子一辈子都穿着肥大的灯笼裤，活到四十二岁还没结婚就流血而死，因为他生下来就长着一条螺旋形尾巴，尖端有一撮毛。这种名副其实的猪尾巴是他不愿让任何一个女人看见的，最终要了他的命。乌苏拉不想让悲剧重演。她知道丈夫是个有血性的男人，担心他在她熟睡的时候强迫她，所以，她在上床之前，都穿上母亲拿帆布给她缝制的衬裤，衬裤是用交叉皮带做成的，牢不可破。但时间长了，人们见乌苏拉总不怀孕，就奚落布恩蒂亚。“也许只有公鸡能帮你的忙了”，一天，有个叫普鲁登希奥的年轻人挖苦说。布恩蒂亚终于忍无可忍了。他拿标枪刺死了普鲁登希奥，然后气势汹汹地跑到家里，恰好碰见妻子在穿“防卫裤”，于是用标枪对准她，命令道：“脱掉！”

为了避免预言一旦灵验的羞辱和普鲁登希奥的搔扰，布恩蒂亚带着身怀六甲的妻子，背井离乡，探寻渺无人烟的去处。他们与同行的几个探险者在漫无边际的沼泽地流浪了无数个月，竟没有遇见一个人。有一天晚上，何·阿·布恩蒂亚做了个梦，营地上仿佛耸立起一座热闹的城镇，房屋的墙壁都是用晶莹夺目的透明材料砌成的。他打听这是什么城市，得到的回答是一个陌生但却异常响亮悦耳的声音：“马孔多”。

于是，他们决定在这里落脚安家。

奥雷良诺上校是这块新天地里出生的第一个人。他在母亲的肚子里就哭啼啼，是睁着眼睛来到这个世上的。人家给他割掉脐带的时候，他把脑袋扭来扭去，仿佛探察屋里的东西，并且好奇地瞅着周围的人，一点也不害怕。

奥雷良诺的哥哥何·阿卡蒂奥是在旅途种降生的。他是个身材超常的巨人。他那魁伟的体魄连一天天看着他长大的母亲都感到莫名其妙。她请村里的皮拉·苔列娜替他占卜，看看孩子是否身理反常。那女人把自己和阿卡蒂奥关在库房里，然后摊开纸牌，为他算命。忽然，她伸手摸了他的生殖器。“我的天！”她真正吃惊地叫了一声，就再也说不出别的话了。

布恩蒂亚见孩子们并未长猪尾巴，也就放下心来，打算同外界建立联系。他率领马孔多人进行了旷日持久的努力，结果却惊奇地发现，马孔多周围都是沼泽，向外就是浩翰的大海。

然而，神奇的吉普赛人突然来到这里。他们男男女女都很年轻；领头的叫梅尔加德斯，是位魔术师。他们带来了冰块、磁铁、放大镜等“世界最新发明”、使马孔多人大开眼界。布恩蒂亚一心要用冰块建房，因为那样马孔多就会变成一个永远凉爽的村子。他还用全部积蓄换取了吉普赛人的磁铁，以便吸出地下的金子。

与此同时，乌苏拉生了一个女儿：阿玛兰塔。小姑娘又轻又软，好象蜥蜴，但各种器官并无异常。她的两个兄长此时已经渐渐长大：大哥阿卡蒂奥身量魁梧，胃口惊人；二哥奥雷良诺虽然比较瘦弱，却机敏过人。阿玛兰塔和他们不一样，她是在印第安人的照看下长大的，会说古阿吉洛语并喝蜥蜴汤、吃蜘蛛蛋。这时乌苏拉又收养了一个四处流浪的小女孩，她叫雷贝卡，是个光彩照人的小美人儿。雷贝卡从不好好吃饭，谁也不明白她为什么没有饿死，直到料事如神的印第安人告诉乌苏拉，说雷贝卡喜欢吃的只是院子里的泥土和她用指甲从墙壁上创下的一小块熟石灰。不久，印第安人又在姑娘的眼睛里发现了一种古怪的症状，它的威胁曾使无数印第安人永远离弃了自己的古老王国。这种症状能诱发比瘟疫更为可怕的传染性失眠。果然，失眠病毒迅速蔓延，全镇的人都失眠了。乌苏拉按照母亲教她的草药知识，用乌头熬汤，给全家人喝了，可仍不能入睡。所有的人都处在似睡非睡状态中，他们不但能够和自己梦中的形象在一起，而且还能看到别人梦中的东西。起初，大伙儿并不担心，许多人甚至高兴，因为当时马孔多百业待兴，时间不够。然而，没过多久，失眠症变成了健忘症。这时，奥雷良诺发明了给每样东西贴标签的办法，并把自己的办法告诉了父亲。何·阿·布恩蒂亚首先在自己家里采用，然后在全镇推广。他用小刷子蘸了墨水，给屋子里的每件东西都写上名称：“桌子”、“椅子”、“时钟”、“墙壁”……然后到畜栏和地里去，也给牲畜、家禽和植物标上名字：“牛”、“羊”、“猪”、“鸡”、“木薯”、“香蕉”……人们研究各标签的时候逐渐明白，他们即使按照标签记起了东西的名称，有朝一日也会忘了它们的用途。随后，他们把标签搞得愈来愈复杂了。一头乳牛的脖子上挂的牌子，清楚地说明了马孔多居民是如何跟健忘作斗争的：“这是一头乳牛。每天早上挤奶，就可以得到牛奶；把牛奶煮熟，掺上咖啡，就可以得到牛奶咖啡。”就这样，他们生活在匆匆滑过的现时中，借助文字把记忆暂时抓住，可是一旦忘了文字的意义，一切也就难免付诸脑后了。当时，奥雷良诺是多么渴望发明一种能储存记忆的机器啊。

这时，久别并且已经死亡的梅尔加德斯又回来了。他带来了能够轻而易举地把人像移到金属板上的机器。这回他失望了，因为马孔多人怕人像移到金属板上，人就会消瘦甚至灵魂出窍。但另一方面，他们又用它否定了上帝存在的神话，说要是上帝无处不在，就该在金属板上留下标记。

过了几个月，那个两次战胜魔鬼的弗兰西斯科来到了马孔多。他是个流浪汉，已经活了两个世纪了。与他同来的还有一个胖女人和一个小姑娘。胖女人带着小姑娘穿村走寨，让她每天按每人每次二角的价格和七十个男人睡觉。奥雷良诺花了四角钱，想和姑娘多呆一会，但感到的只是怜悯和愤慨。他决定保护她，同她结婚。第二天一早，当他跑去找那姑娘时，胖女人早已带着她离开马孔多，消失得无影无踪了。

此后不久，一个满头白发、步履蹒跚的老头儿来找布恩蒂亚。布恩蒂亚费了老大劲才认出此人。他就是被布恩蒂亚杀死的老冤家普鲁登希奥。原来，死者在死人国里十分孤独，而且愈来愈畏惧阴曹地府的另一种死亡的逼近，终于怀念起自己的仇人来了。他花了许多时间寻找布恩蒂亚，但谁也不知道他的下落，直到遇到梅尔加德斯。

光阴似箭，何·阿·布恩蒂亚也渐渐老了，而且神经失常。奥雷良诺怕他出事，只好请来二十个强壮汉子，将他捆在大栗树下。其时，何·阿卡蒂奥已经变成了一个野人，他纹了身，吃过人肉，胃口好得能吞下一只猪崽、几十个鸡蛋。他同母亲的养女雷贝卡结了婚，每夜吵醒整个街区八次，午睡时吵醒邻居三次，大家都祈求这种放荡的情欲不要破坏死人的安宁。

相反，娶了镇长的小女，一个还尿床的孩子做妻子的奥雷良诺出于人道主义精神，立志改变国家面貌，发动了三十二次武装起义。在残酷的战争年代里，奥雷良诺上校同十七个姑娘（许多人愿意将自己的闺女奉献给他，说这能改良品种）生了十七个儿子，遭到过十四次暗杀、七十三次埋伏和一次枪决，但都幸免于难。战争结束后，他拒绝了共和国总统授予的荣誉勋章，拒绝了联合政府给他的终生养老金和一切为他树碑立传的企图。

由于因果报应，这时的何·阿·阿卡蒂奥突然在自己的房子里饮弹身亡。鲜血穿过客厅，流到街上，沿着凹凸不平的人行道左拐右拐，淌到布恩蒂亚家。乌苏拉正在那儿打鸡蛋，做面包，见到血后吃了一惊。她顺着血迹来到儿子家里，这才知道他已经死了。阿卡蒂奥躺在地上，身上散发出一股强烈的火药味。它使马孔多人费尽心机，伤透脑筋。多年以后阿卡蒂奥的坟墓仍然散发着浓烈的火药味儿。

这时候，阿玛兰塔正一门心思地抚养奥雷良诺的儿子奥雷良诺·何塞。其实他很早以前就是男子汉了，可她还故意把他当孩子，常常当着他的面脱衣服洗澡。而他则悄悄地观察她并逐渐发现了她最隐蔽、最迷人的地方。他每晚都偷偷溜到她的床上，贪婪地抚摸她，和她接吻。

阿卡蒂奥死后没几天，他父亲也寿终正寝了。出殡那天，黄色的花朵象无声的暴雨，从空中纷纷飘落，铺满了所有屋顶，堵塞了街道，遮没了睡在户外的牲畜。

灾难不断降临马孔多和布恩蒂亚家族。何·阿卡蒂奥的儿子阿卡蒂奥第二被枪决了，奥雷良诺·何塞被打死了，奥雷良诺上校的其他孩子（在战争中和十七个女人生下的十七个儿子）都在同一天夜里接二连三地被谋杀了，最大的还不满三十五岁。奥雷良诺上校陷入了绝望的深渊。政府公然背信弃义，而他党内的那些蠢货唯唯诺诺，只为保住在国会里的一个席位或者某种别的己得利益。他终于感到他是那样的孤独和可怜。他所做的一切都是那样的无意义：闹了半天，自由党和保守党的区别是“自由党人举行早祷，保守党人举行晚祷。他拿起枪，对准私人医生在他胸口画好的圈子砰的开了一枪。在这同时，乌苏拉揭开炉子放上牛奶锅，发现牛奶里有许多奇怪的虫子。”他

们把奥雷良诺给打死啦！”她叫了一声。然后，她服从孤独中养成的习惯，朝院子里瞥了一眼，便看见了何·阿·布恩蒂亚；他在雨下淋得透湿，显得愁眉不展，比死的时候老多了。

但是上校没有成功。穿伤是那么清晰、笔直，医生毫不费劲地就把一根浸过碘酒的细绳伸进他的胸脯，然后从脊背拉出。“这是我的杰作，”医生满意地说。“这是子弹能够穿过而不会碰到任何要害的唯一部位”。从此后，上校退避三舍，在马孔多孤独地度过了余生。他用鲜血和无数苦痛换来了一个普通但又很少有人理解的道理：做个凡人是多么幸福。

然而，马孔多一如既往。奥雷良诺第二（其实是第三）深信情妇佩特娜·柯特的情欲具有激发生物繁殖的功能。即使是在结婚之后，他也还是征得妻子菲兰达的同意，继续跟情妇来往，以便保住他家六畜兴旺的鸿运。他用钞票把自己的房子里里外外裱糊起来，以便家人可以各取所需。他的孪生兄弟则正通过另一种方式大发其财。他从外地收罗了大批花枝招展的法国艺妓，使马孔多陷入了疯狂。他们的胞妹雷麦黛丝，人称俏姑娘，到二十岁时还赤身露体地在屋子里走来走去，并散发出一种难以驱散的令人不安的气息。她的美貌使许多人神魂颠倒甚至丧命。一个阳春三月的下午，她终于披着床单在闪光中随风飘上天去。

俏姑娘走后，几乎被人忘掉的老姑娘阿玛兰塔缝完了她的殓衣：“它是世上最漂亮的殓衣”。然后，她泰然地说她晚上就要死去。果然，当天晚上，阿玛兰塔就安宁地躺进了棺材。她死了，却把孤独传给了奥雷良诺第二的女儿梅梅和阿玛兰塔·乌苏拉（阿玛兰塔第二）。梅梅尚未成人，就给马孔多带来了灾难：成千上万的黄蝴蝶。只要梅梅走到哪里，哪里就会出现蝴蝶鬼毛乌里西奥·巴比罗尼亚。梅梅因此怀孕，生下了奥雷良诺·巴比罗尼亚·布恩蒂亚。后来，阿玛兰塔·乌苏拉和奥雷良诺·巴比罗尼亚乱伦，导致了“猪尾儿”的降生——“他是百年间诞生的所有布恩蒂亚当中唯一由于爱情而受胎的婴儿”，命中注定要使马孔多遭到毁灭。

先是香蕉热的枯枝败叶席卷了马孔多，使三千多人死于非命；尔后是连续四年十一月零二天的暴风骤雨，最终将马孔多夷为平地。

这就是叙述者心目中的马孔多。它无疑是神奇的化身。其所以神奇，就因为它孤独、落后。孤独使落后更落后，落后使孤独更孤独，这是一种恶性循环。“这一异乎寻常的现实中的各色人等，无论是诗人还是乞丐，乐师还是巫婆，战士还是宵小之辈，都很少求助于想象。因为，对我们来说，最大的挑战是缺乏使生活变得令人可信的常规财富。朋友们，这就是我们孤独的症结所在”，加西亚·马尔克斯如是说。

由于马孔多的孤独与落后，马孔多人对现实的感知产生了奇异的效果：现实发生突变。普鲁登希奥阴魂不散，梅尔加德斯几度复活，阿玛兰塔安途鬼域……仿佛把我们带进了《聊斋志异》的天地。在当代，像加西亚·马尔克斯这样大肆铺陈地描写阴魂鬼域的，可谓绝无仅有。无怪乎常有人拿起批判的武器，给《百年孤独》扣上神秘主义的大帽子。然而，如果说蒲松龄是借幻境和花妖鬼魅以隐喻现实，从而客观上反映了中国古人的阴阳生死观；那么，加西亚·马尔克斯无非是想拿马孔多的迷信，表现拉丁美洲的原始与落后、孤独与混杂。

马孔多人通鬼神、知天命，相信一切寓言和神话、奇迹及传说。基督教和佛教，西方的幻想和东方的神秘，吉普赛人的魔术和印第安人的迷信，阿

拉伯巫师和黑人宗教等等，在这里兼收并蓄，交相错杂。

与此同时，马孔多人孤陋寡闻，少见多怪。吉普赛人的磁铁使马孔多人大为震惊。他们被它的“非凡的魔力”所慑服，幻想用它吸出地下的金子。吉普赛人的冰块使他们着迷，被称为“世界上最大的钻石”，并指望用它——“凉得烫手的冷砖”建造房子。“当时马孔多热得象火炉，门闩和窗子都变了形；用冰砖盖房，可以使马孔多成为永远凉爽的城市。”吉普赛人的照相机使马孔多人望而生畏。他们生怕人像移到金属板上，人就会逐渐消瘦。他们为意大利人的自动钢琴所倾倒，“恨不能拆开来看一看究竟是什么魔鬼在里面歌唱”。美国人的火车被誉为旷世怪物。他们怎么也不能理解这个“安着轮子的厨房会拖着整整一座镇子到处流浪”。他们被可怕的汽笛声和噗哧噗哧的喷气声吓得不知所措。后来，随着香蕉热的蔓延，马孔多人被愈来愈多的奇异的发明弄得眼花缭乱，“简直来不及表示惊讶”。他们望着明亮的电灯，整夜都不睡觉。还有电影，搞得马孔多人恼火至极，因为他们为之痛哭流泪的人物，在一部影片里死亡和埋葬了，却在另一部影片里活得挺好而且变成了阿拉伯人。“花了两分钱来跟人物共命运的观众，受不了这闻所未闻的欺骗，把电影院砸了个稀巴烂。”这是孤独的另一张面孔，与马孔多人的迷信相反相成。

正因为马孔多孤独、落后，它才腐朽、神奇。

孤独和落后使马孔多丧失了时间的概念。何·阿·布恩蒂亚几乎是在不断的“发明”和“探索”中活活烂死的，就像他早先预言的那样。奥雷良诺上校身经百战，可到头来不知道为了什么。眼看一切依旧，暴君走了一个又来一个，他绝望地把自己关在作坊里制作小金鱼。他再不关心国内局势，只愿作小金鱼发财的消息传到乌苏拉耳里时，她却笑了。她那很讲实际的头脑，简直无法理解上校的生意有什么意义，因为他把金鱼换成金币，然而又把金币变成金鱼；卖得愈多，活儿就干得愈多……其实，奥雷良诺上校感兴趣的不是生意，而是工作。把鳞片连接起来，一对小红宝石嵌入眼框，精雕细刻地制作鱼鲤，一丝不苟地安装鱼尾，这些事情需要全神贯注，他便没有一点空闲去回想战争及战争后的空虚了。首饰技术的精细程度要求他聚精会神，致使他在短时间内比整个战争年代还衰老得快。由于长时间坐着干活，他驼背了；由于注意力过于集中，他弱视了，但换来的是他灵魂的安宁。他明白，安度晚年的秘诀不是别的，而是跟孤独签订体面的协议。自从他决定不再去卖金鱼，就每天只做两条，达到二十五条时，再拿它们在钳锅里融化，然而重新开始。就这样，他做了又毁，毁了又做，以此消磨时光，最后像小鸡儿似的无声无息地在院子的犄角旮旯里死去。阿玛兰塔同奥雷良诺上校心有灵犀一点通，她懂得哥哥制作小金鱼的意义并且学着他的样子跟死神签订了契约。“这死神没什么可怕，不过是个穿着蓝色衣服的女人，头发挺长，模样古板，有点儿像帮助乌苏拉干厨房杂活时的皮拉·苔列娜。”阿玛兰塔跟她一起缝殓衣，她日缝夜拆，就像荷马诗史中的佩涅罗佩。不过佩涅罗佩是为了拖延时间，等待丈夫，而阿玛兰塔却是为了打发日子，早点死亡。同样，雷贝卡也不可避免地染上了马孔多人的孤独症。阿卡蒂奥死后，她倒锁了房子，在完全与世隔绝的情况下度过了后半生。后来，奥雷良诺第二不断拆修门窗，他妻子忧心如焚，因为她知道丈夫准是遗传了上校那反复营造的恶习。

一切都在周而复始、循环往返，以致最不经意世事变幻的乌苏拉也常常发出这样的慨叹：时间像是在画圈圈，又回到了开始的时候；或者世界像是

在打转转，又回到了原来的地方。无论是马孔多还是布恩蒂亚家族的历史，都像是部兜圈的玩具车，只要机器不遭毁坏，就将永远循环转圈。

孤独和落后还使马孔多人丧失正常的情感交流，生活在赤裸裸而非隐而不彰的本能之中。

早在马孔多诞生之前，何·阿·布恩蒂亚和乌苏拉就不是一对因为爱情而结婚的恩爱夫妻。“实际上，把他和她终生连接在一起的是一种比爱情更牢固的关系：共同的良心责备。”由于马孔多的孤独和落后，爱情与马孔多人无缘。何·阿卡蒂奥一生有过不少女人但却从未对谁产生爱情；奥雷良诺亦然，他想娶流浪小妓女是出于怜悯，同雷麦黛丝结婚是因为她还是个尿床的孩子，和许许多多连姓甚名谁都不清楚的姑娘同床共枕是为了替她们改良品种。同样，当雷贝卡抛弃即将和她结婚的意大利商人皮埃特罗时，阿玛兰塔因为心存忌恨投入了他的怀抱并在他正式向她求婚时断然拒绝了他，报了因为她无视她和雷贝卡争风吃醋而先爱了雷北卡的一箭之仇。皮埃特罗不堪连续打击，愤而自杀。阿玛兰塔丝毫没有感到内疚和不安，她转眼成了格林列尔的未婚妻。然而就在他准备同她结婚的时候，她却冷若冰霜地对他说：“我永远也不会嫁给你。”她俨然成了一个残忍的迫害狂。相反，俏姑娘雷麦黛丝是“爱情的天使”，她的美貌和纯洁拥有置人死地的魔力。虽然有些喜欢吹牛的人说，“跟这样迷人的娘儿们睡一夜，不要命也是值得的”。但是谁也没有这么干。其实，要博的她的欢心又不至被伤害，只要有一种朴素的感情——爱情就够了。“然而这一点正是谁也没有想到的。”

不宁唯是，在马孔多这个孤独、落后的世界里，到处滋长着变态的情欲和动物的原始本能。通奸、强暴、妻不忠夫、夫不忠妻司空见惯，几近公开；上丞下报也屡有发生，如乌苏拉和她的两个儿子、皮拉·苔列娜和阿卡蒂奥第二（母子）、阿玛兰塔和奥雷良诺·何塞（姑侄）、阿玛兰塔·乌苏拉和奥雷良诺·布恩蒂亚（姨侄）都发生过乱伦或怀有乱伦欲。最后，预言应验，“猪尾儿”诞生。然而，这个畸形儿、乱伦的产物居然是“百年间诞生的所有布恩蒂亚当中唯一由于爱情而受胎的婴儿”。

与此同时，马孔多又不乏为了“圣洁”而终生不嫁和为了生一个教皇或神父而结婚的宗教狂。这是个多么矛盾而又神奇的腐朽世界。

## 后期魔幻现实主义

随着《彼得罗·巴拉莫》、《百年孤独》等作品的出现，魔幻现实主义进入了它的鼎盛时期。此后，这个流派虽已盛极而衰，但是它的某些创作方法却一直延续到 80 年代。

七十年代，魔幻现实主义的某些手法被用来表现为拉丁美洲作家对拉丁美洲社会的固疾：独裁统治的再审视。这种审视与以前的反独裁小说有很大的不同，因为它是一种深层次的历史文化扫描，而非单纯的社会政治评判。在这里，细节的描写和影射退到了次要的位置，粗线条的勾勒和夸张成为首要特征。譬如卡彭铁尔的《方法的根源》（1974）的三分之一篇幅是用来观照拉美独裁者赖以产生的历史文化环境的。在他的笔下，拉丁美洲是这样的一种畸形与可悲：电灯取代了油灯，浴盆取代了葫芦瓢，可口可乐取代了果子露，轮盘赌取代了老色子；邮车取代了信驴，进口豪华轿车取代了披红婴、挂铃铛的马车……它们在古老的街道上缓缓地行进，不断地调速，好不容易才驶入那新建成的大道，于是在路边吃草的羊群四处逃窜，嗷嗷声压倒了汽车喇叭声……

如此形态还明确表现于独裁者的性格矛盾：他十分崇拜欧洲文化，向往奢侈生活；他长期居住在巴黎，足迹遍及整个法国……与此同时，他又是个“地地道道的美洲人”，只有在吊床上才能睡着。他迷信而且多疑，认为国内长期动荡不安跟他强迫倒霉的圣维森特德保尔修女有关，“或许还有至今留在身边的头巾和披肩，以及在欧洲一家古老玩点看到的橡皮骷髅”。

无独有偶，罗亚·巴斯托斯的“至高无上者”（《我，至高无上者》1974）也是一个具有多重性格的“畸形儿”：他是个学识渊博的文人，精通法学和神学，推崇法国启蒙作家（尤其是卢梭和孟德斯鸠），重视自然科学，熟谙最新哲学思潮流派。他还特地命人从野外搬来一块殒石，摆在工作室里。但是，他禁止任何性质的民主，取缔了知识分子所从事的科研工作和高等教育，强迫他们参加义务劳动，实行愚民政策，并且中断了一切对外交往。同时，“至高无上者”笃信鬼神，是个不可知论者，不但对一切神秘事物感兴趣而且以雷纳尔神父的忠实读者自居……

同上述形象相比，加西亚·马尔克斯的“家长”（《家长的没落》1975）更能反映拉丁美洲的矛盾与畸形、落后与混杂。传说家长没有父亲，是位其名不详的精灵使他母亲感应怀孕的产物。然而他母亲临终时却忽然惶惶不安地要把那一段隐私告诉他，无奈想起了许多偷偷摸摸的男人和稀奇古怪的传说，一时竟也忘了实情。家长是个畸形儿、早产子，孩提时代就机敏过人。有人替他算了命，说他将来必成大器。至于他后来如何独揽了拉丁美洲某国的军政大权，除了神乎其神的传说，根本无人知道实情。因为这世上没有人看见过家长，只听说他是个深居简出但又无处不在无所不知的老头儿。他每天都让钟楼在两点的时候敲十二点，以便使生命显得更长些。他妻妾成群，第一夫人是他从牙买加买来的修女。在他们刚举行完婚礼两个月后，那修女就生下一个男孩，家长立即宣布他为合法继承人并授予少将军衔。家长一百多岁还第三次换了牙。他认为这一切都应归功于他母亲。因此，他母亲死后，他命令全国举哀百日并隆重追封她为圣母、国母和鸟仙，还把她的生日定为国庆节。

与此同时，家长是个杀人不眨眼的混世魔王。他打着寻求国泰民安的幌

子，无情地镇压了所有“政变未遂”的、“图谋不轨”的和“行迹可疑”的危险分子；为防止他们的家属和朋友报复，他又命令杀掉他们的家属和朋友，然后依此类推。据说他老态龙钟，目不识丁，却老奸巨猾，诡计多端。他能在人群熙攘的舞厅发现伪装得十分巧妙的刺客，在毫无线索的情况下捕获离经叛逃的部下。为了维护自己的统治，他炸死了追随他多年的十几名战友，然后假惺惺地用国旗覆盖尸体，替他们举行隆重的葬礼。他还常常把可疑分子扔进河里喂鳄鱼，或者把他们的皮剥下来寄给家属。为了证实周围的人是否忠心耿耿，他还假死过一次。他心狠手辣，从不放过一个可疑分子，就连亲信、他的国防部长也未能幸免一死：

罗德里戈·德阿吉拉尔将军阁下驾到，他身穿非隆重场合不穿的五星上将军服……长长地躺在卤汁四溢的银托盘上，烤得焦黄，供战友享用。我们目瞪口呆，屏息相望。粉碎官进行了彬彬有礼的切块分尸仪式。当每位宴客都有了一份国防部长和松仁拌香菜，家长下达了进餐命令，好胃口，先生们。

凡此种种，显然已经不同于六十年代的魔幻现实主义作品。在这些作品中原始神话的色彩明显减弱，表现手法趋于荒诞夸张。反映拉丁美洲孤独落后、体现拉丁美洲混血文化和混血人种“集体无意识”的群体化形象，被个性化形象（独裁者）所取代。人物本身的力度（比如独裁者的残暴）超过了文化内含的魔幻所能产生的反响。

八十年代，拉丁美洲国家的民主化进程迈出了坚实的步伐，专制统治难以为继。随着民主制度的建立、健全，经济建设和文化教育成为头等重要的大事。然而拉丁美洲的旧传统、旧势力仍根深蒂固，严重阻碍了拉丁美洲国家的健康发展。这时，又有一些魔幻现实主义作品问世。它们继续揭露野蛮，抨击腐朽，鞭笞落后。

加西亚·马尔克斯的《一件事先张扬的凶杀案》（1981）是一部重要的后期魔幻现实主义作品。小说以一起发生在作者故乡的凶杀案为契机，表现了拉丁美洲的野蛮与落后。

纨绔子弟罗曼一心想娶个美女为妻。他在一个海滨小镇游玩时，遇见了一位光彩照人的混血姑娘——安赫拉，便决定与她结婚。他略施小计，就博得了姑娘父母的欢喜。不久安赫拉在父母兄弟的催逼下嫁给了罗曼。新婚之夜，罗曼发现安赫拉不是处女，便恼羞成怒，把她休了。安赫拉后悔莫及。因为在这之前，一些老于世故的人曾经劝告她，说不论是不是处女，新婚之夜最好随身带一瓶鸡血，乘新郎心醉神迷之际洒在床单上。可她没有这么做，结果被丢脸地送回了家。安赫拉的母亲觉得无地自容，拼命抽打女儿，还将两个孪生子（维卡略兄弟）叫回家来帮忙，逼迫她交代侮辱她的人。安赫拉无可奈何，终于脱口说出是同镇的圣地亚哥·纳赛尔。维卡略兄弟顿时怒气冲冲，逢人便说要杀圣地亚哥·纳赛尔，挽回妹妹的名誉，并公然磨刀霍霍。虽然镇上包括镇长和神父在内有许多人知道了此事，但由于种种原因，没有一个人站出来阻止。结果，维卡略兄弟在众目睽睽之下杀死了圣地亚哥·纳赛尔，然后向神父投案自首。法庭经过调查，认为他们是为了挽回荣誉而作案杀人的，便宣布他们无罪，将他们释放了。于是，镇里的人把维卡略兄弟视为“好样的”。

杀人如同宰猪，只要“事出有因”。审判结束后，维卡略兄弟郑重声明：为了维护名誉，这种杀人的事可以再干一千次。律师认为名誉比生命更重要，因此维卡略兄弟杀人属于正当自卫。神父赞扬维卡略兄弟自动投案是“高尚的举动”，并说他们“在上帝面前是无罪的”。老大巴布洛·维卡略的未婚妻明明知道他们要杀人，却说：“我不但同意他这么干，而且如果他不这么干，我就不会和他结婚。”正因为如此，维卡略兄弟终于在光天化日之下用杀猪的屠刀将手无寸铁的圣地亚哥·纳赛尔活活砍死了。

可见，作者的倾向性是鲜明的；作品对现实的鞭挞是无情的，对教会的讽刺是犀利的。

多年以后，叙述者“我”对于这起凶杀案仍耿耿于怀，一心想弄个水落石出。他原以为时过境迁，能解开凶杀案之谜，结果却使他大失所望；故乡一如既往，还是那么迷信，那么保守，那么落后和野蛮。而事实上这恰恰就是凶杀案之谜的唯一谜底。

首先，时至今日，小镇的多数居民仍认为纳赛尔遭此灾难，乃命中注定。

## 梦的启示

“圣地亚哥·纳赛尔在被杀的那天，清晨五点半就起床了，因为主教将乘船到来，他要前去迎候。夜里，他梦见自己冒着蒙蒙细雨，穿过一片榕树林，这短暂的梦境使他沉浸在幸福之中，但醒来时，仿佛觉得全身盖满了鸟粪。‘他总是梦见树木，’二十七年之后，他母亲普拉西达·里内罗回忆起那个不幸的礼拜一的细节时，这样对我说。‘前一个礼拜他就梦见自己单身一人乘坐锡纸飞机，在扁桃树林中自由地飞来飞去，’她对我说。”但是她承认当时自己忽视了鸟粪这个细节。

此外，被杀的那天，“圣地亚哥·纳赛尔和前天参加婚礼时一样，穿的也是未经浆过的白亚麻布的裤子和衬衫”。恰好同他梦中的锡纸飞机相吻合，而且他在众目睽睽之下被杀也恰好应了在扁桃树林中自由飞翔的梦境。

多年以后，牛奶店老板娘克罗迪尔德·阿尔门塔对“我”说，她在晨光熹微中第一个看到圣地亚哥·纳赛尔时，仿佛觉得他穿的是银白色的夜服，“活像个穿丧服的幽灵，”她说。

## 不祥之兆

初民由于对许多自然现象都缺乏了解，不得不用想象去解释它们。久而久之这些想象便约定俗成，成了神话或者迷信。于是天体的些微变化、某些动物的鸣叫或者姿态等等都意味着种种征兆，同人的生死祸福攸关。然而随着科学技术的发展，人们逐渐醒悟，不再迷信。这是就人类大多数而言。但是相信预兆，把迷信奉作圭臬的至今不乏其人，比如加西亚·马尔克斯笔下的哥伦比亚村民。

圣地亚哥·纳赛尔前一天晚上和衣而睡，睡得很少，且很不好，醒来时感到头痛，嘴里一股子苦涩的味道。……从他早晨6点零5分出门，直到一个钟头之后像一头猪似的被宰掉，有许多人见到过他，他们记得，他当时稍带倦容，但精神很好。凑巧，他遇到每一个人时都说：今天真是美极了。可是，谁也不敢肯定他指的究竟是不是天气。大多数人都说，那天天色阴沉，到处散发出一股死水般的臭气；在那不幸的时刻，正飘着蒙蒙细雨，就象圣地亚哥在梦中看到的森林景色一样。人们还回忆说，那天纳赛尔的一言一行似乎都与死亡有关。他一心盘算着安赫拉的婚礼花了多少钱，结果便是他的性命。况且，那天早上，他家的女佣将兔子的内脏扔给狗吃时，他一反常态，表现出从未有过的惊慌。维克托丽娅·库斯曼后来才明白，为什么一个猎手突然会那么惊恐。“上帝啊，”她惊讶地说，“难道这一切都是预兆吗？”

## 命运的偶合

维卡略兄弟自从妹妹说出圣地亚哥·纳赛尔的名字之后，逢人就说他们要杀死纳赛尔。许多人都承认维卡略兄弟对他们说过这话，并且一致认为，哥儿俩说这话的唯一目的便是让人听见。克罗迪尔德·阿尔门塔甚至肯定地说，“与其说他们要杀死圣地亚哥·纳赛尔，倒不如说他们急于找一个人出来阻止他们杀人”。她相信，他们第一次放过他时，“几乎是用怜悯的眼光看着他远去的”。就象许多人记得的那样，他们根本不想在阒无一人情况下

杀死对手，而是千方百计地叫人出面阻止他们，以便能够体面地收场：不必杀人，又能挽回名誉。

然而，他们更相信命运的安排。

当维卡略兄弟操着屠刀，到肉市去磨的时候，所有人都以为他们喝醉了，甚至开玩笑地问他们：既然有那么多富翁应该先死，为什么要杀圣地亚哥·纳赛尔？镇长知道情况后，批评兄弟俩说：“如果主教看到你们这副样子，他该怎么说呀！”然后没收了他们的屠刀，心想这下他们没东西杀人了。

事实上，弟弟彼得罗早已动摇了。巴布洛对“我”说：“说服他弟弟下最后的决心实在不容易”。

与此同时，维卡略兄弟要杀圣地亚哥·纳赛尔的消息不胫而走，迅速传播开来。神父也知道了，他说：“我首先想到的是，那不是我的事，而是民政当局的事，但是后来我决定顺路把消息告诉普拉西达·里内罗。不过在穿越广场的时候，已经把事情忘一干二净，因为那天主教要来。”到了早上6点多钟，除少数几个人外，全镇的人都得到了消息，而且知道行凶的详细地点。好心的人到处徒劳地寻找纳赛尔报信；理智的人根本不相信维卡略兄弟会突然无缘无故地杀死纳赛尔；更多的人则以为维卡略兄弟酒后胡言，当他们看到若无其事的纳赛尔时，就更加确信无疑了。

纳赛尔那天恰好没有带武器，因为主教要来，他准备到码头去迎接。多年前，他的枪走火打碎了教堂的一个真人般大小的圣像，那个倒霉的教训，他一直没有忘记。

此外，纳赛尔家的前门通常是闭着的，而且大家都知道纳赛尔进进出出，走的总是后门。那天，维卡略兄弟在前门等他，他也是从后门出来的。一个小时以后，他还是从后门回的家，但没有看见有人塞在他家后门的条子。奇怪的是，当他再次出门时，忽然走了前门。“这一点谁也没有料到，就连法官也百思不得其解。”不仅如此，在维卡略兄弟叫喊着、举着屠刀扑向他的时候，他母亲赶紧关上了大门。“我以为他们想闯进来，把我儿子杀死。”她说。当她正在插门栓的时候，听到了圣地亚哥·纳赛尔的喊声和敲门声，可是她以为儿子是在楼上，正从阳台责骂拼命敲门的维卡略兄弟。圣地亚哥·纳赛尔只需几秒钟就可以跑进家门了，但这时他母亲却关上了大门。在人们看来，世界上再也没有比这更事先张扬的凶杀案了，也没有比这更富于巧合的事情了。“这是天意”，他们都这么说。

其次，时至今日，对于绝大多数人来说，仍只有一个受害者，他就是巴亚多·圣·罗曼。悲剧的其他主要人物都尊严地、乃至颇为杰出地完成了生活赋予他们的使命。圣地亚哥·纳赛尔是命该如此，维卡略兄弟替妹妹挽回了名誉。唯一白白失去一切的人是巴亚多·圣·罗曼。“可怜的巴亚多！”每当人们提到他时总这么说。基于这种观念，就连安赫拉也改变了先前的态度，给罗曼写了一封又一封情深义重的信。

迷信、孤独、落后和野蛮都是明摆着的。在这个世界里，无论杀人的还是被杀的，无论害人的还是被害的，都是悲剧的牺牲品同时又是它的帮凶。

圣地亚哥·纳赛尔无疑是这出悲剧的关键人物。然而，他究竟是谁？回答是模棱两可的。

小说的题词写道：“猎取爱情，需要傲慢。”这是葡萄牙著名诗人希尔·维森特的名言。圣地亚哥·纳赛尔恰恰是个十分傲慢的人。多年以后，叙述者是这样回忆的：“安赫拉在姐妹四人中长得最俊，我母亲说她跟历史上有名

的王后一样……但圣地亚哥·纳赛尔却对我说：‘你这个表妹瘦极了。’”他们属于两个不同的社会阶层，谁也没有看见过他们在一起，更不用说单独在一起了。圣地亚哥·纳赛尔过分高傲，不会把她放在眼里。“你表妹是个傻瓜，”当他不得不提到她时，总是这么说。然而，“正如我们当时常说的，他是只专门捕捉小鸟的老鹰。他和他父亲一样，总是只身行动，在那一带山区长大的漂亮而意志薄弱的少女，没有哪个不在她的涉猎之内。”此外，维克托丽娅·库斯曼毫无同情心地回忆说，她女儿迪维娜·弗洛尔当时还是个豆蔻年华的少女。那天早上，她去接空杯子的时候，圣地亚哥·纳赛尔抓住了她的手腕。“你到了该变成温顺的小羊羔的时候了，”他对她说。这时维克托丽娅疾言厉色地命令道：“放开她，白人。只要我活着，你就别想吃这块天鹅肉。”维克托丽娅本人在青春时期曾被圣地亚哥·纳赛尔的父亲引诱、占有过。后来他不再要她了，就把她带到家里当佣人。她常对女儿说，圣地亚哥·纳赛尔跟他父亲一样，都是下流货。多年之后，迪维娜·弗洛尔对人说，那天早上，她母亲之所以不向圣地亚哥·纳赛尔报警，是因为她心里正巴望着有人将他杀掉。

诚然，迪维娜·弗洛尔却并不这么看，相反，她说“再也没有比他更好的男人了”。他还承认，那天早上她之所以没有把消息告诉他是因为当时她吓坏了，没了主意。再说，他紧紧抓住了她的脉腕，“他的手冷得象石头，仿佛真的已经死了”。当她拉开门门放他出去时，她“又没有逃脱那只猎鹰般的手”。“他抓住了我的辫子，”迪维娜·弗洛尔对人说。

同时，“我妹妹把圣地亚哥·纳赛尔看成了天使。……‘当丈夫，没有一个比他更合适的了，’她对我说。”有人甚至断言，“安赫拉·维卡略为了保护她真正爱着的人，才说出圣地亚哥·纳赛尔的名字的，因为她以为她的两个哥哥绝不敢把他怎么样”。

另一方面，一些了解他的人说“圣地亚哥·纳赛尔有一种异乎寻常的化妆本领”。这样，他对安赫拉的婚礼的兴趣和他为新婚夫妇演唱小夜曲就成了他高傲、妒忌的见证。

同样，巴亚多·圣·罗曼也是个纨绔子弟，出生于名门望族。他生活奢侈，沉湎女色。他几乎是用金钱收买了安赫拉父母，然后逼迫安赫拉就范的。“安赫拉向我坦白说，巴亚多给她留下了深刻的印象，但不是由于别的原因。‘我讨厌高傲的男人，却从未见过他这么高傲的，’她回忆起那天的情形时，这么对我说。”

无独有偶，圣地亚哥·纳赛尔相当了解巴亚多·圣·罗曼，“知道他除了世俗的傲慢之外，也同任何人一样，有着自己的偏见”。

除此二人之外，人们大都不了解罗曼。从他最初悄然出现到最后悻然离去，一直是个“完美的形象”和“可怜的人”。

然而令人费解的是，多年以后，他突然回到了安赫拉身边：

八月的一天中午，她正在和女友们一起绣花，感到有人走到门前。她无须看一眼就知道那人是谁。‘他胖了，头发开始脱落，看近的东西要戴眼镜了，’她对我说。‘可是那是他，妈的，是他！’她吃了一惊，因为她知道，她在他眼中已是十分憔悴，正如他在她眼中一样，而且，她不相信他心中的爱情会象她那样强烈。他身上的衬衣被汗水浸湿了，恰如她在市场上第一次见到他时那样；系的还那条皮带，肩上还是那个

饰着银边的绽了线的皮褙裤。巴亚多·圣·罗曼向前了一步，没有去理睬那些由于惊愕而目瞪口呆的绣花女人……

‘好吧，’他说，‘我在这儿来了。’

他带着衣箱准备留下来，另外一个大小相同的箱子里装着她写给他的近两千封信。那些信全都按日期排好，一包包地用彩带扎着，一封也没有打开过。

果然是“猎取爱情，需要傲慢”？——这样的悲喜剧岂不令人啼笑皆非？

除此之外，种种迹象表明，维卡略兄弟似乎并非真要杀死圣地亚哥·纳赛尔，而显然是迫于世俗的压力，“不得已而为之”。所以他们根本不想在无人在场的情况下杀死圣地亚哥·纳赛尔，而是千方百计想叫人出面阻止他们，只不过没有如愿罢了。他们虽然最终“自豪地”杀死了圣地亚哥·纳赛尔，而且扬言“这样体面的事”再干一千次也行，但却受到了良心的谴责。凶杀案发生后，他们要了很多水，土肥皂和丝瓜瓢，洗去了臂膀和脸上的血迹，另外，把衬衣也洗了，不过就是睡不着，持久不消的血腥气折磨着他们。彼得罗·维卡略感到日子越来越难熬了，腹股沟的疼痛一直影响到脖颈，尿闭了，他恐怖地断定这辈子再也难以睡觉了。“‘我十一个月没合眼，’他对我说。我了解他，知道他的话是真的……”而巴布洛·维卡略呢，给他送去的东西每样只吃了几口，一刻钟后，就上吐下泻起来。即便如此，从他们被宣布无罪释放至今，他们一直被视为好样的，他们自己则更是自鸣得意，扬言这样的体面事情再干一千次也行。

这就是加西亚·马尔克斯的故乡，这就是拉丁美洲！作者用尽可能客观的笔触、简洁的语言——上百个“说”字——，以“新闻报道般的逼真”展现了一个停滞不前的、封闭的、孤独的、野蛮的、自然也是魔幻的现实世界，他对各色人物的憎恨与怜悯在字里行间自然流露。

智利女作家伊莎贝尔·阿连德师承加西亚·马尔克斯，在处女作《幽灵之家》（1982）中运用了魔幻现实主义手法。《幽灵之家》以埃斯特万·特鲁埃瓦家族的兴衰为中心，展示了拉丁美洲某国半个多世纪的风云变幻，表现了某些人物的孤独与魔幻。

埃斯特万·特鲁埃瓦原是个聪明好学的上进青年，后因家道中落，不得不辍学谋生。他先在一家公证处当书记员，和姐姐菲鲁拉一起供养年迈多病的母亲。一天，他和出身名门的罗莎·瓦列小姐邂逅相遇，被姑娘的美貌所深深吸引。为了能向瓦列家族的这位千金小姐体体面面地求婚，他横心抛下母亲和姐姐，只身一人去荒无人烟的北方金矿冒险。经过两年多时间的艰苦奋斗，他攒下了一大笔钱。然而，就在这时，罗莎不慎误饮毒酒而死。噩耗传来，埃斯特万当即万念俱毁。他专程赶回首都，为罗莎送葬。未了，决定到父亲留下的庄园了却一生。那是个寂寞偏僻的古老农庄，此时已衰败不堪。埃斯特万为了消磨时光、打发日子，不知不觉地投入到了振兴庄园的工作。他在管家佩德罗·加西亚第二的帮助下，用了近十年的时间，将惨淡经营的三星庄园变成了远近闻名的“模范庄园”。事业愈来愈兴旺，埃斯特万也愈来愈专横、堕落。他强迫了管家的妹妹，还与妓女特兰希托·索托勾勾搭搭、狼狈为奸。后来，由于母亲病危，埃斯特万回到首都。母亲死后，他遵照遗嘱，娶了瓦列夫妇的小女儿克拉腊小姐为妻。克拉腊那年十九岁，是个异乎寻常的女孩。她具有特异功能，专与鬼魂交往，善卜凶吉祸福。埃斯特万和

克拉腊结婚后，生下一个女儿，取名布兰卡。有一次，埃斯特万携克拉腊母女到三星庄园度假。在那里，布兰卡和佩德罗·加西亚第三从相识到相爱，遭到了埃斯特万的粗暴干涉。不久，埃斯特万和克拉腊的一对孪生子海梅和尼古拉斯也渐渐长大。埃斯特万对他们动辄就打就骂，克拉腊因为对丈夫不满而痛心疾首。此时，那一带发生强烈地震。埃斯特万被倒塌的房屋压了个半死。多亏老佩德罗·加西亚悉心照料，才逐渐好转。伤愈后，埃斯特万涉足政治，顽固地坚持保守立场。与此同时，被赶出家门的佩德罗·加西亚第三继续以“神父”的身份与布兰卡暗中来往，并煽动三星庄园的雇工在选举中不投保守党的票。不料此事国人告发而败露。老羞成怒的埃斯特万用斧头砍断了佩德罗·加西亚第三的三个指头，还将克拉腊母女痛打了一顿。克拉腊忍无可忍，带着怀孕的布兰卡离开庄园，回到首都。不久，埃斯特万追到首都，强迫女儿嫁给骗子“法国伯爵”。此人不但从事走私返毒勾当，而且还是个性变态者。布兰卡终因无法忍受其变态行为，逃回母亲身边并很快生下了女儿阿尔芭。这时海梅和尼古拉斯已经长大成人。前者从医学院毕业后，从事救死扶伤的工作；后者饱食终日，无所事事，成了浪子。阿尔芭七岁那年，克拉腊去世了。布兰卡和佩德罗·加西亚第三旧情未断，继续来往。随着大选的临近，两种势力的较量达到了白日化的程度，海梅参加了社会党。最后，社会党在大选中获胜，佩德罗·加西亚入阁当了部长。但是极右势力不甘心失败，拼命抵制新政府的土地改革政策。埃斯特万·加西亚因阻挠庄园变革，被雇工扣作人质。布兰卡请佩德罗·加西亚第三出面交涉，才救了埃斯特万一命。终于，极右势力策动了军事政变，推翻了民主政府，枪杀了奋力抵抗的共和国总统。海梅在保卫共和国的战斗中英勇牺牲，年方十八的阿尔芭也被军政府投进了秘密监狱。埃斯特万如梦初醒，四处打听外孙女的下落。阿尔芭在狱中受尽折磨。一个名叫埃斯特万·加西亚的上校对她尤其狠毒。原来此人正是她外公在三星庄园胡作非为的结果。他借政变之机，在阿尔芭身上公报私仇。最后，埃斯特万在名妓特兰希托·索托的帮助下救出了奄奄一息的阿尔芭。祖孙相见，悲喜交集。阿尔芭找出外祖母的日记，结合埃斯特万的回忆，写下了这部《幽灵之家》。

《幽灵之家》的魔幻现实主义特点集中表现在克拉腊和老佩德罗·加西亚二人身上。除此之外，当然也就再无神奇可

克拉腊从小就不同凡响，她十岁时决定充当哑巴，结果一连几年谁也无法叫她开口。她擅长圆梦，而且这种本领是与生俱来的。她背着家人给许多人圆梦，知道身上长出一对翅膀在塔顶上飞翔是什么意思，小船上的人听见美人鱼用寡妇的声音唱歌是什么意思，一对双胞胎每人举着一把剑是什么意思……她不但能圆梦，而且有未卜先知的本领。她预报了教父的死期，提前感到了地震的信息，还向警察预告了杀人凶手的行踪。不仅如此，克拉腊还能凭感觉遥控物体，使物体自动移位。而且这种本领随着她年龄的增长而增长，待到后来，她可以站在远处、不掀开钢琴盖就弹奏自己喜欢的曲子。更为神奇的是她喜欢和鬼魂玩耍，整天整天地和他们闲聊。父亲不准她呼唤调皮的鬼魂，免得打扰家人。但越是限制她，她就越发疯癫。只有老奶奶懂得她的心思，给她讲古老的传说，把她当作宝贝。

和克拉腊一样，老佩德罗·加西亚也是个十分神奇的人物。他用咒语和谆谆劝诱赶走了给三星庄园造成灾难的蚁群，用身体测试地下有否水源，用魔法和草药治愈了奄奄一息的主人……诸如此类，不一而足。

诚然，真正神奇的并非上述人物的“心灵感应”或“未卜先知”或“呼神唤鬼”的本领，而是人们信以为真的现实，是进步和守旧的反差，是文明与落后的较量，是迷信和希望的并存。伊莎贝尔·阿连德说过，“有一个马孔多，也就会有第二个马孔多；有一个布恩蒂亚家族，也就会有第二个布恩蒂亚家族；我的家族”。

可见，上述作品表现的魔幻（神奇）现实实际上是一种心态，一种审视现实的方式，即一种或多种文化积淀在特定历史条件下和环境中体现的近乎幻想的真实。对此，加西亚·马尔克斯作过明确的阐述。他说，他所孜孜以求的事实上只是以新闻报道般的逼真展示拉丁美洲人，尤其是加勒比人审视现实的奇特方式。“早在孩提时代，我外祖母就将这方式教给了我。对外祖母而言，神话、传说、预感以及迷信等各色信仰都是现实生活的有机组成部分。这就是拉丁美洲，这就是我们自己，也是我们试图表现的对象……”

## 魔幻现实主义与神话原型

难说魔幻现实主义与神话—原型批评有什么关联瓜葛，但魔幻现实主义所展示的种种现象又无不印证了神话—原型批评家们的想象和推断。

众所周知，神话—原型批评实际上是一种文学人类学，在那里，文学不再是新批评派眼里的孤独的文本，而是整个人类文化创造的有机组成部分，它同古老的神话传说、宗教信仰、民间习俗乃至巫术迷信等有着密不可分的血缘关系。正因为如此，原型批评论者把文学叙述视为“一种重复出现的象征交际活动”，或者说是“一种仪式”（弗莱：《批评的解剖》）。文学—仪式的观念源自人类学家弗雷泽的《金枝》（1890）、一种不同环境条件下神话母题的转换生成。用荣格的话说则是“集体无意识”中原型的不断显现。总之在神话原型者看来，神话乃是一切文学作品的铸范典模，是一切伟大作品的基本故事。从某种意义上说，在几乎所有魔幻现实主义作品中，都存在着一种堪称基调的原型模式。举凡阿斯图里亚斯的《玉米人》，所反复出现的是古代玛雅—基切神话《波波尔·乌》关于人类起源的叙述：那时，一片沉寂、静止，茫茫太空，什么也没有，唯有无垠的大海。后来，造物主创造了语言、大地和万物，又用泥土创造了人。但泥人懦弱呆板，不能动弹，不晓言语。于是造物主捣毁了泥人，改用木头做人。这些木偶较泥人灵活，而且能说会道。很快木头人在大地上繁衍起来。然而他们没有心肝，不懂得崇拜造物主，终于触怒神明，遭到了洪水的袭击。幸免于难的就是今天我们看到的猴子。最后，造物主找到了玉米并用它创造了人类。

或者近乎巫术的原始仪式，如卡彭铁尔的《这个世界的王国》中的黑人代都教仪式：在火炬光焰的照耀下，雷鸣般的鼓声一直响了两个多小时。妇女们扭动肩膀，不断重复着一个动作……突然，人们感到一阵战栗。马康达尔在鼓声中恢复了原型。妇女们扭得更欢了，她们踩着鼓点，在他身边扭来扭去……“马康达尔被绑在本柱上，总督以对着镜子反复练习过的姿势抽出利剑，下令执行判决。火苗升起来了，渐渐吞食了马康达尔……忽然马康达尔的身体从本柱上腾空而起，越过人墙，降落到奴隶们中间。这时，默默的祈祷变成了惊天动地的吼声：‘马康达尔得救了！’”

变形、蒙难、牺牲、复活……这是艺术的偶合，还是人类原始心象本身的近似使然？同样，胡安·鲁尔福在表现墨西哥村民时，把新旧大陆初民的“集体表象”（布留尔语），如宗教信仰包括宿命观、轮回观都一股脑儿、淋漓尽致地展示了出来。譬如按照日落日出、冬凋夏荣等自然规律推想出来的人死后复生、虽死犹存观（其中既有基督教—希伯来神话，又有古印第安神话关于天国地府的传说），或者在强大的自然力量的重压下产生的生死由命、祸福在天观和受善良愿望支配的因果报应、贫富轮回观等等，不但是《彼得罗·巴拉莫》的核心内容，而且反复出现于作者的其他作品。

至于加西亚·马尔克斯的《百年孤独》，假如我们撇开神话原型去谈其内容形式，无论从什么角度，都将是桩拣芝麻丢西瓜的买卖。

前面说过，何·阿·布恩蒂亚和表妹乌苏拉因为一时冲动，不顾预言的忠告，结果不得不远走他乡（失去伊甸园）。他们在荒无人烟的沼泽地里流浪跋涉了无数个月，结果连一个人影也没遇到。直到一天夜里，布恩蒂亚做了个梦，梦见他们所在的地方叫马孔多（福地）。布恩蒂亚当即决定在这里建立家园，从此不分白天黑夜地辛勤劳作（男人的汗水）。不久，乌苏拉生

下了两个健全的、并无异常的孩子（女人的痛苦）。布恩蒂亚不再担心“猪尾儿”的传说了，打算同外界建立联系，结果却惊奇地发现，这个潮湿寂寞的境地犹如原罪以前的蛮荒世界，周围都是沼泽，再向外就是浩瀚的大海。鬼知道当初他们是怎样流落到这个地方的。他绝望地用大砍刀胡乱劈着血红色的百合和蝶螈，“远古的回忆使他们感到压抑”。布恩蒂亚的一切幻想都破灭了。“‘真他妈的！’何·阿·布恩蒂亚叫道。‘马孔多四面八方都给海水围住了！’”

这里既可以看到古希腊人的心理经验（比如《俄狄浦斯》的预言—逃避预言—最后预言应验的模式），又有希伯来民族早先的“原始心象”的鲜明印迹（远古的回忆和原罪，男人的汗水、女人的痛苦和迁徙，岂不同令人惊心动魄、回肠荡气的《圣经·旧约》如出一辙）。

马孔多是一块“福地”。它四面是海，俨然是神力所致，遂兀然出现在布恩蒂亚的梦境；那梦境或许就是神谕，而布恩蒂亚又何尝不是“原型”摩西的显现。起初，马孔多可算是个安宁幸福的世外桃源，总共只有二十户人家，过着田园诗般的生活。一座座土房都盖在河岸上；河水清澈，沿着遍布石头的河床流去，河里的石头光滑洁白，活像史前的巨蛋。这块天地是新开辟的，许多东西都叫不出名，不得不用手指指点点。但好景不长，不同肤色的移民、居心叵测的洋人慕名而来，名目繁多的跨国公司接踵而至；马孔多人四分五裂，并开始外出争衡。布恩蒂亚的孤僻子孙上丞下报，无奇不有，从此失去了神的庇佑，财富与他们无缘，爱情的天使披着床单飞上天去……终于是最后的时刻：布恩蒂亚的第六代子孙奥雷良诺·布恩蒂亚发现他的情妇阿玛兰塔·乌苏拉并非他表姐，而是他姑姑，而且发现弗兰西斯·德拉克爵士围攻列奥阿察的结果只是搅乱这儿家族的血缘关系，直到这儿的家族生出神话中的怪物——猪尾儿。这个怪物注定要使这个家族彻底毁灭，就像预言所提示的那样。果然，《圣经》所说的那种洪水变成了猛烈的飓风将马孔多这个镜子似的城市从地面上一扫而光。

这是“世界末日”的神话，还是“世界末日”的预言？

此外，初民按照春华秋实、冬凋夏荣或日月运行、昼夜交替的自然规律所产生的神话及神死而复生的意念和有关仪式，在《百年孤独》等魔幻现实主义作品中屡见不鲜。譬如吉普赛人梅尔加德斯死后复生、生后复死；马孔多人为他祭祀，对他敬若神明。在他们看来，梅尔加德斯决非普普通通占卜行骗的吉普赛术士。他不但具有变形、复活那样的神的品性，而且对马孔多和布恩蒂亚家族提前一百年作了预言。梅尔加德斯先用他本族的文字——梵文记下了这个家族的历史（同时也是未来），然后把这些梵文译成密码诗，诗的偶数行列用的是奥古斯都皇帝的私人密码，奇数行列用的是古斯巴达的军用密码。最后，在马孔多毁灭前的瞬间，被奥雷良诺·布恩蒂亚全部破译。

这梅尔加德斯岂不是古希腊神话中半神半人的预言者，而奥雷良诺·布恩蒂亚又何尝不是俄狄浦斯这个永远鲜活的原形的变体？而且，人物为逃避预言（神示）应验所作出的非凡努力恰恰促成了预言的应验的悲剧，分明也是重构的母题。

更有甚者，马孔多西边的辽阔水域里栖息着一种鱼状的生物，这类生物皮肤细嫩，头和躯干都像女子，宽大、迷人的胸脯常常毁掉航海的人。而在马孔多的另一端，在远离大海的内陆，奥雷良诺上校发现了十多年前他父亲见到过的那堆船骸。那时他才相信，这整个故事并不是他父亲虚构的，于是

向自己提出个问题：“帆船怎会深入陆地这么远呢？”莫非它就是挪亚的方舟？

凡此种种，似乎足以证明《百年孤独》是一部神话。但它决不是弗莱等原型批评家们断言的那种单纯的神话复归，也有别于悲观主义者的“世界末日”的预言。因为，《百年孤独》不仅仅是神话、是文学想像，它更是历史、是活生生的拉丁美洲现实，具有强烈的弃旧图新愿望。

事实上，无论是乔伊斯的《尤利西斯》与荷马诗史的对应，还是卡夫卡的《变形记》和奥维德、福克纳的《喧哗与骚动》与基督教仪式（具体地说是复活节）的关联，最终表现的都是现代人（此时此地）的悲剧。乔伊斯用英雄奥德修斯反衬懦夫布隆姆，使布隆姆更加懦弱可悲。奥维德的《变形记》则是赞美上帝和罗马的，其人物的变形也常常是神性象征；而卡夫卡的《变形记》写的却是20世纪小人物的悲哀，其变形乃是无可奈何的异化。至于福克纳的《喧哗与骚动》四部分的四个日期与基督受难的四个主要日期相对应，所蕴含的美国南方社会现实生活的悲剧意义就更不待言。同样，加西亚·马尔克斯的《百年孤独》的原型模式和天启式终局结构对于马孔多也是十分合适的和富有表现力的。用神话这种终极形式表现拉丁美洲的原始落后难道不正是所有魔幻现实主义作家的高明之举？它大大提高了现实题材悲剧内容的审美价值。

此外，魔幻现实主义作家对死亡、预兆、巫术等原型性主题的表现，同布雷尔、荣格、列维—斯特劳斯等人类学家和原型批评家关于原始人思维与神话的论述十分相似。比如死亡，布留尔说，“死的确定在我们这里和他们（指原始人）那里是不相同的。我们认为心脏停止跳动和呼吸完全终止，就是死了。但是，大多数原始民族认为，身体的寓居者（与我们叫做灵魂的那种东西有某些共同的特征）最后离开身体的时候就是死，即或这时身体的生命还没有完全终结。在原始人那里常见的匆忙埋葬的原因之一就在这里”。他援引别人的话说，“在菲吉群岛，‘入殓过程常常是在人实际上死了以前的几小时就开始了。我知道，一个人入殓之后还吃了食物，另一个入殓以后还活了十八小时。但据菲吉人的看法，在这期间这些人已经死了。他们说，吃饭、喝水、说话，都是身体——躯壳的不随意动作，和灵魂无关’。”而且，死和生一样，“是由一种生命形态变成另一种生命形态”。

也许正因为类似的原因，南美的奇里瓜诺人和瓜拉尼人是这样互相问候的：“你活着吗？”答：“是的，我活着。”可见，在原始人那里，生和死首先不是一种生理现象，也没有明显的、绝对的界线。

联系到魔幻现实主义作品，且不说鲁尔福的《彼得罗·巴拉莫》，就是加西亚·马尔克斯的《百年孤独》中的阿玛兰塔去死人国送信一节也够精彩、够耐人寻味的了：阿玛兰塔缝完了“世间最漂亮的殓衣”，然后泰然自若地说她当晚就要死了。“阿玛兰塔傍晚就要起锚，带着信件航行到死人国去，这个消息还在晌午就传遍了整个马孔多；下午三点，客厅里已经立着一口装满了信件的箱子。不愿提笔的人就让阿玛兰塔传递口信，她把它们都记在笔记本里，并且写上收信人的姓名及其死亡的日期。‘甭担心，’她安慰发信的人。‘我到达那儿要做的第一件事就是找到他，把您的信转交给他。’……她像病人似地躺在枕上，把长发编成辫子，放在耳边——是死神要她这样躺进棺材的。”

与死亡相关的是鬼魂或者来世。诚如布留尔所说的那样，对于原始人而

言，人死了或作鬼或再生，“其余的一切仍然不变”。关于这一点，前面已有大量的评述，但需要说明的是加西亚·马尔克斯关于死亡、鬼魂和彼世的叙述并不千篇一律，即使是在《百年孤独》中，人物死后或变鬼，或复活，或升天，或腐烂，或赴死人国，可谓五花八门，因人而异。这或许是由马孔多的文化混杂所使然的。

又如预兆，荣格说：“由于我们早把祖先对世界的看法忘得一干二净，就难怪我们把这种情况看做是非常可笑的。有一只小牛生下来就有两个头，五条腿；邻村的一只公鸡生了蛋；一位老婆婆做了个梦；天空中出现了一颗彗星；附近的城里起了火；第二年就爆发了战争。从远古到近代的十八世纪的历史中，这类记载屡见不鲜。对于我们，这些没有丝毫意义，可是对原始人来说，这些各种事实相交并列的现象却是非常重要的、让他信服的……我们由于只注意到事物的本身及其原因，因此认为那不过是由一对毫无意义和完全偶然的巧合所组成的东西，原始人却认为是种合乎逻辑秩序的预兆。”（荣格：《探索心灵奥秘的现代人》）

在加西亚·马尔克斯笔下的世界里，预兆是至关重要的。在《没有人给他写信的上校》（1961）中，以期待一笔养老金而聊以自慰的退役上校有一天突然感到腹中长出了有毒的蘑菇和百合。对上校而言，它们预示着自己就要寿终正寝；他从此郁郁寡欢，百无聊赖。在《一件事先张扬的凶杀案》中，圣地亚哥·纳赛尔梦见自己在树林里自由飞翔时身上落满了鸟粪，结果竟意味着杀身之祸。

诸如此类，在加西亚·马尔克斯及其他魔幻现实主义作家的作品中所在皆是。

至于巫术，无论布留尔、列维—斯特劳斯还是荣格也都是从原始思维与神话的关系说开去的。比如荣格在论述非洲和美洲原始人的心理经验与神话的关系是说：“如果有三位妇女到河边取水，一位被鳄鱼拖到水中，我们的判断一般是，那位妇女被拖走是一种巧合而已。在我们看来，她被鳄鱼拖走，纯粹是极自然的事，因为鳄鱼确实常会吃人。可是原始人却认为，这种解释完全违背了事实真相，不能对这个事件作全盘说明……原始人寻求另一种解说法。我们所说的意外，他们认为是一种绝对力。”他举例说：“一次从一只被欧洲人射死的鳄鱼肚中发现了两个脚镯，当地的土人认出这两个脚镯是两位前不久被鳄鱼吞食的那个妇女的物品，于是大家就开始联想到巫术了……他们说，有位其名不详的巫师事先曾召唤那条鳄鱼到他面前，当面吩咐它去把那女人抓来，于是鳄鱼遵命行事。可是在鳄鱼肚内取出的脚镯该这么解释呢？土著们又说了，鳄鱼是从不食人的，除非接受了某人的命令。而脚镯就是鳄鱼从巫师那儿取得的报酬。”

这与阿斯图里亚斯关于魔幻现实主义的论述简直没有两样。

总之，在原始人那里，一切事物都染着人类精神的因素，或者用荣格的话说，是“染上了人类心灵中的集体无意识性”。而神话则是“集体无意识”的产物，或者说“原始经验的遗迹”（《探索心灵奥秘的现代人》）。

（问题是，当布雷尔、荣格、列维—斯特劳斯潜心研究某些原始人的思维特征或弗莱谈论神话复归时，都避而不谈、或者很少涉及神话之所以复归、这些“原始人”之所以“原始”的社会、历史原因；而魔幻现实主义通过原始和神话所要表现的恰恰是振聋发聩的社会内容：他们笔下的“原始人”是如何在人类远离了“孩童时期”之后，仍处于原始状态的。而这，无疑又是

魔幻现实主义作家区别于神话—原型论者的显证。) )

最后，大量原型性象征也足以证明魔幻现实主义是藉神话的重建又复归于它的初始形态——象征的。

比如水，它既是洁净的媒介，又是生命赖以存在的基本要素，因而常常象征着新生。美国原型批评家威尔赖特说过，“在基督教的洗礼仪式中这两种观念结合在一起了：洗礼用水一方面象征着洗去原罪的污浊，另一方面又象征着即将开始精神上的新生。这后一个方面由耶稣在井边对撒玛利亚妇女讲道时所说的‘活水’这一词组所特别揭示了出来。在与基督教有别的希伯来人的信念中，圣灵不是以鸽子的形式降下的，而是作为一个水泉出现的”（威尔赖特：《原型性的象征》）。在《百年孤独》中。水的这种象征意义是藉吉普赛人梅尔加德斯表现出来的。一天早上，何·阿卡蒂奥带着发臭的梅尔加德斯去河里洗澡；梅尔加德斯对他说：“我们都是从水里出来的”，说罢就淹没在水里了。乌苏拉打算替他办丧事，但她丈夫何·阿·布恩蒂亚阻止说，梅尔加德斯是不朽的，“知道复活的奥秘”。

还有血，用威尔赖特的话说，“具有一种不寻常的矛盾性质”，即它既是生命的象征又是死亡的预兆。但是，作为原型性象征，它主要指后者，这也许是因为死亡常常与流血联系在一起，所以血成了死的象征。威尔赖特发现，在大多数原始社会中，血是一种禁忌。在《百年孤独》中。血也分明是一种禁忌，具有凶兆意义。最明显的例子是血与何·阿卡蒂奥之死的关系。当然，在加西亚·马尔克斯笔下，这种象征意义是经过夸张的，一如席卷马孔多的健忘症，可比但丁笔下的神话——忘川。

同水一样，火这种原型性象征也常与圣洁和生命相关联。其所以如此，大概是因为火总是与光和热联系在一起，而二者的终极来源又都是太阳。照威尔赖特看来，在古代，火被普遍地赋予了神秘的“上”的色彩，同“下”即黑暗、堕落甚至邪恶的意念相悖。在《这个世界的王国》中，黑人领袖马康达尔在烈火中“永生”、变形，恐怕也是基于火的这种原型性象征意义的。

凡此种种，都是寓意比较明显的原型性象征的例子。在魔幻现实主义作品中，还有一些原型性象征，其象征内容就不那么昭然了。比如猫头鹰、蛇、鹿、玉米以及某些色彩等，在美洲土著文化中具有特殊的象征意义，用一般神话—原型理论所从出的古希腊+希伯来+基督教文化模式去审视就很难理解。由于它们更直接地源自美洲、反映了美洲土著特有的思维形态，因此常常也是更有张力和隐喻性的象征，能提供关于拉丁美洲现实本质的独特暗示。

## 表现手法

不言而喻，神话—原型批评把母题的复现和变体绝对化了。例如荣格是这样将神话—原型提到普遍、绝对的高度的，他说：“诗人为了确切地表达他的经验就非求助于神话不可。”事实上，正如前面所过的那样，当代文学中神话复归现象说穿了是一种观照形式、一种为了丰富和深化现实主题而采取的借古喻今、声东击西战术。魔幻现实主义作品的一些常见的表现手法从另一角度证明了这一点。

## 陌生法

魔幻现实主义表现拉丁美洲原始落后的手段不仅仅是母题复现或原型显现的明证之一是陌生法。由于现实环境的变迁，何况神话—原型毕竟不能包容此时此地的现实现象，因此带有原始色彩的某些感觉知觉便通过陌生法惟妙惟肖地表现出来。例如《这个世界的王国》中的索里曼与雕像一节，还有《百年孤独》中马孔多人对冰块、电影、火车等等的感觉种种……

施克洛夫斯基说：“艺术之所以存在，就是为使人恢复对生活的感觉，就是为使人感受事物，使石头显出石头的质感。艺术的目的是要人感觉到事物，而不仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间的长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成的一种方式，而对象本身并不重要”（施克洛夫斯基：《作为技巧的艺术》）。我们固然可以不赞同施克洛夫斯基的形式主义观点，但是作为一种艺术手段，陌生法确乎为古今中外许多名家名作所采用。列·托尔斯泰的《战争与和平》用一个非军人的眼光描述战场，战争就显得格外残酷；曹雪芹的《红楼梦》从刘姥姥的角度来观察大观园、宁荣府，它们也就显得益发奢华……这也是现在常说的“距离感”。

魔幻现实主义作家以拉丁美洲黑人、印第安人或混血儿的感觉、知觉来审视生活，变习见为新知，化平凡为神奇。由于孤独、愚昧和落后，外界早已熟视不怪的事物，在这里无不成为“世界奇观”；相反那些早被文明和科学唾弃的陈规陋习却在原始的非理性（卡西尔称之为“先逻辑”）状态中成了司空见惯的家常便饭。或惊讶，或怀疑，或平静，或气愤，无不给人以强烈的感官刺激。

正因为这样，魔幻现实主义作品仿佛插上了神话的翅膀；一旦进入它的境界，我们似乎感到自己久已麻木的童心之弦被重重的弹拨了一下。我们从他们（如马孔多人）对冰块对磁铁对火车对电灯或电影等曾经激荡过我们童心但早已淡忘的或惊讶或恐惧或兴奋或疑惑的情态中重新体味童年的感受（而不仅仅是理性认识）。然而，马孔多人毕竟不是小儿稚童。这又不禁使我们在愉悦和激动的审美感受中意识到他们的孤独和原始。这种强烈的感性形态和丰富的精神内容（并非直捷的、浅尝辄止的，而是隐含的、需要回味的）恰恰是需要卡西尔所说的大诗人的“神话的洞识力量”才能达到的艺术表演，但它们并非母题或原型的复现。

与此相似的是观念对比法。由于魔幻现实主义常以拉丁美洲的文化特性为表现对象，不同文化传统、价值观念、宗教信仰的对比贯穿了许多作品。比如《这个世界的王国》中黑人的宗教信仰对白人的哲学、《玉米人》

中的印第安人的原始思维对玉米商贾的现代意识等诸如此类的比照，无疑是表现拉丁美洲多种族文化、信仰和习俗并存、混杂的历史与现状的最佳方式之一。

### 象征性结构

魔幻现实主义作品的结构形式一般都比较简单，惟有《百年孤独》是个例外。然而，《百年孤独》的结构形式是在构思马孔多世界的孤独中产生的，具有鲜明的象征性和象形性。而且它恰好与它的载体。而且它恰好与它的载体——神话的环状形式相对应：预言（禁忌）——逃避预言（违犯禁忌）——预言应验（受到惩罚）。

按传统的叙述方式，《百年孤独》的情节必然顺应自然时序，由马孔多的产生、兴盛到衰落、消亡，循序渐进，依次展开。然而，加西亚·马尔克斯并未这样做，他将情节分割成若干部分，并将分割开来的每一部分首尾相接，使之既自成体系又不失同整体的联系。这些独立而又相互关联的情节片断以某一“将来”作端点，再从将来折回到过去：

“多年以后，奥雷良诺上校站在行刑队面前，准会想起他父亲带他去参观冰块的那个遥远的下午……”

这种既可以顾后，又能够瞻前的循环往返的叙事形式，织成一个封闭的圆圈：

多年以后

自然时序

过去——那个遥远的下午——上校面对行刑队——将来

情节主线

准会想起

叙述者的着眼点从奥雷良诺上校面对行刑队陡然跳回到他幼年时认识冰块的那个遥远的下午，以描述马孔多初建时的情景，然后又从马孔多跳回到“史前状态”，再从“史前状态”叙述马孔多的兴建、兴盛直至奥雷良诺上校站在行刑队前回想起他父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午并由此派生新的情节。这样，作品的每一个“故事”往往从终局开始，再由终局回到相应的过去和初始，然后再循序展开并再终构成首尾相连的封闭圆圈。而且“故事”里面套“故事”，比如远在奥雷良诺上校站在行刑队面前之前，就已伏下数笔：布恩蒂亚家将举行一个盛大的舞会，由此追溯到意大利人皮埃特罗同雷贝卡及阿玛兰塔的爱情纠葛直至舞会的真正举行；梅尔加德斯将第二次死亡，再折回去叙述他在世界各地的冒险直至他真的“第二次死去”；奥雷良诺将发动三十二次武装起义、跟一七个女人生下十七个儿子，直至这一切——发生……这种环连环、环套环的循环往返的叙事形式，构成一个个封闭的圆圈，从而强化了马孔多孤独的形态。

在《百年孤独》的特殊时序中，马孔多既是现实（对于人物），又是过去（对于叙述者），也是将来（对于预言者梅尔加德斯），因而是过去、现

在和将来三个时空并存并最终合为一体的完全自在的、形而上的世界——最后，三个时态在小说终端打了个结并把所有的连环捏在了一起：

“奥雷良诺·布恩蒂亚一下子呆住了，但不是由于惊讶和恐惧，而是因为在这个奇异的瞬间，他感觉到了最终破译梅尔加德斯密码的奥秘。他看到羊皮纸手稿的卷首上有那么一句题词，跟这个家族的兴衰完全相符：‘家族中的第一个人将被绑在树上，家族中的最后一个人将被蚂蚁吃掉。’……此时，《圣经》所说的那种飓风变成了猛烈的龙卷风，扬起尘土和垃圾，将马孔多团团围住。为了避免把时间浪费在他熟知的事情上，奥雷良诺·布恩蒂亚赶紧把羊皮纸手稿翻过11页去，开始翻译和他本人有关的那几首诗。就像望着一面会说话的镜子，他看到了自己的命运。他又跳过几页去，竭力想弄清楚自己的死亡日期和死亡情况。可是还没有译到最后一行，他就明白自己已经不能跨出房间半步了，因为按照羊皮纸手稿的预言，就在奥雷良诺·布恩蒂亚破译羊皮纸手稿的最后瞬间，马孔多这个镜子似的（或者蜃景似的）城镇，将被飓风从地面上一扫而光，将从人们的记忆中彻底抹掉，羊皮纸手稿所记载的一切将永远不会重现，遭受百年孤独的家族，注定不会在大地上第二次出现了。”

这样，小说从将来的预言到遥远的过去又回到将来的现实，构成封闭的总体结构（大圆圈），一切孤独的形态、含义便都在其中了。

与这种封闭（不是传统意义上的封闭）结构协调一致的是佩涅罗佩式的反复营造和时钟似的周而复始。就说后者吧，布恩蒂亚的子孙接二连三地降生，统统被赋予了一成不变的名字，男性的是奥雷良诺和阿卡蒂奥，女性的是阿玛兰塔和雷麦黛丝。在漫长的家族史中，同样的名字不断重复，使得乌苏拉作出了她觉得确切的结论：“所有奥雷良诺都很孤僻，但有敏锐的头脑；而所有阿卡蒂奥都有胆量，但冲动的结果必是毁灭。”有其父必有其子，父子、祖孙不仅名字相同、外貌相似，而且连秉性、命运、语言都如出一辙。这般始终轮回、前后呼应、周而复始、循环往复的局面，同匆匆时间、变迁世界适成多么强烈的反差。

而《百年孤独》的二十章（其实是二十部分）难道不正与阿兹台克太阳历和玛雅二十进位相对应，预示着拉丁美洲甚至世界历史这个大轮子将周而复始抑或一个“与之抗衡的乌托邦”（新一轮）的到来？然而无论如何，“命中注定一百年处于孤独的世家最终将会获得并永远享受出现在世上的第二次机会”（加西亚·马尔克斯在1982年诺贝尔文学奖受奖仪式上的演说：《拉丁美洲的孤独》）。

## 魔幻现实主义与寻根运动

鉴于新时期中国文坛产生了一个被称为“寻根”的思潮和一批像韩少功（“寻根”这一概念，在中国，便是有韩少功最先提出的）、扎西达娃、莫言、夏明、张承志、叶蔚林、郑万隆、蔡测海、郑义等等那样一群“魔幻现实主义”作家，似有必要对拉丁美洲魔幻现实主义所从出的主要源头之一的拉丁美洲文化寻根运动稍加阐述。

拉丁美洲的文化寻根运动生发于本世纪三、四十年代，它标志着十九世纪独立革命后拉丁美洲人民的又一次觉醒。

谁都知道，美洲曾经是美洲印第安人的世界。印第安人用他们的勤劳和智慧创造了辉煌灿烂、令同时代欧洲人折服的古代美洲文明。然而，在西班牙、葡萄牙和英法殖民统治时期，这一古老文明惨遭蹂躏，甚至被完全淹没。就文学而言，丰富的古印第安神话传说作为一个整体，不仅是古代美洲印第安人的难以再造的艺术典模，而且表现了古代印第安人认识世界、征服自然的方式。正像马克思所说的那样，“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力、支配自然力，把自然力形象化；因而，随着这些自然力的实际上被征服，神也就消失了”。在今天，神话被看作是一种难以取代的文学遗产，有审美价值和艺术感发作用。马克思曾经强调，古代希腊神话“仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本”，它们“不只是艺术的武库，而且是它的土壤”（《〈政治经济学批判〉序言·导言》）。所以在欧洲，古希腊神话对后世文学、艺术甚至整个社会的意识形态领域的影响都是极为深广、持续的。从荷马时代到乔伊斯的二十世纪，无数艺术巨匠从神话汲取营养，产生灵感。在我国，神话和古代文化对于后来的文学艺术，无论是诗歌、小说、散文、戏剧还是造型艺术也都有深远的、广泛的和持久的影响。然而，在美洲，在长达数百年的殖民统治时期，古印第安文化遭到了严重的破坏；神话传说被当作“异端邪说”，受到普遍禁忌和摧残。后来的黑人文化就更是如此。从巴洛克主义到新古典主义和自然主义，拉丁美洲作家大都以继承西方文学遗产、追随西方文学流派和模仿西方文学技巧为荣，对古印第安文化和黑人文化则不屑一顾。独立战争后，拉丁美洲虽已从欧洲宗主国的统治下解放出来，但却仍然不能顺利地发展独立的政治、经济和文化。帝国主义对它的控制、掠夺和渗透从未停止。在十九世纪乃至二十世纪初的拉丁美洲，占统治地位的仍是西方文化。

二十世纪初，美帝国主义加紧向拉丁美洲扩张，给拉丁美洲人民带来了深重的灾难。1902年3月，古巴被迫接受美国的“普拉特修正案”，同意给予美国为建立储炼站和海军基地所需要的领土。同年11月，美国夺取了在中美洲地峡单独开凿运河的特权后，公然策动巴拿马脱离哥伦比亚，使之成为一个独立国家。1904年，美国总统罗斯福向国会发表国情咨文，对门罗主义作了新的解释，宣称美国作为一个文明国家，又是拉丁美洲的恩主，有权干涉它的事务。1905年，美国逼迫多米尼加沦为它的附属国并接管它的海关和财政。1906年，美国借口古巴动乱，出师哈瓦那并将其长期占领。1907年，美国策动尼加拉瓜政变并派兵干预。1912年，美国总统塔夫脱继承罗斯福的“大棒政策”，公开宣布拉丁美洲为美国的“狩猎场”，开始对拉丁美洲实行更加肆无忌惮的控制和掠夺。1914年，美国海军占领墨西哥最大的港口城市维拉克鲁斯并派兵镇压墨西哥农民起义。二十年代，美国垄断资产阶级掀

起“香蕉热”、“土豆热”、“咖啡热”的旋风，洗劫了整个拉丁美洲。三十年代，美国的石油钻井又在拉丁美洲四处开花……凡此种种，足见于至今流传的一句名言：“可怜拉美，离上帝太远，离魔鬼太近！”

共同的遭遇导致了“拉丁美洲意识”的产生，它发展了博利瓦尔的“南美大统一”思想，使拉丁美洲人民在反帝反霸的旗帜下团结起来，同仇敌忾，外御其侮。

四十年代席卷拉丁美洲的“寻找民族特性”的文化寻根运动便是“拉丁美洲意识”在文化领域的表现。当时，夸乌特莫克、图帕克·阿马鲁等土著英雄成了拉丁美洲民族精神的象征。他们的事迹在爱国主义教育中产生了巨大的威力。不言而喻，使拉丁美洲文化根本上区别于西方文化的印第安人及其创造在现实斗争中具有特殊意义。这也是当时产生土著主义运动的主要原因。在印第安人集居的墨西哥、秘鲁和中美洲，一些旨在维护土著利益、宏扬土著文化的协会、中心相继成立。1939年，墨西哥教育家巴斯康塞罗斯提出了轰动一时的“第四种族”（或“宇宙种族”）说，对拉丁美洲的混血文化大加褒扬。1940年，墨西哥民族民主运动的杰出领导人拉萨罗·卡德纳斯总统在实行石油国有化和限制外国资本的同时，主持召开了第一届美洲土著主义大会，并创立了第一个国家级土著主义中心，以便更好地协调和促进土著主义运动。

在文学方面，围绕土著主义问题，出现了两个令人瞩目的现象：一是土著主义文学的发展，二是古印第安文学的发掘。随着古印第安文学的发掘和土著主义文学的发展，拉丁美洲民族特性中被忽视或轻视的土著成分第一次受到正视与重视。就连那些一贯自以为血统纯净的白人，也不得不承认这样一个严肃的、不可移易的事实：拉丁美洲的文化混杂。这就是拉丁美洲魔幻现实主义赖以产生的文化历史渊源。也正是因为这一文化历史渊源，拉丁美洲魔幻现实主义才如此充满了对帝国主义、殖民主义的谴责，表现了专制制度重压下拉丁美洲各色人等的反抗情绪、批判精神甚而悲凉心境、绝望心理；在暴露现实社会愚昧、落后、贫穷和孤独的同时，流露出了对土著民族及其文化的欣赏与阐扬。

中国是古老的文明之邦，是“四大发明”的故乡，以往我们沾沾自喜乃至固步自封、夜郎自大的心理也多出于此，久而久之，先人的创造成了我们的包袱并最终被我们拿来作闭关自守和停滞不前时解嘲的东西。可是，当懵懵懂懂、浑浑噩噩中醒来发现我们民族心理和现实的另一面：愚昧、落后、贫穷时，人们便自然地感到了文化传统的重负和同西方的差距。这或许就是中国“寻根”作家们在沉痛反思民族历史、奋力开凿“文化岩层”时何以如此痛感传统给民族带来的灾难、如此渴求用新的（主要是现代西方文明的视角）去重新审视传统的真正原因。因而，“寻根”作家们极力想表现的也正是我们民族文化中消极的传统。“这种基于现实的和文化的心理欲求，同拉美魔幻现实主义一拍即合。我们甚至可以这样说：当作家们有了心理和现实的积累之后，魔幻现实主义在中国的介绍，成了‘寻根’作家的创作突破口和契机。他们在魔幻现实主义那里看到了适于表现我们民族文化和心理的方法。1984年之后，带有魔幻现实主义特征的作品，在当代中国文坛上出现了。”（孟繁华：《魔幻现实主义在中国》）

与拉美魔幻现实主义的最大不同是，中国的魔幻现实主义（姑妄称之）

在表现现实环境的愚昧、落后（充满原始神话色彩）时，大都对民族传统文化持批判态度（至少在作品中是如此）。这一点恰好说明了中华民族和拉丁美洲各民族之间的两种相反相成的心理、现实状态：前者之所以落后是因为外来的东西太少，民族传统的负担太重；而后者之所以原始是由于外来的影响太大，民族传统的份量太小。

勿庸讳言，我国是最晚感受到拉美魔幻现实主义“热”的国家，然而后来居上，我国创作界对拉美魔幻现实主义的接受颇具特点并且取得了成果。这里的原因，除了前面所说的拉美魔幻现实主义所包含的适合于表现我们民族文化、心理和现实的方法之外，还在于拉美和我国有许多相同相通相似之处，而拉美作家的成功以及拉美魔幻现实主义在二十世纪世界文学流变中的显著地位增强了中国作家借鉴别人和最终走向世界的自信心，因为拉丁美洲作家的实践已经证明，经济相对落后的民族是可以攀登世界文化高峰的。

