

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

被背叛的遗嘱

BOOK
网罗资料 非商业

第一章 巴努什 不再让人发笑的日子

幽默的发明

格朗古歇 (GRANDGOUSIER) 太太有孕，吃太多的大肠，多到了别人只好给她吃收敛药的地步；胎儿太壮实，使胎盘叶松弛，卡冈杜埃 (GARGANTUA) 滑进一条动脉，爬上去，从他妈妈的耳朵里出来了。从前几句开始，这本书就把它的牌打了出来：这里所讲的不是正经事；也就是说：在这里，人们并不声明什么真理（科学的或虚构的）；人们不保证要去描写在实际中就是那样的事实。

幸运的拉伯雷 (RABELAIS) 时代；小说的蝴蝶腾空飞舞，随身带走蚕蛹的碎片。当庞大固埃 (PANTAGRUEL) 和他的巨人的外表还属于神奇故事的过去时代，巴努什 (PAANURGE) 则已从小说尚未人知的未来来到。一种新艺术诞生之非凡时刻给了拉伯雷的书以难以置信的财富；一切都已经在那里了：似真与似假，隐喻，讽刺，巨人们与正常人们，轶事，思索，真正的和虚构的旅行，智慧的争吵，纯粹卖弄口舌的离题。今天的小说家，十九世纪的继承者，对早期小说家这个绝妙混杂的宇宙以及他们身居其中的快乐的自由不由生起含有羡慕之情的怀旧。

拉伯雷其书才开始几页，就让庞大固埃从他妈妈的耳朵掉到了人间的地板上；与此相同，萨尔曼·拉什迪 (SALMANRUSHDIE) 的《撒旦诗篇》中的两个主人公在一架飞机于飞行中爆炸后，边聊边唱，摔了下去，行为可笑而难以置信。同时，“在上面，后面，下面，在真空中”，飘浮着活动背座椅、纸杯、氧气罩和一些乘客，有一位吉布列尔·法利什达 (GIBREELFARISHTA)， “在空中，用蝶泳、蛙泳的姿势漫游，而后像球一样滚动，将手臂和腿伸展在近乎黎明的近乎无限之中”，另一位撒拉丁·尚沙 (SA - LADINCHAMCHA)，像“一个微妙的影子……头朝下栽了下去，身着灰色制服，每一只纽扣都扣得很好，双臂贴在身体两侧……一顶西瓜帽扣在头上”。以这样的场面，小说开始了。因为，和拉伯雷一样，拉什迪知道：小说家与读者间的契约应该从一开始就建立；这本来很清楚：我们在这里的讲述不是认真的，即使它涉及再到再可怕没有的事情。

不认真与可怕的结成婚姻，请看“第四卷”(QUARTLIVRE)的一个场面：庞大固埃的船在海上遇到了一只载有羊贩子的船；其中一个商人看到巴努什裤子没有前开挡，眼镜系在帽子上，便自以为可以卖弄一下自己，把巴努什当作戴绿帽子的人对待。巴努什立即报复：他向商人买了一只羊，并将羊扔进海里；其他的羊习惯了跟随头羊，也都跟着跳进水里。羊贩子们着了慌，又是拽羊皮，又是拉羊角，结果自己也被拖进水里。巴努什手握一支船桨，不是要搭救这些人，而是要阻止他们爬上船；他用动人的口才劝告他们，给他们指明这个世道的苦难，另一种生活的好处和幸福，并声明死者比生存者要幸福。而且他祝愿他们，如果继续活在人类当中并不使他们不高兴的话，他们就会像詹纳斯 (JONAS) 那样，碰上几条鲨鱼。那些人都淹死之后，让 (JEAN) 大哥向巴努什祝贺，唯一责怪他的是：给那商人付了钱，无谓地浪费了钱。巴努什道：“以上帝的名义，我获得了值五万法郎还要多的消遣。”

场面是非真实，而且不可能的；它至少有一点道德吧？拉伯雷是不是在揭露商人的斤斤计较，对这些人的惩罚是不是应该使我们高兴？或是他想让我们对巴努什的残酷产生愤慨？或是作为坚决反教会权力的人，他在嘲笑巴努什预言的那些宗教的陈词滥调？请猜一猜！每一个答案都是一个给傻瓜的陷阱。

奥塔维欧·帕兹(OCTAVIOPAZ)说：“荷马(HOMERE)和维吉尔(VIRGILE)都不知道幽默；亚里士多德好像对它有预感，但是幽默，只是到了塞万提斯(CERVANTES)才具有了形式。”幽默，帕兹接着说，是现代精神的伟大发明。具有根本意义的思想：幽默不是人远古以来的实践；它是一个发明，与小说的诞生相关联。因而幽默，它不是笑、嘲讽、讥讽，而是一个特殊种类的可笑，帕兹说它（这是理解幽默本质的钥匙）“使所有被它接触到的变为模棱两可”。对于巴努什一边任羊贩子淹死一边赞颂来世生活的场面，不懂得开心的人们永远不会懂得任何小说的艺术。

道德审判被延期的领地

如果过去有人问我，我的读者与我之间的误解中最常见的原因是什么，我不会犹豫：幽默。那时我在法国时间还不长，面对一切，不知厌倦。一位医学大教授希望见我，因为他喜欢（为了告别的华尔兹）(LAVALSEAUXADIEUX)，我感到备受赞扬。照他说来，我的小说具有预言性；因为有了斯克雷塔(SKRETA)教授这个人物，他在一个水城，医治一些显然不育的妇女，用一个针管给她们秘密注射他自己的精液。靠了这个人物，我触及了未来的重大问题。医生请我去一个关于人工授精的学术讨论会。他从口袋里掏出一张纸，给我念他的发言草稿。赠送精液应该是匿名的，免费的，而且（这时他的目光对着我的目光）应当被三重的爱情所驱使：为一个不为人知的愿意实现自己使命的卵子；捐赠者为了他的个人特点将通过捐赠获得延续；还有第三，为了一对痛苦的欲望未得满足的夫妇。然后，他再一次用眼睛直视我；尽管他对我很尊重，但他还是允许了他自己对我进行批评：我没有能够成功地以足够强烈的方式表现捐赠精液的美。我捍卫自己：小说是引人发笑的！我的医生是个异想天开的人！不要把一切都看得这么认真！那么，您的那些小说，他不服气地说，不该把它们看得认真吗？我糊涂了，突然明白过来：没有比让人理解幽默更难的了。

在“第四卷”中，有一场海上风暴。所有人都在甲板上努力抢救船。只有巴努什，吓得瘫了，只管哼哼：他的美妙的哀号通篇都是。一旦风暴平静了下来，他的勇气又重新回来，责怪众人懒惰好闲。有趣的是：这个胆小鬼，懒汉，骗子，哗众取宠的人，不仅不引起任何愤怒，恰是他吹嘘的时候我们最喜欢他。正是在这里，在这些段落中，拉伯雷的书成为彻头彻尾的小说：即道德判断被延期的领地。

将道德判断延期，这并非小说的不道德，而正是它的道德。这种道德与人类无法根除的行为相对立，这种行为便是：迫不及待地、不断地对所有人进行判断，先行判断并不求理解。这种随时准备进行判断的热忱态度，从小说的智慧的角度来看，是最可恨的傻，最害人的恶。小说家并不是绝对地反对道德判断的合法性，他只是把它逐出小说之外。到那边，如果您乐意，那就请控诉巴努什的怯懦，控诉艾玛·包法利，控诉拉斯第涅克(RASTGNAC)，这是您的事情；小说家对此毫无办法。

创造想象的田园，将道德判断在其间中止，乃是有巨大意义的功绩；

只是在这里，想象的人物才能充分发展，也就是说不是根据预先存在的真理而设计的人，不是作为善与恶的范例，或作为互相对抗的客观规律的代表，而是作为自主的、建立在自己的道德之上的人。西方社会习惯于把自己作为人权的代表；但是，在一个人有他自己的权利以前，他已经把自己构成一个人，视自己为个人并被视为个人；如果没有一个欧洲艺术，特别是小说的艺术的长期实践，这是不可能做到的。小说的艺术教读者对他人好奇，教他试图理解与他自己的真理所不同的真理。就这一点来说，乔朗把欧洲社会命名为“小说的社会”，把欧洲人说成“小说的儿子”，自有其道理。

EMILEMICHELICIORAN，罗马尼亚裔法国哲学家。译注，下同。

亵渎神圣世界的非神化（ENTGOBTTERUNG）是现代的特殊现象。非神化不意味着无神论主义，它表示这样一种境况：个人，即我思，取代作为一切之基础的上帝；人可以继续保持他的信仰，在教堂里下跪，在床上祈祷，他的虔诚从此只属于他的主观世界。在描述了这种境况之后，海德格尔（HEIDEGGER）下了结论：“诸神便这样走开。由此而导致的空虚被对神话的历史与心理的探索所填充。”

历史地、心理地探讨神话、圣文，这意味着：使它们变为世俗，使它们世俗化。世俗来自拉丁文 PROFANUM：圣殿前的地带，在圣殿之外。世俗化即指将神圣移之于圣殿之外，在宗教之外的领域。如果说在小说的空气里，笑被无形地散布，小说的世俗化便是世俗化中最恶劣的一种。因为宗教与幽默是不能相容的。

托马斯·曼（THOMASMANN）写于1926至1942年的四部曲《约瑟夫和他的兄弟们》（JOSEPHETSESFRAERES）是一本绝妙的对圣文的“历史与心理的探讨”，它带着曼高超的让人生厌的微笑去述说，因而失去了神圣：在《圣经》中自万古以来就存在的上帝，到了曼那里，变成人性的创造，亚伯拉罕（ABRAHAM）的发明。后者把上帝从诸神主义的混乱中拯救出来，作为一个自然神论者，先是高高在上，后来便是独一无二；上帝知道自己的存在得之于谁，于是喊叫：“这个可怜的人认识我，这简直让人难以相信。我为什么不一开始就让他给我起个名字？其实，我这就去涂圣油。”尤其是：曼强调他的小说是一部幽默作品。让人发笑的圣书！且看普第花（PUTIPHAR）和约瑟夫的故事：她，爱至疯狂，咬碎舌头，吱吱地像一个孩子说着诱惑人的话：和我碎（睡）觉，和我碎（睡）觉；而约瑟夫，恪守童贞，在三年中日复一日地耐心地给吱吱哇哇的女人解释说他们是被禁止做爱的。命中注定的那一天，他们单独在一个房子里；她再次恳求，和我碎（睡）觉，和我碎（睡）觉，而他，则再一次耐心地、教导般地解释何以不能做爱的理由。但是就在他做这番解释的时候，他起性了。上帝！他起得这样棒，使普第花发狂起来，为他脱去衬衣，约瑟夫一边逃跑，一边还在挺着，而她却懵了，失望，愤然，继而嚎叫，高喊救命，指控约瑟夫强奸。

曼的小说获得了一致的尊重；证明世俗化不再被认为是冒犯，从而进入风化。在现代，无信仰不再令人不可相信，不再具有挑衅性，而信仰则失去了它往日的、确定无疑的、传教的和不宽容性。斯大林主义的冲击在这一进化中起了决定性作用，它企图抹去基督教的全部记忆的做法粗暴地使这一事实变得清楚了：我们所有人，有信仰者或无信仰者，亵渎神圣者或忠诚信奉者，我们属于同一个植根于基督教的过去中的文化，没有这一过去，我们只是没有实质的阴影，没有词汇的、爱争辩的人和精神上没有祖国的人。

我作为无宗教信仰者被养育成人，一直为此而高兴。直到有一天，在共产主义最鼎盛的日子里，我见到了一些被侮辱的基督教信仰者，一瞬间，早期青年时代我所保留的、具有挑战性的和诙谐味道的无神论主义，像一种青年人的稚拙不翼而飞。我那时理解我的信教的朋友们，为声援和激动所驱使，我有时陪他们去望弥撒。尽管这样做，我仍达不到那种信念，即认为上帝作为一个指导我们命运的存在而存在着。不管这种争论如何，我又能知道什么呢？他们又能知道什么呢？他们肯定自己的肯定吗？我这样坐在教堂里，心里有一种奇怪而又幸福的感觉：我的不信仰和他们的信仰奇特地彼此接近。

古井

什么是一个个人？他的认同在什么地方？所有的小说都在给这些问题寻找一个答案。到底通过什么，一个自我给自己下定义呢？通过一个人物所做的事，通过他的行动？但是行动避开了它的主动者，几乎总是返回来与其对立。那么通过他的内心生活，他的思想，他的被隐藏的感情？但是一个人是否有能力自己理解自己？他的被隐藏的思想是否可以作为他的认同的钥匙？或者人是由他的看世界的眼光，他的想法，他的世界观（WELTAN - SCHAUUNG）所确定？这是陀斯妥耶夫斯基的美学：他的人物被根植在个人的非常独特的意识形态中，按照这个意识形态来说，那些人物都遵循一个不可动摇的逻辑而行动。反之，在托尔斯泰那里，个人的意识形态远非一个稳定的个人认同可建立于其上的东西：“斯泰法恩·阿卡迪耶维奇（ST EDIEHUMPHANEARCADI EVITCH）既不选择态度也不选择观点，不，态度与观点自己朝他走来，有如他不选择他的帽子的形状，或他的礼服的样式，只去穿戴平常人们的穿戴。”（《安娜·卡列尼娜》）但是，如果个人的思想不是个人的认同之基础（如果它并不比一顶帽子具有更多的意义），那么这个基础在哪里？

对于这个没有终结的寻找，托马斯·曼作出了他的十分重要的贡献：我们思考行动，我们思考思想，但是在我们这里，思想着与行动着的却是另一个或另一些人：远得无法追忆的习惯，原始型，它们已成为神话，从一代到另一代，拥有一种巨大的诱惑力，从“古井”（如曼所说）遥控着我们。

曼说：“人的‘自我’是不是紧紧地被限定，并被密封地关闭在他的肉体的表面的限度中？他由之组成的许多因素难道不属于他之外和他之先的宇宙？……普遍的精神与个人的精神之区别，在过去并不像在今天这样使众魂灵敬而畏之……”；并且，“我们会面对一种现象，我们将愿意称之为摹仿或继续，也即一种生活的观念，它认为每个人的作用旨在复苏某些既定的形式，某些由先人建立的神话的图腾，并使它们再生”。

雅各布（JACOB）与他的兄弟埃萨禹（ESAUB）之间的冲突，只是过去阿贝尔（ABEL）与该隐（CAIBN）之间的竞争，是上帝的宠儿和另一个被无视、被妒嫉的人之间竞争的复活。

这个冲突，这个“先人建立的图腾”，在雅各布的儿子约瑟夫（JOSEPH）的命运中找到了新的化身，约瑟夫本人也属于享有特权的种族。由于他从遥远而无法忆及的特权人的负罪感所蜕变，雅各布让他去与他的妒嫉的兄弟们重新和好（一个后果惨重的主动行为：兄弟们后来把他扔进井里）。

哪怕是痛苦，一个表面看来无法控制的反应，也仅仅是一个“摹仿和

继续”：当小说向我们描述雅各布哀悼约瑟夫之死的行为和语言时，曼评论道：“这完全不是他平日习惯的说话方式……诺亚（NOË）早已对于洪水说过相同或近似的话。雅各布把它据为己用。……他的失望用一些多少被神圣化的方法来表达……尤其还不得不让人对他的自发性有半点怀疑。”重要的提示：摹仿不意味着缺少真实性，因为个人不可能不摹仿已经发生过的；他如此真诚，因而仅仅是一个再现；他如此真实，因而仅仅是源自古井的建议与命令的合成结果。

不同历史时间在小说里同时存在

我想到我开始写《玩笑》的那一天：从一开始，完全自发地，我就知道，通过杰罗斯拉夫（JAROSLAV）这个人物，小说将把它的目光注入往事（人民艺术的往事）的深层，我的人物的“我”将在这一目光下和通过这一目光表现自己。而且，全部四位主角也这样创造出来了：四个共产主义者的个人的宇宙，嫁接在四段欧洲的往昔之上。卢德维克（LUDVIK）：生长在伏尔泰式的辛辣的共产主义之上；杰罗斯拉夫：作为一种欲望的共产主义，重建保留在民间创作中的父系制的往昔；科斯特卡（KOSTKA）：嫁接在福音书上的共产主义乌托邦幻想；海伦（HELENE）：共产主义，一个自我感情式的（HOMOSENTIMENTALIS）的热情主义的源泉。所有这些个人的世界在它们被分解之刻被捕捉：共产主义瓦解的四种形式；也可以说：四个古老欧洲的冒险之崩溃。

在《玩笑》中，过去仅仅表现为那些人物心理的一个平面，或在文论式的离题中出现；后来，我想把它直接放在舞台上。在《生活在别处》，我曾把一位我们时代的诗人的生活，置于欧洲诗歌的全部历史的画面之前，为的是使其步伐与兰波（RIMBAUD）、济慈（KEATS）和莱蒙托夫（LERMONATOV）的步伐合在一起。把不同的历史时间相对照，和《不朽》（L'ICIMMORTALITÉ）一起，我走得更远。

当我还是年轻作家，在布拉格的时候，我憎恨“一代人”这个词，它那种和众人凑在一起的味道使我讨厌。我第一次感到自己与别的人联在一起，是在其后，在法国，读到卡洛斯·伏昂岱斯（CARLOS FUENTES）的《霍乱之地》（TERRA NOSTRA）。一个另一个洲陆的人，其历程与文化都与我相距遥远，怎么可能被同样的美学困扰所缠绕：要让不同的历史时期存在于同一部小说里？而我，直到那时一直天真地认为这个困扰只属于我。

如果不去俯视古井，就无法捉住什么是墨西哥的霍乱大地。不是要以史学家的方式到里面去读历史纪事式发展中的事件，而是去问自己：对于一个人，什么是墨西哥大地之精华？伏昂岱斯从梦幻小说的方向抓住了这一本质，在那里，许多历史时代相互混杂为一种如诗如梦的历史；他这样创造了某种难以描写的东西，而且无论怎样讲，是文学上从未有过的。

最后一次我有这种秘密的美学亲缘感情，是和索莱斯（SOLLERS）的《节日在威尼斯》（FÊTE A VENISE）。这部小说奇特，故事发生在我们的今天，却是一台完整的戏，献给华托（WATTEAU）、塞尚（CEZANNE）、提香（TIEN）、毕加索（PICASSO）、司汤达（STENDHAL）。一出他们的讲话和他们的艺术的戏。

在这期间，还有《撒旦诗篇》：一个欧洲化的印度人的复杂的认同；非霍乱的大地，失落的大地（TERRA ENNONOSATRAE；TERRA PERDITAE）；为了把握这个被撕裂的认同，小说从地球的不同地方去审视：在伦敦，在孟买，在

一个巴基斯坦村庄，还有在七世纪的亚洲。

不同时代的共同存在，给小说家提出一个技术问题：怎样把它们联在一起，而不让小说丧失同一性？

伏昂岱斯和拉什迪都找到了令人难以置信的解决办法：在伏昂岱斯那里，他的人物作为自己的再现从一个时代走到另一个时代。在拉什迪那里，是由吉布列尔·法利什达（GIBREEL FARISHTA）这个人物通过把自己变为大天神吉布列尔来保护这一超时间的联系，吉布列尔大天神自己则成了穆胡恩德（MAHOUND，穆罕默德的小说式变形）的通灵人。

在索莱斯和在我这里，这样的联系没有什么虚幻；索莱斯：画与书籍，书中诸人物看到和读到，作为通向往昔的窗口。在我这里，过去与现在在相同的主题和相同的动机上被跨越。

这个地下的（没有被看出并且是看不出的）美学亲缘是否可以以相互影响来解释，而不以共同受过的影响来解释？我看不出它是什么，或者，是我们呼吸了相同的历史的空气？小说的历史，经由它自己的逻辑，是否让我们面临同样的任务？

小说的历史作为对历史的报复

历史。我们还能够为自己要求这个陈旧的权威吗？我要说的仅仅是纯粹个人的认供：作为小说家我始终感到自己在历史之中，即在一条道路的中间，正在同在我之前，甚至（要少一些）也许和将要来到的人们对话。当然我说的是小说的艺术，而不是任何别的，而且我说的是我所看到的这个样子的它：它与黑格尔的极人道的理性毫无关系；它既不是预先决定的，也并不与进步这个想法相认同；它是完全人道的，由人们来实现，由某几个人，并且在这一点上可以相比较于单独一个艺术家的演进：他有时行为平常，而后又无法预见，有时才华横溢，而后又了了无奇，并且他经常错失机会。

我正在声明加入小说的历史，而我的所有的小说却散发着历史的恐怖，这个敌对的、非人道的、未被邀请并不受欢迎的力量从外部侵入我们的生活，将它们摧毁。然而我的这种双重态度丝毫不缺乏不一致性，因为人类的历史与小说的历史是不同的事。如果前者不属于人，如果说它作为人在其中无任何把握的外来力量而君临于人，小说的（绘画的，音乐的）历史则产生于人的自由，产生于他的完全个人的创造，和他的选择。一种艺术的历史之意义与历史的意义是对立的。一种艺术的历史，通过其自身的特点，是人对于无个性的人类的历史所作的报复。

小说的历史的个性特点？在几个世纪的过程中，为了形成一个独一的整体，这个历史难道不应该由一个共同的、永久的，因而必然具有超个性特点的方向所统一吗？不，我以为，甚至这个共同的方向也始终是有个性和有人性的。因为，在历史的赛跑中，这一艺术或那一艺术的观念（小说是什么？），及其演进的方向（它从哪里来往哪里去？）都不断地被每一个艺术家，被每一件新作品所确定和再确定。小说历史之方向，便是对这一方向的追求，是它持续不断的创造与再创造；追溯既往，它始终包容小说的全部往昔：拉伯雷肯定从未将它的《卡冈杜埃—庞大固埃》（GARGANTUA - PANATAGRUËL）称为小说。这在过去不是小说；它成为了小说是随着后来的小说家[斯特恩（STERNE），狄德罗，巴尔扎克，福楼拜，万库拉（VANCURA），贡布罗维茨，拉什迪，齐斯（KIS），沙穆瓦索（CHAMOISEAU）]从中吸取灵感，公开地称其为先师，因而将其纳入小说的历史，更甚者，将其推为这一

历史的奠基石。

我可以这样说，“历史的终结”这一词从未在我心中引起不安或不快。“忘却它该是多么美妙！它吸尽了我们的短暂生命的汁液，把它们用在无谓的劳作中。忘却历史将是美好的！”（《生活在别处》）如果它要结束（尽管我不能具体地想象哲学家喜欢谈论的这个终结），那它就快些吧！但是，同一种说法，“历史的终结”，用于艺术，却让我心头发紧；这个终结，我能再好不过地想象，因为今日小说生产的大部分是由那些在小说历史之外的小说组成的：小说化的忏悔，小说化的报道，小说化的清算，小说化的自传，小说化的披露隐私，小说化的告发，小说化的政治课，小说化的丈夫临终之际，小说化的父亲临终之际，小说化的母亲临终之际，小说化的失去童贞，小说化的分娩，没完没了的小说，直至时间的终结，说不出任何新的东西，没有任何美学的雄心，为我们对人的理解和为小说的形式不带来任何变化，一个个何其相似，完全可以在早晨消费，完全可以在晚上扔掉。

在我看来，伟大的作品只能诞生于它们的艺术历史之中，并通过参与这一历史而实现。

只有在历史之内我们才能把握什么是新的，什么是重复性的，什么是被发现的，什么是摹仿的。换言之，只有在历史之内，一部作品才可作为价值而存在，而被发现，而被评价。所以，就艺术而言，在我看来没有比跌落到它的历史之外更为可怕，因为这是跌入混乱，美学价值在其中鱼目混珠，人不再可以辨认。

即兴与结构

在写作《唐·吉珂德》的时候，塞万提斯一路没有束缚自己，去使自己主人公的性格产生改变。拉伯雷、塞万提斯、狄德罗、斯特恩的自由使我们如醉如痴，这个自由与即兴联在一起。复杂而严谨的结构艺术只是到了十九世纪上半叶才成为强令性的必要。当时诞生的小说的艺术，由于其情节集中在有限时空内，发生在诸多人物历史的交错处，因而要求情节与场面被精密地计算构成：在开始写作之前，小说家即划出了小说的构图，一而再，再而三地计算，一而再，再而三地描绘，这是过去从未有过的。只需翻看一下陀斯妥耶夫斯基为《恶魔》作的笔记：七个笔记本，在七星出版社版（EDITIONS PLEADE）中占据400页（而全部小说占750页），动机寻找人物，人物寻找动机，众人物长时间争夺主角的位置；斯达伏洛金（STAVROGUINE）应当结婚，但是“和谁”？陀斯妥耶夫斯基在想，他先后试着让他和三个女人结婚；等等。（悖论只是表面的：这个建筑机器愈经计算，人物愈真实自然。反对结构的偏见将其视为阉割人物“活生生”性格的“非艺术”因素只不过是那些对艺术毫无悟性的人的天真情感。）

我们世纪的小说家，对小说艺术的先师们满怀乡愁，却不能在历史之线断裂之处将其重新接合；他不能跨越十九世纪的浩瀚经验；如果他想与拉伯雷或斯特恩的放恣的自由重新汇合，他就应当把这一自由与结构的要求重新结合起来。

我还记得我第一次读《宿命论者雅克》（JACQUELE FATALISTE），为它勇敢的怪诞所造成的丰富性而欣喜若狂。小说中思索与趣事并存，一个故事套着另一个故事，它的结构的自由嘲笑了情节同一律，使我喜出望外。我问自己：这个绝妙的混乱是来自于一个了不起的精心计算的结构，还是来自于一个纯粹即兴的得意之作？毫无疑问，其中占主导的是即兴；但是我自发地想

到的问题使我明白：也许有一个神奇微妙的建筑被包含在这个如醉如痴的即兴之中，即一个复杂丰富的构造之可能性，它同时经过周到的计算、衡量和预想，就像一座大教堂，即使它的最丰富的建筑狂想也须经过预先的思考。这种建筑式的意图是否会使小说失去其自由的魅力？它的游戏性？然而游戏到底是什么？任何游戏都建立在规则之上，规则愈是严格，游戏愈成之为游戏。与象棋手相反，艺术家自己为自己发明规则；无规则地即兴并不比为自己发明自己的规则体系而减少自由。

然而将拉伯雷或狄德罗的自由与结构的要求重新结合，却给当代的小说家提出了不同于使巴尔扎克或陀斯妥耶夫斯基关心的问题。例如：布洛赫（BROCH）的《梦游人》（LESSOMNAMBULES）的第三卷是一部由五个“声部”组成的“复调”长河，五条完全独立的线，这些线被连在一起，不是由于一个共同的情节，也不是由于共同的人物，每条线各有一个完全不同的程序特点（A—小说，B—报导，C—短篇小说，D—诗，E—论文）。在全书的八十八章中，这五条线在下面这样的奇特顺序中交替：

A - A - A - B - A - B - A - C - A - A - D - E - C - A
- B - D - C - D - A - E - A - A - B - E - C - A - D - B - B
- A - E - A - A - E - A - B - D - C - B - B - D - A - B - E
- A - A - B - A - D - A - C - B - D - A - E - B - A - D - A
- B - D - E - A - C - A - D - D - B - A - A - C - D - E - B
- A - B - D - B - A - B - A - A - D - A - A - D - D - E .

是什么使布洛赫恰好选择这个顺序而不是别的？是什么导致他在第四章恰恰选择 B 而不是 C 或 D？不是特性或情节的逻辑，因为在这五条线中没有任何共同的情节。他是受别的标准指引：不同的形式（诗句、叙事、格言、哲学沉思）令人惊讶地相互为伍所产生的魅力；浸透在不同章回中的不同类型的感动的对照；章回长度的变幻；最后还有五个相同的关于存在的问题的展开，它们像五面镜子照在五条线上。我们找不到更好的说法，姑且称这些标准为音乐式的；可以这样总结：十九世纪建立了结构的艺术，但是，是我们的世纪为这一艺术带来了音乐性。

《撒旦诗篇》由三条或多或少独立的线索构成：A：撒拉丁·尚沙和吉布列尔·法利什达，两个在孟买和伦敦往来生活的今日印度人；B：论述伊斯兰教起源的可兰经式的历史；

C：村民从海上向麦加（LAMECQUE）进军，他们以为可以不湿脚板而越过海洋，结果却葬身其中。

三条线按照下面的顺序在九个章节中陆续被重新带起：

A - B - A - C - A - B - A - C - A [顺带一句：在音乐中，这种顺序叫做回旋曲（RONDO）：主题有规律地重现，与几个次要的主题交替。]

这就是整体的节奏（我附带提一下在法文版页数上的整体）：A（100）B（40）A（80）C（40）A（120）B（40）A（70）C（40）A（40）。我们发现 B 和 C 部长度一样，给整体印上了节奏的规律性。

A 线占据小说空间的七分之五，B 线七分之一，C 线七分之一。从这一数量报告中得出 A 线的主导地位：小说的重心在法利什达和尚沙的当代命运之中。

然而 B 与 C 线虽是附属线，小说的美学赌注却集中在它们身上，因为正是靠了它们拉什迪才得以把握住所有小说的基本问题（一个人，一个人

物的认同问题),以一种新的超越心理小说常规的方式:尚沙的或法利什达的个性通过一番细致的对其心灵状态的描写是难以捉摸的,它们的神秘驻在两人心理内部两种文明(印度的和欧洲的)共存之中;它驻在他们的根里,他们已经离根而去,然而根却仍活在他们身上。这些根,在什么地方被折断?如果我们要触摸伤口,应该一直走到什么地方?注目“古井”,并非题外之题,这一注目瞄准着事情的心脏:两位主人公的存在的撕裂。

犹如没有亚伯拉罕,雅各布是不可理解的(在曼笔下,亚伯拉罕在雅各布之前已生活了好几个世纪),雅各布只是前者的“摹仿与继续”;如果没有大天使吉布列尔(GIBREEL),没有穆胡恩德、穆罕默德(MAHOMET),吉布列尔·法利什达让人无法理解,甚至如果没有这个霍梅尼(KHOMEINY)

的伊斯兰神权政治或这个狂热的年轻姑娘带领村民走向麦加,更不如说走向死亡,法利什达同样让人无法理解。所有这些人都是他的可能性,沉睡在他的身上,他要同这些可能性去争夺他自己的个性。在这部小说中,没有任何一个重要问题不是要通过古井的注目才可审视。什么是好?什么是坏?谁对别人来说是魔鬼?是尚沙对于法利什达或是法利什达对于尚沙?使村民产生朝圣灵感的是魔鬼还是天使?他们的淹没至死是一场让人同情的沉沦或是走向天堂的旅行?有谁说?有谁知?如果善与恶如此这般难以把握,它是否也是诸宗教创始人所经历的痛苦?基督的那些可怕的失望之词,那段前所未有的亵渎神明之句:“我的上帝,我的上帝,为什么你把我抛弃?”它是不是回荡在所有基督徒的心底?穆胡恩德自问是谁,是上帝或是魔鬼给他提示了诗篇,他的疑问中难道没有人的存在赖以建立其上的那个被隐藏的无把握吗?

在伟大原则的阴影之下

自从拉什迪的《子夜的孩子》(ENFANTSDEMINUIT)在当时(1980年)唤起一致的欣赏后,盎格鲁—撒克逊文学界无人反对他是当今最有天分的小说家之一。

《撒旦诗篇》1988年9月用英文发表,受到欢迎和赢得人们对伟大作家的关注。该书接受这些致意,并未料想几个月后爆发的风暴:霍梅尼,伊朗的主宰以亵渎神明为由判拉什迪死刑,并派遣他的杀手追逐捕杀,其结果无法想见。

这些事发生在小说尚未被翻译之前。在各地,盎格鲁—撒克逊世界之外,丑闻走在了作品之前。在法国,新闻界立即拿出了尚未出版的小说的章节,目的是让人了解判决的因由。

这种作法再正常不过,但对于一部小说却将其致于死地。仅仅通过被告罪的段落去介绍它,人们便从一开始就把一件艺术作品变成简单的罪体。

我从来不讲文学批评的坏话。因为对于一个作家,没有比面临批评的不存在而更糟糕。

我所指的文学批评是把它作为思索和分析:这种批评善于把它所要批评的书阅读数遍(如同一部伟大的音乐,人们可以无穷无尽地反复地听,伟大的小说也一样,是供人反复阅读的);这种文学批评对现实的无情时钟充耳不闻,对于一年前,30年前,300年前诞生的作品都准备讨论;这种文学批评试图捉住一部作品中的新鲜之处,并把它载入历史的记忆之中。如果思索不跟随小说的历史,我们今天对于陀斯妥耶夫斯基、乔伊斯和普鲁斯特便会一无所知。没有它,任何作品都会付诸随意的判断和迅速的忘却。然而,

拉什迪的情况却表明（如果还需要一个证明的话）这样的思索已经不再。文艺批评，无形之中，无辜地，随着事物的力量，随着社会的新闻界的演进，自己变成了一种简单的（通常是聪明的，永远是匆忙的）关于文学时事的信息。

就《撒旦诗篇》来讲，文学时事是对一位作者判处死刑。在这一或生或死的情况下去谈艺术几乎成了无谓之谈。的确，当着重大原则受到威胁时，艺术代表什么呢？因此在世界各地，所有的评论都集中在原则问题的争执之上：言论自由；捍卫它的必要性（事实上人们捍卫了它，人们曾抗议，并曾签名上书）；宗教，伊斯兰教与基督教。与此同时，也有这样的问题：一位作家是否有道德上的权利去亵渎或伤害信教者？甚至有这个怀疑：拉什迪攻击伊斯兰教是否仅仅为了给自己作广告和出售他那本无法让人读懂的书？

带着一种令人不解的一致性（在世界各地我都发现有同样的反应），文人、知识分子、出入沙龙的人们对小说摆出一副貌似高雅的姿态。这一回他们决定反抗任何商业的压力，拒绝阅读在他们看来成为爆冷门的简单对象。他们签署了所有支持拉什迪的请愿书，同时认为带着一种风度时髦的微笑说这样的话更为风雅：“他的书么？噢没有没有，我没有读过。”政治人物乘机抓住这一有趣的、他们不喜欢的小说家的“失宠”。我永远忘不了他们当时表现的正直的公正：“我们谴责霍梅尼的判决，言论自由对于我们是神圣的。但我们并不因此而减少谴责这一对信仰的攻击。这是可鄙的、拙劣的、侵犯人民灵魂的攻击。”

是的，没有人怀疑拉什迪对伊斯兰教进行了攻击，因为只有控告是真实的；书中的文字没有任何意义，它们已不复存在。

三个时代的冲击

历史中的独一无二的境况：由于他的出身，拉什迪属于穆斯林世界，这一世界在很大程度上还生活在现代之前的时代。而他写作在欧洲，在现代的时代，或者说，更确切地讲，在这个时代的终结上。

在伊朗的伊斯兰教此时正值远离宗教的温和而走向好斗的神权政治之际，小说的历史，随着拉什迪，从托马斯·曼的好心的教授般的微笑走向从重被发现的拉伯雷式幽默源泉中汲取奔驰的想象。各种反论相汇合，并被推向极端。

从这一点来看，对拉什迪的谴责并非一种偶然，一次疯狂，而是两个时代的再也不能更深的冲突：神权政治讨伐现代，并把它的最有代表性的创作——小说，作为他们的目标。因为拉什迪没有冒犯神圣，他没有攻击伊斯兰教，他写了一本小说，但是这对于神权统治的精神说来，比进行攻击还要糟糕：如果攻击一个宗教（通过一场论战，一次亵渎神圣，一场邪说），神殿的卫护者可以很容易地在自己领地上进行捍卫，用他们自己的语言；但是对于他们，小说是另一个星球，是建立在另一本体论上的宇宙，是一座地狱，唯一的真理在那里没有权力，那种撒旦式的模棱两可使所有的坚定都转换为谜。

让我们强调一下：不是攻击，是模棱两可；《撒旦诗篇》第二部分（即被定罪的部分，它回忆穆罕默德与伊斯兰教起源）在小说里被介绍为吉布利尔·法利什达的一个梦，后来他根据这个梦编导了一部劣等影片，其中他自己扮演大天使的角色。叙事因此而双重地加以对比（先是一场梦，然后是一

场劣等电影，遭到失败)，不是作为一种断言，而是作为一个游戏的发明。使人不愉快的发明吗？我反对：正是它使我理解了伊斯兰教，伊斯兰教世界的诗，此乃生平第一次。

我们应该这样强调：在小说的相对性世界里，没有恨的位置；如果小说家写小说，为的是清算他的帐（不论是个人的或是意识形态的），那你就注定完全地、肯定地在美学上沉船。阿叶莎，那个年轻的引着带有幻觉的村民走向死亡的姑娘是个魔鬼，同时又颇为诱人，十分可爱（头上总是环绕着到处伴随她的蝴蝶），甚至经常令人感动。甚至在一位流亡主教的肖像上（想象中的霍梅尼肖像），人们也可以找到一种几乎恭敬的理解：西方的现代性被人以怀疑主义的态度去观察，它绝没有被介绍为高之于东方古风；小说“从历史和心理的角度去挖掘”旧时代的圣书，同时它也表明在何种程度上这些圣书由于电视、广告、消闲工业而被削减价值；那么批判当代世界轻浮性的极左分子人物是否至少赢得作家的无保留的同情呢？不。他们可悲可笑，与周围环境的轻浮可笑一个样子；没有人正确，也没有人在这个盛大的相对性的狂欢节即作品中完全错误。

那么在《撒旦诗篇》中，是小说的艺术本身被加之以罪。所以，在这个让人难过的整个故事里，最为令人难过的不是霍梅尼的判决（它是一个残酷的，但又是逻辑前后一致的结果），而是欧洲在捍卫和阐明（耐心地向它自己和别人阐明）最欧洲式的艺术，即小说的艺术方面，换言之，在阐明和捍卫它自己的文化方面的无能为力。“小说的孩子们”放弃了使他们得以形成的艺术。欧洲，“小说的社会”，自暴自弃了。

巴黎大学那帮神学家，点燃了那么多柴火堆的十六世纪的意识形态警察并不使我奇怪，他们曾迫使拉伯雷过如此艰难的生活，迫使他去逃难和藏身。但是使我更加惊讶和赞叹的是他那个时代的那些势力强大的人们，比如杜贝莱（DUBELLAY）主教，奥代特（ODET）主教，尤其是法王一世，所给予他的保护。他们是想捍卫一些原则么？言论自由？人权？他们的态度的动机远远要好：他们热爱文学与艺术。

在今天的欧洲，我没有看见一个杜贝莱主教，一个法王一世。但是欧洲还是欧洲么？换句话说，它是否还处在现代的时代？它是不是已经进入到另一个时代？这个时代尚没有名字，但对于它，它的艺术已不再有很多的重要意义。如果这样，为何要惊奇：有史以来第一次，当小说的艺术，它的出色的艺术被判死刑的时候，它并没有过份激动？在这个新的时代，现代后的时代，小说是不是已经自一段时间以来，过着被宣判的生活了呢？

欧洲小说

为了明确地限定我所说的小说，我称之为欧洲小说。我不想在这里指在欧洲由欧洲人创造的小说；而是指属于开始于欧洲现代黎明的历史的小小说。当然，也有别的小小说：中国、日本小说，古希腊小说，但是这些小说与拉伯雷和塞万提斯一起诞生的历史事业没有任何持续演进的联系。

我说欧洲小说不仅是为了将之与（比如说）中国小说相区别，也是为了说明它的历史是跨民族的；法国小说、英国小说或匈牙利小说都不能独树一帜创造它们自己独自的历史，但是它们都共同参与了一个共同的历史，超越民族，历史创造了唯一的环境，使小说的演进方向和每一作品的价值得以显现。

在小说的不同阶段，各民族相继倡导，有如在接力赛跑中：先是意大

利，有它的薄伽丘，伟大的先驱者；然后，拉伯雷的法国；再后，塞万提斯和赖子无赖小小说的西班牙；十八世纪的英国伟大小说和世纪末德国歌德的介入；十九世纪完全属于法国，以及后三分之一时间，俄罗斯小说进入，还有继它之后迅速出现的斯堪的纳维亚小说。之后，二十世纪和它的与卡夫卡、穆齐尔、布洛赫和贡布罗维茨一起的中欧的冒险。

如果欧洲那时只是一个唯一的民族，我不相信它的小说的历史可以以这样的生命力，这样的力量，和这样的多样化持续在四个世纪中。正是永远新生的历史状况（带着新生的关于存在的内容），此时出现在法国，彼时在俄罗斯，然后到了别处，又到了别处，它们将小说的艺术一再推进，给它带来新的灵感，为它提示美学的新的解决办法。小说的历史仿佛在它的道路上一个接一个唤醒了欧洲的不同部分，使它们在自己的特点中被确认，同时把它们并入欧洲共同意识之中。

只是到了我们的世纪，欧洲小说历史的伟大创举才第一次诞生在欧洲之外：先是在北美，在二、三十年代，然后，随着六十年代，到了拉丁美洲继巴特利克·沙穆瓦索，安第斯群岛的小说家的艺术给了我快乐之后，接着是拉什迪，总的说来，我更喜欢读“三五线以下的小说”，或“南方的小说”：一个新的伟大的小说文化，其特点是非凡的现实性与跨越所有真实性规则的无羁想象相联系。PATRICKCHAMOISEAU，安第斯群岛小说家，用法语写作，其小说TEXA00获1992年法国龚古尔文学奖。

三五线，地球纬度35度。

这种想象使我喜出望外，而我却并不完全明白它来自何处？卡夫卡？肯定的。对于我们的世纪来说，是他使小说的艺术中的非真实性合法化。然而，卡夫卡式的想象与拉什迪或马尔克斯（MARQUEZ）想象却有所不同；后一种丰富无比的想象仿佛植根于非常特殊的南方的文化中，例如它长在它的永远生动的口头文学中（沙穆瓦索自称是克里奥尔说书人）或在拉丁美洲，如伏昂岱斯喜欢提醒我们的，在他的巴洛克（艺术）中，它要比欧洲的巴洛克更奔放，更“疯狂”。

CREOLE，克里奥尔人，安第斯群岛的白种人后裔。

这一想象的另一把钥匙：小说的热带化。我所想到的是拉什迪的异想天开；法利什达飞在伦敦上空，想把这个敌对的城市热带化：他综述热带化的好处：“全国建立午睡制度，树上有新的种类的鸟（大鸮、孔雀、白鸮），鸟的下面是新的种类的树（椰子树、罗望子树、印度榕树、胡子树）……宗教的狂热，政治动乱……朋友们这一群去那一群那里，不需事先打招呼，养老院关门，大家庭的重要性，食物更有辣味……；不利之处：霍乱，伤寒，肺炎，蟑螂，灰尘，噪音，过度的文化（CULTUREDEL'EXCES）”。

MALADIEDULEGIONNAIRE，肺炎中的一种，由LEGIONELLAPNEUMOPHILA细菌引起。

1976年在美国费城AMERICANLEGION大会期间发现。

（“过度的文化”：一个极好的说法。小说在其现代主义最后阶段的倾向：在欧洲，日常性被推至极端，在平淡的背景下对平淡做精致的分析；欧洲之外，最为异常的巧合重重积累，色彩又加色彩。危险：在欧洲，平淡的烦恼，欧洲之外，单调不变的生动别致。）

三五线以下所创造的所有小说尽管与欧洲的品味略有相异，其形式，其精神，却与后者的初源令人惊异地接近；拉伯雷的古老汁液仅仅在这些非

欧洲小说家的作品中才这般快活地流动，而不在任何别的地方。

巴努什不再让人发笑的日子

这使我最后一次回到巴努什上来。在《庞大固埃》中，巴努什爱上了一个妇人，要不惜一切代价得到她。在教堂里，正在做弥撒的时候（这不正是一个绝妙的读经吗？）他向她说了些让人不知如何是好的下流话（这在今天的美国，因为性骚扰，可能坐 130 年监狱），当她不想听的时候，他便把一只发情的母狗的性物甩在她的衣服上。她走出教堂，四周所有的公狗（60 万零 14 只，拉伯雷说）追在她后面跑，并朝她撒尿。我记起自己 20 岁的时候，在工人宿舍里，床底下压着捷克文版的拉伯雷，我不止一次给那些对这本大厚书好奇的工人读起这个故事，他们很快就把它记熟在心里，尽管这是些具有农民的或者说保守的道德观念的人，在他们的笑声里，对这个用说话和小便进行骚扰的人却没有丝毫谴责；他们特别喜欢巴努什，喜欢到用他的名字给自己的伙伴起外号的程度，但是他们没有把这名字给一个爱追女人的人，绝不是，而是给了一个以天真和过于恪守童贞而出名的年轻小伙子，后者连在淋浴下被人看到赤裸的身体也感到害羞。我听到这些工人的喊声就像发生在昨天：“巴努尔克（这是我们捷克文对这个名字的发音），去淋浴！不然我们用狗尿来冲你。”

我总是听到这片讽刺朋友羞怯的可爱笑声，但同时，它对这个羞怯表达了一种近乎赞叹的温柔。对于巴努什在教堂里对妇人的猥亵，他们十分喜欢，同时他们也喜欢那妇人用自己的贞操来作为回敬，而她，这使他们特别高兴，却被狗尿惩罚了一番。我的往日的朋友们，他们同情谁呢？同情羞怯？同情无廉耻？同情巴努什？同情妇人？同情那些让人羡慕的特权——往一个美人身上撒尿？

幽默：天神之光，把世界揭示在它的道德的模棱两可中，将人暴露在判断他人时深深的无能为力中；幽默，为世间诸事的相对性陶然而醉，肯定世间无肯定而享奇乐。

但是幽默，请记住奥塔维欧·帕兹的话，是“现代精神的伟大发明”。它不是从来就在那里，也不会永远在那里。

我的心抽紧，想着巴努什不再让人发笑的日子。

第二章 圣—加尔达被阉割的阴影

—

卡夫卡的形象在今天或多或少已被众人接受，这个形象的基础，是一本小说。麦克斯·布洛德（MAXBROD）在卡夫卡逝世后不久就写出了它，并在 1926 年出版。请您们好好品尝题目吧：《爱情的欢喜王国》。这本钥匙—小说 是一本需要钥匙的小说，从他的主人公，一位名叫诺威（NOWY）的布拉格德裔作家身上，我们可以看到，布洛德炫耀自己的自画像（为女人所宠爱，为文学家所妒嫉）。诺威—布洛德让一个男人戴了绿帽子，这个男人却设下毒计，结果把诺威扔进监狱 4 年。我们一下子处在一个由最没有真实性的巧合编成的故事里（人物纯粹偶然地相遇，在海上一条客轮上，在海法的

一条街，在维也纳的一条街)，观望一场好人（诺威，他的情妇）与坏人（戴绿帽子者——其卑俗与他的绿帽子完全相称——和一位文学评论家，他有步骤地对诺威的所有好书进行了压制）之间的争斗。人们为情节上的起起落落而感动（女主人公自杀，因为受不了在被戴绿帽子者和给戴绿帽子者之间生活），欣赏诺威—布洛德的心灵的敏感，这个诺威—布洛德在任何场合都晕倒。

法文 ROMAN - CLE，直译为钥匙—小说，意为关键性小说。

如果没有加尔达这个人物，这部小说在读完之前就会被人遗忘。因为加尔达，诺威的挚友，正是卡夫卡的一幅肖像画。没有这把钥匙，这个人物可能是全部文学史上最无聊的一个人物；他的特点被描写为“我们时代的圣人”，但是即使在他的圣职上，人们也未能得知什么重要的东西，除去有些时候，诺威—布洛德在爱情的难关上，去他的朋友那里讨一个建议，后者却无力回答，因为作为圣人，他没有任何这方面的经验。

多么令人赞叹的悖论：卡夫卡的全部形象以及他的作品在其身后的全部命运第一次被设计和描写，竟是在这样一部天真的小说里。这个蹩脚的作品，这个讽刺性的小说的产物，从美学上讲，恰恰与卡夫卡的艺术相对立。

二

且引用小说中这样几句：加尔达“是我们时代的一个圣人，一个真正的圣人。”“他的高于别人之处，其中有一点，是他的始终的独立、自由和在所有神话面前如此圣者般地保持理智，尽管内心深处，他与他们同出一辙。”“他要绝对的纯，对其他一无所求。”

圣人，圣者般地，神话，纯洁，这些词并不是出自诡辩，应当从字意去理解它们：“在脚踏过这个地球的所有圣人和所有预言家当中，他是最沉默的……或许为成为人类的导师，他只需要对自己的信心！不，这不是一位导师，他不曾像其他人类的精神领袖那样，向人民讲话，也不对弟子讲话。他始终缄默，因为他早早就已步入了伟大的神界了吗？他所作的大概比菩萨想要做的还困难，因为假如他成功，那便已是永恒之就。”

还有：“宗教的所有创始人们都对自己深信不疑，其中却有一位——有谁知道他在所有人中是否最诚恳？——老子，却从自己的运动回到阴影中，加尔达无疑也如此做了。”

加尔达被描写为写作的人。诺威同意在有关他的著作问题上，做他的遗嘱的执行人。加尔达对此曾经这样请求他，但是其条件颇为奇特：毁掉一切。“诺威猜出了这一意愿的原因。加尔达不是宣示任何新的宗教，他是想生活自己的信仰”，他要求自己，做最后的努力。由于没有达到这一目标，他的文稿（帮助他往高峰攀登的可怜的台阶）对他说来便不存在什么价值。

然而，诺威—布洛德不肯服从他的朋友的意愿，因为在他看来，“加尔达的文稿，即使是以简单文论的方式，也使在黑夜游移的人们预感到他所追求的崇高的不可替代的善”。

是的，一切都在里面了。

三

没有布洛德，我们今天甚至不会知道卡夫卡的名字。布洛德在他的朋友死去才不久，马上让人出版了他的三本小说。没有回响，于是他明白，要

强使卡夫卡的作品被人接受，他就必须打一场真正的持久的战争，让人接受一部作品，这就是说，介绍它，解释它。这从布洛德来说，是一场真正的炮手的攻势。序言：为《审判》（1925年），为《城堡》（1926年），为《美洲》（1927年），为《一场战斗的描写》（1936年），为日记与书信（1937年），为短篇小说（1946年），为《谈话录》（杰努什著，1952年）；然后，搬上戏剧：《城堡》（1953年），《美洲》（1957年）；尤其重要的是四部阐述性的大部头（请注意标题！）《弗朗兹·卡夫卡传记》（1937年），《弗朗兹·卡夫卡的信仰与教导》（1946年），《邦朗兹·卡夫卡，指出道路的人》（1951年），《弗朗兹·卡夫卡作品中的失望与拯救》（1959年）。

通过这些文章，在《爱情的欢喜王国》中描绘的形象被确认和展开：卡夫卡首先是宗教思想者（DERRELIAGIOBSEDENKER）。的确，他“不曾给他的哲学和他的宗教世界观做过任何系统说明，尽管如此，我们仍旧能够从他的作品找出他的哲学，尤其从他的那些格言，当然也包括他的诗，他的书信，他的日记，还有他的生活方式（特别是他依靠她的方式）。”

再往后：“如果不能区分卡夫卡作品中的两大倾向：一、他的格言，二、他的叙述文（小说，短篇小说），我们就不能理解他的真正重要意义。”

“在他的格言中，卡夫卡表达他的积极的话（DASPOSITIVIEWORT），他的信仰，他要改变每个人的个人生活的严肃呼唤。”

在他的小说和短篇小说里，“他描写对于不想听话（DASWORT）的和不愿意走正路的人的可怕的惩罚。”

请记住等级的区分：上，卡夫卡的作为楷模的生活；中，格言，也就是说他的日记中所有说教式的、“哲学味”的段落；

下，叙述性作品。

布洛德是个精力非凡的优秀知识分子，一个宽宏的准备为他人而战斗的人；他对卡夫卡的情感热烈而无私。不幸只在于他的艺术方向：一个注重思想的人，他并不知道什么是对形式的激情；他的小说（共写了二十几本）平常得让人难过；尤其是：他对现代艺术一窍不通。

为什么尽管如此卡夫卡仍这样喜爱他？也许您会不再喜欢您最好的朋友因为他有写糟诗的癖好？

可是写糟诗的人一旦着手出版他的诗人朋友的作品便有危险了。请想象一下毕加索的最有影响的评论家不是画家而且连印象派也不能理解。他会说对毕加索的画说些什么？大概和布洛德对卡夫卡的小说所讲的一样：“他们为我们描写用于对付那些不走正路的人的可怕的惩罚。”

四

麦克斯·布洛德创造卡夫卡的形象和他的作品的形象，同时也创造了卡夫卡学。即使卡夫卡学者们很想和他们的父亲保持距离，他们却从未走出后者给他们划出的地域。卡夫卡学的文章数量上了天文数字，卡夫卡学以无数的变调发展着始终相同的报告，相同的思辨，这种思辨日益独立于作品本身，但是它只靠自己来滋养自己。通过无数的序，跋，笔记，传记和专题论文，学院报告和论文，卡夫卡学生产和维持着它的卡夫卡形象，以至于公众在卡夫卡名下所认识的那个作家不再是卡夫卡而是卡夫卡学化的卡夫卡。

一切关于卡夫卡的，并不一定是卡夫卡学。如何给卡夫卡学下定义？用一种同语反复：卡夫卡学是为了把卡夫卡加以卡夫卡学化的论说。用卡夫

卡学化的卡夫卡代替卡夫卡：

一、和布洛德一样，卡夫卡学不是在文学史（欧洲小说史）的大背景下而是几乎仅仅在传记性的微观背景下研究卡夫卡的书。在他们的专题论文中，布瓦岱弗勒（BOISDEFFRE）和阿尔贝来斯（ALB EREES）自称在普鲁斯特门下，拒绝以传记的方式来解释艺术。但他们只是想说，卡夫卡要求一种例外，其作品与他个人不可分开，不管他们是叫约瑟夫·K，勒翰（ROHAN），撒姆萨（SAMSA），土地测量员，本·德晨（BENDEMANN），歌手约瑟芬（JOS EPHINE），禁食者，或空中杂技演员，其作品中的主人公不是别人，而只不过是卡夫卡自己。传记是理解作品意义的关键：作品唯一的意义在于它是理解传记的关键。

二、和布洛德一样，在卡夫卡学者笔下，卡夫卡传记成为了圣徒传记；罗曼·卡尔斯特（ROMANKARST）在1963年利伯莱斯（LIBLICE）学术讨论会的报告最后所用的夸张令人难忘：“弗朗兹·卡夫卡曾为我们而生，而受苦”。圣徒传记多种多样：宗教的；世俗的卡夫卡；他的孤独的牺牲者；极左分子：卡夫卡“经常”出入无政府主义分子的会议，而且对“1917年的革命非常关注”（按照一个有谎语癖的人的说法，此语常被引用，但从未被核实）。每个教堂都有自己的伪圣经：居斯塔夫·杰努什有他的《谈话录》。每个圣人都有自己的供祭法：卡夫卡的意愿是让人毁掉他的作品。

三、和布洛德一样，卡夫卡学将卡夫卡一步步逐出美学领域：或将他作为“宗教思想者”，或者，在左翼那里，将他作为艺术的反对派，“他的理想中的图书馆中包括几本工程或机器方面的和法学家如何作陈述的书籍”[德鲁兹（DELEUZE）与加塔利（GUATTARI）的书]。卡夫卡学不倦地研究卡夫卡与祁克果（KIERKEGAARD），和尼采，和神学家的关系，对小说家和诗人视若无睹。甚至加缪（CA - MUS）在他的文论中，也没有把卡夫卡作为一个小说家来谈论，而是作为哲学家。人们以同样的方式对待他的私人文稿和他的小说，而且明显地更喜欢前者。我随便举加罗蒂（GAARAUDY）关于卡夫卡的文论，那时他还是马克思主义者：他54次提到卡夫卡的书信，45次卡夫卡日记，35次杰努什写的《谈话录》，20次短篇小说；5次《审判》，4次《城堡》，没有一次《美洲》。

四、和布洛德一样，卡夫卡学无视现代艺术的存在；好像卡夫卡不属于那一代的伟大创新者：斯特拉文斯基（STRAVINSKY）、韦伯恩（WEBERN）、巴托克（BARTOK）、阿波利奈尔（APPOLLINAIRE）、穆齐尔、乔伊斯、毕加索、布拉克（BRAQUE），所有这些都生于1880至1883年间。五十年代，当有人提出卡夫卡与贝克特（BECKAETT）的亲缘关系的见解时，布洛德马上反对：圣一加尔达与这等堕落毫无关系！

五、卡夫卡学不是一种文学批评（它不研究作品的价值：作品所揭示的迄今不为人知的关于人的存在的种种面貌，致使艺术的演进改变方向的美学方面的创新，等等）；卡夫卡学是一种诠释。这样一种学问，它只会在卡夫卡的小说中看到隐喻，而无其他。隐喻是宗教性的：[布洛德：城堡 = 上帝的圣宠；土地测量员 = 寻找天意的新帕希法尔（PARSIFAL）；等等，等等]它们是精神分析式的，存在主义化的，马克思主义的（土地测量员 = 革命的象征，因为他着手对土地进行新的分配）；它们是政治的[奥尔逊·威尔斯（ORSONWELLES）的《审判》]；卡夫卡学在卡夫卡的小说里，并不去寻找由一个巨型的想象所改变的真实世界；它在破译宗教的启示，解开哲学的隐语。

五

“加尔达是我们时代的一位圣者，一位真正的圣者”。但是一位圣者可以去逛窑子吗？布洛德在出版卡夫卡日记时作了一些审查；他不仅取消了暗示妓女的地方，而且包括所有与性有关的部分。卡夫卡始终对作家的性能力有怀疑，热衷于对他的性无能作滔滔议论。因此，长期以来卡夫卡就成为那些神经官能症者、精神沮丧者、厌食者、体弱者的圣主，那些畸形人、可笑的矫揉造作者、歇斯底里者的圣主（在奥尔逊·威尔斯那里，K 歇斯底里的嚎叫，而卡夫卡的小说其实是全部文学史上最少数歇斯底里的作品）。

传记作者并不了解自己妻子的隐秘的性生活，但他们相信了解司汤达（STENDHAL）或福克纳的这种生活。关于卡夫卡的这一生活，我只敢这样说：他的时代的色情生活（不是太自在）与我们的时代不大一样：那时的年轻姑娘结婚前不做爱，对于一个独身男人，就只有两个可能：找好家庭出身的已婚女人或下等阶级的容易的女人：女商贩、保姆，当然还有妓女。

布洛德的小说的想象来自于第一种源泉；从那里产生激奋的、浪漫的情色（戴绿帽、悲剧、自杀、病态的妒嫉）和无性的色情：“女人们误以为一个重感情的男人只着重肉体的占有。这样的占有只是一种象征，它远远不能等同于情感的重要，情感使肉体改变了面貌。男人的全部爱情旨在赢得女人的仁慈（从真正的词义上讲）和善意。”（《爱情的欢喜王国》）

卡夫卡小说的色情想象，恰恰相反，几乎仅仅从另一源泉汲取素养：“我从窑子前走过如同从亲爱的人家门前走过”（日记，1910年，被布洛德删去的一句话）。

十九世纪的小说，尽管懂得权威性地分析所有的爱情战略，却任性性与性行为被遮盖。我们世纪的最初几十年，性从浪漫激情的雾里走出。卡夫卡是最早在自己的小说里发现性的人之一（还有乔伊斯，肯定是）。他不是把性当作为放荡者圈中人（十八世纪的作法）所设的游戏场地，而是作为每个人的平常和基本的生活现实。卡夫卡揭开了性与存在相关连的诸面貌：性与爱情相对立；爱情作为性的条件，性要求的奇特性；性的模棱两可：它使人亢奋，同时又使人反感的方面；它的可怕的无意义，尽管丝毫不减其异常威力。

布洛德是一个浪漫主义者。然而，从卡夫卡小说的基础上我以为可以看到的是一种深刻的反浪漫主义；它比比皆是：既在卡夫卡看社会的方法中，也在卡夫卡造一个语句的方法中；但是这一方法的根源可能来自于卡夫卡对性的眼光。

六

年轻的卡尔·罗斯曼 [KARLROSSMANN，《美洲》（L'AMERIQUE）的主角] 被赶出父亲的家，送到美洲，原因是和一个保姆出了桩倒霉的性事件，保姆“使他成了父亲”。在性交之前，保姆叫着：“卡尔，噢！我的卡尔！”而他却两眼一抹黑，在热乎乎的床单上感觉不舒服，可是那床单像是她专门为了他才铺的……”然后，她“晃着他，去听他的心，把自己的胸脯伸向他，好让他也同样能听见她自己的。”接着，她“在他的两腿间摸索着，那做法让人厌恶，结果使卡尔挣扎着把头 and 脖子从枕头中间伸出来。”最后，“她好几次把她的小腹朝他顶去，他觉得她成了他自己的一个部分，所以他被一种可

怕的难受所侵袭”。

这场简单的性交成了小说后来发生的一切的原因。意识到我们的命运之造成的原因竟是些完全无意义的事，这实在让人沮丧。但是，任何无意义在意外中被揭示的同时，也是喜剧的源泉。POSTCOIBTUMOMNEANIMALTRISTE。

拉丁文法文组合句，意为：动物性交后都是难过的。

卡夫卡第一个描写了这种悲哀的喜剧性。

性的喜剧性：对于清教徒和新放荡派来说是不可接受的想法。我想到劳伦斯（D. H. LAWRENCE），性爱的颂扬者，交欢的福音传教士，在《查泰莱夫人的情人》中，他试图使性抒情化，从而为性平反。但是，抒情的性比上世纪的抒情情感更让人好笑。

《美洲》一书的色情核心是布律纳达（BRUNELDA）。她曾使菲德立克·费里尼（FEDERICOFELLINI）入迷。有很长时间，费里尼都梦想把《美洲》拍成电影。在 IN - TERA VISTA 中，费里尼让我们看到这部梦想中的影片的试镜场面：他在那里制造出布律纳达这一角色的多个候选人，她们都是费里尼以我们所了解他的那种狂喜来挑选的。（而且我要强调，这种狂喜，也是卡夫卡的。因为卡夫卡没有为我们受苦！他为我们玩儿了一通！）

当代意大利电影艺术家。1994 年去世。

布律纳达，过去的歌手，“非常微妙”，“腿底下老是湿的”。布律纳达有着胖胖的小手，双下巴，“过分地胖”。布律纳达坐着，两腿叉开，“费很大力气，吃很多苦头，还得时常歇口气”，才能弯下身“去把长腿袜上沿拽上来”。布律纳达撩起裙子，用裙边，给正在哭泣的罗宾逊（ROBINSON）擦去眼泪。布律纳达连两三个台阶都上不去，得让人抱上去——使罗宾逊惊讶的场面，罗宾逊一辈子都在叹：“啊！她真是美，这个女人，啊，伟大的上帝，她多美！”布律纳达站在浴池里，赤裸着，德拉马什（DELA - MARCHE）给她洗浴，她却一边抱怨，一边叹气。布律纳达躺在那个浴池里，发火，挥着拳头砸向水里。布律纳达由两个男人花两小时把她抬下楼梯，放在轮椅上，卡尔推着轮椅，穿过市区，去一个神秘的地方，大概是妓院。布律纳达坐在椅子上，完全被一个披巾盖住，一个警察还以为她是一堆装着马铃薯的口袋。

在这种粗俗的丑陋中，新鲜之处在于她的诱人：病态的诱人，可笑的诱人，但还是诱人；布律纳达是使人反感与使人亢奋交界处的性魔，男人的欣赏的叫喊不仅仅是喜剧性的（他们是喜剧性的，性是喜剧性的！），但同时也是完全真实的。布洛德，女人的浪漫式欣赏者，对他说来，性交不是事实，而是“感情的象征”，毫不奇怪，他在布律纳达身上没有看到任何真实的东西，没有看到真实经验的影子，却仅仅看到描写“对于那些不走正路的人所作的可怕的惩罚”。

七

卡夫卡所写的最美的色情场面在《城堡》的第三章：K 与弗莉达造爱的一幕。第一次见到这个“不起眼的黄头发小女人”过了才不到一小时，他就在柜台后把她抱住，“地上满是一滩滩啤酒和脏东西”。脏东西，它与性，与它的本质不可分。

但是，在这之后，马上，在同一段中，卡夫卡让我们听到了性的诗：“在那里，过去了好几个小时，几个小时的共同呼气，几个小时的共同心跳，几

个小时中K不断地感到他在迷失，或者他在异乡世界，比他之前任何人都远，在一个连空气都没有任何故乡空气的因素的异乡世界，在那里人会被奇异性所窒息，不能做任何什么事，在荒诞的诱惑中，只能继续地去，继续迷失。”

长时间的性交被隐喻为在奇特的天空下的行走。然而行走不是丑陋，相反，它吸引我们，它邀我们走得更远，它使我们陶醉：它是美。

下面又有几行：“他用手搂着弗莉达，他太幸福，也是太惊惶地幸福，因为他觉得如果弗莉达抛弃他，他所有的一切也把他抛弃了。”这还算是爱情吧？不，不是爱情，如果人被放逐被剥夺一切，一个小小的才认识的、被拥抱着在啤酒渍中的女人便成了整个一个宇宙——这没有任何爱情的介入。

八

安德烈·普洛东（ANDRÉ BRETON）在他的《超现实主义宣言》中，对小说的艺术表现得十分严厉。他责备小说里无可救药地充斥了平庸、粗俗和所有与诗相反的东西。他嘲笑它的描写和它的令人厌烦的心理手法。对小说作出这一批评之后，紧接着是对梦的颂扬。然后，他概述：“我相信这两种状态，梦与现实，其表面如此相互矛盾，将来会变成一种绝对的、超现实的现实，如果可以这样说的话。”

悖论：这个“梦与现实的解决方法”，超现实主义宣布了它，却没有善于在一部伟大的文学作品中真正地实现过，然而它已经发生过，而且恰恰在他们诋毁的那种作品中：在此前十年的卡夫卡的小说里。

卡夫卡的这一令我们出神的想象很难去描写、定义、命之以名。梦与现实的混合，当然这是一种卡夫卡从未听过的说法，但它在我看来是让人清清楚楚的。如同那句对超现实主义说来颇为珍贵的话，即罗特阿蒙（LAURENT EAMONT）关于一把雨伞与一架缝纫机相遇之美的话：物体愈是相异，它们之接触所射出的光芒愈有魔力。我想这可以说是一个意外所造成的诗意，或者，层出不穷的惊讶所造成的美。或者，作为价值的标准，使用密度这个定义：想象的密度，意外相逢的密度。K与弗莉达性交的场面，我已经提到，便是这个令人昏眩的密度的范例：段落短，不到一页，包容了三个完全不同的关于存在的发现（关于存在的性三角），它们的接踵而至使我们吃惊：脏东西，奇特性的黑而令人出神的美，动人而又令人不安的怀旧。

整个第三章是一场意外所带来的旋风，在一个相对拥挤的空间相继出现：K和弗莉达在小客栈第一次相遇，由于第三者奥尔加（OLGA）在场，诱惑被掩饰为一场极实际的对话；门上有一个洞的图案（图案十分平常，但它超出经验的真实性），从那里，K看见克拉姆（KLAMM）在办公桌后面睡觉；一群庸人和奥尔加一起跳舞；弗莉达令人惊讶的残酷：她用一条鞭子驱赶人群；令人惊讶的恐惧，使人群屈从；客栈老板赶到，K便躺到柜台下藏起来；弗莉达到来，在地上发现K，向客栈老板否认有人在（一边却爱意绵绵，用脚去抚弄K的胸膛）；做爱的场面，被桌后醒来的克拉姆的叫声所中断；弗莉达向克拉姆叫喊：“我和测量员在一块儿”，令人吃惊的勇敢举动；然后，到了顶峰（这里，我们完全走出了经验的真实性）：在他们上面，柜台上，两个侍应生坐在那里，整个这段时间，他们都在看着两个人。

九

《城堡》的两个侍应生大概是卡夫卡的最具诗意的盛会，是他的异想

天开的美妙之极；不仅他们的存在令人无限吃惊，而且充满意义：这是些可怜的敲诈者，让人讨厌的人，但他们也代表着城堡世界的逼迫人的“现代性”；他们是警察、报导记者、摄影师，全面摧毁私生活的代理人是悲剧舞台上往来的无辜的丑角；他们也是淫荡的窥视者，他们的出场给整个小说吹入了一股由不健康的混杂和卡夫卡式喜剧合成的性的芬芳。

尤其是：这两位介入有如一根杠杆，把故事竖起在这个一切既是真实而又不真实，可能而又不可能的领域里。第十二章：K 和弗莉达，和他们的两个呆在一所小学校教室改成卧室的房子里。小学女教师和她的学生们在四个人正开始晨洗的时候走了进去。在挂在双杠上的被单后面，他们重新穿好衣服，而孩子们感到好玩，纳闷，好奇（他们也是窥视者），孩子们观察着他们。这胜过一把雨伞与一架缝纫机的相遇。这是两个空间绝妙地不适当的相遇：一个小学校班级和一个令人可疑的卧室。

这个伟大的喜剧诗的场面（它应该被列在小说的现代性的精选之首）在卡夫卡以前的时代是无法让人想到的。完全无法让人想到。我这样强调，是要说明卡夫卡的美学革命的彻底性。我记得一次谈话，已经是 20 年前，和加尔西亚·马尔克斯，他对我说：“是卡夫卡使我懂得了可以用另外的方法写作。”另外的方法，这就是说，越过真实性的疆界。并非为逃避真正的世界（用那些浪漫者的方式）而是为了更好地把握它。

因为，把握真正的世界属于小说的定义本身；但是，如何把握它，并能同时投入一场使人着魔的异想天开的游戏？如何能在分析世界时做到严谨，同时在游戏般的梦中不负责任地自由自在？如何把这两个不相容的目的结合起来？卡夫卡解开了这一巨大的谜。其他的人们从这个缺口追随他去，每人有自己的方式：费里尼、马尔克斯、伏昂岱斯、拉什迪，还有其他人，还有其他人。

见鬼去吧。圣—加尔达！它的被阉割的阴影隐去了所有时代中一位最伟大的小说诗人。

第三章 向斯特拉文斯基 即兴致意 往日的呼唤

1931 年，在电台的一个演讲中，勋伯格谈到他的先师：INERSTERLINIEBACHUND MOZART；INZWEITERBEETHOVEN，WAGNER，BRAHMS（第一位的是巴赫和莫扎特；第二位，贝多芬，瓦格纳，勃拉姆斯）。接着，他用一些言简意赅、充满格言的话，对他从这五位作曲家每个人那里所学到的下了定义。

但是，在谈及巴赫和谈及其他人时，有很大的不同：比如在莫扎特那里，他学习“长度不等的乐句的艺术”，或“创造次要的乐思的艺术”。这就是说，一种只属于莫扎特本人的、完全个人的技艺。在巴赫那里，他发现了一些原则，它们也曾是巴赫以前若干世纪全部音乐的原则：第一，“发明若干组音符的艺术，这些音符可以自己与自己相伴”；第二，“从唯一的核心出发去创造全部的艺术”（DIE KUNST，ALLES AUS EINEM ZUERZEUGEN）。

用这两句概括勋伯格从巴赫（BACH）和他的前辈那里所得教益的话，

可以给整个的十二音体系的革命下定义：与古典音乐和浪漫派音乐相反，建立在不同音乐主题的交替和先后而至的巴赫的一首赋格和一部十二音体系作品一样，从始至终都从一个唯一的核心理念去发展，它同时既是旋律，也是伴奏。

23年后，罗兰·马努埃尔（ROLAND MANUEL）

问斯特拉文斯基：“今天您最主要关心的是什么？”答：“吉约姆·德·马萧（GUILLAUME DEMACHAUT），海利希·伊萨克（HEINRICH ISAAC），杜非（DUFAY），佩洛丹（PEROTIN），和韦伯恩。”一个作曲家如此明确宣称十二、十四、十五世纪的巨大重要性，并把它与现代的音乐拉到一起（韦伯恩的音乐），这还是第一次。

罗兰·马努埃尔（1891—1966），法国作曲家，评论家。

GUILLAUME DEMACHAUT，在我手头的诸字典中查无出处。

HEINRICH ISAAC（？1450—佛罗伦萨 FLORENCE 1517）。

DUFAY（？1400—CAMBRAI 1474），法语弗拉芒作曲家。

PEROTIN 或 PEROTINUS LXII—XIII E 法国作曲家。

WEBERN（WIEN 1883—MITTERSILL，SALZBOURG 1945），奥地利作曲家。

若干年后，格林·古尔德（GLENN GOULD）在莫斯科为音乐学院的学生演出一场音乐会；在演奏了韦伯恩、勋伯格和克莱内特（KRENEK）之后，他给他的听众作了一番小小的评论，他说：“对这一音乐我所能做的最美好的赞颂，就是指出：人们在其中所发现的原则并不是新的，它们至少已有五百年了。”接着，他又演奏了巴赫的三个赋格。这是几经考虑之后的挑战：那时在俄国作为官方学说的社会主义现实主义以传统音乐的名义向现代主义作战。格林·古尔德是想表明：现代音乐（在共产主义的俄罗斯被禁止）之根远比社会主义现实主义音乐之根更加深（后者事实上只是人为地保留了音乐浪漫主义）。

GOULD（1932—1982），加拿大钢琴家。

两个半时 欧洲音乐的历史已有大约一千年之久（如果我视原始的复调早期尝试为它的开始）。欧洲小说的历史（如果我视拉伯雷和塞万提斯的作品为其开始），则有约四个世纪之久。每想到这两部历史，我便不能摆脱这样的感觉：它们的发展都以相近的速度，可以这样说，都有两个半时。两个半时之间的间止，在音乐史和小说史中，不是同期的。在音乐历史中，间止贯穿在整个十八世纪（上半时的象征性顶峰是巴赫的《赋格的艺术》，下半时开始自早期古典艺术家的作品）；小说历史中的间止来得稍晚：在十八与十九世纪之间，即在拉科罗什（LACLOS）、斯特恩一方面和司各特、巴尔扎克另一方面之间。这一不同期表明制约艺术历史之节奏最深刻的原因不是社会学和政治的，而是美学的：它们与这一艺术或那一艺术的本质特点相联系；比如小说的艺术，它包含两种不同的可能性（两种不同的作为小说的方式），它们不能同时、并行地被采用，而是相继地，一个接一个。

作者在此处引用的是足球赛术语。

这个关于两个半时的比喻想法是过去在一次和朋友谈话时产生的，它不声言具有任何科学性；这是一个平常的、基本的、天真人一看也很明显的经验：关于音乐与小说，我们都是第二个半时的美学中教育出来的。一支奥克戈姆（OCKEGHEM）的弥撒或巴赫的《赋格的艺术》，对一个一般的音乐爱好者说来，与韦伯恩的音乐同样难以理解。十八世纪的小说，故事引人

入胜，却使读者对它们的形式望而生畏，以至于它们通过电影改编的版本要比书更多地为人所知（而改编电影却注定改变其精神与形式的本来面目）。十八世纪最著名的小说家萨姆埃尔·理查森（SAMUEL RICHARDSON）的书如今在书店已找不到，实际已被忘却，相反，巴尔扎克，即使他显得老了，仍然易读，形式让人易解，读者感到熟悉，尤其是：对于读者，他的形式就是小说形式的样板。

JOHANNESOCKEGHEM（DENDERMONDE？1410 - TOURS1497），弗拉芒作曲家。

SAMUEL RICHARDSON（MACWORTH，DERBYSHIRE，1689 - PARSON'S GREEN 1761），英国作家。

两个半时的美学之间的鸿沟是多重误解的原因。纳柯博夫（VLADIMIR NAKOBOV）在专论塞万提斯的书，对（唐·吉珂德）作出了一个挑衅性否定的见解：一部被过高评价，天真、重复、充斥难以忍受和非真实的残酷的书；这个“可憎的残酷”使这本书成为“前所未有的最凶狠最野蛮的”书之一：可怜的桑乔（SANCHO），一次又一次遭受毒打，至少五次掉了牙。是的，纳柯博夫说得对：桑乔掉的牙齿太多，但是我们不是在左拉的作品那里，那里的残酷被描写得准确而细致，成为社会现实的一部真实的文件；和塞万提斯在一起，我们处在由一个说书人的魔法所创造的世界里，说书人创造夸张，任自己被异想天开和极端所挟去；桑乔的一百零三只被打碎的牙，不能从字义上去读，况且这部小说中的任何东西都不能这样去理解。

“太太，一个压路滚筒从您的女儿身上压过去了！——那好，那好，我正在我的浴缸里，把她从我的门底下塞过来，把她从我的门底下塞过来吧。”我小时候听到的这个古老的捷克笑话，应不应该控诉它的残酷？塞万提斯的伟大的奠基性作品是由一种非认真的精神所主导的，从那个时期以来，它却由于下半时的小时美学，由于真实性之需要，而变得不被理解。

下半时不仅使上半时黯然失色，而且把它击退了；上半时成了小说的尤其是音乐的恶劣意识。巴赫的作品便是其中最知名的例证：巴赫生前的名声；巴赫去世后的被遗忘（长达半世纪的遗忘）；在整个十九世纪中巴赫的缓慢的重被发现。唯有贝多芬在生命后期（也就是说巴赫去世七十年后）差不多成功地把巴赫的经验纳入音乐的新美学（他为把赋格放进奏鸣曲，重新作了多次尝试），然而贝多芬之后，浪漫派愈是喜爱巴赫，他们关于结构的思想中，愈是远离巴赫。为使巴赫更易于进入，人们把他主观化，情感化[布索尼（BUSONI）的著名的配乐]；之后，作为对这种浪漫化的反动，人们又想重新找回如同在当时时代演奏的巴赫的音乐，这便又产生了一些绝对平淡的演奏。穿过了遗忘的荒漠，巴赫的音乐在我看来总带着半遮半掩的面目。

FERRUCCIO BEVENUTO BUSONI（1866—1924），意大利作曲家、指挥家、钢琴家，曾改编许多巴赫的作品。

历史如雾中突现的风景

且不去谈巴赫的被遗忘，我可以把我的想法倒转过来，说：巴赫是第一伟大的作曲家，他以其作品的巨大份量，迫使公众重视他的音乐，尽管这个音乐已经属于过去。这是前所未有的事件。因为，直到十九世纪，社会几乎仅仅与唯一的当时代的音乐生活在一起。它与音乐的往昔没有活的接触：即使那时的音乐家研究了（极为鲜见）以前时代的音乐，他们也没有习惯公开地演奏。到了十九世纪中，过去的音乐才开始在当时代的音乐旁重新复活，

并逐渐占据位置，以至到了二十世纪，现在与过去的关系完全倒了过来：人们听过去时代的音乐要比听当代的音乐多许多，当代音乐在今天，几乎完全地离开了音乐厅。

所以巴赫是第一位使自己为后来的记忆所接受的作曲家；靠了他，十九世纪的欧洲不仅发现了音乐的往昔的一个重要部分，而且发现了音乐的历史。因为巴赫对于欧洲说来不是随便什么过去，而是一个与现在截然不同的过去；因而音乐的时代一下（而且是第一次）显示出不是简单的作品的接替，而是变化的时代的不同美学的接替。

我经常想象他，死去的那一年，确切而言在十八世纪中期，他俯在《赋格的艺术》上，视力日渐模糊，这部作品的美学方向在他的众多作品中（它们包含许多方向）代表着最为古老的一种，并相异于那个时代，它已经完全从复调音乐转向简单，甚至过于简单的风格，经常近乎于轻浮或贫乏。

巴赫作品的历史境况同时揭示了后来的几代人正在忘却的：即历史并不一定是上升（走向更丰富，更有学养）的道路，而艺术的要求可能会与每日的要求（这样或那样的现代性）相矛盾，新的（唯一的，不可摹仿的，从未被说过的）可能会在所有人都认为是与进步方向相异一方存在。事实上，巴赫从他的同时代人和他那个时代最年轻一辈的艺术家中所能够读到的未来，在他眼里大概是一种跌落。到了他生命将近终结的时候，他自己的唯一专注是纯粹的复调音乐，而背向时代之品味和他自己的作曲家儿子们；这是对历史的不信任之举，对未来的默然拒绝。

巴赫：音乐的诸倾向与历史问题的非凡的十字路口。在他之前好几百年，同样的十字路口出现在蒙德威尔第（MONTEVERDI）的作品中：它是两种对立的美学倾向的遇合（蒙德威尔第称之为第一和第二实践，一种建立在造诣高深的复调音乐之上，另一种，纲领式的表现法，建立在无伴奏清唱之上），并预示了上半时向下半时的过渡。

CLAUDIO MONTEVERDI (GREMONE 1567 - VENISE 1643)，意大利作曲家，意大利歌剧创造者之一。

另外一个非凡的历史诸倾向的十字路口：斯特拉文斯基。音乐的千年往事，在整个十九世纪中，缓慢地从遗忘的雾中走出，到了我们世纪的中期（巴赫去世两百年后），蓦然出现，有如浴满阳光的景色，辉映天际。独一无二的时刻：全部的音乐历史完全地呈现，完全地易于进入，守候在那里（借助于历史文献的研究，借助于技术手段，广播唱片），对于探讨其意义的问题完全地开放；我认为，这个伟大的总结时刻，正是在斯特拉文斯基那里找到了它的纪念碑。

情感的法庭

音乐“无能力表达无论任何什么东西：一种感情，一种态度，一种心理状态”，斯特拉文斯基在《我的生活纪事》（1935年）中说，这种断言（肯定是过分夸张，因为怎么能否认音乐可以激起感情？）在后面几行里说得更为准确和细致：音乐的存在理由，斯特拉文斯基说，不在于它表达感情的能力。有趣的是，看一下这种态度引起什么样的恼怒。

确信音乐的存在理由在于情感的表达。这种想法，与斯特拉文斯基相反，大概是一直就有的，但是在十八世纪，它君临一切，变为主导，普遍可接受的，自然而然的事物；让—雅克·卢梭用了一种唐突的简单方式把它结为公式：音乐，和所有艺术一样，摹仿真实的世界，但是以特别的方式：它

“不直接代表事情，但它在人的心灵中激起运动，以至人们在看见它们的时候感受到它”。这就要求音乐作品具有某种结构；卢梭说：“全部音乐只能由这三样东西组成：旋律或歌，和声或伴奏，速度或节拍。”我要强调：和声或伴奏，这就是说一切都从属于旋律；最为主要的是它，和声是一个简单的伴奏，“它对于人类心灵只有些微能力”。

社会主义现实主义的学说在两个世纪之后，控制了俄罗斯音乐近半个世纪之久。这一学说不肯定任何别的东西。人们谴责所谓形式主义的作曲家忽略了旋律[意识形态头目日丹诺夫(JDANOV)十分愤恼，因为他们的音乐不能在走出音乐会的时候用口哨吹出来]；人们劝音乐家表达出“一整套人类情感”[现代音乐，从德彪西(DE-BUSSY)开始，受到抨击，被认为无能力这样做]；在表达现实在人身上激起的感情的能力上，人们那时所看见的是(完全和卢梭一样，音乐的“现实主义”)：下半时的原则被改造成教条，用以抵挡现代主义。

对斯特拉文斯基最严厉和最深刻的批评无疑是阿多尔诺(THEODORADORNO)的名著《新音乐的哲学》(1949年)。阿多尔诺描写音乐的形势，好像是一个政治战场：勋伯格，正面主角，进步的代表(哪怕那个进步可以说是悲惨的，那个时代是人们已经不能够再进步)，斯特拉文斯基，反面主角，代表复辟。斯特拉文斯基拒绝在主观忏悔中看到音乐存在的理由，便成了阿多尔诺批判的主要靶子之一；这个“反心理学的愤怒”在阿多尔诺看来，是“无视世界”的一种形式；斯特拉文斯基要把音乐客观化的意愿是对压迫人类主观性的资本主义社会的一种默认：因为“斯特拉文斯基的著名音乐所要取消的是个人”，没有比这更糟的了。

安塞迈特(ERNESTANSERMET)，出色的音乐家、指挥，也是斯特拉文斯基作品的一流演奏家(“我的最著名和最忠诚的朋友之一”，斯特拉文斯基在《我的生活纪事》中说)，后来却成了他的无情的批评者。他的反对是彻底的，而且他所针对的是“音乐的存在理由”。

按照安塞迈特的观点，“潜在人心之中的情感活动……始终是音乐的源泉”；在“这一情感活动”的表现中存在着音乐的“伦理的本质”，斯特拉文斯基“拒绝把个人放入音乐表现的行为中”，在他看来，音乐就会“停止作为人类伦理的美学表现”；所以例如“他的弥撒曲不是表现，而是弥撒的画像，这个弥撒其实也完全可以由一位非宗教信仰的音乐家来写成”，因而它只带来“一种服装上的宗教感情”；斯特拉文斯基这样魔术般地抹去了音乐存在的真正的理由(代之以由多幅肖像画表现的忏悔)，丝毫没有错失任何东西，除去他的伦理义务。

为什么这样激烈？是因为我们身上的浪漫主义，上一世纪的遗产，在反抗对它最为彻底、最为全面的否定吗？斯特拉文斯基是不是违背了隐在每个人深处的关于存在的需要？需要认为潮湿的眼睛好过干枯的眼睛，放在心口上的手好过揣在裤袋里的手，信仰好过怀疑主义，激情好过平静，忏悔好过认识？

安塞迈特从对音乐的批评转向对其作曲者的批评：如果说，斯特拉文斯基“不曾，也没有试图把他的音乐变成表现他自己的一个行为，这并不是出于一个自由的选择，而是由于他的天性的某种局限，由于缺乏对他自己的情感活动的自主(最好不说是由于他的心灵的贫乏，心灵只有当它有什么可以去爱的时候，才不会贫乏)”。

见鬼！安塞迈特，最忠实的朋友，他知道什么是斯特拉文斯基的心灵的贫乏？这位最热忱的朋友，他知道什么是斯特拉文斯基的爱的能力？他从哪里拿来这种断言：心灵在伦理上高于大脑？那些卑下之举，有和没有心灵的参与，不是也一样做得出来吗？狂热分子们，手上沾满鲜血，他们不会吹嘘伟大的“情感行为”吗？我们能不能终有一天结束这个愚蠢的情感调查？这个心灵的恐怖？

什么是表面，什么是深刻？

崇尚心灵的战士向斯特拉文斯基进攻，或者，为了拯救他的音乐，竭力将其与作曲者的“错误”观念分别开来。“拯救”可能没有足够的心灵的作曲家的音乐，这番好意，经常表现在对待上半时的音乐家的态度上，包括对巴赫：“二十世纪的后辈害怕音乐语言的进化（这里所针对的是斯特拉文斯基拒绝追随十二音体系派——米兰·昆德拉注），并以为通过他们所谓‘重回巴赫’就可以拯救他们的贫乏，在后者的音乐上他们犯了很深的错误；他们竟厚着脸皮把这一音乐说成是‘客观’的、绝对的音乐、除了纯粹音乐的意义以外没有其他的意义……只有机械的演奏可以在某个怯懦的纯粹主义时代让人相信巴赫的器乐曲不是主观的和表现性的。”我自己在这里特别引用了这些词句，表明安东瓦纳·哥雷阿（ANATOLE GOLA）1963年那篇文章的满腔热情的特点。

出于偶然，我发现了另一位音乐学者的一篇小评论文；他涉及到拉伯雷的伟大的同代人杰诺坎（CLÉMENT JANEQUIN），和他的所谓“描述性”作品，例如《鸟之歌》（LE CHANT DES OISEAUX），或《女人的啼叨》（LE CAQUET DES FEMMES）；“拯救”的意图是同样的（我自己来强调那些关键词）：“这些作品，然而，却流之于肤浅。可是，杰诺坎却是一个比人们所说的要全面得多的艺术家，因为除了他的不容否认的美好的天赋，在他那里，人们所遇到的还有温柔的诗意，在情感表达中的直入心胸的热忱，……这是个细腻的、对自然美敏感的诗人，也是一个无可比拟的女人的歌颂者，他善于在表达时找到温柔的、赞赏的、尊敬的语气，……”

CLÉMENT JANEQUIN（CHAFFELLERAUFT？1485 - PARIS 1588），法国作曲家，巴黎复调歌曲大师之一。

让我们记住这些词：好与坏的极端用形容词肤浅和它的反面，言下之意，深刻来确定。

但是杰诺坎的“描述性”的作品真的是肤浅的吗？在他的若干部作品中，杰诺坎改编了一些非音乐的声音（鸟的歌唱，女人们的闲聊，街巷里的嘈杂声，一次狩猎或一个战役的声响，等等），借助于音乐手段（通过合唱）这个“描写”由复调音乐来工作，一边是“自然主义”摹仿（它给杰诺坎带来新的令人赞叹的音质），一边是造诣甚深的复调音乐，两个几乎不相容的极端之结合令人神往：这就是艺术，细腻、游戏、快活和充满幽默。

然而，正是“细腻”、“游戏”、“快活”、“幽默”这些词被情感报告置于深刻的对立面。那么什么是深刻，什么是肤浅？对于杰诺坎的批评者说来，肤浅的是“美好的天赋”、“描写”，深刻的是“情感表达中的直入心胸的热忱”，和对女人的“温柔的、赞赏的、尊敬的语气”。因而，凡触及情感的便是深刻。但是，也可以用别的方式来给深刻下定义：凡触及本质的都可谓深刻。杰诺坎在其作品中所触及的问题是音乐的本体论的根本性问题：声响与乐音之间的关系问题。

乐音与声响

当人创造出一种乐音的时候（唱歌，或弹奏一件乐器），他把声响世界分成两个截然分开的部分：人造声部分和自然声部分。杰诺坎曾试图，在他的音乐里，让它们接触在一起。

这样他便在十六世纪中期预示了比如雅那切克（JANACEK）（他的对口语的研究）、巴托克，或采用极为系统方式的梅西安（MESSIAEN，他从鸟的歌唱中吸取灵感）后来在二十世纪的作法。

杰诺坎的艺术让人想到在人类心灵之外还有一个声音的世界，它不仅由自然的声响组成，也由人的声音组成，它说话，喊叫，唱歌，给日常生活带来有声的血肉，有如它所带给节日的一样。这一艺术提示我们，作曲家有一切可能给这个“客观”宇宙一个伟大的音乐的形式。

雅那切克最为独特的作品之一：《七万》（SOIXANTE - DIXMILLE，1909年），一部男声合唱曲，讲述西里西亚（SILESIE）矿工的命运。这部作品的第二部分（它应当被列入现代音乐精选大全）是一片人群叫喊声的爆炸，混在令人震撼的喧嚣声里的喊叫；这个作品（尽管难以置信的戏剧性的激动人心）很奇怪，与某些马德利加歌（MADRI - GAUX）很相近，它们在杰诺坎的时代，将巴黎的叫喊声、伦敦的叫喊声变成音乐。

MADRIGAL，一种歌曲名。法语—弗拉芒作曲家在十六世纪上半叶创作的复调歌曲。

我想到斯特拉文斯基的《婚礼》（作于1914年与1923年间），一幅村民婚礼的描绘（安塞迈特把这个词用作贬意，实际上却非常贴切）；人们听到歌声，各种声音，报告，叫喊，招呼，自语和玩舌（雅那切克预先揭示过这种不同声音的混杂）混在具有令人迷惑的激烈性（它预示了巴托克）的配器（四部钢琴和敲击乐）中。

我也想到巴托克的钢琴组曲《在露天》（1926年）的第四部分：自然的声响（好像是池塘边青蛙的各种声音）为巴托克提示了一些极为奇特的旋律主题；然后，一支民间的曲调与这种动物的声音混为一起，歌曲尽管是人的创造，但却和青蛙的声音处在同一水平；这不是一首浪漫曲，即浪漫主义的旨在为揭示作曲者心灵的“情感活动”的歌曲；这是作为声音中的一种，来自于外界的曲调。

我还想到巴托克的第三部《钢琴与乐队协奏曲》（他的最后的、令人伤心的美国时期的作品）的柔板。描写一种无以表达的忧郁的夸张主观性主题与另一个夸张客观性的主题（况且它使人想起组曲《在露天》的第四部）相交替：仿佛一个灵魂的哭泣只能由大自然的敏感性来抚慰。

我说的是：“由大自然的敏感性来抚慰。”因为敏感性是可以抚慰人的：非敏感性世界，是人类生活之外的世界；是永恒：“是大海与太阳同往”。我想起俄罗斯占领初期，我在波希米亚度过的伤心岁月。那个时期，我爱上了瓦雷兹（VARESE）和克赛纳基斯（XENAKIS）：这些客观的但非存在的音响世界形象曾对我述说从好斗的令人讨厌的人类主观性下解放出来的存在；对我述说在人走过之前与之后的温和的非人类的美。

EDGAR VARESE（PARIS 1883 - NEW YORK 1965），法国作曲家，加入美国籍。

IANNIS XENAKIS（BRILA，ROUMANIE，1922），希腊作曲家和建筑家，加入法国籍。

旋律

我听一首巴黎圣母院学派双声部的复调歌曲，十二世纪的：在低音，一首旧时的（可追溯到无法忆及的远古，很可能是非欧洲的）格里哥利歌曲，作为固定旋律，在被加长的时值中；在高音，复调中伴奏的旋律在稍短些的时值中演进。这两个旋律的相合，各自虽属不同时代（一个与另一个相距几世纪之遥），却有一种极为美妙的东西：好像既是现实，同时也是寓言，这便是作为艺术的欧洲音乐的诞生：一支旋律被创造出来，为的是作为对位跟随另一个十分古老、其来源几乎无人知晓的旋律；它就在那里作为一种次要的从属的什么，它是为了服务；尽管“次要”，中世纪音乐家的全部的发明、全部的工作却集中于它，因为被伴随的旋律是从一个古代的保留曲中原封不动重新拿来的。

这部古老的复调音乐作品使我陶醉：旋律长，无终无了，而且无法记忆；它不是一个突如其来灵感的结果，它不是像某种从心灵状态喷涌而出的即刻表现；它具有设计、“手工”劳动、装饰术的特点、这种工作不是为了让艺术家打开他自己的心灵（亮出他的“情感活动”，像安塞迈特所说的那样），而是为了十分谦卑地美化一个礼拜仪式。

并且我以为，旋律的艺术，直至巴赫，都保留了早期复调音乐家所印下的这一特点。我听巴赫的（A大调小提琴协奏曲）的柔板，有如一支固定旋律，管弦乐队（大提琴）演奏一个很简单的主题，容易记忆，并重复数次，而小提琴的旋律（作曲家在旋律上的挑战正是集中于此）则盘旋于其上，乐队的固定旋律不可相比地长许多，变幻许多，丰富许多（然而它本来却是从属于前者的）。美，令人倾倒，却又无法捕捉，无法记忆，同时对于我们，下半时的孩子，又具有美妙绝伦的古风。

到了古典主义的黎明时分，情形变化了。作品失去了它的复调音乐的特点；在伴奏性和声的音色中，各个特殊声的自主性失去了，它的失去尤其因为下半时的伟大新事物，交响乐队和它的声音色彩占据了更重要地位；过去是“次要的”、“从属的”旋律变成作曲中第一乐思，并统治音乐的结构。而且这个结构已经完全地改变。

于是，也改变了旋律的特点：不再是那条长线穿越整个作品；它可被缩减为几个节拍的形式，这个形式有表现力，集中，因而容易记忆，可以捕捉（或引起）即时而来的感动（因而迫使音乐从未像现在这样，接受一个伟大的语义学的任务：从音乐上捕获和“确定”所有的感动和它们的细致差别）。这也是为何公众把“大旋律家”这个词用在下半时的作曲家身上，如莫扎特、肖邦，但是很少是巴赫或威尔弟，更少见在若斯坎·德·布雷（JOSQUINDESPRES），或巴莱斯特力纳（PALESTRINA）：对于什么是旋律（什么是美的旋律），今日的流行想法是在与古典主义一起诞生的审美观中形成的。

然而，巴赫并不是真正地比莫扎特缺少旋律感；只是他的旋律不同罢了。《赋格的艺术》：著名的主题是一个核心，由它出发（如勋伯格所说）创造出一切；但是，这里并不是《赋格的艺术》的旋律之宝；宝在所有的从这个主题中升起、并作为它的对位的旋律中。我非常喜欢赫尔曼·谢尔申（HERMANNSCHERCHEN）的指挥与演奏：比如《第四简单的赋格》他指挥得比习惯的演奏慢两倍（巴赫没有明确速度）；在这种慢速中，旋律所有的意想不到的美一下显露了出来。这样将巴赫再旋律化与某种浪漫化无任何关系

(在谢尔申那里,没有散板,没有附加的和弦);我所听到的,是真正的上半时的旋律,无法捕捉,无法记忆,无法缩减为一个短式。一支(数支的交错)以其无法述说的宁静而使我着魔的旋律。听到它而没有深深的感动是不可能的。但这是和肖邦的夜曲所唤醒的感动根本不同的那一种。

JOSQUINDESPRES (BEAUREVOIR, PICARDIE1440 - CONDE - SUR - ESCAUT, VALENCIENNES1521OU1524), 法语—弗拉芒作曲家。

GIOVANNIPIERLUIGIDAPALESRINA (PALESTRINA, ROME1525 - ROME1594), 意大利作曲家。

HERMANNSCHERCHEN (BERLIN1891 - FLORENCE1966), 德国音乐指挥。

好像,在旋律的艺术背后,两种可能的、互相对立的意向性隐匿着自己:好像巴赫的一支赋格,通过让我们注视存在的某种主观外的美,想让我们忘掉我们的心灵状态,我们的激情和悲哀,我们自己;反之也好像浪漫主义旋律让我们沉入我们自己,让我们以一种可怕的强烈程度感到我们自己,并让我们忘却存在于外界的一切。

伟大的现代主义作品为上半时恢复名誉

后普鲁斯特时期所有最伟大的小说家,我特别想到卡夫卡、穆齐尔、布洛赫、贡布罗维茨,或者,我这一代的伏昂岱斯,都曾极度敏感于几乎被忘却的前于十九世纪的小说的美学:他们将文论式的思索并入了小说的艺术;他们使得小说构造更为自由;为离题重新争得权利;给小说吹入非认真的和游戏的精神;他们不打算与社会身份登记处竞争(以巴尔扎克的方式),在人物创造中放弃了心理现实主义教条;尤其是:他们反对向读者提示一个对真实的幻想的必须性,这种必须性却曾至高无上地主宰了小说的全部下半时。

为上半时小说的原则恢复名誉,其意义并不是回到这种或那种复旧的风格;也不是天真地拒绝十九世纪的小说;恢复名誉的意义要更为广阔:重新确定和扩大小说的定义本身;反对十九世纪小说美学对它所进行的编小;将小说的全部的历史经验给予它作为基础。

我不想小说与音乐之间作简单的并列,因为这两种艺术的结构问题无法相比较;然而,历史的境况却颇为相似:和伟大的小说家一样,现代的伟大作曲家(既包括斯特拉文斯基,也包括勋伯格)曾经想包容所有世纪的音乐,对其全部历史的价值等级作再思考与重构;为此,他们就要使音乐走出下半时的轨道(在此我们要注意:新古典主义一词,通常贴在斯特拉文斯基身上,引入误入歧路,因为他的最具有决定性的朝后的远足,都是向着古典主义以前的时期而去):因此他们有所保留:对于和奏鸣曲一起诞生的作曲技巧;对于旋律所占的优势;对于交响乐队的音响的蛊惑性;尤其是,他们拒绝看到,音乐存在的理由唯一地存在于情感生活的忏悔中,这一态度在十九世纪成为必须,对于同一时代的小说艺术来说,则是必须有真实性。

如果这个再阅读和再评价全部音乐历史的倾向在所有现代派那里是共同的(如果在我看来,它是区别伟大的现代主义艺术与现代派哗众取宠者的标记),斯特拉文斯基毕竟比任何人表现得更清楚(而且,我可以这样说,他是用夸张的方法)。他的反对者也正是在这一点上集中他们的攻击:他们认为他所做的植根于音乐的全部历史的努力是折中主义,缺乏独到之处:失却发明。他的“令人难以置信的风格方法的多样性……类似于风格的缺乏”,安塞迈特说。阿多尔诺,颇具讥讽:斯特拉文斯基的音乐只从音乐中吸取灵感,

这是“根据音乐而来的音乐”。

不公正的评判：因为斯特拉文斯基，在他之前和之后没有任何作曲家，像他这样去俯视音乐历史的全部范畴，从中汲取灵感，这样做并未使他的艺术失去任何独特之处。我不仅仅想说，在他风格诸多变化的背后，人们总是染上相同的个人特点。我还想说，正是他在音乐历史中的游荡，即他的有意识的、有意图的、巨大而无可匹配的“折中主义”，显示出他的全部和无可比拟的独到之处。

第三时

但是，在斯特拉文斯基那里，要包容音乐的全部时间，这个意愿意味着什么？它的意义是什么？

年轻的时候，我毫不犹豫地回答：斯特拉文斯基对于我来说，属于那些把门开向远方的人们，我相信那远方没有尽头。那时我认为，对于现代艺术这个无尽头的旅行，他想的是聚集和动用音乐的历史拥有的所有力量，所有手段。

现代艺术是无尽头的旅行？后来，我失去了这种感觉。旅行是短暂的。所以当我隐喻音乐历史走过的两个半时的时候，我把现代音乐想象为一个简单的后奏曲，音乐历史的尾声，冒险终结时刻的节日，日落时分的满天彩霞。

现在，我犹豫：即使现代艺术的时间的确如此短暂，即使它仅仅属于一代或两代人，也就是说如果它真正地仅仅是一部尾声，它的巨大的美，它的艺术上的重要性，它的全新美学，和它综合性的智慧，难道不值得被看成一个完整的时代，一个第三时吗？我难道不应该改正我对音乐历史和小说历史的比喻吗？难道不应该说它们是在三段时间里发展的吗？

改正我的比喻，我倒十分愿意，尤其因为我热烈钟情于“日落时分的满天彩霞”形式下的第三时，钟情于我自己也属于的这一时，即使我属于的是某种已不复存在的东西。

我们还是回到我的问题上：斯特拉文斯基要包容音乐的全部时代，这个意愿意味着什么？其意义何在？

一个意象追逐我：按照老百姓的信仰，要死的人在弥留之际，看见的是往日的全部生活在眼前浮现。在斯特拉文斯基的作品中，欧洲的音乐回忆起它的千年生命，这是它向着永恒无梦的长眠出发之前的最后一梦。

游戏式的改写

我们要把两种东西区分开来：一方面，为往日被忘却的音乐原则恢复名誉的普遍倾向，这一倾向贯穿斯特拉文斯基和他的同时代人的全部作品；另一方面，斯特拉文斯基与柴可夫斯基的一次直接对话，还有一次与佩尔戈莱西（PERAGOLESE），再有与盖苏阿尔道（GESUALDO）；这些“直接的对话”，即对过去的这部或那部作品，这种或那种风格的改编，是斯特拉文斯基特有的方式，这在他的同时代作曲家身上实际上找不到（在毕加索那里可以找到）。

GIOVANNIBATTISTAPERGOLESE（JESI1710 - POZZUOLI1736），意大利作曲家。

CARLOGESUALDO（NAPLES1560—1613），意大利作曲家。

阿多尔诺这种解释斯特拉文斯基的改编（我且突出一些关键词）：“这些音符〔即指那些不协调的、异于和谐的，例如斯特拉文斯基在普尔钦奈拉（PULCINELLA）中的音符——木兰·昆德拉注〕变成了作曲家对民族语施以

暴力的痕迹，但是，人们所品味的正是它们所包含的暴力，正是这种对音乐施以粗暴的方式，这种对生活施以某种侵害的方式。如果说不协调在过去是主观痛苦的表现，它的刺耳，由于改变了价值，现在则成为一种社会制约的标记，这个社会制约的代理人乃是发起流行时尚的作曲家。他的作品除去这一制约的标记外没有别的材料，其必要性在内容之外，与之无任何共同尺度，仅仅由外部强加而来。斯特拉文斯基新古典主义作品所获得的广泛轰动很大程度上是由于它们无意地，在审美主义的色彩下，以自己的方式培养人们接受了某种他们不久后在政治上被有方法地灌输的东西。”

让我们重新概述一下：某种不协调只有当它是“主观痛苦”的表现时才是正确的，但是在斯特拉文斯基那里（如果不讲自己的痛苦，众所周知，道德上是有罪的）同样的不协调则是粗暴的标记；这种粗暴被与政治上的粗暴（此乃阿多尔诺思想的精彩短路）并列起来：因此在佩尔戈莱西音乐中所加上的不协调的和弦，预示了（也可以说准备了）后来的政治迫害（这在具体的历史环境中只能意味一件事：法西斯主义）。

我自己曾有过将过去的作品自由改编的经验，那是在七十年代初，我还在布拉格，我开始写《宿命论者雅克》的一个戏剧变调本。那时狄德罗对于我是自由、理性、批评的精神化身，我所经历的对他的情感是对西方的一种怀旧（俄罗斯对我的国家的占领在我的眼里就是强行实施非西方化）。但是事物总是永远地改变着它们的意义：今天我会说狄德罗对于我，是小说艺术初期的化身，而我的剧本则是对旧时小说家所熟悉的若干原则的颂扬；同时，它们对于我也十分珍贵：一、愉快的结构自由；二、轻佻的故事与哲学的思考常相为伍；三、这些思考的非认真的、嘲讽的、滑稽的、撼人的特点。游戏的规则是明确的：我所做的，不是一个狄德罗的改编本，这是我的剧本，我所作的狄德罗的一个变奏曲，我对狄德罗的致意：我完全重编了他的小说，即使那些爱情故事是从他那里重新拿来的，对话中的思考却不如说是我的；每个人都可以立即发现有些话是在狄德罗笔下让人不能想到的；十八世纪是乐观主义的世纪，我的这一个世纪却不再是，我自己则更不是，主子和雅克这些人物在我这里任自己走向黑色的荒谬。在启蒙世纪这令人难以想象。

在我自己这一次小小的经验之后，我只能把关于斯特拉文斯基的粗暴与暴力的话视为蠢话。斯特拉文斯基曾热爱他的老先生，和我曾热爱我的一样。他给十八世纪的旋律加上二十世纪的不协调音，也许他想象自己会给那边世界的先生引起某种困惑，他要向先生倾诉关于我们时代的一些重要的事情，甚至可以说要给他开心。他需要找他说，对他讲述。把旧时的作品做一番游戏式的改编，对于他，乃是一种方法：在世纪之间建立某种交流。

卡夫卡的游戏式的改编

卡夫卡的《美洲》，让人奇怪的小说：说到底，这个二十九岁的年轻散文作者为什么把他的第一本小说放在一个他从未涉足的大陆呢？这个选择表明一个清楚的意向：不搞现实主义；或者更应该说：不搞什么认真的。他甚至不去通过努力学习来掩盖他的无知；他读了些二流的东西，根据埃皮内尔（EPINAL）的一些图，给自己造出了一个关于美洲的想法，而且实际上，他的小说中的美洲的画像是（有意地）用些陈词滥调编成的关于人物和小说情节的安排，主要的灵感（如他在日记中所承认）来自于狄更斯，特别是他的《大卫·科波菲尔》（卡夫卡把《美洲》第一章说成是对狄更斯的纯粹的摹仿）：他从中抽出一些具体的主题（将之归结为：“雨伞的故事，强迫劳动，

肮脏的房子，乡村小屋里的可爱的女人”），他从人物中汲取灵感[卡尔(KARL)是大卫·科波菲尔(DAVID COPPER-FIELD)的温柔而可笑的摹仿]，尤其是狄更斯所有小说所沉浸的气氛：情感至上主义，好与坏的天真划分。如果说阿多尔诺说斯特拉文斯基的音乐是“根据音乐而来的音乐”，卡夫卡的《美洲》，则是“根据文学而来的文学”，在这种类型中，它甚至是一部古典作品，或者奠基性的。

EPINAL，法国一城市，在孚日省。以制作人物地理通俗画而闻名。EPINAL的图在这里指有关美国的通俗画。

小说的第一页：在纽约的码头，卡尔正从船里出来，发现自己把雨伞丢在了船舱里。为了去找，他把行李（重重的装了他所有家当的行李）委托给一个相识的人，他对这个人的轻信令人难以相信，当然，他这样既丢了行李，也丢了雨伞。从最初几行开始，游戏式的可笑摹仿就造出了一个想象的世界：在那里没有任何东西是完全可能的，一切都有些可笑。

卡夫卡的城堡在任何一张世界地图上都不存在，它并不比那个根据以巨人症和机器为特点的老掉牙的新文明的画像发明的美洲要更加非真实。在他的参议员叔父家里，卡尔找到一间办公室，它像一架非常复杂的机器，有一百多个格子，服从着一百多个按钮的命令，一件既实际而又完全无用的杂物，既是技术的奇迹同时又无意义。在这本小说里，我数了有十个这种绝妙的机关，好玩，而且怪里怪气，从叔父的办公间，乡村的迷宫式的房子，“西方”酒店（其建筑复杂得可怕，组织极其官僚），到俄克拉荷马（OKLAHOMA）剧院，它也是个无法弄懂的行政机关。就这样，通过这种滑稽摹仿的游戏（用些老一套编成的游戏）卡夫卡第一次探讨了他的最大的主题：迷宫式的社会组织，人在其中迷失自己，并走向他的失落（从遗传学的观点来看，叔父的办公间里可笑的机关正是城堡的令人惊骇的行政机关的根源）。

这个主题，如此沉重，卡夫卡对它的把握，不是通过建立在左拉式的对社会研究基础上的现实主义小说道路，而恰恰是通过这一条表面看来似乎轻浮的“根据文学而来的文学”之路，它为卡夫卡的想象提供了全部他所必须的自由（夸张的自由，荒谬的自由，不可能性的自由，游戏式发明的自由）。

心灵的枯燥掩盖在感情洋溢的风格背后

在《美洲》一书中人们发现许多无法解释的过分的感情动作。第一章末尾：卡尔本来已准备好和叔父动身，司机呆在那里，被留在驾驶室。这时（我要特别强调那些关键—表达法）“卡尔去找到司机，把他插在皮带里的右手拿了出来，并把它握在手里转着玩。……卡尔把自己的手指在司机的手指间穿来插去，司机来回瞧着，眼睛里闪着光彩，好像他在经历一种莫大的幸福，而且对于这幸福，任何人都不能指责他什么。”

“你要为自己辩护，说是或者不是，否则别人不会知道真相。你应当向我起誓你听我的话，因为我不是没理由地怕他，那我就一点儿也不能再帮你了。”于是，卡尔吻着司机的手，哭了起来；他拿着这只冻裂的、几乎没有生命感的手，把它紧紧贴在自己的脸上好像它是件宝贝，而他却要被迫把它放弃。但是参议员叔父已经站在了他身旁，并且虽然只是用最最温柔的方式去强迫他，还是把他远远地拽开了。

另外一个例子：在鲍伦德（POLLUNDER）山庄晚会结束的时候，卡尔长时间地解释他为什么要返回叔父家。“在卡尔做这番长篇讲话时，鲍伦德先生认真地听；他经常地，尤其在提到叔父时，把卡尔紧紧地搂向自己。”

诸人物表达感情的动作不仅仅被夸张，而是不适时宜。卡尔认识司机才刚刚一个小时，没有任何理由这样发狂地喜欢他，如果我们最终相信这个年轻人是因为天真地被一个男性的友谊所感动，我们会奇怪在一秒钟之后，他却任人把自己这么容易地拽离新的朋友，而不作任何反抗。

在晚会那个场面上，鲍伦德很清楚叔父已经把卡尔从自己家里赶走，所以他才很有感情地搂紧卡尔。然而，在卡尔当着他的面读叔父的来信并得知他的艰难命运时，鲍伦德却对他没有任何感情表示，也未提供任何帮助。

在卡夫卡的《美洲》一书中，我们处在一个感情不时宜、错置时宜、过分夸张、不可理解，或者奇怪地不存在的世界。在他的日记里，卡夫卡对狄更斯的小说用这样的词形容：“心灵的枯燥掩盖在感情洋溢的风格背后”。其实，这些被露骨地表现而又即刻被忘记的感情戏的意义正在于此，这便是卡夫卡的小说。对“感情化的这种批评”（不指明的、滑稽摹仿式的、古怪的、从不气势汹汹的批评）所针对的不仅是狄更斯，而且也是广泛指向浪漫主义，指向它的继承人们，卡夫卡的同时代人，尤其是表现主义者，他们对歇斯底里和疯狂的崇拜；并且，它指向整个崇尚心灵的神圣教会。在这里，这种批评使卡夫卡和斯特拉文斯基这两位表面看来如此不同的艺术家又一次彼此接近。

一个兴奋的男孩

当然我们不能说音乐（全部的音乐）没有能力表达感情；浪漫主义时期的音乐真正而合理地富有表现力；但是，即使对于这种音乐，我们也可以说：它的价值与它所激起的感情的激烈程度无任何共同之处。因为音乐有能力强有力地唤醒某些感情而无需任何音乐的艺术。

记得小时候：我坐在钢琴前，任自己去弹一些充满激情的即兴曲，为此我只需一个低音 D0 和一个下属音低音 FA 的和弦，强烈而无休止地弹奏，两个和弦，和原始的旋律主题无穷尽地重复，使我感受到一种强烈的激动，任何肖邦，任何贝多芬都不曾使我这样。（有一次，我的音乐家的父亲十分愤怒——在此之前和之后我都从未见他发这样大的脾气——他跑来我的房间，把我从琴凳上揪下来，以一种很难控制的厌恶，把我丢到饭厅桌子底下。）

在我即时弹奏的时候，我所经历的是一种兴奋。什么是兴奋？小男孩敲击琴键体验到一种高涨情绪（一种悲哀，一种快乐），感动上升到如此强烈的程度以致变为不可承受：小男孩逃遁到一种盲目和震耳欲聋的状态中，一切都被忘记，甚至自己也自我忘记。在兴奋之中，感动达到它的顶点，这样，在同时，它也达到它的否定（它的忘却）。

兴奋意味着在“自己之外”，如同这一希腊词的词源说所指：走出自身地位的行为（STASIS）。在“自己之外”并不意味着在现在的时刻之外以梦想者的方式逃向以往或将来。恰恰相反：兴奋是与现在的时刻，对往昔与将来的完全忘却，做绝对的认同。如果抹去将来，以及以往，现在的那一秒钟便处在空虚的空间里，在生活和他的年表之外，在时间之外并独立于时间（这也是为什么人们可以将它比之为永恒，永恒本身也是对时间的否定）。

STASIS，希腊文。

我们可以看一下一首浪漫曲的浪漫主义旋律，它的感动所具有的声学形象：其长度好像是想维持感动，发展它，让它慢慢地体味。反之，兴奋不能反映在一个旋律中，因为旋律被这种兴奋所扼止，不可能把哪怕并不长的一个旋律句的音符维持在一起，兴奋的声学形象是叫喊（或：一个很短的摹

仿叫喊的旋律主题)。

兴奋的古典范例，是性高潮的时刻。让我们转移到女人尚未体验避孕药好处的时代。经常是一个情人在享受的时刻忘记及时把自己移到他的情妇的体外，因而使对方成为母亲；可是甚至在刚才，他还坚决地要求自己极为谨慎。兴奋间的那一秒使他既忘记了自己的决定（他的最近的过去），也忘记了他的利益（他的未来）。

兴奋的即刻置于天平之上，重于不希望有的孩子；由于这个不在意愿中的孩子将很有可能通过他的不在意愿中的存在，占据情人的全部生活，所以我们可以说兴奋的一刹那重于整个一生。情人的生活面对的兴奋的一刻差不多与终结面对永恒一样，处在低下的地位。人欲望永恒却只能有它的ERASATZ（代用品，德语）：兴奋的一刻。

我记起我年轻时有一天：我和一个朋友在他的汽车里：我们面前一些人穿过大街。我认出其中一个，我并不喜欢他，我把他指给我的朋友：“压死他。”当然这是句纯粹的玩笑话，但我的朋友却正处在一种特别的得意状态中，他加大油门。那个人吓坏了，滑倒在地。

我的朋友在最后一刻把车刹住。对方没有受伤，可是众人却围住我们，想要（这我很理解）把我们宰了。我的朋友并没有杀人的意图。我的那些话把他推到一个瞬间的兴奋之中（况且，兴奋中最奇特的一种：玩笑的兴奋）。

人们习惯把兴奋的定义与重大的神秘时刻联系在一起。但是，有的兴奋日常、平凡，而且庸俗：愤怒的兴奋，在方向盘前速度的兴奋，声音震耳欲聋的兴奋，在足球场体育馆里的兴奋。生活，是持续不断的沉重努力，为的是不在自己眼里失落自己，永远坚实地存在于自己，在自己的STASIS中。只消走出自己瞬间一刻，人就触及死亡的领域。

幸福与兴奋

我在想阿多尔诺听斯特拉文斯基的音乐的时候，有没有过哪怕一点儿的快乐？快乐？在他看来，斯特拉文斯基的音乐只经历唯一的一个“邪恶的、剥夺的快乐”；因为它所做的仅仅是给自己“剥夺”一切：表现性，管弦乐的音色；展开的技巧；它用“恶毒的眼光”去看古老的形式，歪曲了它们；它做出一副“鬼脸”，并无能力去发明；它仅仅是“讥讽”，做些夸张讽刺画，滑稽的摹仿；只不过是“否定”十九世纪的音乐，并且不仅仅如此，还根本否定音乐（斯特拉文斯基的音乐是“音乐被从中驱逐的音乐”，阿多尔诺说）。

奇怪，奇怪。那末从音乐中焕发的幸福呢？

我记起六十年代中期毕加索在布拉格的展览。有一幅画一直留在我的记忆中。一个女人和一个男人吃西瓜；女人坐着，男人卧在地上，两腿伸向天空，一种说不出的快乐的姿态。

所有这些都以一种使人愉快的无忧无虑画出来，这种无忧无虑使我想画家，他在画这一幅画的时候，大概感受到和那个举着腿的男人一样快乐。

画举着腿的男人，画家的幸福是一种双重的幸福；这是（带着微笑）注视幸福的幸福。

使我感兴趣的是这个微笑。画家从把腿伸向天空的男人的幸福里窥见了一滴美妙的喜剧性水珠，并为此而高兴。他的微笑在他心中唤起了快乐的不负责的想象，和那个男人把腿伸向天空的动作一样不负责任。我所说的幸福因而带有幽默标记；这使它与其他艺术时代的幸福有所区别；比如说它区别于瓦格纳的《特利斯丹》的浪漫主义幸福，或费利蒙（PHIL EMON）

和博西斯 (BAUCIS) 的抒情幸福 (阿多尔诺之对斯特拉文斯基的音乐如此不敏感, 是否因为他生来就缺乏幽默?)

TRISTANUNDISOLDE, 瓦格纳的三幕歌剧, 首场演出于慕尼黑皇家剧院, 1865年10月。

PHIL EMON, BAUCIS 希腊神话中的人物, 象征夫妇的爱情。

贝多芬写了《欢乐颂》, 但是这个贝多芬式的快乐是一番迫使人立正站直, 保持尊重的仪式。古典交响乐的圆舞曲和小步舞曲可以说是邀人起舞, 而我所说的幸福和我所喜欢的幸福不想通过一种舞蹈的集体性动作来宣告自己幸福。所以, 任何波尔卡都不给我带来幸福, 除去斯特拉文斯基的《回旋波尔卡》, 它不是为让人随之起舞而作, 而是为了让人听, 两腿朝天伸起。

在现代艺术中, 有些作品发现了人生存在中的一种不可摹仿的幸福, 这个幸福表现为飘然而不负责任的想象, 表现为发明和使人惊讶的快乐, 甚至是通过一个发明而使人惊骇的快乐。我们可以列出一整串艺术品的名单, 这些艺术品都漫有这种幸福: 斯特拉文斯基的《彼德鲁什卡》、《婚礼》、《狐狸》、《钢琴和乐队狂想曲》、《小提琴协奏曲》, 等等, 等等; 旁边的还有: 米罗 (MIR O) 的全部作品; 克利 (KLEE) 杜非 (DUFY) 杜布非 (DUBUFFET) 的画; 阿波利奈尔的某些散文; 雅那切克的晚年作品 (《格言》、《管乐六重奏》、歌剧《狡猾的狐狸》); 米约 (MILHAND) 的一些作品; 普朗克 (POULENC) : 他的滑稽歌剧《蒂雷西亚斯的乳房》, 根据阿波利奈尔的作品, 写于战争最后的日子, 这部歌剧受到某些人谴责, 他们认为以玩笑的方式来庆祝解放是个丑闻; 确实, 幸福的时代 (即罕见的被幽默所辉映的幸福) 已经结束; 二次世界大战以后, 只有很早的大师马蒂斯和毕加索才善于反抗时代的精神, 仍旧把这种幸福保留在自己的作品中。

DARIUSMILHAND (1892 - 1974), 法国作曲家, 六人团成员。

FRANCISPOULENC (1899 - 1963) 法国作曲家, 六人团成员。

列举描写幸福的伟大作品时, 我不能忘记的是爵士音乐。整个爵士乐保留节目表是数目相当有限的旋律不同的变奏曲。所以在整个爵士乐中, 人们可以窥见那么一种微笑, 它潜在原始的旋律和它的制作之间。与斯特拉文斯基一样, 爵士乐的大师喜爱游戏式改编的艺术。

他们不仅仅以古老的黑人歌曲来编成他们自己的乐本, 而且取之于巴赫、莫扎特和肖邦; 艾林顿 (ELLINGTON) 创作过柴可夫斯基和格里格的改编曲, 为了他的《乌韦斯套曲》(UWIS), 他作了一首乡村波尔卡的改编本, 这支曲从其精神上, 让人想起《彼德鲁什卡》, 微笑不仅仅以看不见的方式存在于艾林顿和他的格里格《肖像》的空间, 而且它完全明显地显现在过去的迪克西兰爵士乐 (DIX - IELAND) 音乐家的脸上; 当到了他的独奏的时候 (它从来在部分上都是即兴的, 也就是说他从来都给人意外), 音乐家先奏一段, 然后把自己的位子让给另一个音乐家, 自己则沉入倾听的快乐 (享受其他意外的快乐)

EDWARDKENNEDYELLINGTON (WASHINGTON1899 - NEWYORK1974), 美国爵士乐钢琴家、作曲家、指挥家, 爵士乐配器艺术家。

DIXIELAND, 指在美国南部诞生的早期白人爵士乐。

在爵士音乐会上, 人们鼓掌。鼓掌意味着: 我认真地听了你, 现在我告诉你我对你的评价。所谓的摇滚音乐改变了这种情况。重要的事实: 在摇滚音乐会, 人们不鼓掌。鼓掌让人看出演奏者与听者之间的批评的距离差不

多会是亵渎圣物；在这里人们存在不是为了判断和欣赏，而是为了投入音乐，为了和音乐家一起叫喊，为了和他们融在一起；在这里，人们寻找的是认同，而不是快乐，是宣泄，而不是幸福；在这里，人们兴奋，节奏十分强烈和有规律，旋律主题短，不断地重复，没有活跃的对比，一切都是 FORTISSIMO（强劲），歌曲更喜欢的是尖的音区，与叫喊相似。在这里，人们不再在一个小小的舞厅里，任音乐把一对对人关闭在他们的亲密之中；在这里，人们在大庭广众中，在体育馆里，一个紧挨一个，而且如果在夜总会里跳舞，便没有了两人一对，每个人自己做自己的动作，既是单独的，也是和所有人的。音乐把所有的个人变成一个集合的群体；我们的时代想看到自己与自己的所在有所不同（当然这与所有的时代所想要的一样）；但是在这里讲个人主义和享乐主义只不过是时代在自我欺骗。

令人发指的恶之美

阿多尔诺令我气愤的，是他的短路的方法，用一种可怕的简易法把艺术作品与某些原因、某些结果或某些政治的（社会学的）意义联系起来；所有十分细微的思考（阿多尔诺的音乐学知识是值得欣赏的）都因此导致了一些极为贫乏的结论。事实上，由于一个时代的政治倾向总是被缩减为仅仅两个对立的倾向，人们最终注定把一部艺术品分类为或属于进步方面或属于反动方面；又因为反动即是邪恶，宗教审判所便可开始它的审判。

《春之祭》：一出芭蕾舞剧，结尾是一个少女的牺牲，她要为春天的再生而死。阿多尔诺：斯特拉文斯基站在野蛮的一边，“他的音乐并不与牺牲者认同，而是与破坏性的决策机构相认同”（我想：为什么要用“认同”这个动词？阿多尔诺怎么能知道斯特拉文斯基“认同”与否？为什么不说“描绘”、“绘制一幅肖像”、“形象表现”、“重现”？回答：因为只有与恶认同是有罪的，并可以使一场审判合法化）。

从来我都深深地激烈地憎恨那些想在一件艺术品中找到一种态度（政治的、哲学的、宗教的，等等）的人们，他们不是去从中寻找一种认识的意图，去理解，去捉住现实中的这个或那个外观。音乐，在斯特拉文斯基以前，从未善于把一种伟大的形式赋予野蛮的仪式。人们过去不会音乐式地去想象它们。这就是说：人们过去不会想象野蛮的美。没有它的美，这个野蛮仍会是不可理解的（我要强调：为了彻底地认识这种或那种现象，应当理解它的美，真实的或潜在的）。说一个血淋淋的仪式具有一种美，这便是丑闻，无法忍受，无法接受。

然而，不理解这个丑闻，不去走到这丑闻的尽头，对于人我们便理解不了什么。斯特拉文斯基给野蛮的仪式赋予一种强烈的具有说服力的音乐形式，但它不说谎；让我们来听《祭》的最后一段，牺牲的舞蹈：恐怖没有被变换掉。它就在那里。它仅仅是被表现吗？它没有被揭露吗？但是如果它被揭露，也就是说被剥夺了它的美，在它的丑陋中被表现，那就成了一种作弊，一种简单化，一种“宣传”。正因为它是美的，所以杀害少女才如此恐怖。

如同他曾作过的一幅弥撒的描绘，一幅集市节日的画《彼德鲁什卡》，斯特拉文斯基在这里作的是野蛮的兴奋状的描绘。其意义更在于他始终明确地宣称他是阿波罗原则的拥护者，是酒神狄俄尼索斯原则的敌人：《春之祭》（尤其是它的仪式舞）是酒神狄俄尼索斯式兴奋的阿波罗式描绘，在这幅画里，狂喜如醉的因素（好战的节奏打击，若干个极短、多次重复、从未展开并近似叫喊的旋律主题）被改造成伟大的细腻的艺术（比如节奏，尽管它的

好战性，在不同拍的快速交替中变得如此复杂，以致它创造了一种人为的、非真实的、完全风格化的节拍)；然而，这幅野蛮的描绘画所具有的阿波罗美并不遮掩恐怖；它让我们看见，在兴奋的最底层所有的只是节奏的强硬、打击乐的严厉的击拍、极端的无感性、死亡。

移民的算术

一个移民的生活，这是一个算术问题：约瑟夫·康拉德·科泽尼约姆斯基(JOSEPHCONRADKORZENIOMSKI)，以笔名约瑟夫·康拉德(JOSEPHCONRAD)出名，曾在波兰生活 17 年(可能在俄罗斯与他的被驱逐的家庭在一起)，剩下的他的生命，50 年在英国(或在英国的船上)。因此他得以把英文作为他的写作语言，并把英国作为他的主题。只有他的反俄的过敏症(啊！可怜的纪德！他无法理解康拉德对陀斯妥耶夫斯基的谜一般的憎恶)保留着他的波兰性的痕迹。

波休斯拉夫·马提努(BOHUSLAVMARTINU)在波希米亚一直生活到 32 岁，之后的 36 年，在法国、瑞士、美洲，然后又在瑞士。对古老祖国的乡愁始终反映在他的作品中，他一直宣称自己是捷克作曲家。然而，战争以后，他却谢绝了从那边来的邀请，按照他的特别意愿，他被葬在瑞士。1979 年，他的祖国的代理人们却嘲弄了他的遗愿，在他死后 20 年，抢去了他的尸骨，将其郑重地安置在他的故乡的地下。

贡布罗维茨在波兰生活 35 年，阿根廷 23 年，法国 6 年。但是，他只能用波兰文写他的书，他小说中的人物也是波兰人。1964 年，住在柏林期间，他被邀请到波兰。他犹豫，最终还是拒绝。他的遗体在旺斯(VENCE)火化。

纳柯博夫在俄罗斯生活 20 年，在欧洲 21 年(在英国、德国、法国)，在美洲 20 年，瑞士 16 年。他把英语作为他的写作语言，但是主题中美国要少一些；在他的小说中，有许多俄罗斯人物。然而他却毫不含糊并一再强调，声称自己是美国公民与作家。他的遗体安息在瑞士的蒙特洛(MONATREUX)。

卡齐米尔兹·布朗迪斯(KAZIMIERZBRANDYS)在波兰生活 65 年，1981 年雅鲁泽尔斯基(JARUZELSKI)政变后他在巴黎定居。他只用波兰文写作，主题是波兰的，然而即使是 1989 年以后不再有政治原因需留在国外，他仍没有回波兰去生活(这给了我时而能与他相见的愉快)。

这样暗中一窥，首先让人看到了一个移民的艺术问题：在数量上相等的生活块面，在年纪轻时或在成年时不具有相等的重量。如果说，成年时期对于生活和对于创作活动更加丰富和更加重要，潜意识、记忆、语言，所有的创作基础则很早就已形成；对于一位医生，这并不构成问题，但对于一位小说家，一位作曲家，远离他的想象，他的困扰，也就是说他的基本主题所联系的地方，会引发一种断裂。他必须动用他的全部力量，他的艺术家的全部狡猾去把这种境况中的不利变为他的王牌。

从纯粹个人角度来看，移民也是困难的：人们总是想到乡愁的痛苦；但可为糟糕的，是异化的痛苦；德文词 DIEENTFREMUNG(异化)更好地表达了我所要说明的一个过程，其中对于我们曾是亲近的变成为异外。面对移民去的国家我们不承受 ENTFREMUNG：在那里，过程是反向的：异外的渐渐变成熟悉和亲切的。在使人震惊、惊呆的形式中的奇异性，并不是表现在我们所追慕的不知名的女人身上，而是在一个过去曾是我们的女人身上。只有在长时期的远走后重回故乡，才可能揭开世界与存在的根本的奇异性。

我经常想到贡布罗维茨在柏林。想到他拒绝重见波兰。对当时执政的共产主义政权的不信任？我想不是：当时的波兰共产主义已经在解体，文化人几乎全都参加了反对派，他们可以把贡布罗维茨的访问变为一场凯旋。真正的拒绝的理由只能是关于存在的。并且无法交流。无法交流因为在心底太深。无法交流也因为对他人会过于伤害。有些事我们只能沉默。

斯特拉文斯基自己的地方

斯特拉文斯基的生活分为三个部分，时间长度差不多相等：俄罗斯：27年，法国和瑞士法语地区，29年；美洲，32年。

与俄罗斯告别经历了好几个阶段：斯特拉文斯基首先在法国（自1910年起），一次漫长的为学习的旅行。这些年也是他的创作最为俄罗斯的年代：《彼德鲁什卡》，《兹维多利奇》[根据一位俄罗斯诗人巴尔蒙（BALMONT）的诗而作]，《春之祭》，《俏皮话》和《婚礼》的开始。后来发生了战争，与俄罗斯的接触变得困难了；然而他始终仍是位俄罗斯作曲家，他的《狐狸》和《士兵的故事》，灵感来自于祖国的民间诗歌；只是在革命之后他才明白，对于他说故乡很可能已经永远地失去：真正的移民开始了。

移民：对于认为故乡是自己唯一祖国的人，是被迫在异乡居住。但是，移居延续下来，一种新的忠诚正在诞生，对被选择的地方的忠诚；于是到了决裂的时刻。渐而渐之，斯特拉文斯基放弃了俄罗斯主题。1922年他还写了《玛伏拉》（MAVRA，根据普希金作品所作的滑稽歌剧），接着，1928年，《仙女之吻》（LEBAISERDELAFÉE），对柴可夫斯基的回忆，然后，除去若干个边缘性的例外，他不再回到这一主题。1971年，他去世，他的妻子维拉遵从他的意愿，拒绝了苏维埃政府提出把他葬在俄罗斯的建议，将他转移到了威尼斯的墓地。

毫无疑问，斯特拉文斯基心中带着他的移民的伤痕；和所有人一样，毫无疑问，他在艺术上的演变，如果他仍留在他出生的地方，会是一条不同的道路。事实上，他穿越音乐历史的旅程之始恰好与他的故乡对于他来说已不存在那一刻相吻合；深知任何其他地方不能取而代之，他在音乐中找到了自己唯一的祖国；这不是来自我自己的一个美丽的抒情说法，我所想的再具体不过：他的唯一的祖国，他的唯一的自己的地方，是音乐，是所有的音乐家的全部音乐，是音乐的历史；在这里，他决定安顿下来，扎根、居住；在这里，他终于找到他的唯一的同胞，他的唯一的亲友，他的唯一的邻居；从佩洛丹（PEROTIN）到韦伯恩；与他们，他开始了长久的对话，只是到他的去世才停止下来。

什么他都做了，为了在其中感觉到他在自己的地方：他在这座房子的每一间都停留过，触摸过所有的角落，抚摸过所有的家具；他从过去的民俗音乐到贝尔格莱兹，佩尔戈莱西为他带来了普尔钦奈拉（PULCINELLA 1919年），乃至其他的巴洛克大师们。没有这些人，他的诸神领袖阿波罗（APOLLONMUSAGETE）无法设想；乃至柴可夫斯基，他将他的旋律改编，放进《仙女之吻》（1928年）；乃至巴赫，他是他的《钢琴与管乐协奏曲》（1924年）和《小提琴协奏曲》（1931年）的教父，斯特拉文斯基重写了巴赫的混声合唱与乐队《高高的天空》（CHORALVARIA - TIONENUBBER-VOMHIMMELHOCH，1956年），乃至爵士乐，他在《为十一种乐器所作拉格泰姆》（1918年），《拉格泰姆音乐》（1919年），《为全部爵士所作序曲》（1937年）和《乌木协奏曲》（1945年）中大事颂扬；乃至佩洛丹和其他过去的复调音乐家，他们给

了他的《圣诗交响曲》(1930年),尤其是他的令人赞叹的《弥撒》(1948年)的灵感;乃至蒙特威尔第(MONATEVERDI),他在1957年研究了他;乃至盖苏阿尔多(GESUALDO)1959年他改编了他的牧歌;乃至雨果·沃尔夫(HUGOWOLF),他为他的两首歌配了和弦(1968年);乃至十二音系,开始他曾对它有所保留,终于,在勋伯格死后(1951年),他承认了它是自己的地方的一个房间。

他的攻击者,捍卫音乐是为表达感情而作的人们,认为他对自己的“情感活动”隐而不露令人不能忍受,并为此而愤怒,指责他“心灵枯燥”;是他们自己没有足够的心灵去理解他在音乐历史中游荡的背后是什么样的感情伤痕。

但是,这丝毫不值得惊讶:没有人比感情性的人们更不敏感。请您记住:“枯燥的心灵掩盖在感情洋溢的风格背后。”

第四章 一段话

在“圣—加尔达被阉割的阴影”(L'OMBRECASTRA - TRICEDESAINTGARTA)中,我引用了卡夫卡的一段话,一段在我看来使他小说诗意的全部独到之处得到集中体现的话:即《城堡》的第三章,卡夫卡在其中描写了K与弗莉达的性交。为了准确地指出卡夫卡艺术独有的美,我没有用现有的译文,更喜欢自己即兴作一番尽可能忠实的翻译。在卡夫卡的这一段话与从翻译辞中得到的反射之间,种种差异导致我如下的思索。

翻译

我们来让各种译文走一遍。第一个是维亚拉特(VIALATTE)的,1938年之作:

“几个小时在那里过去了,几个小时的混合的呼气,共同的心跳,在几个小时中,卡不断地有自己在失落的印象,他已经深进去如此遥远,没有人在他之前走过这么远的路;在异乡,在一个连空气都不带有任何故乡空气的因素的地方,人们在那里因为流放而窒息,没有任何别的事可做,在痴狂的诱惑中,只有继续走下去,继续失落自己。”

人们过去知道,维亚拉特对卡夫卡,行为有些过于自由;所以伽利玛出版社1976年在七星丛书中出版卡夫卡小说的时候,曾打算让人修改维亚拉特的译文。然而,维亚拉特的继承人们反对;于是大家达成一个从未有过的解决办法:卡夫卡的小说在维亚拉特的有错误的版本中发表,同时克洛德·戴维,出版者,在书的末尾,以注释的形式,发表他自己对翻译的修改,其注释多得令人难以置信。这使读者为了在脑子里恢复一个“好的”译文,不得不无休止地翻来倒去看注释。维亚拉特的译文与书尾的更改结合起来,成为第二种法译文,为了更加简单,我谨使用戴维(DAVID)的名字来标明:

“几个小时在那里过去了。几个小时的混合的呼气,混在一起的心跳,在几个小时中,卡不断地有自己在迷失的印象,他比他之前的任何人都深进去得要远,他在异地,那里连空气都和故乡的空气丝毫没有共同的地方;这个地方的奇异性让人喘不过气,然而,在疯狂的诱惑中,人只能永远走得更远,永远在更前面迷失。”

贝尔纳·洛德拉瑞 (BERNARDLORTHOLARY) 有一大功绩：他从根本上不满意现存的译文，重新翻译了卡夫卡的小说。他翻译的《城堡》时间在 1984 年：

“在那里过去了好几个小时，几个小时混合的呼吸，心跳在一起，几个小时中 K 持续地感到在迷失，或者说他比任何人都更远地朝着异国的地方前去，那里连空气都没有任何一个因素可以让人们在故乡的空气里所找到，人却不能做任何别的事，那里人只能由于极端的奇异性而窒息在这些荒诞的诱惑中，只能继续，更加地迷失。”

现在来看一下德文句：

DORTVERGINGENSTUNDEN, STUNDENGEMEINA
SAMENATEMS, GEMEINSAMENHERZSCHLAGS,
STUNDEN, INDENENK. IMMERFORTDASGERUBHL
HATTE, ERVERIRRESICHORDERERSEI SOWEIT
INDERFREMDE, WIEVOR IHMNOCHK EINMENA
SCH, EINERFREMDE, INDERSELB - STDIELUFT
KEINENBESTANDTEILDERHEIMATLUFTHABE, IN
DERMANVORFREMDEITERSTICKENMUBSSE
UNDINDERENUNSI NNIGENVERLOCKUNGENMAN
DOCHNICHTSTUNKOBNNEALSWEITERGEHEN,
WEITERSICHVERIRREN.

忠实的翻译，得出的应该是这样：

“在那里，过去了好几个小时，几个小时的共同呼气，几个小时的共同心跳，几个小时中 K 不断地感到他在迷失，或者他在异乡世界比他之前任何人都远，在一个连空气都没有任何故乡空气的因素的异乡世界，在那里人会被奇异性所窒息，不能做任何事，在荒诞的诱惑中，只能继续地去，继续迷失。”

比喻

全段只是一个长的比喻。对于译者，翻译一个比喻，除去确切任何别的要求都没有。正是在那里，我们触到一个作者的独到诗意的核心。维亚拉特搞错的词首先是动词“深进去”：“他深进去这么远”。在卡夫卡那里，K 不深进去，他“在”。“深进去”一词使比喻变形。他把比喻过于显眼地与直实的行动（做爱的人深进去）联在一起，并使它因此被剥夺了它的抽象程度（卡夫卡的关于存在的特点不主张对做爱的动作做物体的、视觉的展现）。对维亚拉特改正的，戴维保留了同一动词：“深进去”。而且甚至洛德拉瑞（最忠实的）也避开了“在”一词，而代之以“朝前去”。

在卡夫卡那里，正在做爱的 K 处在“DERFREMDE”，“在异乡”；卡夫卡把这个词重复了两遍，第三遍他使用了它的派生词“DIEFREMDEIT”（奇异性）：在异乡的空气中人由于奇异性而感到窒息。所有的译者都为这个三重的重复而为难：所以维亚拉特只用了一次“异地”一词，并且，没有用“奇异性”，而是选择了另一词：“在那里人由于流放而感到窒息”。但在卡夫卡那里，没有任何地方讲流放。流放与奇异性是两个不同的概念。在做爱的 K 没有被赶出他自己的什么地方，他没有被放逐（因而他并不让人同情）；他之在他所在的地方是由于自己的意愿，他在那里是因为他敢于在。“流放”一词给比喻一种牺牲者的、痛苦的气氛，他把比喻情感化，情节戏剧化。

维亚拉特和戴维以“行走”一词取代“GEHEN”(去)一词。如果“去”变成“行走”，人便增加了比较的表现性，比喻便有了轻微的怪诞特点（正在做爱的人成了一个行走者）。怪诞这一点原则上并不坏（从个人来讲我非常喜欢怪诞的比喻而且我经常被迫抵制我的翻译们而对它们加以捍卫），但是，不容置疑的是，怪诞不是卡夫卡在这里所希望有的。

“DIEFREMDE”一词是唯一的不能承受简单的字面直译的词。事实上，在德文中，“DIEFREMDE”不仅仅意味“一个异外的地方”，同时，更广义地更抽象地说，是一切“异外的”，“一个异外的现实，一个异外的世界”。如果翻译“INDERFREMDE”用“在异地”，这就好像在卡夫卡那里有“AUSLAND”（与自己的地方不同的地方）。从翻译的意图讲，为了词义上更多的精确性，把“DIEFREMDE”一词用两个法文词组成的词组在我看来更易于理解；但在所有具体的解决办法中（维亚拉特：“在异乡，在一个……的地方”；戴维：“在异地”；洛德拉瑞：“在异国的地方”）比喻又一次失去它在卡夫卡那里所具有的抽象程度，而它的“旅游的”那一面非但没有被取消却得到强调。

比喻作为现象学定义

应该纠正这种想法，即认为卡夫卡不喜欢所有的比喻；他不喜欢某一种比喻，但是他是比喻的伟大创造者之一，我把这种比喻称之为有关存在的和现象学的。韦尔莱纳（VERALAINÉ）说：希望闪亮像牲畜栏里的一根干草，这是一个非凡的抒情想象。然而在卡夫卡的文风里，它毕竟是让人无法想到的。因为肯定，卡夫卡所不喜欢的，正是小说文风的抒情化。

卡夫卡对比喻的想象之丰富并不比韦尔莱纳或里尔克（RILKE）要逊色，但它不是抒情的，即：它唯一只受一种意愿所支配：识破、理解、捉住诸人物行动的意义，他们所置身其中的境况的意义。

让我们回忆一下另一个性交的场面，亨特简（HENT - JEN）夫人与艾士（ESCH），在布洛赫的《梦游人》中：“就这样她把自己的嘴向他的贴紧，像一个动物的大鼻子贴向玻璃，艾士看到为了对他回避心灵，她把它囚在紧锁的牙关后面，他气得发抖。”

这些词：“一个动物的大鼻子”，“玻璃”，在这里并非为了通过比较现场面的可视形象，而是为了捉住艾士的存在的境况，后者即使在爱的拥抱中，仍然莫名其妙地与他的情人分离（如一面玻璃），没有能力获得她的心（被囚在紧锁的牙关后面）。难以捉摸的境况，或者说它只能在比喻中被捉摸。

在《城堡》第四章的开始，有K和弗莉达的第二一次性交：它也是用仅仅一段话（比喻一句）来表达，我临时尽可能忠实地把它翻译出来：“她在寻找什么东西而他也正在寻找什么东西，疯狂，脸上一副怪相，脑袋埋入另一个人的胸膛，他们在寻找，他们的拥抱和他们挺直的身驱没有使他们忘记，而是给他们唤起寻找的义务，像一群绝望的狗在地上搜索，他们搜索着他们的身体，不可挽回地失望，为了再得到最后一次幸福，他们有时候多次地互相把舌头伸到对方脸上。”比喻第一一次性交的关键词是：“异外的”，“奇异性”。在这里，关键词是“寻找”，“搜寻”。这些词不表现所发生的事的视觉形象，而是一种不可言喻的存在的境况。戴维翻译：“像一群狗绝望地把它们的爪子伸进地里，他们把他们的指甲伸进他们的身体。”他不仅是不忠实的（卡夫卡既没有说爪子也没有说指甲伸进去），而且把比喻从存在的领域移到视觉描写的领域；这样他自己便处在与卡夫卡的美学所不同的另一种美

学中。

这种美学上的差距在这个段落的最后一部分更为明显。

卡 夫 卡 说 : “ [SIE] FUHRENMANCHMAL IHRE ZUNGEN BREITUBBERDES ANDEREN GESICHT”——“他们有的时候多次地互相把舌头伸到对方脸上”；这个准确和中性的观察到了戴维那里变成了表现主义的比喻：“他们一下下用舌头互相搜索着对方的脸。”

对全面同义词化的看法

需要用另一个词替代最明显、最简单、最中性的词（在一深进去；去—行走；过去—搜索）可以被称为同义词化的反应——差不多是所有翻译者的反应。拥有一个大的同义词储藏，这属于“美的风格”的精湛技巧；如果在原文的同一段落中有两次“难过”一词，译者便因重复（被认为是伤及了风格所必须的优雅）而不快，有意在第二次的时候把它翻译成“忧郁”。但是，更有甚者，这种同义词化的需要在译者的心里嵌入如此之深，以致他立即选择一个同义词：如果原文中有“难过”，他会翻成“忧郁”；如果原文中有“忧郁”，他会翻成“难过”。

我们可以不带任何讽刺地同意：翻译者的处境是极为微妙的，他应当忠实于作者同时仍旧是他自己。怎么办？他想（有意识或无意识地）把他自己的创造性投入到文章之中；为了鼓励自己，他选择一个词，它表面上不背叛作者但是却来自他自己的原创性。现在我在重读我的一篇短文的翻译便发现了这一点：我写“作者”，译者翻译为“作家”；我写“作家”，他译为“小说家”；我写“小说家”，他译为“作者”；当我说“诗句”，他译为“诗”；当我说“诗”，他译为“诗篇”。卡夫卡说“去”，译者说“行走”；卡夫卡说“无任何因素，译者说“任何因素都没有”，“任何共同的都没有”，“连一个因素都没有”。卡夫卡说“感到自己在迷失”，两位译者说：“感到……印象”，而第三位译者（洛德拉瑞）则从字到字地翻译（正确地），并因此而证明用“印象”代替“感觉”毫无必要。

这种同义词化的实践看上去是无辜的，但它的全面性的特点不可避免地使原来的思想失去棱角。而且，为了什么？见鬼！如果作者已经说 GEHEN，为什么不说不“去”？噢！诸位翻译先生，不要把我们鸡奸吧！

词汇的丰富

让我们检查一下这段话的动词：VERGEHEN（去—从词根上：GEHEN—去）；HABEN（有）；SICH VERIRREN（迷失）；SEIN（在）；HABEN（有）；ERSTICKEN MUBSSEN（要窒息）；TUMKÖNNEN（能够做）；GEHEN（去）；SICH VERIRREN（迷失）。卡夫卡选择了最简单的、最基本的动词：去（两次），有（两次），迷失（两次），在，做，窒息，要，能够。

译者的倾向是丰富词汇：“不断地感到”（而不是“有”）；“深进去”，“向前走”，“走路”（而不是“在”）；“让人气喘”（而不是“要窒息”）；“行走”（而不是“去”）；“重新找到”（而不是“有”）。

（请注意，全世界的译者在“在”和“有”这些字面前感到的恐惧！他们为了用一个他们认为少一些平庸的字来代替它们，会什么都干得出来！）

这种倾向在心理上也是可以理解的：根据什么译者能被欣赏呢？根据对作者风格的忠实？这正是他那地方的读者所没有可能去评判的。相反，词汇的丰富会被公众自动地感受到是一种价值，一种成绩，一种翻译者的精通与能力的证明。

然而，词汇的丰富本身并不代表任何价值。词汇的宽度取决于组织作品的审美意图。卡洛斯·伏昂岱斯的词汇丰富得使人晕眩。但是海明威的词汇却极为有限。伏昂岱斯行文的美与词汇丰富相关联，而海明威的行文之美则与词汇之限度相关联。

卡夫卡的词汇也是比较有限的。这种限制性经常被解释为是卡夫卡的苦行，是他的苦行主义，是他的对美的漠然，或者是对布拉格的德语所付的赎金，这个德语被脱离了民众阶层，变得干枯了。没有人同意这种词汇的剥离表达了卡夫卡的美学意图，是他的文笔之美有别于他人的标记之一。

对权威问题的总看法

最高权威，对于一位译者，应当是作者的个人风格。但是大多数译者服从的是另一个权威：“优美的法语”的共同风格（优美的德语、优美的英语等等），即我们在中学学的那样的法语（德语，等等）。译者视自己为外国作者身边这种权威的使者。这就是错误：任何有某种价值的作者都违背“优美风格”，而他的艺术的独到之处（因而也是他的存在的理由）正是在他的这一违背中。译者的首先的努力应当是理解这一违背。如果它是明显的，比如在拉伯雷、乔伊斯、塞利纳那里，这并不困难。但是有些作者的违背优美风格是微妙的，几乎看不出来，被隐藏，不引人注意；在此情况下，就不容易把握它了。然而这种把握也因此而更加重要。

重复 DIESTUNDEN（几个小时）三次——重复被保留在所有的译文中。

GEMEINSAMEN（共同的）两次——重复在所有的翻译中都被除去。

SICHVERIRREN（迷失）两次——重复被保留在所有的翻译中。

DIEFREMDE（异乡）两次，然后一次 DIEFREMDHEIT（奇异性）——在维亚拉特那里：“异乡的”只一次，“奇异性”由“流放”所替代；在戴维和洛德拉瑞那里：一次“异乡的”（形容词），一次“奇异性”。

DIELUFT（空气）两次——重复被保留在所有的译者那里。

HABEN（有）两次——重复在任何译文中都不存在。

WEITER（更远）两次——这个重复在维亚拉特那里被“继续”一词的重复所代替；在戴维那里被“总是”的重复（弱的回响）所代替；在洛德拉瑞那里，重复不见了。

GEHEN, VERGEHEN（去，过去）——这一重复（况且很难保留）在所有的译者那里都消失了。

普遍来讲，我们发现译者（服从着中学教师）的倾向，是限制重复。

重复的语义学意义

两次 DIEFREMDE，一次 DIEFREMDHEIT；通过这种重复，作者在他的文字中引进了一个具有关键一义性和观念特点的词。如果作者从这个词出发，发展一个长的思索，那么重复这同一个词从语文学和逻辑的角度来看便是必要的。我们来想象一下海德格尔的译者，为了避免在“DASSEIN”一词上重复，先使用一次“存在”，之后“生存”，然后“生命”，再后“人类的生命”，末尾“在一那里”。那么人们从不知道海德格尔说的是一个事物不同的命名或是一些不同的事物，得到的不会是一部具有严谨逻辑的文章，而是一堆烂泥。小说的文笔（我说的当然是称得上这个词的那些小说）要求同样的严谨（尤其是在具有思索或比喻特点的段落中）。

对于保留重复之必要性的另一看法

在《城堡》同一页更远一点的地方：

...STIMMENACHFRIEDAGERUFENWURDE . " FRIEADA" ,
SAGTEK . INFRIEDASOHRUNDGABSODENRUFWEIT - ER .

直译是说：“……一个声音叫弗莉达。‘弗莉达’，K 在弗莉达耳边上说，把那个呼唤这样传给她”。

译者们想回避三次重复弗莉达的名字。

维亚拉特：“‘弗莉达’，他在保姆的耳边上说，这样传给……”

戴维：“‘弗莉达’，K 在他的伴侣的耳边上说，传给她……”

这些代替弗莉达名字的词发出的音多么不准！请您好好注意：K 在《城堡》中，从来只是 K。在对话中别人可以称他为“土地测量员”，而且可能用别的称呼，但卡夫卡自己，叙述者，从不对 K 用别的词：外来人，新来的人，年青人或我也不知道什么。K 只是 K。而且不仅仅是他也包括所有的人物，在卡夫卡那里，都始终只有一个名字，一个称呼。

那么弗莉达就是弗莉达；不是情人，不是情妇，不是伴侣，不是保姆，不是女招待，不是婊子，不是女人，不是姑娘，不是女友，不是小女朋友。弗莉达。

一个重复的旋律意义

有些时候卡夫卡的行文飞跃而上变为歌。有两段话便是这样，我在它们跟前停了下来。

（请注意这两段具有非凡之美的话都是对做爱动作的描写；这里所说明的，关于色情对于卡夫卡的重要性，比传记学者的所有研究要多出一百倍。姑且不谈这些。）卡夫卡的行文飞跃而起，架在两只翅膀之上：即比喻性想象之强烈和摄服人心的旋律。

旋律美在此与词的重复相联系；句子开始“DORTVERGINGENSTUNDEN, STUNDENGEMEINSAMENATEMS, GEMEINSAMENHERZSCHLAGS, STUNDEN...”：九个词中，五次重复。到了这一段的中间，重复 DIEFREMDE 一词和 DIEFREMDEHEIT 一词。段的末尾，又一次重复：“...WEITERGEHEN, WEITERSICHVERIRREN”。这些多次重复减慢了速度并给这一段一种怀旧的节奏。

在另外一段中，K 的第二次性交，我们发现同样的重复的原则：动词“寻找”被重复四次，“什么东西”一词两次，“身体”一词两次，动词“搜寻”两次，另外我们不要忘记连词“和”，与所有讲究句法优美的规则相反，它被重复四次。

德文的这个句子这样开始；“SIESUCHTEETWASUNDERSUCHTEETWAS...”维亚拉特说的是些完全不一样的东西：“她仍在寻找来寻找去什么东西……”戴维作了纠正：“她正寻找什么东西，他也一样，他那方面。”奇怪，人们可喜欢说：“他也一样，他那方面”，而不是直译卡夫卡的漂亮而又简单的重复：“她在找什么东西而他也在找什么东西。”

重复的窍门

存在着一种重复的窍门。当然有些是糟糕的笨拙的重复（描写一次晚餐，我们在两段话中三次读到“椅子”或“叉子”等）。规则：如果重复一个词，那是因为这个词重要，因为要让人在一个段落，一页的空间里，感受到它的音质和它的意义。

离题：重复的美的一个范例

海明威有一篇极短的短篇小说（两页）《一个女读者写信》，分为三个部分：一、一个短的段落，描写一个女人在写一封信，“没有中断，没有划

去或重写任何一个字”；二、信本身，女人在信中谈她的丈夫的花柳病；三、内心自语接在后面，我把它抄在这里：

“也许他可以告诉我应该做什么，她想。也许他会对我说？在报纸的照片上，他的样子很有学问和很聪明。每天他都对人们讲应当做什么。他肯定会知道的。

“我会做一切应当做的。可是这样延续已经这么长时间，……这么长时间。的确是长时间。我的上帝，多么长时间。我当然知道人们派他去哪里他就应当去哪里，但我不知道他为什么会得上这个。噢，我的上帝，我多么希望他不得上这个。我才不想知道他怎么得上的。

可是天上的上帝，我多么希望他不得上。他真的不应该。我不知道该干什么。要是他没有得上这个病。我实在不知道为什么要让他病。”

这一段的令人出神的旋律完全建在重复之上。它们不是一种技巧（如诗的一个韵脚）而是扎根在每一句的口语，在最天然的语言中。

而且我补充：这一小小的短篇在散文的历史中，在我看来，是一个完全唯一的个例，其中音乐的发明是主导的：没有这个旋律，全文便会失去它的全部的存在理由。

气息

根据卡夫卡自己所说，他写他的长的中篇《审判》只用一夜，没有中断，也就是说以一种非凡的速度，任一个几乎无法控制的想象所裹挟。速度，历来在超现实主义那里成了纲领性的方法（“自动法写作”）。使被理智警戒的潜意识获得解放，想象得以爆发；速度在卡夫卡那里差不多起了同样的作用。

卡夫卡式的想象，由这种“讲究方法的速度”所唤醒，奔跑如河流，梦幻的河流，它只在一章的末尾才找到暂止。想象，一口长气，一呵而成，反映在句法的特点中：在卡夫卡的那些小说里，几乎不存在冒号（除去日常的引出对话的冒号），而且分号的存在也异常简朴。如果查一下手稿（参看关键的版本，FISCHER，1982年），人们会看到甚至句号，即使从句法规则来讲显然必要，也经常没有。文章分为很少的段落。这种削弱关节的倾向——少的段落，少的认真停顿（卡夫卡在重读手稿时，甚至经常把句号改为逗号），少的强调文章逻辑性组织的标记（冒号，分号）——在卡夫卡的风格中是实质性的；她同时是对德文“优美风格”（同时也是对所有卡夫卡被译出的语言的“优美风格”）的不断的破坏。

卡夫卡没有为《城堡》的付排作最后的编辑，人们可以，以正确的名义，假设他本来可以做这样或那样的修改，包括标点符号。因此我并不过分惊骇（也并不欣喜，显而易见）麦克斯·布洛德作为卡夫卡的第一位出版人，为使文章更易读，有时创造一个段落或加上一个分号，其实即使在布洛德这一版中，卡夫卡句法的总特点仍清晰可见，而且小说保留着它的气息。

重新回到第三章我们的那一段话吧：它比较长，有一些逗号但没有分号（在手稿中和在所有德文版中）。在维亚拉特文本中最让我不舒服的就是加上去的分号。它代表一个逻辑段的界限，一个休止，请人放低声音，做一个小的暂歇。这个休止（尽管从句法规则讲是正确的）扼住了卡夫卡的气息。戴维则把同一段话分为三部分，用两个分号。这两个分号之不适宜还因为卡夫卡在整个第三章（如果重新回到手稿）只用了一个分号。布洛德的版本中，有十三个。维亚拉特达到三十一。洛德拉瑞二十八，外加三个分号。

印刷格式的形象

卡夫卡的行文，长而令人陶醉的飞行，您在文章的印刷格式形象中就看到了。经常是数页中只有一个段落，“无休止的”，甚至长段的对话也被关闭在其中。在卡夫卡的手稿中，第三章仅仅被分为两个长段。布洛德的版本中有五段。维亚拉特的翻译中，有九十段。洛德拉瑞的译本中，九十五段。在法国，人们给卡夫卡的小说强加了一种不是它们自己的关节：段落多了许多，因而短了许多，貌似一种更逻辑、更合理的文章组织，它使文章戏剧化，将对话中所有的对白明确分开。

在任何别的语言的译文中，就我所知，人们都没有改变卡夫卡行文的原来的关节。为什么法文的译者（所有人，一致地）这样做？肯定他们应当对此有一个理由。“七星”出版社的卡夫卡小说包括五百多页的注释。可是，我在其中没有找到一句提出这一理由的话。

最后，关于小与大字体的看法

卡夫卡强调让他的书用很大的字体印出。今天人们讲起这一点，大都带着面对大人物的任性所报以的微笑式的宽容。然而，这其中没有任何可以微笑的东西：卡夫卡的愿望是有道理的，合逻辑的，认真的，与他的审美观相联系，或者，更具体地讲，与他结构文章的方法相联系。

把自己的文章分为许多小段落的作者不会去这么强调大字体：一页关节设置丰富的文字可以让人相当容易地去读。

反之，一篇在一个无休止的段落中流去的文字却很不易读。眼睛找不到什么地方停止，休息，字行很容易“自己丢掉”。这样一篇文字，为了读起来有快乐（也就是说没有眼睛的疲劳），要求相对大的字，使得阅读自在，并可以在任何时候停下来去品味句子的美。

我瞧着德文袖珍版的《城堡》；一个“无穷尽段落”的三十九行可怜地紧缩在小小的一页上：这是没法读的；或者仅仅可以作为信息来读；或作为文件；无论如何不可作为一篇目的在于审美认识的文字。在附录部分，四十多页中：所有卡夫卡在他的手稿中取消的部分。

人们嘲笑卡夫卡要看见自己的文字用大字体印出的意愿（其理由却是完全有道理的）；人们重新拾回他已经决定（为了完全有道理的审美的原因）取消的句子。这种对于作者审美意愿的漠然无视，反映的是卡夫卡作品在其死后命运的全部悲哀。

第五章 寻找失去的现在

—

在西班牙中部，巴塞罗那和马德里之间的一个地方，两个人坐在一个小火车站的酒吧柜台边：一个美国人和一位年轻姑娘。我们对于他们一无所知，除去他们在等去马德里的火车，姑娘要去那里接受一个手术，肯定（话却从来没有说出来）是一次堕胎。我们不知道他们是谁，他们多大年纪，他们相爱或不爱，我们不知道什么理由使他们作出决定。他们的谈话，即使用

非凡的精确复制出来，也不给我们任何什么去理解关于他们的动机和关于他们的过去。

年轻姑娘颇为紧张，男人试图使她安静：“这是一个只不过让人感觉特殊的手术，吉格，这甚至不真正是一个手术。”然后：“我将和你一起去而且整个时间都将和你在一起……”然后：“过后咱们会非常好。完完全全和咱们以前一样。”

他能感到姑娘那里哪怕最微小的厌烦，他说：“好，如果你不愿意，你就不要做。我不想你在不愿意时去做它。”最后，又是：“你要理解我不想你在不愿意时去做它。这事上我完全可以过得去如果这对你意味着什么。”

在姑娘的反驳后面，人们猜得出她的道德上的顾忌。眼睛瞧着风景，她说：“还说什么咱们可以有这一切。咱们可以有一切，可咱们却每天都让它更不可能。”

男人想让她静下来：“咱们可以有一切……”

——不。一旦人家从你们那里拿走，它就永远不会回来了。

当男人再一次向她保证手术没有危险，她说：“你可以为我做些什么吗？”

——为你我什么都会去做。

——请你请你请你请你请你请你请你你不出声好吗？

男人：“但是我不愿意你去做它。这对我完全无所谓。”

——我要叫了。姑娘说。

这时紧张达到最高峰。男人站起身去车站另一侧运送行李，他回来时，“你感觉好些吗？”他问。

——“我感觉挺好。没有问题。我感觉挺好。”这便是海明威（ERNESTHEMINGWAY）的著名短篇 HILLSLIKE

WHITEELEPHANTS——《白象般的群山》的最后的词句。

《白象般的群山》所有被引用的对话均来自 PHILIPPESOLLERS 的法译文，刊登于 L'INEFINI（《无限》）杂志（1992 年春）。——作者注二在这个五页长的短篇中，令人奇怪的是，人们可以从对话出发想象无数的故事：男人已婚并强迫他的情人堕胎好对付他的妻子；他是单身汉希望堕胎因为他害怕把自己的生活复杂化；但是也可能这是一种无私的作法，预见一个孩子会给姑娘带来的困难；也许，人们可以想象一切，他病得很重并害怕留下姑娘一人和孩子；人们甚至可以想象孩子是一个已离开姑娘的男人的，她为和美国人一起去，后者向她建议堕胎同时完全准备好在拒绝的情况下自己承担父亲的角色。那姑娘呢？她可以为了情人同意堕胎；但也可能是她自己采取这个主动，随着期限接近，她失去勇气，自己感到罪过并仍表露出最后的口头上的抵抗，与其说朝着她的伙伴更不如说朝着她自己的意识。其实，我们可以没完没了地发明可能隐藏在对话后面的种种脸型。

至于人物的性格，选择的为难处并不少：男人可以是敏感的，正在爱，温柔；他可以是自私，狡猾，虚伪。年轻姑娘可以是极度敏感，细腻，并有很深的道德感；她也完全可以任性，矫揉造作，喜欢歇斯底里发脾气。

他们的行为之真正动机被隐藏着，尤其因为对话对于他们对答的方式没有任何说明：快地，慢地，带有讽刺地，温和地，恶狠狠地，不厌烦地？男人说：“你知道我爱你。”姑娘回答：“我知道。”但是这个“我知道”意味着什么？她真的肯定男人的爱吗？或者她带着讽刺这么说？那么这个讽刺又

意味着什么？意味着姑娘不相信男人的爱情？或这个男人的爱情对于她并不重要？二

除去对话之外，这一短篇小说只包含一些必要的描写，甚至戏剧的舞台提示也没有比它更简白。只有一个主题逃避了这个最大限度节约的规则：伸展在地平线上的白色群山的主题。它几次重新回来，由一个比喻所伴随，短篇中唯一的比喻。海明威不是比喻的爱好者。

所以这个比喻不是属于叙述者，而是属于姑娘。是她，一边看着群山一边说：“可以说是些白色的象。”

男人吞下啤酒回答：“我从来没见过。”

——不是，你本来也不会。

——我本来会的，男的说。你说我本来也不会不能证明任何什么。

在这四段对答中，性格显现在差异甚至对立中：男人对姑娘的诗意的发明表现出一种保留（“我从来没见过”），她针锋相对地回答，像是责怪他没有诗的感觉（“你本来也不会”），而男人（好像已经知道这种责怪并对此颇为过敏）则捍卫自己（“我本来会的”）。

再往下，男人向姑娘保证他的爱情。她说：“但是如果我做了（也就是说：如果我堕了胎），那还会是好的，那么如果我说那些事情是群白象你会喜欢吗？”

——我会喜欢这样。现在我喜欢这样，但是我想不到这里。

那么这种不同的对一个比喻的态度是不是至少可以对他们的性格作出区分？姑娘，微妙而有诗意，而男人，实实在在？

为什么不？可以想象姑娘是比男人更有些诗意。但是也完全可以在她的独特的比喻性发现中看到一种矫揉造作，故作风雅，装模作样：为了想被欣赏为独特而富有想象力，她卖弄一些有诗意的小动作。如果是这样，她所说的那些伦理的和悲怆的关于世界在堕胎后不再属于他们的话，与其说可以归之于一个放弃生育的女人的绝望，更应该归之于她对抒情式卖弄的喜好。

不，隐藏在这场简单而寻常的对话背面的，没有任何一点是清楚的。任何一个男人都可以说和那个美国人所说的一样的话，任何一个女人也都可以说和那个姑娘所说的一样的话。

一个男人爱一个女人或不爱她，他撒谎或是诚实，他都可以说同样的话。好像这出对话在这里从世界初创之日起就等着有无数对男女去说，而与他们的个人心理无任何关系。

从道德上判断这些人物是不可能的，因为他们不再有什么要解决；当他们在车站时，一切都已经最终被决定了；以前他们已经互相解释过一千遍；他们已经讨论了一千遍他们的根据；现在，过去的争吵（过去的讨论，过去的戏）只是模模糊糊从对话中透了出来，对话中没有任何事被涉及，其中的词句仅仅是词句。

三

即使这个短篇小说极为抽象，描写一个几乎典型的境况，它同时又极为具体，力图捕捉一个境况，特别是一个对话的视觉与听觉的表面。

请您也试图再造出您生活中的一场对话，一场争吵的对话或爱情的对话。最为亲切最为重要的那些境况已经永远地失去了。所剩的便是它们的抽象的感觉（我曾捍卫这个观点，他曾捍卫的是那个观点，我曾咄咄逼人，他

曾处于守势)，也可能一或两个细节，但是，境况中具体的听—视在它的连续性中已经失去。

不仅它已失去，而且人们并不因为失去而惊讶。人们听任现在时间中的具体丢失掉，把现在的时刻立即改变成它的抽象。只消讲述人们几个小时所经历的一个插曲：对话缩短为一个简短的概述，布景成为几个一般的已知条件。这种情况即使在最强烈的记忆中也同样，它们像一种创伤，强加给精神：人们被它们的力量如此迷惑却并不意识到它们的内容是何等的图表化和贫乏。

如果人们研究、讨论、分析一个现实，人们分析的是它在我们的精神中和记忆中出现的那种状况。人们只在过去的时间中认识现实。人们不认识它在现在时刻，它正在经过，它在的此刻的那种状况。然而现在时刻与它的回忆并不相像。回忆不是对遗忘的否定。回忆是遗忘的一种形式。

我们可以努力地坚持记日记并记录所有的事件。有一天，重读笔记，我们会明白它们不能回忆起任何一个具体的形象。而且更糟的是：想象不能前来帮助我们的记忆并重建被遗忘的。因为现在，现在的具体，作为要研究的现象，作为结构，对于我们是个未知的行星；因此我们既不善于在我们的记忆中留住它，也不善于通过想象重建它。人们死去却不知曾生活过的是什么。

四

与现在的现实在消逝中的损失相对抗，这一需要小说有，在我以为，它只在它进化中的某一时刻才有。薄伽丘式的短篇小说是这种抽象的范例。过去一旦被讲述便成为抽象：这是一种没有任何具体场面，几乎没有对话的叙事，有如一种概述，传达给我们一个事件的基本，一个历史的因果逻辑。薄伽丘之后到来的小说家是些出色的说书人，但是捕捉现在时间中的具体，这既不是他们的问题也不是他们的雄心。他们讲一个故事，并非要把它放在具体的场面上去想象。

场面成为小说构造的基本因素（小说家高超技艺之地）是在十九世纪初期。在司各特、巴尔扎克、陀斯妥耶夫斯基那里，小说被结构为一连串精心描写，有布景，有对话，有情节的场面；一切与这一系列场面没有联系的，一切不是场面的，都被视为和体会为次要乃至多余，小说颇像一个非常丰富的剧本。

一旦场面成为小说的基本因素，它在现在时刻所表现的现实问题便潜在地提了出来。我说“潜在地”，是因为，在巴尔扎克或在陀斯妥耶夫斯基那里，与其说这是对具体所表现的激情，不如说是对戏剧性的激情，说它是现实更应该说它是戏剧，是它们给舞台的艺术带来了灵感。事实上，那时诞生的新的小说美学（小说历史下半时的美学）表现在结构的戏剧特点上：这就是说，在一个集中的结构上，一、在一个唯一的情节之上（与“骗子无赖”结构的实践相反，后者是一连串不同的情节）；二、在相同的诸多人物之上（让人物在路途中间离开小说，对塞万提斯说来是正常的，但这里却被视为一个缺点）；三、在一个狭小时间的空间之上（即使在小说的开始与末尾之间流去许多时间，情节却只在被选择的数天之内发生）。所以，比如说《恶魔》伸展在几个月中，然而它的极为复杂的情节却分布在两天，之后三天，再之后两天和最后五天中。

在这一巴尔扎克或陀斯妥耶夫斯基式的小说结构中，情节之全部复杂性，思想之全部丰富性（陀斯妥耶夫斯基的了不起的思想对话），人物之全部心理都要仅仅通过场面来明确表达；因此一个场面，就像在一出戏剧中，人为地变得集中、密集（许多相遇发生在一个唯一的场面中），并以一种不大可能的逻辑上的严谨来发展（为的是使利益与激情的冲突变得清清楚楚）；为要表达所有基本性的（基本性即对于情节及其意义的可喻性而言）东西，它要放弃所有“非基本性的”，也就是说，所有寻常、平凡的、日常的，那些偶然或简单的气氛。

是福楼拜（“我们最可敬的大师”——海明威在致福克纳的一封信中这样说到他）使小说走出戏剧性。在他的小说里，众人物在一种日常的气氛中相遇，这种气氛（通过它的若无其事，它的冒昧，而且还有它的致使一种境况变得美丽而难忘的环境和它的魔法）不断地干预到他们内在的故事中。

艾玛（EMMA）与利奥（LEON）在教堂中约会，但是一位向导来到他们俩这边，没完没了、徒劳地闲扯，打断他们俩的相会。蒙特朗（MONTHERLANT）

在给《包法利夫人》作的序言中，讥讽这种把一个反衬的主题引入一个场面在方法上的讲究，但是讥讽是不适当的；因为这里并不是一个艺术上的造作；它是一个发现，而且可以说是本体论的：对现在时间的、结构的发现；对我们的生活所赖以建立的、寻常性与戏剧性永久同在的发现。

HENRY MILLON DEMONTERLANT（PARIS 1895—PARIS 1972），法国作家。

抓住现在时间中的具体，这是自福楼拜起的持续的一种倾向，它给后来小说的演进打上了烙印：它后来找到它的顶峰，一座真正的纪念碑，是在詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》（ULYSSE）。此书在将近九百页中，描写了十八个小时的生活；布鲁姆（BLOOM）和麦格依（M'COY）在街上停下来；一秒钟内，在两句相连接的对白中间，无数的事发生了：布鲁姆的内心独白；他的姿式（手插在兜里，触到了一封情书的信封）；他所看见的一切（一位太太登上一辆马车并让人看见她的大腿，等等）；他所听见的一切；他所闻到的一切。现在时间的一秒钟在乔伊斯那里，变成了一个小小的无限。

五

在史诗艺术和戏剧艺术中，对具体的激情以不同的力量表现出来；它们与散文的不同关系便是证明。史诗艺术在十六、十七世纪便放弃了诗体而因此成为一种新的艺术：小说。戏剧文学从诗句过渡到散文则是在较后来而且要慢得多。歌剧更要慢，在十九、二十世纪之交，随着夏尔邦迪埃（CHARPAENTIER）（《路易丝》，1900年）、德彪西（《佩利亚斯与梅丽桑特》，1902年，然而它却是根据一首极有风格的诗化散文而写成的）以及雅那切克（《杰努发》，写于1896—1902年间）而实现。后者，在我看来，是现代艺术时代的最重要的歌剧美学的创造者。我说“在我看来”，因为我不愿意隐藏我个人对他的激情。然而，我不认为自己看错了，因为雅那切克的功绩实在是巨大的：他为歌剧发现了一个新的世界、散文的世界。我不是想说只有他才这样做。[作了《沃采克》（WOZZECK，1925年）的伯格（BERG），曾被充满激情地加以捍卫，甚至作了《人类之声》（1959年）的布朗克（POULENC），他们都与他接近。]但是他以特殊的、始终不渝的方式追逐自己的目标，在30年中，创造出5部传世的巨作：《杰努发》（JENUFA），《卡嘉·卡巴诺娃》（KATIKAABANOVA，1921年），《狡猾的狐狸》（LARENARDE

RUSEE, 1924年),《马可布罗斯事件》(L'AFFAIRE MACROPOULOS, 1926年),
《死屋手记》(DELAMAISON DESMORTS, 1928年)。

GUSTAVE CHARPENTIER (DIEUZE 1860—PARIS 1956), 法国作曲家。

ALBAN BERG (VIENNE 1885 - VIENNE 1935), 奥地利作曲家。

FRANCIS POULENC (PARIS 1899 - PARIS 1963), 法国作曲家。

我说过他发现了散文的世界因为散文不仅仅是一种与诗体不同的报告形式,而且也是现实的一种面孔,每日的、具体的、即刻的面孔,它在神话的对立面。这里,人们触到了所有小说家的最深刻的信念:没有任何东西比生活的散文更为隐匿;任何人都不断地试图把它的生活改变为神话,可以说试图把它改编为诗,用诗为它盖上面纱(用蹩脚的诗)。如果小说是一种艺术而不仅仅是“文学的一种”,那是因为对散文的发现是它的本体论的使命,而除它以外任何其他艺术都不能完全地承担它。

在小说走向散文的奥秘,走向散文的美的道路上(因为作为艺术,小说将散文作为美来发现),福楼拜跨出了巨大的一步。在歌剧的历史上,半个世纪之后,雅那切克完成了福楼拜式的革命。但是假如,在一部小说里,这一革命在我们看来完全自然(如同艾玛与鲁道夫在农业促进会的那一场戏作为几乎不可避免的可能性而刻入小说的基因),在歌剧中,它则不同,它更加令人惊骇,更加大胆和出乎意外:它与非现实主义的和看上去似乎与歌剧的本质不可分离的极端风格化原则唱反调。

在歌剧的尝试过程中,伟大的现代派更经常地走了比他们的十九世纪先驱更为彻底的风格化道路:赫纳格(HONEGGER)转向传说或圣经题材,给它们赋予一种摇摆于歌剧和清唱剧之间的形式;巴托克的唯一一部歌剧其主题是一篇象征主义寓言;勋伯格写了两部歌剧:一部是幅寓意画,另一部把一个极端的界于疯狂边缘的境况搬上舞台。斯特拉文斯基的歌剧都是根据改成诗体的文章写成并极具风格。雅那切克因此不仅是反歌剧传统而动,而且也逆现代歌剧的主导方向而行。

ARTHUR HONEGGER (LEHAVRE 1892 - PARIS 1955), 瑞士作曲家。

六

著名的画:一个男人矮个子留胡须,一头厚厚的白发,漫步而行,手上一本打开的笔记本,用音乐符号记下他在街上听到的说话。那是他的激情:把活生生的讲话记为音符:他留下了一百多首这样的“口语的语调”。这个让人奇怪的活动使他在同时代人眼中,最好的是被视为独特的人那一类,最糟的是被视为幼稚的人,即不懂音乐是一种创造,而不是对生活的自然主义摹仿。

但问题不在于:是否应该摹仿生活?问题在于:一个音乐家他应不应该接受音乐之外的音响世界并研究它?对口语的研究可以解释雅那切克全部音乐的两个基本方面:

一、其旋律的独特性:在浪漫主义末期,欧洲音乐的旋律财富似乎枯竭(事实上,七个或十二个音的变调从算术角度讲是有限的),人们所熟悉的并非来自音乐而是来自说话的客观世界的语调,使雅那切克得以获得另一种灵感,另一种旋律想象的源泉;他的那些旋律(也许,他是音乐历史上最后的伟大旋律家)因此而具有一种非常特别的特点,让人即刻可以辨出:

1. 与斯特拉文斯基的准则(“在您的音程上要节俭,像对待几块美元

一样对待它们”)相反,它们包括许多长度不寻常的音程,这种音程直到那个时期为止在一个“美”的旋律中还是不能想象的;

2. 它们很简要,浓缩,并且几乎不可能展开,延长,并用那时候流行的技术来制作,这些技术会立刻使它们虚伪、人工化、“说谎”,换言之,它们是用它们自己的方式展开的:或者被重复(顽固地被重复),或者以一个短句的方式来处理:比如逐渐被加强(按照一个人强调、恳求的方式),等等。

二、它的心理方向:在雅那切克口语的研究中,首先使他感兴趣的,并不是语言(捷克语)的特别的节奏,它的韵律学(在雅那切克的歌剧中,人们找不到任何宣叙调),而是说话的人在讲话一刻的心理状态对于说话语调的影响;他试图明白旋律的语义学(这样它成为斯特拉文斯基不给予音乐任何表达能力的对立面;对于雅那切克,唯有是表现,是激动的音符才有权存在);雅那切克仔细观察一个语调与一种感动之间的关系,作为音乐家,他获得了完全独一无二的心理分析的清醒头脑;他的真正的心理分析的疯狂(我们应当记住阿多尔诺谈到过斯特拉文斯基的反心理狂热),给他的全部作品打下了烙印;正是由于它,他才专门地转向歌剧,因为只有在歌剧那里“从音乐上确定种种感动”的能力才得以实现,并且比在任何别的地方能够更好地得到检验。

七

在现实中,在现在时间的具体之中,什么是一场对话?我们不知道。我们只知道在戏剧中,在小说里,或甚至在广播里的对话并不像一场真正的对话。这肯定是海明威在艺术上的困扰之一:捉住真正的对话的结构。让我们来试图通过把它与戏剧对话结构相比较来给这一结构下定义:

一、在戏剧中:戏剧的故事在对话中和通过它来完成;这个故事因而完全集中于情节,它的意义,它的内容;在现实中,对话由日常性所包围,所中断,所延迟,对话的展开曲折,由于它而转移,它使对话不系统,不逻辑。

二、在戏剧中,对话要提供给观众最易理喻的想法,最明朗的戏剧冲突与人物;在现实中,谈话的人物相互认识并了解他们所谈的内容;因此,对于第三者,他们的对话从来不是完全易懂的;它是个谜,好比已说出的东西的一层薄薄表面,在巨大的不一说(NON - DIT)之上。

三、在戏剧中,表演的有限时间致使在对话中最大限度地节省词句;在现实中,人物们回到已经讨论过的题目上,互相重复,改正他们先前才说过的,等等;这些重复和笨拙将人物的固定想法暴露出来,并给对话赋予一种特殊的旋律。

海明威不仅善于把握真正的对话结构,而且从这一结构出发,创造了一种形式,简单、透明、清澈、漂亮的形式,有如在《白象般的群山》中出现的那样:美国人与姑娘之间的对话从一些无关紧要的话开始了钢琴;同样的词句的重复,同样的表达方式穿越整个叙述并给了它一种旋律的统一(在海明威那里,正是一出对话的这种旋律化如此撩人,如此令人如醉如痴);端来饮料的老板娘的出场,使紧张被减速,但它仍然逐渐地上升,在接近末尾时达到它的顶点(“请你请你”),然后以最后的词句平静下来变为PIANISSIMO(极轻的乐段)。

八

“二月十五日时近傍晚。十八点钟的黄昏，靠近火车站。”

“人行道上，高个子，双颊绯红，穿一件冬天的红色大衣，微微战栗。”

“她生硬地说起话来：

“我们在这里等等，可是我知道他不会来。”

“她的女伴，双颊苍白，穿一条可怜巴巴的短裙，用来自她心里的阴郁、伤感的回答打断最后一个音符：

“这对我无所谓。””

“而且她一动不动，半是反抗，半是等待。”

雅那切克在一家捷克报纸上定期发表的文章其中一篇就是这样开始的，文中带有他的记谱。

我们想象一下那一句“我们在这里等等，可是我知道他不会来”是一位演员在观众面前高声朗读的一个叙事中的一句对话。大概我们会从他的语调中感觉出一种虚伪。他读这一句会像是我们在记忆中可以想象的那样；或者，简单地说，为的是激动听众。但是在一种真实的境况里人们怎么说出这一句呢？这句话的真实旋律是什么？被失去的一刻的真实旋律是什么？

寻找失去的现在；寻找一刻间的真实旋律；要使人惊讶和要捕捉这一逝去的真实的欲望；因此而揭穿即刻现实中的神秘的欲望。即刻的现实在我们的生命中不断地落荒逃去，我们的生命因此而变成世上最不为人知的事物。我以为，对口语的研究的本体论意义，以及，可能是，雅那切克全部音乐的本体论意义，正在于这里。

《杰努发》的第二幕：在数天的产褥热之后，杰努发下了床并得知她的新生婴儿已死去。她的反应令人意外：“那么，他死了。那么，他成了一个小天使。”然后，她平静地，在令人奇怪的诧异中，唱出这几句，仿佛人已瘫痪，没有叫喊，没有手势。旋律的曲线几次重新上升又立即下落，仿佛它自己也被击瘫；它是美的，令人感动，并不因此而不再准确。

诺瓦克（NOVAK），当时最有影响的捷克作曲家，曾嘲笑这一场面：“好像杰努发惋惜她的鸚鵡的死亡。”一切正在这里，在这个愚蠢的挖苦中。当然，人们不这么想象一个女人是在听说她的孩子死去！但是一个事件，人们所想象中的，与这个事件发生时刻的在，没有什么大的关系。

VITEZSLAVNOVAK (KAMENICE1870 - SKUTEC, 1949)，捷克作曲家，德沃夏克的学生。

雅那切克根据一些所谓现实主义的戏剧写了他的早期的歌剧。在他那个时期，这已经打乱了常规。但是由于他对具体的渴望，甚至散文式的戏剧形式，很快之间，在他看来失之于造作：于是他写了他的两部最大胆的歌剧剧本，一是《狡猾的狐狸》，根据发表在一份日报上的小说连载写成，另一个根据陀斯妥耶夫斯基：不是根据一本小说（再没有比陀斯妥耶夫斯基的小说的非自然和非戏剧更大的陷阱了！）而是根据他在西伯利亚营地的“报导”《死屋手记》。

和福楼拜一样，雅那切克为一个场面中让人感动的不同内容同时存在而入迷（他了解福楼拜式“反衬主题”的迷人之处）；所以在他那里，乐队并不去强调，而是相反，经常与歌中的激动性主题唱反调。《狡猾的狐狸》中有一个场面始终使我特别地感动：在森林中的一个小客栈里，一个看林人，

一个乡村小学教师和客栈老板的妻子在聊天；他们回忆起他们的不在场的朋友，客栈老板，他那一天在城里，想起牧师，他已搬了家，回忆一个女人，小学教师爱上她，她刚结了婚。谈话很寻常（在雅那切克之前，人们从未见过在一场歌剧中这样缺少戏剧性和这样平凡的场面），但是乐队充满几乎不能支持的怀旧，使得这一场戏成为从未有过的、对于时间短暂的最美的哀歌之一。

九

14年间，布拉格歌剧院的经理，乐队指挥和次平庸的作曲家，一位叫科瓦罗维克的人，拒绝《杰努发》。如果说他后来终于让了步（在1916年，他自己指挥了布拉格首场《杰努发》），但他却没有因此而停止强调这是雅那切克的闲情逸致所作，并在指挥中对乐谱加了许多改变和修正，甚至多处划掉。

雅那切克那时没有反抗吗？有，当然。但是如众所周知，一切都取决于力量的对比关系。而弱的一方是他。他已经六十二岁并且几乎不为人知。如果他强烈抗拒，他可能还要等十年才能等到他的歌剧的首场演出。况且，甚至他的那些被他们的大师的意外成功所欢欣的拥护者也全都同意：科瓦罗维克干得很漂亮！比如，最后一场。

最后一场：人们找到了杰努发的被淹死的私生子，虐待女儿的母亲承认了自己的罪行，警察带走她，杰努发和拉柯单独在一起。拉柯，杰努发喜欢另一个男人胜过喜欢他，他却一直爱杰努发，决定和她在一起。等待这一对人的除了苦难、耻辱、流放，没有任何另的。不可能摹仿的气氛：隐忍，忧伤，然而却被一种辽阔的同情所辉映。竖琴与弦乐，乐队的温柔的音色；大悲剧以意想不到的方式，由一曲平静、动人和亲切的歌而完结。

但是可以把这样的终结给一出歌剧吗？科瓦罗维克把它改变成一出真正的爱的神化。有谁敢于反对一个辉煌顶峰呢？况且，一个辉煌的顶峰，这是简单的：加入一些铜管支持旋律，摹仿对位法。行之有效，千次验证。科瓦罗维克了解他的行当。

雅那切克被他的捷克同胞势利地对待并受侮辱，在麦克斯·布洛德那里却找到了坚定而忠诚的支持。但是当布洛德研究《狡猾的狐狸》的乐谱时，他却对结尾不满足。歌剧最后的几句话：一只小青蛙结结巴巴向看林人开了一个玩笑，它说：“您您您自称看到的不不不是我，是我我我爷爷。”（MITDEM FROSCHZUSCHILLESSEN, ISTUNMOGLICH）。用

青蛙来结尾，简直不可能，布洛德在一封信中反对道，并建议，作为歌剧的最后一段短句，让看林人唱出一段壮严的声明：关于自然的更新，和青春的永恒的力量。又一个辉煌顶峰。

但是这一次雅那切克不服从。他已经在国外被承认，不再是弱的了。在《死屋手记》首场之前，他又成了弱者。因为他去世了。歌剧的结尾声势浩大：主人公从囚犯营地被释放。

“自由！自由！”苦役犯叫喊着。他们看着他离去，他们苦涩地叹道：“他连头也不回！”然后，指挥官嚎叫起来：“快干活！”这就是歌剧的最后一句话以铁锡声的切分音响打出的苦役劳动的粗暴节奏而告结束。首场演出，在作曲家逝世后，由雅那切克的一位学生指挥（也是他，为了出版，确定了乐谱完成后不久的手稿）。他对最后的几页作了些篡改：这样“自由！自由！”

的喊声挪到了末尾，被扩展成一个附加的快乐的结尾，一个辉煌高潮（又是一个）。这不是一个通过重复而伸延作者意向的附加；这是对其意向的否定；谎言的结尾歌剧的真理在其中自我取消。

十

我打开写于 1985 年的海明威传记，由美国一所大学的文学教授杰弗雷·梅耶（JEFFREYMEYERS）所著，我读了关于《白象般的群山》那一段。我所学到的第一件事：这个短篇“可能描绘了海明威对哈德莱（HADLEY，海明威的第一个妻子）第二次怀孕的反应”。接着是如下的评论，我在括号（楷体——中译注）中加进了自己的看法：

“把群山与白象——代表无用因素的非真实动物——相比较，喻为不受欢迎的婴儿，对于故事的意义有着关键作用（把象和不受欢迎的婴儿相比较颇为牵强，这不是海明威的而是教授的；它大概是为了准备对小说作情感化解释）。它成为讨论的一个内容，并且引起了富有想象力的、被景色所感动的女人与头脑实在、拒绝加入前者观点的男人之间的对立。……短篇的主题由一系列的两极发展起来：自然的对立于人为的，本能的对立于理性的，思考的对立于闲谈的，活生生的对立于死气沉沉的（教授的意图变得清楚了：使女人成为积极的一极，男人则是道德的消极一极）。男人，自我中心（没有任何东西可以使人认为男人是自我中心），对女人的情感完全不能接受（没有任何东西可以使人这样讲），试图促使女人去做人工流产以便能够完全地像他们以前那样。……女人，对她来说，流产是完全违反自然的，很害怕杀死孩子（她不可能杀死孩子因为孩子还没有出生）并伤害自己。男人所说的一切都是虚伪的（不，男人所说的话都是寻常的安慰的话，在这类情景下唯一可能说的话）；女人所说的一切都是讽刺的（还有许多别的可能性来解释姑娘的话）。他强迫她同意做这个手术（“我不想你在不愿意时去做它”，他曾两次说，而且什么也不能证明他不是真诚的），为了使她能够重新获得她的爱情（什么也不能证明她对这个男人的爱，以及她已经失去了这个爱），但是他向她要求这样的事本身已经导致她永远不会再爱他（什么也不能使得我们说出火车站这场戏以后会发生什么事）。她接受了这个自我摧毁的形式（毁掉一个胎儿和毁掉一个女人不是一回事），做到了，像陀斯妥耶夫斯基所描写的在地底下的男人或像约瑟夫·K 那样，她的个性的分家，这只不过反映了他的丈夫的态度：‘那我就去做，因为我无所谓。’（反映另一个人的态度不是一种分家，否则所有服从家长的孩子都变为个性分家并与约瑟夫·K 相像；还有，男人在短篇中没有任何地方被指为丈夫，因为在海明威那里女主人公始终都是姑娘（GIRL）；如果美国教授把她全都称为“WOMAN”，这是有意蔑视：言下之意两个人物便是海明威自己和他的妻子）。然后，她远离他并且……在自然中得到安慰：在麦田、树木、河流和远山中。她的平静的注视（我们对于看到自然在姑娘身上唤醒的情感一无所知；但是无论怎样他们并不平静，因为她紧接着说出的话是苦涩的），当她抬起眼睛向群山寻找求助的时候，让人想起圣诗篇 121（海明威的风格愈是简练，他的评论者愈是浮夸）。但是这一精神状态却被固执地继续谈话的男人所破坏（让我们认真来读小说：不是美国人，而是姑娘在短暂离远之后，又重新说起话来并继续讨论；男人没有去追着讨论，他只是想让姑娘安静下来），并把她带向神经质危机的边缘。她于是向他作出发狂的呼喊：‘你可以为我做什么事情

吗？……那么，请住嘴吧，我求你。’这使人想到李尔王的‘永远不，永远不，永远不，永远不，永远不’（引用莎士比亚毫无意义和引用陀斯妥耶夫斯基与卡夫卡一样）。”

我们来做一个概括：

一、在美国教授的解释中，小说被改变成一堂道德课；流产被预先认为是一种恶，人物被根据他们对此的关系而受到评判：因此女人（“有想象力的”，“为风景所感动”）代表自然、生机、本能、思索；男人（“自我中心的”，“实实在在的”）代表人为、理性、饶舌、暮气（顺便提一下在当代的道德报告中理性代表恶而本能代表善）。

二、与作者传记靠拢（狡猾地将 GIRL 改为 WOMAN），

让人以为消极的和道德的主角是海明威自己，他通过这个短篇作中介，作了一番自供；在这种情形下，对话失去了它的全部的高深莫测的特点，人物没有了神秘，对于读了海明威传记的人来说，这些人物已完全被限定而且一目了然。

三、短篇小说原来的美学特点（它的无心理性，人物的过去有意地被掩盖，非戏剧性特点，等等）没有得到重视；更糟的是，这一美学特点被取消。

四、从小说的基本因素出发（一个男人和一个女人动身去做流产），教授在发明他自己的小说：一个自我中心的男人正在强迫他的妻子去做流产；妻子蔑视她的丈夫，她永远不会再爱她。

五、这另一个小说绝对平淡并充满陈腔滥调；然而，经过先后同陀斯妥耶夫斯基、卡夫卡、圣经和莎士比亚相比较（教授成功地在仅仅一个段落里聚集了所有时代的最高权威），它仍保留着自己的伟大作品的地位，并因此而证明，尽管作者道德贫乏，他仍使教授对他感兴趣。

十一

这样，媚俗化的翻译将艺术作品置于死地。早在美国教授把这种教诲式的含义强加给这一短篇之前四十多年，在法国，《白象般的群山》在《失去的天堂》题目下译出，题目并不来自海明威（在世界上任何一种语言中这个短篇都未曾采用这一题目），它提示了同样的含义（失去的天堂：流产前的无辜，怀孕所许诺的幸福，等等，等等）。

媚俗化（KISCHIFIANTE）的翻译，事实上，不是一位美国教授或一位本世纪初布拉格指挥（继他之后其他和其他的乐队指挥都准许了他对《杰努发》的修改）的毛病；这是来自集体的无意识的一种诱惑，形而上学台词提示者的一个命令，一个持久的社会要求，一种力量。这一力量所针对的不仅仅是艺术，它首先针对的是现实本身。它所作的与福楼拜、雅那切克、乔伊斯、海明威所作的正好相反。它将那些陈词老调的面纱抛在现在一刻之上，使真实的面貌消失。

为的是你永远不知道你有过的经历。

KISCHIFIANTE：使媚俗化；本书作者创造的法语词，由 KISCH 派生而来。

第六章 作品与蜘蛛

一

“我想。”尼采怀疑这个肯定句，它由一个语法常规所指令，这个常规要求任何动词都要有一个主语。事实上，他说，“一个思想在‘它’愿意的时候来到，因此如果说主语‘我’是动词‘想’的限定，那是篡改事实”。一个思想到哲学家那里是“从外面，从高处或低处，好像一些事件或一些感情冲动朝他而来”。它来的脚步很快。因为尼采喜欢“一个不拘泥的狂放的理智性，以 PRESTO（急板）奔跑”，并嘲笑那些博学之士，思想对于他们像是“一种缓慢、犹豫、类似艰苦劳动，往往要付出英雄饱学之士的汗水的活动，而根本不是那种轻松、来自天神、如此近乎于舞蹈和飞扬的快乐。”

按照尼采的说法，哲学家“不应当以虚伪的演绎和辩证手法篡改事物和思想，他是从另一条道路到达它们的……人们既不应掩饰也不应歪曲我们的思想来到我们头脑中的实际的方式”。最为深刻和最为探索不尽的书籍毫无疑问总是有某种像帕斯卡尔的《沉思录》那样，格言式的和突然的特点。

“不应歪曲我们的思想来到我们头脑中的实际的方式”：我觉得这一要求实在了不起；并且我注意到，自《朝霞》（AUARORE）起，在他所有的书中，所有的章节都是用仅仅一个段落写出：这是为了让一个思想一气呵成；是为了让它以当它快速地、舞蹈式地向哲学家跑来时所表现的那样固定下来。

二

尼采想保留思想来到他头脑中的“实际方式”，这个意愿与他的另一个要求是不可分的，这一要求与前者一样吸引我：抵制把思想变成体系的意图。哲学的诸体系“在今日显得可怜而又窘迫”。攻击直指具有不可避免的教条主义的体系化思想及其形式：“讲究系统化之流的一出表演：他们由于想充实他们的体系并扩大其周围的视平线，努力试图把它们弱点以和他们优点同样的方式搬到舞台上。”

强调最后那些话的是我自己：一篇论述一个体系的哲学论文注定要包括一些弱的段落；不是因为哲学家缺乏天才，而是由于论文的形式要求这样；因为在达到他的有创见的结论之前，哲学家被迫解释他人对同一问题的看法，被迫反驳它，并提出别的解决办法，选择其中最好的，为之而援引论据，在那个看上去不言而喻的论据旁边放上让人惊讶的论据，等等，这样，读者便很想跳过一些页而终于进入事物的核心，进入哲学家的独特的思想。

黑格尔，在他的《美学》中，给予我们关于艺术的一个杰出的综合性的形象；我们为这种鹰一般的眼光而入迷；但论述本身却远不能使人入迷，它不是使我们看到如它所呈现的那样的思想，它在跑向哲学家时引人入胜。

“为要充实自己的体系”，黑格尔描写了其中的每一细节，一个格子一个格子，一公分一公分，以致于他的《美学》给人一种印象：它是鹰和数百个英勇的蜘蛛共同合作的作品，蜘蛛们编织网络去覆盖所有的角落。

三

对于安德烈·普洛东（《超现实主义宣言》）来说，小说乃“下品”；其风格是“纯粹的信息”；所提供的信息之特点是“毫无用处的个别性”（人们

不给我省去任何关于人物的游移不定之处：“他将是黄头发么，他将叫什么名字？”）。还有描写：“没有什么可以和描写的虚无相比较；它只是图录画面的重叠”；作为范例跟着是《罪与罚》中的一段，并附有评论：“人们会认为这一幅学校的图画在它应该在的位置上，在书的这个地方作者使我疲惫不堪自有其道理。”但是这些道理，普洛东却认为是无价值的，因为：“我并不在乎我生活中无意义的时刻”。之后，心理学：“这个主人公，其行动和反应都十分精彩地被预先做了设想，他必须不受挫，同时却显出使那些算计受挫的样子，而他则是那些算计的对象”。

尽管这一批评具有狂热的特点，我们却不可能超越它：它忠诚地表达了现代艺术对于小说的保留。我来综述一下：信息；描写；对于存在中的无价值时刻的无益的关注；使人物的所有反应都被预先知道的心理学；总之，要把所有这些指责浓缩为一点，就是说与生俱来的缺乏诗意，它使小说，在普洛东眼中，成为下品。我在说的是超现实主义者和全部现代艺术所称颂的那种诗意，不是一种文学的诗，韵律化的文体，而是作为美的某种观念，作为美妙的爆发，生命的至高时刻，被凝聚的感动，目光的独到，令人发狂的惊讶。在普洛东眼里，小说是一种出色的非一诗。

四

赋格：只一个主题便发动了一系列对位的旋律，一片波涛在整个漫长的奔跑中保留着同一特点，同一节奏性冲动，它的统一性。继巴赫之后，随着音乐古典主义，一切都改变了：旋律主题变得关闭而且短；由于它的短，它使单一主题主义成为几乎不可能；为了能创立一部伟大的作品（其意义是：建筑式地组织一个大部头的整体），作曲家不得不用一个主题跟随另一个主题；一种新的作曲艺术因此而诞生：它以模范的方式，在古典与浪漫时期的主导形式奏鸣曲中实现。

为了让一个主题由另一个主题所跟随，于是就需要中介的段落，或者如恺撒·弗朗克（CESARFRANCK）所言，一些“桥”。“桥”一词让人理解为在一部作品中有些段落本身具有一种意义（一些主题），而其他的段落则是为前者服务，既不具备它们的强烈也不具备它们的重要。听贝多芬，人们的感受是强烈度不断地变化：有时候，某种东西在准备着，然后到来了，然后又不再在那里，而别的东西又让人等待。

CESARFRANCK（LIEGE1822 - PARIS1890），比利时裔法国作曲家，管风琴演奏家。

%%下半时（古典主义与浪漫主义）音乐的内在矛盾：在它的表现感动中它看见了自己存在的理由，但是同时它制作它的桥，它的结尾，它的展开，这些都是纯粹的形式的要求，得之于一种窍门的丝毫没有个人东西的结果，它可以学得到，但很难摆脱旧套子和共同的音乐形式（有时人们在最伟大的大师那里，莫扎特或贝多芬，也可发现它们，而在他们同时代的鼠辈中间便其多无比了）。因此灵感与技术有可能不断地被分开；某种二分式（DI - CHOTOMIE）在自发的与制作的之间产生；在想要直接表达一种感动与被作成音乐的同一种感动的技术性展开之间；在诸主题与填充（一个褒意的，同时也是完全客观的词，因为的确应当“填充”，横向方面，主题之间的时间，纵向方面，乐队的音色）之间。

人们传说穆索尔斯基（MOUSSORGSKI）有一次用钢琴演奏舒曼的一支

交响乐，在展开之前停下来喊道：“这里开始的是音乐的算术”。正是这种计算性的、卖弄学问的、学术性的、学校的和非灵感性的一面使得德彪西说，在贝多芬之后，交响乐都变成了一些“刻板和固定的练习曲”，而勃拉姆斯和柴可夫斯基的音乐则在“相互争夺对烦恼的垄断”。

MODESTPETROVICHMOUSSORSKI (KAREVO1839STPETERSBOWRG1881)，俄罗斯作曲家。

五

这种内在的二分式不使古典主义和浪漫主义的音乐低于其他时代的音乐；所有时代的音乐都包含它的结构性困难；正是它们邀请作者去寻找前所未有的解决办法并因此而发动形式的演进。下半时的音乐对这一困难况且是有意识的。贝多芬：他为音乐注入了在他以前从未有过的表现的强烈性，是他塑造了奏鸣曲的作曲技巧，而任何别人都未曾这样；这种二分式大概对于他压力尤其沉重；为了克服它（并不是说他总是成功），他发明了各种战略：

比如，给主题之外的音乐材料，一个音阶，一个琶音，一个过渡，一个结尾，予以一种意想不到的表现性。

或者（比如）给变调的形式予以另一种意义，这一形式在此以前仅仅是技术性的精湛技巧，而且是最无价值的精湛技巧；仿佛人们只留下一个模特穿着不同的花裙在台上走来走去；贝多芬推倒了这一形式的意义去问自己：哪些是隐在一个主题中的旋律的、节奏的、和声的可能性？从音质上改变一个主题而不背叛它的本质可以一直走多远？从这里出发，那么这一本质是什么？贝多芬虽然在音乐上提出这些问题，但对于奏鸣曲形式所带来的，他没有丝毫需要，既不要桥，也不要展开，也不要填充；他没有一秒种是在对他来说的基本的之外，在主题的奥秘之外。

研究一下十九世纪的全部音乐怎样不断尝试克服它的二分式会是很有意思的。对这点，我想到了我所称为的“肖邦的战略”。契诃夫（TCHEKHOV）不写任何长篇小说，和他一样，肖邦对大作品赌气，差不多只写一些收为乐集的音乐短曲（玛祖卡·波格涅兹，夜曲，等等）。（有几个例外对这个规矩是个确认：他的钢琴与管弦乐协奏曲都是差的）。他逆时代精神而行，那个时代认为创作一部交响乐、一部协奏曲、一部四重奏是一位作曲家地位的必要标准。而肖邦创作一部作品恰恰是回避这个标准，但他的作品或许是他的时代唯一的，丝毫没有衰老，完全地富有活力的作品，而且实际上无一例外。肖邦的战略告诉我为什么在舒曼、舒伯特、德沃夏克、勃拉姆斯那里，最小块头的，最低响亮度的作品使我感到更有生气，比交响乐和协奏曲更美（经常是很美）。因为（重要发现）下半时的音乐的内在二分式是大作品独有的问题。

六

普洛东在批评小说的艺术时，是在攻击它的弱点还是它的本质？首先可以说他所攻击的是和巴尔扎克一起在十九世纪初诞生的小说美学。小说那时正经历它的极为伟大的时代，第一次表现自己为一种巨大的社会力量；拥有几乎是催眠术般诱惑能力的它预兆了电影艺术：在它的想象的银幕上，读者看到如此真实的小说场面以致他快要把它们与自己生活的场面混同起来；为了征服读者，小说家那个时候拥有整个一架制造对真实的幻想的机器；但

是这部机器同时为小说的艺术生产了结构性的二分式，可与古典主义和浪漫主义音乐的分枝相比较：

既然是这么个精细的因果逻辑使得诸种事件近乎真实，那么这一连串中的每一基本粒子都不应被遗漏（而它本身却是如此无意义）；

既然人物应当显现出“有生气”，那么就应当给他们带去尽可能多的信息（即使它们无所不含却不让人惊讶）；

而且还有历史：过去，它的缓慢风格使它几乎让人看不见；然后它加快步伐并且突然间（巴尔扎克的伟大经验正在这里）在人周围的一切在他们的生命中变化起来，他们漫步的街巷，他们家里的家具，他们所从属的机构；人类生活的背景不再是不动的、事先已知的布景，它成了变化的，它今日的面貌注定要在明天被遗忘，所以要抓住它，描写它（而这些流去的时间的画面会是如此让人厌烦）。

背景：绘画在文艺复兴时代发现了它，它带有一个远景，把画面分为处于前面的和位于背景的。由此而导致形式的特殊问题：例如肖像画，脸部比身体，尤其比背景的帷幕集中了更多的注意力和兴趣。这是完全正常的，我们就是这样看到我们周围的世界，然而在生活中正常的并不因此而符合在艺术中形式的要求：不平衡，在一幅画上，在被给予特权的地方与其他的，原则上说是次要的，有待掩盖、照顾和重新平衡的地方之间。或者它会被一种将会取消这种二分式的新美学彻底抛在一边。

七

1948年以后，在我的祖国进行共产主义革命的年代，我懂得了这一时期抒情的盲目性所起的杰出作用，这一时期对于我是个“诗人与刽子手一起统治”的时代（《生活在别处》）。我那时想到了马雅可夫斯基；对于俄国革命，他的天才曾和捷尔仁斯基（DZERJINSKI）一样是不可或缺的。抒情主义，抒情化，抒情式报告，抒情的狂热都是人们所称为专制世界的组成部分；这个世界，它不是古拉格，它是有着外墙的古拉格，墙上爬满虫子，人们在墙的前面跳舞。

甚于大恐怖本身，对大恐怖的抒情化对于我是一种精神上的强烈震动。永远地，我被注射了抵抗一切抒情企图的疫苗。那时候我唯一深深地、贪婪地欲望的东西，就是一个清醒的、看破世事的目光。我终于在小说的艺术中找到了它。这也是为什么对于我，作为小说家，不仅是实践“一种文学的”形式；它是一种态度，一种智慧，一种立场；一种排斥与任何政治、宗教、意识形态、道德和集体相认同的立场；一种有清醒觉悟的不屈不挠的、满腔愤怒的非—认同化（NON - IDENTIFICATION），它的构成不是作为逃避或被动，而是作为抵抗，挑战，反抗。后来我有过这些奇怪的对话：“您是共产主义者吗？昆德拉先生？——不是，我是小说家。”

“您是不同政见者吗？——不是，我是小说家。”“您是左翼还是右翼？——哪个都不是。我是小说家。”

从我早期年青时代起，我就爱上了现代艺术，它的绘画，它的音乐，它的诗。但是现代艺术那时由于对进步的幻想，和它的美学的与政治的双重革命的意识形态，而带有它的“抒情精神”的烙印。所有这些，一点点地，我都像患流行感冒一样接受过。但是我对前卫精神的怀疑主义，却丝毫没有改变对于那些现代艺术作品的爱。我爱它们，我之爱它们还因为它们是斯大

林式的迫害的首当其冲的受害者；《玩笑》中的切纳克（CENEK）被送到一个惩戒军团因为他喜欢立体派绘画；就这样，革命决定现代艺术是它的头号意识形态敌人，即使可怜的现代派仅仅想歌颂和庆祝革命；我永远不会忘记康斯坦丁·毕德尔（KONSTANTINBIEDL）：一位出色的诗人（啊！我曾熟记多少他的诗！）热情的共产主义者，在1948年以后，他开始写宣传诗，其平庸让人吃惊而且心碎，不久以后，他从一个窗户跳到了布拉格大街的石板上而自毙；在这个敏感的人身上，我看到了现代艺术被欺骗，被戴绿帽子，被牺牲，被谋杀，自杀。

我对现代艺术的忠诚因而与我对小说的反抒情主义的热爱有着同样的激情。普洛东所珍爱的，全部现代艺术所珍爱的诗一般的价值（激烈性、浓度、想象、解脱、对“生命中无价值时刻”的蔑视）我都曾专门在梦幻的小说的领地寻找过它们。它们对于我因此而更加重要。这也许说明为什么我尤其过敏的是使德彪西害怕的、听勃拉姆斯或柴可夫斯基的交响乐时的那种烦恼；对勤劳的蜘蛛的悉悉声过敏。这也许说明，为什么我长久时间对巴尔扎克的艺术充耳不闻，为什么我特别喜爱的小说家是拉伯雷。

八

对于拉伯雷，主题与桥，前景与背景的两相分离是没有过的事。他敏捷地从一个深刻的题目过渡到历数小卡冈杜埃为了给自己擦屁股所发明的种种办法，然而，从美学上看，所有这些段，无价值的或深刻的，在他那里都具有同样的重要性，给我同样的快乐。这使我在他那里，和其他过去的小说家那里得到喜悦：他们谈他们认为令人入迷的东西，入迷停止了，他们也停下来。他们的结构的自由使我梦想：写作而不制造悬念，不搭起一个故事，不摹仿真实；写作而不描述一个时代，一个地方，一个城市；放弃这一切而只与基本的相接触；这就是说：创造一个结构，其中桥和填充没有任何存在理由，其中小说家不必为了满足形式和它的强制性而被迫远离哪怕仅仅一行那些他心中所执着的、所神往的事情。

九

现代艺术：对于以艺术的自治法律为名义摹仿现实所作的反抗。这一自治的首要的实际要求之一：在任何时候，一部作品的每一处都要有同等的美学重要性。

印象派主义：风景被设计为如同一个简单的视力现象，以致于身在其中的人并不比一丛灌木更有价值。立体派与抽象派画家走得更远，取消第三维度，因而不可避免地把画分为重要性各有不同的块面。

在音乐中，相同的倾向把一部作品的任何时候都导向美学上的平等：萨蒂（SATIE），他的简单性只不过是挑衅性地拒绝遗留下来的音乐华丽词藻。德彪西，魔法师，学问渊博的蜘蛛的迫害者；雅那切克取消所有不是必不可少的音符。斯特拉文斯基背离浪漫主义与古典主义遗产，在音乐历史上半时的大师中寻找他的先驱。韦伯恩回到了 SUIGENERIS（独特的、拉丁文）专一主题主义（即十二音体系）并达到了在他之前没有人能够想象到的剥离。

E. SATIE（HOUFLEUR1866 - PARIS1925），法国作曲家，达达主义和超现实主义的先驱。

还有小说：对巴尔扎克的著名格言“小说应当与社会身份登记处相竞争”进行怀疑；这一怀疑决非是前卫派们的假充好汉，这些人乐于展露他们的现代性以便使他们在白痴面前可以被人辨认；它只是（不露声色地）使制造对真实的幻想的机器变得无用（或差不多无用，非强制性的，非重要的）。对此，我有如下小小的观察：

如果描写一个人物应当与社会身份登记处去竞争，那么这个人物应当首先有一个真正的姓名。从巴尔扎克到普鲁斯特，没有姓名的人物是令人不能想到的。但是狄德罗的雅克却没有任何姓氏而他的主子也无名姓。巴努什，是姓还是名？没有姓氏的名，没有名的姓氏不再是姓名而是符号。《审判》

中的主人公不是个叫约瑟夫·考夫曼（JOSEPHKAUFAMANN）或克莱默（KRAMMER）或科尔（KHORL）中的人，而是个约瑟夫·K。《城堡》中的主人公甚至失去了他的名而满足于一个字母。布洛赫的《有罪的人》：主人公之一被字母A来指定。在《梦游人》中，艾什（ESCH）与于格诺（HUGUENAU）没有名。《没有优点的男人》的主人公，尤利什（ULRICH）（没有姓。从我的最早的短篇小说起，本能地，我就避免了给人物以姓名。在《生活在别处》主人公只有一个名，他的母亲只是用“妈妈”一词来确指，他的小女朋友用“红头发”；而“红头发”的情人则是“四十来岁的人”。这是不是故意做作？我那时的做法是完全的自发，只是在后来我才明白了其中的意义：我所服从的是第三时的美学：

我不想让人相信我的人物是真实的并有一本户口簿。

SCHLDLOSEN。

十

托马斯·曼（THOMASMANN）：《魔山》（DERZAAUBER - BERG）。很长段落的信息，有关人物，他们的过去，有关他们衣着的方式，他们说话的方式（包括他们所有的语病）等等；海滨浴场生活的细致描写，历史时刻的描写（1914年战争以前的年代）：例如那个时期的群体风俗：对刚才被发现不久的摄影的狂热，对巧克力的津津有味，闭着眼睛做出的图画，世界语，供单人玩的扑克游戏，听留声机，招魂术当堂讲授（真正的小说家，曼，把这个时代的特点归结为以忘却为目的的风俗，逃避了平庸的历史编纂）。对话，冗长，一旦离开主要的主题便显示它的信息作用，甚至梦在曼那里，也是描写：在海滨浴场渡过第一天以后，年轻的主人公汉斯·卡斯托斯（HANS CASSTOYS）睡着了，再没有比他的梦更平常了，梦里面，仅通过一个羞答答的改变，前一天的所有事件都重复了一遍。我们离普洛东很远，对于后者，梦是解放的想象之源泉。在那里，梦只有一个作用，让读者与社会环境相熟悉，确认他对真实的幻想。

这样一个广阔的背景被精心地描写出来，在它的前面，行进着汉斯的命运和两个肺结核患者的意识形态竞争：塞特姆布里尼（SETTEMBRINI）和纳夫塔（NAPHTA），一个是共济会会员，民主派，另一个，耶稣教士，独裁者，两人都病得无可救药。曼平静的嘲讽使这两位学识渊博的人的真理变得具有相对性：他们的争夺永远无胜者。但是，小说的嘲讽走得更远，在一场戏中达到它的顶峰：两人被包围在各自的陶醉于他们无法改变的逻辑的小听众圈子中间，各自把自己的论据推向极端，以致谁也不知道谁在要求进步，谁在要求传统，谁在要求理性，谁在要求非理性，谁在倚仗精神，谁在倚仗

肉体。在数页中人们看到了一场极度的混乱，词语在其中失去其意义，辩论之激烈尤其因为双方的态度互为变化。约两百多页以后，小说的末尾（战争即将爆发），所有疗养院的居民们陷入非理性愤怒与难以解释的狂热中；这时塞特姆布里尼向纳夫塔冒犯，两位患者进行了一场决斗，最后决斗以其中一人自杀而告结束；人们一下明白，使人们互相反对的原因，并不是意识形态上不可调和的势不两立，而是一种外—理性的侵略性，一种晦暗不明不可解释的力量，对于它，人的想法只是一面屏风，一副面具，一种借口。因此，这部出色的“思想小说”同时也是（尤其对于这个世纪末的读者）对思想本身的置疑，对一个曾相信思想，相信其指引世界之能力的时代所作的伟大告别。

曼与穆齐尔。尽管各自诞生日期较为接近，他们的美学却属于小说历史的不同时间。两人同是智力广博的小说家。在曼的小说里，智力首先显现于在一部描绘性小说的布景前面表达思想的对话中。在《没有优点的男人》一书中，智力则完全地体现在每一刻；面对曼的描绘性小说，穆齐尔的思想小说是这样：其中各种事件也都处于一个具体的社会环境（维也纳）并在一个具体的时刻（与《白象般的群山》相同：

恰好在 1914 年战争之前），但是，曼那里的达沃斯（DAVOS）被细致地描写、在穆齐尔那里维也纳只不过被提了一下名，作者甚至不屑于从视觉上提及它的街道、广场、公园（制造对真实的幻觉的机器被乖乖地置于一边）。人们处在奥—匈帝国，而帝国却被刻板地用一个使之可笑的外号而命名：卡卡尼（KAKANIE）。卡卡尼，非具体化，一般化，被缩减为若干个基本境况的帝国，被改变为一个嘲讽性模式的帝国。这个卡卡尼不是像达沃斯在托马斯·曼那里那样作为小说的一个背景，它是小说的主题之一；它不被描写，它被分析和思考。

曼解释说《白象般的群山》的结构是音乐性的，建立于某些主题之上，它们如在一部交响乐中被展开，它们重新回来，它们互相交错，它们伴随小说的全过程。的确是这样，但是应当明确主题在曼和在穆齐尔那里，并不意味着相同的事情。首先在曼那里，诸主题（时间、身体、病、死亡，等等）都是在一个广阔的无主题性背景（描写地方、时间、风俗、人物）前展开，几乎像一部奏鸣曲，诸主题被一支主题外的音乐，被桥和连接所包围，之后，主题们在作者那里有一个多元历史的强烈特点，这就是说：曼使用了所有可能，通过科学——社会学、政治学、医学、植物学、物理、化学——说明这个或那个主题；仿佛通过这种知识的普及，他想为诸主题的分析创造一个坚实的教导性的底盘；这样，在我看来，便过于经常地，在过于长的段落中，使他的小说远离了基本，因为，我们要记住，基本对于一部小说是指只有小说才可以说出的。

对主题的分析，在穆齐尔那里，则不同。第一，它丝毫没有多元历史性；小说家不装扮成学者、医生、社会学家、史官，他分析人的种种境况，它们不属于任何科学学科，它们仅仅属于生活。在这个意义上，布洛赫和穆齐尔理解了心理现实主义世纪之后的小说的历史任务：如果说欧洲哲学没有善于思索人的生活，思索它的“具体的形而上学”，那么，命中注定最终要去占领这块空旷土地的便是小说，在那里它是不可替代的（这已被有关存在的哲学以一个相反的证明所确认；因为对存在的分析不能成为体系；存在是不可能被体系化的，而海德格尔，诗的爱好的爱好者，犯了对小说历史无动于衷的

错误，正是在小说的历史中有着关于存在的智慧的最大宝藏）。

第二，与曼相反，在穆齐尔那里，一切都成为主题（关于存在的提问）。如果一切成为主题，背景便消失，有如在一幅立体派画上，只有前景。正是在将背景的取消中我看到了穆齐尔所进行的结构性革命。重大的变化通常有一种不引人注目的表象。其实，思索的长度，段落的慢节奏，给了《没有优点的男人》一种“传统式”行文的表象。没有颠倒年代顺序。

没有乔伊斯式的内心独白。没有取消标点。没有破坏人物与情节。在近两千多页中，人们跟随着年轻知识分子尤利什的简单故事，他与几个情人出出入入，遇见几位朋友，在一个既严肃又怪诞的协会里工作（在这里，小说以一种几乎难以察觉的方式，远离了真实性并变为游戏），协会的目的是准备庆祝皇帝的生日，一个为1918年计划的伟大的“和平节日”（一个滑稽可笑的炸弹被放进小说的底基）。每一种小的境况都在它的行程中似乎被固定不动（正是在这个被奇怪地放慢的节奏中，穆齐尔让我们想到乔伊斯），为的是可以让它被一个长久的注视所冲破，这个注视去询问境况的意义，询问怎样去理解和思考它。

曼在《魔山》中，把1914年以前的数年变成向永远离去的十九世纪的告别节庆。《没有优点的男人》处在相同的年代中，开掘了未来时代人的境况：即始于1914年，并看上去今天正在我们眼前结束的现代的终结时期。果然，一切都已经在那里，在那个穆齐尔式的卡卡尼：没有人能制服的技术的统治，它将人变为统计数字（小说开始在一条发生了车祸的街上；一个男人卧在地上，一对过路夫妇评论着事件，数着一年中的交通事故次数）；速度在被技术所陶醉的世界成为最高价值；昏暗的无所不在的官僚主义（穆齐尔的那些办公室是卡夫卡的办公室的一大对称）；什么都不能理解什么都不能领导的诸意识形态的喜剧性的枯燥（塞特姆布里尼和纳夫塔的光荣时代已经过去）；记者业，继承了过去人们所说的文化；现代性的伪奸；对罪犯的声援作为人权宗教的狂热表现 [克拉利斯（CLARISSE）与穆斯布鲁格（MOOSBRUGGER）]；

崇尚儿童主义和儿童政府 [汉斯·塞普（HANSSEPP），一个法西斯其名出现前的法西斯分子，其意识形态建立在对于我们身上的儿童性的喜爱之上]；

十一

七十年代刚开始，我写完了《为了告别的华尔兹》（LAVALSEAUADIEUX），我以为我的作家生涯已经结束。那时在俄国人的占领下，我和妻子，有别的事要操心。只是在我们到了法国一年后（全靠了法国），也是在完全中断了六年之后，我又重新开始，没有激情地，去写作。我心里不安，为了让自己重新感到脚踏实地，我想重新做我过去已经做过的事：写一种《可笑的爱情》的第二卷。多么倒退！二十年前，我是从这些中篇小说开始我的散文作家的历程的。有幸的是，草写了两三回这些《可笑的爱情之二》以后，我明白了我在做一些完全不同的事情：不是个中篇小说集而是一部小说（后来命名为《笑忘书》），一部七个部分完全独立的小说，但它的统一达到一种地步，以致它的每一章，如果分开来读，就会失去它很大部分的意义。

这一下，所有在我心里剩下的对小说的艺术的不信任便消失了：我给

每一章以短篇小说的特点，从而使小说大结构显然不可避免的技术变为无用。我在我的事业中与“肖邦的战略”，即小结构的战略相遇，它不需要无一主题的过渡。（这是否意味着短篇小说是小说的小形式？是的，短篇小说与小说之间没有语义学上的区别，然而在小说与诗，小说与戏剧之间却有。我们是词汇量的受害者，没有一个唯一的词来包容这两个，大的，小的，同一艺术的形式。）

这七个独立的小结构，它们怎样被连接起来，如果它们没有任何共同的情节？唯一维系它们在一起，使它们成为一部小说的，是主题的统一性。因此，在我的道路上，我遇到了另一个古老的战略：贝多芬的变调战略；靠它，我便能和若干个使我入迷的有关存在的问题保持直接的和不中断的联系，这些问题在这个变调—小说中，逐步地从多种角度被开掘。

这种主题的逐步开掘有一个逻辑，是它来决定各章节的连锁。比如：第一章（《丢失的信件》）展示人与历史在它们的基本版本中的主题：人撞倒历史上，历史将他粉碎。在第二章（《妈妈》）同样的主题被倒置：对于妈妈，俄罗斯坦克的到来与她的花园里的梨相比代表很少的东西（“坦克会消亡，而梨是永恒的”）。第六章（《天使》）的女主人公塔米娜溺水而死，可以被看作小说的悲剧结尾；然而，小说不在那里结束，而是在后一章，它既不使人伤心，也无戏剧性，也无悲剧性，它讲述一个新的人物，让（JEAN）的色情生活。历史这个主题在它那里只是简短带过，而且是最后一次：“让的有些朋友离开祖国，并把他们的全部时间用来为失去的自由而斗争，像让当初一样。他们都已经感到把他们维系于祖国的联系只是一种幻想，如果说他们还准备着为了什么对于他们并无所谓的事情去死，那只不过是习惯的延续使然。”人们触到了这个形而上学的边界（边界：小说过程中所致力另一个主题），在它后面一切都失去意义。塔米娜结束生命的那一个岛由天使的笑（另一个主题）所主宰，而第七章则响彻着“魔鬼的笑”，这个笑化一切（一切：历史，性，悲剧）为烟。只是在那里，主题的道路触到它的终结，书可以合上了。

十二

在六部代表其成熟的书中 [《朝霞》(AURORE)、《人性的，太人性的》(HUMAIN, TROPHUMAIN)、《快乐的知识》(LEGAISAVOIR)、《善恶的彼岸》(PAR - DEL ALEBIENETLEMAL)、《道德的谱系》(LAG EN EALOGIEDELAMORALE)、《偶像的黄昏》(LECR EPUSCULEDESIDOL - ES)]，尼采继续、发展、建立、肯定和精练同一个结构范型。原则：书的基本统一性是节；其长度可由一个单句到若干页；无例外，整节仅有一个段落；它们都有编号；在《人性的，太人性的》和《快乐的知识》中，它们也都有编号，并附有一个标题。一定数量的节组成一章，一定数量的章，组成一本书。书建筑在一个主要的主题之上，由标题所确定（通过它，善与恶，快乐的知识，道德的谱系，等等）；不同的章探讨从主要的主题中衍生出的主题（它们也有标题，《人性的，太人性的》，《善恶的彼岸》，《偶像的黄昏》中就是这样，或者只被简单地编上号码）。这些派生的主题被纵向地分在四处（也就是说：每一章首先论述由本章标题所决定的主题），而其他的主题则贯穿全书。这样就诞生了一个结构，它既是最大限度地被分节（被分为多个相对独立的单元），又是最大限度地统一（相同的主题反复地重新回来）。这同时也是具有

一种特殊的节奏意义，建立在短与长章节交替能力之上的一个结构：比如《善恶的彼岸》的第四章，它仅仅包含着非常短的格言（像是一种消遣，一支谐谑曲）。尤其是这种结构无需任何填充、过渡和弱的段落，其中的张力永远不会减弱，因为人们看见的只是思想正在跑来，“从外面，上面和下面，好像种种事件，好像一见钟情”。

十三

如果一位哲学家的思想是如此地与他的文章的形式组织相关联，那么它可能在文章外存在吗？人们可能从尼采的文笔中抽出尼采的思想么？当然不能。思想、表达、结构是不可分离的。对于尼采有价值的就是一般来说有价值的么？即：是否可以说一部作品的思想（意义）在原则上永远地与结构不可分开么？

很奇怪，不能，不能这样说。长时间里，在音乐中，一位作曲家的独到之处仅仅在于他所传播的旋律—和声的发明，可以说，在不取决于作曲家的结构图中，它或多或少是事先建立好的：弥撒，巴洛克套曲，巴洛克协奏曲，等等。它们各个部分被放在一个由传统决定的秩序中，以致于好像一个座钟的规律性，组曲永远由一个快速的舞曲来结束，等等，等等。

贝多芬的三十二首奏鸣曲覆盖其几乎一生的创作，从他二十五岁一直到他五十二岁，代表着一番巨大的演进，其中奏鸣曲结构完全地改变了，早期的奏鸣曲依然服从于从海顿、莫扎特那里承袭来的图式：四个乐章；第一，快板，用奏鸣曲形式写出；第二，柔板，用浪漫曲形式写出；第三，小步舞曲或谐谑曲，用一种有节制的节奏；第四：回旋曲，在快速的节奏中。

这个结构的不利之处让人一眼看出：最重要、最戏剧性的、最长的乐章，是第一乐章，乐章的连续因而是向下的演进：从最重到最轻；而且，在贝多芬之前，奏鸣曲始终介乎于几段乐曲的集合（那个时期人们经常在音乐会上演奏奏鸣曲中的一些单独的片断）和一个不可分割的统一结构之间。随着他的三十二首奏鸣曲的演进，贝多芬逐渐以一种更加集中（经常缩减为三个，乃至两个乐章），更加戏剧性（重心移向最后乐章），更加统一（尤其是通过相同的情绪气氛）的方案取代老的结构方案。但是这一演变的真正的意义（由此它成为真正的革命）不是用另一个更好的方案取代一个不令人满意的方案，而是打破预先确立好的结构方案的原则。

的确，这个集体的对奏鸣曲或对交响乐预定方案的服从，有那么一种可笑的东西。试想一下所有的交响乐作曲家，包括海顿、莫扎特、舒曼和勃拉姆斯，在他们的柔板中哭泣之后，给自己打扮一番，在最后的乐章到来时，扮成小学生，涌向课间休息的院子里去跳舞、蹦高，没命地喊叫一切都好，一切都圆满而终。这就是人们所称为的“音乐的愚蠢”。贝多芬明白了超越它的唯一途径是让结构彻底成为个人的。

这便是他为所有艺术、所有艺术家留下的艺术遗嘱中的第一条，我用这样的方式来说明：不应当把结构（整体的建筑组织）作为一个预先存在的，为作曲家准备好由他用自己的发明去填充的模子；结构自身应该是一个发明，一个动用作曲者独创性的发明。

我说不出来这段话在什么程度上被人倾听和理解。但是贝多芬本人善于从中吸取一切结论，高明地运用在他的最后的几首奏鸣曲中，它们的每一首都以独一无二、前所未有的方式结构而成。

十四

奏鸣曲作品 ；它只有两个乐章：第一个，戏剧性的，以差不多古典的奏鸣曲式制作；第二个，具有沉思特点，以变奏曲形式写成（此形式在贝多芬之前，在一首奏鸣曲中应该说是大惯用的）：没有特点不同的变奏曲之间的互相对照，只有一个渐强，它始终为前一段变奏曲加一点新的微妙之差并且给予这一长的乐章以一种非凡的调式的统一。

每一乐章在它的统一性中愈是完美，它愈是与另一乐章相对立。长度不匀称：第一乐章 [在沙贝尔 (SCHA - BEL) 的演奏中]：八分钟十四秒；第二乐章：十七分钟四十二秒。奏鸣曲的后半部因此是上半部的两倍多（在奏鸣曲的历史上此例前所未有）！另外：第一乐章是戏剧性的，第二乐章是平静的、反思的。然而，始于戏剧性而终于一个如此长的沉思，这像是与所有的建筑方式的原则唱反调，而且使奏鸣曲注定失去过去对于贝多芬如此珍贵的全部戏剧张力。

但这恰恰是这两个乐章意想之外的邻近之处，它辞令动人，它讲着话，它成了奏鸣曲中的语文动作，它的追述一番艰苦而短暂的生命形象，回味一首无尽的追随这生命的怀旧曲的隐喻式意义。这个隐喻意义，无法从词语上捉摸，然而却有力而恳切，给这两个乐章赋予一个统一性。不可摹仿的统一性。（人们可以无限地摹仿莫扎特式奏鸣曲的无个性的结构；奏鸣曲作品却因如此具有个性以致对它的摹仿只会是一种伪造。）

奏鸣曲作品 让我想到福克纳的《野棕榈》。其中交替着一段爱情故事和关于一个逃狱囚犯的故事，两个故事无任何共同之处，没有任何人物甚至没有任何可让人看出的动机或主题之间的亲缘关系。这个结构对于任何其他小说家都不能作为模式，它只能存在一次；它是任性的，不值得推重的，令人无法说明的；之所以无法说明，因为在它的后面人们听到一种 ESMUSSEIN（德文——作者注），它使一切说明成为多余。

十五

出于他对体系的拒绝，尼采对哲学思考的方式作了深刻的改变：汉娜·阿伦特 (HANNAH ARENDT) 这样认为：尼采的思想是一种实验性的思想。它的第一推动力在于破坏固定不变的东西，给那些被共同接受的体系埋下炸药，打开缺口，到未知中去冒险；未来的哲学家将是实验者，尼采说，自由地走向不同的，严格说来，可以互相对立的方向。

如果说我信奉在一部小说中应有思想的强有力存在，这并不是说我喜欢人们所称为的“哲学小说”，喜欢小说对一种哲学的这种屈从，和将一些道德的或政治的思想“进行讲述”。真正小说式的思想（比如自拉伯雷以来小说所经历的）从来是非系统化的；无纪律的；它与尼采的思想相接近；它是实验性的；它将所有包围我们的思想体系冲出缺口；它研究（尤其通过人物）反思的所有道路，努力走到它们每一条的尽头。

关于体系化的思想，还有这一点：思想的人自动地去进行体系化；这是他的永恒的欲望（也是我的，甚至在写此书的时候）：描写其思想的所有结论的欲望；预见所有的反对意见和预先给予反驳的欲望；因此而用街垒封闭其思想的欲望。但是，思想的人不应该去努力地让别人信服他的真理；他这样便会处在一个体系的道路上；在“有信念的人”的可悲道路上；政治人

物喜欢这样形容自己；然而什么是一个信念？它是一种确定，固定不变的思想，而“有信念的人”则是一个被限制的人；实验性的思想不想去说服而是启发：启发另一个思想，将思想开动起来；所以一个小说家应当有系统地将他的思想非系统化，朝他在自己思想周围筑起的街垒踢上几脚。

十六

尼采对体系化思想的拒绝有另一种结果：一个巨大的主题开阔。阻碍人看到真实世界全部广阔性的各种哲学学科之间的隔板倒掉了，从此所有人类的事物都可以成为一个哲学家思想的对象。这也使哲学与小说相接近：哲学第一次不是对认识论、对美学、对伦理学、对精神现象学、对理性批判等等进行思索，而且对于有关人类的一切。

历史学家或教授在阐述尼采哲学的时候不仅将它缩减，这是自然的，而且使它改变面目，将它转换它所是反面，即一种体系。在他们的被体系化的尼采那里，是否还有位置去思考关于女人、德国人、欧洲、比才、歌德、关于雨果式的媚俗、阿里斯托芬（ARISTOPHANE）、风格之轻、烦恼、游戏、翻译、服从的精神、关于对他人的占有和这种占有的所有心理形态、关于博学者与他们的精神局限、关于 SCHAUSPIELER（演员），在历史舞台上炫耀自己的演员？是否还有位置去做千百次心理观察？这种观察在别的地方根本找不到，也许除去少有的几位小说家。

古希腊喜剧作家。

尼采使哲学与小说接近，穆齐尔使小说与哲学接近。这一接近不是说穆齐尔比别的小说家少些小说家的什么。同样，尼采并不比别的哲学家少些哲学家的什么。

穆齐尔的被思考的小说（ROMANPENSE）同样完成了对主题的前所未有的开阔；从此，任何可以被思想的都不被小说的艺术所排斥。

十七

我十三、四岁的时候，曾去上音乐作曲课。不是因为我是神童而是因为父亲的腼腆的细腻。那是战争时期，他的朋友，一位犹太作曲家被迫戴着黄星；人们开始回避他。我的父亲，由于不知道怎样跟他讲对他的支持，想了个主意请他在这样的時候给我上课。那时人们把犹太人的公寓房没收了，作曲家不得不一次又一次搬往一个新地方，地方越来越小，最后在他去德雷琴（TEREZIN）之前，他的住处极小，里面每一间都挤住着好几个人。他每一次都保留着他的小钢琴，我在那琴上弹奏我的和弦练习曲或复调练习曲，而我们周围的陌生人们则忙于他们的事。

这一切给我留下的只有对他的欣赏和三四个形象。尤其是这样一个形象：下课后他送我走，在门前他突然停下对我说：“贝多芬有许多让人惊讶的差的乐段。但是正是这些差的段使他的强的段得以显现价值。好比一片草坪，没有它我们不可能在长在它上面的一棵漂亮的树下享受快乐。”

奇怪的想法。它始终留在我的记忆里，这更令人奇怪。也许，我为能够听到先生倾诉心里的隐秘，听到一个秘密，一个只有入门者才有权获得的大诡计而感到荣幸。

无论怎样，那时候我的先生的这个短暂思索跟随了我的整个生命（我捍卫它，我和它作战，我从来没有战胜它）；没有它，这篇文论肯定不会写

出来。

但是比这个思索本身更为珍贵的是这个人的形象，他不久就要去作一次残酷的旅行，然而却在一个孩子面前，高声地思索关于艺术作品的结构问题。

第七章 家庭的失宠儿

我好几次提到莱奥斯·雅那切克的音乐。在英国，在德国，人们很熟悉他。但是在法国呢？还有其他拉丁语国家呢？

人们对他知道些什么？我去（1992年2月15日）FNAC 看一下关于他的作品能找到什么。

FNAC，法国最大的书籍、音像超级连锁商店。

—

我马上找到了《塔拉斯·布尔巴》(TARASSBOULBA, 1918年)和《小交响乐》(SINFONIETTA, 1926年): 他的辉煌时期的管弦乐作品; 因为是最为大众欢迎的作品(对于一般的音乐爱好者它们最易让人迷上), 人们差不多定期地把它们灌在同一张唱片上。

《弦乐组曲》(SUITEPOURORCHESTRE ACORDER, 1877年), 《弦乐队牧歌》(IDYLLEPOURORACHESTRES ACORDER, 1878年), 《拉什克舞曲》(LESDANSESLECHIQUES, 1890年)。这些作品属于他的创作的史前期, 而且由于它们微不足道, 使那些在雅那切克名下寻找大音乐的人吃惊。

我在“史前期”、“辉煌时期”这些词上停顿一下:

雅那切克生于1854年。所有的悖论就在这里。这位现代音乐的伟大人物是所有浪漫派的长兄: 他比普契尼年长4岁多, 比马勒年长6岁多, 比理查·斯特劳斯年长10岁。长时期中, 由于对浪漫主义的过分的敏感, 他写一些以突出的传统主义为特点的作品。永远不满意, 他在自己的生命路上铺满了被撕毁的乐谱; 只是到了世纪转换之际, 他才形成自己的风格。在二十年代, 他的作品在现代音乐的音乐会节目单上占据了位置, 与斯特拉文斯基、巴托克、兴德米特(HINDEMITH) 并列; 但他比那些人年长30到40岁。年青时期作为孤独保守派的他, 到了老大年纪成为创新者。但他总是孤独的。因为即使与伟大的现代派相一致, 他仍与他们不同。他不靠他们而达到自己的风格, 他的现代主义有另一特点, 另一起源, 另外的根。

PAULHINDEMITH (HANAUG1895年 - FRANCFORT - SUR - LE - MAIN1963年), 德国音乐作曲家和理论家。

二

我继续在FNAC的货架间踱步: 很容易找到了两首四重奏(1924年、1928年): 这是雅那切克的顶峰; 他的全部的表现主义都在其中得到最完美的集中体现。五种录制, 全都出色。然而我却遗憾没有找到(很长时间以来我徒劳地寻找它们的激光唱片版) 这两首四重奏的最为正宗的(而且仍是最好的)

演奏，即雅那切克小四重奏乐队的演奏 [(SUPRAPHON) 老唱片 50556 ; 查理 - 柯罗斯 (CHARLES - CROS) 学院奖 , 德国唱片大奖 (PREISDESDEUTSHENSCHALPLATTENKRITIK)]。

我在“表现主义”这个词上停顿一下：

尽管雅那切克从未以此为参照，他却是事实上唯一可以完全地而且从字义上讲，被使用这一称呼的伟大作曲家：对于他一切都是表现，任何音符如果不是表现便无权存在。所以，那些简单的“技术”不存在：过渡，展开，使用对位法的机械的中音部，弦乐法上的墨守成规（反之，则是对于由几种乐器独奏组成的、新颖的和声所产生的诱惑力），等等。因此对于演奏者，如果每个音符都是表现，那么就on应该让每个音符（不仅是一个动机，而且是一个动机中的每个音符）都具有一个最大程度的表现上的明确。还要说明这一点：德国表现主义的特点是偏爱过激的心灵状态，狂热，发疯。我所称的表现主义，在雅那切克那里，和这种片面性没有任何关系：这是极丰富的种种激动的展现，没有过渡的，令人晕眩地紧凑，将柔情与粗暴，疯狂与平静相对照。

三

我找到很美的《小提琴与钢琴奏鸣曲》(SONATEPOURVIOLONETPIANO , 1921 年) , 《为大提琴和钢琴所做的故事》(CONTEPOURVIOLONCELLEETPIANO , 1910 年) 。《一个死者的日记》, 为钢琴、男高音、女低音和三个女声所做。然后，所有最后几年的作品：这是他的创造性的爆炸；他从未有像七十岁年纪这样的自由，充满了幽默与发明：

《格拉格利第克弥撒》(LAMESSEGLAGOLI - TIQUE , 1926 年) , 它与任何别的都不一样；与其说是一首弥撒曲，不如说是一个酒神节；而且引人入胜。同一时期，《为管乐器所做六重奏》(SEXTUORPOURINSTRUMENTSAVENT , 1924 年) , 《儿童音韵》(LESRIMESEN - FANATINES , 1927 年) , 还有两首为钢琴和其他乐器作曲，我特别喜欢的，但演奏却很少让我满意：《随想曲》(CAPRICCIO , 1926 年) 和《协奏曲》(CONERTINO , 1925 年) 。

我数了钢琴独奏曲共有五种录制：《奏鸣曲》(SONATE , 1905 年) 和两个组曲：《在被覆盖的小路上》(SURLESENATIERRECOUVERT , 1902 年) , 《在雾中》(DANSLESBRUMES , 1912 年) ; 这些很美的作品总是被集中在一张唱盘上，而且几乎总是（很不幸地）用其他一些小的、属于他史前期的乐曲来补充。尤其是一些钢琴家，他们在雅那切克的精神及其音乐结构上搞错了；他们几乎全都陷入了矫揉造作的浪漫主义；他们把这一音乐的激烈部分软化，把强的部分装点高雅，并且几乎全部地把自己投入散板 (RUBATO) 的昏热。

（钢琴曲面对散板尤其没有设防，要与乐队组织一个节奏上的不确定的确很困难。但是钢琴家是独自的。他的灵魂令人生畏，可以一泻而去，肆无忌惮。）

我要在“浪漫化”一词上停一下：

雅那切克式的表现主义不是对浪漫的情感主义作过分的延续。相反，它是走出浪漫主义的一种历史可能性。这个可能性与斯特拉文斯基所选择的可能性相对立：与后者相反，雅那切克不责怪浪漫派去谈感情；他责怪他们将其伪造篡改；将一种指手划脚的感情 [“感情谎言” , 勒内·吉拉 (RENEGIARARD) 会这样说] 代替激动情感的即刻的真实。他为激情而产生激情，但尤其为要精确地表达它而产生激情，司汤达，而不是雨果。这导致与音乐

的浪漫主义，与其精神，与其高超级修饰的音响（雅那切克对音响的节俭在他的时代使所有人震惊），与其结构进行决裂。

我终于有机会提到 REN EGIRARD 的名字；他的书《感情的谎言和感情的真理》是我所读到的关于小说的艺术的最好的书。——作者注。

四

我要在“结构”一词上停下来：

——浪漫音乐试图把感动的一致性强加给一个乐章，雅那切克的音乐结构却建立在同一片段、同一乐章中各种不同，即矛盾的感动不常见的频频交替之上；

——多样的感动与多样的节拍和米数相对应，这些节拍和米数交替在同样不常见的频率中；

——多种相矛盾的表现一个有限的空间共存创造出一种独特的语义学（这是种种感动在意想之外的比邻相处，令人惊讶，令人神往）。激动情感的共存是横向的（它们相互跟随）同时也是（这更为不寻常）纵向的（它们同时作为感动的复调音乐而产生回响）。比如：人们同时听到一个怀旧的旋律，在其下一个固定音型的愤怒的主题，在其上另一个类似于叫喊的旋律。如果演奏者不明白它们每一条线都具有相同的语义学意义，不明白它们谁也不能被改变为简单的伴奏和表现主义式的低语，那么他就偏离了雅那切克音乐所特有的结构。

相互矛盾的种种感动的共同存在赋予雅那切克音乐以它的戏剧性；从最字面的意义上而讲的戏剧性；这一音乐并不让人想到一个正在讲述的叙事者；它让人想到一个舞台，那上面同时有好几个演员，他们说话，互相对峙；这个戏剧性空间，人们经常在单独一个旋律动机中发现它的萌芽。比如在《钢琴奏鸣曲》开始的这些节拍中：

左手弹的第四节拍中的主题仍属于主题（它由相同的音程组成），但它同时构成——从感动的角度来看——它的反面。几个节拍之后，人们便看到在什么程度上这个“分裂主义”的主题以它的粗暴性与它所来自的哀歌旋律唱反调：

在后来的节拍中，两个旋律，原来的和“分裂主义的”，相遇合；不是在一个感动的和弦中，而是在激动情感的矛盾的复调中，好像是怀旧的哭泣与反抗相结合。

我在 FNAC 所能找到的所有演奏中，钢琴家想给这些节拍以一模一样的感动，从而全都忽视了雅那切克在第四节拍中所指示的强；他们因此使“分裂主义”主题被剥夺了它的粗暴性并使雅那切克的音乐被剥夺了它的全部的令人无法摹仿的张力，靠着它，雅那切克的音乐才让人从最初的音符开始就能被认出来（如果它被人理解对了）。

五

歌剧：我找不到《布鲁切克先生的远足》（EXCURSIONSDÉMONSIEUR BROUCEK），但我不遗憾，因为我认为这篇作品可以说是失败的；所有的别的歌剧都有，由查理·马克拉斯（SIR CHARLES MACKERRAS）指挥：法托姆（FATUM，写于 1904 年，这部歌剧的脚本被改写成诗，天真得可怕，代表着，即使在音乐上，《杰努发》两年

之后的一个明显后退)；还有五部杰作，我毫无保留地欣赏：《卡嘉·卡巴诺娃》(KATIAKABANOVA)，《狡猾的狐狸》(LAREANARDERUSEE)，《马可布罗斯事件》(L'AFafaIREMACROPOULOS)；和《杰努发》：查理·马克拉斯先生不可估量的功绩在于终于使它摆脱了(在1982年，70年过后!)1916年在布拉格强加给它的配器。我以为，更辉煌的成功在于对《死屋手记》(DELAMAISONDESMORTS)乐谱的修正。靠了他，人们意识到(在1980年，52年之后!)改编者的配器削弱了这部歌剧。在被恢复的本来面目中，它重新找到了它的巨大而不寻常的音质(在浪漫交响主义的对立面)，《死屋手记》与伯格的《沃采克》(WOZZECK)一起，是我们的阴暗世纪最为真实最为伟大的歌剧。

六

无法解决的实际困难：在雅那切克的歌剧中，歌的魅力不仅存在于旋律的美之中，而且也存在于心理学的意义(始终是意想之外的意义)中。旋律不是把它全部交付给一个场面上，而是在每一句话，每一个被唱出的词中。但是怎么在柏林和巴黎演唱它们呢？如果是捷克文(马克拉斯的解决办法)，听众只听到没有意义的音节，而不理解在每一个旋律处理方法上的心理学的细腻之处。那么翻译吧？这些歌剧的国际生涯之初便是如此。但这也是有问题的；比如法语不容许把重音放在捷克文的第一个音节之上，而且同样的语调在法文中获得的是完全不同的心理意义。

(雅那切克把他的大部分创造力量集中在歌剧之上，因此而置自身于人们可以认为是最为保守的资产阶级公众的制约之下，这就有那么一种令人伤心或者说悲剧性的意味。而且，他的创新在于，把被唱颂的词以前所未有的方式重新提高价值；具体地说是指捷克文，在世界百分之九十九的剧院中，它是让人无法理解的。很难想象有比这样更有意地积累障碍。他的歌剧是对捷克文的最美好的致意。致意？对。以祭品的形式。他把他的具有世界意义的音乐牺牲给一个几乎不为人知的语言。)

七

问题：如果音乐是一种超民族的语言，口语语调的语文也具有一种超民族特点吗？或根本不是？或毕竟在某种程度上？种种使雅那切克入迷的问题。以致于在他的遗嘱中他把自己差不多所有的钱留给了波尔诺大学，用以资助对口语(其节奏、语调、语义)的研究。但是人们对遗嘱并不理睬，这是众所周知的。

八

查理·马克拉斯先生对雅那切克作品令人钦佩的忠诚意味着：抓住并捍卫最基本的。瞄准最基本的，这也是雅那切克的艺术道德；规则：只有绝对必要的(语义学上必要的)音符才有权存在；因此在管弦乐法中最大限度的节省。马克拉斯把人们强加的补充从乐谱上除掉，从而恢复了这种节省并使雅那切克的美学更让人易于理解。

但是也有另外一种忠诚，在反面，它表现在热衷于搜罗一切可以在作者背后挖到的东西。既然每个作者在世时都努力发表所有基本的东西，搜索垃圾箱的人们是些热衷于非基本的人士。

典型的是，搜索的精神表现在为钢琴、小提琴和大提琴录制作品上（ADDA581136H37）。这里面，次要的或毫无价值的曲子（民俗曲的改编，被放弃的变奏，青年时期的小作品，素描）占据了差不多五十分钟，全部时间的三分之一，并遍布于大风格的作品当中。比如，有六分半钟人们听体操练习的伴奏音乐。噢！作曲家，当一个体育俱乐部的漂亮女士来寻求一个小小的服务的时候，你们要控制一下自己！你们的殷勤在您之后还会存在下去，不过转换为嘲笑！

九

我继续看着货架。真的，我在寻找他的成熟时期几首漂亮的管弦乐作品：《乡村提琴手的孩子》（L'ENFANT DUMENETRIER，1912年），《什拉尼克的散步》（LABAL - LADEDEBLANIK，1920年）；他的大合唱尤其是《阿马鲁斯》（AMARUS，1898年），和几个他们以令人感动和无可相比的简洁风格为特点的形成时期的作品：《帕特·诺斯特尔》（PATERNOSTER，1901年），《夏娃·玛丽亚》（AVEMARIEA，1904年）。尤其少的而且特别地少的，是他的合唱；因为在我们的世纪，在这一领域没有任何东西可以比得上伟大时期的雅那切克，他的四部杰作；《玛丽卡·玛多诺娃》（MARYCKAMAGDONOVA，1906年），《康多·哈尔法》（KANTORHALFAR，1906年），《七万》（SOIXANT - DIX - MILLE，1909年），《游荡的疯子》（LEFOUERRANT，1922年）；从技术上讲，它们极其复杂，但在捷克斯洛伐克它们被十分出色地演奏；这些录音肯定只存在于捷克 SUPRAPHON 唱片公司的老唱片上，但是已经好几年找不到它们了。

十

总的结果并不一定差，但是也不好。雅那切克从一开始就这样。《杰努发》在它创作二十年后才进入世界的舞台。太晚了。因为二十年后一种美学的争论特点渐而失去，它的新意也不再易于发现。这也是雅那切克的音乐如此经常被人误解和演奏不好的原因；它的历史意义变得模糊；看上去无法归类；好像是历史旁边的一座美丽花园；它在现代音乐（最好是；在它的萌芽时期）演进中的位置，人们甚至不提它。

如果是布洛赫、穆齐尔、贡布罗维茨，在某种意义上还有巴托克，他们迟来的被承认是由于历史的灾难（纳粹主义、战争），那么对于雅那切克，全部承受灾难角色的是他的小小的民族。

十一

众小民族。这个概念不是数量的；它确指一种境况；一种命运；众小民族不曾体验过从来和永远就存在在那里的幸福感觉；它们在历史的这样或那样的时期，都曾从死亡的前厅走过；永远面对强大者们的傲慢的无知，永远看着自己的生存被威胁或被置疑；因为它们的存在是问题。

欧洲众小民族，它们的多数曾在十九和二十世纪解放了自己，实现了独立。他们的演进速度因此是独特的。对于艺术而言，这一历史性的不同步经常是多产的，让人看到奇怪的不同时代的万花筒：所以雅那切克和巴托克热情地参加了他们的人民的民族斗争；这是他们的二十世纪的一面：一种非凡的现实感，对民众阶层、民众艺术的情感；与民众的更加天然的关系；这

些那时候在大国的艺术中已经消失的特点与现代主义美学联在一起，组成令人惊讶的、无法摹仿的幸福的婚姻。

众小民族组成“另一个欧洲”，其演进与大民族的演进形相对位。一位观察者可以为它们文化生活中常常令人惊讶的激烈性而心驰神往。在这里，表现的是小的优点：文化事件之丰富与“人的尺度”相仿；所有人都有能力拥抱这一财富，参与全部的文化生活；所以，在它的最佳时刻，一个小民族可以让人想到一个古希腊城邦的生活。

这种一切人参加一切的可能性，也使人想到另一面：家庭；一个小民族像一个大家庭，而且它愿意这样来确指自己。

在欧洲最小民族的语言冰岛文中，家庭的说法是：

FJOBLSKYLDA；其词源颇具说服力：SKYLDA 意思是：义务；FJOBLSKYLDA 意思是：多重的。家庭因此是多重义务，冰岛人只有一个词来说明：家庭联系：FJOBLSKYDULBBOND，多重义务的线（BOND）。在一个小民族的大家庭里，艺术家就是被多种方法，被多条线束住了手。

尼采吵嚷着斥责德国人的特点，司汤达宣称他喜欢意大利胜过自己的祖国，没一个德国人，没一个法国人被触怒；如果一个希腊人或一个捷克人胆敢说同样的话，他的家庭会像对待一个可恶的叛徒一样咒骂他。

欧洲众小民族（它们的生活、历史、文化）隐藏在它自己的、令人难以进入的语言后面，很少让人了解；人们很自然地认为在那里有着主要的缺陷阻碍它们的艺术得到国际间的承认。然而，恰恰相反：这一艺术之缺陷正是因为大家（评论界、史学、国人与外国人）都把它贴在民族之家的大照片上并不让它走出这个范围。贡布罗维茨：没有任何用处（也没有任何能力），他的外国评论家大讲波兰贵族，波兰巴洛克等等等等，以此来竭力解释他的作品，如波罗吉迪斯（PROGIDIS）说，他们把他：“波兰化”，“再波兰化”，把他向后推到民族的小范围中。然而，并不是对波兰贵族的认识，而是对现代世界小说的认识（也就是说认识对大氛围的认识）才能使我们理解贡布罗维茨小说的新意，并由此而理解它的价值。

LAKISPROGIDIS：《一个不愿批评的作家》（UNECRIVAINMALGR ELACRITIQUE），伽利玛出版社。——作者注。

十二

噢，众小民族！在热情洋溢的亲密间，每个人都羡慕每个人，大家都监视着大家。“家庭，我恨你们！”纪德说，还有：“对于你没有比你的家庭，你的房间，你的过去更危险的了……你要离开它们。”易卜生（IBSEN）、斯特林堡（STRINDBERG）、乔伊斯、塞非利斯（SEFERIS），他们都知道这一点。他们生活的大部分时间在外国度过，远离家庭的权力。

对于雅那切克，天真的爱国者，这是难以设想的。所以，他要付出。

当然，所有的现代艺术家都经历了不理解 and 憎恨；但是他们同时也被弟子、理论家、演奏者包围着、并且从一开始就把他们的艺术的真正的观念树立起来。在布尔诺，度过了自己一辈子的省地，雅那切克也有他的忠诚者，大多很出色的演奏者（雅那切克四重奏乐队便是这一传统的最后继承人），但他们的影响却太微弱。自本世纪初以来，捷克官方的音乐学便对他投以蔑视。由于民族的意识形态专家们在音乐上除去斯美塔那不承认任何别的上帝，除去斯美塔那法规外不承认别的法规，对于雅那切克的相异性甚为恼火。

布拉格音乐学的主教，内杰尔迪（NEJEDLY）教授在其生命末年，1948年，成为斯大林化的捷克斯洛伐克文化部长和全权大师，在他的好斗的衰老之年，只存有这两种激情：对斯美塔那的崇拜；和对雅那切克厌恶。雅那切克一生中得到的最有效的支持来自麦克斯·布洛德；在1918至1928年间，他把雅那切克的所有歌剧译成德文，为它们开放边界，把它们从那个妒嫉的家庭的唯一权力中解放出来。1924年，他写了雅那切克的专题著作，这是人们为他所作的第一本；但是布洛德不是捷克人，第一部雅那切克的专论因而是德文的。第二部是法文的，1930年在巴黎出版。关于雅那切克的第一本捷克的完整专著 在布洛德的专著39年后，才见天日。

弗朗兹·卡夫卡把布洛德为雅那切克的斗争与过去为德雷福斯的斗争相比较。这一比较令人吃惊，它揭示了雅那切克在他的国家遭受敌对的程度。自1903至1916年，布拉格国家剧院顽固地推掉了他的第一出歌剧《杰努发》。在都柏林《DUBLIN》，同一时期，1905至1914年，乔伊斯的同胞拒绝了乔的第一本散文著作《都柏林的人们》（DUBLINERS），并在1912年烧毁了文稿清样。雅那切克的历史与乔伊斯的历史不同之处在于其结局的邪恶：他被迫看着《杰努发》的首场由那个在14年间拒绝他，并在14年间只对他的音乐怀有蔑视的人来指挥。他被迫表示感激。自从个人令人羞辱的胜利之后（乐谱被改正删节和添加涂红了），人们终于在波希米亚容忍了他。我说：容忍。如果一个家庭没能把一个不被爱的儿子毁灭，出于母亲的宽容，它便把他贬低地位。在波希米亚流行的说法想表示对他的赞同，把他从现代音乐的背景中脱离出来，并把他监禁在当地的争论之中：对民俗的激情，莫拉维亚的爱国主义，对女人、自然、俄罗斯、斯拉夫，和其他无聊事的欣赏。家庭，我恨您。直至今日，他的同胞中没有任何人写出任何重要的音乐学研究分析他的作品中的美学新义。在雅那切克作品的演奏中，没有任何有影响的学派，它本来应该使作品的奇特美学更易于使世人进入。没有战略使人了解他的音乐。没有将他的作品完整地出版唱片。没有将他的理论与批评文章完整出版。

然而，这个小小的民族从没有过任何一个比他更伟大的艺术家。

杰罗斯拉夫·沃格尔（JAROSLAVVOGEL）著：《雅那切克》（布拉格，1963年；英译本W.W.NORTONANDCOMPANY，1981年），一部详细诚实的专著，但在论断中局限于民族和民族主义的视野。巴托克和贝尔格，两位在国际舞台上最接近雅那切克的作曲家：前位根本未被提及，后者寥寥几句。在世界音乐的版图上没有这两个参照，如何摆雅那切克的位置呢？——作者注。

十三

让我们说些别的。我想到他生命的最后10年，他的国家独立了，他的音乐终于被喝采，他本人被一个年轻女人爱上；他的作品日益大胆，自由，快活。毕加索式的晚年。1928年夏天，他的心爱的人由她的两个孩子陪同来乡村的小房子看他。孩子们迷失在森林里，他出去找，四处奔跑，发了热又着了凉，患了肺炎，被送去医院，几天后，死去。她在那里，与他在一起。从我14岁起，我就听人小声议论说他死的时候正在医院的病床上做爱。并不太真实，但是，海明威喜欢这么说，比实际还要真实。还有什么别的能作为他的晚年疯狂陶醉的桂冠呢？

这也证明在他的民族家庭中毕竟还有人爱他。因为这个传说是献在他墓前的一束鲜花。

第八章 道路在雾中

什么叫嘲讽？

在《笑忘书》第四章，塔米娜，女主人公，需要她的女友碧碧帮忙，碧是个年轻的有写作癖的人；为赢得她的同情，塔米娜按她的意愿安排了一个名叫巴纳卡的省地作家的会面。后者向有书写癖的女人说，今日真正的作家已经放弃了小说这种过时的艺术：“您知道，小说是一种人类幻想的果实，幻想理解他人，但是，我们之间相互理解什么呢？……人们所能作的一切其实是呈上一份有关自己的报告……剩下的全是谎言。”接着是巴纳卡的朋友，一位哲学教授：“自詹姆斯·乔伊斯以来我们已经知道我们生活的最伟大的冒险在于冒险的不存在……荷马的奥德赛已经转移到了内在，它内心化了。”书发表后不久，我发现这些话成了一部法文小说的卷首题词，这使我很为得意，同时也有些尴尬。在我眼里，巴纳卡和他的朋友所言不过是些精巧的混帐话。当年，七十年代，我在周围到处听到这些，补缀着结构主义和精神分析残渣的大学圈里的扯淡。

《笑忘书》的这个第四章在捷克斯洛伐克用小册子发表后（被禁廿年后我的那部作品首次发表），有人把一些剪报寄到巴黎给我：批评界对我颇为满意，作为我的聪明的证明，他们引用了这些话，认为它们极为漂亮：“自詹姆斯·乔伊斯以来，我们已经知道我们生活最伟大的冒险在于冒险的不存在”诸如此类。我体验到一种奇特的淘气的快乐：看见自己骑在一头误解的毛驴上回到故乡。

误解是可以理解的：我没有试图把我的巴纳卡和他的教授变为可笑。我没有表明我对他们的保留。相反，我想尽办法来掩盖这一点，想给他们的观点赋予一种知识分子演说的优雅，大家那个时候都对此予以尊重，并狂热地摹仿。如果那时我把他们这些话变得可笑，渲染它们的过份，我所作的便是人们所说的讽刺。讽刺，是标题艺术；出于对自己的真理确信无疑，于是把自己决意要斗争的东西变得可笑。小说家与他的人物的关系从不是讽刺的，它是嘲讽的。但是，从定义上说包含有小心的意思在内的嘲讽怎么能让人看得出来？通过环境：巴纳卡和他的朋友的话处在一个动作、行为和语言的空间，它把那些话变为相对的。小小的包围塔米娜的外省世界，因一种无辜的自我中心主义而显示其特点：每个人都对她抱有一种真诚的同情，然而，没有人试图理解她，甚至不知道理解意味着什么。如果巴纳卡说小说的艺术已过时，因而对他人的理解只是一种幻想，他不仅表达了一种时髦的美学态度，而且，无意之中，也表达了他自己和他的圈子中的一种苦恼：缺乏理解别人的愿望；一种对真实世界的自我中心式的失明。

嘲讽就是说：人们在小说中找到的任何一种表示都不能被孤立地看，它们的每一个都处在与别的表示、别的境况、别的动作、别的思想、别的事件的复杂与矛盾的对照中。只有慢慢地阅读，两次、多次地重读，才能对小说内部的所有嘲讽的关系得出结论。

K 被捕时的奇怪行为

K 早上醒来，还在床上，按铃叫人给他送来早餐。代替女佣人进来的是些陌生人，正常人，穿着正常，但是，马上就摆出一种主子的派头，以致 K 不能不感到他们的力量和他们权力。尽管忍无可忍，他还是能力赶走他们，反而有礼貌地问那些人：“您们是谁？”

从一开始，K 的行为就摇摆于两者之间：脆弱以至于准备向闯入者（他们来向他说明他被捕了）令人难以相信的厚颜无耻低头让步，和害怕自己显得可笑。比如，他坚决地说：“我既不想呆在这里，也不喜欢你们不作介绍就向我说话。”只消把这些话从它们的嘲讽的关系中拽出来，仅从字面上捉住它们（有如我的读者对待巴纳卡的话那样），K 在我们看来 [就像对于把《审判》写入电影的奥尔逊·威尔斯 (ORSON WELLES)] 便是个反抗—暴力—的人。然而，只须认真地读一下文章就可知道这个被称为反抗者的人继续服从于闯入者，这些人不仅不屑于自我介绍，甚至吃了 K 的早餐，并让 K 在整个时间，穿着睡衣站在那里。

在这场奇怪的羞辱场面的结束的时候（他向他们伸出手去，他们拒绝握手），其中的一个男人对 K 说：“我想您大概想去您的银行吧？”“去我的银行？”K 说，“我还以为我被捕了。”

这回是又一次，人—反抗—暴力！他擅长挖苦！他挑逗！

卡夫卡的评论说得更加明确：

“K 在他的提问中放进一种挑战，因为尽管别人拒绝与他握手，但他却觉得，尤其是监视人起来之后，自己越来越独立于这些人。他跟他们玩儿。打算在他们要走的时候，一直追他们到楼门口，并建议他们把他逮捕。”

这就是个非常巧妙的嘲讽：K 投降了，但是想看到自己是个很强的“跟他们玩儿”的人，嘲笑他们，用玩笑的口气，伪装把自己的被捕当作认真的事。他投降了，但马上把他的投降解释为在他自己看来他能够保持他的尊严。

人们最先读卡夫卡的时候，脸上一副悲剧面孔。然后人们听说，卡夫卡在把《审判》的第一章读给朋友听的时候，把朋友全都逗笑了。于是人们也开始强迫自己去笑，却并不知到底为什么。其实，在这一章里，这么好笑的到底是什么？

K 的行为。但是这个行为的可笑在何处？

这个问题使我回想起我在布拉格电影学院渡过的岁月。在教员的会议上，我和朋友 C，总是以一种调皮的亲切感瞧着我们的同事 D，一位 50 十多岁年纪的作家，狡猾但行为端正，我们始终怀疑他是个十足的不可收拾的胆小鬼。我们梦想有这么一个（可惜！）我们从未实现过的场面：

正在开会时，我们当中一个人将突然对他说：“跪下来！”

他先是会听不明白我们想要干什么；说明白了，在他的清醒的怯懦中，他很快就会懂了，但以为可以装作不懂，来赢取一些时间。

于是我们会提高声音：“跪下！”

这时候，他再也不能装不懂了。他会准备好服从，但只剩一个问题要解决：怎么做？怎么在这里，在同事眼皮底下跪下来，而又不降低身份？他将绝望地寻找一种滑稽的方式，用来配合下跪。

“亲爱的同事，”他终于会说，“你们是否允许我在膝盖下面放一个沙发垫背？”

“跪下，不许说话。”

他将照着去作：两只手交叉在一起，头微微垂向左方：“我的亲爱的同

事,如果你们认真研究过文艺复兴时期的绘画,拉斐尔画的圣—弗朗索瓦·达西斯就是这种姿式。”

那时候每一天我们为这个使人高兴的场面想象新的场面,发明一些又一些我们的其他同事可能用来尝试挽救其尊严的精神法。

对约瑟夫·K的第二次审判

与威尔斯相反,卡夫卡的早期诠释者远远不认为K是一个反抗专制的无辜者。对于麦克斯·布洛德来说,毫无疑问,约瑟夫·K是有罪的。他干了什么?按照布洛德的说法(《卡夫卡作品中的绝望与拯救》,1959年),他因为自己的LIEBLOSIGKEIT,他的无能力去爱,而有罪。

“JOSEPHKLIEBTNIEMAND,ERLIEBELTNUR,DESHALBMUSSERSTERBEN.”约瑟夫·K不爱任何人,他只是去追女人,所以,他应当死。(我们要永远记住这句绝对愚蠢的话)布洛德立即指出K的LIEBLOSIGKEIT的两个证明:按照小说未完成的,之后被摈弃的某一章(一般都发表在小说的附加部分):约瑟夫·卡三年以来,没有去看望过自己的母亲;他只是寄钱给她,通过一位表兄了解她的身体情况。(奇怪的相似:小说《异乡人》中的墨尔索MEURSAULT也被指控不爱他的母亲。)第二个证明:是他与布爾斯特纳小姐的关系。在布洛德看来,那是“最卑下的性”的关系(DIENIEDRIGTESEXUALITÄT),“由于被性纠缠,约瑟夫·卡不把女人看做一个人性的存在”。

爱德华·格德杜克(EDOUARDGOLDSTUBCKER),捷克卡夫卡专家,在《审判》1964年布拉格版的前言中如此严厉地谴责K,即使他的措词不是像布洛德一样带有神学的印迹,而是马克思主义化的社会学辞令:“约瑟夫·卡之有罪,是因为他允许自己的生活走向机械化、自动化、异化,顺从于社会机器的呆板的速度,使之失去所有人道的东西;因而K逾越了,按照卡夫卡的观点,全人类都服从的法律,这个法律说:‘实行人道吧。’”格德杜克在50年代遭受莫须有罪名指控,受到斯大林式审判之后,坐了4年监狱。我问自己:这个审判的受害者怎么能够在10年之后,向另外一个和他一样并无罪过的被告发起又一番审判呢?

亚历山大·维亚拉特认为(《审判的秘密故事》L'HISTOIRESECRETEDEUPROCES,1947年)卡夫卡小说里的审判是卡夫卡对自己的预审。K只是他的另一个EGO(自我):卡夫卡断绝了与费丽丝的订婚,未来的岳父“专程从马尔墨(MALMOB)赶来审判这个有罪过的人。阿斯加尼酒店房间发生的场面(1914年7月)给卡夫卡一个审判庭的感觉。……第二天,他便投入写作《教养营》和《审判》。K的罪行,我们无所知,流行的道德宽恕了它。

然而,他的‘无辜’是恶魔般的。……K以神秘的方式违背具有神秘的公正性的法,这一公正与我们法律的公正性截然不同……。法官是卡夫卡博士,被告是卡夫卡博士。他为被告的恶魔般的无辜作辩护。”

在第一次审判(按照卡夫卡在他的小说里所讲述)中,法庭指控K而并未指明何罪。卡夫卡学者对于指控一个人而不说为什么并不感到奇怪,而且也不急于去对这一智慧进行深思和欣赏这个前所未有的发明之美。非但没有这样,他们反而在他们自己发起的对K的新的审判中,扮演起检察官的角色,这一次是试图证明被告的真正的错误。布洛德:他没有能力去爱!格德杜克:他同意让他的生活变得机械化!维亚拉特:他毁了婚约!但是对这些人应该承认他们的功劳:他们对K的审判和前者一样,也是卡夫卡式的。因

为如果在第一个审判中 K 被指罪为莫须有，那么在第二次便是什么都，这其实是一回事，因为在两种情况下有一点是清楚的：K 有罪不是因为他犯了一个错误，而是因为他被指控。他被指控，因而他应当死。

产生犯罪感

只有一个唯一的办法去理解卡夫卡的那些小说。像读某些小说那样去读。不要在 K 的人物中去找作者的画像，也不要再在 K 的对话中去找什么神秘的编码信息，要认真地追从人物的行为，他们的说话，并试着在自己眼前想象他们。如果这样读《审判》，从一开始，我们就会被 K 对指控所作的奇怪反应所困惑：从没做任何坏事（或者说不知自己作了什么坏事）的 K 马上开始像有了罪过一样去行动，他感到自己有罪，人们使他变成有罪。人们使他产生犯罪感。

过去，在“是有罪的”和“感到自己有罪”之间，人们只看到一种简单的关系：有罪的人感到自己有罪。“产生犯罪感”一词，事实上，是比较近期的一个词；在法语里，它在 1966 年靠了精神分析和它在语汇的发明才第一次被使用；这个动词的名词（“产生犯罪感”）两年后被创造出来，在 1968 年。然而，在很长时间以前，直到那时尚未被发掘的“产生犯罪感”的境况，却早已在卡夫卡的小说中，在 K 这个人物身上被呈现，被描述，被展开。在进化中它有不同的阶段：

阶段一：为了失去的尊严而徒劳斗争。一个人被荒谬地指责，但对自己的无辜并不怀疑的他，看到自己像有罪者一样的行为感到难堪。作为有罪者而并不是有罪者，其中有某种侮辱人的东西，他便努力去掩盖。这个被展现在小说第一场戏中的境况，到了后面一章，被浓缩在一个其大无比的嘲讽玩笑之中。

一个莫名的声音打电话给 K：他将在下一个星期日在一个小镇的一所房子里被审讯。毫不犹豫，他决定前往；出于服从？出于害怕？噢不是，自我愚弄自动地运转起来：他只想去赶快结束这些让他讨厌的事，他们的愚蠢的审判让他浪费时间（“审判成立了，那就得去应付，好让这个第一堂出庭变成最后一堂”）。一个小时以后，他的经理请他在同一个星期日去他家里做客。邀请对于 K 的事业生涯是重要的。那么他会放弃那个滑稽的传招出庭吗？不会；他谢绝了经理的邀请，因为虽然他并不肯对自己承认，他已经被审判制服。

于是，星期日他去了。他想到电话里那个给他地址的声音忘了指示他时间。没关系：他感到着急并且跑起来（是的，按字面上，德文：ERLIEF），穿过整个城。他跑，为了准时到达，虽然连什么时间也没有被通知。我们可以说他想尽可能早到是有道理的；但既然这样为什么不坐去同一条街的有轨电车呢？道理是：他拒绝乘电车，因为“他绝对不想表现出过分的准时从而在委员会那里卑躬屈膝”。他跑向法庭，但是他作为一个永不低头的男人跑去那里。

阶段二：力量的考验。终于他到了一个大厅，人们在里面等他，“那么您就是那个画匠。”法官说。而 K 则在坐满了大厅的公众面前辞令生动地反驳这种可笑的蔑视：“不，我是一个大银行的首席代理人。”接着，他作了一番长篇报告，抨击法庭的无能。在掌声的鼓励下，他觉得自己颇有力量，按照被告变为原告的那句口头禅（威尔斯，对于卡夫卡式的嘲讽竟然充耳不闻，被这句口头禅给耍了一番），他向法官挑战。第一个打击到来是在他看见所

有与会者的领口上的标记，明白他想要去吸引的公众只不过是“法庭的公务员”组成，……“来这里是为了听堂和侦探。”他走了，在门口，预审法官在等他，并告诉他：“一次审讯对于被告所始终代表的好处您却给自己剥夺了。”K叫道：“你们这帮坏蛋！你们所有的审讯，我都白送给你们了！”

如果不把这一场戏放在与紧接在K的咆哮之后所发生的，作为这一章的结尾，嘲讽关系之中，人们便根本不会懂得它。下面是随后一章的开始：“K在后来的星期里一天挨一天等待新的传讯；他不能想象他拒绝受审已被人们当真对待，到了星期六晚上，什么也还没有接到，他便出于默契设想他被在同一幢楼同一时间里召审。所以，星期日他又去了那里。”

阶段三：审判的社会化。K的叔父一天从乡下到来，听说了对他的侄子的审判。一件漂亮的事：审判再秘密不过，大家这么说，然而，却无人不知。另一件事同样出色：没有人怀疑K是有罪这件事，社会已经通过了这一控告，并在上面加上了它的默许（或者它的非—不同意）。人们准备看到愤怒的惊讶：“怎么会指控你？到底是什么罪？”然而叔父并无惊讶。他只是想到审判对于所有亲戚可能带来的后果而害怕。

阶段四：自我批评。法庭拒绝作出正式指控，为了面对法庭保卫自己，K最后便自己来找自己的错误。它藏在哪儿？肯定在履历表的什么地方：“他要重新回忆自己的全部生活，一直到最为隐秘的一切行为和一切事件，然后从各个方面去报告并研究它。”

这种境况远不是非真实的：事实上，一个倒了运的普通女人也会问自己，我做了什么坏事？她会开始搜索她的过去，不仅检查她的行动，而且还要检查她说过的话和她的秘密的思想，为的是理解上帝的愤怒。

共产主义的政治实践为这种态度创造了“自我批评”一词（法语中该词在1930年左右从政治意义上被使用：卡夫卡那个时候不用它）。人们对这一个词的使用并不确切地符合它的词源。不是要批评（从改正错误的意图出发将好与坏诸方面分开），而是找到错误，来帮助主告者，来接受和同意控告。

阶段五：受害者与他的刽子手认同。在最后一章，卡夫卡的嘲讽达到了他的可怕的高峰：两位穿礼服的先生为K而来，带他到街上。他先是拒绝，但是马上对自己说：“我现在唯一能作的事……就是保持我的论证的明确一直到最后……现在我应不应该表现出在一年中的审判中我什么都没有学到？

我应不应该像一个一窍不通的傻瓜一样走开？”

然后他远远看见警察巡逻。其中一个使他觉得可疑的人靠近了他们。这时，K主动地用力拽走两位先生，甚至和他们一起跑了起来，想躲过警察；有谁知道？警察会不会打乱或阻止等待他的执法？

终于，他们到了目的地。两位先生准备着，要把他扼死，这时一个想法（他的最后的自我批评）穿过K的大脑：“他的义务应该是自己拿起这把刀……把它插入自己的身体。”他抱怨自己的软弱：“他没能完全地经受考验，他没有能使官方摆脱全部工作；这最后一个错误归咎于向他拒绝使出全部必要力量的人。”

人可以多长时间被认为与自己认同？

陀斯妥耶夫斯基的人物个性在于他们个人的意识形态，它以或多或少直接的方式，确定他们的行为。奇里洛夫（KIRAILOV）完全被吞没在他自己的、被认为是自由最高表现的自杀哲学中。奇里洛夫：一个变成了思想的人。

但是，人在真正的生活中，真是这样的个人意识形态的直接投影吗？在《战争与和平》中，托尔斯泰的人物[特别是皮埃尔·别祖柯夫(PIERREBEZOUKHOV)和安德烈·波尔贡斯基(ANADREBOLKONSKY)]也有他们的很丰富、很发达的理智，但它是在变化中并有多种变化形式，以至于不可能根据他们的思想来给他们下定义，那些思想在他们生活的每一阶段都各为不同。托尔斯泰这样给了我们关于人是什么的另一个观念：一个行程；一条曲折的道路；一次旅行，其每个陆续到来的阶段不仅不同，而且经常代表对前面阶段的全面否定。

我说“道路”，这个词有可能使我们误入歧途，因为道路的形象让人想到一个目标。然而，这些只是出乎意料地结束，被偶然死亡所中断的道路，带我们向着什么目标呢？的确，皮埃尔·别祖柯夫到了最后，达到了仿佛是理想和最后的阶段：他懂得了生活总是去寻找一种意义，为这个或那个事业去奋斗，是徒劳的；上帝无所不在，在整个生命、在每天的生活之中，因而只需去生活所有要生活的并且带着爱：于是，幸福的他钟情于他的女人和他的家庭。目标达到了？达到顶峰，使得从后来角度看前面旅行的所有阶段成了简单的台阶？如果是这样的话，托尔斯泰的小说便会失去它的根本性的嘲讽，而接近于一种小说化的道德教训。在综述八年之后所发生一切的尾声里，人们看到别祖柯夫离开他的家和妻子一个半月，投身于彼得堡的一个半地下的政治活动。又一次，他要去为他的生命寻找一个意义，为一个事业而奋斗。道路没有结束，而且也不知道目标。

人们可以说一个历程的不同阶段，相互地、处在一种嘲讽的关系里面。在嘲讽的王国里到处是平等；这意味着历程中没有任何一个阶段，从道德而言，高于别的阶段。波尔贡斯基投入工作，为的是使自己有益于他的祖国，他是想因此而赎回他从前的愤世嫉俗的过失吗？不。不要自我批评。在道路上的第一阶段，他都曾集中了他全部的理智与道德力量来选择他的态度，而且他知道这一点；他怎么能谴责自己不曾是他不可能有的样子呢？如果说，人们不能从道德的观点来评判他的生命不同阶段，那么同样地，人们也不能从真诚性的观点来进行评判。不可能确定哪一个波尔贡斯基最忠实于自己：是那个脱离公众生活的人或是那个投入其中的人。

如果各不同阶段如此矛盾，怎么来确定它们的共同的命名呢？我们能够把无神论的别祖柯夫与有信仰的别祖柯夫看成一个唯一和相同的人物，那么共同本质是什么？一个“自我”的稳定的本质在哪里？波尔贡斯基二号对波尔贡斯基一号在道义上的责任是什么？别祖柯夫，拿破仑的对头是否应该对过去曾是拿破仑的崇拜者的别祖柯夫负责任？在什么样的一段时间里我们可以认为一个人与自己相认同？

只有小说可以具体地探察人所经历的这一个最大的神秘；很可能托尔斯泰是第一个这样做的人。

细节的策划

托尔斯泰的人物的变化表现为不是一个长期的演进而是一个突如其来的感悟。别祖柯夫以令人惊讶的轻而易举从无神论者转变为宗教信仰者。为此只需他因为与他妻子的决裂而被震动，并在一个邮局的驿站遇到了一位是共济会会员的过客跟他讲话。这一轻而易举并不是由于一种肤浅的摇摆不定。它尤其让人猜测这一明显的变化是由一个隐蔽的、无意识的过程所准备，而突然爆发在光天化日之下。

安德烈·波尔贡斯基在奥斯特丽茨战争中受了重伤，正在苏醒过来。

在这一刻，他这个出类拔萃的年轻人的整个世界动摇了：不是由于一番理性的、逻辑的思索，而是由于简单的与死亡相对照，和对天空的长时间注视，是这些细节（注视天空）在托尔斯泰人物所生活的关键时刻起着重要作用。

过后，安德烈从他的深刻的怀疑主义之中重新浮了上来，再次回到积极的生活之中，这一变化之前，曾与皮埃尔在河中一只小船上有过一场长谈。皮埃尔那时（这是他的演变的一个暂时阶段），积极、乐观、为他人着想，并反对安德烈的愤世的怀疑主义，但是在他们的交谈中，他却表现天真，张口说些老生常谈，安德烈则在理性上光彩照人，比皮埃尔说的话更为重要的是他们交谈之后的沉默：“离开湖，他把眼睛转向皮埃尔刚才指给他看的天空，自奥斯特丽茨以来，他又一次再见他曾在这场战上注视过的永恒而深邃的天空。在他心里，像是又一番快乐与温柔。”这个感觉是短暂的而且消失在瞬间。但是安德烈知道“这个他没有来得及多想的情感活在他的心里”。很久以后有一天，像是一组星辰的舞蹈，一场细节的策划（对一棵橡树群叶的注视，偶然间听到的少女的快乐话语，意外的回忆）燃起了这番情感（它活在他心里）并使他走火入魔。安德烈，昨天还满足于他隐退在世界之外，突然间决定“秋天去彼得堡，甚至要去找份工作。……他背着手，在房间里踱着步，一会儿皱起眉头，一会儿微笑，脑海里重新闪过所有这些非理性的、无法解释的思想，它们像罪恶一样秘密，其中很奇怪，混合着，皮埃尔、光荣、窗口的少女、橡树、美、爱情。它们完全地改变了他的存在。这个时候，如果有人进来，他会表现得极为冷淡，严厉，断然，让人讨厌和富有逻辑性。（……）他好像是想通过这种过份的逻辑性来在某个人身上对于他自己内心正在进行的非逻辑的和秘密的工作，施与报复。（我强调了文中最有意义的话。——米兰·昆德拉）（让我们记住：这也是同样的对细节的谋划；所见到的面孔之丑陋，在火车厢里偶然听到的说话，意外的回忆，它们在托尔斯泰的下一部小说里，促动了安娜·卡列尼娜的自杀的决定。）

安德烈·波尔贡斯基内心世界的又一重要变化：在波罗金诺（BORODINO）战场受到致命重伤，卧在军营的手术台上，他心里突然充满了和平与重新和好的情感，一种不再离开他的幸福感，这一幸福状态颇为令人奇怪（而且十分美），尤其因为当时的场面甚为残酷，充满了那个还没有使用麻醉药时代的外科手术中可怕の詳細细节，而且更有怪中之怪：他被一种意想之外的非逻辑的回忆所刺激：当着护士为他脱下衣服，“安德烈想起了早期童年的遥远日子”。再下面又有这样几句：“在所有这些痛苦之后，安德烈感到一种很久以来没有经历过的安逸。他生命中最美好的时刻，特别是最早的童年时代，别人给他脱衣服，把他睡进他的小床，奶娘给他唱摇篮曲，他的头埋进枕头里，感到自己在生活并因此而幸福，——这些时刻在他的想象中不是作为过去而出现，而是作为现实。”只是后来，安德烈才看见了隔壁台上的阿纳托尔（ANA - TOLE），娜达莎的引诱者，他的情敌，医生正在为他截去一条腿。

通常对这一场面的阅读是：“受伤的安德烈看着他的情敌被截去一条腿：这个场景使安德烈对他，对广义而言的人，充满怜悯。”但是托尔斯泰知道这种突然间的顿悟不是出于如此明显如此逻辑的原因。这是一个令人奇怪的转瞬即逝的画面（当他很小的时候家人用和护士一样的方法给他脱去衣服），发动了一切：他的新的变化，他对事情的新的眼光。几秒钟之后，这个奇迹般的细节肯定被安德烈自己忘记了，大概多数读者也立刻忘记了，读者在读小说和“读”他们自己的生活时同样地不专心和不善读。

还有一个重要的变化，这一次是皮埃尔·别祖柯夫、他决定杀死拿破仑，这一决定之前有这样一段插曲：他从他的共济会员朋友们那里得知：拿破仑被视为《启示录》（《新约书》）第十三章里的 ANTE - CHRIST；聪明的人应该数一下这个怪兽的数字，因为这是关于人的数字，这个数字是 666.....“如果把法文字母翻译成数字，那么拿破仑皇帝这个词恰好得出数目 666。”这种预言给皮埃尔打击很大。他经常问自己谁会结束怪兽，换言之拿破仑的强权，借助于数字化，他想尽办法找到一个对问题的解决办法。先是组合：亚历山大皇帝，然后，俄罗斯民族。但是总数都高于或低于 666。有一天，他想记录自己的名字：皮埃尔·别祖柯夫伯爵，但是他达不到想要的数字。他把一个 Z 放在 S 的位置上，加上介词 DE，冠词 LE，总是没有令人满意的结果。后来他想如果他对问题的答案果真就在他的名字里，那么应该加上他的国籍。于是他写道：俄罗斯人别祖柯夫。数字加起来结果是 671，即多了 5。5 代表着一个 E，它与在皇帝一词的冠词中被省略的字母相同。取消这个在他名字前面的 E 字，况且这是不对的，提供给他一个他费心寻找的答案：俄罗斯人别祖柯夫——666。

这一发现使他为之震动。

托尔斯泰精心描写皮埃尔用他的名字所进行的所有拼字变化绝对是好笑的：L'RUSSE（俄罗斯），这是个极妙的拼写玩意儿。一个毫无疑问聪明而可爱的人的严肃而勇敢的决定有没有可能从根本上说出自一次愚蠢？

那么您对人怎么想，对您自己怎么想？

为符合时代精神改变观点

一天一个女人兴高采烈地向我宣告：“不再有列宁格勒了！咱们又回到正经的圣彼得堡来了！”城市和街道重新命名，这事从没让我有过什么热情。我几乎想这样告诉她，但是最后一刻我按捺了自己：在她的被令人昏眩的历史前进所迷惑的目光里，我预先猜测出我们的不同意见，而且我没有要争论的欲望，况且在同一时刻我想起了一段她肯定已经忘记的插曲。同是这个女人有一次来布拉格我的家，看我和妻子，那是在俄国人入侵之后，1970 年或 1971 年间，我们处在一种艰难的被禁止的境况中。从她来说，这是对我们支持的一种表现，我们尽力使她开心以作为对她的回报。我妻子对她讲起一个美国富翁住在一家莫斯科旅馆的滑稽故事（奇怪的是它是预言性的）。有人问那美国人：“您去墓地看列宁了吗？”他回答：“我花了十美元让人把他带来酒店。”我们的客人绷起了脸。作为左翼（她始终是）她认为俄国人入侵捷克斯洛伐克是对她所珍视的理想的背叛，并认为她要同情的这一背叛的受害者嘲笑这些被背叛的理想是让人不能接受的。“我不觉得这可笑”，她冷冷地说，只是由于我们的被迫害的地位使我们之间免于决裂。

我可以讲一大堆这一类的故事。这种观点的转变不仅涉及政治，而且也涉及广义而言的风气，先是上升后为衰落的女权主义，对“新小说”的欣赏以及后来的蔑视，被放纵的色情所接替的革命的清教主义，先是被诬为反革命的和新殖民主义，后又由同样那帮人作为进步旗帜打了出来的关于欧洲的思想，等等。我扪心自问：他们还记得他们过去的态度吗？在记忆中他们还保留着他们转变的历史么？并不是看到人们改变观点而使我愤怒。别祖柯夫，过去是拿破仑的崇拜者，变成了要谋害拿破仑生命的刺客，在前一种和后一种情况下我都觉得他可爱。一个在 1971 年崇拜列宁的人没有权利在 1991 年为列宁格勒不再是列宁格勒而高兴吗？她当然有，然而她的改变与别祖柯

夫的有所不同。

别祖柯夫或波尔贡斯基正是在他们的内心世界发生变化时作为个人得到证明，他们给人意外；他们使自己变得不一样；他们的自由燃烧起来；伴随自由的，还有他们的自我的个性；这些都是有诗意的时刻：他们如此强烈地生活着这些时刻，乃至整个世界都带着被那些美妙的细节所陶醉的仪仗队跑来与他们会合。在托尔斯泰那里，人之作为他自己，作为个人，尤其因为他有力量，有异想天开，有改造自己的智慧。

反之，我看到的那些对列宁，对欧洲等问题改变态度的人们，却在他们的非人性中暴露了他们自己。这一改变既非他们的创造、发明、任性，也非他们的意外、思索、疯狂。它没有诗：它只是对历史的变幻的精神作了非常乏味的调整。所以他们甚至对此没有察觉；总而言之，他们总是老样子：总是在实际当中，总是想着在他们那个圈子里应该想的事情；他们之改变，不是为了更接近他们自我的某种本质，而是为了与别人混同在一起；改变使他们保持不变。

我可以换一种方式表达：他们根据一个看不见的法庭来改变他们的思想，这个法庭自己也在改变思想；那些人的改变因而只是对于法庭明天要宣布什么是真理来下一次赌注。我想到我在捷克斯洛伐克的青年时代，走出了早期的对共产主义的狂喜之后，我们每向着反对官方的教义迈出一小步都感到是一次勇敢的行动。我们抗议对宗教信仰者的迫害，捍卫被禁止的现代艺术，反对宣传的愚蠢，批评我们对俄罗斯的依赖，等等。这样做，我们便冒了些风险，没什么大了不起，但毕竟是点什么而且这个（小小的）危险给了我们一种让人高兴的道德上的满足。有一天我有了一个可怕的想法：如果这些反抗不是听自于内心的自由和勇气，而是出于有意讨好另外一个在暗中已经在准备的审判法庭？

窗口

我们不可能比卡夫卡在他的《审判》中走得更远；他创造了极为无诗意世界的极为诗意的形象。所谓“极为无诗意的世界”，我是指对于个人的自由、个人的特性毫无位置的世界，人在其中只是外——人类力量——官僚主义、技术、历史——的一个工具。所谓“极为诗意的形象”，我是指：卡夫卡并没有改变这个世界的本质和它的非诗意特点，但却以他的巨大的诗人的奇想，改造和重新塑造了这个世界。

K 完全被强加给他的审判的境况所吞没；没有任何一点时间去想任何别的事。但是，即使在这种没有出路的情况下也还有一些窗口，它们突然地，只是在很短的时刻里，自己敞开了。他不能从这些窗口逃走；它们半开着，马上又关上；但是他至少在一个闪电式的空间里，看见了在外面的世界的诗，它不顾一切地存在着，好像一个永远在那里的可能性，并给他的走投无路者的生活带来一束银色的反光。

这些短暂的开放，比如说，是 K 的目光：他到了第一次人们召他出庭的小镇的街上。前一刻，他还为了准时到达而奔跑。现在他停了下来，他站在街上，有几秒钟忘记了审判，他看着他的周围：“差不多每个窗口都有人，穿着衬衫的男人胳膊支在窗台上，抽着烟，或抱着小孩倚在窗边，小心而温柔。别的窗口放着一摞摞床单、被单和鸭绒被，顶上有时闪过一个女人蓬乱的头。”然后他走进院子。“离他不远处，一个男人坐在一只小箱子上，赤着脚，在读报纸；两个小男孩在一辆手拉车的两端荡悠着；在一个水泵前，

一个身穿紧身睡衣的娇弱的少女站在那里瞧着 K，她水罐里的水满了上来。”

这些句子让我想到福楼拜的描写：简洁，全部的视觉，细节的意义，其中没有一点儿是陈词滥调。这种描写的力量使人感到 K 是多么渴望真实，他是多么贪婪地饮着世界，而就在刚才一刻，这世界还由于对审判的担忧而变得黯淡。可惜，歇息是短暂的，接下来一刻，K 来不及用眼睛去看穿紧身睡衣的少女的那个水罐里盛满了水：审判的急流重新卷走了他。

小说的几个色情场面也如同瞬间敞开的窗户，极短的瞬间：K 所遇到的女人只是些以这样或那样的方式和对他的审判有关：比如说，布尔斯特纳（BUBRSTNER）小姐，他的邻居，拘捕发生在她的房间里；K 惊惶不安，给她讲述所发生的事，到最后，在门口，终于拥抱了她：“他拉住她，在她的嘴上吻了一下，然后吻她的脸，像一只饥渴的动物用舌头一下下去舔它终于发现的水泉。”我强调了“饥渴”这个词，它对失去正常生活的人颇有意义，那人只能在瞬间里与她交流，通过一个窗口。

在第一次审讯时，K 作了一番报告，但他马上被一个奇怪的事件所干扰：大厅里有看门人的女人，一个长得丑而干瘦的大学生竟把她推倒在地，在旁听期间和她做爱。这种不相干的种种事件令人难以相信的遇合（卡夫卡式的、怪诞和非真实美妙无比的诗！），这又是一个新的窗向着远离审判的景色，向着人们给 K 剥夺的快活的粗俗、快活而粗俗的自由而敞开了。

这一卡夫卡式的诗让我从对立的方向想起另一部小说，它也是个关于被捕和审判的故事：奥威尔的《一九八四》，一本几十年中作为反专制主义专业人员的长期参考书。在这部想作为一个想象中的专制社会的可怕画像的小说中，没有窗；那里，人们看不见少女和她的盛满水的水罐；这部小说严密地向诗关闭；小说？一部伪装成小说的政治思想；毫无疑问是清醒的、正确的，但是被它的小说的伪装所歪曲，这个伪装使得它不准确，只近乎大概。如果说小说的形式模糊了奥威尔的思想，反之，这个思想是否给了小说一些东西呢？它是否照亮了社会学与政治学都无法进入的神秘之地？没有：境况与人物在其中像一张告示一样平淡。那么它是否至少作为推广好的思想而有一定理由呢？也不是。因为被做成小说的思想不再作为思想而运行，而恰恰是作为小说，在《一九八四》中，它们是作为差的小说，带有一部劣质小说所能运用的恶劣影响。

奥威尔的小说的恶劣影响在于把一个现实无情地缩减为它的纯政治的方面，在于这一方面被缩减到它的典型的消极之中。我拒绝以它有益于反对专制之恶斗争的宣传作为理由而原谅这样的缩减，因为这个恶，恰恰在于把生活缩减为政治，把政治缩减为宣传。所以，奥威尔的小说，且不说它的意图，本身也是专制精神，宣传精神之一种，它把一个被憎恨的社会的生活缩小（并教人去缩小）为一个简单的罪行列举。

共产主义结束一、两年之后，我和一些捷克人交谈，我听到每个人讲话里都有一种成为仪式的说法。所有他们的回忆，所有他们的思索都用这个必不可少的开场白：“四十年可怕的共产主义之后”，或“可怕的四十年”，尤其是“失去的四十年”。我看着说话的对方：他们既没有被迫移民，也没有进监狱，也没有丢掉工作，更没有被歧视；他们都在自己的地方生活，在自己的公寓、自己的工作中，都曾有他们的假期、友谊、爱情，他们说“可怕的四十年”，便把他们的生活缩减为唯一的政治方面。但是，即使是过去 40 年的政治历史，他们难道真的是作为一个唯一的与恐怖无区分的整块而

经历的吗？他们有没有忘记那些年代：看弗尔曼（FORMAN）的电影，读哈巴尔（HRABAL）的书，出入那些不随潮流的小剧场，讲几百个笑话，并在快乐中嘲笑政权？如果他们都讲可怕的40年，那是因为他们把他们对自己生活的回忆奥威尔化，他们的生活在后来，在他们的记忆和他们的脑袋里，失去了价值或甚至干脆被取消（失去的四十年）。 M. FORMAN，捷克当代著名电影导演，现移居英国。

K即使在自由被极度剥夺的境况下，仍能够看着一个柔弱少女那个慢慢盛满水的水罐。

我曾说这些时刻像窗瞬间敞向远离K的审判的景色，什么景色？我来确切说明比喻：卡夫卡小说中打开的窗朝着托尔斯泰的风景；朝着这样的世界：那里的人物即使在最残酷的时刻，仍保留着决定的自由，它把这个幸福的不可估量性给了生活，这个不可估量性就是诗的源泉。托尔斯泰极为诗化的世界是卡夫卡的世界的对立面。但是，多亏敞开的窗，有如一阵怀旧的气息，有如让人几乎感觉不到的微风，它走进K的故事并存在在那里。

法庭与审判

关于存在的哲学家喜欢给日常语言的词注入一种哲学的意义，我很难说出焦虑（ANGOISSE）和饶舌（BAVARDAGE）这些词而不想到海德的格尔（HEIDEGGER）所赋予他们的意义。小说家在这一点走到了哲学家的前面。在审视他们的人物时，他们制造了自己的词汇，经常是用一些具有一种观念并超越了字典所确定的意义的关键词。所以小克雷毕雍（CREBILLONFILS）

使用时刻一词作为放纵游戏（一个女人可能被引诱的短暂时机）的观念一词，并把它遗留给他的时代和其他的作家。所以陀斯妥耶夫斯基讲侮辱，司汤达讲虚荣。卡夫卡则靠他的《审判》至少遗留给我们的对于理解现代世界已成为不可或缺的两个观念一词：法庭与审判。他把它们遗留给我们的：这意味着，他把它们供我们支配，使我们能使用它们，根据我们自身的经验思索它们，再思索它们。 CLAUDECREBILLON（PARIS1707—1777），法国作家，著有多部色情小说。

法庭；这里指的不是用以惩罚那些逾越了国家法律的罪犯的司法机构；被卡夫卡赋予了意义的法庭是一种力量，它进行判决；它之所以判决是因为它是力量；是它的力量而不是任何别的什么将它的合法性给予了法庭；K看见两个闯入者进来他的房间，从第一刻起，他就承认了这一力量并且屈服。

法庭发起的审判总是绝对的；这就是说：它所涉及的不是一件孤立的行为，一个确指的罪行（偷窃、走私、强奸），而是被告者人格的全部：K在他整个一生“最为隐私的事件”中寻找他的错误；别祖柯夫在我们的世纪也会同时由于对拿破仑的爱和恨而被指控。同时还有他的酗酒，唯其绝对，审判才既涉及公共生活也涉及私生活：布洛德将K判处死刑因为他在女人那里只看见“最为低下的性”；我回忆起1951年布拉格的那些政治审判；人们散发了印刷册数巨大的被告者生平：那时我是第一次读一篇色情文章；一次狂欢节的叙述，期间一个女被告的身体上涂满了巧克力（正当经济匮乏时期！），被其他的，后来被绞死的被告舔着；在共产主义意识形态逐渐消退之际，对卡尔·马克思的审判（今天这一审判随着在俄罗斯和其他地方将他的肖像拆除而达到顶点）从对他的私生活的攻击开始（我所读的第一本反对马克思的书是关于马克思与他的保姆的性关系的叙述）；在《玩笑》中，一个由三名大学生组成的法庭对卢德维克写给他的女朋友的信中的一句话进行审

判；卢德维克称他写这句话是匆匆忙忙没有思考，以此来为自己辩解，别人回答他：“这样我们至少知道你心里隐藏的是什么”；因为所有被告的说话、低语、思想，所有他隐藏在自己内心的都要交给法庭支配。

审判之所以绝对，还在于它并不是处在被告人的生活限度之内；如果你在审判中输了，叔父对 K 说，“你将被抛弃在社会之外，所有亲属也得和你一起”；一个犹太人的罪过包含所有时代犹太人的罪过，共产主义关于阶级根源的影响之说教，把被告父母亲 and 祖父母的错误也都包括在被告的错误中；在对欧洲的殖民罪行的审判中，萨特没有指控殖民者，而是欧洲，整个欧洲，所有时代的欧洲；因为“殖民者在我们每个人身上”，因为“一个人，在我们这里，就是一个同谋，既然我们都从殖民剥削中得到了好处”。审判的精神不承认任何可经时效性；遥远的过去与一个今天的事件同样是活生生的；

即使死去，你也逃不掉：在墓地有暗探。

审判的记忆其大无比：但这是一个完全特别的记忆，可以确定为“对所有不是罪过的忘记”。所以审判把被告的生平缩减为犯罪录：维克多·法利亚斯（VICTOR FARIAS，其著作《海德格尔与纳粹主义》是一部罪犯录的经典样本）在哲学家早期青年时代中便找到了他的纳粹主义根源，而对于他的天才的根源所在却不屑一顾；共产主义的法庭，为了惩罚被告的意识形态偏向，把它的全部著作列为危险品（所以在所有共产主义国家，卢卡奇，萨特，比如说，甚至他们的亲共文章，也都被禁止）；“为什么我们的街道用毕加索、阿拉贡、艾吕雅、萨特这些名字？”

在 1991 年的后—共产主义的陶醉中，一份巴黎报纸给自己提出这样的问题；人们很想回答说：为了他们的作品的价值！但是在他对欧洲的审判中，萨特已经清楚地说了价值所代表的是什么：“我们珍贵的价值失去了它们的翅膀；从远处瞧它们，没有一个上面不沾有血迹”；被玷污的价值不再是价值；审判的精神是将一切缩减到道德之中；这是对于工作、艺术、作品的一切抱着绝对的虚无主义。

K 在闯入者前来逮捕他之前，看见对面房子里一对老年夫妇“带着完全不寻常的好奇”瞧着他；所以从一开始“看门人的古老合唱”便进入戏中；《城堡》中的阿玛丽雅（AAMALIA）从未被告也未被判决，但是极为明显，看不见的法庭对她不满，这足以使所有村民对她避而远之；因为如果一个法庭把一个审判的制度强加给一个地方，所有人民便都加入了审判的大规模运动并百倍增加其有效性；每一个人都知道他可能在任何时候被指控因而预先准备好一个自我批评；自我批评，被告人向主告人的屈从；放弃他的自我；取消自己作为个人的方式；1948 年共产主义革命之后，一个富有家庭的捷克年轻姑娘对于自己富有的童年不相配的特权感到负罪；为了低头认罪，她成为一名共产主义者，狂热到公开否认自己的父亲；今天，在共产主义消失之后，她又遭到一次审判并且又感到负罪；经历了两次审判，两次自我批评的碾轧，她的身后只剩下一个被否认的生活的荒漠；即使在此期间人们把过去从她父亲（被否认的）那里没收来的所有的房子归还给她，她今天也只不过是一个被取消的存在；双重地被取消，被自我取消。

因为发起一场审判不是为了伸张正义，而是为了消灭被告；如布洛德所说：一个不爱任何人，只有一个调情对象的人，这种人应该死；所以 K 被扼死：布哈林（BOUKHARINE）被绞死。甚至向死者发起审判，这是为了让他

们第二次死：做法是烧毁他们的书，把他们的名字从教科书上除去；拆毁他们的建筑物：更改以他们命名的街道名称。

对世纪的审判

将近 70 年以来欧洲生活在一种审判制度下。在本世纪的伟大艺术家当中，有多少人被告？我只想谈谈对于我代表着某种意义的那些人。自 20 年代起，被革命道德的法庭所追捕的人有：布尼恩（BOUNINE），安德烈夫（ANDREIEV），梅耶浩德（MEYERHOLD），比尔尼亚克（PILNIAK），韦普利克（VEPRIK）（俄罗斯犹太音乐家，现代艺术的被忘却的烈士；他曾敢于反对斯大林，捍卫萧斯塔科维奇的被判决的歌剧：人们把他放进一个集中营；我还记得他的一些钢琴作品，我的父亲那时很喜欢弹），曼德尔斯坦姆（MANDELSTAM），哈拉斯（HALAS）（《玩笑》中的卢德维克极喜欢的诗人，死后遭攻击，他的忧郁被判为是反革命的）。之后，有被纳粹法庭攻击的人们：布洛赫（他的照片放在我工作的台子上，他朝我微笑，嘴里叼着烟斗），勋伯格，韦尔菲（WERAFEL），布莱希特，托马斯·曼，海恩瑞斯·曼，穆齐尔，万库拉（VANCURA，我最喜爱的捷克散文家），布鲁诺·舒兹（BRUNOSCHULZ）。专制的帝国与它们血腥的审判一起消失了，但是审判的精神作为遗产留存了下来，旧帐都由它来算。所以遭审判的有：被控告为同情纳粹：汉姆逊（HAMSON），海德格尔 [捷克不同政见的全部思想都得之于他，帕托卡（PATOCCA）首当其冲]，理查·斯特劳斯，戈特弗里德·本（GOTTFRIEDBENN），冯·多德勒（VONDODERER），迪约·拉·罗什尔（DRIEULAROCHELLE），赛利纳（1992 年，战争过后半个世纪，一位愤怒的法国省行政长官仍拒绝把赛利纳的房子列为历史纪念物）；墨索里尼的拥护者：马拉帕特（MALAPAPTE），马利奈提（MARINETTI），庞德（EZRAPOUND）[在意大利炙人的太阳下，美军把他关在一个牢笼里好几月，像关一头牲口；卡尔·戴维德森（KARLDAVIDSSON）在雷克雅未克他的画室给我看了一张 P 的大照片：“50 年来，我去哪里他都陪着我。”]；慕尼黑的和平主义者：乔诺（GIONO），阿兰（ALAIN），莫朗（MORAND），蒙特尔朗（MONTHERLANT），贝尔斯（SAINT-JOHNPERSE，法国赴慕尼黑代表团成员，他从最近处参与了对我的故国的侮辱）；然后，共产党人和他们的同情者：马雅可夫斯基（今天有谁还记得他的爱情诗，和他的令人难以相信的比喻？），高尔基，萧伯纳，布莱希特（他也因此而经历第二次审判），艾吕雅（这个天使—灭绝者，他用两把剑的图画来装饰他的签名），毕加索，莱热（LEG-ER），阿拉贡（我怎么能忘记他在我生命的困难时刻向我伸出了手？），奈兹瓦尔（NEZVAL）（他的油画自画像挂在我的书房旁边），萨特。有些人遭到双重的审判：先是被指控对革命的背叛，然后被指控过去他们为革命所作的服务：纪德（在过去所有共产主义国家，一切恶之象征），萧斯塔科维奇（为了赎卖他的颇有难度的音乐，他为当时制度的需要制造了些愚蠢的货色，他声称对于艺术的历史而言，无价值是一种无意义并等于零的东西；殊不知对于法庭正是无价值才算得上数），普洛东，马尔罗（MAL-PAUX）（昨天被控告背叛了革命的理想，明天会被控告曾经有这些理想），蒂伯尔·德利（TIBORDERY，这位布达佩斯屠杀后被监禁的作家有几篇散文我认为是第一篇对斯大林主义所给予的文学的非宣传的伟大回答）。我们世纪最美的花，二、三十年代的现代艺术甚至遭到三次控告：先是纳粹审判，作为 ENTARTETEKUNST“颓废的艺术”；然后遭到共产主义审判，作为“异于人民，迎合尖子主义”；最后，遭到凯旋的资本

主义的审判，作为“曾沉浸在革命幻想中的艺术”。

苏维埃俄罗斯的沙文，诗化宣传的制造者，被斯大林自己称为“我们时代最伟大的诗人”的那个人，马雅可夫斯基，怎么会仍然是一个诗的巨人、最伟大者之一？他的热情的能力，他的阻碍他看清外部世界的激动的泪水、抒情诗，这个不可触及的女神，是不是命中注定有一天成为残忍的美化者和他们“好心的侍者”？这就是二十三年前，我写《生活在别处》时那些使我走火入魔的问题。小说中的杰罗米尔（JAROMIL），不到二十岁的年轻诗人，成了斯大林制度的狂热走狗。批评界竟然对我的书抱以赞赏，他们在我的男主角身上看到的是一个假诗人，乃至一个坏蛋，这使我感到惊愕。在我眼里，杰罗米尔是一个真正的诗人，一个无辜的灵魂；如果不是这样，我对自己的小说便不会有任何兴趣。那么误解的责任者是我吗？我是不是表达错了。我不信。是一位真正的诗人同时加入（与杰罗米尔和马雅可夫斯基一样）不可否认的恐怖，这是一出丑闻。法国人用这个词来确指一个无法证明是正确的、无法接受的、与逻辑相反却又真实的事件。我们都无意识地企图逃避丑闻，把它们当作没有的事。所以我们更主张说文化界的那些和我的世纪的恐怖相妥协的头面人物，是些坏蛋；但是这并非全是真的，哪怕是为了他们的虚荣，知道他们被人看见，被人瞅着、判断着，艺术家哲学家都十分不安地关心着自己的诚实勇敢，站在善的一方，和在真实一边的问题。这使得丑闻变得更加不能容忍，更加难以猜测。如果我们想在走出这个世纪的时刻不像进入它时那么傻，那就应当放弃这种方便的道德主义审判，并思索这些丑闻，一直思考到底，哪怕它会使我们对于什么是人的全部肯定受到质疑。

但是公共舆论的迎合时势是一种来自于法庭的力量，而法庭在那里不是为了与某些思想消磨时间，它是为了在那里了解审讯。在法官与被告之间，随着时间的深渊日益加深，总是由一次极小的经验来判断一个大一些的经验。一些不成熟的人们判决赛利纳的积习，而且并未意识到，赛利纳作品恰是靠了这些积习，才包含了一种有关存在的学问，如果这些人理解了它，这种学问会使他们更为成熟。因为文化的权力恰恰在这里：它把恐怖质变为关于存在的智慧从而赎救恐怖。如果审判的精神成功地消灭了这个世纪的文化，在我们后面将只剩下对儿童合唱班所歌颂的恐怖的回忆。

没有犯罪感的人在跳舞

被（流行地和广泛地）称为摇滚的音乐淹没了二十年以来的音乐环境；在二十世纪恶心地呕吐它的历史之际，摇滚夺取了世界；一个问题缠绕着我：这个巧合是不是偶然？或者在这个对世纪的最后审判与摇滚的兴奋相遇合之中藏有某种意义？在癫狂的嚎叫中，世纪想忘却它自己么？忘却它的那些沉没在恐怖中的乌托邦幻想？忘却它的艺术？这一艺术以它的巧妙，以它徒劳的复杂性，刺激了人民，冒犯了民主。

摇滚是个泛泛之词；所以我更喜欢描写我所想到的这一音乐：人的声音压过了乐器，尖声压过低声；力度没有对比，持续在不变的 FORTISSIMO（最强）中，把歌唱变成喊叫；和在爵士音乐中一样，节奏使一个音节里的第二拍加剧，但其方式更刻板、更吵闹；它的和声与旋律极为简单，因此而突出音质的色彩，即这一音乐中唯一有创造性的组成部分；前半世纪的老一套里有一些使可怜的人们泪流而下的旋律并激起马勒和斯特拉文斯基用音乐去嘲讽；而这个所谓摇滚的音乐却免除了情感性的毛病；它不是情感的，它是狂热的，它是兴奋的一刻的持续；既然兴奋是从时间中夺来的一刻，一个

没有记忆的短暂一刻，被忘却所包围的一刻，旋律的主题没有空间来展开自己，它只是重复，没有进展，没有结论（摇滚是唯一的“轻”音乐，其中旋律不占主导地位；人们不去哼唱摇滚的旋律）。

奇怪的事：借助于音响再制作的技术，这个兴奋的音乐不断地，在兴奋的境况之外到处响着。兴奋的声学形象成了使人厌烦的日常装饰。它不请我们去任何狂欢的节日，不请我们去任何神秘的经验，那么它想向我们说什么，这个通俗化的兴奋？让人们接受它、习惯它、尊重它所占据的特权位置，遵守它所规定的道德。

兴奋的道德与审判的道德相反；在它的保护之下大家都做他们想要做的事：每个人都已经可以吮自己的大拇指，从他早期的童年一直到中学毕业会考：这是一个没有任何人准备要放弃的自由；请看看地铁里您周围的人们：坐着的，站着的，每个人都有个手指放在脸上的一个孔里，在耳朵、嘴、鼻子里，没有人感到被别人看见，每人都在想着写一本书去说出他的不可摹仿的独一无二的掏鼻孔的自我；任何人不去倾听任何人，大家都在写作，每个人都像跳摇滚一样写作：单独，为自己，集中在自己，其实却和所有别的人一样重复相同的动作。在这种形式统一化的自我中心主义的境况中，负罪的感觉不再和过去一样起同样的作用；法庭始终在工作，但是它们仅仅为过去所入迷；它们只瞄准着世纪的心脏：他们只瞄准着上年纪或死去的几代。卡夫卡的人物们由于父亲的权威而产生犯罪感：《审判》的主人公溺死在河里正是因为父亲不再宠他；时间进化了：在摇滚的世界里，人们曾给父亲这样一种犯罪感的重量，以至于长时间以来，他允许一切。没有犯罪感的在跳舞。

最近，两个少年杀死了一位神父：我听着电视里的评论；另一位神父在讲话，声音颤抖充满理解：“应当给为他的神职而牺牲的神父祷告：他专门负责青年。但是也应该为两个不幸的少年祷告；他们也是牺牲者：牺牲于他们的冲动。”

随着思想的自由，词语、态度、笑话、思索和危险思想的自由，理智上的挑衅日益缩减，在普遍趋炎附势的法庭的警惕监视下，冲动的自由日益扩大。人们宣扬严厉以对抗思想的恶习；宣扬原谅以对待激动兴奋时所犯下的罪行。

道路在雾中

穆齐尔的同时代人欣赏穆齐尔的才智胜过他的书；按照他们的看法，穆齐尔本应当写些文论，而不是小说。为了驳倒这种观点，只消一个反面的证明：阅读穆齐尔的文论：它们是多么沉重，让人厌烦和缺乏魅力！因为穆齐尔仅仅在他的小说里是个伟大的思想家。他的思想需要具体人物的具体境况来滋养；总之，这是一种小说式的思想，而非哲学思想。菲尔丁（FIELDING）的《汤姆·琼斯》（TOM JONES）全书十八章的每一章里的第一节都是一篇短的文论。第一位法文译者，在十八世纪，以它们不符合法国人口味为由，干脆把它们全部删去。屠格涅夫责怪托尔斯泰在《战争与和平》中论述哲学的文论段落。托尔斯泰开始自己也怀疑起来，在建议的压力之下，在小说第三版时取消了这些段落。幸好不久以后，他又把它们重新放了进去。

有一种小说式的思索，就好像有小说式的对话和情节。在《战争与和平》中的长段的思索在小说之外，比如说在一份科学杂志里，是不能设想的。当然，由于语言的关系，它充满故作天真的比较和比喻。但是，尤其是托尔斯泰在谈历史的时候，不会像一位历史家所要做的那样，对于有关诸事件的

确切描述，它们对于社会、政治、文化生活带来的后果，这个人或那个人所起作用的评价等等感兴趣；他关心的是作为人类存在的新范畴的历史。

十九世纪初，在《战争与和平》中所讲述的那些拿破仑战争中，历史成为每一个人的具体经验；这些战争，以它的打击，使每一个欧洲人懂得他周围的世界遭受着一个永远的变化，这个变化会涉入到他本人的生活，将他的生活改变，把它置于动荡之中。在十九世纪以前，战争、反抗，像是自然灾害、瘟疫或一场地震一样被人感受。人们在历史的事件中既看不到一种统一性，也看不到一种持续性，并且想不到它会转变他们的进程。狄德罗的宿命论者雅克加入了一个军团，后来在一场战役中受了重伤；他的整个生命都因此而打上烙印，他跛了腿，一直到生命的结束。但是那战役是什么？小说没有说。何必要说呢？所有的战争都一样。在十七世纪的众小说中，历史的时刻只是被大致地确定。只是随着十九世纪的开始，随着司各特和巴尔扎克，所有的战争才不再是一样的，小说的人物才生活在一个有具体日期的时间里。

托尔斯泰 50 年后回到拿破仑的战争，在他那里，对历史的新见解不仅仅记录在越来越能够抓住（在对话中和通过描写）所述事件的历史特点的小说结构中；使他首先感兴趣的，是人与历史的关系（驾驭它或逃避它，面对它而保持自由，或相反），他直接地涉及这个问题，把它作为他的小说的主题，对这一主题他使用一切手段，包括小说式的思索，加以研究。

托尔斯泰对于历史是由大人物的意志与理性而形成的思想进行论战。在他看来，历史自己形成，服从它自己的规律，但这些规律对于人仍是模糊不清的。大人物“是历史的无意识的工具，他们实现一个事业，其意义却不为他们所知。”更后面：“上帝迫使他们每个人在追逐他们的个人目标的同时，参与为一个唯一的、伟大的结果的合作，他们当中每一个，拿破仑也好，亚历山大也好，或者哪怕某一个角色，对这一结果都丝毫不知。”还有：“人有意识地为自己而生活，但却无意识地追逐整个人类的历史目标。”由此而得出这个重大结论：“历史，也可以说是人类无意识的、普遍的、随大流的生活……”（我自己强调了关键一提法）。

从这种对历史的观念出发，托尔斯泰画出了他的人物运动其中的形而上空间。他们既不了解历史的意义，也不知道它未来的进程，甚至不知道他们自己的行动（通过它们，他们无意识参与那些其“意义脱离他们自己”的事件）的客观意义，他们在自己的生活中前行犹如人在雾中前行。我说雾，而不是黑暗。在黑暗中，人们什么也看不见，人们是盲目的，人们受到制约，人们不自由。在雾中，人是自由的，但这是在雾中的人的自由：他看得见自己面前五十米远，他能清楚认出他的对话者的轮廓，他能非常喜爱道路两旁树木的美，甚至观察附近所发生的一切并作出反应。

人是在雾中前行的人。但是当他向后望去，判断过去的人们的时候，他看不见道路上任何雾。他的现在，曾是那些人的未来，他们的道路在他看来完全明朗，它的全部范围清晰可见。朝后看，人看见道路，看见人们向前行走，看见他们的错误，但是雾已不在那里。然而，所有的人们，海德格尔，马雅可夫斯基，阿拉贡，庞德，高尔基，戈特弗里德·本，圣约翰·贝尔斯，乔诺，他们过去都走在雾中，人们可以自问：谁是最盲目的？马雅可夫斯基？他在写关于列宁的诗的时候并不知道列宁主义将走向何处。或是我们？我们以几十年后的回首来评判他，我们并没有看见包围他的雾。

马雅可夫斯基的盲目属于人的永恒的状况。

看不见马雅可夫斯基道路上的雾，就是忘记了什么是人，忘记了我们自己是什么。

第九章 那里，您不是在自己的地方，亲爱的

—

将近生命终结时，斯特拉文斯基决定把他的全部作品集合到一部大型的唱片集出版，由他亲自演奏，作为钢琴演奏者或指挥，以便使一部被准许的他的全部音乐的音响版能够存在。他想自己来担任演奏，这便经常引起一种愤怒的反应：恩斯特·安塞迈特在 1961 年出版的书中曾用何等的疯狂来讽刺他：在斯特拉文斯基指挥乐队时，他是“这样慌乱，把谱架紧压着指挥站台，生怕摔下来，眼睛一刻也不敢离开其实他已烂熟于心的乐谱，而且还数着时间！”他“逐字逐句地奴隶式地”演奏他的音乐，“演奏的快乐他一点儿也没有”。

为什么这般嘲笑？

我打开了斯特拉文斯基的书信：与安塞迈特的书信往来开始于 1914 年；斯氏 146 封信；我亲爱的安塞迈特，我亲爱的，我亲爱的朋友，亲爱的，我亲爱的恩斯特，没有一点紧张的阴影，之后，像是一阵雷鸣：

“巴黎，一九三七年十月十四日：

“匆匆写就，我亲爱的，

“没有任何理由要在音乐会的《纸牌游戏》(JEUE CARTES) 中做这些删节……这种类型的段落是舞蹈的套曲，其形式是极严格的交响乐，并不须对公众做任何解释，因为他们在里面找不到任何描写性的说明舞台情节的因素会阻止后面段落的交响乐演进。

“如果您脑子里有这个奇怪的要我在其中删节的想法，是因为组成《纸牌游戏》的各段的连续在您个人看来有些使人厌烦，对此我实在没有办法。但是，尤其使我惊讶的，是您尽力说服我，让我在其中做删节，而我刚刚在维也纳指挥了这一作品，并且告诉了您公众以何等的兴奋欢迎它。或者您忘记了我所给您讲的，或者您对于我的观察和我的批评感毫不介意。另一方面，我的确不相信您的公众不如维也纳的公众那么聪明。

“想一想竟是您向我建议删减我的作品，这完全有可能使它变形，您说这样是为了让公众更好地理解，——而您在演奏一个从成功和理解的角度来看与《管乐器交响乐》(SYMAPHONIED' INSTRUMENTSAVENT) 冒有同样风险的作品时却从未对这一公众感到害怕！

“因此我不能让您在《纸牌游戏》中做删减：我相信最好是，与其违心地去演奏，不如干脆不演奏。

“我没有别的要说了，就此加上句号。”

10 月 15 日，安塞迈特回信：

“我只是想问您是否原谅我在从 45 的第二节拍直到 58 的第二节拍进行中做一个小小的删节。”

斯特拉文斯基 10 月 19 日作出反应：

“……我遗憾，但是我不能同意您在《纸牌游戏》中作任何删节。

“您向我要求的荒的谬的删节使我的小小的进行曲残缺，这个小进行曲在作品的整体上有它的形式和它的建筑意义（您所主张捍卫的建筑意义）。您切断我的进行曲唯一的理由是因为它的中间部分和它的展开没有其他部分让您那样喜欢。在我看来这不是一个足够的理由，我要跟您说：‘您不是在自己那里，我亲爱的’，我从未对您说过：‘瞧，您有我的乐谱，您怎么高兴就可以把它怎么样。’

“我再向您说一遍：要么《纸牌游戏》是怎样您就怎么演奏，要么就干脆不演奏。

“您好像没有明白我十月十四号的信在这一点上十分断然。”

之后，他们只是交换了若干封信，简短，冰冷。1961 年，安塞迈特在瑞士出版一本厚厚的音乐学的著作，其中很长的一章是攻击斯特拉文斯基音乐的无敏感性（和他作为乐队指挥的无能）。只是到了 1966 年（他们争吵 29 年后）人们才读到了斯特拉文斯基对安塞迈特一封求和的信所作的简短回答：

“我亲爱的安塞迈特：

“您的信感动了我。我们两人都上了年纪，该想到我们的日子的终结；而我并不愿意带着敌意的艰难份量去结束这些日子。”

一种典型境况下典型的说法：互相背叛的朋友经常是这样，在他们生命的末年，冷冷地，勾销他们的敌对，并不因此而重新成为朋友。

这使友谊破裂的争吵的关键很明确：斯特拉文斯基的版权，所谓道德上的版权；作曲家的愤怒，他不能忍受别人动他的作品；另一方面，一位演奏者的气恼，他不能容忍作曲家的骄傲，试图给他的权力划出限度。

二

我听伯恩斯坦（LEONARDBERNSTEIN）演奏的《春之祭》（LESACREDUPRINTEMPS）。在《春天的圆舞》（RON - DESPRINTANIERES）中那个著名的抒情段落在我听来不大对头；我打开乐谱：

而在伯恩斯坦的演奏中，它成了：

我对于译者的老经验：如果他们使您变了形状，那么从来不是在一些无意义的细节中，而永远是在根本方面。这并不是没有逻辑：一个艺术品的根本正在于它的新（新的形式，新的风格，新的看事物的方法）；当然正是这个新，完全自然而无辜地，撞到了不理解。上面提到的那一段它前所未有的魅力在于旋律的抒情与机械的，同时也是奇怪地不规则的节奏之间的张力；如果这一节奏不被原原本本地，像时钟一样准确地被遵守，如果把它散板化（RUBATISE），如果在每一句末尾延长最后一个音符（伯恩斯坦更是这样），那么张力便消失而且这一段便庸俗了。RUBATISE，由 RUBATO（音乐术语）散板派生而来，作者创造的法语词。

三

在关于雅那切克的专著中，沃格尔（JAROSLAVVOGEL），其本人也是指挥，在科瓦罗维克对乐谱《杰努发》所作的修改上停了下来。他赞成这些修改并捍卫它们。让人惊讶的态度：因为即使科瓦罗维奇的修改是有效的，好的，对的，原则上它们也令人难以接受。在一个创作者的版本和他的修改者（审查者、改编者）的版本两者之间作出裁决这个想法是反常的。毫无疑问，

《追忆流水年华》(ALARECHERCHEDUTEMPSPERDU)中的这一句或那一句,人们可以写得更好。但是去哪里找这个疯子,愿意读被写得更好的普鲁斯特?

况且,科瓦罗维奇的修改什么都有,除去好的和对的。为了证明它们的正确性,沃格尔列举了最后一幕,在发现自己的孩子被杀死,虐待女儿的母亲被抓走之后,杰努发独自与拉柯(LACO)在一起。拉柯由于嫉妒斯特沃,过去曾经出于报复,刺伤杰努发的脸,现在杰努发原谅了他:他是由于爱才伤害了她:如同她由于爱而犯下过失。

这个“像我过去一样”,暗指她对斯特沃的爱情被很快地唱了出来,像是一声小小的喊叫,在尖声的音符下,升上去又中止;仿佛杰努发在回忆某一件她想立即忘却的事情。科瓦罗维奇却拉宽了这一段的旋律(他“让它焕发起来”,沃格尔这样说),把它改变成下面这个样子:

难道不是吗?沃格尔说,杰努发的歌唱在科瓦罗维奇的笔下变得更美。她的歌唱不仍是完全雅那切克式的么?是的,如果要想模仿雅那切克,不可能作得比这更好了。但是附加上去的旋律简直是荒谬。在雅那切克那里,杰努发只是极快地,带着被抑制住的恐怖感,回忆她的“过失”;而在科瓦罗维克那里,她却期望去回忆,在那里流连忘返,为之激动(她的歌延长了那些话:爱情,我,和过去)。所以她在拉柯面前,歌唱她往日对斯特沃,拉柯的情敌的幽幽之情。她歌颂作为一切不幸的因由:对斯特沃的爱。沃格尔这位雅那切克的狂热信奉者,他怎么可以去捍卫这样一个心理上的无意义呢?明知雅那切克美学上的反叛恰在于拒绝在歌剧的实践中遵从流行的心理非现实主义,他怎么可以对这一拒绝施以惩罚呢?怎么可能爱一个人而同时又对他如此不理解呢?

四

然而,在这里沃格尔也是对的:正是科瓦罗维奇的修改使得歌剧更加顺应习俗,从而参与了它的成功。“喂,让我们对您作些曲吧,但愿人们会爱上您。”但是,现在的时刻是:

大师拒绝以这种代价被爱,更喜欢被人憎恨和理解。

一个作曲家拥有什么样的手段可以使自己是怎样就被人怎样理解?海尔曼·布洛赫三十年代在被成为法西斯的德国占领下的奥地利,和在移民的孤独中,没有太多的办法:几个演讲会,介绍他的小说的美学;给朋友,给读者,给出版商,给译者们一些书信;他什么都没有忽略,由于极为关心,比如在他的书的封底上所印的短小文字,在一封给他的出版商的信中,他抗议对方请求为《梦游人》把它的小说与霍夫曼斯达尔(HUGOVOWHOF-MANNSTHAL)和史维沃(ITALOSVEVO)相比较。他提出一个反建议:与乔伊斯和纪德相提并论。

让我们在这个建议上停一下:事实上,在布洛赫—史维沃—霍夫曼斯达尔和布洛赫—乔伊斯—纪德两种情况之间的区别是什么?第一种情况从文字的广义和含混意义上讲是文学的;第二种是专门的小说的(布洛赫自称与纪德的《伪造货币者》同出一系)。第一种情况是一种小的背景,也就是说,地方性的,欧洲中心的。第二种是一种大的背景,也就是说国际的、世界的。布洛赫把自己移到乔伊斯与纪德身边,他要强调的是让他的小说在欧洲背景下被领会;他意识到《梦游人》,与《尤利西斯》和《伪造货币者》一样,是一部把小说形式革命化的作品,它创造了小说的又一美学,而这一美学只能在小说作为它自身的历史底幕上才可能被理解。

布洛赫的这个要求对于任何重要作品都有价值。我永远重复不够：一部作品的价值和意义只有在国际的大背景之下才能被估价，这一真理对于任何一位处在相对的与世隔绝中的艺术家都会是必须的。一位法国的超现实主义，一位“新小说”的作者，一位十九世纪的自然主义者，都是由一代人，一场世界闻名的运动推举出来，他们的美学纲领可以说先于他们的作品。但是，贡布罗维茨，他在哪个位置？如何理解他的美学？

他 1939 年离开自己的国家，年龄 35 岁。作为艺术家的身份证，他随身只带唯一一本书《费迪杜克》(FER - DYADURKE)，才华横溢的小说，在波兰鲜为人知，在其他地方默默无闻。他在远离欧洲的地方，拉丁美洲下了船。他孤独一身，令人难以想象。拉美的伟大小说家们从未接近过他。波兰反共的移民群对他的艺术乏有兴趣。十四年间，他的情况一无改变，大约 1953 年他开始写作并出版了他的《日记》。人们在其中对于他的生活得不到什么东西，它主要是陈述他的立场，一番永远自我解释，美学的和哲学的，一部关于他的“战略”的教科书，或者更好一些：这是他的遗嘱；并非他已想到了他的死；他只是想到把他自己对自己和他的作品的理解作为最后的和最终确定的意愿公诸于人。

他以三个关键—拒绝来界定他的立场：拒绝屈从于波兰移民的政治介入（并非因为他抱有亲共的同情态度，而是因为介入的艺术其原则令他反感）；拒绝波兰的传统（按照他的想法，只有反对“波兰性”、动摇其沉重的小说遗产，才可能对波兰作一些有价值的事）；最后，拒绝 60 年代西方的现代主义，贫瘠的现代主义，“对现实不诚实的”，在小说艺术方面疲软的，大学式的，冒充高雅的，沉浸在它的自我理论化中的现代主义（并非由于贡布罗维茨少一些现代，只是他的现代主义是不同的）。尤其是第三条“遗嘱”甚为重要，具有决定性，同时又被顽固地错误理解。

《费迪杜克》出版于 1937 年，比《恶心》早一年。但是，贡布罗维茨默默无闻，萨特则名声显赫。《恶心》可以说，在小说的历史中，剥夺了应属于贡布罗维茨的位置。在《恶心》中，存在主义哲学穿上了小说的可笑服装（仿佛一位教授，为了给打瞌睡的学生们开心，决定用小说的形式给他们上一课），而贡布罗维茨写的是一部真正的小说，把过去的喜剧性小说的传统（在拉伯雷、塞万提斯和菲尔丁的意义上）重新继承起来，使得关于存在的问题在他那里出现在非—认真的和滑稽的目光下。

《费迪杜克》属于那些重大的作品（与《梦游人》和《没有优点的男人》相提并论）。

它们开始了，我以为，小说历史的第三时，重新复活了被忘却的前巴尔扎克小说的经验，并夺取了过去被认为属于哲学的领域。《恶心》，而不是《费迪杜克》成为这一新的方向的样板，产生了令人遗憾的后果：哲学与小说的新婚之夜在相互的烦恼中渡过。贡布罗维茨的作品，布洛赫的作品和穆齐尔的作品（以及卡夫卡的作品，当然）在它们诞生后三十年才发现，不再有必要的力量去吸引一代人，和创造一个运动：它们由别的美学派别所阐述，后者在许多方面与他们对立，它们被尊重，甚至欣赏，但是没有被理解，以致我们世纪小说历史中最伟大的转折的发生并没有受到注意。

五

这也是，我前面已谈到，雅那切克的情况。麦克斯·布洛德为他的服务和为卡夫卡的服务一样：有着无私的热情。我们应给他这个荣誉：他服务

于两个在我诞生的国家里从未生活过的伟大艺术家：卡夫卡和雅那切克；两人都被错误地认识；两个人的美学都让人难以理解；两个人都是其社会环境之小的受害者。布拉格对于卡夫卡意味着一个巨大的缺陷，他在那里与德国文化与出版界相隔绝，这对于他是致命的。他的出版商们很少关照这个作者，对于他个人，他们所知几乎没有，约齐姆·安塞尔德（JOACHYMUNSELD），一位德国大出版社之子，就这一问题写了一本书，并提出这才是卡夫卡不去完成最可能的原因（我认为这个想法非常现实），没有任何人向他索的小说之原因。因为如果一个作者没有出版自己手稿的具体前景，那么没有任何事可以触动他作最终的修改，什么也不能阻止他暂时把它搁置一边并去做另一件事。

对于德国人，布拉格只是一个省地城市，如同波尔诺对于捷克人一样。两个人，卡夫卡和雅那切克，因而都是省地人。卡夫卡所在城市的人们对于他是异乡人，他几乎不为人知，而雅那切克在同一地，则被同胞们视为微不足道。

谁要想理解卡夫卡学创始人在美学上的无能，那就应该读一下关于雅那切克的专著。极为热情的论述，它毫无疑问给被误解的大师以很多帮助。但是，它是如此缺乏份量！如此天真！有许多大字眼儿：宇宙的、爱情、同情、被侮辱和被损害、天神般的音乐、极为敏感的灵魂、温柔的灵魂、梦想者的灵魂，然而却没有任何结构分析，没有做任何尝试去捉住雅那切克音乐的具体的美学。布尔诺深知布拉格音乐界对于这个省地作曲家的憎恨，他想证明雅那切克属于民族的传统，他完全可以与捷克民族意识形态的偶像，最伟大的斯美塔那并驾齐驱。他被这场捷克的、省地性的、被局限的论战缠到这种地步，以致于世界的全部音乐却从他的书中逃脱掉了，所有时期的所有作曲家只有斯美塔那在其中被提到。

啊！麦克斯，麦克斯！永远不要急于跑到敌方的地盘上去。在那里，你找到的只有敌对的人群，出卖自己的仲裁者。布洛德没有利用他的非捷克人地位把雅那切克移到大背景之中，即欧洲音乐的宇宙背景下，唯一的使雅那切克温柔的灵魂、梦想者的灵魂，然而却没有任何结构分析，没有做任何尝试去捉住雅那切克音乐的具体的美学。布尔诺深知布拉格音乐界对于这个省地作曲家的憎恨，他想证明雅那切克属于民族的传统，他完全可以与捷克民族意识形态的偶像，最伟大的斯美塔那并驾齐驱。他被这场捷克的、省地性的、被局限的论战缠到这种地步，以致于世界的全部音乐却从他的书中逃脱掉了，所有时期的所有作曲家只有斯美塔那在其中被提到。

啊！麦克斯，麦克斯！永远不要急于跑到敌方的地盘上去。在那里，你找到的只有敌对的人群，出卖自己的仲裁者。布洛德没有利用他的非捷克人地位把雅那切克移到大背景之中，即欧洲音乐的宇宙背景下，唯一的使雅那切克可被捍卫和被理解的环境，布洛德把他重新关闭在民族的地平线，使他与现代音乐分离，因此而封死了他的孤立。最早的解释可以适合一部作品，以后它便再也不能摆脱它们。布洛德的思想永远可以在所有关于卡夫卡的论述中见其痕迹，雅那切克也会永远地受到同胞们使他蒙受、布洛德给他确认的被省地化的痛苦。

谜一样的布洛德。他爱雅那切克；没有任何不可告人的打算支使他只有正义的精神；他爱他，为他的基本，他的艺术。但是这一艺术，他并不理解。

我永远搞不透布洛德这个谜。还有卡夫卡？他对此怎么想？在 1911 年的日记中，他讲到：有一天，他们两人一起去看一位立体派画家诺瓦克（WILLINOWAK），画家刚刚完成一组布洛德的肖像石版画；它们是以人们所了解的毕加索的手法而作，第一幅是忠实的，而其他的，卡夫卡说，都离模特越来越远，最后成了极端的抽象。布洛德当时颇有难色；他不喜欢这些画，除去第一幅现实主义的，它反倒让他非常喜欢，因为，卡夫卡以一种温和的讽刺记载，“除去它的相似之外，人的嘴周围和眼睛周围带有高贵和平静的意味”。

布洛德对立体派理解之差与他对卡夫卡和雅那切克的理解之差是相同的。布洛德尽一切让他们摆脱他们在社会方面的与世隔绝，这样的做法却在同时确认他们美学上的孤独，因为他对他们的忠诚对于他们意味着：即便是这个热爱他们，因而也是最努力准备去理解他们的人，对于他们的艺术也是陌生的。

六

我一直很惊奇卡夫卡的决定所引起的震惊，这个决定（被人声称的）是要毁掉他的全部作品。好像这样的一个决定一开始就是荒谬的。好像一位作家不可能有足够的理由，为他最后的旅行，随身带走他的作品。

其实，作家可能在总结自己的时刻，发现他不爱自己的书，并且不想在自己身后留下这个记录他的失败、令他悲伤的纪念碑。我知道，我知道，你们会反对说他错了，他陷入了一种病态的精神沮丧。但是你们的劝告没有意义。在他自己那里，在他的作品那里的，是他而不是您，亲爱的！

另外一个说得过去的理由：作家总是喜欢他的作品但他不喜欢世界。他不能承受这个想法：把作品留在这里，任凭他认为可憎的未来去摆布。

还有另外一种情况：作者始终喜欢他的作品但对世界的未来甚至不屑一顾；由于他自身对公众的经验，他懂得艺术之绝对虚荣（VANITASVANITATUM），不可避免的不理解是他的命运，他一生里受过不理解（不是被低估，我所说的不是爱虚荣的人），他不想在死后重受。

（况且，可能仅仅是生命之短促阻碍艺术家们彻底理解他们工作的虚荣，并阻碍他们及时地组织忘却他们的作品和他们自己。）

所有这些，难道不是些有价值的理由吗？是的。然而这并不是卡夫卡的理由：他意识到他所写的东西的价值，他没有对世界的公开反感，而且，由于过于年轻，几乎不为人知，他还没有与公众打交道的糟糕经验，几乎从未有过。

七

卡夫卡的遗嘱：并没有确切的法律意义上的遗嘱；事实上是两封私人通信；甚至不是真正的通信，因为它们从没有寄出。布洛德，作为卡夫卡的遗嘱执行人，于 1924 年他的朋友死后，在一个抽屉里找到了它们，和一堆其他的纸放在一起，一封用墨水写，折好并附有布洛德的地址；另一封，更加详细，用铅笔写成。在他的《审判 第一版跋》中，布洛德解释道，“……在 1921 年，我对我的朋友说我曾写了一份遗嘱，其中我请求毁掉若干物件（DIESESUNDJENESVERNICHTEN），重新审阅别的，等等。这时，卡夫卡递给我人们后来在他的办公室找到的用墨水写的那页纸，对我说：‘我的遗嘱会非常简单：我请你烧毁一切。’我还能确切地记着我给他的回答：‘……我事先告诉你我不会这样做’”。通过这个回忆，布洛德说明违背朋友遗愿的道理。

“卡夫卡，”他接着说，“懂得我对他写的每一个字的狂热崇拜”；所以他很明白我不会去服从他，所以他“本来可以去选择另一个遗嘱执行人，如果他自己的打算是严肃的无条件的最后决定。”然而是否这么肯定？在他自己的遗嘱里，布洛德要求卡夫卡“毁掉某些物件”；为什么卡夫卡没有认为向布洛德要求同样的帮助是正常的事？如果卡夫卡的确知道他不会被服从，为什么他还要用铅笔，在他们 1921 年谈话之后写第二封信，讲出和详细说明他的打算？暂且不谈这些，人们永远不知道这两位年轻朋友就这个话题谈了些什么，况且，这个题目对于他们不是最为紧急，从他们每个人来看，尤其是卡夫卡，他那时不能认为自己格外受到不朽的威胁。

人们经常说：如果卡夫卡的确愿意毁掉他所写的，他本来可以自己把它们毁掉。但是怎么毁掉？他的信由与他通信的人所占有（他本人没有保留任何他所收到的信件，至于日记，的确，他本来可以把它们毁掉。但是，那是些工作日记（与其说日记不如说笔记），他写作时它们对于他是有用的，而且他一直写到最后的日子。对于他的未完成的散文，人们也可以这样说。不可挽回的未完成，但它只是在人死的时候才是这样；在他的一生中，他总是有机会重新回到它们上面来，即使是一篇他认为失败的短篇小说，对于作家也不是无用，它可作为另一个短篇的素材，作家没有任何理由毁掉他所写的，只要他还不是奄奄一息。但到了奄奄一息之际，卡夫卡已不在他的家里，他在疗养地，并且不可能去毁掉任何东西，他只能倚赖一个朋友的帮助。由于没有很多朋友，由于最终只有一个，他便指望他了。

人们还说：想毁掉自己的作品，这是个悲怆的举动。这样说来，不服从毁坏者，卡夫卡的意愿便成为对另一个卡夫卡，创造者，的忠诚。在这里，人们触及到围绕他的遗嘱的传说的最大谎言：卡夫卡不想毁掉他的作品。在第二封信里他解释得非常明确：“在我所写的所有东西中，有价值的（GELTEN）仅仅是这些书：《审判》，《司机》、《变形记》，《劳动教养营》，《乡村医生》，以及一个短篇《一名禁食冠军》。《沉思》的若干本可以留下来，我不想麻烦任何人把他们送去捣碎，但是什么都不要去重印。”因此，卡夫卡不仅没有否定他的作品，反之却对它作了一番总结，试图将应该留下来的（可以去重印的）和不符合他的要求的区分开来；一种忧伤，一片平静，但是无任何疯狂，无任何判断中的绝望所导致的盲目：他认为他的所有被印出的书都是有价值的，特殊例外的是他的第一本《沉思》，大概是认为他不成熟（很难对此表示反对）。他的拒绝并不自动包行所有没有发表的，因为他把短篇小说《一名禁食冠军》也放在“有价值”的作品之列，而在他写那封信的时候，这个短篇还只作为手稿而存在。之后，他又在那些作品中加入了另外三个短篇《第一的痛苦》，《一个小女人》，《女歌手约瑟芬》。为了把它们搞成一本书，他在疗养地，临死在床上所修改的正是这本书的清样；一个几乎悲怆的证明：卡夫卡与传说中的那个要毁掉其作品的作家毫无共同之处。

希望毁掉的实际上只涉及两种文稿，被确定得十分清楚：

首先，加以特殊强调的是：隐私的文稿：书信，日记。

其次，他认为他没有能够写好的短篇和小说。

八

我看着一扇对面的窗户。傍晚时分，灯亮了。一个男人走进房间。低头在房里踱步；不时把手伸进头发里。突然，他发觉房间亮着灯，别人可以

看见他。他用突然的动作，拉上窗帘。然而他并不是正在做伪钞票；他所要隐藏的除去他自己没有任何别的什么，他在房里走路的姿式，他的不修边幅的衣着，他的捋头发的姿式。他的舒适取决于他不被人看见的自由。

害羞是现代时代的一个关键—定义。这个个人主义时代今天正以不被人察觉的方式远离我们；害羞，为保护私生活的表皮反射；为了在一个窗户上有一幅窗帘；为了强调写给 A 的信不让 B 看到。向成年过渡的一种基本情况，与家长的第一次冲突，是要求有一个抽屉保存自己的信和笔记本，要求有一个带钥匙的抽屉，通过羞怯的反抗，人们进入成年。

古老的革命的乌托邦，法西斯的或共产主义的：没有秘密的生活，其中公共生活与私生活混为一体。普洛东珍爱的超现实主义梦想：玻璃房子，没有窗帘的房子，人们在众人眼皮底下生活。啊！透明的美！这一梦想唯一的成功实现：一个完全由警察控制的社会。

在《生命中不能承受之轻》中我讲到了这些：普罗扎卡 (JANPROCHAZKA)，布拉格之春的重要人物，在 1968 年俄国入侵之后，变成一个受高度监视的人。他那时经常与另一个知名反对派雪尼 (VACLAVCERNY) 教授往来，喜欢和他喝酒聊天。他们所有的谈话都被秘密录音，我怀疑两个朋友知道此事但毫不在乎。可是有一天，在 1970 年或是 1971 年，警察想破坏普罗扎卡的名声，把这些谈话用连播形式在电台上披露。从警察方面这是一个大胆的前所未有的举动。而且事实令人吃惊：它差一点儿成功；一下子，普罗扎卡已经名声败坏：因为，在知己之间，人们什么都说，说朋友坏话，说粗话，不正经，开低级玩笑，重复，用极端的東西震惊对方来开心，表露公开场合不能承认的异端思想，等等。当然，我们都有像普罗扎卡一样的行为，和知己在一起时，我们诋毁我们的朋友，说粗话；在私下与在公共场合表现不同是每一个人的最明显不过的经验，正是在这一经验上建立着个人的生活；奇怪的是，这种显而易见却仍然好像不被意识、不被承认，不断地被对玻璃房子的抒情梦遮住，它很少作为一种应该被捍卫的价值而被理解。所以人们只是逐渐地（因而以更大的愤怒）意识到真正令人发指的并不是普罗扎卡放肆的话，而是对他的生活的强奸；他们意识到（仿佛是受到震惊）私生活与公共生活是本质上不同的两个世界，尊重这一不同是人作为自由人生活的必不可少的条件；分离这两个世界的帷幕不可触摸，摘去帷幕的人是罪犯。由于摘帷幕者服务于一个被憎恨的制度，这些人便一致被视为尤其令人鄙视的罪犯。

从这个布满麦克风的捷克斯洛伐克到了法国，我在一本杂志的头版看到了布莱尔 (JACQUESBREL) 的一幅大照片，那时他的癌症已经恶化，在治病的医院门口他受到摄影记者的追逐，他用手遮住自己的脸。突然间，我感到碰见了同样的恶，使我逃离自己国家的正是这个恶，普罗扎卡的谈话用广播发表与一个即将死去的歌手遮掩自己的面孔，这在我看来属于同一世界；我想，透露他人的隐私，一旦成为习惯与规则，便使我们进入了一个时代，它的最大的赌注——个人或脱生或消失。

JACQUESBREL
(BRUXELLES1929 - BOBIGNY1978)，比利时歌曲创作、编曲、演唱家。

九

冰岛几乎没有树，所有的树都在墓地里；好像没有树便没有死亡；好像没有死亡便没有树。人们不是把它们栽在墓地旁，像田园般的中欧那样，而是在中央，让过路的人必然想象那些在地下穿越尸骨的树根。我和艾尔瓦 D (ELVARD) 在雷克雅未克 (REYKJAVIK) 的墓地漫步，他在一座树长得还很

小的墓前停下脚；不到一年前，人们埋葬了他的朋友；他高声地回忆起他：他的私生活有一个秘密，大约是性一类的。“凡秘密都引起一种被刺激的好奇，我的妻子，我的女儿们，我周围的人都再三要我讲给他们听。这使我和我妻子的关系也受到影响。我不能原谅她这种侵犯性的好奇，她不能原谅我的沉默，对于她这是我对她信任不够的证明。”接着，他笑了。“我什么都没有背叛，”他说，“因为我没有什麼要背叛。我禁止自己去知道我的朋友秘密，而我的确不知道。”我听着他，入了迷：从小时候起我就听人说朋友就是你和他一起分享秘密的人，而且他有权力以朋友的名义，一再要求知道这些秘密。而对于我的冰岛朋友来说，友谊却是另一回事：在朋友隐藏私生活的大门前充当守护人；要做永远不开门的人；他不允许任何人把门打开。

十

我想到《审判》的末尾：两位先生朝 K 弯下身子，他们在扼死他：“K 的逐渐模糊的眼睛，还能看见那两位在观察结局的先生就在自己的脸旁边，两只脸挨在一起。‘像只狗！’K 说，仿佛耻辱在他之后还将存在。”

《审判》的最后的名词：耻辱。最后的画面：陌生的脸，就在旁边，几乎碰到他的脸，观察着 K 最隐秘的状况：他的临终之际。在最后的名词、最后的画面中，凝聚了整个小说的基本境况：存在；不论任何时候，可进入他的睡房；让人吃掉他的早餐；准备好，日日夜夜，去接受提审；看着别人没收挂在他窗户上的窗帘；不能与他所想要往来的人去往来；不再属于他自己；失去作为个人的地位。这样的改变，把主体的人变为客体的人，使人感到的是耻辱。

我不相信卡夫卡让布洛德毁掉他的通信是害怕它们被发表。这样的想法他几乎不会有。

出版商们对他的小说不大感兴趣，他们怎么会感兴趣他的通信。促使他想毁掉它们的，是耻辱，完全基本的耻辱，不是作家的耻辱那一种，而是一个普通人的，耻于把自己隐私的东西掉在别人眼皮下，家人眼皮下，陌生人眼皮下，耻于被转换为物体，而这耻辱有可能“在他身后依然存在下来”。

然而，这些信布洛德却把它们发表了；以前在他自己的遗嘱中，他曾要求卡夫卡“取消某些东西”；然而，他自己却发表了一切，毫无区分。甚至这封在抽屉里找到的长而艰涩的信，卡夫卡始终没有决定寄给他父亲，可是靠了布洛德，什么人都可以在后来读到它，除去它的收信人。布洛德的不审慎在我看来无可原谅。他背叛了他的朋友。他违背他的朋友的意愿而行事，违背他的朋友意愿的方向与精神，违背他所了解的他的害羞的本质。

十一

在小说与回忆录、传记、自传之间，有着本质的不同。一个传记的价值在于所披露真实事件的新与确切。一部小说的价值在于揭示存在作为它本来的直到那时被遮掩的可能性；换言之，小说发现隐藏在我们每个人身上的东西。流行的对小说的赞扬之一是：我在书中的人物身上找到了自己；我觉得作者说的是我，并且了解我；或者以抱怨的形式：我觉得自己被这本小说攻击、被裸露、被侮辱。对于这样的看上去天真的评判，永远不应当嘲笑：它们证明小说被人当作小说来读。

所以钥匙小说（讲真实人物，其意图是让人在虚构的名称下认出这些人物）是假小说，美学上模糊，道德上不得当的东西。卡夫卡隐藏在加尔达的名下！您反对作者：这是不确切的！作者：我没有写回忆录，加尔达是一

个想象出的人物！您：作为想象出的人物，他是非真实的，写得很糟，写得很没有才气！作者：但这并不是一个与别人一样的人物，他使我对我的朋友卡夫卡作了别人不曾作的揭示！您：那是不确切的揭示！作者：我没有写回忆录，加尔达是一个想象中的人物！……等等。

当然，任何小说家不管愿意或不愿意，都从他的生活中去汲取：有些人物完全是发明出来的，有些则来自于一个模特给予的灵感；有时是直接地，更经常是间接地，有的产生于从某人观察到的仅一个细节，但是所有的人物在很多程度上来自作者的自省，来自于他对自己的认识。想象的工作将这些灵感与观察改造到这样一种程度以至于小说家把它们忘记了。然而，在出版他的书之前，他要想到让可能发现这些东西的钥匙无法使人找到；首先出于对别人的最低的尊重，这些人会惊讶地在—本小说中找到他们生活的一些片断；而且，钥匙（真的或假的）放在读者手中只会使他迷路；他会在一本小说里去找作者存在中的某些不为人知的方面，而不是存在中的某些不为人知的方面；小说艺术的全部意义便这样消失，比如说，如同那位美国教授，武装了一大兜子到哪里都可用的家什，写了一个大部头的海明威传记。

在他的解释下，海明威的全部作品由他改造成仅仅一部钥匙小说；好像是一件衣服，由他给翻了个个儿：突然间，那些书看不见了，而另一面，在衬里上，人们贪婪地观看他一生的事件（真正的或所谓的），无意义、艰难的、可笑的、平常的、傻的、庸俗的事件；作品这样被拆开了，想象出的人物被变成作者生活中的人物，传记作者发起了对作家的道德诉讼：在一个短篇小说里，有一个凶恶的母亲人物；这里海明威所诋毁的是他自己的母亲；在另一个短篇中，有一位残酷的父亲；这是海明威的报复：海明威小的时候，他的父亲任医生不施麻药给他作了扁桃腺割除；在《雨中的一只猫》里，无名女人表现出对“她的自我中心的和无个性的丈夫”不满意：这是海明威的妻子哈德雷（HADLEY）在抱怨；在《夏天的人们》中女性人物身上应该看到的是道斯·巴索斯（DOSPASSOS）的妻子：海明威的确曾经想引诱她，而在短篇小说里，他低下地愚弄她，把她描写为一个人物与她做爱；在《河那边》和《树下》，一位陌生人穿过一个酒吧，他长得很丑；海明威这样描写辛格莱·刘易斯（SINCLAIRLEWIS）的丑陋，刘“被这个残酷的描写所深深伤害，在小说发表三个月后去世”。如此这般，诸如此类，从一个告发到—个告发。

小说家从来都要面对这种传记的疯狂而捍卫他们自己，在马塞尔·普鲁斯特看来，这一疯狂的典型代表是圣—伯夫以及他的名言：“文学与人的其余一切不是有区别，或至少说，可以分开的。”理解—部作品因而要求首先了解人，也就是，圣—伯夫明确道，知道对—定数量的问题的回答，即使它们“似乎与作品的本质相异：他对宗教如何认识？他怎样受自然场面的影响？他对于女人的问题、钱的问题，如何表现？他或富或穷；他的起居制度，日常生活的方式是什么？他的恶习或弱点是什么？”这种几乎警察式的方法要求批评界，普鲁斯特评论道，“使自己被—切可能的关于作家的情报所包围，核对他的书信、询问凡是认识他的所有人……”

然而，“在所有可能的情报包围下”，圣—伯夫（SAINT - BEUVE）做到了不承认他那个世纪任何—位伟大作家，不承认巴尔扎克，不承认司汤达，不承认波德莱尔；在研究他们的生活过程中，他注定地错过了他们的作品。因为，普鲁斯特说，“—本书是另—个自我的产品。与我们表现在我们的习惯中，在社会上，在我们的缺陷中的我不相同”，“作家的自我仅仅表现在他

的书中”。

普鲁斯特与圣—伯夫的论战具有根本性的重要意义。我们应该强调：普鲁斯特并不谴责圣—伯夫的过分夸张；他不揭露他的方法的局限性；他的评判是绝对的：这一方法对于作者的另一个自我视而不见；对他的美学意愿视而不见；与艺术不相容；反对艺术；厌恶缪斯。

CHARLESAUGUSTINSAINTE - BEUVE (BOULOGNE—SUR—MER, 1804—PARIS, 1869), 法国作家, 文学批评家。

MISOMUSE, 作者创造的法语中词, 由词根 MISO 派生而成, 见《小说的艺术》(香港: 牛津大学出版社版, 113 页)。

十二

卡夫卡的作品在法国以四卷成集出版。第二卷：叙事和叙述片断；也就是说：所有卡夫卡在他生前发表过的，加上所有人们在他抽屉里找到的：没有发表的短篇小说，没有完成的素描，第一稿，被取消或放弃的稿本。对所有这些用什么次序排列？出版商遵守两个原则：1) 所有的叙事散文，不分其特点、种类、完成的程度，都置于同一水平上；2) 按年代顺序排列，也就是说以其产生的年代为顺序。

所以卡夫卡自己编辑并出版的三部短篇小说集（《沉思》，《一位乡村医生》，《一名禁食冠军》）在这四卷书中不是以卡夫卡所赋予的形式被介绍；这些集就这么简单地消失了；组成它们的那些特别的散文被分散在其他的散文中（与素描、片断等等在一起），按照年代顺序；卡夫卡的 800 页的散文就这样成为一片流水，其中一切都化在一切之中，一片没有形式的流水，如同只有水才可能成为的那样，水流去，随它挟走好与坏，完成与未完成，强与弱，草稿与成品。

布洛德早已声称他对卡夫卡的每一个词都凝聚了“狂热的崇拜”。卡夫卡作品的出版者对于他们的作者所触摸过的一切也表现了同样的绝对崇拜。但是，我们应当理解绝对崇拜之神秘：它同时，而且命中注定，对作者的美学意愿作绝对否定。因为美学意愿既表现在作者所写之中也表现在他所取消之中。发表作者曾经取消的与对于他决定要保留的作新闻检查是同样的强奸行为。

在一部个别作品的小宇宙中作删节行之有效的，在整体作品的大宇宙中作删节同样有效。这里也同样，在总结的时刻，作者在他的美学要求指引下，经常摈除使他不满意的东西。所以，克洛德·西蒙（CLAUDESIMON）不再允许重印他早期的作品。福克纳明确声称“除去已印出的书之外的任何东西”都不想作为痕迹留下来，换言之，这指那些翻垃圾的人在他去世之后可能找到的任何东西。他所要求的因而是与卡夫卡所要求的同样的东西，而且和前者一样他被遵从的结果是：人们出版了他的所有可能翻箱倒柜找出来的东西。我买了马勒（MAHLER）的《第一交响乐》，由小泽征尔（SEIJI OZAWA）指挥。这部四乐章交响乐开始时包括五个乐章，但在第一次演奏之后，马勒最终去掉了第二乐章，在任何发表的乐谱中都找不到了。小泽征尔却把它重新并入交响乐；这样每个人便终于可以理解马勒在取消这一乐章时是完全清醒的。我还要往下讲吗？要列的单子没有完。

卡夫卡作品在法国出版的方法并不使任何人震惊；它符合时代的精神：“卡夫卡要从全部来读，出版者解释说，在他的不同的表达方式中，没有一种可以要求比其他种获得更大的尊严。我们作为后人便是这样决定的。这是

我们所看到的判决，并且应该接受它。有时人们走得更远；人们不仅拒绝在各种类之间的任何等级，而且否认存在着几个种类，申明卡夫卡在所有地方只说一种语言。

总之，到处被寻找或者始终被期望的经历与文学表达之间的完美巧合将会和他一起实现。”

“经历与文学表达之间的完美巧合”。这仅仅是圣一伯夫口号的一种变调：“文学与作者的不可分离。”这个口号提醒：“生活与作品的统一性”。这使人想起那句错误地归属于歌德的名言：“生活如一件艺术品。”这些有魔法的短句既是些尽人皆知的大道理（当然，人所做的与他本人是分不开的），同时也是反一真理（不管不可分离与否，创造总是超越生活），抒情老调（生活与作品的统一性永远被寻找和到处被希望），它们表现为一种理想的、乌托邦式的状态，失而复得的天堂，尤其暴露了这样的欲望：向艺术拒绝它的自主地位，把它推回到它诞生的地方，回到作者的生活中，把它化在这个生活中，因此而否定它的存在理由（如果一个生活可成为艺术品，艺术品还有什么用？）人们嘲笑卡夫卡给自己编辑的短篇小说集的顺序，因为唯一有价值的顺序是由生活所规定的那一个。人们对艺术家卡夫卡不屑理会，这个人用它的晦暗不明的美学把我们置于一种难堪之中，因为人们所要的是作为经历与写作相统一的，那个与父亲关系极困难，而且不知道如何对待女人的卡夫卡；海尔曼·布洛赫当别人把他的作品放在与史维沃和霍夫曼斯达尔的小背景下的时候，表示了抗议。可怜的卡夫卡，连这个小背景都没有特许给他。人们谈起他时，并不同时提到霍夫曼斯达尔，曼，穆齐尔，布洛赫；人们只留给一个背景：费丽丝（FELICE），父亲，米莱娜（MILENA），多拉（DORA）；他被送回到他的传记的微小——微小——微小——背景下，远离小说的历史，非常地远离艺术。

十三

现代已经把个人，个人，我思，变为一切的基础。这个新的世界观念同时也导致新的艺术作品观念。它成为一个独一无二的个人的独特表现。现代的个人主义正是在艺术中实现自己，确认自己，找到它自己的表现，自己的认可，自己的光荣，自己的纪念碑。

如果一件艺术作品是一个个人和他的独一无二性的发挥，那么理所当然，这个独一无二的存在，即作者，对于一切唯一来自于他的产物便拥有一切权利。在经历几个世纪的漫长过程之后，这些权利在法国大革命中获得了法律上的最终形式，这个革命承认文学产权是“所有产权中最为神圣、最为个人的”。

我回想起我为莫拉维亚民间音乐所入迷的时代：旋律形式的美；比喻的独特性。这些歌曲怎么诞生的？集体地？不。这一艺术曾有它的创作个人，它的诗人和它的乡村作曲家。但是，一旦他们的发明被撒向世界，这些人便没有可能追随它，保护它不被改变、歪曲和永远的被变形。那时我与那些把这个没有艺术产权的世界视为一种天堂的人们十分接近；天堂里的诗由所有人作，并为了所有人。

我作这个回忆是为了说明：现代的伟大人物，作者，只是逐渐地才出现在过去的世纪中，在人类的历史上，作者版权的时代只是转瞬即逝的，像镁光一样短暂的时刻。然而，没有作者的威望和他的权利，以往世纪欧洲艺术的伟大高潮可能是无法让人想到的，与它一起的还有欧洲的最伟大的光

荣。最伟大的光荣，或许也是唯一的光荣。因为，如果有必要重新提起，欧洲不是靠了它的将军和它的国家要人，才得到人们甚至那些被它推入苦难的人们的欣赏。

在作者版权成为法律之前，需要有一种准备尊重作者的精神状态。这种在几个世纪中缓慢形成的精神状态，在我看来今天正在被解除。否则，人们不能用勃拉姆斯的交响乐的节拍为卫生纸的广告作伴奏，或在掌声之下出版司汤达小说的节录版本。如果尊重版权的精神尚且存在，人们会问：“勃拉姆斯会同意吗？司汤达不会生气吗？”

我看了新起草的关于版权的法律：作家的、作曲家的、画家的、诗人的、小说家的问题在其中占据一个微不足道的位置，而文本的大部分却谈的是所谓视听工业。毫无疑问，这个庞大的工业要求全新的游戏规则。因为情境在改变：人们始终称为艺术的东西，越来越不是“一个独特的和独一无二的个人的表现”。一部价值几百万的电影剧本作者如何能使他的道德权利（也就是说阻止别人改动他的作品的权利）产生价值？在这个创造中，有一个军团那么多人参与，他们也都认为自己是作者，他们的道德上的权利则互相限制；而对不是作者，却肯定是影片的真正老板的制片人的意志，怎么去要求任何什么东西呢？

无须让他们的权利受限制，老式的艺术作家一下处在另外一个世界，在那里版权正在失去它旧日的光晕。在新的气候之下，那些违背道德版权的人们（小说的改编者；翻垃圾的人们——他们掠夺了所谓考证性名著出版；把千百年财富化在自己的粉红色唾液中的广告；未经许可重新发表所有它想要的东西的杂志；干预电影艺术家作品的制片人；随意对待剧本的导演，其自由致使只有疯子才能继续为戏剧写作；等等）在冲突之际，会找到公众的宽容，而要求拥有其版权的作者却冒着风险：他可能没有公众的同情，法律上的支持可能受到影响，因为即使法律的卫护者也不会对时代精神无动于衷。

我想到斯特拉文斯基，想到他的巨大的努力，为把自己的全部作品保护自己的演奏中，好像一个不可摧毁的标准。贝克特也有类似做法：他以越来越详细的舞台指导来伴随他的剧本并强调（与流行的容忍相反）让它们严格地被执行。他经常列席排练，以便能够让导演得到准许，而且有时候他亲自导演，他甚至把为德文的《舞会的终结》一剧的导演所作的笔记出版成书，使它们永远地固定下来。他的出版人和朋友，杰罗姆·林顿（JEROME LINDON），负责监督他的版权被尊重，必要时以诉讼为代价，甚至他死后也如此。

付出最大的努力给一部作品以最终的、全部完成并由作者监督的形态，这在历史上独一无二。斯特拉文斯基和贝克特也许不仅要保护他们的作品以对付流行的歪曲作法，而且要抵制一个越来越不准备尊重一篇文章或一个乐谱的未来；他们好像要提供一个样板，最高的作者观念的最后版权，这个作者要求全部地实现他的意愿。

十四

卡夫卡把他的《变形记》的手稿寄给一本杂志，编辑罗伯特·穆齐尔准备发表，前提条件是作者作些删减（啊！可悲的大作家的相逢！）。卡夫卡反应冰冷，并断绝，与斯特拉文斯基对安塞迈特一样。他可以承受不发表的想法，但发表而被损毁，对于他难以承受。他的作者观念与斯特拉文斯基

和贝克特的观念一样，但是后者多少成功地使人接受了他们，而卡夫卡却失败了。在版权的历史上，这个失败是一个转折。

布洛德在 1925 年写的《审判 第一版跋》中，发表了那两封著名的被看作卡夫卡遗嘱的信，并解释说卡夫卡很清楚他的愿望不会如愿以偿，就算布洛德讲的是真话，这两封信只不过是一个简单的一时之冲动，关于卡夫卡作品在其身后出版的可能性（极少可能性）已在两个朋友之间明了；在这种情况下，布洛德，遗嘱执行人，可以承担起全部责任，发表他认为可以的一切；这样的话，他没有任何义务把卡夫卡的意愿告诉我们，按照他的说法，这个意愿不再有效并已过时。

然而他却急于发表这些“遗嘱式”的书信，并使它们产生尽可能的反响；事实上他已经在着手创造他一生最伟大的作品，他的卡夫卡之谜，而其中一个最主要的部分正是这个意愿，全部历史上独一无二的，一位作者要毁掉他的全部作品的意愿。也正是这样，卡夫卡便被刻入了公众的记忆之中。这与布洛德让我们在他编写的神话小说中所相信的一致，在小说里，没有任何差别，加尔达—卡夫卡要毁掉他所写过的一切；由于艺术上不满意？不，布洛德的卡夫卡是一位宗教思想者；请记住，加尔达不是想去宣布他的信仰，而是想“生活他的信仰”，他对于自己的写作不给予什么重视；“可怜的帮助他爬上顶峰的阶梯。”诺威—布洛德，他的朋友，拒绝服从他，因为即使加尔达所写的仅仅是些“简单的文论”，它们也可以帮助一些“在黑夜游荡的人们”，帮助他们去寻求“崇高的和不可替代的善”。

和卡夫卡的《遗嘱》一起，圣人卡夫卡—加尔达的伟大传记诞生了，与它同时的还有一个关于他的预言家布洛德的小小传说，后者以感人的正直，把他的朋友的最后的愿望公之于众，同时忏悔为了什么，以最高原则的名义（“崇高的和不可替代的善”），他决定不去服从自己的朋友。神话大编写家赢得了他的赌注。他的举动被上升到值得仿效的伟大举动之列。因为，有谁会怀疑布洛德对他的朋友的忠诚呢？谁敢怀疑卡夫卡留给人类的每句话、每个词、每个音节的价值呢？

这样，布洛德创造了不服从亡友的可遵循的榜样；一个对于那些想超越作者最后意愿或泄露其最隐私的秘密的人们的裁判先例。

十五

对于没有完成的短篇和小说，我很赞成说它们使任何一位遗嘱执行者陷入十分尴尬的境地。因为在这些重要性不相等的文稿中有三部小说：卡夫卡没有写过任何比它们更伟大的作品。但由于它们的未完成，他把它们列在失败的一栏，这丝毫没有不正常；一个作者很难相信一部他没有做到底的作品价值在它完成之前已经可以让人十分清楚地看得出来。但是一位作者不可能看得出来的，可以在第三者眼里显现得清清楚楚。是的，由于这三本小说——我对它们无限欣赏——如果我处在布洛德的境地，我也可能处在可怕的尴尬之中。

谁会给我建议呢？

那个作为我们最伟大的导师的人。让我们打开《唐·吉诃德》，第一章，第七、八、九节：唐·吉诃德和桑乔在山里，听说了克利索斯托姆（CHRYSOSTOME）的故事：年轻的诗人爱上了一个牧羊女。为了能够在她身边，他把自己扮成一个牧羊人；但她并不喜欢他，于是克利索斯托姆结束了自己的生命。唐·吉诃德决定去看葬礼。诗人的朋友昂波罗索（AMBROSIO）

主持小小的仪式。死者的遗体上盖满鲜花，旁边有写满诗的笔记本和纸。昂波罗索向众人解释说克利索斯托姆要求烧毁这些东西。

这时威瓦尔多（VIVALDO）老爷，一位好奇的人加入了送葬人的行列，加以干预：他反对认为烧毁诗稿真正地符合死者的遗愿，因为愿望应当是理智的，而这个愿望并不理智。因而最好是把他的诗献给别人，让它给那些人带来快乐、智慧、经验。没有等昂波罗索作出回答，他俯下身，拾取了离他最近的几页纸。昂波罗索对他说：“出于礼貌，老爷，我允许您保留您已经拿去的；但是以为我不会烧毁其他的，那是徒劳的。”

“出于礼貌，我允许您”：这就是说，即使死去的朋友的愿望对于我具有法律的严峻，我也不是法律的仆从，我遵守它们，作为一个自由人，并不对于其他与法对立的理由视而不见，比如礼貌或对艺术的爱。所以，“我允许您保留您已经拿去的”，同时希望我的朋友原谅我。虽然如此，由于这一例外，我违反了他的愿望，这个愿望对于我是一个法律；我这样做，由我自己负责，我自己承担风险，我作为违反一个法律的人这样做，而不是作为否认和取消这一法律的人；所以“以为我不会烧毁其他的，那是徒劳的”。

十六

电视上有一个节目：三个知名的受人欣赏的女人一起建议女人也有权被葬在先贤祠。应当想到，她们说，这一举动的象征意义。而且她们马上提出了几位已经去世的伟大女性的名字，在她们看来，她们应当在那里。

无疑正确的要求；然而，有些东西使我不安：这些已死去的女性可能被人们马上转移到先贤祠，她们不在自己丈夫的身边吗？肯定地：她曾经要求这样。那么人们把她们的丈夫怎么办？把他们也移过去吗？很难，由于不够重要，他们得留在他们所在的地方，那些被移走的女士将在寡妇的寂寞中渡过她们的永恒。

PANTHEON：巴黎的一座著名建筑。1764 - 1790年建成。法国第三共和期间，在此为维克多·雨果举行葬礼，从此先贤祠成为祭仪名人之地。

然后，我想：那么男人呢？对呀，男人！他们大概自愿在先贤祠！人们决定把他们变为象征，把他们与自己的女人分开，是在他们死后，没有征求他们的意见，肯定违背他们的遗愿。

肖邦死后，波兰同胞把他的尸体剖开，割去了他的心脏。他们把他的可怜的肌骨国有化，将他葬在波兰。

人们对待死人或像对一堆废料或像一个象征。对于他的已亡去的个性，是同样的不尊重。

十七

啊！不服从一位死人是这么容易。如果尽管如此，有时候，人们会遵从他的意愿，那么这并不是出于害怕，相反，是因为人们爱他，人们拒绝相信他已死去。如果一个年老的农民弥留之际请求他的儿子不要砍倒窗前的老梨树，老梨树便不会被砍倒，只要他的儿子回忆父亲时充满着爱。

带着宗教式的对灵魂永生的信仰，这并不是什么大不了的事要去做。很简单，一个被我爱的死者对于我永远不会死。我甚至不能说：我曾经爱过他；不，我爱他。如果我拒绝用过去时态说我对他的爱，这就是说死去的那个人在。也许正是在这里存在着人的宗教维度。其实，服从最后的意愿是神秘的：它超越了任何实际和理性的思索：年老的农民在他的墓里永远不会知道那棵梨树是否会被砍倒；然而对于爱着他的儿子他不可能不服从父亲。

过去，我曾经（我至今仍然）为福克纳的小说《野棕榈》的结尾所感动。女人因流产失败死去，男人仍在监狱，被判刑十年；有人给他的囚室里带来一粒白药片，毒药；但是他很快打消了自杀的念头，因为唯一能延长他所爱女人的生命的办法便是把她保留在记忆中。

“……她不在，一半的记忆也已不在；如果我不在了，那么所有的记忆也将不在了。

是的，他想，在悲伤与虚无之间我选择悲伤。”

以后，在写《笑忘书》的时候，我投入了塔米娜这个人物中，她失去了丈夫，绝望地试图重新找回和收集散落的记忆，为的是重新建立起一个已消失的存在，一个已结束的过去；这时我开始懂得，在回忆中，人们不会重新找到死人的所在；回忆只是他不在的确认；在回忆中，死人只是一个变得苍白、远去、不可及的过去。

可是，如果我永远不能把我爱的人看作已经死去，他的所在怎么表现呢？

在我所了解的他的意愿中，我将对它永远忠诚。我想着那棵老梨树，它会留在窗前，它会留在窗前，只要那位农民的儿子活着。

