

西方现代批评经典译丛

李欧梵 刘象愚 主编 季进 执行主编

# 语言与沉默

论语言、文学与非人道

[美]乔治·斯坦纳 著 李小均 译

LANGUAGE AND SILENCE

George Steiner



世纪出版集团 上海人民出版社

我们是大屠杀时代的产物。我们理  
德和里尔克，可以弹巴赫和舒伯特  
上班。要说他读了这些书而不知  
这是矫饰之词。

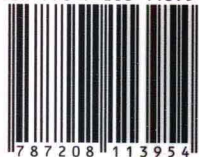
这些知识应该以怎样的方式对文学和社会产生影响？应该以怎样的  
方式对从柏拉图到阿诺德的时代几乎成为定理的希望——希望  
文化是一种人性化的力量，希望精神力量能够转化为行为力  
量——产生影响？

那些公认的文明传播媒介（大学、艺术、书籍），不但没有对政  
治暴行进行充分的抵抗，反而经常主动投怀送抱，欢迎礼赞。为  
什么会这样？在高雅文化的精神心理定势和非人化的诱惑之间，  
存在怎样的尚不为人所知的纽带？是不是在文明内部生长出来十  
分厌倦和过度抽象的观念，为野蛮的肆虐铺就了道路？

——乔治·斯坦纳

上架建议：文学理论

ISBN 978-7-208-11395-4



9 787208 113954 >

定价：49.00元

# 语言与沉默

论语言、文学与非人道

[美]乔治·斯坦纳 著 李小均 译

LANGUAGE AND SILENCE

George Steiner

图书在版编目 (CIP) 数据

语言与沉默：论语言、文学与非人道 / (美) 斯坦纳 (Steiner, G.) 著; 李小均译. — 上海: 上海人民出版社, 2013

书名原文: Language and silence: essays on language, literature and silence  
ISBN 978-7-208-11395-4

I. ①语… II. ①斯… ②李… III. ①文学批评—理论研究 IV. ① I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 089229 号

策 划 席云舒  
责任编辑 孙 倩  
装帧设计 园 里



世纪文景

语言与沉默——论语言、文学与非人道  
乔治·斯坦纳 著 李小均 译

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社  
(200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc)  
出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司  
(100013 北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A)  
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心  
印 刷 北京鹏润伟业印刷有限公司  
开 本 635 × 965毫米 1/16  
印 张 30.5  
插 页 2  
字 数 342,000  
版 次 2013年11月第1版  
印 次 2013年11月第1次印刷  
I S B N 978-7-208-11395-4 / I · 1136  
定 价 49.00元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与承印单位联系调换, 电话: 010-80261198。

# 总序（一）

李欧梵

西方的文学理论，是一项专门的学问，甚至有人认为：理论本身就是一种“文本”，应该精读。然而中国学界近年来对于这门学问却是一知半解，有的人往往从译文中断章取义，或望文生义，自作主张“演义”一番，因此错误百出，贻笑大方。这个“乱成一团”的现象，必须由行家和有识之士一起来补救。

我并非西方文学理论的专家，只能把个人经验诚实道出，公诸同行。记得多年前初入此道时，也的确痛苦不堪，买了大堆理论书回来，却不知如何着手。我本来学的是历史，后来改行教文学，时当20世纪70年代末80年代初，美国学界刚开始吹“法国风”——福柯和德里达的著作逐渐被译成英文出版，而“解构”（Deconstruction）这个词也开始风行。不久又听到有所谓“耶鲁四人帮”的说法，其中除希利斯·米勒和哈特曼等人外，尚有一位怪杰保罗·德·曼（Paul de Man），他的那本反思理论的名著《不察与洞见》（*Blindness and Insight*）人文学者几乎人手一册。我买来一本看，也不甚了了，只是觉得美国人文学界已经开始了另一个“转向”（paradigm shift）——从“结构”到“解构”，从人类学到语言学。然而这个“转向”背后的历史是什么？是否也有一个“谱系”（genealogy）可寻？

于是，我想到另一种完全不同的阅读经验：20世纪60年代我初抵美国留学时，偶尔买到几本文学理论的书，包括威尔逊（Edmund Wilson）、特里林（Lionel Trilling）、斯坦纳（George Steiner）和韦勒克（René Wellek）等名家的著作，亦曾浏览过。这些名家的文史知识十分丰富，广征博引，似乎早已遍读群籍，他们所作的“批评”（criticism）并不仅仅是对某经典名著详加分析而已，而是把一本小说、一个个作家评论一番，逐渐形成一己的观点和主题，我认为这是一种西方人文批评的传统，它可以追溯到英国的约翰逊（Samuel Johnson）和阿诺德（Matthew Arnold），但他们较这两位以捍卫文化为己任的18世纪保守派批评家更为自由（liberal）。特里林有一本书就叫做“自由的想像”（*The Liberal Imagination*），书名中的“自由”指的当然是人文知识，用当代的话说，就是“通识”教育。特里林的另一本书《诚与真》（*Sincerity and Authenticity*）则把西方文学史和哲学史上关于主观和个人的传统这两个问题分析得淋漓尽致。

我当年私淑两位大师，一是威尔逊，一是斯坦纳。威尔逊早已是美国文坛的巨人，其评论具有权威性，在文坛交游广阔，是美国东岸评论界的霸主。我读了他的《阿克瑟尔的城堡》（*Axel's Castle*）和《到芬兰车站》（*To the Finland Station*），佩服得五体投地，因为两书谈的皆非美国文学——前者讨论的是法国的象征主义，后者则是描述俄国大革命，而威尔逊足不出户（指美国），竟然可以把视野推到苏联，大谈列宁，而且所书文字优美，读来犹如小说。可以说，第二本书也是我了解俄国近代史的启蒙课本，它引起了我对俄国思想史的极大兴趣。

特里林、威尔逊、巴尔赞（Jacques Barzun，写过不少文化与音乐方面的书，如《柏辽兹的世纪》[*Berlioz's Century*]等）、卡津（Alfred Kazin，其半自传式的评论集《在本土上》[*On Native Ground*]

当时也是畅销书) 等人都是纽约著名的知识分子, 前两人还在哥伦比亚大学任教, 可谓各领风骚。早在台大读书时期, 我已从业师夏济安先生处得知纽约有一本著名的杂志《党派评论》(*Partisan Review*), 更是这批文人墨客的大本营。记得当年的主编是拉夫 (Philip Rahv), 我读过他的几篇评论文章, 只觉得英文文笔犀利之至, 但内容颇为深奥, 我读得一知半解。这些大师都是“批评家”, 而不是现在所谓的理论家, 但他们的批评背后显然有一个共同的人文传统, 他们将之引用发挥到当代美国文学和文化的领域中。我当时知识有限, 所以对于他们书中所涉及的这个人文传统也不能窥其全豹。在沮丧之余, 遂发奋听课和多读此类书籍, 但又觉得时间不够, 因为我尚需应付本专业 (中国近代史) 学业上的书籍, 加之自己兴趣广泛, 除了文学外, 特嗜电影, 就又读了不少电影方面的书, 尤其是法国“新浪潮” (所谓“*La Nouvelle Vague*”) 名导演——如特吕弗——的文章和剧本, 弄得自己的思想迷乱不堪, 中西各种思潮在脑海中交战, 以致产生所谓的“认同危机” (Identity Crisis): 到底我是谁? 到底我的兴趣是什么? 为什么在思想上如此西化? 是否应该“回头是岸”? 后来我出版的第一本杂文集就叫“西湖的彼岸”, 指的就是上述的这些人物和著作。其中我精读再三的一本书 (后来又为之写了一篇详细的书评) 就是斯坦纳的《语言与沉默》(*Language and Silence*)。此公与上述纽约各文豪不同, 虽也是犹太人, 但似乎不屑谈论美国文化, 代表的是一种欧陆人文传统的精神。在此书中, 他处处反思欧洲文化经历纳粹浩劫后的反响, 令我深深感动。我再三咀嚼此书中的篇章, 甚至学习斯坦纳的英文文体。多年后我在哈佛暑期班旁听过他的一门课, 却惨遭滑铁卢, 这个经历我曾在拙著《我的哈佛岁月》中详述过。另一部我读来佩服之极但却觉得高深莫测的巨著就是奥尔巴赫 (Erich Auerbach) 的《论模仿》(*Mimesis*), 书中所讨论的西方文学经典名著, 很多我都

没读过，所以读这本书犹如瞎子摸象，摸到哪里就是哪里，心中暗暗惭愧：为什么我对于西方文学的传统所知如此肤浅？

其实西方文论所代表的就是一种西方传统，和西方文学名著一样。而这些早期的文学批评和理论书籍，也大部分以分析西方文学名著为主，二者是并行的。以目前的“后殖民”立场来看，似乎有点“政治不正确”，因为这些经典名著都是西方白人男子写的，而且在背后可能暗藏其他动机。这种“反经典”的态度，我一向不赞成，因为它将西方人文传统一笔勾销，甚至把“人”的价值也解构殆尽了。我们依托另一个传统——中华文化——来重新审视这个西方传统，并不能完全用“后殖民”的方式——处处挖掘其西方本位主义和权力论述——来处理。特别是对于这个传统一无所知或了解甚浅的中国读者，这种一棍子打死的态度更是有害而无益。如此一味批判下去，经典全被埋没了，如何是好？何况这些我当年喜欢看的理论书，讨论的大都是西方现代（19—20世纪）的文学经典，与中国现代文学的研究密切相关。

直到赛义德（Edward Said）逝世前的最后一本著作《人文主义与民主批评》（*Humanism and Democratic Criticism*），我读后心中才感到踏实。他在此书中甚至特辟专章详论奥尔巴赫的《论模仿》（此章也成为此书新版的序言），并强调 philology 的重要性，可以视为一种人文批评的工具。他也一直坚持在课堂上教授经典。我读了此书后，才逐渐领悟到：原来这位“后殖民论述”的开山祖师、《东方主义》的作者，从来没有摒弃过西方人文主义的经典传统！可惜为时已晚，美国的文学理论早已是“后现代”的天下了，还有多少人愿意“复古”？“复古”是一种极端保守的行为，其实赛义德并非要“复古”，而是希望“古为今用”：在现代的生活领域中重新探讨这个西方人文传统。所以终其一生，赛义德从不以作为一个“人文主义者”为耻，



而对于法国一些后现代理论家把“人”解构得体无完肤大不以为然！（当然，也有人认为赛义德越老越保守。）

赛义德对我的启发——甚至可以说震撼——很大，因为我从他的例子中领悟到一个“真理”：任何传统都有一个复杂的谱系，我们对之可以批判、重估，或从任何一点切入，但绝对不能一概反对之，或使之断裂，或弃而不顾。西方文学理论也是如此。“反传统”的心态为现代中国知识分子自“五四”以后所一贯坚持，“文革”期间更变本加厉，可是反了以后又怎么办？引进了最“先进”的西方理论，其背后依然有一个谱系：“解构主义”之前有“结构主义”（如今诸“解构”大师已相继逝去，但“结构主义”人类学之父列维-施特劳斯依然健在，至少在写此文时如此），读德里达还是要先读索绪尔（De Saussure），当然还要读从德国传到法国以后的黑格尔和尼采，如此才能够了解他在《文字学》（*Grammatology*）一书中所要“解构”的是什么（德氏的“写作”理论甚至还受到中国的一点间接影响）。

除了重溯谱系之外，我认为还应该把文学理论放在它原来得以产生的文化环境中来看，这就是理论背后的“政治”和“历史”，然而近年来美国理论界一意把法国理论引申到美国当代政治领域——如种族、性别，但不重阶级——却不愿把这些理论“还原”到原来产生它们的文化土壤中，因此也产生了不少偏差，加上英文译文亦有值得商榷之处，所以以讹传讹的情况也不少，如果再把错误的英文译本（例如西蒙娜·德·波伏瓦的《第二性》）译成中文，情况就更糟了。对于这种情况，只有两种解决方法：一是逐字逐句地与原文对照推敲，一是理清它的谱系，以及它与其他相关理论的关系。前者需要多种语言的功力，一般中国学者（包括我在内）恐怕很难胜任，后者则是我目前采用的方法，把理论作为思想史和文化史来阅读。但是弄明白其中的“来龙去脉”也需要花工夫，所幸此中不无相关的学术书籍可以参

考，譬如关于“结构主义”的历史就有一部厚厚的两卷本专著，把此中的各门各派分析得十分详尽。当然，我认为更重要的是直接阅读当代理论之由来——以前的理论。

美国学界以前的理论——我在 20 世纪 60 年代看过的那些书——主流就是“新批评”（New Criticism），它产生于 20 世纪 50 年代，甚至更早，在文学研究上它坚决反对的是更早的“传记”做法——只重作家，而不重文本。“新批评”的最大贡献就是提供了一种“文本细读”（close reading）的方法，从诗歌到小说，逐渐形成了一套理论，当时几乎所有英文系的教授和学生都奉之为规范。关于美国“新批评”的来源，早已有专著。我当时知道美国南部有几位诗人和评论家，办了几本同人刊物，谈诗论道，逐渐形成一股潮流和风气，后来这批人中有人被邀请到东部名校任教，如沃伦（Robert Penn Warren）；而他们编写的书籍也逐渐成为美国大学英文系的教科书。除了沃伦之外，还有布鲁克斯（Cleanth Brooks）、兰色姆（J.C.Ransom）、克莱恩（Crane）等人，他们的大本营就是耶鲁大学，所以那里的英文系从 20 世纪 50 年代以来，一直独执牛耳。哈佛大学则比较保守，只有哈利·列文（Harry Levin）在比较文学系任“白璧德讲座教授”，但其涉猎的范围远较白璧德为广，也是研究西方现代作家的权威人物。他和耶鲁大学的韦勒克分庭抗礼，两相而立。他们的书都是当年研究生必读的，当时我虽非专攻文学，还是买来读得一知半解。这两位大师皆已作古，似乎也被人遗忘了，然而如果重读他们的著作当会发现，虽然“理论”性不是那么强（韦勒克却是个例外，他是师承布拉格语言学派的，他的那本《文学理论》是文学系学生的必读书），但内容却极为精博，远非目前美国学院中一般理论家的著作可以比拟。除了韦勒克和列文之外，还有一个怪杰莱斯利·菲德勒（Leslie Fiedler），写过一本巨著《美国小说中的爱与死》。他是

第一位以弗洛伊德的心理分析法来研究美国小说中的“原型”的学者，当时曾引来不少争论，譬如关于马克·吐温的小说《汤姆·索亚历险记》中是否有同性恋色彩的争论等。当然，菲德勒的视野早已超越了“新批评”的范畴。

我初从历史转到文学的时候，最痛苦的事就是不知如何精读文本：“宏观”方面没有问题，因为我有历史学的训练，但“微观”方面呢？我只好自己“恶补”，勤读“新批评”的各种教材，如韦勒克的书和布斯（Wayne Booth）的《小说修辞学》（*The Rhetoric of Fiction*），后来随布斯转攻叙事学（Narratology）和巴赫金（M.M.Bhaktion）的理论，并勤钻西方“新马克思主义”的理论，如卢卡奇、威廉斯（Raymond Williams）、戈德曼（Lucian Goldmann）和杰姆逊（F. Jameson）的著作。至今我仍把威廉斯的两部名著——《乡村与城市》（*The Country and the City*）和《马克思主义与文学批评》（*Marxism and Literary Criticism*）——看得很重。至于杰姆逊，想必国内的读者皆很熟悉，其早期著作如《马克思主义与形式》（*Marxism and Form*）及《政治无意识》（*The Political Unconscious*）对我的启发和影响尤大。在这一方面，我必须感激杰姆逊的第一个及门大弟子郑树森教授的指点。经过数年的寒窗苦读（大多是在芝加哥大学图书馆五楼，我的斗室中读的），我逐渐悟出一套把“宏观”和“微观”结合在一起的方法，以此来弥补“新批评”的不足。

然而就在我开始攻读文学理论的关头，西方文学理论开始转向了，德里达成了英雄。我在芝加哥大学参加过一次学术会议，亲见他在台上大展身手，全场听众激昂鼓舞，似乎只有我落在五里雾中。于是，我只好向同事求救，研读他的《文字学》。然而德里达的英译著作一本接一本出版，我还是赶之不及，只好再读研究他的著作，还有一本他的传记。就在这个阅读过程中，我逐渐领悟到他的“解构”理

论并非是反对一切以前的理论，而是将之重新推演，从而对之加以批判。然而他背后的尼采和黑格尔，以及各种语言学的体系，我还是无法捉摸透。

德里达的理论，有人认为属于“后结构主义”，换言之，和他所批判的理论前提——“结构主义”和文学上的主流理论“新批评”——之间是有一种错综复杂的谱系关系的，他的方法仍然是从“文本”开始谈，而将语言视为大前提。如果将他的学说运用到中国的文学批评中，也必须采用对等的方法，即先演绎出中国文学批评的谱系和中国的语言学传统，然后才能“解构”它，这谈何容易？张隆溪曾在他的英文巨著《道与逻各斯》（*The Tao and the Logos*）中作过类似的尝试，我个人功力不足，当然敬谢不敏，但也从兰特里夏（Lentricchia）那本《新批评之后》（*After the New Criticism*）中略知新批评转向以后理论发展的来龙去脉。

如果从“解构主义”谈到其他“后现代”潮流中的文学理论，情况则更复杂，因为其中牵涉的题目和科系更多——所谓“文化研究”（*cultural studies*）就是一种应运而生的“跨学科”的学科，至今似已为强弩之末，却开始在中国内地和港台地区生根，也许它运用起来更能切合太平洋此岸的需要，而美国学界则又在挖掘新的理论土壤（包括“全球化”）了。我认为在美国各种新兴理论中最值得注意的是性别理论，其意义远远超过“后殖民论述”，当然二者又可以混在一起，成为所谓的“少数论述”（*minority discourse*）。目前研究这两种理论的华人学者甚多，不再赘言。

然而，不论是后现代、后结构或是文化研究理论，对于文学研究者而言，都会带来一个问题：到底文学作品中的“文学性”怎么办，难道就不谈文学了吗？美国学界不少名人（包括兰特里夏在内），又开始“转向”了——转回到作品的“文学性”，而反对所有这些“政

治化”或“政治正确化”的新潮流。这种保守潮流，我认为是代表了一种物极必反的现象，其实没有什么深意，因为无论如何还是不能回到“新批评”的传统。然而中国的情况不同，20世纪80年代杰姆逊第一次在北京大学讲学后，“后现代”理论大盛，甚至连“后”字也顺便时髦起来。然而“后学”以前的理论呢？似乎大家都不闻不问，也很少有人作这方面的研究。这就牵涉到一个最基本的对文本分析的问题：美国学者不论是何门何派或引用了任何理论，很少是从“宏观”或文学史出发的，反而一切都从文本细读开始，所谓“文本细读”这个“新批评”的字眼，早已根深蒂固，只不过现在不把以前那种细读方法“禁锢”在文本的语言结构之中而已。可是中国的文学研究传统——至少在现当代文学中——一向是“宏观”挂帅，先从文学史着手，反而独缺精读文本的训练，因此我得出一个悖论：越是“后现代”，越需要精读文本，精读之后才能演化出其他理论招数来。

季进教授在哈佛大学做访问学者期间，我们谈起国内理论界的混乱和困境时，我遂把个人的经历告诉他，并提到当年浏览过的部分理论书籍——包括“新批评”，令我吃惊的是，原来这些理论书大多没有中译本！我知道上一代的中国学人对于“新批评”不是没有研究——燕卜苏（William Empson）还曾到中国任教过，但为什么后继无人？难道都被弃之于“历史的垃圾堆”中了？难道在“长江后浪推前浪”的浪潮中，只有“后浪”独领风骚而没有“前浪”可言？难道西方文论都已被“解构”殆尽，无人问津了？季进对于这一系列的问题没有立即回答，却将其深藏于心，默默地开始做“重建”的工作。他明知吃力不讨好，依然在美国搜集了不少“新批评”和其他“过时”的理论书籍带回中国，准备介绍给国内同行。我在感动之余也把我所有的藏书捐给了他任教的苏州大学。

现在季进和他的几位伙伴更是雄心万丈，计划将这些“前期”和

“后期”的理论著作（大部分是美国学者的或在美国出版的著作）译成中文，作为一个系列丛书出版，这是一项十分艰巨的工作。他们邀我和刘象愚先生共同担任丛书主编，我当然责无旁贷。不过需要再三声明的是：我不是为了“复古”，而是为了填补一些缺失和空白；我也不主张中国学者把这些理论随意挪用。我一向认为，读理论和武侠小说中所描述的练武功相仿，学了“新批评”的武功，对于“微观”细读绝对有用，但真正的理论“武功”却是综合起来再加以消化以后的独门方法，每个人会不同，而用法也因文本或研究题目而异。因此，任何理论都不能挂帅，也不能独尊，或将其放在自我的殿堂上来批斗他人。否则，那是“文革”作风，不是学术的典范。学习西方理论最终的目的，还是要了解西方从古至今的文化传统，即使其中不少理论似乎已“过时”或有明显的缺陷，它们也仍然有助于我们汲取精髓，并从中得到启迪。我和赛义德一样，认为西方也有一个人文传统，甚至可以被用来批判现在的各种现实，但这个传统也是多元而复杂的，不能一味反对或摒弃。

以上的杂感似乎不足为序言，但我只能用这种方法匆匆写下来提供给国内学者及有心人参考，并请不吝批评指教。

2005年6月24日于香港

2005年6月30日改定于大连

## 总序（二）

刘象愚

这套丛书以“经典”作为标题，而“经典”问题在西方近数十年中引发了广泛而热烈的讨论，有鉴于此，我想不妨对“经典”问题谈一点个人的浅见。

有关“经典”问题的论争产生于20世纪70年代的西方。当时西方社会正处于十分激进和动荡不安的状态中，1968年法国爆发了大规模的学生和工人运动，美国的学生运动也是如火如荼，反对“越战”的呼声极度高涨，整个社会弥漫着浓重的怀疑一切和反抗传统的气氛。理论界各种后现代思潮盛行，在解构主义大潮裹挟下躁动不安的年轻一代开始用怀疑和叛逆的眼光看待一切传统的东西，“经典”作为传统的一个有机部分，自然首当其冲。

1971年，希拉·狄兰妮（Sheila Delany）为大学一年级学生编选了一本题为“反传统”（*Counter-Tradition*）的文集，她的目的是要以完全另类风格的文字与文体来对抗乃至取代以“官方经典”为代表的“官方文化”；翌年，路易·坎普（Louis Kampf）和保罗·洛特（Paul Lauter）合作，编选了《文学的政治》（*Politics of Literature*）一书，对传统的文学研究与教学以及男性白人作家大张挞伐。这两本书的问世，对当时美国大学英文系中暗暗涌动的那股反传统潮流起了推

波助澜的作用。这股潮流到 20 世纪 70 年代末终于达到高峰，1979 年，一些学者聚集在哈佛研讨“经典”问题，两年后，著名学者莱斯利·菲德勒和休斯顿·贝克尔 (Houston Baker) 将会议论文编辑成书，题名“打开经典” (*Opening Up the Canon*)，此后关于经典问题的论争就正式进入了美国和西方学术界的主潮，论争相当激烈甚至火药味十足，而且规模不断扩大以至于变成了一种“学术事业” (academic industry)，并乘了“全球化”的劲风，很快播撒到东方和中国。应该说，直到今天它依然是人们争论不休的一个话题。

这场论战的关键是对传统认定的“经典”本身的怀疑和反思。许多激进的经典论者提出，传统的“经典”绝大多数出自那些已经过世的、欧洲的、男性的、白人 (Dead White European Man, 常常缩写为 DWEM) 作家之手，而许多非欧洲的、非白人的、女性的作家却常常被排除在这个名单之外。他们说经典的形成离不开选择，而这样一个选择显然含有性别歧视、种族歧视以及欧洲中心主义的偏见，不难看出，这种激进的经典观大多是从女性主义、后殖民主义、西方马克思主义立场出发的，其政治和意识形态的意味相当强烈。

当然，如果我们检视西方传统文学教学和阅读的实际情形，自然会发现，西方传统经典确实像激进经典论者讲的那样，主要是 DWEM 的天下。举两个人所共知的例子，譬如 20 世纪 50 年代初，由阿德勒 (Mortimer Adler) 和哈钦斯 (Robert Hutchins) 合作编选了一套题为“西方世界经典著作” (*Great Books of Western World*) 的五十四卷本大书，此书中入选的作者包括西方文史哲甚至自然科学的许多大家，但却是清一色的男性，而且几乎都是已经作古的欧洲白人作家；这套书在西方影响甚大，美国许多高校都用做“西方经典”课程的教材，而且一直沿用至 90 年代。再如那本几乎家喻户晓的《诺顿英国文学选集》 (*Norton Anthology of English Literature*) 第一版也没有选一位 18



世纪中叶以前的女作家。由于激进经典论者的抨击，传统的经典编选者们对后来的各种选本作了一定的补充与修正，但所作的修正却很有限。例如，《西方世界经典著作》1990年经过修订的第二版只增加了四位女作家——英国的简·奥斯汀、乔治·爱略特、弗吉尼亚·伍尔夫和美国的威拉·凯瑟——的作品，将原来的54卷扩展为60卷，而主要增加的还是20世纪欧洲人文社会科学和自然科学中的男性作家的作品。《诺顿英国文学选集》后来的版本虽然同样增加了一些女性作家的作品，但数量也很小。

那么，激进与传统两派在经典问题上的观点究竟孰是孰非呢？我以为对这个问题很难作简单的回答。从总体上看，激进派的批评是有一定道理的。许多传统的西方人文学者对除古希腊、古罗马之外的东方各民族文化知之甚少，他们看重的是“西方经典”，对同样具有重大思想价值的东方特别是中国经典却视而不见、无动于衷。根深蒂固的西方中心主义和白人优越感扭曲了他们睿智的头脑，遮蔽了他们聪慧的眼睛，使他们无意利用古老丰厚的东方文化资源。经典问题提出之前，除少数著名学府有规模不大的“东方研究”机构外，一般的西方人对东方并没有什么了解，更谈不上阅读什么“东方经典”。赛义德在《东方主义》中对西方普遍存在的虚假、偏激的“东方观”的剖析与批评绝非空穴来风。由此看来，传统的西方经典观是妄自尊大的、目光短浅的，至少是十分保守的。而相对来说，东方特别是中国人从近代开始大量地吸纳西方丰富的思想资源，接受西方经典的态度却远为宽容、积极，这一点难道不值得我们西方同道深长思之吗？诚然，我们把经典的范围扩大到东方，要求原本无意了解东方的西方学者重视东方经典，难免有些强人所难，那我们就回到西方，可是在西方范围内情形又如何呢？难道偌大一个具有悠久历史和丰富传统的西方就没有非白种的作家，或者说没有更多的女作家可以被纳入他们

那个经典系列中吗？答案是不言而喻的。因此，即便在西方的范围内，传统经典论的性别歧视和种族偏见也是很难否定的。

可是另一方面，我对那种激进的经典观还是心存疑虑，总觉得激进经典论者的火药味似乎太浓了些，政治和意识形态性也太强了些。从意识形态深处说，西方人文学者和经典捍卫者中的一些人固然很难说没有“西方中心主义”的傲慢以及性别歧视和种族偏见，但是，经典的形成却是一个漫长而复杂的演变过程，倘若对西方经典的生成作一些具体分析，我们也许就会发现，问题并不那么简单。

譬如，为什么西方经典中尽是古人、亡人之作呢？经典的形成常常需要长时间的检验，许多经典作家的作品都是经过若干时代的阅读、阐释和淘洗之后才存留下来的，那些只经过少数人或者一两代人认可的作家作品还很难成为经典。而“经典”概念的形成恰恰经历了漫长的演化过程。英语中与汉语词“经典”对应的 classic 和 canon 原本没有我们今天所说的意义。classic 源自拉丁文中的 classicus，是古罗马税务官用来区别税收等级的一个术语。公元 2 世纪罗马作家奥·格列乌斯用它来区分作家的等级，后来到文艺复兴时期人们才开始较多地采用它来说明作家，并引申为“出色的”、“杰出的”、“标准的”等义，成为“modle”（典范）、“standard”（标准）的同义词，再后来人们又把它与“古代”联系起来，出现了“Classical antiquity”（经典的古代）的说法，于是古希腊、古罗马作家们也就成了“Classical authors”（经典作家）。文艺复兴之后的“古典主义”（Classicism）正是以推崇古希腊、古罗马经典作家而得名的。Canon 从古希腊语中的 kanon（意为“棍子”或“芦苇”）逐渐变成度量的工具，引申出“规则”、“律条”等义，然后指《圣经》或与其相关的各种正统的、记录了神圣真理的文本，大约到 18 世纪之后才超越了《圣经》的经典（Biblical canon）的范围，扩大到文化各领域中，

于是才有了文学的经典 (literary canon)。由此可见, classic 和 canon 都经历了数千年的复杂演化, 获得各自的现代意义都相当晚。显然, “经典”形成的这个漫长的时间段为后人从现代意义上仔细检视、阅读、鉴别和确定远古时代的经典作家准备了充分的条件。这里, 时间是一个十分重要的因素。换言之, 仅仅是当代或很少几个时代是很难检验出真正的经典的。譬如说, 亚里士多德、柏拉图、埃斯库罗斯、欧里庇得斯、索福克勒斯在古希腊时代以及贺拉斯、维吉尔在古罗马时代都很难说已经是经典作家, 但到千余年之后的文艺复兴时期, 人们却完全能够从 classic 的现代意义上将他们判定为经典作家; 同样, 但丁和莎士比亚在他们的时代也很难说是经典作家, 但到 18 世纪之后, 西方学术界才以 canon 的现代标准将他们判定为经典作家。由此我们就很容易理解, 为什么“西方经典”中大多数是古人和亡人, 而绝少当代的人物了。中国的情形又何尝不是如此? “经典”由表示“川在地下”之象的“丕”与“系”结合, 变成“织物的纵线”, 并引申出“规范”、“标准”等义, 最后与表示“册在架上”的“典”组合成现代意义上的“经典”, 其间同样经历了数千年复杂的演化过程。由此, 我们就容易理解为什么《诗》、《书》、《易》、《礼》、《春秋》这些最古老的儒家典籍要经过若干时代的漫长阅读、评注、筛选, 到汉代以后才被立为“五经”, 而孔子、孟子、老子、庄子、屈原等人要到很久之后才被确认为中国经典作家的道理。

又譬如, 为什么西方经典中女性作家少之又少呢? 对这个问题也要具体分析。在西方文化传统中, 男性优越、女性低劣的观点是由来已久的。亚里士多德认定, 女性天生是缺乏某些品质的, 圣·托马斯则明确地把女性界定为“不完美的人”(imperfect man), 此后数千年来, 女性无论在社会生活还是家庭生活中都始终处于从属与次要的边缘地位, 而男性则为中心, 处于控制和主导地位。可见, 女性只不

过是“第二性”，其生活条件和教育状况是无法与男性相提并论的。主流意识形态不仅不鼓励而且还限制女性接受良好的高等教育，像伍尔夫这样出自名门的杰出女性都曾在家庭生活和教育方面受到过不公正的待遇，更遑论一般人。因为整个社会要培养的精英是男性而不是女性，所以，18世纪之前的西方，在社会各个领域出类拔萃的女性的确是凤毛麟角。因此，也就不可能有女性作家进入西方的传统经典名单中了。这是事实，选家们不是不选，而是没有人可选。当然，造成这种情况的根源乃是西方传统中长期存在的性别歧视，这当是无可辩驳的。性别歧视可以说是一个全球性的普遍话题，自然可以进行深入的讨论，但就“经典”问题而言，经典中女性之所以少的原因首先是杰出的女性本来就少的事实。中国文化传统中有几个蔡文姬、几个李清照呢？回答是都只有一个。所以，中国经典中也就只有一个蔡文姬和一个李清照了。至于形成这种情况的原因譬如有关中国传统社会中男尊女卑、女子无才便是德等观念，那当是另一个问题了。

上面讨论的无非都是经典形成的外在原因，但经典之所以成为经典有没有它自身内在的更为本质性的根据呢？我以为尽管有种种复杂的外在因素参与了经典的形成，但一定有某种更为重要的本质性特征决定了经典的存在，我们也许可以把经典这种本质性的特征称为“经典性”（canonicity）。

首先，经典应该具有内涵的丰富性。所谓丰富性，是指经典应该包含涉及人类社会、文化、人生、自然和宇宙的一些重大的思想和观念，这些思想与观念的对话和论争能够促进人类文明的进步、社会的完善，参与人类文化传统的形成与积累，并极大地丰富和有益于人类生活。经典的这种内涵越是丰富，其经典性就越强。

其次，经典应该具有实质的创造性。所谓创造性，是指经典不仅要包容尽可能多的思想和观念，更重要的是，它在讨论这些思想和观

念时必须要有所发明，有所创造，而不仅仅是重复前人或他人已经说明的东西。经典的发明和创新越多，其经典性就越强。

再次，经典应该具有时空的跨越性。所谓跨越时空性，是说经典应该总是与现实的社会生活紧密相关。过去任何时代的经典，其旺盛的生命力表现在它总是现在时、总是与当代息息相通。因此，经典的这种跨越性，也可以称为当代性。经典与当代的关联越密切，经典性就越强。

最后，经典应该具有无限的可读性。所谓无限的可读性，是说一部经典应该经得起一读再读，经得起不是少数人而是众人读，经得起不是一个时代而是若干时代阅读。从读者的体验上讲，经典是那些能够启蒙益智、陶冶情操的书；能够使人在精神上变得成熟和深邃的书；能够使人或惊奇、或震撼、或愉悦的书；能够使人一旦读后便爱不释手或永生难忘的书；能够让人总想复读而每一次阅读都会有新的收获的书。可复读的次数与范围越大，经典性就越强。

上面几点无疑是关于经典性的一些基本原则，要想成为经典，这几点似乎是不能少的。不过不同的领域各自对自己的经典又可能有一些特殊的要求，譬如对于文学艺术来说，除上述原则外，审美性或者说艺术性的强弱，必然是一部作品能否成为经典的一个重要标准。美国当代著名批评家哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）在20世纪90年代初出版了一本题为《西方正典》（*The Western Canon*）的书，产生了很大的影响。他在书中特别强调了文学艺术中的审美创造性，将其称为西方文学经典之所以成立的一个重要因素。他反对时下新历史主义、女性主义、西方马克思主义等各派所作的道德批评、哲学和意识形态批评，大力倡导审美批评。我不能完全赞同他的论点，但却欣赏他对文学与文学批评审美特征的强调。我想，我们这套书既然是一套文学批评的经典，那么除了基本的经典性原则外，就应该考虑审美创

造性的特殊要求，这一点应该是不成问题的。

苏州大学的季进教授有感于西方现代文学批评中大量的优秀著作尚未引入，而阅读这些必将成为经典的文本对于澄清时下我们自己理论界的混乱具有不可替代的作用，于是他建议组织编选这套“西方现代批评经典译丛”。他们在筹备的过程中诚邀我和李欧梵先生出任主编。欧梵是海内外知名学者，早在上世纪70年代末读研究生期间，我就读过他的《中国现代作家中浪漫的一代》(*The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*)，深为他在书中表述的某些独特见解所折服，后来我的一个硕士生成为他在哈佛大学的博士，这次又得以共同为这套书尽力，我既感到荣幸，也觉得似乎是一种缘分。李先生已经写了一篇十分精彩的序言，他提出我好像也该写点什么，我刚好在做一篇关于“经典”的文章，以为经典问题与本丛书并非没有关系，于是便将其中的一部分拿出来，聊算是一篇序罢。

# 语言与沉默

——论语言、文学与非人道

献给剑桥大学丘吉尔学院

本文集中大多数篇幅在此地写成



# 语言与沉默

——简论人文批评家乔治·斯坦纳（代译序）

李欧梵

近代欧美的文学界，批评家人才辈出，最使我佩服的有两位：埃德蒙·威尔逊和乔治·斯坦纳。威尔逊的大名早已家喻户晓，但斯坦纳的作品在国内似乎还没有人介绍过。

我没有受过“纯文学”的训练，然而对文学一直有浓厚的兴趣，这也许是威尔逊和斯坦纳最能吸引我——或者是像我这一类的人——的原因。这两位大师都是学贯古今，涉猎广博，西方各国的文学、哲学、艺术、社会、政治，都在他们的批评范围之内。二人的文字皆是精辟隽永，引人入胜。斯坦纳更“大言不惭”地认为，像他这样的文学批评家，可以和作家一样，以文体传世。所以他在遣词造句上，刻意推敲，其文虽不如威尔逊的文章流畅自然，但是读起来铿然有声，字字珠玑，足资英文习作者借鉴。在内容上，二人除了英美名著外，都特重俄国文学。威尔逊通俄文，未逝世时，曾为了翻译普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》（*Eugene Onegin*）和小说家纳博科夫（Vladimir Nabokov）打过笔仗，他讨论俄国革命的西方源流的一本书——《到芬兰车站》——已被誉为经典之作。斯坦纳的第一本书就是综论比较俄国的两位大小说家托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基，他虽然不是一个马

克思主义者，然而欧洲的马克思文艺批评传统特别是匈牙利籍的大师卢卡奇却是他乐于论述和批判的。威尔逊和斯坦纳的另一个值得注意的共同特点是，两人在“学院派”的批评家特别是“新批评”（New Criticism）的附从者的眼中，都不属于正统，与美国文学的批评家菲德勒颇为相似。因为他们都不愿意拘泥于学院的门墙之内，更反对“新批评家”只在文学作品的本身下功夫而毫不顾及文学的历史、文化和社会背景的那种治学方法和态度。因此，我认为他们都是“人文”的批评家，特别是乔治·斯坦纳，可以说他与当代西方文学的潮流息息相关，他对于现代西方社会的几种“逆流”，更表现出忧心忡忡。

斯坦纳的近著，题名为“语言与沉默”，下面的小标题是“论语言、文学与非人道”，这一个标题，是寓意深远的。<sup>[1]</sup> 斯坦纳所谓的语言并不是指语言学，而是指文学借以表现的媒介——写出来的语词，作家以“语词”来传达文思，古典籍也多借“语词”而流传至今，因此，斯坦纳所谓的“语言”，也可以说是文化的代表。然而，现代西方的几股逆流，却导致语言的滥用和文学语言的破产，使得西方文学的创作，面临“沉默”的危机。这几种逆流，斯坦纳称之为“野蛮”（barbarism）——显然是与“文明”相对的一个名词，这种野蛮，并非出自戈壁沙漠或南美亚马孙的丛林，而是茁壮成长于欧洲文明的骨干之内：“受戮者的悲鸣，在大学外清晰可闻；虐待的暴行，也在与剧院和博物馆隔一条街上展开。在18世纪末期，伏尔泰颇有自信地认为酷刑即将终止，意识的屠杀即将灭迹，然而，在我们这个时代，文艺和哲学创作的重镇，却成了非人道的集中营。”

---

[1] George Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*, New York: Atheneum, 1970; 3<sup>rd</sup> printing, 1974.

现代史上最大的一股逆流是纳粹主义，希特勒的发迹是对德国文化的一大讽刺，因为纳粹主义假借文明以图征服世界，于是尼采的哲学和瓦格纳的音乐，皆被希特勒滥用，德国文学的精髓，失去了它应有的文明精神。斯坦纳在本书序言中举出一个震撼人心的例子：在纳粹统治下的德国，一个人可以在晚上读歌德、里尔克，可以弹奏巴赫、舒伯特，而第二天早上他仍然可以照样若无其事地到奥斯维辛集中营去上班，屠杀无辜！如果说这个人文学不求甚解，这是矫饰之词，因为这不只是看得懂或看不懂的问题。这个例子所显示的是一个文化上的大问题：西方文明，从柏拉图到阿诺德的一贯传统，皆以为文化是一种“人性化”的力量，人类经过文化的陶冶，可以知行合一，不再诉诸野蛮暴行。然而，20世纪西方的政治暴行，却有变本加厉之势，甚至于一向以理性自尊的法国，在德国人离开巴黎不到十年，就开始在监狱里凌虐阿尔及利亚的独立分子了。为什么文明进展愈久，野蛮的暴行却愈烈？为什么一般人所公认的文明传播媒介——譬如学院教育、各种艺术和著作出版业——非但不能抵抗政治的暴力，而且还对之欢迎礼赞？这是斯坦纳所要探讨的中心问题。

斯坦纳是犹太人，所以对纳粹的残暴特别敏感。他的父亲可能是奥国籍，1924年由维也纳移居巴黎，斯坦纳于1929年生于巴黎，在法国受教育，后来又在英国和美国念大学。虽然他自己并没有受过纳粹残虐之苦，但是他的血管里仍然流着犹太人的血液，心灵深处，仍有一种无名的余悸。本书中一篇动人的文章——《一种幸存者》（*A Kind of Survivor*），就是他的自我写照。虽然他在美国各大学教过书，但他的学术方法仍然属于欧洲大陆的传统。他认为欧洲的犹太知识分子，有几个共同的特征，由于世世代代的奔波劳碌，使他们在思想上产生了一种抽象性的想像力和美感，似乎那是由于犹太人经年背井离乡，受压迫、被放逐，也因之与他们本土的物质生活隔

离，于是益重思想，培养成一种思想的自主性。影响现代西方文化至巨的三位犹太大师——马克思、弗洛伊德和爱因斯坦——都是这一类型的思想家，其他重要的人物尚有：文学界的卡夫卡、音乐界的勋伯格（Schoenberg）、数学界的康托尔（Cantor）和哲学界的维特根斯坦（Wittgenstein）。

欧洲大陆犹太知识分子的另一个特征是一种共有的人文精神，斯坦纳称之为“中欧人文主义”（Central European Humanism）：这些人人都能精通数国语言，可以广征博引希腊和拉丁古典经籍；他们在文学的爱好上都特别推崇歌德和莎士比亚；他们从歌德和莱辛的译作中看到西方古典经籍的精髓和人道主义的精神；他们阅读莎翁作品的欧洲译本；他们看犹太演员在维也纳、慕尼黑和柏林的戏台上所搬演的莎翁戏剧，因之也把莎士比亚视为己有；他们特别喜欢巴尔扎克、司汤达、托尔斯泰、易卜生和左拉的作品，而且把这些名著视为一种“精神解放”的代表作品；他们敬佩左拉，不仅是欣赏他的作品，而且也因为左拉在轰动全法国的“德雷福斯”（Dreyfus）案件中，挺身而出为犹太人辩护。

斯坦纳认为这种人文精神，几乎由于纳粹的浩劫而伤亡殆尽，所以他特别举出几位浩劫余生的伟人倍加推崇：哲学或心理学家布洛赫（Ernst Bloch）、阿多诺（T. W. Adorno）、汉娜·阿伦特（Hannah Arendt），人类学家列维-施特劳斯（Levi-Strauss），文学批评家本雅明（Walter Benjamin）和卢卡奇，这几位大师，除了阿伦特和列维-施特劳斯之外，其他几位直到最近才受到英美学术界和出版界的重视。在文学创作上，斯坦纳最为佩服的一位作家，是奥地利的赫尔曼·布罗赫（Hermann Broch），斯坦纳认为这位大师是自乔伊斯和托马斯·曼以来最重要的人物，但至今我们尚未见到他作品的英译本，在台湾地区恐怕也仅有此名而已。斯坦纳所举出的这些人，虽名有专

长（上文中称他们为哲学家、文学家、心理学家或文学批评家，事实上并不太妥当），但是在每个人的研究领域里，是文史哲和艺术无所不包的，试举一个最明显的例子：人类学家列维－施特劳斯虽以“科学”的方法研究他的“结构主义”（structuralism），然而他自己的著作结构却多受音乐的影响，而所得的结论，往往也越出正统的人类学领域，而有一种哲学和神话的意味，所以他的影响，遍及各种学科，在文学批评上的势力尤盛。斯坦纳所推崇的小说家赫尔曼·布罗赫，他的巨著《维吉尔之死》（*The Death of Virgil*），在结构上也是采取一种音乐上的“奏鸣曲”形式，然而这种形式的创造，并不是技巧上的炫耀，而是出于一种哲学和道德上的需要。赫尔曼·布罗赫所思索的问题，也就是斯坦纳所提出的现代西方文明的矛盾和危机：“野蛮”的浩劫，已使文明的符号——语言——失去了它应有的人文意义，20世纪的西方语言，如何才能表现——更谈不上解决——这一“非人道”势力在人类精神上所引起的震颤和绝望？赫尔曼·布罗赫所思虑的，可以说与卡夫卡、勋伯格和维特根斯坦所探讨的殊途同归，斯坦纳在一篇谈论卡夫卡的文章里说得很动人：

卡夫卡深知克尔恺郭尔的警告：“个人不能帮助也不能挽救时代，他只能表现它的失落。”他看到非人道时代的来临，而且勾出了它难以忍受的轮廓，但是，沉默的引诱——认为艺术在某些现实情况下微不足道、无济于事——也近在眼前，集中营的世界，是在理性的范畴之外，也是在语言的范围之外，如果说出这种“不可言说”的东西，会危害到语言的存在，因为语言本是人道和理性之真理的创造者和载体。一种充溢着谎言和暴力的语言，不可能再有生命。

于是，“沉默”——绝望和痛苦煎熬下的沉默。这种沉默，现有的西方语汇可能还表现不出来，而要借助于音乐。勋伯格的名歌剧《摩西与亚伦》(Moses and Aaron)，是一个最值得重视的例子。斯坦纳在本书中有一篇分析《摩西与亚伦》的文章，其理论的精辟、哲学想像力的丰富，读后令人佩服得五体投地。

这出歌剧是音乐史上以“十二音律”写出来的革命性巨作(妙的是本剧德文的原名，刚好也只有十二个字母)。据斯坦纳的分析，在这部歌剧中，音乐与语言并重，两者之间造成了许多形式上的矛盾和冲突。摩西在全剧中完全用道白，而亚伦却用歌唱。摩西所代表的是一种无法表现出来的宗教感，他对上帝的信仰，是基于个人的一种神秘意境，所以无法成“形”(音乐)，也无法传导给他的信徒，因此他只能以不完整的道白，来警告他的信徒，或表示自己这种使上帝难以与人类沟通的悲哀。亚伦与摩西正相反，他毫不抽象，而且知道如何以花言巧语来取悦观众(所以，剧中的亚伦是一个男高音)。摩西离不了亚伦，因为亚伦可以传达上帝的意旨，使人信服，但是亚伦心目中的上帝，是一个人造的意象，也可以引人误入歧途，于是，在第二幕中的偶像崇拜——犹太人在“金牛犊”下的狂欢——是一个必然的结果。勋伯格为这一场戏用尽能事，创作出一场狂荡的芭蕾舞，一方面意在讽刺歌剧中芭蕾的传统(由于这一场戏太过大胆，至今这出歌剧的上演次数也寥寥可数)，一方面也显示出亚伦所代表的这种现代语言上的粉墨不实和矫揉造作。摩西和亚伦这两个《圣经》中的兄弟，他们之间的冲突，也正是现代西方思想与语言、人道与非人道、文明与野蛮之间的冲突。在第二幕结尾的高潮中，摩西出现，“金牛犊”消失，舞台上空空如也，只剩下摩西和亚伦两人。两兄弟互相激辩，但是亚伦又占上风，最后，亚伦舍摩西而去，管弦乐演奏终止。在一片沉默之中，摩西绝望地叫出一句话：“语言啊，我缺少语言！”然后颓然倒在地上，幕落。

勋伯格本来计划写第三幕的，但因为种种原因，第三幕一直没有写，斯坦纳认为这是必然的，因为故事演变至此，已经到了尽头，没有再继续的必要。勋伯格写作《摩西与亚伦》之时，正是纳粹猖狂之际。欧洲的浩劫，事实上也非语言所能表达。由摩西在剧终的哀呼和他最后的沉默，勋伯格的结论——也正是卡夫卡和赫尔曼·布罗赫所共有的结论——是绝望的：“我们的语言已经失败了，艺术既不能阻止野蛮势力，又不能表现说不上口的经验。”于是，沉默。

这一个“语言的失败”现象牵涉到另外一个大问题，那就是英美文学界至今争辩不休的“小说是否已经死亡”的问题。斯坦纳在本书中虽然避重就轻，没有正面回答这个问题，但也提出了他自己颇有创见的主张。他认为欧洲 19 世纪的小说传统显然已经没落，20 世纪的政治和社会上的剧变已经使得 19 世纪的“现实主义”破产，因为 20 世纪的现实，已经比任何小说中所描写的现实更感人、更富有戏剧性，因此，任何小说家的生花妙笔也写不出像《安妮日记》(*The Diary of Anne Frank*) 那种真实文学。然而“新闻报道”成为社会调查报告中的佼佼者——譬如社会学家刘易斯 (Oscar Lewis) 研究一个墨西哥人住宅区的名著《山杰市的儿女》(*The Children of Sanchez*)——事实上已经进入了文学的领域，甚至比左拉的作品更动人。而且，由于大众传媒的发达，世界上的大事可以直接及时传播给读者或观众，新闻媒体往往日以继夜，连续轰炸，譬如越战时期美国电视上每天的“实况转播”，已经使得我们的感官麻木、想像力迟钝。现代的小说必须和上述的各种事物和现象竞争，而且还受到一些大批制造的通俗作品的威胁，譬如黄色小说使现代的西方人早已失去了那种对人性的清新感觉，如果现在有人再写出一部《查泰莱夫人的情人》，一般读者可能也无动于衷。斯坦纳认为黄色小说所造成的一种对个人生活的凌辱 (invasion of privacy) 和对于人体隐私的不尊

重，非但是不道德的，而且是非人性的，这是一个人道德上的基本问题，而不是法律上应否查禁的问题。在这种种因素的威迫影响之下，传统小说这一文学体裁（genre），事实上早已站不住脚：赫尔曼·布罗赫的作品已经融小说、哲学、音乐，甚至数学为一体，法国的“新小说”（nouveau roman）、美国的“非小说”（non-fiction）都是反抗传统小说的产物。因此，斯坦纳认为从现在到将来的这一个阶段的文学特征是一种报道式的小说或小说式的报道，也可以称之为“后小说”（post-fiction）。就人文的广泛意义而言，他认为文学家不必局限于一隅，而应该打破传统的界限，不再作散文或诗、戏剧或小说、艺术想像或实地报道之分，更应该因时制宜、广采兼收，使得哲学、音乐、数学等不同学科的特长和内涵，可以做文学之用，这样，才能挽救语言的危机，才能表现当代人的“沉默感”，也才能于沉默中寻出一线生机。这一种广义的人文文体，斯坦纳用了一个隐喻性很浓厚的字眼来形容它，叫做“毕达哥拉斯文体”（The Pythagorean Genre），斯坦纳自己目前也在从事于这一种新的创作。

就文学发展史而言，小说的没落也有历史的线索可寻。斯坦纳认为在历史上一种文学形式的没落，并不表示它的能量或成果已经全然枯竭无用，而仍然可以为新起的文学形式所继承。譬如在西方文学史上，史诗没落以后，它的语言、神话和英雄造型的成规，皆融入继起的希腊悲剧之中；近代小说的兴起又受到中古戏剧的影响至巨，简·奥斯汀（Jane Austen）小说中的对话和家庭危机的运用，也显然有康格里夫（Congreve）和谢里丹（Sheridan）的戏剧的痕迹。因此，现代的许多新的文学形式——如上述的报道文学、调查文学，或“非小说”——显然已经容纳了小说的许多优点。所以，传统的文学形式虽然解体，小说虽然没落，斯坦纳并不悲观。他认为目前的“后小说”，仍然是一种过渡性的文学，今后文学的前途，可能在戏剧。



本书的最后一篇文章，题为“文学与以后的历史”（斯坦纳在此文中畅论西方小说与戏剧的异同）。他认为西方小说兴起的历史背景是17世纪末期到18世纪初期的城市商业社会，所以西方小说的主流也是在描写这个世俗的社会，它的技巧是与现实分不开的，因此当小说与现实彻底分离的时候，它事实上是在自我讽刺，譬如科学小说、神怪小说和近年来充斥市面的色情小说，都是欲以超越现实，甚至“收买”现实来引起读者的兴趣，结果一定是自讨没趣，反为现实所败。因为20世纪西方社会的剧变，使得新的现实比任何小说中的现实更为惊心动魄。西方小说甚至可以说西方大部分的文学皆是以个人为基础的，个人本体的生死本是公认的定理，而个人的观点或视界，也一直是西方小说所遵奉的圭臬，然而20世纪的科学已经可以把一个垂死的人身体的一部分移植到另一个人身上，因而打破了个人生死的定论；而且，20世纪大众传播的发达使得人与人之间的交往更方便，特别是传播工具的影响已经使人逐渐在感官上接受了“视听”（audio-vision）的真理，而不再完全需要语言文字的媒介，因此，20世纪的社会，不论是好是坏，都有一种“集体”的趋势，这些现象对于文学的演变，都有很大的影响。斯坦纳认为，西方的戏剧有其集体的潜能，它不但可以表现人与人之间的冲突和关系，也可以刻画群众的态度和情绪，而且，戏剧的上演使台上演员与台下观众之间的距离，较小说家与读者之间的距离更短，甚至可以使台上台下打成一片。近年来许多实验剧场，早已打破成规，鼓励观众参加，即兴演出不再需要文字的剧本做基础，当然更容易把诗歌、音乐、美术，以及大众传播工具熔为一炉。这一种趋势虽然在艺术上弊病多端，但是斯坦纳认为前途无限，因为它较小说更能适应当代社会的需要。将来的戏剧到底是什么样子，目前无人得知，不过它一定没有悲剧的成分。斯坦纳曾经写了一本书《悲剧的死亡》（*The Death of Tragedy*），其论点的主旨

是：西方的悲剧是与上帝分不开的，换言之，人生有许多未知数才会产生一种“天地不仁”的神秘感，才会有悲剧。如今，上帝已经死亡，人生和宇宙的神秘，越来越少，因而也导致悲剧的死亡。因为一出没有上帝的悲剧是自相矛盾的，剧中的冲突不是真正的冲突，只不过是一种变相的柏拉图式的论辩。所以，在将来的集体社会中，也只有意见不同的论争，而没有最终解决不了的悲剧。

斯坦纳的这些观点，似乎颇受卢卡奇（特别是他对现实主义的看法）和麦克卢汉（Marshall McLuhan）的影响，有的他自认为仅属臆测而已，然而他这种由人文的危机而发的臆想，显然与他的犹太血液有关，他的思想形态也是一种中欧式的人道主义，所以他在本书中广征博引，除了讨论上述的几个大问题之外，也分别分析了不多少西洋名家的作品，他从荷马、《圣经》、莎士比亚，一直论到现代的卡夫卡、托马斯·曼、格拉斯（Günther Grass）、达雷尔（Lawrence Durrell）、戈尔丁（William Golding）和普拉斯（Sylvia Plath）。他对每一位作家的评价，当然不能完全令人同意，譬如他认为达雷尔是一位大师，“亚历山大四部曲”是语言上的杰作，然而一般批评家对于达雷尔的评价并不太好，斯坦纳后来也修正了他自己的意见。斯坦纳的这种纵横四海的批评方法，显然是属于“比较文学”的方法，他曾断然地宣称：作为一个有知识的文学批评家，势必非用比较文学的方法不可；不读西方的经典著作，与文盲相差无几，而局限于一国的文学，也是井底观天。所以他大胆地批评他的老师——牛津大学的名批评家利维斯（F. R. Leavis），说他只论英国文学，专捧劳伦斯（D. H. Lawrence），但是如果把劳伦斯的作品与托尔斯泰或陀思妥耶夫斯基相比，则显然是小巫见大巫，所以他最恨文学上的褊狭。然而，斯坦纳毕竟是浸染于西方传统中，对于东方文学漠然无知，这也可能是颇感遗憾的事。

我不是学纯文学的，所以不敢对斯坦纳的整个学说有所褒贬，读了他的几篇文章以后，觉得他的看法似乎有值得我们借鉴之处。中国也有一贯的人文精神，而且自古为学，文、史、哲一向是一家的，三者之间的关系一直极为密切，而且，中国的文学更不曾与社会、文化脱节，所以，用西方“新批评”的方法来研究中国传统文学有很大的限制，值得参考借鉴的反而是西方非“新批评”的方法。当然，西方的文学和文学批评可以使我们有所启发、有所猛省，我们最终势必还要从中国文化的本体中去推衍出一些现代的分析方法，这些方法也必须以中国的哲学、历史和社会为基础。也许，我们可以从斯坦纳的犹太人文精神中得到一点启示。

# 目 录

1 **语言与沉默——简论人文批评家乔治·斯坦纳（代译序）**李欧梵

1 **序言**

## **人文素养**

- 9 人文素养（1963）  
19 逃离言词（1961）  
44 沉默与诗人（1966）  
66 教化我们的绅士（1965）  
80 夜语（1965）  
92 毕达哥拉斯文体（1965）

## **走出黑暗的语言**

- 109 空洞的奇迹（1959）  
125 君特·格拉斯札记一则（1964）  
134 K（1963）  
144 勋伯格的《摩西与亚伦》（1965）  
160 一种幸存者（1965）  
177 后记（1966）

## 经典

- 195 荷马与学者们 ( 1962 )
- 214 《圣经》( 1961 )
- 227 莎士比亚 400 年 ( 1964 )
- 244 两种翻译 ( 1961 )

## 大师

- 257 F. R. 利维斯 ( 1962 )
- 277 俄尔甫斯及其神话：列维 - 施特劳斯 ( 1965 )
- 291 马歇尔·麦克卢汉 ( 1963 )

## 小说与今日

- 301 梅里美 ( 1963 )
- 310 托马斯·曼的《菲利克斯·克鲁尔》( 1963 )
- 322 劳伦斯·达雷尔与巴洛克小说 ( 1960 )
- 331 建构一座丰碑 ( 1964 )
- 339 “死亡是一门艺术” ( 1965 )

## **马克思主义与文学**

- 351 马克思主义与文学批评家（1958）
- 372 乔治·卢卡奇与他的魔鬼契约（1960）
- 388 美学宣言（1964）
- 396 走出中欧（1964）
- 405 作家与共产主义（1961）
- 415 托洛茨基与悲剧想像力（1966）
- 433 文学与以后的历史（1965）

## 445 **译后记**

## 序 言

首先，这是部关于语言的书：关于语言与政治，语言与文学未来；关于极权主义谎言与文化衰败对语言产生的压力；关于语言与其他意义符号（音乐、翻译、数学）的关系；关于语言与沉默。

本书辑录的文章写于不同时期，大多都是回应某个特定时刻：一本书的出版、一部戏剧或歌剧的上演、一起政治事件的发生。但这些文章都有个根本主题——关乎语言的生命，关乎我们社会文化中语词的神秘能量。在极权主义制度下，语言与它讴歌的危险谎言之间是什么关系？在大众消费者的民主制度下，语言与它重载的庸俗、模糊和贪婪之间是什么关系？语言，这种传统意义上用来表达有效关系的笼统用语，面对精确话语（如数学和象征符号）日益迫切的全面要求，将会怎样反应？我们是否正在走出语词至上的历史时期，走出文字表述的古典阶段，进入语言衰败、“后语言”形式，甚至局部沉默的时代？这些正是我要提出的焦点问题。

这些问题后面的观念是：文学批评，尤其是当前与学院派同流合污的文学批评，不再是有趣的活动、负责的活动。太多的文学批评满足于 19 世纪学院式或新闻式的价值观念和表达习惯。谈论书籍的书，

谈论这种方兴未艾的文体，谈论文学批评的书（与批评对象有三重距离），毫无疑问，将继续大量涌现。但是，日益清楚的是，这些书大多都是有经验的内行人的游戏；如果有人问，在人文主义与历史现状之间，在文化交际观念与历史现状之间，到底可能有怎样的共生与互动，这些书没有给出答案。克尔恺郭尔（Soren Kierkegaard）最先指出，学院式纯文学批评，与文学在我们现实生活中可能具有的意义或颠覆作用，其间有着惊人的反讽；今日，这反差之巨前所未有。

最有活力的现代批评——卢卡奇、本雅明、威尔逊（Edmund Wilson）、利维斯的批评——对此情景了然于心。他们虽然眼界风格各异，但都将文学批评当成了社会批判，当成对人类行为中的事实与可能之间的乌托邦或经验的比较。他们成就斐然，本书的许多文章明显受惠于他们。遗憾的是，他们的成就看起来开始过时。孕育他们成就的文化契约现在受到质疑。

本书的第二大主题是关于我们的意识在当下所处的位置及其中的新颖与独特性。我意识到历史学家没有说错，野蛮和政治暴行是人类事务中的流行病，没有时代可以幸免。我知道，19世纪和20世纪的殖民大屠杀，以及随之而来对自然资源和动物资源无所顾忌的摧毁（动物群灭绝或许是土著居民灭绝的逻辑结果和象征性结尾），都是极其邪恶的现实。然而，把野蛮与政治暴行想像成具有普世的关联性，将这些令人愤怒的事件想像成万世不易、四海皆宜的准则，我认为，这种想法也有些虚伪。我的意识专注于野蛮在现代欧洲的突起，专注于犹太大屠杀，专注于在纳粹主义和斯大林主义统治之下“中欧人文主义”（我设法在一些文章中为其定义）精神的毁灭。我不认为这类野蛮有任何特权地位，但它是理性人文主义的危机。这危机改变了我的生活，所以我对它特别在意。

这种黑暗与野蛮，不是来自亚洲的戈壁沙漠，不是来自亚马孙流



域的热带雨林，而是来自欧洲内部，来自欧洲文明的中心。受戮者的悲鸣，在大学外清晰可闻；虐待的暴行，在与剧院和博物馆一墙之隔的街上肆虐。18世纪末期，伏尔泰颇有自信地认为，酷刑即将终结，意识形态的屠杀即将灭迹。然而，在我们这个时代，文艺和哲学创作的重镇，却成了贝尔森（Belsen）集中营的幕景。

我无法接受这种轻描淡写的安慰：大屠杀只是德国现象，或者说，只是某个极权独裁者引发的不幸。盖世太保退出巴黎仅十年，伏尔泰的同胞就在同样的监狱中蹂躏阿尔及利亚人和持有异议的法国人。古典人文主义的大厦，激活着西方社会的理性之梦，几乎已经崩溃。对于文化进步的观念，天赋理性的观念——自古希腊就存在，在马克思的乌托邦式历史主义和弗洛伊德的斯多葛式威权主义（两者都是希—罗文明的新近先驱）中仍然非常有效——人们不再抱有信心加以强调。科技时代的人类，成为易受政治仇恨和施虐暗示控制的生灵，其活动范围正可怕地逼近毁灭之境。

在思考文学、教育和语言的时候，如果似乎什么重要的东西都没有发生，也没有挑战我们对这些活动的观念，那么这样的思考在我看来不切实际。阅读埃斯库罗斯或莎士比亚（更别说“教”他们）的时候，似乎这些文本、这些在我们生活中的权威文本，完全与新近的历史无关，这样的阅读虽然巧妙，但无知得有害。这并非意味着对“现实关联性”任意或新闻报道式的测试；这意味着我们要尽量严肃对待伟大艺术得以传承的神秘奇迹，尽量严肃地从我们自身的生命中给出答案。

我们是大屠杀时代的产物。我们现在知道，一个人晚上可以读歌德和里尔克，可以弹巴赫和舒伯特，早上他会去奥斯维辛集中营上班。要说他读了这些书而不知其意，弹了这些曲而不通其音，这是矫饰之词。这些知识应该以怎样的方式对文学和社会产生影响？应该以

怎样的方式对从柏拉图到阿诺德的时代几乎成为定理的希望——希望文化是一种人性化的力量，希望精神力量能够转化为行为力量——产生影响？那些公认的文明传播媒介（大学、艺术、书籍），不但没有对政治暴行进行充分的抵抗，反而经常主动投怀送抱，欢迎礼赞。为什么会这样？在高雅文化的精神心理定势和非人化的诱惑之间，存在着怎样的尚不为人所知的纽带？是不是在文明内部生长出来的那种十分厌倦和过度抽象的观念，为野蛮的肆虐铺就了道路？本书不少篇幅都试图圆满准确地回答这些问题。

就方法论和范围而言，我追求的目标与文学批评不同。我完全清楚这些文章的缺陷，但我希望它们暗示出要建立一门“语言哲学”的目标。如果我们希望更深地理解我们文化中作为特殊遗产的荒芜部分，更深地理解那些已经暗中削弱的东西、那些或许能够恢复对现代社会进行洞察的资源，那么，接下来的任务就是建立那样一门语言哲学。按照莱布尼茨和赫尔德的理解，语言哲学必将转向对文学的悉心研究，但是语言哲学将必然让文学处于更大的语义、形式和符号交流的结构之中。语言哲学将按照维特根斯坦所指，将哲学视为最为审慎情况下的语言，拒绝想当然。语言哲学还要寻求人类学的帮助，证实或修正其他重要文化和结构的证据（我们明显以为我们是特殊的中心，我们该如何从这幻象中“退回”？）。语言哲学对于现代语言学的假定既有兴趣，也会警惕。许多一度活跃于文学批评和文学史中的人才现在转向了语言学。文学和语言学密切相连，这早已为诗人所知。雅各布森（Roman Jakobson）认为，“隐藏于语言形态和句法结构（简单点说，即语法的诗歌）与文学作品（即诗歌的语法）中的诗学资源，不大为批评家所知，大多为语言学家所忽视，但却被有创造力的作家熟练掌握。”语言哲学的目的就是要理顺它们之间的关系。

总之，带着与生俱来的惊奇（这种惊奇习惯性地在了文学批评和学

院派文学研究中缺失)，语言哲学将回到这个事实：语言是人独特的技艺；只有依靠语言，人的身份和历史地位才尤其显明。正是语言，将人从决定性的符号、从不可言说之物、从主宰大部分生命的沉默中解救出来。如果沉默将再次莅临一个遭到毁灭的文明，它将是双重意义的沉默，大声而绝望的沉默，带着词语的记忆。

作为通向语言哲学的临时标志，本书中几篇主要文章为此目的而作。尽管不是对他作专门研究，但本文集出现的赫尔曼·布罗赫其人其作足资典范。赫尔曼·布罗赫是我们时代最重要的小说家和感觉大师。当我追问语言的连续有效性，当我探询面对非人化行为保持沉默的理由，当我厘清诗学与音乐和数学的边界，我经常从他的小说和哲学中获得启迪。赫尔曼·布罗赫的生活和作品本身就是文明的典型形态，拒绝廉价和喧嚣。

书中的一些文章最初在期刊上或作为序言发表，本次结集的时候，个别文字有所改动。我尽量纠正了谬误，丰富了索引，只在谈论达雷尔的文章结尾作了重大修订。观点炒冷饭，自然无新意。为了充实或更新原初的观点，我还增加了一些注释。

我要衷心地感谢 Faber & Faber 出版社的桑托伊 (Peter du Sautoy) 和 Atheneum 出版社的贝西 (Michael Bessie)。由于他们宝贵的批评与鼓励，本书方能以此面目问世。

乔·斯

纽约

1966年9月



人文素养



## 人文素养 (1963)

当批评家回望，他看见的是太监的身影。如果能当作家，谁会做批评家？如果能焊接一寸《卡拉玛佐夫兄弟》，谁会对着陀思妥耶夫斯基反复敲打最敏锐的洞见？如果能塑造《虹》(Rainbow) 中迸发的自由生命，谁会跑去议论劳伦斯的心智平衡？所有的伟大写作都源于“最后的欲望”，源于精神对抗死亡的刺眼光芒，源于利用创造力战胜时间的希冀。“光明从天降”：这句五言诗不过是故作深沉的把戏，却流传了三个世纪。如果能赋诗传唱，如果能从自己有限人生中取材并铸就不朽小说，创造永恒形象，谁会选择作文学批评？大多数人不过是灰头土脸地活在旧电话号码簿中（谢天谢地，这类电话簿收藏在大英博物馆）。从生存的实况而言，他们比福斯塔夫 (Falstaff) 或盖尔芒特夫人 (Madame de Guermantes) 更缺少生命的真实和丰收。

想想这一切吧。批评家过的是二手生活。他要依靠他人写作。他要别人来提供诗歌、小说、戏剧。没有他人智慧的恩典，批评无法存在。尽管凭借风格之力，批评也可能成为文学，但往往情况不多，除非是作家为自己的作品作评论或为自己的诗学辩护，就像柯勒律治的批评是正在孕育的佳构，艾略特的批评是用于宣传的作品。

除了圣伯夫之外，谁是纯粹的文学批评家？使语言保持生命力的，不是批评。

这些都是简单的道理（在破晓时分，诚实的批评家会如此对自己说）。但是，我们有忘记这些道理之虞，因为当下尤其强调批评的力量和自立的威望。批评刊物上充斥着评论与诠释文章。美国甚至出现了众多的批评流派。批评家凭能力成为了人物，他的劝导和争议发挥了公共作用。批评家相互吹捧。聪明的年轻人不再视批评为挫败，不再视批评为与自己有限才华的灰沙逐渐忧郁地妥协；他们认为批评是声名显赫的志业。这不仅好笑，结果也有害。前所未有的是，无论学生，还是对文学潮流感兴趣的其他人，都在读书评，而不是阅读书籍本身；或者说，在努力作出个人判断之前，他们在阅读他人的评论。利维斯博士说乔治·爱略特（George Eliot）女士的成熟智慧是现在情感通货的一部分。同意这说法的人中究竟有多少真正读过《菲尼克斯·霍尔特》（*Felix Holt*）或《丹尼尔·德龙达》（*Daniel Deronda*）？艾略特论但丁的文章是文学教育中的老生常谈；如果有谁知道《神曲》，那也只是在几个简短片段之中（《炼狱》第二十六章或最后死于饥饿的乌格尼诺那一部分）。真正的批评家是诗人的仆人。现在他却当起了主人，或者说被当成了主人。他忽视了扎拉图斯特拉最后也是最有生命力的箴言：“现在，离开我吧。”

百年前，阿诺德（Matthew Arnold）看见了类似普遍而明显的批评冲动。他认识到，批评的冲动比起创作的冲动次要，创作的快乐和重要性绝对更高级。但他认为，批评的喧嚣阶段是诗学新时代来临的必要序曲。我们是后来者，这是我们的痛处。在我们到来之前，时代的政治暴行已经将人文价值和希望前所未有地毁灭。

任何对文学及其社会地位的思考，都得从这毁灭出发。根本上说，文学持续关注的是人的形象，关注的是人类行为的方式与动机。



无论作为批评家还是只作为理性的人，我们行动的时候都无法再假装，就好像我们对人类可能性的看法没有深刻变化，就好像在 1914 年到 1945 年间大约七千万男人、女人、儿童在欧洲和俄罗斯因饥馑和暴力而灭绝之后，我们意识的质地没有根本改变。我们不能假装贝尔森集中营与负责的虚构生活没有关联。在不久之前，人施于人的暴行已经影响到作家的主要材料（人类行为的极限与潜能），并用新的黑暗挤压着大脑。

而且，一种人文素养的基本观念随之受到质疑。这种登峰造极的政治暴行从欧洲的内核中生长出来。两百年前，伏尔泰宣布过政治暴行已经终结；两百年后，蹂躏再次变成政治行为中的准则。文学与文化价值的流布不仅难以钳制极权主义；相反，有许多著名例子表明，人文学问和艺术的重镇实际上欢迎并助长了这种新的恐惧。在基督教人文主义、文艺复兴文化和古典理性主义的地盘上，暴行肆虐。我们知道，奥斯维辛集中营的设计者和管理者，有些受过教育，阅读过并将继续阅读莎士比亚或歌德。

这与文学研究和教学显然有着令人吃惊的关联。我们不得不追问，人们想到和谈起的最优秀知识，是否真如阿诺德断言，丰富并提升了人类的精神资源。我们不得不思考，利维斯博士所称为的“人文主义核心”是否教育了人类行为，或者，在文学研究中培养出的道德智慧思路和社会政治选择中所要求的思路之间，是否有巨大的鸿沟和对立。后一种可能性尤其令人不安。有证据表明，一种对于文字生活的训练有素而坚持不懈的献身以及一种能够深切批判地认同于虚构人物或情感的能力，削减了直观性以及实际环境的坚利锋芒。相比于邻人的苦难，我们对文学中的悲伤更为敏感。在此，近代再次提供了残酷的证据。那些为《少年维特之烦恼》或肖邦而掉泪的人，他们没有认识到，自己正行走在不折不扣的地狱。

这意味着，无论是谁在教文学或阐释文学（两种活动对于作者来说都是要建立一个鲜活可辨的回应体），都必须问自己要做什么（用《李尔王》或《俄瑞斯忒亚》来教导或引导一个人，就是将他存在的源泉放进他的手中）。文学和文化对于个体和社会的道德认知具有价值，这对于约翰逊、柯勒律治、阿诺德来说都是不言自明的假定。现在，这假定却遭到质疑。我们必须赞成这种可能性：研究文学和传播文学或许只是微不足道的事情，像保存古玩一样属于奢侈的激情。或者，从最坏上说，它只是转移了我们的注意力，使我们没有把时间和心思用于更迫切负责的地方。我认为这两种说法都不对。但我们必须毫不掩饰地追问这个问题。大学里的英语研究现状最令人忧心的莫过于，大家都认为这样的追问有些古怪或具有颠覆性。这才是关键。

这里也是自然科学观点的力量源泉。强调经验验证的标准，强调集体成就的传统（与之相反的是，文学观点有明显的个人癖好和自我中心主义色彩），科学家往往认为，他们自己的方式和视野现在处于文明的中心，而自古以来诗学观点和哲学意象所占据的优先地位已经结束。尽管证据还不确定，但看起来的确有可能，在现有的人才中，许多最优秀的已经投身于科学。在 15 世纪，他们自然是希望成为画家；而在今日，激发快乐的感觉，拥有精神自由、灵魂澄澈的感觉，都是属于物理学家、生物化学家和数学家的。

但是，我们不应该受到蒙蔽。诚然，科学将丰富语言和感觉的资源（正如托马斯·曼在《菲利克斯·克鲁尔》中表明，我们正是从天体物理学和微生物学中才可能收获我们未来的神话以及比喻的术语）；科学将重铸我们的环境，改变我们的休闲或生存的语境，在其中，文化能独立生存。然而，尽管有无穷的魅力和持久的美感，自然科学和数学科学很少给人以终极兴趣。我的意思是，它们几乎不能增加我们对人之可能性的知识与支配。相反，可以证明的是，荷马、莎

士比亚和陀思妥耶夫斯基的作品对于人类的洞见，超过了全部的神经学或统计学；遗传学中的发现，无法危及或超越普鲁斯特对家族的魔咒或负担的洞察；当奥赛罗提醒我们想起明亮刀锋上的水锈，我们对人生必然经历的感官短暂现实之体验，胜过了物理学梦想传达给我们的感觉；在理解政治动机或策略方面，任何社会计量学都难以与司汤达媲美。

使科学尽情欢庆并成就了科学出色共同体的是“客观性”或道德中立；但也正是“客观性”和道德中立，阻碍了科学与人的终极关联。科学也许为那些大屠杀的设计者提供了工具和危险的理性借口。科学不能告诉我们这些人的动机，而这恰是埃斯库罗斯或但丁会认真探索的话题。要想凭借今日炼金术士幼稚的政治观点，而使我们的未来不受制于非人道，那也是缘木求鱼。我们对人的本性和内心的知识，大多还是来自诗人之镜。

但是，不可否认，这面镜子的许多部分今日已经破裂、模糊。文学现状的主要特征是“非小说”（报告文学、历史小说、哲理散文、传记、评论）压倒了传统的虚构形式。过去 20 年的小说、诗歌和戏剧，大多写得不好，感情苍白，难以与事实冲动压倒虚构的写作形式比肩。波伏娃的回忆录是她的小小说应该写的内容，具有身心无中介性（immediacy）的奇迹；威尔逊写出了美国最好的散文；数不清的小说诗歌处理过集中营这个可怕主题，但没有一部作品能够比得上贝特海姆（Bruno Bettelheim）在《告密的心》（*The Informed Heart*）中实事求是的分析所揭示的真实和有节制的诗意恩惠。似乎我们时代的混乱步调和政治暴行，已经迷乱或赶跑了古典文学和 19 世纪小说中那种大师建构的自信想像。布托尔（Michel Butor）的一本小说和《裸体午餐》（*Naked Lunch*）的主题都是逃避。逃避人性的主调，或者通过色情和虐待的幻想嘲笑人性的调式，同样指向了创造的失败。贝卡特

带着爱尔兰人无所畏惧的逻辑，走向了一种戏剧形式，其中人物的步伐泥足于混凝土，嘴巴被钳制住，眼睛死死地盯着观众，一言不发。恐惧与唐突的细节灌满了想像力，借此表达出现代的恐惧。诗歌从来没有像现在这样被沉默勾引。

正是在这匮乏和不确定性的语境中，批评有其谦卑但重要的位置。我认为，批评有三个功能。

首先，批评向我们表明什么需要重读，如何重读。文学浩如烟海，新的压力在不断出现。人们必须选择。在选择过程中，批评就有用武之地。这并不意味着，批评是生死判官，挑出几个作家或几部作品放进惟一尊贵的传统，而把其他都排除在外（优秀批评的标志是，它敞开了更多的书，而不是封闭了更多的书）。这意味着，从过去大量纠结的遗产中，批评要发现并维系那些用特别直接或精确的话语与现实对话的作品。

这恰是文学批评家与文学史家或语文学家之间的区别。对于后者，文本的价值是内在的；文本只具有语言或时间方面的兴趣，可以与更大的关联无涉。批评家不同，在对作品的首要意义和结构进行学术权威性的判断时，他必须选择。他偏爱那些与生者对话的作品。

每代人都有自己的选择。有永恒流传的诗歌，但很少有永恒流传的批评。丁尼生会有走运之日，多恩会有倒霉之时。或者，给个不太依靠潮流的例子：“二战”前，在我受教育的法国古典中学里，大家都认为维吉尔在大惊小怪却又懦弱地模仿荷马。任何孩子都会冷静自信地对你这样说。但是，经历了灾难、逃遁和流亡之后，这看法彻底改变。维吉尔现在似乎更加成熟、是更加必要的见证人。韦尔（Simone Weil）对《伊利亚特》的反向解读，赫尔曼·布罗赫的《维吉尔之死》，都是这种价值重估的组成部分。时间——无论是历史的时间还是个人生活的的时间——改变了我们对某部作品或艺术品的看

法。俗话说，少年诗歌，老年小说。因为文学大肆宣扬鼓吹的黄金未来，与我们的实际经验吊诡地形成对比，所以浪漫主义已经不再是中心。16世纪和17世纪早期的语言，尽管常常看起来遥远复杂，但似乎更接近我们今日的话语。批评能使那些需要的变化成果丰硕、有鉴别力。它能从过去求得今日的天才所仰仗的东西（时下法国最好的小说背后都有狄德罗的力量）。它能提醒我们，我们观点的变易，既不是自明的公理，也不是永远有效。伟大的批评家总会“感到走在前头”；他要俯身在地平线上，为未来的认知语境作准备。随时，他会听到遗忘之声的回音，或先于他人捕捉到新声。在20世纪20年代，就有人感觉到，布莱克和克尔恺郭尔的时代近在咫尺，卡夫卡的个人梦魇在十年后会是公认的真理。这并不意味着选择赢家；它意味着知道，艺术作品的存在与时代有着复杂而暂定的关联。

批评的第二个功能是沟通。在技术交流迅速地掩盖了顽固的意识形态和政治障碍的时代里，批评家可以充当中间人和监护人。他的部分工作就是监视一个政权是否抹杀或扭曲了作家的作品，若遇到被烧毁的书，他要收集灰烬进行破译。

正如他设法建立过去和现在的对话，批评家也要设法敞开不同语言之间的交流。批评使得感受力的地图更加开阔和复杂。批评坚持认为，文学不是活在孤立中，而是活在许多语言和民族的碰撞交流之中。批评乐于见到相似或完全相反的例子。它知道一个重要的天才或诗学形式的刺激是以复杂的散射方式四处扩散。它是以“哲罗姆的方式”扩张，知道语言之间没有精确对等，只有背叛，但是，如果一首诗歌要穷尽它全部的生命，翻译的努力便是恒常的需要。批评家和翻译家都致力于沟通自己的发现。

实际上，这意味着，教文学和阐释文学都应该以比较的方式。判断斯宾塞，如果没有体悟意大利史诗；评价蒲柏，如果没有理解布瓦

洛；考察维多利亚时代的小说和亨利·詹姆斯的作品成就，如果没有密切关注巴尔扎克、司汤达、福楼拜——那这些要么是泛谈，要么是误读。正是学术界的封建思想，在英语研究和现代语言研究之间划下森严壁垒。英语难道不是一门脆弱但适应力极强的现代语言？在其发展史上，它随时受到来自欧洲各种世俗语言和欧洲修辞及其文类传统的挤压。这个问题比学科之争更加深刻。宣称一个人只能熟知一门语言，宣称作为民族遗产的诗歌或作为民族传统的小说只能在本民族有效或至高无上，这样的批评家是关闭了原本可以开启的大门，是封闭了原本可以去感受同等伟大成就的精神。民族沙文主义在政治领域掀起了轩然大波，但在文学中没有位置。批评家（在此，他再次有别于作家）不是一个固守自家花园的人。

批评的第三个功能是最重要的功能。它关注于对同时代文学的判断。同时代文学和近代文学之间有区别。近代文学在不断困扰着批评家。但是，显然，批评家对于同时代的艺术有特殊的责任。他不但必须追问，是否代表了技巧的进步或升华，是否使风格更加繁复，是否巧妙地搔到了时代的痛处；他还需要追问，对于日益枯竭的道德智慧，同时代艺术的贡献在哪里，或者它带来的耗损在哪里。作品主张怎样用什么尺度来衡量人？这不是一个容易系统阐述的问题，也不是一个能够用万能的策略对付的问题。但我们时代不是一个平常的时代。它是在非人道的压力下沉重前行的时代，是经历过罕见大规模恐惧的时代，距离可能的毁灭并不遥远。当然，一个人也可以奢侈地享受超然，但是就怕承受不起。

这将导致一个人追问，比如，威廉斯（Tennessee Williams）的才华是否用来提供感伤的施虐，塞林格洛可可式风格的大师手笔是否在表现一个逐渐虚弱消失的荒谬人生观。它会导致一个人追问，加缪戏剧、甚至是除了他第一本小说之外的所有作品的平庸，是否就象征着

他持续的含混，暗示着他雕塑般庄严但空幻的思想轨迹。我们是去追问，不是去嘲笑、审查。这区别非常重要。在自由进入作品的地方，在批评家真心渴望不同意见甚至反对意见的地方，追问会有丰硕的成果。而且，相对于政客或审查官员盘问作者，批评家只盘问作品。

在本书中，我一直关注人文素养（humane literacy）这个概念。在与活死人的伟大对话（我们称为阅读）中，我们不是被动的角色。在不只是白日梦或因厌倦产生的欲望冷漠的地方，阅读是行动方式。我们参与在场，我们参与书中的声音。我们允许书中的声音进入我们的内心深处，尽管不是完全不设防。一首伟大诗歌，一部经典小说，挤压在我们身上，它们攻击、占有我们意识的稳固高地。它们对我们的想像和欲望产生作用，对我们的抱负和最秘密的梦想施加影响；这是一种让我们受伤的奇怪主宰。焚书的人知道他们在做什么。艺术家是不可控制的力量：自凡高以来，西方的眼睛看见松柏，无不注意到树梢上面冒出的烟火。

那么，请尽可能地与文学同道。一个人读了《伊利亚特》第十四卷（普里阿摩斯夜会阿基琉斯），读了阿廖沙·卡拉玛佐夫跪向星空那一幕，读了《蒙田随笔》的第二十章，读了哈姆莱特对这章的引用，如果他的人生没有改变，他对自己生命的领悟没有改变，他没有用一点点彻底不同的方式打量他行走其中的屋子，打量那些敲门的人，那么，他虽然是用肉眼在阅读，但他的心眼却是盲视。读了《安娜·卡列尼娜》或普鲁斯特的人，在心灵的深处，能不体验到新的虚弱或需求？

好的阅读要冒巨大的风险。它会使我们的身份、自我变得脆弱。癫痫病人在早期阶段会做一个独特的梦，陀思妥耶夫斯基讲过：一个人突然觉得脱离肉体而飞升，他回头看见自己，顿时感到疯狂和恐惧，因为另一个人进了他的身体，他再也没有回去的路。灵魂感到这种恐惧之后，会茫然摸索，直到骤然苏醒。当我们捧读一部重要作

品，无论是文学还是哲学，无论是虚构还是理论，都会有同样的灵魂震颤苏醒的感觉。这感觉或许就逐渐完全地占有我们，我们像中了魔一样，在敬畏中前行，在残缺的认识中前行。读了卡夫卡的《变形记》，却依然能够无畏地面对镜中的自己，这样的读者，也许从字面上说，能够识文断字，但在最根本的意义上，不过是白丁而已。

传统价值的共同体已经破裂，词语已经变得扭曲而廉价，经典形式的叙述和比喻被复杂而短暂的方式取代，阅读的艺术，真正拥有识文断字能力的艺术，必须修复。文学批评的任务，就是帮助我们作为健全的读者阅读，以精确、敬畏和快乐为榜样。相比于创造行为，这是次要的任务。但它从来没有这样重要过。没有批评，创造本身或许也会陷入沉默。



## 逃离言词 (1961)

### 1

耶稣使徒告诉我们，太初有言。但他没有肯定地告诉我们，末日如何。

他本应用希腊语来表达希腊文化中的“逻各斯”观念才合适，因为正是继承了希腊—犹太文化遗产，西方文明本质上才具有话语特性 (verbal character)。我们今日视此特性理所当然。它是我们经验的根基；在它之外，我们难以随意地表现我们的想像。我们生活在话语的行为中。但我们不应该认为惟有在话语的母体中，精神的言行才是可以想像的。有些知识和感官的现实模式不是建立在语言上，而是建立在其他诸如图像、音符等可以交流的力量上。有些精神行为扎根于沉默。它们难以言说，因为话语怎能公正地传递沉默的形态与活力？我可以举几个例子来说明我的意思。

在有些东方哲学中，比如，在佛教和道教中，灵魂被视为摆脱了肉身的桎梏，穿过顿悟之境（这境界能够用高妙精确的语言呈现），朝上飞升，直抵愈加深邃的沉默。“思”的至高至纯境界是“廓尔忘

言”。妙不可言的东西总是在语言的疆界之外。只有打破语言壁垒的灵视，方能登堂入室，大彻大悟。获得了彻悟，“道”才不再忍受语言必然掺合的杂质和碎片，不需要符合句中天真的逻辑和线形时间观。在“大道”中，过去、现在和未来融为一体。正是语言的时间结构，使之人为分离。这才是关键。

得道的僧侣或道士，不仅要逃离世俗行为的诱惑，还要逃离言词。他隐入山洞、道观或寺庙，是沉默的外像。就连刚上这条苦旅的信徒，也得到教导，要对语言的面纱保持怀疑，只有摆脱它才能进入澄明。禅宗公案（我们知道双手拍打的声音，那么一只手的声音是什么？）是帮助初学者逃离言词的训练。

西方传统也知道超越语言进入沉默。天主教中的特拉普派（Trippist）就强调缄口苦修，像高柱苦修者（Stylites）沙漠教父那样放弃言词。十字架上的圣约翰对沉思的灵魂表达了庄重的敬意，因为摆脱了俗言的羁绊：

我来到世界时一无所知，  
我离开世界时一无所知，  
因此我超越了一切可知。

但是，在西方人看来，这种经验等级不可避免地带有神秘主义的气息。无论我们对于神秘主义的神圣多么恭维（恭维本身就表明了态度），纽曼（Newman）大主教的俏皮话代表了西方主流态度：“神秘主义”（mysticism）始于“雾”（mist）终于“疯”（schism）。几乎没有西方诗人（或许但丁除外）劝人想像超理性经验的权威性。在《天堂》结尾的柔和光线中，在一片光明之前，我们接受了盲视与洞见。但是，当帕斯卡尔说，宇宙空间的沉默令人恐惧，他更接近于西方古

典的主流感觉。对于道家，完全相同的沉默传达的是宁静和对神仙的模仿。

言词的首要性——在话语中能够言说和交流的言词的首要性——是希腊—犹太智慧的特征，并被基督教所继承。古希腊—罗马和基督教意义的世界，设法在语言的支配下管理现实。文学、哲学、神学、法律、历史艺术，都是努力将人类的所有经验、人类有记录的过去、人类的现况和对未来的期许，统统包含在理性话语的疆界之内。罗马皇帝查士丁尼一世（Justinian）的《法典》、阿奎那的《神学大全》、中世纪文学的世界史纲、《神曲》，都希望无所不包。它们神圣见证了这个信念：一切真理和真相，除了顶端那奇怪的一小点，都能够安置在语言的四壁之内。

现在，这信念不再具有普世性。自弥尔顿时代以来，对它的信心就开始下降。这种下降的原因和轨迹为理解现代文学和语言的背景提供了强烈的启迪。

正是在 17 世纪，真理、现实和行为的诸多重大领域开始退出语言描述的疆界。17 世纪之前，自然科学主导性的趋势和内容是描述性的，这样说大体正确。数学中象征记法的光辉历史源远流长，但数学也是可用于语言描述框架并在其中具有意义的语言命题的简略表达方式。数学思想是有些重大例外之处，但仍然受制于经验的物质条件，而经验的物质条件反过来听命受制于语言。在 17 世纪，这不再是惯例；一场革命开始了，这场革命彻底改变了人与现实的关系，彻底改变了思想的面貌。

随着解析几何的公式化表达和代数函数理论的出现，随着牛顿和莱布尼茨对微积分的发展，数学不再是一种依赖记法，不再是一种经验工具。它变成了相当丰富、复杂、有力的语言。这门语言的历史是逐渐走向不可译的历史。把古典几何学和古典函数分析的过程

回译成对等语或近似语，仍然存在可能。但是，一旦数学进入现代，开始显示出强大的自主观念，这样的翻译变得越来越不可能。高斯（Karl Friedrich Gauss）、柯西（Augustin Louis Cauchy）、阿贝尔（Niels Henrik Abel）、康托尔（Moritz Benedikt Cantor）、魏尔斯特拉斯（Karl Theodor Weierstrass）等人构想出的形式和意义的伟大建筑，以日益快速的步伐从语言中撤退。甚或可以说，它们需要并发展属于自己的语言，要像话语交流中的语言一样具有同等表现力，同样精巧。在这些语言和普通语言之间，在数学符号和语词之间，桥梁变得越来越脆弱无力，直到最终坍塌。

不同的语词语言之间，无论句法的背景和习惯多么遥远，总存在可能的对等，即使实际上的翻译只能达到大致近似。中文是表意文字，借助解释或词义能够翻译成英语。但没有字典将高等数学语言的词汇和语法与语词语言的词汇和语法对应起来。我们不能将李群运算或  $n$  维流形性能背后的程式和记法“翻译”成数学语言之外的任何词汇或语法。我们甚至难以解释。解释一首好诗，结果可能是一段蹩脚的口水话；但在影子和实体之间有可辨别的连续性。对拓扑学中一个复杂的命题进行解释，可能完全让人不知所云，或者只有转换进入另一个特定数学语言的分支或“方言”。高等数学涉及的许多空间、关系和事件，与感觉材料没有必然的关联，它们是发生在封闭的公理系统内的“现实”。你只有用数学语言来讲它们才有意义和规范性。这种数学语言，脱离了最基本的层面，不是语词语言，也不可能是语词语言。我注意到，完全不懂对方生活语言的拓扑学家，却能够使用他们学界公用的无声语言，有效地在黑板上共同演算。

这个事实意义重大。它已经把现实的经验和认知分裂成不同的空间。在西方，自 17 世纪以来，精神生活进程中最具决定性的变化，是越来越大的知识领域接受了数学的模式和做法。正如经常有人指

出，一门研究，只要能用数学方式结构起来，就标志着从前科学状态进入了科学状态。一门科学内部的公式化和统计方式的兴起，给了它动态可能性。数学分析的工具把化学和物理学从炼金术改造成它们今日所是的可预测性科学。因为数学，星星才走出了神话进入天文学家的工作台。随着数学深入一门科学的精髓，这门科学的概念，其创造力和理解力的习惯，也就逐渐难以还原为我们的普通语言。

如果说，不能用切合它们的语言（也就是数学语言）来表达它们，就只好乞灵于我们现在宇宙模式的那样基本观念，如量子、不确定性原理、相对守恒、原子弱交换中的非对称，这样做，即便不是不负责任，也是傲慢自大。没有了数学语言，这些词汇就如鬼影，装点着哲人或记者的吹嘘。因为物理学不得不从俗语中借用这些词汇，其中一些词似乎就保留了一般意义；它们穿上了隐喻的外衣。但这是一种幻觉。当一个批评家设法将不确定性原理用来讨论行为绘画，或者讨论当代音乐中运用的即兴演奏，他不是把两个经验领域联系起来，他只是在说胡话。<sup>[1]</sup>

我们必须提防这样的幻觉。化学用的许多术语都来自早期的描述性阶段；但现代分子化学的公式实际是速写，表达方式不是语词话语而是数学话语。一个化学公式不是对一个语言命题的缩写，而是用符号代替一则数学运算。生物处于有趣的中间位置。在古希腊罗马文化中，它是描述性科学，依靠对语言精确和暗示性的运用。达尔文的生

---

[1] 我不再确信现在是不是这样。显然，现代艺术和精密科学发展之间的大多数类比都是“没有意识到的隐喻”，都是虚构的类比，其中并没有真正权威性经验。但是，即使是“不合法的比喻”（这是个借用的术语，往往被人误解），也可能是重新联合过程中的核心成分。很可能，科学将为我们的神话和想像关系提供更多的组成部分。诗人和批评家的粗口、错误类比甚至错误，可能成为将科学“翻译”为感觉日常语言的必要成分。在历史上，偶然艺术与“不确定性原理”同时出现，这个事实也许就有真正的意义。正是这种意义的本质，需要被感觉和展示。

物理学和动物学观点之所以有力，部分原因是由于他劝诱性的风格。在后达尔文时代的生物学中，数学扮演着越来越强的主宰作用。汤普森（Wentworth Thompson）的大作《生长和形态》（*Of Growth and Form*）显然标志着这重心的转变，在本书中，诗人和数学家得到同等关注。今日，生物学的大量领域，比如遗传学，都主要靠数学。当生物学走向化学，生物化学成为今日显学，它就倾向于放弃描写式，代之以计算式。它放弃了言词，代之以数字。

正是数学在大量思想与行动领域内扩张，才将西方意识分裂成斯诺（C. P. Snow）所说的“两种文化”。在歌德和洪堡（Alexander von Humboldt）的时代之前，才华非凡、记忆超强的人还有可能在人文和数学两种文化中都如鱼得水。莱布尼茨就对两种文化作出了卓越贡献。现在，真的不再有此可能。言词语言和数学语言之间的分野日渐扩大。两边都站了人，在对方眼里，都是文盲。不知道微积分或天体几何基本概念的文盲，与不知道语法的文盲一样多。或者，借用斯诺的著名说法：没有读过莎士比亚的人属于没文化；同样，不知道热力学第二定律的人也没有文化。双方都对对方的世界盲然不见。

除了在非常冷静清醒的时刻，我们还装着似乎不是这么回事。我们继续认为，占主导地位的是人文权威，是言词领域。人文素养的根本仍然在古典价值之中，在话语、修辞和诗学之中。但这是无知之谈，或是想像力的懒惰。微积分、卡诺原理、麦克斯韦的电磁场概念，不但涵盖了古典文学所包含的现实和行动领域，而且可能为我们可认知的世界提供一个意象，比任何语词断言建构起来的意象更真实。一切证据都表明，物质的形态是数学的形态，积分学和微分学都是正确认知的字母表。过去有些人，在环球航行已经成功之后，还认为地球是张平桌；在牛顿已经证明力学和惯性理论之后，继续坚信有神秘的推动力。今日的人文主义者就与这些榆木脑壳一

样，捶胸顿足。

我们中有些人，由于对精密科学无知，只有隔着非数学语言的面纱想像天地，仍然活在一个生气勃勃的虚构之中。宇宙间的真相（相对论的时空连续性、万物的原子结构、能量的波粒子状态），不再能够从言词进入。这绝不是自相矛盾，就本质而言，真实现在开始外在于语词语言。数学家对此了然。“首先是通过几何结构，然后是借助纯粹的象征结构，”斯派泽（Andreas Speiser）说，“数学摆脱了语言的镣铐……今天，在知识世界的王国里，数学比处于可悲状态中的现代语言甚至音乐在各自的前沿阵地上更有效。”

这种巨变的范围和性质，几乎没有人文主义者意识到（萨特明显是例外，他一再呼吁关注语言的危机）。许多传统的人文学科更加萎靡不振，这是深切认识到数学和自然科学的成功敲诈之后的紧张反应。在历史学、经济学和其他重要“社会科学”（人们不妨称这个词是模仿形式的谬误）等领域，巨变已经发生。尽管这些领域中的话语模式几乎仍然完全依靠语词语言，但历史学家、经济学家和社会科学家已经设法把一些数学方式或非常严格的程式嫁接到语言的母体中。他们对于自己追求的东西本质上具有的暂定性和美学性采取了守势。

我们且看对实证、精确、可预测的崇拜是如何侵入历史学领域的。决定性的转变出现在19世纪兰克（Lepold von Ranke）、孔德（Auguste Comte）、丹纳（Hippolyte Adolphe Taine）的著作中。历史学家开始视他们的材料为可控经验熔炉中的元素。从对过去的客观审视中（这样的客观事实上是天真的幻象）得出的是统计模型，是国力和经济力的周期律，供历史学家提炼“历史法则”。这种对丹纳、马克思和斯宾格勒至关重要的历史“法则”，以及内含的必然性和预测性，是从精密科学和数学的王国中借来的观念。

梦想具有科学的严谨性和预测性，这个野心勾引了许多历史写作

偏离其真正本性——艺术性。现在被当成历史著述的许多东西很少有文学色彩。纳米尔 (L. B. Namier) 的弟子们 (不是纳米尔本人) 把吉本 (Edward Gibbon)、麦考利 (Thomas Babington Macaulay)、米什莱 (Jules Michelet) 打入到纯文学的地狱。科学幻象和学术时尚往往把年轻的史学家改造成精明的雪貂, 咀嚼着琐屑的事实或数字。他沉溺于脚注, 写作枯燥的论著, 尽可能证明史学的科学倾向。只有少数现代历史学家准备公开捍卫历史想像的诗学性质, 其中之一就是韦奇伍德 (C. V. Wedgwood)。她完全承认, 一切风格都有带来扭曲的可能: “任何时刻都不要减损真实的框架, 学术的任务就是去发觉并重构这真实; 可惜没有这样的文学风格存在。” 如果完全抛弃了风格, 或者拥抱客观精确的幻想, 这样的发掘照亮的只会是尘灰。

我们再来看看经济学。古典经济学大师, 如亚当·斯密、李嘉图 (Ricardo)、马尔萨斯 (Thomas Robert Malthus)、马歇尔 (Alfred Marshall), 都是文学风格大师。他们靠语言来解释和劝导。但在 19 世纪后期, 数理经济学开始兴起。凯恩斯 (Keynes) 或许是最后一位横跨人文和数学两个领域的经济学家。在讨论拉姆齐 (Ramsey) 对经济思想贡献的时候, 凯恩斯指出, 许多具有标志意义的经济学家卷入数学过深, 这些数学知识不但让经济学门外汉摸不着头脑, 甚至对古典经济学家来说也太过深奥。今日, 这样的鸿沟更加惊人的巨大, 计量经济学成为经济学领域中的显学。传统的核心术语, 如价值论、周期、生产力、流动资金、通货膨胀、收支, 正在产生变化。它们正从语言学转向数学, 从修辞话语转向方程式。现代经济学的符号系统不再主要是语词, 而是图表和数字。今日最强大的经济思想正使用 19 世纪数学家的函数分析和预测工具。

精密科学的诱惑力在社会学领域最为张扬。今日社会学的许多论著都没文学性, 或者更准确地说, 是反文学的。它是用一套极端含混



的行话构想出来的。只要可能，文学意义的语词和语法都让位于统计表、曲线和图形。在必须使用语词的地方，社会学也是借用精密科学的术语。我们不妨对这些借用语列张有趣的单子。最突出的是模方、群、散射、积分、函数、坐标。每个词都有特定的数学内涵或专门内涵。剥离这些内涵，强迫进入陌生的语境，这些表达法就变得含糊不清、装腔作势。它们给新主人帮倒忙。但是，社会学家却莫名其妙地经常使用“文化坐标”和“同龄组积分”等术语。这折射出他们狂热膜拜自17世纪以来就笼罩着所有理性研究的幻象：像数学一样精确和具有可预测性。

不过，从语词撤退的领域中，最为高调惊人的是哲学。古典哲学和中世纪哲学完全致力于维护语言的尊严和资源，完全致力于相信，只要用必要的精确和微妙操纵，语言能够让精神符合现实。柏拉图、亚里士多德、司各脱（Duns Scotus）、阿奎那都是语词建筑大师，围绕现实建筑起陈述、定义和区别的恢弘大厦。他们采用的是不同于诗人的议论模式；但他们与诗人一样，同样认为，语词推断产生出对真理负责的理解。再次，这个转折点发生在17世纪，标志是笛卡尔含蓄地将真理等同于数学证明；当然，最明显的转折还是斯宾诺莎。

斯宾诺莎的《伦理学》（全称是《依几何次序所证伦理学》）代表着新数学对哲学心性的可怕影响。斯宾诺莎在数学中洞见到陈述的严谨，结果的统一和确凿。这是一切哲学的梦想。就连经院哲学最严谨的论断，武装上三段论和引理，也不能抗衡从公理到证明和新观念这个过程，这个过程只会在欧几里德和解析几何中出现。因此，斯宾诺莎极度天真地想把哲学语言变成数学语言。《伦理学》的结构自然就分成了公理、定义、证明和推论。每一组命题结尾都骄傲地贴上“证明完毕”的标签。这是本独特的趣书，澄澈如作者为了谋生而磨制的镜片。但是它没有带来新东西，除了重复的自我镜像。它是精致的重

复。语词不同于数字，本身不包括函数运算。加倍或平分，它们只会把自己的意义给其他语词或近义词。斯宾诺莎的证明只是确认，它们不是证据。但这种努力具有预示性。它用一个谜与接下来的哲学进行对质；斯宾诺莎之后，哲人知道，他们在用语言清晰语言，像切割工用钻石打磨钻石成型。语言不再视为通向可证真理的途径，而是像螺旋或镜廊一样，将思想带回到原点。斯宾诺莎之后，哲学失去了纯真。

符号逻辑，或许在莱布尼茨那里就能瞥见到一眼，是想努力摆脱这种循环。在布尔（George Boole）、弗雷格（Gottlob Frege）、希尔伯特（David Hilbert）的作品中，符号逻辑最初是被打算作为一种特殊工具，设计出来测试数学推论的内在一致性。但它很快有了更大的关联作用。莱布尼茨作为符号逻辑学的先驱，建立了一个极端简化但完全严格且自我统一的模式。他发明或者说假定了一种句法，避免了传统和用法带入普通语言中的含混和模糊。他借用数学中的归纳法和演绎法，用于其他思维模式，来验证这些模式是否有效。总之，他要跳出语言，使哲学研究的关键领域客观化。数学符号的非语言工具现在用于伦理学甚至美学。道德冲动的微积分，苦与乐的代数，这样的古老概念重新复兴。许多当代的逻辑学家想为美学的选择行为设计出可计算的理论基础。几乎在现代哲学的所有分支，我们都会找到数字、斜体字母、根式、箭头，这些符号都是莱布尼茨用来取代语词这个叛逆的旧主。

维特根斯坦是最伟大的现代哲人，也是最想逃避语言螺旋之人。他所有的著作都始于对语词和事实之间有无可验证关系的追问。我们称为事实的东西也许是一层语言纺成的面纱，覆盖在我们的心灵上，远离现实。维特根斯坦促使我们思考，当话语只是无限后退的过程，是由其他语词言说的语词，现实还能否被言说。维特根斯坦带着激情但严肃地探询这个谜底。《逻辑哲学论》著名的结尾，并没有如笛卡

尔宣称那样，宣称哲学陈述有巨大的潜能。相反，它退出了传统形而上学的权威自信。这引出了同样著名的结论：“显然，伦理学是不可言说的。”维特根斯坦可能会把哲学研究中大多数传统领域包括进他不可言说的范畴（他把这范畴称为神秘）。现实中只有特殊狭小的一部分，语言才能有意义地言说。剩下的，可以想到，大部分现实，属于沉默。

维特根斯坦后来偏离了《逻辑哲学论》的狭隘立场。在《哲学研究》中，他更乐观地认为，语言具有描述世界和表达行为模式的内在能力。不过，《逻辑哲学论》的论述是否更有力、更统一，这是个公开的问题。当然，大家都会深切感受到这一点。因为沉默，时刻围绕着赤裸的话语。凭借维特根斯坦的洞察力，似乎与其说沉默是一堵墙，不如说它是一扇窗。跟随维特根斯坦，正如跟随某些诗人，我们从语言中望出去，看到的不是黑暗，而是光明。任何读过《逻辑哲学论》的人都会感到这本书中沉默的奇特光芒。

尽管我只能浮光掠影地谈论这个问题，但它对我来说似乎格外清楚，逃离语词语言的权威和范畴，在现代艺术的历史和性质中扮演着巨大的角色。在绘画和雕刻中，广义的现实主义（再现那些我们理解为对现实存在的模仿），对应着语言作为精神生活和情感生活中心的时期。一处风景、一件静物、一幅肖像、一则寓言、一段取自历史或传奇的事件，都是用现实的颜色、卷轴和质地来演绎，这些现实能用语词言说。我们能用语言描述艺术品中的对象。画布和雕塑有一个标题，将它们与语词概念联系在一起。我们说，这是一幅头戴金盔的人像；或者，这是日出时的运河；或者，这是化身为月桂树的达芙尼的画像。在看见这作品之前，语词在我们的脑海中就产生出特别的对等物。当然，比起伦勃朗或卡纳莱托的绘画，或者卡诺瓦的雕塑，这些对等物没有那么生动、富于启迪。但这里有实质性关系。艺术家和评

论家谈论的是同样世界，尽管艺术家说的事情更深刻、更具包容性。

现代艺术背叛的正是这种语词对等或一致。因为如此多 18 世纪和 19 世纪的绘画看起来只是对语词观念的图示（语言之书里的插图），后印象派才逃离语词。凡高宣布，画家不要画他所见，而要画他所感。所见的东西能够转化为语词，所感的东西也许在某种意义上先于语言或外在于语言。它只有用特定的颜色话语和空间结构话语才能表现。非客观和抽象艺术拒绝了语言对等的可能性。油画和雕刻拒绝取名或标题；它只需要贴上“黑与白 5 号”、“白色形式”或“85 号作品”等标签。即使有个标题，像德·库宁（De Kooning）的许多油画，题目也经常具有神秘的反讽意义，它不是点明含义，而是点缀或欺骗。作品本身没有能够用语词描述的对象。拉索（Ibram Lassaw）把焊接铜器上的曲线称为“麦哲伦海峡上的云”，但这标题并没有提供外在的参照；克林（Franz Kline）的“纹章”（1950）只是由螺旋构成的一幅画，谈不上它与语言的感觉习惯有什么关系。色彩的拼贴，一团乱电线，或者一堆生铁，指涉的只是自身，只是内向。

因为成功，他们对感官即时能量的强调在批评家中引起了狂热回应。布朗库西（Constantin Brancusi）和阿尔普（Jean Arp）的造型吸引我们跟随着进入了对他们运动的复制和补充。德·库宁的“威霍肯的草”绕开了语言，似乎直接对我们的神经末梢产生影响。但更常见的是，抽象设计传达的只是装饰性的原始快乐。波拉克（Jackson Pollock）的许多作品是生动的壁纸。大多数情况下，抽象的表现主义和非客观的艺术什么都没有表达。作品本身陷入沉默，或者用非人的胡话向我们吼叫。我担心，未来的艺术家和批评家回头看看如今大量充斥着画廊的装腔作势的小玩意儿时，会不会带着迷惑的鄙夷神情。

显然，无调音乐、具象音乐、电子音乐的问题是非常不同的问题。只有在作为文本背景，作为特定正式场合的音乐，或者作为音乐

节目，用声音表达特意的场面，音乐才明确与语言相关。音乐总是有自己的句法、自己的词汇和符号方式。事实上，当精神处于非语词感受状态之时，音乐这种精神的主要语言正与数学在一起。然而，即便在音乐领域，也有逃离语词的明显动向。

古典奏鸣曲或交响乐，无论如何都不是一种语词表现形式。即便在非常简化的例子（“雷音”）中，在调性和特定的语词意义或情绪之间，也没有单方面的对等。但是，在古典形式的音乐结构中，存在某种时间语法或表达，的确与语言进程相似。语言不能翻译奏鸣曲的双重结构，但是，主题的延续、主题的变调以及结尾的要点重述，的确有效传达了与语言相似的经验秩序。现代音乐没有显示出这样的关系。为了实现某种完全的独立自主，现代音乐断然偏离了可理解的“外部”意义范畴。它拒绝听众辨别意义，或者更准确地说，它拒绝听众将纯粹的听觉印象与任何语词化的经验形式联系在一起的可能。像非客观油画，“新”音乐曲目经常省略标题，以防标题提供错误的桥梁回到图示和语词想像的世界。它一般只贴上“42号变奏曲”或“作品”等标签。

在从逃离语言这个邻居的过程中，音乐也不可避免地被数学这个妖怪吸引。只要浏览最新一期的《音乐季刊》(*The Musical Quarterly*)，就会发现有一篇文章在讨论“十二音不变量”：

起始调级标记为(0, 0)，是协调系统的开始，既包括音阶值，也包括音调值。音阶值与音调值用0到11这十二个整数来表示，每个整数只能出现一次。在音阶值的情况下，这代表着只有十二个调级；在音调值的情况下，这相当于八度音。

在描述他自己的创造方法时，一个绝非最激进的当代作曲家说，

关键是，顾名思义，序列观念本身具有的不变量概念，如果用于所有的参数，结果就是无差异的整合，消除了最后一丝不可预测性或惊奇。

按照这种方法创作出来的音乐，也许非常迷人，有技术趣味。但是，这种音乐背后的观念显然与人文素养的巨大危机有关。只有那些致力于超现代的人（不管是出于职业使命还是纯粹激情）才会否认，现在被视为音乐的东西，许多不过是野蛮的噪音而已。

## 2

至此，我一直论证的是这个观点：在17世纪之前，语言的王国几乎包括了全部的经验与现实；而在今天，它只包含非常狭小的一块领地。它不再表达一切重要的行动、思维和感觉模式，也不再与这些模式有关。现在，意义和实践的大量空间属于非语词语言，如数学、符号逻辑、化学或电子关系的方程式。其他领域则属于非客观艺术和具象音乐的子语言或反语言。语词的世界已经萎缩。除非使用数学语言，否则不能谈论超限数；维特根斯坦暗示，在现有可用的话语范畴中，不应该谈论伦理学或美学。我认为，要有意义地谈论波拉克的绘画或斯托克豪森（Karlheinz Stockhausen）的音乐，是十分困难的。语词王国的领域已经紧缩。无论是科学、哲学、艺术或音乐，天底下还有那样的东西存在吗，莎士比亚、多恩、弥尔顿那样的人不能自然地言说，他们的语词不能自然地进入？

这是不是意味着，今日实际上使用的语词更少了？这是一个非常复杂的未解之谜。据估计，排除分类词汇（比如，甲虫全部类的名字），今日的英语包含了约六十万个词汇。伊丽莎白时代的英语词汇

量据信只有区区十五万。但这些大概数字具有欺骗性。莎士比亚用过的词汇之数量超过了他身后任何一位作家。钦定《圣经》尽管只用了六千词汇量，但却暗示了那个时代所盛行的文化素养观比我们现在的更加全面。关键不在于潜在可用的词汇有多少，而是语言资源在多大程度上得到了实际利用。如果麦克奈特（George McKnight）在《英语字集及其起源》（*English Words and Their Background*, 1923）中的估计靠得住，那么现代英美口语词汇中的一半就包含了四分之三的基本词。为了让更多的读者理解，现代大众传媒已经使英语退化到半文盲的状态。在莎士比亚和弥尔顿的语言所属的历史阶段，语词能够自然控制经验生活。今日作家用的语词往往更少、更简单，既是因为大众文化淡化了文学观念，也是因为能够由语词给出必要而充分阐述的现实的数量在锐减。

这种锐减（世界的意象正从语词交流的控制中撤退）已对语言的品质产生了影响。随着西方意识越来越不依靠语言资源来指挥经验和  
管理精神事务，语词本身似乎失去了部分精确和活力。我知道，这个观念有争议：那就是，语言有自己的“生命”；在某种意义上，语言的生命不只是比喻说法，它暗示着疲惫和堕落这些概念与语言本身相关，而不仅仅是与人们使用语言相关。迈斯特（De Maistre）和奥威尔就持有这种观念；这种观念也为庞德对诗人职责的定义提供了力量：“我们是在语词的统治下，法律雕刻在语词中，文学是保持语词活力和精确的惟一方式。”大多数语言学家怀疑语言有自身的内在生命。且让我简要说明我的意思。

都铎王朝、伊丽莎白时代或雅各宾派时期，对英语的操纵会使人有一种发现的意味、一种愉快的收获感；这种感觉还从来没有再次体验过。马洛、培根、莎士比亚所运用的语词就好像是新的一样，似乎没有前人沾手遮蔽过它们的微光或哑了它们的回声。伊拉斯谟提到

有一次走在泥泞的小道上，突然看见地上的一页书，他狂喜地弯身拾起，因为那时候书籍印刷的奇迹还很新鲜。这是16世纪和17世纪人对语言本身的看法。语言巨大的财富就在他们面前，突然敞开；他们觉得资源无限，可以肆意劫掠。相反，我们手上的语言工具，由于长期使用，已经破败。为了迎合大众文化和大众传播的要求，今日的语言承担起越来越俗气的任务。

除了一知半解、粗疏简化、琐屑不堪，事实上，还有什么能够感染那些被大众民主召唤进市场的半文盲大众呢？只有用越来越简陋破败的语言，大多数那样的交流才有效。我们不妨将潜藏于莎士比亚、公祷书、乡绅卡文迪什（Cavendish）风格中的语言活力拿来与我们现在的俗语比较一下。“动机研究者”（文学语言的掘墓人）告诉我们，完美的广告中使用的词汇不要超过两个音节，句子不要套从句。在美国，数百万册莎士比亚和《圣经》用连环画的形式出版，里面配上基础英语词汇的解说。毫无疑问，只受过半瓶醋教育的人掌握了经济和政治权力，结果是言词的财富和尊严锐减。

鉴于纳粹统治下的德语状况，我在其他地方也表明，当语言从道德生活和感情生活的根部斩断，当语言随着陈词滥调、未经省察的定义和残余的语词而僵化，政治暴行与谎言将会怎样改变一门语言。今日，德语中已经发生的事情正在各地上演，只不过没有那么戏剧化。英美大众媒体和广告的语言，被认为达到了普通美国高中的文化水准，或者具有当前政治讨论的文风；这明显表明，语言的活力和精确已经减退。艾森豪威尔总统在新闻发布会上讲的英语，像新型洗涤剂推销员用的语言，目的既不是沟通他对国民生活的真知，也不是提升听者的心智。它是故意要躲避或掩饰意义的需要。当对放射性辐射尘的研究被取名为“阳光行动”时，这个共同体的语言已经陷于危机。

是由于语言生命力的下降，才导致道德和政治价值的廉价崩溃，



抑或是由于政治活力的下降，才削弱了语言，无论哪种情况，有一点很清晰：现代作家可资利用的语言工具受到了威胁，一方面是来自语言外部的挤压，另一方面是来自语言内部的堕落。在布莱克默（R. P. Blackmur）所谓的“新文盲”世界之中，最具人文素养的作家，发现自己身处危境。

接下来我想考察的是，逃离语词对文学实践的影响，以及对随之而来的文化分野和文化减缩的影响。当然，我考察的对象不是全部的西方文学，也不是西方文学某个重要的分支；我只考察某些文学运动和个别作家，他们更能作为逃离言词的代表。

### 3

我们现在知道，诗学危机开始于 19 世纪晚期。它源于意识在精神现实的新感觉和修辞诗学表现的旧模式之间出现的鸿沟。为了表现向现代感受力敞开的意识财富，许多诗人力求摆脱传统句法和定义的束缚。兰波、洛特雷阿蒙（Comte de Lautréamont）、马拉美努力恢复语言的流质和暂定性；他们希望将魔力（编织前所未有之物的力量）还给语词；当语言仍然是魔术形式时，它有这样的魔力。他们意识到，传统的句法将我们的认知安排成线性和一元性模式。正如布莱克、陀思妥耶夫斯基、尼采和弗洛伊德所示，这些模式扭曲了潜意识力量的作用，压制了丰富多彩的精神生活。在他的散文诗中，兰波设法将语言从因果律的内在束缚中解放出来，在原因和事件展开之前，结果就以非次序的形式同时出现。这成了超现实主义的典型手段。马拉美的语言主要不是交流行为，而是进入私人神话的模仿行为。马拉美用古怪神秘的方式利用流行语词；我们认识这些语词，但它们却背离了我们。

他们虽然创造出伟大的诗歌，但他们的观念充满危险。要起到作用，新的私人语言背后必须有天才的压力；仅仅才能，一种太容易得到的东西，是办不到的。只有天才，才能提出如此强烈而且特别的观点，以至于能够跨越破碎句法或私人意义的障碍。现代诗人利用语词作为私人记号，普通的读者要进入其中变得日益困难。在大师挥洒的地方，在私有语言成为强化认知的工具而不只是技巧的地方，必然要读者付出努力。要把握兰波的观点，或者要理解《杜伊诺哀歌》奇特的论证结构，首先要意识到，为了从真实走向更真实，兰波和里尔克在用新的方法使用语言。但在常人或庸才的手中，翻新语言的努力，最终适得其反，使语言更加贫瘠晦涩。狄兰·托马斯 (Dylan Thomas) 就是个教训。他有艺人的天分，意识到让广大不合格的读者进入看起来有深度的诗歌，就能够迎合他们。他将斯温伯恩的修辞泡沫和卡巴拉犹太神秘主义的句法和意象手段结合。他证明，每个人都应该有份蛋糕，都应该吃到。但除了少数雄辩有力的诗行之外，他的诗中很少有好东西，不过是感人耳目而已。

当诗歌力图脱离清晰的精确意义，以及句法的常规，它就会倾向于一种理想的音乐形式。这种倾向在现代文学中起到了有趣的作用。赋予语词和诗文等同于音乐的价值，这想法由来已久。但随着法国的象征主义诗歌的出现，这想法才取得特别的力量。隐含在魏尔伦的观点——“最重要的是音乐”——中的是这种迷人又迷惑的观念：一首诗歌最直接的沟通方式是其响亮的音调。追求音调模式而不是观念模式，产生出的系列诗学作品，只有真正配上音乐之时，才能发挥出全部内涵。德彪西几乎可以原封不动地使用梅特林克的《佩利亚斯和梅利桑德》(*Pelléas et Mélisande*)；同样，施特劳斯几乎可以原封不动地使用王尔德的《莎乐美》。在这两个例子中，诗学作品都是剧本，在寻找作曲家。音乐的价值和方式在语言中已经很明显。

近来，臣服于音乐榜样和理想的文学形式走得越来越远。在罗曼·罗兰和托马斯·曼的作品中，我们发现这种信念：音乐家才是根本意义上的艺术家（他比画家或作家更配称为艺术家）。这是因为，只有音乐才能实现一切艺术追求的目标：形式与内容的完美结合，方法与意义的完美结合。艾略特的《四个四重奏》（*Four Quartets*）和赫尔曼·布罗赫的《维吉尔之死》是我们时代最为前卫的诗学设计，其中包含的理念能够追溯到马拉美和《牧神午后》（*L'Après-midi d'un faune*），它们都是设法用语言暗示音乐形式的对位结构。

小说《维吉尔之死》由四部分组成，每部分代表着四重奏的一个乐章。事实上，有迹象表明，赫尔曼·布罗赫写作的时候参照了贝多芬晚年某个四重奏的结构。在每个“乐章”中，小说的节奏都意图折射相应的音乐节拍。比如，在灵巧的“谐谑曲”中，情节、对话和叙事以快节奏前进；在“行板”中，赫尔曼·布罗赫的风格缓慢下来，进程漫长而曲折。最后一部分是真正交待维吉尔之死的段落，它是一次惊人的表演。在解放传统叙述的束缚方面，它超越了乔伊斯。语词完全是在连绵的复调中流动。议论的线索正如弦乐四重奏一样交织穿插；赋格发展中的意象每隔一段时间得到重复；最后，当历史记忆、现实意识和未来预言加入到单一的宏伟和弦，语言郁积而成的模糊感突然迸发。事实上，整部小说都在努力超越语言，寻找更准确传达意义的精致方式。在最后一个句子中，诗人跨进了死亡，意识到完全外在于语言的东西，也是外在于生命的。

有一个社会学的注脚，与文学转向音乐有关。在美国，以及欧洲越来越多的地方，新的文化素养蕴涵在音乐而非语词中。永久播放的唱片已经为休闲艺术带来革命。富裕社会中的新兴中产阶级书读的很少，但真心喜欢听音乐的很多。图书馆过去藏书的地方，现在骄傲地摆满了一排排唱片和高保真组件。比起可以永久播放的唱片，平装书

是短命的东西，可以轻易抛弃。书籍的终点不再是真正图书馆的收藏室。音乐是今日通俗文化的主流。成人很少彼此大声阅读；更少有人愿意像 19 世纪的先人那样，定时将业余时间花在公共图书馆或文艺俱乐部。现在，许多人聚集在高保真音响设备前，加入音乐表演。

这一切背后有复杂的社会原因和心理原因。都市生活和工业生活的节奏让人在夜幕降临时就筋疲力尽。当一个人闲下来，音乐，哪怕是有难度的音乐，也比严肃文学更容易进入其中，给人带来享受。它令人心潮起伏，又不用费大脑。它甚至允许那些几乎没有受过训练的人也能进入经典名曲。它不会像阅读一本书那样，将人们分隔为沉默的孤岛，相反，它把人们聚集在一起，聚集在我们社会努力创造的虚幻共同体。维多利亚时代的求爱者将诗歌当成花环送给心上人，现在的情人会选择一张唱片，明显意味着要用音乐来完成白日梦或勾引。当看见新出的唱片封面，人们立刻意识到，音乐已经取代了我们生活方式不再提供的烛光和黑天鹅绒。

总之，在有教养的社会中，音乐以及更为狭隘意义上的艺术及其复制品，正开始占据语词一度紧紧占据的位置。

或许，现代文学主流已经顺水推舟。海明威的风格，这种有着无数模仿者的风格，是对语言可能性减少的聪明回应。高度人为制造出的简洁含蓄，这种风格将福楼拜“每个字恰如其分”的理想退化到基础语言的水平。你可以崇拜，也可以鄙夷。但是，无可置疑，这种风格背后是最狭隘的文化资源观。而且，海明威等人的高明技巧往往模糊了一个关键的区别：正如在塔西佗、《公祷书》（*Book of Common Prayer*）、斯威夫特的《木桶的故事》（*Tale of a Tub*）等作品中，简单语词能够用来表达复杂思想和感情，简单语词也可能用来表达本身就

很低级的意识状态。把语言紧缩到一种有力的抒情速写，海明威缩小了供以观察和书写的生活空间。经常有人指责他老是写猎手、渔夫、斗牛士和酗酒的士兵。这种写作对象的一致性，其实是他可利用的语言中介所导致的必然结果。海明威的语言怎能传达更能言善道之人的丰富内心生活？想一下将《罪与罚》中拉斯柯尔尼科夫的意识用《杀手》（*The Killers*）中的词汇来书写。这不是否认海明威的《杀手》完美简洁。但《罪与罚》包含了全部的生活，而这全部的生活是海明威单薄的语言媒介无法承受得起的。

语言的浅薄化已经使新近许多文学变得平庸。《推销员之死》（*Death of a Salesman*）为何没有达到米勒（Arthur Miller）才华可以预见的高度，原因有很多。但明显的一点是其语言的贫乏。人在死之前如麦克白一样说话，比像洛曼（Willy Loman）那样说些陈词滥调更有悲剧感，这是明显的事实。米勒从易卜生那里学了许多，但他没有听到易卜生现实主义传统手法背后不断跳动的诗歌节拍。

那些弄残语言的人，语言会报复他们。奥尼尔就是典型例子。这个戏剧家总是用冷静甚至相当感人的笔调写一些烂作品。《长夜漫漫路迢迢》（*A Long Day's Journey into Night*）像沼泽地一样湿漉漉，其间零星点缀着一些出自斯温伯恩的段落。这些台词花哨、浪漫、累赘。奥尼尔引用它们的目的是羞辱角色的年少轻狂。然而，事实上，在戏剧演出之后，效果截然相反。斯温伯恩的语言能量和光华在周围的语言织体上烧出一个洞。它们超越了琐屑的行为，不但没有羞辱角色，反而羞辱了奥尼尔。现代作家在引用比他们优秀的作家时很少不受惩罚。

但是，文学在普遍撤离或逃避语词的过程中，还是有许多次拼死搏斗。我只举几个英语文学的例子。

毫无疑问，对于语言的减少，现代作家中最漂亮的反击战来自乔

伊斯。莎士比亚和伯顿（Robert Burton）之后，乔伊斯是文学中最伟大的语词美食家。似乎意识到科学已经将语言以前的财富和外部领地拉走，乔伊斯选择吞并一个死掉并已被埋葬的新王国。《尤利西斯》用聪明的网捕捉到潜意识生活的纠结，《芬尼根守灵夜》开采了睡眠的堡垒。乔伊斯的作品，超过了弥尔顿以来的任何作家，为英国人的耳朵召回了丰厚的遗产。在想像力需求的压力下，他的作品集结起语词的大军，征召长期睡眠或生锈的语词重新入伍，同时还吸收了新的语词。

但是，当我们回顾这场取得决定性胜利的战役，我们很少从中得到积极的后果，语词的王国几乎没有因此变得广阔和丰富。英语文学中缺乏人来真正继承乔伊斯的衣钵；也许再没有愿意穷尽语言潜力的天才。更重要的是，乔伊斯从四处偷袭劫掠的语言财富，仍然闪闪发光地堆在他的作品周围，还没有被当成通货。不像斯宾塞和马洛，它们并没有为话语精神普遍提速。我不知道为什么。也许是这场战斗来得太晚；或者是《芬尼根守灵夜》中私密与不连贯的部分显得太唐突。照目前情况看来，乔伊斯的反击战与其说具有生命活力，不如说是座纪念丰碑。

另一场殊死反击战，或者说敌后突袭战，来自福克纳。福克纳的风格主要是哥特式和维多利亚式的修辞手段。他的句子回旋往复，表现的是他家乡迷人的风景；他华丽的方言，不停地敲打着我们的感觉。他的语词经常像起了癌变，疯狂地繁殖。有时候，感觉像在沼泽地里的瘴气一样被稀释。但这种独特的维多利亚式夜谈总是一种风格。即使语词湮没他，福克纳也不害怕。在他能够控制语词的地方，福克纳有一种强大的感觉推动力，将一切都带到语词面前。福克纳的作品内容许多都被人“滥”写，甚至说写“烂”。但小说总是要反复书写。雄辩的行为，这是作家的本职，不应该默然放过。

史蒂文斯 (Wallace Stevens) 的情况特别具有启迪意义。这个诗人本身就是修辞学家。他将语言看成是礼节性和戏剧性的姿态。他热爱语词的味道和光芒。他用舌头品尝它们，就像品尝稀有的葡萄酒。但他作品中最独特的风格发明或习惯来自一个狭小而脆弱的资源。且看他最著名的发现：“光明新闻” (bright nouveautés)、“门厅” (foyer)、“致命” (funeste)、“绕柱式” (peristyle)、“小个区” (little arrondissements)、“浴衣” (peignoir)、“虚构” (fictive)、“姿态” (port)。大多都是拉丁化词汇或干脆直接借自法语。它们是强加于语言的巧妙用语，不像在莎士比亚和乔伊斯那里，语言从自然的土壤中生长出来。作为异国风情点缀，像在《彼得·昆斯弹小风琴》 (*Peter Quince at the Clavier*) 中的“铃鼓”和“傻笑的拜占庭”，效果是深刻的。但在别的地方，就完全是炫耀或过分修饰。史蒂文斯的语言习得背后，有奇异的地方主义色彩。他借用法语词，有点唐突，有点兴奋，就像购买法国女帽或香水的旅行者。他曾经宣布，英语和法语关系密切。这个肤浅的观点泄露了他的语言观，诗人应该提防这样的肤浅。

看到目前这种状况，我想，纯粹文学的领域中语词新生的最佳希望，也许要寄托在爱尔兰裔和英印背景的英语小说家身上：

坦白地说，斯考比看起来像任何人的岁数；他比悲剧诞生得还早，比雅典之死还年轻。他是熊和鸵鸟在诺亚方舟中媾合之后的孕育；足月之前，在阿勒山，龙骨发出的恶心呼噜声为他接生。斯考比从子宫出来的时候，坐着橡皮轮胎的轮椅，系着鹿网子和红色法兰绒绳带。卷尾脚上穿着最柔软的弹性边靴子。手中拿本翻烂的家庭圣经，扉页上写着“斯考比，1970。献给我的父母”。他的财富还包括死月一样的眼睛，明显弯曲的海盗脊柱。他喜欢五帆船。斯考比静脉中流动的不是血，而是绿色的盐水，

深海之物。他的步子缓慢，像圣徒没完没了地走在加利利教堂。他说的是一种绿水方言，席卷五大洋——像闪烁着文雅寓言的古玩店，有六分仪、星盘、等压线……现在，潮水退去，把他留在迅速奔流的时间之流旁边的高处干地，成了约书亚，这个破产的气象员，这个岛客，这个隐士。

我知道许多人不喜欢达雷尔 (Lawrence Durrell)。他的风格反潮流。任何受过训练像海明威风格写作的人对他都会感到恶心、倒胃口。但也许是我们错了，长期吃稀粥的缘故。达雷尔崇拜的大师是伯顿、布朗、德·昆西、康拉德。他置身于丰满小说的古老传统中。他努力使语言再次匹配经验世界的多重真实。为了达到目的，他需要过分。达雷尔经常矫揉造作，他的视野比他掌握的技术更加软弱和肤浅。但他努力做的东西才重要：绝非只是为文学而文学的努力。

但正如我们看到的，文学代表的只是普世危机的小部分。作家是语词的卫士和塑造者，但他不能独力完成。今日，这点尤其不假。无论是在我们社会中，还是在语词生活中，诗人的地位都大大降低。大多数科学完全超出了他的理解力，他清晰创意的话语理想只能强加于小范围的人文领域。这是否意味着我们必须把语词仍然主宰的历史学、伦理学和社会学等关键领域放弃给没有文化的行话或准科学？这是否意味着我们没有理由申诉那种反对各门艺术令人不快的沉默？

有那么一些人坚持提出小小的希望。奥本海默 (J. Robert Oppenheimer) 指出，交流的中断在各门科学之间同样严峻，与科学和人文之间的交流中断一样。物理学家和数学家的互不理解，同样以加速度拉开。生物学家和天文学家隔着沉默的鸿沟遥望对方的工作。每个地方，知识分裂成碎片，越来越专业化，由技术语言守卫。一个人能够掌握的技术语言越来越少。我们意识到现实如此复杂，那些使



共同话语成为可能的统一理解或综合理解不再存在。或许，它们只在日常需要的低层面上起作用。奥本海默进一步暗示，在语言之间寻找桥梁，这种努力是误入歧途。努力向门外汉解释现代数学和物理学的现实观念，根本没有用。这不可能用任何真诚的方式做到。使用些粗糙的比喻来做，是散布虚假的谬论，助长理解的幻象。奥本海默暗示，我们需要的是极度的谦卑，是承认常人实际上不能理解大多数的东西，承认即使是受过高深训练的知识分子对现实的认识也太少了。

关于科学，这种冷静的观点似乎无懈可击。也许，大多数知识命定是破碎的。但我们不应该就此承认，历史、伦理和经济等知识的命运也是如此，社会和政治行为的分析与构想的命运也是如此。在此，必须重申文学主宰行话的权威性。我不知道这是否能够办到，但这赌注很大。在我们时代，政治语言已经感染了晦涩和疯癫。再大的谎言都能拐弯抹角地表达，再卑劣的残忍都能在历史主义的冗词中找到借口。除非我们能够在报纸、法律和政治中恢复语词意义的清晰和严谨，否则，我们的生活将被进一步拖向混沌。那时，一个新的黑暗时代将来临。这个前景并不遥远。“谁知道呢，”布莱克默说，“或许下一个时代就根本不会用语词表述自己……，因为下一个时代也许不会像我们现在理解或过去三千年所理解的那样有文化。”

写下《失眠的温纳瑞斯》(*Pervigilium Veneris*)的诗人身处一个日渐黑暗的时代，一个古典素养逐渐崩溃的时代。他知道缪斯可能陷入沉默：

因为沉默，我失去了我的缪斯，阿波罗不再回答我，  
同样，因为沉默，阿密克莱 (Amyclas) 沉默而亡。

“沉默而亡”：阿波罗不再注视的文明，将不再长存。

## 沉默与诗人（1966）

希伯来犹太神话和古希腊罗马神话中都有古老恐惧的印迹：倒塌的通天塔，碎尸万段的俄尔甫斯，为获洞见而牺牲眼力的先知，痛遭杀戮的塔米里斯，剥皮之后在风中泣血的玛耳绪阿斯。这些都表明，人类语言中神秘的愤怒感先于历史记忆。

语言是人类和其他生物的分界线，人类有了语言，地位才高于沉默的植物和只会咕哝的动物（尽管有些动物比人强大、狡诈、长命），这是在亚里士多德之前就已存在的古人观念。这种观念我们在赫西俄德的《神谱》中可以找到。亚里士多德认为，人是语言动物。人类的语言如何产生，苏格拉底在《克拉底鲁篇》（*Cratylus*）中告诫，这是个谜。想要开动脑筋，唤醒它对交流所具有的神奇力量，这个问题倒值得一问；不过，这个问题的答案不在人类可及的范围之内。

人类拥有了语言，或者说，语言拥有了人类（语言为了自身必然的生命，找到了粗糙脆弱的人作为载体），人类就挣脱了沉寂。或者，借用易卜生的意象：用锤子一敲，沉默的矿石就开始了歌唱。

在先前的寂静中，人类声音收获的是回声；但在冲破寂静之后，人类声音神奇而愤怒，神圣而亵渎。这是从动物世界陡然割裂。动物

是人类的先祖，人类的邻居，如果我们正确理解了人马神、森林神和斯芬克斯等神话，动物与人类真正的本质密不可分，动物身体的本能直觉和形体与我们人类的身体相差无几。古典神话隐隐不安地意识到的人类与动物之间的陡然割裂，已经留下了伤痕。我们的新神话重新拾起这个主题：弗洛伊德忧郁地暗示，人类有一种回到从前的渴望，暗自希望重新沉浸在无言的最初有机生存状态；列维-施特劳斯推测，人类普罗米修斯式地盗来天火（选择熟食而不是生食），掌握语言，包含了一种自我流放的欲望——离开自然节奏和无名状态的动物世界。

如果会说话的人类把动物当作自己无言的仆人或敌人——当我们呼救的时候，田野中和森林里的动物不再能够理解我们的言词——那么，人类对语言的控制也敲打着诸神之门。火可以照明，也可以毁灭、蔓延、萎缩。语言如此奇怪地与火相似，但它的地位比火更高，因为它是人类反叛诸神的核心力量。借助语言，人类可以模仿或者挑战诸神的特权。尼姆鲁特塔是由语言建成；坦塔罗斯爱传播流言，用语言之舟将诸神的秘密带到大地上。根据新柏拉图主义和《约翰福音》的比喻说法，太初有言；但是，如果这种“逻各斯”——上帝的行为与核心——归根到底是完全的交流，也即创造出自身内容和真实存在的言词，那么，如何理解人是会说话的动物？人也创造了语言，而且用语言进行创造。在包罗一切的“逻各斯”和我们碎片一样创造出世界的鲜活话语之间，除了相互折磨和背叛之外，是否还有可能共存？把人同动物区分开来的语言行为，在与神的争斗中并未同时超越了人？

在诗人身上，这种含混性最为显著。正是诗人守卫并繁衍着语言的活力。在诗人那里，古老的语词保留着共鸣，新生的语词则从个体意识活跃的黑暗中提升到集体的光明中来。诗人危险的行动与诸神相仿。他的诗歌是城市的建设者；他的语词具有诸神不想承认的人类所

有的力量，馈赠永生的力量。正如蒙田对荷马的评价：

而且，说实话，我很惊讶，他的诗歌产生了如此大的影响力，甚至可以和诸神相媲美……

诗人创造出新的神祇；诗人保护着人类：阿基琉斯和阿伽门农永远活着，埃阿斯在巨大的黑暗中仍在生气，因为诗人用语言筑成堤坝来阻挡遗忘，诗人的语词挫伤了死亡锋利的牙齿。我们的语言中有将来时——这本身就是一件光辉的事，是对死亡的一种颠覆——所以，先知，预言家，那些能把语言的活力发挥到极致的人，能够看透未来，用语言来超越死亡。他们为此行为——预言既意味着预测，也意味着僭越——付出了惨重的代价。

荷马——这个语词的建筑大师、时间的叛徒，他坚信“插上翅膀的语言”可以飞越死亡，他从未停止过欢唱——眼睛失明。俄尔甫斯被撕成血淋淋的碎片。但是语言之火不会熄灭，它在死者的嘴中吟唱：

诗人的手脚四处散落；但他的头和里拉（lyre），  
赫柏卢斯，你会得到，  
还有（一个奇迹！），当它们漂在中流，  
里拉发出了悲鸣，没有生命的舌头  
在痛苦地吟唱，河岸在悲哀地回应。

奥维德说：“一个奇迹”，但同时对诸神来说又是公然的挑衅。人用语言的生命之流，冲破了死亡之门。玛耳绪阿斯挑战了阿波罗，这个里拉琴与长笛比赛的残酷神话，让从文艺复兴到斯宾塞以来的诗人非常着迷，如果不只是在警告诸神与诗人之间痛苦的亲密关系和必然的报

复行为，我们怎样看待玛耳绪阿斯所遭受的折磨？根据民间传说，诗人不是阿波罗的儿子，而是玛耳绪阿斯的儿子。在玛耳绪阿斯临死时的哭声中，诗人听到了他们自己的名字：

这已超出了那个神的忍耐  
他的神经是人造纤维

沿着砾石小径  
两侧是黄杨木树篱  
胜利者告别  
心想  
玛耳绪阿斯的哭声中  
某天是否会出现  
一种全新的  
艺术——让我们说——具体的艺术

突然  
在他脚下  
掉下一只惊呆的夜莺  
他回头  
看见  
捆绑过玛耳绪阿斯的那棵树  
已经完全  
白头

——摘自波兰诗人赫伯特（Zbigniew Herbert）的诗，  
米沃什（Czesław Miłosz）/ 英译

言说、承受在沉默的创造中人类的独特与孤独，是危险的。诗人以其独具的语词力量去言说，尤其危险。因此，当阿波罗近在咫尺，诗人比其他人也许更能感受到沉默的诱惑，在沉默中寻求庇护。

渐渐地，语言创造力中的这种矛盾性，这种与诸神对抗的观念（因此，诗人的行为具有潜在的亵神性质），成为西方文学中频繁出现的喻说。从中世纪的拉丁诗歌到马拉美和俄国象征主义诗歌，一个常见的母题是人类语言必然的缺陷。这是对超越语言之物的重要暗示，对等待越出人类话语疆界的诗人之物的重大暗示。就其技艺的本质而言，诗人延伸了语言，但他必须提防不要像浮士德博士那样过度延伸。诗人语言魔鬼般的创造性触及了上帝之城的堡垒；他必须明白什么时候该后退，否则就会像可怕地接近太阳的伊卡洛斯那样，由于不自量力地靠近了更大的“逻各斯”，玩火自焚（在声色犬马之乐的花园中，博斯的诗人被放在自己的竖琴上受刑）。

语言有它自己的边界，语言与另外三种表现形式——光线、音乐和沉默——接壤，正是这个事实，证明在世界的织体中有一种超验的存在。正是因为我们没有办法再往前行，因为语言神奇地抛下了我们，所以我们才体验到的确存在一种神义，高于我们，围绕着我们。存在于人类语言之外的是神的雄辩。在“圣十字若望”和具有神秘主义传统的诗歌里，都欢快地表达了人言之上的神义。

在诗人语言的尽头，强光开始照亮。这个传统观念（在新柏拉图主义和诺斯替主义哲学中都能找到历史渊源）赋予了但丁《神曲》中“天堂篇”的精神运动的主方。我们不妨把“天堂篇”理解为一次操演，它使用语言可能的微积分，经过了精心的控制，但又充满极端的道德和诗学冒险。语言总是被蓄意地推向极限。随着步步高升，抵达日轮天，但丁的语言越来越感受到所见之物的刺激与压力；神示将人的语言从不加区别的日常话语的运用范畴中拉出来，越拖越远。运

用丰富的暗喻和越来越大胆精确的明喻——我们在句法中听得到祈祷声——但丁用语言让我们明白他自己的超验体会的形式和意义。

这一典型的修辞轨迹是：先是从明亮的神秘挑战中退后一步，然后是凝聚心神，最后是向前一跃，进入前所未有的语言，进入诗人自己发现的、他此前并不知道是他能力所及的类比与修辞变化。最初当然有失败。语言不能表现朝圣者所见的一切：

纵使我把天才、艺术、传统全部召回，  
我也无法描绘它的鲜明形象……

这些精灵所唱的歌曲就是这种宝石；  
凡是不能展开翅膀飞往天庭的人，  
只能在沉默中期望天国的消息。（朱维基译，下同）

诗人只能在沉默中寻求庇护。然而，随着上升的冲动，此前不能表达的东西能够用言词表达，通过某种奇迹般的简洁，采取明喻的方式，激发一种新的热蜡从密封环的压印中流下。就好像神的恩典能够在诗人的劝说下进入我们最自然、直接的想像。

但是，当诗人越来越接近神灵所在——火玫瑰的中心——转化成言语的任务变得越来越艰难。面对目不暇接的神的启示，语词越来越难当重负。进入语言的光亮逐渐黯淡；它非但没有用照亮句法的意义，相反以其不可复得的光辉逃离了语言或者把语言烧成灰。这就是《神曲》“天堂篇”的戏剧性状态。当诗人在天堂中穿过一重重天，他的语言远远滞后。到了“天堂篇”第三十三章“最后的幻象”第五十五行，人类的语言彻底无能为力：

自此以后我的眼力比我们的言语  
更为强大，言语无力表达这种景象，  
记忆对如此巨大的剧变也无能为力。

言语无力，受言语限制的记忆也无能为力。这令人悲愤，但这种悲愤是神圣的、积极的，是超越了人类语言的明证。从那些真的不能言说的灿烂光辉中，诗人努力用言语为我们带回一小颗火花：

请你给我的言语以这样的力量，  
至少让我能够把你万丈光芒中的  
一小颗火花传给将来的人们……

在言语完全承认无法表达万丈光芒之后，正处于年富力强之时的诗人将他的艺术谦卑地与尚未断奶的婴孩相比：

如今我的言语甚至无法表达  
我能记起的事情，简直比不上  
一个还在用乳汁滋润舌头的婴孩

至此形成了一次循环：人类的语言发展到极致，接近了神光，也就像学会语言之前的婴孩一样，不知道如何言说。那些逼视语言超越上帝限定的空间之人，那些将“神言”与人言结合在一起之人，既误解了语言的创造力，也误解了“神启”的不可翻译的直观性。他们不是采集光明，而是将手伸进火中。直接的光束（激光）某天会变成语言的载体，在但丁看来，这或许就像他所见之物的神奇而理性的附属品。



在语言的极限地带，一种传统发现了光，另一种传统（在我们的诗歌与诗学中同样古老而活跃）发现了音乐。

诗歌和音乐彼此渗透，它们的起源难以区分，人们通常认为它们源于同一个神话。至今，韵律学、诗体、语言调性和节奏所使用的词汇都有意与音乐叠合。从阿里翁、俄尔甫斯，到庞德、贝里曼（John Berryman），诗人既是词曲的作者，也是语词的歌者。诗学话语的音乐性这个概念，其中就有很多复杂的线条（线条就是个音乐词汇）。俄尔甫斯的遗产（我们在品达、奥维德、斯宾塞、里尔克和科克托的诗中都能看到），几乎就等于是诗歌的性质和功能。因为他是俄尔甫斯的一部分，所以西方文学中的诗人是神化的构建者，是控制野蛮的魔术师，是通向死亡的朝圣者。整个宇宙的结构遵循了和声原理，行星的轨道、水与血的循环，都与音乐的基本模式契合；这个观点可以追回到毕达哥拉斯身上，其隐喻的生命从未枯竭。在17世纪出现“无调式的天空”之前，相信宇宙的音乐性，相信毕达哥拉斯和开普勒所认为的行星之间、数学函数与琴弦颤动之间存在和谐关系，这种信仰背后多少有诗人对自己行为的认识。宇宙的音乐性是诗人和谐安排“节拍”（常用的音乐术语）的担保和对位。

正如罗兰佐在贝尔蒙特的花园里倾听到这种音乐，诗人听到的不仅仅是回声，还相信有超验的存在，相信有一种（但丁从神光中得到的）传统的言说与交流，是他自己的语言无法形容的，但与他自己的语言有着相同的核心：

瞧，天宇中嵌满了多少灿烂的金盘；  
你所看见的每一颗微小的天体，  
转动的时候都会发出天使般的歌声，  
永远应和着眼含春水的天仙的妙唱；  
那样的和声出现在永生的灵魂！（朱生豪译）

“金盘”是用于装圣餐的扁平小盘子，莎士比亚有意选择这个词，是希望提醒我们，“圣餐”（communion）和超验的和谐“交流”（communication）在本质上息息相关。

从音乐与语言的互动这个大题目中，我想要概括出一个主题：诗歌走向了音乐；当诗歌抵达其存在的极致之时，诗歌也就成了音乐。这个观点明显有着强大的言外之意，音乐归根结底要优于语言，音乐表现得更多、更直接。认为诗人是音乐家的敌人，这种观念与两者共同起源和共同完满恰成对比，它会比色雷斯女人更坚决地把俄尔甫斯碎尸万段。当然，这种观念的历史也由来已久，只不过经常隐蔽不太为人注意。我们在柏拉图谈到诗歌和音乐在教育中的不同功能中找到证据；我们也能在基督教早期经典中找到证据，这些经典与柏拉图的直接相关，但重点和结论都不一样，强调的是音乐的非理性甚至是魔力，与之相对的则是语言的理性和可验性。《约翰福音》开头即是“太初有道”；毕达哥拉斯认为，万物最初是和谐。音乐与诗歌的冲突就是文艺复兴时期常见的主题，很久之后，我们依然能够在莫里哀的喜剧《伪君子》和施特劳斯用音乐语言改编莫里哀而成的《阿里阿德涅》（*Ariadne*）中找到喜剧性回声。这种冲突可能具有的黑色力量，可能找到并用来表现灵魂与上帝之间关系的方式，正是托马斯·曼《浮士德博士》（*Doctor Faustus*）的核心。

但是，我想引起关注的不是音乐与诗歌之间的争执。我要关注的是，作为语言大师的诗人一再承认：音乐是更深层、更神秘的符号；语言被真正掌握之后，就会渴望音乐的境界，诗人的创造力会把语言带到音乐境界的门槛。通过逐渐放弃或超越自身的形式，诗歌努力逃离线性的、指称的、逻辑上注定束缚它的语言句法，进入诗人视之为即时、直接、自由的音乐形式。正是在音乐中，诗人希望能够解决这个悖论：一种创造者独具、带有他自己精神烙印的创造行为，如何在

每个听众身上无穷更新。

这种希望——语词服从于音乐的理想境界——在德国浪漫主义中得到充分表达。音乐是最高的、真正的艺术，语言是音乐的前奏和仆人，这样的理论在蒂克、诺瓦利斯、瓦肯罗德和霍夫曼的写作和个人生活中从技巧和哲学意义的角度被发挥到极致。诺瓦利斯的《夜颂》(*Hymns to the Night*) 打开了宇宙音乐的比喻，它们把人类精神形象地比喻为按照基本和声演奏的里拉，把语言吹捧到狂热无名的状态，夜间消散的状态，语言从这种状态中最自然地过渡为音乐。从霍夫曼到托马斯·曼笔下的阿德里安，艺术家的原型都是音乐家；因为只有在音乐中，而不是在语言和造型艺术中，美学传统更接近纯粹创造力的源泉，美学传统在潜意识和浮士德式的生活核心中的根基才最能触到。

这些作家并不必然是一流的作家，但他们对欧洲感受力的影响无论如何说也不夸张。通过他们，这种“对应”的观念——所有的感官刺激在普世性的认知语言中可以彼此替换、相互交织；这种对音乐独特的生成性和音乐“特有的魔力”的信仰；这种核心观点——语言在某种意义上不如音乐，语言只是通向音乐的道路而已，全都进入浪漫主义、象征主义和现代情感的保留剧目。这些作家为瓦格纳的出现铺平了道路，他们的警告在瓦格纳身上得到完全的实现，在尼采的身上也能看到部分的实现。

瓦格纳与语言和观念史的关系像他与音乐的关系一样丰富（从长远的观点看或许更加丰富）。他把语言和音乐的关系问题当成他思想观念的核心。在他的“整体艺术”中，语言走向音乐调性的那种向上的渴望，以及这音乐和语言两种表现模式之间潜在的对立，将在总体表现中合成。在《特里斯坦和伊索尔德》第二幕的爱情二重唱里，语言先是模糊地叫喊，接着是意识模糊地嘟哝（就像但丁在“天国篇”的高潮部分故意地如婴儿一样说话），最后老练地运用的洪亮音乐进入了非言语的

境地。音乐伸进了语言的黄昏领域，用其更全面的句法将语言笼罩。瓦格纳的理论中原本不完全清晰的观点实际上变得清晰：音乐主宰着这场交易。语言期待着合成，或者更确切地说，期待着与音乐有机共存，但在此过程中，语言丢掉了其理性表述的权威地位，也丢掉了通过有序结构来命名的权威地位，而这些才是语言真正的创造力。

瓦格纳对从波德莱尔到普鲁斯特的文学美学的影响非常巨大，对从尼采到早期瓦莱里的语言哲学的影响也非常巨大。这带来了两个独特但相关的母题：一是把诗人奉为差不多与音乐家一样（马拉美和奥登都持此自我观）；另一方面就是诗人悲哀地屈就于语言这个媒介，对于只能局限于这种比音乐表现力要薄弱、狭隘，而且只能停留在创造精神表层的表现形式感到绝望。瓦莱里在1891年4月写给纪德的信中说：

我倾心聆听罗恩格林的音乐……我沉浸在他的音乐里，忘记了笔耕。才思迟滞。如纳喀索斯在沙漠里自言自语……远离梦想……运笔艰涩，难以描绘圣杯的传奇。

这种骄傲的愤怒在瓦莱里后期的诗歌观中时有流露，他把诗歌仅仅看成是与数学相关的“练习”和“游戏”，但绝不高于数学。

“难以描绘圣杯的传奇”，这种对语言和音乐表现手法的等级秩序的暗示，在象征主义运动的整个过程中很流行。在里尔克的诗歌中，在里尔克守护语言的创造力和语言与音乐的亲缘权利的决心中，这个问题得到最细致的解决。里尔克歌颂了语言升腾起来走向音乐的力量，诗人是这一升华演变的选定工具。但是，要完成这次演化，除非语言能够保持其追求，除非语言在演化的过程中能够保持自我。在《致俄尔甫斯十四行诗》中，语言最为精确地思考了自身的局限，语言为转

化成音乐之流作好了准备。但是，一直处在语言和音乐的前沿阵地的里尔克认识到，在关键的演变中，有些东西会分解，甚至丧失：

歌，如你的教诲，不是欲求。  
不是追逐终将获取之物；  
歌即存在。这对神来说容易。  
可我们何时存在？神何时才  
将大地和星辰转向我们的存在？  
你的爱情，年轻人，不是存在  
纵然你的歌声冲出了喉咙——  
学会忘记昔日的歌吧。它会消逝。  
真正的歌是另一种气息。  
一无所求的气息。神的清吹。  
一阵风。（林克译，略改）

象征主义的主调和力量，瓦格纳对音乐整体性的辩证观的主调和力量，都被抛在了我们身后。但是，认为音乐比语言更深广，认为音乐更直接地来自我们的生命之源，这种观念的意义和魅力至今未减。正如经常注意到的，现代诗歌和小说中（如《四个四重奏》、普鲁斯特的作品以及赫尔曼·布罗赫的《维吉尔之死》）经常会用音乐类比的手段来深化或加强某种文学结构。然而，语言走向音乐的理想境界，这种冲动的影响更加深远。

有一种暗示，虽然还相当隐晦，但已广为流传，那就是，现代文明中的词语资源已经接近枯竭，这个时代大众文化和群体政治中的语词已经变得野蛮廉价。还有什么可补充的呢？在语言膨胀的喧哗中，那些新颖、敏锐、值得一说的话怎样才能有申辩的机会？语言，尤

其是以印刷体先后顺序的形式出现时，或许是一种有缺陷的、暂时的代码。只有音乐才能达到真正严格交流或符号系统的两个标准：自存一体（不可诠释），而又立刻能为人理解。列维-施特劳斯就持此论（我认为，他无视不同音乐“语言”的特定陈规）。像蒙田盛赞荷马一样，施特劳斯也认为作曲家——韵律的创造者——“甚至可以和诸神相媲美”。他在音乐中看到了“人类科学中最大的神秘，那是人类进步的钥匙，必须紧紧抓住”。在音乐中，我们被震聋的生活重新感受到个体内心的节律和秉性，我们的社会重新恢复了一点已经失落的人类和谐。通过音乐，艺术和精密科学或许可以找到共同的句法。

我们带着毕达哥拉斯回家，或者更谦卑一点儿说，在我们的居室里，唱片柜代替了书架。

尽管它们超越了语言，把语词交流抛在了后面，转换为神光或演化为音乐，但这都是积极的精神行为。当语言到了尽头，或者发生了根本性的演变，语言就见证了一种更柔软、更深邃的难以表达的现实或语言。

然而，还有第三种超越模式：在这种模式中，语言到了尽头，精神运动不再给出其存在的外在证据。诗人陷入了沉默。在此，语言不是接近神光或音乐，而是比邻黑夜。

我认为，最有语言天赋之人选择沉默是不久前才出现的现象。哲人选择沉默，因为其思想的不可言传，或因为其听众还没有出现，这样神秘的策略古已有之。沉默成为来自埃特纳地区的哲人恩培多克勒习惯使用的母题，沉默也渗透进了哲人赫拉克利特超脱的格言警句。但是诗人选择沉默，作家在用语言表演身份的过程中半途而废，还是最近的事。作为明显独特的实验，却具有强大的普遍意义，这种沉默出现在现代精神两个最主要的大师、塑造者和预言家身上：荷尔德林

和兰波。

两人都是各自语言中第一流的诗人。两人都把书写语言带到句法和认知可能性的极致。在荷尔德林的手中，德语诗歌的语言前所未有的凝练，意义前所未有的纯净，形式前所未有的完美。在清除松散、平庸的语言方面，再没有欧洲诗歌比荷尔德林更成熟、更彻底。荷尔德林的一首诗用突然、完全必要的方式填补了人类经验语言中的一块空白，而我们此前居然并没有意识到这个空白存在。随着兰波的出现，诗歌对现代都市的自由提出了要求，并且被赋予了这种自由：无方向、技术自主、自我指涉、隐蔽修辞等特权，这些几乎就是 20 世纪诗歌的风格。就像塞尚在苹果上留下了他的指纹一样，兰波在语言上、在现代诗人的名与实上，留下了他的指纹。

与他们的作品同样重要的是，荷尔德林和兰波在神话中、在现代文学状况的积极比喻中强大的来生力量。但比他们诗歌更重要（当然比他们自身也更为强大）的是，他们抛弃了语言，选择了沉默。

30 岁前，荷尔德林就基本上完成了他所有的作品；几年之后，他偷偷地发了疯，一疯就是 36 年，但在此期间，偶尔闪现出过去清醒时诗才的几点火花（1812 年 4 月写的那首著名的四行诗似乎就是他即兴之作）。兰波 18 岁写完《地狱一季》（*Saison en enfer*）之后，开始了另外一种地狱般的生活：与苏丹人做生意，在埃塞俄比亚走私军火。为此，他写下许多激愤的信件。我们从中可以看到他火暴的性格和犀利的言辞，但是却找不到一行诗或提及他写过的天才之作。这两位诗人的例子中，选择沉默的确切动机和缘由仍然成谜。但是，语言和衍生于沉默的诗歌功能的神话是明显可见的，构成了成形的遗产。

荷尔德林的沉默并不是被解读为对其诗歌的否定，相反，在某种意义上，它被解读为对其诗歌的展开，是其诗歌逻辑的自动延伸。我们能够感受到，他诗里行间积蓄起来的沉默力量是其诗歌创造力的

基本要素。正如空白如此明确地成为现代绘画和雕塑的组成部分，正如间歇性沉默是韦伯恩作曲中内在的成分，在荷尔德林的诗歌、尤其是他后期的零篇断章中，空白部分是他完整的诗学行为中不可或缺的成分。他在沉默中的死后生活，就和尼采一样，象征着语言超越了自我，象征着语言不是以另外一种媒介实现自我，而是在与语言相呼应的对立面和对语言进行明确否定的沉默中实现自我。

兰波放弃语言则被认为是另一番意义。他选择沉默，意味着把行动提升到语言之上。“那种不能走向行动的言词，”卡莱尔写道，“那种甚至阻碍行动的言词，是世上的累赘。”兰波在做到一流诗人才能掌握和穷竭语言资源之后，转向了更高贵的语言——行动。孩童梦想和呓语，成人也一样。

荷尔德林与兰波表达感情的方式，及其理论模式，都产生了巨大的影响。在维特根斯坦的语言哲学、韦伯恩和凯奇的美学以及贝克特的诗学中，重估沉默是现代精神里面最有原创性的代表性行为。没有说出的语词，没有被听到因此也就有了更加丰富的音乐，这样的说法在济慈的诗里是一种局部的悖论，一种新柏拉图式的点缀。在许多现代诗歌中，沉默代表着对理想境界的渴望；要言说，也就意味着要少说。对里尔克而言，沉默的诱惑与诗学行为的危险密不可分：

你在吹奏什么，小伙子？它穿过花园  
如急骤的步伐，如耳语的命令。  
你在吹奏什么，小伙子？瞧，你的灵魂  
陷进了牧笛的笛管。

你为什么将她引诱？声响如监狱，  
她在里面把自己疏忽而耽误；



你的生命强固，但你的歌曲更强固，  
如泣如诉依仗你的渴慕。

给她一次沉默吧，让灵魂悄悄  
回家，回到澎湃与繁衍，  
她好活在里面，成长着，博大而精巧，  
在你强迫她进入你轻柔的吹奏之前。

瞧她怎样更加吃力地拍打着翅膀，  
你做梦的人便将她的飞翔加以挥霍，  
以至她的双翼为歌唱所伤，  
她不再拍着它们飞过我的高墙，  
如果我呼唤她来寻欢作乐。（绿原译）

当艺术作品被赋予了语言表达形式，因此就进入了一种既静止又公开的状态，就好像进了罗网，不断缩小，这种感觉并不神秘，尽管它袭用了传统神秘主义的论调。这种感觉有其历史语境基础，处于语言和文明的晚期阶段；在这个阶段，过去在表现形式上取得的成就似乎彻底压垮了现在成就的可能性，语言和体裁都已玷污、磨平，像在市场上流通太久的硬币。这也是浪漫主义运动时期开始出现、弗洛伊德用理性加以解析的认识的一个方面：艺术，只要是公共交流的手段，就得分享表层意义的一套共同的符号；艺术必然会使个体独特的无意识创造力枯竭和泛化。最理想的状况是，每个诗人都应该有属于自己的语言，独自表达他的需要；鉴于人类语言的社会习俗化本性，那样一种理想的语言只能是沉默。

然而，当代感情生活中最实在的沉默诱惑之因，既不是沉默作为

诗歌语言的逻辑终点这个悖论，也不是把行动抬高到语言之上（这点在浪漫的存在主义中非常流行）。选择沉默还有第三种更强烈的动机，可以追溯到 1914 年前后。正如桀骜不驯的小说家普迪（James Purdy）的黑色幽默小说《卡博特·赖特》（*Cabot Wright Begins*），比克尔夫人在小说最后一句中说：“我不会与此时此地的作家相类似。”

20 世纪政治上的非人道，加上随之而来的技术化大社会中腐蚀欧洲资产阶级价值的一些因素，可能已经伤害了语言，这种可能性正是本书潜在的主题。在不同的文章中，我从具体的方面讨论了语言贬值和非人化的问题。

感觉到语言出现了问题，感觉到语词可能正在丧失其人性化的力量，对于这样一个作家而言，他有两种重要态度可供选择：努力使自己的语言成为代表，表现普遍的危机，传递交流活动本身的不稳定和脆弱；或者选择自杀性的修辞——沉默。这两种态度的起源和发展在现代德国文学中表现得最为显著，似乎正是在德语中，最能完全地体现和体验非人道。

对于卡夫卡——他在现代文学中最有代表性——来说，写作本身就是一种不可思议的耻辱。他那鲜活赤裸的风格表现出他绝不轻易放过每个词语。卡夫卡在另一个充满灰烬和怀疑的乐园里给每一个事物重新命名。因此，他在语言上的每一次命名，都充满了审慎和煎熬。卡夫卡《致密伦娜情书》（*The Letters to Milena*，这些是最好的现代情书，最不可或缺）总是反复回到充分表达的不可能性，回到作家的绝望（不可能找出还没有被污染的语言、还没有堕落到陈词滥调的语言、还没有被不加省察的浪费蛀空的语言）。卡夫卡的生活经历和生活环境使他困在各种对立冲突的语言（捷克语、德语、希伯来语）当中，但他能够从外部来接近语言行为。他比平常人更谦卑地倾听语言的神秘，他听到死亡的呼声在欧洲世俗语言中越来越响亮。这不是

从一种模糊的寓言角度而言，而是用精确的预言。《变形记》中真实的梦魇传递的信息是，变成虫将是数百万人的宿命。《审判》和《城堡》中官僚机构的话语在我们“畜群”的生活中已经司空见惯。《在流放地》中的刑具同时也是一架印刷机。总之，卡夫卡在“白桦林”（birchwood）一词中听到了“布痕瓦尔德”（Buchenwald）集中营的声音。他知道，似乎那片林子为他再次烧成了灰烬，等待着欧洲人的是惨绝人寰的非人性，在这过程中，有一部分语言会为暴行服务，从而变得卑鄙堕落。在野蛮肆虐的时代，写作行为要么可能变得很轻佻（诗歌中的哭声掩盖或美化了街头的哭声），要么就完全不可能。卡夫卡以寓言的方式表现出这两种选择。

霍夫曼斯塔尔在他最成熟、最难以捉摸的喜剧作品《困境》（*Der Schwierige*）中也采取了同样的方式。主人公汉斯·卡尔·布尔在战壕中有过暂时被活埋的经历，他从战场归来后就对语言十分怀疑。使用语言，似乎语言真正可以传达人类情感的脉动和迷惑，而将人类精神的精华托付给社会交流的膨胀通货，其实是自欺欺人的“卑劣行径”（这是剧中的关键词）。布尔说：“我在说话时对自己的了解远不如我沉默时对自己了解。”当被要求在上议院就“国家间的和解”这个高尚的主题发表演说时，他退缩了，带着满腹的牢骚和悲观的见解。让一个人在这件事情上开口就等于“火上浇油”。维特根斯坦的《逻辑哲学论》和霍夫曼斯塔尔及其他 20 世纪 20 年代的德、奥作家的沉默寓言几乎同时出现，这个问题值得研究。可以设想，疏离语言只是信心普遍丧失的一部分，人们再也不相信中欧文明的稳定性和权威表述。

卡夫卡死后九年，正值政治暴行爆发的前夜，勋伯格用这声呼喊为他的《摩西与亚伦》画上句号：“噢，语言，我所匮乏的就是语言。”几乎是同时，修辞（诗人对语言的最主要兴趣）与非人道的政治现实之间的不可调和性成为赫尔曼·布罗赫作品的主题。

因为他们的语言为贝尔森集中营服务过，因为所有那些事情都能找到语词来表达，并且人因为使用了语词而被击晕，所以许多流亡或逃出纳粹魔掌的德国作家都对他们使用的工具感到绝望。在《流亡之歌》(*Song of Exile*)里，沃尔夫斯克尔(Karl Wolfskehl)宣布，真正的语词，生灵的语言，已经死掉：

无论你们是否有千言万语：

语言，语言已经死去。

博尔奇(Elisabeth Borchert)说：“我拨开星空，发现一无所有，再次寻找依然一无所获，最后才找到一个异域的词汇。”维特根斯坦在语言逻辑分析中仔细地排除了一切感情因素，尽管他阐释的方式特别诗意，特别让人想起荷尔德林评价索福克勒斯的语气，以及利希滕贝格的格言；他的分析结论已经成为一个严酷的真理，对于诗人来说则是人性自我毁灭的警告。“对于我们无法言说的，我们只有保持沉默。”

这种语言死亡的感觉，语词在非人道行为面前的无力感，绝非只限于德语。

在1938年政治危机期间，阿达莫夫问自己，成为一名作家这个想法是不是一个不合时宜的玩笑，欧洲文明中作家是否能够再用一种有活力的、人性化的语言来写作：

人们不应该再去亵渎“上帝”这个字眼。长久以来，“上帝”的频繁使用，早已使它失去意义，变得空洞、冷漠……语词，这些意义的守护者不再永恒，不再无瑕……如人一样，它们也会遭遇苦难……一些幸存，一些消逝……在茫茫黑夜中，一切都变得模糊：没有名字，没有形状。

当战争开始时，他写道：“陈旧、俗套、归档的语言，成为语言的残骸、幻影；每个人在双腭间乏味地咀嚼、反刍语言的声音。”

下面这段话出自尤内斯库最近发表的《日志》(*Journal*):

似乎是通过与文学打交道，我就用尽了一切可能的象征，但都没能够真正穿透它们的意义。它们对我来说已不再重要。语言已经扼杀了意象，或者掩藏了意象。语言的文明是发狂的文明。语言创造出混乱。语言不是文字……事实上语言任何都没有表达，如果我可以这么说的话……没有语言可以表达内心最深层的体验。我越想解释自我，我就越不理解自我。当然，并不是任何事都不能用语言表述，只有鲜活的真理，语言才不能表达。

最后两句话和霍夫曼斯塔尔笔下的布尔的话完全呼应。作家——顾名思义，既是语言的主人又是语言的仆人——说，鲜活的真理不再能够言说。贝克特的戏剧中就一直回荡着这个观点。这个观点发展了契诃夫有效语言交流几乎不可能的看法，它在重压之下走向了沉默，走向了一出“无言剧”(Act Without Words)。很快就会出现一言不发的戏剧，剧中角色都努力想表达语言的愤怒或语言的无用性，结果那些声音都变成了胡言乱语，或者在他们怪象的嘴中死去。一旦第一句清晰的言辞说出，也就到了幕终的时刻。

可能是受海德格尔以及海德格尔注疏荷尔德林的影响，法国语言哲学最近也赋予了沉默特殊的功能和显赫的地位。帕兰(Brice Parain)认为，“语言是通往沉默的门槛。”勒菲弗尔(Henri Lefebvre)发现，沉默“立刻存在于语言当中，无论是在近处还是远处”。他关于语言的大多数理论都建立在模式化的沉默之上，否则就使用一种连续、因此是没法破译的语言符号。沉默“是普通语言之外的另一套语

言”，但它是有意义的语言。

这些对于逻辑学家来说并不是可怖的幻想或悖论。诗人是该言说还是沉默，语言能否满足他的要求，这才是真正的问题。“奥斯维辛之后便没有了诗歌，”阿多诺如是说；西尔维娅·普拉斯用非常戏剧化、非常真诚的方式地演绎了这句话的深层内涵。我们的文明带来了非人道，宽恕了非人道，我们与那些熟视无睹的东西狼狈为奸；这样的文明是否会丧失对我们称之为文学的这一必不可少的文明奢侈品的拥有权？不是永远丧失，也不是每个地方都会丧失，只是在此时此地丧失，就像一座被围攻的城市，丧失了对城墙之外自由的清风和清凉的夜晚的权利。

首先我要声明，我并不是在说作家应该放弃写作。这样做是糊涂的。我是在问他们是不是写的太多了，书籍（我们在文字世界中寻找一条震耳欲聋的路）的泛滥是否本身就是对意义的颠覆。“语言的文明是发狂的文明。”在这样一种文明中，语言筹码不断在通货膨胀，使得原本神圣的文字交流如此贬值，那些有效、真正新颖的文字，再也没有办法让人们听到。每个月都必须有巨作产生，出版商就逼着那些平庸之作包装起来，外表光鲜，昙花一现。科学家告诉我们，各种专著的出版数量急剧上升，图书馆很快就会被放到围着地球转的赤道去，整日忙于电子扫描。人文学科语言的泛滥，把琐碎的东西当作高深的学问反复批评，威胁着抹杀了艺术作品本身，抹杀了真正批评所需的精确与新鲜的个人体验。我们也说得太多，说得太轻松，把原本私人的东西四处张扬，把语言背后原本暂时的、个人的，因此是有活力的部分变成了陈词滥调，丧失了可信度。我们现在生活其中的文化就像一个充满了八卦的风洞，从神学、政治到空前喧嚣的私生活，八卦消息四处横流（精神分析是修辞华丽的八卦）。这个世界不会在一声巨响中结束，也不会在一声呜咽中结束，只会在一份报刊头条、一

句口号、一本比黎巴嫩雪松大一点的黄色小说中结束。现在倾泻出来的“言”中，究竟有多少在载“道”，如果我们想要听到从“言”到“道”的演变，所需要的沉默在哪里？

我要说的第二点在根本意义上关乎政治。对于诗人来说，肢解自己的语言要比用自己的才华或漠然去美化非人道好得多。如果集权统治有效地剥夺了任何诋毁和讽刺的机会，那么就让诗人停止写诗吧，也让那些离死亡集中营几里之外的学者停止编辑文学经典。正是因为那是他的人性的标志，正是因为它使人成为不断奋斗的生灵，语言，在野蛮之地，在暴行之时，不应该有自然生命，不应该是中立的圣殿。沉默是一种选择。当城市中的语言充满了野蛮和谎言，再没有什么比放弃写成的诗歌更有力。

“如今，塞壬们有了一个比她们的歌声更致命的武器，”卡夫卡在他的一则寓言故事中写道，“那就是她们的沉默。虽然这一招还没有试用过，但可以想像，那些逃脱她们歌声诱惑的人，恐怕难以逃脱过她们的沉默。”

那片一直沉默的大海，随时等待着语言的奇迹。

## 教化我们的绅士（1965）

说英国文学研究与教学现状一切都好的人，不是绝对的乐观，就是具有自欺的天分。这个领域明显萎靡，像做错了事或丢了魂。无论是在知识严谨还是思想独立方面，英国文学研究者的素质都没给人留下深刻印象，比不上搞经济的学者，比不上好的历史学人，更比不上自然科学家。英国文学研究者的动机要么不明，要么有点虚伪。

今日，学生选读英国文学，是因为需要时间去写小说诗歌，去演戏，写剧本，或只是因为从商和开始严肃生活前，念英国文学看上去像个容易的选择。阅读受教育之人本应该阅读的大量好书，是度过大学三四年时光的愉快方式，比学经济学需要的数学或外语不规则动词要愉快得多。

研究领域的萎靡性质不同，但并不就少些忧心。研究这个概念用于文学，本身就有问题。当需要编辑的重要文本（这是文学博士研究的原初意义所在）越来越少，当有待廓清的历史问题或专业问题变得越来越不实，整个论文产业就变得越来越空洞。寻找真正的题材已是困难任务。许多博士论文，尤其是四平八稳的论文，研究的是琐碎的东西，狭隘的东西，以至于学者本人也对研究对象失去了尊重。



二十出头的年轻人面对莎士比亚、济慈或狄更斯应该说点儿深刻重要的新东西；这不但自相矛盾，而且令人困惑。对于文学经典，很少人能发出新见；年轻人就要发出新声，这几乎是吊诡的想法。文学包含了丰富的人生，理解文学也需要丰富的经验。那么，究竟选择走哪一条？在日渐荒芜的文学大地寻找可怜的碎片，还是追求宏大、不安、含混、早熟的原理和判断？哪条才是学科正道？“英国文学”是不是打着学术的幌子？阅读他在日常生活中很可能会阅读、或阅读他自认为是具有教养的社会成员应该阅读的小说、诗歌或戏剧，这时，究竟会发生什么？实现什么？

这些问题不只是在英国文学领域中出现。研究的问题，研究意义的问题，也适用于整个艺术领域。但是，许多英国文学教学与研究者的桀骜固执，他们在公众面前的互相攻击（这似乎是他们表达异议的职业特性），暗示这些问题已经相当尖锐。我想把问题放在某种历史和伦理的焦点下考察，然后指出我们现实困境的根源。事实上，这样做差不多是要追溯到英国文学学科建制的开端。今日需要说的许多话都暗含在莫里斯（William Morris）反对牛津大学设立英国文学讲习的著名异议之中。我们需要回到莫里斯表示异议的19世纪80年代，甚至回到法勒出版社编辑《人文教育读本》（*Essays on a Liberal Education*）和阿诺德写出《文化与无政府》（*Culture and Anarchy*）的19世纪60年代末期。我们必须在那里寻找建立英国文学学科的前提。

这些前提是什么？它们是否仍然有效？它们与我们的现实需要是否仍然相关？在方法和知识结构上，现代语言文学的学术研究折射出古典研究的古老传统。对希腊和拉丁文学的批评研究、文本研究和历史研究，不仅为对欧洲世俗语言的类似研究提供了先例和理由，而且成为这些研究的基础。斯宾塞、蒲柏、弥尔顿、雪莱的批评背后，都有古典素养；他们自然熟悉荷马、维吉尔、贺拉斯、柏拉图的批评模

式和力量。阿诺德、西季威克 (Henry Sidgwick)、圣茨伯里的古典背景和兴趣都有代表性。没有古典素养的前提，就能研究现代文学，就能诚实地编撰现代文学，这简直令人震惊，难以置信。

第二大前提是民族主义意识。在德意志民族主义意识强力崛起之时（我们不要忘了，英国、美国和欧洲大陆其他国家都深受德国学者智慧的滋养），德语文学和德语文本批评也随之兴起，这绝非偶然。赫尔德、格林兄弟以及德语文学教育和批评的整个传统都坦率宣称，本民族传统文学的研究对于塑造民族身份意义重大。对此观点，丹纳等历史实证主义者作了补充，他们认为，一个人可以通过学习本民族的文学，了解本民族的独特智慧。各地现代文学研究的历史纷纷显示出，18世纪中后期这种民族主义思想的影响。

第三大前提最有力，但我觉得很难简要分析。我不妨这样表述：在现代文学分析、编辑术、文学史的形成背后，存在着一种理性和伦理的乐观主义。在其语文学和历史学的方法中，文学研究领域折射出一种巨大的希望，一种伟大的实证主义，一种要成为科学的理想；从孔德直到瑞恰慈 (I. A. Richards)，我们都发现了这点。19世纪古典语言和闪米特语的语文学家和文本分析家的杰出成就，是欧洲知识的华章，似乎为同样的方法和标准在研究现代文本中提供了担保。集注本、索引本和严谨书目都是实证主义传统的嫡传。但还有更深沉的乐观主义。大家公认文学研究传承了十分必要的道德力量。大家公认这是自明的真理：教导和阅读伟大诗人和小说家将不仅丰富品味和风格，而且丰富伦理感觉，培养鉴别能力，反对暴行。

西季威克的话在此具有代表性。他希望我们研究英国文学，“理解高贵、微妙、深邃的思想，理解文雅、崇高的感情”，我们的眼界与同情心随之就能扩大；他在文学中看到“真正人文的源泉和精华”。我认为这是关键点。从阿诺德把诗歌看成是对宗教信仰的重要替代，

到利维斯把英国文学研究定义为“人文核心”，其间一直回响着这高贵的声音。再次，我们应该注意文艺复兴和18世纪对古典地位的看法。

古典素养、民族主义意识和伦理化理性希望，这三大前提或感觉传统习惯，今日是否仍然成立？

关于古典素养，我们的状况已经大大改变。且看下面莎士比亚的两段台词。第一段台词来自罗兰佐和杰西卡的爱情小夜曲：

罗兰佐：好皎洁的月色！……正是在这样一个夜里，微风轻轻地吻着树枝，不发出一点声响；正是在这样一个夜里，特洛伊罗斯登上了特洛亚的城墙，遥望着克瑞西达所寄身的希腊人的营幕，发出他心中的悲叹。

杰西卡：正是在这样一个夜里，提斯柏心惊胆战地踩着露水，去赴情人的约会，看见了一头狮子的影子，吓得远远逃走。

罗兰佐：正是在这样一个夜里，狄多手执着柳枝，站在辽阔的海滨，招她的爱人回到迦太基。

杰西卡：正是在这样一个夜里，美狄亚采集了灵芝仙草，使衰迈的伊阿宋返老还童。（朱生豪译，下同）

第二段简短的台词出自《爱的徒劳》（*Love's Labour's Lost*）第四幕第三场俾隆的嘲笑：

哎哟！我好不容易耐住我的心，看一位国王变成一只飞蝇！伟大的赫拉克勒斯抽弄陀螺，渊深的所罗门起舞婆婆，年老的涅斯托变成儿童的游侣，厌世的泰门戏弄无聊的玩具！

正如莎士比亚戏剧中的无数典故，对于莎士比亚时代的许多观众来说，这两段台词提到的典故几乎耳熟能详。特洛伊罗斯 (Troilus)、提斯柏 (Thisbe)、美狄亚 (Medea)、狄多 (Dido)、赫拉克勒斯 (Hercules)、涅斯托 (Nestor)，从普鲁塔克的作品、奥维德的《变形记》到乔叟的《贤妇传说》(Legend of Good Women)，这些人物作为活生生的中介传承下来，进过伊丽莎白时代文法学校的人，都会把他们当成认知保留剧目中的一部分。莎士比亚使用这些典故绝非炫耀，它们是莎士比亚戏剧的真正重心（罗兰佐和杰西卡提醒观众想起那些既好笑又不幸的先辈，绝妙地表现出他们的爱欲冲动和些许轻佻）。俾隆提到的伟大人物反讽地折射出他自己的卑贱地位和他的自我形象。

对于奥古斯都时代任何被称为有素养的人，对于维多利亚时代公立学校的学生，对于许多（比如，1914年前）欧洲大陆和英国受过教育的资产阶级，这些典故浅显易懂。但是，今天呢？赫拉克勒斯、狄多、涅斯托，也许还有人听闻。厌世的泰门、美狄亚害死的丈夫伊阿宋、杰西卡严肃暗示的老夏洛克，没有受过古典教育的人很难知道。

这并非不重要。当脚注越拉越长，当注释表变得越来越简单（比如，现在仍然可能是，“特洛伊罗斯：《伊利亚特》中的特洛伊英雄，他爱上了卡尔克斯的女儿克瑞西达，结果被心爱的女人出卖”，但过几年，《伊利亚特》也许同样需要注释了），诗歌就丧失了直接性。它走出了直观可见的视野，进入了专门学问的空间。这标志着诗人和公众之间默认的共识有了重大改变。从乔叟、弥尔顿到德莱顿，从丁尼生到艾略特的《力士斯威尼》(Sweeney Agonistes)，英国文学和欧洲其他文学相当依赖的古典神话、历史典故、宗教隐喻的世界，正从我们自然可及的地方消退。

我们再来看看第二个前提，充满智慧光芒与希望的民族主义。作为19世纪梦想的民族主义，现在已经成了噩梦。在两次世界大战中，

它差不多毁灭了西方文化。它最后也许会把我们像疯狂的旅鼠一样驱向毁灭。就英国的政治和精神状态而言，这变化尤其惊人。英语的卓越性，英国生活的道德典范和制度权威，我们在第一次世界大战前的英国文学中处处可见，但现在不再可靠。创造力和语言的重心已经转移。想想乔伊斯、叶芝、萧伯纳、奥凯西、艾略特、福克纳、海明威、菲茨杰拉德，就能下一般结论。今日，英语的伟大活力在英国本土之外，只有哈代、波伊斯、劳伦斯能与这些大家比肩。强调独立的美语，不但比标准英语显示了更强大的同化力和创新力，而且越来越对英国施压。美国语词表达的经济和社会现实，对英国的年轻人和迄今为止的弱势群体，更有吸引力；它们正变成英国战后生活梦想和世俗话语的一部分。非洲英语文学、澳大利亚英语文学以及西印度群岛和英印作家的英语文学，代表了语言力量复杂、多元中心的场域；在这个场域中，纯正英国人教授和书写的英语文学，不再是必然的权威和中心。

如果将所有的英语新文学排除在我们的科目之外，那课程表上不就差不多全是传统英国文学的天下？学习英国文学的学生应该放在博物馆中去教吗？如果我们要包含这些新文学，尤其是美国文学，我们又该割舍什么呢？文学的连续性又该如何绘制？少选些德莱顿的作品，我们就能为惠特曼留更多的位置？是不是该用狄金森小姐取代勃朗宁夫人？

对于 19 世纪晚期的文学史家或文学研究者，科学的飞速发展不是威胁。相反，他会认为科学的飞速发展是并行不悖的光荣奇迹。我认为，现在不再是这么回事。在“逃离言词”一文中，我已经设法勾勒了新的处境。

英语文学的多元化和分散性对整个文学研究的影响，在我看来相当深远。但是，直到现在，这个影响还不为人所理解，也未得到理性

审视。

如果文学研究和文学意识与我们社会中知识表达方式的关系已经完全改变，那么，可以肯定，文学和文化价值的信任关系也完全改变。我想，这才是关键。一个简单但惊人的事实是，我们没有确凿证据表明，文学研究能够丰富或稳定道德认知，或者具有人性化的力量。我们没有证据表明，文学批评真的使人更加仁慈。更糟糕的是，有大量确凿的反证。当暴行在 20 世纪的欧洲肆虐，许多大学的艺术院所几乎没有任何道德抵抗，这绝非微不足道的事情或个别地方的事情。有许多非常不安的例子表明，文学想像在政治暴行面前，不是逆来顺受，就是热烈欢迎。有时候，受过传统人文主义教育的个体在执行这样的政治暴行时，甚至使政治暴行变得更加雅致。无论是对歌德的了解，还是对里尔克诗歌的兴趣，似乎都不能阻止个体和体制的施虐冲动。文学价值和极端非人性，在同一共同体内共存，在同一个个体感受力中能够共存。我们不应该轻描淡写地说，“集中营里那样做的人只是宣称他在读里尔克，但他没有读好里尔克。”这是遁词。事实上，他可能读得很好。

与阿诺德和利维斯不同，我发现自己难以自信断言，人文学科具有人性化力量。事实上，我甚至会说：至少可以设想，当注意力集中于书写文本（书写文本是我们训练和追求的材料），我们在现实生活中道德反应的敏锐性会下降。因为我们受到训练，心理上和道德上都要相信虚构的东西，相信戏剧或小说中的人物，相信我们从诗歌中获得的精神状况，结果我们也许会发现，更难与现实世界认同，更难入心（to heart）体会现实经验世界——“入心”这个说法很有启迪。任何人身上的虚构反思能力或道德冒险能力都很有有限，它会被虚构作品迅速吸收。因此，诗歌中的呼喊也许比外面街头的呼喊声音更大、更急迫、更真实。小说中的死亡也许比隔壁邻居的死亡更震撼。或许，

在美学反应的培养和个人非人化的潜力之间，存在着秘密的间离关系。那么，在从事文学研究和教学之时，我们在做什么？

在我看来，（如今仍然在大学风行的）“英国文学”传统学术建制与我们知识精神的现状之间，有一条很宽的鸿沟，或许解释了这一个学科领域为什么出现了普遍的萎靡。如果我们要诚实对待自己和学生，许多问题就必须径直提出来。但我没有答案，我只有暗示和继续追问。

在从庞德到拉铁摩尔（Richmond Lattimore）和非茨杰拉德的两人之间，用现代诗歌形式翻译古典作品蔚为壮观，足可比肩都铎王朝和伊丽莎白时代的翻译。但这与其说是在暗示回归传统的人文主义，不如说我们之中受过良好教育之人也不再懂希腊语和拉丁语。这些翻译大多很优秀，应该利用，但它们不能取代直接的反应，不能取代弥尔顿、蒲柏、甚至丁尼生所假定的读者自然拥有的古典素养。因此，像德莱顿的《押沙龙与阿齐托菲尔》（*Absalom and Achitophel*）、弥尔顿的《失乐园》（*Paradise Lost*）、蒲柏的《劫发记》（*The Rape of the Lock*）、雪莱的埃斯库罗斯和柏拉图式的诗歌，很可能将逐渐落入专家的监护，只会有专家感兴趣。弥尔顿的《利西达斯》（*Lycidas*）也许是试金石，中等教育水平的现代读者几乎很难立刻进入其中任何段落。

我不是主张，我们必须放弃古典遗产，我们不能放弃。但我知道，我们是否必须承认古典遗产只有很小一部分能在我们文化中延续；承认这点会不会引导我们追问，是否有其他同样重要的文化坐标，更迫切地触及我们生活的轮廓，触及我们思考、感觉和设法找到出路的方式。这正是在呼吁现代比较研究。法国汉学家艾田蒲（René Etiemble）说，熟悉一部汉语小说或一首波斯诗歌，对于当代文化素养几乎必不可少，也许他是正确的。不知道梅尔维尔或兰波，陀思妥耶夫斯基或卡夫卡，没有读托马斯·曼的《浮士德博士》或帕斯捷尔纳

克的《日瓦戈医生》，严格说来，不够资格谈论真正的文化素养；这个标准如此严厉，以至于我们必须提出（如果不是回答）这个问题，对一种文学的封闭研究究竟有什么好的意义。今天，一个人知道另一种鲜活的语言，正如他过去要熟悉古典和《圣经》一样，这对于感觉的延续同样重要？

艾田蒲认为，如果我们没有努力学习一门重要的外部语言，比如，俄语、印度语或汉语，那么盎格鲁—撒克逊和西欧的感受力（我们西方人思考、感觉和想像现实世界的方式），将非常不自然，有过时的危险。汉语是最古老的文化之一，这种文化由地球上最大民族的能量孕育，许多特性表明它将主宰下一个历史时代，我们中有多少人努力学习过最基本的汉语知识？或者，不那么雄心勃勃地说，一个修习英国文学的学生，在他学校教育的最后几年，完全排斥其他语言和传统，他算是有教养的人吗？许多再定位，许多整理和选择的方法，都可用于学术研究和想像。可以在欧洲语境中教授英国文学：意识到乔治·爱略特，同时暗示着对巴尔扎克的回应；考察司各特，必须看到他 与雨果、曼佐尼和普希金有关系，都是法国大革命之后人类想像力朝历史伟大转向的一部分。可以从与美国文学和美国英语日益加强的互惠角度来看英国文学。可以探讨英美两大社群正在形成但仍然大致保留共同词汇的实际意义和象征意义之间的有趣分野。

为什么研究英国诗歌史的时候不与另外的（如西班牙）扩张主义和殖民传统进行密切比较？在远处发展起来的语言特征与本土传统是什么关系？墨西哥的西班牙语诗人碰到的形式和意识的问题可以与英印作家比较吗？某些语言是否更适合担当文化交流的媒介？这些视野的方向很多。与之相反的是狭隘地方主义和逃避现实。英语学术圈中几乎完全缺乏比较研究，这本身或许是件小事（在此，我承认，有些新成立的大学在开展那样的比较研究，但请注意到我的担心，离开英



国中心和顶级学府的支持，这种新兴比较研究的生机堪虞)。但它也许是普遍逃离语词的征兆，是握紧拳头攻击一个已经改变、令人不安的世界的征兆。这应该相当令人吃惊，因为文化中的沙文主义和孤立主义，与政治中一样，都是自杀性的选择。

传统语言模式从我们文化根本的主流功能中退位，后果复杂而重大，我们甚至还没有开始盘点。

认为教一点诗歌给生物物理学家，或者教一点数学给英国文学研究者，就会解决问题，这是个天真的想法。我们处在分裂能量的极中潮位；这力量太新、太复杂，不允许有任何自信的解药。人类史上九成的科学家现在还活着。过去 25 年中出版的科学论著，如果逐一放在虚拟的书架上，可以直抵月球。要预见现实和我们想像力所把握的形态，变得出奇地困难。但是，文学研究者现在能够并且有责任进入一片非常丰饶之地；这就是艺术和科学的中间地带，与诗歌、社会学、心理学、逻辑学，甚至数学同等比邻，也就是语言学的领域，传播理论的领域。

在战后，这个领域的扩张是现代思想史上最激动人心的一章。语言的整个性质正被重新思考和重新检视，这是自柏拉图和莱布尼茨以来从没有过的事。关于语词方式和感官认知的关系，关于句法如何映射或控制某一文化的现实观，关于作为伦理意识记录的语言形式史，这些问题是我们诗学和批评的焦点。对一定历史时期内语词资源和语法变化的准确分析，或许不久就会借用计算机来实现，这也许对文学史和阐释都有深刻的影响。我们现在能够清楚新词进入语言的速度。将语言现象与经济变化和社会变化联系起来，我们能够发现语言的地貌图形和统计模型。我们对语言这种中介的感觉正在重估。

我只举两个所有现代语言学者都熟悉的例子。有一门拉美印第安语言（事实上，有许多这样的语言），未来（事物将要发生的概念）

是放在说话者身后的。他能看到的过去，因为已经发生，所以完全在他前面；他转回身进入未知的将来。记忆朝前进，希望朝后转。这与我们在根隐喻中组合感情的基本坐标完全倒置。这种倒置如何影响文学，或者说，在多大程度上，句法是我们感受力和语词观念模式不断更新的原因？我们再换个词语范围大得惊人的著名例子。阿根廷的高卓人至少用了一百个词语来分辨马的毛皮底纹。这些词语先于对真正颜色差异的认知吗？或者说，这样的认知，是由于职业需要的强化，才发明新词？两种假说对于诗学发明过程和这个核心事实（翻译意味着融合两套不同的世界意象，融合两套完全不同的人类生活模式）都有深刻启发。

对于现代文学研究者，德莱顿的最新校订本，或关于《诺斯特罗莫》（*Nostramo*）中视点的论文，当然都有趣。但雅各布森关于语言结构的著作，或列维—施特劳斯论神话、句法和文化之间关系的作品，难道不同样重要，甚至我敢说，难道不更重要？传播理论作为语言学的分支，尤其得益于数理逻辑的发展。自从瑞恰慈开始论述诗歌本质以来，自从维特根斯坦开始探讨意义结构以来，传播理论的发展一直迅猛。我现在想到的工作，即视觉、声音和语词交流与冲动之间关系，正在俄罗斯、在麻省理工，尤其是在麦克卢汉指导下的多伦多大学文化与技术中心进行研究。“英国文学”体制对待麦克卢汉的作品的方式，是最近思想狭隘和精神懒惰令人不安的征兆之一。《古登堡的银河系》（*Gutenberg Galaxy*）是一本令人气恼的书，内容狂野含混，充满了自我中心甚至有时是自大狂的多余姿态；当然，柯勒律治的《文学传记》（*Biographia Literaria*）或布莱克的《详表细目》（*Descriptive Catalogue*）也同样如此。与深刻影响了思想的布莱克一样，麦克卢汉有非凡的远见和天赋。即便跟不上他跳跃的论证步伐，我们也会被迫重新思考文学是什么、书籍是什么、如何读书等基本观

念。《古登堡的银河系》应该与萨特的《文学何为？》一起，进入每个自称是研究或教授或写作英国文学之人的书架。比起出版某个小诗人的新版，比起第 50 次分析亨利·詹姆斯的叙述风格，这些方向难道没有那么激动人心，没有那么迫切？

我想谈的最后一点最难表述，哪怕只是尝试。我们不知道，人文研究，对最高贵的话语和思想的研究，在教化人类方面作出了多大贡献。我们不知道；相反，可以肯定的是，我们会相当惊恐去怀疑，一个研究莎士比亚并在其中获得乐趣的人，是否真的就少些能力管理集中营。最近，我的一个同事，一个著名的学者，带着真正的困惑问我，为什么在英国文学系里谋生的人应该如此经常地提到集中营，集中营与他有什么关系。关系当然密切，在我们能够继续教学生之前，我们肯定要问自己：人文学科具有人性化的力量吗？如果具有，为什么它们在黑夜到来之前失败了呢？

至少有可能，我们投入书写语词的情感，投入遥远文本细节的情感，投入逝去已久诗人生活中的情感，钝化了我们真正现实和需要的感觉。我们应该想起奥登在亨利·詹姆斯墓前的祈祷：“我们无用的呼唤没有终结：求情，/ 为了所有人的背叛。”因为正是如此，我们的希望应该不安而顽固，我们对现实关联性的要求应该节制，但几乎一直会有这要求。我相信，伟大的文学充满了优雅世俗之人在经验中获得的东西，充满了他可支配的经验真实的大量成果。但是，对那些挑战、质疑我呼唤现实关联性的人，我必须更加一丝不苟地倾听。总之，我必须随时都乐意向他们和我自己回答这个问题：我现在想做什么？它在哪些地方已经失败？它可能成功吗？

如果我们不能使我们的人文研究负起责任，换言之，如果我们不能在我们时间和兴趣的分配中，区别什么最具历史意义或本土意义，什么本身具有连续生活的压力，那么，科学将强行贯彻它们的主张。

科学可能中立。这既是它的优点，也是它的局限；正是这种局限，科学归根结底还是“微不足道”。科学不可能告诉我们，现代社会的暴行根源何在。科学不能告诉我们，如何拯救我们人类，尽管科学对人类构成了最确切与直接的威胁。物理学和生物化学中的伟大发现可能保持中立。但一种保持中立的人文主义要么是迂腐的骗局，要么是走向非人性化的序曲。对此，我无法更加准确地用语词描述，也不能使用简洁的公式。这是严峻的事实，是情感冒险的事实，是承认文学教学——如果根本上有可能——是相当复杂和危险的事业，是承认懂得一个人牵手另一个人。消极地说，我认为，这意味着我们不应该在花了三百页篇幅论述某个 16 或 17 世纪的作家之后，而不表明今日是否值得读他的态度。或者，借用克尔恺郭尔的说法：“不能变成礼物的过去，不值得记忆。”

把文学教成似乎是温文尔雅的职业，是例行公事，这比教不好还要糟糕。把文学教成似乎批评文本比诗歌更重要、更有利，似乎考试大纲比个人发现之旅、激情题外话之旅更重要，这样的教学尤其糟糕。克尔恺郭尔虽然作了严厉的区分，但我们可能做得更坏，当我们进入教室，开讲莎士比亚、柯勒律治或叶芝之时，心里想到的却是：“有两种方法，一是自己去受苦，另一种是当个让人受苦的教授。”

在瑞恰慈的《实用批评》(*Practical Criticism*)中，我们发现这样一段话：

当我们读得顺的时候，信与不信的问题，在知识的意义上从来不会出现。如果这个问题不幸出现，不管是诗人的错，还是我们的错，我们应该暂时终止阅读，变成天文学家、神学家或伦理学家，从事完全不同类型的活动。

这个问题的答案应该是：不，我们变成了人。阅读伟大的文学，似乎它没有强加我们任何迫切的计划；阅读完庞德《比萨诗章》（*Canto*）第八十一章之后，依然能够不受改变，这样的阅读与翻阅图书馆条目何异。20岁的时候，卡夫卡在一封信中写道：

如果我们在读的这本书不能让我们醒悟，就像用拳头敲打我们的头盖骨，那么，我们为什么要读它？难道只因为它会使我们高兴？我的上帝，如果没有书，我们也应该高兴，那些使我们高兴的书，如果需要，我们自己也能写。但我们必须有的是这些书，它们像厄运一样降临我们，让我们深感痛苦，像我们最心爱的人死去，像自杀。一本书必须是一把冰镐，砍碎我们内心的冰海。

学习英国文学的学生，学习任何文学的学生，都必须问老师，也必须问自己，是否明白卡夫卡的意思。

## 夜 语 (1965)

——高雅色情文学与人的隐私<sup>[1]</sup>

有没有任何科幻色情文学？我的意思是某种新东西，一种由人类想像力发明的新的性体验？科幻小说可以随意改变时空坐标，可以因果倒置；科幻小说的逻辑是无限可能——“凡是能够想到的皆能发生”。它为色情文学库增添了一部作品吗？我知道，在即将出版的一部小说中，地球的探险主人公沉溺于与外星人手淫。但是，这并没有真正新奇。试想，我们可以利用任何东西来替代外星人，不管是海草

---

[1] 关于这篇文章的争论，持续了数月时间，现在仍未平息。我认为，我对色情文学的知识和兴趣，大致相当于一般的中产阶级人士。我的焦点在于“赤裸”的语言，逃离了私人化、非常特权化或冒险性运用的语言，充满色情词汇的语言。在我看来，我们几乎还没有开始明白，我们的想像力多么贫乏，我们再现和表达性爱的个性化语言资源正腐蚀成为一般的陈词滥调。直接说来，这种腐蚀是大众消费文化中隐私和个人风格全面消退的一部分。如果一切东西都可以拿出来大喊大叫，那么，越来越少的事物可以被窃窃私语。我也试图提出这样一个问题：色情文学中个体的非人化与极权国家（集中营便是极权政治的逻辑缩影）中个体被逼迫变得赤裸和无名之间可能的联系。在我看来，色情文学和极权主义所建立的权力关系，必然破坏人类的隐私。虽然本文引发的争论一直激烈，但是，我觉得，这两个问题都没有得到充分理解或关注。

还是手风琴，是陨星还是月球浮石。与来自银河系的怪物进行手淫不会有本质上的区别。它不会在任何真正意义上拓展我们的性领域。

这点很关键。尽管许多人用抒情的口吻私下津津乐道于性行为的变化无穷、动力无限，但实际上，性行为真正可能有的姿势、高潮次数和想像空间相当有限。自从西奥多拉皇后决心“同时充分满足身体所有的欲‘洞’”以来，性方面的发明要少于食物的发明；更多的是有待发现的烹调乐趣或反感。事实上，也没有那么多的欲“洞”。性高潮的机制暗示了相当快的衰竭和频繁中断。神经系统的组织结构先天就注定，人体不同部位同时得到刺激时，往往产生一种单一的模糊感觉。认为一边性交，一边被人娴熟鸡奸，就能得到双重快感，这种观点（萨德侯爵和许多色情艺术的基本观点）纯粹是一派胡言。总之，鉴于人体的生理和心理系统，实现或获得性高潮的方式，性交的总体方式，从根本上说是有限的。性数学只能停留在男女口交的某个区域，没有任何超验的序列。

这就是萨德《索多玛 120 天》所隐藏的逻辑。就像一位狂热学究气质的人要将圆周率精确到小数点后最后一位，萨德侯爵绞尽脑汁地想像并书写全部的色情组合和变量。他描述了一小群人的身体，设法叙述他们经历的每种性快感和性痛苦。然而，变量却少得出奇。一旦所有可能的身体姿势都尝试之后，一旦最大数量参与者的最多性敏感部位接触——不管采取磨砺、摩擦还是侵入的方式——之后，再也没什么可做或可想的了。一个人可以抽打对方或者被对方抽打，一个人可以吃粪便或喝尿，嘴巴和生殖器可以在这次或那次性交中相碰。然后，苍白的黎明到来，伴随着酸涩的醒悟：自从男人第一次遭遇好色之徒和女人，那些性事基本上就没有多少改变。

色情书写具有不可避免的单调性，有其明显而必然的原因。因为无论是逛伦敦查令十字街，还是逛巴黎的旧书摊，闲逛者都知道，黄

色书籍雷同得叫人发疯。只不过它们经常在改头换面。有时，一位维多利亚时代的保姆穿着高跟鞋用桦树条抽打主人；有时，牧师在男厕所的边上偷窥。西班牙内战带来了大量被奸污的修女，大量挨刺刀的屁股。现在，据专业的书商透露，对换妻故事（通常发生在郊区或蜜月度假胜地）的需求在稳步增加。无论这种赤裸的垃圾文学需求浪潮有多大，它们的套路很少变化。它们总是沿袭高度程式化的模式，例如低级的性虐待、古怪的粪便游戏、老套地幻想阳物的神勇和女性反应。这些内容以其自身的方式就像男童子军手册一样一猜便知。

过了黄色书籍这条线（不可能划出严格分界），就是色情文学的世界，是佯装文学或真正标榜为文学的性爱书写的世界。这个世界要比人们通常意识到的要大得多。它可以追溯到埃及人用纸草来记载文字的时期。西方社会中的某些时期，问世的“高雅色情文学”的总量，即使不超过，也会与普通的纯文学相当。我怀疑，罗马的亚历山大时期，法国的摄政时期，甚至英国伦敦 19 世纪 90 年代左右，就是这样的情形。这些地下文学多数必然要消失。然而，只要人们能够有机会去美国布鲁明顿的金赛性学研究会图书馆、并有幸得到该会研究员盖格农（John Gagnon）指点，都会有这样一个极其惊人而发人深省的发现：几乎每一位 19 世纪或 20 世纪的著名作家，在其文学创作生涯的某一个时期，无论是出于渴望还是玩笑，总会创作一部色情作品。同样，从 18 世纪到后印象主义，几乎每位画家都画过至少一幅色情插图或素描。（非客体的抽象艺术的条件之一就是它不可能是色情艺术？）

显而易见，在这么庞大的色情文学队伍中，有一部分的确具有文学价值和意义。如果是狄德罗、克雷比勇父子（Crebillon fils）、魏尔伦、斯温伯恩、阿波利奈尔这等人来写色情文学，结果当然会有某些特质，以区别于他们公开发表的作品。而像比亚兹莱（Aubrey



Beardsley) 和皮埃尔 - 卢维 (Pierre Louys) 这样的人物, 虽然名气不大, 但他们的色情作品却一度风行。然而, 几乎无一例外的是, “高雅色情文学” 都没有突出的文学价值。大图书馆或私人收藏室中紧锁的柜子里, 难道装的都是伪道学和被书籍审查官打入冷宫的经典诗文, 显然并非如此。(某些 18 世纪绘画和某些日本版画暗示了绘画艺术可能是个例外; 这个领域似乎有一流的作品, 一般人接触不到。) 我们阅读经典色情作品时, 往往会产生这样的念头, 它们太程式化, 想像的套路太有限, 几乎不知不觉就落入了批量生产的黄色垃圾。

换言之, 如果一方是《哲人特雷莎》(*Thérèse Philosophe*) 或《女同性恋布兰顿》(*Lesbia Brandon*), 另一方是《甜蜜的鞭子》(*Sweet Lash*) 或《丝般的大腿》(*The Silken Thighs*), 它们之间的界限很容易模糊。本质上说, “禁书经典” 与在弗里斯大街边地摊黄书的区别, 只是语义学的问题, 只是用来刺激男根勃起的词汇水平和修辞手段的问题。而这并不是根本。就拿最近出版的“伟大美国小说” 中的手淫女仆与《他们叫她玩偶》(*They Called Her Dolly*, 出版日期不明, 定价六先令) 中的手淫女仆为例。从激发性欲的角度看, 两者的区别仅仅在于语言方面 (像高雅文学现在也强调语词的精确), 或更准确点说, 在于叙述手法是否老到。两部作品都没有丰富人类的情感, 贡献的都是垃圾。

事实上, 真正拓展人类情感潜力的色情文学少之又少。有能力扩大我们性意识的实际空间、将精神的色情活动——先前对这个领域的认识还是空白或有待开垦——当成小说中心的作家凤毛麟角。这些作家中间, 我认为, 古希腊女诗人萨福占有一席之地。在她的抒情诗中, 西方人的耳朵也许第一次听到了不结果实的性行为的凄厉尖叫, 那种必然并且蓄意无法抚慰的性欲的尖叫。古罗马诗人卡图路斯 (Catullus) 似乎也为我们的情感空间带来了点新意。然而, 他的年代

离我们过于遥远，我们几乎不可能认同动摇其信念、真正唤起其意识的东西。正如先前对于童贞的关注一样，巴洛克和玄学诗歌艺术中所细致刻画的性高潮和死亡之间故意安排的密切关系，显然丰富了我们性刺激的遗产。陀思妥耶夫斯基、普鲁斯特和托马斯·曼的作品中出现的神经衰弱（官能精神病理学）与情欲危机之间的关系可能也是新东西。萨德和莫索克发现了激进的语言，将先前散乱或者尚不明晰的情欲世界符号化。纳博科夫的《洛丽塔》真正丰富了我们惯常的引诱方式；纳博科夫似乎将巴尔扎克《搅水女人》（*La Robouilleuse*）中极度边缘化的东西，或者像在《爱丽丝漫游仙境》（*Alice in Wonderland*）中始终由于不平衡特征而令人难以置信的东西带进了我们的视野。然而，这种拓展视野的例子实属罕见。

显见的事实是，无论是在大量的“黄书”中，还是在色情文学中，相同的刺激、姿势和幻想一再出现，单调得无以复加。在大多数色情作品中，正如在男性的梦遗中，想像力反复在人体所能经历体验的有限范围内翻腾。我们手淫时，脑子里想的不是舞蹈，而是像跑步机上的单调动作。

基罗迪阿斯（*Maurice Girodias*）先生也许会反驳说，问题不是这样；他所选编的《奥林匹亚读本》（*Olympia Reader*）中连绵不绝的私通、鞭打、手淫、受虐幻想和同性恋争吵，与作品卓越的文学价值分不开，与他在巴黎的奥林匹亚出版社出版的具有艺术原创性和道德性的书籍分不开。他也许还会宣称，他开先河出的一些书（他现在从中选择了一些代表性的章节），站在现代感受力的前沿，成为战后文学的经典。它们大量关注性体验，是因为现代作家在性中发现了最后的开放空间；在这个空间中，如果要保持诚实，要与我们的文化发生关联，作家的才华就要接受我们文化压力的挑战。《奥林匹亚读本》每页中都遍布着四个字母的脏词，充满独特私人性行为的详细描写，而

这恰恰是因为作者不得不完成弗洛伊德开创的解放运动，克服语言禁忌，克服前人提到人体最重要、最复杂部位时积累起来的虚伪想像：

写作黄色书籍，是反抗守旧世界的一种必要参与方式……是一种应尽的义务。

基罗迪亚斯有他的道理。他喜欢发牢骚，他的回忆文字和论辩观点让人觉得酸气十足，但他在出版界的实绩却显示了他的胆识和才智。米勒的作品对于美国的小说史和自我定位都意义重大。让·热内的作品是由奥林匹亚出版社发行；贝克特的戏剧和最好的小说虽然没有交由基罗迪亚斯，但他的第二本小说《瓦特》(Watt)则花落奥林匹亚出版社。《新荡女花妮》(Fanny Hill)和稍逊一筹的《玉女七试云雨情》(Candy)都属于模仿史诗的色情经典，任何健全的男性都会感兴趣。在我看来，达雷尔的《黑皮书》(Black Book)似乎是被大大高估了，但却有人为之认真辩护。基罗迪亚斯也许会将贝若斯(Burroughs)的《裸体午餐》看作他最大的发现。我却不这么看。这本书让我觉得极其乏味，语言不通，却又沾沾自喜，是典型的低级黄色小说。它有此大名，全是因为它告诉我们，当前“高雅”(Sophiscated)文学中正充斥着同性恋、古怪和暴力。贝若斯的确谴责了他的读者，但是却并不是以基罗迪亚斯所说的那种勇敢而具有预言性的方式。不过，话说回来，不用置疑的是，基罗迪亚斯为出这些书籍花费了不少精力，承担了不小的风险。

更何况，在他出版的书中的确有两部经典：纳博科夫的《洛丽塔》与唐利维(J. P. Donleavy)的《眼线》(The Ginger Man)。这两部作品同样仰仗了他的慧眼，而他的名字也将永远光荣地与它们联系在一起。略微讽刺的是(这十分符合“色情书籍”产业)，由于后来与

纳博科夫产生了分歧，基罗迪亚斯现在无权将《洛丽塔》收入他的选集。对于所有在“旅伴系列丛书”中首次认识洛丽塔的人来说，那绿色的封皮和奥林匹亚出版社风格独特的排版将永远是现代文学史上的一个伟大时刻。就凭这一点，基罗迪亚斯就该免受英法两国逼得他破产的法律和经济制裁。

现在，奥林匹亚出版社出版过的最佳书籍能够在任何杂货店里买到，这恰恰说明了基罗迪亚斯的远见。我们必须依据《奥林匹亚读本》的实际内容来对它作出评价。它包含太多艳俗的东西，“污蔑生活”，很少谈得上文学价值或成人智慧。

我们几乎无法看完这本书。任挑一页，总会有似曾相识的感觉（“这是我曾经看过的一出只供男人观看的色情电影”）。无论是在萨德的地牢中（《朱斯蒂娜》[*Justine*]），在斯巴达起义中（马库斯·凡·海勒的《罗马狂欢》[*Marcus Van Heller: Roman Orgy*]），在古怪的法国大城堡中（《O 娘的故事》[*L'Histoire d'O*]），还是在阿拉伯大房子中（阿托拉·莫丹的《卡马》[*Ataullah Mordaan: Kama Hourri*]），裸体女人遭受折磨都没有丝毫区别。无论是在热内《窃贼日记》（*Theif's Journal*）中的巴黎阿飞之间，在《华丽影像》（*The Gaudy Image*）的小骗子和退役职业拳手之间，还是在那部据说是王尔德所写的愚蠢小说《泰里尼》（*Teleny*）中爱德华时代煤气灯旁的贵族子弟之间，口交和鸡奸都大同小异。

在“变硬的乳头”、“温柔张开的大腿”和欲火中烧的人体内部来回的“热流”这等文字，你只要读五十页，心灵就会大声呼喊，不是出于虚伪的愤怒，不是因为我们是可怜的卫道士，忙于压制情欲，而是纯粹出于令人作呕的厌烦感。就连乱伦也不像这么单调、雷同得令人绝望。

当然，也有令人感到兴奋的时刻。《早餐之罪》（*Sin for Breakfast*）

以对于淫荡的微妙而喜剧性的暗示结尾。《女人这玩意儿》(*The Woman Thing*)则使用了大量的由四个字母组成的单词和精确有力的人体解剖学词汇；它对狂热的欲念如何挤压侵蚀我们使用语言的方式特别敏感。那些经常幻想到女性高潮之人(我想包括了大部分男性),将会发现一些特别生动的段落。此外,也许还有其他的宝藏。但是,谁有耐心读完它们呢?看在我花了钱的面子上,《奥林匹亚读本》中的确包含了一个崇高时刻。那是来自哈里斯(Frank Harris)《我的生活与爱》(*Life and Loves*)中的选段(也许是伪造的?)。在与两个裸体东方少女以及她们的英国老鸨运用各种姿势颠鸾倒凤之时,哈里斯突然有一种醍醐灌顶的感觉:“的确可以证明,马克思的许多思想都经不住推敲。真正的自由只有放荡不羁之徒,哪里轮得到无产阶级。”整个身心都在忙那活的哈里斯,他的形象不经意地否定了《资本论》值得一张门票价。

但并不是真的如此。因为这代价远高于基罗迪亚斯先生、玛丽·麦卡锡(Mary McElCarthy)小姐、威兰·扬(Wayland Young)先生和其他肆无忌惮的倡导者似乎意识到的代价。它不仅对作者真正的写作自由具有深刻影响,而且还影响到我们社会中日趋缩减的情感和想像所反映的资源。《奥林匹亚读本》的序言在胜利中结尾:

道德审查制度是过去的遗产,来自几个世纪以来基督教的主宰。既然该制度实际上已经灭亡,我们就可以期待自由的到来会改造文学。我们所说的自由,并不是消极意义上的自由,而是作为一种手段探索人类心灵中所有积极的方面,这些方面多少都与性有关,或者说是由性产生。

最后一个观点几乎愚蠢得难以置信。需要严肃追问的是关于自由的

断言，关于通过废除语言和想像的禁忌来实现文学全新改造与解放的断言。

自从“查泰莱夫人”事件和查禁米勒的作品遭到失败以来，色情文学的闸门轰然敞开。萨德的作品，热内和贝若斯描绘细致的同性恋小说，《玉女七试云雨情》、《性》(Sexus)以及《O娘的故事》，全都唾手可得。书籍审查官不会指控为梅勒的《美国梦》(American Dream)增色不少的性虐待和鸡奸细节(比如气味等)，以免成为笑柄。这是好事。但是，我们应该完全清楚这为什么好。书籍审查之所以愚蠢讨厌，凭经验而言，有两个原因：其一，审查官并不比我们好，他们的判断也会犯同样多的错误或者口是心非；其二，越想搞到某本书的人就越会去搞这本书。这与说色情文学实际上并不会腐蚀读者的思想或者煽动他们去摆出多余的或者罪恶的姿势可完全不同。可能是这样，也可能不是这样。我们两边都有充足的证据。这个问题要比许多提倡绝对自由的人们所允许的要复杂得多。但是，我们说书籍审查行不通且没有必要，这并不是说文学获得了解放，作家在真正的意义上就更加自由。

恰恰相反。当作家的感受力最为人道，当作家用语言最周到、最个性、最丰满的谜一样的人类交流，去理解和重演生活的奇妙、繁复和弹性，只有在此时，作家的感受力才最自由。与自由相对的是陈词滥调。没有什么比一行脏字更缺乏自由或者更加受制于庸俗的惯例和空洞的野蛮。文学要成为作者和读者之间生动的对话，作家必须表现出两方面的尊重：尊重读者成熟的想像力；更复杂、更重要的是，尊重他笔下人物的完整性、生活独立性和核心。

尊重读者，意味着诗人或小说家邀请读者意识共同参与创作过程。他不会全盘托出，因为他的作品不是为儿童或弱智而写的初级读物。他不会说尽一切，否则剥夺了读者运用想像力去理解的权利。他

会乐于让读者在其刻画的轮廓中凭借自身独特的生活经验、往日回忆和情感欲望来体会。托尔斯泰会在安娜的卧室门前中断描述，他将用行将熄灭的火焰和在壁炉中冷却的灰烬等比喻，引导读者认识到，我们每个人都能够体验和想像情欲的胜利。这时，他要比任何一位新的色情作家都更加自由，更能激发读者的兴趣。爱略特运用了风格和语气的转变来传达《米德尔马契》中卡索邦蜜月的真相，让我们去想像多萝西娅如何因为本质上的愚钝才遭受强奸。这时，她是自由的，她也把读者看作了自由的成年人。这些都是极其令人感到兴奋的场景，丰富了我们的性意识，远远胜过当代“自由”小说中泼冷水的牧歌。现在的“高雅色情文学”无论多么执迷于对生理的精确描述，其中都没有真正的自由可言，因为在那里，读者得不到应有的尊重，他们想像的权力被完全剥夺。

此外，小说人物原本神圣不可侵犯的独立生命没有得到应有的尊重，司汤达、托尔斯泰或者亨利·詹姆斯在作品中小心应付的完整统一的生活没有得到应有的尊重。那些在无所顾忌的新信条下创作出来的小说，对小说中的人物大叫：脱光，私通，玩各种变态的性游戏！当初的纳粹党卫军也是这样对着一排排男女叫喊。我认为，这之间没有截然区别。在“绝对自由”、不受审查的色情想像和绝对自由的性虐待之间，也许有深刻的联系，只是我们还不了解。这两种自由出现的历史情景相似，可能并非巧合。实现这两种自由，都是以他人的人性为代价，以他人最宝贵的权利——隐私权——为代价。

这是最危险的方面。将来的历史学家可能会逐渐把今日西方的时代特征定义为对人类隐私的大规模毁灭，对人类借以实现独特自我、倾听独特个体回声这一微妙过程的大规模毁灭。现在，城市中大规模的技术统治，必要而统一的经济和政治选择，用于交流和劝诱的新电子媒介，行动和思想日渐暴露在社会学、心理学和物质的侵犯和控制

之下，这些都加剧了我们时代对隐私和自我的毁灭。在越来越多的情况下，我们只能凭借极端的伪装（例如精神崩溃、吸毒、经济破产等），才能够体验到真正的隐私，才能够有情感体验的真正空间。于是，便出现了许多外表光鲜、但实质上惊人单调的生活；于是，人们需要前所未有的暴行和技术霸权来刺激神经。

性关系是（或应是）我们隐私的一个堡垒，是我们必须得到允许的夜间栖息地，在那里，我们收拾遭受侵扰的意识碎片，恢复某种不可侵犯的秩序和安宁。只有在性体验中，一个人，或者两个努力达到完全交流两个人，才能够发现自我独特的爱好。在那里，在经历了坎坷的奋斗和屡次的挫败之后，我们或许会找到那些让我们热血沸腾的语词、姿势和精神意象。在惊奇不断出现的黑暗中，我们必须摸索，但光明也必将属于我们。

新生代色情作家颠覆了这一最后的、重要的隐私。他们代替了我们的想像。他们带走了夜语，把它们放在屋顶上大吼，使它们变得空洞。我们在做爱时的形象，我们恋人间的絮语，都预先打包。无论是青少年之间的爱抚礼仪，还是最近的一场大学试验——教员妻子们同意在研究者的镜头前手淫，都表明性生活，尤其是美国的性生活，正越来越多地进入公共领域。这是非常丑陋丢人的事情。但是，我们很少理解它对我们的自我和情感资源的影响，正如我们很少理解现代广告中永恒的“近乎色情内容”和性暗示对我们精神的影响。自然选择告诉我们，缺乏运用的肢体和功能都会萎缩；同样，在社会中，那种感受力，那种体验和认识独特个体脆弱存在的能力，也可能会枯萎。正如奥威尔知道，伴随极权政治而来的是性生活的标准化，要么通过许可的控制，要么采取强制性的清规，这绝非偶然巧合。

因此，现在危及文学自由和我们社会内在自由的，并不是审查制度或语言沉默。真正的危险在于色情小说家表现出的对读者、人物和



语言的轻薄。我们的梦想正在批发出售。

因为有些词语需要弃用，所以有些场景不会清晰呈现，因为要求读者的不是服从、而是生动的回应，所以，许多西方诗歌和小说一直是培育想像力的学府，一直是使我们的意识变得更加精确和人性化的训练。我真诚诘难《奥林匹亚读本》及其代表的文类，并不是因为其中许多内容枯燥、鄙俗，而是因为这类书籍让一个人更少自由、更少人性；它们使语言更加贫乏，更少新鲜的辨别能力和激发能力。它们带来的不是新的自由，而是新的奴役。看在人类隐私的名义上，够了！

## 毕达哥拉斯文体（1965）

——一份猜测，为纪念恩斯特·布洛赫而作

老年人几乎不读小说。他们喜读威尼斯共和国历史、植物学论文、回忆录、政治小册子或哲学。他们喜欢直接关注生活的书籍。他们很少读小说，即使读，他们也只读“经典”；由于时间的力量或想像的威力，经典小说已经进入了真理的日冕，进入了历史记载的花冠。比如，司汤达的小说，托尔斯泰的小说，直接用历史的声音对我们言说，而不是虚构的偶在个体的授令。也许是因为老年人去日无多，他们已经成长为大师级的分类学家，追求的是愉悦的简练秩序、光骨头（bone-spareness）的记实和核心的事实。在某种重要的意义上，小说似乎毫无趣味、浪费时间。

浪费是个贴切的“说法”（notion）（或者，正如恩斯特·布洛赫会说，“观念”[category]）。有一种清教思想在搞暗中破坏，对着小说史唠叨：小说不是成年人的事情，不是严肃的事情；这个观念首先是加尔文主义者为了驳斥一切情感的特权而提出，然后被资产阶级用于强调感情专一的实用和俭省。阅读小说是对时间不经济的利用，极端有害。或许，比起任何其他文体，现代小说起源于一个更加屈辱的类比

语境：一方面是童话故事、玫瑰传奇（roman rose）；另一方面是大量的垃圾小说，黄色下流，耸人听闻或纯粹感伤。难怪，福楼拜、屠格涅夫和亨利·詹姆斯要么开宗明义，要么用老到手法例示，用心良苦地申诉，小说是极端严肃的模式，它要求读者智力和感受力的全情投入，它像任何其他更高的文体那样要求成熟。这声申诉变得更加迫切，当如此多的小说家——霍桑、托尔斯泰、左拉、卡夫卡——用以下难以压制的古老问题进行追问：小说真正是一件严肃的追求吗？一个人难道不应该把他的才华、他的语言资源和洞察能力，用于对生活的更公开批评（艺术，即便在其最正式的间距，也只是一种价值批评，用更自由、更深刻可能性的名义，对生活提出反建议）？

如此多的小说家表明了他们的不安，这种有说服力的挑战，或许解释了巴尔扎克和乔伊斯之间（这短短一百年之内出现了许多经典）小说的现实主义形式和特定野心。似乎意识到小说行为确实离心于在现代占主流的历史主义和实证主义，小说努力成为生活主人和生活目录。巴尔扎克《人间喜剧》中的世俗社会、狄更斯笔下包罗万象的英国都市和乡村的神话、左拉的实物目录以及乔伊斯的作品，它们最大的理想就是把社会和精神的一切素材都组织起来，放进小说的框架。人类变得虚无异化：受到强烈观察能量的驱使，现实主义小说延伸自己去吸取经验的新特质和轨迹。从司各特、曼佐尼（Manzoni）到现代派，历史小说努力将过去变成鲜活的现实（就如资产阶级现实主义时期的历史画师、哥特装饰家和舞台设计师所为）。科幻小说努力投射未来的理性蓝图。凡尔纳（Jules Verne）和威尔斯（H. G. Wells）是前卫的自然主义者。过去和未来之间是整个现实（present totality）的区域，其中每个范畴（经济、性、政治、隐私、技术、意识形态、宗教）在某个时刻都变成了小说再现的对象。最终，发展到最后，小说可利用的大量主题，事实和事件的拥挤织体，本身变成了小说的题

材，小说的中心神话。这就是在普鲁斯特和《尤利西斯》中发生的，想像力恣肆昂扬地围绕着欧洲文明的大全转圈。

想像力的恣肆昂扬引起了自然的反应。乔伊斯之后出现的几部重要小说，探索了新文体的可能，或者培养了读者新的回声。它们之所以引人瞩目，是因为它们缩小了焦点，暗自决心更谨慎地接近现实。与克利（Klee）一样，卡夫卡在设下了重重埋伏的地方前进，似乎在理性可及的范围内不能指望有什么牢靠的东西，似乎脚下在不断地震。燕卜苏的诗句几乎成了新形势下的座右铭：

黎明前的时光被地震唤醒。

我的家在海边的悬崖之上。地震可能将

书架上的书掀翻在地，打碎一排排酒瓶。

赫尔曼·布罗赫的《维吉尔之死》是自乔伊斯以来惟一朝内心推进一段距离的小说。小说将其狂热的意识和表现方式聚焦在一个消失点上，对准进入死亡的那一刻，那短暂的最后一口气，然后就是进入语言无力描述的地方。托马斯·曼的《浮士德博士》成为转折点，不只是因为它用微妙悲伤来暗示音乐高于语言和语词叙事（音乐有复调模式，不需要现实的支柱），而且因为它表现了小说的古典形式和要求是如何与中产阶级人文主义倾向不可分离的，表现了它们的毁灭是共同的毁灭。（因此，绝非偶然，真正从过去人文主义价值观出发来对共产主义革命进行批判的应该是一本小说，《日瓦戈医生》；而用未来的名义、从集体话语内部进行批判的应该是年轻新诗人的抒情诗。）

简单点说，小说出现了危机。我们知道，许多人会反驳。他们断言，好小说在不断写出来，每个重要的文体长期以来都饱受堕落的指责，无论是小说家还是读者，都没有意识到任何危险。对这些反驳的

答复是：说得没错，但是。无论是在眼睛处于盲区、单调而过分真实的报告文学中，还是在膜拜自然主义和道德中立的新小说中，在光谱的末端都能感到漫无秩序。小说行情的疯狂也是明证。粗略估计，在欧美每天约有十部小说面世。这些作品中，大部分都是垃圾，昙花一现，立刻沉沦下去，成为冰山庞大的基座。不难想到，冒出海面的冰山尖顶的一部分是严肃小说：它们进入了奖池，是成功一族，但其中也只有很小的一部分能够存活。每周大约五六部严肃的新小说能够有书评，批评家做的是荒谬、时髦、肤浅的工作。经常，成败纯属偶然。商业法则就是这样，被贬低的小说，或未能引起注意的小说，在半个月或三周时间之内就从出版商广告和书商进货目录中消失，然后，当成存货或化为纸浆。小说市场明显接近饱和。重要的是，英国的统计数字（这些数字是最可靠的）显示，过去五年出版和销售的新书中，小说的需求出现明显的萎缩，大众读者转向了历史书、传记、科普著作和散文。

不过，这些只是表面现象。

小说的危机来自两方面。首先，作为小说家主要题材来源的社会和心理现实产生了根本变化，在可利用的想像秩序上产生了根本变化。《尤利西斯》可能是建构“整个世界”（*summa mundi*）的最后一次连贯努力。福克纳笔下的传奇已经是故意乡土化，狡猾地偏离同时代事件的主流语境和织体。过去的40年间，在都市和科技社会里，人类经验的步伐和复杂性成几何级数增加。歌德在《浮士德》的序言中预见到的东西，华兹华斯在《抒情歌谣集》的序言和1846年写的关于“插图书和报纸”十四行诗中感到恐惧的东西，已经是司空见惯了：现代政治经济事件的戏剧化与“总体化”功能，通过及时再生产的方式将它们送进我们神经和大脑的权威画面和速度，以及我们生活中永远消费不完的“新闻”，已经大大削弱了我们想像力反应的清新

活力和辨别能力。为了努力刺激和抓住我们的兴趣，小说现在不得不与戏剧性表现的媒介竞争，这些媒介更“真实”、更容易吸引我们日渐懈怠麻木的感受力。要与其他喧闹的媒介（如电视、电影、影像和录音带）竞争，小说必须寻找情感震荡的新领域，或者，更确切地说，严肃小说必须选择此前垃圾小说写过的题材。这就难怪，现在许多小说中充满了强迫性的施虐和色情。

更重要的是，没有纪实文体的训练，没有按照自己的艺术和批评目的选择和重组生活的多样题材，小说家变成了焦虑的见证人。他不是观察的主体，而是观察的仆人，这个变化可以在左拉那里发现。现在许多小说都是报道文体，在说服力、尖锐度和影响性方面，都赶不上当下的历史书、传记和社会政治叙事作品。按照荒唐而又无懈可击的逻辑，大众流行杂志上提供的浪漫爱情故事或编造的恐怖故事，现在都敢自称是“真正的小说”。

生活气息的变化以及控制传递生活气息的媒介力量影响着小说（因为对于都市大众传媒文化中的许多人来说，世界看上去或感觉上就像是报纸和电视所选择呈现出来的样子），这构成了小说危机的第二大方面。

不同的文体有它们特定的经济和社会语境。英雄史诗与前封建社会的贵族制、家族制的气质相关，拉辛和莫里哀的戏剧与17世纪法国的专制主义和新兴中产阶级的复杂秉性相关。众所周知，小说的兴起并逐渐占据主流，与法国大革命之后的资产阶级有密切关系。在其道德和心理的焦点中，在其生产和传播的技术中，在其所要求的读者家庭隐私、休闲和阅读习惯中，小说完全与工商业资产阶级的大时代同步。1830—1930年之间是资产阶级的全盛时期，也正是从巴尔扎克到普鲁斯特、乔伊斯的小说全盛时代。那个时代显然结束了，两次世界大战将之开肠破肚，欧洲经济领头羊的地位随之丢失。历史新形

态（集体的、多民族的但互相敌对的、高度流动的、面向科学的历史形态）现已出现，尽管它们的质量和重量尚难估计。有文化的中产阶级人士，在自己家或公寓的安静书房中阅读一本属于他的小说，象征着一种复杂的经济特权、生活稳定、心理安全和有意培养品味，对于这一切，托马斯·曼是最后的全权代表，也是略带讽刺意味的最优秀毕业生。

这就是为什么说现在的平装本是一种重要的过渡现象。它实现了后资产阶级新文化的胜利和幻象。它让众多（往往生计有限的）读者觉得有高雅文化的潜力。它的物理形态本身非常短暂，它不是为了进入个人收藏的图书馆，它的低成本、视觉美观和方便获得，也许创造出一种多买书而不是多读书的条件。最重要的是，文学经验像许多我们技术生活中的其他东西一样是“预包装”。平装本不会使一个人去自己发现，进入与作家的私人对话；只有当涉及一套完整的作品，只有当遭到冷遇或不那么成功的作品占据仅次于经典的合适位置，这样的对话才会出现。某种卑微困难的寻找工作是真正文化修养的组成部分，是我们用自己的神经末梢发现之物的组成部分。（我最近花了三英镑买到十二卷本崭新的乔治·爱略特。书商说，它们放在那里无人问津，相反，时髦地添上序言并得到推荐的一部平装本小说，虽然相当昂贵，却很畅销。但人们买它会读吗？也许，他们买去的只是用作兔子养殖场的暖色调壁纸？在养殖场里，我们许多人度过了虚假的明媚岁月。）

小说之后，会是什么？我在其他地方已经设法暗示，在一个电子的、主要靠视觉方式表达的时代，在新兴的集体社会之中，戏剧，尤其是对观众参与和批判敞开的这类戏剧，有着远大的未来。比起其他文体，戏剧能够组织、探讨和代表一个处于发展阶段的社群的意识。

准确地说，它能够刺激观众向有文化习惯的再现过渡，能够把各种特色（从舞蹈、哑剧、音乐到高度风格化的语词符号）灵活地结合起来形成合奏。

但在以都市文化和技术文化为特色的西方文明中，再现的过渡文体似乎是某种纪实性写作或“后小说”。

当一种重要的文体衰落，其能量和刺激并没有完全丧失或迅速消散。它为新的模式赋予了生命。正如，希腊悲剧的语言、对神话的利用以及英雄立场，很大程度上是继承了史诗的成就。在小说信心增长的过程中，在其情绪、氛围、语调的表达中，我们注意到衰落戏剧的遗产。康格里夫（William Congreve）和谢里丹（Richard Brinsley Sheridan）在英国舞台上都没有合适的继承人；但他们对个体危机和对话的控制技巧，在奥斯汀的艺术中获得再生。尽管小说不再是有意义的媒介，但它已经培养出许多理念和技术资源，并且使之可用于其他文学模式。我们现在看到，这些理念和资源正在各种非小说中起作用。

在现代传记和历史写作中，事实性的素材和灵活再现的特殊修辞之间有许多合作（也不妨说是共谋）。丰富的背景、戏剧性的心理、虚构的对话，这些都是来自小说的技巧，现在用于档案记录。问题不是风格是否鲜活，而是小说的风格和精神不可避免地操纵着历史证据。社会学，尤其那些非常通俗、非常有影响的社学性著作，广泛地汲取了小说的戏剧化、具象化和拟人化等手法。理想小说的潜力甚至体现于对社会学数据的最“客观”、中性的安排。刘易斯的《山杰市的儿女》（Oscar Lewis: *The Children of Sanchez*）无疑是诚实地选择了磁带录音的形式；但是，当它被某个听众归类或真正地“听见”，原生态的生活立刻就呈现出小说的累积秩序。

在那种不妨称为“高雅新闻体”的典型现代文体中，遗传自小说的技巧，地位举足轻重。政治记者和社会记者的眼睛直接遗传自小说



家。因此，那些自诩为公正严谨的证人，都有明显的风格化，都罩了一件戏剧性的或伤感的欺骗外衣。许多政治行动和大人物行为的原因和记录，是用现实主义小说的戏剧性手法写出来提供给我们的；这套手法现在已经司空见惯。

小说许诺的活力、有序情感和直接性对话，在许多谈论科学的作品中也得到尊崇。我们时代是一个优秀的说教时代，是教导我们什么是深海、电波星、微生物或考古学的书籍时代。用一种轻松时髦的散文，用一种与小说中对学识和纪实的戏剧性运用或诗意运用相关的感觉态度，这些书籍实现了说教的目的。再次，托马斯·曼是起到过渡作用的大师：《浮士德博士》中的音乐宇宙学，《菲利克斯·克鲁尔》中精彩传递的形态学、植物学和宇宙学，超越了以前经典小说中包含的技术和“抽象”物质。这些作品初步展示了新的精湛技巧，向常人普及专门的科学知识。

总之，今日的西方文化中有大量的非小说。它们之所以具有这些独特的特征——灵活生动、戏剧性节奏和心理吸引力——是因为在它身后站着小说的大时代。借用德·昆西的说法，“知识的文学”和“权力的文学”的区别不再尖锐或明显，只要可能，知识的文学往往不管其修辞或伦理的承诺，利用了权力的文学。想想法国大革命之前高度世俗化的时期，我们会禁不住问，那样的时期——社会就是其技术的全部清单——是不是政治危机和社会危机的逻辑先兆？社会是在风暴前就丰收吗？

尽管“抒情性纪实”是现在的主要模式，名下集中了许多最优秀的通俗小说，每年都篡夺了严肃小说的真正读者，但它不是一种非常重要的文体。它不能超越自身，除非渲染润饰，除非挤压事实物超所值。而且，恰恰是它诚实对待政治、科学和历史的现状，使“知识的

文学”有一种根深蒂固的落伍，论据事实一经表述，几乎立刻就发生改变。对于科学、历史和社会学给予普通读者的动人的欢迎，对于我们要继续生活就必须知道的一切技巧，我们表示赞赏。但文体的根本生命有更顽强的隐密通道。

我们的文化见证了史诗和“高雅”戏剧的兴衰，见证了诗歌从社会核心记忆功能或议论功能中撤退。现在，它正见证着小说放弃根本目标。但是，可能有其他文体，有其他表述形态，在暗中生效。在我们混乱的生活中（看上去具有连贯性的媚俗使之更加混乱），用于书写洞见的新表述模式、新语法或诗学正在出现。它们具有试验性和孤立性。但它们存在，如同大量据说聚集在物质周围混乱空间中的辐射能。它们的确存在，只是在一些相当孤立且又很少为人所理解的书中。

重要的不是给出一张具体实在的书单；凭着自己的认知冲动，这张书单任何人都可以增删。重要的是这些作品的共性：走出语言，走向（我们称为逻辑的）新的关系，在更大的意义上，走向引诱现实进入短暂但鲜活的语词秩序的新句法。有些书，数量虽然不多，但在它们之中，散文与诗歌、戏剧声音与叙述声音、想像与纪实等传统分野是完全没有必要，甚至完全错误的。正如传统逼真性和共同视点的标准逐渐与印象主义的新焦点脱离关系。从18世纪末、19世纪初开始出现了一些书籍，对以下问题没有现成的答案：我是哪种文学类型？我属于什么文体？如此结构的作品，我们往往忘了“文体”一词中必要的生命，它们的表现形式自成一体，按照自己的生存方式改变了我们对于意义应该如何交流的看法。

布莱克就是个例子：因为他对于固定形式的不满，因为他对各种私人复杂空间中的表现形式进行重新处理，有的是格言警句，有的是散文诗，有的是史诗，这些手段灵活奔放，强调重点出乎意料，作品

中的段落才有了散文诗或散文自由报的效果。当然，另一原因是，他运用艺术不是为了从边缘去证明或评论，而是在所有的表现形式之内积极参与语言。布莱克的绘画与诗歌糅合在一起，绽放出难以言喻的不屈光芒。他绘画中的留白，框架之外流动的线条，像他许多视觉文本中的空白。当图画和语词走到一起，它们彼此重组，强烈暗示出新的意义和新的关系。据说，布莱克的失败是由于缺乏有责任的回应，是由于社会中缺乏充分的“社会性合作”。因此，“他很早就放弃了严肃意义上的出版”。但部分原因也许更加激进。布莱克像马拉美一样，但他有更多的诚实，努力寻找一种书籍的新形式，寻找印刷与句法、语言与空间、书写方式与语词符号之间新的互动。这明显体现在1809年出版的《详表细目》和1820年雕刻的《拉奥孔群像》(Laocoon Group)之中，布莱克使用了希伯来语、希腊语和英语，作品中点缀着格言警句，镶边处是简洁优雅的文字。我知道，这种诗画结合的技巧在18世纪有先驱，在他同代也不乏同好；但布莱克更有生命力。

克尔恺郭尔显然在此也很重要。他的精神话语坚定不移，令人惊叹；从中，他剥离出来的片段（借用多恩的说法就是“一个人的对白”），代表着一项秘密而连贯的重大计划，要建立一种文体逻辑结构；这种逻辑结构十分贴切灵活，可以包含和表达克尔恺郭尔沉思中的怀疑和复兴的巨大力量。虽然他没有完善或发表（或公开）这个计划（他也许只是断续地瞥见这个计划），但《非此即彼》、《恐惧与颤栗》中寓言的戏剧性盘绕、抒情私语和哲学教诲的综合、痛苦和逻辑的纠结，克尔恺郭尔暗示出了这个计划，如同残缺性和帕斯卡尔在《沉思录》中其他可能的组合中所传达出一种新文体的影响。克尔恺郭尔之后，哲学论述的习惯是“开放的”，可以修改，如凡高之后的树形。

尼采的文体中也有一种压倒一切的需要。他需要表达的是前所未

有的东西，这种需要如此强烈，往往不可避免地落入沉默。在尼采的风格中，在他先后发表的作品的实验性面具之下，新感觉和哲学对传统表现模式的要求与压力从未间断。如果想重新安排《朝霞》或《善恶的彼岸》中的格言警句，必然要有强大的位置感。这些使读者敏感脆弱的断裂性，混合成一种隐藏的逻辑，像隐藏着的磁铁上的铁锉刀。在某种意义上，《查拉图斯特拉如是说》有些守旧：狂想曲、东方化节奏、诗人立场，这种风格从奥西安（Ossian）到惠特曼、勒南（Renan）这百年间都能找到。但在另一种意义上，这部作品非常具有开创性。如同翁加雷蒂（Ungaretti）的著名押韵对句一样，它能够令人“恍然大悟”。它让哲学写作具有了音乐性。它有复调的肌理，各种风格文体几乎齐头并进。它有伟大的思想赋格，产生了音乐解决的特效，余音绕梁不去。这种对音乐的应用，不是为了追求外在的声响或节奏的小技巧，而是作为精神在语言中行动的模式，作为附属的主要语言使作家的意识在根本上具有双语性；这对于克尔恺郭尔和尼采（后者事实上是个音乐家）都至关重要。正如线条和色彩对于布莱克的诗学句法意义重大。

总之：在文学结构努力探索新潜能的地方，在真正的推动力挑战旧范畴的地方，作家都将伸手求助人类认知的其他主要语言规则：艺术、音乐，或（最近的）数学。

我们也许想看看其他初生形式的例子，走向新学科的不规律风格的例子。贝玑（Péguy）虽然文名不响，对语言的态度恶劣，但他努力缓慢法语的自然节奏，不只是追求修辞效果，而是给雨果的语言注入了一种像熔岩一样巨大的腐蚀性驱动力。贝玑想使论说逻辑深入内脏，具有魔力，这是笛卡尔之后就一直不具备的特点。证据来自强烈的反复主张，每次坚持绕回到最初的前提。他的作品与任何人都不同，如同动作迟缓的野兽在践踏心灵。

克劳斯 (Karl Kraus) 与贝玑一样，是个写小册子的作家，是对新闻时刻 (journalistic occasion) 雄辩滔滔的作家。但他《人类的末日》(Die letzten Tage der Menschheit) 绝对是个例外。这部宏大的诗剧，除了大量戏剧成分之外，还包括了哲学对话和抒情文艺小品，宣布了传统文体和时代音质之间的失衡危机。它用独特的方式表明，这个危机既不是诗剧或现实主义剧能解决，也不是散文或小说能解决的；这些文体的固定形式其实是个假象，是受到了凶猛无序的社会现实和政治现实的蒙骗。克劳斯作品中有一种追求“总体形式”的努力，尽管他缺乏维系这种“总体形式”的创造力和“消极能力”。

如果不是英年早逝，如果不是饱受生活前见的骚扰，这些能力或许就出现在了本雅明身上。本雅明决心将文学批评变成抒情的形式，变成产生意象的镜子，他的文章正好属于我们的主题。正如图片拼图、微型画和受到波德莱尔《巴黎图画》(Tableaux de Paris) 启发而写的关于巴黎的散文，形状是对城市的模仿，一个区接一区，中间猛地插入的街道或弯曲的小巷。在一篇早期的文章中，本雅明提到了语言模糊的必要性，提到了作家遭遇的困境，因为每种语言只与自己沟通，只与自身本性沟通。因此，有些新感觉和新东西要说的作家，必须在语言的粗糙表面上，或者只在语词、符号和语法的传统集合的一面上，敲打出自己的言辞。否则，他的声音怎能被人听见？

拒绝接受已有文体的充分性，希望每本书都成为自由且必须的文体，想用音乐语言和数学“语言”对文学风格施压，这些都潜藏在赫尔曼·布罗赫的作品之中。赫尔曼·布罗赫的成就如此丰富和不均，无法三言两语就总结。在《梦游者》(The Sleepwalkers) 中，我们就看到了小说和哲学的融合。在《清白无罪》(Schuldlosen) 中，我们不仅发现了诗歌和小说的糅合，而且有围绕音乐轴建立的小说虚构方案(小说叙事暗中模仿了莫扎特的《唐璜》)。《维吉尔之死》采用了弦

乐四重奏的形式，不同章节文字模仿了对应乐章的情绪和节奏。赫尔曼·布罗赫作品中的技巧实验，不是轻佻的炫耀，而是一种必须，它来自伦理需要，以及找到合适的象征形式，去充分表达摸索中的知识分子或先知的痛苦、愤怒与震惊的需要。在他晚年，赫尔曼·布罗赫越来越喜欢数学和沉默（某种意义上说，数学是沉默的语言）。

这不是偶然。我一直提及的这种激进实验传统，本身带有沉默的倾向；它认识到了文学可能不够充分。或许，我们的文化已经用废了它的语词。或许，语词已经廉价，消耗掉了曾经包含的认知肯定和神秘价值。列维-施特劳斯在《结构主义人类学》(*Anthropologie structurale*)中划分的健谈型文化和沉默型文化，对此已有暗示。在他的《神话学：生食与熟食》(*Le Cru et le cuit*)中，这点阐述得更加明显；这本书承认，无论是可理解性还是可译性，音乐都高于语言，语言本身的组合就是音乐模式：序曲、主题、变奏、高潮、复调、间奏。

只要走向表现形式的极限，文学就来到沉默的海岸。这没有什么神秘可言。只有赋予语言极度的精确性和透辟，诗人和哲人才能意识到，才能使读者也意识到，其他不能用语词包围的维度。赫尔曼·布罗赫认为，这等于说，死亡有另一种语言。死亡的边界，语言哲学和形式逻辑（逻辑是精神的狂想曲，用于打量世界的一种方法）可以接近，但边界上立着维特根斯坦的告诫：不能言说的东西，我们必须将之归于沉默。

《哲学研究》是这类书的一个生动例子。我将努力定义的这种书是精神形式和精神运动之书。它由格言警句和数字构成，似乎是从另一类型的确定书写中借用的。它使怀疑和严格评估成为自己的句法、风格和对象。维特根斯坦具有诗人的才能，使每个语词看起来是新的，充满有待利用但可能毁灭的活力。《哲学研究》许多地方意象简明、形式独特，读起来简直就像一首诗。像里尔克的《致俄尔甫斯

十四行诗》一样，它们差不多同时代出现，都建议我们保持沉默。

如果我们完全综合考虑这些因素——使特定的时刻具有特定风格和文体的决心，作家的语言媒介与音乐和数学的近缘性，以及直接从语言产生、我们接近沉默（魔力核心）的弦外之音——一个名字或一个隐喻就会自动浮现，将不同的书聚集在一起。只有认识到事物所属的类别，才能完全把握事物之间的关系。因此，在布莱克和克尔恺郭尔开创、一直延续到维特根斯坦的创作领域中，那种看上去断裂的、各具特色的系列，或许逐渐被我们视为新文体的一部分。我将这种新文体称为“毕达哥拉斯文体”。

不仅仅因为这种新文体中有音乐和数字，有关于沉默和死亡的永恒沉思和哲学，而且因为前苏格拉底派哲学（或者我们从那些一直模糊但却具有强力秩序的片段中获得的東西），提醒我们想起文体仍然是具有驱逐亘古混乱的巫术的时代。在那个时代，哲学和矿物学用的是诗歌语言，语词有催人起舞的力量。我前面引的那些书就像火花，来自赫拉克利特盗来的天火。

恩斯特·布洛赫的《希望原理》（*Das Prinzip Hoffnung*）中经常出现毕达哥拉斯和赫拉克利特。本文可以视为这部作品某方面的脚注。我希望已经暗示，布洛赫也许是以毕达哥拉斯文体写作的最好在世作家。

对于乌托邦马克思主义的历史学家，对于自然法认识论者，对于20世纪德国—犹太血统的文化哲学史家，布洛赫的重要性显而易见。但他的成就中很大部分与文学批评家和语言学者相关。早在1912—1917年期间写的文章和《托马斯·闵采尔》（*Thomas Münzer*）中，布洛赫把写作行为变成了一种独特而迫切的个人需要。尽管受到表现主义的强烈影响，布洛赫的早期作品有其强烈的抒情主张。

在他成熟的风格中，有些篇幅异常通透，可以与荷尔德林和尼采相提并论。像屈指可数的几位德语大师一样，他打破了德语文体习惯性的重负和凝滞。

《希望原理》与其他书都不同。没有预先设定的形态和语调，没有预先设定的疯狂程度和隐喻逻辑。在第一页，我们就发现了数字、空白（印刷上等同于沉默）、突兀神秘的小标题、三段文字（一段比一段长，像采用了诗节模式）。这一页强调了前所未有的需要和给予独特声音的决心。大写的第一句话像一曲晨歌，精神开始了伟大的航行：“我们从零开始。”这是毕达哥拉斯文体的暗语。我们明天开始的这本书必须好像前所未有，像朝阳一样新颖动人。



走出黑暗的语言



# 空洞的奇迹 (1959)<sup>[1]</sup>

举世公认，战后德国是个奇迹。但那却是非常奇怪的奇迹。表面

- 
- [1] 这篇写于1959年的文章引起了许多伤害和愤怒，可以理解。在德国，对这篇文章的讨论和误用持续到现在。《技术时代的语言》(*Sprache im Technischen Zeitalter*) 专号刊发讨论文章；1966年春，在美国的一次会议上，又出现了关于德国“四七社”作家的新争议。德国的学界（我有些不安地厕身其中）特别反对此文的立场。

我在本书中再次发表此文，是因为我相信，语言和非人道的政治之间的关系非常重要；是因为我还相信，需要特别的、悲惨的迫切性，方能看到纳粹时期德语的使用，看到纳粹政权倒台之后杂技般的遗忘过程中德语的运用。迈斯特 (D. Maistre) 和奥威尔都写过语言的政治性问题，语词在政治暴行和谎言的压力之下如何丢失其人文意义。我们只是刚开始把他们的洞见运用到语言和情感的真实历史。在此，几乎一切都待解决。

我再次发表此文，也因为我相信，论证的总体思路仍然有效。写此文的时候，我还不知道克伦贝勒 (Victor Klemperer) 1946年在东柏林出版的著名作品《一位语文学家的札记》(*Aus dem Notizbuch eins Philologen*)，再版时更名为《第三帝国的语言》(*Die Unbewältigte Sprache*)。克伦贝勒作为一名训练有素的语言学家，以丰富的材料（远非我能提供），勾勒出德语堕落成纳粹行话以及德语堕落的语言历史背景。1957年出现了一小册纳粹德语基本词书，名叫《非人道的词典》(*Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*)，编者是斯滕伯格、施托茨和苏斯坎德。1964年，贝尔宁接受了我进一步深入研究的建议，出版了《从“血统”到“种族”》(*Vom “Abstammungsnachweis” zum: Zuchtwart*)。斯滕伯格发表在《标准》(*Kriterien*)，法兰克福，1965) 杂志上的文章《地下酒吧的语言》(*Massstäbe der Sprachkritik*) 中再次回到这个问题。霍赫胡特的《代理人》(*The Deputy*)，尤其是其中描写艾希曼和他业务上的老朋友的场景，纳粹德语被表现得非常精确，令人作呕。佩特·魏斯的《调查》(*Investigation*) 与格拉斯的《狗年月》(我将在下一篇文章“君特·格拉斯”中介绍)也都探讨了德语问题。

然而，在过去的十年里，德语以及用德语表现政治现实的复杂历史翻开了新的篇章。东德语言再次制造出许多谎言和极权主义的简化用法，接近于纳粹时代。东西柏林之间需要筑墙相隔，东西德的语言和人文之间也要筑墙相隔。

上充满了对生活的无限热情，骨子里却是莫名其妙的死寂。走近德国，把你的视线从奇迹般的生产线上移开，看看别处；蒙住你的耳朵，暂时忘却机器的轰鸣。

死掉的是德语。翻开日报、杂志，翻开对新近上市的各种畅销书和学术专著评论，去看一场新的德剧，或者听一听收音机里或联邦议院里说的话，你会发现，这不再是歌德、海涅还有尼采他们使用的德语。甚至不是托马斯·曼的语言。德语受到了极大的摧残。德语成了噪音。人们仍在用德语交流，但却创造不出交流的意义。

语言是有生命的生物体。虽然极为复杂，但仍然是有机体。语言自身就有一种生命力，一种特殊的吸收和成长的力量。但是，语言也会衰败，也会死亡。

有许多方式表明语言体内有了腐蚀肌体的病菌。原本灵活的精神行动变成机械僵化的习惯（如死隐喻、陈腐比喻、口号）。词汇变得更长，语义变得更加含混。修辞代替了文采。行话代替了精确的通用表达。外来词或借用词汇不再被吸收进入本土语言的血脉。它们被生吞活剥，依然保持其外来入侵者的身份。所有这些技术上的失误造成了实质上的失败：语言不再使思想更清晰，反而使之更模糊；语言不再直接有效地表达思想感情，反而分散了感情的强度；语言不再冒险（一种活的语言就是人脑能够经历的最大的冒险）。总之，语言不再被经历，语言只被言说。

这种状况可能存在很长时间。拉丁语在罗马文明中的生命之源枯竭很久之后，仍然为人所用。但是在这种情况下，文明的某些精髓再也没法复活。这样的事就发生在了德国。这就是为什么在德国经济的奇迹背后是精神的无边死寂，让人感到一种无可避免的琐碎卑微和装腔作势。

是什么使德语走向死亡？这是一段有趣而复杂的历史。这段历史

开始于一个悖论：德国形成以前，德语最有活力。路德、歌德、席勒、克莱斯特、海涅，还有尼采的前半生，都生活在德意志民族统一之前。现代德国在1870年建立以后，随之而生的是普鲁士—德意志民族意识的浪潮，这些德语小说和诗歌的大师都没有卷入进去。像歌德一样，他们是欧洲的公民，生活在君主小邦中，这些小邦不足以唤起民族主义的情绪。或者，像海涅和尼采一样，他们在德国之外写作。这种现象在近代最好的德语文学中也很普遍，卡夫卡在布拉格写作，里尔克在布拉格、巴黎和杜伊诺写作。

俾斯麦时期德国的官方语言和文学中就有了德语消亡的迹象了。那是军事史家、语文学家和玄奥哲学家的黄金时代。这些新普鲁士帝国的达官贵人创造出了笨拙枯燥、令人心寒的语言风格，使得“德语”带着死亡的凝重气息。那些逃避了德语普鲁士化影响的人，有的是叛徒和流亡者，像开创了新闻体写作辉煌传统的犹太人，有的则和尼采一样，在德国之外写作。

德语的学院气息和冗长风格已在1870年到“一战”期间的德国社会和学术中坚的文笔中体现出来，在帝国统治期间，德语又多了帝国时代的浮华和神秘。在新帝国的政府要员中间流行的“波茨坦风格”是一种俗言（“士兵间的直白话语”）和雅言（瓦格纳音乐中的浪漫主义）的混合体。德国的大学、政府部门、军队和法庭合力训练德语和德国人民，将其推入危险的境地：使用口号和陈词（如“栖息地”、“黄祸”、“北欧美德”）的可怕弱点；对于长词或高音表示出自动的尊敬；对故作多情的感伤十分溺爱，用以掩饰粗俗和欺骗。在这个训练过程中，最著名的德语语文学流派起到了奇妙而复杂的作用。语文学将词语放在旧词和关联词的语境中，而不是放在道德目的和行为的语境中。它赋予语言以礼节，而不是形式。绝非偶然，以语文学为核心的德语教育培养出为普鲁士德国和纳粹帝国效忠的忠诚卫士。

教室里的操练最终走向军营中的操练，这方面最好的例子可见于亨利希·曼的小说，尤其是他的《臣仆》（*Der Untertan*）。

1914年，当士兵走上战场时，语词也进入了战场。四年后，幸存的士兵拖着疲惫的身躯回家。在真正的意义上，语词没有回来。它们仍然留在了战场上，在德意志精神和事实之间建起了一堵神秘的墙。它们编造出第一个巨大谎言，现代德语很大程度上得到这个谎言的喂养：“腹背受敌”的谎言。英勇的德军不是在前线被打败，而是被“卖国贼、变节者和布尔什维克人”在背后捅了一刀。《凡尔赛条约》不是欧洲人在经历了战争的洗劫后试图挽回损失的尴尬努力，而是贪婪的敌人强加于德国的残酷报复的阴谋诡计。战争爆发的责任在于俄罗斯、奥地利或“背信弃义的英国”的殖民诡计，而不是普鲁士德国。

许多德国人知道，这些都是神话，也都知道德国的军国主义和民族虚妄部分上导致了“一战”的浩劫。在20世纪20年代的政治俱乐部，在布莱希特的实验戏剧里，在托马斯·曼和亨利希·曼的作品中，在柯勒惠支和乔治·格罗茨（George Grosz）的雕塑里，他们都这么说。自从普鲁士贵族地主阶级和语文学家统治德语之后，德语的生命力就开始消亡，而今，德语开始了复活。这是一个辉煌的反叛时期。布莱希特重新赋予了德语散文路德似的简洁风格，托马斯·曼则在自己的风格中融入了古典的地中海传统中的柔软、明亮与优雅。1920年到1930年间是现代德语精神的黄金十年。1922年，里尔克写完了《杜伊诺哀歌》和《致俄尔甫斯十四行诗》，为德语诗歌带来了灵动和音乐，这是自荷尔德林之后前所未有的新局面。1924年，托马斯·曼发表了《魔山》。1926年，卡夫卡的《城堡》出版。1928年，布莱希特的戏剧《三毛钱歌剧》首演。1930年德国电影界出品了《蓝天使》（*The Blue Angel*）。同年，穆齐尔的《没有个性的人》第一卷问世，对西方价值观的没落进行了奇特而全面的反思。在这辉煌的十年，德语

文学艺术参与了西方想像力的巨大浪潮。在这次浪潮中，涌现出了福克纳、海明威、乔伊斯、艾略特、普鲁斯特、劳伦斯、毕加索、勋伯格和斯特拉文斯基。

但是，这次浪潮像中午一样短暂。1870年以来进入德国民族性格中的蒙昧和仇恨太根深蒂固。劳伦斯在他神秘的预言文章“德国来鸿”（“Letter from Germany”）中注意到，“那种旧式的、林立的、野蛮的幽灵”是怎样“侵入德国人的精神”。他看到德国正“切断与西欧的联系，退却到东方的沙漠中去了”。布莱希特、卡夫卡和托马斯·曼没有能够掌握他们民族的文化，没有将他们的清醒、仁慈与才智强加于德国文化。他们首先发现自己是怪人，接着又发现自己被追捕。新的语言学家随时使德语变成有史以来最为全面有效的政治工具，将人类语言的尊严降低到狼嚎的地步。

我们必须谨记：在纳粹主义的恐怖统治之下，德语也未能幸免。不仅仅是因为希特勒、戈培尔和希姆莱恰巧都说德语。纳粹主义恰恰在德语中找到为其野蛮所需的表达。希特勒在母语中听到了潜藏的歇斯底里、混乱以及催眠、发呆。他准确无误地潜入德语的潜流中，进入黑暗和啼哭的地带，这地带相当于语言的婴儿期，过了这个时期，语词才慢慢发育成熟，与精神临时接触。不同于歌德、海涅和曼所听到的音乐，希特勒在德语中听到另一种音乐；刺耳的韵律，一半是夹缠不清的行话，一半是淫词艳语。对于他的怒吼，德国人没有带着恶心与怀疑走开，而是高声呼应。上百万的民众扯着嗓子跺着脚应和。像希特勒这样的人会在任何语言中找到恶毒无耻的资源。但是近代历史表明，这些资源非常方便，在日常话语的表层就触手可及。有人用之写出《霍斯特·威塞尔之歌》（*Horst Wessel Lied*）的德语，随时愿意滑入地狱。（在德语词“喷”被频繁地用来形容犹太人在刀尖下“喷血”的场面之后，这个词汇怎样才能恢复其健康的意义？）

这就是纳粹帝国统治下德语发生的状况。不是沉默或躲避，而是出现了大量愿为纳粹服务的精确词汇。纳粹时期特别的恐怖之一就是，一切发生的事都被记录下来、分类、编年、归档；德语被用来表达任何人都不应该开口、任何人都不应用纸写下的东西。回想那时所做的东西，所说的东西，都让人觉得恶心，无法忍受，但我们必须面对。在盖世太保的地下室里，速记员（通常为女性）认真记录下因扭伤、灼烧、鞭打而发出的恐惧与痛苦的种种人声。贝尔森和马特豪森集中营中的酷刑和实验都有准确记录。达豪集中营里规定的鞭刑时具体的抽打次数也记录在册。当波兰的犹太拉比被迫用手和嘴清扫公共厕所时，旁边有德国官员做记录、照相，还给相片加上标签。纳粹的精英卫队在死亡集中营门口将母子分开时，他们一直保持着沉默。他们用欢呼声宣布即将到来的恐怖时刻：“好，好，把犹太人扔进烟囱！”

那不能言说的东西被一遍又一遍地说了12年。那难以想像的东西被记录下来、编制索引、存档备查。在华沙，那些把生石灰倒入下水道、处死活人或掩盖死尸恶臭的人，在家书中谈及此事的时候说，他们必须“清除害虫”。他们在信中还索要家庭相片或送去普通的问候。沉寂的夜晚，神圣的夜晚，舒适的夜晚。被用来统治地狱的言语，句法中开始染上了地狱的气息。语言被用来摧毁人之为“人”的东西，取而代之的是兽性的主宰。渐渐地，语词丢失了本义，获得了梦魇般的意义。犹太人、波兰人和俄罗斯人成为两脚虱子，正如纳粹党的宣传手册上所说，像“肮脏的墙上的蟑螂”，他们是优良品种的雅利安人必须清除的腐烂臭虫。“最后的解决”逐渐意味着六百万人在毒气室里死去。

德语不仅感染了这样极端的非人道，它还被用来执行数不清的谎言，说服德国民众相信他们的战争是正义的，无往不胜。当失败开始笼罩纳粹帝国千岁，这些谎言积成了不化的雪堆。德语开始颠倒黑



白，将黑暗说成“光明”，将灾难形容成“胜利”。戈特弗里德·贝恩（Gottfried Benn）是留在纳粹德国的少有的正派作家。他注意到字典中对希特勒时代德语的一些新定义：

在 1943 年 12 月，俄国人把我们逼退 1500 公里，并且还突破了我们的前线十几个点，当时，有一名身材小如蜂鸟、温柔如小狗一样的中尉说道：“最重要的是猪还没有突破防线。”“突破”、“击退”、“清除”、“灵动的战线”——这些词有很强的正反意义，可以唬人，也可以掩盖事实。斯大林格勒战役——偶然的悲剧。U 潜艇被击沉——只是不经意地被英国人发现了技术上的小问题。蒙哥马利将隆美尔从阿拉曼一直追赶到那不勒斯，长达 4000 公里——因为巴多格里奥集团的背叛。

随着复仇的圈子套在德国头上逐渐收紧，这些谎言的雪花累积成了猛烈的暴风雪。在空袭警报的间隙，戈培尔等声音在电波中安慰德国民众，他们将要发射“巨型的秘密武器”。在“第三帝国”的末日，希特勒走出地堡掩体，视察一排面色死灰的十五岁的新兵，他们是柏林的最后防线。当天的政令上说“志愿兵”和精锐部队紧密地团结在元首的周围，战无不胜。噩梦在一个无耻的谎言中嘶的一声破灭。“优等种族的雅利安人”被郑重其事地告知，希特勒正在前线的战壕里，抵御“苏魔”（Red）对首都心脏的进攻。而事实上，这个小丑已经带着情妇死了，躺在混凝土浇筑的安全地堡里。

语言有着巨大的生命潜力。它们可以吸收大量歇斯底里的、没文化的廉价词汇（奥威尔揭露了如今的英语便是如此）。但是，总会有一个断点。他们使用一种语言来构想、组织以及为贝尔森集中营辩护，使用这种语言来制订毒气室的操作规范，使用这种语言在 12 年

精心策划的暴政中将人变成非人。语言总会发生一些变化。将语词变成希特勒、戈培尔和成千上万的党卫队使用的语词，提供恐怖和谎言。语词总会发生一些变化。有些谎言和施虐会残留在语言的骨髓里。刚开始可能很难发现，就像放射线的毒性一样会悄无声息地渗透进骨内。但是癌症就这样开始了，最终是毁灭。语言不再成长，也不再清新。它不再具有过去那两大主要功能：提供我们称之为法律的人文秩序，传递我们称之为优雅的人性精华。克劳斯·曼在1940年的日记里痛苦地注意到，他不再阅读新出的德语书籍，“是不是希特勒污染了尼采和荷尔德林的语言？”答案可能是。

然而，那些语言的卫士，良知的看守者，他们又发生了什么？德国作家又发生了什么？有些在集中营遇害；有些，像本雅明，在落入盖世太保之手前动手自杀，因为盖世太保要磨灭他们身上残留的一点点上帝的影子；大多数作家选择了流亡，比如，最优秀的戏剧家布莱希特、楚克迈尔（Carl Zuckmayer），最重要的小说家托马斯·曼、韦尔弗（Franz Werfel）、福伊希特万格（Lion Feuchtwanger）、亨利希·曼、斯蒂芬·茨威格、赫尔曼·布罗赫。

若要理解德语及其声音灵魂发生了什么，这样的集体大流亡就显得非常重要。有的作家是为了逃命，因为他们是犹太人、马克思主义者或“其他不受欢迎的害虫”。但许多人原本可以留下，成为纳粹政权尊贵的雅利安上宾。纳粹分子太急于留住托马斯·曼，因为只要他能留下，就会给帝国文化带来光彩和荣耀。但是，曼不会留下。因为他清楚地知道，发生在德语上的一切，他感觉到，只有在流亡中，德语或许才能逃过最终毁灭这一劫。他离开德国的时候，拍纳粹政权马屁的波恩大学取消了他的荣誉博士学位。在致波恩大学那封著名的公开信中，曼解释了一个使用德语传播真理和人文价值的人为何不能选择留在希特勒的纳粹帝国：

语言是一个巨大的秘密，维护一种语言及其纯洁性的责任，是一种带有象征性的精神责任，这种责任不仅仅有一种美学意义。对语言的责任，从本质上说，就是对人类的责任……面对我的国家每天发生了的、每刻正在发生的不可弥补的邪恶，摧残肉身、灵魂和精神，摧残正义和真理，摧残个人和人类，一位习惯用写作来承担责任的德国作家，应该保持沉默、完全沉默吗？

当然，曼是对的。但是，保持正直的代价对于一位作家来说实在是太大。

德国作家遭受了不同程度的损失，他们的应对方式也不一致。只有少数幸运儿能够在瑞士避难，继续生活在德语的生命之流中。有些人，如韦尔弗、福伊希特万格和亨利希·曼，他们在新家园中住地相近，形成了一个德语的小岛。茨威格在安全抵达拉美后，曾试图重操旧业。但他最终没有克服绝望。他深信，纳粹会把德语变成非人的胡话。他觉得献身于维持德语的纯洁性前途无望，于是选择了自杀。还有些作家干脆彻底地放弃了写作。只有那些非常坚强、最有天赋的作家才能把他们残酷的生活现实转化为艺术。

被纳粹从一个避难所赶到另一个避难所的布莱希特，把自己的每一出新剧都当成漂亮的绝地反击战。《大胆妈妈和她的孩子们》最初写于苏黎世，正值1941年的黑暗春天。布莱希特被迫赶得越远，他的德语就越清晰有力。他的语言就像启蒙课本里的语言，拼写出简单的真理。无疑，布莱希特的政治倾向救了他的命。作为马克思主义者，他觉得自己属于一个比德国更大的社群，参与了历史的进程。他作好了准备，接受德国传统的衰渎与毁灭，并认为这是创建一个新社会的必然的悲剧序曲。在“书写真理遇到的五个难题”（“Five Difficulties Encountered When Writing the Truth”）一文中，布莱希特展

望了一种新的德语，语词能够对应事实，事实能够对应人的尊严。

另外一位把流亡当成丰富阅历的作家是赫尔曼·布罗赫。《维吉尔之死》不仅仅是乔伊斯和普鲁斯特之后欧洲文学史上最重要的小说之一，它还具体描写了野蛮时代文人的悲惨遭遇。小说开始于维吉尔临死前的决定，毁掉《埃涅阿斯纪》的手稿。他现在认识到，语言的美丽与真实不足以表现人类的苦难和暴行的扩张。人类必须寻找一种比词语构成的诗歌更直接、更有助的诗歌，一首由行动构成的诗歌。此外，赫尔曼·布罗赫的语法和话语超出了传统的范畴，就好像传统的范畴太小，不能够包含我们时代的非人道强加于作家的沉甸甸的悲伤与洞见。在他相当凄清的生命尽头（他死在纽黑文，几乎无人知道），他日益感到，交流或许存在于语言之外的方式，也许存在于沉默的另一种面相——数学。

在所有的流亡作家中，托马斯·曼的结局最好。他一直都是世界公民，乐于接受其他语言和文化的养料。在“约瑟夫”（*Joseph*）三部曲的最后一部中，他的风格中似乎增添了些他正生活其间的英语的调性。德语依然占据着主要位置，但时不时地有一束异域之光穿透他的德语。在《浮士德博士》中，托马斯·曼直接谈到了德国精神的毁灭。小说的结构就分裂为叙述者的语言与其所叙事件的对立。叙述者的语言是古典人文主义者的语言，显得有点严肃和老套，但却总是向理性、怀疑和宽容之声敞开。与之相反的是，主人公阿德里安·莱韦尔金的一生却是充满非理性和灾难的寓言。莱韦尔金的个人悲剧预示着德国人更大的疯狂。正如叙述者为天才的疯狂毁灭写下了他那学究气但充满人性的证词，曼也表现了纳粹帝国如何一头扎进血腥的混乱。《浮士德博士》里也直接思考了语言和音乐在德国人灵魂中的地位。曼似乎在说，德国人灵魂中最深的力量总是表现于音乐而非语词。莱韦尔金的人生暗示出这个充满危险的事实。因为音乐中有完全

非理性和催眠的可能。德国人不习惯在语言中去寻找意义的终极标准，却乐意接受纳粹主义的非人的行话。在这些行话之后，飘荡着瓦格纳狂想曲伟大的黑色旋律。《神圣的罪人》是曼的晚期作品，曼以戏拟和拼贴的手法重新回到德语的问题。故事语言是对中世纪德语的细致模仿，像是尽可能远离当下的德语。

尽管他们取得了个人的成就，但这些德国流亡作家捍卫不了他们遗产的自我毁灭。选择离开德国，他们可能维护自己的正直。他们目睹的只是灾难的开端，而非全景。正如一个选择留下的作家写道：“你没有以你的尊严为代价。那么，你如何与那些用尊严为代价的人进行沟通？”曼、黑塞和赫尔曼·布罗赫在瑞士、加利福尼亚或普林斯顿写的作品今日在德国为人阅读，主要是作为一种珍贵的证据，在“其他某个地方”，在希特勒的魔掌之外，还有一个特赦的世界。

那么，那些留下的德国作家命运如何？有些成为“雅利安文化”官方妓院（帝国文化院）的走狗。有的支支吾吾直到最后丧失了清晰表达意义的能力。克劳斯·曼勾勒出现实主义雄狮格哈特·豪普特曼（Gerhart Hauptmann）如何与新现实妥协：

希特勒……毕竟，……我亲爱的朋友们！……不是硬心肠的人！……让我们试着……不，如果你高兴，请允许我……客观……我能再倒杯酒吗？这种香槟……非常好，真的——我是说希特勒这个人……当然，香槟也很好……最巨大的进步……德国的年轻人……大约七百万张投票……正如我经常对我的犹太朋友们说……这些德国人啊……摸不透的民族……真的很神秘……无边的冲动……歌德……《尼伯龙根之歌》……希特勒，在某种意义上，表达了……正如我尽力向我的犹太朋友们解释……动态的趋势……基本的，不可阻挡的……

有些作家，如戈特弗里德·贝恩和恩斯特·荣格尔（Ernst Jünger），则在贝恩所说的“贵族式移民”中避难。他们加入了德国军队，认为这样就可以逃离污染的潮流，以“传统、高尚”的军团方式为国效力。荣格尔记叙了一场在法国取得胜利的战役。这是本抒情、优雅的小书，名叫《花园与街道》（*Gärten und Strassen*）。里面没有丝毫无礼的调子。一位老式的德国军官像父亲一样照顾他的法国犯人，并且同他的新臣民们建立了“恰当”甚至亲切的关系。在他工作用车后面，跟着的是刚从华沙回来的盖世太保和党卫军的大卡车。荣格尔没有提任何不愉快的事。他写的是花园。

贝恩看得更透。他最初躲进晦涩的风格，随后完全陷入沉默。他留在纳粹德国，光这个事实似乎就摧毁了他对现实的把握能力。战后，他写下了他身处黑暗时期的回忆录。其中，我们会见到一些难以置信的句子。在谈到政权给他的压力时，他写道：“我写这些过去的事，不是出于我对国家社会主义的憎恨。纳粹政权已经推翻。我不会把赫克托拉出来鞭尸。”一个正派的作家，写下这样的话，一定经历了许多迷惑。这样的迷惑足以令我们晕头转向。套用一句学术界中的老话，他把纳粹等同于荷马笔下最高贵的英雄。因为德语死去，所以只有求助于谎言。

有几个留在德国的作家展开了秘密的抵抗。其中之一就是威切特（Ernst Wiechert）。他在布痕瓦尔德集中营待了一段时间，在整个“二战”期间都处于半隐居状态。他把所写的东西都埋在了他的花园里。虽然一直都面临危险，但他坚持留在德国，因为他觉得德国不应该在无声的煎熬中毁灭。他留下来，以便作为一名诚实的人，为那些流亡的人，为那些或许会幸存的人，记录下德国一直是什么样子。在《死者的森林》（*The Forest of the Dead*）中，他以简洁、平静的语气记述了他在集中营看到的一切。平静，是因为他希望用赤裸裸的真实让恐

怖的事实叫喊。他看到犹太人在沉重的石块或木头下被折磨致死（他们一旦不喘气就会遭受鞭打直至死去）。当他的手臂长出脓疮时，他得到了包扎并活了下来。集中营的医务军官哪怕是戴着手套也不愿碰犹太人或吉卜赛人，“以防沾染一点他们身上的味道”。犹太人和吉卜赛人在坏疽的折磨下和警犬的追咬下凄厉而死。威切特目睹了这一切，装在脑海里。在战争结束之际，他把埋在花园里的手稿挖出来，并于1948年出版。但这已经太迟了。

战争结束后的最初三年，许多德国人试图以现实主义的眼光审视希特勒统治的时代。在战争废墟和经济萧条的阴影笼罩下，他们认为纳粹主义纵容邪恶在他们身上和整个世界肆虐。人们排成长长的队伍，走过死亡营的白骨堆。退役的军人承认了占领挪威、波兰、法国或南斯拉夫期间一直发生的事情：大规模地屠杀人质、蹂躏、劫掠。教会站出来高声谴责。那正是一段道德审视的伤痛时节。12年没有说过的话语再次被人言说。但是，这段时间太短了。

转折点似乎在1948年。随着新德国马克的确立，德国开始了奇迹般的经济飞跃。整个国家真的在努力建设。在这些年里，人们的半个晚上都花在重建的工厂里，因为他们的家还不能独立生存。伴随着物质力量的飞跃，一个新的神话开始诞生。上百万的德国人开始对自己和容易轻信别人的外国人说，过去那段历史其实根本没有发生，那些恐惧是被同盟国的宣传和喜欢编造轰动事件的记者恶意夸大。不错，确实存在些集中营，据说是有许多犹太人和其他一些不幸儿被灭绝。“但不是六百万，亲爱的朋友们，根本没有死那么多人。你知道，那都是传媒的宣传。”无疑，党卫军和纳粹冲锋队在外国的土地上实施了惨无人道的暴行，这的确令人遗憾。“但这些家伙只是些到处流浪的疯狗，一群来自底层的流氓。正规军从来没那么干。他们为我们光荣的德军抹黑。真的，我们在东线作战的孩子们对抗的不是正常的

人类。俄国人是一群疯狗，亲爱的朋友们，他们是疯狗！想一想德累斯顿的大轰炸？”无论在德国什么地方旅行，都可以听到这样的言论。德国人开始狂热地相信自己的谎言。但更糟的还在后面。

各行各业的德国人开始宣称，他们对纳粹政权的暴行一无所知。“我们不知道发生了什么。没有人告诉我们关于达豪、贝尔森和奥斯维辛集中营的事。我们怎么会发现这一切？不要责怪我们。”显然，要反驳这样一种自称是蒙在鼓里的说法很困难。因为确实有许多德国人对发生在自己家后院以外的事只有非常模糊的概念。那些住在郊区的人或生活在偏远的小地方的人们直到战争快要结束、战线真正逼近他们的时候，才意识到现实是怎么回事儿。但是，许多德国人的确知道眼前发生的一切。威切特描述了他在1938年那些田园牧歌式的日子里到布痕瓦尔德的长途见闻。他讲到每到每一个中途停靠站，人群如何围拢过来，嘲笑关押在盖世太保的大卡车上戴着脚镣手铐的犹太人和政治犯，朝他们吐口水。在战争期间，当死亡列车穿越德国时，空气因痛苦的哀鸣和恶臭变得沉闷。在开往附近的达豪集中营之前，火车要在慕尼黑站台的专用线上等待。在封闭的车厢里，男女老幼都因为恐惧和饥渴变得疯狂。他们高叫着要空气和水。他们通宵达旦地嚎叫。慕尼黑的居民听到了他们的叫声，把这些事告诉了他人。在去往贝尔森的途中，有一辆火车突然停在德国南部某个地方。囚犯被要求在月台上来回跑动，一个盖世太保放狗追逐，同时高声叫道：“伙计，逮住那些狗！”一群德国人站在旁边像看游戏。无数这样的事情都记录在案。

大多数德国人也许不清楚大屠杀的真实细节。他们或许不了解毒气室（一位官方的纳粹史学家称之为“世界的肛门”）的运行原理。但是，当隔壁的住户在一夜之间消失，当外衣上绣着黄色星的犹太人不准进入防空洞、不得不在燃烧的空旷街道上彷徨时，只有瞎子才会



不知道发生了什么事。

可是这个神话还是起了作用。事实上，不久前德国观众被搬到舞台上的《安妮日记》所感动。但是《安妮日记》中的恐惧只是一个例外的提醒。书中并没有描写安妮在集中营内的遭遇。因为描写集中营生活的书在德国没有市场。忘掉过去。努力工作。创建繁荣。新德国属于未来。最近，当被问到希特勒这个名字对他们意味着什么时，许多德国学生回答说，希特勒建造了德国的高速公路，解决了德国的失业问题。他们听说过他是坏人吗？肯定听说过，但他们并不清楚为什么他是坏人。有教师试图告诉学生纳粹这段历史，但却受到官方的告诫，那些事少儿不宜知道。少数坚持这样做的教师，要么被开除，要么承受了来自家长和同事的重压。为什么还要刨出那段过去？

事实上，无论在哪里，老面孔都会回来。在法庭上，曾用希特勒血腥的法律量刑的法官仍然坐在审判席。在教授席位上，仍然是那些学者，当他们犹太籍或支持社会主义的老师被处死后，他们最先得到提升。在很多德国和奥地利的大学里，那些流氓又开始炫耀他们的帽子、绶带、决斗的伤疤和“纯种日耳曼人”的理想。“让我们遗忘”成了德国新时代的祈祷文。即便有些人无法遗忘，他们也力劝他人遗忘。只有少数几部高雅文学，完整地记录下这段恐怖的历史，其中之一就是戈斯（Albrecht Goes）《燃烧的祭品》（*The Burnt Offering*）。一个盖世太保官员告诉一位犹太女人，在她要去的地方已没有时间生养孩子，这个女人就把婴儿车留给了一位体面的雅利安人店主的妻子。第二天，她就被送进了毒气室。这空空的婴儿车让叙述者明白所发生的一切。这个犹太女人已经决定把自己的生命当作燃烧的祭品送给上帝。这是个非常好的故事。但是在故事开头，戈斯犹豫着是否要告诉读者：“人们已经遗忘。而且必须遗忘，因为一个不能遗忘的人怎能继续生活？”也许，遗忘更好。

一切都会遗忘。但语言不会。当语言受到谎言的污染，只有赤裸裸的真实才能把谎言清洗。战后德语的历史是消亡的历史，是故意遗忘的历史。对过去恐惧的记忆大多已经连根拔除。但是，代价巨大。德国文学正在付出代价。虽然出现了一些有才华的年轻作家和许多不错的小诗人，但出版的严肃文学作品大多数却很是一般，质量低劣。它们缺少生命的火焰<sup>[1]</sup>。将现在最好的新闻写作和希特勒上台之前具有普遍性的《法兰克福报》相比，有时很难相信，两者使用的都是德语。

这并不意味着德国的创造力都销声匿迹了。德国的音乐生命就很强劲，没有哪个地方的现代实验音乐能够保证更公平的聆讯。此外，数学和自然科学又有了新的飞跃。但音乐和数学是语言之外的“语言”。或许，更纯洁，没怎么受到过去意义的浸染；或许，更能应对自动化和电子控制的新时代。但语言却不行。此前，在历史上，只有语言才是人类恩典的载体，人类文明的主要载体。

---

[1] 这句话在1959年还有效，现在却不同。正是由于转而正视过去，德国戏剧和小说才重新恢复了新闻式的强大活力，不可否认的活力。

## 君特·格拉斯札记一则（1964）

格拉斯是一桩产业：《铁皮鼓》（*The Tin Drum*）在德国销量达 30 万册；在法国超过 6 万册；美国版精装本销量突破 9 万册，平装本则卖了 10 万余册。在英国，那个挂着魔鼓的侏儒图案成了某个出版商的标志。现在，几乎所有欧洲书店的橱窗中，都能见到格拉斯第二部重要小说《狗年月》（*Hundejahre*）里的黑狗，伸着阴茎般的红舌头。然而，最重要的不是格拉斯的巨大成功，不是他帮德国文学夺回了市场，而是他那吼声，压倒了令人沉醉麻木的塞壬之声，让德国人直面邪恶的历史，这才是德国作家中前所未有的成就。

《狗年月》内部潜藏着一种恐怖的想像：纳粹和犹太人之间有亲兄弟般的爱恨。这个寓言叙述了纳粹冲锋队成员瓦尔特·马特恩和犹太人爱德华·阿姆泽尔——两位骨子里灵魂里的兄弟——在德国走向暗夜的诡异残暴过程中，投下了连体的影子。

《狗年月》中挥之不去的是这种神经质的猜测：纳粹和犹太人之间有种秘密的命定关系，在仇恨与毁灭的表象之下是兄弟情谊或彼此倾慕。纳粹主义的“选民论”和千年救世主式的民族主义学说，来自犹太主义，此说虽然多少有历史依据，但我们还是存疑。在阿伦特对

艾希曼“犹太复国主义”的可怕解读中，在顽固的信念或断言中，我们都能看到这个论调：那些臭名昭著的纳粹分子，如海德里希、罗森伯格和希特勒，都有犹太血统。

这种猜测有两个深层原因。犹太人的受虐心态使得他们有时经常认为，大屠杀背后有神秘的理由，是对犹太人融入德国文化之后产生的骄傲与希望的野蛮而自然的叱责。另一方面，德国人或旁观者往往接受这种暧昧的想像，某种意义上，德国犹太人是自食其果，犹太人提供给暴行的诱惑太微妙、太亲密，难以抗拒。如此绝对坦然毁灭的过程一定包含着施虐者和受难者之间秘密的共谋。因为所有人都杀害他们喜欢的犹太人。

故事开头，两个男孩在维斯瓦河莎草丛生的泥滩中嬉戏幻想。这片沼泽平原在波兰边境的但泽附近（但泽是格拉斯的出生地和专用的创作母题）。马特恩是一个磨坊主的儿子，总喜欢咬牙切齿；阿姆泽尔有一半犹太血统（也许更多，天知道）。一帮学生经常对着阿姆泽尔大喊大叫，他是个小胖子，但嘴巴不饶人，他们就挥拳揍他。这时，马特恩就成了他坚固的挡箭牌。只要马特恩在旁边，就没有人敢欺负阿姆泽尔，吼他是“犹太佬！”。阿姆泽尔送了一把小折刀给马特恩。但河流有一种奇怪的吸引力，有一天，马特恩手边没找到石头子儿，顺手就把小折刀扔进了河里。这没多大回事儿。那只是一毛钱从店里买来的。阿姆泽尔是个聪明的孩子，给他一捆碎布，一些刨花，几根电线零头，趁你还没注意，就扎好了稻草人（在德语中，稻草人含有下流的意思）。这些可不是普通的稻草人。它们看上去就像附近的邻居，受惊的鸟儿成群结队地在它们顶上盘旋。体内装几个齿轮，它们就会动起来。

马特恩也很聪明。他与共产党接触过，发现没多大意思。俱乐部里的伙伴都入了纳粹。他们对想进去的人很挑剔：“我们宁要一个悔

悟的红色革命者，也不要一打放屁的中产阶级。”马特恩也入了纳粹。这没什么。那以后，古怪的阿姆泽尔就向马特恩要他能四处找来的纳粹冲锋队制服，这些制服没人要了，是油腻腻的帽子，或者是在最近的街头斗殴中撕破的褐衫。阿姆泽尔把制服穿在他的稻草人身上。这些空心稻草人立刻神气起来，昂首挺胸地走正步，眼睛朝右，挥动手臂，看上去像德国军团。

阿姆泽尔的院子里有积雪。有一天，发生了件怪事。一群纳粹冲锋队员，戴着面具，悄悄越过栅栏，把他打得鲜血直流。然后，他们让他在雪地上打滚，直到滚成雪人，牙齿全都落光。这些暴徒是谁？约翰·萨瓦茨基、保罗·霍普、威利·埃格斯……来自波美拉尼亚、莱茵河区域到巴伐利亚地区。另外还有阿尔丰斯·巴布里茨、奥托·瓦克……总共八个名字。但是，去了九个人。这件事很复杂，也很久远。就像做了一场噩梦，像突然的一阵恶心。你不能指望一个人什么都记得。那天的雪很大，雪里散落着三十二颗牙齿。十八只拳头把阿姆泽尔打成了肉糊。八个优雅的德国名字。还有一个不知道。现在还是谜。

马特恩决定，要解开这个谜。战争结束后，有着千年历史的德国像一堆臭气熏天的垃圾。在科隆火车站男厕便池上的涂鸦中，马特恩突然看见有好友萨瓦茨基的名字和地址。他还找到其他人的名字。在满目疮痍、散发着战败气息的光秃秃的大地上，他从北走到南，逐一查访这些人。他想知道真相，他要伸张正义。当那个吃地毯的疯子把我们带到黑色的大海边时，你在哪里？当他们把我的朋友阿姆泽尔滚成鲜血淋漓的雪球，在他的脸上擦鞋的时候，你在哪里？

马特恩一路上并不孤单，有一只巨大的德国牧羊犬为伴。这只狗名叫“亲王”，是元首的宠物。它从希特勒在柏林最后藏身的地堡中跑出来，在西去的路上遇到了从战俘营出来的马特恩。现在，他们形

影不离。当马特恩勾引昔日仇敌的妻女，让她们染上性病的时候——很奇怪，这些小东西怎么进入德国人的血脉，使其变得如此狂热——“亲王”长肥了。马特恩现在叫它普鲁托。好伙计，来块饼干，做一只迪斯尼狗。

马特恩成了广播里的偶像。有一天，他同意接受一群热情干练的年轻人组成的合唱队的采访。有个神经病的商店一直在向他们兜售眼镜。戴上眼镜，在奇怪的褐色光线下就会看见自己的爸妈。你会看到他们在做各种各样的怪事：砸商店玻璃，像猩猩一样大吼大叫，命令惊恐的老男人用胡子擦厕所。爸爸，那是你吗？那些聪明的年轻人问马特恩：那九个翻越花园栅栏的蒙面暴徒是谁？马特恩先生——犹太人的朋友、反纳粹的急先锋——将通过广播向这个忏悔的民族公布他们的名字。八个人的名字。

然后，他开始逃跑，朝东跑，跑向沉默高墙另一面的德国。他把普鲁托安全地拴在科隆车站。火车平稳而快捷。德国人善于让火车在欧洲穿梭。但是，有条狗一直沿着铁轨跑，比柴油火车还快。就在抵达边境的时候，一个黑影从阴暗的人群中闪出。一个老朋友，手拿一把小折刀。当马特恩把它扔进维斯瓦河中时，他根本没有在意，河流可能有人疏浚。有些东西可能永远都不会丢失，永远都不会扔弃。比如，小折刀。

故事在怪诞的五朔节中结束，进了一个钾肥矿井下，这里也是地狱的前院。现在我们知道了我们一直知道的事实。马特恩因为太爱阿姆泽尔了，他要亲手看看他的心，看看他散落在雪地上的三十二颗牙齿。只要有适合的人吹哨，德国的牧羊犬就成了地狱的猎犬。

如此简介当然不够充分（这部臃肿的怪小说里包含了五六个故事），但它却使整部小说变得紧凑，更有说服力。小说结构上共分三篇，在看到第三篇“马特恩的故事”（用模拟史诗的方式记录马特恩

的复仇旅程)之前,读者必须艰难地走过由寓言和离题组成的沼泽地。第二篇“情书”大约有300页,采取的是书信体(有时是对歌德《亲和力》的戏拟)。从中我们可以管窥马特恩、阿姆泽尔(他靠假名熬过纳粹统治这一劫)以及无数小人物的混沌命运。

整部小说中有好几个节点。“亲王”——普鲁托家世悠久,祖先是一只著名的狼犬。它祖先的故事和马特恩祖先的故事交织在一起。两个男孩在河岸低地上与一条名叫森塔的狗嬉戏。那片低矮的白桦林(孩子们在那里打闹或静听猫头鹰的叫声)似乎隐入了其他丛林。尽管格拉斯兴致勃勃地编织了一套复杂的情节,但是整本书似乎要散架。给人的印象只是寻常的混沌感悟和漂亮的零散细节。

故事开头几章描写童年与小河,节奏蜿蜒、沉重,见出大家手笔。格拉斯躲在孩子的世界里。他以孩子的眼光看世界,慢慢开窍,突然顿悟。像《铁皮鼓》一样,《狗年月》让人觉得:格拉斯的力量中有一丝刻意的幼稚色彩,像孩子在任意、粗鲁、直接地表达情感。

小说中对纳粹冲锋队在啤酒馆的描写让人过目不忘。格拉斯揭示了纳粹暴行的平庸根源。我们看到中下层德国人的狂热淫荡、奴颜婢膝、庸俗不堪,看到湿湿的雪茄烟灰,看到随意地拍打屁股,一拧,突然一声歇斯底里的尖叫,然后就是杀手那种让人冷汗直流的愤怒。我们会逐渐理解,为什么德国人这种粗俗的乐趣——灌得要爆裂的香肠、插花的夜壶、啤酒加热器、穿着紧身皮短裤的胖子——是酝酿暴虐—多愁善感(Sadistic-Sentimental)的纳粹主义的理想温床。其次,我们会觉得格拉斯在他的作品中纵容他身上的庸俗。正是这种庸俗,他才能够走进萨瓦茨基和其他同伴的心声,产生了令人恶心的逼真感。只有纳索尔(Rudolf Nassauer)被忽视的作品《暴徒》(*The Hooligan*)里才有同样深刻的描写。

格拉斯对战后德国的揭露毫不留情,西德洗掉过去,将大众驱向

新的黎明，对于这种遗忘和狡诈带来的奇迹，格拉斯也进行了无情的揭露。他用致命的精确，再现了话语和姿势的变换，私人生活的沉默寡言和公共场合的陈词滥调；正是依靠这些陈词滥调，战后第一任总理阿登纳的德国政府才说服自己，说服自己的孩子和许多外国人，让他们相信，这一切恐怖的事情其实根本没有发生，“那些死亡数据严重夸大”，住在旁普海姆地区红屋顶下的人不知道三英里之外的树林里发生了什么事。在那几年，的确有一些豪宅和别墅上市出售（事实上，我们一家三口现在就住在那样的房子里）。但是，你知道，犹太人是如何离开，前往索伦托或南美的。元首呢？既然你提到了他，我就老实告诉你，我从来没见过他。不过我的确有一次见到了他的狗。好伙计，来，吃块饼干。

格拉斯挑出了撒谎的时刻。在1945—1948年这悲伤的三年，德国人确有机会理解他们所造成的一切。“德国从来没有如此漂亮。从来都没有如此健康。即使是热量高达1032卡，表情也没有现在的德国人丰富。在米尔海姆的一个小船主搭讪时，萨瓦茨基说：‘我们很快就能拿到我们的新钱了。’”

随着1948年的货币改革与德国经济实力的快速复苏（早几年前，那些联合企业和钢铁厂还使用奴隶干活，很多奴隶活活累死），过去被宣称与现在没有关系了。繁荣是一种无可抵挡的清洁剂：它擦洗掉房子里旧的黑暗和霉气。格拉斯抓住了整个时代的气息：逃避，赤裸裸的谎言，靠死人的肥料养成的小胖子的玩世不恭，以及年轻人神经兮兮的追问。阿姆泽尔的影子（这个年轻人莫非就是阿姆泽尔？）对德国的创造力钦佩不已。看看这些好公民，他们“在煤气的蓝色火焰上煮豆汤，什么都不想”。他们为什么会这样？煤气炉有问题吗？

1945年5月8日，“亲王”来到易北河岸。它是该往东还是往西？它用鼻子嗅了半天，这只希特勒的宠物决定，它该去西面。这个寓言



的核心中藏着阿登纳德国政府可笑的墓志铭。

《狗年月》印证了《铁皮鼓》和《猫与鼠》中已经显明的事实。格拉斯是1945年以来最强大、最有创意的德国作家。他像狂暴的巨人，大踏步越过轻言细语的抒情小册子文学。他技巧蕴涵的能量，他题材的篇幅，都令人难以想像。他就像一个行为艺术画家，在巨大的画布上摔跤、舞蹈，然后按照构思的最终逻辑，在画作上滚动。

格拉斯的力量有一个特定的来源：语言。《狗年月》将证明很难翻译（甚至书名都没有合适的对应）。在这七百多页的书中，格拉斯以不可思议的老练玩弄语言。长段的波罗的海方言与戏仿希特勒的语言交叉出现。格拉斯把语词堆砌成一本正经的胡言乱语，把它们拆散成不受怀疑的暗讽和淫辞。他对词汇表、尤其是生僻词汇或技术词汇有一种欲罢不能的偏好（这点他像拉伯雷）。他经常整页引用地质学、农业、机械工程、芭蕾等方面的辞书。语言本身具有歇斯底里的神秘力量，有私密的部分和公开的面容。语言作为主要的存在，成为这部黑色寓言故事的核心生命。

我在前一篇文章里曾经追问，在希特勒倒台之后，德语是否还有生命；戈培尔毒害过的语言，用来为贝尔森集中营罪行开脱的语言，是否还能服务于道德真实和诗学洞见的需要。《铁皮鼓》在1959年出版时，有许多人宣称，德国文学从灰烬中站了起来，德语毫发未损。我并不如此确信。

格拉斯知道，大屠杀后的德国作家不能对德语信以为真。它曾是地狱的语言。于是，格拉斯开始撕裂或融合语词。他把语词、方言、习语、陈词、标语、双关和引语统统倒进熔炉，生产出火热的熔浆。格拉斯的小说中有一种滂沱的黏液力量，充满了瓦砾和刺鼻的碎片。它把大地弄得鼻青脸肿、伤痕累累，成为生动的奇形怪状。通常，语言就是他遍体鳞伤的想像的主角。

因此，《狗年月》里最令人震惊的一部分就是对海德格尔哲学术语的致命模仿。格拉斯知道，德国高傲晦涩的哲学话语对德国精神的伤害有多深，对德国人清晰思维和言说的能力的伤害有多深。格拉斯就像捏住了德语字典的喉咙，想把德语旧词中的谎言和假话统统掐死，想用笑声和谐谑来清洗它们，使它们焕然一新。因此，他那毫无节制的啰唆，他那冗长得可怕的句子和大得惊人的词汇，往往并没能体现他对德语这门工具的信心；相反，它们传达出愤怒和厌恶，就像一个石匠在开采一块暗藏着沙砾的阴险石头。最后，他对错彩镂金语言的迷恋削弱了作品的形态和现实性。格拉斯的小说总是很长，声音也总是很大。他所讽刺的喧嚣暴行反过来感染了他的艺术。

他的技巧出奇地老派。《狗年月》的形式设计，它对蒙太奇、淡出、公共事件和私人事件并置等手法的持续依赖，很大程度上是对卡夫卡《美国》的模仿。格拉斯的这部作品还是许多例子中的一个，它表明美国 20 世纪文学史上最有力量的不是海明威，而是帕索斯 (Dos Passos)。《狗年月》还受到乔伊斯的影响；没有《尤利西斯》的榜样，很难想像出用连续的内心独白和语词联想来使叙述持续。最后，《狗年月》中还能找到托马斯·沃尔夫 (Thomas Wolfe) 相似的声音。他们的作品同样庞大、混乱、强烈。沃尔夫的《时间与河流》 (*Of Time and the River*)，无论是标题还是对抒情回忆之流的运用，都预示着《狗年月》的整个开头。

如果说格拉斯继续编织了德国小说的传统，那么，重要的不是他植入了赫尔曼·布罗赫和穆齐尔的现代主义和灵感，而是他融合进了 20 世纪 20 年代后期“多斯·帕索斯的表现主义”。从技巧上看，《狗年月》和《铁皮鼓》接续的是多布林 (Alfred Döblin) 的《柏林亚历山大广场》 (*Berlin Alexander-platz*, 1929)。

部分原因是格拉斯的“非文学”主张，他以一个匠人的天真无虑

来对待文学传统。他从绘画和雕塑走向语言。他对周密的议论和现代文论的期许漠不关心。他从根本上说采取的是纯手工方式。但还有一个原因：极权主义导致的偏狭。纳粹政权让德国人丧失了对现代艺术活力和激进因素的敏感性。格拉斯重拾起 20 世纪 30 年代陷入沉寂的德国文学（就像年轻的苏联诗人现在也“发现”超现实主义或科克托）。格拉斯深沉的步伐，他那过时的胆气，都是德国文学为多年与世隔绝而付出的代价的一部分。

但是，这没有关系。在两部主要的小说中，格拉斯已经有了勇气，有了唤醒历史的必不可少的莽撞。凭借他那可怕、经常猥亵的机智，格拉斯在最齷齪的时候，在读者恶心的时候，老是戳他们的伤疤。与其他作家不一样，他嘲讽颠覆了德国经济复苏背后人们对历史的麻木遗忘和自我开脱。现在，活跃于德国克虏伯和慕尼黑啤酒馆里的许多良知都保存在格拉斯的淫秽语言中。

## K (1963)

1924年，卡夫卡去世，生前只发表了几部短篇和断片。他在好友中留下了深刻印象。这些人包括布劳德 (Marx Brod)、韦尔弗 (Franz Werfel)、魏尔希 (Felix Weltsch) 和雅努赫 (Gustav Janouch)。卡夫卡隐蔽费解的反讽，犀利单纯的叙述和风格，像被施加了魔力。但一般来说，德语中“Kafka”不过是指一个饶舌的人而已。差不多二十年后，也就是，如果卡夫卡活着、接近60岁的时候，奥登写道：

如果一定要说出一位最能代表我们这个时代的作家，就像但丁、莎士比亚或歌德代表他们的时代，那么，卡夫卡是人们最先想到的名字。

奥登并不是要故作惊人之语。克洛岱尔认识到卡夫卡坚定的信仰和惊人的作品，“除了莱辛，我认为还有一位最伟大的作家，那就是卡夫卡。”

卡夫卡生前只发表了六部短篇和一些断片，但围绕他已经出现了浩繁的文献。赫梅勒 (Rudolf Hemmerle) 的《卡夫卡：文献目录》 (*Franz Kafka: Eine Bibliographie*, 慕尼黑, 1958) 包含了大约1300篇

评论和注疏。其他文献包括：《今日的卡夫卡》（*Franz Kafka Today*，麦迪逊：威斯康星大学出版社，1959）里列出了一串有价值的“传记和评论”清单；贾韦（Harry Jarv）的《卡夫卡的文学》（*Die Kafka-Literatur*）；普立兹（Heinz Politzer）的《卡夫卡：寓言与悖论》（*Franz Kafka: Parable and Paradox*）罗列的最新文章和研究。《卡夫卡的文学》书目列表长达400页，表明几乎所有主要的语言或文学，从巴西到日本，都翻译和评论过卡夫卡的作品。苏联是个特别的例外。尼古拉索夫（Victor Nekrasov）是俄罗斯年轻一代作家中最成熟的声音之一，他从西欧返回苏联后宣称，最让他感到羞惭的，最能体现苏联偏狭的，是他此前居然没有听说过卡夫卡。卡夫卡这个名字俨然成为进入文化殿堂的口令。

对于卡夫卡的一些早期崇拜者而言，这些嘈杂的批评之声有点讨厌。原本只是少数热情崇拜者的赏识与财富，现在由于名声大噪而四处张扬，他们非常抱怨。莫希格（Walter Muschg）是一位不入世的大师，他在那篇语气傲慢的文章“卡夫卡的名望”（“The Fame of Franz Kafka”）中悲叹道，“即使是像卡夫卡这样孤独的诗人，在时间之墙上也难免扭曲成疯狂的影子。”布劳德背叛了朋友的遗嘱，出版了卡夫卡的三本小说遗作（其中两本显然没有完成）；自此，卡夫卡艺术的犹太神秘性和价值成为人们的共识。对于记住了卡夫卡奇异神秘之光的人而言，卡夫卡现在的形象被人夸大，但却模糊。光荣与暗影携手而行。

有些人在卡夫卡的作品中看到本质上是个体的、断片的成就，卡夫卡支持这种看法：

布劳德、魏尔希和我其他朋友，拿走了我写的一些东西，接着，让我吃惊的是，带来了出版商签字盖章的合同。我并不想让

他们尴尬，于是最后就出了这些东西，事实上，它们不过是个人的素描或消遣。它们泄露了我个人的虚弱；这些文字印刷出来，甚至拿去出售，是因为布劳德为首的朋友们决定把它们当文学，是因为我的决心还不够大，销毁我孤独的这些见证。

但是，卡夫卡立刻就以其独有的方式对他的意思进行颠覆和限制，“当然，我这里所说的也是夸大其词。”

今天，我们不能再装作卡夫卡的重要性似乎就在于他早期的几个短篇和一些表现主义小说的断片。《审判》（1925）、《城堡》（1926）、《美国》（1927）以及1931年出版的故事集，已经将认知和身份的主要形态赋予给了现代想像力。借用卡夫卡的一则寓言故事来说，我们必须相信，批评的万里长城并不能禁锢小说，信使总会穿过批评的重重闸门而至。先前的隐私，起初拥有的感觉，不可复得。我们也不能模糊这个关键事实：卡夫卡投下如此庞大的影子，成为如此密集的批评产业的批评对象，正因为，或者只因为，他的意义迷宫用隐秘、困难的出口连接着现代感受力的大道，连接着我们最急迫、最关切的东西。否认卡夫卡迷宫的深切个体性是荒谬的，正是神奇地处于中心，卡夫卡的迷宫会迫使我们尝试进入之道，尝试采取不同的眼光。这就是奥登的观点。但丁或歌德作品里的普遍真理和古典形式与卡夫卡隐秘独特的方式形成了差异，从中折射出时代的一般趋势。我们在充满沉默、绝望、悖论的符号中，听到了话语的回声。

对卡夫卡的作品作政治性解读往往显得幼稚，它们混淆了派性与预言性。但是，随着时间的推移，越来越明显的是，卡夫卡的“超现实主义”——他慢慢地将现实从焦点移开，从而产生出具有系统性和逻辑性的幻象——大都来源于对局部历史环境带有反讽性的精确观察。在卡夫卡梦魇般精确的场景之后，是布拉格和衰落的奥匈帝国的

地貌。布拉格继承了犹太神秘色彩和占星术活动，它由阴影和尖塔构成的简洁画面，与卡夫卡的寓言和小说中的地貌密不可分。卡夫卡对所及范围内的象征资源有敏锐的感觉，在1916—1917年之间的冬天，他住在茨拉塔尤里卡，也就是皇帝的炼金术师们居住的黄金巷，不必否认，哈拉德卡尼山上的城堡与小说中的城堡关系密切。卡夫卡的幻象有着坚实的地域之根。

此外，正如卢卡奇所说，卡夫卡的虚构作品中有社会批判的特定色彩。他激进的希望观是忧郁的，在无产阶级革命前进步伐的背后，他看见暴君和蛊惑民心之徒的必然利益。但是，卡夫卡的法律训练，他对工业事故和赔偿的职业关注，给了他一双锐利的眼睛，洞察阶级关系和经济现实。《审判》的故事核心描绘了一个心狠手辣但终究无能为力的官僚阶层。这部小说是关于官僚作风的恶毒神话，有着狄更斯《荒凉山庄》(*Bleak House*)的影子。《城堡》不只是对奥匈帝国官僚封建主义的辛辣寓言，而这种讽刺是含蓄的。正如普立兹表明，工业机器是毁灭性的抽象邪恶力量，这种感觉一直萦绕着卡夫卡，最终在他的短篇小说《在流放地》中得到可怕的呈现。卡夫卡不仅继承了狄更斯扭曲意象的大师手法，而且遗传了狄更斯对来自官僚机构和工业生产线的隐秘暴力的愤怒。

但是，卡夫卡真正的政治性，他从现实走向超现实的过程，隐藏得更深。诚然，他就是个预言家。现代批评语言中充满了戒备和世俗的推定，难以充分理解他。但关键是，卡夫卡拥有可怕的预言能力，他看到恐怖逐渐生成的每个细节。《审判》揭示了恐怖状态的经典模式。它预言了诡秘的施虐行为，预言了极权主义悄悄塞进私生活和性生活的歇斯底里，预言了缺乏个性的杀手的无聊空虚。自从卡夫卡写作以来，夜半敲门声在无数的门前发生，太多的人被拖出去，“像狗一样”死去。尼采和海德格尔只看到西方人文主义灾难像地平线上捉

摸不定的乌云，卡夫卡则预言到了西方人文主义灾难的具体形态。

卡夫卡从陀思妥耶夫斯基的《地下室手记》中得到启示，把人描绘成为受折磨的害虫。萨姆沙的变形记（初次听说这个故事的人认为只是一场噩梦）将是上百万人的真实命运。选用德语中“害虫”（Ungeziefer）一词，是卡夫卡悲剧性灵光的乍现。短篇小说《在流放地》不仅预示了死亡工厂中运用的技术，还预言了现代极权统治的特殊悖论——受害者和施害者之间可憎的巧妙合作。在对纳粹主义起源的准确洞察方面，没有文字比得上卡夫卡笔下这个自杀的意象：施害者一头扎进行刑器的齿轮。

卡夫卡的梦魇幻象很有可能来自个人伤害和精神错乱。但这并不能减弱其神秘的关联性，削弱赋予伟大的艺术家拥有超越现实边缘、使黑暗可见的触角的证据。所有的幻象都成了具体的现实。卡夫卡的至亲死于毒气室，他的情人米莲娜和格蕾特小姐（她可能怀有卡夫卡的孩子）死在集中营。孕育了卡夫卡天才的东欧和中欧的犹太世界化成了灰烬。

卡夫卡一点也不逊色于《圣经》中抱怨肩负启示重任的先知。萦绕着卡夫卡的是非人道的特别暗示。他注意到人类身上兽性的复活。随着毁灭的暗影日渐迫近，旧城市的秩序之墙上的不祥之气更浓。他曾经神秘地对雅努赫说：“萨德侯爵是我们时代真正的靠山。”卡夫卡偶然碰上了藏在白桦林里的布痕瓦尔德集中营。在那片树林之外，他没有看见必然充满恩典的希望之乡。普立兹对《在流放地》作了盖棺定论：

这篇故事的真正主角是那台“特殊的机器”，尽管它变成了废物，但它继续有生命，不可征服（unconquered），不能征服（unconquerable）。卡夫卡发现，一直萦绕着他的恐怖幻象无止无休。



或者，正如卡夫卡在 1920 年写下的一条格言中说，“有些人指着太阳的存在否认痛苦，而他指着痛苦的存在否认太阳。”

这种对太阳的否定，隐含在卡夫卡对文学和他自己作品的暧昧观点中。他的彷徨让人想到《旧约》中经常出现的口吃之人为神意所困的母题，想起先知躲避“言”的出现与苛求的母题。1921 年，他对布劳德提到了：

不可能不写作，不可能用德语写作，不可能换种方式写作。  
几乎还可以再加一种不可能：不可能写作。

第四种不可能证明是最大的诱惑。普立兹恰如其分地分析了卡夫卡与遗作所玩的复杂游戏。“这些东西无一例外都要烧毁，我恳求你尽快烧毁。”卡夫卡要求道。“那我此时此刻就告诉你，我是不会实现你的意愿。”布劳德回答说。卡夫卡仍然指定布劳德作为遗嘱的执行人，但他一再请求，除了少数发表的作品之外，其余的东西都要销毁。甚至那些发表的作品，也没有逃过他含糊的诅咒：

它们一起消失，才符合我真正的愿望。既然它们已经存在于世，我惟一的希望是，不干涉那些如此希望保存它们的人们。

普立兹认为，卡夫卡对形式和文体的完美理想非常严格，不允许任何妥协。没有完成的小说和故事都是不完美的，因此必须销毁。但同时，对于卡夫卡来说，写作行为一直是他惟一的出路，逃避折磨他个人生活的枯燥与封闭。他在无解的悖论中追寻“超越语词的自由，脱离语词的自由”，而这种自由只能借助文学才能实现。“目标是有的，但没有路，”卡夫卡写道，“我们称之为路的，其实只是彷徨。”

在对《女歌手约瑟芬或耗子民族》（卡夫卡最隐晦的寓言故事之一）最有启发但又引起争议的解读中，普立兹揭示出卡夫卡对艺术家必要的沉默态度暧昧。故事中叙述者的声音很不确定：“迷住我们的是她的歌声，还是围绕着她脆弱细小声音的庄严沉寂？”

但是，我们不妨更进一步。卡夫卡深知克尔恺郭尔的警告：“个人不能帮助也不能挽救时代，他只能表现它的失落。”他看到非人道时代的来临，而且勾出了它难以忍受的轮廓，但是，沉默的引诱——认为艺术在某些现实情况下微不足道、无济于事——也近在眼前，集中营的世界，是在理性的范畴之外，也是在语言的范围之外，如果要说出这种“不可言说”的东西，会危害到语言的存在，因为语言本是人道和理性之真理的创造者和承载者。一种充溢着谎言和暴力的语言，不可能再有生命。这并不只是卡夫卡的担心。担心“逻各斯”被腐蚀，担心文字精神的流失，这在霍夫曼斯塔尔的《钱多斯勋爵的信》（*Letter of Lord Chandos*）里和克劳斯激昂的文字中强烈可见。维特根斯坦的《逻辑哲学论》和赫尔曼·布罗赫的《维吉尔之死》（该书某种意义上可以说是对卡夫卡困境的注解）里都弥漫着沉默的影响。

在卡夫卡身上，沉默的问题用最激烈的方式提出来。正是这点才使他在现代文学中居于典范地位。诗人应该沉默吗？在这样一个时代，人人都像甲虫或耗子一样，吹出或挤出他们的痛苦之声，万物中最为人道的人文话语，还可能存在吗？卡夫卡知道，太初有“言”；他问我们：结局会是什么？

这个问题与卡夫卡的犹太主义有关系。批评家和传记作家已经探讨了他犹太性的诸多方面。我们不必多说卡夫卡从犹太教中诺斯替派和哈西德派的传统中得到的恩泽，不必多说卡夫卡对犹太复国主义断断续续的兴趣，不必多说卡夫卡对情感统一的东方犹太群体的难安乡愁，正是这种乡愁，他才对雅努赫说：

我该跑到犹太穷人的聚居区，亲吻他们衣服的下摆，什么也不用说。如果他们能够默默地忍受我的靠近，我将非常幸福。

卡夫卡的预言——那些“攻击犹太人的人在灭绝人类”——已经众所周知。但更困难的任务仍待完成：将卡夫卡的成就和沉默放到犹太人情感与欧洲语言文学的语境脉络中。

普立兹的研究是必不可少的前奏。尽管他对卡夫卡风格来源这个棘手问题的处理有些单薄（他只提到罗伯特·瓦尔泽 [Robert Walser] 一次），但在展现卡夫卡的严谨技艺和技巧方法等方面，他的研究超越了前人。只要认真阅读过卡夫卡，就不会忽视作者对小说布局的安排，他写作的连续步骤以及他作品的习惯。这种巧妙耐心的研究，公正地展现了卡夫卡作品的卓越。

但是，普立兹的判断缺乏批评和哲学的一致性，也没有直达问题的核心。卡夫卡的语言环境恶劣。在布拉格，说德语的犹太少数民族裔有种独特的孤立感和迷宫般的复杂心态。卡夫卡的德语在捷克人听来简直是刺耳的噪音。他经常感到一种负罪感，因为他没有用自己的才华复兴捷克文学和民族意识；在结识米莲娜之后，他的负罪感变得尤其尖锐。与此同时，他的犹太性与日益高扬的德国民族主义发生了冲突。卡夫卡挖苦说，从德国来到布拉格的学生和商人说的德语与他的德语不一样，换句话说，他们的语言必然是“敌人的语言”。犹太中产阶级放弃捷克语言和德语，希望以此强调他们的解放，强调他们在欧洲的自由价值体系中的伙伴关系。卡夫卡意识到，这注定是虚妄。

在地方性的情境之外，还有更普遍的关键问题。欧洲犹太人很晚才进入世俗文学，进入“真实的谎言”——诗歌和小说的范畴。犹太人在处处都发现与自己不同的语言，起源于不同的历史现实和观念习惯。这些语言，如同权利和声望的高位，都属于斯拉夫或拉丁基督教

的遗产。放弃了希伯来语，通过犹太—德语的途径进入欧洲世俗语言的运用，东方犹太人的情感不得不穿上压迫者的外衣戴上压迫者的手套。语言整合了远古情感的反射和扭曲，整合了超越个体回忆的行为记忆，整合了集体经历的轮廓，如同天地轮廓一样微妙精确，在这片天地中，一种文明得以成熟。一个外人可以掌握一门新的语言，就像骑马的人可以掌握上马的动作，但他很难达到本地人不言而喻的下意识动作。勋伯格创造出了一种新的句法，不受外来语和前人用法破坏的语言习惯。浪漫主义时期和 20 世纪的犹太作家没有那么激进。他们致力于将他们的传统智慧和他们独特的社会历史条件与借用的语言焊接。

犹太作家和德语的关系尤其紧张，问题繁多，似乎包含了后来灾难的凶兆。正如阿多诺提到海涅时说，

海涅从日常话语中挪用的流畅和清晰，恰恰与一门语言中本地人的“家园感”格格不入。只有在一门语言中没有真正家园感的人，才把那样的话语当工具使用。

卡夫卡 1911 年 10 月 24 日的日记，悲哀地见证了他在自己语言中感受到的异化：

昨天，我突然觉得，我一直没有爱我的妈妈，像她应该得到的爱那样，像我应该能爱的那样，这只是因为德语在拖我的后腿。犹太人的妈妈不是德语中的“Mutter”，称她为“Mutter”显得有点可笑。……对于犹太人来说，“Mutter”是个特别的德语词汇，它无意间同时暗指了“基督的辉煌”和“基督的冷漠”，因此，一位被称为“Mutter”的犹太妇女不但好笑而且奇怪……我

相信，正是对犹太贫民区的记忆才使犹太家庭得以维系。同样，德语中的“Vater”也和犹太语中的“爸爸”不能对等。

我们可以把卡夫卡的最后一则故事《地洞》当成异化的寓言，视作卡夫卡在自己的语言中无处安身的寓言。无论他多么努力地躲在纯属私密的写作中寻求保护，这个惶恐的语词建构者知道，墙上有一道裂痕，“外部世界”伺机猛扑进来。待在德语中的卡夫卡就像待在旅店中的旅人——这是他最主要的意象。这座语词的房间并不是他真正的房间。

这正是他独特的风格之后，他荒诞、赤裸、简洁的写作之后，具有构形的冲动力量。卡夫卡把德语蜕变为直接表达意义的光骨头，尽可能丢弃包裹着意义的历史、地域或隐喻的共鸣语境。从语言的基金中，从积累的语词弦外之音的存款中，他只提取完全用于个人目的的钱财。他将双关语放到战略的高度，因为双关语与隐喻不同，只在内心共鸣，只与语言自身的偶然结构共鸣。

《在流放地》和《饥饿艺术家》中的语言有着神奇的半透明性，似乎先前德语历史和文学的丰富色彩已被抹去。卡夫卡像斯宾诺莎打磨镜片一样打磨他的语词，一束精确的光线穿透语词而丝毫不损。但在他的氛围中总有一丝单薄和凉意。事实上，卡夫卡也许被看作是对可能存在的犹太天才的警告：只有在希伯来语中，而不是在其他借来的语言中，犹太文学才能生根。

卡夫卡极高的文学地位以及他痛苦的短暂人生，使得他具有代表性和中心性的成就更加引人瞩目。他的声音最能证明我们时代的黑暗。卡夫卡在1914年写到，“我发现字母K令人生厌，几乎让人恶心，但我还是把它写下来；这个字母肯定是我的特征”。在人类情感和知识的字母表中，字母K现在属于了—一个人，不可更改。

## 勋伯格的《摩西与亚伦》(1965)

难以想像有一部作品，音乐和语言的完美结合能够媲美勋伯格的歌剧《摩西与亚伦》。(勋伯格半是幽默、半是迷信地意识到，德文标题“*Moses und Aron*”有个好处：十二个字母正好象征性地对应十二音符，构成了序列组合中的基本单位。)因此，如果不能分析它强大的、极具创意的音乐结构，评论注定难以切中肯綮。一些音乐评论家和研究勋伯格的学者在这方面作过分析。<sup>[1]</sup>人们自然会想，“行家”的分析会不会使本已晦涩的作品变得更加晦涩。这个问题尤其应该抛给巴比特(Milton Babbitt)，他写的音乐介绍与迄今惟一可得到的《摩西与亚伦》唱片(哥伦比亚，K-31-241)一块发行。

---

[1] 对该作品最完整的讨论可以参见卡尔·H.沃纳的《勋伯格的〈摩西与亚伦〉》(Karl H. Wörner: Schoenberg's "Moses and Aaron", P. 汉伯格 [P. Hamburgur] 译, 伦敦, 1963年)。对其音乐分析得最为专业的文章包括汉斯·凯勒(Hans Keller)在《配乐》(*The Score*, 1957年第21期)上的文章, 以及W.齐利格在《新音乐杂志》(W. Zilling in *Melos, Zeitschrift für Neue Musik*, 1957年第3卷)的文章。阿多诺对该剧的哲学和历史背景作了有趣的考察, 但许多内容显得古怪, 完全没有必要弄得那么晦涩, 详参: “神圣的片段: 关于勋伯格的《摩西与亚伦》”(“Sakrales Fragment: Ueber Schoenberg's *Moses und Aron*”) (1963年4月在柏林的一次演讲, 同年在阿多诺的《犹似幻想曲》[*Quasi Una Fantasia*]中重刊)。

我之所以要写《摩西与亚伦》的演出说明书，是因为考文特花园剧院的绝大多数观众与我一样，没有相关的训练，没有把握它的配乐如何展开的专业知识。事实上，这出歌剧的要求远远超过一首古典音乐，甚至超过高密度使用管弦编制的马勒交响曲。不过，我们可以共同在勋伯格频繁的警告中得到安慰：

我经常反对过高估计音乐分析的力量，因为它必然走向我一向抗拒的东西：它总是想告诉人们音乐是怎样做出来的，而我一直在想告诉人们音乐是什么。

我们立刻会想到克尔恺郭尔在讨论《唐璜》时开头的話：

尽管我觉得，音乐这门艺术最需要要有资历的人，才有资格发表评论，但是我仍然安慰自己……即使是无知或只是模仿，也算是一种资历，哪怕这有些矛盾。

关于《摩西与亚伦》，我想再深入说几句。它属于那种数量有限的歌剧：它包含了非常激进、全面的想像行为，它用诗学和音乐手段表现戏剧和哲学思想，在许多方面，它远远超出了对歌剧音乐的一般性分析。《摩西与亚伦》不仅属于现代音乐史——以一种关键的方式，正如它代表了勋伯格的音乐原理在相当广泛、略为传统的范围中的运用——而且还属于现代戏剧史、现代神学史、犹太教和欧洲危机之间的关系史。这些方面并没有限制或穷尽它的意义（作品的意义从根本上说是音乐的意义）。但是，对这些方面加以解释，或许对于初次接触这部音乐作品的人，对于将其置放于历史与情感语境的人，会有帮助。与其他伟大而复杂的艺术作品一样，勋伯格的歌剧超越了体裁的

限制，赋予其体裁一种新的、似乎是明显的成就。

1933年10月16日，勋伯格（此时，他不顾纳粹的反犹浪潮，刚刚正式宣布回归犹太教）在致贝尔格（Alban Berg）的信中写道：

毫无疑问，正如你一直意识到的，我很早以前就回归犹太教了；事实上，这可见于我已发表的一些作品（如《你不可，你必须》[*Thou shalt not, thou must*]），可见于《摩西与亚伦》（你是1928年知道这部作品的，但它的产生至少还早五年），尤其可见于我在1922年、最迟1923年构思的戏剧《圣经之道》（*The Biblical Way*）。<sup>[1]</sup>

《圣经之道》一直没有出版；但对它的了解能够清晰地指明歌剧《摩西与亚伦》的主题。《圣经之道》讲述了一个名叫阿伦（Max Arun）——似乎是摩西与亚伦的前身——的犹太复国主义者的幻想。由于人性的缺陷，他没能实现自己的目标。同样相关的是勋伯格提到的另一部作品混声合唱《钢琴曲四首》（op. 27）中的第二首，写于1925年，它为音乐设定了反对制造影像的禁令。“影像需要名字……你应该相信圣灵；你必须选择一个。”这声禁令（用抑扬顿挫的文字表达，预示了《摩西与亚伦》的“口语歌曲”[spoken song]的出现）总结了《摩西与亚伦》的核心戏剧思想和冲突。但是，勋伯格对用音乐形式表达宗教思想和用戏剧语言演绎《旧约》故事的兴趣还可追溯到他更早时期的作品——《雅各的天梯》（*Die Jakobsleiter*），这部神剧创作于1917年，却一直未完成。

这种兴趣一直在勋伯格的后期作品中存在：《科尔·尼德莱》（*Kol*

---

[1] 引文均出自《勋伯格书信集》（*Letters*，埃尔温·斯坦[Erwin Stein]编，伦敦，1964年）。



*Nidre*, 1938); 《华沙的幸存者》(*A Survivor from Warsaw*, 1947; 尤其是其中简短恐怖的合唱部分); 《第 130 号诗篇》(*Psalms 130*, 1950) 的背景环境; 勋伯格的最后一部未完成的巨著《现代诗篇》(*Modern Psalms*)——他配乐的最后一行文字是:“我在祈祷,像所有活着的人一样祈祷。”因此,勋伯格的《摩西与亚伦》的主题和精神都与他所有的作品有关系。在这些作品中,勋伯格设法表达自己的强烈个性,但他同时具有浓厚犹太色彩的身份意识,精神创造意识以及人类歌声与上帝沉默之间的对话意识(这种对话意识是音乐固有的特征)。《摩西与亚伦》既是勋伯格的主要代表作(阿多诺认为这是勋伯格的“母作”),也是一部根植于他整个音乐思想逻辑和发展的作品。

1930 年 5 月,勋伯格在柏林开始创作《摩西与亚伦》。1932 年 3 月 10 日,他在巴塞罗那完成了第二幕。在巴塞罗那的时候,勋伯格非常喜欢待在朋友盖哈德(Roberto Gerhard)的公寓里写作。盖哈德讲了一个有趣的轶事:勋伯格不介意朋友们在屋里谈话,即便他正在创作非常复杂的曲谱,他无法忍受的是突然的静默。当然,作品中标注的日期也很重要。一方面,它们表明勋伯格千辛万苦获得了业界的认可——他成为普鲁士艺术学院中布索尼(Ferruccio Busoni)的接班人;另一方面,它们也表明勋伯格遭受疾病的困扰(最终迫使他到南方疗养)。但最重要的是,它们表明了纳粹威胁的兴起。在第二幕完成一年之后,勋伯格被迫离开柏林,开始了流亡生涯。

勋伯格生前没能完成《摩西与亚伦》,也没能听到它上演。1951 年 7 月 2 日,他在达姆施塔特提交了一份协奏曲选段(计划在佛罗伦萨的“五月音乐节”上演,但未能如愿)。未及半月,勋伯格旋即去世。直到 1954 年 5 月,《摩西与亚伦》的首场完整音乐会在汉堡音乐厅上演,指挥是罗斯鲍德(Hans Rosbaud)。1957 年 6 月 16 日,罗斯鲍德在苏黎世歌剧院指挥了《摩西与亚伦》的舞台首演。接着,谢尔

辛 (Hermann Scherchen) 在 1959 年 10 月指挥了在柏林的演出。但此后, 几乎所有欧美的一流歌剧院都表示不希望上演该剧, 因为它的要求实在是令人望而生畏。

沃纳 (Karl Wörner) 认为, 《摩西与亚伦》“史无前例”。事实并非如此: 作为一部歌剧, 它与瓦格纳的《帕西法尔》(*Parsifal*) 有联系, 马勒和勋伯格本人早期的音乐作品和短歌剧 (如《期望》[*Erwartung*] 和《幸运之手》[*Die Glückliche Hand*]), 也都预示了其中管弦乐的运用。但是, 就技术要求而言, 它高于任何一部重要的歌剧。剧中的宗教—哲学冲突要求表演者和制作者具有非同寻常的眼界和情感上的共鸣。勋伯格故意使用了一种体裁, 浸透了 19 世纪非现实的价值观和时髦的表现手法, 用来表现最高的严肃性。采取这种方式, 他重新打开了有关歌剧的全部问题。

《摩西与亚伦》的剧本完全采取了音乐形式和发展的结构方式 (如果序列音乐预示了电子音乐的出现, 那主要是因为作曲家在音乐经验的方方面面都想取得完全的控制权)。正如勋伯格所说: “只有当我在创作的时候, 剧本才变得清晰, 有时, 甚至是创作完成之后才变清晰。”《摩西与亚伦》的剧本本身就有很大的吸引力。勋伯格的独特风格不仅在于他的音乐作品中, 而且在他的绘画和理论文章中也能体现。他大刀阔斧地砍掉了句法限制或半音, 创造出一种清晰简约的效果。与他大多数音乐文本和文学趣味一样, 《摩西与亚伦》剧本中可以看到德国表现主义的痕迹, 看到表现主义源泉的影响。斯特林堡的影响最具代表性: 在准备创作《雅各的天梯》时, 勋伯格熟悉斯特林堡的《与天使角力的雅各》(*Wrestling Jacob*); 在写《摩西与亚伦》时, 他也知道斯特林堡主题完全不同的《摩西》。

《摩西与亚伦》中的语言十分个性化。它与路德《圣经》里的节律和音调保持着距离。1930 年 8 月 5 日, 勋伯格在给贝尔格的信中

写道：“我认为，路德《圣经》中的语言是中世纪德语，那种语言我们不熟悉，最多用来增加可信度。可这我不需要。”最重要的是，《摩西与亚伦》中的每一个德语词，无论是在圣歌、清唱，还是在伴唱中，都非常准确地切合音乐背景。德语词与音符同样完美地结合在一起，具有音乐性。所以，试图用英语来演绎《摩西与亚伦》，这个决定从一开始就错。翻译必定会有改变，改变这些德语词，改变它们的节奏、重音和音调，无异于改变一首经典曲子里关系调或配器法。当然，我们也没有必要用这种方式来反驳：《出埃及记》的故事众所周知，而且勋伯格对情节的表现十分的清晰，一个简短的概要就可以满足英语观众所有的需要。

《摩西与亚伦》中语言和音乐的关系与其他任何歌剧都不一样。语言和音乐的关系问题；如何分配语词和音调之间重心的问题；为了标示出音乐戏剧和话剧的差异，理想的剧本是否应该弱化的问题，这些潜藏于整个歌剧史的背后。科尔曼（Joseph Kerman）已经证明，正是瓦格纳、晚期的威尔第与 20 世纪歌剧作曲家，他们有争议的成就赋予了歌剧剧本新的严肃性，才有了雅纳切克、贝尔格和斯特拉文斯基等人歌剧中现代文学和心理学之间引人注目的亲缘性，才有了施特劳斯（Richard Strauss）《随想曲》中对于诗人和作曲家之间的争论带有讽刺意味和寓言性质的处理。

但是，《摩西与亚伦》走得更远。它属于 20 世纪创作出来的一类作品。这类作品对我们现在的美学思想至关重要，有它们自己的可能性和重要主题。我的意思是，《摩西与亚伦》是在自我追问——就如卡夫卡对小说的追问，克利对视觉形式的追问——这件事是否可以完成，是否有足够的交流方式。克尔恺郭尔提到莫扎特时说：“每部经典都有的快乐品质，使经典成为不朽经典的快乐品质，就是形式和内容这两种力量之间的绝对和谐。”我们也许可以用如下方式定义现代

艺术：在我们的感受力看来，如此明白无误的道德、精神内涵和传统形式之间的不和谐。在某种重要意义上，作为一种非交流形式的戏剧，一种对于话语和造型艺术进行直觉或天启的原始抵抗的戏剧（拒绝赋予语言以肉身），《摩西与亚伦》是一部关于歌剧的歌剧。它表明了语言和音乐之间，在感官的体现和极度迫切纯洁的意图之间，不可能找到完美和谐。勋伯格以戏剧的形式展现了使用话语的人和一个使用音乐的人之间的冲突，将所有歌剧固有的传统矛盾——与非现实进行妥协——推向了极限。

解决这个矛盾的努力最后以失败告终，陷入沉默。仅此一点就很难找出一部严肃的歌剧追随或超越《摩西与亚伦》。但这恰是勋伯格自己的问题，是他作为瓦格纳时代之后的音乐家、作为马勒的继承人（不只是在管弦乐技巧方面，更是在艺术道德性方面）的问题。像马勒一样，他想强化音乐和大众之间简单的共存关系，强化音乐和大众之间的自由。这种自由，是在19和20世纪之交的歌剧院获得的；这种自由，施特劳斯从来没有反驳过，尽管他完全强调音乐的完整独立。正如阿多诺指出，《摩西与亚伦》可以用欣赏巴赫大合唱的方式来欣赏。但与巴赫不同的是，这部作品每时每刻都呼吁分析它的有效性和表现手法。

当然，摩西与亚伦之间尖锐冲突的主题在《摩西五经》中就已存在。后来编辑《圣经》的基督教徒，由于他们与作为基督教徒的亚伦之间特别的身份联系，或许有意抹掉了一些更残忍的证据，模糊了整个冲突的残杀后果。勋伯格将这场古老的、但遮蔽起来的冲突转化成终极道德价值和个人价值之间的冲突，转化成人类和上帝之间不可调和的对抗模式或隐喻。本着这样的原理——人类的根本冲突是内在冲突，戏剧对话从根本上说是自我与自我的对话——（这个原理在古希腊悲剧的起源中就依稀可见），勋伯格将全部的冲突力量注入一个人的意识。

事实上，《摩西与亚伦》就是一部关于摩西的戏剧。亚伦只是摩西自我背叛的一种可能而已，是最具诱惑力、最具人性的可能自我。当亚伦屈服于残缺的事实和妥协时，他的声音其实是摩西的声音。勋伯格在1933年说：“我的摩西更像是米开朗基罗的摩西像（当然只是指外表）。他根本就不属于人类。”只要米开朗基罗那一尊比真人还要大的狂放雕塑还在，这句话就不无道理。但是，歌剧的辛辣韵味，它对感情和痛苦的精确聚焦，首先来自摩西的人性，来自他身上被撕裂的、难以言表的東西。当我们倾听歌剧《摩西与亚伦》的时候，我们想到的不是米开朗基罗栩栩如生的摩西像，而是贝尔格的《沃采克》（*Wozzeck*，正好在勋伯格开始创作《摩西与亚伦》之前完成）。摩西、沃采克，这两个歌剧人物都是对戏剧冲突漂亮的研究，他们都不能用自己的声音完全表达需要和想法。在这两部歌剧中，当人的声音被绞杀、陷入绝望的沉默时，音乐就会响起。

勋伯格对贝尔格说，“我写的一切与我自身都有着某种内在的相似性。”这点在摩西身上尤其明显，正是在这里，同样让弗洛伊德着迷的米开朗基罗的摩西像不无关联。对于任何那样的犹太人——在一个极度恶劣的环境中倡导一场伟大的精神运动或传播一种激进的学说，带领一小群信徒（其中有些人还桀骜不驯或忘恩负义）到新哲学和美学的希望之地——摩西的原型自然意义重大。勋伯格把一种新的句法、把一种不妥协的理性和看上去不协调的理想引入了音乐（这种音乐的经典衍变和模式似乎包含了基督教和日耳曼传统的智慧），这是非常大胆而复杂的精神举措。远比马勒激进，勋伯格断言，在巴赫和瓦格纳的世界里，存在着一场革命；对于其敌人来说，这是一场犹太人的异端革命。因此，就感受力和精神背景而言，勋伯格的十二音体系与富于想像力的激进主义有关，与康托尔数学或维特根斯坦认识论的“颠覆性”有关。

和弗洛伊德一样，勋伯格自视为开山祖师，受到大多数同辈的辱骂，而且由于生性刚直，他落入孤境，只有一小群信徒护卫，在流放中前行，走向意义的新世界和可能的新生命。摩西痛苦地呼号，即便是最亲近他的人，也无人理解他的教训，也在曲解他的想法；从中，我们听到了勋伯格自己有时不可避免的失落与孤愤。在世人即将接受他之前，在他的伟大即将得到公认之前，在他快要完成《摩西与亚伦》、听到它上演之前，他却黯然而逝，这真是他人生的绝妙写照。

只有一个时刻（I, 2: 208—217）——我一直没明白为什么在这个节骨眼上——摩西没有歌唱。他用抑扬顿挫的声音、非常正式的话语讲话。他的声音高亢、充满痛苦，与之形成鲜明对比的是音乐的流畅，更确切地说，是亚伦嘹亮的男高音（对亚伦声部的模仿但又十分细致的处理，似乎完全在暗示传统歌剧的美声唱法和瓦格纳的理想英雄男高音）。大歌剧中的主人公在此时不歌唱，这是极为震撼的戏剧妙笔，甚至比埃斯库罗斯笔下卡珊德拉长时间的沉默或《祭奠者》（*The Libation Bearers*）里一直沉默的皮拉得斯突然仅有的一句插话更“震撼”。

但《摩西与亚伦》的震撼效果绝非仅仅如此。摩西不能够为他的想法赋形（音乐），不能将启示转化成可以交流的信息，因此也就无法将他个人与上帝的交流转化成以色列人的共同信仰，这才是歌剧的悲剧主题。相反，亚伦口若悬河，他能立刻将摩西抽象的、隐含的意思翻译（因此是背叛）成感官形式（歌声）。这注定了两人之间的矛盾不可调和。摩西离不开亚伦，亚伦是上帝放进他不能说话的嘴里的舌头。但是，在将摩西的思想——在摩西这里是上帝直接的启示——传递给其他人的时候，亚伦在减损或背叛。正如在维特根斯坦的哲学中一样，在《摩西与亚伦》中也有对沉默的激进思考，追问被理解的和可以言说的之间终极悲剧的鸿沟。语词会扭曲意义，雄辩的语词绝

对扭曲意义。

这在歌剧开头摩西的几句台词中就很明显。当时，管弦乐的开场和六个低声部独唱之声表现出燃烧的丛林。摩西经常在亚伦歌唱的时候说话，我们也听到他的声音与乐队相冲突，这指向了勋伯格的精心布局。摩西的话语是内心的话语，是他的思想，在外溢成背叛的言辞之后，就会含糊、破碎。

摩西称他的上帝“无所不在、无影无踪、不可思议”。“不可思议”是歌剧的关键词。使用上帝这一称呼，是因为他超乎人类的想像，因为人没有任何可用的象征物来表现上帝哪怕是丁点的“不可思议”的无所不在。了解这一点，要为一个人类没法模仿的神服务，是摩西为他的民族憧憬的独特的辉煌命运。这也是一个可怕的命运。就像燃烧的丛林里传出来的那个声音在宣布：

这个民族在其他所有民族之前  
被选择为  
惟一上帝的子民，  
他们应该了解上帝  
全心全意地为上帝服务；  
历经千年  
可以想到的  
艰难困苦。

最后三行雄辩有力，但很有歧义，也可以被读成：“这种想法——上帝无影无踪、不可思议——可能历经千年的艰难困苦。”

亚伦上场之后，两兄弟之间很快产生了误解，而且是致命的误解。亚伦为以色列人引以为豪的独特使命感到高兴，为上帝比其他诸

神（这些神对亚伦来说仍然真实存在）更强大、要求更多而高兴。他一想到这样一个上帝就感到高兴，他高兴地寻找语词和诗学象征来让上帝向他的子民显形。但是，当他高歌的时候，摩西在大叫：“没有影像能呈现不可思议的上帝。”当亚伦用轻松的音乐阐述自己对上帝的理解——上帝会根据个人的功过来奖惩他的子民——摩西却道出了一个永远超越人类因果观的克尔恺郭尔式的上帝：

上帝不可思议，  
因为无影无踪；  
因为无边无际；  
因为生命长青；  
因为无穷无尽；  
因为无处不在；  
因为无所不能。

对于这一连串充满了抽象的、恐惧得无法形容的连祷，亚伦以肯定的语气高兴地回应，上帝会代表他受难的子民，带来奇迹，并将奇迹传递下去。

上帝确实是这样做的。面对犹太人的反叛与困惑，面对他们对上帝新启示的可见符号的要求，摩西退回到他自己的沉默。只有亚伦才能说出语词，宣示行动。是亚伦把摩西的权杖扔到地上，然后看见权杖变成了一条蛇；是亚伦让他人目睹摩西生了麻风病的手，然后神奇般地愈合。在第一幕的整个最后部分，摩西一直保持沉默。是亚伦宣布了法老的末日，并立约寻找希望之地。是受到亚伦慷慨激昂话语的鼓动，以色列人才向前行进。音乐中充满了亚伦坚定的信心。正是通过亚伦，上帝似乎一直在言说。



在某种意义上，上帝的确在用某种可能的话语言说。摩西对上帝的理解更加真实，更加深刻；但是，他的理解本质上是无言，或者只有极少数人可知。没有亚伦，上帝的意图就不可能实现；但是，通过亚伦，上帝的意图又会扭曲。这就是这部作品悲剧性的悖论：上帝的位格和人类的位格不平行、不可比，从而激发出形而上的愤慨。

第二幕以金牛犊为中心。摩西长期不在西奈，长老们和民众变得躁动不安。无影无踪的上帝让他们变得痛苦难忍。亚伦屈从于他们的呼声——要求一个影像，要求膜拜的时候眼睛能够看见、手能够抓住的一个东西。在越来越黑暗的舞台上，金牛犊登场，闪闪发光。

接下来可以说是 20 世纪写成的最惊人的音乐作品。音乐分析家指出，这是一部交响乐，由五个乐章组成，其中穿插着独唱和合唱。管弦乐非常复杂，同时具有戏剧性，既明白晓畅，又充满暗示。让人觉得不可思议的是，勋伯格是否在内心完全听到过它，如果他没有听到过，那他是否真正知道这些美妙的乐器和节奏组合在一起会产生的效果。庆祝金牛犊登场的表演对管弦乐、歌手、舞者的要求都极高。舞台上需要有人饲养马、驮着金银财宝的骆驼、四个裸体的贞女，这些要求即便资源最丰富的歌剧院也很难满足。

勋伯格脑中所想的与一般的歌剧芭蕾很不同。他想的是声音、肢体动作和管弦乐完整结合一体的歌剧形式。即使是像极度崇拜的纵欲狂欢这样的狂热时刻，也用严谨和精细的音乐结构编排进情节。正如勋伯格在给韦伯恩的信中写道：

我想给那些戏剧艺术的新暴君——那些制作人——尽可能少的空间，我甚至希望尽我所能构想出各种编舞……你知道我一直对舞蹈根本不感兴趣……但不管怎么说，迄今为止，我已经想出了几个乐章，这些乐章至少能进入与蹦蹦跳跳的普通花园芭蕾不同的表达领域。

但这些“蹦蹦跳跳”并不是完全不相关。在勋伯格对金牛犊的处理中，正如在《摩西与亚伦》的许多地方，都有对歌剧传统的重新评估，无论是采取直接的方式还是委婉的戏仿。这些传统适用于现代的语境吗？它们能维系多少严肃性？因此，金牛犊既是一系列狂欢芭蕾舞和宗教仪式舞蹈（这是从马斯奈 [Jules Massenet] 的《希罗迪亚》[*Herodiade*] 到瓦格纳的《唐豪瑟》[*Tannhauser*]，从威尔第的《阿依达》[*Aida*]、圣桑的《参孙与达丽拉》[*Samson et Dalila*] 到瓦格纳的《帕西法尔》、施特劳斯的《莎乐美》等盛大歌剧的一个独特品质）逻辑上的高潮，也是一种暗中的讽刺。勋伯格完全意识到了这一幕的双重品质。他不遗余力地使用传统，既十分严肃，又充满反讽：

在处理这一幕——事实上这一幕代表着我的核心思想——之时，我差不多走向了极限，这也可能是我的作品中最有歌剧性的部分；事实上它必须是。

当摩西回来时——他那模糊、可怕的身躯突然出现在地平线上，被一名筋疲力尽的狂欢者看见——戏剧迅速推向高潮。摩西刚一瞥见金牛犊，金牛犊就立刻消失：

滚！你这个东西，无边无形的上帝不可能局限于一个影像。

在空荡的舞台上，摩西与亚伦两兄弟发生了争执。再次，亚伦在辩论中占据优势。他已经给了以色列人一个影像，为了让他们可以生活下去，而不会陷入绝望。他热爱他的人民，他知道摩西对人类心灵的抽象和内在的要求超出了普通人的力量。摩西热爱的是一种理念、一种绝对的观念，他严格要求热爱对象的纯粹性。他宁愿把以色列当成像

一艘空荡荡的、受尽折磨的船只那样不可思议的存在。没有人能够忍受这样一个任务。即使摩西从西奈山上带回来的刻有“十诫”的石版也只是一个影像，一个可以触摸的象征符号，象征着隐秘的权威。

摩西被亚伦的话激怒之后，气得把那块石版摔碎。亚伦指责他怯懦。不管他们是否完全理解上帝的启示，以色列各族都得继续朝他们的希望之乡行进。似乎是要证实他的话，合唱队重新走过舞台。队伍在火柱的带领下前进，亚伦继续赞美上帝可以看得见的奇迹。

舞台上只有摩西一个人孤零零地留下。亚伦是对的吗？上帝那种不可思议、难以想像、无法再现的现实必须缩减为一个象征符号，缩减为金牛犊那样可以触摸的神物吗？如果真是这样，摩西所思所言（这两者对于摩西是一回事）纯属疯狂。企图表达他的想法就是一种犯罪。当小提琴进行半音阶下行齐奏之时，管弦乐陷入沉默。摩西大叫道：“语言啊！我缺少语言！”然后颓然倒地，幕落。

这是歌剧史上和现代戏剧史上最动人的戏剧时刻。它暗中影射了“逻各斯”，影射了没有出场但超越于话语之外的“言”，它把两种观点放进一个行为：一方面，音乐宣称自己是最完整的语言，承载着超验之能量；另一方面，20世纪艺术和哲学中都能够感到意义和交流之间存在鸿沟。但是，摩西的失败还有更具体的历史意义，这或许有助于我们理解勋伯格为什么没能完成这部歌剧。

勋伯格在1932年和1933年的书信表明，他完全准备完成这部作品。直到1948年11月，他还写道：“我确实最想完成《雅各的天梯》和《摩西与亚伦》。”那么，究竟是什么障碍使他半途而废呢？

有事实表明，勋伯格发现很难给第三幕一个紧凑的戏剧形式。1933年5月15日，他写信给艾德利茨（Walter Eidlitz）时说，他第四次重写了亚伦之死，“因为《圣经》里有些几乎无法理解的矛盾。”的确是这样，第三幕的剧本就像一件奇怪的残缺之物，既重复又动

人。再次，摩西与亚伦（亚伦现在戴上了枷锁）阐述他们关于观念和影像的对立观点。但是，摩西没有直接向亚伦说话。他在对正准备进入历史的泥潭和妥协中的以色列人说话。他预言，只有生活在精神的严酷荒原上，生活在惟一的、不可思议的上帝的眼皮底下，犹太人才会兴旺。如果他们忘记了这个伟大的弃世行动，在尘世中追求寻常的避难所，他们注定失败，受难更深。只有“离散”才能获得拯救。只有先成为陌生人，犹太人才能成为自己。

除去了枷锁的亚伦死在了摩西的脚下（在这里，人们是否会想起瓦格纳歌剧《尼伯龙根的指环》，当众神之王沃旦轻蔑地看了强盗洪丁一眼，后者立刻倒地身亡）。第三幕没有配乐，所以很难判定它们的效果。但是，第三幕从根本上而言趋于静止。摩西为什么战胜匍匐在地的亚伦，戏剧中没有解释，许多东西都没有解释。

但真正的障碍可能埋藏得更深。正如阿多诺所说，《摩西与亚伦》在当时是“一个预防性的举措，警告日渐兴起的纳粹主义”。然而，在勋伯格为之谱曲的时候，纳粹主义正迅速走向胜利。“人民”和“元首”等词语在歌剧里分外惹眼，这些词语赋予了以色列人和摩西至高的历史意义。现在，这些词语却被抢夺走，脱离了勋伯格的掌控，被纽伦堡街头百万之众声嘶力竭地叫喊出来。他怎能继续为它们配音？在1933年3月，当他努力创作第三幕的时候，勋伯格必定已经知道，他用来锤炼新音乐观的文化——《摩西与亚伦》是他为这个文化中的歌剧院量身定做——正走向毁灭或流亡，正如他自己的命运所昭示。

正是这一点，才使第二幕的结尾很有权威性和逻辑性。此后，即将在欧洲上演的事件的确难以言表，这些事件太无人道，作为人文意识的言辞无法为之界说。摩西绝望的惨叫，他崩溃后的沉默，是认识到——正如我们在卡夫卡、赫尔曼·布罗赫和阿达莫夫的作品中也发

现——我们的语言已经失败，艺术既不能阻止野蛮势力，又不能表现说不出口的经验。因此，尽管形式上残缺，《摩西与亚伦》仍然是一部有着奇妙结局的作品，再也毋庸赘言。<sup>[1]</sup>

---

[1] 这就是为什么在我看来，勋伯格构思并认为可以补充出来的第三幕歌剧表演，不但没有增加什么东西，反而会削弱现有音乐结尾的神秘力量和美感。

## 一种幸存者 (1965)

——献给埃利·维瑟尔 ( Elie Wiesel )

标题中的“一种幸存者”，使用的不只是字面意义。由于父亲的远见（他在1924年离开维也纳时就表现出这种远见），我于1940年1月（正值那场虚张声势的战争开打之际）来到了美国，安全地离开了法国这个生养之地。因此，当纳粹点名的时候，我碰巧躲过。我没有与共同成长的小朋友站在公共广场上。我也没有看见火车门打开时父母的消失。但在另一种意义上，我是个幸存者，受伤的幸存者。如果说我经常与同代人脱节，如果说萦绕在我脑海、控制着我感情习惯的东西让许多我在现实世界中本应亲密相处、合作共事的人觉得非常险恶和造作，那是因为对我来说，欧洲发生的黑色神话与我的身份密不可分，因为我当时不在那里，因为一桩偶然的好运将我的名字从纳粹的花名册上抹去。

那时，孩子要经常独行，或是拉着陌生人的手。有时，父母看到他们走过，但不敢叫出他们的名字。当然，他们就这么走开，不是因为他们做了什么，或说了什么。而是因为他们的父母出现在他们的面前。成为人子的罪孽，在纳粹统治期间，没有赦免，没有尽头。现在呢？仅仅因为他们是犹太人，就要杀死他们，就要把他们赶出人间，

这样的决心，在地球某个地方，总会存在。一般情况下，这念头会闷在心里，或以突发的小事出现——在前门或商店窗子边的砖头上涂几句脏话。但是，即使是现在，有些地方，如俄罗斯、北非部分地区、拉美某些国家，杀气日渐升腾。明天会换哪些地方？所以，有时候，我看到家中的孩子，想像听到他们在寂静的房子里呼吸，我就会觉得害怕。因为我让他们背负了古老的仇恨，我用野蛮拴住了他们的脚跟。或许我也像其他父母那样，为了保护他们，只有将他们送走。

每当想起自己是犹太人，这种害怕就油然而生。在20世纪上半叶，身为欧洲的犹太人，就意味着为自己的孩子判刑，将几乎完全不能凭理性来理解的状况强加于他们。这事可能还会发生。只要记忆还真实，我就不得不想它，这是最重要的条款。或许我们犹太人和孩子比其他人的走得更近，无论孩子多么努力，他们不可能跳出我们的身影。

这就是我的自我定义。只是我的定义，因为我不能代表其他犹太人说话。当然，我们有明显的共同之处。无论在哪里碰面，几乎只需一个眼神，一点共同的情感交流方式，一丝我们身上携带的黑暗气息，我们就能够认出对方。但我们每个人必须自己动手敲打出自我的定义。这是流散的真正意义，空间分散、信仰变弱的真正意义。

相对于正统派犹太教的观念，我的定义肯定显得绝望浅薄。他们认为，那时，整个犹太社会始终都保持团结紧密。那时的孩子们没有哭，而是在祈祷“听着，哦，以色列”，他们圆睁着双眼，因为天堂就在尸骨坑之上一步之遥；这样的孩子人数虽然不像现在有时说的那么多，但他们确实存在。对于正统派犹太人来说，600万人遭受折磨和屠杀，只是上帝和他用恐怖手段拣选的子民之间千年对话的一个章节。尽管犹太教缺少末世论学说（它将超验的想像留给了个体），正统派犹太教仍然认为集中营是天堂的前院，是几乎难以忍受但明显神秘的上帝旨意。当犹太人教孩子学习祈祷和各种礼仪时（我学这些都

是过去的事，而非现在的信仰)，当孩子赎罪日在他身边吟唱经文的时候，虔诚的犹太人看着他们，没有一丝恐惧，不是把他们当成人质，忍受他爱的宿命，而是带着自豪和欢欣。牺牲孩子之后，面包将会得到上帝的降福，美酒获得圣化。孩子能够活着，不是因为纳粹机关中某个办事员的疏忽，而是因为他们与死去的犹太人一样，是上帝的旨意。没有孩子的牺牲，历史会显得空洞。正统派犹太人把自我定义在祈祷的丰富人生中，在充满悲剧和辉煌的遗产中（我是不会如此定义的）。他从犹太社群的声音和神圣的语词中收获他自己生命的回声。他的孩子就像化为歌声的黑夜。

正统派犹太人会认为我没有资格为他代言，暗示我学识不够，与他们的交情不够；他会说：“你和我们不一样，你只有犹太人的外表，徒有其名而已。”确实如此。但纳粹分子却将犹太名字当成必要且充分的条件。他们从来不问你是否去过犹太教堂，你的孩子是否懂希伯来语。反犹分子不是神学人士，他的定义范围很宽。所以，不论是正统派犹太人还是我这样的异端，我们才会走到一起。在我们死后，嘴里的金牙都会被拔出来，不管你唱不唱圣歌。

《出埃及记》中有两段文字可以帮助我们理解暴行。也许它们只是误译或插入《圣经》中的古老伪言。但它们可以像诗歌和隐喻一样帮助我，赋予逻辑想像残酷的可能性。《出埃及记》（4：24）中说：“摩西在路上住宿的地方，耶和华遇见他，想要杀他。”我对这段文字的理解是，犹太人要上帝为历史负责，为沙砾一样的人类状况负责，这让上帝非常震怒，因此必欲杀之而后快。上帝可能不想让自己卷进来，在卡迪什沙漠的绿洲中，也许是犹太人选择了他，让他背负正义和义愤的重任。或许是犹太人拉住了上帝衣服的下摆，坚持要与他定约和对话。或许在此前，上帝与世人都没有为彼此接近作好准备。所以，就像婚姻关系，父子关系，有时爱会变成纯粹的恨。



另一段文字出现在《出埃及记》(33: 22—23)。摩西再次来到西奈山上，想要一份新的《十诫》(我们总是对上帝唠叨，反复向他索要正义和理性)，接下来就是这段奇怪的见面仪式：“我的荣耀经过的时候，我必将你放在磐石穴中，用我的手遮掩你，等我过去，然后我要将我的手收回，你就得见我的背，却不得见我的面。”这可能是最重要的线索：上帝可以转身。上帝可以转过身去几分钟，也可以是几千年——我们的时间是不是上帝的时间？——在这段转身的过程中，他不会看着人类，他看着另一个方向。为什么？或许因为这个世界太大，有些琐细、邪恶的计划会逃过他的监视，或许因为某个地方有百万分之一英寸的土地在他的视线之外。所以，上帝也必须转过身去看看那些地方。当上帝背对着人类时，贝尔森集中营的历史就会发生。

如果正统派犹太人不容许我的定义，不允许我将圣言当成隐喻和悖论，那么，犹太复国主义者和以色列人也同样不会允许。他们并不否认大屠杀，但他们认为大屠杀结出了辉煌的硕果。从恐怖中诞生的是新的机会。毫无疑问，以色列立国是德国大屠杀遗产的一部分。希望和行动意志来自人类精神遗忘的能力，来自必需遗忘的本能。以色列犹太人不能总是回望过去；他的梦不应该是黑夜之梦而是白日之梦，是朝前看的梦。让死者长眠在属于死者的荒丘吧。他的历史不是死者的历史，他的历史才刚刚开始。对于像我这样的人，以色列犹太人也许会说：“你为什么不在这里呢？如果你为你家孩子的生命担心，为什么不把他们送到这里来，让他们生活在他们自己的人当中？为什么让他们背负你自己对灾难或许是文学，或许是受虐狂似的记忆？这是他们的未来。他们有享受未来的权利。我们需要尽可能多的心智。我们不是只为自己努力。世界上没有哪个犹太人不高昂着头，为我们在此所做而感到骄傲，为以色列的存在感到骄傲。”

毫无疑问，这是事实。各地犹太人的地位有所改变，他们在自我形象中腰杆重新挺直，因为以色列人已经证明，犹太人能够使用现代武器，他们能够驾驶飞机，能够把沙漠变成果园。当犹太人的小孩在阿根廷遭到攻击或在基辅遭到嘲笑时，他知道地球上有一个角落，在那里，他是主人，他有枪。如果以色列要被毁灭，没有犹太人可以幸免于难。失败的震惊，寻找避难所之人的需要与苦恼，会扩散出来牵连到最漠不关心之人、最反对犹太复国主义的人。

所以，为什么不离开呢？为什么不离开我们现在居住的这些地方（在我看来，我们在这些地方或多或少只是被接纳的客人）？如果条件许可，许多俄罗斯的犹太人或许会离开。北非的犹太人即便付出贫困的代价也正在离开。南非的犹太人或许过不了多久也会被迫作出离开的决定。所以，为什么我不离开（既然我这么自由，我的孩子可以在远离非人道历史的踪迹中成长）？我不知道是不是有个好的答案，但我有一个理由。

如果我思考自己犹太性的方式在正统派犹太人和以色列人看来难以接受、弄巧成拙，同样，对于大多数美国犹太人来说，也会看来太不着边际、过于戏剧化。各地的犹太人都被欧洲大屠杀残害，大屠杀让所有的幸存者（即便他们根本没有身临其境）身心失衡，犹如五马分尸，这种观念是美国犹太人在知识的意义上能够理解的。但是我认为这个观念与我个人没有直接的关联。美国犹太人和近代史的关系与欧洲犹太人有着微妙而根本的差异。从结局来看，大屠杀证明了此前所有的移民冲动都是合理的。离开欧洲前往美国建立新的犹太社区，所有那些人的决定都被证明无比正确。回到父辈所在欧洲的犹太士兵，他的武器装备和技术效率都比凶狠的敌人更高明。他发现依然活着的几个犹太人，都是从邪恶的幽灵世界中走出来的，就像用异域语言讲述的噩梦。在美国，犹太父母每天晚上会竖着耳朵听孩子是否回

来，但这样做只是为了确定汽车是否放回了车库，而不是因为外面有骚动。这样的事在斯卡斯代尔不可能发生。

但我不能确信，不完全确信（这正表明我是旁观者）。大多数美国犹太人都意识到，生活中某些特定的地方存在反犹主义倾向，如俱乐部、度假区、住宅区、专业行会。但相对而言，还算温和，也许是因为美国不像欧洲或俄罗斯，并不认为犹太人有罪恶的历史。而且，美国犹太社会的面积和财富足以让一个犹太人不出他自己的圈子，就能体验最优越、最自由的美国生活。但是，美国生活的主要动力是中产阶级和中下层阶级的一致，是品位和理念的强制性一致。几乎就像给出定义，犹太人保持了内在的连续。经济、社会或政治的压力往往使这一潜在的区别——对“差异”恶意的认同以及相互的自我意识——更加明显。经济的萧条和失业率的激升会使犹太人的地位更加孤立，人们的仇恨将会集中在犹太人的财富和炫耀财富的生活方式。争取黑人权利的斗争将影响美国生活的许多方面，意义显然重大。城市中黑人的反犹情绪往往公开露骨。犹太人可以利用这种情绪作为暂时的基础，与白人社会里的穷人和充满怨恨的因素结盟。在这些可能性之外还有一个更大的模式：僵化的一致性，在标准化道德民族主义中日益集中的美国价值观。

我同意美国反犹主义将保持温和和隐蔽的状况。只要经济在增长，种族冲突就能保持在可忍受的范围内。只要以色列能够存活下去，就能够提供避难所。这或许就是底线。美国犹太社会对以色列的帮助非常慷慨，也非常自私。如果再出现一波新的移民浪潮，如果在俄罗斯和突尼斯的犹太人来敲美国的大门，美国犹太人的地位立刻就会受到影响。

那些复杂的防护措施和许可条款可能无效。与其他民族主义的、自诩为基督教的社会一样，美国也不能避免反犹主义的传染。在一场

充满仇恨和驱逐的危机中，即使是已被同化的犹太人也会被赶回到恐惧这种我们古老的遗产中。尽管他可能忘记了恐惧，变成为一位论派的基督徒（典型的半路出家），哈里森先生的邻居仍然会提醒他，他父亲叫霍洛维茨。否定这一点就等于坚持认为，在美国，人性和历史动力已经发生了奇迹般的变化——这种乌托邦式的观点，已被 20 世纪美国生活的实际发展不止一次地反驳。

然而，我把犹太人理解成这样一个人——他看着自己的孩子，带着无助的可怕记忆，带着对未来可能暴行的暗示——这是非常个体化的孤立感觉。它与仍然活着的、充满希望的许多东西没有关联。但它也不是完全消极的想法。我指的不只是毁灭的明显先例。那些被毁灭的东西——大量的生命遭到嘲弄，驱赶着走向毁灭，甚至连名字都没有留下，为死者的祈祷也没有确切的落脚点——体现了一种特殊的智慧，一种智能和感情；现在，幸存下来的主要犹太群体没有一个保存或重新获得这种智慧品质。因为我感觉到，在我的反思中，在我要写的作品中，存在这种特别的遗产急需说出，所以我在某种意义上也是幸存者。

以世俗的想法和对成就的标准来看，结束于奥斯维辛的犹太历史时期甚至超越了在伊斯兰教主宰西班牙时那段共存的辉煌时期。在大约一个世纪期间，从法国大革命和拿破仑解放犹太聚居区到希特勒的统治，犹太人参与了资本主义欧洲在道德、知识和艺术方面的伟大成就。长时期禁锢在犹太人区，在迫害的磨刀石上锤炼了才智和精神洞察，积累了大量的意识储备。一旦在光明中释放，一个犹太精英，外加对其成就感到骄傲和发生兴趣的更大中产阶级群体，会加快西方思想的节奏，会使西方思想的轮廓更加复杂。他们会将激进的想像力带进每一个领域，更具体地说，才华卓越的犹太人能重新获得欧洲古典文明中的某些核心要素，使它们复兴或暴露出问题。所有这些都是老

生常谈，正如不可避免地注意到，现代性的主调，我们安排生活的思维方式和询问方式，在很大层面上，来自马克思、弗洛伊德和爱因斯坦等人的著作。

更难表明的是（在我看来不可否认），在多大程度上，一种最近解放的共同遗产，一种理性感情的特别倾向——有特定的起源但扩散出去成为典型的现代之音——渗透在他们独特的个体智慧之中。在这三个犹太人，我们觉察到一种压倒一切的空想逻辑与抽象想像的冲动，就好像东方和欧洲的犹太人由于长时间被排除在物质活动之外，从而赋予了思想引人瞩目的独立性。同样，在勋伯格和卡夫卡的颠覆作品中，在康托尔的数学中，都有对感官和精神想像能量的暗示，都有将犹太人的情感释放进一个新得让人害怕、不受任何敬畏羁绊的世界。把维特根斯坦的《逻辑哲学论》和斯宾诺莎的哲学作品联系起来的，也是犹太智慧。

没有犹太人在1830年到1930年间所作的贡献，西方文化将会明显不同，大为逊色。当然，与此同时，正是在与既定欧洲价值观的冲突中，在与艺术和论说的古典模式的冲突中，促使着获得解放的犹太人去定义他的范围和身份。在这些冲突中，在一个本质上是借来的氛围里保持自我平衡的努力中，那些改变了信仰的犹太人或半个犹太人，那些与自身过去之间的关系变得隐秘甚至敌对的犹太人，如海涅、伯格森、霍夫曼斯塔尔、普鲁斯特，都发挥着特别高超的创造性作用。

那些帮助界定并传承了“中欧人文主义”的人，有着典型的特征、典型的品味和认知习惯。他们语言习得能力超强。海涅是第一个、或是惟一的伟大诗人，很难在某一种语言感受力中为其定位。这一代的欧洲犹太人习惯于引用希腊和拉丁的经典。但这些习惯通过温克尔曼、莱辛和歌德的特殊焦点就已看到。歌德超然的地位，他艺术

中不可思议的成熟和人性，几乎都具有了真理的意义，为整个欧洲人一犹太人的启蒙运动增添了光彩，并且继续在其硕果仅存的几个幸存者身上留下了痕迹（弗洛伊德早年喜欢法律，但在读了歌德未完成的著作《论自然》之后，转而研究生物学）。中欧犹太中产阶级经常接触莎剧，而且理直气壮地认为，维也纳、慕尼黑和柏林经常由犹太人参与表演的莎剧，比英国上演的还要好。他们还阅读巴尔扎克、司汤达（这让人想到莱昂·布鲁姆 [Leon Blum] 对司汤达的研究）、托尔斯泰、易卜生和左拉。但他们经常是在一种特殊、几乎是夸大的语境中阅读这些作家。那些欢迎北欧戏剧和俄罗斯小说的犹太人，往往在新现实主义和反传统文学中看到一种普遍的精神解放。左拉不仅仅像弗洛伊德、魏宁格或马克思那样，是性生活和经济生活的开拓者，他还是德雷福斯（Alfred Dreyfus）的声援者。

犹太人和瓦格纳的关系激烈而不安。我们在阿多诺的音乐研究和韦尔弗的小说中看到了这种双重关系最近的例子。在瓦格纳身上，犹太人看出一个伟大的局外人的激进思想和戏剧手法。在瓦格纳的反犹太主义思想中，犹太人捕捉到一种奇怪的亲密调子，偶尔还注意到这样一个顽固的神话——瓦格纳也是犹太后裔。由于造型艺术对于他们来说是新鲜事物，因而他们的反应相当自由，带有经验主义的色彩；他们以经销商、恩主和评论家的身份，推销印象主义，倡导现代绘画。通过莱因哈特（Reinhardt）和皮斯卡托（Erwin Piscator），犹太人革新了戏剧；通过马勒，他们调整了严肃音乐和社会的关系。在其黄金时期，从1870年到1914年，加上20世纪20年代，犹太酵母给布拉格、柏林、维也纳和巴黎带去了一种特别情感和表达活力，一种本质上既属于欧洲但又是“离心”的气息。这种精神上的微妙差异，在骚动不安的享乐主义中，在普鲁斯特笔下博学儒雅的斯万叔叔身上，受到轻嘲，让人难忘。

但这些犹太意识几乎都没能够幸存下来。正是这点，才使我几乎不由自主地使自己与它们的认同显得暧昧朦胧。欧洲犹太人及其知识阶层卷入了纳粹主义和斯大林主义的两波屠杀浪潮。欧洲和俄罗斯犹太人卷入马克思主义也有其自然的原因。正如经常所说，人间太平世界之梦——这个梦在卢卡奇和希望史学大师恩斯特·布洛赫身上仍然存活——将共产主义社会的乌托邦和犹太教的救世思想传统联系起来。对于犹太人和共产主义者来说，历史就是人性化渐进的脚本，人之为人的艰难历程。犹太教和共产主义这两种情感模式都迷恋道德或历史法则的预言权威，都迷恋对经典启示录的准确解读。但是从伯恩斯坦到托洛茨基，从巴贝尔到帕斯捷尔纳克，卷入共产主义和俄国革命的犹太名人都遵循了一个反讽模式。几乎无一例外，他们最后都成了不同政见者或异端——不过，这里的异端恰恰宣称自己是正统，因为他们设法回到已遭背叛的马克思学说（当代“塔木德经修正主义”[Talmudic revisionism]的典范就是波兰马克思主义者亚当·沙夫[Adam Schaff]）。当斯大林主义转向民族主义和技术官僚政治——新俄罗斯的管理中产阶级正好兴起于斯大林时期——革命的知识分子阶层也就随之垮台。犹太马克思主义者、托洛茨基派、社会主义者的同行者，都困在了乌托邦的废墟里。那些为了反抗纳粹而加入共产主义的犹太人，那些在“肃反运动”之后与共产党决裂的犹太共产主义者，落入了希特勒—斯大林编织的魔网。

现代历史中最卑鄙的一幕，就是欧洲的绥靖主义和欧洲的极权主义联手起来武力迫害犹太人。法国将从西班牙和德国逃来的犹太人移送给盖世太保。纳粹党卫军头子希姆莱和苏联国家政治保卫局相互交换反斯大林主义的犹太人和反纳粹政权的犹太人，以供进一步蹂躏甚至清除。我们会想到激进人文主义最杰出的代表本雅明，为了不被法国或西班牙的边境卫士遣返给攻入法国的纳粹党卫队，他最终选择了

自杀；我们还会想到布伯·努尔曼（Buber-Neumann），他的遗孀被斯大林的爪牙逼到纳粹集中营里送死；我们还会想起几十个其他人，他们在纳粹分子和斯大林分子的合力追击之下落网（维克托·塞尔吉 [Victor Serge] 在回忆录的结尾附了一份骇人听闻的死亡名录）。那些在边境上野蛮的讨价还价和交易，充分地表明了他们决心把犹太人清除出欧洲历史。当然，这也表明了犹太人在折磨之下的特殊尊严。也许，我们可以由此定义自我：犹太人是极权主义暴行选来发泄其仇恨的祭品。

有些人逃脱了魔掌。很容易证明，从 1934 年到 1955 年前后，无论是人文学科还是精密科学和社会科学，美国学术界许多重要作品都是中欧人文主义复兴的生命延续，体现出流亡者的才智。但是，美国犹太知识分子——我最初在 20 世纪 40 年代末在芝加哥大学遇见他们，现在，他们在美国知识和艺术生活中的地位显赫——在美国的特殊角色非常不同。比如，《党派评论》（*Partisan Review*）中几乎没有克劳斯所说的那种风格和人文素养。克劳斯几乎就是一块试金石。随便问一个人，看他有没有听说过他，或读过他的《文学和谎言》（*Literature and Lies*）。如果他听说过或读过，他可能就是一个幸存者。

像卡夫卡和赫尔曼·布罗赫一样，克劳斯的作品中也有致命的预感和目的论。在我看来，赫尔曼·布罗赫是乔伊斯和托马斯·曼之后最重要的欧洲小说家，是个决定性的人物。他的小说《维吉尔之死》，他的哲理文章，都是人文主义的压轴之作。只要我们继续理性生活，它们的焦点就会落在主宰我们理性生活的那个事件之上，那个持续困扰我们自我身份的事件——将文明转变为大屠杀。像卡夫卡的某些寓言故事及维特根斯坦早期的认识论一样，赫尔曼·布罗赫的艺术接近于沉默的边缘。它追问的是，在面对非人道的时候，语词是否仍然有活力，犹太—希腊传统在语词的权威性基础上形成的道德判断和想



像力是否仍然有活力？诗人的诗歌是不是对赤裸喊叫的侮辱？赫尔曼·布罗赫在美国异常孤独地死去。他的死唤起人们注意业已死亡的一种文明和一种人文追求的遗产。

欧洲犹太人的的人文主义真的化为了灰烬。在幸存者——阿伦特、赫尔曼·布罗赫、阿多诺、卡勒、列维-施特劳斯（当然，他们的兴趣和追求各异）——的语调中，你会听到相同的荒凉之声。但是，正是这些声音，在我看来才符合我们时代；正是他们的作品和指涉的语境，对于理解非人道哲学、政治和美学的根源不可或缺，对于理解这种悖论——现代暴行以亲密甚至必然的方式起源于人文主义文明的中心——必不可少。如果真是这样，我们为什么还要教人读书写字，掌握文化？这个问题（我觉得再没有比它更紧迫的问题），或者用来提这个问题的话语，可能会让提问者倒退 30 年，走向现实的另一面。

某些其他问题也渐渐销声，淡出视野。但是，如果我们要谈论我们文化的价值和可能性，这些问题不能不问。我指的是大屠杀中普遍存在的共谋现象。当然，（在丹麦、挪威和保加利亚）也有很好的例外，但是，可鄙的共谋勾当的确普遍，许多仍然是未解的丑陋之谜。在每天都有 9000 犹太人被处死的情况下，无论是英国皇家空军，还是美国空军，都没有去轰炸毒气室，或者想法炸开集中营（他们就像蚊子一样低飞，炸开了法国的一处监狱，营救出法国抗德游击队队员）。尽管犹太人和波兰的地下组织万般恳求，尽管德国官僚政府毫不掩饰“最后的解决方案”要靠铁路运输才能实现，英美空军还是没有轰炸通往贝尔森和奥斯维辛集中营的铁路线。为什么？这个问题已经问过英国首相丘吉尔和英国空军司令特德。有充分的答案吗？当纳粹国防军和党卫队涌入苏联，苏联的情报迅速注意到他们在大规模屠杀犹太人。斯大林禁止将此事实公之于众。原因再次不为人知。斯大林或许不想看到犹太分裂意识重燃，他或许担心暗中牵连到自己的反

犹政策。不管出于什么原因，许多原本可以东逃的犹太人留了下来，不明不白地成了冤魂。后来，在乌克兰，当地的人还帮助德国人围捕躲藏在地窖和树林里的犹太人。

我在想，如果希特勒在 1938 年慕尼黑事件之后就金盆洗手，见好就收，如果他干脆说，“只要允许我在自己的地盘上为所欲为，我就不会将手伸出我的帝国之外，”那么，结果会怎样？达豪、布痕瓦尔德和特莱西恩斯塔等集中营可能在 20 世纪欧洲文明中间运行，直到把最后一个弄到手的犹太人变成肥皂。在特拉法加广场上和卡内基音乐厅里，将充斥着豪言壮语，而听众将日渐凋零，厌烦日升。偶尔，有些国家可能会抵制德国生产的酒。但是，没有一个外国政府会采取行动。游客可能会涌向德国的高速公路和水疗中心，路过（但不会太靠近）死亡集中营，就像我们现在路过葡萄牙的监狱或希腊的监狱岛。会有许多权威人士和新闻工作者向我们保证，关于集中营的谣言实属夸大，达豪集中营里能够悠闲散步。红十字会还会寄去圣诞礼物。

现在，如果犹太人悄声问不是犹太人的邻居：“如果你知道了这些事，你会哀求上帝和人类停止这些暴行吗？你会作些努力救出我的孩子吗？还是计划组织一个滑雪派对去阿尔卑斯山下的德国小镇嘉米希？”他将是活生生的嘲讽对象。

让你漠不关心的事情，你就是它的共谋。正是这个事实，我觉得，使得犹太人在西方文化中保持着警惕，促使他重新审视欧洲的理想和历史传统，为此，他倾注了最大的理想和最好的智慧。事实证明文明的居室不是避难所。

从那以后，我从来没有对任何居室有过信心。犹太人经常被迫成为流浪者和客人。他可能会买一幢老宅，打理一个花园。许多美国中产阶级犹太知识分子努力融入盎格鲁—撒克逊文化背景，渴望田园生

活是他们努力的一个典型特征。但我在想这是不是一回事，阁楼里的洋娃娃不是我们的，房间里的幽灵总带着租来的气息。马克思、弗洛伊德和爱因斯坦是犹太人中的典型，都在流亡或避难中，客死他乡。犹太人的归宿不在某地，而在时间里，在他高度发达的作为个人语境的历史意识中。六千年的自我意识就是他们的家园。

我发现，陌生感和暂居感延续进了语言，尽管在此我的经历再次明显不同于美国土生土长的犹太人。欧洲犹太人学习语言很快，他们必须快速学习语言，因为他们经常流浪。但是，我们也许永远难以获得一种终极的“家园感”，那种一个人与他的母语之间无意识的古老的亲密感，就像他亲近自己地里的岩石、泥土和尘灰。于是，两个最伟大的欧洲犹太作家采取了特殊的策略。海涅的德语，正如阿多诺指出，是非常漂亮的个性化欧洲语言，他流利的法语对这种语言持续施加着压力。卡夫卡写作的德语就好像光骨头，似乎口头语言的包络、纹理和历史地理的弦外之音都与他绝缘。他使用的每个词汇都好像是用高利贷借来的。许多有名的演员都是或一直是犹太人。语言通过他们传播，他们也很好地塑造了语言，就像意外之财，不是不可剥夺。这或许也与犹太人在音乐、物理和数学上的杰出成就有关，这些领域的语言是纯指称的国际通用代码。

欧洲犹太人不甘心永远充当客人。他们像在美国一样极力生根。他们千辛万苦地证明自己的忠诚。在1933年到1934年之间，“一战”的犹太老兵希望希特勒相信他们的爱国热情，相信他们对德国理念的忠诚。岂料不久之后，不管你是否缺胳膊少腿，不管你是否勋章满身，统统都被送进集中营。在1940年，当法国的维希政权剥夺了法国犹太人的权利，参加过凡尔登战役、获得军事勋章、祖辈从19世纪初就定居法国的犹太老兵，突然发现自己一无所有，无国无家。在苏联，犹太人身份印在身份证上。这个假设会不会愚蠢或神经质，无

论他多么努力，在一个非犹太的民族国家里，犹太人始终靠门边儿坐？无论在哪里，犹太人必然受人怀疑。

从德雷福斯到奥本海默，每次民族主义的浪潮，每次爱国主义的狂热，犹太人总是怀疑的焦点。统计数字可能没有真正的意义，但是它或许正好说明，犹太人实际上卷入意识形态和科学背叛的比例很高。或许因为他们一直容易受到敲诈和暗中恐吓，或许因为他们是天生的掮客，自古以来就习惯于倒卖思想。但更根本的是，我想，因为他们是贱民，他们的民族感一直处于临界状态、不稳定。对于一个明天就可能抛家舍业仓皇逃命之人，对于一个坟墓可能被掘开填满垃圾之人，民族—国家实在是可疑的避难所。公民身份并非是不可剥夺的权利，不是血与土做成的圣餐，而是他必须谨慎地与每个东道主反复协商的契约。

犹太人被希特勒、斯大林、莫斯莱（英国法西斯分子）以及右翼恶棍所谴责的无根性和“世界主义”，实际上是历史强加的标签。犹太人“蹲在窗边”（艾略特的礼貌语），找不到一丝安慰。他希望自己是地道的德国人、古老的法国种、或民兵出身，也不愿做“出生在芝加哥的维也纳犹太人”。大多数时候，他没有选择。尽管这种状态极端不舒服，但如果我们接受它，也不是没有更大的意义。

民族主义是我们时代的毒液。它把欧洲推向了毁灭的边缘。它使亚洲和非洲的新兴国家像发了疯的旅鼠。宣称自己是加纳人、尼加拉瓜人或马耳他人，一个人就免除了许多烦恼。他不用挖空心思去想自己是谁，他的人性在哪里。他成了整齐划一武装起来的一伙人中的一员。现代政治中每一次暴民的冲动，每一次独裁的企图，都靠民族主义哺育，都服食了仇恨的药汤；这种仇恨使人类隔着一堵（柏林）墙、隔着十码之距的垃圾场，龇牙咧嘴、拔刀相向。即便民族主义与他被蹂躏的意志、与他疲惫的心态格格不入，犹太人（至少有些犹太

人)或许还是起到了榜样作用。他是想表明,树有根,而人是有腿的,大家彼此是客人。要使文明的潜力不被摧毁,我们就必须培育出更复杂、更暂时的忠诚。正如苏格拉底的教诲,为了让城邦更自由,就要对他人更开放,需要必要的背叛。相比于精神的自由活动,梦想的狂乱无羁,哪怕是大同社会,也不过是短暂的畛域。

民族主义轻易(必然)就会堕落为狭隘和暴行,当犹太人对此提出反对之声时,他是在还旧账。历史上一个残酷、深刻的反讽就是,上帝选民的概念,一个人种由于特殊的命运从而超越其他人种之上的概念,正好滥觞于以色列。纳粹主义的词汇中就有对这个犹太观念的复仇戏仿的痕迹。上帝在西奈山上拣选子民的神学母题,回荡在主人种族的借口及对千禧年统治的信仰之中。因此,在纳粹对犹太的迷恋关系中,存在着一丝微妙但却恐怖的逻辑。

但是,如果说这毒药在古代是犹太人制造的,那么,他们可能有现代的解药——激进的人文主义,将人类视为人之为人的进程。这恰是马克思最能体现他是犹太人的地方,尽管他同时也在讨论犹太人身份消解的问题。他相信,阶级和经济地位没有国界,痛苦是人类共有的公民身份。他预言,随着工业技术侵蚀地方的自主性,革命进程将摧毁国界,结束国家之间的敌对状态。整个社会主义的乌托邦和历史辩证法都是建立在普世的基础上。

马克思错了,在这里,像在其他方面一样,他把人类想得太浪漫、太美好。民族主义是两次世界大战的主因和主要受益者。全世界的工人没有联合起来,相反,他们相互残杀。甚至乞丐也裹上了国旗。帮助苏联在1941年幸存下来的,不是社会主义理想和阶级团结,而是俄罗斯的爱国激情和全民族意识的怒吼。在东欧,国家社会主义使国家之间的竞争变得激烈和原始。对于俄罗斯和中国,西伯利亚一千里的空漠远比共产主义兄弟情怀的纽带重要得多。

尽管马克思错了，尽管无国界的大同社会理想显得遥远可笑，但归根到底，除了自毁之外，没有别的选择。这个地球变得太拥挤，饥饿的阴影总是挥之不去，再也不允许用铁丝网圈起来浪费土地。只要他能以客人的身份生存，只要他可以重新审视良心和承诺之间的关系，使他对民族忠诚的履行变得更谨慎、更多疑、更人道，犹太人就可能成为一种宝贵的刺激剂。沙文主义者会追着他的脚跟狂吠。这正好符合狗追人的本质，被追咬的人总在一群野狗的前面。

这就是为什么，我直到现在还不能够接受前往以色列定居的念头。在某种意义上，以色列立国是一个悲伤的奇迹。赫策尔的犹太复国主义计划明显带有 19 世纪晚期兴起的民族主义的烙印。在非人道和大屠杀的灰烬中诞生的以色列不得不握紧拳头。没有人比以色列人有更强的民族感情。如果要以失去家园为代价，才能从门口的狼堆中捡回性命，强烈的民族感情就必不可少。沙文主义几乎是生存的必要条件。但是，尽管以色列的力量深入到每个犹太人的意识中，尽管犹太人的生存可能依靠以色列的力量，但这个枪支林立的民族国家，在一个拥挤的世纪，是一片痛苦的废墟，是一块荒诞的遗迹。它与犹太精神中最激进、人道的一些成分相抵触。

因此，有少数犹太人想留在冰冷的外面，留在民族主义的圣殿之外——尽管这座圣殿最终也是他们的圣殿。一个犹太人并不一定要葬在以色列。伦敦的海格特公墓和高特格林公墓，乃至是风中，都可以是葬身之地。

如果我的孩子有一天会读到这篇文章，如果足够幸运，或许在他们看来，正如在我的许多同代人看来，这一切似乎会多么遥远。如果世道变乱，这篇文章或许会有助于提醒他们：曾经在某个地方，愚蠢和暴行选择过他们作为祭品。这就是他们得到的遗产，比任何高贵的专利更古老、更不可剥夺。

## 后 记 (1966)

我随意挑选了两段话，第一段选自《痛苦的经卷：卡普兰华沙日记》(*Scroll of Agony: The Warsaw Diary of Chaim Kaplan*)，第二段选自让-弗朗索瓦·斯坦纳 (Jean-Francois Steiner) 的《特雷布林卡集中营》(*Treblinka*)：

纳粹逼迫罗兹的一个拉比向藏在壁龛中的《摩西五经》吐口水。拉比为了保命，只好亵渎他和民族的圣物。不一会儿，他的口水吐完了，嘴干舌燥。纳粹问他，为什么不吐了。拉比回答说，他没有口水了。于是，那个“优等种族”的小子开始向拉比嘴里吐口水，然后，拉比继续对着《摩西五经》吐口水。

尽管他的朋友们做了各种防护措施，梅林 (Franz Mehring) 教授还是被点名出列，接受惩罚，完成跑步“练习”。看着接受惩罚的队伍在前面越拉越远，梅林教授突然被一股异常强烈的生存欲望攫住，开始疯跑追赶。纳粹头子注意到了，队伍中四分之一的人都累倒时，他仍然让“练习”继续，想看看这位落在他人

身后几码远的老人到底还能撑多久。纳粹头子对教授大吼：“只要赶上他们，就放你一条生路。”然后，他下令抽打跑在前面的幸存者。为了帮教授，这些幸存者故意磨蹭，放慢步伐，但是，纳粹的鞭子抽打得更快，打得他们跌跌撞撞，衣服烂成碎片，脸上满是鲜血。鲜血迷糊了他们的双眼，疼痛让他们头晕目眩，他们再次加速。教授眼看就要追上一点距离，现在突然又越拉越大，于是奋力向前伸出手臂，似乎是要抓住同伴，似乎是向他们哀求。突然，他打了一个趔趄，接着又是一下，他那饱受摧残的身躯似乎快要散架。他再次试着恢复重心，然而，突然之间，他的身子变得僵直，一头栽倒在地。等纳粹围过来时，只看见一缕鲜血从他的口中流出。梅林教授已经气绝身亡。

其实，梅林教授死得相当幸运：他没有像兰格纳（Langner）那样倒吊起来，用鞭子活活抽死，而且时间还经过精心计算，不到晚上不能让他先死；他没有被活活地扔进焚尸炉里；他没有像许多人那样慢慢浸在屎尿中溺死；或许，最主要的是，他不用晚上在囚营里亲手吊死自己的孩子，以使他躲过第二天早上的摧残。

我无法理解的一件事情就是时间关系。尽管我经常写到它们，设法将它们纳入某种可以忍受的视野。在疯狂岁月来临之前的某一刻，在某个周五的晚上，梅林教授坐在他的书房里，与他的孩子们说话，读书，手伸过洁白的桌布。被活活抽死的兰格纳，“鲜血慢慢地从他的头发里溅出”，在某种意义上，是同一个人：一年前，也许还不到一年，他还走在阳光下的街道上，做生意，期待吃一次大餐，读一份知识分子月刊。但是，在哪种意义上呢？就在梅林教授或兰格纳被迫害至死的那一刻，绝大多数的人，无论是近在两英里之地的波兰村庄，还是远在五千英里之遥的纽约，都在吃饭、睡觉、看电影、做爱



或忙着看牙医。这正是我想像不下去的地方。相同的时间，却有两套不同的经历，无法调和达成任何共同的人类价值准则；它们的共存是个可怕的悖论——特雷布林卡集中营的存在，既是因为有些人建造了它，也是因为几乎所有其他人都任由它存在——以至于我对时间感到迷惑。难道真的如科幻小说和神秘主义所暗示，在同一个世界上，有不同的时间体系，既有“美好时代”，也有层层包裹的野蛮时代，在其中，人类落入了活受罪的魔掌？如果我们拒绝这样的模式，那么，要理解寻常的生存和这一时刻之间的连续性就变得十分困难。在城市广场、在犹太委员会的办公室等任何地方，当日耳曼人开始驱逐行动，这一时刻地狱就开始了，这一时刻标志着男人、女人和孩子远离了先前的生活，远离了任何“外面”的声音，进入了另一套吃饭、睡觉、谈话的时间体系。在特雷布林卡集中营，有模拟的车站月台，涂着亮丽的色彩，点缀着窗台花坛，目的是为了不让新来者不能发现半英里之外的毒气室。月台上涂上颜色的时钟永远指向三点。对于灭绝营的总指挥弗朗兹（Kurt Franz）来说，这一时刻的视觉最敏锐。

同一时间，却有不同的时间体系，它们之间不存在有效的类似或沟通，这样的观念，对于当时不在场的我们，对于似乎生活在另一个星球上的我们，或许有些必要。当然，重要的是：发现当时死者和生者的关系，发现他们与我们的关系；尽可能像在记实和想像中那么精确地定位与大屠杀相关的同代人或幸存者，他们在多大程度上属于无知、冷漠、共谋和帮凶。从而，我们现在——正是在此刻历史才不同——可以得到前所未有的教育：“一切皆有可能”。比如说，下周一上午 11 点 20 分，时间对于某个人或他的孩子可能会改变，进入非人性的时间体系，那么，经过了这样的教育，我们或许可以更好地审视我们的现实处境，意识到现实的脆弱，以便为其他形式的“可能性”作好准备。使我们具体意识到大屠杀那种“解决方案”不是“终极

的”，它会漫溢出来，进入我们现在的生活，这是惟一有说服力的理由，促使我们继续阅读的确让人难以忍受的记录，回到或者说进入封存的犹太贫民窟和死亡集中营那种非人的世界。

尽管史学家作了大量的研究工作，尽管在纳粹审判期间搜集了如山的档案，但至关重要的“关系”问题始终云遮雾罩，没有厘清。首要的问题是，在20世纪30年代末期，欧洲列强和美国除了象征性地表示了一点姿态之外，是否不愿意营救犹太孩子？有骇人的证据表明，在波兰和俄罗斯西部，当地人热情地帮助德国人杀害犹太人。从特雷布林卡集中营成功逃出来躲进丛林的600名犹太人中，只有40名存活下来，其他绝大部分是遭波兰人杀害的。当犹太妇女和孩子向邻近的波兰人寻求避难时，他们经常听到的回答是：“滚回特雷布林卡，那才是你们犹太人待的地方！”在乌克兰——当德军步步逼近的时候，许多犹太人没有逃走，因为斯大林小心地封闭了情报，没有警告犹太人纳粹的意图——不难想像，情况更加恶劣。假如欧洲德占区的人民选择向犹太人伸出援助之手，甚至象征性地将自己的命运与犹太同乡的命运认同，那么，纳粹大屠杀就不可能得逞。在挪威、丹麦和保加利亚部分地区，当地的基督教社群在援助犹太人的过程中显示出来的团结和勇气就是明证。

但是，外面的人、那些与纳粹德国真正交战的大国在做什么？在此，直到现在，证据都引发争议，充满丑陋的弦外之音。许多问题仍是禁忌。国内政治、历史偏见以及生性残忍等动机或许可以解释斯大林统治下的苏联为什么漠不关心甚至参与杀戮犹太人。当大量关于纳粹“终极解决方案”的情报从波兰和匈牙利传到伦敦之后，在波兰地下组织通过各种秘密渠道传递出绝望的求援声之后，英国皇家空军和美国空军仍然没有动手炸毁集中营的毒气室和通往死亡营的铁道，这究竟是为什么，迄今仍然是一个丑陋的谜。没有发动这样的空袭——

哪怕只干扰一天毒气室的运转，就意味着救一万人的命——绝不能仅用技术上不可行来搪塞。低空飞行的英国皇家空军就炸开过纳粹在法国设置的一家监狱，将法国抵抗组织的重要成员营救了出来，避免了更多的酷刑和牺牲。贝尔森、奥斯维辛、特雷布林卡这些集中营的名字究竟什么时候首次出现在同盟国的情报档案中？他们当时对这些集中营采取了什么行动？

据说，问题的答案足以让人心理瘫痪，足以让任何“正常”人的思维停止运转，因此只有相信当时的形势和要求十分恶劣。即使有人（他们或许很少）逐渐相信，从东欧传来的消息是真的，在 20 世纪中叶，数百万人正遭受有条不紊的蹂躏、被关进毒气室毒死，他们也是站在抽象的距离之外看待这些事，正如我们也会相信某种宗教学说或发生在很久以前的一桩历史。他们虽然相信这件事情，但并没有把自己和它联系起来。我们是后奥斯维辛时代的人。那些证据，白骨、金牙、留在毒气室黑色墙壁上儿童的鞋印和手印，大量的照片，改变了可能的法律观念。如果再次听到从地狱传来的呜咽，我们就会知道如何阐释这些条文，我们的希望日渐渺茫。

这显然是一个重要的论据，尤其是推广到德国意识这个问题，即，德国人意识到了发生的一切吗？甚至推广到更复杂的问题，如，在大屠杀这件事情上，犹太人是否真的是猝不及防、完全不信，甚至是在某种被动或比喻的意义上逆来顺受？在特雷布林卡集中营的一个角落，堆积着七十万具尸体，“约重达 3.5 万吨，占的空间可达 9 万立方米”。假如连犹太人在毒气室的门关上之前或在闻到焚尸坑散发出的恶臭之前也不相信大屠杀是真的，假如这个 2000 年来都饱受侵扰并且已经作好准备经受世界末日般痛苦的智慧民族都无法集中注意到大屠杀这种新的终极可能性，其他人怎能相信或注意呢？纳粹主义的恶魔性特征之一（正如施虐文学），就是腐化人们，接受它的学说真

正可行，即便有人出于厌恶而拒绝它，也会有一丝自我怀疑和心理失衡。相信地下组织偷偷带出来的关于奥斯维辛集中营的情报，在真实的统计数据变得无法辩驳并成为劫后世界共识之前就相信其可信性，在一定程度上，就等于屈从于德国的邪恶意图。这种怀疑（“这种事情不可能在现在发生，不可能发生在人类历史的这个时期，也不可能发生在诞生了歌德的国家”）包含了仁慈、尊严和自尊。与德国文化和西方启蒙运动存在错综复杂联系的东欧犹太人，他们也持同样的怀疑态度，这的确是悲剧。

这在斯坦纳的小说《特雷布林卡集中营》开头虚构的维尔纳陈述和卡普兰日记开头几页中都得到清晰印证。犹太人的反应一直强烈地动摇不定：一方面，他们希望德国的占领能够为他们的受难带来一些合理的秩序——囚禁在犹太人聚居区等于保护他们免受非犹太人邻居频繁而肆意的暴行；另一方面，他们希望希特勒能够很快恩准犹太人离开欧洲。缕缕情报的确曾经渗透出来，纳粹准备实施大规模的灭绝行径；但是很长一段时间，这些情报要么被看作是受到惊吓者自然的幻想，要么被当成是别有用心的人故意散布的危险谎言，旨在丑化犹太人或激发他们采取行动反抗。如果中了这些别有用心之徒的圈套，将会为纳粹采取“更严厉”的行动提供“口实”。但是，犹太人首先的反应是，希望外界能够伸出援助之手。卡普兰在1940年1月24日的日记中写道：

一小缕阳光穿透乌云密布的天空。我们得到消息，美国基督教会组织“贵格会”将派一支救援队来波兰。这次是按照美国方式提供援助，与种族或宗教无关，甚至犹太人也能从这次提供的援助中受益。愿上帝保佑他们！这是我们第一次听到“包括犹太人”，而不是“除了犹太人”。但这句话在我们的耳边总是回响着奇怪的声音。这是真的吗？

1940年的6月11日，华沙的犹太人获得了一些安慰，他们坚信“法国人在拼命地英勇战斗”。然而，作为人与人之间相互关系中重要财富的希望，却在寸寸毁灭。在华沙犹太人聚居区的起义期间，外界接收到的最后消息是他们残存的希望：“全世界都在沉默。全世界都知道（难以想像全世界不知道），但全世界都保持沉默。梵蒂冈的教皇在沉默，伦敦和华盛顿在沉默，美国的犹太人在沉默。全世界的沉默惊心动魄、恐怖万分。”然而，事实上，就在犹太人聚居区的高墙之外，熙熙攘攘，德国拍摄新闻片的小组精心把这一切录制下来：波兰看客在观看一个个人跳入烈焰、一所所房子爆炸燃烧时频频爆发出的笑声和掌声。

相信集中营会发生这一切，但何时变成了确信？根据斯坦纳的说法（不过，他的说法有虚构或重组的成分），这一刻来自受尽鞭刑而死的兰格纳在临终前的惨叫：“你们都将遭受屠戮。你们目击了这一切之后，他们不会放你们离开。”卡普兰证实，这个认识过程是渐进的。每次顽强生命力的迸发（一个玩笑、一个儿童得到哺育、一次愚弄德国哨兵的胜利），在卡普兰看来都是生存的保证：“一个民族，在那么恶劣的生存环境下仍然能够活下来，仍然没有失去信心，仍然能够发出笑声，没有选择自杀，它必然能够延续。纳粹和犹太人，哪一个会先灭亡？我愿意打赌！纳粹会先灭亡！”这是1940年8月15日的日记。到了1942年6月，卡普兰的心里开始明白，纳粹可能采取“终极解决方案”。他在6月25日的日记中写道，波兰犹太人将全部灭绝，我们“被囚禁在两堵高墙之内：一堵是囚禁我们身体的砖墙，一堵是囚禁我们精神的沉默之墙”。他在日记中甚至提到了“致命的毒气”。然而，直到1942年7月下旬纳粹下达驱逐令之时，他才意识到犹太人的末日来临。到处传言，纳粹党卫军头目希姆莱在颁布这个法令时，故意开了个变态的玩笑，选在犹太历法第十一个月的第九天

前夜，“这一天，要重新分配正义，这一天，注定世代都将哀伤。但所有这一切都毫不相关。说到底，这只是偶然、暂时的巧合。它们并不是这项法令产生的原因。真正的意图藏得更深、更根本，就是彻底消灭犹太民族。”这个意图甚至在纳粹主义灭亡之后仍然在许多个体和某些社会中存在，甚至存在于那些几乎没有多少犹太人活下来的社会中；这个意图也潜藏于苏联社会生活许多方面的表象背后。正是这些原因，才促使我们有必要回顾历史。反犹浪潮的基础要比社会学、经济学，甚至历史迷信深厚得多。犹太民族犹如一根卡在其他民族喉咙里的骨头。当末日临近，卡普兰在日记中写道：“众神之神啊！难道这把利剑将永远吞噬你的子民？”

卡普兰的日记在8月4日夜晚终止。当时，受到纳粹监控的犹太警察正在一个个社区搜查。卡普兰夫妇被带到了中心广场（华沙现政权差不多完全抹杀了这里的特征和记忆），随后即被驱逐。他们被认为于1942年12月或1943年1月在特雷布林卡集中营遇害。幸亏卡普兰的远见和犹太聚居区外一名波兰人的帮助，薄薄的卡普兰日记才得以幸存。这本日记与林格布鲁姆（Emmanuel Ringelblum）的《华沙犹太人区手记》（*Notes from the Warsaw Ghetto*）一道，成为从“二战”爆发到颁布犹太驱逐令之间华沙犹太人生活惟一全面的记录。卡普兰反复说，他的日记是他活下去的理由，这份关于纳粹暴行的记录必须让外部世界知晓。他日记中最后一句话是：“如果我死了，我的日记怎么办？”他在绝望而有耐心地下赌注。他最后赌赢了，他的声音战胜了灰尘和遗忘。

这是来自一个稀世之人的声音。作为希伯来语教师、散文家、研究犹太历史和风俗的学者，卡普兰在1941年选择留在华沙，尽管他在美国和巴勒斯坦的关系或许能够为他弄到一张出境签证。他用希伯来语写作，却带着现代犹太知识分子特有的古典欧洲人文主义的博洽

和批判传统。在 1939 年 10 月 26 日的日记中，他写下了人生信条：

即便我们现在正经历着可怕的苦难，即便我们看到太阳在中午也变得黑暗，但我们并没有丧失希望，依然相信光明岁月必将到来。我们作为一个民族的存在不会被摧毁。我们个体会被摧毁，但犹太民族不会。因此，每一则日记都比金子还珍贵，只要如实将它记下，不夸大，不扭曲。

不夸大，不扭曲，卡普兰可以说做得近乎完美。即使身处地狱中心，卡普兰还是坚持区分他目睹和耳闻的恐怖。通过极度精确的观察，他逐渐形成了诊断性的深刻看法。早在 1939 年 10 月 28 日的日记中，卡普兰就限定了德国人和犹太人之间关系的根本状况：“在征服者的眼中，我们犹太人不是人类。这就是纳粹的思想。纳粹思想的追随者，不管是普通士兵还是军官，都正在把这思想变成活生生的现实。”卡普兰在那时已经知道了迄今都没有多少人准备看明白的事实：纳粹的反犹浪潮是一千年来基督教视犹太人谋害了上帝这一信念和教义的逻辑顶点。在评论 1940 年复活节期间德国和波兰暴徒毒打犹太人致死的事件时，卡普兰补充说：“基督教的‘伦理观’在生活中变得异常醒目。于是，我们犹太人将遭受苦难！”他还注意到了德国文化中古怪神秘的特征，在同一个人身上，既有兽性，也渴望人文：“与我们打交道的是一个有着高雅文化的民族，一个‘神圣书香的民族’……德国人简直要为一件事疯狂，那就是书籍……当劫掠行为以意识形态为前提，以本质上是精神的世界观为前提，那么，其力度和持久性就无可比拟……纳粹不但拥有书籍，还拥有利剑，这就是它的强大威力所在。”那本书很可能来自歌德、里尔克，这是个重要但令人气愤的真相，我们必须说出来，我们必须继续宣扬对文化抱持的希

望，似乎在打碎我们牙齿的时候，文化并没有在场。然而，如果我们不能逐渐理解一点卡普兰平静精确的情感，也许，打碎我们牙齿的时候，文化也会在场。

卡普兰精确的观察还延伸到德国人展现人性的时刻。一名德国哨兵因尴尬而脸红，卡普兰心怀感激地记下；一名德国军官停下来帮助一名被德国士兵踩伤的儿童，并安慰他说，“去告诉你的兄弟，痛苦很快会结束！”——卡普兰将他记住，似乎他是背负神恩的神秘先知（1940年1月31日的日记）。他的日记中处处体现出试图去理解“这种称为纳粹主义的病理现象”，这种“灵魂疾病”，是怎么影响整个民族或社会阶层的。对于卡普兰来说，客观的观察变成了对可能理性的探究，变成了对大街上疯狂和堕落行为的反驳。在他的日记里几乎没有一丝仇恨，只有去理解和用理性检验洞察的渴望。当他看到一个德国兵在光天化日之下死命抽打一个年老的街头小贩，卡普兰写道：

很难理解这种神秘的施虐现象……我怎么可能无缘无故地去攻击一个陌生人，一个像我一样有血有肉的人，伤害他，践踏他，打得他遍体鳞伤？这怎么可能？但是，我发誓，我亲眼目睹了这种事。

在这种努力理解的过程中，包含着惟一的宽恕模式。只有那些真正从地狱中走出来的人，那些像维瑟尔一样在奥斯维辛亲眼目睹父母被活活抽死或毒死之后活下来的人，那些从尸体身上残留的金牙中辨别亲人（特雷布林卡集中营的日常景观）之人，他们才有权宽恕。我们没有这样的权力。这是重点，但经常遭到误解。纳粹在集中营和行刑室里所做的一切完全无法宽恕。这是人类形象上的烙印，将永远留存。由于放纵了潜藏于我们身上的非人性，我们每个人都因此而渺小。倘



若一个人没有真正经历过这种事，那么，仇恨或宽恕都只是精神游戏，尽管毫无疑问是严肃的游戏，但游戏终究是游戏。此前，我们对此已经说了许多；现在，我们也许最好保持沉默，而不要把无关紧要的文学和社会学的争论强加于这件无法言说之事。维瑟尔是这样认为，许多见证了艾希曼审判的人也持此观点。但我相信，次佳的办法就是试着去理解、认同像卡普兰这样的人对理性和历史分析的乌托邦式的执着。

但是，在我写这篇文章时，我只讲明了一点点事。世间没有第二个卡普兰。同样，每一个死者在世界上都独一无二，从形而上学的意义上说，每一个人的死都意味着人类资源宝库中减去了一份绝对独特的资源。然而，死亡尽管表面上民主，实际上却不完全平等。这本必不可少的书中每一页所展示出的正直、优雅、智慧和理性——代表着一种特定的感情传统和语言实践传统——现在业已失落，再也不可能重新获得。在中欧和东欧的犹太教中产生的那种特定类型的人类可能性已经绝迹。我们对于人类基因库、对于人类用来推进艰难进化的各种遗传的原材料几乎一无所知。但是，数值的更新只是人类故事的一部分。消灭了卡普兰等人，相信他们的孩子将变成灰烬，德国人剥夺了人类历史的一种未来版本。种族灭绝是极恶，因为它戕害了未来，因为它连根拔起了历史赖以生长的根须。任何宽恕都没有意义，因为罪行无法弥补。在贝尔森，在特雷布林卡，道德、心理和理智的特质遭到毁灭，它们远离了我们目前的需要、我们革命的愿望，既折射出纳粹行为的持续影响，也表明了未被记忆的死者的漫长而悲痛的复仇。

围绕《特雷布林卡集中营》的种种争论，最引人注目的是缺乏节制，缺乏在卡普兰日记中标志性的优雅反讽。让-弗朗索瓦·斯坦纳出生于1938年。父亲是犹太人，被德国人流放、杀害；母亲是天主教徒。斯坦纳本人没有经历过真正的大屠杀。在审判艾希曼期间，他去

了一次以色列，感受到年轻一代犹太人众所周知的隐忧——“为什么欧洲的犹太人就像绵羊一样走向屠场？”有感于此，他采访了特雷布林卡集中营为数不多的幸存者（在以色列有 22 人，美国 5 人，英国 1 人），写下了“一个灭绝营里的反抗”故事。尽管波伏娃女士赞扬《特雷布林卡集中营》不仅证明了犹太人的勇气，而且是从社会学和心理学角度来阐释身处地狱中的犹太人的第一本力作，但这本书遭到许多人——包括鲁塞（David Rousset）和波利亚科夫（Leon Poliakov）——的强烈抨击，指控它信息失真，有种族主义倾向，支持其主要观点（犹太人消极被动）的东西或许为阿伦特女士提供了旁证。这些指控就像他们当初指控阿伦特一样丑陋。这些指控，虽然有辱智力、颠覆智慧，却也有些合理。因为，我们根本无法确定，理性话语能够对付这些问题，这些问题似乎处在人类交流的正常句法之外，明显属于非人化的领域。我们也无法确信，那些并未完全在场的人们是否应该触及那些还没有愈合的伤痛。那些亲历者——例如，《夜》（*La Nuit*）、《森林之门》（*Les Portes derla Foret*）、《死亡之声》（*Le Chant des Morts*）中的维瑟尔（Elie Wiesel），《空心地狱》（*Die Hohlen der Holle*）中的霍尔茨曼（Koppel Holzmann）——能够找到恰当的言辞来表达他们想说的东西。而这些言辞经常是寓言性的，经常接近于沉默。我们这些后来者却个个声嘶力竭，相互愤怒地讨伐，充满偏见。波利亚科夫认为，所有关于犹太大屠杀的书，无论是巴尔（Schwarz-Bart）的《最后的正义》（*The Last of the Just*）、霍赫胡特（Rolf Hochhuth）的《代理人》（*The Deputy*），还是现在的《特雷布林卡集中营》，都是一系列“丑闻”。当初，沉默笼罩着大屠杀；如今，丑闻笼罩着谈论大屠杀的书。

斯坦纳为自己设定了有点奇怪的困难任务：用虚构的记实形式——报道的内容都有材料密切支撑，但使用了虚构对话、人物素描和蒙太奇等戏剧手段——来重构一个死亡集中营中的生活和反抗。

1943年8月2日这天起义的幸存者，后来几乎全部被波兰农民、乌克兰法西斯分子、波兰抵抗运动中的右翼分子或纳粹国防军杀害，这意味着作者必须依赖少数几个幸存者的痛苦回忆作为材料的主体。他选择了戏剧化的体裁，明显有些冒险，因为它必须非常诚实，代表非目击证人努力想像过去，运用想像的才智进入地狱。在艾希曼审判过程中，目击证人面对质询的时候，反复强调“你无法理解，没有在场的人无法想像”。正是由于完全无法想像，无法还原档案、变为自己皮肤上除不去的印记，作者才可能下意识地求助于现代小说和严肃新闻报道中流行的暴力和悬疑陈规。

因此，《特雷布林卡集中营》采用了电影的时间叙事和《时代》中故事的画面定格手法。书中充满了难忘的对话和戏剧性的沉默。真实和虚构的人物次第登场，明显经过专业的眼光编排剪裁。盖世太保头子弗朗兹的心理活动刻画得如同陀思妥耶夫斯基笔下人物那么细致入微。现在，我完全相信所有这些残忍或英勇的场景的确发生过：父子在囚房里互相帮助完成自杀；女孩把赤裸的身子献给盖世太保，作为挽救自己生命的最后挣扎；弗朗兹建造的古怪死亡营里，乌克兰看守和注定遇害的犹太人在炎热的夏夜一起歌舞。我还从别的证据获悉，斯坦纳描述的特雷布林卡集中营交响乐团真实存在；他描述的拳击比赛和卡巴莱歌舞表演也确有其事；有少数犹太男女，实在被迫得走投无路，只有自愿走到特雷布林卡集中营的门前，请求收留、处死。在绝大多数事例中，斯坦纳的叙述和对话以直接的档案为坚实基础。然而，因为作者的文学才华驾驭着这些证据，因为在疯狂的事实和惊人的简洁有序之间插入了叙事者明显的愤怒和强力的修辞，给读者造成了一丝不真实的印象。书中凡是经过技巧处理的地方，高明的调整手段就影响了丑陋的真相。真相变得更鲜活，更恐怖，而且更容易接受、更能按照传统的方式放进想像。我们相信书中所写的东西，

同时，我们又痛苦地不相信。我们在认出某个文学手法、认出某种修辞笔法不那么陌生，我们在某本小说中似曾相识之时，会松一口气。美学手段的运用使不可忍受的事件变得可以忍受。

尽管我不会毫无保留地相信这本书——它对想像力施加了压力，但这压力并不总是最直接、最谨慎地将我们与在场的死者联系起来——但许多对斯坦纳的指责却是有欠公正。

的确，反抗在当时并不如斯坦纳所指出的那样稀有。在比亚利斯托克、格罗德、索比堡、奥斯维辛，尤其是在华沙，都有目击证人记录的反抗活动。然而，特雷布林卡却是惟一被犹太人起义真正摧毁的集中营。而且，策划起义的条件的确匪夷所思。

从社会学的角度研究大屠杀中的受难者，《特雷布林卡集中营》并不是第一部，也不是最权威。科贡（Eugen Kogon）的《党卫军》（*S.S. - Staat*）和贝特尔海姆的《告密的心》要更加可信。贝特尔海姆的观察尤其对早期相对来说更多虚构的集中营生活版本产生过影响。特雷布林卡里的生活——不断运转的死亡流水线，大规模灭绝的技术手段，模仿的火车站台和具有德意志民族特色的村庄，受过专门训练攻击人私处的军犬，犹太人的正式婚礼——达到了极度疯狂的地步。因此，我想，斯坦纳并不是用完全字面意义上的真相来描述这个无法理喻的世界。他怎能做到？“我当时就在那里，但我现在仍然无法理解，”维瑟尔如是写道。但是，斯坦纳从幸存者的沉默、必要的遗忘和只言片语中翻译出来的东西经常回荡着真实。最主要的是，他让我们多少领悟到，纳粹通过故意蹂躏希望和选择，从而摧毁人的意志源泉。正如在柏拉图《高尔吉亚篇》中残酷的神话世界，人们不断看到他自己的死亡日历；在这样一个世界，纳粹发明了一种机制，把人的希望降到最低。“你可以继续活下来，只要你做这做那让我们满意。”但是，做这做那的事情总是包含着邪恶的选择，让人沉沦，进一步削减选择者的

人性。父亲必须选择让自己的孩子去死；盖世太保必须把鞭子抽打得更响亮；告密者必须背叛；丈夫为了苟且偷生，必须让妻子在不知情的情况下走向毒气室。选择活下来，就是选择变得更加非人性。

卡普兰分析了完全相同的过程。那是臭名昭著的黄色或白色通行证和劳工卡的游戏。哪一张意味着生，哪一张意味着死？或者，把三张卡发给四口之家，迫使父母和子女选择家中一个人去受死。被愚弄的希望能够比饥饿更快地摧毁人性。更何况，除了被嘲弄的希望之外，集中营里还有饥饿，还有不断的肉体折磨，以及隐私突然被全部剥夺。

因此，让人困惑的并不是东欧犹太人为什么没有进行更多的抵抗，为什么在剥夺了人性、武器和被饥饿蓄意摧残的情况下没有起来反抗（阿伦特的论点实质上缺乏想像力）。事实上，这是个非常无礼的问题。但是，那些在大屠杀时沉默不言之人，却经常这么问。真正应该问的是，卡普兰怎么就能够保持神志清醒，在特雷布林卡，加利维斯基和他的抵抗小组如何从堆积如山的腐尸中站立起来，与手持机关枪的纳粹党卫军进行殊死搏斗。这里的奥秘是，即便只有一个人，也能够充分记住正常的人类生活，从他的同伴和他受尽凌辱的形象中辨认出人性。只有辨认出人性，才可能产生出反抗和最高认同，为了他人能够活下去，不惜牺牲自己，正如特雷布林卡集中营起义的那些人所昭示。

有些犹太神秘主义者解释说，贝尔森和特雷布林卡象征着上帝暂时隐身或疯狂；另一些人指出，在毒气室里，在鞭刑台上，上帝与他拣选的子民以独特的方式特别接近，只是常人无法理解。这些都是在理性绝望时、希望比绝望更加痛苦时，出现的理性喻说。文献告诉我们，在上帝隐身造成的黑暗中，某些被活埋的人们，被基督教和西方文明世界的沉默（西方世界的沉默使所有无动于衷的人都成为纳粹的

同谋)活埋的人们,他们站了起来,摧毁了身处的地狱。尽管作品中老练的风格让人不悦,尽管有虚构甚至信息失真,《特雷布林卡集中营》多少让我们知道了这一切是怎么发生。有人指责作者,从德国和乌克兰迫害者的视角来描述受难的犹太人是 对犹太人的羞辱,他笔下犹太人最初的麻痹大意助长了犹太人天生被动这个种族主义神话。在我看来,这种指责毫无根据。它忽略了斯坦纳的首要意图,是为他自己和我们想像原本无法想像的东西,言说无法言说的东西,在无法言说和想像的地方,惟一自然的位置是沉默或对死者的祈祷。

已经有了足够多的争论。这些幸存下来的书和档案不是用于“评论”,除非“评论”意味着反复“再见”(或许,这些例子应该如此)。就像在博尔赫斯的寓言中,对于卡普兰日记或维瑟尔《夜》等作品,惟一最恰当的“评论”就是逐行重新抄写,遇到死者的名字和孩子的名字就停顿一会儿,如同传统的《圣经》抄写员,碰到上帝神圣的名字时要停顿一下。直到我们用心记住书中的许多话(将这些知识铭刻在心底),在黎明时分能够背诵几句,提醒我们是活着的后来者,提醒我们生命终结那一天,除了陌生的死亡,还有更陌生的非人审判或记忆将来临。

在华沙的犹太聚居区里,一个孩子曾经在日记里写道:“我感到饿,感到冷;长大后,我想当一个德国人,我就不会再感到饿,感到冷。”现在,我想重写这句话:“我感到饿,感到冷;长大后,我想当一个德国人,我就不会再感到饿,感到冷。”然后,我要反复默念,为那个孩子祈祷,也为我自己祈祷。因为在那个孩子写下这句话之时,我吃得饱(甚至超过了我的需要),睡得暖,沉默不言。

经典





## 荷马与学者们（1962）

我还是个小孩的时候，在问卷调查中碰到这样一个问题，哪些历史人物我最想遇见。我的答案是荷马、基督和莎士比亚。这并不是因为我早慧、崇高，而是因为我决定考证他们是否实有其人，是否真的说过放在他们名下的那些美妙言辞。无意识间，我就偶然碰到了19世纪被称为古典学的三个主题。

在这些深水区，学界早就派出了庞大的战舰。学界的现代武器——考古学、语言学和文献校勘——都指向了三大经典谜团：发现荷马作品的本质，分析研究《福音书》以及历史上耶稣其人，索解莎士比亚的身份。紧随这支庞大学术舰队的，是一群成分混杂的业余爱好者、神秘主义者和受直觉支配的怪人。学界之外的人一直将荷马问题、《圣经》诠释问题以及莎剧作者问题视为公平的游戏。在这里，每个人都有自己的见解，每隔十年都会出现新论。最近，有人就要我们相信，《奥德赛》出自一位少妇之手；基督在受难之后仍然存活于世，死后埋葬于印度北部；莎士比亚的手稿将在马洛的墓中发现。

学界中人对这些说法嗤之以鼻。但与此同时，他们对此怪象也百思不解：在文学和历史评论的三大经典谜团中，正是局外人作出了最

杰出、意义最重大的发现。一个痴迷的业余爱好者挖出了特洛伊古城；一位醉心于密文的年轻建筑师破解了米诺斯经卷；一位文学评论家（公认为可以与威尔逊媲美）最早意识到“死海古卷”（Dead Sea Scrolls）的意义；一位名叫摩根的18世纪公务员最早分析出莎士比亚作品中现代心理学和历史学的洞见。

其实，荷马学者、犹太语文学家以及莎学专家，本身也充满了激情和狂热信念。在人文研究领域中，没有一个领域会像这些课题一样引起如此激烈的争论。语文学能让一个最坏的人为之着迷。豪斯曼（A. E. Housman）的评论基于这样一个定理：一次误订，其罪过甚于谋杀。然而，就在这些高等学术领域的武断和刚愎之言背后，我们暗中听到一阵哨声。没人会否认历史学家、比较语言学家和考古学家的非凡成就。但是这个顽固的事实仍然存在：自1795年沃尔夫（Wolf）发表《荷马作品绪论》（*Prolegomena ad Homerum*）以来，对于荷马问题的研究基本上是裹步不前；自1863年勒南写成《耶稣传》（*Vie de Jesus*）以来，基督其人以及《福音书》的作者仍然还是猜测；莎士比亚的戏剧及其牵涉到的知识仍然存在许多的疑点，足以将现在任何一个理智的人转变成培根似的怀疑论者。

然而，这些问题虽然没有解决，但我们试图接近它们的方法却发生了变化。引人注目的是：不管是研究荷马、基督，还是莎士比亚，学界批评的潮流都遵循同样的模式。

在19世纪晚期，分拆作品风靡一时。大名鼎鼎的荷马学者维拉莫维茨（Wilamowitz）宣称，《伊利亚特》有些地方是“拙劣的拼贴”。仅在《路加福音》的一章，德语学者分析后发现明显有五个作者和插入的痕迹。原本认为属于莎士比亚这个未受过多少教育的演员的戏剧，看起来当初是由一群人编写，成员包括培根、牛津伯爵、马洛、拒不参加国教礼拜的天主教徒和具有超凡技能的印刷巨匠。这种

分拆热潮一直延续到 20 世纪 30 年代。到了 1934 年，默里（Gilbert Murray）竟然无法找到一位知名学者愿意支持《伊利亚特》或（和）《奥德赛》出自一位诗人手笔这一观点。

到了今天，批评的车轮转了一整圈。在荷马、《圣经》和莎士比亚研究界，“作者一元论”占了主流。哈佛大学教授惠特曼（Whitman）认为，毫无疑问，《伊利亚特》中有一个核心人物的视角，其“统一性无法抹杀”。

批评风向逆转的背后，既有物质因素也有心理原因。我们越来越尊重书写文字的韧性。古典学认为，一个文本越古老或经常有人复制，它就必然会败坏。我们现在不再如此确信。比较“死海古卷”和《圣经》经典版之后，人们发现，古老的文献，只要被认为是神圣的，那么，将以极度忠实的方式流传。后来的《圣经》抄写者或古籍注释者，出于尊敬，甚至复制了错误和他们不再理解的古词。

更为重要的是，在后弗洛伊德的时代，文学创作被看成是极其复杂的行为。19 世纪编辑者看成是文字脱漏或者穿插的地方，我们往往认为是诗性想像的迂回或特殊逻辑。我们的整个思想图景已经改变。古典学家维拉莫维茨和威尔豪森（Julius Wellhausen）就像是解剖学家，为了抓住事物的核心，他们将其解剖成碎片。我们就像 16 世纪的人，倾向于认为思维是有机统一的过程。一位现代艺术史学家写了本名叫《生命形式》（*La Vie des Forms*）的书，他认为艺术的生命像任何有机物一样，有复杂的结构和自主的能量，无法切分。只要可能，我们都宁愿保持一件事物的完整性。

而且，我们也不再期望天才的表现始终出色。我们知道，再伟大的画家也会偶尔画出劣作。仅仅因为《泰特斯·安德洛尼克斯》（*Titus Andronicus*）中的暴力场景拙劣，就断定它不是莎士比亚所作，这无论如何都不是证据；或者，更确切地说，没有证据证明，莎士比亚只

写漂亮的台词。这种视角的转变对于《伊利亚特》和《奥德赛》来说也至关重要。一个世纪前，编辑者只要认为是作品中一段较差的文字，就会毫不犹豫地括起来，归为穿插或伪作。现在，我们只要想到：诗人并不是永远处于最佳状态。荷马也有打盹的时候。

最后，我们对于神话的理解也发生了深刻的变化。我们逐渐意识到，神话是经验最微妙、最直接的语言，它们再现了人类状况中标志性的真理或危机时刻。神话比历史更令人难忘，神话编纂者（诗人）是书写潜意识的史学家。这给了伟大神话不易忘怀的普遍性。此外，自从 10 世纪末期由于相信基督即将再次来临而产生的千禧年恐惧以来，再没有一个世纪比我们现在这个世纪更加受神话想像的梦魇困扰。那些将俄狄浦斯置于心理深处的人，那些为了政治生存而反抗超人神话和千年帝国之说的人，都知道神话极端严肃。因此，我们在研究荷马时比先辈更加注重荷马的条件。

荷马史诗的核心蕴藏着可能降临人类头上的最大灾难之一的记忆：城邦的毁灭。城邦是人类高贵的外在总和，在其中，他的条件是最彻底的人性化。当城邦被摧毁，人类被迫在大地上流浪，居住在旷野，某种程度上退回到野兽般的生活。这就是《伊利亚特》的主题。在整部史诗中，时而通过隐晦的暗示，时而借助声嘶力竭的哀嚎，回荡着一个可怕的事实：一个辉煌的古老城邦在大海边陨灭。

荷马没有直接描述特洛伊的惨死。或许，这种沉默中包含了一种高明的诗学技巧（犹如但丁在描写最辉煌的景象时选择了盲视）；或许，这种沉默体现了一种敏锐的直觉——如果《伊利亚特》描绘了燃烧的特洛伊，读者的感情将会完全投向特洛伊人。于是，荷马机智地利用一个小细节来暗示了这场终极毁灭：他让我们看见，赫克托攻打希腊的防御阵营，扬言要火烧他们的船只。

由于缺乏故事结尾，我们不能明确知道特洛伊木马到底向哪个城

邦投下了死亡的阴影。《伊利亚特》中的特洛伊地貌切合考古学家命名的特洛伊 VI 时期。但在考古学家命名的特洛伊 VIIA 的山丘中却找到最明显的突然覆灭的遗迹。一些学者甚至认为，这部史诗的背景应该从小亚细亚换到希腊大陆，在那里，迈锡尼时代初期似乎曾经发生过一场激烈而漫长的战事。

最可能的是，《伊利亚特》不仅反映了一个历史事件，而且反映了一系列的毁灭事件。神话中的克诺索斯（Knossos）在大约公元前 1400 年覆灭。原因至今不明，但是，对于该事件的传奇记忆在随后的几个世纪中反复出现在希腊人的想像中。接下来的两百年是极度模糊的时期。部分困难在于确认神秘的“海洋民族”，他们似乎把战火烧到了非洲的埃及。只有一件事可以确定：横跨爱琴海两岸的迈锡尼王国，连同其华丽的宫殿、复杂的王朝和商业联系，遭遇了突然的灾难。皮洛斯和伊奥柯斯的城堡在大约公元前 1200 年焚毁。金色的迈锡尼王国在同一个世纪中毁灭，正是在这黑暗动荡的时期，大约公元前 1180 年，特洛伊 VII A 城邦遭到洗劫。

这些古老恐惧的记忆，城邦失陷、塔楼被焚的记忆，在《伊利亚特》中强烈回响。《奥德赛》则讲述了灾难的后果。它是关于流亡者的史诗。城邦毁灭了，幸存者在大地上流浪，像海盗或乞丐。这似乎是发生在公元前 1100 年到公元前 900 年之间。多利安人的入侵使大批希腊人流离失所。这些难民背负着破碎但依然深厚的希腊文明残片。在公元前 11 世纪初期到公元前 9 世纪晚期，迁徙的主潮横扫阿提卡岛。公元前 1000 年后不久，背井离乡的人开始陆续扎根小亚细亚和周围的岛屿，另一些似乎就落根于雅典或雅典附近。

即使我们相信希腊本土的文明始终延续，一个极度困难的问题还是会出现。据我们了解，《伊利亚特》和《奥德赛》大约创作于公元前 750 年到公元前 700 年。但是，特洛伊的陷落却发生于公元前 12 世纪

早期，迈锡尼时代行将结束的时候。《伊利亚特》中生动描绘的生活方式带有迈锡尼时代浓烈的气息，几乎所有在战争中使用的武器和战术都体现了青铜时代的特征。阿伽门农的世界，正如迈尔斯爵士（John L. Myres）所说，后代希腊人“所知甚少，理解更微”。既然如此，这些远古的记忆和传统是如何穿过至少 400 年的空白传递下来的？

1952 年，文特里斯（Michael Ventris）——又是一个具有天赋的业余爱好者、局外人——的发现指向了一个可能的答案。他发现，在迈锡尼王国遗址中发现的碑铭使用的是很古老但却依稀可辨的希腊文。语言这座桥梁跨越了整个黑暗时代。尽管一些学者（例如伦敦的韦伯斯特教授）对此发现表示出兴趣，但这座桥梁却很脆弱。B 类线形希腊文字比任何可与之比较的文字还要早 500 年。碑文中出现了许多的物品、武器、人名（有些人名后来出现在荷马作品中）、对神祷告的片段。至今，仍然无法证明有真正意义上的迈锡尼文学。这些铭文不适合诗歌写作，接下来用于书写的希腊文属于公元前 8 世纪后半期，当然是我们现在看到的希腊字母（从腓尼基字母中演变）。这中间怎么来的仍然是个谜。也许，迈锡尼时代的《伊利亚特》可能以线性希腊文字就写成，写作的艺术在塞浦路斯也的确留传下来。但是，我们没有证据表明，迈锡尼时期的《伊利亚特》借助口传的方式传到了公元前 8 世纪。我们现在知道它使用的是希腊文字。

这是否意味着《伊利亚特》和《奥德赛》——区别于它们的古老题材——是口头创作而成？自从佩里（Milman Parry）的伟大发现之后，这已成为既定的事实：荷马的大部分诗文都有韵律，包括固定的习语填补诗行的自然音节单位。比如，用了 46 个名词修饰语来描绘阿基琉斯。每个名词都有其不同的韵律价值，荷马会选用最贴近每句诗行韵律的那个词；他一边创作史诗，一边吟唱，使用了大量传统的主题和程式，从而维系了他对某个史诗主题进行创新或演变。这种英雄

史诗的口头传诵至今仍然存在，尤其是在南斯拉夫人和北非的贝尔贝尔人（Berber）中。关于特洛伊毁灭和奥德修斯流浪的故事一定在许多场合中吟诵过，每一次的版本肯定也都不同。从这个角度看，荷马只是当初众多游吟诗人中的一个，为了不识字的人而对传统的主题进行了即兴创作：“幸运的是，某位精通新的写作艺术之人在纸草上机智地写下了这个杰出的游吟诗人演绎的几个传统主题。”这本质上就是洛德（Albert B. Lord）最近在《传奇歌手》（*The Singer of Tales*）中的论点。

毫无疑问，荷马史诗包含了许多古老的内容，有助于记忆。同样，南斯拉夫的牧羊人，坐在录音机前能够即兴创作篇幅巨大的民谣。但是，这让我们了解多少《伊利亚特》的创作性质呢？几乎没有。正如我们知道，《伊利亚特》是一个令人眼花缭乱的精致整体。结构缜密紧凑。将它与录制下来最好的民间诗歌放在一起，差异一目了然。我们在《伊利亚特》中碰到的是人类恢弘的视野，每个细节都栩栩如生，不是一个漫游故事，在那里自动地放任前行。从描写阿基琉斯的愤怒间接进入故事情节，表现出高超的艺术技巧。史诗的整个结构以及其中张弛有度的回声和交替，都紧承开篇的特定剧情。只有第十卷似乎游离，像是闲笔或后来所加。

惠特曼教授《荷马与史诗传统》（*Homer and the Heroic Tradition*）一书的长处在于坚持这一根本的观点。他认为，在语言上，《伊利亚特》对应着从公元前 850 到公元前 700 年间希腊瓷器独特的、著名的几何对称性；在形式上，“《伊利亚特》整体上形成了一个巨大的同心圆图案。”惠特曼这种思路过于简单，他忽略了一点，《伊利亚特》分成二十四卷，只是后来的编者出于方便所为。不过，他的主要观点还是十分有效：《伊利亚特》结构复杂、形式严整。虽然可以肯定其中包含了传统口语诗歌的大量片断，但是，要说作为整体的这部史诗完全不是书面创作、书面留传，可以说极不可能。

那么，荷马采取什么文字书写？这又是学者聚讼纷纭的复杂问题。《伊利亚特》和《奥德赛》通过爱奥尼亚文字留传下来，这种文字只在公元前5世纪才正式使用。它之前的历史我们所知甚少。惠特曼因此得出结论，荷马史诗最初是用所谓的阿提卡古字母写成，后来直译成爱奥尼亚文字（这可以解释我们现在文本中一些古怪的部分）。初稿可能追溯到公元前8世纪的下半叶，“即便不是荷马亲传，也是荷马时代的人所传。”就在30年前，这种观点可能会招致学界的大声嘲笑。

我们没有证据表明，这样一部精致恢弘的书写文本在那么早的年代就可能生产出来。但是，当时的确有书写字母可用，与腓尼基人的贸易也可能获得书写所必须的纸草。而且，假如这样一部手稿不存在，那么，如何解释这个惊人的事实，在《伊利亚特》和《奥德赛》中都找不到公元前700年之后的语言和故事材料？认为这两部史诗完全靠记忆和口头相传，直到公元前5世纪才书写成文，这个观点显然站不住脚。

在此，不妨让我大胆臆测。我虽然不是有资格的古典学家，但我作为一个读者，有权积极理解荷马史诗中的智慧。我大胆地猜想，荷马是西方文学史上第一位伟大的诗人，因为他最早理解到书写文字无穷的资源。在荷马史诗的叙事热情中，在其复杂精致的结构中，总是闪现着心智的愉悦之光，心智发现了再也不需要将它的创造托付给记忆这种脆弱的载体。《伊利亚特》有苦涩的欢愉，有人生苦短和功名千秋之间持久的矛盾，折射出诗人对自我生存的新意识和自豪感。诗歌开始的地方是语词，但就《伊利亚特》而言，诗歌开始的地方是书写。

完全有可能，最初的“荷马手稿”独一无二，由游吟诗人组成的团体（即“荷马的儿子们”）小心翼翼地保存。公元前8世纪新设立的泛希腊节日庆典为这些“荷马的儿子们”造就了听众。他们可能完



好地保存了《伊利亚特》和《奥德赛》数量有限的标准本，直至公元前6世纪，这两部史诗才在雅典大量发行（学界称之为“庇西特拉特修订本”）。

我们不必猜想荷马本人是否有读写能力。他可以口述，而让一位经师代笔。事实上，我宁愿相信，古时候一直流传荷马是个盲人正是与这点有关。“荷马的儿子们”为了不让后世苛责荷马技巧上不成熟，便将他描述成是一个盲人。当然，最重要的是，《伊利亚特》和《奥德赛》宣称，人类的生活将会进入遗忘的尘埃，除非有诗人的歌声令其不朽。难道这不是那位超凡艺术家的信仰吗？他在西方文学史上第一次让书面文字——即使不是依靠自身的资源——在他的掌控中光芒万丈。

荷马学界新近的主要精力都放在《伊利亚特》上。考古和破译的焦点对准的似乎是特洛伊，而不是伊塔卡。《奥德赛》既不符合对迈锡尼王国传统的探询，也不符合任何几何图形的结构。这是明显的。它指向了许多读者从一开始就抱有的信念。两部荷马史诗在基调、结构形式，尤其重要的是在生命观上大相径庭。因此，荷马问题超越了作者和文本的问题，还涉及这两部史诗之间的文学和心理联系。那么，当我们以奥德修斯的眼光来阅读《伊利亚特》会怎样呢？

考古学家对于《伊利亚特》中世界图景的组合方式意见不一。有些认为，关于战斗的叙事是真实的，诗人还努力将古老的细节拉近生活（其中一个经典的例子是荷马对埃阿斯盾牌的拙劣描写，这件武器在公元前10世纪就已经不用了）。另一些考古学家则认为，荷马笔下的特洛伊是一个“虚构”世界，用史诗风格的固定模式和陈规将从青铜时代到公元前8世纪的材料编织在一起。但有一点是清楚的：《伊利亚特》表达了对人类处境的一种特定看法。在世界文学中，可能除了《战争与和平》之外，再也找不到同样的人类意象。当然，在《奥

德赛》中也不可能找到。

在《伊利亚特》中，荷马用他断然而坚定的目光来打量生活，这种目光就如从希腊早期瓷瓶上的头盔狭缝中透视出来。他的目光恐惧、沉静、冰冷如冬阳：

“朋友啊，你也得死。为何这样悲伤？  
帕特罗克洛斯死了；他可比你强得多。  
你难道没看见我如何俊美又魁梧？  
我又有伟大的父亲，由女神母亲生养，  
但死亡和强大的命运也会降临于我。  
当某个早晨、夜晚或中午来临时，  
有人便会在战斗中断送我的性命，  
或是投枪，或是松弛的弦放出的箭矢。”  
吕卡昂听他说，两脚和精神立即瘫软，  
他放开那支枪，摊开双手坐在地上，  
阿基琉斯随手抽出自己的锋利长剑，  
劈中吕卡昂颈旁的锁骨，双刃剑面  
完全陷进肉里。吕卡昂向前扑倒，  
黑血不断涌出，浸湿了身下的泥土。

（罗念生 王焕生 / 译）

叙事在非人的冷静中前进。诗人尖锐直接的眼光从来没有屈从于哀伤的要求。在《伊利亚特》中，生活的真相，无论多么严酷或吊诡，总是战胜了偶尔流露的感情。这在史诗的高潮时刻——普里阿摩斯和阿基琉斯的夜会——尤其明显。在地狱的深处，周围一片静谧。两人四目相对，诉说着无边的哀伤。他们的哀伤无可估量。讲完

之后，他们感到了饥饿，于是坐下来饱餐了一顿。因为正如阿基琉斯提到了尼奥柏，“她哭到精疲力竭时会记得吃东西。”没有任何一位诗人，甚至连莎士比亚也不例外，在如此悲壮肃穆的时刻，冒险写下如此琐屑的生活细节。

但是，荷马的这种超凡冷静并非来自痛苦的听天由命。《伊利亚特》不是对人类遗产的挽歌。它有愉悦之情，就像燃烧在叶芝《天青石雕》（*Lapis Lazuli*）中圣人“古老闪亮的眼睛”里。诗人沉迷于精神充沛的身体动作和凶猛时尚的个人战斗。他看到心中不可磨灭的能量点燃的生命之火。英雄人物周围的空气都为之震颤，他们存在的力量让自然如遭电击。阿基琉斯的马儿为他行将到来的毁灭而悲鸣。英雄人物过盛的生命力甚至能让顽石动容。涅斯托尔的酒盅真实得触手可及，以至于考古学家声称在故事发生三千年后将它挖掘了出来。

生命的纯粹能量充斥着《伊利亚特》，就像深紫色的大海浪潮。荷马欢呼生命的能量。即使是在大屠杀的战场中，生命依然圆满，踏着快乐狂野的节拍高歌猛进。荷马知道并宣称，人类发自内心地热爱战争，战争的恐怖远没有家中漫长空虚的日子可怕。

阿伽门农、赫克托和阿基琉斯的世界里，战争是人类的尺度。战争是人类受训的惟一追求（在死亡的幽暗地带，赫克托担心谁来教他儿子抛掷长矛）。而且，回到黎明的光芒会穿越死亡的阴影。就在帕特洛克洛斯的骨灰近旁，希腊人摔跤、赛跑、掷标枪，庆贺他们的力量与活力。阿基琉斯知道自己注定灭亡，但“脸颊红润”的布里塞伊斯每晚陪伴着他。战争和死亡造成了极大的伤害，但这种核心的信念在延续，即相信身体的行动和英雄的气概本身就是一种美；对光荣的渴望最终胜过了对死亡刹那间的恐惧。哪怕特洛伊陷落了，灾难也击垮不了人类。因为就在变成焦土的城邦和野蛮嘈杂的战场之外，仍然有宁静的大海，海豚在跳跃，牧羊人在祥和的大山中打瞌睡。荷马还

将战斗中某个时刻比喻成田园或家庭生活中的一个片断，这些著名的比喻方式让我们相信世界具有终极的稳定性。它们告诉我们，当特洛伊的遗址还是备受争议的记忆时，海浪依旧会奔向海岸。

这是对人类的一种具体而独特的描绘。正如波伊斯所说，这要比任何诗人的描绘真实得多：“从历史的起点到世上人类的终结，这更像在我们所有人身上已经发生、正在发生、将要发生的事情。”很可能就是这样，但《伊利亚特》与《奥德赛》不同。

对于《伊利亚特》中“古老闪亮的眼睛”，奥德修斯报以游离、讥讽的一瞥。《伊利亚特》那部战争史诗是用许多坚木打造而成，而《奥德赛》这部漫长海路归家的故事却是一件巧妙的织体。正如海浪扑打在每一页，这部史诗的眼光轻盈、变化、不断试探，既有古怪的浅滩也有出其不意的深渊。劳伦斯（T. E. Lawrence）说它是“一部小说”。它的结构令人赞叹，变化多端，很难指出中心焦点。古老的英雄烈火被封灭，特洛伊战争中强调肌肉力量的简单生活让位于充满讽喻和复杂性的风俗。虽然这部作品得到古代读者的尊重，但是却让他们感到很不自在。《伊利亚特》的纸草残片要比《奥德赛》的纸草残片多得多。

《奥德赛》中故事发生的地理位置是个谜。它似乎包括了希腊、爱奥尼亚、克里特岛、利西亚、西西里岛西部、埃及，甚至还有美索不达米亚的痕迹。有些地方的地理位置显然纯属虚构，像中世纪的地图一样充满了传说中的野兽和来自四面八方的妖风。《奥德赛》中的某些要素对应着迈锡尼封建制度的衰落时期（例如，文盲社会，伊塔卡王权地位的模糊，以及佩涅罗佩解决婚姻的古怪经济学）。但是，作品的其他方面似乎折射出公元前8世纪晚期出现的新城邦的价值观。而且，《奥德赛》中蕴涵的迈锡尼文化似乎源自长期存在于小亚细亚的迈锡尼王国的前哨站和殖民地。因为《奥德赛》中不可避免地

沾染了东方气息。

荷马可能知道巴比伦的“吉尔伽美什”史诗。几乎可以肯定的是，荷马的《奥德赛》中回响着亚洲和非洲的古老神话。我们且看这出史诗中最具吸引力的细节。盲先知特瑞西阿斯的魂灵前来奥德修斯预言，返回伊塔卡之后，还有一段航旅等着他：

这时你要出游，背一把合用的船桨，  
直到你找到这样的部落，那里的人们  
未见过大海，不知道食用加盐的食物，  
也从未见过涂抹了枣红颜色的船只  
和合用的船桨，那是船只飞行的翅膀。  
我可以告诉你有明显的征象，你不会错过。  
当有一位行路人与你相遇于道途，  
称你健壮的肩头的船桨是扬谷的大铲，  
你就抵达了那个地方。  
(王焕生译，下同)

这个不知道食盐的地方在哪里？把船桨和扬谷的大铲混淆在一起是什么意思？我们不得而知。但是，法国人类学家杰尔曼 (Gabriel Germain) 在他著名的研究作品《奥德赛的起源》(*Genese de l'Odyssee*) 中指出，这个神话的基调完全不属于希腊文化。要找到这样一个不知道食盐和船只的内陆国，我们必须求助于伊斯兰教出现之前北非的传奇世界。

但丁从塞涅卡 (Seneca) 那里知道了特瑞西阿斯的预言 (他本人并不直接知道荷马的《奥德赛》)。他给了这个预言一个严肃的基督教解读。他把奥德修斯变作一个浮士德式的人物，急切寻找生活的真谛

和隐秘的科学，因此穿过直布罗陀海峡，踏上了生命中最后一次航行（《地狱篇》第26卷）。然而，这个水手的鬼魂不会安息。它从地狱中爬出来，在西方文学和艺术中变幻出无穷的形象。绝大多数形象——甚至包括我们时代乔伊斯和卡赞扎基斯（Nikos Kazantzakis）赋予它的形象——已经暗含在第一个奥德修斯的身上。《伊利亚特》中的人物十分单纯，行动光明磊落。《奥德赛》中的主人公却像火焰一样飘忽不定。他的来生比阿基琉斯和赫克托变化多端、风趣迷人，恰恰是因为他开创的旅程包含了征战特洛伊的青铜铠甲武士难以梦想的思想和经历。

那些推动着奥德修斯船只的风至少有两次是从阿拉伯半岛吹来。他似乎是径直从《一千零一夜》中来到了瑙西卡娅的身边。这整个插曲就是一个东方童话故事。奥德修斯这个饱受磨难的乞丐被海水冲到了岸边。无形的力量指引他来到了皇宫，在那里他显露出本来的光芒。他离开时满载财富，做了一场神奇的梦。在这个关于乞丐和哈里发的浪漫故事中，还穿插了年轻的少女对年长许多的男人朦胧爱意的主题。我们再次发现这个题材所蕴含的风味与古希腊的感受力很有差异。它预示着亚历山大时期希腊浪漫主义文学的出现。

我们且看《奥德赛》中惟一充分展开的关系——雅典娜和奥德修斯的友谊。他们一位是女神，一位是流浪汉，都以展示高超的欺骗技艺为乐。他们相互欺骗，以此来开心地较量骗术。他们像大马士革的街头商人一样讨价还价，设法用高明的盗窃术智取对方。在莎士比亚塑造出贝特丽丝和培尼狄克2000多年前，荷马早就懂得男女之间除了谈情说爱还能斗智斗勇。其中一个地方，雅典娜女神几乎承认甘拜下风。她那充满爱意的揶揄语气简直出自萧伯纳的手笔：

一个人必须无比诡诈狡狴，才堪与你

比试各种阴谋，即使神明也一样。  
你这个大胆的家伙，巧于诡诈的机敏鬼，  
即使回到故乡土地，也难忘记  
欺骗说谎，耍弄你从小喜欢的伎俩。  
现在我们这些暂不说，你我俩人  
善施计谋，你在凡人中最善谋略，  
最善辞令，我在所有的天神中间  
也以睿智善谋著称。

我们再次体会到远离了《伊利亚特》的基调和视野。在《伊利亚特》中，奥林匹斯山神的争吵和爱欲经常遭到嘲笑。但更经常的是，这些神被看成是偶然的邪恶力量，随意地毁灭或宠爱人。整个作品中我们找不到雅典娜和奥德修斯之间那种狡猾、有趣、温婉的和睦。这是东方的气息。

《奥德赛》最终停泊在地中海东部世界，这种想法并不新鲜。早在1658年，牛津学者波根（Zachary Bogan）出版了一本名叫《希伯来化的荷马》（*Homerus Hebraizon*）的书。不久，另一位希腊学者宣布，两部史诗都是所罗门王所作。现代学界更加谨慎。但是，伯纳德（Victor Bérard）认为，《奥德赛》的作者是腓尼基人。而乔伊斯用他典型的跳跃思维，将他的主人公尤利西斯变成了犹太人。

倘若《伊利亚特》和《奥德赛》在基调和人类行为观上没有如此明显的差异，它们之间的关系又是怎样？

惠特曼认为，这两部史诗创作之间“巨大而明显的”变化与当时希腊陶器工艺风格的转变同步。相对于先前的几何图案，阿提卡的原初风格显得“轻盈、开放、略带东方色彩”。阿提卡原初瓷瓶的绘图者将手中的对象看成是一系列流动的插曲。《奥德赛》与此类似。我

们不再处于《伊利亚特》那种严格的同心圆的世界。许多学者完全否定了惠特曼的观点，认为诗歌和陶器工艺不能相提并论。但是，惠特曼却作出了很引人注目的发现。《伊利亚特》中人物的外在形象相当程式化，那些描述性修饰语都是俗套。女性无一例外几乎都是“玉手”，而在《奥德赛》中，出现了新的调子：奥德修斯皮肤黝黑，而佩涅罗佩肤如凝脂。瓷瓶上的图案有同样的变化。

这两部史诗不仅可能写于不同的年代，而且还可能写于不同的地点。贝玢（Denys Page）教授认为，两部作品用词相当不同，难以将它们归于一地之语言。《伊利亚特》可能写于阿提卡，而《奥德赛》可能写于爱奥尼亚，甚至如格雷夫斯（Robert Graves）所言，写于西西里岛。这种观点遭到猛烈批判。评论家指出，描写陆上战争的史诗与主要描写航海的史诗，所用的词汇必然不同。尽管如此，还是难以相信这两部史诗写于同样的地方。创作《奥德赛》的荷马似乎亲眼看到了创作《伊利亚特》的诗人只能想像的一些场景和活动。

在荷马的读者中，只要他们也从事写作或打过仗，总是倾向于认为这两部史诗不是出于一人。巴特勒（Samuel Butler）和格雷夫斯在《奥德赛》中辨别出一个女人的手笔，在层层拆散英雄故事的古老罗网。波伊斯认为，两部史诗“作者不同，源头不同”，中间“隔了三四百年”。T.E. 劳伦斯认为创作《奥德赛》的诗人是“《伊利亚特》的一位伟大而谦和的读者”，并且猜测这个诗人不是一个真正的战士。我们似乎在完全相反的两颗心灵打交道。

我们且考虑一下从《奥德赛》来管窥《伊利亚特》所得到的意象。这意象极其复杂。在第八卷中，我们最接近它。当时，游吟诗人得摩多科斯在歌中唱道普里阿摩斯城堡的毁灭时，而奥德修斯就乔装在场倾听。这是文学中焦点分散的重大时刻之一（它不禁让人想起《费加罗的婚礼》中《唐璜》最后一场中的表演氛围）。对这位盲人歌



手的一般听众来说，阿伽门农和阿基琉斯的争吵已经遥远。他们具有传奇般的默默光芒。然而，对奥德修斯来说，它们却近得难以忍受。他将紫色的披风紧紧裹在身上哭泣。他的位置含糊，因为他既在特洛伊的传奇故事之中，又在其外。当他听见自己的故事被人吟唱时，他知道他已经进入传说中的死亡国度。但是，他又是一个活人，一心回到伊塔卡的家。因此，他看待特洛伊之战的方式，既是悲伤的缅怀，又是驳斥。这是关键。《奥德赛》利用了新的能量和洞见，对《伊利亚特》中陈旧的价值观念进行了批判。

这个批判在奥德修斯和阿基琉斯的亡灵的短暂对话中戏剧性地清晰呈现：

阿基琉斯，过去未来无人比你更幸运，  
你生时我们阿尔戈斯人敬你如神明，  
现在你在这里又威武地统治着众亡灵，  
阿基琉斯啊，你纵然辞世也不应该伤心。  
我这样说完，他立即回答对我这样说：  
“光辉的奥德修斯，请不要安慰我亡故。  
我宁愿为他人耕种田地，被雇受役使，  
纵然无祖传地产，家财微薄度日难，  
也不想统治即使所有故去的亡灵。”

《伊利亚特》中的阿基琉斯不会说出这样的话，即使在他死后。虽然他情绪有时很忧郁，对自己注定即将到来的毁灭愤愤不平，但他从来没有放弃卓越或必要的英雄理想。假如他放弃，特洛伊之战将以和解收场。在《奥德赛》这里，阿基琉斯宁愿“为他人耕种田地，被雇受役使”，“也不想统治即使所有故去的亡灵”，这其实是在质疑《伊利亚特》

亚特》中的英雄冲动。

尽管可以想像，但看来还是不可能，同一位诗人竟然表达了两种人生观。在文学史上，我还找不出其他的例子，一个作家写了两部经典，两部经典带着惊讶、怀疑和反讽的复杂心态彼此映照，这种混杂的心态正是《奥德赛》对《伊利亚特》表现出来的心态。然而，有一个声音似乎一再穿透叙事技巧和世界观的差异在我们耳边回荡。《伊利亚特》的某些光辉只能在《奥德赛》的映照之下才能完全显现。当阿基琉斯悼念帕特罗克洛斯时，他被比作一位哀悼新婚儿子之死的父亲。当奥德修斯在木筏被毁之后看见大陆时，他那喜悦的心情被比作一个重新见到父亲的孩子。这两个恰好相反的比喻都在佩涅罗佩认出“流浪者”奥德修斯之时有所影射。这两部史诗之间存在着微妙而强劲的联系。我们如何才能调和这种对立感和统一感？

我相信，我们所知道的荷马，这一个继续塑造着西方想像主要形式的诗人，既是《伊利亚特》的编纂者，也是《奥德赛》的创造者。他将迈锡尼文化传统中零散的战争传说收集起来进行整合。他发挥洞见，围绕阿基琉斯的愤怒这个戏剧性的统一主题对材料进行归类。他对古老的素材和民间传说十分尊重。尽管有时候他对那遥远年代故事的语言和技术环境会有误解，但他选择保留含混的地方而不是对它进行加工。他抓住了古老叙述模式中严格的对称性。他透过战争那双闪光的利眼来看人生。除了具有口语诗歌的凝练，他还利用了书面语言的充沛和精致。《伊利亚特》的编纂者，就像将《摩西五经》编织在一起的那些人，是一位天才编辑，只是那些黄金和青铜已经放在了坍塌之中。

我猜想，荷马是在他青壮年时期完成了编撰《伊利亚特》的任务。《伊利亚特》有着年轻人的残酷无情。随着经验日丰，感情日沛，他在经历更为丰富、感知力更加细腻时，《伊利亚特》中的人生观可

能让荷马感到残缺。我们完全可以把他看作是一直在不停观察的海客。T. E. 劳伦斯说：“他纵横四海，俯仰八荒。”我尤其认为，他渐渐熟悉了地中海东部充满东方风情的复杂文明。《伊利亚特》中的东方带有古老传说的生硬。这种传统素材可以追溯到有贸易往来的青铜时代。而《奥德赛》中的东方则更现代、更直观。

在他人生的后半段，这个游历多方的诗人可能回顾了《伊利亚特》，将其中对于人类行为的态度和他自己的亲身经历进行比较。在比较中，荷马保持着微妙的平衡，对《伊利亚特》中的人生观既尊重，又批判，结果就诞生了《奥德赛》。荷马用惊人的敏锐感从特洛伊的传奇中选出了一位最接近“现代”精神的英雄人物做主人公。奥德修斯在《伊利亚特》中就已标志着从单纯的英雄生涯向一种对信念更具怀疑、敏感、谨慎的精神生活的过渡。就像奥德修斯一样，荷马摒弃了阿基琉斯世界中那种直露粗糙的价值观。在创作《奥德赛》时，他穿越灵魂的遥远距离回望《伊利亚特》，既有缅怀之情，又含笑带着怀疑。

我们这样来看荷马，至少吻合我们可以利用的一些事实。《奥德赛》完成的时间比《伊利亚特》晚，但我想，相差也不会许多。它们彼此交融。尽管对人类状况的判断差别很大，但两部作品中体现的技艺相通。在它们背后都站着遥远的、部分被误解的迈锡尼文化遗产。只不过在《伊利亚特》中它们更加刺眼。而在《奥德赛》中，未来苏格拉底的第一缕朝阳已经闪现。这位无与伦比的编纂者和诗人的一生可能就跨越了特洛伊和伊塔卡。

我们永远无法确定。但是，《伊利亚特》和《奥德赛》将作为无可辩驳的事实而存在。虽然有许多书可以用来指引人们的生活，但我怀疑有任何一本书能像荷马史诗那样，让我们明白自己与时间的关系，与死亡的关系。我们携带着死亡随行，我们必然为之愤懑。

## 《圣经》(1961)

英语和《圣经》之间长期而复杂的交流已逾千年，至今仍在延续。大约公元 950 年，神父阿尔德雷德 (Aldred) 用古英语中诺森伯兰方言在伟大的《林迪斯芳福音书》(*Lindisfarne Gospels*, 约成于公元 700 年，是一部庞大的手稿) 的拉丁文间作了释义。这就是流传至今的第一份《圣经》英译断片。10 世纪末期，韦塞克斯地区出现了独立的英文《福音书》。在这次粗浅的试验中，我们可以约略听到即将铸造英语的韵律：“Nu ic asende mine aengel beforan thinre ansyne”。到了公元 1000 年，坎特伯雷的大主教阿尔弗里克已经大致译完了《旧约》。

诺曼征服终止了这个势头。直到公元 1250 年左右，英译《圣经》重新抬头，但那时只局限于翻译《诗篇》。14 世纪上半叶，在一位名叫理查德·罗尔 (Richard Rolle) 之人翻译的一首诗篇中，我们看见英语朝前有了飞跃：“Have mercy of me, God, for man trad me, al day the fyghtygne troublede me...In God I schal prevse my wordes, in God I hopede.” 英语此时即将跨入雄辩的大门。

在 1382 到 1383 年间，约翰·威克里夫 (John Wyclif) 完成了《圣经》英译。按照现代的标准，他所依据的拉丁文本出现时间较晚，学

术价值不高，因此版本质量较差。而且，威克里夫与合作者的翻译在风格上有明显的差异。尽管如此，在1400年修订后的“威克里夫本”仍然成为第一部重要的英译《圣经》。尽管它已经完全过时，但还是有可圈可点之处。比如，《以赛亚书》(35: 5—6)中这段译文：“Thanne the iyen of blynde men schulen be openyd, and the eeris of deaf men schulen be opyn. Thanne a crokid man schal skippe as an hert, and the tunge of doumbe men schal be openyd; for whi watris ben brokun out in desert, and stremes in wildirnesse.”“钦定本”对前一句作了非常好的改进：“and the tongue of the dumb sing.”但在后一句中，“钦定本”用“瘸子”来替代“驼背”，看起来还不如“威克里夫本”。

在“威克里夫本”到1611年“钦定本”之间，发明了印刷术，出现了一个在英语的发展史上烙下最深印记的天才。从1454年到1500年，各地大约出版了125个拉丁文本《圣经》。“威克里夫本”定稿一个世纪之后，其中大部分的内容都可以在卡克斯顿印刷的《黄金传奇》(*Golden Legend*, 1483)中找到。1516年，来自鹿特丹的伊拉斯谟呼吁每个人都有权以他们熟悉的语言阅读《圣经》：“我希望耕者和织者在各自劳作的时候都能歌唱他们那部分经文，我希望旅者也能因为阅读它而减轻旅途劳顿。”对于讲英语的人来说，廷代尔(William Tyndale)是让这个理想变成可能的第一人。他冒着巨大的危险和天主教会的骚扰，译完了《新约》和部分《旧约》。1525年，第一版英语《新约》印刷本在乌尔姆斯问世。11年后，廷代尔付出了生命的代价。一个密友把他出卖给了西班牙人，他被处以火刑。但廷代尔的翻译已经完成，他的译本永久地改变了英国人的感受力，改变了英语的韵律。

“廷代尔本”是我们拥有的第一个权威版本：《旧约》依据的是希伯来语；而《新约》是从希腊语翻译而来，后经伊拉斯谟在1516年

和 1522 年编辑。然而，它的意义远不止如此。廷代尔甚至超越了莎士比亚，铸造了英语风格的典范形式。现代的英语《圣经》很大程度上只是对“廷代尔本”的修订。“钦定本”中 60% 的内容原封不动袭用“廷代尔本”。“钦定本”中的“登山宝训”，共 287 个词，其中 242 个词出自“廷代尔本”。这些文字的光彩必将照耀千古：

No man can serve two masters. For either he shall hate the one and love the other; or else he shall lean to the one and despise the other: ye cannot serve God and mammon. Therefore, I say unto you, be not careful for your life, what ye shall drink, nor yet for your body, what ye shall put on. Is not the life more worth than meat, and the body more of value than raiment? Behold the fowls of the air: for they sow not, neither reap, nor yet carry into the barns: and yet your heavenly father feedeth them.

“廷代尔本”的风格比起同代人的翻译要更加简洁有力。“钦定本”改动的地方，通常是加词。例如，“廷代尔本”是，“Come unto me all ye that labour and are laden, and I will ease you.”“钦定本”为，“Come unto me all ye that are heavy laden, and I will give you rest.”修改后的译文节奏变得更加庄重，但是在逻辑先后上有欠准确：“easing”与“laden”搭配更合情理。

廷代尔确立了英译《圣经》中基本词的用法。在希伯来语或希腊语原文重复使用相同语词的地方，他使用不同的英语词句来表达。例如，《路加福音》中经常有一句话，廷代尔贴切地翻译为“it came to pass”，但他还使用了其他表达法，如“it happened”、“it fortunated”、“it chanced”和“it followed”等。在《马太福音》(18: 33) 中，希

希腊原文反复使用动词“ele-eo”。廷代尔在译文中却使用了两个名词：“Thou shouldest have had *compassion* on thy fellow, even as I had *pity* on thee.” 廷代尔喜欢拗口的倒装语序，例如，“brought they”、“went Jesus”，这大概是受到马丁·路德的德语影响。许多地方，他还大量汲取了源自拉丁语和法语的语词，一个著名的例子是，原本可以使用“to serve”的地方，他用了“to minister”。事实上，也许正是受到了廷代尔的启发，莎士比亚才采用将单音节的简洁英文词语与源自拉丁语的庞大英文词语并置的策略，形成鲜明的形式反差（如“the multitudinous seas incarnadine, making the green one red”）。

正是廷代尔的功劳，英文《圣经》才获得相当反常的殊荣，比一些希伯来语原文和大部分的希腊语原文更加雄辩有力。当翻译没有充分传达原文的时候，它是背叛；当翻译保持了忠实且超越了原文的时候，它是圣化。

在1535—1536年间，卡佛代尔（Miles Coverdale）出版了新译本，主要以“廷代尔本”为蓝本，参合了拉丁文本和德文本的一些译文。由于廷代尔那时还没有完成《旧约》的翻译，所以“卡佛代尔本”便成为严格意义上第一本完整印刷的英文《圣经》。虽然“卡佛代尔本”主要依靠的是廷代尔的智慧，但在神学思想上没有先前那样激进。而且，学者们都认为，“卡佛代尔本”自如流畅的文风深刻地影响着“钦定本”圆润的节奏。在节奏简朴的“廷代尔本”和节奏丰满的“钦定本”之间，“卡佛代尔本”起到了桥梁作用。在《希伯来书》（1：8）中——这里讨论的例子引自弗雷德里克·凯尼恩（Frederic Kenyon）的《我们的圣经与古代手稿》（*Our Bible and the Ancient Manuscripts*）——“廷代尔本”的译文是：“But unto the sonne he sayth: God thy seate shall be for ever and ever. The cepter of thy kingdom is a right cepter.” “卡佛代尔本”只是将中间部分略微修改成

“*endureth for ever and ever*”，其他部分完全保留。这样一来，译文气势看起来就更加磅礴庄严。

在从“卡佛代尔本”跨到“钦定本”的过程中，还有几个短暂但值得注意的步奏：1539—1541年的《大圣经》(Great Bible；主要以“卡佛代尔本”为蓝本，参考了更权威的拉丁本)；著名的《日内瓦圣经》(Geneva Bible；英国的加尔文派教徒在1560年和1576年出版发行，其中精选段落编成袖珍版《圣经》，供克伦威尔的士兵使用)；《主教圣经》(1568年出版，《大圣经》的正式修订版)；《杜艾圣经》(英国加尔文派教徒于1582年和1609年在法国发行，肯尼迪当年在总统就职典礼上用此版宣誓)。在这些版本中，《日内瓦圣经》和《杜艾圣经》(Douai Bible)对“钦定本”贡献最大。仍以上文《希伯来书》为例。《日内瓦圣经》将“*seat*”换成了“*throne*”，将“*right scepter*”换成了“*scepter of righteousness*”。《杜艾圣经》使用了大量夸张的拉丁词源的英语，“钦定本”受它影响，也使用了一些夸张的专业名词和教会术语。尽管如此，1611年的“钦定本”主要还是以“廷代尔本”和“卡佛代尔本”为蓝本加以修订。大部分的译文在1535年前就已完成。

谈到“钦定本”时，我们必须牢记这点，它的语言并非真的是当时的语言。它的语言略微有点古奥，译者似乎希望赋予经文一丝崇高的陌生感。但在“钦定本”定稿之时，英语恰好处在一个尤其辉煌的活力时期。从1604年到1611年，编者选择翻新前辈译文的地方，总会借助斯宾塞、胡克、锡德尼、弗洛里奥、莎士比亚、琼生、培根、多恩等人之力。

“钦定本”是这个世界上迄今为止惟一由一个译书会共同完成的壮举。译书会分成六个小组，两组在西敏斯，两组在牛津，两组在剑桥，约50位语言学家和神职人员合力定稿。著名的人物包括：安德



鲁斯 (Lancelot Andrewes)、汤姆森 (Richard Thomson, 既是大名鼎鼎的语言学家, 也是臭名昭著的酒鬼)、霍兰 (Thomas Holland) 和布雷特 (Richard Brett, 以通晓阿拉伯语、希伯来语和阿拉姆语知名)。“钦定本”能够如此卓越, 有许多原因: 对希伯来语和希腊语原文的理解更加深入, 每个词都集思广益, 传统英译本的积淀。尽管如此, “钦定本”还是有许多地方看起来非常神奇。经常, 我们会叹服于用词的敏捷自如和语调的平和中正——尤其是考虑到参与者之多, 这样的成就更加令人惊叹。这真的就像众多的火舌同时讲话。

“钦定本”在奠定英语世界的感情习惯和想像力方面, 无与伦比。没有别的书像它一样, 在英语的感受力中注入了那么多语言用法, 我们衷心地感到这些用法在英语中如此地道。无论是斯威夫特、乔治·爱略特还是林肯, 只要英文中有一种自然的卓越, 就能在其中听到“钦定本”的回声: 高贵的简洁、轮番使用来自古英语和拉丁语词源的英语、生动的意象和灵活的叙事节奏。只要世上还留有一册“钦定本”和一部词典, 就不用担心英语会灭绝。

但是, 我们必须记住两件事。首先, 从语文学的角度来说, “钦定本”依据的源本相当简陋。“钦定本”发行 16 年之后, “亚历山大抄本” (Codex Alexandrinus) 才传入英国。历史意识的界限迅速推回到 4 世纪。随着“梵蒂冈抄本” (Codex Vaticanus) 和“西乃抄本” (Codex Sinaiticus) 的发现, 建构完整的《圣经》文本成为可能, 这远远超出了“钦定本”时代人们的想像。其次, 从语言的角度来说, “钦定本”有意采取古奥的诗体, 意味着随着时间的推移, 它将越来越远离日常话语。因此, “钦定本”暗示了未来修订的必要。不过, 让人吃惊的不是它需要进行修订, 而是迄今为止, 还没有新译本挑战它的至高地位。

在 1729 年和 1768 年, 英国又出现了两个新译本。1833 年, 狄金

森 (Rodolphus Dickinson) 的美国版在波士顿出版。人们记住这个版本，略微显得不厚道，只是因为它将《路加福音》中一段话 (1: 41) 翻译成：“And it happened, that when Elizabeth heard the salutation of Mary, the embryo was joyfully agitated.” 同年出版的韦伯斯特 (Noah Webster) 译本要准确得多，许多译文被现代学者采用。

但现代《圣经》翻译史的真正开端是 1881 年的“修订版《新约》” (Revised New Testament)。1901 年，“美国标准版《圣经》”问世。在将近 6000 处译文中，这些修订本所依据的希腊文本都不同于“钦定本”时期神职人员可用的希腊文本。大约四分之一的差异暗示着意思的变化。进入 20 世纪后，3 部新译本值得一提：1913 年的“摩法特 (James Moffatt) 本”、1945 年的“诺克斯 (Ronald Knox) 本”和 1946 年的“修订标准本”。“修订标准本”刚一问世，就发现了“死海古卷”，从而提供了戏剧性的证据，《圣经》研究者将继续面对新的文本问题和机遇。

对这些新问题的最近回答现在就摆在我们面前，它就是《新英文圣经》 (New English Bible；以下简称“新英文本”)。这项集体翻译始于 1948 年，囊括了许多杰出的英国和苏格兰教士和学者。“新英文本”带有新教血统，但并无宗派性，由牛津和剑桥两所大学出版社联合出版，目的是“用现代语言忠实地翻译最好的希腊原本，力争包揽圣经研究的最新成果”。这个译本不是“钦定版《圣经》的修订本，而是真正的新译”，使用的是现代英语。与 1881 年“修订版新约”不同，“新英文本”的译者就像“钦定本”的前辈一样，面对同一个希腊词，采取了灵活的处理方式。他们一贯的目标是译文流畅、清晰和准确。这个目标究竟实现了多少呢？

只有一个方法才能找到答案：选取某些“新英文本”中的译文，与先前的译文——尤其是“钦定本”译文——并置对照。虽然这个方

法平淡无奇，但是别无良策。我将先比较三个例子，来证明风格的力量，然后，再比较两个例子，关涉意义的理解。

我们先看“钦定本”中《马太福音》(26: 38—41)的译文：

Then saith he unto them, my soul is exceeding sorrowful, even unto death: tarry ye here, and watch with me.

And he went a little further, and fell on his face, and prayed, saying, O my Father, if it be possible, let this cup pass from me: nevertheless not as I will, but as thou wilt.

And he cometh unto the disciples, and findeth them asleep, and saith unto Peter, What, could ye not watch with me one hour?

Watch and Pray, that ye enter not into temptation: the spirit indeed is willing, but the flesh is weak.

“诺克斯本”强调了天主教的价值观，改得更加接近“拉丁文本”。“cup”改成了“chalice”；基督的话语气习惯严格遵守拉丁语式，例如：“only as thy will is, not as mine is” (non sicut ego volo, sed sicut tu)。

现在，我们来看“新英文本”的译文：

My heart is ready to break with grief. Stop here, and stay awake with me.” He went on a little, fell on his face in prayer, and said, “My Father, if it is possible, let this cup pass me by. Yet not as I will, but as thou wilt.” He came to the disciples and found them asleep: and he said to Peter, “What! Could none of you stay awake with me one hour? Stay awake, and pray that you may be spared the test. The spirit is willing, but the flesh is weak.

在这个例子中，“钦定本”要略胜一筹。我心悲伤“even unto death”，其力度和内涵均比“新英文本”中的“break”要高出许多。“新英文本”中的“Stop”和“pass me by”都是直白的口语；而“钦定本”中的“Stay awake”更贴近原文，而且“watch”更能强烈传达极度危险情况下的高度警惕。另外，“钦定本”中的“temptation”肯定比“新英文本”中的“test”译得更佳（希腊语原文“peirasmos”蕴涵了这两层意思）。

我们再看下面一段《路加福音》（21：25—28）。首先是“钦定本”：

And there shall be signs in the sun, and in the moon, and in the stars; and upon the earth distress of nations, with perplexity; the sea and the waves roaring;

Men's hearts failing them for fear, and for looking after those things which are coming on the earth: for the powers of heaven shall be shaken.

And then shall they see the Son of man coming in a cloud with power and great glory.

And when these things begin to come to pass, then look up, and lift up your heads; for your redemption draweth nigh.

“诺克斯本”的差异比较明显：“men's hearts will be dried up with fear...the very powers of heaven will rock...lift up your heads; it means that the time draws near for your deliverance.”

现在对照“新英文本”：

Portents will appear in sun, moon, and stars. On earth nations will stand helpless, not knowing which way to turn from the roar and surge

of the sea; men will faint with terror at the thought of all that is coming upon the world; for the celestial powers will be shaken. And then they will see the Son of Man coming on a cloud with great power and glory. When all this begins to happen, stand upright and hold your heads high, because your liberation is near.

就这个例子来说，“新英文本”具有明显的优势。与“诺克斯本”一样，“新英文本”的译文将耶稣的预言变得肯定而不是附加了条件（使用的是“will”不是“shall”），而且行文节奏迅捷贴切，似乎期待之事转瞬就会出现在视线之中。另一方面，“新英文本”中的“Faint with terror”略带维多利亚时期的风格。我认为，在这三个译本中，“诺克斯本”中的“the very powers of heaven will rock”（virtutes caelorum movebuntur）译得最为生动。但是，真正的问题在于最后一句中的一个关键词。三个版本有三种翻译：“redemption”、“deliverance”、“liberation”。究竟应该是哪一个？原文（apolutroo）三种含义都包含。“拉丁文本”使用的是“redemption”。耶稣是指从罗马帝国的权势中解脱出来，还是指精神的救赎，还是两者皆指？我没有足够的学问和神学知识，无法作出判断，但在我看来，似乎“deliverance”最好，因为它要比“liberation”更恰当，强调世俗和精神的解放。

《启示录》的翻译对于想像力有很高的要求，这点众所周知。我们且看“钦定本”中《启示录》（6：12—13）的译文：

...and, lo, there was a great earthquake; and the sun became black as sackcloth of hair, and the moon became as blood;

And the stars of heaven fell unto the earth, even as a fig tree casteth

her untimely figs, when she is shaken of a mighty wind.

“摩法特本”对“钦定本”进行了简化，如“sackcloth of hair”换成了简单的“sackcloth”，星星降落像“a fig tree casteth her untimely fig”换成了“unripes figs”，摇撼无花果树的“a mighty wind”改成了“a gale”。他还在血红的月亮之前添加了一个“full”（受“拉丁文本”的影响）。“新英文本”更加简约：

And there was a violent earthquake; the sun turned black as a funeral pall and the moon all red as blood; the stars in the sky fell to the earth, like figs shaken down by a gale.

我认为，“新英文本”这段译文更加明晰，但它却丢掉了原文那种精确的眼光。看见世界末日的这双眼睛肯定熟悉沙漠中的沙暴，熟悉由毛发密织成的麻布，熟悉沙暴来临时尚未成熟的无花果实被刮落的场景。《启示录》最根本的特征是以极度写实的手法表现超验的东西。在这段翻译中，“新英文本”似乎错失了这种韵味。

在本文结束之前，我们再来看两个涉及经文要义的例子。在《哥林多前书》(7: 39)中，保罗宣布说，丈夫若死了，妻子“at liberty to be married to whom she will; only in the Lord”（“钦定本”）。这句话到底是什么意识？“诺克斯本”——“so long as she marries in the Lord”——没有任何帮助。“摩法特本”大胆挑明，“only, it must be a Christian”；想来他的依据是《哥林多后书》(6: 14)中的这句话：“Be ye not unequally yoked together with unbelievers”。“新英文本”的翻译是——“provided the marriage is within the Lord’s fellowship”。我认为这是最灵巧的译法：它既传达了禁令的神韵，又没有违背字面意义。

我们最后再来看“钦定本”中《腓立比书》第三章的结尾：

For our conversation is in heaven; from whence also we look for the Saviour, the Lord Jesus Christ;

Who shall change our vile body, that it may be fashioned like unto his glorious body, according to the working whereby he is able even to subdue all things unto himself.

这段译文有些词语（如“conversation”）过于古奥，句法繁复，行文笨重。“诺克斯本”将“钦定本”中的“our conversation is in heaven”简化为“our true home in heaven”，原文中的“configuratum corpori claritatis”简化成“the image of his glorified body”。下面则是“新英文本”的译文：

We, by contrast, are citizens of heaven, and from heaven we expect our deliverer to come, the Lord Jesus Christ. He will transfigure the body belonging to our humble state, and give it a form like that of his own resplendent body, by the very power which enables him to make all things subject to himself.

“新英文本”这段译文也许太轻飘，而且，它将“钦定本”中的“vile body”省略也令人遗憾。然而，“transfigure”一词却非常到位；原文中的“politeuma”也得到满意的解决——它的确暗指“citizenship”。“诺克斯本”中平淡的“home”和“摩法特本”中古怪的“colony of heaven”都没有如此贴切。

如果要临时下个判断，我会认为，“新英文本”总体上要胜过带

有鲜明个性色彩的“摩法特本”。虽然它的风格没有“诺克斯本”那么精妙，但它更加可靠，因为它摆脱了“拉丁文本”意义含混的桎梏。就对希腊语原本和文字差异的研究而言，“新英文本”是目前最权威的译本。而且，它的语言流畅，平实，乐意扩充阐释，从而读上去更清晰。正如它的前言中所说，它的确是为不熟悉《圣经》的读者提供的译本。

“新英文本”是否会取得“钦定本”迄今还掌控的地位，现在还很难说。完全依靠现代语言来翻译，“新英文本”往往比较平淡无味。它使用了太多具有现代意义的语词，我认为，这些语词在将来不会获得共鸣。它们浅薄的现代意义显得格格不入，例如，“liberal-minded”、“my friends”（用于教友之间的互称）、“loophole”、“frustration”（用了现代心理学上的意义）、“environment”（带有心理学—社会学的意味）、“pack our baggage”、“affairs”（行动或行为）等。碰巧，英国现在所讲的英语，也正处于相当乏味衰退的时期。它彬彬有礼，但缺乏韵致。“新英文本”的译者一直不愿吸收热情丰富的美国英语；他们原本可以经常从中找到许多既现代又活泼的词汇，来对应“钦定本”中的用法。结果是，“新英文本”的风格有点忸怩，有点口语化，令人颇为不快。

但是，从整体上来看，“新英文本”成就不俗。我想不出更好的一个译本，能够匹配上“钦定本”，来确定希腊语原文的意义，解决“钦定本”中古奥语词和繁复句法造就的晦涩。“新英文本”就像一个神志清醒、知识渊博的侍童，加入了“钦定本”这个帝王般威严先辈的随从之列，偶尔谨慎地拽一下前辈的衣角，指引正确的道路。



## 莎士比亚 400 年 (1964)

我们辛苦找来向他致敬的语词，他都用过。我们寻找新的赞语，找到的却是他的回声。莎士比亚对我们话语精髓的掌控，无与伦比。他塑造的生命形态，道出了我们的心声。我们会像街角的罗密欧，独自浅吟低诉；我们会踏着奥赛罗的节拍，妒火中烧；我们会像哈姆莱特，神秘不可理喻；老人们会像李尔，大发雷霆，步履蹒跚。莎士比亚是我们情感的共同家园。他代表我们看得真切、多端；他在广阔的人生经验王国中，拨响心声；他为所见与所感找到了权威性表述——他的语词不只是真实的一面镜子，而且成为语言永不枯竭的源泉——我们在情感的每个角落都能碰到他的声音。甚至连我们的哭笑都只有部分属于我们自己；我们总能在他留下哭笑的地方哭笑，它们已经打上了他的印记。

因此，无论是谁，想在这场喧嚣的纪念仪式中，再添一些值得说的东西，证实莎士比亚是“多么高贵的理性，多么伟大的力量，多么优美的仪表，多么文雅的举动”（朱生豪译，下同），都注定是在重复他的话。

我们一想到莎士比亚，立刻陷入这样的暗示：他的力量难以用常

理来解释。我们试图估量他的能力，结果却弄得气喘吁吁。贝尔蒙特月光下的花园、剧烈震动的大地上的李尔、丹麦公鸡在炼狱般破晓时分的啼鸣、波希米亚海岸五英寻半的潮落，理解这一切所需要的新语言、新技术，挑战着我们智慧的天平。这样一种工具，能用同样的真切和音色，表现出伊阿古的尖酸、科迪莉亚的沉默、福斯塔夫的腹语以及阿里尔的铿锵，似乎只能是自我设限。凡是诚实的批评家都知道，《裘力斯·恺撒》中的凯歇斯说出了他们的心声：

嘿，老兄，他像一个巨人跨越这狭隘的世界；我们这些渺小的凡人，一个个在他粗大的两腿下行走，四处张望，替自己寻找不光荣的坟墓。

但是，并非总是如此。公正与敌意集于一身的本·琼生，第一个为莎士比亚献上了永恒的墓志铭：“他不属于一个时代而属于所有的世纪！”然而，他同样坚定不移地宣称，“莎士比亚缺乏艺术”，如果莎士比亚抹去一千行台词，作品将会更好。德莱顿景仰莎士比亚“学究天人”，但并不认为他就无与伦比；在某些重要方面，他更推崇琼生、博蒙特（Francis Beaumont）和弗莱彻（Fletcher）。弥尔顿认为，莎士比亚的天才失之粗野，缺乏调教；他甚至不屑于将莎士比亚和索福克勒斯相提并论。在编辑莎士比亚作品时，蒲柏看见了许多的优点，但也发现了“几乎同样多”的缺陷。

天才与缺陷，优美与瑕疵，这种平衡感让约翰逊（Samuel Johnson）博士的评价充满节制而自信的力量：“莎士比亚的作品虽卓越，但同样有缺陷，足以遮蔽压倒任何优点。我将依自己的感受如实展示他的优点和缺陷，不因嫉妒而带恶意，不因迷信而生崇拜。”约翰逊认为，莎士比亚是一位非常伟大的作家，有时甚至无法超越。然而，他的成就

从本质上说与其他诗人的成就并无二致，并不会给人独特的神秘和光荣，批评家和剧作家都能达到同样的水准。

那种超凡脱俗的观念，认为天才远离人间才获得超验之力的言辞，属于浪漫主义。这种观念激发兰姆和柯勒律治写出急切狂喜的莎评：“但是，将所有这一切——机智、精妙和奇异，以及深奥、想像力和对于美好事物的道德和身体上的敏感性——与让行动的目的成为人类所共有的结合起来；这样，我们就将会拥有——啊，轻率的预言！不如说，我们现在拥有——伟大的莎士比亚！”济慈问道，我们是否能够想出更优秀的人，他看着莎士比亚，挑出莎士比亚的弱点和缺陷，济慈的回答是“不能”。他还附和黑兹利特（William Hazlitt）的话补充说：“莎士比亚一人足已”，莎士比亚的洞见足以应付人之生命与劳作。

现代的莎评之音更加严厉。它驳斥了浪漫主义莎评的狂喜。但我们的基本立场仍然沿袭柯勒律治。我们并不认为我们可以平等看待莎士比亚，无论是作文本考据的学者还是批评家，无论是演员还是制片，在莎士比亚这团熊熊烈焰面前，不过是小小的飞蛾。那些挑战莎士比亚地位之人，摆脱不了背叛的焦虑。萧伯纳颠覆莎士比亚，宣称自己作品足以匹敌甚至超越，听上去总有几分心虚的小丑味道。艾略特下过尖锐的苛评：《哈姆莱特》是失败的艺术作品；莎士比亚的思想前后矛盾。但在评论结尾依然是致敬：整个西方文学，只有莎士比亚和但丁平分秋色。没有第三位。在现代批评中，只有一个攻击者拒绝承认莎士比亚伟大，并且一贯认为莎士比亚作品被盲目高估，这人就是托尔斯泰。托尔斯泰的抨击并不是基于内在的文学价值，而是基于外在的混乱道德观。

人人都赞美莎士比亚，使得要有“新见”很难。绵延不绝的评论和编撰——在莎士比亚诞辰400年的1964年，要想装下这一年关于莎士比亚的文字，就需要相当大的图书馆——剥夺了我们冒险发表

“新见”的特权。我们再不会有乔治三世那样的冷静和无辜，他对范妮·伯尼（Fanny Burney）吐露，读完莎士比亚之后，他发现“满纸荒唐言”。在我们开始寻找“新见”之前，出发点已堆满了颂扬的遗产，我们摆脱不了这个前提——我们面对的作品，具有独特的光辉和魅力。

1864年的礼花和颂歌仿佛还在耳目之间，又一个百年庆典就已到来。在此期间，对莎士比亚作品的语文学研究和评论让我们更加明白，为什么要对这位大师致敬。我们得以更多地理解莎士比亚卓越的根源和实质，更加懂得深入他特殊艺术手法的一般方式。即使我们的判断在前进途中仍然有频繁的怀疑（我们对莎士比亚的了解超过对许多伊丽莎白时代人物的了解），它也前进得更坚决。

莎士比亚在他的时代如此幸运，简直是奇迹。1580年到1640年间的英国，情感和智慧力量在神奇地聚集。随着封建制度的衰落，新的商业社会和中央集权悄然兴起，但古老紧密的中世纪情感模式，意象和比喻的习惯，以及解剖世界的深邃复杂的想像，仍然具有活力。我们从钱伯斯（E. K. Chambers）、蒂利亚德（E. M. W. Tillyard）和哈丁·克雷格（Hardin Craig）的学术研究中了解到，伊丽莎白时代戏剧的发达，很大程度上根源于中世纪大众价值观的存续；伊丽莎白时代舞台上将闹剧和严肃悲剧结合的特征，认为自然界里的暴风雨、荒原和流星等象征着人之命运，这些很大程度上也是受到中世纪价值观的影响。

在《威尼斯商人》中，当罗兰佐告诉杰西卡，天上的星球“在转动的时候都会发出天使般的歌声”，这正是宇宙音乐的学说，更进一步的推论是整个宇宙都有生命，充满和谐；这些观念经过中世纪、经过中世纪流传的关于毕达哥拉斯的传奇故事，可以追溯回遥远的古代。在《麦克白》中，当平叛的大军借助树叶的幕障，向饱受饥饿和

瘟疫打击的罪恶城堡邓西嫩进发时，我们在这段情节背后隐约看到一种亘古的仪式，贫瘠黯淡的冬天与来临的“绿人”春天之间年度战争。在莫利斯人的舞蹈中，在伊丽莎白时代村庄里戴角质面具的舞蹈中，这样的仪式获得了来生。一种传统的连贯性将伊丽莎白时代的整个世界图景——从顽石到流星——串联在一起，给予了伊丽莎白时代戏剧中的个人主义和激情动荡一个稳固的支点。

然而，与此同时，数学、天文学、伽利略的物理学、环球航行等领域里发现的“新大陆”正以疯狂的速度改造着生活和情感的地貌。伊丽莎白时代悲剧的英雄情节，淋漓尽致地展示了意志和野心，用戏剧化的方式传达了那个时代知识征服的压力。伊丽莎白时代的人们目不暇接地看着新地平线的涌现；跟随着马洛，剧作家们感受到空气中的电流。

早在《错误的喜剧》(*The Comedy of Errors*)中，莎士比亚对“拉普兰巫师”的影射，就表明他对弗莱彻到俄罗斯北极旅行这类素材很敏感。在《李尔王》中，“可怜的汤姆”靠“老鼠和小鹿”为食，这也极可能是倒霉的霍金斯及其船员被逐出西印度群岛之后的饮食方式。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》(*Troilus and Cressida*)中，尤利西斯在谈到宇宙的秩序时也暂时借用了哥白尼—伽利略的行星运动的学说：

所以灿烂的太阳才能高拱出天，  
炯察寰宇，纠正星辰的过失，  
除恶扬善，发挥它的无上威权。

因此，莎士比亚可以随意汲取中世纪与现代的养分，可以汲取传统的复杂织体和知识界的前进动力。他许多主要的手法和陈规都依赖于这两者的同时冲动。在詹姆士一世时期，巫术和超自然在英国仍然

强烈要求存在，在这样一个现实下，莎士比亚构想出了哈姆莱特父王的鬼魂和《麦克白》中的三女巫。但是，用哈姆莱特那意味深长但又模棱两可的话来说，这些超自然的存在“令人怀疑”。莎士比亚可能用培根的经验主义的怀疑本能来反对古老权威的鬼神世界。所以，他相信超自然的存在，只是暂时性的——戏剧手法的丰富性正来源于这种不确定性。

这是两个世界之间、两种意识模式之间创造性失衡的一段短暂时间。1640年之后，培根、笛卡尔和牛顿的成就使旧秩序一去不复返。叶芝写道：“17世纪末期，当人类在机械化的自然面前变得被动之后，灾难就已开始。”

莎士比亚另一个幸运是拥有那样高水准的剧院和观众。虽然许多现代社会史学家和哈贝奇（Alfred Harbage）作了重要的研究，我们仍然不太清楚那些观众的准确面目。马克思当年大胆提出，除非分析舞台和大众的经济和阶级结构，否则无法解释伊丽莎白时期的戏剧为何如此辉煌丰富；这个挑战已经得到承认，但只是部分解决。毫无疑问，莎士比亚的天才和其天才与当时的庞大观众之间的关系是通货膨胀之前历史的一部分。当时，除了极度贫穷之人外，所有的人都能够经常花一个便士在环球剧院的后排站着看戏，这只不过是买一品脱麦芽酒的钱。到了现代重商主义完全建立起来的18世纪，一本小说的价钱相当于一家人半个月的生活费。因此，莎士比亚的剧院体现了异常广泛的经济和社会利益。无论贵族还是商人，乡绅还是学徒，律师还是雇佣兵，都在露天剧场里摩肩接踵地看戏。我们现在了解的剧院没有一家能够吸引那么广泛的社会背景的反应。

为了吸引观众不会分心去看狗熊争斗的游戏，为了能在雨天也能留住观众，伊丽莎白时代的戏剧必须在各种层次的意义和兴趣上转移。它不能像拉辛的戏剧那样，限定一种单一严格的表达方式。在

《哈姆莱特》或《奥赛罗》的同一个场景中，吸引智慧的少数人（朝臣或学者）的神秘沉思光芒或双关语，寄生在连绵不绝的阴谋诡计和血腥场面之中，这些刺激的情节足以锁定未受过教育之人的兴趣。莎士比亚戏剧的人道和慷慨，以及对悲喜剧人生观的执著坚守，折射出广大观众的多重本能和要求。然而，当剧场迁入室内成为烛光下高贵娱乐的载体，当清教日渐盛行使得城市的中产阶级羞于现身剧场时，戏剧就失去了以往的广泛性。它离开了柯勒律治所称的“生活的大道”，只为特殊的人群提供娱乐。本特利（G. E. Bentley）已经表明，詹姆士一世晚期和卡洛林时代的戏剧与伊丽莎白时代流行的戏剧有很大的差异（莎士比亚晚期的作品同样表明戏剧艺术越来越复杂）。莎士比亚可谓生逢其时。

最重要的是，当时的语言条件对莎士比亚尤其有利。正如伊丽莎白时期感受力的调子汲取了中世纪和文艺复兴两种价值观的冲突与焊接，16世纪后期和17世纪的英语这门语言也实现了对继承和创新的独特融合。英语的激进节奏、动词的力量和强烈的庄严，都传承于中世纪和创办英国第一家印刷所的卡克斯顿（William Caxton）。钦定《圣经》——它有意使用约翰·威克里夫和14世纪的话语风格——代表了伊丽莎白时代和詹姆士一世时代对古老传统的意识；但同时，它也显示了决心，要丰富这份传统，通过引进古典的资源和欧洲的资源来使其更灵活。正是这些资源，涌入伊丽莎白时代的英语词汇，极大地丰富了英语的表现力。

伊丽莎白时代的人们像劫掠西班牙港口一样劫掠希腊语、拉丁语、欧洲各国的世俗语言以及美洲的语言。他们借用了西班牙语中的“brisa”创造了“breeze”（微风）；他们借用了葡萄牙语中的“indigo”（靛蓝），借用了马来语中的“gong”（锣）。当伊丽莎白时代戏剧中的一个悲剧人物坦言“forlorn hope”（希望渺茫）时，他其实是化用了

荷兰短语中的“verloren hoop”（溃败的军队），锡德尼和琼生等人在低地国家作战时对这个荷兰短语肯定听说过。不过，在文艺复兴时期，英语最为贪婪地劫掠了希腊语和拉丁语，在这堆古老的金子中，锻造出了自由人士的“mettle”（英勇气概）——这个词最初在16世纪80年代进入英语的时候，还带着复杂的歧义和回声。正是在这时候，我们诸多政治、科学、艺术和哲学词汇都是从大量希腊语和拉丁语中转化而来，开始发挥作用。

斯宾塞和马洛的耳朵使得英语诗歌成为语言和谐的理想的中介。是他们采用了音乐和统一（unity）的好手法，据此，古英语和拉丁语才结合在一起。这种手法具有强大的张力和共鸣，正是理解莎士比亚风格的一把钥匙。莎士比亚的风格是逐渐锤炼出来的。当他创作《亨利四世》时，他的风格已臻于完美：

在巍峨高耸惊心动魄的桅杆上，你不是会使年轻的水手闭住他的眼睛吗？当天风海浪做他的摇篮，那巨大的浪头被风卷上高高的云端，发出震耳欲聋的喧声，即使死神也会被它从睡梦中惊醒。

但是，语言远非理性和情感交流的货币。它与社会的地貌有重要的互惠关系。伊丽莎白时代的英国仍然与乡村生活有着紧密而自然的联系，即使在城市，生产和贸易的技术模式本质上仍然带有个人化和地方化的特色。人们知道面包从哪里来，怎么烘制；靴子怎么穿，衣服怎么织。在一天的活动中，他可能跨越整个“身体政治”（这个词本身就隐喻有机统一）的领域，从宫殿和法庭走到开阔的田野。这意味着他所用的语词具有直接性和具体性；他有亲身经历，知道自己在说什么，他说出的事物的名字，仍然保持着奇妙的活力，就像我们刚刚握在手中的东西。



在莎士比亚的英语中，无论车轮修造工还是水手，士兵还是药剂师，法律办事员还是接生婆，他们所用的词汇都特别精确有力。每一个词语都体现了密切观察和体会到的现实。经常有人指出，莎士比亚用过的词汇量超过任何诗人，而且用得更加准确漂亮。然而，最重要的是，莎士比亚用到的那两万个词语淋漓尽致地展现了伊丽莎白时代的世界，几乎没有遗漏任何行为或思想的空间，几乎没有任何东西过于遥远或专业而难以用于具体的戏剧题材。正是这种具体性，一再将人们的精神带回到乡村生活和手工劳作。因此，正如威尔逊（Dover Wilson）指出，哈姆莱特在寝宫谴责母后那场戏：

不仅如此，还生活在汗臭垢腻的眠床上，让淫欲湮灭了心窍，在污秽的猪圈里调情做爱。

其中传达的强烈痛苦，靠的是来自羊毛染色工艺中的平常词汇。莎士比亚的父亲就做羊毛生意，所以他亲眼见过涂满猪油的毛料。因此，这场戏里出现了“污秽的猪圈”，体现出他典型的意识——这种意识对戏剧的意义至关重要——“猪圈”和“眠床”只有一步之遥。

如今，现代英语可用的词汇量超过50万，但是仍然不能满足一个四分五裂的工业社会的需求，并且有愈演愈烈的趋势。只要不是通用领域，我们使用的词汇越来越专业。我们现代都市人对大量行话了如指掌，但却不熟悉石头和花草的名字，我们吃面包，但却不知道面包的由来过程。我们互相交流；然而我们交流的方式是二手的、抽象的，并不能建构一个共同体。

语言生动直接，个体能够与整个社会状况保持自然联系，这些对于莎士比亚的戏剧来说举足轻重。正如牛顿和莱布尼茨属于最后一批从总体上把握自然科学的全景、将知识当成复杂统一体来体验的人，

莎士比亚似乎也属于最后一批将人类行为的整个画面（一个大而全的世界）纳入诗性话语之人。1640年之后，这些旧的统一体瓦解。在此意义上，莎士比亚再次生逢其时。

然而，即便我们认识到伊丽莎白时代剧作家的个人天赋和当时经济、心理和语言环境带来的机遇之间存在重要的巧合之时，还是没有弄清莎士比亚为什么如此卓越。他力压马洛和琼生，他比韦伯斯特、福特、图纳尔（Cyril Tourneur）杰出得多。在哪些方面？

正是在努力回答这个问题上，现代的解读，我们现在景仰的品质，与浪漫主义批评和维多利亚时代的批评大相径庭。黑兹利特的重点在于莎士比亚笔下的“男人和女人”，在于莎士比亚创造出的“生灵”；维多利亚时代批评家辑录出莎士比亚的“精湛人生智慧”，他们从中收获智慧的引导和情感的训诫。与此相对的是，作为语言组织者的莎士比亚，成为现代批评的枢纽。奈特斯（L. C. Knights）在其名文《多少儿童能够读懂麦克白夫人？》（*How Many Children Had Lady Macbeth*, 1933）中归纳论述了这种新的批评方法。

莎士比亚的剧作是由精心挑选和组织的语词构成，目的是产生特定的诗学和戏剧效果。这些语词是我们惟一的证据。在《哈姆莱特》问世之前谈论哈姆莱特，在莎士比亚精力衰退的晚年才想起塑造福斯塔夫，这些都是空话。在任何外在的意义上，没有人物是“真的”。他只存在戏剧的表现中，这表现就是独特的组织语词。不同的组织方式——不同的意象或修辞秩序——会塑造出不同的人物，传达不同的戏剧意义。因此，对莎士比亚的真正解读（事实上，莎剧导演和演员是朗读者），意味着当着我们对莎士比亚的作品作出最精妙、最彻底理解的回应。

从这样的解读中会出现什么？

莎士比亚将语言运用到极致，超过了任何我们有充分记载的文人。我的意思是：绝大部分人本质上是抱着鲁莽功利的方式在使用语言，他们认为语词的意义固定单一。他们似乎认为话语的潜力能够固定下来，被放进启蒙读物，以及词汇基本用法的袖珍词典。然而，当我们接受了教育，从文学中了解到情感的复杂需要，我们便意识到，语言具有复调结构，在某个词中，在它出现的位置或重读中，潜藏着芜杂的意图和含义，有时甚至互相矛盾。我们逐渐变得警惕，除了最正式、最基本的语词之外，没有语词只有单一的对意义。

在莎士比亚身上，这种警惕，这种对一切潜在意义和价值的高超回应，远远超出了一般的强度。（人们肯定会提出这样的疑问：莎士比亚是不是不像其他作家一样更充分简洁地运用据说话语功能扎根的表层领域？）使用一个词语或一词语时，莎士比亚不只是把词典中给出的定义和通用用法的范围纳入控制的活动，他似乎还在每一个词语周围听到它所有的弦外之音、内涵和回声。其中的比喻将会非常微妙和敏锐，只有莎士比亚那最具音乐性的耳朵才能听到。只有对莎士比亚来说，每一个语词才是核心，周围都是复杂的能量场。

这些能量场直抵人们的潜意识，直抵那混沌的原始区域。在那里，人类的语言从“前语词”状态的生物体细胞的刺激或反射中诞生出来。莎士比亚使用的语词经常满载着前意识的联想显露出来；它们的根基直通黑暗深处，没有断裂。但是，莎士比亚对语词这种总体可能的感觉也是向前延伸的。他使用的许多语词并没有停留在任何单一的意义。它们像钟摆一样，席卷过同义词和近义词的宽阔地域。经常，一个语词由于双关或声音的暗示，逐渐褪去原来色彩，进入新的领域，获得新的定义。在某些方面，这种语词的活跃活动，是由于莎士比亚乐于运用伊丽莎白时期还没有定型的词汇，是由于在德莱顿之前，在约翰逊的第一部英语词典问世之前，语词概念和句法还不固定。

阅读莎士比亚，就是接触一种无比丰富而精确的文字载体，接触一种不同于常人所用的那种局限在传统、固定意义模式的语言表达方式，接触始终坚持传递思想感情的丰富创造能量的语言表达模式。我们说话的时候，语词似乎就是钢琴的单个音符；而莎士比亚笔下人物说话的时候，语词似乎是完整的交响曲。

要证明这点，需要把莎士比亚的戏剧和诗歌当成一个整体进行研究。在这里，我只举一两个例子。

在《哈姆莱特》第一幕，许多关键语词之所以能够唤起和控制我们的注意力，是因为莎士比亚将其尘封的词源意义力量显明出来。在基本意义之后，更大的共鸣声被激发出来产生作用。霍拉旭说的“disasters”（灾难）暗示着真正的混乱或星球陨落，这个暗示为哈姆莱特后来的自白——繁星点点的天空变成了“一大堆污浊的瘴气的集合”——作了铺垫。霍拉旭隐射了时代的“extravagant”（过分），其词源意义原本是“远游”，只是到了16世纪最后十年才开始带上了“浪费”和“可悲的过分”的弦外之音。在接下来一行台词中“confine”，霍拉旭在使用它的基本意义和隐含意义，从而产生出生动的效果。“confine”既指“界限”又指“监狱”（在这个意象中还有许多涉及不同限制程度的差异）；哈姆莱特父王的鬼魂还在人间游荡，逃脱了地狱的囚禁，全是因为他的灵魂中还存在着“过分”的欲念生命。我们再来看哈姆莱特叔父克劳狄斯在谈到“obsequious sorrow”（服丧守制）时如何泄露出真面目，“obsequious”（顺从的）一词既有拉丁词源意义中“葬礼”的确切力量，也有更加现代的涵义，影射“谎言”、“卑躬屈膝、溜须拍马”。我们还应当注意到，这个短语是多么深刻的讽刺，让我们想起哈姆莱特父王葬礼的仓促。

在鬼魂第一次开口讲话中，有个绝佳的例子，证明一个词如何塑造整个情感和知识的复杂网络。“fret porpentine”（受惊的豪猪）——

莎士比亚用来比喻令人毛发直竖的恐惧——暗示了作为纹章的一种动物，暗示了最高统帅的军服；这种暗示还隐约应和着早前霍拉旭对鬼魂的描述：“从头到脚全身甲冑。”接下来是鬼魂对哈姆莱特的警告，这炼狱般邪恶的真相绝对不能“blazoned”（宣示）出去。“blazon”的本义是指“纹章”，后来才衍生出“泄密”。然而，比这种语义双关更加深远的是该词的回声，莎士比亚让我们在“blazon”的声音中听到“blaze”（火焰），鬼魂注定要在炼狱之火中煎熬一段时间。莎士比亚是否知道——或者有必要知道——现代语文学认为这两个词有共同的古老词源？我想这不太可能；但他的确是这样做的，当他使用一个语词的时候，夹带着它全部的关联意义。

许多人认为莎剧把某些基本的隐喻挑明。因为莎士比亚选择出来加以强调和深化的语词具有非常大的潜力，它们给了戏剧情节缜密的脉络。《李尔王》典型地刻画了一个原始混乱的世界，整个剧情可以看成是开始于一个愚人的寓言：李尔王会得到他二女儿里根的“善”（kindly）待。在这个小小的词语中，潜藏着可怕的疑问和颠覆。在我们人“类”（kind）中有“善”（kindness）吗？假如每个人都只与他那“类”人打交道，结果会怎样？莎士比亚对语言的价值极度敏感，他是否在暗示这个共同的词源：德语中的“Kind”等于英语中的“child”（孩子）？类似的是，《麦克白》对自然、政治和人事中的反常进程的精妙观点浓缩于开篇三女巫合唱的那句歌词：“美即丑，丑即美。”

莎士比亚对人类动机洞若观火，他对历史气候的预测相当神奇，他似乎对现代心理学有远见。（在《安东尼与克利奥帕特拉》中，当那个小丑向克利奥帕特拉道别时说：“但愿这条虫儿给您极大的快乐！”在这里，我们可以看到弗洛伊德学说的影子。）归根结底，这一切都来自他要穷尽语言的可能性。他的戏剧是语词的图案，这些语

词是连同它所有的意义在起作用。正是这种总体性，才成就了一种语言。正如琼生的精彩点评，这种语言

充满活力，还在积聚生命，成为永恒。

这种语言，连同我们对它的理解，会永恒吗？我们能否像卡莱尔在1840年那样想像莎士比亚，“光耀天下……千年”？到了2064年莎士比亚500周年庆的时候，激光会不会将莎士比亚故乡斯特拉福德的庆典场面和欢呼的钟声传送到所有的空间站上？抑或到时光华褪尽，只有几个文本研究者和古玩专家在庆祝？

不同的时代对莎士比亚有不同的看法。每个时代都会从莎士比亚成就的罗盘中选取最切合时代心性的东西。随着时间的推移，一部艺术作品就像一艘船一样，会因为批评的风向不断的变化而长满藤壶。最近政治的局势，为《李尔王》中那异常的仇恨和饱受摧残的人性的意象，提供了特别的新参照。当代倾向于暧昧的心理活动，这给《一报还一报》和《特洛伊罗斯与克瑞西达》等作品带来了前所未有的声望和魅力。相比之下，在经典的排行榜上，我们不像19世纪的人们那样推崇《罗密欧与朱丽叶》和《仲夏夜之梦》。不过，我们现在对诗人莎士比亚的看法，对作为精妙语言结构建筑大师的莎士比亚的看法——在这方面，《科利奥兰纳斯》近乎完美——将来也许会发生变化，失去说服力。

任何预言都很草率。但是，某些可能的变化和减损还是依稀可辨。大众化教育大大拓展了莎士比亚的读者群，从未有这么多人或多或少了解他的作品。几乎所有的语言和有组织的社群，只要能够接触大众传媒，都能偶尔读点或表演点莎士比亚的作品。然而，在工业革命的后半期以来，这种大众教育产生出的是一种特殊的半文盲，只会

在非常有限和充满功利的范围内阅读和理解。这种文化素养和语词意识与隐藏于伊丽莎白时代文本中的情感习惯和参照体系严重脱节。莎士比亚与他的观众、与充满人文精神（熟悉《圣经》和古希腊罗马神话，熟悉基督教象征主义和文艺复兴时的寓言的共同宝库）的欧洲共享的那些核心基础知识，现在只成为学者的天地。

在《辛白林》第二幕中，阿埃基摩从箱子里爬出来，窥视着睡梦中的伊摩琴。他把自己比作塔昆，“轻轻走到那被他毁坏了贞操的女郎的床前”。他称呼伊摩琴是“维纳斯”；他从她的手臂上取下手镯，“一点不费力地它就滑落下来了”。在入睡之前，伊摩琴一直在读

忒瑞斯的故事；这儿折下的一页

正是菲罗墨拉被迫失身的地方。

这里的每个典故对于伊丽莎白时代的学童来说非常自然，直到 20 世纪早期，这样的人文素养仍是欧洲中产阶级教育的基础组成部分。今日有多少读者，不假特殊的帮助，能够跟上阿埃基摩精心设计的意图？这里不是批评是否精妙的问题。这里暗含的五个典故，它们出现的顺序，构成了真正的戏剧形式。假如我们无法立刻满怀惊恐地领会这一幕在指向奥维德的强奸故事和寂静，那么，阿埃基摩的整个立场，他那让人难堪的浅薄恶意，都将毫无意义。莎士比亚在使用我们现在大多都遗失了的语词。

如今，新美国图书馆出版社发行了平装版的莎士比亚全集，价格便宜。这是编辑的顾虑和民主愿望的胜利。不过，这也许标志着最后一个历史时刻，在这一刻，一个真正的文本，在理性的阐释和注疏的帮助下，将会走近大众读者；事实上，我怀疑购买这一大堆作品的人中究竟有多少真正要读它们。随着一代代的半文盲出现，莎士比亚

和读者之间的距离将会越拉越大。此外，那种将书本现代化并将其用简写本或口语释义本的形式出版的意图也会越来越强烈。同样会越来越强烈的是这种“现代化”的诱惑，把莎士比亚的作品改造成读者文摘的形式或白话的形式出版。正如莎士比亚正被翻译成越来越远离这个世界的语言，远离他所知道的话语习惯的语言，他或许也将被“翻译”成一种越来越不像伊丽莎白时代话语的英美语言。

事实上，书写文本的权威性可能逐渐让位于视觉呈现。三维电视将极其真实的表演用图像传输给每一个住户，可能会将人对书本的意识降低到次要地位。戏剧可能再次变成发明对开本之前的样子：纯粹的戏剧。正如古典音乐的遭遇，许多大众可能会追逐表演文本，这些作品的调子他们既读不懂也难以真正评价。对于那样的前景，莎士比亚本人可能不会畏缩。他经营剧院，如果我们的证据确凿，他对于书写文本的生死冷淡得让人难以理解。

除了发生核战，是否还有任何环境，能够让《哈姆莱特》或《奥赛罗》部分消亡，能够让莎士比亚的作品退化为少数专家的关切？

这里涉及的是从语词的优先地位中退却，语言的支配地位在丧失。我们无法肯定，我们的文明在未来会产生我们在但丁、莎士比亚和乔伊斯的作品中找到的语词、句法再现或模仿的建筑。西默农可能属于最后一批将整个文化当成语词的画布之人。如果语言，正如我们现在的使用，逐渐丧失了它原先的部分功能和普遍性，那么，莎士比亚的作品将来只有某个特殊的“阐释者”阶层才能理解。他们会保存这些作品神秘的光辉；但是普通人可能会发现，它们就像阿尔塔米拉洞窟的壁画一样，沉默无语，难以破译。

但这纯属臆测。只有一件事惊人地确定：没有作家会超越莎士比亚。莎士比亚不仅是有史以来最伟大的作家，而且将是最伟大的作家，这样说完全合理。但是，在最深层的意义上，这样说令人震惊。



它激怒了人类，因为人类本能地期望进步。它给任何诗人、任何想在书页上主宰生活表现生活之人的希望定下了一个颇具挑衅性的界限。它暗示文学研究和批评要不断回望。超现实主义者打出的口号有芥子一样辛辣的道理：如果诗歌要创新，如果我们想要重新找回当初在语言魔力之前的纯真，那么，就必须烧毁莎士比亚的作品。尽管如此，即使我们认识到莎士比亚的荣耀是多么沉重的负担，我们依然要向他致敬。

## 两种翻译 (1961)

不，不，我的朋友，我们出发了！半载过去了，  
自从天父听到大海的咆哮，  
将他的画廊抛在爱琴海头盖骨一样白的波浪上。  
听！空荡的大海召唤我们，出发，出发，出发！  
我将追随天父到地狱的  
源头和沼泽。我们现在出发。无论生死，  
我都要找到他。

这是洛威尔 (Robert Lowell) 的译笔，打上了他鲜明的意象烙印：咆哮的大海、头盖骨一样白的波浪、地狱的沼泽，都是他特有的语言，用来修饰哥特式海景。但是，洛威尔声称，这些诗行与拉辛《费德尔》(Phedre) 的开头严格对应，“我用的虽然是意译，可我翻译出了原文的每一句话，几乎每行都翻了过来，或者作了解释。”我们再来读读拉辛的原文：

亲爱的德拉曼尔，我已打定主意马上动身。

我要离开特列榭这令人留恋的行宫。  
致命的疑虑使我日夜不宁，  
无所事事又令我羞愧满面。  
父王远离而去已逾半载，  
我却丝毫不知他的命运好歹，  
甚至连他在哪儿我也茫然不知。（华辰译）

洛威尔非但没有把拉辛的所有原意翻译出来，相反，他翻译的要点全都错了。拉辛戏剧开头的基调是茫然与犹疑。长元音的结尾、两次重复“不知”（J'ignore）、“致命的疑虑”（doute mortel）中神秘而微妙的预感，折射出希波吕托斯的性格。我们从“羞愧满面”（Rougir）中得知他容易感到害臊。这几行台词精确地为他在戏剧中复杂的情感纠葛“定位”，表现出他的正直但羞怯随和的美德。在洛威尔雄辩的声音中，这些特点丝毫没有得到暗示。

我们且看第二幕第五场戏剧的高潮。受到不伦之爱的折磨，费德尔几近疯狂。她希望得到希波吕托斯。通过暗示和隐喻，她想让纯洁天真的王子意识到她的爱是多么炽烈可怕。起初，年轻的希波吕托斯没有理解她想传达的意图。但到了最后，当他的脑海中突然不可思议地闪过这可怕的念头，他吃惊地问母后，她是否忘记了他的父亲忒修斯是她的丈夫。在理智和自制的最后浪潮中，费德尔极力掩饰自己的真实情感：

您凭什么说我已把他忘怀？

王子，难道我会把他的名声糟蹋毁坏？（华辰译）

希波吕托斯瞠目结舌，连连道歉，转身逃跑。但现在，混乱之门洞开。费德尔撕下了所有的伪装，任由燃烧的血液奔腾（血与火是整出

戏剧中最主要的隐喻)。她用狂野、自责的声调宣布了她的爱。隐藏在端庄得体的面具之下的恐怖完全表露无遗：

啊！狠心人儿！你难道还不明白我心思？  
我讲得这么明白，你决不能再迷惘不置。  
好吧！你该知道费德尔和她炽烈的爱情，  
我爱！（华辰译）

但是，根本上说，最大的危机还是从句法的改变之中传达出来。这一段很突然，从正式习惯性的“您”（vous）改为亲密称呼语“你”（tu）。称呼的改变，预示了灾难。在前三行台词内重复了三次“你”（tu），这象征着费德尔对自己灵魂的主宰完全崩溃。只有像拉辛这样庄重简洁的艺术，才能用如此少的手段引发强大的冲击力。在法国新古典主义传统的严谨简洁风格中，人称的改变能够象征道德的覆灭。音乐可以用变调来表现这种转变。翻译拉辛必须准确把握称呼的变化。显然，洛威尔没有做到：

你这魔鬼！你非常理解我！  
为什么你在这里，不说话，像块石头，  
礼貌斯文！我心里很乱。我还需要隐藏什么？  
费德尔完全疯了，就站在你的面前。  
我爱你！傻瓜，我爱你，我崇拜你！

显然，英语中的“you”或“thou”都不能复制法语中“vous”和“tu”的可怕冲击力。需要某种对等的音调变化，需要从自制的压力转向狂野、痛苦的发誓。但已经用强烈的音符为前面的剧情定调，洛

威尔不再能够转调。内心崩溃的这种重大感觉失去了。而且，最后一句台词“我爱你！傻瓜，我爱你，我崇拜你！”，背叛了拉辛的高明策略。费德尔说的是“我爱”（J'aime），意思只是“我陷入了爱中”。然后是至关重要的停顿。她的爱的实际所指“我爱你”——“je t'aime”——在激烈的自责中一带而过。即便在她失去理智的时刻，费德尔仍然保留了精神的优雅，使她成为悲剧的主角而不是情节剧的主角。“不说话”、“像块石头”、“礼貌斯文”，这些词是洛威尔免费赞助的。拉辛知道，没有必要浪费感情。希波吕托斯的态度暗藏在费德尔这段微妙而暧昧的话中：“啊！狠心人儿！你难道还不明白我心思？/我讲得这么明白。你绝不能再迷惘不置。”

我们再举个例子。在第四场结尾，费德尔断然拒绝接受乳娘厄诺娜为她出谋划策。她喉咙塞满了厌恶。她知道即将发泄出来的话会令人震惊。这些话将她自己的羞耻感一股脑儿地宣泄在这个顺从可怜的乳娘身上：

我听到什么？您又来替我出什么主意？  
难道您一定要使我恶毒到骨髓才肯罢休？  
可怜虫！瞧您搞得我身败名裂，  
我舍生求死，是您让我活下去。  
您的苦苦哀求使我把责任忘怀。

.....

但愿您难逃厄运得到严惩。  
您这样一天到晚讨好奉承，  
去滋养公子王孙们的骄情，  
随着他们软弱的意志顺水推舟，  
为他们铺平犯罪的道路。（华辰译）

洛威尔的译文是：

我必须听你有毒的话语并咽下？  
我在死亡边上死一次不够还要死两次。  
我赶跑希波吕托斯，我就自由了  
是你的乞求刺杀我，让我瞎了眼，  
拖着，抛向欲望的陷阱。

.....

愿你受到的惩罚吓坏  
用谎言、暗示、默许、污秽和亵渎  
毁灭王孙的人，——  
吓坏那些皮条客，  
他们用油脂润滑欲望的沟槽，  
引诱我们的躯体主动远离拯救。

这调子与拉辛相距甚远。洛威尔的语词后面闪耀着马洛、图尔纳、韦伯斯特的光芒。从一开始就有一处明显的错误：费德尔逃避的不是希波吕托斯，而是太阳的眼睛（白天）。她准备自杀，这时，厄诺娜劝她继续活下来，满足她的情欲。更严重的错误是：洛威尔翻译背后的全部是基督教—巴洛克语境。在拉辛的台词或他欧里庇得斯式的抒情中，根本就没有“欲望的陷阱”，没有“亵渎”，没有“用油脂润滑欲望的沟槽”的“皮条客”，没有“引诱我们的躯体主动远离拯救”。

我必须申明：我与任何人一样，喜欢洛威尔的诗歌，了解他身为诗人的地位。他翻译的《费德尔》，辞藻华丽，节奏感强，读起来非常愉快。作为诗剧练习，许多地方相当出色。在用抑扬格五音步写作的现代诗人中，洛威尔最能够将拉丁语的力量和高贵暴力注入英语的

韵律节奏。但我必须承认，洛威尔的翻译是对拉辛原作的任意曲解。甚至很多地方可以说，它大大违背了拉辛的风格质地，违背那种奇迹般简洁风格赖以依靠的感觉陈规。洛威尔的《费德尔》更接近于塞涅卡格律严谨、语词华丽的《希波吕托斯》(*Hippolytus*):

从纯洁的心中驱逐这可怕的罪恶，  
快逃跑这种有违自然的母子恋情，  
你想让父子两人都与你同床共枕，  
在你乱伦的子宫，孕育一个杂种？  
用你可恨的激情，继续颠倒自然。  
还有比这更邪恶的事吗？

总之，洛威尔是用塞涅卡或伊丽莎白时代古典主义者的方式，创造出变调的费德尔主题。将他的翻译与拉辛的原文对比，可以发现缺失了些适度。但适度是翻译的本质。越伟大的诗人，他对原文的服务态度越忠诚。比如，里尔克忠诚于拉贝 (Louise Labé)，坎贝尔 (Roy Campbell) 忠诚于波德莱尔。没有适度，翻译将是背叛；只有一直保持适度，翻译才能趋于完美。

相比之下，菲茨杰拉德翻译的《奥德赛》完全契合荷马文本的声音和目的。在前赴后继英译荷马的传统中，菲茨杰拉德占有一席之地，堪与查普曼 (Chapman) 和蒲柏同列。许多方面他甚至超越了这些前辈。

菲茨杰拉德译本的最大优点是解决了用什么语言才能充分传译荷马的难题。他避免了查普曼的古灵精怪和 T.E. 劳伦斯的矫饰俏皮，形成一种自己的语言风格，平实、现代、具有抒情性，而又不缺词汇。他的译文有好散文的许多特征，流畅精确。但它又有诗人的简洁

与飞跃。他采用灵活的素体诗形式，叙事轻盈，让人经常忘了这是艺术家的高明所致。读他的译本，我们觉得这就是我们使用的语言，但又比里由（Rieu）和格雷夫斯（Robert Graves）等荷马译本的口语要平稳精炼：

拉埃尔特斯之子，他的家在伊萨卡。  
我看见他在哭泣，在一个岛上哭泣。  
树妖卡里普索要把他囚禁在宫里。  
现在，他没有办法回家；  
没有船，没有桨，没有伴，  
没有人在大海宽阔的后座推。  
至于你的命运，墨涅拉奥斯王子，  
你不会死在阿尔戈斯的蓝草地；  
众神打算带你到幻想乐园，  
那是世界尽头，长满了金色的水仙，  
在那里，人生就是欢娱的梦。  
从来不会下雪，没有漫长冬天，  
没有霜冻，没有暴雨，  
只有海洋上刮来的醉人暖风  
清新疲惫的众生——  
西风一直在吹。

“蓝草地”（Bluegrass land）是非茨杰拉德的典型用语。当然，它并不与荷马的用词完全对等，劳伦斯翻译成“美丽牧场”更接近原意。但非茨杰拉德的“蓝草地”现在就深嵌在我们的意识中，可以说是纯粹稀有的翻译。它重新界定了荷马的视野，使我们觉得如脚下的大地一



般亲切。结尾几行幻想乐园的旖旎风光，菲茨杰拉德也同样巧妙传译出来。相比之下，查普曼的译本平庸许多：

一种从未打扰的生活，那里没有雪，没有雨，  
没有烦人的冬天，耗尽他无果的精力，  
但从海洋来的暖风在继续  
不断地吹，大地一片馨香。

劳伦斯的译本更接近于荷马原文中的风声；它“浅吟低唱，但令人震颤”。然而，只有菲茨杰拉德设法将感觉与神话完美结合；在希腊语中，大洋神奥克阿诺斯和西风的确是菲茨杰拉德赋予的形象。

没有诗比《奥德赛》更理解大海。海水的翻滚和嘶声，酝酿的风暴，夜潮中让人昏昏欲睡的信风，每页都会出现。袭击着奥德修斯的无数暴风雨，是对译者技巧的考验，是对他实际把握诗歌内涵的考验。在第十二卷中，荷马对其中最大一次风暴进行了重述。菲茨杰拉德的译本可以说相当漂亮：

船只未航行很长时间，强劲的西方  
立即呼啸刮来，带来猛烈的暴风雨，  
一阵疾驰的风浪把桅杆前面两侧的  
缆绳吹断，桅杆后倾，所有的缆绳  
一起掉进舱底。桅杆倒向船尾，  
砸向舵手的脑袋，他的整个颅骨  
被砸得粉碎，从甲板掉下，勇敢的  
心魂离开了骨架，有如一名潜水员。  
宙斯又打起了响雷，向船只抛下霹雳，

整个船只发颤，受宙斯霹雳打击，  
硫黄弥漫，同伴们从船上掉进海里。  
他们像乌鸦一样在发黑的船体旁边  
逐浪浮游，神明使他们不得返家园。  
(王焕生译，略改，下同)

有人可能会挑些细节上的毛病。但我最感兴趣的是菲茨杰拉德为什么要颠倒叙述的自然进程，“从甲板上掉下，勇敢的 / 灵魂离开了骨架，有如一名潜水员”。劳伦斯显然更忠实于荷马：“他从高高的平台上摔下来，头朝地的俯冲， / 勇敢的灵魂离开了他的身子骨。”查普曼最后那句可怕的话也无人可比：“他们的归途就此结束。”但就整体来看，在所有的译本中，菲茨杰拉德的译本最生动、最详细。它完全传达出了奥德修斯叙事中扣人心弦的恐惧。没有劳伦斯译本中“硫黄烟”带来的错误联想。菲茨杰拉德的语言非常精确，丝毫不显矫揉造作。

有时候，菲茨杰拉德也会添加些东西。在第十一卷中，奥德修斯梦到的亡魂中有一个著名的插曲：

我这样说，埃阿斯的捷足后裔的  
魂灵迈开大步沿着常春的草地离去，  
听说儿子很出众，心中充满了喜悦。

阿基琉斯的愤怒消失了。但在拥挤的鬼影中，有一个人形影相吊，怒火没有平息。那就是埃阿斯。阿基琉斯死后，埃阿斯与奥德修斯争夺他留下来的武器，结果，埃阿斯比赛失败，气得发了疯：

只有特拉蒙之子埃阿斯的魂灵

这时仍伫立一旁，余怒未消。

埃阿斯不会原谅他的失败。无论在荷马的原文中，还是在先前的译本中，我们都没有看见这个“余怒”的意象。希腊原文十分平白：埃阿斯站在一边，因为他仍然生气。或者按照查普曼的曲折的表达：“只有特拉蒙之子的亡魂 / 远离众人，因为我胜过他， / 仍在生气。”菲茨杰拉德的“余怒未消”使原意更加完美，因为愤怒的隐喻合情合理，将荷马的意义融铸成了新诗。这让人回想起但丁的做法。与洛威尔的翻译形成鲜明对照的是，菲茨杰拉德的添加没有扭曲或“提升”原文，它增加的东西与原文的内在情感和语调严格保持一致。

菲茨杰拉德的伟大译本中还有许多其他精妙之处和处理手段供人研究。在翻译这门充满争议的行当中，菲茨杰拉德的译本是最基本的读物。在《奥德赛》第十一卷，特瑞西阿斯对奥德修斯预言了他温柔神秘的结局。这几行有名诗句，菲茨杰拉德的翻译是：

将来，死亡会从远海袭来，  
温柔如雾之手，抚摩你，  
值你衰疲的岁月，  
富有舒适的晚年。

“温柔如雾之手”，对于译者，这是一句不坏的箴言。



大 师



## F. R. 利维斯 (1962)

没有举行任何退休仪式。他只是剑桥大学一位教师，话不多、身子不魁梧，但激情令人难忘；他离开讲席，迈着特有的轻盈步伐，旁若无人地走出门。

当利维斯 (F.R. Leavis) 博士最后一次离开米尔巷，英语情感史中的一个时代便结束了。也许，像维特根斯坦或托尼 (R. H. Tawney)，利维斯在剑桥“挂鞭”，标志着情感史上一个错综复杂、充满争议的篇章落幕。

文学批评家应该在重塑所在时代的精神方面大有所为，文学批评家应该将自己坚定不移的抽象步伐（他的步伐就是他思想的外衣）强加于感受力的塑造。这些观点自然引人侧目。常人认为，文学批评不是那么重要。大多数批评家只是靠文学混饭吃，他们是大师的护卫、扈从和影子。作家写书，批评家写书评，完全是二传手，中间有天壤之别。传世的批评，要么本身就是创作，要么批评家像柯勒律治和艾略特，凭借诗才将个人权威经验糅入判断，要么这篇评论标志着观念史上一个重大时刻。《诗学》的活力提供了范式，它只有很小部分依靠我们想起亚里士多德实际引用的作品。大量的批评朝生暮死，接近

于新闻或文学史，接近于个人很难持久的冲动印象，或者接近于老套的平淡警告。很少有批评家独立存活。做到这点的批评家（除了约翰逊博士、莱辛、圣伯夫、别林斯基之外还有多少？）都把批评看成是重要的社会知识行为？他们从某部文学作品出发，朝外延伸到遥远的道德争论和政治争论空间。

利维斯也是这样。谈到《尤利西斯》的时候，庞德宣布，“我们受制于语词，法律刻写于语词，文学是保持语词活力和精确的惟一方式。”利维斯补充说，只有批评才能担保文学完成任务。利维斯认为，批评是“人文核心”（the central humanity），是技术、道德、社会价值的展览者和守卫者；这种批评观的背后，有一套复杂而明确的批判过程。

在利维斯眼中，批评家是完美的读者，“理想的批评家是理想的读者。”他充分理解到诗人和小说家赋予语词的经验。他的目标在于遭遇文本的时候，作出完全的反应，保持意识的镇定和敏感。他前进的时候总是小心翼翼，注意力格外集中，但也随时修立场，重新进行价值判断。判断来源于反应，判断并不引起反应：

批评家的目的，首先是尽可能敏感地意识到吸引他的新事物，在此过程中就隐含着某种价值判断。随着对新事物经验的认识深化，他或明或暗地要问，“这来自何方？它与某某的关系为何？它看起来有多相对重要？”作为被“定位”的成分，它进入的有机体，是类似被“定位”事物的有机体；这些事物已经发现了彼此的关系，但还没有找到一个理论体系或经过抽象思考决定的系统。

批评判断（“定位”）由随之产生的问题提出来：“就是如此，不



是吗？”批评家渴望有条件的认同，“是的，不过……”，这个回答促使他重新审视或提炼自己的反应，走向更富成果的对话。对话观念是利维斯批评理论的核心。批评家像艺术家一样需要公众，甚至更需要公众。没有公众，理想的阅读行为，用批评的感受力重新创造艺术品的努力，注定变成武断的印象或说教。在一个共同体内，必须有训练有素的读者群，齐心协力完成对文学的成熟回应。只有在那时候，批评家才能使用认同的尺度，这尺度使不同意见发挥出创造力。语言本身是共同体的根本行为。诗歌在“第三空间”有独特的存在，诗人运用的语词与同样语词在公共话语中的形态之间有一段复杂多变的距离。文学作品要完全得到理解，必须找到它的理想读者；但是，如果那个理想的读者（批评家）周围正好有类似追求洞察的努力，他会加快证实自己的反应。

追求洞察的努力直接影响着社会财富。利维斯其人其作的核心信念是，人对艺术的感受力与他健康的人文生活之间有密切的关系。批评家能够唤醒并丰富人类对艺术的感受力。人文感受力是对人事理性判断的先决条件：“政治事务和社会事务，本应该由真正受过文学教育的心智来思考，在一个充满人文活力的知识氛围中来思考。”在一个社会内部，没有重要的当代文学，没有相应的批评活动，“‘心智’（包括了记忆）不可能完全有活力。”总之，利维斯的文学批评观，首先是呼吁具有人文活力的社会秩序。

因此，利维斯非常重视大学理念。纽曼对他的风范举止明显有影响，像这个先辈一样，利维斯认为，理想的大学是精神能量的根茎，使身体—政治保持清明和活力。他所有的批评都生发于大学教学的语境。他在《重新评价：英诗的传统与发展》（*Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*）序言中的结语是肺腑之言：

我真心感谢过去 12 年中，与作为“教师”的我一起讨论文学的学生：如果我学会了任何有益的讨论方法，那也与他们的合作密不可分。

如果说，他骂过“学界中人”，不失时机地倾吐他带有预言性质的嘲笑，这是因为利维斯相信，现在的牛津和剑桥，已经大大违背了真正的、不可缺少的教学功能。他生活在大学的高墙之内，愤怒而虔诚。

利维斯最优秀的批评很难把握，因为那是教学实践活动的结晶，是慷慨大方地致力于恢复师生之间破裂的话语艺术。但他的影响令人惊叹地超越了所在学院的院墙。他使“博士”这个平庸的学衔成为自己名字的一部分，缪斯女神只授过两个人博士学位，一个是他，另一个是约翰逊博士。像一些用词不多但特别有力的作家，利维斯从语言通货中挑出一些语词，用于个人目的。他对这些语词的强力使用，几乎使之成为个人财富，重要的标签：

区别……中心……镇定……责任……策略……贯彻……实现……表述……活力……表演……认同……强大……

“紧密复杂的整体”、“智慧的压力”、“具体实现”、“实际完成”，这些术语带着利维斯的印记，就如“深刻的严肃性”是阿诺德不可磨灭的印记。

这个名单值得审视。它不依靠行话，不依靠美国新批评话语中夹杂的闪亮但含混的专业术语。它是大钉一般灰色抽象的语词，带着沉重精确的内涵。它告诉我们，丁尼生的诗歌“显然并不提供可供审视的有趣本土生活，”或者说“莎士比亚神奇而强烈的本土意识机制让人从本土认识到全球”，这样的风格最容易被人模仿。但重要的是要

理解利维斯为什么“写得不好”，为什么他在评论某个作家的時候总是坚持使用严肃的语言。

他拒绝优雅，背后是根深蒂固的清教思想。利维斯厌恶那种“好”写作，用油亮的术语或抒情的冲动掩盖意义的贫乏或逻辑的混乱。他不信任在思想的赤裸行进中镶边的语词，他认为它们虚伪而轻佻。他的风格很容易戏仿，正因为背后是对于手中之事毫不动摇的专注，拒绝被优雅的笔触干扰。它有种高贵的丑陋，像清教徒一样愤怒地指责佩特（Walter Pater）那让人误导的华丽语词。

但是，利维斯风格的原因，那种苍白、气势凌人、但最终具有催眠效果语调的原因，也许隐藏得更深。有一个明显的事实将他与其他重要批评家区别开来。就我所知，他从来没有希望或努力做一个作家，无论是当诗人、小说家，还是当戏剧家。德莱顿、柯勒律治和阿诺德的批评都与艺术家接近。威尔逊的批评中隐约闪现着一个失望的小说家。圣伯夫顺应他批评的天分，压住胸中的怒火，承认他不如浪漫主义同侪的小说和诗歌。兰色姆（John Crowe Ransom）、布莱克默、泰特（Allen Tate）都是诗人；他们转向批评，要么是捍卫或阐明自己的诗歌观，要么是创造的血脉已经枯竭。在大多数伟大的批评家（甚至约翰逊也不例外）身上，都有个缺席的作家。<sup>[1]</sup>

这产生了两个效果。它能使批评成为一种次要的艺术，一种运用风格去完成批评家没有成功写出的小说或戏剧的努力。德莱顿的《论戏剧诗》（*Essay of Dramatic Poesy*）、圣伯夫的文学肖像、威尔逊的

---

[1] 过去的情况显然是真的，以后也许就不再如此。正如我在本文集中其他文章中暗示，文体之间的分野正失去其关联性。渐渐地，充满矛盾但具有自我意识的“写作行为”将取代特定的文体选择。当前文学中散文的地位和事实或虚构的地位，暗示了创作与批评、分析陈述与诗意发明之间的整个区别需要重新反思。正如巴特所说，双方也许都是语言总体性的一部分，这个语言总体性比任何一方都要重要和全面。

《到芬兰车站》，本身都有诗学形式的强烈遗迹。布莱克默的批评性散文经常是迷人的诗歌。其中有一种优雅的说服力，这是利维斯很难接近的。但利维斯也不希望接近。因为那样的批评就要求他有些不忠于批评目的。只要批评变成了“创造性写作”的替代，只要批评显示了失落的创作之梦的刀疤，批评往往就走向了修辞、自我炫耀或形式整齐的格言警句。它失去了对眼前对象的紧紧把握，转向了批评家高举起来映照其野心或谦卑的多变镜子。

利维斯坚守这种绝对的信念，批评是赋予生命的最重要追求。它不用为不是其他东西而道歉。批评家以一种极端不同于诗人的方式，创造出理解的可能性和感知的价值共识，没有这些，诗歌难以维继。讲台上的利维斯，简练，内敛，似乎警惕着某种内在的挑战，但与其听众能够充分沟通，观察他就是观察一个人正好做他希望做的工作。他认为这份工作非常重要。

他把这份工作变成了什么？

不像柯勒律治或黑格尔，利维斯没有形成一套正式的艺术理论，他没有想重新定义美学判断的认识论。他认为哲学的普遍抽象模式断然有别于作为文学批评家工作的特定再创造认知，哲学训练也许会导致：

锋刃的迟钝、焦点的模糊和注意力的混乱；导致一门学科的习惯与另一门学科的习惯古怪的结合。文学批评家的任务是获得特别完整的反应，观察特别严格的关联，将反应写成评论；他必须防范不恰当地提取眼前之物，防范将不成熟或无关联之物普遍化……我希望，有机会用这方式提出理论，即便我现在还没有这样做。我知道，我追求的严谨和精确是有限度的；但我相信，任何方法都有局限，认识到局限，在局限中工作，我们也许就有希望做点东西。

利维斯批评背后的“普遍观念”很大程度上来自艾略特、劳伦斯、瑞恰慈、燕卜苏。在他开始重估英国诗歌史的时候，艾略特、庞德和格雷夫斯已经宣称在创造新的诗歌。那时，《牛津英国诗选》(*The Oxford Book of English Verse*)只给多恩与利顿(Bulwer Lytton)相当的篇幅，不及赫里克(Herrick)三分之一；那时，把怪才霍普金斯的恩人、慷慨大方的布里奇斯(Bridges)当成重要作家，这些态度现在遭到激烈的抨击。在《普鲁弗洛克的情歌》发表之后，在庞德和艾略特的早期批评文章发表之后，越来越难将丁尼生或斯温伯恩当成指引英国诗歌的惟一或突出的力量。一股更冷的风正在吹。

利维斯重新调整了批评的风向。他强调从莎士比亚、玄学派，到蒲柏、布莱克、霍普金斯和艾略特的知识和形式谱系。这种批评风向的转变根源于20世纪20年代和30年代早期发生的感受力的变化。利维斯所做的就是，用批评对这种变化作出最准确紧凑的解释。他最拿手的批评不在于通论体系，而在于具体的个案。

利维斯的许多批评都将流传，进入经典批评的行列。只要翻翻利维斯卷帙浩繁的批评著作，立刻就折服于其令人愉快的精确智慧，令人惊叹的丰富文史知识。他的智慧与诗歌进行密切而微妙的交流，这是完全意识到的行为，在最好的例子中，这行为接近于艺术。我们很难引用利维斯的批评文字，因为他的批评回应过程非常绵密。但有些地方的确因为写得漂亮、洞见迭出而显得非常瞩目。

利维斯解读霍普金斯《抄自西比尔的书页》(*Spelt from Sibyl's Leaves*)那篇批评(选自《英国诗歌的新动向》[*New Bearings in English Poetry*])显然非同凡响，折射了利维斯不仅借助反应的判断、而且通过抒情的对位再造出这首诗歌的感觉和冲击力：

树木不再是日光中让人觉得美丽清新的东西，它们变得非常

陌生、坚硬、残忍。“喙叶”暗示了冷硬的日光，像打磨的铁具闪着寒光。在这样的日光下，树木似乎是放在刀片上的大马士革布匹。然后是痛苦地意识到：

……我们的故事，噢，我们的预言！ / 任生命苍白，任生命  
随风剥去她的纠结、被玷污、脉络的多样性， / 将一切放在两个  
线轴；把她分开、围住、包藏在两间屋，两处羊栏——黑与  
白； / 错与对……

头韵、节奏和半谐音的运用暗示着不可抗拒的强烈意识。这首诗结尾产生了一种可怕的效果，就像没有外皮的神经裸露在外互相挤压。这种压迫感或许首先只被当成是“错与对”的冲突、灵与肉的冲突，或者是信徒知道他必须面对的痛苦，纯粹是放弃的痛苦。但是，我们意识到还有一种更微妙的痛楚和更绝望的处境。

批评必然是比较。但只有伟大的批评家才能够把一种偏爱行为、把一个作家“定位”在另一个作家之上的行为，变成同样具有启迪的活动。《重新评价：英诗的传统与发展》中对蒲柏和德莱顿进行的持续深入的比较，最见利维斯的大师手笔。将《愚人记》(*Dunciad*)和《麦克·弗莱克诺》(*Mac Flecknoe*)相提并论，利维斯指出：

蒲柏《愚人记》的每一行文字之上，我们都能想像出一条十分灵活但复杂的曲线，象征着阅读过程中声音的起伏、重点以及变化的语调与节奏，这曲线每行之间都不同，互相产生微妙的影响。相比之下，德莱顿的诗歌《麦克·弗莱克诺》既松弛又单调，

一再出现尴尬的进程与转折，说服不了读者，也说服不了别人，为了防止读者走开，需要借助修辞手段强行让人信服。

但是，利维斯批评方法中条件限制的机制立刻进场。这比较“是不公平的：德莱顿的诗歌效果完全是对于大众的耳朵而言”。如果用切合它们意图的精神来读，德莱顿的讽刺诗“非常有效”。相反，蒲柏的精神要求有些不同，在他取得的即时效果后面，是比德莱顿所要求或展示的更好、更内蕴的结构。事实上，正是他的局限才使德莱顿成为“17世纪后期最具代表性诗人”。他完全属于主流品味的共同体。在他与时代的感受力之间，没有马维尔（Andrew Marvell）或蒲柏被迫用更精巧的结构弥补的批评距离或怀旧距离：“德莱顿是时代的声音。”整个分析尽显大师风范，它折射出利维斯如何用克利（Paul Klee）所谓的“会思想的眼睛”在阅读。

在考察弥尔顿的风格的时候，利维斯那双“会思想的眼睛”再次起了作用，尽管眼界稍窄：“弥尔顿展示了对语词的感觉，而非通过语词表达感情的能力……习惯不能使一种与话语隔绝的媒介变得敏感；话语属于实际生活的情感和感官肌理，与神经系统共鸣。”我相信，利维斯错了；我相信，弥尔顿（像乔伊斯一样）用语言建构出一种真实，与大众话语建构的真实一样，具有连贯性，充满经验的粗糙材料。不过，利维斯的说服力和挑战性是显然的。

最能简洁证明利维斯独特的批评智慧，莫过于他论斯威夫特那篇文章的结尾：

他不仅仅像奥古斯都时代的人们那样蔑视形而上的东西；他还像奥古斯都时代人们那样炫耀浅薄的常识：他的反讽也许起了颠覆作用，但他并没有对这些进行有意识的批评。

在许多方面，他是奇怪地麻木，缺乏洞察力。他突出的特征是感情的强烈，不是对情感的洞悉。确实，他给我们的印象不是拥有情感经验的心灵。

我们不会觉得斯威夫特在心智上有多出色，如果我们想到布莱克。

这判断全面、冷静、盖棺论定，证据纯粹中立，令人叹服。如果我们想到，斯威夫特的心智最后真正陷入了疯狂，那么，这个断语“不是拥有情感经验的心灵”（在此是纯粹批评的语调）产生了贴切、冷静、精确的效果。更有意味的是：裁决的力量聚集在最后一笔，呼吁读者想起的布莱克，如此屈尊地放在最后一个词。布莱克和斯威夫特的和解本身就是最好的批评。在此，它打上了一个相对维度的印记，一个相似但并不同等伟大的印记。只有那些要对既定经典想法说些新颖洞见之人，才完全意识到，在利维斯简明断言背后，有多少预备性的反应，有多少连贯不破的思想。

毫无疑问，利维斯的主要贡献在于他对英国小说的批评。《伟大的传统》（*The Great Tradition*）是最有价值的文学批评著作——我们可能还会想到约翰逊的《诗人传》（*Lives of the Poets*）或阿诺德的《批评文集》（*Essays in Criticism*）——重新塑造了感受力的内景。任何认真研究过英国小说发展史的人，都必须首先从利维斯的观点出发，哪怕他秉持异议。利维斯诗论的诸多观点，先辈同侪多有应和，相比之下，他对小说的批评观，只有一个先例，詹姆斯的文论和序言。像这个前辈一样，只不过更加注意等级和完整性，利维斯将先前保留给诗歌研究或诗剧研究的细读和形式期待用于研究小说。

今日，每个书评家或本科生都能对奥斯汀的“地位”、乔治·爱略特的“成熟艺术”或《一位女士的画像》（*The Portrait of a Lady*）



中智慧的“创造性财富”发表些看法。今日，拒不承认《秘密分享者》(*The Secret Sharer*)或《恋爱中的女人》(*Women in Love*)是最高的艺术作品或虚构生活的经典之作，看起来就有些荒唐古怪或者是故意离经叛道。这一切能有今日之成就，不应忘了利维斯重估的创造力和胆识。即便我们挑战他的英雄座次，责备他的疏漏，我们对小说的形式感，我们对小说肩负道德认知和“鲜活人生记录”的责任感，都来自利维斯。在史诗和诗剧衰弱之后，西方文学的主要能量集中于小说，这个由福楼拜、屠格涅夫和詹姆斯尝试性提出的断言，现在成了常识。但是，当利维斯采用分析莎士比亚或多恩诗歌时所用的完整理解方式，首先将批评重心集中在《米德尔马契》中的一章或《诺斯特罗莫》中一段，那时的情况不是这样。暗示《黑暗的心》(*Heart of Darkness*)中对邪恶的领悟，类似于《麦克白》中那样对道德意识削弱的研究，这说法（现在几乎是陈辞）背后是批评的革命。除了詹姆斯之外，利维斯是这场革命最早的引路人。

这场革命只有一部分是由他实际的批评引起，但效果却像是在演戏。像贝玑一样，利维斯挺身反抗时代的气候，卓然而立，饱受攻击，其中一些部分是真实，一些部分属于策略。我记得等待每期用灰色封面严肃包装起来的《细察》(*Scrutiny*)杂志时的心情，就像等待一只海中的漂流瓶。它灰色的封面、简洁的版式、棱角分明的文字，折射出一个先知的意象，身陷一小队经过精心挑选的恶敌的包围，仍在不屈不挠地私下阐释和传播他尖锐的真理。我那时还是个中学生，总是怀着羞涩的敬畏感填写订单，就像偷偷地急着干地下活动，似乎是为了维系危在旦夕的事业，需要购买柴米油盐。在知识廉价的疯狂时代，在谄媚的伪文化和对价值纯粹冷漠的时代，在读书俱乐部、读者文摘和有千万种需要分期付款的伟大思想的世纪，利维斯“绝不妥协的必要态度”有着典范的动人力量。但他为了维持这种态度，付出了残酷的精神代价。

利维斯必须为自己定义“敌人”；甚至采取极端的方式，为自己创造“敌人”。他的“敌人”就像寓言中纹章的多头怪兽。这些敌人包括：星期日之报、《卫报》和为它们撰稿的牛津剑桥教师；《泰晤士文学增刊》（*Time Literary Supplement*）、普赖斯-琼斯（Pryce-Jones）先生及其父亲（后者以含混、反复的方式进入了辱骂的神话）；第三条道路的“知识分子”和《新政治家》（*New Statesman*）的扈从；英国文化协会和《文汇》（*Encounter*）；海沃德（John Hayward）先生、刘易斯（C. S. Lewis）教授、塞西尔（David Cecil）勋爵以及将文学教学研究与优雅追求或科学小说分开的所有人士；当然，最近、最突出的多头怪兽之一是斯诺（C. P. Snow）。这些敌人代表了甜蜜、轻佻、世俗派系小圈子，利用文化互相吹捧或取暖，化身为“大都市文学圈和大学联合会氛围中的流行价值”，在星期天早上创造出了威尔逊（Colin Wilson）那样的哲学巨人，当风向转变的时候就践踏他们。这些敌人宣称，伍尔芙是重要的知识分子；英国思想的血脉在图书馆文学协会、万灵节静水或印刷厂广场上跳动。这些敌人的精神已经僵化，他们的眉眼不高不低，声音斯斯文文。

在利维斯创造出的多头怪兽之后，有着某种复杂的现实。英国精神生活的地图非常简明，容易受到俱乐部和朋党帮派的影响，时而翻云覆雨，时而雨过天晴。小池塘里的鲨鱼暂时就可以认为是利维坦。同样真实的是，在大学和新闻界、报刊杂志界和电台之间，联手轻快地走向庸俗化。许多学界中人都有做戏的天分，很多时候，他们把还在喉咙间的复杂、多变、不成熟的观念，吐出来送给大众，就像给观众送花。观看有些特别聪明的戏子的表演，实在教人难以置信，思想和学术是精神痛苦、竭尽全力之时一种稀有、孤独、经常是消磨自我的活动。最重要的是，在英国知识艺术体制中，对于个人魅力，对于低调和优雅的外行，有一种危险的偏见。复杂难言、但根深蒂固的社

会接受标准往往遮蔽了批评家和基金遴选者的判断。人们喜欢与他共餐的“圆滑好孩子”顺利地爬到顶端。不通世故、棱角分明、激情四溢的天才，无论是伟大的政治史家、飞机的发明者还是《虹》的作者，都不幸地落入伟大的公共休息室的阴沟。权力或官方资助的大门对他紧紧关闭，任由他在外面冒失地敲门狂吼。

毫无疑问，利维斯在朋党圈子文化那漠然的爪牙下受过苦。他具有强烈反叛色彩的信念也许是对的，真正可能受教育的共同体，能够判断并回应激进和严肃艺术的共同体，正被人才信托基金和星期日评论的“伪文化”不断侵蚀。当他作为文学教学中最动人的声音已经得到（尤其是在美国）广泛承认之时，利维斯发现自己的大学同事表现出的是反感甚至敌意。像贝玑主办的《半月刊》（只有这份刊物在立场坚定性和挑衅性方面能与《细察》相提并论）一样，《细察》纯粹也是依靠单枪匹马之力。不能支付作者稿费，找不到官方的资助，那些要为世界定义什么是最有活力的英国文化之人（比如英国文化委员会），对它视而不见。直到1948年，本特立（Eric Bentley）凭一己之力从历年《细察》中编选出一册文集在美国出版，这也是迄今惟一的《细察》选集。

但是，在这些事实和利维斯为精神编造的自我与社会的传奇之间，有一条可悲的宽大鸿沟。似乎出于本性的孤独，利维斯编造了一出细节丰富的情感剧，充满迫害与冷落，阴谋与背叛。尽管有弟子在侧（这些弟子甚至模仿他最短命的风格习惯），尽管有远客来访，听他布道，对他赞誉有嘉，利维斯仍坚持戴着社会遗弃者的面具。他暗示自己隐忍于剑桥，是神秘好运的安排，是敌人的失察。他过去之所以拒绝来自美国的邀请，是因为他怕离开剑桥期间邪恶的黑暗势力目的得逞。他的许多学生也成了著名的批评家（托内尔 [M. Turnell]、特拉韦尔西 [D. A. Traversi]、比尤利 [Marius Bewley]、奈特斯），致力于

传承他的批评观念，但利维斯几乎都与他们闹翻。尽管利维斯宣称，对他的观念可以有保留的认同，也欢迎友好的挑战，但他渐渐无意识地要求，对他的信条要完全忠诚。稍有怀疑和偏离就是背叛师门，很快就被驱逐出门墙。因此，尽管他是时代最伟大的教师之一，他身后很少留下代表他最有活力的部分。有些人能够模仿他的讥讽语调、严厉外表和遣词造句。但像那一排排学生，用训练过的忠诚，在每一次刺耳地提到“星期日之报”发出讥笑，利维斯的近身追随者很少为他增光。他们只是在他伟大的脚跟下嘶咬。

然而，重要的不是他要致力于人为的、陈腐的论争，重要的不是勇气和心智烧焦的代价。这些是有失尊严的可悲方面；但归根到底，这是私人性的东西。需要警觉的是，利维斯在自己生活和地位的情感剧中使用的尺度和方式已经扭曲或腐蚀了他的批评判断。正是这个原因，给了他攻击斯诺的理由。

利维斯的里士满讲座是一次不光彩的表演。<sup>[1]</sup>在这次讲座中，利维斯完全沉迷于残酷。他反复对听众宣称，斯诺无知，斯诺对文学和历史一无所知，甚至他推测，斯诺对科学也知之不多。他用反复的断语来证明他的观点，本身就是典型的独裁。尽管他本人对美国无知，

---

[1] 现在回过头来看，人们吃惊的是这件事情背后的政治意义和社会意义。利维斯和斯诺的争论根本上说是英国未来生活形态之争。利维斯的未来观是反动的乌托邦，是由一小撮经济落后但独立自主、有人文素养的人组成的英国形象；斯诺眼中的未来是通过技术和大众消费的原理获得新生、充满活力、十分理性的英国形象。因此，它是关于英国与过去（英国自身）和现在（实质上是美国）之间关系的争论。英国的未来，也就是利维斯和斯诺的孩子们将在其中生长、生活（或者从其中移民出去）的这样一个社会，关系到非此即彼的选择。英国是一个人口众多的小岛，既没有良好的气候条件，也没有可供污染的自然腾挪空间，不用牺牲不可替代的宽容和人类休闲的福利设施，能否“走向现代”？如果英国人口剧烈减少，如果英国内转成一种“后哈布斯堡王朝”的民族狭隘主义，后人还能够生存得好吗？我认为，这些是隐藏在利维斯—斯诺争论背后的问题，这些问题赋予了这场争论一种高贵的品性，远胜于里士满讲座中体现出的执迷伤害形式。

利维斯抛出了美国生活“空虚”、技术价值非人化等陈辞滥调。人们痛苦吃惊地意识到，利维斯的思想很大程度上还停留在20世纪30年代的神话和战术上。相比于非常现代的斯诺，对我们新境遇下的新生事物和不和谐都有反应，利维斯却设法要时间突然刹车，停留在奥古斯都时代田园牧歌式的秩序之梦中。

利维斯谴责斯诺的是陈辞滥调，他在讲座中的表演何尝不是如此。在麻木的毒性中，陈辞滥调不断滋生。他甚至没有用心对待斯诺的核心观点——在国际事务中重新结盟，重新定义教养以包含数字句法。事实上，斯诺是努力要做一个“新人”，无论是在英格兰、俄罗斯还是在美利坚，都希望有同样重要的家园感。现在，可以用一种更紧密、更有区别的方式来讲，想像力的“新普遍性”危及利维斯代表的根深蒂固的狭隘价值。尽管只是一场最后的反击战，利维斯的反击还是有些启发。可惜他没有跟进，代替争论的是陈腐的侮辱。一方是斯诺；另一方是一套公认的陈词——“生活”、“人文价值”、“重要的智慧”。一场被宣传为负责任地审视“两种文化”观念的讲座，正如利维斯的新作中其他许多东西，最后成了在黑暗之神劳伦斯面前的一场仪式性舞蹈。

利维斯开始迷恋劳伦斯。他与劳伦斯的关系从理性的阐释发展到神秘的自我认同。劳伦斯不仅是“20世纪最伟大的英国作家”，而且是生活大师、先知，只有他的教义才能帮助我们社会重新捕捉人文的平静和创造的火焰。劳伦斯身上有许多单调和歇斯底里的东西，他的作品几乎都有气势凌人的独特毛病，他的天才中缺乏笑声和宽容，这些方面利维斯从不提及。用一个像所有摩尼教一样做作浅薄的黑白意象，利维斯用劳伦斯来反对我们文化中一切非人化、轻佻、麻木、模式化的东西。质疑劳伦斯，或像斯诺所做的那样，用他的著作和事例来证明，世界上的精神危机和政治危机远比《恋爱中的女人》中梦想

到的危机更真实和不同，这样做，等于是质疑“生活”。但是，再也没有比利维斯义愤填膺的谴责更非人性，更缺生活交流的分寸。听到这些话，我们就学会长大，面对这个冰冷的事实：一个批评家，无论多么伟大，都会被隔绝于某种恢弘的想像之外，而恢弘的想像是艺术家的特权。

利维斯在里士满讲座上的演讲和他后期发表的许多站不住脚的观点也许很快就被忘记。但是，即便在其最辉煌的时期，利维斯的批评也显示出很大的局限和怪异。如果要厘清他非凡的成就，这些局限和怪异也必须指出。

比如，有时候（尤其是在他早期批评中），利维斯高估了才华有限的作家，如诗人波特拉尔（Ronald Bottrall）和小说家梅尔斯（L. H. Myers）。利维斯一直没有正视叶芝的诗歌，而人们都会认为，叶芝的全部作品至少与艾略特或庞德等量齐观，需要仔细的评估。像奥古斯都时代的批评家一样，利维斯最喜欢的是议论和智慧的脉动跳跃得最强的诗歌。因此，他对庞德的《莫伯利》（*Mauberley*）作了决定性的解读，而不喜欢《比萨诗章》（*Gantos*）中焦渴混乱之中的清晰意象偶尔带有纯粹的抒情力量。

在小说批评方面，疏漏更加严重。最有名的是谈论狄更斯：

他具有伟大艺人的天分，很多时候，他都缺乏有创造性的艺术家的深刻责任，正如这段描述暗示……无一例外，成年人在狄更斯那里找不到对异常持续之严肃性的挑战。我能想到的一本书是《艰难时世》，在里面，他独特的创造天赋从头到尾得到控制，起到统一的组织作用……

在我看来，利维斯谈到的局限不像是狄更斯的局限，倒像是他自己的

局限。他偏爱《艰难时世》，却忽略了成就明显更丰的《荒凉山庄》或《远大前程》，就富有启发。大体上，狄更斯的作品无法用《鸽翼》(*The Wings of the Dove*)或《诺斯特罗莫》中显示出的组织意识和“意义”标准来衡量。但他的作品中有另一条极端严肃的感情投入和强烈想像的血脉。狄更斯正是拥有这条严肃的血脉，才使他继莎士比亚之后，成为英国文学中最重要的创造者，创作出令人难忘的生活。<sup>[1]</sup>

利维斯对乔伊斯的冷落，同样暗示了他批评标准的局限。他评价了《尤利西斯》中一些感官描述的段落，但他并不欣赏全书的天才结构，语言的丰富和创新。利维斯像劳伦斯一样，嘲笑或误解了乔伊斯的成就。按照利维斯自己要求的严肃性和有生命力的道德砝码，《都柏林人》和《一个艺术家的肖像》应该在他设定的伟大传统中位次很高。但他在错误区别的朦胧光影中阅读。这不是选择劳伦斯或乔伊斯的问题。两者在伟大的传统中都必不可少，但正是乔伊斯，与我们时代任何作家一样，为保持英语的自信心和创造力作出了同样多的贡献。

与遭到冷遇的乔伊斯非常类似的是，利维斯没有将他的批评触觉延伸到另外两个重要的小说家。这两人都是诗学结构和诗学思想的大师。一个是梅尔维尔，把亨利·詹姆斯放在中心位置，把霍桑放在重要席位，但却不提梅尔维尔的《白鲸》(*Moby Dick*)或《贝尼托·切雷诺》(*Benito Cereno*，这个故事能够与康拉德最好的作品媲美)，这样一张英语小说的家谱，必然不完整。而且，只有完全回应狄更斯、梅尔维尔和乔伊斯之后，才能公正评判另一个被忽略的小说家，波伊斯(John Cowper Powys)；我认为，他是哈代和劳伦斯之后英国最优秀的现代小说大师。如果《格拉斯顿伯里传奇》(*The Glastonbury Romance*)和

---

[1] 据报道，利维斯博士正在对狄更斯主要小说作全方位的批评研究。许多发表的文章也许是他研究的一部分。这样一本书本身很有趣味，而且作为罕见的例子，证明了利维斯博士“重新评价”了他最有影响的疏漏。

《索伦特狼》(*Wolf Solent*, 惟一的可媲美托尔斯泰语言的书)都不能在伟大的传统中占一席之地,那也恰恰是因为它们独特的(抒情、哲理、风格、宗教)优点,不在利维斯狭窄的核心情感之内。

还有一个伟大的领域不在利维斯的情感之内。利维斯拒绝关注外国文学,哪怕是马虎地瞟一眼也不愿意。在这种拒绝中,有一种骄傲的道德顾虑。如果批评的前提是对文本作出完全的反应,要完全占有文本,那么,除了母语文本之外,批评家怎么能够对其他文本作出成熟的反应?无可置疑,这种观点非常诚实。但它可能推向极端。如果有时候不依靠翻译的拐杖,大多数批评家怎么参考那些主要的文学地标,如《圣经》、荷马、但丁或歌德?难道利用(尽管不完善)另一种语言不是批评家的任务?难道批评家就只能体验母语的确定性轮廓?

事实上,利维斯之所以严格限制批评范围,有其深刻的根源。他的批评思想中浸透着一个有道德修养的非国教派英国人的眼光,一个如班扬、科贝特(Cobbett)和劳伦斯那种英国人的眼光。“英国性”是利维斯的内在词汇,带有非常正面的力量,它等同于一种特别的语调和自然的卓越:“在《拉塞拉斯》(*Rasselas*)中,我们有种深刻的英国性,将约翰逊和奥斯汀与克拉布(George Crabbe)联系起来。”许多反对乔伊斯的论点,都是用英国性话语来对抗乔伊斯离心式的异域话语。乔伊斯的语言实验折射出“世界性”的复杂与世故。英语真正的精神更接近于家园:

英语的力量属于语言的这种精神——当这种精神形成的时候,英国人主要还居住在乡村……古代乡土秩序为主的生活比现代都市世界的生活要丰富许多……当人们补充说,旧秩序中的话语是普遍有教养的艺术,人们谈话交流(如此才使莎士比亚成为可能),而不是阅读或听无线电广播,这时就显而易见,美国的



俚语、都市流行语言或匆忙都市人创造的话语，它们所允诺的语言再生，不过是对我们的损失微不足道的安慰。

这段写于1933年的话有一种怪异的声效，它属于那一套复杂的农村自治论，那套回荡在从贝玑、巴雷斯到泰特和美国南方“逃亡者”的作品之中“大地与死亡”哲学。在它后面闪耀的是一种更古老的乡村传统道德秩序的历史观（大致是空想出来的）。它成了这些人的历史观，他们像利维斯一样，口袋里揣着弥尔顿诗集参加“一战”，结果发现，他们以非人的代价努力追求的东西却在战后喧嚣浅薄的20年代迅速败落。

利维斯狭窄的“民族主义批评”与威尔逊开阔的人文主义批评形成鲜明对比，它是偏见和权力的工具。但它的后果有限。复杂、开放、多元的现代文化，语言和民族风格的互动，也许令人遗憾——但这是个事实。“定位”亨利·詹姆斯而不密切参照福楼拜和屠格涅夫；赞颂《诺斯特罗莫》和《米德尔马契》对政治的处理而不附带注意《群魔》；辨别奥斯汀中社会微妙差异如何形成而不在批评语境中提及普鲁斯特，所有这一切不过是在人为的孤岛中进行批评。要全面讨论小说的性质，却不在议论的关键阶段介绍卡夫卡已经永久地改变被观察的真实与被想像的真实之间的关系，这可能吗？如果将《恋爱中的女人》与《卡拉玛佐夫兄弟》放在一起，利维斯还会极力推崇劳伦斯，极力推崇劳伦斯对社会情感的处理方式吗？

利维斯断然的偏狭态度还表现在他的时代观上。他发现，过去20年间的作品几乎都不值得认真审视。他放弃了批评的一大主要功能，也就是理解并欢迎新作品。人们有这样的印象，他不能原谅奥登，因为奥登说英国诗歌在艾略特之后应该有一个历史；正如他不能原谅斯诺，因为斯诺暗示英国小说应该在劳伦斯之后还有一个未来。借用利

维斯自己用来形容约翰逊的说法，利维斯的批评自从 1945 年后很少“赋予生命”。评论当代文学的时候，他不是出于爱，而是出于蔑视。

显然，这些都是重要的保留意见。它们给人留下了这样的总体印象，由于情感和意图的内在收缩，利维斯的批评之路在中道崩裂。利维斯后期的许多批评展示了非人性和现实感匮乏的特质（里士满讲座只是最明显的例子）。批评的洞见日渐被他的脾气和气势所消磨。自他雅量不够地批评赖默（Thomas Rymer）之后，利维斯的批评之路就已终结。

正是这些因素，使我们为利维斯的批评“定位”变得困难和不成熟。伟大的批评家比伟大的诗人或伟大的小说家还稀有（尽管他们的才华更远离生命之源）。在英国，约翰逊、柯勒律治和阿诺德是第一流的批评家。德莱顿和圣斯伯里也很优秀，但偶尔焦点不稳，失之业余。现代批评家中，艾略特和威尔逊最为稀有。利维斯呢？人们本能地就会立刻认同他的优秀。在他全部的批评中，有一种力量，一种说服力，超然隐现于周围的激烈争议和无情傲慢之上。如果对他的地位仍然有些怀疑，那正是因为，批评必须是，按照利维斯本人的定义，人文的与核心的（central and humane）。在他的成就中，作为核心的批评明显无疑；但作为人文的批评经常是可悲地缺席。

## 俄尔甫斯及其神话：列维-施特劳斯（1965）

列维-施特劳斯对法国思想生活的影响毋庸置疑。他的影响也许仅次于萨特。但是，这种影响的确切性质却不容易界定。列维-施特劳斯的作品大多高度专业化。在表达方式和知识范围方面，他最近的作品尤其复杂，近乎玄奥。许多人援引列维-施特劳斯的大名，援引他们认为是列维-施特劳斯的思维方法；这些人中有多少真正读过《野性的思维》（*La Pensée sauvage*）？读完《结构人类学》？更不用说读过《生食与熟食》（*Le Cru et le cuit*）？作品的难度本身或许是其魅力的一部分。正如柏格森，列维-施特劳斯能够将某种风格（几乎是戏剧性的存在）投射进这样一种文化：从传统上来看，这种文化一直将思想视为高度个人化的东西；与英国不同，这种文化为哲学讨论提供了一个具有强烈情绪化色彩的公开语境。

我们只要读一页列维-施特劳斯的作品，就可以得到这种明白无误的印象——他的《忧郁的热带》（*Tristes tropiques*）开头两句话已经成为法语的神话。列维-施特劳斯的文风是非常独特的工具，许多人都尽力仿效。它朴实、干练、超然，有时令人联想起拉·布吕耶尔（*La Bruyere*）和纪德。他会小心翼翼地间或运用长句（通常是以上升

节奏来组织)和突兀的拉丁词语。尽管看上去遵守了中立的学术写作传统,他的作品中也不排斥唐突的个人干预和旁白。偶尔,列维-施特劳斯似乎要带读者进入他的秘密,让读者成为他的同谋,分享某些深刻而微妙的快乐,不惜牺牲题材或其他人的权利。然而,转瞬之间,他又遁入深奥的专业分析和高深的学问壁垒之后,只有内行才能窥到门径。

然而,正是通过这种超然的修辞,夹带着反讽以及偶尔迸发的抒情锐气,列维-施特劳斯塑造出极为鲜明的个性魅力。列维-施特劳斯拒绝承认萨特的有序辩证的历史观,认为那不过是另一种神话,另一种传统的或者武断的现实组合,他补充说:“对于那些思想上并没有受到任何潜在形式的形而上精神折磨的人,前景并不吃惊。”这句话在几个方面都具有典型性:帕斯卡尔式文雅的简洁句法;列维-施特劳斯在他自己和“抽象而具体的”思想之间所作的含蓄认同;最主要的特征还是其荣辱不惊的低调。正是这种调子,这种冷冷的内视和俯视,这种超然洞见的高傲,迷倒了列维-施特劳斯的弟子和敌人。正如年轻一代曾经努力模仿马尔罗的那种略带神经质的激情,他们现在纷纷效仿这位法兰西学院社会人类学教授的傲然、精辟的口吻。

在将人类学变成普遍价值批判基石的过程中,列维-施特劳斯加入了独特的法国传统。这种传统始自蒙田对食人族的颠覆性思索,中经孟德斯鸠的《波斯人信札》(*Lettres persanes*),直到列维-施特劳斯将文化和风俗的比较研究作为对道德政治专制主义的批评。该传统包括了狄德罗、卢梭等哲人大量运用的游记和民族志,甚至涵盖了纪德非洲之旅纪事中巧妙布局的道德争论。法国的伦理学家(moraliste)将个人亲身经历的或者间接搜集的“原始”文化作为音叉,以此测试其所在社会环境中的不协和音。列维-施特劳斯也是伦理学家,他意识到自己的风格和观点与孟德斯鸠和狄德罗的《布干维尔航海

记补遗》(*Supplément au Voyage de Bougainville*) 相契合。法语中的“moraliste”还不能简单翻译成“伦理学家”。它带有一种文学的、几乎是新闻写作的强调，这与剑桥的柏拉图主义者没有直接的类似之处。法国的“伦理学家”能够像加缪一样运用小说、新闻和戏剧。或者像列维-施特劳斯，从一种在起源和形式上都高度专业化的兴趣领域出发，向外界投射影响。

只有比较人类学家和民族志学者才有资格判断列维-施特劳斯对亲属关系、图腾制度、文化扩散以及“原始”心理等复杂问题的解释。围绕列维-施特劳斯的著作，已经生长出大量的专业文献。但是，列维-施特劳斯著作对文化概念、对我们理解语言和心理过程、对我们阐释历史等的影响如此直接而新颖，以至于我们意识到列维-施特劳斯的的思想已经成为当前文化素养的一部分。拉斐尔·皮维达尔(Raphael Pividal) 评论说：“正如弗洛伊德，列维-施特劳斯解决了特殊的问题，开辟了一条通往人之科学的新道路。”

这条道路始自涂尔干(Émile Durkheim)、赫兹(Robert Hertz)和莫斯(Marcel Mauss)在社会学和社会人类学上取得的经典成就。在莫斯的《论几种原始分类形式》(*Essay on Certain Primitive Forms of Classification*, 1901—1902) 一文中，我们可以看到《野性的思维》中关于分类学和“具体逻辑”研究的主体框架。列维-施特劳斯在《莫斯著作导论》(*Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*) 中指明，他全部著作中的某些前提和方法，得益于莫斯关于亲属关系和语言的思路，尤其是借鉴了莫斯1924年的名作《礼物》(*Essai sur le don*)。正是在《礼物》中，莫斯提出了这个观点：亲属关系、经济关系、礼物交换关系以及语言关系，从根本上说，属于同一等级。

1945年，列维-施特劳斯在《词语》(*Word*) 上发表了第一篇关于语言学 and 人类学中结构分析的论文。4年后，他发表了第一部完

整的专著《亲属关系的基本结构》(*Les Structures élémentaires de la parenté*)。从那以后，他将基本身份的猜想作为了其方法和世界观的核心。在考察关于亲属关系称谓和婚姻禁忌这个特殊问题时，列维-施特劳斯认为，只有婚姻交换中的女性被视为是一种信息，从而使两个社会群体相互沟通，建立重要、简洁、理性的经验，这时，我们才能够整理出证据。从这个特定的例子出发，列维-施特劳斯继而详细阐明了所有文化现象都是一种语言的观点。因此，最好是运用现代语言学的方法和发现，才能研究人类思维的结构和复杂统一的社会关系。索绪尔、雅各布森、哈勒以及现代结构语言学派的作品之于列维-施特劳斯，正如政治经济学之于马克思主义的历史观。

正如在《结构人类学》中对“语言和亲属关系”那几章的总结，列维-施特劳斯的文化意象真的可以表示为句法。我们理解了这种句法，就可以将特定的礼仪、生物和经济交换的过程、神话和分类等东西，放在我们的本族语言中，分解成人类行为的“音素”来加以分析。这种分析将揭示出在其他情况下显得全然不同甚至相互矛盾的元素之间的真正关联。因为，正如结构语言学，列维-施特劳斯的人类学同样认为这一信念是绝对真理，社会和心理生活中的每个元素只在与根本制度的关联中才具有意义。如果我们缺乏关于这种根本制度的知识，那么，不管那些特定的符号多么生动鲜明，它们仍然默默无声。

在1952年印第安纳大学举办的人类学家和语言学家联合学术研讨会上，列维-施特劳斯在发言中呼唤这样一个理想：人类学和语言学在未来将合并成一门“人类与人类精神的科学”。从那以来，他的研究继续深入，几乎可以不夸张地说，他将整个文化看作是一种重要的交流代码，将所有社会过程看作是一种语法。根据列维-施特劳斯的观点，只有这种研究方法才能够充分解决他每部重要作品中都提出的问题：我们如何区分自然与文化？人类如何在自然世界和社会群体

中构建身份？

列维-施特劳斯运用结构语言学的工具——或者更确切地说，运用模拟语言学——来解决北美洲和亚马孙盆地的印第安人部落中的亲属关系、图腾制度和生态等问题，其具体使用的方法引起了许多争论。霍曼斯（George C. Homans）和施奈德（David M. Schneider）对《亲属关系的基本结构》的抨击（《婚姻、权威和终极原因》[*Marriage, Authority, and Final Causes*], 1955）得到尼达姆（Rodney Needham）在《结构与情感》（*Structure and Sentimen*, 1962）中的呼应。利奇（E. R. Leach）在1964年11—12月号的《年鉴》（*Annales*）上发表了一篇关于列维-施特劳斯的有趣论文，代表着更高明的批评。利奇指出，列维-施特劳斯的“文化语言学”强烈地反映出当代信息理论和线性程序的技巧和逻辑预设。正如计算机中的电子电路和磁带，原始社会中的神话和行为模式也储存、传递了极其重要的信息。列维-施特劳斯认为，思维过程和社会过程从根本上是二元对立的，是用正负脉冲系列编码，最终在既和谐又经济的信仰或民俗的方程式中达到平衡。因此，二元对立的因素似乎主宰着他许多的论述：兽性/人性，自然/文化，潮湿/干燥，噪音/寂静，生食/熟食。然而，利奇指出，这种二元制并不是惟一或必需的关系和信息编码的系统。模拟计算机执行的任务，数字计算机并不一定适合。利奇特别强调，列维-施特劳斯建立起来列表显示语言一种族关系或图腾和神话传统的矩阵，排除了价值的等级，排除了在模糊地带的部分选择。

这个争议外行人士会很好地避免。更为引人注目的是列维-施特劳斯的“元语言学”带给文化的一般理论、带给诗学和心理学的丰富启示。例如，在《结构人类学》中，我们可以找到这种观念：我们的文明对待语言的方式太过分，老是求助于语言，导致了语词的浪费。相反，原始文化往往显得相当节俭：“语词的使用经常限制在规定的情况

况下，此外就很少使用。”列维-施特劳斯的说教略带讽刺，一个特征就是，在讨论原始文化中的婚姻语法（语词和女人的相似点都是交流媒介）时，竟然以这样的格言结尾：“不同的女人，说不同的话。”

列维-施特劳斯的的思想日渐被理解成对语言和象征性质进行重新估计进程的一部分。这可以追溯到维柯和莱布尼茨，但最强烈的影响还是发生于现代。与维特根斯坦的《逻辑哲学论》一样，《野性的思维》和《生食与熟食》都推断，人类在现实中的地位是一个句法问题，是命题顺序的问题。与荣格也一样，列维-施特劳斯对于巫术、神话、图腾和“具体逻辑”的研究，证明了象征符号、神话传说以及图像模式是储存知识、使知识概念化的方式，证明了心理过程是集体性的，因为它们复制了根本的结构特征。

“驯化的”科学思维努力建构一种简单符码的系统，而“野蛮的”思维却是一种语义系统，永远在进行自我重组，重新整理经验世界的的数据，却不减少离散元素的数量。科学的方法论显然不同于初民的“具体逻辑”，但并不必然就更好或先进。列维-施特劳斯坚持认为，“具体的科学”是理解自然和自然关系的第二大方法。他说，新石器时代的人类所取得的伟大成就——陶器、织布、农业和驯养动物——不可能是冒险的结果或随意发现的例子。这些辉煌的“征服”现在“仍然是我们文明的基石”，是一种科学的产物。这种科学不同于我们现在的科学，但是它继续保持着自己的生命，与我们科学的生命平行。如果巫术当初没有被证明是一种灵活连贯的认知模式，那么，在实验—确定性意义上的科学为什么在人类的历史中开始得如此晚呢？

列维-施特劳斯并不将历史看作是线性的进程（这正是他与黑格尔主义和萨特的辩证历史主义争辩的关键）。将历史当成是一种超验的价值、一种隐蔽的绝对，萨特将过去和现在人性的绝大部分都排除在了重大经验的范围之外。我们的历史感，连同历史的日期和隐含的



前进运动，是对现实的一种非常特殊、任意的解读。它不是自然的，而是靠文化习得的。年表是不断变化的符码。相比于我们用于将这段时期——比如从 1815 年到现在——观念化的日期系统，我们用于表达史前的日期系统，是建立在一种截然不同的价值体系和可取的数据之上。原始思维的本质是永恒的（无时间的、不合时宜的），是在同时和部分的想像世界构想出经历。但是，正如列维-施特劳斯所说，这样一种精神实践或许与量子力学和相对论的世界图景不无相关。

自 1955 年出版《忧郁的热带》以来（如果说不是更早），列维-施特劳斯毫不掩饰他专业追求中蕴涵的普遍哲学和社会学的意味。他知道，他正在提出一种历史和社会的总体理论，他对部落习俗或语言习惯的具体分析包含着一种指数因素。近来，似乎是出于某种不可避免的敌对本能，他挑战萨特及其存在主义辩证法的实用意义。这或许在某种程度上折射出当代法国知识生活的氛围。更为人知的是，列维-施特劳斯关心如何将他的思想与马克思和弗洛伊德这两位主要的理性神话缔造者划清界限。他的著作在频繁地与他的对手进行自觉的对话。

其中一个重要的观点出现在《忧郁的热带》开篇具有自传色彩的部分（这些章节略带反讽、既超然又亲密的口吻让人想起《亨利·亚当斯的教育》[*The Education of Henry Adams*]；列维-施特劳斯的姿态与亚当斯非常挑剔的不可知论极为相似）。遗憾的是，整个观点极其简要而晦涩。列维-施特劳斯记录了他在 17 岁左右时开始接触马克思主义的感受：

整个世界在我的面前展现。从那以后，我对它的激情从来没有减退；在集中心思解决一个社会学或种族志的问题之前，我几乎都会阅读几页《路易·波拿巴的雾月十八日》（*18<sup>th</sup> Brumaire*

of Louis Bonaparte) 或《政治经济学批判》(*Critique of Political Economy*)。

马克思教导我们

建立一个模型，研究它的属性和它在实验室中不同的反应方式，然后将观察结果用于解释那些可能大为出乎人们预料的经验数据。

(我们可以注意到，这是对马克思相当奇怪的注解，因为它把马克思具体的历史主义理解成几乎抽象的现象学。)

在《结构人类学》中，列维-施特劳斯引用了马克思著名的评论：作为储备物和财富中介的黄金的价值，不仅是一种物质现象，而且它也有像“采集自阴间的凝固之光”的符号源，印欧语系辞源学揭示了贵金属和颜色符号之间的联系。“因此，”列维-施特劳斯说，“是马克思让我们发现和界定那些符号系统。这些符号系统同时构成了语言和人与世界之间关系的基础。”但是，他又继续暗示，这正是关键所在，马克思主义本身只是关于经济和语言信息与交换关系的更加普遍理论的一部分。这种理论将会成为真正理性和全面的人类社会学的框架。毫不奇怪的是，马克思主义者对列维-施特劳斯“人类科学”的“极权”主张提出了质疑，并且攻击了其非理性主义的“反历史”的方面（吕西安·塞巴格 [Lucien Sebag] 在《马克思主义和结构主义》[*Marxisme et Structu-ralisme*] 中详细地阐述了所有相关的问题）。

在《忧郁的热带》中，列维-施特劳斯将马克思主义和他种族志的概念发展中的另外两个主要冲动——地质学和精神分析——联系起来。这三种理论都提出了这样一个基本问题：“经验丰富者与理性者

之间的关系与所追求的目标是一致的，都是一种超理性主义，试图将两者结合，同时又不破坏任何一方的特性。”这也许非常抽象地说明了马克思主义、地质学和精神分析是三种病原学，它们都试图将社会、物理环境和人类意识的条件追溯到它们隐秘的源泉。社会关系、知识领域、集体想像和语言形式，反过来成为列维-施特劳斯的“人类研究”的主坐标。

随着列维-施特劳斯对自己的象征和精神生活的理论研究逐步深入，弗洛伊德的类似理论变得越来越碍眼，甚至可能令他十分恼火。因此，他在《结构人类学》中不时对精神分析进行尖锐的批判，他认为弗洛伊德的精神疗法，尤其是在美洲这个背景下，不但治疗不了神经紊乱，反而导致“用精神分析的术语对病人的世界进行重组”。因此，我们也许会猜测，列维-施特劳斯决心将俄狄浦斯主题从弗洛伊德设定的语境中解放出来，推广到更大的语境中去。列维-施特劳斯对北美印第安人的传说及类似神话进行种族-语言解码之时，基本意义指向了一个社会面临的巨大的心智和精神问题：该社会坦言相信人类是土生土长，但又必须承认人类依靠两性繁衍。俄狄浦斯主题并不体现个体的焦虑恐惧，而是体现了集体努力重组现实，以回应复杂的新洞见。于是，正如马克思主义一样，弗洛伊德意识理论的出现，也是研究范围更为广阔的人类学中一个有价值、但本质上过于专业和基础的章节。

《生食与熟食》如何融入人类学的巨大建构？这本著作是对亚马孙流域印第安人神话——更确切地说，是对博罗罗族和格族的创世神话——某些主题的高度专业化的详尽分析。第一卷是计划研究系列的开篇，处理更大二元对立单位（自然/文化）的子题目。这个子题目就是区别印第安人神话和习俗中反映出来的生食和熟食。列维-施特劳斯从博罗罗族一个“关键神话”入手，分析了187个亚马孙神话和民

间故事的重要元素；他用复杂的地理、语言和专题的矩阵，表明这些神话故事从根本上来说是相互联系的、和谐一致的。从这个观点推出这个命题：发明用火煮食物，深刻地改变了人类对于天地关系的认知。

在熟练使用火之前，人类只是将肉放在石头上，利用太阳光来加热。这种习惯将天和地、人类和太阳紧密并置在一起。发明用火煮食物，就等于是将诸神和太阳从人类的栖息地赶出去，赶回它们原来的空间。它也意味着将人类从吃生食的动物大世界中分离开来。因此，这是极为重要的一步，人类在形而上学、生态和精神方面与所处的宇宙和有机环境割裂。这种割裂——在此明显能听到弗洛伊德《超越快乐原则》(*Beyond the Pleasure Principle*)和《文明及其不满》(*Civilization and its Discontents*)的回声——导致了人类发展史上自然和文化两个阶段的分野和紧张的对抗。

但是，这本书的写作计划远远超越了这样一个大的主题。在列维-施特劳斯所定义的人类语言是“第一级符码”和神话是“第二级符码”的基础上，《生食与熟食》的目标是增加“第三级符码，确保神话之间能够互译。这正是为什么认为这本书也是一个神话不会有错：在某种意义上，它是关于神话学的神话”。

这个公式简单含糊，但观点本身并不新鲜。它出现在布鲁诺的作品中，出现在培根的《论古人的智慧》(*De Sapientia Veterum*)中（神话或“寓言”被看作是一层透明的面纱，罩在“生死的中间地带”），出现在维柯的作品中。列维-施特劳斯努力建立一种神话学，建立一种象征结构和联系的文法，供人类学家将不同的神话联系起来，就像结构语言学家将音素和语言系统联系起来。一旦神话的符码被破解，人们看清了它的逻辑和可译性，看清了它的价值系统和可以互换的标志，人类学家将会获得一个强大的工具，用以解决人类生态、种族和语言归类和文化扩散等问题。最重要的是，他们可以获得洞见，透

视心理过程和意识层级；这些意识层级储藏了人类历史上最重要事件——从主要靠本能、甚或语言出现之前的状态过渡到意识、尤其是个体化意识的生活——的指标（就像古生物学家和地质学家发现的化石或放射性元素）。对于列维-施特劳斯来说，这段时间与人类智慧和“具体逻辑”获得“开花结果”的新石器时代构成了历史现实，相比之下，混乱不堪、充满吃人政治的过去 3000 年来不过是短暂的零余物而已，地位并不重要。

从这个语言学原理——在一个复杂的系统中，所有要素都是相关的；只能通过分析它们的相互关系和各个单位在系统中的位置，才能得出它们的意义——出发，列维-施特劳斯将大量看起来不同的亚马孙流域和北美印第安人关于狩猎和创世的神话编织成了一个统一的模式。在论述过程中，他试图证明，一个神话接连出现的变体不能被简单当作无关之物而摒弃；相关的神话总量是一个活生生的总体，是一种文化重新阐释的符号，依靠这种符号，单个要素得到重组而非丢失（这类似于数学拓扑学中研究在结构改变时保持不变的关系）。结果就是一种云纹模式，我们得像物理学家解读云室粒子的叠加照片那样来学着解读。

从哲学和方法论上的角度来说，列维-施特劳斯的研究方法是极端决定论的方法。如果在自然科学的世界中存在法则，那么，在思想过程和语言中就会同样存在法则。在《结构人类学》中，列维-施特劳斯预言了这样一个时代的来临：个体的思想和行为将会被视为短暂的模式或展现“作为人类无意识内容的普遍法则”。类似的是，《生食与熟食》结尾暗示，人类精神中的神话起源与这些神话创造的世界意象之间存在同步、互惠的互动；而这个世界意象已经由人类特定的心理结构预先决定（甚至可以说“预先程序化”）。如果人类的生活从根本上说是一种高度先进的控制论形式，那么，信息处理、反馈和符号

的本质将依靠个体思想单位的特殊身心结构。数字计算机和模拟计算机也许可以学会做不同的梦。

再次，列维-施特劳斯研究的内容和坚实的经验只能由有资格的人类学家来判断（比如，他对博罗罗族生活和语言某个方面的论述是否正确？）。但是，他作品的一般意义相当广泛。尤其是《生食与熟食》的前30页，标题为“序曲”。它们是列维-施特劳斯迄今所写的最丰富、最难解的文字。自从《逻辑哲学论》以来，不容易想到任何文本，与之同样紧凑、充满暗示、论证繁复精细。事实上，这两部作品的主题在许多地方都有联系。

其中许多难点似乎没有必要。在开头部分中，几乎每个论点都援引数学、组织学、光学或分子化学的知识来加以说明论证。经常，一个比喻同时涉及数种不同的科学概念。然而，仔细一看，许多援引的科学概念都比较初级或者有些炫耀。列维-施特劳斯究竟懂得多少或需要懂得多少数学知识？但是，这种不断使用数学和科学符号指向一个更大、更迫切的主题。在“序曲”中，列维-施特劳斯明确表示他对语言极端不信任。这个一直潜伏在他多数作品中的主题现在浮出了水面：面对数学、符号逻辑和科学公式的纯句法和同义反复效率，传统的话语不再是居于主要地位的或令人满意的媒介。将结构语言学普世化，列维-施特劳斯实际上削减了普通话语的独有智慧和中心权威。作为感觉生活和人类猜想的储藏库和输送带（像真空管和电子脉冲），神话拥抱着语言，但是又超越了语言，迈向一种更加灵活、更富创造性的普世句法。

但是，它们依然没有达到音乐那种“人类科学中最高神秘”。列维-施特劳斯用一个惹眼的公式结束了这一段令人眼花缭乱的修辞飞翔，他说，“神话性的思维”就是音乐性的思维。瓦格纳证实了神话和音乐之间本质上的血缘。在所有语言中，只有音乐“将既可意会

但难以言传的对立属性结合起来”。而且，音乐对于所有人来说都可意会，这使得“音乐的发明人接近神灵一样伟大”。

因此，《生食与熟食》采用了音乐作品的形式结构：序曲、主题曲和变奏曲、奏鸣曲、赋格、三部创意曲和三乐章交响曲。这种类别做法并不新颖：在波德莱尔的“应和”理论（列维-施特劳斯隐约提及）、马拉美，以及赫尔曼·布罗赫的《维吉尔之死》（小说结构类似于弦乐四重奏的情绪和节奏变化）中都发现这样的例子。而且，列维-施特劳斯并没有试图去实施这种音乐摹拟。这部作品始终是相当不自然的“精神游戏”。但是，其潜在的观念却具有很深的魅力。音乐和神话类似，它们建构了比语言更普遍、更神秘的存在形式，这个念头一直纠缠着西方的想像力。正如塞维尔（Elizabeth Sewell）指出，俄尔甫斯是这个念头的化身。俄尔甫斯就是个神话，他有能力在具有惰性的原始沉默或凶猛的不协调音中创造出和声（猛兽停下来倾听），从而成为生活的主人。在毕达哥拉斯的学说和培根的《伟大的复兴》（*Magna Instauration*）中，他的存在（秩序和认知作为精神条件，前提是这种精神条件最接近于音乐）清晰可辨；在里尔克和瓦莱里的作品中，他的存在有着鲜活神话的能量。由于它对音乐和数学的称颂，由于它骄傲神秘地宣称自己是一个展开的神话、一首心灵之歌，《生食与熟食》是真正意义上的俄尔甫斯之书。只要它开头部分引用的节奏比夏布里埃尔（Emmanuel Chabrier）的音乐更强大。

《生食与熟食》是一部发展中的作品，这部复杂的作品是列维-施特劳斯迄今为止成就的集合，要对它下总体的判断有点愚蠢。但是，看起来不可否认的是，它是当代最具原创性、最能激发知识兴趣的一大成果。只要真的对语言或文学感兴趣，对社会学或心理学感兴趣，就不可能忽视它的存在。同时，这本最近问世的书在某种不安的程度上展现了潜藏于列维-施特劳斯作品（当然是自从20世纪50年

代初以来) 中的特征。它冗长不堪, 经常显得武断, 过分做作到让人疯狂的程度 (比如, 对于亚马孙流域神话和黄道带之间关系那章专业化讨论)。书中的论述到处装饰着虚假的数学符号, 看上去相关、有说服力, 其实却不然。有时, 列维-施特劳斯最佳风格那种严格的道德顾虑会让位于一种古怪的、后浪漫主义的抒情风格 (萨蒂 [Satie] 之后夏布里埃尔的风格)。这位预言家似乎特意停下来拉紧他的披风。

也许, 这就是批评事业的好处和危险。或许, 人们以后评判这部有趣的著作, 主要不是将它当成人类学或种族志, 而是当成延伸性诗性隐喻。像马克思和弗洛伊德的许多成就一样, 列维-施特劳斯的成就, 借用《野性的思维》中的话来说, 或许会作为“我们时代的神话”的一部分而长存。现在要下结论还为时过早, 《生食与熟食》的结束部分是神话索引, 而不是尾声。



## 马歇尔·麦克卢汉（1963）

阅读麦克卢汉，这可不是一件易事。他的作品中混杂着新奇的东西、暗示的力量、庸俗的心态、十足的随便，我们很快就想将它们抛开。他成功的诸多方面最显著地体现出现代新闻业的特色。麦克卢汉崇拜是典型的“高雅新闻业”骗局，这些骗局也许比其他任何力量更能震聋观念生活，使之廉价。然而，所有这些只是以下问题的分支：如何阅读麦克卢汉，阅读他是否本身就是一种过时的交流模式，这个问题暗含在麦克卢汉的作品中。传统的文化素养和具有谎言催眠的大众传媒之间的关系危机，正是麦克卢汉的注意力所集中的领域，尽管他的措辞华丽，思路混乱，但见解却往往精辟。“更好地写作，”麦克卢汉的作品可能会适得其反、违背本意。一个太挑剔、太爱挖苦人的麦克卢汉，不去利用大众流通杂志或电视访谈的广告力量，其实是否定他自己的主要观点。他会将读者置于一个永远焦虑的问题：不断阅读的问题。但这是他最大的好运：将书写用于密切再现他在阅读活动中、在人类交流的本质中观察到的反常现象，麦克卢汉将我们拖入他的论述。对麦克卢汉视而不见，等于让他的观点没有遭遇挑战就放行。

直到现在,《谷登堡星汉璀璨》仍然是他最重要的著作。《理解媒介》(*Understanding Media*)只是《古登堡的银河系》的变体,大量的篇幅给人的印象就是在炒冷饭。麦克卢汉的《机器新娘》(*The Mechanical Bride*),是对大众传媒中受到控制的意象和信息最早、最漂亮的研究,现在可以看作是发轫之作。只有在《古登堡的银河系》中,他方法的优缺点才能得到公平的判断。

这本书中布满了隐晦的断语:“中国和印度仍然主要靠听觉和触觉”;俄罗斯“搞间谍活动靠的是耳朵而不是眼睛”,仍然“过分依靠话语”。中国的表意文字“是一种复杂的格式塔,要求所有的感官同时参与”。德国人与日本人“尽管在文字分析技术方面遥遥领先,但保留了听觉群落一致和总体完整性的核心”。许多断言出奇的头脑简单:

例如,东正教与罗马天主教之间痛苦的冲突,只是口头文化与视觉文化对立的明显事例,与信仰无关。

有些说法非常草率:“朝鲜人以语音符号系统而著名。”有些说法则很荒谬:“奥尔夫(Carl Orff)是来自维也纳的音乐教育家。”后面的书目也很怪异。巴比伦人和希腊人关于容积和空间关系的准确看法对于麦克卢汉的理论至关重要;然而他却一点没有表露出来他知道杰出的古代数学史家奈格包尔(Neugebauer)。更令人不安的是麦克卢汉的作品显得紧张、廉价——语言是他关心的真正对象。他告诉我们女人的“触觉倾向、她的直觉,她的完整性”:

在一片破碎的视觉沙滩上,要保持完整无缺,这是怎样的命运啊!但是在20世纪,照相感光制版技术的完善使女人的同质

性最终得以实现。这种完美技术允许她们去追求与印刷带给男人一样视觉上的统一和重复。对于这个主题，我已经花了整本的篇幅，那就是《机器新娘》。

提到伊利亚德（Mircea Eliade）教授的《神圣与渎神》（*The Sacred and the Profane*）之时，麦克卢汉质疑“洞察力在一周的强势力量会引起人们声音的颤抖和共鸣”。在这个意义上使用“一周”，真是喜剧性的发现。

人们很容易以这种方式分析《古登堡的银河系》：容易和愚蠢。许多刺激性的东西，许多武断、气人、迷惑的表述，都是策略。《古登堡的银河系》是一本反书（anti-book）。它追求加强它自身意义的核心。它故意颠覆传统模式的哲学—历史表述。这恰恰是麦克卢汉的部分成就——我们应该对他素材的怪异与不足而感到恼怒，感到被冒犯。他用一种口头哑剧的方式（这种方式往往沦为耍把戏，但也体现了巨大力量和智慧的飞跃），对我们说，不要再相信书籍（由可移动的方式再生产出来的线性前进的语音单位）。他正迅速从语词撤离。因为古典的语词媒介对于麦克卢汉的目的来讲有害或无关，所以他的论述很难跟上。但是，这种努力带来了回报。麦克卢汉断言，西方文明已经进入或即将进入一个电磁技术时代。这种技术将从根本上改变人类认知的氛围，改变我们在其中理解和安排感官数据的现实坐标。经验呈现的方式不是序列的方式，不是雾化或线性的因果模式，而是以“场域”或是即时互动的方式。大致打个比方（类比的过程本身也许就是先前逻辑的遗迹），我们直接认知的范畴将从安格尔画作中起作用的东西转向我们在波洛克（Jackson Pollock）绘画中体验到的东西。

但是，我们还没有准备好去掌握这种电子经验—场域的新的自发性、随机性和“总体性”，因为印刷品与它移植进西方精神中的所有

感觉和思维习惯，已经打破各种感官具有创造性的原初统一。将世界全部的方面都转换成一种感官——阅读的眼睛——的符号—语言，印刷机已经使西方的意识进入催眠状态，使之变得支离破碎。我们僵硬地躺卧在布莱克所说的“牛顿的睡眠”中。

然而，模糊的激励将我们唤醒。因此，我们有了现在的不适，无论是在克利和卡夫卡的作品中，还是在我们邪恶或无意义的政治中，同样有这种尖锐的感觉：西方人在世界上不再有家园感：

今天我们深入了电子时代，正如伊丽莎白时代的人向活版印刷和机器时代迈进。我们正在经历同样的混乱和犹豫——当同时生活在两种相互对立的社会和经验形态之中时，他们有过同样的感受。然而，伊丽莎白时代在中世纪的共同经验与现代的个人主义之间找到了平衡。而我们却把他们的模式颠倒过来——我们遭遇的电子技术似乎要废弃个人主义，要使集体的互相依存成为必须。

麦克卢汉对古代史和中世纪史的解读与尼采对苏格拉底的谴责和亚当斯的统一感受力的黄金时代的观点有关。他认为，使用语音符号系统之后，各种感觉之间的联系开始了致命的崩裂；语音符号系统将个体意识从具有创造性和直接性的集体反应中分离出来，使之四分五裂：

语音符号系统在眼睛与耳朵之间、在语义与视觉符号之间制造了分裂；因此只有语音符号写作才能将人从部落的人转化为文明人……这没有给“文明”增加任何新意或价值，只是指明了它的特性。相当明显的事，与口头文化或听觉文化的极度敏感相比，大多数文明人在认知过程中粗鲁、麻木。因为眼睛根本没有耳朵那么灵敏。

印刷机和与之相关联的透视法的发展（这两个了不起的进步之间有什么关联？）使我们理解运用感官数据明显线性、序列、离散。我们被囚禁在一个同质的、不断朝前流动的时空连续体这样未经检验的设想或无意识的幻象中。我们对过去和未来的范畴的观念是机械的，似乎宇宙本身就是一本印刷书，我们正在翻动其中的书页。绝大多数文化人都无法以感官或想像的方式来理解爱因斯坦的物理学和电磁场理论中新“生机论的”的时空观念。因此，在物理现实的图景（以我们生活为基础）与数学统计的图景（自然科学之主张）之间的鸿沟在不断扩大：“新物理学属于听觉领域，长期浸淫文明的社会对这种新物理学不熟悉，永远也不会熟悉。”随之而来的是这种有趣的可能性：“原始”文化会发现更容易接受不确定性的概念，更容易接受空间被邻近事物的性质改变的观念。

印刷业帮助文艺复兴时期的欧洲孕育出经济抱负并使之正式成形。它为民族主义和文化优越性注入了新的力量。麦克卢汉推测，可以移动的印刷文字“使人能够首次看见他们的本国语言，能够根据本国语言的疆界构想出民族的统一和力量：‘我们这些与莎士比亚操同样语言的人，必须自由，否则宁可死去。’”活版印刷编排出的世界图景，使西方人成为一个单位：既是个人，又不是个人；既独特，又可以重复。用这种眼光来看，现代城市，这个拥挤而孤独的地方，不过是古登堡的银河系的产物和表现方式。我们在其间穿行，很少使用听觉、嗅觉和触觉等复杂多样的功能；当我们死后，我们的名字只在电话号码簿的活字印刷万神殿中短暂存留。

由于只强调视觉秩序，强调笛卡尔的逻辑和抽象的命名法，古登堡的认知模式将行为和知识的范畴不断细分。在一般分类学中，每一个艺术、科学和技术都会有其清晰的位置。培根梦想过一个总体的理性的分类法，一种普遍的分类法，在其中，艺术、科学和技术都有其

不同的位置。这个梦就是活字印刷时代感受力的象征。（在此，与之相关的是塞维尔小姐的著作《神秘之声》[*The Orphic Voice*]；这本以培根为研究对象的作品写得相当精彩，但却很少为人注意。）艾略特在后玄学派诗歌中觉察到的感受力的分裂只是更大范围知识努力的一个战略方面，试图通过分解的方式来征服所有的知识。

但是，正如麦克卢汉暗示，我们正在进入一个创造性混乱的阶段，每个地方的界限都在变得模糊。物理学和生物学已经超越了它们传统的边界，在“中间地带”，比如，生物化学、分子生物学或物理化学，这些领域的轮廓并不固定、教条，正在诞生重要的成果。美国雕塑家考尔德的活动雕塑作品会问我们，就像它可能问亚里士多德或莱辛，雕像为什么不能动。小说以活页的形式出现，随意地夹在文件夹中；只要我们愿意，我们可以按照不同的顺序安排叙事。即兴创作和风险计算的因素正被引入现代音乐，一首管弦乐已被描述为“一组可能同时出现的音调”。在现代生活的书中（古登堡的比喻），合叶正在松弛。但是，在叶芝看到“混乱”来临的地方，麦克卢汉看到“人类最伟大的时代”，从“不同模式的人类洞察和视野之间的戏剧性冲突中”诞生出来。在当前的混沌之中，存在着认知“新构型”的可能，人类沉睡的感官、整合的能力、生命那黑暗而神秘的触觉，将会从封闭、被动的古登堡文化体系中解放出来。否则，一位伟大的君主就只能囚禁在狱中。

这些是麦克卢汉的作品中的主要内容。明显的反对意见是他把马车放在了马前面。印刷术和活版印刷的世界秩序是感受力的专业化和缩减的原因，而非技术上的不可避免的结果，这有什么证据？除了浪漫主义的乌托邦的传统之外，我们能否宣称，口语及手写交流的时代拥有完整认知的天赋？亚当斯与艾略特等人认为12世纪或17世纪存在有机统一，这样的神话至多是一个有用的隐喻。它使我们对我们的

自身的某些困难和局限更加警惕，但是他们的说法并没有很可靠的证据。在许多方面，中世纪的社会与我们已知的任何社会一样，被怀疑与经济斗争搞得四分五裂。如果说，但丁或多恩能使他们的诗作延伸到一个更加广泛的经验范围，那是因为他们可利用的材料更少，因为语词能够给出一幅更具包容性、充分的现实地图。今天，在我们面临的经验的地貌中，词语只占据着中间一块岌岌可危的地盘，它的周边都是数字的疆域。

从历史角度看，语音符号系统和活字印刷术（一种技术创新而非哲学创新）的出现本身很可能就是一次漫长演化进程的收尾阶段。印欧语系的句法和结构具有强烈的分裂特征，逻辑风格化、线性推进和分析划界的倾向，植根于我们话语模式的形态。显然，它不仅仅早于古登堡，而且也早于古希腊之前使用的腓尼基符号系统。而且，很可能，麦克卢汉认为是预示着新时代来临的那些依靠听觉的大众交流形式，实际上一直在视觉文化的表面下存在。只要麦克卢汉认为历史时代中有一个斯宾格勒的循环理论，就最有可能出现思维习惯与技术同时交叠的情形。

但是，即使我们回避《古登堡的银河系》的总体观点，其中一些局部的洞见还是很有益处。这本书有着柯勒律治式的雄浑。麦克卢汉指出，私人拥有思想和语词的观念——剽窃的观念与引用相关知识的观点——是随着印刷文本演变而来的。他使用一串或像马赛克拼凑在一起的长长引语，意在表明一个更早期的态度，一种真理的“集体性”。他尖锐地指出了当代哲学典型问题与象征做法的根源：

随着我们时代由于同时性的电子压力而回到口语和听力交流模式，我们更深刻地意识到，过去许多个世纪对视觉模式和比喻采取了未加批判的接受。

从霍普金斯的书信中引用的一段贴切的话，引发了一场讨论：多少重要的文学，特别是诗歌，从来没有打算供个人的眼睛默读，而是需要朗诵，需要声音与耳朵的积极摩擦？尽管麦克卢汉对《李尔王》的解读十分荒谬，难以令人信服，但是，他对拉伯雷、塞万提斯、蒲柏和乔伊斯等人的作品做了精彩的旁注。他把《巨人传》、《堂吉珂德》、《笨伯咏》（*Dunciad*）和《芬尼根守灵夜》描述为“古登堡改造社会的四大神话”。仔细审视，这个观点似乎很对。我们可否再加上斯威夫特的《木桶的故事》（*Tale of a Tub*）和卡内蒂（Elias Canetti，作为表意符号和表音符号冲突神话）的《火祭》（*Auto-da-fé*）？

事实上，经常是在弃诸脑后的暗示中，在局部的洞见中，麦克卢汉才显得最有趣。《理解媒介》中暗示了这样一个观念——当存储与适当选择的电子手段替代了传统书写和人类挥霍无度的混乱话语，这个世界就陷入了沉默——就眼光的气质而言，这个观念最接近于布莱克。像布洛赫和列维-施特劳斯一样，麦克卢汉有能力用出人意料的神话具现他的理论观点。他似乎也是时代氛围的塑造者，这些人似乎标志了从笛卡尔的古典秩序形式向一个新的、然而还难以界定的经验诗学或句法过渡。麦克卢汉的说教可能很快会因为混乱和自相矛盾而遭摒弃，但这种摒弃的过程中几乎肯定会产生新见。这（而不是成为任何确定性的学术经典）才是重要作品的标志。



## 小说与今日



## 梅里美 (1963)

这就是虚构作品奇特的生命力，它往往遮蔽了作者的身份。我们对荷马几乎一无所知，然而，阿伽门农、阿基琉斯、喀耳刻和海伦却是稳定的习惯性路标，通过他们，我们的文化才能寻找到方向。莎士比亚的生平是个谜，然而，李尔、麦克白、克利奥帕特娜、卡利班、马尔瓦里奥和哈尔王子，都名动天下，熟悉如我们呼吸的空气。在他们虚拟的存在中，我们察觉到自身的特征。除了学者，谁能够判定浮士德和唐璜的首创者？但是，这两个象征着人类急不可耐地爬上欲望天梯的名字，已经家喻户晓。

没有这些人物，我们内在的过去将是装满无言死者的墓穴。从荷马和柏拉图魂牵梦绕的苏格拉底，一直到我们时代普鲁斯特笔下的夏吕斯男爵和乔伊斯笔下的布卢姆，我们一直在从虚构中获取现实的路标。在不灭的幽灵与活着的人之间的对话，给予了我们语词共鸣的力量。艺术家最高的成就是完成永恒生命的奇迹。只有在那时，他才会意识到苛刻的欲望为了超越短暂的人生而不得不忍受。尽管每个时期的艺术、诗歌或小说都会创造出无数的人物，但只有少数才迸射出优雅火花，才能够跳过从短暂的实存到永恒的幽影之间的鸿沟。卡门

就是其中之一。

卡门，这个抽雪茄的姑娘、吉卜赛女人、小偷、妓女、勾引者、牺牲品，在现代神话中获得了一席之地。全世界的歌剧院都在唱她，无数的芭蕾舞中都在演她，她穿上传统或现代的服饰，上了银幕，拍成塞维利亚女神或卡门·琼斯。她进入了语言。这个嘴上叼着玫瑰、举手摇着响板、腰带上插着短剑的黑发女人，像经过格拉纳达或马拉加的岗哨一样轻易地溜过了国界。法国和西班牙都宣称她为已有；她在德国文学和德国舞台上赢得青睐；数百万俄罗斯读者认为她的家乡在高加索，认定她是熟悉的精灵。她的故事甚至有了中文版本。

粗看之下，很难说为什么卡门会燃烧出如此充沛的生命力。这种致命的红颜，这种眼睛乌黑、目光专注的尤物，是爱情故事的常客。从哥特式民谣中的女吸血鬼中诞生出来，到了19世纪40年代，这样的女人已经成为黄色小说和伤感文学老掉牙的装置。这类故事的地方色彩和异域情境也没有任何新意。司各特、雨果和德拉克洛瓦已经给公众提供了过多的古怪背景和花哨情节。到了1845年，当《卡门》首次出版时，火爆的色彩、吉卜赛人和英勇的西班牙强盗已经司空见惯。然而，《卡门》的魅力自有深处。

卡门是一个迷恋自由的女人。她宁愿死也不愿放弃一点自由的权利。“卡门将永远自由”：这一高傲的自由宣言反复在小说之中回荡，像风中之烛，忽明忽暗。然而，她也认识到爱的枷锁。爱，不是她能够长久忍受的奴役。卡门不愿妥协，她在男人间游走，翩若惊鸿，略带反讽。但是她知道，在其他人那里，爱可能是永恒的毒液。她意识到何塞将会杀她。她承认他的权利：“你有权利杀死你的心上人儿。”当何塞挥起刀子，她迎接了这一击，就像迎接一阵风。

正是这种死亡的轻率，赋予了这个故事以巨大的张力。尽管卡门

已经在算命纸牌上读到了迫在眉睫的宿命，尽管她在星座与咖啡渣中显而易见地看到了谋杀，但她没有采取任何措施，逃避夺命的刀子。自由的力量战胜爱，战胜了恐惧。她带着威严愉快地走向死亡。她拒绝为了活命而撒谎——“我现在不愿意这么做”。谎言是奴役。“死亡，你的尖刺在哪里？”这就是卡门故事的意义，它拨动着反叛精神隐蔽在人心中的那一根重要之弦。在我们每个人身上，在某个时刻，都潜藏着嘲笑死神的念头，戳穿死神的真面目不过是一个讨厌的稻草人、一个守在我们自由门边的乞丐。无论卡门多么浅薄、怪异、轻浮，她与其他不朽的虚构人物一样，有一个核心的品质：她说出了我们的心声。像艺术中一切伟大的人物，她既是我们的镜子，也是我们的梦想。

然而，如果问一个普通读者，谁创造了这个极其生动的女人，他也许会大胆说是比才。比才的《卡门》无疑是歌剧中的杰作。它完全满足歌剧的特殊条件，既俗气，又庄严，既有漂亮的空谈，也有强烈的动感。正是穿上了歌剧的装束，卡门才从巴黎走到卡森城，从里约热内卢走到莫斯科，浪迹天涯海角。但是，比才与他精明的词作者将卡门送上歌剧舞台之时，卡门已经“出生”30年。比才等人添加的内容（索然寡味、起补偿作用的米卡爱拉）纯属画蛇添足，反而削弱了情节。其他所有方面，歌剧的简洁明快和情感力量都要归功于小说《卡门》。但是，正如那么多经典艺术的遭遇，卡门这个虚构的人物在我们面前活灵活现，光彩四溢，而她的创造者却淡出了我们的视线。

这并非完全不公平。尽管梅里美（Prosper Mérimée）身材结实、才华横溢、功成名就，但在同时代的灿烂群星中，他的形象略显苍白。梅里美出生于1803年，成长于拿破仑战争高歌猛进的动荡时代。成年后，他和同代人发现世界已变得灰暗紧张。老人还在把持权柄，整个浪漫主义都希望在想像领域里重新捕捉从现实领域中驱逐出去的张力、雄辩和伟业。对于在19世纪20年代晚期成年之人，巨大的荣

光已经抛在身后，在他们面前只有苍白的工业资本主义全盛时期。

梅里美一步登入成熟的艺术殿堂。26岁时，他发表了惟一的长篇小说《查理九世时代轶事》（*La Chronique du temps de Charles IX*）以及一系列故事，这些作品与他后来的创作一样简洁凝练、引人入胜。到1846年，他几乎写完了所有足以让他名垂文学史的作品。梅里美的创作没有经历成长的过程——从一开始他就度量好了键盘上的确切音域和音调，以精湛的手法进行演奏。他分享着浪漫主义运动的热烈胜利，雨果、乔治·桑、圣伯夫都是他的圈中同人。但梅里美的写作生涯就像龚古尔兄弟一样，有着处子的温婉气息。

梅里美求学期间立志从政和问史。毕业后，他在法国政界寻求体面的发展。在海军和商务部供职之后，他被任命为历史文物总督察官。这使他成为历史的官方监护人。每年，他都会周游法国，考察古迹、古建筑，阅读历史档案，写出考察报告。官方的荣誉头衔翩然而至：1844年，他入选法兰西学院，获得荣誉军团勋章中“大军官勋位”。他的女儿是拿破仑三世的皇后欧仁妮；父女关系笃厚，确保了他在第二帝国中的特权地位。作为皇室的座上客，他在1853年被任命为上议院议员。他死于1870年那个可怕的秋天，眼睁睁地看着他熟悉的法兰西倒在普鲁士的铁锤之下。

这种学者型官员的生活方式对梅里美的艺术产生了影响。他既是历史的主人，也是历史的仆人。他的想像力严重依靠文献和方志。他以聪明敬畏的方式利用自己的时代，把他所拥有的狂野、秘密的精神花在过去的事物上。更重要的是，梅里美似乎是站在一定距离之外写作。对于他来说，文学是一门杰出的手艺，不是执迷，不是全部生命。他把文学看作是他的情妇，他的婚姻有更坚实的基础。在梅里美最优秀的作品中，我们发现的正是这种私通的美德，而非山盟海誓的承诺。

甚至在他最热烈的叙事中，也有一丝傲气，就像一个绅士，在饭

后讲故事娱悦宾客，不惜屈尊自嘲。梅里美的典型手法——宣称他讲的都是别人讲给他听的故事——既是文学陈规，也有点自命不凡。在他紧凑、专业、盘根错节的艺术中，我们偶尔会碰到一个外行的尴尬。在以书的形式出版《卡门》时，梅里美最后添了一章，谈论西班牙吉卜赛人的礼仪和语言。这一迂腐的尾声等于向狂热的高潮泼了一盆冷水。只有外行或对自己的职业暗地里轻视的作家才会犯这样的错误。

梅里美是司汤达的密友。他非常仰慕司汤达。他们共同代表了反讽、含蓄、冷淡的理想风格在18世纪浪漫主义时代的存续。他们身上有一丝纨绔子弟的气息。他们既不是文学的祭司，也不是文学的仆人，而是文学的情人、密友。不同的是，司汤达把这种态度只当成是面具，遮蔽他的天才；而梅里美却把这种态度当成他伟大天赋的真正伪装。梅里美花的心思很少，却获得如此高的成就，实在是奇迹。

尼采偏爱散发出贵族气息的嬉戏风格。他认为梅里美是现代文学大师。但是，梅里美的风格似乎是完全自由支配，自成一体，很难描述。它表面上坚硬，但步调轻盈迅捷、错综复杂。像司汤达一样，梅里美精于使用短句和句号。他雄辩的力量不是来自带有音乐性的语词，而是来自坚定不移的叙事和刚劲直白的对话。梅里美有意识地抗拒浪漫主义倾向，拒绝夏多布里昂和雨果的流光溢彩、声音洪亮的诗学。他继承的是古典文学谱系，主要是伏尔泰和拉克洛（Choderlos de Laclos）的传统。如果要举与他相似的英国作家，我们立刻会准确地想到文风优雅灵动的休谟和切斯特菲尔德（Philip Dormer Stanhope Chesterfield）。

我们且看梅里美《伊尔的美神》（*The Venus of Ille*）中的高潮：“只听见一声鸡鸣，雕像下了床，扔下尸体，走了出去。阿尔封斯夫人使劲拉铃，以后的事您已经知道了。”鸡鸣宣告了这个寓言中地狱式的讽喻。青铜雕像的力量来自聚集的动词。没有使用隽语或演讲中

的踏板点来加强效果。结尾温文有礼，是精心策划的一招。梅里美似乎在说，“这就是一个绅士讲故事的方式。如果你想要花哨热闹的东西，找那些不入流的文人好了。”

然而，这种冷淡的风格有时却能制造出情感的惊涛骇浪。《高龙芭》(Colomba)最后一幕呈现的爱恨鄙夷交织的邪恶，除了爱伦·坡和陀思妥耶夫斯基之外，很少有人能够匹敌。激情耗尽之后，四个主角都到意大利旅行。文中的基调是婚礼的气息。“永别了，匕首”，高龙芭说，她现在惟一的武器是一把扇子。但是，命运将老巴里契尼推给了她。老人连失两子，现在病魔缠身，只有等死。他努力驱逐噩梦般的回忆，头脑一片空白。高龙芭走近他，“直到身影把照在他身上的阳光遮住。”她盯着他看。这个身心饱受摧残的市长认出了他无情的敌人。他用破碎的声音乞求她的同情。他问道，“为什么我两个儿子的命都要了呢？”高龙芭的回答绝对冷酷、恐怖：

两个人的命我都要……枝叶砍了，如果树根不烂，我也非拔掉它不可。得了，别哼哼唧唧了，你也苦不了几天了，可我，我却熬了两年！

她步履轻快地回到纳维尔上校身边。花园中，老人已经枯萎。“您在说谁呢？”上校问道。高龙芭假装冷淡地回答道，“说我家乡寄宿在这里的一个疯老头……我会不时派人来打听他的消息。”故事在这样的调子中戛然而止，像冷漠的猫叫。

尽管梅里美其他作品的情感都没有达到《卡门》和《高龙芭》的白热化程度，但是他几乎所有的故事都显示了可以相媲美的简约和力度。《勇克棱堡》(The Storming of the Redoubt)是一部让人难忘的短篇。我们不会轻易忘记俄军精锐部队的形象，像雕像般纹丝不动地站



在半毁的胸墙后面。小说中对混战场面的描述，是清晰叙事的典范。在《古瓶恨》(*The Etruscan Vase*)中，梅里美以普希金的风格来进行创作，实际上，他把普希金介绍给了西欧读者。这个故事微不足道，然而它却有可怖的魔力。它利用了拿破仑时代之后一代人紧张轻浮的豪情。在沼泽一样的和平时期里，纨绔子弟和退役军人在决斗中寻找失落的战斗激情。赌博故事是19世纪特有的文类，梅里美的《一盘棋》(*The Game of Backgammon*)是该类型的经典。在梅里美的风格中，我们再次注意到随意与保守的奇妙混合。就在伤悲的高潮时刻，故事被一件小事打断，遽然结束。

对于叙述的严格考验，莫过于书写身体的暴烈行为。无论是唐璜夜间的怒吼，对海战的叙述，还是《高龙芭》中伏击的奇景，梅里美的控制力丝毫没有松懈。他没有参加过拿破仑战争，但是强烈的个人危机体验是他最直接的遗产。这赋予了他的故事一种奇妙的洞见。梅里美是“勇敢”的诗人。

19世纪标志着叙事文学经典地位的终结。克莱斯特、爱伦·坡、史蒂文斯、列斯科夫(Nikolai Semënovich Leskov)以及梅里美，都属于最后一批纯粹意义上的说书人。在现代文学中，经过康拉德、詹姆斯、卡夫卡以及乔伊斯的作品所带来的重新评价，情节成为更具复杂意图的手段。故事本身已经降级成为意识形态、哲学或心理动机的载体。小说中的叙事或事件之链，退化成了现代小说大师悬挂意义的一条线。正如在詹姆斯和卡夫卡的作品中，虚构的故事往往消失在情节和象征结构中。且看一下最能表现现代模式的小说：卡夫卡的《审判》、詹姆斯的《金碗》(*The Golden Bowl*)、康拉德的《诺斯特罗莫》和福克纳的《喧哗与骚动》(*The Sound and the Fury*)。它们的说服力有多少来自故事，来自“且听下回分解”的古老魅力？

今天，这种魅力主要由电影、廉价小说和五花八门杂志上的浪漫

故事来提供。在小说家和天生编故事的人之间，已经出现了无言的深刻断裂。当然，也有些例外，如早年的海明威、莫里亚克、格雷厄姆·格林，都在不利的条件下走自己的路。

为什么会这样？这本身就是一个棘手的宏大主题。这与我们生活习惯中的沉默和私人话语的衰败直接相关。我们几乎再也不互相高声诵读，只有孩子会在日暮时分聚集在一起听讲故事。我们睡眠之外的大部分时间都在喧嚣的旋涡中度过。每一刻，从报刊、广播和闪烁的荧屏中，信息像雪崩一样传来，吸引了我们散漫、肤浅的注意力。我们像被烟熏出巢穴的蜜蜂，嗡嗡地从一种噪音飞向另一种噪声，从一个标题飞向另一个标题。说书人古老的技艺需要凝固、甚至沉闷的空气。他倚赖白昼疲惫地走向夜晚之时内心漂起的渴望。在这种古老而醇厚的感觉中，我们不再感到无聊。现在，我们只感到痛苦、腻烦。每日的新闻，从四面八方砸向我们，将即时传递的震惊影像强加给我们，让我们沉浸于戏剧性的原始感情；这样的效果，任何经典故事都不敢奢望。只有耸人听闻的黄色小说或科幻小说才能够在促销刺激的市场上竞争。想像力已经落后于花哨的极端现实。

最重要的是，讲故事的艺术需要听众，因为即使在最高明的经典叙事风格背后，依然回响着口语的古老节奏。一则故事，就是讲出来的某件事，它的生命在于倾听。但是，我们已经失去了倾听的艺术，我们不再对未经排练的声音之中的题外话和口误感兴趣。大量鲜艳夺目、即刻展示影像的手段，如照片、海报、电影、漫画，让我们变懒，我们逐渐成为观众，而不是听众。今天，惟一的听众是孩子，这就是为什么那么多经典的叙事作品，从伊索寓言到狄更斯的小说，都靠孩子来流传。

面对动荡廉价的情感，小说艺术朝内转。它力求用高难度的技巧吸引我们的注意。语言的丰富，形式的多元，这些方面取得的伟大成

就，有目共睹。但代价也很明显。我一直认为，“天生的”小说家是这样一个人：在一个炎热的夏日，在一节二等列车车厢内，他能够信口说出一则故事，迷住所有的乘客。我们目前的“大师”实在太多，不过，我想很少人会通过这场考验。

但梅里美应该会胜出。一旦他那清脆快速的优美声音开始讲故事，我们几乎就不可能走开。

## 托马斯·曼的《菲利克斯·克鲁尔》(1963)

《骗子菲利克斯·克鲁尔的自白》(*Confessions of Felix Krull*, 以下简称《菲利克斯·克鲁尔》)中最初几个部分写于1911年。但托马斯·曼没有写下去,转而创作他最黑暗恐怖的小说《威尼斯之死》(*Death in Venice*)。1936年,在把这个没有写完的骗子故事收入小说集时,曼写道,“我没有打算回头再把《菲利克斯·克鲁尔》写完。”但终其一生,尤其是在他呕心沥血的杰作《魔山》、“约瑟夫”三部曲以及《浮士德博士》中,曼看见这个骗子一直在身边,像个快乐的秘密分享者。1943年,他终于回头续写,可是很快又掉头而去。时光太残酷,《浮士德博士》已经酝酿成熟,在催促曼上路。

1954年,79岁高龄的小说家捡起他36岁时搁置的线头,真是从1911年没有写完的那一页继续,进展出奇地轻松。前面完成的部分,他没有改一字一音。前后一气呵成,连颤音也未变。文学中还没有这样的先例,隔了如此长时间续写少作。歌德《浮士德》的创作时间从1772年开始,直到19世纪30年代,横跨了歌德的创作生涯,但在早期的《浮士德》和第二部结尾羽化登仙之间出现语调的重大转变。在《菲利克斯·克鲁尔》中,内在的连续性没有破坏。

仅凭这点就足以暗示，《菲利克斯·克鲁尔》在曼的情感中有着特殊位置，这个骗子的身影接近于他的情感中心。《菲利克斯·克鲁尔》嘲笑的是伟大小说的庄严宝相，嘲笑的是曼形而上立场（作为艺术家、流亡者和歌德的继承人）的傲慢自大。这个故事蕴涵的智慧（艺术家没有绝对自由），在曼努力将理性的形态强加于狂暴无序的德国经验之时，也许给他带来慰藉。而且，它还使之能与自己的作品保持距离。

由于在公共场合的表现过于严肃，曼的作家形象有些僵硬。他的小说从生活中提取的是典型的严酷劳作与预言。因为它们来自高雅的宗教神话和民族神话，因为它们几乎立刻就从个人作品进入经典殿堂（德国人对他们伟大的艺术家像神一样尊崇，他们也同样尊崇他们的政治家），曼的著作像高塔一样压着自身。他逐渐认为自己已被扭曲成让人敬畏的东西，成为与自己无关的符号。他开始从读者和批评家的眼光来反思他作品的力量。因此，在曼的自我意识中，潜藏着雄辩和夸耀的压力。

但是，克鲁尔不会埋没。在长久的沉睡中，戏拟与颠覆的种子已经成熟。《菲利克斯·克鲁尔》掩护了曼身上蔑视礼俗的天赋。同名主人公站在作家和作品之间，在他的纪念碑前放了一只由笑声编织的花环。

这本书还没有翻译。

法语中的“pain”不能简单等同于英语中的“bread”，这个温暖的法语词带着早田和饥荒的回声。德语中的“Heim”不能简单等同于英语中的“Home”，这个德语词带着避难所、精神病院、工场的秘密回声，只不过经常躲在更令人激动的德语词“Heimat”和“Heimatland”之后，被家园一样的民族意识和壁炉一样的政治自豪感遮蔽。它们在英语中找不到完全对等的词汇。

单词如此，句子、段落、语篇，更是如此。即便是最简单的陈述句，也不能丝毫不改地进入另一门语言。不同的语言塑造出不同的世界。更何况，一个真正重要的作家，总是从人类共同的采石场中锤炼他自己的语言。文学风格就是语言中的语言，因此，翻译所能做的，就是希望（尽可能）重构外国作家（如果他能用另一门语言感觉和选择之后）也许会写下的东西。在普通的小说话语层面，这是非常难的。小说有其微妙的结构。语言句法就是把复杂的行为传统和真实的历史陈规编集成典。至于诗歌，翻译要么是老实的译文对照、放在字典旁边的拐杖，要么是模仿、用完全不同的语言再现平行的姿势。

伟大的翻译家（他们非常稀少）就像一面生动的镜子。他们提供给原作的不是对等物，因为没有对等物，他们提供的是重要的平衡力、回声，忠实而自主，正如恋人之间的对话。翻译行为是爱的行为。如果不慎重、认识不清，翻译就会失败、背叛。成功的翻译是化身。

在《菲利克斯·克鲁尔》中，翻译的困难仅仅是我们感觉到难度的开端，因为翻译带来特别的扭曲，引领我们进入小说之内。《菲利克斯·克鲁尔》是个中国魔盒，滑稽模仿中有滑稽模仿。在每一节中，曼所用的风格，独特的语言和句法，本身就是带来许多反讽和出其不意。

书名就是滑稽模仿：让读者误以为是一本像普鲁塔克那样华丽、但题材完全不同的作品。菲尔丁的《伟人江奈生的生活》（*The Life of Mr. Jonathan Wild the Great*）与此异曲同工。《菲利克斯·克鲁尔》题名中就点出自白；它有明显的合法性和道德维度。但谁在邀请我们进入他严肃的自白？一个贪污犯、大盗窃犯、骗子。德语中的“Hochstapler”（骗子）暗含着卑鄙无耻之意，它囊括了从小偷小摸到明目张胆地作假这样的全部恶行。总之，曼用心良苦的标题在暗示17、18世纪大量的骗子文学传记、强盗文学警示录和兔子捕手的小册子、民谣，这些东西通过笛福、菲尔丁、斯沫莱特和勒萨之手摇

身一变成为严肃小说。更确切地说，曼暗示我们想到最著名的德语骗子故事：格林兄弟的《痴儿历险记》(*Simplicissimus*)。在巴洛克风格的原野和滑稽主人公的冒险行动中，曼像布莱希特一样，为现代人找到对位。《痴儿历险记》和《菲利克斯·克鲁尔》之间有许多关系，有些时候，曼甚至暗示他把一些情节直接引进自己的小说。痴儿辛普莱克斯和骗子菲利克斯骨子里是兄弟：他们的名字折射出血缘关系。

接下来的滑稽模仿更接近中国魔盒的中心。由于历史危机的打击，德意志分裂成小邦，德国文学的历史不长，各地的发展不均。尽管条件不利，德国文学还是诞生了一些完全属于自己的文类，并将这些类型的文学推向辉煌。在这些文类中，人们首先想到的是“教育小说”（没有文学能挑战“Bildungsroman”这一德国文学类型）。在这类文学中，小说被认为是一个成长故事，一种全面教育。我们见证了一个人从童年到自我意识成熟的历史。在其经典模式——歌德的《威廉·迈斯特》(*Wilhelm Meister*)、凯勒的《德格鲁内·海因里希》(*Der Grüne Heinrich*)——中，用日渐深厚的风格资源和叙述平衡，用日渐扩大的情节冲突范围，“教育小说”激励主人公自我相应地成长。我们阅读小说的时候，也在跟着成长。

其他文学中也有类似的著名小说，比如，狄更斯的《大卫·科波菲尔》(*David Copperfield*)、福楼拜的《情感教育》(*L'Education sentimentale*)、乔伊斯的《一个艺术家的肖像》。但德国人对成长的母题、灵魂受教育的母题有特别的执着和领悟。罗曼·罗兰在写最典型的现代“教育小说”《约翰·克里斯朵夫》(*Jean-Christophe*)时，有意选择了德国主人公。对于这个带有鲜明德国特色的文类，《菲利克斯·克鲁尔》进行了明确辛辣的戏仿。

所有的教育小说都开始于一个孝顺或叛逆的主人公之家。脾气严厉、喜欢讲排场的资产阶级父亲；躲在母亲房间中乞求原谅；叔叔阿

姨的扶持；宗族的狂欢庆典（乔伊斯和普鲁斯特用宴后的困倦表现得淋漓尽致），这一切构成了必要的序曲，揭开了小主人公走向艺术家、大亨或享乐主义者的人生画卷。《菲利克斯·克鲁尔》也是这样开头，只不过多了一丝讽刺。

克鲁尔出身于一个嗜酒的破落贵族之家。在用蜡做成的银色主教冠和紫色法衣之下，罗蕾莱香槟酒瓶里装的是醋。妈妈用尺子衡量奥林匹亚山神的大腿之时，小孩子则观察“他们亲热时”的淫秽线条。菲利克斯祖父的名字斯普雷斯特尔，就蕴涵了外表圣洁、内里腐化的主调。这个名字的字面意思就是“发霉的牧师”。也许这个名字过于喜剧神秘：在摩泽尔的某个葡萄园，日落前采摘的发霉的葡萄，酿造出一种稀有的冰酒（法国人叫“破落贵族”）。从发霉的贵族血统中，年轻的克鲁尔诞生，像晶莹的冰葡萄酒。

“教育小说”带着主人公踏上仪式性的自我追求之路。他的旅途（根似乎在骑士时代的考验中）要经历一连串的施洗考验：学校、职业选择（职业本身就是个带有神圣内涵的古词）和爱欲。《大卫·科波菲尔》和《斯塔兹·罗林根》（*Studs Lonigan*）中有同样程式化的过程，只是语言不同。菲利克斯·克鲁尔追求自我的过程就像举着一面讽刺之镜，嘲笑他那神秘的学校教育，嘲笑他的成长。他靠作假和装病，学会逃学，躺在床上偷吃甜点。在一场漂亮的闹剧中（曼的作品中很少有闹剧），年轻的克鲁尔逃脱了兵役。一般说来，主人公一旦找到了自己的职业，成长教育小说也就告一段落：他听到了艺术创作、宗教信仰或社会服务的召唤。他扛着包裹开始了漫长的白日行旅。然而，没有任何召唤打断克鲁尔敏感的白日梦，他还沉迷于感官享受之中。他是个天生的喜鹊。发光的并不都是金子，有些只是黄玉。

很多时候，戏仿的尖刺藏在轻轻一笔之中，但却包含了丰富的学识。且看克鲁尔拿着偷来的宝石前往让-皮埃尔老师（皮埃尔象征着



石头和天堂卫士)住地的那条路。它穿过了教堂和公墓,然后是一条小街,“智慧贞女街”。我们在《福音书》和中世纪传奇故事中见到过智慧贞女。在此,她们进入了天堂一样的欧莱雅街。蔑视礼俗的寓意显而易见:克鲁尔走下了天堂的阶梯。

灵魂在爱的苦难中成长,这是教育小说的关键主题:威廉·迈斯特和米格依;大卫·科波菲尔和多拉;朱利安·索莱尔和热拉尔夫人,都无一例外。当初次品尝到欲望的苦涩与痛苦,当从对象不明的萌动到对某个人的专注,青春便留下了绿色的声响。在资产阶级文化中,这道成人仪式是决定性的程式,正如中世纪骑士戴甲守夜或巴布亚人的成年礼。从歌德到普鲁斯特,小说一直都在利用初次意识到成熟之爱作为顿悟。

克鲁尔没有这样沉重。这个侍者中的唐璜相信,“与我做爱得到的满足,比与普通男人得到的满足甜蜜一倍、刻骨铭心一倍,”他调情的对象从女仆到妓女,从女小说家到女王似的伊比利亚少女。他对性的看法,就像没有见过世面的男人吃牡蛎,欢快地狼吞虎咽。尽管他说自己性欲的冲动蕴藏着非凡的能量,克鲁尔本质上还是不好不坏。他玩火但不自焚。对他这个金童,埃利诺和内克坦恩同样有不可遏止的肉欲渴望。他们在他们之间游走,敏捷如舞者。这给了《菲利克斯·克鲁尔》一分优雅,一分轻盈的动感。但它也是最大的缺陷。我们就像看漂亮的猴戏一样,在借助想像看克鲁尔。他在空虚的感情上面走钢丝。

只有一次施洗是真正意义上的情感教育。卡卡克教授的宇宙学讲座在瞬息万变的轻盈故事中显得锐利辉煌。就连他那暗示着精神怪癖和情欲特权的可笑名字,也不能转移走他激发的惊叹:

这种相互呼应的旋涡和循环,这种进入宇宙星体的大气盘

旋，这种燃烧、烟熏、冰冻、爆炸、摧毁成粉末、高速俯冲，都来自虚空和正在苏醒的虚空——虚空也许希望继续沉睡，正等待重新入睡——这一切就是生命，也被称为自然，无论在那里，无论在什么东西之中，都有一个生命。我并不怀疑，一切生命，自然本身，从最简单的无机元素，到最有活力的生物，从这个有着丰满手臂的女人，到赫尔墨斯那样的神，组成了统一的体系。我们的人脑，我们的骨肉，与悬挂在星际空间坚硬废墟中的星星、星尘、黑云一样，都是由基本粒子构成的马赛克。

卡卡克引领克鲁尔进入炼金术，令人想起摩菲斯特对浮士德的显灵。在这个有一撮灰色小胡子、有一双“星亮的眼睛”的旅游者身上，有一丝撒旦式的洞见。倘若这里有滑稽模仿，它也是思慕性的戏仿。曼的自我意识是艺术家，歌德是他的神祇。与《浮士德博士》一样，《菲利克斯·克鲁尔》中这场强烈抒情是向最伟大的德语诗人歌德致敬，向他选择的知识和天谴神话致敬。

歌德作为戏仿的对象丝毫无损，《菲利克斯·克鲁尔》之外的曼却开心地戏仿。他在教育小说的家谱中的地位非常崇高。在《布登勃洛克一家》(*Buddenbrooks*)、《托尼奥·克罗杰》(*Tonio Kröger*)、《魔山》和“约瑟夫”三部曲中，曼写出了生活教育的经典，个体认知开花成熟的杰作。曼和歌德一样，无论是树叶还是人生的花冠，都是艺术家追求的理想和理由。如果说有人完全不靠人文教育的帮助，反而靠颠覆人文教育来成熟，那么克鲁尔就是最好的学徒。作为“反教育”小说，《菲利克斯·克鲁尔》戏仿了曼平生最重要的成就。

我们可以详细证明，《菲利克斯·克鲁尔》经常把经典小说中的特定主题和段落重新转化为笑声，或者巧妙地挪动重心。克鲁尔绊倒戴安娜，模仿了约瑟夫在波提乏家中的危险处境。克鲁尔参加医学会的

考试，模仿了《魔山》中最哀怨的时刻：约阿希姆努力争取医生的许可回到他的军团。曼的封山之作似乎带着一丝怀疑回顾过去的皇皇巨著。只有非常伟大的艺术家或临死前消除了名利之心的艺术家，才能如此看待自己的劳动。

但戏仿吸引人的注意力并不长，中国魔盒写作手法只是小游戏。《菲利克斯·克鲁尔》最脆弱之处，恰是那些纯粹游戏笔法，对格林兄弟、教育小说和曼自己的作品的风格化的戏拟。这本书的活力来自更隐秘的冲动。在巴洛克风格的机智和骗子经历的拼贴之下，有个强大的主题，对社会进行讽刺。

萨特认为，托马斯·曼的兄长亨利希·曼的《蓝天使》和《臣仆》(Der Untertan)对资产阶级统治下的德意志帝国进行了辛辣的讽刺。托马斯·曼风格的神秘内转、他的艺术观(艺术家是预兆和神话的解答者)，与身为讽刺家的兄长形成鲜明对照。但是，乔治·卢卡奇认为，托马斯·曼是资产阶级危机的主要见证人。托马斯·曼用审慎、强烈的艺术真实地记录下那个重商的中产阶级政权的习俗、价值及其变迁；这个政权利用1830年到1914年间获得的工业利润编织出精细坚实的道德之网。托马斯·曼是巴尔扎克和左拉的后裔。在《布登勃洛克一家》和他早期中短篇小说中，在《魔山》热病后面家族城堡的闪光意象中，纪念的是保姆和镶金边的世界、父亲雪茄和小人儿海员帽的世界，是资产阶级法律的理想、身份和礼仪的理想。

但是，身为伟大的艺术家，在他那里，真相的力量压倒了写作意图，曼表达出他对毁灭的预感。他听见咔嚓声音顺着秩序古屋的墙壁鬼影一样迅速地爆裂，他听到报死虫在咬着梁木。因此，他不顾自己贵族的倾向，一反信守的美学伦理价值，勇敢地讲出真相。正是这种勇气，给了《布登勃洛克一家》、《托尼奥·克罗杰》和《魔山》等作品结尾一丝怀旧但无情的反讽。《威尼斯之死》是一个时代的墓志铭。

当曼在 1954 年开始续写《菲利克斯·克鲁尔》之时，资产阶级的价值体系已经倒在瓦砾之中，正如布登勃洛克现实生活中走过的街道。更糟糕的是：人们以克尔恺郭尔和尼采预见过的方式看到，自由主义、人文主义价值的辉煌大厦，艺术和文化的光辉建筑，从内部诞生出集中营的时代、原子弹毁灭的时代，似乎像是在神秘的自戕。为什么会这样？这对未来的西方意识预示着什么？这些是《浮士德博士》的主题。《菲利克斯·克鲁尔》在笑声的掩盖下回到了社会和道德危机的背景，像颠覆了悲剧情节的滑稽喜剧。

小说中的讽刺光束很强烈，明显经过精心设计。开篇嘲笑了克鲁尔家表面上的大气。门铃按响之后，可笑地回响着施特劳斯的“春之声”，而就在此刻，大厦将倾。当债主拆了这座房屋，主人像填满东西的假人一样倒在地上。接下来，小说开始批判财富、资产阶级的势利、庸俗举止和贵族政治。克鲁尔欢迎葡萄牙国王的致辞尤其恶毒可笑，道尽了的卑躬屈膝和颐指气使的荒诞陈辞：

这个乞丐蜷缩在破烂衣服中，他的存在与将施舍物丢在他伸出的谦卑手中（当然，要注意避开任何直接接触）的骄傲绅士一样，对这个五彩世界作出了同样巨大的贡献。尊贵的陛下，这个乞丐知道这一点，他意识到世界秩序分配给他的特殊尊严，他内心深处不希望别的东西。要有不法分子煽动叛乱，才能使他不满足于骗子的角色，脑中生出违法乱纪的观念——人皆生而平等。

《菲利克斯·克鲁尔》中的这些话当然是假话，表里不一。克鲁尔曾经装成小帕格尼尼，尽管他不会在小提琴上拉一个音符。在更衣间，他从花花公子摇身一变成为邋遢、过气的二流演员。他装出机智的样子，滔滔不绝地说着各种外语，事实上他一无所知：这是典型的

贝立兹语言学习梦想。他假扮韦诺斯塔侯爵，就像进入保险箱窃贼的手套：“衣服成就了人，侯爵——或者反过来说：人成就了衣服。”那就是他伪装的力量，他挪用的不只是侯爵的签名、财富和言语，还盗用了我们很少能够移交给他人的东西，我们的私人记忆。

因此，克鲁尔一直认同赫尔墨斯。赫尔墨斯是贼神，也是面具大师。人们回想起他在安菲特律翁神话中的窃贼身份。在莫里哀和克莱斯特对安菲特律翁神话的重写中，曼发现了他们对这个变化莫测之神有令人不安的研究。像赫尔墨斯一样，克鲁尔也是伪装的老手，只要有机会，他就会从衣架上顺手取下一件衣服化装成另一个人：

……我伪装得越来越好，越来越自然。我也许会装成罗马的吹笛手，鬃曲的头发上戴着玫瑰花冠；我也许会装成英国侍从，穿着贴身舒适的绸缎，花边领和带羽毛的帽子；我也许会装成西班牙斗牛士，穿着缀满亮晶晶碎片的外衣和宽边帽；我也许会装成年轻的神甫，戴着漂白的假发……无论什么服饰，镜子让我自信，我生来就能穿它；别人对我说，我看起来恰是我想装扮的人。

每个人都上当受骗。这是讽刺的锋芒。“贵族家”的孩子们匆忙赞誉这个小提琴家骗子；葡萄牙国王在这个假侯爵身上发现“与他出身相合的”声音和哲学。曼的意思是说，一种社会等级（这个社会等级将假话当成神圣的令状，依靠无情的剥削和假装的斯文过日子）就准备遭人劫掠了。不仅是准备：在其歇斯底里的轻浮举止中，资产阶级社会欢迎那些前来打劫它的人，不管是葡萄牙国王伊瓦尔·克罗伊格还是公款盗窃犯菲利克斯·克鲁尔。

这是小说中最精彩一幕的意义。戴安娜叫道：“你不要在我的眼皮底下偷我的。我会闭上眼睛，假装睡着。但我会偷偷地看你偷……继

续，在我身边偷，摸索，徘徊，找东西下手，拿走！这是我最大的愿望。”当她乞求克鲁尔，“亲爱的，把我翻转过来，用鞭子抽我，直到鲜血长流！”这极具讽刺色彩的一幕正中卑贱堕落社会的受虐神经。

像巴尔扎克一样，曼利用色情作为社会批判的主要手段。正是在追求欲望和满足欲望的过程中，真相终将大白。我们穿上伪装，剥夺了我们假定的道德。曼滑稽模仿了19世纪末颓废派回忆录中的典型主题——家中女仆对小主人的性启蒙。克鲁尔自鸣得意的叙述中强行闯入了这个丑陋的经济社会现实：

与这家人的儿子就不同，随着他的成长，他也许会得到她的欢心，她也许早就有了这种感情，满足他的欲望，不只是尽到了家庭责任，而且提高了她的社会地位。因此，碰巧我的欲望没有遇到真正的抵抗。

天生具有双性（骗子与爱人）的魅力，菲利克斯及其化身在富人中穿行，像迷恋的催化剂。老爷们想像着他穿着苏格兰格呢裙；美国的女继承人们渴求与他闹点丑闻。英语俚语中正好有个一针见血的双关语：“prick”既指阳物，也指针刺。两者都能穿透金钱和阶层那俗艳的气球。《菲利克斯·克鲁尔》提醒我们，社会的外表无论多么优雅，有两个地方需要赤露：床上和坟墓。

我们现在看到的《菲利克斯·克鲁尔》只是未竟之作——第一部。这个骗子小说究竟应该如何收场？曼已经去世，我们无从得知确切答案。但有许多暗示表明，他心目中有最可能的结局。

这个故事以螺旋阶梯形式朝上推进，阶梯两边装满了镜子。它是尼采“永恒轮回学说”的隐喻，曼对这个理论非常着迷。一切似乎都

以相同的面貌再次发生。在法兰克福阳台上被看成是年轻异国美人圣像的两个年轻人，显然将以诺瓦诺斯的样子再次出现在阿根廷。里贝诺，这个漂亮的埃斯帕达，穿的衣服完全与斯普雷斯特尔穿在小克鲁尔身上的衣服相同；斗牛士长得完全像侯爵。佐佐是扎扎的化身；在强烈爱欲色彩的嫉妒关系中，她和母亲再现了奥林匹亚女神和克鲁尔夫人。真正的韦诺斯塔和他的替身事实上是同一意象的孪生折射。小说剩下的部分应该追随他们的冒险，跟随他们远离或逼近镜廊。只有卡卡克似乎独一无二，能够看穿菲利克斯·克鲁尔。有许多暗示表明，只有他是作为向导或没有戴面具再次出场。

我们知道，化装舞会终将在厌倦的凌晨结束，克鲁尔的骗术也终将被戳穿。《菲利克斯·克鲁尔》开篇的第一句话就提到了厌倦、闲适和彻底隐退。这是在反复暗示监狱。骗子故事的重要成规是，玩弄骗术的人应该被骗。克鲁尔是卡卡克揭露的吗？他在偷香、偷金的狂热欲望中走火入魔？他为了搞清他的孪生兄弟——真正侯爵——的名字，才进的监狱？当然，也有许多暗示，故事有快乐的结尾。斯普雷斯特尔“注定会彻底改变我的命运”。《菲利克斯·克鲁尔》中这个声音有些疲惫，但并没有背弃。

我们不能说得更细。在《菲利克斯·克鲁尔》中，曼歇息下来，进入了安闲的幻想之境。故事的细节也许还没有在他的脑海中想好。即使已经想好，他也把秘密带进了死亡的坟墓。那里，赫尔墨斯依然是向导。

## 劳伦斯·达雷尔与巴洛克小说（1960）

随着《克利》（*Clea*）的问世，达雷尔的“亚历山大四部曲”——《朱斯蒂娜》（*Justine*）、《巴萨扎》（*Balthazar*）、《芒特奥利夫》（*Mountolive*）、《克利》——画上了圆满句号。近来的小说中很少像他的作品那样引起更激烈的抨击。批评家纷纷断言，达雷尔不过是浮夸的骗子，只会编织语词，堆砌花哨的滥调；视角荒唐而狭隘，是米勒（Henry Miller）的小跟班，散发出维多利亚晚期的颓废气息。而在别的地方，特别是法国，批评家用同样激烈的语气宣称，“亚历山大四部曲”是普鲁斯特和乔伊斯之后现代小说最生动的表演，达雷尔是一流天才。争论的主要源头是达雷尔的风格。事实上，这种风格是达雷尔艺术生活的核心。当读者首次进入《朱斯蒂娜》的世界，感觉像遇到林立的障碍；而读完《克利》，他就会知道那种风格也正是达雷尔意旨的秘密所在。因此，他句法的形式和闪着奇异之光的语词，必定让读者吃惊。请允许我先从《芒特奥利夫》中引用两个例子：

浅滩里的水浓得像胶水一样，银白色的鱼儿开始跳进暗空，像硬币一样闪闪发光，最后落回到浅滩。鱼儿在空中划出的光圈



互相接触，重叠，形成一条完整的腰带；当鱼儿重新落回到水中，立即发出碎裂的水声。我们卷起手中拿长长的捕网，两端碰头，收拢成黑色的鼓鼓一团，像圣诞节时的长袜，装满不停跳动的鱼儿。鱼儿受到惊吓，它们惊惶失措的跳动撕破了锅的平静表面，溅起的冷水弹到啾啾声响的灯泡上。这是令人战栗的收获，冰冷的鳞屑和不停拍打的鱼尾。刺激的生死搏斗像战鼓一样具有感染力。收网的时候笑声震撼了空气。芒特奥利夫可能看过阿拉伯人把白色长袍挽起来扎在腰间，手稳稳地抓住身边黑色的船头，身子前倾，把连在一起的鱼网慢慢地向前推。光线照在他们黑色的大腿上。黑暗中洋溢着粗野的快乐。

他慢慢地走进风暴的半影，惊讶地发现地平线的光线像一把弓朝后张开。奇异的阳光碎裂成红宝石，散落在内港里的军舰上（荷枪实弹的军舰蹲在水上，就像长了角的蟾蜍）。还是这座古城……用锡箔纸、蜗牛壳、破角质物和云母修成的人行道破败不堪；土砖建筑变成了牛血红；在阿里广场上散步的情人，面对一场陌生的雨，顿时手足无措，就像未调音的乐器发出闹心的声音。喏当作响的紫色电车驶过两旁长满棕榈的海滨带。这个废墟一样的古城，街道上布满了周边沙漠地带吹来的湿润的棕色尘土。他再次有了全新的感觉；他任由这感觉全盘占据他的意识——轮船呜咽着缓缓开向夕阳深处的沙滩；火车像钻石洪流一样涌向内陆，滚滚的车轮声，回荡在砂石峡谷之间，回荡在废弃已经、尘灰满布的庙宇之中……

这种风格就像马赛克。每个词都固定在精确明亮的位置。达雷尔用他的笔触，一点点地把他奇特的感觉语词镶嵌进意象图案，构成触

手可及的暗示，如此精致迂回，以至于阅读完全成了感官理解的过程。这些鲜活的段落似乎在触摸读者的手，它们有着复杂的听觉和乐感，光线似乎在明亮的窗花格一样的语词表面嬉戏。“哐当作响的紫色电车”带来的感官感受，完全像一个点彩派画师的杰作，将光线分散成细小精确的斑点，把视线里的一切元素重新组合成令人难忘的图案。今天，没有一个用英文写作的人像达雷尔一样致力于呈现语言的光亮和乐感。

但这并不意味着这种错彩镂金的风格全副武装地来源于达雷尔的个人天赋。达雷尔置身于巴洛克文学的坚实传统之中。在17世纪，布朗爵士（Sir Thomas Browne）把句子建筑成崇高的拱门，使语词回荡着响亮的门铃声。伯顿（Robert Burton）在《忧郁的剖析》（*Anatomy of Melancholy*）中使用的主要手段与达雷尔一样：通过堆砌辞藻来丰富意义，把名词和修饰语组合成巍峨的目录表，供读者的眼睛像寻觅古玩一样快乐闪光。《朱斯蒂娜》嫡传了德·昆西（De Quincey）洪亮的狂热语词。最近的例子是康拉德。在《吉姆爷》（*Lord Jim*）后半部和《救援》（*The Rescue*）中，康拉德使用语词的方式，就像一个豪华奢侈的珠宝商在炫耀他的奇珍异品。在这里，语言就像织锦一样缠绕读者的感官。

这种巴洛克式的叙事风格理想在目前颇受冷遇。现代人的耳朵受到的训练是去倾听海明威的简朴语词和刻意贫乏的节奏。现代作家反对维多利亚时期的繁复，转而膜拜简洁。他让日常话语变得精练，但保持了其本质上的单调。只需抽取“亚历山大四部曲”中的一页来与海明威或格林（Graham Green）的作品进行比较，就等于是将镶满黄金珠宝的拜占庭时期镶嵌图与一张黑白照片放在一起。我们不能用一方来对另一方作出公平判断。但这并不表明达雷尔是一个颓废的炫耀者，也不表明他的英语文学观就错误。我们也许会感激海明威和他无

数的效仿者使语言变得冷漠和干涩，他们把直接的美德重新带回给小说。但他们付出了代价。当代英语的用法往往贫瘠、缺乏想像。政治和叙事的风格接近于文盲的水准。相比 17 世纪、甚至是 19 世纪晚期受过教育的人，我们能够书写的语词要少得多，我们用于言说的语词相对更少，而且更加含糊。不管是在广告和漫画中，还是在电视上，我们的文化与其说靠语词生存，不如说靠图像生存。因此，像达雷尔这样的作家，他对话语纯粹的丰富性和感官的多样性有着莎士比亚和乔伊斯一样的兴趣，也许让人觉得别具一格、难能可贵。但是，反对之声却不绝于耳，部分原因来自我们贫乏的感受力。

可是，谁敢打包票“亚历山大四部曲”不会引起读者对叙事文学产生新的兴趣？许多现代作家开始回归语言的领地。《洛丽塔》的魅力恰恰在于纳博科夫重新发现了风格的资源，重新发现了风格化是一种反讽认知模式。从康拉德、纳博科夫到达雷尔，这条谱系颇有启示性。这三个人都从一定的距离之外走近英语，康拉德和纳博科夫的英语不是母语；达雷尔是爱尔兰人，出生于印度，对地中海东部的希腊语和法语遗产颇有研究。他们的作品由于有个人的发现，从而具有令人惊叹的品质。与大多数现代小说家不一样，他们使用的语词就像是深埋的宝藏。

但是，达雷尔的风格不只是一种形式工具，它还包含了他的核心意图。“亚历山大四部曲”都围绕着这样一个定律：理性的力量渗透不了行为和世界的终极真理。如果真理真的能够理解把握，哪怕是瞬间的彻悟，那么，洞见过程就是感官的完全吸收。达雷尔用了一个特殊的比喻来表达他最重要的观点，他告诉我们，灵魂进入真理，就如男人占有女人的身心。这个观点并非达雷尔首创。早在东方和中世纪的神秘主义中，它就发挥了非常重要的作用，但丁的作品和 17 世纪玄学派诗人的色情譬喻中也能见到它的身影。它还是诺斯替主义的核

心，而诺斯替主义的堡垒就在亚历山大。这里正好与劳伦斯有关。在“亚历山大四部曲”中，我们可以感觉得到 D. H. 劳伦斯的存在，其中一个主角与 D. H. 劳伦斯还有私交。像 D. H. 劳伦斯一样，达雷尔坚信，感官的智慧比掠夺性心灵的智慧更真实、微妙。达雷尔和 D. H. 劳伦斯都在性爱中看到对身份的重要肯定，看到通往灵魂的惟一真正桥梁。达雷尔笔下的人物互相追逐，交织出复杂的性爱故事，因为惟其如此，幽灵一样游荡的精神才有了生活的实质。

这种神秘的感官认同包括的不只是个体身份。我们对现实的全部认知依靠类似的启迪（乔伊斯称之为“顿悟”）。正是一点点地积聚顿悟，我们才最终理解了周围的世界——在达雷尔这里，才最终理解了亚历山大这座城市的真实面貌。达雷尔用来包围对象物的形容词，就像长长的闪光的阿拉伯式花饰，不只是在训练语词杂技。它们连续攻击事物的内在神秘，企图（经常气急败坏、充满戏剧性）用精确语词编织的网囚禁现实。达雷尔的感应力超强，他能感觉到光线、气味和声音的繁复变化。他是从变动不居之流上的倒影来看世界，他是从不断变化的季节、颜色和心情的万花筒中来捕捉城市的本性。他对亚历山大城的书写取得了辉煌的成就。达雷尔笔下的这座城市（当然，不是我们平常熟悉的那个埃及港口城市）是虚构建筑中的真正丰碑。在繁复与连贯方面，它堪与普鲁斯特的巴黎和乔伊斯的都柏林媲美。

画家不断地回到同一个场景，体验光线的变化，积累细微的差异，这样的技巧不仅用于城市的描写上，也用于整个故事情节。像日本寓言《罗生门》和皮兰德娄的戏剧，从连续的视点反复重述相同的事件。叙述者对朱斯蒂娜、对牵扯着朱斯蒂娜的科普特富豪的神秘生活、对梅丽莎这个金牌妓女、对朱斯蒂娜与波司华顿之间关系的第一印象，在《巴萨扎》中得到讽刺性的修订。“亚历山大四部曲”应该以活页笔记本的方式印刷，读者可以将后面公布的答案提前拿去填

补先前的空白。小说中一切事物都不是它们看上去的样子。在《克利》中，主要的叙述者也卷入了行动的旋涡。无论是关于那若斯的谋杀案（近代小说中最伟大的一幕），还是朱斯蒂娜神秘地逃往巴勒斯坦，还是包围着内西姆和芒特奥利夫、使他们联系在一起但又彼此分离的那张阴谋之网的真正本质，这一切都没有解释明白。更为复杂的是，小说中有三个作家，他们自身也是角色，甚至连那些不靠语言吃饭的人，在某些方面也像达雷尔一样，精于风格和操纵情感，老练的手法令人眼花缭乱。这部小说中道收笔，留下一串诱人的记号，提示故事可能发展的种种方向。这对达雷尔的意义也至关重要。真正的诗人（达雷尔在成为小说家之前只是一个小诗人）知道，时间和行动就像尼罗河水一样川流不息。他让我们看到河流的深度和流速，他将石子扔进河水，打碎了月亮的倒影，但他不能用语词的筛子截断河水的奔流。

达雷尔说：“‘亚历山大四部曲’的中心题材是探究现代爱情。”他探究的范围很广，最大限度地从萨德和心理学中汲取灵感。我们在迷宫一样的城市不但找到了男女爱情，而且找到了更幽暗的欲望小径。就像法国17世纪小说家杜尔菲的小说《阿斯特蕾》（*L'Astrée*），“亚历山大四部曲”也是爱欲的地理学。《克利》是普鲁斯特小说中同性恋情悲剧的缩印版。芒特奥利夫受到诱惑，进了一家雏妓院，里面的小女孩子个个瘦骨嶙峋，像蝙蝠一样围在他的身边。警长梅姆里克是一个骄奢淫逸的虐待狂。我们还碰到了恋物癖、易装癖、露阴癖、窥阴癖。四部曲中最严肃的爱情故事——波司华顿和梅丽莎之间难以忍受的热恋——是一个乱伦故事。批评家在大量繁杂的性关系中看出堕落的特征。有人指责达雷尔追随斯温伯恩和比亚兹莱，提供色情知识的华丽片段。有一两个例子可以证明这样的指责。但从整体来看，这种指责完全不着调。达雷尔挖掘感官引诱的暧昧和隐蔽，正是因为

他相信，只有在肉体闪烁或绝望的接触中，我们才能进入生活的真谛。而且，在他的小说中，几乎没有什么色情或色情狂的暗笑。达雷尔笔下的爱情有一种灰烬的味道。当梅丽莎烧掉她哥哥的“不朽”信件（在此，朦胧响起的是关于拜伦的传说），她证明了达雷尔对感情的看法：极端强烈的情欲带来的是彻底的毁灭。我们最后一眼见到的朱斯蒂娜——裸身站在达利的床边，勾引燃烧已尽的激情做出空洞姿态——是一个彻底失败的形象。正如在许多完全体验过感官生活的花公子那里一样，达雷尔身上也有一丝清教徒的气息。

尽管“亚历山大四部曲”的物质世界和情感天地非常宏大，但读者总有一抹琐屑的疑云挥之不去。这里才是批评家面临的真正难题。为什么在这个完美设计的生活寓言之核心有一种无法否认的空洞感？我认为有两个原因。

达雷尔用戏剧化的方式表现了宽幅的感受力，但他对人物角色的塑造更为特殊。所有这些迷人的外国人都有相当高的智力；他们用抒情力量和无穷精妙的手法表达情感，他们一直意识到自己的生活比普通人的生活更敏锐、脆弱。他们是从同样易碎的玉石上切割下来的产品，像经过巧妙排列的镜子一样互相映照。在整个情节中，镜子起着重要的象征作用（在萨德的作品中一样）。这是个危险的作用，因为尽管镜子繁殖着形象，并将形象拖入镜中，但它们也将形象与外界隔绝。在达雷尔的笔下，甚至连大海也是纳喀索斯的池塘。

而且，小说的视角极端个人化。社会政治生活的风暴吹过背景城市，没有赋予任何重要意义。内西姆及其家族卷入一个加快科普特独立的黑暗阴谋中，他们向巴勒斯坦开动了枪炮，但我们不清楚他们究竟干得怎么样。《芒特奥利夫》和《克利》之间笼罩着世界大战的阴影，在《克利》的开头，有一段描写亚历山大城遭受的空袭。这是一段令人难忘的文字，火箭弹在天空中狂泻下“一簇簇漂亮的星星、钻

石和碎玉”，德国的飞机像“银灰色的飞蛾”一样带着“致命的沉闷”穿过从炮台下喷出的“一串火辣的钻石”。但是，无论是这次恐怖的空袭，还是这段情节的真正意义都没有表现出来。它只是在风格的拱顶之上添加了一幅镶有珠宝的微型画。达雷尔在某种程度上把自己的工作降低到了金匠的地位。<sup>[1]</sup>

现在，没有人会如此荒诞地要求达雷尔写一本“社会意识”小说。但是，达雷尔把他的虚构世界与入侵的政治社会事件割裂，使其更狭隘、脆弱。乔伊斯的私密话语和风格试验之后站着荷马史诗式的稳定结构。普鲁斯特对社会、政治和军事事件的密切关注，支撑着他独特甚至变态的人类行为观。《追忆逝水年华》中的夏吕斯男爵与四部曲中的内西姆和巴萨扎一样古怪，但是，在巴黎上空夜间巡航的德国齐柏林飞艇则是可怕的真实，它们载着的是历史危机的重负。与此类似的是，劳伦斯也赋予了个人经验叙事一个稳固的锚链，紧扣住社会现实。查泰莱夫人的传奇与达利和梅丽莎的传奇同样是狭窄的个人事件，但是《查泰莱夫人的情人》却是对阶级关系的深刻洞悉。

由于封闭和极端个人化，“亚历山大四部曲”的细节比宏大结构更有说服力。完全跳入生活的是那些次要人物：思科比是托比叔叔之后英文小说中最好的怪人典型，那若斯的沉默成为一种艺术语言。读者记住的不是主要情节，而是一些插曲和琐细片断：芒特奥利夫隐约的童年；朱斯蒂娜和阿尔诺蒂（这人几乎没有在四部曲中露面）的情事；法国外交官庞巴尔精美的意外事故；卡波迪斯里亚叙述的黑色魔法体验。像中世纪的灯饰一样，边缘往往比中心明亮。

---

[1] 奇怪的是，主张坎普艺术（Camp）之人没有把达雷尔推崇为先驱和典范。事实上，达雷尔的许多风格态度和人物声音与坎普世界的漫不经心、前卫优雅、淫荡友爱、语词精美和色情冷淡有天然的联系。而且，以此看来，亚历山大四部曲暗示了坎普艺术与爱德华时代的纨绔主义之间不无关联。

但是，“亚历山大四部曲”也有一个独特的败笔。《克利》明显逊色。它只是下意识地对前面三部曲作生硬的注解。连篇累牍地引用波司华顿的笔记不但单调得无法忍受，而且成了对达雷尔自己风格的戏仿。克利差点淹死那一幕，可以当成经典的案例证明为什么不应该用象征主义。时间和心死带给朱斯蒂娜和内西姆的摧残就像赤裸的事实一样抛在我们面前。达雷尔一点没有用心想使它们从心理学上说得过去。我猜，事情可能是这样：达雷尔写完了前三部曲之后，感觉到伟大的成就已经到手。当他写第四部曲时，他似乎有全盘砸锅的恐惧。他不敢冒险，只对先前的主题作了系列微调。因此，《克利》这部终曲明显代表着勇气的匮乏。

然而，即使我们提出了这些保留意见，“亚历山大四部曲”的魅力仍然毫无疑问。任何一个关注英语小说活力和小说形式之人，都会对这部奇怪而刺激的作品产生兴趣。我们靠这部作品产生的年代太近，不能确切说出它将来在 20 世纪英语文学中的地位。但我猜想，它会位于哈德逊（W. H. Hudson）的《翠谷香魂》（*Green Mansions*）之上，堪与劳瑞（Malcolm Lowry）的作品同列。几乎可以肯定地说，达雷尔在 20 世纪的英语文学史上会有一席之地。



## 建构一座丰碑（1964）

“œuvre”一词难译。它不只是指“一个作家的全部作品”。它还隐含了一种方案逐渐显形的逻辑。在“œuvre”中，不同的文体——小说、诗歌、批评——呈现出个人的统一性。成就是靠整体来衡量，总和比任何部分都伟大、连贯。对外宣布要发行“œuvre”，这是法国人和德国人的典型做派，是以一排装帧统一的卷册将一个人的著作一网打尽。这与美国的习惯恰成鲜明对比。在美国，即便经典文学作家的作品也不全部结集（比如，直到现在，梅尔维尔的全集还没有编撰）。正是明确模仿这种欧洲习俗，詹姆斯为自己建构了一座文字的丰碑，这就是卷帙浩繁的纽约版《詹姆斯全集》，青紫色的封面庄严肃穆。

欧美的区别不只在编辑形式体例上。美国作家，特别是过去几十年的作家，发现很难保持连续性，很难使个体的创造行为变成自然生长臻于圆满的组成部分。福克纳纯属例外。他与众不同的灵巧和耐心反衬出许多同代作家的失败。一个作家首度出手一鸣惊人，再度出手就紧张地炒冷饭或别扭地拼凑新东西，三度出手就在创新和平庸之间左右摇摆，这样的创作轨迹，已然成为美国作家的惯例。近来最好的美国小说，都在才华的轮盘赌上赌输赢，缺乏用心建构。

有些原因表面上很明显。处女作一炮走红，随之而来的是金钱的回报、批评家的吹捧和个人的名声，但是这些同样把作家推向危险的境地。如果他接下来的作品没有达到甚至挑战了批评家为其预设的套路，就会遭致报复性批评（诸如，梅勒、琼斯、斯泰伦的遭遇）。在美国目前的境况下，作家要赢得那一小部分忠诚而苛刻的读者并不容易，这批读者将成为持续耐心的回声，应和着他不断深化的艺术。现在，实验的空间可遇而不可求。

英国作家虽然有呼吸的空间，但真正的境况更加灰暗。一本书即使反响良好，收益也可怜。按照美国的标准，从下一部作品中预支的稿费少得可笑（如果出版商预支 250 英镑，许多成功的英国小说家就会额手称庆）。批评界的口风更紧，吝于溢美之辞。大学或创意写作协会懒得用死气沉沉的目光关照活生生的作家。但是，仍然有这种可能：一个好的出版商会培育某位作家，哪怕其作品销量有限，仍然愿意出版。由此也许会构建一批宝贵的核心读者，他们自己去发现作品的价值，并渐渐确立这些作品的地位（他们见证了波伊和威廉斯等人全集名声的潜滋暗长）。最重要的是，英国的生活方式鼓励隐私，提倡小范围、宁静、朴素的物质生存方式，比如，鼓励作家慢慢形成自己的声音和目标。因此，有一批数量可观的当代英国小说家，比如，鲍威尔（Anthony Powell）、默多克（Iris Murdoch）、康普顿-伯内特（Ivy Compton-Burnett）、伊夫林·沃（Evelyn Waugh）、斯诺、达雷尔、斯巴克（Muriel Spark）；他们真的是在创作“成长小说”，他们的作品中有建筑的活力。有人也许不喜欢他们全部的作品，但他们的某些书中的确有一种整体感。

戈尔丁可以为证。他直到 43 岁才发表小说。此前，他在索尔兹伯里（Salisbury）的一所学校当老师。他生活在英格兰西南角的康沃尔郡，远离伦敦的文化泡沫和新闻界。尽管他声名斐然，但直

到现在他的收入依然不够丰厚。他能够自立，也许更多是靠在美国的演讲所得，而不是靠英国的版税。他的生活方式和他的教师生涯使得他（或逼迫他）延缓了工作的步调。《蝇王》（*Lord of the Flies*）于1954年发表；翌年问世的《继承者》（*The Inheritors*）其实早就写成，并且作了修订；篇幅很小的《品契·马丁》（*Pincher Martin*）在1956年推出；三年后，《自由坠落》（*Free Fall*）诞生。戈尔丁的新小说已经让人等得不耐烦了，但他能沉住气，总是反复修改。《塔尖》（*The Spire*）历时5年才完成。这也是逐渐显形的一部分，观念成长的一部分。

现在，戈尔丁在美国的地位甚至比在英国还高。一度，他取代了加缪和塞林格，成为大学书店的新偶像。《蝇王》成为年轻人的接头暗号。许多学术论文开始将这本小说鲜活的肉体压制成没有生气的粉末。戈尔丁触摸到了美国人一根特别的神经。

这并非偶然。他近乎完美地再现了美国小说传统（将小说视为传奇、黑色神话和哲学寓言）和英国小说范式（将小说视为社会批判）之间的典型冲突。《蝇王》和《品契·马丁》的先天祖先是霍桑的故事和梅尔维尔的《漂亮水手》（*Billy Budd*）（诚然，《蝇王》的情节来源于一个英国男孩的冒险故事，在某些方面，也受英国作家休斯的小说《牙买加的风》影响）。戈尔丁将道德寓言与感官细节奇妙地连接起来，他的视野中充满幻想、孤独和暴力，在许多方面都近似于爱伦·坡、霍桑和梅尔维尔。要在英国文学中找点像他那样的风格，人们自然会求助于英国伟大传统中的“外人”——勃朗特姐妹、史蒂文斯、考柏和波伊斯。

戈尔丁有意无意地选择了远离当代英国小说陈规的主题和场景。只有《自由坠落》可能带有凯里（Joyce Cary）的回声，地点放在英国主场，支柱是英国社会；但是，即便在这部小说，最主要的手法依

然是暴力和危局。《继承者》的背景是史前时期；《塔尖》的背景在中世纪。《蝇王》中的岛屿和《品契·马丁》中的岩石与欧洲大陆的阶级、社会和现代危机之间有明显的线条在联系，但这些线条穿过的是陌生孤立的海洋。

戈尔丁的小说主要围绕三个重要主题或“迷思”：暴行、孤独和意志。我们可以观察戈尔丁怎样从一本本书中提出和探索一个主题，他怎样从不同的想像力角度挖掘主题直到成为自家的独门秘技。《继承者》和《蝇王》是非常亲密的一对，《品契·马丁》（四面环海的小岛寓言）再现了《自由坠落》中的禁闭和孤独。《自由坠落》的书名点明了是高度和眩晕的寓言，是在暗喻自由意志和危险中的优雅，这些恰是《塔尖》的主题。

这些主题之间关系密切。人类健全的心智和理性的习俗所编织的肌体，不断受到暴行或疯狂的蚕食。弗雷泽《金枝》（*The Golden Bough*）中的一段话可能会是永恒的铭文：“我们似乎在薄薄的地壳上前行，地下沉睡的力量随时会将地壳撕裂。脚底一声空洞的私语，头上一丝火星的闪耀，都在告诉我们即将发生的危机。”显然，弗雷泽的假说（许多仪式恐惧和巫术魔力在现代精神中依然存在）对戈尔丁依然很重要。但是，文明的反击相当含糊。在《继承者》中，文明让位于更合理有效的暴行。《蝇王》尖刻地戏仿了卢梭的儿童之梦和高贵野蛮之梦；小说中那群疯狂的家伙，借助现代战争，借助比男孩更有纪律、最终也更加邪恶的暴力，重新恢复了秩序和文明——这在同名电影中得到了更多的强调。

孤独也是双刃剑。脱离群体的传染，没有捷径可言。独自生活在一块岩石上或《自由坠落》中黑暗的拖把储藏间（像爱伦·坡一样，戈尔丁也擅长描写窒息、孤独和禁闭），人的性格会分裂为恐惧的原始碎片、极度自私的原始碎片。我们一起警告灾祸降临，但我们独自

撕裂肉体。蒙受天恩的机遇要靠大量的意志劳动：把灵魂变成纯粹的意志火焰，我们死死抓住岩石的顶端，我们蔑视罪恶的嘲笑图腾，我们冲出储藏间。但付出的代价是失去了心智的平衡，这足以致命，时间一长，我们会眩晕，然后一头栽下。

这就是《塔尖》的情节。索尔兹伯里地区圣母教堂的教长乔瑟林突然有一种快疯狂的念头，要用石头在教堂中殿上建一座高 400 英尺的塔，塔尖要像箭一样永不停歇地飞向上帝所在的天堂。在造塔的石匠和其他教长看来，在全体教士和外人看来，乔瑟林的想法不但荒唐，而且亵渎神明。这样的尖塔无法建造，在疯狂的重压之下，塔基粉碎；教堂的基柱在难以忍受的作用力下呻吟弯曲；教堂的木石结构在凌厉的秋风中摇摇欲坠，令人毛骨悚然。

为了自己强烈而坚定的梦想，乔瑟林不惜抛弃职责，抛弃理智。他用于建塔的钱不但受人嘲笑，还沾染上腐臭的气息。在被雷击的中殿，满地瓦砾，臭水漫溢，蜡烛熄灭了，唱诗班也陷入了沉默。教堂中充满纵欲和谋杀。教徒像《蝇王》中的狼群四处逃窜。从教堂撕裂的腰部伸出去的塔尖，影响着所有在它阴影下走过的路人。但乔瑟林依旧奋不顾身地投入疯狂的意志。一个天使站在他的背后，对他的决定表示神秘的认同。他是上帝的信使，还是乔瑟林化身火焰的燃烧意志？乔瑟林在灵魂的勾引下，最后爬上了尖塔，把最大的一枚钉子敲进塔尖。然后，他以既是极度的自卑也是对上帝意图大胆探询的姿势，猛地扎向教堂东南角的基柱。在塔尖自由坠落之前，他已经掉到石地上，身体焦糊，气绝身亡。

这个寓言非常简洁。只有在进出乔瑟林迷梦的强光之时，才有次要角色出现。从塔尖看到的是拥挤的屋顶、河流、草丘、潮声隐约的大海。天空和季节的轮子以不断升高的尖塔和八边形的教堂为轴旋转。小说的每一页都承受着反叛石头的重压。

这部作品显示了戈尔丁所有的独门绝技：短小的句子控制着节奏；抽象名词和具体动词交织；省略冠词造成奇异原始的紧张感。几乎在戈尔丁的所有作品中都一样，正常交谈和内心独白突然交替。他的语言仿佛触手可及。甚至皮肤能感受到光线的坚硬：

在每一处，微尘赋予了光线的枝干以尺寸的意义。他再次对着它们眨了眨眼睛，看着近在手边的一粒粒微尘上下翻滚，或者一起扬起，像一阵风中的蜉蝣。他看见微尘像云一样飘流，盘绕，偶尔静止，在最遥远光线的枝干中，变成蜜黄色，涂抹在大教堂上。

显然，这本书有强烈美感和鲜明风格。但我认为，这不是一本好小说。它的主题原本强烈喜悦，但逐渐变得静止，带着虚夸。我们在第一页就知道，乔瑟林将建造一座尖塔，他将在燃烧的意志中死去。小说中闪亮的语言有些单调。我发现自己一直在跳读，希望找到生活的曲折或语调的起伏。我们会有这种印象：这是印度传统音乐拉加的旋律，精妙，正式，演奏得很美，控制得很好，但不知所以。

而且，核心结构和许多细节都过于陈旧。这种以痴迷为主题、以独特的疯狂意志和目标为主题的小说或戏剧，是19世纪的文类，比如，梅尔维尔的《白鲸》、巴尔扎克的《对于绝对的探索》(*La Recherche de l'Absolu*)、左拉的《作品》(*L'Oeuvre*)。霍桑的小说中经常出现的主题就是一个只为完成一件完美作品的疯狂匠人在与黑暗进行交易。疯狂的意志、神秘的教堂、尖塔、眩晕，让我们回想起易卜生的戏剧《布朗德》(*Brand*)和《建筑大师》(*The Master Builder*)。扮演着乔瑟林良心守护人的哑石匠，他那无人知晓的痛苦，在雨果

的《巴黎圣母院》中能够找到前驱；《冰岛渔夫》（*Hans d'Islande*）和《品契·马丁》似乎与雨果也有联系。

整部寓言中充斥着陈词，令人厌烦，不堪重负。塔尖就是遭受暴风雨蹂躏的船桅。它象征着阳物。乔瑟林一死，它也就像人类知识的苹果树，最终“自由坠落”。性诱惑长着红色头发。大多数人物像扑克牌一样。

这正成为戈尔丁作品的主要问题。寓言表面上有力。除非背后有真正复杂的议论和阅读的经验支撑，否则就会变得空洞。戈尔丁的寓言使人类的可能性变得深邃但却日趋狭窄。特别引人注意的是，戈尔丁的作品排除了男女关系。其中只有一个女人完全具有活力，她就是我们在《自由坠落》中偶尔惊鸿一瞥的塔菲。在这点上，戈尔丁的小说也与爱伦·坡、霍桑、梅尔维尔相似，都充满了阳刚之气。

戈尔丁选择中世纪作为背景，故事情节极度简单，这些都意味着退却，拒绝将他的创造天赋与更复杂的当代问题纠缠。但就像卡夫卡的作品一样，虽然情节极度简单，但只要充满悖论，只要蕴涵深刻的原创性和丰富的意义，还是能成就最伟大的作品。当乔瑟林从摇晃的塔尖摔下，这个喋喋不休的问题是——那又如何？

我这么问，表明了我的不自信。在评论戈尔丁这等级别的作家和意图的统一性之时，批评结论只是暂时的。我一直在重读《自由坠落》，重读《品契·马丁》中对炼狱的暗示。很明显，戈尔丁在作某些尝试，他的下一部小说也许会让乔瑟林教长看起来轻薄虚夸的激情更有力量。我们都在生命的中途，现在就断言他还没披露的宏大计划失之轻率。

简单说来，我担心的是，我们正在走向一种笃信、一种积极的神秘气息，但是，这个目标远没有艺术家戈尔丁的强大力量那么有趣和隐秘。光线在召唤，戈尔丁优雅地描绘了它现在的缺席或痛苦的光

芒，但这光线最终也许不过是高教会派的烛光。这点可以解释戈尔丁在美国校园的声望。像加缪和塞林格一样，尽管使用的是完全不同的语词，戈尔丁似乎体现了对启示的极度偏好，并且把这种偏好神圣化。一个伟大的小说家，作为新的感情和不安的塑造者，有更好的事要做。



## “死亡是一门艺术”（1965）

我还没有读普拉斯（Sylvia Plath）化名卢卡斯（Victoria Lucas）发表的小说《钟形罩》（*The Bell Jar*）。普拉斯还出了两卷诗集：1960年首次在英国出版的《巨神像》（*The Colossus*），1965年春在伦敦出版的《爱丽尔》（*Ariel*）。后者出版时她已过世两年，收录了她在《文汇》（*Encounter*）首发的诗作，但还有一些没有选入。

公平地说，自狄兰·托马斯的《死亡与入口》（*Death and Entrances*）以来，还没有诗歌像《爱丽尔》一样对英国批评家和读者的影响如此鲜活，如此令人不安。普拉斯临终前的诗歌已经进入传奇，既代表了现实情感生活的语气，又有自身无情而刺目的独特光亮。年轻的新诗读者对于《爸爸》（*Daddy*）、《拉撒路女士》（*Lady Lazarus*）和《死亡公司》（*Death & Co.*）等作品几乎烂熟于心，在讨论到诗歌及其生存状况的时候，总会频繁提到普拉斯的名字。

普拉斯的魅力不完全在于她的诗歌本身。她（在1963年31岁时）的自杀，她的人生——她出生于美国马萨诸塞，到英国求学和生活，嫁给了同样是天才诗人的休斯（Ted Hughes）——也是其魅力的重要组成部分。对于她身边的熟人，对于被她临死前的诗歌和她的自

杀震撼的广大读者，她逐渐代表着特别坦率和危险的诗人状况。她的风格，她为了完成那些情感强烈真诚的代表作而明显付出的痛苦，戏剧性地获得了说服力。

这为我们判断她的诗歌带来了难度。我的意思是，她诗歌中强烈亲密的情感，构成了一种真诚的强大修辞。诗歌以其骄傲的坦荡骚扰着我们的神经，发出迫切的强烈要求，让读者畏缩，为自己日常谨慎退避的感受力而尴尬。倘若这些诗歌是把生活带进我们，倘若它们不只是展示现代的精神焦虑史，我们就必须集中心智小心阅读。它们太真诚，付出的代价太多，不能轻易当成神话。

《巨神像》中最惊人的诗是《所有的死人都很亲》(*All the Dead Dears*)，讲述了伦敦博物馆中一具古人的骷髅：

他们不顾艰难险阻地要抓我，  
这些纠缠不休的死者！  
这个女人不是我的  
亲人，但她是同类：她会吸血，  
将我的精髓吹净  
来证明。我现在想起她的头，

从水晶玻璃中  
妈妈，祖母，曾祖母  
伸出丑陋的手把我拖进去，  
一个意象在鱼塘表面下浮现  
疯狂的父亲在那里沉下  
橘黄色的鸭掌拨起他的头发——

从微观层面讲，这几行诗歌体现出普拉斯的情感策略和句法特征。诗行短小，节奏精心布局，但看起来随意。半韵、头韵、跨行的运用，给了表面上武断的节奏以内在此的紧张感。有人对普拉斯影射《马菲的公爵夫人》（*The Duchess of Malfi*）——“朝花园的鱼塘看去，/ 我想我看到了一个拿着耙的东西”——下过很好的判断。普拉斯在她的这首诗歌中大量移植了《马菲的公爵夫人》中的母题：女人繁衍时交织的鲜血和死亡；死者伸出手来把生者拖进阴森的墓穴；父亲的疯狂；感觉到真的被残酷复杂的生活吸血、把精髓吹尽的诗人。

普拉斯《水彩画》（*Watercolour of Grantchester Meadows*）一诗明显袭用了传统的背景和语调。但在结尾，田园牧歌般的世界突然转入黑暗和尖叫：

滑稽的吃素的水耗子  
锯断了一根芦苇，在树丛灵活游走，  
当学生们漫步或坐下，  
双手交叉，在月光慵懒的爱中——  
一袭黑衣，无声无息  
在那么柔和的风里  
猫头鹰从他的塔楼俯冲而下，  
耗子惨叫。

“一袭黑衣”是剑桥学生的日常穿着，放在这里，激发读者的哀伤：吃素的耗子在吃肉的猫头鹰的嘴中突然惨叫。读者认出了其中的道具：月亮、水边的芦苇、猫头鹰、塔楼。它们是哥特风格的遗绪，经常出现在英国抒情诗之中，在现代诗歌中，由于玄学派和雅各宾派的道德和色情比喻的加入，这种风格得到强化。

在我看来，普拉斯对哥特风格的青睐，削弱了她许多早期诗歌的力量，但这种风格还是进一步延伸进她成熟时期的作品。她是以独特的方式在用哥特风格，从而使形式上的恐怖等同于真正复杂的情感震撼，而又不缺流行的元素。此外，她还有更丰富的资源。她的情感异常强烈，精神反应十分独特（“令人不安的缪斯”站在她基督诞生像的左边，“头像织补蛋”），普拉斯尝试使用不同的象征方法，不同的具象模式，用来表达她内心如此奇怪而清晰的内涵。谈论这样一位真诚、有原创性的年轻诗人，使用“影响”一词简直等于愚蠢。但是，我们还是能够为帮助她找到自己声音的那些冲动源头定位。史蒂文斯就是她的一个源头：

死亡在蛋中变白，在蛋中出生。

除了白色，我看不到其他颜色。

白色：它是心灵的肤色。

还有狄金森，她的权威性给了像《老处女》（*Spinster*）这样的诗一种深刻的魅力：

围绕她的屋子，她编织

倒钩和审查组成的屏障……

D. H. 劳伦斯观察动植物的那种形象、客观和精确，在普拉斯的“项链垂饰”和“蓝痣”中可以辨别出来。此外，还有马维尔（Andrew Marvell）和雅各宾派戏剧家。这些似乎可以证明普拉斯受到很多人的影响。但在《巨神像》的最后一首诗歌，由七节花冠组成的《献给生日》（*For a Birthday*）一诗，毫无疑问没有任何外来影响。尤其是在最

后三节，“黑屋子”、“女祭酒师”和“石头”，普拉斯在用她自己的方式写作。如果读到最后六行，读者就应该知道，或者将知道，诗中潜藏着一种可怕的冲动，诗人已经找到一种成熟的新的风格：

爱是我诅咒的骨头和肌腱，  
这花瓶一样重建的房子  
这难以捉摸的玫瑰。

十根手指做成盛满阴影的钵。  
我有修补的渴望。无事可做。  
我要像新的一样好。

无疑，这首诗歌的成功来源于这个事实，普拉斯已经掌握了她最重要的主题。她围绕着情景和感情筹码写下了许多诗歌：身子脆弱或撕裂，残缺痛苦的灵魂复活，不情愿地拉回到伪装出的健康之中。这个主题已经出现在《巨神像》（《停尸房的两个看法》[*Two Views of a Cadaver Room*]）中。普拉斯对此主题甚至到了痴迷的程度，《爱丽尔》中大多数的诗歌都有这样的主题。正如普拉斯在“拉撒路女士”中宣称：

死亡  
是一门艺术，像别的一样。  
我干这个相当在行。

我干这个似乎它像地狱。  
我干这个似乎它像真的。  
我猜你应该说我有种使命。

不用求助那些荒谬的传记，就能意识到普拉斯深受身体疼痛的折磨，她有时候把自己身心积攒的勒索当成是“一堆垃圾 / 每十年销毁一次”。她着迷于肉体的零碎、串在一起的机制，通过这种方式，肉体能够用那种灼人的才智轻易打碎，然后缝补。病房是她典型的场所：

我有专利的皮革一夜之间成了黑色药丸盒，  
我的丈夫和孩子正从家庭相册中对我微笑；  
他们的笑声抓住我的皮肤，像微笑的小钩。

我认为，这种非常现代女性的破碎感是她最主要的意识。正是她赋予这种感觉的形象表达，她才为后来读者评判和追忆。

普拉斯深受洛威尔《生活研究》(*Life Studies*)的影响。她用一种女性忧伤的调子推进了其中主题。女人坦率地对待特别的伤害和身心的纠结，对于普拉斯的诗歌、波伏娃的散文、奥布赖恩 (Edna O'Brien) 和布洛菲 (Brigid Brophy) 的小说同样重要。普拉斯诗歌中的女人以前所未有的坦率说话：

子宫  
唤醒了它的容器，月亮  
从树上下来，无地可去。

(《没有孩子的女人》[*Childless Woman*])

他们完全擦掉我爱的联系。  
我惊恐赤裸地躺在绿色塑料枕的小推车里……

(《郁金香》[*Tulips*])

很难想出《美杜莎》[*Medusa*]的可怕结尾会有先例（这整首诗都非同凡响）：

我不会咬一口你的身子，  
我生活其中的瓶子，

恐怖的梵蒂冈。  
我对热盐的死亡感到恶心。  
绿色如宦官，你的希望  
对我的罪恶发出嘘声。  
滚开，滚开，圆滑的触须！

我们之间没有关系。

最后一行中明显有含混的丰富洞见和双闪光灯效果，只有非常伟大的诗歌才具有这样的特色。

普拉斯从早期诗歌到成熟时期诗歌的发展是一个具象化的过程。她熟练运用的哥特风格原本非常普通，但她使之成为独到的风格，变得十分诚实。原本风格化的东西成了需要。这是一个非常聪明、文学素养深厚的年轻女人的需要，需要为她特殊的存在、血与泪的暴政、痉挛的精神与出汗的皮肤、性爱和生育的恶臭等而呐喊。狄金森可能（事实上是被迫）关门隔绝肉身的骚乱和蒙羞，从而实现她独特的干涩和轻巧，相反，普拉斯“完全自我担当”。她独自担当的勇气保证了她在现代文学上有一席之地。但她更进了一步，担当起原本不是或并不必然是她的重任。

普拉斯 1932 年出生于波士顿。她的父母分别来自德国和奥地利。她与集中营没有直接联系。我的信息也许不全，但就我所知，她没有

犹太背景。然而，她最后阶段最伟大的诗歌与在集中营受折磨和被屠杀的人产生了认同，与他们完全融合。诗人看见自己

在一部发动机上，发动机  
把我像犹太人一样赶着走。  
一个走向集中营的犹太人。  
我开始像犹太人一样说话。  
我认为我也许就是犹太人。

蒂罗尔州的雪花，维也纳的啤酒  
不是非常纯，不是非常真。  
带着我吉卜赛女祖先和我神秘的运气

带着我的塔罗包，  
我也许有点像犹太人。

距离，没有用；我“无辜”，也没有用。死者在紫杉树篱中哭泣。诗人在为他们窒息的沉默大声疾呼：

上帝先生，魔鬼先生  
小心  
小心。

从灰烬中  
我带着一头红发升起  
像呼吸空气一样吃人。



这个姿态几乎像超现实一样狂野，在明显重复的语言和节奏中定格；就像博斯（Hieronymus Bosch）的童谣。

普拉斯只是许多现代诗人、小说家和戏剧家中的一个人，他们与大屠杀没有直接关联，但他们却尽力反击遗忘死亡集中营的普遍倾向。也许，只有他们才能够理性反思和想像大屠杀，对于大屠杀的过来人，大屠杀已经失去了可能的坚硬锋刃，大屠杀已经成了非现实。

普拉斯将她全部的诗学和形式说服力投入到语言面具这个比喻。她变成死亡列车上送往奥斯维辛的一个女人。大屠杀的著名碎片似乎进入了她的生活：

一块肥皂，  
一枚结婚戒指，  
一点金质填充物。

就我所知，在任何语言中，很少有诗歌像普拉斯的这首《爸爸》直抵终极的恐怖。它是诗歌得到普遍感知的典范，将明显不可忍受的私人伤害转换成平铺直述的符号，转换成立刻与我们所有人相关的公共意象。它是现代诗歌的《格尔尼卡》。它在装腔作势，在许多方面，也是“附庸风雅”，像毕加索的怒吼。

普拉斯最后时期的诗歌具有合法性吗？一个没有亲身经历过大屠杀的人，在大屠杀过去很久之后，让人想起奥斯维辛的回声和陷阱，挪用人们随时提取的强烈感情，实现个人的目的。在多大意义上，这算是一桩巧妙的偷窃？像我们中只用想像来记忆的许多人，对于未能置身其中，对于错过了那场与地狱的约会，普拉斯的感受中会不会有一丝恐惧、嫉妒和怀恨？在《拉撒路女士》和《爸爸》等诗中，我全体会到这种意识、这种纯粹的刺痛和强烈的控制，只有不可抗拒的

创作需要才能解决。这些诗歌冒了巨大的危险，将普拉斯生性严厉的方式推向了极限。它们是痛苦的胜利，证明诗歌有能力将更永恒的理想赋予现实。普拉斯没有半途而废。

现在，已有诗人在模仿普拉斯。她棱角分明的特性，她的省音，她不断加深的单调节奏，这些能够捕捉，甚至毫无疑问将会流行。然而，那些感情强烈的诗人（普拉斯正是这样的诗人），假若才华有限，往往最终都成了不好的榜样。普拉斯的音色可以模仿，但她极度的真诚却无法模仿。

# 马克思主义与文学



# 马克思主义与文学批评家（1958）

——“……书写真实碰到的困境”

## 1

马克思主义文学理论有三个著名的经典源头。其中两个引自恩格斯的书信，另一个则出自列宁的一篇短文。恩格斯在 1885 年 11 月致考茨基（Minna Kautsky）的信中写道：

我决不反对倾向诗（Tendenzpoesie）本身。悲剧之父埃斯库罗斯和喜剧之父阿里斯托芬都是具有强烈倾向的诗人。但丁和塞万提斯也不逊色。席勒的《阴谋与爱情》的主要价值就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧。现代那些写出优秀小说的俄国人和挪威人全是有些倾向的作家。可是我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别明显地指出来。同时我认为作家不必把他所描写的社会冲突的未来历史的解决办法硬塞给读者。

1888 年 4 月，在致哈克奈斯（Margaret Harkness）的英文信中，恩格斯语气更加强烈地说：

我决不是责备你没有写出一部直截了当的社会主义的小说，一部像我们德国人所说的“倾向小说”，来鼓吹作者的社会观点和政治观点。我的意思决不是这样。作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好。

基于这种文学观，恩格斯捍卫了他的选择，喜欢莎士比亚超过席勒，喜欢巴尔扎克超过左拉。

然而，与前面两个经典源头完全不同，列宁在1905年11月的《新生活报》（*Novaia Jizn*）上发表了《党的组织与党的文学》，其中写道：

文学必须是党的文学……打倒无党性的文学家！打倒超人的文学家！文学事业应当成为无产阶级总的事业的一部分，成为一部统一的、伟大的、由全体工人阶级的整个觉悟的先锋队所开动的社会民主主义机器的“齿轮和螺丝钉”。文学事业应当成为有组织的、有计划的、统一的社会民主党的工作的一个组成部分。

在早期反对唯美主义的论争中，列宁将这些警告当成文学战略提出。但是脱离了语境之后，列宁直白地呼吁“倾向性文学”，逐渐被认为是马克思主义文学理论的普遍经典。

显然，如果不是论述形式上的矛盾，恩格斯与列宁在论点的倾向和主旨方面有深刻的差异。在各自的立场上，文学作品应该具有的批评反应和感受力截然不同。这种差异没有逃过马克思主义理论家的注意。恩格斯为诗人坦言的无倾向性进行辩护，列宁则要求作家完全与党的美学思想一致，对此差异，卢卡奇两次努力调和。在论恩格斯作为文学理论批评家的一篇重要文章（1935）中，卢卡奇引用了致考

茨基的信，并作了细致的解释。他认为，恩格斯发现可以接受的那类“倾向性”文学，从根本上说，“等同于唯物主义自列宁时代开始圈定的‘党的文学’。”根据这种分析，恩格斯与其说是反对“倾向性文学”，不如说是反对那个时期资产阶级小说中“纯粹经验主义和空洞主观性”的混合。显然，卢卡奇对此解释也不满意。1945年，他在《马恩美学著作引论》（*Introduction to the Writings on Aesthetic of Marx and Engels*）中旧话重提。他认为，恩格斯区别了两类“倾向性文学”（值得注意的是，英语批评术语中没有它们精确的对等语）。按照卢卡奇的理解，一切伟大的文学“根本上”都具有“倾向”。一个作家，如果赞成进步，反对落后，如果“扬善弃恶”，就只能描写一种成熟的、负责任的生活。当卢卡奇那样严明的批评家屈尊面对那样的平庸之作时（这些平庸之作直接挑战了他论述歌德、巴尔扎克和托尔斯泰的著作），我们就知道一定出了问题。要调和列宁和恩格斯的文学观念，这种努力既是对来自正统马克思主义的压力的绝望回应，也是对斯大林主义者要求马克思主义思想保持内在逻辑统一性的绝望回应。即使最高明的解释也不能掩盖这个简单的事实，恩格斯和列宁说的不是一回事，他们的观念完全相左。

在马克思主义文学史和马克思主义文学批评史中，这个事实非常重要。恩格斯赞赏“作者的见解愈隐蔽”的文学，一再与列宁偏爱的战斗文学相冲突。马克思主义批评家不得不、甚至潜意识地要在列宁的美学和恩格斯的美学之间作出抉择。按照他们不同的抉择，分裂成了两大阵营：正统派和克鲁泽（Michael Crouzet）贴切称呼的“修正派”（para-Marxists）。日丹诺夫主义和1934年举行的苏联第一次作家大会，严肃提出了正统派的立场。在大会发言中，日丹诺夫故意选择了恩格斯的术语，但以列宁主义的名义抛弃了恩格斯的内涵：

我们苏联文学不怕受到有“倾向性”的指责。是的，苏联文学具有倾向性，因为在阶级斗争的时代，不存在、也不可能存在那样一种文学，宣称没有阶级、没有倾向、没有政治性。

巴枯宁紧随其后宣布，“倾向性文学”与完全根据形式就能够判定为第一流的诗歌是一回事。他举了几个频繁出现在马克思主义诗学中的作家为证：“弗赖利格拉特（Freiligrath）和海涅，巴比尔（Henri Auguste Barbier）和贝朗杰（Pierre-Jean de Beranger）。”

正统派（这里的正统是从政治而非历史的角度而言）在俄罗斯和西方都有刊物（主要代表是《苏联文学》[*Soviet Literature*]和《新批评》[*La Nouvelle Critique*]）。正统派的主要作品包括：史迪威（Andre Stil）的《社会主义诗歌》（*Vers le réalisme socialiste*）、法斯特（Howard Fast）的《文学与现实》（*Literature and Reality*）以及阿拉贡的理论概述。正统派在英国的代言人是林赛（Jack Lindsay）和克托（Arnold Kettle）。在德国，正统派的纯正影响体现于贝希尔（Johannes Becher）的诗文。贝希尔在1954年宣布：“我首先要感谢列宁，才逐渐学会实事求是地观察事物。”事实上，乞灵于列宁是正统派批评家不变的护身符。

在苏联，正统派打着日丹诺夫主义和斯大林主义的美学幌子，颐指气使，装腔作势。正是他们，借助政权发起了有史以来最成功的运动，争取或摧毁了文学想像的中坚力量，造成了最可悲的后果。只有那些出于职业利益进入斯大林时代官方批评刊物和国家出版物之人，才能完全意识到纯文学和批评艺术会堕落到多么不人道的空洞程度。这是绝望的单一模式：无休止地讨论这篇小说或那首诗歌是否符合党的路线；作家不断进行严厉的自我批评，没有认清形势，在社会主义方面立场“错误”；小说、诗歌和戏剧不断接到要求，应该铸造



成“无产阶级的武器”；作家的任务就是歌颂“正面英雄”，作品中容不得一丝色情或风格的暧昧，有时甚至到了歇斯底里的洁癖程度。确切地说，日丹诺夫主义的理想是将文学退化为集权主义机器中的“齿轮和螺丝钉”。那样一种文学可能（事实上不可能）诞生出《汤姆叔叔的小屋》那样的作品，全靠碰大运，遇到天才。任何真正复杂或无倾向性的作品，都对党“有组织、有方法、统一的劳动”构成潜在威胁。在那样的情况下，批评家有两种作用：他是党的教条的阐述者和异端邪说的分辨者。这恰是最终自杀的法捷耶夫的不光彩角色。

然而，批评家的任务既不是审查，也不是谴责。真正批评的冲动秘密进入了学术活动并得以延续。残余的自由想像逃遁到编辑和翻译艺术中寻求庇护。因此，我们发现，即使在恐怖意识形态的高压之中，仍然有关于莎士比亚、狄更斯、莫里哀或巴尔扎克等人作品的高水准翻译与讨论。战争略微削弱了苏联文学沉闷的场景。个人痛苦、爱国激情与时代的政治需要合流。但批评中没有可与小说和诗歌相媲美的成就。事实上，战争巩固了列宁主义与日丹诺夫主义的理论：文学是战斗的工具，文学的终极价值在于鼓动劝说和彻底奉献。

因此，从根本上说，正统的马克思主义文学批评理论——列宁主义者信奉“倾向性文学”是作家和党的理想——成果甚微。只有很少的例子，完全把列宁主义正统理论运用于一个文本，产生出有效的、有创造性的洞见。最典型的是布莱希特的批评。他的批评应该与他的戏剧创作分开来看。因为他的戏剧往往笼罩着异端邪说的光影。布莱希特的《书写真实碰到的五种困境》（*Five Difficulties Encountered when Writing the Truth*, 1934）中有真正的迫切性和信念。它示范了另一个马克思主义批评家的格言：文学批评和诗学研究是“文学战役中的战略行动”。然而，布莱希特在正统批评界中最引人入胜的表演直到1953年才姗姗来迟：他对莎士比亚《科利奥兰纳斯》第一幕进行

了辩证分析（假借制片人与演员的问答）。他用列宁的术语提出了这个问题：应该如何阐释和演出平民百姓这一场，才能充分表现政治智慧，表现对历史的辩证阐释一致的政治智慧？在讨论的过程中，莎士比亚的剧本激发出高度的批评智慧和敏锐的戏剧手法。最后的对话部分尤其富有启发：

问：你相信所有这些东西甚至更多的东西都可以从这出戏剧中“读出”来吗？

答：我们可以读出来，也可以读进去。

问：我们提议演这出戏，是因为其中的政治智慧吗？

答：不只是这个原因。我们还希望享受快乐，还希望传达快乐，共度一段有意义的历史时光。我们希望体验、亲身经历辩证法。

问：辩证法不是用于施洗的神秘概念？

答：绝不是。即便在千变万化的公共场合，当听到流行歌谣，在许多方面其实并不简单的寻常百姓，也会乐于欣赏强者的成败故事，压迫者的狡猾故事，人的潜力故事。他们寻找到了真理，“隐藏在一切之后”的真理。

然而，如果一个马克思主义批评家放弃了恩格斯的文学反应，代之以列宁在《新生活报》中所提倡的文学反应（这种限制是必要的，因为在别的地方——在两篇关于托尔斯泰的短论和在与高尔基的谈话中——列宁对诗学自由的态度更微妙、宽容），那么，他几乎不可能“亲身经历辩证法”，不可能在文学作品中体会到反讽与感受力的自由活动。

相比于正统派，无论是过去的成就还是未来的影响，修正派的批评和美学都要更加重要。修正派包含了更广的态度和价值——从早年的威尔逊（威尔逊的马克思主义观本质上是丹纳的历史社会决定论的延伸）到阿多诺（阿多诺在很多时候接近正统）。修正派（我们不妨称他们为“恩格斯主义者”）的共同点是什么？要言之，他们相信文学根本上受制于历史、社会和经济力量；意识形态内涵和作家可表达的世界观真正构成了文学判断行为；对于强调诗歌创作的非理性和“纯形式”要求的美学理念，都深表怀疑；最后，他们倾向于议论中使用辩证过程。但无论对辩证唯物主义的忠诚度如何，修正派的艺术批评都很关注作品的统一性和活力中心。他们与恩格斯一致，认为济慈所指的那种明显强加感觉于我们的文学是低级的文学。他们与正统派最根本的区别在于，修正派搞的艺术是批评，不是审查。

修正派主要在苏联权力直接管辖之外开花结果，原因不难理解。惟一的例外是卢卡奇。在东欧和共产主义知识分子生活的灰暗大地中，卢卡奇如壮观的塔楼一样孤立。他作为美学批评理论家的地位已经稳固。就知识广度和批评深度而言，他算是我们时代的批评大师。可能除了克罗齐之外，西方当代批评家没有人比得上他对文学问题的哲学思考。自圣伯夫以来，没有人有他那样深厚的历史感，有他那种对根植于时空中的想像力的敏感。无论是论歌德还是巴尔扎克，无论席勒还是黑格尔主义，论历史小说的兴起还是德国诗歌中非理性主义的神秘出现，卢卡奇的批评都已成为经典。很少有人像他那样对托尔斯泰和托马斯·曼作出更精辟的区分。他数量惊人的著述（如果结集，估计超过二十卷）构成了奇迹：一个具有独立思想的美学家在共产党政权统治下的成长与忍耐，一个经常偏离列宁主义和斯大林主义正统

批评的大量实践批评的成长与忍耐。现在看来，卢卡奇的还乡之旅结局是悲是喜，尚难逆料。<sup>[1]</sup> 他的政治公民权利可以被剥夺，但他的批评成就无法吊销。它们证明，马克思主义能够孕育出最优秀的诗学和形而上学。

研究马克思主义文学批评中的“修正派”，卢卡奇是绕不开的话题。他的许多作品也许可以认为是扩充了恩格斯致哈克奈斯信中对巴尔扎克和左拉的著名区分。对于卢卡奇复杂浩瀚的批评，我想另文研究。在此，我的注意力集中在不那么出名的批评家身上，无论是就内容还是方法论而言，他们都是马克思主义批评家，但他们没有一个人认同列宁对文学的看法：文学是无产阶级机器上的“齿轮和螺丝钉”。

在法国斯大林主义的核心周围，有一群纪律严密的骨干班子，奇怪的是，他们没有受到 1953—1954 年“解冻文学”的波及，一直保持着马克思主义知识分子世界的活力。他们的领袖人物，比如梅洛-庞蒂和萨特，往往倾向于赞成文学对党的彻底忠诚。但他们在最后时刻抽身而退，力求在党外建立一种意识形态立场，但不是与党敌对。从辩证和实际的角度来看，那样的努力注定充满矛盾，不会成功。但这种立场的形成，使法国知识分子生活十分紧张。他们对极为相关的冲突作了抽象的争论。在法国，甚至老人都变得十分愤怒。

萨特论文学的著述中有修正派的重要因素。但是，戈德曼 (Lucien Goldmann) 的作品提供了更纯粹、更严格的辩证批评实例。他的雄文《隐蔽的上帝》(*Le Dieu caché*, 1955) 导致了对 17 世纪文学中简森主义地位的全面重估。过去 3 年中，如果说法国批评界和学术界有一场类似的拉辛事件，那么，就与戈德曼有很大关系。他错综

---

[1] 幸运的是，不再是这么回事。卢卡奇在匈牙利起义的余波后幸存下来，看见了东欧复杂民族感情的新形态。东欧民族感情的复兴能量，本质来源于民族主义的农耕时代的过去，这是否带给他安慰，当然，是另一回事情。

复杂的论述（黑格尔主义光环与法国直率风格的邂逅）极力将帕斯卡尔的《沉思录》、拉辛戏剧的“悲剧观”与激进的简森主义运动联系起来。戈德曼的宗教、神学和文学观念是古典马克思主义者的观念。他在哲学或诗歌中看见一座意识形态的大厦（马克思所说的上层建筑）建立在经济、政治和社会的基础之上。他以丰富的文本知识证明，即使17世纪最微妙、最脱俗的神学冲突中也有阶级斗争的影子。但像恩格斯、马克思一样，戈德曼坚持认为，意识形态的结构十分复杂，经济力量与哲学或诗歌之间从来不是自动的、单线的联系。这使他对拉辛的批评更加敏锐、更有说服力。在《隐蔽的上帝》中出现的拉辛是一个沉淀在历史中的诗人。比如，他的世界观逐渐变得黑暗，就与1675年之后法国简森主义感染上的虚无之间有不可忽视的关系。经过辩证分析，戈德曼还经常得出持完全不同信仰的学者视为禁忌的结论。他在新古典悲剧的歌队合唱问题中看到了支离破碎的后封建社会的直接反映，看到一个统一的共同体变形为“没有门窗的单子”集合。这完全符合蒂利亚德和弗格森（Francis Fergusson）的看法。在他最好的批评著作中，戈德曼作为批评家对伟大的文本带着景仰作了成熟的回应。当费德尔决定从椅子上站起来时（《费德尔》第一幕第三场），他评论道：“她一脚踏进了悲剧世界。”确是如此，布拉德利也许会附和说。

但是，有时候，戈德曼的马克思主义，或者更严格地说，他的左派黑格尔唯物主义，干扰了他判断的统一性。他简化了拉辛的戏剧结构，强加了一个固定模式——英雄、社会和“隐蔽的上帝”组成的三角形：

事实上，波尔-罗亚尔修道院的修女认为生活是在上帝面前表演的奇观；在法国，拉辛到来之后，戏剧也成为在人面前表

演的奇观；它足以实现一种综合，为舞台、为拉辛即将诞生的悲剧，写作在上帝前表演的奇观，在惯常的人类观众中，加入那个隐蔽的、无言的旁观者，他贬低甚至取代了观众。

我们有趣地注意到，戈德曼的正统派对手拒绝他过分图式化地批评拉辛。克鲁泽在《新批评》（1956年11月）上撰文指出，戈德曼忽视了新古典主义中文体和措辞问题，将复杂的诗歌简化为平淡内容的光骨架。按照巴枯宁的一句著名格言，“形式和内容是一体，只不过是矛盾的统一体。”克鲁泽认为，真正的马克思主义批评“不会让艺术枯化”。他继续宣称，修正派的批评中必然有两种恶：主观主义和文学机械论。但即使作出这些指责之后，克鲁泽和他的正统派同伴还是没有放心。他们带着真诚的忧虑发问，对拉辛的真正马克思主义批评阐述在哪里？为什么正统派的批评价值不大？党的知识分子（最突出的是勒菲弗尔<sup>[1]</sup>）不得不承认自己的缺点。除了勒菲弗尔论帕斯卡尔和狄德罗的作品，法国马克思主义正统派几乎没有任何重要的批评。埃博伊（Pierre Albouy）的《雨果：重要的马克思主义者》（*Victor Hugo, essai de critique marxiste*，《新批评》，1951年6—8月）行文枯燥，意义不大。尽管他们谴责其中的异端色彩，法国共产主义者仍然认识到，《隐蔽的上帝》是迄今为止将辩证唯物主义运用到优秀法国文学的最出色的尝试。

戈德曼的这本书中最能引起正统派关注的是勘误表和增编页中的一个条目。在那里，戈德曼宣布，他引用（他经常引用）卢卡奇的时候，心里想到的是卢卡奇那篇《历史与阶级意识》（*History and Class*

---

[1] 1958年6月22日，勒菲弗尔（H. Lefebvre）被“暂时”开除党籍，罪名是“修正主义”。现在他是独立的马克思主义者。

Consciousness)。这篇著名的文章发表于1923年，但是老早就被苏共和卢卡奇本人谴责为充满谬误。然而，德国最有才华的“修正派”本雅明说，他在1924年之所以皈依马克思主义，正是受了卢卡奇这篇文章的影响。

本雅明既是文体家，也是思想家，总之，他很难描绘。在他身上，也许比其他马克思主义者更突出，语言的肌理预先决定了思想的轮廓。他的文章精心编织，充满隐喻，采用埋伏、迂回的方式抓住主题。本雅明是（个人的、间接的）马克思主义中的布莱克默。像里尔克和卡夫卡一样，本雅明着魔于工业生活的野蛮感觉，着魔于现代大都市——里尔克《马尔特手记》（*Malte Laurids Brigge*）中的“大都市”——充满鬼魂的天启景象。他发现，他的感觉可以用马克思的“非人化”理论和恩格斯对工人阶级的解释来证实和记录。因此，本雅明的《论波德莱尔的几个主题》（1939）本质上是对19世纪巴黎的无边忧郁及与之相契合的诗人孤独的抒情性沉思。同样的抒情冲动埋藏在他对普鲁斯特的景仰之中；从党的角度来看，这种景仰显然可疑。本雅明的两篇重要作品——“《论歌德的〈亲和力〉》”（1924—1925）和《德国悲剧的起源》（1928）——是现代欧洲批评中语言最晦涩、逻辑最严密的作品。倘若其中有任何辩证的东西，它一定是与阿多诺（本雅明的朋友和编辑）所谓的“想像的辩证法”有关。

只有一次，本雅明是从彻底的马克思主义立场出发来思考一个问题。结果十分有趣。在《机械复制时代的艺术作品》（1936）中，本雅明建议，不用考虑无产阶级艺术或无阶级社会中的艺术，而是要考虑“主流生产模式下”的艺术演进。“生产”一词的含混色彩（既指一般意义上的工业过程，也指特定意义上的艺术作品“再生产”）与他的主题有关。显然，本雅明比马尔罗更早认识到艺术的“物质性”，认识到美学感受力要依靠绘画雕塑环境和再生产的变化。像席勒一

样，他怀疑科技史与对应的“感受史”步调是否一致。这部作品中还包含了一个原创思想。本雅明提到了马内蒂和意大利未来主义者对入侵非洲埃塞俄比亚的尖声支持。他暗示，法西斯主义的本质就是美化外表华丽而实际上是非人道的政治生活。然而，所有“美化政治”的努力，其致命的后果就是塑造出“光荣战争”的意象。与之相反，共产主义并没有使政治艺术化，它使艺术政治化。在本雅明看来，这条路才通向澄明与和平。

这是个复杂的观念，不容易理解，也不容易反驳。本雅明没有来得及深入阐明就已去世。像考德威尔（相形之下，考德威尔的作品平淡许多）一样，他也成为法西斯主义的牺牲品。阿多诺注意到，本雅明将辩证唯物主义作为必要的毒药注入到他自己的体系，围绕这个异质体和创造性的刺激品，他的感受力才结晶成形。迄今为止，只有阿多诺提供了类似的案例，不过趣味要小得多。阿多诺的重要性在于将马克思主义原理运用于音乐的历史和美学。

芬克尔斯坦（Sidney Finkelstein）是美国一个很小但有趣的马克思主义团体的成员。他主要是研究音乐的批评家和社会学家。“音乐的形式，”他写道，“是社会的产物……。一种音乐形式的有效性并不依靠于它的‘纯洁性’，而是依靠于它为所处时代的刺激观念提供了便利的沟通。”但是，在《艺术与社会》（*Art and Society*）中，芬克尔斯坦进入了音乐之外的广阔主题空间。这本著作代表了马克思主义理论中的古典遗绪：无产阶级新文化与古老民风的结合。“我使用了一种哲学体系，”他宣布，

这就是马克思主义思想。简单说来，这种思想来自这个事实：只有与物质生活现实联系起来，才能够理解观念；只有用内在冲突、运动和变化等术语，才能够理解现实生活。马克思和恩



格斯说，“发展着自己的物质生产和物质交往的人们，在改变自己的这个现实的同时，也改变着自己的思维和思维的产物。不是意识决定生活，而是生活决定意识。”这是我努力用于艺术的普遍方法。

芬克尔斯坦在其中看见永恒价值的是扎根于通俗模式的艺术形式。因此，他认为，巴赫赋格风格的清晰力量，根源于现在流行民歌声音和对位部分的分离。同样，美国文学中最优秀的作品——马克·吐温、惠特曼、桑德堡、弗罗斯特——都从民间修辞和通俗民谣传统中汲取养分。芬克尔斯坦在抽象、困难的现代艺术中分辨出个体艺术家与大众疏离的直接后果。他赞同恩格斯的看法，认为这种疏离是资产阶级商业美学带来的。出于对“俗气廉价”（tawdry cheapness，庞德语）的资产阶级品味的反感，19世纪晚期和20世纪初期的艺术家才扬帆起航。他们生活的世界日益个人化，日益疏离具有成熟能量的集体生活。

芬克尔斯坦一直与日丹诺夫式正统派意见不合，他坚持崇拜那些孤独的航行者，如勋伯格、普鲁斯特、乔伊斯。他认为《尤利西斯》并不是像拉杰克（Radek）在1934年全苏第一次作家大会上所说，是“一堆用相机微焦拍摄的爬满蛆虫的屎”，相反，这本小说是一次可悲的、有些自我挫败的抗议，抗议今日商业文学呕吐出“大量虚伪的废话”。芬克尔斯坦最有原创的观念与浪漫主义的性质有关。他努力区分浪漫主义的消极价值和积极价值。他将浪漫主义的消极价值与陀思妥耶夫斯基作品联系起来。这点非常重要。如何评价陀思妥耶夫斯基，是对马克思主义批评家的考验。列宁主义者和斯大林主义者谴责陀思妥耶夫斯基的世界观对辩证唯物主义充满深仇大恨，这个观点就连卢卡奇也没有避免。在1954年前，一个马克思主义批评家研究陀思妥耶夫斯基的作品，本身就表明了真正的勇气和独立的思想。评论《卡拉玛佐夫兄弟》的时候，芬克尔斯坦说，

（陀思妥耶夫斯基）通过强调非理性超过理性，暗示了既不为人理解也不为人控制的潜意识欲望，最终走向了浪漫主义的高潮，在那里，艺术家和人类把自己完全与这个世界分离开来，进入了非真实的领域。

相反，芬克尔斯坦在阿拉贡的诗歌中看见了“浪漫主义的积极价值”：浪漫主义与大众的自由本能和感官活力的亲缘关系。

如果考察其他一些文学批评家和文学史家，可能会在更大语境的马克思主义传统之中证明出不同的策略。但根本的一点十分简单：在党的意识形态严酷控制的范围之外，有许多艺术批评家和艺术哲学家，他们的作品本质上或者很大程度上采用了马克思主义的辩证方法和历史神话。他们中有理论家，也有实践批评家，任何真正关注文学的人，如果忽略了他们，都会犯错误。

### 3

正统派和修正派之间的残酷斗争从未中断。这促使苏联的理论宣传家们探询恩格斯文章的意旨。他们不能接受恩格斯对巴尔扎克和左拉的区分。他们忠实于列宁的格言：艺术最高的美德在于其明确的革命倾向。站在这样的立场，列伊佐夫（Boris Reizov）写出了本折磨人的怪书——《作家巴尔扎克》（*Balzac the Writer*）。在这本书中，他重提了恩格斯致哈克奈斯信中的棘手问题。正如法捷耶夫在《文学笔记》（*Notes on Literature*, 1956年2月）中沮丧地承认，“有些疑云依然笼罩”。人们时常会想起恩格斯的判断，巴尔扎克是“比过去、现在和未来的一切左拉都要伟大得多的现实主义大师”。尽管巴尔扎克是冷酷、反动阶层的正统派、天主教徒，恩格斯依然认为：

这样，巴尔扎克就不得不违反自己的阶级同情和政治偏见；他看到了他心爱的贵族们灭亡的必然性，从而把他们描写成不配有更好命运的人；他看见了未来真正的人（这些人暂时只能在未来中找到）——这一切我认为是现实主义的最伟大胜利之一，是老巴尔扎克最重大的特点之一。

从这段著名的话中引申出来的理论是：意识形态和诗学观之间存在分离。戈德曼认为，“文学史中许多作家的思想观念与他们作品的感觉与结构恰恰相反（巴尔扎克、歌德等为代表）。”但与此同时，恩格斯的这个观点及其推论——“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好”——对列宁的党的文学理想构成了极大的挑战。如果一个反动小说家比一个观点明显“进步”的作家写出了更伟大的现实主义作品，那么，意识形态上对艺术忠诚的整个观念就值得怀疑。为了解决这个难题，列伊佐夫只好推论，也许恩格斯的文学观是错的，我们不必再为恩格斯的错误观念伤脑筋。列伊佐夫在巴尔扎克的世界观中看到

与法国百科全书派的革命哲学有直接联系……巴尔扎克仍然是法国大革命时期哲人的真正继承人——无论他自己的政治宣言是什么。

当然，从历史的角度来看，这等于胡说。但它的确是绝望的企图，努力将恩格斯、尤其是卢卡奇的观点与列宁的正统观念调和。因为正如阿斯穆斯（Valentin Asmus）在《论现实主义与自然主义》（Realism and Naturalism，《苏联文学》，1948年3月）的重要文章中写道，与恩格斯相反，列宁在“直接坦率地宣称”倾向性中，看见了“无产阶级作家和为资本主义辩护的资产阶级作家的主要区别”。

直到现在，“无产阶级作家”还是很少写出具有永恒价值的作品。苏联批评家也经常意识到这个事实。在1955年举行的全苏第二次作家大会上，肖洛霍夫提出了著名的干预生活论，他大胆强调，当代俄罗斯文学的主要任务，就是逃离官方的平庸控制，才无愧于传统。这也是卢卡奇一贯的观点。因此，卢卡奇无论如何不愿意评论斯大林时代的俄罗斯小说和诗歌。但是，对于一个正统派批评家，这样的态度简直就是叛国。如果列宁的观点正确，那么，即使最平庸的后革命文学作品，对于现代读者来说，本质上也比封建主义和资产阶级统治下写成的经典更实用。正如日丹诺夫断然宣称：苏联文学，顾名思义，是“最有理想、最为先进、最为革命”的文学。将绝大多数写作精力投入到席勒、歌德、巴尔扎克、普希金和托尔斯泰的批评家，显然没有经得住反革命的诱惑。

这是东欧共产主义统治集团攻击卢卡奇的关键，这些致命的攻击以前长期隐瞒，但现在已公之于众。卢卡奇在匈牙利起义中的短暂作用只是将正统派和修正派在历史阐释上的必然冲突加以戏剧化或（借用马克思的术语）“客观化”。雷沃伊（Joseph Revai）——匈牙利的日丹诺夫——在1950年发起了对卢卡奇的攻击。在题为《文学与民粹民主》（*Literature and Popular Democracy*）的小册子中，他问道：

匈牙利文学从卢卡奇1954年的口令“左拉？不，巴尔扎克！”中得到什么？它从卢卡奇1948年的口号“既不是皮兰德娄也不是普里斯特利，而是莎士比亚和莫里哀”中得到什么？两次都一无所得。

雷沃伊暗示，卢卡奇将批评的重心集中在巴尔扎克和歌德身上，这是危险的、过时的表现。作家的意识形态和他实际的创作不再允许出现

分离。如果一个小说家想充分传达现实意象，他必须——事实上，他只能——用马克思、列宁主义的教条来完成。雷沃伊进一步暗示，归根结底，卢卡奇将“纯文学”或“形式主义文学”经典放在党的利益和阶级的利益之上。按照这个逻辑，卢卡奇自然认识不到苏联文学的优越性。

表面上，这似乎是日丹诺夫式的雇佣文人与伟大的批评家之间的争论。但实际上，真正的矛盾埋藏得更深。它再次折射了正统派和修正派对艺术观和艺术家在革命社会中地位的不同看法。早在1953年，勒菲弗尔就看穿了这一点。在他的《美学贡献》(*Contribution à L'esthétique*)中，他首先驳斥了卢卡奇，然后进一步指出，恩格斯根本就没有涉及党的文学这个问题。整场辩论在匈牙利起义之后继续澄清。在最近的一次讲话中，雷沃伊指责卢卡奇与某一群人为伍，他们“打着反日丹诺夫主义的幌子”——苏联的“解冻文学”使反日丹诺夫主义这场斗争看起来值得尊重——“实际上干的是摧毁列宁主义的勾当”。如果我们把这里的“列宁主义”理解为列宁1905年勾勒出来的文学观，毫无疑问，雷沃伊的指责没有错。因为这种文学观，无论是卢卡奇，还是其他负责任的批评家，都无法接受。

只有一个领域，正统派和修正派之间曾经达成了一次和解。在“去斯大林化”时期，陀思妥耶夫斯基研究的禁区重新开放，供马克思主义批评家审视。耶米罗夫(Vladimir Yermilov)那篇著名文章(《苏联文学》，1956年2月)就是在此背景下出笼。这篇文章关键的前提明显来自恩格斯的文学观。耶米罗夫注意到，陀思妥耶夫斯基既对人类苦难充满同情，但同时又对“找到有效的方法将人从受侮辱和受损害的状态中解放出来”的企图充满敌意，这中间有巨大的分离。他通过细读《白痴》力求证实这种普遍的阐释。他在小说中敏锐地看到一个关于金钱的残酷威严和“对资本主义的右翼批判”的寓言。可

惜在细节的选择上，耶米罗夫经常杂乱无章。读完他这篇文章，总会有种奇怪的感觉，好像《白痴》是巴尔扎克的遗作。但毋庸置疑，耶米罗夫的结论代表了苏联批评界调子的明显转变：

人类不能忽略这样一个作家，尽管他那个时代的官方谎言和他自己思想中有反动的倾向，但他在自己身上发现了抗议侮辱与损害的力量。

如果要追溯上一次对陀思妥耶夫斯基成就的类似承认，还必须回到卢纳察尔斯基（Anatoli V. Lunacharsky）和1920年到1921年陀思妥耶夫斯基的百年诞辰。

耶米罗夫的文章发表几个月后，法国的正统派也跟风。弗雷德兰德（G. Fridlander）对《白痴》的评论（《新批评》，1956年5月）乏善可陈。他也相信，“进步读者”知道哪些是陀思妥耶夫斯基对资本主义社会中社会心理矛盾冲突的正确描写，哪些是作者错误的反动观点。这篇文章让人吃惊的地方在于开头。弗雷德兰德发现有必要告诉他的共产党读者，陀思妥耶夫斯基出生于某年某月，他在西伯利亚度过了多长时间，他写了多少小说，代表作是《罪与罚》、《白痴》等。其善意倒是意味深长。

#### 4

我们迄今触及的都是内部问题；它们涉及党的文学理论和不同的批评派别。现在，我们可以问这个更大的问题：作为哲学的马克思主义和作为战略眼光的辩证唯物主义对文学批评资源的贡献是什么？当写到现代批评史的时候，一个未来的圣斯伯里将描写哪些方面马克思

主义批评的成就？

首先，有一个分离的概念——巴兰那样的诗人的意象，违背他的知识或宣誓的哲学，说出真理。戈德曼说，“一个作家或诗人没有理解自己作品的客观重要性，他的观念中就没有什么荒诞。”在他明显的意识形态和他实际传达的生活再现之间，也许有矛盾冲突。恩格斯谈到歌德和巴尔扎克的时候，提出了这种观念。这种观念也对塞万提斯和托尔斯泰有同样启发——不管我们是通过卢卡奇还是以塞亚·伯林（Isaiah Berlin）来理解托尔斯泰。因此，无论是在《堂吉珂德》还是《安娜·卡列尼娜》，先前意图的修辞都与实际叙述的纹理相抵触。在许多伟大文学中，我们意识到由那些内在矛盾产生的潜在吊诡和张力。因此，在马克思主义者解读巴尔扎克和燕卜苏最近对《汤姆·琼斯》（*Tom Jones*）的重估之间，有奇怪的但具有暗示性的亲和力。在诗人的主题思想和他实际的事物观念之间，燕卜苏看见反讽起着复杂的作用，而马克思主义批评家看到的是辩证的冲突。

其次，马克思主义理论对“现实主义”和“自然主义”所作的区分虽然复杂，但最终还是有说服力。这区分可以追回到黑格尔对《伊利亚特》和《奥德赛》的反思。黑格尔发现，在荷马史诗中，对物理对象的描写，无论多么细致和程式化，并不干扰诗歌的节奏和活力。然而，现代文学中的描写，给他的印象是不确定、无生命。黑格尔不无启发地暗示，工业革命和与之相关的劳动分工使人类与物质世界疏离。荷马叙述阿基琉斯盔甲的打造或奥德修斯竹筏的制造，预先设定了工匠和产品之间的直接性；但在现代工业程序中，这种直接性已不可能存在。相对于荷马时代或者中世纪，现代人像贪婪的陌生人一样生活在这个物理世界。这种观念对马克思和恩格斯产生了深刻影响，使他们构想出在资本主义生产方式之下的个体的“异化”理论。在他们与拉萨尔的辩论过程中，在他们研究巴尔扎克的过程中，马克思和

恩格斯逐渐相信，异化问题直接与艺术中的现实主义问题相关。古典诗人和“经典现实主义者”（塞万提斯、莎士比亚、歌德、巴尔扎克）已经在客观现实和虚构生活之间建立起有机联系。但是，“自然主义者”把世界看成是一个仓库，他必须疯狂登记库存的内容。“一种现实感，”当代一位马克思主义批评家说，“被创造出来，不是依靠再现客体的方方面面，而是通过描述构成其本质的那些特征……而在自然主义艺术中——因为努力创造出一种虚幻的圆满——这个也是不完善的意象，将本质的东西和次要的东西、不重要的东西，放在同一个平台。”

这个区别影响深远。它对巴尔扎克和司汤达之后的法国现实主义的衰落产生了影响，对我们暗示出为什么左拉执迷于把小说当成世界的索引。利用这个区别，我们也许能够分辨契诃夫的“现实主义”和莫泊桑的“自然主义”。我们或许可以确定，《包法利夫人》尽管有许多的优点，但仍然比不上《安娜·卡列尼娜》。自然主义中只有累积，而在现实主义中，有詹姆斯所说的“简洁得让人倒抽凉气”的有机形式。

第三，马克思主义使批评家的时空意识更加敏锐。在这方面，它继承了圣伯夫和丹纳的思想。我们现在把艺术品看成是生长于时间和物质环境。在抒情冲动的复杂结构之下，隐藏着具体的历史和社会根基。马克思主义感受力为最优秀的现代批评贡献了一种社会意识。特里林（Lionel Trilling）认为，陀思妥耶夫斯基的情节起源于金钱或阶级关系中的危机，这个评论正是社会意识的体现。而且，借助这个马克思主义隐含的视角，文学史家和文学批评家开始研究读者。在历史学或社会学的意义上，伊丽莎白时代的观众可能会说些什么？狄更斯的小说在多大程度上是对新兴的阅读大众的一种精心算计的反应？“时代精神”中没有马克思主义的影响，那些批评家，如奈特斯、利维斯和霍加特（Richard Hoggart），或许不可能实现他们对艺术社会动



力学的理解。

最后一点是最难说的贡献。无论我多么小心地阐述，它或许都会引起误解。简单点说就是：马列主义和以其名义成立的政权对待文学的态度相当严肃，甚至是极端严肃。在苏联革命为生存而战的紧急关头，托尔斯泰不失机会地宣布，“艺术的发展是每个时代活力和意义的最高验证。”斯大林认为，将一篇论语文学和文学语言问题的文章放进他大量的战略和经济文章之中十分必要。在一个共产主义社会，诗人被认为是至关重要的人物，他影响着身体政治的健康。在非常时期，这样的看法十分明显，被视为异端的艺术家只有沉默或被迫害至死。这种对精神生活的持续关注，就足以将马克思主义专制与其他类型的极权主义区别开来。因为他人对达尔文或黑格尔的解释不一致，就将其枪杀，这是向人类事务中的思想霸权阴险的致敬——但不管多么阴险，也是一种致敬。

此外，我们还应该将马克思主义和马恩艺术哲学与斯大林的现实统治区别开来。如果我们这样做，马克思主义文学观的可怕吸引力就会让我们想起某些真理，这些真理，除了庞德和利维斯之外，西方似乎很少有批评家愿意承认。语言的健康与维护一个活生生的社会密切相关。正是在文学中，语言才真正被挑战和防卫。一种有生命力的批评传统（即使是在论战中的生命力），不是奢侈，而是严峻的需要。在商业主义的压力下放弃价值，新闻工作者或批评家不能区分艺术和媚俗，会对社会全面的堕落推波助澜。尽管夹杂着蒙昧和非人道的成分，但马克思主义文学观不像美国“新批评”那样局限于学院内，也不像今日英国的许多批评那样拘于一隅。最重要的是，它不轻浮。真正的马克思主义批评家有别于日丹诺夫式的审查者，他们看待文学的方式绝不可能是那句轻薄的法国谚语：“仅仅是文学”。

## 乔治·卢卡奇与他的魔鬼契约（1960）

### 1

在 20 世纪，诚实的人要做文学批评，实属不易。有许多迫切的事情要做。评论只是附属品而已。批评的艺术在于让那些或许最不需要帮助的读者关注文学作品，如果没有较高的文学素养，读者会读诗歌、戏剧或小说评论吗？更何况，还有两种诱惑：一边是给人严谨气息和学术声誉的文学史；一边是书评，虽不能算是一门艺术，但也是一种技艺，对这样一个难以置信的观念深信不疑——值得一读的书每天都在面世。即使最优秀的评论也会受到其中一种的诱惑。急于获得精神尊重和奠定学者坚固地位的批评家，或许会像圣伯夫一样，差不多变成了文学史家。也许他会屈从于新作的号召，詹姆斯的大部分批评与他滥施的琐屑批评对象一样短命。优秀的评论甚至比劣质的书籍更短命。

但是，生在这个动荡、危险世纪的诚实的人，难以将主要精力投身于文学批评，还有另一个重要原因。我们的时代首先是自然科学的时代。有史以来诞生的科学家中，十之八九活在我们的时代。科学征

服的速度，地平线在探询精神面前退却的速度，一日千里。每天都会发现新大陆。因此，时代精神中浸透着科学的价值观。这使得科学的影响和魅力远远超出了古典意义上科学的疆域。历史学 and 经济学都认为它们本质上属于科学，逻辑学和社会学也如是宣称。艺术史家改进了他认为是科学的工具和技艺。运用十二音技法的作曲家认为他严谨的创作基于数学原理。达雷尔在“亚历山大四部曲”序言中说，他试图把相对的视角转换成语言和他的叙事方式。他从四维的角度来打量标题中的城市。

科学无所不在，带来了新的谦逊和新的野心。科学对冲动保持着怀疑，需要严密和证据，并把这种要求神化。为了防止怀疑的反击，科学提供了海市蜃楼般的真实、确凿知识以及精神财富。伟大的科学家也会拒绝这种前景，即便在发现的核心，他也会坚持怀疑的态度。但客观的、可证明的真理总在那里，它吸引了我们时代最强有力的心智。

在文学批评中，没有永恒之物的希望之乡，没有确定无疑的乌托邦。就本质而言，评论是个性化的活动。它既不要求论证，也不要求证据一致。当伟大的诗行闪过脑海，它处理（使用）的工具最多与豪斯曼那根根直立的胡子一样精确。历史上，评论家一直试图证明，他们的行当也是一门科学，拥有获得绝对真实的客观标准和手段。柯勒律治将极度个性化、经常极不稳定的天赋集中建立在一套形而上学体系之上。在一篇著名的宣言中，丹纳宣称，文学研究的精密性不亚于自然科学。瑞恰慈暗示了美学判断中也存在着客观心理基础。他最杰出的弟子燕卜苏教授，将数学的调式和形式引入了文学批评。

但事实是，文学批评家是独立的个人根据他自己目前的精神倾向、情绪或信仰结构判断给定的文本。他的评论也许比你我的评论更有价值，只因为他的评论建立在更广的知识范围之上，或者只因为他

的表述更清晰有力。我们不能从科学的角度来证明他的评论，他的评论也不可能宣称永恒。品位与时尚的风潮在不断变化，新一代的评论家会作出新的判断。而且，对一部艺术作品好坏的评价难以辩驳。巴尔扎克认为，拉德克利夫夫人（Mrs Radcliffe）是和司汤达一样伟大的作家。尼采，这个有史以来关注音乐的最敏锐的头脑之一，后来认为比才的作曲天赋高于瓦格纳。我们也许从骨子里感到，这些观点违背常理，荒谬可笑。但我们不能像科学家反驳谬论一样加以反驳。今天看起来站不住脚的判断，谁知道明天是不是得到认同？品位的历史就像螺旋线。那些起初被认为是激愤或前卫的思想，在下一代眼中也许是神圣或保守。

因此，一个现代批评家发现自己面临双重困境。首先是道德的困境。批评本身具有闲逸时代的特征。从道德层面上来讲，批评很难抵制经济、社会和政治问题的强烈诱惑。如果某些暴行或政治自杀行为构成了威胁，那么，对纯文学进行批评似乎就是相当边缘化的追求。其次是知识困境。无论多么杰出，批评家也不能参与同时代精神的主要活动——获取积极的知识、掌握科学的事实、探讨可验证的真理。如果批评家对自己诚实，他就会知道，自己的论断不会有长久的有效性，它们也许明天就会被推翻。只有一样东西能使他的工作具有某些永恒性：他实际风格的力量或美感。利用风格，批评反过来或许能够变成文学。

当代批评大师试图用不同的方式来解决这两重困境。例如，艾略特、庞德和托马斯·曼，他们把批评当成是文学创造的附属品。他们的批评都是对自己诗学作品的评论，都是文人举起来映照创造性想像的镜子。在 D. H. 劳伦斯那里，批评是自卫，D. H. 劳伦斯表面上是在讨论其他作家，实际上是为自己的小说艺术理念申辩。利维斯博士迎头面对挑战。他将批评力量服务于一种充满激情的道德观。他旨在建

立文学之中成熟的等级标准，以便社会作为一个整体以更成熟有序的方式前进。

但是，对于困扰文学批评的道德和知识困境，最激进的解决方案来自卢卡奇。这体现在他作品中的两个信念。第一，文学批评不是奢侈品，不是最敏锐的美国批评家艾略特所称的“写给业余爱好者的话”；相反，文学批评是塑造人们生活的核心武力。第二，卢卡奇断言，批评家的作品既不是主观的，也并非不确定；批评是一门科学，有其严密性和准确性；判断的真理性可以验证。当然，卢卡奇是马克思主义者。事实上，他是从马克思主义的灰暗世界中脱颖而出的批评大师。

## 2

在1948年的一篇文章中，卢卡奇提出了一个重要的类比。他说，牛顿物理学给了18世纪意识最重要的解放冲动，教会了那个时代去作理性的伟大冒险。卢卡奇认为，在我们时代，政治经济扮演着牛顿物理学当年的角色。按照马克思主义的观点，正是围绕政治经济，我们才会安排我们对人类事务的理解。卢卡奇自己是从经济学进入文学，正如我们也许会说，亚里士多德是从对道德的系统研究进入戏剧的。

辩证唯物主义认为，文学与其他艺术形式一样，是“意识形态的上层建筑，”是建立在经济、社会与政治活动之上的精神大厦。在风格和内容中，艺术作品准确反映了其物质基础和历史基础。荷马的《伊利亚特》与狄更斯的小说（强烈反映出经济学的系列化和新阅读大众的不断增长）一样，同样要受制于社会环境（封建贵族制度分裂成互相敌对的小王国）。因此，卢卡奇认为，艺术的进步取决于具有历史必然性的规律。在重商主义兴起之前，我们不可能构思出《鲁滨

逊漂流记》。在司汤达之后江河日下的法国小说中，我们看到了法国资产阶级更加衰落的意象。

只要有规律，就有科学。因此，卢卡奇深信，他从事的不只是发表些许意见，而是判定客观现实。若没有这个信念，卢卡奇不会投身文学。他所在的知识时代正值中欧兵荒马乱的革命岁月。他穿越了黑格尔哲学的曲折小径，最终接触到马克思主义。他早期的写作有两大特点：寻找钥匙解决看起来动荡的历史，努力证明知识分子过沉思生活的合法性。卢卡奇经常让我想起西蒙娜·薇依，他有加尔文教徒的灵魂。我们可以想像，他肯定在内心中努力抑制着他对文学和事物美感天生的偏好。马克思主义给了他这种关键的可能性，做一个文学批评家，而不用感到将自己的精力花在有点轻佻粗疏的追求上。1918年，卢卡奇加入了匈牙利共产党。匈牙利共产党在布达佩斯首次短暂执政期间，他出任红五军的政委。匈共垮台后，卢卡奇开始流亡。他在柏林待到1933年，然后避难莫斯科。他在莫斯科生活流亡了12年，直到1945年才回匈牙利。

这是个明显的重要事实：德语是卢卡奇的主要语言，但他对使用德语越来越冷淡和吝惜。他的风格是流亡的风格，失去了生活语言的习惯。最重要的是，卢卡奇的整个基调，他热烈但有时狭隘的声音，折射出流亡的现实。从被一小群流亡难友包围的莫斯科，卢卡奇注意到危机正在逼近西欧。他关于法德文学的批评成为对纳粹时代谎言和暴行的激情控诉。这解释了卢卡奇身上的一个主要悖论。他是共产主义者，他使用的批评方法是辩证唯物主义的方法，但他却把目光坚定地投向过去。托马斯·曼在卢卡奇的作品中看见一种鲜明的传统意识。迫于俄罗斯东道主的压力，卢卡奇对倍受赞誉的“苏联现实主义”成就只是草草关注。相反，他沉溺于18、19世纪欧洲诗歌和小说的伟大传统，沉溺于歌德、巴尔扎克、司各特、福楼拜、司汤达和海涅。

当他提到俄罗斯文学时，卢卡奇只谈论普希金或托尔斯泰，根本不关心斯大林时代的蹩脚诗人。他采取的是严格的马克思主义批评视角，但选择的却是“中欧的”、保守的主题。

在法西斯主义表面上取得胜利的时候，卢卡奇保持了她的激情与冷静。他努力寻找希特勒的疯狂得以衍生的悲剧缺陷和混乱根源。他有一本刺耳大胆的作品，书名就叫《理性的毁灭》（*The Destruction of Reason*, 1955）。这是一个哲人在努力解开托马斯·曼在《浮士德博士》中戏剧化呈现的秘密。黑暗的浪潮怎样在德国人的灵魂中肆意荡漾？卢卡奇将灾难的源头追踪到谢林的非理性主义。与此同时，他坚持人类价值的完整性和生命力。作为共产主义者，卢卡奇确信社会主义终将取得胜利。他把引领内在于欧洲文学和哲学中的精神资源走向解放作为自己特殊的历史使命。当海涅的诗歌在德国再次被人阅读时，可以参考卢卡奇的一篇文章，在这篇文章里，卢卡奇在未来和海涅所属的那个几乎全部被遗忘的自由主义世界之间建立了一座桥梁。

因此，对于困扰现代批评家的双重困境，卢卡奇提出了一个解决方案。首先，作为马克思主义者，他在文学中看到经济、社会和政治力量在活动。这些活动遵循了某种历史必然性的规律。对于卢卡奇来说，批评首先是科学，其次才是艺术。他喜欢巴尔扎克胜过福楼拜，绝非个人的偏好或内心的律令。这是对物质事实进行分析之后得到的客观结论。其次，他赋予批评强烈的直接性。批评扎根于时代的政治斗争和社会环境。他关于文学的著述，像托洛茨基的写作一样，是战斗的武器。卢卡奇认为，理解了歌德《浮士德》中的辩证思想，就能更好地理解当前的血腥谜局。1940年法国政府的垮台早就鲜明体现在《人间喜剧》里。卢卡奇的观点与我们生活中的核心问题息息相关。他的批评不只是文学的回声。尽管有时有派系的色彩和争论的火气，卢卡奇的每本书都有着奇妙的高贵，具有阿诺德所说的“高度的严肃性”。

在实践中，卢卡奇作为批评家和观念史家的主要贡献在哪里？

吊诡的是，他最有影响的作品之一写于他的共产主义染上异端色彩时期。《历史与阶级意识》(*History and Class Consciousness*, 1923)相当具有传奇性。它是一部“该死的书”，一本“化为灰烬的书”，很少留存。<sup>[1]</sup>我们在书中发现对人类“物化”的重要分析，工业和政治活动将人类贬低为统计对象。这本书受到共产党的谴责，卢卡奇也主动将其收回。但它已经有顽固的地下生命，一些作家，如萨特和托马斯·曼，一直把它视为卢卡奇的经典。

但是，在我看来，卢卡奇的卓越性在于其他地方：在他20世纪三四十年代写的随笔和专著里，这些文字在“二战”结束后开始以巨帙形式出现。真正的卢卡奇包含在对《歌德及其时代》(*Goethe and His Time*, 1947)的研究中，在《世界文学中的俄罗斯现实主义》(*Russian Realism in World Literature*, 1949)中，在这卷名为《19世纪的德国现实主义者》(*German Realists of the Nineteenth Century*, 1951)中，在论巴尔扎克、司汤达和左拉的书(1952)中，在论《历史小说》(*The Historical Novel*)的伟大作品(1955)中。此外，还应该加上更严格哲学性质的大量作品，比如《美学史上的贡献》(*Beitrag zur Geschichte der Asthetik*, 1954)，以及卢卡奇最重要的鸿篇《黑格尔研究》(第一卷出版于1948年)。

如此大量的题材，实非一篇短文能够交代清楚。但我们可以挑出

---

[1] 《历史与阶级意识》现在有法文本。它在西德版的《卢卡奇全集》中与其他早期作品也一道重印。这些属于他最高的哲学成就，表明他是本雅明的真正先驱。东欧的文化主管部门允许出版西方发行的这些带有异端色彩但有影响的马克思主义书籍，是一种典型的“神秘”政策。



一些明显突出的母题，作为经典丰富我们对文学的理解。

卢卡奇对法国小说的衰落进行了分析。他是当今最优秀的巴尔扎克学者。他在《人间喜剧》中看到了现实主义的主楼。他对《幻灭》（*Les Illusions perdues*）的解读是以史学家的眼光来审视艺术品肌理的典型。正是这种眼光，直接导致卢卡奇对福楼拜的谴责。1848年革命失败正好发生在巴尔扎克和福楼拜之间。自由主义明亮的希望开始黯淡，法国共和走向了悲剧。巴尔扎克带着征服的原始激情打量这个世界。《人间喜剧》建立了一个语言帝国，正如拿破仑建立的军事帝国。相反，福楼拜好像是透过一扇玻璃窗轻蔑地打量这个世界。《包法利夫人》中闪亮的妙语成为写作的目标。巴尔扎克描写一顶帽子，是因为有人在戴它。福楼拜描写包法利先生的帽子，是出于虚张声势的技巧，炫耀他的法国服饰语汇。他这样的描写没有生命。在小说艺术的对立背后，卢卡奇发现，随着资本主义的成熟，社会在转型。在前工业社会，或者在工业规模小的地方，人与周围物质客体的关系是自然的关联。但现在，这种自然的关联正被大工业生产摧毁。我们生活的装饰成为复杂的客观过程，任何人都不能掌握。作家从感官现实中隔离开来，被非人性的灰暗工厂世界排斥，只好在对现实的讽刺或对过去的浪漫想像中寻求庇护。这两种逃离现实的方式，都体现在福楼拜的作品中：《布瓦与贝居榭》（*Bouvard et Pécuchet*）是蔑视现实的百科全书，《萨朗巴》（*Salammbô*）是虐待狂的典型白日梦。

从这困境中产生出了卢卡奇所谓的自然主义幻象——相信仅仅借助堆砌事实的力量艺术家就能够重新捕捉现实感。现实主义选择事实，自然主义者堆砌事实。像狄更斯《艰难时世》中的小学校长，他要求事实，更多的事实。左拉对于环境细节的渴望永不满足，对时间表和库存单的激情永不衰退——人们会想起他《巴黎之胃》（*Le Ventre de Paris*）中的芝士购物单。他有勇气将生命注入到列举的市场商品。

但他的小说理论，卢卡奇认为，荒谬透顶。结果是想像力的死亡，走向了纪实。

卢卡奇的批评观没有妥协。他赞扬巴尔扎克，虽然巴尔扎克支持皇权，相信宗教。他谴责左拉，尽管左拉在政治意义上进步，是“社会现实主义”的先驱。

更加具有原创性和权威性的是卢卡奇对历史小说的研究。西方批评对这个文类不大关注，困难在于确定不了它的合理范畴。最优秀的历史小说有时可以进入群星闪烁的神话天堂，但更常见的是，大量的历史小说与地上的商业垃圾为伍。历史小说的概念让人想起一个不可思议的男子勇敢地追求一个大惊失色、衣衫艳丽的年轻女子。只有很少的情况下，比如，格雷夫斯（Robert Graves）这样的作家插足进来，我们才意识到历史小说的独特优点和高贵传统。这些正是卢卡奇在他重要的研究《历史小说》中要清理的问题。

历史小说这种形式出现于欧洲感受力出现危机之际。法国革命和拿破仑时代让普通人的意识中充满了历史感。当腓特烈大帝要求发动战争不要干扰事物的一般秩序之时，拿破仑的军队已经在欧洲大地上来回驰骋，一路上重新塑造着世界。历史不再是档案和君主的业绩，它变成了每日生活的织体。对于这种改变，司各特的《威弗里》（*Waverley*）给了一个带有预言性的直接回答。在此，卢卡奇再次有新的创见。我们根本没有严肃对待司各特。这可能是最不公平的事情。如果我们在意知道司各特是多么有心的艺术家，他的《昆廷·德沃德》（*Quentin Durward*）或《密得洛西恩监狱》（*The Heart of Midlothian*）中有多么深刻的历史感，我们最好还是读一下卢卡奇这个匈牙利批评家在莫斯科写的书。

卢卡奇进一步探讨了历史小说在曼佐尼、普希金、雨果作品中的发展。他对萨克雷的解读尤发人深省。他认为，《亨利·埃斯蒙德》

(*Henry Esmond*) 和《弗吉尼亚人》(*The Virginians*) 中的古玩性质传达了萨克雷对同时代社会政治状况的批判。通过摘下 18 世纪流行的假发，小说家萨克雷在讽刺维多利亚虚伪的习俗。我相信，卢卡奇误读了萨克雷。但他误读中的瑕疵结出了良果，正如好批评中的瑕疵往往引出最有原创的观点。卢卡奇评论说，古代的语言，无论多么灵活操纵，并不能把过去带得更靠近我们的想像。历史小说的经典大师用他们自己时代的语言进行叙事和对话。他们通过强加的想像力来创造历史在场的幻象，因为他们把过去的历史和他们自己时代的关系当成连续的有机关系。当这种历史的连续感遭到破坏，当作家感觉到历史的力量超出了理性的理解之外，历史小说也就出现了动摇。为了抗拒同时代的生活，历史小说家将求助于越来越远或奇异的过去。我们读到的将不是历史小说，而是辛劳的考古学。我们不妨将司汤达的《巴马修道院》中暗藏的历史诗学与福楼拜的《萨朗波》中的博学的技巧比较。在不如福楼拜的匠人中，这种技巧感在古词的运用下得到加强。历史小说家设法通过对话让他的历史观变得真实，他认为这些对话就体现了那个时代的句法和风格。这个技巧很脆弱。莎士比亚让理查二世用乔叟的英语说话就更好吗？

现在，正如卢卡奇指出，古典历史小说观念的衰落正好与从现实主义到自然主义的转变同步。在这两个方面，艺术家的视野失去了即时性，在某种程度上，他与他的材料分离。结果是，牺牲了内容，突出了技巧。《赤胆豪情》(*Rob Roy*) 中格拉斯哥的意象在历史上可以看到，但更重要的是，它来自叙事中社会和个人的冲突。它不是复古的一部分。而《萨朗波》中的迦太基却是复古的意象。福楼拜围绕自主的行动造了一个豪华的空壳；正如圣伯夫指出，难于将人物的心理动机与所谓的历史背景调和。司各特相信英国历史是按照理性的方式渐进展开。他在自己时代的事件中看到 17、18 世纪期间能量释放的

自然后果。福楼拜恰恰相反，他转向古代的迦太基或亚历山大，因为他发现自己的时代无法忍受。他与现实脱节，在巴黎公社中，他看到的是中世纪迟到的痉挛，他不能通过想像再现过去。

无论人们是否同意这种分析，其原创性和影响范围是明显的。它代表了卢卡奇真正的批评实践方式：将文本放在深远的哲学和政治问题下仔细研究。某个作家或某个特定文本是出发点。从这里出发，卢卡奇的论述开始延伸出去，进入复杂领域。但核心观点和主题一直在视野之内。最后，采取辩证法将论证收拢，总结例子和观点。

卢卡奇论歌德与席勒通信的文章，首要处理的就是文类性质这个复杂话题。他评论荷尔德林《许佩里翁》(*Hyperion*)的文章，催生了对希腊观念在德国精神史中关键但含混之地位的研究。他好几次批评都提到托马斯·曼，关心的是这个资产阶级艺术家在马克思主义世纪中的悖论。卢卡奇认为，曼选择置身历史的洪流之外，同时也意识到自身选择的悲剧性。他评论凯勒(Gottfried Keller)的文章，是想澄清歌德死后德国文学的发展受到束缚这个棘手的问题。在所有这些批评活动中，我们都不能将卢卡奇特定的批评判断与更大的哲学和社会语境割裂开来。

卢卡奇的论述逻辑严密，结构紧凑，很难从中择取一部分来作示范。但愿这段引自评论克莱斯特的短文能够传达他的主调：

克莱斯特的激情观使得戏剧接近短篇小说的艺术。一种强烈的独特性以偶然奇特的方式呈现。在短篇小说中，这是完全合法的。因为短篇小说这种文类是专门用于表现偶然和巧合在人类生活中的重要真实地位。倘若所表现的行为出于巧合……被赋予了悲剧的尊严，没有给出任何客观必要的依据，必然会产生出矛盾和不和谐的效果。因此，克莱斯特的戏剧并不指向现代戏剧的高

雅之路。这条路从莎士比亚出发，途径歌德和席勒的实验，直到普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》( *Boris Godunow* )。由于资产阶级意识形态的削弱，这条路没有充分延续。克莱斯特的戏剧代表了一条非理性的小径。孤立的个体激情摧毁了个体命运和社会历史必然性之间的有机关系。随着这一关系的解散，真正戏剧冲突的诗学和哲学基础也随之摧毁。戏剧的基础变得贫瘠和狭隘，纯粹是个人的隐私……可以肯定，克莱斯特的激情代表了资产阶级社会的激情。其内在的辩证折射出资产阶级氛围中个体变成了“无窗的单子”( *windowless monads* )的典型冲突。

卢卡奇对莱布尼茨的评论颇为典型。卢卡奇的精神具有哲学品质。文学将哲人特别关心的意义神话聚集在一起并加以具体呈现。在这方面，卢卡奇属于一个著名的传统。亚里士多德的《诗学》是哲学批评(戏剧被看成是精神行为的理论模式)，柯勒律治、席勒和克罗齐的批评也是哲学批评。如果卢卡奇的这篇文章读起来艰涩，那是因为他批评的对象莱布尼茨就很复杂。像其他哲人一批评家一样，卢卡奇追问的是自柏拉图以来就着迷的问题。什么是史诗和戏剧的根本分野？什么是艺术品中的“现实”？(这是影子与实在之间的千古之谜。)诗学想像和普通认知的关系何在？卢卡奇还提出了“典型”人物的问题。为什么文学中的某些角色，比如，福斯塔夫、浮士德、包法利夫人，其生命力超过其他许多文学人物，甚至超过绝大多数活人？莫非他们是咱们人类的原型，将普世的特征都集于一身，扮演出让入难忘的形象？

为了回答这些问题，卢卡奇多方求证。他似乎对所有的现代欧洲文学和俄罗斯文学都了如指掌。结果是，他的视野不但宏大，而且哲学思想上非常尖锐精确，这非常罕见。相比之下，利维斯博士虽然与

卢卡奇一样，坚持道德批判和文本细读，但却有意偏于英伦一隅，视野狭隘。在世界性的眼光上，堪与卢卡奇比肩的是威尔逊。

但这枚奖章也有对立面。卢卡奇的批评也有盲视和失之公允之处。有时候，他的语言过于尖酸晦涩，似乎宣布，文学研究没有快感，文学是学科和科学，与其他科学一样荆棘满途。这使他对那些玩弄语言的伟大乐师没有感觉。卢卡奇缺乏音乐的耳朵，他没有那种内在的音叉，这种音叉使庞德在一首长诗或被人遗忘的传奇故事中准确地找到片刻的荣光。卢卡奇还忽视了里尔克，这是在暗中抗议里尔克的语言奇迹，哪怕诗人写得非常完美。卢卡奇可能不承认这点，但他的确倾向于维多利亚时代批评的原罪：叙事内容和寓言品质影响着他的判断。比如，他忽视了普鲁斯特，从而使其对法国小说的总体判断值得怀疑。《追忆逝水年华》的情节，普鲁斯特对奢华与变态事物的叙述，显然触犯了卢卡奇严厉的道德观。马克思主义者的道德观与清教徒相似。

像所有的批评家，卢卡奇也有特别讨厌的东西。他讨厌尼采，他不能理解陀思妥耶夫斯基的天才。但因为是一个马克思主义者，他利用了盲视的好处，给予他的批判一种客观系统的价值观。利维斯博士显然反感梅尔维尔的作品。艾略特与弥尔顿的诗学观念存在冗长复杂的争执，但我们能够看到基本的礼貌。卢卡奇的观点不假修饰。尼采和克尔恺郭尔的世界观令他非常愤怒，他将他们及其作品扫入亲法西斯主义的精神地狱。当然，这是对他们的奇怪误读。

最近，这些视野的局限更加突出。它们玷污了卢卡奇《理性的毁灭》及之后发表的论美学文章。无疑，其中有年龄方面的原因。1955年，卢卡奇70岁，他的仇恨已经僵化。另一部分原因是，卢卡奇没有走出德国和西方文明毁灭的阴影。他在寻找替罪羊，转嫁历史的终极审判。但我认为，这首先是强烈的个人戏剧。在他辉煌生涯的开

始，卢卡奇与历史必然性签订了魔鬼协议。这个魔鬼允诺他得到客观真实的秘密。这个魔鬼给了他权力，用革命和“历史规律”的名义传递幸福或宣布遗忘。但自卢卡奇从流放中归来，这个魔鬼再次出现，要求收费。1956年10月，魔鬼大声敲门。

#### 4

在此，我们触及了非常个性化的东西。卢卡奇在匈牙利十月革命中的角色和接下来的隐修生涯，明显具有历史意义。但它们包含了个人痛苦的因素，外人很难深入了解。一个人失去了他的宗教，也就失去了他的信仰。一个共产主义者，看着历史就像翻跟斗，也就有失去理性的危险。可以想像，那样有多糟。那些没有经历过的人，很难意识到那样的价值观坍塌是怎样。而且，卢卡奇的行为动机也很模糊。

在纳吉政权中，他接受了文化部长的席位。我认为，他这样做，不是为了成为反苏联运动中的一员主将，而是为了保留匈牙利知识分子生活的马克思主义色彩，捍卫激进的遗产，防止天主教—农民右翼势力的复兴。更根本的是，也许，因为卢卡奇不可能站在历史的边上，哪怕这历史的形态很荒谬。他不可能袖手旁观。但在11月3日，在苏联红军重新占领布达佩斯的前一天，卢卡奇从匈牙利内阁辞职。为什么？他是不是已经决定，一个马克思主义者不应该反对苏联的意志，毕竟，无论好坏，苏联代表了辩证唯物主义的未来？是不是有朋友担心他的命运，说服了他放弃那注定失败的事业？我们无从得知。

在罗马尼亚流亡了一段时期之后，卢卡奇得到回国的许可。但他不再被允许教书。他过去的著作成为嘲笑的对象，并日益受到激烈的批判。这些批判事实上在匈牙利十月革命前就出现了。匈牙利也有日丹诺夫式的人物，这个残暴的小个子叫约瑟夫·雷沃伊（Joseph Revai）。

他最初是卢卡奇的学生，但后来嫉妒老师的辉煌成就。1954年，雷沃伊出版了名叫《文学和民粹民主》的小册子。这本书中，他引用斯大林主义的教条，指控卢卡奇的为人和作品。他谴责卢卡奇一直忽视当代苏联文学。他指控卢卡奇专注于歌德和巴尔扎克危险而过时。即使一个共产主义者的平庸小说，雷沃伊宣称，也比反动派或马克思主义出现之前的伟大小说要好一万倍。卢卡奇将“形式主义”文学理想放在阶级和党的利益之上，他的风格将无产阶级读者挡在了门外。

匈牙利十月革命之后，这些批判更为严厉。匈牙利和东德的炮手重新端出过去那套话语指责卢卡奇的早期作品是异端邪说。他们重提卢卡奇年轻时对德国诗人格奥尔格（Stefan George）的崇拜，他们搜出卢卡奇成熟时期作品中有“资产阶级唯心主义”。但他们只限于口头批判，没有动手收拾这个老人。共产党政权的决定有时候让人觉得神秘、琢磨不透，其中一例就是，他们居然允许卢卡奇在西德一家出版社发行了一部小小的文集（《现实主义》[*Wider den missverstandenen Realismus*]，汉堡，1958）。

卢卡奇能够幸免于难，是因为铁幕之外的社会主义知识分子一直对他非常关注。但无可否认，更重要的问题是：在匈牙利十月革命悲剧的背景下，卢卡奇自己怎么看待他的信念和成就？他从幻灭的地狱边缘抽身而退？他供奉的神祇最终离他而去？

这些不是在冒失地逼问，它们涉及保持着宗教或革命良心的重要幻象在内心中的地位。卢卡奇对匈牙利十月革命的判断包含在他在1957年4月写的一份序言中：“匈牙利和其他地方发生的重要事件，促使我们反思与斯大林的生活和著作相关的许多问题。对后者的反应，无论是在资本主义世界还是在社会主义国家，正采取修正马列主义学说的伪装。这当然构成了对马列主义的主要威胁。”这些话看来完全不在点子上。但让我们紧记一件事情：对于像凯斯特勒（Arthur



Koestler) 或马尔罗那样的人，共产主义是激情的权宜手段，短暂而不长久，卢卡奇的共产主义是他智慧的根茎。不管他对 1956 年匈牙利十月危机如何解释，这些解释都必须放在辩证历史观的框架之内。失明的人会继续用所记忆的意象看待周围环境。为了继续精神生活，卢卡奇肯定锤炼出某种内在的妥协，这些进入自我意识的惩罚，是马克思主义者的典型状态。他对修正主义威胁的评价开了先河。如果我对他的解读完全正确，他是在说，匈牙利事件是最终的延伸，是斯大林政策荒谬的缩影。斯大林的政策错误地偏离了马列主义学说，它采用暴力手段，仅仅证明了它的破产。因此，对匈牙利十月革命悲剧的合适回应，并不意味着放弃马克思主义的首要原理。相反，我们必须回到这些原理的真正形态。或者，正如一位起义领袖所说：“让我们用 1917 年列宁格勒工人苏维埃的名义反抗苏联红军。”或许，在这种信念中有那最为古老、最具欺骗性的梦：共产主义要与俄罗斯霸权的特定野心和愚民政策分道扬镳。

卢卡奇一直决心要肩负历史重任。这份历史责任感驱使他写出大量的文学批评和哲学著作，充分展示了时代的残酷特性和严肃精神。无论我们是否认同他的信念，毫无疑问，他让默默无闻的批评女神获得众人瞩目的高贵。他晚年的孤独和危境，只是强调了我在本文开头的观察：在 20 世纪，诚实的人要做文学批评，实属不易。但话说回来，何曾容易。

## 美学宣言（1964）

许多指责可以加于甚至已经加于卢卡奇。但绝对不会有精神狭隘这一条。他的精神疆域非常辽阔。他是最后一位“中欧人”（这些人的鲜明特征就是，对古典文化和欧洲语言文学如数家珍）。他一直信守真正马克思主义者对国际视野的忠诚，对古典、激进历史遗产的忠诚。像马克思一样，卢卡奇潜心研究过康德哲学，尤其是黑格尔和费尔巴哈。上迄前苏格拉底哲人、亚里士多德，下至维柯、斯宾诺莎和莱辛，他都能够信手拈来。他的参考范围包括了哲学、从勒萨到左拉的法国小说、欧洲浪漫主义的历史意识感（司各特、曼佐尼、普希金）及19世纪俄罗斯小说。最重要的是，他熟悉歌德，熟悉歌德对有机能量的理性抒情和洞见。

卢卡奇的生涯与布莱希特一样，有时会因思想僵化而显得不够宽容，有时会感到恐惧和羞辱。魏玛共和的覆灭，德国共产党的完败（悲观愚昧的斯大林主义对此负有很大责任），促使卢卡奇长期流亡。但正是在莫斯科，孤立无援，日夜受到监视，他写下了关于莎士比亚和巴尔扎克的文字，而不是评论法捷耶夫。正是在莫斯科，他重申了马克思主义思想的真正根源是欧洲人文主义。

在马克思主义思想中，一直有一个公认的缺口。尽管马克思有过打算，但他还是没有写出正式的美学思想。利夫希茨（Mikhail Lifschitz）收集了马克思和恩格斯对文学艺术的许多理论观察和批评实践，辑成一册标准的简编本。这些材料不过是辩证观点和个人趣味的有趣杂合。梅林、普列汉诺夫和考茨基的著作中，有些材料是想建立艺术哲学。后来，经过考德威尔、阿多诺和本雅明等人往往带有异端色彩的个人思考，马克思主义美学与人类学、心理学和现代语言学的一些因素搭上了关系。

但是，总体来看，至少卢卡奇最好的作品是这样，这个马克思主义批评家一直在使用 19 世纪历史主义的工具。只要他不是宣传党的教条，只要他在最后的判决中不是简单地把艺术划分为进步和落后，他会采用赫尔德、圣伯夫和丹纳等秘密使用的历史条件和因果标准，并且多少有些创意和分寸。将艺术家及其成就放在经济和社会力量的物质环境中加以考察，坚持认为艺术洞见和大众反应本质上是由社会历史来决定（潘诺夫斯基 [Panofsky] 和贡布里希等艺术史家也强烈坚持这个意见），就这些而言，马克思主义批评属于广义的历史主义批评。

马克思主义批评为传统的历史主义批评带来了重要升华：卢卡奇区分了现实主义和自然主义；本雅明洞察到技术和大众化再生产对个体艺术的影响；异化和非人化的概念应用于 20 世纪文学和绘画。但最重要的是，马克思主义为美学贡献了一种规范的历史意识和一种普遍彻底的乐观主义（托尔斯泰的《文学与革命》可为证），而不只是逻辑连贯的认识论。惟一遗憾的是，一直没有马克思主义者的朗吉努斯，没有一部《拉奥孔》，在辩证唯物主义的框架中提出一套完整的美学理论。

困难显而易见。自发性、非理性或潜意识结构、绝望与“反抗”，这些与艺术相关的概念放入“科学唯物主义”都很尴尬。有一个时代

混乱的问题，马克思要用心解决：有些最成熟、最优秀的艺术形式为什么起源于那些经济和阶级结构古老或道德上不可接受的社会？索福克勒斯的《安提戈涅》对马克思和黑格尔来说具有同样意义，他赞成奴隶制吗？而且，像爱因斯坦的物理学一样，现代文学、艺术和音乐已经证明难以用马克思的人本现实主义来认识。围绕伦勃朗和巴尔扎克而发展起来的那一套感觉词汇，在普通感官认知和艺术实现具有明显的互惠关系的一套准则，发现很难用于（除非滥用于）克利或者贝克特的世界。

卢卡奇意识到这点，尽管他也许没有完全抓住马克思主义对历史判断方式的承诺和马克思主义者不能与现代达成一致之间的矛盾。《审美特征》（*Die Eigenart des Ästhetischen*）有 1700 页，文字排得很密，也只是他拟写“大作”的第一部分。这本著作设法依据严格的辩证唯物主义和黑格尔现象学来建立一套完整的艺术哲学，一套艺术形式和艺术创造的认识论。事实上，这意味着建立一套符合马克思历史主义、符合巴甫洛夫心理学、符合马克思列宁主义语言论和社会论的连贯美学。卢卡奇的优点就是他开始进行全面建构。他完全意识到，一套马克思主义美学必须是马克思主义总体世界观和对人的行为分析中有说服力的一部分、不可分割的一部分。否则，马克思主义批评仍将是一堆党派争论或意识形态争论，用借来的术语表达一隅之见。

创立一套系统的美学，这个目标几乎在卢卡奇的所有作品都能看见。早在 1911 年，在《心灵与形式》（*Die Seele und die Formen*）中就有种种暗示。1956 年结集出版的《美学史上的贡献》，从历史比较的角度来实现这个目标。1957 年，卢卡奇的《马克思主义美学绪论》（*Prolegòmeni a un'estetica marxista*）在罗马出版。事实上，这项宏大的计划可以追溯到 1911—1912 年冬的佛罗伦萨，卢卡奇的论述中回荡着那时候留下的视觉印象的遥远回声。他会说，他大部分的实践批

评，他未竟的重要的黑格尔研究，已经是一套正式、系统的价值体系的逻辑先兆。

要总结两卷本《审美特征》的内容并非易事。它们都采取了分析性过程：卢卡奇建议将美学的特定范畴从人类总体活动、尤其是从诸如宗教和历史与自然科学等认知和心理活动中区别开来，并且加以限定。从马克思主义的根本原理（存在决定意识）出发，从唯物主义思想（人的理解映照了客观现实）出发，卢卡奇设法限定艺术创造和艺术反应的“主—客观”特性。艺术是对客观现实的“映照”，但在这个过程中存在着重要的、不可磨灭的主观因素。这种认识论的背后是强调“从德尔图良到克尔恺郭尔”的宗教本质上必然是反美学的。宗教的感受力在艺术中被认为是死敌。“从伊壁鸠鲁，中经歌德，直到马克思和列宁”，艺术代表了天启论之外一种激进的人文主义选择。

卢卡奇的方法本质上是历史方法。沿着马克思、列维-布留尔（Levy-Bruhl）和柴尔德（Gordon Childe）等人建立的论述路线，他设法揭示这种美学活动的历史谱系。他同意菲舍尔（Ernst Fischer）在《艺术与人文》（*Kunst und Menschheit*）中的观点，主客关系本身就是漫长历史进程的结果，我们的个体身份感和“外在现实”感是劳动需要、使用工具需要、认识和完善我们感官中和社会群体中技术分野需要的渐进结果。在特定艺术中认识现实和利用现实，反过来，成为意识漫长专业化和精细化的结果。这种过程，尤其是美学活动一方面与人类学的宗教想像割裂，另一方面与“客观科学”割裂，卢卡奇在《审美特征》上卷中花了大量篇幅进行分析。无论是宗教和科学，都要求积极认同，而这是艺术反对的。

在上卷中，卢卡奇花了五章篇幅来研究模仿的起源和演化。从亚里士多德《诗学》提供的证据，从弗雷泽的证据，从柴尔德的《人类自立》（*Man Makes Himself*，这本书深刻影响了卢卡奇）提供的证

据，卢卡奇想努力证明，模仿再现从即时的功利目的（魔力）逐渐脱离，最终如何产生出一种特定的艺术条件和艺术感觉。与此同时，他强调，即使最“纯粹的”艺术时空在多大程度上与物质需要和可能相关，与人类进化的社会条件和经济前提相关。

《审美特征》上卷结尾之处从情感净化的特定角度、从艺术作品对“接受者”的影响和后效应的角度对主客关系作了细致考察。这是卢卡奇最精彩之处。从亚里士多德到歌德和莱辛，他梳理了情感净化这个概念，提出了“净化过程”与艺术观念具有普遍联系、与艺术如何塑造我们的感情和思想具有普遍联系。结束的时候，他径直采用阿诺德的公式：艺术就是生活批评。事实上，结尾这部分，多次提到马克思和阿诺德之间的契合点。这也提醒我们，他们许多方面都是维多利亚时代的道德家，他们与卢卡奇一样，都是古典人文主义的继承人。

《审美特征》下卷一开始就修订和丰富巴甫洛夫心理学，尤其是关涉到艺术创造和艺术反应的部分。卢卡奇拒绝巴甫洛夫倾向于将艺术家等同于纯粹有感觉的生灵。他提出了一种介于客观材料世界和决定性神经反射世界之间的语言造型交际模式的假说。这种居间语言或“符号的符号”带有主观的、非功利的色彩，是艺术的特殊矩阵。在条件反射和关联抽象语词之间存在一个自发性和再创造的特殊空间。人类对这个美学领域的认识和利用是精神劳动和情感劳动漫长分野过程的结果。这一节有个明显的离题，讨论荷尔德林晚期诗歌的逻辑和控制的崩溃。模仿的历史表明，当更复杂的条件反射中心遭到损害之时，造型模仿比语言模仿要更持久。

在分析了艺术作为“自我生存活动”（一种完全针对于人类世界而不是自然现象世界的完整活动；区分人类世界与自然现象首先是由维柯做出的，后为马克思继承）之后，卢卡奇考察了几个模仿的“边境地带”。谈论音乐这一章要感谢阿多诺，包含了许多有刺激的想法。

音乐模仿应该是我们意识的内在动力学的模仿，运用了类似的节奏、音调和调性的变化。讨论电影的那一章重新强调了对卢卡奇整个批判理论至关重要的区别：现实主义（具有创造性的价值等级和价值选择）和自然主义（具有惰性的细节连续堆积）之间的区别。这个观点继承了本雅明漂亮的开创性作品。下卷结束之时，卢卡奇对自然美及其在美学经典中的位置作了几乎难以逾越的后康德式思考。

书中还有一个有趣的后记，讨论了艺术与从拟人化的宗教中解放出来的人类精神。在此，卢卡奇提到了从1956年以来就吸引他主要道德关怀的斯大林主义这个问题。通过迫使艺术成为程式化的意识形态教条，斯大林使得情感净化效果（这种走向深邃清澈意识的冲动，将精神从非理性的宗教希望和束缚中解放出来）成为不可能。通过情感净化的震惊，人类逐渐认清生活中为了更高价值的艰苦奋斗。他逐渐把现实看成一个动态危机的过程，一种近似于布洛赫的乌托邦辩证法的观念——“希望原理”。通过简化现实，同时将既定真理的法令强加于现实，斯大林主义使人在历史中的地位完全静止，甚至严格说来，没有希望的必要。在斯大林主义艺术中，人不是赋予了矛盾冲动和可能性的具体存在，而是只有一个正确答案的密码。总之，斯大林政权是一种完全非理性的企图，努力捕捉黑格尔式的人类经验的动态过程。但是，一如既往，《审美特征》这本书在结尾评论道，经历了斯大林的统治时期之后的“社会主义”终将“力量更加强大、地位更加稳固”。历史比违反历史法则的人要强大。

如此总结《审美特征》这样两卷本的大部头，对于卢卡奇论述的重心和范围都不够公平。卢卡奇的风格让人想起孔德。用这种风格，卢卡奇努力记录人的精神从宗教幻想中获得解放，从知识和道德奴役（来自自负地依赖“超验的空虚”）中获得解放。在他的记录中，艺术和创造性客观现实的进化起到主要的作用。形而上学、认识论、社

会史、心理学等领域，无不与这普遍信仰相关。他参考的范围大得惊人。无论是瓦格纳还是托尔斯泰，无论是斯特林堡还是德尔图良，卢卡奇都从他们那里获取灵感。他把古典欧洲和俄罗斯思想的大部分领域当成他的地盘。他的著作中几乎都有颠覆的、极端保守主义的根本倾向。他以古典人文主义理想的名义呼吁革命的未来，这些理想大多属于有闲文明和思想高洁的资产阶级历史。这些理想暗示了一种人文的范围，相形之下，丹纳和圣斯伯里之后的许多西方批评看上去气量狭隘。

但《审美特征》是一本质量不均的著作。大量篇幅装腔作势，几乎不可卒读。这本书也是出奇地啰唆。它患有语词强迫宣泄症。读者的注意力湮没在灰色的文字海洋。哲理深厚的德国传统，包罗万象的德国传统，留下了鲜明的印记。而且，卢卡奇生活的日益孤独，长期的隔离于德语日常话语之流，似乎激发出热烈的独白。书面的语词是他惟一的交流和伴侣。

作为马克思主义者，卢卡奇致力于历史主义，致力于将意识放在具体事件的背景之中。但最具特定现实轮廓的是普遍性和不言自明真理的伟大框架。只要出现对真实历史的思考，正如讨论神话和原始模仿的那几章，证据经常含糊，都是二手资料。卢卡奇不大提及具体的地点或艺术品。他也许会说，这不是当前的工作；他也许会说，他将设法找到一件包罗一切的体系，涵盖他作为实践批评家表演过程中隐含或散落的所有思想和感受力。但结果是在充满细节的抽象和普遍化的证据之间不安的妥协。吊诡的是，这种严肃苍白地罗列哲学论点逐渐与马尔罗《沉默之声》（*Les Voix du silence*）中的烟花相似。卢卡奇因为普遍性而显得模糊，马尔罗因为狂喜的特殊性而显得模糊。两者都没有说服力。比起这种庞然巨构，贡布里希所写的一篇短文更有一般的内容，更有审慎的焦点。



卢卡奇对文学的看法带有明显而新鲜的亲切感。但是，他的艺术观、建筑观、现代音乐观含糊不清、缺乏生命力，似乎完全出自遥远的记忆和二手的证人。人们也许会奇怪，卢卡奇教授最近一次看电影是什么时候？就在不久前，东欧的视野和想像力与这个新的传统还未完全斩断。一些必要的名字出现在卢卡奇的索引中，但绝大多数——克利、韦伯恩、赖特——没有。卢卡奇接近视觉艺术的情感意识和反应装备都是 1935 年前的东西。他像欧洲马克思主义哲学的其他后卫部队一样，在现实之外流亡。

人们能否着手编辑一大本论语言、艺术和意识的抽象观点的概论，似乎维特根斯坦从未存在（他是卢卡奇最讨厌的哲人）？似乎从来没有对语言描述的权威性和真实性发起过挑战？在 1964 年，将弗洛伊德生硬地打发到一边儿（更为荒诞的是将他的作品等同于荣格的作品），并且质问一个人对自己的精神进行分析是否该严肃对待，这可能吗？建立一套正式的美学体系，本身难道不是时间混乱，难道不是一个堆满形而上学尸骨的藏骸所吗？

对于一个在极端困难的政治和私人环境中完成大量知识劳动的人来说，对于一个在绝大多数人都在休息的时代却作出如此多贡献的人来说，向他提这些问题的确会很不愉快。但是，只要把惊人空洞的《美学特征》和卢卡奇充满活力的尖锐批评实践进行比较，浪费感就会油然而生。这部大作所想像的读者是那些追问马克思主义遗产中是否留下了有生命、有刺激之物的东欧年轻艺术家和知识分子，他们将茫然地合上卢卡奇这本书。书里几乎找不到适合他们需要的风景。它属于代表着 20 世纪 20 年代学院派美学的哈曼（Richard Hamann）的世界，它属于代表着无数被人遗忘的关于“真与美”的论著的世界。它不属于卡夫卡和波洛克的世界；当然，也不属于布莱希特的世界。

## 走出中欧（1964）

迈耶（Hans Mayer）决定不回莱比锡大学任教，意味着具有欧洲水准的最后一位人文主义者抛弃了东德。人文主义的明灯就这样逐一在那片苍茫大地上熄灭。

这不是值得欢呼的理由。东德朝野蛮、狭隘和奴性蜕变，留下了危险的裂口。拒绝人文主义的东德政权，介于东欧和西方之间：东欧的独立知识分子生活的机能依然脆弱，西方则不断以理据与回应的方式努力“渗透”。而且，由于历史和语言的缘故，东德主要是欧洲的组成部分，欧洲任何部分朝野蛮退化，都将对整个欧洲的活力构成威胁。在歌德写作的城市里，在瓦格纳作曲的城市里，一代代人在精心编织的谎言和仇恨的瘴气中成年。在不同真理的压力下，在重写的“反事实”和历史的压力下，东德语言正衍生出自己的行话和方言。东德语言的分离，跨过沉默或谩骂的高墙，对西德产生了直接影响。总的说来，东德人清理纳粹过去要比西德人更彻底和诚实。但正因为良知的真实与召唤经常装上了东德政治宣传的钩刺，西德人发现不容易听得进去。许多西德人甚至觉得，看见东德人的现实苦难，过去纳粹统治的邪恶多少有些减轻，他过去为虎作伥的罪恶多少可以吊销。

两德的语言文化分裂，相互的隔绝，对于任何理性的统一期望都是不祥之兆。意识的孤岛化——极权主义制度下的学校教育采用这种方式能够篡改一个民族或一代人的世界图景和反射系统——是我们时代的残酷特征，是我们尚未完全理解的过程。但是，显然，它使对话的恢复变得十分困难。语词不再指示共同的潜在经验，它们也许继续听上去相同，但却有了相反的定义。在政治和情感语言方面，东德年轻人也许逐渐在北京和阿尔巴尼亚比在科隆更有亲近感。

东德从欧洲生活中脱离，象征着一种特定历史可能性的失败。马克思主义作为对历史的一种解读，作为人类行为的一个乌托邦，深植于欧洲文明。马克思既是黑格尔的继承人，也是维柯、莱辛和狄德罗的继承人。俄国革命背后的理性学说和乌托邦理想主义的冲动是欧洲启蒙运动精神遗产的组成部分。正是依靠西方自由主义和东方革命的这份共同遗产（布尔什维主义在声称与1776年美国独立革命和1789年法国大革命有血缘关系之时，经常天真地向这份遗产致意），和平共处与精神交流的机会才最终保存。东德代表了一种沟通的可能，重新将马克思主义的影响纳入扩大化的欧洲感受力的灵活罗盘。即使考虑到东德政权的野蛮与无能，似乎也有机会将马克思主义与其在西欧历史文化中真正的根基结合起来。

这就是为什么恩斯特·布洛赫在东德苦熬到1961年。这就是为什么迈耶在1948年经过劝说之后离开了法兰克福前往莱比锡。现在他们都走了，他们最优秀的学生沉默或入狱了。在东德，过去几十年来欧洲马克思主义思想的主要成就遭到查禁。在东德，古典人文主义和黑格尔、马克思的辩证法之间的共通性（以卢卡奇、布洛赫、阿多诺、本雅明的著作为代表）被认为是叛变。

迈耶素养深厚，他的批评背后有着丰富的思想传统宝库，有着特定的历史类型。他习惯于引用1880年到1914年间德国和中欧资产阶

级（多是犹太人）的进步思想。这些人的特征是：他们精通歌德，认为歌德是人类不多的几个真正榜样（对歌德来说，文明是家园）；他们非常崇拜瓦格纳，却又总有一丝不安；他们熟悉海涅、司汤达、莱辛、伏尔泰和易卜生；他们往往用希腊语诗歌、尤其是荷马诗歌作为理想的音叉；他们认为莎士比亚本质上是个欧洲人，几乎为整个欧洲大陆拥有；他们阅读克劳斯。

这种类型的人容易辨认：他们在多种语言间如在家中自由出入，或者至少说是多种语言的常客；他们突出的特征是博览群书，典故信手拈来；他们非常孤独。这群独特的人可以称为“中欧人文主义者”。纳粹政权和斯大林主义在东欧的恐怖活动差不多已经将他们消灭殆尽。中欧人文主义的血脉只在流亡或回归西方的焦灼行旅中延续：在普林斯顿的凯勒（Erich Kahler）图书馆；在布达佩斯河岸高地上卢卡奇塞满书籍的书房。在图宾根大学讲学的布洛赫身上，在光顾维也纳莱蒙德咖啡馆的托贝格（Friedrich Torberg）身上，中欧人文主义显现出积极的活力。在英国，当卡内蒂在家的時候，也能够找到中欧人文主义的踪迹。这种中欧人文主义，有着古典渊源，有着强烈的倾向，为迈耶的写作提供了核心语汇。

迈耶最为扎实的作品中大多都是研究 18 世纪晚期和 19 世纪的德国文学。这些文章结成了两卷：《从莱辛到托马斯·曼》（*Von Lessing bis Thomas Mann*, 1959）和《德国的古典主义与浪漫主义》（*Zur Deutschen Klassik und Romantik*, 1963）。从历史上看，德国文学的主要问题和危机一向简明突出，因此，德国文学用明确的挑战问题考验着每个批评家或文学史家。迈耶的每篇文章几乎都能在卢卡奇、阿多诺、托马斯·曼、斯泰格尔（Emil Staiger）或维泽（Benno von Wiese）的批评著作中找到对应。与他人的问题较量，可以衡量迈耶的批评成色，辨别他为批评传统带来的新声。

歌德在德国文学中的至高地位，成为考验德国批评思想高度的试金石。迈耶最先发表于1960年、为歌德的《意大利之旅》(*Italienische Reise*)而作的长篇序言尽显其功力。他没有另辟新径，只是用令人惊叹的笔法勾勒出那场促使歌德在1786年9月遽然离开魏玛的精神道德危机。他厘清了歌德的生物形态学研究(歌德寻求“本原植物”)与歌德在意大利天空下突然萌生的统一创造力的复杂关系。迈耶祛除了任何意识形态的怨恨，修正了梅林(Franz Mehring)的教条主义观点，解释了歌德为什么没有特别意识到即将到来的政治动荡。他在文章结尾敏锐地比较了司汤达《意大利绘画史》(*Histoire de la peinture en Italie*)的优劣。尽管写于不同的时代(司汤达欢快地剽窃了歌德)，两部作品都标志着从古典到现代的转向。由于逻辑严密，见解妥帖，迈耶的序言与奥登的序言形成有趣的对照。这提醒了我们，在英美人中，奥登最接近“中欧人文主义”的价值和声音。

迈耶评论克莱斯特的长文最先作为专论在1962年出版。在这篇文章中，迈耶指出，克莱斯特走向自我毁灭的短暂人生所经历的精神矛盾与危机，折射出康德生活时代和激进民族主义兴起之间的德国都市中产阶级的矛盾与危机。他反驳了卢卡奇说克莱斯特是个非理性主义者的观点，他还阐明《洪堡王子》(*Prinz von Homburg*)开创了19世纪“艺术家作为悲剧英雄”这个母题的先河。这些观点都很有说服力。

在论海涅一文中，迈耶暗地里反驳马克思主义万神殿或前马克思主义万神殿对诗人的轻率挪用。文章强调了海涅的矛盾立场，海涅对民粹力量和意识形态力量(他预见到它们的胜利，甚至在某种程度上希望它们的胜利)的轻蔑与畏惧。迈耶认为，海涅是个伟大的例外，他脱离了犹太人聚居区，他最初并不知情这个聚居地是犹太人区，而且他最初对德国文化也不熟悉，“他是独特的例子，一个完全没有传统的人，但从一开始，几乎也没有任何怨恨。”然而，迈耶指出，这

个独特的天才把文学风格当成他惟一忠诚的对象，因为他学会了无牵无挂地游走，所以常常伤害到他人。这些指责令人叹服。

莱辛为人非常有趣，但很少有人阅读他的作品。迈耶的《莱辛：同代人和后来者》（*Lessing: Mitwelt und Nachwelt*）可以说是对他最好的介绍。在这本书中，迈耶触及了他最重要的主题：德国文化没有在18世纪的理性和怀疑思想中稳稳扎根。他证明，只有莱辛孤独地在浪漫主义爱国热潮中挺立，德国文学中很少有东西能够宣称直接继承了莱辛的遗产。莱辛的理想是在诗人和社会之间建立互惠的同一关系，这个理想没有实现。迈耶认为，正是这种理想的失败，德国艺术家才产生出强烈的主观性，锋利到病态的孤立感。

在所有这些批评中，迈耶对于辩证唯物主义和马克思主义美学的贡献在哪里？

在迈耶的历史主义中，在他将文学作品或文学人物放在特定社会背景和政治时刻的语境中，体现了明显的马克思主义思想。但是，如果说这种研究方法来自马克思，它也同样来自丹纳和圣伯夫。马克思认为艺术作品与社会政治环境密切相关，这个观点本身就代表了历史和诗学的相通性，影响了从赫尔德到孔德的诸多19世纪思想。

另一点明显的马克思主义理论色彩表现在迈耶的国际视野中。他拒绝将一种突出的优点指派给德语文学或德语文化——《外部世界和内心世界》（*Aussenwelt und Innenwelt*）就是最好的明证。与卢卡奇一样，迈耶在德国历史中看见，艺术家和社会之间负责任的沟通出现了重大失败，诗人不能将内在的价值转化成有效的社会态度。在此，事实上，他触及了那个最迫切、最复杂的谜：在德国生活中，政治野蛮和高雅艺术经常共存。然而，这种反大国沙文主义，这种从“外部”来判断的能力，并不绝对或主要是马克思主义。它们属于我所定义的一种特别的“中欧人文主义”。这两者互相交叉，它们联手反抗纳粹

主义和斯大林主义滥施于“无根的世界主义者”的仇恨。

也许，在那些评论古典文学和浪漫主义文学的文章中，迈耶的惟一鲜明的马克思主义倾向是他坚持认为，每个作家在欧洲资产阶级历史决定性的普遍危机中都肩负着意义。

要明白他实际上是如何运用马克思主义经典，要注意东德文化生活的压力和勒索以怎样的方式影响着他的批评，我们必须另寻觅处，看看迈耶评论当代文学的文章，《观看：当代文学》（*Ansichten: Zur Literatur der Zeit*）。

这本书不好判断。在西方安定写作的人，难以具体想像，一个在东德一所大学的文明人，遭遇到多少危险、暗示、敲诈和威吓。如果注意到了他最值得怀疑的有些论述，人们难免会悄声自问：迈耶难道真正相信这些话？莫非他必须这么做，为了继续言说一点东西？他真正相信，或者希望我们相信，西格斯（Anna Seghers）《死亡少女的远足》（*Der Ausflug der toten Mädchen*）比他所熟知喜爱的普鲁斯特作品的道德洞见更好，对人生的批评更有效？他真的没有注意到天才阿拉贡（Louis Aragon）的背叛和奴性？他真的相信萨特小说的弱点在于企图用美国社会学和后弗洛伊德心理学来修正辩证唯物主义并使之复杂化？且看他对于达雷尔的批评。很可能，我对迈耶发难过的“亚历山大四部曲”的最初反应是有高估。但是，迈耶将“堕落”这个标签送给达雷尔，正如他将其送给其他五六个人，如理查德·施特劳斯、霍夫曼斯塔尔或克劳斯，他将达雷尔的成功只当成是“时间混乱、堕落和倒退”的征兆，这样的批评中有多少理性成分？

在那样的语境中，质疑其知识的忠诚是轻率的言论。你可以想像那是怎样的局面，当一个人的心灵要不断地作出危险的调整，以适应失衡的环境，就像良知在个体危险的深渊之上走钢丝。我认为，正是在评论帕斯捷尔纳克和卡夫卡的文章中，迈耶意识形态立场的美德与

局限（人文感受力在极权主义学说语境中的无畏和让步）才最能公平地看见。

以优雅冷静的笔法写作这篇关于《日瓦戈医生》的批评，肯定需要真正的勇气。迈耶在帕斯捷尔纳克的“反英雄”中观察到对人类承诺的彻底放弃，从历史与现实中完全撤退。这个主人公既不是像愚钝的苏联批评家宣称的那样，象征着反动和背叛，也不是像西方一些批评家认为，代表着自由主义和美学自由的先锋。迈耶将日瓦戈医生看成是一个复杂的时代错乱，在“时代错乱”一词的两种意义上，他都与时代无关。而且，在一个核心点上，迈耶与拒绝在《新世界》（*Novy Mir*）上发表这篇小说的苏联官方批评家观点一致。通过使日瓦戈医生成为他自己几首最完美、最有代表性诗歌的作者，帕斯捷尔纳克变了个戏法，他强行达到了日瓦戈医生的认识深度和高度（这种认识小说本身并不支持），他几乎要自己与日瓦戈医生达到同一。这个过程完全真诚吗？在迈耶看来，其中一个答案等于是在暗示，帕斯捷尔纳克写作的环境，就危险性和欺骗性而言，与他自己的写作何其相似。

《卡夫卡，并没有结束？》是迈耶1960年2月在巴黎宣读的一篇著名文章。他阅读了大量一边倒的论文或争论性的研究——作为宗教寓言家的卡夫卡，作为帝国腐朽官僚制度讽刺家的卡夫卡，作为存在主义者的卡夫卡——然后对卡夫卡作品进行重估。他非常正确地指出，很少人注意区分卡夫卡发展过程中的不同心理和风格阶段，很少人注意卡夫卡自己区分的作品片段和准备打算出版的作品。他首先建议将卡夫卡的成就从神秘独特的位置解放出来，然后将其置于艺术家的抑郁这样一个后浪漫主义的普遍主题之潮中加以考察。他最后暗示，卡夫卡有两个同类：马勒（Gustav Mahler）与普鲁斯特。在这三个人身上，他发现他们对内部四分五裂的社会有相似的理解，以及随



之而来对艺术方法和有效性产生的悲观。此外，他还注意到他们某些方面的犹太人问题和退回到童年与梦境的策略。

在我看来，迈耶的归类总有点儿奇怪。但他肯定是对的，将卡夫卡与周围文学和形式实验联系起来。比如，人们最近才发现的，《城堡》中不止一个秘密和技巧，受到波采娜·涅姆科娃（Božena Němcová）《祖母》（*Granny*）这部捷克早期经典的影响。

总的一点是明白的：无论方法和语调，迈耶的批评都努力争取一席之地。它既反对党派教条，也反对无政府的印象主义。它有意识地注意物质语境，拒绝将文学与社会现实分离，它采取必要的历史分期和盛衰的普遍模式，在此意义上，它属于马克思主义批评。它尊重美学形式的自主性，拒绝将哲学政治内涵与艺术价值肤浅等同，在此意义上，它属于人文主义批评。在声音和意识形态的倾向性上，它非常接近威尔逊早期的批评。

然而，在原创性或深度方面，则很难说。迈耶的许多作品中有一种灰色平淡的说理，就像不断努力朝向沉思，但辩证张力的平衡却模糊了情感的锋芒。

迈耶评论克莱斯特的文章非常清晰，但缺乏托马斯·曼评论的纯粹内涵。他对海涅的评价不落俗套，但阿多诺对同一主题（海涅不属于任何语言）的把握更加有力。他对卡夫卡的评价完全公平，但莫希格（Walter Muschg）在《德国文学的毁灭》（*The Destruction of German Literature*）中睥睨一切的反思立论更为牢靠。他谈论歌德不如本雅明深刻。同题作文，难免相较短长，海勒往往更加鞭辟入里，发人深思。

锋芒不那么锐利，议论悄无声息，这显然是迈耶本人得以幸存下来的部分原因。在艰苦的环境下，他能写出这么多东西，本身就是非常了不起的成就。更何况，他的风格中有真正的谨慎和节制等美德，

从而有时恰如其分地避免了过激的言论。令人愉悦的是，他的批评完全摒除了那些昏暗的行话。这些行话损害了如此多的现代德语写作，无论是马克思主义者的写作还是学者的写作。

如今，我们可以高兴地期待，这颗宽广有序的心灵在压力消除之后，能继续为我们带来新作。

## 作家与共产主义（1961）

法西斯主义和共产主义的一大明显区别是，法西斯主义没有激发出任何伟大的艺术作品。可能除了蒙泰朗（Heri de Montherlant）之外，法西斯主义没有吸引到任何一流作家（庞德不是法西斯主义者，他利用法西斯主义的场合和装饰宣扬他那套古怪的经济学）。相反，共产主义在许多最好的现代文学作品中一直是核心力量，个人与共产主义的遭遇在这个时代的许多重要作家的思想与生活上打下了烙印。

为什么有此区别？无疑，法西斯主义是邪恶下流的意识形态，不能激发对文学艺术至关重要的丰富想像力。共产主义，尽管在有些地方走火入魔，仍然是人类未来的一个神话，人类可能的一种观念，富于道德要求。法西斯主义是流氓的终极符号，共产主义之所以失利，是因为它把一种自我否定和历史目的的人为理想强加于脆弱多元的人性和人类行为。法西斯主义通过蔑视人类来实行独裁；共产主义则赞颂人类，吹捧人类超越个人恐惧、个人欲望和个人爱情的空间。这个私人空间我们称为自由。

还有一个更特定的区别。希特勒和戈培尔能够狡猾地操纵语言，但他们对精神生活几乎没有尊重。相反，共产主义思想从其历史起源

的那一刻起，就浸透了知识和艺术的价值感。在马克思和恩格斯那里，这种价值感就相当明显。他们是地道的知识分子。列宁对艺术也十分敬畏，他回避艺术，承认雕刻和音乐对于理性精神有莫名的诱惑力，托尔斯泰是最具魅惑的文人。即使在斯大林的统治下，作家和文学作品在共产主义战略中仍然举足轻重。作家遭到迫害甚至杀戮，正是因为认为文学是极大的潜在威胁。这是关键，斯大林不信任文学。文学只是以残酷或变态的方式得到“看重”。“解冻文学”初期，作家在苏联社会中的地位再次变得复杂和未卜。人们很难想像一个法西斯政权可能会被一本书撼动，但《日瓦戈医生》是共产主义俄罗斯中知识阶层新近生活的一次重大危机。

无论是凭本能反应还是经过认真思考，作家一直意识到他们在共产主义意识形态中的特殊地位。他们严肃对待共产主义意识形态，因为共产主义意识形态也严肃对待他们。因此，共产主义和现代文学的关系本质上也是双方的历史。

吕勒（Jurgen Rühle）是那批受过共产主义诱惑、然后又挣脱了斯大林统治现实的作家与知识分子之一。自从逃到西德避难以来，他作为历史学专家和共产主义文学与戏剧评论家就声名雀起。在《文学与革命》（*Literature and Revolution*）一书中，他写下了1917年至1960年间整个世界范围内“作家与共产主义”的历史。这个任务非常庞大、范围很广：它包含了从勃洛克到《日瓦戈医生》的俄罗斯文学；它涉及了聂鲁达的诗歌和考德威尔的小说；它从讨论托马斯·曼的政治转到对鲁迅的批判。书后附有年表和参考书目，《文学与革命》既是批评著作，也是参考书。粗看一下索引和图表就能发现，我们时代几乎所有的重要作家（普鲁斯特、乔伊斯、福克纳是著名的例外），在其生活和创作的某个阶段都会与共产主义打过交道。

《文学与革命》第一部分讨论的是俄罗斯文学在列宁、日丹诺夫

和赫鲁晓夫统治之下的命运。它囊括了我们熟悉的重大时刻。我们再次看到革命文学三巨头（勃洛克、叶赛宁、马雅可夫斯基）的天才和苦涩结局。吕勒尤其对高尔基那部笨拙难看、不被人注意的小说《克利姆·萨姆金》（*Klim Samgin*）的题材感兴趣。他令人信服地说明，高尔基不能完成这部作品，因为他已经发现，个人生活和共产主义组织之间存在矛盾冲突，正是这种矛盾冲突将导致如此多苏联作家销声或死亡。吕勒继续讨论苏联内战的记录者，艾萨克·巴贝尔（Isaac Babel）和肖洛霍夫。他的解读依然十分敏锐。他认为，肖洛霍夫一直是个落伍的、反知识分子色彩的地方主义作家，但同时却又成功地成为民族主义和斯大林主义情感的代言人。对于爱伦堡熬过文学冰冻期和解冻期的神秘逃避行为和大胆行为，他作了合理的解释。在个体生活和作品的嘈杂叙事之下，听得见放逐、死刑和自杀的无情主题。

吕勒最后谈到了帕斯捷尔纳克。他在帕氏的身上捕捉到俄罗斯的真正声音，这种声音必将穿越时代的暴政。他同意威尔逊的观点，在拉拉和日瓦戈医生身上找到了一种难以回答的挑战，挑战共产主义意识形态的历史决定论和否定生命的决定论。尽管仍然留在苏联，帕斯捷尔纳克能够构想出私下带有叛逆色彩的爱，单凭这点就证明了俄罗斯精神仍然在铁板一块的冰壳之下流淌。帕斯捷尔纳克是最早读到叶赛宁用自己鲜血写成的诀别诗的人之一。他也知道马雅可夫斯基的著名自杀遗言。但借助勇气和审慎，他活了下来。在《日瓦戈医生》中，他写下了那篇指控，控诉苏联不尊重私人生活，这种私人生活，他的诗友已经用自杀来昭示。

这些评论中包含了许多真知灼见，吕勒表达得淋漓尽致。但是，由于他离开苏联已有一段时间，他没有意识到，拉拉和日瓦戈医生的世界离现在年轻一代的想像力和情感有多遥远。害怕这本书、设法要它销声的，是当局，是老一辈。我想知道，年轻人会不会只把《日瓦

戈医生》看成深切动人的神话故事或与《安娜·卡列尼娜》一样遥远的历史小说。

《文学与革命》的第二部分最有价值。其中对共产主义与德国文学之间复杂关系的梳理，令人心悦诚服。毫不夸张地说，自1919年来，著名的德国作家都公开表态了立场，支持或反对共产主义。马克思主义思想来源于德国精神，它的历史主义和系统化的唯理论与德国精神之间有深厚的亲缘性。正如吕勒证明，德国的极左思想和极右思想经常都有极权主义倾向。希特勒与斯大林签署的德苏互不侵犯协议，无论多么具有欺骗性和短命，仍是真实关系的象征。

吕勒的精彩手笔体现在他对贝希尔（Johannes Becher）和基希（Egon Erwin Kisch）的论述：前者是斯大林主义的吹鼓手，后者是献身马克思主义事业的最有才华的记者。吕勒对安娜·西格斯的作品解读也很敏锐，他认为西格斯最近的小说显示出一个真正艺术家的扭曲，努力要与“社会现实主义”的灰色半吊子真理和解。他阐明了马克思主义思想在亨利希·曼和福伊希特万格的历史小说中的地位。他在考证周密的某一章中暗示，亨利希·曼和托马斯·曼的区别代表了一个更大的辩证：德国精神一方面要抗衡相反却又相关的右翼民族主义的诱惑，另一方面要抗衡激进的国际主义的诱惑。

正如讨论苏联文学的那一部分，在《文学与革命》的第二部分中，个体生活的叙事背后同样流淌着暴死的主题。德国诗歌、戏剧和批评的声音在流亡、暗杀或自杀中逐一窒息。阅读这份死亡日历——奥西茨基（Carl von Ossietzky）、米萨姆（Erich Mühsam）、科恩菲尔德（Paul Kornfeld）、沃尔夫（Theodor Wolff）、福利德尔（Egon Friedell）、托勒（Ernest Toller）、哈森克勒费尔（Walter Hasenclever）、魏斯（Ernst Weiss）、茨威格——人们意识到，文学的确是最危险的职业。

在以大师手笔评论完德国文学之后，《文学与革命》继续勘察文学

世界的剩余版图。这时，吕勒叙述的步调开始变得有点眼花缭乱。他只用了30页就叙述完共产主义对加缪、萨特、纪德、马尔罗、艾吕雅、瑟琳（Louis Ferdinand Celine）、阿拉贡的诸多影响。他又用了20页总结意大利作家：斯隆（Ighazio Silone）、帕韦斯（Cesare Pavese）、马拉帕尔特（Curzio Malaparte）、摩拉维亚（Alberto Moravia）、卡罗·列维（Carl Levi）、帕索斯（Dos Passos）、辛克莱尔（Upton Sinclair）、斯坦贝克、海明威、法雷尔（James T. Farrell），这些美国作家与马克思主义和共产主义梦想复杂的情感纠葛，只占了不到40页篇幅。接下来几个短章如旋风般带着读者掠过拉美和亚洲。不可避免的是，这本书的后半部分就像花名册，记满了人名、书名和日期，可以用来当便利的参考文献，但对于研究对象的多样性和丰富性远远不够。

在《文学与革命》的最后两章中，吕勒把重点转向马克思主义文学阵营中主要的“变节者”和“叛徒”。他讨论了凯斯特勒的《正午的黑暗》（*Darkness at Noon*）、奥威尔的《1984》以及纪德、斯彭德（Stephen Spender）的悔恨回忆录。最后，他记录了1956年波兰和匈牙利的年轻作家对斯大林主义的反叛。在匈牙利接下来的镇压时期，德雷（Tibor Dery）因为领导了“反政府组织”而被处决。布达佩斯为此流传着一个残酷的笑话：那是怎样的组织？答案是：匈牙利人民。在结束这份文学勘探范围惊人的书时，吕勒仍然不忘提醒我们，还有许多作家待在苏联及其盟国的监狱里。文学与共产主义的联盟既亲密，又充满悲剧。

用清晰的线条将丰富的零散材料串成一本生动的历史记录，这本书有许多优点。但其中也有许多肤浅之处。这个缺点往往只是由于论述简短所致（用两三页篇幅来讨论一个重要作家，不会有太多新见）。不过，吕勒的前见也经常导致过分的简化。综观全书，他努力建立一个模式：先是受到理想的蒙骗，后才有敏锐的憎恶。作家先是被共产

主义的理想所吸引，然后他发现了党的官僚作风和斯大林主义迫害的现实，最后他放弃了理想。但实际上，这个模式只能用于少数作家，不能套用在那些最重要的作家身上。吕勒坚持这个模式，往往扭曲了证据。让我们举几个例子看看。

马尔罗的情形是对一个批评家眼力的考验，如何分析极权主义给诗学天才带来的诱惑。吕勒对马尔罗走向共产主义和离开共产主义的原因分析完全不到位。尽管马尔罗先后与左派和右派联合作战，从参加国际纵队到进入戴高乐的内阁，但他从来没有采取连贯的政治立场。无论他转向什么领域，他追求的总是政治生活中的英雄主义、暴力、阴谋和忠诚。总之，他的政治是美学，吸引马尔罗的，是政治行动的形态，而不是内容。马尔罗全部生涯的线索也许在本雅明的评论可以找到：无论是左派还是右派，那些把政治当成是一门艺术的人，终将秉持精英或独裁的立场。吕勒没有看清这点，他甚至没有提到最有创见、最深刻的马克思主义批评家本雅明。

我们不妨再看看奥威尔。吕勒平淡地强调，《1984》不是对斯大林和希特勒等极权统治的寓言。寓言的论争不是单线的论争。奥威尔的批评对警察国家和资本主义消费社会都有影响，两种社会形态都要求服从，都缺乏高贵的价值观。奥威尔的语言梦魇“新话”，既是辩证唯物主义的行话，也是商业广告和大众媒体的赘语。《1984》的悲剧力量来自奥威尔要求拒绝用非黑即白的眼光来看事物。我们置身的这个社会贪得无厌，令他大为震惊。他注意到我们社会中有非人道的病菌，堪比斯大林主义中的流行病。奥威尔从加泰罗尼亚回来，带着他对于人道社会主义的惨淡坚韧的信仰；这种社会主义除了在极小的范围内，既不被东方也不被西方准备接受。将《1984》当成是用于知识冷战的小册子，是误读了该书，低估了该书。奥威尔的作品中，真正寓言苏联社会的是《动物庄园》



(*Animal Farm*)。

吕勒对洛尔加 (Federigo Garía Lorca) 的分析同样没有考虑到真实情况的复杂性。尽管吕勒对他的说法充满自信，但洛尔加之死的背景仍然是一个谜。其中恐怕个人报复和政治恐怖都兼而有之。另一个例子是波兰年轻作家赫拉斯科 (Marek Hlasko)。他有趣的地方，不是他发现了波兰共产主义令人窒息，不是他来到西方追求自由，而是他后来发现“自由世界”几乎同样难以忍受。文学是复杂、含混的追求，它并非先天就落入吕勒强加于文学的共产主义或反共产主义的框架。

但这些只能算吹毛求疵。《文学与革命》中一个更根本的缺陷是吕勒拒绝区分马克思主义和共产主义，或者更确切地说，拒绝区分作为道德观的共产主义和作为官僚政治现实的共产主义。在斯大林时代的俄罗斯及其加盟共和国，这个区别不大。但在别的地方，尤其是涉及受马克思主义影响的西方作家，这是根本的区别。有的作家当然可以公平地称为共产主义作家，有的作家则只是在创作中汲取过马克思主义历史观和马克思主义对社会行为的论述，但吕勒一直将他们混为一谈。我们不能将法斯特 (Howard Fast) 与罗曼·罗兰相提并论。他们的区别很大。

严格说来，在苏联之外，很少有著名作家有意通过艺术为共产主义政党或为苏联政策服务。贝希尔、阿拉贡、西格斯、法斯特——这个名单不会太长。可以肯定的是，它不包括吕勒特别关注的那些一流诗人、小说家和戏剧家。福伊希特万格和亨利希·曼从马克思主义那里得到的是历史材料的物质压迫感和密集感。萨特为他高度个性化的危机观和历史观，从马克思主义那里获取的既是支持也是创造性矛盾。在奥卡西 (Sean O'Casey) 那里，共产主义就像爱尔兰人为反对社会不义而发出的古怪、本质上时代错乱的呼吁。在马拉巴特 (Malaparte) 那里，共产主义是个私人笑话，背后是蛮横恼人的浪

漫主义。在聂鲁达看来，共产主义意识形态允诺的是一个报复性乌托邦。每个人对共产主义的看法都不一致。

而且，那些对马克思主义产生幻灭的人与那些实际上脱离了共产党的人之间有个明显的区别。许多情况下，与党决裂的结果要么是销声，要么是流亡。相比之下，放弃马克思主义之后似乎就像重生，作家的想像力尽管遭受了折磨但依然存活。然而，在加缪、斯坦贝克、斯隆等作家的生活中，马克思主义起了解放作用。即使当他们转身离开，他们的才华中依然保留了马克思主义思想中的特色，如精确的洞见和道德抗议的习惯。

由于拒绝区分黑格尔—马克思主义的理论和共产主义的实践，吕勒没有注意到马克思主义思想对西方美学和文学理论的深刻影响。无论是否意识到，我们整个现代艺术观浸透了马克思主义的社会环境理论和历史动力学说。甚至最晦涩深奥的“新批评家”也要将诗学风格背后的经济或社会氛围的意识归因于马克思主义传统。事实上，马克思主义最坚实的贡献与其说是在文学创作，不如说在美学。但吕勒很少提这三个批评家，本雅明、戈德曼和威尔逊，他们三人加上卢卡奇，用马克思主义艺术观为西方带来了最丰硕的成果。

当我们放下这本信息丰富但观点片面的书，一个更大的问题必然进入脑海。马克思主义和共产主义对于个人才能的实现至关重要的地方在哪里？起到次要作用的地方在哪里？我们能否将任何经典归因于文学和共产主义的冲突，否则就不会构想出来？即使我们将1917—1925年间的俄罗斯诗歌撇开不谈，我认为还有几个人的作品值得注意。

现代小说中最有代表性的两部作品——马尔罗的《人的命运》(*Man's Fate*)和凯斯特勒的《正午的黑暗》——直接来自共产主义运动对作家生活和虚构想像力的影响。而且，它们仍然有生命力，因为

它们认识到在激进的共产主义中高贵和邪恶并存。如果说在党的事业进程中有残酷、狡诈和对个人价值的压制，人们同样会看到牺牲、勇气和为了理想不惜生命的坚定信念。没有对马克思主义的信仰，没有对共产党意识形态奇怪的忠诚，我们时代最优秀的戏剧家布莱希特，也许不会找到他的声音和风格。《三毛钱歌剧》、《马哈哥尼城的兴衰》(Mahagonny)、《大胆妈妈》是现代之声中的经典。它们全都进入了人类共同情感的保留剧目，但它们扎根于布莱希特个人的共产主义，扎根于德国共产主义运动失败的历史背景。东柏林是布莱希特漫长一生小心翼翼走向的地方。

同样，阿拉贡最优秀的一些诗歌也与共产主义的世界观和语词密不可分。在某种反讽但决定性的意义上，《日瓦戈医生》也是如此。没有意识到帕斯捷尔纳克对俄国革命的深切悲伤与期望，就不能看清这部沉思漫溢、经常自我矛盾之作的实质。在许多方面，这部小说呼吁的一场革命，比起创造了苏联社会的那场革命，更加全面，更加深入。

在有些艺术作品中，马克思主义或共产主义的因素往往只是为了表达个人激进观点的表面清漆或方便符码。奥卡西的戏剧和艾吕雅的诗歌就是如此。还有些时候，艺术家企图为共产党意识形态的现实需要服务，结果适得其反：我们会想起毕加索，为了向逝世的斯大林致敬，创作了一幅肖像：一个梦游般茫然的年轻人，留着维多利亚时代的胡须。

最后，还有那个最难的问题，艺术和极权主义的关系。历史教导我们，专制独裁，无论是奥古斯都时代的罗马，文艺复兴时代的佛罗伦萨，还是路易十四时代的法兰西，都能产生伟大的文学艺术。独裁者和诗人经常相处融洽（即使是斯大林，他对待布尔加科夫和帕斯捷尔纳克的态度也奇怪地暗示了这种融洽）。但是，独裁专制要到什

么程度，艺术才会奴颜婢膝或者沉默销声？我们在哪里划界，区分作为传递社会理想的艺术家和作为宣传制作者的艺术家的区别？马维尔对克伦威尔的颂歌和贝希尔对斯大林和东德的颂歌之间区别在哪里？如果说《文学与革命》没有提供一个答案，它至少对这个问题的实质留下了一些宝贵的启发。这个有趣而急迫的问题仍待深究。

## 托洛茨基与悲剧想像力（1966）

多依彻（Isaac Deutscher）的托洛茨基传记“先知三部曲”，不但篇幅宏大，而且投入的想像力和智力也大得惊人。这部传记引人一再发问：托洛茨基为什么失败？什么原因致使这位杰出的布尔什维克革命家（就战略的远见和战术的高明而言，他堪与列宁相提并论，有时甚至更胜一筹）覆灭？

原因当然很多，但祸根早在革命胜利的时候就埋下。1919年12月，托洛茨基的政治军事生涯达到了顶峰。在周长约5000英里的范围内，被击溃的白军正在狼狈撤退。尤登尼奇所率的英国坦克部队被挡在彼得格勒门外。在南部战线，白卫队正从基辅和波尔塔瓦仓皇逃窜。在西伯利亚，高尔察克将军的反苏神话即将彻底破产。在1918年的苏共七大上，新被任命为红军总指挥的托洛茨基，似乎象征着成就胜利的智慧、冷静、勇敢和信心。对于世界来说，他的名字就是传奇。

然而，仅仅时隔4年，他离开了革命军事委员会。到了1926年1月16日，他被剥夺了权力，走上了流亡中亚的道路。

行动诡秘、顽强躲在官僚体制阴影背后的斯大林，是怎么孤立他最大的潜在对手，并且战而胜之的？

古典悲剧的轮廓近在咫尺。托洛茨基绊倒在胜利的时刻。这个为真正意义上的无产阶级民主辩护过、战斗过的人，这个在继续革命的论辩过程中为工农言论自由权利辩护过、战斗过的人，现在，接受了党控制一切的理论 and 实践。只有党获得了真正的历史洞见，只有党代表了胜利，因此，只有党是社会的声音和执行者。敏锐意识到革命和内战留下的社会动荡和经济混乱（没有一个人能够预见、更别说把握各地毁灭的总量），受到他成功建立和指挥红军的经验启发，托洛茨基在 1919 年 12 月提议，把军事动员的机制推广到动员平民劳动力（圣·朱斯特 [Saint Just] 在法国大革命期间也试验过这种办法）。在 1920 年冬到 1921 年，也就是列宁称为党“发烧”、“患上致命疾病”期间，托洛茨基领导了一个政治派别，希望剥夺工会的自主权，纳入国家政权结构。他抱怨有些人“抱住民主原则不放”；他粗暴地呼吁，“党有义务维护它的独裁专政，不管群众自发情绪的暂时震荡，不管工人阶级的暂时动摇”。

正是同一个托洛茨基，在镇压了喀琅施塔得叛乱之后，接受了水兵的敬礼，揭开了苏维埃革命与无政府激进过去的长期严酷战斗的新篇章；正是同一个托洛茨基，高呼处死水兵是一场必要的胜利，而這些水兵是他在 1917 年亲手煽动叛乱，并且在内战中指挥作战的士兵。他前后判若两人，深具反讽意义，形同自杀。宣称了党的意志必须取代社会的意志（必须化身为一元论工具的那种意志）之后，托洛茨基预见到，党中央有一天将会凌驾于全党之上，最终不可避免的是，独裁者将把党中央的决策功能和决策程序集于一身。然而，正如古典悲剧中的人物，托洛茨基没有行动起来制止或消灭他所预见的危险。他的洞见和他的行动分离，将之放在历史进程来看，似乎是上天注定，具有不可抵挡的魔力。他继续悲壮地蹒跚而行，让人想到《七将攻忒拜》（*Seven Against Thebes*）中的埃特奥克勒斯（Eteocles），拒绝歌队请求他躲避命运，拒绝行动自由，而是非常清明地走向死亡之门：

我们早就得不到神明的庇佑，  
我们的毁灭却能令神明惊喜，  
我们为何要回避死亡的命运？

1923—1924年列宁病逝前后出现的政权空位危机，折射出托洛茨基的孤立。在此，卡尔（E. H. Carr）对苏俄和苏共党史的研究不可或缺。苏联经济的困境和工农业要求的冲突，挑起了政权更痛苦的分离。但正是因为他先前对商会地位的否定态度，托洛茨基自然做不成“工业反对派”的领袖（那样一个领袖的出现是几十年之后的事，反对斯大林统治的低效、落后、野蛮）。托洛茨基越来越孤独，越来越没有耐心。这明显见于莫斯科对德共随后采取何种路线的争议。正如卡尔说，对于托洛茨基，“俄国革命和德国革命的命运必然交织在一起：对他而言，这种信念既是出于情感，也是出于理性。”在1923年8月，托洛茨基相信，无产阶级革命在马克思的故乡时机成熟。同年10月，德共起义失败。几天后，希特勒在慕尼黑发动政变，进一步削弱了托洛茨基的情感资源和战略资源。此时，一直似乎对德国问题不感兴趣的斯大林（一方面是出于无知，另一方面是由于生性狡诈），开始在加米涅夫、季诺维也夫和斯大林的三巨头组合中左右大局。

毫无疑问，列宁的病逝让托洛茨基失势，形势相当不利。列宁和托洛茨基是俄国革命的主角，他们之间深厚的友谊似乎只有伟大的小说家才能想像。不过，他们是在论战中相识。1904年，尚未与孟什维克派决裂的托洛茨基，攻击列宁“邪恶”、“堕落”，是俄罗斯的罗伯斯庇尔，在布尔什维克派和世界之间划了一道势不两立的血线（托洛茨基莫非在扮演俄罗斯的丹东？）。1915年，他们在“齐美尔瓦尔德”纲领制定上再次敌对。1917年，列宁要求托洛茨基及其同伙加入布尔什维克，托洛茨基没有立刻响应。只是由于十月革命的需要和

胜利，他们才结成同盟。多依彻认为，这两个巨人之间“禀性和习惯都不合”，让人想起岩石和熔岩。

但在他们共事的短短6年间（这6年改变了世纪的轮廓和大半个地球的面貌），他们彼此敬重。多依彻写道，列宁“从来没有暗示过他们的前嫌。他甚至私下说，托洛茨基过去许多方面都是正确的。他还在遗嘱中警告苏共，不要把托洛茨基加入布尔什维克之前的经历作为反对托洛茨基的证据。”在他著名的遗嘱中，列宁尽管觉得托洛茨基过于自信、好高骛远，但他依然认为托洛茨基“无疑是目前党中央中最能干的人”。

托洛茨基承认列宁是领袖，政治嗅觉神秘莫测。他虽然没有放弃自己的独立见解，但明显为当年攻击过列宁的人格和领袖地位悔恨不已。只要列宁实际上在位，托洛茨基总会慷慨地出谋划策。列宁似乎是他坚定的主心骨，在列宁面前，他可以任性使气，而不用担心政治毁灭。只要列宁在位，听取意见，作出判断，托洛茨基就会觉得不会遭到党派阴谋和打击报复的陷害。他在党内的孤立似乎算不上什么，因为他和列宁之间有秘而不宣的深厚情谊。

列宁去世之后，托洛茨基的政治嗅觉和诡异多智似乎也弃他而去。人们禁不住想，托洛茨基在与斯大林争权之初，没有利用列宁的个人威望，没有充分发挥列宁遗嘱中警告斯大林滥权的力量，是否因为他根深蒂固的罪恶感。托洛茨基似乎从来没有原谅自己当初攻击列宁，似乎潜意识里觉得，如果利用自己与列宁的友谊来打击那些把他看成是机会主义者、后来人的老布尔什维克，这样做有失公正。更为致命的是，托洛茨基缺席了在莫斯科举行的列宁葬礼（这也可能是斯大林早就策划的阴谋）。正是在葬礼上，斯大林含沙射影地反对个人崇拜，反对向领袖秘密致敬。

多依彻在传记中提到了当时的局势：



慢慢地，但也是不可阻挡地，托洛茨基走向失败的序幕开始集结，拉开。他错过了联合三巨头或抹黑斯大林的机会。他令盟友失望。他辜负了列宁的期望，没有坚定地做列宁的代言人。他没有在全党大会上支持他在政治局所代表的格鲁吉娅和乌克兰。当党内民主的呼声从基层出现时，他保持沉默。他阐述的经济思想是人所忽略的历史征兆，但他的对手能够轻易将之扭曲，立刻让工人、农民和政府官员造成印象：托洛茨基不是他们真正的希望，每个社会阶层和团体一想到他可能成为列宁的继承人就应该颤抖。

托洛茨基拒绝向全党发出号召，拒绝向他亲手缔造的军队发出号召，拒绝向共产国际发出号召（在共产国际眼中他的光辉不可磨灭），他为什么会犹疑？托洛茨基是不是像斯大林所暗示的，太高傲而不屑于战斗？也许还有更根本的原因。马克思主义能让人人格分裂，正像悲剧主角的体验。把创造力和现实感都托付给了历史进程，托洛茨基这个马克思主义革命家已经修炼到很少顾及个人利益的境界。历史绝对能够主宰个人的感情，哪怕要求羞辱、毁灭个体也在所不惜，这样的逻辑压倒了自我的强烈诉求。命运默默接受，作为历史真实和前进道路上的一部分，只有在其中，人生才有其意义。这正像叶芝的戏剧《迪尔德丽》（*Deirdre*）中那些等待死亡的高大刻板角色所吹响的音符：

他们知道，他们无法拯救，  
于是下棋，年复一年，  
夜夜如此，等待一剑穿心。  
我从来没有听说死，离普通人的心脏

如此不可及，一种高贵漂亮的结局。

我的要求是，为了爱，放弃所有，

像古老寓言中的老国王一样去死，

何必需要战斗和激情？何必需要

那些炫耀做我的背景？

我真正爱过，我没有背叛任何人。

我不需要最后的闪电，不需要狂暴

徒劳地捶打这扇笼门。

托洛茨基还明显身患疾病，神经衰弱。这使他在关键的时刻远离莫斯科，没有参与斯大林擅长组织动员的党派活动和宗派运动。俄国革命的胜利既让托洛茨基感到奇怪的疲惫，也造就了他宁折不弯的性格。当他再次坚定信念，当他意识到只有“战斗和激情”才能继续生存，当他觉得需要“最后的闪电”，可惜一切都为时已晚。

这正是《流亡的先知》(*The Prophet Outcast*)的主题。在多依彻的“先知三部曲”中，《流亡的先知》也许是最精彩的一部。传记采取的是尼奥柏的故事形式。对托洛茨基子孙斩尽杀绝，最能见出斯大林的阴险残酷。剥夺了苏联国籍，托洛茨基的女儿齐娜不能与丈夫或孩子团聚。精神焦虑的她最后终于崩溃，自杀于柏林，要是拖延几周，她将落入纳粹之手。托洛茨基的长子列夫，一直陪伴着父亲无休止的流亡，是父亲的随从、宣传和顾问。尽管托洛茨基在日渐绝望的处境下对他提出了残酷的工作要求，并且经常对他态度粗暴，但列夫一直保持着勇气和忠诚。正是他使西欧几近灭绝的托派运动得以延续。正是他的努力，第四国际的飘摇梦想才保持了点实质内容。但克格勃不断地追逐他。1938年2月，列夫死于巴黎，年仅32岁，他有心脏病，食不果腹，缺少睡眠。多依彻断定，“太多周围证据”证明

他遭到谋杀。

托洛茨基的小儿子谢尔盖讨厌政治，希望不沾父亲的信仰和政治财富的光彩。但他难以置身事外。尽管托洛茨基呼吁世界舆论关注谢尔盖的命运，但谢尔盖仍旧被送往西伯利亚的集中营。在那里，为了让他检举托洛茨基，他受尽了折磨。谢尔盖大约死于1938年某个时候（也有人说看见他还活着）。眼睁睁看到自己带给子女的厄运而又无力阻止，托洛茨基只有徒然诅咒。他在怀念长子的文章中写道：

我与他的母亲——他在这个世界上人最亲近的人——听到噩耗传来的时候，想起了他的音容相貌；我们难以相信他已经不在了；我们抱头痛哭，因为不可能不信……你母亲和我从来没有想过，从来没料到，命运会让我们背负如此重任……我们来为你撰写悼文……请你原谅，我们救不了你。

正如奥维德笔下的尼奥柏：“即使她为孩子祈祷，孩子照样死去。”

当然，斯大林决心要消灭的是托洛茨基。从土耳其到法国，从法国到挪威，从挪威到墨西哥，长期的追击没有停歇。斯大林的决心不仅让追击者震惊，而且让那些拒绝托洛茨基避难或用卑劣条件逼迫托洛茨基另寻避难之处的人震惊。与赫尔岑、奥加廖夫、马克思不一样，英国没有接纳托洛茨基的避难请求。多依彻暗示，托洛茨基和丘吉尔非常相似，他们都是修辞大师、历史学家和军事天才。但是，丘吉尔对待托洛茨基不够大度。丘吉尔认为托洛茨基是“欧洲的食人魔”，他很高兴看到这个怪物现在成为“一捆旧破烂”，孤独地坐在黑海边上，或者被迫得四处逃窜。当然，就在几年前，正是在托洛茨基的召集指挥下，粉碎了丘吉尔联合一切反动派干预俄国革命的希望。

结局如所预料：“尽管他的头被打破，他的脸被撕烂，托洛茨基仍然站起来，抓起手边的书、墨水瓶、留声机，朝杀手扔去。他最后扑向了杀手。只有三四分钟……托洛茨基最后的战斗。他像只老虎一样战斗。他抓住杀手，咬对方的手，抢夺对方手中的冰镐。”

正是凭借强大的意志，托洛茨基在莫斯科失败之后，在流亡的 11 年间，完成了大量宝贵的著作，留下了不朽的遗产。托洛茨基这期间的生活，从他个体生命中迸发出来的能量，成为众所周知的传奇。他的著作引起了文学研究者极大的兴趣（书、墨水瓶和留声机是作家的武器）。

在马尔马拉海的普林基波岛上，托洛茨基写下了《我的一生》（*My Life*）和《俄国革命史》（*History of the Russian Revolution*）。这两本优秀的著作都经受了时间的考验。自传《我的一生》是在地狱般的生活环境之下写成，充满了紧张的氛围，就像是在重大的历史过去和不确定的未来之间喘息。托洛茨基在书中非常冷静地解剖自己，将自己大半人生放在历史中来考察。他有天才作家和战略家注重细节的眼光。1902 年夏末，托洛茨基逃离西伯利亚流放地，“结伴而行的是个马克思著作的女翻译”：

马车夫以当地人的方式狂奔赶路，每小时差不多跑 20 俄里。我用背扛着路上的颠簸，旁边是同伴在呻吟。途中换了两次马。要到铁路时，我和同伴分道而行，免得彼此连累。我安全上了火车，与从伊尔库次克来的朋友碰了头。他们给了我一个旅行箱，里面有浆洗好的衬衫、领带等生活用品。我拿了一册格涅迪奇用俄语翻译的《伊利亚特》，口袋中有一本护照，我信手签上名字托洛茨基，压根儿没有想到这个名字将伴我一生……一路上，车上的人都在喝茶，吃廉价的西伯利亚馒头。我边读《伊利亚特》，

边梦想国外的生活。这次逃亡没有丁点儿浪漫，就像永远也喝不完的白开水。

多依彻认为，《俄国革命史》相当伟大，“由革命主角之一来写的一场革命”，“在世界文学中独一无二”。这本著作有卡莱尔所衡量的重大历史时刻，它描写了其他历史小说很少见到的大量群众运动，群众的数量超出和威胁着个体的想像。书中还充满了人物肖像（克伦斯基，利伯，切尔诺夫，策烈铁里），像圣西门的画像一样敏锐和尖刻。人物简介犀利明快，令人难忘：

作为作家，米留可夫显得沉闷、啰唆、厌烦。他有演说家一样的气质。他天生不习惯包装。这也许是个长处，如果米留可夫小气的政策还没有明显地需要伪装——或者，如果它们已经客观地伪装成一种伟大的传统。里面其实一点传统也没有。法国的官方政策——本质上是资产阶级的背信弃义和自私自利——有两个强大的同盟：传统和修辞。双方互相促进，它们包围用一层防卫纸包围着的每个资产阶级政客，甚至包围住潘卡雷那样的大生产所有者的平庸秘书。如果米留可夫没有光荣的祖先，如果米留可夫被迫在欧亚边界上采取资产阶级利己主义的政策，这不是他的错。

根本上说，《俄国革命史》设法将局部丰富的戏剧事件放在马克思主义理论框架之中分析。托洛茨基的“场景、人物、对话，像鲜活的现实，被他的历史进步观念照得透亮”。当然，修辞的控制也并非完美。这些事件离自身太近，他争权失败和斯大林攫取权力的过程，许多东西自然都在任何马克思主义理论分析的框架之外。但是，在密切关注的压力下写成的《俄国革命史》依然有个连贯的目的：进行意

识形态和社会学分析。相比于丘吉尔场景恢弘、自身高度介入的历史著作，托洛茨基的著作更为成熟，更能抵制雄辩的诱惑。

托洛茨基对 20 世纪 30 年代灾难的成功预测与解释同样令人印象深刻。在激发文明世界想像希特勒统治下的现实方面，他比丘吉尔做得更早；对于纳粹主义的思想资源与运行机制，他比丘吉尔看得更透。对他来说，德国工人阶级的命运似乎与俄国革命的命运不可分。托洛茨基几乎是最早估量希特勒掌权的后果，最早估量德国和东欧的无产阶级抵抗不住小资产阶级极权主义猛攻的后果。托洛茨基把国家社会主义看成是“绝望的反动政党”，看成是“疯狂小资产阶级”的运动和意识形态。墨索里尼与希特勒代表了自下而上的反革命，他们“表达了中下阶级对抗整个社会的冲动”。1918 年的战败，1929 年的经济危机（卡内蒂指出，经济危机期间货币政策可笑地朝令夕改，削弱了社会的连续性），打开了通往圈套之门。自卑和报复等病理学能量进入民族自豪感和日常经济尊严感崩溃之后留下的空虚。早在 1933 年前，托洛茨基就不可思议地洞察到，每个感到挫折的德国人身上都有希特勒的影响。多依彻在传记中总结了他所说的托洛茨基在流亡中的核心政治事件：

他比任何人都更早地抓住了国家社会主义将要用来爆破世界的这种毁灭性癫狂……。这个时代政治疯狂的进一步证据在于，肩负德国共产主义和社会主义命运之人，面对托洛茨基发出的警告，对于即将到来的恐怖暴行充耳不闻……写本历史书，也很难传达他遭遇的铺天盖地的中伤与讥嘲……他只有眼睁睁地看着第三国际在希特勒面前投降，像一个父亲带着恐惧、羞辱和愤怒，看着天资聪颖但心不在焉的孩子自杀。

我们这里再次看到悲剧的原型：远见与有效行动分离。托洛茨基的洞察力是一声诅咒，与他政治行动的无力感交织在一起。他也无力地站在血泊中，对那些不相信他或太迟才相信他的人预言：

现在，真正预言的残酷与痛苦，再次  
震颤了我的头脑，如在风暴中晕眩。  
我为什么要把这些嘲弄揽在身上，  
为什么要把这些预言之花挂在喉咙？  
至少我在死前也不让你活。滚开，下去，  
碎裂，该死的你！我要报复你做的一切。  
使另一人代替我饱受灾难……  
现在，阿波罗剥夺了我  
预言的长袍。他一直看着我  
穿上这身光荣，被人人嘲笑，  
我最亲爱的人全身心地恨我，  
如此轻慢，如此错误；  
像吉卜赛浪人挨家敲门乞讨  
浑身污浊，饥肠辘辘，我都忍受。  
先知已经用完了我这个女助手，  
引我进入一个地方，去死。

像卡桑德拉一样，托洛茨基不仅预见到自己的危险（在沾满血的门后等待他们的是冰镐和颤抖的头骨），而且预见到了政治的灾难。他知道，他的洞见无法转换成有效的政治行动，他为此备受折磨。德国共产党拒绝建立共同的反纳粹阵线，拒绝不遗余力地共同左转，不仅会导致德共自身的覆灭，而且导致整个德国的毁灭。但德共的拒绝

是斯大林意志和政策的直接体现。斯大林坚持认为，社会主义者才是真正的死敌；至于希特勒，可以稍后解决，因此，当务之急是与纳粹主义联手，击败社会主义者和“财阀”。斯大林的意志导致的结果就是德共的毁灭，为纳粹的成功出力良多。

托洛茨基徒劳地提醒人们去反抗犬儒与愚昧，预言了妖风的报偿：“预言希特勒掌权之后工人阶级会将他打倒，就会遭人骂。这种风气为希特勒的统治铺好了路……这些自作聪明的家伙，他们宣称看不到布鲁宁和希特勒之间有什么区别，事实上，他们是在说：我们的组织是否存在还是摧毁，这没有区别。在这貌似激进的大话之下是顽固的消极。”但斯大林主义者却谴责托洛茨基是歇斯底里的破坏者（敲门乞讨，浑身污浊，饥肠辘辘），在挖德国民主的坟墓。在希特勒当上总理之前，德共领袖台尔曼将托洛茨基的警告当成“彻底破产的法西斯主义、反革命理论”（“被人人嘲笑，/我最亲爱的人全身心地恨我，/如此轻慢，如此错误”）。只过了半年，在新建集中营的铁网后，德共党员才回忆起他们嘲笑过的托洛茨基的预言。

但是，当我们回想明显疯狂的斯大林主义路线，一丝怀疑挥之不去。斯大林尽管犬儒、非人道，但他不是一样与托洛茨基有远见吗？是否有此可能，他早就作好了准备，看见德共的毁灭和希特勒的胜利；他更是凭借直觉，模糊地预料到一场危机，这场危机最终导致德国的覆灭，使苏联独霸东欧和巴尔干半岛？他是否在担心，在工业基础更加发达的欧洲心脏德国，出现并可能成熟一种共产主义路线，会对苏联的共产主义路线构成竞争和威胁（彼得·内特尔对罗莎·卢森堡的重要研究成果表明，德国马克思主义和俄国马克思主义的关系从一开始就非常复杂，尤其是牵涉到两国之间微妙的战略）？

这些问题不可能有确切的答案。但有一点是明白的。当托洛茨基在1932年大声疾呼，“成千上万、甚至上百万的你们……如果法西斯



主义掌权，它将像可怕的坦克一样压过你们的头盖和脊梁……只有与社会民主工人联合作战才能取得胜利”，那时候，他言之有据，政治态度得体合宜。但德共党员依然无动于衷。

托洛茨基在历史的回声声中更加洪亮丰富，如任何艺术作品一样，多依彻的“先知三部曲”与时代有复杂的关系。多依彻在1949年末开始第一部写作时，斯大林的70寿辰正在莫斯科庆祝，带有东方色彩的排场和谄媚。当最后一部《流亡的先知》在1963年出版时，斯大林的遗体已经移出了列宁墓，许多人相信，他腾出的位置，不久之后，将由托洛茨基取代。看起来，苏共二十大发起的反斯大林主义修正运动，必然结果是恢复托洛茨基在布尔什维克历史上的地位和共产主义神话中的地位。在1966年的今天，这种可能性似乎仍然遥远。苏共二十三大重新启用了斯大林时代的词汇，如“总书记”和“政治局”；正是斯大林主义的遗产，斯大林在可接受的历史阐释中的无所不在的地位，对苏联社会提出了迫切而复杂的挑战。

斯大林和托洛茨基都已经进入了“多变真实”的氛围之中。在将后笛卡尔时代的西方文化从俄罗斯和东方感受力区别开来的思维方式中，对历史事件的拒绝或重构也许是最大的区别。一个政权能够通过立法来抹杀英雄城市和伟大战役的名字（斯大林格勒被改成伏尔加格勒），如果不能勇敢直面自己的过去，这个政权必将退步。苏联的极权主义是最极端的极权主义，不仅表现在它对未来乌托邦的观点，而且表现在它用暴力来消灭过去，消灭人类记忆的活力和统一。如果一个年轻的历史学家，客气地为游览冬宫的人作导游，虔诚地介绍“苏联研究的确凿成果”，托洛茨基十月革命期间不在彼得格勒，而是“在与德国人暗中勾结，阴谋破坏革命”，那时，对话将如何展开？

对话不可能开始于新的谎言。对斯大林的中伤，企图削弱或扭曲他在战争中的作用，也许会让人觉得，重新在分配正义；但是，真相

再次成了牺牲品。作为马克思主义良心守护神的卢卡奇（典型的西方人），最早认识到这种去斯大林化的特征。用神话来取代神话，将一无所得，是现实策略在为所欲为地驱使历史。自由化、亲西方的托洛茨基当政，苏联就会走上协商民主的道路，托洛茨基的伟大革命只是因为邪恶斯大林的偶然出现，才变了调。这样的神话不再有效。它没有考虑到布尔什维克的理论和苏联的现实，也忽视了托洛茨基的性格和他在1920—1921年间采取的极权路线。无论多么反对斯大林，多么渴望苏联社会“逐步”演进，多依彻指出，这样的神话是个谎言。

这也许是多依彻传记的标志性成就。它在虚构中公平对待托洛茨基和斯大林，揭示了他们的冲突像黑格尔的悲剧范式，美德出现了复杂吊诡的分裂。也梦想过第四国际的多依彻，其精神倾向明显朝向托洛茨基（像许多伟大的传记作家一心系着传主，他逐渐看起来非常像托洛茨基），但是，他对于斯大林的成就，也非常大度，完全公平。同样像托洛茨基（即使在他个人最痛苦的时刻，托洛茨基依然客观评价斯大林的政策），多依彻也不会让我们忘记斯大林正确的地方。这种就事论事，恰是真正马克思主义者的素养和正直。

在20世纪20年代，托洛茨基的继续革命论和西欧无产阶级起义论，脱离了客观现实。斯大林集中精力在一个国家实现共产主义是完全现实的选择。尽管他用来打破富农阶级的方式骇人听闻，留下了一个受伤的社会、一个根本上受到动摇的社会，但托洛茨基也承认，斯大林的直觉是正确的。在苏联历史的那一刻，大规模集体化或建立中央对农业的经济控制，十分必要。无疑，托洛茨基如果掌权可能会不同于斯大林政权，感情会更坦率，言论会更宽松。但是，它也许同样是威权政治，而且必要的时刻，同样会残酷。正如多依彻指出：“托洛茨基可能加之于斯大林的谴责是，斯大林建立起罗伯斯庇尔式的恐怖政权，并且在残酷性上青出于蓝。但是，考虑到托洛茨基自己的过

去，考虑到布尔什维克的传统，托洛茨基的谴责根本说不出口。”多依彻更早完成的斯大林传好似已对他情感的净化进行了演练，使他对托洛茨基的描写在情感和心智方面都可能达到平衡。

选择苏联优先发展工业化和技术化，喜欢借助资本主义的经验方式进行安排，乐意放弃煽动世界范围内革命的公开目标，赫鲁晓夫及其继任者实际上继承了斯大林路线。托洛茨基的强烈影响只有在中国出现。共产主义革命的进程不可能局限于一个国家或权力集团；第三世界国家普遍存在的饥荒、种族矛盾和经济剥削，为武装革命提供了直接挑战和机会；人民军队能够打垮任何武器装备先进的敌军。这些是中国的声音，背后往往像有托洛茨基的庞大身影。这套话语，莫斯科和西方都不接受。

革命必然是世界范围的革命，托洛茨基遵循的这条原理指出了其思想和失败的一个方面。多依彻大致使用马克思主义的方法，只是轻描淡写。诚然，托洛茨基只在1903年布鲁塞尔国际会议上对《外滩》（*Bund*）的争议时专门卷入了犹太问题，但他的眼光和感受力中的犹太特性很难否认。像马克思，在他本能地献身国际主义，无论在战略上还是在个人生活中，他对国界和敌意的漠视，这些方面都折射出托洛茨基的犹太性。斯大林对托洛茨基的仇恨，斯大林利用权力孤立托洛茨基，使之看来自绝于全党干部，背后既有俄罗斯反犹主义神秘不绝的渊源，也有不安全、嫉妒和恐惧。斯大林是个大国沙文主义者，他扎根于自己国家的大地，在面对托洛茨基这个世界主义者、这个以世界为家的漫游者之时，总会感觉到不安全、嫉妒和恐惧。正是在布尔什维克革命放弃了其世界革命的使命、变成俄罗斯一个国家的事件之时，宣告了托洛茨基命运覆灭的开始。

如果忘记了托洛茨基的犹太性，就不太容易理解，为什么他关心在语词中的生存，为什么他觉得写作是武器和看守者的呼唤，为什

么他有疯狂的尚法倾向 (legalism)，激发出他人生中最古怪动人的一幕。在美国哲学家约翰·杜威的率领下，1937年4月，一个调查委员会来到托洛茨基在墨西哥的住所，审查莫斯科清洗和审判期间对托洛茨基叛变革命和阴谋破坏革命的指控。在13次冗长的审判中，调查委员会盘问了托洛茨基的政治观点、信念和责任。托洛茨基为自己作了精彩的辩护，即使他真的走上了莫斯科的法庭，他也会同样老到，同样有说服力，同样鄙视指控，同样对自己出示的证据细节充满热情。“他就像与真理站在一起，蓬头垢面、未加修饰、不戴盔甲、赤手空拳，但大度、不可战胜。”尽管这次调查对他的物质生活没有任何改变，对斯大林主义者散布的致命谎言的流传范围没有产生任何遏止作用，托洛茨基还是高兴地接受了无罪的裁决结果。整个审判过程有如塔木德的寓言，充满浓郁的哀伤。像马克思一样，托洛茨基是现代社会中伟大的犹太先知、流亡者。也许，他还是自约书亚之后，最伟大的犹太军事天才。

在托洛茨基的人生中，在多依彻的传记中，有太多东西契合悲剧艺术中的象征形式和反讽。许多场面令人遐思不已：在第一次流亡西伯利亚期间，托洛茨基写作文学和哲学文章之时，害虫从木屋墙壁掉落在稿纸上；1917年，在短暂地羁押于英伦期间，托洛茨基对着卫兵滔滔不绝地进行革命演说；为了阻止白军朝彼得格勒推进，托洛茨基在马背上神采飞扬地鼓动疲惫的士兵。读者一定对30年代一次富农狂欢场景的叙述印象深刻：“富农暴饮暴食之后，用建造粮仓和马厩的木料做成篝火，照亮了整个村庄。硝烟中散发出腐肉的恶臭，散发出伏特加的味道，散发出财物燃烧的气味，散发着他们的绝望，让人窒息。”在《流亡的先知》结尾，30万男女排队走过托洛茨基的遗体，莫斯科街头回荡着他们的挽歌，“伟大的战士托洛茨基”。

正是在这样伟大的传记之中，悲剧的特定力量在今日依然最有活力。正是在这里，我们发现了代表性的公共行为、英雄的维度、先知式的反讽、分裂的正义等品质。这些品质是悲剧的典型特征，它们在以内省为主、表现中产阶级价值观的现代小说中明显缺失。现代想像力对英雄主义和纪念碑式立场充满怀疑。但它们在多依彻的“先知三部曲”中有强大的活力；它们有着坚忍的血脉，在琼斯（Ernest Jones）的《弗洛伊德传》（*Life of Freud*）中有强大的生命。英雄的一生纵然短暂，但存在的强烈光芒使之永生。这些著作——人们同样会想到埃德尔（Leon Edel）的《亨利·詹姆斯》、庞特尔（George Painter）的《普鲁斯特》、福特（Michael Foot）对贝万（Aneurin Bevan）的研究——暗示了维多利亚时代式的传记的重生。不同的是，现代传记熔铸了后弗洛伊德的心理学和当代学术研究手段，身后还有小说的风格习惯和成就。

我们依然偏爱辉煌，偏爱超越私生活的复杂，偏爱仪式和哀伤，尽管我们的偏爱经常受到压制。阿努伊（Jean Anouilh）的《安提戈涅》对悲剧的指控符合我们现在的的话语，具有杀伤力：

再说呐，关键是，悲剧这东西，它让人平复，因为大家都知道不再有希望了，不再抱有所谓丑陋的希望，因为大家……在苍天笼罩之下终究像是一只老鼠，只有叫喊的份儿……放声吼出要说的话，吼出从来没有说出来过的话，吼出甚至还不知道究竟是什么的话。而这，不为别的，就为对自己说，就为让自己了解。在情节剧中，人人都挣扎着，希望逃出困境。这太丑陋了，太功利了。而悲剧呢，则无此目的。那是为王者而作的。

不过，王者和复仇女神的世界，作为我们想像力的必要可能，作为比

起民主理论所允许的更深、更持久的决定性形式的需要，将继续存在。体现了悲剧真正精神的中世纪和伊丽莎白时代的传统——当英雄陨落，天堂一片黑暗，白昼隐入黑夜，“代表着时代和王国更迭的彗星”划过天空——还没有失去意义。整座城市的人们都要走过托洛茨基的灵柩：伟人之死也不同于凡人。

# 文学与以后的历史（1965）

——纪念乔治·卢卡奇

筑进革命的乌托邦必然有一个理想而模糊的轮廓。今日必须抢在明日之前行动，一旦落入将来时态的掌控，想像力就应该集中在短程。这是革命形势的本质。梦想必须死盯在可能实现的阵地。

马克思主义有一整套构想和乌托邦可能，作为“历史另一面”还未被澄清。在无阶级社会里，在真正的共产主义社会，生活的本质和动力是什么？这个问题从一开始就提出来了。但大多数答案从逻辑必然性来看都很马虎粗暴、幽默可笑。前路多艰险，潜伏着实在的危机和逆流。研究经济政治冲突压力和破碎景象的历史学人都知道，动词“to be”的词形变化中有将来完成时。恩斯特·布洛赫称之为“希望原理”的知识，是他努力的核心。但他没有时间，也没有阐明细节所必须的想像力习惯。只有当历史条件接近的时候，只有当地平线停止退却的时候——这种情形很新，很极端，需要完全重新定位我们的意识，定位我们组织时间意识的线性比喻——我们才能对解放之后、人性化之后的人类状况提出确切的问题。

但并非只有马克思主义才在终极目标上含混不清。绝大多数主要

的宗教和有关希望的神话同样如此。伊斯兰教的一大缺陷也许就在于它的天堂太具体。当天堂在想像中平淡无奇，它再完美也会索然无味。但丁知道，精神总是梦想朝前冲，直奔那道最终抹杀一切细节的强光。

不过，对于“以后的历史”，还是可能提出某些问题。任何后历史社会的理论——我们的“历史在场感”很大程度上取决于政治和社会冲突的压力——都必须考虑到在正义城邦中人类动机的困境。用什么来取代已经瓦解的希望的原初机制？怎样才能激励维系看起来与人格一体的前进动能（或者，借用弗洛伊德吊诡的说法，怎么才能只有文明，没有不满）？大规模必需的休闲的经济前景，开始将一个棘手的现实带给这些问题。

在扑朔迷离的未来领域，文学环境提出了一个特别的问题。迄今为止，文学都是用戏剧化的方式表现希望，都是用可能性来批判现实。未来还需要文学吗？文学根植于残缺的历史存在之中吗？如果现实满足、吸引了全部的洞察力和行动力，人类还会同意将想像力用于虚构吗？

在《文学与革命》狂想曲式的结尾，托洛茨基肯定，共产主义取得胜利之后，艺术仍将存在；“新时代的诗人会以新的方式反省人类思想，重新体验人类情感。”他预言“艺术与自然的壁垒会倒塌”。这些话像新闻宣传标语，也必然是如此。托洛茨基的目标有些含混：他希望证实，只要共产主义将无产阶级从特定的阶级意识和精神牢笼中解放出来，就不存在所谓的无产阶级艺术；但与此同时，他想大家专注于当前的社会宣传任务，远离做乌托邦未来的梦想。

菲舍尔发现，艺术可能或应该过时、多余、无法忍受——在传统的革命思想中，几乎只有皮萨来夫（Pisarev）坚持清教徒式的虚无主义；但即使在无阶级社会，艺术也会存在，因为艺术是人际之



间保持认同的最重要模式。这个观点只是看上去稳固。如果消除了各种异化方式，还需要艺术这种认同吗？艺术还会被认为是重要的认同过程吗？菲舍尔宣称，歌德、司汤达、普希金、“尤其是莫扎特、永远最重要的莫扎特”，他们具有不朽的生命力。但新艺术会产生吗？主要作为记忆的特殊科目、作为情感博物馆中一系列珍宝的艺术还会存在吗？

这些都是棘手的问题。我这里提供的只是对某些现实方面的简单看法。这些方面也许包含了对于未来现实的暗示。

我们现在的文学形式观念，许多方面都与隐私相关。独自默读一本书，是特定、晚近历史发展的结果。这暗示了许多经济和社会的前提条件：要有“一个人的房间”（伍尔夫的名言），或至少有足够宽敞、安静的家；要有私人藏书，这附带的是要有不准他人使用自家珍本的权利；要有人造的夜间照明方式。当然，还应该暗含资产阶级的生活方式，以及工业化、很大程度上是城市化的那一套复杂的价值和特权。这套复杂的东西出现的时间通常比人们所想的要晚。一个家庭成员“读书”给家人听，一本书“从声音到声音”的流通，这在维多利亚时代中产阶级之中仍习以为常。几乎没有必要强调印刷书籍及其视觉意义符号带给旧有集体听觉文化形态的巨大变化。麦克卢汉探讨过西方意识中的“古登堡革命”。很少为人理解的是：多少文学，多少现代文学，不是为一个人在寂静中阅读而写？如何将文学重新引向朗诵、模仿提高的声音和耳朵的反应？狄更斯、霍普金斯和吉卜林是现代作家中的典型，他们根本的感受力来自口语，他们设法将本质上是口语的方式用于沉默的印刷书籍。

古老而自然的冲动依然存活在学习朗读的过程中：孩子和文化水平不高的成年人用“一般的声音”朗读，靠双唇发出单词的声音，以令人愉快的身体动作来再现书页上的虚构事件。独自在房间中默读家

中书籍的人，是西方资产阶级文化和休闲方式的特殊产物。他会一如既往吗？

明显有迹象显示，当代大众文化和电子传播媒介在猛攻可利用的沉默空间，这也许会改变文化素养的品性，种种“非私人”的形式将大获成功。在现代都市文化的亚文化和媚俗语言中——西方今日的状况就是东方和欠发达地区明日的状况——带有权威性的重要内容已经从书写语词的句法和逻辑结构中转移。传递意义与态度，更容易记忆的方式逐渐要依靠听觉联想（如现代广告的叮当声、“嗨”和“啊”的赞美声）和图像手段（如广告牌与电视）。照片、电视镜头、漫画图片字母和培训手册中，可以朗读的句子在不断消失。越来越多的普通人阅读各种文类图像的字幕。语词只是感官刺激的仆人。正像麦克卢汉指出，这会改变人类认知的根本习惯。三维彩电能够把地球上某地发生的事件立刻戏剧性地传递到世界各地，不仅进一步侵蚀私人沉默的残留空间，而且逐渐培养想像力的依赖性。我们神经吸收的能力也许会提高，我们对视听影响的忍耐性可能会增强，但是，我们只用无声语词建构环境和行为连贯意象的再创造力却在不断减弱，就像不用的肌肉在萎缩。要求我们参与和准确回应的小说或诗歌，如何能与新符号（它们的技术手段能把我们的扶手椅降到海底，能将我们装入火箭并在点火的瞬间之后发射升空）的感官“整体性”和真实性竞争？我们还记得歌德在《浮士德》序中预言式的暗示：刚看完文件的观众，刚收听动荡嘈杂新闻的听众，如何找到文学所需要的平静和想像力准备？

但是，隐私和文字理解的危机也有积极的、解放的方面。毫无疑问，对于理解艺术交流的未来形式，最重要的莫过于这个简单而重大的事实：数以亿计的人现在首次进入读写的世界。相比这个事实，考察文学流派或潮流，研究新小说或荒诞派戏剧，看起来就微不足道。

如今文盲的出现和大众图像传媒的兴起几乎在历史时间上巧合，这中间有深刻的逻辑联系。对于新文化人士，他们虽然带着口语和图像交流的本土传统，但由收音机、电视、漫画、电影提供的意义和情感模式，远比沉默的书籍来得更直接、更重要。阅读没有图片的书籍（这是成人文化水平的标志）的西方中产阶级读者，他们远离了新亚非听众的需要、智慧和文化遗产。这之间的距离正如现代图像杂志和平装本与中世纪晚期学者用链条拴住的皮面对开本的距离一样遥远，甚至更远。

前方可能存在的是集体意识、公共理解和反应的情形，自有文字记载之前的艺术及其在希腊城邦中的某些遗迹以来，这些情形比起我们已知的任何情形更加真切。这意味着，占统治地位的艺术形式应该对观众连续的非难干涉保持“开放”，听众和观众有时会参与形式创造的过程（布莱希特在他说教性的戏剧中曾探讨了这种可能）。这也表明，艺术作品不会只有单一的固定形式，在每次再现中，它们不应该用基本相同的方式来实现。一种固定不变的原创观念——在很长一段时间内，要忠实地重复一首曲子、一出戏剧、一段舞蹈的观念——是高度专业化的结果。它与这个观念密切相关：书籍将过去的模型进行编码，并使之得以保存。它也折射出专业表演者与业余大众的深刻分野。它绝非人类固有的模式。某些先锋画家和戏剧家导演的自发的、不确定的因此也是不可重复的“事件”，围绕演奏者自由即兴创作塑造音乐（爵士乐和偶然音乐）的努力，更加接近于艺术的本能基础。它们表达了长期被埋没的认识：艺术作品应该是独一无二的东西，是能量和模仿的设计，不能在另一个时间或地点精确复制，在它的完成过程中观众也起重要的作用。这一群舞者或歌手（偶尔会有个人从中跳出来煽动一个乐章或主题）是艺术的原型。无影无声的本体之间的对话——印刷出来的诗歌或小说——是非常特别、可能转瞬即逝的媒介。

它也许代表了类似于室内乐的意识风格。正如阿多诺指出，室内乐是关于过去的文体，因为它对休闲（专家级的业余者）、空间（小屋，但大得足以容纳精选的客人）和经济赞助有特别的前提。

或许，我可以斗胆提出一个更狂野的想法。西方文学的主要部分建立在不可替代的个人身份意义上。它的视野和主要比喻来自个体死亡的独特性和必然性，来自这种预设——我们自身携带着特定的必死性和消逝，就像携带着一颗正在成熟的种子。但是，即使这种意识（我们认为是如此不可改变，如此普遍）也有其身心条件和历史根源。这是个既定的事实，在我们个体死亡的时候，我们一些重要器官的生命绝非耗竭殆尽；如果移植到另一个有机体内，它们可以继续工作很长时间。眼睛、肾和肌肉组织，都已能成功移植。正如血浆可以保留，现在完全可以设想出一些仓库或“银行”，把一些重要器官保存起来，以备将来替换或使用。在这种情况下，我们对个体终极死亡的根本意识会逐渐改变。

我们应该知道，我们身心自我意识的主要成分（猴脑从身体的其他部分切开过后，官能依然在活动）会在另一个人身上“继续活下去”。我们应该逐渐接受生命持续或肉身不朽的观点；自从19世纪晚期魏斯曼（August Weisman）取得研究成就以来，我们已经将这种观念归功于人类的胚细胞。接受这种观念将渐渐不那么抽象和纯粹知性，它会导致我们整个感受力的改变。人类互相关联的概念，我们现在表面上使用的或作为道德陈词滥调的有机共同体的概念，将逐渐表达具体的现实和所感的经历。那时，人类将首次从封闭的个体空间进入集体的空间。

也许并非首次。我们现在自足身份的概念或许是精神个体化长期而痛苦的结果，是从集体组织中退出的结果（雅各与天使搏斗的神话也许可以解读为人类个体获得自我意识、获得一个名字所要经历的

痛苦挣扎的隐喻)。若是，我们不妨把历史定义为个人自我界定的一段经历，真正意义上的自我中心主义的一段经历，处于长远得多的集体的前历史和后历史时代之间。这种集体性将会明显地从根本上改变艺术和文学的本质。人类的声音会再一次组成合唱。

当然，这只是精神的臆测和游戏。但是，如果我们不朝以后的历史看那么远，我们只看现在的价值危机，许多变化仍然可以觉察。在技术变化的背后，存在着形而上的变化。

毫无疑问，好小说正在写出来，也将继续写出来。在信仰能量和促进其发展的诗学形式变得过时或变成模仿套路很久之后，一种文学体裁的个案还是会出现。在宗教—英雄史诗失去了自发生命的所有权威性很久之后，在史诗扎根的神话、象征世界历史和公开话语的传统失去了关联性很久之后，弥尔顿和克洛普斯托克（Klopstock）仍在写史诗。他们获得成功，部分原因在于打着复兴这种古老文体的旗号。

小说这种文体明显坚实地扎根于历史和社会。它自身带着世界观与其在17世纪晚期、18世纪早期欧洲商业生活中的起源相关。传统小说习惯性地怀疑超自然或先验的东西（哥特式小说、宗教情感小说和神怪小说偏离了这个主流），它只描写此时此刻的世界，只描写在社会、尤其是都市生活中的人。当鲁滨逊注意到沙地上的脚印，他认为就是人的记号，而不是鬼怪的足迹或天使的火点。他回到住地，立刻清点储粮和货物。即使在孤岛上，小说中的世界也像巴尔扎克和狄更斯笔下的家庭一样有着坚实的物质设施。而且，在太平洋中孤岛岩石的尖坡上，还有金钱，小说的主要传统与工商业社会的金钱价值和关系密切相连。

致力于世俗现实，小说把真实的信息当成它的一大主要手段。乔治·爱略特和特罗洛普的作品中充满了社会、经济和思想史。巴尔扎克的*艺术*包罗万象，是当代生活的清单。人们阅读左拉就可以学会十

几种手艺。即便打破了古典小说的边限，进入史诗的领域，带有典型的半人半神性和超自然力量，《白鲸》等小说也装载着广泛明晰的事实。在小说的主要谱系中，从笛福到帕索斯，历史转变成了私事。滑铁卢的枪炮声在法布里斯（Fabrice）和塞德利（Amelia Sedley）的耳中回荡。它们等同于历史学家或军事作家笔下的枪炮声。

这种对等性使小说紧紧地抓住了生活。在很长时期内，现实是小说能够把握的东西，能够赋予它表现形式。宣称在司汤达、狄更斯或托尔斯泰的作品中反映的历史和社会事件比新闻记者或专业历史学家表达的更深刻、更真实、更权威（这个区别回响着亚里士多德对诗人和历史学家的著名比较），这是批评的常识。但现在还是这回事吗？小说能够达到或超越直接知识和图像再现的新媒体对虚构生活提出的要求吗？世界就在我们的早餐桌上，世界上的仪式和灾难描述得十分完整、深刻。为什么要转向小说？除非是逃避。这就是关键。就本质和视野而言，小说是现实的艺术。只要小说放弃了对现实世界的责任，它也就背叛了自己。刺耳荒诞的恐怖小说和科幻小说，描写即时性幻想的色情小说，从根本上说，是自我否定，是企图“收买”现实，贿赂被视听的真实力量麻木的感受力。

只需要对比两次世界大战的文学，就能看到小说中现实功能的萎缩。1914—1918年的第一次世界大战，催生了许多经典作品，比如，福特（Ford Madox Ford）的《天堂不再》（*No More Paradise*），巴比塞（Henri Barbusse）的《火》（*Le Feu*），卡明斯（E. E. Cummings）的《巨大空间》（*Enormous Room*），海明威的《永别了，武器》（*Farewell to Arms*）。甚至连普鲁斯特《追忆逝水年华》最后一卷中也回响着战争和民意。反映第二次世界大战浩劫的重要作品是报告文学和私人回忆录：娇兰（Jean Paul Guerlain）的《午夜飞行》（*Vol de Nuit*），赫西（John Hersey）的《广岛浩劫》（*Hiroshima*），弗兰克（Anne Frank）的《安妮日记》，林格布鲁姆

(Emmanuel Ringleblum) 的《华沙犹太人区手记》(*Notes from the Warsaw Ghetto*)。到现在为止，还没有诗人和小说家写出集中营的现实，比得上贝特海姆的社会学著作《告密的心》那么具有洞察力和深切体会。在极恶的现实面前，在径直报道现实的热情和权威面前，小说陷入沉默。

我们看起来正处于诗学记录的过渡阶段，小说技法与陈规用于表现心理、社会和科学材料。正如 18 世纪的小说适应王政复辟时期详细标画出来的各级对话和社会性别冲突，如今的新闻报道和事实曝光继承了小说的自由。仅仅为了区别联想的风格和力量，过去十年中最好的例子是卡森 (Rachel Carson) 的《大海围绕着我们》(*The Sea Around Us*)、芒福德 (Lewis Mumford) 的《历史上的城市》(*The City in History*) 和刘易斯描述墨西哥人区生活的社会诗学记实《山杰市的儿女》。即使是最“赤裸”的新闻报道——一系列磁带录音带——也暗中受到小说的陈规和可能性的影响。刘易斯的作品就是这种方式的有趣例子。莱辛的《金色笔记》(*Golden Notebook*) 对妇女和都市社会进行了细致的描绘，它是小说还是传记，是政论还是精神病报告？它不是主流意义上的小说，语言全部用于创造，而是属于议论文，属于事实和理性话语的诗学。我们现在发现它起源于 20 世纪 30 年代的心理危机和政治危机——在威尔逊的具有哲理性的报告文学中，在奥威尔和马尔罗的半写实小说中，在威斯特 (Rebecca West) 写的旅行和历史札记《黑羔羊与灰猎鹰》(*Black Lamb and Grey Falcon*) 之中。那个时代，世界加之于想像的压力变得毫不宽容。

继史诗和诗剧之后，小说已经成为西方文学的第三种主要文类。它表达和（在某种程度上）塑造了从理查森到托马斯·曼的西方资产阶级的情感和语言习惯。在小说中，商业伦理、中产阶级隐私、工业社会金钱—性冲突与快感的美梦和噩梦，都有其标志。随着这些理想和习惯的衰落到危机和混乱的阶段，小说也正在失去其重要意义。

当小说的大量能量和遗产正在被纪实形式吸收，出现了小部分实验性作品，其中可能衍生出明日的诗学。这些是最令人兴奋的作品，但也是最不被人理解的现代作品。在这些作品中，诗歌、戏剧、小说和散文的传统划分方式被故意打破。这些作品不承认单一的归类，它们自创形式。

我想到的是抽象怪念或伪英雄，例如瓦莱里的《趣味先生》(*Monsieur Teste*)和卡内蒂的《火祭》。赫尔曼·布罗赫是自由形式的大师。他的小说把诗歌、小说叙事与哲学论说艺术结合起来。《维吉尔之死》是我们时代最重要的作品，试图用对位逻辑与即时动态音乐手段激发语言的生命力。比乔伊斯更激进的是，他颠覆了一般小说要依靠的时间结构和线性进程。赫尔曼·布罗赫的风格有神秘的魅力，因为它切近完全不同的话语符号，例如对沉默的运用（与考尔德使用空间一样），或者将数学语法投射入语言。当代写作刚刚开始利用赫尔曼·布罗赫的倡议。

在未来形式的绪论之中，我们也希望包括贝玑对迂回叙述和咒语的实验，包括琼斯的作品。也许，最重要的是包括克劳斯的《人类末日》(*Die letzten Tage der Menschheit*)。

绝非偶然，其中几个革命性的方案来自德国，因为在尼采之后，正是在德国语言和感受力中，价值危机和解体最先清晰出现。不过，还有更早的先例。我们在克尔恺郭尔那里发现了未来诗学的预兆（这些预兆比在布莱克那里更精确，布莱克的辉煌与独特更多地包含了传统模式，因此影响还很小）。克尔恺郭尔的《非此即彼》(*Either/Or*)——当其语言处于最佳状态，既是玄学、传记，又是沉思——是我们明日的先驱。我们无法用现在的文体语汇来充分描绘它。它是非常重要的部分，但却很难锁定；它仍然是一种形式不断变化的多元灵活认知，从静态的、断裂理解的现实中演化的有机过程。贝若



斯 (William Burroughs) 有一个天真的说法“活页书”，书页能够随机或按照读者的意愿编排；在这种观念中，潜伏着克尔恺郭尔对文学形式不可见的、无秩序的潜力的洞察。不止是书籍，克尔恺郭尔的“事件”、克劳斯的“共有戏剧”、赫尔曼·布罗赫的“赋格”，都是在语言与世界的古老复杂游戏中的新观点和规则变化。

我想要提的最后一点在基督教末世学和马克思主义美学中都能找到语境。它就是在希望的教条和人类正义的城邦中悲剧的悖论、未解决冲突之戏剧的悖论之中。卢纳察尔斯基猜测，真正的共产主义社会将认为悲剧是过时的文体，它将在悲剧的隐喻中认出一种过时的、奴性的宗教崇拜的痕迹。他发现必然性并不是盲目的，没有恶魔似的超自然力量插手人类事务。带着这样的发现，社会主义国家的公民渐渐把悲剧看成是高贵的毁灭，是前理性时代想像力博物馆中一尊骄傲的躯干。

托洛茨基的观点更不明确。他一方面强调喜剧在革命的新纪元中具有批评性、创造性功能，呼唤在苏维埃制度下也能出现一个果戈理，另一方面他在欧洲文学传统中沉浸太深，个人太执著于痛苦的生命感觉和充满反讽的冲突，以至于他无法放弃悲剧。由此他说出了这句格言：“我们无法预知革命艺术是否会成功地生产出‘高贵’的革命悲剧。但社会主义艺术会使悲剧复兴。当然，没有上帝。”菲舍尔加了一条弗洛伊德式的注释：“悲剧无疑将继续存在，因为，没有矛盾和冲突，任何社会（即使是无阶级社会）的发展都不可想像，或许还因为人类对鲜血和死亡的神秘欲望无法根除。”

但是，与有上帝、有终极正义和报应机制的悲剧一样（高乃依《波利耶克特》[*Polyeucte*]的悖论），没有上帝的悲剧、纯粹内在的悲剧，是自相矛盾的。真正的悲剧与神秘的不义密不可分，离不开这种信念——人是非理性力量统治的黑暗世界中的危险过客。缺少了这个

信念，戏剧冲突很难用复杂的世俗解决模式与严肃的喜剧区别开来（悲剧的方程式无法求解，因为有太多的未知数）。冲突会继续。但其戏剧化的处理方式将是用话语“演绎出来”，用语词和手势来实现辩证法，这与柏拉图对话的戏剧并非完全不类似。

当托洛茨基说，在新社会中，人类将根据社会规划的问题、根据科学假说或“最佳运动体系”来“分帮结派”，那时，他可能想到的是这种冲突的秩序。尽管会有局部的、战略性的意识形态对抗，但是它们不会破坏社会在终极目标上的共识。布莱希特在《高加索灰阑记》（*Caucasian Chalk-Circle*）的序言中给出了这种模式——用戏剧再现的形式表达、探讨、解决社会冲突的个案。这种由病人来“演出”和探讨的方式，已经在某些精神病疗法中加以应用。从教学的角度、治疗的角度、实验和发现新态度和行为过程的角度来看，戏剧的前景无限广阔。戏剧情节——无论是埃斯库罗斯的《乞怜人》（*The Suppliants*）还是布莱希特的《四川好人》——可能是整个社会或心理复杂对抗和选择的清晰速记。甚至像计算机对复杂的因素给出合理的组织和“可视化”处理，布莱希特的戏剧也能作为“程序”，为探索道德和政治抉择服务。而且，正如我们已指出的，相比于其他文类，戏剧的技术形式更符合新兴大众社会的手段和需要。戏剧能够颠覆作家与大众、作家与一般共同体之间那道间离的壁垒。在剧场中，人既是他自己，也是他的邻居。

但是，这些相关的模式是否就是悲剧的模式，还不得而知。如果未来社会的面貌如马克思主义所预言，如果我们的城市丛林变成人类的城邦，如果愤怒的梦幻变成真实，那么，代表性的艺术将会是高贵的喜剧。艺术将会是智慧的笑声，就像在柏拉图、莫扎特和司汤达的作品中一样。

## 译后记

斯坦纳在本书《教化我们的绅士》一文中引用了卡夫卡的话：

如果我们在读的这本书不能让我们醒悟，就像用拳头敲打我们的头盖骨，那么，我们为什么要读它？难道只因为它会使我们高兴？我的上帝，如果没有书，我们也应该高兴，那些使我们高兴的书，如果需要，我们自己也能写。但我们必须有的是这些书，它们像厄运一样降临我们，让我们深感痛苦，像我们最心爱的人死去，像自杀。一本书必须是一把冰镐，砍碎我们内心的冰海。

对我而言，这本书就是一把冰镐，砍碎我内心的冰海。

我首先要谢谢斯坦纳，与大师同行的日子是幸福的。十几年前，读翻译理论，就读过他的名作 *After Babel*，当时只惊叹于他的博学，对他是敬而远之。想不到我居然还有如此缘分：在 37 岁的时候翻译了他在 37 岁时结集出版的文集。

我要感谢季进先生的信任。我生性疏懒，此前只“读其文字，想其为人”。这次受命译事，诚惶诚恐，冀希不辱使命。学界前贤李欧

梵先生慷慨赐予译序，借此一角，聊表后学“高山仰止”之情。感谢天振、张晓红、阮炜、蒋道超、刘毅、邓中良、刘波、吕晶珠、李致远、李炜、杜佳、肖梅、杨旭辉等师友，没有他们的帮助，译事难以顺利完成。

在译校过程中，本人申请的“乔治·斯坦纳文艺思想研究”（10YJC751047）获得“教育部人文社会科学研究青年基金项目”资助，特此鸣谢。

翻译是孤独的事业。在语言的极限地带，是一个人的“战争”。因此，某种意义上，是“抛家舍业”。无论如何，最需要感谢的是家人，尤其是 Fragrance 的理解和支持。

在《两种翻译》一文中，斯坦纳特别欣赏著名的荷马译者菲茨杰拉德的译文：

将来，死亡会从远海袭来，  
温柔如雾之手，抚摩你，  
值你衰疲的岁月，  
富有舒适的晚年。

斯坦纳认为，译者应该把“温柔如雾之手”当成翻译的准绳。对于这样的标准，我虽然“身不能至，但心向往之”。我只是那个卑微的“侍从”，跟随在大师的身后，小心翼翼地牵着他的“衣衫”。译本中舛误难免，概由译者负责，敬希方家批评指正。