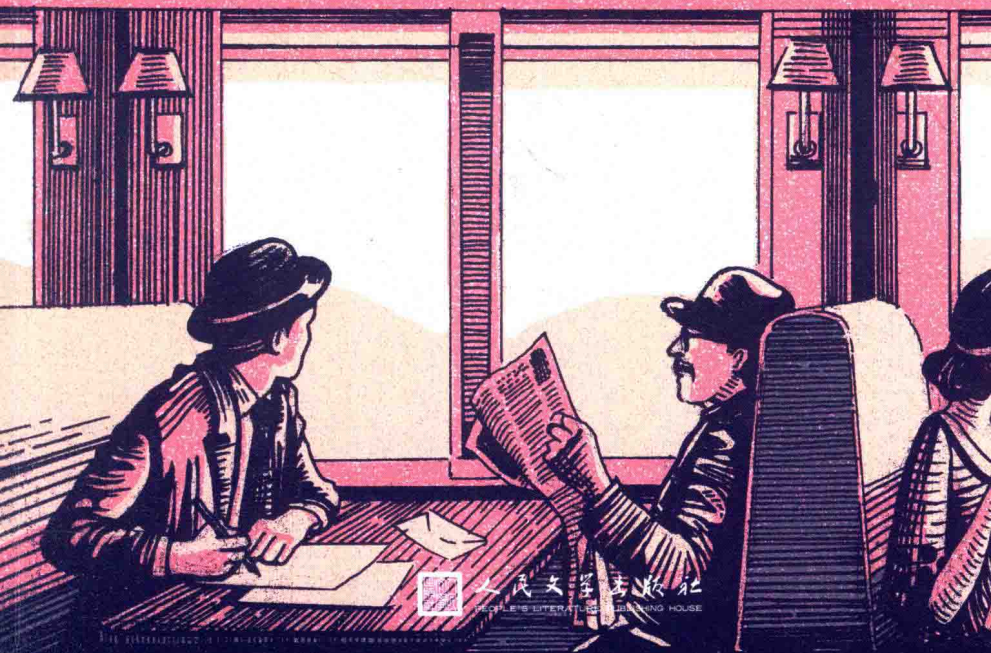


Saul Bellow

Herzog

赫索格

[美] 索尔·贝娄 著 宋兆霖 译



人民文学出版社
PEOPLE'S LITERATURE PUBLISHING HOUSE

Saul Bellow

Herzog



赫索格

[美] 索尔·贝娄 著 宋兆霖 译



人民文学出版社
PEOPLE'S LITERATURE PUBLISHING HOUSE

著作权合同登记：图字 01-2015-3620 号

Saul Bellow

Herzog

Copyright © 1961, 1963, 1964, Saul Bellow
Copyright renewed © 1989, 1991, 1992, Saul Bellow
“Rereading Saul Bellow” by Philip Roth
Copyright © 2000, Philip Roth
Simplified Chinese Copyright ©
Shanghai 99 Readers' Culture Co., Ltd. 2015
All rights reserved.

图书在版编目(CIP)数据

赫索格/(美)贝娄著;宋兆霖译.—北京:人民文学出版社,2015
(索尔·贝娄作品集)
ISBN 978-7-02-011070-4

I. ①赫… II. ①贝… ②宋… III. ①长篇小说-美国-现代 IV. ①I712.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 183120 号

责任编辑:仝保民 陈 黎
特约策划:邱小群
装帧设计:马岱姝

出版发行 人民文学出版社
社 址 北京市朝内大街 166 号
邮政编码 100705
网 址 <http://www.rw-cn.com>
印 制 山东德州新华印务有限责任公司
经 销 全国新华书店等
字 数 362 千字
开 本 890×1240 毫米 1/32
印 张 13.5
版 次 2016 年 1 月北京第 1 版
印 次 2016 年 1 月第 1 次印刷
书 号 978-7-02-011070-4
定 价 39.00 元

重读索尔·贝娄

◎ 菲利普·罗斯（2000）

《奥吉·马奇历险记》（1953年）

把一九五三年出版的《奥吉·马奇历险记》和一九四四年出版《晃来晃去的人》以及一九四七年出版的《受害者》作对比，可以看出作者经历了革命性的转变。贝娄推翻了一切：基于和谐、有序的叙述原则之上的构思，受惠于卡夫卡的《审判》、陀思妥耶夫斯基的《双重人格》和《永远的丈夫》的小说气质，以及一种难以名状的道德视角——源于闪光、色彩和大量的存在产生的快乐。在《奥吉·马奇历险记》中，小说和小说所描绘的世界的宏大、独断、随心所欲的观念打破了各种各样自我施加的限制，身为创始者的创作原则被颠覆，就像《奥吉·马奇历险记》中那五种属性的人物一样，作家自己“极度地着迷”。组织起《受害者》和《晃来晃去的人》中主人公的世界观和小说情节的无处不在的威胁不见了踪影，《受害者》中阿萨·利文撒尔被压制的攻击性和《晃来晃去的人》中约瑟夫被阻碍的意图都变成了贪得无厌的胃口。对生活自我陶醉的热情以混杂的形式出现，推动着奥吉·马奇向前。而驱使着索尔·贝娄的是对眼花缭乱的丰富细节永不枯竭的热情。

规模在戏剧性地扩大：世界在膨胀，栖居其中且不朽、势不可挡、雄心勃勃、精力充沛的人们，用奥吉的话说，不会轻易地“在生活的斗争中毁掉”。自然存在的复杂景观和那些大人物对权力的追求使得处于各种表现形式中的“人物”——特别是它留下无法磨灭的存在印记的能

力——与其说成为小说的一个方面，还不如说成为小说最关注的对象。

想想妓院里的艾因霍恩、放鹰的西亚、丁巴特和他的战士，西蒙在马格努斯家的粗俗辉煌与在木材场的凶暴。从芝加哥到墨西哥、东海岸中大西洋地区，再回来，同样是拿奥吉和大人国相比，只是观察者不再是刻薄愤怒的斯威夫特，而是一个用词语绘画的希罗尼穆斯·博斯，一个美国的博斯，一个从不说教、乐观的博斯，他在他的人物身上，哪怕是最油滑的地方、最具欺骗性的和最具阴谋的地方，都能发现人类身上所具有的狂喜。人类的诡计不再引起贝娄偏执的恐惧，而是使他高兴。展现丰富矛盾和歧义的表面不再是惊愕的源泉，相反，一切事情的“混合性质”使人感到振奋。多面性就是乐趣。

冗长的句子以前在美国小说中出现过——主要出现在麦尔维尔和福克纳的作品中——但与《奥吉·马奇历险记》中那些句子有所不同，因为后者的句子给我的印象是过于随意。当随意性驾驭作家的時候，就会导致《奥吉·马奇历险记》的一些模仿者那样的空洞艳丽。我阅读贝娄充满随意性的散文时，感觉他的句法表现了奥吉广博、直爽的自我，那个聚精会神的自我漫游、发展，片刻不停，不时被别的力量控制，又逃脱其控制。书中有些句子生气勃勃，其潜在的欢快之情让人感觉许多事情在同时进行，这种戏剧性、裸露表现、激情飞扬纠缠在一起的散文给人带来了生存的推动力，保持了正常的心智。这种不再遭遇抵制的声音弥漫于心灵，同时与一种神秘的感受连在了一起。这种声音无拘无束、聪明睿智、全力向前，而且总能敏锐地作出判断。

《奥吉·马奇历险记》第十六章讲述的故事是奥吉刚复自用的爱人西亚·芬彻尔试图训练她的鹰卡利古拉^①，去攻击和捕获生活在墨西哥

① 卡利古拉是罗马帝国一位荒淫、残暴的皇帝的名字。

城南面山区的大蜥蜴，让那个“黑影迅猛地从天而降”去响应她的计划。这个章节令人印象深刻，描述了一次人类的特殊行动，其神话氛围（还有喜剧性）可与福克纳所书写的伟大场景相媲美——在《熊》《花斑马》《我弥留之际》中以及《野棕榈》通篇——在这里，人类的决心与自然的野性相对立。卡利古拉和西亚之间的争斗（为了鹰的身体和灵魂的争斗），描写鹰翱翔空中以满足它美丽又残忍的训练者，但结果令她非常失望的那些精彩、缜密的段落，使得对于几乎每次奥吉的历险都至关重要的权力与支配意志的观念得以具体化。“说实话，”奥吉在书的结尾处说，“我对所有这班大人物、命运的支配者、智囊人物、马基雅弗利式政治家、精明狡猾的作恶者、大亨、骗子、专利主义者等等，全都厌恶透了。”

在书中令人难忘的第一页上的第二句话里，奥吉引用赫拉克利特的话说：一个人的性格就是他的命运。但《奥吉·马奇历险记》暗示的是否恰恰相反呢？它所暗示的是，一个人的命运（至少这个人的命运，这位芝加哥出生的奥吉的命运）是被他人影响的性格。

贝娄曾经告诉我：“在我犹太人和移民的血液中，明显存在着怀疑的种子，怀疑我是否有权利从事作家这个行业。”他认为，这种怀疑至少部分地弥漫在他的血液中，因为“属于我们的由美国享有特权的白人建立的机构，主要被哈佛训练出来的教授们所代表”，他们认为一个犹太移民的儿子是不适合用英语写作的。这些家伙让他很恼火。

可能正是这份宝贵的、恰如其分的愤怒，使他立即投入到第三部小说的创作中。他开头没有提及“我是一个犹太人，移民的儿子”，而是让犹太移民的儿子，奥吉·马奇，打破哈佛训练的教授们（以及任何人）所规定的条条框框，直截了当地宣称——无须抱歉或者断字：“我是个美国人，出生在芝加哥”。

《奥吉·马奇历险记》开篇那六个字^①表明了爱好音乐的犹太移民子弟们——欧文·伯林、艾伦·科普兰、乔治·格什温、艾拉·格什温、理查德·罗杰斯、劳伦茨·哈特、杰罗姆·科恩、伦纳德·伯恩斯坦——在美国的电台、影院和音乐厅里向这个国家展示风采（作为主题，作为启发，作为观众），如歌曲《愿上帝保佑美国》《这里是军队，琼斯先生》《噢，我多恨在早晨起床》《曼哈顿》以及《老人河》，在音乐剧方面有《俄克拉荷马！》《西区故事》《波吉和贝丝》《锦城春色》《画舫璇宫》《飞燕金枪》和《为君而歌》，在芭蕾音乐方面有《阿巴拉契亚的春天》《罗蒂欧》和《比利小子》。回顾他们的青少年时期，当时移民浪潮仍在持续，回顾二十年代、三十年代、四十年代，甚至五十年代，这些在美国长大的孩子，他们的父母或者祖父母虽然讲意第绪语，但他们都没有兴趣书写媚俗的犹太情怀——它于六十年代随着《屋顶上的小提琴手》的诞生而兴起。举家移民的行为使他们离开了正统的东正教和社会专制，即犹太人的幽闭恐怖症的源头，因此获得了自由。他们为什么会愿意呢？在世俗的、民主的、没有幽闭恐怖症的美国，奥吉会像他说的那样，“处事待人一向按自己学的一套，自行其是。”

在自由的美国，肯定自己的公民身份（还有那五百多页接着要出版的书）真是大胆之举，因为它可以打消他人对索尔·贝娄这样的移民子弟创作美国式作品的疑虑。奥吉在书的结尾处兴奋地喊道：“瞧瞧我，走遍天涯海角！啊，我可以说是那些近在眼前的哥伦布式的人物中的一员。”比他更有名望的人本不相信他会拥有随意使用美国语言写作的权利。贝娄确实是像我这样的人的哥伦布，即那些移民的子孙，那些随他之后成为美国作家的人。

① 原文是：I am an American, Chicago born。

《抓住时机》(1956)

《奥吉·马奇历险记》出版三年后，贝娄出版了《抓住时机》。这是一部篇幅较短的小说，与《奥吉·马奇历险记》形成了对照。该小说形式简约，组织紧凑，里面充满了悲伤，地点置于曼哈顿西部一家老人旅馆里。书中的人物主要是老人、病人和病危的人，而《奥吉·马奇历险记》则是一部广博、散漫、滔滔不绝的书，对任何事都是奔泻而出，包括作家高昂的情绪，只要能观察到生活的全部和喜悦的地方都要触及。《抓住时机》描写了一个人在一天当中衰竭的最高潮。这个人在每一种重要的方式上都与奥吉·马奇相对立。如果说奥吉是捕捉机会的人，没有父亲，贫民窟里特别可以被收养的人；那么汤米·威廉则是犯错误的人，老父亲幸运富裕，每每与儿子在一起，但不愿意与他和他的问题有任何关系。书中对汤米父亲性格的塑造主要是通过他对儿子的无情和厌恶而实现的。汤米遭到了无情的遗弃，成了特别不可收养的人，其主要原因是他不具备奥吉所拥有的足够的自我信任、生命力、活跃的冒险精神。奥吉的自我是狂欢般的精神振作，被生活的强大激流猛推前行；而汤米的自我被重担所镇压——汤米被“被指派为一个重担的肩负者，而这个重担就是他的自我，他独特的自我”。自我的咆哮得到了《奥吉·马奇历险记》丰富有力的散文语言的增强。奥吉在书的最后一页上欢快清楚地写道：“瞧瞧我，走遍天涯海角！”瞧瞧我——是孩子强烈要求别人对他注意，喊出了裸露的自信。

穿透《抓住时机》全书的喊声就是救救我。汤米徒劳地喊着，救救我，救救我，我一事无成。他不仅是对他的父亲阿德勒博士喊，也是对继阿德勒博士之后所有虚伪、无赖的父亲喊，对他愚蠢地托付自己的希望、金钱或者以上两者的人喊。奥吉到处被收养，人们蜂拥供养资助他，给他买衣服，教育他，改变他。奥吉的需求是聚集生动、浮夸的庇护人（崇拜者），而汤米令人悲悯之处就是聚集错误：“也许犯错误表

达了他的生活目的，表达了他在这里的本质。”汤米在四十四岁的时候，孤注一掷地要找个父亲/母亲，任何父亲/母亲，把他从即将出现的毁灭中拯救出来，而奥吉在二十二岁时就是个好嬉戏、独立、有脱身术的人。

谈到自己的过去，贝娄曾经说过：“我一生的范式都是：极端虚弱之时即力量的开始。”他从悬崖到巅峰的摇摆历史，能否在二十世纪五十年代相继而出的两部书的辩证关系中能找到文学类比？《抓住时机》这部失败的幽闭恐怖症编年史是用来纠正前一部作品中压抑不住的热情的吗？是用来纠正《奥吉·马奇历险记》中狂热的直率的吗？通过写《抓住时机》，贝娄似乎回到（如果不是有意的话，也许只是反省地）《受害者》中的社会精神气质的原主题，回到了一个郁郁寡欢的前奥吉世界，在那儿受审视的主人公面临敌人威胁，因不确定性而不知所措，因混乱而停滞不前，无法摆脱不满的情绪。

《雨王亨德森》(1959)

《奥吉·马奇历险记》出版仅六年后，贝娄再次迸发出激情。然而，如果说他在《奥吉·马奇历险记》中摒弃了前两部“正统的”书的惯例的话，那么他在《雨王亨德森》中则偏离了《奥吉·马奇历险记》这部在任何意义上都谈不上正统的书。因为该书中一切都是全新的：异国情调的场景、暴烈的主人公、生活中喜剧性的灾难、无休止的渴望引起的内心骚动、对神秘渴望的追寻、冲破阻碍喷涌而出后的神话般的重生。

两种完全不同的企图被结合在了一起：贝娄笔下的非洲之于亨德森就如同卡夫卡的城堡之于K，为来自异国他乡的主人公提供了前所未有的完美试炼场，去实现其最深层的、最无法抹除的渴求——如果可能的话，他可以通过高强度的有效劳动来打破其“精神的休憩”。“我要”这一毫无目标的、发自内心的、原始粗犷的呼喊，很可能同样出自K或

者尤金·亨德森。当然，两部书的相似之处也仅此而已。不像卡夫卡式的人物，在实现欲望的路上总会碰到无穷无尽的阻碍，亨德森是一股没有方向的人类力量，其不懈的坚持确实所向披靡。K是个姓名的首字母，隐指没有任何生平记载，令人同情，而亨德森的生平材料则铺天盖地。一个酒鬼、巨人、异教徒、持续处于情感动荡之中的中年百万富翁，亨德森被混乱不堪所包围，它们是“我的双亲、妻子、女友、儿女、农场、牲畜、习惯、金钱、音乐课、酗酒、偏见、鲁莽、牙齿、面貌、灵魂”。由于他所有道德方面的缺陷和犯下的错误，亨德森认为自己既是个健康的人又是个有疾病的人。他离家出走（如同构想出他的作家那样）来到一个黑人部落居住的大陆，而那些黑人可以治愈他的疾病。非洲就是药物，而亨德森则是药品制造者。

这部书妙趣横生、新颖剔透，它是第二次巨大解放，介于严肃和轻松之间（事实也是如此）的书，是一部引起学界阅读兴趣的同时又被挖苦讽刺的书，是一部炫技的书，一部真诚地炫技的书——是一部疯狂古怪的书，一部伟大的疯狂古怪之书。

《赫索格》(1964)

赫索格是一个充满矛盾、自我分裂的复杂人物——是个未开化的野蛮人，但又是个“依《圣经》教义行事”的真诚之人，天真烂漫而又老于世故，感情热烈而又被动冷漠，反省沉思而又易于冲动，心智健全而又精神错乱、情绪化、令人捉摸不透。他在面对痛苦时，感情丰富却又心思单纯；他在复仇和愤怒时是个小丑，是个让仇恨产生喜剧效果的愚人；在险恶的世界里是个明智且博学的学者，但他仍在那充满童年时期的爱、信任和兴奋的池水中流连（留恋于这种状况，没有任何改变的希望）；一个苍老的、爱慕虚荣的、自恋的人，对自己既仁慈又苛刻，旋转于一个相当宽宏大量的自我意识的循环之中，而与此同时，因个人审

美而被精力充沛的人所吸引，被强者和大人物们所吸引，被做作的万事通先生们所吸引，被他们表面上的笃定所引诱，被他们的果断中显示的原始权威所引诱，从他们的激情中汲取养分，直到他被激情完全打垮——这位赫索格是贝娄所塑造出来的最称心如意的人物，就是美国文学中的利奥波德·布卢姆，他们只有一处不同：在《尤利西斯》中，作者那百科全书般的头脑被转化成小说的血肉，乔伊斯从来没有把自己的博学、领悟力和渊博修辞让渡给布卢姆，而在《赫索格》中，贝娄则赋予其主人公所有这一切，不仅是他的心态和性情，而且还赋予了他的本心。

这颗心灵丰富、宽阔，内中烦恼却汹涌澎湃，痛苦不满与愤怒欲溃决而出。这颗迷惑不解的心灵在书的首句就开门见山、理由充分地质疑了内心的平静，不是用高雅的方式而是用经典的方言句式提出：“要是我真的疯了……”这颗心灵坚强不屈，装满了深思熟虑的思想和话语，这颗心灵产生过许多关于世界和历史的一流洞见，但却也怀疑本身最为基本的的能力，即理解的能力。

书中通奸情节的转折点，是导致赫索格最终冲到芝加哥拿起一支装满子弹的手枪要杀死马德琳和格斯贝奇，但最后却放弃了场景。当时赫索格正在法庭内等待律师的到来，他噩梦般的遭遇突然重演：一位不幸、堕落的母亲正在受审，因为她与堕落的情夫一起谋杀了她自己的小孩。赫索格的所见所闻使他恐惧不已，他对着自己大叫道：“我真不理解！”——这是日常生活中普普通通的话语，但对赫索格来说，却是低声下气、充满痛苦、回荡不已的一次坦白，它戏剧性地将赫索格精神生活的错综复杂与私人生活中痛苦的失误和失望连接了起来。既然对赫索格来说，理解阻碍本能，那么，只有当他失去理解力的时候才伸手去拿枪（就是他父亲曾经笨拙地威胁要杀死他的那把枪）——但是，最终因为他是赫索格，所以他没有开火。因为他是赫索格（他愤怒的父亲的愤怒的儿子），他发现开枪“只不过是一个念头而已”。

但如果赫索格无法理解，那么谁理解？而且所有这些思考是为了什么？贝娄书中首先为何如此不受约束地作这些思考？我这里倒不是指《抓住时机》中的塔姆金或者《雨王亨德森》中的达甫国王这些人物所作的不受约束的思考，他们似乎为贝娄出了一些鬼点子，使主人公已足够混乱的内心更加混乱。我指的是对于贝娄作品，同样对于罗伯特·穆齐尔和托马斯·曼小说而言，具有标志意义的那无法完成的任务：不仅试图把思想融入小说，而是使思想本身成为主人公困境的中心——在《赫索格》这样的书中，去思考“思考”的问题。

不仅对我来说，贝娄特别的感染力在于他以特有的美国方式出色地弥合了托马斯·曼和达蒙·鲁尼恩之间的沟壑，而这又没有影响他从写《奥吉·马奇历险记》起就雄心勃勃的计划：自由发挥曼、穆齐尔和他自己这样的作家身上既被生活的景观所吸引又被心灵的想象所吸引的智性能力，使心中所想准确地表达出来，把作者思想的底层提升至叙述的表层，但不降低叙述的模仿力，不使作品对本身作表面的反省冥想，对读者不作显而易见的意识形态上的要求，也不会像塔姆金、达甫国王那样传递毫无问题化的智慧。

《赫索格》是贝娄写作生涯中首部涉及“性”这一广泛领域并进行长期探讨的小说。赫索格的女人们对他说至关重要，因为她们勾起了他的虚荣，激发了他的肉欲，引导了他的爱，引起了他的好奇。她们让他表现出了男人的智慧、魅力和俊美容颜，使他滋生了男童般的快乐和喜悦——他从女性对他的爱慕中得到了自我认同。她们骂出的每一句难听的话，杜撰的每一个绰号，头部每一次迷人的转动，手的每一次安抚性的触摸，嘴巴每一次愤怒的扭曲，他的女人们都以异性特有的他者性使赫索格神魂颠倒。但也正是女人的缘故——在小说的最后几页，即当赫索格离开了伯克夏休养地，甚至于离开了好心的雷蒙娜和专供她享乐的宫殿似的闺帷，当他最后得以摆脱另一个女人，甚至也是最受他宠

爱的一个女人，为了得到恢复，他开始了对他而言是英雄之举的独居生活，抛弃了女人，同时抛弃了倾诉、辩解和思考，暂时放弃了那无所不包的、习以为常的快乐和痛苦之源——是赫索格的女人们把他变成了一个肖像画家，一个多才多艺的画家：在画浓艳的情妇时，像雷诺阿一样饱含慷慨；在表现值得敬慕的女儿时，如德加一样柔情；在描绘年迈的继母——或者他那亲爱的处于卑屈、悲惨移民生活中的母亲——时，可以像伦勃朗一样悲天悯人，尊重时代，了解困苦；最后，在描绘与人通奸的妻子时，与杜米埃一样穷凶极恶——他的妻子发现自己和赫索格那可爱、工于心计的挚友瓦伦丁·格斯贝奇同样赤裸裸地夸张做作。

在所有文学作品中，据我所知，没有任何一位男性像赫索格这样感性，没有任何一个男人像他一样在与女人交往中积聚了如此强烈的情感，无论作为追求者，还是一位丈夫都如此。这位被戴绿帽的丈夫，其忌妒暴怒时的高大和溺爱妻子时的天真形成一幅融合了奥赛罗将军和查尔斯·包法利特征的连环漫画。任何人如果想从查尔斯的视角重述《包法利夫人》或者从卡列宁的视角叙述《安娜·卡列宁娜》以取乐的话，他将会发现《赫索格》是最好的入门教材。（这并非说，可以按照赫索格想象出格斯贝奇的方式，把安娜的光圈移至卡列宁身上。）

《赫索格》可称得上比《奥吉·马奇历险记》更加丰富，因为贝娄第一次在书中满载了性的内容，使得他的虚构世界渗透了苦难的印记，而大多数这样的内容在《奥吉·马奇历险记》和《雨王亨德森》中被排除了。我们发现有更多的东西隐藏在贝娄笔下主人公的疾苦而非幸福中。他越是受伤、伤口越是溃烂，直到他对“丰富的日常生活”失去兴趣，羞辱、背叛、忧郁、疲惫、失去、妄想症、强迫症和绝望等等，无论是奥吉持久的乐观精神还是亨德森神奇的强大意志都无法回避的痛苦席卷他时，他就越能让人信服。一旦将汤米·威廉无助的境遇嫁接到亨德森的强烈情感，还有奥吉·马奇对浮夸风格和戏剧性的邂逅的爱好之上，贝娄就以庞大的喜剧悲惨管弦乐奏响了贝娄交响乐。

在《赫索格》中没有连续发生的行动——几乎没有行动——没有发生在赫索格大脑之外的行动。这并非说，作为一个讲故事者，贝娄模仿福克纳在《喧哗与骚动》或者弗吉尼亚·伍尔夫在《海浪》中的技法。《赫索格》里变幻不定的、断断续续的、长长的内心独白似乎与果戈理的《狂人日记》有更多的共同之处，后者那不连贯的感觉是由中心人物的心理状态支配的，而非由作者对传统叙述手法的不耐烦所决定。然而，使果戈理的狂人疯狂，使贝娄的人物心智健全的是，果戈理的狂人无法倾听自己，因此信念得不到加强，而赫索格的每一种思想中都回荡着无意识的反讽与戏仿的声音——甚至当赫索格处于最困惑之时——这与他对自己的看法和遭受的灾难分不开，不管痛苦是如何折磨着他。

在果戈理的故事中，那个狂人得到一捆由一条狗写的信件。那条狗是他爱得死去活来的女人的宠物。他狂热兴奋地阅读着那条聪明伶俐的狗写的每一个字，寻找任何指涉他自己的地方。在《赫索格》中，贝娄又胜果戈理一筹：写信的聪明的狗变成了赫索格自己。信分别写给他亡故的母亲，写给他还活着的情妇，写给他第一任妻子，写给艾森豪威尔总统，写给芝加哥的警长，写给史蒂文森州长，写给尼采（“我亲爱的先生，我可以从听众席上提一个问题么？”），写给德日进（“亲爱的夏尔丁神父……碳分子是否就是根据思想排列的呢？”），写给海德格尔（“亲爱的海德格尔教授，我很想了解您说的“在平凡中堕落”这个词是什么意思。什么时候出现过这种堕落？当这种情况发生时，我们正在哪儿呢？”），写给马歇尔公司信用赊购部的（“今后本人不再负责偿还马德琳·赫索格购物所欠之债务。”），甚至在结尾部分，还写了一封给上帝的信（“为了把我的思维连贯起来，我的脑子一直在进行努力。我没有做得很好。但是我一直希望能按您那不可知的意志去做，接受它，还有您，而不借助于任何象征。做每一件最有意义的事。特别是要是能够把我除掉。”）

这些信件带给我们的千般喜悦，并不亚于整本书，它们是解开赫索格那无限智慧并进入他苦难生活的喧嚣深处的最好的钥匙。信件是他强烈思想的表露，为他的智慧提供了舞台。在这场独角戏中，他是不可能装疯卖傻的。

《赛姆勒先生的行星》(1970)

“我们这个物种发疯了吗？”一个斯威夫特式的问题。简洁的赛姆勒式回答同样体现了斯威夫特的特征：“证据确凿。”

阅读《赛姆勒先生的行星》，使我想起了《格列佛游记》：主人公和二十世纪六十年代的纽约史无前例地疏远；具有他这样历史的人对当时所见证的“性疯狂者”的人类状况的责难；格列佛似的迷恋于人类肉体性、人类生物性、身体所引起的几乎神秘的厌恶、它的外貌、它的功能、它的冲动、它的满足、它的分泌液以及气味。然后是对人类肉体能被如此征服的专注。作为一位脆弱的、被迫背井离乡的、大屠杀恐怖时期的难民，作为一个从纳粹大屠杀中奇迹生还的人，赛姆勒先生从德国灭绝小队以为全部死亡的一堆犹太人里站了起来，只剩下了一只眼睛，他记住了那让民众信心完全迷失方向的打击，即在一个伟大的城市里，安全和安全感的消失，以及随之而来的、在那些脆弱的人中产生的恐惧和使人错乱的妄想。

恐惧与厌恶使赛姆勒失去了对人类的信任，甚至使他无法忍受自己最亲近的人——因为害怕“处于热烈状态的心灵……处于极端主义和狂热状态的人性”。贝娄现在描写的不再是热情奔放的奥吉和亨德森那种鲁滨逊式的冒险，而是描写类似让人无法理解的天才赫索格的婚姻背叛这样的黑色笑剧，从而展开了对最大背叛的沉思和想象，至少从赛姆勒这位背井离乡者和受害者对六十年代斯威夫特式的厌恶中可以感受到：疯狂的人类背叛了文明的理想。

赫索格在最为痛苦难耐的时刻承认：“我无法理解！”但是，尽管老赛姆勒在冒险的高潮时仍具有牛津毕业生特有的自我克制和素有的超然——他怪异的家庭里所存在的放纵、混乱、无法无天与那些在外面，如在纽约街头、地铁里、公交车上、商店里、大学教室里的一样——他内心深处纠结着的坦诚（那对我来说就是本书的座右铭）更加令人震惊：“令我毛骨悚然！”

《赛姆勒先生的行星》的成功在于赛姆勒这个人物的塑造，还有在欧洲种种经历的累积——他痛苦的历史，他被纳粹打瞎的眼睛——这使他成了“疯狂事件的登记员”。主人公的个人困境与所遭遇的具体社会力量形成了一种并置，而这种并置产生了有力、反讽得恰到好处的效果，就如它在任何令人难忘的小说里所产生的影响那样。赛姆勒因其无防备的尊严而明显与众不同。在我看来，他全然就是容纳社会上任何奇异怪诞或者充满威胁的东西的器皿，就是历史的牺牲品，他以其丰富的经历为“革命状态中的人类”生动有力地提供了一个严酷的二十世纪视角。

我不知道书中的情节展开谁为先，是疯狂呢还是登记员，是赛姆勒呢还是六十年代。

《洪堡的礼物》(1975)

《洪堡的礼物》无疑是贝娄在情绪最高涨的时期完成的欣快、混乱的喜剧小说中最为疯癫的一本，是《奥吉·马奇历险记》《雨王亨德森》《洪堡的礼物》等小说代表的自我领域的快乐的音符，当贝娄埋头创作那些黑暗、低落的小说如《受害者》《抓住时机》《赛姆勒先生的行星》《院长的十二月》，期间多多少少会定期释放的情绪。在这些小说里，主人公的伤口引发的、使人迷惑的痛苦无论是他们自己还是贝娄都极为看重。（《赫索格》在我看来是贝娄小说中的上品，因为它不可思议地融合

了这种典型的歧义性。如果有人希望扮演文学的厨师，把《洪堡的礼物》变成《赫索格》，简便的诀窍如下：首先，切掉洪堡，把他晾在一边；其次，选取洪堡疯狂的痛苦，将它与西特林沉思式的才华捆绑在一起；最后，把格斯贝奇扔进来——这样你的书就完成了。正是格斯贝奇的背叛引发了赫索格势不可挡的妄想症，而这一妄想狂在洪堡身上又由西特林引发！)

我说《洪堡的礼物》是最为疯癫的一部小说，亦指它是喜剧中最为厚颜无耻的一部，比其他的喜剧都更糊涂，更具狂欢性，是贝娄唯一一部愉快地释放性欲的小说，恰好也是最不顾后果地杂糅了迥异的旋律的一部小说，而且有一个荒谬的、令人无法不相信的原因：西特林的恐惧。恐惧什么？恐惧死亡，恐惧要面对（不管他的成功和显赫）洪堡的命运。在小说对抢夺、饕餮、偷盗、仇恨、毁灭查理·西特林正在构造的世界所进行的轻快描写背后，在所有一切的背后，包括小说叙述的发散形式背后——西特林热衷于淘汰鲁道夫·斯坦纳人类学那蔑视灭绝的挑战，在这种热衷里揭示得最为直接——就是他对死亡的恐惧。使西特林迷惑不解的，碰巧也是将叙述的得体性吹至西天的东西：被忘却的恐慌和畏惧，陈旧的、普通的、人人都会有的对死亡的恐惧。

西特林说：“人类的胡说八道使我们背离了伟大的真理，这是多么可悲啊！”但人类的胡说八道却是他所热爱并乐于描述的，也是使他对人生感到愉悦的东西。他又说道：“我不知道何时才能超脱这充满巧遇的、充满假象的、浑浑噩噩的人生，取得进入更高尚的资格的资格。”更高尚的境界？西特林会到哪里去呢——贝娄会到哪里去呢——如果没有了人类随意驱使尘世的超级戏剧，这一基本的超级戏剧是对名望（代表人物就是和幸运的、理智的西特林相对应的那个不幸的、心智不健全的冯·洪堡·弗莱谢尔——洪堡既希望超越世俗，又希望飞黄腾达，他噩梦般的失败成了西特林成功的滑稽模板），对金钱（洪堡、萨克斯特、丹妮丝，